

實驗劇場中的香港圖像

● 梁偉詩

九七前後，回歸帶來的不安、恐懼造就種種反省的契機，同時也催生了香港後過渡期實驗劇場一系列思考香港本土意識、文化身份、文化定位，乃至以反省歷史為主題的劇場作品^①。其中較前衛而且受到劇評人注目的演出有何應豐的《元州街茱莉小姐不再在這裏》；鄧樹榮、詹瑞文的《無人地帶》；陳炳釗的《香港考古故事之飛飛飛》^②、《飛吧、臨流鳥、飛吧》^③等。

狂飆過後，香港實驗劇場出現了一段創作上的真空期。根據朱瓊愛^④的觀察，「九七大限」的歷史時刻迫使劇場工作者朝向共同的創作焦點。然而進入98、99年度，劇場創作卻失去共同的探尋對象和方向；實驗劇場不擬設具體的歷史內容，轉而致力於藝術上、技法上的探索，如多媒體的應用（尤其是錄像）大量滲入了創作。於是實驗劇場更傾向「個性化」，如繼續追尋自己一直關心的課題、甚至對所探討的課題進一步收窄和深化。然而千禧的臨界點又驅使實驗劇場要再度

在邊緣回望，對自我、香港作出一番整理。

新舊交替之際，「實驗劇場中的香港」在世紀邊緣表現的本土關懷，呈現出對「香港」不同的閱讀與詮釋。他們藉着實驗劇場中狹小的劇場空間、與觀眾的近距離接觸、不完整的結構、非線性敘事，敷演／排列支離破碎的意象和場景所提供的方便，對當下的香港現象作出隨機的撞擊。甚至是將本土疑問化，對「大話」進行種種審視、質疑乃至顛覆，鬆動對「香港」的一些固有看法和理解。

一 「非常林奕華」《遠離瘋狂的人群》與香港社會考察

《遠離瘋狂的人群》^⑤屬於「非常林奕華」^⑥「香港精神系列」的劇場作品。《遠》劇沒有任何我們耳熟能詳的「拼搏」、「進取」、「不怕艱苦」等假大空的所謂「香港精神」，而從香港作為一個

* 本文部分內容原載於http://www.hku.hk/hkcsp/ccex/text/e_project/theatre/theatrehome1.html。

人口高度密集的社會着眼，討論香港的集體行為和羊群心理，從而質疑大眾一直所奉行的價值觀。場刊中已開宗明義表明《遠》劇與當時香港現實有關，並且以很接近的距離批評當時的「道德法西斯」⑦：

除了被認為是瘋狂的幾個名字（按：「四大癲王」）之外，大眾又會對於另外一些有私生子（按：龍種疑雲）、又或與男歌手談戀愛的女歌手（按：「奪麵雙琪」事件）、與天王保持朋友關係的女明星等「名人」施加大量的公眾輿論壓力，其中的理由，大多與「道德」有關。矛盾的是，香港人很樂意以不道德的方法來介入名人的私生活，但又以高度道德的姿態來批判他們。這些雙重標準的「公德」，已被認為合理平常。

《遠》劇中沒有直接界定甚麼是「瘋狂」，但卻指出「瘋狂」與「多數」是不可分割的。全劇扣緊「瘋狂」和「人群」開展論述，透過大量的「遊戲」片段探討兩者的關係。如劇中所有演員分成兩派，輪流走到台前說出香港日常生活中「正常」和「不正常」的事：如「在公眾場所大聲講電話是正常的。」「在地鐵車廂測試手提電話的不同鈴聲是不正常的。」原來理性與瘋狂的界線是很模糊的。「正常／不正常」與「應該／不應該」同是約定俗成的關係，只是標籤有異而已。「非常林奕華」就是要以「遊戲」為媒介批判當下，借用茹國烈的說法⑧：

