

# 站在分水嶺上回頭看—— 梳理香港前專業化舞蹈的特色及價值

李海燕

「研究計劃：香港舞蹈口述歷史」設定的目標時代，是由五十年代至舞蹈專業化前的香港，受訪者共十人，在香港舞蹈圈活躍的時間由一九五〇至接近一九八〇年不等。穿越三十年的時間跨度，卻有多於一位受訪者表示，在五十年代之前「香港沒有舞蹈」。我對這個說法感到很好奇。舞蹈是一種身體表達方式，有人類便會有使用身體的機會，要舞蹈全然不存在，並非那麼容易的事。那麼，言者是站在今天我們想象的舞蹈的立場，否定自己成為從業員之前的舞蹈存在嗎？八十年代香港成立了專業舞團和學院之後，五、六十年代的舞蹈模式從中心移向邊緣。目前香港舞蹈界普遍認同香港舞蹈發展歷史的劃時代轉向（monumental turn）是專業化的開始，即是三個專業舞團（香港芭蕾舞團、香港舞蹈團、城市當代舞蹈團）及香港演藝學院先後於一九七九至一九八四年之間成立，但鮮有分析前專業化的舞蹈形態對後專業化發展的影響。本文將從舞蹈發生的場所、社會背景與身分建立、身體的器物觀／功能性、創作意圖和形式，嘗試梳理斷代分水嶺的兩側，香港舞蹈在媒介特色和美學構成方面，有否發生有機的過渡<sup>1</sup>。

為使行文順暢，下文以「專業化」指三個專業舞團及香港演藝學院成立之後的香港舞蹈生態；不同崗位的舞蹈從業員，包括編導、全職舞蹈員、教師等，在本文中一律稱「從業員」。

## 舞蹈發生的場所

郭世毅、吳世勳、鄭偉容等受訪者憶述五十年代香港的舞蹈，主要發生在學校、天台、郊外等生活空間，芭蕾舞算是例外地發生於舞蹈室之中。郭世毅表示當時的年輕人愛在郊遊時舞蹈；中原劇社的梁倫和倪路，在與民居毗連的學校天台為漢華中學生排練；學友社成立初期在天台、倉庫排練；鄭偉容在銀行的職員休息室、楊偉舉在《大公報》報館天台教舞。參考近代人文地理學學者，提出地點（location）、現場（locale）以及場所（place）的分別<sup>2</sup>，發現雖然當時舞蹈與其發生場所的關係是被動的，從業員並非因為任何藝術原因選擇在生活空間進行舞蹈，而是經濟狀況只容

許他們因地制宜；但是，被選用的空間並不是完全中性的，它們是帶有身分的現場，或者是使用者用以建立社會關係的場所。在生活場所發生的舞蹈促成了它與群眾的緊密連繫，空間使用者不論以參與、旁觀或拒絕的態度面對舞蹈，也必須主動選擇一種自己與舞蹈的關係，而不能把舞蹈完全摒除在生活之外。當時的舞蹈被動地成為了一種在公共設定（街頭、廣場、公園、商業場所）發生的「公共藝術」，雖然我們不見有近代公共藝術的思考在其中，舞蹈卻是日常生活的可見之物。當受訪者強調舞蹈的群體性時，我們意識到那一代從業員，即使未至於積極地利用舞蹈向群眾作意識形態的展示，也會因為舞蹈長期在民眾的視線之內而負有使命感，影響了他們如何思考舞蹈本質和展示內容。特別是從中國大陸來港的從業員，不少受一九四二

1. 我的舞蹈身分包括學習者、業餘表演者、專業製作人以及評論人，種類傾向學生時代的西方土風舞及成人時代的現代舞。我並沒有舞蹈創作經驗，不能從創作者第一身角度進行媒介及美學分析。故此，本文內容受制於一定視角，亦因為知識類別局限而可能對現象誤讀，希望讀者予以指正，並期待更多有識之士進行後續研究。

