

## 實驗書寫

《文化研究》第二十八期（2019年春季）：187-212

### 壓抑的「言語」與再造的「身體」： 《香·天》重演之過程及其評論\*

Repressed Words and Renovated Bodies:

The Extended Version of *Requiem HK*

董顯亮

Xian-Liang DONG

#### 一、緣起

一個現當代舞團如何邀請「身體」語彙以外的「聲音」來「對話」？

2017年，城市當代舞蹈團(City Contemporary Dance Company)行政總監黃國威提案演出一舖唱唱(Yat Po Singers)的舊作《香·天》(*Requiem HK*)。終於，2018年4月13至15日，兩團的首次合作假葵青劇院演藝廳演出三場。

作為香港首個全職專業現代舞團，城市當代舞蹈團於1979年由曹誠淵創立，其宗旨除推動現代舞發展之外，還包括展現香港當代多元文化，代表香港參與國際交流等。<sup>1</sup>《香港舞蹈歷史》曾評價「城市當代舞蹈團的成立

---

投稿日期：2018年12月19日。接受刊登日期：2019年02月13日。

\* 本文寫作首先要感謝編委的修改意見。另外，筆者在此需要對參與2018年《香·天》演出的所有舞者和歌者（除下文提及，還包括盧宜均、黃浩進、陳皓琬、羅芷盈、何復加、曾麗婷、張翱揚、謝迦密），文中所涉創作團隊，以及譜舞和排練指導鄧曉霖、燈光及聯合佈景設計羅文偉、音響設計夏蓓恩、助理合唱指導許家臻，連同由林禮長帶領的技術團隊，包括梁鴻略、馬志恆、蕭沛欣、霍樹榮、張詠宜、李慧娥、梁頁盈等，致以謝意。另外，本次演出還曾添設為視障觀眾提供口述影像的傳譯服務，此項合作與香港展能藝術會共同完成。香港城市大學中文及歷史學系博士候選人。

電子信箱：xianldong2-c@my.ctiyu.edu.hk

1 參見城市當代舞蹈團簡介，<http://www.ccdc.com.hk/zh/site/p/125>。（2019/01/28 瀏覽）

是香港現代舞發展的里程碑」，直至1986年，舞團首次獲得香港藝術發展局(Hong Kong Arts Development Council)的資助，「由此奠定了現代舞在政府文化規劃藍圖中的地位」（香港舞蹈界聯席會議 2000：95-96）。舞團的成立同時凝聚了一批本土編舞者，由此構築起早期香港現代舞的面貌，之後，它繼續為經過專業舞蹈訓練的年輕人提供平台，而這些不同年齡層次的編舞者至今依然活躍(ibid.: 100-104)。除此之外，舞團也推動著香港舞蹈歷史的研究活動：2019年初出版的《拾舞話》便是黃建宏、李海燕、林喜兒協作完成的「香港舞蹈口述歷史」之一部分（城市當代舞蹈團 2019）；延續該計劃所涵蓋1950至1970年代的香港舞蹈「前專業化時代」，香港浸會大學電影學院文潔華則以1980至2010年間的香港當代編舞家及作品為對象，邀請六位學者與舞評人，以一對一的方式討論歷史、美學、身分探求中的「香港身體」，並於近期出版了《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》一書（文潔華等 2019）。<sup>2</sup>

相較於舞團近40年的發展史，一舖清唱則是後起之秀，創團聯合藝術總監趙伯承、伍卓賢及伍宇烈，連同四位駐團藝術家（黃峻傑、曾浩鋒、陳智謙、劉兆康），共同「專注於創作及炮製原創作品，以推動無伴奏合唱藝術發展，開拓嶄新藝術表演模式」<sup>3</sup>。

《香·天》是一舖清唱「香港三部曲」的最後一闕，曾於2016年由12位歌唱家首演，系列作品的前兩部分別為《石堅》（*Rock Hard*, 2008首演，2017重演）與《夜夜欠笙哥》（*Sing Sang Sung*, 2013）。《香·天》的創作初衷在於探討2014年「雨傘運動」（Umbrella Movement）之後，人們究竟還可以做些什麼？<sup>4</sup>作品音樂由伍卓賢寫定於臺北的咖啡廳內，大綱

2 另外，城市當代舞蹈團成立三十五週年之際，還與香港浸會大學共同舉辦了「香港當代舞蹈：歷史、美學、身份」研討會。

3 參見一舖清唱簡介，<http://yatposingers.org/tc>。（2019/01/28瀏覽）

4 「雨傘運動」，又稱「佔（領）中（環）運動」，指2014年9月26日至12月15日爆發於香港島金鐘、中環、灣仔等地區，後擴展至九龍旺角、尖沙咀等區域的公民運動，其訴求包括爭取行政長官選舉的公民提名權，以及廢除立法會功能組別等。

依照「安魂曲」的形式擬定，試圖「探討合唱上的更多可能性」（伍卓賢 2016），在最初的創作中，他便執意要在音效設計上下工夫：像是擴音人聲中加入扭曲的效果，在電子音效中加入重金屬的聲響等；以及「微模主義」（minimalism，或稱極簡主義）中重複和堆積的運用（伍卓賢、朱振威 2016a）。他坦言「創作無伴奏合唱時要考慮的東西實在是比創作有器樂伴奏的合唱作品時更多。而且運用廣東話寫合唱作品，也有和聲難共鳴的問題。但有時這些限制就造就了音樂的風格」（ibid.）。此外，《香·天》還有趙伯承任音樂總監及合唱指導、伍宇烈任舞台指導，周耀輝則為其中三首歌曲填詞，並創作了推進情節發展的文字。正是由於包羅了不同類型的創作者，他們之間的合作因此往往具有相互補足，同時也有妥協、讓步的特點。怎樣協調形體動作的比例，讓歌者既能集中於音樂的表現，又能創造出流動的舞台調度？此為一舖清唱持續思考的問題。但《香·天》重演時已是13位舞者和12位歌者的規模，因此編舞需要調度的演出人數、身體特性更為豐富，而挑戰也相伴而生。

評論人周凡夫(2016: 364-365)在看完《香·天》首演後，曾總結道：相比該團之前的作品「都是以較輕鬆的手法風格來演出儘管是頗為嚴肅的香港議題，但今次從標題到臨場所見的演出，都是無比地沉重，甚至一氣呵成」，直至結尾，仍是「悲觀多於樂觀」。這種悲劇感從《香·天》的命名即可看出，其靈感首先來自伍宇烈曾建議創作一部與粵劇相關的作品；二是受到譚盾《交響曲1997：天·地·人》的刺激——此曲受託製作於香港回歸之際，其中〈廟街的戲與編鐘〉一節，譚盾以市井街巷播放的《帝女花·香天》錄音，伴隨著詩白後的弦樂低音，家喻戶曉的妝台秋思旋律慢慢浮現。唱詞從「落花滿天蔽月光」一路至「地府陰司裡再覓那平陽門巷」，錄音漸弱，最後結束在「惜花者甘殉葬，花燭夜難為駙馬飲砒霜」一句。譚盾的「良苦用心」可能是想藉香港人耳熟能詳的曲詞來表達對傳統之緬懷，然而卻犯了「食字」的忌諱。

