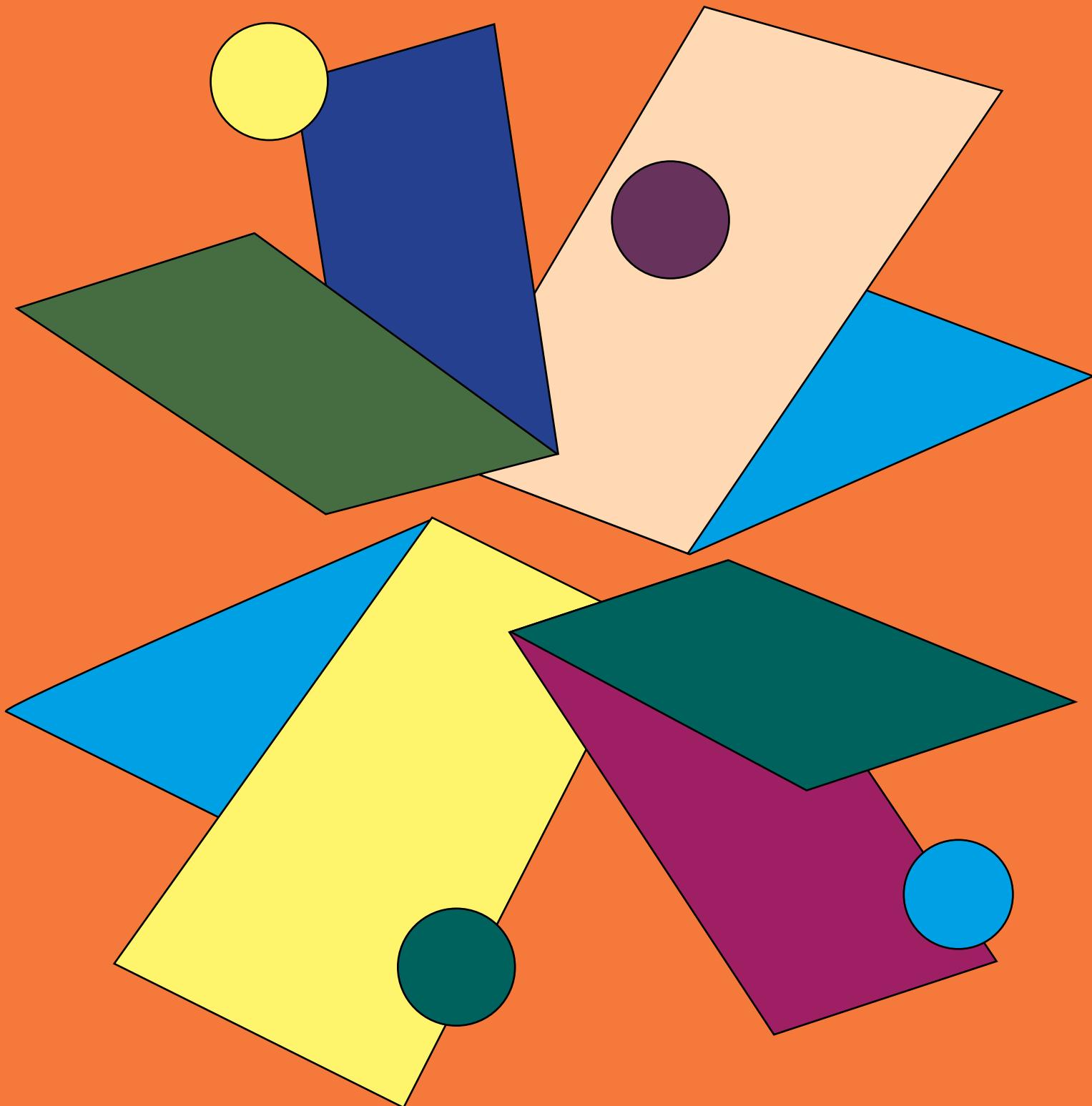


後浪的浪花： 四位香港新進導演的 創作訪談



日期 二〇二四年十一月二十日、十二月三日

形式 Zoom網上會議

主持 陳國慧

整理 江祈穎、楊寶霖

受訪者（筆畫序）

阮泓竣（Curtis） 自由身劇場創作人，正攻讀香港演藝學院戲劇藝術碩士（劇場構作）學位。曾為丹麥「歐丁劇場」駐團藝術家。

林健峰（Christmas） 畢業於香港演藝學院，獲戲劇藝術學士，主修導演，亦曾到首爾東國大學進修劇場藝術及文學。曾擔任「劇場空間」項目經理，現為「中英劇團」駐團導演。

張凱婷（Becca） 香港劇場導演，「一島劇場」創辦成員。期望與不同的人在劇場相遇、對話。

嚴穎欣（Fiona） 「日出前劇場」創辦成員，畢業於香港城市大學創意媒體電影藝術系及香港演藝學院戲劇學院，獲藝術學士（榮譽）學位，主修導演。

陳國慧：這次分享主要圍繞幾位新進導演在二〇二二、二〇二三年的創作，以此作為起點，去討論現在的狀態，讓我們了解香港新進導演的工作模式、劇團的影響，以及對未來發展的籌劃。我們看到大家有一些創作或美學策略上較特別的作品，有明顯的個人特色。可以先分享一下，當時是在怎樣的情況下受邀約參與作品，或是自己主動策動作品？當時是否希望透過不同的表演策略或創作方式去進行一些嘗試？

