

國立臺灣大學文學院戲劇學研究所

碩士論文

Graduate Institute of Drama and Theatre

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis



進念·二十面體《東宮西宮》系列之香港文化論

The Hong Kong Culture in

Zuni Icosahedron's "*East Wing West Wing*"

湯欣曄

Hsin-Yeh Thang

指導教授：謝筱玫 博士

Advisor: Hsiao-Mei Hsieh, Ph.D.

中華民國 103 年 10 月

October 2014

## 謝辭



熱烈地共舞於街中 再去作已失的放縱  
到處有我的往日夢 浪漫在熱舞中

—Beyond《昔日舞曲》

在我決定寫香港論題的時間點，佔領中環的概念尚未提出，最熱的事件大概是反國教大遊行和雙非問題，當每年的七一大遊行和六四維園紀念慢慢地出現疲態與茫然，這些目標明確的群眾運動成為新的香港街頭的風景。曾幾何時，在我們眼中總是歌舞昇平的香港也有了那麼激烈的行動？「馬照跑，舞照跳」的香江風情，如今則在街上形成新的「共舞」。在我論文完成之際，為了爭真普選的香港人終於離開既有的交際場，在大路上放縱他們的怒火與激情。「普選」或「民主」不只是香港回歸前的「往日夢」，這些夢想在回歸後的十七年裡醞釀翻騰，始終浪漫而致人追尋不已。

每一張可愛 在遠處的笑面  
每一分親切 在這個溫暖家鄉故地

—Beyond《舊日的足跡》

感謝香港這樣一個「他鄉如故鄉」的所在給予我靈感，同時我也以寫作這篇論文做為一個追尋自我文化的起點。感謝指導教授謝筱玫博士在指引我方向時，非常敏銳地指出了我對政治的興趣，讓我得以以劇場一窺文化反映社會的作用與影響，並且在寫作過程中任我發揮，盡抒己見。感謝口試委員黃建業教授和高維泓教授，百忙之中抽空審閱我的論文，並在學位考試當中給予我肯定、鼓勵與建議。三位老師在我忐忑於異地研究不夠到位或深入的心緒中，提供了學術認同的力量。

感謝我的父母在「望女成鳳」的殷殷期盼中，寬容地給予我三年多的時間完成這個學位，並在寫作期間幫助我校對與處理各種雜事。感謝我的同儕們，研究所同學的鼓勵，大學同學陪我在苦悶時指天劃地大放厥詞，高中同學在彼此的求學與求職路上互相支持的溫情，都是我寫作論文時所感受到的美好溫度。甚至在臉書上，口考前的懇請集氣與順利通過後的慶賀放送，那些按讚或留言的朋友們，成就我碩士生涯最後一頁的光亮。唯人數眾多，在此不列其名，我自當當面或寄送作品以表感謝。

## 中文摘要

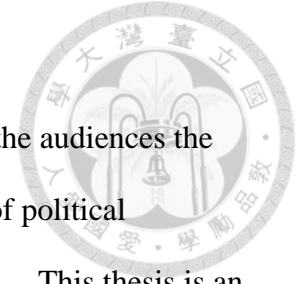
進念•二十面體的《東宮西宮》系列，影射香港政治圈生態，創造了別具一格的「政治嘲弄」模式，也梳理出一種文化脈絡。本論文即試圖從十年的演出中理出香港「後九七」的一種政治面向，並評價如此的演出在文化上的意義。

本論文共分五章，筆者首先在第一章做文獻回顧。第二章回顧香港歷史，探討九七回歸與港人認同的文化處境，概略介紹「後九七」的定義及相關的戲劇介紹，並從進念和胡恩威的角度去看其所做的「文化建構」。第三章談《東宮西宮》系列演出前四集的概念、內容及其對香港社會文化的影響。第四章談第五集到第十集，開始獨自導演的胡恩威，走入風格發生變化及不穩定的時期，接連數集在劇評上都是毀譽參半的情況；《東宮西宮》對於社會的影響力也慢慢下降，但仍在表現上有亮點，尤其是挪用與諧擬的手法漸讓作品能夠達到娛樂與論述之平衡。第五章再針對《東宮西宮》系列裡的電視文化元素、英文與普通話的使用、曾經在台詞裡出現的「臺灣」、演員個別表現和議題的揀選做側面的觀察，並於末段提出整體結論及對未來研究方向之建議。

透過分析，《東宮西宮》系列是胡恩威導演與林奕華導演以各種不同的喜劇手法表現主題，諷刺歷任特首施政失誤的同時，亦追溯問題的根源。反諷與荒謬是這個系列演出的基調。整個系列作品發展至後期，胡恩威導演的個人風格和主觀性加強，其議題的揀選和批判引起不少與之意見相異的評論，未來進念•二十面體如何開發題材與反映香港社會，值得關心香港處境者持續注意。

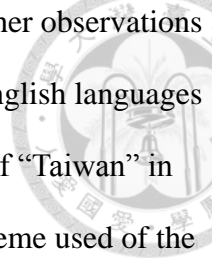
關鍵字：進念•二十面體、胡恩威、林奕華、《東宮西宮》、香港

## Abstract



Zuni Icosahedron's "*East Wing West Wing*" series, which allude to the audiences the current political ecology of Hong Kong has created a unique style of political mockery and provided a special way to analyze Hong Kong culture. This thesis is an attempt to sort out the democratic development of Hong Kong "Post-1997" and redefine the cultural implications of these series by analyzing the performances that Director Mathias Woo and the performers made in a series of ten episodes in the last decade.

This thesis is divided into five chapters. In the first chapter, the researcher firstly reviewed the relevant literatures collected during the research period. The second chapter is for history review - discussing the Post-1997 Hong Kong People identity and cultural situation, broadly introducing the definition of Post-1997 and related theatrical presentations and trying to view the "cultural constructions" made by Zuni and Director Mathias Woo. The concepts and contents of the first four episodes of "*East Wing West Wing*" along with their influences to Hong Kong society and people are discussed in the third chapter. In the fourth chapter, the performances performed in the fifth through tenth episodes are analyzed and discussed. These are the episodes that Director Mathias Woo directs without joint-directing with Director Edward Lam as they do the first four episodes. From this stage, Woo's directing style has entered a changing and unstable stage. The performances successively got both praises and blames from the dramatic criticisms. The influences that "*East Wing West Wing*" used to have on Hong Kong society were found declined. However, there were still bright spots on the show, especially the uses of appropriation and parody that made the balances between entertainments and



discussions. In the fifth and last chapter, the researcher described her observations of the TV culture element, skillful uses of Chinese Mandarin and English languages (Cantonese is the major language used in the shows), appearance of “Taiwan” in their talks, performances of individual actors and selection of the theme used of the “*East Wing West Wing*” series. To close, she summarized her findings and overall conclusions of the thesis and made suggestions on the direction of future researches.

Results of the analyses made in the research period revealed that while Directors Woo and Lam used various comedy techniques in the “*East Wing West Wing*” performances to show their “theme” of satirizing the consecutive execution blunders of all three Hong Kong Chief Executive Officers since 1997, they also traced back the root causes of the problems. Irony and absurdity are the fundamental performance tones. After the end of his partnership with Director Edward Lam, Mathias Woo’s personal style and subjectivity have strengthened in the development of new series. Nevertheless, there were also numerous disagreed criticizes about the themes chosen and critical comments made in the performances. How Zuni Icosahedron will develop their themes to reflect Hong Kong society phenomenon in the future deserve our continuous attention from people care about Hong Kong and the improving democratic development of this “fading” Pearl of the East.

Keywords: Zuni Icosahedron, Mathias Woo, Edward Lam, “*East Wing West Wing*”,  
Hong Kong

# 目 錄



|                                   |     |
|-----------------------------------|-----|
| 謝辭.....                           | i   |
| 中文摘要.....                         | ii  |
| Abstract.....                     | iii |
| 目 錄.....                          | v   |
| 第一章 緒論.....                       | 1   |
| 第一節 研究動機.....                     | 1   |
| 第二節 文獻回顧與整理.....                  | 5   |
| 第三節 研究方法與章節架構.....                | 11  |
| 第二章 龍的傳人在香港.....                  | 16  |
| 第一節 殖民紐帶的獨特政治：回歸倒數.....           | 21  |
| 第二節 重構政治光譜：回歸之後的三位特首.....         | 28  |
| 第三節 建構自我歷史：扣合時代的香港戲劇.....         | 36  |
| 第四節 前進的動力：胡恩威、進念・二十面體與香港這座城市..... | 45  |
| 小結.....                           | 50  |
| 第三章 把特首換成皇帝：第一集到第四集.....          | 52  |
| 第一節 精神的失序：諷刺喜劇開鑼.....             | 53  |
| 第二節 茶壺裡的風暴：政權替轉，誰懷念誰.....         | 68  |
| 第三節 曾經的合作：與林奕華的另類「話」政治.....       | 84  |
| 第四章 穿古梭今都還是悲慘世界：第五集到第十集.....      | 92  |
| 第一節 敘事轉向：正面向中國.....               | 98  |
| 第二節 關於認真地「鬧」政府這件事.....            | 113 |
| 第三節 一戲十年 v.s 餘音繚繞.....            | 123 |
| 第五章 在那些改變的路上 歷遍了多少風景：綜合討論與結論..... | 132 |
| 第一節 娛樂與語言 是度日基本.....              | 132 |
| 電視文化的影響.....                      | 132 |
| 英文與普通話的意識之間.....                  | 135 |
| 承載意念 盡情發揮的進念演員.....               | 140 |
| 第二節 借以相鑑的異邦 照著前路.....             | 142 |
| 香港與臺灣的今日或明日.....                  | 142 |
| 未竟的議題.....                        | 145 |
| 第三節 結論與建議.....                    | 147 |
| 引用書目.....                         | 150 |

# 第一章 緒論



## 第一節 研究動機

中國學者林克歡在介紹進念·二十面體演出時，曾提到 1960 和 1970 年代發展起來的「表演藝術」(performance art)，與傳統戲劇的差別：


表演與戲劇的不同，在於傳統戲劇是一種倚重文本的扮演(演員扮演角色)，在大多數情況下，表演藝術則是演員以自我身分的表述與呈現。早期的表演藝術家，偏愛非敘事、非摹仿的直接體驗，追求純粹在場(而不是通過摹仿召喚另一「不在場」的現實)。把表演與文學的分離，把對台詞、敘述、人物等「戲劇性」裝飾的斥拒，作為其美學/反美學的核心。(林克歡《戲劇香港香港戲劇》103)

進念·二十面體(Zuni Icosahedron 簡稱進念)是當代香港最重要的演藝團體之一，集結各種不同領域的創作者一同成立。團名奇特而難懂，「進念 ZUNI 是介乎藍與綠的顏色，並是北美洲以創作手工藝著名的少數民族；二十面體 ICOSAHEDRON 的意譯也是傳播力強的細菌最基本形狀。」<sup>1</sup>初期作品的實驗性使得觀眾稀少，前衛手法不斷帶給戲劇圈刺激，不僅是香港，臺灣在 1980 年代與之交流後亦深受影響。在長達三十年的團史中，成員來來去去，會址也搬家高達九次，劇團的身份、個性等都變動極大，創作上百個難以分類的舞台作品，傳統戲劇要素已然消失，在在都使觀眾難以明瞭。偏向肢體探索且劇情付之闕如的表演使得評論家也無從下手，只能以主創者蔡念曾的說法以及「後現代」名詞嘗試去定義。評論者對於進念·二十面體難以定位的表演，大致有後現代劇場、前衛劇場和另類劇場等等分類；有趣的還有所謂的政治劇場，進念

---

<sup>1</sup> 出自進念·二十面體官網

<http://www.zuni.org.hk/new/zuni/web/default.php?cmd=about>



的演出無疑是政治性的，但卻無法真正判斷他們的立場。異於傳統的演出方式，即使是選擇時事主題，也只是抽象的呈現，並非戮力的批判或宣示明確的立場，使得解讀作品更加困難。充滿含混性的呈現，雖讓觀眾有更為彈性的思考空間，但進念在戲劇之外喜以大量文字的宣傳，反而使人墮入五里霧中。表演藝術是能夠以解說了解清楚的嗎？引導與放任，以及台上台下的交流的複雜性，並非創作者或觀眾任一方可以交代完全的。

進念在舞台的種種實驗，都是在向社會現象提問，這也是他們早期作品的最終目的，也就是政治訴求。以「表演藝術」探測現有制度的底線，有別於一般的戲劇作品，進念的政治評論，透過創作的文化策略，力圖不妥協權威，爭取一種公平論述。只是如此的思維走到今天，他們的文化空間在內容騰空之外，開展了另外一條實踐路線。如果說原先以舞台的「無處不在」，試圖尋找更為公開的論述場域的策略，則這條路線為了衝出霸權，回到了正規的舞台上去正面對抗。對於體制的反抗型態，在進念發展將近十年後開始改變，至 1990 年代末期正式成為一種以「消費」為導向的藝術生態。到今天，進念仍在兩位聯合藝術總監—榮念曾與胡恩威的帶領下，以不同形式的風格美學，一方面定義中國精神，另一方面則形塑本土意識。從本論的作品年份開始，進念進入了「後進念」時期，胡恩威主導的戲劇製作成為不可忽視的美學表述；其諧擬政治的方式，與消費形成曖昧的距離，某種程度上被視為與市場的妥協。商業開始與劇場交雜，已然有別於榮念曾概念風格強烈的實驗劇形態，《東宮西宮》系列走出一條擁抱通俗文化的路線。

後進念時期最重要的作品系列之一，即是影射香港政治圈生態的《東宮西宮》系列。此系列到 2013 年為止共有十集：《2046 之特首不見了》(2003)、《問責制唔制》(2003)、《開咪封咪》(2004)、《西九龍皇帝》(2005)、《2097 Back to the 清朝》(2007)、《七彩包青天》(2008)、《香港公務員死亡筆記》(2008)、《西



九龍珠》(2009)<sup>2</sup>、《十大九官》(2010)和《悲慘世界香港》(2013)。《東宮西宮》題名來自美國著名電視影集《白宮風雲》(*The West Wing*)，至於與香港本身連結，「據聞用此劇名，只因政府總部有分東翼和西翼，各有所專，亦互有所怨，用盡千奇百怪的表演形式不擇手段地羞辱政界醜態。」<sup>3</sup>這一個長達十年的系列演出，在最早實是進念·二十面體與非常林奕華聯合製作，也就是胡恩威與林奕華兩人共同導演前四集，到 2005 年林奕華中止與進念的合作後，第五集開始才是胡恩威獨立導演；兩位導演創造了別具一格的政治嘲弄模式，並炮製在系列相關或延伸作品，如《樓市怪談》(2005)和《萬曆十五年》(2006)皆對香港社會有所影射和討論。欲討論後進念的製作，林奕華離開之前的風格影響應當納入，並視為《東宮西宮》系列當中，政治論述和美學演變的一個部分。《東宮西宮》系列在後期轉作為胡恩威的發聲筒，以及愈加強烈的公民教育功能，都與前期娛樂性較高的取向不甚相同。

《東宮西宮》表演者誇張的舉止，特異的表情，刻意矯飾地諧擬香港的政治事件與流行話題，將那些觀眾熟悉的事件片段融以諷刺的台詞，或是虛構一種都市傳奇以影射政壇傳聞，嚴肅的議題透過演員令人發笑的作為所表現，搞笑的橋段與難堪的場景，以快節奏的拼盤模式呈現在觀眾眼前。這個製作在當時的風行，分析其受歡迎的原因，是當時特區政府無法解決民生問題，以及大家聞之色變的 SARS(非典型肺炎)風暴，失業率持續高漲及樓市泡沫化等問題，都積聚了極高的民怨，致使各種媒材均有政治諷刺的作品，表演藝術也不例外；香港本身的政治生態亦是諸多是非，各方人馬的言論常常爭議不斷，這也成為其中的表演主軸。嘲諷政治作為《東宮西宮》的一個出發點，觀眾從中感受到與自身貼近的事物，演員在台上說出了許多人的心聲。如同拆解新聞事件的表演，標誌這十年之中香港政治、人民生活和思想轉變，「進念社會劇場」<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> 筆者目前能看到的影像資料是同年的 8.2 升呢版，故之後的論述以此版為準。

<sup>3</sup> 「不見了下文」。《明報》2003 年 3 月 30 日：D11 版 時代。取自《WiseNews 慧科新聞知識庫》。2013 年 11 月 16 日瀏覽。

<sup>4</sup> 這是進念·二十面體自行定義的分類之一，這個分類主要包括《東宮西宮》及其同類型的一

開發了市場需求，也梳理出一種文化脈絡。當然這樣的一種消費政治的製作，在香港本地文化界人士的眼中亦是看法分歧。

「一鬧高官無智慧，二鬧傳媒無骨氣，三鬧大學無吉士，四鬧商界無人情，五鬧政黨無識見。趁著二十三條未立法，唔理咁多鬧咗先算。」<sup>5</sup>是胡恩威與林奕華製作這齣政治喜劇的目的，而在這種笑鬧之中給觀眾一種「最緊要好玩」<sup>6</sup>的氣氛。進念在當時擴展出去的觀眾層，毛俊輝指出了因所選戲種切合目前大眾心聲(蕭曉華)。林克歡亦曾提到自由學者雷競璇認為《東宮西宮》香港政治諷刺文化在形式上有所發展，但內容上仍流於情緒宣洩(林克歡《戲劇香港香港戲劇》221)。而原來雷競璇發表此觀點的文章當中，前言部分先評論這樣調侃手法相當純熟，以及當時仍引發熱潮的現象：

《東宮西宮》(已到了第四輯)的成功，說明第一時間拿大家身邊的政治/社會處境戲謔一番，絕對有市場。去年你扮董建華有人笑，今年你已要扮曾蔭權，97 前尊子畫肥彭，沙士前後畫老懵太，今年 7 月 10 日後他可能便要費神怎樣畫曾司太了。<sup>7</sup>(閱報人)

回歸後現實的香港政治，由於太多紛擾，使得諷喻表演很容易流行起來，正如同台灣過去頗受歡迎的《全民大悶鍋》一樣很快能夠獲得共鳴及收視率，

---

系列製作，像是《樓市怪談》等，同時這類製作的演員班底都是同一批人，同樣是批判香港社會的種種現象，只是主題略有不同而已。

<sup>5</sup> 「鬧」在廣東話裡大致指的是「罵」的意思，「吉士」是 guts 的音譯，指「膽量」。整句翻譯大致是「一罵高官無智慧，二罵傳媒無骨氣，三罵大學無膽量，四罵商界無人情，五罵政黨無識見。趁著二十三條未立法，不理那麼多罵了再說。」引自「2046 提早來臨?」。《信報財經新聞》2003 年 4 月 10 日：P28 副刊 文化。取自《WiseNews 慧科新聞知識庫》。2013 年 11 月 16 日瀏覽。

<sup>6</sup> 最重要是好玩，借香港歌手許冠傑歌名一用。同時許冠傑亦是《東宮西宮 3 之開咪封咪》演員模仿的對象之一。

<sup>7</sup> 尊子，香港漫畫家，以畫政治諷刺漫畫聞名。肥彭指香港末代總督彭定康，沙士指 SARS，老懵太指香港第一任特首董建華夫人董趙洪娉，曾司太則可能指曾蔭權(香港第二任特首，時為政務司司長)夫人曾鮑笑薇。本段引自閱報人。〈政治諷刺文化在香港〉。《香港獨立媒體》，2005 年 4 月 13 日。取自<<http://www.inmediahk.net/node/24935>>。2013 年 11 月 21 日瀏覽。

但被評論者認為同時可能失去了諧擬之後的批判深度。但是如此的批判僅僅看到了《東宮西宮》系列的娛樂面向，並視其為已將名人模仿得維妙維肖的表演；但實際上《東宮西宮》的表演更加多元化，也並非止於諷刺，而是將批判論述融於台詞之中。《全民大悶鍋》裡演員以模仿出名，許多演員都有讓觀眾留下深刻印象的代表人物，甚至製作單位會設計固定單元，讓同一組人物惡搞多個不同事件；《東宮西宮》系列則只取形似或神似，著重在重現政治人物的言論，雖同樣給予觀眾聯想，但連結感並不強烈，創作者留給觀眾的是對其影射人物和事件的感受與思考，希望社會有所改變的意圖也比較明顯。胡恩威曾言：「我們在實驗舞台作為一種知性交流的平台，而不是港式單一官能娛樂。」（胡恩威《進》26）<sup>8</sup>當然《東宮西宮》系列裡大量流行文化的運用似有為主流收編之趨勢，而這正是回歸到香港文化當中雅俗兼收並蓄的特徵，進念以此種戲劇路線重尋一種透過劇場傳播意念的方式。

當時第一集《2046 特首不見了》被介紹為「香港首齣未來政治魔幻鬧人喜劇」的演出，其實有輕鬆有沉重，尤其在最後一幕〈香港家書〉就有發人深省的對白：「是否有怎樣的人民，就有怎樣的領袖？我們罵特首，是否對自身平庸的投射？」讓這樣一種演出在消費過政治與戲劇後，創作者回到他們一貫「以提問來批判」的形式，顯出了其本身的偏向，以及進念所開創的「新的抗爭」。進念•二十面體做為香港的老牌劇團，在中英談判前兩年成立，一路跟著香港走向回歸，走到今天，他們的「非文本性闡釋」（林克歡《戲劇香港香港戲劇》221）提供了一種香港本土思維，而《東宮西宮》系列更可以做為港中關係（甚至港台關係）的一個觀察支點。本論文即試圖從這十年的演出中理出香港「後九七」的一種面向，並評價如此的演出在文化上的意義。

## 第二節 文獻回顧與整理

---

<sup>8</sup>胡恩威。〈胡恩威：藝術的生活 聯合藝術總監答問〉。進念•二十面體編著。《進念•二十面體 2010-2011 年度報告》。頁 26。取自  
<<http://www.zuni.org.hk/new/zuni/web/default.php?cmd=about>>。2014 年 9 月 29 日瀏覽。

本論文寫作的參考文獻，主要來自進念·二十面體的出版專書刊物，香港報章雜誌的劇評，國內相關的論文、期刊和專書。資料來源來自香港中央圖書館、臺灣的國家圖書館和臺大圖書館。以下將從進念·二十面體的出版專書刊物、演出相關劇評、國內相關論文和香港歷史等四個面向，來進行文獻回顧。


進念·二十面體本身除了劇場及多媒體演出、各種藝術交流及教育之外，以「E+E 書店」的名義出版了美學和政治社會評論的書籍。最早是從 2001 年到 2005 年，由胡恩威和梁文道共同主編的《E+E》雜誌，共 14 期，有影評、社會觀察和哲學論述等等，自然也有與進念劇場關係密切的創作者對談、藝術村駐團計畫和當時的作品介紹。《E+E》雜誌停刊之後，「E+E」書店開始出版專書，胡恩威 2005 年出版其以建築背景出發，探討香港城市發展的《香港風格》系列、隨筆雜文集《好風如水》、《變態兒童樂園》，自 1998 年開始爭議不斷的西九文化區之評論《西九藍圖》，其他尚有《經濟危機文化機遇？》、《香港的敵人是香港自己》、《香港文化深層結構》，以及新編刊物《文化視野》，目前共 4 集。胡恩威出版的各種文化政策評論專書，幾乎都融進了《東宮西宮》系列的主題之中<sup>9</sup>。從《東宮西宮》系列延伸出的著作，還有黎達達榮<sup>10</sup>的《東宮西宮》漫畫，諷刺香港政治人物的《起錨起錨塔羅牌》和一張由主要演員陳浩峰演唱的《東宮西宮》十年來各集主題曲專輯。尚有一本《1982 - 2012 進念·二十面體圖片史》由胡恩威主編，主要以劇照和文宣的展示回顧進念三十年的劇場歷史，並且提供相當完整的作品資訊。這些出版的文字、圖像與音樂，均有助於了解進念所關注的議題內涵，與這十年來香港變革的一個角度。筆者目前除了《E+E》系列雜誌無法取得外，其他書籍均有獲得。這些書籍最大程度地體現進念的思想，將能與作品內容精神做一對照。

演出相關劇評多從市場效應、題材和作品的思想深度著手。《東宮西宮》

---

<sup>9</sup> E+E 書店出版的另外一位重要作者是榮念曾，他的作品有《中國是個大花園》、《實驗中國實現劇場》和《好好學習 天天向上》等。做為進念·二十面體的創辦者之一，他同時亦是胡恩威與林奕華的老師，對於劇團本身的美學風格、香港的劇場生態和舞台創新都有巨大影響。。

<sup>10</sup> 香港漫畫家。



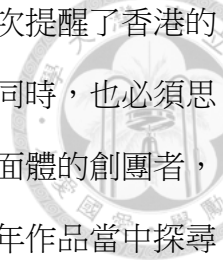
十年來演出累積的劇評相當可觀，並遍及香港幾個重要的報紙，如《明報》和《信報》，這些過往的報章評論多收錄在香港中央圖書館的電子資料庫——《WiseNews 慧科新聞知識庫》；另有英文評論刊在《南華早報》及《瞄》雜誌<sup>11</sup>。就演出本身的影響而言，又以前四集的討論最為熱烈。市場效應指出演出的娛樂性與時事性帶出了一群固定觀眾，創作者將「為生民立命的社會意識」（洪清田）轉化為一種文化商品，是做為香港本地藝術的一個起點；題材上光是「東宮西宮」的名字本身隱喻的東西方政治傳統和香港政府總部，就足夠政治化，而大量以時事為發想的主軸，也讓演出更具新鮮感；在思想深度方面，《東宮西宮》關心城市發展政策的努力，尤其在文化建設上，一方面演出拉抬這個議題的能見度，另一方面，亦是知識界所關心的，就是它能夠提出什麼樣的發聲方向。

目前專注討論進念·二十面體的學位論文，只有鍾羿惠的《創意中國——榮念曾與香港的藝術政治》，另外吳維緯的《然而在清新的屋外，在放下家務前：凝視·百年孤寂》其中有部分談到。吳維緯的這篇論文主要是從《百年孤寂》的小說出發，探討各種以之創發的劇場作品中，其中易家蘭的婦女角色如何找到發聲位置，而進念·二十面體的《百年孤寂版本 9.0》就是其中一個研究文本。吳維緯定位這個演出是「關於行動，舞蹈」，並提及這是進念的代表作創作系列，即是榮念曾「從意念出發」的風格：從意念出發，透過集體創作，穿插川劇、雜技和武術等表演形式，舞台上使用多媒體技術，盡顯進念做為前衛戲劇的特色。演出傳遞一種「個人所佔的空間感」，前後到來的次序影響了容量，隱喻領袖與群眾的關係，一定程度上反映了香港的現貌，以及集體行動與媒體文化。

九七前後，中國議題在香港不斷發酵，許多以中國為主題或素材的作品不斷出現，無論在中國或香港都掀起一股九七熱。這樣的一種風潮，與自 1980 年

---

<sup>11</sup> 已停刊，目前可在其雜誌官網閱讀過往文章。



代起就興起的本土意識，在香港成為兩種相對的風氣，也再一次提醒了香港的複雜處境：中英角力下主體性薄弱的身分。香港在面對劇變的同時，也必須思考該如何面對陌生而又熟悉的中國。鍾羿惠選擇以進念·二十面體的創團者，人稱「香港文化教父」的榮念曾導演作為研究對象，從他的歷年作品當中探尋底蘊的中國意識，「藉此討論香港與中國百年來剪不斷理還亂的民族情節」（鍾羿惠 1）。鍾羿惠的論文提及了榮念曾導演大約二十多年的作品，蒐集各種劇評、文字稿、專書和訪談，梳理香港與中國、英國之間的歷史交錯關係，而榮念曾如何運用獨特的美學思維，以及留學國外所見所聞，在回到香港後，漸漸發展出一種創意的中國意象，並能透過藝術實踐讓香港走出一條路來，建立自身的定位與新的認同。論文先從香港本身的背景出發，明確地顯示這篇政治學論文所要談論的目的：透過榮念曾的作品去看香港。從香港的殖民歷史談起，形成怎樣的一種文化，在政策上如何體現，又英國政府如何以文化之名統治這塊殖民地，都有相當清楚的分析。之後則再從榮念曾的生平、進念經歷、劇場作品和文化政策概念去談論中國繼英國之後的歷史位置。

筆者在閱讀資料的過程中，了解到目前香港戲劇的發展變化，以及進念·二十面體本身的創作路線定位，深感兩地距離雖近，但彼此的戲劇資訊並不甚相通，每年或都有些交流，但能見度並不高。目前臺灣對香港戲劇的研究大概是五篇左右<sup>12</sup>，其中只有「一個半」<sup>13</sup>的學位論文是正式對進念的研究，這也顯示了國內對香港戲劇研究的侷限：對象只能是少數來台演出過的作品，或交流

---

<sup>12</sup> 其他對香港戲劇的研究主題是林奕華的作品：


嚴壽山。《「非常符號：非常林奕華 1989-2005」》，臺北藝術大學戲劇學系碩士論文，2006年。

林一泓。《論林奕華《三國》What Is Success 之非常戲劇與大眾劇場》，國立臺灣藝術大學戲劇學系碩士論文，2012年。

李羿璇。《林奕華的舞蹈劇場研究—以作品《賈寶玉》為例》，國立臺灣藝術大學舞蹈學系碩士論文，2012年。

黃宣諭。《林奕華導演作品《水滸傳》、《西遊記》之男性氣概再現與顛覆》，國立臺南大學戲劇創作與應用學系碩士班碩士論文，2012年。

<sup>13</sup> 嚴格說起來只有鍾羿惠的碩論一篇是針對進念做研究，吳維緯只是取進念演出為例，而且只有兩頁的說明。



過的個人與團體，基本上很難做純劇本研究，也很難對當地生態有足夠的瞭解，就連歷史的部分也付之闕如。至於港澳陸方面，就目前可見的資料庫，像是香港七所大學線上博碩士論文檢索系統或論文館藏目錄的整合查詢系統(HKLIS Dissertations and Theses Collection(DTC))，筆者曾查到香港理工大學有研究者做過進念早期的表演研究，不過只見篇目而無法取得全文<sup>14</sup>，而就進念自己的年度報告，記錄了在 2011 年五月於哈佛大學舉行的「演出現代：劇場、跨藝術與中國戲劇」(Staging the Modern: Theater, Intermediality and Chinese Drama)國際研討會上曾有兩位研究者發表過論文，分別是美國康奈爾大學博士候選人林華源的《榮念曾與實驗中國劇場》，以及倫敦大學亞非學院講師費萊麗博士的《建築(與/在)劇場-從包豪斯到香港論胡恩威的《密斯·凡德羅的簡約建築-神在細節裡面》》，兩文在報告中均為節錄<sup>15</sup>；中國及澳門方面，筆者目前只發現中國有過零星的劇評或是僅僅一兩句話帶過的文章，澳門則無發現。美國方面，香港作曲家楊嘉輝於普林斯頓大學完成的博士論文《閱讀當代中國音樂：反思身份認同與文化政治》<sup>16</sup>，則是於第四章探討胡恩威的「多媒體音樂劇」—《利瑪竇的記憶宮殿》其中聲音的合成如何形成跨國主義的界限。

筆者做的這個研究，一方面建立在進念近年來台的交流經驗，認識到胡恩威做為「後進念」的代表人物，是進念·二十面體發展到今天，必須延續的新的發展研究；另一方面則是對於以「香港政治及文化」為主題的題材，我們可以從一個長達十年的系列演出，了解香港發展的一個面向。同時這樣一套作品並未來臺灣演出過，其形式在臺灣也少見，可以說是筆者探尋港式表演風格及本土議題的嘗試，也希望有更多的香港劇場作品能被認識。

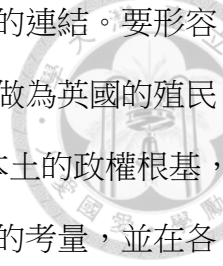
既然是以香港的政治與文化做題材，自然與香港歷史十分相關。這十年的

---

<sup>14</sup> Wong Shui Wah, Glenis. *Zuni Icosahedron: performances, polemics and politics, a documentaton and critical evaluation of the rise and fall of 'avant-garde' arts in Hong Kong, 1979-1989* Publisher Hong Kong: School of Design, The Hong Kong Polytechnic University, 1998.

<sup>15</sup>可參考進念·二十面體。《進念·二十面體 2011-2012 年度報告》。頁 32-39。取自  
<<http://www.zuni.org.hk/new/zuni/web/default.php?cmd=about>>

<sup>16</sup> Young Kar Fai Samson. *Reading Contemporary Chinese Music: Reconsidering Identity and Cultural Politics in Analysis*. Princeton University, 2012.



發展，可以說與過去殖民地歷史，以及與中國的關係都有極深的連結。要形容香港的歷史，最有名的莫過於「借來的地方，借來的時間。」做為英國的殖民地，香港不論在社會狀態抑或政治型態都猶如「過客」，不是本土的政權根基，英國政府在治理這塊土地上投入十分有限，且都是基於利益上的考量，並在各種議題上都處於被動，連帶影響了香港人長期對政治的抽離態度，造成香港人予人政治冷漠的印象，他們在不對政府有所期望之下，基本上只尋求自身最大的利益。

筆者先從陳家樂與朱立的《無主之城—香港電影中的九七回歸與港人認同》一書中得到鋪排本論文中歷史背景研討的架構參考，其書作者對於歷史事件的剪裁相當得當，對於我們了解書中提及的電影作品如何與九七在情感與意義的連結上頗有助益。香港殖民論述方面相當知名的學者為周蕾，她的《寫在家國以外》提出了香港不同於其他殖民地的特色，還有香港該如何面對之後中國的統治處境等等，筆者將之主用於歷史背景研討；此書尚有香港文學討論，筆者亦借之以做作品美學探討。

香港殖民歷史走到九七大關，幾個從 1980 年代以來重要的政治事件都能牽動瞬息萬變的局面，尤其在六四天安門事件之後，英國對於中國的態度也從得到了一定共識轉而變得不穩定，為能讓香港能夠民主化，英國政府派遣了彭定康作為最後一任港督，而他將是英國最後五年統治當中，與中國政府之間角力白熱化的關鍵。英國名記者強納森·丁伯白(Jonathan Dimbleby)所著《香港末代總督彭定康》(*The Last Governor: Chris Patten and the Handover of Hong Kong*)即是描寫這段政治戲碼，當年出版後曾在英國引起轟動，風頭一時無兩。在政府的特准下，作者得以住進總督府，非常親近權力核心，該書的寫作遂可視為對彭定康總督可信度很高的觀察。丁伯白的觀點將有助於我鋪排寫作九七前後的背景，對於筆者了解香港移交中國的關鍵五年，以及移交後可能的餘力影響有觀察的著力點。另外由袁求實所編《香港回歸大事記》和許家屯《許家屯香港



回憶錄》等都有助於筆者了解香港回歸前後的情況。高馬可(John M. Carroll)的《香港簡史—從殖民地到特別行政區》則對筆者在探討回歸後的政治情況有所助益。

在探討香港歷史與文化的牽扯，以及關於前景未來的觀念，由王宏志、李小良和陳清僑合著的《否想香港 歷史・文化・未來》，將能在深層的地緣論述、殖民想像和如影隨形的港中情結給予筆者更多想法。香港戲劇最具有代表性的著作為林克歡的《戲劇香港香港戲劇》，爬梳了香港戲劇的簡史，並讓筆者對進念劇團及作品有基本認識。

另外因為筆者所研究為這十年的演出，其中所涉及事件亦多是這十年所發生，本論文引用了不少網站資料。經常使用及參考的網站為：《香港獨立媒體》、《香港政府一站通》、《文匯報》和《維基百科》(主要參考人物檔案及事件紀錄)等。

### 第三節 研究方法與章節架構

本論文的研究範圍是進念・二十面體的藝術總監暨行政總裁胡恩威的作品《東宮西宮》系列演出，並以其他胡恩威相關作品輔助研究。《東宮西宮》做為胡恩威系列作品當中時間最長，數量最多也最受人歡迎的演出，在前四集與林奕華合導，第五集開始則由胡恩威獨導，時時變遷的香港政局與社會，更激發胡恩威和劇團演員一同創發「進念社會劇場」的各種議題作品，這些作品都與所謂香港「後九七」時代與時並進，尤其《東宮西宮》做為大主軸的討論，能夠讓我們一探香港在「一國兩制」施行後的各種重大事件及其所代表的意義。

關於本文的研究方法，是以文獻分析法進行，主要是從香港的英國殖民歷史後期、九七(包括後九七)的相關歷史論述和新聞文章，以及香港劇場發展等三方面先進行背景探討。英國殖民的後期歷史和九七回歸，將有助我們了解香港的政治交接及為之後的議題梳理出脈絡，而香港劇場做為表演藝術，做為回應

社會的一種方式，進念與胡恩威以非敘事的「實驗劇」<sup>17</sup>來表現他們的看法，筆者將從演出、專書和劇評等觀察進念的「文化建構」<sup>18</sup>。

筆者首先在第二章的第一節和的第二節回顧香港歷史，並探討九七回歸與港人認同的文化處境。主要切點是從 1984 年中英針對香港九七問題談判開始，到 1989 年六四天安門事件帶給談判上的衝擊，英國指派彭定康接手最後一任港督，九七回歸及之後香港政治的重大事件。至於 1984 年以前的歷史，將會在論及英國自 1842 年開始殖民之後的文化影響，以及談到中國一路以來與香港的相對位置與談判背景時溯及以往。中國接管香港後，中港之間矛盾複雜的關係討論將在《東宮西宮》系列演出當中體現，因此第二章的歷史回顧會如此安排，以銜接論文的主題。城邦出於自然的演化，而人類自然是趨向於城邦生活的動物（人類在本性上，也正是一個政治動物）。人從出生就被界定屬於哪個國籍或政權，從此就必須遵從所屬國家的法規，任何想要脫離、反抗或改變的行為，都是政治行為；在香港發生的許多事件，都是這座城邦與國家的角力，為爭取少數的生存空間而形成本土意識，並嘗試以此去爭取自我定位。香港知名作家暨文化評論人陳雲的名作《香港城邦論》封面宣傳詞「一國兩制，城邦自治，是香港生死攸關之事」頗為聳動，陳雲在這本書裡寫道：

城邦是希臘的傳統，也是民主的根源，柏拉圖的《理想國》，亞里士多德的《政治學》都以城邦為藍本。……香港即使是中華人民共和國一部分，但有自己的法律、議會、文官和法庭，甚至有獨立的貨幣、護照、

---

<sup>17</sup> 鍾羿惠在論文裡提到榮念曾的劇場形式：「以實驗劇來呈現他的戲劇故事，可能與實驗劇本身的創作靈活性有關。實驗劇是一種非敘事性的戲劇演出，一般的戲劇演出都是透過各種視覺和聽覺的意象組合成的，也有一定邏輯的劇情，但非敘事演出卻不以劇情為基礎，沒有主題、沒有主旨、沒有故事線，敘事結構蕩然無存，整個演出是個持續蛻變的過程，好像是在舞台框框中不斷展現的拼貼畫一般。」(67)胡恩威做為榮念曾弟子，受到這種舞台呈現方式很深，《東宮西宮》就是非敘事性、無一定邏輯和以劇情為基礎的創作，但它仍有個別、明確的主題，這是師徒作品的迥異處。

<sup>18</sup> 香港劇場導演何應豐在臺北藝術大學 2013 年 10 月 22 日「香港劇場導演在台灣」的座談會上，談到自 1980 年代起進念·二十面體是在幫香港社會做「文化建構」的工作。

郵政、海關、國際電話區號、國際組織締約權(例如香港比中國更早加入世貿組織)等等，即使中國不是聯邦制，但香港擁有的權力，比任何一個聯邦國家之一邦，甚至自治州(Freistaat; free state)、自治市(Freistadt; free city)，來得更大。香港是城邦，無可置疑。(陳雲 65)



這樣一番對香港極為自信的言論，頗有為香港指明一個方向的豪氣，令筆者印象深刻；筆者認為進念的創作亦為香港的劇場和文化論述立有一定的基礎，並且在作品中大談政治，精神有所相通。筆者在本章將試圖談港人的政治觀，理解目前他們的政治表述方式，以及他們對家國的定義。「九七回歸」不是一個已然遠去的歷史事件，到今天它依然牽動港人的身分認同意識；許多質疑表現在藝術作品當中，如電影與表演藝術，變得既虛幻又真實，既嚴肅又幽默，形成獨特的香港風格。第三節概略介紹「後九七」的定義及相關的戲劇介紹，並從進念和胡恩威的角度去看其所做的「文化建構」。從林克歡〈後九七：審美與政治商業話語的混合〉一文的觀點出發，看香港的藝術如何和消費文化愈加融合，並介紹一些具有代表性的演出，進而帶出胡恩威在這個「後九七」時代崛起，成為香港戲劇和進念的中流砥柱。筆者將從他的生平和著作，去看其所關心的香港議題。胡恩威學習建築出身，對於劇場和城市規劃等都有獨到的見解，他從 2009 年開始規劃「建築是藝術節」，探索建築的各種藝術可能<sup>19</sup>。E+E 書店所出版的胡恩威作品，都是分析他對於香港政治文化的思維來源。胡恩威的許多文章和訪問還散見在他的部落格、臉書和各種網路媒體，這些資料都將幫助筆者了解他的思想和觀點，筆者希望能從進念所做的「文化建構」所引發的種種論述，去看當今的香港是走在什麼樣的道路上。

第三章談《東宮西宮》系列演出前四集的概念、內容及其對香港社會文化的影響。如此劃分的原因是在於前四集為林奕華與胡恩威合導，這其中有一些

---

<sup>19</sup> 進念 • 二十面體官方網站

[http://www.zuni.org.hk/new/zuni/web/default.php?cmd=co\\_artistic\\_directors](http://www.zuni.org.hk/new/zuni/web/default.php?cmd=co_artistic_directors)

創作理念和元素，和第五集之後相當不同。2003 年是「後九七」論述的關鍵年份，《東宮西宮》出現於此時當有其特殊意義。前四集時間大致延續到曾蔭權特首上任，之後林奕華與胡恩威拆夥，整個演出進入胡恩威獨自導演的新階段。

第四章先談《東宮西宮》演出外的其他胡恩威劇場作品，並試圖提出他的美學風格，之後談第五集到第十集，從第五集《2097 back to the 清朝》開始獨自導演的胡恩威，走入風格發生變化及不穩定的時期，接連第六集第七集在劇評上都是毀譽參半的情況；《東宮西宮》對於社會的影響力也慢慢下降，但仍在表現上有亮點。筆者對於胡恩威在後六集的訴求特別注重，並且他的敘事轉向也相當有趣，公民教育的功能變強，筆者認為這並非老調重彈或陳腔濫調，而是將舞台變成明確發聲的場域。

第五章為結論。筆者將於此章探討六個小題：一是電視文化的影響，並各自以胡恩威和林奕華的劇場作品為例討論。二是他透過演員刻意表現的英文台詞，是否顯示他某種不自覺的意識形態。三是「臺灣」曾出現在《東宮西宮》系列裡的台詞中，所以將會以此現象去觀察創作者對於香港未來的期待。四是談固定演員的演出也是造就《東宮西宮》成功的原因，筆者將討論他們的表演特色及對此劇之貢獻。五是討論《東宮西宮》系列所談之議題與公眾所關心者之關聯度，是否還能保持劇場的號召力。本章亦將總結《東宮西宮》的戲劇成就，並試圖提出未來研究進念或香港戲劇可以發展的主題及方向。

最後說明研究侷限，筆者對於香港政治文化的認識都是文獻資料，尤其在現今時事方面，受到傳媒的影響較大，可能會有見解上的偏向；筆者目前看全的演出只有《東宮西宮》系列(前九集看影片，第十集是看現場演出)，以及相關的作品《萬曆十五年》，其他的作品像是《樓市怪談》和《香港電視風雲》是看視頻，《香港電視終極檢討》目前只有看過劇本。筆者寫作依靠許多劇評，非常多的文章及資料流傳於網路，難免有收集不夠周全之情況。對於香港時事的理解，筆者必須處理胡恩威的觀點如何連結到戲劇，故可能會偏向胡恩威對事件

