

香港舞蹈概述

**D** HONG  
KONG  
ance  
2018 **verview**

FELIXISM  
CREATION

# 香港舞蹈概述2018

## *Hong Kong Dance Overview 2018*

主編、行政統籌 Editor and Administration Coordinator	陳偉基 (肥力) Chan Wai-ki Felix
主編、英文版執行編輯 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
研究員 Researcher	黃頌茹 Wong Chung-yu Eveline
翻譯 Translators	陳曉蕾 Yoyo Chan 劉偉娟 Lau Wai-kuen Caddie 李挽靈 Lee Wan-ling Mary
校對 Proof-readers	陳曉蕾 Yoyo Chan 吳芷寧 Ng Tsz-ning
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>

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  
Hong Kong Arts Development Council

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.

# 史料價值與過程批判： 「研究計劃：香港舞蹈口述歷史」

董顯亮

## 「香港舞蹈口述歷史」計劃簡介及問題的提出

城市當代舞蹈團憑藉「研究計劃：香港舞蹈口述歷史」（下稱「口述計劃」）獲頒2020年香港舞蹈年獎「傑出舞蹈服務」。年獎頒獎詞讚許道：

研究員李海燕、林喜兒用了接近兩年時間於本港及遠赴美加訪問十位為推動本地舞蹈界發展貢獻良多的前輩，並整合及分析訪問內容，輯錄成《拾舞話：香港舞蹈口述歷史（五十至七十年代）》一書。此書對於香港舞蹈文化歷史可謂彌足珍貴的口述歷史紀錄，使前輩的回憶及觀察得以被保存下來，並讓後輩瞭解、欣賞及感謝他們的貢獻。<sup>1</sup>

如同頒獎詞所述，該項目花費參與者諸多心力，其正式啟動的時間可追溯到民政事務局2015年「為主要演藝團體而設的具競逐元素的資助試驗計劃」。<sup>2</sup>直至2018年，《拾舞話：香港舞蹈口述歷史（五十至七十年代）》（下稱《拾舞話》），與城市當代舞蹈團另外架設的專門網站（下稱「口述歷史網站」），一併問世。

書籍和網站在設計上略有差異。《拾舞話》一書的架構分為三部分：「拾話」是十位受訪者的口述歷史紀錄；「拾論」收錄了兩位研究員的專論；「拾之不盡」包括陳德昌的訪問和年表、劇照等資料。相較之下，網站的分類與整合更加靈活，「主頁」以受訪者的生命軌跡為線索，在地圖上繪製其行跡；在「受訪者」子目錄下，瀏覽者點擊其中任何一位，依次會出現人物信息、訪問摘要、口述文章鏈接、相片集、訪問精華錄像與文字稿、訪問紀錄完整錄像等若干項目。

在展開論述前，我希望先介紹盧偉力為《拾舞話》撰寫的序言，從中可引申出一些思考方向。盧認為該書「是以口述歷史方法整理關於香港舞蹈發展的一個特定階段，可以說是香港舞蹈文化史的整理，亦屬廣義舞蹈評論活動。」<sup>3</sup>他所界定的「廣義舞蹈評論」，「關乎藝術思潮、文化史、美學哲學，是感知記述、歷史綜合、理論研究，以及價值判斷的匯通。」<sup>4</sup>他對「口述歷史」的定義也呼應了以上理念：「『口述歷史』並非單單是史料搜集的途徑，它是動態的，更大的價值在生命與文化的互動。一方面，它記述了過來人親述人生經歷、回顧行實、感悟詠歎，甚至檢討評析；另一方面，它推動著今天的採訪者與讀者對訪談者過去了解的同情，以及思考訪談題材在今天可能衍生的意義。」<sup>5</sup>

既然要談「方法學」，盧的兩段文字已指出了某些要素，但也有盲點等待釐清。就「口述歷史」較為通行的定義來看，它涵蓋研究方法和調查結果兩個面向：前者是指人們通過採訪、紀錄來獲得過去信息的過程；後者則表現為對過去歷史的特定敘述方式，是行動展開後的結果。<sup>6</sup>職是，我認為若要討論「口述計劃」則必須清晰地指出以下問題：首先是口述歷史的特質，以及它對於舞蹈研究的意義何在？其次，本次口述紀錄之過程是怎樣具體執行的？最後，作為讀者和未來可能會使用該紀錄的研究者，我們應該注意哪些批判面向？

