

Dancing China ? :
Exploring Artistic Creativity in the Nationalistic Dance
under an Authoritarian Regime in Taiwan during the
1950s and 1960s

Wei-Ying HSU

「體」現中國 ? :
1950 – 1960年代威權統治下的臺灣民
族舞蹈與創作能動性

徐瑋瑩

本文獲2016年羅曼菲舞蹈獎助金，謹此特致謝忱。本文初稿曾以〈威權政體中藝術創作自主的可能性：以1950、1960年代臺灣的民族舞蹈創作為例〉發表於2016年5月20日東海大學社會學系舉辦之「審美的自我生成與社會構成」藝術社會學研討會。初稿後文章經過大幅修訂，感謝蕭阿勤教授對論文提供的建議。

徐瑋瑩，中央研究院社會學研究所博士後研究員
電子信箱：dancwei@gmail.com

摘要

臺灣現代形式的舞蹈藝術萌發於日本殖民現代化的社會過程，然而，奠定今日舞蹈藝術學院化與形成舞蹈藝術場域的重要歷史轉折期，是在高舉反攻大陸的1950年代。在國民黨反共復國總動員的目標下，政治無可避免插手或管制藝文創作，舞蹈作為藝文之一環也無法逃脫政策的約束。當時，藝文政策鼓勵創作具戰鬥性的反共抗俄作品，與能象徵國民黨統治中國正當性的民族舞蹈。因此，臺灣舞蹈史的書寫對此一時期的舞蹈現象多以政治箝制、牽制舞蹈藝術的觀點總結。本文將此作為提問起點，重回史料觀察1950—1960年代的民族舞蹈與藝文政策之關係。相較於學者們著重由上而下指出政治箝制、牽制舞蹈，本文則由下而上觀察與理解當時舞蹈人如何在回應藝術政策的創作策略上施展能動性，以此豐富民族舞蹈如何可能的想像。同時，進一步理解缺乏反共經驗與中國舞知識技術的臺籍舞蹈名家如何配合民族舞蹈政策創作民族舞蹈。本文以貼近舞蹈家創作與表演的經驗為研究基礎，思考政治與舞蹈間迂迴的互動與辯證關係，彰顯即便在威權體制下，舞蹈作為特殊的藝術類屬，還是有其藝術思維與技術操作上的自我運作方式是政治難以強迫轉變的。舞蹈家在創作過程所開創的美學形式更是形塑民族舞蹈風格的骨架，決定民族舞蹈如何被體現與想像的關鍵。

關鍵詞：文化霸權、民族舞蹈、芭蕾、被發明的傳統、威權體制

Abstract

Dance as a modern art form in Taiwan originated from the period of Japanese colonization, however, the cold war period of 1950s-1960s was a stage of transformation that institutionalized dance and formed the basis of the dance field as we know today. During this time, anti-communism and recovering Mainland China was the goal of the Nationalistic Government Kuomintang (KMT 國民黨), hence cultural policies were formulated to achieve the goal and so was the policy of dance. The Chinese Nationalistic dance created in Taiwan so called *minzu* dance (民族舞蹈) was the product promoted by KMT and its aim was to legitimize the authority of KMT based on cultural nationalism. Scholars who studied *minzu* dance emphasized its political demands and considered that the dance policy limited the creativity of choreographers. This research turns this assumption into a question. Instead of talking about how the creativity of choreographers were restricted by the dance policy, I analyze documents and literature to see how choreographers created *minzu* dance that was an invented tradition, and special attention is paid to Taiwanese choreographers who grew up during Japanese colonization and had little experience of Mainland China. By revealing how choreographers created *minzu* dance in terms of their mentalities, the techniques, the strategies, I argue that *minzu* dance was the product of the negotiations between dancers and politicians. However, it was the creativity and techniques in dance making rather than the policy seeking to shape it that determined how *minzu* dance was presented and perceived.

Keywords: Authoritarian regime, Ballet, Cultural hegemony, Invented tradition, Nationalistic dance

一、研究範圍與問題：以史料為歷史想像的基礎

今日臺灣指稱的舞蹈藝術是日本殖民現代化過程的產物。¹舞蹈從日治到1970年代的發展與國家教育或藝文政策緊密相關，甚至拜政治力介入得到勃發。然而國家的政治權力與舞蹈藝術之關係從來都不只是上對下的單向操控，在各時期兩者之關係多是相互磨合、攜手合作，其中也暗藏著下對上的挑戰或上對下的收編。目前學術界對1950—1960年代由官方發起的民族舞蹈運動的認知大體上是採政治箝制或牽制舞蹈藝術的觀點（下文討論），本文認為此論點簡化了政治與舞蹈間複雜的合作關係，也忽略舞蹈有其藝術上（知識與技術）的內部運作系統是政治力難以強迫改變的。本文觀察舞蹈家創作過程所使用的技巧、懷抱的心態，輔以舞評對民族舞蹈的評述為證，希望豐富既有研究由政策面討論民族舞蹈可能產生的侷限，展開民族舞蹈歷史想像的可能。倘若將民族舞蹈的政策規範與黨國政治菁英²提出的舞蹈美學理想比喻為人體骨架，本文希望呈現骨架下舞蹈實踐的血肉，耙梳舞蹈家編創作品時的理念精神，以建構當時民族舞蹈實作圖景之一角。

葛蘭西(Antonio Gramsci, 1891-1937)的文化霸權(cultural hegemony)概念是本文思考民族舞蹈如何可能的架構。以文化霸權的角度思考民族舞蹈主要用意有兩點：其一是聚焦於誰有創作、展演民族舞蹈的知識能力（也就是權力），觀察與理解舞蹈家在政策規範下如何發揮創作的能動性。能動性在本文是指編舞者在所處的社會情勢、藝術政策的規範內可能發揮的創造力。其二是理解作為被統治者的女舞蹈家（特別是本省籍無反共經驗者）不但沒有逃避且積極配合官方舞蹈政策，此現象如何可能。據此，本

1 參照郭水潭(1955)。

2 黨國菁英指的是散佈在不同性質的黨國單位組織，協助策劃與辦理各式活動以此推動黨國政治意識型態，符合威權政體下當時黨國的運作模式。例如負責組織民族舞蹈推行委員會與籌辦《民族舞蹈》刊物的官方或軍方人士，如何志浩(1905-2007)、趙友培(1913-1999)、王平陵(1898-1964)、鄧士萍（生卒不詳）等，這些人在論述民族舞蹈上強調舞蹈與政治、教育之關係，較少針對特定舞蹈作品在藝術面向上討論。

文強調1950—1960年代民族舞蹈的蓬勃是黨國政策與舞蹈家的創意攜手而成，舞蹈家編創上的能動性與靈活性，以及創發民族舞蹈時發揮「上有政策、下有對策」的行動策略是本文欲凸顯的現象。系統性地建立民族舞蹈創發初期如何可能的完整圖像，或一一查證編舞家取材來源³皆非本文處理的範圍。

本文的研究對象以臺籍舞蹈菁英為主，外省籍舞蹈菁英為輔。如此選擇的原因除了資料的限制（當時舞評評述的對象有指名道姓的以臺籍舞蹈菁英為多），更重要的是為理解受西方身體訓練且沒有反共經驗的舞蹈家如何編創民族舞蹈。只選擇舞蹈名家是因為即使民族舞蹈的參與者眾多，但是只有具知名度的舞蹈家才有口述歷史得以參閱輔證。這些具有高度舞蹈藝術知識與技術的舞蹈家也是民族舞蹈創作與表演的領頭者，開創與示範民族舞蹈的重要貢獻者，其作品也被編為教材供民衆參考。對瞬間即逝的舞蹈做研究，本文的研究方法是經過大量閱讀當時《民族舞蹈》月刊(1958-1961)與《聯合報》中民族舞蹈的評述與照片，發覺當時舞評觀點的共通性。同時，觀察臺灣電影數位典藏資料庫與早期電影⁴中的民族舞蹈影像，再加上筆者自身的學舞經驗，來理解舞評的觀點。透過文獻例舉舞蹈家創作民族舞蹈的過程輔以舞評為證，本文論證舞蹈菁英在不違反黨國推行的民族舞蹈政策規範下，仍具編創展演的能動性，而此能動性可能「偷渡」⁵編舞者內在情感，或暗藏溢出官方審美口味的可能。

民族舞蹈是國民黨統治政權面臨危機時所推動的文化運動，透過舞蹈展演促進民衆文化認同以樹立統治合法性的基礎，同時透過眾多的舞蹈活動做為實際動員、凝聚與提振民心士氣的媒介。民族舞蹈在1950年代是黨國創造文化霸權之一環，然而此過程中黨國政治菁英並無舞蹈實作能力而

3 在沒有影像、文字和編創者的證詞下，這項工作也難以進行。

4 如《馬車夫之戀》（1956年）、《金色年代》（1959年）、《苦女尋親記》（1958年）等。

5 「偷渡」在此可指舞蹈家有意識地迎合反共藝文政策，卻也同時抒發與反共不同調的內在聲音；亦可指藉由反共藝文政策對舞蹈的提倡，發展自己有興趣的舞蹈風格。

需藉他人之手創發。民族舞蹈的創發是由多數受日本與西洋身體教育的女性舞蹈家們所貢獻，因此出現權力在政治菁英與舞蹈菁英間流動的辯證關係。其中，政治力難以直接駕馭、指導舞蹈創作展演，且從舞評也可觀察到當時評論者以戲曲動作為基礎所想像的身體文化與民族舞蹈實際展演差距極大。民族舞蹈欲作為文化霸權之中介，其創造與傳佈的過程涉及黨國菁英、藝文評論與舞蹈實作者三方之協商、角力與辯證。概略而言，位居黨國機要的政治菁英負責舞蹈推行計畫、舞蹈發展走向之藍圖，與論述舞蹈作為反共復國之必要；舞蹈實作者根據自身內化的美學觀點與興趣，在相互交流觀摩中順應國策編創舞蹈；舞評者或報導者則根據自身的品味與對中國舞蹈應該為何的想像批評舞蹈展演。雖然創作富中華文化特色的民族舞蹈是上述三者共同的目標，然而三者對民族舞蹈樣貌的想像，與可發揮的效用、目的有差異性的期待。

本文希望以貼近舞蹈家創作與表演的經驗為研究焦點，以例舉的方式說明舞蹈界領頭的幾位舞蹈家們回應民族舞蹈運動的方式、編舞的心態與使用的技術方法，以理解受日式與西式身體教育的舞蹈家們如何在稀少的中華舞蹈文化知識與技術下編創民族舞蹈。標題用「體現」而非「再現」是強調舞蹈展演中身體表現的實作面向。本文指出即便部分舞蹈取材自俗民文化，還是必須經過舞蹈家的中介與轉化將之舞蹈化再展演，而此轉化過程實際上即是編創者與表演者將自己的想法、品味、技術加入其中精煉而成。為了凸顯舞蹈家的能動性，文中呈現與反共不同調的創作陳述，或偏離政治菁英對民族舞蹈身體美學的想像，或違反舞評家所認為的民族舞蹈形象為例子。然而這些例子並非特例，類似的舞評常見於《民族舞蹈》月刊與《聯合報》這些當時廣為流通的報刊雜誌上。本文的目的不是去指出政治對舞蹈藝術沒有影響或強制力，而是透過實例的舉證，說明政治與舞蹈間有多種合作、收編、妥協或挑戰、偷渡的互動關係，同時強調舞蹈藝術有其運作的特殊性是政治力難以掌控與指導的。而此藝術內部運作的技術、審美觀更是型塑民族舞蹈形式風格的骨架，決定民族舞蹈如何被體現與想像、認識與代表中華文化身體展演之關鍵。據此，本文也因採取的研究視角與選取的材料而形成特定的研究限制，特別是舞作的分析探討多

airiti

聚焦於舞蹈技術風格，而少將舞作作為文本或將動作作為文化符徵進行政治教化意涵的詮釋或解讀。

二、文獻回顧

對於1950—1960年代在反共、冷戰局勢中受官方舞蹈政策影響的民族舞蹈現象，後人評價不一。舞蹈學術界討論民族舞蹈運動時多強調政治力箝制、牽制舞蹈藝術，舞者出身的陳玉秀是少數對此時期舞蹈藝術成果給予肯定的學者，她在1995年〈臺灣的表演舞蹈——光復前後〉一文提醒研究者「當時的表演藝術環境與當今表演藝術，在觀念上，存在著極大的差距 … 任何一個人絕無理由墜入時空的距離中，以當代的視覺盲點去批判過去或未來的肢體藝術」（1995: 12）。陳玉秀提醒研究者對於威權體制下的舞蹈現象必須貼近當時的時代氛圍、動作技術與審美觀，避免時空錯置地以今日的舞蹈知識技術批評歷史現象。然而，民族舞蹈的研究礙於1950年代至今舞蹈審美典範轉移，致使研究者無從進入歷史氛圍體會消失的身體美學。

吳美慧在〈開啓臺灣舞蹈扉頁——從蔡瑞月看臺灣舞蹈的演進與發展〉(2005: 26)一文詮釋黨國推行的民族舞蹈時指出：「『民族』這張意識型態的大網罩住了藝術，透過舞蹈競賽來教育、動員群眾，強調合法性，爭正統性的目的，從另一角度來看，一種制式的模式，壟斷的手段為主的官僚體系，也將臺灣的舞蹈推向黯淡角落」。吳美慧在此並未多加解釋的觀點可以理解成國民黨以文化民族主義為政治訴求宣稱統治中國的正當性，因此舞蹈也必須被民族化成其中具代表性之一環。而民族舞蹈傳播過程是以競賽為中心動員教育單位參與，透過壟斷式官僚體系的評審選拔，使參賽者近乎模式化地複製得獎的舞蹈展演，扼殺了舞蹈「應該」展現的多元與創意。1937年出生的舞蹈界前輩張麗珠(2007: 33)在〈臺灣的舞蹈教育一甲子掠影(1945-2005)〉認為民族舞蹈是為「反攻大陸、消滅共匪及復興中華文化而創辦文藝活動 ……」。初期因時代的需求，作品主題得具反共愛國意識，影響了舞蹈的藝術發展。」類似張麗珠將民族舞蹈視為反共愛

國的社會教育功能論，張思菁在《舞蹈展演與文化外交：西元1949—1973年間臺灣舞蹈團體國際展演之研究》(2006: 76)則指出民族舞蹈「此種偏重於社會教化功能的政策侷限了當時舞蹈創作的方向與形式，而以舞蹈競賽方式推廣也造成舞蹈『典範』作品被重複搬演改編，受限於缺乏中國大陸的資訊以及短期速成的競賽需求，舞蹈家亦不易對民族舞蹈作品進行創新與深入考據，而使民族舞蹈逐漸僵滯不前。」

此外，趙綺芳(2004: 66)在《李彩娥：永遠的寶島明珠》寫到，1950年代國府爲了反共而推行的民族舞蹈政策牽制了舞蹈藝術的發展，「創作的自由，在這個時候的臺灣，仍是個奢侈的概念」。盧健英(1995: 10-11)則指出：「在這整個運動下，政府掌握了所有的資源，舞蹈家的創作思維必須服膺於這些條件⁶之下，而這些條件在官僚的人爲詮釋下，又再度扭曲了舞蹈生態」。再者，盧健英(ibid.)也指出「官辦比賽牽制民間舞蹈社的商業機制」，使幾乎依賴舞蹈社維生的編創者不得不往民族舞蹈比賽所規定的舞蹈類型傾斜，以配合民間參與舞蹈競賽的興趣，導致「在如此的競爭風氣裡，舞蹈界無暇再去思考藝術創作的本質」。親身走過那時期的舞蹈家李彩娥則有「外行人管內行人」的感嘆（趙綺芳 2004：67）。如此，學者們對民族舞蹈的觀點多從上而下思考舞蹈受制於政策規範的影響。

學者們雖然指出官方的舞蹈政策牽制了民族舞蹈可能的發展空間，甚至影響當時舞蹈藝術總體發展的生態，⁷然而當時舞蹈的具體政策爲何，並不見有任何條文式的規章，只有黨國政治菁英在報刊雜誌的論述，與民族舞蹈主要推行者何志浩將軍對舞蹈類型的分類規範（戰鬥舞、勞動舞、禮