從九三年林奕華的《悲慘世界》開始，就有這類（按：年青人玩遊戲）演出，

台上有很多遊戲式的片段，裏面對普及文化很肆無忌憚的挪用，而又可以做到在嚴肅的劇場傳遞信息。

從「遊戲」中要我們思考的是——「瘋狂」只是一個符號。在提倡「少數服從多數」的「民主社會」，多數人所做着的便是理所當然。當一些行為／意見／價值觀為少數人所抱持，便會被命名為怪異或瘋癲。「瘋狂」的所指是由「人群」界定的，彼此有着同謀、共生的關係⑨。「不正常」的事件往往只是在香港特定時空下的文化產物；人的思想又往往為報紙的娛樂版所塑造。弔詭的是，人群／多數對自己的行為、價值觀究竟有多自覺？抑或批評者也只是盲從附和的羊群？林奕華在《香港話劇訪談錄》曾提及⑩：

香港的基礎不是太穩固。香港存在信心的問題，就算覺得做的是對的、有意義的，但當其他的人都轉型的時候，人們就會想一想應不應該加入潮流，看香港人如何去經營他們的飯碗就知道，壽司一流行，就全部人去賣壽司。

歸根究柢，「非常林奕華」一系列的實驗劇場關心的對象就是「香港—主體」，特別敏感於香港人的身份認同、思考方法、行為模式和精神面貌等。何應豐更將這一系列的創作歸納為「林奕華的『大眾及特定文化行為解剖連環圖』」⑪，透過勾勒香港各種具體的社會行為和面貌，探索香港本土的屬性，迫使我們思考「香港」如何成為「香港」自己，重新確立香港的主體性。

二 「進念·二十面體」《四大發明》與複製認同

「進念·二十面體」^⑫是香港實驗劇場的旗艦，她在世紀之交上演的《四大發明》^⑬並非要展望「四大發明」的發展，而是要透過對「四大發明」概念的反思，拆解「四大發明」的神話。從場刊所載的討論，可以發現我們對「四大發明」的認知其實是相當含糊的。「四大發明」的出現究竟是主導思想建構的一種民族想像，抑或只是一種集體的情意結？如果說「四大發明」這個組合和概念是被生產、被形塑的話，我們甚至弄不清它的出處和被生產的語境是甚麼。

「進念·二十面體」在拆解／質疑「四大發明」這個概念的同時，排列出大量具有「中國特色」的物事，衝擊由不同媒介所建構的中國圖象。《四大發明》中溢滿了由視覺和聽覺所組成的「想像」中國的符號：包括京劇的歌手唱京戲、樂手一面拉二胡一面高唱《客途秋恨》，並且以四個大喇叭、震耳欲聾的聲浪一連串地播出《國際歌》、《紅燈記》等歌曲。又以光影大量投射這些被「放大縮小」的歌詞或片語。關於這些「人民的聲音」的運作邏輯，周蕾曾在《寫在家國以外》指出^⑭：

……「人民的聲音」構成了嘹亮樂曲的基調。我們都會想起像《國際歌》、《東方紅》、《沒有共產黨就沒有新中國》等歌曲，以及在正式慶祝活動裏被用來激發愛國情緒的許多其他調子。官方的政府文化支持一種不可抵禦的情緒網絡，這種情緒可以用蘇珊·斯圖瓦特 (Susan Stewart) 所謂「龐大」一詞來界定：「龐大」式的情緒往往「……出現

在公眾歷史和自然歷史的源頭」。龐大式的情緒是崇敬、奉獻、紀律和懷舊等的情緒，與它們相對應的歷史是官方的「正史」及其中所宣揚的種種記憶。

「進念·二十面體」藉着重構／再現／設定這些不同藝術形式所呈現的「中國」，並且刻意從數量上呈現過於飽滿、膨脹的「中國」符號，試圖迫使觀眾在感官上產生「過剩」、「頭昏腦脹」、「嘔吐」的條件反射，進一步質疑主導意識如何以大眾代言人的姿態編織出民族國家的形象，激活我們反省如何掉入「虛象」所指向的意義網絡。而將「四大發明」的概念與非常「中國」的符號並列，就是試圖揭示兩者背後運作的一致性——「中國」只是按當下需要被任意再現的「虛象」^⑮：

