

香港舞蹈概述

**D** **HONG**  
**KONG**  
**ance**  
**verview**

2020

FELIXISM  
CREATION

# 香港舞蹈概述2020

## *Hong Kong Dance Overview 2020*

主編、行政統籌 Editor and Administration Coordinator	陳偉基 (肥力) Chan Wai-ki Felix
主編、執行編輯 (英文版) Editor and Executive Editor (English version)	李海燕 Lee Hoi-yin Joanna
執行編輯 (中文版) Executive Editor (Chinese version)	羅妙妍 Miu Law
翻譯 Translators	張紫茵 Dorothy Cheung 劉偉娟 Lau Wai-kuen Caddie 李挽靈 Lee Wan-ling Mary
校對 Proof-readers	羅妙妍 Miu Law 李海燕 Lee Hoi-yin Joanna
美術設計、排版 Graphic Design and Typeset	Felixism Creation
出版 Publisher	Felixism Creation
網站 Website	<a href="http://www.danceresearch.com.hk/">http://www.danceresearch.com.hk/</a>
出版日期 Published date	28 Feb 2022
國際標準書號	ISBN : 978-988-75925-3-2

本刊物內所有圖文資料，版權均屬 **Felixism Creation** 及個別圖文提供者所有。大量轉引、複製、或將其用於商業用途，均可構成侵權行為，編輯室保留追究權利。

All rights reserved. Large-scale quotation, copying and reproduction for commercial purpose is considered infringement of copyright. When such situation arises, the Editorial Team reserves the right to take legal action against involved individuals and/or organisations.

### 資助 Supported by



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.

# 動態 / 影像：2020 年影像媒介和香港舞蹈呈現的新可能性

葉奕蕾

中譯：張紫茵

2020年三月初，全球2019冠狀病毒病疫情急轉直下，香港表演藝術界也匆匆需要應對日漸升級的封鎖措施。表演場地與劇場關閉，而一切和現場表演有關的項目也告暫停。忽然之間，舞蹈工作者必須用任何手頭上的資源透過網上串流平台將演出數碼化，嘗試在表面上維持正常，延續表演與創作。這情況並非香港獨有，而是全球性的現象。回看1960年代，歐洲和美國的影像媒介與表演藝術工作者早已廣泛合作和實驗，相對來說直到近年，隨著多個明顯以合作形式的計劃與項目湧現，這些跨媒介實驗才開始在東亞廣泛興起。由此看來，我認為疫情所促發的，並非逼迫舞蹈和影像跳起突如其來的雙人舞，而是加快一個仍處於起步但已逐漸成形的過程。這是個人經歷之談，觀看和接觸多個藝術家作品讓我深受啟發，當中幾個例子包括1940年代的瑪雅·黛倫（Maya Deren）、1970年代的伊凡·瑞娜（Yvonne Rainer）、德里克·賈曼（Derek Jarman）、DV8形體劇場、安娜·德瑞莎·姬爾美可（Anne Teresa De Keersmaeker）以及1980年代中期的人類足跡舞團（La La La Human Steps）。

值得探討的是，數碼改編演變成應對這場全球災難性疫症的天然反應，它們亦變得無所不在且不可或缺，對於表演藝術家以及表演為媒介的工作者的藝術發展和創作過程，甚至開始促成某種暗湧。從觀察所得，表演藝術家與多媒體人（包括但不限於電影、媒體藝術及新媒體）之間綜合 / 跨媒介的合作增加，而這些獨特的情況和意外的合作，不但塑造新的視聽意念，也產生意想不到的混合形式實驗，有時成功，有時未如人意。然而，有趣的是過程：這些工作者大多難以理解對方，因為他們有不同的背景、藝術語言，甚至實踐和製作語境。

這種新的工作模式，由無法避免的環境強行加諸予藝術界，而共同創作的普遍需要，又引起一些耐人尋味的問題和主題，揭示了思考新方式和製作表演的新形式。本文確認當代發展的三大主要推動力，旨在通過在過去一年我遇到或參與的幾個案例，剖析以下的觀察：

1. 因為新媒體的介入，在形式與內容發展出新想像，當中數碼媒介轉化了對動作與表演的表達和認知，導致創作的範式轉移；
2. 數碼媒體目的從功能性過渡至藝術性——前者是創作者被迫使用科技，以克服展覽或製作的物理限制，而後者是創作者採用數碼科技的風格、格式和特徵，作為其（經拓闊的）藝術實踐的一部分；
3. 在移動影像創作者與舞蹈創作者的合作中，期望與理解的差異。

這三種趨勢之間的重疊和互動所引起的關注，主要在於這種混合創作模式如何處理作者主體性與擁有權的複雜概念，這不僅涉及整體作品的知識產權，亦牽涉對創作意圖與本質更深刻的提問。

