

雅致的粗鄙——評柏林劇團的《三毛錢歌劇》

美國當代炙手可熱的舞台導演羅伯特·威爾遜（Robert Wilson），有人說他是戲劇天才、神話人物，有人說他是江湖騙子、盲目的游泳者。當被問及他的作品作何解釋時，他說：「事實上，我真的不明白我自己的東西，「我的作品對我來說是一個玄秘」。在柏林劇團《萊昂與萊娜》（Leonce and Lena）的場刊（2003年）中，羅伯特·威爾遜寫道：「如果事前已經清楚地知道要做甚麼，那麼不做也罷。對某件事過於深信不疑，有時是很危險的。」我想，將威爾遜比作一個舞台的游泳者是合適的，但至少在《三毛錢歌劇》中，他不是盲目的。

在第39屆（2011年）香港藝術節上，由他和安-克羅斯汀·羅曼（Ann-Christin Rommen）聯合執導、柏林劇團演出的《三毛錢歌劇》，在香港演藝學院歌劇院演出四場，劇場裡經久不息的掌聲，不僅僅是出於禮貌的表示，也充分地說明觀眾的認同與激賞。

《三毛錢歌劇》改編自約翰·蓋伊（John Gay）的《乞丐歌劇》，是布萊希特最具影響力的作品之一。1928年在柏林船塢劇院首演，此後長演不衰。上世紀70年代前後，後現代主義弑父一代的戲劇家們，一再指責布氏戲劇中的「社會性關照」與「情節主線」的結構模式，然而無法阻止布氏戲劇不斷地被搬上各國舞台。在經歷了銀行高管的群體性詐騙和全球金融危機之後，觀眾在全劇末尾，聽到出自一個強盜之口的辯詞：「搶劫一個銀行怎能同開辦一個銀行相比？殺害一個人怎能同僱傭一

個人相比！」觀眾在感同身受的同時，不能不佩服布萊希特的先見之明與博見精識。今天的戲劇，不一定非承擔啟蒙的重負不可，但像布萊希特關於「強盜本來是公民」一類的人文關懷，仍不失啟蒙與啟悟的意義。

在舞台演出中，全劇構圖明晰，色彩單純，對純然抽象的幾何圖形的偏好，對包浩斯（Bauhaus）式簡潔與功能性的倚重，處處不減威爾遜的個人色彩。由於採用布萊希特的文本，更由於有一位德國導演、兩位戲劇文學顧問，一支出色的小型樂隊和柏林劇團一眾演技精湛的演員的通力合作，演出明顯地帶着表現主義戲劇那種刻意為之的形式美感與審美距離，也不難從表演者的身姿、手勢、表情中窺見卡巴萊（Cabaret）歌舞秀的痕跡。奇妙的是，所有這一切，均被威爾遜納入：說書人的敘述、幕前戲、情節主線的戲劇扮演、作為間離層面的歌唱……的嚴整結構之中。

全劇設色大膽，對比鮮明。除珀莉小姐同尖刀麥基在馬廐姑且成婚時身披白色婚紗外，其餘角色的服飾均為灰、黑的冷調西服。主要人物臉部撲粉，近似歌舞伎演員水白粉敷臉的白面，在幽暗的燈光下顯得異常耀眼，與變成剪影的群體角色構成層次分明的對比。

全劇行將結束，尖刀麥基脖子套着絞索站在行刑架下，扮演丐幫幫主的約根·霍茲（Jurjen Holtz）恢復演員身份，直面觀眾說道：「尊敬的觀眾，我們準備就緒，尖刀麥基就要被絞死……但為了不讓你們以為，我們同

