劇評二十年

劇評二十年

盧偉力

IATC
HONG KONG

劇評二十年

作者：盧偉力
總編輯：林尚武
統籌：鄺保威
執行編輯及校對：國際演藝評論家協會（香港分會）有限公司
出版：國際演藝評論家協會（香港分會）有限公司
設計：謝冠蘭
承印：運通製版印刷（國際）有限公司

國際演藝評論家協會（香港分會）
香港灣仔港灣道 2 號香港藝術中心 12 樓 1201-2 室
電話：(852) 2974 0542
傳真：(852) 2974 0592
網址：http://www.iatc.com.hk
電郵：iatc@iatc.com.hk

定價：港幣 100 元
2011 年 12 月初版
ISBN：978-988-15076-2-4

IATC HONG KONG
International Association of Theatre Critics (Hong Kong)
國際演藝評論家協會（香港分會）

香港藝術發展局
Hong Kong Arts Development Council

國際演藝評論家協會（香港分會）為藝發局資助團體
香港藝術發展局全力支持藝術表達自由，本計劃內容並不反映本局意見。

目錄

代序

一、導論上篇

二、劇評上篇（九十年代）

三、導論下篇

四、劇評下篇（千禧後）

五、外篇

六、附錄

七、索引

代序

從萬里長城倒下說起——藝術及符碼再生產

萬里長城

中國現代戲劇家田漢（1898-1968）的獨幕劇《蘇州夜話》，寫畫家劉叔康經歷離亂後與年輕女學生的一段忘年隱情。老畫家回憶過往，展現了一抹內涵極豐富的事件：他年輕時沉緬於藝術，想竭大半生的精力繪一幅大畫《萬里長城》，象徵中華民族的偉大魄力；但畫了五年，便碰上軍閥內戰，他本以為大兵們對手無寸鐵、與打仗無關的藝術家會表示敬意的；可是，萬料不及，在一個黑夜裏，大兵卻闖進了他的畫室，一看，除了一幅大畫以外，幾乎沒有值錢的東西，氣了，一頓刺刀便把畫家花了多年心血完成的《萬里長城》給一塊一塊地劃破了。後來，更將畫室燒了……

這個故事，對於生活在九十年代的藝術工作者，似乎有特別的意義。我們在 1989 年見證了中國人的英雄主義，見證了中華民族的悲壯激情，見證了中國魂的崇高偉大，同時也看到了中國人最殘忍的性格，看到了中國歷史上最醜惡的一頁。

當我們看到藝術家趕製出來的民主女神像被坦克車推倒的那一刻，內心都會不期然地發出痛苦的呼喚。

是的，大兵要值錢的東西，而畫室只有一幅畫，不值錢。就正如民主女神像被粗暴推倒一樣，刺刀劃破《萬里長城》，暴力毀滅了藝術結晶。中國的兵竟毀滅象徵中國的萬里長城，中國何價？

曾經有人說，人民是真正的銅牆鐵壁，在抗戰時非常流行，後來成為中華人民共和國國歌的《義勇軍進行曲》，也描寫了中國人築起「血肉長城」，「冒着敵人的炮火前進」。令人難過的是，在邁向廿一世紀的今天，我們又一次見到中國人用自己的血肉築成長城，阻擋來勢洶洶的鋼製的坦克。

藝術的消化

在田漢的戲劇裏，大兵們的殘暴驚醒了畫家。確實，那一把火，真的燒光了他「那座象牙的宮殿」。作為一個中國藝術家，或者是有中國血在身體內流的藝術家，也許多多少少都有一種新意識，一種過去也許雖然感到，但未曾入骨的意識：藝術只有通過社會的消化，才能完成自己的使命。

甚麼是社會的消化呢？這並非指藝術只能走普羅路線，而是藝術的語言，應該通過一定的渠道成為人們心理認知的構成部份。

在田漢的戲中，畫家的努力被粗暴地摧毀，其中固然是大兵的無知、沒有藝術品味，但亦說明了，那《萬里長城》畫，

並不能在大兵的心靈上有絲毫觸動。換句話來說，這所謂中華民族表徵的「萬里長城巨畫」，其實只是畫家的一廂情願。這是未被社會消化的藝術品。

從現代符號學角度看，一件藝術品有幾個不同的符碼系統，其中最主要的是美學符碼。美學符碼是直感的，無須多用語言解釋，像真理一樣，不辯自明。我們也許會不明一幅畫、一首詩、一句歌、一件裝置，但必會被他們呼之欲出的美的感染力打動，善良的會通過這個過程得到淨化，殘忍的會因為這個過程而驚怕。欠缺美的範疇，藝術品只能從理性中去與人溝通，所以那幅《萬里長城》畫便被認為沒有價值了。

符碼再生產

藝術作為一個系統，必須有兩個基本的生存條件：第一、藝術作品本身的符號完整；二、藝術作品的符碼再生產。所謂符號完整，就是作品之為作品，它每一個範疇是自足的，只有這樣才有形式，只有通過形式才能保存藝術。至於符碼再生產，是指藝術作品本身，可以透過溝通過程在非自身的世界裏產生意義。

