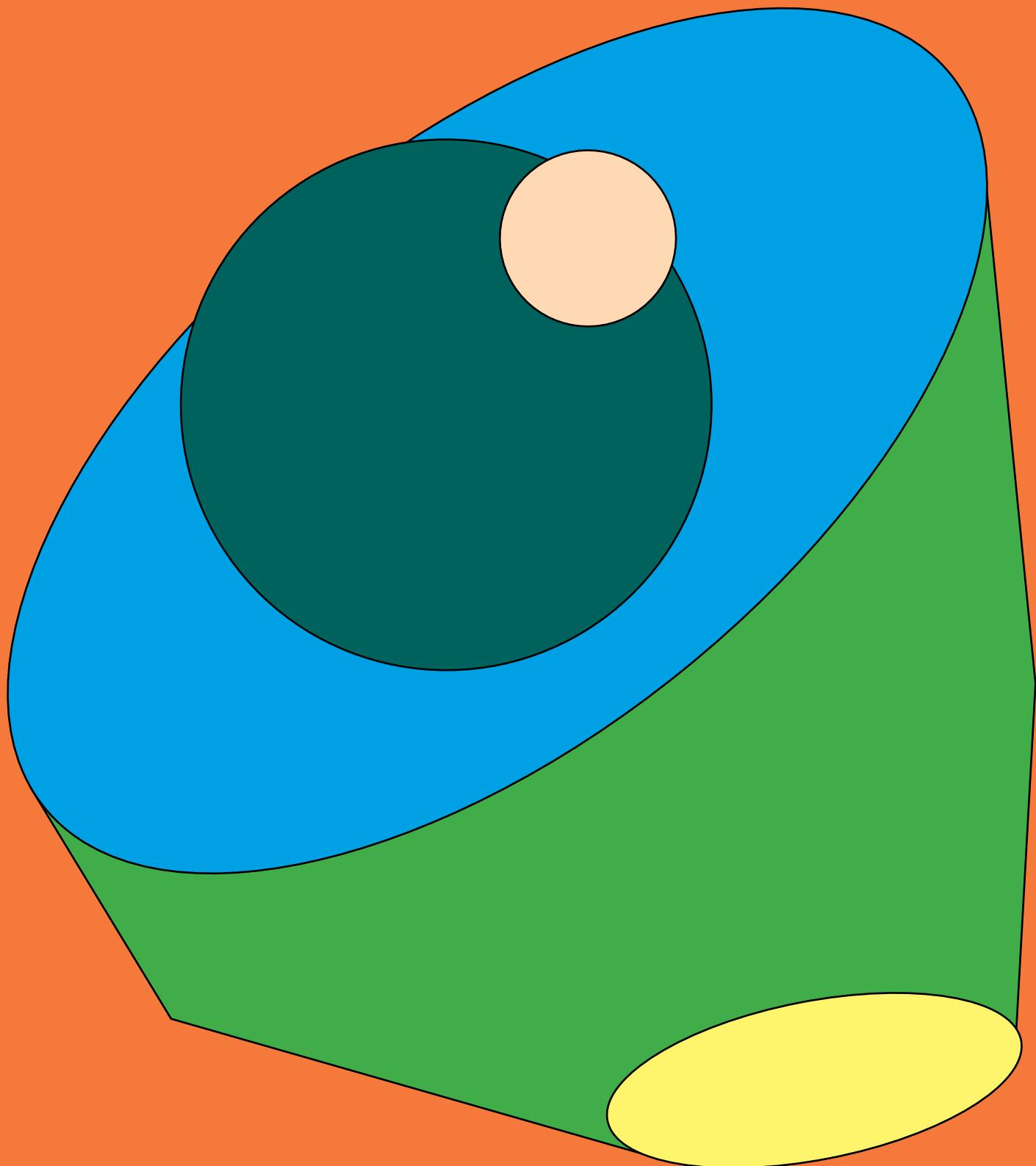


文
吳俊鞍

視角與選角的藝術： 香港紀錄劇場發展小結



紀錄劇場是一種以真實事件、人物或社會議題為基礎的劇場藝術形式，常以訪談、檔案資料、新聞報導、歷史紀錄等真實素材作為創作核心，透過戲劇的表現手法將其呈現在舞台上。這種劇場形式通常兼具藝術性和紀實性，並激發觀眾對於社會議題的關注與思考。

