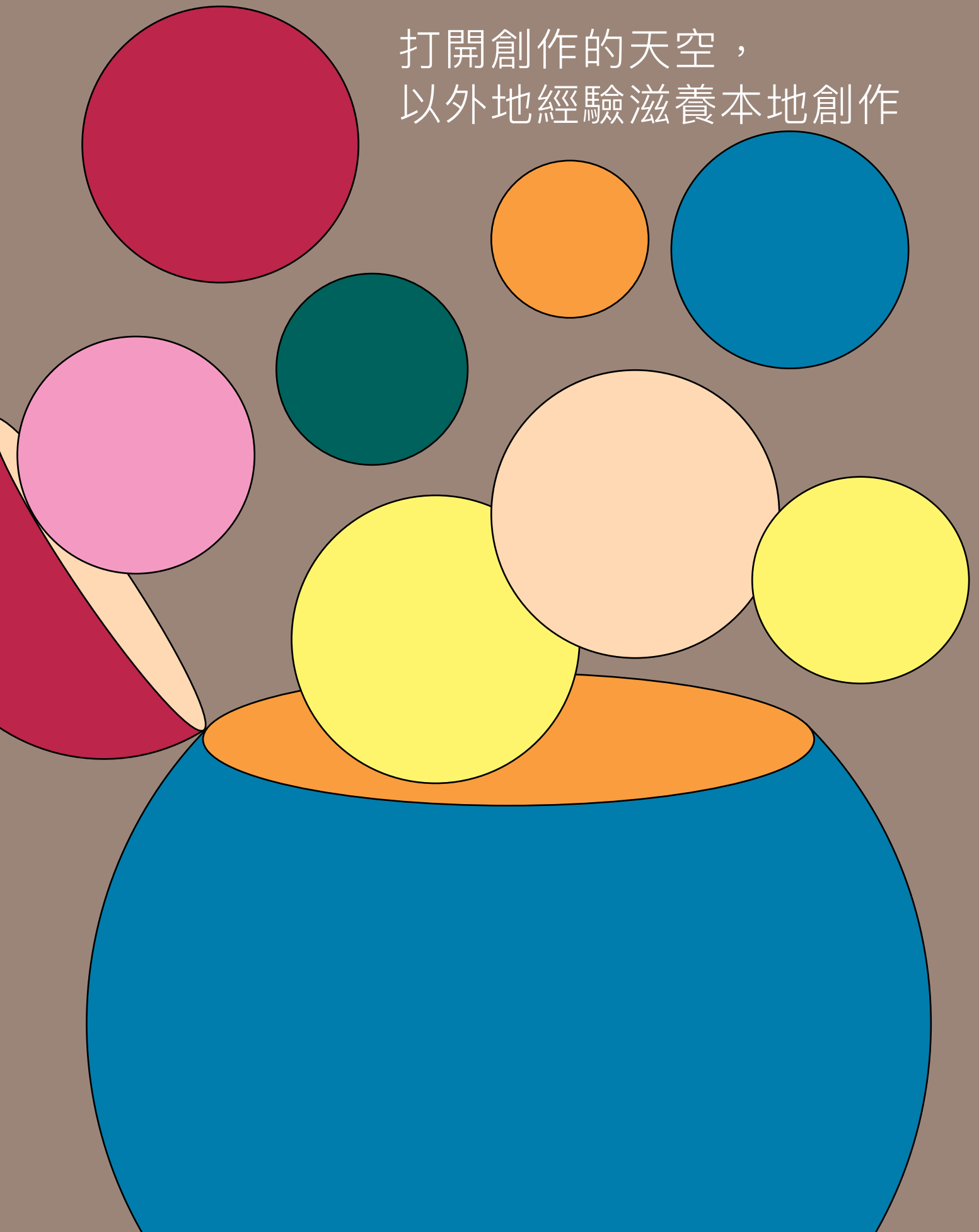


打開創作的天空，
以外地經驗滋養本地創作



日期 二〇二四年三月十一、十二日

形式 Zoom網上會議

主持 陳國慧、朱琮愛

整理 沈逸辰、石育榕

受訪者（筆畫序）

李俊亮 導演、演員、應用劇場工作者，現居英國

柯嘉琪 演員、編劇、戲劇導師，現居台灣

甄拔濤 編劇、導演，立足香港及德國劇場

鄧世昌 演員、編劇、戲劇導師，現居台灣

陳國慧： 你們的生活現況是怎樣的？你們與當地劇場有怎樣的連繫？

柯嘉琪： 我現在住在嘉義市，在國立嘉義大學外語系教英文戲劇，也會去不同的小學和中學教戲劇班。我也在以嘉義為據點的「阮劇團」工作，還有一部分工作是阮劇團接了之後，交由我執行的。這種工作模式自二〇二一年初開始，至今已是第四年。同時，我幫一些文化基金會統籌戲劇演出，類似香港的「社區文化大使計劃」。他們會招戲劇素人，發起計劃和專題：可能是有關婦女、樂齡人士、中學生或者青少年。我會帶領為期一至兩個月的工作坊，收集參加者的生命故事，和他們排戲，接著寫成一個劇本。他們就像社區文化大使一樣在街頭演出。這些工作主要在台灣南部和中南部，沒有去北部。

