

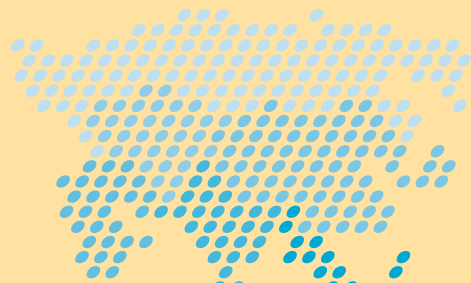


世界文化藝術節  
WORLD CULTURES FESTIVAL

游藝  
亞洲

ENCHANTING ARTS  
OF ASIA

20.10 - 20.11.2011



# 再發現亞洲

藝評寫作導領計劃

藝評文章選輯 2011

*ReDiscovering Asia*

ARTS CRITICISM  
MENTORSHIP PROGRAMME

A Collection of Selected Articles



康樂及文化事務署主辦  
Presented by the Leisure and  
Cultural Services Department



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

# 目錄

p.1	前言
p.2	計劃簡介
<b>藝評文章選輯</b> (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)	
<b>《脫皮爸爸》</b> 香港話劇團	
p.5	“Individual” vs “Family” in <i>Shed Skin</i> ■ Tng Wei Keng, Selina (唐慧卿)
p.6	《脫皮爸爸》不脫皮 ■ 符民其
p.7	從頹喪走到振作：談《脫皮爸爸》* ■ 梁展慶
p.8	平衡與失衡——評《脫皮爸爸》 ■ 黃雯怡
p.9	脫皮與變身——論《脫皮爸爸》一分為六的意象 ■ 楊秀玲
<b>《樂韻流金嘉美蘭》</b> 采碧塔卡樂舞團 (印尼)	
p.11	讓眼睛和耳朵發現新大陸——《樂韻流金嘉美蘭》 ■ 王禧彤
p.11	抵抗全球化的嘉美蘭音樂 ■ 洪思行
p.12	嘉美蘭——熱鬧的慶典 ■ 葉永翠
p.13	傳承與互補——《樂韻流金嘉美蘭》 ■ 蔡寶欣
p.14	民族色彩豐富的音樂世界 ■ 樂源
<b>《觀》</b> 台灣無垢舞蹈劇場	
p.16	把舞台變成祭壇：談《觀》* ■ 王楚翹
p.17	獨特的寧靜* ■ 梁晞藍
p.17	觀、照、自在——評《觀》之淨化 ■ 張綺霞
<b>《寒武紀與威士忌》</b> 詩人黑盒劇場 (香港)	
p.20	Is Our Best of Youth in Cambrian? ■ Tng Wei Keng, Selina (唐慧卿)
p.21	寫給自己的遺書 ■ 陳家蔚
p.22	荒涼的《寒武紀與威士忌》* ■ 趙珊珊
p.23	放下「七十後」的標籤* ■ 鄧國洪
p.24	《寒武紀與威士忌》：寂寞至死的燦爛青春與浪漫 ■ 劉潔瑩
<b>《紅樓夢》</b> 上海越劇院	
p.26	戲曲的現代傳承——簡評上海越劇院《紅樓夢》* ■ 林麗森
p.27	精緻唯美的越劇《紅樓夢》——以「黛玉葬花」一場為例 ■ 袁夢倩
p.27	《紅樓夢》：盡美矣，未盡善也* ■ 葉嘉殷
<b>《源》</b> 艾甘·漢 (英國)	
p.30	<i>DESH: One Man's Journey for His Roots</i> ■ Wan Pui Yin, Evelyn (尹珮彥)
p.31	「源」起「源」落 ■ 吳思滙
p.32	故事的開始——觀《源》有感 ■ 梁芳

編後語



## 前言

### 從亞洲還看香港

作為康樂及文化事務署（康文署）隔年舉辦的「世界文化藝術節」的「游藝亞洲」，將香港觀眾的視線再次帶回到亞洲區來，如與市政局於一九七六年開始主辦的「亞洲藝術節」來比較，便不難發現今日的「游藝亞洲」不僅有亞洲的傳統演藝，更多的是聚焦於現代亞洲的演藝新發展趨勢。

如以立足於亞洲地區中央的香港作為本位來看，無論是傳統的、還是現代的亞洲，都與作為香港的母體中國具有千絲萬縷的關係。國際演藝評論家協會（香港分會）與康文署合作將導賞評論引入「游藝亞洲」，目的便在於將這項活動深化，從表面的視聽觀賞，進入更深入、更全面的認識了解；從認識了解，到分析反思，再經過判斷，最後變成的評論文字，可以理解為這種觀賞深化過程的成果。

大多數情況下，這個成果只會是過程中的一部份，是切入的角度所擷取出來的部份。當然，就評論而言，這個成果便是評論的重要果實，但就執筆者而言，過程就更重要過成果了。

從觀賞到變成評論，其實是一個從接收，經過分析、思考，再加以判斷選擇，然後撰而為文的過程，也就是人生中自我提升的過程。這個過程的所得，便絕非只是能化為文字的評論成果。回歸到個人本位而言，這也就是參與評論活動，投身評論工作的最大收穫。

為此，現時結集於此的評論文字，質素的高低固然重要，但更重要的卻仍是過程。成果多少反映了執筆者思考分析判斷，和對文字駕馭的能力；過程感受卻會更深刻。不過，過程感受卻無法結集呈現在讀者面前，現在將成果結集，卻可以進一步發揮，讓讀者從這些來自亞洲不同地域民族，和文化背景的演藝延伸出來的評論中，還看作為亞洲地域一員的香港，今日在演藝活動上的景況，和未來的發展道路，是否能尋得新的啟示？這也就是本會與康文署合作這項活動的期盼所在。

周凡夫

國際演藝評論家協會（香港分會）副主席

## 計劃簡介

「藝評寫作導領計劃」始於2006年，與康樂及文化事務署之藝術節辦事處合力策動，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、分析及至評論作品的興趣及能力。

今年，我們希望透過賞析「世界文化藝術節——游藝亞洲」中不同類型的演出，以藝評寫作再現亞洲表演藝術與文化的精髓。計劃由藝術家及專業藝評人作嚮導，從演前的導賞、參觀綵排、與創作人對談，以至欣賞演出，到最後撰寫評論文章，緊密地指導參與的學員，讓對藝評寫作有興趣的朋友與創作人深入對話，從多角度觀察，深入分析作品。

### 參與計劃之資深評論人（筆畫序）：

周凡夫先生（資深樂評人、國際演藝評論家協會（香港分會）副主席）

吳美筠博士（資深藝評人、國際演藝評論家協會（香港分會）創會成員）

陳少紅博士（洛楓）（資深評論工作者）

梵谷先生（資深表演及評論工作者）

楊春江先生（資深表演及評論工作者）

塵紓先生（資深藝評人、國際演藝評論家協會（香港分會）董事）

鄭威鵬博士（小西）（資深評論人、國際演藝評論家協會（香港分會）董事）

### 支持單位（筆畫序）：

香港大學 附屬學院

香港大學 通識教育

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

嶺南大學 文化研究系

## 計劃分三個階段進行：

### 第一階段：演前活動

#### 1) 亞洲文化與表演藝術講座

希望藉講座向學員介紹藝評寫作的概論、方法等，引發學員對表演藝術，以至亞洲文化的興趣及思考。

行腳亞洲：從旅遊發現亞洲之美	演繹亞洲：劇場趨勢與亞洲策略
25.9.2011（日） 11am-12:30pm 香港中央圖書館演講廳 講者：鄒頌華女士、健吾先生	8.10.2011（六） 6-7:30pm 突破中心禮堂 講者：鄧樹榮先生、周勇平先生

#### 2) 針對性的導賞、參觀綵排、與演出團體交流的環節及分析研修

導師就特定之演出，作一節導賞講座。並藉此帶領學員一同參觀綵排，與主要創作人會面及交流，深入了解是次創作。最後，導師會提點學員有關評論演出的要點及注意事項。（詳見以下列表）

### 第二階段：欣賞演出

本會將按不同作品的演出日期，為學員訂購指定場次之門票。（詳見以下列表）

《脫皮爸爸》 香港話劇團	《樂韻流金嘉美蘭》 采碧塔卡樂舞團 (印尼)	《觀》 台灣無垢舞蹈劇場	《寒武紀與威士忌》 詩人黑盒劇場 (香港)	《紅樓夢》 上海越劇院	《源》 艾甘·漢 (英國)
導賞環節					
11.10.2011（二） 7:30-10pm 香港話劇團排練室 (附設參觀綵排、 與演出團體交流)	24.10.2011（一） 7:30-9pm 香港文化中心大劇院 後台6樓GR1	29.10.2011（六） 7:30-9pm 香港文化中心大劇院 後台8樓GR2	2.11.2011（三） 6-7pm 私人排練室 (附設參觀綵排、 與演出團體交流)	11.11.2011（五） 7:30-9pm 香港文化中心大劇院 後台8樓GR3	19.11.2011（六） 4-5:30pm 葵青劇院休息室
導師					
鄭威鵬博士（小西）	周凡夫先生	梵谷先生	吳美筠博士	塵紓先生	楊春江先生
學員觀賞演出					
23.10.2011（日） 2:45pm 香港藝術中心 壽臣劇院	28.10.2011（五） 8pm 香港文化中心劇場	5.11.2011（六） 8pm 葵青劇院演藝廳	13.11.2011（日） 3pm 葵青劇院演藝廳	17.11.2011（四） 7:30pm 香港文化中心大劇院	19.11.2011（六） 8pm 葵青劇院演藝廳

\*《源》特設「討論分享會」，導師於此環節就學員的評論文章給予意見：

17.12.2011（六）7:30-9pm  
香港文化中心大劇院後台6樓GR1

### 第三階段：文章發表及精選藝評出版

導師就學員的評論文章給予意見，再由評審小組選出優異的評論文章，結集成評論文選。



# 脫皮爸爸 *Shed Skin*

香港話劇團



《脫皮爸爸》照片提供：香港話劇團

攝影：Kit Chan@KC Creative

## 再現亞洲

藝評寫作導領計劃2011

藝評文章選輯

### 《脫皮爸爸》

#### “Individual” vs “Family” in *Shed Skin*

Tng Wei Keng, Selina (唐慧卿)  
(Open group)

*Shed Skin* lightly touches on a few themes, one of them on family relationship, another on breaking free. This short essay comments on how one has to face the choices and conflicts between individual freedom and the responsibilities of family. We question if we pursue one at the expense of the other through the mundane lives of the Suzukis, the relationship between father and son, and husband and wife.

The play starts with the ending. Takuya signs the papers to divorce Keiko 49 days after the death of Takujirou Suzuki, his father in his eighties, in the year Heisei 17, or 2005. Following that is the flashback of the previous few days during which Takujirou Suzuki underwent a fantastical rejuvenation, getting a decade younger with each shedding of skin, until father became younger than the son. Takuya gains insights to his father's past life replayed in the present.

The drama portrays the Asian and Japanese family values of caring for the aged parents. Mitsuko had stayed in the hospital to look after her mother-in-law, and now, Takuya has returned to take care of his father. The elderly should be listened to, and consulted upon. Takuya heed his mother's advice to get a stable job at the post office. When Takuya introduced Mitsuko to his father in his sixties, Takujirou asked if Keiko, his wife and Takuya's mother, knew about the marriage. The divorce application form that awaits Takuya's signature and stamp is always placed at the Bador altar for Keiko. Marriage

and divorce require the blessing and approval of parents. We can't act without giving them due consideration and respect. However, family is no more restraining our wishes and whims than our friends, workplace and community do, for we ask for the same thoughtfulness from others outside the family circle.

Mitsuko had raised the question of whether a relationship ended because of daily trifles or because of a crisis. She has behaved like a model wife and daughter-in-law. Her dancing before the father-in-law in his forties, according to Takuya, is entirely unexpected and somewhat out of character. There are social or conventional expectations on a wife and a husband. An individual could disregard them, or be under the influence or constraint of these norms. Takuya should not divorce Mitsuko for Risa, and Mitsuko should be forgiving of Takuya's fling. It appears that she wants to divorce Takuya because of his affair with Risa. However, it should be noted that Takuya's infidelity does not come out more frequently or prominently in her complaints. In fact, her anxiety started when she realized that it was difficult for her to get pregnant. To her, this is a setback to being a model wife. She could be living out her fallacy of losing her husband.

In Mitsuko's frequent visit to Takuya, she was not just asking politely for the finalization of the divorce proceedings, but also still portraying a good wife and housekeeper in spraying air freshener and in reminding Takuya to wrap up the loose ends after the funeral, and a good daughter-in-law in her concern for Takujirou. There are little or no signs of hatred or animosity to Takuya. It seems that she has forgiven him. Takuya, in the end, agrees to stamp the divorce application, after realizing how Keiko had put up with his six fathers through the years. The typical happy ending would be a reconciliation. When Takuya earnestly proposed, instead of signing the marriage application form, Takuya and Mitsuko went through an almost ritual-like final collaboration of folding the application form into an airplane. She threw it up the air. He said, "Fallen!". She said, "Landed!". It was the end of their matrimonial journey with the paper plane touching ground.

Mitsuko's reason of the divorce is not clear. My speculation on the divorce from her angle is that she will not be like Takuya anymore, passively waiting for a problem to go away and let change takes place on its own. Her resolution is to

walk away from this marriage. She would finally do something that is not entirely within convention. This apparently provides a new opportunity for Takuya to resume his dream of making films. However, it should be noted that Mitsuko's disapproval of his earlier film venture is not the filming itself, but the film content, suggested by the film title "Explosive Girl", and the female lead for that film. Therefore, what holds Takuya from making films all along may be his acceptance of a stable civil servant job as the main cornerstone of a blissful life. The loss of this job at the post office brings about a threat which he should turn into an opportunity.

Throughout the play, the audience sees the same setting of a cluttered living area that serves as sitting-room, dining-room, kitchen and bedroom. In this tight enclosure of the physical accommodation that conveyed a stronger feeling of oppression and discomfort than warmth and coziness, Takuya has lived with his parents until he married Mitsuko. He returned, jobless, and alone, to take care of his senile father shortly after his mother passed away. Man in the washing machine and woman in the refrigerator add to the absurdity but at the same time reinforce the state of imprisonment. So do all the fathers exiting into the toilet and could not venture outdoors for new experiences. So do the paper airplanes that landed immediately in this confined space, never flying out of the open window. I do not imply that the conflicts in this drama will not arise if there is airy ample space. Each lives in a house, or flat, or room, and each also lives in one's own skin. Our sensation of the surrounding is not just through the skin, but also through the heart and the mind. *Shed Skin* is also about breaking out of the skin, out of any walls that hold us captive. The metamorphosis of the cicadas in its shedding of the shell is an additional motif. Sometimes, we are blinded to our own inertia, and we put barriers along our way, and create excuses for holding back from our pursuit of challenges and changes in our lives. Excuses like one's loved ones will not want us to do it.

