

《紅色娘子軍》 經典芭蕾舞躍濠江

1964年，芭蕾舞劇《紅色娘子軍》首次公演。這部作品從問世起，便受到了民眾的熱烈歡迎，其人物形象、音樂均成為了難以忘卻的時代經典。五十年的歲月，走過半個世紀的《紅色娘子軍》依然在人們心中留下藝術的旋律和舞姿。

文、攝：香港文匯報記者 徐全



中央芭蕾舞團行政總監王才軍 徐全攝



經典芭蕾舞劇《紅色娘子軍》從1964年公演至今已經有五十年了。為了紀念這樣一個富有意義的時刻，中央芭蕾舞團為《紅色娘子軍》的五十歲生日舉行了全國大巡演，最後一站來到了澳門。不久前，中央芭蕾舞團在澳門威尼斯人大酒店舉行了全國巡演澳門站的新聞發佈會，並在彼處舉行了《紅色娘子軍》的演出，受到當地市民的熱烈歡迎。

誕生五十載 全國大巡演

《紅色娘子軍》為紀念公演五十周年的全國巡演，終點站選在了澳門。中央芭蕾舞團的有關人士表示，全國巡演取得了巨大的成功，各地民眾對於這樣一部有着深厚歷史記憶和時代特色的經典作品，都懷有深厚的感情。而新一代的青年人，也透過這部作品，在藝術的歷史長河中回溯了中國芭蕾舞民族化的艱辛歷程。不同年齡層次與生活背景的觀眾，均給予這部作品高度的評價。

全國巡演的最後一站是澳門，中央芭蕾舞團負責人說，這與澳門作為東西方文化交流的窗口有很大關係，可以透過在澳門的演出，更好地將中國芭蕾舞民族化的

瑰寶、尤其是新一代演員的成就推向世界。澳門既是中國的特區，同時往來於此的遊人眾多，形成了較好藝術互動氛圍，選擇在澳門演出，別具風味和意義。

芭蕾舞民族化的產物

《紅色娘子軍》誕生於1964年，而那個時代距今已有五十年。在這五十年中，中國社會發生了巨大的變化。社會結構日趨多元、社會意識形態思潮也趨向於多樣化、一般國民的日常生活方式也與五十年前有了巨大的不同。在有些人看來被稱之為「樣板戲」與「紅色經典」的芭蕾舞劇《紅色娘子軍》，是否只是一個懷舊的符號或僅僅屬於那個時代？

中央芭蕾舞團行政總監王才軍在接受記者訪問時表示，如果僅僅只是以「樣板戲」與「紅色經典」去看《紅色娘子軍》，則不免陷入了表面的標籤化思維中。他認為，在思考《紅色娘子軍》的價值時，不能夠忽略一個重要的時間節點——1960年代初的芭蕾舞劇民族化。《紅色娘子軍》就藝術的內容而言，本身是一個民族化的產物，例如，其中的「刀舞」，便是源自於中國的傳統武術套路。而這樣的民族文化的成分，在整個《紅色娘子軍》中，是非常多的。

真正的藝術作品，其核心的價值在於藝術上的深入人心，當幾代人都同時喜歡《紅色娘子軍》時，說明這部作品本身的藝術性是不能忽略的，也就更應當從民族文化世界化的角度去看待《紅色娘子軍》。

王才軍表示，一部成功的芭蕾舞劇，舞蹈、音樂、舞美、服裝的搭配組合是特別重要的。例如，芭蕾舞劇的音樂是可以獨立存在，有自身的個性，同時也能夠與整個芭蕾舞劇結合存在，如此構成了經久不衰的經典。今日，或許有些作品，舞台效果顯得很奪目，甚至蓋過了音樂，但是能否成為經典，則令人懷疑。

影響了世界的藝術精品

一個不可忽略的現象是，《紅色娘子軍》作為一個

講述中國現代革命題材的芭蕾舞劇，在西方社會特別受到歡迎。這種影響既有藝術層面的，也有社會層面的，更有學術研究層面的。從這個意義上說，《紅色娘子軍》不僅僅是屬於中國的芭蕾舞劇，同時也是屬於世界的文化符號。

《紅色娘子軍》誕生的1960年代，正是歐美社會經歷危機和變革的時期。1960年代初，在經濟不景氣、越南戰爭和冷戰對抗的大背景下，西方社會逐漸興起了女性解放運動、青年學生的社會抗爭運動甚至後來的反對越南戰爭的運動。特別是女性解放運動，這一社會潮流與當時的女性主義的勃發有着巨大的關聯。任何對社會現存秩序的解構，往往形成了左翼的進步主義價值，對當時的歐洲社會的傳統價值觀念形成了巨大的衝擊。

