

# 本文章已註冊DOI數位物件識別碼

## ▶ 現代性與台灣當代舞蹈映像：由迷戀「中國」到迷戀「福爾摩莎」

Modernity and Contemporary Dance in Taiwan: From Obsession with  
" China" to Obsession with " Formosa"

doi:10.6752/JCS.201403\_(18).0002

文化研究, (18), 2014

Router: A Journal of Cultural Studies, (18), 2014

作者/Author：盧玉珍(Yuh-Jen Lu)

頁數/Page：7-52

出版日期/Publication Date：2014/03

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

[http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201403\\_\(18\).0002](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201403_(18).0002)



*DOI Enhanced*

DOI是數位物件識別碼（Digital Object Identifier, DOI）的簡稱，  
是這篇文章在網路上的唯一識別碼，  
用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



Modernity and Contemporary Dance in Taiwan:  
From Obsession with “China” to Obsession with  
“Formosa”

Yuh-jen Lu

現代性與台灣當代舞蹈映像：  
由迷戀「中國」到迷戀「福爾摩莎」

盧玉珍

本文為國科會補助之專題研究計畫「現代性與台灣的（當代）舞蹈II：由迷戀『中國』到迷戀『福爾摩莎』（1967-1995）」(NSC94-2411-H259-016)的部分研究成果，英文版發表於“Interregnum: In Between Stats - PSi # 14 Conference”（丹麥：哥本哈根大學，2008年8月20日至24日），感謝該會屢次的經費支持。作者還要特別感謝虞戡平導演及其他受訪者的協助，使本研究得以順利完成，更要銘謝兩位匿名審查人的寶貴意見，匡正了本文未盡完善之處，即便其中之一措辭嚴厲，但仍是本文逆增上緣的動力。

盧玉珍，國立東華大學族群關係與文化學系副教授  
電子信箱：angelikayju@yahoo.com.tw

## 摘要

本文係針對前「新聞局」出版的《中國舞蹈》(1968)及《舞宴》(1995)兩部宣傳紀錄片，作音像比較與歷史分析，目的旨在釐清舞蹈如何再現官方政績，並試圖解讀兩部影片背後所扣連的台灣當代社會意識、現代性與族群身分政治的變遷等。紀錄片號稱是紀實電影，本身即為一種社會文本，記錄觀點更是檢驗拍攝當下的政治、社會指標。那麼在台灣特殊的時空下，舞蹈如何被動員來催化民族——國家的宣傳？從舞蹈紀錄片中，現代性在台灣的两階段顯影，其所呈現的時代面貌、社會變遷與族群關係為何？當舞蹈成為官方宣傳主題時，即便是以正向方式來呈現「社會現實」，然而影片在模仿(mimesis)與敘事(diegesis)的框架之間，其兀自逸出的訊息是什麼？藉由「現代中國舞」(Modern Chinese Dance)與「原住民樂舞」的呈現方式，以及 Agnes Heller 的現代性邏輯分析，本研究發現，鏡頭在移轉之間所揭示的是，「黃昏的民族」意象與外省族群由權力位置移往邊緣的「同時共代」(Fabian, 1983)性，而促使台灣社會的族群關係躍然於銀幕之上者，其實是主體斷裂與扣連的能量，由迷戀符號「中國」轉向迷戀符號「福爾摩莎」的現代性追求。

**關鍵詞：**宣傳紀錄片、符號中國、福爾摩莎、原住民樂舞、現代性

### Abstract

Dance documentaries often refer to works of realistic, genuine, and already past performance events, perhaps to inform the viewers for various purposes, whereas propaganda aims at social engineering for the government's own benefit. Prior to the 1970s, dance in Taiwan was rarely documented in film, except in political propaganda. Until the 1990s, the most comprehensive documentaries on contemporary dance in Taiwan were still for the purpose of political propaganda. This essay examines two propaganda dance documentaries, entitled *Three Faces of Chinese Dance* (1968) and *A Dancing Feast: A Documentary on Taiwan Choreography* (1995). Since the lifting of the 38-year long period of Martial Law in 1987 happened to be the defining event that separated the earlier documentary from the later one, it is assumed to have had different impacts on the two films, despite both being issued by the same ROC Government Information Office. Thus, under these particular situations in Taiwan, how was dance mobilized to reinforce the concept of the nation-state? What eidetic imagery marking the social changes, ethnic relations, and appearances of modernity in Taiwan can be seen from these two dance documentaries? When dance is playing the role of propaganda, what information is revealed through these two documentaries by means of mimesis and diegesis? In terms of these two ideological states, pre and post-martial law, dance artists seem to continue to take their cues from a nation-state point of view. Whether to resist, dodge, or follow the censored clues, they have only considered "serious" choreography as their subjects. Through Agnes Heller's "logics of modernity" and the filmed presences of modern Chinese dance as well as indigenous song and dance within the respective two dance documentaries, I argue that ideologies derived from a search for modernity in Taiwan's contemporary dance works have moved from an obsession with "China" signifier to an obsession with "Formosa" signifier.

**Keywords:** propaganda documentary, China signifier, Formosa signifier, indigenous song and dance, modernity

## 一、前言

如果說「藝術是社會定義下的產物」（謝東山 2001）成立的話，那麼舞蹈藝術顯然是一種社會實踐的活動。問題是，舞蹈藝術究竟實踐了什麼？歷史上，不乏以舞蹈為載具，而遂行政治目的的先例：例如，芭蕾舞(*ballo/ballet*)雖然源自義大利，但法王路易十四(1638-1715)卻利用它來表彰個人的豐功偉業(Richard Kraus and Sara Chapman 1981: 70-73; Lincoln Kirstein 1984: 74-85)，相對的，芭蕾舞也造就了法語的帝國霸權。<sup>1</sup>在台灣，1950年代的「民族舞蹈」曾經被用來鞏固「反共抗俄」的意識形態，合理化中華民族「共同」的祖先，以建構國民政府統治的正當性。此外，舞蹈除了成為認同政治的工具之外，在教育、娛樂、宗教、審美與健身領域上的高度教化功能，也同時啟發了不同族群、階級與信仰者，義無反顧地投入這種「象徵資本」(Pierre Bourdieu, 1984: 291)的創造、協商、對抗與支配的話語權爭逐，意圖以符號為鎖鍊網住時間，用創作留下永恆的印記。其中，網得較牢靠且後續影響既廣泛又深遠者，莫過於動態而連續的紀實影片。

本文係針對前「新聞局」發行的《中國舞蹈》(1968)及《舞宴：

---

1 路易十四曾每日固定上Pierre Beauchamps (1631-1705)的芭蕾舞課，20年從未間斷，13歲(1651)時因粉墨登場主演舞劇中的Apollo一角，而搏得「太陽王」的一世美名。1661年，他命Beauchamps及其宮廷樂師兼舞者Jean-Baptiste Lully (1632-1687)建立了「皇家舞蹈學院」(Académie Royale de Danse, 即當今的「巴黎歌劇院」)，而將芭蕾舞系統化、規格化、舞譜化、專業化。與路易十四同時代的俄羅斯彼得大帝(Пётр I Великий, 1672-1725)，登上王位前，曾微服前往西歐考察，回國後，厲行富國強兵之策。對外發動「北方戰爭」(1700-1721)取得瑞典港口Ingermanland，改名為聖彼得堡，並遷都到這個「面向西方的窗口」；對內則全面「法蘭西化」，當時俄羅斯上層社會中，說法語的貴族遠比說俄語的還多。法國芭蕾舞也在沙皇家族的庇蔭下，移植到俄國。其中，以法國編舞家Marius Petipa (1818-1910)與俄國音樂家柴可夫斯基(1840-1893)的合作，開創了「古典芭蕾舞」鼎盛時期的名作：《天鵝湖》(1877)、《睡美人》(1890)、《胡桃鉗》(1892)等，Petipa因而被尊稱為「古典芭蕾舞之父」，芭蕾舞之都乃由巴黎移往聖彼得堡，成為俄羅斯的宮廷藝術。更因為Petipa堅持以法語教芭蕾舞，芭蕾舞語因此以法文發音，並通行世界至今(Selma Jeanne Cohen 1974: 91-102)。

台灣舞蹈紀事》(1995)兩部紀錄片作音像比較與歷史分析，旨在釐清舞蹈如何再現官方政績，並試圖解讀影片背後所扣連的台灣當代社會意識、現代性與族群身分政治的變遷。誠如一位前「新聞局」的資深官員坦言：「新聞局拍攝的紀錄片基本上是宣傳片，跟一般民間拍攝的紀錄片有相當大的不同，因為它是為了配合外交的需要，屬於外交工作的一環」（歐辰威 1999）。故而，這兩部影片被視為具有宣傳意涵的紀錄片，簡稱為宣傳紀錄片。然則，兩部影片的價值，在於它們宣揚台灣的進步與現代化不遺餘力，而與現代性底蘊不謀而合，但本文需要聲明的是，宣傳並未貶低其紀實價值。

事實上，由《跨世紀台灣電影實錄(1898-2000)》（黃建業主編 2005）及「台灣電影資料庫」的系列搜尋中，也不難發現舞蹈從未在國家機器的宣傳中缺席過，尤其是原住民族的舞蹈身影，屢屢在早期的官方新聞片中驚鴻一瞥。然而，由1950年到1999年間，細數前「新聞局」113部片目中，以舞蹈史的角度，暢談「中華民族」舞蹈的起源與發展，則非此二部相距27年的影片莫屬。<sup>2</sup>期間，台灣社會由農業而工業再轉型為消費社會，在現代化過程中，歷經了「中華文化復興運動」（1966-）、保釣運動（1971-73）、退出「聯合國」（1971）、外交孤立、經濟起飛（亞洲四小龍）、鄉土文學論戰（1972-79）、美麗島事件（1979）、原住民運動（1984-1994）、解嚴（1987）、野百合學運（1990）、國會全面改選（1992）、大幅度民主化（總統直選、教育鬆綁、開放黨禁及報禁、多元文化入憲）等重大政經、社會事件之外，傳播科技的進展與現代主義美學的滲透，俱皆透過舞蹈分別記錄在這兩部風格迥異的影片之中。所以，舞蹈在紀錄片中的轉變，不僅反映台灣政治的流變，且是串接現代性在台灣顯影的具體例證。

所謂現代性係指歐洲文藝復興時代，用以區分古代、近代與現代

---

2 另外還有一部舞蹈類屬的《創意》（1987）影片，雖同時獲得第23屆美國「芝加哥國際影展」非劇情片金牌獎，及「紐約電影電視節（New York Film & TV Festival）」銅牌獎。不過，這是以「雲門舞集」為核心，並涵蓋郭小莊、布袋戲、歌仔戲等「創新藝術」而拍攝的專輯，其敘事結構並非是歷時性的（黃建業 2005：975、977）。

的線性時間概念，繼而在17、18世紀的啓蒙時代裡，逐漸成熟為一系列與「理性」相關的價值理念，而其成果則形諸於19世紀機器時代的資本主義市場機制及民主主義政治制度，更由於科學進步的推手——「目的—工具理性」的極大化，而造成基督信仰的「除魅化」與「世俗化」（韋伯Webber 2005[1920]），以致現代性被視為西方文明演進的產物 (Matai Calinescu 1987: 13-94; Anthony Giddens 1990: 175)。然而，殖民地台灣無論是在現代化的建設，或是在現代性的民智啓蒙上，多有「後發外生」（黃崇憲 2010：48）的現象，但卻不見得完全是抄襲仿冒，這點可以從台灣的漢人社會仍然堅持使用黃曆、風水勘輿的習俗上得到印證。此外，這兩部前「新聞局」出資的紀錄片，觀眾群設定為國際人士，因此烙印其上的不僅是歷史時間的斷裂與接續而已，還涉及某種觀看的「距離意識」，亦即一種同時概括自我定位與外界慾望的「奇觀」迷戀上。

究實以論，兩部影片的現代性「時空隔距」(time-space distanciation)<sup>3</sup>是以台灣解嚴的歷史時間為界。其中，《中國舞蹈》製作於蔣介石時代，《舞宴：台灣舞蹈紀事》（下稱《舞宴》）則發行於李登輝主政時期，前者為「新聞局」自製，後者是委製，兩部影片分別見證了台灣社會由黨政威權轉向民主體制的過程，因此是研究戰後台灣當代舞蹈史與兩階段社會發展一個極佳的佐證。即便影片所

---

3 現代性雖是一系列有關「進步」的論述，但也是一種制度文化。據 Giddens (1990) 的研究，現代社會制度的特徵在於，改變的步調(*sheer pace of change*)極為快速、改變的範圍(*scope of change*)相當全面，以及現代機構本質(*nature of modern institutions*)的徹底商品化(6)。然而，由前現代轉為現代的關鍵，Giddens認為是現代性三項環環相扣的動能(*dynamism*)所致。首先，時空隔距(*time-space distanciation*)：導致過去必須面對面的在場互動，如今透過標準化、抽象化的時空抽離，使不在場者也能在時空重組下產生社會關連，而減弱了在地的影響，但卻增加了社會生活的各種可能性及當代理性機制的傳輸；其次，現代社會系統的去鑲嵌化：建構了象徵與專家的權威機制，兩者更強化了時空隔距及誠信的重要，進而構連現代生活的當下(*instantaneity*)與遷延(*deferral*)、在場與不在場的互動；最後，現代性的反身思維：滲透到社會關係的每一層面，透過行動者的反思形成知識的不確定性，以致現代生活充滿了任意選擇性及風險，而與安定的傳統生活漸行漸遠(53)。

篩選的證據與證詞多少具有建構的成分，但無可否認的是，它們既反映了台灣社會的時空變貌，也扮演了現代性的「行動主體」(Paula Rabinowitz 2000[1994]: 24)——既指涉過去的吉光片羽，更對未來的發展富含啟發性。換言之，縝密地分析這兩部舞蹈史紀錄片，可以通盤理解主事者藉由舞蹈如何鋪陳官方文化成就的同時，又召喚國家認同與主體性、塑造社會風氣與閱聽人的心靈，甚至間接地「要求觀眾採取行動」(ibid.: 48)的文化治理性，進而亦可檢視舞蹈家如何嚴肅以待「想像共同體」(Benedict Anderson 1983)在不同時期的消長演進。本文乃主張這個現代性的台灣經驗，是一段由迷戀符號「中國」轉向迷戀符號「福爾摩莎」的過程，而在鏡頭移轉之間，時代意識與族群關係則躍然於銀幕之上。