2. 可參考 Mark Augd David Seamon 及 Edward Casey 相關論著。

年五月毛澤東《在延安文藝座談會上的講話》影響，對文藝（包括舞蹈）抱持「服務群眾」的心態，認同舞蹈應履行宣傳、教育、團結等職責。

舞蹈在學校頻繁發生，加上學校作為規訓空間的本質，強調了舞蹈作為群體生活應用的方法。在強調理性的現代思維之下，運動中的身體的紀律化被視為思想導向手段之一，是教育應該具備的組件。香港學校舞蹈節首兩屆的比賽場地，分別是金文泰中學和香港四邑商工總會黃棣珊紀念中學，場地選擇可以視為官方對學校作為舞蹈發生空間的肯定。舞蹈必須重視群體性以配合學校空間的本質：團隊先行，服從由上而下的指令，由課堂時間表界定其發生狀態。受訪者如鄭偉容等更明確表示，舞蹈的群體性應該凌駕於個人之上。身體動作的動機和呈現可以受政治和道德教育影響，與此同時動作可以影響空間如何被理解。兩者的互動關係假若成為習慣，流傳下來便有可能成為價值觀。時至今日，舞蹈傾向在受控制空間（學校、舞蹈室、劇院）之內發生；從業員對在生活場所的舞蹈質素，抱持先驗的負面評價——以我的

製作人經驗為例，從學院畢業或者隸屬專業舞團的編舞，一般希望在劇院內演出，對戶外演出可能抱「拓展觀眾」等有別於藝術創作本身的態度。觀眾同樣慣性地把舞蹈美學，放置在空間自身的功能框架之中考量：例如在「正式劇院」上演的便必定是「藝術」「創作」；在戶外廣場上演的便應該「老幼皆宜」，而此等分類期望法是先驗於表演觀看的。專業化之前，在戶外場地、節慶遊行等等展示的舞蹈，很大程度上是把受控制空間之內的舞蹈原原本本地移送，空間在創作上的角色比較不明顯；專業化之後，到了千禧之後一度流行的「環境舞蹈」，香港舞蹈開始對身體的放置、群集，以及動作的政治性與空間的關係比以前敏感，但未見到對既有社會秩序的明顯反抗或顛覆。同樣以身體為表達媒介，香港的行為藝術家在這方面的嘗試更為積極。

舞台化的舞蹈與群眾接觸的空間，在五十年至六十年代有戲院（鄭偉容編創的舞劇《夜

3. 「美學」在本文中並不針對哲學範疇對「美」是思考，而是較寬鬆地包括動作語彙、呈現形式、表演者與觀者的關係設計、身體使用方法等方面的概念和操作。

明珠》在娛樂戲院上演)、酒樓(國慶前後在「廣州」「金陵」等酒家的演出)等等。

一九六二年，香港大會堂啟用，雖然比起在三十年代的舊大會堂，新建築物在理念上希望更靠近香港市民，然而它參考西方劇院對行為模式的要求以及票價結構，市民需擁有時間及金錢資本，才可以進入此特定空間接觸舞蹈。建築物人為地把觀眾分為不同階層，學者田邁修表示：「(筆者翻譯)此一殖民主義感性對一小撮貴族家庭、社會名流及大學畢業的公務員可能有吸引力，但對香港大多數的難民人口來說，大會堂與英國人一樣，與他們毫不相干。」<sup>4</sup>大會堂官方刊物表示「市政局最初直接主辦的演藝節目，是一系列的午間音樂會，票價為五角，後加辦星期日午間音樂會，票價仍不過是一元，反應熱烈」<sup>5</sup>一九六二年，香港人口約三百萬，二十歲以下約佔五成；普通工人每月收入約一百五十元至三百元，熟練工人則由四百元至一千元不等。工人階級幾乎不可能在工作天欣賞午間音樂會，周日一家人出席的話，一次音樂會票價佔去月薪的數個百分點。陌生形式的精神滿足會比溫飽儲蓄來得重要嗎？劇院使用權用於合理化管治，部分人被排除在舞蹈發生的空間之外，劇院內的

舞蹈跟隨劇院中心式的標準被描述為更有藝術性的舞蹈、更切合自我營造；相對來說，劇院外的相對是「民間的」「業餘的」「藝術水平較低的」。

芭蕾舞生成空間的隱密性造就了它高不可攀的形象。郭世毅與鍾金寶 (Joan Campbell) 均表示在五、六十年代，中國人要參加英國皇家舞蹈學院考試，除了金錢之外，可能還需要人際關係。芭蕾舞在舞蹈室練習，在劇院演出，一般市民難以接觸，殖民政府也不積極拉近芭蕾舞與市民的距離，反而可能有意藉鞏固市民對它的陌生感

4. 翻譯原文：「This sort of sentimental colonialism may have appealed to a small elite of patrician families, society notables and university-educated civil servants, but to the majority of Hong Kong's refugee-swollen population, City Hall was as irrelevant as the British themselves.」

Turner, Matthew, "60s/90s: Dissolving the People" in *Narrating Hong Kong Culture and Identity* (Hong Kong: Oxford University Press, 2003): 24-50.

