

娛樂至上與藝術的堅持——香港戲劇印象

文章出處：《中國戲劇》2009年03期，2009年3月，頁58-61

評論主題：香港戲劇

美國次按危機釀成的金融風暴席捲全球，香港首當其衝。據媒體報導，自2007年第四季度至2008年2月間，港股狂瀉三千點，流動資產達一百萬港幣以上者從四十一萬四千人降至三十五萬人。不到半年間，六萬頂百萬富翁的高帽不翼而飛。然而，香港戲劇的旺市似乎並沒有受到影響。「劇場組合」的《萬世歌王》、《萬千師奶賀台慶》，「W創作社」的《攞到爆》、《一期一會》，「中英劇團」的《頭注香》、《相約星期二》，「焦媛實驗劇團」的《陰道獨白》（*The Vagina Monologues*）、《野玫瑰之戀》……一演再演，票房一路飆紅。老牌先鋒劇團「進念·二十面體」摻和教育、商業兩味的《東宮西宮》系列，票房同樣不俗。林奕華伙同一撥台灣新生代演員炮製的《包法利夫人們——名媛的美麗與哀愁》，更是轉戰台北、上海、北京、香港、澳門，在兩岸四地先後演出四十九場，成績驕人。只是戲劇不再扮演文化先鋒的角色，也難以提供人們審視、理解自身與世界聯繫的眼光與方法。一些老牌先鋒劇團的實驗之作，如「瘋祭舞台」的《曝／光》、《過·渡》，榮念曾的《挑滑車》、《西遊荒山淚》……已難以引起人們的興趣，部分觀眾更直截了當地表達了他們

的抵觸。2009年初，「香港話劇團」推出諾貝爾文學獎得主卡繆（Albert Camus）的《捕月魔君·卡里古拉》（改編自思辨色彩極濃的名著《卡里古拉》〔*Caligula*〕），票房差強人意。無可否認，如今到劇場欣賞藝術或尋求啟悟者寥若晨星，絕大多數觀眾到劇場是為了娛樂、休閒，或與他們心儀的偶像明星見上一面，可以說完全變成文化市場上的消費者。

香港早已步入後工業／消費時代，市場競爭的空前激烈凸顯了戲劇潛含的商品屬性。不管你喜歡與否，演藝活動商業化（春天舞台製作、英皇娛樂、東亞娛樂）、公司化（香港話劇團）、產業化（「PIP文化產業」），已成為難以逆轉的大趨勢。戲劇圈正面臨重新洗牌，調整發展方向與運營策略，已成為大大小小、專業、半專業劇團必須面對的嚴峻課題。

一

在消費時代，商業戲劇的大量湧現或戲劇的商品化，有它存在的合理性，也有不可忽略的負面影響。只要看到大批極少進入劇場或不曾觀看過戲劇演出的觀眾，興高采烈地湧入香港文化中心大劇院、香港演藝學院歌劇院，觀看詹瑞文的獨腳騷（show）或W創作社的《攞到爆》，你就不得不肯定它在拓展觀眾來源、推廣戲劇藝術方面不可抹煞的功績；

只要聽到劇場裡不斷的笑聲和終場時的呼叫聲，你就明白自古以來娛神娛人的戲劇活動與生俱來的娛樂功能。

低水平不是商業戲劇的同義語。商業戲劇也不一定就缺少藝術性。如今許多聲譽卓著的一流藝團，在各地巡演都採用商業運作模式。要警惕的是，劇場人為了追求票房收益，一味以明星、搞笑為賣點，甚至不惜出乖露醜，以露骨的低俗迎合觀眾，故意挑逗觀眾潛隱的慾望。我曾在《a.m. post》撰文，批評《萬千師奶賀台慶》某些段落格調不高，批評編導者以批判之名，將電視台消費性的慣技再在劇場裡消費一次，然而更令我錯愕的是《陰道獨白》的演出。

由「春天實驗劇團」主辦、焦媛實驗劇團合辦及製作的 *The Vagina Monologues*，初始時中譯改名《VV勿語》，用抽象的委婉語“VV”代替「陰道」。直至劇作者恩斯勒（Eve Ensler）提出「強烈要求」，才改為直譯《陰道獨白》。此劇是作者在廣泛採訪了二百多位不同國度、不同種族、不同階層的婦女，尤其是那些承受性騷擾、性虐待、性暴力，包括「女人戰爭受害者中心」那些面對黑暗、跨越痛苦的勇敢而堅強的女性之後寫成的。恩斯勒在劇本序言中寫道：一旦更多的女人說出「陰道」這個字眼，「它會變成我們語言的一部分。我們的陰道會變得完整、受人尊敬、神聖。它們會變成我們身體的一

