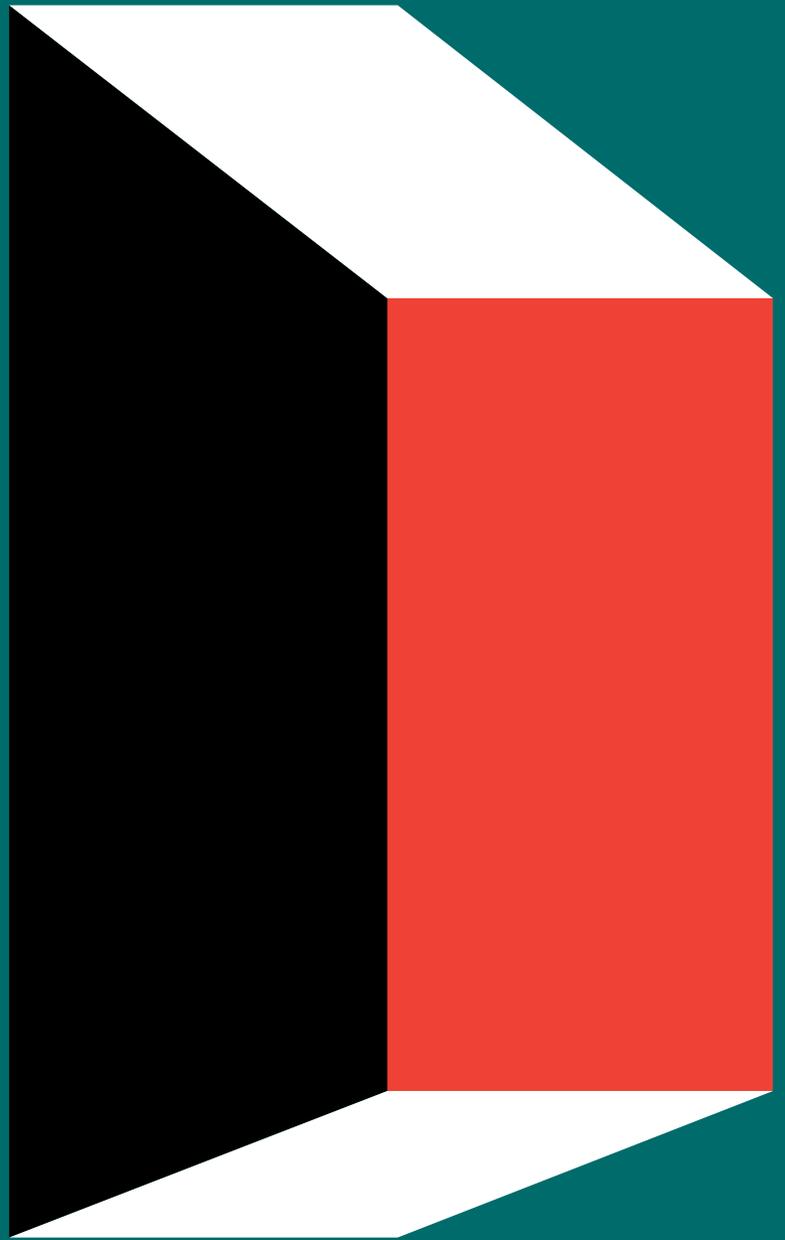
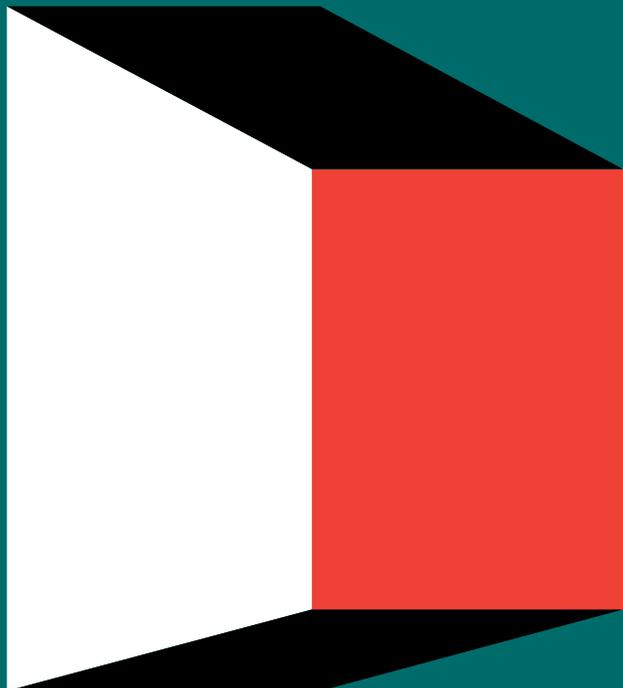
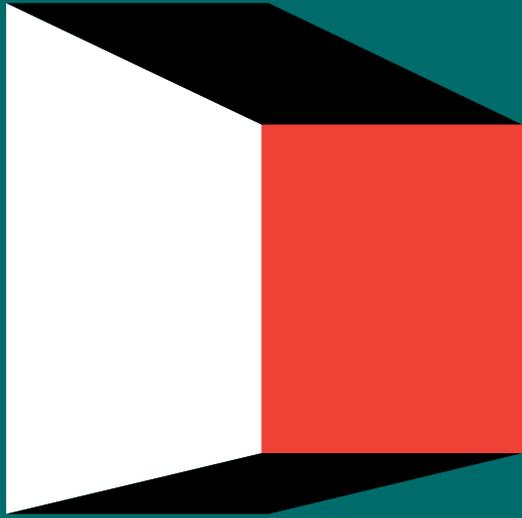