5. 唐世璋 (John Thompson)：《港藝匯萃——香港大會堂銀禧紀念》，一九八七年十月十六日至十一月四日，頁十六。

6. 見《灼見名家》網站：<http://www.master-insight.com/> 香港戰後工業百花齊放 / 檢索日期：二〇一七年八月十四日。

宣示宗主文化之優越。無可否認，此一策略非常成功。七十年代後期香港人收入增加，海外習舞華人陸續回港，各區芭蕾舞學校漸次成立，子女（特別是女兒）有否學習芭蕾舞便成為了家庭經濟及文化水平指標。此觀念一直持續至千禧、芭蕾舞變得平民化之後，才開始改變。

吳景麗與香港青年芭蕾舞團（Hong Kong Ballet For All）於七十年代在各式各樣生活空間演出現代舞，然而在訪談之中沒有資料顯示場所選擇是為了建立與群眾的連繫。誠然，當時他們未必有足夠財政資本在較大型劇院演出，然而他們沒有因此選擇免費的公共空間，可能是有意把現代舞和主流舞蹈隔離，以示不同。場地細小，演出訊息只在友儕間流傳，可以參與的觀眾數量不多、覆蓋面不廣，更需要擁有一定程度的文化和人脈資本。值得留意的是，十年之後，同樣進行現代舞實踐的城市當代舞蹈團，一度希望透過在公共空間的演出，重新獲得舞蹈與民眾之間的連繫；身體在現場的放置可能令「地點」改變成「場所」，抗衡既有的社會秩序，詰問空間權力的

結構及其合理性。

八十年代前後由英國殖民政府促成的專業舞團，對藝術定義帶有殖民者社會階梯色彩，重留守劇院，輕戶外演出。資本主義奉為主臬的理性身體，對身體展示的形式和地點有一定的制約。近年打「走入民間」旗幟、由專業從業員推動的戶外舞蹈活動，帶有藝術家從上而下的「教化群眾」的優越感，相比五十年代源自群眾的身體展示，是兩種完全不同的身體與社會的思維：舞蹈從業員從民眾變成走入民間的特權分子。表面上是舞蹈活動的進行情況，底蘊卻是一權力架構論述——強調「精緻藝術」屬管治階層和資本擁有者所有，從事體力勞動者並不具備欣賞這種藝術所需的智力和知識，故此民眾需要接受由掌握精緻藝術的階層教導美學觀和相關價值觀。即使今天的從業員不會開宗明義，或者以為自己並不支持舞蹈的教化或團結功能，但是我們進行舞蹈的空間和方法，會否成為持續強化舊有觀念的助力？

## 社會背景與身分建立

雖然早在上世紀的一十和二十年代，以 Lole Fuller<sup>7</sup>、Isadora Duncan<sup>8</sup> 等為提倡者，舞蹈已經開始成為個人身分、主體性的表達媒介，但五、六十年代的香港舞蹈未有受個體化觀念影響，仍然以表達集體身分為主。以芭蕾舞為例，當時演出以經典芭蕾舞劇為主，表演者扮演劇中角色，以舞蹈傳誦故事，實踐文化承傳。二戰後，飽受戰爭摧殘的歐洲人對國家身分感到失望，通過藝術創作尋找個體身分，但由於香港是個移民城市，同一年代的香港人的身分與本城並不扣連，舞蹈作品中展現的是對故鄉的懷想，又或是希望藉「群體自我（communal self）」的共同感令孤身在異鄉（香港）的日子比較沒那麼寂寞，甚至是身處殖民地宗主文化而生出的保護家鄉文化意識。