的選擇與詮釋，但亦盡可能呈現不同的意見。在香港戲劇史的介紹可能特別依賴林克歡的論述，因為他的《戲劇香港香港戲劇》可以說是目前唯一講述香港戲劇發展較為全面的書籍，筆者只能從書中提到的人物和作品去追蹤一些劇評，這部分敘述可能較為片面，而主要目的是為了帶出進念·二十面體的發展狀況，做為一個老牌劇團，進念如何在「後九七」時代轉型而又創造新的潮流，香港戲劇史未竟之處將有待未來發掘補充。還有一個部分是關於林奕華的介紹將會較為概略，因為筆者希望更多論述在胡恩威身上，能夠讓這位導演的作品在學術上有更多能見度。

## 第二章 龍的傳人在香港



自 1842-1997 年期間，香港經歷了英國一百五十餘年的殖民統治，同時殖民的紐帶亦將香港和倫敦的政治綁在一起(陳家樂，朱立 12)。然而，中國對香港並非完全放手不管，英國政府在香港管治政策的訂立及執行仍然受到中國一定程度的影響。再加上中華文化及傳統從來就沒有在香港消失過，香港遂發展成一個在英國殖民管治下的，仍保有許多中華文化和傳統的中英夾雜社會。在政治方面，香港長期以來局勢平穩，其原因在於殖民地官僚沒有反對黨制衡而擁有絕對的行政權所致，此外，港人長期所養成之利己個人主義(egoistic individualism)導致了香港成為一個經濟導向的社會，使這個地方的居民予人有唯利是圖、自掃門前雪的印象。這種價值觀並未因大量的新居民移入而有所改變，1945 年第二次世界大戰結束後，許多為了逃避共產政權及尋求更好生活的中國人陸續來到香港。這些新住民大多抱持著「借來的地方，借來的時間」之過客心態，在香港只為了尋求安穩溫飽的生活或致富的機會，對於政治則興趣不大。不管是在殖民統治下長大的香港人或新居民，都以賺錢為首要目標。政治社會學家劉兆佳於 1970 年代末提出的「功利家庭主義」，指出早年的難民以家庭為中心，並以自己的家庭網絡解決民生問題，正符合當時殖民地政府以經濟發展為本，行政吸納政治的管治策略(頁言)<sup>20</sup>。以市民的政治文化態度作為其研究香港政治面向的方法，就學者盧兆興的分析來看是行為主義。如此形成的功利意識使得香港人對政治冷感，不著力於公共事務，對於組黨結社也不太積極。誠如著名社會學家、香港中文大學前校長金耀基曾說：

香港長期以來是一個「非政治化」的商業都會，有行政，沒有政治。港人素來對政治是冷漠的，具有政治興趣或潛質的人，則被政府吸納到龐

---

<sup>20</sup>頁言。〈豈止是集體回憶？〉。《香港獨立媒體》，2007 年 2 月 11 日。取自 <http://www.inmediahk.net/node/194160>。2013 年 12 月 26 日瀏覽。

大的行政機器裡去了，在這一點上，與中國的古典社會頗為相似。(金耀基 168-169)



香港政治體制的另一個特質為「行政導向」。劉兆佳在〈行政主導的政治體制：設想與現實〉一文中，指出香港特區目前以行政為主導的政體係沿襲自殖民管治時期以香港總督為權力核心，轄下政務官同時管理政治與行政的政治體制(劉兆佳 2)。劉氏亦曾指出市民對政治冷感及官僚權力太大造成香港政府組織與社會顯得格格不入(劉氏以「低度整合」描述之)。<sup>21</sup>這種狀況到了八十年代香港經濟突飛猛進仍然沒有改變：

踏入八十年代，劉氏認為香港社會的文化既有改變的地方，亦有延續性：在現代化進程的影響下，家庭主義出現式微的趨勢，但功利意識卻絲毫不減，於是在年青一輩中演化成一種『功利個人主義』(utilitarianistic individualism)或『利己個人主義』(egoistic individualism)的價值取向。(谷淑美 346)

從筆者之研究與分析顯示，香港在殖民地政府採取「行政導向」的政治策略、「積極不干預」的自由市場經濟策略治理下，其政府已獲得高效率之美譽，經濟自由/市場開放程度之高亦有目共睹，但民主的進程卻腳步緩慢。在殖民地期間如此，主權回歸到中國後民主的步伐更是停滯不前，這一現象從中國在香港九七回歸前十年就積極介入香港事務的作為即可見一斑。

至於中國收回香港的政策，大致上可分為以下階段：第一是 1979 年以前，周恩來聲明「長期打算、充分利用」，第二是 1982 年—1984 年，中英兩國為香

---

<sup>21</sup>劉亦指出一方面因為市民對政治冷感，而另一方面官僚權力很大，故此使到香港的政體(polity)和社會(society)「低度整合」(minimally integrated)。盧兆興。〈研究香港政治的新發展與問題〉。鄭宇碩，羅金義編。《政治學新論 西方學理與中華經驗》。香港：香港中文大學，1997 年，頁 489。

港前途問題談判並發表《中英聯合聲明》，第三是 1985 年—1990 年起草《香港基本法》，第四是 1991 年之後保持香港的政治穩定和經濟繁榮，以準備 1997 年回歸後正式實施一國兩制。

從二次大戰後的殖民地紛紛獨立的情形來看，香港是相當特別的案例：

香港作為英國殖民地的身分問題，在第二次世界大戰後變得更複雜。過去，殖民主義在整個世界氾濫著，香港作為「不落日」的大英帝國一部分，還不至於引起太大的關注。但第二次世界大戰結束後，英國不少海外殖民地紛紛獨立，偏是一直與中國「母體」連接的香港，卻因為種種的原因，始終維持著殖民地的身分，這不能不算是一個異數。但無論如何，殖民主義的衰退，反殖民主義浪潮的興起，對於港英政府對香港華人的有效管治，無疑是加添了沉重的壓力。(王宏志 14)


政治回歸的問題其實只須等待中英雙方談判，政權移交從來都沒有香港人參與的份兒，過程又諸多保密，故在民間「人心不歸」，前新華社社長許家屯曾道：「幾年來，我深感香港土地回歸較易，香港人心回歸很難。地歸人心不歸，不能算完全回歸。」(許家屯 93-94)<sup>22</sup>，「文化認同」與「一國兩制」的議題，從中英雙方將香港問題提到日程上的時候就愈來愈白熱化。

周蕾最常為人所引用的論點「後殖民自創」(postcolonial self-writing)，收錄在她的著作《寫在家國以外》裡頭，整篇文章的標題實為〈殖民者與殖民者之間 九十年代香港的後殖民自創〉(Between Colonizers: Hong Kong's Postcolonial Self-writing in the 1990s)。她在這篇文章中指出香港和東亞的後殖民問題，並不能符合過去文化研究者所熟悉的模式：對某個地方擁有權的爭論、是恢復長期被殖民勢力有系統地剝削扭曲的民族文化傳統問題，以及那些曾經是歐洲殖民

---

<sup>22</sup>許家屯當時同時也是中共港澳工作委員會書記。





地而最後取得獨立的國家，所面對的新殖民主義(美國勢力)的問題。東亞地區  
的後殖民情況並非屬於這種模式，無論是有實質被殖民過的臺灣、香港，或是  
有受到外國勢力影響的中國、日本，「它們絕大部分仍保持著本身的語言，用以  
書寫及作歷史記載」(周蕾 92)，這些地區不但仍保有自己的文化傳統，在經濟  
發展方面，所謂「亞洲四小龍」的繁盛榮景更顯出其與東南亞、非洲等地區  
的情況大不相同。香港在如此的東亞後殖民處境裡更加特別，實際殖民統治的終  
結並非主權獨立，而是「租借」關係的結束：英國在十九世紀租借了九龍半島  
和新界，約定九十九年後，也就是 1997 年「交還」。香港是沒有機會獨立的，  
但是「香港將不可能屈服於中國民族主義/本土主義的再次君臨，正如它過去不  
可能屈服於英國殖民主義一樣。」(周蕾 94)，香港英殖歷史在演變到即將結束  
的時候衍生出前所未有的問題：香港即將「回歸」到「祖國」，這其中的政權交  
接如何轉換？殖民/後殖民文化將如何變化？香港的本土文化真的再也沒有發展  
的機會？周蕾在「後殖民的自創」論述當中指出了書寫香港本土歷史的困難，  
它因為必須反抗西方殖民形式而發展本土主義，但這種「自創」並非完全等同  
於中國文化，甚至反過來當它面對中國時，它自身文化發展出新的窘境。

香港回歸所面對的新殖民主義，實際上的內涵已與美國或西方在第三世界  
的新支配型態有所不同。新殖民主義按照歷史學家伊曼紐·華勒斯坦

(Immanuel Wallerstein, 1930—) 所提出的「現代世界體系分析理論」(Modern  
World-Systems Analysis) 分析當中，指出資本主義興起後，以「市場經濟」作  
為掠奪手段，成就了新殖民主義的本質(李偉才)<sup>23</sup>。而這種原來用以描述西方  
(尤以美國為主)以經濟壓迫其他國家提供勞動力與資源的觀點，在後來中國崛  
起，開始向非洲採取如同「圈地式」的投資與各種經濟幫助，新殖民主義的帽  
子也被扣到了中國的頭上，中國成為西方媒體眼中可能的新殖民主義者。

原專指西方的論點現在被擴展到其他區域，澳門大學學者劉世鼎在試圖對

---

<sup>23</sup> 李偉才。〈全球化的真面目〉。《香港獨立媒體》，2014 年 8 月 2 日。取自  
<http://www.inmediahk.net/ii-2>。2014 年 10 月 16 日瀏覽。

澳門賭權開放後的群眾運動做新殖民主義的詮釋時，他已經對新殖民主義的定義創發出可以廣涉的意義：



後殖民批評光是將矛頭指向舊的、外來殖民主義是不夠的，同時也應該考慮殖民地內部複雜的政治經濟構造，以及去殖民過程中本土精英和美國所主導的全球市場體系之間千絲萬縷的政商利益，換言之，「新」、「舊」、「內」、「外」的殖民形式相互糾纏的歷史關係，必須放在「全球化」、「市場化」、「發展」的新自由主義話語霸權脈絡下，才能被有效的揭示。在思索這個問題的過程中，梅米、法農和恩克魯瑪觀察非洲獨立後所面臨的社會發展嚴重落後與文化思想貧困所提出的「新殖民主義」問題意識—意思是表面上殖民地隨著殖民統治結束獲得了自主的地位，但隨之而來的卻是貧富迅速分化，民主建設的停滯，重大政策、經濟命脈與資源卻被國際資本與新的統治集團所牢牢掌控—給我莫大的啟發。(劉世鼎 58)

非洲、澳門與香港當然有很多發展結構和外力介入上是大不相同的，但是卻造成了一定程度上的相通現象。就香港現今的情況，雖說是尚具有「一國兩制」下的自主地位，但貧富分化、民主停滯和經濟資源的分配不均，其實皆被視為是因為中國大陸與資本集團的介入使然；香港所受到的最大控制力來自中國，其複雜性在於中國並非「美國與西方」，甚至中國並非「外國」，這回到了香港的主權依歸上，變成一種類似「內部殖民」。

更形拉扯的所在還有英文在香港的特殊地位。「『英語』」一向被視為殖民與新殖民的手段」(張美君 28)，從英語做為「國際語言」和英國殖民的遺緒來看，這種西方文化的影響仍然是香港人的日常與優勢，香港人的去殖過程中，英文的存留似乎不是一個需要考慮太多的問題，反而當中國與特區政府試圖以普通話或粵語教學做為教育改革的重點時，不少香港人十分反對，甚至直接到

英美國家就學。

經濟與文化的影響，其實還是指出了香港在中英夾雜間的掙扎，只是這種影響的方式與力量會隨著時間與政治局勢而有所變化，英國的文化影響，對於已然傾斜的中國在主權、經濟和文化的滲透下漸漸變得不再有力，這當然與中國大陸的統治策略有很大關係。

中國大陸的「一國兩制」設計是舉世未見的一種政治體制，其終極目標是達成兩岸統一，也就是透過香港做為「一國兩制」的試驗及模範，進而對臺灣以同樣的方式治理，並最終能達成統一的目標。從這個想法的萌生，到中國人帶著這個新體制和英國人談判，都令回歸充滿不確定性；以下筆者將從「過渡期」的前因開始，談論香港進入回歸倒數的階段。香港在中英的夾縫當中經歷過許多重大歷史事件，時局亦發生過種種變化。

## 第一節 殖民紐帶的獨特政治：回歸倒數

香港前途問題在 1980 年代初浮上檯面，中英聯合聲明發表的 1984 年到 1997 年之間的這段政治過渡期的主調是「平穩過渡」（陳家樂，朱立 18）。而這段過渡期的香港政治研究，其時程劃分卻並非從 1984 年算起，而是從「過渡期前」的 1979 年鄧小平與時任香港總督的麥理浩(Murry MacLelose, 1917-2000)<sup>24</sup>的會晤開始為第一個時程。當時鄧小平表示：

我們把香港作為一個特殊地區，特殊問題來處理。到 1997 年，無論香港問題如何解決，它的特殊地位都可以得到保證。說清楚一點，就是在本世紀和下世紀初相當長的時間內，香港還可以搞它的資本主義，我們搞我們的社會主義。因此，請投資者放心。（袁求實 1）

這段話表示了中國收回香港的決心，並且引起香港社會的廣大迴響，「《南

---

<sup>24</sup> 麥理浩為香港第 25 任總督，任期為 1971-1982 年。

華早報》社論認為，這番話『必須被看作是任何能預期會作出的官方發言中最積極的說話』。(袁求實 1)中國在當時已然重新整合好自文革結束後的政治權力，並且足以與英國並列成對香港有直接影響的政權。中國不再是過往如影隨形的文化相連而已，它已然準備出手爭取香港的主權依歸。

1982年時任英國首相的余契爾夫人(Margaret Hilda Thatcher, Baroness Thatcher, 1925－2013)訪問北京，這是第二個時程，鄧小平提出對香港的立場：「主權問題不是一個可以討論的問題。」(陳家樂，朱立 43)而到了1984年，也就是第三個時程，余契爾夫人與中國總理趙紫陽在北京簽署《中英關於香港問題的聯合聲明》，「英國同意於1997年6月30日凌晨將香港、九龍半島和新界全部三個地區歸還中國」(陳家樂，朱立 43)，香港從此時開始進入回歸過渡期。第四個時程就是1989年六四天安門事件，香港人之前對回歸的投入退縮了，對中國的熱情也冷卻下來，開始反思整個事件的意義，同時對未來可能的政治局面感到恐懼。最後一個時程是1997年7月1日，英國將香港主權移交給中國，成立特別行政區。從這段香港政治歷程作為本論文論述的起點，正可集中焦點在香港人對於夾在中英兩國強權間的憂慮，以及自身在遭受到衝擊震盪之後，對自我身分認同的轉變。

「一國兩制」構思產生於中國的經濟建設時期，當時的思想已然是以改革開放為主，中國國力正重整並不斷增強，外交影響力亦持續擴展當中。基於冷戰緩和和香港繁榮等考量，中國政府構思「一國兩制」以求務實顧及中國、香港和國際利益，並期能順利解決與英國政府關於香港的談判問題。中國政府在談判過程中把握香港問題的基本談判面向：

香港是中國的領土；香港長期受英國的殖民統治但中華仍佔主流；香港是一個資本主義社會並仍生機勃勃；香港是一個自由港和國際金融、貿易、物資中心；香港是一個國際大城市；香港是中國發展對外經濟、貿

易和文化聯繫的重要基地和重新打開的大門。(王家英，孫同文 2)

中國政府在談判中把握住這些面向，使得英國終於能接受以「一國兩制」的原則解決香港回歸問題。這次談判除了維護住各方利益之外，亦提出了世界前所未有的政制模式，為解決國際爭端提供一種新的辦法。

中英兩國的談判到最後發表聯合聲明，雖說過程大致平和，但也並非從頭到尾都是順風順水，這期間曾一度因達不到共識而會談破裂，使得香港人對於前途感到不甚明朗之外，對共產黨的信心更加不足。中國收回主權的時程一步步躍進，香港社會的情緒愈是矛盾不安。這樣一種情緒到 1989 年的六四天安門事件終於達到一個高點，中國學生在追悼中共總書記胡耀邦逝世的同時提出言論和集會自由等要求，北京政府最終的作為令香港人的疑慮更深。九七回歸後的「未知」引發了香港人的移民潮，六四天安門事件可以說是香港近五十年來最重要的歷史事件之一，它令香港人的身分認同思考更加複雜。

當時的中國政府拒絕和學生對話，學生以遊行和罷課繼續表達自身的訴求，令其他各省的大學生和工人紛紛響應。時任總書記的趙紫陽同情學生處境，但被黨內認為是支持示威運動，之後被免去一切職務並軟禁。4 月 26 日《人民日報》的社論〈必須旗幟鮮明地反對動亂〉寫道：

在悼念活動期間，也出現了一些不正常的情況。極少數借機製造謠言，指名攻擊黨和國家領導人；蠱惑群眾衝擊黨中央、國務院所在地中南海新華門；甚至還有人喊出了打倒共產黨等反動口號；在西安、長沙發生了一些不法分子打、砸、搶、燒的嚴重事件。……這是一場有計畫的陰謀，是一次動亂，否定社會主義制度，這是擺在全黨和全國各族人民面前的一場嚴重的政治鬥爭。(下段) 如果對這場動亂姑息縱容，聽之任之，將會出現嚴重的混亂局面，全國人民，包括廣大青年學生所希望的改革開放，治理整

頓，建設發展，控制物價，改善生活，反對腐敗現象，建設民主與法制，都將化為泡影；甚至十年改革取得的巨大成果都可能喪失殆盡，全民族振興中華的宏偉願望也難以實現。一個很有希望很有前途的中國，將變為一個動亂不安的沒有前途的中國。<sup>25</sup>



北京在解除趙紫陽的職務之後隨即戒嚴，但示威者並未退去。在接近 6 月 4 日的最後 20 天，天安門前聚集的學生疲憊但仍堅定，而各省的大城市仍有許多支持者前仆後繼地前往北京，響應絕食運動，對民主自由的要求愈加迫切。總理李鵬在 6 月 3 日晚間十點下令使部隊至天安門廣場清場，於是這場以武力驅離學生的行動成為一個巨大的歷史事件。部隊的武力清場造成許多死傷，如此的殘酷場景透過傳媒讓全世界都震動，香港人對此採取批判立場，電視新聞在當時也不斷追蹤報導，一時間原本政治還算平穩的香港感受到恐怖氣氛，並在之後引發大量移民潮，香港人對中國「一國兩制」的承諾，或是鄧小平所謂「五十年不變」，基本上已失去信心。

「六四事件」發生後，英國方面的反應是厭惡和無力。英國各大報章媒體普遍認為原本稱得上是一次範本的外交談判，現在必須重新評估。當初談判的余契爾夫人亦質疑了此次巨變及之前談判的結果。中國與英國在此後的一段時間裡衝突不斷，關係陷入低潮的同時亦結束了《中英聯合聲明》簽訂後的合作。英國強硬地中斷了與中國之間的外交接觸，亦片面中斷中英聯合聯絡小組<sup>26</sup>的磋商；但是在對香港的治理上，英方並非完全支持香港群眾運動，因為擔心治安受到影響，他們加強保護新華通訊社香港分社<sup>27</sup>與其他中資機構。以往

<sup>25</sup> 「必須旗幟鮮明地反對動亂」。《人民日報》1989 年 4 月 26 日。《維基百科》。

取自 < <http://ppt.cc/AIX0> >。2014 年 1 月 25 日瀏覽。

<sup>26</sup> 1985 年 5 月 27 日成立，根據《中英聯合聲明》及相關規定而成立的因應香港主權交接事宜的聯絡機構。

<sup>27</sup> 新華通訊社是中華人民共和國國家通訊社之一，亦是世界主要通訊社之一，它是中華人民共和國國務院的直屬事業單位。從香港主權移交前到 2000 年之間，香港分社一方面保持和總社聯繫，另一方面則為中共駐港情治機構。《維基百科》。

<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%96%B0%E8%8F%AF%E9%80%9A%E8%A8%8A%E7%A4%BE%E9%A6%99%E6%B8%AF%E5%88%86%E7%A4%BE>

歷史上，香港的「天星小輪加價事件」<sup>28</sup>，也曾發生過襲擊中國在港機構的事情(許家屯 400)。在六四事件發生以前，時任港督的衛奕信(David Clive Wilson, Baron Wilson of Tillyorn, 1935-)<sup>29</sup>，詢問許家屯對北京天安門情況的看法，許家屯以外交辭令表示北京天安門前的活動為「動亂」。


衛奕信對於香港本地社會支持北京學運的處理方式，正是一方面盡力保持活動不發生任何意外，另一方面保護中國在港機構之安全。六四事件之後的香港已被視為反共基地，香港市民支援愛國民主運動聯合會(簡稱港支聯)的成立正說明了這一點，當中的成員盡力奔走於釋放六四民運人士，以及為他們平反的主張，使成為北京政府向英國政府要求必須取締的對象。之後香港亦有企業菁英提出「居英權」問題，希望能得到居英的權利，但並非馬上移民，而是在九七回歸後觀察中國實際的統治情形再決定。於是衛奕信於 1990 年推出「居英權計畫」，容許部分合資格者，如曾任特殊敏感職位的公務員，或是有特殊貢獻的人士，可以隨時到英國定居；只是這類人士仍被視為中國公民，同時亦因擁有外國居留權而將不會在九七之後被中國政府任用，因此這樣一項政策便頗為尷尬，英方政府也因為自己國內失業率上升而對此提議頗為抵制，之後勉強強地發出居英權，

結果，申請這個居英權方案的人數，比英國政府和港府所預期的少，主要是因為大部分人知道，推出這個計畫的目的是要令他們放心留在香港，另外也因為中國說，持有這種新護照的人在中國境內不會享有領事保護。(高馬可 244)

---

<sup>28</sup>發生於 1966 年的一次大規模騷亂，但此事件主要是一場「反殖民」行動，反對的自然是當時的英方殖民，此事亦為隔年「六七暴動」的前奏。為何會有中國在港機構遭到襲擊的事件，許家屯在書中並未說明。筆者也未有見到其他資料提到類似事件。至於當時已經在香港活動的左派人士與媒體，其立場多是保持中立的，更多是強調社會秩序的維護。詳見張家偉《六七暴動香港戰後歷史的分水嶺》。香港：香港大學出版社，2013 年，頁 41。

<sup>29</sup> 香港第 27 任港督，任期 1987 年—1992 年。



衛奕信亦在港推動「人權法案」，以期保障香港人的政治自由，但這項法案和中方一直有所抵觸；到了「香港機場核心計畫」，原是衛奕信為了振奮香港人心而提出，但由於興建新機場耗資太大，且未與中方協商，導致中方不支持，融資出現問題，最後讓時任英國首相的約翰·梅傑(Sir John Major, 1943-)1991年到北京簽署《關於香港新機場建設及有關問題的諒解備忘錄》<sup>30</sup>。衛奕信種種舉動都讓英方政府認為是向中國妥協，「儘管這份備忘錄舒緩了中英兩國的緊張關係，但許多香港人認為這種讓步令中國過多地左右九七前香港的財務管理，數不必要之舉。」(高馬可 247)衛奕信的偏中立場給予了英方和港人易於妥協的印象，故在之後遭到撤換，約翰·梅傑則指派與自己交好的朋友，同時也是英國保守黨政府裡的重量級人物-彭定康，擔任英國最後也最重要的殖民地總督。

彭定康在香港最後五年的統治，主要焦點在於三項任務：

第一、他要在香港主權從英國移交給中國的最後階段，與中共談判。第二、他必須幫助殖民地的人民去面對一個充滿不確定的未來。第三、他必須讓英國與國際輿論相信，英國至少以最基本的尊嚴和光榮，完成從香港的撤退。(丁伯白 xii)

彭定康上任後發表了任內第一份施政報告，提及將改革立法局的選舉制度，增加直選席次以加快香港的民主步伐。中國政府認為此舉並未經過協商，時任國務員港澳辦魯平甚至狠批彭定康為「千古罪人」<sup>31</sup>。這個「新九組」<sup>32</sup>方案在 1994 年 6 月 30 日經立法局投票通過，並在 1995 年的香港立法局選舉實

---

<sup>30</sup> 衛奕信詞條。《維基百科》


<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E8%A1%9B%E5%A5%95%E4%BF%A1>

<sup>31</sup> 孟浩編輯。「魯平批彭定康是破壞平穩過渡的「千古罪人」」。《大公網》，2013

年 11 月 13 日。取自<<http://ppt.cc/cXdq>>。2014 年 1 月 27 日瀏覽。

<sup>32</sup> 原來的「功能界別」(職業代表制)是 12 個，彭定康的政改是新增加 9 個，並且將原本是組別和法團選票改為個人投票，變相成為直選的議席。






施；看起來雖然是成功推動，但實際上卻打破了過去中英雙方協議的「直通車」方案：即原本最後一個任期的立法局議員可以直接過渡到九七後成為第一任立法會議員。彭定康的政改方案，令北京政府在九七另組「臨時立法會」，重新選舉。他當時還為讓「港人治港」在未來能夠落實，任內積極啟用香港華人出任重要官員職位，其個人的親民作風亦讓他頗受好評。彭定康做為最後一任港督，縱然與中共幾番交手仍告失敗，仍能讓過往「學會冷眼看世界」的香港人重新發現，港督在當時做為香港的代表，其試圖和中共進行交涉的努力，亦讓一直無法置喙中英角力的香港人，至少有一些出聲的機會：

雖然北京的謾罵聲像雨點般似的落在彭定康的頭上，一次又一次的，香港人仍舊對他的立場予以支持。可以這麼說，如果沒有彭定康推動的一些改革，香港民眾很有可能會如夢遊般的，走過這段重要的歷史。至今香港仍沒有驚慌的樣子，也沒有蜂擁出奔國外的現象。根據同樣的證據，香港人對彭定康也不存在浪漫式的幻想或錯覺：因為他們把彭定康描繪成如同羅伯斯比(Robespierre)一樣地驅策民眾自我犧牲的去構築中共一定不會認可的「直接選舉」的防禦建築工事。英國在彭定康的任內，才鼓勵香港民眾像西方民主國家一樣的，參與國家的政治過程，說實話，已經為時已晚，不可原諒的相當晚了。(丁伯白 561)

這是丁伯白對彭定康的看法，筆者認為從香港的處境來看，他的改革是有誠意的，足堪此等評價。最後一任總督的戰鬥是艱苦的，他為香港的未來展現了可能性，縱然香港本身若要達到民主，還有很長的一段路要走，同時也與中國對香港的計劃有很多矛盾；但彭定康在香港對民主和人權的努力，讓香港對未來仍有一些基本原則可遵循，也比較踏實地迎接九七回歸的來臨。

1997年，各方都進入最後的準備階段。6月30日，英國方面展開一系列



「告別」活動：港督彭定康在下午 4 時 10 分在總督府舉行「告別」儀式；英方在 6 時 15 分，於添馬艦東面會場舉行「告別」香港的儀式，英國國旗及舊香港旗降下。中國方面，中共國家主席江澤民(1926-)率領中國政府代表團於下午 5 時 30 分抵達香港，並於晚間與英國查爾斯王子(HRH Prince Charles, The Prince of Wales, 1948-)會面。江澤民表示了香港問題的順利解決是來自鄧小平先生「一國兩制」的偉大構想，查爾斯王子則表示願意繼續保持英國和中國、香港之間的特殊關係。江澤民和李鵬亦與英國首相布萊爾(Anthony Charles Lynton Blair, 1953-)會面，江澤民表示中英兩國要發展友好必須增進相互了解，布萊爾則表示當夜對於中國、英國和香港而言皆是歷史性時刻，並重申香港當在未來做為中英橋樑的位置。

1997 年 6 月 30 日 23 時 59 分 58 秒，中國人民解放軍軍樂團已然就位，7 月 1 日零時零分零秒奏起中華人民共和國國歌，五星旗升起，繼之香港特別行政區區旗升起，中華人民共和國正式對香港恢復行使主權。江澤民主席神采飛揚，登上講台宣告：「我相信，有全國人民作堅強後盾，香港特別行政區政府和香港同胞一定能夠管理和建設好香港，保持香港長期繁榮穩定，創造香港美好的未來。」(袁求實 432)香港政權交接儀式在零時 15 分結束，查爾斯王子與剛剛去職的彭定康總督，乘坐皇家遊艇「不列顛尼亞號」(Her Majesty's Yacht Britannia)離開香港；布萊爾首相搭機離港；最後一批英軍亦在凌晨三時半齊聚啟德機場，搭機離港。

香港特別行政區成立暨特區政府宣誓就職儀式，舉行於凌晨 1 時 30 分，由國家主席江澤民宣布：中華人民共和國香港特別行政區政府現在成立。香港做為英國殖民地的時代已然終結，它正式面對久違的中國，進入新的章節。

## 第二節 重構政治光譜：回歸之後的三位特首

儀式上首先進行宣誓的特區政府官員是第一任行政長官董建華，他面向國務院總理李鵬舉起右手宣誓：



本人董建華，謹此宣誓：本人就任中華人民共和國香港特別行政區行政長官，定當擁護中華人民共和國香港特別行政區基本法，效忠中華人民共和國香港特別行政區，盡忠職守，遵守法律，廉潔奉公，為香港特別行政區服務，對中華人民共和國中央人民政府和香港特別行政區負責。(袁求實 433)

董建華在隨後的致詞中表示，中國實行「一個國家，兩種制度」是超凡政治智慧的創舉。香港接受了一項開歷史先河的殊榮，他深信一定能夠克服新事業所帶來的一切挑戰。

早在 1996 年 12 月 11 日，香港行政特區的首屆行政長官就已推舉產生，航運商人董建華<sup>33</sup>以壓倒性多數順利當選。這項選舉結果的重大意義，在於董建華成為一百五十多年以來香港首位出任最高行政長官的中國人，他將扛起香港的前景，並開展主權移交後的種種未知。雖然董建華所經歷的推選過程依然是「北京欽點」的意思，離所謂「港人治港」還有相當的落差，但他在當時還是獲得了一定程度的民意基礎。在他八年的治理當中，甚為重要而爭議的計畫和政治事件有<sup>34</sup>：

- 一、八萬五：全稱「八萬五建屋計畫」，董建華在 1997 年的施政報告中提出每年提供不少於 85000 個住宅單位，未來十年內將有七成的家庭能夠自置居所，輪候公屋將可從 6.5 年縮至 3 年。這項政策後來遇上亞洲金融風暴，香港樓價大跌，造成許多中產階級變做「負資產」。
- 二、母語教學：1997 年九月的《中學教學語言指引》<sup>35</sup>，指示大部分本港中學

<sup>33</sup> 董建華簡歷，可見於 <http://www.ceo.gov.hk/archive/97-05/cbio.htm> 香港政府一站通

<sup>34</sup> 限於篇幅，本論文無法完全詳列董建華任特首期間的所有政治事件，此處所列大致為進念二十面體在《東宮西宮》裡提到過的議題。《東宮西宮》對三任特首的觀察裡，可以說以董建華最為完整，因為進念是從他上任後第七年才製作了這個作品，是一次積累怨氣後的「爆發」。進念對董建華的把握與當時香港市民的感受十分相通。

<sup>35</sup> 《中學教學語言指引》香港政府一站通

應於 1998 年開始以中文教授所有學科。由於香港專科以上學校仍採英文授課，造成香港學生升大學時有銜接困難，許多家長仍希望自己的小孩能夠在英文授課為主的學校學習及升學。

三、數碼港：2000 年開始發展的以數碼科技為主的經濟項目，願景是致力專注培育資訊及通訊科技業界的新企業及企業家，促進香港經濟發展。之後卻在未公開招標的情形下，以賤地價的方式批與大企業，引來官商勾結的爭議。同時數碼港計畫對香港經濟實助益不大，比起高科技項目更像是地產項目。

四、中藥港：香港政府在 1998 年開始希望加強對中藥的認證能力，擴大宣傳以讓香港能夠承包更多中藥生意，但之後計畫不了了之。當時董建華在施政報告指出希望能夠建立一個國際中醫中藥中心，在生產、貿易、研究、資訊和人才方面都能取得成就，但因為計畫無疾而終，予人空畫大餅之感。

五、人大釋法：由於《基本法》<sup>36</sup>的最終解釋權屬全國人大常委會，引起部分港人對中央政府干預香港司法的憂慮。香港法院可就香港自治範圍的事務解釋《基本法》，但當處理到關於中央政府管理的事務，必須向全國人大常委會請求解釋。董建華任內三次釋法，觸及了居港權<sup>37</sup>和普選<sup>38</sup>等等爭議。

六、路祥安：香港主權移交後，香港大學民意研究中心的民意調查指出董建華的聲望不斷創新低點，時任香港特區行政長官辦公室高級特別助理的路祥安，會見香港大學校長鄭耀宗及副校長黃紹倫，要求停止發放對特首不利的消息及停止民意調查。

七、問責制：董建華在 2000 年及 2001 年的施政報告中，構思推行以非公務員

---

<http://www.edb.gov.hk/tc/edu-system/primary-secondary/applicable-to-secondary/moi/guidance-index.html>

<sup>36</sup> 由中華人民共和國全國人民代表大會制定，在香港特別行政區是如同憲法的存在，自 1997 年 7 月 1 日 開始實施。

<sup>37</sup> 詳見〈《吳嘉玲案》終審判決不正確〉一文 <http://www.inmediahk.net/node/1015485>

<sup>38</sup> 普選爭議指「全國人大認為香港各界未能就政制改革產生共識，決定 2007 年行政長官不經普選產生。」周子峰編修。《圖解香港史(一九四九至二〇一二年)》。香港：中華書局，2013 年，頁 147。

體制的主要官員問責制。其實就是特首親自任命政治團隊，別於以往遵行公務員守則的文官體制，問責制的高級官員必須為政策失誤辭職下台。不過推行之後，官員行為與市民期望仍有落差，故特區政府聲望依舊不振且持續下滑。

- 八、廿三條：中央政府希望能落實《基本法》第 23 條的相關立法。《基本法》第 23 條：「香港特別行政區應自行立法禁止任何叛國、分裂國家、煽動叛亂、顛覆中央人民政府及竊取國家機密的行為，禁止外國的政治性組織或團體在香港特別行政區進行政治活動，禁止香港特別行政區的政治性組織或團體與外國的政治性組織或團體建立聯繫。」<sup>39</sup>回歸前夕中英曾為此談判未果，事至 2002 年，特區政府就叛國、顛覆及分裂等問題向公眾諮詢，一方面引發民眾對於未來警察權力過大的恐慌，另一方面因為 SARS 事件正嚴重，23 條立法予民眾「趁人之危」之感，引起香港市民極大憂慮。部分人士認為政府在第 23 條的基礎上訂立《國家安全法》，其條文十分含糊，恐有剝奪市民自由之嫌。
- 九、CEPA：全名為「內地與港澳關於建立更緊密經貿關係的安排」。SARS 事件使香港經濟持續低迷，簽訂 CEPA 使大部分香港生產的貨物得以以零關稅進入大陸市場，港商至大陸投資在手續上亦有所簡化。負面影響則是對低下階層就業幫助甚少，造成香港貧富差距擴大。
- 十、西九文娛區：1997 年回歸後即有的一個建立藝術區的想法，是根據 1996 年香港旅遊協會針對遊客的訪問調查而來，受訪者表示有興趣看到更多的文化和娛樂活動。董建華在 1998 年的施政報告提出「計畫在西九龍填海區興建一個設備先進的新表演場地」(Chow10)。然而這個文化區到現在已被視為純粹是偏袒大發展商的政府政策。
- 十一、SARS 事件：2003 年全球各地爆發非典型肺炎，香港為重災區之一，

---

<sup>39</sup> 《中華人民共和國香港特別行政區基本法》。1990 年 4 月 4 日。取自<[http://www.basiclaw.gov.hk/tc/basiclawtext/images/basiclaw\\_full\\_text\\_tc.pdf](http://www.basiclaw.gov.hk/tc/basiclawtext/images/basiclaw_full_text_tc.pdf)>

相關衛生部門被輿論指責，衛生福利及食物局局長楊永強請辭。SARS 事件對香港旅遊業和零售業等均打擊甚大，香港經濟遭受自回歸以來最嚴重的經濟衝擊，民怨積深。



董建華上台後推行各種改革，許多施政措施皆立意良善，但就目前可見的文獻資料來看，他所得到的正面評價至今仍不太多。中國方面的傳媒曾指出他在 SARS 事件的疫情處理得當<sup>40</sup>，新華網亦在 2005 年報導了民建聯<sup>41</sup>針對當年董建華施政報告的民意調查結果，表示市民認為報告內容都符合香港需要，也符合香港市民關心的議題<sup>42</sup>；這些持正面態度的報導來源基本上為中方傳媒或親中團體，這或許顯示了他的施政在北京政府眼中至少是穩定而妥當，但在香港本地的民望依舊處在低點，而自他任內開始的種種政策計畫，有些延續到繼任者仍不見解決。時至今日香港特區政府提出的一些新政策，仍經常為論者回溯至董建華時代做比較。董建華在 2005 年 3 月以身體不適為由辭去特首職務，由時任政務司司長<sup>43</sup>的曾蔭權成為署理行政長官，接替董建華餘下的第二任特首任期，並在 2007 年當選第三任行政長官。

曾蔭權時代的管治，基本上是對董建華時代的延續和修正。CEPA 和「自由行」的實施有助香港經濟的回升，提高香港公共財政盈餘。在教育改革上，比起董建華時代較為溫和，同時他也鼓勵民間興辦私立大學；民生方面繼續增加社會福利開支，推動「十大建設計畫」<sup>44</sup>；在對公務員關係的處理上，相對於董建華時代的減薪，曾蔭權採取加薪。他延續前人的路線與修正，在抵抗金融海嘯和最低工資設立等方面尚有成效，北京政府對他的施政亦有正面評價

---

<sup>40</sup>李東艦編。「特首董建華處理去年的香港 SARS 獲正面評價」。《國際在線》，2004 年 7 月 3 日。取自<<http://big5.cri.cn/gate/big5/gb.cri.cn/3821/2004/07/03/301@218244.htm>>。2014 年 9 月 26 日瀏覽。《國際在線》是中國國際廣播電臺主辦的新聞網站。

<sup>41</sup>民主建港協進聯盟，屬於「親建制派」(傾向擁護香港特區政府與中共政府)的香港政黨。

<sup>42</sup>徐鵬編。「香港多數市民肯定行政長官董建華的施政報告」。《新華網》，2005 年 1 月 26 日。取自<[http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com/newscenter/2005-01/26/content\\_2509908.htm](http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com/newscenter/2005-01/26/content_2509908.htm)>。2014 年 2 月 15 日瀏覽。

<sup>43</sup>在香港政府的架構裡，政務司司長的地位僅次於行政長官，為首席公務員。

<sup>44</sup>曾蔭權在《2007 至 2008 年度香港行政長官施政報告》宣布未來數年將會推動多項基礎建設計畫。其中包括鐵路建設、與中國的跨境建設、西九文化區和新發展區等。

45。但在香港本地的評論當中，曾蔭權和董建華一樣幾乎都是得到偏向負面的評價。曾蔭權在主要官員的管理上依然推行問責制，在政黨政治上則希望能改善從董建華時代以來特區政府與泛民主派<sup>46</sup>的對立，遂提出政治改革第五號報告書<sup>47</sup>，提出 2007 年行政長官及 2008 年立法會產生辦法之改革建議，希望能夠回應泛民主派的要求，但由於在直選時間表上仍語焉不詳，不為民主派接受而未獲通過。經濟上轉為依賴以中國企業上市及投資移民帶來的金融與地產業；而房屋政策仍明顯偏向照顧大地產商的利益。

香港人對於普選的爭取，在曾蔭權任內是越來越積極。2007 年全國人大公布 2017 年和 2022 年香港可實行政長官和立法會普選，但 2010 年社民連<sup>48</sup>和公民黨<sup>49</sup>發動「五區公投」，又稱「五區總辭」<sup>50</sup>的政治運動，代表了泛民主派部分政黨<sup>51</sup>向中央政府與特區政府表明推動實施「真普選」的決心。曾蔭權時代的經濟主要施政方針是延續董建華時代後期的市場主導原則；房屋政策方面，也是延續自董建華時代以來的「孫九招」措施<sup>52</sup>，同時為了抵抗金融危

<sup>45</sup> 「曾蔭權最後述職 獲正面評價」。《新浪網》，2011 年 11 月 27 日。取自<<http://ppt.cc/h9Q5>>。2014 年 9 月 26 日瀏覽。

<sup>46</sup> 通常簡稱泛民，相對於親建制派，大部分指香港推行民主及雙普選的黨派，例如民主黨和香港民主民生協進會(簡稱民協)。其後泛民多次分裂成不同派閥，其間各黨成員亦因理念不合或轉變而另組政黨，泛民派的政黨變化可謂十分複雜。

<sup>47</sup> 〈政務司司長就政制發展專責小組第五號報告發言全文〉。《香港政府一站通》，2009 年 10 月 19 日。取自<<http://www.info.gov.hk/gia/general/200510/19/P200510190187.htm>>。2014 年 2 月 15 日瀏覽。

<sup>48</sup> 全稱「社會民主連線」，由社運人士梁國雄、黃毓民和前民主黨黨員陶君行、陳偉業等人共同組成。屬泛民派。

<sup>49</sup> 資深大律師余若薇為創黨黨魁，目前黨魁為梁家傑，外務副主席為前立法會議員、大律師兼職藝人陳淑莊，屬泛民派。

<sup>50</sup> 今五個選區各一名泛民主派議員辭職，也就是讓梁國雄、陳淑莊、梁家傑、黃毓民和陳偉業五人的位置空出來，再按照《立法會條例》進行補選。五名辭職議員稍後則報名參選，並以大比例得票再次贏得議席。

<sup>51</sup> 「五區公投」雖然以五位議員得到大比例得票而回鍋成功，但除了「回到原位」，立法會並未因此增加議席或有其他變化；同時泛民主派最大政黨民主黨並未參加此次政治運動，反對理由包括親建制派的反對、五位議員參加補選可能失敗以及特區政府不承認此為「變相公投」的立場。親建制派議員果然杯葛，而特首曾蔭權亦表示自己與其團隊不會參加投票。之後社民連與公民黨的支持率都下降，顯示香港各界對於此次運動與普選實現的可能性仍信心不足，在推動民主進程的看法上亦諸多分歧。

<sup>52</sup> 董建華時代，孫明揚擔任房屋及規劃地政局局長，2002 年公布了九項配合房屋政策的措施，俗稱「孫九招」。詳細措施內容可見「『孫九招』一出 居屋成歷史」。《文匯報》，2007 年 6 月 20 日。取自<<http://paper.wenweipo.com/2007/06/20/ME0706200019.htm>>

機，繼續停止興建居屋，這使得草根階層的市民普遍不滿。

重新審視曾蔭權在〈2005至2006年施政報告〉的內容，他以「提升管治能力」、「創建和諧社會」及「全面發展經濟」為施政願景；但在六年的管治之後，曾蔭權在香港本地得到的評價卻並未比他上任前更好，可見他的施政並未達到預期效果。曾蔭權在立法議程中提出的法案，成功獲得通過的比率大概是一半，和董建華時代相比，差異不大，顯示曾蔭權的改革成效不彰，不能與立法機構在政策上達成共識。「和諧社會」也未能創建，階級的矛盾與對立日趨嚴重，貧富之間、個人與財團間的差距越來越大，「工商界對政府施政的掣肘，比董建華時代更嚴重」（方志恒）<sup>53</sup>。貧富懸殊不斷加大的結果，香港經濟呈現雖然在成長，卻不能惠及一般大眾的窘境；他任內雖也曾提出多項產業和經濟發展政策，但能力有限，已然傾斜的產業結構一直無法獲得改善。曾蔭權能夠看到香港深層次的問題，但沒能提出有效解決辦法，以致問題原地踏步，無法前進。

2012年3月25日，梁振英在選舉委員會當中獲得多數的689票，當選香港特別行政區第四任行政長官。董建華時代他已是香港特別行政區行政會議成員，並陸續擔任許多公職。2003年時他向中央政府力爭「自由行」<sup>54</sup>，2011年正式宣布參選第四任行政長官，與當時許多人認為可能亦和前兩任特首一樣受到「北京欽點」而頗具希望的政務司司長唐英年競爭<sup>55</sup>。兩人在競選過程中，都各有諸多爭議事件或言論，關鍵的民意反應，是在國務院副總理李克強到訪香港時，警方抑制言論自由招致批評，而唐英年回應如此的批評為「垃圾」之後，原本領先的支持度被梁振英追上，之後更傳出唐英年失去了北京政府的支