中南部正在開拓戲劇領域，但結合知識和經驗的戲劇老師在嘉義不多。雖然我不是國語母語者，但是他們需要我的戲劇知識、經驗，以及我累積十幾年的教學技巧。就算有合乎資格的老師，他們大部分可能在台北工作。我們的課堂是一個星期一次，或者星期六、日上兩天課。如果要台北的老師每星期南下，花三、四個小時來回，其實沒有很多人會願意這樣做。我現在在嘉義的一間小學統籌戲劇教育課堂，一至四年級共十九班的小學生需要接受戲劇教育，但不可能一個人教十九班，因此我需要一個團隊來幫我。

另一個狀況是中南部的人會講台語，而我不懂台語。有一些課堂除了讓學生學習戲劇，也想推廣本土語言，但我教不了台語戲劇課，所以我需要找三位住在嘉義、國立臺北藝術大學畢業、有戲劇教育經驗的老師。最後我只找到兩位老師，一個是嘉義人，另一個住在雲林縣。但當老師要請假到其他地方排戲和演出的時候，便需要找人代課。這就是問題所在：台北不乏戲劇老師，但是中南部很少，而願意留在嘉義、幫忙教戲劇的老師也更少。

鄧世昌：我現時在國立臺北藝術大學攻讀戲劇學系博士學位。自二〇二〇年疫情開始，我在「黑目鳥劇團」教授學術和理論的網上課堂，例如表演理論、編劇工作室、劇本研讀等。我主要的工作都在網上進行，我的網課有時差的問題，因為這幾年不少香港人去了其他國家，但是他們還想學戲劇，又或者通過學習編劇來嘗試能否在當地用另一種語言繼續創作。其實有一些在台的香港戲劇學生也是上網課，因為我住在嘉義，不可能讓住台北的人到嘉義上實體課。目前為止，我的學生裡沒有台灣人，我也沒有計劃以國語教戲劇。

另一個工作是寫劇本。我寫劇本的產量不算很多，在台灣有過兩三次嘗試。例如，有劇團想製作一個「多語劇場」，找了幾個編劇。有的編劇會台灣閩南語、國語，有的會客家話、國語，我會粵語和國語。於是我們就做了一個多語劇場的短劇演出。我在台灣寫劇本是針對活動的某個特質，與在香港那種為製作、為公開演出賣票寫劇本的性質有所區別。例如，「台北短劇節」偏向收集喜劇劇本，他們覺得我之前的劇本不錯，之後會演出。在藝術創作上面，其實要看不同的劇團舉辦甚麼活動，然後針對性地去寫一些東西，而不是像以前，你寫了一個劇本，然後再看有沒有劇團喜歡並製作。



鄧世昌進行網上課堂的情況 — 照片鳴謝：黑目鳥劇團

甄拔濤：我從二〇二一年九月開始在香港和德國兩地工作。德國曼海姆國家劇院的駐院作家年期是一年。我做駐院作家之前，德國出版社Suhrkamp Verlag在二〇一七年開始和我簽約。出版社有一個戲劇部門，會與劇作家簽約，將他們的劇本賣給德語系劇院。我們稱呼他們為出版人，在德語語境內，大家都理解出版人的內涵。我的劇本主要在德國、奧地利和法國上演。就德語系國家而言，一個城市起碼有一個政府資助的劇院，它需要劇目：德語系劇院通常會改編經典——他們不會突然找一個亞洲人改編歐洲經典——同時每年需要有百分之五的製作是新劇本。德國活躍的編劇便要爭奪這百分之五的份額，例如吉森國家劇院。

我覺得有出版人真的很好。從專業性而言，他們都是經驗豐富的資深劇場工作者，例如我的出版人曾是René Pollesch的戲劇構作，Suhrkamp Verlag戲劇部門主

管曾是「柏林戲劇節」的主管。又例如，我導演某個作品時，戲劇構作觀看第一次串排之後寫了四頁紙，儘管有些意見不合用，但是我覺得有部分意見很重要。這些專業的反饋對創作過程非常有幫助。坦白說，編劇在德國沒有出版人是很難生存的，劇院也不會理睬你，這就是德國劇場奉行的機制。