六十年代為國共戰後「嬰兒潮」（baby boom）時代，香港人口激增，居住環境擠迫，如何與鄰居和平共處成為日常試煉；即使解決了溫飽需要，要在社會向上流就必須確立在群體中的價值。所謂自我價值，不外乎是否被接納在群體之中。楊偉舉表示在就讀漢華中學時，曾創作《運動場上》，講述「應該如何幫助這些（只側重讀書或運動的）同學」；鄭偉容曾經編導講述治理水患的《降蒼龍》，亦曾創作《祖國萬歲》等歌頌中國的作品。今天我們可能會以政治任務的角度去評價後者，但與鄭女士的訪談中，可以感到她是出於認為應該用創作處理社會共同面對的問題、人民的共同願望、移民對家鄉的嚮往等等。六十年代中期發生的「六七暴動」，波及全港市民，來自中國、帶有愛國思想的市民更受到殖民政府的正面打壓。在這樣的時代背景之下，舞蹈編排方面，從受訪者描述及提供照片可見，這時期的作品結構主要是大量群舞配搭少量獨舞或雙人舞段落，在群舞與群舞或獨舞與獨舞之間，我們看到

7. Lole Fuller（一八六二—一九二八），美國舞蹈家及演員。

8. Isadora Duncan（一八七七—一九二七），美國舞蹈家。

典型身分的人物化：男或女；正或邪；領導者或追隨者；剝削者或被剝削者；社會身分或家庭身分，等等。至於民間的公餘跳舞活動，按郭世毅描述，主要是集體動作，讓個人在群體活動中為自我定位。

殖民政府如何回應民間的身分追尋實踐？郭世毅在七十年代帶團到日本世博、劉素琴在八十年代帶團到英國演出「中國舞」，可以視為殖民者以西方視點為殖民地建立身分。殖民統治下，英國人為表示對中國文化的包容，多次派出香港人表演「中國舞」，規劃出管治者容許的殖民地文化框架；同時在英國人及上流社會華人社群中推動芭蕾舞，在學校推動西方土風舞學習。另一方面，民間以民族/民俗舞蹈抗衡殖民身分的做法，在專業化之後仍然繼續。可是，由於香港的西方生活模式、英式教育、出口主導的經濟發展等等，民族/民俗舞在香港的流播日益形式化，其文化內涵脫離日常生活內容。例如鄭偉容在（年份不詳）法國戰艦訪港時，代表香港的歡迎手勢，竟然是「步雅社中國舞班」向艦上官兵表演《西藏舞》。西藏、殖民管治下

的香港、「中國」，三者如何互相指涉？專業化之後，民俗民間舞和民族民間舞漸漸被約化為「中國舞」，然而在中國舞蹈詞彙之中，其實並不存在「中國舞」，它只是在西方中心的世界觀之下產生的詞彙。

五十年代舞蹈中的獨舞和雙人舞者再現的是特定群體的典型。例如鄭偉容的《草原小姊妹》<sup>10</sup>中的姊妹代表無產階級思想中的女性，《晚霞》中代表年輕男性對女性渴望的男女舞者。即使是獨舞，亦對個人身分的探索有限，當時舞蹈未成為自我完成的方法，或者，當時的自我完成是在群體中建立的價值。到了六十年代，楊偉舉受到《梁祝協奏曲》啟發，創作《花間彩蝶》，是從群體轉向個體，視舞蹈為存在實

9. 二元關係令我想到文革時代的「十六字訣」美學標準：「敵遠我近、敵暗我明、敵小我大、敵俯我仰」。見劉青峰編：《文化大革命：史實與研究》（香港：中文大學出版社，一九九六年），頁四〇八。

10. 鄭的創作靈感，應該可以追溯到一九六四年二月，內蒙有姐妹二人為保護生產隊所有的羊群而凍傷，之後二人被英雄化，稱為「草原英雄小姊妹」，一九七五年《草原兒女》被列為革命樣板戲之一。

踐的重要覺醒。他的創作回應內在呼喚，專注舞蹈語彙的拼合，運用了中國舞的造手、芭蕾舞的托舉」，並不刻意依循當時舞蹈狀況。

六十年代的西方流行舞蹈、七十年代的現代舞等，直接把西方形式移植。參考吳景麗所言，對西方舞蹈的積極接受並非出自認同其美學，而是當時普遍把「西方」等同「進步」，以及在文革時期中國文化輸出完全缺席所致。