Throwing the paper airplane is about as absurd as Sisyphus rolling a rock up the mountain which will then roll down by its own weight. But Takuya seizes awareness of life meaning in the face of meaningless. He has not despaired from the ultimate hopelessness and limitations of his life. After his father's death and his divorce, he was freer than before in a sense. He still needs a job, and now works for an electrical

appliance shop. There is a hint of the start of a new relationship, as he uses the video camera borrowed from Kanaka. At the end, the back wall of the enclosed house opens up. The propeller of a plane is seen. Takuya excitedly took off to the horizon with the plane.



## 《脱皮爸爸》不脱皮

符民其（香港中文大學專業進修學校多媒體及創意廣告〔兩年制〕）

在這個動盪的時代，婚外情、離婚、被辭退等等不幸的事情，就好像長輩過世一般平凡。然而，男主角鈴木卓也自身也意識到——「原來由有到無，只是剎那間的事。」但是，《脱皮爸爸》告訴我們「人雖死，精神猶在」的道理，無論是父與子之間的關係，還是母親的愛，都是永恆常在，洗不去，擦不掉。《脱皮爸爸》這是在這個道理之下，一個既荒誕又穿越時空的劇場。

### 脱

整個的劇目重點當然是在「脱」一字，無論是蟬、蕉皮、還是爸爸，甚至連雞蛋也在脱。不過，要讓觀眾感受到脱的效果和接受脱，我看到導演利用假公仔演出來令觀眾對脱皮的形狀有點認識，再在對話中加入脱皮的形容，最後用演員「真空」上陣，脱的過程更加有連貫性。

值得一提的是，在最後一次脱皮的表演中，在座觀眾無不嘩然，無不對台上全裸卓二郎感到驚訝。大膽的演出，在話劇上已經不止是誇張的肢體動作和對白，而是去到引入

成人話題如暴露，挑戰觀眾的感官如抽煙，奪取驚訝如喝生雞蛋、倒立。當然，混入歌舞、小把戲例如月曆和塌塌米，都令到舞台上元素更加豐富。配合燈光運用，令觀眾很容易就明白時間點和夢境與現實之間的變換。這一切一切不單是劇中的脱，而是話劇業界的脱皮。

### 跟隨父親的姓

劇場中也有不少描寫父子關係的篇幅。在大男人主義的父親面前，一個小男孩，只能附和、唯命是從，要違背良心，當一個「機會主義者」。我相信這個情況在座的觀眾也經歷過，也有同感有共鳴，特別是粵語下，令一場有關日本家庭的劇目，變成各位生活的寫照，好讓各位分辨一下各個階段的爸爸跟自己的爸爸的異同之處，順道探求一下一個大男人如何大男人。直至卓二郎六十歲之前，都在認為當男人尊嚴和面子是最重要，還認為自己的思想和決定永遠是對的，說一不二，忠於自己。劇場中的卓二郎透過厚重的語氣、喜形於色，將大男人主義表露無遺。相比之下，受到嚴重打擊，還在一蹶不振、愁眉苦臉的卓也，整場戲都在處於被動的角色，看上去似乎解決不了所有事。這裡利用態度來作出對比，令整個人物形象更真實又立體。

兩父子之間，還有些和而不同之處。同樣是飛機，對爸爸來說是奇蹟和命運的結晶，是一次意外的降落；對卓也來說，每一次都是墜落，是起飛之後的必然。同樣是髮夾，是救了爸爸的聖物，也是卓也婚姻的遺物。同樣是全家的聚會，是爸爸對自己人生的回顧，是卓也的一場夢。

### 動與靜的始末

首場和尾場設定是在同一日，同一樣的對話，同一樣的情節。而一開始爸爸作勢起飛，卻在一下警號之間墜落，就像是一個永不成功的預言，是鈴木家的宿命？只有卓也聽得見的聲音，是父親對最後希望破滅的抱怨。但是大局已定，無論爸爸再脱皮多少次，都不能夠改變離婚的命運。反而爸爸脱了皮，又是否真的令卓也復活？「墜落男」這個題目，明明是卓也自己，卻借爸爸來表達。在我眼中，卓也重拾夢想，其實是自嘲，是對佐藤的過去的一種依戀。

到最後，美津子和卓也道別時一起摺的紙飛機，顯然是要帶出「婚姻是兩個人」的道理。不過，母親的靈魂更加提醒我們，家庭需要每個成員付出。

## 從頹喪走到振作：談《脱皮爸爸》

梁展慶（公開組）

日本近年輸出了不少男性身份／標籤，例如電車男、宅男、草食男，都指向二十一世紀東亞地區社會向上流動的機會減少、女性社會地位提升而引發的所謂「男性危機」。當男性再不能享受以往那些社會提供的特權，少不免觸動了大男人的神經和小男人的自卑，而男性應如何自處便成為一個「問題」。《脱皮爸爸》就是在這個社會脈絡下，描寫四十歲的鈴木卓也面對失業、離婚、外遇、父母離世等打擊之下，回望以往男性主導的戰後日本社會，從頹喪走到振作的故事。

卓也就是生錯了年代，他做的事和他爸爸卓二郎以往所做的大致相同——放棄夢想、做了一份平淡但能糊口的工作、結婚、婚外情——但社會條件轉變令他們的人生走到不同的境地。卓二郎即使有婚外情，只要肯負擔家庭責任、維持婚姻，太太會不離不棄地照顧他，就算其中有多少個情人，其他人和他自己都不認為有甚麼問題；相反，卓也婚後搭上了大學時期的前度，在駕車接載她期間不幸撞傷一名小孩，就令他失去公務員的鐵飯碗；給太太發現了婚外情之後，太太隨即提出離婚。接二連三的打擊令他垂頭喪氣，失卻鬥志的他經常躲到家裡一角吹風扇。

就在這危機中，以往主導社會的男性成了他的救星。從第二場爸爸開始脱殼、愈變愈年輕來說，每脱一次，就往舊有的日本社會走一步。演出當中，那六位爸爸由外表到性格都很不相似，與其說是不同年紀的同一個人，反而更像不同年代的男性形象。每退後一次，父親愈年輕的同時，男性形象也變得愈強、愈主導、愈有信心。從一個記不起剛剛發生的事的八十歲老人，到一位六十歲憂慮兒子前途、對妻子內疚的男人，到五十多歲有病痛也要挺下去的霸氣大男人，再到四十多歲以音樂結識女伴的生意人，再到三十多歲健碩、風流的壯男，最後回到二十出頭那個有理想、勇氣、純真、對太太一往情深的少男，要說的就是懷念以往那男性主導的日子。

相對爸爸的多變，戲中的母親卻「只此一面」。母親景子從雪櫃出場一刻就定格在二十多歲那清純可人的少女形象上，即使父親是八十歲還是二十歲，景子都是那甜美的照顧者，努力適應不同的爸爸（男人）。這樣的處理，真正

反映了卓也和（一眾）爸爸（也可能是編劇、導演）心中那美好的女性形象——體貼、順服、照顧入微、美麗、性感。相反，現代的女性卻被塑造成欠缺景子的優點，好像推銷員田中久惠和卓也的前度佐藤理沙在戲中就是男人的性伴，沒甚內涵、甚至是拖垮男人的負累。只是美津子堅持自己的理想，不甘受縛，雖然不是戲中受崇拜的角色，也得到卓也的尊重。

可幸的是這個戲終究沒有止於懷古。雖然社會條件已不一樣，卓也從這個想像中的經歷（說是想像因為卓也前妻美津子在最後一場顯得對那五位「脫皮爸爸」一無所知）學習到母親的忍耐、積極、包容，以及父親的理想和勇氣，來面對他的婚姻（他簽了離婚協議書後再向美津子求婚）和工作（重拾拍電影的理想）。可是最後以分開家居的佈景引進軍機，以及一眾爸爸和卓也衝出來投放紙飛機，就令人想到導演想表達家庭對男人的束縛，和對那男性主導社會和文化的嚮往，未免和劇本那結局——卓也和美津子各自追尋自己理想和生活——並不一致。如果投放紙飛機的群眾也包括美津子，不知帶出的訊息和觀感會否更理想？

## 平衡與失衡——評《脫皮爸爸》

黃雯怡（香港中文大學全球傳播文學碩士）

據說人瀕死前，能在剎那之間回顧一生。話劇《脫皮爸爸》則將這剎那延長，用三個小時的時間回顧了一個典型日本父親的一生，亦回顧了戰後日本的發展歷程。該劇最突出之處，在於用寫實主義手法講述荒謬之故事，兩者相斥相合，產生一種奇妙的化學反應。而「香港話劇團」的本土化翻演，更將粵語固有的生活化特色融入其中，使這齣戲更具親切感。

劇中男主角卓也面臨失業、喪母、外遇曝光、妻子要求離婚等一系列的人生危機。這樣的遭遇對於任何邁入不惑之年的男人恐怕都是致命打擊，更何況卓也身處社會結構尤為穩定保守的日本。劇作者以神話般的荒謬奇遇來對抗這看似無解的殘酷現實：卓也患腦退化症的父親竟在一夜之間返老還童——年輕了二十年！而後更每日褪去一副皮囊，六日之內變回二十出頭的青年。卓也由此認識到了父親不為自己所知的一面，並從中找回了新生。

個人認為，講故事的方法有兩種：一種重結局，即處處設懸念，把包袱留到最後一刻；另一種重過程，即處處埋伏筆，結局水到渠成。《脫皮爸爸》顯然是後者。不管是首尾呼應的敘事結構，還是喜劇化的敘事基調，觀眾早已得到強烈暗示，這齣戲必會以一個光明的結局收尾。既然結局已在意料之中，創作者要考慮的即是如何讓過程之發展足夠有趣之餘，也能讓結局之到來顯得合情合理。

在過程方面，創作者的把握可圈可點。首先，全劇細節處理上注重平衡。開場和結尾，逆生長的父親和生活停滯的兒子，幹練懂事的妻子和嬌柔任性的情人，呼應與對照隨處可見。佛經有云，不生不滅。這觀點若翻譯作現代科學，便是能量守恆定律。劇中，不斷年輕的父親用自己不斷死去的軀殼，為兒子停滯的生活注入前進的動力。雙方的關係並非直線發展，而是有進有退。父子之間既有溫馨剖白，也有激烈爭吵。創作者尤其注重每一幕的節奏，確保快慢有序，張弛有度，如眾人熱鬧狂歡之後各自黯然神傷，爭吵之後緊接溫情對話。其次，充滿象徵意義的道具為情節發展埋下伏筆。香蕉和蟬點出蛻皮主題，紙飛機暗示父親的飛行員生涯以及日本經濟的起飛，雪櫃、風扇暗喻對母親的追憶……諸如此類，給觀眾以足夠聯想空間。

然而在結局方面，創作者的平衡之美被打破了。以文藝對抗生活本身就是一個烏托邦，而劇中對卓也電影理想的鋪墊又略顯不足，以致最後卓也重執導筒的選擇顯得避重就輕。並且，卓也在前五幕中的轉變並不明顯，而最後一幕的「重振旗鼓」完全依托於第六幕「合家團聚」的感動之上，轉折太過突兀，有刻意之嫌。

除此之外，劇中暗藏的女性隱線也值得一提。乍一看，該劇從劇名到主要人物都是男性，女性角色在劇中分量似乎十分微弱。然而仔細觀察即可發現，該劇所有的主要戲劇衝突都是由女性角色來推動的。可以說，所有男性角色的「生死」都由女人來決定。卓也之「死」始於情人佐藤的糾纏，其「重生」則是因為母親的出現，妻子的最終離去。父親卓二郎的「生」是因為一位女工的髮卡，「死」亦是以妻子之死為觸發點。不知作者是否有意以此隱喻日本男性的沒落？又或者是表達對傳統女性的讚美？

## 脫皮與變身——論《脫皮爸爸》一分為六的意象

楊秀玲（公開組）

脫皮，觀乎自然界，有蟬脫殼、蛇脫皮、春蠶破繭，蝴蝶破蛹而出等，大抵都有浴火鳳凰、去舊重生的象徵意義。本劇以《脫皮爸爸》命名，不難預料，「脫皮」是重點：透過父親鈴木卓二郎脫皮的經歷，兒子卓也得以反思自己的人生，重拾夢想，可見「脫皮」也有重生的含意。

如果說「脫皮」只是一個用來營造轉變的手段，推進劇情發展，編劇其實有很多更省功夫的做法：安排爸爸一覺醒來後就變年輕，或受某些東西觸動變身，這在日本屢見不鮮：叮噠用魔法或小道具可改變現實、超人和美少女戰士一下子就可變身成另一人了。即使要保留上文脫皮「重生」的意義，也大可用道具皮輕輕帶過，或安排脫去的皮融化或消失。這樣，就不用多找五個演員來演不同時代的爸爸，不用苦心透過暗藏的機關經營他們在台上的位置，也不會有那幾幕所有爸爸同時出現的情節了。

由此可見脫皮的重要性，在於「一分為六」：除了有生命的那個爸爸外，其他脫了的皮在劇情及舞台上仍然有一定的作用。變身，只是由一人變成了另一人；脫完的舊皮消失，也沒有一分為六爸爸們同時存在的效果。

不難發現，卓也自小與爸爸關係不好，欠缺溝通。媽媽死後，他被迫要與父親相處，可惜對方已沒有清晰的思路與他溝通了。透過「脫皮」，父親的角色徹底的改變了：由一個神智不清，體虛血弱的「被照顧者」變為一個「照顧者」。在眾多父親前，卓也彷彿變回了小孩，變回一個「被照顧者」，不論父親給的是精神上的鼓勵、實質的建議，甚至是批判，都正是迷失的他所需要的。編劇一次給卓也六個爸爸，把他自小欠缺的父愛一次補上，正是以極端呼應他工作、婚姻、家庭失意的極端；極盡能事的重申爸爸的重要性，強調了傳統日本父權社會中父親強勢的角色。

除第一及七幕外，劇情的發展是順時序的，而且大抵差不多，就是爸爸脫皮、說往事、對卓也的境況作出回應（提出解決方法、批判或精神上的鼓勵）。這種如詩歌「重章疊詠式」的情節很容易令觀眾產生角色之間必定有層遞關係的假設，好像《三隻小豬》中三隻小豬是一隻比一隻勤



力，他們的家是一所比一所堅固等。但在本劇中，編劇想要強調的，是卓也把父親一生的一絲一縷串連整理，領悟人生。由各場平均的時間分佈可看到，絕對沒有一位爸爸對他的影響是特別大的。六個爸爸同時出現，交代了他們之間的平衡關係，打破慣有角色的線性發展。

六位爸爸之間的交流互動，側面描寫人物性格，好像五十多歲的爸爸不理會其他爸爸勸告，吃麵猛下七味粉，可見他為人固執。此外，也加強對比，如二十多歲的爸爸忠直老實與三十多歲的爸爸的玩世不恭等，這對本劇尤其重要，因為本質上爸爸們都是同一人，沒有鮮明的性格會令觀眾混淆。六個不同時代的人在同一時空平衡出現，也為荒誕劇切下了基調，把觀眾設定在一個超時空的異世界，結尾六個爸爸一起載歌載舞，吃拉麵，更是超現實的高峰，確立了荒誕劇的定位。

當然，採用一分為六的脫皮安排也有實質的考慮，不分開六個演員來演，場與場之間換衣、換妝的時間可能不夠，一人分飾六角也需一定的演技……但前文所論之舞台效果也是不容忽視的。「脫皮」並非只是令劇情合理化的手段，其重點也不在回到過去，即使是一塊已脫掉的皮也有其存在意義。六位爸爸代表了六段時間，強調的是父親對兒子的影響，是貫徹一生，影響深遠的，這確是值得我們反思。