紀錄劇場這一種形式，如果就香港本地來說，可以賴以支撐的錨點之一，必定是「一條褲製作」的作品。自二〇一三年以菜園村遷拆為題材創作出《重建菜園村》後，他們接連聚焦不同社會議題，重要作品包括：《1967》、《時代記錄者》、《同行尋光》等。在二〇一七年，他們更獲政府資助，得以舉辦「紀錄劇場節」，一共三屆，至二〇二三年完結。每一屆均包括考察、大師班、研討會、展演和原創劇目展演等，甚至出版，讓觀眾探索這種獨特戲劇形式的不同面向。

一條褲製作引介了不同議題及形式的紀錄劇場予香港觀眾。隨著社會變化和業界對紀錄劇場的理解，慢慢有其他藝團也開始以這種形式創作。在紀錄劇場落地生根的這十多年期間，出現了不少對香港劇壇以至社會甚有影響的作品。下文以幾個小題，旁及紀錄劇場與紀錄劇場節的關注議題，側寫其發展，兼論香港紀錄劇場及同類型作品展示的生態。

倫理與自省

紀錄劇場以真實事件或資料為基礎，旨在呈現多方觀點，引發觀眾反思。然而，在創作實踐中，這一形式涉及多層次的倫理考慮，在第三屆紀錄劇場節的研討會就曾引發火花。為台灣「阮劇團」《FW：家的妄想》擔任戲劇構作的何一梵教授拋出一個大詰問，紀錄劇場追求的「真實」，會否「消費」了當事人的故事？他表明，真實取決於創作者的立場與視角，藝術工作者往往因對議題的熱情而追求共情效果，但可能無意中挪用或消費他人的經歷。以他參與的創作《FW：家的妄想》為例，此作源於二〇一五年的《家的妄想》，靈感來自導演莊益增提供的一些黑白相片，莊氏本人沒有解釋照片的意

圖，但創作團隊就以這些照片為創作基礎，為相片中的人物賦予故事，形成了一個關於「家」與「妄想」的作品。而二〇二三年的「FW」版本，就是團隊針對二〇一五年的挪用，探索真實與創作者位置之間的角力，不僅揭示了紀錄劇場的創作困境，也為如何在藝術與倫理之間取得平衡提供啟發。我在另文中分析，《FW：家的妄想》「以一次『紀錄的挪用』，轉化為當事人對挪用的反思『紀錄』」，通過重新審視創作初衷與過程，從挪用黑白相片到反思挪用行為本身，展現了紀錄劇場自省的可能性。

在同一場合，中央戲劇學院的李亦男教授也舉例強調，藝術工作者在加工和呈現現實時，可能因創作需求而「扭曲」真實，甚至塑造出一種符合主流期待的「虛假真實」。受訪者的觀點有時也受限於主流價值觀，難以觸及其真正處境。這與何教授的言論一脈相承，都是聚焦紀錄劇場在呈現多方觀點時需關注的倫理問題。



第三屆紀錄劇場節華文紀錄劇場研討會 — 攝影：Jeff Cheng 照片鳴謝：一條褲製作

「思考真實」這一考慮是創作紀錄劇場的金科玉律，往往成為內化了的前設，在作品中不言而明；不過，這一前設也經常在本地劇場的作品中成為創作議題之一。「艾菲斯劇團」及「Inspire Workshop」合辦的《姐姐》（2018）以藝術手段指出了紀錄劇場的倫理：創作者以演出再現一個族群時，應該站在甚麼角度？更大的問題是，人有權力代表他者說話嗎？《姐姐》關注外籍傭工在港生活，有一幕平實地呈現演員對主題的研探過程：演員手持攝錄機到訪外傭聚會地方，以即時錄像投影至舞台，屏幕邊框暗示演出材料經切割和篩選，配上演員自己以相對冷靜而抽離的聲線，道出身為他者、不能代女傭發言的掙扎。