6 「這些條件」根據盧健英書寫的脈絡，是指何志浩將軍所規範的民族舞蹈類型：戰鬥舞、勞動舞、禮節舞、聯歡舞，與這些舞蹈類型所應具備的美學形式與精神內容。

7 當時出現於社會中的舞蹈藝術展演除了民族舞蹈外，還有芭蕾舞與現代創作舞的演出，特別是芭蕾舞出現在舞蹈社公演節目中的頻率非常高。盧健英(1995: 11)認爲在官方的壓力與規範下民族舞蹈比賽的作品不如舞蹈家每年在獨立公演中的作品那麼有藝術價值。如此可知，國民黨雖然提倡民族舞蹈但是也沒有禁止其他藝術類型的舞蹈上演，民族舞蹈必須具備特定的文化形式與藝術風格，因此有其自身的美學規範也屬理所當然。

節舞、聯歡舞)。黨國政治菁英在報刊雜誌的論述以身體道德的美育為目標，期望規範舞蹈身體/動作的美學表現(見下節討論)。既有的研究以民族舞蹈比賽為焦點談論政治牽制舞蹈的現象，且將重心置於比賽的舞蹈類別規範(與評分標準⁸)。臺灣舞蹈史研究者陳雅萍認為比賽類型規範(戰鬥、聯歡、禮節、勞動、欣賞舞)⁹限制舞蹈人的創作，陳指出民族舞蹈「對適當的主題與內容有特定的指導方針，舞蹈形式與臺灣前輩舞蹈家所受，以自由表達為特徵的創作舞訓練形成強烈對比」(Chen 2003: 41)。如此的說法也呼應其他學者的觀點，意指在舞蹈類型的規範下，舞蹈家的創作倍受侷限。雖然陳雅萍認為比賽規範限制了舞蹈家的創作空間，但是她也強調民族舞蹈是霍布斯邦(Eric Hobsbawm, 1917-2012)所言的「被發明的傳統」(invented tradition)，舞蹈有其時代性與創發性。那麼，民族舞蹈的產出在既受規範又被創發的矛盾中如何可能？這個矛盾的觀點在許劍橋(2009: 23-29)的論文中總結為，第一代舞蹈家¹⁰將其所受的創作舞與芭蕾的精神技術投入民族舞蹈的創作中，因此民族舞蹈所凸顯的正是臺灣混雜文化的主體性而非「中國」性¹¹。

總結學者對1950、1960年代民族舞蹈創作受限的觀點，從宏觀到微觀

-
- 8 第一屆民族舞蹈比賽，內容25%，技術35%，形式20%，音樂10%，精神10。第二屆比賽，內容形式合併30%，技術30%，音樂30%，精神及其他10%。(李天民、余國芳 2005: 251、259)從修正的評分標準來看，舞蹈技術的優劣同舞蹈內容形式同樣重要。
 - 9 根據李天民及余國芳(2005: 251)，民族舞蹈比賽是競賽與表演合為一體，且強調舞蹈需具有教育與藝術價值。1954年首屆比賽除了規定舞蹈類型需符合戰鬥、勞動、禮節、聯歡、欣賞五類，還舉例舞蹈類型給參賽者參照，例如戰鬥舞如《從軍樂》、《木蘭辭》、《劍舞》、《干戈舞》等(曾由憲兵第八團、女青年大隊、省立第二女中等在台北演出)。這些舞名是讓參賽者對此類舞蹈有想像與參考的範式，但是新作比舊作受鼓勵。
 - 10 本文所指的第一代舞蹈家是指20世紀初受現代化與西式舞蹈身體教育的舞蹈人。這些舞蹈人想像與定義的現代形式舞蹈藝術與俗民祭典中的身體活動不同。劉鳳學曾說中國與臺灣各地雖有各式民俗祭典的藝陣，但在地看來，那不是以現代形式的舞蹈面貌出現，而是屬於民俗藝能或運動(李小華 1998: 44)。對劉鳳學而言現代形式的舞蹈與民俗藝能或運動在形式與意義上不同，屬於兩種不同的概念範疇。「舞蹈」此詞的使用，是20世紀初從日文的「舞踊」發展出來的。
 - 11 然而許文所謂的「中國」性為何，文內並無清楚的說明。

可分為：1. 與國民黨統治中國的正當性有關，因此舞蹈須具備民族特徵。2. 與國民黨對臺灣當時的文化治理，特別是倫理道德的文化教育有關，因此舞蹈展演的身體美學受限。3. 與舞蹈（競賽）的類型規範有關。4. 與官辦舞蹈競賽牽制民間舞蹈社的商業機制有關。過去研究觀察到民族舞蹈的推行如何以競賽為中心，將商業機制牽制其中，透過規範舞蹈類型主導舞蹈參與者的藝術發展。然而，民族舞蹈作為「被發明的傳統」使其即使在規範之下仍能存在創發的自由度。本文立基於這些研究成果，將焦點放在舞蹈創作的面向上，觀察在官方舞蹈類型與身體美學規範下舞蹈名家的創作過程與展演實踐。同時，進一步理解缺乏反共經驗與中國舞知識技術的台籍舞蹈家如何配合民族舞蹈的政策創作民族舞蹈。

三、民族舞蹈的歷史脈絡與身體美學論述

1950年代是臺灣舞蹈史上的一個重要轉折期，這個時期銜接著由日治開始萌芽、戰後漸具雛形的舞蹈藝術發展，再過渡到1960、1970年代舞蹈藝術學院化與專業化的階段。此時期處於兩岸對峙與國際冷戰的局勢，藝文在反共復國的高唱中成為反攻總體戰中重要的心理與思想戰之一環，舞蹈也不例外。當時，國府倡導的舞蹈是民族舞蹈，這是按照蔣中正於1952年提出的「復興中華樂舞的訓示」而推動的舞蹈政策（李天民、余國芳 2005：225）。民族舞蹈一詞是因應此特殊時局所創發出的舞蹈類屬新詞，雖然詞是新創的，然而包含其中的舞蹈類型卻是參照當時少數已出現具民族特色的舞蹈。換言之，民族舞蹈並非官方憑空想像出的舞蹈類型，或空想推論舞蹈能發揮怎樣的社會作用，而是奠基在如下的歷史經驗上所提倡：1940年代中共在延安推動秧歌舞的勃發；二戰末期到戰後初期民間歌舞的盛行，¹²甚至以歌舞做為反國民黨政治運動的一部分（如臺大麥浪歌詠隊）；

12 參照曾健民(2014)。

軍中藝術工作隊的經驗¹³。然而，直接引起民族舞蹈擴大提倡的可能與1952年7月民政廳長楊肇嘉舉辦的「改進山地歌舞講習會」有關（文後說明）。

1950年代國府提倡的民族舞蹈是不同於一般由單個民族所舞動，具有文化歷史特殊性的民族舞蹈(ethnic dance)。當時所稱民族舞蹈包含的舞蹈種類，涵蓋1949年之前國民政府主權下地理範圍內的各民族舞蹈，統稱中華民族舞蹈。民族舞蹈一詞無中生有的提出，不但與打造國族文化作為反共的正當性有關，也反向彰顯了此詞提出下的臺灣（與中國），具中華民族特色的舞蹈不多，反而是西洋舞蹈廣為流行。生於江蘇省、隨國民政府遷台，任文化學院第一屆舞蹈科主任的高棧(1908-2001)說：「民國出生的人根本就不知我國有舞蹈，當時看到的，不是日本舞就是歐美的舞蹈」（高棧 1984：108）。黨國政治菁英或文藝人士提出要創造具中華民族之倫理與道德形式的民族舞蹈，不只是與西洋舞蹈競爭，更重要的是為了「清潔化」當時被官方認為是賣弄色相、衣著清涼的表演性舞蹈，與「不合民情」、男女相擁的社交舞¹⁴，和搖擺臀部的舞會舞蹈（例如，加力騷 calypso）（毛定元 1959：21）。時任聯勤總司令石覺(1959: 16)認為「一般舞蹈，雖然也能抒發感情，表現合群，增加美感，然而卻缺乏情慾的節制力，難免流於綺迷放縱，對於人的生活是力少害多。唯有民族舞蹈富有高尚的情操，和諧的規律，純潔的表情，剛健的意識，使舞者觀者都生出發揚蹈厲的精神，齊莊中和的意志。」此陳述即是指出相異於其他類型的舞蹈，民族舞蹈的特殊性與值得推廣之處是身體動作與舞蹈展現的衣著裝飾、美感姿態具情慾節制力，因此民族舞蹈的舞容風格是其他舞種所不具有的。當時為彰化縣政府督學宋協邦評民族舞蹈競賽時指出，日本舞、西洋舞的特色必須排除在民族舞蹈之外，理由是這些舞蹈的舞姿舞容不合中正端莊的身體禮儀。宋協邦(1958: 22)說「我們要堅決的拒絕，把西洋的

13 參照李天民、薛玉娥整編(1995)。

14 民族舞蹈的主要推行者何志浩將軍(1960a: 2)在詠民族舞蹈的詩句中寫到「交際場中易放縱，狐步迷人視腐。時代少年喜傲慕，世風日下徒自苦。」可見何志浩欲以民族舞蹈的推行和當時受青年男女喜愛的社交舞競爭。

『搖擺』『阿飛』舞裏面扭屁股、飛眼、弄鼻、擁抱，那些極度粗野而缺乏真、善、美內涵的怪樣子，和東洋（日本）藝妓，屈膝獻媚帶有妖氣的邪樣子，混進我們的民族舞蹈裡面來」。民族舞蹈主要推行者何志浩將軍(1959: 2)也曾在舞蹈比賽評判會的講稿上指出扭腰擺臀、媚眼橫飛的動作都有失民族舞蹈的高雅風格，因為古代仕女雍容華貴，行為舉止謹守分寸。而「扭腰擺臀、媚眼橫飛」的動作也可看作是破壞中華文化倫理道德的情色化動作。以上政治與教育菁英的陳述顯示他們對民族舞蹈的關懷不只考慮標題與舞意是否符合何志浩提出的舞蹈類型規範、舞蹈是否為中華文化之一部分，舞蹈展演的形式風格（例如動作或服飾的體現）也是民族舞蹈的重要考量標準。

官方推行民族舞蹈的核心觀點仿效周代的禮樂政治，透過歌舞來教育、秩序化與團結民衆，強調樂舞有「正民情、弼政教、合禮節、和萬邦」之治理作用（何志浩 1961：19—20；李天民、余國芳 2005：223）。舞蹈被論述為調節情緒、平衡精神生活的中介，因此其身體與動作美學在相對保守（相對於西化與草根性的俗民活動）、規矩的動作中展現活力與歡樂，或體現泱泱大國的氣度。民族舞蹈被想像為透過身體美學為中介，陶塑國民身體道德與思想，潛移默化個體與群體的倫理秩序。於是，中共的扭秧歌被排除在民族舞蹈的美學規範外，排除的原因並非是扭秧歌不屬於中華民族的樂舞，而是其舞蹈風格「醜惡卑劣」（蔣中正語）。扭動腰臀舞動的秧歌舞在《民生主義育樂兩篇補述》中被蔣中正貼上「破壞國民的美感和倫理觀，達成他毀滅中國民族文化的目的」（秦孝儀主編 1984：253）。換言之，身體道德的喪失，會導致民族精神的沉淪、造成中華文化的消失，而此將危及以文化的特殊性作為建國立國之基礎。在國民黨以文化認同等於政權認同的文化民族主義前提下，反共的正當性是建立在「優秀」的民族精神與文化的延續與保護上，秧歌舞連同西方「情慾化」的舞蹈都可能危害善良的民族精神，因此皆必須改善或排除。如此，國民黨否定西方舞蹈或秧歌舞作為大眾舞蹈的原因都是以舞蹈身體的「情色」化、不適合民情、恐有敗壞倫理道德之嫌為理由。民族舞蹈不只需具中華文化特色，還要避開雖屬中華文化卻與秧歌舞類似的俗民舞蹈。

據此，國民黨的民族舞蹈並非真正包容中國地理範圍內各民族各式舞蹈，而是有選擇性與排他性；與中共扭秧歌類似的民俗歌舞被排除在外，或者這類舞蹈需要被「仕紳化」¹⁵為保守亮麗的形式，去除腰臀扭擺的動作，著重手部動作、臉部表情、配上華麗細緻的服裝。因此，民族舞蹈在黨國的理想中是需要經過揀選、改編，甚至創發而成。舞蹈中的身體與動作該如何展現，同時與國族認同、美學倫理、道德政治鑲嵌。舞蹈的身體與動作美學雖然沒有條文規定，然而從政治菁英對舞蹈的許多論述中可以觀察到，民族舞蹈的政策規範除了學者已提出對舞蹈類型的框限外，身體動作、衣著表象等構成舞蹈美學的基礎元素也是評量民族舞蹈是否合乎黨國對舞蹈想像的標準。

舞蹈的「清潔化」也可見於1952年7月民政廳長楊肇嘉舉辦的「改進山地歌舞講習會」。根據趙友培(1959: 4)的說詞，民族舞蹈是根據1948年南京中訓團¹⁶樂舞小組的經驗，再加上1952年7月民政廳長楊肇嘉舉辦了「改進山地歌舞講習會」的成果推行。南京中訓團的樂舞狀況，目前尚待更多資料來理解其發揮的功能。然而，為期一個月的「改進山地歌舞講習會」可視為是民族舞蹈推行的實驗。當時國民黨推動「山地人民生活改進推動辦法」¹⁷，1952年的山地歌舞「改良」可視為其中之一環。根據此次講習會的主要參與者李天民¹⁸的說詞，其宗旨如下：「1. 寓教育於歌舞，一

15 廣義的「仕紳化」可理解為中產階級透過挪用的方式把原來屬於底層階級的文化實踐轉化改造為中產階級展示自身品味的中介。(Halnon 2002: 511)民族舞蹈的創作材料中挪用了少數民族的樂舞或俗民文化的宗教慶典材料，將之「清潔化」、精緻化、藝術化為舞蹈作品。

16 中訓團為國民黨訓練中上級黨政人才，團長為蔣中正。

17 「山地人民生活改進推動辦法」1951年公佈，分三階段實行：第一階段(1951-1954)為「改變山胞不合理生活即改革山地不良習俗，推行國語，改進衣著、飲食、居住、日常生活風俗習慣」，第二階段(1955-1959)為「輔導山胞經濟與文化教育之發展及地方建設」，第三階段(1960-1965)為「充實山地人民生活內容，提高生活水準」(臺灣省政府新聞處 1965：肆25-肆29)。

18 李天民(1925-2007)曾就讀滿州映畫協會演技科，1948年底國共內戰時由東北來臺。1950年代民族舞蹈主要倡導、推行者，民族舞蹈推行委員會要員。1970年臺灣藝術專科學校(今臺灣藝術大學)舞蹈科創科主任，歷任多屆中華民國舞蹈學會理事長，著作頗豐。

面啓發山胞之天才，一面藉收推行國語之效果。2. 提倡正當娛樂，鼓舞增產情緒。3. 在歌舞中融合中國民族文化精神，灌輸反共抗俄意識，並剷除日據時代毒外之殘渣。4. 促進山地歌舞藝術之進步。」（李天民、余國芳 2005：286）山地歌舞「改良」是將山地歌舞的內容融入中華文化精神，透過重整舞蹈形式達到官方期待的動作審美標準，名之為「促進山地歌舞藝術之進步」。這呼應了民族舞蹈推行目標—發揚中華文化下的各族歌舞，但是各地俗民歌舞必須經過舞蹈專家改編重整「清潔化」化後，才符合官方對舞蹈形式的美學想像。