林健峰：我在香港演藝學院（演藝學院）讀書時，已經幫忙執導過《冬梅》，是編劇班同學的畢業作品來的，自己都挺喜歡這個戲。「中英劇團」內部有一個三年的孵化項目（incubator programme），主要是為演員發展而設。我在項目的最後一年才加入劇團，那年的題材是藝術科技（art tech），公司交給我負責一個製作，我便選了《冬梅》。

其實我比較少接觸新文本，又或非傳統敘事的文本，覺得在這些文本用上藝術科技，可能更有趣。《冬梅》的主題是記憶，整個戲的旅程彷彿是一個人在一段回憶或者失憶的時刻，慢慢經歷自己曾經去過的場所，最後有沒有完成一個故事並不重要，重要的是它在不同的回憶裡得到甚麼情感，最後成就我們很重要的一個部分。主題上不算很創新，我覺得既然記憶可能會與夢境有關，也有很多跳躍性畫面與情節出現，所以採用藝術科技，尤其利用影片或者實時影像，可以比較容易在一個舞台——真實存在的立體空間裡，呈現一些跳躍的情節。

那次創作的自由度很大，但也有所限制，因為製作需要應用藝術科技，有幸與香港專業教育學院和演藝學院的學生合作，為我們提供了技術與美學的支援，例如用到了投影和動畫。

陳國慧：除了《冬梅》以外，二〇二三年你還有其他作品嗎？

林健峰：我在《血色雙城記》擔任執行導演，而在其他製作都是副導演。



《冬梅》（2023）—攝影：Toky Image 照片鳴謝：中英劇團

陳國慧：接著請Curtis分享《Ellie, My Love》的創作過程，也可以分享你在二〇二三年的其他劇場作品。

阮泓竣：二〇二二至二三年，我在「劇場空間」擔任全職演員，但劇團內的靈活性幾大，藝術總監余振球先生讓我參與了很多不同的崗位，如演員、劇場構作與導演。當時他們獲「藝能發展資助計劃」的資助，策劃「推理空間一本土再造」，將很多本土和外國的推理小說作品，變成舞台劇或讀劇。我入職後的第一個作品就是為讀劇《窺伺藍色的藍》擔任導演，改編自陳浩基的短篇小說。至於《Ellie, My Love》，也是將陳浩基的短篇小說改編的一個劇本。我本來不是導演，而是形體指導，但看完劇本後，發現劇本結構以倒敘形式進行，便與導演布布（布韻婷）討論，不如試一下將這個推理劇用形體動作的元素作為主導，到最後更成為了整個演出的形式。我便成為了聯合導演，一起參與這個創作。我們的分工挺清晰，布布主要是負責處理角色和排戲，我則主力處理動作的精準度，以及整個戲的結構的流程，比如先後次序、如何連接，以及場面調度之類。

「推理空間」有十幾個舞台作品和讀劇，前期很多作品都以傳統推理劇的形式上演，《Ellie, My Love》屬比較中後期，是一個輕製作，預算相對較少。我和布布都想要以另類形式，或者另一些劇場形式去呈現這個推理劇。傳統的推理劇通常只是猜測兇手或尋索人物關係的恩怨情仇，然後在最後一幕解開謎底。這次我們想試試不如早點揭出兇手，將整套戲的重心放在倒敘，回看角色為甚麼要殺人，為甚麼他們的關係會導致現況。通常劇場會用燈光或者比較抽象、比較音樂性，或者其他狀態去呈現倒敘。我兩年前在丹麥的「歐丁劇場」學成回來，那裡有很多形體訓練，還有類近編作劇場的訓練，於是將當時學得的動作或者身體訓練、用身體講故事的方法放進演出。

陳國慧：稍後再說一下創作裡面的細節，你在二〇二三年還有其他的劇場工作嗎？

阮泓竣：二〇二三年我沒有其他的導演作品。我回到演藝學院修讀劇場構作的碩士學位，當時以劇場構作的身份參與過兩個製作，第一個是鄧暢為老師的《信心危機》，另外一個是司徒慧焯、黃俊達的《三四郎》。

陳國慧：請Fiona分享一下《今晚，Omakase夜唔夜？》，以及二〇二三年在你歷程中重要的其他劇場作品。

嚴穎欣：「同流」有一個「同行」創作核心成員計劃，是豬仔老師（鄧偉傑）聚集了一班相對年輕的劇場人，建議我們每年做一些表演計劃。二〇二一年的《同行嘉年華》以編作為形式，主題是「衣·食·住·行」的「衣」；二〇二三年就是《今晚，Omakase夜唔夜？》，以「食」為題。一開始豬仔老師只是建議這個主題，然後我們有四個編作環節，我和阿樂（李偉樂）一起發掘創作材料，問出席的核心成員，對於食物有沒有甚麼故事，或者聽過甚麼很深刻的事情，然後在編作環節中討論和即興創作，如果發生某個情境的時候會怎麼樣。經歷了那四個環節之後，阿樂從中抽取某些關於食物的觸動和餐廳會發生的有趣事件，再發展成劇本。

我和阿樂有討論過劇本發展的取向，但最主要是由他編寫。我們一起主導那些編作環節時，很明顯會見到一些我們都覺得很觸動的故事。例如，有個人發現雪櫃裡面有一隻粽，不知道是媽媽還是婆婆包的，已經放了很久，變壞了，不能吃。阿樂便覺得這些分享有一個特別的味道，可以和某一個人連繫。最後劇本沒有出現過粽，而出現了變壞的牛油果原來有一股苦味，他會這樣抽取、轉化故事，再放在劇本裡。

