舞蹈身體、論述與能動性：
民族舞蹈熱潮在臺灣 (1950s-1960s)

張思菁 著

五南出版股份有限公司

舞蹈身體、論述與能動性：
民族舞蹈熱潮在臺灣 (1950s-1960s)

張思菁 著

五南出版股份有限公司

自　序

從未想過會一頭栽進臺灣舞蹈歷史研究中，既開啟我的學術生涯，卻也彷彿永無止盡。無意間開始探索臺灣「民族舞蹈」的動力，應來自於自身舞蹈經歷中的困惑不解。自小在媽媽開的舞蹈社中成長，參與民族舞蹈比賽與演出是生活的重要部份。直到進入舞蹈專業科班體系，卻深深感受到周遭環境對民族舞蹈比賽的鄙視觀點，掙扎跟上同儕追尋現代舞的腳步，小心隱藏起曾跳著舊時代版本民族舞蹈的那個我，試圖切斷與民族舞蹈的聯結。直到離開舞蹈體系漂泊數年重回舞蹈領域研究時，浮上心頭的大哉問便是：「民族舞蹈在臺灣」發生了什麼事？

本論文主體為 104 與 105 學年度科技部研究計畫《被遺忘的舞蹈動能：民族舞蹈比賽的身體經驗與文化記憶》之研究成果，藉由搜集早期民族舞蹈報紙與期刊資料和新近整理公開的新聞影像，讓本研究在推測想像將近 60 年前的民族舞蹈身體時，更能貼近於當時的可能樣貌。因不易切割濃縮為短篇期刊論文發表，最終選擇以專論形式呈現，以利讀者理解同一事件不同理論切入面向的交互關係。本論文運用史料做為佐證的論述證據，因此採用人文藝術學門的芝加哥 (Chicago Manual of Style) 的註解與書目 (N-B) 學術寫作格式。

本論文累積研究者過去十多年環繞在此議題上的各式探問。首先，本論文理論切入面向延伸自 2011 年完成但未出版的英文博士學位論文。將原先針對當代舞蹈創作所推論出的舞蹈身體、鄉愁懷舊與文化記憶之理論貢獻，進一步轉化做為分析「民族舞蹈」黃金年代之探討。在美攻讀博士期間便企圖尋求「傳統」與「創新」的批判性論述，適逢文化研究領域重新思考「傳統」之在地抵抗可能性，以及舞蹈研究領域開展對「民族」舞蹈分類權力之反思，讓「鄉愁」身體之論述潛

能成為本論文之提問。同時，雖然研究者長期以來對民族舞蹈研究之反思，主要來自於不滿意自己 2006 年未出版碩士論文中所採取的國族意識形態批判理論面向，但當時所蒐集整理的民族舞蹈國際交流活動之種種紀錄，也讓本論文思索當時全球冷戰情勢下展演需求和女性舞蹈家全球流動能動性之關聯。本論文也開啟過往研究鮮少注意的民族舞蹈與大眾媒體面向之探討，延續已發表 1950 年代引發學舞熱潮的芭蕾電影《紅菱豔》之文章，進一步關注 1960-1970 年代中富含舞蹈場景或臺灣舞蹈家參與的電影，以及當時剛開播的臺視電視影像中的舞蹈畫面。本文也匯集過往多篇相關而未出版的研討會口頭發表論文之議題。如〈展演女英雄：生命政治、性別與含混性的身體〉（2010 年 SDHS 研討會發表），以及〈愛恨交織的再現：臺灣原住民舞蹈的文化挪用與遷移〉（2016 年 SDHS 研討會發表）等，將他們統整在此專書論文的整體脈絡中，呈現此事件不同面向交織之複雜性。

追尋這個大研究探問，彷彿接續起我與媽媽以及與民族舞蹈社群之連結。從一些正式或非正式的談話中，我聽到最好掛起「慶祝領袖」的紅布條以利於展演的時空限制，卻也是當時舞蹈家的彈性回應手段；也聽聞當時社會觀感聽到女性去「學跳舞」會被誤會鄙視，但聽到是跳「學校的舞」就改觀而大力讚賞；聽到除了社會大眾的吹捧與尊敬之外，那更是父母支持且學生爭相學習舞蹈的美好年代；也聽到在那個政治緊縮但經濟開始發展的年代，能學習、表演並想像著自由的舞蹈，是當時女性能努力追求並晉升舞蹈家與舞蹈教師階層的夢想職業。因此，「民族舞蹈熱潮」這個命名就此浮現，也成為這本著作的書名。

選擇「民族舞蹈熱潮」為研究主題，其實相當吃力不討好。因我身處於同情同理母親生長歷史脈絡的圈內人女兒位置，所以無法單純採用文化研究學者決然身處於外的犀利批評力度，彰顯理論思索的高度貢獻；而因我來自學術社群的研究者位置，本文論述也可能無法讓歸屬於當時民族舞蹈社群的舞蹈家們，感到全

然被支持。然而，或許正因為我身處於交界邊緣位置，正如同臺灣身處於地緣政治交界邊緣位置，也正如同「臺灣版本民族舞蹈」被置於不夠權威也不能創意的邊緣位置，所以在需隨著局勢脈絡而游移變動的場域中，行動者更需要在不同論述權力中進行具彈性且創意的互動協商。我認為這是當年女性民族舞蹈身體的實踐策略，也是本書論述推展的寫作策略，即使不盡完美但已傾盡全力。

本論文之研究與寫作能夠完成，首先要感謝眾多舞蹈界前輩們的耕耘努力與引領，特別是王廣生、黃麗薰與張小燕等前輩老師慷慨給予寶貴時間接受訪談回首往事；也要感謝學術界前輩們所開創並累積的臺灣舞蹈研究能量，並在計畫審查意見與對談中提供後輩建議與指導。另外，在繁忙緊湊的大量教學與行政服務中同時進行研究寫作，要感謝我任職單位的國立臺灣體育運動大學運動教育學院許光麃院長、舞蹈學系潘莉君學務長與詹佳惠主任及舞蹈系各位前輩同事們，能體諒我的緩慢研究產出並持續給予支持鼓勵。同時，感謝科技部二年研究計畫經費支持，以及江宜樺、陳瑋婷與董彥伶三位兼任研究助理，協助蒐集整理大量歷史資料；也感謝本書協助校對的鄭宜芳以及五南出版社主編陳姿穎，細心溝通執行讓本論文能夠順利出版。最後，要感謝我的人生伴侶翁健三能體諒我經常漫不經心與忙碌失蹤；也要感謝給予極大空間讓我自由選擇生涯路徑的父親張秋銘。最重要的，這本論文特別要獻給我的母親林克美，從那個年代到這個年代的妳，都讓我看到女性得以獨立實踐自己舞蹈夢想之能動性。而這個在生命實踐中、歷史洪流中與學術探究中的「看見」，無價。

張思菁

2018 年 12 月於臺中

目　錄

第一章　緒論…… 1

第一節　研究背景與動機…… 1

第二節　論述場域：全球鄉愁、國族傳統與女性能動性…… 7

第三節　問題意識與研究提問…… 17

第四節　研究方法與章節分配…… 19

第二章　他鄉與故鄉：變動中的民族舞蹈論述與建構…… 24

緒論　舞動全球國族鄉愁與藝術專業性…… 24

第一節　復興建構之初：做為「寄意」載體的民族舞蹈…… 28

第二節　變動中的民族舞蹈面貌與論述…… 43

第三節　民族舞蹈在歷史傳承與當代創新之間的爭論…… 62

第四節　結語…… 80

第三章　寄意邊疆：民族舞蹈與世界舞蹈熱潮…… 83

緒論　全球化與國族展演中的「人類學之眼」…… 83

第一節　在臺灣邊疆「地圖化」中原邊疆之寄意…… 89

第二節　愛恨交織的在地「邊疆」:「山地」歌舞的觀光挪用…… 103

第三節　僵化身體的外溢空間：在「異族」和「世界」中讓舞動自由…… 116

第四節　結語…… 135

第四章　眾身起舞：集體實踐與大眾參與的民族舞蹈…… 137

緒論　從國族一體到舞影傳播：集體的與大眾的舞動身體…… 137

第一節　1950 年代以前眾身起舞的身體經驗…… 140
第二節　國族召喚下的集體政治身體與挪用…….. 149
第三節　外溢的可能：眾身起舞的民族舞蹈熱潮…….. 165
第四節　結語…….. 180
第五章　回首民族舞蹈熱潮…….. 184
參考書目…….. 193

第一章　緒論

第一節 研究背景與動機

本論文關注 1950-1960 年代因民族舞蹈在臺灣大力推行，掀起大量民族舞蹈的競賽、展演、教學與論述所形成的「民族舞蹈熱潮」。[1]文中所使用的「民族舞蹈」一詞，是中華民國在臺灣之時空脈絡下的舞蹈類別產物，其實際內容與邊界都在各種論述中不斷更動改變與重新定義。本研究認為其意涵貼近於但不完全等同於，中華民國概念下之「國族的 (national)」、中華民國疆界境內所有族群之「民族的 (ethnic)」、國共戰爭與冷戰架構下的「愛國的 (patriotic)」以及在全球概念下的「中國的 (Chinese)」與「華族的 (Hua)」等範疇。[2]民族舞蹈之發展，從 1952 年宣告與 1953 年由民族舞蹈推行委員會舉行民族舞蹈欣賞會，1954 年開始舉行一年一度的全國性民族舞蹈競賽，此時期著重呼應當時政治情勢的「反共復國」、「戰鬥文藝」與「文化復興」等題材與主題；到 1970 年將原先以舞蹈的「功能性」為區分的四種類別，改為中國古典舞、中國民俗舞、中國現代舞、中國聯歡舞以及兒童唱遊等五類，依照舞蹈發展的時空進行分類。追溯民族舞蹈之推行、民族舞蹈競賽歷年來

---

[1] 本研究使用「舞蹈熱潮 (Dance Boom)」之名稱，來自歐美學界用以稱呼大量人數參與舞蹈之熱潮，如美國在 20 世紀初期大量歐洲移民美國都會區時，土風舞蹈被建構為中產階級女性大量實踐的健康藝術與娛樂活動。資料參見: Linda J. Tomko, *Dancing Class : Gender, Ethnicity, and Social Divides in American Dance, 1890-1920* (Bloomington: Indiana University Press, 1999).

[2] 舞蹈研究者陳雅萍曾在文章中解析「民族舞蹈」與當時政治情境之關聯，請參見：Ya-ping Chen, "Dancing Chinese Nationalism and Anti-Communism: Minzu Wudao Movement in 1950s Taiwan," in *Dance, Human Rights, and Social Justice : Dignity in Motion*, ed. Naomi M. Jackson and Toni Samantha Phim (Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2008). 34-50. Ya-Ping Chen, "Putting Minzu into Perspective: Dance and Its Relation to the Concept of 'Nation'," *Choreographic Practices* 7, no. 2 (2016). 219-228.

之大眾影響力、參與觀賞人數，以及其與戰後臺灣舞蹈社群發展之緊密關聯，可說是橫越半世紀臺灣舞蹈發展的最佳見證。

然而，憶及早期臺灣推動民族舞蹈此一重要事件，在當代臺灣舞蹈研究相關歷史書寫中被論及多次，但深入著墨細節與內涵者不多。與當時民族舞蹈發展之相關論述，呈現兩種截然不同或幾乎可說是對立之觀點：一種為少數親身經歷主導民族舞蹈推行的書寫者，肯定其與國家政治脈動呼應之時代意義與光榮，如李天民的《臺灣舞蹈史》[3]；另一種則為新世代舞蹈研究者從當時政治社會情勢觀點切入，認為民族舞蹈受到政治箝制並服膺於國家權力，如《舞蹈欣賞》中〈臺灣舞蹈史〉章節認為民族舞蹈比賽為「操控臺灣舞蹈生態的最大機制」。[4]或將當時民族舞蹈定位為「戰後臺灣人身體的再中國化」，是在當時時空脈絡中所「被創造的傳統(invented tradition)」。[5]研究者本身 2006 年的碩士論文，[6]亦認定民族舞蹈受到國族主義影響，只從文化霸權機制與國族意識形態等文化批評理論著手，探討當時出國文化交流與展演活動如何服膺於國家權力與文化宣傳，進行演出內容與國族符碼建構之分析與批判，而未能思索舞蹈身體之實踐論述能力。

隨著時空背景轉換，政治上的轉型正義啟動，針對過去白色恐怖、獨裁政治之檢討與批判，也成為當代學術研究之主要切入面向。臺灣舞蹈研究自 1995 年辦理

---

[3] 資料參見：李天民，《臺灣舞蹈史》（臺北市 ： 大卷文化，2005）。

[4] 參見：盧健英，〈臺灣舞蹈史〉，收入平珩編，《舞蹈欣賞》（臺北市：三民，1995），頁 184-219。

[5] 參見：陳雅萍，《主體的叩問：現代性・歷史・台灣當代舞蹈》（臺北市：臺北藝術大學，2012）。頁 33-34。關於「被創造的傳統」，請參見 Eric Hobsbawm, “The Invention of Tradition,” in *The Invention of Tradition*, ed. Eric Hobsbawm and Terence Ranger (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1983).

[6] 張思菁，〈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〉，（國立臺灣藝術大學表演藝術研究所碩士論文，2006）。

臺灣舞蹈史研討會，針對幾個臺灣早期重要舞蹈家如蔡瑞月、李淑芬、李彩娥等人進行初步研究與論文[7]發表後，後續著作集中於幾位重要前輩舞蹈家的個別口述歷史與傳記。[8]從現有相關文獻觀之，多數研究多以被視為「臺灣第一代舞蹈家」[9]的單一個人為研究對象，探討其個人舞蹈創作發展與當時社會情境脈絡之交互關係，且多著重於強調舞蹈家們在現代舞或創作舞類別的貢獻與啟發[10]。此種立論觀點呼應傳統舞蹈研究領域，認為現代舞較具備打破成規與批判現狀之可能性，且能展現舞蹈家個人「能動性 (agency)」此一學術主流觀點。現有研究較少深入探究占據當時舞蹈家最大多數時間與精力的「民族舞蹈」，以及其所可能具備的論述潛力[11]。

---

[7] 行政院文化建設委員會，《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》（臺北市：行政院文化建設委員會，1995）。

[8] 如蔡瑞月、蕭渥廷，《臺灣舞蹈的先知 ： 蔡瑞月口述歷史》（臺北市：行政院文化建設委員會，1998）。伍湘芝，《李天民 ： 舞蹈荒原的墾拓者》（臺北市：行政院文化建設委員會，2004）。江映碧，《高棪 ： 舞動春風一甲子》（臺北市：行政院文化建設委員會，2004）。趙綺芳，《李彩娥 ： 永遠的寶島明珠》（臺北市：行政院文化建設委員會，2004）。林郁晶，《林香芸 ： 妙舞璀璨自飛揚》（臺北市：行政院文化建設委員會，2004）。

[9] 目前被廣泛閱讀的上述盧健英的〈臺灣舞蹈史〉篇章中，定義為非二戰後大陸來臺發展的舞蹈家，而是原本在臺灣成長的「臺灣第一代舞蹈家」或「四旦一生」之定義已被質疑討論。如「四旦一生」中列名的林明德、蔡瑞月、李彩蛾、林香芸、李淑芬，則忽略了在中部相當活躍但較少文獻資料的張雅玲與辜雅琴，也缺乏早期男性舞蹈家如許清浩，同一時期亦有其他較為重要活躍的舞蹈家未被包括在內。

[10] 如目前針對蔡瑞月與李彩娥的相關論述中，皆多以他們早期被認為是「創作舞」的範疇舞作，作為研究對象。如趙綺芳，〈全球現代性、國家主義與「新舞踊」：以 1945 年以前日本現代舞的發展為例之分析〉，《藝術評論》18 期（2008），頁 27-55；陳雅萍，〈解放與規訓－殖民現代性、認同政治、台灣早期現代舞中的女性身體〉，《戲劇學刊》14 期（2011），頁 7-40。徐瑋瑩，〈當現代舞蹈藝術遇見臺灣本土文化：以蔡瑞月舞蹈為例的藝術社會學觀察〉，《通識教育與跨域研究》12 卷 （2012），頁 23-42。

[11] 在研究者撰寫完成此書期間，有徐瑋瑩、石志如等人發表相關時期與主題之研究，雖多從文化霸權與國族主義的面向切入，但也提供重新思索民族舞蹈不同觀點，可見這個時代的豐富面貌已開始被舞蹈研究者所注意。參見：石志如，〈教育意識形態與跨文化舞蹈教材研究—《民族

或許就像盧健英所說的，往前回顧，對於這段歷史總有難以釐清之情緒，[12]而造成當代舞蹈研究者較少對此一議題深入探討。

近年有數篇著作試圖從不同研究面向解析早期臺灣舞蹈歷史，企圖找尋另類切入觀點。例如，趙玉玲從舞蹈社會學觀點切入分析當代蔡瑞月相關論述之建構過程，指出當代詮釋試圖彰顯其現代舞貢獻卻忽略早期在芭蕾與民族舞蹈上較為人所讚譽之情形。[13]趙玉玲更進一步從宏觀與微觀面向以其轉化發展出的「舞蹈整體分析法」探討四位臺灣舞蹈先驅的七首舞作中的「文化文本」與「霸權文本」，從中發現舞作中順服當時文化霸權主流或與之協商的舞蹈符碼與論述。[14]除此以外，其餘多數當代研究在論及當時政府竭力發展而成為演出創作大宗的民族舞蹈與民族舞蹈比賽部分，多僅從為政治服務之面向切入，即使曾簡略提及民族舞蹈比賽提升舞蹈在學校與社會的能見度，但在批判民族舞蹈競賽成為官方「反共文藝」與「中國化」臺灣人身體政治意圖之論述觀點中，即定論民族舞蹈比賽的歷史定位「功與過已大致塵埃落定」。[15]

然而，由於研究者本身成長於民族舞蹈社群的光榮餘蔭中，親身感受到在追溯臺灣早期民族舞蹈發展時，不同學術觀點與不同立場情感所產生的矛盾與落差。讓研究者在後續的學術訓練中持續尋求不同文化批判觀點之探討，並深深思索在當

舞蹈》月刊論述分析(1958-1961)〉，（國立臺灣藝術大學表演藝術學院表演藝術博士班博士論文，2018）。徐瑋瑩，〈「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〉，《文化研究》26 期（2018）。頁 9-58。

[12] 盧健英，〈臺灣舞蹈史〉。頁 194。

[13] 趙玉玲，《舞蹈社會學之理論與運用》（臺北市：五南圖書出版股份有限公司，2008。）

[14] 趙玉玲，《文本、分析與詮釋－舞蹈研究芻議》（臺北市：五南圖書出版股份有限公司，2015。）

[15] 陳雅萍，〈身體的歷史－表演性舞蹈〉，收入陳芳明、林惺嶽編，《中華民國發展史－文學與藝術》（臺北：國立政治大學、聯經出版社，2011），頁 315。

時民族舞蹈推行相關論述與實踐中，在國族主義之大敘事與微觀角度之個人能動性之間，應有並存之可能性與更多元的詮釋角度。因此，研究者無法完全認同民族舞蹈這個歷史事件，可用單一觀點即定調功過的歷史評價。研究者認為，多數當代舞蹈研究者受其成長背景之影響與時代情境脈絡之落差，因而對當時的民族舞蹈推行僅僅採取由宏觀結構的「解構國族」與「以今鑑古」的立論觀點與切入角度，卻鮮少從參與者面向切入此事件並進行討論。

思及 1950-1960 年代民族舞蹈在臺灣推行與展演實踐的普及情況，當時觸及民眾之廣泛程度可稱為「民族舞蹈熱潮」。雖然仍有對舞蹈這個涉及身體展現的藝術活動相當疑慮的社會保守觀念，但由國家主導、學校推動和社會推行的民族舞蹈展演與比賽，讓舞蹈成為當時的家長願意讓子女學習發展的藝術才能，舞蹈教師也成為當時女性能維持或晉升中上社會階級的專業發展。研究者在過去研究訪談目前 60 歲以上這一輩舞蹈圈師長的過程中，經常能聽到她們提及在當時能夠學舞、跳舞，無論是在舞蹈社或學校，都是一件相當時髦且需要爭取捍衛的才藝與專長。並述說著在學習舞蹈的過程中如何享受身體的展現與喜悅，更支持了這些師長立志走向舞蹈專業的決定。同時，在大學舞蹈專業科系尚未完全建立時，民族舞蹈比賽中的獲獎，成為當時評定其舞蹈專才能力之重要依據，是非常榮耀且重要的全國性肯定與評價。

民族舞蹈熱潮之影響廣泛，也讓民族舞蹈的舞蹈身體慣性在學習、複演與傳播中累積，成為臺灣重要的世代身體記憶與文化記憶之一。猶記得在 2015 年 12 月文化大學研討會上，江映碧在發表關於其舞蹈生涯導師高棪的文章時，說到激動處情不自禁的比劃出《宮燈舞》的動作，以強調高棪教授舞蹈時的細緻質地樣貌。她的身體，成為其記憶的處所，雖為個人詮釋面向，但當她與曾經或未曾親睹高棪教學實況的在場人士分享時，便形成社群記與文化記憶之一部份。而在 2017 年 12 月

的舞蹈研究學會研討會中，張中煖也在退休感言之中，踩著民族舞蹈的步伐翩翩起舞，做為舞蹈專業生涯的起始與告別。舞蹈，做為身體浸淫刻劃而熟悉到幾乎能反射性展現的技藝，即使在那個身體必須承載的年代，被寄寓多重（個人鄉愁、國仇家恨、集體戰鬥、國族預言）涵義，而在個人的、集體的、社會的、文化的各個層面，仍是身體揮之不去的記憶，直到今日仍能被憶起而重演。

本研究試圖思考，即便是被想像創造而必須套上國族反共外衣的「民族舞蹈」，也應同當時的芭蕾與創作舞一般，是當時舞蹈家建構社會能動性與專業自主性的重要場域，更是在身體演練、排練展演過程中獲得力量的依憑。此事件之記載述說的研究價值，不應在批判國族主義之學術潮流下，被掩蓋而噤聲不語，因此，本研究針對 1950-1960 年代的「民族舞蹈熱潮」，探討民族舞蹈推行與民族舞蹈競賽的多種論述交會激盪以及發展脈絡與影響，以瞭解在全球鄉愁與國族代表需求下發展的「民族舞蹈在臺灣」，如何在家國族群、邊疆世界與集體大眾等不同論述之間彈性的呼應、協商或抵抗，而能逐漸建立起臺灣專業舞蹈社群之根基並成為後續舞蹈發展之支持。

第二節　論述場域：全球鄉愁、國族傳統與女性能動性

一、民族舞蹈為全球化下鄉愁產物

鄉愁並非只是個人的焦慮產物，而是在現代進步狀態中一個集體的追尋過往記憶。因而「鄉愁 (Nostalgia)」這個詞意的歷史背景隱含著負面觀點，特別是當多數人以主張現代化與理性化的美好理想，去看待並輕視某些人對於家的想念與對於過去的想望。斯維特蘭娜・博伊姆 (Svetlana Boym) 說明，鄉愁是一種對於不同時間的追尋，也就是說鄉愁希望返回的不僅僅是那個家，而是想返回到過去的那個美好時光。[16]如同博伊姆論述「鄉愁是一個對於已不再存在或未曾存在過的家的想望」，[17]鄉愁是一個無止盡追尋的旅程，而返家這個想望永遠無法止息。特別是「回復式的鄉愁 (restorative nostalgia)」，因企圖去「再建構失去的家」並「重建過去的那個片刻」，因此這種鄉愁通常涉及國族主義主導權力而成為對集體過去歷史的再建構。[18]

但鄉愁也可能被用來作為政治性的抵抗與表達。正如同歷史學家金柏莉・史密斯 (Kimberly K. Smith) 所批評的，進步主義使用「鄉愁」去詆毀邊緣弱勢族群之抵抗為抗拒進步，將這些真實存在的想望視為「只不過是鄉愁」。[19]她主張需重新檢視並評價人們對於不同時間與地點的這種想望。類似的實踐與理解，也可在華人文化中看見。懷鄉書寫一直是中國古典文學中重要的傳統主題，文人常藉由詩詞中

---

[16] Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia* (New York: Basic Books, 2001).

[17] Boym, *The Future of Nostalgia*. xiii

[18] Boym, *The Future of Nostalgia*. 41-42.

[19] Kimberly K. Smith, "Mere Nostalgia: Notes on a Progressive Paratheory," *Rhetpublaffa Rhetoric and Public Affairs* 3, no. 4 (2000). 505-527.

的隱喻去表達對政治的批評，至今仍可在一些中文創作書寫中見到。[20]

在地懷舊與鄉愁是全球化的產物之一。特別當人們面臨全球景況快速變遷與衝突的不穩定，更會產生緬懷穩定美好過去的想望。更重要的是，對於過去的想像與懷念，也是個體在快速變化流動的全球化景況下，用以建構自身主體位置的社會實踐。與其他對全球文化景觀抱持負面看法的學者不同，阿君・阿帕度萊 (Arjun Appadurai) 認可此種文化景觀的可能生產力，並論述「想像就是一個社會實踐」且想像「自身就是一個社會事實」。[21]雖然阿帕度萊是將鄉愁歸類為無用的「幻想」以跟他認為具有生產力的「想像 (imagination)」區分，但研究者認為某些鄉愁仍可成為一種具創造力的想像，特別是從個人自身的記憶與歷史位置所產出的，有所依憑的鄉愁。換句話說，研究者認為緬懷個人未曾生活其中的歷史性過去的這個鄉愁，也是一種文化想像的建構，是個人去構築彷若身在家鄉也身在世界之歸屬感的社會實踐。正如學者博伊姆論述的「反思性的鄉愁 (reflective nostalgia) 」，秉持較彈性的態度去認可記憶的各種片段性，容納對於過去的多種詮釋與各種觀點，以做為一個抵抗現代性的可能空間。[22]將舞蹈身體能動性與重要價值，放置在全球化世界舞蹈展演的脈絡中，可知民族舞蹈也算是鄉愁的一種表達形式與轉化歷程，也可能是與當下權力及論述協商的策略與空間。

然而，非歐美中心的亞洲國家，在追尋西方現代性之時所同時引發的懷舊鄉愁，則又較西方的鄉愁更為複雜。因為此種懷舊鄉愁與實踐，第一個原因與西方類似，

---

[20] 相關論述請見 David Der-wei Wang, “Imaginary Nostalgia : Shen Congwen, Song Zelai, Mo Yan, and Li Yongping,” in *From May Fourth to June Fourth*, ed. David Der-wei Wang Ellen Widmer (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993).

[21] Arjun Appadurai, *Modernity at Large : Cultural Dimensions of Globalization*, Public Worlds (Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press, 1996). 31.

[22] Boym, *The Future of Nostalgia*. 348.

