

編按：本書文章處理作品、引用資料等格式，以作者提供的為準。

前言

香港當代編舞家作品研究（1980-2010）： 香港當代舞蹈歷史、美學及身分探求

文 文潔華

研究源起

香港舞蹈史、舞蹈語言及舞蹈與社會之關係向來備受忽視。舞蹈團體直至近年開始口述歷史計劃，同時發覺香港舞蹈資料嚴重斷層及零散不足。政府資助或贊助的舞蹈團體，演出及教育活動雖然活躍，且作品量豐富，然而有欠系統性的整理研究。個別作品的舞評，散見於報刊雜誌，但此等文章亦有待研究者梳理歷史脈絡、舞蹈語言的發展、瞭解香港中西舞蹈傳統與當代舞蹈的對話、舞蹈作者之間的互為影響，以及箇中多元的美學主張。本書深入研讀個別編舞家的舞蹈美學，連繫至創作間的共同社會文化背景，將對上述提出的整理及研究要求，有重要的基礎作用。

本書匯聚了港、台藝評人，共同對香港舞蹈作者的作品進行研讀及展開對話。曾透過研討交流，豐富彼此閱讀的角度，平衡論點，並藉比較方法，見出香港當代舞蹈的發展進程與身分探求。交流後的書寫，經由編者的回應及總結，可把焦點集中於文化脈絡的觀照及舞蹈美學的分析，作為舞蹈作者未來創作的參考。本書將直接促進香港當代舞蹈的藝術探索，使香港編舞家在國際上具文

化及美學定位，有助制定評估準則以及對作品意涵的理解，包括創作的動機及藝術成就等；亦可成為政府文康部門策劃及資助本地當代舞蹈節目的參考。

本書從舞蹈美學、身體理論及脈絡研究（contextual studies），評介六位香港當代編舞家的代表作；梳理 1980 至 2010 年間香港當代舞蹈的多元發展；評讀及闡述六位本地編舞家於此期間塑造的「香港身體」與社會文化場景的關係；分析六位編舞家作品所呈現的豐富文化意涵，以及作品內容對香港特殊文化環境的態度及回應。本書作者透過共同閱讀及討論，撰寫對六位編舞家作品的觀賞角度、比較舞蹈美學及文化分析；以跨學科（身體理論、舞蹈美學、舞蹈史、文化研究）方法，探討香港當代舞蹈創作中的藝術實踐及文化身分。

舞蹈藝術在香港，相對於戲劇、電影、視覺藝術及其他藝術媒介，一直未有受到廣泛討論及深入研究。舞蹈藝術意涵豐富，雖然主要是身體語言，但其對塑造及再現一個城市的身體主體，以及其與文化環境的互動關係，早已受到哲學界、美學界、藝評界及文化研究的關注。編者於 2014 年與香港「城市當代舞蹈團」合辦「香港當代舞蹈：歷史、美學、身分」研討會，內容涉及香港當代舞蹈藝術及其社會意涵，反應熱烈，引發了此項研究計劃的構思。本書擬將主題放置於香港回歸前後共三十年（1980-2010）的文化場域，以創作的個案研究進行閱讀及思考。

香港舞蹈自上世紀七十年代末開始有專業藝團，九十年代陸續有小型專業舞團成立，以及獨立舞者投入創作。編舞者以舞蹈呈現時代，表達對文化的思考和體會，並處理日復一日的生活經驗。1984 年香港演藝學院成立，舞蹈學院亦設有芭蕾舞、中國舞、現代舞三個主修，把學科規範與專業培訓結合。學院網頁說：「舞蹈是一門可啟迪世界、生命及人類狀況的藝術。舞者及其他藝術家是每個社會的精神心靈，他們反映社會的價值、信念、希望和抱負。」自一九九〇年代起，當香港踏入後過渡期，在「六四」與「九七」之間，對香港舞蹈的關心也

直接關乎文化身分。在主權移交的歷史前提下，香港的生命感受如何以舞蹈呈現？有關研究及香港舞蹈發展的論述，曾出版有李麗明的〈香港舞蹈發展概論〉（《舞蹈藝術》1992年第四期）、楊裕平的〈《香港舞蹈評論集》簡論（兼序）〉、曹誠淵的《新浪潮之前》、盧偉力的《舞蹈文字》等。主權移交之後，更陸續見大型論述，首先是中國大陸《中國近現代當代舞蹈發展史（1840-1996）》中近五十頁的〈香港舞蹈發展概況〉，接著是香港本土的《香港舞蹈歷史》、《舞緣·舞故》等，均顯示了對有關課題的關心。

評論者認為「時代動蕩而有感，情動於中而起舞」；舞蹈是文化選擇，「舞甚麼？」、「何時何地舞？」、「舞？」均是研究舞蹈及舞蹈藝術的範圍。此外，香港舞者的身體語言亦起了變化，這些變化，象喻層的、實體層的、抽象層的，都反映在近年的作品中。愈來愈多香港編舞者挑戰舞蹈的美學基本原則，引入生活節奏、戲劇元素，甚至引入非藝術處理，構成了「泛舞蹈」（extended dance），回應時代及社會的急劇變化，呈現當代的生存感受。香港舞蹈的身體探索，也同時察閱如何以身體呈現香港人的身分面相、意識形態變化、文化的參與、價值與身體美學的建構。

盧偉力、洛楓、劉玉華等舞評人，近年亦曾出版舞評集，以個別舞蹈作品評論為主，作出了對上述課題初步的探討。已出版的舞評，對象多為演出的個別舞蹈作品，掀起及題點了一些饒有意思的關注，但仍有待系統性的研究工作，以及加入舞蹈、身體及文化理論等思考，為個別香港編舞家的藝術探索，以及創作中與「香港身體」有關的呈現及社會意涵，作出整理、陳述及反思。這正是本書的前題。研究問題包括：編舞者的舞蹈美學及創作特色、題材及藝術選擇、其當代舞蹈作品的中西影響、舞蹈中呈現的「香港身體」、編舞者對性別、香港生活、文化環境及廣泛的政治議題的回應及態度。