根據李天民及余國芳(ibid.: 286)所言，「改進山地歌舞講習會」不僅原住民參與者踴躍，其樂舞也獲得重整與制訂，更將原本歌曲中虛詞的部分以國語填上歌詞，還做了一次盛大的勞軍與招待各界的演出。同時，此次講習會不只作用於原住民，軍隊團康生活也從此獲利。改編自原住民歌舞的聯歡舞，成為女青年大隊帶動軍中士兵康樂活動的素材，透過簡單易學的歌舞提振士氣，也符合蔣經國提出軍中康樂的目標，以康樂活動穩定軍心的需求。李天民(ibid.: 225)也認為民族舞蹈的推行是因為蔣經國到金門喜見兵士們跳由原住民舞蹈改編成的大眾聯歡舞而決定推動。這也證明了舉辦「改進山地歌舞講習會」不但是國民黨治理原住民樂舞文化的中介，還將原民舞蹈整理為民族舞蹈類型之一，增加軍隊歌舞娛樂活動。此挪用原住民樂舞加以重整再將之大眾化的推行經驗，與蔣中正1953年在《民生主義育樂兩篇補述》中的舞蹈發展藍圖¹⁹有相同的運作邏輯，都是將原有的俗民舞蹈加以挪用、改編，再擴大推行，甚至企望最終還能以官方欣賞的美學形式反過來影響原來的樂舞生態，使樂舞成為寓教於樂的傳播中介²⁰。

19 《民生主義育樂兩篇補述》寫到：「禮失求於野，我們中國邊疆以及各地許多宗族都有優美的舞蹈，我們應該研究應該發展，應該作為國民教育中的一個重要科目來普及一般社會。」（秦孝儀主編 1984: 253）

20 雖然民族舞蹈推行委員會於1952年11月成立，但是在1950年中國文藝協會成立之際，舞蹈即是其中一個部門，不論是大眾聯歡參與式或是表演性質的舞蹈，皆被官方視為有振奮人心、提升士氣的功效，是1950年代低迷社會氛圍的一劑既經濟又有效的振奮劑。反共之戰不只是軍事戰還是心理與文化之戰，後者為前者奠定堅實的反共信念。大型歌舞晚會的展演壯大並凝聚群眾的反共意

1952年10月由國防部總政治部主任蔣經國指令設計委員會何志浩將軍，召集行政、民政、教育等國家單位討論籌組民族舞蹈推行委員會²¹，委員會於11月成立。委員會以廣納藝術家、舞蹈家，舉辦舞蹈示範展演、開設以學校師生為主、一般大眾為輔的舞蹈研習營、開辦中央與地方的舞蹈比賽，輔以發行舞蹈刊物、演說宣傳的方式，以全民為對象，在學學生為主要目標，推廣民族舞蹈。在民族舞蹈推行之初，大眾化的聯歡舞與表演形式的舞蹈類型同為推行之訴求，甚至前者被重視的程度更甚於後者。這是因為民族舞蹈推行委員會的主席為何志浩將軍，他的核心關懷是讓軍中士兵們能夠藉由舞蹈活動不只獲得娛樂效果，同時也能提振士氣與強化團體凝聚力，因此大眾聯歡舞的作用要比表演性舞蹈更實際。²²然而，礙於民族舞蹈推行的機制（舉辦比賽與表演），與其中核心實作者們（也就是舞蹈與舞評家們）對舞台化舞蹈的興趣，大眾化民族舞蹈的編創在1950年代並未受到舞蹈家們重視與投入，並於1950年代末期被西式土風舞取代。²³而日益精緻與典範化的民族舞蹈則成為臺灣舞蹈藝術重要類型之一，也是勞軍活動不可缺的節目。

志，小型的展演則是不斷的提醒觀者中華文化的價值、特殊性與反共之必要。同時，大大小小的舞蹈演出與實作活動也是動員群眾的中介，例如首屆的民族舞蹈大競賽演員就高達5,700多人，觀眾計逾30,000人次（李天民、余國芳 2005：250）。當時由上而下舉辦的軍民聯歡晚會、社教運動表演、節日慶典活動、機關部門的團康活動非常多，舞蹈展演不失為一種觀者與展演者集體動員之策略。作家杏林子(1942-2003)回憶十歲時在北投七虎球場一場軍民同樂晚會時指出，那一場軍民聯歡晚會「軍和民都是被抓官差而來，樂不樂只有自己知道」（蕭靜文舞團編 2005：14）。因此，藉由舞蹈表演動員群眾到場觀看，美其名為軍民同樂，實質上卻也是散布官方意識型態與檢查群眾治理成效的方法之一。

- 21 民族舞蹈推行委員會於1964年認為階段性目標已達成，更名為「中華民族舞蹈學會」，同年，中國文化學院第一屆舞蹈專科開辦，為舞蹈專業與文憑化之始。
- 22 參照何志浩1953年由軍聞社發布在《聯合報》的〈推行民族舞蹈之意義〉。何志浩說：「我們的動機全盤為了提高部隊的康樂活動，使戰士們在軍隊過一些快樂的日子，研究一種使戰士們一面好唱一面會跳的方法，所謂載歌載舞，使部隊生動活發起來，於是想起發動軍中推行民族舞蹈的計劃。」
- 23 1958年美國土風舞家李凱·荷頓(Rickey Holden, 1926-2017)來台教授土風舞，此後引發了青年學子對土風舞的興趣。《民族舞蹈》月刊在1959-1960年刊登了許多西洋土風舞的教材。

民族舞蹈推行初期所涵蓋的舞蹈類型為中華文化下各民族的舞蹈，但是到了1950年代末以漢民族的戲曲為基底的表演性古典舞被尊為國舞，重要性遠超過其他少數民族的舞蹈（李天民、薛玉娥整編 1995：69）。然而，國舞的技術性與精緻度需要專業訓練，逐漸成了精緻表演藝術。也就是說，民族舞蹈的發展過程與初始的目標有偏差，原初官方期待大眾化舞蹈的蓬勃，結果卻是精緻化舞蹈的勃興。表演性舞蹈因為官方的鼓勵與每年舉辦盛大民族舞蹈競賽而在民間掀起一股學習（民族）舞蹈的風潮。當時從中央擴散到地方的民族舞蹈競賽，雖有不少學校與民間舞蹈社是在教育局要求下參加，²⁴但是也有熱心且自願參與的團體。

四、以文化霸權理解與分析民族舞蹈

國民黨推行民族舞蹈的現象可藉由葛蘭西提出的文化霸權概念來理解。葛蘭西指出統治集團不能只靠武力或強制力維持政權，還必須運作一套讓人民心悅誠服、甘願接受統治的文化道德系統。文化霸權即是以文化與道德來合理化統治集團領導地位的正當性以維繫其支配權。實作策略上，葛蘭西認為為了讓被統治者接受統治者的道德與價值系統，統治者也必須吸收被統治者的興趣與文化，但是並非原封不動的吸納，而是經過重組、調整、改編，使之成為對統治者有利的文化道德觀，同時又能讓被統治者接受。甚至統治者在必要但是不危及其核心利益的情況下也會讓步或與被統治者協商來宣稱自己代表了對立團體的利益。如此，統治者就有了知性與道德的領導權，即文化霸權(Gramsci 1971: 12, 57, 161; Lears 1985: 568, 571)。

24 根據李天民對1954年第一屆民族舞蹈競賽的紀錄，首屆在台北舉辦，因此台北市各大、中、小學校與幼兒園每個單位至少參加一個節目，其他各縣市則自由參加。（李天民、余國芳 2005: 251）1957年民族舞蹈競賽擴散到各縣市辦理初賽後，再進行全省性的決賽。此外，臺灣省49年度全省民族舞蹈比賽辦法即規定各縣市立案舞蹈社應一律參加比賽，成績過差者由各縣市政府（局）報請臺灣省政府教育廳吊銷其登記證。參閱（民族舞蹈編輯委員會 1960：12—13）

對葛蘭西而言，被統治者接受統治者的文化道德系統是一個複雜的過程，其中夾雜認同或冷漠、聽從或反抗的不確定性，且根據不同的人出現差異反應。統治集團也無法保證文化霸權能夠有效滲入各種職業群體中，主要是每個群體有其一套受文化、教育、經濟等影響的世界觀，葛蘭西稱為「自發的哲學」(spontaneous philosophy)，它包含藏在如語言、常識、民俗信仰當中。自發的哲學是行動者對世界所具有的特殊情感、觀點、偏見，這些不一定和公領域中的權力結構關係所形塑出的價值有關，但是也無法完全脫離(Lears 1985: 570)。因此，葛蘭西的文化霸權並非是上對下穩定的權力關係，其支配與被支配間的關係蘊含變動與開放性。T. J. Jackson Lears(1985: 572)指出文化霸權的主要問題在於「誰有權力？」。「誰」在葛蘭西的概念中包含相對有權力者，例如牧師、老師、新聞記者或某領域的專業人士等等，這些人都對形塑特定的社會價值有所貢獻。「權力」則運作在政治、經濟、文化等各個社會面向，權力透過排除、忽略分歧的意見，或將現象貼上負面標籤來界定什麼是常識。

本文以文化霸權的概念觀察民族舞蹈如何可能用意有兩個。其一是理解作為被統治者的女舞蹈家（特別是本省籍無反共經驗者）不但沒有逃避且積極配合官方舞蹈政策，此現象如何可能。其二是說明在官方舞蹈政策下，舞蹈家的創作能動性如何展現，又，這些表現方式如何被黨國吸納、調整再傳播為對黨國有利的文化霸權。葛蘭西的文化霸權討論統治者在不危及其核心利益下與被統治者間協商、妥協、吸納、調整的互動過程，據此，文後的例舉說明將呈現官方作為政策主導者與舞蹈家作為政策配合者，雖然各自的興趣、行動、利益不同，但是卻能攜手共創民族舞蹈的運作機制。官方制定舞蹈政策方針，卻吸納、妥協地運用舞蹈家所創作的民族舞蹈；舞蹈家雖然配合政策規範，卻表現出創作的積極性與能動性。民族舞蹈如何可能的現象生動化文化霸權的運作機制，鮮明化執政者推行民族舞蹈的策略並非只是由上而下的單向操作，必要時也出現妥協讓步，藉此讓舞蹈家深信官方舞蹈政策整體上是和她們的舞蹈興趣相符。而此正是民族舞蹈運行過程中文化霸權概念的展現。

為了複雜化威權政體中政治與藝術間看似由上而下的權力關係，本文將焦點放在民族舞蹈實際運作過程，探問Lears提出的重要問題——誰有權力（知識、技術）去創造、展演、評判、傳布民族舞蹈。就民族舞蹈的創發，黨國菁英不是自己創造屬意的民族舞蹈，而是透過一群受日式教育、以女性為主的舞蹈家「負責」創作民族舞蹈。如此，有權者就不只是黨國菁英，還有創造與表演民族舞蹈的舞蹈菁英和藝文評論者。此三群人各有其權力運作範圍，黨國菁英握有舞蹈政策決定、執行與部分篩選舞作的權力；舞蹈菁英則握有編創與表演的知識與實作能力；藝文評論者則以文字評價與宣傳舞蹈。此三群人除了負責的工作不同，其自身對舞蹈的興趣、美學觀、理想也不同，特別是受日式身體教育的本省女性舞蹈實作者與多數為男性、外省知識分子的政策規劃者、藝文評論者，因為相異的生命歷程所以「自發的哲學」也有差異。然而，舞蹈畢竟是實作的技藝，即使黨國菁英有篩選舞作的權力，²⁵可供篩選的舞蹈之所以可能也得靠舞蹈家創作表演，唯有創作出眾多的舞碼才有可篩選的基礎。官方舞蹈政策雖然指出創作展演的方向，然而掌控編創表演的核心操作人員是舞蹈人，黨國政治菁英很難插手實際的舞蹈創作過程。²⁶更甚者，舞蹈家可以在政策規範下表面上以政治正確的主題與舞意，實則以動作偷渡或抒發內心真實的情感（文後說明）。然而，即便舞蹈家享有創作的能動性，且此能動性有時還溢出黨國的舞蹈理想，但是透過官方對舞作的收編、調整、再製，民族舞蹈乃是黨國建構與散播文化霸權的有力中介。

根據文化霸權對統治者與被統治者間互動關係的解釋，下文將說明舞蹈家們積極且盡力編創民族舞蹈的現象，與舞蹈作品如何透過官方的篩選、收編、調整成為廣為流傳的民族舞蹈。本文關注舞蹈家採取的創作方

25 在民族舞蹈競賽中，評審人員不只有黨國菁英還有藝文界人士，甚至是舞蹈圈內人（李天民、余國芳 2005：252）。

26 至於鮮少被研究者注意的舞蹈評論者對民族舞蹈的興趣也與黨國精英不同。舞評人士多為文學與戲劇家，他們以中國戲曲為參照，關注舞蹈藝術的形式風格與意義之關聯，且提出編創民族舞蹈可行與不可行的大方向。舞評們透過文字提供社會大眾認識與想像民族舞蹈，也間接對舞蹈實作者的編創與表演有觀點上的影響。

式，同時分析評論者對作品的評述來論證舞蹈家在民族舞蹈創發過程中的積極性與能動性。黨國菁英所設定的政策規範將被視為是舞蹈家編創展演過程中依循或溢出的框架。²⁷本文將焦點放在編舞者逾越、溢出政策規範的例子與編創表演過程的創發性上，自然會凸顯舞蹈家在此時期的能動性、彰顯她們的重要性，但是這並非指政治對舞蹈沒有影響力，而是透過史料重新檢視1950－1960年代的民族舞蹈，提出一種不同於既有論述的視角與創造一個歷史想像的可能性。

五、被發明的傳統：舞蹈家對民族舞蹈的想像

根據文獻回顧，晚近舞蹈學者給予1950－1960年代民族舞蹈初創期的官方舞蹈政策相對負面²⁸的評價，這些評價的衡量標準建立在舞蹈為一門完全自主獨立的藝術，因此藝術家的創作理應不被政治干涉地享有創作自由。此強調藝術自主性的想法源自19世紀歐洲浪漫主義藝術思潮，其形成與當時工業化、資本主義化社會中藝術品成為市場交易的商品，藝術家脫離贊助者的支助，成為自我雇用的獨立個體有關(Wolff 1992: 11)。也因此，藝術創作自主的可能是有其社會條件的。在當代的舞蹈藝術論述中，藝術家創作的自主性與自由度成了評量藝術品價值的（附帶）標準之一。然而，即便在威權體制下，藝術創作的自由度與產出的藝術品質也不一定有絕對的關係。晚近學者對政治插手或管制舞蹈藝術有嚴厲的批評，認為如此將限制藝術家的能動性與藝術創作的自主性。然而，民族舞蹈的類型規範與身體美學標準是否能框限舞蹈家創作的能動性？以下從舞蹈家的舞蹈興趣與生命經驗談起，再進入編創過程與展演藝評的討論。

既有的研究指出官方所規定的舞蹈類型規範（戰鬥、聯歡、禮節、勞

27 此框架隨著實際舞蹈現象的發展，在1960年代末期也逐漸為政策決策者、舞蹈家與舞評者共同再修正與建構。

28 舞蹈界給予民族舞蹈運動的正面評價是，民族舞蹈運動帶動臺灣舞蹈藝術的蓬勃，為往後的舞蹈藝術發展奠定了基礎。

動、欣賞舞）框限編舞者可發揮的創意，然而本文認為這些舞蹈類型規範並不足以侷限舞蹈家的創意，因為規範並不嚴格，每個類型下都有很大的發揮空間，特別是舞蹈比賽中還有欣賞舞這個強調藝術與表演性，但是卻沒有主題限定的模稜類別存在。再者，民族舞蹈正如霍布斯邦所提出的概念「被發明的傳統」，因此舞作必然有其創發性，而這也意味舞蹈創作過程創作者與表演者有極大的發揮空間。

霍布斯邦指出創發傳統與民族國家的形成有高度關連，創發傳統是爲了支撐民族國家想像共同體的歷史建構，其重點在於傳統是爲了當下的情勢再造，創造傳統的過程含有明顯之現在所欲求的目的。由於創造傳統的動機涉及現在所處的情勢，因此新舊傳統之間並非自然直接的過渡。霍布斯邦在《被發明的傳統》(*The Invention of Tradition*, 2002)的導論就指出「傳統的創發其特殊性就在於：這樣的傳統與過往歷史的關連性是人工接合。簡言之，被創造的傳統是對新時局的反應，卻以與舊情境相關的形式出現，或是以類似義務性質、不斷重複的方式建立自己的過去……」(Hobsbawm 2002: 12)。民族舞蹈就此意義而言，是藝術政策上的「被發明的傳統」，是國民黨爲了特定政治目的與影響力推動的現象。民族舞蹈倡導者之一、來自東北的李天民說：「什麼是民族舞蹈？其特徵如何，卻茫然不知，因爲從來沒有在舞台上看過明確標明民族舞蹈的表演，其名詞也是陌生的」(李天民、余國芳 2005: 229)。民族舞蹈因此是在特殊的時代脈絡下，集黨國菁英的藍圖與論述、舞蹈家的創意與參與者的投入、舞評者的批評等共同創造出的成果。