在現代中國談論身份認同，結果往往是把論述提到民族及文化的層面，而把「中國」作為一個極其牢固的集體身份 (collective identity) 來演繹，論者每因整體的策略性融合 (欲存一體)，而去求取單向的、超然性認同 (而去異端)。

於是《四大發明》便多番出現「黑盒」的意象，「黑盒」的指向是記憶的載體，盛載着過去的種種，建構着香港與「中國」這個「想像的共同體」之間的無形臍帶。而《四大發明》羅列過剩的中國符號，就是要拆解建構着「中國」、複製着集體記憶的「儀式」，它們指向的不過是香港對中國那種盲目、僵化、刻板的身份認同。在這裏，「中國」是一個種族記號、一種記憶的複製，讓香港擺盪在一套「血濃於水」、「認祖歸宗」的血緣神話之中^⑯。

三 「瘋祭舞台」《石水渠街72號的一片藍》與否想未來

踏進世紀邊緣，千禧年的「神秘感」逐漸消解，標誌着「五十年大限」的2047開始成為被想像的對象。驟眼看去，「瘋祭舞台」^①的《石水渠街72號的一片藍》^②是一齣「解凍未來」式的創作，將2047的香港變成當下；然而積澱二十世紀記憶的「鬼魂」卻赫然是「崩裂過去」的載體。《石水渠街》的過去和未來都崩裂成現在，流露出對香港的深刻焦慮^③：

踏入回歸後的第二個年頭，九七的暑熱早銷聲匿迹，隨社會面對轉形步伐，昔日多夢的季節亦悄悄溜走，在「過去」與「將來」的糾纏之間，今日觀照到的是「餘下的淡靜」還是「另一次風波爆發前的動盪」……當變遷並不是生命中的偶然，五十年後的「不變」會否是隱喻着一種深沉的「宿命」和「詛咒」？

早在公演之前，「瘋祭舞台」已廣泛披露角色的「史前史」，交代人物創作的靈感來源，如劇中人分別依照韓默、沙膽大娘、胡錫等改造。這種「本源的設定」，目的是想將角色納入一連串的「文本群」，建構出一套具歷時性的「血緣譜系」，建立「崩裂過去」的媒介。劇中五人都被封閉於「本源時空」和身體之中，而在2047年卻更進一步陷入石水渠街的困鎖空間內。他們沒有被賦予彼此交會的可能性。《石水渠街》拒絕孕育出「個體走向群體」的廉價溫情，劇中人都是個別的小敘事體，所作所言既是單線、割裂但又彼此重

疊，讓舞台上呈現着不完全的歷史觀。這可借廖炳惠的說法去理解^④：

後殖民方式的想像重建往往忽略了歷史的真正受難事件，而且在選擇過去的零星片斷、賦予意義的過程中，依賴某種不連貫的歷史觀，特別注意斷裂或遭抹除、難解含混的小敘事體，以至於忘記了「誰在進行回憶及為甚麼如此」這一類的大問題。

《石水渠街》的香港「未來社會圖象」是缺席、不在場的。「在場」的書寫空間由石水渠街的個體去「影射」，敘事策略拋開社會整體，由在雙重封閉空間（舊樓與身體）下個體與社會產生勾連——以劇中人身體殘疾、不乾淨、處身不安定的位置（水渠中、樓梯頂、籠屋頂），展示社會不穩定的狀態和危機，揭示在2047年的時空坐標下特殊個體與社會整體的「交感」。《石水渠街》的身體與社會是一體化，並以人物的「身體空間的欠缺」（眼瞎、癱腿、重聽、駝背）質疑「社會空間」整體的安定。身體與整體的外在世界，投射成一互滲的「情境世界」。換句話說，身體「缺陷」即外在情境與空間的「缺陷」。進而，《石水渠街》的身體意象更「支離破碎」、滲透更強烈的死亡氣息——人只賸下人頭在說話、駝背人與骷髏共舞、癱腿女子摟着乾屍。該劇抓住了身體所具有的時空特性去否想未來、透露當下。與其說劇中集體所言的是預言，毋寧說是一群失去了想像將來能力的幽靈，集體默守回憶的情緒、徘徊在破碎的歷史廢墟^⑤：

