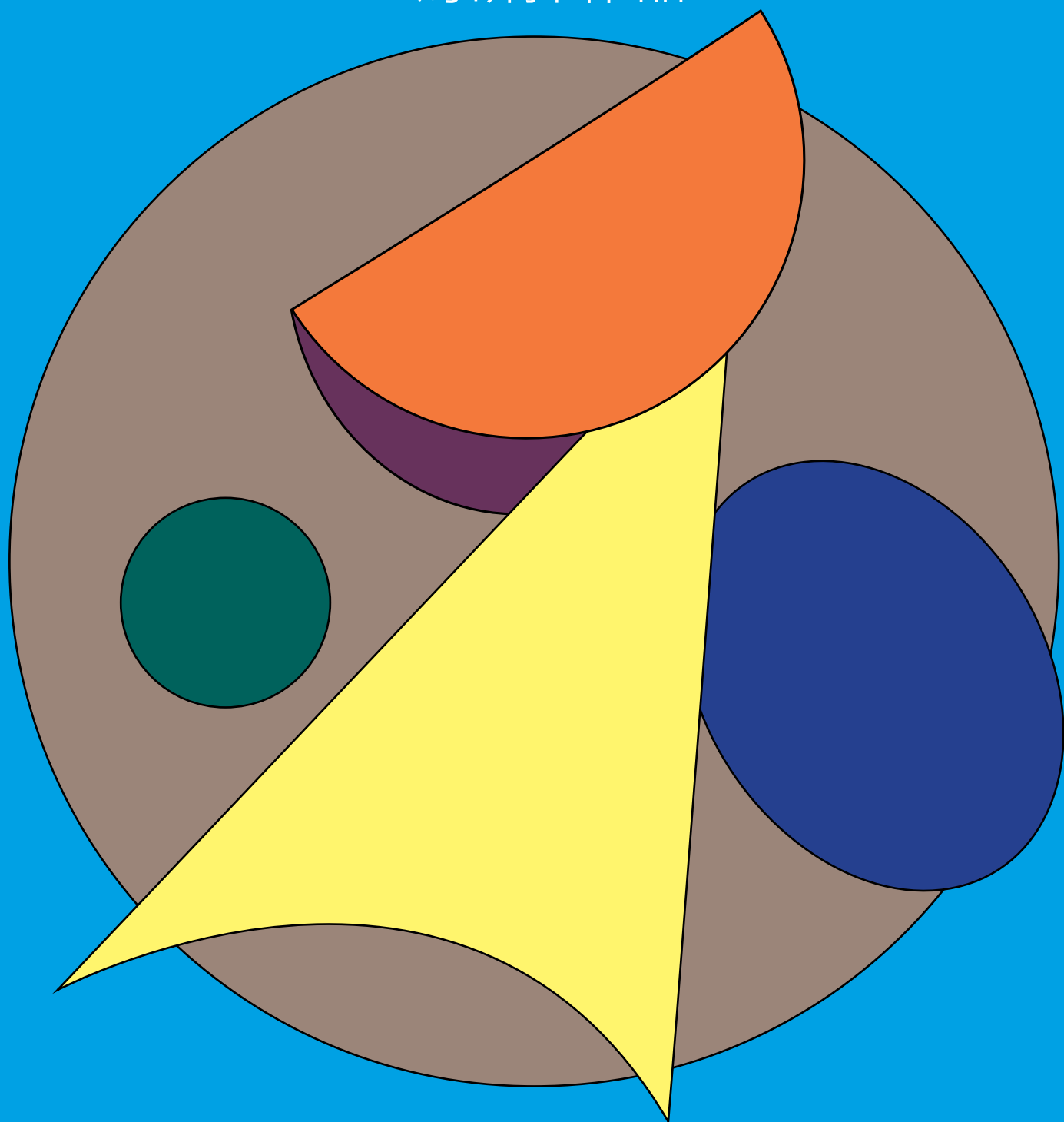


文
陳臻亮

使用身體作為方法：
編舞與導演如何提煉戲劇
的形體元素——
以《撒旦狂筆》和《植物人》
為研探作品



日期 二〇二五年二月二十五日、三月十五日

形式 Zoom網上會議

主持 陳國慧、陳臻亮

受訪者（筆畫序）

邱加希 獨立表演藝術家

胡海輝 「一條褲製作」藝術總監

馬師雅 編舞及形體指導

黃呈欣 「藝君子劇團」藝術總監

形體動作（movement）早已是劇場作品中的重要元素，亦是演員訓練中必不可少的一部分。近年，不少戲劇作品皆以形體作為其中一個呈現面向。這些作品的創作團隊，往往設有導演、編舞（或形體構作）等崗位。到底這兩個崗位是如何合作的？二者又如何運用形體去創作？本文以二〇二三年兩個本地劇團的製作《撒旦狂筆》、《植物人》作為案例，嘗試整理戲劇與形體相遇的發展軌跡。

《撒旦狂筆》是美國劇作家Doug Wright於一九九五年發表的劇作，由「一條褲製作」於二〇二三年四月二十一至二十三日在高山劇場新翼演藝廳上演；《植物人》是本地創作人黃呈欣於二〇二三年發表的原創劇目，由「藝君子劇團」於二〇二三年十二月二十二至三十一日在西九文化區自由空間大盒上演。

兩個製作皆是香港首演，並於中型場地上演——高山劇場新翼演藝廳為鏡框式舞台，舞台為十二米闊、十二米深，鏡框七點五米高，觀眾人數可達596人；西九文化區自由空間大盒則是黑盒劇場，《植物人》採用單面觀眾席，取長邊放置舞台，舞台為二十一點六米闊、六米深，佈景幕牆五米高，每場可容納280名觀眾。以上資料反映場地的空間特性，可先作參考，以理解創作團隊的設計考慮。

是次分別邀請了《撒旦狂筆》導演胡海輝、編舞馬師雅，以及《植物人》導演黃呈欣、形體構作邱加希和戲劇構作陳臻亮，進行訪談。訪談以半結構形式，分開三次

進行，當中有些問答或會相映成趣。下文將分開三部分：（一）編舞和導演的合作緣起、（二）創作過程、（三）使用身體創作的想像，節錄兩個創作團隊的訪談內容。