陳國慧：你在二〇二三年還有沒有其他導演作品？

嚴穎欣：二〇二三年也是很忙的一年，除了《今晚，Omakase夜唔夜？》之外，同期我還有在「香港話劇團」（話劇團）執導了《白頭宮女》。兩者很不同，一個戲有這麼多人，一個戲只有兩個人。兩者的排練時期都很相近，我會覺得自己相對於學校或者現在劇場生態來說，排一些少人的戲是比較容易。《白頭宮女》是另外一種很有趣的經歷，我帶了設計師到我嫲嫲的故居，為戲中公屋佈景取靈感。我想如果大家小時候是跟嫲嫲或婆婆同住的話，這個作品相對會有一種比較私人的感覺。另一邊廂，《今晚，Omakase夜唔夜？》是一台多人的戲，有十二、三個演員，那個視覺是由那間餐廳加上那些食客在一起所形成的，像是一個小社會一樣。兩個戲的角度非常不一樣，都是很珍貴的經驗。



《白頭宮女》（2023） — 攝影：嘉霖 照片鳴謝：香港話劇團

陳國慧：Becca參與了《夜鶯玫瑰》的製作，也是話劇團「新戲匠」系列的作品之一，請你分享一下，也可以講講二〇二三年的劇場工作。

張凱婷：那年的新戲匠物色了一些新導演，一次過找了與我近期畢業的五個導演，包括 Fiona、Near（馮嘉輝）、Kingston（盧宜敬）、Gordon（黃朗然）。我們收到了兩個劇本，並有一至兩個星期的準備時間，接著便與話劇團的面試小組聊天，聊對劇本的看法及創作意念。其實導演很少有面試，我在話劇團中就有這樣的一次機會，讓他們去了解我。之後他們覺得我適合做《夜鶯玫瑰》，便邀請了我執導。我第一次一個人面對演員連替補演員共十一位女演員，很不容易，於是他們提出多找一個聯合導演，便找了Kingston。

其實我很遲才開始接觸劇場工作，本身也不認識劇界的任何人。這次話劇團的試鏡很幫助到我，讓我在畢業後開始認識設計師、和他們合作。也因為《夜鶯玫瑰》的合作，話劇團之後有找我做不同演出的助理導演，我可以觀察到一個劇團是怎麼運作，裡面演員用的語言是怎麼樣。

除了《夜鶯玫瑰》，我在二〇二三年頭三至四個月，去了奧地利格拉茨國家劇院（Schauspielhaus Graz）做助理導演。歐洲劇場協（European Theatre Convention）會挑選歐洲各地六個劇院，再跟一些新生代的導演或者劇場構作進行配對。我申請參與這個計劃，最後有幸可以去奧地利格拉茨國家劇院，跟駐院的劇場構作團隊工作，製作一部經典的奧地利文學。回港後我有做幾個副導演工作，一個是香港藝術節的《罪與罰》，接著就是《相約星期二》，與堅叔（張可堅）和方力申一起工作。

新導演的創作空間與工作崗位

陳國慧：感謝大家的分享。我想了解一個較普遍的問題，作為一個新進的創作人，能夠有一個主導的想法，然後可以透過不同的團體合作去實踐出來，這其實需要一

些條件。大家都實踐了很多不同的作品，聽起來似乎都是你們想做的，而又遇到一些機會，它們所提供的條件其實是不是都豐富呢？二〇二三年到目前為止，在你們過去的經驗裡，其實是不是容易去找到這些空間和條件呢？Christmas在中英劇團會有較多的資源，可以請你先分享一下。

林健峰：我也正正想指出這一點。可能人還年輕，思考的東西未必像大師那麼反璞歸真地簡約，我發現自己有很多想法、幻想，要實現的話可能需要充裕的預算，在一個大型劇團裡的確有更大空間去嘗試。

未來兩年我在中英劇團會有多一些執導作品，現在已開始討論創作階段的事情。大型劇團在計劃上會比較長遠，以中英劇團劇季來說是三年，即是已經知道未來三年你會執導甚麼演出、考慮想與哪個設計師合作，有三年時間就更加容易計劃。

陳國慧：Curtis在這方面有沒有甚麼看法？

阮泓竣：我在劇場空間做完全職之後就一直保持自由身工作，自由身工作的生命就是人選擇你，你不能選擇人。我去讀劇場構作學位的其中一個原因，是當自己不是導演出身，而是作為演員的自由身工作者，我覺得要有幾把鋒利的刀，去增加別人選擇你的誘因。我想這個時代或這個行業在訓練的，不再是一個單一的崗位，而是更加需要一個全能的創作者。作為一個演員，可否從創作、甚至劇場構作的角度去看整個作品或處理角色，我想今時今日都是需要的。

當劇場愈來愈進步，出現愈來愈多不同的形式，從以前的鏡框式舞台劇，到現在趨向形式、前衛、後現代的劇場表達時，我想每個人，無論是演員還是劇場構作，抑或導演、其他創作崗位，基本上都需要具備萬能的創作能力。所以我現在以豐富自己這些能力為目的，並不是為了轉向某一個崗位。而且，作為

一個創作者，我覺得自己比較奇怪的是，我做演員時會忍不住以導演的角度去看，做導演時又會忍不住以演員或者劇場構作的身份去看，作為劇場構作時就可以以不同的崗位和角度去看一個演出。可能我的思想比較跳脫。能夠擔任不同的崗位讓我在一個製作裡，以另外一個視角看整個排練及創作過程。