所謂「食字」，指的是用同音字或近音字賦予字詞和句子內外兩層含

義。唐滌生(1917-1959)編創《帝女花》，1957年由仙鳳鳴劇團首演，結尾第七場便題為〈香夭〉。只是戲中之「香」所指帝女香花，即明朝末代皇帝崇禎之女長平公主；「夭」則講述的是鼎革之際，公主與駙馬雙雙飲鴆赴難。這樣看來，食字之失已顯得大錯特錯，不當之處在於它將殉情又殉國的戲曲結局植入回歸的語境中，此刻，夭亡的不是明朝或是長平公主，反倒成了香港和港人，舊題也進而被人們調侃為「香港夭亡」。譚盾在世紀末的一番「好意」，莫非說是與港人及慶祝回歸的委員開了一個玩笑（余少華 2001：26-28）。而一語成讖的晦氣始終沒有被尷尬的笑容掩飾過去，直到2016年一鋪清唱草創作品時，回歸以來的社會期望早已不再，反思2014年「雨傘運動」的現實矛盾與天地人和之間的差距，更令觀者覺得交響樂章諷刺十足。

一鋪清唱的創作者特意用《香·夭》為名，而其中橫斷於二字間的符號格外引人注目。如果說《香·夭》的首演是一種對「雨傘運動」後情緒的處理（梁蔚澄 2018），那麼「距離『佔中』已接近四年」，伍宇烈認為「再回看只會令我們停留在過去。面對和處理身體感覺，卻可能帶領我們向前走」（李海燕 2018：131），反思社運、積澱情感，準備《香·夭》的重演也步入了另一階段。職是之故，重演的提問也轉化為「假若我們的社會不面對憂傷，那麼生活在這兒的身體懂得訴說它嗎？」這些身體生活在同一個城市，經歷過同樣的社會變動，是「分享同一命運的年輕人們」，而且他們還擁有相同的表達方式——身體（李海燕 2018）。但無可避免的是，並未參與作品創作的觀眾也許更在意作品的第二義——有關「香港」與「夭亡」之間的糾纏，是為重演的預設。何出此言？因為香港的現狀早就演化成了一個喚起群眾記憶的符號，雖然這個符號並不被每個人所認同，但不同人對於符號的接受與抵觸，已顯示出作品本身具有可被多重解讀的空間。相似地，當我們對於《香·夭》重演的認知是從過去的評論開始，從對作品的舊知開始，從假設作品的首要意義在於反映香港現狀開始時，那麼原有的第一義——以音樂為核心的構想——便退居其次了。然而，筆者仍然認為作品的主題並不能完全替代它的形式，所以我們

觀看的視角也不妨從跨界重演的另一項要素——舞蹈——出發，以此展開闡釋與想像的廣闊空間。相應地，本文記錄和討論的議題都基於以上出發點：（一）舞蹈如何回應音樂創造的主體結構；（二）舞者創造了怎樣的身體姿態；及（三）舞蹈與「香港夭亡」之間的關係。

此次跨界合作以「舞蹈」為出發點，很重要的契機是來自伍宇烈與城市當代舞蹈團的因緣。伍氏生於香港，自幼學習芭蕾舞，後獲資助負笈加拿大、英國深造，1983年進入加拿大國家芭蕾舞團(The National Ballet of Canada)，十年後回港，陸續與城市當代舞蹈團展開合作，作品包括《單吊·西·遊記》(*A Game of \_\_\_\_\_*, 1993)、《更衣記》(*The Second Shirt Skirt Show*, 1996)、《男生》(*La Beau [later Boy Story]*, 1996[1999])、《糊塗爆竹賀新年》(*The Firecracker*, 1997)、《沉沒的寺院》(*La Cathedrale Engloutie*, 2001)、《女大當家》(*Suit Yourself, Ladies!*, 2001)等，而最近一次合作已是2008年的《硬銷》(*Love On Sale*)。<sup>5</sup>正是因為伍氏自身的背景，舞蹈不僅成爲了此次合作的起點，也重構了作品的主體，促使新版本從本質上不可能完全複製之前的意涵。

在《香·天》排演期間（2018年1月2日至4月13日），筆者參與了整個過程，有別於合同制的戲劇顧問(dramaturge)，筆者並不在編排與製作中決策事務。這反倒是給予筆者足夠的空間觀察每日的排練，間接反饋自己對作品結構與舞蹈動作的觀感，爲編舞提供其他參照的思考視角；傾聽舞者的感受，與他們交流，卻不實施強制指導（當然戲劇顧問也不一定如此）。除此之外，筆者還主持了一次全體訪談、記錄參與者的成長過程、蒐集與作品創作相關的資料，並爲場刊撰寫了兩篇介紹、記錄文字。職是之故，本文將記錄筆者在《香·天》重演過程中的所見所聞，同時，還希望對現有的報導、評論作出回顧，在此基礎上，進一步思考《香·天》帶來了什麼新的思想資源？這些思想是怎樣產生的，與藝術形式之間存在何種張力？以及，作品如何放置在更廣闊的社會環境中討論？

---

5 有關伍宇烈的訪談和早期作品介紹，參見魏白蒂等(2006: 60-67)。

## 二、音樂與舞蹈的張力

不同於新聞報導將《香·天》的重演歸類至「舞蹈劇場」<sup>6</sup>，場刊則僅僅標明「當代舞」<sup>7</sup>與「無伴奏合唱劇場」的組合。可以肯定的是，《香·天》重演既不符合中國大陸常常使用的「舞劇」定義，即以舞蹈作為主要表達手段的戲劇，或是具有戲劇化樣式的舞蹈，兩者皆強調人物、情節、環境等要素（呂藝生 2011：234—235；中國社會科學院語言研究所詞典編輯室 2005：1447）。它與歸類至以傳統芭蕾舞劇作為對立面的舞蹈劇場(Tanztheater)的概念也有些距離，這種由德國源起的舞蹈形式，儘管其中包含言說、歌唱等要素，但卻不以敘事情節為核心，仍然保留舞蹈以發揮其描繪情緒、感受的長處(Langer 1984; Bujan 2017)。相較之下，《香·天》重演的獨特之處在於，框限基本架構的「音樂」與重塑核心內容的「舞蹈」存在極強的張力，兩者並非相互疊加，也未至整齊劃一的地步，反而呈現出矛盾重重的狀態，從此也發酵出一系列疑問：《香·天》在講什麼故事？這個故事是否有情節？為什麼此次重演讓觀眾覺得混亂？

作曲家的創作動機是以安魂曲體式為作品奠定了基礎架構，即《香·天》是「音樂式」而非「戲劇式」，「（作品的）結構也是以音樂為依歸，劇情就是音樂上的起承轉合，編制是超小型合唱團加Contemporary A Cappella小組，共12位歌唱家演繹所有聲音」（伍卓賢 2016）。全劇共分為16個小節，包括〈再見〉、〈花落〉、〈繁榮〉、〈悼香〉、〈安息〉、〈消失〉、〈慢慢〉、〈吶喊〉、〈萬里花開〉、〈審判〉、〈個斗零呢？〉、〈平安歌〉、〈新天新地〉、〈針唔拮到肉〉、〈安魂曲〉、〈花開〉等。樂評人朱振威認為這些小節構成了典型的拱型曲式(arch form)：「〈再見〉是引子，然後由混沌的〈花落〉正式開始，情緒一直積累到〈吶喊〉爆發，抒情的〈萬里花開〉作為間奏成為全曲的中心點，隨後〈審判〉立即

