

■《Here & After》

攝影:Bill Cooper

今年舉行全球巡演後便退出舞壇,之後自己一直關注她 的面書消息,看看香港會否成為巡演一站,但陸續加入 的城市名字,都沒有我城。於是,香港舞迷如要看這位 當代舞壇天后中之天后的告別演出,最近的地方也要在 台北、新加坡、北京或上海四地中選一。自己已選定了 再走十月初台北一趟。碰巧主辦機構之一沙德勒之井劇 院(Sadler's Well Theatre) 徇衆要求(五月的演出門 票五天售罄,向隅者衆),七月末到八月初移師London Coliseum加演六場(一樣爆滿)。八月初訪英,忙 不迭找票作座上客,下月台北便是重温了。 文:聞一浩

生命不息 舞動不止

London Coliseum是英國國家歌劇院的家,擁有二千三百 多座位, 是倫敦市內最大的劇院。坐在古雅的劇院內,滿 是期待。自己首次看蕭菲‧紀蓮的現場演出,是2007年, 她與艾甘·漢來港演出《聖獸舞姬》,一看着迷。除了出色 的舞技外,紀蓮對舞蹈及藝術堅定和積極的態度,令人十分 佩服。《聖獸舞姬》講天才藝術家的背後面對的問題和心理 狀態。這樣的題材由她來演自然合適不過:19歲已被當時巴 黎歌劇院芭蕾舞團總監、二十世紀芭蕾巨星雷里耶夫當眾擢 升為Étoile(明星舞者),其後演繹的多個經典劇目的角色, 都大受好評。

吾生雖非晚,但認識蕭菲·紀蓮較遲,那時她已幾乎不跳傳 統芭蕾舞目,主要演跳現代創作。著名編舞如莫里斯 · 貝撒 (Maurice Bé jart) 、麥斯·艾克 (Mats Ek) 、威廉·科西 (William Forsythe) 和羅素·馬利芬(Russell Maliphant), 以及加拿大鬼才導演羅伯特·利柏殊 (Robert Lepage) 等等, 都曾為她度身編舞或合作。

紀蓮説希望自己在對舞蹈熱情未退時走下舞台,而且此後她只 是人生轉了方向,並非退休,所以這次告別演出定名《Life in Progress》(生命進行中),凝住舞蹈生涯的美好,然後繼續前 行。演出中包括了兩支全新作品:艾甘·漢的《technê》(技 藝)和馬利芬的《Here & After》(此時和以後),以及科西的 《DUO2015》(雙人舞 2015,由兩位男舞者主跳)和艾克的 《Bye》(再見)兩部舊作。選演的作品均為現代,而且對技巧的 要求相當高,既反映了她愛挑戰難度的性格,也説明了這的而且 確不是一次回顧舞蹈生涯的演出。

高超舞技 追求完美

揭開序幕的是艾甘·漢的《technê》。艾甘開宗明義説他想以紀蓮 的身體和技藝,探究時間與藝術的關係,作品也的確突顯了紀蓮超凡 的身體操控和無懈的技巧,開場不久的一段,蹲下身子、一路前進的 紀蓮彎曲的雙腿猶如昆蟲振翅般,叫人驚歎,其後亦有許多高難度、違 反物理自然的動作,這一秒激烈擺動的身軀下一秒變成細微的顫動。雖 然艾甘説作品是談時間與藝術,但豎在台上銀色的樹幹,以及紀蓮昆蟲 似的動作,卻更叫人想到藝術與自然大地,加上在台上暗黑處現場演奏 的音樂和人聲演唱,《technê》營造了一種肅穆的氣氛。

跟着演出的是科西重編的《DUO2015》,由 Brigel Gjoka 和 Riley Watts 兩位男舞者擔演。兩位男士身穿背心長褲,在台上把玩着不同旳舞 蹈動作和式樣,幽默風趣。當然,看的時候也禁不住想,如果也由紀蓮來 演就好了。

上半場結束前是馬利芬的雙人舞《Here & After》,由紀蓮與史卡拉歌 劇院芭蕾舞團獨舞員 Emanuela Montanari演出。兩人一開始有許多對稱、 雕塑般的動作,跟《technê》一樣,感覺較為肅穆,也叫我想起去年看過