陳國慧：你能夠處理這麼多的崗位，會不會因為資源的問題而從本來負責一個崗位的工作，演變到後來需要兼顧其他崗位的工作？

阮泓竣：暫時我不介意同時擔任不同崗位，創作是無分高低的。我想關鍵是跟甚麼人合作，跟一些比較熟悉或者已經合作過的人，他們知道我可以投放不同的想法，就不會分甚麼崗位，會是較平起平坐的創作。最後在演出場刊有寫崗位，但大家是一個比較平等的合作關係。相對地，我在學校做的劇場構作工作，就很清晰知道這個工作是源於我讀的學位，便會適當地在我正在學習的範圍裡貢獻，或者給予創作的回饋。所以這很視乎環境和人。



《Ellie, My Love》（2022） — 照片鳴謝：劇場空間

陳國慧：Fiona對跳躍於不同的崗位，或者尋找生存的可能性，有甚麼看法呢？你沒有加入劇團，是因為你個人的選擇，想建立自己的劇團嗎？

嚴穎欣：我很享受做導演和演員的工作，主要是在這兩者跳躍，不過沒有很多人找我做演員。畢業後我沒有全職工作，沒有試過他們現在的生活，一直都很自由。

原本沒有特別去計劃建立自己的劇團，亦沒有劇團特別向我招手。但自覺是一個幸運兒，有機會以自由身工作者的身份和不同大中小團合作過，吸收了很多東西。的確，別人委約我去做一個作品，會有他們安排得很好的地方，也有很多東西值得我學習。但是我也想主動去創作，自主地選擇一個作品去做，便集合了一班志同道合的朋友，嘗試建立一個劇團。大家未可以靠這個劇團維生，都是在過自由身工作的生涯。如果剛好大家都有時間，就看看有沒有東西想試試，或者看了個很棒的劇本，先研究，等某個時候大家都有空，就拿出來做。現在就是這種生活。

陳國慧：在計劃上，剛才Christmas說到大型劇團的作品計劃會比較長遠，Curtis則選擇在不同的崗位裡面去學習的方式，對你來說，擁有自己的劇團，會不會令你思考計劃多一點，還是比較即興或因應周邊環境的配合，才會做到自己想做的事呢？

嚴穎欣：我也有想計劃的，但未必去到三至五年這麼遠，也未必很具體。我們會為每個團員的發展而定期開會，未必很實際談一些事情的執行，可能是講大家最近在外面學了甚麼、有甚麼體會、還要學甚麼，或者向哪一個方向發展。我很珍惜那些時刻，純粹是我們的藝術生命來到現在這一刻的狀態，去做一個分享。在這種分享下，可能又會推動到一些實際的計劃發生，算是有一個方向。

陳國慧：Becca，作為一個新導演參與大型劇團的製作，你覺得劇團所給予的支援足夠嗎？

張凱婷： 話劇團真的提供了很多幫助。首先，在戲劇構作方面，阿寶（馮蔚衡）和阿杰（方俊杰）一直跟我和Kingston去討論和協助。他們提出可以嘗試用全女班演員，但是沒有特別堅持。其實我很同意他們這種大膽的想法，可能觀眾會投訴，但很多外國劇團都會用全女班或全男班演員去講故事，性別是一個流動的概念，他們會覺得「theatre itself is a statement」，這樣已經有意思了。香港觀眾相對較少接觸這樣的呈現，觀賞時會有種間離效果。

第二，後台支援非常好。他們建議我們用新的設計師，可能也是想培育我們怎樣去找合適、能夠合作的設計師。關於舞台運用的想法是我們與設計師一起構思的。我們很大膽，因為話劇團演員傾向不會自己轉換佈景，或者不會那麼複雜，我們花了不少時間去練習。後台人員在我們的排練室，建立了一個排練設置，否則是練習不到的。而且，當我提出了一些後台方案，他們都會先嘗試做，不會因為我是新導演就直接否決，給予了很大的空間。

陳國慧： 你能否比較一下，大劇團的演出跟其他規模較小的劇團的演出，有沒有一些不同的地方？

張凱婷： 在時間方面，大劇團會執行得嚴格一點。我覺得這是個好的經驗。在其他劇團，演員比較沒所謂，排練工作可能會延遲一點，但是對於話劇團演員來說，他們每日如是，延遲會加重他們的負擔。我變得習慣每兩個小時會小休，然後準時結束排練。我會記住那樣的時間管理，也習慣了很有計劃，在這個星期便計劃下個星期大概是怎樣，令到排練室內大家知道發生甚麼事，是一些對導演的訓練。我覺得這個制度是很好的。



《夜鶯玫瑰》（2022） — 攝影：Wing Hei Photography 照片鳴謝：香港話劇團

與演員的合作方式

陳國慧：回頭來說，Christmas你說那時自己很喜歡《冬梅》的文本，曾經接觸過，再在劇團的框架裡面嘗試一次，但即使有藝術科技的嘗試，其實裡面有一些演員的表演狀態，或你想試的一些美學手法，你要用劇團現有的演員去處理這個作品，其中你有沒有需要做調整，有沒有遇到挑戰？剛才你講到大劇團裡面有一些必然的優勢，但在你的觀察中會不會有另外一些限制？

林健峰：有的。人有擅長及不擅長之處，就《冬梅》來說，其實最大的限制是，我本人比較不熟悉後戲劇文本的結構。排練前期，大家接觸到劇本的時候，都有一種困惑，不知是甚麼來的，怎麼辦？在原來的劇本中，場次是完全沒有時間性關係，甚至你不知道前一場在餐廳的一男一女，跟下一場那一男一女是不是同一個人，所以我們適度地將一些主線放回戲內，策略是以一個人物串連起這一堆回憶，縱使看起來是很奇怪的，有時候他是個女人，有時是男人、婆婆、叔叔……原來在這個故事裡，我需要營造到這些所謂「人的回憶」——要強調

