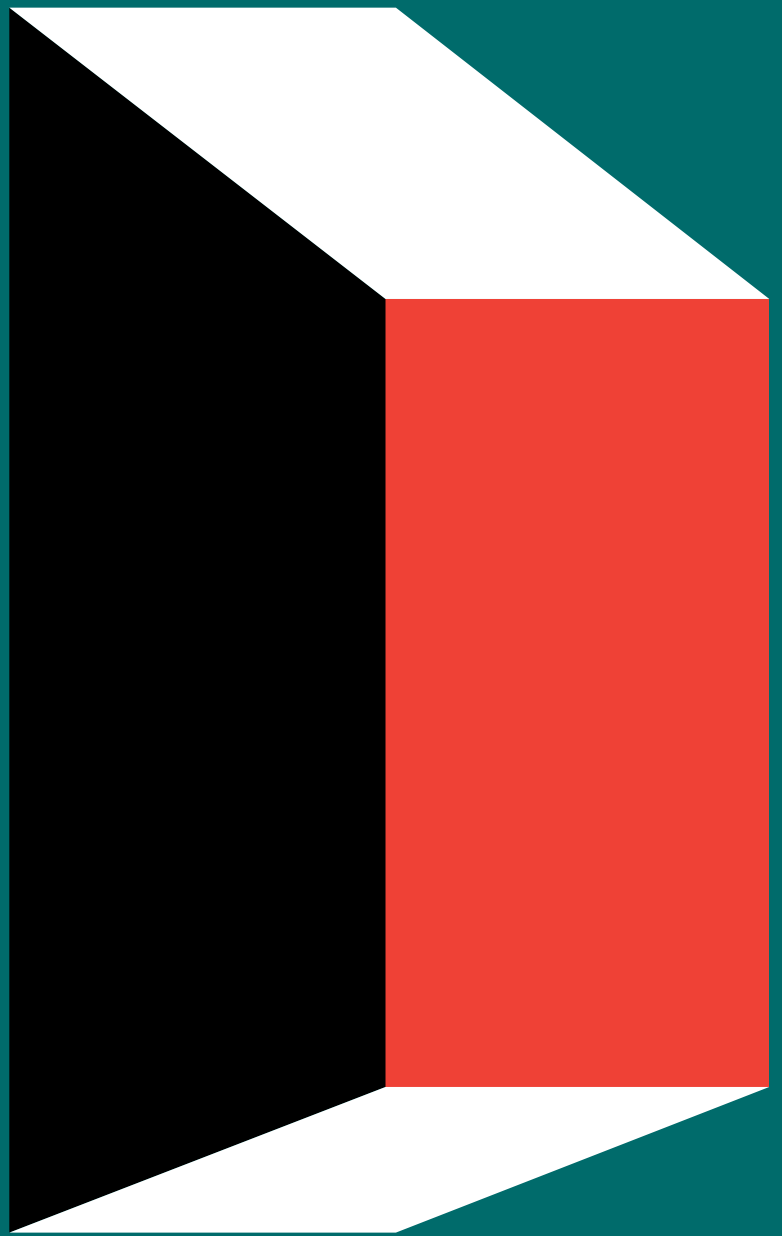
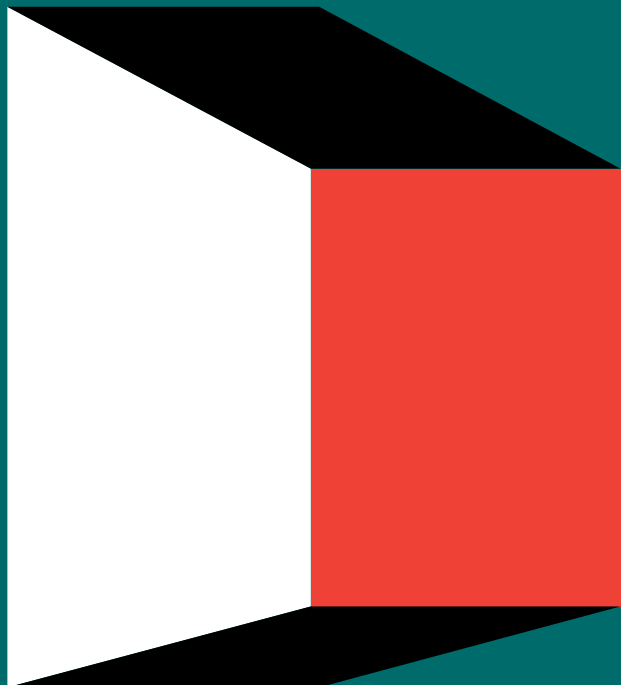
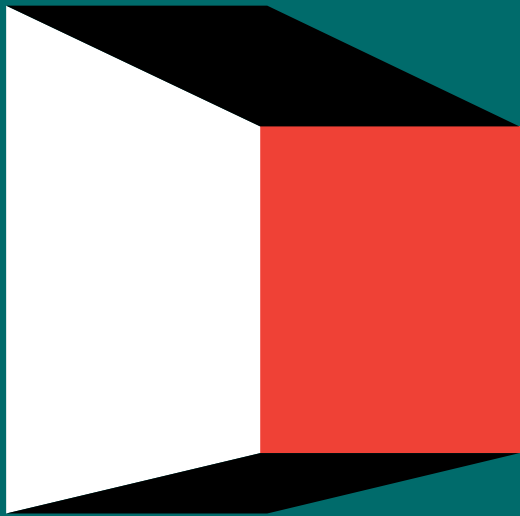
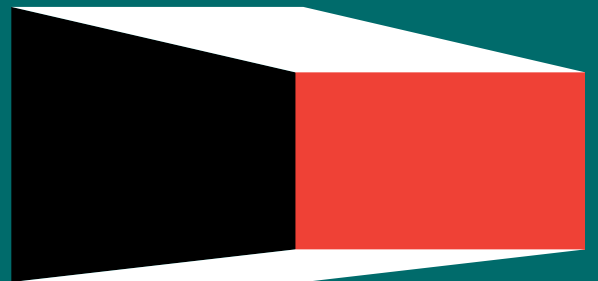