■蕭菲・紀蓮(Sylvie Guillem) 攝影:Carl Fox 的,紀蓮與馬利芬演出的《PUSH》,或者這便是馬 利芬説,向紀蓮以往的演出及經驗致敬的意思吧。Michael Hulls 的燈光設計依然出神入化,簡單的光圈變 化,便為舞者營造了不同的演區和氛圍。而在兩位舞 者跳出光區開始,演出的節奏一變,充滿了明快、歡 躍的雙人舞段落,在伸展的舞姿與飛躍般的轉身間, 兩人合拍如多年拍檔,在動作問又滲透了女性的嫵 媚。Montanari其實也十分出色,不過有紀蓮在,自 己的目光自然而然地追蹤她的身影。

下半場只有艾克的《Bye》,是瑞典編舞家艾克四 年前為紀蓮創作的獨舞。雖然看過的艾克作品不多, 但他的作品總是不按常理和傳統走,別樹一幟。《Bye》以 -塊板營造出多樣的空間,既是一道門,也可以是鏡,又 或者記憶中人物的舞台。現場錄影和電腦技術的運用令舞 台上的紀蓮一時是真人演出,一時是錄影/投射出來的影 像。翻過門走到台前的紀蓮像是一個進入了回憶世界的女 子,其中的歡笑苦淚,紀蓮都以精準優美的肢體動作表 達了。最後,她走進記憶中的親友之間,大步離開前, 回頭看着觀眾。看不清她的表情,但像是跟我們這一邊 的在説再見。然後,大幕也真的落下來。

雖然無緣看她演繹經典芭蕾角色,但幸好在她退休前 趕上看她的現場演出,不至於全部都要通過錄像來認 識,也可以親身感受她演出時高超的舞技背後,除了 肢體技巧外,還有追求完美、付出百分百的心志。

蕭菲・紀蓮《 Life in Progress – 2015 告別舞台世界 巡演》將於10月3日、4日在台北國家戲劇院上 演。



文:小西 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 ©

事隔六年,本地著名劇場導演鄧樹榮近日終於重 演了《泰特斯 2.0》,這個在他創作生涯中具有獨特 意義的作品。《泰特斯2.0》於2009年首演,當年 鄧樹榮找來本地著名編莊梅岩,根據莎士比亞原來 的劇本,改寫成一部糅合了傳統戲劇體與説書敘事 體之「新作」。由於《泰特斯2.0》半戲劇半敘事的 體裁,加上多人合演一角、演員身兼敘事者與戲中 角色等富有「間離效果」的設計,在風格上跟不少 歐洲「新文本」作品非常接近,筆者間中會半開玩 觀眾面前呈現出某種人類內在的存在狀態。 笑地戲稱《泰特斯2.0》為鄧樹榮導演的「新文本」 之作。當然,莊梅岩肯定沒有撰寫「新文本」的企 圖,而鄧樹榮創作《泰特斯2.0》的出發點,也顯然 跟近年着力推動歐洲「新文本」的本地劇場工作者 有所不同, 但兩者都突顯了一個令筆者反覆思考的 問題:劇場創作人該如何透過演員的身體與聲音, 以及其他演員以外的方式與手段(例如燈光、佈景 等等),釋放出文本底下的力量?《泰特斯2.0》 是複雜的文本,但表演比文本更難。

以有形表現無形

鄧樹榮曾經在不同文章與場合表示過,他是一個 簡約主義者。簡言之,作為一個簡約主義者,他必 須反問自己:在他的生命與創作中,有什麼是最重 要與不可或缺的?對於鄧樹榮來說,劇場中最重要 的是演員的身體,只有演員與觀眾在演出時當下的 能量交流,才是劇場最基本的交流形式。因此,演 那些令人匪夷所思的暴力行為本身,他更有興趣表 Jobs?》。

員的身體便成為了鄧樹榮 整個表演美學體系的重要 支點與手段,而「形體劇 場」也成為了他多年來主 要的劇場創作與演員訓練 的方法。他認為,導演主 要是透過演員的身體對劇 場時間與空間的駕馭,在