這自我在認識一己的過程中，發現箇中涵括一種根本的缺失。此一缺失，

乃是從(想像中)失落的整體分裂出來的斷片；人們除了只能不停地將此時此地再閱讀成為隸屬他方的故事，不斷地將當下種種再體驗成為他種感受外，就別無方法把失落的整體重組。

於是在這樣的一個時代、石水渠街的空間，未來是絕望、無意義的，只有回憶的斷片才是他們的歸宿^②。

四 並非結語

時至今日，劇場依然是小眾的活動。即使如此，實驗劇場作為一種藝術形式，面對社會、歷史、自我的困惑並沒有置身事外，而是積極從不同向度作出反省和探索。「非常林奕華」從創團時開始發展同志劇場，到今日主要藉着劇場探討當下的香港社會面貌，特別專注於香港青少年的生活文化。它的每齣劇作都聚焦在特定範疇挖掘，如兩代關係、香港考試制度、ICQ、瘋狂的社會現象等，是劇壇中少有急切回應和批評香港當下社會現象、普及文化的實驗劇場。「進念·二十面體」則是資深的實驗劇團，非常關注香港與中國的微妙關係。進念近年主催一年一度的「中國旅程」藝術節，連繫兩岸三地劇場工作者的交流。「中國旅程」以中國戲曲中「一桌兩椅」為創作基礎，指涉一國兩制與海峽兩岸。至於「瘋祭舞台」則是實驗劇團中最具鮮明風格的演出單位，致力探索東方表演藝術和實驗劇場之間完美的契合。獨特之處在於一直以本地文化、歷史及社會變遷為創作根基，再滲進中外文化的文化元素，貫徹地探究「香港」與「母親」這一文化母題。

從劇團的創作脈絡考察，本文所論及的三齣實驗劇作畢竟所針對的課題不同，所運用的技法與風格亦各異，這裏無意將這些實驗劇場的顛覆的可能浪漫化，更無意侵奪這些劇作的詮釋權；本文只是透過細讀不同面向的實驗劇場作品，發現劇場並非純粹封閉的系統，而是多角度地探尋劇場與社會之間的可能性。同時，本文所作的歸納與整理同樣受到種種局限：劇場中的體驗終究是個人的、有選擇性的，不免掛一漏萬，如臨流鳥工作室^③、無人地帶、「瘋祭舞台」等一系列關於香港的書寫，便無法在這裏一併疏理。劇場作品又是一次性的、難以再現和翻查的，筆者也只能憑着七零八落的記憶進行打撈、追蹤、推敲、誤讀。至於「實驗劇場中的香港」這項課題的研究，這裏，充其量也只是一次草率的勾勒。

註釋

① 參見林克歡：〈文化迷思與語彙變革——九十年代香港的實驗戲劇〉，載林克歡：《詰問與嬉戲》（香港：國際演藝評論家協會〔香港分會〕，1999），頁33-43。

② 這幾齣戲碼被選為96-97年度香港劇評人座談會的重點討論項目。參見張秉權、朱瓊愛編：《香港劇壇360度：96-97劇評人座談會紀錄》（香港：國際演藝評論家協會〔香港分會〕，1998），頁6-9，18-20，67-68。

③ 《飛吧、臨流鳥、飛吧》是「九七」6、7月間，香港藝術中心的回歸藝術節中「香港三世書」的劇場系列的演出之一，另外兩齣劇場作品為《阿佬正傳》、《吳仲賢的故事》。《飛吧、臨流鳥、飛吧》被選為97-98年度香港劇評人座談會的重點討論