（一）編舞和導演的合作緣起

編舞和導演，向來是兩個不同表演藝術範疇的創作崗位。是甚麼原因促成二者的合作？

《撒旦狂筆》和《植物人》都是由導演發起的創作，可說是首先有創作概念的框架，從而發現以形體探索的可能，由此邀請具備舞蹈訓練背景的藝術家，以編舞或形體構作的身份參與創作。值得一提的是，兩個作品的編舞和導演都是首次合作。

《撒旦狂筆》導演胡海輝向來喜歡看舞蹈演出，也曾於其戲劇作品加入形體元素，在此次創作，他想與新的合作對象作出新嘗試。

胡海輝：

當我決定要做《撒旦狂筆》，我已經想加入形體動作的元素。戲裡面有一些比較虛的情節，愈推進愈瘋狂的時候，我覺得直接呈現沒有甚麼意思，它不是純粹賣弄血腥色情，而是一個意象、比喻。我覺得要用一個詩意的方法去呈現，便想到了用形體動作，於是想找一位編舞加入。形體動作是一個挺好的元素去代替說話，有些東西是形體講得到而文字講不出的；又或者用形體去渲染一些氛圍，是一個挺好的手段。剛好那時候Alice（馬師雅）在「城市當代舞蹈團」（CCDC）有一個獨舞演出，我在CCDC同事的介紹下看了她的演出。Alice的作品有一種狠勁，所以我覺得她適合參與創作《撒旦狂筆》這個戲，便促成了我們的第一次合作。

馬師雅：

我有問過胡海輝為甚麼找我合作，他說是看了我的作品。而但凡未合作過的朋友，我都很想嘗試合作。但最重要的是看了劇本後，我便覺得很吸引，在腦海裡已經有很多畫面，所以我很想參與製作。



《撒旦狂筆》（2023） — 攝影：Jeff Cheng 照片鳴謝：一條褲製作

另一邊廂，《植物人》導演黃呈欣未曾看過邱加希的舞蹈作品，便在朋友的推薦下邀請她合作，擔任作品的形體構作。

黃呈欣：

邱加希小姐的大名，我已聽過好幾次了。有些朋友覺得我們會合得來，如果合作的話，應該會很有默契。人生就是甚麼都要去試一下，你才找到「真愛」嘛。

邱加希：

過往的合作多數都是導演找我的，視乎作品是不是需要形體。我記得我即時問清楚大欣（黃呈欣）為甚麼她需要這個崗位？她覺得作品為甚麼需要形體？為甚麼我適合？這些我都有問清楚。