# 再現亞洲

藝評寫作導領計劃2011

藝評文章選輯

## 《樂韻流金嘉美蘭》

### 讓眼睛和耳朵發現新大陸—— 《樂韻流金嘉美蘭》

王禧彤（香港大學附屬學院藝術副學士）

來自印尼峇里島北部的「采碧塔卡樂舞團」所帶來的嘉美蘭音樂，確實對從未接觸過印尼音樂的人無論在視覺和聽覺上都有很大的衝擊。

嘉美蘭音樂源於爪哇，以銅鑼、鑼、鐘、鼓及竹笛為主要樂器，這些樂器的音色是否傳統對整首樂曲出來的效果有決定性影響，因此每一個樂團都有自己獨特的調音，外來樂器是沒法融入樂團的音調中。此外，演奏時需配合舞蹈和吟唱經文，才算得上是完整的嘉美蘭音樂表演。

現時嘉美蘭分為爪哇及峇里兩派，樂曲結構都很相似，區別在於後者的節奏較急速且多變，旋律亦較密集。采碧塔卡樂舞團所演奏的峇里嘉美蘭，讓觀眾欣賞了技巧與音樂性兼有的演出。演出一開始由名為「Reyong」的樂器領奏，銅片琴、竹笛等樂器期後陸續加入，展開樂曲。樂器有時交替演奏，有時合奏，但整體旋律仍然十分急速，即使間奏部分亦只減少了樂器數目，速度沒有因此稍緩。銅片琴音高而薄，合奏時樂師會迅速敲擊銅片，藉此形成了一條隱隱約約的旋律線。這種特別的旋律不同於一般音樂如歌般的旋律，它很難抓緊，但細聽卻發現看似簡單的旋律其實是由大量而且密集到不可能完全聽清楚的音組成，樂曲風格令人讚嘆之餘，亦深深感受到樂師深厚的功力。沒有優越的合作性和演奏樂器技巧，是沒法做到密集而不凌亂，清脆且不刺耳的音色。

除了出色的演奏技巧外，舞蹈表演亦應記一功。演奏第二首曲目時，舞者隨著音樂徐徐步出舞台。舞者衣著華麗，頓時成了注目焦點。此時音樂明顯有襯托舞蹈，節奏上

配合了舞蹈動作，舞者的舞姿亦隨節奏不斷轉變，時而激動，時而平靜，通過豐富而誇張的面部表情，靈活多變的眼神及大幅度的肢體動作，藉以表達喜怒哀樂。此外，舞者採用了男女混合舞姿，下身模仿男性走路姿勢，雙腿分開，腳尖指向兩旁並左右急速移動；上身卻模仿女性神態，雙手抬起，手腕及手指動作嫵媚。這種舞姿打破了男步女步的界限，造成特別的視覺衝擊。舞蹈演出了中段，舞者還要演奏樂器及吟誦詩歌，才算是完成一個完整的表演，可想而知樂團對團員的要求絕不低。

整場演出最令筆者感到讚嘆的地方是樂師不只是演奏樂曲，他們還透過樂器及眼神互相交流，不自覺地輕擺身體，配合節奏地搖動，而這些微小的動作都令整個樂團的凝聚力更強。隨著音樂節奏變得愈來愈高亢、急速，樂師的肢體動作幅度也愈大，眼神交流更頻密，整個表演的張力被這些看起來微不足道的細節大大加強，觀眾彷彿給舞台上的一股力量攝進去似的。

看畢采碧塔卡樂舞團演出，的確大大擴闊了筆者的眼界。對觀眾而言，這個表演無論在曲式和舞蹈上也別樹一格，帶給從未接觸過印尼音樂的人耳目一新的感覺。唯一略嫌美中不足的地方是演出場地的限制。嘉美蘭音樂本是戶外音樂，戶外演奏的樂種移師室內，樂器便沒法做到最出色的擴音，餘音來不及消散，稍稍影響了樂曲的音色。但撇開這個限制，《樂韻流金嘉美蘭》不只娛樂性十足，其神秘而獨特的風格亦勾起了觀眾想更進一步了解嘉美蘭音樂的慾望。音樂是需要互相交流才會產生更多新意念，而這次的演出確實形成了一個成功的平台讓音樂影響音樂。

### 抵抗全球化的嘉美蘭音樂

洪思行（公開組）

在全球化的潮流下，藝術文化逐漸單一化，不少具特色的傳統音樂都難以獨善其身。以中樂為例，中樂團的編制、記譜法等概念明顯是受到西方古典音樂的影響。然而，在是次「游藝亞洲」的《樂韻流金嘉美蘭》中展示的嘉美蘭音樂，卻能抵抗全球化的潮流，保存自身的特色。

嘉美蘭（Gamelan）是印尼的傳統民樂。在爪哇語中，「Gamel」解作槌子，因此不難想像這種音樂是以敲擊為主，配合少量竹笛和弦樂演奏。由於是以敲擊為主，所以

## 樂韻流金嘉美蘭

*Iridescent Balinese  
Gamelan and Dance*

采碧塔卡樂舞團

（印尼）

一般來說嘉美蘭音樂的節奏感強烈，並以樂師間的高度合作性聞名。相比之下，它的旋律性較弱。在嘉美蘭音樂表演中，除純音樂外，也會有舞蹈和唱吟，十分多元化。

這次演出的嘉美蘭音樂屬於北峇里「克比亞」風格，這種風格的節奏較快，在演奏中經常突然加大聲量，使音樂極具爆炸性。此外，克比亞風格的嘉美蘭表演很著重觀感，使表演變得可觀。例如在每次演奏前，會先由鼓手拍鼓一次，然後其他樂師一起提起右手掌（在印尼，右邊較左邊神聖），繼而彎腰（看似正在鞠躬）拿起音槌準備奏樂。

從音樂會中可發現，不論是傳統作品如《新巴拉根珠》，或是近代作品如《戰爭得勝》，嘉美蘭音樂的重複性頗強，相同模式的音樂經常被重複演奏。有時候樂師會在重複的樂段中加以變化，如改變聲量。然而，由於嘉美蘭音樂的旋律性不強，令音樂難以「入腦」，儘管音樂不停重複，聽眾往往在音樂過後，便把音樂忘掉。

#### 走音的音樂 跳舞的木偶

嘉美蘭音樂與主流音樂的最大分別在於和聲的概念。在古典音樂中，各個音都有明確定義的頻率，各種樂器在演奏前都要調校至相同的音樂會音高（concert pitch），才可奏出適當的和聲。在嘉美蘭音樂中，兩個相同的樂器會組成一組，但它們並不會調校至相同的音高，而是一件比另一件的音略高。當它們齊奏時，便會產生「悸音」（beat）的效果。這點與西方的和聲概念大相逕庭。

例如在《不確定的時代中》，一眾樂師吹奏竹笛。由於音調不一，若從古典樂的角度來看，它們是「走音」，是難聽的音樂；若從嘉美蘭音樂的角度來看，這才是嘉美蘭樂師追求的音色，是嘉美蘭音樂的特色之一。

嘉美蘭舞蹈亦是別樹一幟，嘉美蘭舞者會穿起浮誇華麗的服裝來跳舞，她們的動作多是既大且鮮明（因此能容易地與以敲擊為主的嘉美蘭音樂配合），有時候亦有一些細緻的動作如撥弄手指，而且眼神相當凌厲，所展示出來的肢體形態有點像木偶。這些跟著重展示身體的流線美和優美動作的芭蕾舞是截然不同的。

除跳舞外，嘉美蘭舞者還通曉朗誦和演奏。在《詠頌史詩》中，舞者一邊跳舞，一邊朗誦一篇古老爪哇散文，朗誦完畢後更坐下來和樂隊合奏。由此可見要成為嘉美蘭舞者是毫不容易的。

#### 與主流音樂分庭抗禮

嘉美蘭音樂能抵抗全球化的潮流，原因之一是它是非常實用的。在印尼，不論在婚禮、喪事、節日慶祝或宗教儀式中，嘉美蘭音樂都是不可或缺，嘉美蘭音樂早已根植於印尼人的生活中，因此是不容易被取代或改變。

另外，嘉美蘭樂器在印尼的「地位」超然，它不屬於個人，而是屬於整個社區、村莊或皇室，一套嘉美蘭樂器就是社區、村或皇室的代表。從中可推想嘉美蘭樂師在當地是一種備受尊重的工作，社會地位不低。這點能吸引年輕一輩學習嘉美蘭音樂，並以嘉美蘭樂師為終生職業，使嘉美蘭音樂得以傳承下去，保持它的活力。

## 嘉美蘭——熱鬧的慶典

葉永翠（香港大學附屬學院藝術副學士）

若要用一個詞語總括嘉美蘭（Gamelan）的音樂風格，想必是「熱鬧」。嘉美蘭音樂來自印尼，音樂充滿民族色彩，亦是當地的宗教音樂，因此演出場地多是室外，樂器需要響亮才能與更多人分享。嘉美蘭樂團包括拉奏和彈奏的弦樂器、木琴、竹笛和其他青銅或鐵製樂器，早年的嘉美蘭音樂是用口傳心授的方法傳承，到十九世紀時才發展出樂譜。她的另一個特色是「集體創作」，樂團成員會在排演的過程中加入個人的創作，因此除神聖的宗教音樂不變外，其他作品會不斷更新改變。來自峇里北部嘉美蘭的「采碧塔卡樂舞團」，樂隊一共有二十位樂師和三位舞蹈員，強調演奏二十世紀初的原裝版本，好讓觀眾聽到最原始的味道。

甫開始，音樂輕起，漸漸由輕柔轉為重音，再凝聚成較吵耳的重樂聲。接而鼓聲起，隨著男歌手開始吟唱，樂手在二樓敲擊著樂器緩緩進場。此乃峇里人的文化活動習慣，先作巡遊儀式，喚起眾人的注目，亦似帶領觀眾走進嘉美蘭的音樂世界。在樂舞團顧問華楊·帝比亞教授（Professor I Wayan Dibia）的簡單引子後，演出便正式開始。

第一場的主題是《戰爭得勝》（Jayeng Rana）。這首樂曲創於二十世紀中葉（一九六九年），作曲家的靈感來自十七世紀中的的一場勝利，目的是為了喚起峇里的英雄精神。因此，全首歌的主體也是急速有力。音樂以急促的節

奏開始，「Ugal」（貌似槌子）明快地敲擊銅片琴，琴手右手負責敲擊，左手負責按著銅片定音，左右手的整體配合使觀眾讚佩之餘，也使人感到他們背後付出的努力。音樂在鬧哄哄過後，趨向一段輕輕而浪漫的節拍。後來音樂又轉為激烈，眾樂器一同合奏，聚合成一種喜悅、嘈吵、猛力的重音敲打，整個情緒昇華到最高點，現場欣賞嘉美蘭的熱鬧音樂是一種吵耳的震撼，感覺新鮮。

第二場的曲叫《詠頌史詩》（Palawakya），當中有我最期待的獨舞者演出。獨舞者是一名女舞蹈員露·普圖·育莉·蘇亞仙妮（Luh Putu Yuli Suasrini），細看資料，女郎自五歲習舞，演繹能力被備受肯定，她更憑《詠頌史詩》此曲獲獎。能夠現場欣賞她得獎的作品，從中增廣見識。舞者氣勢磅礴的從布幕走出來，廿一歲的她已經能夠懾住觀眾們的目光，眾人的眼球離不開她，全都投入觀看她的手舞足蹈，把音樂都置在一旁。她的彩妝畫得精緻，突出她的一雙大眼；臉部表情時笑時怒但從不露齒；衣飾也很華麗，金燦燦的，有點像中國大戲的戲服。舞者明亮的大眼睛，每一下的轉動也是跟著音樂節拍左轉右碌，瞪東瞪西。她的手指擺動，時似女性蘭花手的柔媚姿勢，而大小腿的擺動，時似男性的粗獷豪邁，如果仔細觀察，她的腳趾也在演戲，實在使筆者敬服。中間獨唱的一環，她邊敲打「鍋鼓」鑼鐘邊詠頌詩句，聲音清澈悅耳。

下半場的第一場是《不肯定的時代》（Gonjang Ganjing），作曲者是采碧塔卡樂舞團的聯合總監普特拉瓦恩（I Putu Putrawan）。這首歌意在描寫作曲家對現代污染物的擔憂。污染不單是可見的環境污染，而是指當代文化和藝術受到外來文化的影響，失去傳統和原始味道。世界各地的文化不斷融合創新，不論是好壞，我們也無法避免。欣賞音樂時，我確能感到音樂帶來的惆悵。開首音樂是強烈激情的，但我認為當中帶有一絲疑惑。接著竹笛柔和緩慢的吹起，吹起飄渺未知的感覺。過後，音樂突然又轉為激情。後來，樂隊狠勁地敲擊著樂器，把氣氛推到高峰。最後，音樂變得輕鬆自在佻皮，筆者在愉悅的竹笛的主導下，結束欣賞這一場次的表演。



整個表演的最後一場，名叫《勝利青年》（Taruna Jaya）。這首曲的特別之處在於舞者是跟著樂隊所奏的不規則音樂跳動，鼓聲起後，「Kecek」（類似大鈸的樂器）的節奏成為主導，音樂十分急速和撞擊的聲音很重。後來中段變得輕柔，而柔和的竹笛成為主體，兩位年輕的舞蹈員也出場。二人隨輕輕的音樂扭動身體，跟第二場時的女郎一樣會用力左右轉動眼珠，十隻手指和腳趾忙著演戲，觀眾們也忙著欣賞她們變化多端的高合作性舞姿。後來這位女郎也加入舞蹈，於是三人一同以舞蹈表達年青人內心的剖白及情緒變化。樂團演出的嘉美蘭是個熱鬧慶典，親身在劇場欣賞確是有點吵耳，但能接觸異國的傳統音樂真是一個特別的體驗。

## 傳承與互補——《樂韻流金嘉美蘭》

蔡寶欣（香港樹仁大學中文系）

嘉美蘭（Gamelan）的音樂風格生動活潑，這一點可以從「Gamel」這個爪哇語中看出來。它帶有整套懸掛的銅鑼和木琴樂器之意。這一次，來自印尼峇里島北部的「采碧塔卡樂舞團」於香港首次亮相，此樂舞團的活力，可謂完全繼承「Gamel」一詞的意思。

樂舞團於第一首曲目前的巡遊便令觀眾耳目一新。峇里人習慣在文化活動開始前，先有一個巡遊儀式，喚起參加者的注意。雖然今次是在劇場上演出，但樂舞團非常善用舞台的設計。隨著音樂總監馬迪·泰涅（I Made Terip）的鍋鼓伴奏，作長老、教士打扮的舞者緩緩步向舞台。華麗燦爛的服飾及獨特的文化氣質已令觀眾眼前一亮，留意接下來的演出。

首先演奏的是傳統樂曲《戰爭得勝》。此曲記載十七世紀中布萊倫王打敗敵人的事蹟，並於一九六九年寫成。當時印尼經歷一連串政治動盪及流血事件之後，人民渴望安定。因此樂曲充滿激昂的節奏，並盡量活用嘉美蘭的廣闊音域，旨在喚起人民對未來生活的盼望和英雄的氣概。