6 在一些報導中使用了「音樂舞蹈劇場」的概念，如梁蔚澄(2018)。

7 筆者並不想討論「現代舞」與「當代舞」在香港語境中的區別，相關討論可參看曹誠淵(2010, 2012)。

帶來另一次爆發，情緒卻慢慢退下來，到最後搖籃曲似的〈安魂曲〉來個虛假的結局」（伍卓賢、朱振威 2016b）。如果將其中兩個有明顯情節的段落（〈個斗零呢？〉和〈針唔拈到肉〉）刪除，音樂也仍然成立(ibid.)。

伍卓賢希望保持音樂內部的一致性與作品的完整性，而非一首首各自為陣的單曲。一氣呵成的音樂雖然沒有提示確切的劇情，但卻可以引領聽眾隨著旋律起伏而產生共鳴，而理解音樂之劇情——作品的「情緒」而非「情節」——的線索有二：一是安魂曲本身的體制，二是「花開花落」。

《香·天》符合安魂曲的體制，因為它明顯具有「安息—悼念—審判—安魂」的格式。但在伍卓賢的音樂中不僅未曾設置一個清晰的動機來扮演超然存在，而對於頌唱者的心態描摹也不似「除免世罪的天主羔羊」（中國主教團禮儀委員會 1989：45）一般，他們未曾祈求天主垂憐，賜予平安，也沒有將自己奉獻給天主，等待天主降臨。帶領逝者進入天堂的儀式也被作曲家省略了。相比彌撒中的頌唱者將期盼寄於上帝，唱誦經文：「聖、聖、聖，上主、萬有的天主，祢的光榮充滿天地。歡呼之聲，響徹雲霄。奉上主名而來的，當受讚美。歡呼之聲，響徹雲霄」(ibid.: 19, 30, 40)，《香·天》卻在懷疑誰才能成為救世主。除此之外，作曲家還加入了「花開花落」的線索，這使得安魂曲所具有的神聖性增添了一分世俗的掛念或牽連，使其無法真正離開現世。

《香·天》以「花落」開篇，以「花開」暫結，但「花落花開」並不以「開」、「落」為起訖點，不止的榮枯興衰參與進了聖歌的時間邏輯（董言 2018b）。重演場景設計中的巨大階梯構件，連同可以旋轉的活動圓盤，其運動方式不禁讓人聯想到不同的時間敘述形式：一是從〈繁榮〉作為追憶起點，連貫的音樂突然消失，無聲環境下的群舞結束後，舞台逆時針方向旋轉，直到〈悼香〉部分仍有繼續。如同音樂情緒的急轉而下，舞台提示了一種倒敘的形式。二是在〈新天新地〉中，人物在快速順時鐘轉動的圓盤上逆向奔跑，他們被迫面對未來，腳下則是一片廢墟，他們自身又本是苦難與救贖，破壞與進步的混合(ibid.)。這種「情緒」的起落和循環使

得作品需要面對有關「時間」的議題，這也將影響認知「死亡」的方式。

此次重演的音樂並沒有較大改動，依舊是按照積累的方式鋪排，在〈吶喊〉一段攀升至最激烈處。<sup>8</sup>伍卓賢在接受採訪時表示：「我們有討論怎樣處理重演，簡單來說就是當我死了，當我是古人的作曲家，而你（伍宇烈）作為現代人，會怎樣去詮釋呢？亦可以無視我的前設。」（梁蔚澄 2018）儘管如此，原作品中的音樂早已對重演的結構有所指引，這便是伍宇烈所提及的「共識」（ibid.）。而共識有時也是「限制」，事實上，舞蹈並非處處順從音樂，而共識也並沒有驅使舞蹈強調音樂的拱形結構，作品看上去反而顯得扁平了。

扁平並非意指平淡，筆者認為這是前後舞段在強度上並無太大差異所造成的。為了印證以上判斷，舞蹈和音樂的關係亟待說明。假如說音樂所構成的情緒演進是一種「單聲」的播放模式，那麼舞蹈則是「多線」並進，不同線索各具「動機」（motif），它們不按照起承轉合的方式出現，而是不斷被重複和強調。<sup>9</sup>舞蹈彷彿是持續不斷地重擊於音樂之上，兩者並沒有保持情緒起伏的一致性，反而以相互對抗的狀態居多。

音樂與舞蹈產生矛盾的結果之一，便是觀者經常處於無法掌握全局的境地。但矛盾、對抗都並非用來評價優劣，衝突反而創造了新鮮的感官方式。舞蹈編排上的多線並進尤其加深了觀者的無所適從。這時，舞蹈並不存在單一的故事中心，沒有所謂的主角，每一個舞者的動作都從自身出發，從不同的動機出發，他們皆可構成獨立的敘事線，也就是說，舞台上存在多元的視點。不僅如此，舞蹈的敘事沒有按照線性邏輯演進，它並非持久可見，而是經常中斷，甚至前後不合。此時，觀者也就被要求在某一動機的「缺席」與「重現」中，建立起對局部事件的個人理解。

---

8 有關2016年演出時的音樂狀況，請參考洪思行(2016/07/06)。

9 筆者所強調的「單聲」是一種類似統一的、線性的邏輯，而這與安魂曲的結構並無矛盾，雖然作曲家可以同時設置多個聲部來達到複雜的效果，但按照筆者所關注的主題效果，這仍然是一種「主調」（homophony）形式，而非內部充滿衝突的「複調」（polyphony）形式，當然如果從音樂編曲的專業角度來看，筆者所言可能錯甚，因為也許忽略了音樂中隱藏的危機與不和諧。

比如說，謝甲賢的「動機」圍繞著「問與答」展開，而他一個明顯的動作便是拿著麥克風不停地詢問他人，以期得到答案。此中，有的人答覆了他，有的人則沒有，況且就算他獲得了答案，自己也未必滿意，反而更加疑惑。他在〈再見〉、〈安息〉、〈消失〉、〈平安歌〉等段落皆有登場，但他面對的夥伴則有所更換，他們之間的關係也有親疏之別。如果要嘗試理解這個人物，那麼觀眾就必須為這個不斷中止又重複的動機建立起聯繫。

那麼，當音樂與舞蹈在推進中生發出衝突又會產生什麼效果呢？在〈平安歌〉一節，柔和的音樂與危險的舞蹈之間形成了令人不安的對比。儘管歌詞唱道：「願晚風以吹吹出暖湯／願桂花一飄飄旗軟糖[……]願說謊的今天不說謊／願結果的今天都結果／願歌唱的歌唱就能平安／即刻出發勇闖新世界」，但身材嬌小的麥琬兒面前卻擺放了一支比她站立姿勢還要高的麥克風支架。不僅如此，體型碩大的劉兆康還會在舞者身邊遊走，時不時用麥克風指向舞者，好似質問，又像逼迫，聽覺與視覺上的衝突效果可以看作是兩者之間的對位張力。