---

<sup>53</sup>方志恒。〈回顧曾蔭權六年施政〉。《明報 blog》，2011年12月14日。取自 <http://blog.mingpao.com/cfm/content.cfm?OwnerID=1&CategoryID=14>。2014年2月19日瀏覽。

<sup>54</sup> 准許中國大陸居民以個人旅遊的方式前往港澳地區的計劃，同時能幫助香港經濟復甦。此計畫實行數年，一方面為香港當地帶來不少商機，但另一方面亦衍生出「雙非」與「水貨客」等問題。

<sup>55</sup> 民主黨主席何俊仁亦有參選第四任行政長官，為泛民主派唯一候選人，在無親建制派支持和部份泛民選委不投票或白票的情況下以最低票76票敗選。



持，最終落敗。梁振英的當選，也並非一路順利，他的得票率、民望和凝聚力都不是特別高，在當時被香港中文大學政治與行政學系高級講師蔡子強形容為「三低特首」<sup>56</sup>。從梁振英上任至今的政績和民望來看，其目前的管治尚未得到民眾的認可，中港關係的矛盾在這幾年愈演愈烈，也依然是未解的難題。

在回歸之後的歲月裡，香港政治制度的最大弱點可以說是「培養不出政治領袖」(高馬可 293)<sup>57</sup>。筆者在本節論述的三位特首，都是在回歸以前即走進政壇，其中曾蔭權更早在彭定康時期即擔任公職；要討論香港特區政府的領導能力及政治觀點，除了北京政府的意志之外，與殖民統治遺留下來的影響是甚有關係的。從殖民統治的歷史來看，政府高官的職位一直都不是華人可以擔任的，顯示英國政府對於華人的資格與信任度是很低的，這種情形直到彭定康擔任港督時期才有所變化。對於香港本地居民的貧富差距問題，殖民地政府也不太關心；而香港總是偏向資本家的經濟制度，亦使得殖民地政府可以規避其他像是義務教育、居屋政策和社會福利偏低等等的問題。至於民主政治，英方及殖民地政府更是到 1990 年代才進行改革，但時間終究過短，以致推行未果；九七之後，中國政府完全接管，殖民地政府所做的努力，變成是香港人的一種「還不能執行」的理念，亦成為特區政府無法得到民心的障礙。

董建華本身在擔任特首前，只是彭定康委任的行政局非官守議員<sup>58</sup>，在沒有實際行政經驗的情形下擔任特首；其團隊中在當時極有民望的陳方安生<sup>59</sup>，在民主改革和新聞自由方面與董建華意見不合，亦對於董建華急於施行高官問責制不滿而請辭；2003 年 7 月 1 日爆發自六四事件以來的最大遊行之後不久，時任保安局局長的葉劉淑儀因《基本法》23 條立法爭議請辭，財政司司長梁錦


---

<sup>56</sup> 「蔡子強形容梁振英為『三低特首』」。《香港電台》，2012 年 3 月 25 日。取自 <http://ppt.cc/HylH>。2014 年 2 月 21 日瀏覽。

<sup>57</sup> 原話則出自劉志權。高馬可(John M. Carroll)著。《香港簡史-從殖民地到特別行政區》(A Concise History of Hong Kong)(林立偉譯)。香港：中華書局，2013 年。

<sup>58</sup> 行政局是回歸前協助香港總督決策的機構，回歸後改稱「行政會議」，亦改以協助特首。「非官守」指的是未擔任官職之意。

<sup>59</sup> 殖民地政府時期首位出任的華人布政司司長，「布政司」為政務司在回歸前的名稱，1997 年後陳方安生繼續留在特區政府，擔任政務司司長。



松亦因「偷步買車」事件<sup>60</sup>請辭。SARS 事件過後，醫院管理局主席梁智鴻與衛生福利及食物局局長楊永強亦引咎辭職。一連串的政治風波到最後，連董建華自己也因健康理由，於 2005 年請辭下台。接任的曾蔭權，雖然他的團隊不再是以「請辭」收場，但他小心翼翼、平衡各方的苦心並沒有獲得預期成果，在各方面議題尤其是「普選」的程序與時間表始終無法讓香港人感到滿意，偏袒地產商的利益使他的民望到後來更低過董建華。梁振英 2012 年上台至今，中港矛盾愈來愈多，他也尚無法可解此困境。香港回歸之後，面臨的已不再只是「後殖民」議題和中國的影響，還有更為實際的民生與政治問題，而這些都反映在香港人對於自身身分與處境的重新建構之中。

### 第三節 建構自我歷史：扣合時代的香港戲劇

香港從九七前的中英角力之間，到九七後的政治景況，在「身分認同」與「文化建構」上始終是學者們關注的焦點。在九七回歸以前，香港的命運幾乎已經註定，它的前途必須在中國與英國之間的談判結果中獲得，「回歸」實際上被視為是新的殖民統治，只是這次殖民主改成了種族文化各方面都與香港盤根錯節的中國。沒有移民到外國的香港人，對於中國接收後的統治，直到現在仍存有疑慮，民主呼聲不斷，但都不足以撼動當局。八零年代中英談判，香港人毫無發聲機會，更無所謂「主體性」；香港人處在自身矛盾及複雜情感，對於政治環境即將改變一直充滿焦慮。「一國兩制」和「港人治港」由中國提出，香港人既不能為自己發聲，亦無法決定自己的未來。周蕾〈殖民者與殖民者之間 九十年代的後殖民自創〉中提到：

這個後殖民的城市知道自己是個雜種和孤兒。正如羅大佑說，香港「在被遺棄中成長，在東方與西方的夾縫中妥協求生存。」香港不會以延續的純

---

<sup>60</sup> 2003 年發表財政預算案，欲增加汽車首次登記稅，但梁錦松在發表這個預算案前先買了一台凌志(Lexus)豪華轎車，引起各界抨擊。

民族文化為自傲；反之，它的文化生產往往是一種特殊的協商。(周蕾 101-102)




香港人面對「雜種」的窘境，一方面必須面對「中華民族」扣上的空洞帽子，另一方面還是得處理混雜血緣的體質。民族上是中國人又不是中國人，中國人不斷為香港的未來下指導棋，卻又不見得將香港人當作自己人。過去許多不滿共產黨統治而輾轉來到香港的人，經歷像是殖民地時期「六七暴動」<sup>61</sup>的左派煽動及六四天安門事件等等，香港人對中共存有戒心和懷有不安情緒其實不難理解。

在九七倒數的日子裡，原本的殖民主勢力漸漸退場，自 1970 年代醞釀的本土主義抬頭，香港人試圖重構中國，做文化尋根。香港本土與中國關係，自我與他者，頓成一股論述風潮。所謂香港的「主體性」在這個時候被提高到某個位置，文學作家或政治家都試圖提出「他們的香港」。「香港人」身分還有一種含混性，在於這座城市的組成人口，是多樣的種族和移民，雖然非華人移民大概只佔總人口的百分之五，仍然足以讓這個「中西文化交匯」的地方更加多元而複雜。「九七回歸」無論是歷史的偶然或必然，香港人終究要面對事實。「兩個殖民者之間」或「回到母親的懷抱」，被香港學者戲稱為「灰闌記」(王宏志，李小良，陳清僑 241)；但是值得注意的是，在中英雙方仍在為香港的經濟或前途爭奪或記功時，香港已不同於「灰闌記」故事中的嬰兒，而是有自我意識的大人了，「主體性」代表香港的表態、取向與認同等等。尤其在面對所謂「回到中國的懷抱」，「民族大義」的帽子扣上，香港人的國族與自由意識，兩者的矛盾，該如何抉擇？

---

<sup>61</sup>六七暴動，亦稱六七左派工會暴動、香港五月風暴，當時參與及支持者稱之為「反英抗暴」，於 1967 年 5 月 6 日發動，同年 10 月左右結束。當時香港親中共左派在中國文化大革命的影響下，展開對抗英國殖民地政府（港英政府）的暴動。由最初的罷工、示威，發展至後來的暗殺、炸彈放置和槍戰。六七暴動可算是香港發展的分水嶺，部分香港人對中國共產黨政權萌生反感或失去信心，亦間接促使當時的港英政府改善施政。請參見六七暴動詞條 <http://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%85%AD%E4%B8%83%E6%9A%B4%E5%8B%95>



香港戲劇在面對本土意識及回歸議題時具有很高的敏銳性，可以說香港戲劇的「本土性」發展就是跟隨著香港的主體性成長。1970年代開始，香港的劇本創作不再是早年來港的大陸人士，而落在了年輕一輩的身上。年輕一輩所處的時代背景已然不同，思想也傾向個人及社會意識。1974年開始，香港管弦樂團、香港中樂團和香港芭蕾舞團陸續成立；1977年香港話劇團成立，香港文化團體可以說在1970年代末到1980年代初漸漸確立本土身分。中英劇團、致群劇社和力行劇社等重要的劇團也在同時期出現，演出和技術都有一定的程度。1980年代，受到「九七」的影響，戲劇界開始自覺地尋找「屬於自己的戲劇」，從過往深受西方思潮影響的作品或翻譯劇跳脫出來，探索各種新的題材和舞台。方梓勳在〈近二十年香港話劇的發展(1977-1997)〉談到1984年中英會談後的香港社會和戲劇：

在將要脫離殖民地身分和「港人治港」原則下的惶惑中間……「九七」回歸不但在政治上，在文化上也帶來了很大的震撼。有人說這是香港文學的「向內轉」(劉登翰，1997:332)以此來形容當時香港話劇也非常貼切，因為無論在劇本創作和劇作家方面，都籠罩著濃厚的本土化的意識。「九七劇」的浪潮席捲當時香港的劇壇，自袁立勳與曾柱昭的《逝海》(1984)開始，以至杜國威和蔡錫昌的《我係香港人》(1985)、陳尹瑩的《花近高樓》(1988)和曾柱昭的《遷界》(1985)等等，都標誌著一種追求自我和尋根的熱望。(方梓勳 128)


方梓勳所提到的「九七劇」是一個範圍寬泛的詞，但無論論者如何去定義，這些戲劇的共通性在於涉及了香港人的本土意識，還有回歸所觸發更大的文化身分認同問題，每個故事都代表香港人的思慮。許多在當時頗有作為的劇團都參與了這股熱潮，林克歡在《戲劇香港香港戲劇》舉出了不少例子，像是



民眾劇社的街頭劇《1984/1997》(1982年)、《香港：一九九七》(1984年)；香港話劇團的《一八四一》(1985年，編劇陳啟權，導演鍾景輝)、《誰繫故園心》(1985年，編導陳尹瑩)；中英劇團的《香港夢》(1989年，編劇張棧祥、蔡錫昌，導演蔡錫昌)、《客鄉途情遠》(1992年，編導張達明)；力行劇社的《命運交響曲》(1986年，編劇袁立勳、林大慶，導演袁立勳、陳麗音)；沙磚上的《家變》(1994年、1995年，改編陳炳釗，導演鄺為立)等等。(林克歡《戲劇香港香港戲劇》39)這些劇本體現了香港劇作家企圖建構歷史文化的主體性，以香港社會的變遷映照香港人當下的處境，或是暗喻批判中英兩國。

英國統治的影響在「九七劇」當中是有意被忽略或排斥的，北進想像和自我定位開始擺盪，更多還是顯出香港人找尋自我定義的過程。曾柱昭和袁立勳的《逝海》敘述遊子回鄉，打算還債與宴客，但親友並不信任他也不捧場，寥寥幾人待在宴席場地一夜，回憶彼此不堪回首的往事。這個劇本主要表現了香港的時代精神，亦對於身分認同的訴求十分敏感，從香港的過去是一個漁村開始，重新看待傳統，以及人事物走向城市化的過程。陳尹瑩的《花近高樓》是時間跨越三十年的故事，從二戰後到回歸將近，反映香港社會的變化。劇本表現人物的內心，不同世代面對回歸的感傷，以及希望緊緊抓住現實的心理，家園即將巨變而命運未卜。「九七劇」積極確立自我形象，發掘香港歷史，從過去的農漁民傳統尋找文化根基，在舞台上重現風土習俗。甚至戲劇也盡量反映社會意識，強化香港人自身的觸覺，對香港這座城市有更深的認識，產生更細緻的感情。

在這種尋找自我定位的戲劇裡，有一種情節也常常發生，那就是以「移民」做為對歷史即將巨變的回應。《我係香港人》、《最佳編劇》(1986)和《命運交響曲》就都有這種情節出現，而他們各自表現人物內心掙扎的手法也很有意思。杜國威和蔡錫昌的《我係香港人》像是一篇下標嚴謹的命題作文，從第二場開始，「殖民開始」、「海傍風貌」、「互利互惠」、「戰後重建」、「殖民之風



(一)、「殖民之風(二)」、「麥督之治」、「中英談判」、「移民心態」、「遊子情懷」、「學生晚會」、「正確讀法」、「港的根源」到「港人心聲」等小標，如同重溫了香港近代史一遍，並且在不同的歷史場景裡展示香港人的生存方式，其台詞夾雜大量的英文，又顯示了香港人漸受洋化的生活場景。在反映香港本身的同時，勾畫英國殖民當中的偽善。這個劇本建基在否定英國殖民上的一種投射，劇作家意圖在呈現殖民時的欺詐事件，以突顯香港人的感受。而當面對到即將到來的中國統治，劇作中非常直接地表示「有人仰天哀號」、「有人臨渴掘井」、「有人未雨綢繆」(杜國威，蔡錫昌 130)，寥寥幾句表現了當時人們的複雜心境，「移民心態」裡的一位有錢母親的獨白，更加深刻地表示了自身是香港人卻無法再待在故鄉的急迫：

我當然是香港人，你看我的樣子就知道。我十分 worried!你們是不會明白的，那些苦你們沒有嘗過。……他們那些人(輕聲地)不可靠，反口覆舌！……不過，最重要的就是我的兒子。我們希望趁他今年就上大學，要是有哪一間 university 錄取他，我們就全家移民到那裡。(突然變得憤怒)誰知道，他！(指兒子)他竟然 refuse!(杜國威，蔡錫昌 131)

母親繼續獨白她自己與丈夫不斷為兒子/全家奔走出國事宜，甚至將目標國家的歷史背得清清楚楚，一定要兒子背熟並前往領事館面試，但兒子在面試上亂答，使得這位母親實在憤怒。這一段台詞顯示了母子身分認同的程度不同，對未來的認知不同，避走國外對母親而言是一條不得不行的路徑，但卻無法得到兒子的認可。隨後父親的獨白上場：

本公司將會加強在香港的投資，因為香港人對香港的態度終歸是樂觀的！哈！所以，香港人一定要對香港有信心。有信心，就有外資。……(稍停，

突然口風一變，彷彿訪問已畢，再面對觀眾)我口不對心？不！絕對不！雖然我已經申請移民，但不代表我對香港前途沒有信心，我絕對不是那種自己有了出路，就向人家說風涼話的人！（杜國威，蔡錫昌 132）



父親的矛盾心態更加明顯，而做為對未知將來的回應，只求能先顧好自己。這個劇本並沒有對即將到來的回歸表示贊同與否，但也並非表示其意向就歸結到中國一方，「移民心態」突顯的是香港人自我的心態。

隔一年莫唏的《最佳編劇》裡也同樣有移民的情節，但非常有趣的是，劇作家在形式設計上帶有如同皮蘭德婁劇本的荒誕風格：一個編劇同時進行三個劇本的創作，但常常陷入瓶頸，創作過程裡經常在三個劇本之間跳來跳去。某天編劇累極睡去，三劇本中的主角們由於受不了自己的故事被卡在關鍵處，紛紛跳出來互吐苦水，之後這段苦水如同夢境或靈感般喚醒了原本熟睡的編劇，於是編劇終於能夠完成這三個劇本，主角們也有了歸處。

這三個故事雖然情節不同，但主角們都面臨是否要「移居他地」的難題。三組主角裡，一組老夫妻(劇中稱「男」「女」)比較明顯是受到香港變局影響而移民，一組夫妻(劇中稱「夫」「妻」)則是因為香港要開放了，得以從中國前去繼承祖產，一組師徒則是想到南非去深造長跑項目。前兩者與香港時局變化有關，後者則涉及了國族邊界，劇作家將移民做為主題，突顯了過渡期中許多人的選項，同時透過主角間彼此的爭論表現其焦慮，可謂相當用心，看到最後竟有豁然開朗之感。

袁立勳和林大慶《命運交響曲》則是透過一對夫妻對未來的認知差異，展現內心身分認同的衝突，並在其中直接嵌入了尤涅斯柯(Eugene Ionesco, 1909-1994)的《犀牛》的部分台詞，顯示主角對戲劇的熱愛以及對自身所處環境的荒謬茫然之感。故事的最後是夫妻分隔兩地，丈夫回到中國，妻子則避走美國，兩人既思念彼此卻又無法對未來有共識，劇本以丈夫一句「不知何時中國人才

不用四散分離？」(袁立勳，林大慶 218)作結，一方面表達了自我認同為「中國人」，另一方面又因時局遷變造成此種身分的不穩定，而被迫與妻子分離，語多無奈之感。香港曾有好幾波移民的熱潮，都是受到當時的歷史事件影響，筆者所取材者為中英談判之後的作品，這些故事帶出來的，皆為當時香港人的憂慮心思。

在這些令人深刻體會其「香港故事」的戲劇之中，榮念曾面對九七所創發出來的戲劇體現了另外一條道路，他的作品也構成了早期進念的主要風格。《鴉片戰爭—致鄧小平的四封信》、《百年之孤寂》系列及《列女傳》呈現香港百年殖民史，表達出香港邊緣地位的危機感，同其他劇作家一樣對中國有各種想像。榮念曾在期望之中體悟到日後可能的失落，他的戲劇出現了不只是本土認同的反思，而是開始打造未來，打造意象，直接面對中國。

榮念曾的創作即是透過回到殖民史的原點來感懷。榮念曾做《百年之孤寂》(1982年開始)，表現了和前述「九七劇」相同的情感隱喻。《百年之孤寂》自然是借用馬奎斯(Gabriel José de la Concordia García Márquez, 1927-2014)的小說《百年孤寂》，其所描寫的拉丁美洲的殖民歷史與香港當下的處境命運頗為相似。「榮念曾仍保留小說架構裡一些周而復始的概念，也採用當中的結構與寫作手法，並將其中一個家族成員熱愛實驗喜歡發明的特性，發揮在舞台上。」(鍾昇惠 75)《百年之孤寂》演出一直陸續有不同的版本，但都強調演員的「動作」和「方向」，意圖尋找九七的定位在哪裡。《鴉片戰爭—致鄧小平的四封信》(1984)做了一個有趣的實驗：他先設計四個晚上的演出都不一樣，探討香港和大陸的地理關係、以「英國女王」為某種象徵，還有進念本身對此題材的「尋找」過程，並在第四個晚上把前面演過的主題綜合起來，同時讓劇場和觀眾席對調。這樣的對調讓觀眾出現以下幾種反應：一是還沒聽完就衝上台的「衝動派」，二是走到台邊但「一隻腳在上面一隻腳在下面」的「騎牆派」，三是坐在觀眾席按兵不動看來仍在思考的「理智派」，四是觀眾席裡明顯就是不打



算動的「保守派」，五是移動到出口怕出事的「移民派」。榮念曾將這五種觀眾反應比喻為香港人面對回歸的五種態度。


榮念曾被稱為「香港文化教父」，他在戲劇實驗上將可能的故事性降到最低，幾乎沒有台詞、迭有特色的音響效果和重複的肢體動作，去創造各種層次變化，利用舞台意象去影響觀眾的情緒和思考，戲劇在他手中展現了寬闊的意境：

由是，戲劇不再講述生動的故事，塑造個性鮮明的性格，宣講某種政治或道德主張，而成為一種抽象的視聽呈現，一種想像的儀式，一種形式即內容的舞台表現。美國羅伯·威爾森(Robert Wilson)的實驗戲劇，香港「進念·二十面體」劇團榮念曾、林奕華等人的創作，經常被某些評論家說成是新形式主義戲劇或結構主義戲劇，這大概與他們抽象化的表現形式有關。(林克歡《戲劇表現論》52)

榮念曾在《百年之孤寂》最早的版本裡，就是以專注於動作、位移和隊列等結構以打破舞台常規，「由左至右，川流不息」<sup>62</sup>，演員群體前進的視覺，其所形成的線路構成他的舞台空間與時間感，但卻並非完全統一或呆版的移動而已；演員裡有人以翻筋斗的方式前進，有人小奔跑前進，亦有人以榮念曾經典的漫畫人物形象一天天，其招牌動作「一手往前指著」，在舞台上由左指向右。簡單的日常動作在此被改造成舞台意象，從目前尚有留存的影像觀之，雖簡陋卻充滿生機。其中楊永德帶領其他演員的一幕的不斷重複的「由左至右打毛巾」的動作，楊永德獨自在右舞台，帶領著左舞台的演員們一同動作，都呈現了「鏗而不捨，從一而終」<sup>63</sup>的精神，而當時的粗糙質感，給予了以傳統正劇演出的劇場界很大的震撼。

<sup>62</sup> 《百年之孤寂 10.0 文化大革命》宣傳片當中對《百年之孤寂》早年回顧的宣傳詞之一。

<sup>63</sup> 出處同 62。



榮念曾自己對回歸的看法則是表現在他寫給鄧小平的「信」裡，他回想著自己的歷史、中國的歷史、彼此之間包括臺灣的問題，期望對話又發現彼此差異太大，香港未來的位置似乎沒有定位，而港中之間的溝通將是最關鍵的。在前述兩部作品之間的《列女傳》(1983)，以「女性」隱喻其在中英談判間的處境，香港猶如不能決定自己未來的婦女，只能任由別人爭奪。不過這位弱勢女性並非總是被欺壓著，飾演代表「香港」的女演員在最後站起來了，表示自己要說話的意願。榮念曾試圖讓觀眾了解女性可以如何主動，如何強起來，如何面對多數的強勢，如何去影響關係的運作。比起抗拒或消極地接受九七回歸，榮念曾採取了比較樂觀的態度去談論制度，在其他「九七劇」都在試圖重塑香港形象的時候，他以「想像中國」為出發點，學習如何去面對中國。「讓回歸不等於是香港的中國化，在以中國為他者的『中港文化想像』上，逐步展現香港戲劇的本土意識。」(鍾昇惠 82) 他的劇場逐漸塑造出自己的「香港」，六四事件後他的創作文本更加直接。榮念曾企圖尋回香港精神的主動性，透過探討中國深層的文化結構，掌握自身的文化論述。他運用比中國更加中國的中國元素，像是在表演裡再現中國宗教的儀式、農祭和舞蹈等行為，觸動中國的政治符號與禁忌，也探討「創作」與政治之間的關係，藉此去想像香港未來處境。

任何的想像到回歸完成之後，實際的體驗就開始了。香港成為中國諸多的城市之一，其自身的經濟、政治與文化都似乎湮沒於「大國」之中。香港人在後九七一直以來面對的課題是守護這個地方的文化，避免其本質化但同時要能維持自主空間。香港藝術作品和華人社群的關係、和社會的關係始終息息相關，而香港戲劇，尤其在後九七時代，依然有許多人自覺地創發反映社會文化政治的作品，雖然並非所有的作品皆如此，筆者亦不想掉進天真的反應論，但是像《東宮西宮》系列，其發展不同於過去劇團的作品風格，得力於流行文化的元素而走向商業化的歷程，讓與之同類型的作品，就算只是笑鬧諷刺，都變成一個現象討論。香港戲劇向來難以主流小眾來區分，就是在於流行文化和商

業元素常是作品裡如影隨形的存在，而《東宮西宮》系列更擺明了他們的追求：為大眾服務的精神，情緒的抒發和文化理想的追求。

#### 第四節 前進的動力：胡恩威、進念•二十面體與香港這座城市

胡恩威(1968-)是香港跨媒體文化人，從事劇場及多媒體創作、文化政策評論、藝術教育等多方面工作。童年在香港成長，對於舊日的香港總有一份懷舊的情感，在他的隨筆、雜文、評論和攝影作品當中都能看到很多「香港故事」，甚至他也經常在社群網站上分享轉貼舊香港街道和建築的照片。出身香港大學建築系及英國倫敦建築聯盟學院 (Architectural Association)，2005 年以汕頭的學生活動中心獲得香港建築師學會頒授「境外最佳建築獎」。外界一般能見到他的形象，就是全身黑，典型的劇場工作人員(crew)裝扮。他的批判精神來自過去讀建築系的學習模式，當自己的設計圖貼出來，別人開始提問，他就必須逐一解釋。1988 年加入進念•二十面體至今，目前擔任行政總裁及聯合藝術總監。他最為人所知的身分應該是劇場導演，其次是文化評論者，其建築出身的背景使他在談論香港時有一種特殊的學理感，擅於分析。

胡恩威在 2005 年《壹週刊》的一篇訪問〈我是憤怒〉裡提過他的童年，可以看到他的懷舊記憶。小時候居住在樓底高的房子，現在已經很難再看到這樣的建築；過往香港的街道上總有各形各色的店舖，但現在已經為連鎖企業所占據；當年的報紙和戲院都有很多少年萌動的故事，如今也已經變樣。而記憶被抹煞，原因出自政府，且看訪問如何描寫：

.....以前遊樂場有鞦韆、沙池、蹺蹺板，政府怕孩童受傷，要預鑊<sup>64</sup>，一律清拆；毋忘普慶戲院出面的幾十種煨魷魚、炸豬大腸、豬腸粉、推車檔涼果：「我未見過有人食街邊檔中 Toxic 死，政府都要取締，每年用六億趕絕小販！政府不是積極不干預，而是積極地干預想干預的事，但不敢干預地產

<sup>64</sup> 要一個人或一群特定的人付上責任。

商。(Nil)<sup>65</sup>



胡恩威懷念昔日文化，並在其文章和劇場作品裡不斷呈現懷舊意象，這與進念•二十面體總是看重歷史，以另類手法重現、檢討歷史，頗有相投之處。

胡恩威的父母過去是在油尖區開精品店的，他幫父母往返鋪頭和工廠的時候，總會特別注意彌敦道的樓宇，他就是在當時培養出「看樓」的習慣；後來真正讀了建築，在了解香港建築界的境況後便決定放棄考執照，他在訪問中認為香港建築師的處境堪憐：

在港當建築師最可憐。地產商話晒事，我們可以控制的極少，只有不斷重複、照抄。讀建築對於我搞做劇場很有幫助：建造醫院，要知道醫生如何工作，病人怎樣生活；設計卡拉 OK，要跟黑社會打交道；我若要創作有關黑社會的話劇，便用得上。(Nil)

少年時即喜愛表演、喜看表演的他，於是走向劇場。胡恩威大學畢業之後加入進念，他的創作完全符合進念向來的票房反應，自然也是上座率少，虧本居多，但他即便不支薪仍堅持做下去；《東宮西宮》系列雖然開出紅盤，但扣掉各種成本也就差不多了。胡恩威能夠繼續維持藝術創作的另一種方法，就是做接案的自由工作者(freelancer)，包括室內設計或其他劇團的舞台設計等等。他自己到目前並未成家，出身的家境也尚算殷實，各種外在條件足以使他專注在舞台上，能夠盡量地發揮。在他的著作當中，談及其生活的文章並不算太多，主要見於《好風如水》，其次是《香港風格》系列，但這些著作裡更多的還是在談論他眼中的香港是什麼樣子，或著香港應該走向怎樣的發展，即使他回憶國外的遊歷經驗，都還是會回到香港的生活步調上面。胡恩威的文章經常帶著資

---

<sup>65</sup> Nil。「我是憤怒」。《壹週刊》2005年7月28日：時事。取自《WiseNews 慧科新聞知識庫》。2014年2月2日瀏覽。

料性和史觀，有時是隨筆評點，有時則是較為嚴肅的議論。在以下的論述裡，筆者將透過他的著作來分析他的香港觀點。


胡恩威自 2005 年開始出版探討香港城市發展的《香港風格》系列。《香港風格》是一系列的文化評論集，第二集和第三集分別再加上副標，也就是《香港風格(2)—消滅香港》及《香港風格(3)—城市應該是這樣建成的》。不過比較有趣的是第三集其實是最先結集的，本來的書名是《城市應該是這樣建成的-尋找香港公共建築空間》，是將他在唸建築期間於《信報》文化版所發表的文章結集出版的，可以說是有了第三集的基礎，才有第一集和第二集的發展。胡恩威並未再解釋為何出版時間順序是如此安排，但就細察這三本書的內容，其編排和偏重的主題都有所不同，就算做為獨立的三本書來閱讀亦無不可。

《香港風格》第一集本身就有分 2005 年版和 2012 年版，差異在包裝、圖片和序言，正文倒是一樣的。內容以建築的視角觀察城市，對於街道樓宇，或重新認識或直刀批判；他在書裡不斷強調香港沒有自己的建築風格，那些參差不齊的差異景象其實是香港人的資產，卻在毫無遠見政府手中走向消滅。胡恩威的寫作表現出其以《拱廊街計畫》為範本之方法論<sup>66</sup>，在論述上表現學理式的、分析式的文字，而到了 2012 年，他將序言換成〈建築就是政治〉一文，強調自己評論的迫切性，他對於城市的觀察已經提升到政治層次。

《香港風格(2)—消滅香港》比較像是一個眾家評論集，胡恩威作為主要火力，請來學者、文字編輯和相關科系學生，從社區經濟、公共空間利用和公屋政策等方面去談政府如何「消滅」這座城市，提出對於城市規劃的疑惑以及針對舊區保留重建的訪問等等，內容多元。這本書對於各種研究對象都有詳細的歷史脈絡考究，也對於國外的相關發展做出比較，甚至到書末還針對城市發

---

<sup>66</sup> 見 2005 年版的序〈閱讀城市〉：「……班雅明(Walter Benjamin)未完成的 Arcades Project 以巴黎的 Arcades (即現在的商場) 作為出發點，透過與 Arcades 相關的事物和現象，由 Arcades 的建築結構、設計風格、商業運作、社會現象等等不同角度，分析工業革命以後的巴黎，資本主義的發展情況，其研究方法不是學院式那種專科角度，而是跨科目(工程、建築、哲學、政治、經濟、歷史、文學)，跨界別的研究。」胡恩威主編。《香港風格》。香港：CUP 出版，2005 年，頁 4。



展規劃等方面提供書單。書中指出了香港政府的經濟主導模式是相當危險，也因為沒有直選，在政策上沒有全面考慮市民需求，用人方面也是問題重重。「直選」與「用人」的關鍵詞之後不斷在胡恩威的著作和劇場作品中出現，但是這並非表示他認為「直選」就是解決一切問題的萬靈丹，而是香港本地因為沒有如同直選一般能夠直接表達民眾心聲的方式，導致了政策的失靈；胡恩威更多是對於政府任用官員的不滿，因為官員的專業知識不足，就算行政效率再高也無濟於事。回溯到最初寫作的《香港風格(3)—城市應該是這樣建成的》，他強調自己的批評是為了改進，也很早就指出民意代表的無知，以及從家庭觀念出發去談香港的房屋政策。在胡恩威的寫作上，或說進念人表達自身看法的方式，常喜歡以「提問」呈現，且舉本書的〈藝術政治空間 XX 問〉為例：

藝術品是否可以簡單地分為政治性和非政治性藝術品？以政治為題材的藝術品是否就是政治性藝術品？藝術品的政治取向/政治性，應該由議員決定還是由藝術工作者決定和公眾決定？符合當權者或者社會建築的藝術品是否就是政治性藝術品？……(胡恩威《香港風格(3)》90)

這篇文章由 35 個問題構成，但實際是疑問者並不佔多數，讀者可以從大部分問題當中看到他的答案和立場，甚至是一種感性的宣洩。筆者在第一次觀看進念的演出〈夜奔〉(2010，榮念曾編導)時就注意到這樣的一種發問形式，可見進念非常重視觀眾的思考反應，他們期待透過不斷地拋出問題來表達他們的想法，同時又讓觀眾必須一直動腦去想這些問題的答案，既迫切又複雜，冀對香港能有更大的關心。

《好風如水》做為一本隨筆雜文集，作家董橋如此形容：「是穿運動鞋走遍香港、臺灣、大陸和世界的布爾喬亞之旅。那麼年輕也，那麼世故也，那麼放

肆也，那麼體面，這本書是一杯馬天尼，帶著拘謹的魅力。」<sup>67</sup>這段文字十分貼切地表達出胡恩威難得一見透露自身生活的文章內容，漫談自己的英文名字由來、香港回歸之後的一些日常變化，以及閱讀歷史的隨想與短評等等。這本書並非嚴肅的評論或呼籲，而是雜談一些想法，尤其是在國外的親身經歷，成為他日後的靈感來源，像是〈不一樣的方法 不一樣的中國〉談到《萬曆十五年》；〈讀書〉傳達他對 SARS 事件的感嘆，〈悲傷〉提到了作者這個世代面對張國榮逝去的一種「集體傷痛」。這本書能夠見到胡恩威寫作的抒情層面，他對於香港文化的認同，以及明確的生活態度。《變態兒童樂園》則是如狂想曲一般的作品，像是一篇篇的文字實驗，呈現一個好似少年的煩惱與幻想。有別於評論集與隨筆，在這本小書當中，沒有明確的敘述脈絡，有時候甚至整篇文章都沒有標點符號，而只是一些零碎想法的拼湊，不見得有意義，又似乎要抒發一些什麼。這本書的特別就是他的毫無章法，無限的想像，以及某種自戀的投射。在《好風如水》與《變態兒童樂園》兩本風格迥異的小書之後，《西九藍圖》、《經濟危機文化機遇？》、《香港的敵人是香港自己》和《香港文化深層結構》的出版基本上都是非常類似的評論集，而且幾乎從書名就可以明確知道他的批評對象，文化政策、城市規劃和公共建設都是一談再談的議題，而其中隨之變化的香港各種政治或文化事件，也慢慢地滲進到《東宮西宮》系列的創作當中。胡恩威一直試圖去建立「香港人的目標」，定義「文化」的教育和培養，為香港社會謀一個屬於自己的出路。陳雲給《香港的敵人是香港自己》的評論是：「反智和犬儒，是胡恩威歷年來寫文章用得最多的字詞。這兩種態度，最能腐蝕社會，令香港充滿怨氣和抵賴，一無改進。因此，香港人的敵人就是香港人自己。」<sup>68</sup> 胡恩威的文章當中當然不只這兩個用詞而已，更多嚴厲的指責如「消滅」、「低能」等等都時常出現。他那種「路見不平」之風，香港知名文化評論人梁文道曾言：「胡恩威的怒火，胡恩威的急躁，在我的朋友圈子裏是出了

---

<sup>67</sup> 《好風如水》的封面推薦詞。

<sup>68</sup> 《香港的敵人是香港自己》背面推薦詞。

名的。他的劇作和文章因此總給人一種宣言甚至檄文的感覺，有時火力猛撞得叫人受不了。」(梁文道)<sup>69</sup>胡恩威對香港政府與現況的不滿，以憤怒的態度去面對，他觀察香港的方式揭示了在政策光環後面，城市居民所面對的日益迫近的窘境。

胡恩威早期與梁文道一同主辦的雜誌《E+E》已經停刊，直到 2011 年，胡恩威開始主編新刊物《文化視野》，從試刊號到甫出版的第三號已有四本。每一號都有一個專題：試刊號的「香港文學館」、第一號的「香港發展局評議與香港文化政策前瞻」和「非物質文化遺產」、第二號的「M+與西九文化區」和「亞洲文化視野」以及第三號的「創意城市與博物館」。胡恩威找來許多知名的文化人共同討論這些議題，比起他個人評論集的「一言堂」，有較強大的火花與激盪。對於香港的文化基建也有具體的想法，國外經驗的汲取也更為詳盡而透徹。雜誌當中尚有當時進行的演出介紹和製作動機，甚至全錄的劇本，都讓讀者對於進念正在做的文化實踐有更多認識與思考。

從胡恩威的生活與書籍觀察，他對於香港幾乎有一種「恨鐵不成鋼」的情懷，主要焦點則是在文化政策與基建上，次要則是對於香港人身處的社會現象感到麻木與停滯。《東宮西宮》系列作品呈現的是香港進入後九七時代的變化，議題紛呈，但最主要都是從香港本身出發，並不是打高空地去談回歸或政治層面的問題，也並非幾場笑鬧了事，而是試圖提醒很多香港人忽略而必須正視的現象。胡恩威以各種消費文化的包裝，去敦促觀眾思考背後那些他曾經一再為文訴說的議題。

## 小結

香港的變遷走到今天，已經經歷繁複的事件，所謂「五十年不變」早已經被打破。從殖民地歷史走到回歸，已然進入一個新的後殖民過程；香港人也從

---

<sup>69</sup>梁文道。〈消滅香港〉。《梁文道文集》，2006 年 8 月 20 日。取自 [http://hktext.blogspot.tw/2006/08/blog-post\\_3405.html](http://hktext.blogspot.tw/2006/08/blog-post_3405.html)。2014 年 3 月 19 日瀏覽。



過去對政府偏向冷感或較為冷漠，轉為愈來愈關注各種政治與社會運動。香港對於自身的覺醒，以及面對「回歸」而非「獨立」的特殊處境，亦使得許多人開始思考、創作關於認同議題的作品。

回歸期間各式影響香港歷史的大事件，都讓香港人懷著某種期待與憂慮交雜的心理迎向九七大關。1997年，香港正式回歸中國，從殖民地轉成特別行政區，開始了「一國兩制」、「港人治港」的特區政府治理；從第一任的董建華特首開始，市民對新氣象的期待，到經歷各方面如經濟、領導能力和重大事件的危機處理不當後變成負面的形象；第一波的不滿高峰在2003年的SARS時期爆發，這同時也是進念·二十面體與非常林奕華共同製作的《東宮西宮》系列作品的開始。歷董建華、曾蔭權到梁振英三任特首的香港，出現了非常多具有爭議性的政策與建設，這不但掀起了港中之間明裡暗裡的矛盾情結，亦顯出香港本身的缺陷與困境。

從回歸期以來的戲劇創作見證了香港政治與歷史的發展，劇作家們以各種香港故事的建構，或者是對中國的重新想像，試圖在文化上重構香港定位。面對時代的命題，香港社會本身的轉型，比起抗衡中國更值得注意。胡恩威這樣的創作者，平常已以文化工作者的身分去寫作各種議題的深入剖析，在戲劇上，也已然不是以「九七劇」的慣用題材去書寫香港，而是以直面的態度去切入、直搗問題的核心，並以消費文化做包裝，讓觀眾在易於接收的同時亦能促進思考：如何處在當下的香港，以及怎麼走出香港的未來。以下將就進念·二十面體的《東宮西宮》系列做細部的作品探討，看創作者們如何藉政治事件作戲，引發觀眾的自覺與思考。

### 第三章 把特首換成皇帝：第一集到第四集

2003 年是香港人自回歸以來感觸最多、對追求民主的態度開始轉向積極的一年。在經歷過中國統治六年後，香港居民對特區政府的經濟和民生各方面的施政感到失望，對整體經濟的發展也不具信心。在此同時，非典型肺炎(SARS)疫情的衝擊、知名藝人張國榮和梅艷芳的辭世等社會事件更令已經憂心忡忡的香港人更加焦慮不安，社會普遍瀰漫著一股低落的氣氛。

在這樣一個緊繃、充滿不信任感的氛圍下，特區政府仍然投下了一顆「違反民主精神」的震撼彈——推動《基本法》23 條的立法，挑動起香港人的「渴望民主」神經，而且引爆了當年七月一日五十萬人的大遊行。當時泛民主派開始分裂，無法整合民意的同時，親建制派也依舊是遵循特區政府和中央政府的路線。香港的社會運動愈來愈蓬勃，但受到關注的程度與各種活動的情況仍未引起足夠的迴響。當年由趙良駿導演、吳君如所主演的香港電影《金雞 2》(2003)，設定從 2046 年(香港回歸五十年)的時間點回顧了 2003 年所發生的重大事件<sup>70</sup>，該電影及時收集了香港人的集體記憶，提醒了觀眾當年是如此令人「肉緊」<sup>71</sup>的一年。

對香港人而言，「2046」是中國承諾「五十年不變」的期限，也像是一個符號。九七後的香港都沒有變嗎？導演王家衛在其電影《2046》探討「不變」對港人的意義：愛情是否不變？記憶是否不變？回溯到政治意義上來看，香港人的意識還停留在英國殖民時代，「馬照跑，舞照跳」，但是人們的生活在政權移轉、政策更迭的情況下已經有所改變，很多的美好事物只能回憶，而不復在，當然也不會持續五十年。「2046」成為兩部電影無限想像的引子，但其故事卻無法讓觀者真正知道現實生活具體會往何處去。在後現代與全球化的年代當中，藝術工作者過去曾經以「前衛」做為一種作戰方式，如今「前衛」的意義眾說

<sup>70</sup> 電影主要呈現了 SARS 疫情、七一大遊行、高官辭職事件以及自由行的開放。

<sup>71</sup> 形容緊張而複雜的心情。

紛紜，面對消費時代，如果只有「前衛」的姿態而無法實際產生效果，理念可能就無法傳達出去。進念·二十面體與非常林奕華也在這樣一個多事之秋的時間點得到創作靈感，選擇了勇於在形式上創新，以新的語言表達過去與當下的關係。《東宮西宮》系列的藝術世界，導演及演員以絕妙的手法展現了問題，他們透過多元的表演形式來述說「2046」的虛妄，同時表達自身希望的藍圖。

## 第一節 精神的失序：諷刺喜劇開鑼

《東宮西宮》系列第一集《東宮西宮 2046 之特首不見了》，靈感來自關鍵的 2003 年，各種政治事件引發香港人的覺醒，亦啟發了這齣「結合了棟篤笑、相聲、荒誕劇，處境喜劇和公民教育的劇場作品」<sup>72</sup>。《東宮西宮》的取名來自美國著名電視影集 *The West Wing*，又因香港特區政府總部有分東翼和西翼，似有相通之處，故而名之。創作者以各種千奇百怪的表演形式來呈現政界的各種畸形生態，整個演出共分成十六個段落，每段亦各有小標題：〈鬼唔知有序〉、〈唱好香港〉、〈MISS 特首〉、〈如來神掌 2003〉、〈特首不見了〉、〈下台吧！董建華〉、〈鬧的根源〉、〈官場怪談之鬼口罩〉、〈為什麼我們喜歡鬧政府〉、〈甚麼是政府 I〉、〈甚麼是政府 II〉、〈甚麼是政府 III〉、〈大學生真面目〉、〈無心之失〉、〈你問我 我問邊個〉<sup>73</sup>以及〈香港家書〉。演出開始時，舞台上已有一組桌椅，是如同傳統相聲表演的擺放方式：鋪著桌子的桌巾，以象徵中華人民共和國的大紅色為底，襯著香港特別行政區區旗<sup>74</sup>的圖案。第一位演員陳浩峰走出來，向觀眾自我介紹，並同時申明個人立場：「在香港這個非常時期，我們是不應該排演一齣以『鬧(罵)政府』為題材的戲，因為這樣會影響香港市民的信心，進一步打擊地產市道，加重財赤。其實我真的不願參與排演這齣戲……。」這樣一番義正詞嚴的話首先指出了這齣戲的背景，是因為現在這個

<sup>72</sup> 《東宮西宮 2046 之特首不見了》DVD 的介紹詞。棟篤笑即 Stand-up comedy，和相聲與脫口秀類似，像相聲一樣有預稿，但是注重與脫口秀一樣的與觀眾的互動性。請注意進念這段介紹詞是「結合」這些表演形式，而非依循這些表演形式的傳統表演方法。

<sup>73</sup> 「邊個」是粵語發音，指「哪個」的意思。

<sup>74</sup> 為五星花蕊的白色洋紫荊圖案，洋紫荊在 1965 年即為香港市市花，因此一直沿用到香港特別行政區區旗上。

非常時期；同時他又以「不得已」的態度、貌似站在政府這一邊的立場表達出戲的反諷性，原本高高在上的政治在此轉化為一種表演，成為可以嘻笑怒罵的具體對象。我們可以從陳浩峰模仿有人打電話威脅他的語氣開始，發覺他正在說反話。而他這些反話台詞的目的，就是要帶出這齣戲的主要批判對象—董建華特首。