非真實性——它們未必屬於你，可以是來自於你的爸爸媽媽、小時候聽過的一些故事、目擊過的一些事情，但是日子遠去，可能因為生病，受過某些衝擊，或純粹是心理上的自我逃避等原因，而不能再分辨回憶是否屬於自己。我嘗試用一條比較能夠讓人理解的主線，框住整個很跳躍的空間和情節，讓角色在回溯腦海片段時慢慢找回自己，理解自己。

陳國慧：選角上有沒有限制？因為一個大劇團本身發展作品時，要呈現出自己的風格，演員通常有共同的質地及表演風格，不會很多元化，當你想嘗試不一樣的東西時，可能就會有一些限制。

林健峰：駐團創作，問題不是找不找到適合自己用的演員，而是如何發揮團中演員的才華。雖然中英劇團擅長做喜鬧劇、音樂劇，但演員也不是一面倒同一類型，依然會有比較擅長形體的、喜歡做悲正劇的、唱歌很好的、會玩樂器的等等，各式各樣的東西加在一起，反而挺有趣。我發現很多時候演員面對每一個小課題，其實可以從他們之中找一個「小導師」，令其他演員一起做到。起用駐團演員不一定很有限制，如果當中真的找不到合適人選，其實也有很大自由度請自由身演員，偶爾也會為團隊帶來新火花。

陳國慧：以《Ellie, My Love》為例，其實對演員形體的要求都高，而幾位演員的整體效果可以呈現到你想要的成果。Curtis你在中小型團找演員，是否比較可以搭配一些你認為合適的演員組合？

阮泓竣：《Ellie, My Love》是一個輕製作，自由度頗大，余振球先生交給我去選擇演員。但因為真的很少資金，只可以找一些剛剛畢業的師弟妹，或者比較熟絡、有合作過、可以信任的演員。那時候我找了剛剛畢業一兩年的發仔（歐啓發）和熙童（黃熙童），他們還未當上劇團的全職演員時，都需要機會，便找他們參與。而Terrence（梁景堯）很早已經和劇場空間合作過，阿Mee（李妮珊）則有

參與一套劇場空間、由我執導的讀劇《窺伺藍色的藍》。當我們決定《Ellie, My Love》將會傾向形體主導時，很慶幸請了這一班演員，大家在創作過程有較高接受程度，很快就明白那是怎樣的表演語言，然後一起去工作，縮短了很多磨合時間。

陳國慧：你提了幾次輕製作，我覺得《Ellie, My Love》是跳出了劇場空間以往的呈現方式，前所未見地令觀眾驚訝。以往有沒有出現過輕製作，還是只不過在「推理空間」這個項目的大框架裡面，給新導演去嘗試的一種形態？後來有沒有其他輕製作？

阮泓竣：以我所知，這是余振球先生申請藝能發展資助計劃時，想出來的一個構思。他想分幾個階段，透過編劇班將一些推理小說改編為劇本，然後將一些可以發展、有可演性的劇本，擴展成輕製作的形式。「推理空間」還有Gordon執導的《另眼》，都是由陳浩基小說改編的輕製作，之後就沒有其他了。形式上有點像話劇團的「風箏計劃」和「文本特區」的關係，他們在風箏計劃裡選一些劇本，以三、四個星期密集式排練，在較小的預算及規模下，製作一個迷你的演出。



《Ellie, My Love》(2022) — 照片鳴謝：劇場空間

陳國慧：Fiona可以說說《今晚，Omakase夜唔夜？》，劇中演員的形體性很強，你是如何選角的？亦可以分享一下《白頭宮女》的情況。

嚴穎欣：《今晚，Omakase夜唔夜？》是在同流的核心成員裡面進行選角。在劇本寫好後，我直接叫大家一起讀一下劇本，當中不斷換人讀，我想聽另一個人讀，或是請演員讀另一個角色，主要透過這樣的方式去選角。因為大家都是核心成員，我們會一起上恆常訓練，我都認識大部分的核心成員，對大家如何運用身體有一定程度的理解，就沒有需要特別去看這方面。豬仔老師給了我很大的自由度，當然他會有他的提議，但當我說出我的想法後，他會說自己的都只是提議，我可以全權決定，甚至如果在核心成員裡找不到合適的人選，亦可以公開招募。我很感謝豬仔老師的信任。

《白頭宮女》應該是倒數第二季的「新戲匠」系列計劃，我很感謝阿寶同時起用新導演和新編劇，因為之前的「新戲匠」都是新編劇，但導演不一定是新的，多數會找有經驗、較穩定的導演。阿寶覺得好像斷了層，一些新導演很難參與一些正規製作，成長機會比較少。《白頭宮女》是我和Near分別做兩組演員的導演，那時候是話劇團內部演員去做遴選，演出不需要很多形體動作，所以我會在讀劇上，聽和看一下不同組合會怎樣，再去選擇演員。

陳國慧：話劇團演員都是比較資深的演員，Becca你覺得一個新導演在這樣的環境之下工作，會遇到甚麼挑戰？

張凱婷：一次過面對十個以上的資深演員，對我來說是超大困難，但出來的結果不錯。跟有經驗的演員工作，反而覺得順暢和舒服，亦學到更多。二〇二二年我在《愛情觀自在》擔任助理導演，所以已經跟大部分演員合作過。我拋出一個想法，他們完全執行到，兼且還有空間帶入新的東西。這種交流令我在面對之後的大型製作、很多演員的製作時，知道排練要怎麼控場，怎麼面對不同年資的