因此當中國的《紅色娘子軍》作為一個既有革命色彩、又有東方色彩、同時也具有了強烈的女性主義色彩的作品問世時，在西方社會形成了巨大的反響。在當時，左翼思想流行的歐洲，《紅色娘子軍》毫無疑問講

述出了歐洲女性爭取權益和對抗社會不公的民眾心聲和時代心聲，對當時的歐洲社會產生了極大的影響。

「東方」與「女性」的結合成為了研究者們審視《紅色娘子軍》的又一個視角。毫無疑問，雖然在清末已經廢除了代表女性壓迫的纏足，但是女性作為一種性別意義上的個體或者群體，在當時的中國依舊處於被壓迫的對象，更沒有實現完全意義上的身份自覺。女性不僅僅是文明開化的代表，同時也應是正視時代不公並勇於改變的代表。無可否認，伴隨着紅色革命本身的鳴鼓推進，女性在國民革命以及後來的戰爭之中，發揮出了巨大的影響力。這種影響不僅僅是「性別的參與」，而是在參與的進程中展現出革命中的女性之美。因此也就不難理解女性主義、女性的身份自覺會成為歐美研究學者讚賞《紅色娘子軍》的一個不可忽略的視角。

從這個意義上說，《紅色娘子軍》不僅屬於中國，也屬於世界，屬於當年在民主主義浪潮中彰顯自身價值的每一個人。

精彩放送

香港中樂團與台灣國樂團 共同舉辦「第三屆國際中樂指揮大賽」

繼今年與西安音樂學院合辦「第二屆國際中樂指揮大賽」後，香港中樂團將於2017年與台灣國樂團合辦「第三屆國際中樂指揮大賽」。

今次比賽，香港中樂團與台灣國樂團將共同研擬出比賽曲目，同步推廣香港及台灣優質作品與作曲家。除了冠、亞、季軍、「香港優秀青年指揮獎」、「最佳香港作品演繹獎」、「最佳台灣作品演繹獎」及由觀眾即場投票選出的「最受觀眾喜愛大獎」等獎項外，也將新

增「台灣優秀青年指揮獎」與「最佳台灣作品演繹獎」兩大獎項，讓雙方團員於比賽之外，能作更深入的藝術交流。「國際中樂指揮大賽」倡議人、香港中樂團藝術總監及台灣國樂團首席指揮閻惠昌表示：「大賽對所有參賽者而言都是一個相當難得的學習訓練機會，整個比賽過程不論在指揮、與樂團溝通以及作品的演繹，不但是對自我潛能的挑戰，更是一次展示自己指揮才能，創建未來難得的機遇。」



經典芭蕾舞劇《紅色娘子軍》本月在澳門上演，嘉賓在新聞發佈會上合影。

敢

文：梁偉詩
本欄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。

《安·非她命》——顛覆香港話劇團風格?

7月18日晚看罷《安·非她命》，步出香港大會堂劇院的一刻，已按捺不住在臉書寫上這幾句：「《安·非她命》不錯。衫終於似樣。整體是HKREP近幾年最好的騷，但適合在小劇場做多啲。」

說起我與戲劇的淵源，多少與香港話劇團(HKREP)有關，小時候看《笑傲江湖》和《竹林七賢》等，總覺得這種真人演故事、說故事的藝術形式，特別有趣。時日如飛，當看得愈多不同種類、不同戲劇品牌的作品，就看得愈少HKREP，全因為已習慣了那種說故事的方法或演法，偶爾入場，可能只是單純地要觀摩《都是龍袍惹的禍》中潘惠森的劇本，或想看看《櫻桃園》那盞會慢慢溶掉的冰吊燈。近年，風聞HKREP的馮蔚衛銳意改革，除了黑盒劇場的一系列作品，還有剛於七月份演過的《安·非她命》(Attempts on her life)。

《安·非她命》作為一齣非線性敘事的劇場作品，出現在HKREP的戲碼之中，可能是近年最被劇評人注意的一台戲。《安·非她命》出自英國前衛劇作家馬丁·昆普(Martin Crimp)的手筆，以非敘事、非結構、零散場景、零主角、游移敘事主體，組構一個主人公缺席的猜謎懸疑式作品。觀眾在《安·非她命》可以從大量錄像、照片、新聞報道、親友訪問、媒體廣告、AV女郎的自白等蛛絲馬跡，來推斷究竟「安」(Anne/Annie/Anny)會是怎樣的一個人？(甚至是一部潮流名車?)《安·非她命》無意給出答案，只是在全劇十七個場景中羅列出種種對「安」的描述，從不同腔調、不同媒體中，「安」的所指不斷被言說、被演繹、被魔化——「安」可以是交遊廣闊的年輕女子，也可以是肢解案受害者，甚至可以是投湖自盡的行為藝術家，或國際社會嚴肅的恐怖分子。