如此説來,我們便會明白鄧樹榮對《泰特斯》的 大膽改寫,為什麼會是他在創作上的巨大突破。首 先,《泰特斯》這個原本充滿了缺點的莎翁劇本, 在莊梅岩所改編成的半戲劇半敘事體中,變得流暢 自然得多了。許多在鄧樹榮2008年原劇版本的《泰 特斯》演出中,因為過度殘暴與密集反而顯得滑稽 的暴力場面,在《泰特斯2.0》的種種「間離效果」 下都順眼多了。 然而,更重要的是,跟「一人一 角」的傳統戲劇演出不同,《泰特斯2.0》的演員除 了需要多人合演一角外,他們也不時需要遊走於角 色與敘事者(以歌詠隊的形式出現)之間,令觀眾 無法完全代入角色, 跟暴力拉開詩化的距離, 從而 將暴力轉化成為探索與思考的對象。與此同時, 《泰特斯2.0》也透過形體、吟唱、聲音、靜沉等非 語言的手段,將暴力予以詩化呈現。在《泰特斯 2.0》的表演中,鄧樹榮更着意呈現的,並非原劇中 的環球版《泰特斯》,甚至《你為什麼不是 Steve



攝影:Fung Waisun

■《泰特斯2.0》

現的,反而是施暴者 與受暴者在行使與接 受暴力時當下的內在 狀態,以有形表現無 形。

承先啓後之作

與2009年《泰特斯

2.0》的首演相比,今次重演的版本無疑更精練與圓

熟了。 幾位一直緊隨鄧樹榮、由演藝學院一路走來 的年輕演員(例如黎玉清),在演出上都有了長足 的發展。除了持續創作外,鄧樹榮在培育新一代演 員方面,無疑影響深遠。記得當年筆者觀看《泰特 斯2.0》首演時,其劇場創作與實驗的大膽嘗試,實 在令人目瞪口呆。事隔多年,今次再看 《泰特斯 2.0》的重演,觀看初版時新鮮感自然消失了。但事 後回顧,筆者現在看得更清楚《泰特斯2.0》在鄧樹 榮劇場創作上承先啟後的位置。 一方面, 《泰特斯 2.0》是鄧樹榮二十年來的簡約美學的集大成之作。 另一方面,由《泰特斯》到《泰特斯2.0》,我們也 看到鄧樹榮在劇場美學上的重大突破。《泰特斯 2.0》中的實驗,除了解決了當年演出《泰特斯》時 遇上的問題,同時也令鄧樹榮的簡約美學變得更成 熟。可以這麼説,沒有《泰特斯2.0》,便沒有後來

上世紀七八十年代,香港大學Antony Tatlow 教授發表布萊希特論文,有選在夏威夷大學東 西比較文學論著裡,而美國Duke大學亦出版他 的文集《布萊希特莎士比亞》。他又帶學生以 廣東話演出布氏話劇,國際布萊希特學會由他 當主席,不奇。

布氏種子於 1981 年香港開花,由 John J. Deeney、鍾玲、葉維廉、陸潤棠、黃清霞等學 者組成的香港比較文學會,連同英國文化協會 和歌德學院,主辦《布萊希特在東亞/理論與 實踐研討會》,同期,又邀請日本和東亞多國 劇團來港演出。該研討會論文,經黃德偉與 Tatlow譯成英文,於1982年由香港大學結集出 版為《Brecht and East Asian Theatre》,今天 可在網上免費讀到。

過去30多年,香港斷續上演布氏作品,相比 之下,內地有多人到過德國進修戲劇,並寫文 談布氏,卻少有演出他的作品,敏感的人便意 識到,布萊希特東亞重鎮,香港可以擔當。

今年康文署「劇場·再遇」節目,7A班在高 山劇場重演布氏《灰闌》,那裡正是1981年香 港布氏戲劇節主場。場刊説,7A班等了5年才 得資源重演。我能補看,甚覺幸運,然而看下 去,卻覺得不對路。

布氏看過梅蘭芳表演,學得京劇自報家門手 法。今天香港劇場也流行演員對着觀眾説話這 疏離手法套路。布氏劇團乃合作社兄弟班,演 出會臨時拉夫。製作簡陋,便利用超凡想像力 來補救「乞丐劇場」之不足,那正是其特色和 可觀之處。他以音樂和歌曲吸引觀眾,應用辯 證法,呈現正反論據,並以疏離和嬉笑怒罵手 法,促使他們覺醒和思考,目的是教育大眾。