嘉美蘭除了演奏，亦會配合舞蹈，《詠頌史詩》和《勝利青年》便是當中的代表。《詠頌史詩》氣氛高昂，在快速俐落的銅片琴聲中，露·普圖·育莉·蘇亞仙妮（Luh Putu Yuli Suasrini）登場。舞者的腳步隨著流暢的音樂節奏一起



一落，眼神銳利，張力十足。她極具風格的肢體動作，加上清脆的琴聲和優雅的吟唱，令人彷彿置身於歷史的滾滾長河之中。

至於《勝利青年》，更是由三位舞者演出。普圖·麗瑪·費比安娜（Putu Ryma Febriana）、露·普圖·慧雲·帕蒂露（Ni Luh Putu Wiwin Pratiwi）及露·普圖·育莉·蘇亞仙妮的高度合作令人目不轉睛。三位舞者的動作雖然抽象，但那股緊張感非常突出，配合著演奏者充滿默契的敲打，顏色鮮艷的服飾隨著音樂和舞蹈翻動，使觀眾感受到那種異地文化的美。

全場既有傳統曲目，又有新編作品。其中，《不確定的時代》便是由樂舞團聯合總監普圖·普特拉瓦恩（I Putu Putrawan）創作。普特拉瓦恩自小便隨父親（音樂總監馬迪·泰涅）的樂團走遍大小鄉村進行表演。因著對峇里音樂的興趣，促使他開始創作新的嘉美蘭樂曲。《不確定的時代》以兼顧傳統和創新為主題，打破嘉美蘭同步演奏的模式。每組樂器擁有自己的獨奏，但仍能聽出傳統的樂句。唯樂曲沒有肯定的開首和結尾，使整體聽上去有點冗長。

采碧塔卡樂舞團講求正宗的克比亞音樂風格，同時亦鼓勵創作，令這種罕見的音樂得以傳承，實在令人佩服。這種求同存異的態度，對於嘉美蘭與國際樂壇接軌有重要的作用。

## 民族色彩豐富的音樂世界

樂源（公開組）

印尼「采碧塔卡樂舞團」採用峇里人習慣的巡遊儀式作為音樂會的序幕，音樂總監馬迪·泰涅用一組定音鑼鐘組成的鍋鑼奏著「搖擺步」旋律，所有樂師、舞蹈員及長老穿著整齊服飾，二十多人浩浩蕩蕩由舞台上層，唱著詩歌巡行至下層的舞台中。在樂舞團唱著最後一句詩詞「求同存異，真理如一」後，音樂會正式開始。

樂曲《戰爭得勝》是一首克比亞印尼民族傳統樂曲，兩個鼓手坐在舞台中間，其餘的二十多人分兩邊在舞台上排成八字，兩個鼓手用手勢起拍，其他樂師相繼加入，從前奏曲開始發展，透過對敲打大鑼、鑼鐘、笛、鼓，大鈸等傳

統樂器，樂隊利用音槌敲打出不同的樂章，終樂章時交織造出戰爭勝利，喜氣洋洋的氣氛。

《詠頌史詩》是混合音樂、詠唱與舞蹈的表演，樂段通過速度的變化，從低音向高音辨識強弱，穿著雍容華貴服飾的舞者環繞細小的舞台舞動，微妙的舞姿糅合強勁打擊樂，以身體的彎曲、手臂的屈伸及手指的動作，表達出感情的變化，她更一邊敲打鍋鑼一邊詠頌峇里文詩句。除舞姿外她的眉目亦很有張力，不時用凌厲的眼神射向觀眾，有如神靈在激勵及鼓舞信眾，她的演繹帶著濃厚印尼峇里人的廟會色彩。

第五首《開場曲》是廟會儀式伴奏的古典樂曲，主要樂器是一列十個定音鑼鐘，樂曲的節奏由慢至快，樂段由三十二拍的旋律組成，不斷反覆重奏，通過速度的變化，將速率增加到頂點；樂師技術精湛地擊打著樂器同時，亦用心聆聽著其他樂師的節拍，技巧發揮得淋漓盡致，此曲節奏充盈著強烈的律動，曲終時餘音凝聚在空中，是一首令人振奮的樂曲。觀眾看到樂師表現出很輕鬆的神態，實際上他們是非常專注及嚴謹。

《勝利青年》是一首舞曲，曲式結構由一段很長的克比亞開始，一段獨舞之後是由兩位穿男服的少女跳出的雙人舞。她們舞姿輕盈，跟隨著樂隊所奏出的不規則的樂章，富有韻律地舞動。錯綜複雜的擊鼓節奏，把樂曲推到高潮的同時，她倆的舞姿卻細膩而流暢，統一及協調得宛如一對機械公仔，那婀娜的舞姿是以她們頸部的擺動、手臂及手指屈伸來盡情表達。最後加入首位的獨舞演員，三人的舞蹈跟隨著變化萬千的擊鼓節奏，與樂曲一道把表演推到高潮，場面十分熱鬧。這個舞曲表現出歡樂情懷，刻畫出勝利場面。而觀眾的熱烈反應說明了這是一場非常精彩的表演。

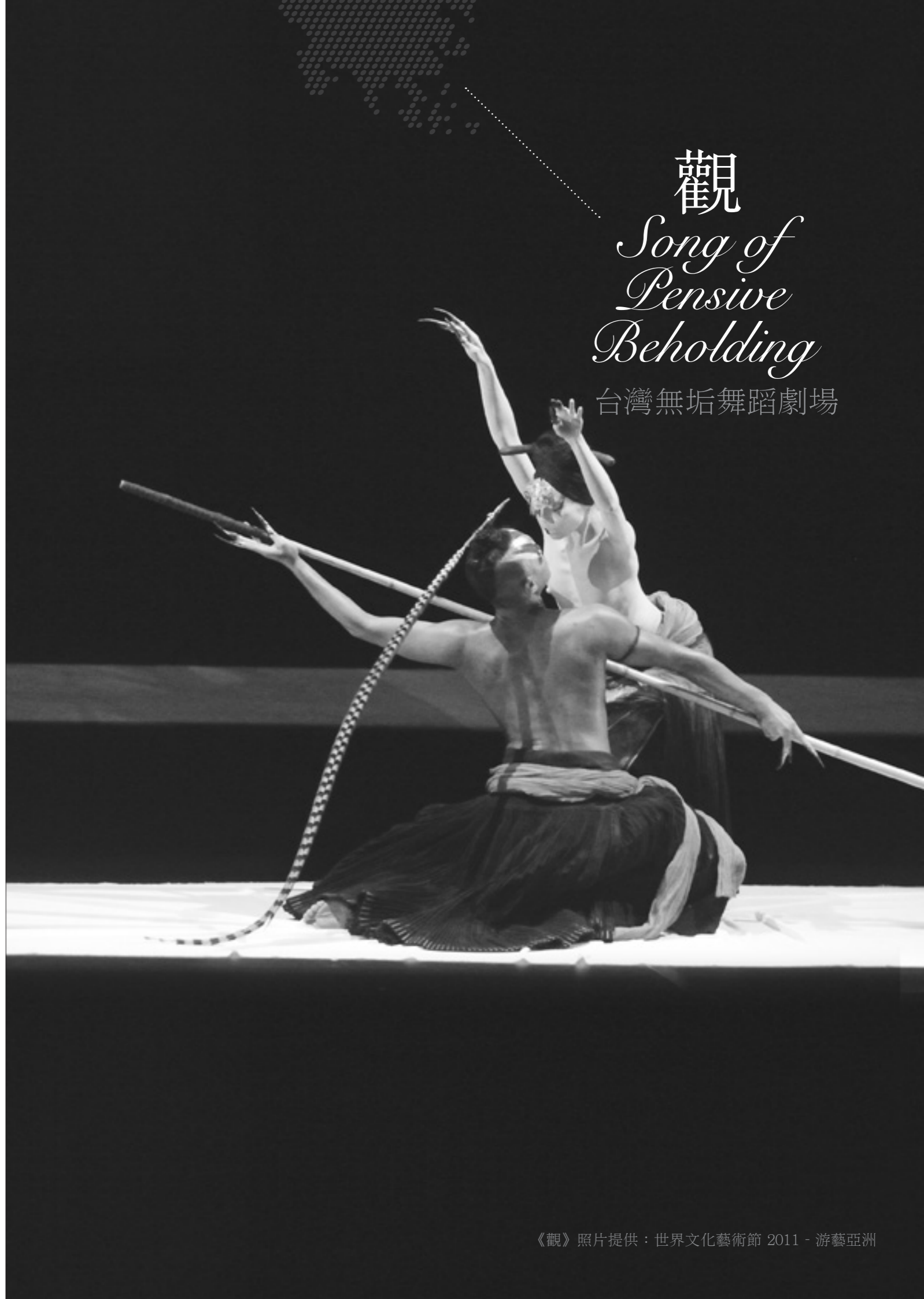
首次接觸嘉美蘭的我，感受到熱鬧的音樂，整晚樂團的演奏是非常有默契及齊整。樂師憑他們深厚的音樂造詣，停頓及起拍精妙準確，獨特的嘉美蘭音樂風格是很適合在廟會與喜慶場合中表演。

演出後的座談會亦讓人印象深刻。華楊·帝比亞教授解答觀眾題問之餘，更示範了敲打樂器，亦告知觀眾傳統嘉美蘭音樂是全男班的樂團，現受西方影響已有女樂師加入。為活力充沛的嘉美蘭音樂增加新元素，可在印尼嘉美蘭音樂基礎上，加入西方的元素，令曲風更為豐富。香港觀眾有幸欣賞到印尼峇里北部的傳統文化精粹，增加對其他音樂世界的認識，確是一次愉快的文化交流。

# 觀

## Song of Pensive Beholding

台灣無垢舞蹈劇場



# 再現亞洲

藝評寫作導領計劃2011

藝評文章選輯

## 《觀》

### 把舞台變成祭壇：談《觀》

王楚翹（香港中文大學哲學系）

將劇場表演變成儀式，把舞台變成祭壇，《觀》的開場是兩邊鼓手身穿民族服緩緩進場。從每個表演者從容卻嚴謹的動作，你感受到某種儀式即將開始。他們帶來一種異於生活的節奏，不止是緩慢，而是一種儀式的節奏。全場開始靜下來，凝視。凝視舞台的同時，你開始凝視自己的呼吸。

舞台上似乎沒有甚麼東西在發生，所以觀眾的注意力反而較多落在自己或周圍觀眾的身上。這令我想起某次拜祭祖母時，我倏然發現，透過拜祭所檢視的不是祖母，而是我自己。當你誠懇地嘗試靜下來感受先人、跟先人對話時，某意義上其實你是在跟自己作另一種對話。或者《觀》這個儀式劇場，正想邀請觀眾在「觀」表演的同時，反「觀」自己的內在、「觀」自己與周圍的關係。

表演的開首，是一群禾神手持稻穗躬身而行。稻穗一直緊貼大地，恍如手之伸延，舞者的腳步亦一直沉到地上，很能感受到他們與大地間的連繫，那種親密與不可分割。舞台的垂直中道，一舞者帶著無限誠懇，撿起路上一顆又一顆的黑卵石。縱使舞台上只有些簡單的布幔作為佈景，你彷彿已看見草原、部落、浩翰的穹蒼和大地。接下來是白鳥的出場，舞者上身全裸，塗上乳白的油彩，頭頂一襲黑色的百褶裙。一瞬，舞者腰向後折，張開身體，雙手不停搖動，指甲（鳥爪）呼啞作響，彷彿要用盡全身氣力把能量傳出去。那一刻，我真的看見一隻鳥在翱翔。

當然，更令人印象深刻的是之後男女舞者一段愛與情慾

的舞。二人緩緩進場，男舞者手持長棍，二人久久僵持不下。然後女舞者把長棍捉住，二人的距離漸漸縮短，最後達至交合。簡單不過的動作與暗示，卻因那「靜中帶動」的節奏變得極其生動。綜觀《觀》整個演出，甚少有「發」的情況。大部分時間，你會感受到一種能量潛藏在舞者的身體內，而他們一般不將其外發。正因為沒有外發，而是把一切澎湃的情感向內收，那種情感反而有積累，顯得更加強烈。就好像高手過招，最凝重的氣氛不是出招的一瞬，而是蓄氣待發的一刻。

這點在老鷹兄弟決鬥的一場最表露無遺。在緊密的鼓聲推動下，老鷹兄弟間的張力愈來愈強。然而若單從舞者的外在動作而言，這場並無任何激烈的打鬥場面。相反，一切最激烈的張力都藏在舞者身體內。以致你看到二人就算一動不動，也感受到他們全身的肌肉慢慢縮緊，如箭在弦。舞者在身體處於極限時所發出的叫聲，非在聲量上如雷灌耳，而是直直打到你的內心，與你產生共鳴。一瞬間，你似乎與舞者共同呼吸，分享著同樣的感受。

以上乍看來似乎有點玄，但其實所謂生活不就是這麼一回事？只有打開你的心感受周圍，你才真真正正活在當下。只有感受到別人的喜怒（所謂「同理心」），人類才能互相理解、和平共處。只有感受到自身與大自然的關係（所謂「天人合一」），才能與萬物互相尊重，方可談珍惜與保育。所有回歸簡樸、探究天人關係云云，皆始於「觀」。現代人生活節奏急速，早已忘記靜觀的重要性。但事實上快慢並非重點，時刻保持「觀」心才是最重要的。走出劇場，我們又如何運用剛才在儀式裡體認到的道理呢？



### 獨特的寧靜

梁晞藍（香港中文大學生物系）

看《觀》之前在工作坊裡多次聽到《觀》是一個很慢，也許是一個很平靜，沒有太多視覺上的刺激的一個作品。加上看《觀》之前的一晚去看「香港芭蕾舞團」的《此時，彼刻》，更會覺得《觀》給我一種獨特的寧靜，平穩的感覺。看劇場表演時表演者多少會以提供「娛樂」的心態，或者要挑起觀眾的情感，令觀者加深對表演的印象；看《觀》後離開劇場，反而有一種淡然，釋懷的感覺，伴隨兩個問題：舞蹈的起源是甚麼？舞蹈演化到現代化社會下的消費品，應該如何理解《觀》？

從佈景來分析《觀》，《觀》利用葵青劇院舞台的深度佈置出一個多塊布條組成的帳幕，由前台延伸至較後的台面，加上在舞台中間的黑卵石，整個佈景顯得乾淨而簡潔。

表演的開始由鼓神的十二下鼓聲帶觀眾走入儀式的程序。然後舞者緩慢地走過舞台，他們閉上眼睛，彎下腰，重心慢慢地從腳根，腳掌，腳趾移動。整個動作無聲而乾淨俐落，雖然閉上眼睛，但舞者沒有絲毫偏差遠離要走的路線。舞者徐徐將布條收起，他們面上不帶表情，專注地將布條恭敬地收好。當布條完全收起之後，舞台最深之處有一個被分別出來莊嚴而神聖的空間，是祭祀儀式的重心。

