

# 古意悠然《踏歌行》

香港舞蹈團即將聯同北京舞蹈學院漢唐古典舞教研室，帶來樂舞集《踏歌行》，精緻、考究地呈現中國古典樂舞的文化風貌。現代生活繁忙瑣碎，若能在觀舞的同時短暫地進入古意悠遠的典雅瞬間，豈不美哉？

文：香港文匯報記者 尉瑋

圖：香港舞蹈團提供

## 從戲曲舞蹈開始

《踏歌行》不僅是一台精美的舞蹈節目，聽演出導演鄭璐侃侃道來，這些舞段的創作歷程與風格美感正體現出著名編舞孫穎教授，與北京舞蹈學院對於「中國古典舞」這一舞種的探索與研究。

「『中國古典舞』本來就是誕生在北京舞蹈學院的舞種。北京舞蹈學院當年不僅擔負着教育的使命，也同樣在教育的領域中產生出一個新的舞種。」鄭璐說。上世紀50年代，歐陽予倩提出了「中國古典舞」這一舞種定義，認為西方有其古典舞——芭蕾，中國自然也有自己的古典舞。這一天天來理所當然的想法，當時卻遭遇到許多質疑，因為如果從西方的研究眼光來看，中國並沒有如芭蕾舞般流傳下來的清晰的獨立的舞蹈記錄和體系，在此意義上，更有人認為「中國沒有舞蹈」。「針對這個認識，歐陽予倩就把戲曲中的一些舞蹈片段——像梅蘭芳當年的一些舞蹈片段，很優美，又嚴格區分於西方的芭蕾舞體系——提出來，認為我們有舞蹈，但它是以前一種綜合形態流傳下來的。」在此基礎上，舞蹈研究者開始不斷在中國戲曲中去找尋中國舞蹈的影子，「可能沒有看得見的、現成的舞蹈，不像西方芭蕾的傳承是十分清晰的，但是我們通過各種研究，發現舞蹈經過了漫長的時間，融入到了戲曲的形式中，雖然可能已經變成劇情或者唱詞的輔助手段，但是還是有。」中國古典舞的研究由戲曲舞蹈而起。

到了80年代，中國古典舞迎來一個發展高峰，學院中也發展出「中國古典舞身韻」這一門課，「所謂身法韻律，把其規律性歸納出來，造成了舞蹈創作的繁榮，古典舞也成為一種創作的典範。但隨後而來西方潮流的衝擊，一波波的出國熱，讓我們又忍不住想：我們中國古典舞到底和戲曲有什麼不同？到底和現代舞有什麼不同？」鄭璐形容，這種困惑將研究者們帶入了一個「進退維谷」的狀態。在這種環境中，《踏歌行》的編導孫穎卻探索出了另一種思路，為研究打開了局面。

## 尋找文化氣味

孫穎教授是北京舞蹈學院的元老，也是我國著名的編舞家。老先生出生於1929年，小時候就讀私塾，有着很好的古文根基，對中國傳統文化認識很深。他早年在中央戲劇學院舞蹈系學習，師從吳曉邦，畢業後一直致力於古典舞的研究，亦是當年研究戲曲舞蹈的第一波學者之一。加入北京舞蹈學院後，孫穎創立了漢唐古典舞教研室，把他對古典舞的看法融會在創作、研究與教學中，對現今中國古典舞的研究體系影響深遠。

鄭璐是孫穎的學生之一，在她看來，老師對於古典舞的研究，重在從文化層面出發來解決舞蹈問題。「孫老師延續戲曲舞蹈的研究，但他想：難道戲曲舞蹈就能代表中國古典舞的整個形態嗎？中國文化太長了，形態太多了，有過昂揚的時刻，也經歷過萎靡的時刻；有散的時候，也有集中的時候，它的形態一定是多種多樣的。我們舞蹈如果僅僅研究戲曲舞蹈難道夠嗎？戲曲是形成於宋代之後的勾欄瓦肆之間，是一種民俗的，其審美的層次是後期崑曲出來後才慢慢提高的。未必能代表長遠歷史中的舞蹈形態。在中國古代，娛樂的手段不多，在宮廷祭祀中，舞蹈是不可缺少的，那個時候人是和身體很接近的，舞蹈在這個過程中一定扮演着很重要的角色。」

孫穎從二十四史中尋找舞蹈的記錄，也遍覽那個時代

所特有的生活文化與審美意趣。史書中與詩詞中，舞蹈的樣子和戲曲中的舞蹈樣子截然不同。「唐代公孫大娘舞劍器的形象，和我們那個戲曲中的形象完全不一樣。這和當年的經濟、國力、人的審美都有關係。於是孫老師發現，中國歷史上有着一個輝煌的樂舞時代，很大的一部分沒有能夠被納入戲曲舞蹈中，我們應該再向前研究，他走的是這條路。這在學界中會遭到質疑，大家會覺得，你怎麼知道當時的舞蹈是怎麼跳的？因為舞蹈是動態的、轉瞬即逝的，難以複製的。這個質疑有其道理，但是，當你吧舞蹈放在一個技術層面上，這個問題是沒有辦法解決的；可是如果放在文化層面上，這個東西卻是OK的。就像東方和西方有着質的區別，西方的芭蕾舞肯定代表着它的哲學思想。而中國的哲學思想和西方完全不同，這一定會體現在人的身體語言上。重建中國的古代舞蹈，要放在文化層面上，而不是技術層面上。」