部分，與我們的心靈結合在一起，強化我們的精神」。

多年來，恩斯勒帶着她的這部作品在美國和世界各地巡演，坦坦蕩蕩地、反覆大聲地談論陰道、談論女人，談論她們所受的歧視、偏見和傷害，談論她們的痛苦、恐懼和憤怒，談論她們的孤獨、饑渴與幽默，突破禁忌，直指人心。我相信已故的黃霑先生推薦這一劇目，用心良苦，但演出使我大失所望。演出者將表演置於這樣一個景觀之中：奢華的紅色絲絨大幕，平平正正端放在舞台兩側的鋼琴和紅色沙發，以及三位女演員黑色低胸晚裝的打扮，在看似華貴、典雅中透出一股掩蓋不住的做作氣息。置於台中後區的布幕，多次投映製作者採訪香港女性的剪輯鏡頭，避重就輕地「疏漏」了香港不同階層女性真實的生存處境與生活狀況。離開對特定的歷史、政治、經濟、文化的審視與批判，臨街隨意採訪只是一些徒增尷尬的噱頭。最令人錯愕的是，在劇作者看來，女性做愛時的呻吟，是一種奇妙的語言，是隱藏於女性身體最隱秘部分的自然流露，是性慾望、性快感突如其來的釋放。然而，演出者卻肆意地將其變成一種雜耍式的表演，一種逗笑的炫技。在捨棄了有關的論述之後，誇張、做作的摹仿，賣弄多於呈現，既缺乏真情，也缺乏真意，女性顛覆性的抗爭，變成消費性的純粹娛樂。你聽到劇場裡莫名其妙的笑聲，聽不到憤怒的聲音和真誠的傾訴，女性／陰道

的尊嚴、神聖在輕浮的笑聲中消失得無影無蹤。

二

2007年，「前進進戲劇工作坊」有三次重要的演出，包括重演的《N.S.A.D.無異常發現》和引進台灣新銳導演王嘉明的《誘惑者日記》，但其中最發人深省的，恐怕應是《飛吧！臨流鳥，飛吧！消失的翅膀》（下稱《消失的翅膀》）。十年前，在香港回歸中國的特殊時刻，陳炳釗以「無業遊民共和國」的名義，自編自導了一齣被稱為「屬於年輕一代的回歸告白書」的《飛吧！臨流鳥，飛吧！》，生動、真切地呈現了香港青年知識分子面對「九七回歸」的疑懼、激憤、悲情與自憐，深深地感染了同樣深感不安、無奈、悲情的廣大觀眾，引發社會的強烈關注。在具體的舞台呈現上，全劇包含着許多身分替換的遊戲與真假混雜的歷史常識搶答比賽。作為文化身分難以確證的遊戲化隱喻和對編撰性、虛構性的歷史宏大敘事的解構與嘲弄，編導者巧妙地將舞台探索與政治訴求結合起來。

只不過十年的時間，當年編撰的為劇烈的歷史變遷提供形象認知與情感共鳴的臨流啼叫的香港鳥，如今已變成一則舊傳統。回望當年，陳炳釗笑言那充滿了自傲、自戀兼自憐

和悲劇意味的比喻，其實只是一次轟轟烈烈的自我戲劇化。然而，當《消失的翅膀》企圖以一種較為冷靜的、抽離的心態去審視現今香港人的文化身分與生存處境時，挑戰卻來自四面八方。戲劇場景仍是考古發掘的現場，與十年前的製作比較，舞台景觀顯得更整潔，高低錯落更有層次，作為文化身分象徵的「臨流鳥」，從虛像變為具體的舞台形象，或隱或現地穿行在形形色色的香港人之中。沒有了《飛吧！臨流鳥，飛吧！》的偏頗，也沒有了《飛吧！臨流鳥，飛吧！》的激情。香港人的文化身分，香港人自戀的香港中心主義，一再受到移居世界各地的香港人和從大陸來港的新移民的各種質疑。當人們擯棄了虛構的「臨流鳥」，試圖抓住某種實實在在的東西，以茶餐廳作為香港特有的非物質文化遺產時，卻猛然發現，不但今天的茶餐廳為了適應生活節奏的變化，以及同各類西式、中式快餐店競爭，早已變質變味；就是老式的、只賣奶茶咖啡、西多（French toast）的傳統茶餐廳，那種濃重的英式下午茶氣息，也很難劃歸在香港的名下。現在再來思索香港人的文化身分，似乎比十年前更困難，也更複雜。在已歸寥落的過去與難以預測的未來之間，只有某種模糊的、漂浮不定的東西。而讓戲劇藝術家更加無奈的是，香港一如以往，引人注目的是股市、證券市場的動向，賽馬訊息，以及陳冠希裸照事件一類的明星軼聞與名人隱私。「北進」已不再是純粹的想像，而是許許多多香港人