研究對象

依此思考出發，本書即選出六位同期活躍於本港當代舞壇的編舞家，探討他們從一九八〇年代以還，近三十年的代表作中的舞蹈藝術風格、美學變化與發展。**此六位編舞家為錢秀蓮、黎海寧、梅卓燕、伍宇烈、潘少輝及楊春江。**他們有著相近的背景，在香港生活及成長，接受專業的舞蹈教育，曾與國際編舞者作出交流，並在本地當代舞壇別樹一幟，於舞蹈教育、編舞創作、藝術性舞蹈表演等方面富有影響力。

研究關注六位編舞家於作品中如何塑造「香港身體」，以及在舞蹈中如何展示對香港社會及政治議題的知覺與態度；並特別著眼於六位編舞者彼此所曾經受到的共同影響（如德國的翩娜·包殊 [Pina Bausch]、「香港舞蹈團」的江青、台灣「雲門舞集」的林懷民等），以及彼此在香港互動及互相參詳的關係。他們其中曾在香港生活及成長，於同一平台上創作（如城市當代舞蹈團），但各放異彩。他們或從個人生活出發（如梅卓燕的《日記》系列），或與傳統中國名著接軌（如黎海寧之《九歌》、《女書》），或響應西方現當代藝術及中西文化的交融（如錢秀蓮的「武極」系列），或思考舞蹈創作與香港社會場域的關係（如潘少輝之《後獅子山下的遊園荊夢》），或呈現身體與性別的議題（如楊春江之《靈靈性性天體樂園》），或探索舞蹈作品所能「體現」的「香港性」（如伍宇烈的《糊塗爆竹賀新年》）。本研究的作品對象均展現了豐富的舞蹈議題，拓闊了地道生活與藝術舞蹈的互動，並尋找及塑造了香港的藝術性身體。

研究計劃對黎海寧及梅卓燕的編舞閱讀，將參考德國舞蹈家包殊的舞蹈劇場理論。黎與梅跟包殊有個人及舞蹈藝術的交流，並曾跟她合作。她們對包殊理論的演繹和汲收，在香港影響了一代的編舞者。包殊善用劇場表現手法，呈現各種身體互動的可能，並把舞蹈作為有意味的生活關係論述。本研究亦將以環境美學中人與自然及社會的主客互動觀，闡述潘少輝如何在香港倡導環

境舞蹈。關於楊春江作品的身體議題，研究參考將包括東方的身體觀以及凝視（gaze）理論中的主客體關係張力，如何在他的舞蹈中得以重整及消解。至於伍宇烈舞蹈的「香港性」，解讀參考將包括後殖民理論以及箇中的文化身分策略。錢秀蓮的中西舞蹈觀，部分可總結為道家陰陽關係的閱讀，此點將觸及香港當代舞蹈裡的「中國性」，正有待本計劃從比較美學及文化研究的考慮作出補充。

■ 舞蹈哲學

美國美學家蘇珊·朗格（Susanne Langer）以虛幻之力來探討舞蹈，並認為沒有任何一種藝術，比舞蹈更不能得到恰當的理解；¹ 包括舞蹈其實表現了甚麼？創造了甚麼？跟其他藝術和藝術家、現實世界的關係如何？朗格最關心的，是人們早已放棄了以簡單和直覺的掌握來理解舞蹈。

朗格認為直覺中的舞蹈，呈現的是表現姿勢中的「基本幻象」，而此等虛幻之力，其實便是生命的運動、情感的形式，表現了舞蹈創作者的願望、意圖、期待和要求。舞蹈是情感的信號與象徵；是編舞家精心建設的一套「確定和緊密相聯的符號系統」，呈現於肉身所產生的物理力場之上。² 沒有其他的藝術形式比現代舞蹈更能如此直接地表現自我；而其中的意涵，便是藝術家們在世界中發現的真實，很想將之展示給自己的同代人知道；³ 所以別小覷這些看似虛幻、現實消失其中的表現性力場。

從前唸美學的時候，便思索朗格依文化哲學家卡西爾（Ernst Cassirer）思考中所強調的虛幻力場，我因此而非常專注地觀賞舞者在舞台上的跳躍、旋

1 蘇珊·朗格著，劉大基、傅志強、周發祥譯，《情感與形式》（北京：中國社會科學出版社，1980年12月），頁193。

2 同上，頁199。

3 同上，頁207。

轉、踢踏，以及看似掙扎、抽縮、在台板上盤展以及各種忘我的動作，其後同意朗格所說的，舞蹈的作品曾經威懾、淨化以及啟迪心靈。⁴ 朗格也強調肌肉現象；說獨舞的人由於肌肉帶節奏性的動作，以及所感覺到的身體線條，才躍入了他作品的基本幻象或所謂虛幻之力裡頭。在這前提下，我們才會談到與現實的分離、藝術性的轉化以及動作的象徵性，以及瑪麗·維格曼（Mary Wigman）所說的：「每個有創造力的人都具有自己的特定主題，從個人的經驗中引發，在肉身線條的光彩以及層出的變化中形成整體的循環，並達到自身的圓滿。」⁵

朗格緊從其師卡西爾以各種文化藝術都為符號系統的說法，來闡釋舞蹈經營的虛幻力場。總括一句：人是符號的動物，而舞蹈則是生命力和情感的形式。儘管卡西爾的理論備受爭議，朗格則強調並不抽象或離地的舞蹈整體觀，甚至談及身分問題。舞蹈的張力，展示的是充滿情感的人生，且作品往往是一條從緊張到解決的生命溪流，箇中有個人的生命感及身分感（sense of identity），因而作品滿載著特殊性、複雜性的情感互動。⁶ 在這兒尤其想到黎海寧及梅卓燕的舞蹈。

編舞者以及舞者的表演，使符號化作品的呈現及有機的多重性。兩者皆無須在現實的個人歷史裡經歷過作品所敘述的情感和敘事的啟迪。曾熟練運用舞蹈語言的身體，溯出了具個人特性及特殊情調的述情形式，從而將之對象化為作品的客體。依直覺理論，創作和觀賞是對作品形式的掌握與認識的活動，是直接的洞悉力，特別是各種形式的一致性、對比、整體合成、和諧性與獨特性，特別能應用於如蒙德里安形式主義的構圖以及表現性的舞蹈。朗格指出直覺有其邏輯性的頓悟，而對舞蹈的理解，便是從直覺如何領受整體表現的情感

