



大鬧天宮 何應豐

尊重生命的每一絲卑微

香港新視野藝術節帶來資深劇場人何應豐的新作《大鬧天宮》。意向化的舞台表達加上戲曲元素的穿插，這個齊天大聖的經典劇碼中，主角搖身一變，成了烈性女子李慧娘。七個李慧娘，也要「大鬧天宮」，齊齊說出自己的故事，震動觀眾的心靈。

文：香港文匯報記者 尉璋

圖片由何必。館提供，攝影：Moon Yip、Janice

反問的情懷

何應豐的藝術工作室，現在的名字是「何必。館」，這個可堪玩味的名字似乎正可以體現他對於藝術的態度。曾經創立「瘋祭舞台」的何應豐，認為創作不應只局限在舞台，既然創作的方式可以很多元，所關涉的範疇也可以很多樣化，那又何必盡力為牢，自設壁壘？從名字中具象的「舞台」到引人聯想的「館」，藝術家好像變得更從容自在，他放鬆了曾經緊握的拳頭，只是閒閒地攤開了手掌，邀請觀眾來一起分享這小天地中發生的一切。「這個名字不是從我這裡來的，有一次在日本京都的一條街上，看到一個很小的博物館，就叫這個名字。我覺得它很特別，直覺上從那裡借用了過來。」何應豐說，「何必。館」中的「何」可能是他本人，「館」則與「管」諧音，到底是「一定要管」還是「何必去管」，兩種截然不同的態度，是拋給觀眾的問號，也更像是他對自己的反問。

一個工作室的名字，已經可以不斷問，何應豐的作品，更是隨時都在問問題。從瘋祭舞台時期開始，他的作品大多都在回

應社會的當下狀況。「我覺得藝術是一種情境，不只是在表面上講社會問題，而是進入底層去問一些問題。」香港回歸前後，他創作了《元州街茉莉小姐》三部曲，當時，大多數人都聚焦在爭論政治制度的轉變，他卻去問另一個問題：「當你離開了母體幾年後，突然這個媽媽認回你，你肯定會有不自在的時候，甚至會產生懷疑；但是你血緣下面流淌着的東西要追溯到多遠呢？宏觀整個中國的歷史，已經經歷過不知多少變遷，香港只是其中一個分裂出來、接着再重新調整自己位置的例子而已。所以整個問題，不是三言兩語那麼簡單，也不是改制改變那麼簡單，但在我們的文化環境中很少深層地去問這些問題。」

永遠去追問這些深層的問題，而不只是跟着喧嘩的大環境與大語彙而人云亦云，不管在甚麼時代，大概都是十分吃力不討好的事，甚至經常被邊緣為「小眾」。但何應豐不在乎，用他的話說，我們在大學裡專攻的知識其實也很「小眾」，但既然我們不介意這樣的學習，為什麼不能有勇氣在社會中去堅持一些特別的東西呢？如果每一種多元的面貌都能被尊重，每一種

不同的信念都能有空間生長，社會才會更加健康和豐滿。對待藝術，他的態度也如此，當大多數人從政治着手看問題時，他卻希望站開一點去看生活。「我相信政治是我們生活的一部分，但我不會用這麼一個單薄的政治觀去看生命。藝術對我而言是一種行動，是一面特殊的鏡子，帶給我重新看世界的方法。藝術平台是一個實驗室，是對文化、議題，對生活現狀的重新解剖。」

正如「何必。館」這個名字所顯示的一樣，不需要預設的角度和觀點，不需要某種情懷的加持，只是一個小小的問號——當大家都執意於某一種態度或看法時，為什麼不能改變某個角度，打開某種新面貌？何應豐說：「何必，是一種反問的情懷。」

七個慧娘大鬧天宮

《大鬧天宮》也是一種反問。問甚麼是成功，甚麼是權力；問夾縫中的生命如何透光。劇作以富士康事件為起點，去看那些真正推動城市發展的卑微生命，如何被虧欠，被忽視，被冤屈。發展要求快速與宏大，是否就意味着要忽視每一絲細小