七十年代，現代舞進入香港，文漢揚、黎海寧等開始創作自編自跳的獨舞，舞蹈自畫像進入香港舞蹈想象。從這一代起的舞蹈創作人，漸漸脫離了五、六十年代的傳統和政治包袱，走向無根性（rootlessness），但同時功利觀和消費觀在香港主流冒起，社會對藝術中的身分探索似乎沒有很大的期望。直到一九八四年《中英聯合聲明》的簽署，牽動了民眾對「九七」和身分的思考，千禧後本土主義日漸強大，舞蹈與身分建立的對話日漸增加，主要集中在思考如何在群體身分分類中安置自我身

分，比較少挑戰既存的、影響身分構成的文化因素，例如性別、種族、性取向、宗教、年齡、社會階層，以及背後的社會力量。

郭世毅一九九九年策劃的《香港舞》計劃，出發點為「創作屬於香港的舞蹈」，是一項有意識的文化身分追尋，反映了郭先生及一眾參與《香港舞》計劃人士對自五十年代以降香港舞蹈展現的「身分」的一次反思。

## 身體的器物觀

「身體的器物觀」所指的是視身體為演繹思想的器物，依據身心二元論（Mind-Body / Soul-Body Dualism）的階級分野，身體聽令於思想，是表達情感的工具，與上世紀中法國哲學家梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）提出的「身體知識」（Bodily knowledge）、關注身體感官接收的訊息如何作為理解世界的原材料；或歐洲表演學者們提出的體現中

的主體 (lived body)、現象身體 (phenomenal body) 等表演研究理論，形成兩種對思想和身體關係截然不同的處理原則。

在五、六十年代的香港，對舞蹈身體的要求，首要是技巧的掌握，正如吳世勳對於「是否適合跳舞」的要求是「看她們的骨骼，手腳是否靈活」。作為意象身體 (semiotic body)，加上受蘇聯寫實主義「超人身體」(super-human body) 思想影響，舞蹈身體必須健康、有活力，具備集體融和、瘦、正直、向上、動態的狀態，就像美國舞蹈史家 Sally Banes 所描述：「(筆者翻譯) 經典的身體是順滑的、已完成的、封閉的、自足的。相反，怪異的身體是粗糙的、未完成的、開放的、充滿孔穴的」<sup>11</sup>故此，舞蹈身體首先必須是展示技巧的工具，依循外來的動作規範，是標準的指令對象，是外來意識的能動者 (agent)。

現代舞進入香港之後，舞蹈形式獲得了從寫實走向抽象的機會，身體在意象功能以外獲得其他可能性，如劉兆銘所言：「不論高矮肥瘦，不受家庭、經濟和年齡限制，不像芭蕾舞要訓練多年才可以走上舞台，而且胖一點也不接受。」但在形式以外，香港現代舞對於身體本體論的論述，相比歐洲和台灣，還是相對單一；身體仍然主要作為現象身體被使用，處於鮮有被衝擊的穩定狀態，通過舞蹈對身體主體性、物理性以及以身體作為方法的探索，未見頻繁或激烈。身體由作為物理性的肌肉細胞之組合，到作為形而上的靈魂載體，到文化層面的內在衝突和政治意識形態的能動者，中間可以容納的身體思考，在香港尚有未被探索的層面。

香港人自五十年代起學習芭蕾舞和中國舞，專業化以後，它們更代表了兩種官方認

11. 翻譯原文：「The classical body is smooth, finished, closed, and complete. In contrast to the grotesque body which is rough, unfinished, open, and full of apertures.」

Banes S., Harris A., Acocella J. R., & Carafola L. *Before, Between, and Beyond: Three Decades of Dance Writing* (US: Wisconsin University Press, 2007): 309.