如果民族舞蹈可以體現中國，那麼，1950年代民族舞蹈草創期的中國體現是被創作出的中國舞蹈文化，舞台上的舞蹈中國是根據當時舞蹈知識與技術創發出來的。史籍裡中國歷代宮廷使用的雅樂舞或燕樂舞在臺灣／中國並無傳承，早已失去可複製、臨摹的物質性，這是舞蹈與文學、美術、戲曲、音樂（還有樂譜）不同之處。至於各地的俗民舞蹈，身處臺灣的舞蹈家因爲難以見到大陸俗民風情，於是運用創作的方式編創出臺式的邊疆舞如〈蒙古筷子舞〉、〈苗女弄杯〉等。編舞家能夠採風的是臺

airiti

灣原住民舞蹈與地方廟會的節慶活動，然而即使是這兩者也多經過很大的修整與重製，呈現出與原來面貌差異頗大、符合舞蹈人興趣、配合黨國美學理想的表演性舞蹈。舞蹈創作過程即滲入舞蹈家個人的詮釋與創意。此外，民族舞蹈應該如何呈現、如何將它區別於鄰近國家的舞蹈，也是一個問題。在王鼎鈞(2009: 139)的回憶錄《文學江湖》中即提到舞蹈的國族歸屬問題。1955年，民族舞蹈競賽在總統府前的三軍球場舉行，一支得獎的維吾爾舞蹈被檢舉是「蘇俄舞」。在反共抗俄的當下，這是嚴重的為匪張目、助長叛亂行為，於是民族舞蹈競賽贊助單位，時任文獎會的主要人物張道藩馬上向蔣中正提出辭呈。此現象即說明舞蹈的國族歸屬與分類是國族文化建構的產物。²⁹因此，民族舞蹈可以說是當時在臺灣創造的中國舞蹈文化，同一時期大陸在中共的領導下也以異於臺灣的舞蹈創作方式開展出其認為的中國舞蹈文化。官方為了證明中國文化博大精深、自古即有舞蹈，傳統必須依賴創發與從史籍上嫁接論述才能證明其（曾經）存在。此外，曾經共存於國民政府主權下的少數民族歌舞若不是被創發、就必須被修改轉化，才能符合編舞者對舞蹈的想像與統治者的政治美學觀點。如此也才能顯示各民族間分享相通的樂舞與生活美學。此操作機制一方面同質化少數民族的舞蹈，使其接近現代漢人的審美品味與政治興趣，另一方面卻透過對少數民族樂舞的指導與改編，彰顯族群間政治權力的差異，例如上文提及的「改進山地歌舞講習會」。

弔詭的是，民族舞蹈的創造是由兩岸大多受日本教育與西式舞蹈教育的舞者共同創發。因此，若中國可以透過舞蹈體現，此時的中國舞蹈是以西方美學與技術為基礎，融合京劇動作、體操、日常生活動作等當時可以收集到的動作複合體。麻煩的是，統治者理想中的民族舞蹈是藉由舞者之手創發，而這些舞蹈家有豐富舞台展演經驗與知名度的是臺灣出生、受日治教育的舞蹈家，但是她們不但沒有反共經驗，在找尋古代中國舞的

29 審查者之一也指出劉鳳學赴日韓考證中國古舞再加以編創，然而在民族舞蹈比賽中卻被指認為是日本舞。若此為真，也說明了舞蹈與現代國族之關係並非自然生成的，而是人為建構的。

資源時也多少受制於語言文字的隔閡，例如1962年魏子雲介紹蘇盛軾教蔡瑞月京劇動作時，還得請學生張秉勇居中翻譯（蕭渥廷主編 1998：147）。換言之，不論本省與外省籍的舞蹈家們都同意且積極配合國民黨的政策創發民族舞蹈，然而，民族舞蹈該如何想像的知識性問題，與該如何創發的技術性問題是當時最需克服的障礙。而這個實際的編創問題也決定了民族舞蹈將以怎樣的面貌呈現。在此先觀察不同生命背景的舞蹈家們如何認同與想像民族舞蹈的樣貌，技術性問題下節討論。

在陳麗貴導演的《暗暝e月光——臺灣舞蹈先驅蔡瑞月》的影片中，作家李昂接受訪問時指出，第一代臺籍舞蹈家創作民族舞蹈的心態可能類似二戰期間她們表演異國風情舞蹈的經驗，因為陌生的異邦給了創作者想像空間使其能在舞蹈中展現心中的夢想，而此對舞蹈家的意義大大超越了表象看到的政治宣傳。³⁰當時著名的舞蹈家是以何種心態編創民族舞蹈很難有具體的論證，況且經過日治、二戰、白色恐怖、國府威權統治，再加上每個舞蹈家的家庭背景、個人遭遇等過程，舞蹈家們的心態很難一體化，每個舞蹈家也可能對政治與藝術之關係交錯著複雜的情緒。值得注意的是從蔡瑞月(1921-2005)、李彩娥、林香芸、辜雅琴等幾位本省知名舞蹈家的口述歷史觀察，不見她們編創民族舞蹈的無奈或被迫之感，反而是感謝黨國提倡編創與展演民族舞蹈的機會，使其對民族舞蹈有更深的接觸與認識。例如祖父為清朝官員，在家由母親教授漢文的李淑芬說「中華民族舞蹈推行委員會的成立，讓我們在經歷過日據時代之後，才知道我們有什麼樣的民族色彩，知道自己的民族舞蹈是什麼，我們才能繼續開路」（盧健英 1995：91）。經過白色恐怖入獄服刑三年的蔡瑞月也陳述自己對民族舞蹈創作的興趣在黨國的舞蹈推行下得以發揮（蕭渥廷 1998：148）。換言之，舞蹈家對民族舞蹈的興趣是視其為舞蹈藝術的一類，且和自己的文化血緣相關，因此積極開發創作民族舞蹈。而這也解釋了為何舞蹈家熱心投入黨國推動的民族舞蹈運動，協力官方共創文化霸權，因為找尋與創作具

30 參照陳麗貴(2004)。

民族特色的舞蹈是兩者共同的興趣。

然而，對文化中國或舞蹈藝術的興趣並不一定等同於舞蹈家們在政治上完全認同黨國的統治與政治意識形態。臺籍舞蹈家在戰後初期主流藝文界（許多為左傾藝文人士）提倡藝文民族化、大眾化、鄉土化之際即著手創發民族題材的作品，當時由各舞蹈家創作出的民族舞與後來由官方推動的民族舞蹈在意義、目的、形式上不完全一樣（徐瑋瑩 2018：342-343）。這也表示在國府尚未遷臺前，民族舞蹈已是臺籍舞蹈家們舞蹈編創類型的興趣之一，和創作舞、芭蕾舞、異國風情舞蹈並列。從口述歷史中也觀察到這些女性舞蹈家都是極為熱愛舞蹈，其個性大多偏向日治教育下女性逆來順受的氣質，爲了可以從事自己熱愛的舞蹈並使專長得以發揮，任何任務都可以接受。女舞蹈家們的興趣在舞蹈藝術本身，她們對政治並無太多涉入與想像，也不見她們將自己的舞蹈目的與反共或任何政治目的扣連的陳述。例如蔡瑞月在1954年的1月與12月於《聯合報》發表兩篇談論舞蹈藝術的文章〈談舞蹈藝術〉、〈舞蹈藝術的綜合性〉，³¹緊扣舞蹈藝術本質與舞蹈作爲一門藝術的特殊性，文中無提及當時正推行的民族舞蹈。雖然蔡瑞月(1959: 19)也曾在《民族舞蹈》月刊發表過關於民族舞蹈的文章，例如〈我對民族舞蹈的看法做法與想法〉，然而文章內容與當時政治菁英、藝評家的表述雷同，且開頭即引「總統對民族舞蹈偉大的訓示……」，卻不見其以舞蹈家的觀點提出對民族舞蹈的特殊看法、做法與想法。文中也不見蔡瑞月討論舞蹈與政治的關係。嚴子三(2001: 71-72)提到辜雅琴對舞蹈的看法中也強調辜的民族舞蹈作品多是以「純藝術與美學」的觀點創作，並希望經過藝術淬練過的作品還是能夠大眾化的深入人心。辜雅琴所言的「純藝術與美學」放置於當時的時代脈絡下，是強調她的舞蹈注重藝術性，不同於情色或只是娛樂性的舞蹈。這也凸顯辜雅琴創作舞蹈時首要關注的是構成主題的舞蹈技術表現與動作美感，而非從政治功能與目的著手。再者，李彩娥自述不知道民族舞蹈、大會舞要如何編排，最後還是完

31 筆者詢問蔡瑞月的媳婦蕭渥廷關於蔡瑞月在1950年代以流暢的中文書寫文章一事，蕭渥廷認爲應該是蔡瑞月口述，有人幫忙代筆。

成了黨政機關所交辦的任務（趙綺芳 2004：68、76）。而來自日本的李惠美更在1960年為屏東縣政府山地課所舉辦的山地歌舞改進訓練班編創一套她自稱的「李惠美式的山地舞」（高三村 1997：89）。這些現象說明了舞蹈家多根據藝術或文化上的興趣創作民族舞蹈，舞蹈與政治的連結並非她們最根本的關懷。

相較於本省籍女舞蹈家，劉鳳學談民族舞蹈時就不只關注個人的藝術興趣，還有因她自身的遭遇而投身國族文化保存、復興的努力。劉鳳學出生東北，於九一八事變後受日式學校教育，再經歷國共內戰輾轉來臺。劉鳳學年幼時從雙親獲取中國歷史、古典詩詞的養分，中學時受國文老師的啓蒙認識古今中國文人的思想氣度，因而對日人欺壓中國懷抱不滿（李小華 1998：27—28）。劉鳳學說「在日據時代，我內心常燃燒著國仇家恨之火，也就更嚮往投身於中國文化；渴望了解民族舞蹈，並希冀在舞蹈歷史長河中建立自我」（*ibid.*: 42）。這個說法落實在她於1954年起（民族舞蹈競賽開辦第一屆）任教於國立師範大學的教學研究上。劉鳳學閱讀古代樂舞文獻，從中「驚喜於見到渴望已久的祖先面貌」，同時發掘問題，「冷靜思索中國舞往何處去？」（*ibid.*: 43）。相較於本省籍舞蹈家欠缺掌握中國歷史、古代樂舞知識的能力，劉鳳學從小沉浸於古典文學，因親歷日本不平等的統治與國共內戰的衝擊，使她在1950年代即懷抱重建中國古舞與開拓中國現代舞的理想。也因此劉鳳學參與了三屆民族舞蹈比賽後即退出舞蹈比賽，潛心於師大實驗、研究（盧健英 1995：11）。換言之，劉鳳學正視了當時民族舞蹈的高度創作性與無考據性，但是編創者卻對中國古樂舞極度陌生與疏離，因之嚮往對典籍進行考據整理以奠定中國舞編創之基礎。劉鳳學的生命經驗不同於臺籍女舞蹈家而有強烈的文化尋根之感，然而在異族統治下有國仇家恨的深刻感受，因此欲對中華樂舞文化盡力的她，卻反倒退出當時官方力倡的民族舞蹈比賽，這倒值得我們深思民族舞蹈對國民黨而言的即時性與工具性是否符合潛心考究古中國樂舞之人的興趣。

從舞蹈家的口述歷史，我們觀察到她們創作民族舞蹈的興趣因為各自的生命歷程而有差異，也導致各舞蹈家賦予民族舞蹈的想像、意義與目

airiti

的也不盡相同。此外，有更多舞蹈參與者所看重的是在威權高壓的苦悶政治氣氛中，藉由順應國策的表象，以舞台曝光率為目標尋求成名獲利的機會。當時能夠穿上一套價值不菲（最基本千元以上）的舞衣上台表演或比賽者皆是中上階層人家的女兒，因此學舞被看成是貴族化的修養，或者是為了邁向演藝明星之途鋪路（崔駒 1959：20）。這也是民族舞蹈比賽為何競爭如此激烈、衣著扮相如此華麗，且競賽者對名次十分計較、輸不起面子的原因。另外，從1959年民族舞蹈比賽中個人舞共85首佔三分之二，團體舞共45首佔三分之一的比例來看，舞蹈比賽成了表演者個人取得名望的舞台（何志浩 1959：2）。民族舞蹈作為等待被創發的傳統，隨著舞蹈家與表演者的心態、興趣、知識、技術、想像、美學觀點等的交織而有不同的展現。

六、民族舞蹈的創發與舞蹈家能動性的展現

（一）以標題與舞意偷渡創作自主性

如上節所述，舞蹈家根據自己認為的民族舞蹈知識技術與心態創作民族舞蹈。真正有民族情結的劉鳳學在經濟無虞下，對官辦的民族舞蹈比賽採取不參與而潛心研究古代樂舞典籍的策略。類似的，臺籍舞蹈家也有其呼應政策的方式，其中最有意思的是舞蹈家藉由與國策相符的主題有意無意地偷渡自己心中的想法與情緒。1958年李彩娥舞蹈義演的節目單中出現〈渴望自由〉的舞碼（圖1），這是配合當時黨國宣傳對岸人民生活在水深火熱中，十分渴望自由的想像。以自由為舞名的作品在當時十分常見，1955年劉鳳學即以〈奔向自由〉為省立師範學院編舞參加第二屆民族舞蹈競賽獲獎，張麗珠(1995: 38)指出劉以〈沙漠流浪曲〉為配樂，舞蹈以獨舞和群舞交錯進行，達到很好的演出效果，一萬餘在三軍球場的觀眾鴉雀無聲地觀賞。從劉鳳學出生東北最後落腳臺灣的生命經驗和所選的音樂〈沙漠流浪曲〉觀之，確實也映照出其生命歷程。然而，同樣是以自由為舞名的創作，對不同的創作者而言，所賦予的內涵也不盡相同。劉鳳學有其賦



圖1：〈渴望自由〉舞蹈一景，感謝李彩娥提供影像。

予〈奔向自由〉的意義，同年出生卻在臺灣成長的李彩娥也有其創作〈渴望自由〉的內在動力。相對於劉鳳學編舞給一群學生表演，李彩娥自己編創與演出〈渴望自由〉。自編自舞的作品是最能展現編舞者創作的內在動力，因為台上舞動的身體直接揭露表演者內在的真誠性，特別是師承石井漠的李彩娥體現舞蹈的方式是發自內在情感而後外顯於動作。

李彩娥的〈渴望自由〉音樂使用打擊樂器，楊玉姿(2010: 87)指出此舞的靈感「是藉著打擊樂器發出的重擊聲，加上來自心靈的奔放，渴望自由，解脫自己」。此舞動

作隨著打擊樂器的節奏發揮，嘗試解放身體的束縛，在當時是一種創新的嘗試。以打擊樂器突破舞動慣性、激發動作創意，〈渴望自由〉可視為李彩娥在舞蹈創作上，嘗試以聲音開發舞動的可能性。李彩娥說舞作內容受其師石井漠〈日記的一頁〉的啓發。〈日記的一頁〉描述一位年輕人經歷種種俗事的慾望後，在大徹大悟中祈禱的情景。(ibid.: 88)李彩娥很可能從祈禱的動作中投射出渴望的動作編創。再者，根據李彩娥的說法「那時代有人不自由，渴望自由，又不能接觸到外界新鮮事物……」(ibid.: 88)。筆者無法確定李彩娥說的「有人」是指誰，在李自願的情況下編創此舞並自己表演，以筆者身為編舞者的經驗推想，其中有部分是她自己的感受，雖然我們不知道此感受的原因為何。這也呼應楊玉姿在口述歷史中寫下李彩娥此舞的創作源自「渴望自由，解脫自己」。筆者這樣的推想也是根據李