的卑微？何應豐在舞台上虛構出一座墓園，裡面埋葬了七名沒有名字的女工。墓園的看守者「陳孫爺」自稱「悟空再世」，用昔日大鬧天宮時剩下的四十九顆蟠桃回復了齊天大聖的法力，借用墓園內名叫「李慧娘」的屍首，讓七名女工重返人世，甚至「大鬧天宮」，申訴冤情。七個慧娘，七個女人，每個人都要講出自己的故事。

與其說這是重現富士康事件，不如說是借這七個女人的口，去表達：在世界每個角落每個被忽視的小人物背後，都同樣有着他們自己豐滿的生命、特殊的歷程，與所懷抱的夢想與期許。「我們總是假設有知識的人很自然地便掌握權力和智慧。作為一個知識分子，在今天很容易忘記了我們的社會，或者整個城市發展的起點。現在的中國，有很多人願意跨省跨鄉，他們也有自己的梦想去追尋。但他們作為一個人，最基本的尊嚴都沒有被給予，而我們只會享用iPad或iPhone。如果我們可以同時發展人文精神，給這些工人最基本的尊嚴，肯去傾聽每一個人的特殊歷史，而不是一個單一化的被別人裝飾了的歷史，我們的社會兼容性會更大。」要走這條

路，永遠是緩慢的過程，但並不代表我們可以不去做。「我覺得藝術就是這條橋，是去建構這麼一種可能性。這也許是卑微的力量，但我們憑甚麼不去重視這些小小的卑微？」

正如何應豐所說，戲劇不是目標，不是終點，它只是一個跳板。比起舞台上上演的劇目，生命才是恆常的主角。



大鬧天宮

時間：11月16、17日 晚上8時
地點：葵青劇院演藝廳

敢觀舞台

文：梁偉詩

本欄隔周見報，由本地知名評論人小西與梁偉詩輪流執筆，帶來關於舞台的熱辣酷評。

經典與劇場的crossover

——《舞·雷雨》與《玩偶之家》——

鄧樹榮可能是香港劇場中最勇於衝擊邊界的導演。去年底發表的無對白動作喜劇《打轉教室》，劍指香港第一個地標式作品及長期演出劇目，獲愛丁堡藝術節的《Fringe Review》「TOP 100」排行榜，列為二千多個演出的第55位。回顧鄧樹榮從《無人地帶》的木偶劇場以後，轉向經典重鑄，一系列的《菲爾德》、《哈姆雷特》、《帝女花》（劇場版）到2008年版以來《泰特斯》的三個版本，每次都有不同的實驗性。2012年新視野藝術節，鄧樹榮更與邢亮亮合作《舞·雷雨》，再度挑戰「名著+劇場+舞蹈」的效果。

如果說，近年鄧樹榮的創作體系以「劇場經典再現」為核心，2008、2009開始便可說是「花開兩朵，各表一枝」。一方面是《泰特斯》從1.0發展至3.0，實驗形體劇場的可能性；另一方面，改編粵劇劇本《帝女花》為現代中國舞劇，探索中國舞劇與形體劇場的crossover。2009年的舞蹈版《帝女花》大膽破格，別開生面地在台上燈滅未開之際，揚聲器播放鄧樹榮請觀眾不要翻閱劇刊，呼籲留意廣播中他與邢亮亮的對話，並從中間釋排演該舞劇的前因後果和創作關鍵。末段《香天》又以收音機播放着公主駙馬殉情的結局，廣播聲音在劇院空氣中飄盪，使劇場這個異質空間充斥着互古傳說的回音。