新銳藝團「天台製作」的《山下的證詞》（2019）以南亞裔香港居民為題，有一幕利用即時轉播技術，再現電視台製作有關少數族裔宣傳片的過程。轉播屏幕向著觀眾，屏幕前方則是攝影棚。擁有四分一斯里蘭卡血統的李里莎（Arisa Yasaratne）飾演受訪者，因膚色「不夠黑」而被李婉晶飾演的華裔導演強迫化厚妝，也被要求加上本來沒有穿戴的披肩，也間接凸顯創作團隊對「紀錄」不整全，以及「再現」視角限制的自省。

語言與選角

誠如李亦男教授在研討會上所說，因為關注社會弱勢，才有了製作紀錄劇場的動力。本地出現的紀錄劇場作品，也相信是因為對特定社群有興趣，才會以藝術的形式探究。然而，在以劇場形式轉化時，選角和用語其實也是其中的奧秘。

如果就一條褲製作的紀錄劇場而言，該團通常會就一個特定題目或族群作研究並訪問相關持份者，如《中間人》（2016，地產經紀為題）、《時代記錄者》（2017，記者為題）等，就會讓演員先換上特定服裝或戴上飾物「變成」受訪者，喊出他們的暱稱後，再模仿受訪者的語氣分享故事。選角多為曾受訓於劇場的演員，對台詞演繹和舞台調度有相較好的理解。

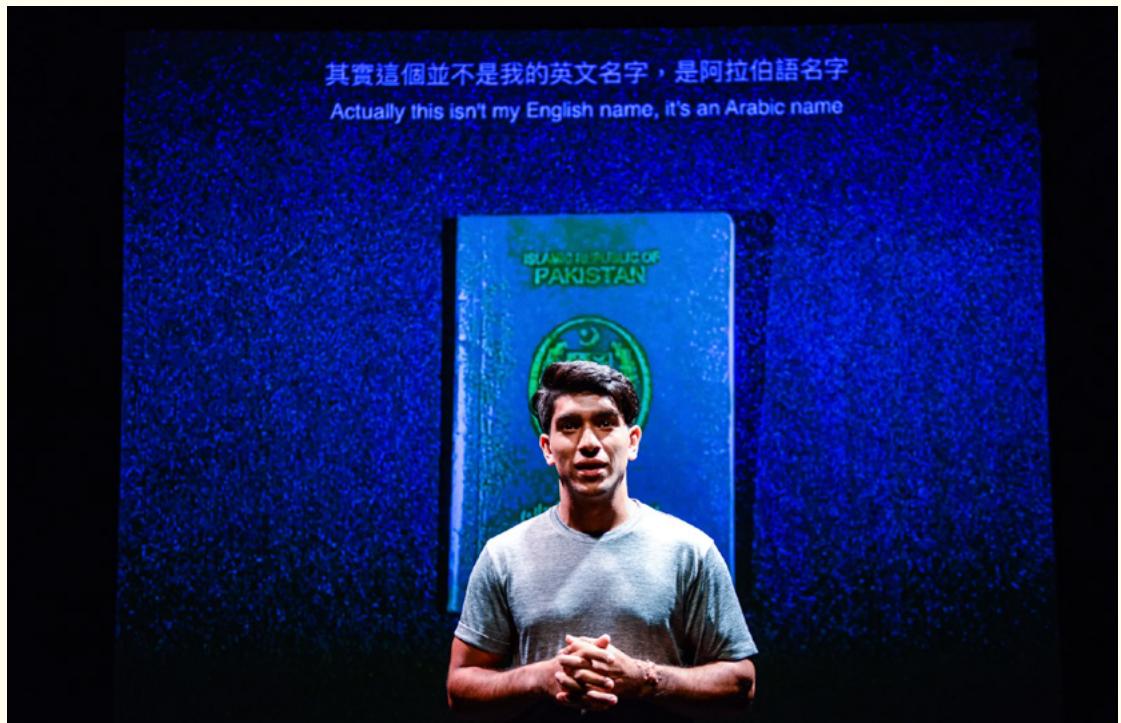
「進劇場」因創團本身就強調的雙語特性，與一條褲製作本身專注粵語的方針就有本質上的分別。《樓城》（2015）以引錄劇場形式，針對香港基層居民在城市發展與住房問題中的處境進行了深入調研，其二〇〇八年的演出版本，有說甚至是香港最早期以引錄劇場形式創作的製作。劇目經兩次重演（2010續建版及2015立夏版）漸趨成熟，不論是非華裔演員（例如劇團的白人聯合藝術總監紀文舜）與華裔演員互為補足，或是選用雙語引錄語料，語言層次的添加讓演出充分顯示香港的國際都會特色。