### 舞蹈研究中口述歷史的意義

為了說明「口述計劃」的獨特意義，我需要將其與既有的歷史敘事做一對比。早在2000年，香港舞蹈界聯席會議組織、香港藝術發展局資助出版了中英雙語書籍《香港舞蹈歷史》，該書介紹了中國舞、土風舞、社交舞、芭蕾舞、娛樂舞、現代舞，以及香港的組織活動、會議、機構。以舞蹈種類來書寫歷史，既反映出編者特定的美學意識形態，同時點破了當時舞蹈界的權力分配。

不同舞種之下繼以時間分段，<sup>7</sup> 雖然分隔節點稍有出入，卻皆可看出政治史觀無遠弗屆的力量，而編者的政治立場明顯站在漢人主體一方，如1949年中華人民共和國之成立、1967年香港左派運動，都被視為影響舞蹈發展的重要因素。

以舞種作為論述標準的方式在六年後的《舞緣。舞故》中看似有所轉變，實則不然。此書由香港舞蹈聯盟出版，共設藝術總監、編舞家、舞者、舞蹈教育工作者及推動者、跨媒體舞蹈五個部分。雖然不直述舞種之別，舞蹈聯盟的策劃卻間接反映出愈加穩固的香港舞蹈建制，尤其是三個政府資助舞團各據一方的形勢。

《舞緣。舞故》以個案為體的歷史書寫一直沿用至今，<sup>8</sup> 2019年文潔華編著的《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》（下稱《作品研究》）也大致可歸為此類。<sup>9</sup> 這兩本書的論述重點與深度有所不同，但都聚焦且重合於去時未遠的研究對象。因為執筆者與編舞家可謂同時代之圈內人，所以執筆者可以基於親身經歷或是兩者的訪問對答來撰文。書中文章傾向綜合使用傳記體例與論說文字來分析作品，忠於編舞經歷與作品文本的同時，也不乏撰稿者的個人印記。

總結而言，過往香港舞蹈的歷史書寫存在以下幾個顯著特徵：首先，它們都特別關注「當代」（或稱為「同時代」）的舞蹈狀況，這種期待使得訪談變得方便，可是細觀之下，訪談卻並非以瞭解過去為目標，反倒受限於提問框架。其次，因為著眼點集中在「當代」，執筆者立足「當代」來回望的歷史只存有模糊的輪廓，從而缺乏細節，機構與組織之成就往往代替了個人的生命體驗。

五十至七十年代之面貌在過去香港舞蹈的歷史書寫中並非沒有被觸及，反而這段時期總是變得「理所當然」。如同呂大樂形容香港七十年代之「似曾相

識」，無論是否親歷過此年代，人們都會承認它的重要性，只是「在他們眼中，七十年代的香港早有一個清晰的面貌，就算未有完全一致的理解，但大概已有高度共識。這也就是說，香港人對於七十年代香港，有種想當然的看法，不是很多人會覺得有需要對那個年代重新審視。」<sup>10</sup>

香港舞蹈歷史之論述也存在諸多「理所當然」，只是這個時間界限還要上溯至五十年代。直至今日，業界與大眾對於香港舞蹈的基本認知還都持續籠罩在這種特定的歷史話語下，李海燕在專論中就曾提及：

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是專業化的開始……但鮮有分析前專業化的舞蹈形態對後專業化發展的影響。<sup>11</sup>

李的疑問其實反映出：一、群體對建構歷史的主導性，儘管個人經歷與意見未必完全一致，他們之間卻分享了某項共識；二、這種共識匯聚成特定的意識形態，集中體現時人約定俗成的觀點和態度；三、假如將這種意識形態置於香港舞蹈歷史構建的序列中考量，那麼它無疑是在為「線性的進步觀念」背書，論述者不斷強調後來時期的革新與發展，隨之而來的結果便是忽略或簡化歷史。具言之，在七十年代「專業化」與「非專業」斷裂前，老一輩的香港舞蹈從業者已構建出強大的意識形態話語，即對何謂「舞蹈」、何謂「非舞蹈」的基本認知。

「口述計劃」的研究對象並非憑空出現，這群目前仍在世的親歷者基本上都是從五、六十年代開始發展舞蹈事業的，他們在新的舞蹈論述中被隱藏，甚至遭到排斥，所處的社會位置則被專業人士所取代，但他們所秉信的理念中卻被新進團體繼承。<sup>12</sup> 在此種意義上，「口述計劃」的特殊之處在於，兩位研究者需要面對的是一個親歷者仍在世，但自己卻對其知之甚少的年代，所以研究者在紀錄過程中需要不斷反省自己的預設框架和身分位置。