演員。資深演員甚至會可以互相提供演技指導，讓我可以更專注在導演的其他工作上。

那時候做《夜鶯玫瑰》，我和Kingston是聯合導演，但其實分工不是很清晰。我們都是瘋狂地討論，從每天九點激烈地討論至十二點，我們在學時已經習慣了爭吵。整體概念是一起建立的，我會比較堅持某些形式，他也很開放地嘗試，亦是一個好的合作。近期劇界有很多聯合導演的作品，這個合作是很不容易的，始終是兩個世界觀的導演。如果是一個資深的配一個年資較淺的導演，分工會相對明確一點，但我們都是差不多的時候，其實會困難的。

新導演的培育及發展機會

陳國慧： 激烈討論是一個好的過程，大家撞擊彼此美學的想法。剛才大家有提到一些計劃，都是比較多培育編劇的，相對而言培育導演的計劃會較少。除了之前陳曙曦有個新導演運動，比較焦點培育新導演外，好像就沒有這方面的計劃了。大家覺得為甚麼這類計劃比較少？或者其實有沒有其他重要的平台，會針對新導演的崗位有一些不同的訓練呢？我初步的理解是因為培育編劇寫劇本的資源比較輕巧一點，不一定要實現製作出來，但培育新導演最後都希望有演出作品，成本相對編劇較巨大，因而影響到這一類計劃出現的可能性。我想聽聽大家的看法。

林健峰： 實實在在的新導演計劃的確不多，可能只是劇團的負責人很熱衷給新導演機會，沒有一個名目。不過，困難在於劇團的負責人通常是導演，如果他找人回來執導，那自己的工作是甚麼？如果不是大規模的劇團，是很難有長期的計劃去培育年輕導演。

阮泓竣：最近的風箏計劃有找一些比較新進的導演，但應該沒有其他培育導演的計劃。

我覺得好像計數，一個製作可以有十幾個演員，但導演始終只有一個。剛剛Christmas說得對，很多劇團的藝術總監都是導演，他沒有誘因或途徑去看到其他導演的可能性。每一年演藝學院的畢業展演，大部分時間都是看演員，比較少的途徑可以看到導演做了甚麼。即使展演的演出時間有兩個小時，每個導演的段落亦只有十幾分鐘，怎樣看到導演的功架，見到他的可能性？我覺得這些平台相對地比較少。

嚴穎欣：在同流，豬仔老師寫計劃書時，目的之一已經是要培育新導演。其實真的很視乎一個劇團在思考甚麼，老實說沒有一個劇團有責任去培育新進導演。大家都知道劇團的生存模式已經困難時，他們未必負擔得起一個經驗不足的新導演進行藝術探索，彷彿要有資助才可以做到。現時在大型場地、有二三十人調度的演出不多，除了在學院跟老師做導演助理之外，好像沒有甚麼機會去處理這麼大型的製作。就算大型作品的預算比較多，也未必有預留資源去請助理導演——一個有會好些，沒有又不是不行的位置。其實會不會有一些資助計劃可以讓每一個項目去請助理導演，類似人才配對計劃？譬如我很想跟一個導演，去處理一個大型的音樂劇，或嘗試一些非正式的表演場地，這類資助計劃便可以幫到。又或提供資助給各大劇團，讓他們有資源去請助理導演，栽培新進導演。

我們這一代很難學到傳統的導演技巧，不是說要導很傳統的戲劇，而是我們吸收了那些技巧之後，能將它們轉化，再滋養之後的創作。我曾經有試過向一個製作提出可否擔任助理導演，或是做觀察員都可以，無酬也可以，但可能團隊有其他考量，最後就不了了之。或許業界可以推廣一下，令資深導演可以提供空間讓我們去學習，就算無酬也可。相信大家都不想知識出現斷層，唯有自己主動一點，多看演出，或主動向一些前輩請教。



《今晚，Omakase夜唔夜？」 (2023) — 攝影：Michael CW Chiu 照片鳴謝：同流

阮泓竣：很無奈，大型製作本身不多，更莫說要參與任何一部分。香港近期相對大型的製作，可能是《大狀王》、《一水南天》、《利瑪竇》等，即使是旗艦藝團或有龐大預算的製作，也未必可以容納到所謂單純學習的空間。他們追求很多商業上的考量，有票房壓力，要找著名演員。在那個環境裡，學習的位置不會那麼開放，不會有那麼多空間可以讓我們探索。這是香港劇場生態很現實的地方。

林健峰：新導演想參與大型製作，唯一機會可能是進入大劇團。不少導演都有自己的偏好與口味，如果他不是一心想培育下一代導演，他未必會想要有一個不了解、不認識的人跟他一起創作。即使合意也好，導演已習慣一人工作。我在中英劇團面對張可堅、盧智燊這些很有經驗的導演，作為副導演的我與他們也常有意見不合的時候，駐團時會面對這樣的情況，相信作為一個自由身工作者，可能更加難找機會去協助一個導演。

阮泓竣：我想之後會更加艱難，不單是助理導演，想要在預算上加一個劇場構作也是一個難題。我現在修讀劇場構作，知道話劇團開始在很多創作中介入劇場構作的角色，慢慢也有一些中小型團在預算容許之下有這個角色。但錢就只有一份，