項目。參見丁羽編：《香港劇壇360度：97-98劇評人座談會紀錄》（香港：國際演藝評論家協會〔香港分會〕，1999），頁6-12。

④ 承蒙朱瓊愛小姐接受訪問，並提供寶貴意見，特此致謝。

⑤ 演出日期：2000年1月7-8日（2場）。

⑥ 「非常林奕華」的成立至今約有十年歷史，有關其過往的演出資料，詳見「非常林奕華」的網址：<http://www.eldt.org.hk>。

⑦ 「非常林奕華」：《遠離瘋狂的人群》場刊，頁3。

⑧ 見註⑥丁羽，頁7。

⑨ 參見米歇·傅柯著（Michel Foucault），王德威譯、導讀：《知識的考掘》（台北：麥田出版股份有限公司，1993），頁19-21。

⑩ 方梓勳編著：《香港話劇訪談錄》（香港：香港戲劇工程，2000），頁282。

⑪ 何應豐：〈揭開暖大衣背後的「隱憂」與「文化迷失」——探索香港本地演員在表演藝術上的幾則問題〉，載梵谷編：《瘋祭圖譜——何應豐的完全劇場觀》（香港：國際演藝評論家協會〔香港分會〕，2000），頁36。

⑫ 「進念·二十面體」從1982年創立至今，已有近二十年的創作歷史。有關其過往的演出資料，詳見「進念·二十面體」的網址：<http://www.zuni.org.hk>。

⑬ 演出日期：1999年12月31日-2000年1月2日（共四場）。朗天指出：「安排在元旦、除夕、千禧年前夕演出。二十世紀已經過去，看完演出就像原爆一樣。若果看元旦日的，完場出來剛好看煙花，戲中又放煙花——以字條做的花絮像煙花，跟着原爆，散場出來又爆，好強烈的『是我令你覺醒』感覺。」載朱瓊愛編：《香港劇壇360度：1999-2000劇評人座談會紀錄》（香港：國際演藝評論家協會〔香港分會〕，2001），頁35、36。

⑭ 周蕾：〈殖民者與被殖民者之間〉，載周蕾：《寫在家國以外》（香港：牛津大學出版社，1995），頁70-71。

⑮ 陳清僑：〈離析「中國」想像：試論文化中現代性中主體的分裂構形〉，載簡瑛瑛主編：《認同·差異·主體性：從女性主義到後殖民文化想像》（台北：立緒文化事業有限公司，1997），頁240。

⑯ 借用周蕾的說法：「當英國殖民化的權限在1997年壽終正寢時，香港將以一種在西方帝國主義史上前所未有的方式移交給一個名叫『祖國』的新殖民霸權。」周蕾：〈寫在家國以外〉，載註⑮書，頁33。本節部分內容參見拙文：〈拆解「四大發明」的神話〉，載《星島日報》2000年1月14日文化版。

⑰ 「瘋祭舞台」於1996年5月創立，有關其過往的演出資料，詳見「瘋祭舞台」的網址：<http://www.fanatico.net>。關於「瘋祭舞台」一系列實驗劇場的討論，參見註⑱《瘋祭圖譜——何應豐的完全劇場觀》。

⑱ 演出日期：1999年6月18-22日（共五場）。

⑲ 「瘋祭舞台」：《石水渠街72號的一片藍》場刊，頁6。

⑳ 廖炳惠：〈後殖民研究的問題及前景〉，載註⑱書，頁118。

㉑ 王宏志、李小良、陳清僑：《否想香港：歷史、文化、未來》（台北：麥田出版股份有限公司，1997），頁300。

㉒ 本節部分內容參見拙文：〈從石水渠開始的崩解〉，載《打開》，第二十二期（1999年7月1日），頁12。並收錄註⑱朱瓊愛，頁60、61。

㉓ 關於臨流鳥工作室一系列實驗劇場的討論，詳見小西編：《香港劇壇360度：98-99劇評人座談會紀錄》（香港：國際演藝評論家協會〔香港分會〕，2000），頁9-19。及小西：〈韋純在「時間」及「空間」的快樂旅程〉，載<http://groups.yahoo.com/group/theaternet/message/85>。

梁偉詩 香港浸會大學中文系碩士，現任職該校語文中心。