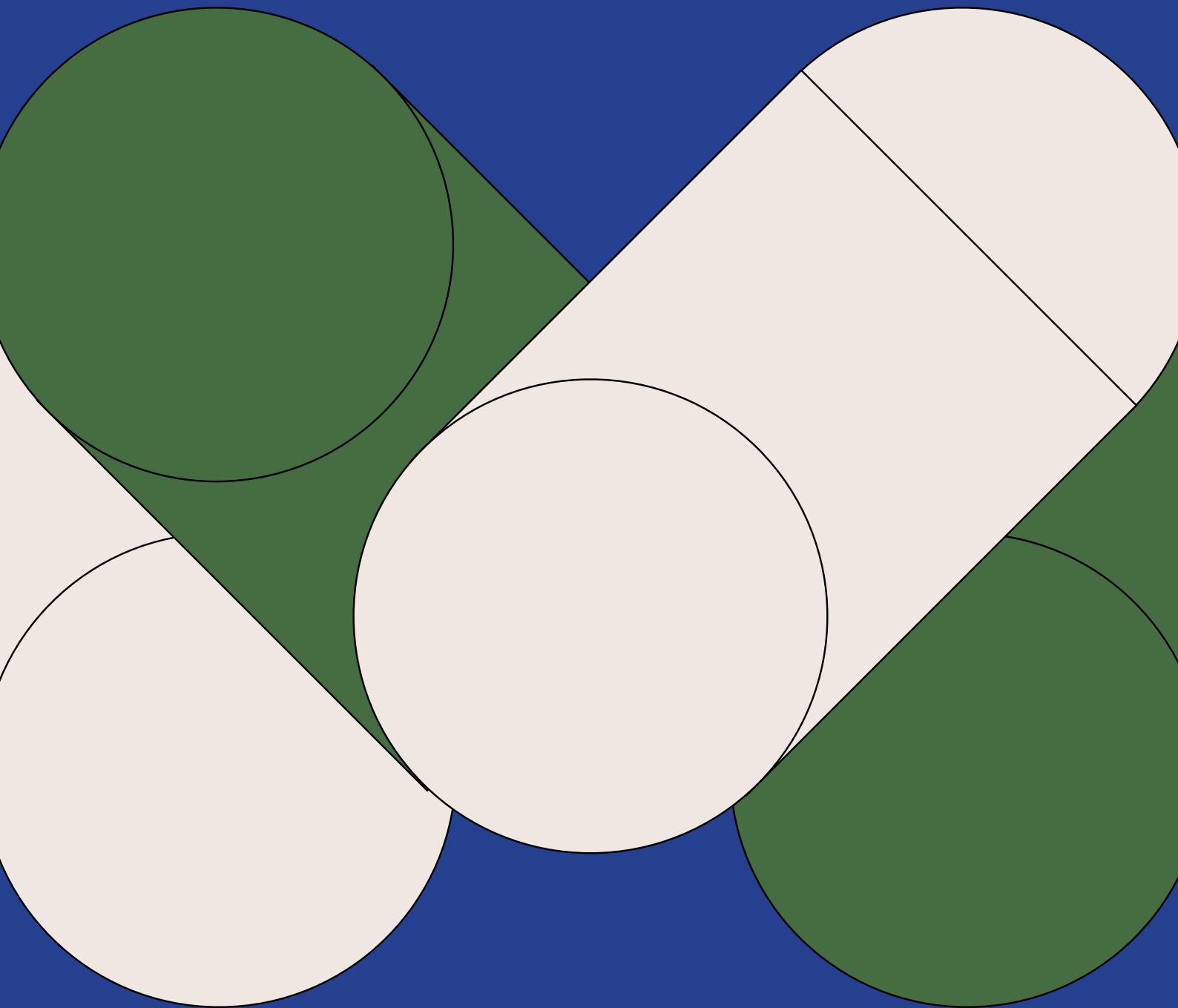


回顧二〇一九、二〇二〇年 的四齣音樂劇作，看本地 原創音樂劇的發展新模式

文 陳瑋鑫



上世紀九十年代初至千禧年前後，香港的原創音樂劇曾經有過一段十分輝煌的日子，從《我和春天有個約會》、《遇上1941的女孩》、《雪狼湖》到《邊城》等等，不單於本地叫好叫座，更到過內地，甚至海外巡演。然而，時至今日，亞洲音樂劇發展得最為蓬勃的肯定是韓國首爾，當地的音樂劇在過去二十年發展得相當快速，而且非常成熟。反觀香港，自二〇〇九年首演的《一屋寶貝》後，就鮮見令人印象深刻的成功創作；惟首爾的音樂劇早已全面產業化，兼且還能外銷至其他地區國家，製作出不同語言的版本。

話雖如此，本地的音樂劇創作其實從未停步，而且也有一班有心人近年靜靜起革命。即使二〇一九及二〇二〇年間的社會運動與新冠疫情，中止並打亂了不少演出計劃，不過當中也有四齣別具特色的本地原創音樂劇，在這段時期各自以不同的方式進行發展，包括：（以中文劇名筆畫序）《2097: A Tale of Two Countries Cities》、《一水南天》、《大狀王》及《我們的青春日誌》。縱然不是每一齣都能夠於年內上到舞台作正式公演，但這四齣音樂劇作的製作歷程，也多少反映到本地原創音樂劇，在未來發展的不同可能。

《2097》

一切從零預算的展演開始

原定於二〇二〇年六月正式公演的《2097: A Tale of Two Countries Cities》，因疫情關係被迫延期。雖然港、韓兩地疫情於一年後的今天仍然反覆，該劇暫時仍是首演無期，但是這齣由「7A班戲劇組」藝術總監一休編創、劉穎途作曲的音樂劇，就已經打開了香港與韓國兩地音樂劇的交流大門，亦破天荒獲得康樂及文化事務署（康文署）及香港藝術發展局（藝發局）共同資助，成為首個同時獲本地兩大資助機構資助的演出項目。