彩娥對舞蹈的信仰與習性而提出，特別是李所師承的石井流派舞蹈創作精神強調透過身體律動將發自內心的感受表現於外。(ibid.: 33)根據石井流派對舞蹈真誠度的重視，要能表現掙脫束縛奔向自由的身體動作，舞者必須要在內心先有如此的感受。石井流派的舞蹈觀注重的是體現而非再現，這引導我們將台上所看到的一切視為是舞蹈家的感觸體驗，而非只是角色扮演或意義象徵。如此也呼應了李彩娥自己所說的「每個創作都反映了自己的親身經驗，只有將個人的人生體驗注入創作中，作品才有自己的靈魂」（趙綺芳 2004：33）。將李彩娥的〈渴望自由〉與劉鳳學的〈奔向自由〉相較，必須注意的是對於1950—1960年代的舞蹈作品，研究者無法從當時的舞名或舞意去揣測編舞者以何種心態編創舞蹈，而必須考察舞作創作的過程與編舞者賦予舞作的意義，因為呼應國策的反共主題或政治正確的舞意很可能是編舞家偷渡自身感受的中介。

同樣的例子也可見於1953年蔡瑞月出獄後首次發表會的舞作〈木偶上征〉，當時節目單的簡介為：「以木偶戲的形式及木偶的動作敘述出一對匪區的老夫婦逃到臺灣後的情形，見到寶島上的一切安寧與富足，想起被迫參軍而死的兒子的慘狀，於是攜帶著兒媳參加打游擊，以為反攻的前奏」（1953年蔡瑞月舞踊公演節目單）。蔡瑞月在2000年重建此舞並改名為〈傀儡上陣〉（圖2），舞蹈以傀儡的形式展演受操控、失去自由的人身景象。這支舞作隨著時代背景曾多次修改舞意，舞作本為四人舞，蔡瑞月重建時減為兩人，原本的舞作為何已不復在。然而，重建過程蔡瑞月對舞蹈家的媳婦蕭渥廷說「我白天活著像傀儡一樣，只有在夢裡才能與我的孩子相見」。³²服裝設計師林環如在重建〈木偶上征〉的排練過程中，也聽到蔡瑞月清楚地說「那個傀儡就是我！」（徐開塵 2009：125）。如木偶般被操控的「傀儡」舞姿道出了舞蹈家內心深層的無奈。此舞配樂一直沿用非常流行的臺語歌謠〈春花望露〉。倘若以歌曲曲調與歌詞內容逼近1953年剛受完牢獄之災的蔡瑞月對其夫雷石榆的思念，與她受制於政治監控而

32 這句話在蕭渥廷每次介紹〈傀儡上陣〉的演出內容前都會提及。

有身不由己的感受，則〈木偶上陣〉是一支以舞意為掩護，實則抒發內心無聲痛楚的灰暗舞作，其中似木偶失去自主性且任人操控的舞者正是蔡瑞月當時生命的寫照。李彩娥與蔡瑞月的例子說明在威權體制下，編舞者仍能以舞名與舞意抒發創作者個人私密的情感。



圖2：〈傀儡上陣〉一景，蕭文杰攝影。感謝蔡瑞月文化基金會提供影像。

畢竟，舞蹈不是說故事也非演戲，況且即便這兩者都還是有很大的詮釋空間。創作形式的舞蹈藝術不同於論述，身體動作很難精準指涉單一特定的內容、意義與理念，舞蹈較能發揮的是使觀者有所感有所受。編舞者也藉由作品展現舞意中特定文句的情緒，彰顯編舞者最想傳達的情感。她/他們透過主題或舞意為「防護罩」，在安全、符合國策的言語表述下，體現某一段文句真實的內在情感。當時這樣的創作方式不只出現在舞蹈作品，電影也多有類似的手法。³³如此，以標題或舞意展現配合國策的舞蹈，

33 例如1956年電影《馬車夫之戀》，描述富家女與出身寒微的馬車夫之子相戀受阻的故事，然而在劇終有情人終成眷屬之際，安排了男主角從軍報效國家來符合反共戰爭的政治氣氛。又如1959年電影《金色年代》也是講述愛情與階級的故

並不代表創作者就俱足與國府相同的反共心態，因為舞蹈藝術不是以文字陳述作為媒介，相反的，以文字表達的舞意在當時反而可能是掩護編舞者發自內心感受的防護牆，或者作為舞者展現自我的正當性。然而，創作者與表演者愈是真誠則演出就愈是動人、扣人心弦，精湛的舞蹈演出在政治正確的舞意與舞名的框架下無疑也增加國民黨反共政策的說服力。因此對黨國而言，編舞者的想法為何並不重要，重要的是主題與內容的政治正確性與舞蹈本身能否激發觀者反共的情緒。此種在威權體制下舞蹈家與統治者合作的方式，不但讓舞蹈家欣悅地配合黨國舞蹈政策編創，也讓統治者收到有利於其傳布政治理念的效果。此上下合作的方式即是文化霸權如何可能的一種運作機制。舞蹈創作者雖然能抒發或偷渡自己的想法，但是黨國也能利用舞蹈強烈的情感來激勵觀者、宣揚反共之必須。雖然舞蹈藝術在表面上還是被政治所收編，但是我們卻不能忽略編舞家在編創過程中所具有的能動性。

以舞名偷渡自我情感與興趣的編舞策略不只出現在追隨日本現代舞大師石井漠(1886-1962)的兩個弟子蔡瑞月與李彩娥身上，在其他舞蹈家的創作過程中也出現類似的情況。1954年，文學研究兼作家魏子雲(1918-2005)指出民族舞蹈作品出現標題、舞意與舞作本身不相關的問題，他舉辜雅琴創作的民族舞蹈〈春雨〉(圖3)為例，魏子雲說：

所以，一則好的舞蹈，用不著文字說明。譬如「春雨」，雖經報幕者反覆說明，說是一位少婦的先生從軍凱旋歸來，她懷著極愉快的心情打著雨傘在斜風細雨道路泥濘中去迎接他去。可是，我相信誰也吟味不出那說明中的意味來，因為那舞蹈根本沒有那說明中的情調，祇不過是一個女人打把雨傘點起腳尖嫵媚地在舞走了幾圈子而已。所以，假使舞蹈的說明亂不符合舞蹈情調，那是反而弄巧成拙的。(魏子雲 1955a)

為了符合反共的政治氣氛並確保舞作的政治正確性，舞蹈內容說明常會出現與反共愛國、打擊共匪、從軍報國等相關的描述，然而舞蹈自身的

事，劇終也是安排男主角入伍從軍。將電影的情節設計對照蔡瑞月〈木偶上征〉的舞意陳述有異曲同工之妙，都是在政治正確的大前提下，展演各自的故事。



圖3：〈春雨〉1955年《婦女家庭》雜誌封面

主要表現則不一定與反共議題相關，辜雅琴自編自舞的〈春雨〉又是一例。從魏子雲對〈春雨〉的描述觀之，再加上前述說明辜對舞蹈創作的關注在於動作美感的呈現，筆者認為〈春雨〉主要呈現的是女子柔美嫵媚的走路姿態，其他的舞意敘述是讓舞作有展演的正當性。1955年3月《婦女家庭》第一卷十二期以辜雅琴當時表演〈春雨〉的劇照為雜誌封面，穿足尖鞋、手拿傘的優美走路動作也印證了魏子雲的說法。

上述三個例子讓我們觀察到，舞蹈家創作與展演民族舞蹈或反共類型舞蹈的過程，有其

可自我發揮的創發空間，且不忘嘗試新的方法突破技術上的侷限。舞蹈家的編創策略是在舞作中展演舞意的某個部分，卻是以整段舞意或題名做包裝。如此，舞作的標題與舞意成為舞蹈家偷渡自己想法的防護牆。研究者無法從標題與舞意直接揣測編舞者的創作想法，而必須將創作者個人的生命經驗與創作過程的陳述、對舞蹈的信仰與美學觀，和舞作本身的資料交叉比對才能探查舞蹈家透過作品所要表達的內容。上述的例子顯示，舞蹈家發展出一套在威權體制下舞蹈創作與命名的對應方式，其中所展現的是行動者在不違反國策卻又能滿足自己在藝術信仰追尋上機靈的能動性。如此，也解釋了文化霸權如何透過舞蹈家積極主動的編創而收到黨國政治教育的成效。

（二）民族舞蹈、芭蕾動作

上文討論民族舞蹈如何創發時，已說明民族舞蹈的創作受舞蹈家的

生命經驗與對舞蹈興趣的影響。下文觀察舞蹈家如何解決民族舞蹈的技術性問題，因為任何出色的構想都得落實到技術層次才得以展現。在此環節上，掌握舞蹈實作技術的是舞蹈家，黨國菁英與藝評者無論有多好的建議與想法都無法直接轉化為舞蹈作品本身，目前史料也無觀察到非舞蹈人具體提出創作與技術上的操作策略，而只提出概念性的引導方針。

組成舞蹈藝術最核心的部分即是動作，不同文化下產生不同的動作美學品味、運作邏輯、動作型態。民族舞蹈中古典舞創發的困難就在於舞蹈家們對甚麼是屬於傳統中國文化中的動作型態與運作邏輯無法掌握，於是在短時間內所能做的即是運用已經內化的技術性動作展演。第一代舞蹈家所學的系統化動作技術是芭蕾舞技巧，辜雅琴與李彩娥甚至認為芭蕾是一切舞蹈的動作基礎（嚴子三 2001：72；李勇 1964），因此1950年代的民族舞蹈演出常出現如下的舞評：

有些古典民族舞蹈裏滲以芭蕾舞的步伐，這種改進方式，卻有損我國古典民族舞蹈的意義和真像。（馬怡紅 1956）

但在採取西洋舞蹈技法時要注意東西文化溶合上的基本困難，例如現在流行的像小家碧玉之類的舞蹈，芭蕾舞的Pas de bourree（足尖站立，徐徐移動）技法，再配合上不三不四的音樂，作出些怪姿態，是尚待改進的。（華生 1958）

……但更嚴重的是，一年一度的民族舞蹈競賽，大部份的節目是等於穿上中國古裝跳東洋芭蕾！或則舞蹈的編導或演出者在形式和意識並未重視發揮中國舞蹈的真諦。（姚鳳磐 1962）

上述報紙評論顯示，民族舞蹈在1950年代與1960年代初還未發展出有系統的中國舞動作規範。從舞蹈中夾雜未轉化的芭蕾動作或直接以芭蕾動作入舞即可觀察到，第一代舞蹈家所熟悉、內化與認為具技術與藝術性的動作形式為芭蕾。在芭蕾技巧是一切舞蹈動作基礎的觀念上，加上此技巧或審美觀已內化為（編）舞者身體動作的一部分時，舞蹈家不論有意識地以芭蕾動作、足尖鞋的技術炫技，或無意識地將芭蕾視為習慣動作入舞，芭蕾都成為民族舞蹈動作的一部分。更有可能的是，在缺乏體系化的中國舞動作素材與訓練下只能如此編創，於是就出現了穿著中國式彩衣的舞者踏著西方芭蕾舞步的作品。這也是在二戰末期就研究與創作中國舞、並有

「臺灣的梅蘭芳」之稱的臺籍舞蹈家林明德([1913-?], 1955: 82)所批評的：「只穿著中古式華麗的衣裳，踩著國樂的拍子，手足舞蹈的舞上一會，就算是古裝舞，那就根本錯誤」。如此，我們可以歷史地推想，在民族舞蹈創發初期，舞台上呈現的多數作品是空有衣著表象，但是很難說那是奠基在「真實」中國身體文化與動作美學的作品。

以芭蕾舞動作編創民族舞蹈的現象也暗示著在民族舞蹈推行之初，舞蹈家創作中國舞的思維也和舞評家有異。例如，舞蹈家們發揮創意讓中國將軍、英雄穿上足尖鞋，然而魏子雲卻批評道：

數一數今年參加競賽的民族舞蹈，尚有十之一的節目是穿芭蕾舞足尖鞋的。……像「將軍令」、「小英雄」、居然也穿上足尖鞋，點起足尖來婀娜蟹行，縱有豐富內容，勢亦無從表現。何況連內容都沒有呢！按「將軍令」顧名思義，應是意境將軍的威武與將軍令的森嚴，而李淑芬則讓一位少女穿上古裝，著上足尖舞鞋，嫵娜起舞，自毫無形式內容可言了。（魏子雲 1955b）

魏子雲的舞評寫於第二屆民族舞蹈大競賽後，其用意是指出舞蹈技術形式與所欲呈現的人物氣勢不合。李淑芬讓舞者穿上芭蕾舞的足尖鞋跳中國舞，其腿足部動作必定是芭蕾舞典範中橫向移動——「婀娜蟹行」，如此將使將軍行走時的宏大氣魄消失於芭蕾舞碎步橫向的挪移。當舞蹈家如此編創中國舞時，可以推測她未曾考慮以如此的舞蹈形式展演是否能說服以中國文學、戲曲眼光欣賞舞蹈的觀眾。這可能是當時李淑芬還未習得紮實的戲曲動作，更有可能的是第一代舞蹈家們如李是以創作舞的思維想像編創中國舞。李淑芬以她所認為的審美趣味創作中國舞〈將軍令〉，而非逼近〈將軍令〉在中國文學或戲曲中的想像。中國文化中的人物、故事是創作的題材，舞蹈家的興趣在於如何將古代流傳下的素材添加個人的詮釋予以創意化，而非呈現歷史人物在戲曲中被典範化的特色風範。

當時以芭蕾舞足尖鞋創作民族舞蹈似乎是一種風潮，因其新穎並具技術上較勁的意味。足尖鞋在當時是少見的新玩意，要穿上起舞也需有一定的基本功與技巧。不只臺籍舞蹈家喜歡以足尖鞋入舞民族舞蹈，東北來台的劉玉芝也樂於此道。劉玉芝以兩小無猜的景象創作〈青梅竹馬〉參加第二屆民族舞蹈競賽，雖然內容豐富，卻因為讓男女生都穿上足尖鞋而顯得奇

怪。魏子雲(1955a)批評道：「女兒家穿足尖舞鞋，象徵她是纏足的，尤有可說，那身穿長袍馬褂頭戴瓜皮小帽的男孩子，也穿起足尖鞋點起足尖來，波浪似的舞蹈，未免有點不倫不類吧，我中華民族的風格，復何從而顯現？」足尖鞋或許可以象徵中國傳統婦女的三寸金蓮，但是男孩穿上足尖鞋在中國文化的脈絡下就無所象徵了。按照西方芭蕾舞的美學規範，也只有女舞者穿足尖鞋，男舞者穿的是平底軟鞋。劉玉芝讓男女孩都穿上足尖鞋，不只是在中國文化中無法找到象徵或對應的形象，也不符合西方古典芭蕾舞的美學規範。類似的例子還有筆者自身聽聞的故事。一位出生於1946年經歷過1950—1960年代民族舞蹈比賽的舞蹈老師陳克寧自述，她曾經表演一首舞蹈是老師要她將穿著足尖鞋的雙腳再套進小鞋子中成為戲曲中的踩蹻。³⁴這樣的創作不但無法使足尖鞋發揮舞動時各種腳部的動作特色，也限制了傳統踩蹻可以發揮的動作美感。

上述例子令我們重新思考當時舞蹈創作可能性的寬廣，或以現今的角度看起來的怪誕。創作者可以不在意且不被中西方舞蹈形式的規範與風格所束縛，這是從小學習典範化中國舞與芭蕾舞的筆者所難以輕易操作的。這也反向彰顯了某些舞蹈家缺乏對中西方舞蹈規範的深層內化，而得以自由編創。對多數舞蹈家而言，創作民族舞蹈不是為了回到傳統，而是創發傳統。與劉鳳學潛心考古的興趣不同，多數舞蹈家們的目的不在（或無能力）返回過去與其接合，而是以當時的審美趣味將可見的傳統片段作為素材創作。舞蹈家李彩娥在1962年一場「舞蹈家談中國舞蹈發展方向」論壇中的說法也映照出當時舞蹈家編創作品的心態：

