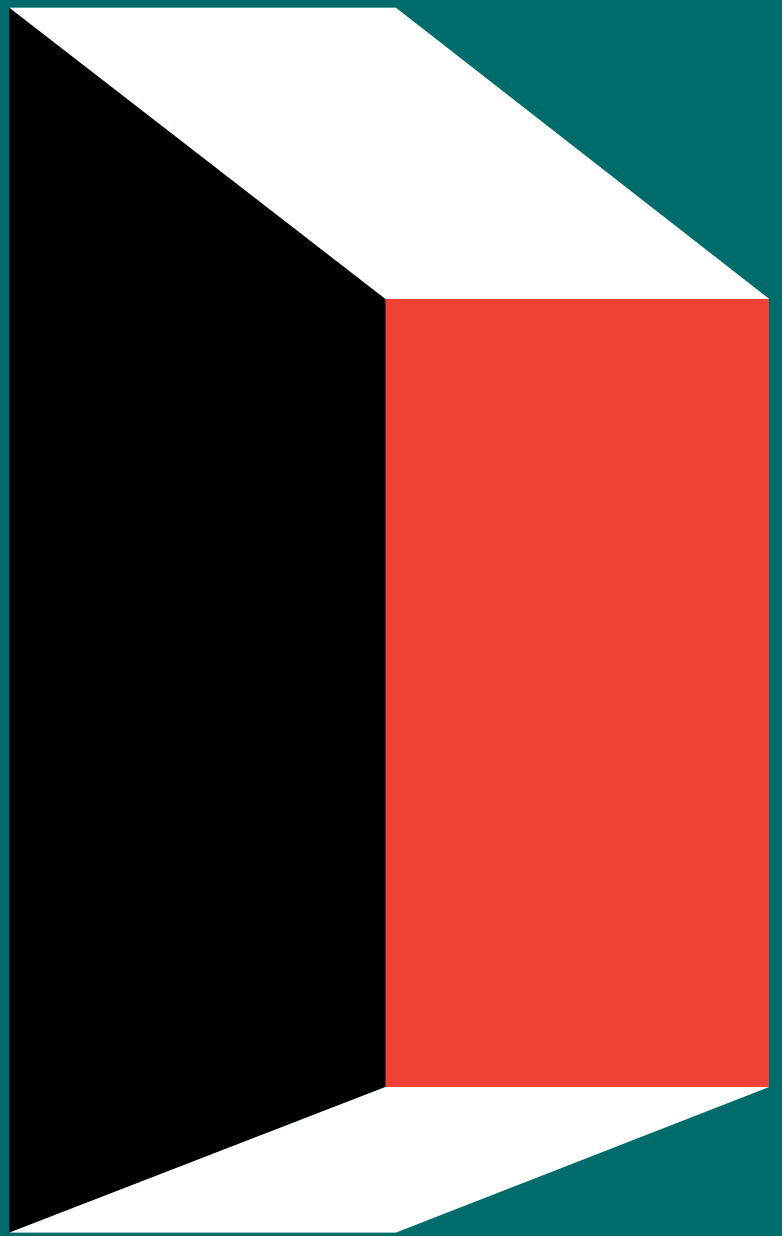
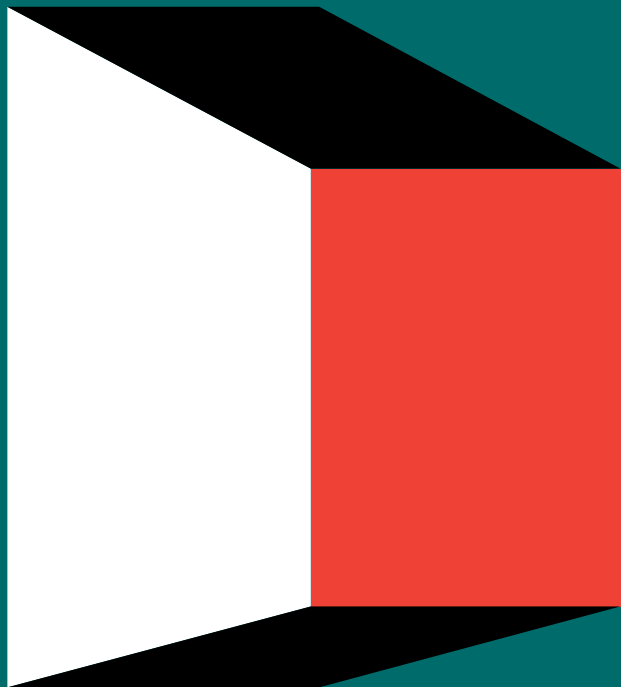
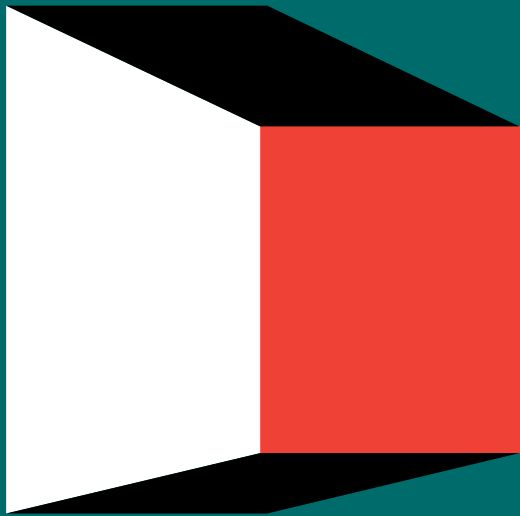
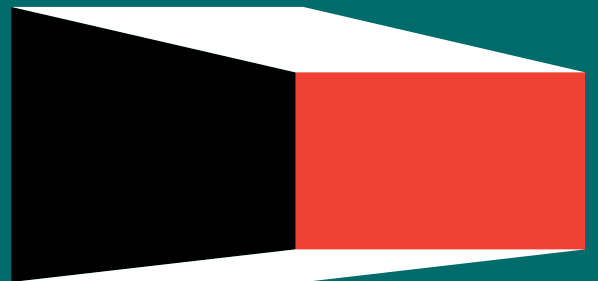