回想當初，這齣前稱《2097: A Fairy Tale of Two Cities》（下稱《2097》）的創作，原來並沒有打算寫成音樂劇，甚至內容上也非著眼於兩地的民主運動。此劇首次跟觀眾見面，是於二〇一八年四月，在香港藝術中心麥高利小劇場舉行的《文字再造

VI》。《文字再造》只是劇團自行籌辦的一個小規模展演活動，並沒有額外的項目資助，而《2097》就是當時節目內的四個劇目之一。一休指他構思該劇本時，純粹希望找一位韓國演員來合作，從港、韓兩地共通或可以相互借鑑的地方出發，並根據當時的社會氣氛，創作一齣呼應劇作，藉此促進兩地的戲劇交流。

幸運地當一休將其創作概念告知曾於美國本土製作中擔演《西貢小姐》女主角的韓國音樂劇演員慎惠智（신혜지），她覺得十分有趣，故願意在藝團除提供機票及酒店以外，並沒有酬金的情況下，來港參演。而由於邀得唱功極佳的慎來港參演，一休才想到應該要為演出創作歌曲，讓她可以在展演中盡展所長。而當他找上劉穎途時，劉亦樂意免費幫忙作曲，因此在《2097》的首個約三十分鐘試演版本中，已經有了近一半的歌曲。

當時的版本有兩位演員，排練期就只有少於一星期，慎於星期一抵港，星期五便演首場。劇本方面，其實只算是寫了大半，最後僅以「待續……」作結，一方面是因為故事還未說完，另一方面也反映現實世界的發展未完，故也可說是個完整的片段。展演過後，幾乎每一位看過的觀眾，都表示希望看到一個完整的長劇版本。



《2097: A Fairy Tale of Two Cities》（2018）— 照片鳴謝：7A班戲劇組

破天荒獲康文署及藝發局同時資助

一休表示，其實在試演舉行之前，他已經向藝發局遞交了演出資助申請，一心打算若申請成功，就可以將《2097》製作成完整的長劇版本。可是，後來藝發局的資助雖然獲批，但金額卻並不足夠，於是他就嘗試直接聯絡康文署，並呈上展演的片段。從片段中他們既見到創作主題，也見識到韓國演員的水平，因此很快也同意資助。然而，由於涉及到邀請海外藝術家來港，故此無論哪一邊的資助額，其實都不足夠成事，因此一休就大膽詢問能否取得合併資助。