可的舞蹈語言。但是它們的形式和內容，有沒有為香港身體提供由意象轉化為現象的機會？芭蕾舞外揚、人定勝天的陽剛氣，配合中國人的性格和生活方式嗎？受訪者如鄭偉容、劉素琴、梁漱華、吳景麗等等，多年來持續教育工作，以民族民間舞為教學及編排演出的主要原材料。她們認為要真正懂得跳民族舞，必須深入了解該民族的文化；鄭偉容甚至慨嘆現今中國舞學員只求考級，對文化內容沒有興趣。要由形態模仿跨越到建立與當下生活的關連，身體動作才可以與意識扣連，舞蹈才可以由工藝進展成為藝術。

對身體主權的想象以及接受性別形象塑造，其中亦隱含器物觀思維。值得一提的是，隨時代改變，性別政治亦影響了身體如何被觀看。雖然部分受訪者表示在五十年代，香港的男、女舞蹈學員數量沒有特別明顯的差距，但從六十年代起，即使男學員數目不減，女學員大量增加導致比例改變，由受訪者描述的課堂情況以及提供的照片可見，舞者以女性為主，「舞蹈是女性活動」觀念隨時日愈來愈牢固，以至到

了八十年代，如陳德昌等少數學舞的男性甚至感受到歧視，相信這與男女社會及家庭角色有密切關係。女性被社會賦予被觀看的角色，身體活動服從外於自身的指令，以服務他人為主，個人意志不被重視。在六十年代初男女尚且接受不親的年代，跟吳世勳學舞的竟然是一眾女星，此現象可以用對男權的內化理解之；吳景麗即使感到演出服裝太暴露，亦沒有捍衛自己的身體主權的意識。直到七十年代，家電普及，女性由照顧家庭的工作中得到解放，成為新的勞動力，成衣的流行亦令到女性對身體的呈現方式多了自主權。隨流行文化中蕭芳芳等女星在電影中的獨舞獲得追捧，女性有機會通過身體放置（例如舞會）作為一種主體的宣示。

## 創作意圖

計劃的受訪者們都是技術型實踐者，他們沒有理論化自己的創作觀點，也沒有明確表示當年與其他藝術界別的交流情況，所以從訪談未能得知舞蹈創作受其他藝術媒

介影響的情況和程度。然而參考其他界別（特別是在五十年代的畫壇）的創作背景，有助我們理解影響舞蹈創作的因素，以及對「真實」、「美」、藝術與社會的思考。

蔡元培<sup>12</sup>在二十世紀初提出「以美育代宗教」，倡導藝術負起道德教導的社會使命；一九四二年，毛澤東《在延安文藝座談會上的講話》，強調藝術的革命使命；五十年代受社會氛圍、蘇聯寫實主義影響，藝術呈現著重再現（re-present）生活內容，當時香港的西方繪畫主張把藝術內容大眾化，描繪大眾熟悉的東西，對形式化（stylised）的呈現卻不抗拒。我們在舞蹈亦可以見到類似創作傾向：韻律化的動作設計，配合音樂，用標準化的敘事描述寫實而入世的創作主題，使故事易於被理解和傳誦，達致教育及娛樂功能，配合建立社群共同感的創作意圖。

一九四六年成立的「人間畫會」，是香港早年重要的畫家組織。成員譚雪生表示，組織命名為「人間畫會」，是因為「香港是洋人和富人的天堂，我們的新美術運動代表普羅階級的，有『天上』和『人間』之別」<sup>13</sup>把譚的描述放諸中國舞蹈在民間實踐，可見來自中國大陸的難民人口，以民族／民俗舞蹈緩和和困難的生存狀況，在「洋人和富人的天堂」以外，用舞蹈建立可投入的普羅階級群體。

可能由於偏重舞蹈的社會角色，加上尚未有學院派的訓練素材，受訪者們雖然對技巧有一定要求，但不似今天舞蹈界對種類劃分和界別標準那麼堅持，對舞蹈語言的挖掘相對有限。今天的從業員認為當時的舞蹈缺乏專業嚴謹性，但是從受訪者們的描述知道，這可能與他們的舞蹈哲學有關。梁漱華表示軍隊歌舞團並不嚴格定義甚麼才算舞蹈，不純粹卻廣泛，她認為跳舞「是基本人權，是普及教育……每個人

12. 蔡元培（一八六八—一九四〇）中國近代革命家、教育家、政治家，一九一六至一九二七年擔任北京大學校長。

13. 譚雪生：〈憶戰鬥在南方的革命美術團體——「人間畫會」〉《美術》第二期，一九八四年一月。

都有權利來學跳舞……如果不普及，舞台上怎樣也好，但台下卻是空空的，還是沒辦法前進。」楊偉舉認為：「辦文藝活動，不只是拿資助，也要做實事，要得到大家認同，之後如何提高質素，是藝術家要考慮的問題。藝術家的良心和責任感在哪裏？……要想想如何代表香港，反映香港現實……」

