

為何交流？為誰交流？

從第廿四屆澳門藝術節戲劇節目談起

剛於六月初圓滿結束的第廿四屆澳門藝術節今年為期五周，上演的演藝節目共30個，包括舞蹈7個、戲劇12個（其中2個為兒童偶戲劇場）、音樂4個、戲曲4個、多媒體2個、綜合展演1個，另設3個展覽。比例上今年戲劇節目佔將近三分之一，但往往被視為焦點的開幕和閉幕節目都是舞蹈作品。

相對於幾乎是傾盡當地所有劇場工作者的力量去支持成事，加上邀約華文劇界多位資深創作人如王墨林、馬汀尼、郭慶亮等駐澳數星期與演員和設計師交流的創作，戲劇節目在是年藝術節的確較舞蹈節目有亮點，甚有「晒冷」的意味。曉話劇研進社、足跡、石頭公社、澳門青年劇團、戲劇農莊等一直活躍的藝團固然參與，也有不少新加入者首次參與台前和幕後工作。 文：陳國慧 圖：澳門藝術節提供



《早·雨》



《通知書》



《告別：身體十六章》



《大世界娛樂場》



累積過去數年到澳門觀劇的經歷和了解當地劇場發展的概況，發現當地劇場觀眾與參與製作者的重疊率相當高。在製作量不高的情況下，觀眾與參與製作者能夠有足夠的時間和空間調換身份位置，尚能支撐所謂市場的平衡，同時亦反映澳門小城其劇場凝聚力和互相觀摩交流的可能性。然而另一方面，圈子小、不敢冒險，亦令開拓市場發展的空間存在隱憂。

開拓觀眾群

個別有明星號召力和一定規模的創作，如非常林奕華近年以都市為題的作品，在澳門演出會吸引到很多非經常性的劇場觀眾，然而當地劇場工作者一般很少會以這種格局和場次（超過2場以上）上演作品，更普遍的是小型創作，所以觀眾數量的落差可以相當大。同時，作品是否有足夠的多元性去拉闊當地觀眾的光譜（包括教育、文化、年齡等）是另一值得討論的議題，吸引遊客觀眾亦只是美好的願景。

因此，大家會發現，即使澳門藝術節已有超過20年歷史，而在文化局主辦的大傘下，它在小城的曝光率並不少，甚至亦有免費綜合展演在城市核心地方舉行，但售票節目仍有一定的市場和票房壓力。開幕節目法裔編舞家愛雅·索拉的《早·雨》在文化中心綜合劇院只演1場，經歷過越戰和暴力洗禮的素人舞者都是年長的越南婦女，與其追求她們在技巧和能量上的準繩，更值得思考的是編舞如何透過她們的身體詮釋歷史，而歷史又怎樣藉她們毫無偽裝的肢體和樸實的空間處理達到觀眾反思的目的。

誠然作品議題的深度和探索目的（及語境上的距離），與其藝術水平難以並置而論，因此作為開幕節目的確有其冒險性；相對於閉幕節目由英國當代舞壇重要人物韋恩·麥奎格導演的《追·尋》，其雅致、夢幻、型格與活力（亦更有推廣的條件），與《早·雨》不但完全不同風味，亦在一



定程度上，好像更應該為藝術節揭開序幕。然而有趣的正是這個冒險而令人疑惑的處理，似乎剛好呼應了戲劇節目，特別是華文戲劇是以交流先行的節目策略。

以是年如此的製作規模、陣勢和數量，不但加重當地專業劇場人力資源本來就不足的壓力，同時亦互相拉扯着本來就有限的觀眾數量——問題是，為何和為誰「晒冷」——「晒冷」如果是意味着讓人看最好的，則在短時間內進行亦是相當冒險，邀約非本地劇人參與明顯是即食策略，但長遠來說，是否反映這種冒險精神的用心良苦，是在於追求當地創作和人才水平的提升（為何），和藉其提升打開拓展觀眾的可能性和多元性（為誰）？

從本土到海外

今年藝術節既為自己打開了這個冒險的戰場，參與的本地和海外戲劇工作者又是否一同在打這場仗？除了兩個在盧家大屋舉行的歐洲兒童偶戲、葡萄牙劇團演出的《溫暖的家》、澳門土生土語劇團的《投愛一票》和新加坡九年劇場的《誰怕吳爾美？》外，其餘七個華文戲劇作品大部分是交流創作：《告別：身體十六章》除了助導、舞台設計和一位演員外，其他創作人都來自新加坡；《長路漫漫路迢迢》則除導演、戲劇顧問、音樂和燈光設計來自台灣外，都是澳門劇人參與；《大世界娛樂場》是編導、舞台、燈光和音樂設計及兩位演員分別來自馬來西亞、香港和台