舞者把台上的黑卵石拾起，有些女舞者拿著稻穗走出舞台；舞者的動靜（舞者的身上塗上白色油彩）在黑色的舞台上顯得格外顯眼，但動作依然柔和，整個人的重心依然貼近地板。表演中段由鼓神節奏平穩的鼓聲進入另一個畫面，男舞者圍成圓圈，加上許景淳吟唱製造出緊張的氣氛，開始進入人與自然爭鬥的畫面。爭鬥的畫面有一些模仿動物動靜的元素，配合舞者的猙獰面部表情。末段，觀止的部分再次重現緩慢的腳步，安靜地完結《觀》演出。

綜觀整個作品的動作，舞者的演繹方法都強調舞者與地板，或者延伸到林麗珍所關注的題材：大地，舞者鮮有跳或者腳掌離地的動作。音樂方面亦有一種類似佛堂打齋，平板但令人平靜的鼓聲。舞者的專注，鼓神在中段不停地敲打鼓而鼓聲的聲量，質感，快慢的一致性，都會令我聯想到大地對眾生的滋養，大自然的律法自盤古初開已經存在。當中的法則如舞者緩慢的步伐，不變卻會讓觀者覺得

安穩；法則如一層層白布掩藏舞台最深處祭壇，當人活在大自然的法度裡，加上長時間的凝視，方可明白參透法度中的理念。另外，舞者對於模仿大自然中的動物給觀眾一種原始或有機（organic）的觸感，一切渾然天生，未受當代文化影響的清泉。《觀》是林麗珍經過對大自然凝視，反觀現代人對環境的大肆破壞創作的作品。

這些影像令我開始去回想，舞蹈最初服務的對象是甚麼。翻查舞蹈史，舞蹈源於古希臘，最初因為獻祭，才衍生出舞蹈。最原始的舞蹈用一種恭敬的態度演繹，要放空身心靈，專心一致獻上誠心的祭品予天神。當昔日用作祭祀儀式的情景搬到台上，生活在當代的人應該如何理解現代人與大自然日漸脫鉤的關係？《觀》在我自己而言，透過慢帶出快速現代生活背後對於根——大自然的一種不熟悉，或對抗的狀態。試想多久沒有認真地慢慢移動重心，慢慢走路？多久沒有去郊野公園欣賞大自然的媚態？

《觀》的舞者的專注，對自然的一份尊敬令觀眾在短短兩小時回到自己的根，尋找大自然和自己的關係，所以我離開劇場，心裡滲出淡然，釋懷的感覺是源自舞者腳下緩慢但安穩的腳步和鼓聲不變的能量的源頭，自然。

### 觀、照、自在——評《觀》之淨化

張綺霞（公開組）

觀，必有主體及客體，如何融化主客的隔膜，讓兩者共同達到同一種境界，是不同表演藝術共同探討的課題。《觀》把一切縮減成最根本的形式，放大最微小的瞬間，引領觀眾和表演者一樣，卸下慾念所虛構出來的繁華，回歸最根本的自身。從察覺他人的「觀」到察覺自身的「照」，深思「存在」的意義。

#### 觀靜中之動

一開始，舞台風景看似寧靜，其實每刻都在變。舞蹈貫徹舒緩的節奏，不是讓一切停止下來，而是給予每個動作相當的重量，以寧靜而謙卑的態度引領觀眾。每一個動作皆全神貫注，起步、提腳、整隻腳放在地上、轉移重心，都凝聚力量，所以才會「穩」，利落乾淨，幾乎沒有痕跡。這種「穩」有其長期修煉的內涵，散發安定的氣氛，觀眾投入其中，隨著輕輕的鼓聲及長管聲，慢慢投入混沌的境

界。從天地初開，舞台上的長幔逐一收起，禾神放下高舉的麥穗，躬身移動，象徵萬物從地上初生。行者與火神半蹲走進舞台，行者舉步一定，以向下的力量前進，拾起圓潤的石子，收進鉢中，象徵一切紛擾開始。

白鳥越過蒲葵初生，雙手在光下舒展如羽翼，雖然向上飛翔，姿勢仍貼近地面。大部分的舞者重心不曾升高，展現對土地尊崇的卑微姿態，配合神話式的場景，營造一種與天地依存的氛圍。隨後白鳥長成，披上了黑紅的羽翼，眾生開始交錯，在鈴鐺聲中，一下一下凝注動作，迸發生命力，背後祭師的吟唱也漸趨高昂，舞台由靜景過渡到動景。

### 觀動中之靜

以慾念推動的兩場風景，慾望的強大流動，往往困於自身，不改世界分毫。雖然一切都在急速轉變，但甚麼也沒有發生。三條白幔構成流淌的河流中，鷹與白鳥慢慢靠近，兩者互相試探，後慢慢親吻旋轉，展開，離開，再相偎相依。然而此時吟唱卻哀婉悠長，雖如此貼近，抖震的情慾卻無法超越形體，白鳥散發柔性力量，嘗試卸下鷹的長矛，鷹則戀於白鳥之肉身，兩人最終無法達到彼此尋求，悄然遠離。

至〈渡鏡〉，兩鷹相鬥，鼓聲急促震動，四位男舞者如兩者的幻影，在旁邊嘶喊交錯，散發狂而急的力。兩鷹在壓抑中互相發出獸性的嚎叫，全身的力量放在長矛上，在地上狠劃並彼此交叉，動作迸發著強大怒氣。然而恨意不但沒傷及對方，反而不斷消耗自身，每一下嘶喊都像痛苦的哀嚎。至情緒最極致時候，祭師忽然大叫一聲，在激盪吟唱中，鷹弟耗盡自身力量揮動長矛，山河變色，紅色波浪翻滾過後，微光中，鷹弟縱死心不息，掙扎抖動，亦在幽遠笛聲中隱去。兩場舞蹈純粹地展現愛慾與相殘的慾望，觀眾進入其中，如照見自己潛藏的內在，日常中紛擾思緒的本源。然而舞者愈是爆發，愈顯困鎖無力，最後終結消亡，體現慾念本質的虛無，從而進入淨靜之境。

### 觀自在

靜中生動，動中歸靜過後，在死亡面前，一切都回復最純粹的存在，超脫一己的執念，回歸與天地共生的自由。白鳥生命流逝那一幕，四男舞者打著長管一下一下逼近，白鳥卸下古老繁重的裝束，全身赤裸，跟隨節奏扭動，最後貼近地面，身軀折疊成簡單線條，散發純粹的美感，回復最原初的生存狀態，隨翻滾的長河而逝。最後〈觀止〉中，燈光昏暗，只見光而不見影，四周迴盪綿延之音，加上舞者如神又如鬼的移動，觀眾漸漸融入一種深邃的潛意識，在淨空一切中，慢慢回復到自身。此時誦經之音響

起，舞台從動歸靜，行者再次把石頭放回原位，「本來無一物」的暗示不言自明，只有自然更替的規律，才是歸結一切的安定力量。

人類文明發展已久，把慾望披上各種虛假的外衣，卻不斷對自然破壞，感悟環境變化的本能被掩埋在深處。往往任由各種虛無的執念消耗自身，忘記生存本身的純粹。即使自然開始以災害反報，也未必意識到失去甚麼。《觀》刻意以減法處理舞台上的一切，摒棄日常中過多的語言及動作，如禪修般回歸最純粹的自身。林麗珍以佛道思想改寫肢體語言，配合充滿歷練的佈景和道具，成功讓舞者從「表演者」變成滲透精神力量的生命體，在反常的舒緩速度和簡約動作中，共同展現思想的一體，呈現強大的引力。引領觀眾放下自身，融入純粹的儀式性氣氛，在靜中感悟自然規律的動，在動中體驗慾望的虛無，最後從「觀」到「照」，一起歸於本性——與一切共生的強大寧靜中。與舞者一同放下紛擾思緒，以貼近大地的謙卑態度，重新體現人最根本的「存在」。



## 寒武紀與威士忌

*Our Best of Youth  
in Cambrian*

詩人黑盒劇場  
(香港)

## 《寒武紀與威士忌》

### Is Our Best of Youth in Cambrian?

Tng Wei Keng, Selina (唐慧卿)  
(Open group)

The Chinese title, which translates literally into "Cambrian and Whisky", symbolizes the explosive evolution of lives and phenomena in the current era. Amid this rapid flourish, which is, as playwright Wong Wing Sze explains, comparable to the vigorous growth of creatures and plants in the Cambrian period, the lone individual drowns his misery with a bottle of whisky. Much is touted on how the play resonates the voice of the post-70s, a relatively neglected generation as much attention has been focused on the post-80s. *Cambrian* has done well to portray the lost and lonely souls of any age and generation who lead an ordinary and somewhat insignificant life in the multitude.

The title may have caught the interest of those who know of Faye Wong, a famous pop singer popular in Hong Kong in the 90s, who has a song entitled *Cambrian*. Eason Chan's song adds further to the Hong Kong touch. The interior of a *tong lau* as the main backdrop, and the preoccupation with food (the cat's name is Milk-tea, and Uncle Old complained that the chicken totally lacked in taste) make *Cambrian* very much a Hong Kong story and production. In addition, the fire dragon dance, which made a novelty appearance on the drama stage, and which, in this year's Mid-Autumn Festival, raised publicity on its shortage of sponsorship for the annual performance in Tai Hang, reminds us once again how we have foregone traditions and destroyed heritage in our pursuit for economic growth.

There are many parallels in the characters. Kate's mother and the neighbour, who both bear children out of wedlock, Wai Wai and Kate, who are both divorced, Sophie and Ken, who are outcast in their family and school, and Uncle Old and Master Twelfth, both immigrants from China but one to two generations apart. Most of the characters are stock characters. While all of them delivered funny or clever lines, and together, enlivened the show and provided much entertainment, I wonder if the characters are increased so there are enough of them for the costume party scene.

*Cambrian* presents some of the social concerns in Hong Kong. Uncle Old, immobile and in a state of dementia, lives all alone. Sophie is addicted to drugs. Kate, Sophie and Wai Wai have a problematic relationship with family or spouse. Kate has an affair with a married man. Wing Yee is single and pregnant. It isn't the intention of the play to dwell into any of these concerns, so there is no clear explanation on whether the characters consciously made the choice they did. These events provided some sense of reality outside of the ghosts and spirits and mediums. Last but not least, the physical environmental problem is projected in the drama with a humorous touch by the reclaiming and re-distribution of things thrown away, and the re-cycling of human waste.

The mixed feeling of colonialism and post-colonialism come across well in the drama. Big Head would not rest until he heard that the British had gone. Wai Wai dressed up as Thatcher. Kate had married a British husband. Kate's father appeared in her dream as a British. These seem to suggest nostalgia for the colonized days. Kate has tried "raping" Master Twelfth, and has corrected his pronunciation of Cantonese words. These could hint at the natives asserting their authority or imperialism on their motherland. Both Kate and Master Twelfth become good friends, which obviously signifies that both the people of Hong Kong and Mainland China integrate under one country, two systems.

Another symbolic notion is the fragility of the human body, and extending the notion further, how we will ignore other bodies when we are preoccupied with our own worries and problems. Uncle Old was unable to move. All that was left of Mother from the horrible road accident was a leg. There's Big Head with just the head. The audience sympathizes with Sophia on hearing her family life at her funeral. Kate's mother

told her story when she was a ghost. Even for the characters with a wholesome body, there is a loss of self, an inability to exert one's existence in the world, and no one hears when one speaks. Even if one is heard, as Wai Wai retorted, "I am keeping quiet, but that does not mean I agree with you." The students in class are engrossed with their iPads, as recounted by Ken. But Ken also remembers how a teacher changed his life and inspired him to become a teacher. Our body could perish, but when we are able, we should seek others out, talk to them, and listen to them. As Kate's mother lamented, she had hoped that Kate could understand her better when she became a mother in future, but the former had not lived to see the day.

The lack of depth in the characterization is a very minor shortcoming. All in all, *Our Best of Youth in Cambrian* should be applauded for a thoughtful and entertaining script, good performance by the cast, interesting stage design and delightful music and dance accompaniment. Its optimistic happy ending is realistic, in my opinion. After all, Kate was simply going through an emotionally trying period. Our society increases in affluence gradually or rapidly. The best of youth, and the best of any age, is, yet to come.



### 寫給自己的遺書

陳家蔚 (公開組)

劇終時，明白前一晚友人發來的短訊：「我被擊倒了！」

「被擊倒了！」是我觀劇時的狀態。事後回想，劇真的有點粗糙及有些瑕疵。尤以劇後段一幕幕的獨白戲，急急在結尾前拆解一個個伏線，難免有點硬生生之感。而且，明顯導演／編劇沒有作太多取捨，將一個原本可以約兩個小時完成的戲，最終要三小時才完成，確實有點冗長。但，我真的流了一公升眼淚，這可否稱為劇的力度。

舞台真是個夢幻的地方，眼前的大坑，甚麼舊唐樓、蝸居、夾縫？甚麼也不是，眼前是一座巨型的旋轉木馬，讓人目眩。很喜歡那條迂迴的樓梯，縱然佈景美得不真實，使一個寫實的劇突然浮誇了。每一下的轉動，轉出身處繁華背後小市民的剪影。修飾過後，或，失真的佈景架於夢台迷幻的空城裡。那座巨型的木馬使我想起某裝置藝術作品，光與影把轉台上的小物放大，將幻想的世界放大，而世界原來只是一台玩具，談諧得來，又挺入心入肺。

是否去地域化，就是將觀眾脫離大坑的印象，然後，重設屬於香港人的集體想像？編劇黃詠詩在演後座談會說：「這是給香港人看的劇！」戲劇彷彿是將個體的記憶變成集體回憶的過程，也是將個人經驗的陳述轉化成類似客觀的記錄。劇中人物、演員、觀眾、香港人，在情緒的牽扯下，建構著「我們」這概念。旁觀者不再是「我」。

### 人總怕被遺忘

「世界不會因你的離去而有所改變，請不要自以為是……」這是香港人會明白的感情狀態。

這陣子身心疲憊不堪，我切切實實的感覺到孤獨。這套戲不停的令我聯想起自己的事。很可怕。那種熟悉感，讓我無法抽身，無法站在後頭去觀望這件事，我像是被拉扯進角色間的時間漩渦中，被牽引、被感動、被傷害、被勸服、被自殺、被重生，眼前的一切一切，歷歷在目，真實得太可怕。

我的眼淚不能自制的生產，那是一串串晶瑩的小珠。笑，當到了盡頭，怎能不笑？黃詠詩的黑色幽默，讓人無法

招架。以新生命作終結。多少人，多麼想重新活一次。一次的衝動。可生命的奇妙在於只此一次，永沒有「再來一次」這種夢話。所以在於我來看，寄託新生命這個結局真的很唏噓。

我有一個幸福的家，有很疼愛我的朋友，讀書、工作採中庸之道，廿幾歲的人生過得很富足、很安穩、很平淡、很沒趣，有時，會有少許城市人的寂寞、空虛之感。有時，遇有不快，不停按電話，就是沒有一個可以毫無顧慮就撥打的號碼。最怕撥打了卻接不通。孤獨？因為，基本上不能夠倚靠任何人，那一個念頭好煩，「要倚靠別人」的念頭真的令人好「FED UP」！