### 三、以演員為中心的創作過程<sup>10</sup>

《香·天》以多線並進作為舞蹈的結構，與編舞的創作方式密不可分。在幾篇演前評論中，撰錄者無一不強調伍宇烈與舞者展開過耐心的對談。<sup>11</sup>當然，大大小小的問答無時無刻不在發生，場內場外的交流更是頻繁，然而，若以全體人員參與、保留了文字或錄音資料的標準來看，此種對談大致有三次。

而這三次對話又有一個共同點，那就是圍繞著「以演員為中心」的

---

10 以演員為中心的創作過程即使在當代劇場中也並不是理所應當的一種狀態，儘管現在越來越多的作品需要各個方面、工種的配合。伍宇烈並非將演員自己生產的動作僅僅視為素材，他更為關心舞者在何種狀況下生產出該素材，這樣的素材是否能幫助他們解決自身的疑問。

11 演出之前的評論包括李海燕(2018)、尉瑋(2018/03/31)、梁蔚澄(2018)。

理念展開。就整個創作團隊看來，「《香·天》已不單只是『香港』的故事，而是與每個人的親身經歷有關，怎樣看待、面對生死及如何盼望將未[*sic*]<sup>12</sup>」（梁蔚澄 2018）。這種理念在影響作品主題的構思之外，還奠定了編舞與舞者之間的默契。

默契的產生來自第一次訪問，此次問答提供給編者與舞者雙方，將個人情感轉化成身體語言的資源。「你最想和什麼東西說再見？」——這是編舞原始的設問。有趣的是，第一次訪問的切入點不是直接問詢演員怎樣思考「香港天亡」的主題，甚至沒有刻意強調香港這個對象，問題所預設的回答範圍反而是希望舞者從自身出發，以「我」作為敘述的原點。於是乎，演員們更傾向只是講述自己最為感慨的事件，這些事件與作品主題並不直接對應。

黃振邦要說再見的對象非常具體——一隻陪伴他許久的家貓，不久前去世了。當他拼湊回憶，仔細端詳貓咪過往的照片和錄像時，卻發現寵物的點滴細節都讓人覺得陌生。所以他試圖再現這隻貓的動作，不僅僅是舉止，還包括思考方式。通過這樣的回憶創作，黃經歷的不僅是一次理解和撫慰之過程，而是從動作至思維，展現出他與逝者之間的關聯。

但總體看來舞者說再見的對象大多源於己身，而非身外之物。有些舞者告別的對象則比較抽象，可能是一種情緒，也可能是一種狀態。譬如林詠茵想放下的是自己的怒火，而黎家寶卻正巧處在與過去經歷告別的階段。此時，她們的告別並不停留在麻木地面對過去，而是期待告別之後開啓新的旅程。在回顧自己的經歷與成就之後，她們要做出的選擇，包括是放棄還是轉變，是要冒險還是尋找安全感，「面對過去」本身變得需要膽量和智慧。

相較之下，譚美樺的故事則是少有的與城市記憶相關。當她發現身邊熟悉的事物陸續消失，她變成了一個被迫說再見的人，所以編舞建議她書寫一封信給未來的孩子，而書寫的過程再次令她體驗了「正在消失」的過程。接著，編舞又建議她將這種消失感用身體表達出來。因此，在她的動

作中，沒有具體事物的形象，它們已經被轉化爲一種面對消失時候的境遇，那是一種被陰影籠罩的狀態。

如果將上述舞者歸類，他們大致可以算作是將訪談資源轉化成角色的一類，而另外的人則是將資源轉換成了動作，兩者的區別在後者於動作表達上更爲簡潔、直接，易於辨認。非常明顯的是柯志輝，他在訪談中說，想同自己的缺點說再見。自身不夠突出的腳部條件被他視爲障礙。編舞反而建議他不如用動作呈現缺點，突顯缺點，讓缺點成爲自己的特質與力量，於是便有了他幾次出場時都以下半身內轉(turn in)和腳背延展爲主的動作。

說到編舞在此扮演的角色，其中之一便是對舞者自己生發出的舞蹈素材進行編輯。在這種情況下，伍宇烈會建議舞者將生活經歷轉變成動作，之後再拿走故事的敘事線索，抽離故事、重組動作、保留情緒。例如曾景輝的素材來自於對童年往事的回憶，其中包含諸多事件。在〈慢慢〉中，他經常會從匍匐的狀態立刻起身，高高舉起雙手，快速向前行進，這種看似瘋狂的動作曾經也許是對具體事件的描繪，但在不斷抽離敘事的過程中，這組動作強化爲他面對過去經歷時候的反應，也成爲反復出現的個人動機。

從以上記錄可知，舞者確實依照以自我爲原點的預設進行創造，但他們是否有全局觀念，是否有思考自己與作品之間的聯繫？直至第二次訪問（3月14日至16日），筆者對以上話題有了更深入的認識。由此，筆者也開始意識到對於一個重演的作品來說，如何整合編舞構想與舞者現狀是極爲重要的，因爲他們都懷抱著各自的預期，卻常常處於溝通錯位的狀況下。

如同筆者在《香·天》場刊中寫道——你的舞蹈去了哪裡？你的故事去了哪裡（董言 2018a：8）？這些充滿挑釁意味的問題，其願在於探尋舞者對於作品的整體理解，以及他們與編舞之間的關係、他們與城市之間的關係。筆者在提問的同時，試圖傳達一個訊息，即希望舞者能在香港的故事中找到自己，並認同自己的故事本就是一個香港故事。在記憶面前，個人與集體同等重要，個人需要避免在集體中迷失，嘗試賦予自我能量。

《香·天》中的「香」曾被解釋成「香港」，但香港本身是一個實體？是一個地理位置？是一個行政區劃？還是一段回憶？此議題之複雜狀況在不同領域已多有探討。從舞者出發的創作方式也許可以為重新認識「香港」提供新的資源。譬如說，在第二次採訪中，討論前提設置在當代香港故事的框架下，但卻有舞者看到了自己的家鄉變化，以及世界許多城市都在經歷不斷消失的故事。另外，〈悼香〉中不斷提及的「你是想像，你是回憶，你是未來」一句提詞似乎也能暗示這個「香港」在作品中的不確定性。再至〈繁榮〉一章，本來色彩斑斕的燈光下，所有舞者身著改製於1980—1990年代的舞團服裝，最後他們在無聲的音樂中重複著經典的流行文化的舞台動作，觀眾輕易便能從中找到不同天皇巨星的身影。然而，演員卻對這段動作表達了不同看法，例如龐智筠認為「我就是那個舞者」；而麥琬兒卻說，「我沒有經歷過那個時代，所以想像那個時代特別地好」。不同人參照不同的標尺，由此生發的情緒也不盡相同。1990年代香港流行文化傳布於整個亞洲，對於香港以外的人們來說，他們怎樣看待香港的夭亡呢？而我們闡釋《香·天》重演的起點是否可以更加具有私人性呢？