### 口述紀錄的過程批判

「口述歷史」的基底仍舊是「歷史」，口述的方式僅僅提供了進入歷史的切口，隨著紀錄之進行，切口的擴張將持續牽扯出其它史料。對照盧偉力關於「口述歷史」與「舞蹈評論」的兩項評價，其中既有可取之處，但也留下主體錯置的嫌疑。他用來描述前者的「動態」，強調了受訪者的主體位置，以及受訪者的口述與社會文化語境之關聯，採訪者的職責則在於根據訪談內容繼續加以闡釋；然而，他接著卻說「舞蹈評論」強調整合與匯通，這裡明顯是將主體置換為採訪者了。

隨著口述歷史的方法論逐步更新，學界達成的普遍共識是「訪談雙方在訪談的創作上都負有責任，並且是共享著作權的。」<sup>13</sup> 無論是在中國，還是西方，運用口述對談來紀錄的傳統都可謂悠久，史家出於超常的好奇心，四處蒐集、佔有各式各樣的史料，其目的卻始終圍繞於成就一家之言。如果我們要加強「動態過程」的意義，那麼必須批判地審視訪問者與受訪者的互動。

我曾就口述紀錄之過程採訪李海燕，她向我介紹了執行「口述計劃」的基本情況。研究員與每一位受訪者的交流時長約為四至六小時，最基礎的訪問全部以面對面的形式進行，因此她們需要遠赴異地展開對話，在此之後，將會利用電

話回訪來補闕不足。研究員在事前會準備資料，在盡可能瞭解受訪者的背景同時，也慢慢建立起對受訪者身分的假定。設計某一假定在採訪過程中可謂利弊參半，因為過程是否順利有賴於採訪者準備充分與否，然而，設定的框架也產生了局限。在訪問的過程中，許多細節會被裁減；受到計劃主題的規範，採訪者的重心則必須控制在表演藝術層面，非關於此的信息將會在最後的文章中被省略。回憶起具體的過程，李也承認訪談不會完全朝著最初的計劃進行，訪問的內容總是在進行過程中不斷突破想象，換言之，「一個訪談者必須隨時準備放下事前曾仔細預備過的問題，跟著受訪者走向無從預知的道途，並且經常以發問、引導、勸誘和挑戰的方式來協助受訪者。」<sup>14</sup>

《拾舞話》的最終形式是基於十位受訪者口述紀錄而寫成的獨立文章，它們一致地沒有收錄採訪者提出的問題，反而是讓受訪者的回答以不間斷的敘述形式呈現出來。對於此種形式，口述歷史學界一直爭議不絕：

這種略去意見交換環節的採訪形式埋沒了採訪者和受訪者之間的關係，這樣會顯著影響話題討論。人們在回答問題時，會談論或提供本不打算自願或自發提供的問題或信息。受訪者通常會根據採訪者的年齡、種族、性別和地位調整他們的回答方式，並提供自認為採訪者想要聽到的答案，以符合對這次採訪的理解。<sup>15</sup>

那麼，將紀錄做成一問一答的方式就能確保口述過程維持動態嗎？我們可以參考《舞緣。舞故》採訪者設置的一系列問題。施素心在訪問獨立編舞時，第一條問題都是「你會怎樣描述一九九七這件回歸大事？」緊接著又問及這個特定年份與政治事件對藝術家的工作有無影響。<sup>16</sup> 在轉錄不同人的答案後，訪問者在最後寫道：「總結這些訪問告訴我們，九七年香港回歸中國這件以往大家過分預期的事件，對這些獨立藝術家的工作沒有帶來太大影響。儘管之前有很多

疑慮，實際上，在中國一國兩制的理念統治下的香港，無論在舞蹈製作、表演和尋找出品人方面都沒有明顯的改變。」<sup>17</sup> 施提問的方式可以總結為：一是她會對不同人都問相同問題；二是所有列舉的問題並不是有機且連續的。相反，她的問題只是為了服務特定主題而設，宗旨不在於探尋受訪者未知的經歷，採訪者對歷史事實也似乎不感興趣，更多是竭盡全力引導編舞說出對指定事件的感受。