的日常生活實踐。而對更年輕一代的香港人——十年前回歸時刻還是一群懵懵懂懂的少年人——來說，香港的文化身分能賣得幾兩錢？時代的確變了，戲劇藝術家們顯然已作出了十分可貴的努力，卻枉費了心機，演出效果和社會影響，已今非昔比。

三

多年前，我曾撰文談及香港戲劇的迷人之處，不在於它有多麼高的成就、舞台製作有多麼高的水平，而在於它那不分雅俗、廣為接納的寬容態度與多樣性，沒有那麼多清規戒律，不成熟也不保守，不定型也不僵化。或許還應補充一條，香港戲劇的可貴之處在於，不少滿懷理想的戲劇家拒不隨波逐流的執着堅持。儘管《挑滑車》、《西遊荒山淚》、《曝／光》、《過·渡》演出效果並不理想，榮念曾、何應豐仍保持着毫不妥協的先鋒姿態。陳炳釗、鄭綺釵的前進進戲劇工作坊，始終如一地堅持人文關懷，以他們的劇目製作，參與香港人文化身分與本土意識的建構。他們經營的牛棚劇場，也成為香港藝術中心麥高利小劇場、藝穗會小劇場（編按：現稱藝穗會賽馬會劇場）之外，另一處培育實驗戲劇的沃土。

一批人到中年的戲劇工作者和團齡在十年左右的小型

劇團，在多年艱辛的經營與不懈的舞台實踐之後，已漸成氣候，並形成自己的特色。陳麗珠、紀文舜（Sean Curran）的「進劇場」，2007年演出《暖大衣》、《黑鳥》、《舞至愛之終結》，2008年演出《花魂》等劇，他們一直在探索超越語言障礙、將經典文本與形體動作融匯為一的表演形態，也一直保持着比較穩定的水準。「7A班戲劇組」，2007、2008年間，連續推出《體育時期 青春·歌·劇》、《大笑喪》、《拼出那年的初夏》等原創作品，藝術總監譚孔文等人在形體劇場（physical theatre）、編作劇場（devising theatre）幾成時尚的香港戲劇圈，亮出「回歸文本、簡約寫意」的旗號，試圖強調作品的文學性與戲劇性，並在簡約的舞台上，尋找一條適合自己的演劇之路。最近幾年來，「樹寧·現在式單位」則一直醉心於探索觀演空間構成的多種可能性。尤其是香港葵青劇院展覽廳演出的《亞伯拉罕的眼淚》一劇，狹小的展覽廳被分割成七八處既連貫又相對獨立的空間，觀眾站立圍觀演出，並隨着劇情的發展與角色／演員一同轉換空間。許多時候都是演員與觀眾雜處，或身處人流之中，從而使一個《聖經》中的聖徒故事與當代觀眾面對面的相遇。

四

香港是一個典型的商業化消費城市。在這樣的文化環境

中生存、發展起來的香港戲劇，不僅不排斥通俗流行文化，而且是主動地利用流行文化的各種元素，以達到吸納更多觀眾、擴大戲劇影響、增加票房收入的作用。文化上兼收並蓄的包容性，雅文化與俗文化的渾然不分，正是香港文化區別於大陸文化、台灣文化的典型特徵。當前，全球的金融危機擴展成經濟危機、社會危機，民眾捂緊荷包，演出市場日漸萎縮，各種棟篤笑、無厘頭的通俗鬧劇，以懷舊歌曲、偶像明星、華麗佈景為包裝的商業戲劇借勢擴張，然而長期與消費文化共榮並存的香港戲劇，始終沒有失卻翻轉騰挪的空間。無論你將其當成華麗的轉身，抑或視為商業的機巧，都不能不提及詹瑞文與林奕華兩人。

詹瑞文近年的迅速竄紅與衝天人氣，固然與他的藝術天分和多年的努力有關。受過默劇和高利耶（Philippe Gaulier）形體訓練的詹瑞文，在多年的舞台實踐中摸索出一套屬於他自己的獨特的表演方法，將表演者、敘述者與節目主持人三種身分匯集一身，在了無痕跡的快速轉換中牢牢地掌控着演出節奏與整個劇場的氣氛。但更重要的是，他審時度勢地調整了創作方向與運營策略，將滑稽模仿、嘲弄性的喜劇片段、笑中帶淚的黑色幽默作為主攻方向，因緣際會地順應了消費文化的時尚與潮流。由他一人串演二十多個角色的《男人之虎》；用英語唱粵曲，隨口演唱從觀眾手中