香
—
港
—
戲
—
劇
—
概
—
述



— Hong Kong
Drama
Overview —

2017
2018



在自主與生存的天秤中搖擺從七個年輕劇團對藝發局年度資助的看法談劇團的生存策略和價值觀念

在自主與生存的天秤中搖擺

從七個年輕劇團對藝發局年度資助的看法

談劇團的生存策略和價值觀念

文
梁妍

二〇二〇年一月至四月，我訪問了七個本地的年輕劇團：小息跨媒介創作室（下稱小息）、窮人誌、綠葉劇團（下稱綠葉）、藝君子劇團（下稱藝君子）、天台製作、艾菲斯劇團（下稱艾菲斯）、眾聲喧嘩。（受訪劇團和成員資料詳見附表一）這幾個劇團活躍時間六至十年不等，算是開始在本地劇場上站穩腳跟的一代，近四五年來持續產出，作品在坊間有不俗口碑，亦獲得相當的認受度。對於劇團而言，在獲得一定成績並決心繼續在此場域耕耘之後，如何持續地維持劇團生存是不可避免的問題。進入體制接受穩定資助是其中一個可能性。在現行資助制度內，若數可以讓年輕的小型劇團進入長線資助的，首先會想起香港藝術發展局（藝發局）的年度資助計劃。¹

藝發局成立於一九九五年，但於九四年已經接替其前身演藝發展局的撥款工作，其時有六個表演藝術團體成為首批獲得「通常性經費資助」的團體，是以經常性的撥款資助劇團行政開支的開端。一九九七年末，藝發局檢討通常性經費資助制度，將其改革為一年和三年資助。²一九九九年，第一批有九個劇團獲一年資助。二〇〇九年，局方引入二年資助，形成所謂循序漸進的資助階梯。³這也是目前活躍了十數年以上並成為中堅力量的劇團的發展路徑，如：演戲家族（1991）、進劇場（1992）、前進進戲劇工作坊（1998）、愛麗絲劇場實驗室（2003）、同流（2005，前身為「同流工作坊」）、天邊外劇場（2006）等。這一資助模式延續至今，迄今有二十四個劇團曾獲一年資助。⁴

成為一年資助團意味著在現行資助體制下佔一席之地，是小型專業劇團在演藝市場尚未完全商業化的香港繼續生存下去的一條路徑。然而，面對這個問題——要不要申請成為一年資助

團？要不要爬上資助制度的階梯，躋身於他們的老師、前輩之列？——我所訪問的劇團給出各種答案。他們的答案散落於光譜不同位置，甚至跳出光譜之外。這幾個劇團的作品題材和風格各異，主創成員的背景也各式各樣，我相信在反映新一代劇團對於資助和生存的看法上具一定代表性，也共同反映著這一代新崛起劇團的心態、性情和關懷。

小息跨媒介創作室：試一下

小息是我在訪問時唯一表示正在著手申請一年資助的劇團。陳冠而是小息的創辦人，也是唯一的創作核心。二〇〇九年，陳冠而畢業於香港城市大學創意媒體學院，她創立小息，以導演、文本創作和演員的身分活躍，關心題材包括邊境、身分、環境等，創作多為融合裝置和空間體驗的多媒體實驗劇場作品。

「二〇一八年是小息最多產的一年。我一年導了五個戲，所以我基本上是「『癲』了。在《清醒做夢時間》之後，我病了半年。我就是覺得不sustainable，因為薪酬太低，你project-based那樣去做，其實好burn（費勁）。」⁵