38年前我看他的戲,記得有台詞説:「貪污 是最佳政治制度,因為效率高」,當日全場觀 眾大笑認同。為什麼?因為觀眾處身在「乞丐 劇場」疏離氛圍裡,清楚理解該反話奧妙,熱 烈拍手來表示欣賞其有趣想像。以「乞丐劇 場」來反主流,教育觀眾奏效率高。林奕華舞 台技法,多少有布氏影子。

今回7A班編劇一休與陳正君聯合導演《灰 闌》,序幕講今天香港發展土地,出現官民衝突。有人提 議看齣《灰闌》話劇來緩和緊張,並説有可能從中得到靈 感解決困局。以香港現實來切入《灰闌》,可以理解。然 而把演出放在春秋戰國時代鄭國裡,未必上策。一休寫書 面語古文對白,以廣東話來唸,欠親切。另有些離地對白 拿來誦唱,難為演員和作曲盧厚敏。這回重演,戲服設計 與縫製認真,脱離乞丐劇場本色。此外,對白非嬉笑怒罵 調,音樂和歌曲欠歡愉,演出想像力乏善可陳,整體趣味 缺缺。

戲高潮是:兩個女人爭奪一小童,由臨時胡亂推舉的糊 塗官來判案。他要兩女人拉扯小童身體這愚蠢方法來判 斷,卻裁決精明。糊塗官比較常規官員更利人民,而他還 創造出該縣法政的黃金時期。這段戲是布氏的反諷,來向 觀眾宣傳反建制政治訊息,成功影響觀眾的話,演出便算 精彩。葉進演出縣令,符合劇本要求,可惜導演處理該段 戲非在疏離和嬉戲狀態,所以我懷疑其嘲諷政治的效果。

布氏取材中國古代《灰闌》故事乃幌子, 並非要做歷史 劇。觀眾離開劇院時有所覺悟,會想反建制,才是他目 標。 近年香港,愛麗絲劇場實驗室亦搬演布氏劇本,其布 氏劇場特色明顯。香港要成為布萊希特東亞重鎮,關鍵在 觀眾對「乞丐劇場」反諷的敏感程度有多高。 文:張錦滿

M21的聲音藝術實踐: 作爲裝置的3D聲音場域



香港文匯報訊(記者 章蘿蘭 上海報道)「聲立方——超 感官空間:從聽覺出發的非典型跨媒介藝術展演」8月在上 海二十一世紀民生美術館(M21)登場。「聲立方」是一 個全新定制的3D聲音空間,在此既非聆聽音樂、亦非歌者 吟唱,而是感覺空間本身的「演奏」。

1980年代中期,「聲音藝術」一詞由加拿大作曲家、聲 音藝術家丹‧蘭德正式提出。在中國,作為當代藝術的一 部分,聲音藝術在最近十餘年才得以迅速發展。是次演出 由 M21 與上海音樂學院共同承辦,「聲立方」是基於 3D 全息聲音系統的交互式音樂多媒體空間,佈置在M21長 23m、寬24m、高12.5m的核心筒內,由129隻音響共同組 成。「3D全息聲音」技術則是目前全球最先進、最成熟的 3D聲音還原技術,其「空中呈音」的方式,既能重現自 然、真實的聲場環境,又能進行誇張的藝術創作。

傳統意義上,各個音樂類型往往是以音樂會或者現場演 出的形式進行展示。而此次,舞台、3D聲音系統、燈光成 為一個系統,觀眾和表演者亦是其中的組成部分,令參與 其中的人,得到更好的體驗。3D全息聲音系統將無數小場 域,放大成整體3D場域,所有人在獲得視覺經驗的同時, 聽覺上也達到了統一。觀眾被放進空間內部,舞台被置於 觀眾之間,舞者則在觀眾之間遊走。舞者身上裝有各種交 互裝置,隨着他們位置和速度的變化,帶動聲音呈現不同 的波動。

M21 自創建之初便着力於在傳統藝術與先鋒藝術之間構 建對話平台,力求打破不同藝術門類間的隔閡