灣；《冬天的故事》的導演和翻譯是台灣人，而大部分設計人員是香港人；《喝采》則是香港春天實驗劇團和澳門戲劇農莊的合作；至於《通知書》和《金龍》雖是全澳門班底，卻是演繹捷克哈維爾和德國希梅芬尼的文本。

當中只有探討賭業生態的《大世界》是有關澳門題材的創作，而在交流的框架下，選擇翻譯文本亦無可厚非，似乎是解決了語境差異的問題。然而在共同面對另一文化和文本處境，不同背景和經驗的創作人必須找到切入的共識與策略，才能找到所謂交流的意義。台灣小劇場先鋒王墨林借用奧尼爾的《長夜》去探索家的議題，以後設方式介入編劇生平與寫作狀態，以拆解劇作內角色如何反映其存在處境，以再現（representational）和展現（presentational）兩種演繹狀態交叉處理和評論角色，對演員來說是很大的挑戰。

小規模大視野

排練時間是否足夠，與演員對這種演繹的接受、消化與內化，及肢體與語言的互換與轉化是關鍵問題。目前澳門演員的訓練以寫實演繹為主，身體訓練的可能性有待探索，同時能夠全職參與創作的演員亦不多，導演的選擇看來對應着一些當地劇場發展的空白進行冒險式挖掘，同時亦要適應在崗頂劇院這個有百年歷史的傳統鏡框式場地，如何把小劇場的空間概念換置。

目前斜台的擺放有助疏離於周邊的古典氛圍，契合文本的後設意義，亦集中演員尚待發揮的能量。假如導演要轉化演員本身的限制成為條件，是有這種可能性的；然而目前其未及深化的角色處理和肢體狀態，被曝露在混雜的空間詮釋內致令作品呈現的成果未及理想，導演除非是有意揭露問題引起討論，以推動當地表演訓練的深化思考，否則追求這種交流作品的藝術水平有很多考慮，時間和文化的限制就很

難突破。

無疑在同一場地上演的《告別》令人驚艷，導演選擇把觀眾席搬上舞台，每場觀眾只有50人，他們被包圍在漆成白色的古典空間內觀演，圓形的意象不斷被複製和轉化，呼應文本內角色關係（同時亦是身份認同）的糾纏與宿命。澳門的舞台設計師抓住了這空間的特色加以演繹，絕對有主場之利；但雙語演繹加上其大量政治與社會的涉獵，唯一澳門演員的參與無可厚非地是一個相對疏離而強調肢體的角色，因此即若不免有演出能量上的落差，但整體來說空間調度流麗亦見導演清晰的詮釋。

相對《長》來說，《告別》演繹的準繩度較高，卻少了冒險的意味；文本的強勢亦令當地觀眾直覺與自己的現實處境無關（演後談的觀眾提問大都無關痛癢），即使想像製作成本與收入不成比例。參考台灣近年主策星級大師駐場交流，爭取國際曝光與文化輸出機會，是年澳門藝術節是否像某種初步變奏？但當地劇場工作者又是否裝備迎向這種框架的交流？

想像國際其實是認識本土的鏡像，小城對本土文化的考掘似乎更值得主辦者思考藝術節交流的真正目的與意義。像《大世界》混雜澳門台北演員顯見兩者在表演水平上的距離，然而文本互動創作的模式，為當局者看賭業之謎帶來旁觀者具詩意的清；《通知書》借文本批判權力，直接與舊法院的表演空間對話，提煉出文本的在地意義，都是今年藝術節小規模大視野的嘗試。誠然其格局又回歸澳門小型創作的進路上，但隨着其風格的不斷精煉與表演的持續深化，這些小城的獨有風光便不只在舞與水之間。

敢觀 舞台

文：小西

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。

透視當代劇場的表演性

一年一度的「澳門藝術節」終於在上月至本月初，在澳門成功舉行。筆者是第一次出席澳門藝術節，不太清楚澳門藝術節過去在節目安排上，可有甚麼特別的策劃傾向，但跟不少大型藝術節相似，今年的澳藝節有一定程度上面向國際的成分，除了本地製作外，也有不少來自歐亞的表演與藝術團隊，或者搬演與改編外國戲劇文本的演出。碰巧今年台灣身體氣象館與天邊外（澳門）劇場，分別改編了美國現代劇作家尤金·奧尼爾（Eugene O'Neill）的自傳名作《長夜漫漫路迢迢》以及德國當代劇作家羅蘭·希梅芬尼（Roland Schimmelpfennig）的名作《金龍》（Der goldene Drache）。