是對自身文化認同的焦慮所引起，感受到即將「西化」或被「同質化」而喪失了歷史文化之傳承與定位。如同邁克・費瑟斯通 (Mike Featherstone) 指出西方主導的現代化歷程並未產生西化一致的世界，反而刺激不同的在地行動以追尋「另類現代性」。[23]即使現代化的過程與全球化將各地點的資源「去地域化」，人員、經濟、貨物不斷地跨越疆界快速流動，對於在地文化傳統資源保護的想望與做法從未消失，反而隨著全球化的程度更加劇烈。

然而，當代鄉愁實踐之另一個重要原因，則是為了能參與建構全球文化景觀，而提供復古懷舊做為足以展現的文化產品。亞洲國家對於西方現代性的線性進程產生焦慮，在「抵殖民」之後常感到自己為落後的國族，而企圖要建構過往的優異古文明傳統藝術，以在全球舞臺展現並獲得認可與讚賞，建立民族自信心。因此，懷舊復古風潮是全球化想像的產物，用以建構出多彩多姿的全球化景象。正如同阿帕度萊指出「後現代的鄉愁」並非簡單地回家，而是一個在全球化想像中建構的「文化景觀的共時性倉儲」。[24]他認為當代的鄉愁是由後現代情境中的斷裂所產生，且被傳播為一個足以登臺的文化景觀，用以形成一種想像的全球性。

經由集合展演各國族文化傳統與民族舞蹈，以構築「世界」這個概念的全球文化景觀之概念，也在近年的舞蹈研究中被廣泛討論。特別是不假思索地界定歐美舞蹈傳統如芭蕾與現代舞為普遍「常態標準 (norm)」與當代進程，而將其他非歐美的舞蹈歸類為「傳統」「民族」舞蹈的分類概念，引發許多反思與批評。首先，以人類學轉向後反身性自省觀點切入，主張沒有一種舞蹈不是「民族的 (ethnic)」而

---

[23] Mike Featherstone, "Localism, Globalism, and Cultural Identity," in *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*, ed. Rob Wilson; Wimal Dissanayake (Durham: Duke University Press., 1996). 47.

[24] Appadurai, *Modernity at Large : Cultural Dimensions of Globalization*. 30-31.

提議芭蕾也應被歸類在內，瓊安・基里諾霍姆庫 (Joann W. Kealiinohomoku) 從批評舞蹈人類學與世界舞蹈史中，對於白人舞蹈與非白人舞蹈的分類與排序方式，彰顯以「民族的」名稱去區別我族與異族並以進化論觀點進行排序，而掀起後續舞蹈研究之討論與反思。[25]近年出版的《世界化舞蹈 (Worlding Dance)》一書，也從種族、性別、後殖民與權力關係等面向，剖析「世界舞蹈」概念中的分類、範疇、內容與論述權力之不平等關係。[26]

正如同舞蹈學者安東尼・夏伊 (Anthony Shay) 提出「民族認同舞蹈(Ethno-Identity dance)」[27]這個概念，以此界定出為了某些因素而以再現或自我再現文化認同為目的之舞蹈，因他認為過往以民族誌學或人類學方法已經無法涵蓋解釋目前大量被改編與在舞蹈教室傳承教學，以便在舞臺上展演的表演性「傳統」或「民族」舞蹈，特別是在全球化的文化展演情境脈絡中。同樣地，本研究探討之早期民族舞蹈在臺灣，已經是舞臺化與全球展演的民族舞蹈，因此，不僅止於關注其內部國族政治之推動需求，也必須在全球化的「世界舞蹈」文化景觀的脈絡中被分析與討論。

二、帝國邊緣裂隙求生：文化中國與華族論述

「中國性 (Chineseness)」是在建立現代中國這個現代國家的過程中所建構的，這個建構試圖同質化被包含在「中國」疆界與概念下的各種族群文化與實踐，實際

---

[25] Joann Kealiinohomoku, "An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance," *Impulse* (1970).此篇文章在臺灣有中文翻譯，瓊安・基里諾霍姆庫 (Joann Kealiinohomoku) 著；盧玉珍譯，〈一位人類學者眼中的芭蕾是一種民族舞蹈的形式〉，《美育》（194 期，2013）。

[26] Susan Leigh Foster, ed. *Worlding Dance*, Studies in International Performance (Houndmills, Basingstoke, Hampshire England ; New York: Palgrave Macmillan, 2009).

[27] Anthony Shay, *Ethno Identity Dance for Sex, Fun and Profit : Staging Popular Dances around the World* (Palgrave Macmilian UK, 2016). 6-8.

上則為漢族主義中心的霸權。關於中國與中國性之討論，已有相當多的學術著作，[28]本研究因篇幅與理論取向不在此贅述。而「文化中國」這個概念，更企圖包含所有不在中國疆界以內的華人移民族群，藉由祖先血統與文化傳承的來源都指向中國做為根源母國，以牽繫各國華人族群的文化認同。「華僑」這一名詞的概念與使用，便是企圖維繫對「文化母國」之認同大於「僑居」地之認同。因此，「文化中國」這個由華裔族群提出類似文化國族主義的概念，容易將文化與它所在的地點分開來，也很容易成為仰賴「想像的身體認同」，[29]人們依然覺得被錯置，而延緩或阻止其再次安頓的行為與心理。更特殊的情況是，1949 年前後國民政府遷徙與移居到臺灣，不僅僅只是維繫對「文化中國」之認同，更因政治因素而試圖讓臺灣再現「文化中國」。國民政府在臺灣運用此種文化國族主義進行「集體性錯誤再現」，而造成臺灣居民一種「虛擬現實之感」。[30]來自於中國大陸戰後移民的懷鄉鄉愁，讓在臺灣的中國性之建構被凍結在他們離開中國大陸之前的時間與空間上，因而顯得虛幻且不真實。況且，冷戰期間經由教育與大眾媒介不斷傳送這些象徵性再

---

[28] 中國與中國性之建構相關批判，有相當多的探討，可參見:

A. Chun, “From Nationalism to Nationalizing: Cultural Imagination and State Formation in Postwar Taiwan,” *The Australian Journal of Chinese Affairs*, no. 31 (1994); Rey Chow, “Introduction : On Chineseness as a Theoretical Problem,” in *Modern Chinese Literary and Cultural Studies in the Age of Theory : Reimagining a Field*, ed. Rey Chow (Durham, NC: Duke University Press, 2000); S. Shen and Y.S.C. Sechin, “Turning Slaves into Citizens: Discourses on Guomin and the Construction of Chinese National Identity in the Late Qing Period,” *The Dignity of Nations: Equality, Competition, and Honour in East Asian Nationalism,* edited by Sechin Y.S. Chien and John Fitzgerald. (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2006).

[29] Arif Dirlik and Roxann Prazniak, “Introduction: Cultural Identity and the Politics of Place,” in *Places and Politics in an Age of Globalization*, ed. Arif Dirlik and Roxann Prazniak (Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2001). 7.

[30] Allen Chun, “Ethnic Identity in the Politics of the Unreal,” *Taiwan in Comparative Perspective* 1 (2007). 78.

現，讓來自中國的老靈魂之幻影，變成臺灣居民被新建構的生活記憶，以及被新創造出的緬懷中國為母國的濃厚鄉愁。

然而，除了解構「中國」與「文化中國」的虛幻性，近年來的學術論述也試圖重新正視帝國邊緣與境外的在地抵抗性。由於中國性的文化主義建構以及視中國為母國中心的霸權論述，往往抹滅邊緣地域與族群的能動性，因此，史書美(Shu-mei Shih) 運用「華語語系 (Sinophone)」[31]來和「離散族裔 (diaspora)」概念區別，以跳脫在中華族裔離散的論述中所隱含著母國或中心這個地點的暗指。為了揭露「漢族中心霸權」與面臨西方帝國主義而產生的國族主義單一視覺性下多個不同層次的聲音。[32]她主張華語語系之概念可在表達範疇內各種可能位置發聲，而此價值決策是由在地的、區域的或全球的情況脈絡所決定。[33]史書美指出不同的發聲表達著不同的立足點，而這些立足點和其實踐者的在地與全球需求有關，而不一定全然（雖仍或多或少）受中國所支配。

「民族舞蹈」的實踐也受困於權威與複製的議題，特別是本研究所探討的「中華」民族舞蹈「在臺灣」。當標註為「中華民族」時，這些舞蹈勢必已採用一些輾轉來自於中國境內某個群體中，歷代不同編舞家傳承而來的舞蹈概念和語彙。如史書美論述「複製從來不是原版，而是一種轉譯的形式」，[34]她指出這些複製與重複的詮釋涉及多元行動者的複雜過程。在編創民族舞蹈時，編舞家們也進行不同選擇，而這些策略都關係到他們在詮釋過去歷史時的立足點與時空。因此，這些舞蹈成品受到編舞家試圖表達其自身位置與主體性的各種因素所影響。從這個觀點而

---

[31] Shu-mei Shih, *Visuality and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific* (Berkeley: University of California Press, 2007).

[32] Shih, *Visuality and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific*. 24.

[33] Shih, *Visuality and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific*. 30.

[34] Shih, *Visuality and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific*. 5.

言，要關注的不只是呈現的內容，更要關注她或他如何決定以及為何如此選擇。史書美對於臺灣認同的曖昧模糊性的討論，相當適用於研究者分析舞蹈家如何在臺灣這個地點上重新置放「中華民族」的舞蹈。因她指出臺灣的認同無可避免地需保持曖昧與彈性，而「彈性，在此不太是一種選擇，而是一種必需」。[35]在臺灣的民族舞蹈實踐，編舞家們採取相當彈性的策略去構築其舞作與傳承的名作。然而，本研究並未試圖直接採用史書美提出的「華族語系」理論概念，也未主張將「民族舞蹈在臺灣」視為「華族語系舞蹈」之案例，以此論述在地抵抗與發聲。[36]特別是因為在本研究探討的 1950-1960 年代有特殊的政治社會脈絡，無法過於浪漫的去主張這是一個文化母國與移居地之間的帝國邊緣抵抗位置。但是，本研究的確企圖正視臺灣版本的民族舞蹈所採取的彈性策略與轉譯形式，反對僅僅將其視為模仿想像之錯誤再現版本，以此論述在當時時空脈絡中，民族舞蹈實踐者所建構與開拓的價值。

三、在家國之間：女性舞蹈身體之論述能動性

舞蹈研究領域中，多位舞蹈學者已關注舞蹈身體與女性在社會文化脈絡中的能動性之關聯，即便在社會文化的主流霸權影響下，身體之多元詮釋如何提供女性在舞蹈領域中獲取一些自由空間的可能性。更重要的，正視舞蹈身體本身就是論述之場域，特定的舞蹈詮釋就為身體多樣論述之一，身體並非是被文字、圖像、符號所被動地賦予意義。

---

[35] Shih, *Visuality and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific*. 123.

[36] 運用史書美之華族語系理論之概念，探討世界華人當代舞蹈創作策略之學術論著，請參見 Yatin Lin. *Sino-Corporealities: Contemporary Choreographies from Taipei, Hong Kong and New York*. (Taipei: Taipei National University of the Arts, 2015.)

近年研究關注白人女性舞蹈家在國族建構與女性社會階級之關聯性。舞蹈學者安·黛麗 (Ann Daly) 研究開啟美國現代舞風潮的舞蹈家伊莎多拉·鄧肯 (Isadora Duncan)，分析其舞蹈生涯與當時社會文化脈絡中的各種身體論述，以探討她如何建構其藝術主體性。黛麗認為鄧肯藉由借用希臘文化的藝術與自然之概念做為其編創來源，以建構其既典雅復古又流動裸露的女性舞蹈身體，與美國文化國族主義媒合並成為「美國」的文化象徵。這個策略讓她的舞蹈能被合理化為「受尊敬的高級藝術」，能被視為符合中產階級藝術品味而不危及社會地位。[37]因此，鄧肯的舞蹈身體為應被視為「一個論述交會之場域」。[38]同樣地，舞蹈學者蘇珊·曼寧 (Susan Manning) 討論德國現代舞蹈家瑪麗·魏格曼 (Mary Wigman) 在納粹執政之前與之間的舞蹈風格之轉變，主張舞蹈身體並不僅僅是載體，而是能抵抗與論述之主體。她探討魏格曼如何建構其舞蹈為「德國的」，並以出神或儀式性等不同舞蹈風格之轉換，試圖開創一個可以與傳統國家主義與傳統女性概念之間協商抵抗的空間。她認為魏格曼的身體是一個「各種意識型態競逐的場域」，主張其複雜性與轉變度都不應該被直接套用或簡化為任何一種主義。[39]

更重要的是，白人女性舞蹈家能藉由展演「異族」元素來維繫自身為「白人」舞蹈創作之空間與社會地位，如舞蹈學者普萊雅·斯里尼瓦桑 (Priya Srinivasan) 論述美國舞蹈家露絲·聖·丹尼斯 (Ruth St. Denis) 的白人女性身體，讓她可以展現各式各樣的東方舞蹈。[40]因當她將自身舞蹈中的性感神秘等元素，寄意於「異國她

---

[37] Ann Daly, *Done into Dance : Isadora Duncan in America* (Bloomington: Indiana University Press, 1995). 10.

[38] Daly, *Done into Dance : Isadora Duncan in America*. 7.

[39] Susan Manning, *Ecstasy and the Demon : The Dances of Mary Wigman*, 1st University of Minnesota Press ed. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006). 27.

[40] Priya Srinivasan, "The Bodies beneath the Smoke or What's Behind the Cigarette Poster: Unearthing

者 (exotic other)」時，便無損於她所屬文化精英階級之地位。

關於「非白人」的女性舞蹈家方面，除了國族與社會階級之關聯外，更關注上述兩者與種族刻板印象之交會。如安南雅・查特吉 (Ananya Chatterjea) 討論二位在美國的非白人編舞家如何藉由編創另類或多層次的意涵，以抵抗先前已存在的再現刻板印象體系。她論述她們如何採用「肉身性 (Corporeal)」的策略，以激進的手法去對抗在歐美中心主流下預先被種族與國族化交織的視覺契約。[41]查特吉探討她們企圖挑戰按照種族界線所預設的本質主義假設和族群文化遺產，並主張她們的創作為「另類後現代主義 (alternative postmodernism)」，以批判視白人為現代的而非白人為傳統的這種舊有區分方式。她主張這二位舞蹈家採用不同的抵抗編創手法，慶祝女性觀點並擾亂在女性—傳統—國族之間的傳統建構連結。

而在當代亞洲傳統舞蹈的領域，舞蹈學者珍娜・歐希亞 (Janet O'Shea) 探討印度女性編舞家如何在印度古典婆羅多舞 (Bharata Natyam) 的不同詮釋與傳承體系中，在印度的各種社會權力架構之中，選擇出自我發聲的方式與策略，獲得其藝術與社會之定位。轉化蘇珊・李・佛斯特 (Susan L. Foster)提出「編創(choreography)」之理論概念，歐希亞主張「編創提供了與複雜和複合論述進行協商的工具」。[42]藉由認同「傳統是看待過去的一種方式」[43]這個觀點，她論述印度舞蹈家在國族主義與性別角色之間彈性的編創其策略與定位。首先，她引述了帕沙・查特吉 (Partha Chatterjee) 批評印度國族主義將「傳統—女性—家庭」和「創新－男性－世界」做

Kinesthetic Connection in American Dance History," *Discourses in Dance* (2007). 18.

41 Ananya Chatterjea, *Butting Out : Reading Resistive Choreographies through Works by Jawole Willa Jo Zollar and Chandralekha* (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2004). 94-95.

42 Janet O'Shea, *At Home in the World : Bharata Natyam on the Global Stage* (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2007).12.

43 O'Shea, *At Home in the World : Bharata Natyam on the Global Stage*.14.

為一組相對的二元對立觀念，而以性別為界線去劃分出其所屬的私人領域與公眾領域。[44]她接著指出婆羅多舞之復興強調傳統主義與對神祉的敬奉，以此將印度國族性建構在女性身體上。因此，即使此種舞蹈過去曾為低下階級女性所展演，但因主張復興印度古典舞者企圖建構婆羅多舞為國族高級藝術，而試圖讓較高階級女性的公開展演來合理化印度古典舞的國族地位，[45]所以印度古典舞復興之後，印度中產階級女性被鼓勵學習展演此種舞蹈。然而，不同女性舞蹈家依據其所在社群的不同地位，藉由在舞臺上的公開展演和排除此種舞蹈與低下階級之關聯性，而擁有舞蹈身體實踐以及和外界論述協商之不同程度的發聲權力。因此，藉由對過去傳統的捍衛、追尋與復興印度古典舞之實踐，印度女性舞蹈家在家國傳統私領域和世界創新公眾領域之間的疆界試探實驗，進行不同編創策略與協商，保障自己的社會階級或增進其社會能動性。

由上述研究可知，民族舞蹈做為亞洲傳統舞蹈形式，並主要由華人女性舞蹈家提供編創、展演與教學，因此民族舞蹈的身體就是一個國族、性別、傳統等多種論述交會的場域。藉由援引佛斯特主張編創是特定情境脈絡中由身體、動作與決策交織彰顯的特定身體，[46]以及將舞蹈身體視為多元論述交會場域的上述研究成果，本研究企圖探討並解析「民族舞蹈身體在臺灣」是如何在多種論述發聲之中，彈性地發展協商而成為後來舞動的樣貌。

---

[44] Partha Chatterjee, *The Nation and Its Fragments : Colonial and Postcolonial Histories* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1993).

[45] O'Shea, *At Home in the World : Bharata Natyam on the Global Stage*. 37.

[46] Susan Leigh Foster, "Choreographies of Gender," *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 24, no. 1 (1998). 1-33.

第三節　問題意識與研究提問

由上述論述場域之爬梳可以發現，近年舞蹈研究針對「傳統」舞蹈與當代「傳統」舞蹈演出創作進行反思。被歸類於傳統或是民族的屬於因循傳承文化形式與動作規範的舞蹈演出與創作，其與現代舞一樣，是在當代持續被創造、實踐、詮釋、演出的舞蹈身體，而不應抹煞掉「傳統」舞蹈也是一個多種論述交互作用之場域。因此，本研究將回歸民族舞蹈推行中的女性舞蹈身體場域中，進行交織論述的分析與提問。雖然無法也不可能排除民族舞蹈脈絡中的國族與政治等論述，但本研究企圖更為專注於分析，民族舞蹈身體在被建構的過程中對女性舞蹈家所產生的實踐意義與社會能動性，這個更為值得被探究與提問的議題。

本研究關注民族舞蹈在臺灣的展演教學與編創等身體實踐，因本文認為民族舞蹈並非僅止於對想像過去或情感執著所造成的鄉愁，而是如博伊姆所指出的「展望的 (prospective)」情感政治。[47]即使過往不少國內外學者援引「被創造的傳統」來批判解構民族傳統舞蹈，但本研究抱持稍微不同的解構取向，提議應再思考當代傳統舞蹈做為一個鄉愁與歷史追尋的體現經驗。本研究主張鄉愁這個概念為一種動態的行動歷程，在當下提供未來展望的行動，不斷往返聯結上述各個節點之間的不同時空，以認識不斷變動中的主體位置。

本研究企圖提問，臺灣編舞家如何追尋各式民族舞蹈的過去面貌？而當時追尋的論述者、實踐者與觀賞者是為了何種關切與希望而參與？從這個方向進一步探討，民族舞蹈參與者倡議、推動和參加民族舞蹈展演與競賽的動機為何？展演跟競賽成果對參與者造成何種影響？參與民族舞蹈的舞動身體經驗與過程，對於個人、家庭與社會意義為何？而這些民族舞蹈實踐者的舞動身體，又如何與當時政治社

[47] Boym, *The Future of Nostalgia*. xvi.

會脈絡往返對應、妥協、折衝？從個人的詮釋及至社群的共同記憶，當時民族舞蹈比賽此事件在舞蹈社群所積累出的文化記憶為何？本研究藉由這些面向的提問，企圖重新拼湊此一事件的多元面貌。

即使如眾多學者所批評的，民族舞蹈為國族主義者集體對於一個共同的過去之渴求，其用意是建立一統的國族意識。然而，本研究認為舞蹈身體的實踐，也可能擾亂並溢出國族主義單一面貌的鄉愁追尋。因為，不同於視覺物件與檔案文字再現物化了鄉愁，舞蹈身體同時是鄉愁的生產者、勞動者與消費者，在對過去的建構之中不斷轉換進出。更重要的，身體不只是召喚不同時空之家鄉的主體，鄉愁中所召喚的對象，也可能是一個想要逃脫當下被治理管控身體，渴求一個另類不同的身體。這個另類的身體，可能讓以女性為主流的編舞家與舞者，能擴展他們的身體自由、提升社會地位或者累積文化資本等。而對於這個另類身體之追尋，能促使想像追求在美好過去或不同時空的那個美好身體之訓練、體現與表演得以產生。換句話說，本研究認為，在當下招喚過去的「民族舞蹈」，也是臺灣編舞家用來與國族主義、全球主義、多元文化主義以及女性身體主權等這些關係中，去協商爭取主體位置與詮釋權力之策略。

因此，本研究將運用三個切入面向分別探討民族舞蹈這個議題，分別為「民族舞蹈做為寄託寓意的媒介」、「民族舞蹈做為專業能力的身體技藝」，以及「民族舞蹈為集體的身體記憶」，以此展開後續章節分別析論，開展本研究對此重要事件多面向交織論述之探討。

第四節 研究方法與章節分配

本研究以歷史研究法、史料蒐集與編纂、訪談等研究方法，試圖以各種來源的史料交互羅織出臺灣早期民族舞蹈比賽參與者之身體實踐與文化記憶之意涵。在史料蒐集方面，除了現有公開發行之報章雜誌與書籍資料，也試圖蒐集彙整相關之私人手札、照片與任何形式的相關歷史遺跡。同時，兼採訪談讓參與者回溯當年參與舞蹈比賽之前後生命敘事，深化個體微觀觀點與個人詮釋之了解。

一、新史學之反思觀點

過去歷史學家視歷史書寫為全然客觀、普遍性、絕對權威的觀點，已在當代史學批評中受到質疑與挑戰。歷史學家瓊·瓦拉赫·斯科特 (Joan W. Scott) 追溯在過去歷史書寫中，經驗的權威性是如何被毫不質疑的樹立起來，以及經驗是如何被知覺以及自我的這個概念如何從中被產生。她論述「主體性是被建構的」，[48]且在敘事者的描述中，其敘事主體同時是客體也是主體。並強調 「經驗的論述性特質」[49]以指出經驗從來不是自然存在的，並提出「經驗」是可以被運作的，可用來排除他者。也因此，歷史書寫中對於經驗與詮釋此兩者是不可能截然區分開來的。由此可知，歷史書寫受到書寫者的經驗與脈絡影響，是歷史學家做為「敘述者」的思維與詮釋，所以並無法尋回過去「真實」的情形。[50]

人類學家麥可羅爾夫・特魯約 (Michel-Rolph Trouillot) 則挑戰「有一個純然

---

[48] Joan W. Scott, “The Evidence of Experience,” *Critical Inquiry* 17, no. 4 (1991). 782.

[49] Scott, “The Evidence of Experience.” 787.

[50] 凱斯・詹京斯(Keith Jenkins)著；賈士蘅譯，《歷史的再思考》(*Re-Thinking History*)（臺北：麥田，1996），頁 65-66。

過去存在」的這個概念，主張「過去是一個位置」，而對於過去的論述則是「它的當代（複數形式）」。[51]他並指出人們應在多元的地點與多種詮釋之中學習歷史，而不應只是從歷史的權威中學習。同樣地，在論述歷史製作的詮釋特質上，他指出「任何歷史書寫都有特定整批的靜默」，[52]也就是必定排除了漏失了或刻意遺忘了某些族群觀點的詮釋。亦即，歷史中所追求的純然事實並不存在，而是對現有資料、材料進行某種詮釋、編纂所構築而成的歷史解釋。也因此，沒有任何歷史學家主張他蒐集到過去的所有事實，因為他所能追溯到的事情只佔歷史洪流中的極小部分。[53]

由此可知，歷史書寫之詮釋，與撰述者之個人背景與所處位置息息相關，因而形成不同的立論觀點。研究者因成長於臺灣民族舞蹈社群，而後接受舞蹈文化研究之學術訓練，企圖開展以民族舞蹈為中心的史料探尋與分析，希冀能開啟不同的史學書寫面向，重新正視在臺灣近當代舞蹈發展中，民族舞蹈身體經驗與身體實踐的論述性與重要性。

二、史料蒐集與編纂

針對同一個事件，研究者必須廣泛的蒐集各種來源的資料，多方交叉求證以求接近當時的全貌。在史料來源與蒐集方面，舞蹈史學者朱蒂・查普曼 (Judith Chapman) 認為針對報紙與期刊的蒐集與分析可以得到其他同一時期相關的歷史性題材，同時它們也是提供關於舞蹈事件、演出、舞蹈家與舞團最新動態的資料 ，

---

[51] Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past : Power and the Production of History* (Boston, Mass.: Beacon Press, 1995). 16.

[52] Trouillot, *Silencing the Past : Power and the Production of History*. 27.

[53] 凱斯・詹京斯(Keith Jenkins)著；賈士蘅譯，《歷史的再思考》(*Re-Thinking History*)，頁 64。

為舞蹈歷史研究上非常重要的文獻資料。[54]然而報紙資料並非為研究目的所寫，是與大眾溝通的媒介，為當時撰稿者對於當時事件的意見。[55]所以在運用報紙資料編纂時，仍要注意不同報刊與作者報導的立場與意圖。因此，本研究針對 1950 年到 1970 年之間，提及民族舞蹈展演相關以及民族舞蹈比賽之報紙新聞與論述進行整理，同時參照當時其他報章雜誌文章，以了解民族舞蹈相關論述之生產脈絡。本研究盡可能地從官方檔案、出版品、私人收藏等各方面，廣泛地蒐集當年舞蹈比賽之相關歷史遺跡，在進行資料分析時，謹慎注意該史料產生時的背景脈絡，以做為解讀史料的依據。本研究將所能蒐集到的文獻資料，進行史料證據的合理編纂推演，試圖拼湊出當年此一事件的概貌與時代意涵。

三、民族舞蹈初期史料來源與評析

本研究以 1970 年以前的民族舞蹈比賽與舞蹈展演實踐做為主要研究年代之分界與範疇，是因此時期舞蹈之推行揭示以「民族舞蹈」為其主要形式內容，即使其定義與範疇在這 20 年間，仍被不同論述持續調整並重新定義。1970 年後民族舞蹈比賽進行較大規模的改制，將原來的功能性分類改為以舞蹈發展時空分類的「中國古典舞」、「中國民俗舞」、「中國現代舞」等分類。且 1970 年後國際政治情勢劇變，經濟情況亦快速發展，文化思潮典範位階轉變，因此 1970 年代之後的舞蹈身體經驗與集體記憶，會與前一時期大為不同。

本研究主要從報章雜誌相關文獻的搜集與整理中，逐漸拼湊當年舞蹈比賽的

---

[54] Judith Chapman, “Newspaper and Dance Periodicals with Particular Reference to British Publications.,” in *Dance History : A Methodology for Study*, ed. Janet Adshead-Lansdale and June Layson (London : Dance Books, 1986).