為維護董建華，陳浩峰直指近期所有的事件都是侯賽因<sup>75</sup>所做，終於令得陳淑莊與伍嘉雯出場與之對罵，到後來轉變成內鬨，楊永德以假觀眾的身分出聲制止，令戲轉到下一段〈唱好香港〉。有趣的是楊永德在前一景詢問「戲怎麼開始」，其實是打算回溯這齣戲的政治背景；不只是 2003 年當年的事件，而是指出究竟造成問題的根源在哪裡。他在一塊白板上以正字標記統計特首選舉的票數；藉由事先錄好的旁白「唱名」，觀眾聽到很多故意混淆視聽的人名，如劉德華、黎智英和韋小寶等。但楊永德劃上的正字符號總是在董建華的名字下面。「唱名」有提到幾位重要的香港當代政治人物，亦有從中國古代的知名君主開始往近代唱名，在唱到現代中國，尤其在孫中山、蔣介石之後，接續了中華人民共和國的領導者，至鄧小平之後又接回了董建華。臺灣知名戲劇學者于善祿曾指出這樣一段唱名過程，可以使觀者從中觀察香港人如何認知自身所繼承的政治傳統<sup>76</sup>。「中國」一直都是香港人所認同的對象，對於「正統」在中華人民共和國一方也是接受的，這塊白板的正字顯示了香港特區政府的成立建基於中華人民共和國的支持，特首承接其意志選出及擔任，甚至所謂選舉只是一種形式，能夠承其意志才是最適合的人選。

〈MISS 特首〉明顯地表達了特首的政治宣示與實際的施政爭議。楊永德暫時變成了「特首」，以口形配著董建華宣誓的錄音再度「宣誓」，燈光轉換，舞台上所有演員進行了一場〈如來神掌 2003〉<sup>77</sup>的大比拼。董建華任內的重大的

<sup>75</sup> 1979-2003 伊拉克的最高領導人，2003 年同時也是伊拉克戰爭發生的時間，臺灣翻作海珊。

<sup>76</sup> 于善祿老師於 2013 年「華文劇場」的課堂上對此劇此段的講解。

<sup>77</sup> 1960 年代香港武俠電影裡的虛構武功，共有九式，最後一式為「萬佛朝宗」。本劇將這一個曾經流行的元素加上 2003 字樣，將之套用在政治比喻中。

議事件都在這場亂鬥中被大聲喊出，最後的「第九式，如來神掌，萬佛朝宗，連任！」指出了如此不得人心的政策將隨董建華連任而繼續，實在有苦難到極致的荒謬感。下一景的〈特首不見了〉，舞台上的螢幕播放著當年香港回歸的新聞畫面，以及董建華就任的種種片段。陳浩峰立於台上，唱出這齣戲的同名主題曲〈特首不見了〉：

特首不見了……

找遍每個房間 哪裡見到他

找遍了特首辦 無人見到他

是議論太多 還是決定太慢

上了神臺出外造訪係死定係生

問誰都不知道 何局長<sup>78</sup>不知道

問誰都不知道 梁司長不知道

問誰都不知道 連董太都不知道

人人在議論時候 事態嚴重不可洩漏

\*

找一個代替他 有眼耳鼻會說話

找一個代替他 做特首不可怕

找一個代替他 教佢照讀對白

重頭學見步行步落區演講都不怕

找遍了全香港 哪裡見到他

---

<sup>78</sup> 指時任民政事務局局長的何志平，2003年他在車公廟為香港求得「凡事不吉」的卜籤。



找遍了珠三角 無人見到他  
是決定太多 還是行動太慢  
有病入廠北上造訪係死定係生  
問誰都不知道 解放軍不知道  
問誰都不知道 人大都不知道  
問誰都不知道 連中央都不知道  
人人在議論時候事態嚴重不可洩漏


Repeat\*

What Goes Up Must Come Down  
What Goes Up What Comes Down  
Who Goes Up Who Comes Down  
He Goes Up He Comes Down

Repeat\*

重頭學照上議會亂喻廿三都不怕

這首歌透露出創作者認為領導者顛預無能，已然嚴重到應該要找人取代他的地步，歌曲是快節奏的抒發，配合令人眼花撩亂的片段剪輯，其不滿已到了不吐不快的地步。陳浩峰作為歌者，卻是站在螢幕後面。螢幕上打著董建華的話：「不要做一些不利於國家，不利於香港，不利於一國兩制的事。」，陳浩峰在各個政治人物出現的影像中聲嘶力竭的演唱，原本令人發笑的諷刺歌詞居然使筆者感受到，嘲弄政府的比喻愈荒謬，愈突顯香港人無力於現實的狀況，這



段主題曲演唱同時也表示董建華作為演出「真正主角」的定位。歌曲的呈現當中，快節奏且令人眼花撩亂的董建華和各個同期政治人物的剪接片段，與這個演出的製作人員名單是一起出現在螢幕上。周蕾在〈香港及香港作家梁秉鈞〉裡評論梁秉鈞對於物件文化的詩作表現(周蕾 137)<sup>79</sup>，筆者認為也可以挪用在這段主題曲所捕捉到的意象組合。周蕾指出梁秉鈞詩中的「物件」是多媒體化的，這些「物件」比起原本在中國古典詩中的角色更加乏善可陳，梁秉鈞讓這些「物件」以一種新的拼湊方式展現新的關係，意即他詩作中的「物件」本身並不具備特殊意義，也不能代入傳統的比喻，「物件」必須經過詩人的排列組合才能顯出詩人想表達的意境，詩人的組合結果才是解讀詩作的關鍵，而非「物件」本身，因此「物件」在梁秉鈞的作品裡具有「消耗性」。「這就猶如千百個形象在我們眼前被攝影機「卡搭」「卡搭」地拍下然後加以沖晒，目的在展示出它們缺乏英雄志向但卻充滿純物質而靈巧善變的存在。」(周蕾 137)梁秉鈞詩作裡那種如同攝影作品排列的視覺感，與陳浩峰唱歌時搭配的這段影像，竟有異曲同工之妙。董建華等政治人物在這段演出也變成了「物件」，而且是在歌曲、表演和多媒體影像中創生出來的、符碼互涉的物件，處於創作者的眼睛和觀眾的眼睛之間，處於「歌詞」和科技化視覺之間，而且做為舞台景觀，如此的畫面更加立體而複雜，政治人物的形象微縮在影像上，透過剪輯而操縱了時間的承載量。陳浩峰的歌唱形象、董建華等人的影像和製作人員名單，各自透露不同的訊息，卻是以這種「不搭」的配置一同在舞台出現，快速而消耗地讓觀眾無法看清或記清細節；同時卻又透過這種焦點不清的組合，指出這個表演的本質：以雜燴鬧劇的形式表現香港政治之謬。

主題曲結束之後，〈下台吧！董建華〉是一段非常刺耳的控訴，葉燕芳朗讀

---

<sup>79</sup> 「梁詩中的『物件』也同時是多媒體化的：它不再是中國古典詩中的物，而是一個在古典詩、繪畫和攝影間創生出來的、符碼互涉的物件；處於古典詩人的眼睛和現代攝影家的眼睛之間；處於語詞和科技化視覺性之間。」周蕾。〈香港及香港作家梁秉鈞〉。《寫在家國以外》。香港：牛津大學出版社，1995，頁 137。

香港作家陶傑的〈下台吧，董建華〉<sup>80</sup>，以非常矯揉造作的姿態，即傳統朗讀比賽那種浮誇的聲情突顯這篇經典文章的沉重批評：



不要再誣衊香港人對你的統治的厭惡、對前殖民地政府的懷念是「情結反應」，不，這都是基於無數事實的理性結論。你「八萬五」的災難政策蒸發掉香港人的血汗，你包庇一個個操守有問題的高官，令人質疑你的智商和基本判斷力。五年以來，你像一個考試連連不及格的頑劣學生。你要香港人為你賠上帳面三萬億的昂貴「學費」，但你仍年年留級，從禽流感的四則運算，到非典型肺炎的微積分；從歷史的修養，到經濟的常識，你無一不考個光蛋。世界上任何一家學校，都會勒令這樣的一個學習能力遲緩異常的學生及早退學。……「借問瘟君欲何往，紙船明燭照天燒」，董建華，你就是最根本的災難，香港人真的不需要你。請你勇於面對自己，面對你的家庭，面對歷史。像西方反戰人士對布殊講的一句話：Shame On You。(陶傑)

由於文章本身已經充滿情緒化的文字，葉燕芳以愈來愈急促的高音，甚至如同起乩並尖叫地喊出內容時，董建華到底做了哪些事已經不再重要，而是這檄文般的呼叫如何反應了香港人的積怨與不滿。陶傑已經是訴求情感，而葉燕方的朗讀把它推至更大的政治呼籲，激情如群眾運動的現場。葉燕芳唸完全文，燈光瞬間全暗，再亮燈時她即被兩位男演員架走，暗示這種群眾心聲不為政府所容。

從剛剛就在舞台上晃悠的「特首」楊永德在此刻成為主角，他開始分析剛

---

<sup>80</sup> 陶傑亦是傳媒工作者，有「香港第一才子」的稱譽。〈下台吧，董建華〉是他 2003 年的著名文章，嚴厲抨擊董建華政府的種種失誤，引起社會極大迴響。〈下台吧，董建華〉。《明報》2003 年 4 月 2 日：D09 時代 黃金冒險號。

取自<<http://novelasia.com/forum/topic.php?postid=5304>>。2014 年 2 月 5 日瀏覽。



才的朗讀。乍聽之下是客觀的看法：「這篇散文的結構可算十分工整，完全掌握了中國白話文裡面，議論文、抒情文的精華。」但過不久他話鋒一轉：「這位小妹妹完全是受到傳媒影響的一個犧牲品，香港的傳媒為了刺激銷量，賺更多錢，不惜不擇手段，踩著人家抬高自己。」他繼續大放厥詞地批評，如同每一個政客擅長操弄的政治語言一樣，嘲弄、批評上一幕的朗誦只是被傳媒影響、被有心人士利用的結果。接著他展示了一個新觀念：「鬧」之後要有行動。「鬧人要達到目的一定要知道你『鬧』的對象最怕是什麼。沒錯，『鬧』的情理之中應該夾雜一點恐嚇的成分。『鬧』不一定要大聲，不一定要兇。」甚至他還舉出美國總統布希對伊拉克的海珊的作為，就是一個在鬧人之後有實際行動的例子。這個概念分為兩個層次來看，一個是鬧人之後真的有所行動，另一個是知道鬧的對象最怕什麼，針對那點去鬧他，並帶有恐嚇的成分。創作者之一的林奕華導演甚至到場刊中特別強調：「『鬧』不一定是把情緒訴諸於大聲……而是可以有實際行動的跟進。」（引自陳嘉銘）<sup>81</sup>從一般的政治運作到社會運動的進行其實一直都在拿捏這種「鬧」的分寸。楊永德的這段鬧人理論、舉例，以及之後與陳浩峰的演示，雖然是一場精采的辯才，但同時也顯示了這個演出停留在「鬧」而無後續的層次；即這場表演的本質就是「鬧」，但卻未能有劇場演出以外的實際行動，十分弔詭。這一景更多是在暗諷政治人物的死皮賴臉，故意曲解反對的聲音，董建華在大眾心目中的形象已是昭然若揭。

〈官場怪談之鬼口罩〉是本次演出最被廣為傳頌的段落之一，以飄來飄去的女鬼穿遊在兩個高官之間，為買口罩防範 SARS 而疲於奔命，影射在重大疾病肆虐之時，高官仍互相推責<sup>82</sup>的情形。這段表演十分生動，陳淑莊扮鬼，顯出香港政府遇事無人出來負責，所有公務員如同鬼魅般，面目與聲息皆不清地隱於大眾視線之前；再加上伍嘉雯極有渲染力的旁白，這兩個面貌看不清的高

<sup>81</sup>引自陳嘉銘。「『白』的智慧，『鬧』的感動」。《信報財經新聞》2003年4月25日：P28 副刊文化。取自《WiseNews 慧科新聞知識庫》。2014年3月9日瀏覽。

<sup>82</sup>影射當時財經事務及庫務局局長馬時亨，衛生福利及食物局局長楊永強，以及衛生署署長陳馮富珍。

官，其實就和已然失蹤的特首一樣，都無法對民眾和疫情負責。〈為什麼我們喜歡鬧政府〉裡鍾家誠和陳淑莊分別模仿了王家衛經典電影《花樣年華》裡的梁朝偉與張曼玉，兩人的動作、語氣都刻意節奏緩慢，「鬧政府」在電影配樂的襯托下有了文藝腔的調調，這種反差形成莫大的喜感：

陳：政府沒得救的。

鍾：(長嘆一口氣)咦？為什麼那邊這麼多人排隊？

陳：排隊填 Form 啊！

鍾：填什麼啊？

陳：你想「鬧」什麼就填什麼囉！

鍾：「鬧」政府什麼好？

陳：(捉住對方的手往自己身上摸)鬧政府好舒服的！

「政府沒得救的」是創作者的心聲，陳淑莊用「鬧政府好舒服的」向鍾家誠調情，「鬧政府」變成一種可以排隊填表、自由發揮，兼成釋放壓力、人人可做的事情。

〈甚麼是政府 I〉玩起一連串的文字遊戲，這個段落的搭檔是鍾家誠、伍嘉雯，兩人看起來就像在做一場「說文解字」的英語教學，一氣呵成，相當有默契：

(兩人拉著白板出現，上頭寫著 WHAT IS GOVERNMENT?)

伍：今日我們要跟大家介紹「什麼是政府？」

鍾：英文也就是”What is government?”

伍：這裡好像少了一個 a 字！(動手加上)

鍾：應該是”What is a government?”



伍：但是政府只有一個喔！

鍾：所以不應該是 *a*，是 *the* 才對。(動手改)

伍：但政府有多達十八萬人喔！

鍾：所以 *governments* 應該加上 *s*。

伍：(加上 *s*)沒錯，複數就要加上 *s*。

鍾：(邊講邊改)那就不應該是 *What is*，而是 *What are*。

伍：也就是”*What are the governments?*”。咦，但是我們現在常常「鬧」政府沒有方向耶？

鍾：是不是應該把 *what* 改為 *where* 呢？(動手改)

伍：”*Where are the governments?*”「政府在哪兒？」。

鍾：但是政府自己不會走的！

伍：它是死物來的，要靠人去推動。

鍾：所以就不應該是 *where*，應該是 *who*。(動手改)

伍、鍾：*Who are the governments?*才對。

伍：香港政府全部都是香港人吧？(鍾先動手加上”*KONG*”)

鍾：對啊！那麼會不會是”*Who are the Kong governments?*”才對呢？

伍：為什麼是 *Kong governments* 呢？而不是 *Hong Kong governments* 呢？

鍾：現在香港人把 *Hong Kong U*(香港大學)叫做 *Kong U* 嘛！

伍：省回一個 *Hong* 字，環保一點。

鍾：但是大家知道香港政府的全名嗎？

伍：中文是「中華人民共和國香港特別行政區政府」。

鍾：英文就是：*HKSAR。Government of Hong Kong Special Administrative Region The People’s Republic of China.*

伍：那麼香港政府的架構是什麼呢？

鍾：不如大家先看看我身後這幅圖先。

(兩人下場，其他演員接下段。)<sup>83</sup>




兩人表面上是討論文法問題，但實際上是在「鬧」政府的沒有方向、沒有人推動，彼此間的一搭一唱是為之後接力的演員們探討政府架構一景的暖場。進入〈甚麼是政府 II〉，進念繪製的巨大政府架構圖緩緩降下，四名演員楊永德、陳淑莊、陳浩峰和葉燕芳立好譜架面對觀眾，一人一句「話政府」。有別於前面的表演，四位演員不再「扮演」其他人，而是單純的講者，將政府目前的制度及其所引發的事件向觀眾做說明，同時又集中火力地冷嘲熱諷「問責制」到最後根本不知道做錯該找誰負責的窘況；這當中充斥大量的政府機關名稱和政治人物的名字，讓這個表演的本土性更強，是做給香港人看的政治喜劇，最後演員們拋出了一個關鍵問題：「我們現在天天『鬧』董建華和特區政府，其實我們是在『鬧』人還是制度呢？其實我們是在『鬧』制度還是人呢？到底是人出了問題還是制度出了問題呢？」此問題牽涉極廣，錯綜複雜，但基本上這是人與制度互動關係出來的結果，兩個因素任一個產生問題都將影響香港社會，最終要改變這種惡性循環的關鍵還是在人身上。

接著兩個演員鍾家誠和伍嘉雯繼續以相聲模式評論政府架構，以「劃鬼腳」比喻互相卸責、職權模糊的政府架構，這段表演最有趣的部份是兩人走到接近暗場處繼續對話的同時，陳浩峰在黑幕的另一邊做出另類的「註解」，也就是兩組演員的表演令舞台畫面同時呈現了「評論/潛台詞」的對照；陳浩峰極為誇張又生動的語言與肢體，反映了香港人的犬儒心態。兩個演員進展到開始批評香港人不懂思考，這個環節也表示了創作者對現在香港人的看法：不只是政府的問題而已，而是香港人自身也不去想任何東西。創作者甚至以一成不變的電視節目為例，指出電視節目各種形式的重複都是因為觀眾只接受同一套東西。為什麼香港人不願思考？創作者發掘了原因：因為個人力量有限以至於不

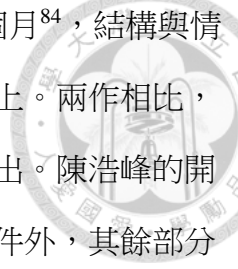
---

<sup>83</sup> 英文的斜體和標點符號為影片本身字幕所標示，筆者以字幕為準打出此段對白。



認為能夠改變，於是不想思考，也沒有辦法形成足夠的改變力量，只能淪為罵戰，「是甚麼讓我們只懂得罵人而不懂罵自己？」敲出了自我反省的警鐘。陳浩峰與葉燕芳再度出場，表演了一段更加展現創作者主觀視角的年輕人面貌，軟趴趴的說話方式，心中只有吃喝玩樂，不願努力亦不願了解政治和政府的心態。「年輕人」在這個環節以相當負面的形象出現，幾乎失真了。筆者認為時下年輕人視野狹窄固然是一個批判點，但這段表演實際上是接續著創作者對於「政府的失能」和「香港人無法從自己做起」的觀感，到後來就是一種「恨鐵不成鋼」的心態，指出了整個社會都有問題。

〈無心之失〉在一個假設性的當眾小便事件上打轉，表面上強詞奪理，其實是在表現所謂「民主」為何？正反兩派的爭辯十分激烈，各種意見看起來都是十分荒謬的牽拖，只有陳淑莊不斷力陳法律和道德等各方面的理由，但到最後卻是其他演員以排他的多數決贏得勝利，認為這個事件只是「無心之失」。這種只是多數決的民主是否就是香港人耍的呢？創作者透過如此的情節提供觀眾思考方向。〈你問我 我問邊個〉在陳浩峰唱完整首歌後，以獨白方式發問，香港人在面對今天的困境時必須自我反省的是「負責任」和「問問題」。最後一幕的〈香港家書〉，所有的演員都退場了，只有螢幕上播放著香港幾十年前的街道人文風景，以及在螢幕後方緩緩降下的董建華人形立牌，做為一個對照。旁白緩緩說出：「……有沒有思考過這些批評反映出甚麼文化與社會現象？可能你會覺得這些批評對你不公平，你已經盡了力，在你能力範圍以內做到最好，你可能覺得香港人針對著你……」將前面所有表演所引起的激情，在即將落幕的時刻歸到理性平靜的一面，探討「領袖-人民」之間相輔相成的關係，兩者之間不應該只是對立的關係，而是應該共同找出「香港人」的某些特質；如今香港人的「犬儒」與「反智」是這個社會失去動力的原因，在檢討政府的同時，亦是香港人自我檢討的時機。



《東宮西宮》系列第二集《問責制唔制》與前作僅相差四個月<sup>84</sup>，結構與情節多類似與重複，創作者所要表達的主題依然鎖定在董建華身上。兩作相比，第二集因為新意缺乏而遜色不少，但還是有些微的調整可資提出。陳浩峰的開場〈香港再起機之強人來了〉除了交代這四個月以來的政治事件外，其餘部分都是不斷地胡亂聯想與延伸，陳浩峰的誇張表演更令演出相當冗長而令人不耐。葉燕芳在〈特首於七月十七日兩名官員辭職當天會見新聞界談話全文〉將當年董建華在7月17日回應「七一大遊行」的談話全文重述一次，一如前作對陶傑文章的處理方式；從這裡可以看出創作者不只是想要以模仿重現政治的畫面，這裡更複雜的意涵是重現「話語」，將政治人物面對新聞界的一席談話重新放置到劇場裡面對觀眾，這番談話在不同的環境、不同的設計之下被呈現，觀眾可以看到站在後方的陳淑莊以一張冷臉聆聽演講，終於在後段出聲「快些！」促使葉燕芳不斷加快速度，甚至到最後乾脆一起把講稿念完，顯示了董建華這番談話的官腔、冗長以及無法真正回應人民訴求的問題。楊永德在〈甚麼是責任〉一段裡又是一次「董建華」獨秀，他個人的表演十分有說服力，不是表面模仿上特別像，而是將政治人物的潛台詞與樣貌表露得十分傳神，但是在和陳浩峰示範「如果對方打你一耳光，你如何讓對方跟你道歉的」情境卻失焦了，兩人的差別只在於敢不敢恐嚇彼此而已，比起前作「是否行動」的談論，這段表演只淪為搞笑而已。伍嘉雯的〈骨場怪談之自己搽自己〉，與前集類似段落〈官場怪談之鬼口罩〉說鬼故事的方式相比較，這集改為色情電話的鹹濕口吻，敘述兩名男子到「骨場」去按摩，卻不願意讓女按摩師推油，其中的台詞「把油給他好了，他自己懂得搽！」、「有些地方他自己搽才搽得到！」和「搽或不搽，給誰搽是我們的家事，不用你理會」等等都是比喻問責制，也就是指過去都是由董建華概括承受所有執政失誤，在實行問責制後則是讓出事的高官自己負責，「搽」字大概能讓人聯想到「擦屁股、收拾爛攤子」之意，但這

---

<sup>84</sup> 《東宮西宮 2046 之特首不見了》首演於2003年4月，《東宮西宮問責制唔制》首演於2003年8月。

段表演卻總顯得有些莫名其妙、毫無頭緒，在諷刺的精準度上不如前集。輪番發言的〈甚麼是政治〉的主題自然還是放在檢討「問責制」，但很有趣地將之與過去的殖民地政府相比較。

往日以香港總督為核心的政治體制，帶出了高效率、權力集中和高度法治的社會，但照著此架構沿襲的特區政府卻發生諸多問題，不得人心，創作者在透過演員指出這是因為主政者「用人治的方式去處理制度問題」，方法不對，「問責制」到最後也只是把責任推回最上層，由特首概括承受。創作者透過四位演員的口，重新肯定了殖民地政府在各種職務間的制衡、收集民意的有效方式和清楚分工，在過去都能推出平衡各界利益的政策，整段檢討到最後，甚至認為可以「走回頭路」。這種對政治的理解，筆者認為這當中美化了殖民地政府，忽略了殖民統治在促成商業繁榮的同時，對於公共福利、社會服務和貧富不均等問題的忽視程度也是成正比的；而且殖民地政府與英國政府，比較起特區政府與北京中央政府在互信基礎上也有差異，更複雜的是，當從殖民地政府出身或培養的港人官員過渡到特區政府時，他們延續了殖民地官員的精英主義，官僚體制依舊，因此也無法真正體察民意的需求。創作者追昔往日的論調，又視之為建議，似乎方向失準。〈揸住中指做人〉將「宗旨」比作「中指」，諷刺當今的香港民選議員們毫無道德操守，也不認真問政、沒有執政能力的情形；創作者藉此段拋出「2007年直選」的議題，但是並非正經地議論直選是否可行，而是讓演員耍嘴皮子。茲舉鍾家誠的台詞為例：

我在外地生活多年，我很了解外國的選舉制度，沒有人比我更清楚外國的選舉制度，我贊成必須盡快全面直選，但「盡快」不就是「立刻」，「盡快」是需要時間來沉澱，你知道，中國有十三億人口，當中近十億是農民，是不可以馬上直選的，但我們要很快，香港很快便要舉行直選，不過我們一定要十分小心，因為直選過急，會讓那些台獨份子、藏獨份子、法

輪功、拉登、巴解、真理教、CIA，利用來擾亂香港，擾亂香港的經濟，香港便會由一個動感之都，搖身一變，變成動亂之都。



這段聽來甚有道理但實際上有待商榷的台詞，諷刺了當前民選議員的嘴臉與素質，也表現了他們對直選爭取的無力和無能。此演出隔年人大常委會延後直選的決議<sup>85</sup>，讓這段演出如同預言。

第一集與第二集的相似度極高，幾乎可視為同一主題，也就是針對特首董建華施政，尤其強調高官問責制失誤問題的上下集。這兩檔演出引起了許多不同的反應，除了對當時荒謬處境的發笑，亦讓人更加去省思一個領袖的「自我防禦機制」(Self-Defense Mechanism)是如何地走向偏鋒。由董建華所領導的政府官員們，其「自我忠誠」(Self Integrity)也不知去了哪裡。這兩集在談論特首自以為是的治港策略的同時，也點燃了香港人去思考：

……如何能讓我們有「自由」地選擇我們的領袖而不是特首，這關係到憲法機制改革問題。或許那革命就是如何讓我們有智慧和理性地(個人心智自由)去選擇我們的領袖而不是特首，這是關係到這城人們的素質問題。這革命不用流血，但肯定要得到很多「自我忠誠」的堅持。得賠上很多中產和資產階級的安逸，甚至權勢的失落；還有人們對自我責任承擔的反思務實亦不可或缺。(馮美華)

這樣的評論正好印證「人民-領袖」間的辯證關係：人民對政府的管治能力有所期待，政府亦能了解人民的需求，並在真正滿足人民之後，提升政府的績效。進念的這番鬧劇，在呈現領袖虛幻的狀態時，也擔負起公民教育的責任，讓劇場突顯了教化的能力；在過去，進念是以疏離而隱晦的策略去談政治，現

---

<sup>85</sup> 2004年第十屆人大常委會第九次會議審議決定，2007年行政長官將非由普選產生，2008年立法會選舉則半數由普選產生。



在則轉趨大眾，試圖以表面淺顯的鬧劇埋下顛覆的種子，整體的思考是充滿知性的，但創作者首先讓觀眾的情緒抒解開來，才能在易於接受的同時慢慢進入思考。進念想要激發的，是每個人自我領導的精神。

進念這條擁抱大眾的路線，極為坦白地去談特區政府的問題，這是否也指出了觀眾無法再領略進念前期以零散符號和肢體語言呈現的劇場？筆者認為，在一個政事空轉數年不見起色的城市裡，單刀直入地去切開問題，也是一種促使觀眾思考的方式。在呼籲特區政府能夠改變的同時，創作者亦希望香港人自己也可以改變。「鬧」不只是抒發情緒，供大家一笑樂之而已，創作者希望引發觀眾的感動，重新對香港這塊地方有所警醒。第一集的名字「特首不見了」除了表明董建華的施政無效外，也指出了「領袖的缺席」，他的「堵住耳朵」<sup>86</sup>似乎在對歷史說：「我不在那兒，不在你找我的地方。」(周蕾 89)<sup>87</sup>真正具有領袖特質可以帶領香港的人並不在其位，香港人必須透過改變、重建自我的價值定位，才有可能產生真正體察人民需求的理想領袖。九七回歸之後的新體制並未讓人民感受到太多好處，特區政府的政策也遲遲抓不到改進的節奏，胡恩威在1998年的文章〈廣播政策新紀元〉談到制定公共政策必須公開：

大部分香港人都把造成經濟危險的所有責任推在董建華身上，這種說法實在有欠公平。造成目前泡沫式經濟危機的遠因早在九十年代開始種下，高地價政策培養出一種投機文化，九七的界限在民間營造出一種末世的氣氛；另一方面，中方為了平穩過渡，只著重營造短期性的歌舞昇平。種下危機的，是香港政府，是香港商界，是香港政界和香港傳媒，當然港英政府的責任最大，因為她權力最大，既有決策權也有執政權，而香港只有商界能有足夠的實力影響政府的決策，但商界只顧短期利益，間接催生港府

---

<sup>86</sup> 筆者借用前香港樂團 Beyond《長城》的歌詞來形容。

<sup>87</sup> 周蕾以此句敘述隨身聽這樣的設備導致了「聆聽革命」(revolution in listening)，藉由躲藏而能夠聆聽得更大聲，帶來一種自由，允許聆聽者成為歷史中消失的一部分。筆者在此借用表面的意思。

的泡沫經濟政策。(胡恩威《經》205)



胡恩威這段早先的評論已經先梳理了特區政府之所以走到今天這個地步的遠因，當商界背景的董建華接任治理香港的責任時，他沒能處理前朝政府的遺緒，本身的視野亦不夠清楚，即使提出了頗有見識的藍圖，卻在只講求商業利益的格局當中，終於惶惶然而無所作為。這篇文章發表後的五年，胡恩威與林奕華將原本只是為文批判的情形，乾脆地推成實質表演，讓演員躍上舞台大表不滿。制度面的探討掀起了香港各界的討論，兩位創作者在其後推出了更多不同層面與主題的表演，蔚為風潮。

## 第二節 茶壺裡的風暴：政權替轉，誰懷念誰

《東宮西宮》系列第三集〈開咪封咪〉，陳浩峰在開場〈梁天來〉裡又再一次成為不可忽視的亮點。本集是從當年兩個事件開展：歌神許冠傑<sup>88</sup>開咪，電台名嘴鄭經翰與黃毓民封咪。很明顯地，後者是真正的議題，掀起的是「媒體怪象」以及「言論自由」的話題，但兩位創作者卻是以在 2004 年復出的歌神許冠傑做包裝，讓擅於歌唱的陳浩峰帶出這場娛樂與政治並存的大秀。陳浩峰出場的裝束是模仿當年許冠傑復出演唱會《許冠傑繼續微笑會歌神》<sup>89</sup>上的「紅白藍膠袋裝」，是由香港知名舞台服裝設計師陳華國設計以紅白藍膠袋為靈感製成的舞台服裝。紅白藍膠袋的發明源自 1960 年代的香港<sup>90</sup>，被視為香港文化的代表之一。因此當許冠傑穿上這套舞台服，即引起了大眾熱議，雖有評論從潮流角度批評「似奇觀多過像時裝」(朱耀偉 172)，但更多人肯定了許冠傑在服裝上融合 1960、1970 年代香港文化的巧思。陳浩峰模仿其服裝與唱歌，除了突顯許冠傑作為其模仿原型，亦挑起觀眾對香港精神再現的注意，藝評人草木在當年的劇評上寫道：

<sup>88</sup> 香港歌壇第一位被封為「歌神」的資深歌手。

<sup>89</sup> 本集首演於 2004 年 8 月，《許冠傑繼續微笑會歌神》演唱會是 2004 年 6 月。

<sup>90</sup> 紅白藍膠袋詞條。《維基百科》

<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%B4%85%E7%99%BD%E8%97%8D%E8%86%A0%E8%A2%8B>



在今次演出中，陳浩峰的位置更加吃重，他扮演歌神許冠傑，還用了他演唱會的象徵—紅白藍膠袋—做戲服。歌神開咪由年頭的「○四祝福你」開始，揭開一整年的撲飛熱潮，歌神不是一個普通的歌手，他已被公認在香港文化及本土意識的特殊地位，他早年的一曲「鐵塔凌雲」，如果要選為香港代表的歌曲的話，機會也不少。而且歌神諷刺時弊的歌曲風格，也給陳浩峰發揮的空間。(下段)歌神開咪當然令大家擺脫去年的噩夢，有它積極的意義。(草木)<sup>91</sup>

創作者讓陳浩峰穿上這套服裝，除了讓觀眾一眼即知其模仿對象，更重要是藉著這樣一位以其作品反映社會、諷刺時弊為特色的經典歌手，來對應《東宮西宮》這個作品同樣也是以反映社會為其目的，如此去喚起觀眾對香港文化與社會的重視。至於「梁天來」這個題名本身是一齣著名的粵劇，在這段開場當中就又另提到粵劇《鳳閣恩仇未了情》做為諧音之趣，都是香港人的集體記憶；同時「梁天來」與「楊乃武與小白菜」都是著名的古代冤案，指出「有口難言」的苦況，影射香港媒體現象。

於是〈繼續歌神#1〉裡，陳浩峰唱起許冠傑的招牌歌曲，營造出「歌舞昇平」的假象；同時又質疑已然被「造神」的形象，用刻意的情感話語嘗試拆解「歌神」的神話。話鋒一轉，又以美食來比喻香港人的「搵食」<sup>92</sup>，經濟生存的困難在 CEPA 的簽定與施行後，從原本力圖恢復香港經濟的美意，到後來見效不彰，製造業等北移中國，香港本地工作機會不穩定，中資赴港所造成的股市與房市炒作、貧富不均，都成為陳浩峰不斷催促台上的「香港人」們搵食的話語。接下來的三段表演，無論是楊永德突然發聲的「我要說話！」，並在陳浩

<sup>91</sup>草木。〈三集東宮西宮〉。《IATC 國際演藝評論家協會（香港分會）》2004 年 10 月 25 日。取自 <http://www.iatc.com.hk/?a=doc&id=24070IATC>。2014 年 9 月 27 日瀏覽。

<sup>92</sup> 混口飯吃的意思。

峰試圖阻止時指責「你打壓言論自由」；「選舉論壇#1」裡的溝通與不溝通；楊永德與陳浩峰又似傀儡又似雙簧的對話，談論香港人有「各式各樣」的自由，包括「言論自由行」與「吹水的自由」等，都是同樣的主題。

〈核心價值之阿媽係女人〉是本集的著名段落。虛構一名大學教授提出「阿媽係女人」理論並得到國內外關注的事件，指出學者的荒謬，將人盡皆知的常識當成重大發現，創作者以各種詞彙的組合挖苦這種現象，楊永德的表演流暢，節奏又恰如其分，逗得台下觀眾哈哈大笑。但是問題來了，這段表演有什麼意義？顯然不只是談言論或「吹水」的自由而已。細察這段內容，首先「阿媽係女人」這句話本是廣東話歇後語，意指顯然易見、不用講也能夠明瞭的事情，創作者用來比喻學者的言行，但這段表演放在此卻有些奇怪。因為這段表演並未像其他段落一樣呈現「言論自由」的主題，而且特別取學者為對象來嘲弄也令人摸不著頭緒。筆者認為從標題取名「核心價值」這個名稱應有些可判斷創作者動機的蛛絲馬跡。「香港核心價值」是從 2003 年起開始被討論的議題，起因是特區政府的施政措施招致民間不滿，民間的許多人士認為香港回歸中國後失去了一些基本的生活準則，遂希望能夠找回「香港核心價值」以提醒香港社會。

「香港核心價值」這個詞引起了廣泛的討論，並且發展出幾種不同的版本，其中與本段演出最高關聯者乃 2004 年的《維護香港核心價值宣言》。其中提出：

香港在過去發展過程中積累了一些成功的經驗，港人不懈的追求造就了有香港特色的地方文化，而支撐這些經驗和文化的，是港人引以自豪，也與全球現代化文明接軌的一些體現香港優勢的核心價值。它們包括：自由民主、人權法治、公平公義、和平仁愛、誠信透明、多元包容、尊重個人、



這些「香港核心價值」看起來相當冠冕堂皇，同時也相當「阿媽係女人」；這些名詞實際上是很普遍的價值觀，實在不能算是香港特有的產物。如果說這段表演就是在諷刺這篇宣言的「創新性」，似乎相當合理；但是注意宣言下面的連署名單，又赫然可見胡恩威的名字，而不見林奕華的名字。我們不清楚這是否算是兩位創作者之間的意見分歧，或是對於這份宣言的矛盾感展現。這份宣言的道理人盡皆知，但有些其實是「現在」的香港人正在努力的目標，尤其以「自由民主」最為顯著。知名香港法律學者戴耀廷<sup>94</sup>曾對這個演出寫過評論，文中他認可這段表演對搞學術的人的諷刺，但他也提出了新的想法：

「阿媽係女人」沒錯是常識，但若社會有人提出「點解阿媽一定要係女人」或是「唔係女人都應該有權做阿媽」的說法時，講「阿媽係女人」就未必沒有意思了。(戴耀廷)

戴耀廷先點出了性別論述的開展可能，同性戀者的收養權和對於跨性別認同都可能顛覆這句傳統俚語的內涵，如果「阿媽」都不「阿媽」了，那楊永德理所當然的名詞聯想當中，一閃而過的「民主普選」就可資討論了。戴耀廷在同篇文章的最後點出：

「民主要普選」也是那麼簡單直接。這不是說「民主是普選」，有普選並不一定有民主，但要有民主就一定要有普選。但當有些人提出「民主需要選舉，但不一定需要普選」或「民主是精神，並不一定要用普選來體現這民

---

<sup>93</sup> 〈維護香港核心價值宣言〉。HONG KONG GREAT SPEECHES 2007 年 6 月 7 日。取自<<http://ppt.cc/u8tX>>。2014 年 4 月 21 日瀏覽。

<sup>94</sup> 香港大學法律系副教授，「佔領中環」的爭取普選行動概念的提出者。

主精神」時，那學者提出「民主要普選」，如「阿媽係女人」一樣，雖是那麼簡單，那麼人人皆懂的道理，也並非無事找事做了。(戴耀廷)



這段表演確實很有意思，其與前後的表演主題不甚關聯，但表面上對學者的辛辣諷刺卻還是能博得滿堂彩。細一點想，創作者提出「香港核心價值」的必然性討論，在有意無意間引出了我們的懷疑，習以為常的事物與觀念變得要重新思考，尤其是香港對民主的需求是什麼？創作者在這段表演僅僅讓我們產生疑問，他們自己的看法又是如何？自第一集以來的表現，以及兩位創作者在不同時間點發表的時政觀點，都可以顯示他們的疑慮。胡恩威曾表示「普選不能解決現時的政治困局」(胡恩威)<sup>95</sup>，林奕華則針對香港人的視野，認為「民主，是要由生活做起的，不是只懂要求政府，反而要懂得要求自己、面對自我。」(引自周臻樞，李以莊)<sup>96</sup>兩位創作者在探討香港民主的道路上，依然都是對「人」與「制度」層面保持長期的觀察。

來到第四集《西九龍皇帝》，已然是董下曾上的新時代了。同時這個標題也指出此次探討的對象是香港的大型發展計畫-西九文化區。西九文化區的發展計畫可以遠溯於1996年，原計畫區名為「西九龍文娛藝術區」。特區政府萌生發展「世界級文娛劇院」的概念，1998年董建華於施政報告中宣佈「為了協助香港發展成亞洲娛樂之都……計畫在西九龍填海區興建一個設備先進的新表演場地」<sup>97</sup>整個概念規劃到2002年，時任政務司司長的曾蔭權，擔任西九龍文娛藝術區發展計畫督導委員會主席，從概念基礎的設計、單一招標模式等等規劃都

<sup>95</sup>胡恩威。〈支持香港的和解政治〉。《湯本論壇》。取自

<http://www.tangben.com/WYluntan/06hk.htm>。2014年4月21日瀏覽。

這篇文章原載《亞洲週刊》。確實的時間不明，據文中所述劉千石等民主派與中央政府和解溝通一事，筆者約估為2004年夏天的文章。

<sup>96</sup>引自周臻樞，李以莊。「橫眉冷對」。《大學線月刊》。取自

[http://www.com.cuhk.edu.hk/ubeat\\_past/060272/story05.htm](http://www.com.cuhk.edu.hk/ubeat_past/060272/story05.htm)確實時間不明，據文中敘述推測應為2006年的文章。2014年4月11日瀏覽。

<sup>97</sup>〈一九九八年施政報告〉。《香港政府一站通》1998年10月7日。取自

<http://www.policyaddress.gov.hk/pa98/chinese/cecon2.htm>。2014年4月24日瀏覽。

引起爭論。本集演出即探討目前已改名為「西九文化區」的重大發展計畫，如何對香港所謂的「精英階層」帶來考驗？同時也呈現香港人對文化藝術所展現的矛盾心理。

表演的開頭從如同《星際大戰》一般的文字流動介紹，帶出一段真是「科幻」的故事，講述「古惑星」<sup>98</sup>的代表到新發現的、位於銀河系西邊的第九顆行星去說服唯一生存的「文化人」的故事。我們看見楊永德穿著隨便地在牆上塗鴉，那寬扁而工整的書法字體，代表一位香港相當著名的街頭塗鴉者，也就是自稱「九龍皇帝」的曾灶財(1921-2007)<sup>99</sup>。陳浩峰一身西裝，配上正字標記「煲呔」<sup>100</sup>，一眼即知模仿曾蔭權。這個「雙曾」的組合非常貼切地展現了香港「文化沙漠」的現象，文化藝術在這裡沒有位置也沒有發展，建立「西九文化區」就像是刻意建造的拉斯維加斯一般，「西九是有點突然文化的味道」(胡恩威《西》61)。當地沒有水(文化沒有錢)，只要古惑星把水派下來(「水」被代換成錢)，就連「樹」都可以不斷買，或乾脆用膠樹代替。但無論陳浩峰如何天花亂墜地吹噓，他還是道出了無論特區政府施行的任何地區發展計畫，其實都只是「大型地產項目」。

之後的星球發展計畫發表會，鍾家誠扮演三個不同的發展商。第一個發展商不斷強調在藝術和教育領域建設上的誇張數字，而後在最關鍵的地產項目數字上一下子增加了 1000 倍，並提到地產項目的細節，包括名字和建設方式，諷刺政府官員的價值觀。胡恩威曾在 2004 年談到：

香港的大型樓盤，從命名到建築設計和物料運用，都是由一種暴發主義主導，大都違反了建築設計的原則。密密麻麻的高樓、中央空氣調節大商

<sup>98</sup> 創作者解釋「古惑」是必須建立在著數(好處)之上的膽識、義氣、原則的意思。主要是藉以諷刺特區政府。

<sup>99</sup> 他的塗鴉其實都是寫字，內容多是家族事蹟，會有此行為是因為他認為自己家族在九龍的土地為殖民地政府所奪，他必須要「宣示主權」。

<sup>100</sup> 「煲呔」意思為「領結」。

場、什麼文化藝術高級私人會所，都是香港人發明的暴發主義建築。(胡恩威《西》64)



「暴發主義建築」十分貼切地說明了特區政府官員和大房地產商的想法，有錢才有文化，但卻不是正常發展的文化。鍾家誠接下來扮成第二個發展商發表計畫，極為煽情地表示要「去建一個半透明、超薄型的 bra 幕」，直接比喻了西九文化區設計當中一個極為引人注目的焦點-英國建築師諾曼·佛斯特(Norman Foster, 1935-)設計的天幕。香港中文大學建築系副教授鄭炳鴻，曾試圖解釋這個設計：

翻查歷史，Norman Foster 跟 Buckminster Fuller 有個異想天開的未來城市構思，要把紐約曼克頓以水波樣的天幕罩著，成為一個無需空調的環保城市，但計畫只屬構想，未有實現。我猜他是想以香港作為基地，實現這個想法，要做一個世界上最大的蓋，蓋著一片很大的地方。所以我想某程度上天幕設計是他的個人慾望。(鄭炳鴻 87)

由曾蔭權所主導的西九文化區設計決策，天幕設計在當時被認為成本極高，對於該區的發展亦有侷限。這項爭議的設計直到 2006 年才被取消。

鍾家誠扮演的第三個發展商，出來不是發表計畫，而是發表終極信念「以人為本」：

「以」是以訛傳訛的以，「人」是人云亦云的人，「為」是為所欲為的為，「本」是本性難移的本。更正！「以」是以小搏大的以，「人」是人有我有的人，「為」是為名為利的為，「本」是本少利大的本。更正！「以」是以毒攻毒的以，「人」是人面獸心的人，「為」是為害人間的為，「本」是本末



倒置的本。加起來，就是以人為本的精神！



這段順口溜一樣的台詞，一下子就把政客的心聲全喊出來了，無論是哪一個「候選人」的政見，明著暗著都是要呼攏人民，為所欲為，但卻用一些漂亮的字眼掩飾真正的意圖。這種情形是所有政客的招數，「曾經交過手的高官，都知道他們即使理屈，但卻永遠不會詞窮」（岑瑞清）。