香
—
港
—
戲
—
劇
—
概
—
述



— Hong Kong
Drama
Overview —

2017
2018



邁向一種本土劇場的感性配置

二〇一七及二〇一八年香港沉浸式劇場發展概況

邁向一種本土劇場的感性配置

二〇一七及二〇一八年香港沉浸式劇場發展概況

文
鄧正健

沉浸式劇場是對布萊希特以降歐美劇場變革的最當代回應。布萊希特以其間離效果理論更新了劇場的本質，主張觀眾不應沉默地在黑暗的觀眾席上欣賞舞台演出，而應該主動介入劇場。但在布萊希特的實踐裡，所謂「觀眾參與」僅僅是一種理性上的介入，劇作家、導演和演員在舞台上製造間離場景和思考難題，迫使觀眾不可單純地投入情感，而應當從第四堵牆的幻象中驚醒，對所觀看的故事情節作出有距離的反省和批判。當代的沉浸式劇場則是對布萊希特劇場理論的進階實踐，在經歷了二十世紀「後戲劇劇場」風捲殘雲式的大洗牌，以及資訊科技愈漸密集地應用於舞台技術上，把觀眾和演出者嚴格分隔於舞台與觀眾席兩個空間的劇場美學，已被驅趕到經典作品和商業演出的領域上。在最新銳的當代劇場美學探索上，將舞台與觀眾席、表演者與觀眾之間的界線模糊化的美學處理，已成了常態，甚至是改寫當代劇場本質的主要美學力量。在二十世紀下半葉，諸如環境劇場、特定場域劇場，以及偶發劇場／藝術等實驗，已大大演出了觀眾介入演出的種種可能性，及到廿一世紀，沉浸式劇場則是集合這些美學實踐的大成。