接過來的報紙上的新聞標題或廣告說詞，戲仿郭富城、古巨基、容祖兒、劉德華……一人唱足三小時的《萬世歌王》；嘲諷膚淺無聊的電視節目，一晚反串十幾個女性角色的《萬千師奶賀台慶》，一台勝似一台紅火。三個戲碼的觀眾量已超過三十萬，創造了香港戲劇演出史的奇觀。

從2006年至今，短短的兩年多時間裡，林奕華與編劇陳立華、王紀堯合作，連同台灣一批年輕演員，馬不停蹄地推出《包法利夫人們——名媛的美麗與哀愁》、《水滸傳》、《西遊記》三台叫好又叫座的大製作。在《包法利夫人們——名媛的美麗與哀愁》中，編導者將多達十多段的原小說片段，用一種哀婉的文藝腔調在當代名媛與愛瑪（Emma）的類似情境中輪番誦讀，又與各種誇張、戲謔的摹擬電視採訪節目犬牙交錯地連接在一起，嬉笑怒罵地抨擊媒體對都市人集體慾望的操控與形塑，以及無孔不入、助紂為虐的「狗仔」文化。在《水滸傳》中，編導者用電影選秀的外在包裝，不厭其煩地挪用黑幫電影／電視連續劇的習見模式，只是沒有血腥的火拼，沒有警匪的鬥智與槍戰，只有一再重複的「大哥、小弟與大嫂（或弟妹）」顛顛倒倒的性淫亂所引發的衝突，試圖在荒唐、嬉鬧的戲劇情境中，以對庸俗、低俗的模仿抨擊庸俗、低俗。台灣藝評人盧健英說，林奕華「投機又善用心機」，「他的劇場沒有教養，但卻有表現優

雅的本事，且絕對符合時尚的消費美學」。(見《表演藝術》2007年2月號)林奕華聰明過人之處，就在於他意識到知性消費時代的到來。他祭出現實主義文學經典和中國古典小說四大名著的旗號，正是為了迎合將《論語》當作心靈雞湯或「三分鐘易經」一類的小資時尚。2008年底，林奕華與香港影視圈名人張艾嘉搭伙，精心製作了表現都市職場女性形形色色境遇的《華麗上班族之生活與生存》，獲得《南方周末》「2008文化原創榜」的戲劇獎，人氣看漲。

五

2007、2008年，香港戲劇圈有太多的事情發生。除了有像香港話劇團新、老藝術總監出人意表的突然交替，劇場組合宣佈放棄政府的資助、成立PIP文化產業的熱門話題外，令許多戲劇家感到興奮或不安的是，隨着香港西九龍文娛藝術區（編按：現為西九文化區）的開發，隨着部分劇團的轉型和眾多小型劇團專業化程度的提升，香港戲劇有可能發展成繼香港電影之後另一種頗有前途的娛樂／文化產業。

事實上。並非只有先鋒戲劇家才具有實驗意識。像潘惠森的「新域劇團」，余翰廷、廖淑芳的「劇場工作室」，張可堅的「劇場空間」，何偉龍的「灣仔劇團」……一直都在近似

寫實主義劇場或傳統戲劇敘事中，加入敘述的心理／虛幻層面、時空錯置、情節鏈條斷裂等種種變化。近年完全邁向商業戲劇的寫戲高手杜國威，在新近由香港話劇團演出的《我愛阿愛》中，也賣了一個小小的關子：與年屆七十、身患絕症的老人吳堅結婚的女傭阿愛，肚中的小生命究竟是誰的傑作？這是吳堅子女大惑不解的問號，也是觀眾隱隱約約的興趣所在。然而正是這一小小的懸念或敘述縫隙，使得嚴整的敘事結構與習見的情節發展出現敞開的效果，也使現代人的倫理道德與婚姻觀念出現變化與更為寬容的人性內容。

2008年香港劇壇最引人注目的事件是，前進進戲劇工作坊演出的《哈奈馬仙》及隨後所召開的座談會，《哈奈馬仙》一劇根據德國劇作家穆勒（Heiner Müller）的《哈姆雷特機器》（*Hamletmachine*）改編。被當作後現代主義戲劇代表作的《哈姆雷特機器》寫於上一世紀七十年代，全劇由五段支離破碎的敘述、評論、角色獨白拼貼而成，其所表現的機器化或解體了的「哈姆雷特」，直指晚期資本主義時代歐洲知識分子的生存處境。《哈奈馬仙》改編者之一陳炳釗在演出說明書中寫道：「在內容上，《哈奈馬仙》不能算是一個一般意義上的改編或本地化，它更多是一次延伸對話。」（〈從《哈姆雷特機器》到《哈奈馬仙》——進入消費時代的劇場省思〉）十三年前（1995年），正是陳炳釗本人為香港話