陳冠而所提的「project-based」，是這些小型劇團中常見的製作模式——以演出為單位，每次作品的創作過程為一個週期，通常這也與他們申請到的資助的運作週期掛鉤。藝發局「新苗資助」是大多數小型劇團踏入公帑資助體制的第一步，新苗資助的額度大約三至六萬不等。大部分受訪劇團的早期作品都是申請新苗資助而完成的製作。「計劃資助」是額度更大的另一個資助計劃，也是當劇團發現新苗資助的額度不敷應用時會轉向的第二步。計劃資助屬恆常資助，一年有兩次遞交機會，半年後公佈結果。根據受訪劇團給出的數字，資助額從幾萬到四十萬不等，大多是十多二十萬。不過，無論是新苗資助還是計劃資助，對於小型劇團而言，不僅累，薪酬亦不如人意：

「……開始覺得自己不再是一個空有passion、想做work的人啦，而是有志以創作作為career的人。你開始發現，原來我要編或導一個戲，至少需要三四個月的時間，而這三四個月的時候我能給自己出的薪酬是只有八千元的時候，那我在香港「食屎」啦。」

1 民政事務局的藝能發展資助計劃是另一選擇，申請者可以獲得一筆大額資助（數百萬不等）。

2 香港藝術發展局。2016。〈發展里程〉，《二十周年紀念特刊》，頁11-19。香港：香港藝術發展局。擷取自https://www.hkadc.org.hk/wp-content/uploads/ResourceCentre_ADCCPublications/Anniversary/2015/20th_Souvenir_Book_part2.pdf

3 二〇一〇年，藝發局宣佈取消二年資助，開放讓劇團可根據自己需要申請一年或三年資助。

4 參見香港藝術發展局歷年年報：<http://www.hkadc.org.hk/?p=5989&lang=tc>

5 引用訪談者說話時會盡量使用他們所用字眼。香港口語大多中英夾雜，而一些英文用詞，因為相當生動地反映了講者本身的語氣，根據筆者觀察也充斥於劇場，故而保留。（）內為補充。

艾菲斯的陳翊麒曾很有意識地嘗試一次同時爭取到三個新苗資助在手，他揣度通過這樣的方式才有充分的資源去規劃演出。不過，他最終發現這個模式不太能持續，現實上還是要逐個演出去搞，實際上資源共享的程度有限，而且單筆的資助額過低，短期要完成三個製作，創作人員的體能和精力上負荷都很大。

眾聲喧嘩在創團初期也有類似經驗，據成員梁寶榮回憶：

「我記得我們成團的頭兩年就是，好有意識地覺得要keep住做show，而且keep住ADC（藝發局）每一期的project grant我們都申請，然後都有一個拿到（資助），然後keep住去做，所以變成一年最少有一個甚至有兩個（演出）。當時是有這個心態的——新團你要曝光，你要有work，別人才認識或者見到你的團。但是經歷那個時間之後，我們就覺得好吃力，大半年就要完成一個work，從寫劇本到排練到做。如果我們想做好一個作品，甚至有些新東西找到、試到，其實是一個很不足夠的時間。再加上，我們各自又有自己的job接，以及那些資助根本養不起你的。我們做一次show，可能要前後一個月都是沒有收入或者當作那個月是沒有收入那樣去做。無論是經濟上還是創作上，那個workload都比較大的。」

薪酬低微甚至在一定程度上成為了「共識」，如藝君子的黃呈欣所說：「其實你入這行，你都知，如果你真是要去賺好多錢的話，你真的不要揀這一行。」對於決心申請一年資助的陳冠而而言，除了薪酬與消耗的緣故，她更是日益意識到自己在創作道路上要繼續走下去，對於穩定資源的需求必定會更加迫切，同時也跟個人的人生階段重疊交錯：

「當你走了五六個show，也證明到有能力了，有觀眾基礎了，那要是要再走下去的時候，人到三十多，也是現實來的，藝術工作者流失也是這個年紀。很現實地，你開始要照顧父母，有些人成家立室，你也會想你是不是時候轉工，到你退休的時候你會不會餓死。或者我想租一個studio，不是好像以前那樣隨便去CCDC（城市當代舞蹈團）排都可以，因為我們想追求一個更高的質素。如果我們再是流浪式排練呢，那做不到那個質素，因為道具和佈景都難以store，投影更加不用講了。當你要追求這些的時候，那個resources真是不夠。錢同空間都不夠。」

小息的一人團屬性，使得陳冠而的個人發展與劇團是密切相關的。如果不往一年資助的路徑上走，陳冠而所見到的可能性只有另外三個：去教戲劇相關課程；走商業路線；本身有經濟靠山。她自言：

「我想發展做一個專業或者專心的創作人，而我性格上又不覺得自己是一個教班的人，那香港又不是沒有這個機制，它有一年資助，但是，它容不容納到我們這一代呢？……我們不知道ADC的機制如何。它聲稱可進可出，但其實那麼多年沒有甚麼變化，都是那些團。……都好擔心，ADC到底有沒有資源。因為一個團一年需要一百萬，那ADC有沒有多的一百萬？而它會不會踢走現存的團？」