擴充文本的想像

肢體語言比起說話，有時候能夠更有效地表達出文字的內涵。如果劇場演出就是文本的呈現或延伸，創作團隊所需要處理的文字往往不只有對白，更有舞台指示，以至每字每句所蘊含的弦外之音。就本文的兩個案例來看，創作人的思維皆以文本作為基調，從而考慮作品有沒有加入形體元素的需要。至於加入形體元素與否、在哪些部分加入、如何加入，就會在早期的文本分析與排練過程期間逐步探索。換言之，促成編舞和導演合作的關鍵因素，在於文本本身所提供的想像，從而誘發創作團隊擴充呈現文本的手段。

胡海輝坦言，在創作初期並未對形體元素有確切的想像，只能夠肯定作品以戲劇為先，亦期望編舞不只著重外在形態，而是以形體去協助戲劇的主調。談到邀請編舞參與創作的考慮，他認為使用形體不限戲種，視乎文本本身。

胡海輝：

其實對我來說，不是甚麼戲種去決定有沒有編舞或者形體指導，而是我覺得一個戲，有些文字做不到的東西，我就會很容易想起形體。有些作品，我把焦點放在一班人，例如記者、地產代理和社工，在某些位置我需要渲染一些情感，似乎形體動作可以幫忙表達，更有效地達到某些效果。

至於黃呈欣對形體的考慮，同樣基於文本。她認為《植物人》裡面，需要與觀眾產生連繫的文字，以敘事獨白居多，加上其中有裸體、做愛的場景，因此需要說話以外的元素去呈現當中的意涵。談及使用身體的方向，黃呈欣透露對舞蹈與形體的取捨：

黃呈欣：

對於KT（邱加希）來說，她關注的是「為甚麼要郁動身體」。《植物人》並不需要透過舞蹈去呈現，反而需要透過身體裡面的現實，去轉化成比較抽象的形體。



《植物人》（2023） — 攝影：Carmen So 照片鳴謝：藝君子劇團

（二）創作過程

形體創作進路

進入排練室，形體創作或會因應文本特性，在執行上出現不同進路。本文的兩個案例的形體創作進路正有此異：《撒旦狂筆》的形體創作以營造氛圍和呈現意象為主，在既有的文本裡尋找形體的發展空間；《植物人》的形體創作則與原創文本相輔相成，在創作過程中互相配合。

《撒旦狂筆》的形體與對話，分別由兩批表演者執行。胡海輝指，在邀請編舞參與創作的早期，已經明確設定形體創作的兩個層面：一是氛圍，二是意象。馬師雅根據這兩個層面，透過工作坊、正式排練、串排等幾個階段，集中與群眾演員創作形體部分，然後再與另一批以說話表達為主的演員融合，構成整個作品。

胡海輝：

第一個層面是實在一點的，要營造精神病院的一個環境，所以由群眾演員飾演那些精神病人，去表現那個氛圍。另一個層面是薩德侯爵描述的那種意識，那是比較抽象的層面，我想用形體去呈現的。至於在戲的哪一些位置用呢？我知道一定會在某一些位置出現的，但是之前和之後怎樣連接呢？我覺得是在排練的時候再確定的。

演出前兩、三個月，有約十節的時間，給Alice與群眾演員做一些工作坊。一來是讓Alice去認識這班群眾演員，二來是讓Alice去試一下，看看能不能用他們做到剛才提及那兩個層面的事情。開始排練的時候，我的責任就是專注在對話的戲份。

馬師雅：

第一幕，群眾演員就是扮演精神病院病人，第二幕則在演繹一個靈魂，侯爵的靈魂。一個很實在，一個很抽象。我不斷提醒他們，「一到第二幕你們要成為侯爵的一部分，而且你們九個人是同一個人來的」。但在第一幕的時候，九個人是各自分開的。

馬師雅憶述在排練過程中，對話與形體部分分別用兩批表演者來處理，但唯獨侯爵與群眾演員的互動，必需要共同排練，特別是群眾演員演繹侯爵的靈魂，就要跟侯爵的對白互相配合。