[55] 麥克・史丹福 (Michael Stanford)著，劉世安譯，《歷史研究導論》(*A companion to the study of history*)（臺北市 ： 麥田出版，2001)。

媒體印象與景象，也從視覺性的歷史遺跡了解大眾所接收到的舞蹈比賽可能樣貌。本研究主要統整分析之文獻來源，報紙類主要為記載當時官方資料報導最為詳實的《中央日報》，藝文資訊豐富的《聯合報》，以及《正氣中華》、《臺灣民聲日報》、《民報》等各家報紙的舞蹈比賽與評論相關資料。期刊文章則以舞蹈或民族舞蹈主題為主，包括《中國一周》、《民族舞蹈》月刊、《國魂》等。書籍方面則主要為已出版的舞蹈史相關書籍，以及舞蹈家個人自傳等。其中李天民所著述的《臺灣舞蹈史》，由於作者為當年民族舞蹈主要參與者，撰寫上較多個人主觀詮釋與論述，部分資料也缺乏引註。所以，本研究主要運用其提供的豐富第一手資料部分，並與報紙報導交叉比對，做為分析與佐證的史料來源。本研究也以當年臺影新聞影片報導、電視臺新聞影片報導、電影影片、影藝新聞等大眾媒體上的民族舞蹈比賽相關消息，以關注民族舞蹈與大眾集體身體經驗與記憶的關聯性。其資料來源還包括幾個收藏臺灣早期文獻與照片檔案的資料庫，如國家文化資料庫、國家電影中心資料庫、臺灣記憶資料庫，以及臺灣日記知識庫等。

在蒐集整理與分析後，發現民族舞蹈相關歷史資料主要分布在以下五個主題與內容，從篇幅最多的類別列計，包括：每年度地區性與全省性舞蹈比賽參賽資訊與得獎名單；地區性與全國性報紙讚揚得獎舞蹈家的成就與舞姿；民間舞蹈社舞展宣傳文章，以民族舞蹈比賽成就作為佐證；文藝界人士論述民族舞蹈應有的精神與期待想像；舞蹈家專文著述民族舞蹈的知識。由此可知，1950-1960 年代的民族舞蹈相當受到臺灣社會大眾關注。本研究將以上蒐集來的史料文獻進行統整與交叉比對，以推展本研究之分析與論述。

肆、本書章節分配

本書第一章為「緒論」，闡述研究動機目的與問題意識等，鋪陳理論架構與論

述情境，說明研究方法與史料運用方式，以引介全書之概貌。

第二章為「他鄉與故鄉：變動中的民族舞蹈論述與建構」，針對民族舞蹈在臺灣發展的歷史進行爬梳與分析，主要追溯民族舞蹈推行初期，針對「何為民族舞蹈」所展開的相關政策、概念與論述，是如何在舞蹈身體實踐與評論之間，被來回建構、轉化、傳播或是抵抗，試圖逐漸建立舞蹈專業社群之藝術獨立性。

第三章「寄意邊疆：民族舞蹈與世界舞蹈熱潮」，針對民族舞蹈對「邊疆」樂舞之界定與追尋的需求，反過來探討漢族的「人類學之眼」與歐美中心的「人類學之眼」，論述「地圖化」民族舞蹈之展演企圖。而從民族舞蹈到世界舞蹈的全球文化奇觀之展現，主要由女性舞蹈身體所實踐編創，在這個空間又讓女性舞蹈家寄予拓展舞蹈表達與技巧之策略與機會。

第四章「眾身起舞：集體實踐與大眾參與的民族舞蹈」，探討在民族舞蹈熱潮年代相當重要的集體身體和大眾文化的舞蹈身體面向。從民族舞蹈推行之前臺灣歷史上相關的集體舞蹈經驗，討論到民族舞蹈推行論述中的邊疆舞蹈。接著探討「聯歡舞」這個重要類別之建構，從任意挪用「山地舞」為軍中康樂舞蹈，到軍隊戰鬥晚會與學校民族舞蹈展演的政治身體呈現等。接著，探討當時學生和社會大眾普遍參與民族舞蹈展演的練習、展演與觀賞舞蹈之身體經驗，以及當時民族舞蹈和芭蕾舞等舞蹈在大眾媒體的高度能見度，成為此世代集體的身體經驗與文化記憶。

第五章「回首民族舞蹈熱潮」，做為結論以綜合上述各章節分析成果，分別從「民族舞蹈做為寄託寓意的媒介」、「民族舞蹈做為專業能力的身體技藝」以及「民族舞蹈為集體的身體記憶」之面向，摘要總結本書之重要論述觀點，同時從理論切入觀點上延伸概述當代發展，做為理論思索與未來研究進一步探討之建議。

第二章　他鄉與故鄉：變動中的民族舞蹈論述與建構

緒論　舞動全球國族鄉愁與藝術專業性

本章將追溯民族舞蹈在臺灣被推動和重構的歷程，包含探討當時全球化下的地緣政治如何影響中華民族舞蹈的復興與重塑、分析在發展初期不斷定義與再定義何為「傳統的」與「中國的」舞蹈之各種論述、討論不同編舞家所採取的多種建構途徑，以及舞蹈如何在這樣的建構之中被尊重發展，並進一步拓展出以女性為主的舞蹈專業社群與力量。

由於「民族舞蹈在臺灣」是一個重新建構中國／中華傳統舞蹈的舞蹈大類別與企圖，也常被今日批評為只是一種虛幻的「想像」，是憑空創造的。但研究者認為這樣的現代後解構主義觀點之批評切入方式，除了其原本企圖撼動「傳統」奠基在「真實性 (authenticity)」上的「權威 (authority)」外，並未能更進一步指出「現代性」的線性觀點與全球觀點中的權力不對等，是如何要「非白人」族群的藝術家與創作者必須呈現出其傳統，方能獲得歐美中心目光下的「能見度(visibility)」。換言之，與其單純解構傳統這個似乎恆久不變的實像，更需去解析其中的權力位階，以了解這樣的傳統是在何種論述交錯之中而被建構出來。更重要的是，藉由這些試圖建構傳統的論述之中，女性藝術家如何藉由舞蹈身體之精進與編創，而能獲取被看見與被尊重的地位。即使這樣的能動性，是在與國族大敘事、父權體系，以及全球商業文化資本流動之間不斷協商而來的小小空間。

同時，過往的論述角度也視臺灣僅僅是一個帝國文化的邊陲地與單向仿效地，而忽略了當時臺灣因從中國大規模強迫遷移人口所產生的「鄉愁」需求；大量遷移與原居民族群衝突磨合而需建構「國族共同體」之需求；被視為華人文化起源「文

化母國」的中國因冷戰結構與國際華人社群隔絕的外部需求；在地緣政治權力競奪之間，國民政府試圖繼續以「自由中國」為名維繫政權與國際支持的內外需求等，是當時多種政治經濟文化力量競奪之交匯。若能從更鉅觀的全球華人流動圖象與發展去思索，當時以臺灣漢族為主所創發塑造出之臺灣版本的民族舞蹈，也應考量當時臺灣發展成為一個全球華人流動現象之在地「節點 (node)」[1]，因隔空「仿效 (mimicry)」想像母國之文化，發展出混雜在地特色而「延異 (difference)」出多樣版本之邊緣價值。[2]

然而，經國家運用文化政策、政治氛圍、大眾傳播等各管道正式宣告並推動的民族舞蹈之相關研究，總是難脫國族主義與意識形態霸權等文化批判理論方法之幽靈所牽絆。但過往研究卻鮮少注意到夾雜在政治意識形態與愛國抗戰口號之間，當時藝文社群中仍有不少針對舞蹈專業性與藝術性的討論，即使當時這些討論仍或多或少與撰文者的政治文化認同或當時政治氛圍相關。關注這些爭論與評論是如何變動並逐漸形塑民族舞蹈的面貌，並影響 1950 年代末期與 1960 年代舞蹈專業社群之成形，是相當值得關注的範疇。

特別是在當時民族舞蹈的相關討論中，彰顯出許多著重在「如何現代化」與「如何國族化」的議題與爭論。回溯民族舞蹈在臺灣開始推動之前，表演藝術在現代中國發展之歷史脈絡，關於戲劇與舞蹈的相關討論發展上，便已可看到倡議以「現代」

---

[1] Arif Dirlik, “Place-Based Imagination: Globalism and the Politics of Place,” in *Places and Politics in an Age of Globalization*, ed. Roxann Prazniak and Arif Dirlik (Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers, 2001). 15-51

[2] 雖然霍米・巴巴 (Homi K. Bhabha) 是在探討殖民地對於殖民母國的擬仿中所產生的延異與混雜，但在臺灣將中國視為文化權威中心之權力關係下，其擬仿與延異也有類似的糾葛與情結。參見 Homi K Bhabha, “Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse,” in *The Location of Culture* (Routledge, 2012).

科學去改進「傳統」文化之相關提議。如吳曉邦在〈展開中國戲劇舞踴運動〉[3]一文中，提議要建立「科學的戲劇底藝術舞踴」，反對過往黑暗的科班或藝妓制度中的「做功」，提倡以競賽來鼓勵舞臺上的創造性，並批評舊劇以千篇一律的節奏限制了戲劇中的規律性流動。追溯當時提議要改良京劇、舞蹈、傳統音樂等，多提議以現代（也就是西方）形式來重整革新舊有傳統藝術，多半是曾留學國外有國外教育背景的知識份子，如齊如山、吳曉邦、戴愛蓮等人，因親自感受到西方藝術形式的文明與科學，而希望能推動「改良」原本「落後」中國的相關藝術形式，以期能被西方平等看待或並駕齊驅，是當時反西方殖民並復興民族自尊觀點之展現。此時中國知識份子對民族舞蹈之思索，主要是從身旁仍可見之類似民族舞蹈的樂舞著手，認為可從京劇戲曲（本章後續討論）與邊疆舞蹈（第三章討論）為來源，由此可看出發展到後來的「民族舞蹈在臺灣」被區分為應屬於中國歷史古舞的「古典舞」以及屬於各族群民眾的「民俗舞」這兩大類別之分類方式。

本章中研究者主要收集爬梳分析和民族舞蹈相關的藝文論述。同時，參酌置放於當時臺灣特殊的政治氛圍與脈絡中，分析環繞交織在民族舞蹈身體之各種論述與權力，並討論舞蹈家在其中的折衝妥協，以此瞭解文藝界人士對於「民族舞蹈是什麼」這個問題所提出多樣的見解與批評。本章第一節討論民族舞蹈推動之始的相關論述，主要環繞在 1953 年政府宣告推動民族舞蹈，到實驗性舉辦民族舞蹈欣賞會和 1954 年正式開辦民族舞蹈競賽之初，分析其彰顯出之推行目的以及試圖界定民族舞蹈範疇之邊界 (boundary) 的討論，以了解在何種概念下讓民族舞蹈如何納入某些舞蹈與排除某些舞蹈，已大致底定其面貌。第二節分析推行之初始數年間，在民族舞蹈此一專業場域相互競奪之相關論述，包括討論舞蹈藝術之獨立性、內容

[3] 吳曉邦，〈展開中國戲劇舞踴運動〉，《中央日報》，1940 年年 3 月 1 日，第 4 版。

與素材來源、形式與技巧、編創方式等，從當時其他領域藝文人士和舞蹈家們論述議題，分析民族舞蹈的面貌如何在變動的建構中逐漸成形。第三節著重討論當時民族舞蹈在歷史傳承與當代創新之間的爭議。從這些爭論之中，可以看到舞蹈專業藝術家如何與國族主義藝文人士互相抗衡與協商，在民族舞蹈與京劇、武術和芭蕾技巧之間的交互運用或借鏡之份量與方式之間，試圖建構舞蹈專業領域的形式與技巧，為後來的舞蹈專業領域社群奠基。第四節則總結上述發現，論述民族舞蹈在當時成為國族自信、文化鄉愁與建立舞蹈專業性等目的之「寄意」載體，為試圖拓展舞蹈專業藝術與創作空間之努力。

第一節　復興建構之初：做為「寄意」載體的民族舞蹈

一、推行民族舞蹈之寓意

在 1950 年代初期，舞蹈成為軍中重要康樂活動，以聯誼性歌舞改編為集體性戰鬥性的舞蹈身體，搭配填上中文歌詞的中外歌曲，在軍方大型晚會上以歌舞演示國族戰鬥精神，而這些大型歌舞劇也往往與「反共抗俄」的主題意識有關[4]。因軍中舞蹈的政治宣傳效果極佳且觀眾熱烈迴響，讓國家試圖推展國族形式的舞蹈為全民的文藝運動。由何志浩[5]主導籌備於 1952 年 11 月正式成立「民族舞蹈推行委員會」[6]，接著在 1953 年 1 月發表〈推行民族舞蹈之意義〉。[7]他宣告推行民族舞

---

[4] 目前較少舞蹈學者研究「反共抗俄舞蹈」，但近年來戲劇學者研究「反共抗俄劇」已有不少相關討論。參見紀蔚然，〈重探一九五○年代反共戲劇：後世評價與時人之論述〉，《戲劇研究》3 期（2009）。郭澤寬，〈從"秧歌劇"與"戲曲反共抗俄劇"看政治宣傳戲曲的操作〉，《民俗曲藝》164 期（2009）。紀蔚然，〈善惡對立與晦暗地帶：臺灣反共戲劇文本研究〉，《戲劇研究》7 期（2011）。徐亞湘，〈臺灣一九五○年代國語話劇的過渡與重整〉，《戲劇研究》22 期（2018）。Li-Wen Joy Wang, "Beyond Political Propaganda: Performing Anticommunist Nostalgia in 1950s' Taiwan," *Theatre History Studies* 33, no. 1 (2014).

[5] 何志浩，曾任總政治部政戰計畫委員會主任委員、總統府參軍等職。由於其軍人性格，因此詩作不是充滿戰鬥氣息的反共詩，就是充滿陽剛之氣的愛國詩。中國抗日軍歌、國軍陸軍軍歌、國軍空軍軍歌等都由他作詞。他著力於臺灣民族舞蹈的推廣，是臺灣第一本舞蹈雜誌《民族舞蹈》的發行人，也曾為中華民族舞蹈協會理事長。參見：國立臺灣文學館，〈何志浩〉，《臺灣作家作品目錄系統》，http://www3.nmtl.gov.tw/Writer2/writer_detail.php?id=370（檢索日期：2018 年 12 月 1 日）。

[6] 國防部總政治部主任蔣經國指示何志浩將軍為民族舞蹈籌備會議召集人，由國防部、內政部、中國反共青年救國團、中國文藝協會、教育廳、新聞局、臺灣大學與師範大學等單位共同討論 ，以此於 1952 年 11 月正式成立「民族舞蹈推行委員會」。參見 李天民、余國芳，《臺灣舞蹈史》（臺北市：大卷文化，2005），頁 225-226。

[7] 軍聞社訊，〈推行民族舞蹈 何志浩著文說明意義〉，《聯合報》，1953 年 01 月 24 日，第 3 版。

蹈最主要動機為「提高部隊的康樂活動」，並歸納出三項目的：「1.普及軍中康樂活動…2. 鼓舞官兵的戰鬥熱情…3. 創造民族舞蹈的藝術…」。其中的「創造民族舞蹈的藝術」雖然提及文化藝術之發展，但重點也是要去「轉變消蝕精神力量的病態舞蹈…使社會個人有戰鬥的精神」。從上述宣告可知，國家推行民族舞蹈注重藝文活動在社會中的「功能性」，希望能創作出具戰鬥精神的民族舞蹈做為協助反攻復國的康樂活動，是呼應「文藝為國家服務」之救國期許與愛國精神。

何志浩在說明「什麼是民族舞蹈」時[8]，舉例古書中記載有舞蹈的句子以及古代祭祀用的樂舞，來說明中國自古就有古典舞，存在於京劇中的《天女散花》、《白蛇傳》等舞藝只剩少數京劇藝人能夠表演。接著，其舉例邊疆舞蹈為中國古代土風舞的一種，除了談情說愛外，「許多是具有民族精神的—就是尚武的精神」。這裡將邊疆舞蹈與尚武精神直接連結的論述，或許現在看來令人疑惑，然而若回到其觀賞過戰後軍中舞蹈對臺灣原住民舞蹈（山地舞）挪用轉化之發展脈絡，[9]便可瞭解何志浩是從漢人角度去詮釋並轉化這些邊疆舞蹈意涵，做為符合自己期望之投射想像。文章中他特地介紹《破陣樂》等曾存於歷史中的戰鬥類樂舞，由此可見，屬於政戰體系的何志浩最重視的是與戰鬥民族精神相關的樂舞之復興，因為這些樂舞與「反攻大陸」最為相關。此文末段與隔日文章中，他提出民族舞蹈包含以下四種形式：勞動、戰鬥、禮節、聯歡，並詳細定義與介紹這四個形式類別之舞蹈目的與內容。他在此制定的舞蹈分類方式，成為後續民族舞蹈競賽的舞作創作依據和比賽類別。

何志浩定義並提倡民族舞蹈之後，就敦促藝文人士從文史理論上陳述發展中

---

[8] 軍聞社訊，〈推行民族舞蹈 何志浩著文說明意義〉，《聯合報》，1953 年 01 月 24 日，第 3 版。

[9] 詳見第四章討論。

華民族舞蹈實踐的論述根基，以便支持民族舞蹈推行運動。但很顯然的，當時非舞蹈背景的藝文人士，尚未有相關專業知識去定義，只能試圖從文史典籍中去建構民族舞蹈的歷史文化脈絡以支持復興民族舞蹈之學理基礎。例如，中堅[10]撰寫〈推行民族舞蹈〉[11]一文表達支持，但內容只是重複何志浩對舞蹈的分類定義，再重述自己在金門看過的戰鬥舞作《萬眾歡騰》與《木蘭辭》等，讚揚軍中康樂活動中的「民族舞蹈」推行。從歷史文化面向，程其恆[12]在〈響應民族舞蹈推行運動〉[13]一文中，先說明他對舞蹈所知甚少，因受到邀稿儘量按照其所知去著述之緣由。他先從歷史文獻蒐集中指出中國各種舞蹈因未記載或夾雜在戲劇樂舞中，而鮮少專門論述，再以西方的九大藝術概念去定義舞蹈為第四種藝術。他將舞蹈區分成三種，包括中國文史記載的中國古舞、以「現代舞蹈家」定義「舞蹈是人類本能的一種表現」運動健康的大眾舞蹈，最後是戰爭中訓練動作同一的舞蹈。相似地，鐘雷在〈民族舞蹈與民族精神〉[14]一文中，從古代典籍中追溯中國古舞，從皇帝時代的《大卷》與《雲門》開始，接著列舉被視為中國正史的夏商周朝到漢唐等各朝代中，宮廷曾記載的樂舞名稱以及他們可能的內容與功用。他認為因後來被「異族」統治而雅樂舞不興，直到建國前後之內憂外患等情況，疾呼要倡導富有民族傳統精神的民族舞蹈去支

[10] 中堅，據信為軍中作家孫煒之筆名，為《正氣中華報》主編。資料來源：郭堯齡，《金門紀實》（〔出版地不詳〕：冠傑彩色製版印刷，2002）。

[11] 中堅，〈推行民族舞蹈〉，《正氣中華》，1953 年 2 月 11 日，第 3 版。

[12] 程其恆，中央政治學校畢業，革命實踐研究院及聯戰班結業。曾任中央宣傳部幹事、編撰，《臺灣新生報》副總編輯兼採訪主任，程其恆的創作文類以論述為主，專門研究中共文藝策略以茲對抗，曾獲中國文藝協會文藝獎章。參見：國立臺灣文學館，〈程其恆〉，《臺灣作家作品目錄系統》，http://www3.nmtl.gov.tw/Writer2/writer_detail.php?id=1793（檢索日期：2018 年 12 月 1 日）。

[13] 程其恆，〈響應民族舞蹈推行運動〉，《臺灣民聲日報》，1953 年 4 月 4 日，第 6 版。

[14] 鍾雷，〈民族舞蹈與民族精神〉，《國魂》64 期（1953），頁 16-18。

持國家當下團結革命之需求，因此他也力主「『戰鬥舞』是歷代舞蹈的中心」而應盡力發展。由上述可知，當時呼應的文史人士僅能先從文字上去理解民族舞蹈與舞蹈的歷史來源與藝術分類，而鮮少能從過往身體經驗中去理解，但這樣的文史考據卻能夠提供學理支持，並成為後續民族舞蹈推行編創的主要依據來源。

另一個常被引用支持，更精確一點說是「必須」被引用宣告的民族舞蹈推行發展的政策依據，便是蔣中正於 1953 年 11 月發表《民生主義育樂兩篇補述》。[15]這兩篇補述之發表，企圖承接三民主義體系建立自身對國父遺教的繼承與詮釋之地位[16]。宣言中論及舞蹈為現代國民必須具備的幾種藝術和技能之一，強調以國族身體與心理教化為目的，要求藝文界應從中國古代優良樂舞開始研究，為國家當下的需求去發展改進舞蹈為優良教育娛樂之活動，並特別列舉要與中國共產黨的「扭秧歌」進行對抗。以此總統文告，揭示了要大力推動「舞以載道」，發揚舞蹈能影響國家社會的優良功能。除了舞蹈之外，這項文告也影響了接下來藝文界在文學、音樂、戲劇等範疇的後續創作展演，更集中於「反共」、「戰鬥」文藝政策方向。

從 1952 年由國家與相關人士正式宣告民族舞蹈推行之相關論述中，可以看到民族舞蹈推行初期的政策方向主要依以下三個面向思索展開：舞蹈為社會國家服務功能之重要性；世界概念下的國族特色之能見度；舞蹈做為高級藝術需與低級藝術區別。下面先分析民族舞蹈推動之初的三個寓意，並論及此種目的之後續發展、討論爭議與實踐情況。但在最後要補充一個當時在宣告中隱而未顯也不能言說，卻是相當重要的意圖，也就是民族舞蹈做為文化鄉愁抒發之用。

---

[15] 蔣中正，《民生主義育樂兩篇補述》（臺北市： 中央文物供應社，1955）。

[16] 林果顯，《「中華文化復興運動推行委員會」之研究(1966-1975)；統治正當性的建立與轉變》（臺北縣板橋市：稻鄉，2005）。

（一）舞以載道的社會功能

何志浩在一開始提議將舞蹈區分為勞動、戰鬥、禮節、聯歡這四個類別，而程其恆文中也呼應說明何志浩將軍倡導的民族舞蹈，是依舞蹈提供「何種社會功能」的概念，去進行分類發展的。從上述類別的分類方式觀之，是以舞蹈對國家社會和對觀者所造成的功能來區分。何志浩看重的是民族舞蹈之功用，是為了彰顯勞工「勞動」的貢獻、激發群眾「戰鬥」的精神、教導人民「禮節」的舉止、引發觀者集體「聯歡」的情緒，都是舞蹈對社會國家提供正面之貢獻，因而有其存在價值與推廣意義。

後來到了第一屆民族舞蹈競賽規則公告時，又加入屬於非屬上述類別但具教育性與藝術性的欣賞舞，以此成為民族舞蹈競賽初期的五個比賽類別。目前尚未追溯到當時如何被加入，但推測可能是當時相關藝術人士建議加入的，以做為「美術舞」[17]的相對應類別。國劇大師齊如山在倡議「中國古舞」和「國舞」時，便將古代之舞分為三種，分別為「象徵舞、交際舞，美術舞」，[18]其中「美術舞」這一類別，追溯從三代周朝就有「齊人饋女樂一章」，以及到漢朝唐朝都非常發達的宮廷欣賞樂舞，是從群體一致的集體性軍隊或廟堂之舞，進化後成為講求美觀技藝之舞。然而，這個類別因為較著重藝術欣賞價值，而非直接為社會國家服務，而在民族舞蹈推行之初並不被主政者所看重，但卻是舞蹈藝術家樂於編創作品的類別。如第一屆得獎的《小家碧玉》、《小狗與口哨》、《漢明妃》等，[19]讓舞蹈家與舞者

---

[17] 推測「美術」這一詞應從英文「藝術 (Fine Arts)」直接翻譯過來。

[18] 文章轉述齊如山在中國文化論集的內容，出處：蕭風，〈我們的民族舞蹈〉，《中國一周》169 期（1953），頁 20。目前可找到齊如山在〈古舞的要素〉一文中，討論中國古代樂舞是從公家廟堂的和諧一致的群體之舞，再進化到以欣賞美觀為主的「美術舞」，目前世界各國都有美術舞。出處：齊如山，〈古舞的要素〉，《教育與文化》7 卷 9 期（1955），頁 4-6。

[19] 《小家碧玉》為吳淑貞演出，蔡瑞月編舞、《小狗與口哨》為張小燕演出，李淑芬編舞、《漢

較能專注於藝術性美感與技藝的，都是欣賞舞類別的作品。

1959 年的報導曾指出何志浩要廢除個人欣賞舞並預計只留團體舞類別，[20]而從 1961 年舞蹈比賽規則中可知：「凡參加比賽，一律以我國舞蹈為限。舞蹈型式分：戰鬥舞、勞動舞、禮節舞、聯歡舞四種；每一舞蹈，必須歌唱」，[21]已未列出欣賞舞類別。然而，從歷屆中華民族舞蹈比賽節目表查知，[22]1960 年時全省舞蹈比賽的欣賞舞為各類別最多，約有 65 支；到 1961 年銳減為 15 支欣賞舞，至 1964 年只剩 1 支欣賞舞而後絕跡。由此可知，欣賞舞此類舞蹈可能是藉由評審與得獎之機制，讓各舞蹈家逐漸瞭解到當局政策現實而自動停止編作，終至消失。

從主政者對於欣賞舞的消極態度，以及舞蹈專業社群勤於編創「欣賞舞」類別之落差，可以看見以陶冶性情與藝術欣賞為目的之舞蹈編創展演，並不被國家政策所看重。這和當時國家試圖通過無止盡的「反共復國」口號去維繫戰爭氛圍，而讓國族知識份子反對雖美麗卻與愛國等社會功能無關的「靡靡之音」類的藝文展演，認為這類演出有危國家整體愛國精神之展現。國家講求「舞以載道」的社會功能之政策，抑制了以個人藝術靈感自由創作的民族舞蹈編創，也減緩了其他如展演皇家宮廷的芭蕾或表達個體自我情感的現代舞發展。