要定義何謂沉浸式劇場，一般來說可以循三方面討論：一是瓦解觀眾和表演者之間的壁壘，二是讓觀眾置於作品的敘事之中，三是在虛與實之間拆解既定的社會結構。為了達到上述目標，演出多放棄傳統的規範性表演空間，而選擇以類似環境劇場或特定場域劇場那樣，在街道或建築物內演出。觀眾往往需要身體力行地在空間裡走動，並按著佈置在空間不同位置的演員和指示裝置，選擇自己的行動方式。有時我們會稱之為「漫步劇場」。不過，有些演出則會沿用傳統劇院，卻在「觀眾參與敘事」這一點上下工夫，例如觀眾有權選擇扮演作品中的某些角色，或有權決定敘事的發展方向等，這一般可稱為「自選歷險劇場」。當然，大部分沉浸式劇場作品並不拘泥於上述某一種形式，而是因應創作者希望探索的主題，在空間運用、觀眾參與和敘事選擇等面向上作出大刀闊斧的創造。

不過，沉浸式劇場美學的最核心部分，並不是其形式表達，而是它對觀眾的感官挑戰。不論觀眾以何種方式參與劇場敘事，他們首先都已無法如傳統觀眾那樣，隱藏於黑暗的觀眾席裡，而必須將自己的身體感官開放，體驗劇場裡發生的種種氛圍——必須注意的是，以「體

驗」和「氛圍」等說法理解觀眾在沉浸式劇場的經驗，說明了它對觀眾的刺激，並不限於布萊希特以間離效果所引發的觀眾的理性批判思維，更包括各種難以化約為理性闡釋的感受，如視覺的、聽覺的、觸覺的，乃至個人的感覺統合、情緒、情感甚至是精神和想像力等。因此，要評價一部沉浸式劇場的作品，觀眾和評論者亦不能單憑理性分析和解讀，而需要在感官的接收上判斷作品的劇場性和藝術性。

香港劇場界近年對沉浸式劇場的接收和發展，可以分為「前論述化」和「論述化」兩個階段。事實上，這種形式的劇場作品在香港已出現好一段時間，甚至可以追溯到上世紀九十年代一些受歐美後現代劇場影響的「另類劇場」演出。當時一些借鑑環境劇場、特定場域劇場或偶發劇場形式的戲劇演出或行為藝術已不時可見，但在論述上，論者多集中討論作品本身的美學呈現，並將這類並非以傳統「話劇」美學表達的作品統稱為「另類劇場」或「前衛劇場」。二〇〇〇年後，由於劇場生態的變化，也促使了起碼兩方面的發展：一是以「社區」為主題的環境劇場，二是依附在工廈裡的小型劇場演出。

基於政府資助本土劇場發展的資源分配模式，不少中小型劇團和獨立劇場工作者均與地區組織合作，如地區政府場地的駐場計劃、跟社區服務團體合辦活動等，因而催生了一些跟社區城市空間息息相關的環境劇場；另外，租用工廈並改裝為演出場地亦成為了近二十年來小型劇團掙扎求存的營運模式，而基於成本考慮及因利成便，劇團時有直接利用工廈建築（如天台）或工廠區街道（如新蒲崗）作為表演的特定場域和漫步空間。這些演出數量很多，但規模和知名度都較小，也多只視作討論劇團經營生態的例子，鮮少被具體描述為一種美學形態。

可以這樣說，在沉浸式劇場正式以一種規範性劇場美學的方式登陸香港劇場界之前，我們對這種形式早已有相當的把握，只是未有系統論述而已。真正把沉浸式劇場這一劇場美學形式納入我們的想像，可能是由對德國劇團「Rimini Protokoll」的引介開始。二〇一五年，西九表演藝術團隊戲劇組舉辦了「國際劇場工作坊節」，其中一場較為矚目的工作坊正是跟Rimini Protokoll合作。當時工作坊的主題是「紀錄劇場」，及後西九也在其出版物《實踐初見》（2017）叢書中，亦包含了一冊是關於Rimini Protokoll的「紀錄劇場」的創作介紹。到了二〇一八年七月，大館更與Rimini Protokoll合作，推出其著名作品《Remote X》的香港版《遙感城市》（*Remote Hong Kong*）。這是香港劇場工作者和觀眾繼二〇一七年五月在「澳門藝術節」中的《聽你的，走我的》（*Remote Macau*）之後，再次親身「感受」Rimini Protokoll的作品。不少港澳評論都指，澳門版《聽你的，走我的》和香港版《遙感城市》對兩地城市空間歷史的挖掘不算深刻，原因很可能跟德國創作者跟港澳城市的文化差異有關，換言之，作為一部「紀錄劇場」的作品，它可能未有對「將歷史紀錄劇場化」的任務