我在這裡提到「事實」在口述歷史中的重要性，並非一廂情願地認為受訪者所提供的資料就全然可信。當口述紀錄觸及記憶時，必然發生一定的扭曲，研究者需要保持警覺，審視受訪者提供的資訊不一定能成為可靠證據。與此同時，我們也需要意識到記憶本身的局限性——受訪者是否親眼見證，還是道聽塗說？受訪者對甚麼事物記憶深刻，對甚麼又感情淡薄？受訪者自身是否具有偏見，他與其他人是否存在利益衝突？策劃人黃建宏在《拾舞話》前言中也強調，「口述計劃」不僅要觀察受訪者的記憶，還要看他們如何記憶，以及對記憶的評價：

我們希望從各位前輩的記憶中提取不同角度的觀點，以一個有溫度的口述歷史方式，建構香港舞蹈早期發展史料。我們關心的不單是事件及事實，更希望從各位舞蹈界前輩口中發掘當時親歷其境的個人感受、觀點和意見，保留舞蹈發展的多樣性紀錄。考慮到口述歷史的性質，我們亦補充了不同來源的資料，作為口述觀點的對照及互補。<sup>18</sup>

然而，我們還是不能將《拾舞話》「拾話」提供的文字直接當成受訪者的記憶結構。李海燕曾坦承《拾舞話》預設的讀者不屬於專業研究人員，她也意識到計劃的口述記錄並不能作為原始材料直接使用，因為其中編輯的成分較重。儘管如此，「口述計劃」仍然提供了一個重新觀察口述紀錄是如何被編織出來的窗口。《拾舞話》中有意調整了受訪者自身的邏輯，在對比「口述歷史網站」

提供的完整視像資源後，讀者可以在兩者之間發掘其張力，也可以嘗試還原較為貼近受訪者記憶結構的歷史事實。

技術設備的革新曾令到口述歷史這一學科得以突破自身，從蠟筒、黑膠、卡帶，再到運用錄像機器，設備的儲存與分享越來越方便，將錄音轉錄的方式也更加公開。採訪者不再將紀錄放在檔案室內，網路提供給公眾都可以參與檢視的平台。目前「口述歷史網站」提供兩種不同類型的影像紀錄：一種是較為完整的（儘管仍然存在剪接的痕跡，多有不連貫之處）；另一是經過研究員篩選編輯的簡短精華版。

接下來，我將以吳世勳的口述紀錄之首幾段為基礎，透過對比兩種不同媒介紀錄的差異來提供一種批判使用口述歷史的途徑。

在香港做口述紀錄一定會面臨口頭語轉錄為書面語的挑戰。一些粵字俗語在文章中就沒有出現，如形容走難的「趯更」。一些表達心情的詞語也被轉化為通俗易懂的詞，例如吳在講述自己逃離共產黨軍隊的決定時，文章紀錄為「後來我在軍中又覺得不太好」，吳其實用的是「唔過癮」。他一邊回憶當時的心態，卻連續說了幾次「唔係…唔係…唔係幾……過癮」，言語間的斷裂透露出受訪者也在尋找詞彙來合理那次當「逃兵」的經歷。「逃兵」一詞本來從未出現在吳自己的敘述中，反倒是林喜兒本能跳出來一句：「即係逃兵咯，係嗎？」吳對此沒有作出任何評斷，而是開始轉向他前往正氣劇團的故事。

受訪者的言語邏輯是紀錄文章與影像紀錄差異最大的地方。文章寫受訪者「（十六歲）加入了黃埔軍校附屬的訓練班學打電報，十七歲畢業成為少尉」，吳在錄像中並未說入讀軍校具體學習甚麼，直到後來被共軍俘獲，他纔強調自己沒有透露「學過」打電報。我好奇此處的言語邏輯，吳究竟是在甚麼情況下纔要說