古典的民族舞蹈已經失傳已久，現代的人跳多少年以前的東西除了意境上的臨摹之外，很難有本身表達的機會。……「創作」，才是今日中國舞蹈家們的責任，因為創作的舞，不但可以表達自己的個性，同時，也會使「前不見古人」的民族舞蹈，有新的路線可以發展。（姚鳳磐 1962）

1950—1960年代的民族舞蹈在傳統與創新的思維下尋找出路。就舞蹈創作而言，任何復古都蘊含著創新，因為依當時臺灣的情況，古舞已無

法原版重現，只能想像創發。然而李彩娥的說法折射出舞蹈家的興趣不在考據古舞，而在創作。李彩娥特別強調透過舞蹈創作才有空間表達舞蹈家的個性與特殊性，這是與民族舞蹈作為社會凝聚力、發揮想像共同體的黨國期待非常不同。特殊性是差異化而非同質化社會秩序，然而民族舞蹈推行的功能則是同質化大眾的身體體現、弭平人與人之間的異質性，這也是為什麼何志浩認為民族舞蹈教材應該統一。《民族舞蹈》月刊每期皆附有舞蹈教材供民衆參考，希望以此統一各舞蹈家間多樣化的創作。何志浩(1960b: 2)言「我國中小學校教科書，概由教育部統一審定。為舞蹈一課，尚無專書，故民族舞蹈推行委員會創辦月刊，選載舞譜，以資統一。乃編舞者，各立門戶，自炫其長。故舞型不能確立，舞藝不能進步。」據此，何志浩認為舞蹈家們編創民族舞蹈時著重凸顯各自的創意與技術，而非同心協力研討確立民族舞蹈的舞姿舞容。李彩娥希望創作能表達自己特殊性的說詞，對照何志浩的觀察，兩者頗為一致的呈現舞蹈家們透過民族舞蹈比賽為舞台，目的在展現個人才華。

由此可見舞蹈家創作民族舞蹈的心態並非都和黨國菁英類似。愈是著名的舞蹈家在民族舞蹈比賽中愈是想辦法要凸顯自己舞蹈創作的獨特性。然而對此，民族舞蹈推行委員會也有一套應付的辦法。此獨特性若被評審或舞蹈人買單，則成為可供普及且被簡化的民族舞蹈教材散佈於民間，這時獨特性被挪用、模仿、普及化而不復存在，如蔡瑞月創作的〈苗女弄杯〉³⁵。而原先因為創作上的特殊性引起觀者喜愛的舞碼，因為被簡化、模仿、繁殖，又未有原始資料留下，其原創的殊異性也難以被指認。反之，倘若具特殊性的舞碼沒能被加以大眾化地普及，則作品在展演過後就消逝於歷史中無可回溯了。這也是為什麼站在今日的歷史時間點回溯當時的舞蹈，看到的幾乎都是「千篇一律」的民族舞蹈景象。就舞蹈藝術的表現性

35 蔡瑞月十分著名的創作〈苗女弄杯〉，是她向政工幹校湖南籍學生姚浩習得其故鄉的一套「敲杯」遊戲，透過對動作的發想創作成〈苗女弄杯〉。或許是為符合官方提倡邊疆舞的政策，湖南的敲杯遊戲在蔡瑞月的創作下賦予其新的命名，但這套遊戲與苗族女孩並無關聯。有趣的是，〈苗女弄杯〉不但屢次在民族舞蹈競賽中獲獎，還得了最佳創作獎，並被編寫成民族舞蹈示範教材收錄在1960年的《民族舞蹈》月刊中。（蕭渥廷主編 1998：14、157）

而言，舞者如何舞比舞甚麼更為重要。舞者舞動當下的心態、技術、臨場表現才是決定一支舞蹈是透過身心投入與淬煉出的藝術，還是只是手腳依樣畫葫蘆身動心不動的活動。

上述從芭蕾技術入舞民族舞蹈的討論顯示黨政軍方推廣民族舞蹈是希望把它當作全民皆可實踐的身體活動，但是具知名度的舞蹈家們則是將民族舞蹈視為表演藝術的一種類型加以創作開發，並想盡辦法從中凸顯個人編創表演的特殊性、秀異性。

（三）溢出身體美學框架

舞蹈家創作能動性的展現除了藉由舞名舞意偷渡個人內在情感，或以芭蕾動作入舞民族舞蹈、企圖展現個人的秀異性，還顯現於舞蹈的身體美學溢出政治菁英的理想。下文先以蔡瑞月和李彩娥為例說明，再擴及到其他民族舞蹈現象。

蔡瑞月曾幫民間藝人廖五常編排〈車鼓陣〉參加民族舞蹈比賽落選，她向主辦單位反映此舞花了她許多時間精力收集資料，廖五常也表現得非常好。然而，承辦人員卻對蔡瑞月說「妳不要講出去，現行的政策是不要讓人做本土的東西」（蕭渥廷主編 1998：143）。蔡瑞月取材自臺灣本土廟會節慶的〈車鼓陣〉，表面上並不違反民族舞蹈的取材範圍，也符合蔣中正正在《民生主義育樂兩篇補述》的理想，從民間取材樂舞加以創造（秦孝儀主編 1984：253）。然而，蔡瑞月讓民間藝人參賽且以他內化、草根性強的粗獷動作展演，而非高度「改良」後的精緻化動作型態演出，就溢出了民族舞蹈推行委員會強調以舞蹈作為端正身體動作的禮教作用。政治菁英想像中的民族舞蹈是一套文質彬彬的禮教文化，這也是為什麼中共草根性的秧歌舞被排除於民族舞蹈之外，而原住民的歌舞需被「改良」的理由。對黨國而言，民族舞蹈不只舞作內容重要，如何舞的形式也重要。

蔡瑞月指出，即便明知評審的品味與當時政策暗地排除的舞蹈類型為何（在此即是臺灣本土題材，舞蹈表現草根性強且粗獷樸素的作品），她還是耗費心思繼續創作此類的作品如〈牛犁歌〉、〈車鼓陣〉，和較早的〈祈雨〉（圖4）。蔡瑞月說：「散落在民間的動作像一堆碎玻璃要捏成一

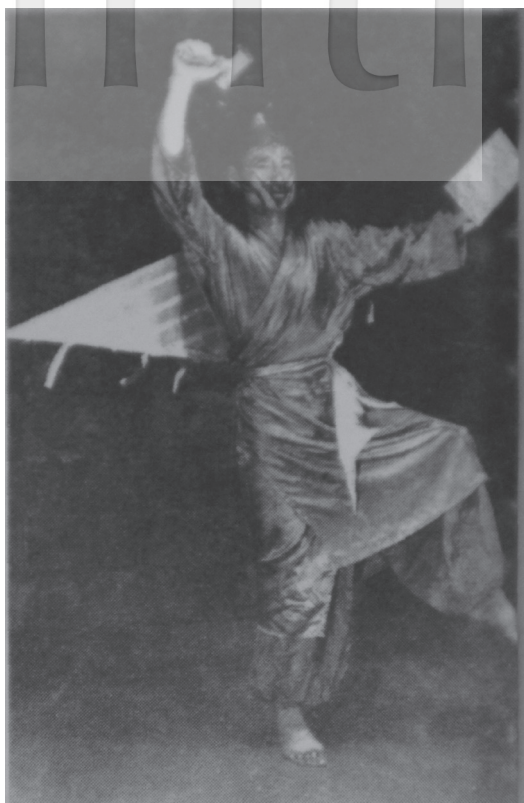


圖4：〈祈雨〉，丁養天飾雷公，感謝蔡瑞月文化基金會提供影像

朵花，又如何能在無中生有，做為臺灣人的我，責無旁貸，勢必要完成這項繁鉅的工作。所以我從迎媽祖、民間廟會、娶親、風土民情，著手收集編舞資料」（蕭渥廷主編 1998：142—143）。蔡瑞月創作臺灣本土題材的堅持有其自身的使命感，這份使命感高於她獲獎的慾望，因此即便她明知某類舞作不被青睞仍堅持創作。蔡瑞月在戰後初期即在臺灣藝術界有一席之地，她不需要靠民族舞蹈比賽奪獎來證明其藝術高度，這是她可以跳脫獎項的束縛，在不明顯逾越政治界線內根據自己的興趣創作的的原因。這意味著知名舞蹈家不需要棄守自己的

的舞蹈理想，部分作品無法獲獎不會傷害舞蹈家的名望或舞蹈社的經營。過去論者認為「官辦比賽牽制民間舞蹈社的商業機制」（盧健英 1995：10—11）雖然沒錯，但是不一定完全適用在極具知名度的舞蹈家身上。

1962年，李彩娥在民族舞蹈競賽中創作三人舞〈金蛇狂舞〉（圖五），以蛇為主題的舞蹈呼應當時以動物為題名的部分參賽作品（如孔雀、駿馬、青蛙、蝴蝶等）。根據《飛舞人生——李彩娥口述歷史專書》中的圖片，〈金蛇狂舞〉的服裝造型與動作姿態相似於石井漠的舞作〈蛇精〉，題材取自日本道成寺的傳說故事《道成寺的幻想》。³⁶此舞的服飾既

36 石井漠的舞作〈蛇精〉（1933年首演）於第十一屆蔡瑞月國際舞蹈節（2016年11

非中國古典舞形式也非任何少數民族的形象，而是以石井漠〈蛇精〉舞作的服飾為樣本。服裝造型曝露雙腿與手臂，身軀有象徵鱗片的設計，此服裝設計對反民族舞蹈強調端莊保守的表現。記者姚鳳磐(1962)說此舞「肌膚之暴露，旋律之狂亂，大有『新潮派』的民族舞蹈之風」。根據這樣的形容，顯然〈金蛇狂舞〉在服裝表現與音樂使用已經偏離官方所期待的端莊中正舞蹈美學規範，而是以創作者自身的編創興趣與美學品味為考量。李彩娥的〈金蛇狂舞〉靈感與意象取自石井漠的舞作，而非取自中國民間故事《白蛇傳》，然而參加民族舞蹈比賽時呼應以動物為題名的舞作類型卻不會顯得突兀。但是姚鳳磐指出此舞「肌膚之暴露，旋律之狂亂」也反映出〈金蛇狂舞〉的表現方式遠遠超過官方期待之民族舞蹈的美學標準。



圖5：〈金蛇狂舞〉一景，感謝李彩娥提供影像。

身為舞蹈名家的蔡瑞月與李彩娥從老師石井漠與石井綠的教導中潛移默化創作舞蹈的精神，將創作技法運用在她們有興趣的題材上，且部分舞作的身體美學溢出了政治菁英對民族舞蹈形式風格的期待。這與舞蹈家對舞蹈應該如何表現的信仰、創新性的堅持，和自身貢獻於臺灣舞蹈界的使命感有關。又如李彩娥的舞作〈王昭君〉的編創也是創作而非考據。李彩娥說：

我未曾去過大陸研習，也沒讀過中國歷史，不了解民族人物的特色……。當時我正在傷透腦筋時，有一位學生家長主動提供一張有〈王昭君〉曲子的音樂唱片。學生家長又講了有關王昭君的歷史故事給我聽，使我有一些概念，於是決定採用這個題材。我爲了揣摩王昭君的心情，開始到圖書館找資料、翻古書，再看到舅公家裡的琵琶，而有了靈感。除了舞蹈是創作外，我自己也縫製跳舞衣裳、設計髮型。昔日在東京習舞，石井漠舞蹈學校曾教過舞臺化妝和裁縫方法，在縫製舞衣時可派上用場，實在非常感謝老師的指導。（楊玉姿 2010：67）

舞蹈家創作民族舞蹈的過程呼應了葛蘭西「自發的哲學」的論點，行動者有其各自養成與視爲珍貴的價值。跟隨日本創作舞大師石井漠學習的蔡瑞月與李彩娥有一套對民族舞蹈應該如何創作的觀點，即使在威權體制下，內化的舞蹈品味與興趣仍透過舞作展現。上述的說明呈現了威權政體下，蔡瑞月與李彩娥兩位知名舞蹈家創作的能動性。雖然我們可以將她們的編創表演視爲因各自的興趣行動，但是對照政治菁英對身體美學的論述，卻彰顯她們有意識的選擇與實踐，且是逸出政治菁英對民族舞蹈身體美學的想像與期待。

除了蔡瑞月與李彩娥的舞作溢出官方所期待的身體美學外，民族舞蹈的展演也不時出現令當時藝文人士困惑的例子，例如：

也許筆者外行，有時後欣賞一次舞蹈表演，總是給了我許多問號：武舞不合於國術的規矩，蒙古舞穿著新疆的服裝……。日本的「扇舞」、「傘舞」都加上了中華民族舞蹈的頭銜，甚至於軍訓的劈刺也列入舞蹈門下……。在那些舞蹈之中，表現的都是些什麼呢？無非是要小孩子表演成年人的表情（如媚眼、調情等），及要大一點的學生表演小孩幼稚的動作（如娃娃舞等），豪華的服裝、藍眼圈、長睫毛的面孔，震耳欲聾的「音樂」，穿著芭蕾舞鞋的「宮城彩女」，王昭君在地下「滾」舞了半天不曉得是爲了什麼，花木蘭舞劍差一點把自己的腦袋搬了家……。真不明白學

這些舞蹈對自己有什麼好處？表演這些舞蹈對於觀眾能有什麼啓示？對於民族舞蹈的推行與發展能有什麼貢獻？（藍天 1958：8）

這個舞評指出1950年代民族舞蹈可能的「創意」，而此「創意」同樣來自缺乏對民族舞蹈脈絡化的知識。創作者以拼湊剪貼的方式創作出令藝文人士看來怪誕的民族舞蹈作品。於是出現服裝與舞蹈風格的錯亂、年齡與演出角色不合、動作規矩與技巧的粗糙，甚至動作無法傳遞一般人所熟悉的主題內容，如上述提到的「王昭君在地下『滾』舞了半天不曉得是爲了什麼」。這些現象恰恰折射出在黨國提出的民族舞蹈類型下，創作者不會只是被官方所欲求的舞蹈類型侷限，創作者反而可藉此作爲舞台，伸展自己的想像與展演。報章雜誌上記者、藝文人士不斷批評民族舞蹈的虛假性與空洞性，不正是當時編舞者能動性的展現而出現的「創意」嗎？

藝評家指出民族舞蹈的體現不符合文化規範的現象，其嚴重性不只在於舞蹈表面的展演形式，而是這些展演形式破壞、岔開甚至顛覆他們認爲中國文化特定性別、階級、年齡理想上所應該遵守的身體表現，也模糊了以舞蹈（展演）作爲秩序化、層級化、規範化身體行動的中介。如此，黨國所欲求的文化道德與實際舞蹈展演所呈現的並不一致。但是民族舞蹈卻在許多負評與不斷要求改進的聲浪中繼續前進，這不但是因爲官方需要具有代表民族身體展演的舞蹈作用在頻繁出現的娛樂聯歡、節慶、外交等場合，還因爲民族舞蹈即使動作形式尚待整理，服裝音樂甚至歌詞也能展現民族特徵與傳布官方青睞的文化道德。再者，民族舞蹈的展現也盡量排除了情色與嬉鬧喧囂的「低俗」色調，而以亮麗向陽、溫和喜悅的色彩呈現。在沒有更好、足以代表民族的舞蹈的前提下，民族舞蹈的動作雖然被批評爲不具民族精神與特色，但是也只能就現實層面一面將就、一面改進。同時，只要被視爲典範的舞蹈普及化，那些舞蹈自然成爲當時廣爲人知的民族舞蹈代表。對統治者想要達成的文化霸權而言，真正忠於、逼近傳統或少數民族的舞蹈並非他們所期待的，這些舞蹈甚至正是官方所要「改良」的對象，「改進山地歌舞講習會」的持續舉辦即是例證。對當時舞蹈參與者（中上階層現代化知識分子家庭）來說，俗民舞蹈非他們嚮往學習對象，也不符合他們所屬階級的審美品味。於是，民族舞蹈的創作演

出就在找不到更好的解決辦法下，一面受批評、一面也被重用到各典禮與外交場合。畢竟舞蹈（藝術）在此時期不是被當作長期研究、考據的對象，而是必須立即揮發政治效力的中介。