《撒旦狂筆》（2023） — 攝影：Jack Tuen 照片鳴謝：一條褲製作

相對而言，《植物人》的形體與對話由同一班表演者執行，是另一種設計，因此需要使用另一種排練方式。黃呈欣表示，參考歐洲劇場，在創作決策層面上，編舞或形體構作會跟導演並排，一起構想如何令整件事融合得宜。在《植物人》的創作過程裡，邱加希會在排練之前研讀劇本，大量發問，了解清楚編劇的寫作意念，從而提出各種呈現手法上的建議。同時，由於黃呈欣兼任導演和編劇，容許排練期間彈性改動文本，令形體創作有較充裕的發展空間。

黃呈欣：

可能我是戲劇訓練出身，有些台位，我習慣以比較寫實的方式出發。KT會以另一個角度，提出可否擴充一些。我們會不斷討論，哪一些是比較寫實地處理，跟觀眾的距離貼近一些；哪一些可以擴充，去放大觀眾的想像。如果對白沒有賦予空間，我會想一些解決方法，例如增加某些台詞，去配合、成就某些畫面；又或某些台詞是必要的，她會為此而縮短或延伸她已經設計好的形體動作。

邱加希：

我覺得我需要很早就知道大欣在想甚麼，我才參與到，否則我創作不到，包括設定是怎樣、她要怎樣移動，甚至是最早期的安排：這是一班怎樣的演員？他們怎樣思考身體和文字？

如果我跟不上導演怎麼理解角色，基本上我的形體創作可以是很錯的。特別是由角色的第一句台詞開始，他的身體形態、他怎樣走上舞台，我已經要掌握到角色。否則之後的創作，都只會是我自己在腦海裡想像的動作設計，未必適合這個作品。

我覺得形式很重要。我常常都問大欣：「你暫時對演出形式有怎樣的想像？」我才知道可以盛載到怎樣的畫面和形體；「他們說話的力度有多強？」我才知道形體創作要有多誇張、舞台效果要做到多大程度。如果我錯過了一次排練，可能就會不了解導演和演員建立的東西，然後我提議的東西可能會產生衝突——有時候是好事，但是大部分時間都是不好的。而且戲劇排練的時間往往很緊絀。我們要處理台詞、所有畫面，我沒辦法走進排練室，才去想、去試、去砌。

形體與表演者

形體創作必須透過表演者的身體作為載體，去呈現行動、氛圍、意象等種種表演內容。因此，表演者的身體質素、特徵、習性，都會大大影響形體創作的方向。本文的兩個案例對表演者的要求不同：《撒旦狂筆》集中排練群眾演員，以形體營造氛圍、表達意象，換言之需要一班靈活多變的表演者去滿足形體的要求；《植物人》則因應角色而提供不同的形體創作，這些角色亦會參與集體呈現的畫面，換言之需要以角色為先，形體為輔。

胡海輝指《撒旦狂筆》劇本當中有一些天馬行空、超乎現實的情節，例如侯爵在最後一幕會斷手斷腳，這些斷肢還會移動。要處理這些場景，令觀眾入信，形體便成為了模糊虛實界線的工具。同時，另一個考慮是人數。胡海輝認為，高山劇場新翼演藝廳的舞台空間偌大，至少需要七、八人去抗衡空間的張力。

在確立了形體表演者的需要後，下一步就要尋找適合的人選。為此，編舞和導演舉辦了一輪遴選，挑選適合的表演者擔任群眾演員。基於資源限制等各種考慮，團隊最後選定了九個年輕演員參與演出，總共七男二女。他們的訓練背景各異：有人受訓於「楸劇場」，有人受訓於「鄧樹榮戲劇工作室」專業形體戲劇青年訓練課程，有人是來自於香港演藝學院的實習生。馬師雅表示，要在九個人之間找到一致性，有一定的困難，不論是演員或舞者。她認為這個作品很需要群眾演員用同一股力量、同一個質地，因此在排練初期，特意抽時間跟群眾演員建立共同語言，令大家找到一致的感覺。