另外，我以導演身份和一位意大利裔設計師經常合作，我們會討論有沒有甚麼構思交給相熟的劇院合作。近十年才有導演的出版人，而Suhrkamp Verlag不會當導演的出版人，只當編劇的。我問過劇院的朋友：「如果我作為導演再簽一位出版人會怎樣？」他說：「那我不會找你，因為要和兩位出版人溝通很麻煩。」

李俊亮：我到達英國至今超過一年半，盡量會找一些跟劇場有關的工作，最直接的是教書。幸運地，我很快在Rose Bruford College找到兼職教學工作，任教戲劇基礎課程。儘管教學時間不多，但是我有機會認識這裡的學生，知道大家怎樣接觸教學，並繼續做與劇場相關的工作。

我離開香港之前，還有跟香港的團體合作，來到英國後仍負責後續工作。例如我在二〇二二年為社區文化發展中心主辦、「BEYOND Bollywood」聯合統籌的《邊緣·視角》排練試演，我離開香港後仍跟他們保持聯繫，督促排戲進度。二〇二二年末，我在網上排練BEYOND Bollywood主辦的印「蹈」雙劇同場：《邊緣·視角》和《緣來印象》。

另外，我本來擔任「Arts' Options」的「長·智·戲」長者戲劇藝術啟導計劃的課程總監。離開香港後，我仍然負責教學設計和導師安排，並協助長·智·戲安排學員在二〇二三年五月到英國交流，在不同城市巡迴演出，參觀博物館及劇院等活動。二〇二三年四至五月，列斯的長者表演藝術團體「The Performance Ensemble」在Leeds Playhouse舉辦「1001 Stories」藝術節，

我跟他們聯繫和策劃長·智·戲在其中演出《回甘百味》（*Embrace the Tastes of Life*）。社區文化發展中心總幹事莫昭如也在「1001 Stories」演出獨腳戲《等候發落鳥》（*Cormorants*），我為他遙距導演，當他來到英國時，則為他現場排戲。Leeds Playhouse的運作與香港的劇院相似，場地同事會來接應我們並處理舞台技術問題。



長·智·戲在英國曼徹斯特Stretford Public Hall演出後與觀眾合照 — 攝影：Max Lee 照片鳴謝：Arts' Options

然後，我便忙著復排於「愛丁堡國際藝穗節2023」、「2023臺北藝穗節」演出的《明日陽光燦爛》（*It Won't Be Long Now*），以及進行市場推廣。附近的教會願意免費借出地方給我們排戲和試演，試演的首要原因是接觸觀眾群，了解教會信徒或者住在這個地區的香港人來看劇場演出的興趣有多大，並且看看英國人有沒有興趣看香港日佔時期這段與英國人有關的歷史。劇作以廣東話演出，附英文字幕。字幕如何幫助觀眾了解劇作、在畫面上的搭配，以及演出後的觀眾反饋，這些都是我不斷在思考並隨之調整的內容。

最近一次演出是在二〇二三年十一月十一日和平紀念日以廣東話演出，因為故事跟戰爭與和平有關，我認為很有意思。我正在計劃到不同城市巡演，並構思將部分內容改成英文，觀眾或更能投入其中。劇本已經完成翻譯，但我需要再思考演出方式，和尋找專門與亞裔劇場工作者合作的小型劇院的演出機會。

陳國慧：你們在香港的經驗怎樣影響了你在當地的發展，或回饋在當地的劇場工作？兩地的劇場生態，包括資助、政策以及與不同團體的合作有何異同？在重新適應的過程中，你們有甚麼思考？

柯嘉琪：我觀察到台灣北部和中南部的藝術發展是有差別的。台北有很多演出和資源，中南部比較少。中南部的戲劇發展有點像十幾年前的香港，剛剛開始戲劇教育普及，需要很多老師入學校教戲劇，但又缺少師資。許多偏鄉的地區——地理位置就像香港的元朗或天水圍——沒有老師願意去，也沒有那麼多資源發展戲劇教育。戲劇教育進校的情況，嘉義與香港很相似，都有一個負責的老師或主任協調安排。以前我用演員的身份進入學校演出，或者負責寫劇本，不需要處理行政工作；現在我擔任戲劇行政的窗口，跟學校主任、老師交接，商討上多少堂課、需要多少錢、多少人，以及是否需要結業演出等問題。對我來說，這幾年做行政工作是一種訓練。

除此之外，嘉義與香港相似的是劇場觀眾很少。因此，現在流行不在劇場內演出，而是在劇場外，到公園、廣場做民間演出，讓途人經過時接觸戲劇。我以前為「新域劇團」統籌社區文化大使計劃在港九新界巡迴演出，這些經驗可以傳承給嘉義的戲劇工作者，讓他們知道社區演出的佈景不可以這麼大，或者人數不可以這麼多。他們知道了演出硬件的限制，到下一次製作的時候，就會知道怎樣做。