《香·天》怎麼喚起觀眾的私人感受？也許我們可以回到言語與身體兩項不可或缺的要素來討論。

#### 四、言語與身體

陳國球(2016: 367-396)曾闡析唐滌生《帝女花》有「文字的抒情力量」，正所謂「一字繫安危」——無論〈庵遇〉一場，周世顯不斷以「說話」試探道姑的身分；還是長平公主及周世顯與清帝的智鬥，皆可見言語文字與政治歷史的博弈。但在《香·天》重演中，權力的遊戲卻以另外一種形式呈現出來，不要提語言，哪怕是聲音都變成了一種隱喻，它們是需要去爭奪的事物，而爭奪的過程則位於語言、音樂與身體三者的拉鋸之中。

《香·天》中明顯的拉鋸狀態在楊春江與李海燕(2018/05/12)主持的

《演藝風流》節目裡也曾被提及。通常狀況下，觀眾會認為音樂帶給觀眾的情緒變化會更為直接。而在歌、舞、樂三種要素兼有的演出中，觀眾總會下意識地去尋找某一個中心，其他元素只是輔助。比較言語、歌曲與動作三者，其中言語是最容易讓觀眾接觸到的，所以觀眾有時會被歌詞牽引。如果場上還有類似說書人的角色，那麼他就近乎是和觀眾直接溝通的人物了。然而，語言雖是最容易被刻入觀眾記憶的媒材，《香·天》中的語言形式卻未必那麼明白曉暢。

當我們回溯「安魂曲」的歷史，經文一直佔有決定性的地位，音樂則因時因地被編創修改，最終目的都是為了彌撒儀式。然而，《香·天》將音樂作為主體，歌詞則是晦明晦暗、迴環復沓，甚至語言都是自創的。在謹慎考慮過旋律效果以及粵語語音之後，伍卓賢選擇了較為重複的詞來構建樂章，例如「再見」和「慢慢」等雙音節詞；而〈安息〉則「嘗試創造一種沒有實際內容的歌詞，只憑音韻造一些詞出來，好像是天使用他的語言安慰逝者般」（伍卓賢、朱振威 2016b）。此種語言構造又反過來影響了旋律概念，〈再見〉與〈慢慢〉兩段有著強烈的「微模主義」風格，聲音與詞彙不斷反復，逐漸將情緒推向高潮。而〈安息〉的主唱黃峻傑則以假聲男高音(contertenor)演繹出空靈絕塵的意境，語義在此段中並不重要。引申一步，從音樂結構、音效設置等方面，作曲家已經編織出了一個超出日常的、官定的語言使用模式，而人聲、言語在演出中又不斷被扭曲，幻化出眾多非常規的面貌，這兩點一道顯示出聲音可以由個人的創造而生機勃勃，也可以在權力機器的操控下而與原意背馳。

唐滌生曾用語言作為武器來表達自己對於歷史的看法，但在《香·天》中，舞者雖然時時刻刻都與麥克風為伴，卻永遠發不出聲，試圖發聲的慾望越強烈，發聲失敗的挫折感就越沉重。楊春江因此認為整個舞蹈陷入了一種失語的狀態（楊春江、李海燕 2018/05/12）。例如，從舞台頂端垂掛下來的麥克風線，它們縱橫交錯在一塊隨時可能傾圮的廢墟上空，如同言語交錯的現狀，儘管話語在管道中流動，卻不知要去往何方，聲

音、言語都好似自顧不暇。舞台上手持話筒的舞者，雖然清晰知道自已的位置，但卻不曉得話筒會從哪個方位從天而降，在試圖抓住話筒的瞬間，它卻又消失不見了。儘管有一幕謝甲賢緊緊攥住話筒，渴望從龐智筠的口中得到些信息，但換回來的只是龐的身軀曖昧舞動，聲音卻是由場中第三人曾浩鋒之口道出。

職是之故，《香·天》的重演又提出了一個新命題，即關於語言與身體的矛盾。但矛盾的產生未必源於自我與他人之間的衝突，而是很有可能誕生於個體自身。例如，對於余藝與陳俊瑋來說，舞蹈動機都和自我的肉體有關，他們講述的是身體如何發聲的故事。經過最初的訪談，在彷徨中不知要與何物說再見時，他們都曾收到伍宇烈的反問——「你怎樣和自己的身體說再見？」編舞鼓勵他們想像自己年老或是突遭變故，曾經被舞者最爲信任與自豪的身體變得如同朽木時，他們會怎樣面對？所以兩位舞者發展出來的動作都與自我相關，余藝撫摸自己的身體，顯現出遊弋、做作或自滿等不同態度。而陳俊瑋的舞蹈則顯現出身體與言語的巨大衝突，因爲他必須用身體的不同部位與固定的麥克風互動，這到底是麥克風在訪問他的身體，還是他的身體迫不及待地想要發聲呢？綜合之前的討論，往往編舞與舞者的對談可以直接轉化爲動作的情況，皆從身體部位出發。特殊的身體運動方式成爲他們在舞蹈中重要的標識，觀衆也能察覺到動作的不同質感。

現在回憶起試圖言說與無法言說的衝突，其實也發生在舞者的日常生活中。在第三次訪談（2018/04/04）中的舞者們，情感經過幾個月排練的發酵而湧動出來，慣用身體去表達想法的他們，眼淚對他們來說只是其中的一種表達方式，而言語也僅僅是另外一種表達情感的備選方式。「唔識講」（意爲「不知道怎麼說」），這是舞者常常給筆者的回應。語言非但沒有讓討論變得更加順暢，反而讓問題變得複雜了嗎？所以，舞者的經歷似乎在提醒我們，語言之外，身體是不是一個參照物，它是否能提供其他

的思考路徑？如果我們返回到中國抒情傳統的脈絡中討論，<sup>13</sup>語言、身體都是不可缺少的部分。陳世驥(2014: 99)認為在經歷詩、歌、舞、樂合一至分離的過程後，不同門類之間仍有共同性，在他看來，「詩[……]即是蘊止於心，發之於言，而還帶有與舞蹈歌詠同源同氣的節奏的藝術」，推廣至其他藝術種類上，包括繪畫、雕塑、建築等，仍「可互釋互彰」，因為它們都有「同一個姿態原理」(ibid.: 235)。當我們將語言認為是獨立一體時，其實字裡行間所存留的遊旋姿態，可借鑑身體的姿態與節奏來喚醒，這便是從身體到語言的動力學（鄭毓瑜 2015）。

作為抒情的主體，需要通過身體與外在環境的「物類感應」才能達到文質相合，情感自然而然的狀態（鄭毓瑜 2005a、2005b）。那麼，在《香·天》重演中，舞者的身體是不是這樣一個載體呢？我們可以很輕易地察覺到身體的控制與語言的操作並不同步，而這似乎就是另一種城市生態的譬喻，情感、人物、表象三者齟齬牴牾。