4 註1，頁227。

5 同上，頁235。

6 同上，頁431。

關係、表現力和形式而開展。⁷ 她的總結同樣應用於舞蹈：「凡是沒有願望和衝動去表現任何東西的作品，都不能算作藝術品。（當然還有表現力的高低和優劣）……藝術家的生活大體上就是與之鬥爭並不斷取得勝利的一場戰爭。」⁸

在本書的開始先談朗格，是因為她那卡西爾式的主張為閱讀舞蹈提供了有用的序言，即以藝術家的工作為創作情感的（身體）符號，必須巧取，使想像性的身體動作表現無阻，而符號的重要價值，正在於它們能表現超越或超乎了創作者個人自身經驗和歷史的意念。以舞蹈為符號的說法，當然會同樣遇上對卡西爾理論的批評，包括海德格（Martin Heidegger）於一九二〇年代所曾提出的，說卡西爾的符號學並未能清楚認定人性如何受到肉身的限圍，使之不能單從觀念、概念與理念形構世界。關於這一點，卡西爾在其遺著《論符號形式的形上學》（*Zur Metaphysik der symbolischen Formen*）中已有變調，即肯定對生命基本現象（包括肉身）要進行知覺現象學的研究（在這兒想起梅洛·龐蒂的知覺現象學），才可為文化哲學奠下基礎。這點顯然來到了他的後學朗格，為符號論補充了較為妥當的生命、情感與表現力等註腳，且為理解生命力形式的舞蹈，提供了有效的理論工具。

卡西爾或新康德主義的主觀觀念論傳統，常被指忽略了客觀世界。在藝術論的意義下，即作品在客觀世界展示時如何被評價及接收。朗格在談作品與觀眾的關係時，補充說明了藝術，包括舞蹈，不可或缺的社會意圖。之前所談到的直覺掌握，作品的意涵便也在觀眾的直覺活動中創造或產生。朗格或許強調作品的表現力，但表現力亦不直接決定觀賞主體在其個人的直覺中會作出「翻譯」，這亦不應是朗格所說的「理想觀者」的意思；其中牽涉的是觀者自己的情感。本書探討本地編舞家們的舞蹈作品，會以朗格以下的說法作基礎：「只有作品是真實的，它所表達的情感才能成為普遍；作品往往受其符號的約束。把

7 註1，頁440。

8 同上，頁444。

藝術符號化，就是為觀眾提供一種孕育感情的方法。」⁹ 依我看來，本書的評論者，無一會懷疑其研究的編舞家作品有其真實基礎。

依朗格的提示，任何一位觀賞者在與作品的邂逅裡感受興奮，那可以不是個人的，而是整體人類精神所可能達到的一種深度；包括作品中的社會意涵帶來的震撼和影響，那是透過無論創作或欣賞者，都在美感直覺的過程中，掌握到表現力的形式。¹⁰ 本書所研究的資深編舞家，早已構成了朗格所說的「直覺預感」，即觀眾們在幕開之前對其作品的期待與預見；期待著的是「風格」，亦即重要的形式與結構性的表現力。黎海寧的作品如是，梅卓燕的、伍宇烈的……。

本書編寫的信念，用了朗格在跟卡西爾相比之下，更為實在的看法：

- (一) 一個時代的所有藝術品皆以追求那時期最有活力、最有表現力和最具代表性的作品；當它們愈趨接近的時候，那個藝術時代便告終。¹¹ 這個看法相當有啟迪性。本書回顧本地當代舞編舞家的創作三十年（1980-2010），這三十年來的表現力的共融，真的代表了一個香港舞蹈的年代嗎？新的舞蹈年代正在形成，還有待「直覺預感」的產生？我們況且知道，香港重要的舞蹈作品亦同時與香港的社會以及舞蹈觀眾共展同生，共渡興衰。
- (二) 本書以表現力來探討有關的舞蹈作品，如果表現力沒有可供量度的標準，每位編舞者都在尋找表現自己的信念、理念以及情感的形式，評論家所做的，便是陳述、閱讀及掌握作品中的重要形式，認知其中與身體感知、生命力、情感、肌肉節奏、精神需求以及與社會環境的互動等關係，包括希望與失望、控訴與妥協。¹²

9 註1，頁440。

10 同上，頁462。

11 同上，頁464。

12 同上，頁473。

(三) 以舞蹈為一份公有的財產，因為舞蹈所展示的所感知的生命，是不同文化的核心，是共享和鍛煉情感的場所。生命符號化、象徵化了，周遭的看似平凡的一切在舞台上顯得重要，且美麗起來。¹³

本書的寫作出自一份尊敬，看我們的編舞家如何如朗格所說的，為了表達而竭盡全力，被她 / 他們心中的理念迫使，發展每個細微之處，活躍每個細胞，直到他們的慾望得到滿足。¹⁴

錢秀蓮

錢秀蓮的編舞研究提供了早期現代舞編舞家在香港創作的重要資料。研究指出一九八〇年代，中國改革開放，中港文化交流活躍，港英政府亦引入了國際著名的瑪莎·葛蘭姆 (Martha Graham)、艾文·尼可萊斯 (Alwin Nikolais)、梅西·簡寧漢 (Merce Cunningham) 等現代舞團來港演出，鼓勵了本地的舞蹈工作者如錢秀蓮等到美國學習，創作舞蹈的新方向及一己的「動律感」；並同時發揮感性與理性，中國題材與西方舞蹈形式結合的舞蹈。錢經歷了香港現代舞初期資源與素材貧乏的年代，但令她有更廣闊的自由探索的空間，從道具到舞蹈語言，在實在與抽象、中國戲曲與西方極簡主義之間迴蕩，海闊天空。

錢秀蓮重視動律感，也喜歡採用象徵性的道具與舞台裝置，以及跟之而互動的舞蹈。但錢的作品並不算高度抽象，像信號 (sign) 多於符號；不時加插香港的地道語言和可供對號入座的代表意涵，包括色彩與身體慾望的關連。錢的舞蹈亦富分析性，如鍾冠怡在文章中提到的中國舞動律解構，如何用擬似設計