習慣自己一個處理問題，每日吃飯、睡覺、工作，有如環保標誌，循環不息。連問一問自己這是為了甚麼的時間都沒有，真的很「廢」。無時間、無空間、無自由、無金錢，在忙的其實都是一些無關痛癢、無利可圖、無所事事的大小小別人的事情，真正應該處理的卻擱置了。虛耗生命，不如一死了之？

以上是許多香港人的寫照，未必雷同，巧合的卻不少。不得不佩服編劇對周邊觀察入微。「想死」，又重生了。無病呻吟完，又要埋首工作。這就是香港人。

## 荒涼的《寒武紀與威士忌》

趙珊珊（香港中文大學翻譯系）

荒涼，是《寒武紀與威士忌》（下簡稱《寒》）力圖傳達的感覺。不論是寒武紀和威士忌，都以荒涼為終。前者的璀璨凸顯後者的落寞，後者則本是為體驗荒涼而存在。

荒涼是甚麼？何以能穿透每個人的心？經《寒》透現出來的難以道盡的荒涼，大致而言是指不被社會需要，而自己渴望實現的生存目的又無法實現，於是在縫隙中感到無窮的孤獨和虛無，茫然得連為甚麼還要繼續生存都忘了問。當問或自覺到這種茫然，便是荒涼感襲來的時刻。

節目出演前，有幸參觀綵排。聽到的解說，這齣劇是描述七十後活在斷層中的自我放棄狀態。那時便想，其實這種狀態絕不拘於七十後，八十／九十／千禧後的新一代也

會處於這種境況，而且情況可能更為嚴重。造成各自的荒涼的背景或許不同，但結果依然是荒涼。面對價值和希望盡失的現實，所產生的無力感，令人急欲逃避、自我欺騙，實乃人之常態。也許是人內心總有那麼一息尚存的希望，那時有點期望此劇能指出一個解決這種常態的方法。但看畢全劇，終於醒悟：荒涼最大的荒涼之處，正在於它無法解決，只能與之共存的同时嘗試和它保持一定距離。

阿紀看盡荒涼，決意離開人世時，並沒掙扎一番才下手，但卻在看見父母和朋友後放棄自殺。換言之，人面對荒涼時，所能做的不是找出方法化解，或是針對問題根源逐少消除。荒涼豈能輕易消除？阿紀最後做的，只是把情感寄託在父母的關愛，還有和朋友建立的羈絆。孤獨連結起眾人，眾人得以在荒涼的沙漠中互相扶持，分擔因荒涼帶來的辛酸。這是面對荒涼所能採取的最主動的應對。

本劇營造荒涼感的一大成功之處，在於其處處刻意掩飾荒涼感，使其欲蓋彌彰，間或藉著人物有意無意的獨白作出沉澱已久的爆發。各人的重擔，因為刻意掩蓋而顯得沉重，常常令台上角色台下觀眾愕然。印象深刻的一次沉默：維維在Ken說「我很久沒見過男人的陽具了」後，無意說了一句：「這裡誰不是這樣！」終究還是不能逃避的孤獨，維維卻像是一副理所當然地輕佻道出，致使無論是忙碌著替阿伯換尿片的人，還是在戲外張望的人都一下子由滑稽的氛圍突然轉入淒涼的調子，沉寂了。時間在兩個介面都仿如凝固。就是這種同步的荒涼感，證明生活所帶給人的沉重不是只限於某一代人，而是每個人或多或少都曾經歷過，那種無可奈何和無可宣洩的苦悶鬱結。

或許，《寒》嘗試撫慰人心的結局，其意並不在提出解決問題的方法，而只是指出在荒涼的生存圖景中，一絲可能的寄託。這種解讀本身已在結局那段振奮人心的舞火龍進行時留下一小處荒涼的模糊印象在心中，久久揮之不去。

## 放下「七十後」的標籤

鄧國洪（公開組）

劇中藉寒武紀象徵了歷史長河，而個人只是滄海一粟，尤其在瞬息萬變節奏急速的香港之中，沉醉於威士忌帶來的「斷片」，可能是迷失下的逃避，卻亦可能是怒海中的浮木，在大環境隙縫中僅餘下的自我覺醒。

這劇說的是作為七十後代表的女主角陳紀的故事。她母親剛遇車禍去世，一個人住在大坑舊唐樓內。在這個時空內，與她互動的有母親的亡魂、獨居的癡呆伯伯、被遺棄的孕婦、大廈的「垃圾佬」、死去百多年的人頭幽靈、一班同樣在現在港人眼中不算成功的朋友、一隻亡友留下的貓，他們都是大時代中轉眼就被遺忘的小人物。在眾多人物穿插下，熱鬧和嬉笑背後，每個人都像陷在自己的孤獨黑洞之中。當中有些人自然地或意外地死去，而陳紀則選擇自殺去結束自己的孤獨和空虛。

看罷此劇，留在腦海中的有：開場的多媒體影像及其後的燈效、設計精巧的旋轉佈景、Dmitri Shostakovich的Waltz、火龍、各演員精彩的念白與形體等。然而，卻正是此劇的賣點——黃詠詩的劇本——令觀後的筆者感到納悶及留下一堆問號。

七十後本身是否一個清晰的概念？無論從舞台上陳紀及其友人所呈現出來的特質，還是場刊內編劇的話，是否有說服力令觀眾相信這是一個代表七十後的故事？呂大樂的《四代香港人》本身無論在對每一代人的分析及評價，均在社會上激起極大的反響，如果此書令編劇相信這故事就是那一代人的故事，實在出於美麗的誤會。劇中有不少的片段，有如個人的回憶拼貼，是感性的而非邏輯性的。或許放下這個沒甚麼建設性的七十後標籤，而乾脆地說一個自傳式的故事，可能令更多的觀眾能進入編劇的世界。

說到底，觸動觀眾的一眾角色之間的感情與疏離，這都不是七十後獨有的。若說因中英的移交、個人電腦、通訊以至互聯網等造成的急變，而令七十後迷失，就如劇內的陳紀、老伯、孕婦被「卡」在自己的歷史的時間和大坑唐樓這一空間之內，去表達一種港人那種疏離與孤獨，有屋沒有家的處境，那麼難道八十後甚至九十後的經歷會幸運得多嗎？反之，全球化的競爭、經濟崩潰、地產霸權底下的



生活、喪親喪友、感情迷失、孤獨無助，同樣是大部分不同年代港人的共同大都市經驗。

此劇以大坑作為主體場景，可是，此場景並未能與劇中的故事或人物產生有機的關係，換句話說，將此劇放在港島的其他舊區甚或中英街等亦可帶出英國殖民統治之轉變。大坑唯一的獨特性，只有舞火龍這文化傳統。可惜的是，劇中偏偏見不到「編劇的話」所記述關於她奇蹟地得到火龍頭炷香而對命運的感悟。那麼，劇中舞火龍便失去了對陳紀的獨特關係和意義而變得可有可無。

正如編劇的自述，此奇蹟成為了她的祝福，讓她學會感恩，並成為了她迹近放棄人生的轉捩點。但筆者最百思不得其解的正是為何編劇放棄了個人真實的經歷，而不抓緊火龍這祝福，去說一個走出黑暗日子的故事？就如劇中一句對白：「可以放開，但不要放低（放棄）」，或如劇終再生的意象。這會否是編劇仍未抵達黑暗的盡頭，故而落一個含糊甚至負面的結局？而此結局又是否實現了編劇的期望，「寫一個關於承諾、照顧和守護的故事」？

筆者在猜想，或許答案可能在於導演的第二次創作及處理。導演對劇本詮釋，在於探討稠密城市中人際的孤獨與疏離的宏觀問題。從這角度而言，目標是達到了，但編劇和觀眾的期望則可能落空了。

## 《寒武紀與威士忌》：寂寞至死的 燦爛青春與浪漫

劉潔瑩（香港理工大學中英雙語學（榮譽）文學士）

《寒武紀與威士忌》是次重演，摒棄原名《娛樂大坑之大娛樂坑》，明顯是要把表達的主題集中放在主角陳紀與一班快到中年的朋友的生活，如何與時光擦出的火花，探討城市中孤獨與疏離的交織。原名的目的是要借地區名來諷刺劇中人物，但用上《寒武紀與威士忌》一名，則比較更關注一些與生命有關及如何對待人生的問題，更易引起共鳴。

生命，總是輕易流逝，無聲無息。一開始，劇中交代了媽媽因車禍離世，她出場時就已經不存於世了，但她用另一種形式來存在，周旋在陳紀身邊。她的出現正好與陳紀等人作一大對比，雖已成鬼，但每次出現時氣氛總是詼諧，行為更是搗蛋調皮，反映她不像人被社會規範約束，十分輕鬆自在。她沒有因為自己意外死亡而惋惜，反而認為自己已經得到解脫。每一次，她的出現就像告訴所有人，當所有人都為生活惆悵時，鬼比人更能「生活愉快」。可是，編劇巧妙地運用連貫一眾人感情的舞火龍，在結尾中安排了眾人跳「火龍舞」，人鬼共舞，無分界限，配上輕快的節奏，象徵主角阿紀與劇中每一個人相遇、相識、相知，就像跳了一場輕快的舞，跳完了便換過舞伴，舞仍是會繼續，生命仍是會繼續。生命就是如此，不必傷心。

寒武紀，是一個突然爆發了很多生命的時期，寓意生命無限，就如同嬰孩誕生也是不可預計的。故此，寒武紀是一個充滿希望、生機蓬勃的世代。此外，它也是一條時間線，象徵著「我們花了很久才能走到這個階段」這樣的奇蹟。雖然劇中角色很多時候比較悲觀，但是「寒武紀」的意義也可以是要緬懷曾經得到的快樂，繼而展望將來，而未來的喜樂也是充滿驚喜，起了積極的作用。

最值得一讀的，要算是大坑唐樓的設計及歌曲選用。從舞台所見，唐樓設計精緻，可讓觀眾窺看到唐樓內不僅單位空間細小，公共空間同樣一目了然。這反映出住客間的距離其實很近，但是他們總是漠不關心，直到故事的中段才產生了一些火花。像這樣微不足道的地方裡，很多人或事也輕易地被遺忘。同樣，香港人煙稠密，大家物理上的距離很近，但是心靈上的距離卻很遠。正如阿紀跟她的律師秘書朋友一樣，職業懸殊，大家生活的地方不同與值得觀

不一致，即使在一起時也有莫名的孤獨與疏離，而舞台的設計更能凸顯出他們七十後的糊塗胡混。至於歌曲方面，主題曲 *La Soledad* 正好點出《寒》劇表達的寂寞至死的感覺，但是低沉而略輕快的音樂，彷彿是大都會的繁華中另類的寂寞，這又與題目的「威士忌」相呼應，雖是「月下獨酌」卻又蘊釀出一種浪漫。而中段因應劇情，也選取了陳奕迅的歌曲，如〈富士山下〉、〈1874〉、〈葡萄成熟時〉等，都是表達了生命中我們很想擁有某些事物卻不能擁有的遺憾，有點生不逢時的感覺。

總的來說，《寒武紀與威士忌》有一種錯配的浪漫元素。被浪費的青春，被遺忘的希望，那無窮無盡的寂寞，成為《寒武紀與威士忌》的主調。也許，現代也是一個資訊爆炸的「寒武紀」，但是人們只要不接受或脫離了主流社會，就容易被遺忘了。

# 紅樓夢

## *A Dream of Red Mansions*

上海越劇院



《紅樓夢》照片提供：世界文化藝術節 2011 - 游藝亞洲

# 再現亞洲

藝評寫作導領計劃2011

藝評文章選輯

## 《紅樓夢》

### 戲曲的現代傳承—— 簡評上海越劇院《紅樓夢》

林麗森（公開組）

對中國戲曲的認識，主要來自粵劇，小時候嫌那些「查篤撐」很吵耳，長大後有感唐滌生和任白對改革粵劇的熱忱，漸漸接受了這種藝術的表達形式。及後崑曲復興，吸引我到現場觀賞《1699·桃花扇》，體會到中國傳統戲曲之美，回來後反覆收看不同版本的《牡丹亭》視訊，不知不覺愛上了戲曲，因此雖這次「游藝亞洲」節目繁多，還是挑上了越劇——年輕的中國戲曲劇種。

有人說越劇不像中國戲曲，反而跟西方的音樂劇近一點，這一點與越劇歷史短不無關係。

#### 是傳統，融會現代；是東方，不避西方

越劇年輕，在成長路上，不斷借鑑崑、京、川、豫等劇，甚至是電影及現代舞台劇的表現手法。觀乎這次《紅樓夢》的演出，其佈景之華麗、之真實，與舞台劇不遑多讓；其唱腔之柔美、之明快，富於現代感。就此兩點，的確是遠離了中國戲曲的特性。中國戲曲強調虛擬性，舞台上不重道具，只靠演員的身體語言來交代場景；而迂迴曲折、婉轉舒緩更是戲曲唱腔的正宗。

然而，中國戲曲有異於西方，在於它的程式性。生、旦、淨、丑，各有各一套的念白、歌唱、做手、步履、造型、功架等等，半點混淆不得。在這個根本差異上，越劇始終沒有越雷池一步。演員的做手、互望時的眼神、行步的方式，並沒有脫離戲曲的程式性，更運用這些特點營造了舞台上的美感。

女角轉身時，都稍稍側著身子，衣袖垂下，一手向上輕碰下巴，一手向下彎彎靠背，這一下「華麗轉身」，頓生無限嫵媚，展現無窮美態。再者，越劇演員的一舉手一投足，都能看到她們從傳統戲曲中汲取養分，例如水袖。水袖是袖端所綴一尺餘的白綢，所表現不僅是服裝美，更是一種表達感情的工具。黛玉從傻丫頭口中得知寶玉要與寶釵成婚，激動不已；寶玉在黛玉靈堂前，哀慟無名，他們都甩動水袖，表達內心的「激」、「憤」，而水波紋似的水袖，不獨豐富了舞台效果，還加強了演員的舞蹈美。當然，在水袖的運用上，崑劇獨步劇場，無出其右，但越劇在這方面也真不賴。

#### 紅樓夢，捨越劇其誰？

越劇曲調婉轉柔美，正好表達出《紅樓夢》中寶黛二人在大觀園內的哀怨情愛。錢惠麗從十八歲起三十多年的演藝生涯中，扮演了寶玉一千多次，她表現奔放，演活了這個眉梢英氣、骨格清奇的大男孩；單仰萍在外貌氣質與黛玉接近，嗓音弱的特點也對上了黛玉的體弱多病。劇中最令人另眼相看的是飾演紫鵲的張永梅，在「焚稿」和「哭靈出走」的兩場中，她與黛玉和寶玉的互動，情真意切，傾盡了一個與黛玉相濡以沫的丫鬟、一個不齒寶玉對黛玉不問不聞的女子所有的真感情。

#### 輕裝上路，再創不朽

在「演繹亞洲：劇場趨勢與亞洲策略」講座中，前香港演藝學院戲劇學院院長鄧樹榮曾表示，當前亞洲藝術最大的挑戰，是在西方主導話語權的大環境下，如何處理好「傳統」與「現代」、「國際」與「本土」的拉扯局面。從這個角度看，越劇可能是中國戲曲的出路，有很大的發展空間。