## 二、問題意識

就文化政治而言，迷戀代表一種強制性的情懷，它雖類似阿圖塞(Louis Althusser 1918-90)定義的意識形態——個體與其真實狀況間想像關係的再現——透過國家機器與再現系統，「召喚」主體的經驗並合理化現實(1986: 241)，但阿圖塞將意識形態歸諸於社會結構化的結果，剝奪了個體的行動力(agency)，如此社會將無變革的可能(Marita Sturken & Lisa Cartwright 2009[2001]: 74)。相較於意識形態的立場鮮明且難以撼動，迷戀則較隱而未顯且流動性高；重點是，本文將迷戀視為國共內戰與冷戰架構下的遺緒，帶有一種家國想像的模糊意象，並以正面表列的方式，避開不悅情境，達到安適滿足的一種精神遊戲。其中，“obsession with China”原是夏志清(2001[1979])討論中國現代小說史的論題，本文將China意象化，並衍伸為“obsession with ‘Formosa’”，但夏氏的obsession被中譯為「感時憂國的精神」。本文乃合併意識形態與感時憂國精神為「迷戀」，以符合舞蹈在台灣社會特有的不成文約制。

其實，迷戀情懷在舞蹈競賽中，俯拾即是。早期的「民族舞蹈比賽」，得獎主題多半符應「反共抗俄」、「三民主義」等國策，

如：《從軍樂》、《勝利的笑聲》、《建設舞》等（李天民、余國芳 2005：161-372），其後更影響到舞蹈的編創。舉例而言，1983年「世界自由日大會」在台舉行，舞蹈前輩張麗珠創作《奔向自由》一舞，結果錄影時被某電視台主播「拜託……不要讓舞者從右邊到左邊去……要從左到右；後來只好改過來」（作者訪談 2005/7/14）。當這個賽事在2002年轉型為「全國學生舞蹈比賽」時，在政黨輪替的前一年，竟開風氣之先創設「福爾摩沙首獎」。可見，迷戀情懷在藝術機制中蔚為風潮，容或是外力所致，但有時卻是一種意識形態的自我檢查，其約制的能量不可小覷。

無疑地，舞蹈紀錄片的價值，遠甚於文字、繪畫、雕塑、舞譜、相片等靜態載具，即便舞者的成就可能因光影紀錄缺乏地心引力的「拉扯」，使其舞蹈效果大打折扣，甚至發生「走樣」（Gene Kelly, cited in Roger Copeland 2004）的情況，但在實證研究上，動態而連續的紀實影片，仍比史籍中徒具作品標題而無內容的記載，或靜態的人形舞譜，<sup>4</sup>予以後人拿捏分寸的難題（劉鳳學 1968：2），更具信度。可是，紀錄片雖能「忠實」錄下舞蹈表演瞬間即逝的音像，但也改變了舞台的臨場溝通方式，甚至扭轉了舞蹈知識口傳心授的傳承模式。尤其，鏡頭組裝所形成的「電影眼」（cine-eye），往往揭示肉眼難以洞察的文化深度與歷史細節。因此，這兩部紀錄片無論是製作於戒嚴時期的思想禁錮年代，亦或是完成於解嚴後的自由開放環境，皆為台灣當代舞蹈留下了彌足珍貴的音像史料。

然則，這兩部影片並非直接「紀錄」舞台表演，而是跳脫舞台形式的束縛，各自對接了台灣社會中的某種時代意識及迷戀情懷，讓認同的本質得以完整且密集地曝光。其中，單是收集具有代表性的作品來撐起全片的架構，就是一項大工程。據《舞宴》導演虞戡平表示：

每位編舞家都認為自己的東西很完整，而這個片子預計只有廿幾分鐘，他們就很懷疑，廿幾分鐘的短片，怎能說清楚

---

4 古代舞蹈的人形舞譜流傳於陶器、壁畫、古書等，但靜態的畫格如何使之動起來，則端賴重建者的人文素養，這是為何台灣重建的唐代樂舞與中國大陸重建的敦煌樂舞差異甚大之故。

舞作的精髓？所以，我花了很多時間跟這些編舞家解說，我會採取什麼影像的方式，怎樣去捕捉他們編舞的精神，也會跟他們原本的演出順序不一樣，可是我會很努力地剪接，盡量吻合他們當初編舞的發想與創意。我想，誠懇是很重要的！也因為這樣子，取得了他們的信任，就開始拍。最困難的還是，事後的剪接。因為，舞蹈整排的時候，鏡頭跟著燈光、音響、舞者走，〔來來回回好幾次〕，拍出來的footage多得不得了……等於從上百個小時裡面，挑出、剪出廿幾分鐘的短片，所以剪接花了很長的時間……可是我覺得收穫很多。（作者訪談 2012/12/15）

誠然，影片的鋪陳涉及眾多的選擇與編排，而形成內框與外框，再結構化為脈絡，因此片中的「紀實」往往是靠剪接而來的建構。開展這兩部片子的內框顯然是舞作本身，但如果無法確保藝術表現和演出效果，沒有編舞家會把自己的心血浪擲給陌生人。更何況，表演藝術的著作權歸屬，屢經三度修法，當時雖不甚完備（林信和 2000），但已有不少舞蹈家參與「著作權人協會」，舞蹈相關的侵權糾紛也屢見不鮮，若非簽約保障，如何獲得編舞家的首肯與授權？進而言之，影片外框取決於旁白、剪接、事件順序、發言位置及鏡頭運用等，雖涉及詮釋權與話語權的競爭，但衡諸前「新聞局」的影片，平均每年在國外電視台播出2000次以上，加上一般學校、圖書館等的收藏與放映機會更是可觀（歐辰威 1999），況且「每部片子發行七種語言」（李超倫 1999）的作法，在那個還是單打獨鬥的年代，對亟思開拓國際能見度的舞蹈家而言，具有相當的號召力。

其實，前「新聞局」開始大量攝製宣傳相關的紀錄片，約是民國六十年以後的事，但為了降低官方宣傳色彩，影片都是掛「光華傳播事業總公司」的名銜，同時題材的選定、「製作上的內容有很多也不是導演可以決定的」，有些是「由外向內的」決定，有的專題是應國外媒體（美國的NBC電視台、英國的Vis News）的要求而攝，其他則是配合國家階段性發展與台灣的特殊處境，「基於政策需要，有些資訊是一定要擺進去的」（歐辰威 1999）。從1971至1991年間，台灣的國際形勢孤立，亟需朋友，新聞宣傳的首要任務，是如何在無邦交地區設立據點，這段期間也正是中國大陸進行「文化大革命」之際，因此當時國際文宣有二大主軸：一、是宣揚台灣的經濟奇蹟、二、是突顯台灣是保存、宣揚正統中華文化的旗手。但在1991年之後，因為

台灣的經濟實力已經聞名於世，政府深怕刻意強調會造成反效果，於是主題轉向：政治民主化、生態保育、關懷弱勢族群、重返國際組織等面向（歐辰威 1999）。試圖以「軟性題材」來呈現台灣的多元民主，以避免「財大氣粗」或「經濟報復」等負面效應，同時又相當程度地稀釋了閱聽大眾的抗拒力。與此相應的是，《中國舞蹈》製作於政治高壓期，面對中共即將進入「聯合國」的威脅，而強調中國文化從傳統到現代的源遠流長；反之，《舞宴》則以多元差異的「同時共代」(coevalness)<sup>5</sup>面貌展示台灣的當代舞蹈。可見，即便是軟實力的文化宣傳片也難免置入性行銷，但仍疊映著斗換星移的印記。

再者，宣傳片雖是對國際社會的自我宣示，卻也肩負凝聚海外僑胞與留學生向心力的任務，因此中文解說與外文翻譯都是宣傳片的必備條件。但在單機作業的年代，<sup>6</sup>同步錄音技術尚未成熟到隔絕劇場噪音，而紀錄片也無法在攝影棚中作業，所以京劇、舞蹈之類者，乃改以事先錄音，然後錄下動作後再分鏡，依錄音而剪接完成（李樹

- 
- 5 在 *Time and the Other* 一書中，Johannes Fabian (1983) 發現，人類學是以時間概念來建構它的客體——他者、土著、異文化等。Fabian 拼貼了「同時共代」(coevalness) 一詞，來指稱人類學家所使用的時間概念，與提供信息的報導人大不一樣，肇致書寫文本時，不肯承認異文化與自己是同時共代的事實。他指出，西方社會中的「現代時間」概念，是19世紀人類學發展的依據，這種空間化時間觀與第三世界的旅行有關，進入20世紀後，演變成二分法來恆定文化。人類學借助田野工作，企圖捕捉「此時此地情景」(here and now) 中的研究對象，表面上逃脫了進化論的制約，實質上恰恰是將進化論的觀念當作傳統繼承了下來。田野工作中，民族誌學者和被研究者原是共用同一歷史時間和空間的「互為主體」過程，雙方可謂「同時共代」，但人類學家卻寧可扮演「披著分類命名羊皮的時間狼」(1983: 97)，通過結構化的時間思維模式，否認被研究者的現時性和現代歷史，將之置於遙遠的距離之外。時間於是通過了一個「所指」，賦予許多「能指」(by providing its signifiers with a signified, p. 78) 以意義，構成一個自足的語義系統，透過了語言手段的再生產，而創造了「他者」的誕生。所以，他認為，人類學要克服「無時間性」(timelessness) 的反思，需要真切地考察被研究者的同時性與歷史意識。本文所謂的台灣當代舞蹈是指二戰後迄今，展現互為主體性的舞蹈，而非特定的舞蹈形式。
- 6 當時可攜式攝影機ENG尚未問世，電視台用的新聞片都是靠影片。單機作業的設備較差，導演和剪接師事前要下很大的功夫和精神，一點一滴都不能疏忽（李樹屏 1998）。

屏 1998)。故而，早期紀錄片如《中國舞蹈》，雖分別配了中外語言的不同版本，卻未附字幕，隨著台灣人權意識的開展，到了《舞宴》的1990年代，音像與中英文字幕並列於畫面上，以造福聽障觀眾。最後，文化宣傳片多配以較為「進步」國家的英語；反之，經貿片則配上「較落後」的中南美洲國家的語言。所以，從兩部舞蹈專輯中，閱聽人可以輕易地讀出現代性的諸多邏輯，以及台灣社會階段性的意識形態與主體化工程。

職是之故，本文的研究問題，包括：在台灣特殊的時空下，舞蹈如何被動員來催化現代「民族—國家」的宣傳？而音像之外的政治敘事又如何與舞蹈共構國族身分？從舞蹈宣傳紀錄片中，現代性在台灣的两階段顯影，其所呈現的時代面貌、社會變遷與族群關係為何？當舞蹈成為官方的宣傳主題時，即便是以正向方式來呈現「社會現實」，然而在影片的模仿(mimesis)與敘事(diegesis)框架之間，其兀自逸出的訊息是什麼？換言之，在這兩部相隔近卅年的宣傳紀錄片中，台灣當代舞蹈的概貌又是什麼？

### 三、論述框架與分析方法：電影與舞蹈的映像文本

有關紀錄片、新聞片及看電影的研究，可謂族繁不及備載（王慰慈 2006；李道明 1995；林文玲 2001、2005；胡台麗 1993；陳儒修 1993），而本文所謂的「紀錄片」主要是指鏡頭前的舞作確實存在過，而非虛擬的表演事件，且相關的受訪者及其言談也非虛構的文體即可。從實務面來說，《中國舞蹈》與《舞宴》既是紀錄片也是宣傳片，因此多少受到當時的電影技術、主流思潮與意識形態所左右，尤其是有關權力位置的考量，乃是想當然爾的條件之一。其實，遠自1895年，盧米埃兄弟(Auguste & Louis Lumière)發表史上第一部默片《工人離開盧米埃工廠》起，電影的演進由無聲而有聲、黑白而彩色、捲筒膠片而數位化，逐步發展為電影文化工業。惟其紀錄與傳播的功能，自始即被視為理想的宣傳媒介。因此，各國莫不以音像記錄從事其社會化工程(social engineering)，並藉由「組織化的說服」

(Joseph DeVito 1996: 239) 為手段，進行訊息告知 (informing)、形象說服 (persuasion)，抑或是意識形態的鼓動、宣傳及教育等洗腦工作，而被歸類為一種有效的宣導工具。

舉例而言，宋塔(Susan Sontag 1933-2004)在〈迷人的法西斯〉(2007)一文中，即以Leni Riefenstahl(1902-2003)所執導的四部納粹電影——《信仰的勝利》(*Victory of the Faith*, 1933)、《意志的勝利》(*Triumph of the Will*, 1935)、《自由之日：我們的軍隊》(*Day of Freedom: Our Army*, 1935)、《奧林匹亞》(*Olympia*, 1938)——為例，戳破Riefenstahl在其攝影集《魯巴的末裔》(*The Last of Nuba*, 1976)序文中，以「獨立」導演自況，並聲稱自己未曾受到納粹宣傳部長戈培爾(Joseph Goebbels, 1897-1945)干預的謊言。繼而，宋塔直指Riefenstahl在1965年的訪問中，把她那些讚美納粹而「飲譽國際」的作品，<sup>7</sup>稱為「真實電影」<sup>8</sup>的可議。就《意志的勝利》而言，事前作業的縝密有相片為證，事後更因某些膠片受損，而在希特勒不在場的情況下重拍。宋塔並歸納說明何謂「法西斯美學」：

廣義來說，「法西斯」美學迷戀群眾的操控、服從的行為，奢華的場面，忍痛的耐力，統治與奴役的關係用獨特的匯演形式表現：大量的人群聚集，人遂變為物件，而類同的物件卻重重堆疊，人或物會圍繞一至高無上的領袖或力量聚攏，法西斯的戲劇美感中心在於那……無數衣飾〔的〕同一，數量倍增傀儡雜交般共聚一堂。他們或絕不移動，或驟然立定，「雄」風凜凜。法西斯藝術歌頌降服，

---

7 Riefenstahl因為拍攝這些納粹影片，被認為是迫害猶太人的幫兇，在二次大戰後成為戰犯接受審判，最後雖然被判無罪，但被盟軍軟禁，直到1952年才無罪釋放，但禁止她再拍「政宣片」。因此，她晚年轉而以拍攝南蘇丹的魯巴人及海底世界為職志。

8 「真實電影」源自前蘇聯的Dziga Vertov(1896-1945)在1920年代，以攝影機為「電影眼」，直接記錄當下真實音像的《電影真理報》，這些現實片段經由組織，構成具有主題、意義及節奏的電影。1960年代，由於輕巧又可同步錄音的16厘米攝影機的問世，法國民族誌學者Jean Rouch(1917-2004)與社會學家Edgar Morin(1921-)合作，完成《夏日紀事1962》一片，片中攝影者與拍攝對象之間，互為主體，甚至出現爭辯的場面，而即興地捕捉生活中的「真實」，並被譽為「真實電影」的經典之作。「真實電影」第一次正式在台灣面世，是1966年陳耀圻執導的《劉必稼》，也被稱為現代主義紀錄片(胡台麗2003;李道明2005)。