《遙感城市》(2018) — 攝影：Thomas Lin，照片鳴謝：大館

發揮得很好。然而，Rimini Protokoll的作品形式卻對香港劇場界造成相當大的震撼，它不僅引起了我們對當代沉浸式劇場的興趣，不少創作者也直接或間接受其形式影響，並進行不同程度的本土移植和改造。

在二〇一七和二〇一八年間，Rimini Protokoll對香港劇場創作的影響漸見端倪。這可以從兩方面談，一是對其表演形式和技巧的參考和移植，二是其作品如何開啟本土創作者對沉浸式劇場的想像、論述和實踐。在《Remote X》裡所使用的兩種主要形式：在城市空間中進行漫步劇場，以及以手機等通訊技術作聲音導航，均在一些本土創作中被採用。如前所述，漫步劇場在香港小劇場中早已有之，而科技普及也讓設計手機程式作聲音導航這類技術變得相對容易，事實上，至少不遲於二〇一五年，已有本地劇團自行研發手機程式作漫步劇場的演出，例如「天台製作」在二〇一五年的演出《行為淪喪》，演出的前半部就是要讓觀眾在手機裡裝上他們自行研發的聲音導航程式，引領觀眾走訪新蒲崗的大街小巷；到了二〇一七年，天台製作再以類似形式，創作以油麻地為場景的演出《消失的海岸線》。

從時間上看，天台製作這兩個演出未必是直接受Rimini Protokoll啟發的，比較準確的說法可能是，由於手機的普及，將手機程式技術引入劇場創作，並藉此打開觀眾參與劇場的可能，乃是手機時代的大趨勢。不過，若比較如Rimini Protokoll這類歐洲知名劇團的創作，跟如天台製作這類資源不多的本土小型劇團的創作，仍可看出這種創作形式是大有可為的。《消失的海岸線》可以歸類為「社區劇場」，劇團開宗明義是要「推廣油麻地舊區的發展計劃」，並以「五維港」命名他們研發的手機程式。這個程式類以GPS的定位系統，能夠讓觀眾自行選擇所走的路線，據劇團宣傳文案所述，這種設計「打破一貫以線性進行的聲音導覽行程」，讓觀眾（參加者）「自由選擇聆聽地點，實地探索及尋找所需資料」。顯見，演出的賣點是提高參加者自主性，讓演出變成一個類似「城市定向」的活動。

聲音導航除了能偵察到觀眾的位置，並播放有關所在地點的介紹外，也會播放一些跟社區重建爭議有關的言論，例如政府的官方說法，以及民間的反對聲音等，參加者則被設定為需要對社區重建進行評審的委員。理念上說，這一設計甚具公共性，能藉觀眾對社區進行實地考察的感官經驗，刺激觀眾思考不同立場言論的是非曲直。不過，有評論者則對演出的實際操作有所保留，認為由於路線太過自由，創作團隊的聲音導航指引又不夠清晰，令參加者很容易在社區探索過程中失去方寸。¹

¹ 《演藝風流》，香港電台，2017年5月20日。https://podcast.rthk.hk/podcast/item.php?pid=519&eid=93258&lang=zh-CN



《消失的海岸線》(2017) — 攝影：Fung Wai Sun，照片鳴謝：天台製作

由於需要要求觀眾大幅度參與，沉浸式劇場的創作者總是要面對「觀眾自主」和「導演操控」之間的張力：一方面需要讓參加者有相當的自由度，例如《消失的海岸線》容許參加者自行設計路線；另一方面為了有效表達創作者的意圖，以及讓參加者接收到創作者所預期的經驗，創作者便需要對整個演出的每一個細節深思熟慮。我們大可以姑且把這種思考稱為沉浸式劇場的「導演調度」——當然這種「調度」與在舞台上的「場面調度」是完全不同的思維。某程度上，《消失的海岸線》在「導演調度」上是有其失算之處；相對而言，Rimini Protokoll在《Remote X》中則表現出極具主導性的調度能力，雖然參加者在漫步過程中仍有一些可選擇路線的時刻，但全都是在創作者設計下的「選項」，而非由參加者自由設計。換言之，參加者是在一個設計者所設下的演出框架中作沉浸式感受，設計者不單對整個旅程有相當完整的控制，在聲音導航中也試圖主導觀眾在特定場景的感受方式，例如要求觀眾作一些指引十分清晰的環境和歷史想像，或做一些具體動作和行為等。