一向以來，藝發局都十分鼓勵受資助者去爭取額外的資助，但過往由康文署主辦的節目，並不能夠同時取得其他資助；直至康文署由主辦節目，改為主要提供資助，令藝團不得不面對票房壓力，康文署就因此不再反對，甚至更加鼓勵演出製作同時取得其他資助。同時，康文署的演出資助亦轉為由藝發局作行政管理，一休提到當時業界還很擔心，在藝發局接手資助管理後，會否為藝術家帶來更多更大的限制，但正是這個資助模式的改變，為《2097》提供了一個極佳的機遇。縱使沒有先例可援，兩個資助單位起初也不知道該如何撥配資助，但經協商後，大家都同意藝團將不同類別的支出，分別計入其中一方，《2097》才得以破天荒獲得雙方的資助，可以繼續發展。

初步解決了資助額不足引致的預算難題後，康文署考慮到距離建議演出日期的日子有限，創作時間不足，遂提議不如資助兩個階段的演出。過去資助機構的要求常為人詬病，藝團往往要在八個月內創作並演出，情況並不健康，因此很多藝團都希望署方考慮會否有多於一年的時間去建構演出。難得的是當時康文署的經理主動提出，建議先於牛棚藝術村進行一個展演，然後才再有劇場內的正式演出；牛棚的版本可以是一個讀劇加唱歌，即使未完成所有歌曲也可以。不過最後於二〇一九年三月，在牛棚12號單位上演的版本，不單比首次展演的版本加多了兩三首歌曲，整體上更發展至一個相當完整的七十分鐘演出。



《2097: A Fairy Tale of Two Cities》(2019) — 照片鳴謝：7A班戲劇組

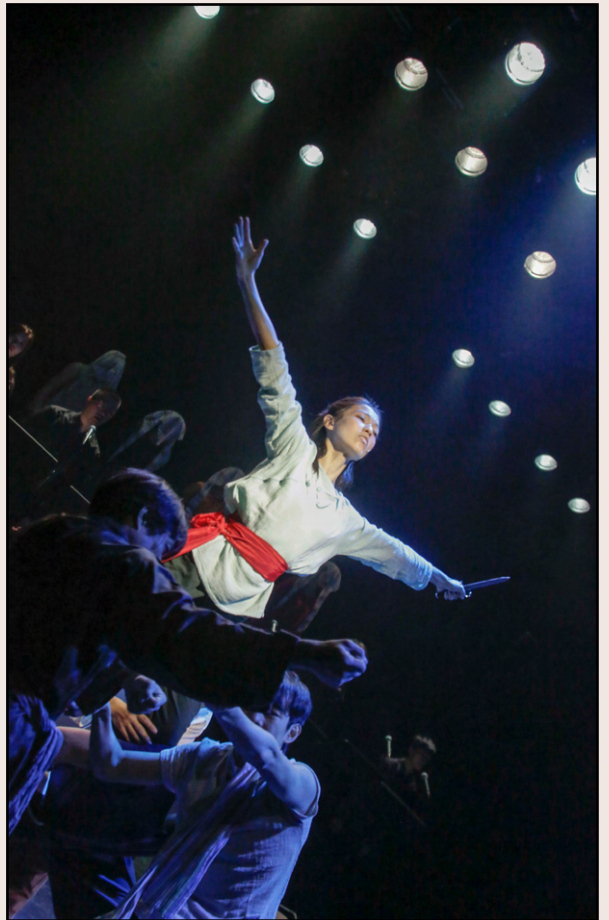
透過兩次展演與持續創作，《2097》慢慢由一齣加插了歌曲的戲劇，逐漸變化成更接近音樂劇形式的演出。一休認為音樂劇有其獨特的戲劇效果，往往不是傳統話劇可以做到，例如有些內容如以歌曲表達，比純粹利用對白或其他方式去呈現，來得更加合適。好像劇中提到在市政廳慷慨就義的一場：由韓國女演員飾演的學生領袖，亦代表了當時留守市政廳的學生眾人，明知天光軍人攻進來一定會死，但卻堅拒不走的行動，實在要有幾分詩意與距離才合適，才會動人，若直接用說話去講，那就會變成另一回事。此外，現實中韓國人與香港人言語不通容或無法對話，但在劇中大家卻可以一起同台唱歌，帶來不一樣的可能，而且二人同時在唱，也模糊了語境指涉，提供不同的解讀可能，可以更靈活去呈現牽涉歷史元素及不同時空的場景。