明學電報的經歷，從錄像看來，成為敵軍俘虜一事至關重要，否則他不會將此添加進黃埔軍校的經驗中。

除此之外，錄像中還常常能見到採訪者的追問，她們將一些受訪者本不在意的細節重新擺上檯面。李在採訪中幾次諮詢吳對芭蕾舞的看法：一次是與中國舞的比較；一次是在面試長城電影公司時選擇跳蘇聯舞（吳稱其為「傻矮仔」）的原因；一次是詢問當時香港舞蹈的整體狀況。吳回答最後一個問題時說：「後來香港的生活水平漸漸提高，大眾的收入高了，也多了人學芭蕾舞，還有學鋼琴，好像是一種身分象徵」，在此前一句是，「女同學一般是英國人的子女，中國人就多數是富家女」。以上回答本來出現在完整錄像約一個小時的地方，在文章紀錄中卻被前置在第一部分「從軍隊到芭蕾舞學校」，這反映出研究者以人生歷程的順序取代了受訪者自己的言語邏輯。與此同時，文章紀錄也可能會遺漏受訪者心裡在乎的一些瑣事，錄像反而會透露這些微小的意見。吳三不五時就會提到與薪酬相關的資訊，當他講到參加左派工會是義務時，便會加句「冇錢噃！」當說到去芭蕾舞學校上課，他也會強調男孩跳舞不用交學費；之後他還提到在長城工作、被邵氏電影公司挖角，無論最終決定如何，薪酬都會是他關注的生存條件之一。

以上對比的大部分內容都未必與舞蹈創作直接相關。但這恰好可以引發思考另一個問題——有關「舞蹈」的「口述紀錄」究竟在「紀錄」甚麼？無論是閱讀文字還是觀看錄像，我們仍然無法完全想象到吳世勳所講述的獨門拉筋、一字馬究竟有甚麼身體竅門。整套「口述紀錄」偏向「檔案記憶」（archival memory）之特性，其優勢在於擁有穩定的載體而不用懼怕時空隔閡；面對這類記憶，我們可以從受訪者身上分離出的「知識」本身，這將區別於後人的闡釋、解讀。與之相對，「劇目」（repertoire）所代表的「具身記憶」（embodied memory）則是另一種轉瞬即逝且不可複製的知識（ephemeral

and nonreproducible knowledge) ，它要求參與者通過實際的「在場」(presence) 與切身的「轉換」(transmission) 來完成對知識的發現與再創。<sup>19</sup>

### 餘論：舞蹈生態的消失與復原

黃建宏曾使用「多樣性紀錄」來描述十位受訪者口中的五十至七十年代舞蹈生態。的確，我們還需要注意個人歷史與集體歷史之間的關聯，同時摒棄一種想當然的觀念，即十人記憶之總和就是那一刻舞蹈歷史之全貌。「集體歷史」不止於此，它還包括一些象徵性的符號，學者常常會指出某一地景、慶典是集體觀念的載體。<sup>20</sup> 那麼，如何找尋受訪者共享的記憶呢？在探求的同時，我們甚至可以質疑是否存在一個實在的「舞蹈界」？

假如我們進一步追究「口述計劃」的來龍去脈，這種多樣性將會逐步浮現。譬如說，《拾舞話》的十位受訪者是怎樣確定的？根據李的講述，在初期確定受訪對象時，按照目下香港舞蹈界對舞種之定義來確定對象的方式並不可行，研究者依然需要藉助固定機構所累積的資源和網絡。幾個重要的方式包括：一、熟人的資訊，當時任職城市當代舞蹈團的陳德昌提供了相應的線索，但研究者還是需要自己尋找渠道聯繫受訪者。二、仍在運作的機構，例如香港華人革新協會，以及香港舞蹈總會和香港舞蹈聯會等。根據李提供的信息與口述紀錄，我在專業化前後的舞蹈生態之間反而看到了一種延續性，這體現在十位受訪者的身分背景中，例如，吳世勳、郭世毅、鄭偉容、劉兆銘都是香港舞蹈總會創辦者或成員。郭亦是芭蕾舞學會的創辦者，香港芭蕾舞團之成立便是源於學會內部產生分歧；吳景麗是香港青年芭蕾舞團的早期骨幹成員，與校際舞蹈節關係密切。其它左派團體和各類電視電影公司則提供了另外的線索。<sup>21</sup> 從此看來，滾雪球一般的研究方式，正是順應了七十年代以前的文藝體系逐漸消失或已然經過改造的事實。

孜孜不倦地追求個體經驗與群體身分之間的關聯，「我們把當事人的行為歸為到他們的生活史中；再把他們的行為歸位到他們所屬的那個社會場景下的歷史中。個人生活的敘述，是相互關聯的一組敘述的一部分；它被鑲嵌在個人從中獲得身分的那些群體的故事中。」<sup>22</sup> 但與持續存在的田野調查中的口述歷史不同，訪問表演藝術人員的缺憾是，五十至七十年代從事舞蹈事業的人群已隨著社會變遷而分解、離散，延續至今的舞蹈組織已不復當時面貌。