13 註1，頁476。

14 同上，頁474。

學的點、線、面以及切割、幾何等形式，再以立體主義或動畫，解構中國的傳統舞蹈，並為其後來「武極」系列的動作及律動作編舞形式的準備。錢延續對中國舞動律的分析與形構，並加上不同的中國書法體來作編舞的本體，舞出篆、隸、楷、行、草書法的形態和動態，並以身體動作的力度呼應著，其後更延續至《敦煌》畫記中的舞姿。

鍾冠怡總結錢秀蓮舞蹈的表現力為「道具意象化」及「動律解構拼貼法」。我從中看出她的創作與香港「新水墨運動」後視覺藝術家相近的創作方向，只是現代舞的發展有點步視覺藝術的後塵，晚了大概一個十年。鍾冠怡說錢將其所曾學習的拉賓動律法，以分析思維解構並重組中國舞及其肢體的動律，又把中國書法的律動應用於其舞蹈；箇中以西方方法應用於中國藝術媒體，並強調中國藝術本體的精神內涵。這點在鍾冠怡閱讀錢秀蓮「武極」系列之五，談到「意、氣、形、韻」等中國美學精神時至為明顯，還有「武極」之六及七中，人體跟大自然五行的關係。

在此很自然地想起了本地視覺藝術家靳棣強，其於一九七〇年代以設計師的身分對中國傳統山水「開刀」。他也善用了在香港生活和創作的優點，汲取涉獵中西現代藝術，勇於嘗試。他參考西方的「硬邊油畫」、「機械性水彩版畫」，以及「寫實素描」等技法，思考並實驗如何應用於中國傳統山水畫。靳的畫面常以上下對稱、倒影、左右對分等為骨架，再從中國傳統的造型法，抽取合適的山石形狀，填入空間。例如將廬山的煙雲縹緲、群峰起伏，用了四等分的分割畫面，以呈現廬山多變的面目。如此融合了設計、幾何、傳統皴法及水墨技法等，被認為是豐富及發展了國畫傳統。惟評者亦同時重視如何以新手法帶出中國的藝術精神。

鍾冠怡談錢秀蓮二〇〇〇年代的編舞，從太極源流到「武極」系列，探討並表現宇宙動態平衡之圓的最高原理，包括宇宙之圓、傳意之圓、運行之圓、

精神之圓、形意之圓、生態以及境界之圓，而最終返回人之本體，闡意其為恰當。如此舞蹈追求之圓，亦令我想起剛逝世的本地視覺藝術家韓志勳畫作中經營的圓，以平面及立體感不斷臻而又臻，無止境地表達之圓。他同樣以西方現代藝術手法，捕捉中國宇宙論裡「循環交變」、「此消彼長」以及形上學等原理。可見香港藝術家在殖民的第三空間，「非中非西」及「亦中亦西」的處境裡的自由尋索。

對中國藝術精神的現代舞表達，錢秀蓮的符號乃太極「S」形的動勢。鍾冠怡見出其中的中國宇宙論，即從身體姿勢、律動以及線條表達陰陽的相互制約，消長平衡。鍾冠怡並指出錢秀蓮舞蹈表現力的「S」動勢，跟西方現代舞之差異在其以中國宇宙論的律動為本體，以太極之圖為依歸，跟西方現代舞的任意性和寡頭的表現性相比，呈現出不同的格調。

黎海寧

國立臺北藝術大學舞蹈研究所的陳雅萍教授，以「香港作為方法」為主題，闡釋香港編舞家黎海寧作品中的「肉身敘事」。對「香港作為方法」的理解多元，其中包括香港在殖民與後殖民處境中求存，藉混雜性文化身分在經濟、市場以及藝術創作中「獲利回套」。陳雅萍對黎海寧作品的表現力觀察入微，精闢的見解在文中主要環繞其作品《革命京劇——九七封印》（1997）、《雙城記——香港、上海、張愛玲》（2010）以及《女書》（2007）三個代表舞作的閱讀，從舞台見出城市，並總結其中多維敘事的「立體編舞手法」（volumetric choreography）。「Volume」容積的意涵超於立體，陳雅萍引用建築史學者巴里·謝爾敦（Barrie Shelton）、賈斯蒂那·卡拉奇威茨（Justyna Karakiewicz）及湯瑪斯·柯萬（Thomas Kvan）的「強城之邦」（intencity）的概念，從密集建築群到運輸網絡到如大都會（metropolis）的廊道、天橋等穿梭設計，討論香港城

市設計的三維「運動體系」與活其中的生命力。陳雅萍說運動體系化顯成黎海寧的容積編舞，其中的多重性包括：

- (一) 混雜性文化的香港意味，使多重多樣的意識形態及身體語言在媒體上浮動交結（包括流徙、游移及混雜多元性的符號化身體）；
- (二) 作品牽涉到的是殖民地居民、女性及舞者的邊緣位置，因而充滿隱性的背景，包括「中國」、「父權」中心等對立面。可見黎海寧的舞蹈張力，來自生活和思考中異常真實的霸權；
- (三) 符號化了的身體語言。除了舞蹈動作，還有充斥於社會擠迫空間的文字、符號、聲音、節奏，以及黎海寧別具匠心的選樂片段。她對音樂的選擇，世故而又獨當一面。所有配合的表現元素，有機地互動一起，不著痕跡。

陳雅萍善用亞巴斯（Ackbar Abbas）對香港文化消逝性（disappearance）的政治分析，特別提到他所介紹的「符號套利」化的過程，在我看來這是對朗格沿用卡西爾的符號系統，提供了極地道的處境可能。依她的說法，黎「藉由不同時空的軸線、不同角色的觀點、不同文化脈絡之間的翻轉交錯，凸顯或映照出暗藏表象之下的權力傾軋與複雜幽微的心理變化。」陳雅萍還提到多音複重之敘事位置及觀點，刻意中斷和諧的傾向。符號化的呈現在評者眼中是個多重的有機體，包括舞台上呈現喻示來港遊客消費的疾速與狂妄，以及感情關係的拉扯、糾纏、斷裂與失落。陳雅萍的觀察，勾勒了黎海寧舞蹈符號化的精密策劃。例如寫張愛玲的《雙城記》，舞台上整合了張愛玲多篇作品中的角色及人物關係。舞蹈的意象竟在喻示感情的絲線，此一頭關係的愛怨交纏，轉手又是另一條斬不斷的情絲，藉另一個故事呈現，在舞蹈上延綿。