通過對中國每個朝代思想體系的了解，對當時人的審美、認知的分析，再通過考古，從相鄰的藝術中去體會直接的舞蹈形象和藝術風格，這所有碎片所形成的參照和坐標，就可以把舞蹈定位。「我曾經打過一個比方，有個牙醫的朋友曾經問我，你怎麼知道當時的舞蹈是什麼樣子的呢？我說，比如一個牙壞了，你怎麼能建構出缺失的這顆牙的形態呢？通過其他牙齒的形狀和質地，你可以綜合性地推算出來，再造出來的牙齒就是合適的。舞蹈雖然有它的特性，是關於人體，但是依然可以通過其他，比如書法，比如每個朝代的器物等等，文化氣味都在那裡，一定可以參照出舞蹈。所以孫老師認

為，中國的歷史舞蹈是可知的，是要費一番氣力去創建的。這一定不是簡單地模擬當時的動作。動作的精確並不是最重要的，文化氣味對不對才重要，人們看到後能不能感覺到那個年代的精神氣質，才是最重要的。」

## 東方美態 征服觀眾

《踏歌行》就在這基礎上創作而來。演出的名字來源於孫穎的名作《踏歌》，實則包含了十一段不同舞蹈，朝代從先秦漢唐一直到宋明清，精緻小巧，表現出不同歷史時期的文化韻味。這些作品大多成形於上世紀90年代，大部分從一個典故出發，「大家會覺得裡面的審美和你讀過的詩、看過的畫，藝術氣息很相近。」例如《踏歌》表現魏晉南北朝的儷人踏春圖，《謝公屐》從謝靈運的活齒木屐發想，表達孫穎對文人風骨的推崇。另外還有《小破陣樂》，由唐玄宗和楊貴妃親自改編，將原本歌頌唐太宗武德的堂下之樂改為堂上之樂，由女孩子扮成男孩子在內廷中表演，展現女子颯爽英姿……

當年孫穎創作《踏歌》，在海內外轟動一時，鄭璐正是首屆演員之一。她猶記得當年到歐洲演出，觀眾驚訝於舞中的東方美態，足足靜止了兩分鐘才鼓掌，掌聲久久不歇，使得下一個節目不得不被推遲。「他們看鏽腳、伸直腿、向上的東西很多，但是很少看到內斂的，特別女孩子態的這樣一種舞蹈形象。我們都下台了，觀眾席中還是鴉雀無聲，很可怕。他們是驚呆了。那個時候會覺得，原來我們中國舞蹈無須特意去和他們接壤，也會得到他們的尊重。」

完全從中國的歷史與古典文化出發，孫穎所創作的古

典舞驚呆了外國觀眾，一開始時卻也難倒了中國舞者。「因為以前是從戲曲舞蹈開始研究，借用的是芭蕾舞的訓練方法，80年代開始自覺了，但是還是用芭蕾舞的那一套。我剛開始跳孫老師的作品時，會覺得很難受。不讓你伸直、拔背、下腰，就讓我們都含着；會覺得無處施展。」鄭璐說，「但是隨着學習的深入，會發現更難。肢體不重要了，心裡面對文化的感受力和意識裡有沒有文化韻味變得很關鍵。這是很大的挑戰。跳的時候，也會覺得自己很貧乏，內心很空洞，會不得不去讀書。以前技巧的東西很多，很多時間花費在外在的訓練上。接觸到這個發現不見得是技術，而是要有文化韻味，對中國文化一定要體會到味道。可能只是頭那麼一搭，但那氣息要去想像，眼神要到位，要對環境有植入感。那就一定要多看書，看畫，對場景有概念，才可能去表現。表演者要兜上一大圈，才能置身其中去表達。」

鄭璐說，這些舞蹈的特點是內斂，「整個形象呈圓曲，擰、回。昂揚的方式不是直接的昂揚，像故宮，要飛簷，也要整體建築先恢弘地往下壓，然後在邊上才翹起來。它一定有我們中國的陰陽平衡的身體語言的呈現，內在氣息的運用，要多過於肌肉和骨骼的力量。」

正因如此，這次和香港舞蹈團合作《踏歌行》，顯得挑戰更高。因為舞蹈學院的學生們畢竟在這套體系中熏陶多年，對於那些文化味道十分熟悉，現在要在短時間內讓香港舞蹈團的舞者們也準確地把握到其中的文化韻味，在時間上的確是個挑戰。「但大家很努力，加上他們的經驗，也是好的。」而這次的演出，也將在服裝和舞美上再下功夫，更為精美、考究地呈現不同朝代的樂舞精粹。