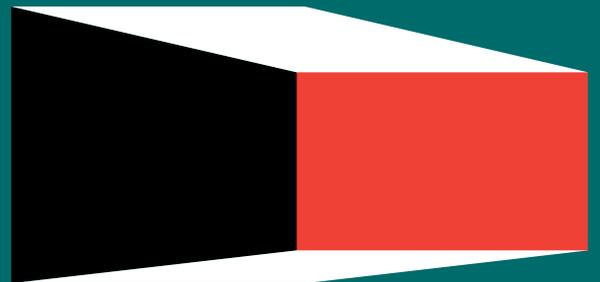
香
—
港
—
戲
—
劇
—
概
—
述

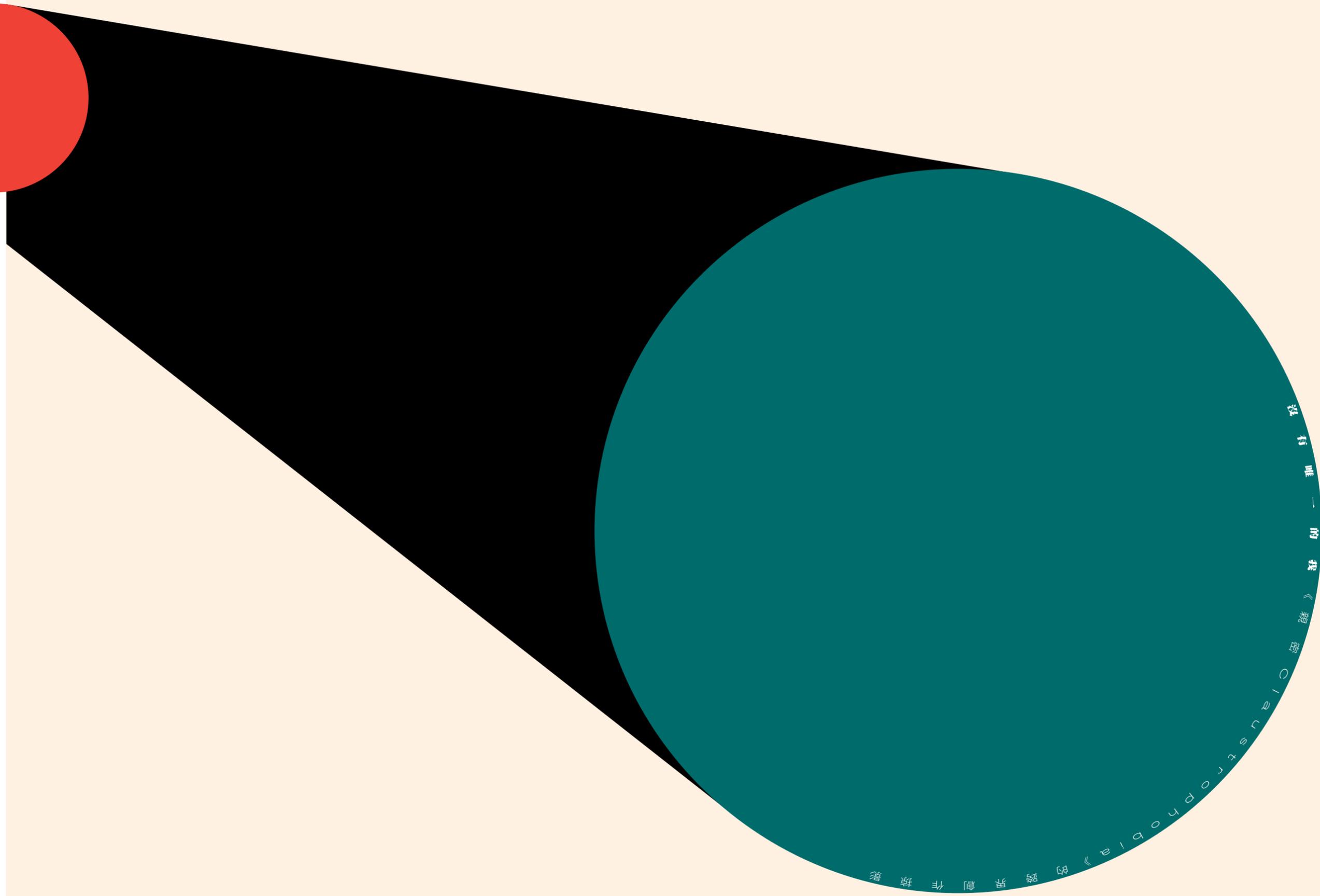
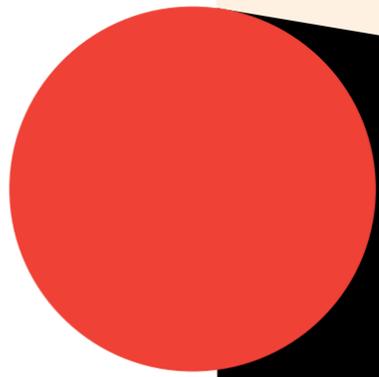