這一選角或語言策略，在天台製作的製作中得到承傳。該團為第一屆紀錄劇場節的展演製作了《不是女僕》（2017），以「姐姐」（外籍家庭傭工暱稱）入題，找來菲籍家傭親生子女和僱主子女參演，內容涵蓋劇團與香港外籍家傭、其僱主、行業持份者及學者的訪問，演出甚至輔以中英菲印四語的字幕，時而直接引用訪談、書摘，配以多樣的演出形式，包括現場音樂、角色扮演，結合「疏離效果」甚強的表演，後設地展示創作團隊對於議題／製作過程的反思或辯論。

上文提到的《山下的證詞》，則以多樣化的演出陣容構成深化該團以族裔身份創作的路向，譬如由南亞裔演員演繹自身個人經驗，呈現南亞裔人士一直以來在港接受教育的苦況，亦有演員爬梳自己祖父於二戰時在港擔任啞喀兵（Gurkhas）的歷史，帶出南亞人跟駐港英軍的淵源等。比起以華人演員呈現少數族裔的生活狀況，由少數族裔親自演繹自己經歷，無疑大大加強了資料可信性，令觀眾更加感同身受。

另一方面，《山下的證詞》也反映了創作成員對身份認同政治（identity politics）有種自覺性，這在「護照問題」一幕尤其明顯：場中並排五人，各自手持自己的護照，分別為藝術總監／導演艾浩家（英國）、藝術總監／導演／演員李婉晶（英國國民〔海外〕〔BNO〕、香港特區）、演員吳景隆（香港特區）、演員Basnet Tusar（尼泊爾）和演員巫加沙（巴基斯坦），他們從左至右逐個說出自己獲免簽證國家的數量。艾浩家身為白人英國公民，免簽證國家的數量最多，在港所受待遇亦無疑最好；到李婉晶介紹BNO

時，艾浩家隨即嘲笑「我不清楚這是甚麼鬼東西」，隨後觀眾爆笑／苦笑，某程度上亦恰恰點出了英國人對港人的觀感。這一幕中，國家／地區被數據量化，也映襯出南亞裔演員比其他團員次一等的社會現實。



《山下的證詞》(2019) — 攝影：Fung Wai Sun 照片鳴謝：天台製作

由此可見，語言、族裔與身分認同，是本地紀錄劇場選角策略的一大焦點。德國「RP紀錄劇團」(Rimini Protokoll)以過江龍之姿，與西九文化區自由空間和「前進進戲劇工作坊」合力製作《100%香港》(2021)，就是這策略的極致體現。該團曾在不同城市製作《100% City》系列，《100%香港》就邀請了逾百位反映香港人口特徵的「市民演員」參與，創作過程歷時數年。最終站在台上的一百位香港人，有男有女、有老有少、有華裔有外籍，也有不同財富情況，就代表著此地七百多萬人的縮影。他們在舞台即興回應一連串關於都市日常的問題，偶有笑場或不自然，演繹明顯與接受正式劇場訓練的演員有落差；然而，這又恰恰是RP紀錄劇團在過往《100% City》系列中極欲呈現的真實——藉

由統計學以一百位市民呈現該城市的人口構成，或能由他們的言行折射出該階層的意識形態，甚至當地文化傾向。

故此，紀錄劇場的選角方式就撐開了演出者的光譜：一是以專業演員為主的作品，精準地演繹議題的多樣與複雜性，一是在演出團隊構成上囊括議題的持份者甚至素人，藉由選角的多元性折射出社會的真實。

樣板與共鳴

有時候，紀錄劇場在藝術呈現與觀眾接收上有種角力。有些作品會以相對典型的處理，便於讓觀眾理解內容；然而，就會有觀眾不滿足於刻板的呈現。

上文提到一條褲製作的紀錄劇場在形式上有種慣性——由演員扮演受訪者敘述引錄的語料，在演繹上接近受訪者，亦要保有一定戲劇效果。以地產經紀為訪問對象的《中間人》為例，受訪者遍及老中青三代，有經歷過金融風暴、沙士等經濟下滑時期的資深經紀，也有海外回流做經紀消磨時間的新入職同事。整個演出採一人分飾多角的策略，一名演員代表多個經紀，唸對白時演員會轉換語氣，甚至加上小動作，令觀眾能辨別角色之間的差異。劇作到中段分開左右兩個演區，展演不同代理的經歷，譬如一邊演畢一筆凶宅買賣，另一邊演員立即上演閥綽狗主買樓贈愛犬的故事。總體戲劇節奏明快，亦呈現到地產經紀行業一些不為人知的辛酸與奇事。