劇團執導了《哈姆雷特機器》一劇。當年，舞台上出現三個哈姆雷特、三個奧菲利亞，人猶如機器零件般被任意拆解、置換、組合，舞台呈現雖顯得稚拙、簡單，卻頗接近穆勒的原意。這一回，陳炳釗在原作的五個段落之間，加插了五大段對當今商業演出與偶像明星種種亂象的評述，半是憂憤，半是焦慮，他所說的「延伸對話」，其實是一次借題發揮，是對知識分子在消費時代尷尬處境的省思。不料，隨後召開的座談會，引發了詹瑞文、林奕華與陳炳釗等人的激烈爭論與嚴重對立，爭論的焦點完全離開了對《哈奈馬仙》演出的具體評價，而成了香港演藝圈、文化圈兩種不同立場、不同觀點的碰撞。

現代以來，戲劇藝術一直是社會生活中重要的精神現象和精神資源：它承載着社會的精神想像，表達人們的願景和情感，上一世紀八十年代到九十年代中期，香港戲劇參與了本土意識建構和確立香港人文化身分的集體努力，為政權轉移與劇烈的歷史變遷提供形象認知和情感共鳴的平台。消費時代的到來，整個社會共同體探索本土意識與文化身分的意願嚴重降低，藝術探索純然成了戲劇家個人的事情，戲劇藝術不可避免地走向市場，令人頗費心思的是，藝術／商業、高雅／低俗的對立與纏繞將長期存在下去，既不能簡單化地對待，也無法獲得最終解決。在鋪天蓋地的消費、娛樂浪潮

中，藝術的活力何在？如何將各種歧異的力量匯聚起來，形成一個良性的創作空間？

飢餓的藝術與藝術的飢餓

文章出處：《香港戲劇年鑑2008》，2009年8月，頁10-13

評論主題：香港先鋒戲劇

2008年，默默耕耘多年的「愛麗絲劇場實驗室」猛然發力，異軍突起，以一齣《卡夫卡的七個箱子》，不僅獲得香港戲劇協會「香港舞台劇獎」的「最佳導演（悲劇／正劇）」、「十大最受歡迎製作」等獎項，更囊括了首屆「香港小劇場獎」的「最佳劇本」、「最佳導演」、「最佳女主角」、「最佳舞台效果」、「最佳整體演出」五個獎項，成為真正的大贏家。

愛麗絲劇場實驗室是一個以香港演藝學院戲劇學院畢業生為主體的小型戲劇教育、演出團體。他們相信「劇場是一個實驗室」，其宗旨是「用想像力來呈現世界，用行動去改變世界」。這類近似於上一世紀五、六十年代先鋒劇團讓人熱血沸騰的戰鬥口號，在今日這個大眾娛樂迅速擴張的消費時代，聽起來反倒令人有些詫異。難得的是，他們不僅將其當作羅曼蒂克（romantic）的理想，而且當作他們共同信守的行為準則。

卡夫卡（Franz Kafka）是一位思維方式與美學風格

均十分特異的作家，作品中充斥着荒誕（absurd）、佯謬（paradox）、非邏輯的偏轉與滑動，使作品所蘊含的意義顯得異常複雜，有着難以確定的多重方向性。在世界範圍內，敢染指卡夫卡作品的導演為數不多。在香港，除《變形記》（*The Metamorphosis*）外，也罕有人將卡夫卡的其他作品搬上舞台。愛麗絲劇場實驗室的膽識與決心於此略見一斑。

《卡夫卡的七個箱子》，2008年9月中旬在香港藝穗會演出五場，是典型的小圈子實驗演出。全劇以卡夫卡的終身摯友和文學遺產保管者布勞德（Max Brod），違逆燒毀其全部作品的遺囑，打開裝滿卡夫卡手稿的七個箱子，通過其中的部分小說、書信、格言，與讀者／觀眾一道去領略這位文學巨人孤寂、沉玄的心境與似非而是、迷宮般的藝術世界。

不是說《卡夫卡的七個箱子》在戲劇觀念和舞台語彙上有多麼了不起的創新，也不是說《卡夫卡的七個箱子》已達到別人難以企及的藝術高度。它的可貴之處，在於對舞台實驗的信念與堅持。這是一次嚴謹而精緻的演出。其嚴謹貫穿於整個創作、演出過程，包括排練前的集體學習與認真研討，演前座談會，導賞手冊的編輯、出版，以及舞台演出的每一個環節。精緻在於巧用有限資源，因地制宜，在狹小、逼仄的劇場空間中，營構出深廣的藝術天地。

一幅由臃腫虛胖的垂掛物累疊而成的壁幕，成為全劇的襯景。少量的幾件大道具：鐵籠、鋼架……既是演員表演的支點，又是局部性戲劇景觀的有機構成。風格化的服裝、情感真切的代入式表演，讀劇與片段呈現的交替轉接，藉助類似「引述」的表演形式，將卡夫卡用文字表述的異化世界，轉化為表現主義色彩極濃的立體圖像。