要取捨這個製作究竟需要助理導演還是劇場構作？兩者都是幫助創作和導演，其差別在哪？能不能請助理導演回來又兼顧劇場構作的角色？怎樣釐清其實劇場構作要做些甚麼？我想這是未來幾年在行業內會持續討論和思考的一些問題。

張凱婷：我有比較多的機會做副導演。副導演相對於導演助理，執行的工作會多一點，能與不同導演合作。例如導演阿寶在《愛情觀自在》有下放一些導演工作給我，我在《姊妹》跟法國導演做助理導演及字幕控制。我在過程中不斷地磨練自己看演戲的眼光。導演及副導演都會給筆記（notes），我會基於大方向補充一些導演未有提及的給演員，他們都很開放去接受。

在《相約星期二》，堅叔一人導及演，我是副導演，他很開放和信任我，將一些處理交給我負責。我亦學習到與不同感覺的演員或藝人工作的時候，要用甚麼語言，電視劇和舞台劇的語言要怎樣，例如我們說的定點（fixed point），是他們說的鏡位。往後參與的製作由《罪與罰》有十七人，到《利瑪竇》有四十三人，《奮青樂與路》有三十六人，演員人數愈來愈多，協調的工作也就多一點。我始終覺得每年起碼要執導一個創作，導演能力才能得到完全的實踐空間。



《夜鶯玫瑰》（2022）— 攝影：Wing Hei Photography 照片鳴謝：香港話劇團

藝術與觀眾的平衡

陳國慧：除了Fiona提到比較少機會參與大型製作的狀況之外，你們還有沒有在創作的環境裡遇到其他挑戰？或者你們有沒有甚麼條件可以配合到行業需要，令自己有多一點發展空間？

嚴穎欣：我先補充一點，一個導演主要做小劇場作品，即便擁有一定程度的經驗，我們很難要他貿然去執導一個大劇場製作，因為兩者的處理不一樣，經驗無法完全互通。雖然好像說了很多困難，其實我已經很幸運。除了機會，還要考慮錢和場地，尤其現在有自己的劇團。我們做了一些演出，以現在觀眾購票入場的風氣是很困難的，如果演期不是兩個星期，根本沒有可能追得上票房。我們整個劇界經常說要同心協力，令看舞台劇成為一種風潮，但現在很多人都會先觀察，聽聽迴響再購票。如果演期只有一星期，即使有口碑也幫助不了，很現實的問題就是錢和場地。如果我自己沒有經營一個劇團，我未必知道有多麼困難，當親自動手做的時候，我不再只是做導演的工作，除了作為創作者，也要想一想如何才能令劇團能夠生存。

陳國慧：對於其他導演來說，Becca似乎比較多機會，其實如何可以爭取到？在這個成長歷程裡，能參與大舞台的創作，對你的發展是否比較全面呢？

張凱婷：我都是被別人邀約或者參與遴選，通常你做開某些導演工作，就會被界定你是某種類型。人們說演員被動，其實導演連遴選的機會也很少，很難無緣無故導一段戲給你看。《利瑪竇》是跟導演黃俊達認識，在閒談之間對方知道我接下來有空檔，所以便邀請我參與。的確，你沒有參與過大劇場的製作，但沒有工作怎會有經驗，沒有經驗又怎會有工作？例如我做過演唱會的導演組，才知道原來要去管理觀眾的預期，他們做到某件事就「encore」，沒有就收起歌單。我之前去過烏鎮參加戲劇比賽，也到過廣州做表演，他們有戲劇節都會問我：「要到蛇口做一個演出嗎？」其實是這樣合作的。

陳國慧：我剛剛有去「蛇口戲劇節」，出席了一些論壇，內地會有一些這樣的機遇，你覺得香港的導演是不是可以有發展空間？

張凱婷：我在內地工作逗留過一段時間，發現有很多我這個年齡層的女導演。二〇二一年在「烏鎮戲劇節」的比賽，進入決賽的有六隊，其中五隊主創都是女的，香港就倒過來。內地創作人對彼此的支持較多，香港相對競爭性比較大，大家都忙著維持生計。而且在創作上的討論亦會激烈一些，觀眾也比較直白熱情，喜不喜歡都說，所以不同的主創人員、編劇、導演都要面對觀眾。內地有很多不同的戲劇節都會培養新人，尤其蛇口戲劇節主打新空間、新創作者。我在內地創作時要應對一些兩地文化差異的事情，但可能會有較多人提供支持，在香港做創作反而沒有那麼容易。

陳國慧：兩地產業發展的環境相當不同，亦難去比較創作人的思維模式。內地機會多，但是人也多，不同城市之間存在競爭。面對這麼大的市場，就不是單純處理創作，還要考慮每次製作能不能翻本，能否開拓新的方式去生存。香港導演或創作人主要是靠資助，市場相對來說也比較小，可能賣完一、兩千張票就足夠。在大劇團裡面製作一個作品時，不得不考慮觀眾，Curtis你會否也需要考慮這一方面呢？

阮泓竣：都有的，因為我個人會想嘗試前衛一點的風格或者形式、相對地不太傳統的創作，但是我很清楚這會考驗觀眾的接受程度、他們以前看劇場的習慣、經驗形成出來的期望。這裡必須多謝有劇團已經做了一些先鋒作品，例如「藝君子劇團」、「前進進戲劇工作坊」等，但我覺得仍然困難的是，所謂前衛或者繼續前進的戲劇，還有很多不同的形式，甚至持續產生一些新的形態。怎樣安排觀眾去接受這些形態之餘，也不能太遠離他們的舒適區，是我們作為創作人需要拿捏的一種距離感。我們需要留有空間讓觀眾可以逐步去欣賞、明白和接受這些新潮的創作。這些都是我作為創作人的考量。