第二屆紀錄劇場節的展演節目「馬戲班」《離境大堂》（2019）也有類似做法：《離境大堂》以生死教育入題，內容引錄殯儀從業員對話，結構上將訪問內容打散，並據分類整合成一個個分場。談到殯葬靈異故事，以電視節目形式包裝，由語氣誇張的主持人輔以藍綠燈光演繹；也有演員扮演殯儀師傅自己現身說法，分享入行經過及對行業理解。這種風格與一條褲製作的作品相近，在形式上略顯保守，但若果把《離境大堂》視為教育劇場，換言之，即是以戲劇為手段推廣生死教育，那採用這種易於理解的方式呈現，或許無可厚非。

在《不是女僕》中也有關於典型的討論。演後談中，觀眾提到劇中清一色的女角呈現加強了性別定型，而演員飾演政府人士時亦呈現出高高在上的形象，這一類的處理過於刻板，順應了主流社會對該角色的認知。然而，因為全劇需要迅速地令觀眾理解劇中表達的議題，所以典型化和刻板印象處理雖然無可避免，卻是有效做法。

有評論觀察到演出有一種潛在張力：紀錄劇場在實際操作上，究竟是「採取一種較為傳統的角色導向的演繹，還是推進議題的討論，轉向概念層面的思考」？就《不是女僕》而言，因為星期日的演出當中約有三成觀眾皆是外傭，可能並不具備嚴肅劇場觀眾的思考水平；她們進入劇場，渴望的只是「認同與共鳴」。所以劇作的任務，就從為觀眾提供議題嶄新概念及觀點，改為儘量令受眾容易理解內容。



《中間人》（2016）—攝影：Hong Yin Pok 照片鳴謝：一條褲製作

療癒與賦權

上述的認同與共鳴，其實也可視作對觀眾和／或表演團隊的一種戲劇治療。《不是女僕》對現行外傭制度帶強烈批判性，劇中將「史丹福監獄實驗」（Stanford prison experiment）與僱主對待姐姐拉上關係，指出人一旦有了權力，就會想控制另一個人，讓觀眾深思自己會否成為壓迫者其中一員。劇作配以中英菲印字幕和演期安排，也是針對受眾的策略之一，在演後談時，甚至來了兩位外傭，說著「Now we have our shows. We are being heard. We are very grateful.」總體上令《不是女僕》有一種「為姐姐發聲」的傾向。

上文提到的《FW：家的妄想》同理，該劇以阮劇團的人事變遷為主軸，談各演員的自身經歷如何豐富他們對「家」的理解，亦加上互動環節，讓觀眾表達對家的想像。團隊就創作初衷的考究，在我看來，是一次對《家的妄想》演出時挪用原材料相片的自省，演員就挪用的自白與重述，亦甚有治療效果。

至於分別成為第二屆及第三屆紀錄劇場節展演節目的盧韻淇《Dear Babies》（2019）和風盒子社區藝術發展協會《離下班還早——車衣記》（2023），對「為失語群體賦權」有更鮮明的想法。以意外懷孕女性為探究對象的《Dear Babies》挖掘當事人的過去和抉擇的過程，在演出中並陳戲劇化的角色扮演、當事人自白以及家庭、學校持份者的觀點；創作團隊隨後更在二〇二一年在書店以故事展形式，展出藝術作品回應議題，提供延伸平台，讓外界與這些受到所謂「客觀」新聞報導污名化的「不成熟」失語女性，有互相理解和溝通的可能。

澳門現今以博彩和旅遊為人熟知，但在上世紀八十年代，製衣業才是當地的經濟命脈。澳門的風盒子社區藝術發展協會就製作了《離下班還早——車衣記》，就澳門製衣業的發展與式微進行探究、與女工訪談，甚至在演出時也使用製衣工廠專用的布料。該劇曾於二〇一七和二〇一九年在澳門演出，並輔以展覽回溯製衣工人的個人點滴與城市記憶，也舉行了延伸活動，由女工帶領參加者縫製衣物。該劇在二〇二三年赴港演出時，文本