鼓勵盲從，諭揚死亡(2007: 123)。

宋塔以奇觀社會的影像邏輯——碩大、數多為美，而批判 Riefenstahl 美化希特勒的技法，是物化群眾、戲劇化納粹的崇高，甚至過度嚴肅到「敢曝」(camp)的可笑程度；至於後世推崇《意志的勝利》為女性主義電影的經典，其原委還在於「她是女人」(ibid.: 115)。反諷的是，《意志的勝利》雖然明目張膽地為政治服務，但其中有關納粹與那個時代的片段畫面，日後卻一再地在電視上被引用、重播，甚至在網路上流傳不斷。可見，音像紀錄多少涉及拍攝當下的集體記憶、社會名流、地方記事、節慶儀典等場面，見證了社會在某個時代的浮光掠影。

類似的例子亦可見諸於劇情片。以日片的《莎鴛之鐘》(1943)而言，原本發生於宜蘭南澳的泰雅族利有亨社(Llyuhin)事件，在移至南投霧社地區的櫻社拍攝後，更將少女莎鴛(Sayung)「幫日本人送東西、送行」<sup>9</sup>而失足落水的意外事件，渲染成一段暗戀日本老師的異國戀情，最後甚至為「愛國」而犧牲奉獻的樣版神話，替日據後期的「皇民化運動」(1936-1945)及「高砂義勇軍」(1942-1943)的出征，在文化、軍事、政治、社會的認同上，起了相當大的「召喚」作用。弔詭的是，影片中容或充斥著與現實不符的原住民想像，但在進入正片之前的注解式片頭，意在介紹當時泰雅族生活習俗的紀錄畫面，卻成為日後櫻社子孫復振「傳統」文化的音像參考，而使得這部政宣電影無意中為弱勢族群或邊緣文化的保存作出了貢獻(李道明 1994: 55-64)。由此可知，縱然是以感召馴化「蕃人」為目的的政宣電影，仍有其可觀之處。

根據Garth Jowett & Victoria O'Donnel的研究，宣傳類型約可分為：「白色宣傳」(white propaganda)、「黑色宣傳」(black propaganda)及「灰色宣傳」(grey propaganda)三大類(2003[1999]:

---

9 這段意外不但有《臺灣日日新報》在1938年9月29日的報導，並有Sayung的親姊姊卓清香女士(Cihan Hazyung)的田野訪談證詞證實之，訪談資料乃由同是泰雅族的Pisuy Silan整理(傅琪貽 2007: 83-85、170)。

12-21)。「白色宣傳」是指剪輯的訊息貼近事實、資料幾近精確的宣傳，這類宣傳是以國家慶典或國際運動競賽的報導最為典型，用來贏得閱聽人的信賴。反之，「黑色宣傳」則利用乖謬不正的訊息，示假隱真地欺敵，或者用來唬弄、麻醉、詐騙競爭對手與民衆，這類手段在戰爭及選舉時，最常見之於交戰國和對立政黨的宣傳。而介於其間的「灰色宣傳」，則以不確定和難以辨識的消息來源及資訊內容，用來宣導企業形象、商品廣告、政績、社教、軍教、宗教等活動。另外，以文化展演為主軸的官方宣傳，又被稱為「次級宣傳」(sub-propaganda)，這是設計來促進、維護、暢通聯繫管道的節目型態，但傳播本身卻不必直接與宣傳相關(ibid.: 22)。就事論事，本文所探討的《中國舞蹈》及《舞宴》兩部影片，顯然是一系列兼具「白色宣傳」與「次級宣傳」的專輯影片，同時是配合當時的外交需要及因應國內政局而攝製的「紀錄片」。然而，宣傳片與紀錄片仍有其差異，前者只呈現最好的一面，後者則偏向個人主義的內省，並容許探討身障、原住民等弱勢族群議題，及社會事件的揭露，而台灣這類的官方製片則遲至1996年後，才「具有說服力」(歐辰威 1999)地出現。那麼，這兩部交匯宣傳與紀錄形式的作品，在片段重組後，其音像「遺跡」揭露了什麼「社會現實」？

嚴格說來，宣傳紀錄片在時間軸上，既是一面鏡子也是一扇窗子，同時指涉某些社會事件與當事者在單一時刻的歡呼、衝突與壓抑等經驗，並連結了社會結構與論述，成為社會互動的形式之一，具有對過去、現在及未來的線索，提供了一個觀察社會變遷的切入點，因而本文乃將宣傳紀錄片視為一種社會文本(social text)。這種紀錄觀點在《中國舞蹈》及《舞宴》兩片中，時而以「秀」(show)動作的方式，表演、體現、表徵戰後台灣的當代舞蹈，時而則以具體的敘說、旁白、報導等方式，示意中華民族舞蹈的起源及其在台灣的發展。按照法國電影符號學者Christian Metz (1931-1993)的分類，前者被視為「模仿」(mimesis)，後者則是單純的「敘事」(diegesis)，他將源自Plato及Aristotle之模仿、敘說、混合體的敘事概念接合符號學，用以說明電影如何「由一個影像跳到另一影像」(cited in Robert Stam et al.

1997[1992]: 82)，進而轉化爲一種語言，又經由篩選組合成影段，再以「巨型影節」的方式構成敘事的主題。姑不論「巨型影節」的適用性，曾任「新聞局視聽處」的官員即嘗噓言：

不管是紀錄影片或視聽資料都是以畫面爲第一，如果用畫面就能把事情講清楚是最理想的，旁白只是一個註解而已。早年是因爲唯恐事情講不清楚，所以儘量把話填滿，現在因爲在題材上分的比較細，專題性的東西也比較多，所以當年的考慮已經不是那麼重要，現在則是以片子能吸引人、讓人看了不會想睡覺爲主，現在的宣傳技巧偏向能被人接受〔最重要〕。（歐辰威 1999）

的確，過度旁白會干擾畫面的陳述能力及其整體感，導致鏡頭前原本捕捉到真實的人、事、物映像，反而成了「簡報電影」（胡台麗 1985）的客體，這點曾是紀錄片在「金馬獎」提名項目中，兩度從缺（1985、1989）的原故。但1968年的《中國舞蹈》，其旁白確實比1995年的《舞宴》來得多，更因時代差異，《舞宴》不僅「秀」舞作，甚至還容許舞蹈家現身「說」法。

固然本文分析的立足點，在於劇場舞蹈與宣傳紀錄片的合體，不過舞蹈與電影畢竟各有其藝術自主性。舞蹈的「敘事」與「模仿」往往互爲表裡，因爲動作的非語言敘事，無法不透過身體而表現；但影片則是以鏡頭說故事，蒙太奇、特寫鏡頭、加上旁白（敘事）的運用，在正常條件下看不見的東西，卻能透過鏡頭「秀」出（模仿）角色的內心、夢境、回憶、預言等。本文爲了還原戰後台灣當代舞蹈的概貌，因此從觀眾的角度，交叉採取「新批評」（New Criticism）<sup>10</sup>、符

---

10 所謂的「新批評」是指對於文本對象的精讀（close reading），這是由於藝文形式有其相對自律的功能，作品的意義必然存在於其內在的結構，一旦完成即爲一獨立而自足的實體。所以，解釋作品應不假外求、不必也不須徵詢作者的原始意圖，否則作品豈不成了知性思考過程的一種副產品，尤其對已過世的作者，更無從徵詢起。這個學派提出了一系列有關文藝批評常犯的錯誤，諸如：「創意謬誤」、「感性謬誤」、「溝通謬誤」、「傳記異說」、「改述異說」等等，否定了作者對自己作品的詮釋權威。由於切斷了作者與作品之間的臍帶關係，而使評論有了更寬廣的揮灑空間。在1960年代末、70年代初，「新批評」與「讀者-反應」說（reader-response）合流，「讀者-反應」說涵蓋現象學、演繹學、符號學等，著重於讀者對文本意義的認知、建構，如此一來，創造出了一批全知全能的超級藝術

號學與田野訪談等研究方法，針對影片本身的形式與內容作分析。

#### 四、音像與現代性共舞：國族身分的建構

電影自始至終即被視為是建構現代「民族－國家」的積極媒介，也是異議人士反制抵抗權力的一種工具。<sup>11</sup>而攝影機的輕便化，除了降低拍片的成本與技術，以及擴充影片的數量、類型、即時性之外，其取鏡、剪接、色彩、音軌的同步、儲存的技術等等，莫不與科技的進展亦步亦趨，遑論其題材內容與效應更涉及社會的發展與變遷，因此電影處處彰顯其與現代性的密切關係。而就現代性的內涵來看，Agnes Heller(2005[1999])認為它具有三種基本邏輯：（1）技術邏輯：以科學為支配性的想像機制、思考框架、意識形態等，用來解決疑難、制訂政策、解釋世界，進而成為一種生產與分配「真理」的權威模式（111-116）；（2）分配邏輯：以市場為運轉核心，貨幣化個人的社會地位、財富和專業技能，並適應一個關注人權、平等、多元主義的現代社會格局(117-137)；（3）統治邏輯：在國家憲法的範圍內，合法地執行政治權力和維持秩序，以便長保現代社會中自由平等的價值規範(138-162)。Heller指出，現代性的動力通常在科學、市場、國家三種互賴、限制、衝突的邏輯上運作，否則困難即刻發生<sup>12</sup>(ibid.: 98)。實際上，現代性的三位一體邏輯，在宣傳紀錄片中並不少見。特別是，二戰期間的同盟國與軸心國政府，為了爭取國際輿論的支持，大規模且系統化地運用電影為宣傳媒介，這類官方與民間

---

家、讀者及觀眾。這種強烈的菁英立場，逐漸被譏評為「形式主義」、「了無史觀」、搞自我權威的崇拜等缺點，而從70年代末起，「新批評」改採較為保守「客觀」的實踐主義路線，探討作品意義在詮釋社群所共享的詮釋策略下的建構及其效力（盧玉珍 2005：31-32）。

11 例如，1929年日本的「無產階級電影聯盟」，及1930年美國的「工人電影與攝影聯盟」，俱皆以自行拍攝的新聞片，進行對抗資本家的工人運動（李道明 1995）。

12 Heller所謂的困難，如：國家干預市場過小或過度，將會導致社會動盪或發展停滯的後果。

攝製的經典之作，<sup>13</sup>誠不知凡幾。

現代性邏輯在影片中，主要展現在鏡頭的「秀」與旁白的「說」上，透過剪輯技術，將音像之外的政治敘事，創造性地、詮釋性地、直接間接地表達出來。前述宋塔之所以對《意志的勝利》產生「法西斯美學」的觀感，其實與Riefenstahl以對比鏡頭處理階級差異有關，而鏡頭的俯仰角度關乎導演的看法，更影響閱聽人所接收的訊息。Riefenstahl所刻意營造的閱兵奇觀，是以鳥瞰(bird's eye shots)、俯角的鏡頭拍攝人頭鑽動的群眾和嚴整的方陣，並以各式仰角及特寫鏡頭拍攝國家領袖、將帥、納粹萬字符、旗幟海洋、擊鼓與號角的吹奏、兵士的操槍、答數、注目禮等。依據Louis Giannetti的定義，鳥瞰是指攝影機從正上方取鏡，被拍攝者因而面目模糊、卑微渺小、富宿命感，而較不極端的俯角則使角色看起來受困、無助、呆滯；反之，仰角則使角色充滿莊嚴、尊敬、主體性，或是威脅性，常見諸於宣傳片或英雄主義的電影中(2005[2004]: 32-38)。不過，Riefenstahl的畫面都有一種從希特勒的視角投射掃瞄的感覺，這是因為她是由希特勒的背後取景，經由過肩的高度、逆光、俯角的鏡位，增加了構圖的深邃感，更特寫了希特勒冷峻的側影，及其獨特外翻揮手的俐落回禮方式。對比的是，軍人投向領袖專注剛毅的注目禮，以及平舉右臂向領袖致敬的亢奮壓抑神情。透過壯觀的場面、劃一的動作，鏡頭既「秀」國威又表演納粹符號的精神力量（五泰多媒體 2007）。影片中，高高在上的極權元首、鏗鏘有力地重複著「新德國」、「血」、「人民」、「社區」等字眼，而萬眾則歌頌「一個民族、一個帝國、一個領袖」、「我們要鬥爭！鬥爭！這是黨的一切」、「社會黨萬歲」、「德國萬歲」等口號，在在「說」明了極權主義是以黨領政，將意識形態技術邏輯運用到極致，並動員歷史想像以強化技術想像，統一思想為一個封閉的世界服務(Heller 2005: 149-153)的例證。從《意志的勝利》中，現代性透過電影鏡頭的

---

13 如：英國政府支持拍攝的《英倫大轟炸》(*London Can Take It*, 1940)、美國政府委製的《為何而戰》(*Why Fight For series*, 1942-45)影集，俱已成為戰爭歷史紀錄片的典範。

「秀」和影中人物的「說」，煽動國族認同的力量，儼然莫之能禦。

揆諸1990年代以降，以現代性為問題意識和分析概念的主流台灣研究，雖然方興未艾，但多偏向於台灣主體性與殖民主義的探討。舉例而言，夏鑄九(2002)以Tani Barlow的「殖民現代性」概念，探討日據時期的台灣城市建築，如何被殖民者「刮去重寫」，並正當化這種主體缺席的現代性。尤其，「228紀念館」的成立，其實是「以官方客觀之名，偷渡了成見」(74)，因為其中缺乏建構主體性的反省空間。另外，顧忠華則將台灣跳接的歷史<sup>14</sup>還原，正視殖民體制下主體轉移的五期「台灣現代性」：西荷據台期(1624-62)的「淺層殖民現代性」、明鄭及清治時期(1662-1895)的「土著化現代性」、日據(1895-1945)的「深層殖民現代性」、國府統治期(1945-2000)的「黨國現代性」、政黨輪替後(2000年迄今)的「本土現代性」(2006: 74)。顧氏宣稱，現代性有其盲點與風險，但本土化透過「自我對話」(ibid.: 87)開啓了以台灣為主體的「全面現代性」，而這種「去殖民化」的覺醒將不再誤以「他者」自居。文學上，陳芳明(2004)則以「摩登」為名，探究台灣知識份子如何在日本殖民情境中自處。其中，《台灣民報》、《台灣青年》、《台灣詩薈》等指標性刊物，以及「台灣文化協會」、「台灣民眾黨」、「台灣地方自治聯盟」等自發性組織，都成了現代性、殖民性、現代主義在地化的證明，進而確認台灣知識份子追求主體性的意志。而在藝術上，前仆後繼投入現代性研究的，尚有省思視覺文化、影像紀錄及文藝創作中的自主性者(李歐梵 1996；蔡篤堅、張美陵 2000；劉紀蕙 2001；廖炳惠 2001；廖新田 2006)。顯然，現代性這個異花授粉的命題，提供了快速轉型的台灣社會一個深化關懷、批判與行動的著力點。然而，連篇累牘的辯證扣連中，隱隱然浮現的毋寧是面對當代全球化、新興霸權的擴張，而對台灣自我定位不明的焦慮感。其實，有關主體性的深層焦慮，在1968年的《中國舞蹈》一片中，早見端倪，只是影片反映的卻是迥然相異