本文將會通過數個合作項目，探索舞蹈和數碼科技的融合。這些項目已實驗與經歷不同過程和結果，並與我自己的興趣息息相關——經過科技介入的新展示形式，如何通過 / 聯同舞蹈創作為未來的移動影像塑造新範式。擴張作品評論和觀賞的開放性及接受範圍，創作者及觀眾在徹底被重新定義的空間、時間及視角體驗表演。以此類推，本文會重新審視數碼科技與媒體，與其對肢體、現場感及演出再現的關係。由此觀之，本文因而面向數碼「原生」作品的創新及藝術追求，而數碼「原生」作品即是結合科技考量、數碼平台及處理過程的獨特性，以至藝術碰撞重生而製成的作品，而並非紀錄或直播現場演出的作品。

新一代原生本地舞者和編舞家，擁有在數碼表演模式之中理解和創作的必要技術與經驗，這種新的表現語言發展，會否促進他們新的方向？我們如何讓他們進一步發展及接觸可用的數碼工具，支援編舞的過程，擴展創作視野？呈現的容器確實正在改變，如是，身體作為表演的容器，同樣經歷形式、實踐、製作以及其與觀眾互動的轉化，故此，我們可能正步向製作及觀看表演的新領域，而它植根在全新的想像和語言。

當我們談及觀眾，或會突然意識到，數碼領域未經定義的地理背景所開啟的討論：場域特定表演及無邊界的空間特質，如何以更形象化的方式處理？這種無邊界的特性，同樣反映在其時間性：我們可以不受限制，觀看不同地域由過去到現在，來自世界各個不定時區的內容，而過往將實體製作局限在特定地區的時間邊界，也一併被消除。

觀眾所在的地域更為多元，也是多得這種無邊界以及無時間的狀態，與此同時，近乎過剩的內容也造成有趣的現象，在多種規模和時間框架上引發全新的關注和憂慮，當中牽涉各大機構、藝術代理、商業代理，以及世界各地多個獨立圈子及工作者。

### 案例一

《再見之前 (1)：一息間》及《再見之前 (2)：歸零》

許俊傑@小龍鳳舞蹈劇場、郭曉靈 (2020年九月)

此系列有兩場互動直播表演，將藝術家 / 表演者對現狀生活的反思，並置於他們與居住城市的關係，《再見之前 (1)：一息間》是在指定公共空間及創作者（們）居住空間進行的直播表演，回應因疫情封鎖而被隔離的時光。《再見之前 (2)：歸零》則聚焦於對香港舞蹈界意義重大的公共空間。

《再見之前 (1)：一息間》的劇場場域，存在於室外與室內之間：室外是郭曉靈穿梭的香港街頭，她以身上的GoPro攝影機拍攝，而許俊傑則佔據室內空間，他在家中進行演出，並裝設360度攝影機，以俯視角度拍攝房間。作品是電影化的編舞，由一鏡到底的雙頻道直播錄像呈現，由藝術家 / 表演者全盤控制和編排。觀眾的目光通過郭曉靈身上的GoPro攝影機，將其視角中冷清的街道，結合她同時入鏡的手腳，與此同時，透過俯視許俊傑，我們可以觀察定鏡的拍攝角度，如何引起視覺效果和情緒。

作品的現場性促成了化學作用，而這正是疫情初期很多數碼呈現的舞蹈表演所欠缺的。當時大部分網上串流的内容，要不就是直接拍攝現場演出，或是文獻庫中純為紀錄拍攝的舊演出。雖然部分計劃在數碼化的過程中，集中處理電影視覺語言的技藝，但此處探討的主題卻不同：此現場表演的脆弱性。當郭曉靈在空無一人的街上演出，我們可以聽到她吃力地呼吸，它緊扣許俊傑不安的移動，而觀眾亦看見他家中的細節。作品將空無一人的城市空間，與封閉且清晰界定的家庭空間結合，所體驗的實體空虛感，進一步連繫上大多數觀眾可能經驗到的隔離。現實的相連質感，對於長期備受忽略的抽象劇場演出至關重要。如同此項目的監製劉天明在演後分享所說，這次探索藝術家如何與廣泛社會聯繫，以及藝術家身處災難性時代的作用，對於這兩位邁入三十歲的藝術家，是來得合時的里程碑。有趣的是，這次作品有兩場分享會，一場在直播前進行，一場在直播後，雖然都在網上進行，但仍加強了現場觀眾與作品及其創作者的聯想。

該系列的第二部作品《再見之前 (2)：歸零》，對於探索直播容納不同視角的能力，野心更大。作品用上十三個Facebook帳號，提供十三組現場直播，讓觀眾自行選擇觀賞體驗，而團隊選擇以位於黃大仙的城市當代舞蹈團CCDC舞蹈中心為演出地點，向這個不但栽培了這兩位藝術家 / 表演者、更培育了香港