柯嘉琪在嘉義小學教授戲劇教育課堂 — 照片鳴謝：阮劇團

鄧世昌： 如果要說適應，就是劇團演出我的劇本的處理手法上的差異。這種差異很有趣。在台灣，我寫完劇本後，劇團不會告訴我找甚麼人演出，排練多久。我需要自己打聽，留意劇團的宣傳才會知道。他們在演出之前會問我來不來看演出，意思是我不一定要去看。我不太確定是否所有台灣劇團都是這樣，但我遇過幾次都是這樣的。

我也明白可能有另一個原因。如果劇團叫我去看排戲，或者給予意見，便需要我花時間。例如，嘉義的劇團拿了我的劇本去台北牯嶺街小劇場演出，他們可能在台北排戲。如果邀請我去看排戲，就要提供車費或者住宿費。這樣就牽涉到金錢，繼而形成了這種「若非必要，我們不會動你」的實踐，編劇和劇團之間的合作存在著這種微妙的行政或者經濟方面的問題。他們不怎麼需要編

劇參與排戲、解釋劇本，有時候只要一兩封電郵稍微講解一下就可以，或者網上開會也是很正常的。台灣有著地域的限制，這一點和香港的實踐很不同。

這對我來說，一方面是一件驚奇、驚訝的事情，另一方面是我在編劇創作階段的成長體會。以前在香港，劇團很想編劇、導演天天坐在排練室，一起雕琢作品，《三子》的排練過程就是一段很開心、很珍貴的經歷。但是，現在有另一個階段，我寫完作品後交給導演、演員進行他們的創作，而我已經是一個過來人，或者說我在某一個階段已經完成了我的工作。這對我來說也是一種創作上和心靈上的開放——把作品交給劇團，自己放鬆一點，不要那麼拘謹，擔心他們做不做得到你說的話。這是一種學習，我覺得挺滿足、挺驚喜。

陳國慧：以台北短劇節為例，你的劇本是不是用書面語寫的？

鄧世昌：那個多語劇場是廣東話和國語，所以我特別寫了一個會講廣東話，也會講國語的角色。那個劇本是度身訂造的。至於短劇節，我用廣東話寫劇本，但團隊是一班外國人，所以我有問是否需要把劇本翻譯成英文，他們說不用。據我所知，他們應該是找了在台可以講廣東話的演員。不過，有一次我要交一個國語劇本。我會先寫廣東話版本，再將它翻譯成書面語版本，接著交給團隊。我說：「我的劇本一定不夠本土化，有些用語不夠台灣。你們可以有空間將劇本修改得更加口語一點。」我給了他們一些意見，然後開放給他們，讓他們在我的書面語版本上作出改變和調整。



台北短劇節《我的母朱麗葉》（2024） — 照片鳴謝：Taipei Shorts

陳國慧：據你所知，台灣的編劇有沒有拔濤所說的出版人？

鄧世昌：我所認識的台灣編劇年紀都比我小。幾個編劇在台北一起創立一個編劇團，並已開辦了一些劇本創作工作坊和活動，例如讀劇。當然，他們會找一些導演幫忙，但核心是編劇。就像在香港，要不你就自己創立一個劇團，要不你就「埋班」，參與你認識的劇團。有些人是自由身工作，為不同的地區和平台寫劇本。我所講的大多是我認識的舞台編劇，電影和電視方面的就不太清楚了。