黎海寧自是一個愛作研究、資料搜集、對題材的真實面仔細思量、並尋構意象的編舞家。其作品滿載不同的故事，內裡的人情關係往往超出單個作品，

因而戲劇性以及舞台性是其舞蹈表現力的在地重心，當然還有身體。有些意象是顯而易見的，如作品《女書》中喻示女人生理及生育現象的紅巾，以及舞者楊怡孜以紙磨擦身體各部的設置方式，便被陳雅萍形容為「以觸覺感官取代慣常的視覺為主導或主線的經驗」。作者更一再重溫黎海寧如何結合舞蹈與文學、動作節奏和文字，在舞台上互相交錯，平行和矛盾性的編舞策略，內裡有滿足的後殖民及性別政治思考，藉著時隱晦時明顯的意象表達，還有觀眾或許已耳熟能詳的小說故事、歷史事件及文字（張愛玲、西西、黃碧雲）。陳雅萍因而以複雜多重及「擁擠美學」來形容黎海寧的作品。除了亞巴斯，陳雅萍更非常善用茱莉亞·克莉斯蒂娃 (Julia Kristeva) 在其《詩性語言的革命》(*Revolution in Poetic Language*) 中對女性書寫的精闢分析，閱讀黎海寧的創作，關於香港的、關於女人的；跟黃碧雲的文字在黎海寧舞台上的選取和呈現響亮呼應。其結論一語中的：(黎)用立體而多重的「語意」(the semiotic)，取代單一而獨斷的「象徵」(the symbolic)，如此豐富了朗格的舞蹈符號論述。

梅卓燕

洛楓對梅卓燕作品的詳盡閱讀和研究，嚴謹細緻，令人敬佩。正如她自己所說的，從 2006 年開始看舞，親身接觸梅卓燕較後期的作品，以臨場觀舞的直接經驗出發，思考作品中的性別和文化、舞蹈語言與美學。她先以梅卓燕的個人自述出發，從生活遭遇與成長經驗作閱讀的資料準備。梅卓燕在一九八〇年代加入香港舞蹈團習中國舞和芭蕾；在舞蹈團的演出經驗中，隨舒巧學習揣摩人物角色，如何讓感情流入舞蹈。一九八〇年代末至九〇年代，梅有機會在紐約跟隨葛蘭姆及簡寧漢舞蹈團學習，接觸後現代舞的「接觸即興」，影響了她其後的編舞創作。

洛楓亦提點了梅卓燕編舞的三大面向：東方與西方、傳統與現代，以及在

香港生活和創作的混雜文化。在如此自由、豐富的文化土壤上，即使公共的資源和支持帶著不少限制，但眾編舞者各盡其才，隨著個人的氣質、喜好和價值取向與藝術涉獵，自成一格。梅卓燕跟楊春江對自己的身體所能造就的都十分熟悉；楊春江的跳彈力與梅卓燕如洛楓所形容的「流麗多姿」同樣觸目，令觀眾印象深刻。楊春江融會了他所認識的中國音樂與醫學，梅卓燕則在自己的舞蹈裡注入中國繪畫筆觸的舞袖飄揚，還有詩的意象手法，這些都在洛楓的訪探中敘述清晰。

梅卓燕跟也斯等活躍於香港藝文圈多年的藝術家，多有跨媒體的合作與交流。她高超的表達能力跟她對中國文學的涉獵關係密切；洛楓的研究更交代了她所曾參予的舞蹈與文學的雙向交流，包括唐代孟浩然的詩、宋代李清照的詞、白先勇、張愛玲、唐滌生及也斯的寫作……。洛楓「古為今用」、「化整為零」的觀察令人思考活躍；說梅以中國舞的身段焊接現代舞的動作，以古諷今，貫通中西文化，再建構香港的本位意識，捕捉人物的感覺或人性的情態，配合超越時空的舞台裝置，重新建構。我記起同樣為人注意的，還有梅如何善用道具如紙張、綢布、輕金屬等材料，使其質地與舞者的身體結成一體，藉之以伸展、蜷縮以述說情感，是為一絕。

洛楓詳盡地分析梅卓燕如何汲取了後現代舞「接觸即興」的舞蹈實踐，以及後者跟中國及東方身體的練習如太極、氣道等的同構對應，跟其中對精、氣、神的信念，並於此擴大閱讀，指出梅的編舞作品中表現力開展的四個層次：身體觀照與生命的感知；舞者跟他人與物的交流情態；跟環境與社群的流動對應；以及創作過程中如伍宇烈般跟舞者的提問交流，互相認識。箇中多層面、多文化、多媒體的綜合，離不開編舞與舞者自身的導向，還有觸動生命的體悟：孤獨、滄涼、關懷、奮扎，以及對所參考的人物和故事的嚮往。

洛楓亦以不同的身體理論，結合對梅卓燕作品的閱讀，提出「身體繁衍差

異」的觀念，回顧梅作品中關於自身生命經歷（包括肉身體驗）的系列，即1986至2009年間的六個《日記》篇章。近年梅的五十自述，更是舞者徹底地反思肉身、生命、思想與創作的自述篇，當然還有個人關於自身的，以及在香港成長所關顧的城市記憶。梅的自述最近出現於又一山人的紀錄片《冇照跳》裡，坦誠佈公，回顧個人在香港的成長與創作，以至一個舞者在生命的成熟期，思考肉身的限制與以創作超越的可能。梅卓燕著重揣摩舞蹈作品的人物角色，當人物和角色是編舞與舞者自身，那自身說法在梅卓燕是怎樣的一回事？