當代舞蹈工作者最少三十年的空間致敬。適逢重建以及城市當代舞蹈團創辦人曹誠淵離開，這次演出可能是送別這個空間的儀式，亦在2021年十月清場前，為舞蹈中心室內空間留下紀錄。在過去三十年，CCDC舞蹈中心是促進和支持香港舞蹈界的重要地標，選擇它作為演出地點，而作品又題為「歸零」，充分說明創作者希望回應公共地景積累的干擾、混亂及不確定性，以及它如何更新。

除了表演場地的選擇，科技及串流平台對作品呈現的介入，也經過仔細思考，而使用十三組Facebook直播，讓觀眾建構自己對整個演出的理解，的確是實驗性十足的過程。演出沒有情節、零碎、非線性，而它的多樣可能性可能令觀眾視線忙碌，但卻同時為表演如何被感知和觀看注入不可預知的能量：來自十三個Facebook帳號的十三組Facebook直播，連接放置在舞蹈中心的十三部攝影機。這些不同的攝影角度都以特定形式固定，當表演者經過時會拍到表演，其餘時候則只會記錄無人的空間，以致對於攝影機、觀眾以及表演者，都造成很多時有時無的時刻。在不同地點捕捉到表演者，純粹出於偶然和即興，同時感性地回應了舞蹈中心可堪討論的意義。此作品意念亦質疑我們與日夜使用的電子設備的關係，以及反思我們既渴望螢幕的連貫性，同時又在螢幕間快速切換的零碎欲望。

《再見之前》展出的兩個作品，都是藝術家對於疫情的敏銳思考，而科技的介入既是展示藝術意圖的機制，也是遙距傳播作品的實際設備，創造出觀看和體驗作品的新方式。《再見之前》有別於一般將現場表演轉化成數碼或串流的方式，它打從構思開始，就將數碼與串流的元素包含在內容當中，以回應當前的社會狀態和情況。雖然現時預視會出現數碼疲勞，以及廣泛拒絕網上媒體的呈現，但這個命題仍然值得進一步探究和發展。然而，創作者的目光似乎超越了平台的技術層面，而投向研究觀看的另一種方式。對於預想中的後疫症文化生態系統，這個系列或能帶來一些有趣的想法和未知。

## 案例二

跳格國際舞蹈影像節2020「似遠若近」之混合模式放映節目「本地一手播」，由城市當代舞蹈團於2020年十一月呈獻

「跳格國際舞蹈影像節」（下稱「跳格」）於2004年創立，是亞洲其中一個歷史最悠久和最重要的舞蹈與媒體藝術節。「跳格」為期一周，放映委約作品、競賽部分，以及備受讚賞的精選國際作品。「跳格」最初著重較為直接的影像與舞蹈，近年方向逐漸拓闊，包羅移動影像語言與舞蹈及編舞之間更多元化的實驗。我在2018年開始擔任「跳格」的客席策展人，在2021年開始更成為主要策展人。

作為在香港、中國和廣大亞洲地區推廣舞蹈錄像和電影作品的平台，「跳格」不斷致力連結本地舞蹈影像的創作者、舞蹈與電影合作，為求開展新的委約計劃及相關內容，以及現場舞蹈表演的電影改編。「跳格」旨在通過電影視覺語言，以及以影像為中心的編舞方式，轉化舞蹈與形體相關的表演，同時希望有更多本地製作及作品在國際流通。雖然「跳格」主要在戲院放映影片，但自從我在2018年開始以客席身分策劃，直到2021年受任命為主要策展人，近年「跳格」漸漸開拓展覽和裝置的另類形式，這些因應表演及銀幕的定義擴闊而作出的擴展及調整，並非單次的獨立決定，而是以跨領域方式進行的提案，一方面拓展觀眾，另一方面則讓不同媒介的藝術家交叉合作，創作更多作品，令新作品更為多元化。

一年一度的「跳格」通常在九月舉行，2020年卻由於疫情影響，戲院和畫廊關閉，令節目延至十一月。這卻促成了一個全新的周邊混合放映計劃：「本地一手播」，當中包括2020年的委約作品：黃漢樑導演《山海流》、李偉盛導演《那一天我變成了一粒石頭》、譚之卓導演《喺度？》，以及黎宇文導演《邊界·視野》。