據藝發局歷年年報，二〇〇七至二〇一五年平均一兩年會有一至三個新團獲一年資助。二〇一五年，成立於二〇〇二年的「普劇場」新獲一年資助，此後至今沒有新團入榜。

天台製作、眾聲喧嘩、窮人誌、艾菲斯劇團：現在不會

同處於本地的資助生態圈中，其他的劇團也如小息一樣考慮過申請年度資助。在我訪問之時，這四個劇團都給出「現在不會」這個答案。它們的共同考慮是，倘若成為一年資助團，進入資助體制，他們預見相應要付出的精力和代價、要受到的限制會很大，故而猶豫，進而迴避。

「我覺得其他團開始嘗試計劃將來，令團體可以如我們所講的『營運』下去……他們可能是很在意自己講不講到，還有沒有空間可以發表到，所以他們要有一個這樣的計劃。……但當我要花那些心力，或者我見到其他團體在過程裡面的掙扎、計劃，去思考怎樣滿足一些條件，令到自己可以講自己要講的東西的時候呢，那個犧牲是我不想付出的東西。他們花了很多心思，怎樣去跟funding body周旋，做那些funding body要滿足的東西，那些是我不願意付出的東西。所以掉轉過來，我要付出的是自己人工。我唯有用很少錢去做我想做的東西。」（窮人誌，陳庭軒）

陳庭軒，二〇一四年畢業於香港演藝學院，是窮人誌的創團成員之一，目前大多時間是以自由身演員的身分去接不同的工作。這也是我訪問的劇團成員中非常常見的狀態，他們大多沒有受僱於大團成為全職工作者。即便這種生活狀態是「沒有安全感」、「令人不安」，但相較之下，陳庭軒還是做出了這取舍——接受不穩定，接受酬勞有限的現實，但免除了付出應付資助方的心神。

「我想我都沒有聽說有新團申請年度資助。我猜大家都可能有差不多的看法。你要付出好多，不要覺得是一些好划算的東西。」(艾菲斯，陳翊麒)

「如果一年資助，你要所謂生存，你就要做足那個數，我猜我們大家都不想……」(眾聲喧嘩，成博民)

「我們是想用這個platform去做實驗。所以都好清楚我們不是想full-time去run一個company，而是善用這個平台，而不是讓這個平台的system反過來蠶食我們——為了維持，為了做而做，為了拿資助而不斷要去做一些我們本身不想做的東西。」(眾聲喧嘩，謝徵樂)

以上這些分享，聯繫到根本是他們成立劇團的動機。「平台」是一個常用詞彙：劇團是他們「創造演出機會」、「發表聲音」、「做實驗」的平台。

「很多劇團搞團是一個公司的模式，我長期要生產甚麼product，我要怎樣營運，我要多少營業額、賺多少錢這樣，其實都是一個business來的，最後你要在那裡維生。這個團體(窮人誌)是不同的。這裡是一個平台，給我們去講我們想講的故事。如果這個可以維生，那非常好；不行的話，這裡你可以當是Instagram、Facebook，一個實現你聲音的地方。」(窮人誌，林尚德)

相反，如果成為資助團，或者全職團，不少都擔憂會妨礙了藝術成長，或者限制了可能性。

「對我們來說，現在有好多不同的機會跟不同的人合作，跟不同導演、設計師、編劇，對我們自身的藝術成長，其實好大幫助。如果變了一個全職的團，一年做三個show，可能一年來去都是這麼三幾個人，那種封閉好像不是我們現在需要的東西。」(眾聲喧嘩，方祺端)

「你見到前輩們都困死在某個東西裡面的時候，你就希望自己不會被困死在一些，可能是你的genre，可能是你的營運模式，可能是你一直處理劇場(作品)的一個sequence是怎樣去做。你會見到，譬如說年度資助團或者一些established的中型團，其實大家都辛苦，情況都困難，但是有一些模式你見到就出現了，我們自己就不希望見到自己在一些模式裡面。」

(問：為甚麼不掉入一些模式這麼重要?)