意這一規則，我們設想了另一種結局。」此時，從前台左側快步走出一位「信使」，身披一襲極為怪異的、後羅遜拖地的紅色長袍，其豔異張致，誇張而虛妄。隨着警察局長宣佈：「女王在她的加冕典禮之際，命令釋放麥基上尉」，並贈送他一座城堡和一萬鎊終身年金。在一片歡呼聲中，一整幅猩紅、奢華的古典式的絲絨大幕倏然從天而降。布萊希特在關於《三毛錢歌劇》的排練說明中寫道：「如果騎馬使者不以某種方式出現在舞台上，資產階級文學就會降低為單純描繪社會狀態的水準」，故意作假的、可笑的結尾，一舉兩得，既是對警匪一家的資產階級社會秩序的批判，也是對矯情造作的資產階級傳統歌劇的嘲諷。

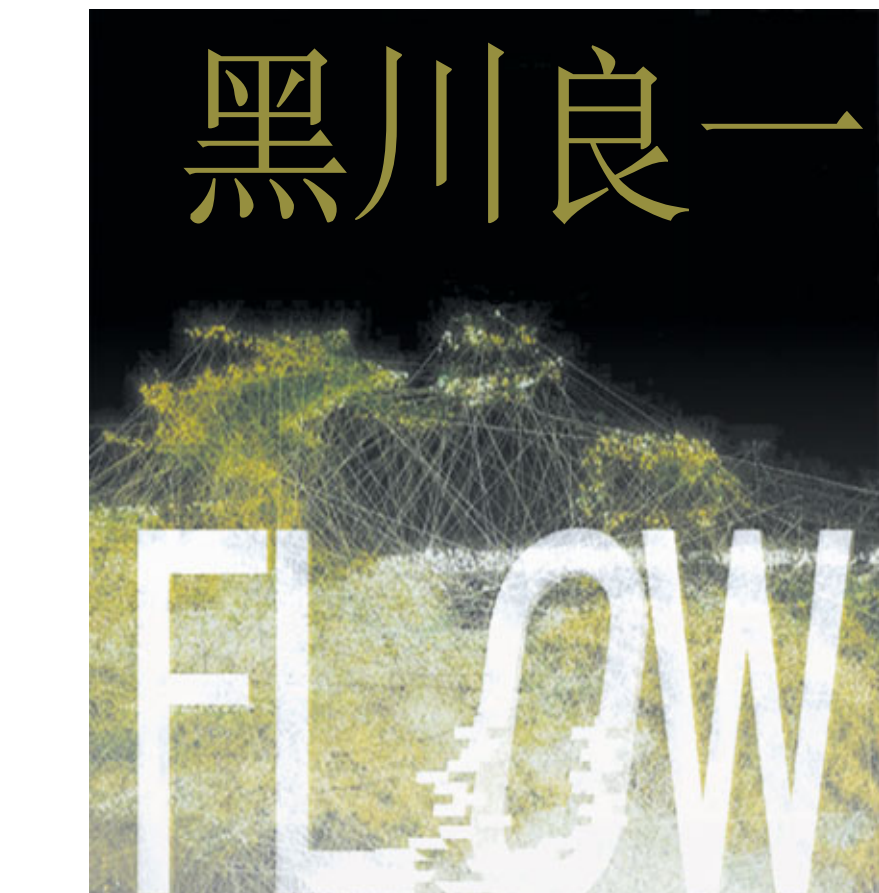
全劇表演最出色的，不是扮演尖刀麥基或珀莉小姐的明星，而是扮演丐幫幫主皮丘姆、年近八旬的老演員約根·霍茲。皮丘姆統治着一個龐大的乞丐王國，將貧窮當做商品出售。他老成閱歷，身段柔軟，在與警察局長布朗門法時，語調平緩，不動聲色，其威脅來自輕描淡寫的語後面利害關係的暗示上。在收取窮乞丐費爾希（喬治·齊萬諾格魯扮演）行乞許可的定時時，皮丘姆/約根·霍茲、費爾希/喬治·齊萬諾格魯一同僵立在舞台左側，前者伸出胳膊，手心向上，後者伸出胳膊，手心向下，音響效果長時間傳出金屬錢幣掉落錢罐時嘩嘩啦啦的撞擊聲，兩人身體不斷抖動……此刻，演員表演完全背棄了現實主義的似真性，兩位人物的特定關係，