《卡夫卡的七個箱子》的第七個箱子是「夢與死亡之箱」。演出者將《頂層樓座》(*Up in the Gallery*)同《飢餓藝術家》(*A Hunger Artist*)合而為一。導演說：「藝術家在籠中表演飢餓給人觀賞，直至死也不想中斷表演，原來追求藝術的最高境界是要犧牲自身的生命。」(見《卡夫卡的七個箱子》導賞手冊，頁41)本文完全撇開這究竟是有意／無意的誤讀，抑或是導演陳恆輝的「夫子自道」；而是在轉喻的意義上，將「飢餓的藝術」與先鋒(實驗)戲劇在今天的困境聯繫起來。

飢餓是飢餓藝術家的命運。強忍飢餓的藝術家說：「去給人講解飢餓的藝術，那是白搭！對它缺乏感情的人根本就不懂得其中的奧妙。」瘦骨伶仃的藝術家忍飢受餓，是為了藝術，為了理念，為了他所信仰的審美良心。然而，要是觀眾不理解、不歡迎，藝術家如何自處呢？與畫家、雕塑家不

同，正在表演的藝術家不能同時成為他自己的觀眾。他無法在與觀眾脫節的孤芳自賞中生存下去，即使作為殉道者死了，也沒有人會介意。最大的悖論是，鄙視大眾的飢餓藝術家，恰恰正是渴望從被他鄙視的大眾那兒獲得某種對飢餓藝術的承認。這使我想起了2008年兩齣無論在意義上還是在形式上均大異其趣的劇目：一是「前進進戲劇工作坊」的《哈奈馬仙》，一是「非常林奕華」的《華麗上班族之生活與生存》。

2008年4月，前進進戲劇工作坊在香港大會堂劇院演出的《哈奈馬仙》，除了幾位同道者的熱捧外，觀眾寥落。《哈奈馬仙》改編自德國作家穆勒（Heiner Müller）的《哈姆雷特機器》（*Hamletmachine*）。編導者說，採用此劇作為戲中戲形式，延伸發展，是為了「讓本土創作與前衛經典來一次超時空對話」。

被稱為後現代主義戲劇代表作的《哈姆雷特機器》，全劇由五段前言不搭後語的敘述、獨白、議論拼貼而成，沒有情節，沒有戲劇行動，有意混淆角色與角色扮演者的差別，使得任何讀解都只是一種猜謎式的主觀闡釋。《哈奈馬仙》是否真正構成了與《哈姆雷特機器》的超時空對話，姑且勿論。其類似之處在於，在歷史急遽轉變的關口，精英知識分子尷尬的處境與難以釋懷的焦慮。只不過，《哈姆雷特機

器》所呈露的，是二戰之後西方知識分子信念破滅、價值崩頹的孤憤、自傲與不安。《哈奈馬仙》呈露的，是在大眾娛樂大肆擴張的後啟蒙時代，被邊緣化了的精英分子的落寞、枯窘與不甘。

在《哈姆雷特機器》中，被解構了的哈姆雷特，是二戰之後找不到自我的西歐知識分子的生動寫照。在後工業的消費時代，只剩下空殼的哈姆雷特，是大眾傳媒和廣告中可以無限複製的商品或網路世界虛擬的影像。而在《哈奈馬仙》的舞台演出中，無論是哈姆雷特還是哈姆雷特的扮演者，彷彿仍沉迷在扮演民眾代言人的歷史神話中，成了找不着北的「飢餓藝術家」。

半個世紀以來，香港戲劇從業餘戲劇、校園戲劇發展成為眾多專業／半專業劇團多元競爭的繁榮局面。遺憾的是，香港從未發展出自己的先鋒藝術傳統，其脆弱的現代藝術幾乎都是對歐美現代主義／後現代主義藝術的刻意模仿。香港舞台上具有創新意識的原創劇目相對較少，充斥舞台的大多是所謂「翻譯劇」，甚至有的劇團將既不是一個劇種，也不是某一特定類型或戲劇流派的「翻譯劇」定為自己的「發展方向」，美學意識之模糊與創新意識之稀薄，可想而知。