可惜原來會在大會堂劇院上演的最後公演版，最終亦難逃因疫情而被取消的命運，但一休表示，在發展劇本的過程中，令他更加明白要發揮音樂劇與話劇的不同，嘗試更多靈活多變的敘事模式。而他亦相信這個創作不只會有第三階段的演出，並且會在這個作品之外，繼續以音樂劇的形式去探索，生出更多有關香港與韓國兩地的創作。

回顧二〇一九、
二〇二〇年的四齣
音樂劇作，看本地
原創音樂劇的發展
新模式

《一水南天》 從圍讀演出到踏上大舞台

同樣由劉穎途負責作曲的《一水南天》（下稱《一》），其創作與發展過程就比《2097》來得更加漫長和艱辛。編劇張飛帆提到《一》的創作，其實是源自溫迪倫最先提出的合作建議，看看劉張二人能否攜手創作一齣全新音樂劇。張直言當初純粹只有一個信念，就是要創作一齣與香港有關的史詩式音樂劇。張指一齣像樣的音樂劇，是絕對沒可能在數個月內創作出來，所以他跟劉二人就從二〇一三年開始醞釀，在沒有任何實在的搬演製作計劃前提下，斷續地在劉的錄音室內建構發展。張形容那時候十分痛苦，事關往往要在其他工作以外，偷時間去創作一齣未知何時才有機會搬上舞台的音樂劇，感覺就是不斷地消耗自己。



《一水南天》（2017）— 照片鳴謝：演戲家族

後來在「演戲家族」的支持下，終於在二〇一七年底，能夠跟「香港話劇團」合作，在其黑盒劇場內舉行了七場圍讀演出。在創作初期也給了不少意見的溫迪倫，擔起了圍讀演出的導演一職，帶領著一班大部分為半義務的設計與演出團隊，把整齣史詩式劇作以相對簡約的方式在黑盒劇場內呈現出來。而這個圍讀演出版本，亦促成了與「香港舞蹈團」的合作，在他們的支持下，終能夠趁著二〇二〇年六月劇院短暫重開時，把《一》劇正式搬上舞台。

張飛帆提到他們在落實進行圍讀演出之前，其實也申請過藝發局的項目資助，以進行《一》劇的首階段圍讀工作坊，可是當年的申請最後並未成功。張懷疑那時候負責審批的同儕審批員，可能根本不理解工作坊演出到底是甚麼，所以最終未有支持申請。而事實上，完成了演戲家族那一次圍讀演出後，業界才開始明白先以工作坊的方式試演，才是一個正常的做法。所謂試演能夠行出一條路，既可以幫到作品去完善創作，也能給觀眾與潛在投資者看到劇作的潛質，最終可以成為正式演出。特別是成本較大的音樂劇作，可以透過一些小型的平台展演，加入兩、三首歌，便已經可以讓人知道能否發展。張認為這個概念或者需要一些時間建立，但長遠來說，若有專為支持不同劇作去作階段性展演的基金出現，肯定能為整個創作生態帶來正面影響，而香港正是需要這樣。