陳國慧：有些台灣舞台編劇都會寫其他媒介的劇本，就像簡莉穎寫電視劇本。

鄧世昌：據我所知，台灣教育系統中的編劇訓練沒有區分舞台劇、電影或電視編劇，學生畢業後寫甚麼都可以。但在香港，你從香港演藝學院（演藝學院）畢業，大

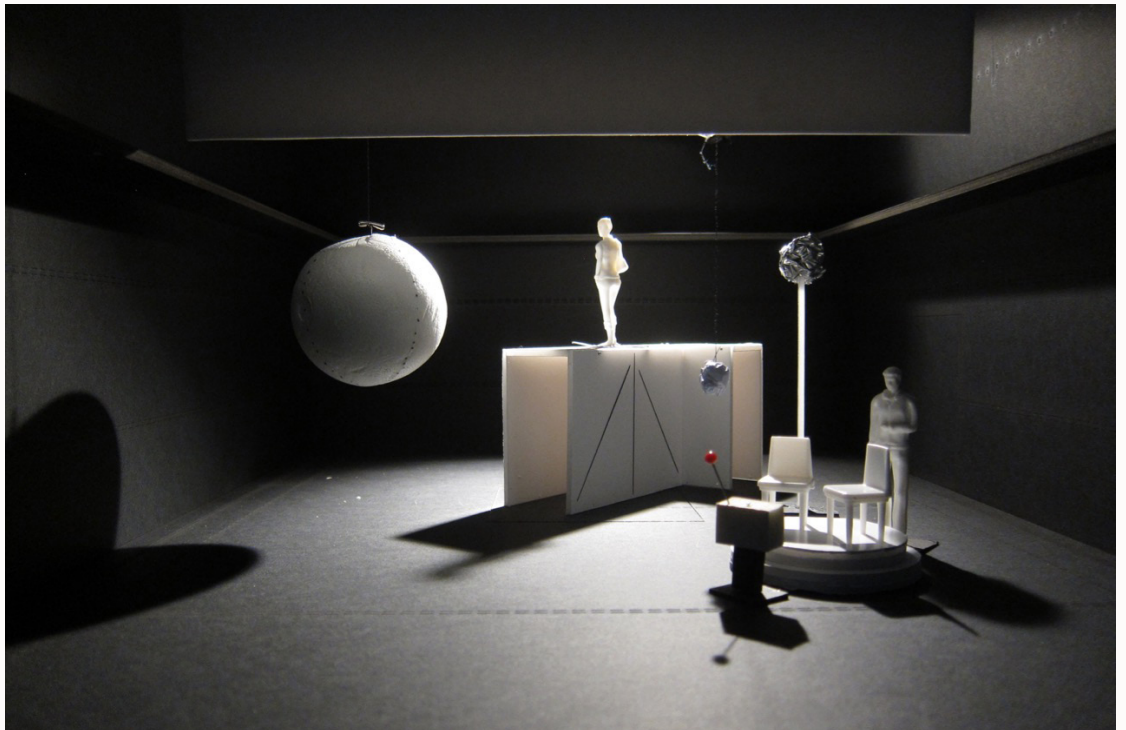
多會進入舞台劇的領域。我們都是因為喜歡舞台，所以想寫舞台劇，然後去讀演藝學院的碩士課程，跟潘惠森學寫劇本。

李俊亮：我在英國教書方面，課堂內容和當時在演藝學院教的很相似，英國學生跟演藝學院的學生年紀相若，但他們的背景不同，英國學生在中學已經擁有很多戲劇經驗或訓練。我還在摸索怎樣將以往的教學經驗、方式或者內容傳達給他們，例如給指示和評語的語言運用等，他們會期望老師給予積極鼓勵的評語。我還在適應和調整這些方面。另外，英國人也十分注重課堂能否準時結束，這些都需要在語言和文化上多一點理解。

劇場生態方面，倫敦有許多大小不同的場地，每個場地都有藝術總監，負責選擇劇目、合作單位，這與劇院風格、劇作風格、藝術取向和周邊活動等等有關。英國的製作不像香港的只有三、四場演出，這裡的演期至少兩、三個星期。劇院會為製作提供資助，合作單位也可能帶來資助，大家共同協力分擔場租、製作費等開銷。相對來說，政府的資助對於香港的製作比較重要，因為資源集中來自政府。英國的政府資助尋找的是一些旗艦級別或知名的團體和項目，這是我獨自工作時需要了解的東西。有時候，我會用不同的身份，與本地團體合作，合作方式也不定。

甄拔濤：德國劇院的製作程序和香港相差不遠，它奢侈一點，有八個星期排戲。還有一種排練是「Bauprobe」（佈景排練），就是在排戲之前兩個月，導演和佈景設計師已經有一個概念。佈景設計師會用一些「土炮」的方式，組裝一個佈景出來，讓你能夠看到現場，或者看到與現場一比一的空間，以判斷佈景是否合適。這是一個很好的經驗，因為我會看到甚麼有效或否。佈景排練在某種程度上已經解決了一些基本的技術問題，他們接下來再修改設計。

第一天的綵排被稱為「concept rehearsal」（概念綵排），基本上我們會將概念解釋得十分詳細。例如，導演會叫設計師來，設計師會把草圖和參考圖貼在排練室中。服裝是怎樣的？佈景是怎樣的？佈景設計師已經做了模型。德國劇院比較傳統，佈景設計師一定會製作一個模型出來，這樣很好，但在香港已比較少見。德國劇院通常會邀請編劇去概念綵排一起討論構思。與我長期合作的導演Thomas Krupa跟我談得很詳細，他會問我來不來概念綵排。如果我去，劇院會負責我的火車票和一晚住宿。至於接下來的綵排，他們不預期你去的。德國劇場人很習慣旅行，也很習慣劇院替你付最基本的旅費。