究竟舞者的身體是什麼？伍宇烈曾在曲飛主持的節目上稱，「想找一群土生土長的香港人來演出」（曲飛 2018/04/08）。城市當代舞蹈團以本地演員為主的構成也是編舞選擇與其合作的原因之一。但在他的構想中也存在一種危險，即可能將「土生土長」一詞作為演繹香港主題作品的必要條件，而只有「土生土長」才能更好地詮釋此舞蹈。事後，筆者與編舞對此問題加以討論，伍宇烈認為自己的話語其實包含兩層意思：一是說他們的出生地，另一是說他們受到舞蹈訓練所處的體制。但這又引申出筆者其他的疑問，首先，不同背景塑造的身體又怎樣融於現時的香港語境中？其次，相比之下，香港舞者的背景更為複雜：雖然他們全部都在香港演藝學院接受過訓練，在此之後，他們又在臺灣、廣東、歐洲等地遊歷學習；不僅在於身體工夫，樂知靄甚至修畢文化研究的碩士課程。這樣看來，他們的身體特質是否同一？

---

13 關於抒情傳統，請參考陳國球(2013)。

## 五、衰亡與重生

《香·天》之命名無可避免地將陷入有關「死亡」的討論。石琪(2018/4/18)在演後評論說, *Requiem HK* 的英文名很清楚地說明香港已然死了, 但「今日香港『生勾勾』, 絕非死氣沉沉 [ …… ] 坦白說, 我對這類死亡論早已厭倦, 重重複複毫無新意, 更無創意。不過始終有人樂此不疲, 好像恨不得香港死掉」。令人感到不適的地方, 未必是一個封閉式的問題, 即香港死亡與否, 反而是以不同的命題演繹香港死亡, 這日日重複的「瀕死狀態」才更讓人覺得無望和厭倦。

那麼, 「安魂曲」到底在不在乎死亡本身呢? 在幾位主要的創作者看來, 安魂曲可能是對生死的懸置, 也可能是對於某件事的決斷, 同時還可以當作一個儀式。儀式的意義, 是讓逝去的人正式說出死亡, 讓仍然在世的人前進; 或者是不去理會那個死亡的事實, 讓所有參與安魂曲中的人練習死亡、回應死亡。<sup>14</sup>以這樣的觀點來看, 譚盾引入「天亡」的主題, 反而是一種以旁觀者的姿態進行的, 他並未真正進入死亡的儀式與情境中。

朱耀偉(2015)曾借用「勢」的概念來跳出香港瀕死論的桎梏, 將香港「文化翻易」(cultural translation)作為觀察的中心, 展現「實效發生之前或之間的力道, 乃至不斷湧現的變化」。那麼, 筆者所思考的是, 「身體」可不可以列為「翻易」之一種呢? 《香·天》重演中的「身體」已展現出混雜的主體想像, 我們當然可以視其為靜態的博物館, 但它也可能是被持續記錄的民族誌, 而另有兩件事可以再次佐證身體變遷對於「香港(可以)為何」之命題的影響: 第一項證例源自據此次主題需要而重新改製的舊演出服裝——

每一件服裝的衣領或褲腰位置都記錄著曾經使用者的名字, 那麼, 你們應當會和現役演員在初次接觸到舊衫時一樣, 回味一番熟悉、陌生、驚喜、疑惑的感覺。那些早已遠去, 卻有所耳聞的舞碼; 以及舞者的軼事, 連同塵封在櫥櫃裡面的衣物被和盤托出。而每一件衣衫都是一個不斷疊加的故事, 它盛載了不同舞者

的汗水，見證了整個舞團的成長，甚至代表了香港舞蹈發展的歷史。（陳依婷、董言 2018）

另一項則是舞團的環境，甚至是香港現代舞的發展趨勢，即將因為多名舞者於2019年初離開舞團，而新一批主要在中國大陸接受專業訓練的舞者陸續加入而發生變化，此時，「我城」的身體特質則會被重新書寫。

筆者想坦明自己並非以人類學的角度在進行田野調查，但類似於戲劇構作(dramaturgy)的工作也讓從始至終的觀察變成了一套渴望分享的經驗。在舞蹈的製作過程中，以先入為主的首演經歷來框構重演情景的事情從未發生，首演更多是以「背離」、「打破」之面相存在的，編舞經常思考的問題是，「我真的只是在重複原來的觀點嗎？我怎樣面對當下的眼前之人呢？」如果觀眾期待的是從《香·天》中明瞭一些香港的特質，恐怕並非易事，因為那只是被觸及的問題，而非創作前已有的定論。從伍宇烈的態度上來看，他所試圖分解的某種香港特質，植根於此地個人與集體之關係，尤其是在日常極度缺失集體意識與責任的情況下，人們又試圖去尋找歸屬的矛盾，而一旦被歸納於集體中，卻又爆發出自我的掙扎與否定，想逃離卻又深陷其中。也許這一點在個人主義興起、實用主義大行其道的時代、地區皆可得到印證，但卻因為編舞家關懷的是每一位舞者的個人生活，舞者在城市當代舞蹈團的處境等極為具體的行為和看法，所以，這裡所涉及的香港特質之範圍因此受到極度地限制。另一方面，「舞蹈要呈現香港特質」的口號已經持續呼喊了數十年，反而成為了不少香港編舞的負擔，也成為了評論人與創作者之間的隔閡。顯而易見的是，尋找香港特質，將其總結為抽象語言的任務，更多是通過評論人、學者的闡釋來完成的，因此，筆者以上的文字僅是一種分析框架，只是嘗試拓展作品被閱讀的可能性之一步。

伍宇烈在接受訪問時，曾提及舞者的內心「對生活及生命有種還未梳理而積累的情緒」，這稱為「憤怒」或「迷惘」，「當中有對人或已逝去的事物有不捨之情，對自己的年華逝去而感到焦慮，對未來的發展感到惆悵」（梁蔚澄 2018），但如何使藝術與現實社會產生辯證關係，如果它

允許通過講述極為個人的體驗，再回到普世的主題上來，那麼《香·天》這一齣探討個人與城市關係的作品，將不僅作用於舞台上的演員和場景，而且有機會影響到任何一個要前往不同目的地的人。

## 六、餘音

「死亡」的號角再次鳴響在城市的上空。2019年6月9日，數以百萬計的香港市民走上街頭，反對政府推行《2019年逃犯及刑事事宜相互法律協助法例（修訂）條例草案》。遊行示威結束後的一小時內，香港特別行政區政府就活動回應，宣佈儘管尊重市民表達不同意見，但會如期在6月12日直上立法會大會二讀草案。

在大眾情緒中，「一旦」條例通過，香港就算作「已經」死亡，連同上文所述其他案例，重複上演的死亡可視為一種「暴力儀式」。「暴力儀式」是當權者為了展現權威，而把各種暴力加諸於受刑者，讓觀看者感同身受有所畏戒(Foucault 2016[1975]: 35-80)。而觀看香港被處決的集體暴力，卻正在不斷轉換為「中性的景觀」(neutral spectacle)。但不同於桑奈(Richard Sennett 1994: 296-298)分析路易十六世在斷頭台被處決的場景——集體參與的共同感受化解了處決國王的心理壓力，在場所有人都參與了集體暴力的施行，卻沒有人要獨自承擔譴責。在香港的現有論述中，這個受刑者本就是一個複合體，即香港本身，囊括了無論當權者還是觀看者等等自稱「土生土長的香港人」，於是在暴力手段的演進下——從制度蠶食到武力衝突——觀者凝視的是另一個自己被解剖、被遺棄的過程。<sup>15</sup>