張飛帆還表示，《一》劇有其獨特的吸引力，就像一股奇怪的魔力，讓每一個參與其中的人，都願意為這個戲多做一點。因為公演版由香港舞蹈團主辦，圍讀時有份參演的演員，除了陳健豪外，其他都未能保留，但大家都仍然十分支持，更有些朋友看了不只一場。即使是過往未曾合作的人，在過程中都願意花很多心血去成就這個製作，例如佈景及服裝設計葉卓棠，從圍讀到公演也一直很用心投入；就算是香港電台派來拍攝公演的導演，也為了做好演出錄影，事前跟足排練，細心了解演出，令張感到相當感恩。

成立公司便利商業推廣發行

雖然《一》劇在創作之初，連是否有機會正式搬演也未知，但直至落實圍讀演出，大家便開始對這個製作添了信心，終於看到此劇能搬上舞台的曙光，張飛帆、劉穎途及溫迪倫三人遂在二〇一七年成立一水南天有限公司，以公司的名義去共同擁有及管理與《一》劇有關的知識產權（IP）。

這個做法在電影圈十分普遍，但在香港的舞台劇界卻較為罕見，過往的例子也許只有九十年代的「春天舞台」。張飛帆認為一般音樂劇的壽命比傳統話劇的更長，也應該要更加長，事關音樂劇的創作與成長期皆比傳統話劇的長，因此自然冀望可以有更長的收成期，故此決定透過成立一間公司去獨立處理有關《一》劇的事宜。他還舉例說，冰島的一個劇《死佬日記》，單靠銷售該劇的IP，就差不多撐起了Theater Mongul整間公司的營運二十多年。目前一水南天有限公司已落實會在二〇二一年內出版劇本及原創音樂，同時也在嘗試洽談不同的合作發展計劃。



《一水南天》（2020）— 照片鳴謝：香港舞蹈團

一定要放眼南中國及海外等市場。他指出，大陸的市場其實很大，好像《一》劇的演出錄影在香港電台頻道播放後，很快就有網民上載到內地的bilibili平台，之後更有人以此錄影資源在內地舉行放映會。而內地的網民中，有為數不少的專業觀眾，即使《一》劇還未有機會在內地上演，但已經在網絡及社交媒體上引來不少討論，足見本地原創的粵語音樂劇在內地有一定的吸引力，市場潛力很大。

不過由於近來的政治氣候變得不明朗，短時間內就算在香港要再演《一》劇，亦有一定難度，但張認為未來總會有方式讓《一》再現，畢竟作為全職創作人，仍然會繼續創作，也會想辦法去做。

《大狀王》

難得充裕的創作資源

至於同樣由張飛帆編寫的《大狀王》（下稱《大》），又是一個絕不一樣的故事。《大》劇的創作概念源自高世章及岑偉宗，事緣他倆早已有意創作一齣公堂戲，就如《審死官》那樣，但就未有任何故事情節。後來岑於二〇一五年，把這個概念告訴張飛帆，前提是不要周星馳那一種演繹。張就想到跟宋世傑相反的角色方唐鏡，由此構思出一個有關救贖的故事，並寫了一兩頁大綱。

大約一、兩年後，西九文化區就提出合作，委約高世章、張飛帆及岑偉宗三人參與《大》的創作，自此音樂與劇本的創作就同步進行：從先做分場，到故事怎樣鋪排，再考慮當中會有甚麼歌曲、如何用音樂去說故事……整個演出的劇本、音樂、歌詞就是在二〇一六至二〇一八年間，由主創三人慢慢做出來。及至創作後期，就再有西九文化區管理局表演藝術主管（戲劇）劉祺豐以戲劇顧問的身分加入，聯同導演方俊杰一同打磨創作。

《大》劇最初打算由西九文化區自由空間自行主辦，但礙於他們還未有自己的製作團隊，而若要為此製作去特別聘請，亦似乎不太划算，所以最後決定另找有能力的劇團合作，故此就有了香港話劇團的加入。張表示西九文化區的委約，最大幫助是能夠為創作提供空間，其團隊既沒有限制創作，更會在適當的時候給予意見，而且西九也有豐厚資源，能夠在創作過程中邀請演員來試戲，進行第一次試演，之後再在戲曲中心大劇院舉行預演，在收集意見後再作修訂。在香港來說，有這樣的創作時間與發展空間的確是十分奢侈。