洛楓提到舞譜家魯道夫·拉賓（Rudolf Laban）的表現主義，跟朗格的主張不謀而合，即以「舞蹈為示意動作，是一種身體張力、情緒激發和想像的綜合。」洛楓隨之提到梅卓燕在紐約受「接觸即興」的啟迪之後，遇上德國翩娜·包殊的舞蹈劇場，並不全單照收，而是結合她受中國舞熏陶的身體以及傳統中國舞的功架斷片，回頭影響了包殊的舞者。我們當然記住了梅卓燕的流麗身體，還有各式各樣的小玩意：雪花飛絮、紙扇霍落、旗袍約束下的幽怨，訴說中國民間傳奇與戲曲的纏綿幽怨。但我們的記憶，還不及洛楓的銳利判語；說梅對道具的運用，反轉了傳統陳套的象徵系統，述說女人的陽剛性情。她並詳述了梅編舞的後現代手法，如何跳破邏各斯中心，以靜態典雅、女性題材、掙扎迂迴步行的軀體，撞激陽剛性的大論述或主流價值，奇軍異出般作出反諷情調，並以舞台演區設置的拼貼並置，邀請觀者觀舞的隨機游移。洛楓的閱讀全面細緻，亦見出前所未有的對梅卓燕舞蹈的深層組構。

最後，洛楓以梅卓燕舞蹈的香港特性作結，指出這位屬於香港第二代的編舞家，如何獨立突行地以女性身體的敏銳觸覺，體現了「香港的混雜文化，還有庶民的微觀政治」。我也從她在自己成長的香港灣仔街道及市場，用一張椅子，穿上屐子在其上跳舞，與街坊混成一片，看出了那份關係如何道明了她「留不住、理還亂」的香港情懷。梅卓燕是一舞倒進了自己的生命源頭裡去。

伍宇烈

曲飛採用傳記方式敘寫伍宇烈的編舞，交代了從家庭成長及學舞經過對伍宇烈表現力的影響。對於如我這般不完全相信社會決定論的人，則更著眼於伍宇烈舞蹈獨特的生命力、「鬼馬」，以美感衝擊意識形態霸權的意圖。

曲飛提到伍宇烈捨棄芭蕾舞的優雅瑰麗，轉而追求率性自然的編舞方式，我們則更注意他作品洋溢的「香港性」。「香港性」的後殖民理論，關鍵詞常為混雜、游移、流徙、非中心，促成了香港人乃非人非魚的盧亭傳說。伍宇烈作品的「香港性」來得撇脫自然，就是從個人生活的回憶與香港印象出發，把各種有關的觀察及情懷，透過身體動作的符號化過程，道具器物的記號及信號化，以及他特有的靈活，因典型或反典型的滑稽性而形成的虛幻力。伍宇烈的編舞真能做到朗格所形容的，藝術作品富有生命感與組織力，編成有機的、具呼應性及個性的舞作。此點曲飛配以伍的成長作出敘述；但我看出主要是他主體性情的好奇、活潑，和貪玩的特點，主導了他的編舞作品，特別是他對於性別身體的關注。《男生》便徹底地表現了嫵媚與多姿，典型性別的轉換，使舞蹈劇場充滿笑聲。伍宇烈連穿衣的過程與細節都不錯過，全套倒過來呈現，箇中的顛覆性直騷癢處。伍又能善用生活在香港的人情、媚俗的玩意與遊戲，還有方言俚語、民間傳說，無一不隨手招來，送上舞台，作豐富可塑的材料。

曲飛點題說伍宇烈的編舞是「以人為本」的藝術，除了是他從沒把持高高在上的編舞身分，跟多個大小、性質不同的藝團合作，作出多種嘗試以外，還有以人物或舞者為中心的創作方法。他先致力瞭解自己的舞員，從而引發他們的批判性思考，包括問是甚麼使香港的民族舞或中國舞帶有「香港」元素等。從芭蕾到當代舞，伍宇烈自有一番折騰，但在重新發現芭蕾舞中有「角色」以後，帶來作品的戲劇轉化。過程當中有「拷問」、「破壞」、「挑機」。總之，芭蕾永遠是王子的起跑點或參考場。依曲飛的訪談，古典芭蕾是伍宇烈思考性別課題、人物關係、社會主流的溫床。

伍宇烈幾乎把生活的一切及不同的舞蹈語言，都挪用到他作品的主題內容及表現形式裡去。但其美學的準繩依然有跡可尋，包括整齊、線條與比例的絕對要求，以呈現理想形式的身體。他在訪談中說他的舞者必須掌握其所要求的開始與停止、到位與距離。如此或許來自他嚴格的芭蕾舞訓練背景，跟他抱疑於主流價值，特別是性別維度而在編舞中引入中止、斷層、零碎、重整等處理手法並行不悖。曲飛說他愛多展示男舞者的能力，並傾向凸顯男性，我卻對他如何經營女相及女舞者的身體，印象深刻。伍宇烈特別注重角色的營造、造型的鮮明性，要求舞員進入角色，善用身體表達。一切始於認識與明瞭，包括個別角色、性別論題、香港情懷，以及種族和文化身分。他要求跟舞員一起思考、瞭解和揣摩主題，亦重視在創作的過程中培育的人情關係。曲飛強調伍宇烈編舞如何以舞者的感受為前題，是個「很人」的編舞家；因應個別舞者的潛能和肢體的特質，度身訂造角色。

我喜愛伍宇烈的作品，腦海之能牢記其代表作如《男生》、《糊塗爆竹賀新年》、「蘇絲黃」系列等，主要在其出乎意料的「抵死」與幽默感。常說其作品的「香港性」，不單是源於習俗與風土人情；他既愛香港，又看清香港人的矛盾性情，在正義、理想與現實考慮間徘徊。在某個意義下，他的編舞作品為要振奮香港人，以同時嘲弄、同時歌頌的態度，強化香港人的身分與生活特色。看多元文化如何在生活活動裡自由糅合及調校，不去分辨甚麼叫本土或政治，那就是他熟悉和熱愛經營的生活素材。我認為他在接受訪問時，為方便說法，才來談談「東方」與「香港」。

伍宇烈的靈敏、輕鬆和鬼才風格，跟其他編舞家如黎海寧作品的嚴肅相映成趣，為香港同代編舞家的奇軍。我想起在他之前活躍的現代舞編舞家彭錦耀，同樣活潑鬼馬，同樣以身體和舞蹈敘述了他選取的「香港故事」，只是年代不同。