有趣的是，《安·非她命》的演繹手法，其實在香港劇場演出史上，並不陌生(更遑論陸劇團)。遠的不

說，近年就有牛棚前進的《十七個可能與不可能發生的末日》(2011)、《如果在末日，一個旅人》(2012)，及進劇場與風車草合作的《狂情》(2012)。前進的兩個劇目由陳炳釗創作，《狂情》則是英國才女莎拉肯恩(Sarah Kane)的劇作。前者兩個前進的實驗，均通過片段式場景的拼湊、拼貼、穿插，組構出十七個以末日為前提的瘋狂場景，探討末日到來之前，人類的病態行徑和末世氛圍；後者更激，《狂情》中的四名演員如梁祖堯、邵美君等，分別飾演一個人的四種不同精神面貌，時而狂妄自大、時而自閉自毀、時而脆弱受傷、時而醜惡陰險。《狂情》近乎歇斯底里、精神崩潰、自言自語式的表演，又是另一個「零故事」。

至於《安·非她命》，同樣是一位歐陸前衛劇作家的作品，劇本原文原本充滿了抽離、戲謔、冷嘲熱諷的口吻來描繪「安」，使得《安·非她命》出人意料地出現種種非人性化的「冷」。情況類近於陳炳釗，在香港演藝學院戲劇學院排演德國李希特(Falk Richter)《電子城市》的演繹方式——行政人員look的男女，如名店的櫥窗公仔，線條乾淨又惹人遐想，都市慾望的真幻交纏、線條化形象化高檔化，外觀優美、高度一致、象徵身份。然而，HKREP在《安·非她命》十七個場景，尤其媒體景觀化部分，則相對「熱」——傾向熱鬧歌舞連場、廣告爆炸、新聞急口令，導演馮蔚衛的處理，造就了另一種劇場效果，就是景觀社會。

所謂「景觀社會」出自《景觀社會》La Socié té du spectacle，是法國思想家居伊·德博(Guy-Ernest



《安·非她命》第七場：「全新ANNY」跑車推出市場，你都想擁有它嗎？是它的市場策劃到位？還是你的思想已被控制呢？

Debord)所寫的一部批判資本主義的理論作品，強調在現代社會的發展過程，真實的社會生活已被表象所取代。商品完全成功地殖民化社會生活的歷史時刻，景觀就是商品關係取代人與人的關係的顛倒的表象，是資本主義、大眾媒體和各種形式的政府的合流。所有的人或物的存在，一切都轉化為一個表象，一種以影像為中介的人與人的社會關係。因此，在《安·非她命》我們看到YouTube影片、新聞、汽車廣告、AV真人騷，甚至完場前的全體人員大合照，全都要通過鏡頭來呈現。

人在世界中更嚴重地工具化，正如劇中的雷思蘭對行為藝術家「安」的批評：「如果她有這樣的想法，她不應進藝術學院，而是應該去精神病院！」(大意)後現代社會再容不下特立獨行、不具生產力的個人，而是通通都要服膺主流，成為科層管理的一部分、一顆螺絲釘。因此，導演馮蔚衛引進《安·非她命》的劇本，不但是「一場兩面開弓的巨大冒險，它既在測試香港話劇團日常觀眾的接受能力，也在挑戰團中演員在表演上的慣性。」(語出鄧正健：「安，非她命，

也非它的劇場語言」)；同時也是對HKREP過去相對傳統，甚至保守的戲劇路線的省思和突破。HKREP與世界戲劇的接觸，已不停留在種種戲劇經典重演，同時關顧到歐陸劇場的嶄新形式和內容，在HKREP這個旗艦品牌下的可能性。



《安·非她命》第二場：Anne的「意識形態之愛情悲劇」，由這三位電影編劇(左起：王維、辛偉強、劉守正)以同一方程式創作出來。

回到我在篇首所提及，《安·非她命》整體編排經過謹慎處理，務求在相對實驗的劇本與慣性觀眾之間，加上適度潤滑劑。雖然部分演員，演來依然比高梓良更肉緊，無法傳達原劇本冷峻的(無)感情色彩，但全劇已見編作心思，的確是HKREP近幾年最好的騷。服裝上亦用心打造，不再是海鷗櫻桃園三姐妹式典型戲服，《安·非她命》採取簡約、中產、線條化、黑白灰的時尚設計，儼然是後現代景觀社會的一員。如果要再進一步精益求精，《安·非她命》或可考慮在小劇場重演。畢竟，《安·非她命》的資訊不斷爆炸、影像高度膨脹、新聞鋪天蓋地，在小劇場演來大概更覺震撼。如此想來，《安·非她命》的可喜，固然是昆普顛覆劇場核心情志，也未許不是顛覆HKREP習套的一次契機。