— Hong Kong
Drama
Overview —

2017

2018





沒有唯一的我
《親密 Claustrophobia》
的騷界創作掠影

沒有唯一的我

《親密 Claustrophobia》的跨界創作掠影

文
馮程程

《親密 Claustrophobia》(2017)是一個跨界創作，從視覺藝術、聲音藝術、表演藝術，三個路徑同時出發。它源於創作監製黎蘊賢(Orlean Lai)的一個問題意識：從事不同媒介的藝術家可以不只用自己慣用的媒介去思考，一同創作一個作品嗎？

起始階段的概念發想，由Orlean、視覺藝術家譚偉平和我開始，岸西的同名電影是我們討論的起點(這計劃前身是一個改編電影的文本劇場)，但很快我們就進入各自想要發展的題材和形式：以空間製造不同視點，視點又如何改變時間。「親密與幽閉恐懼」這一組源於電影的自相矛盾，則由此沉澱出「隱藏與揭露」這一組副題。在劇場觀眾席每人一副耳機，一種既私密又集體的觀賞經驗，以及觀眾所聽與所看之間的開放關係，在很早期已經成為概念發想的核心。這可能是源自創作人對聲音藝術的鍾愛；我的第一個聲音作品，正是出現在Orlean策展的《像是動物園》(2014)。

在這個時候，Orlean把音響設計師袁卓華帶進來了。還有其後的岑宗達、郭宇傑、婁進明。這是一個比一般劇場編製所需要大得多的音響團隊，我們隨即建立起非常緊密的工作關係，有研究發展(聲音的敘事性、聆聽的主體性)，有技術探索(耳機內外以及單雙座位觀眾的感官佈局可以有多少層次？需要哪一種隔音等級的耳機？)，有音像寫作的琢磨(兩組各接近五十分鐘的聲音世界，如何組合話語、音樂、聲響，引領觀眾穿梭於現場與內在、感官與記憶、意識與潛意識？)，還有文本的聲音演繹與錄製。我們的共識是，在排練正式開始之前，兩組聲軌的完成度必需接近八成，聲軌成為我們在排練室裡的「原著」——如果用編舞來理解，聲軌就是原創音樂，直接來啟發舞台上的演繹。