敢  
觀  
舞  
台

文：梁偉詩  
本欄由本地知名評論人聞一浩與梁偉詩輪流執筆，帶來關於舞台的熱辣酷評。

# 《午睡》與「記憶的斷層」

對於把戲劇場景設於1984年的前進進《午睡》，我的心情非常複雜。不少五六十後的前輩看得如癡如醉，坦言《午睡》把他們狠狠扔進時光機，重回八十年代、香港革命思潮退潮的歷史場景，所有劇中的人與事，均能鉅細無遺地對號入座。吾生也晚，身為七十後，對於1984年的香港記憶模糊，印象中只有電視不斷重映卓爾夫人在北京人民大會堂的階梯上摔倒的片段，還說香港要在1997年主權移交……《午睡》，勇敢地，嘗試處理一個所謂「記憶的斷層」的香港歷史課題，觸碰了一個雖不算是禁忌，卻又非常難以言說的歷史時刻。

《午睡》圍繞兩兄弟的久別重逢開展。七十年代學潮退卻後，到歐洲流浪的弟弟曦，回港與投身娛樂行業(電影編劇)的兄長昊的相聚。他們的住處是合租予藝術家的一座「鬼屋」，不時有各式各樣的文藝青年來訪，還有電影公司派來的助理蕾與揚，人來人往。各式人物的穿插，展現了各種熱血青年在革命退潮後不同取態。Jacob依然熱衷社會運動、阿花重拾文藝所長供職於報社文化版、阿圖醉心靈修與科學、阿昊則像沒事人一樣「在大富豪中思考」、阿曦卻自我放逐過後不得不再回來尋根、十來歲的蕾與揚少不更事只知「跟大佬」。然而，眾人都沒法掙脫七十年代以後，香港年輕人的集體鬱悶和濃重無力感，彷彿怎麼做都行不通，做什麼都不對。《午睡》並借古喻今，劍指當下的香港整體氣氛。

《午睡》原為寫於三十年前的戲劇習作，原稿長約五十分鐘。2016年，陳炳釗再將之修訂為三小時的正劇版本。《午睡》在敘事和起承轉合的結構上，在前進進「新文本」的脈絡中，其實相當「非新文本」，倒像是一種「還原基本步」的書寫；編寫出性情愛好各異的「曾經青春的心靈」在頑垣敗瓦(「鬼屋」)中，各自努力尋找出路和活路。而有海外背景的「弟弟」，對



■ 《午睡》 攝影：張志偉 前進進戲劇工作坊提供

「兄長」這個「家長」充滿了問號，二人跌跌撞撞合作撰寫劇本，一個關於祖母徐燕香的劇本，從而勾勒英治日治時代的香港側影。換句話說，八十年代社會轉型的整個格局中，對於好些熱血青年來說，惟有開放個人的生命，用藝術來處理所處身的現實，才能有一絲打開困局的希望。

象徵着「老香港」的徐燕香，在劇中一直以眾說紛紜的形象示人，有說她多才多藝，與洋人日本人打過交道，又說她會功夫，又說她曾在天水圍

出現。徐燕香意味着的那個時空穿越、歷史斑駁的身影，便以想像性極強的雪白旗袍裝現身，大有上海老照片、月份牌女郎的韻味。當弟弟曦努力追憶祖母的時候，只有睡午覺做夢來遇上祖母，典型的放棄當下、也逃避當下。而曦大部分的表演場口，都是睡，劇中人也無法分清夢境與清醒，乾脆就一起打個盹。《午睡》卻極力想把觀眾帶進八十年代的氛圍，大哥大手提電話、蘿莉褲、定型水噴過的蛋撻頭和一系列當時的潮流事物，如尖東、大富豪、《歡樂今宵》主題曲歌詞：「日頭猛做，到依家輕鬆下……」。《午睡》所肩負的歷史教育使命，甚至體現於帶有八十年代報刊設計的場刊中「被遺忘的一些關鍵詞」：「70友」、「新藝城的「奮鬥房」、簡稱「托派」的托洛茨基派、愛國主義的「國粹派」、植根香港本土的「社會派」等等。

前進進命名《午睡》是「香港式憂鬱」系列之作，場刊坦言：「都說是借來的時間，借來的空間，然而，那無法被奪走的，是一代人的未竟歌吟，以及那些年午後微汗的清醒夢。」陳炳釗在演後談中驀然回首，整個七十年代「爭取中文成為法定語文運動」、「保釣運動」、「反貪污運動」等學運風潮一時無兩，他亦曾在1976年左右接觸毛派思想。及後四人幫倒台、學運退潮，「領導」也突然消失無蹤，他那一代人的精神世界崩潰了。因此，當弟弟曦的純粹和理想如此吸引，《午睡》真正核心角色其實是宣傳照上儼如劉以鬯《酒徒》的「寫字佬」昊。昊多少有點陳炳釗自況的興味，新聞系畢業後在電視台「跟大佬」，不斷在理想的失落與花花世界之間進退維谷。這個夾縫人物不斷被背叛(理想和弟弟的雙重背叛)、不斷被時代捨棄，又不斷要面對他的下一代(弟弟和蕾與揚)。釗和昊守着「記憶的斷層」和合作社般的生活方式，在2014年之後，在劇場整理前生前世，為我們記下七八十年代，一代青春心靈的沙龍心照。