創作、導演李銳俊在場刊所寫，「曾經有份締造澳門歷史的她們，創下經濟不靠賭博也不靠旅遊的那個澳門的她們，也無可避免隨著大環境的劇變……隱沒於無聲無息之中。」可見創作團隊極欲把「history」中的「herstory」重新出土，喚回觀眾對製衣業的記憶及感情。

然而，紀錄劇場又真的必須 / 能為關注群體賦權嗎？「她說創作單位」《O先生與O小姐》（2017）的創作團隊有另外啟發。該劇與《不是女僕》同為第一屆紀錄劇場節展演劇目，聚焦跨性別群體的掙扎。創作人理解到，要讓跨性別人士賦權、或讓大眾聽到群體的訴求，似乎用劇場以外的手段也可以成事。同時，因為排練過程中，創作人意識到抱持主流觀點的「跨女」排斥另一位她們認為「不合格」的跨女——即使是受壓迫的群體之內也有壓迫他人的傾向。故此比起「unheard voice to be heard」（不被聽見的聲音被聽見），《O先生與O小姐》創作重點更側重於呈現群體之內的衝突，並以跨性別素人演員在台上的行為刺激觀眾反思。此劇參考了RP紀錄劇團的《Remote X》和《100% City》系列作的形式，分為上下部分：上半場以虛構跨女「康兒」聲音導航，帶領觀眾遊走演出場地附近的社區，藉以「犯規」的行為讓觀眾對跨性別人士的心路歷程感同身受；下半場進入劇院呈現，由素人演員現身說法，回答創作團隊預設的問題。團隊甚至把「主流」跨女對「小眾」跨女的質疑置於舞台。比起成為一齣紀錄劇場的「成品」，《O先生與O小姐》更像是一次「實踐研究」（research in practice）——以演出和製作來帶出一個群體內部角力的社會研究實驗。



《不是女僕》（2017） — 攝影：Fung Wai Sun 照片鳴謝：天台製作

分類與詮釋

紀錄劇場自上世紀中發源自德國，時至今日，其實有不少劇場創作人均有意無意避免與這個標籤拉上關係，怕別人會為自己的風格定型。歐陸劇場導演Milo Rau的作品多以真實事件為題，但就抗拒把自己作品視為紀錄劇場，認為作品只是「以真實為創作起點的戲」。其名作《五段小品》曾赴港於二〇一八年的「香港國際黑盒劇場節」演出，此劇以廿多年前在比利時發生的連環殺童案為藍本，起用八至十三歲的兒童為演員，重新演繹案件的細節。兒童演員會重演與案件背景和過程相關的五條仿紀錄片段落，段落之間，有另一位成人演員擔任兒童的「導演」，引導他們介紹自己、展示才藝。Rau將凶手的家族史、殺童案偵訊過程、受害者父母訪談等片段並置，意圖從選角（其中一名兒童為歐非混血）和形式（「演員」對「導演」的服從）中，引發觀眾對殖民、暴力和不平等關係的聯想。一條褲製作的藝術總監胡海輝就分享，作品是否紀錄劇場確實不重要，但這些藝術家展示的多種可能性，才是後來者值得借鏡之處。

又例如上文均有提到，以外籍家傭為題的《姐姐》與《不是女僕》，兩個作品均以田野調查、搜集資料和角色扮演等構成作品內容，甚至都是以本地獨立記者蘇美智著的《外傭：住在家中的陌生人》為參考書籍。不過，前者就不標榜自己是紀錄劇場，而後者則為紀錄劇場節的展演劇目。我跟《姐姐》創作人傾談時得知，團隊本身都有想過把作品定為紀錄劇場，但最終在文宣中也未有標榜此概念。這跟上述怕被定型的考慮如出一轍——事實上，我自己就曾批評《中間人》選材角度不夠全面，亦有讀過文章批評《離下班還早——車衣記》的數據呈現方式太過死板，這陷入了一種詮釋的矛盾：如果用「紀錄劇場」的標籤宣傳作品，或給觀眾暗示了某種特定的知識體系、又或令他們只聚焦引錄語料的藝術呈現方式，而忽略了其他解讀面向。