陳淑莊接下來模仿一段「諮詢熱線」，維妙維肖，除了諷刺語音提示只是沒有效率地拖延民眾的時間，所謂「公眾諮詢」只有三秒鐘如同黑箱作業之外，也指出了西九文化區的「單一招標」問題。西九龍是整個維多利亞港最後一塊具有美景的大型土地，其發展方式一直被視為如同數碼港的翻版：曾蔭權在2004年除指定興建計畫(包括天幕和劇院設施等等)外，亦邀請特定的三家公司進行單一招標。但是整體興建計畫需要的大筆款項及其後的維修費用均被視為「大白象」<sup>101</sup>，地產商猶豫，同時西九文化區還是難以釋除炒地皮的嫌疑。陳淑莊這段表演的有趣之處在於不斷轉換「單一招標」的語音指示「動詞」：

晚安，Good Evening。歡迎使用西九龍惑星互動諮詢專線，為了確保我們的服務質素，以下的對話內容可能會被錄音。……支持單一招標的請按1字，同意單一招標的請按2字，接受單一招標的請按3字，贊成單一招標的請按4字，不反對單一招標的請按5字，歡迎單一招標的請按6字，接納單一招標的請按7字，欣賞單一招標的請按8字，喜歡單一招標的請按9字，反對單一招標的請按1字之後再按7字，再按\*掣兩次，#掣兩次，然後輸入你的身分證號碼頭六個數字，如果你的身分證號碼有A字請用\*字來代替，等待確認之後，請再用你的年齡乘2減3除4再開方。請記住先乘除後加減，扣除最後的6個小數位之後用四捨五入法輸入數值，再輸

---

<sup>101</sup> 指沒有巨大經濟效益但又需要高昂費用維持的資產。

入你 48 位的電子證書密碼。不好意思，我們收不到你的指示，請你重新輸入。



創作者巧妙使用電話專線去表現所謂「向公眾諮詢」毫無意義，異議者根本無法表達意見的情況，從其動詞的轉換以及針對可能會按下「反對」的人的整蠱方式，有力地影射了當時曾蔭權對此計畫方式的大力支持。

有趣的是，儘管這是一齣談西九爭議的戲，西九本身仍是許多藝術創作者希望打開的道路。西九如果要收支平衡，在這個文化區就必須有可以長做長演的作品。《東宮西宮》系列走到第四集，已經是可以一開 30 場的製作規模，如果未來西九的新場館落成，這一類的演出頗有生存空間，只是依舊有種種變數；最大的考慮，就是主導計畫的地產商們能否注意並發掘本地劇團，一方面是能夠讓本地劇團有出頭並長久經營的發展，另一方面是能讓本地劇團有更多自由創作的機會。林奕華首先擔心的就是前者：「不要忘記，距離現在還有 10 年，政府已在削減所有表演藝術製作的成本，作為一個團體，我們撐得很辛苦，就算一切理想，也要翻幾翻才到(進駐西九舞台的規模)。現在我連一個團隊也養不起。」(引自黎佩芬)<sup>102</sup>這樣的藝術環境，是否能夠等到西九文化區的場地啟用？本地劇團的機會看起來仍前途未卜。

談到地產商與藝術家的關係，也就是商業元素和文化藝術永遠的矛盾，在香港這樣一塊高雅與庸俗並存之地，也還是要面臨這樣的問題。即使所謂主流與小眾藝術的分界並不明顯，香港的創作者亦希望能夠避免讓西九文化區變成如同遊樂園式的，只追求金錢利益的所在，從而失去文化精神的承載。本集有一段〈繆思庵遇〉，就是在探討兩者的依存關係。〈繆思庵遇〉這個題名的解釋，表演者自然在台詞上有一番說法，最主要就是玩 museum 這個字的諧音，「繆思」需要收集起來存放在「庵」裡，就是 museum 了；至於「庵遇」一詞

---

<sup>102</sup>引自黎佩芬。「大話西九」。《明報》2004 年 11 月 14 日：D02-03 話題·影像。取自《WiseNews 慧科新聞知識庫》。2014 年 1 月 2 日瀏覽。

是借用粵劇《帝女花》的名場〈庵遇〉，將原來《帝女花》的男女主角，周世顯和長平公主在尼姑庵裡相遇試探的對話，套到陳浩峰和黃大徽的對唱裡，「求宮主相認」變成「求藝術投資」，地產商與藝術家之間欲拒還迎、猶豫再三的互動，全由粵劇的改詞呈現。創作者將原詞擷取三段改詞後連接在一起，先見原詞：

### 第一段

（世顯白）唉吔，點解佢閉門不納，事更可疑，待我衝門而進至得。

（長平冷然問白）請問呢位施主衝門，是借茶還是拜佛？

（世顯白）師傅，我一不是借茶，二不是拜佛，我有句說話，想求師傅你點化啫，你何以閉門不納呢？

（長平白）係……庵內無人，主持未返，俗世男女都尚且授受不親，又何況佛門清淨地呢。

（世顯白）哦，如此，師傅有禮。（一揖）

（長平還揖介白）施主有禮。

（世顯苦笑口古）師傅，你係一個出家人，容我問一句塵俗話，所謂劫火餘生，恍同隔世，雖則難記興亡事，花月總留痕……我……我同阿道姑好似曾相識咁，望你把前塵細認啲。

### 第二段

（世顯起唱古譜秋江哭別）（連板面唱）飄渺間往事如夢情難認，百劫重逢緣何埋舊姓，夫妻斷了情，唉鴛鴦已定，烽煙已靖，我偷偷相試佢未吐真情令我驚。

### 第三段

（長平詐作愕然介白）唉吔，施主你叫喚何人呀？

（世顯白）我叫喚宮主囉。

（長平白）哦…咁宮主係施主你何人呢？

(世顯白) 宮主係我個妻房囉。<sup>103</sup>

〈繆思庵遇〉的改詞：

陳：咦？為何這位繆思長得如此像那普普藝術大師，安地窩可，Andy

Warhol 的？好，讓我過去問一問。

黃：請問這位施主衝門，是來觀看展覽，還是來買藝術品？

陳：繆思，我一不是觀看展覽，二不是來買紀念品，我實在有句說話，想

請求繆斯你指點一下，你何以閉門不納呢？

黃：繆思庵內無人，遊客都全部離開了，卡拉 OK 都有打烊的時候，又何

況是繆思庵。

陳：繆斯有禮。

黃：施主有禮。

陳：繆思，我與繆思好像似曾相識，請問繆思你貴姓？

黃：貧道俗身複姓普羅，法號大眾。

陳：你叫做普羅大眾！(唱) 飄渺間往事如夢情難認，百劫重逢緣何埋舊

姓。

(白) 唉耶！你明明叫做普普，為什麼要說自己叫做普羅？(唱) 西九龍未

了情，單一招標已定，假諮詢已靜，我偷偷相試她未吐真情令我驚。

(白) 不行，讓我叫叫她。Artist.....藝術家！

黃：施主你呼喚何人呢？

陳：我叫喚 Artist。


黃：Artist 是施主何人？

陳：Artist 是我 partner 囉！

唱詞基本未動，創作者是改動對白以符合主題。這段台詞極長，黃大徽不

<sup>103</sup> 《帝女花之庵遇》。《良辰美景仙鳳鳴》。取自

<<http://www.sinfung.net/songs/songsword/054.htm>>。2014 年 9 月 27 日瀏覽。



斷否認自己是藝術家，也不願和對方繼續談論藝術的話題，陳浩峰則是步步進逼，一定要對方承認自己是藝術家，並且要能迎合陳浩峰的需求。這段台詞透露出幾個訊息：一是地產商對藝術的了解付之闕如，一心想尋的只有普羅大眾喜歡的形式，或者能夠賣出高價的藝術品；二是以地產商的意圖來看，香港沒有藝術家(Artist)，香港也沒有文化藝術，藉「藝術」之名投資其實還是為了賺錢；三是藝術家自己對於資源贊助的需要，但又擔心只是被不懂藝術的地產商利用，顧此失彼。兩人拉扯到最後指責對方「不近人情」，終究破局，顯示了商業與藝術之間必須繼續尋求平衡的努力。

這段互動指出了香港的金錢遊戲已然傾斜到何種地步，足以讓創作者透過演員的口說出「施主你叫喚 Artist，應該去紐約，去倫敦叫，再不就去巴黎叫，柏林叫，北京叫，何解會叫到香港這樣的文化沙漠地呢？」連創作者自己都沒有辦法信任香港的環境能夠發展藝術，可以說是一種自過往殖民帝國主義以來的想法，似乎也同時自鄙為本土的墮落，已不能和世界上那些已有根深蒂固文明的城市相比。西九文化區的「未建」，引發了藝術家們的期待與議論，但同時又深感本地文化貧瘠。究竟西九文化區的發展能否讓主流和另類在此正常的並存？同樣是戲劇工作者的鄧樹榮<sup>104</sup>表示：「我還未有答案，但如果不花時間去討論，西九便成為 WestEnd、百老匯的翻版。香港不是沒有 talent，只是處於一個尷尬位置，是否可以透過『西九』，發展一個機制，令本地作品得以成熟？得到重視？今次是個機遇。」(引自黎佩芬)<sup>105</sup>外國藝術發展經歷許多變動，一定程度上啟發了香港，而在迎接這個大型文化發展區的到來之前，還需要做很多準備。香港的藝術家們，對於西九文化區的發展，皆是忐忑不安卻仍懷抱希望。

《西九龍皇帝》抓住了文化界本身的脈動，各種事件設計，都使政治喜劇的表演更加成熟。

本集另外一個觀察，即胡恩威在各種對於城市規劃和環保政策的討論當中，

---

<sup>104</sup> 鄧樹榮戲劇工作室藝術總監，早年留法，為香港知名劇場導演之一。

<sup>105</sup> 出處同註腳 98。

對於「種樹」是相當重視的，他對於香港政府的種樹政策相當擔憂，因為政府似乎只是花錢讓一些政府部門自行管理而已。第四集《西九龍皇帝》就有這樣一段諷刺政府態度的台詞：



陳浩峰：財叔，不過是樹罷！我們有的是錢，買回來便可以了！

楊永德：樹是要種的，不是買的。

陳浩峰：財叔，你有所不知了，現在科技發達，樹是不需要種的，買便可以了。

楊永德：這裡的空氣這麼差，樹也會死。

楊永德飾演的「財叔」，其原型就是街頭塗鴉者曾灶財，在這個段落裡被視為一個「文化人」，他對於已然是文化沙漠的「星球」（暗喻香港）要種樹早就是毫無信心；但是陳浩峰飾演的「阿權」（原型曾蔭權）卻認為只要有錢就可以滿足一切，文化人所擔憂者根本不存在，更無知的是，他認為樹只是裝飾，而非能吃或實用的東西，因此只要買膠樹就可以。這顯示了樹和文化在政府眼中都是一樣的，不能「搵食」，便不值得重視。阿權舌燦蓮花的目的就是想要財叔一起與之合作「西九『文化、娛樂、藝術』星」，其實就指出政府只是藉文化之名發展西九文化區成為又一大型地產項目而已。

胡恩威相當注意一座城市當中是否有樹的存在，在他的著作裡可以看到他對「公園」有一些討論，這也是他旅行國外城市的觀察之一；當他回到香港，自然不會忘記自己家鄉的「集體記憶場所」：


香港大大小小的公園約有二百多個，大部分都由政府的康樂及文化事務署負責管理，屬香港城市寶貴的公共空間。香港的公園沒有倫敦自然主義的片片草綠，亦沒有紐約中央公園的大森林，也沒有東京上野公園動物園博

物館區的歷史文化氣質。我最喜歡的是中環前港督府對面的動植物公園，是典型香港殖民地時期的英式公園，重點是植物種類設計，邊走邊看著不同類型的大樹小植物，椰樹、榕樹、杉樹，有點像走進時光隧道，回到史前香港。(胡恩威《香港風格》100)

胡恩威亦在三頁後的圖片說明裡寫道：「公園是人的生活場所，並不是冷氣商場可以替代。香港的公園在都市森林的夾縫中生存，為我們開啟了一扇綠色窗戶。」(胡恩威《香港風格》103)樹在一座城市中當是怎樣的一種存在？除了居家場所之外，實以公園這樣的公共設施為最多。但是香港的面積不如外國城市，因此胡恩威著重的是樹種的多寡，樹種愈多，其功能和景觀即能使城市面貌多樣化。另一方面，以樹為主的綠色空間，將調節城市的空氣，帶給市民淨化且舒服的空間。胡恩威在這段論述裡指出了樹所構成的公園，涉及了城市規劃、環境保護和集體記憶。

《西九龍皇帝》裡對於香港環境的擔心不只一處，陳淑莊有句台詞：「樹又愈來愈少，即使有都全被政府弄死了。」胡恩威在《香港風格(2)消滅香港》亦有疑問：「為什麼香港城市空間的樹木越來越少？」「為什麼香港沒有樹木為主的公園？」(胡恩威《香港風格(2)》52)樹在香港政府的忽視下變得稀有，甚至漸漸滅絕；政府不但沒有積極的種樹行動，連原有的樹木也不能保護。同本書中胡恩威繼續批評香港規劃政策：

香港街道文化特色被政府消滅，市民有著一種無力感，樹又不多，四處都只有高樓，越來越依賴冷氣，生活只可以是消費。這是一個健康的城市、健康的社會嗎？若果西九龍不發展地產，而成為一個像紐約中央公園般的低密度發展，是不是更好？香港連一個像樣的公園都沒有，對嗎？(胡恩威《香港風格(2)》56)



依然是對於地產發展過盛的無力感，同時紐約中央公園的城市發展如此成功以致成為許多人的嚮往所在，確實令胡恩威對於西九龍文化區不能出於地產之外的發展感到憤怒。回到第四集，當政府被「大匙羹」診斷出「內分泌出了問題，器官與器官之間又互相排斥」我們發現這種政府部門之間無法統合，各自為政的情形，就反應在種樹政策上：

我們的路政署，會以影響交通安全為理由，要求康樂及文化事務署將一些有保存價值的老樹斬掉，另外負責街道清潔的食環署，又會要求斬掉，或者少種些有果實或有花的樹。難怪香港少了很多很香的白蘭樹，那些很美麗的紅色木棉樹都少了很多。

每個部門都以自己的業務為首要考慮，於是不甚相關的樹木就會因為影響其業務表現而被開鋤；由於沒有一個真正以種樹角度出發的公部門統整種樹的意義、必要性和方法，因此許多舊日景觀就在砍樹當中消失了。即使有所謂「跨部門小組」，也不過是為了「促進效率」而已，而沒有實質的推動或決策。樹木的種植與砍伐，也沒有「樹木法」可以依據，這樣的一種公共財產是可以隨著管理部門的心意與需求處理的。於是古樹可能即將消失，其環保、綠化與文化價值亦隨之而去。同時政府亦將樹當成耗材，「死了便再買」，既無永續保存之概念，也毫無意義地浪費公帑。

筆者看到此段，不禁感嘆，香港的種樹政策若是長此以往，將可能與筆者前幾年至北京看到的市景一樣，變成一個只以膠樹膠花點綴的城市。另外樹木政策亦因為地產項目發展而被砍伐，這並非指不將土地發展成公園綠化空間而發展成樓盤而已，而是因為要蓋新地產項目必須將原有的樹木砍伐，如此做法在香港是被允許的。這也令筆者想起臺北市的大巨蛋建造，建商也因為砍伐路樹而與保育人士有所衝突的事件。如果特區政府不能夠正視樹的重要性和價



值，那將因小失大，讓香港的環境繼續惡化。

《東宮西宮》雖是一條擁抱大眾路線的作品，但是在整體的場面調度上，仍然具有進念過往那種集合各種元素的豐富視覺，一種「以結構主義風格呈現後結構主義思維」<sup>106</sup>的方式，無論是前期或後期，胡恩威與林奕華都承接了榮念曾舞台藝術之精神，從榮念曾那種海歸菁英或知識份子式的樣貌當中，漸漸創發出屬於第二代的猛烈。

第四集《西九龍皇帝》當中，兩位導演在好幾個段落的轉換設計上採取了旋轉舞台的方式，比起傳統的燈暗燈亮，在期待感的節奏上就有不同的感受。陳淑莊的諮詢熱線結束後，她就站在台上一邊揮手一邊等待舞台轉動，沒有退場的姿態，讓觀眾看著她並想著剛才那段語音錄音的意義，轉場時候的音樂甚至是孔奕佳在旁邊彈電子琴彈出來的，等到另一面就定位，陳淑莊就直接從已轉至後面的舞台直接走到前舞台。孔奕佳與陳淑莊在轉場的過程中不需要避諱，也不需要穿黑衣以遮掩戲劇的幻境，帶有一種布萊希特式的，與觀眾產生的距離感，並讓演員與觀眾處在相對的批判位置。

下一段的主場景十分令人難忘，因為兩位導演重現了現實裡香港立法會會議廳的模樣。雖然只是複製主席台及兩側的席位，但其1：1之比例，這等工程亦是相當驚人。更有意思的是，兩位導演將整個會議廳漆成粉紅色，讓原本真實比例的舞台設計變成如同玩具屋；當演員以議員或工作人員的角色在其中走動或發言，他們那些毫不在意問政的表現，就像是將會議廳當成過家家一樣。

兩位導演對於這個會議廳的想像不止於此。沒有人想聽的問政到最後終被諧擬《追殺比爾》(Kill Bill, 2003)人物的演員跳出來打斷，「Kill Bill」同「招標」的粵語發音有點像，黃大衛和凌梓維即惡搞了電影中的人物打鬥，把會議廳的人都趕跑了，問政如鬧劇一般匆匆落幕。後來的〈人大織髮〉一段，演員

---

<sup>106</sup> 楊慧儀。〈百年孤寂 三十年貫徹意象〉。《ZUNI ICOSAHEDRON 臉書》2011年9月22日。取自〈<https://www.facebook.com/zuni.icosahedron/posts/126542184114390>〉。2014年10月17日瀏覽。本文評論榮念曾《百年孤寂》系列，筆者認為這也相當適合形容進念風格一脈傳承的美學。

們認真地討論是否要在特首頭上「織髮」，利用「織髮」與「釋法」的諧音，將日常立法會的爭論誇張化。這段落更有趣的是所有演員都是面向觀眾說話，頗有史詩劇場的效果。兩位導演在轉場和重現會議廳的段落裡，將現實的議場質詢百態轉化為舞台上的惡搞表演，但在演員演繹的同時，我們卻發現那些荒謬的對話與現實其實沒有很多差異，政治即如同一場表演大秀。

### 第三節 曾經的合作：與林奕華的另類「話」政治

《東宮西宮》系列第一集到第四集，是由進念·二十面體和非常林奕華共同製作的，導演和演員會一同創作，而主要概念的整理、劇本寫作和舞台設計主要還是兩位導演胡恩威和林奕華負責，他們開啟了新的政治喜劇形式，亦讓進念·二十面體走出一條不同的道路。不過，如此的合作關係在 2005 年的第四集結束後，畫下句點。

林奕華導演是現今香港知名劇場導演之一，玫瑰崗學校中學部畢業前在麗的電視(前亞洲電視)及電視廣播有限公司擔任編劇。畢業後與友人組成進念·二十面體，1989 年至 1995 年在倫敦居住，期間組成「非常林奕華舞蹈劇場」，先後在倫敦、布魯塞爾、巴黎、香港發表舞台創作。(李昇璇 23) 1995 年後回港發展，至目前劇場作品已超過 40 部。

要談林奕華與胡恩威之間的合作關係，就必須先談林奕華與進念之間的關係，還有他的早年經歷。就筆者的看法，林奕華的複雜性，在於他在進念發展史，甚至是香港劇場史的發展當中是個異數。首先要注意的，是林奕華做為「第二代」的位置。「第二代」在這裡有兩個含意，一是香港劇場世代的第二代，另一是進念的第二代；前者已經在香港劇場導演陳炳釗<sup>107</sup>2009 年的一次談話裡有了憑據：

---

<sup>107</sup> 香港劇場知名導演和劇作家，1988 年成立實驗劇團「沙磚上」，現在為「前進進戲劇工作坊」藝術總監。



第一代是 King Sir (鍾景輝)、毛 Sir (毛俊輝) 那個年代，是引進海外經驗，以西方劇場為本的一代，致群和力行這類老牌業餘劇社，以本土文化為本的，或者榮念曾以前衛觀念和文化建構切入本地劇場，在發展脈絡上我也把他們歸入第一代。第二代就是林奕華、潘惠森、何應豐、鄧樹榮、陳麗珠、詹瑞文、我自己等等，這些嘗試探索本土特性，建立表演和美學風格的一代，亦是普遍稱為小型專業劇團的一代，這一代的創作人或團隊，都先後得到資助，儘管所得的資助跟仍然在第一代控制下的旗艦式劇團不成正比。(陳炳釗)<sup>108</sup>


從翻譯劇和本土題材來界定第一代，林奕華則被歸類到建立本土表演美學風格的第二代是合理的。從這份名單來看，他們所面對的資助與生存環境也較第一代創作者嚴峻。但很有趣的是，陳炳釗這段與時任藝術發展局行政總裁的茹國烈<sup>109</sup>的對談之後又對這個世代劃分出現異議，一方面是創作者個人「出道」的時間有異，有從 1980 年代中期就開始創作的，也有從 1990 年代才起步的，林奕華屬於前者，也就是他的創作時期離第一代很近，至少是進念成立的 1982 年左右；另一方面也正是因为進念成立於 1982 年，其與第一代劇團如香港話劇團之成立在 1977 年仍有五年的時間差距，故兩位對談者又不能將進念直接歸入第一代談，這就讓進念與林奕華皆處在相當微妙的位置。筆者認為從引文當中的劃分概念來看，林奕華當還是放在香港劇場的第二代較為適當，因為進念的成立時間與劇團本身的特殊性確實已歧出第一代，而林奕華所面對的劇場生態及他所建立的新表演型態，也是第二代的主要特色及貢獻。

再來是進念本身的世代劃分，進念是由林奕華和一幫朋友一起創團的，這

---

<sup>108</sup> 〈香港劇場的世代差異—陳炳釗與茹國烈對談〉。《牛棚劇訊》2009 年 9 月 15 日。取自 <<http://onandon.org.hk/newsletter/?p=178>>。2014 年 5 月 12 日瀏覽。

<sup>109</sup> 現任西九文化區管理局表演藝術行政總監。



當中包括榮念曾在內。榮念曾之所以是第一代的代表人物，是林奕華與胡恩威的導師，是因為年紀較長，又從美國留學歸來，帶回了許多豐富的劇場實務經驗與知識，他的思維對年輕的劇場人而言是新鮮而深具啟發的，在林奕華不斷地遊說下，榮念曾在 1985 年擔任藝術總監，他的藝術風格筆者已在前章敘述過。胡恩威在 1980 年代讀大學期間已參與進念排演，但大約在 1990 年代初才正式執導進念作品，他所受到榮念曾的影響以及接班時間，都是無庸置疑的「第二代」；但林奕華並非如此，林奕華是創團成員，如前所述，他從進念創立就開始執導作品，到 1989 年出國至倫敦，1991 年成立「非常林奕華舞蹈劇場」，1995 年憑電影劇本《紅玫瑰與白玫瑰》得到金馬獎最佳改編劇本獎，1996 年回港後推動多部舞台作品。也就是說他在進念待了七年左右，之後的七年他出國、成立新劇團與寫電影劇本，在進念的創作不多，同時又要經營自己的劇團，多重發展讓他的定位特殊：他介於第一代與第二代之間，並在第二代接班以前就走出自己的另一條道路，同時他又與進念繼續保持合作關係，在不同的演員組合間游刃有餘。

談論林奕華在劇場史或進念的世代位置主要是為了了解他對於《東宮西宮》的影響何在。林奕華一直奉榮念曾為導師，在進念尚未成立以前，他已經是榮念曾的「書僮」，榮念曾是一位見多識廣的「大哥哥」級人物之一。榮念曾給林奕華帶來的最大影響是對舞台極簡主義式的信奉，以及「提問」的模式。「提問」是進念無論哪一時期的作品都非常重要的發展模式，從榮念曾到林奕華與胡恩威，都非常喜歡提問和分析，這也讓他們對社會的現象有更多深入的觀察。林奕華是這種「提問」模式風格轉換的關鍵。這三位創作者喜歡以「提問」形式展現他們的劇場辯證。《東宮西宮》所開創的新局面，其實是融合了胡恩威承襲自榮念曾的學理式論述，林奕華對大眾文化的挪用(appropriation)，兩位掌握時事的節奏，以及消費時代來臨等因素而成。攤開胡恩威主編的《西九藍圖》，比較榮念曾與胡恩威的文風，幾乎可說是相當類似、一脈相承，胡恩威

更進一步將這種論述模式直接搬到《東宮西宮》的舞台上，試圖讓劇場變成一座公民教室。

林奕華則是另闢蹊徑，他挪用了大眾文化來做為指涉的批判對象。林奕華是一個十分善用「遊戲」的導演，如果說他早期是受祭念曾影響而發展形體演劇的風格，在進到「非常林奕華」階段後，即是對文字語言所能造成的戲劇意象進行探索，「即用『一些支離破碎，沒有內在聯繫的語言或者資訊進行探索性實驗』，強調戲劇的視覺意象和聽覺意象的結合。」(胡星亮)<sup>110</sup>《東宮西宮》系列裡充斥著大量的大眾文化資訊，很明顯的那些元素的運用是做為反叛的目的而存在的，但這同時又是一種吸引觀眾之道。林奕華曾在一篇訪問中表示：「消費和娛樂已經迅速影響了現代人的生活，如果你想讓現代人通過看戲來思考，還是要通過一些辦法先讓別人進來娛樂，然後再進入正題。」(吳波，梁超儀)<sup>111</sup>拿那些大眾已然熟知的事件/歷史開玩笑，挪用已經是後現代藝術當中普遍可見的手法。「挪用」一詞的解釋，可參考實踐大學媒體傳達設計系教授陸蓉之的說法：

直接擷取挪用歷史、現世裡既有的形象，從過去的風格模仿繪製同樣風格的作品，或是直接抄襲轉用現有的影像，採用迂迴假借的表達方式，將原有的意義空置、轉置，抽除或踢除原有的權威性及迴響。(陸蓉之 52)


《東宮西宮》裡這樣的例子俯拾即是，《開咪封咪》最經典的橋段之一是陳淑莊模仿黃毓民在「政事有心人」<sup>112</sup>的一段時政批評，創作者先讓觀眾聽一段黃毓民的「原音」，陳淑莊坐在圓桌旁，原音播放時是暗場，幾分鐘後陳淑莊以

---

<sup>110</sup>胡星亮。〈香港後現代戲劇的探索與困惑〉。《首都師範大學學報（社會科學版）》2007年第3期。取自<<http://www.literature.org.cn/article.aspx?id=18605>>。2014年9月27日瀏覽。

<sup>111</sup>吳波，梁超儀。「林奕華：14歲開始迷戀張愛玲」。《廣州日報》2012年9月29日。取自<<http://www.zgnfys.com/a/nfwx-33038.shtml>>。2014年5月15日瀏覽。

<sup>112</sup>黃毓民在香港商業電台曾經主持的節目。



口型跟上原音，接著在內容將要進入批評重點時突被打斷，葉燕芳與鍾家誠出來插科打諢，「先」大肆批評了黃毓民的發言如此粗俗影響大眾(實際上所謂的粗俗詞彙全在後頭)，之後葉燕芳要求陳淑莊示範何謂「理性」地將黃毓民的談話重述一次。接下來陳淑莊這段 2782 字的長段台詞，充滿的大量的「嘟」音(字幕打成 X 字)，設定嘟音的地方與其說是敏感字詞，不如說只是配合一種節奏；整段台詞到後來談到一國兩制與中港台三地間的關係時，嘟音本身不再是掩飾，反而出現了「諧音」的效果，陳淑莊的表演也愈來愈不理性，激動得很。黃毓民原本的批判，在一個「理性」的前提下被壓制，並以掩飾的方式，試圖將這段台詞的意義抽離，但最後反而因為掩飾的形式，變成一段更大力量的控訴。批判的力道更加沉重，但回到陳淑莊的形象上看，她的「模仿」極不到位，長相、妝髮與聲音都不像黃毓民，也沒有打算要像；她所做的只是把談話用「理性」的方式重述，所有的觀眾都認為她更加強化了那段台詞的意義，但同時又因為她手舞足蹈、誇張哭鬧地強調其中的某些部分，於是變得極其搞笑，淡化了談話當中的火藥味，而轉成又一娛樂性極高的表演。

臺南大學的黃宣諭在他的碩士論文中將林奕華的作品區分出幾個方向，「包括了媒體、政治、性別以及文學。」(黃宣諭 17)當然這些議題並不是完全分開的，黃宣諭的論文是從性別來探討《水滸傳》、《西遊記》，但是《西遊記》也談媒體；同系列之後的《三國》以幾乎「全女班」的演出顛覆了我們對三國故事應是「男人戲」的性別印象，同時所謂「人心之變」<sup>113</sup>還是回歸到政治層面；文學部分，林奕華對張愛玲作品一直有所偏好，在進念時期他所參與或單獨執導過的就有《心經》、《華麗緣》、《列女傳》和《斷章記》。林奕華與胡恩威的合作，當從《斷章記》開始。

胡恩威在念香港大學建築系的課餘時間，就是參加進念的演出製作；兩人

---

<sup>113</sup> 四大名著系列的宣傳詞，《水滸傳》看「男人之罪」，《西遊記》看「生活之難」，《三國》看「人心之變」。

的初遇是在歌手黃耀明<sup>114</sup>家裡，而合作的年份，就目前可見的資料約是從 1995 年的《斷章記》<sup>115</sup>開始，之後尚有 2002 年的《噤哩咕嚕搵食男女》、2003 年的大作《半生緣》，2004 年的《大娛樂家》，以及自 2003 年始的《東宮西宮》系列 1-4 集。《斷章記》由於是四位導演合作，在關心各異的情況下，他們發展出來的創作方式是以「『聊天』為經，『講故事』為緯，從而尋找「第一人稱」到「第三身」的轉化經驗，看著「我」的遭遇，如何變成「他」的教訓、娛樂、情報、幻想、至高目標。」<sup>116</sup>2002 年的《噤哩咕嚕搵食男女》，則可以看到與《東宮西宮》系列非常相似的情境式喜劇處理，這個演出的題材來自於導演與演員一同觀察香港的各種人際關係層面，包括愛情與職場等會出現的對話與情況：

透過六十個長兩分鐘的戲劇片段，嘗試去將香港人凡事講求快沒有冷場的生活方式去描繪出來，由衣食住行到生老病死，由男歡女愛到特區大事，無所不談，嘻笑怒罵，雖沒有完整故事架構，但卻拼湊出大香港小人物的生活故事，當中不難發現你與我的影子。

雖然該劇演員不時以「兩分鐘」提醒自己演出的時間限制，但是實際上並非每一段都完全遵照「兩分鐘」規則，而是兩分鐘及其以上不等。「兩分鐘」是虛設的制約，甚至到後面只是一種「感覺」而已；整個演出只是去談香港特有的快節奏人際應對，日常語言的真實與表象等等，並沒有實際的時事，也根本不涉及狹義政治。著重在片段的形式與普遍人事的探索，與《東宮西宮》在形式和主題的處理仍有相當的差別。其中比較驚喜的部分，還是日後在《東宮西

---

<sup>114</sup> 知名香港歌手，亦是進念•二十面體團員之一。

<sup>115</sup> 本劇是由榮念曾、胡恩威、林奕華和劉澤源聯合製作。

<sup>116</sup> 進念•二十面體臉書

<https://www.facebook.com/pages/%E9%80%B2%E5%BF%B5%E4%BA%8C%E5%8D%81%E9%9D%A2%E9%AB%94-Zuni-Icosahedron/398430360213224>

宮》系列裡十分搶眼的楊永德、鍾家誠和陳浩峰等演員節奏感強烈而恰如其分的演出。



兩位導演的分工，林奕華在《半生緣》的製作中談過：

我們這個劇叫做多媒體音樂劇，其實還有一個很重要的部分就是多媒體特技，我們兩個一塊兒把小說編成現在你看到的這個厚厚的劇本，演員來了之後，我們就一起給劇本瘦身，原來是兩個這麼厚！經過了 10 天左右，我們把它瘦身瘦到現在。我們的演出時間大約是 2 小時 30 分鐘到 45 分鐘吧，而且沒有中場休息。有了這個劇本之後，胡恩威就去把它分鏡頭，製作多媒體的東西，比如哪裡有錄影，錄影的內容，音響、音效、音樂等，我就負責舞臺上的表演、定位等。(林奕華)<sup>117</sup>

從《半生緣》這套模式去看《東宮西宮》系列可能並不完全準確，因為《東宮西宮》系列尚有演員更多的集體創作上之參與；不過在政治觀點上的梳理大概還是兩位導演的綜合與整理，並在舞台設計與表演設計上各有分工：胡恩威因為擅長建築，對於空間頗有想法而負責舞台與多媒體設計，林奕華則針對表演技巧有更深的挖掘，由此而產生了如此生動豐富的劇場風景。

對於《東宮西宮》系列只有「敘事」而沒有「故事」，這樣的模式在林奕華後來的作品，像是《水滸傳》裡亦是類似的發展，有評論者認為這造成了演員有時好像只成為劇作家的「代言人」而已，究其原因在於：

問題的根源，我認為在於林奕華與他的朋友，也是曾經一起合作的胡恩威，比起劇作家更像是文化評論者。林奕華的風趣比胡恩威更尖刻，而且對大眾文化更加適應。但是他的大敘述有個弱點，即他準備呈現的社會比

---

<sup>117</sup> 「劉若英出演女主角 林奕華談話劇《半生緣》」。《北京娛樂信報》2004 年 12 月 18 日。取自 <<http://ar.newsmth.net/thread-16ebfc58ec5d26.html>>。2014 年 5 月 20 日瀏覽。



社會本身更加過度。他的風格是突兀的，有時甚至是拙劣的。他所呈現的狀況就像要失控——你發現它不受拘束。(Adam Chan)<sup>118</sup>



這個特色在《東宮西宮》系列更加明顯，對於議題與政事的評論更多、更直接，評論者也指出了林奕華比胡恩威更懂大眾文化的運用，其幽默與娛樂性也比較高。兩位導演給予觀眾的並非具開放性的思考，而幾乎是已有定見的論述；因此《東宮西宮》系列的演出沒有「故事」亦無「懸念」，而是一段段已經設計好意義的「事件」。兩位導演即使在分道揚鑣之後，這樣的模式仍存於他們各自不同題材的作品當中。下一章筆者將討論《東宮西宮》系列在沒有林奕華的參與下，胡恩威必須重整旗鼓以保持這個作品的吸引力與影響力。胡恩威會怎麼做？第五集到第十集的探索與發展過程，將有更多題材的發掘與表演形式的運用，筆者都會在下一章做更深入的探討。

---

<sup>118</sup>Adam Chan. “The answer is the problem”. *Muse Magazine*, May 2008(16) . Web. 2 May. 2013. <<http://ppt.cc/a6Ir>>原文為” The root of the problem, I guess, lies in the fact that Edward Lam, like his friend and one-time collaborator 胡恩威 (Mathias Woo), is more a cultural critic than dramatist. Lam’s wits are often more acerbic than Woo’s, and he is more attuned to popular culture. But he has a weakness for grand statements and is always ready to make more of his society than it reveals itself. His style is obtrusive, sometimes even heavy-handed. His works often feel over-controlled – you wish he had thrown a wild card into them.”

## 第四章 穿古梭今都還是悲慘世界：第五集到第十集

《東宮西宮》前四集的突出與成功，在 2005 年胡恩威與林奕華因為理念不合拆夥之後，沉寂至 2007 年才又推出第五集。關於兩人不再合作的原因，林奕華僅僅表示：「我們對戲劇和創作過程的要求出現分歧，因此便分開，我以自己的要求做事，他以自己要求做事。」<sup>119</sup>除此之外並沒有再進一步的談話，胡恩威也從未就此事發表過看法，目前筆者只能判斷為兩人在戲劇如何呈現議題的方式上有所分歧。胡恩威進入單獨執導進念社會劇場的階段，他在 2005 年推出的《樓市怪談》，以及 2006 年推出重製的《萬曆十五年》都可從當中觀察胡恩威的風格，他該如何透過戲劇可以持續有效地關注社會？觀眾是否能夠繼續買帳？在這兩部作品裡都可見端倪。筆者將在本章前言對這兩部作品進行觀察，以建立我們對後面所推出的《東宮西宮》系列第五集至第十集有更多認識。本章第一節探討第五集和第六集的中國元素如何被突顯出來，第二節專注於創作者的表現手法，並以第七集到第九集為例討論，第三節談第十集如何為此系列做階段性的總結。

《樓市怪談》顧名思義，談的正是香港「特產」之一——樓市，也就是房地產，如何影響香港人的生活與思維。演出方式和《東宮西宮》系列類似，演員也是固定班底，但是有比較明確的幾個人物：老牌地產經紀 David(楊永德飾)、資淺地產經紀 Carson(鍾家誠飾)、資深女地產經紀 Tanya(陳淑莊飾)等三位，觀察他們對樓市的看法，了解香港人對房價太高、環境又不好等居住問題的無奈。開場的演員是黃大徽，由他帶出關於〈你住的地方有沒有怪事發生？〉裡的「怪談」記憶。「怪談」一詞原指日本靈異故事，後來泛指恐怖故事，但黃大徽在開場時講的一些怪事，卻似乎和所謂的「怪談」有點距離：

好像那些整天自言自語的大廈管理員，只是看到背影，但是從來沒見過她

---

<sup>119</sup> 出處同第註腳 92。

站起來的垃圾婆，或者是每一晚定時定刻，播著同一首歌的隔壁。……好像乘電梯時，那扇門突然自動打開，但是外面卻沒有人，出門之前明明放好的東西，回家時又找不到，電視機無緣無故會自己關掉。



這些事情與其說恐怖故事，不如說是住在老舊樓房裡的記憶。以現在新式的建屋管理來看，如劇中所述的管理員或垃圾婆，實際上漸漸少了，取而代之的是專業保安人員；建材隔音等設備的進步，隱私更加個人化，鄰居之間不會互擾亦更少互動。過去所可能遇到的那樣的怪人怪事，現在已經沒有了，創作者真正在接下來要揭露的，是新的「怪談」。

〈The Agent#1-地產小霸王正傳〉由老牌經紀 David 開場，講述從 1980 年代要做一個地產經紀要具備哪些條件，「只要你不是樣子難看嘴巴賤就可以了」，他還十分傳神地說出了地產經紀所依靠的是「信」：「抓偏財的就憑『義』字，我們做 Agent 的是憑一個『信』字，『信』字，人字旁，右邊一個『言』字，也就是說『有人說話』。」在這裡，「信」不是傳統美德「誠實不欺」的意思，而是「有人說話」的耍嘴皮子行徑，正正符合了 David 這般老油條地產經紀的形象，也指出了一般人對地產經紀人的印象。再看他如何吹捧自己：「地產如此多嬌，引無數 Agent 競折腰，惜恆基恆隆略輸文采，太古置地稍遜風騷，一代天驕，新地長江，只是彎弓射大鵬，俱往矣，數風雲人物，還看 David！」改編自毛澤東《沁園春·雪》的詞句，充滿這角色對自己、對地產這行的驕傲，還帶著些霸氣。與 David 相對照的是 Tanya 與 Carson；Tanya 是精明幹練的女強人，Carson 則是年輕仍深諳世故，沒有 David 那麼油條，對於未來的房子/家仍有一定的想像，比起 David 只在乎金錢的態度，他還有些希望。只是因為樓市與行業的現實，Carson 與 Tanya 之間的價值觀歧異又太大，最後溝通無效，終究無法共結連理。

《樓市怪談》展現了胡恩威的企圖，做為「進念社會劇場」的再出發，他

選擇了「樓市」做為開刀的對象，而就筆者的觀察而言，雖有亮點，但大致平淡。樓市話題雖熱，但這主題並沒有很多可以在舞台表現的形象，同時胡恩威也並非想呈現樓市買賣的實況或分析，他想做的其實還是透過人們對樓市種種不切實際的想望，去談香港人對「家」的觀念的轉變與態度。相較於《東宮西宮》，《樓市怪談》反諷效果降低很多，最精準的嘲諷只剩〈巴士與的士〉，藉著「巴士佬」<sup>120</sup>(黃大衛飾)與「的士佬」<sup>121</sup>(孔奕佳飾)的對話，點出香港各式樓盤(房屋)的取名怪象，以「的士佬」的抱怨最傳神：

現在認路真是不容易，就昨天而已，有乘客說要去「渣甸山名門」，我繞過整座渣甸山，甚麼名門都沒看見，後來他才跟我說，那個「名門」不在渣甸山，而是在大坑徑！大坑徑便說大坑徑囉！讓你很丟臉嗎？在我面前充名門，自吹自擂。有時候要去的一些地方，聽也沒聽過，樓盤名不像樓盤名，地方名不像地方名。有一次接到 call，那五個乘客一上車就對我說，麻煩你先去「君臨天下」，再去「碧海藍天」，再去「藍天海岸」，再去「水藍天」，又天又海，你以為我是噴射船嗎？

各式樓盤的取名隨心所欲，取「渣甸山」不一定要在渣甸山，又天又海，虛無飄渺而又相似的樓盤名也令人摸不著頭緒，胡恩威想要嘲諷的，是這些名字既不能顯示地方特色又創意欠奉，只是追求豪氣旺市的目的而已。

胡恩威在樓市的主題上無法提出更加有力的批判，但尚能符合報章的宣傳詞：「點解<sup>122</sup>市區重建等於清拆舊建築物？點解會所有十幾萬方呎，居住面積只有幾百方呎？豪庭、豪苑、華庭、華苑有何分別？點解香港有樓市沒有城市，有生存沒有生活？」<sup>123</sup>2005年這個牛刀小試的演出，整體而言還算切題，做為

---

<sup>120</sup> 「巴士佬」意思為「公車司機」。

<sup>121</sup> 「的士佬」意思為「計程車司機」。

<sup>122</sup> 「點解」意思為「為什麼」。

<sup>123</sup> 「今日買咗樓未？」。《信報財經新聞》2005年9月21日：P32 文化。取自《WiseNews 慧

他獨挑大樑的開場是值得一看的，但在素材揀選與喜劇節奏上似乎仍在尋找更好的處理方式。

2006 年重製的《萬曆十五年》是在形式與內容上都相當別出心裁的作品，其呈現方式也與《東宮西宮》系列等「進念社會劇場」不同，但其批判的效果與力道幾乎可與《東宮西宮》系列並舉，是筆者認為胡恩威最佳論述力的表現。《萬曆十五年》原著是歷史學家黃仁宇體現其「大歷史觀」的明史研究專著，最特殊的觀點是對於明代走向衰亡的時間點與其他歷史學家主張不同，並憑藉《神宗實錄》等史料去分析萬曆皇帝在當年的事蹟及其可能產生的影響。2003 年，有篇文章曾對黃仁宇原著如何啟發香港政治有過論述：

黃仁宇《萬曆十五年》寫明朝中葉萬曆皇帝，官僚政治最成熟的年代，一切改革都變得不可為。不論是首輔張居正或申時行，還是戚繼光與海瑞。這一年中國歷史正慢慢與世界歷史分頭而行。董建華七年，香港也逐步與中國及世界發展愈來愈不相干。內部鬥爭將政治能量消耗殆盡，知識份子及傳媒只留下「訐」與「諂」，像東林黨爭一樣。部長制變成「光頭尚書」（錢穆在中國歷代政治得失評明太祖廢宰相之舉）。殖民地年代歷 30 多年成熟的官僚政治逐步瓦解，官員權威被摧毀。<sup>124</sup>

這樣一種跟香港政治的連結，和進念所做一切的社會和政治劇場實有異曲同工之意，原著的意義早溢出了明史與國家論本身，其備受限制的社會，無法創造前進的國家，都可以拿來對應現在的社會，而且歷久彌新，因此進念將之搬上舞台確實是相當合理又極具挑戰的嘗試。

《萬曆十五年》最早是在 1999 年演出，當時是由榮念曾與胡恩威一同製作

---

科新聞知識庫》。2013 年 11 月 21 日瀏覽。

<sup>124</sup> 「權威失落」。《茶杯雜誌》2003 年 4 月 1 日：TMP11。取自《WiseNews 慧科新聞知識庫》。2014 年 3 月 5 日瀏覽。

的，一樣是從黃仁宇的原著出發，當時的演出形式和現今所見版本相當不同：首先是群戲，1999年的演出劇照中，每一張都是有演員數人，或坐在桌旁，或行走於舞台上，似有演員在展示戲曲身段。2006年則是六景各自獨角，除第二景外演員彼此毫無互動；第二是舞台設計，1999年的版本設計了一個大方桌，桌上有碗筷等等器具，一旁還有另一張小長桌，大方桌的後面上方有一長型螢幕，做多媒體投映之用，大方桌前方，也就是舞台正中央有一把椅子，椅子前端的舞台嵌一面鏡子，所有的桌椅都是中式的，小長桌就像大方桌的備桌，整個舞台猶如一個中菜館。演員多著白衣，如同中菜館的服務生或廚師，偶有演員著黑衣，像是導演，但樣式十分普通，並無特別像哪種職業或裝扮。2006年的版本則是除了有共通的大螢幕之外，六段獨角戲各自有場景佈置。

第三自然是內容。1999年舞台雖是如此設計，但實際上並沒有特別的故事，也沒有角色，只是演員在台上閱讀《萬曆十五年》並進行反思：「上次較概念性，借題發揮，從文本去講一些關於歷史的問題。」(引自黃傑瑜，張俊峰)<sup>125</sup>2006年胡恩威找來編劇張建偉共同創作新版，張建偉為中國知名電視劇《走向共和》的編劇，對於中國歷史的詮釋及表現在戲劇當中的觀點頗為獨到。兩人試圖將新版的內容設計得更貼近原著，在結構上安排以人物為主，但將原本書中以記述方式呈現的心理，改以讓角色以第一人稱敘述（僅第二段為第三人稱）。于善祿認為這樣的設計增添了更多可看的戲劇性：

誠如原著以人物記傳為綱、以記事分析與心理分析為內裡，戲劇的呈現也依此結構佈局，讓一個個書中主要敘述到的歷史人物（張居正、戚繼光、申時行、海瑞、萬曆皇帝、李贄）陸續登台，將黃仁宇的全觀敘述，改為角色的第一人稱敘述，或者第三人稱他述，又或者是兩人對話，在引錄黃仁宇部分文字敘述的同時，也經常插入眉批式的後世心得，甚至是讓人物

---

<sup>125</sup>黃傑瑜，張俊峰。〈從黃仁宇到胡恩威的《萬曆十五年》〉。《文匯報》2006年4月30日。取自<<http://paper.wenweipo.com/2006/04/30/YC0604300001.htm>>。2014年5月24日瀏覽。

吐露內心真言，這一切敘述型態的轉化，使得原本就已經具有高度可讀性的文字，更增添了許多可看的戲劇性。(于善祿 108-110)



《萬曆十五年》指出了中國的失敗積弱，是從明朝萬曆年間開始，抵抗倭寇的文武名臣失勢敗亡後，中國再沒有邊防之威。胡恩威安排這六個歷史人物各自獨白，表述自己所為，也試圖為自己的行為做出辯解，而他們的決定卻是牽動了中國近代的歷史，當然所謂的「中國失敗總紀錄」(原著作者與舞台作品均強調此點)還有待商榷，但胡恩威這一個作品對現代中國，甚至臺灣，都有警世目的。透過突出六個人物的方式，《萬曆十五年》的意義更鮮明：其中幾位演員的表現恰如其分，像是楊永德飾演張居正，其一番自白猶如演說，這正符合楊永德的表演特長，其語氣圓滑而頗具說服力，做為首輔如何力持政綱或對付政敵，都能把觀眾唬得一愣一愣；鍾家誠飾演戚繼光一段的說書人，是全劇最有笑果之處，同時又能將當時繁雜的戰勢與地理做清楚的說明與解讀，可謂神來之筆。鍾家誠的表演向來極具親和力，他總是以一種向觀眾訴說和循循善誘的姿態來表現，並且擅以諧音和極具特色的英語口音逗觀眾發笑。胡恩威在這個作品裡的台詞幾乎全用書中內容，看似並沒有和香港政治直接相關，但其實他是重新找到一個看待中國歷史與當前香港處境的理性位置，並透過兩種版本的實踐方式來表現：

中國的現代化進行了百多年，清末的「中學為體，西學為用」、五四的科學民主、鄧小平的改革開放、八九年的民主自由到最近的講政治講正氣、國企改革，經歷都只集中學習西方的形式與內容上。近代中國人都認為工科比文科重要，香港的教育以考試成績較學習方法為重。現在大部分的中國「現代化城市」，只會興建西方的高樓大廈，而不理解西方的城市規劃概念，不明西方的規劃方法及所代表的態度。大部分中國人都認為做正確的

事比用正確的方法做事更重要，都不太重視方法與態度。(胡恩威《好》54-55)



如果說清末的中國是將西方當成學習的對象，當前的中國反而應該回頭認識「中國」。中國、香港和臺灣無論立場如何，都必須重新梳理中國歷史與文化，胡恩威認為不只是盲目地去認識，而是要從各種不同的方法去理解；《萬曆十五年》就是提供六種不同的方法，表現了人物對當時歷史不同的態度，其對日後時局的影響，可以反照當前我們的處境：如何面對彼此，將取決於我們彼此認識的程度與方法。

胡恩威重製《萬曆十五年》，筆者將之視為他思考如何面對當前香港無法避免的「中國」議題，並在之後的《東宮西宮》系列從時政與歷史的角度繼續去發展這個主題。

## 第一節 敘事轉向：正面向中國

2007 年的《東宮西宮 5 之 2097 Back to the 清朝》和 2008 年的《東宮西宮 6 之七彩包青天》是《東宮西宮》系列裡最明顯指涉中國意象的標題，雖然依然是從時政入手，但仍試圖與中國歷史嘗試連結與展開對話。《2097 Back to the 清朝》談論香港人、時間與集體記憶的關係，《七彩包青天》則以法治為題，介紹中國與香港的法治特色，並以大篇幅談論文化大革命與改革開放後的中國。

《東宮西宮 5 之 2097 Back to the 清朝》將演出設定成一場「盛典」，時間則發生在 2097 年 7 月 1 日，也就是香港回歸百年的慶祝節目；但實際上這是導演呼應現實香港回歸十年的創作，當時稱此作為「慶賀回歸十周年第一炮」(引自陳智能)<sup>126</sup>，因為他發現中國人每到一個階段都喜歡回顧一下。負責開場的兩位演員鍾家誠與伍嘉雯扮演「主持人」，非常特別地以一句英文一句普通話來介

<sup>126</sup>陳智能。〈《2097 back to the 清朝》導演訪問〉。《進念·二十面體-東宮西宮》2007 年 3 月 21 日。取自<<http://www.zuni.org.hk/ewww/>>。2014 年 8 月 1 日瀏覽。



紹「盛典」；鍾家誠再次展現他奇妙的洋涇幫英文，再由伍嘉雯以驚腳及不怎麼合文法的普通話翻譯一次：



鍾家誠：Tonight, we will celebrate Hong Kong return to China motherland ten years happy birthday!