在已然破碎的舞蹈生態面前，我們如何可以將其復原？縱觀受民政事務局計劃資助的歷年項目，其中只有極少數以歷史、文獻、檔案為研究主題，「口述計劃」更是所有舞蹈團體申請中的孤例。在現今以製作藝術品為導向（production-based）的香港舞蹈生態中，回顧歷史仍是一種奢侈。「口述計劃」讓我們見證了一場舊時舞蹈生態結構復甦的過程，儘管歷史不應在懷舊中沉溺而妄圖將其複製，但它至少讓舞蹈歷史與公眾的距離縮短了一些。

- 1 香港舞蹈聯盟，《香港舞蹈年獎2020》（香港：香港舞蹈聯盟，2020），頁36–37。
- 2 計劃至今，與歷史檔案相關的申請包括2017年中英劇團「紀錄成就未來——中英檔案文獻庫」、2016年進念·二十面體「進念實驗劇場文獻庫：榮念曾」。民政事務處，〈為主要演藝團體而設的具競逐元素的資助試驗計劃〉。[https://www.hab.gov.hk/tc/policy\\_responsibilities/arts\\_culture\\_recreation\\_and\\_sport/funding\\_pilot\\_scheme.htm](https://www.hab.gov.hk/tc/policy_responsibilities/arts_culture_recreation_and_sport/funding_pilot_scheme.htm)（檢索日期：2020年12月7日）。
- 3 盧偉力，〈序言：生命與文化的互動〉，載羅妙妍編，《拾舞話：香港舞蹈口述歷史（五十至七十年代）》（香港：城市當代舞蹈團、國際演藝評論家協會[香港分會]，2018），頁11。
- 4 同上，頁11。
- 5 同上，頁14。
- 6 Lynn Abrams, *Oral History Theory* (London and New York: Routledge, 2010), 2.
- 7 香港舞蹈節聯席會議，《香港舞蹈歷史》（香港：天地圖書，2000），頁VI–VIII。
- 8 魏白蒂、白朗唐、施德安編，《舞緣·舞故》（香港：香港舞蹈聯盟，2006）。
- 9 文潔華編著，《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》（香港：國際演藝評論家協會[香港分會]，2019）。
- 10 呂大樂，《那似曾相識的七十年代（增訂版）》（香港：中華書局，2020），頁iv。
- 11 李海燕，〈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〉，載羅妙妍編，《拾舞話：香港舞蹈口述歷史（五十至七十年代）》，頁291。
- 12 不妨以校際舞蹈節為參照，指導學生參加舞蹈比賽的師資越來越依賴學院出身的舞者，當專業化時代來臨，香港早期舞蹈從業者的影響力確實有限，但是他們所構建的舞蹈話語卻可以說是深入人心，而他們創立的舞蹈建制至今仍在發揮效力。
- 13 Donald A. Ritchie, *Doing Oral History, 3<sup>rd</sup> ed.* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 12. 中譯參見唐納德·里奇著，王芝芝、姚力譯，《大家來做口述歷史：實務指南（第二版）》（北京：當代中國出版社，2006），頁14。
- 14 同上，頁14。
- 15 唐納德·里奇編，宋平明、左玉河譯，《牛津口述史手冊》（北京：人民出版社，2016），頁6。
- 16 同註8，頁55–80。
- 17 同上，頁80。
- 18 黃建宏，〈前言〉，載羅妙妍編，《拾舞話：香港舞蹈口述歷史（五十至七十年代）》，頁8。
- 19 有關「Archive」與「Repertoire」的討論可見Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (Durham: Duke University Press, 2003), 1–52.
- 20 Paul Connerton, *How Societies Remember* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).
- 21 林喜兒的專論以「政治」作為切入點，提供了別開生面的視角，她沒有停留在單純描述不同機構組織的發展歷程，而是將其看作一系列在香港左派勢力影響下的群體活動（或可看為一種「儀式」）。林喜兒，〈舞蹈、時代、政治——在五、六十年代的政治旋渦中走過來的舞蹈〉，載羅妙妍編，《拾舞話：香港舞蹈口述歷史（五十至七十年代）》，頁322–353。
- 22 同註20，頁21。中譯參考保羅·康納頓著，納日碧力戈譯，《社會如何記憶》（上海：上海人民出版社，2000），頁18。