佈景設計師Flurin Borg Madsen的《宇宙到處的聲音》（*Sound Everywhere in the Universe*，2022，德國曼海姆國家劇院世界首演）設計模型 — 攝影：甄拔濤

當然，德語劇場以導演為主導，不是你寫了劇本，就要以劇本為準。例如，有時候要刪減劇本內容，我覺得沒有問題，因為在合作過程中，你知道他們有多麼尊重劇本，多麼深入研究劇本。劇作家Simon Stevens在他的劇本《Nuclear War》的序言寫得很好，大概是這樣的意思：你有循著我的文本脈絡來，就沒

有問題。依照我的經驗來說，修改劇本的結果都很好，但我也聽說過不好的經驗——導演將編劇的劇本刪減了一半，但沒有告訴編劇，也沒有邀請他去參與綵排，編劇在看了首演之後才知道這件事。對我來說，我的底線是不要在我的劇本中加新的內容，至於刪減，我是可以接受的。到目前為止，我所合作的單位都是很好。

陳國慧： 創作的主题是純粹和當地的情況有關，還是世界性議題？有否因觀眾群的轉變而轉變創作的議題？在未來的創作中，你怎樣想像觀眾群體？

柯嘉琪： 我創作的時候很視乎觀眾群，觀眾的語言不同，思路和創作都很受語言的影響，主題也是。二〇二一年，「風車草劇團」委托我寫青少年劇場的劇本《缺頁的小說》，知道演員和觀眾是甚麼人，我就會根據演員背景和觀眾對象創作。

我在台灣接觸到的人，他們在創作裡比較少想及社會性。我們看台灣的電影或聽台灣的歌時，能感受到他們很喜歡情懷。他們的創作很喜歡從自身出發，即是講自己的故事。我的崗位首先是編劇，我要收集這些故事，取材過程就像構思煮菜：我要瓜、不要魚、要牛肉。寫好之後我就跳入導演的身份，思考怎樣幫他們呈現故事。他們喜歡講述他們的生活和感受、他們以往的同仁，抒發個人情感，這就是為甚麼說情懷為重，探討社會性的內容就相對少一點。他們都是戲劇素人，並非演員，可能是想接觸戲劇，所以參與戲劇工作坊。他們的生活體驗沒有達到要用戲劇這個手段來討論社會意圖的階段，比較容易進入戲劇的方式就是從自己出發。

香港的戲劇工作者，或者在香港訓練的戲劇演員做事快狠準，講求效率。他們根據你想講的主題，有某一套演戲技巧。我們俗稱為有不同的「draft」去演戲。但是在台灣，他們講自己的故事，抒發自己的感情或者情懷的時候，沒有香港演員那麼快，也沒有那麼準確地明白編劇的創作主題，所以需要慢慢地引

導他們講自己的生活。而他們的生活又和我自己的成長，以及香港的生活有一段距離。他們可能講自己在偏鄉的生活，怎麼去種菜，又例如，騎電單車是他們的日常生活，他們可能講騎電單車去做甚麼，但我想像不到究竟是怎樣的畫面，所以一開始都要花一些時間適應或者搜集資料，了解他們的生活是怎麼樣。現在，我已經漸漸融入他們的生活節奏，開始了解他們所說的生活經歷。



《缺頁的小說》（2021） — 照片鳴謝：風車草劇團

鄧世昌： 我一開始思考過怎麼繼續寫劇本。是要寫一些台灣觀眾看得明白的劇本，還是繼續寫我以前寫的劇本呢？我有一個劇本叫《斑馬》，如果在台灣演出的話，我覺得很多人都會不理解，或者不知道它在說甚麼。那種荒誕，那種生活的無聊之類，他們未必會接觸得到，因為他們沒有那種根源。

我所知道的一些台灣劇本，內容側重於和台灣之間的關係。嘉琪剛才說的是一些比較個人的、情感的關係，在台北會有一些關於社會議題的劇本。這些層面一定會觸及到日治時期、二二八事件、九二一大地震、太陽花學運和台灣日治時期人民的身份認同。他們的歷史有很多這些傷口。編劇參考這些歷史事件，探索一些人性問題。台灣觀眾看這些演出，立刻有共同感，因為不同年齡的人或多或少經歷過那些事。但是我寫不出那些東西，除非我做很多資料搜集、訪問，嘗試去捕捉這種狀況。

我暫時沒有打算去觸碰這些題材，所以我要找一些全球性的題材。我剛剛寫了一個劇本：在現代社會，在咖啡店裡，有些人拿著咖啡不是用來喝的，而是坐在那裡裝自己有咖啡喝，他們消費的是坐在咖啡店裡面的處境。這是現代生活的一些片段，可能會觸碰到台灣觀眾，因為他們都是現代人，但又未必牽涉到歷史層面上的參照。我會嘗試去尋找這樣的一個層面，讓他們都看得明白。