至於郭世毅《香港舞》計劃包括的原創教材，例如《何家公雞 Chickabiddy》、《卡拉OK 齊齊舞》、《財神到》、《三三八》，從主題可見流行文化對於創作人在想象香港舞蹈時的影響。

到了七十年代，新加入的創作者脫離了五、六十年代的傳統和政治包袱，個體意識出現，走向無根性，創作更自我中心。香港位處中國邊陲，又是港口，開放性高，市民容易接觸西方藝術，而且吸收並不以中國傳統為本位，但西方種種藝術主義（達達、新造形、概念藝術等等），在香港舞蹈創新留下的痕跡並不明顯，例如美國

Lucinda Childs<sup>14</sup>把極簡主義美學應用於舞蹈等創作思維，並未有在同年代的香港舞蹈發生。後來政府設計「東 vs 西」為香港文化特色的論述，被演繹為參照流行文化、拉雜拼湊的新鮮感，然而其二元性容易被市民掌握，漸漸成為了主流；學院派的知識分類，模糊了民俗民間舞及民族民間舞在香港當代舞蹈創作可扮演的角色，中國舞的當代化亦緩慢進行。

有了「東 vs 西」，在外國人面前表演「中國舞」代表香港，或在殖民政府的節慶活動之中跳「中國舞」就變成理所當然。一九七六年十一月，市政局主辦亞洲藝術節，香港大會堂劇院上演的「東方舞蹈欣賞會」，節目有《傳喜訊》（藏族舞）、《雨》及《十三汨羅江畔》（民俗民間舞）、《採茶》及《板車號子》（漢族舞）、《牧童與孔雀》（傣族舞）、《慶豐收》（新疆舞）。一九七九年一月，劉素琴、許仕金、鄭書正創作

14. Lucinda Childs（一九四〇—），美國後現代舞蹈家、編舞家及演員。

《寶劍丹心》在大會堂音樂廳演出，此外有《擠奶舞》（蒙族）、《喜摘蘋果》（朝鮮舞）等等。前文提到中國舞只是相對西方舞蹈的形容詞，是舞台化了的民俗民間舞和民族民間舞。故此，此階段的中國舞在香港日益走向形式，與香港生活經驗脫節，其寫實主義的內容反而導致疏離。現代舞引入香港，理應提供視點，以當代思維觀察在西方觀者眼中的他者角色（中國舞）有沒有促成對異質身分的自覺，但是現代舞卻發展成另一種語言形態，沒有被使用為跨越「東」「西」舞蹈形式區間的方法。

## 結論

本文嘗試梳理香港舞蹈由五十年代至今，七十年以來在媒介特色和美學構成，有沒有從前專業過渡至後專業？

五十年代舞蹈以群眾功能為主要美學觀點，是強調群眾高度參與性的溝通媒介，亦是非語言的政治和民族象徵，技巧性與藝術性沒有明顯分野，以韻律性的群體動作，讓參與者在身體的共同空間放置及共同運動的過程之中，達致對舞蹈的接受和欣賞，內容則以共同生活經驗為重要參照。

七十年代起，香港追隨資本主義發展經濟，社會主義思想漸退，個人意識抬頭，擁抱西方生活模式為現代化指標，現代舞進入香港，大大拓展了香港舞蹈的形式光譜；外國表演團體及留學生回港引入的西方舞蹈形式，加上殖民政府的推動，舞蹈從業員認識到創作除了動作的教授和編排外，更需要具備藝術思維。雖然舞蹈從業員開始關心舞蹈的藝術成就，但是中國舞的當代化過程緩慢，現代舞作為一種從西方輸入的表現／表演形式，其語彙系統並未扣連本土的文化哲學思考，只是一種美學移植；加上市民日益受到電視及流行文化吸引，相比五十年代，舞蹈藝術與市民日常生活漸行漸遠。