---

14 顧氏所謂跳接的歷史是指，台灣的歷史教科書，往往指涉中華民族的唐、宋、元、明、清、民國，然後跳過日本殖民階段，直接接續戰後國民黨統治台灣的這一段歷史。

的意識形態。

## 五、組構一脈單傳的符號「中國」：《中國舞蹈》

《中國舞蹈》是全長23分半的16釐米影片，檯面上掛名的監製是當時的「新聞局」長魏景蒙（張艾嘉的外公），製作人是當時任職「視聽資料室」的蔡萍與駱仁逸，導演則是後來去香港發展的蔡令敦（〈行政院「新聞局」目錄〉2011）<sup>15</sup>。由於片頭工作人員的字幕過於模糊，難以辨識誰是舞蹈顧問。不過，影片的旁白倒是符合當時何志浩將軍所著《中國舞蹈史》（1959）的分類與發展，亦即溯及周公的制禮作樂，使樂舞成了國家慶典的一部份，及至唐玄宗李隆基（685-762）設置「梨園」教習演出戲曲之後，舞蹈乃與戲曲合為一體。值得注意的是，這裡所謂的「中國」意指「中華民國」，因為當時台灣在「聯合國」安理會中，仍然坐在代表「中國」的常任理事國席位上。由於本片尚未脫離主題先行的「戰鬥文藝」階段，且「中華文化復興運動推行委員會」（1967-1990）<sup>16</sup>甫成立，因此影片中的舞蹈言必稱「中國」，行必由「傳統」出發，一則強調中華文化的「正統」在台灣，二則以之對立於大陸當時的「文化大革命」（1966-1977）。

影片共分為三大段，介紹文舞、武舞、「現代舞」。鏡頭在絲竹聲中開啓，先以水平視角由籠中鳥上移到涼亭的琉璃瓦上，接著鏡頭下移橫掃前「新公園」（今之「228公園」）的一角，特寫實景中的蝴蝶與水池中的錦鯉，同時插入女聲旁白，<sup>17</sup>指出2500年前，孔子

---

15 本文撰寫期間，無法聯絡到蔡導演，謹此聲明。

16 「中華文化復興運動推行委員會」簡稱「文復會」，是以推行「國民生活須知」與「國民禮儀範例」為首要工作。解嚴後，本土意識蔚為主流，而該會卻仍以推廣「中原文化」為主要任務，使其預算一度（1990）遭立法院全刪，遂改組為「中華文化復興運動總會（簡稱文化總會）」，隔年並登記為社團法人民間團體。2000年政黨輪替後，正式改名為「國家文化總會」，並揭示「文化臺灣·世紀維新」的新路線（張淑雅、陳佳宏2004）。

17 本文的旁白內容，係由本片的英語版中譯而來。

為中國舞蹈規範了形式與儀式，傳承到現代演變為「國劇」(national drama)。此時，遠處娉娉婷婷地走來一對儷人，原來是扮演杜麗娘的京劇演員嚴蘭靜與飾演婢女春香的郭小莊，隨即響起旁白，介紹國劇動作是以舞蹈形式來表演，並展開崑曲《遊園驚夢》中青衣折子戲的歌舞演出。間奏時，旁白更「說」，手勢與動作組合成身段，以強調女性的輕柔、細膩與優雅特質，特別是，舞台上的國劇動作多具有傳統的象徵，觀眾必須靠想像來意會那些看不見的花朵云云。繼之，兩位演員一面嫋嫋吟唱「皂羅袍」<sup>18</sup>及「好姐姐」<sup>19</sup>曲牌，一面做出傳統的臥魚、雲步、摺袖、抖袖、耍扇、亮相<sup>20</sup>等組合動作，最後同唱尾聲<sup>21</sup>而結束這場「秀」；旁白則插入解「說」，中國舞蹈著重上半身與手部動作以表達情感，而其中的滑步、走路、敬禮等，均構成中國舞蹈的基礎，其訓練不亞於芭蕾舞。

緊接著，畫面「秀」出了一張花臉與大槍「把子」<sup>22</sup>的靜照，繼而在鑼鼓點子之後，由張復春飾演岳飛愛將高寵的長靠武生戲《挑滑車》於焉上場。鏡頭先以仰角照見從右舞台出場的三位將軍，其中一位是花臉，隨之，旁白開始述說，「戰舞」乃是中國戲劇的另一部份，「舞者」的訓練從小開始，涵蓋翻滾特技，而其背上的紮靠（旗子）則代表將領的位階，三吋高靴更用來誇大其架勢，以及武戲強調動作等等。與此同時，張復春結束了「起霸」，<sup>23</sup>兩位靠將也退到上

---

18 「皂羅袍」唱詞：「原來蛇紫嫣紅開遍，似這般都付與斷壁殘垣。良辰美景奈何天，便賞心樂事誰家院？朝飛暮卷，雲霞翠軒，雨絲風片，煙波畫船，錦屏人忒看的這韶光賤！」

19 「好姐姐」唱詞，如下：「遍青山，啼紅了杜鵑……那荼蘼外煙絲醉軟……那牡丹雖好，他春歸怎占得先！閑凝眄……聽生生燕語明如剪，聽啞啞鶯聲溜的圓。」

20 亮相是指配合驟然而止的鑼鼓點子，演員擺出一個英挺亮麗的姿勢（鍾傳幸 1991：63）。

21 尾聲唱詞：「觀之不足由他遣，遍賞了十二亭台是枉然，倒不如盡興回家閑過遣。」

22 「把子」是京劇的兵器總稱，十八般武器的「打」功，統稱為「把子功」（鍾傳幸 1991：164-170）。

23 片中的英語旁白指出，這一段是將軍上陣前舒展筋骨的暖身動作。實際上，「起霸」意在展示將帥的武功及風範。

舞台，以便騰出空間讓高寵徒手表演鶴子翻身、探海、亮相等武將身手，繼而鏡頭拉近，高寵開口唱出「石榴花曲牌」，<sup>24</sup>邊唱邊作跨腿、片腿、正/反鶴子翻身等高難度的連續動作。爾後，靠將退場，鏡頭拉遠，二位「上手」<sup>25</sup>抬出大槍，高寵接槍開始耍出各式槍花，直到暗場為止。其間，旁白直指，象徵主義呈現在花園一景中，而舞台動作也可以表現出上馬、下馬、騎馬等擬態，穿著黑色戲服的龍套即代表軍隊，兩片車旗代表車子云云。總之，這麼一套唱唸做打的功夫，需要至少六年沈重且嚴格的坐科才能達成。

影片的後半段大概是台灣紀錄片史上，第一次正式介紹美國來的現代舞，而其代表人物則是黃忠良(Al Chung-liang Huang, 1937- )及其美國妻子Suzanne Pierce(19??- )。1966年，執教於加州大學洛杉磯分校(UCLA)舞蹈系的黃忠良，在「美國現代舞之父」鐵雄(Ted Shawn, 1891-1972)<sup>26</sup>的推薦下，得到「福特基金會」的補助，回台進行一年的「中國戲劇與舞蹈的比較研究」，正好遇上「中影」啓用彩色負片廠。這套設備據說是由「士林製片廠」技術組主任蔡屏，利用從南京「農業教育電影公司」撤運來台的舊機器改裝而成，黃忠良夫婦離台前的舞蹈發表會(1967/5/19、20)就成了這套機器的第一批彩色

24 唱詞：「只見那番營螻蟻似海潮，觀不盡山頭共荒郊，又只見將士紛紛一字亂繞，隊伍中馬嘶兵喧如鬧潮，耳聽得戰鼓咚咚，耳聽得戰鼓咚咚，兵戈將士槍刀繞，高下下飛騰也那聲噪，見一派旌旗翻招，見一派旌旗翻招，風塵四起號咆嘯，俺只得威風抖擻滅爾曹。」

25 正派將領所屬的兵卒（鍾傳幸 1991：62）。

26 Ted Shawn早年與「美國舞蹈的第一夫人」Ruth St. Denis (1879-1968) 共同創辦「丹尼雄舞蹈學校」(Denishawn School of Dancing and Related Arts, 1915-1931)，培植出早期美國現代舞四大偶像(The Big Four)中的三大人物(Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman)。他與St. Denis拆夥後，另行創立一個全男性的現代舞團，並將他在麻省的私人農場，改造成「雅各枕舞蹈節」(Jacob's Pillow Dance Festival)，迄今仍在運作中 (Joseph Mazo 1977: 85-116)。台灣不少舞團，包括「舞蹈空間」在內，都曾以在「雅各枕」的演出為榮。從1961至1969年間的38封私人信函中，黃忠良一直稱呼Ted Shawn為“Papa”，而“Papa Shawn”也一直是美國舞蹈界對鐵雄的暱稱，他也是出面說服黃父讓兒子跳舞的「長輩」，可見兩人亦師亦友的關係。

實驗紀錄片。<sup>27</sup>而隔年回國的王仁璐(1942-)教授，雖是引介瑪莎·葛蘭姆(Martha Graham, 1894-1991)舞蹈技巧到台灣的第一人，臨走前也辦了個名震舞林的作品發表會，但是她就沒有拍攝官方紀錄片的禮遇。這點除了黃忠良本人的才華過人之外，可能和他的父親黃珍吾將軍是蔣介石的資政有關。不過，建中畢業出國，原本學的是建築且有美國建築師資格的黃忠良，當年同時夾著美籍華人教授的光環與賣座電影《花鼓歌》(*Flower Drum Song*, 1961)主要舞者的身分蒞台(鄭枚 1966)，又是由「美國新聞處」發佈消息，所以一下飛機就成了名人。不但受到當時全台唯一的電視台專訪，還上了《中美月刊》的封面。他們抵台初期，飲宴邀約不斷(Suzanne Pierce 1967: 47)；離台時，教育部還頒發金質獎章及獎狀，以獎勵黃氏在舞蹈上的成就(辛文紀 1967: 7)，可見其轟動的程度。

本段落的旁白更指陳，現代中國舞蹈是東方與西方(Oriental and Western influence)的綜合，黃忠良與其妻Suzanne Pierce的作品即為例證；此處的《蟬歌》(*Cicada Song*, 1963)，曾贏得國際舞評家的讚賞，身為舞者及編舞家的黃氏，自承受中式教育(Chinese educated)的養成，因此中華文化(Chinese culture)乃植根於其血液之中。音像顯示，這支黃忠良的獨舞是ABA形式，A段的配樂改編自唐代傳到日本的雅樂(*Gagaku*)，B段則是真實蟬鳴的取樣，最後再以*Gagaku*結尾。舞作片段所「秀」的是，蟬蛻之後的蟬兒，在生命週期的最後階段，破土而出的奮鬥掙扎。其中，面向地板的摸索與雙手交握而高舉於背後的絞扭動作，加上不時出現形似懸吊於樹枝、顛巍巍的單足踮立，在在形容人生的掙扎奮鬥危如累卵。另外，《乾坤》(*Yin & Yang*, 1966)由黃氏夫婦身著緊身衣，面對面、手拉手形成各式圓的變化，進而發展成男舞者環繞著背躺在地的女舞者跳躍一圈，最後回歸舞台

---

27 在此之前，台灣拍攝好的彩色膠片都需送到日本沖印成負片(黃建業 2005: 538-539)，沖印後寄回台灣剪輯，再送往日本進行「特效畫面、字幕、轉光學聲帶」(李超倫 1999)等後製程序，以完成放映拷貝。不過，台灣拍的新聞片則是直接「把底片送到美國，沖洗過的他們反而不要……新聞片必需是original，因為他們要獨家的」(歐辰威 1999)。作為紀錄片的一環，新聞片如此，其他二度加工的紀錄片，就可想而知了。

中央，雙雙在地板上以四肢形成半開而有層次的圓。動作所展示的乃是，太極陰陽互補的宇宙觀，可是旁白卻「說」：「這是男性永恆的正向與女性永恆的負向間的對抗(confrontation)。」接著上場的大堆頭群舞，旁白只「說」了標題《無處不飛花》(*Sunflowers*, 1966)，可是對照當時的舞評，《無處不飛花》根本是Pierce的獨舞，是而以人數而言，應該是全體合跳的《竇開時節》(*Suite*, 1967)組曲才正確（辛文紀 1967：5-6）。影片終曲則以黃忠良的獨舞《蝶夢》(1966)收尾，旁白加進了「莊周夢蝶」的典故，螢幕上則「秀」出了披著袖口有黃絲帶的高領紅袍、戴著紅色高帽的「莊周」，不斷撩起長袍旋轉、跳躍，其間舞者並摘下高帽，由頭部褪去長袍，而後趴在地上，試圖取回袍未果，最終則以後腳曲抬、前腿曲站的立姿，兀自於左下舞台波動著雙臂，夢幻般地瀏覽四周遙遠的他方。結語的旁白則肯定地說：「無論是新或舊，中國舞蹈(Chinese dance)都是一項美好的事物(a thing of beauty)，舞蹈欣賞在中華民國已經促成了數以百計的舞蹈社；因此，這門藝術近悅遠來，既受到3000年中國儀式舞蹈的充實，也受教於中國誕生(Chinese born)的黃忠良的廿世紀創作。」

綜上所述，從旁白與影像的隙縫中，觀眾不難捕捉到其中的矛盾與錯誤。本片從第一個鏡頭起，就假設「京劇」是「民族舞蹈」的庫存所在，於是青衣折子戲成了古老中國文舞的代表，長靠武生戲則是武舞的縮影，而集文武精華之大成者，乃是黃忠良與Pierce的「現代舞」。這樣的編排不僅將舞蹈性別化，而且配合了當時官方汲汲營營於建構的「國舞」模式。所謂的「國舞」則是指，作品編創依據「中國的、群眾的、現代的」（何志浩 1954）三原則，並配之以國樂，且「其服飾、動作、步法均須有切當之名稱」（何志浩 1962）的各種舞蹈，而呼應了1959年「舞蹈節宣言」（李天民 1995：69）定調的「國劇化」、「民族化」、「大眾化」與「時代化」的舞創方向（毛定元 1959：18-21）。不過，與情節無關的戲外述「說」反而才是實情。離台之前，黃忠良的肺腑之言是：「希望在學術上能有純正的考據，作為〔民族舞蹈〕的參考」（辛文紀 1967：6）。可見，當時「民族舞蹈」或「國舞」的虛擬程度，是故影片所呈現的儼然是Eric