林健峰：選擇來看中英劇團的觀眾，本身帶著很強的期望。我自己很想做一些經典文本的當代重新演繹，未必是這班觀眾習慣看的演出，但站在藝術總監的角度，可能會覺得你對觀眾的要求太高，需要他們對某些文學作品有一定的認識。當然，站在我的角度，我會覺得值得商榷。而在大劇團做和自由身工作最不同的地方，就是你可以嘗試提議一些計劃，如果劇團一年有六個戲，四個要做大眾接受的，我還有兩個戲的空間，做實驗性的東西，試一試觀眾的反應。

剛才 Fiona 講到其實沒有劇團有責任去培育新一代導演，但是我覺得大劇團是有責任的，因為觀眾發展和創作人的持續發展，即傳承、繼任，都是一個大劇團應該要思考的事情。我們這班九十後都已經三十多歲，現今世代改變得好快，當我想吸納新的年輕觀眾時才發現，原來我們的思維對於一班年輕觀眾來說都已經脫節。我們覺得自己很前衛、很跳脫、不以傳統方式敘事，但那班看「TikTok」、看社交媒體長大的年輕人，可能他們的思想比我們更加走前一步，所以卡在中間的時候，無論是想保留已有的觀眾群，還是想發掘一群從來沒有進過劇場的，想他們進來看我的作品的觀眾，都會遇到同樣的問題。



《冬梅》（2023）— 攝影：Toky Image 照片鳴謝：中英劇團

陳國慧：回顧你們的整個創作歷程，你們剛才提到的作品，其實佔一個甚麼位置？那些作品對你們來說的意義或影響在哪裡？

嚴穎欣：那我先說一下，兩個作品都挺反映到我的個性，《白頭宮女》是很細膩、很個人的東西，《今晚，Omakase夜唔夜？》則開發了我執導喜劇的喜好，因為在學校沒有試過，最多是很喜歡看周星馳的作品。第一次遇到喜劇，去到鬧劇的程度，有很多人一起探索，我們排練有很深刻的時刻，和演員一起笑到喊，出來的效果挺不錯的，觀眾也很開心。和演員合作一起去找喜劇的節奏、感覺，彷彿打開了喜劇世界的大門。《白頭宮女》是我認知自己所擅長去處理細膩關係的作品。但其實我也可以有很瘋狂的一面，希望之後接到或主動創作的作品，方向可以變得更廣闊。

張凱婷：我覺得最大的影響是信念，就是「why not」（為什麼不）。我學習時傾向去問「why」（為什麼），一定要找到完美無瑕的邏輯才安心，再加上我在歐洲經歷的一個演出，就是把兩個元素放在一起碰撞，然後不同人有不同意見，這樣做本身已經是一個態度（statement），就有意義。回頭看《夜鶯玫瑰》，有些東西我現在未必會這樣處理，但當時我覺得是一個好嘗試，將一個史詩式的規模放在黑盒劇場內，why not？

阮泓竣：《Ellie, My Love》挺呈現到我的藝術創作風格，它的創作過程也挺熱血。我想普遍演員沒有想過，倒敘故事真的要倒著去做。我第一天就提出了這個挑戰，大家都沒有質疑過究竟會怎樣，只是每一天齊心一致地做訓練，很努力地邁向一個似乎不可能的任務。對我來說，充滿著技藝的劇場，無論是身體還是其他技藝，是其中一個我很想擁有的劇場美學。演員是需要透過不停鍛鍊和互相觀察並理解，而得到進步的一個崗位。作為導演也好，形體指導也好，還是劇場構作也好，其實我沒有太在意這些崗位，我只是帶領著，或者和演員一起創作，一起前進。在這個創作裡面，大家都是共同創作者，可以這麼平等、這麼齊心去工作，是一件很難得、很熱血的事。

林健峰：《冬梅》對我的導演生涯的最大意義是，我很清楚自己算是一個挺難相處的導演，說一就一。《冬梅》的創作過程以編作形式進行，演員對於排練毫無頭緒，而且時間很短，不是一個很健康的編作日程，就令自己的性格表露無遺。我覺得以前在劇場空間或學校做演出時沒有那麼大問題，自由身演員不會用一種要和你相處的心態去看待你，同學亦不會質疑你太多。原來導演與演員之間欠缺信任的時候，你覺得很好的東西，對於他來說是一文不值；你覺得他不夠創作力，不明白他為甚麼要這樣做，但對於他來說，這就是他對戲劇的熱誠。在這個演出之後我才慢慢體會到，雖然大部分藝術是一種執著，它不是和別人妥協、以和為貴就可以追求得到的東西，但與此同時導演不是一個工作室藝術家，原來你要推動到大家用他們的生命去創作，無論在你眼中那個創作最後是如何，你會體會到生命力就在那裡。另外，就技藝而言，《冬梅》也是很重要的經驗，因為我很想將多媒體元素，尤其是影像，可以多用在自己將來的創作裡面，所以不論是實際地應用這些東西，還是接觸這方面的專業人士，我相信對將來製作自己心目中的演出都會非常有用。

陳國慧：今天特意與幾位訪談，其實都是希望聽聽不同的團隊裡的新進創作人，面對著一些甚麼問題，當然有共同的一些問題，而分別也有一些細節大家的考慮很不同，一個全職的崗位和自由身的崗位都很不一樣，非常之好的分享，感謝Christmas、Fiona、Curtis，以及Becca。

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.