潘少輝

劉天明搜集了許多潘少輝作品的圖片，相信影像比文字更能描述潘的編舞。潘少輝研讀社會與舞蹈的關係；我聽過他的課，內容涉及政治學及舞蹈史，他是一位談舞蹈的出色學者，同時又是編舞者與舞者。

說起潘少輝在香港現當代舞壇的位置，他首先是一位舞者，然後是編舞家及舞蹈藝術總監，其後獻上大量的精力和時間推廣及策劃舞蹈平台、環境舞蹈，以及舞蹈大眾化教育，並積極培育青年舞者。他的思想家形態不是唸出來的，理論先源於實踐，其思考舞蹈與社會的關係，早在他接受中國民族及古典舞訓練、舞弄刀劍的年代。他開始接觸現代舞，即認定它具個人意念及情感表達的性質，而其寄望總是社會性的：關於城市的記憶，記重要的社會及政治事件，「抗拒忘懷」。

除了以舞蹈抓住社會的記憶，潘少輝亦著眼於舞蹈與身體其他表演形式如戲劇、舞台設計及裝置等關係；那不單是美學的，也協助了舞者與觀眾的溝通，同時亦是表達意念的橋樑。我當然記起《九龍城狂人某日記》，那是潘的代表作。劉天明的重溫，幫助觀者記起潘少輝如何善用乒乓球、「大聲公」、舊啟德機場飛機升降的觀景與聲量、紅藍白大膠袋、偶像海報等。每項都是清晰、對號入座的信號。

潘少輝的作品當然也有較為虛幻的，如《狂人某日記之花花世界》，也有以香港民間傳說為素材的《鬼屋驚情一百年》等等。潘少輝社會關懷的性情，使他從事環境舞蹈創作，讓舞蹈所選擇的環境，述說自身的故事。其環境舞蹈源於八十年代留學美國觀賞公共空間的舞蹈表演，認識到歷史建築、公共設施跟舞者角色的互動關係及其意涵。我個人觀賞過極有效果的相關作品，便包括了1998年在香港鐵路博物館演出的《忘情列車八十年》、2000年在香港文化博物館演出的《後獅子山下的遊園荊夢》等；前者帶出了在火車站經常上演的悲

歡離合，特別香港曾是一個短暫居留的中國人公寓，故事耐人尋味；而且作品題材比高鐵計劃，更早引發如劉天明所說的：香港人一直以鐵路連結中國內地；除地域以外，還有鄉愁。

潘少輝相信接受美學，希望弄好自己舞蹈的開放性文本，解讀則由觀眾去完成。他顯然在其環境舞蹈系列中得到很大的樂趣，並在其中實踐了跟文學、電影、小說互動的編舞方式。劉天明指出了他在編舞《後獅子山下的遊園荊夢》時，曾如何參考卡爾維諾的文學作品裡活潑的敘事形式。看潘少輝的作品，人多勢眾，從服飾到道具都別具心思，計劃照顧了時空與社會的適切性，還有時代的品味。「奇觀」在特殊的空間裡吸睛，讓觀眾自由取角觀賞。他回應劉天明的訪談時，有句說話揭示了他的創作如何繫於「契機」：即說身體是最真實、最即時的表演；舞蹈的環境在提供予舞者自己去尋找「決定性的一刻」。

潘少輝其後長時間在國內推廣現代舞，培育了大量舞蹈工作者，明白到舞團辦班、舞台巡演等的複雜性，使他成為本地少數具資歷、經歷和毅力的現代舞蹈創作及教育推廣者。劉天明即使作結時強調潘少輝的信念，即說舞蹈除了讓人的身體更靈活優美，能善用身體作表達的工具，鼓勵豐富的想像與藝術胸襟；但潘少輝對社會、政治及歷史的觸覺、關於普遍性的價值意識、人情關懷到香港獨特的社會處境與歷史背景等，總是他不離不棄的主題，亦呼應了其對舞蹈史與社會學的深入思考，是徹頭徹尾智者型的編舞家。

楊春江

每次碰見楊春江，總會親切地擁抱，那是他身體散發的親和力，熱切而活潑。楊是個十分厲害的舞者與編舞者，小王子活力充沛，使他的資歷凍齡於三十左右，但在銳利與衝勁背後總又帶點不尋常。觀者總會記起他在台上的徹底裸露與性議題，在香港如此性壓抑的社會，他遺世獨立的動機又怎可能沒有

經過歷練？由聞一浩（朱琮愛）來寫楊春江，是同代人的觀察，友誼的結晶。她的寫作和交代都帶著自信和爽朗，示範了良好的溝通與洞悉力，是研究的基要條件。

楊春江跟潘少輝同樣是多面向的舞蹈家，喜歡以研究為編舞的基礎，每個主題都有理論依據。他在大學接受視覺藝術教育，副修中國音樂，同時是劇社活躍分子。他習舞的起步算遲，不像伍宇烈從小接受芭蕾的嚴格訓練，且還是在城市當代舞蹈團當行政工作以後才更認識現代舞。他在由潘少輝主理的二團有演出的機會，鍛煉其當上了舞者，其後並成為編舞者。

楊春江的身體是他舞蹈的核心，包括性別的身體、中國的身體和他自己處置的肉身。正如聞一浩說，即使他每個作品都有獨特的主題，但都是以身體為探索的對象。我們都對《靈靈性天體樂園》（1999）、《哥仔戲》（2002）、《形亡極樂》（2004）及早期的《學生戀》（1995）等印象深刻。楊顯然很喜愛生存於自己的肉身，並高興地赤裸展示，包括他或角色的愛慾奇譚。他細小但均衡的軀體活力十足，如爆發著的炸彈，在舞台上肆無忌憚，挑戰常規與主流價值。但他的挑戰是親身上陣，表現如一個頑童，沒有人可以制止他停下來。曾跟潘少輝合作無間的楊春江，同樣注意舞蹈的環境，《慾·望·西·九》便是與油麻地地域建築互動的作品。