陳國慧： 在尋找主題的方面，有沒有令你覺得很煩惱的經歷？

鄧世昌： 開初是有一點點的。究竟我要做很多資料搜集去寫一個給台灣觀眾的劇本，還是沿著自己的想法去寫劇本？我想寫一些香港的議題，例如香港近幾年的離流、移民移居、身處異地等等。但是我又會想：一個台灣觀眾為甚麼要透過戲劇去理解香港人呢？於是我又會打退堂鼓。我覺得我要寫一些觸及到更多觀眾、比較貼近生活的議題，但又不是人工智能、環境問題等國際性題材。我寫出來的戲劇，如果觀眾有閱讀能力或聽得懂台詞，他們就會理解那個故事。應該觸及到絕大部分的觀眾。台灣朋友看我現在寫的劇本，都會讚賞和喜歡。我的策略在於編劇的寫作技巧，也就是講故事的技巧，專注在「戲劇行動」，而不是在議題上跟台灣觀眾產生共鳴。

甄拔濤：離開香港，尤其到歐洲，我更加思考：我們的文化強項是甚麼？譬如，日本有深厚的文化傳統，日本文學可追溯到物哀的概念。坦白說，香港沒有這些，但是香港的強項就是混雜。為甚麼經常說奶茶是香港人的象徵？因為那是一種混雜、一種拼湊。我寫的劇本都是相當拼湊的。

我以德語系及歐洲的觀眾為對象的話，劇本內容其實會取材於全球性的議題。譬如《後人類狀況》（*Posthuman Condition*）是講述人工智能、科技怎樣影響人類，首先在法蘭克福劇院演出，第二年在香港演出。在吉森國家劇院演出的《吃掉城市的森林》（*Neometropolis*）是關於環境危機、物種滅絕。歐洲將環境危機議題的優先次序放到很高，而在東亞又完全是另外一件事。我會思考究竟寫甚麼可以連結歐洲觀眾，又有自己的創作特色呢？我在作品使用的象徵有動畫和神話，譬如《後人類狀況》有白骨精；《吃掉城市的森林》有個女主角不喜歡做人類，說要做真菌。他們一聽到這些就會連結到我，某種程度上就等於連結到神話。



《後人類狀況》（2022） — 攝影：YC Kwan 照片鳴謝：再構造劇場

作為一個編劇，這些劇本除了在歐洲演出之外，也會在香港演出，但並不是所有劇本都可以帶回香港，尤其是我寫的兩個當代歌劇劇本。其他劇本在香港演出是沒有問題的，香港觀眾能夠接受，歐洲觀眾也有其理解。有趣的是，我會在香港演出裡針對香港觀眾寫一些本土內容。譬如，二〇二四年的《郵差》（第一部）是我改編自一部網絡小說的作品，當中含意很貼近現實。劇情內容不單止是離散，講述男主角去了英國很開心，回到香港卻死了，是這樣的兩難。

我覺得「本土性」和「全球性」不是對立的。例如，我用書面語寫了《柏林的金魚》第一稿，在製作的時候翻譯成廣東話。二〇二三年，法國出版社將之翻譯成法文出版，又曾在巴黎和「法國夏日風藝術節2023」（La Mousson d'été 2023）進行讀劇。若找到一個好的翻譯，本土編劇的作品也會有很多的可能性。《柏林的金魚》講述中年危機，主角都在不同城市中流動，劇本題材比較具全球性，大家都對這些議題有共鳴。不同於《吃掉城市的森林》，我最初寫《柏林的金魚》的時候是回到一些本土的想法，但可能也有全球性的效果。第二點我還在摸索，會不會有一些真的僅僅是針對香港創作的劇本，但是又可以拿出去的呢？這就是下一步需要思考的問題了。

李俊亮：我估計有兩種內容。第一，我們本身有海外港人、海外華人的身份，身份認同是英國劇場常見的題材，講述華人家庭的故事，或亞裔人的歷史，或關於文化承傳的故事。例如，「New Earth Theatre」和「True Heart Theatre」的演出內容或多或少與身份背景相關，甚至搬演香港的演出，或轉化中國華人的故事。來到英國，我們想創作一些有關我們的身份和歷史背景的作品，並思考怎樣找一個令英國人明白，又吸引觀眾的切入點。我留意到不少製作在內容上遷就當地觀眾，同時保留一些所謂亞裔人的傳統，好像在製造一種喜劇效果，或是一種文化衝擊。