然而，舞蹈家們在民族舞蹈上的展演實踐，成為舞蹈身體默默抵抗的彈性策略，而並非完全按照主政者的偏好與期待發展。例如 1958 年時有評論者觀察到，最受重視的禮節舞與戰鬥舞卻越來越少編創作品，而屬欣賞類的舞作也遠多於聯歡性

明妃》為周亞平、方淑媛演出，蔡瑞月編舞。資料出處：李天民、余國芳，《臺灣舞蹈史》，頁 255-258。

[20]資料來源：姚鳳磐，〈民族舞蹈的幾點問題〉，《聯合報》，1959 年 3 月 29 日，第 6 版。

[21] 何志浩，〈慶祝第八屆舞蹈節〉，《聯合報》，1961 年 5 月 1 日，第 6 版。

[22] 李天民、余國芳，《臺灣舞蹈史》，附錄頁 006-014。

大眾的舞蹈。[23]即使 1960 年代取消欣賞舞類別，試圖引導舞蹈家們多編創主政者希望的愛國舞蹈作品，然而，因主政者的僵固思維與觀眾的變動品味越行越遠，這樣「舞以載道」的企圖，最終未能被繼續延續推廣和實踐[24]。

（二）現代國家優秀民族文化之國際展現需求

在初期民族舞蹈相關論述中，包括尚在中國大陸時期的吳曉邦和戴愛蓮，以及後來在臺灣推行時的相關藝文人士的言論中，幾乎皆可看到發展民族舞蹈的外部需求，就是能到世界舞臺上展現優秀傳統中華文化。這種希望能被「世界看見」的能見度渴望，在「民族舞蹈在臺灣」的推行宣告之中，更可看見其急切性與因應地緣政治變化的緊張感。

首先，在何志浩宣告推行民族舞蹈的文章中，強調將邀請各界專家來指導填詞作曲編舞推行，其最終目標是「使世界各地都知道中華民族的舞蹈是最高尚的，具有教育性能，和宏揚文化的功效」。[25]在此段文句中，「使世界各地都知道」，成為一個重要的驅動力，彰顯當時知識份子希望能擺脫過去「被殖民」或被視為「落後文明」的處境，而有同樣「高尚」文化的舞蹈能夠呈現給世界各國，名曰「世界」但實際上是要讓歐美為主的西方世界認可。而齊如山在〈談恢復中國古舞〉[26]期刊文章中，更是花了超過半個版面強調要能展演中國古舞給外國人觀賞的需求。他以西洋人來到中國一定會想吃中國菜舉例，說明以外國的藝術文化招待外國人是不

---

[23]藍天，〈民族舞蹈的編舞問題〉，《民族舞蹈》1 卷 3 期（1958，臺北市：民族舞蹈月刊社），頁 7-8。

[24] 關於何志浩希冀發展的聯歡舞之發展，請參見第四章討論。

[25] 軍聞社訊，〈推行民族舞蹈：何志浩著文說明意義〉，《聯合報》，1953 年 01 月 25 日，第 3 版。

[26] 齊如山，〈談恢復中國古舞(每周專論)〉，《中國一周》173 期（1953），頁 2。

合適的，除了展演出來顯得比外國落後，也有語言的隔閡。因此，不如請外國人看中國舊戲，至少有音樂有歌舞還有點興趣。接著強調音樂舞蹈也是相同的道理，要提供「中國舊有的東西看看聽聽，方足表現我們有藝術，有文化」。類似地，程其恆也從世界各國都有國歌國旗與國舞，去倡議中華民國應有自己的代表性舞蹈。[27]這些論述彰顯出在二次戰後國族新興現代國家建立之時，除了美國彰顯自由獨立為其國家民族之精神代表之外，各國族國家被期待能有與傳統民族文化一脈相承的文化象徵物或文化樂舞，以在「世界」這個集群概念中，呈現出能代表這個現代國家的族群文化與優良特色，以便「在國際間，顯出民族固有的獨特性格」。[28]

此種急於建構屬於國家之代表性舞蹈的外部需求，其實也與當時韓戰爆發之後的冷戰結構有密切關連。首先，因國際盟軍如美國軍隊進駐臺灣防守，讓原本要出國才能進行的國際交誼關係，變成就在臺灣境內，立即需直接面對與外交使節美軍顧問等外國認識的交流互動關係。常態性的外交使節來訪，美軍將領之招待，歸國僑胞之歡迎會等等，都成為需要具國族代表性的民族舞蹈展演優良中華文化的場合，更不用說後續因推展臺灣為美軍、華僑與外國人士來訪之觀光聖地，所需提供的在地文化特色消費。另一方面，在冷戰結構下，以美國為首推廣自由民主意識形態的號召下，也增加了國際文化交流活動之頻率。[29]除了美國派遣宣揚自由的藝文團體到所謂自由陣營，如環太平洋防線 (pacific rim) 國家展演交流之外[30]。頻繁的國際互訪合作場合中，也提供讓各國展現自身為現代國家之傳統文化特色的機

---

[27] 程其恆，〈響應民族舞蹈推行運動〉，《臺灣民聲日報》，1953 年 4 月 4 日，第 6 版。

[28] 墨園，〈邊疆舞和山地舞〉，《聯合報》，1954 年 2 月 22 日，第 6 版。

[29] Naima Prevots, *Dance for Export : Cultural Diplomacy and the Cold War*, Studies in Dance History (Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 1998).

[30] Clare Croft, *Dancers as Diplomats : American Choreography in Cultural Exchange* (Oxford ; New York: Oxford University Press, 2015).

會。因此民族舞蹈也是在日漸增長的國際交流需求中被推廣建構的。[31]

（三）建構民族舞蹈為「高級」文化娛樂

在推行民族舞蹈的相關論述中，較少被注意但卻相當重要的是，建構民族舞蹈為優良文化，要和「低級」、「黃色」娛樂活動區別開來的論述。在此運用了視（某部分的）菁英文化為高級文化，並視大眾流行文化為低級文化，產生「優良」與「低俗」之對比，以劃出清楚的界線。首先，從軍中轉化運用某些種類的「民族舞蹈」，提供軍隊士兵優良的康樂娛樂活動的概念開始，與民族舞蹈對比的概念，便是政治作戰中對國家民族「有害的」，讓國民政府失守中國大陸的「萬惡的」扭秧歌之類的左派大眾民歌民舞。因此，要以具戰鬥性愛國精神的民族舞蹈來與之抗衡。

民族舞蹈被建構用以抗衡對比的另一種「低俗」舞蹈，是已流行於民眾之間西方流行文化的「黃色」娛樂，[32]也就是較為自由開放的男女交誼娛樂活動，是被國族知識份子視為「夜夜笙歌」會消弭戰鬥精神的「西洋交際舞」類的舞蹈。即使在美軍俱樂部或高階軍官舞會中，因為外國人的交誼需求而能被允許為例外的實踐場域。例如程其恆文章中，[33]便強調舞蹈的發展應適度而不要過度，並舉「麻將」與「交際舞」做為過度的反例，說明上述兩種娛樂活動對生產力與心性的不良影響，最後以民族舞蹈能提供優良娛樂，並有助於國家勞力與精神的凝聚作結。而高子銘一文，[34]也提及西洋交際舞原本是禮節應酬，但傳到中國變成桃色糾紛，以倡議創造適合中國國情的民族舞蹈，讓大眾「以模仿西洋的交際舞為恥」，強調將「美」

---

[31] 關於舞蹈參與國際交流活動之情形，請參見第三章。

[32] 建構中國新文化論述中對於私人慾望之壓抑與排除，請參見:劉紀蕙，〈三十年代中國文化論述中的法西斯妄想以及壓抑：從幾個文本徵狀談起〉，《中國文哲研究集刊》16 期（2000）。

[33] 程其恆，〈響應民族舞蹈推行運動〉，《臺灣民聲日報》，1953 年 4 月 4 日，第 6 版。

[34] 高子銘，〈民族音樂與民族舞蹈〉，《中國一周》184 期（1953），頁 16-17

與「健康」融合為民族舞蹈，愛國並反共抗俄。

同樣地，後續多位女性舞蹈家的文章中，也可見都論及交際舞的低俗與民族舞蹈的高級優良是截然不同的。由此可以感受到，從戰時國民政府便發出「禁舞令」以及到戰後來臺整體社會保守觀念之情境脈絡下，讓女性舞蹈家有必須一再澄清宣告的需求或是壓力，以此取得藝術舞蹈展演的正當性與社會尊重。由此可知，在建構民族舞蹈為國家主導且學校推行的優良娛樂文化傳統之保護下，此時的女性舞蹈家可以面臨較少阻力地，在舞蹈展演編創教學上開展舞蹈專業生涯。

（四）舞蹈做為鄉愁之抒發

除了在相關文告上所揭舉的推行目的之外，不可忽略的是民族舞蹈之建構也是被現代性下的鄉愁所驅使。也就是在建立現代國家之後，會試圖保留被視為前現代和歷史性過去的文化傳統，或稱為「復古」，做為現代國民安身立命的文化定位與認同，而開展出來的「保存式的鄉愁」。[35]憂心文化失落的這種遙遠想像投射式的鄉愁，為知識份子增添一種力圖拯救文化傳統的浪漫情懷。例如，鍾雷認為「我們的民族舞蹈，若不極力倡導，甚至馬上就要失傳了」。[36]此種覺得民族的過去與傳統即將要遺失的危急感與失落感，往往被夾雜隱藏在主張要復興過去的優良民族文化與傳統民族精神的論述之中，主導著「保存」與「復興」等國族主義式的政策方向與宣告。

但在臺灣當時剛經歷大規模移民遷徙的特殊情境中，另一種隱藏於復興傳統文化的宣告之內的，則是剛失去故土家園之觀賞者的鄉愁，此種離家的鄉愁是真切地因被迫移居而產生的思念情感。然而，由於國民政府主打著「反攻復國」之口號

---

[35] Boym, *The Future of Nostalgia*.

[36] 鍾雷，〈民族舞蹈與民族精神〉，頁 16-18。

以安定在臺政權，以對抗共匪為名嚴格管控軍民的動向與言論，讓這種剛失去家園的濃濃鄉愁，必須轉化為戰鬥愛國的正向氛圍，而成為必須被壓抑而不可言說的禁忌。於是，從家鄉生活中帶來的飲食習慣或藝文活動，便成為抒發鄉愁的隱性出口。當時相當盛行中國各地方戲曲的劇團與演出，除了京劇之外，如豫劇、粵劇、越劇等以地方語言演出的戲曲，也都成為流亡來臺軍民的慰藉。而民族舞蹈之推行，讓舞者們在臺灣的舞臺上展演著中國各族群與各地方的傳統舞蹈與小戲雜耍，讓觀者在短短觀賞時間中得以感受一下剛失去的家鄉之浮光掠影。

二、確立民族舞蹈競賽之國族邊界

1953 年舉行的民族舞蹈欣賞晚會，可視為舞蹈相關表演藝術家們嘗試呈現出想像建構中的各式民族舞蹈面貌之初步實驗，包括《龍舞》、《獅舞》、《加官舞》、《劍舞》、《建設舞》、《邊疆舞》、《採茶舞》，以及已發展數年的軍中舞蹈節目之展演[37]。從 1954 年開辦第一屆民族舞蹈競賽作品中，可看到在嘗試實驗中相當多元的民族舞蹈作品面貌。例如，偏屬中國古代故事的，如陳淑宜的《花木蘭》、廖幼茹的《昭君怨》；偏屬山地或邊疆風情的，如日新國校的《賞月舞》、盲啞國校的《天山戀》；發揮想像力並有劇情的，如女師附小的《八駿馬》；偏屬古代樂舞重建的，如大龍峒國校的《八佾舞》；混合芭蕾步伐展現古今生活趣味的，如吳淑貞的《小家碧玉》、張小燕的《小狗與口哨》；以現代舞形式展現為國努力勞動的，如《採茶舞》、《建設舞》；從軍隊演練來的，如臺北中學《持槍舞》；以現

[37] 請參見國家電影資料館數位典藏資料庫的台影新聞史料。〈民族舞蹈晚會（1953）〉，《數位典藏資料庫》，http://search.ctfa.org.tw/TFDBSearch/search3_03.php?f_id=56B9114C-A093-40B0-B0A8-E5332ABC5C91（檢索日期：2018 年 8 月 10 日）。

代形式展現愛國情操的，如陽明山國校《國旗舞》、憲兵第八團《從軍樂》等。[38]另外設置的表演組節目中，則可看見包括鮮明異國風貌的芭蕾、世界各國土風舞與現代舞蹈等多元面貌。[39]

1955 年的舞蹈比賽，則為確立民族舞蹈中的「民族」僅能是「中華民族」，而不能是「世界各國民族」的重要一年。第二屆民族舞蹈競賽特別註明「其他各國舞蹈，不得報名參加」，[40]這應該是試圖限縮第一屆民族舞蹈競賽中，展演大量世界各國舞蹈的做法。然而，即使是強調必須是「中華民族」的舞作才能參賽，從 1955 年的舞蹈競賽新聞影片[41]可看見，影片一開始為大約高中或成人女性現代舞風格與芭蕾軟鞋動作的結合，多為雙手向上張揚的動作。[42]再來由小朋友手上拿著花腳上墊著硬鞋的團體舞作，以及兩個小舞者打扮成一對小夫妻，邊吵架邊打鬧的情節，腳上卻也是穿著硬鞋。[43]雖然影片後半部有戰鬥舞、宮燈舞與劍舞等鏡頭，但可見當時在民族舞蹈建構初期，對於西方舞蹈形式與舞步技巧的借重。

1955 年與 1956 年的民族舞蹈競賽，引發了多位評論家與舞蹈家之間的熱烈討

---

[38] 請參見 1954 民族舞蹈競賽節目表。資料出處：李天民、余國芳，《臺灣舞蹈史》，附錄頁 006-014。

[39] 1954 年第一屆民族舞蹈競賽的節目在首次的全國性「民族舞蹈競賽」中，設置了表演組以提供示範，而競賽組區分為團體與個人兩種組別，規定內容與形式必須富含民族意識，且包含於欣賞、勞動、戰鬥、禮節、聯歡等五種類型之中。外國舞蹈與富有藝術教育價值的舞蹈都放置於表演組的部分，其中包括芭蕾舞與現代舞 ，表演組不納入競賽評分因此也沒有名次等第與獎項。

[40] 本報訊，〈民族舞蹈下月五日舉行 外國舞蹈不得報名參加〉，《中央日報》，1955 年 4 月 18 日，第 4 版。

[41] 〈民俗舞蹈競賽(1955)〉，《數位典藏資料庫》，http://search.ctfa.org.tw/TFDBSearch/search3_03.php?f_id=7AF31D3E-479D-451C-8C95-E7D73471F497&kind=1（檢索日期：2018 年 8 月 15 日）。

[42] 推測可能為舞作《勝利之火》。

[43] 推測可能為舞作《青梅竹馬》或《小夫妻走娘家》。

論批評，也可看出接下來的民族舞蹈比賽範圍之限定與發展走向。這些討論主要集中在民族舞蹈的形式內容與範疇，特別針對屬於西洋舞蹈的芭蕾在民族舞蹈中的運用程度展開辯論。如魏子雲在觀賞完 1955 年的決賽後，主張「芭蕾的舞蹈形式」雖是值得欣賞的藝術舞蹈，但應排除在「民族舞蹈範圍以外」。[44]類似的看法，閔逵也提到對於過去四年民族舞蹈競賽的印象，除了邊疆土風舞外，還混有日本風味的團體舞，跟穿中國服著腳尖鞋的芭蕾舞風，因而強調民族舞蹈「切不可剽竊西洋舞蹈」。[45]而到了 1956 年決賽，張永指出這一年的民族舞蹈進步很多，因為過往呈現出來不中不西的舞作，在這一年度中已「所佔比數甚小，…十足中國味者佔絕大多數」，[46]以西洋舞蹈動作的減少程度，來讚許更具有中國民族風味的舞作。

由此可以看見，民族舞蹈區分內外疆界的界線 (boundary)，在初期混亂的嘗試之後，被主政者清楚劃分在（想像的）國族領土之內，也就是僅限於能闡揚國族精神與國族優良代表的舞蹈作品。民族舞蹈的推行，並非如理想世界主義般，允許讓世界各國族的舞蹈都能在這個舞臺展現，而是先將國家的資源集中於其概念中的「中華民族」範疇與領土的舞蹈之建構，特別是強調舞蹈的呈現範圍能涵蓋到（剛失去）的中華民族之五族與中國之疆界，試圖以民族舞蹈之實踐與展演，一再宣告中華民族（原有的）廣大但有明確界限的國家與國土。這樣的重新界定範疇，彷彿以舞蹈做為體現文化認同的宣告般，藉由排除他者以建立自我之疆界。這樣明確地訂出哪些是「我們」而哪些是「他們」的排除界線，也因而造成當時學校風行的「世界土風舞」類別、以世界舞蹈為靈感來源的現代舞，以及歐美藝術為來源的芭蕾作

---

44 魏子雲，〈舞蹈藝術：民族舞蹈競賽觀後〉（三），《聯合報》，1955 年 5 月 19 日，第 6 版。

45 閔逵，〈談舞：對民族舞蹈的意見〉，《聯合報》，1956 年 5 月 1 日，第 6 版。

46 張永，〈今年的民族舞蹈賽〉，《聯合報》，1956 年 5 月 15 日，第 6 版。

品，必須被排除在專屬於「中華民族」的民族舞蹈競賽之外。

這種確立國族需求與精神為民族舞蹈競賽最主要目的之轉變，在參與推動者鄧禹平其後的回顧性文章〈六年來的民族舞蹈〉中，曾論及其重要性如下：「綜觀第二屆大競賽的演出節目中，整個的，又向民族形式邁進了一大步，……，百分之八十以上擺脫了東西洋舞蹈的桎梏，力爭自己舞蹈在形式上內容上的新面貌」。[47] 由此可知，自第二屆民族舞蹈競賽訂下的疆界與條件，影響了接下來民族舞蹈的發展面貌，從多彩繽紛的詮釋，限縮集中到中華民族之國族想像。

然而，在舞蹈身體展現上並無法歸屬於中國古舞，但顯得相當現代形式且具備國家戰鬥勞動意涵的舞蹈作品，例如某些戰鬥舞蹈、勞動舞蹈或聯歡舞蹈中的作品，則因為是當代國家教化所需要的舞蹈類型而不受到上述疆界所限制，理所當然地成為民族舞蹈的代表。這類彰顯愛國與反攻的舞蹈，因呼應主政者最初推動的重要意圖，即使採用中國古代歷史上未曾有的現代演出形式與手法，仍是民族舞蹈推行之初最被看重與讚揚的編創作品。

三、民族舞蹈之多種「寄意」

從民族舞蹈推行之初的多篇論述分析，可知主政者提倡強調的建構面向，都是為了回應國家當下的內外需求。從內部觀之，因應大批移民的思鄉心理需求與政治作戰需求，看重民族舞蹈的功能性，期許能藉由樂舞提振社會國家的戰鬥精神，完成反共復國大業。從外部觀之，因應現代亞洲國家要與歐美齊平競爭，必須展現出擁有同樣優秀的文化藝術，才不會被視為落後國家，同時才能在全球交流頻繁的場合中，經由民族舞蹈展現各國國族特色，參與並構築世界景象。從性別與國族權力

[47] 鄧禹平，〈六年來的民族舞蹈〉，《民族舞蹈》1 卷 5 期（1958），頁 16。

交織的需求觀之，強調民族舞蹈為高級優良文化活動，能與色情低俗的歌舞娛樂區分開來，暨同時滿足國家維繫戰鬥精神之康樂需求，也提供女性舞蹈家發展舞蹈專業之空間。

從初期尚在建構與變動的民族舞蹈之相關論述討論中，可以看見藉由辨認與排除「什麼不是民族舞蹈」開始，重新界定民族舞蹈為「中華民族」的舞蹈，而展演「中華民族」，則需彰顯其（失去的）中國之各種族群與國家疆界。由此可知，國族認同是經由「認異」而構築而成的，藉由排除「西方的」芭蕾、世界土風舞、現代舞形式的舞蹈，來重新回頭建構「傳統的」、「中國的」民族舞蹈。然而，即使是漢族主流的建構論述者，都需要非常多的想像力，才能將中國各「邊疆族群」樂舞視為「我們」「中華民族」的舞蹈進行編創展演。由此可知，民族舞蹈在臺灣的初期建構，是一個逐漸識別當時國民政府定義下的「中華民族」之界線的過程，讓舞蹈家們後續能以此形構發想各式民族舞蹈的編創與發展。

第二節　變動中的民族舞蹈面貌與論述

民族舞蹈比賽開始的後續年間，陸續有多篇文章談論對民族舞蹈發展的看法與對現行狀態的期許。從這些討論中可以看到，除了如上小節所述常態性政策性的宣揚民族舞蹈需為國族精神與國家戰鬥氛圍的載體之外，藝文界仍試圖在這個大方向的引導與限制之中，思索與討論包括藝術形式與元素、編創與表演等各層面，逐漸建構起民族舞蹈做為藝術專業的觀感與看法。部分討論文章散見於主要報紙的文章專欄，從蒐集到的篇數與篇幅，可以想見當時民族舞蹈相關活動發展受到很多的關注。而更多較長篇的深度討論文章，則在當時其他相關期刊如《中國一週》，1958 年開始出刊的《民族舞蹈月刊》，以及相關人士的後續專書中，可以看到延續的討論答辯以及發展脈絡。

本小節統整分析這些與民族舞蹈的相關討論與評論，由於聚焦於民族舞蹈推行初期的面貌形構，所以主要著重在舞蹈競賽剛開辦前與之後 5 年間的相關討論。這些短文或報導對民族舞蹈的討論兼容多種論述取向，但分析他們的論述重點後，可大致區分為舞蹈的藝術性、民族舞蹈之依據來源、民族舞蹈的形式與技巧，以及舞蹈編創手法這四個面向之討論，以下分別分析論述。

一、舞蹈之獨立藝術性

在民族舞蹈正式被宣告推行的其後數年間，數位具深厚舞蹈訓練背景的舞蹈家們與關心舞蹈發展的相關藝文人士，都曾發表關於舞蹈的「藝術性」相關文章，其內容具備部分專業舞蹈知識之引介。推測當時一般民眾對於（藝術）舞蹈的瞭解並不多或常有誤解，而這些文章介紹中國與西方的舞蹈相關知識學理，以提升大眾

對於舞蹈的瞭解。特別是由舞蹈家們發表的文章，[48]多陳述強調舞蹈與其他藝術範疇的關聯性，以及舞蹈獨有的藝術特性。而這樣的希冀以個人情感表達與藝術創作之鑽研為主的舞蹈藝術性之強調，也漸漸在後來與希望能強化民族性集體性與大眾化的民族舞蹈政策取向碰撞，而漸趨於以將藝術性舞蹈與民族舞蹈進行舞蹈分類等不同方式，與當時國族引領的論述進行調整與協商。以下根據不同舞蹈家短文之重點進行分析。

（一）強調藝術舞蹈與娛樂舞蹈區分

辜雅琴在 1953 年 3 月前後發表了〈我對舞踊藝術的認識〉以及〈舞踊之起源〉兩篇談論舞蹈藝術的文章。在〈我對舞踊藝術的認識〉[49]一文中，主要說明舞蹈的藝術性以及要如何觀賞這種藝術。首先，她說明藝術是當靈感來時運用熟悉的方法表達思想與情感，解釋運用不同的方法就成為不同的藝術，而「用身體動作來表達的就是舞踊」。接著提及原始社會天籟般地跳舞與唱歌，隨文化進步而增加技巧與智識，舞踊便成了藝術作品。她強調「現代舞踊要依其目的和實質來分，有藝術舞踊和娛樂舞踊」，舉例說明如同紙製花跟真正花朵的差異，「仿製與創作的不同，也就是娛樂的舞踊與藝術的舞踊的差異。」接著說明在欣賞舞蹈時，若只以外在形

[48] 大多數舞蹈家介紹舞蹈藝術文章刊登日期，多在其舞蹈研究社進行盛大公演之前或同一週，推測應也是藉此種報紙介紹知識性文章，可順便宣傳公演訊息，並加深民眾對於舞蹈演出之支持。同時，由於生長於日本殖民時期的臺灣舞蹈家原來多使用日語跟臺語，推測其報導文章之撰寫可能會與他人合作或以口述改寫方式完成，其論述資料內容，可能多整理自引介舞蹈藝術的日文書籍，但目前未能追溯到來源。

[49]辜雅琴，〈我對舞踊藝術的認識〉，先在 1953 年 3 月 4 日臺灣民聲日報刊登，後又於 1954 年 3 月 28 日在臺灣民聲日報再次刊登一次。經比對，兩篇文章題目與內容皆相同，只有版面位置不同。出處：辜雅琴，〈我對舞踊藝術的認識〉，《臺灣民聲日報》，1953 年 3 月 4 日，第 6 版。辜雅琴，〈我對舞踊藝術的認識〉，《臺灣民聲日報》，1954 年 3 月 28 日，第 6 版。

式或傳統觀點判斷，那就關閉了感官跟精神生活。文章末段呼籲欣賞者要能屏除成見以純粹的心態欣賞，同時「表演者…以她自己的情意在律動活動中表達出來」，這樣雙方都能「脫離現實」的去感受藝術創作。

而辜雅琴在〈舞踊之起源〉[50]這篇文章中，則解釋舞蹈自原始社會的重要性、到舞蹈的種類區分等，強調其接下來舉辦舞展並非為了發表她的創作，而是讓大眾了解藝術舞蹈。與上一篇文章結構類似但更深入，她先介紹「舞踊是最早誕生的藝術」，在原始社會生活物資缺乏的情況下，「舞踊是最簡單最易表露感情之活動」，因為「手之舞之足之蹈之」是使用自己身體的活動。說明舞蹈在原始社會的重要性，指出「據說舞踊之起源始於狩獵舞蹈」，並舉例受到獵物之後的興奮之情或者向天神祈求等，都是語言不足以表達而必須藉由舞蹈來表達感情，因此具有很著要的地位。接著，同樣說明娛樂舞蹈和藝術舞蹈二個類別之區分，但更進一步說明，「社交舞符奧克舞」（符奧克舞可能為 folk dance，意指土風舞）是娛樂舞蹈，而藝術舞蹈可再分為兩種，一個是「中國的劍舞歐美的巴雷舞」，緊接著介紹芭蕾在歐美流傳的歷史；另一種是「創作舞踊」，美國在「恢復舞踊的真精神」下脫下芭蕾舞鞋裸足的舞踊革命。

類似地，同樣強調娛樂舞蹈與藝術舞蹈之不同，很早便在臺中地區成立梅蕾舞踊所的舞蹈家張雅玲，在〈舞蹈本質與藝術舞蹈〉[51]一文中也強調藝術舞蹈與娛樂舞蹈的分別和對比，認為娛樂性舞蹈如社交舞等，「僅僅給予觀眾一種器官上的享樂」，所以是「做作的」。並主張藝術舞蹈是「觀眾由於舞踏創作者的舞術表現的意欲所產生的舞踏，自發的喚醒了他們的靈魂」，所以是「『生成的』……是一種