聞一浩在文章中把楊春江 1995 至 2011 年期間的多個作品作主要檢閱，點題於他對自身的肉身、性向、社會身分等提問，以及身體在各種媒體之間的閃現活動，構成了風格性極強的舞台表演。關於身體的提問，聞一浩認同人類學家瑪麗·道格拉斯（Mary Douglas）的看法，認為身體可區分為自然的與社會的，兩者在日常生活中互相制約。依她看來，楊春江在舞台上以赤裸、不受服飾甚或顏色限制的自然的的身體呈現，挑戰或玩轉社會規範下設置的文化身體，因而觀察到楊在其主要作品中主要有三種不同的身體性質在運作著：即感性身體、政

治身體與形體身體，且在三者之間作出對峙、嘲弄、反諷及互動。這份觀察自然有助於閱讀楊以自身肉身為主幹的舞蹈，但其論調和分析則有別於性別與身體研究的一些代表性想法。朱迪斯·巴特勒（Judith Butler）便不苟同於自然身體與社會身體的界線，認為沒有所謂中立自然的身體，身體的形成孕育早便帶著社會與文化的塑造和建構。

楊春江當然不只是個單純的陽光男孩，好動、頑皮和活潑，他的情感表達亦可帶進沉黑的深淵；舞蹈中表達的傷痛不靠故事、劇情或文字表白，而是靠軀體及其部分如手指的設計性動作、面部顫動、表情以及各種以赤裸來擺脫一切約束的極致。但我們感知到內裡充滿個人成長和受挫的歷史，只是仍在疑問這是否還是一場表演，怎樣區分？如何說是純粹的身體呈現？

聞一浩說此等有關身體的舞蹈，是楊春江跟自己的身體玩遊戲；著意呈現身體的部位與器官，讓它們律動，跟道具酬唱，甚至以錄像分割來呈現、拼湊、挑戰觀者對身體慣性的想像，如完整的、聽命於思想的指揮、跟隨社會的期望……。因此，來到楊春江的舞台，觀眾早已有所期待，期待看一場勇敢的、徹底的、創新的身體奇觀，箇中沒有禁忌，沒有舞衣，沒有角色。舞蹈就是身體的現身說法。正如曲飛說伍宇烈，聞一浩也指出楊春江較為集中於男性身體及其性別角色，對男同性愛的社會偏見加以剖析；但亦同時質疑陽具中心（phallic centrism）以至父權意識的運作。

楊春江涉獵中國音樂，也思考中國哲學。他向我借了「東方身體觀」的哲學書籍，研究中國醫學的身體觀，為其作品如《靈丹》等做思考準備，其中又間以社會及政治事件，跨界於中國哲學、宇宙論、醫學、身體觀與歷史現實。題材如是，表演方式亦如是。楊春江的舞蹈，其身體動作，穿插於現實地域空間、舞台設計、錄像剪接和道具的流動裡，令人耳目一新。然而觀者仍會發見一個形單隻影的赤裸男孩，在極速躍動、吶喊，在療傷，在「盡此一台」的致力求存。

丨 結語

香港舞壇於一九八〇年代，遇上港英政府引入葛蘭姆、尼可萊斯及簡寧漢等現代舞蹈，為舞蹈思維帶來了衝擊。這股嶄新的參考影響了錢秀蓮舞蹈的「動律感」，梅卓燕亦因為在美國認識了後現代舞的「接觸即興」，對舞蹈的看法亦有了翻天覆地的變化。但影響香港當代舞的還不是一窩蜂的西方藝術與思潮。本書論述的編舞家文化底子雄厚，對中國舞蹈、書法、音樂、文學及哲學的涉獵敏銳過人。楊春江便應用了他所認識的中國音樂與醫學，梅卓燕的舞袖及如洛楓所說的流麗身影，亦沿依中國書法的筆觸；錢秀蓮的「武極」系列等舞出篆、隸、楷、行、草，同時經營舞蹈的意、氣、形、韻。

黎海寧舞蹈選用的西方音樂甚具意境，惟她又熱愛香港作家的文字，沉浸於當中的女性書寫，內維情感濃重，外維則是陳雅萍所說的「容積」編舞。潘少輝早期接受中國傳統舞蹈訓練，但創作題材和環境離不開香港，以舞蹈留住對中國和香港的歷史記憶，培育中國當代舞者時，則無分此岸與彼岸。原是芭蕾舞王子的伍宇烈，回到香港的創作由反問和反思出發，以生活的小趣味，回應香港環境正在進行的大論述，包括性別政治，同時採用反嚴肅的調子，其態度是研究「香港性」的上佳材料，取舞蹈的唱遊，捨抽象的理論文字。

我們對這六位別具代表性的香港編舞家，早有如朗格所說的藝術期待，基於她／他們成熟的表現力與舞蹈的「虛幻力」。反諷的是，敘述愈詳盡愈具總結性，是否意味香港當代舞在過去近四十年的發展到了終章？其中共通的亦中亦西，非中非西，此消彼長，或離邏各斯中心，挑戰主流大論述的不同嘗試，是否正在轉化為愈趨個人化、私密化與瑣碎化，反歷史大論述的香港情懷？舞台上的身體，正在怎樣伸展、扭曲、蜷縮、吶喊？怎樣呼應文字？還依然是完整、有機的整體呈現？黎海寧的「容積」舞蹈會消失嗎？梅卓燕的舞照跳？當伍宇

烈數說身體的傷勢之時，楊春江的肆無忌憚後續如何？我們對香港新舞蹈的呈現，將會有怎樣的「直覺預感」？

我們都在期待著看香港編舞新章中的表現力與生命力。

致意

此項編研計劃蒙大學教育資助委員會「優配研究金」資助，以及香港浸會大學傳理學院的支持，甚是感激。作者鍾冠怡、陳雅萍、洛楓、曲飛、劉天明和聞一浩致力研讀的成果，令我十分感動，並從中學習良多。

本書從構思到研究撰寫，得蒙摯友盧偉力、國際演藝評論家協會（香港分會）陳國慧、楊寶霖、城市當代舞蹈團曹誠淵、黃建宏和研究助理洪志偉、顧澤的提點與協助。

城市當代舞蹈團一直支持是項研究計劃，並借出編舞作品的錄像和演出圖片，印證了本書的資料及所述的舞蹈史。國際演藝評論家協會（香港分會）的專業編輯工作，以及香港藝術發展局的出版資助，使研究得以面世。於此書成之際，謹致謝忱。

2019年4月謹識於香港