伍嘉雯：今晚，我們慶祝香港回到中國媽媽十周年生日會！

鍾家誠：We must happy to confirm one country two systems and Hong Kong people rule Hong Kong people concepts are being successfully executed!

伍嘉雯：我們一定要開心地去肯定一國兩制、港人治港已經成功地執行了！

兩位「主持人」還特別強調特首的政績，讓香港人「薪資指數得到了最低，工作時間最長！」這段表演與他們在第一二集介紹「什麼是政府？」的方式一樣，而除了笑果十足之外，這也是《東宮西宮》第一次有普通話的出現，明顯地表示了香港回歸的那個祖國，其強勢的語言形象將漸漸取代廣東話，成為一個正式而主流的官方代表。

「盛典」的第一個節目是大合唱。藉被重新改編的名曲，非常難得地讓全劇所有演員一起唱歌，一方面「緬懷」董建華，一方面歌頌曾蔭權，當然本集的重點依然在批判曾蔭權。董建華的名字重新被提起，讓人想起這齣戲、這個系列的最初根源來自特區政府的施政失誤，楊永德以曾蔭權的經典煲呔造型出場，並首開金口，獨唱《董建華》：

董建華，all our troubles seemed so far away

終於清楚 點解你會腳痺<sup>127</sup>

Oh! I miss you, 董建華



Suddenly, 上面訓話令我無晒面<sup>128</sup>

班民主黨 繼續搞抗議

親中派 唔會俾面<sup>129</sup>

點解咁苦惱，我做乜都俾人鬧？<sup>130</sup>

I feel something wrong, now I long for 董建華

(節錄)<sup>131</sup>

歌詞緬懷「昨日」的董建華，「曾蔭權」已經發現過去為何董建華會如此「跛腳」：「上面訓話」也就是來自中國的壓力總是令特首臉上無光，民主派不斷與之做對，親建制派也幫不上忙，一切作為都被人罵；「曾蔭權」走過了前任的老路，終於體會前任的苦惱，他特別想念前人，也想要一段悠長的假期。但當另一個「曾蔭權」出場時，氣氛就變了，這個「曾蔭權」是陳浩峰飾演的，他的演唱歌曲《曾蔭權 once more》展現「曾蔭權」的企圖：

When I was young

I was just a little salesman

永遠天天向上望

大家讚呢個香港仔

---

<sup>127</sup> 「腳痺」意思為「腳麻」。

<sup>128</sup> 「無晒面」意思為「很沒面子」。

<sup>129</sup> 「俾面」意思為「不會給面子」。

<sup>130</sup> 「我做乜都俾人鬧？」意思為「我做什麼都給人罵？」

<sup>131</sup> 《董建華》改編自 *Yesterday*，作曲者為 John Lennon 與 Paul McCartney，本集演出之鋼琴演奏者為孔奕佳，鍾家誠填詞，楊永德主唱，全體演員合唱。歌詞全文詳見

<http://www.zuni.org.hk/wordpress/ewwwtube/lyric/2097-back-to-the-%E6%B8%85%E6%9C%9D/>

好有禮貌

Those were such happy times

考到政府 EO<sup>132</sup>

最後做到政務司

但阿董 唔生性<sup>133</sup>

我就輕易取勝

終於可以統治特區

口吹 sha-la-la-la

口哼 wo-wo-wo

錦鯉呀！<sup>134</sup>

住係禮賓府

去吓教堂禱告

so fine

又到競選一刻

又到 show time 一刻

我既說話絕無誇大

Just like before

is 曾蔭權 once more

(節錄)<sup>135</sup>



---

<sup>132</sup> Executive Officer 行政主任。

<sup>133</sup> 「唔生性」意思為「不懂事」。

<sup>134</sup> 曾蔭權喜愛錦鯉，港府在他當選特區行政長官後，在禮賓府(行政長官官邸)特別蓋了一個鯉魚池投其所好。

<sup>135</sup> 《曾蔭權 once more》改編自 *Yesterday Once More*，作曲者為 Richard Carpenter 與 John Bettis，本集演出之鋼琴演奏者為孔奕佳，鍾家誠填詞，陳浩峰主唱，全體演員和唱。歌詞全文網址同註 126。

創作者將兩首歌連在一起相當巧妙。*Yesterday* 與 *Yesterday Once More* 的曲名在字面意義上已頗能聯想，創作者再將本來意義不同的歌詞這樣一改，就變成「曾蔭權」的「心路歷程」：即使路途艱難飽受批評，還是要當特首，還是要連任。「盛典」獻唱只是表明心跡，接下來便是宣告如何奮鬥再向前，《強政勵治》顯示了藍圖：

強政勵治

率先搞禁煙

務實進取 大政府

創意之都 Asia World City

親疏有別

愛國心夠堅

電影……谷！

排污……縮！

陳方安生 見步行步

行埋一邊

強政勵治

返工改五天

最低工資 GST<sup>136</sup>

政制發展 先要問上面

(國) 知！ 知！ 知道！

普選拖吓先

---

<sup>136</sup> Good & Service Tax 商品與服務稅。

環保……吹！

天星……拆！

推銷出身 取得欽點

Hallelujah

(節錄)<sup>137</sup>



在慷慨激昂的樂聲中，「曾蔭權」表示了自己繼續推行政策的決心。但在這段歌詞可以看到這些政策都是被詬病過的，像是沒有重點亦無法突顯香港特色的 Asia World City，電影等藝術發展總是停滯不前，排污和環保都不被重視等，但是只要能夠與上通氣，獲得欽點，便能夠勵精圖治。

三首歌一串連，創作者眼中的曾蔭權形象就相當明確：不比董建華更好，對政治前途的企圖心更強，而特區政府的政績持續劣化，本集演出從這點展開。但與前四集不同之處在於本集並沒有一個明確的事件做為主題，這種發展形式到後來的作品亦是如此，而本集比較像是十周年的回顧與清算：

這一集跟以往四集有一個很顯著的分別，就是以往四集都遇上社會事件發生，而這些事件都引起社會的共鳴：例如西九龍文娛藝術區、傳媒封咪事件、七一遊行、沙士<sup>138</sup>肆虐等。今次《2097 back to the 清朝》則沒有任何獨特的政治事件引起大家關注。所以我們定這個劇目的時候，是以概念形式起題。而沒有任何事件的指向性。(引自陳智能)<sup>139</sup>

以「盛典」開場，卻沒有真正慶賀的事件，無論是劇中設定的「百周年」或是現實回歸的「十周年」都是空泛而諷刺的。導演在同一篇訪問裡表示這一

<sup>137</sup> 《強政勵治》改編自レッツゴー!!ライダーキック (蒙面超人主題曲: Let's Go! Rider Kick)，作曲者為菊池俊輔，鍾家誠填詞，陳浩峰主唱。歌詞全文網址同註 126。

<sup>138</sup> SARS。

<sup>139</sup> 同註腳 121。

集主要在探討時間和香港的關係，而在演出的同時，最能勾起大眾集體回憶的事件是「保留中環天星碼頭事件」。

說「保留」又是一種諷刺，因為事件的結局是整個鐘樓被拆卸。中環天星碼頭<sup>140</sup>是由天星小輪經營的渡輪碼頭，經歷了四代重建，出現爭議的是第三代，到 2006 年為止，第三代天星碼頭已經使用了 48 年，由於中區填海工程，政府在當時打算搬遷；在天星碼頭上有一個大機械鐘樓，是早年比利時王子送給怡和洋行，怡和洋行又轉送給天星碼頭的。這個天星碼頭鐘樓每 15 分鐘會報時一次，早已是有名的旅遊景點，亦具有深刻的歷史意義。因此當政府搬遷的消息發布，引發了許多香港市民的不滿，並為此靜坐示威，甚至演變成警民衝突。雖然最後鐘樓仍被拆卸，卻喚醒了香港人對文物保育的重視，也將香港原本較為隱性的社會運動群體逐步推向檯面，像是「八十後」青年的崛起，他們對於香港社會的發展目標和分配等都提出問題，從天星碼頭開始，到後來的保衛皇后碼頭等等，都是以歷史及人文保育為出發點的社運，並且衝擊了八十年代以來以經濟發展和規畫主導的社會發展模式。本土文化的價值重新被討論，香港人對改變的希望更加迫切。

胡恩威對於天星碼頭的看法並非著重政治批判，他只是從這個事件得到靈感，觸發他想呈現香港人眼中的「時間」。而這個「時間」在〈百年香江〉的影像裡，以追溯歷史為線，讓觀眾重新複習每一個年代的政治人物和流行事物。這段影片顯示出幾個意義：首先是影片最後停在「中國人吸鴉片」，在時間點上符合「Back to the 清朝」的題旨，同時表示了其史觀是以中國為主線；這其中雖避免不了英國殖民時期的紀錄，但幾乎都是以近現代中國的大事來鋪陳。更進一步說，從創作者揀選的影像來看，鴉片戰爭到南京條約，革命成功民國成立，抗戰爆發被日軍佔領，文化大革命，六七暴動，中英談判，六四事件，九七回歸及其後等等，無一件不與中國相關。英國殖民時期的歷史絕大部分被隱

---

<sup>140</sup> 正式名稱是「愛丁堡廣場碼頭」，而中環天星碼頭是約定俗成且大部分人熟知的名稱。

藏，而單以香港史而言也忽略了史家們念茲在茲的前代史<sup>141</sup>。創作者將影像由近到遠的回溯，最後只把影像時間點停在 1841 年，即鴉片戰爭做為結束。因此胡恩威所認為的「香港人眼中的『時間』」，其實是胡恩威自己的解讀。甚至所謂從天星小輪鐘樓遭拆卸一事是他創作的觸發點，也只是在訪問裡提及的，劇中沒有以此為題的段落，相關台詞亦不能深入地討論到「集體記憶」，當時有劇評以為：

我完全不明白為何節目要以清朝為題，事實上劇中只有一幕歌舞與清朝有關，但跟回歸十周年毫無關係，也看不見如何能諷刺今天的時弊。同一情況，竟成了全劇的通病，基因改造食物、空氣污染、貧富懸殊，每個題目都膚淺地說一點，生硬拼湊在一起。連說得最多的天星集體回憶，內容比媒體任何一篇評論文章都不如。(陳惜姿)

這個評論的語氣相當嚴格，當然也指出了這個作品的問題所在。對於作品追溯至清朝的動機不太足夠，演出中「百周年」的設定與現實回歸十周年實際上也沒有很強的對照意義。再加上沒有具體的事件做為主線，只是繼續對曾蔭權施政表達不滿，整體而言有些散漫。筆者認為這集值得觀察處在創作者如何帶入中國的元素，但是這當然並非創作者的原意，他更多想談的還是自身所關注的社會現象，像是極端經濟主導的意識形態，香港人品味的單一化與擁擠的居住環境等，這與當時大眾關心的集體記憶的偏向不太一樣，因此其即時性與話題性就與觀眾的期待有落差。胡恩威從第五集的重整出發，似乎尚未摸索到如何掌握更具吸引力的特色，讓觀眾也能夠關心那些始終存在的香港問題。

《東宮西宮 6 之七彩包青天》先從一首陳浩峰的演唱開始，由孔奕佳伴奏，歌名為《我的有學養的朋友》：

---

<sup>141</sup>前代史指的是香港開埠前，也就是 1842 年英國統治前的歷史。



有學養的朋友 重視道德操守 學問追求  
卓越成就 不是高攀的要求  
專業技能 人人可擁有  
別要放棄理想 向現實低頭  
此生虛度 隨波逐流  
甚麼都不懂不知 不分左與右  
方向未明再偉大 不過是其次  
人治法治 都可以不可以  
若說和平正義 不過是良知  
堅信要立志 光榮起革命  
見青天  
莊敬尊嚴  
別怪陳腔濫調  
這基本最重要


從主題曲看來，後段提到的法治、正義與良知，還有「見青天」，都明確地點出了題旨。接下來由鍾家誠和伍嘉雯上場，以與第五集開場幾乎一模一樣的造型，做了長達十五分鐘的「主持」<sup>142</sup>。不以短劇的演出來呈現，而是演員直接向觀眾說明本劇的主題為何，明確破題，並且做了一項試驗：透過和觀眾互動呈現「表達意見」的行為。

這是第一次讓演員在台上直接解釋題名「七彩包青天」的由來，原來這次的主題是「法治」，而包青天正是中國法律界的代表，具有象徵意義，同時又因為包公「黑口黑面」，即加上「七彩」來增加熱鬧氣氛。「包青天」這個符號用

---

<sup>142</sup> 加上引號是因為這並非真正的、具有貫串含調節氣氛功能的主持活動，兩個人在這段表演過後並不會再有同樣的段落。





在此很明顯地讓人聯想到中國，而創作者也沒有隱瞞這點，伍嘉雯繼續解釋，由於香港已經回歸十年了，在一國兩制下，香港與中國除了資本主義與社會主義的差別之外，在面對法律的態度上，香港實行的是”rule of law”，中國則是實行”rule by law”。這其實談的就是法律存在的目的，即「法治」(rule of law)和「法制」(rule by law)的相對比較，且看伍嘉雯的說明：「在”rule of law”下面，政府同理人民，都要受到法律的約束；但是在”rule by law”下面呢，法律卻成為管治者控管人民的工具。」這話才說完，鍾家誠就回了一段：

啊！我知道了，你又想藉包公這個歷史人物過橋<sup>143</sup>，趁機批評中國，批評中國文化，離間我們香港與祖國的感情，拜託你好心點，中國全力搞經濟，今年又舉辦奧運了，哪有時間和你討論”rule of law”還是”rule by law”比較好啊！

這樣一番反駁的說詞，隱隱指出了中港之間的矛盾點。雖然這看起來就是表演當中故意揭開對方說話的應對，但實際上卻也是影射香港今日的困境：在經濟上倚賴中國，但在其他方面根本不同調。而對於法律的態度，就是兩邊尚無法相合或達到共識的層面。為了讓觀眾了解法治是什麼，創作者就希望以中國最廉明公正的包公形象，來發想整個演出。其實以包公這樣的象徵入題，筆者認為倒是頗有玩味之處，因為伍嘉雯接下來提及包公如何深入人心的形象，並非從民間傳奇或史冊記載去談，卻是唱起了臺灣電視劇《包青天》<sup>144</sup>的主題曲。這一方面是臺灣以包公故事為題改編的影視作品既多且知名，但另一方面又似乎將原初屬於中國的人物形象隔離了，反而以臺灣創作出來的電視劇來喚起觀眾的記憶。這可能不是刻意為之，而是創作者將包公視為兩岸三地當中，

---

<sup>143</sup> 利用以達到某些目的之意。

<sup>144</sup> 以包青天故事為題改編的影視作品甚多，但以臺灣的電視劇最廣為人知，伍嘉雯所唱的主題曲，原來是 1974 年版本由蔣光超主唱，之後 1993 年版本由胡瓜主唱。1993 年版本的電視劇在當年亦在香港 TVB 播放，創造極高收視率。

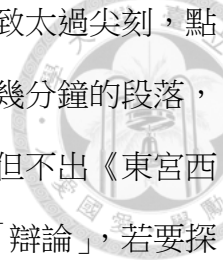
所謂中華文化的一個部分，但這個舉例確實讓人先聯想到臺灣，而非中國。再來有趣的是包公本身的形象，並不真正是「法治」的佳例，相反的包公最令人印象深刻是他的「人治」文化，所謂「為民作主」、「不貪不腐」等等的傳統正義，卻有很多案件是藉由不正當的程序去判決的；偷樑換柱、裝神弄鬼和刑求逼供的手段不少，雖說時代公理不彰，但包公也幾乎是憑一念之間行事。鍾家誠就用這個「人治」去反駁了，從包公也是違背法令，以為自己是神講起，又連結到西方影視當中的眾多超級英雄，其實也只是實行自己認為的正義，所謂的「民主法治」，背後都是權力與暴力的運作。

鍾家誠的言語裡，揶揄的成分實在太多，包公、超級英雄、曾特首和民主法治等等都可以讓他繞上半天，有時實在難以判別其中話語的虛實。這個段落設計這麼長的時間，其實重頭戲就在接下來的「練習民主」。伍嘉雯拿出「1」與「0」兩個扇子，「1」為紅色，「0」為灰色，至於底下的觀眾也早在進場前就取得這兩個牌子，目的就是要練習表達意見；這是《東宮西宮》第一次有和觀眾互動的環節，而且還是直接觸及「民主」的表達方式，看起來十分新奇。

「1/0」是一種投票形式，但在這裡並非是多數決，而是兩種相對的選擇。

從兩位演員提出的幾個問題，可以大致判斷「1/0」選項的意義。像是「你們認為 Donald Tsang 是 0 或 1 呢？」，「1/0」的意義大概在於政治人物是否能幹、是否會做事；「你覺得自己是湯唯的話請舉 0，是劉嘉玲的話請舉 1。」這個問題的來由是梁朝偉，演員視在電影《色，戒》中「易先生-王佳芝」為「1-0」的關係，但回到現實，演員就將梁朝偉和劉嘉玲的關係視為「0-1」了，這裡的「1/0」意義興許是強勢/弱勢的差別。而這場練習當中，最靠近正題的問題是：「如果你有登記為選民請舉 1，沒有登記的請舉 0？」當場觀眾的舉牌結果，透過兩位演員的反應可知，「證明我們《東宮西宮》的觀眾呢，很多都盡了公民責任。」

這場練習和我們所熟悉的投票不太一樣，而比較像是公投的提問方式。演



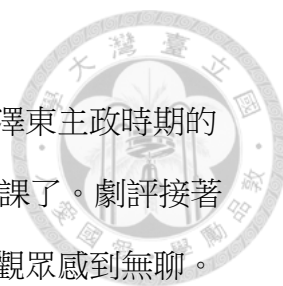
員將政治與娛樂的問題交互詢問觀眾，讓這樣一種互動行為不致太過尖刻，點到為止，既活絡了現場氣氛，又能達到政治效果。這段歷時十幾分鐘的段落，確實頗費心思。就筆者觀察來看，這段落所傳達的訊息甚多，但不出《東宮西宮》系列的主旨「民主法治」，並特意加入了一些似是而非的「辯論」，若要探究創作者以包公做為主題的動機，筆者認為最主要還是包公那深入人心的「正義」形象，終究予人相當鮮明的印象；如果創作者有意要更突顯其面對中國的態度，那麼要在中國歷代人物尋一個法治的象徵，包公確實再適合不過了。至於練習民主，大概是一種對普選的表態，政治與娛樂交叉問題的方式除了是不致使演出的場合變得尷尬嚴肅之外，還有促使觀眾思考的意義。1與0的變化組合可以超過多數決、是與否的簡單選項，促使觀眾在舉牌的同時思考每一次選擇的答案究竟為何，是一段有趣而引人入勝的開場。

雖然說創作者在開發「法治」的議題上多費思量，但第六集所得到的劇評反應卻多不如預期，並被人詬病根本把觀眾當成小學生，盡講些眾人皆知的歷史事件：

做為一個舞台導演，胡(胡恩威)有一個主要且情緒性的問題——他對於劇場力量的信心不足。最明顯的就是他最近的作品《東宮西宮 6-七彩包青天》的倒數第二個場景，在這一景，《八重奏》的標題恰如其名，胡讓所有演員，五個男人和三個女人，傳遞給觀眾的，是一場關於毛澤東主義下的中國現代歷史演講，而這段歷史潛在地與香港的民主抗爭有關。一個接著一個，演員不斷地談民主是百年中國一直迴避的目標。這段(表演)至少持續20分鐘，事實、歷史、辯論和理論充斥在整個演講裡，其實這段才是(這個演出的)重點。(Adam Chan)<sup>145</sup>

---

<sup>145</sup>Adam Chan."A matter of faith" Muse Magazine, February 2008 (13). Web. 30 April.2013.<<http://ppt.cc/r-PC>>原文:" As a stage director, however, Woo has a big, fundamental problem—he doesn't seem to have much faith in the power of theater. This is no more apparent than in the penultimate scene of his latest production, 《東宮西宮 6 - 七彩包青天》 (East Wing West Wing



就整段內容來看，創作者確實讓演員花了很多時間重述毛澤東主政時期的中國歷史，並且將多媒體幾乎變成 Power Point，變成一堂歷史課了。劇評接著指出這樣具強烈意圖的表演，實際上反而讓劇場變得貧脊，讓觀眾感到無聊。持這種觀點的不只一篇，香港作家林沛理的評論：

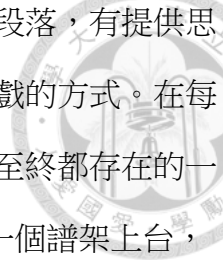
在尾二的一幕《八重奏》，全劇八位演員面向觀眾，一個緊接一個、此起彼落地向我們陳述毛澤東領導下中國發展的血淚史，以及中國人一百年來爭取民主的徒勞和教訓。他們強調，香港人要向中央成功爭取民主，便必須對這段歷史有正確的認知和吸取當中的教訓。(接下段)我不懷疑身兼導演與編劇的胡恩威的誠意與善意，但他將《東宮西宮》變為「說教劇場」，正反映了他沒有能力用一個劇作家的方式與觀眾進行有效的溝通。那即是說，他未能透過塑造角色、設計情節和製造戲劇衝突等手段去將他的主題和訊息戲劇化。也許他認為他要說的話太重要，必須借演員的口一本正經、語重心長地告訴我們。只是愈嚴肅、愈事關重大的問題便愈需要只有戲劇可以賦予的活力和生命。(林沛理)

這段評論和前面一段幾乎是持一模一樣的觀點，不禁讓人聯想到 Adam Chan 在《瞄》雜誌寫稿，而林沛理又曾是《瞄》雜誌的總編輯，其觀點如出一轍。只是林沛理的措辭更為嚴厲，在他眼中，胡恩威已經是無法以戲劇手段與觀眾進行溝通的創作者，淪為只會說教而已。

對筆者而言，這段演出其實真正實現了《東宮西宮》系列的目的，也就是

---

6–Judge Pao). In this act, aptly titled 《八重奏》 (Octet), Woo had the whole cast, five men and three women, deliver to the audience what was practically a lecture on the modern history of Maoist China and why an understanding of this history is essential for Hong Kong people's fight for democracy. One after another, the actors doled out lessons on why democracy remains an elusive goal to the Chinese after a hundred years of struggle. This went on for at least 20 minutes. There were enough facts, history, arguments and theories to fill a university lecture, which may be exactly the point.”



引起觀眾對政治與社會的關注與討論。那些精心模仿、諧擬的段落，有提供思考、發洩與寄託的作用，但也正如前章所述，娛樂感是引人入戲的方式。在每集不同主題的設計裡，我們發現類似《八重奏》的形式是自始至終都存在的一個段落。這個表演的形式就是所有演員(除第一、二集外)各拿一個譜架上台，根據當集的目的，一人一句批評政治、講解法律和嘲諷政府等等；演員的背後可能是一幅政府架構圖，發展到後來就是多媒體的圖文呈現。這是唯一演員只要穿著正式就可以上場的段落，不需要刻意扮演誰，不需要轉變語氣，應該說是根本不需要「演」的演出；這個段落的標題不見得每次都一樣，但形式是沒有怎麼變過的，差別只在當集演出是哪些演員參與而已。這段內容總有專有名詞和大量的評論，而內容的來源明顯絕大部分來自於導演；如果將胡恩威的書籍與演出內容並置，可以發現其觀點和語氣都相當類似。同時這個形式在林奕華離開後繼續被保留下來，可見這也是胡恩威最重要的發聲場，而演員脫去各種角色，代表導演說出最真實的想法。至於內容部分，如同這節所要探討的，也就是胡恩威加重的中國成分；這方面有導演的主觀因素，胡恩威向來認為香港人不重視文化發展，由於只視文化藝術為娛樂，相對的文化政策也趨向娛樂化，他總是以「反智」去批評停滯不前的香港人與香港政府，同時他也認為香港人錢字當頭的傾向，阻擋了其文化走向，反而不如中國在這方面的進步。

另一方面，胡恩威卻也經常在自己文章中表示香港擁有法治和自由的條件，對中國起有「領頭羊」的作用，不僅在文化創意方面有所助益，也依然是最國際化、最具競爭力的城市。舉例而言，他在〈香港的管治菁英〉的開頭寫道：

香港的確有足夠條件成為像倫敦和紐約一樣的國際大都會。香港擁有倫敦和紐約一樣的言論和創作自由環境……香港唯一沒有的就是全面由直接選舉產生的執政政府，但和中國內地相比，香港是最民主、最自由的中國城

市，沒有可能被上海或其他中國城市所取代。(胡恩威《香港的敵人》64)

另一篇〈香港精英要有反思能力〉談到香港應該參與中國的改變：

以珠江三角洲的發展為例，港府和商界的著眼點只在經濟，但香港要真的當『大哥』，必須在環保、教育、城市規劃、法治、社會福利等協助珠三角，引進更多世界上先進的概念，把它在地化。……(下段)像法治制度，港人常在中國內地工作生活，改善內地的法治制度對港人也有保障。香港可協助培訓法官與律師，並研究體制改革。(胡恩威《香港的敵人》178)

再一篇〈港府和精英要有溝通平台〉：「香港是中國最先進的城市，香港要做的事應該與國際標準看齊，成為全國最好、世界第一；香港是有足夠的本錢和人才，成為全國最好、世界第一的。」(胡恩威《香港的敵人》190)這三篇文章的態度都有點「北進想像」的意味，即「『香港人』不再是中英兩國慾及的客體，而是借助自身特殊位置從中攫起實例的主體。」(孔誥峰 68)現在英國的勢力已消退，但香港仍有其自身條件可以從現在與中國的關係中掌握契機。胡恩威對香港的信心與積極，希冀香港有朝一日能夠影響中國、稱霸世界，這種期望似乎膨脹了香港的強勢性，但同時我們不要忘了，他寫了更多對香港現況不滿與批判的文章。

這種矛盾態度對於筆者在解讀《八重奏》有些眉目：他也許認為必須在這個演出裡重述中國歷史，以提醒香港人的記憶，並且認為香港人追求政制民主是必要的，如此才能在「一國兩制」的進行當中保持香港的主動性。此段最值得注意的，當然就是胡恩威的選材-文化大革命。這個議題可以公然地在劇場裡討論，實際上筆者認為已經是一件相當大膽的舉動，也只有可能在香港才能比較沒有忌諱地去設計這樣的段落。如果說要挑剔這個段落的問題，除了並非以

戲劇手段去表現之外，筆者認為在追求民主法治的前提下，「六四事件」當更為貼近訴求。胡恩威花了很多篇幅去談文化大革命，六四事件卻只是寥寥幾句，其原因為何不得而知；文化大革命在目前的中國已經是漸漸可以談的議題，但六四事件至今仍是敏感的政治禁忌，同時在香港對於「平反六四」的呼聲也一直是焦點。因此胡恩威欲透過這個段落的討論去啟發觀眾卻並未達到效果，甚至被批淪為說教，這與他所選擇的敘事方式與選材方向實有莫大的關係。

## 第二節 關於認真地「鬧」政府這件事

在第五和第六集嘗試加入中國的議題而未能得到太多共鳴後，《東宮西宮》系列在接下來的三集當中著力在表現形式，主題也回到香港本身的問題上。筆者在本節希望能對於《東宮西宮》一貫的表現形式做一番梳理，詼諧模仿究竟如何為創作者應用以達到嘲諷的目的；胡恩威在獨力執導後一直希望能找到重新吸引觀眾的手法，而在這三集的發展當中，他與演員們共同將此種形式發揮到純熟，讓演出當中的娛樂與議論重新找到平衡。

《東宮西宮》系列在對於政治與社會議題方面所設計的表现方式，筆者認為是以具體的角色扮演、諧擬調侃大眾耳熟能詳的政治人物與事件；同時在台詞或歌詞的呈現方面，創作者使用的是挪用手法，藉由對原作進行再製，其所產生的新作可符合主題需求。於是「諧擬」與「挪用」將是本節的關鍵詞，筆者將先解釋二詞之定義及在本論文的使用。

「諧擬」(parody)採琳達·胡瓊雍(Linda Hutcheon, 1947-)的說法：「一種模仿的形式，但是以一種『反諷的倒轉』為模仿的特徵，且也不一定是從被諧擬的對象文本而來。」(引自陳寬育)<sup>146</sup>《東宮西宮》系列不僅反映外在環境，也反映其所運用的那些大眾熟悉的作品及元素。「因此諧擬的特色是雙重論述(inter-discursive，一為作品本身，一為被諧擬的『文本』)也是同時是雙聲帶的

<sup>146</sup>引自陳寬育。〈從慾望客體到批判主體——論侯怡亭的自我再現系列作品〉。《伊通公園》2004年。取自<[http://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/525/1296/296](http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/525/1296/296)>。2014年7月26

日瀏覽。原文出自 Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985:32.

(two-voiced)。」(紀蔚然 39)《東宮西宮》系列與那些經典作品或政治人物的關係，有時是致意，有時是揶揄，「諧擬」在此是具有主動性的。

「挪用」在《教育部重編國語辭典修訂本》網站裡的解釋為「挪移借用」，從此引申至藝術手法的解釋上，即是挪移借用其他作品的既存文字或圖像，其後發展出新的作品，正如《東宮西宮》系列裡幾乎隨處可見的以現成物或經典進行借用以達其目的的創作。

《東宮西宮 7 之香港公務員死亡筆記》在第一場〈當奴與陳太〉就設計了新演員的出現，原來是兩個小孩子各自扮作當奴(曾蔭權)與陳太(陳方安生)，如相聲一般地敘述這場演出的劇情簡介：從前有個人叫當奴，他檢到了一本「香港公務員死亡筆記」……。這段開場既有趣又亮眼，也可以做為一個分析的例子。首先是兩位兒童演員的扮相，給觀眾的第一印象，自然是曾蔭權與陳方安生的形象，但同時又不是，因為帶著兩位兒童演員出場的是伍嘉雯，她和扮成陳方安生的女孩穿著髮型是一模一樣的；至於男孩扮成曾蔭權，當後面的大幕緩緩升起，舞台上早已站著同樣是扮成曾蔭權的楊永德。單從這一集看，我們可以解釋這就是有兩組演員來扮成兩個政治人物，但從整個《東宮西宮》系列的發展脈絡來看，實際上扮演當奴和陳太的演員是楊永德和伍嘉雯，兩位小演員則是扮演「進念形式」的當奴和陳太。兩位小演員並非完全照著楊永德和伍嘉雯的方式去演，但是從他們的動作與聲音表現，非常明顯的是按照整個《東宮西宮》系列演員的演法，也就是他們模仿的對象是進念的演員群，而不是曾蔭權和陳方安生本人。進念演員那些誇張化、卡通化的表達方式，實際上當然不是被模仿的政治人物的表達方式，進念演員只取其形及言論而已。也就是今天政治人物的特徵成為符號，比如說曾蔭權的領結以及陳方安生的笑口常開<sup>147</sup>等，被大眾認識之後，再被演員挪用，於是複製出來的擬仿物便有超越原作的可能，進念演員創作出來的角色既非原來的政治人物，亦非扮演他們的演員本

<sup>147</sup> 陳方安生的笑容可掬是她的招牌形象，綽號「陳四萬」。因為「四萬咁口」是粵語裡形容人露齒而笑之意。



身，而是虛構出來的「進念風格」的角色。因此兒童演員模仿的是這些演員虛構的角色，再次進行複製，於是觀眾看著兒童演員時已經不是在看他們和政治人物有多像，而是可以做得多誇張；又因為兒童本身的年幼可愛，更讓人對這樣的開場感到親切可人，印象特別深刻。

如果說進念是透過消費政治以批判政治，則論者忽略了其實在大部分時候，進念也是以消費演員的身體以作奇觀，完全能夠達到同樣的目的。創作者在以諧擬和反諷在獲得公眾矚目的同時，也呼應了在當今的後現代社會中，某種遊戲式的特質。同一個段落當中，除了兒童演員雙重的扮演情況外，做為本集標題的另一主角，或說是靈感來源，就是日本知名漫畫《死亡筆記》<sup>148</sup>的角色的出現，由曾兆賢模仿死神路克的「攞命陳」<sup>149</sup>，亦在兒童演員說話的當時緩緩走過舞台。《死亡筆記》裡有不少著名角色，而攞命陳首先出現的目的，即是化用了漫畫情節：死神路克將死亡筆記掉在路上。只是這次掉的不是死亡筆記，而是「公務員死亡筆記」。楊永德飾演的當奴當下就使用死亡筆記，欲用來殺死其政敵長毛與毓民，但每當打電話過去確認，都是換來對方的口號呼喊<sup>150</sup>，根本是毫無效果。這段表演的服裝視覺呈現，就是挪用十分流行且為大眾熟悉的文本，套用在表演者身上，成為一個新的形象，但是從新套用的文本與表演者主體融合出來的擬仿物，依然能為大眾所辨識。如果從鮑德里亞(Jean Baudrillard, 1929-2007)的〈仿真與擬像〉(Simulacra and Simulations, 1981)來看，當鮑德里亞談到「仿真犯罪」所言：「戲仿使服從等同於僭越，這是最嚴重的犯罪，因為它取消了法律所依賴的差異。」(鮑德里亞 340)我認為進念創作者與演員們涉及的「僭越」(offence)，也就是以擬仿物去製造一種情境，並且在刻意編排下，強化他們的表現方式與最可能的結果，雖然這個結果不至於會像「仿真犯罪」一樣變成與真實犯罪一樣嚴重且無法分辨，卻已足夠讓觀眾對他

<sup>148</sup> 原作大場鶯，作畫小畑健，台譯「死亡筆記本」，此處用港譯。

<sup>149</sup> 「攞命陳」暗指香港金融管理局局長陳德霖，其英文名 Norman 與「攞命」音近。

<sup>150</sup> 自然是播放長毛(梁國雄)與毓民(黃毓民)的真聲錄音，就內容聽起來可能是擷取新聞或節目等內容。

們所塑造的政治人物形象有很大程度的認可。於是當當奴想要用公務員死亡筆記殺人時，觀眾毫不意外地看到他所模仿的漫畫殺人方式，以及他會想要除之而後快的政敵 – 長毛和毓民，並且在這看似荒唐的行為當中，得到了「錄音反擊」。其實就連長毛與毓民會成為當奴的目標這點，也是之前創作者操弄的結果；反對曾蔭權政策的人何其多，就算縮小範圍到泛民主派的政治人物，那也是數量眾多的，但是由於梁國雄的鮮明形象與黃毓民的大砲性格，他們為大眾熟知，亦為傳媒渲染，自然也為進念創作者所用。長毛與毓民已經不只一次在《東宮西宮》系列裡出現，也因此當當奴想要有所行動時，觀眾完全不會意外其對象是他們。同樣的，曾蔭權已然從第四集一路被創作者揶揄到現在，我們從來不認為在舞台上的任何一個「曾蔭權」的任何一個行動會是正面的或成功的，於是當奴的失敗已然是可以預期的。觀眾對於創作者所製造出來的、不同於真正曾蔭權的形象所表述的權威性，產生了信服，即使現實裡的曾蔭權並非如此，我們也認為他「理應如此」。

《東宮西宮 8 之西九龍珠》自標題來看，也是一個以經典漫畫為其擬像文本的作品，但比起前集的發揮更豐富。原因是這部經典漫畫《七龍珠》<sup>151</sup>本身就是向中國經典小說《西遊記》取經，這給本集可取用的素材更多，曾經有網友列出使用「龍珠」的地方：

……而涉及「龍珠」的環節有「點解香港規劃咁失敗」（陳浩峰以超級撒亞人孫悟空的造型唱歌）、「香港島皇后」（模仿龍珠孫悟空絕技「瞬間轉移」）、「應該即是不該」（有穿著撒亞人服裝的唐僧弟子「唔做」和穿著龜仙流道袍的唐僧弟子「唔諗」）、「忍著淚說不該」（「唔做」和「唔諗」唱歌）、「母語教育之 MK 型社會」（有演員以龜仙人打扮出場）。（蘇珩居士）<sup>152</sup>

<sup>151</sup> 作者鳥山明。

<sup>152</sup> 蘇珩居士。〈評論《東宮西宮八之西九龍珠》〉。《香港討論區》2009年9月21日。取自<



演員所擬仿的漫畫角色，就像是對現實的政治超渡。擬像形成「超真實」，演員充滿戲謔的登場，遊戲般地去控訴那些政府的缺失。虛構轉換原作人物的名字，「悟空」的名字延伸出音近的「唔做」和「唔諗」，但意義完全是負面的「不做」和「不想」。創作者試圖在本集探討西九龍文化區及整座城市的規畫失敗之因，《七龍珠》的擬仿物成為意識型態的批判。

挪用也是《東宮西宮》系列一貫使用的手法，其中歌曲或歌詞改編是每一集必然出現的形式。本集的開場〈市場的風采〉，鍾家誠獨自一人站在台上，雙手拎著各式名牌的購物袋，大唱《市場的風采》：

時代已經改變 將不再回來  
你需要知道 這是什麼名牌  
國內很多市場 已經發展起來  
你不再需要 永久的期待

Louis Vuitton Ferragamo

人民幣的旗幟上有 我們市場的風采

Bally YSL Christian Dior

人民幣的旗幟上有 我們市場的風采

(口白：

「銀紙萬歲！」

「人民幣萬歲！」

「毋忘消費」

---

<http://www.discuss.com.hk/viewthread.php?tid=10636072>>。2014年7月15日瀏覽。標點符號按照原文。

「平反透支」  
「我地聲援學生，大家記得上街消費！」  
「人民不會忘記人民幣！」  
「權力歸於人民幣！」)<sup>153</sup>



Giorgio Armani DKNY

你是否想買 Dolce&Gabbana

Valentino Gucci Prada

你是否想買 Chanel MiuMiu

Tiffany Cartier Chloe Calvin Klein

人民幣的旗幟上有 我們市場的風采

Balenciaga 百爵 勞力士

人民幣的旗幟上有 我們市場的風采

市場的風采

創作者將《血染的風采》改編成《市場的風采》，其中政治意義的轉換特別有趣而複雜，用在這集裡也有特殊的意義。《血染的風采》原本是寫來紀念1979年中越戰爭的歌曲，被認為是一首愛國歌曲，後來這首歌演變成為民運人士紀念六四事件的歌曲，據傳在中國就被禁了，但是這首歌在香港依然傳唱不已，尤其是在每年維多利亞公園六四燭光晚會都會播放，在場參與人士亦會齊唱此曲。創作者改編此曲，自然首先令人想起影射六四的含意，做為當今中共統治最大的政治禁忌，創作者再度碰觸中國元素，除了一貫香港對於「平反六四」的訴求，同時也提醒了當年已是六四二十周年紀念。同時創作者更進一步