2012年《舞·雷雨》在《帝女花》的實驗基礎上，採取相對寫實的說故事風格、寫實服裝和佈景設計，

並嘗試開創嶄新又切合故事角色的舞蹈劇場語彙。《舞·雷雨》人未到（雨）聲先至，全場貫穿強弱雨聲的兩聲，再由全家「拍」大合照揭開序幕。首先，周萍向四鳳示愛，四鳳揮舞粉紅手帕以示愛情春風；然後周沖糾纏四鳳，四鳳一味閃躲。其中最能掩映出沉鬱家庭氣氛的，則是周樸園逼緊繁漪吃藥一場，繁漪纏繞圓桌鼻尖頂着藥盅，顯出儼如敦煌古舞之姿，無法擺脫藥盅又痛苦萬狀。周樸園與魯媽重逢一場，更以魯媽與擺放大合照的揮動蒲扇預示了四鳳步後塵的宿命。

《舞·雷雨》事先張揚，從視覺考慮，以旗袍馬褂、西服中山裝突顯身份階級符號和特定時代氛圍。劇場實戰，《舞·雷雨》卻也在佈景中費盡心思，左右是兩道長方形的門框，中庭是圓桌圓架，後方則是「大合照」所用的大沙發。神來之筆，更是周萍與四鳳相好被揭發時，燈光藉着門框的影子打在地上萍風相擁之地，製造「捉姦在床」的視覺錯位，非常機動靈活。誠然，因為舞劇的緣故，四鳳與魯媽的母女關係不見明顯，萍風的亂倫悲劇似乎只是「被捉姦」，使得最後真相大白震撼力稍遜，只是雷雨不停轟隆隆作響。

同月上演的「劇場經典再現」還有進劇場版《玩偶之家》。《玩偶之家》是易卜生的名作，在中國戲劇史上曾創造鏡具深意的藝術神話——娜拉奪門出走的一響關門聲，

震動整個中國。2012進劇場的《玩偶之家》海報亦惹人遐想，宛如洋娃娃的陳麗珠左臂上縫着紅線，右手拿着針，彷彿預示着奇異的「自我玩偶化」。進劇場《玩偶之家》的改編，把故事背景從北歐改為殖民地六十年代的香港，女主角娜拉嫁的是高等華人，與外籍醫生有糾纏不清的感情關係。這個佈局的双意，自是順理成章地發揮進劇場變語劇的特點，並從上世紀中期的香港營造出半封閉、講階級的社會氛圍。

進劇場版《玩偶之家》從娜拉與家人過節為骨幹。娜拉拚命「血拚」把一家大小哄得滿堂歡慶，及至閨中女友的出現，娜拉才露出自己欠債度日的真相，近乎毫無節制的花費和歇斯底里的吶喊。操英語的魯媽與魯媽丈夫竟是一副慈父順夫的模樣，溺愛妻兒又粗心大意，小情小趣偶爾亦有小男人的面。真正揭露娜拉「好女兩頭騙」的雙面人生活，只是與閨密訴衷情與債主臨門的片刻娜拉才慌張失措、吵吵鬧鬧、沒完沒了。進劇場《玩偶之家》一如所料的到最後赴宴完畢，夫妻攤牌、針鋒相對，結果娜拉「恍然大悟」一直過着「給丈夫操控的生活」，毅然出走。

《玩偶之家》作為十九世紀西方戲劇史上寫實主義的代表作，原是一齣暴露出女性在父權父權下過着受壓制生活的戲寶。易卜生寫《玩偶之家》的年代（1879年）正是西方女性觀念最保守同時也是女權最低落的時代，那是英國維多利亞時代