Hobsbawm (1983)「被發明的傳統」加上Anderson (1983)「想像共同體」的合體。

肇因於「民族舞蹈」家父長制的淵源，<sup>28</sup>實驗性的《中國舞蹈》分配邏輯顯然遠大於技術邏輯。片中，文戲佔8分12秒，武戲佔6分鐘，而現代舞則佔7分9秒，意圖符合「中國的、群眾的、現代的」要求。有趣的是，文戲中，台崑嚴蘭靜的實景《遊園驚夢》對照Youtube上浙崑張志紅（2010）的舞台版，「秀」動作的比例明顯多很多，而台版的杜麗娘也頻頻下蹲，無所謂主僕之分；反觀陸版的丫鬟春香蹲下的次數與蹲低的程度，遠比杜麗娘來得多而深，對照之下，階級在共產社會反而比民主社會更一目了然。再則，片中張復春的《挑滑車》比對陸版吳俊峰飾演的高寵（CNTV空中劇院 2010），雖然戲文唱得一模一樣，但台版「起霸」的長度明顯縮短了很多。兩相對照，雖然不確定哪一個傳統模式較正確，但可以肯定的是，「傳統」的確具有相當大的彈性。

縱觀黃忠良在本片中的表演，不是化身為昆蟲（蟬、蝴蝶）、浮雲，就是變身為花朵、風箏等，意在以「世界公民」<sup>29</sup>的立場，依托在老莊的「道法自然」。然而，旁白卻一而再、再而三地提醒、擴大「中國」的存在，而對「現代舞」在形式與內容的現代化，卻視而不見。類似的例子也曾見諸於1963年來訪的José Limón舞團，其美籍墨裔的藝術總監荷西·李蒙，甚至被冠上「美國梅蘭芳」（劉昌博 1963）的雅號。如此一來，《中國舞蹈》強力置入大中華意識的

---

28 1950年，蔣經國接長國防部總政治部，下令何志浩將軍解決軍中暮氣沈沈的現象，何將軍乃以「詩、樂、舞」並重的「民族舞蹈比賽」方案，由軍中開始，推行到學校，再普及於一般社會的步驟，並組織「民族舞蹈推行委員會」（林培深 1970：52）。因此，「民族舞蹈」的父權立場，自始即已確立。此外，與黃忠良相關的節目單、文宣等介紹中，Pierce始終都以黃妻的面目示人，而無從查知其出生年歲，更證實了本片所隱含的家父長體制。

29 黃忠良(1996)在美接受筆者的訪問時，聲稱：「真相是，我是個擁有中國身世的世界公民。」而所謂的「中國身世」乃是與生俱來的，並非是他自己的選擇。

作為，適足以揭露身為「中國人」的深層焦慮。尤其，結尾時，打破了一般舞蹈發表會的慣例，以反高潮的男性獨舞終場，而非以群舞收尾，加上線性敘事的剪接，其所操演(performative)的豈止是男性霸權的隱喻而已，尚涉及「中國」由古典到現代，香火薪傳的無縫接軌，既成就了大中華意識「一脈單傳」的「民族—國家」意涵，更進而合理化國民黨政權由大陸移植到台灣的正當性。顯然，維護這個以中國為母體的「一脈單傳」延續意象，乃是現代性的統治邏輯，而影片所展示的正是當權者的「反共抗俄」意識形態在台灣已呈強弩之末時，仍意圖動員舞蹈的歷史想像，並將之轉化為國家團結與進步的慾望。

## 六、開枝散葉的「福爾摩莎」蒙太奇：《舞宴》

《舞宴》在前「新聞局視聽處」的片目中，是第十部榮獲「休士頓影展」獎項的紀錄片（麥若愚 1996）。這部1995年出版的佳作，全長27分半，從醞釀到發行耗時兩年。據導演虞戡平表示，《舞宴》是1993年「新聞局」要拍「一個跟台灣有關的舞蹈宣傳片」，而他由評審變成導演則純屬「偶然」。因為，

一大堆評審看了所有送來的企劃畫案後，都不滿意，覺得它們都不能充分反映台灣舞蹈演進的過程，以及舞團的多樣性。討論時，突然有個評審就說：「你拍不就好了！還要一個徵案搞得那麼久，大家又都不滿意。」就這樣子變成我來拍了。後來，就由另外一個製作公司提案，再找我去做導演。我不能球員兼裁判，就退出了評審。（作者面談 2012/12/15）

話雖如此，但沒有獨到的本事，以及先前拍《搭錯車》、《台北神話》的深耕，如何搏得眾議僉同，遑論以舞蹈捕捉時代脈動而得獎。由於「新聞局代表國家」，虞導更指出，他是「為國家做的」，但拍這個片子仍有兩個前提：一、主軸是「台灣出發、文化連結」；二、《舞宴》定調為拍現場的紀錄片。

雖說是舞蹈紀錄片，但《舞宴》有些段落顯然是剪接自現成的影

airiti

像資料，<sup>30</sup>再以蒙太奇<sup>31</sup>的疊影技術拼貼舞蹈家的訪談而成。與《中國舞蹈》的全盤彩色不同的是，《舞宴》中的色調對比卻極其戲劇化，這是因為「紀錄片最重要的就是誠實、真實的事件，不是我拍的，我就用黑白色調，就像寫論文一樣，引述別人的話要註明。」（虞戡平，作者面談 2012）而黑白短片及靜照的靈活穿插，更襯托出舞蹈的彩色繽紛及動態意象，賦予平鋪直述的旁白，多了一份索引與辯證的效果。不過，為了敘事結構的需要，舞作往往切成碎片，以便插入說白或新聞片段，致令觀者無法窺其全貌。即便如此，導演虞勘平採用了部分音畫不同步(non-synchronized sound)技法，讓後一個鏡頭的音軌，搶先一步疊合在前一個鏡頭的影像之上，使觀眾先聞其聲再見其影，這樣的安排製造了一種電影美學所特有的浮水印式的概括印象。重點在於，片中的訪談，除了「原舞者」外，其他十位編舞家均以逆光剪影的頭像特寫，統一出現在畫面的右下角，並配合其舞碼，以國語解說其獨家秘方。在場面調度<sup>32</sup>上，導演在分割畫面之餘，並附上英文字幕，以方便聽障人士觀賞。本片雖仍由「光華傳播事業總公司」發行，但製作單位卻已更名為「漢笙傳播」，尤其是「台灣」更明目張膽地放在標題上，標誌了政治禁忌的鬆綁，且舞蹈家也不再是無聲的一群，揭示了台灣社會這27年的變化，真可謂波瀾壯闊。

《舞宴》所指涉的光景變化，在解嚴後多元文化的烏托邦想像

---

30 據資深編舞家蔡麗華(2011)說，這個案子是由「漢笙傳播公司」的李玉琥承接，也由他與舞團總監聯繫，腳本則是由楊曼芬撰寫，影片乃是根據腳本順序而拍攝剪接，但並非所有的舞作都重拍，如「雲門舞集」是用現成的紀錄片剪接的。又如片頭的部分是採用「台北民族舞團」創團公演時，邀請林麗珍創作《天祭》(1990)時的紀錄片，不過當時就是由虞戡平拍攝的。此外，各舞團與李玉琥均簽有授權合約。以上說法也經由青壯派編舞家劉紹爐(2011)證實。

31 蒙太奇是指「影片剪接」，將一連串的分割鏡頭，透過篩選、拼貼、並置的重組方式，以超越舞台關於戲劇的一致性束縛，創造嶄新的脈絡意義（石計生 2003：92-96）。

32 場面調度的原文是mise-en-scène，意指舞台上的「佈位」，包括表演區的延伸、演員的走位與布景的陳設等等，而電影的場面調度終究轉成「景框中的平面影像」，所以是「一種視覺元素的流動韻律」（Giannetti 2005[2004]: 68)之安排。

中，兀自將台灣帶入一個更為尖銳的焦點中心。本片片頭擷取自林麗珍為「台北民族舞團」創團所編的作品《天祭》中，男巫作法的古裝三人舞為片頭，繼而由男聲旁白<sup>33</sup>娓娓道出，舞蹈源自祭儀，每年9月28日孔子誕辰當天，舞蹈表演被用來頌揚孔氏倫理與規範。由於舞蹈在中國史上強調的是功能，而非美感或舞蹈本身的探索，因此它是透過優雅有禮的姿勢、舞者人數、空間配置等，傳遞族群與自然的互動，以及人在宇宙中的位置。畫面同時呼應旁白，展開祭孔與民間神像繞境出巡的儀式，前者以溫暖的黃色濾鏡呈現佻舞，而後者則以黑白短片跳接燒王船等活動。矛盾的是，在七爺與八爺的黑白片中，旁白卻「說」：「這類的『儒家哲學』(Confucian philosophy)已在台灣延續了300年，即便常民宗教的慶祝形式改變了很多，但仍保持對『天、地、人』的尊敬。」主筆似乎忘了「子不語：怪、力、亂、神」的禁忌。隨即，畫面溶接過去民族舞蹈比賽的靜照，旁白則解釋，1950年代的台灣舞蹈受到內部與外部的限制，但因許多拓荒者的努力，而建立了舞蹈發展所需的堅實基礎；當1970年代國家地位與人的價值普遍受到質疑與挑戰時，台灣也無法自外於這股國際潮流之外。承接的畫面則是以黑白負片的荷槍憲兵、熙來攘往的小轎車，以及拒馬、蛇籠和刺網等，揭示解嚴前後那個狂飆的年代，緊接著的是林懷民在《寒食》中黑白劇照的仰角特寫。

自此依序受訪的看板人物，包括：林懷民與《薪傳》中的〈渡海〉片段、「原舞者」戶外表演與懷劭·法努司（蘇清喜）、劉鳳學與「新古典舞團」之《沈默的杵音》交叉段落、八家將與蔡麗華「臺北民族舞團」的《慶神醮》節錄、雲門的《我的鄉愁·我的歌》、《九歌》和《流浪者之歌》的部份，以及新古典的《俑》等。接續現代舞的是，一小段「蘭陽民族舞蹈團」的彩帶舞；之後就是青壯世代的藝術總監，諸如陶馥蘭及其《在牡丹亭路上見聞》、平珩與「舞蹈空間」、羅曼菲和其「越界舞團」的創團之作《失樂園》、劉紹爐與其《奧林匹克》、林秀偉及其《生之曼陀羅》等片段；結尾則是由民

---

33 本片為英文版，旁白是由英文中譯而來。

間的燒王船轉接林麗珍的《醮》及其對中元普渡、女媧及書法等抒懷。是故，這是一齣由大中華意識過渡到台灣本土主義，指涉「傳統」如何邁入現代與後現代狀況，並涵詠台灣當代舞蹈老、中、青世代傳承的紀錄片，按虞戡平的建構邏輯，就是「以原住民作為一個當地的代表，〔其他舞蹈〕則是東方思想的延伸跟轉化」（作者面談2012）。

重要的是，《舞宴》關注文化的差異與融合外，並容許藝術家自主表白。例如，在「渡海」波濤洶湧的連續畫面中，旁白指出，「雲門」在這個時間點選擇以台灣歷史為主題，綜合族群身分與舞蹈技巧，激發出對這片土地的意識與自信。<sup>34</sup>當渡海稍歇時，旁白曰，在1990年代，由於社會自由主義、經濟繁榮及民主化的施行，舞蹈表現的空間也因此而擴展。隨即，畫面由黑白的劇院舞台轉向彩霞滿天的戶外，旁白隨即敘「說」，編舞家重新看待自我，並開始展現個人的舞蹈美學，形成一個多姿多彩的舞蹈世界。同時，聲軌中傳來雄渾的男聲合唱，畫面由大遠景逐漸下移，出現了一排裝扮成鄒族的原住民男性，圍著火堆吟唱《迎神曲》的仰角特寫，<sup>35</sup>對照現代舞《沈默的

---

34 以移民為主題的舞作最早出自於王仁璐的《金山》(1977)，這個作品源自她1974年美國NEH及NEA補助的「中國戲劇在美國」的研究計畫，透過田野踏查，原本是劇場的研究，卻變成關於華工淘金移民美國的舞劇。

《金山》是在黃昏中首演於「沙克研究機構」(Salk Institute)的戶外廣場，以模仿扁鐘的配樂及多元種族的卡司，演出拖著長辮子的「清客」(Chink)故事。其中，淘金客在「旅程」一節中，撐起紅色船帆、背光迎風的一幕，與林懷民的「渡海」甚為相似。據王仁璐(1997)表示，1978年，林懷民結束UCLA駐校藝術家的任期後，受邀到她家作客，因此看過《金山》的資料。筆者向林懷民(2006)求證，他承認在王仁璐家「住了一個晚上。我那時傷了腿，她邀我去看她們城裡一位日本大夫……我放了華視拍的雲門帶子，那裡面有《風景》、《奇冤報》、《白蛇傳》。她也給我看《金山》，不是看video，那時候video沒有像現在這麼普遍。我記得是Xerox出來的A4的圖片。《金山》有一個畫面進了《薪傳》，就是有人站在別人肩膀上拿著一塊布。編的時候沒想到《金山》，倒是想起小時候玩床單的事。但《金山》那畫面一定是〔進入我的〕潛意識裡吧。」1978年底，《薪傳》首演，至於《金山》與《薪傳》異同的分析，詳見Yuh-jen Lu (2011)。