成立於上一世紀八十年代初期的「進念·二十面體」（下稱進念），是香港最激進、最具反叛色彩的先鋒劇團，其對西方現代主義／後現代主義思潮的傳播，對傳統戲劇觀念、戲劇形態的衝擊與顛覆，功不可沒。隨後成立的「沙磚上」、非常林奕華、「瘋祭舞台」、「無人地帶」、前進進戲劇工作坊……同樣對先鋒（實驗）戲劇在香港的發展貢獻良多。然而，香港先鋒戲劇的優長與弱點，均源於過度的精英化。興起於上一世紀五、六十年代的歐美先鋒藝術，大都倡導“popular”，反對精英主義，反對中產階級價值觀。而進念、沙磚上、瘋祭舞台等所追求的恰恰是一套反大眾的新精英話語。幾十年來，香港大眾流行文化的保守性與低水準，輕易地將一眾稍具反叛色彩的亞文化群體抬高到先鋒的位置。今天，被迅猛發展的大眾流行文化所拋棄的先鋒藝術，早在其萌芽階段就埋下了禍根。

近年來，榮念曾、何應豐等人多多少少有了「廉頗老矣」的倦意，新作《挑滑車》、《西遊荒山淚》、《過·渡》、《曝／光》均缺少新意。年輕觀眾認為「比較晦澀」、「不易理解」。要求一位藝術家、一個藝團永遠激進、永遠先鋒，未免強人所難。進念在胡恩威主持日常工作之後向娛樂化、商業化轉型，有一定的合理性。非常林奕華對大眾流行文化欲拒還迎的複雜態度，也不難理解。問題是作為整體的先鋒

戲劇的沒落，才真正讓人唏噓不止。

2008年4月中旬，《經濟日報》記者在採訪陳炳釗時問道：「聽說在香港搞藝術會餓死，『搵朝唔得晏』。」陳炳釗笑言「未試過無飯開」。香港是一個富裕的多元社會，「此處不留爺，自有留爺處」，從事藝術活動的人不至於會傻到吊死在一棵樹上。先鋒藝術（家）的困境，恐怕精神的飢餓甚於腸胃的飢餓。作為一個有過漫長的被殖民歷史的現代商業都市，當代香港文化早已為發達的西方經濟、科技、文化全面滲透。加上與中國大陸隔絕多年，除保留嶺南飲食文化外，香港的本土文化已難以自我指認。在一個權威盡失、主體消亡的後工業時代，仍然自視甚高，把自己想像成民眾的精神導師與文化代言人的知識精英處境尷尬。後先鋒已無法單純依靠重申先鋒意圖的合理性與歷史價值，便能獲得民眾的喝彩。

受到喝彩的是少數最具歷史敏感性、主動向大眾流行文化靠攏的演出家和製作人，包括林奕華、詹瑞文、胡恩威等人。近年來一直遊走於兩岸三地，致力於資源、人才、市場整合的林奕華，2008年終於獲得回報，其導演、製作的《華麗上班族之生活與生存》，先後在深圳、北京、上海、杭州、新加坡、香港上演，上座率極佳，媒體褒多貶少，更

獲得大陸一份週刊式報紙《南方周末》2008年度「文化原創榜」的戲劇獎。

《華麗上班族之生活與生存》，寫職場如戰場，寫圍繞着權力、慾望打轉的白領男女的恩怨情仇。與林奕華以往的作品不同，這一回文本由張艾嘉操刀，全劇有一個情節曲折、懸念十足的完整故事。更重要的是，舞台演出中流行文化元素應有盡有：全劇由多次獲得「台灣金馬獎」和「香港電影金像獎」最佳女主角張艾嘉擔綱演出；台灣偶像明星鄭元暢、王耀慶傾力助陣；佈景製作精美，服飾考究，僅張艾嘉一人就連換十多套服飾，坐在前排、眼尖的觀眾甚至可以辨認出張艾嘉手中的名牌（Chanel）手袋；一曲童安格的流行名曲〈其實你不懂我的心〉被反覆吟唱……有人說這是先鋒藝術家放低身段，對觀眾作出妥協；有人說這是機巧的製作人對大眾流行文化毫無愧色的操弄。但無可否認的是，林奕華有本事在這樣一台充斥着流行文化元素的大製作，在一個被小說、影視作品重複過千百次的老套故事中，保持住自己的風格，不忌流俗又不失水準。

由舞台深處向台口八字敞開的木質櫃架與玻璃屏牆，同橫貫舞台的層層台階，構成全劇的景觀，既展現現代化工業設計與商品陳列的謀劃，又喻示職場升遷沉淪的高低殊異。

李想的十分鐘回述只是虛晃一槍，全劇並不包容在李想的獨特視覺之中；冬梅的指指點點，也只是基層職員的調侃與解嘲；末尾張艾嘉（張威）「李想（理想），我想我還記得你」故作深思的假浪漫，恐怕與華麗或蒼涼均不搭調……但這一次，林奕華收斂了早年激揚凌厲的意氣，掩蓋了以往優雅的壞品味，全劇調度流暢自如，不消解技巧，也不賣弄技巧，呈才而節制，雅俗共賞。