《大狀王》（2019）— 攝影：Carmen So 照片鳴謝：香港話劇團

回顧二〇一九、
二〇二〇年的四齣
音樂劇作，看本地
原創音樂劇的發展
新模式



《大狀王》（2019）— 攝影：Carmen So 照片鳴謝：香港話劇團

與高岑合作，獲益良多

張飛帆回想起第一次為音樂劇編撰劇本就是《一屋寶貝》，那時候已經是跟高世章與岑偉宗這對粵語音樂劇黃金創作組合合作。由於音樂劇中的對白，往往要透過歌曲去講，所以一般都不會先寫劇本。他們的創作過程，都是先大概有了一個故事，然後跟作曲去商討故事流程；有了流程，就可以鋪排角色的行動，並可以決定大概會用甚麼風格的音樂。

今次創作《大》劇的過程也是大同小異，首先有了大綱，再有分場，這樣高就大概知道音樂可以如何走，於是便能開始寫歌；而負責填詞的岑，就會根據劇本去為歌曲譜詞，有時候更會直接把張在劇本中的文句填入歌詞。張形容最理想的是能夠做到文本與音樂「腰馬合一」，我中有你，你中有我，不能夠分開。而在創作的過程中，他們也會經常

反覆思考為甚麼要用音樂劇去講這個故事？若話劇也可以，為甚麼還要寫成音樂劇？以《大》劇為例，最後大家都同意在故事邏輯上，以音樂劇形式去表達是合適的，因為那是故事中的故事，在茶館中說書唱戲，就如韓國傳統「盤索里」的說唱形式。

過去香港從來沒有一個編寫音樂劇的系統，很多人認為就是說說對白，唱唱歌。即使本地音樂劇的創作先鋒鍾志榮，當年其實也只是摸著石頭過河，透過觀看外國作品去了解，然後自己再去揣摩粵語音樂劇可以如何寫，程序上又有何異同。因此過去本地音樂劇都難免著重於抒情或合唱，較接近流行曲式，敘事曲卻不多。然而，音樂劇就往往可以用一首歌去說一整段故事，張提到《一屋寶貝》中，就有一首長達十數分鐘的歌曲，一口氣交代整段複雜情節，可說是那些年的一大突破，也讓他了解到音樂劇特有的敘事可能。

張飛帆認為香港絕對可以發展出大量優質的原創音樂劇，只是過去一直錯失了最好的時候，平白浪費了不少機會。他明言當年《一屋寶貝》應該可以走得更遠，但可惜因為種種原因未有繼續發展，現在亦因版權所限而未能再演；他相信若能將劇作商品化，說不定會比當年的《雪狼湖》更成功，讓更多香港人認識本地音樂劇。

《我們的青春日誌》

長演音樂劇作的實踐嘗試

對比一休與張飛帆，陳恩碩走的，則是完全另一個方向，他自二〇一四年成立「爆炸戲棚」，就決定以自負盈虧的方式去發展本地音樂劇作。陳一直對音樂劇產業的運作模式與商業架構甚感興趣，所以他在英國讀書時，無論大學或碩士畢業論文的題目都與音樂劇研究有關。回到香港，他希望可以透過實踐去探索如何將音樂劇商業化、擴大觀眾群、開拓音樂劇長演的可能。

邀請影視藝人及網絡紅人參演，是其中一個擴大觀眾群的方法，過去不少爆炸戲棚的演出也會見到一些大家熟悉的臉孔及身影。不過陳強調，他希望觀眾並不純粹是為了看個別藝人的演出而來，而且這個策略往往只能吸引到第一批觀眾，至於劇目能否長演，就必須要靠口碑。