[50] 辜雅琴，〈舞踊之起源〉，《臺灣民聲日報》，1953 年 3 月 7 日，第 6 版。

[51] 張雅玲，〈舞蹈本質與藝術舞蹈〉，《臺灣民聲日報》，1954 年 7 月 24 日，第 6 版。

宗教性的」。文末則響應政府推行民族舞蹈為學校教育之一環，認為應該在學校推廣藝術舞蹈。

從上述兩位女性舞蹈家早期談論舞蹈的內容，可看出都相當強調「藝術舞蹈」與「娛樂舞蹈」的區分，著重於介紹藝術舞蹈之來源、美學精神與藝術獨特性，以特意去突顯她們正從事的藝術舞蹈展演，和著重享樂甚至涉及男女色情的娛樂舞蹈完全不同。從字裡行間可以感受到，舞蹈家試圖框正社會大眾對舞蹈的錯誤印象與混淆誤解，以區分舞蹈種類與其藝術性的「高」與「低」界線，排除過去倍受傳統道德標準議論的男女交誼性娛樂舞蹈。同時，舞蹈家也提供欣賞與了解舞蹈藝術的相關知識，以說服並取得社會大眾對舞蹈展演和教學的高度尊重與良好觀感。

（二）從重視舞蹈藝術表達到企圖兼顧民族所需

蔡瑞月在 1954 年發表了〈談舞蹈藝術〉[52]長篇文章，分三天刊出。在文章開頭，她特別指出「手舞足蹈…僅是舞蹈的形式，並非舞蹈的藝術。」以主張舞蹈「有其獨立的藝術境域。」接著，她闡述各種藝術領域並說明舞蹈與其藝術特性的相同與相異處。例如，討論舞蹈跟雕刻的不同，認為「舞蹈的姿勢是流動的…所以舞蹈藝術的姿態，並不完全講究姿勢。」。[53]蔡瑞月接著對於「舞蹈藝術」提供以下定義，「它是因人的感情或思想在意志的慫恿下通過肉體表現出來的韻律運動；這就是舞蹈藝術的定律。它和其他各種藝術一樣，所表現的都是詩的意境。」蔡瑞月接

---

[52] 蔡瑞月，〈談舞蹈藝術（上）〉，《聯合報》，1954 年 1 月 20 日，第 6 版。該篇文章可能後續做為其講座之內容。聯合報報導簡訊「民族舞蹈推行委員會主辦的空中講座定今(十三)日下午六時半至七時，假軍中廣播電台，舉行專題演講。由該會委員名舞蹈家蔡瑞月女士主講。題為「舞蹈藝術」」。出處：本報訊，〈藝文走廊：花木蘭台語登場 蔡瑞月大談舞藝〉，《聯合報》，1953 年 5 月 13 日，第 3 版。

[53] 蔡瑞月，〈談舞蹈藝術（中）〉，《聯合報》，1954 年 1 月 21 日，第 6 版。

著說明講究健身的武術、娛樂觀眾的特技、以及軍隊操演「祇能說它們是舞蹈形式。」，[54]也特別說明平劇中的舞蹈與民間舞蹈，都需要再創造後，才能使舞蹈獨立出來呈現藝術意境。[55]在批評了幾個目前常見以手勢去比劃出具體景物的形狀作為舞蹈的例子後，她強調「舞蹈藝術所表現的既不是語言的翻譯，也不是物象的說明。……務必要使肉體運動出的每一個韻律節奏都洋溢著生命意識。別的任何一種藝術都不能做到，只有「舞蹈」才有能力表現出；斯乃獨立的舞蹈藝術。」

蔡瑞月在〈舞蹈藝術的綜合性〉[56]一文中，則接續前文繼續討論舞蹈與其他藝術的交互合作關係。「舞蹈之所以能[擠]立藝術之林，被列為獨立的藝術之一，正因為它的動的行為能完成其他藝術行為的表現。」 舞蹈的文學性「舞蹈之所以要用動作描寫，因為它不能缺少文學的氣質。.....能夠啟人聯想的舞蹈，也必定有著深厚的文學內容。」舞蹈的繪畫性「舞蹈在舞台上演出時，雖然是活動著的，也應該要顧及畫面的美。」接著，蔡瑞月舉例黃秀峰的芭蕾跟自己的舞作，[57]也常因為一些演出者與場地條件限制，而無法呈現畫面均衡的美麗。緊接著，談論到舞臺服裝佈景等與繪畫藝術的關聯性，說明舞蹈需與其他領域藝術合作，並以「舞蹈藝術也不能屏棄繪畫藝術的章幅與色調」做為結語。

然而，在 1954 年有一篇分上下兩集介紹蔡瑞月為「台灣著名的舞蹈家，也是當前指導民族舞蹈的導師之一」的報導，[58]卻可以看到其原先主張的舞蹈藝術性，逐漸需要與國家民族舞蹈發展方向進行調和與修正。報導中首先介紹蔡瑞月為日

---

54 蔡瑞月，〈談舞蹈藝術（中）〉，《聯合報》，1954 年 1 月 21 日，第 6 版。

55 蔡瑞月，〈談舞蹈藝術（下）〉，《聯合報》，1954 年 1 月 22 日，第 6 版。

56 蔡瑞月，〈舞蹈藝術的綜合性（上）〉，《聯合報》，1954 年 12 月 19 日，第 6 版。

57 應為聯合國中國同志會婦女委員會邀請的表演會，出處：本報訊，〈蔡瑞月黃秀峰表演巴蕾舞〉，《聯合報》，1954 年 2 月 25 日，第 3 版。

58 譚貽善，〈台灣舞蹈家蔡瑞月女士（下）〉，《聯合報》，1954 年 2 月 15 日，第 6 版。

本石井漠的高徒，在臺南的舞蹈研究社主要教授芭蕾與創作舞，接著介紹她因政府倡導而開始研究民族舞蹈。除了重新敘述蔡瑞月在〈談舞蹈藝術〉中強調過的舞蹈藝術的獨立藝術價值之外，作者也引述蔡瑞月回應訪問，認為「我們推行的民族舞蹈，就是根據這些地方舞蹈加以改良，創造的另一新型舞蹈藝術」。

到了 1956 年〈民族舞蹈的新認識與新方向〉[59]一文中，蔡瑞月則對於民族舞蹈的發展提出既呼應政策中強調國族精神的功能取向，又企圖兼顧藝術創作空間的論述。她首先點出民族舞蹈表現民族精神，因此世界各國都有特有舞蹈能彰顯其文化水準。她接著主張舞蹈是情感創造也是合作集體的，所以舞蹈「是表現個人情感，鍛鍊集體意志的一種藝術」，並解釋舞蹈能讓人民和諧一致，進而影響整個民族國家的素質。接續論述舞蹈跟民族文化、國民康樂與精神生活的關係。最後，她指出民族舞蹈的發展包括復興古典舞和創作新型舞兩個方向，並強調創作時要能呼應民族精神與形式簡單能大眾化之功能，最終以發揚民族精神的民族舞蹈之發展做為結語。

由上述文章可知，她在初期所談論的舞蹈，是來自於過往在日本的創作舞與舞踊詩方面之學習經驗與概念，因此強調舞蹈是以身體動律去表達「詩的意境」。她仔細地分析出藝術舞蹈與其他藝術領域的共同點（因此屬於藝術範疇），同時又突顯藝術舞蹈的獨特性（因此獨立於其他藝術範疇），以此去論述主張舞蹈是獨立的藝術領域。而從這個觀點觀之，她初始概念中的舞蹈是偏屬於個人的、抒情的、創作的藝術舞蹈，這部分類似於上述舞蹈家對舞蹈藝術性之主張。但她也指出並非所有舞蹈都屬於這個類別，而初步排除了集體的、民族的、只用以傳達象徵意義的舞蹈或表演類型。

[59] 蔡瑞月，〈民族舞蹈的新認識與新方向〉，《中國一周》326 期（1956）。頁 11。

然而，當時注重個人的創作天分與編創作品之歐美藝術舞蹈概念，卻與講求集體創作展演與族群傳承的民族舞蹈，顯然有不同的著眼點和切入觀點。也因此，企圖以舞蹈傳達詩意動律的概念，遇上當時整體氛圍熱烈地講求以現代手法去「復古」民族藝術時，便顯得格格不入。因此，在國民政府大力推展民族舞蹈之後，可以看到她開始思索這個新形式的舞蹈和她原來概念中藝術舞蹈之相關性與定位。從其論述的微調與轉變，可見一邊是理想上藝術的個人創作的個體主義現代舞，而一邊是現實面的政策上鼓勵的集體和諧國家需要的民族舞蹈。她小心地在兩者之間進行微調與協商，以展開暨能符合國族之政策方向，又能維繫藝術創作空間的「民族」「藝術」舞蹈之論述與宣告。

（三）從民俗學觀點提倡原始樂舞改良整理

從山地樂舞改編集體性軍中康樂舞蹈出身的李天民，則細心選擇了一個介紹從自然生成的原始舞蹈進展到「原始舞蹈第二期」包含人為技術的舞蹈展演，做為其主張改良精進集體性舞蹈的論述根基。他在 1955 年從當時流行的舞蹈人類學觀點切入，分為五天連續刊載了題名為〈舞蹈藝術〉的報紙文章。在〈舞蹈藝術：原始舞蹈第一期〉[60]中，他首先說明舞蹈分為兩類，以娛樂為目的和使人欣賞為目的，而兩類最初都源自於原始舞蹈。他指出「將『舞蹈』兩個文字連結在一塊寫或讀，那是近世才如此的」。[61]接著說明「舞」和「蹈」在古代各自被單獨使用的不同意義。第二篇[62]中，他接著說明，人類最自然的原始舞蹈雖然目前看來顯得呆板。但

[60] 李天民，〈舞蹈藝術：原始舞蹈第一期（一）〉，《聯合報》，1955 年 4 月 24 日第 6 版。

[61] 這邊的描述跟他後期常宣稱「舞蹈」之名詞用法以及「芭蕾」的中文名詞制定，都是由他開始的，似乎不太相同。

[62] 李天民，〈舞蹈藝術：原始舞蹈第一期（二）〉，《聯合報》，1955 年 4 月 25 日，第 6 版。

要「排斥近代色情氣氛的舞蹈，第一必須要提倡原始舞蹈之奔放與熱情。」接著提到，西歐學者說東方民族舞蹈多用手，西方民族舞蹈多用足，無論如何，實際上可觀察的是「原始舞蹈是專著重於足」的，因當時可能還不知如何運用手部舞蹈。在第三篇[63]中，他提出「原始舞蹈第二期」的概念，引述不知名西歐學者的話，說明第二期的舞蹈是「為了戀愛而產生的舞蹈」，因此不是重複動作，而是一定要「有技巧的有故意做動作…完全是新創作」。接著說明「舞」字在中國歷史是指祭典舞蹈，記載：「舞則皆有所象」」，其意義包括「形容人的意志，或形容做事，或影容詩歌詞句的意義，…，皆有人為的因素在內」。

在〈舞蹈藝術：原始舞蹈第二期〉[64]一文，他首先說明舞蹈藝術是原始舞蹈的進化版本，而使用了「第二期」這個稱呼。李天民將舞蹈分為「舞」和「蹈」兩字意義分別說明，認為「舞」是人為的優雅地甚至是「獻媚的」；但蹈則是自發的「忘形的」表現。在談論中國古代記載有「俳優」，其跟巫舞與優伶和重大國家祭儀的關聯性。李天民說明古老祭儀是原始戲劇的原型，而後來發展出「有目的、有技巧的、有意識、有次序的第二期原始舞蹈。」接著再談論「跳舞」的動詞與名詞，因此「舞也是一種意識的行為」。在文章末段[65]中，李天民進一步列舉西歐舞蹈學者對舞蹈的兩種定義，一是指表達的手勢，二是動律的運動，然後說明中國古代的舞蹈不脫離以上定義。在討論到西方民俗學社會學的學者，以現存原始民族的樂舞進行研究，重新整理這些舞蹈資料，因此建議「從過去中國的詩人和近代研究民俗學學者的著作中寥寥數行的文字，便可以想像及衡量過去舞蹈的種種動作，精神和內容，了解舞蹈以往的情形」。其建議從這些資料去進行科學的研究，而且西方與中

---

[63] 李天民，〈舞蹈藝術：原始舞蹈第一期（三）〉，《聯合報》，1955 年 4 月 26 日，第 6 版。

[64] 李天民，〈舞蹈藝術：原始舞蹈第二期（一）〉，《聯合報》，1955 年 4 月 27 日，第 6 版。

[65] 李天民，〈舞蹈藝術：原始舞蹈第二期（三）〉，《聯合報》，1955 年 5 月 1 日，第 6 版。

國的舞蹈同源，可以以此結合想像中國古代舞蹈的內容。

分析這篇長文論述，他區分了娛樂舞蹈與欣賞舞蹈這兩個種類，並以「蹈」跟「舞」的定義與內容，去說明原始舞蹈較趨近於自然生成；而宮廷樂舞較趨近於人為藝術，採用將原始自然和人為文化做為兩個相對端點之人類學概念。因李天民為軍中山地康樂舞蹈之主要推動者，而與前述舞蹈家著重藝術性舞蹈較為不同的是，他主張要從原始舞蹈中汲取自然活潑的精神。他接著引入「原始舞蹈第二期」的概念，說明因談戀愛而要以使人欣賞為目的原始舞蹈，屬於人類藝術技藝與創造力的舞蹈種類，讚揚並主張應朝此改良以產出舞蹈藝術。值得注意的是，他特別以「舞」跟「蹈」的區分，去對比著重上半身和著重下半身的中西不同舞蹈特色，可看到其言中之意，是在說明中國文化其實比西歐文化發展的更早且更為成熟。最後，他認為中國跟西方之舞蹈源起相似，都是自原始舞蹈演變而來，因此可互為借鏡地融合改良以追溯想像中國古代舞蹈之樣貌。由此可知，他認為要重建民族舞蹈，應從搜集原住民之原始樂舞開始，並加以改良成為可讓人欣賞的「第二期」舞蹈，成為增加人為技藝與編創思考的藝術舞蹈。

（四）社會集體性與藝術個體性的競奪討論

然而，與舞蹈家們主張舞蹈屬於（高級）藝術、屬於詩意之強調個體創作相反的，是跟軍中文藝發展與愛國文藝之相關人士，多強調藝術形式應該與民間大眾同在的另一種藝術性等同於社會性的觀點。這在當時是屬於主政者支持推行民族舞蹈的功能性觀點，也可在為數眾多的主張戰鬥文藝的軍中藝文人士、主導民族舞蹈競賽的文藝圈大老與評審，以及報章雜誌主編等的文章中，看到一再呼應蔣中正文

告與何志浩宣言，宣稱民族舞蹈就應該朝集體大眾的戰鬥性身體發展。如戴良[66]在〈民族舞蹈的商榷〉[67]一文中，先是批評芭蕾舞蹈訓練是人為病態的形式，是「屬於詩的美學境界的個人創造」，因而「對如火如荼的戰鬥」是無益的。接著，又批評邊疆等地方性舞蹈「只是快感的發抒」，再批評平劇中的舞蹈「已百分之百形式化僵化。」他主張「民族舞蹈藝術，是生理的、體育的，屬於社會性底大眾的」，需要以體育力度跟音樂搭配律動，養成良好體魄。要整理改進民間舞蹈，讓舞蹈能與「廣大民間的感情生活同一呼吸」。推測當時文藝政策與氛圍走向，此種認為文藝應該為大眾所共享、為人民服務以及為國族奉獻的觀點，是在經過戰爭與遷徙、國共政工文宣鬥爭等政治動員之經歷，是當時臺灣揭舉著「戰鬥文藝」之主要文藝潮流。這讓身處文藝救國氛圍下的舞蹈家，也受到這樣的熱情號召，而支持著講求集體、團結、一般大眾皆人人能舞的民族舞蹈推行方向，如劉玉芝在文章中再次強調編創民族舞蹈需注重集體性與大眾性之宣告。[68]

也因此，逐漸可以看到舞蹈家們期待的舞蹈藝術性創作，與主導民族舞蹈發展的國族精神論述難以抗衡。而在民族舞蹈運動推行數年後，讓舞蹈為獨立藝術之觀點，被主政者的國族精神與個人偏好所掩蓋，而需不斷地在論述與實踐之間抗衡協商。也僅僅偶有涉略表演藝術發展較為深厚的藝文人士發出不平之鳴，如記者姚鳳

---

[66] 戴良，作家筆名，本名：戴燕羌。其他筆名：默鳳、黛郎、老仲馬、赫倦駝。大陸遷臺作家，南京戲劇學校畢業，軍中藝文人士，曾任作家、記者、主編與教師。資料出處：國立臺灣文學館，〈戴良〉，《臺灣作家作品目錄系統》，http://www3.nmtl.gov.tw/Writer2/writer_detail.php?id=2443（檢索日期：2018 年 12 月 1 日）。

[67] 戴良，〈民族舞蹈的商榷〉，《聯合報》，1954 年 4 月 13 日，第 6 版。

[68] 劉玉芝，〈推展大眾化的舞蹈〉，《民族舞蹈》1 卷 1 期（1958），頁 7。

磬[69]在〈民族舞蹈的幾點問題〉[70]一文中，先點出他不贊同何志浩以「政治學和社會學的眼光來看舞蹈」而急欲廢除欣賞舞此一類別，他主張人類文化發展是由原始集體精進到個人藝術，認為站在「為舞蹈而舞蹈」的立場上，「民族舞蹈的發展還是應該由個人而團體，兩者不可偏廢。」。接著他論述舞蹈與樂曲等藝術有其專業性與獨立性，以此很勇敢的提出「舞蹈是用旋律表達情感，而不是用文字的」，來批評何志浩為所有樂曲配上歌詞的改進方式，[71]反而會破壞原有的舞曲意境。由此，他以人類文明發展進程方向為先集體後個人之推演，試圖維護舞蹈家們個人藝術創作之空間，也以論述舞蹈藝術獨特的身體動律媒介，去支持舞蹈藝術領域有其專業獨立性，以此批評其他領域人士過度介入與干涉舞蹈專業發展。

二、民族舞蹈之依據來源與內容風格

除了舞蹈的藝術專業性被倡議並討論外，在推行民族舞蹈這一範疇的展演實踐上，關於民族舞蹈的內容 (content) 可以包含什麼？民族舞蹈的民族風格 (style) 是什麼？民族舞蹈的取材靈感來源 (origin) 為何？對於民族舞蹈的內容風格與來源的討論與辯證，包括文史記者等藝文人士、軍方戰鬥文藝作家、身體實踐的舞蹈

---

[69] 姚鳳磬為聯合報記者，表演藝術相關知識涉略豐富，後來從事電影編劇導演等工作，也曾出版專書。參考出處:胡穎杰，《不只是鬼片之王：姚鳳磬編劇創作文集》（新北市：璞申出版，2014)。）

[70] 姚鳳磬，〈民族舞蹈的幾點問題〉，《聯合報》，1959 年 3 月 29 日，第 6 版。

[71] 何志浩本人相當喜愛為民謠與古曲等音樂重新編創配上富含反共復國意味的詩詞，以取代被他認為粗鄙不雅的原歌詞，重新出版樂譜歌詞並錄製唱片，供民族舞蹈比賽與編舞使用。然而從後續流傳下來的曲子音樂可知，其並不具有音韻專長且愛混用古文語法，所以新歌詞顯得繞口難懂而後續少人傳唱。關於當時他改編歌詞的用意做法，可參見：葛賢寧，〈何志浩先生對舞曲新辭的創作〉，收入何志浩編，《民族舞蹈論集》（臺北市：民族舞蹈推行委員會，1959），頁 77-96。

家們等，也在報章來往討論與編創身體實踐編創之間，來回協商拉扯，不斷建構形塑民族舞蹈的範疇與面貌。

關於民族舞蹈的內容風格與來源，軍中文藝人士魏子雲[72]對 1955 年民族舞蹈競賽，提出了長篇舞蹈評論文章，[73]分 6 天刊出。他首先指出第二屆民族舞蹈競賽在民族舞蹈方向上的進步，並舉例好幾支舞作已具備「中華民族的典型風格」，也就是「能令人一望而知它們是『中國舞』，所以是「內容與形式極為完整的民族舞蹈」。他接續評論民族舞蹈不足且需要改進之處。首先，他指出以中國古代「歷史人物」作為編創主題是值得努力的方向。但他批評以「花木蘭」為主題的舞蹈作品很多，但都沒有舞出花木蘭該有的功夫與氣魄，甚至有小女孩演出時「大扭起屁股大飛起眉眼」（這裡批評的是由冠軍張小燕演出的《小小花木蘭》）。他也批評使用「木蘭從軍」的電影插曲，以及只會使用舞劍的編創手法，而主張應該從文學的「木蘭辭」去著手研究。再來，他也批評了對各民族特色並未深入瞭解而隨意去想像編創的情況。[74]他評析因為編舞者並未能「從實際的生活體驗中得來的題材」，其藝術作品便表現不出來「活生生」的風土特色，因此建議舞蹈家要針對該民族與地域的「形式，意識，以及民族性」研究後才能援以創作。他在最終篇[75]指出民族

---

[72] 魏子雲為軍中雜誌編輯，曾任職國防部新聞局。曾任中國青年寫作協會總幹事、中國作家協會常理事、中國文藝協會監事等。愛好國劇推廣不遺餘力，主張文藝救國。出處: 國立臺灣文學館，〈魏子雲〉，《臺灣作家作品目錄系統》，http://www3.nmtl.gov.tw/Writer2/writer_detail.php?id=2551（檢索日期：2018 年 12 月 1 日）。

[73] 魏子雲，〈舞蹈藝術：民族舞蹈競賽觀後（一）〉，《聯合報》，1955 年 5 月 17 日，第 6 版。

[74] 魏子雲，〈舞蹈藝術：民族舞蹈競賽觀後（四）〉，《聯合報》，1955 年 5 月 20 日，第 6 版。魏子雲，〈舞蹈藝術：民族舞蹈競賽觀後（五）〉，《聯合報》，1955 年 5 月 21 日，第 6 版。

[75] 魏子雲，〈舞蹈藝術：民族舞蹈競賽觀後（六/完）〉，《聯合報》，1955 年 5 月 23 日，第 6 版。

舞蹈的阻力，點出因為「題材缺乏，……，極多數的毫無民族舞蹈內容的舞蹈參加競賽。」他建議，雖因為兩岸隔絕，舞蹈家無法親自蒐集在中國大陸的民間舞蹈，但可以從訪問大陸來臺同胞，請其「道出他在家鄉常見的舞蹈情況」，以此解決民族舞蹈編創題材來源不足之問題。

從上述評論之中，可了解他主張民族舞蹈需強調國族精神與民族形式的創作走向，希望民族舞蹈要能呈現非常「中國」的民族風格。然而，從他的批評中，也可以看出當時舞蹈家們在編創民族舞蹈上所面臨的種種困難，也實非編舞家們之失職。追溯當時參與推行民族舞蹈的舞蹈家，特別是出生於臺灣的舞蹈家們，因背景脈絡之因素，在民族舞蹈編創上相當難以施展。包括可能較少能閱讀中文古籍歷史人物詩詞、缺乏民族音樂編曲配合、並未能實際看過中國邊疆民族的地理空間與人文特色等。但是在這樣的情況下，她們被要求要編創民族舞蹈。魏子雲在此文中批評舞蹈家們都在憑空想像，而實際上，舞蹈家們也真的只能盡力地從相當稀少的資源之中，去想像創作民族舞蹈。

除了如上述批評，希望舞蹈家應該從有所根據的來源去創作民族舞蹈內容與形式，講求民族舞蹈的「真實性 (authenticity)」 之外，也有多人認為可以區分「復古」與「創新」的不同方向。例如，鐘雷在一開始便清楚提出要由「再生」與「新生」兩方面進行，[76]並倡議民族舞蹈之推行為「民族舞蹈復興運動」，而「新生」便是從「再生」鼓舞的研究中，進一步「根據現實生活環境而創造的新舞」。[77]馬怡虹在民族舞蹈的復古與創新討論方面，[78]指出民族舞蹈的改良「是在如何創造現代的民族舞蹈，而不是單純的改變古典民族舞蹈」，他認為過去因資料缺乏、人手

[76] 鍾雷，〈民族舞蹈與民族精神〉，頁 16-18。

[77] 鍾雷，〈民族舞蹈的研究發展〉，《民族舞蹈》1 卷 1 期（1958），頁 5-6。

[78] 馬怡虹，〈談舞：民族舞蹈的淺見〉，《聯合報》，1956 年 9 月 1 日，第 6 版。

不足、缺乏計畫與未進行研究等原因，而讓民族舞蹈與相關理論付之缺乏。他主張民族舞蹈應該區分為需發掘研究的古典類和以創造為主的現代類，因為「古典民族舞蹈只是供給今人欣賞以及供給專家做創造現代舞蹈的資材」。由此可知，他主張對於復古的研究，並非供現代人去體現，而是成為創作現代形式的民族舞蹈之來源。類似的觀點，華生也曾提議，[79]因為發展的方向大不相同，而需要明確的分類「什麼是民族舞，什麼是古典舞」，同時還有要「開闢現代舞的道路。」直到民族舞蹈推行已超過 5 年，記者姚鳳磐在〈民族舞蹈的幾點問題〉[80]中，比較持平的討論了民族舞蹈在復古與創新的取捨平衡，他提醒民族舞蹈的創造研究「切忌『中舞為體，西舞為用』，…，中國舞就『變種』了。但也不能食古不化，固執於『復古』的成見」。由此可知，即使對於民族舞蹈的題材來源之討論已有共識，可以從歷史題材與民族特色著手，但是，開展創作出來的民族舞蹈的內容與風格，則需要可以多「復古」與能夠多「創新」的不同路線之中，在眾多論述與舞蹈身體之間，不斷擺盪與協商。

三、民族舞蹈的技巧形式之創造

關於民族舞蹈的形式 (form) 表達與技巧 (techniques) 展現之討論，多半與上一項試圖釐清民族舞蹈的民族風格 (style)、內容 (content) 與來源 (origin) 相關並夾雜討論，因為舞蹈作品的內容來源與風格，也往往在某種程度上規範了其形式與技巧，在此另外拉出比較針對舞蹈形式技巧的討論，進行分析。