混合放映的節目開闢聚合觀眾的可能性，這一新現象擴大了受空間和時間限制的觀眾族群。疫情前觀眾必須前往單一放映的場地，相比之下，購買一張混合放映的門票，只要能夠上網，螢幕尺寸夠大，即可讓幾個人聚集觀影，觀眾也可以分別在不同場地一起觀看。雖然普遍認為這樣的系統會減少門票收入，但剛好相反，它促成了更多放映的機會，由於觀看電影成為一種更為親密的社交活動，可以與朋友分享，而不受時間、距離、地點限制。這些時間和交通的局限，實際上也會限制觀眾數字。

綜觀作品的內容和本質，明顯的是，每部作品都與題目「似遠若近」產生深刻共鳴，而「似遠若近」作為跳格國際舞蹈影像節2020的副題，希望思考在疫症時期，通過數碼空間重新聯繫時出現空間錯置的普世狀態。

黃漢樑的《山海流》意念來自中國古代民間故事《山海經》中的《夸父追日》。作品表現遷徙流浪的孤獨，以及在未知土地上尋家的心靈之旅。影片對風景的描畫，為解讀這個經典故事，提供了更為廣闊無垠的視角，接通當前處境的脈絡。與此同時，李偉盛的《那一天我變成了一粒石頭》則以極其簡約的方式，細看一個人掙扎抵抗內在與自然力量。片中以九分鐘的定鏡，描繪了一個人坐在海中央，嘗試在波浪中保持靜止，這個行為是個強而有力的比喻，對我們共同經驗的脆弱引發了深刻的叩問。兩部作品都呈現了強大的畫面，以及對於自然與作為人類的思考。譚之卓的《喺度？》構建一個城市故事，將城中居民的拼貼與疫情場景的紋理，對比導演創作的風格化舞蹈場景。導演如意識流般交織不同的場景，探索流動的概念。

黎宇文的《邊界·視野》的美學與本質，都與前文提及的三部作品大相逕庭。周佩韻及廖朗莎帶來原本為劇場而編排的編舞作品，與香港著名舞蹈影像導演黎宇文合作，進一步探索作品如何轉化成電影呈現。她們希望以另一種角度轉

化作品，並在南豐紗廠重新製作此舞蹈作品。現時南豐紗廠（The Mills）是一個藝術空間，是南豐集團帶領的社區重建計劃當中的一部分，旨在將古蹟空間活化成多媒介的當代藝術場地。由於空間的歷史意義與原本的舞蹈作品並無關係，不同舞蹈章節對空間的處理以至攝影方向未明，雖然拍攝舞蹈時的光線和攝影機運動，產生不少美麗的畫面。整體而言，電影改編並未有新的創見，而觀看四十八分鐘非敘事的舞蹈紀錄，對觀眾來說是抽象而有難度的。

將舞蹈改編電影時，必須考慮時間持續性的概念，以及此概念在現場劇場表演和電影作品不同的表現形式。為保持舞蹈在新空間完整展現而直接進行轉化，可能需要較長的創作過程以重塑編舞部分。由於《邊界·視野》沒有敘事線，與舊南豐紗廠亦沒有連結，舞蹈變得空洞並失去語境，故此混合放映就成為挑戰。一段配上音樂、不同攝影機運動、角度和剪接，長達四十八分鐘的無間斷舞蹈無法留住觀眾，尤其如果他們從電腦螢幕觀看。對於表演者與創作者，可以就著《邊界·視野》的重製進一步反思：在後疫症世代，當我們對網上放映平台習以為常，現場作品與電影如何可以被接收？

整體而言，「本地一手播」的四部作品，無論使用科技是出於功能抑或藝術意圖，鏡頭與身體之間的藝術轉化，對成品都極其重要。當我們視舞蹈影片為一種形式和流派，我們就是利用影像作為媒介，以理解、容納和干預舞蹈，並以此作為框架，令舞蹈成為影像的內容，然而，影像媒介作為盛載與處理這個內容的容器，亦有自己一套語言、性質和傳播方式。當我們以批判的目光審視舞蹈與影像兩種媒介，並探索兩者的相交點，可能發現這兩種媒介的創作者在藝術視野上的錯位或溝通誤差相當有趣。然而，要在這兩個領域堅持藝術形式和熟知基礎，都必然面對巨大壓力，尤其是在主流及機構的計劃中。

在創作過程中，通常我們無法公平且理想地劃分兩位參與者的願景和觀點。在

大多數情況下，最先發起項目的人，就會被委以更多責任與權力下決定。在譚之卓《喺度？》和李偉盛《那一天我變成了一粒石頭》這類作品中，電影內容與表演都由導演獨力創作，他們作為唯一作者，全權掌控影像與舞蹈內容。在這種情況下，作者的概念盛載和探索了這兩種媒體。然而，在《山海流》中，打從一開始導演黃漢樑與編舞藍嘉穎就一起構思作品，由於起步點相同，思考意念也會比較一致。與此同時，《邊界·視野》改編一部成功的編舞作品，在「本地一手播」的四部作品之中，最為要求藝術家之間的對話與交流。作品的作者明顯是舞蹈的原創者，要將作品以新的電影角度轉化，就需要新的想像，以及進一步的影像介入：我們可以留意到導演完全尊重舞蹈原作，以至想盡量原汁原味，他在作品中扮演的角色與其說是創作者，更多是支援的角色。於我而言，或者因為未有重大介入與干預對方的材料，這個作品仍屬舞蹈紀錄。