《我們的青春日誌》（下稱《我》）於二〇一八年試演時，就完全沒有大眾熟悉的演員參與，不少表演者更是演出經驗有限，但作為第一輪試演，陳指出其重點不是要讓大眾去認識這個戲，而是要看看曲本是否理想，再根據實際演出效果去作出後續修訂。當時的試演在爆炸戲棚的自家劇場中進行，每場可容納約六十多觀眾，最初先開賣了十二場。由於大部分演員皆是素人，起初並未滿座，但演過兩三場後，其後的場次已全滿，後來就加至十六場，繼而於最後一星期更加開到二十場，可見單憑觀眾口碑，也可以吸引到一定數目的觀眾來購票欣賞。



《我們的青春日誌》（2019）— 照片鳴謝：爆炸戲棚

二〇一九年七月下旬，《我》劇於香港理工大學賽馬會綜藝館作正式公演了十場。陳提到當時野心比較大，嘗試把演出帶到一千多人的劇場裡演，但畢竟要靠首演時的一千二百位觀眾，很難拉來近十倍的觀眾量，所以就有需要引入大眾認識的面孔，故邀請了舞台劇觀眾熟悉的陳健豪、關寶慧，也有網絡紅人丁可欣、杜小喬等參與演出。本來劇團為這次公演共訂了三十場的檔期，可惜最後因當時社會運動等不確定因素，只演出了十場便結束；整體票房雖也有六、七成，但就未能充分測試到長演的潛力。

到了二〇二〇年，《我》劇又再次回到爆炸戲棚的自家小劇場上演。陳恩碩原來的想法是要做六十場，而所有演員當時亦已簽約演足六十場，可惜因為第三波疫情的關係，最終只演了二十七場就要中止。縱使這一次也有藝人參與演出，但海報上已沒有放上他們的名字，陳表示這是參考外國的長壽劇目，同時也借鏡韓國的小劇場，把宣傳聚焦於作品本身，以建立品牌為策略，而非演員身上。而很多來看這一版本的觀眾，都已經不是最初來支持的一班，而是他們的朋友的朋友的朋友……事實上，做到二十七場，真的要結束時，票房其實已完售了四十四場的門票，足見此劇若非受疫情影響，絕對能夠長演下去。

透過階段試演了解觀眾口味

陳恩碩認為外國的音樂劇無論在創作抑或製作層面上都發展得好，其中一個重要原因是他們會去雕琢作品。過往很多香港的音樂劇製作都是趕出來的，只是一年半載的時間就已經由零到落幕；外國要醞釀一個演出，可能需要三、五、七年的時間，然後還會作試演去收集意見。

陳恩碩創作時多數會一手包辦監製、導演、編劇、作曲及填詞，好處是風格必會較統一，但若由五個不同的人去做，就可以針對同一件事，作更多相互交流討論，故此他覺得自己的創作，其實更需要透過進行試演，去獲取別人意見。陳表示每個創作人都一定有自己的看法，但當局者迷，所以他常常會邀請前輩，或者同行顧問參與圍讀；而到了試演階段，有真金白銀買票前來的觀眾分享、指正、批評，就更能幫助創作人做出更貼近大眾的創作。

陳第一次進行試演的創作是二〇一五年的《我和青天有個秘密》，當時坊間還未有先試演、後公演的製作模式，皆因製作資源往往不足以去支持。但有了試演，其實對整個行業都有利，陳認為大家應要花更多時間去研究觀眾到底想看甚麼，才能夠捉到觀眾心理，皆因音樂劇必然是要面向大眾，走商業化的路。成功的外國音樂劇，每晚也會有八成非劇場的觀眾入場，靠的除了是創作上的計算，還有更多是商業上的計算，除了監製會在音樂劇上演前，把歌曲製成不同版本去派台宣傳，製作上也會追求吸引的視覺效果，劇情要挑動觀眾的情緒，還可能會有大型歌舞、奇觀場景，一切都計算得很仔細。

不過，未來陳就會先集中發展小劇場內的音樂劇作，因為自經歷過《我和青天有個秘密》在近一千位的新光戲院做了一個多月後，令他意識到香港暫時沒可能有足夠的觀眾去支持大型音樂劇長演。即使是在非政府場地，也有不明文的公平使用原則，需要租予一些固定客戶，因此若自己沒有大型場地亦難以維持；反而把音樂劇的規模縮小至每場百多人，每晚演，延續的可能性就更高。