首先，認為比較接近原始舞蹈而能成為民族遺產，而分別分析臺灣山地舞與邊

[79] 華生，〈民族形式在哪裡? 民族舞蹈總決賽觀感〉，《聯合報》，1958 年 4 月 10 日，第 6 版。

[80] 姚鳳磐，〈民族舞蹈的幾點問題〉，《聯合報》，1959 年 3 月 29 日，第 6 版。

疆舞蹈中的新疆舞蹈之動作形式與特色，墨園在〈邊疆舞和山地舞〉[81]中指出「在形式上，因為地區不同的關係，這兩種舞蹈是各殊的」。他解釋可能因為與該民族生活地區的氣候與服裝有關，所以新疆舞注重手臂頭頸，而山地舞注重腰的顫動。接著，他認為兩種舞蹈同樣表達前農業社會的原始生活，自然質樸並展現現實生活勞作。最後話鋒一轉，提及第一屆民族舞蹈競賽的成果差強人意，應多在邊疆舞蹈與山地舞方面進行研究。

針對舞蹈整體表達與舞蹈技術上的差異，魏子雲在觀賞完 1954 年的舞蹈聯合展演會[82]後提出批評與見解，他強調舞蹈應能表達內心思想情感，不然馬戲團與歌舞團中也有舞蹈技術，但那不等同於舞蹈藝術，他主張「舞蹈藝術也不是賣弄舞技」，由內心表達出來的肢體動作與情緒表情，才是舞蹈藝術。然而，二年之後魏子雲因觀賞完國外歌舞片電影後，又有所感慨的指出當時民族舞蹈發展的困境是「無技術即無藝術」。[83]從他的評論之中，可以推測其主要在討論民族舞蹈的舞蹈步法技術，要能和整體表演主題風格具有藝術關連性與一致性。在前篇文章，他所指稱的賣弄技藝，應是在批評當時濫用芭蕾舞硬鞋技巧於民族舞蹈之中。而在後篇文章，他所感慨的，則是民族舞蹈尚未能發展出專屬於中國的舞蹈步法與技巧，缺乏能展現民族特色的舞蹈技術形式，因而無法像外國歌舞片那樣吸睛與令人讚嘆。

然而，對於何謂民族舞蹈的舞蹈型態感到憂心，華生指出「我們的舞蹈始終還沒有成『型』，….甚至將它固有的形態更弄糟」，他接續說明每個民族都應該有

---

[81] 墨園，〈邊疆舞和山地舞〉，《聯合報》，1954 年 2 月 22 日，第 6 版。

[82] 魏子雲，〈舞蹈與舞蹈家：社教運動週舞蹈演出觀感（上）〉，《聯合報》，1954 年 11 月 24 日，第 6 版。魏子雲，〈舞蹈與舞蹈家：社教運動週舞蹈演出觀感（下）〉，《聯合報》，1954 年 11 月 25 日，第 6 版。

[83] 魏子雲，〈無技術即無藝術:從「心聲幻影」談到我國的舞蹈〉，《聯合報》，1956 年 10 月 22 日，第 6 版。

特有的舞蹈形式與動作技巧型態，批評當時的民族舞蹈，無論取材自哪個來源，動作缺少「現代水準的舞蹈化」，無論是「姿態 (pose) 步法 (Step) 旋轉法 (Turn) 和 enchainement (步法的連續關係) 都沒有給它定型」。他也批評在舞蹈表達方面，也僅著重在臉部表情，而忽略了要以整個舞蹈身體去表達，他提醒「舞蹈也是屬於啞劇範圍，是要靠動作，音樂和表情來表達內容的」。[84]

上述針對形式與技巧的各種討論，可發現是容易相互矛盾的多種評論方向。批評者同時批評西洋芭蕾形式的混雜與技巧的賣弄，並要求深入研究國劇舞蹈的技藝作為民族形式。但同時，批評者又憂心民族舞蹈之發展，未能跟上現代舞蹈藝術發展的舞步技巧程度，而喪失其做為舞蹈藝術應有的水準。這些論述顯現出民族舞蹈的初期形式與技巧之發展，正在復古與創新、民族與現代等概念之間折衝，希冀能發展出既彰顯「傳統中國民族特色」同時具備「現代國際藝術水準」的民族舞蹈形式與技巧[85]。

四、舞蹈的編排創作方法

民族舞蹈推行初幾年，較少討論編排創作方法的論述，而多集中在前述的「民族」是什麼的範疇內容形式等，從觀賞者或藝文愛好者角度與印象出發的評析討論。然而，在民族舞蹈推廣幾年後，可看到少數討論舞蹈編排的技巧或順序的文章，即使上述的民族舞蹈之來源、內容、形式與技巧仍佔據編創討論中的大部分篇幅。例如，胡文皓談論軍中舞蹈編排的文章，[86]提出四個步驟如下。首先，先決定舞作

[84] 華生，〈民族形式在哪裡？民族舞蹈總決賽觀感〉，《聯合報》，1958 年 4 月 10 日，第 6 版。

[85] 被夾雜在形式與技巧之間，令評論家又愛又恨的京劇動作與芭蕾步法，將在下一節仔細討論。

[86] 胡文皓，〈談談舞蹈的編排〉，《正氣中華》，1954 年 1 月 17 日，第 2 版。

的主題，並由主題決定人數與場面分配；接著，選擇合適的樂曲，並決定道具跟效果呈現所需的後臺人員協助；進入排練時，舞步方面先由指導者初步規劃舞步路線，選出幾位示範者邊嘗試邊修改表情與動作姿態，並接受旁觀者的回饋意見；最終，集合各部門進行大規模排練與修正。從上述步驟，可以看到當時以大型集體舞蹈與戰鬥主題歌舞劇為主的軍中文藝人士，進行舞蹈編排的順序與考量點，是在於展現盛大的場面與氣氛，而非精細的肢體動作與表達。這正如同蔡瑞月所主張的，「軍中的舞蹈應與舞蹈家們舞台上的舞蹈，不盡相同，軍中的舞蹈，應以娛樂性為主，藝術性其副」。[87]

任教於學校並曾編創邊疆舞蹈的舞蹈家許家騏[88]，在〈舞蹈創作法〉[89]一文中，論述舞蹈編創如何取材與如何編創兩大面向的問題。他提出可以從樂曲、美術、文學與戲劇、現實生活，以及自然界萬物與世界人文等方面，觀察擷取以作為編舞的靈感來源。而在編創手法上面，則要注意舞蹈發生的時空脈絡以編排合適的情感內容與技巧律動；說明不同的進場與出場安排手法；舉例說明可以運用的隊形與路線；提醒舞蹈道具與服裝等元素之使用注意事項等。從上述內容，可以看到他所討論的民族舞蹈編創，以競賽觀賞的考量為主，因此特別注重隊形排列與進出場的路徑等等。

藍天則在〈民族舞蹈的編舞問題〉一文中，[90]則先從定義民族舞蹈、建議民族舞蹈編創應該取材參考的資料、以及當時民族舞蹈的編創情況與應改進處等三方面進行論述。在取材的來源方面，他建議應從國劇、國術、國禮、國俗等四大來源

---

87 蔡瑞月，〈軍中需要怎樣的舞蹈〉，《聯合報》，1954 年 10 月 12 日，第 6 版。

88 許家騏，中國復旦音樂學院畢，曾於 1957 年於臺北開設舞蹈研社，1960 年舉辦「中國邊疆民族舞蹈欣賞會」，後續相關資訊較少。出處：李天民、余國芳，《臺灣舞蹈史》，頁 309。

89 許家騏，〈舞蹈創作法〉，《國教月刊》4 卷 10 期（1957），頁 4-6。

90 藍天，〈民族舞蹈的編舞問題〉，《民族舞蹈》1 卷 3 期 (1958)，頁 7-8。

著手，同時要能懂得舞蹈基本的動律知識，才能成為舞蹈家。接著，他針對不同類別的舞蹈分別提供編創上的改進建議，包括應該要多考據研究其來源、增加編創的題材、舞蹈表演與表情，以及道具可採象徵運用而非實物等建議。從上述可看出他注重民族舞蹈展現「國族」精神面向，因而強調要從具備國族代表性與水準的傳統文化來源取材，以中國歷史朝代與各地民俗為範疇，期許舞蹈家們能編創出「表現民族生活與民族藝術的舞蹈」。

而在初期希望能建立舞蹈的藝術獨立性，後在民族舞蹈運動推展下，逐漸接受較為民族性集體性的舞蹈編創路線的蔡瑞月，則在〈我對民族舞蹈的看法做法與想法〉[91]說明她自己在民族舞蹈編創教學上的看法。首先說明，在主政者熱烈推行幾年之後，她從一開始的觀望與摸索，直到近來才有比較明確的想法與做法。在編創方式上，她先說明在編舞方面，會從中國史籍上蒐集資料，從朝代人物性格…等相關歷史記載上進行研究，才開始編舞。在教舞方面，由於中國舞蹈基本動作很多，所以會分身體各部位教學，再彙整動作與表情。最後，在表演方面，她說明舞蹈內容須與中國歷史文化藝術相關，且舞蹈與表演者的年齡應該適當，不應有讓年幼孩子扭腰擺臀的表現。由此可知，在民族舞蹈推行發展數年後，她遵循並支持主政者所看重的民族舞蹈之歷史真實性。在編創靈感來源方面，先尋求民族舞蹈的歷史依據並加以考究，只選取中國舞蹈基本動作去訓練與編排，並重視表演內容與表演者的合適度，以嚴謹而注重細節的編創流程與手法，去回應之前眾多評論者對其舞作的批評。

五、民族舞蹈為多種論述交會競奪的身體場域

[91] 蔡瑞月，〈我對民族舞蹈的看法做法與想法〉，《聯合報》，1959 年 3 月 29 日，第 6 版。

從民族舞蹈初期到開展後五年的宣告、討論與批評文章，可以看到試圖建構民族舞蹈之定義、來源、形式、內容、技巧、編排手法的論述相當熱烈地被注目、被討論，同時也相互競奪。有些論述呼應了主政者之推行意圖，而有些則矛盾了民族舞蹈發展方向。而這些從舞蹈專業之外部與內部產生的文字與想法之討論，則在每一年的舞蹈競賽與展演之中，與舞蹈家實際的身體實踐與身體論述產生交互作用，在舞動之間產生些許抵抗空間和些許退讓協商，而逐漸型構出後來的民族舞蹈面貌。

然而，除了相當顯目地關於民族舞蹈應展現「民族精神」、支持「團結戰鬥」與發揚「優良傳統」等支持主政者方向的強調與宣告外，從上述的分析也可以看到，許多試圖建構舞蹈之藝術性與獨立性的言論，夾雜在這些愛國宣告之中。少數能說能寫的舞蹈家們與較專精於表演藝術的藝文人士，則試圖在「戰鬥文藝」與「舞以載道」的氛圍之中，強調舞蹈藝術有其特有的動律傳達媒介與藝術形式，能帶給觀者抒情欣賞與美感生活之啟發。在推行民族舞蹈之初，蔡瑞月預示警告著民族舞蹈推行運動之過度會造成「勞民傷財」[92]之可能弊端。即使到了民族舞蹈被熱烈推行之後，舞蹈家們需要在兼顧集體大眾為民族和個人創作藝術之間發展與生存，在年復一年不斷地排演、編創與展演之間，舞蹈身體默默表達其舞蹈實踐論述，以此反抗或呼應眾多批評與紛雜論點，而非全然順服強勢主流權力。

[92] 譚貽善，〈台灣舞蹈家蔡瑞月女士（下）〉，《聯合報》，1954 年 2 月 15 日，第 6 版。

第三節　民族舞蹈在歷史傳承與當代創新之間的爭論

從上一小節初期關注民族舞蹈發展的相關討論之中，可以發現有很多篇幅都討論到中華民族舞蹈與京劇之間合適的距離為何，以及隨之而來的何為「傳統的」的爭議。例如：中華民族舞蹈可以使用芭蕾技巧嗎？當不照著仿作京劇中一模一樣的動作，或未完全按照歷史文獻的少量記載時，民族舞蹈可以被視為「傳統的」嗎？舞蹈家要從京劇與武術之中萃取部分古典文化原則與美學，以創作民族舞蹈嗎？舞蹈家可以按照少許素材加上自身想像去進行藝術編創嗎？在彰顯個人主義的西方編創思維與彰顯集體主義的民族思維之間擺盪，這些從其他領域藝文人士而來的觀點與討論，以及舞蹈家編創出來的舞蹈身體實踐與抗衡協商等，都顯現出民族舞蹈發展初期正掙扎於如何成為一門獨立的藝術專業領域之過程。

值得一提的是，即使是在民族舞蹈推行委員會中較為支持軍方戰鬥文藝等政策方向的舞蹈家，也在回應外界各式想像與評論中，彰顯出民族舞蹈當時發展困境與建構痕跡，同時強調以深入研究與制定等學術方法，試圖維護舞蹈本身之藝術專業發展。李天民在回應 1956 年張永對於民族舞蹈競賽的評論時[93]，特別指出其幾個對民族舞蹈的錯誤的評價與期待。他提醒評論民族舞蹈的觀者，民族舞蹈推行委員會仍在試圖定義何為民族舞蹈，包括「何種動作，是我們民族的特殊動作」和搭配的音樂與服裝等，但因「關於舞蹈的古文獻，一無所有」，也缺乏舞蹈的理論與研究，所以一切都還在實驗摸索之中。從上述的描述可以知道，關於民族舞蹈是什麼？何種動作音樂與服裝屬於民族舞蹈，要如何考古以及要對創新設下何種規則等，關於民族舞蹈內容行事風格與範疇的界定，都因古代舞蹈的失傳而僅能從少許

[93] 李天民，〈談舞：讀「今年的民族舞蹈賽」後〉，《聯合報》，1956 年 5 月 18 日，第 6 版。

文字中揣摩，因而初期的民族舞蹈屬於實驗修正的階段。

因此，本小節從以下三個在復古與創新之間的主要面向，民族舞蹈與傳統戲曲武術領域之主導仿效，民族舞蹈與芭蕾技巧之移形交融，以及民族舞蹈與國樂（民族音樂）建構發展與其他劇場專業之倚重等，都可看到試圖實驗與修正的討論與實踐現象。更重要的是，可看到在當時戲曲、國樂、舞蹈等相關表演藝術領域發展之中，舞蹈專業領域話語權的權力競奪過程，也關係到後續舞蹈專業領域之建構發展與藝術獨立性。

一、京劇做為民族舞蹈之歷史檔案來源的討論

京劇，是中華民族舞蹈發展初期一個相當重要的來源，可說是被視為同時兼具「歷史文獻 (archive)」與活生生「演出劇目 (repertoire)」[94]之雙重身分的重要「參照 (reference)」。但是，從督促舞蹈家應向京劇學習和批評民族舞蹈形式太像京劇等的兩極爭議中，可知京劇卻也成為舞蹈獨立發展時需抗衡掙脫的另一門表演藝術。由於京劇與其他地方戲曲，是建立現代國家之前的舊王朝所流行的表演藝術展演形式，其中京劇因是經京城認證流行起來，而被視為「正統」較「權威」的中央層級戲曲，後來甚至被稱為「國劇」[95]。齊如山指出「國劇」始自於他所創立的國劇學會，其範疇應該包括所有中國國境之內的傳統戲劇，只是因皮黃比較盛行，所

[94] Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire : Performing Cultural Memory in the Americas* (Durham: Duke University Press, 2003).

[95] 由於京劇是從南方四大徽班到北京後混雜生成，其流行和當時清朝皇帝之喜愛與支持發展有關。因此在建立現代國家以後，將京劇定為「國劇」也有其爭議。目前可知梅蘭芳與齊如山等人在 1931 左右共組北平「國劇」學會與發行「國劇畫刊」等刊物，為較早正式使用「國」字輩來稱呼京劇的紀錄。關於臺灣國劇之名可參照：Nancy A. Guy, "Peking Opera as "National Opera" in Taiwan: What's in a Name?," *Asian Theatre Journal* 12, no. 1 (1995).

以他主要研究京劇[96]。「京劇」被視為是較為全面地匯整累積過去眾多朝代表演藝術精華的劇種，因而被認為可從中窺探中國古代宮廷古典舞蹈的重要參照來源。

臺灣早期舞蹈家從京劇以及其他地方劇種如歌仔戲中，大量學習身體動作、挪用劇情敘事與古裝、融合中國樂曲，以編創出歷史記載中曾存在的民族舞蹈。例如蔡瑞月拜訪京劇名師學彩帶與水袖，李彩娥從歌仔戲中擷取花木蘭的角色身段…等。以此，參照傳統戲曲表演風格形式為來源的民族舞蹈，彷彿也與其同享著「傳統的」與「歷史性的」表演藝術的連結觀點。西方自清末民初開始接觸中國戲曲藝術，引發歐美表演藝術家與觀眾的眾多興趣與討論[97]，讓此獨特表演藝術形式享有世界級能見度，京劇因而成為被廣泛認可的中國文化之國族符碼[98]。

事實上京劇所享有的高度藝術聲望與地位，是經由「他者」的眼光所構築出的自我認同，讓原本流行於酬神廟會場合或大戶人家舉辦宴餉等時的娛樂表演活動，在建立現代國家初期的多位知識份子揭舉舊劇改革與新劇發展等批評聲浪與壓力之中[99]，逐漸摸索改革發展成為國家級的表演藝術。在建國初期，因梅派京劇名伶梅蘭芳的國際參訪表演，引發歐美表演藝術界熱烈討論，讓京劇建立起世界知名的

---

[96] 參見：齊如山，〈五十年來的國劇〉，收入齊如山 and 齊如山全集編印委員會編，《齊如山全集（五）》（臺北市 : 聯經，1979），頁 2673。

[97] 如劇場導演暨理論家布萊希特在觀賞完中國京劇後，提出「疏離化效果（alienation effect）」之理論，近年來也有學者反思批評其從西方觀點誤讀京劇演出程式。請參考：Min Tian, "" Alienation-Effect" for Whom? Brecht's (Mis) Interpretation of the Classical Chinese Theatre," *Asian Theatre Journal* (1997).

[98] Daphne Pi-Wei Lei, *Operatic China : Staging Chinese Identity across the Pacific*, Palgrave Studies in Theatre and Performance History (New York: Palgrave Macmillan, 2006).

[99] 批評中國傳統戲曲批評而要求廢棄的主張，主要來自以胡適為首主張全面西化的知識份子。另外一派則主張加以改良，以符合當代社會所需。請參見：李孝悌，〈民初的戲劇改良論〉，《近代史研究所集刊》22 下期（1993）。

中國藝術的聲譽[100]。然而值得注意的是，梅蘭芳在劇情架構中融入較多身體動作的表演形式，也就是舞蹈片段，其實是他為符合觀眾觀賞眼光精心設計過的創新表演形式[101]，並非是京劇的原有形式。例如，《貴妃醉酒》中的醉酒演出、《天女散花》中的綢舞、《霸王別姬》中的劍舞…等，都是梅派在近代新發展出來的歌舞片段。

其中，被稱為國劇大師也隨國民政府來臺的齊如山，是當時協助梅蘭芳融合西方新式表演藝術觀念與改良舊劇編排的重要人物，特別是在編排舞蹈場景烘托表演意境的部分。來臺之後，可以看見齊如山企圖建立京劇作為歷史劇目之權威，多篇論述主張京劇中的動作程式與身段等表演形式，是來自當時已失傳的中國歷代表演藝術的一部份。例如，〈論國劇動作來自古舞〉[102]上中下三篇中，齊如山從中國歷代樂舞的轉變中，去討論國劇動作與古代樂舞的關聯性。他論述了「舊戲」的內容包雜很多，其根源可追至「古代之舞」，接著他按照朝代闡述歷代古籍中記載的舞蹈，最後歸納推演出從宋朝往上追溯至周朝都是「樂舞隊」的形式，宋真宗之後「舊戲」才成為「雜劇」此種戲劇形式。介紹「舊戲」在近代吸收了提線戲、跳判官與武術…等表演形式與內容後，他總結歌曲唱詞可能因朝代語言而改變，但表演身段動作因是師徒口傳體系傳承下來，而較少私自更動的可能。接著，他在〈論國劇舞蹈化〉[103]分五天刊出的長文中，接續立論國劇與中國古舞為承接關聯的關係，進一步建立京劇的傳統權威性。齊如山主張國劇的「動作處處與古舞相合，…

---

[100] Nancy Yunhwa Rao, "Racial Essences and Historical Invisibility: Chinese Opera in New York, 1930," *Cambridge Opera Journal* 12, no. 2 (2000).

[101] Guy, Nancy. *Peking Opera and Politics in Taiwan*. (Urbana : University of Illinois Press, 2005). 48.

[102] 齊如山，〈論國劇動作來自古舞（上）〉，《中央日報》，1949 年 12 月 29 日，第 6 版。齊如山，〈論國劇動作來自古舞（中）〉，《中央日報》，1949 年 12 月 30 日，第 6 版。齊如山，〈論國劇動作來自古舞（下）〉，《中央日報》，1949 年 12 月 31 日，第 6 版。

[103] 齊如山，〈論國劇舞蹈化（一）〉，《中央日報》，1950 年 1 月 11 日，第 6 版。

都是有所象」。接著提出舊劇與古舞相同，有所象的方法有三種，包括「形容人的心思意念、形容人所做之事、形容歌詠詞句之意義」。接著他舉例許多京劇中的「舞蹈化」片段以及零碎的「舞蹈化」動作程式，是說明這些動作是如何去「象徵」劇情之所需，是充滿了文意哲思智慧的表演手法。他推論過去演戲的伶人大多「不學無術」，所以這些充滿象徵意涵的舞蹈化動作並非伶人自創，而是自古代之舞傳承而來。齊如山更進一步在〈國劇源流與歌舞種類〉[104]一文中，提出國劇為「有聲皆歌，無動不舞」這個後來常被引用的論述，他主張中國自古就是具有豐富樂舞傳統的國家，而國劇保存了這些中國古代樂舞的痕跡，所以無須質疑京劇與中國古舞的傳承關係。

齊如山進一步談論「國舞」的來源與內涵，建構京劇動作與中國古舞的緊密關係，而其論述的「國舞」之範疇主要環繞在中國歷史曾記載的古舞之重現。如在〈談恢復中國古舞〉[105]期刊文章中，便主張中國古舞雖遺失，但可從文字記載雕像等遺跡中尋找，其中「保存最多古舞的一種藝術，就是國劇」，並主張「國劇中的一切動作，都含古舞之義」。他在接下來數篇的〈中國古舞一瞥〉[106]等 3 篇文章中，介紹了典籍中有記載的《獅子舞》、《龍燈舞》等的細節。

在〈提倡國樂與國舞的芻議〉一文中，齊如山更進一步論述他心目中的「國舞」之理想面貌，並提出對當時民族舞蹈作品的批評。他前半篇文章先討論國樂的特色與發展，接著說明中國古代樂舞是一齊的，所以「談論到國樂，就必須談到舞」。他先說明國舞之整理很難，與國劇這種仍傳承舊有規範的改良不同，以此批評讓學

---

104 齊如山，〈國劇源流與歌舞種類〉，《中國一周》31 期（1950），頁 15-16。

105 齊如山，〈談恢復中國古舞（每周專論）〉，頁 2。

106 齊如山，〈中國古舞一瞥(上)〉，《中國一周》174 期（1953），頁 20。齊如山，〈中國古舞一瞥(中)〉，《中國一周》175 期（1953），頁 20。齊如山，〈中國古舞一瞥(下)〉，《中國一周》178 期（1953），頁 18。

外國舞且只會跳舞但缺乏學理的人來整理國舞，反而會讓他們的「舊」（西洋）舞蹈訓練混雜在中國舞中，甚至諷刺說「昨天都是會跳芭雷舞，經 總統一提倡國舞，第二天，就都成了國舞家」。再者，他定義他所講的國舞，不是之前談論的那些以兒童主演的舞蹈，而是「成年女子之舞」。接著。他澄清國舞之編創不應該直接京劇片段搬來就使用，因國劇是戲劇化後的動作，所以「國劇中保存的古舞，...，祇可吸收採納了來，作為原料」。他批評屬於民間百戲的技藝如舞獅等，僅能被稱為馬戲團式的「伎」，而不能被稱為「舞」，以此主張須從各朝代的古本書籍中研究，特別是正史中禮樂志的記載，從中揣摩才能有所根據的編創古舞。最終，他舉例自己曾為京劇編創的動作舞段，說明他雖未曾學舞，但都從研究古代典籍中而來因此有所依據，並主張「人身只有兩手、兩腿、一個腰，無論古今中外任何的舞，也離不開這幾種肢體」。最後批評他所創作的天女散花的「受舞」，許多人只學個樣子卻缺乏細節考究，再次主張不能將半調子或混雜外國舞步的「國舞」給外國人看，會貽笑國際。

由齊如山談論國舞的多篇相關文章中[107]，可分析出其重要論點如下：

（一）京劇保存中國古舞

他主張京劇動作是中國古舞最重要的遺跡，所以民族舞蹈之編創必須取材整理自這個歷史來源。

（二）國舞為古代典籍記載之宮廷樂舞

如同試圖建構京劇為「國劇」，他也試圖將中國歷代正史記載過的、主要由成年女子演出的宮廷樂舞，建構提升為國族文化象徵地位的「國舞」，因此需排除他

[107] 除了上述幾篇期刊論文，其餘談論國舞與民族舞蹈的文章，被收錄於全集中〈國舞漫談〉章節。參見：齊如山，〈國舞漫談〉，收入齊如山 and 齊如山全集編印委員會編，《齊如山全集》（臺北市 : 聯經，1979），頁 2931-3092。

認為「較無藝術價值」的民間百戲與異族舞蹈。

（三）國舞不可參雜西洋舞步

他強調研究「國舞」的初期千萬不可以混雜西洋舞步，先專心從古代典籍中重現古舞作為基礎，未來有需要時才能進一步與西洋舞蹈形式進行融合創作。

（四）國舞的預設觀眾為外國人

對於「國舞」研究重現之重點，除了國人的育樂所需外，他更強調要能展演給外國人欣賞與佩服中國傳統文化之精彩特色，所以務必講求國舞具備歷史依據的「真實性」。

（五）重視舞蹈象徵意義大於舞蹈實踐細節

從戲劇學者而非舞蹈實踐者的角度，認為人的身體都大致長得一樣，而主張中西舞蹈之動作都能從文字中取材個大概。而此，他在討論時只在乎舞蹈做為傳遞象徵、指事等意義之身體媒介，並不注重實際舞蹈實踐時的舞蹈動律、動作質地與特色，以及舞蹈能拓展意境與想像之細節與可能性。在民族舞蹈推行之初，齊如山對於京劇的歌舞片段與動作程式等「舞式」來自中國古舞的觀點，常被喜愛支持傳統戲曲的相關藝文人士引用來，力主民族舞蹈的發展應該從如京劇這種傳統戲曲中尋找題材，進行復興與編創。因此，京劇作為建構民族舞蹈之重要源頭的觀點相當盛行。

然而，民族舞蹈可以從京劇樂舞動作轉化而來的看法，卻與曾接受日本轉譯下的西方舞蹈訓練，著重舞蹈的創作抒情概念而非僅止於「象徵之用」，看待舞蹈為一門獨立藝術的舞蹈家們，不盡相同。如在民族舞蹈推行之初，蔡瑞月便曾特別說