藝術的符碼再生產是從來沒有被我們重視的。有一些搞前衛藝術的朋友，很容易把自己的認知絕對化，認為這是實驗的必須；也有一些認為藝術應為人生服務的朋友，永遠只用舊有的形式去重複一些意象，希望讓更多人明白他們的作品。這兩種態度其實都不對，因為二者都沒有在藝術符碼再生產的問題上下功夫。

符碼再生產，於是藝術作品可以在溝通過程中再創造意義。如果田漢筆下的畫家的作品有這一個屬性，那個大兵在看到《萬里長城》畫時，能夠明白它的意義，也許他不會一頓刺刀就把畫劃破。

符碼的再生產是本體的，是由藝術作品本身的語言系統所產生。我們接觸作品時，通過它的語言系統明白它的語言，從而認知這作品。表現手法，同時也就是解釋這手法的一個過程。愛森斯坦（Sergei M. Eisenstein，1898-1948）的蒙太奇、高達（Jean-Luc Godard，1930-）的跳接、小津安二郎（1903-1963）的場面調度、布萊希特（Bertolt Brecht，1898-1956）的間離效果、皮蘭德婁（Luigi Pirandello，1867-1936）的真幻交織、莎士比亞（William Shakespeare，1564-1616）的新歷史主義、顧愷之（344-405）的以形寫神、達利（Salvador Dali，1904-1989）之感覺與現實之融和、魯迅（1881-1936）小說的人稱和視點，甚至崔健（1961-）的收煞幽默的呼喊……這都是筆者即時想起的手法與手法再生產結合的例子。

小結

藝術符碼再生產，並非全是藝術家的責任，他只能通過藝術品與觀眾或讀者的溝通，才能實現藝術符碼的再生產。但更多時候，藝術作品根本就沒有機會接觸社會大眾。偉大如歌德（Johann Wolfgang von Goethe，1749-1832），當他任魏瑪劇院領導時，也曾排斥過當時算是前衛的德國劇作家基拉斯特（Heinrich von Kleist，1777-1811），更遑論在極權的國度或在商業主義充斥的地方了。藝術符碼再生產的前題是藝術的社會再生產，於是藝術工作者除了在形式上進行改革，在建立一

套語言系統上做工夫之外，也必須投身到整個社會的再生產過程，創造藝術生存的條件。

1991 年 1 月
《越界》第 4 期

導論上篇

戰後西方戲劇的範式革命

二十世紀下半葉，西方戲劇出現了一連串嶄新的範式（paradigm），對戲劇有本質性思考。這些範式影響當代戲劇美學發展，有些甚至進入文化論述圈，作為方法（method），在人類思潮舞台中亮相，扮演閃光而有深度的角色。可以說是一場很有意義的戲劇文化運動。

二十世紀是動盪的時代，在上半葉，人類經驗兩次大戰，見證蘇聯社會主義革命，以及其野蠻清除異己；見證德國納粹法西斯主義，發動世界大戰，以及其系統而全面地大規模屠殺猶太人；見證日本廣島長崎原子彈帶來的瞬間集體死亡和持續輻射後遺症。

時代洪流衝擊着每一個有感覺的生命。歷史的傷口未痊癒，新的危機又來臨，美國蘇聯冷戰，軍備競賽愈演愈烈。在面對滅絕的氛圍中，西方文化藝術工作者反思現實，以超常的視野，直探人類生存危機。他們要為自己所感受的時代的境況尋找恰當而準確的表達方式。

荒誕派戲劇 · 史詩劇

1953 年，貝克特（Samuel Beckett，1906-1989）的《等待果陀》（*Waiting for Godot*）獲得空前成功，受到國際關注。這套戲有別現實主義戲劇慣常的情節安排，兩個流浪漢在不知名荒路上等待一位叫 Godot 的人，沒有戲劇行動（dramatic action），期間，無聊中自我尋樂，卻展現帶有普遍性的人類處境。Godot 字裏含有 God（上帝），而 Godot 始終都沒有出現，使人有明顯聯想。貝克特很不合常規邏輯地呈現舞台事件、角色行為、溝通方式和對白，挑戰自二十世紀初取得領導地位的現實主義戲劇。

同期，許多戲劇演出都不約而同地呈現了不尋常的、非寫實的，但又似遠還近的人生處境，例如伊安尼斯哥（Eugène Ionesco，1912-1994）的《椅子》（*The Chairs*）、《犀牛》（*Rhinoceros*），惹內（Jean Genet，1910-1986）的《女僕》（*The Maids*）、《陽台》（*The Balcony*）等，對人類生存境況（human condition）有深刻的思考。1962 年匈牙利裔英國戲劇家、評論家艾斯林（Martin Esslin，1918-2002）出版了《荒誕派戲劇》（*Theatre of the Absurd*），歸類了這些戲，並概括了一些特徵，指出這些戲要表達人類的理性已無法理解，變得無意義的、荒誕的人類境況。

五十年代布萊希特的史詩劇（Epic Drama）亦登上世界戲劇舞台。「柏林劇團」（Berliner Ensemble）兩次到法國戲劇節演出，引起很大哄動。批評家羅蘭 · 巴特（Roland Barthes，1915-1980）大力讚賞布萊希特，認為他為世界提供