（四）民族舞蹈：政治與舞蹈的共舞

總觀上述分析，本文認為就民族舞蹈的創作而言，何志浩所規範的舞蹈類型是舞蹈家創作的依據，然而黨國菁英卻必須依賴舞蹈家的創作（與評論家的反饋），從中篩選出屬意的民族舞蹈作品。也就是說，舞蹈政策可以框限舞蹈之外的條件（如規定舞蹈社必須參與比賽演出、指出舞作需具民族性、規範舞作類型、身體美學等），但是無法直接插手干預舞作創發與表演，因為黨國精英幾乎不會舞蹈，他們只能篩選屬意的舞蹈編制成教材傳播。我們可以從1959年與1960年《民族舞蹈》月刊中的教材觀察到，多數的教材正是民族舞蹈比賽中獲勝的作品，例如辜雅琴的〈春雨舞〉、〈蒙古牧舞〉，蔡瑞月的〈苗女弄杯〉，李淑芬的〈新疆舞〉等。這些被選為教材的舞蹈有些正是被舞評者指責缺乏民族精神與動作特色，且內容貧乏的作品，例如上述討論的〈春雨舞〉，或者完全是創作卻套上少數民族稱謂的〈苗女弄杯〉。再者，從《民族舞蹈》創刊號由李淑芬撰寫的〈民族舞蹈基本動作練習〉也可發現，所謂民族舞蹈動作並不如目前舞蹈人所熟悉，取材自中國戲曲中的舞、武動作，而是延續日治學校教育的體操舞蹈動作，主要是步伐的跑跳練習與芭蕾舞手與腿的基本位置。然而，這些身體動作卻被命名為民族舞蹈的基本練習，而這已是1958年了。此現象所顯示的即是系統化的民族動作匱乏，使得受日治身體教育的舞蹈家只能根據習得的現代化動作技巧作為民族舞蹈的基本動作練習。這也再次證明了1950年代的民族舞蹈尚缺乏系統化的中國動作支撐。

過去學者們認為舞蹈家的創作與想法都收攏在由上而下的民族舞蹈政策下，然而上述的分析使我們思考舞蹈政策的規範性與舞蹈家創作能動性的關係。舞蹈創作過程有政治難以干預且無法立即突破的內部運作系統，這也迫使黨國菁英不得不讓步承認舞蹈家某些具創意的作品為民族舞蹈，即使這些作品被舞評批評為不具傳統民族動作精神與特質。舞蹈家各

憑本事投入民族舞蹈的創發，所產出的舞蹈可說是千變萬化。官方以反共為理由管制舞蹈藝術不一定能遮蔽舞蹈家內化的興趣與信仰、扼殺舞蹈家藝術創作上的開展。畢竟，舞蹈實作者非沒有主體性的木偶可以隨意任人操控。隨個人興趣編創出的民族舞蹈作品像是個大雜燴，沒有清楚的動作流派與舞蹈風格。對於具有傳統中國素養的文人或受西方藝術教育洗禮的人士而言，民族舞蹈的分類與欣賞缺乏一個系統化的標準。藝評家顧獻樑1960年代從美國回臺觀民族舞蹈後的感想為：

所謂民族舞蹈就是那麼一副尷尬的局面，至今還是不倫不類，不古不今，不中不西的玩意兒。譬如說，目前的民族舞蹈已經夾著土風舞、芭蕾舞、現代舞、交際舞，再加上國劇、地方戲、文武功夫、雜耍，多熱鬧！也多亂！（顧獻樑 1977：63）

這也再次證明了舞蹈人的能動性並非以政治力或透過文字批評可以改變的。民族舞蹈的創作過程包含創作者所繼承的舞蹈知識、習性、信仰、美學品味，以及組合、連接、堆疊、融合各種舞蹈元素的能力。在這個過程中，編舞者與舞者都擁有自由、直覺、隨機、試驗的空間。例如林香芸曾在訪談中指出，當時從戲曲取材動作元素欲轉化為舞蹈動作時，短短的一個走路過程就花許多時間揣摩、改編，過程中需要嘗試各種不同的可能性。³⁷可見舞作中的動作設計與表演都需花時間實驗。政治依賴舞蹈作為娛樂、宣傳的中介，但是舞蹈參與者也乘著政治之力，在表面上不逾越政治正確下獲得創作過程的主導權與展演的機會。民族舞蹈雖然是由官方主導策畫，但是其過程並非是單面向的由上對下監控、箝制、牽制，而是上下間迂迴的相互配合，最終達成葛蘭西所謂的文化霸權的效果。黨政軍等居上位的政治機構指定舞蹈形式、內容，展演的時間地點；舞蹈的創作演出則由舞蹈家們負責主導與編創排練，只要不出現可立即辨識的政治敏感圖像，非舞蹈人很難介入舞蹈實作。

正是大多數舞蹈家不若劉鳳學對中國歷史文化、古代樂舞典籍的精

37 參閱李英秀計畫主持。2004。《五分鐘認識一位舞蹈家——林香芸》。<http://mymedia.yam.com/m/2362848>。（2013/12/26瀏覽）

熟，因此在編創上甚少顧忌的創作。她們不畏懼將短時間內學習、聽說、剪裁拼裝的民族舞蹈搬上檯面。也就是說，臺籍舞蹈家一開始創作民族舞蹈並非因為熟悉而創作，相反的，是因為不熟悉而勇於創作，但是她們絕非只是為了配合政策敷衍了事，舞蹈家們皆盡其所能地找尋資料創作（盧健英 1995：92）。此外，臺籍舞蹈家也多少認同中華文化，甚至對中國戲曲動作與少數民族舞蹈帶著孺慕與渴望，蔡瑞月曾說她嚮往中國文化，欣慰地認為其先生雷石榆是中國文化的化身，且編創中國舞蹈是她興趣的一部分（蕭渥廷主編 1998：66、148）。李淑芬甚至終其一生都努力於中國舞蹈的創作與發揚，盧健英(1995: 92)說李淑芬因為其家庭背景而對民族舞蹈有其獨特的民族情結。國民黨以維護、發揚中華文化為反共的立基，更能說服這些受日本教育的舞蹈家們為民族舞蹈的創發貢獻一己之力。然而，認同中國文化並不必然熟悉傳統中國文化中的身體樣態或舞蹈展現，這也是為什麼1950—1960年代的民族舞蹈出現上述討論的「怪象」。

七、結論

本文以貼近舞蹈家創作表演的經驗出發，舉例說明1950—1960年代民族舞蹈的創作與藝文政策之關係，補充過去學者還未開展的討論。透過比較舞蹈家的創作心態與作品標題和舞意之關係；討論舞蹈家缺乏民族動作的陶養而以芭蕾入舞的編舞策略；說明舞蹈人展演之身體美學溢出官方期待的標準，本文指出即使是黨國威權體制下所推行的民族舞蹈，舞蹈家仍具創作的自發性與能動性。政治與舞蹈的關係展現為流動、共舞，甚至各取所需的共謀。舞蹈人對由上而下的規範有其偷渡或順勢發揮己意的策略。本文透過葛蘭西討論文化霸權如何在統治者與被統治者間形成的觀點，舉例說明民族舞蹈運動中，政治對舞蹈能夠與無法影響的範圍，以及兩者間相互合作的過程。

關於表演藝術與政治之關係，研究臺灣藝陣的齊偉先在一篇討論藝術、政治性的權力論述與身體技藝的文章時，結論出以下的觀點：

airiti

一般認為，在一個高壓箝制的威權統治社會，藝術發展的空間必然是被壓抑的，這說法似乎意味著政治決定了藝術發展的可能性，但這過於簡化的理解也同時忽略了一件事：藝術領域中自由的創意並不來自於政治的開放，而是源於身體技藝摸索，技藝學習的過程讓人從底層體會到什麼是自由的可能，因此個體透過身體技藝的展演，在微觀層次內化了自由的品味。（齊偉先 2013：38）

倘若有相對嚴謹規矩的宗教藝陣在世代傳承下，表演人員都能在技藝學習、摸索與臨場展演的偶發與不確定性的過程體會到人身自由的可能，那麼，民族舞蹈的創發在幾乎沒有典範可遵循下，其動作可能的開展度、變化性與作品整體的創發性就更為可觀。本文觀察民族舞蹈編創展演的微觀過程，探尋舞蹈運作中內藏的創發空間，思考黨國的文化霸權如何透過民族舞蹈實現，這是過去研究民族舞蹈的學者從宏觀的政治層次論述舞蹈所隱而不顯或忽略的。

從文化霸權觀點思考，民族舞蹈現象顯示當統治者需透過他人之手創發中華國族的身體展演以形成道德智識的領導權時，展演的內容實際掌控於各舞蹈家之手。黨國菁英只能選擇要或不要，卻無能力著手修改舞蹈。民族舞蹈展演的正當性雖然是由國家所授予，但是舞蹈人才是熟悉舞蹈語彙、掌控舞蹈展演的要角。即使藝文評論者以文字書寫作為施壓民族舞蹈轉變的力量，但是此力量卻是作用在舞蹈實作之外，無法對舞蹈本身產生直接且立即性的影響。這並非說舞評完全沒有參考價值或對舞蹈完全沒有發揮任何影響。必須強調的是，本文絕非宣稱舞蹈人在威權體制下的創作表演可以完全自由、不須顧及舞蹈政策。根據上文的討論，舞蹈人不論有意識地偷渡或無意識地配合，仍就在黨國的反共與復興中華文化的文化政治理念下，積極創發各自想像中的中國舞蹈。民族舞蹈的創發與推行過程，黨國菁英與舞蹈家的權力關係並非單向性地由上對下施展，而是呈現合作的現象。甚至在民族舞蹈不合黨國菁英之意卻沒有替代品時，黨國菁英還必須妥協讓步地將就使用，因為他們需要舞蹈家來創作具有國族象徵又有別於交際舞、情色演出、異國風情的舞蹈。政治菁英與舞蹈名家在進退之間積極的攜手合作，成就了以反共為主要目標、復興中華文化為根基的文化霸權。

民族舞蹈在藝文人士的眼光下其動作邏輯與身體表現很多被認為經不起歷史的檢視，但是服裝形象、音樂、舞名、舞意，甚至動作形式是比當時其他舞蹈類型更接近國民黨理想中的身體道德呈現。黨國透過舞蹈所散佈的文化霸權，最顯而易見地是在民族舞蹈展演的服裝表象、音樂與文字陳述層次。對於沒有民族舞蹈知識的觀眾而言，他/她們即將所見到的舞蹈畫面視為是官方宣稱的民族舞蹈。而眾多的舞蹈展演場合與舞者華麗的服飾外型則是動員或吸引觀眾參與「同樂」的條件。民族認同與實際動員是目的，舞蹈展演則是達成目的的中介，黨國文化霸權也因此形成。

1950—1960年代，執政者需求民族舞蹈的迫切性使舞蹈家被迫在短時間內將可得手的材料混搭創作，在期限內將大量作品上架，也因此有部分的民族舞蹈作品並非來自創作者深刻的生命經驗。如果要說當時民族舞蹈的政策扼殺舞蹈家藝術創作的自由，應該是在這個關係到創作過程真摯度與深刻性的層次上，而不是因為舞蹈類型受規範導致創意受限。本文的討論也點出了民族舞蹈的創發經歷了初期以西方技術為基礎的雜亂，逐漸邁向動作風格典範化的過程。³⁸

那麼，民族舞蹈應該是政治箝制舞蹈的成分較多，還是舞蹈「主導」民族的（也是文化政治的）身體想像機會較大？筆者看著1970年代之前出現在國家慶典、民俗節日、學校運動會、電影電視等的民族舞蹈圖像，絢麗的舞蹈表演宣稱展現中華民族跳舞的身體與美學，使觀者認為這就是民族舞蹈，中華民族過去就是如此舞蹈。此對民族舞蹈的信仰不但要歸功於黨國強而有力的散佈機制，還要歸功於創造民族舞蹈的幕後大臣——受日治與西式身體教育的舞蹈家們。

38 吊詭的是，草創期面臨的問題是無典範化的動作標準可依循，因此雜亂無章法；而將動作標準、系統化後卻面臨部分舞蹈人批評民族舞蹈僵化與停滯不前。

引用書目

一、中文書目

- Hobsbawm, Eric. and Terence Ranger. eds. (霍布斯邦、雷格) 編輯, 陳思文等譯(Chen, Si-Wen et al. trans.). 2002. 《被發明的傳統》 *Bei faming de chuantong* [*The Invention of Tradition*]. 臺北(Taipei): 貓頭鷹(Owl Publishing House Co.).
- 毛定元(Mao, Ding-yuan). 1959. 〈論國舞的方向〉“Lun guowu de fangxiang” [*The Direction of Chinese Nationalist Dance*], 《民族舞蹈》 *Minzu wudao* [*Chinese Folk Dance*] 1-2: 18-21。
- 王鼎鈞(Wang, Ding-jun). 2009. 《文學江湖》 *Wenxue jianghu* [*Thirty years in Literary circles*]. 臺北(Taipei): 爾雅(Er Ya)。
- 民族舞蹈編輯委員會(Chinese Folk Dance Editorial Board). 1960. 〈臺灣省四十九年度全省民族舞蹈比賽辦法〉“Taiwan sheng sishijiu niandu quansheng minzu wudao bisai banfa” [*The Rule of Min-zu Dance Competition in 1960*], 《民族舞蹈》 *Minzu wudao* [*Chinese Folk Dance*] 2-3: 12-13。
- 石覺(Shi, Jue). 1959. 〈發揮戰鬥文藝從事反共復國〉“Fahui zhandou wenyi congshi fangongfuguo” [*Encourage Combat Literature in Anti-Communism and Recovering Mainland China*], 《民族舞蹈》 *Minzu wudao* [*Chinese Folk Dance*] 11: 15-16。
- 何志浩(He, Zhi-hao). 1959. 〈民族舞蹈競賽的檢討及今後的路向〉“Minzu wudao jingsai de jiantao ji jinhou de luxiang” [*Min-zu Dance Competition Review and Outlook*], 《民族舞蹈》 *Minzu wudao* [*Chinese Folk Dance*] 5: 2。
- 。1960a. 〈詠民族舞蹈〉“Yong minzu wudao” [*To Eulogize Chinese Folk Dance*], 《民族舞蹈》 *Minzu wudao* [*Chinese Folk Dance*] 5: 2。
- 。1960b. 〈中國舞蹈史下冊序〉“Zhongguo wudao shi xiace xu” [*Introduction in Chinese Dance History (Volume Two)*], 《民族舞蹈》 *Minzu wudao* [*Chinese Folk Dance*] 2-3: 2。
- 。1961. 〈社會舞蹈教育〉 *Shehui wudao jiaoyu* [*Social Dance Education*], 《教育與文化》 *Jiaoyu yu wenhua* [*Education and Culture*] 262: 19-21。
- 吳美慧(Wu, Mei-hui). 2005. 〈開啓臺灣舞蹈扉頁——從蔡瑞月看臺灣舞蹈的演進與發展〉“Kaiqi Taiwan wudao feiye—cong Cai, Rui-yue kan taiwan wudao de yanjin yu fazhan” [*Open the Title Page of Taiwanese Dance—Observe*

the Evolution and Development of Taiwanese Dance From Tsai, Jui-yueh」，
《台東大學體育學報》*Taidong daxue tiyu xuebao [Journal of Physical Education of Taitung University]* 3: 19-32。