同時，另一個「劇本」都慢慢長成了。譚偉平一分為二的「房間」，在時間運動的推展下解體，所「隱藏／揭露」的，大概是創作者自己的「內在空間」，也是一個「哲學性空間」(譚偉平語)。我目睹譚偉平跟自己的裝置進行著一連串私密而真誠的(自我)對話，而裝置格局之大又體現出他坐擁的成熟的美學風格。在這個階段，裝置和聲軌平行發展，互不相

干，或者說，其實是我一直延擱著把兩者交會整合，期望在那出現之前，幾個創作人都在彼此「愛理不理」的狀態下，放心讓差異和契合神秘地出現。



《親密 Claustrophobia》(2017) — 攝影：Ming，照片鳴謝：orleanlaiproject

由此製造了一個非常有趣的處境：進入正式排練階段，我像一個後製剪接師，把裝置的時間軸和聲軌的時間軸，重疊和調整，我要修剪「錯拍」，也要經營「合拍」；這裡需要一段獨唱，那裡需要兩聲部以極強聯手。又有一刻我感覺自己是一個作曲的人，譜寫著左手和右手的旋律。Marguerite Duras在電影裡辨證的聲音——影像關係、人聲與主體的分割、聲響與話語的相互消弭……前人探尋意義構造的異境，提倡「非看」的潛力，在這個劇場裡，我們一小步一小步跟隨著這支魔笛，想一窺前面那傳說中的綠洲。

當裝置與聲軌互為的結構穩定下來之後，我們接著為「曲子」寫詞：台上的人到底要演甚麼。視覺，此時對我來說終於開始發揮更大作用了。事實上，裝置發展到排練階段，有著一種一弦定音的效果：它的質感與情懷敲打出一個音，排練就像要把握時間在那殘響結束之前來調音，要調對，不能走音，太用力唱的話又會把殘響的空間感打散！而這一次最大的挑戰，就是在排練室裡，跟團隊尋找一種表演的真實感。要肢體性？要象徵性？要戲劇性？要物質性？要臨場性？到底哪一種真實才是這個作品需要的？！

現在回想，跟王榮祿、陳港虹、伍美宜、彭珮嵐的排練重點，應該是在看見與看不見、填滿不填滿的力度上琢磨，而先決條件是大家都願意先花時間，動用一種純粹而直接的藝術感受力，去沉浸在那個裝置和聲音的世界。德國導演Heiner Goebbels說，在當代劇場，他寧可演員去問「台上會發生甚麼」，而不要先問「我是誰」、「我從哪裡來」。¹這裡不妨再加一筆：「這個舞台到底是甚麼」、「它的存在感是怎樣的」。具體排練時，我以繪畫的「landscape」與「interior」類型來引導表演者，調適著他們的動靜之間。服裝設計馬嘉裕在物料方面的大膽嘗試，在後階段成功突破一片寂靜，為裝置世界增加了強烈的表演層次。演員披上一身綠葉，或一幅長長的黑布，以儼如「軟雕塑」的姿態出現，這也啟發了我和譚偉平在調度和物件上更進一步的想法。

執筆至此，我已經開始眼泛淚光，那是一場何其幸福的集體創作呢？那裡面有多少面對未知的冒險勇氣呢？有多少對這個作品潛力的信任？有多少想法碰撞之後又有多少靈光乍現？一個作品能承載那麼多，我深信先決條件一定是時間。發展這個作品的歷時，以及每個人投入去做這作品的時間。

可惜，幸福感很快被現實戳破。到最後入台階段，星期一「起景」星期五首演的這個超級壓縮的四天半，對於一個極之需要實體測試技術效果的作品來說，時間並不足夠。我們爭分奪秒的方法，大概是買起燈光設計鄭雅麗和執行舞台監督謝徵燊的肚皮（還有後台的、接駁每一隻耳機的音響團隊的）。作為一個表演作品最重要的視覺元素——燈光在這個時候才終於如實地出現在創作者眼前，而燈光又早已在裝置成形的早期階段，深深烙在各人模糊的想像裡。在最後階段關於如何照亮這個作品的討論（再次，有關看見與看不見的力度），我後來跟鄭雅麗互相都認為，是一個很好的開始（而已）！