「因為你有多一些空間去思考自己之後想做甚麼，你可以多元化一點，不用限死自己一定要做這些東西，你會open up自己去不同的collaboration或者ideas，或者那個感覺會自由一點、自在一點，你覺得有趣的東西你就可以參與……」(天台製作，李婉晶)

另外，對於成為一年資助團，每年要有一定的「產出量」，不少團看成是負擔。

「在這個原則底下，你被迫要做三個shows，而不是我有三個ideas才做。這個先後次序好緊要的。對一個創作人來說，因為你是被迫，而不是我有三個ideas。你做得一年，你不能不做第二年，你始終會枯竭。你做年度資助不是一年就走的。那是不是大家犧牲一年試一試呢？要好多東西配合到才可以的……」(艾菲斯，陳翊麒)⁶

「我們也有很多考量，究竟是不是想進入這個制度，每年用不同的東西去run……不是不行……但是，我覺得我們創作的期限是，一年到一年半才有一個創作，是的，要這麼長的，否則就會好heavy loaded，有些製作中間只有八個月的時間，那真的是好辛苦……這個是我給自己的週期。否則你自己的腦裡面也想不通哪些東西。我們暫時覺得(目前)這個模式是ok的，舒服的。」(天台製作，李婉晶)

天台製作的作品大部分都是編作劇場，附帶大量研究，很重視帶出多元的面向，而非唯一正確的角度。他們創作過程有不少是與不同背景的演員在一個長的創作時段之中彼此激發，共同創作。成立了六年，經歷了六個作品，他們漸漸找到合適自己節奏的週期。不僅是天台製作，眾聲喧嘩的梁寶榮在感慨創團時的野心勃勃之後，點出他們行之有效的創作週期及背後的取舍：

「所以後期，當我們再想，究竟是做的頻率高重要，還是創作的質素重要，然後我們就開始一年甚至一年多才做一個(創作)，甚至是覺得有需要再做，而不是去chur(死拼硬做)。所以就更加不會考慮一年資助。」

⁶ 陳翊麒表示這資訊是來自與藝發局職員的交談。編輯與現任藝發局戲劇組主席李俊亮查詢，他表示藝發局對於年度資助劇團雖會有製作上的期望，但並沒有具體數字作標準。

不妨說，這些劇團非常重視作品的質量，也盡力保持在創作過程的自主性。當他們感到一年資助的模式可能要求他們短期內交出作品，甚至必須保持製作量，他們在這個製作生態闖蕩了一些時日之後，便選擇維持現狀，繼續「project-based」。

最後，除卻藝術創作上的自主和自由，在這些團體看來，即便申請到一年資助，也不代表「好有保障」。年度資助僅涵蓋行政費用，不包括製作費，「還要另外申請也好大風險」（艾菲斯，陳翊麒）。

「對於我，拿了一年資助也不代表你的生活好有保障，而它的代價是那樣。我反而覺得，你不將雞蛋放在同一個籃子裡面，你會沒有那個壓力。在香港，我們要靠自己創作維生，真是沒有可能。所以我自己不會思考（怎樣去）令到這個東西work。靠這個團（可以生存）其實無論如何都行不通的。倒不如當我們做團的創作的時候就不考慮這個東西。」（眾聲喧嘩，成博民）

成博民所感覺到的是，他在香港看不到一個獨立劇團以全職創作維生的可能，因為看不到怎樣實現，創作時就不考慮賺錢／生計。甚至更悲觀的是，因為劇場並沒有大眾市場的支持和觀眾基數的保證，艾菲斯的陳港虹更加直言「搞團都睇唔到將來（看不見未來）」：

「簡單來說，如果不拿資助，好像是不行的。如果自負盈虧是好難，因為根本沒有這個market，有多少愛好者都沒有用，電影都沒有這個market啦，妄論劇場……那你看不到你的將來，你自然會去作出不同的走位啦。在這個行業裡面，我相信好多人都是這樣。如果你申請年度資助，那你要租一個場，你要昂貴的租金去做好多你不想做的東西，那是不是我們想在藝術圈子裡面想做的東西呢？那好像又不是。那我倒不如分身，做其他人的活動，而我又有興趣的，那不是更好嗎？」

藝君子劇團：心態不同了

當陳港虹感到悲觀、對搞團感到沒甚出路的時候，藝君子則在受訪時呈現給我另一個角度：一個劇團的影響力比個體要大。也因為這個立場，在同樣表達了對於資助制度的種種繁瑣、消耗的不滿之後，對於我的問題，尹偉程答：

「當時是暫時在這個階段不用，特別那時候還是《罪該萬死》……這一刻，你問我，我會說『有這樣的可能』；當時，你問我，『不好啦，暫時不玩這些東西』。今時今日，我都可以想一下，我覺得心態是不同了。」



作者(右)訪問艾菲斯劇團成員陳港虹(左)和陳翊麒 — 攝影:陳國慧



訪問藝君子劇團成員黃呈欣(左)和尹偉程 — 攝影:梁妍

藝君子創立於二〇一〇年，六位創團成員皆為香港演藝學院畢業生，最初因為想進學校教戲劇而成立。二〇一二年演出創團作品《末日怪物》。《罪該萬死》是他們「覺醒系列三部曲」的第一部，於二〇一六年演出。當尹偉程和黃呈欣回顧劇團的發展和自己入行的經驗時，似乎跳了出來審視著自己劇團在整個界別中的位置：