越劇舞台美、戲服美、化妝美、演員美、唱腔美、音樂美，而且節奏明快，很符合現代觀眾的審美觀和口味。難得的是越劇沒有包袱，敢於創新，在演出前的講座上，「上海越劇院」院長李莉提到，越劇走了一百年，有了《紅樓夢》這齣鎮山之寶，那麼未來呢？所以她們要不斷推出新的劇目，例如這次來港演出，她們還帶來了二零零八年創排的《韓非子》和二零零一年推出的《梅龍鎮》，讓時間來去蕪存菁，造就越劇下一百年的另一齣《紅樓夢》。單憑這一份雄心壯志，無畏無懼地去前進，已知道越劇的前景無可限量。

### 精緻唯美的越劇《紅樓夢》—— 以「黛玉葬花」一場為例

袁夢倩（香港中文大學文化及宗教研究系）

越劇從浙江山村的小歌班坎坷地走入大城市，至今已俏步梨園，必然有一批經典劇目來實現其質素的飛躍。《紅樓夢》當屬越劇經典劇目中最出色的一齣，其演出頻率之高，社會影響之深，對越劇藝術品位的提升，對表演後續力量的引領，有著關鍵的作用。總的來說，新版越劇《紅樓夢》將中華民族的文化底蘊與現代的審美意識有機融合，營造出精緻唯美、如詩如畫的意境，及鮮活動人的藝術形象，激發觀眾深刻的情感共鳴。

首先，除了全明星的演員陣容，主演錢惠麗和單仰萍的精彩演繹是該劇最大的亮點。她們不但繼承了徐玉蘭、王文娟兩位表演藝術家的精髓，又根據自身的藝術特質進行創新，展現人物複雜豐富的精神世界和委婉曲折的內心律動。其次，劇作家徐進對《紅樓夢》不斷地進行推敲，甚至字字打磨，令唱詞精煉唯美、回味無窮。此外，音樂方面，唱腔基本不變，間奏音樂巧下文章，配器精細，合唱、獨唱、和聲、哼鳴詩化了《紅樓夢》的獨特意蘊。最後，該劇在舞美、燈光、服裝等的創新整合，使得審美元素既豐富多元，又和諧統一，大氣婉約，相映成趣。本文將以〈黛玉葬花〉一場為例，品味越劇的這份精緻唯美。

這是一場唱做並重的戲。黛玉肩荷花鋤、花籃，在「誰知園中另有人，偷灑珠淚葬落花」的合唱聲中登場。而科技的運用使花瓣從樹上自然落下，逼真地呈現了一幅落英繽紛的景象。面對大觀園裡「看不盡的滿園春色，說不盡的奉承話」，黛玉自有其清奇脫俗的理解。寄人籬下的遭遇，與寶玉情感兜兜轉轉的幽怨，漸識封建大家庭人情冷暖的孤憤，使得大觀園在她眼中「只是一座愁城」。黛玉憤而一拂水袖，續唱道「風過處落紅陣陣，牡丹謝、芍藥怕、海棠驚。楊柳帶愁，桃花含恨，這花朵兒與人一般受逼凌」。怕、驚、愁、恨，這四個字賦予花以生命，實是黛玉自身身世、心情的寫照，更昭示了黛玉葬花的行為動因「不教你陷落污泥遭蹂躪」，令人嘆服作者的妙筆。

王派唱腔以行腔平實深沉、清新自然著稱，單仰萍在平實中糅入了溫婉，她的行腔比王文娟老師多了幾分嫵媚柔麗甜美。為了將人物孤傲寂寞、自尊自憐的心情表演得淋漓盡致，她通過吟唱速度、吐字輕重、行吟高低的變化來豐

富這段唱腔的表現力，使得這段唱腔達到了意蘊深遠的效果。錢惠麗的演唱也在細微處有了個人的發揮，比如，「想當初」那段「清板」贏得了觀眾的陣陣掌聲，尤其在唱到「還怕丫鬟服侍不周到，我親自椿椿件件來照料」的「料」字時，在氣口、運腔和收腔上都做了特別的處理，更突出了寶玉被黛玉誤解後的極度委屈心理，情感處理自然、到位。

黛玉葬花之時，寶黛感情已在磕磕碰碰中漸臻成熟，可黛玉愈來愈感受到兩人之間不可逾越的阻力。單仰萍巧妙地拿捏黛玉微妙的情感變化，一種深深的寂寞和隱隱的憂愁在舉手投足、低吟淺唱中流露出來，與落英繽紛互相映襯，讓人迴腸百轉。當寶玉深情向她訴衷腸，她悲喜交集，不忍卒聽，悄然抽身而去，隱入花徑。回首轉腰碎步，身段優美而富情感張力，大有此時無聲勝有聲的韻致。

也許，經典的魅力，正在與每一個精緻打磨的細節所迸發的張力。

### 《紅樓夢》：盡美矣，未盡善也

葉嘉殷（香港中文大學生命科學學院）

「上海越劇院」《紅樓夢》，盡美矣，未盡善也。下文主要就選段、音樂、兩大方面，作出評論。

就選段而言，編劇選材方向明確，深刻地表現寶玉黛玉之間的情愛。從劇情細節來看，編劇頗依原著，演員也演活了寶玉的內心：在他心中，黛玉是和他最親的。「識金鎖」一場，寶玉和寶釵是隔著桌子，兩人各自分坐一面說話。「遊園」一場，寶玉卻是一直坐在黛玉旁邊。由此可見寶玉和寶釵始終保持距離，跟黛玉卻很親近。寶玉更說明，黛玉是他的姑舅姐妹，從小一起長大，寶釵卻是兩姨姐妹，而且是後來的，向黛玉說明他最親的是她，而非別人。

留心細節，編劇的處理很精彩。「答寶玉」後，寶釵前往怡紅院探視寶玉，不巧寶玉睡著了。寶釵誇讚襲人對寶玉服侍周到，他才復元得快。這裡可見寶釵會做人，而且很有心機。黛玉的性情直率，斷不會說這種話。編劇在此處點明了寶釵做人圓融周到的性格。襲人往斟茶去，屋中剩下寶釵和睡著的寶玉，寶釵緩緩走近寶玉，終於在他的床

沿坐下來。這裡可以看到，寶釵是有心接近寶玉的。由「識金鎖」起，編劇已埋下伏筆，讓觀眾慢慢看到寶釵的機心。她對「金玉良緣」之說上心，也希望成為寶玉的妻子。當寶玉在夢中呼喊：「甚麼是金玉姻緣，我偏說是木石姻緣」。寶玉心裡牽掛最深的人是黛玉，而非坐在床沿的寶釵。此刻寶釵聽著，必是別有一番滋味在心頭。陳穎演的寶釵，雖心情起伏卻仍內斂自持，演得恰到好處。這一場，編劇安排黛玉吃閉門羹，似是預示二人的愛情結局。寶玉愛的是不得其門而入的黛玉，而非就在身旁的寶釵。

劇中尚有細節可以盡善盡美。譬如「讀《西廂》」，寶玉被茗烟奪去荷包一場。這一場戲，茗烟為寶玉拿來了《西廂記》，向其討賞，在他身上摘下了一個荷包。寶玉立刻向茗烟要回，道那是黛玉做給他的，茗烟不可奪去。這一場旨在道出寶玉對黛玉所贈之物的重視，從而向觀眾說明寶玉對黛玉的愛。可是，這樣說明並不足夠，因為黛玉是寶玉牽掛最深的人。自黛玉進府，寶玉共她同桌吃飯同床睡，親得有如一母所生。二人感情如此深摯，以寶玉之心細，對黛玉所贈之物定必格外重視。寶玉不是尋常主子，與丫頭下人並無主僕之分，甚至時有分贈身上之物給他們的事。只是那荷包既是黛玉做的，寶玉不可能把它掛在身外。在這小節上，編劇顯得粗心大意。原著裡，寶玉把黛玉繡的荷包放在內衣裡面藏好。與原著相比，茗烟搶去寶玉荷包這一場戲，未免令寶玉的形象變得粗心。其實寶玉是非常細心的。

「會琪官」的安排亦可斟酌。「會琪官」置於「讀《西廂》」之後，寶玉與琪官交換汗巾作信物。「讀《西廂》」、「會琪官」為後來的「不肖種種」及「笞寶玉」埋下伏線，說明寶玉鄙夷世俗眼光對功名利祿的追求，對儒家正經教訓的不屑，因此為其父賈政所不容。原著裡，賈政怒火中燒將寶玉打得死去活來的真正原因是金釧兒投井，寶玉與琪官結交只是導火線。《紅樓夢》篇幅很長，編劇選擇取舍，猶可理解。

音樂方面，先論唱詞。林黛玉的唱詞是所有角色裡與其光景最配合的。黛玉進府，幫腔唱道「乳燕離卻舊時窠，孤女投奔外祖母。記住了不可多說一句話，不可多走一步路」，恰恰唱出了黛玉初進榮國府，看到外祖母大富大貴的官家，當下戰戰兢兢、如履薄冰的心情。單仰萍演的黛玉謹言慎行，能深刻表現寄人籬下的憂愁窘迫。後來的葬花詞更是經典，「落花飛飛滿天，紅消香斷有誰憐」，「質本潔來還潔去，不教汗淖陷渠溝」，「儂今葬花人笑癡，他年葬儂知是誰」，「一朝春盡紅顏老，花落人亡兩不知」，黛玉唱出葬花詞，埋下片片落紅於泥土中，不讓它們落於水，飄流至園外她眼中不潔之地。此刻，黛玉埋葬的不止是花，更是她的

青春。此闕詞也預告黛玉早逝，病歿於大觀園內的命運。焚稿一幕，黛玉唱出「萬般恩情從此絕，只落得一彎冷月照詩魂」，聽者皆悲其早逝，痛惜其痴心錯付。

再論音樂。是次演出，戲台前方有指揮指示演奏。戲曲的靈魂就是演員，指揮喧賓奪主，不宜戲曲。一則「戲以人重」，二則板腔體一貫以鑼鼓控制節奏，並不需要指揮。有了指揮，演員成了扯線木偶，不再是全劇靈魂，必然失色。

戲曲由鑼鼓掌節奏。若論節奏，上半場是明快的，簡明扼要的交代了故事背景，牽涉的人物及其性格，以及人物的彼此關係。及至下半場，鑼鼓的節奏明顯慢了下來。「遊園·葬花·試玉」花了大段篇幅描畫寶玉對黛玉的真情，當寶玉說出「你放心」，黛玉懂了，怔怔看著他。這一幕寶玉對黛玉的表白，驚心動魄。直至黛玉離開，寶玉還在原地發呆，甚至把襲人當成黛玉，對她表情盡訴。這一場是整齣戲的高潮，二人互相牽掛，此刻才終於明白對方的心。接下來就是「玉照鳳獻策」，鳳姐設計令寶玉滿心歡喜以為娶的是黛玉。這一邊廂，寶玉與寶釵結成金玉良姻；那一邊廂，黛玉應驗了她寫的葬花詞，「花落人亡兩不知」。

論到演員，錢惠麗演活了稚嫩卻情深的賈寶玉，單仰萍將林黛玉的痴情表現得淋漓盡致，這對演員的唱功、做手、走位，皆屬一流。主角以外，紫鵲是不可忽略的重要配角，引導劇情的起承轉合。紫鵲提醒寶玉如今已長大，不可像從前般和姐妹、丫環、下人常在一起，更不能與他們拉拉扯扯。「試玉」一場，紫鵲探得寶玉對黛玉的真情。「焚稿」一場，紫鵲黛玉主僕情深，相伴在側直至黛玉離世。寶玉趕赴哭靈，紫鵲痛斥寶玉負心，更是把悲劇感加重。觀眾於全知角度，而劇中眾人皆知要跟寶玉成親的是寶釵而非黛玉，唯獨寶玉不知，一步步走進無可挽回的命運悲劇。本劇對寶玉的無知作出反諷（irony），更深刻表達了對寶玉黛玉二人，乃至眾生的悲憫。

關於本劇的其他方面，尚有可論述處。就道具服裝而論，都於劇情敘述互相配合。燈光方面，卻富現代舞台劇感。譬如遊園結束一幕，燈光聚焦於同坐一椅的寶玉黛玉身上，意在說明二人感情之深。傳統戲曲傾向運用明亮燈光突出台上顏色，前文提及的燈光運用，卻與話劇較為相近，意在營造氣氛。

這次《紅樓夢》演出雖能向觀眾呈現了越劇之美，但仍有好些微細處可以盡善盡美。若能妥善處理細節，寶玉黛玉二人的情愛想必更動人。

# 源 *DESH*

艾甘·漢

（英國）







藝評寫作導領計劃2011

藝評文章選輯

## 《源》

*DESH: One Man's Journey for His Roots*

Wan Pui Yin, Evelyn (尹珮彥)  
(Open group)

Ask Akram Khan the questions “Who are you? Where are you from?” and perhaps *DESH* is what you will get as an answer. Akram Khan's latest solo piece is a complex set of personal narratives weaving together layers of reality and imagined time and space. The breathtaking 80 minutes of dance, display of multimedia animations, fairy-tale narrations, conversations, monologues...all come together to express the choreographer's questions of identity in the age of globalization and deep down, his yearning for his “home” country Bangladesh.

A second-generation immigrant in the United Kingdom, Akram Khan was born in London into a family of Bangladeshi origin. He is renowned for his wonderful fusion of Kathak, a traditional Indian form of dance, into contemporary dance choreography, and though this particular piece does not refer specifically to this feature, traces of his Kathak training, like rhythmic footwork and rapid spins, can still be found.

*DESH* is a story about proximity and distance, connections and divisions, and a daring one that deals with multiple gaps in identity, generation, national history, technology, geography, language and culture. Khan manages to present all these serious issues with fantastical, child-like quality, making the performance highly enjoyable and intellectual at the same time.

In one of the beginning scenes of the show, Khan captures the spirit of his father through bowing down his bald head and revealing the ink-drawn face on top, at once playful like a kid's game. He continues to play around with articulate hand-gesturing and precise neck movements rather cleverly and makes it highly believable for the audience that this face is really his father's face. Khan also imitates his Bangladeshi accent and speaks of his conservative old ways, and contrasts that with his British accent and love for popular culture, perhaps most exaggeratedly demonstrated through his Michael Jackson moves. The personification of the father, however, is not just for comic effect. The bowed head signals at his lowly social status as an immigrant, and the repeated references to the father's short height also work to the same effect. There is a hint of wistfulness as the audience gradually learns of the father's struggles and how hard it must have been for him to leave his homeland to make a living to support his family. The father laments that Khan has not yet seen his own motherland and does not really understand Bangladeshi culture, but while the differences are crystal clear between Khan and the father, that is not the only generational gap we see.

Khan also includes the voice of his niece, Eshita. This young child of the third generation serves to reveal even further the loss of Bangladeshi tradition and knowledge as younger generations find themselves more British than Bangladeshi. It is certainly a wonderfully funny moment when Eshita asks if Khan's story about a goddess in traditional folklore is like Lady Gaga, but no doubt it is also sad because the child does not see the value in learning about stories from their distant “home”. Poignant it is when the story Khan tells begin to melt into a most spectacular animation sequence narrating the folklore as Khan travels and dances through it, both as a young boy presented onscreen and as himself, as if he is momentarily transported to the lands of Bangladesh. It is perhaps only through his imagination that he can “return” to his “homeland” as the young boy, and see the beauty behind the motherland and learn of its enchanting tales and legends through innocent eyes.