《我們的青春日誌》（2020）— 照片鳴謝：爆炸戲棚

結語：展望香港音樂劇的未來

綜觀以上四齣音樂劇作的創作及製作過程，明顯各有各的不同命途，雖然它們無不受到那兩年間的社會運動與疫情所影響，而未能全部圓滿完成，但當中每個製作的融資與策劃經驗，都值得未來的創作及製作人參考。尤其是我們看到（工作坊式）階段展演愈來愈受到重視，除了讓一眾創作人可以透過如此安排而獲得更多回饋，也樂見資助方與投資者都願意支持，例如「香港藝術節」委約，預計二〇二二年推出的全新粵語音樂劇《日新》，亦剛在二〇二一年三月進行過工作坊展演，足見大家愈來愈接受這樣的劇作發展模式。

而從上述四齣原創音樂劇的定位，亦多少反映出近年本地音樂劇作的多元生態，既有大型史詩式的《一水南天》與中式奇情《大狀王》，也有跨國合作的中型音樂劇《2097: A Tale of Two Countries Cities》，以及兼具大小劇場版本的長演音樂劇《我們的青春日誌》；此外，這些製作的主辦與資助單位亦各有不同，從官方機構到自資製作皆有。誠然，要進一步在香港推動音樂劇文化，如韓國首爾般令其進化至一門主流的娛樂產業，尚有很漫長的一段路，但絕非沒有可能。

人才培訓方面，香港目前只有香港演藝學院（演藝）的演藝進修學院提供一年全日制的音樂劇課程，不過戲劇學院將於2022/23學年，在學位課程中加入音樂劇表演作為全新的主科科目之一，相信將可培訓出更多兼備音樂劇唱、跳、演能力的年輕表演者，投入音樂劇市場。另外，陳恩碩亦透露，他正在籌備一個音樂劇訓練課程，並會與資深媒體創作人鄭丹瑞合作開辦，將一些非專業的業餘演員，訓練成專業的音樂劇演員，除提升他們的唱歌、跳舞與演戲技巧外，更重要的是訓練長演的思維。

陳指出就算是演藝畢業生，也鮮有長演的訓練及準備，因為本地過往從來都沒有這類長演劇目。如何演足幾百場後仍然有感覺，在一星期內連演多天仍有力量，皆有必要加以訓練。他還特別提到，在香港的經濟環境與工作模式下，要聘請全職的專案演員並不現實；不過，不少參與他的製作的演員，本身都有正職，有一份穩定收入，但他們也願意

在合理的酬金下，付出不少時間參與排練，並在正職以外，於晚上演出。陳認為未來仍然會有很多製作，需要大量人才，而只要將一班有才華的人，提升至專業表演者的水平，並在長演劇目中，輪換兩、三個班底，讓演者的心理壓力與能量消耗沒那麼大，也會是一個不錯的做法。

回顧二〇一九、
二〇二〇年的四齣
音樂劇作，看本地
原創音樂劇的發展
新模式

陳瑋鑫

資深藝評及媒體製作人，自一九九八年起於港澳不同媒體上發表有關劇場、舞蹈及視藝等評論與專題文章，並為業餘劇團「友好戲體」創團藝術總監及「William et al. 創作研究室」主席，歷年創作過超過二十個小劇場及多媒體劇場作品。近年主要從事表演藝術研究、紀錄劇場創作及媒體教學工作。

香港戲劇概述 2019、2020

HONG KONG DRAMA OVERVIEW 2019 & 2020

版次 2022年6月初版

First published in June 2022

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、郭嘉棋*	Executive Editors	Yeung Po-lam, 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 香港專業戲劇人同盟 香港教育劇場論壇	Partners	Hong Kong Federation of Drama Societies The Alliance of Theatre Professionals of Hong Kong Hong Kong Drama/Theatre and Education Forum
設計	TGIF	Design	TGIF

© 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 www.iatc.com.hk

電郵 Email

iatc@iatc.com.hk

國際書號 ISBN 978-988-76137-6-3



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