「其實我們都畢業超過十年了，二〇〇九年畢業。如果我們在這裡兌現了我們的承諾，我們的目標也愈來愈清晰的時候，假使我們還是在這一層funding的階梯上，我們下面這班小朋友，他們拿甚麼呢？餅就是這樣大的啦。我們拿，那另外競爭者就沒有選擇啦？如果我們這個階段維持了八年的時候，為自己也好，為下一代也好，我們是不是可以去另一個階段？因為我們有些東西確立了，清晰了，也留一個空間給下一代generation，他們可以進入到這個位置。這樣才可以moving on。」（藝君子，黃呈欣）

而利用這個「團」，他們見到的是一種比個體藝術工作者更大的能力：

「我們繼續打工，真是最開心的，因為你沒有那麼多負擔，但是相對上有另外一樣東西，你去幫助下面年輕工作者，你的能力相對是少了。……你同畢業的小朋友也是一樣。你想幫他們爭取一些權益，你想改變一些社會氛圍，你只可以用你個人的(身分)……當我們是一個劇團、一個僱主的時候，我們可以去改變不健康的生態，我們的力量是大很多。如果我們是一個團的leader，我們可以同其他劇團一起去改變。」（藝君子，黃呈欣）

對於其他劇團提及的「即使拿到一年資助也難以生存」，尹偉程是這樣回應的：

「要不你就不拿，要不全部資助都要見你的名，你全部東西齊，才可以互補不足。他永遠都是給你一塊，一塊你如何營運呢？你唯有就是，所有資源你都『染指』進去，我全拿你所有東西(資助)，那我就夠錢做啦。因為東西是做不完的……你年度資助又拿，場地伙伴又拿，甚麼計劃都照拿……你必須要拿一筆大錢，你才做到你自己心目中想做到的東西。」

而在資助之外，「建立觀眾」則是另一個關注。為此，藝君子在條件允許之下，都會爭取長演期：

「永遠是雞先還是蛋先的問題。我沒有資源，我怎樣做得好那個show啊，你做到這麼不濟，我還給你那麼多錢？這個問題永遠都有得爭論。我覺得，問政府拿多些，做好show，是要的，但是自己做好個show，在沒有錢底下，也是要的。」

你問怎樣做？是好難的……我想建立觀眾是其中一個緊要的事。我們好多時候都是一個長演期的方式去做。為甚麼呢？因為好多時候政府主辦的節目，那代表它是包了票房的，給了你製作費，票房歸它。那作為藝團好容易養成的心態就是，那不緊要啦，有沒有人看都收到這麼多錢的啦。……但是我覺得是好不健康的。你一定要製作費也申請到，然後票房就算不歸你，你都要重視。你爆票房(滿座)當然是好啦，但不是must來的，你要重視，你要push件事，因為，觀眾支持你，觀眾覺得你的節目好，有共鳴是緊要的，是幫助你發展，不僅是這個show，而是你之後的發展。」（藝君子，尹偉程）

綠葉劇團：不了

與上面談及的劇團有相似之處，但相異的地方更多，在我看來，綠葉在受訪劇團中像是一個異數。對於一年資助，綠葉的創辦人黃俊達這樣表態：



作者(左)訪問綠葉劇團創辦人黃俊達 — 攝影：陳國慧

「最重點，這個劇團是我的興趣來的，它讓我探索、發現、與其他伙伴一起創作。我深切了解到劇場，從來都不能幫我們賺錢，有時甚至也養不了自己。可能是本身的價值觀已經跟世俗比較有點距離，所以我才看似這麼瀟灑。因為不想被限制，不想有負擔，想找適合我們的營運和創作模式，所以我們沒有很大的意欲去申請一年／三年／五年的藝術資助。」

就目前的階段看來，綠葉的生存模式走上了一條香港現存資助制度以外的路。黃俊達二〇〇五年畢業於香港演藝學院舞蹈學院，二〇〇八年到法國賈克·樂寇國際戲劇學校求學，二〇一〇年創立綠葉。二〇一五年，《孤兒2.0》在「烏鎮戲劇節」上演，大獲好評，從此開始了大陸城市乃至世界各地的一系列巡演。巡演成為綠葉的「支柱」：在積累基本收入的同時也積累著演員的演出經驗，這模式開啟並保持了劇團的持續運作。

綠葉在某程度上也算是一人團，但與陳冠而不同，黃俊達在創團不久就遇上了他的長期合作伙伴——監製李宛虹(阿宛)，她在綠葉的財政管理上扮演關鍵角色：

「我是有點不太負責任的，不太想理會財政，我知道若果資金的應用與創作掛鉤，容易讓創作失去活力和靈活性……阿宛對於營運和管理，本身已有一定的經驗，對她有完全的信任，才可以有最佳的效果，(我們)互相補位，是劇團能走到現在的原因之一。」