明被視為中國古舞來源的京劇與舞蹈藝術之區分[108]，她認為「平劇中所有的舞與蹈，都是物象的說明，並無藝術的境域。」，她舉了許多著名的京劇劇目的重要動作片段為例，認為「雖都有舞蹈藝術的境域，卻不能獨立，所以它仍是屬於平劇的」。由此可知，蔡瑞月認為舞蹈是獨立的藝術領域，雖集結眾多其他藝術領域之互動與借鏡，但不能受限於京劇中的擬物象徵或模擬古人情思，而是須能開展出舞蹈自己的藝術手法與創作空間。此種舞蹈為獨立藝術領域專業之想法，與早期歐洲芭蕾力求從歌劇中獨立出來發展相似。

然而，許多文藝界人士仍認為，民族舞蹈應從國劇中學習汲取發展。主張民族舞蹈要從研究京劇而來的相關文章非常多，比較知名的如引領民族舞蹈委員會的相關藝文人士，如何志浩、程其恆、魏子雲等人，以及其他藝文人士與觀眾對於民族舞蹈的評論，從民族舞蹈開始推行的 1953 年到 1960 年代末期，幾乎年年都有多篇類似想法的評論文章，多半認為只有「使用國樂，古裝，及近乎國術或國劇中之動作技巧的『中國古典舞』」[109]，才具有中國味的形式與技巧，才是民族舞蹈應該發展的方向。國劇大師齊如山的「每聲必樂，每動皆舞」常被提及，甚至提出期待民族舞蹈發展的要比國劇中的舞蹈片段要更有內容[110]。魏子雲也主張民族舞蹈創作應該「精練國劇中的舞蹈技藝」[111]，認為當時的民族舞蹈發展只是徒有形式，而未見精湛的技術發展。由此可知，民族舞蹈初期發展，因需建構出既「民族」又「傳統」的舞蹈，而讓當時舞蹈藝術整體發展的論述，被自詡為「古舞」劇目的京劇藝術所主導，並以此為標準加以評析。

---

[108] 蔡瑞月，〈談舞蹈藝術（下）〉，《聯合報》，1954 年 1 月 22 日，第 6 版。

[109] 張永，〈今年的民族舞蹈賽〉，《聯合報》，1956 年 5 月 15 日，第 6 版。

[110] 閔達，〈談舞：對民族舞蹈的意見〉，《聯合報》，1956 年 5 月 1 日，第 6 版。

[111] 魏子雲，〈無技術即無藝術:從「心聲幻影」談到我國的舞蹈〉，《聯合報》，1956 年 10 月 22 日，第 6 版。

當時另一個被視為民族舞蹈訓練與技巧之來源的，則是被稱為「國術」的傳統武術，也是另一個國際間被視為中國傳統文化的重要象徵。因為李小龍功夫電影的流行與傳播，成為提升中國民族自信心的重要身體實踐技藝[112]。部分中國武術門派戰後跟隨國民政府來臺，並在臺灣延續其傳統武術訓練與武德修為，因而與中國因文化大革命中斷後的武術競技展演之發展呈現不同面貌。武術成為舞臺展演形式之內容來源，並非始於民族舞蹈。從武術所發展出來的武打戲，早已成為近代京劇所吸收融合的展演形式，成為大眾喜愛觀賞的熱鬧精彩片段。

從 1953 年「民族舞蹈欣賞晚會」節目可發現，在民族舞蹈發展初期，武術就佔一席之地。除了舞龍舞獅等民間藝陣外，也有由京劇名演員戴綺霞、曹俊明演出男女對劍片段的《自強舞》。武術中原有的刀槍棍劍之技藝與技巧，更在開始推行民族舞蹈競賽時，在「戰鬥舞」類別注重戰鬥與復國的精神與主題之中，大量借鏡運用在舞蹈內容與技巧之中，以此建構中國古代戰鬥性舞蹈的面貌。而舞蹈家們也多向武術名家學習武術基礎，例如易天羽向其父武術名家易德坤學習，演出《聞雞起舞》[113]獲得第一名。由此可知，「國術」成為除「國劇」之外的第二大項取材來源，部分評論者也主張「武舞的編舞應該以國術作為最正確的參考資料」。[114]

然而，武術之實踐目的原為健身與搏鬥技擊，而舞蹈實踐之目的多在表演展現某種意象與人物敘事，若要能兼容兩者目的成為精彩的舞蹈表演，仍尚待表演者學習訓練累積的技藝功底以及編創者的巧思，而不能只仿效京劇將武術融入程式化動作的戲劇化方式。若僅直接將武術的外型形式編排，置入民族舞蹈作品中，不僅

---

[112] Jachinson Chan, *Chinese American Masculinities: From Fu Manchu to Bruce Lee* (Taylor & Francis, 2001).

[113] 易天羽在 1959 年以《聞雞起舞》獲得全省第一名。資料來源：李天民、余國芳，《臺灣舞蹈史》，頁 277。

[114] 藍天，〈民族舞蹈的編舞問題〉，頁 7-8。

因表演者訓練不足，缺少武術之搏鬥意味而顯得花拳繡腿；同時，若武術傳統招式拳法之套路展現，未能配合音樂節奏旋律，也未能被編排成為舞蹈動律與其他動作流暢銜接，就容易顯得格格不入。這樣在轉化運用上的限制，造成直接挪用武術套路而造成民族舞蹈的拼湊感，容易讓觀者批評「有人說是在看國術…」[115]，而因舞蹈動律需要去更動武術中的動作與規則，則又容易被批評武舞中使用兵器不應違反或隨意更改「國術」傳承下來的規矩。[116]

由此可知，無論是取材自「國劇」或是「國術」，受到當時國族藝文專家與愛好者的「國族」「傳統」概念所影響，讓民族舞蹈自發展之初，就與這些已成為國族文化代表的表演藝術形式糾纏不清。雖然在鮮少相關資源的臺灣遙想中國傳統文化的情況下，京劇與武術為舞蹈家們提供了大量的主題素材、身體形態、動作技巧，得以編創運用。然而，與此同時，被建構為另一個國族文化象徵的民族舞蹈，便需要與被視為重要來源的京劇與武術之相關論述，進行不斷協商以及實踐主導權之偷渡等策略，才能逐漸建立舞蹈社群的獨立性。也因此，在發展初期，舞蹈家們較無法專注於在舞蹈藝術中更著重的身體實踐探討與發展，例如民族舞蹈的身體動律、舞蹈美學、動作發展以及意境表達手法等。舞蹈家往往需要提出其向與京劇或武術專家學習研究的相關證據，做為自己編創舞蹈的依據，以此建立自己編創的民族舞蹈作品之「真實性」與「權威性」，方能避免批評並受到青睞。才能在國家支持的民族舞蹈之編創發展過程中，逐漸建構臺灣舞蹈社群的實踐能力、藝術形式以及話語主導權。

---

115 華生，〈民族形式在哪裡？民族舞蹈總決賽觀感〉，《聯合報》，1958 年 4 月 10 日，第 6 版。

116 藍天，〈民族舞蹈的編舞問題〉，頁 7-8。

二、民族舞蹈與芭蕾之形式與融合

在民族舞蹈初期常被批評過於「西化」的芭蕾，卻也是自始至今臺灣舞蹈專業社群最普及的舞蹈訓練方法和體系。然而，民族舞蹈「芭蕾化(balleticized)」[117]的發展，其實不單是民族舞蹈在臺灣發展的現象，也是許多國家在建構其傳統舞蹈「舞臺化」發展時，經常面臨的影響與爭議。臺灣在建構民族舞蹈的初期，因著重於對外國人展現中國傳統文化的預設觀眾視角，而相當抗拒任何明顯的芭蕾元素，這讓舞蹈家們後續多採取隱而不張地融入芭蕾技巧的編創融合方式。這與中國在初始建構中國古典舞體系時，便採取俄派芭蕾訓練系統融合中國舞，並向芭蕾分級體系學習以建構古典舞身韻系統，有著截然不同的發展方向。從上一小節關於民族舞蹈內容形式的討論中，可以看出在 1950 年代臺灣民族舞蹈發展初期，相關藝文人士幾乎都要求編舞家要有意識的排除西洋舞蹈的影響，主要批評都針對在民族舞蹈中過於明顯的芭蕾舞步以及硬鞋的運用。

魏子雲評論 1955 年民族舞蹈競賽[118]的長篇文章中，以〈足尖舞鞋可以創造民族舞蹈嗎〉為副標便可看出其強力批評。他指出民族舞蹈頂多只能吸收融合西洋芭蕾，而不能直接拼湊在一起，並舉例當年頗受青睞好評的《青梅竹馬》[119]舞作為例，居然讓男女都穿上硬鞋，批評「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？」。他進一步闡述即使是要用西方「足尖鞋」去象徵古代的三寸金蓮也是不適合的，他認為不如直接使用京劇中的「蹻」鞋，既符合古裝舞

---

[117] 出處：Anthony Shay, *Choreographic Politics : State Folk Dance Companies, Representation, and Power* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2002). p. 15.

[118] 魏子雲，〈舞蹈藝術：民族舞蹈競賽觀後〉（二），《聯合報》，1955 年 5 月 18 日，第 6 版。

[119] 《青梅竹馬》，編創者劉玉芝，獲得 1955 年全省第三名。資料出處：李天民、余國芳，《臺灣舞蹈史》，頁 263 以及附錄「民國四十四年節目單」，頁 3。

的型態。，也是比足尖鞋更美的中國象徵。魏子雲下一篇接續批評[120]，說明若舞作比較世界性主題而穿著足尖鞋，還算合理，但居然連應該展現將軍之威武的《將軍令》[121]，讓少女穿上古裝與硬鞋，完全不符合該有的主題內容與形式。他更進一步批評前一年度獲獎的《小家碧玉》，是芭蕾舞劇《胡桃鉗》中模仿中國舞之段落，「是西洋人用足尖舞鞋模仿我國纏足姑娘行路時的情態」，以此反對將西方人對於中國舊有傳統的取笑譏諷，換了題目而被直接搬演到民族舞蹈中。

而即使在 1955 及 1956 年明定外國舞蹈不得參賽後，在後續幾年的文章中，仍可以看到對於芭蕾的相關批評，如「古典民族舞蹈滲以芭蕾舞的步伐，這種改進方式，卻有損我國古典民族舞蹈的意義和真像」[122]。或指出「前兩年民族舞蹈比賽除了藝妓型的，則多是中西混什，各行其是的舞蹈」[123]，而主張舞蹈家應發展適合民族型態的舞蹈創作。當時民族舞蹈混合芭蕾運用之情況，在華生討論民族舞蹈技巧的長篇文章中[124]描述如下：

> 舞蹈的技法，除將我們本身現在保有的加以定型外，還要採取各國家各民族的舞蹈技法，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。

---

120 魏子雲，〈舞蹈藝術：民族舞蹈競賽觀後〉（三），《聯合報》，1955 年 5 月 19 日，第 6 版。

121 此處談論之《將軍令》為當年李淑芬作品。

122 馬怡虹，〈談舞：民族舞蹈的淺見〉，《聯合報》，1956 年 9 月 1 日，第 6 版。

123 姚鳳磐，〈民族舞蹈的幾點問題〉，《聯合報》，1959 年 3 月 29 日，第 6 版。

124 華生，〈民族形式在哪裡？民族舞蹈總決賽觀感〉，《聯合報》，1958 年 4 月 10 日，第 6 版。

從上述針對民族舞蹈採用芭蕾舞步與硬鞋運用之批評，以及前述強調京劇做為歷史檔案重要性相關討論，可發現在民族舞蹈建構初期，相關藝文人士對於能「容忍」民族舞蹈「創新」範圍的看法與限制，和舞蹈家們擅長的芭蕾訓練與身體實踐喜好，產生相當大的歧異與衝突。從上述討論中，可以發現以下幾點：

（一）芭蕾為當時舞蹈家擅長展現與吸引觀眾目光的舞蹈形式與技巧

早在日本殖民時期便傳入臺灣的芭蕾，其所屬西方高級文化與藝術之象徵，成為無論是留洋的菁英或者一般觀眾所認知的藝術舞蹈與技巧。同時，具備在日本或在中國曾有舞蹈學習經歷的舞蹈家們，過往也多是以芭蕾做為主要學習課程，芭蕾是當時重要的舞蹈訓練與舞蹈技巧專業。因而，可以瞭解在民族舞蹈推行的初期，芭蕾的舞步與硬鞋技巧很自然地被運用在民族舞蹈的編創展演之中。芭蕾不僅僅是舞蹈家本身訓練或教導學生時能展現的舞蹈動作與步伐，也是讓觀眾感到羨慕與讚嘆的高超舞蹈技巧，更是曾觀賞西方芭蕾之藝文人士所熟悉的舞蹈藝術，而受到舞蹈家、舞蹈表演者與觀眾喜愛。

（二）初期曾流行民族與芭蕾的拼貼形式

因為試圖從京劇等來源擬古重現中國古樂舞，又同時要建構出具現代性的一支支舞蹈作品，因此，民族舞蹈初期便曾流行這種穿著古裝扮演古代人物角色，上半身以京劇武功或身段為主，如蝶姿、腕手等動作配合靈活的面部表情傳達敘事，而下半身則穿著硬鞋展現舞蹈技巧，並以芭蕾舞步進行移動與轉換方向等，輔助敘事與角色情節之推演詮釋。此種編創作品，由於形式新奇且具有技巧性，剛推出時頗能吸引觀者目光，加上逗趣或豐富表情的人物表演，而受到評審的喜愛與觀眾的歡迎。然而，當這樣的拼貼形式，如第一屆民族舞蹈競賽的《小家碧玉》獲獎，便掀起仿效的效應，讓後續幾屆出現許多相同手法的舞作，讓民族與芭蕾的拼貼形式

曾經一度流行起來，而引起後續注重傳統國族精神與歷史依據的藝文人士們大力批評。

（三）藝文人士多半同意民族舞蹈可融合西方藝術精華

即使相當反對民族舞蹈中具有過於顯目的西洋舞蹈形式與舞步，也反對將芭蕾直接拼貼到民族舞蹈之中的手法。然而，從這些評論文章之中可以看出，舞蹈家與藝文人士多半同意可以借鏡西洋舞蹈藝術來發展中國的民族舞蹈，大部分人都主張要用融合轉化吸收西方舞蹈精華的方式，而非認為舞蹈家能完全屏除芭蕾或西方舞蹈之影響。

（四）芭蕾硬鞋與中國纏足之聯想批評

從部分強調以文藝救國去強化國族自信的評論者看來，芭蕾硬鞋所象徵的不僅僅是歐洲皇室高高在上的精英藝術，更易從硬鞋聯想到中國傳統陋習纏足，或者將京劇的蹺鞋與之比擬。因此，在民族舞蹈中直接挪用芭蕾硬鞋技巧，便容易引發愛國藝文人士的聯想與抨擊，認為舞蹈家們居然不自覺地援用外國人對中國之嘲諷，或者認為這是以西洋舞蹈的病態美學觀，去「汙染」優良的中國文化藝術，因而大力反對在民族舞蹈作品中使用芭蕾硬鞋。

由此可知，舞蹈家們與評論人士對芭蕾此種西方強勢藝術形式，呈現出一種愛恨交織、需借用又欲消除的矛盾心態。要建構民族舞蹈為具現代藝術形式的舞蹈類別，便要採用當時西方舞蹈編創的觀點，去發展古代樂舞的「舞臺化」與「作品化」，並強調「個體技藝」之展現，而需借重芭蕾動作與訓練體系以貼近「現代化」之樣貌。同時，民族舞蹈強調要成為展現並代表中國文化與民族特色的國族藝術類別，便是要擷取當時國家社會所需的集體團結力與民族戰鬥精神，去發展古代樂舞的「大眾化」、「歷史化」，並強調「集體精神」之展現，因而需要排除芭蕾舞步技巧以貼近「民族化」之想像。在這樣暨講求「復古」又講求「創新」；暨強調「傳

統」傳承又期望「現代」水準的矛盾之間，讓芭蕾步法與技巧之運用，成為民族舞蹈初期論述與舞蹈專業實踐之間互相拉扯協商的場域。

三、民族舞蹈和音樂與其他劇場元素之搭配

除了民族舞蹈應從京劇尋求古舞之遺跡，且不應有顯著的芭蕾舞步以建構民族形式之外，另一個許多評論經常論述的，是民族舞蹈作品所搭配的音樂合適度，特別是強調民族舞蹈就應該採用民族音樂的樂曲伴奏[125]。而這部分的討論，也呼應前述齊如山所認為中國自古樂舞合一，所以「國樂」與「國舞」兩者應共同發展並互相配合之主張。然而，由於當時民族音樂之建構發展也正在進行，唱片錄製與取得資源稀少且不易的情況下，舞蹈家因為「國舞」必須搭配「國樂」的觀點限制下，只能常常使用同一首民族音樂的曲子，去編創許多中國古舞的不同舞蹈作品。因此，常造成樂曲重複出現反覆運用，或者因舞作意圖與樂曲主題不相同，而被評論家認為是張冠李戴的情況。

首先，在針對廣義包含現代形式戰鬥舞蹈的民族舞蹈與使用的音樂關聯性方面，可以看到舞蹈家因舞蹈學習背景而對音樂之選用較為開放，認為可以使用多種音樂來源與元素去配合舞蹈。如蔡瑞月在〈軍中需要怎樣的舞蹈〉[126]文中，說明因軍中音樂資源不若外界多，認為「舞蹈多賴音樂為之創造氣氛，但絕不應拘泥於必須管絃交響」，並且舉例自己的編創舞作《健與力》說明，即使只使用敲擊樂器與節奏，也能產生適合的音節與氣勢。另一方面，也有舞蹈家強調舞蹈做為藝術創作之媒介，並非全然要演出或依附在音樂描繪之景象上。例如，李天民回應批評民族

[125] 高子銘，〈民族音樂與民族舞蹈〉，頁 16-17。

[126] 蔡瑞月，〈軍中需要怎樣的舞蹈〉，《聯合報》，1954 年 10 月 12 日，第 6 版。

舞蹈競賽的文章時[127]，強調舞蹈雖使用國樂樂曲，但是用以傳達象徵意境，而非採用具象的表現手法，以回應評論者認為舞蹈應該按照音樂的內容表演的批評。他進一步點出「有關於舞蹈的理論書籍，…，尚找不到一本書，所以批評時，多少頗有出入之處」，來暗指從外行觀點來批評舞蹈之不恰當處。

魏子雲則主張舞蹈家一定要具備對音樂的了解及相關素養，才能夠讓舞蹈與音樂搭配得宜。他指出若採用現成音樂來編舞卻忽略音樂的內容，「那舞蹈是連翻譯音樂的工作都做不到的」，[128]更重要的是要能更進一步地傳達舞蹈藝術的特有意象與內容，而不能僅僅只是將音樂的意涵翻譯出來。在討論民族舞蹈的民族音樂問題方面，魏子雲更主張音樂是舞蹈必備的要素。[129]他先說明「德國女舞蹈家魏夫曼女士所提倡的無音樂舞蹈不為觀眾歡迎而失敗」，來主張舞蹈不能沒有音樂。接著，他批評民族舞蹈競賽中的作品缺乏合適的音樂，應該要特地請音樂家譜曲，但他也提到現實的困境是「最主要的任務是促成舞蹈家與音樂家密切合作。不過，譜曲演奏，須要樂隊，這又何嘗是今日的舞蹈家經濟所能負擔的呢？」類似的觀點，來自軍中的觀眾公孫嬿也評述「用幾張老掉牙的破唱片，發出呻吟的樂聲，…，演出民族舞蹈，真是一種諷刺」。[130]高子銘也批評大多數舞蹈家不重視音樂，多數只先以數八拍進行舞蹈訓練，編完舞蹈後才搭配樂曲時，無論音樂進行到哪邊仍照喊著 8 拍的拍子，產生動作跟音樂節奏旋律都完全不合的演出情形。[131]由此可知，當時民

---

127 李天民，〈談舞：讀「今年的民族舞蹈賽」後〉，《聯合報》，1956 年 5 月 18 日，第 6 版。

128 魏子雲，〈舞蹈與舞蹈家：社教運動週舞蹈演出觀感（下）〉，《聯合報》，1954 年 11 月 25 日，第 6 版。

129 魏子雲，〈舞蹈藝術：民族舞蹈競賽觀後（六／完）〉，《聯合報》，1955 年 5 月 23 日，第 6 版。

130 公孫嬿，〈藝文圈內：我看民族舞蹈後之管見。前線將士期待民族舞蹈勞軍〉，《聯合報》，1955 年 6 月 19 日，第 6 版。

131 高子銘，〈民族舞蹈的音樂〉，《民族舞蹈》1 卷 5 期（1958），頁 7。

族音樂的編曲資源相當缺乏，而且使用的民族音樂唱片品質不足，鮮少有舞蹈家能夠負擔邀請音樂家作曲或者國樂團在現場共同演出之龐大經費。

華生針對民族舞蹈形式與發展的長篇評論文章，[132]在音樂方面亦提到「沒有為舞蹈而作的舞蹈樂曲，…，以貧乏的單純的音樂旋律和節奏來配合舞蹈」，而讓重複使用的幾首民族音樂樂曲，限制了舞蹈的創作與發展。因為舞蹈與音樂密不可分，所以他進一步提出在音樂上的改善建議，包括「原始舞蹈和音樂的藝術化」、「固有音樂的藝術化和舞蹈化」，並且倡議「適合於現代生活習慣和思想的現代舞蹈，在創作上不妨大膽嘗試。」除了對音樂方面的批評與建議外，他也討論了民族舞蹈欠缺的劇場藝術其他相關元素，例如服裝、燈光、舞臺等。在古代服裝上，他指出許多舞蹈服裝並不合劇情，也未考究其朝代服飾之特色。而在燈光與佈景方面，他直接指名相關人員似乎沒有舞蹈常識，因「三軍球場，連最基本的打燈光的技術都沒有」。最終，作者主張民族舞蹈在這些劇場相關元素之設計與執行都需有國際水準，必須要有「近代化構成的『民族』舞蹈」，才具備能在外國人面前演出的藝術價值。

對於民族舞蹈舞蹈和音樂之間的適切性的討論，李中和則在數篇文章中，試圖從音樂理論解析樂曲以和舞蹈動作之動律對照，進一步為民族舞蹈改編出合適的樂曲。在〈舞樂的標點〉[133]一文中，李中和以音樂中的樂段、樂句以及停頓標點等概念，來說明樂曲背後的組成與結構。他進一步說明，由於中國古老樂曲大多缺乏句段與明顯節奏，並不適合直接用來搭配舞蹈，而需要進行重新編曲將其重新整

---

[132] 華生，〈民族形式在哪裡？民族舞蹈總決賽觀感〉，《聯合報》，1958 年 4 月 10 日，第 6 版。

[133] 李中和，〈舞樂的標點〉，《民族舞蹈》1 卷 1 期（1958），頁 10-11。

飾，後續刊登了《宮燈舞曲》[134]、《平湖秋月》[135]等曲目的編曲整飾原因與樂譜，提供做為民族舞蹈之用。

由此可知，當時的音樂資源稀少，而在民族舞蹈被要求一定要搭配民族音樂的情況下，舞蹈評論者對於樂曲的搭配適切性之討論篇幅，幾乎要凌駕於針對舞蹈專業內容與形式之討論，可見音樂受到重視的程度。從中國古樂形式重新編曲成為可搭配舞蹈的民族音樂樂曲，都需獲得民族音樂家協助編曲與合作，並非單一舞蹈家能夠負擔的。這樣的合作需擁有更多資源的政府或學校體系之經費支持，民族舞蹈無曲可用的音樂困境才得以解決。

[134] 李中和，〈古曲「宮燈舞曲」的整飾〉，《民族舞蹈》1 卷 2 期（1958），頁 11-14。

[135] 李中和，〈粵曲「平湖秋月」的整飾〉，《民族舞蹈》1 卷 3 期（1958），頁 13-17。

第四節　結語

一、舞蹈做為藝術專業領域之建構與發聲

在民族舞蹈建構初期，舞蹈家們，特別是女性舞蹈家，首先要爭取的是，社會大眾對於舞蹈是一門藝術領域的尊重與認可，因而需引經據典的去說明、澄清、區分與排除，以建立什麼是以及什麼不是「藝術舞蹈」之清楚界線與概念。再者，舞蹈家們企圖維繫舞蹈能闡揚個人藝術思想的創作空間，突顯舞蹈特有的藝術美學與身體動律，強調其具有獨立藝術性。最後，舞蹈家們需在舞蹈做為文化菁英之個人創作，以及舞蹈做為集體大眾之國族展現，這兩個截然不同的文藝與社會關係之間進行協商與調整。在舞蹈專業社群尚未發展建立完全之時，在來自其他藝文領域的愛國人士主導之下，可看到在此兩個端點論述之間擺盪。讓關於民族舞蹈之獨立藝術性的不同論述，仍在往返討論建構中相互競奪。

二、舞動在復古與創新爭議之間

從民族舞蹈推行初期常引發討論的「復古」與「創新」爭議的三個主題，可以發現民族舞蹈之初期建構，是在許多可能相互矛盾的論述之間不斷折衝發展出來的。由此可知，「民族舞蹈」在臺灣的初期建構，是一個逐漸識別當時國民政府定義下的「中華民族」界線的過程，讓舞蹈家們後續能以此形構發想各式「民族舞蹈」的編創發展。受到當時被視為權威歷史來源的京劇專家們主導，而被要求要去研究仿效京劇身段動作，以考究重現古舞之可能面貌；做為舞蹈家們先前重要舞蹈訓練之一的芭蕾，可被容忍去兼採西方舞蹈精華用以創作，但不得出現明顯的芭蕾舞步與硬鞋之運用，也就是希望要能做到「移形換位」之融合；民族舞蹈一定要配樂而且應該要使用民族音樂，以復現中國傳統樂舞之民族特點。

然而，若要能符合這些來自相關領域藝文人士之指導原則，則民族舞蹈的表演者不應該奔跑飛躍或自創武功動作，因為不符合京劇程式動作或武術之規矩，也不符合中國古代樂舞之端莊。然而，這也就讓民族舞蹈的身體只能中規中矩安安靜靜，不僅肢體動律難以串連，也缺乏動態節奏與變化，又被批評缺乏高超技藝。或者，民族舞蹈的表演者也不應該舉腿抬腳或使用複雜交換步伐進行移動，因為會呈現出可辨識的芭蕾舞步，或被認為以西方技藝去破壞中國仕女形象。然而，如此執行會讓民族舞蹈難以編創出合適舞臺化的藝術形式，又會被批評看起來像是在表演國劇或是國術。或者，民族舞蹈必須使用當時僅有的幾首民族音樂樂曲進行搭配，卻又會因使用同一首民族音樂去搭配不同主題之舞蹈，而被批評舞蹈不符合該首民族音樂之主題或不懂音樂。

而在這些紛雜的來自其他領域藝文人士的，對於「復古」與「創新」的不同論述與想法之間，有著方向上與做法上的各種矛盾與天真想像。然而，由於這些開展評論的藝文人士們，也多半擔任民族舞蹈競賽之評審或相關藝文組織與政策之推動者，舞蹈家們即使難以全數同意，也必須在每年的民族舞蹈相關展演與身體實踐中，不斷地進行實驗、對話、改進或抵抗。同時，舞蹈家們也試圖盡快發展舞蹈領域的學術理論，以建立舞蹈專業的話語權。當時舞蹈家們以舞蹈實踐或文字論述去回應這些來自周遭其他藝術領域的主導性論述與批評，建構出後續舞蹈領域之專業發展與藝術獨立性。

三、舞蹈預設歐美觀眾視角

從這些對於「民族舞蹈」該有什麼形式、內容、訓練、技巧與表現手法及配樂等的評論，可以發現類似於追求「另類現代性」或「亞洲現代性」的焦慮，[136]也就

[136] 因種族與地域，而被歐美「單一現代性」概念置放為時間上的落後，被要求展演「前現代」

是做為現代性產物之一，而企圖被歸類為「藝術的舞蹈」時，如何在追求「現代性」的同時不被「西方化」的抗拒，以及一種永遠追趕不上歐美的比較與恐懼。[137]因此，企圖發展出「現代化」形式的「傳統」民族舞蹈，做為全球舞臺上高度能見度的國族象徵而產生的矛盾與爭議，這件事本身便是試圖抵抗「單一歐洲現代性」的矛盾策略。類似的爭論在歷經殖民後試圖復興重建「傳統國族」文化，如印度與韓國等亞洲國家，皆曾面臨類似的爭議與折衝。如印度的反殖民國族主義，也試圖建構自己成為與西方模式不同的國族社會。[138]

換言之，「民族舞蹈在臺灣」興起與建構的歷史過程，即使其試圖復興的文化根源與傳統實踐是遙望「文化母國」而來，但某種程度上仍與後殖民亞洲新興國家試圖復興「傳統藝術」為國族代表和呈現國家之現代性過程中，所產生的內在矛盾與掙扎相互呼應。因此，將當時民族舞蹈的建構與討論，放在世界圖像中的歐美「西方」與亞洲「東方」的權力位階上，便可理解當時藝文人士急於建構出既歷史典雅又具中國風味且能在舞臺上展演的「民族舞蹈」之心理需求。同時也才能在國際交流場合中，經由民族舞蹈展現國族特色，成為世界之一員。

「歷史的」「本土的」才能參與「現代」世界的後殖民矛盾，可參見: Rey Chow, *Writing Diaspora : Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies* (Bloomington: Indiana University Press, 1993).。而主張現代性為複數 (Modernities) 且具備有不同地域實踐上的共通性與特殊性，質疑另外提出「另類現代性」此種抗衡但卻更穩固歐美中心之概念，相關討論可參見:Arif Dirlik, "Thinking Modernity Historically: Is “Alternative Modernity” the Answer?," *Asian Review of World Histories* 1, no. 1 (2013).