從具體場景中剝離出來獲得了獨立的意義，成為一種表現性的舞台意象，一種剝削者與被剝削者漫畫化的規程圖式。演員在角色與角色的扮演之間靈動轉換，在規定情境的真實體驗與誇張、變形的肢體形態之間巧妙地滑動，使表演的間離，在強烈的主觀性表現與細緻的內心體驗之間，獲得微妙的平衡。

《三毛錢歌劇》以上一世紀20年代的倫敦為背景，其人物不是盜賊、警察，就是妓女、乞丐。這是一個由金錢主宰一切，現實生活的一切方面——婚姻、友誼、肉體、靈魂——均可標價出售的社會，一個每時每刻都在產生罪惡並把公民變成罪犯的罪惡淵藪。與波特萊爾從虛幻的浮美國度奪路而逃、從病態中擠出美的「惡之花」不同，布萊希特將醜惡表現為醜，將惡惡表現為惡，只不過他認為小惡是大惡所致，並以此控訴逼良為娼、誘善作惡的社會。威爾遜將粗鄙表現為粗鄙，只不過他給粗鄙披上一件考究而怪異的外衣，讓人認識到在雅致、光鮮的背後，隱藏着一個更為真實的平庸與粗鄙的世界，使資本罪惡這個陳舊命題，重新攪擾着深陷全球性金融危機的當代觀眾。



文：林克歡（著名評論家）
圖：Lesley Leslie-Spinks



為數碼藝術添哲味詩意

黑川良一被稱為是聲與影的魔術師，最善於利用電子數碼技術，細緻表達聲音與影像的關係。這位出生於1978年的藝術家來自日本大阪，作品不拘一格，包括放映、錄音、裝置、現場表演等多種形式。近年來，他愈發活躍於世界舞台，在倫敦泰特現代美術館、柏林Transmediale媒體藝術展、上海國際電子藝術節、西班牙Sonar音樂節等國際藝術節與美術館中，都有他的身影。2010年，他更獲得奧地利「電子藝術大獎」（Prix Ars Electronica）電子音樂及聲音藝術界的年度金獎，這獎項可說是新媒體藝術的奧斯卡獎，可見這位30出頭的年輕藝術家確有兩把刷子。

本月中，黑川良一將為香港為觀眾演出其多媒體作品《RHEO》。作品的靈感來自古希臘哲人對世界本質的思考，於2009年3月在法國VIA Festival首演。藝術家用精心調配的視覺畫面和音響變化來雕刻時空，演大化流行，觀眾如置身於一場音樂會中，靜靜細味這數碼技術背後的人文詩意。

我的靈感其實自古希臘哲學家赫拉克里特斯的「panta rhei」一語，表示所有東西都在流動，而我把這想法轉化成了數碼的抽象表達。

自然的規則與不規則所產生的連續圖案，創造出變動與融合的平衡。可以說，這規律本身正是本質美感的呈現。我將自然的有機形式整合在一起，並追蹤運動與色彩，於是便建構出一幅自然的圖景：在具體的影像、田野的錄音，以及生生不息的聲音和動畫中，不變中蘊含着時間的連綿流動。它象徵着在這不斷的流變中，持續的死亡與重生的循環。這設計的基礎是人類掩蓋在潛意識之下的記憶，是那自遠古以來，蘊藏在變化循環中的小時周期。這個潛藏在自然流變中的時間的有機模型、形式、結構和不同面向，以某種方式創造出美感。作為比喻性的主題，水在這個作品中發揮了很重要的作用。我描繪了這完整的圖景，並整合出與自然共通的一種周期性。

不需準備，只要體驗

文：在你以前的作品中，是否有特定的主題？通過作品，你想表達甚麼？

黑：有許多要素在其中。雖然不是所有作品都這樣，但我經常想提供觀眾一種新的「聯覺」體驗。我的每個作品都包含不同的信息或概念，但去達至感知的方法則是基本上相同的。

文：你創作一個作品的過程是怎樣的？你最享受哪個部分？

黑：在構思階段，我會在腦中繪畫一幅聲音與視覺的圖畫，聲音與視覺兩個部分對我來說都很重要，對它們我向來平等對待。在實踐作品的過程中，我則開始把腦中的圖畫實體化呈現出來。如果一定要選最享受的部分，我想，應該是構思的階段吧。