而除了黃俊達，綠葉核心成員(皆為創作表演者)共有十二人。雖說黃俊達刻意將他個人收入與劇團的切割，但也必須要看到，他近年來在不同界別的活躍(如電影、商業演出、大型文化機構等)，實際上為綠葉成員提供了不少劇場界以外的工作機會，而這些工作的酬勞相對比一般自由身劇場演員要高。他指出，若是由他主導的商業演出活動，所聘請的其他人與綠葉演員的薪酬是不對等的，後者會視乎他的演出經驗作調整。他指他在綠葉內部實行的是「經驗累積制」：

「去到我們創作演員的tour方面，他們累積參演一定場次後，收入便會跳point，他們參與同一個作品的演出次數愈多，所得的薪酬也相應提高。我們有這樣的運作，是創團初期已跟阿宛協商過這樣的方向，提供誘因讓演員對作品有投入和承擔。」

除了薪酬的層面，黃俊達也開始在劇團內辦工作坊，邀請他在不同界別認識的友人來給團員上課：

「一個禮拜有兩日，一日請Yuri(伍宇烈)來幫手，一日就是我，那些core team的人就會免費來上課。我是想有多一些(工作坊)，下一個階段可能會有電影(界)的朋友來帶。就用這些方式，不一定要用錢。我們請一些人來教大家，也是有價值的東西。」

再者，黃俊達還表示他正往私人贊助的方向努力中，從合作過和了解綠葉的人之中去尋找進一步的經濟支持，而且期望贊助人不是以單個製作或者計劃來支持，而是認同綠葉的長遠規劃(五年或十年)而提供長期贊助。

不過，雖說黃俊達似乎找到了令劇團持續運作的經濟手段和成長方法，他在談及「營運哲學」時倒只有一個簡單的核心動機——先盡力做出好作品：

「為甚麼(《孤兒2.0》)那麼多touring呢，因為那個作品在當下有價值。會令到所有人，去到那一刻，起立、鼓掌，七次謝幕。七次謝幕是好少見的。或者，在國內的演出裡面是很少見的。那次之後我們就全中國tour。我們都沒有預計過會這樣順利，但其實你真是不知道的，你真是主力去做好一個artwork，其他東西你不要想，我們沒有想過要怎樣營運那個團，從來都沒有。」

而他在考慮持續性的時候，他的著眼點是人，如何可以一直持續地聚合一群志向相投、有熱忱的人。對於黃俊達而言，要持續維繫的並不是團，而是「那班人」。

「所以我們優越的，不是那些資本，是那些人。所以那些錢是回到那些「人」身上，然後令到那個團能夠持續發展。那個團可以隨時解散，是因為這班人而繼續有這個團。跟其他人想的營運方式有點不同，他們想的是怎樣讓劇團sustainable。更是要讓這班人sustainable，才是最重要的。我們是這樣想的。」

你技術沒有，不要緊，技術我們可以慢慢浸淫，但是passion沒有，就真是慘啦，你就變了做一個來上班、來做個job(的人)。因為我自己也是這樣大的嘛，我是業餘做了好久的戲，好想繼續explore，然後慢慢走到這裡。我好明白業餘的喜愛戲劇的人在想甚麼。因為專業有時會去到一個位置，因為你已經覺得專業了嘛，你為甚麼要繼續努力……他人在那裡，但是他的心不在那裡。那你那個work，就不能夠sustainable囉。」

討論

怎樣找到創作自主和持續生存之間的平衡？二者的張力是一個長期命題，也充分反映在這些劇團的聲音中。這些聲音底下有一股隱約的共振：走進年度資助體制與自由創作難以並存，其中還不乏對「要去『營運』劇團」的抗拒。

對於「團」，像陳冠而和黃俊達的一人團，與個人藝術發展緊密相連；若是數人團，如窮人誌、眾聲喧嘩等，將團視為「平台」，而藝君子則審視著怎樣以團的位置去發揮大於個人的影響力。在這些不同的定位和理解中，他們對於劇團未來發展和走向有種種不同的優先度、投入度和緊迫感。另一邊廂，作為上一代正在實踐的可能性，「成為一年資助團」這個選項不太吸引，既因為他們不認同資助方的官僚要求對於創作時間的侵蝕，也基於他們認為年度資助額度難成保障，背後還有對於香港的戲劇市場不夠成熟和龐大的觀感。但無論如何，在這些劇團看來，追求作品質量、在有限資源和條件下達到他們心目中好作品的標準，這是首要的。這比所謂營運劇團更加重要。不過，在自主與生存這個搖擺的天秤上，專注作品與營運是不是截然二分、此消彼長的關係呢？

本文暫時只能借受訪劇團的敘述去反映年輕劇團的生存現實，未能更詳盡去梳理大版圖之下他們的具體實踐、試驗和曲折歷程。此文也未能觸及藝術行政工作者以及資助方的角度和意見。若未來可有進一步的田野和跟蹤研究，相信將彌補目前單線訪談的不足，從而為這些劇團的未來走向乃至對整個生態的長遠影響作出更為細緻深入的觀察。⁷