我之所以既肯定《卡夫卡的七個箱子》，又肯定《華麗上班族之生活與生存》，因為它們代表了先鋒戲劇在當前的兩種可能性：在堅持中成熟，在隨俗中變化。

香港從來不存在獨尊的流派，也不存在某種強勢的規範制約着藝術共同體的創作，創作的衝動主要來自藝術家個人的愛好與生存經驗。沒有歷史的重負，香港的藝術家有着令人羨慕的身心自由，只是遠離歷史的限定，擺脫生命的重量，那「不可承受之輕」也使得香港當代藝術嚴重缺血。除「九七劇」外，香港的戲劇作品大多輕飄飄地游離在既定的文化秩序之外。藝術的飢餓不在於難以獲得世界各國當代藝術的相關訊息，而在於除了對西方美學觀念與藝術技巧的直接或改頭換面的挪用之外，對形成這些觀念與技法的語境、歷史成因及其深在的思想—情感內容，缺乏深入了解和真正

體驗。「少年不識愁滋味」，「為賦新詩強說愁」。（辛棄疾）儘管眾多專業或半專業劇團年年均有不少新劇目問世，但究竟它們提供了甚麼獨特的現實圖像？揭示了多少新鮮的生存體驗？與當代觀眾有何關係？

香港的劇場工作者見多識廣，耳聰目靈，許多歐美最新的優秀作品迅速被搬上香港舞台，如：恩斯勒（Eve Ensler）的《陰道獨白》（*The Vagina Monologues*），馬密（David Mamet）的《奧利安娜》（*Oleanna*），耶利內克（Elfriede Jelinek）的《死亡與少女》（*Death & the Maiden*），雷莎（Yasmina Reza）的《藝術》（*Art*）……然而原作中的生動性與深刻性卻在不知不覺中衰變，蒸發得所剩無幾。

思想貧困與創新乏力，是後先鋒戲劇的致命弱點。缺乏自覺的創新意向，缺少植根於自己土地上的創新能力，自戀且自傲的後先鋒戲劇，難以掙脫長期的飢餓、貧血狀態，難以在當代多重錯位的文化地圖中，保有那日漸縮小的位置。對西方現代／後現代文化，與其淺嘗輒止，不求甚解的誤讀誤用，不若如愛麗絲劇場實驗室的藝術家們那樣，戒除浮躁，集體坐下來，認認真真地讀幾本原著，努力弄清楚一、兩個問題，並將學習得來的心得，帶着體溫、帶着震顫、帶

着困惑，原原本本地呈現在舞台上，雖難收急功近利之效，但在多年的積累之後，有所了悟、有所突破也未可知。

在今天這樣一個經濟全球化過程中，有關人們的興趣從生產領域轉向消費和文化的變遷，已不再是猜測或假設。大眾流行文化全面興起，迅速搶佔市場，並在相當程度上支配着人們的意識與日常生活。經濟大衰退也沒有給歐美大眾娛樂業帶來多大的影響。據媒體報導，截至五月中旬，紐約百老匯在過去一年間門票總收入達9.433億美元，創造了歷史的最高記錄。倫敦西區劇院2008/2009年度的觀眾總量也較上一年增加了3%。香港、台灣、中國大陸情況略有不同，但都程度不同地邁入消費時代，大眾流行文化在演出市場中一枝獨秀已是不爭的事實。作為一股思潮或一個運動，先鋒戲劇輝煌不再。即便是政府資助的藝團，如何降低對公帑的依賴，在演出市場中磨煉、壯大自己，已是藝術總監和總經理們無可迴避的課題。

毫無疑問，尋找商業性和藝術性的結合困難重重，抵禦大眾流行文化低俗、庸俗的一面也決不會是一項輕鬆的任務。台灣劇評家傅裕惠、陳正熙批評《華麗上班族之生活與生存》缺少深度，整個演出有“cliché”（陳腐）氣味。（見傅裕惠：〈在虛擬寓言與現實間自我催眠〉；陳正熙：〈華麗過

後，依然寂寞》，《表演藝術》2009年6月號）王墨林更批評《西遊記》，「就像看一場電視綜藝節目那樣消費他者，娛樂自己罷了」。（見王墨林：〈打嘴砲比打手槍爽〉，《表演藝術》2007年10月號）他們耽心在肆意挪用消費社會的慾望化資源時，其實也在強化和再生產這種資源，並藉反諷之名再次傳播“cliché”的氣味。他們的耽憂自然不是杞人憂天，但我們也不能因噎廢食，畢竟前面已有賴聲川的《暗戀桃花源》和「說相聲」系列，孟京輝的《戀愛的犀牛》、《兩隻狗的生活意見》等叫好又叫座的先例。對大多數藝團來說，主動經受市場的淬煉，在變中求發展，可能是一條更為寬闊的道路。