35 據導演虞戡平告知，「原舞者」的表演是借劉若瑀（劉靜敏）在木柵山上的「老泉劇場」拍的。

杵音》中穿著丁字褲，扮演達悟族的男性舞群的俯角遠景，並以4段對4段的方式相互穿插、交替，連續了整整2分16秒，只有「原舞者」的歌聲而無旁白干擾。

頗堪玩味的是，《舞宴》中的原住民幾乎皆以仰角處理，即便是專訪團長懷劭，鏡頭仍以仰角中景的方式特寫，兩旁並有一男（阿道·巴辣夫 / 阿美族）一女（斯乃決 / 卑南族），以稍低的坐姿，無聲地相伴。對照之下，劉鳳學博士則出現在畫面右下角獨立發言，而其舞作則以俯角的方式呈現之。尤其，當舞者法拉·谷慕特（魏光慶 / 阿美族）垂杵搗臼、身軀下壓抬頭的剎那，接續的是，「原舞者」俯身低吟的仰角特寫；而在祝禱聲中，映入眼簾的卻是一群現代繹夫拉繹的背影，他們在彈性的「繹繩」上無力懸掛、在地板上翻滾跌宕。而與現代舞的淒楚悲涼對照的是，「原舞者」在山林中，以《小米收穫祭》歌舞，手牽手頌讚Ina（母輩）的虔敬舒暢。本片中的原漢對比鮮明，不僅呈現在俯仰鏡頭的戲劇性上，並見諸於彩色與黑白、戶外（開放的原野）與舞台（封閉的黑盒子）、群體與個人的差異訴求。來自台東阿美族的懷劭在片中表示，「原舞者」是以田野採集的跨族群學習方式，將長達3~15天的祭儀，篩選、濃縮其精華，再作舞台呈現。同樣是跨族群的學習，劉鳳學則以她個人由1954年到蘭嶼的採集經驗，談到1970年代再回到現代化後的蘭嶼，目擊雅美文化的質變，油然而生的惆悵與無奈；可貴的是，日語流利的她，當年與達悟族人溝通無礙（有照片為證），如今則以殖民現代性的反身思考，回頭反省「我們」的困境。雖然「我們」指涉的內涵相當模糊，但鏡頭卻很清楚地放大了「原住民樂舞」的份量。因此，《舞宴》與《中國舞蹈》對接的是，1980年代以來，「中國」意象的冷熱消長，以及「原住民」與「外省人」的族群位階在台灣社會的遞變，尤其社會氛圍對原住民族的支持與原住民自身的覺醒，與外省族群第一代逐漸離開權力核心，甚至被邊緣化的實況，明顯地成反比性發展。

這段以舞蹈「秀」及旁白「說」原民議題的影段長達5分14秒，相較於片中僅現身20秒左右的舞蹈家而言，其份量不可謂不輕。尤其，「原舞者」選在雲彩瑰麗的晚霞中出現，不僅符映了孫大川所謂

「黃昏的民族」<sup>36</sup>(2010: 25)之說，更傳達一個眾聲喧嘩且整合型社會的萌芽。這個音像之外的敘事基點，乃出自於「原住民」條款在1994年正式入憲的事實，<sup>37</sup>而本片的取徑更預演了「多元文化」<sup>38</sup>在台灣的主流化。因為，緊接著《沈默的杵音》現身的是，黑白的八家將民俗踩街快閃，旋即轉進絢麗多彩的舞台，台上熱鬧的跳車鼓和俏皮的婆姐，正是「台北民族舞團」團長蔡麗華口中的「台灣原味」。不過，影片所示的本土範圍，除了涵蓋福佬文化的「心事誰人知」（台語），也納入了古典的「紅樓夢」及「漢俑」，甚至不會跳舞的阿逗仔秘克琳神父也現身談論「自己的文化」及「民族舞蹈」之美。絕的是，「蘭陽」以現代舞標榜的赤足，表演宮廷讌樂的古典彩帶舞。影片至此，跨文化、多族群的立場似已相當明確，但導演更藉由港、台年輕編舞家的抽象舞作，展示台北都會區個人主義所鋪陳的台灣意象，最後則由劉紹爐《奧林匹克》的溜滑移位，嫁稼接林麗珍《醮》中象徵回歸母體文化的放水燈儀式，在南管吟唱聲中，首尾相連地應和「原舞者」對「山」的歌詠，山與水相依相傍，其所象徵的族群融合與開枝散葉的浮世繪圖像，乃於焉確立。

然而，當《舞宴》將中華文化及孔子對台灣的影響，由《中國舞蹈》一片中的3,000年銳減為300年時，意味著台灣政治社會的轉型及其人文藝術的連動。誠然，導演虞戡平企圖表現的是，「漢族文化……在台灣已經形成了一種新的表演藝術型態，以及一個自我審視的觀點。」（作者面談 2012）但回顧「中華民族舞蹈比賽」（1953-

---

36 孫氏主張，台灣原住民之所以是處於「黃昏情境」之「黃昏的民族」，因為原住民族處於四大難以克服的困境中：人口比例過低、生存空間被剝奪、族語傳承難以為繼、社會制度與風俗習慣瓦解，其結果可能失去調適內外「挑戰/回應」的民族活力。

37 「中華民國憲法增修條文」第9條第7項：「國家對於自由地區原住民之地位及政治參與，應予保障；對其教育文化、社會福利及經濟事業，應予扶助並促其發展。對於金門、馬祖地區人民亦同。」

38 張茂桂(2002)發現，「多元文化」一詞在1995年的《聯合報》只出現了1次，但隔年卻暴增為8次。1997年，「國家肯定多元文化，並積極維護發展原住民族語言及文化」納入憲法修正案第10條第9項後，到了2000年平面媒體版面上，「多元文化」便出現多達27次。

2002)的年代，連屬於海洋的達悟族傳統《蘭嶼祭船》舞，都被泛稱為「山地舞」（李天民 1993：1024），並列入「欣賞舞」或「聯歡舞」的類型中，爾後更併入「中國民俗舞」<sup>39</sup>的範圍。其實，無論是「欣賞舞」、「聯歡舞」或「中國民俗舞」都是外來的舞蹈類型，原住民族舞蹈才是台灣的原生舞種。然而，在943頁的《中國舞蹈史》（李天民、余國芳 2000）中，原住民舞蹈的介紹總共僅佔五頁的篇幅，甚至出現了「異常舞步」（李天民 1978：131, 136-140；2001：20）的貶抑命名。或許，這正是原住民舞蹈在《中國舞蹈》一片中之所以缺席的緣故，但《舞宴》卻分配了五分之一的長度，並以握有觀看權力的攝影鏡頭，技術性地仰視「原舞者」的表演，這樣的發展與1980年代以來，台灣本土意識的覺醒及原住民族自覺運動的萌芽，息息相關。而其轉變的關鍵，則似與1988年「文建會」贊助徐瀛洲領軍「中華民國山地傳統音樂、舞蹈訪問團」，遠赴歐洲參加「太平洋地區原住民舞蹈音樂節」，致使媒體版面首次出現了「原住民舞蹈」的稱謂。不過，直到「原舞者」浮出檯面的1990年代，「山胞」、「山地舞」與「原住民舞蹈」仍然交替應用於不同的場合之中。然而，「原住民舞蹈」一辭，畢竟還是以漢人或歐美標準而來的命名，無法涵蓋台灣原住民族以人聲配樂、和歌而舞的文化實踐。取而代之的是，1990年「兩廳院」策劃演出的「台灣原住民樂舞系列」，肇致後來的「原住民樂舞」泛稱的普及化。此一長達五年的系統化展演雖然中途腰斬，<sup>40</sup>但卻是原住民族樂舞文化首度進入國家級藝術殿堂

39 1954-1969的民族舞蹈比賽類型，分為：禮節舞、戰鬥舞、勞動舞、聯歡舞、欣賞舞。1970年，比賽改為四種類型：中國古典舞、中國民俗舞、中國現代舞、兒童唱遊。2002年起，比賽更名為「全國學生舞蹈比賽」，而其類型則改為：中國古典舞、中國民俗舞、現代舞、創造性兒童舞蹈。值得注意的是，舞蹈類型名稱的改變，往往與社會主流意識形態的轉向，若合符節。不過，筆者認為，由於部落意象與宮廷意象的落差過大，以致「原住民舞蹈」在歷年的民族舞蹈競賽中，從未列入「古典舞」的項目之中。

40 「原住民樂舞系列」原是由明立國擔任策劃製作人，並由公視錄影保存，當時規劃了九族的文化展演，但陸續登上「國家劇院」舞台的，只有：1990年的「阿美篇」、1991年的「布農篇」、及1992年的「卑南篇」；1993年，製作人更換為卓明，並在演出「鄒族篇」之後，這項計畫隨即腰斬，原因不明（李玉玲 1990；邱婷 1993）。

的先例，其意義非比尋常，不僅鞏固了「原住民樂舞」一辭，並且突破了一般人認為「原住民藝術都是一個樣」（黃靖雅 1991）的模糊印象，進而促使原住民知青萌生「部落重建、文化復振」的迴響（陳文德 2008），而當年的藝術總監即為《舞宴》的導演虞戡平。

姑不論「山地舞」、「原住民舞蹈」或「原住民樂舞」等泛稱的適切性為何，原住民文化從「正名運動」（1984）、「還我土地」（1988），到1990年代中期以降的「部落本位」、「部落復振」等原民運動，其訴求一向以「泛原住民族主義」為主軸。值此同時，原住民樂舞也開始出現了「觀光樂舞(in tourism)」、「樂舞比賽(for competition)」及「樂舞的舞台演出(on stage)」（趙綺芳 2004）等三種展演模式，舞團的組織更分化為「原舞者」的財團法人式，及「部落」舞團的家族式經營。這種複數多元的演變，正是夾在《中國舞蹈》與《舞宴》兩部紀錄片間，現代性統治邏輯的民主轉型。1993年，當台灣社會將舞蹈焦點由都會文化轉向草根浪漫之際，前「文建會」宣告終結了「文藝季」行之十年的「傳統與創新」（1982-1992）宗旨，轉向「人親·土親·文化親」的鄉土關懷，「文藝季」的辦理也由中央主導的菁英主義，改為由地方接辦的社區導向策略。如此，「地方自治型文藝季」與接踵而至的「社區總體營造」政策，共同促成了以在地族群為基礎的多元文化新紀元，而部落舞團與原住民藝術工作者在這波嘉年華中的「群起現象」，也充實了主流舞蹈多元視野的一角，卻也造成了所謂「邊緣裡的中心幻象」（盧梅芬 2007：12）。然，放大格局來看，這何嘗不是台灣的當代寫照。

誠如Marshall McLuhan (1911-1980) 指出，「媒體即訊息」（1964: 7-23），其意旨在說明媒體介面的創新，往往延伸並改變人類的感官意識及認知模式，因此要理解社會與文化的變遷，與其關注訊息的內容，不如檢驗媒體環境及其運作方式。畢竟，「訊息的內容，實際上也取決於媒體」（McLuhan轉引自王逢振 2000：205），當然也包括立場在內。由於這兩部紀錄片所屬的前「新聞局」，其一貫立場是向國內外人士「闡明國家政策，宣導政令政績」。因此，《中國舞蹈》由標題、內容到旁白均一再提示「中國」意象的存在，儼然將台

灣塑造成微形的中國；反之，《舞宴》的旁白雖明示，意在記錄「東方的肢體如何舞出本土化、國際化與無分別的心靈語彙」，但實際上「台灣」總共重複了16次，而與「中國」相關的字眼卻只出現四次，「中華民國」則僅出現一次，這些數據充分反映了當局「去中國化」的統治邏輯。或許《中國舞蹈》作為「新聞局」內製的紀錄片，難以擺脫其國際宣傳的包袱，但對委製的《舞宴》而言，據說「新聞局完全不敢插手這件事情」（虞戡平，作者面談 2012），導演的自主性顯而易見。然而，當局雖默認其「以台灣為主體」的個人創作理念，但更關乎台灣意象的共構，亦即本片核心「原舞者」隱而未宣卻展現迷戀特質的英譯團名——Formosa<sup>41</sup>——一詞的再現意涵上。

回顧歷史，Formosa原是葡語「美麗寶島」之意，但其延伸意涵端賴它所出現的時機而定。戰後，美台簽署的「台灣決議案」（1954-55），其官方文件的英譯，即為Formosa Resolution，當時「第七艦隊」駐台中心，譯名也是Formosa Liaison Center。「中美共同防禦條約」（1955-79）簽訂後，「美軍協防台灣司令部」改以Taiwan為台灣的英譯名。1960年代，台灣郵局尚且籲請國外寄件人在信封上標註Taiwan或Formosa字樣，以免誤遞匪區（作者不明 1960）；經濟部更規定，外銷品產地一律印製“Made in Taiwan (Formosa), China”文字，以便消費者易於識別（作者不明 1962）。此時，Formosa即台灣的正向連結，乃無庸置疑。對外，Formosa一詞承載了負面意涵，與1960年代末一連串的外交挫敗有關，致使我政府恥於被稱為“Government of Formosa”（施克敏 1969）外，國際奧會與影展一再上演「臺灣Formosa」vs.「北京China」的對立戲碼，也令當局急於與之切割。對內，Formosa成為台灣社會族群抗爭的符號，則始自1979年的「中泰賓館事件」，在「美麗島雜誌」的創刊酒會外，一群「疾風雜誌社」的愛國人士，高喊「處死康寧祥」、「吊死黃信介」、「消滅黨外」等口號，並向館內投擲石塊，以懲罰那些身上掛著Formosa黃色臂章

---

41 據「原舞者」藝術總監懷劭·法努司(2013)告知，「原舞者」的英譯最早是由第一任董事長孫大川欽定為Formosa Aboriginal Dance Troupe，後經胡台麗及趙綺芳更動為Formosa Aboriginal Song and Dance Troupe較符實情。

airiti

的「壞人」，而幾乎釀成流血事件（黃家誠 1979；申惠豐 2009）。但中文「福爾摩莎 / 沙」大規模的出現，則是解嚴(1987)後的事。一連串口號化、標語化、激情化的「福爾摩莎 / 沙」文化想像活動，<sup>42</sup> 滿足了一般民衆的認同需求，成爲一種打造國族的符號。其實，無論是以「中國」、「台灣」、或是「福爾摩莎 / 沙」爲名，這些符號都承載著高度的政治意涵與沉重的文化意義，舞蹈的操演、展示及動員能量，在特定議題的引導下，往往風行草偃，因此被譏爲「福爾摩莎緊箍咒」（徐開塵 2002）。總之，由《中國舞蹈》到《舞宴》乃是一段由迷戀「中國」走向迷戀「福爾摩莎」的符號轉型過程，而官方宣傳機器的現代舞呈現，也記錄了台灣對現代化的期待，由「一脈單傳」走向「開枝散葉」的現代性邏輯。

## 七、結語：從迷戀「中國」到迷戀「福爾摩莎」

在台灣特殊的時空下，舞蹈分別於兩個政治氛圍迥異的歷史時刻被召喚爲主體，加入了宣傳紀錄片的行列，更由於表演本身的多元能量，可以同步轉化審美、政治、歷史、宗教、治療、教育、娛樂等社會化功能於一爐，而發揮了錦上添花的效果。《中國舞蹈》與《舞宴》的製作，既要動員舞蹈來促進國內外人士對台灣的理解，同時還要挾帶政績宣傳，以催化現代「民族－國家」的認同，又需考量一般人對於官方宣傳的抗拒排斥，遂以正面表述「國家進步」的「白色宣傳」，採取「間接」包裝、「藝術化」的表達技巧，並以「雅俗共賞」（廖賢生 1999）作爲最高指導原則。這樣的影片不但造就了台灣當代舞蹈的櫥窗，同時呈現了「人民的勤奮努力是國家進步發展的原動力」（李超倫 1999）之潛規則，《舞宴》因此而獲得國際獎項的嘉許，誠非僥倖。