「她說創作單位」在二〇一七及二〇一八年分別創作了兩個沉浸式劇場作品。《○先生與○小姐》是二〇一七年「一條褲製作」主辦的「紀錄劇場節」的參展作品，創作團隊招募了多名跨性別人士，並進行訪談及集體創作，試圖呈現跨性別族群的生活經驗，繼而探討性別定型等文化議題。這個演出爭議頗大，但原因並不在議題，而是在其表演形式。這個演出的結構跟天台製作的《行為淪喪》相似，俱為先以聲音導航讓觀眾作城市漫遊（地點在牛池灣的公共屋邨），然後再返回劇場進行下半部演出。演出的爭議焦點主要在兩方面，首先是下半部演出主要由創作團隊招募的跨性別人士作「素人」演出，但有評論指演出有強化跨性別人士作為社會「異類」、引發觀眾獵奇心理之嫌。²另一爭議則是集中在第一部分的聲音導航裡，創作團隊很大程度上參考了《Remote X》的格式，不論在路線設計、聲音導航的內容風格，以至配樂等，都有頗多相似之處。除了引起論者質疑創作團隊在「參考」跟「抄襲」之間界線定位不清之外，也不免令人對當代歐洲劇場美學的「移植」和「本土化」作進一步思考：即使演出能開脫「抄襲」的嫌疑，但直接把本土議題套入外來的形式中，是否一個合適的本土化做法？³

2 《演藝風流》，香港電台，2017年9月23日。<https://podcast.rthk.hk/podcast/item.php?pid=519&eid=100031&year=2017&lang=zh-CN>

3 鄧正健。2018。〈跨性別真人劇場的「形式的內容」〉，《當紀錄變成劇場》，頁111-118。香港：一條褲製作、國際演藝評論家協會（香港分會）。

反觀她說創作單位在二〇一八年的另一個沉浸式劇場演出《六十分鐘「飛車黨」直播現場》，政治性和爭議性明顯減弱了，反而在科技上有新嘗試：以VR投影眼罩配合手機程式，再著參加者在步行和乘私家車之間不斷轉換，以營造一種近似擴增實境的體驗。演出以速度和空間為題，感官經驗比《〇先生與〇小姐》更強，也涉及更多形式的感官經驗(如嗅覺、觸覺)，但訊息表達則略為單調，頗有不逮之感。⁴這裡亦引發了另一個關於沉浸式劇場創作的議題：如何處理「感官經驗」跟「議題表達」之間的張力？或是更進一步問：怎樣將感官經驗政治化，以完成沉浸式劇場作為政治劇場的任務？

另一個在二〇一七和二〇一八年積極進行沉浸式劇場創作的團隊是「再構造劇場」，分別創作了《她和他的時間之流》(2017)和《她和他意識之流》(2018)的系列作品。跟前述作品比較，這兩個作品有以下兩大特色：

一是作品由再構造劇場跟藝穗會的合作。藝穗會借出了其整幢會址建築為表演場地，透過聲音導航的指示，參加者可在會址建築裡依特定路線行走，其中亦有不少配合建築設施(如天台、劇場、餐廳、酒吧、畫廊等)的「事件」發生，有機地把漫步劇場、特定場域劇場和偶發劇場鑲嵌在一個更大的沉浸式劇場美學框架內。

二是作品對探討文化議題的意識不強，卻設置了一個愛情故事，並將這個愛情故事置放於藝穗會會址建築內。觀眾可一邊「聽」這個愛情故事，一邊「看」演員在特定場域進行現實演出，但聲音敘事跟現實表演並非完全呼應，而是互不相干、互相撞衝或補充，形成一個虛實交錯的整體感官經驗。這正符合了主要創作者甄拔濤一貫的創作風格，即將個人情感／戀愛故事置放在一個更大的歷史／社會背景裡，卻又試圖隱藏這個背景，僅突出個人故事，然後才在細緻的情感流動中滲透出背後的宏大敘事。事實上，兩個演出的沉浸式劇場形式對甄拔濤的創作主題表達頗有幫助，藝穗會是一座歷史悠久的建築，其中的環境氣氛能強化劇中個人情感、記憶、歷史想像的體驗。換言之，兩個作品有效地為觀眾營造出一種感性而不只是感官的體驗。相對而言，作品則未有在文化批判或公共性等面向有姿態鮮明的表達。