梁妍

生於中國廣東，曾於北京求學，現居香港。獲香港中文大學社會福利哲學碩士學位。自二〇一二年開始寫作劇場評論，尤為關注小劇場作品及實驗創作。現為國際演藝評論家協會（香港分會）會員。目前從事編輯、研究、寫作等工作。

⁷ 此文的部分觀點得益於陳國慧及李海燕的意見，在此致謝。

附表一：受訪劇團和成員資料（按劇團創立時間排序）

劇團	創立時間	劇團自述	受訪成員	教育背景	主要創作身分
艾菲斯劇團	2008*	發展方向以「社會性」、「原創」及「探索劇場形式」為主。我們懷著如祭祀裡與人互通的渴望，期望以表演藝術形式在劇場與現實間創造空間，引發大眾對社會及生活的反思。	陳翊麒	倫敦大學金匠學院戲劇及劇場藝術系學士(2014)、文化政策碩士(2015)	導演、演員
			陳港虹	國立臺北藝術大學戲劇學院藝術學士(2015，主修表演)	演員
藝君子劇團	2009	以「怪異論」(Grotesque)作為引子，以傳統為基礎，卻使邏輯變形，目的是重建我們相信的真實。在作品中運用形體、幽默的手法、多媒體、視覺及舞台效果，呈現日常生活避而不談，又確實存在的現實。以被世俗唾棄的「異類」為探索對象，從中探討人性的背反及矛盾，刺激觀眾作多角度思考。	黃呈欣	香港演藝學院戲劇藝術學士(2009，主修表演)	演員、編劇、導演
			尹偉程	香港演藝學院戲劇藝術學士(2009，主修表演)	演員、導演、監製
小息跨媒介創作室	2009	為跨界實驗創作團，以劇場文本、表演身體為探索軸心，過往作品以詩意文本、強烈的身體性與空間感見稱，亦涉流動影像、文字及多媒體藝術創作；著力於不同媒介間的對話與實驗。	陳冠而	香港城市大學創意媒體學院文學士(2009)	導演、文本創作、演員
綠葉劇團	2010	糅合賈克·樂寇的西方表演方法及東方傳統藝術，創作多元化及高質素的作品，並積極累積巡演經驗。現時劇團有來自不同地方及背景的創作演員，持續接受劇團的系統訓練，發展成具身體表演力和創作力的團隊。	黃俊達	香港演藝學院舞蹈學院現代舞文憑(2005)；賈克·樂寇國際戲劇學校(2012，修畢兩年課程)	導演

劇團	創立時間	劇團自述	受訪成員	教育背景	主要創作身分
眾聲喧嘩	2013	致力走出一條擁有獨特劇場美學的路。擁抱自由，連結當下，面向社會。以香港為土地，於裂縫中栽種屬於我們的劇場與文化。	方祺端	香港中文大學中國語言及文學系學士(2009)；國立臺灣藝術大學戲劇學系表演藝術研究班碩士(2012)	導演、編劇／文本創作
			梁寶榮	香港浸會大學音樂學副學士(2007)；香港演藝學院舞台及製作藝術學士(2011，主修聲音設計)	聲音設計
			成博民	香港中文大學新聞與傳播學院學士(2009)	影像設計
			謝徵榮	香港浸會大學人文學文學士(2007)；香港演藝學院舞台及製作藝術學士(2011，主修燈光)	燈光設計
天台製作	2014	以香港本地切身的社會及文化議題為題，創作具特色的原創作品。作品多以編作劇場的模塊進行。創作團隊亦經常進行跨領域合作，讓創作過程可糅合不同的劇場領域；從現場音樂到實時影像投影，甚至以手機應用程式，與觀眾進行的現場互動。	李婉晶	香港大學文學士(2008，主修英文)；倫敦大學金匠學院演出創作碩士(2013)	導演、演員
			艾浩家	羅絲布魯佛學院歐洲劇場藝術學士(2011)；倫敦大學金匠學院演出創作碩士(2013)	導演、演員
窮人誌	2016	最初的成立是一個計劃，為著提供一個平台讓年青的劇場工作者可以恆常地鍛煉他們的技藝，因為我們相信舞台是想像的藝術，而想像力就像肌肉，要經歷鍛煉才有所成長。改名為「窮人誌」亦代表著我們的關懷：人是劇场的核心，而窮則是一種缺乏的狀態，誌是一種紀錄的載體。	鍾肇熙	香港演藝學院戲劇藝術學士(2014，主修導演)	導演
			袁巧穎	香港演藝學院戲劇藝術學士(2014，主修表演)	演員
			陳庭軒	香港演藝學院戲劇藝術學士(2014，主修表演)	演員
			林尚德	嶺南大學中文文學士(2010)、中文文學碩士(2014)	監製

*其成員於中學時創立並註冊，各自修讀大學課程畢業後於二〇一五年重新以劇團名義運作

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