---

42 如：1990「福爾摩莎文教基金會」成立、1998《變遷中的福爾摩莎》一書出版、2000「福爾摩莎之美：台灣傳統戲劇節」、2001「福爾摩莎劇場藝術節」、2002「福爾摩莎國際城市藝術節」、「福爾摩莎大學舞蹈節」、2003「畫說福爾摩莎展」、「福爾摩莎文物展：台灣的誕生」、2004「福爾摩莎衛星二號」升空、2006「福爾摩莎表演藝術協會」成立等。

然而，當官方選擇「現代舞」為宣傳重心時，音像之外的政治敘事更涉及文化潛意識的營造。以現代性的分配邏輯來看，舞蹈透過音像進行政府訊息的說服任務，在解嚴之前，比較偏向「解說模式」的呈現，解嚴後，分割鏡頭、蒙太奇技法、攝影器材的數位化，以「表現模式」較為普遍。不過，從統治邏輯分析，無論是《中國舞蹈》或《舞宴》，以藝術手段完成政治任務的過程則幾乎未曾改變。這是肇因於現代舞所創造的文化圖像(cultural icon)，被認定是美國人對人類文明的重大貢獻(John Martin 1972[1933]: B)，故而名之為「美國現代舞」。當這兩部影片皆以相當的比例呈現「現代舞」時，除了反映冷戰期間(1950-1989)，台灣文化因備受現代主義的洗禮，而被政治性地解讀為「美國化」的證明之外，更難免予人聯想到，主事者亟欲與美國鞏固邦誼的外交意圖。而從技術邏輯來看，舞蹈紀錄片開創了一個不同於舞臺展演的空間，既以前進、後退，又可以快轉、放慢、暫停，甚至銜接古今、跨越地域、觸及心靈，而將政治想像轉化成一種現代性能量，對內可以促進「民族－國家」的一統概念，對外則強化台灣的國際形象。故而，選擇「現代舞」為紀錄片要角，是同時共構國族身分、促進台美外交的絕佳動媒。

眾所周知，宣傳紀錄片十之八九特意放大當局所欲宣導的一面，這是研究社會化工程的一條捷徑。而在前「新聞局」自製的《中國舞蹈》或是委製的《舞宴》中，即便都是採取「白色宣傳」、「次級宣傳」的方式來呈現「社會現實」，但兩相對照，前者放大符號「中國」的正統性，後者強調符號「福爾摩沙」的多元價值；而面對美好未來的預言，前者獨鍾中國出生的男性舞者，後者則是回歸複數的母體。以影片所呈現的時代面貌而言，《中國舞蹈》浸淫於大中華文化認同的政治意識之中，因此「現代中國舞」或「中國現代舞」的呼喊指數甚囂塵上，其所折射的是，台灣代表中國的一種虛擬的篤定感。而《舞宴》則歷經了1970年代的「現代詩論戰」(1972-74)與鄉土文化思潮、1980年代的黨外運動(1979-86)、環保運動(1985-)、解嚴、農運(1988)，乃至1990年代的學運、萬年國代全面退場(1991)、三次修憲(1991-94)等，說它是台灣社會巨變下的產物並不為過。尤其，

政治禁忌的解除，促成台灣主體意識的正當化，文化思想朝向多元發展。更重要的是，《舞宴》以舞蹈突破了漢人中心主義，重建了原住民族在文化上的話語權，而表現族群關係於無形。其中，主體斷裂與扣連的能量，具體化了Frederic Jameson所謂的「現代性的決裂」(1998[1991]: 19-81)，但「台灣」一詞在片中的反覆灌輸，揭露了迷戀「福爾摩莎」的本質反轉現象，足見本片的創舉並不全是科技或是美學的選擇，而是一種投射集體慾望或焦慮的社會實踐。換言之，現代性在台灣的兩階段顯影，是由迷戀符號「中國」軸線翻轉為迷戀符號「福爾摩莎」的現代性追求。

內容上，兩部影片皆擷取自舞台表演的片段，但舞蹈轉換成音像後，透過號稱「最貼近現代人的藝術手法」(石計生 2003: 92)——蒙太奇語言，使劇場舞蹈不僅超越了「三一律」<sup>43</sup>的舞臺束縛，更在鏡頭俯仰之間，呈現出由敘事過渡到表現的美學感動。要言之，在單機作業的《中國舞蹈》中，現代舞與京劇折子戲並列，表面上是以「國劇」的位階提高了舞蹈的社會地位，實際上演員複述的是傳統的戲文，而片中舞者則默默地支持著一種光明面的宏大敘述。影響所及，同是肩負宣傳任務的「紐約中華新聞文化中心」的「台北劇場」(1991-2002)，其京劇(Chinese Opera)的演出中，舉凡登上《紐約時報》的評論，幾乎清一色出現在舞蹈版面上，而非歌劇(Opera)或戲劇(Theatre)版，可見其宣傳力道。反之，《舞宴》則是架構在「歌仔戲」與「原住民樂舞」進入「國家劇院」之後，藝術類屬的現代舞乃與庶民藝陣、部落祭儀並列，舞蹈類型的多樣化表徵了文化多元與平等的進步價值，而片中的舞蹈家擁有發言權，更展現了解嚴後的言論自由與藝術家主體性的雙重解放。在虞戡平眼中，《舞宴》的現代優勢是，同時有「五部攝影機set在不同的angle」等著拍，而他的紀錄片

---

43 「三一律」是指情節、時間與故事地點的統一。1636年，「法蘭西學院」成立後，遵循「新古典主義」的崇古律則，每齣戲嚴格執行「三一律」的規定，違反者即被禁演(Oscar Brockett 2001: 226-227)，結果束縛了戲劇的創作空間，直到19世紀「浪漫主義」興起，才逐漸打破這個教條。此處的「三一律」是指，劇場舞蹈在舞臺表演上，動作、時間、空間的侷限。

「原則就是不能干預、不能涉入、不能叫它重來，所以必須花很長的時間做田野，然後要記得拍過的畫面」，再透過蒙太奇技法萃取其中菁華，以合理的邏輯產生情感的連結，才能「創造出一種視聽的雙重美感…最後還必須經得起檢驗。」（作者面談 2012）準此，《舞宴》勾畫了一個台灣從威權走向開放的共同記憶，不僅具有作者觀點，而且是一部「對歷史負責」的紀錄片。由是，《中國舞蹈》與《舞宴》的冷熱對比，階段性地見證了台灣社會邁向階級轉型、族群認同、全球化的過程。

總的來說，藝術品並非以單獨個案的方式為社會所接受，而是由藝術機制來決定作品的價值與功能。問題是，機制本身的公平客觀由誰來判定？評估的指標又是什麼？無可諱言的是，台灣自1960至1990年代的文化轉向，除了民間力量的崛起之外，不可忽視的仍是國家機器的主導力量。何況，舞蹈作為一種社會活動，仍是沿著政治、文化、經濟的脈絡而進行變革的人文產物，受到層層權力與制度的圍限，故而這兩部舞蹈紀錄片的高反差對比，攸關其背後支持的價值體系。從技術面觀之，《舞宴》中的舞者舞技精湛的程度，遠甚於《中國舞蹈》的參與者，而且除了「越界舞團」之外，並無須編舞者親自上場跳舞，這是現代性專業分工與舞蹈學院化後的結果。當年，《中國舞蹈》拍攝時，台灣第一所舞蹈專修科還沒有畢業生，<sup>44</sup>所以黃忠良夫婦必須親自上陣表演雙人舞及獨舞，而與其他同台舞者相較，他們的身體技巧也有如天壤雲泥。等到《舞宴》上場時，這種寡頭卡司的現象業已不復存在，透過五間學院舞蹈科系、一間舞蹈研究所<sup>45</sup>及至少11個立案的現代舞團之專業養成，台灣當代舞壇的概貌早非吳下阿蒙，遑論舞者在質與量上的精進。此外，現代舞由1970年的「舞

---

44 1964年，私立「中國文化學院」成立了台灣第一所單獨設立的五年制「舞蹈專修科」。

45 這些學院舞蹈科系，分別是：國立「台灣藝術專科學校」的音樂科舞蹈組(1970)，1973年夜間部成立「舞蹈科」，1977年增設日間部五年制舞蹈科，1994年升格為國立台灣藝術學院舞蹈系、「國立藝術學院」舞蹈系(1983)、私立「台南家政專科學校」音樂科舞蹈組成立舞蹈科(1991)、國立藝術學院「舞蹈研究所」(1992)等。

禁」（作者不明 1970）到1990年代的百花齊放，來自「教育部」的「文藝季」（1971-1973）、「台北市立交響樂團」的「藝術季」（1979-1981），以及前「文建會」（1981-2012）的「傳統與創新」年度舞展（1982-1993）等公部門的支持，使舞團和舞蹈工作者有演出的機會及資源。尤其，前「文建會」訂定的「補助優秀舞蹈人才出國研習處理要點」及「扶植國際性演藝團隊」等辦法，更帶動了「台灣文藝復興運動」（李玉玲 1995）的降臨。而其總預算由1981年的二億元，到1994年暴增為120億（鄧蔚偉 1994），足證台灣那些年的經濟榮景，<sup>46</sup>也對應了舞蹈創作力爆發的一個階段。

舞蹈的華麗效果一向明顯可見，當它成為官方的宣傳主題時，無論是基於藝術報國或是藝術為政治服務的考量，舞蹈家或代表作的篩選很少是無意的安排。如果說《中國舞蹈》是前「新聞局」包辦機制下的產品，以致處於威權時代的藝術家只能讓位給「國家在說話」（盧非易 2002），那麼《舞宴》的11位卡司雖是導演從廿幾個舞蹈家中篩選而出，但卻無意中扣連了前「新聞局」的國際宣傳任務與前「文建會」的「扶植國際性演藝團隊」政績，<sup>47</sup>所以縱然有民間參與拍攝，編舞家在片中也侃侃而談，但包藏其中的卻是「國家資本在說話」（盧非易 2002），藝術家集體代言的仍是國家的統治邏輯。雖然藝術並非直接複製一個社會的文化，但其指涉往往參照或反映現實的一面，而補助機制的分配邏輯，更具有實質篩選的效果，因此高度文化宣示的舞作較易入選。無怪乎由《中國舞蹈》到《舞宴》一面倒地從「去台灣化」的迷戀符號「中國」，轉向「去中國化」的迷戀符號「福爾摩莎」，顯見文藝機制如何鑲嵌於舞作的生產，進而使原先意圖改變社會的衝動，也被化解於無形。故而，當舞蹈成為官方宣傳紀錄片的主題時，在現代性技術邏輯與分配邏輯臣服於統治邏輯的情況

---

46 1997年，當「全國文藝季」經費被砍了三分之一（李玉玲 1997）時，「中華民族舞蹈比賽」也被迫去中國化，原本的「中國民俗舞」、「中國古典舞」、「中國現代舞」等項目，均改名為「古典文舞」、「古典武舞」、「創作舞」（李天民、余國芳 2005：1023）。

47 《舞宴》的11位舞蹈家均名列1994年扶植國際團隊的榜單中（張伯順 1994）。

下，舞蹈被轉化為一個「能指」，示意地在兩種文化想像的符號迷戀中擺盪。

## 引用書目

### 一、中文書目

- Brockett, Oscar G. (布羅凱特) 著, 胡耀恆譯。1985 (1974)。《世界戲劇藝術欣賞》(*History of the Theatre*)。台北：志文。
- Giannetti, Louis (路易斯·吉奈提) 著, 焦雄屏譯。2005 (2004)。《認識電影》(*Understanding Movies. 10th ed.*)。台北：遠流。
- Heller, Agnes (阿格尼茲·赫勒) 著, 李瑞華譯。2005 (1999)。《現代性理論》(*A Theory of Modernity*)。北京：商務印書館。
- Hsia, C. T. (夏志清) 著, 丁福祥、潘銘燊譯。2001 (1979)。〈現代中國文學感時憂國的精神〉。收錄於《中國現代小說史》(*A History of Modern Chinese Fiction*)。香港：香港中文大學。
- Jameson, Fredric (詹明信) 著, 吳美真譯。1998 (1991)。〈晚期資本主義的文化邏輯〉(*The Cultural Logic of Late Capitalism*)。收錄於《後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯》(*Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*)。台北：時報文化。
- Jowett, Garth S. and O'Donnel, Victoria (喬維特、歐唐納) 著, 陳彥希、林嘉玫、張庭譽譯。2003 (1999)。《宣傳與說服》(*Propaganda and Persuasion*)。台北：韋伯文化。
- Rabinowitz, Paula (拉比諾威茲) 著, 游惠貞譯。2000 (1994)。〈殘骸堆著殘骸：歷史、紀錄片與記憶的廢墟〉, 收錄於《誰在詮釋誰：紀錄片的政治學》(*They Must Be Represented: The Politics of Documentary*)，頁35-56。台北：遠流。
- Sontag, Susan (蘇珊·桑塔格) 著, 廖斯逸、陳耀成、姚君偉譯。2007。〈迷人的法西斯〉(*Fascination Fascism*)，收錄於《土星座下》(*Under the Sign of Saturn*)，頁103-138。台北：麥田。
- Stam, Robert (史丹) 等著, 張梨美譯。1997 (1992)。《電影符號學的新語彙》(*New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism, and Beyond*)。台北：遠流。