司馬·哈塔米 (Sima Khatami) 與奧多·李 (Aldo Lee) 執導的紀錄片《化身鬼才謝洛姆》(Being Jérôme Bel) 當中，探討在編舞者掌控主題與內容的情況下，影像作者身分或藝術話語權誰屬的張力，這部作品亦有在跳格國際舞蹈影像節2020放映，在此，我希望以此為例，對本地舞蹈與電影創作者提出有趣的見解，主要因為此片從紀錄片導演角度出發，面對藝術詮釋的紀錄過程，切實突顯當中既有的張力，而這正是我們常常遇到的問題。我們在其中一幕，看見拍攝途中突發的緊張場面，當時謝洛姆強烈反對導演拍攝他作品的方式，激動得威脅導演禁止使用任何他的影像、他出鏡的畫面以及本來屬於他的舞蹈內容。這種分歧提供有趣的轉折，讓我們得以代入編舞與影像導演的不同立場。這件事看似干擾拍攝，卻為不同的討論提出重要見解，不論是兩種媒介的作者身分和角度，抑或是將電影製作的傳統層級轉變成兩方協作的過程，甚至是導演與編舞之間的權力鬥爭。這部作品提供了堅實基礎，讓不同的人展開討論與思考：無論是正在進行改編的創作者，抑或在舞蹈與電影的合作中面對權力問題的人，正如「本地一手播」所示。

隨著反思「跳格」選片及呈現方式，以至逐漸發現可收錄的本地內容不足，「跳格」也處於過渡期，一方面聆聽現有的本地創作業界，另一方面為這種混合的藝術形式拓展觀眾。過往在疫情前，大量數碼內容難以接觸，現在變得唾手可得，有關舞蹈的電影內容與數碼表演的各種觀點亦愈見蓬勃，有待變異、擴展以及重新被置入時代的語境。

### 案例三

《聖誕快樂》，城市當代舞蹈團駐團藝術家龐智筠編舞及表演，由城市當代舞蹈團於2020年十二月呈獻

《聖誕快樂》由龐智筠編舞及演出，最初為2020年十二月舉行的兩部分直播表演，表演的第一部分由秦紹良掌鏡，攝影機的移動經過特別綵排和編排，由編舞與攝影師共同協作。如同雙人舞，秦紹良作為攝影師需要如舞者一樣靈活移動，以跟隨編舞的節奏。雖然兩位藝術家並不如雙人舞同時在螢幕出現，城市當代舞蹈團的新任藝術總監伍宇烈卻將這觀點的背後意念進一步再想像成雙人作品，並在未來展現中再加發展。對龐智筠的創作實踐與編舞風格，這種協作的形式並非手到拿來。她在受訪時表示，在她過往的舞蹈影像作品中，她主要集中在編舞及舞者演出，而攝影師作為技術支援，則擁有絕對自由度去紀錄其作品。

表演第二部分加入三位專業平面攝影師，與影像導演及主要攝影師秦紹良聯手，利用電話鏡頭從不同角度呈現龐智筠的作品。在此計劃中，伍宇烈邀請三位平面攝影師參與，通過iPhone拍攝的錄像，提供更多角度。使用iPhone而非平常的重型攝錄工具亦別具意義，因為這樣就能使用Zoom作為串流平台，讓觀眾可以同時觀看四個獨立的鏡頭，並從多個角度詮釋龐智筠的編舞。觀眾可以選擇他們喜歡的構圖，或同時觀看四個鏡頭。事後看來，伍宇烈希望通過流

行文化和普及科技創作，邀請觀眾以更廣闊的視野，觀看舞蹈的身體與攝影機之間的互動。在當前科技唾手可得的背景下，人類創意的來由，以及創意對我們日常與世界關係的影響，在這樣的時代，或者可以融入我們連結觀眾的方式中。

《聖誕快樂》和前文提及的《再見之前》系列有一共通點，就是兩個項目都由秦紹良導演，而以串流直播作為盛載表演的媒介也是他的建議。有別於許俊傑與郭曉靈的偶然即興的表演方式，龐智筠配合黑盒空間的燈光和位置排定編舞。由此看來，相比《再見之前》系列利用科技裝置作為作品藝術視野的核心，《聖誕快樂》則較為出於功能考慮而利用科技。