第二，在創作中加入香港的元素，但該弄清楚目的是令本地觀眾了解多一些歷史事件，還是純粹用作故事背景。我們需要思考一個實際的問題：作為海外華人，我們有很多覺得重要的事情要說，但真的有很多人想聽嗎？我覺得不是的，我們要想到一個新的角度，一個新的講故事方式，使本地觀眾能夠進入故事。我們說香港本土的事情，但也有空間說其他的事情。面對英國本土觀眾的時候，我們的題材選擇可以寬闊一些。

另外，我們也需要考量演員說第二語言的發音和咬字會否影響觀眾投入演出。長遠來說，運用當地語言演繹我們的故事，或是用當地的演員演出，觀眾更容易投入其中，這是其中一個可能性。不過，我覺得在英國以廣東話演出也有市場。我想製作一個小型讀劇演出，不必找專業演員去做，讓素人有機會參與劇場，尤其是之前在香港沒機會，來到英國之後有機會接觸劇場的香港人。讓他們通過參與一些活動增加認識這裡的文化，這或許是我們可以做到的事。我希望以後有機會嘗試這些想法。



《明日陽光燦爛》（2023） — 攝影：arliugraphy 照片鳴謝：李俊亮

陳國慧：目前在當地的香港劇場工作者的情況如何，數量多少？大家的交流是怎樣的？

柯嘉琪：在台灣在香港人應該沒有在英國的香港人那麼多。我比較少接觸到。

鄧世昌：這也是地域問題。來到台灣的香港人分散在不同的區域。嘉義不是像香港這樣一個大城市。就算在香港這麼小的地方，大家也是各自為政的，自己做自己的事。是否有機會合作，我覺得隨緣。我到目前為止都沒有打算在台灣創立劇團。現實中，我處於一個稍為被動的狀態去讀書和生活。有創作的工作我就去做創作。當然大家互相幫助是一件好事，不過我暫時未必選擇這個方向。

李俊亮：以我所知，在倫敦從事劇場相關工作的香港人不多，有些人在曼徹斯特從事劇場，例如寫劇本、製作小型演出，還有個別演員參與大型製作，但是沒有很多香港人的戲劇組織。

甄拔濤：其實我是曼海姆國家劇院的第一個亞洲作家，可知他們甚少看到亞洲的作品。在德國活躍的華人劇場工作者很少，很少香港人無緣無故選擇去德國工作，比較多人會選擇英國。相較於英國而言，德國更開放和接受外地文化。當然，語言是一個問題。

陳國慧：你們與香港藝術家有甚麼創作或合作的可能性？

柯嘉琪：在編劇方面，我可以跟香港的藝術家保持聯繫。二〇二四年暑假，我會再為風車草劇團寫一個劇本。之前我留在台灣主要是因為疫情，隔離政策開放了之後，我隨時可以回來工作或談項目，有機會兩地都可以保持聯繫和合作。

鄧世昌： 我的情況也差不多。現在我為「香港話劇團」翻譯Jon Fosse的劇本《纏眠》(Sleep)，在二〇二四年四月進行讀劇。文字工作的性質相較演員有彈性，我寫了一個劇本，香港的劇團便可以排戲。現時我在台灣的工作或者日程比較縛手縛腳，我未必經常回來香港。要一起合作、創作需要一段長時間，這對我來說是困難的，所以我很慶幸自己是一個編劇，文字工作讓我遙距地做到很多事情。

李俊亮： 最方便的是邀請編劇將合適的劇本帶來英國製作。劇本可以用廣東話，或是翻譯成英文。如果某個作品以英文演出可打破某些界限，值得推介給英國人認識，那就適合在這裡演出。相比劇團過來演出，這樣的成本較低，同時也可達到文化交流。我暫時想進行個人創作。因為相比起等待和被動地參與製作，我在個人創作中擁有主動權，我可以在沉澱之後就寫出我想做的事。我要找一些東西令自己忙碌，或者是思考怎樣做。

甄拔濤： 其實我想混合兩地的創作。在香港的創作有海外藝術家來，在德國的創作有香港藝術家去。我先由一些我做過的小項目講起，有一個項目是錄製一至兩分鐘的城市的聲音地景。我找了一個合作多次的音響設計師製作一條兩分鐘的錄音，混合了香港的聲音地景。另外，我有一個在英國的香港人朋友擔任一個八人的表演工作坊的製作人，並找了一名演藝學院畢業生負責佈景設計，我擔任戲劇構作，他們正在英國巡演。這些都是找香港藝術家合作的可能性。

我說這些是因為我開始考慮作品的地域性發展，例如在英國的香港人在歐洲演出我的某些作品，這是我的目標。文化交流不是單向的，德國很開放，他們不會覺得香港藝術家遜色。每個地方都有些有趣的東西，大家可以碰撞出一些新的東西，這就是未來的發展方向。