

「傳記式舞蹈」

——《跳著舞去火星》劄記

董言

我們進入劇場觀看舞蹈，究竟是為了欣賞特定舞者的身姿？還是為了獲得更普遍的審美、道德，理性或感性認識？二零一九年初至今的香港舞壇：一月上演的 *Almost 55*；四月的《跳著舞去火星》（*Jump to Mars, Dance with Me*），它們相似且強烈地煥發出「傳記性質」（biographicality），因此，我將它們概括在「傳記式舞蹈」（biographical dance）的範圍下討論。儘管「傳記式舞蹈」還是一個不曾被（華語學術）廣泛討論的名詞，甚至其邊界也未被精確定義，然而，這並不失它作為瞭解或是闡釋舞蹈之意義的有效視角，針對文章伊始提出的疑問，「傳記式舞蹈」也提供可行討論的場域，再不濟，它可以促發——如果觀眾不認識舞者，那麼還有觀看這齣舞碼的必要嗎——諸如此類的困惑。

依愚之見，舞蹈中的「傳記性質」最主要是依循「敘述」的方式——無論是否按照線性時間順序——將「傳主」的生平經歷作為主要甚至唯一的呈現對象交代出來。就上文所見兩支舞蹈而言，「傳記性質」又被牽引至思考不同向度。

Almost 55 是香港城市當代舞蹈團演員喬楊的獨舞，由來自台灣的周書毅編構。喬楊在舞台上的第一句自白——「我是喬楊」——這種以「自敘」方式確認自我之舞台主體性(subjectivity)的情況，和法國編舞 Jérôme Bel 富於盛名的 *Véronique Doisneau, Cédric Andrieux* 中的開場，不約而同都使用了「我是……」作為開頭，這在「傳記」中是極為普遍且必要的手段，它是傳記的核心要素之一，而之後的文字/表演都築基於此，同時，也是為了證成此句的哲學涵義而存在——「我是誰？」然而，這究竟是「我」自己的言說，還是傳記寫作者的「太史公曰」，這是值得思考的問題？換句話說，一方面我們可以 *Almost 55* 看作是「自傳式舞蹈」（autobiographical dance），謂隸屬於史傳傳統(historiography)之子類(subgenre)，那麼，它顯而易見地觸及了兩個層面的問題：（一）舞者在舞蹈中是否需要用語言證明自己的主體性，進一步說，怎樣證明？（二）「傳記式舞蹈」揭示了怎樣的編舞與舞者之間的權力結構，乃至舞團、編舞、舞者三者之間的競合？

我們可以帶著以上兩個問題去對比不加鎖舞蹈館王榮祿編舞及演出的《跳著舞去火星》，它表面上採取了與 *Almost 55* 完全不一樣的編舞策略。首先，這不是一齣獨舞，演出者還包括舞者劉曼詩、周金毅、邱加希，現場聲樂演出邵樂敏也遊蕩於舞台邊緣；其次，語言的使用完全不同，「傳主」王榮祿，除去在與周金毅

同台時喊出數字，其它場景皆未出聲，而語言皆來自場外的邱加希；陳述句也被反問句所代替；「我」隱退，「你」浮現；等等。儘管如此，「傳記性質」仍然是《跳著舞去火星》的表現對象，整齣舞蹈也呈現了彷彿人生經歷之剪影的結構性特徵。人生經歷的起承轉合或是生命不同維度的交織影響，在上述兩個作品中可以提煉為共通的面向，在此雖然無法得以詳細論證，但我仍想提出一個問題——穩定的舞蹈結構（而非「真實」人生的無常與偶然）與創作過程中的「團隊合作」與「民主性」是否有所關聯？

這不是一個可有可無的問題，它直接關乎當下的藝術生產環境，同時也涉及到舞蹈的風格。如果並非參與實際創作或是隨隊記錄，我們無法斷定這種由不同媒介，尤其是網絡平台傳播的「團隊合作」之真實運作狀況，但反過來卻不出意料地說明，傳播媒體確實是組織《跳著舞去火星》「編寫傳記」（writing biography）之過程的重要推手。戲劇構作黃大徽、舞台美術伍宇烈、燈光設計劉銘鏗、聲音設計劉曉江。筆者在此不厭其煩地將那些姓名一一羅列，就如同此時筆者的身分也與不加鎖舞蹈館受香港特別行政區政府「藝能發展資助計劃」資助下的「舞蹈新視野」系列活動有利益關係。《跳著舞去火星》為該項目之總結演出，而我敲擊的文字可能即將被納入未來結項報告之一部分。當「傳主」「主動」將「書寫傳記」的權力分享給不同的參與者，我們不得不思考當代各類舞團運作中的「民主性」會怎樣影響到藝術性的舞蹈創作，以及批評性的社會效應，而這種「民主性」又傳播了甚麼價值觀，引導觀眾在演出前建立何種觀演期待（anticipation）？