這次直播演出除了是秦紹良與龐智筠的合作，可能是對於疫情演出更為直接的詮釋，它改變了Zoom的用途作四頻展示，向觀眾與創作者呈現多個角度與詮釋。撰寫本文期間，香港的疫情情況漸告穩定，漫長封鎖過後，現場表演漸漸蓬勃復甦。我為本文訪問的多位藝術家都表示，未有機會重新審視他們為2020年嚴峻疫情而臨時重新構作的作品。或者這種過渡性的演出製作方式也屬暫時，後疫症的轉型若真有其事，亦有待長遠觀察。當我們審視如何透過移動影像重新想像舞蹈的呈現，我們仍然從相關創作者身上，理解這種未知的煉金術。如是，《聖誕快樂》數碼改編，可說是功能性意圖較強。作品本來是現場表演編舞，後來才改頭換面成數碼串流作品，並加入電影角度的考量，改變了龐智筠未來舞蹈影片的編舞發展方向，這種新的藝術提案對藝術家成果豐碩。龐智筠對電影元素的考慮反映在編舞擴展上，而伍宇烈進一步對此作出挑戰，以求在《聖誕快樂》下一階段的發展跳出框框。這一點直接呼應我其中一個主要關注，特別是我對舞蹈與移動影像混合而產生的新想像探索。

#### 案例四

徐奕婕《我的舞蹈生涯？》、廖月敏《煉金》及盤彥燊《髮膚》，於2021年香港藝術節呈獻《香港賽馬會當代舞蹈平台：十周年紀錄特輯》演出

三個計劃（《我的舞蹈生涯？》、《煉金》、《髮膚》）都有相同的前設與元素：它們都為2021年香港藝術節製作的香港賽馬會當代舞蹈平台十周年紀錄特輯演出節目委約及構思，該節目共有十四個作品。礙於本文限制，我會集中討論以上提到三個作品，三者的影像部分都與葉雲生合作，他負責拍攝及將片段剪接成最後展現的作品。

葉雲生在該系列六部作品擔任製作總監、電影顧問和攝影師的角色，而作為香港藝術節聘請的顧問，他亦負責協助編舞將作品從現場演出轉化成電影。當我問及他在與不同編舞合作改編的過程及障礙，他分享對於現場演出與電影製作在共同語言、時間概念及空間方向上的不同觀點。相比影像，他認為現場演出的開放性及時間框架都更廣，在時間上的伸延也更長。在他的經驗，當我們將現場演出轉化成電影呈現，需要以1：4的比例濃縮。這是因為我們對放映素材和導演特定的拍攝角度較缺乏耐性，而對比之下，當我們在現場觀看演出，我們可以根據感官自由解讀正在發生的事情。空間上，葉雲生亦強調使用電影設備，意味著可以從不同距離觀看作品。觀眾與舞者的距離受鏡框舞台設置固定，並受限於座位位置，但是，攝影機與舞者的距離卻時刻變化，取決於創作者希望表現與達成的鏡頭取景大小與強度。現場演出作為一種時間性的媒介，通常都以線性進行，不同於電影中對時間的處理，可以通過蒙太奇剪接或攝影的場面調度，建構時間感、情感與敘事。由於各個舞蹈創作家的處境與願景不同，葉雲生與徐奕婕、廖月敏及盤彥燊的合作的過程，亦各有不同。

《我的舞蹈生涯？》鏡頭相對靜態與觀察式的取態，源於徐奕婕編舞結構的性質：作為其作品之中的舞者，描繪其文字呈現的表演。故此選取這種簡約與文獻式的處理相當重要，這樣攝影機才不會凌駕於表演之上。徐奕婕回想拍攝過

程時，有一個有趣的觀察，她發現舞台的空間根據她實踐的特定角度劃分與定義。觀眾與表演者適應鏡框舞台空間的訓練，早已深植於古典劇場傳統，然而電影的空間概念相當流動，並無一個可以固定的中心。雖然這種空間的差異看似基礎和根本，然而這個角度不易表達，除非在創作過程中有經驗豐富的協作者提出。改編完成之前，徐奕婕亦曾經懷疑檔案式的拍攝方式，由於作品的願景是協作的電影作品，而非直接紀錄，這種關注亦相當合理。

盤彥燊《髮膚》超越檔案式的處理，並採取紀錄式的方向，跟隨編舞悼念父親的旅程。透過連結自然環境蘊含的靈性與南音歌手的聲音，作品展現了父與子、身體與自然、歌者與舞者之間的親密對話。作品原先計劃以十分鐘的長鏡頭，拍攝一位樂手與一位舞者的雙人舞，但隨著作品發展，團隊決定將攝影機運動擴大至不同視角，令作品的邏輯更具想像力。葉雲生採取較即興的方式參與盤彥燊作品，在攝影師、剪接師及觀察者之間持續轉換身分。作品本來是在黑盒空間演出，當中放置已故父親的椅子，而為了回應原初的編舞，兩人擴闊了電影的想像，包含更多與自然的心靈接觸，故此以舞者在拍攝現場拾到的樹枝作為比喻，代替椅子，結果，山林的視覺意象，也為最終成品增加更為神秘的基調。