- airiti
- Sturken, Marita and Cartwright, Lisa (瑪莉塔·史特肯、莉莎·卡萊特) 著，陳品秀譯。2009(2001)。《觀看的實踐：給所有影像時代的視覺文化導論》(*Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*)。台北：臉譜。
- Webber, Max (韋伯) 著，陳維剛譯。2005 (1920)。〈禁慾主義與資本主義精神〉。收錄於《現代性基本讀本(上)》，汪民安等主編，頁90-104。開封：河南大學。
- 毛定元。1959。〈論國舞的方向〉，《民族舞蹈》2 (1/2)，頁18-21。
- 王逢振。2000。〈克魯漢：媒體就視訊息〉，收錄於《文化研究》，頁187-208。台北：揚智文化。
- 王慰慈。2003。〈台灣紀錄片的類型發展與分析——以Bill Nichols的六種模式為研究基礎〉，《廣播與電視》第二十期，頁1-33。
- 。2006。《台灣當代影像：從紀實到實驗(1930-2003)》。台北：同喜文化。
- 石計生。2003。〈機械捕捉的美感：從班雅明談愛森斯坦電影蒙太奇〉，《當代》第一百九十四期，頁85-97。
- 何志浩。1954/2/16。〈民族舞蹈的創造與發展〉，《青年戰士報》，4版。
- 。1959。《中國舞蹈史》。台北：民族舞蹈月刊社。
- 。1962。〈我們的民族舞蹈〉，《中國一周》第六百二十八期，頁30。
- 李天民、余國芳。2001。《臺灣傳統舞蹈》。台北：國立臺灣藝術教育館。
- 。2005。《台灣舞蹈史(上)》。台北：大卷文化。
- 李天民。1978。〈台灣山地各民族舞蹈之研究〉，《藝術學報》第二十三期，頁119-142。
- 。1993。〈台灣區中華民族舞蹈比賽中國民俗舞：山胞(原住民)舞蹈參賽舞目〉，收錄於《台灣山胞(原住民)舞蹈集成：阿美族、布農族、卑南族》，李天民編，頁1012-1028。南投：台灣省山胞行政局、中華民國舞蹈學會。
- 。1995。〈舞拓〉，收錄於《台灣舞蹈史研討會專文集：回顧民國

三十四年至五十三年台灣舞蹈的拓荒歲月專文集》，頁45-74。  
台北：文建會、國立藝術學院。

李玉玲。1990/8/11。〈文化觀察 原住民樂舞系列九月開鑼：山之歌與地之舞〉，《聯合晚報》，15版。

——。1995/5/23。〈台灣文藝復興只是揚起前奏曲〉，《聯合報》，35版。

——。1997/3/12。〈全國文藝季經費大刀砍刪減三分之一·文建會已醞釀轉型〉，《聯合報》，18版。

李道明。1994。〈近一百年來台灣電影及電視對台灣原住民的呈現〉，《電影欣賞》第十二卷第三期，頁55-64。

——。1995年。〈新聞片與台灣〉，《電影欣賞》第十三卷第一期，頁104-111。

——。2002。〈臺灣紀錄片的美學問題初探〉，發表於「真實與再現：紀錄片美學國際學術研討會」，文建會、中華民國影像運動電影協會主辦，2002/12/14-15。

——。2005。〈關於劉必稼、石頭夢與胡台麗的敘事策略〉，《電影欣賞》第二十三卷第三期，頁60-75。

李歐梵。1996。《現代性的追求》。台北：麥田出版。

辛文紀。1967。〈黃忠良現代舞團：溝通中西文化，融會中西藝術〉，《中美月刊》6月，頁4-7。

林文玲。2001。〈米酒加鹽巴：「原住民影片」的再現政治〉，《台灣社會研究季刊》第四十三期，頁197-234。

——。2005。〈翻轉漢人姓名意像：「請問『蕃』名」系列影片與原住民影像運動〉，《台灣社會研究季刊》第五十八期，頁85-134。

林信和。2000。〈著作權之歸屬與表演藝術之保護〉，《全國律師》第四卷第八期，頁50-57。

林培深。1970。〈何志浩將軍與民族舞蹈〉，《文藝復興》第一期，頁52-54。

邱婷。1993/5/23。〈學術兼顧劇場·原住民樂舞·邀卓明製作節目〉，《民生報》，14版。

- airiti
- 施克敏。1969/01/28。〈注意加拿大對匪態度的動向〉，《聯合報》，2版。
- 胡台麗。1985/10/4。〈論金馬獎紀錄片提名「從缺」〉，《民生報》，3版。
- 。1993。〈蘭嶼觀點的原點：民族誌電影的實踐〉，《電影欣賞》第十一卷第六期，頁21-26。
- 。2003。〈民族誌電影之投影：兼述台灣人類學影像實驗文化展演與台灣原住民〉，收錄於《文化展演與臺灣原住民》，頁11-47。台北：聯經。
- 夏鑄九。2002。〈殖民的現代性營造〉，《台灣社會學研究季刊》第四十期，頁47-82。
- 孫大川。2010。《夾縫中的族群建構：台灣原住民的語言、文化與政治》。台北：聯合文學。
- 徐開塵。2002/6/17。〈文化談：福爾摩莎緊箍咒？〉，《民生報》，A6版。
- 張伯順。1994/12/9。〈舞團未列入扶植演藝團體·游好彥盼還個公道〉，《聯合報》，35版。
- 陳文德。2008。〈文化復振？文化創造？以卡地布（知本）卑南人為例〉，發表於「文化創造與社會實踐研討會」，中央研究院民族學研究所主辦，2008/11/7-9。
- 陳芳明。2004。《殖民地摩登：現代性與台灣史觀》。台北：麥田。
- 陳儒修。1993。〈文化研究與原住民：從《蘭嶼之歌》到《蘭嶼觀點》〉，《電影欣賞》第十一卷第六期，頁40-47。
- 麥若愚。1996/6/25。〈美國休士頓影展我「舞宴」得獎〉，《民生報》，10版。
- 傅琪貽。2007。《日治末期台灣原住民族皇民化之研究》。行政院原住民族委員會委託研究計畫報告。
- 黃忠良。1967。〈介紹美國現代舞〉，《中美月刊》3月，頁3-4。
- 黃建業主編。2005。《跨世紀台灣電影實錄(1898-2000)》（三冊）。台北：行政院文化建設委員會、財團法人國家電影資料館。

- 黃家誠。1979/9/12。〈大家談：大家應知法治莊嚴的一面·法治是要大家都遵守法律〉，《聯合報》，2版。
- 黃崇憲。2010。〈「現代性」的多義性/多重向度〉，收錄於《帝國邊緣：台灣現代性的考察》，黃金麟、汪宏倫、黃崇憲編，頁23-61。台北：群學。
- 黃靖雅。1991/10/17。〈文化觀察——布農山歌·生活音樂饗宴·迴盪殿堂〉，《聯合晚報》，15版。
- 廖炳惠。2001。〈台灣文學中的四種現代性：以《背海的人》下集為例〉，《中外文學》第三十卷第六期，頁75-92。
- 廖新田。2006。〈近鄉情怯：台灣近現代視覺藝術發展中本土意識的三種面貌〉，《文化研究》第二期，頁167-209。
- 趙綺芳。2004。〈台灣原住民樂舞與泛原住民主義的建/解構〉，《台灣舞蹈研究》第一期，頁33-62。
- 劉昌博。1963/11/4。〈訪「美國梅蘭芳」李蒙〉，《徵信新聞報》。
- 劉鳳學。1968。《倫理舞蹈「人舞」研究》。台北：現代舞蹈研究中心。
- 蔡篤堅、張美陵。2000。〈捕捉現代：台灣寫實攝影轉變初探〉，《現代美術學報》第三期，頁31-69。
- 鄧蔚偉。1994/7/20。〈十二項計畫·縮短城鄉差距：文化抬頭，一百廿億預算政院院會過關〉，《聯合報》，35版。
- 鄭枚。1966。〈留美華裔舞蹈家：黃忠良夫婦返國研究中國戲劇藝術〉，《中美月刊》10月，頁6-7。
- 盧玉珍。2005。〈舞蹈研究的跨領域借鏡：淺談文化與批判性理論之效應〉，《台灣舞蹈研究》第二期，頁1-85。
- 盧非易。2002。〈看誰在說話：台灣新聞片與紀錄片作者角色之變遷〉，發表於「真實與再現：紀錄片美學國際學術研討會」，文建會主辦，中華民國影像運動電影協會協辦。2002/12/14-15。
- 盧梅芬。2007。《天還未亮：台灣當代原住民藝術發展》。台北：藝術家。
- 謝東山。2001。《藝術概論》。台北：偉華書局。

鍾傳幸。1991。《國劇之旅》。台北：文建會。

顧忠華。2006。〈台灣的現代性：誰的現代性？哪種現代性？〉，《當代》第百二十一期，頁66-89。

## 二、英文書目

Althusser, Louis. 1986. "Ideology and Ideological State Apparatus," in *Critical Theory since 1965*, edited by H. Adams and L. Searle, pp. 239-51. Tallahassee: University Press of Florida.

Anderson, Benedict. 1983. *Imagined Communities*. revised ed. New York: Verso.

Bourdieu, Pierre. 1984. "Class Taste and Life-styles," in *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Calinescu, Matai. 1987. *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University.

Cockcroft, Eva. 1974. "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War," *Artforum*, June: 39-41.

Cohen, Selma Jeanne. 1974. *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present*. New York: Harper and Row Publishers.

Copeland, Roger. 2004. "Dancing for the Camera: or the Best Dance Is When People Die in Movies," presented at 「2004國際表演藝術評論研討會」，台灣藝術大學主辦，2004/7/29-30。

DeVito, Joseph A. 1996. *The Communication Handbook: A Dictionary*. New York: Harper and Row.

Fabian, Johannes. 1983. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press.

Giddens, Anthony. 1990. *The Consequences of Modernity*. Stanford, California: Stanford University Press.

Hobsbawm, Eric. 1983. "Introduction: Inventing Traditions," in *The Invention of Tradition*, edited by E. Hobsbawm and T. Ranger, pp. 1-14. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Huang, Al Chung-liang. 1961-1969. Personal Letters to Papa Shawn, in *Ted Shawn*

*Collection*. New York: New York Public Library for the Performing Arts at Lincoln Center.

Kirstein, Lincoln. 1984. *Four Centuries of Ballet: Fifty Masterworks with 474 Illustrations*. New York: Dover Publications.

Kraus, Richard and Sara Chapman. 1981. *History of the Dance in Art and Education*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

Lu, Yuh-jen. 2011. "Decolonized Imagination: Modernity and Modern Dance in 1970s Taiwan," *Art Review* 21: 1-38.

Martin, John. 1972(1933). *The Modern Dance*. New York: Dance Horizons.

Mazo, Joseph H. 1977. *Prime Movers: The Makers of Modern Dance in America*. Princeton, NJ: Princeton Book.

McLuhan, Marshall. 1964. *Understanding Media: The Extension of Man*. New York: Routledge.

Pierce, Suzanne. 1967. "Al and I Spend a Year in Taiwan," *Dance Magazine*, November(47):, 81-82.

Rabinowitz, Paula. 1994. *They Must Be Represented: The Politics of Documentary*. New York: Verso.

### 三、網路資料

〈行政院「新聞局」目錄〉。http://movielover.commarts.fju.edu.tw/9/9-3/行政院「新聞局」.htm (2011/9/2瀏覽)

CNTV空中劇院。2010。《挑滑車》。http://ent.cntv.cn/enttv/mingduanxinshang/classpage/video/20100917/100304.shtml (2011/8/20瀏覽)

申惠豐。2009。〈美麗島事件〉，《台灣大百科全書》。http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=2308&Keyword=%E4%B8%AD%E6%B3%B0%E8%B3%93%E9%A4%A8 (2013/9/2瀏覽)

李超倫。1999。〈紀錄片口述歷史記錄〉(李道明訪談)，《台灣電影資料庫》。http://cinema.nccu.edu.tw/cinemaV2/recordOralList\_show.htm?RMOPID=8 (2009/1/15瀏覽)

- airiti
- 李樹屏。1998。〈紀錄片口述歷史記錄〉（王慰慈訪談），《台灣電影資料庫》。[http://cinema.nccu.edu.tw/cinemaV2/recordOralList\\_show.htm?RMOPID=10](http://cinema.nccu.edu.tw/cinemaV2/recordOralList_show.htm?RMOPID=10)（2008/7/16瀏覽）
- 張志紅。2010。《遊園驚夢-3/9》。<http://blog.xuite.net/shveta/story/34118350>（2011/8/21瀏覽）
- 張茂桂。2002。〈台灣是多元文化國家?!〉，《文化研究月報》第13期。[http://www.ncu.edu.tw/~eng/csa/journal/journal\\_park86.htm](http://www.ncu.edu.tw/~eng/csa/journal/journal_park86.htm)（2011/9/20瀏覽）
- 張淑雅、陳佳宏。2004。〈中華文化復興運動推行委員會〉，《臺灣歷史辭典》。<http://nrch.cca.gov.tw/ccahome/website/site20/contents/004/cca220003-li-wpkbhisdict000336-0142-u.xml>（2011/9/4瀏覽）
- 廖賢生。1999。〈紀錄片口述歷史記錄〉（王慰慈訪談），《台灣電影資料庫》。[http://cinema.nccu.edu.tw/cinemaV2/recordOralList\\_show.htm?RMOPID=10](http://cinema.nccu.edu.tw/cinemaV2/recordOralList_show.htm?RMOPID=10)（2008/8/23瀏覽）
- 劉紀蕙。2001。〈「現代性」的視覺詮釋：陳界仁的歷史肢解與死亡鈍感〉，<http://www.srcs.nctu.edu.tw/joyceliu/mworks/mw-interart/TaiwanArt/ChenChiehJen%27sGaze.htm>（2009/4/5瀏覽）
- 歐辰威。1999。〈紀錄片口述歷史記錄〉（王慰慈訪談），《台灣電影資料庫》。[http://cinema.nccu.edu.tw/cinemaV2/recordOralList\\_show.htm?RMOPID=36](http://cinema.nccu.edu.tw/cinemaV2/recordOralList_show.htm?RMOPID=36)（2008/7/26瀏覽）

### 三、報刊資料

- N/A。1960/9/24。〈外國進口郵件·應書明台灣〉，《聯合報》，3版。
- N/A。1962/12/23。〈外銷品產地·依規定註明〉，《聯合報》，5版。
- N/A。1970/6/18。〈現代舞——無藝術價值，一律不准演〉，《聯合報》，6版。

### 四、訪談

- 王仁璐。1997。紐約。電話訪談，4月26日、5月3日。

林懷民。2006。新北市，八里。訪談，8月15日。

張麗珠。2005。台北。作者訪談，7月14日。

黃忠良。1996。紐約。電話訪談，11月6日。

虞戡平。2012。台東，初鹿牧場。訪談，12月15日。

劉紹爐。2011。花蓮。電話訪談，9月15日。

蔡麗華。2011。E-mail訪談，9月12-15日。

懷劭·法努司。2013。花蓮，壽豐。非正式訪談，7月26日。

#### 五、影音資料

中華民國行政院新聞局。1968。《中國舞蹈》(*Three Faces of Chinese Dance*)。

中華民國行政院新聞局。1995。《舞宴：台灣舞蹈紀事》(*A Dancing Feast: A Documentary on Taiwan Choreography*)。

五泰多媒體。2007。《世界電影大導演系列(32)：萊芬斯坦DVD》。