■《玩偶之家》



■《舞·雷雨》

的鼎盛時期，也是西方文明史上少有的一個保守時期，女性地位低落得無以復加。而在易卜生筆下，竟然寫出一個破繭而出的娜拉，喚醒女性的自覺。可是，在進劇場版《玩偶之家》中，從娜拉和其他人物身上，完全無法令人感知香港殖民時期六十年代的設置，對整個演出意涵的深化。縱觀全劇，進劇場版娜拉只是一名理財不善又愛花錢的無知婦女，似乎難以讓觀眾對劇中女性寄予同情；甚至在原著中作為娜拉（決心獨立）參照系的閨密，亦只是一名軟弱女子。更關鍵的是，娜拉丈夫看起來也不大專橫獨裁，只是一個縱容妻子的肥佬？想當然的是，「劇場經典再現」原不是那麼一蹴而就的一回事。如果觀眾不吝忘的話，數年前的張藝謀電影《滿城盡帶黃金甲》，同樣是以《雷雨》的倫常慘案為故事骨幹，再視覺化演繹為宮廷鬥爭下的爾虞我詐、刀光劍影，並加油添醬地讓魯媽變成飛天女俠，令人失笑。因此，再現經典，乃是一種開創精神的承傳，如何呈現全新的說故事方式又不失經典神髓，大概還需持續的實驗來證明。

琵琶×原住民音樂

今年的新視野藝術節中，中國琵琶演奏家吳蠻將與來自台灣的排灣族和布農族上演一場跨越文化、地域的別開生面的音樂會。音樂會中將不僅有傳統的琵琶與原住民音樂，還有兩者互相融合而創造出的新的音樂語言。除了琵琶的古曲，其他所有琵琶參與的樂曲都由吳蠻改編創作或作即興演奏，將帶給聽眾許多驚喜。在此之前，吳蠻親自前往山區，與原住民朋友交流排練，愉快的體驗讓她至今難忘。布農族以打獵和務農為生，住在比較高的山區裡，全村只有幾十戶人家，每家男女都會唱歌。他們在唱歌前喝自己釀的小米酒，告訴吳蠻山裡氣候潮冷喝點酒可以暖身；排練時，當歌聲和琵琶聲響起，村裡就像慶典一樣，全村的小孩、老人還有貓狗都陸續圍來看大家排練。「那邊飄來一陣陣烤山豬的香味，這邊狗圍着我聽琵琶，這樣愉快的體驗是我有生以來第一次！」與排灣族小朋友相處的經驗，也讓她大呼不可思議。

音樂會的時空跨度非常大，從古代到現代，從中原西部草原再到台灣山林，在吳蠻精心的編排下，聽眾會欣賞到漢人和台灣原住民兩種音樂文化結合、創新的過程。首先由琵琶在古老的「夕陽籬鼓」聲中帶領聽眾在「鐘樓鼓聲」和「月上東山」的意境中慢慢走進布農人的山裡，聽他們唱着「收工歌」、「關懷歌」；而在排灣的笛子與琵琶對話中，大家可以聽到孩子們的「思念」歌聲；還有來自中國西南山寨的彝族年輕人「舞曲」到排灣人的男女對唱「情歌」；從布農山裡人的「打獵」、「飲酒歌」到西部哈薩克草原人的「放牧打獵」音樂；從排灣童謠「手帕在哪裡」、「誰在敲打」到布農的「小米祈禱」……透過音樂，一段段故事，一幕幕純樸、帶有原生意境的畫面傾瀉而出，帶著聽眾踏上美麗的音樂旅程。

音樂會以「布農八音」作結也有特殊的涵義。布農族的八音是世界上獨一無二的合唱形式，通常由十幾個男子圍成圈子，由一個領唱人帶頭唱一句，其他人跟着合唱，從低音到高音，最後到達一種聲音和精神合二為一的神聖境界。沒有任何樂器參與，完全用人聲發出世界上最奇妙多聲部人聲。此歌通常為祈禱豐收小米而唱，因此叫《小米祈禱》，因為同時發出了八個聲部所以叫「八部合音」。吳蠻指出：「我每次聽布農大哥們演唱時，我的頭都會隨着歌聲慢慢抬起，仰望天空並進入一個超脫的境界中，充滿了力量 and 希望。所以以布農族的《小米祈禱》作為音樂會的結語，是希望聽眾在音樂會最後也能與我一樣感受到這種精神力量且有更深的思考。」

文：伍麗微



攝影：Lee Ming Shen

吳蠻與台灣原住民朋友

時間：11月15日 晚上8時 地點：香港大會堂音樂廳