- 宋協邦(Song, Xie-bang)。1958。〈民族舞蹈競賽評判有感〉“Minzu wudao jingsai pingpan yougan” [Review on Min-zu Dance Competition]，〈民族舞蹈〉*Minzu wudao [Chinese Folk Dance]* 3-4: 21-22。
- 李小華(Li, Xiao-hua)。1998。〈劉鳳學訪談〉*Liu, Feng-xue fang tan [Liu, Feng-Hsueh Interview]*。臺北(Taipei)：時報文化(China Times)。
- 李天民(Li, Tian-min)、余國芳(Yu, Guo-fang)。2005。《臺灣舞蹈史》*Taiwan wudao shi [Taiwan Dance History]*。臺北(Taipei)：大卷文化(Dajuan Wenhua)。
- 李天民、薛玉娥整編(Li, Tian-min and Xue, Yu-e eds.)。1995。〈舞拓先驅李天民專輯：前輩舞蹈家李天民七十年回溯之一〉“Wutuo xianqu Li, Tian-min zhuanji: qianbei wudaojia Li, Tian-min qishinian huisu zhi yi” [Dance Pioneer Li, Tian-min: Seventy-Year Dance Life]，〈臺灣舞蹈雜誌〉*Taiwan wudao zazhi [Taiwan Dance Magazine]* 12: 11-17。
- 李勇(Li, Yong)。1964/08/07。〈舞之蹈之樂也陶陶〉“Wu zhi dao zhi le ye taotao” [Dance Happily]，〈聯合報〉*Lianhe bao [United Daily News]*，第七版 [Page 7] (暑期青年育樂活動特刊) (Shuqi qingnian yule huodong tekan) [Special Issue on Youth Summer Entertainment]。
- 林明德(Lin, Ming-de)。1955。〈歷盡滄桑話舞蹈〉“Lijin cangsang hua wudao” [Review on Dance Life after Vicissitudes]，〈臺北文物〉*Taipei wenwu [Taipei Literature]* 2: 80-84。
- 姚鳳磐(Yao, Feng-pan)。1962/05/05。〈舞蹈家談中國舞蹈發展方向〉“Wudaojia tan zhongguo wudao fazhan fangxiang” [Dance Artists Talking of the Direction in Developing Chinese Dance]，〈聯合報〉*Lianhe bao [United Daily News]*，第八版 [Page 8]。
- 軍聞社訊(Junwen shexun)。1953/01/24。〈推行民族舞蹈何志浩著文說明意義〉“Tuixing minzu wudao He Zhi-hao zhuwen shuoming yiyi” [The significance of promoting Min-zu Dance—He, Zhi-hao illustrated]，〈聯合報〉*Lianhe bao [United Daily News]*，第三版 [Page 3]。
- 徐開塵(Hsu, Kai-chen)。2009。《劇場追夢人——林璟如》*Juchang zhaimengren—Lin, Jing-ru [Theater Dream Catcher—Lin, Ching-ju]*。臺北(Taipei)：典藏藝術家庭(Art & Collection)。
- 徐瑋瑩(Hsu, Wei-ying)。2018。《落日之舞：台灣舞蹈藝術拓荒者的境遇與突破 1920—1950》*Luori zhi wu; taiwan wudao yishu tuohuangzhe de jingyu yu tupo*

[*Dance at the Falling Sun: The Circumstances and Breakthroughs of Taiwanese Dance Pioneers 1920-1950*]。臺北(Taipei)：聯經出版(Linking)。

秦孝儀(Qin, Xiao-yi)主編。1984。〈民生主義育樂兩篇補述〉“Minsheng zhuyi yule liangpian bushu” [Education and Entertainment in People's Livelihood]，收錄於《總統蔣公思想言論總集 卷三》*Zongtong jiangong sixiang yanlun zongji juan san* [*Chiang Kai-shek's Thought and Speech Collection Part 3*]，頁191-260。臺北(Taipei)：財團法人中正文教基金會(Zhongzheng Culture and Education foundation)。http://www.ccf.org.tw/ccf001/index.php?option=com_content&view=category&id=110&Itemid=256 (accessed 2018/5/14)。

馬怡紅(Ma, Yi-hong)。1956/09/01。〈談舞：民族舞蹈的淺見〉“Tan wu :minzu wudao de qianjian” [Dance Talk: Opinions on Min-zu Dance]，《聯合報》*Lianhe bao* [*United Daily News*]，第六版[Page 6]。

高三村(Gao, San-cun)。1997。《舞痴：來自日本的李惠美》*Wuchi: laizi riben de Li, Hui-mei* [*Dance Lover: Li, Hui-Mei from Japan*]。高雄縣(Kaohsiung County)：高縣文化(Kaohsiung County Culture)。

高棧(Gao, Yan)。1984。《中國舞蹈概論》*Zhongguo wudao gailun* [*Introduction to Chinese Dance*]。臺北(Taipei)：維新書局(Wei Xin Book Store)。

崔駒(Cui, Ju)。1959。〈我為什麼要送蓉蓉去學舞〉“Wo weisheme yao song Rong-rong qu xue wu” [Why did I Send Rong-rong to Dance Class]，《民族舞蹈》*Minzu wudao* [*Chinese Folk Dance*] 3-4: 20。

張思菁(Chang, Szu-ching)。2006。《舞蹈展演與文化外交：西元1949—1973年間臺灣舞蹈團體國際展演之研究》*Wudao zhanyan yu wenhua waijiao: xiyuan 1949-1973 jian taiwan wudao tuanti guoji zhanyan zhi yanjiu* [*Dance Performance and Cultural Diplomacy: A Study on the International Performances of Taiwanese Dance Companies (1949-1973)*]。國立臺灣藝術大學表演藝術研究所碩士論文(Guoli taiwan yishudaxue biaoyan yishu yanjiusuo shuoshi lunwen) [M.A. Dissertation, Department of Performing Art, National Taiwan University of Art]，未出版(Unpublished)。

張麗珠(Chang, Li-chu)。1995。〈烙印在半世紀軌道上的舞跡：記中國近代舞蹈巨擘劉鳳學〉“Laoyin zai ban shiji guidaoshang de wuji: jizhongguo jindai wudao jubu Liu, Feng-xue” [Footprint of Fifty Years of Dance: Chinese Dance Master Liu, Feng-hsueh]，收錄於《台灣舞蹈史研討會專文集》*Taiwan wudao shi yantaohui zhuanwenji* [*Collection of Taiwan Dance history Conference*]，行政院文化建設委員會策劃主辦(Xingzhengyuan wenhua jianshe weiyuanhui cehua zhuban) [planned and hosted by Council for Cultural Affairs, Executive Yuan]。

- 。2007。〈臺灣的舞蹈教育—甲子掠影(1945-2005)〉“Taiwan de wudao jiaoyu yi jiazhi lueying(1945-2005)” [A Glimpse of Sixty years of Dance Education in Taiwan]，《美育》*Meiyu [Journal of Aesthetics Education]* 155:33。
- 許劍橋(Hsu, Chien-chiao)。2009。《會翻轉的舞台：游好彥舞作之中國元素與在地化的文化史意義》*Hui fanzhuan de wutai : You, Hao-yan wuzuo zhi zhongguo yuansu yu zaidihua de wenhuashi yiyi [Reverse stage: Henry Yu's Choreography: the Meaning of Chinese Elements and Localization in the history of Taiwan Culture]*。國立中正大學中國文學所博士論文(Guoli zhongzheng daxue zhongguowenxuesuo boshi lunwen) [Ph.D. Dissertation, Department of Chinese Literature, National Chung Cheng University]，未出版(Unpublished)。
- 郭水潭(Guo, Shui-tan)。1955。〈臺灣舞蹈運動略述〉“Taiwan wudao yundong lueshu” [An Overview of Taiwanese Dance Movement]，《臺北文物》*Taipei wenwu [Taipei Literature]* 2: 37-56。
- 陳玉秀(Chen, Yu-xiu)。1995。〈臺灣的表演舞蹈——光復前後〉“Taiwan de biaoan wudao—guangfu qianhou” [Performance Dance in Taiwan: Around Restoration Period]，收錄於《台灣舞蹈史研討會專文集》*Taiwan wudaoshi yantaohui zhuanwen ji [Collection of Papers in Taiwan Dance History Conference]*，行政院文化建設委員會策劃主辦(hosted by Xingzhengyuan wenhua jianshe weiyua hui) [Council for Cultural Affairs, Executive Yuan]。
- 曾健民(Ts'eng, Chien-min)。2014。〈黎明的歌唱：一九四九年文化的一側面〉“Liming de gechang : yijiusijiu nian wenhua de yi cemian” [Singing in the Dawn: A Profile of Culture in 1949]，收錄於《方向叢刊2：歌唱黎明》*Fangxiang congkan 2 : gechang liming [Direction Series: Singing in the Dawn]*，曾健民、龍紹瑞總編輯(edited by Ts'eng, Chien-min, and Lung, Shao-jiu)，頁401-442。臺北(Taipei)：臺灣社會科學出版(Taiwan Social Science Publish)。
- 華生(Hua, Sheng)。1958/04/10。〈民族型式在那裏？民族舞蹈總決賽觀感〉“Minzu xingshi zai nali ? minzu wudao zongjuesai guangan” [Where is the Form of Ethnic Dance? Review on Min-zu Dance General Competition]，《聯合報》*Lianhe bao [United Daily News]*，第六版[Page 6]。
- 楊玉姿(Yang, Yu-zi)。2010。《飛舞人生：李彩娥大師口述歷史專書》*Feiwu rensheng : Li Ts'ai-e dashi koushu lishi zhuanshu [Living in Dance: Oral History of Dance Master Li Ts'ai-E]*。高雄(Kaohsiung)：高市文獻會(Kaohsiung Literature Association)。
- 臺灣省新聞處編(Information Services Department)。1965。《臺灣光復二十年》*Taiwan guangfu ershi nian [Twenty years of Taiwan's Restroration]*。臺中縣(Taichung)：臺灣省政府新聞處(Information Services Department of

Taiwan Province)。

趙友培(Chao, Yu-pei)。1959。〈民族舞蹈講話〉“Minzu wudao jianghua” [Speech about Chinese Folk Dance]，〈民族舞蹈〉 *Minzu wudao* [*Chinese Folk Dance*] 12: 3-4。

趙綺芳(Chao, Chi-fang)。2004。《李彩娥：永遠的寶島明珠》 *Li Ts'ai-e: Yongyuan de baodao mingzhu* [*Li Ts'ai-e: Forever Bright Pearl of Formosa*]。臺北(Taipei)：文建會(Council for Cultural Affairs)。

齊偉先(Chi, Wei-hsian)。2013。〈藝術的社會學啓蒙：以身體技藝為建構基礎的社會美學〉“Yishu de shehuixue qimeng: yi shenti jiyi wei jiangou jichu de shehui meixue” [Sociological Enlightenment of Art: Bodily Technique as the Constructive Foundation of Social Aesthetics]，〈臺灣社會學〉 *Taiwan shehuixue* [*Taiwanese Sociology*] 25: 1-44。

蔡瑞月(Tsai Jui-yueh)。1954a/1/20-22。〈談舞蹈藝術〉“Tan wudao yishu” [Investigating Dance Art]，〈聯合報〉 *Lianhe bao* [*United Daily News*]，第六版[Page 6]。

——。1954b/12/19-20。〈舞蹈藝術的綜合性〉“Wudao yishu de zonghexing” [Dance as a Total Art]。〈聯合報〉 *Lianhe bao* [*United Daily News*]，第六版[Page 6]。

——。1959。〈我對民族舞蹈的看法做法與想法〉“Wo dui minzu wudao de kanfa zuofa yu xiangfa” [My view, thought and practice on Chinese Folk Dance]。〈民族舞蹈〉 *Minzu wudao* [*Chinese Folk Dance*] 3-4:19。

盧健英(Lu, Jian-ying)。1995。〈舞過半世紀，讓身體述說歷史〉“Wu guo ban shiji, rang shenti shushuo lishi” [Fifty Years of Dancing, History Written by Body]，〈表演藝術〉 *Biaoyan yishu* [*Performing Art*] 33: 7-21。

蕭渥廷主編(Hsiao, Wo-ting)。1998。《臺灣舞蹈的先知：蔡瑞月口述歷史》 *Taiwan wudao de xianzhi: Tsai Jui-yueh koushu lishi* [*The Prophet of Dance in Taiwan: Oral History of Tsai Jui-yueh*]。臺北(Taipei)：文建會(Council for Cultural Affairs)。

蕭靜文舞團編(Hsiao Jingwen Dance Company)。2005。《阿，她是何等美麗！——蔡瑞月紀念專輯》 *A! Ta shi bedeng meili!—Tsai Jui-yueh jinian zhuanji* [*Look! How Beautiful She is—Tsai Jui-yueh Memorial Album*]。臺北(Taipei)：財團法人蔡瑞月文化基金會(Tsai Jui-yueh Dance Foundation)。

藍天(Lan Tian)。1958。〈從舞蹈研究所說起——對現階段民族舞蹈的檢討之一〉“Cong wudao yanjiusuo shuoqi, dui xianjieduan minzu wudao de jiantao zhi yi” [Review on Min-zu Dance Nowadays, Starting from Dance Studio]，〈民族舞蹈〉 *Minzu wudao* [*Chinese Folk Dance*] 2: 7-8。

魏子雲(Wei, Zi-yun)。1955a/5/18。〈舞蹈藝術，民族舞蹈競賽觀後：足尖舞鞋可以創造民族舞蹈嗎（二）〉“Wudao yishu, minzu wudao jingsai guanhou: zujian wuxie keyi chuangzao minzu wudao ma (2)” [The Art of Dance, Review on Min-zu Dance Competition: Can Point Shoes Create Min-zu Dance (2)]，〈聯合報〉*Lianhe bao* [*United Daily News*]，第六版[Page 6]。

——。1955b/5/19，〈舞蹈藝術，民族舞蹈競賽觀後（三）〉“Wudao yishu, minzu wudao jingsai guanhou (3)” [The Art of Dance, Review on Min-zu Dance Competition (3)]，聯合報*Lianhe bao* [*United Daily News*]，第六版[Page 6]。

嚴子三(Yan, Zi-san)。2001。《台中市舞蹈拓荒者的足跡：王萬龍、辜雅琴》*Taizhong shi wudao tuohuangzhe de zuji: Wang Wan-long, Gu, Ya-cen* [*Footprints of Dance Pioneers in Taichung: Wang, Wan-long, Gu, Ya-chen*]。臺中市(Taichung)：中市府(Taichung City Government)。

顧獻樑(Gu, Xian-liang)。1977。〈一甲子舞蹈回憶線索：從大陸經海外到臺灣〉“Yi jiazi wudao huiyi xiansuo: cong dalu jing haiwai dao taiwan” [Brief Retrospection of Sixty-Year Dance: From Mainland China to Taiwan]，〈雄獅美術〉*Xionshi meishu* [*Lion Art*] 79: 63。

二、英文書目

Chen, Ya-Ping. 2003. *Dance History and Cultural Politics: A Study of Contemporary Dance in Taiwan, 1930s-1997*. Ph.D. Dissertation, Department of Performance Studies. New York University.

Gramsci, Antonio. 1971. *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci.*, edited and translated by Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith. New York: International Publisher.

Halnon, Karen Bettez. 2002. “Poor Chic: The Rational Consumption of Poverty,” in *Current Sociology* 50: 501-516.

Lears, T. J. Jackson. 1985. “The Concept of Cultural Hegemony: Problems and Possibilities,” in *the American Historical Review* 90(3): 567-593.

Wolff, Janet. 1992(1981). *The Social Production of Art*. London: Macmillan Press.

三、影音與節目單

李英秀計畫主持(Li, Ying-Xiu principal investigator)。2004。《五分鐘認識一位

舞蹈家——林香芸》*Wu fen zhong ren shi yi wei wu dao jia—Lin, Hsiang-Yun* [*Knowing A Dance Artist in Five Minutes—Lin, Hsiang-Yun*]。傳統舞蹈辭典影像數位化 (Traditional Dance Image Digitization)。國立傳統藝術中心(National Center for Traditional Arts)。http://mymedia.yam.com/m/2362848。(accessed 2013/12/26)

宗由(Tsung, Yu)。1958。《苦女尋親記》*Ku nu xun qin ji* [*Wandering*]。

唐紹華(Tang, Shaohua)。1956。《馬車夫之戀》*Remote Love*。

陳麗貴(Chen, Li-kui)。2004。《暗暝e月光：臺灣舞蹈先驅蔡瑞月》*Tsai Ruei-Yue: the Dance Pioneer in Taiwan*。

潘壘(Pan, Lei)。1959。《金色年代》*Golden Age*。

蔡瑞月舞蹈公演節目單(Program of Tsai Jui-Yueh Dance Performance)。1953/3/7-9。演出於省立台北第一女子中學大禮堂(Presented at Auditorium of Taipei First Girl's High School)。

四、訪談

作者訪談陳克寧於臺中住處 (Interview with Chen, Ke-Ning in Taichung)。(2010/5/9)