《撒旦狂筆》（2023） — 攝影：Jack Tuen 照片鳴謝：一條褲製作

馬師雅：

我在前期工作坊提出了一些我自己想在畫面上看到的質地，讓大家去試。我們做了一些即興練習，譬如不斷扭曲身體，這些動作不一定要放在他們的角色裡面，不過我自己覺得可以加入去。我們還會做一些節奏上快慢轉變得很突然的練習，由零去到一百，然後再去零，不斷地玩這樣的節奏，我會從中看到精神病的那種質感。到排練的時候，身體已經記住了那些練習，我便指導大家去找一個在精神病院裡面的身體，仔細一點思考：究竟是甚麼精神病呢？他們自己再發展，然後我們不斷來回調整那些動作。

而且這是開場的第一個畫面，要「零秒」讓觀眾知道我們在一個精神病院裡面，所以這個場景排練得比較久一點。因為我讓他們自己去發揮，調整的時候，主要是仔細調整質感和節奏。差一點點就已經不同，要做到很準確。

馬師雅坦言，過程中花了不少心神在基本訓練上。她認為形體創作的困難在於，很多戲劇訓練背景的演員，不夠了解自己的身體如何運作，很難找到一個中性的狀態。當表演者未能夠做到這個狀態，對於要準確地用身體表達會有阻礙；相反地，只要找到這個狀態，就可以將自己變成任何東西。所以需要花時間跟群眾演員練習，尋找中性的狀態。舉例說，有些演員平時走路，一直都是腳掌先落地，不是腳跟先落地；又或者走路的時候，右手在擺動，左手不動。我們在互相觀察之下才會知道這些慣性，從而對症下藥，調整出共同的走路方式，再去排練瘋癲的狀態。

《植物人》對表演者的要求則是角色為先。六位演員都以角色切入創作，透過形體逐漸拉近與角色的距離，從而成為角色。這個距離在排練之前或遠或近，因人而異。有些演員與角色亦存在著根本的不同，例如性別。《植物人》的選角刻意錯置性別，而形體成為讓演員跨越界限的工具。黃呈欣以黃釗鑫飾演丈夫為例，指她本身的形象比較女性化，語氣、身體形態本來都傾向女性形象，與展現父權的丈夫一角有一定距離。為此，邱加希著力指導她去尋找角色的身體，例如丈夫坐下、說話時的形態。

邱加希：

不同角色會有不同的東西需要我幫忙。有些角色，我可能只需要輔助他的身體，使他更容易表達台詞，我不需要投放太多形體創作在他的身上。例如蔡明航所飾演的女人，需要的就是我幫他在台上持續地存在，只靠身體。不是要怎樣誇張、詩意，我只要令他舒服地表演而已，或者在他沒有台詞的情況下，存在感要夠強。但是有一些大畫面，我就要以形體輔助說故事，讓畫面留在觀眾的印象中，讓觀眾更容易理解劇本。在排練過程裡面，這些就是我的工作方向。

不過我覺得有一點挺難的，就是形體不能夠寫出來。我沒辦法寫清楚，或者口頭上告訴你，「這裡做甚麼」、「他會轉個身，然後觀眾便會感受到他那個轉身是甚麼」……這很倚靠演員去表達，例如一個轉身，是否能帶出那種感覺？這就需要我和大欣一起不停去看、去試。



《植物人》（2023） — 攝影：Carmen So 照片鳴謝：藝君子劇團

排練期間的挑戰

基於創作進路、團隊成員訓練背景不同，形體創作在排練過程中都會遇到各種挑戰。本文的兩個案例反映了形體創作的兩個主要挑戰：與對白重疊的考慮、與創作團隊成員的溝通。面對這些挑戰，兩個創作團隊都傾向避免形體設計與說話所表達的意思重複，在對白層面以外尋找空間發揮形體的作用；因應戲劇與舞蹈訓練背景的差異，創作團隊都會花時間去溝通、磨合。

《撒旦狂筆》的故事發生在一個精神病院裡面。要做到精神病院的效果，馬師雅認為形體正好可以呈現一種極致的狀態。不過，當中的畫面有可能跟對白產生衝突，例如侯爵講故事的部分，本來安排了形體構成的畫面配搭，但拼湊起來才發現呈現手法過於重複。她形容，這些與對白重疊的畫面反而會阻礙了觀眾的幻想。