葉雲生的角色隨著每位編舞所需所想而變換。在《煉金》中，編舞廖月敏為他提供不少重新詮釋作品的空間，結果，葉雲生利用這種自由度，將她作品的一部分重新置放在小巷中，而並非在劇場空間進行完整拍攝，同時，他又加入不同的電影元素介入編舞，例如攝影機運動和角度，尤其對於舞步與身體，採取現場表演無法實現的宏觀角度。在創作影片的過程中，廖月敏與葉雲生都採用相對傳統的電影創作方式：使用分鏡與劇本處理場景，並以不同鏡頭解構舞蹈。值得一提的是，廖月敏在先前作品已有電影製作的經驗，而這些經驗可能就是她通過電影語言進一步深化編舞實踐的先決條件。《煉金》的最終成品幾乎是重新創作，也可能是系列所有作品中，最受電影影響的改編之一。



縱觀三部作品和合作過程，這些改編從開始就明顯對有電影不同的藝術前設。當移動影像與舞蹈的創作者同樣自認擁有作者的最高權力，葉雲生就擔當支援的角色，協助在兩者間處理預料之外的差異與期待。此案例可以指出電影與表演藝術，未來如何可以成功協作。然而，這也帶出一個存在意義的問題：即使在伙伴關係之中，是否有媒介需要成為支援角色。即使如此，能夠在香港見證如此史無前例的電影舞蹈作品豐收，亦是相當令人興奮。雖然某些作品較為成功，這仍為編舞提供機會了解電影製作的相關程序與作業流程，既免去電影製作中以導演為中心的模式，同時消除運用未知的電影語言的不安。無論如何，對未來推廣影視舞蹈作品，這也可能是最有用的收穫。

### 案例五

《我的無限舞台》由藝造人才呈獻（2021年四月）

《我的無限舞台》是一個利用口述影像的舞蹈影片計劃，意念是以此方式介入，接觸更多不同能力的觀眾，以及讓作品更為共融。計劃由四條影片組成，當中四位舞者來自不同年齡層，具備不同經驗與背景。影片由藝造人才創作及製作，藝造人才是由殘疾人士創立，推廣共融藝術的慈善藝術機構。機構作為促進了解殘疾人士的平台，經常舉行將不同殘疾人士融入專業環境的計劃。而《我的無限舞台》邀請了老年舞者、使用輪椅的舞者、視障舞者及年輕舞者，分享他們的舞蹈以及遇見舞蹈的親身經驗。

當觀眾同時欣賞四個錄像作品與口述影像，他們得以從不同角度經驗電影的視聽元素。當社群舞蹈的活動，通常被富同理心和關注社會的角度看待，而並非以一般較正式和對體力有需求的技藝定義，尤其是在現場表演中，觀眾通常不太留意作品的藝術成就，或其在話語與概念上的探索，而是傾向以更加寬容的方向解讀，並對參與者加以讚美。在此計劃中四段獨舞的影片，卻脫離和重整社群舞蹈的傳統角度，對於此類計劃來說，相當值得留意。



## 結語

本文探索移動影像呈現舞蹈的不同美學面向，是我就著2020年中至2021年初遇到一些舞蹈社群的數碼呈現，所作觀察的一小部分。這些作品構成了一個光譜系列，探索「舞蹈」與「移動影像」的概念如何被重新定義，並作為一種展示形式重新製作，並且明顯因為形勢才得以面世。

身為舞蹈影像創作者、協調者及策展人多年，我感興趣的是，源於危機衍生的限制而造成的過程，如何擴展影像與舞蹈創作者的想像和可能性，並且在影像與舞蹈之間，有機地促進成效斐然的對話與協作。

在《受到關注：伊凡·瑞娜和1960年代》（*Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960s*）一書中，凱莉·蘭伯特-貝蒂（Carrie Lambert-Beatty）表示：「舞蹈電影是被擷取的、被記住的演出。」<sup>1</sup>記憶往往是詩化、形而上且虛幻。如若演出的記憶可以被重新檢視、重新呈現、重新觀看以至複製予無數觀眾，它就可以挑戰現場表演一瞬即逝的本質。因此，製作媒介化的表演需要具轉化意義的論述，而非數碼化的論述。就如在1960年代美國的電視表演影響劇場觀賞一樣，媒介化的概念已經進一步擴展，試驗科技如何可以和經已介入一般人生活，而不減現場表演的本質和重要性。同樣，雖則機械的發展和擴散經已改變了人類集體思考過程，以及日常生活中的身體規律，但卻沒有改變人類根本的生理機能及功能。在日常生活中，科技關係的不斷變化，引致社會條件改變以及身體環境演變，而此數碼轉化的命題，則是評論以上過程的藝術範式轉移。