結語

一條褲製作的創團成員周偉強在《當紀錄變成劇場》一書，引出《同志少年虐殺事件》接近結尾的一句台詞：

「我相信你哋。你哋如果要寫一個戲講呢件事，你哋會講得啱，你哋要盡你哋所能去講得正確。」

本地紀錄劇場這十多年發展，劇作內容前設漸漸由「講得正確」，轉變為「如何講」和「為何講」。「正確」與否固然重要，但更重要的是創作人如何重現他們希望觀眾看到的現實。Milo Rau就任根特劇院藝術總監時，發表了《根特宣言》（Ghent Manifesto），第一條就言明「不再揣摩現實的模樣，而是要讓再現成為現實本身」¹。

假如你看到這裡，也請容許我不厭其煩地申明一次：本文既是從本人的視角出發，就難免有性別、種族、階級以及諸多框架的限制；歡迎各位發掘跟本文不一的觀點，並寫香港紀錄劇場的「紀錄」。

¹ "ONE: It's not just about portraying the world anymore. It's about changing it. The aim is not to depict the real, but to make the representation itself real." Milo Rau. 2018. "Ghent Manifesto", *Globaler Realismus / Global Realism*, pp. 279-281. Berlin: NTGent.

文中曾討論劇目

年份	劇目
2015	《樓城》（2015立夏版）
2016	《中間人》
2017	《不是女僕》
2017	《○先生與○小姐》
2018	《姐姐》
2018	《五段小品》
2019	《山下的證詞》
2019	《離境大堂》
2019	《Dear Babies》
2021	《100%香港》
2023	《FW：家的妄想》
2023	《離下班還早——車衣記》

參考文獻

吳俊鞍。2016。〈忠 / 奸人？評一條褲製作《中間人》〉，原載《立場新聞》，現轉載於《Medium》，<https://medium.com/au-edge-de-la-scene/劇評-忠-奸人-評一條褲製作-中間人-9ca7e41cd757>

吳俊鞍。2018。〈「姐姐」的三種「紀錄」視角——並讀《洄游》、《不是女僕》和《姐姐》〉，澳門劇場文化學會，《劇場 · 閱讀》第41期，頁38-41。

吳俊鞍。〈《離境大堂》：殯儀業通識教育劇場〉，《Artism Online》，2019年9月號。https://www.iatc.com.hk/doc/106122?issue_id=106108

吳俊鞍。〈位置的遊弋：談紀錄劇場的製作倫理〉，《Artism Online》，2023年10月號。<https://artismonline.hk/issues/2023-10/579>

陳國慧編。2018。《當紀錄變成劇場》。香港：一條褲製作、國際演藝評論家協會（香港分會）。

吳俊鞍

編輯、評論人及藝術行政人員。畢業於香港大學比較文學系，獲文學及文化研究碩士。

近年從事出版及戲劇文學相關工作，包括編輯多本香港話劇團的劇本集及年報；協助籌辦新劇及劇評發展相關的活動，如「風箏計劃」和「開放劇評OpenCritic」劇評培訓計劃；亦曾在香港話劇團製作《人間》、《使命必達》、《水中不知流》及《醫·道》提供戲劇構作的支援。

現同時擔任香港藝術發展局審批員（戲劇、文學藝術）。文化和戲劇評論文章散見於藝文媒體。

香港戲劇概述 2023

HONG KONG DRAMA OVERVIEW 2023

版次 2026年1月

First published in January 2026

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	朱琼愛	Editor	Daisy Chu King-oi
執行編輯	楊寶霖、石育培*	Executive Editors	Yeung Po-lam, Shek Yuk-pui*
英文編輯	黃麒名	English Editor	Nicolette Wong Kei-ming
英文校對	Rose Hunter	English Proofreader	Rose Hunter
設計	TGIF	Design	TGIF

© 國際演藝評論家協會（香港分會）有限公司

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。

© International Association of Theatre Critics (Hong Kong) Limited

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 978-988-76138-5-5



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

香港藝術發展局支持藝術表達自由，本計劃內容並不反映本局意見。

The Hong Kong Arts Development Council 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.