馬師雅：

述說不要重複，即是說，不要講完一件事，形體又做同一件事，這是我的考慮。第二件事則是不要「搶戲」。譬如某些形體劇場的作品，形體是它們的主導。但是在這個劇本裡面，我覺得形體要做的事情就是昇華戲劇本身。可以的話，用形體幫每個部分延伸一些，又或者令氛圍再強大一點。

關於對白與形體重疊的考慮，《植物人》團隊亦很有意識地分清楚兩個層次。邱加希表示，在文本以外，編舞和導演需要清晰地知道有甚麼想表達。換言之，從文本出發之後，形體創作更需要回應另一重叩問，一個創作的必答問題：為甚麼在此時此地，要上演這樣的一個表演？

邱加希：

我經常都問導演：當我看了劇本，我知道劇本要做甚麼——但是劇本以外，一定有些東西表達不了，才會想用另一個形式去呈現。那麼導演要告訴我，當那段對白說完，背後還有甚麼層次，是言語呈現不到的。一說清楚，我就開心，

我就有方向，我就可以在那之上，以另一個層次去創作。我不想重複做同一個層次，很多餘。

呈現手法以外，訓練背景的不同也帶來團隊成員之間溝通的另一挑戰。戲劇訓練使得演員執著於每個動作意義或動機。馬師雅形容這個現象很有趣。她指就算跟演員說他們要做形體，他們也經常覺得自己要跳舞，然後設計很多跳舞或很像跳舞的動作，例如要怎樣跳高、打開胸膛。還有，他們經常表達「我真的不懂跳舞」，但是其實編舞根本沒有說過要編排舞蹈。馬師雅形容這個情況為心理障礙，源於對自己身體信心不足。事實上，雖然演員控制身體的能力可能不及舞者，但有時候他們會比舞者更懂得用身體說故事，因為他們很多時候都會思考做動作的動機。

馬師雅：

有時候因為舞者的身體有很多可能性、彈性，在舞動的時候未必會思考太多動作原因，較多是跟隨身體的感覺走。但是我跟演員合作的時候，我覺得接近在100%的情況下，他們都了解自己為何要做。形體表演不是要做很多事情，不是要做甚麼特別動作，而是用身體，可能是一個很小的動作，去呈現到某種意思。

基於創作進路的不同，《植物人》的形體並沒有追求身體上的一致性。因此，引伸到排練期間溝通的挑戰，就不在於演員對身體的信心，而是發掘角色的過程如何與形體碰撞。邱加希表示，她避免在排練上花太多時間在一致性，轉而以角色的個性為出發點，去尋找畫面語言上的一致。

邱加希：

每個演員怎樣理解形體都很不同。我覺得所有表演藝術其實是相通的，只不過我們的訓練背景、語言有一點點不同。即使是劇場界別內，我想不同老師也有不同的演法、不同的語言。有時候要多試幾次不同的語言，或者方式，看看能

否進入到演員的理解。我覺得這個是複雜的，要多點時間去摸索那個人是怎樣。

就算我跟大欣聊天，我們也要花一點時間去摸索我們在說甚麼，不是只說「詩意」這些說出來很厲害的詞彙——有幾詩意？甚麼是詩意？你覺得甚麼東西詩意？這些溝通是很困難的。很多文字上的複雜，就是我喜歡形體在戲劇上發揮的作用。因為有些東西，用文字真的很難找到一個標準的想像。



《植物人》（2023） — 攝影：吳大鼻 照片鳴謝：藝君子劇團

（三）使用身體創作的想像

編舞在香港劇場的生態中，仍然有很大的發展空間。隨著表演藝術各種形式之間的界線愈來愈模糊，戲劇與舞蹈，以及其他藝術形式，或許會趨向混為一體。編舞和導演的分工，亦未必局限於傳統意義上的形體，而是更著眼使用身體作為方法，去探索表演藝術的可能性。

到底編舞在戲劇創作是一個怎樣的崗位？馬師雅和邱加希皆表示，以《撒旦狂筆》和《植物人》的經驗來說，她們都不是傳統意義上的編舞。比起編舞，她們更願意接受形體指導或者形體構作的定位。

馬師雅：

形體指導和編舞這兩個崗位，我覺得是有一點點分別的。編舞會讓舞蹈講完一件事，但形體指導是融合於戲劇多一點。所以我做《撒旦狂筆》的時候，完全沒有覺得自己是編舞，概念上我覺得是用形體幫忙說故事，而不是編排一支舞。