⁴ 吳俊鞍。〈《六十分鐘「飛車黨」直播現場》：形式實驗有待改進〉，《三角志》，88期，2018年12月號，頁22-23。

⁵ 此處是借用了法國哲學家洪席耶(Jacques Rancière)有關「感性配置」(Le partage du sensible)的討論。

沉浸式劇場在論述上是舶來物，但香港劇場早已具有這種美學意識。可以期待的是，未來數年將會有愈來愈多沉浸式劇場作品在香港出現，但正如上述對二〇一七和二〇一八年的作品回顧中所言，怎樣處理觀眾(參加者)的各種現場經驗的配置，⁵包括理性思考、感官經驗、感性體驗甚至是想像力等，將會成為創作者必須繼續探討的美學問題。而在此之上，我們也需一併思考，若要把沉浸式劇場這種來自歐洲的劇場形式進行本土移植，是否同時要發掘一種姑且稱為「本土感受性」的感受方式，而不是片面地把歐洲人的感受經驗直接沿襲過來，因而產生沉浸經驗上的錯位？這也是論者對《Remote X》在移植到澳門和香港時的最大質疑。

鄧正健

香港劇評人。文化研究博士，畢業論文有關香港劇場史的文化再現。現為大學講師。著有文集《道旁兒》，劇場編導作品包括《(而你們所知道的)中國式魔幻》(2015)及《安妮與聶政》(2018)。

香港戲劇概述 2017、2018

HONG KONG DRAMA OVERVIEW 2017 & 2018

版次 2021年1月初版

First published in January 2021

資助 香港藝術發展局

Supported by Hong Kong Arts Development Council

計劃統籌、編輯 陳國慧

Project Coordinator and Editor Bernice Chan Kwok-wai

編輯 朱琮愛

Editor Daisy Chu King-oi

執行編輯 楊寶霖

Executive Editor Yeung Po-lam

助理編輯 郭嘉棋*

Assistant Editor Kwok Ka-ki*

英文編輯 黃麒名

English Editor Nicolette Wong Kei-ming

英文校對 Rose Hunter

English Proofreader Rose Hunter

協作伙伴 香港戲劇協會

Partner Hong Kong Federation of Drama Societies

設計 TGIF

Design TGIF

鳴謝 香港教育劇場論壇

Acknowledgement Hong Kong Drama/Theatre and Education Forum

© 國際演藝評論家協會(香港分會)有限公司

© International Association of Theatre Critics (Hong Kong) Limited

版權所有，本書任何部分未經版權持有人許可，不得翻印、轉載或翻譯。

All rights reserved; no part of this book may be reproduced, cited or translated without the prior permission in writing of the copyright holder.

出版 Published by

國際演藝評論家協會(香港分會)有限公司 International Association of Theatre Critics (Hong Kong) Limited

香港九龍石硤尾白田街30號賽馬會創意藝術中心L3-06C室

L3-06C, Jockey Club Creative Arts Centre, 30 Pak Tin Street, Shek Kip Mei, Kowloon, Hong Kong

電話 Tel (852) 2974 0542

傳真 Fax (852) 2974 0592

網址 Website <http://www.iatc.com.hk>

電郵 Email iatc@iatc.com.hk

國際書號 ISBN 978-988-74319-0-9



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



香港藝術發展局
Hong Kong Arts Development Council

國際演藝評論家協會(香港分會)為藝發局資助團體
IATC (HK) is financially supported by the HKADC

香港藝術發展局全力支持藝術表達自由，本計劃內容並不反映本局意見。

Hong Kong Arts Development Council fully supports freedom of artistic expression. The views and opinions expressed in this project do not represent the stand of the Council.

*藝術製作人員實習計劃由香港藝術發展局資助 The Arts Production Internship Scheme is supported by the Hong Kong Arts Development Council