文：為何對你的作品來說，現場演繹非常重要？

黑：以音樂會的形式，我們就可以限制觀眾的時空感，我則可以相應地考慮、調整聲音與視覺的刺激。每一種藝術形式（音樂會、裝置、放映會等）都有它強烈的個性，所以每種形式對我來說都很重要，用不同的形式，我們可以提供不同的刺激。

文：你的作品與日本文化有甚麼聯繫嗎？大阪的文化又與東京有很大的不同，你的作品是否與你的成長背景也有些聯繫呢？

黑：日本文化，比如說日本動漫對我的作品幾乎沒有影響。我可能有一些受到日本文化或大阪文化的影響吧，但我從來沒有思考過作品與家鄉之間的關係。

文：聲音影像藝術給人的印象總是十分抽象，可否給觀眾一些小「貼士」，教教我們該如何去理解它？

黑：我想我的作品並不是很難，我希望觀眾不需要做甚麼準備，去體驗就好了。

結合了數碼技術的新媒體作品，總是立意新奇，令人目不暇接。但比起傳統的戲劇、舞蹈和繪畫，觀眾又會否覺得，融入了若干科技手段的數碼藝術，因為形式抽象而顯得難以理解，令人產生距離？

本月中，來自香港與日本的藝術家將結合聲音與影像藝術，在節目《Flow》中分別展示自己的多媒體作品。其中，來自日本的，正是有「數碼詩人」之美名的黑川良一。

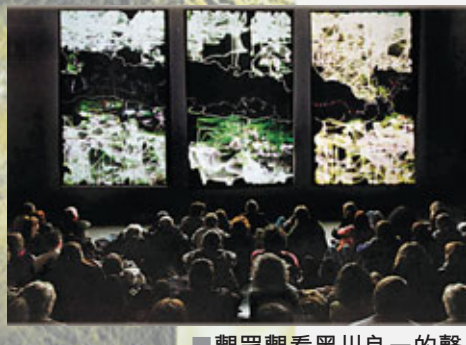
記者通過電郵連線遠在德國的黑川良一，與他聊聊如何在抽象的聲影作品中為觀眾創造詩意體驗。

文：香港文匯報記者 尉瑋

Flow——聲影演出
藝術家：黑川良一（日本），Nerve + npool（香港）
時間：3月17日至18日（晚上8時）
地點：香港兆基創意書院多媒體劇場
查詢電話：2268 7323
網址：www.lcsd.gov.hk/cp



黑川良一



觀眾觀看黑川良一的聲影作品。網絡圖片

點評集

文：小西（資深劇評人）

二人餐？還是遺禍人間？——二月觀劇筆記

「重演」大概是近年香港劇壇的重要趨勢之一，其中尤以準「商業劇場」現象的出現，最值得關注。當然，香港從來不乏「商業劇場」的製作，由八、九十年代的浩采製作、源澤演，到後來的春天舞台，但或許因為西九與創意及文化產業論述效應，近年的確多了不少以大眾為對象的商業劇場製作。記得筆者某日午飯後無聊，開電視碰巧電視台在播放婦女節目，正好該節目主持便邀請了某即將公演的音樂劇之音樂總監，跟觀眾侃侃而談製作花絮以及他的創作感受。或許，下午婦女節目不在電視台晚上的黃金時段，未足以證明戲劇演出已進入大眾娛樂的領域，成為普及文化的一部分。但一直以來被視為小眾文化的戲劇，現在卻可以名正言順的「入屋」（進入普通家庭）了。然而，跟商業劇場與創意及文化產業發展得較成熟的地方（例如紐約、倫敦等）不同，雖然香港年中各式演出繁多，本地商業劇場的產業結構並不健全。是的，不拿政府（藝發局與康文署）資助的獨立劇團與演出多了，但由於政府仍然掌握了本地大部分的文化資源和場地，本地商業劇場的發展似乎仍有漫長的道路要走。