---

<sup>153</sup> 句子中間的空格，是鍾家誠唱的時候就故意停頓的地方，字幕亦是以空格處理，強調其加字所在的反諷意義。

置換歌詞其中的意義以突顯當前中國與香港間的經濟關係。中國早已是不可忽視的市場，無論對內對外，尤其是香港，已經是愈來愈依賴這塊市場，於是所有的市場原則就是向消費看齊，「權力歸於人民幣！」多了一個「幣」字，呼籲人權的口號被重新拼裝加工(bricolage)，創作者將之用來表達與原口號截然不同的意識形態，指向了香港本地的經濟現實。拼裝加工在此即是：

是一種「再挪用」(reappropriation)的手法；它是一種「任意拼湊」、「隨意組成」的風格，藉各式各樣的物件臨時湊成組合，而使彼此之間產生新的意義。此外，約翰·克拉克強調：當任意拼湊者(bricoleur)使用相同的整套符號，將表意的物體重新安置在該話語中一個截然不同的位置，或另一套不同的符號體系中，將會構成一種新的論述，並傳遞不同訊息……。(張庭榮 69)

如此說法表示了當原來的歌曲被挪用，其意義被轉換成新的意義，於是我們重新解讀這首歌曲所顯示出的香港經濟的新局面，並開啟本集探討這種局面如何影響香港城市規劃等等的議題。

注意歌詞與口號改編的同時，鍾家誠的打扮也值得一看，重點就是他的鼻子，他在他的鼻子上套上了一個小木偶的長鼻子，這很明顯是取自童話裡「說謊」的寓意。當他高歌一曲之後，表演轉入下一段落〈是但 up〉，他向觀眾自我介紹「我是林海峰。是呀，我沒有說謊，我是林海峰，林海峰是不會說謊的。」林海峰是香港著名喜劇演員<sup>154</sup>，當年本集演出之前，林海峰在紅磡香港體育館舉行其個人「棟篤笑」表演《是但噏我願意》<sup>155</sup>。《是但噏我願意》在當

<sup>154</sup> 同時也是 DJ、歌手及節目主持等多方面藝人。

<sup>155</sup> 無論是「棟篤笑」、「是但噏」還是「是但 up」，這三個名詞指的都是 Stand-up comedy，也就是獨角喜劇。在香港首先帶動此表演風潮的是黃子華，他將此表演形式稱為「棟篤笑」，「棟篤」大概指的是「就站在那邊」，所以大約意思指「站著講笑話」之意，看譯名可聯想其形式；後來林海峰將之稱為「是但噏」（黃子華曾說是另一位知名電台工作者俞琤起的），「是但」指的是「隨便」，「噏」則是「說」的意思，「是但噏」就是「隨便說」，這個譯名則是翻出這個表演

年表演的主形象即是「長鼻小木偶」，是林海峰用來暗示婚禮、整容等主題的「謊言」的象徵。鍾家誠模仿的就是林海峰當時的形象，並且採用同樣的獨角喜劇表演去解釋上一段歌曲的意義，談什麼是市場，做什麼才有市場，在認為「西九那麼悶，龍珠又 out」之後，決定將此表演改名為「是但 up up up 食下飯 飯氣宮心計 冚家富貴門 五區總辭之東亞運動會」<sup>156</sup>。很明顯的這當然還是謊話，鍾家誠藉由扮「林海峰扮長鼻小木偶」來以假亂真，不斷強調自己沒有說謊，就是要突顯「是香港政府才會每天都說謊」。觀眾對於小木偶童話故事十分熟悉，而香港觀眾對林海峰也很熟悉，所以鍾家誠在此的扮相可以比較容易喚起觀眾的記憶與認同感。

《東宮西宮 9 之十大九官》從標題上看不太出來其目的為何，既不是某個明確的事件，也不同于第七第八集的經典作品惡搞方向，「十大九官」最多就是能讓人聯想到與「九官」粵語發音相同的「狗官」。事實上在整個表演裡都沒有感受到這麼直接的稱呼，但是在各個段落裡，創作者總會提及或是讓演員扮演的一些人物，其名字都是自創或大眾所知的「綽號與政治人物姓名或特徵的結合」，像是「起錨當奴」就是「2012 政改口號+曾蔭權的英文名字」，而整個表演的諧擬文本實來自當年最紅的好萊塢電影《潛行兇間》(*Inception*, 2010)<sup>157</sup>，且看文案：

傳說中的中國官場，流傳著一種特異功能，能夠潛入人民的夢境，改變人民的思想，這種功能都是九官夢想獲得的，這種傳說中的特異功能，隨著自由行流傳到香港，無意中向特首起錨當奴傳授了。這種在中國官場流傳已久、又非常神秘的特異功能，叫做「潛植意念」，能夠一層一層深入港人

---

的特性；「是但 up」則是進念為模仿林海峰自創的，大概也有 Stand-up 之意，但僅是為此表演而作，不如前兩者確實是 Stand-up comedy 在香港的譯名，其中又以「棟篤笑」較為普遍。

<sup>156</sup> 空格意義同註腳 23。《宮心計》和《富貴門》都是相當著名的香港電視劇；「五區總辭」之由來詳見第二章。

<sup>157</sup> 原英文片名 *Inception* 在臺灣譯為《全面啟動》。

的潛意識中，不知不覺間改變，控制港人的思想、行為和決定。(節錄)<sup>158</sup>

這篇從《潛行兇間》發想的文案相當長，已經是將香港特區政府官員完全套進電影的人物設定裡了，並將之類比了電影裡特定人物可以掌控夢境的方式和權力。只是放到舞台上，這整個諧擬最令人印象深刻之處並非演員表演，卻是在一段六、七分鐘的動畫播映中，這段動畫幾乎就是一個「十大九官版《潛行兇間》」的電影預告片。如同電影裡海水遍佈的場面、直落慢下的車輛或是開啟夢層機關的特殊電話鈴聲等，融入了曾蔭權的「起錨」標誌<sup>159</sup>，以及 M+博物館<sup>160</sup>和西九文化區地景，政治人物全數漫畫化，尚似形象與特定對白，更是讓這個諷刺短片變得煞有其事、陰謀氣重；其中他更有個「特殊效果」，就是「雙聲帶」。說雙聲帶也並不全然精確，正確來說是影片裡使用的人聲應是原來《潛行兇間》電影的，但這段動畫裡人物的台詞表現實是以字幕呈現，其中最怪的地方是人聲與字幕完全不搭，而且意義也沒有關連性。筆者曾看過有劇評對此頗為詬病，認為創作者應該要另外讓演員配音或是現場旁白，而不是讓原聲在此徒生疑惑。筆者對於這點是同意的，原聲在短片播放過程中確實讓人摸不著頭緒，雖然馬上可以選擇性地就專心觀看影像及字幕，但仍然被聲音的陌生感影響。不過整體而言這段動畫還是做得相當有趣，影射的用意也很清楚，尤其將電影裡分辨夢境與現實的陀螺改成金錢符號，真是神來之筆，除了辨識出原本，金錢符號更能強調政府高官們被錢耍得團團轉，創作者在這段動畫的諧擬可說是成功的。

提到第九集，不能不提的諧擬名段，就是〈ixxx〉。這也是筆者認為胡恩威獨立執導後，不斷尋找娛樂與議論的平衡點當中，在吸引觀眾的手段上最成功

<sup>158</sup> 〈東宮西宮九：十大九官 INCEPTION 潛行九官兇間〉。《二手門票市場》。取自<[http://tixmart.org/searchshow\\_en.php?eid=508](http://tixmart.org/searchshow_en.php?eid=508)>。2014年7月26日瀏覽。

<sup>159</sup> 2012年香港政治制度改革方案的宣傳口號，有「是時候行動」之意。

<sup>160</sup> 西九文化區一個預定在2017年開幕的視覺文化博物館，進念曾在《文化視野》做專題報導，檢討其購藏制度與博物館的文化位置等問題。

的一回，真正抓住了笑點的節奏。〈ixxx〉諧擬的原文本，其實就是蘋果電腦公司前經營者史蒂夫·賈伯斯(Steve Jobs, 1955-2011)的簡報報告，他在 ipod 推出之後漸漸發展出來的形象：高領黑色素色上衣、牛仔褲和慢跑鞋的搭配，說話與走路/走位的速度和節奏也都自成一格，介紹產品和舞台表演，在賈伯斯身上融合而不分。”ixxx”就是表示以”i”為首，正好是蘋果公司近年來推出的產品名稱特色。扮成賈伯斯者為曾兆賢，甫一出場就是賈伯斯的招牌裝束，之後模仿其邊走邊講，以及平穩語調的演說形式(全英文)，還有在報告上那種吊人胃口的次序安排。究竟”ixxx“是什麼特別的東西/產品？從演說開始，曾兆賢說明了香港人每年的死亡人口、曾蔭權特首的骨灰處理政策，以及祭拜先人的困難；在香港，掃墓被稱為「拜山」，這種在清明的大規模活動，容易造成交通不便、時間冗長等問題，那麼，

So how could we solve this?

And once again, we provide you with a brilliant solution.

Normally people go to “Bai Shan”, but we say no.

We say that “Bai Shan” will come to you.

Every once in a while, a revolutionary product comes along to change the world.

And we have been very fortunate to introduce this to the world.

For this very moment, I have been looking forward to more than 5 years. And now here it is.

And we are calling it “i 骨灰龕”.

猶如 iphone 般大小，曾兆賢開始示範如何操作，正如賈伯斯在簡報上常做的一樣；這支 i 骨灰龕能夠容納很多親朋好友的骨灰，同時操作十分簡單(就跟使用 iphone 一樣)，舉個例子，想要祭拜祖母，(曾兆賢秀出的祖母照片竟是美



國卡通《辛普森家庭》(*The Simpsons*)人物莫娜·辛普森(Mona Simpson)<sup>161</sup>，我們可以用 i 骨灰龕操作，獻上鮮花及上香，甚至可以每隔一陣子就修改碑文。而配合這個 i 骨灰龕的無敵程式「i 墳」，更可將您所有裝置，包括電腦、ipad 和 iphones 裡的骨灰隨時同步。除此之外，i 骨灰龕還提供許多絕佳的 Apps，其中很棒的就是”Gravebook”，它讓我們對於祖父在天上的生活不再擔心，因為他可以和麥克·傑克森(Michael Jackson, 1958-2009)互加好友；另外一個更棒的 Apps 是「問米喇」(Ask Rice)<sup>162</sup>，我們可以自由地上載和下載骨灰，甚至可以透過 Apps 與李小龍(1940-1973)對話聊天！真令人等不及使用了！

以上是筆者將整段演說轉以敘述的形式寫出，但是那種驚奇爆笑，還真的是要透過觀看曾兆賢的表演方能感受到。〈ixxx〉其實影射的是當年曾蔭權希望香港十八區區區有骨灰龕，時任食物及衛生局長周一嶽因此物色用地的事件。但是這個表演非常高明，不是如以往一貫去模仿香港政治人物，而是採用最貼近年輕一代的廣告行銷模式，即賈伯斯的簡報方式去呈現這個事件的荒謬感，將蘋果公司最深植大眾的媒體印象-賈伯斯，將其人物形象截取後與議題設計融為一體，變成一個惡搞諷諭的新形象。

### 第三節 一戲十年 v.s 餘音繚繞

《東宮西宮》系列在第九集達到娛樂與議題的平衡後沉寂了三年的時間才又推出新作《東宮西宮 10 悲慘世界香港》。前六集的主角曾蔭權特首已經下台，換成新主梁振英特首了。這次的主題當然還是政府的管治問題，只是改朝換代，前朝沒改善的到這代依舊停滯不前；整個作品的手法一如以往：模仿、挪用和諧擬輪番上陣，最原初第一集的演員組合，已然建立口碑的表演與諷刺風格，都還是能夠吸引觀眾。筆者認為這集在表現手法上並未有新突破，至於

---

<sup>161</sup> 美國卡通《辛普森家庭》(*The Simpsons*)的人物，為荷馬·辛普森(Homer Simpson)的母親，霸子·辛普森(Bart Simpson)的祖母。同時莫娜·辛普森的原型為同名作家莫娜·辛普森，她是賈伯斯的親生胞妹。

<sup>162</sup> 從一個可搜尋當地美食資訊的 APP「開飯喇」(Open Rice)而來，目前亦有臺灣版。

筆者關注的重點，則還是胡恩威及創作演員們如何揀選新官上任後的香港政治和社會現象題材做呈現。

這次的演出，在開場之前就已經先放了一隻半漏氣的「橡皮鴨」(Rubber Duck)<sup>163</sup>在上舞台右方，讓人想起其在東亞的流行及人人瘋狂的程度。同時這也是《東宮西宮》系列久違地在未開演的舞台上先放置道具的設計，過去在第一集與第二集都先放置了類似「一桌二椅」和香港區徽象徵的擺設，比喻政治的企圖相當明顯；而第十集的橡皮鴨放在舞台上，卻不能令人想起什麼特定的政治意義，反而讓人意會到眾人為之癡迷的消費文化現象，筆者認為可能是創作者藉此想諷刺的對象是香港人，為這一隻「非真」的鴨子情緒起伏。當筆者看到它出現在舞台時，竟有種空虛寂寥的氣氛。

本集演出以上課鐘響揭開表演序幕，甚少負責開場的楊永德率先走出，由他先開始追溯之前《東宮西宮》的演出，表演以獨白方式進行，時間頗長，同時他也表示了這是他最後一次在《東宮西宮》系列演出<sup>164</sup>。不得不說的是整個表演從開場就有一種極為強烈且有別於以往的自覺感，演員在台詞裡會不斷回顧他們曾經的表演、為此而做的準備功課，以及他們當下所做演出所表示的意義。楊永德在做回顧的同時，陳浩峰也在舞台上站定，兩人都身著西裝且表情十分嚴肅，雖然楊永德的敘述不算太悶，但其喜劇氣氛比起過去減低很多。他所回顧的內容當中，特別提起他為了這個系列演出所做過的一些演員功課，其中包括了導演要求觀看的國外政治題材的影集，像是美國的《白宮風雲》(*The West Wing*)和《紙牌屋》(*House of Cards*)<sup>165</sup>(英國版和美國版皆有)；這裡很難得地透露了胡恩威的喜好，筆者曾經觀察過導演的臉書動態，他不時會提起一些最近喜歡看、覺得好看的英美影集，雖然從表演本身而言並沒有和這些影集內

---

<sup>163</sup> 荷蘭藝術家弗洛倫泰因·霍夫曼(Florentijn Hofman, 1977-)的藝術品，臺灣譯為「黃色小鴨」。

<sup>164</sup> 事實上從現在已經開始宣傳的《東宮西宮 11 搵鬼做特首》海報和宣傳片都可以看到楊永德的概念照與名字，他應該是會繼續出演的。

<sup>165</sup> 從麥可·多布斯(Michael Dobbs, 1948-)同名小說改編電視影集版本有兩個，分別是 1990 年播出的 BBC 版本，以及 2013 年美國 Netflix 推出的版本。

容連結，但是可以觀察到的是，導演對於其中人物的「說話」十分注意。政治的權術玩弄和影射寓意向來是這類影集的賣點，但如何將龐雜繁複的政策和謀略清晰整理以及精采表達，對於影集編劇和演員都是一大挑戰；《東宮西宮》系列演員經常展示的精闢口才與政治分析，總讓筆者感受到類似模式的安排，也就是以清晰易懂的口語讓觀眾理解當前香港政治的架構與管治方式，還有創作者所認為的問題在何處。這是從第一集開始就不斷精進修正的表演模式，而導演對於國外政治影集勢必有參考借鑑的地方，從而影響了其戲劇表達的方法。

影集的討論結束，楊永德將話題帶回到香港政治本身，改編王家衛當年的電影《一代宗師》(2014)的台詞以總括：「『政治』，兩個字，一橫一豎，倒在那裡的就是錯的，還站著的才是對的。」講的時候陳浩峰順勢倒下，讓人想起兩位演員歷來搭配過的如同雙簧般的表演，至今仍是相當有默契。談及這個表演的強烈自覺感，要從接下來楊永德模仿梁振英來談。楊永德這一大段獨白的基礎論點，他都表示是導演要求的、導演提到的或者是導演說什麼，就連他戴上假髮開始模仿梁振英，他都要說這是導演讓他做的，而他為了扮演好這個人物，又要看梁振英的各種影片，還要加入鍾景輝(1937-)<sup>166</sup>的表演方式，搞到最後他實在不想做。很明顯地這段獨白愈來愈像是在說書，而且是接著就去批判梁振英與中央的互動是如何失敗，同時他也感嘆了導演所感嘆的，像《東宮西宮》這樣的政治劇場已經愈來愈沒有人捧場，如果說十年前的 SARS 引起的關注可以讓香港人走進劇場並且關心時事，那麼現在的香港人不會這樣做了，因為他們有更多政治參與的新選擇：民眾今天可以去參加六四燭光晚會，明天去參加七一遊行；可以支持和反對佔中；可以參加「愛護香港力量」或是「愛港之聲」<sup>167</sup>；可以參加「學民思潮」<sup>168</sup>；可以參與「保衛釣魚台」；可以搞「真普選」或者是「假普選」。現在香港的政治參與，真的是「好多野玩」<sup>169</sup>，而參與

---

<sup>166</sup> 香港劇場第一代的表演大師。

<sup>167</sup> 均為親建制派組織。

<sup>168</sup> 香港學生組織，由「90後」(1990年代出生)學生所組成，其領袖為黃之鋒。

<sup>169</sup> 粵語，指「好多東西玩」。

這些活動目的，「最緊要好玩」<sup>170</sup>。當香港現實社會發展如此精彩，早就遠勝劇場所能帶來的刺激，這就是導演透過演員所表達的感慨。從這段內容當中多少可以觀察到，創作者對於劇場表演帶給社會的影響愈來愈小而感到落寞，同時對於目前香港的群眾運動也有一種隱微的、不太苟同的看法。

《東宮西宮》系列一戲十年，整個製作自 2003 年至今，從轟動萬教的反應，到現在已經影響漸降的趨勢，這除了和創作者的組合變化以及視事角度有關之外，也和整個香港日漸高漲的政治參與度有關。已經有不少的報導、專文和專書指出這種積極自發的現象，像是香港學者羅永生在一篇專訪中所談：「這一類型運動在近幾年的出現，主要是七一以後的效應。七一之後一個最重要的轉變是，人們對這城市本身的過去與未來有新的意識出現。」(引自鄺穎萱 17)<sup>171</sup>同年在「美國之音」網站的報導裡也觀察到「香港 80 後和 90 後開始對參與政治變得比以往積極，在 2012 年更有中學生自發籌組政治活動，並形成社會運動，直接影響香港政府的施政，也讓北京的中央政府感到錯愕。」(譚嘉琪)這種現象都是近幾年出現的，所謂「近幾年」，大致公認的時機點，就是《東宮西宮》系列開始的 2003 年。文化評論者鍾耀華曾撰文：

香港人從以往的積極的旁觀者(Attentive Spectator)化到今天以萬人計示威的政治參與者(Political Participant)，當中盛載著的是我們價值上的轉變，對民主公義的追求。……香港人的政治參與要算到近十多年才較為熱烈。直到九十年代初，在香港政治參與的研究中有個流行的說法，就是「積極的旁觀者」(Attentive Spectator)。……這個情況要到 2003 年的七一遊行才有明顯的轉變。在 2003 年的遊行中，多達 50 萬人上街，是僅次八九年六四事件的政治動員。相對於當年八九年流行的「民主抗共」論，即以民主抵抗

<sup>170</sup> 指「最重要是好玩」，挪用許冠傑的同名歌曲。

<sup>171</sup> 鄺穎萱主編。〈不只反高鐵，而且反殖民〉。《站在蛋的一邊 香港八十後》。香港，上書局，2010 年，頁 17。

北京，保留香港經濟生活模式，而零三七一遊行其中主要的口號是「還政於民」。這有象徵意義，我們可以這樣閱讀：政治不再僅是工具式 (instrumental) 帶來某理想的後果，而更是在價值上的認同政治要由公民決定，認同民主的內在價值 (intrinsic value)。同時有關的調查發現，越來越多的市民覺得自己關心政治，有能力參與政治。(鍾耀華)

文章繼續探討香港人已然不滿足只是單一事件的解決結果，而是對於整個制度改善的迫切性愈來愈高，並希望更積極地追求民主價值。對於民主公義的期待愈來愈多，同時年輕人的參與也在其後漸漸形成一種風潮。觀看劇場不如直接參與政治，其中所得到的收穫可能更有實感，而年輕一代所碰到的問題，尤其是前途出路等經濟情況，更使其認為或許要在體制外採取更為具體的行動去表達訴求，而這點正是劇場目前尚無法做到的地方，這大概也是人們不僅止於滿足「只能呈現現象促進思考」的情況。社會運動的風起雲湧，但胡恩威透過楊永德之口表達的看法卻有種不以為然的味道，在他看來，大眾訴求民主普選這個目標還是很空泛的，他在香港回歸十五年後曾為文直批：

八卦狗仔傳媒的「民主」和「文化」，只是一種粗俗和單一的狂躁價值，粗俗並不是問題，只可以粗、只可以俗的獨裁才是問題的核心所在。我不是反對低俗，我是反對香港目前只有低俗的獨裁狀態。(胡恩威)<sup>172</sup>

雖然整篇文章主要是談香港文化的倒退、不思進取和後繼無人的狀態，但當他將所謂傳媒發揚的「民主」也捲進來談的同時，他對「文化」的痛心與形容，完全一起可以套用在他對「民主」的看法上。筆者認為，如果說《東宮西宮》系列的演出是一種「消費政治」，一直被認為有流於情緒宣洩之嫌，那麼那

---

<sup>172</sup>胡恩威。〈胡恩威：香港文化大退化-回歸十五年〉。2012年11月19日。取自 <<http://realforum.zkiz.com/thread.php?tid=47118>>。2014年8月1日瀏覽。



些層出不窮的社會運動，在胡恩威看來才更是現實中的「消費政治」。社會運動的核心領導者，其自身發展出一套政治信念與策略並不一定是粗糙的，但是一場運動想要成功，它必然得依靠傳媒與群眾的力量，於是當宣傳開始，誇大渲染的成分漸漸在這個過程裡擴大，而群眾聚集，其從眾效應(Bandwagon effect)亦發生作用，受到其他人影響而參與運動的人，其動機和思考力經常受到質疑，同時這些運動過程或結果更容易引發氾濫的情緒宣洩，有時一些謾罵不但毫無意義，甚至還形成某種「霸凌」的局面。從這方面來看，胡恩威所謂的「狂躁」說法並不一定是正確的了，但由於他這篇為文充滿憤怒的詞彙，這些用詞同時也被八零後的社運人士陳景輝認為只是一種「廉價粗口」(陳景輝)<sup>173</sup>。因此楊永德這段說詞透露出來的態度並不再令人太過驚訝，胡恩威所希冀的文化視野，在香港社會並沒有提高太多。創作者強烈地自覺到劇場作用的消退，以及社運愈發蓬勃可能取代其批判位置，但他依舊堅持在劇場裡發聲。楊永德宣告退場後再出場，一邊哭訴「悲慘香港」情形的同時，一邊指著漏著氣的橡皮鴨，胡恩威透過演員繼續論述香港人膚淺的心態。

本集在推出的當時標榜是一個「政治音樂劇」，這是呼應了「悲慘世界香港」挪用的電影《悲慘世界》(*Les Misérables*, 2012)，因此這個表演大量地使用了音樂，而且是每個演員都會上場高歌的，這在過去是從來沒有過的。過去從來就是陳浩峰獨領風騷，其他演員偶爾秀一段或是大合唱而已，這是第一次有那麼頻繁的歌曲安排，而且是所有演員都有自己負責的專曲。透過歌詞挪用所能達到的諷刺寓意，筆者在上節已做過說明，在這裡特別想提的是《香港輓歌》。《香港輓歌》最初的版本是發表在第四集《西九龍皇帝》，是一首陳浩峰所作的「串燒歌」，就是將許多首流行歌曲做旋律與歌詞的自由連結，陳浩峰藉以表達對於當時香港景況的感觸。到了第十集，《香港輓歌》有了新的版本，其歌詞改動不少，也有了更複雜的意義，最有趣的是，陳浩峰在與眾演員合唱完此

---

<sup>173</sup> 「粗口」意思為「髒話」。

新版歌曲後，公開了他如何進行創作，亦即挪用的細節。前版的《香港輓歌》只是將既有的歌詞做拼湊，透過排列組合去表現主題，但這版本不只是如此，他進一步改寫了歌詞。陳浩峰透露了最初做串燒歌的原因，是因為導演觀察了2000年後的香港流行歌曲，發現無論在形式和內容方面根本都是千篇一律，於是做出這40多首歌的串燒組合，又取名為「香港輓歌」，就是想表示「香港的流行音樂已經玩完了」。同樣的概念在此被套到香港的政治上，陳浩峰具體展示了一段歌詞改編的過程，原本是從盧巧音的《好心分手》、容祖兒的《一拍兩散》、Twins的《戀愛大過天》和《下一站天后》的歌詞先湊出：

好心一早放開我  
怎知一拍便會散  
通通不要好過  
明明我不應再揀  
為繼續而繼續  
連甜夢也不夠甜  
不戀愛教我怎樣唱

當加入對於中國的看法時，歌詞便改成：

中央一早放開我  
不懂一國便會散  
反中不會好過  
明明我不可以揀  
為普選而普選  
強人夢也不夠強



於是原本愛情的悲慘變成國情的悲慘，更精確一點，是香港本身的悲慘。這個新版本更直接地鋪敘了香港目前的困境，雖然這種挪用形式在《東宮西宮》裡已是慣例，但是藉由喜劇式的創作方式公開，它變得更加可笑了，而且對於串燒歌，或者另稱「超級 K 歌」，創作者已經玩到極致。

這種「盡做盡玩」不只是表現在歌曲的創作上，在創作者的表演態度上也是這樣。自覺感是本集的第一個特色，則將各種表現形式發揮到底的精神就是第二個特色。《香港輓歌》之後即是最令觀眾熟悉的段落〈六重奏〉。〈六重奏〉的形式筆者已有前述，也曾經論述胡恩威保留此段的意圖，以及這個形式表演在整個《東宮西宮》系列的作用。本集的這個形式表演，在時間排序上首次被提到如此前面，而這也是導演的刻意安排。胡恩威透過演員們說出了這個段落經常被人認為是「最長最多口水的一幕」，但是他們不怕，他們即將要在這個劇場裡「講到 12 點香港文化中心趕我們走為止」。演員們罕見地在舞台上檢討自己已然經歷了十年的演出形式，而且是最直接地表示了這種形式曾經得到過的觀眾回應。在這段「最多資訊與評論」的段落裡，其內容在回顧「十年前」與「十年後」香港的變與不變。細察創作者提出的事物比較，實際上並沒有太多創見，不外乎就是網路時代越來越普及，可是香港文化並沒有提升；外在經濟的環境景氣低迷，香港人的生活連帶也是毫無改善；「平反六四」、「西九」、「垃圾分類」和「普選」的共同處，就是爭取了十年沒有一個實行。這個段落不是懷舊，而是無力地算著總帳，在在表示了香港實在很悲慘的境況。

第十集的演出就是一場十年總結。對於梁振英上任以來所發生的香港問題，雖有提到一些關鍵詞，像是「奶粉」所能聯想到的「雙非事件」，甚至鍾家誠親自出演影像部分的「家誠的故事」裡以其居於東北的背景去影射新界東北的發展等，但都沒有太深入的分析，整個演出呈現較多的，還是接續討論過往



香港從前任領導者留下的問題而已。筆者看的是首演場，謝幕時胡恩威出場，他表示《東宮西宮》做了十集了，很多問題都是說了再說，但沒有什麼改變，於是他要思考《東宮西宮》未來是否還要做下去。

當然他思考的結果，就是在 2014 年他還要繼續做《東宮西宮 11 搵鬼做特首》。文宣標題寫：「香港咁鬼多嘢可以鬧，《東宮西宮》點可以唔做落去？」<sup>174</sup> 看來香港諸多紛擾未息，未來如果沒有解決的一天，《東宮西宮》系列依然有無限可能！

---

<sup>174</sup> 《東宮西宮 East Wing West Wing》粉絲專頁< <http://ppt.cc/spGb> >。整句意思為：「香港有那麼多東西可以罵，《東宮西宮》怎麼可以不做下去？」

## 第五章 在那些改變的路上 歷遍了多少風景：綜合討論與

### 結論

筆者在第三章和第四章分析《東宮西宮》系列第一至第十集的表演形式、風格，以及其所表現的政治意義。本章將再針對《東宮西宮》系列裡的電視文化元素、英文與普通話的使用、曾經在台詞裡出現的「臺灣」、演員個別表現和議題的揀選做側面的觀察，並於末段提出整體結論及對未來研究方向之建議。

### 第一節 娛樂與語言 是度日基本

#### 電視文化的影響

胡恩威導演與林奕華導演在《東宮西宮 4 西九龍皇帝》結束後拆夥，胡恩威在繼續發展進念社會劇場的題材與表現手法的同時，林奕華並沒有就此放棄反映社會現象的主題，他在 2007 年與「劇場組合」<sup>175</sup>的知名演員詹瑞文合作《萬千師奶賀台慶》，即是諷刺電視台長年幾乎不變的節目運作如何讓創意消失殆盡，更由於電視節目的主要觀眾為師奶<sup>176</sup>，電視台為了迎合其喜好而不願再冒險製作新節目，亦讓觀眾的選擇更少，導致香港人即在這種水準停滯不前的電視娛樂文化裡思考僵化。無獨有偶，胡恩威在同一年以及 2009 年也推出了《香港電視風雲》和《香港電視終極檢討》，其主題亦是反映電視生態，諷刺電視台的意識形態也受到政治的影響而變得了無生氣，長年沒有新節目或新電視台等活水的加入，電視文化早已讓人難以忍受。這是兩位導演在拆夥之後不約而同以同類題材所創作的作品，他們各自在表現手法上的運用，亦可連結他們在《東宮西宮》系列當中為何能夠如此熟練地運用大眾文化元素；做為平日大眾最直接與頻繁接收資訊的來源，兩位導演是從對電視節目的探討，去追溯香港人總是在思考上不能前進的原因，而這種不思進取的問題，也在一定程度上

<sup>175</sup> 香港劇團，現名 PIP 文化產業，以其文化理念（Pleasure·Imagination·Play——喜悅·想像·遊戲）為核心發展表演藝術。PIP 詞條。《維基百科》

<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%8A%87%E5%A0%B4%E7%B5%84%E5%90%88>

<sup>176</sup> 粵語，指「家庭主婦」。

使得整體社會的視野窄化。香港政府的問題，是否也該從香港人本身的問題下手呢？

論及表現手法，其實《萬千師奶賀台慶》和《東宮西宮》系列相當不同，原因在於《萬千師奶賀台慶》是林奕華與詹瑞文合作，除了娛樂元素更多之外，詹瑞文個人特殊而強烈的「形體棟篤笑」是使得該劇更具可看性的原因。該表演方式係從國外「形體劇場」(Physical theatre)的訓練而來。詹瑞文擅以獨特的身體語言和一人分飾多角的能力撐演全場，深厚的表演功力在本作當中亦有所展現，因此觀看重點常常是聚焦在詹瑞文的身上。至於演出內容所囊括的題材，從本作品的名字《萬千師奶賀台慶》即可以看出是挪用了香港無線電視(俗稱 TVB)每年的台慶節目《萬千星輝賀台慶》。很明顯的，在詹瑞文的各段表演中，都能夠讓人意會到那些為大眾所熟悉的 TVB 節目，以及 TVB 的藝人們；但是詹瑞文的演出並非直接模仿或重現電視劇等場景，而是在各個段落裡設計明顯的人物特徵，提供觀眾各式聯想。除了影射 TVB 的節目以外，詹瑞文在作品當中絕大部分以「男扮女裝」示人，又呼應了「師奶」做為電視機前的主要觀眾群，她們的喜好口味與思想角度將深深影響電視節目製作的走向。林奕華與詹瑞文在這個作品裡，呈現了一個開播四十年的電視台，如何造成香港人深層的文化影響，以及其居於領導地位的不易更動。

這樣一個深具集體回憶的媒介，胡恩威自然也不會錯過。《香港電視風雲》和《香港電視終極檢討》兩個作品名稱看起來不同，但實際上有好幾段的內容幾乎是一模一樣。要說差別，主要就是《香港電視終極檢討》在探討亞洲電視(簡稱亞視)<sup>177</sup>的部分，以對 2008 年知名電視人王維基僅僅擔任亞視總裁十二天即辭職的風波的評論取代了《香港電視風雲》裡陳浩峰單純談論對亞視節目的感想；之後在討論電視政策的段落，《香港電視風雲》比《香港電視終極檢討》舉了比較多的實例。陳浩峰 2009 年接受訪問時曾言：

---

<sup>177</sup>原名麗的電視，開播已逾五十年。



跟兩年前製作的《香港電視風雲》不同，這次我們由學校的通識教育出發，為青少年提供多個角度，剖析時事。當然，編導胡恩威與我們也希望大家留意這個社會議題，更何況，前陣子香港發生了一場百年難得一見的電視台風雲，怎可把它錯過？<sup>178</sup>

事實上兩個作品的結構差異不大，《香港電視終極檢討》最引人注意者當是王維基事件的呈現。這個事件的重要性在於它揭露了另外一家歷史更悠久的電視台—亞洲電視，其漸漸轉向的意識形態，以及這個電視台長期以來的收視型態，比起無線電視似乎更「無得救」。兩家電視台在香港均是深入人們生活，兩位導演將之做為創作題材是很自然的。在表現手法方面，《香港電視風雲》和《香港電視終極檢討》的方式，和《東宮西宮》系列及《萬千師奶賀台慶》也不一樣，甚至可以說陽春了很多，幾乎整個表演都是以類似相聲的方式演出；四位演員藉由兩兩一組的方式，彼此提問關於觀看習慣與媒體定位等問題，話家常般地勾起觀眾的回憶，並且引導進入對於現今電視政策的思考。《香港電視終極檢討》則更多了一幕王維基任亞視總裁的相關錄像片段，使得觀眾對於電視發展至今的一些積弊和矛盾有所了解。整體而言，胡恩威在這兩個作品比較是「透露媒體的各種訊息」，而不是進行政治嘲諷，更多是想呈現他對目前電視文化的認知。

電視文化在《東宮西宮》系列當中的份量是佔了不少的，進念的這個招牌作品之所以能夠吸引大眾捧場，除了諷刺風格的喜劇模式外，在於創作者對於流行文化元素的嫻熟運用，而幾乎這些元素都來自香港長久發展的電視文化。懷舊或新潮，電視從來都沒有真正淡出人們的視野，那些不斷被詬病的老套劇情與節目運作，在上述的各個舞台作品裡被挪用與諧擬，其效果總是令觀眾捧

---

<sup>178</sup> 〈電視劇基因圖譜〉。《明報》2009年4月17日。取自  
<<http://weshare.hk/Ch81213n3/articles/1113422>>。2014年8月7日瀏覽。

腹不已；能讓人發笑的原因，除了表演設計精當，掌握喜劇節奏之外，就是引起觀眾的共鳴。這透露出香港主要電視台的收視人口依然不少，而不完全如《香港電視風雲》裡黃大衛所言「我很久不看電視」。兩位導演對於電視的關注可見一斑：林奕華出身電視圈，他從來就不曾在自己的舞台作品中避開這些流行文化，與其評論他「媚俗」，倒不如說他選擇了一個最好的方式去談他所關心的議題；胡恩威做為一個憤怒的知識分子，他關注香港社會的種種面向，他嘲諷電視節目，又將這些流行元素流暢地鋪排在作品之中，甚至延續《東宮西宮》並開發為同名電視節目，繼續將其對時政的想法以更普遍的管道傳播出去。電視文化之於《東宮西宮》系列，是進念能讓觀眾收潛移默化之效的重要關鍵。

### 英文與普通話的意識之間

第三集《開咪封咪》裡，在「一人一句話政治」之前，鍾家誠和伍嘉雯照例來一場「英語教學」，在前兩集裡很明顯是對「香港政府」大拆其字以做嘲諷，但今次〈M•M〉裡卻只是考驗一下演員對近似發音的分辨能力：

伍：(從口袋拿出一包朱古力)這包朱古力叫什麼？

鍾：Mass。

伍：那火星呢？

鍾：Mass。

伍：那敷面膜呢？

鍾：做 Mass。

伍：那去望彌撒呢？

鍾：去 Mass。

伍：那在家中敷了面膜，帶著朱古力去望彌撒，然後再上火星。英文怎麼說？

鍾：I have done my Mass at home and take a mass to mass then go to mass.

伍：那麼多 Mass？但他們發音和拼法是不同的。這包朱古力跟火星都是

Mars(在鍾手上邊寫)，面膜是 Mask，彌撒是 Mass。所以這句說話應該是，在家中敷了 Mask，帶著一包 Mars 去 Mars，然後再上 Mars。

這段對話最主要的關鍵字是「Mass」<sup>179</sup>，除了「望彌撒」的意思之外，就是「大眾的」意思，若再加上「Media」，指的就是這集主題之一「大眾傳媒」，兩位演員在後來的對話自然就提到了這個詞，伍嘉雯並指出鍾家誠之所以所有「Mass」都不分，就是受到大眾的影響。實際上這段對話的邏輯有些勉強，一個人的英文發音要如何受到大眾影響？或是如何受到大眾媒體影響？但是從這段對話可以發現，創作者刻意透過演員表香港人英文發音隨便與錯誤的情形，指出香港人英文逐漸低落的現象。

第四集《西九龍皇帝》裡，也有一次相當明顯的，對香港人英文能力素質的嘲諷，即是在模擬立法會的開會場景當中，演員們飾演主席、司儀和議員等等的角色，其中伍嘉雯與葉燕芳做為現場的即時傳譯，卻將其他演員所發表的英文談話翻得亂七八糟，茲舉葉燕芳為例：

陳(陳淑莊)：Madam President

葉：媽咪、主席

陳：the Government has advised that

葉：個政府有諮詢到

陳：it will award the construction and operation of

葉：他會得獎那個工程與做手術

陳：the entire 40-hectare West Kowloon

---

<sup>179</sup> 即使鍾家誠將所有的字都唸成「Mass」，實際上他的發音也不正確，而是唸成「嗎錫」這樣偏粵語的發音。

葉：他 40 畝西九龍文化

陳：Cultural District development project to a single developer by tender.