細審《跳著舞去火星》，舞作有一個相當明確結構：

王榮祿獨舞→王與劉曼詩雙人舞→王與周金毅雙人舞→王與邱加希雙人舞→王與邵的共同演出→王榮祿獨舞

而在線性邏輯——不涉及空間的使用，僅僅是聽覺方面——有邱加希持續的場外提問貫穿。在此，我無法對舞作所有部分作出細讀，而如果要符合觀演之平等性（雖然這種平等性有時建立在個人生理的不平等之上），即如果筆者只是觀看過一次舞作，而沒有主辦方提供的錄影資料，那麼我可以記住甚麼，又能以何種方式去「追溯」（retrospect）「傳記」。令我印象深刻的是「結構」還是「動作」？答案毋庸置疑是前者。而這也暗合了「傳記舞蹈」所呈現的特色，也可以說是矛盾，甚至是疑問，究竟「動作」重要與否？「藝術類型」（artistic genre）在此失效，取而代之的是舞者在「結構過程」（process of construction）中的「狀態」。但這可能會跌入以舞者本身代替舞蹈的極端情感投射。

最後，我將細讀《跳著舞去火星》的第一、二段落，及其結構發展之過程。有趣的是，筆者所見錄像資料，在底欄增加了計時器顯示，從王榮祿開始舞動起計算，觀眾陸續進場，在將近二十多分鐘裡，劉曼詩都在舞台左側牆壁下靜靜觀察王榮祿舞蹈，直到一個「契機」出現（這個契機究竟是怎樣確立的，筆者不得而知，錄像並非筆者觀演當日之記錄，但進入的瞬間似乎一致，因此推斷，契機應當源自排練安排之一部分），她的進入才打破了原有空間的使用情況，在此之前，儘管邱加希在舞台外發問，但那只是發揮了聲音與言語的理性效果。

舞蹈空間的使用被燈光更加明確地標識出來，白色頂光持續照落在舞台上，一個清晰的圓形，投射出一個觀看的區域，周圍由陰影覆蓋。包括觀眾和劉曼詩都在望向這個圓形，現場控制的聲音設計劉曉江，萎縮在巨型服裝下的邱加希也凝視著這個圓形。王榮祿在圓圈內跳舞，走出來換衣服，這種長時間對劇場當下舞蹈的個體的聚焦，正是體現了「傳記性質」生發出索取觀者目光的需求。

劉曼詩加入後的動作具有明顯的複製意味，她模仿王榮祿的形態，但處理方式卻為之一變，溫柔、舒緩、搖擺。她所使用的旋轉方式，在旋轉中加入上身的垂放，以腰部、單腳作為支撐，側腰，腿部抬起，之後迅速再回復到中心位置，這種流體運動與脊柱彎曲、刻意偏移重心的彈力形式，與王榮祿所選擇挺立脊柱的方式處於相悖的位置。就兩人的運動軌跡而言，則與基本上沒有變動的頂光邊界相重疊，他們遊走在弧形的邊界，漸漸轉換主次，直到劉曼詩逐步佔據舞台的中心，王榮祿的活動範圍則退至陰影中。接著，頂光範圍縮小，視覺的引導範圍又重新回到王榮祿在舞台中心旋轉的位置，而劉曼詩加強了搖擺的風格特徵，卻離場悄然。

在此，「藝術種類」確實是失效的，從獨舞到王、劉的雙人舞，其中可以被闡釋的部分，並不來自「動覺形式」（kinesthetic）的類別性（芭蕾舞、中國舞或是風格化的當代舞姿勢），停留在筆者腦海中的是動作所達到的某一個狀態，和舞蹈結構發展的契機。具體而言，王榮祿的二十分鐘舞蹈，是否存在一個風格特徵，他喜歡用甚麼樣的姿勢，刻意用了甚麼運動規則，這些似乎都不是最重要的；重要的是他跳到流汗，因為汗流浹背，而不得不把衣服反過來穿，又正過來穿，直至上衣全部浸透。而劉曼詩加入之後，他們的動作形式還是沒有辦法用規律來形容，是在地上爬行多一些？為甚麼又變成了踢腿動作？上肢的搖擺有意義嗎？好像也不重要，重要的是劉曼詩在模仿王榮祿，而模仿的質地具有互補與化解的意味。

當筆者提出以「傳記式舞蹈」切入王榮祿的時候，其實也是在想藉此去面對一個集體性的問題：接連兩部具有「傳記性質」的舞蹈出現，標誌香港舞蹈進入了何種階段？身處同溫層的我們，是不是集體性陷入某種情緒狀態，邁向一個不得不去總結的紀元？而舞蹈紀念碑的背面，究竟是再啟程的豪情壯志，還是僅僅滿足了歷史抒情的需要？筆者以此聊作結語。