寫實以外

正如導演與編劇王墨林自己所言，奧尼爾原作是寫實主義戲劇的經典，對於戲劇結構與人物塑造都有一定之規定。但有趣的是，在王墨林的改編中，原劇本的情節與人物卻只是整個演出的其中部分素材。事實上，飾演原劇本中四名家庭成員的演員，在大部分的時候都以接近傳統戲劇的方式（進入角色、角色之間進行對話），重現原劇本的片段。但與此同時，王墨林也安排了敘事者的出場，讓演員在「變身」原劇本中的角色之餘，有時也能夠在舞台上「現身」，抽身回顧自己的角色；而這也跟王墨林一開首即開宗明義地指出，美國中產階級往往對於身陷其中、無法抽身檢視自己的社會處境，恰好呼應。

更有趣的是，王墨林在《長夜漫漫路迢迢》中援引希臘悲劇的敘事劇場手法，並不止於此。除了安排原劇本中四名家庭成員的演員時而「現身」，變成抽離的敘事者外，王墨林更乾脆在演出中直接加插兩個更抽離

的敘事者：一是站在故事以外的男敘事者（梁奮佳飾），一是有時站在故事以外、有時則「變身」劇中女僕的旁觀者。換言之，王墨林在《長夜漫漫路迢迢》中安排了三層敘事劇場的層次，而觀眾則在這一層層的敘事面的分合之間，觀向原劇的情節與人物的核心，對生命有一更廣闊的觀照。

因此，《長夜漫漫路迢迢》中大部分演員，對於如何進出敘事者與角色的拿捏與分析，便成為了演出成功與否的關鍵。很可惜，現在飾演原劇本中父親、哥哥與弟弟，大部分的時候都處於一種無法進入角色或敘事者位置，而非巧妙地抽離於角色的尷尬狀態。抽離於角色的敘事體，演來可以具有很高的表演性；但演員始終無法進入角色或敘事者位置的演出，卻往往有沒神氣，更莫說感動觀眾了。

新文本的表演性

類似的問題也見於天邊外（澳門）劇場的《金龍》。但跟《長夜漫漫路迢迢》不同，希梅芬尼的新文本本身並無寫實戲劇的包袱，原劇共分四十八場，充斥着種種後現代劇場慣見的零碎化、拼貼與後設敘事的技巧。換言之，《金龍》原劇的美學構成，已有足夠的思辯空間，讓導演與觀眾可以在演繹與觀賞上，各取所需。

面對如此佈局詭奇的戲劇文本，或許我們會問：創作人該如何將這個語言與結構同樣複雜的作品，轉化成可知可感的「動人」演出？回到



《長夜漫漫路迢迢》

今次導演譚智泉演繹的版本上。我認為譚智泉今次基本上主要採取了遊戲的形式，把《金龍》演繹成一齣具有十足喜劇成分的演出。就此，譚智泉頗能通過易服性別扮演、誇張的情節與造型、靈活生鬼的舞台等常見的喜劇劇法，將《金龍》演繹得生龍活虎，十足生猛。

但問題是，《金龍》本身不止於一齣「極盡視聽之娛」的喜鬧劇，而且從導演的藝術取向也看得出，譚智泉的野心不止於此。這也解釋了為甚麼譚智泉會安排原劇本只有出現了一次的說白「停頓」，成為演出中演員經常掛在口頭邊的說白。導演甚至把原劇本中多次出現的舞台指示「停頓」也逕直改為說白，讓演員直接宣之於口。以原有之喜鬧劇演繹而言，有時演員突然跳出角色，無厘頭的打岔吐出「停頓」二字，的確頗具周星馳式的喜劇效果。但問題是，這種透過角色的快速轉換與節奏的突變所造就的喜劇效果，卻對演員有十足的專業要求，可惜的是，這對於今次粉墨登場的天邊外（澳門）劇場的年輕演員來說，未免太難了。要流暢地進出角色，固然難，更莫說通過這些層層疊疊的表演性建構一個複雜與辯證的觀賞與思考的空間了。