Khan's yearning for the motherland is strongly conveyed in most parts of the narrative, and one of the most touching moments comes when once again Khan is seemingly transported into the imagined world of Bangladesh. Khan

hangs upside-down, swaying endlessly amongst long thin strips of fabric that have filled up the entire stage space, slowly lowered from above. It is, perhaps, a romantic depiction of the fields of grass at “home”, as his father has described it... grass so tall that it looks as if “they grow from the sky”...and in this fantastical scene, Khan is swimming in it, floating in it, rolling and frolicking, as if he finds himself standing in vast fields for the first time... Visually stunning, it is a spectacle of the imagined, the surreal, that may even be said to be slightly ironic, where the audience, not unlike Khan, also imagines him swaying in fields of grass, knowing very well that it is constructed, created, represented on stage and nothing more than a figment of imagination.

This piece of land is far away from him, perhaps too far even, and Khan cannot “completely” become Bangladeshi and connect to this piece of homeland because as much as he is, of blood, he is also British, through the upbringing and education he had, and these are all aspects of his identity that he embraces and has to embrace. How distressing is it that we are shown Khan's connection to this “home” country is through the Apple Care service hotline that got rerouted there? And that these scenes of “Bangladesh” and depictions of its culture inside the performance are created from his imagination as he has never set foot in the country?

If you ask me the questions “Who is Akram Khan? Where is he from?”, this would be my reply — Akram Kah is a storyteller, a highly-imaginative and creative one, and his body, with its ethnic marker, is the medium through which untold stories of generations of migrants living in diasporic existence are told. *DESH* is a story of one man's journey for his roots, and is one story that will touch many hearts as Akram Khan brings this outstanding piece of art to different theatres in the world.

## 「源」起「源」落

吳思涯 (香港中文大學文化研究系)

「源」是一個極致的概念，它包含了人類對自然，對生命，對自己本身所有的想像和追尋。

孟加拉語「Desh」的意思為「homeland」，中文譯為「源」。誠然，這是一個孟加拉之子重新認識自己家園的故事，一個通過尋根自我定義的故事，但更是一個返回自然與歸一的故事。所以，「源」是一種經歷，是朝聖的探索。

舞台從一盞暗黃的燈開始，由一聲的巨響製造出氣氛，漢掄起鐵錘向一個洞敲擊，鐵錘的重量帶動連續地揮臂，恰到好處的力道成為優美的弧線，一聲接一聲的空鳴，洞的下面是甚麼，使他費勁力氣尋找？圓筒的機器泛著淡黃色的光，變成一個巨大的玩具，漢像個小孩子般跳上去探個究竟，結果沾上一手煤油，往頭上一抹，父親有了一張臉，扭著脖子開始大聲地說話。一個駝背的小老頭，說得絮絮叨叨，講一個廚子的故事，或者是一個孟加拉人值得驕傲的故事。溫布爾登和達卡的距離只需要在巨大的機器前兩個緩慢的反轉身。達卡的街頭如同所有繁雜的城市一樣，車鳴人嘍。漢踩著kathak的步子移動著芭蕾舞的轉身，躲過急行的車輛和人群。回到了和自己流著一樣血液的故鄉，還得從聲調無聊的鳴笛聲中找尋鄉音。找尋鄉音像是為了回應一直縈繞在耳邊那些父親講的故事。父親已走，兒子自然地成了下一個講故事的人，就算他離家鄉太久甚至從未在那片土地停留過，他卻也開始饒有興趣地向下一代講故鄉的故事。這一次，他向他外甥女講的，不僅是他與父親，父親與故土，他與故土的故事，更是人類、自然、生命的故事。

僅用一個身體來傳達所有這一切，想必這個身體本身就承載了重要的資訊。一個在英國長大的孟加拉人，有著一口標準的倫敦腔，但由父母竭力保存的孟加拉傳統滲透在了他的氣質裡。東方的柔韌西方的氣量，東方的靈氣西方的機巧。當身材並不高大的漢彎下頸項扮演「父親」時，那一顆與身體脫節的腦袋在不相襯的肩膀上搖搖欲墜，正像一個年邁的東方老人。那顆小小的頭過於靈活地轉著，是一個記憶中的形象，爺爺給爸爸講的，爸爸給我講的，那個睡前故事裡的「小老頭」廚子。漢喜歡順應身體的形狀來舒展情感。一個從生活中來的普通動作，順著身體的延展加深了表現力，每一個力道和弧線都讓人欣然接受。

除了表演者本身，另一個重要的角色就是製造出這一夢幻世界的舞台視覺設計者。葉錦添的視覺世界總可以很好地與故事的講述者想法契合，但更可能是他的視覺呈現觸發了述說者的靈感。至今仍可以清楚記得的畫面是那棵怎麼也爬不到頂的大樹和漢從長長流蘇的熱帶雨林探出的腦袋。還有巨大機器照出的一束孤單的光，直接映射出了恒河邊的歷史。一大一小椅子的隱喻讓他內心尋找定位的旅途來到了最後一程。

相似性的增加會提升族群的凝聚力，凝聚力高的族群會有更高的社會認同。漢要找尋的社會認同已不存在於一個國家的社會規範之中，他並不存在於那個規範之中，而故土的人、那片美麗多難的土地、那種種族的血液與大自然有著神秘關係的羈絆，漢似乎才找到了身分的歸屬。



## 故事的開始——觀《源》有感

梁芳（香港中文大學電子商務與物流技術）

艾甘·漢首部獨舞作品《源》，出乎意料的並不是那麼「舞」如其名，我最初以為「源」是一個動詞，意為追本溯源，為了呈現給觀眾他尋找自己根源的過程和結果，然而，在我看完這部作品後，我才發覺作者的意圖不是呈現出如何尋找以及尋找的結果，而是呈現了他認為的孟加拉圖像，尋找的結果還是需要觀眾去想像與思考。

舞蹈開始之後，周圍漆黑一片，突然一聚燈光出現，原來是舞者提著燈，向舞台中心慢慢走進。突然振聾發聵之聲從舞台響起，燈光由一圓點擴散到整個舞台，只見舞者拿著榔頭狠捶地面，一聲兩聲三聲……將另一個世界用力打開，緊接

著街道聲音傳來，引擎聲，單車鈴聲，呼喊聲。舞者慌張地於其間穿梭，一幅孟加拉街頭的場景就此呈現在我們的面前。故事，由此展開。

舞蹈的初始，以無規則的轉圈進行著，隨著舞者舞蹈幅度變小，腳步也變慢，並且緩慢地向著舞台深處走入，像是經過一段驚慌錯亂的探索以後留下觀眾一個單獨的背影，隨著故事的發展，舞者逐漸和孟加拉的親人，陌生人進行交流和碰撞，舞者的角色矛盾逐漸顯現出來，不斷質問、回答並且講述故事，情節零零碎碎如同久遠的記憶般游離於真實和夢幻之間，舞蹈的最後，舞者提回了最初的那盞燈，故事回到新的起點，留下了新的謎。

《源》的特別之處，在於舞者與多媒體創造出的場景的互動。近年來舞台上出現了眾多多媒體與舞蹈融合的作品。但是，其中摻雜多媒體掙脫內容的核心，獨立於需要表達的內容的作品，這樣不免讓舞蹈本身尷尬。在《源》當中，設計者匠心獨運地運用多媒體設計出動態的原始森林場景，舞者通過表演出攀爬，跳躍，墜落等動作與多媒體進行互動，再加上音樂的空靈效果，讓觀者彷彿與舞者置身於童話故事中的森林當中。

雖然多媒體的效果讓舞台表演更加充滿故事性，但是最令我印象深刻的一段是，舞者一人飾演主角和其父親，對話進行的過程中，舞者一直蒙著面對著觀眾，似在告訴觀眾聽，其當下的身分有著雙重性，兩者之間的對話圍繞著主角的語言特殊性——帶有英語口吻的孟加拉語，這段情節暗示了新一代人在受新文化衝擊下所造成的影響。對話結束後，舞者以單手蒙面，用頭頂代替面部面對觀眾，同時其身體有節奏地弧呈形躍動並帶動頭部左右移動，這種奇異的舞蹈方式，竟然讓我產生了舞者是沒有臉的錯覺，似在訴說主角本身由於在英文文話和孟加拉文化的衝擊觸碰之下，而迷失了自己的模樣。

《源》的開放性結尾讓我對於孟加拉產生了好奇，「源」更像是一個「開始」，開始去尋找，理解和去喜歡。不是每個故事都有結尾，也可以是新的開始。

## 《脱皮爸爸》香港話劇團

編劇 佃典彥  
翻譯 林沛濂  
導演 司徒慧焯  
演出 辛偉強、周志輝、高翰文、潘燦良、凌文龍、陳永泉#、林沛濂#、彭杏英、黃慧慈、陳煦莉、張紫琪#  
佈景設計 邵偉敏  
服裝設計 孔德瑄  
燈光設計 陳焯華  
作曲及音響設計 陳偉發  
#客席演出

## 《樂韻流金嘉美蘭》采碧塔卡樂舞團（印尼）

團長 I Gusti Bagus Sudhyatmaka Sugriwa  
藝術總監 I Made Terip  
聯合總監 I Putu Putrawan  
當地聯絡 Local organisation、I Gede Yudi Gautama  
顧問 Professor I Wayan Dibia  
項目統籌 Henrice M. Vonck, PhD  
樂師 Putu Eka Apriawan、Komang Tri Darma、Komang Budi Astrawan、I Gusti Bagus Sukma Adi Oka、Nyoman Ariawan、Wayan Sutana、Putu Edi Wirawan、Ida Putu Berata、Putu Mulai、Nyoman Royen、Made Wiraman、I Gusti Bagus Suarsana、I Komang Sukarmawan、Komang Arya Sumerta、I Gede Yudi Gautama、Ketut Dwi Aryadi、I Made Terip、Ketut Sudarmawan、Ketut Putrayasa、Made Hendi Ripawan、Gede Ari Astawan  
舞蹈員 Putu Ryma Febriana、Ni Luh Putu Wiwin Pratiwi、Luh Putu Yuli Suasrini  
節目顧問 Neil van der Linden

## 《觀》台灣無垢舞蹈劇場

藝術總監、編舞、造型視覺設計、音樂指導 林麗珍  
服裝設計 葉錦添  
燈光設計 鄭國揚  
舞台、道具設計 張志  
總排練 蔡必珠  
吟唱 許景淳  
演奏家 吳宗憲、廖柏昇、黃子翎  
女舞者 蔡必珠、林晏甄、吳秀霞、吳明璟、林瑞瑜、王芊懿、馮凱倫、郭怡君、李蕙如、林怡萱、陳宜汶、謝衫蒂  
男舞者 李銘偉、鄭傑文、平彥寧、黃耀廷、陳軒庭、陳啟順、楊明貴  
製作人 陳念舟

## 《寒武紀與威士忌》詩人黑盒劇場（香港）

編劇 黃詠詩  
導演 莊培德  
監製 陳慧心@心創作劇場  
製作經理 張向明  
舞台設計 阮漢威  
燈光設計 陳焯華  
音樂統籌 伍卓賢  
音響設計 陳詠杰  
服裝設計 甄紫薇  
多媒體設計 盧榮  
舞台監督及執行舞台監督 陳寶愉  
編舞 陳嘉儀  
演員 李鎮洲、黃詠詩、黃呈欣、莊培德、黃雪文、陳慧心、王耀祖、陳嘉儀、梁子峰  
特邀演出 譚玉瑛  
舞火龍隊 關兆倫、胡運成、李慶汕、梁浩賢、陳詩勤、陳立仁、黎濟銘

## 《紅樓夢》上海越劇院

原著 曹雪芹  
團長 李莉  
副團長 錢惠麗  
秘書長 周利眾  
團長助理 黃嫵  
演員 錢惠麗、單仰萍、章瑞紅、方亞芬、王志萍、陳穎、華怡青、張永梅、章海靈、黃慧、金紅、徐玉萍、錢麗亞、葛佩玉、陳瓊瓊、唐曉玲、盛舒揚、王柔桑、余福英、邱文靜、李璐莎、陳慧迪、王婕、趙婷、樊婷婷、李穎、裘丹莉、李旭丹、袁丹丹、陳馨琦、吳佳燕、王舒雯、孫璇、張青青  
樂隊 徐延安、趙斌、王念、劉賓、葉建遙、郭京京、張慧、黃琪、富世夫、王鑫、謝怡、李志華、劉珊、謝言潛、吳柏偉、陳未未、劉釗、盛輝、姚麗娜、胡佳宜

## 《源》艾甘·漢（英國）

藝術總監、導演、編舞及演出 艾甘·漢（Akram Khan）  
視覺設計 葉錦添  
作曲 喬斯林·波克（Jocelyn Pook）  
燈光設計 邁克爾·赫爾斯（Michael Hulls）  
故事概念 卡達卡·奈爾（Karthika Nair）、艾甘·漢（Akram Khan）  
戲劇指導 路思·歷圖（Ruth Little）  
監製 法魯克·喬迪里（Farooq Chaudhry）

# 編後語

## 再問「為甚麼」

「藝評寫作導領計劃」已經成為了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）每年秋天的重點藝評教育活動；除了感謝署方的支持外，亦感激專題講者和藝評導師的參與，及各支持單位的協助。去年得悉有年輕朋友因錯過了報名時間而耿耿於懷，亦有台灣的藝評朋友即使知道不能參與，仍樂於為計劃宣傳，讓當地藝文界知悉香港的藝評情況，種種都著實叫我感到欣喜，亦深知這個計劃必須要持續地辦下去。

只是計劃辦了多年，我也多少感覺到其「疲態」——從行政策劃的層面來說，慣性使人有時候會滿足現狀，未能配合環境生態的挑戰而調節和改變；同樣，對參與者來說亦慢慢適應了這種介入藝評的方式；在目前有限的資源下，這方式是以其最理想的狀態呈現，只是不一定是「最好」的。透過觀察活動參與者的狀態和學員的文章，我發現是時候讓計劃改變一下運作的方式；而我最想問的是：為甚麼要參與藝評寫作？這個問題的反覆思考，將是保持自己和計劃「不老」的契機。

陳國慧

國際演藝評論家協會（香港分會）經理



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

出版：國際演藝評論家協會（香港分會）有限公司

編輯：陳國慧

統籌：陳嘉玲、陳偉基

助理編輯：陳偉基、李慧君

設計：梁廣耀

排版及印務：Apandi Production Limited

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

Editor: Bernice Kwok-wai CHAN

Coordinator: Karen Ka-ling CHAN, Felix Wai-ki CHAN

Assistant Editors: Felix Wai-ki CHAN, Phoenix Wai-kwan LEE

Designer: Kwong-yiu LEUNG

Typesetting and Printing: Apandi Production Limited

**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

**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

非賣品

版權所有 不得翻印

出版日期：2012年4月

Not for sale

All rights reserved, no reprint is allowed.

Publishing date: April 2012

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。

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.



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