還有重要的一筆是，多得製作經理程美彤的經驗與耐性，才可以在十足的預備下，在劇場裡架設起譚偉平心目中的裝置。也許阿平當暴露在劇場製作模式和潛規則時或有出現水土不服，可是我目睹的是從一開始創作與製作團隊的並肩作戰。

Orlean曾經說：「跨界對我來說是如何令藝術家以其他藝術家的方式思考。」如果以此為檢討原則，也許單就《親密 Claustrophobia》來說我們並沒有一步到位。可是這個想法的確在我的創作方向裡變得愈來愈重要。讀到波蘭導演Wojtek Ziemilski的自我描述，剛好為自己的

¹ Heiner Goebbels. 2015. "If I Want An Actor to Cry: I Give Him An Onion: On working with actors", *Aesthetics of Absence: Texts on Theatre*, pp.82. Oxon: Routledge.

這次經驗做了一個挺不錯的總結：「導演是一名『組織者』，在眾多同時在發生的事情裡面，在意念四方八面湧至的時候，導演有比別人多出一票，去做最後決定，但這並不會為他帶來任何重大好處。一個導演需要不斷聆聽和發問。」²

這篇文章的題目「沒有唯一的我」，來自電影導演曾翠珊對《親密 Claustrophobia》之評論：「……作品沒有唯一的我，故事是多線地發展，聲畫既是同步也是獨立地存在。」³在此借用為一個跨界藝術作品生成中，不同創作主體切磋的結果，也是願景。

而同時最微妙的事情發生了，在「沒有唯一的我」的情況下，「我」做出了一個近年來對自己來說最私人的作品。

猶記得在籌備《親密 Claustrophobia》的同時，我跟Orlean和多位創作者也在醞釀後來的《像是動物園(二)》(2018)。當時，她向我們介紹了威尼斯雙年展《The Boat is Leaking. The Captain Lied.》(2017)，由作家及電影導演Alexander Kluge、視覺藝術家Thomas Demand、舞台及服裝設計及導演Anna Viebrock，以及策展人Udo Kittelmann合作而成的展覽。與其說是展覽，它其實更像一個有著很多層次的藝術體驗。我想我作為受眾，很需要這一種體驗的解放。然後我想到，《親密 Claustrophobia》也讓作為創作者的我有一定程度的解放！如果提倡「多媒體劇場」是對於總體劇場的一種承繼，在劇場發生的跨媒介創作則可以是一種對劇場(作為一個空間、一個媒介、一種觀賞方式、一個制度)的再思考，將定義不斷開放的過程，同時企圖以多於一種的美感經驗去接觸(多於一種的)真實，朝向一種解放進發。

馮程程

二〇一〇年起從事文本劇場及跨領域藝術創作；「前進進戲劇工作坊」及「OrleanIaiproject」合作藝術家。近作《親密 Claustrophobia》(2017)為裝置與聲域平行敘事之多感官作品，其後夥拍聲音藝術家楊嘉輝為曼徹斯特國際藝術節委約創作。同年為台灣「演摩莎劇團」擔任客席導演，創作《鷹與潛鳥》，並將之發展為八小時延時性演出《在新的一天，我們繼續往理想前進》(2019，油街實現)。原創編導作品則包括《甜美生活》(2018)、《石頭與金子》(2015)、《誰殺了大象》(2012-2013)；其他導演作品：《大驅離》(2019)、《卡桑德拉—表象終結的世界》(2017)、《城市一切如常》(2014)等。二〇一四及二〇一八年參與《像是動物園》體驗式表演及裝置創作。二〇一九年分別為文本劇場《放逐》、舞蹈劇場《MMM:RE》、聲音裝置演出《未來避難所》(台灣)擔任戲劇指導。

² Wojtek Ziemilski, quoted from Anna R. Burzynska. 2018. "Between Art, Society, Representation, and Subjectivity: Wojtek Ziemilski's Prolog", Katia Arfara, Aneta Mancewiz, Ralf Remshardt eds. *Intermedial Performance and Politics in the Public Sphere*, pp.128. Palgrave Macmillan.

³ 曾翠珊。〈花非花霧非霧〉，《三角志》，77期，2017年12月號，頁22-23。

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