不間斷的暴力儀式具有其「劇場向度」，但效果卻可能截然相反，或是令人恐懼、麻木，或是刺激民衆發起反抗。而實在的香港劇場僅僅只是在複製儀式的暴力嗎？恐怕，藝術所能貢獻之一，便是呈現矛盾，拆解、

15 關於解剖劇場與中性景觀，可參考陳重仁(2008)。除此之外，此場景還讓人聯想到中西文明下的凌遲處死和折磨死刑，見卜正民、鞏濤、格里高利·布魯(2013[2008])。

重組儀式中固定的時間順序，《香·天》演繹「死亡」，讓它變成過去，將人們從永劫回歸的瀕死狀態中解脫出來，戳破因為現實時間錯位（例如議會的數次延宕）而產生的死亡感知的錯亂；創作者在劇場中展現重構時空的過程，並邀請所有觀演者參與討論。

但如果有一天，連藝術重組時間的權利也被剝奪了，誰又會來提醒我們死亡的意義呢？

## 引用書目

### 一、中文書目

- Brook, Timothy (卜正民)、Jérôme Bourgon (鞏濤)、Gregory Blue (格里高利·布魯) 著，張光潤等譯(translated by Zhang, Guang-Run et al.)。2013(2008)。《殺千刀——中西視野下的凌遲處死》(*Death by a Thousand Cuts*)。北京(Beijing)：商務印書館(Commercial Press)。
- Foucault, Michel (米歇爾·福柯) 著，劉北城、楊遠嬰譯(translated by Liu, Bei-Cheng and Yang, Yuan-Ying)。2016(1975)。《規訓與懲罰》(*Surveiller et Punir*)。北京(Beijing)：三聯書店(Joint Publishing)。
- 中國主教團禮儀委員會(Chinese Regional Bishops' Conference Commission for Sacred Liturgy)編譯。1970。《信友彌撒經書(香港版)》*Xinyou misa jingshu (xianggang ban)* [*Order of the Mass (Hong Kong edition)*]。香港(Hong Kong)：公教真理學會(Catholic Truth Society of Hong Kong)。
- 中國社會科學院語言研究所詞典編輯室(Dictionary Editing Office, Institute of Linguistics, Chinese Academy of Social Sciences)。2005。《現代漢語詞典》*Xiandai hanyu cidian* [*A Dictionary of Current Chinese*]。北京(Beijing)：商務印書館(Commercial Press)。
- 文潔華、曲飛、洛楓、陳雅萍、聞一浩、劉天明、鍾冠怡(Man, Kit-Wah Eva; Kuh, Fei; Lok, Fung; Chen, Ya-Ping; Chu, Daisy; Lau, Tin-Ming; Chung, Enid)。2019。《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》*Xianggang dangdai bianwujia zuopin yanjiu (1980-2010): xianggang dangdai wudao lishi, meixue ji shenfen tanqiu* [*Hong Kong Contemporary Dance Choreographers (1980-2010): Hong Kong Dance History, Aesthetics and Identity Issues*]。香港(Hong Kong)：國際演藝評論家協會(香港分會)(IATC [HK])。

- 石琪(Sek, Kei)。2018/04/18。〈《香·天》：香港天逝？〉“Xiangyao: xianggang yaoshi?” [Requiem HK: the Death of Hong Kong?], 《立場新聞》 *Lichang xinwen* [Stand News]。https://thestandnews.com/art/%E9%A6%99-%E5%A4%AD-%E9%A6%99%E6%B8%AF%E5%A4%AD%E9%80%9D/。 (accessed 2019/01/28)
- 伍卓賢(Ng, Yin)。2016。〈一舖清唱《香天》〉“Yipuqingchang xiangyao” [Yat Po Singer’s Requiem HK], 《三角志》 *Sanjiao zhi* [Delta Zhi] 61: 28。
- 伍卓賢(Ng, Yin)、朱振威(Chu, Leon)。2016a。〈《香天》演後談(一)〉“Xiangyao yanhou tan (1)” [Discussion after Requiem HK Performed (1)], 《三角志》 *Sanjiao zhi* [Delta Zhi] 62: 28。
- 。2016b。〈《香天》演後談(二)〉“Xiangyao yanhou tan (2)” [Discussion after Requiem HK Performed (2)], 《三角志》 *Sanjiao zhi* [Delta Zhi] 63: 22。
- 曲飛(Kuh, Fei)。2018/04/08。《藝術有時》 *Yishu you shi* [Arts News]。https://www.youtube.com/watch?v=xCKJzLZe7OU。 (accessed 2019/01/28)
- 朱耀偉(Chu, Yiu-Wai Stephen)。2015。〈香港(研究)作為方法——關於「香港論述」的可能性〉“Xianggang (yanjiu) zuowei fangfa — guanyu ‘xianggang lunshu’ de kenengxing” [Hong Kong (Studies) as Method: The Possibilities of “Hong Kong Discourse”], 《二十一世紀》 *Ershiyi shiji* [Twenty-First Century] 147: 58。
- 余少華(Yu, Siu-Wah)。2001。《樂在顛錯中：香港雅俗音樂文化》 *Yue zai diancuo zhong: xianggang yasu yinyue wenhua* [Out of Chaos and Coincidence: Hong Kong Music Culture]。香港(Hong Kong)：牛津大學(Oxford University)。
- 呂藝生(Lü, Yi-Sheng)。2011。《舞蹈美學》 *Wudao meixue* [The Aesthetic of Dance]。北京(Beijing)：中央民族大學(Minzu University of China)。
- 李海燕(Lee, Joanna)。2018。〈時間逝如斯，只有香仍在——香港城市當代舞蹈團《香·天》〉“Shijian shi ru si, zhiyou xiang reng zai, xianggang chengshi dangdai wudaotuan xiangyao” [Fragrance Remains as Time Goes By: Requiem HK of City Contemporary Dance Company], 《PAR表演藝術》 *PAR biaoyan yishu* [Performing Arts Review] 303: 130-131。
- 周凡夫(Chow, Fan Fu)。2016。〈偏食當然不好自助餐亦欠妥〉“Pianshi dangran buhao, zizhucan yi qiantuo” [Partial Eclipse is Absolutely Bad, Buffet Also Has Disadvantages], 《音樂與音響》 *Yinyue yu yinxiang* [Music and Acoustics] 418: 362-368。
- 城市當代舞蹈團(City Contemporary Dance Company)。2019。《拾舞話：香港舞蹈口述歷史(五十至七十年代)》 *Shi wu hua: xianggang wudao koushu lishi (wushi zhi qishi niandai)* [The Unspoken Dance: An Oral History of Hong

*Kong Dance 1950s-1970s*。香港(Hong Kong)：國際演藝評論家協會(香港分會)(The International Association of Theatre Critics [Hong Kong Branch])。

洪思行(Hung, Edison)。2016/07/06。〈《香·天》唱出香港輓歌〉“Xiangyao changchu xianggang wange” [Requiem HK Sings Elegies of Hong Kong]，《信報財經新聞》*Xinbao caijing xinwen* [Hong Kong Economic Journal]，C05版。

香港舞蹈界聯席會議(Hong Kong Dance Sector Joint Conference)。2000。《香港舞蹈歷史》*Xianggang wudao lishi* [Hong Kong Dance History]。香港(Hong Kong)：天地圖書(Cosmos Books)。