《二人餐》的愛情絮絮語
「三角關係」劇團的《二人餐》可算是這一股風潮中，比較成功的準「商業劇場」作品。把《二人餐》形容為準「商業劇場」作品，是因為演出首演（2006年6月）時，未必已有清晰與確定的商業計算，只是演出得到了沒有預期的熱烈反應，於是《二人餐》便前後作了四度公演。當然，除了票房反應

外，從演出的宣傳以及選擇跟因《29+1》而走紅的彭秀慧合作，也多多少少看得出「三角關係」箇中的商業計算。但以現在本地整體商業劇場的產業結構，《二人餐》只能算是比較成功的準「商業劇場」作品——即只有一定商業的元素，但仍未具有成熟的商業製作模範。

說回作品本身。根據該劇編劇與導演馬志豪所言：「最初的構思，是五段完全沒有關係的短篇故事，分場就是一天裡的三餐……內容全部都圍繞着五對不同的男女在餐桌上的愛情片段。」（場刊）此外，則主要安排了徐浚甫飾演的廚師，作為敘事者，穿插其間，問或交待劇情，問或插科打諢，好不熱鬧。但到了正式演出時，五對不同男女的角色卻從頭到尾由兩個人飾演——男人（張銘耀飾）和女人（彭秀慧飾）。儘管馬志豪已對原來的五段短篇故事作了一定的戲劇串連，但由於片段間的戲劇內在關連性仍然不強，演出更強調的，是每個準獨立片段所企圖渲染的情感與氛圍，演出的整體便顯得支離破碎。而且，某些場口（例如午餐）也拖得太長，花上相當時間打單一的情感。試想想，當你以差不多十至十五分鐘營造「甜蜜」的感覺，甜是甜了，但是否有點膩賦？

此外，或許因為《二人餐》的重點在渲染情感，我覺得演出也輕輕帶過了一些有趣而值得探索下去的問題。例如，當初女人跟男人分手時，便提到她們的關係，已變除了談談飲食之外，便無話可說了。事實上，演出中所有有關愛情、食物與金錢的符號，基本上都是以等價互換的。但馬志豪並沒有再往這裡探下去，以大團圓結局蓋起了剛剛微微打開了的黑洞，實在可惜。

過渡中的《遺禍人間》

當然，有人喜歡「輕彈淺唱」，有人卻「明知山有虎，偏向虎山行」，而新城劇團的藝術總監潘惠森，可謂箇中的表表者。潘惠森的劇作，向來藝術風格鮮明，整體戲劇佈局接近荒誕劇，語言刁鑽，而又結合濃烈的本土與草根元素。近作《遺禍人間》屬近年「人間系列」的第三部曲，跟前兩部曲相似，可算是潘惠森香港新世代以至香港本身的一封情書。

我們知道，在過去十多年，香港的各個層面的發展，可謂每況愈下，而這種衰頹狀況亦間或反映到潘惠森的作品之中。但跟潘惠森過去的作品不同，雖然《遺禍人間》對於語言角力與荒誕情境仍然樂此不疲（有時甚至到了冗長的地步），但潘惠森最後卻在演出中，通過角色鮮有地直接地道出他對香港新世代以至香港的感受，其「肉緊」與直白的程度，大有一種「我要爆啦」的感覺，跟演出本身錯綜複雜的晦暗與曖昧的機理，構成了強烈的對照。

不過，儘管《遺禍人間》的「有heart」溢於言表，但潘惠森式的語言以及荒誕迷宮所構成的創作困局，似乎還是揮之不去（這也是筆者多年沒有觀看潘惠森作品之原因）。「人間系列」是否預示着潘惠森創作上的變局與突破？等着瞧吧。



《遺禍人間》劇照