雖然當代圖像的泛濫，以及圖像流通的同時性，導致消費上產生麻木，我仍相信有一種更積極及實際的方式，可以超越靜態媒介化的圖像，從而探索視覺以

---

<sup>1</sup>Carrie Lambert-Beatty, *Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960s* (U.S.: The MIT Press, 2008), 53.

至經過改變的身體。當然，在記憶與移動影像之間、個人與集體之間，存在更加複雜的關係。這類關係圍繞我們與這些移動影像形成的情感連繫，但也有其風險，就是我們或會忘記身體一直存在，作為生產和接收這些影像的載體。當不同影像同時在空間投射，此空間可通過不同的縱軸感知，這不但關乎影像本身的連續性與流動，更關乎傳統觀者視點的損耗。在這種格式下，作品由觀者活化，而觀者需要移動以量度空間：當圖像變成動作的幻象，就會建構出一種真實。總而言之，我完全不擔心大眾媒體和科技會取代現場表演的文化。

從古至今，舞蹈一直是構建我們的身分、調解我們的人類本性、生育、祭祀和日常生活的基礎，甚至可說是根本要素，證據不但見於史前人類遺留的洞穴繪畫，和很多文化中現存的儀式，甚至在所有人類的社交生活亦然。電影以濃縮凝練的方式，反映與抽象化生活，亦無法迴避舞蹈的存在和力量。身體語言的力量，以至身體本身說話的方式，也將繼續作為對白以外的方式改變電影的詩性，而對白文本的語言，無可避免具意識形態。利用舞蹈的生命力而作的數碼呈現，在多個方面都能超凡卓越，而現場演出亦不會因而滅亡。

我想起奧斯蘭德（Philip Auslander）在著作《現場性：在媒介文化裡的表演》（Liveness: Performance in a Mediatized Culture）論及現場演出與其媒介化製作的二元關係，當時他質疑一般人假設現場表演就是「真實」，而經媒介化的事件就次一等，或只是對真實的人工複製品。在視聽混合的時代，不同實踐形式之間的邊界已變得流動無形，以致創意作品與觀看常態也出現令人興奮的可能性。尤其在疫情之下，突然急需使用移動影像，以致不同形式出現。舞蹈電影作為電影史之中重要的子類型，正在經歷轉型，漸漸發展出一套獨有的創新語言。在很多方面，它超越了單純紀錄和媒介化舞蹈或表演。在2021年度的跳格國際舞蹈影像節中，我和團隊一直找尋方法，擴闊理解「舞蹈影像」在方法及論述上的新層次。故此，在疫情下，急切將舞蹈媒介轉化到電

影媒介的情況，可以成為一個接觸點，讓我們重新審視與發現，如何以比較先進及不帶偏見的方式，觀看和經驗現場表演。始終，現實是疫情的情況、處境與後果，將會繼續影響我們的生活和社會。

作為舞蹈電影的策展人，我留意到，這種混合形式在香港長期欠缺藝術上的反思及多樣性。大部分情況下，我們看不到合作的必要性，以至探索如何擴張各個媒介邊界的巨大潛力。「舞蹈電影」及其雙胞胎「舞蹈影像」都是對舞蹈與電影媒介的混合重組，而它們都在國際上走過漫長且令人關注的路途，雖然在亞洲日子尚淺。這並非只關乎兩種不同媒介的協作過程，而是挑戰和轉化個別媒介的形式，創造新的溝通和意義系統，並改變我們面向個別藝術媒介的方式。疫情可能會改變這個情況，即使有人會杞人憂天地認為在大眾媒體上發展舞蹈作品會趕盡殺絕現場表演。然而，當我們將舞蹈電影類型歸入更大的電影市場時，總會遇見問題，即使眼見舞蹈電影潛力日增，它的市場仍未確實存在。我認為，更重要是視之為舞蹈世界的必要進步，因為放映的普及與多樣，令舞蹈創作與表演可以在全球更大幅度增加曝光。除了跨國及跨時間的潛力，電影媒介更在舞蹈與身體的自然環境之中，保留了其一瞬即逝的特質。在2020年，我們見證此類性質的創作如雨後春筍，但確實的是，幾乎每位表演者長遠都要接受這種新常規下帶來的挑戰。疫情沒有遠去，但或許，它會帶來正面有效的對話，讓我們探索如何在街頭上和銀幕上共同前行。