尉瑋(Yu, Wei)。2018/03/31。〈《香·天》當代舞碰撞A Cappella給香港的安魂曲〉“Xianggang dangdaiwu pengzhuang A Cappella ge xianggang de anhunqu” [Requiem HK: When Contemporary Dance Encounter A Cappella]，《文匯報》*Wenhui bao* [Wen Wei Po]，B3版。

梁蔚澄(Leung, Iris)。2018。〈給香港訣別的歌《香·天》——訪伍宇烈、伍卓賢〉“Gei xianggang juebie de ge xiangyao — fang NG Yu-Ri, NG Yin” [A Farewell Song for Hong Kong Requiem HK: Interviews of Yuri NG and Yin NG]，《三角志》*Sanjiao zhi* [Delta Zhi] 80: 12。

陳世驥(Chen, Shih-Hsiang)。2014。《中國文學的抒情傳統——陳世驥古典文學論集》*Zhongguo wenxue de shuqing chuantong — Chen, Shih-Hsiang gudian wenxue lun ji* [Chinese Lyrical Tradition — Chen, Shih-Hsiang on Traditional Literature]。北京(Beijing)：三聯書店(Joint Publishing)。

陳依婷(Chan, Jaye)、董言(Dong, Yan)。2018。〈舊物重生：跨越古今的衣冠冢〉“Jiuwu chongsheng: kuayue gujin de yiguanzhong” [Costumes Reborn from Past]，收錄於《《香·天》場刊》*Xiangyao changkan* [Program of Requiem HK]，城市當代舞蹈團(City Contemporary Dance Company)編，頁7。香港(Hong Kong)：城市當代舞蹈團(City Contemporary Dance Company)。

陳重仁(Chen, Chung-jen)。2008。〈開膛手傑克的魅惑：道德懲戒、理性規訓與醫療想像〉“Kaitangshou jieke de meihuo: daode chengjie, lixing guixun yu yixue xiangxiang” [The Ripper Fascination: Morality, Discipline and Medical Imagination]，《文化研究》*Wenhua yanjiu* [Router: A Journal of Cultural Studies] 6: 107-152。

陳國球(Chan, Kwok-Kou Leonard)。2013。《抒情中國論》*Shuqing zhongguo lun* [On Chinese Lyricism]。香港(Hong Kong)：三聯書店(Joint Publishing)。

——。2016。《香港的抒情史》*Xianggang de shuqing shi* [Hong Kong in its History of Lyricism]。香港(Hong Kong)：香港中文大學(Chinese University of Hong

Kong)。

黃潤宇(Huang, Run-Yu)。2018/05/28。〈香·天：死亡不是香港的終結〉  
“Xiangyao: siwang bushi xianggang de zhongjie” [Requiem HK: Death is not  
the End of Hong Kong]，〈虛詞〉 *Xuci* [P-articles]。https://p-articles.com/  
critics/25.html。(accessed 2019/01/28)

曹誠淵(Tsao, Willy)。2010。《舞者不懼：曹誠淵舞蹈書寫》 *Wuzhe bu ju: Cao  
Chengyuan wudao shuxie* [Dancers do not Be Afraid: Selected Writings of Willy  
Tsao]。香港(Hong Kong)：Mccmcreations。

——。2012。《舞者不憂：曹誠淵與香港舞蹈前行》 *Wuzhe bu you: Cao Chengyuan  
yu xianggang wudao qianxing* [Dancers do not Be Worried: Willy Tsao Move  
Forward with Hong Kong Dance]。香港(Hong Kong)：Mccmcreations。

楊春江(Yeung, Daniel)、李海燕(Lee, Joanna)。2018/05/02。《演藝風流》  
*Yanyi fengliu* [Spirit of Performing Arts]。http://www.rthk.hk/radio/radio2/  
programme/Artscritique/episode/501384。(accessed 2019/01/28)

董言(Dong, Yan)。2018a。〈集體的安魂曲？〉“Jiti de anhunqu” [Requiem for  
Collectives?]，收錄於《〈香·天〉場刊》 *Xiangyao changkan* [Program  
of Requiem HK]，城市當代舞蹈團編(edited by City Contemporary  
Dance Company)，頁8-10。香港(Hong Kong)：城市當代舞蹈團(City  
Contemporary Dance Company)。

——。2018b。〈跨界舞台作品《香·天》〉“Kuajie wutai zuopin xiangyao”  
[Requiem HK as an Interdisciplinary Performance]，〈劇誌〉 *Ju zhi*  
[Repazine] 22: 29。

鄭毓瑜(Cheng, Yu-Yu)。2005a。《文本風景：自我與空間的相互定義》 *Wenben  
fengjing: ziwo yu kongjian de xianghu dingyi* [The Poet in Text and Landscape:  
Mutual Definition of Self and Landscape]。臺北(Taipei)：麥田(Maitian)。

——。2005b。〈從病體到個體——「體氣」與早期抒情說〉“Cong bingti  
dao geti — ‘tiqi’ yu zaoqi shuqing shuo” [From Illness to Individuality—  
“Geogaseity” and Discourse of Lyricism in Early China]，收錄於《儒學  
的氣論與功夫論》 *Ruxue de qi lun yu gongfu lun* [Confucian Conceptions of Qi  
and of Gongfu]，楊儒賓、祝平次編(edited by Yang, Rur-Bin and Chu, Ping-  
Tzu)，頁417-459。臺北(Taipei)：臺灣大學(National Taiwan University)。

——。2015。〈從「姿」到「止(之)」——由「力動往復」詮釋陳世驥的詩  
說〉“Cong ‘zi’ dao ‘zhi’ — you ‘lidongwangfu’ quanshi Chen, Shih-Hsiang  
de shishuo” [On “Gesture” and “Zhi” from the Perspective of Body Dynamics:  
An Analysis Focusing on Chen Shih-hsiang’s Poetics]，〈清華學報〉  
*Tsinghua xuebao* [Tsing Hua Journal of Chinese Studies] 45(1): 7-33。

airiti

魏白蒂(Wei, Betty)等。2006。《舞緣。舞故》 *Wu yuan, wu gu [Why They Dance: Narrations of Hong Kong Dance]*。香港(Hong Kong)：香港舞蹈聯盟(Hong Kong Dance Alliance)。

## 二、西文書目

Bujan, Oihana V. 2017. "Tanztheater, Pina Bausch and the Ongoing Influence of Her Legacy," *AusArt* 5(1): 219-228.

Langer, Roland. 1984. "Compulsion and Restraint, Love and Angst: The Post-war German Expressionism of Pina Bausch," *Dance Magazine* 58(2): 46-49.

Sennett, Richard. 1994. *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilization*. New York and London: Norton.

airiti



圖1：序幕，從天而降的麥克風（城市當代舞蹈團提供）



圖2：〈再見〉，眾人、裸人與假人（城市當代舞蹈團提供）



圖3：〈吶喊〉，〈阻止〉訪問屍骸（城市當代舞蹈團提供）



圖4：〈新天新地〉，角落的個體/中央的集體（城市當代舞蹈團提供）