葉：去……一個發展商……給溫柔。<sup>180</sup>



葉燕芳這一整句翻譯幾乎等於沒有翻譯，而且連翻出來的中文都「潰不成句」。之後伍嘉雯與她交替翻譯，所有的發言都讓人不忍卒聽，到後來兩人乾脆不翻了，開始大刺刺地聊起天來。這一段的主題主要表現立法會的開會場景，但故意將整個會議廳漆成粉紅色，怪異如玩具屋。除了發言者正經但沉悶的談話外，其他人都在場內胡亂走動和聊天，根本沒有人注意發言者；伍嘉雯和葉燕芳則是邊聊邊聽發言內容，順便評論一下。所有的人都以非常鬆散的態度面對自己所處的位置。至於在那段英文的恐怖翻譯上，還是顯示了創作者對香港人英文文法錯亂、不解其意的看法。

胡恩威對於香港的語言教學向來有所不滿，他對英文的溝通功能與國際化相當看重，而更複雜的內涵在於，他認為語言學習不只是單純一個工具技術的取得而已，他認為語言學習還包含了文化思考與人文養成。因此他在《東宮西宮》裡經常讓演員表現破爛英文，在產生笑果之外，應有對於當前香港人語言素質的批判。胡恩威在一段訪問裡表達他喜讀英文書籍：

「近幾年已經很少讀翻譯書，主要都在讀英文書，最近很喜歡讀西方的傳記。」胡恩威認為英語世界中有系統地為人寫傳記的作者大都具有很高的素質，這在中文書寫者中比較罕見。「像一些資深記者，有歷史訓練的作者，他們會付出大量的時間去研究收集，而不只是做主觀評論。」所以閱讀這些作品，對本身從事文化工作的人而言，能夠吸收更好的歷史觀。<sup>181</sup>

<sup>180</sup> 筆者按照影片螢幕打出台詞，其大小寫及斷句皆是按照螢幕顯示。

<sup>181</sup> 「胡恩威為香港文化把脈」。《文匯報》2012年2月25日。取自

<<http://paper.wenweipo.com/2012/02/25/RW1202250004.htm>>。2014年9月29日瀏覽。



這顯示了他在閱讀上對於英文書籍的偏愛，並且他認為這些英文書籍的寫作素質高，中文書寫者能達到這種高要求者並不多。如果說這是從寫作品質來評斷中英文書寫的差異，在他自己的文章〈母語教育害死香港〉裡則很明顯地表達他對英文在香港的重要性：

英文是香港的優勢，是香港的本，回歸十年推行母語教育，也間接令香港民智大倒退，因為我們的下一代天天只在讀港式八卦報紙雜誌、聽港式流行音樂。所以家長用腳投票，送孩子到國際學校或者英文學校。(下段)大家都知道英文重要，找工作好、留學也好，英文一定要好。(胡恩威)<sup>182</sup>

第一句開宗明義地表示了「英文是香港的本」，也因為英文做為一種國際語言，當其他國家重視英文教育的同時，香港人卻似乎自我放棄了這個優勢。英文成為香港的語言根本和優勢，確實是常存在我們的印象之中，但是當這樣的想法變得理所當然，這倒有一些微妙之處。胡恩威重視英文，對於香港人英文能力倒退的原因則歸咎於「母語教學」政策，也就是以粵語做為主要授課語言，而與他持同樣看法者不在少數。香港作家林沛理則持相反看法，他認為「母語教學」實為一種「去殖民化」，但香港人並不了解：

特區政府自回歸後對香港教育的諸多改革，特別是教學語言的改革 (linguistic change)，從來都吃力不討好。本來任何挑戰現狀和既得利益的改革建議遭到反對是正常的，但各界對教育改革反對之激烈及一致，卻反映了英國撤出香港逾十年，香港作為一個後殖民社會 (post-colonial society) 仍然深受一種新殖民主義 (Neocolonialism) 意識形態的影響。(林沛理

---

<sup>182</sup> 胡恩威。〈母語教育害死香港〉。《Good Wind Like Water》2007年10月4日。取自 [http://goldenfung.blogspot.tw/2007/10/blog-post\\_04.html](http://goldenfung.blogspot.tw/2007/10/blog-post_04.html)。2014年9月29日瀏覽。





在英國的殖民統治下，掌握英文的語言知識的同時也掌握了權力，而被殖民者也認可了這種價值體系。胡恩威對於英文的看法，在某種程度上即為這種意識形態影響，雖然他不是要佔據統治者之高位，但是他讓英文變成一種彰顯其精英知識份子身份的標籤，卻可能是無心插柳而成的。

相對於英文，胡恩威對於普通話<sup>183</sup>則沒有太多的關注，雖然他在第五集之後增加了普通話台詞的份量，也好像只要演員一開口說普通話，就會因為發音而令人發笑，但是胡恩威並沒有在文法或任何方面再去挑剔這個語言，因為腔調造成的效果並不是胡恩威特定要求的，更何況《東宮西宮》的主創者與觀眾是香港人，普通話在這個系列作品的份量實際上並不太多。倒是在《萬曆十五年》的臺北場演出前，他曾對嘗試讓演員以普通話演出表示：

說國語的意義不在附和近十年強調的所謂一定要有一口標準普通話的風氣。反而是在呈現不同地方各自擁有的方言語不可避免的口音，才是一種自然的現象。「我自己在想，每個人都有口音，四川人就是四川人，廣東人就是廣東人，口音本來就不同。所以我給演員一個挑戰，有些演員就學普通話，用他的方式來講普通話。所以在語言上我們也有新的嘗試，我覺得口音在話劇裡也是有很多可以實驗，跟有不同的效果。」一旁飾演說書人的演員鍾嘉誠則打趣表示：「導演還會要求普通話不要說得太標準。」（陳志龍）<sup>184</sup>

<sup>183</sup> 筆者以為，使用「中文」一詞將無法明指國語與粵語，又「國語」為臺灣所使用，因此在此段論述中使用通行於中港地區的「普通話」。

<sup>184</sup> 陳志龍。「《萬曆十五年》首次登台 導演胡恩威要演員國語別太標準」。《yam 蕃薯藤新聞》2012年11月22日。取自  
<<http://history.n.yam.com/yam/creative/20121122/20121122997102.html>>。2014年9月29日瀏覽。

《萬曆十五年》的臺北場演出當中，六個演員有三位是以普通話演出，其中有兩位是香港演員，這可是一場普通話份量頗重且面對臺灣觀眾的演出，因此他的語言運用及頗受關注。從以上的談話裡，胡恩威對於普通話是否合於所調的標準發音並不甚在意，他反而希望能呈現普通話的地方性與多樣發展。從胡恩威的劇場作品與著作裡，可以觀察他對不同語言的思考。

### 承載意念 盡情發揮的進念演員

《東宮西宮》系列及相關議題的劇場，在進念•二十面體的自創分類裡，主要被歸類在「進念社會劇場」，另外也有被歸類在「進念通識劇場」、「大歷史話劇」和「政治音樂喜劇」等。無論是哪一種分類，演員基本上都大同小異。進念在劇場發展的時間相當長，形式多元，演員群在不同類別的演出裡各自發揮。《東宮西宮》系列的演員，第一集的楊永德、鍾家誠、陳浩峰、陳淑莊、伍嘉雯、葉燕芳自然是主力，之後有參與過的黃大徽、孔奕佳、曾兆賢、李子釗、麥俊元、葉麗嘉和凌梓維等也有諸多亮眼表現。這群演員當中，楊永德、鍾家誠、陳浩峰、陳淑莊、伍嘉雯、葉燕芳和黃大徽等尚有參與其他主題的演出，幾乎可稱是一批進念的固定班底。

這群固定班底的演員各有特色，即使是通以模仿的形式演出，每個演員都有各自的特徵和專長，可以在此做一初步的觀察。首先是楊永德，他是進念的創始團員之一，也曾經擔任過團長，在這些以社會現象為題的演出裡，他的表演特色可謂雄辯滔滔、氣撐全場，非常擅於獨角戲，在扮演政治人物時，特別能抓住人物虛偽的面貌，並以「理性」的說詞來表現為官者的話語常態；同時為了突出這些官腔的醜態，他特別喜歡使用誇張的表情去強調當下提到的關鍵詞，可以說是擅長以演說技巧及表情演繹去感染觀眾的演員。另外，他的歌藝相當不錯，《樓市怪談》當中他曾自彈自唱，其歌聲頗能動人。

第二位是鍾家誠，根據他在部落格的自述<sup>185</sup>，他是在 1992 年入行的，自承

---

<sup>185</sup> 鍾家誠的部落格 <http://carson-chung.blogspot.tw/>

為甘草演員，參與劇場大小演出已有 400 多場，幾乎都是進念的作品，另外也有參與電影的演出。鍾家誠出場時候總是笑容滿面，極為親切，擅於說書式的台詞，如同向鄉里親友們講述故事，加上其有些笨拙的肢體動作，總是讓觀眾捧腹；他扮起虛偽政客也是相當有型，但他表現創作者的「獨到見解」更是一絕，那些獨到見解主要是一些胡說八道的說詞，透過鍾家誠的口說出，就像是一場酣暢淋漓的推銷宣傳。

第三位是陳浩峰，他可以說是《東宮西宮》系列捧出來的明星，最早是進念的行政人員。他的表演最特出之處為音樂，除了其場場皆有獨唱段落，他自己與友人所組之假音人樂隊亦包辦了演出的樂曲創作，到後來甚至能夠舉辦獨立的演唱會。進念在第十集演出時推出的《東宮西宮主題曲全集 2003-2013》，幾乎就是陳浩峰的個人專輯，他還在現場親自為購買此碟的觀眾簽名。陳浩峰在舞台上的演出，經常是十分刻意地擺首弄姿、裝模作樣，以惡搞瞎鬧為他的最大特色，亦是最能活絡現場氣氛的演員。

第四位是陳淑莊，她本身是大律師<sup>186</sup>，因參與《東宮西宮》系列演出進而投入立法會議員選舉成功，可說是《東宮西宮》系列意外捧出的真正政治明星。她的表演有點類似楊永德的方式，但有更多演辯成分，舉手投足和聲音表現都相當甜美而頗具說服力；她的一個絕技是在短時間背誦大量艱澀的法律條文和名人演說內容，在「一人一句」或獨角戲的表演形式當中都曾秀此技而博得滿堂彩。在劇場外她也經常為社會運動發聲，在相關的宣傳影片當中現身力挺，有別於傳統的參政方式，同時具有演員/政治人物雙重身分，相當獨特。

第五位是伍嘉雯，她相當擅長飾演中規中矩的主持人或公務員，角色個性上比較平板而無特色，反映了這類人物在社會上予人的印象；另外在傳達創作者的理念或名詞解釋時，她一本正經的態度及清晰的口條也是最容易讓觀眾理解的。在某些段落當中她會刻意以高音和兇惡表情來表達角色(女性政治人物)

---

<sup>186</sup> 香港依據普通法系，所以律師分為「訟務律師」和「事務律師」。「訟務律師」又稱「大律師」，只有這種律師才能上庭為當事人辯護。

的潑辣與蠻不講理；而她也經常和鍾家誠搭檔，以其正經態度反襯鍾家誠的鬼馬好笑之處。

第六位是葉燕芳，她擅以可愛甜美的姿態扮成無知的人物，像是年輕女大生或能力欠奉的公務員等，同時也曾擔綱過主持人的角色。她也有使用高音的特色，但是她主要是以近乎刺耳失控的尖叫來表現台詞，經常讓觀眾留下深刻印象。她比較固定的搭檔是陳浩峰，兩人非常適合扮演年輕偏幼稚的角色，藉由彼此一搭一唱，達成愚蠢爆笑的效果。

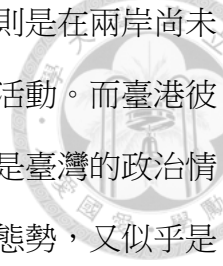
其他參演演員如黃大衛為進念早期即進團的演員，本身擅長舞蹈及肢體表演，他與楊永德都曾在進念的口述歷史劇《0382》演出，是為見證進念長年發展演變的資深演員。他在進念社會劇場裡的台詞表現特色為聲音細柔，敘述事情如娓娓道來，獨有韻味。孔奕佳本身也是音樂人，在《東宮西宮》系列的後期作品裡和陳浩峰皆參與音樂部分的製作，他自己也時常在台上擔任伴奏。曾兆賢本身外型高大英俊，擅演有個性的角色；凌梓維則是擅演小人物，甚至在特定段落裡會特別發出猶如機械的怪聲以造成特殊的音效，頗具喜感。

《東宮西宮》系列之所以成功打響名號，並能夠維持名聲至今，這群演員的表現功不可沒。他們利用歌唱、相聲和情境劇等方式，消化大量台詞，突顯議題，反映香港的政治現況和社會現象。這些演員從精確演繹到享受過程，其收放自如的演技，成為《東宮西宮》系列吸引大眾觀看的原因之一：除了大眾娛樂元素外，長期觀看的觀眾均對演員有既定的、更上層樓的期待，這就構成了觀眾對《東宮西宮》的持續關注與忠誠度。

## 第二節 借以相鑑的異邦 照著前路

### 香港與臺灣的今日或明日

香港政治做為中國政治的一部分，它即不可避免地滲入到兩岸三地的角力之中，無論是回歸前或回歸後，香港從來都不曾在中國的統一策略上消失過，



其本身的主權移交，實際上亦被中國視為對臺灣的示範；臺灣則是在兩岸尚未互通的年代裡，透過香港做為跳板及反共的前哨站，進行地下活動。而臺港彼此間各方面的政策處理，長期以來取決於中國情勢的改變。於是臺灣的政治情況也時不時地在《東宮西宮》系列當中出現，形成一種比較的態勢，又似乎是可以嚮往的未來樣式。當然「臺灣」在《東宮西宮》裡的出現，絕大部分都是一兩句話點到而已，唯有第三集裡有比較明顯的篇幅，筆者曾在第三章述及其使用「挪用」手法：陳淑莊連珠砲式地重現黃毓民的廣播台詞，裡面即提到當年立法會議員劉慧卿參加「一國兩制下的香港」研討會，在會中發言提到「臺灣人民的未來應由臺灣人民自己決定」<sup>187</sup>，被視為支持臺獨的言論；黃毓民為此頗感不平，因為臺獨的爭議居然被外界連結至港獨。陳淑莊在當時以「嘟」音取代整段廣播台詞的敏感字眼，反而突顯了那些訊息，更使得「嘟」音變成諧音，就像是「獨」音的變奏：

臺 X 的前途由臺 X 的人民決定，這句話什麼問題？理論上，香 X 前途也是由香 X 人民決定我跟你講，只不過是他們的 X 頭比我們大！說中 X 民國是一個主權獨立的國 X 有什麼錯？你現在消滅了他們嗎？他叫臺 X 共和國，你便去批評他！武力統 X！你那麼喜歡統 X，你這班支持所謂統 X 的人！

敏感的政治禁忌已經延伸出香港以外，黃毓民這段台詞表面上斥責那些攻擊劉慧卿的人的想法有問題，但同時也表達了他認為臺灣的現狀沒有問題，至於臺灣的未來也不是別人可以置喙的。創作者卻更進一步地利用關鍵字音的轉換，暗暗地指出了其對目前臺灣現況的認知，並且讓演員在此大聲疾呼「港

---

<sup>187</sup> 劉慧卿詞條。《維基百科》

[http://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%8A%89%E6%85%A7%E5%8D%BF#cite\\_ref-.E5.8D.BF.E6.8F.8F.E6.B7.A1.E5.AF.AB\\_2-0](http://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%8A%89%E6%85%A7%E5%8D%BF#cite_ref-.E5.8D.BF.E6.8F.8F.E6.B7.A1.E5.AF.AB_2-0)

X」，形成一個政治宣示。當然「港獨」這樣的概念並非符合現實的追求目標，做為一個頗有巧合意味的字音連結，創作者肯定的是臺灣的自主與自由性，這才是目前香港人希望可以看到的前景。

《東宮西宮》系列發展了十年，無論每集議題的議題如何變化，進念的創作團隊始終沒有放開「民主」的訴求，這是《東宮西宮》系列在諷喻外表下最深層的渴望，也呼應了許多香港人一直以來的期盼。但是在追求民主的過程裡，我們可以看到他們也時有挫折，他們觀察香港政治的同時也觀察香港人，對香港政治的批評有多少，對香港人的批評也有多少。這種矛盾情結，到第十集有了一次宣洩：

說什麼港人治港啊！如果是這樣的話，我建議我們不要在佔中這個議題上面了，我建議我們應該直接讓香港和臺灣統一。臺灣管理<sup>188</sup>香港，香港成為臺灣的直轄市，這樣香港的垃圾分類就一定搞得成；香港人又可以參與臺灣總統直選，又有公民提名，又有得公投；香港人又這麼喜歡去臺灣玩，到時連落地簽證都省了，連護照都不需要帶。臺灣又可以幫香港出面要求菲律賓即刻向港人道歉、賠償。中央政府又可以透過香港「和平統一」臺灣……。

這一段是設計在〈六重奏〉，也就是一人說一句的表演形式，演員們在段落裡談到香港的環保政策不如臺灣後就有了以上的喟嘆。香港受制於中央，本地的政府又不甚有治才，爭取了多年的普選又有些渺茫，對於臺灣的羨慕和好感，大概在這段台詞都可以看到。除了政治的嚮往，對於在香港和臺灣的不同感受，由〈街的故事(二)〉裡伍嘉雯的旁白可見：

---

<sup>188</sup> 「管理」意思是「管理」。

假期愈來愈多人到臺灣旅行，香港人喜歡到臺灣的理由可能有很多：喜歡臺灣可以踩單車，喜歡臺灣有夜市，喜歡臺灣的咖啡店、茶室、書店，喜歡臺灣那種對人重視，對生活有要求的態度。這正是香港所沒有的。



臺灣向來都是旅遊勝地，香港人來到臺灣的理由可能千百種，但在創作者的眼裡，臺灣人的生活步調，現在在香港已經找不到了。臺灣在這一集當中做為明顯的情感投射，頗堪玩味。筆者對於家鄉臺灣的一再被提起自然倍感親切，同時也理性地思考著臺灣的現況是否正如同創作者所敘述得那麼好；但換一個角度來看，臺灣的「好或不好」其實並非關鍵，而是「有與沒有」的差別，這才是香港人目前的感嘆。在近年香港的普選爭議，無論候選人和選民的素質如何，或是一人一票是否能夠真正實現民主，創作者一想再想的如何與中國之間的磨合等等，再多的論述都依然沒有實踐。沒有實踐，再多的論述就像是空話。〈六重奏〉裡的「撐不撐」佔中，其實也指出這個行動目標好像只是一個漫長的過程而已。香港社運、文化或傳媒等各界爭論一年多的議題，依然在沒有機會實踐的情況下變得有些空泛。直到 2014 年，因為中共《一國兩制白皮書》的發布和新界東北開發爭議引起極大反響，普選討論在公眾之間更加蓬勃，佔中人士發起「和平佔中 6.22 民間全民投票」後，民間反應踴躍，之後七一大遊行又創高峰，學民思潮與佔中人士在佔中行動上的勢頭才又火起來。臺灣在這個系列作品裡雖然從來不是一個刻意設計的表演段落，卻在某些段落的台詞裡，透露其做為香港人眼中的映照位置。

### 未竟的議題

《東宮西宮》系列從一開始的備受矚目，到後期的影響力漸不如前，創作者本身的觀點和社會的風向都是可能造成這種情形的原因。任何一個作品都有可能給予觀眾正反兩極的主觀感受，因此對於《東宮西宮》這樣直抒政治又打算推成公民劇場的作品，其所引起的主觀感受當更加明顯。《東宮西宮》系列在


當時如此轟動，是因為與同期的棟篤笑等喜劇作品相較，《東宮西宮》系列在反諷效果上仍更勝一籌，罵得更為痛快淋漓。形式上又以「沒有劇情」的劇情設計令觀眾感到新鮮有趣；由於諷刺時弊的喜劇向來難寫，而《東宮西宮》突破了這個困境，掌握到最能引起共鳴的取笑對象，於是能讓嚴肅的政治題材起化學作用，成為一針見血的作品。創作者希望政府能夠維護自身的專業，並且提起香港人對政治的求知慾，同時在劇場上做到主流媒體達不到的辯證。明報在2004年報導了香港大學比較文學系2004年的論壇「對談2046與《2046》」其中的學者觀點：

張美君博士分析《東宮西宮》和《2046》在形式和政治方面的取態，特別是處理時間性的差異。《東宮西宮》即時呼應回歸以來特區政府的種種失誤，藉着模倣前人的用語和文本，達到諷刺的效果；簡潔佈置的舞台營造出布莱希特式的疏離感，鼓動觀眾自行思考。

從這種觀點來看，《東宮西宮》系列在當時獲得的評價大多甚佳，要求改變現狀的訴求也頗有革新形象。但是這樣的一個風格強烈的作品在往後的集數似乎顯出疲態，甚至引發的評論也愈來愈少，筆者曾在前章論述過可能的原因，也就是香港社運影響力的日增，給大眾更多關心政治的選項，而不再只有進劇場看戲；如果從作品本身來看，《東宮西宮》系列後期的「無明確主題做為主軸」、「更加偏向公民教室以致說教沉悶」和「形式的新意不夠」等都是劇評提過，筆者也有所感的部分。除此之外，筆者認為還有一個原因，那就是《東宮西宮》系列後期選擇批判的主題，和當時所流行的政治社會議題漸行漸遠。

筆者曾在前章述及2006年「天星小輪碼頭事件」引發愈來愈多人關注文物保育議題，此事件也反映在第五集，創作者亦從中得到靈感而以「時間」和「集體回憶」發想整個作品，但是整個作品對於靈感原型天星碼頭，卻沒有明






確表示。從這十年的重要香港社運事件來看，保護天星碼頭和其後的保護皇后碼頭絕對是其中一場掀起巨大效應的活動，在當時的參與者透過網路動員，一同上街示威以及至碼頭靜坐等行為，都不斷激起社會對此事的討論。香港社運自此發起的事件，像是 2009 年的菜園村事件和 2010 年的反高鐵事件，以及其後受主流媒體和大眾關注的，像是 2012 年的反國教大遊行和雙非事件，當年就蓄勢待發的新界東北發展爭議和 2013 年開始提出的「佔領中環」等等，在《東宮西宮》系列作品當中的篇幅都不太多。雖說創作者並非一定要取材自這些議題，但不可否認的是，這些議題確實在近幾年不斷發酵，並且成為傳媒與網路熱議的重要事件。《東宮西宮》系列後期絕大部分在西九文化區、城市規劃、環保政策和政府部門引發的事件中打轉，雖然這些議題是值得持續提醒的，但是這也使得作品原先敏銳的即時性的特色減弱了，創作者與大眾關心各異，娛樂元素又降低，這大概是《東宮西宮》系列未能如當年盛景的理由。未來創作者如何開發題材和引發大眾有更多的共鳴，將從即將上演的第 11 集見新章。

### 第三節 結論與建議

2003 年是香港政治社會的多事之年，進念·二十面體與非常林奕華得到創作靈感，進而合作《東宮西宮》系列。胡恩威與林奕華結合了各種不同的喜劇手法表現主題，從歷任特首的施政失誤，去追溯問題的根源。反諷與荒謬是這個系列演出的基調。前四集《2046 之特首不見了》、《高官制唔制》、《開咪封咪》和《西九龍皇帝》的主題圍繞在董建華和曾蔭權兩位特首的執政時期，其中有因時事掀起的「媒體怪象」以及「言論自由」的話題，以及與文化界最切身相關的西九文化區等。胡恩威與林奕華在此四集建立起一套對於政治諷刺可行的喜劇表演模式。林奕華採取大眾文化「挪用」(appropriation)的方法，同時反叛社會與吸引觀眾，其與胡恩威學理式的論述融合，成為進念發展政治喜劇一種可行辦法。沒有「故事」只有「事件」的呈現方式，已經是《東宮西宮》系列的一種固定模式。




《東宮西宮》系列從第五集開始由胡恩威獨自執導，但在第五集推出的前兩年，胡恩威先推出了《樓市怪談》與《萬曆十五年》兩個作品。《樓市怪談》是談香港的房地產現象，胡恩威透過此作品去談香港人對「家」的觀念的轉變與態度，展現他香港社會現象的敏銳觀察。《萬曆十五年》最能夠呈現胡恩威的論述能力，他將黃仁宇的歷史專著裡對於中國何時走向積弱的討論搬上舞台，並在戲劇結構的設計上以人物為主，讓人物採第一人稱敘述，使整體表演更具戲劇性與張力；由此也能找到一個重新看待中國歷史與當前香港處境的理性位置，對於他之後在第五集和第六集所發揮的中國議題有更多思考。

第五集至第十集的主題不再是以特定時事為原點發展，而是以當時香港的政治社會狀況做比擬和發想。其中第五集《2097 Back to the 清朝》和第六集《七彩包青天》均明顯指涉中國意象，嘗試與中國歷史產生連結。第七集《香港公務員死亡筆記》、第八集《西九龍珠》、第九集《十大九官》和第十集《香港悲慘世界》則分別以當時流行的漫畫影視作品入題，將挪用和諧擬的形式發揮到最極致，產生自胡恩威獨立執導以來最大的娛樂吸引效果，並能與正經的議論達到表現的平衡。胡恩威在這段時期採取以多種角度看待香港政治和社會，同時他的個人風格和主觀性也更加強烈，其議題的揀選和批判也引起不少與之意見相異的評論。

另外在電視文化引起大眾共鳴、英文與普通的使用、臺灣意象的展現和演員表現方面，筆者亦特別提出討論。最後談及《東宮西宮》影響趨勢下降的原因，是因為其即時性減弱，創作者與大眾關心的議題各異，未來創作者該如何開發與展現新的題材，當可持續關注。

筆者在研究《東宮西宮》系列作品的過程中閱讀了不少相關資料，一方面了解到與作品相關聯的香港文化論述、劇場情況和政治現狀，另一方面筆者亦對於香港戲劇研究的方向有些想法，但因其涉及範圍廣泛，而且也不在本論文主題的範圍內，故在末章稍作整理，希望未來還有鑽研的機會。



首先是進念·二十面體的相關研究。導演方面，目前已有第一代藝術總監蔡念曾導演的相關碩士論文，但對於同團其他導演或團員的作品則暫時沒有太多資料。至於第二代的創作者林奕華導演，目前國內研究大致都將焦點放在非常林奕華的階段，對於他早期在進念的作品沒有太多著墨。筆者認為了解更多林奕華早期的作品，將能對他如何轉向非常林奕華以語言為主體的劇場有更多認識。至於本論文的主角胡恩威導演，筆者是將重點擺在《東宮西宮》系列以及相關的「進念社會劇場」，事實上他尚有以建築和空間等美學出發的多媒體舞台作品，也有從文學改編的大型舞台劇等等，都是可以再開拓的領域。同時進念整體的發展研究、作品形式、舞台設計和主要演員的表演方法等等都是之後可以發展的方向。

第二是與《東宮西宮》在形式和題材上類似或可聯想的香港作品。同樣是以喜劇形式抒發對香港現況的感嘆與諷刺者，棟篤笑或話劇皆有可觀，他們的題材也以時事出發；至於題材方面，香港戲劇發展的歷程中，除反映時政外，亦有探討歷史或社會的特定議題，如六七暴動或菜園村等等。這些作品不見得是以喜劇方式處理，但仍然以其深具特色的形式與觀眾交流和探討議題。尤其香港近年來在公民參政和社會運動上有愈有積極趨勢，這類作品在未來還有很多發展的空間，也是未來研究者能夠切入的論點。

透過《東宮西宮》系列所建立起來的政治喜劇模式、表演方式與對香港政治社會的反映，我們可以觀察到這十年來香港政經文化的一個面向，了解香港人在回歸後所面臨的生活的改變以及部分看法，可以說是戲劇反映社會的佳例。筆者亦希望透過這個作品裡對於社會現象的呈現與檢討，觀察這座與臺灣關係密切的城市，當從中看到更多相通的經驗，這對於我們思考臺灣的未來將頗有啟發。

## 引用書目

### 一、中文書目

〈一九九八年施政報告〉。《香港政府一站通》1998年10月7日。取自  
<<http://www.policyaddress.gov.hk/pa98/chinese/cecon2.htm>>。2014年4月24  
日瀏覽。

于善祿。〈不斷的詰問思索 持續的前衛啟蒙——走過卅年的進念·二十面體〉。  
《PAR 表演藝術》，239(民101年11月)：108-110。

「今日買咗樓未？」。《信報財經新聞》2005年9月21日：P32 文化。取自  
《WiseNews 慧科新聞知識庫》。2013年11月21日瀏覽。

「不見了下文」。《明報》2003年3月30日：D11版 時代。取自《WiseNews  
慧科新聞知識庫》。2013年11月16日瀏覽。

方志恒。〈回顧曾蔭權六年施政〉。《明報 blog》，2011年12月14日。取自  
<<http://blog.mingpao.com/cfm/content.cfm?OwnerID=1&CategoryID=14>>。  
2014年2月19日瀏覽。

方梓勳。〈近二十年香港話劇的發展(1977-1997)〉。莫兆忠主編。《新紀元的華文  
戲劇 第二屆華文戲劇節(香港1998)研討會論文集》。香港：香港戲劇工  
程，2000年，頁128。

王宏志。《歷史的沉重》。香港：牛津大學出版社，2000年，頁14。

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  
社，民86，頁241。

王家英，孫同文編。《香港回歸與港臺關係》。香港：香港中文大學香港亞太研  
究所，1997年9月，頁2。

孔誥峰。〈初探北進殖民主義—從梁鳳儀現象看香港夾縫論〉。陳清僑編。《文化  
想像與意識形態-當代香港文化政治論評》。香港，牛津大學出版社，1997  
年，頁68。



「必須旗幟鮮明地反對動亂」。《人民日報》1989年4月26日。《維基百科》。

取自<<http://ppt.cc/AIX0>>。2014年1月25日瀏覽。

朱耀偉。《詞中物 香港流行歌曲探賞》。香港：三聯書店，2007年，頁172。

李東艦編輯。「特首董建華處理去年的香港 SARS 獲正面評價」。《國際在線》

2004年7月3日。取自

<<http://big5.cri.cn/gate/big5/gb.cri.cn/3821/2004/07/03/301@218244.htm>>。

2014年9月26日瀏覽。

李羿璇。《林奕華的舞蹈劇場研究—以作品《賈寶玉》為例》。國立臺灣藝術大學表演藝術舞蹈學系碩士論文，2013年。

李偉才。〈全球化的真面目〉。《香港獨立媒體》，2014年8月2日。取自<

<http://www.inmediahk.net/ii-2>>。2014年10月16日瀏覽。

谷淑美。〈文化、身分與政治〉。謝均才編。《我們的地方、我們的時間—香港社會新編》。香港：牛津大學出版社，2002年，頁346。

杜國威，蔡錫昌。《我係香港人》。盧偉力編。《破浪的舞台 香港劇本十年集：八十年代》。香港：國際演藝評論家協會(香港分會)，2003年。

岑瑞清。「議題無以為繼 民怨深不見底」。《信報財經新聞》2007年1月25日：民間心戰室。

吳維緯。《然而在清新的屋外，在放下家務前：凝視•百年孤寂》國立臺北藝術大學劇場藝術研究所碩士論文，2006年。

吳波，梁超儀編輯。「林奕華：14歲開始迷戀張愛玲」。《廣州日報》2012年9月29日。取自<<http://www.zgnfys.com/a/nfwx-33038.shtml>>。2014年5月15日瀏覽。

林沛理。「本地劇作家瀕臨絕種」。《信報財經新聞》2008年1月31日：P40 另類·體育 文字力量。取自《WiseNews 慧科新聞知識庫》。2014年2月18日瀏覽。



林沛理。〈國民教育有助「去殖民化」〉。《亞洲週刊》，26期(2012年)，頁38。

林克歡。《戲劇表現論》。臺北市：書林出版社，2005。

林克歡。《戲劇香港香港戲劇》。香港：牛津大學出版社，2007。

周臻樞，李以莊。「橫眉冷對」。《大學線月刊》。取自

<[http://www.com.cuhk.edu.hk/ubeat\\_past/060272/story05.htm](http://www.com.cuhk.edu.hk/ubeat_past/060272/story05.htm)>。2014年4月

11日瀏覽。

金耀基。《中國人的三個政治》。台北：經濟與生活出版事業股份有限公司，

民78，頁168-169。

孟浩編輯。「魯平批彭定康是破壞平穩過渡的「千古罪人」」。《大公網》，2013

年11月13日。取自<<http://ppt.cc/cXdq>>。2014年1月27日瀏覽。

〈東宮西宮九：十大九官 INCEPTION 潛行九宮兇間〉。《二手門票市場》。

取自<[http://tixmart.org/searchshow\\_en.php?eid=508](http://tixmart.org/searchshow_en.php?eid=508)>。2014年7月26日瀏

覽。

周蕾。《寫在家國以外》。香港：牛津大學出版社，1995年。

頁言。〈豈止是集體回憶？〉。《香港獨立媒體》，2007年2月11日。取自

<<http://www.inmediahk.net/node/194160>>。2013年12月26日瀏覽。

胡星亮。〈香港後現代戲劇的探索與困惑〉。《首都師範大學學報（社會科學

版）》2007年第3期。取自

<<http://www.literature.org.cn/article.aspx?id=18605>>。2014年9月27日瀏

覽。

胡恩威。〈支持香港的和解政治〉。《湯本論壇》。取自

<<http://www.tangben.com/WYluntan/06hk.htm>>。2014年4月21日瀏覽。

——。〈母語教育害死香港〉。《Good Wind Like Water》2007年10月4日。取

自<[http://goldenfung.blogspot.tw/2007/10/blog-post\\_04.html](http://goldenfung.blogspot.tw/2007/10/blog-post_04.html)>。2014年9月

29日瀏覽。

- 。《好風如水》。香港：進念・二十面體 E+E，2007 年。
- 。〈胡恩威：香港文化大退化—回歸十五年〉。2012 年 11 月 19 日。取自  
<<http://realforum.zkiz.com/thread.php?tid=47118>>。2014 年 8 月 1 日瀏覽。
- 。〈胡恩威：藝術的生活 聯合藝術總監答問〉。進念・二十面體編著。  
《進念・二十面體 2010-2011 年度報告》。頁 26。取自  
<<http://www.zuni.org.hk/new/zuni/web/default.php?cmd=about>>。2014 年 9 月  
29 日瀏覽。
- 。胡恩威主編。《西九藍圖》。香港：進念・二十面體 E+E，2007 年。
- 。《香港的敵人是香港自己》。香港：進念・二十面體 E+E，2009 年。
- 。《香港風格》。香港：進念・二十面體 E+E，2012 年。
- 。《香港風格(2)—消滅香港》。香港：進念・二十面體 E+E，2006 年。
- 。《香港風格(3)—城市應該是這樣建成的》。香港：進念・二十面體  
E+E，2007 年，頁 90。
- 。〈廣播政策新紀元〉。《經濟危機文化機遇？》。香港：進念・二十面體  
E+E，2009，頁 205。
- 「胡恩威為香港文化把脈」。《文匯報》2012 年 2 月 25 日。取自  
<<http://paper.wenweipo.com/2012/02/25/RW1202250004.htm>>。2014 年 9 月  
29 日瀏覽。
- 洪清田。「《劍雪浮生》的產業化」。《明報》2005 年 4 月 28 日：D09 時代 三  
言堂。取自《WiseNews 慧科新聞知識庫》。2013 年 12 月 1 日瀏覽。
- 紀蔚然。〈敘述之驅魔儀式〉。《現代戲劇敘事觀》。臺北市，書林，2008 年，頁  
39。
- 草木。〈三集東宮西宮〉。《IATC 國際演藝評論家協會（香港分會）》2004 年 10  
月 25 日。取自<<http://www.iatc.com.hk/?a=doc&id=24070IATC>>。2014 年 9  
月 27 日瀏覽。



《帝女花之庵遇》。《良辰美景仙鳳鳴》。取自

<<http://www.sinfung.net/songs/songsword/054.htm>>。2014年9月27日瀏覽。

〈政務司司長就政制發展專責小組第五號報告發言全文〉。《香港政府一站通》，2009年10月19日。取自

<<http://www.info.gov.hk/gia/general/200510/19/P200510190187.htm>>。2014年2月15日瀏覽。

〈香港劇場的世代差異—陳炳釗與茹國烈對談〉。《牛棚劇訊》2009年9月15日。取自<<http://onandon.org.hk/newsletter/?p=178>>。2014年5月12日瀏覽。

陳志龍。「《萬曆十五年》首次登台 導演胡恩威要演員國語別太標準」。《yam 蕃薯藤新聞》2012年11月22日。取自

<<http://history.n.yam.com/yam/creative/20121122/20121122997102.html>>。2014年9月29日瀏覽。

陳智能。〈《2097 back to the 清朝》導演訪問。〉。《進念•二十面體-東宮西宮》

2007年3月21日。取自<<http://www.zuni.org.hk/ewww/>>。2014年8月1日瀏覽。

陳家樂，朱立。《無主之城—香港電影中的九七回歸與港人認同》。香港：天地圖書公司，2008年10月。

陳惜姿。「東宮西宮」。《明報》2007年1月24日：D07時代 女人心。取自

《WiseNews 慧科新聞知識庫》。2014年3月1日瀏覽。

陳雲。《香港城邦論》。香港：天窗出版社有限公司，2013年，頁65。

陳景輝。〈惡俗精英—回應胡恩威〉。《香港獨立媒體》2012年12月8日。取自

<<http://www.inmediahk.net/node/1014927>>。2014年8月1日瀏覽。

陳寬育。〈從慾望客體到批判主體—論侯怡亭的自我再現系列作品〉。《伊通公



園》2004年。取自

<[http://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/525/1296/296](http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/525/1296/296)>。2014年7月26

日瀏覽。

陳嘉銘。「『白』的智慧，『鬧』的感動」。《信報財經新聞》2003年4月25

日：P28副刊文化。取自《WiseNews 慧科新聞知識庫》。2014年3月9

日瀏覽。

袁立勳，林大慶。《命運交響曲》。盧偉力編。《破浪的舞台 香港劇本十年

集：八十年代》。香港：國際演藝評論家協會(香港分會)，2003年。頁

218。

袁求實編著。《香港回歸大事記》。香港：三聯書店，1997年。

高馬可(John M. Carroll)著。《香港簡史-從殖民地到特別行政區》(A

*Concise History of Hong Kong*)(林立偉譯)。香港：中華書局，2013年。

徐鵬編輯。「香港多數市民肯定行政長官董建華的施政報告」。《新華網》2005

年1月26日。取自

<[http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com/newscenter/2005-](http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com/newscenter/2005-01/26/content_2509908.htm)

[01/26/content\\_2509908.htm](http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com/newscenter/2005-01/26/content_2509908.htm)>。2014年2月15日瀏覽。

郭麗容。「文化之想像」。《明報》2004年12月3日：D12 文化之想像 世紀・

Film & More。取自《WiseNews 慧科新聞知識庫》。2014年2月11日瀏

覽。

梁文道。〈消滅香港〉。《梁文道文集》，2006年8月20日。取自

<[http://hktext.blogspot.tw/2006/08/blog-post\\_3405.html](http://hktext.blogspot.tw/2006/08/blog-post_3405.html)>。2014年3月19

日瀏覽。

許家屯。《許家屯香港回憶錄(上)》。臺北市：聯經，1993年，頁93-94。

——。《許家屯香港回憶錄(下)》。臺北市：聯經，1993年，頁400。

陶傑。〈下台吧，董建華〉。《明報》2003年4月2日：D09 時代 黃金冒險號。





取自<<http://novelasia.com/forum/topic.php?postid=5304>>。2014年2月5日  
瀏覽。

強納森·丁伯白(Jonathan Dimbleby)。《香港末代總督彭定康》(The Last  
Governor: Chris Patten and the Handover of Hong Kong)(溫洽益譯)。台北  
市：時報文化，1997年。

陸蓉之。《後現代的藝術現象》。臺北：藝術家出版社，1990年，頁52。

黃宜諭。《林奕華導演作品《水滸傳》、《西遊記》之男性氣概再現與顛覆》。國  
立臺南大學戲劇創作與應用學系碩士論文，2013年，頁17。

黃傑瑜，張俊峰。〈從黃仁宇到胡恩威的《萬曆十五年》〉。《文匯報》2006年4  
月30日。取自

<<http://paper.wenweipo.com/2006/04/30/YC0604300001.htm>>。2014年5月  
24日瀏覽。

馮美華。「空城領袖」。《信報財經新聞》2003年4月22日：P32副刊 文化。取  
自《WiseNews 慧科新聞知識庫》。2014年3月9日瀏覽。

張美君。《形象香港—梁秉鈞詩選》。香港：香港大學出版社，2012年，頁28。

張庭榮。《諧擬式扮裝與後現代藝術的挪用手法》。銘傳大學設計創作研究所碩  
士論文，2008年。

楊慧儀。〈百年孤寂 三十年貫徹意象〉。《ZUNI ICOSAHEDRON 臉書》2011年  
9月22日。取自

<<https://www.facebook.com/zuni.icosahedron/posts/126542184114390>>。2014  
年10月17日瀏覽。

閱報人。〈政治諷刺文化在香港〉。《香港獨立媒體》，2005年4月13日。取自  
<<http://www.inmediahk.net/node/24935>>。2013年11月21日瀏覽。

〈電視劇基因圖譜〉。《明報》2009年4月17日。取自

<<http://weshare.hk/Ch81213n3/articles/1113422>>。2014年8月7日瀏覽。



- 「曾蔭權最後述職 獲正面評價」。《新浪網》2011年11月27日。取自  
<<http://ppt.cc/h9Q5>>。2014年9月26日瀏覽。
- 〈維護香港核心價值宣言〉。HONG KONG GREAT SPEECHES 2007年6月7  
日。取自<<http://ppt.cc/u8tX>>。2014年4月21日瀏覽。
- 鍾羿惠。《創意中國：榮念曾和香港的藝術政治》，國立中山大學政治學研究所  
碩士論文，2010年。
- 鍾耀華。〈從電視發牌風波看香港社會價值轉向〉。《香港獨立媒體》2013年10  
月21日。取自<<http://www.inmediahk.net/node/1018525>>。2014年8月1日  
瀏覽。
- 劉世鼎。〈澳門的新殖民主義：透視2007年五一大遊行〉。沙淑芬主編。《思  
想》。臺北市：聯經，2007年。頁58。
- 劉兆佳。〈行政主導的政治體制：設想與現實〉。劉兆佳編。《香港二十一世紀藍  
圖》。香港：香港中文大學，2000年。頁2。
- 「劉若英出演女主角 林奕華談話劇《半生緣》」。《北京娛樂信報》2004年  
12月18日。取自<<http://ar.newsmth.net/thread-16ebfc58ec5d26.html>>。2014  
年5月20日瀏覽。
- 「蔡子強形容梁振英為『三低特首』」。《香港電台》，2012年3月25日。  
取自<<http://ppt.cc/HylH>>。2014年2月21日瀏覽。
- 黎佩芬。「大話西九」。《明報》2004年11月14日：D02-03 話題·影像。取自  
《WiseNews 慧科新聞知識庫》。2014年1月2日瀏覽。
- 盧兆興。〈研究香港政治的新發展與問題〉。鄭宇碩，羅金義編。《政治學新論  
西方學理與中華經驗》。香港：香港中文大學，1997年，頁489。
- 蕭曉華。「全場爆滿 看本地劇場新景象」。《香港經濟日報》2005年6月29  
日：C05版 越界。取自《WiseNews 慧科新聞知識庫》。2014年11月21  
日瀏覽。

戴耀廷。「阿媽係女人」。《蘋果日報》2004年9月6日：E12 名采 政治・法律・遊戲。取自《WiseNews 慧科新聞知識庫》。

譚嘉琪。〈香港90後青年 對政治參與積極〉。《美國之音》2012年12月28日。取自<<http://ppt.cc/2vRH>>。2014年8月1日瀏覽。

鄭穎萱主編。〈不只反高鐵，而且反殖民〉。《站在蛋的一邊 香港八十後》。香港，上書局，2010年，頁17。

「權威失落」。《茶杯雜誌》2003年4月1日：TMP11。取自《WiseNews 慧科新聞知識庫》。2014年3月5日瀏覽。

蘇珩居士。〈評論《東宮西宮八之西九龍珠》〉。《香港討論區》2009年9月21日。取自<<http://www.discuss.com.hk/viewthread.php?tid=10636072>>。2014年7月15日瀏覽。

讓・鮑德里亞(Jean Baudrillard)著。〈仿真與擬像〉(馬海良譯)。汪民安，陳永國，馬海良主編。《後現代性的哲學話語》，浙江人民出版社，2000年版，340頁。

「2046提早來臨？」。《信報財經新聞》2003年4月10日：P28 副刊 文化。取自《WiseNews 慧科新聞知識庫》。2013年11月16日瀏覽。

Nil。「我是憤怒」。《壹週刊》2005年7月28日：時事。取自《WiseNews 慧科新聞知識庫》。2014年2月2日瀏覽。

Vivienne Chow。〈連環不幸事件：西九文化區的過去現在〉。《文化視野02》。香港：進念・二十面體 E+E，2013年，頁10。

## 二、外文書目

Chan, Adam. "The answer is the problem". Muse Magazine, May 2008(16). Web. 2 May. 2013. <<http://ppt.cc/a6Ir>>

Chan, Adam."A matter of faith" Muse Magazine, February 2008 (13). Web. 30 April.2013. <<http://ppt.cc/r-PC>>

Hutchon, Linda. A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms.

New York: Methuen, 1985:32.



### 三、影像資料

《Gi Li Gu Ru 搵食男女》。林奕華，胡恩威聯合編導。香港：亞洲影帶。

2002。VCD。

《百年之孤寂系列回顧(一)》。《進念 Zuni Icosahedron》。YouTube Video 上

傳日期 2011.8.16.< <https://www.youtube.com/watch?v=UoL4ry4CZl4>>

《東宮西宮 2046 之特首不見了》。《進念 Zuni Icosahedron》。YouTube Video 上

傳日期 2013.2.20.< [https://www.youtube.com/watch?v=8\\_lEh68F3ZY](https://www.youtube.com/watch?v=8_lEh68F3ZY)>

《東宮西宮問責制唔制》。《進念 Zuni Icosahedron》。YouTube Video 上

傳日期 2013.2.21.<[https://www.youtube.com/watch?v=IQOxv9d3\\_Ko](https://www.youtube.com/watch?v=IQOxv9d3_Ko)>

《東宮西宮之開咪封咪》。《進念 Zuni Icosahedron》。YouTube Video 上

傳日期 2013.2.21.<<https://www.youtube.com/watch?v=DEysHh7cUJQ>>

《東宮西宮 4 西九龍皇帝》。《進念 Zuni Icosahedron》。YouTube Video 上

傳日期 2013.2.22.< <https://www.youtube.com/watch?v=YcFSEJyrEp4>>

《東宮西宮 5 之 2097 Back to the 清朝》。《進念 Zuni Icosahedron》。YouTube

Video 上傳日期 2013.2.23.

<<https://www.youtube.com/watch?v=xvzRwks3ILs>>

《東宮西宮 6 之七彩包青天》。《進念 Zuni Icosahedron》。YouTube Video 上傳日

期 2013.2.25. <<https://www.youtube.com/watch?v=5hcoDgKKmUE>>

《東宮西宮 7 之香港公務員死亡筆記》。《進念 Zuni Icosahedron》。YouTube

Video 上傳日期 2013.2.26.

<<https://www.youtube.com/watch?v=OSpDJjaI4YE>>

《東宮西宮 8.2 之西九龍珠升呢版》。《進念 Zuni Icosahedron》。YouTube Video

上傳日期 2013.2.26. <<https://www.youtube.com/watch?v=IXa5losmtx8>>  
《東宮西宮 9 之十大九宮》。《進念 Zuni Icosahedron》。YouTube Video 上傳日期  
2013.2.27. <<https://www.youtube.com/watch?v=dBDyTziROyA>>  
《東宮西宮 10 之悲慘世界香港》。《進念 Zuni Icosahedron》。YouTube Video 上  
傳日期 2014.2.19. <<https://www.youtube.com/watch?v=ZCYQe3bPOiY>>  
《東宮西宮 10 之悲慘世界香港》。胡恩威編導。香港文化中心，香港。2013 年  
10 月 3 日。  
《香港電視風雲》。《進念 Zuni Icosahedron》。YouTube Video 上傳日期 2014.3.2.  
< <https://www.youtube.com/watch?v=c9wQ8LB6RkQ>>  
《樓市怪談》。胡恩威編導。香港：亞洲影帶。2005。DVD。  
《萬千師奶賀台慶》。土豆網上傳日期 2010.4.21.  
< <http://www.tudou.com/programs/view/1RnAGsriq20>>  
《萬曆十五年》。胡恩威編導。台泥大樓士敏廳，臺北市。

#### 四、網站與其他

進念 • 二十面體 東宮西宮 <<http://www.zuni.org.hk/wordpress/>>

進念 • 二十面體官網

<<http://www.zuni.org.hk/new/zuni/web/default.php?cmd=about>>

進念 • 二十面體臉書

<<http://ppt.cc/3Vjg>>

《中華人民共和國香港特別行政區基本法》。1990 年 4 月 4 日。

<[http://www.basiclaw.gov.hk/tc/basiclawtext/images/basiclaw\\_full\\_text\\_tc.pdf](http://www.basiclaw.gov.hk/tc/basiclawtext/images/basiclaw_full_text_tc.pdf)>

《東宮西宮 East Wing West Wing》粉絲專頁

<<http://ppt.cc/spGb>>