邱加希：

編舞這兩個字，對於導演或者觀眾來說，其實很模糊。當代的編舞其實有很多種，藝術取態也很廣闊。就我過往擔任編舞的經驗而言，編舞其實是「一腳踢」的，所有事情都是編舞的工作。所謂一腳踢，是指由劇本構思，到演出形式，甚至排練流程，都必需要編舞首先建立自己想法。這是我本身的思維模式。我沒辦法撇除那個思維，只排練動作，或者撇除劇本。

舞蹈與形體本來就有微妙的差異。馬師雅形容，形體與舞蹈的分別，就在於動作的意義。舞蹈創作之中，有些動作純粹是身體研究，去探索一個身體可以做到甚麼、身體的可能性是甚麼，或者用一堆動作去營造一個氛圍。從舞蹈層面來說，每一個動作未必有它的意義，但是會有一套身體的美學。反觀形體創作，她認為為了配合故事，每個動作都需要有它的意義。

編舞或形體構作所面對的挑戰，牽涉到不同背景的創作人對「形體」的錯摸。邱加希指，曾聽聞有些人覺得有形體就聽不到台詞，對此她未能理解。她歸結於不同人對於戲劇有不同想像。例如，導演會認為某些動作很像跳舞一樣，除了因為動作未能配合敘事上的表演風格，會否是創作人對「使用身體」存在著「舞蹈」與「形體」之間的認知差異？

如果香港的戲劇創作仍然是導演主導的話，或許在參與創作之前，編舞和導演，甚至表演者，都需要有更充足的溝通，打開對形體的想像。身體之於表演，到底有甚麼意義？表演者存在於表演空間，又應該如何運用身體？身體與意識，要合一，還是分離？如果使用身體作為表演藝術的不二法門，創作人能否充分地使用整個身體？種種思考，都需

要在每個創作團隊裡面整合、重構、協調，讓創作成員共同邁向屬於一個作品的美學。

當然，在認知層面之外，還需要實際操作的配合。如果形體要在戲劇創作裡走得更遠，需要更多「排練時間」和「信心」。

馬師雅：

導演安排排練時間時，會寫某段時間專門用來排舞。這樣獨立的排練容易令編舞編一段「舞」出來。我覺得不應把編舞的角色抽出來，只在某幾段排練時間裡工作。形體創作應該融合在戲中，是一個整體來的。

邱加希：

有時候，就算導演有想法，演員都未必理解為甚麼要做形體。演員可能會覺得思路不暢順。演員、編舞或形體構作和導演之間，是一個很複雜的溝通。排練往往不是一試就可以，需要時間給演員嘗試、給導演看、給編舞或形體構作思考，也需要很多信心。我覺得形體能不能在戲劇裡面成立，視乎導演是否相信這個方向是可行的，而又容許花時間排練；或者能否只看一個畫面，就想像到未出現的畫面，想像到未來將會是甚麼——這需要很強的想像。有人可能會看完一個畫面就停止排練，但其實適合的畫面並不是一下子就可以變出來。我還在學習，怎樣透過文字，令導演看到將來的畫面是甚麼。

如果我們相信藝術形式可以打開，觀眾和創作人的思維又再打開多一些，上述的種種疑難雜症可能都會迎刃而解。胡海輝形容，當代表演愈來愈難以分類，也沒有需要分類。雖然不同創作人的實踐各有不同，例如舞蹈背景和戲劇背景的美學取向已經不同，但說到底，創作人的目的都是和觀眾溝通，透過藝術去表達和發聲。他更表示，未來一定會有更多無可歸類的例子。藝術就是這樣，就是要找新的方向，做一些別人沒做過的東西而已。放下將戲劇和舞蹈分類的執著，也許所有創作都可以另闢新路。正如邱加希道出，編舞和導演，只是兩個不同背景的藝術工作者合作。

陳臻亮

香港人。現職藝君子劇團戲劇構作。畢業於香港中文大學社會科學院，主修城市研究。研究興趣為表演藝術與城市空間的關係，尤其以非主流表演空間為研究對象，觀察表演藝術如何營造社區，從而改善一座城市的風貌。

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 朱琮愛

Editor Daisy Chu King-oi

執行編輯 楊寶霖、石育榕*

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



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.