八十年代，以公帑資助的專業舞團成立，由於需要向市民交代稅款用得其所，所以不斷推行加強舞蹈群眾性的外展活動。然而這階段的舞蹈創作走向個人化及舞台化，缺乏與群眾的共同參照，外展活動帶有向群眾教化的姿態，未有開拓出更新舞蹈和社會的關係的契機。到了這時期，香港已發展成現代化資本主義城市，大部分市民在這個社會體制中找到安定生活的方法，追捧理性主義，對身體活動方式同樣傾向理性、受約束，以感受先行的動作一般不存在香港市民生活之中。舞蹈想象在缺乏大型的衝擊之下，保守地維持在有音樂、有難度動作、一致／經協調的身體活動、表達情緒的、唯美的、戲劇性的、娛樂性的、屬於年輕人的等等。

專業化是機構化和制度化。機構和制度在建立自己成為權威的過程之中，需要排他，或以二元論述簡化「標準」定義，香港舞蹈的二元化對立面，包括中國的或西方的、傳統的或當代的、專業的或民間的、舞蹈的或非舞蹈的、舞團的或獨立的、學院的或非學院的等等。被排除在機構和制度之外的從業員，表現有兩種：一種願意留在

「群眾」的一端，以社區滲透力和參與人數為力量基礎，以重複上一代的舞蹈思考為承傳；另一種是在野的專業，他們接受的學院訓練，思維傾向追求藝術家的特權。理論上，媒介語言的顛覆、藝術論述的開拓，很大程度依賴在野專業創造的「例外」：在高媒介技巧之上發現詩意、突破、批判。但是在香港，由於資源分配的行政設計，在野的往往把成為制度之內作為衡量其藝術性的認同指標，它的「例外」可被預料，以吸引建制招手為目的。「例外」的存在令機構論述更形鞏固。

站在水壩上回頭看，在後專業時代，我們以傳統語彙為基礎，成功建構了新的敘述（narratives），發展了新的技法，運用了新的素材，但手腳肢體等舞蹈的基本「原材料」，有否被賦予新的意義？「專業化」暗示時間線性前進與進步的同步關係，在香港舞蹈論述之中一直被賦予劃時代轉向的光環，雖然在技巧的精準及細緻方面帶來了正面的貢獻，但在美學之多元性方面，卻簡化了舞蹈的潛在面向。我認為，前專業的香港舞蹈，在管治需要主導的專業化之後，並未順利而有序地過渡至後專業，

反而因為與專業舞團的地位差異，令到曾經累積的知識和經驗只能在專業體制之外流動。

## 英文書目

- Banes, Sally; Harris, Andrea; Accocella, Joan Ross; Garafola, Lynn. *Before, Between, and Beyond: Three Decades of Dance Writing* (US: Wisconsin University Press, 2007).
- Cresswell, Tim. "Place" in Thrift, N. and Kitchen, R. eds. *2009 International Encyclopedia of Human Geography* (Oxford: Elsevier, Vol. 8): 169-177.
- Davis, Kathy. "From Objectified Body to Embodied Subject" in *Reshaping the Female Body* (London and New York: Routledge, 1995): 93-114.
- Fraleigh, Sondra Horton. *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics* (Pittsburg: Pittsburg University Press, 1987).
- Lacy, Suzanne ed. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (Seattle: Bay Press, 1995).
- Osborne, Harold. *The Art of Appreciation* (London: Oxford University Press, 1970).
- Rosenthal, Stephanie ed. *Move: Choreographing You* (UK: Southbank Centre, 2011).
- Thompson, John. *A Celebration of Hong Kong Artists – City Hall Silver Jubilee, Oct 16-Nov 4, 1987* (Hong Kong: Urban Council, 1987): 16.

- Turner, Brian S. "The Rationalization of the Body – Reflections on modernity and discipline" in Winster, S. and Lash S. eds. *Max Weber, Rationality and Modernity* (Australia: Allen & Unwin, 1987): 222-241.
- Turner, Mathew. "60s/90s: Dissolving the People" in *Narrating Hong Kong Culture and Identity* (Hong Kong: Oxford University Press, 2003): 24-50.

## 中文書目

王墨林：〈為國家起舞 從「身心靈舞蹈」到《關於島嶼》〉，載《表演藝術》三〇二期，二〇一八年二月號，頁七十至七十三。

栗憲庭：《反叛的重量：重要的不是藝術》（中國：江蘇美術出版社，二〇〇〇年）。

黃金麟：《歷史、身體、國家：近代中國的身體形成，1895-1937》（臺灣：聯經出版公司，二〇〇一年）。