137 臺灣舞蹈發展與現代性的關聯可參考陳雅萍的書籍，其主要討論臺灣早期現代舞發展與日本殖民現代性之關係，其亞洲現代性著重在現代舞與個人主體性之探討，對國族傾向僅點到為止。然而企圖成為暨現代又傳統的民族舞蹈之創作發展，顯現亞洲國家在追求當代傳統上之複雜性。參考: 陳雅萍，《主體的叩問 ： 現代性・歷史・台灣當代舞蹈》。

138 Partha Chatterjee, *The Nation and Its Fragments : Colonial and Postcolonial Histories*, Princeton Studies in Culture/Power/History (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1993). 5.

第三章　寄意邊疆：民族舞蹈與世界舞蹈熱潮

緒論　全球化與國族展演中的「人類學之眼」

自歐洲人的「發現」世界之旅開啟大航海時代，歐洲殖民擴張的成果便是跳躍式地親自接觸到世界各地不同民族的人群、生活方式、文化以及物產，在這之前僅能輾轉從鄰國獲得第二、三手的物料與傳說。而在並非人人都可參與航海商業的情況下，「開拓者」所帶回歐洲的，除了最重要的半掠奪交易而來的貿易物產、香料與文化產品外，還有一部部誇大冒險景物的航海日記與小說，以及其中對於各民族「奇怪」風土民情的記載。隨著軍隊與商人的航海隊出征，接續是傳教士與人類學家們的研究者，踏上異族的土地並進入異族的生活。以此當時人類學的學門專業發展，隨著帝國主義擴張而奠基於以歐洲文化為中心進行比對而來的「文化差異」，這樣的「人類學之眼」[1]企圖凸顯並強調出各種族群文化之不同。匯集展演在地差異，才得以呈現並感受到多采多姿的全球景象。[2]

而與此同時盛行的社會達爾文主義以線性的進化論觀點，將這些能實際接觸到的世界不同族群，因不同空間環境發展出的各種文化差異，安置排列在歷史時間線性發展觀點上。這樣的觀點將原住民族群視為最「原始」而在最古老的源頭，將亞洲等古文明視為中程的過去，而將歐洲文明視為最「進步」的現代文明。對於世界異族生活與文化的獵奇心態，與進化論的論述結合，也反應在二次大戰後全球大都會區[3] 所舉行的各類「世界」文化展覽與展演，其分類與權力方式可追

---

[1] Appadurai, *Modernity at Large : Cultural Dimensions of Globalization*. pp11-13.

[2] Arif　Dirlik, "The Global in the Local," in *Global/Local : Cultural Production and the Transnational Imaginary*, ed. Rob Wilson and Wimal Dissanayake (Durham: Duke University Press, 1996).

[3] 雖本文多以「歐美」中心一詞，去突顯當時與東方亞洲或南方非洲南亞等的對照抗衡，但我仍

溯到二十世紀前半航海殖民帝國主義時期曾盛行一時的世界博覽會模式。而在此類世界文化展演的殘酷舞臺上，各國必須能呈現出高度文明精緻的國族代表性文化產品，方能證明自身文明與他國能平起平坐，並同屬於多樣世界圖像中的「現代」國家之一。

從中國文明歷史之內部觀之，漢族自古與異族接觸的經驗與管理，雖呈現出各朝代不同的作法，然而對於異族的看法也接近「漢族之眼」的觀點，將異族置於比我族更落後與更不文明的位階上。[4]漢朝將自身置於天下中央，讓邊疆異族以朝貢的方式，做為外交關係之維繫。唐朝則因西域交通之影響，而與當時的「胡人」異族有更多接觸交融的機會。而「非漢人」統治的朝代，則可能採用多元治理模式，保持各族原有文化與習慣，也因此維繫漢族的生活習性與傳統，如清代以多元彈性的方式治理廣大國界。[5]

有意識到歐洲及美國本身並非均值單純的一個整體，而在全球發展下，是以幾個重要世界大都市或大都會區為主要匯集各國資本、商品以及展覽的中心，如倫敦、巴黎以及紐約等。

[4] 關於自古以來漢族中心與四方邊疆的內外界線與變動的邊界，有許多歷史研究與討論。雖然我對於葛兆光堅持「漢族—中國」為一穩定同質性高強勢文化之相關論述保有疑慮，但漢族中原對於邊疆與邊界概念的討論，可參見：葛兆光，《歷史中國的內與外：有關「中國」與「周邊」概念的再澄清》（香港 ： 香港中文大學出版社，2017）。從探討介於接觸區域的族群之漢化或少數民族化的選擇，以探討族群交界的邊界之游移與邊疆概念，可參見王明珂的幾本重要著作，包括：王明珂，《華夏邊緣 ： 歷史記憶與族群認同》（臺北市：允晨文化，1997）。王明珂，《羌在漢藏之間 ： 一個華夏邊緣的歷史人類學研究》（臺北市：聯經，2003）。王明珂，《反思史學與史學反思 ： 文本與表徵分析》（臺北市：允晨文化，2015）。

[5] 近來國際歷史學界重新思索「元代」與「清代」等非漢族建立的朝代，特別是對清代是滿人帝國還是漢人（中）國等有不同看法，而有「新清史」論述，代表人物為羅友枝，參見：羅友枝(The last emperors: A social history of Qing imperial institutions)著，周衛平譯，《最後的皇族：滿洲統治者視角下的清宮廷》(The last emperors: A social history of Qing imperial institutions)（新北市：八旗文化，遠足文化，2017）。

受到近代由日本轉譯而來的「民族國家」之詞彙概念與意涵之影響，[6]以及漢族採取單一民族國家為民族自決的想像，革命之初為推翻以滿族為主體的清代宮廷統治，孫中山喊出的口號為「驅除韃虜，恢復中華」，也就是恢復以漢族主體建立現代單一國族國家之需求。然而在建國之後，因試圖維持原清朝的版圖並企圖納入此領土中的各種「非漢」民族，以建立現代「中國」，在軍閥割據與各族獨立自治需求的紛擾中，改以「五族共和」為號召，企圖建構出一個「中華民族」之概念，以將漢族「中央」與其他「邊疆」民族共同納入這個新建立的國族共同體。由此在建國之初的當務之急，便是先釐清「中原之眼何處為邊？」於是漢族知識份子，為成立多民族但以漢族為主流中心的中華民國，開始尋找建國立基的國族概念。如何將歷任朝代中原本與漢族相互征戰的「異族」，名正言順納入成為民族國家內的邊疆民族？如何和歸屬於同一個國家但差異極大的邊疆民族，建立互相瞭解合作的同盟關係？這樣的政治與心理需求，掀起了建國後以漢族相關學者，以人類學方法取向的訪問、研究與採集邊疆民族文化的研究熱潮。[7]

歐洲文明對於民族特色異國文化的興趣熱潮展現在劇院舞蹈中，最早可在古典芭蕾舞劇裡被歸類為性格舞蹈 (character dance) 類別的各國舞蹈片段，如芭蕾舞劇《胡桃鉗》中的阿拉伯舞、韃靼舞、中東肚皮舞等，便已納入對歐洲民間舞蹈以及對異國族群不同舞蹈技法之興趣，並將其「芭蕾化」的挪用方式。[8]接著在

---

[6] 對於 Nation 為「民族」或／和「國家」的轉譯，與進入中國知識份子概念的過程，請參見：王柯，《民族主義與近代中日關係：「民族國家」、「邊疆」與歷史認識》（香港：中文大學出版社，2015）。

[7] 對於民國初期學者進行邊疆民族的考察研究之情形，請參見：王明珂，〈20 世紀上半葉的邊疆民族考察與“邊疆民族”概念：以歷史語言研究所學者為例〉，《東アジア近代における概念と知の再編成》35 卷（2010）。

[8] 關於芭蕾舞劇胡桃鉗成為美國傳統之歷程，包括討論舞劇中各國舞蹈之文化挪用，請參見：Jennifer Fisher, *"Nutcracker" Nation : How an Old World Ballet Became a Christmas Tradition in the*

早期歐美現代舞的發展中，也曾寄意於異國民族文化印象，轉化成為自己「編創」的「靈感」來源與風格特色，如美國聖丹尼斯現代舞作的各國舞蹈主題，[9]及接下來盛行於歐洲跟日本的「東方舞」等作品，都屬於被包裝在現代舞類別中展演的異國情調。隨著新興國家脫離殖民地紛紛獨立建國，亦在此基礎上尋求各國族的代表性民族舞蹈，甚至成立國家支持的民族舞蹈學校與舞團。[10]由此可知，對於異族舞蹈的興趣、國族舞蹈的建構與西方人類學門民族學之發展息息相關，[11]也和不同族群相遇時的上下權力關係有關，如殖民與被殖民等，因而建構出目前世界各國民族舞蹈之發展與分類。

近年來歐美舞蹈研究，隨著人類學轉向，也重頭省思批判舞蹈慣常的分類方式，例如世界舞蹈史中常見以線性進化序列的排列方法去介紹世界各國舞蹈。反思為何將原先歐美白人歷史中發展出來的的芭蕾與現代舞，視為無須言說的標準藝術舞蹈形式，而將世界其他各族群舞蹈都歸類為「傳統的」、「民族的」、「文化的」舞蹈形式。以此反思，自民間族群舞步發展成為宮廷藝術的芭蕾，也可被視為民族舞蹈之一種。[12]針對美國的多元文化主義下「世界舞蹈」這門課程與概念，也開始省思並批評其舞蹈分類概念下的權力與意識形態。[13]雖著重在省思因

New World (New Haven: Yale University Press, 2003).

[9] 關於印度古典舞與露斯・聖丹尼斯現代舞中的文化挪用，以東方主義和全球勞動資本等研究進行批判之著作豐碩，可請參見：Priya Srinivasan, *Sweating Saris : Indian Dance as Transnational Labor* (Philadelphia: Temple University Press, 2011).

[10] Shay, *Choreographic Politics : State Folk Dance Companies, Representation, and Power*.

[11] 關於民族學與舞蹈研究發展之相關討論，請參見：趙綺芳，〈民俗學、民族學與舞蹈研究-—方法論的回顧〉，《民俗曲藝》142 期（2003），頁 103-118。

[12] 以此批評西方人類學觀點區分「我們」與「他們」的舞蹈分類法，參見: Kealiinohomoku, "An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance."

[13] Foster, *Worlding Dance*.

各國移民進入歐美國家，進而在歐美語境脈絡中產生的「世界舞蹈」，然而在全球流動快速頻繁的情況下，許多批評實則適用以檢視全球化下的「世界舞蹈」概念，也可用以反思「非歐美」民族舞蹈在全球展示中被排列置放的位置與權力序列。

本章節將從此時期民族舞蹈運動對「邊疆」樂舞之界定與追尋的需求，反過來探討漢族的「人類學之眼」的中心所在。因為，邊疆的真實情景是什麼，在這樣的邊疆建構中並非是最重要的，而是這樣的寄意是為了什麼？被寄託了什麼？同樣地，若拉高到世界中心的層級，若必須展現在地民族的文化差異特質，才能進入世界展演成為其多采多姿的一員，去分析欲前往世界所呈現出的民族舞蹈之族群光譜，便是去探討其預設的歐美中心的「人類學之眼」所需求的特性。因此，這就是本章設定從當時臺灣的（中國）中心想像邊疆的民族舞蹈之「地圖化(mapping)」企圖，討論到當時世界的（歐美）中心想像各國民族舞蹈之「地圖化」的主軸。本章將這兩個看似截然不同，但實則都呼應了某種人類學之眼以及其當下需求的概念進行連結。同時也思索，從境內的民族舞蹈到世界的民族舞蹈所蘊含的文化鄉愁與現代性焦慮，主要是被各國的女性舞蹈身體所實踐編創，同時也被女性舞蹈家們寄與能拓展舞蹈表達空間的機會與期待。

本章第一節試圖描繪此時期民族舞蹈中各種「邊疆」舞蹈的概念、脈絡與重現企圖，以理解這樣排除了（北方）漢族宮廷樂舞（主要在欣賞舞與戰鬥舞）的舞蹈展演區分方式，如何滿足漢族中心的「人類學之眼」。從爬梳國民政府遷臺之前研究邊疆樂舞以重建漢族樂舞的進化論概念開始，接續討論著名「新疆歌舞團」到東邊各大都市甚至到臺灣的巡演，探討建國後興起邊疆樂舞興趣與族群權力關係之原因。最後爬梳民族舞蹈推行運動與比賽，試圖重現各中國邊疆民族舞蹈的情形，可看出當時在臺灣舞臺上展演失去不復回的國家與邊疆土地之邊界之

鄉愁與政治企圖。本章第二節探討真實存在臺灣這塊土地上，卻因「漢族之眼」仍停留在中原，而被視為在地「邊疆」族群的原住民。首先，從歐美與日本帝國主義以展示原住民族的身體、生活、文化與樂舞的博覽會商業觀光熱潮開始，鋪陳「人類學之眼」與「進化論」如何將原住民族置於「文明人」的過去，以及各族群之間的權力關係之中。接著探討國民政府遷臺前後，對於臺灣邊疆「山地」舞蹈的研究、挪用與改良等脈絡，以理解後續民族舞蹈比賽中展演的「山地」樂舞之編創概念。第三節試圖探討女性舞者在這類邊疆舞蹈展演中可能有的寓意，討論「非漢族」而被歸屬於邊疆或民俗舞蹈的舞作，如何提供當時的現代新女性一個既不公然挑戰父權傳統保守概念，卻又能彈性地抒發拓展舞蹈之各種展現機會。進一步將女性能動性的場域擴展到討論世界舞臺中的民族舞蹈。以當時出國展演的舞蹈紀錄與內容，討論對於民族舞蹈發展之大力支持與試圖進入代表「中國」並被「世界」看見的焦慮有關。這同時也讓女性舞蹈家藉由舞蹈這個「技藝的身體」，能代表國家出國並在歐美舞臺上參與構築「世界」圖像的舞蹈展演活動。本章第四節總結前面三小節，將前述對邊疆舞蹈與山地舞蹈等非漢族舞蹈的討論，再度連結回到女性身體與民族舞蹈的寄意空間，做為統整論述之結語。

第一節　在臺灣邊疆「地圖化」中原邊疆之寄意

一、邊疆「原型」做為中原「過去」的想像

在國民政府抗日戰爭期間，曾遷都到後方西南重慶作為陪都，此時以戴愛蓮為首的音樂舞蹈學者們，進行了邊疆民族舞蹈的田野採集與教材整理，以當時的重慶育才學校學生為基底，於 1946 年 3 月於重慶舉行「邊疆音樂舞蹈晚會」展演其研究成果，這是目前國民政府時期能找到首度盛大見諸於紀錄之「舞臺上」邊疆舞蹈展演。[14]國共戰爭國民政府來臺後，當時主要樂舞學者們戴愛蓮與彭松等人留在中國，並成為中國現代民族舞蹈之主要推動者。但當時展演的部分邊疆舞蹈舞碼，亦隨著戰後舞蹈學者高棪等人來臺，而傳播至臺灣，如《巴安弦子》便曾由高棪編排展演過。[15]

戴愛蓮在中央日報的長篇文章〈發展中國舞蹈第一步〉一文[16]中，論述了她對於中國舞蹈發展的看法。她先提及中國歷史中的舞蹈自唐宋後沒落，而被「歌劇中的身段手勢」所保存，所以要找漢族的舞蹈，只能「從歌劇中的劇舞；北方民間跳秧歌的土風舞；新年的節氣舞；以及道教儀式的典禮舞等地方尋找」。話鋒一轉，論及新疆的舞蹈是最豐富的，其形式「與其說近於中國不如說更近乎俄羅斯與印度」。並談論到「西康藏族的土風舞……和日本人的相像的出奇。」她以

---

[14] 當代討論民族舞蹈或邊疆舞蹈等這些奠基於某個族群文化傳統的樂舞展演時，往往會忽略擷取傳統樂舞的片段重新編創並舞臺化呈現（西式劇場與舞臺），這個概念是來自西方現代化的舞蹈作品編創與展演概念。也因此，這樣的展演只能說是首度以這種舞臺化形式呈現，但在原族群文化中其樂舞持續都在祭儀場合中被實踐。關於「編創」與「舞蹈作品」概念之批判，請參見：Susan Leigh Foster, "Choreographies and Choreographers," in *Worlding Dance*, ed. Susan L. Foster (Springer, 2009).

[15] 參見：江映碧，《高棪：舞動春風一甲子》，頁 86-88。

[16] 戴愛蓮，〈發展中國舞蹈第一步〉，《中央日報》，1946 年 4 月 10 日，第 8 版

此推論「西康藏族的土風舞與大和民族的都是中國傳佈過去的……完全受到漢族的影響，特別是唐朝的時候」接著介紹了西藏藏族巴安地區的土風舞、拉薩的踢踏舞、羌民與瑤民的原始舞蹈等。其接著反思這幾年「中國舞蹈藝術」的發展，認為雖然故事內容與表演者都是中國人，但是使用外國的技巧與步法，是錯誤的方向。要尋找中國舞的形式內容。由於漢族缺乏舞蹈，因此建議先從搜集各民族舞蹈開始，因舞蹈歷史是從原始舞到土風舞再到美化的舞蹈。

從以上論述可知，首先，如同吳曉邦[17]所認為的，戴愛蓮認為中國古代舞蹈已失傳，只能在京劇這種邊演唱邊舞蹈的劇種中看到遺跡（這邊她使用西方概念中較能對應詞彙「歌劇」），或者只能從民間舞蹈與宗教舞蹈中找尋。這跟戴愛蓮與當時主要推動舞蹈展演的學者，多為西方留學教育背景相關。她們在歐美觀賞學習試圖脫離音樂或歌劇等表演藝術領域而能自成獨立藝術領域，同時又是在西式劇院中如芭蕾與現代舞等以一支一支作品進行展演的表演藝術形式，這與過去亞洲未接受「西方現代化」時仍盛行存在於族群祭儀脈絡中的樂舞戲劇相當不同。戴愛蓮在歐洲學習芭蕾後來學習現代舞的西方生活與表演藝術之經歷，讓她回過頭來找尋並創造能屬於中國的「舞臺化」舞蹈藝術，配合當時盛行每一個國族應該具有代表性的國族舞蹈之概念，在建構時反對運用西方的技巧與舞步去建構中國舞蹈的形式與內容，因而轉向「邊疆民族」的舞蹈尋求。類似的概念，當時致力於將自身族群傳統祭儀樂舞進行舞臺化編創展演的，還有曾在俄國學習芭蕾舞蹈的康巴爾汗，會在後續詳述。

這種「禮失之求諸邊野」的看法，顯現出過往漢族與異族相遇時的「漢族之眼」觀點，將邊疆族群「他者」視為被凝固在線性時間上的「過去」。[18]定位「自

[17] 關於吳曉邦主張改良京劇，以及京劇國際能見度與中國舞蹈參照等議題，請見第二章討論。

[18] 將異族視為我族在遙遠過去的原始他者，是既自然神祕又野蠻未開化的「高貴的野蠻人 (noble

身」的先進並將對過去的懷念美好投射在「異族」上，以「他者」為自我的「過去」，以滿足「帝國主義者的鄉愁 (Imperialist Nostalgia)」。[19]而當時在歐美盛行於人類學中的進化論觀點，也可能影響了如戴愛蓮等漢族學者所認為的舞蹈藝術進展之民族進化論排序。從上述可知，她認為邊疆民族的舞蹈，屬於原始舞蹈與土風舞的層級，所以先從研究邊疆舞蹈開始，做為（更深度聞名的）漢族舞蹈的歷史參照，可以進一步推演發展出漢族（曾經有但遺失的）精緻樂舞。這樣的民族進化論觀點，將非漢族的舞蹈視為較為原始的、純樸的、未受污染的過去參照點，藉以想像發展我族「古代」高貴樂舞的作法，將邊疆民族舞蹈置於漢族民間舞蹈與漢族古典樂舞的位階之下，成為戰後中國與臺灣舞蹈建構與推動者（主要為漢族學者）的盛行概念與主要論述。

其他報導中，也看到建國之後政府與知識份子對於邊疆或西域樂舞的興趣，並且試圖建構邊疆民族與漢族之過往聯繫與進化論上的優劣排序。如作者蕭艾報導了西南「邊民」即使生活貧瘠文化低落也仍保有社會娛樂活動，[20]認為「其目的也無非是發洩情感」，並描述每年三月間與婚慶集會男女之間的歌唱與舞蹈，論及「這種原始的歌舞雖說極其簡陋，…，樸實健壯，活潑熱情，正代表了整個邊民的真實而完整的性格」。自明清兩代對西南「百苗」族群的漢人書寫中，便可見到漢人對於西南邊疆的「跳月」祭儀的詮釋與想像，也多視其為「未開化」族群之男女交誼原始祭儀樂舞，而著重批評或誇大其在兩性之間不合乎漢族禮節的相互勾引起舞。[21]

---

savage)」此種觀點，近年來人類學轉向後的學者論述已提出反思批判。

[19] Renato Rosaldo, "Imperialist Nostalgia," *Representations* 26 (1989).

[20] 蕭艾，〈邊民與歌舞〉，《中央日報》，1947 年 4 月 28 日，第 6 版。

[21] 胡曉真，〈從峒中跳月到天下輿圖〉，《明清文學中的西南敘事》（國立臺灣大學出版中心，2017），頁 45。

戴愛蓮在〈發展中國舞蹈第一步〉[22]文章下半部，描述她將邊疆樂舞舞臺化的編創手法與轉化痕跡。她解釋由於原始樣貌放上舞臺會顯得過於簡單，因此她進行了整理編排，有的舞蹈經過改變，有的則用直接或間接的素材發展改編。在報紙同一版面下有當時表演的八支邊疆舞蹈的照片與舞碼描述。[23]包括《倮倮情歌》（西康夷族火把節）、《端公驅鬼》（四川羌民）、《瑤人之鼓》（廣西瑤族）、《嘉戎酒會（四川嘉絨藏族）、《彌陀佛》（西藏佛教）、《巴安弦子》（西藏西康跳鍋莊）、《坎色爾韓》（新疆大板城民歌）、《青春舞曲》（新疆維吾爾族民歌）。[24]另外，在下方漫畫圖片中，則顯示有《啞子背瘋》這支舞碼，是屬於西南地方戲曲表演的改編運用。[25]

由此可知，即使運用人類學的田野採集方式，搜集較貼近「原生態」的邊疆民族樂舞，但可以推測其觀察研究的時候，很有可能已脫離原民族之祭儀脈絡。例如，招集非漢族民眾在非節慶場合時，表演給漢族中央政府學者觀看等，在當時漢族去進行樂舞「採集」概念下的實踐場域，是有其發生的可能性。而登臺演出的音樂舞蹈，更因顧慮舞臺演出的效果，認為舞蹈的形式與內容過於「簡單」而重新增添編排過的舞臺版本。曾與戴愛蓮學習舞蹈的劉鳳學便指出，戴愛蓮是將採集到的民族舞蹈元素，改編成西方音樂的二段式或三段式的形式。[26]而後這個

---

[22] 戴愛蓮，〈發展中國舞蹈第一步〉，《中央日報》，1946 年 4 月 10 日，第 8 版

[23] 郭琴舫攝影，〈戴愛蓮領導表演邊疆舞蹈〉，中央日報，1946 年 4 月 10 日，第 8 版

[24] 舞作多由戴愛蓮以及彭松編創，他們也都有參與演出。

[25] 「啞子背瘋」為當時地方戲曲中的故事與角色裝扮方式，藉由上下半身服飾的交錯，由演員一人同時飾演丈夫啞子跟妻子瘋子之演出形式。1942 年戴愛蓮在桂林向桂劇著名藝人小飛燕學習後，與彭松共同改編而成，戴愛蓮於 1946 年邊疆音樂舞蹈大會上演出。資料出處：董錫玖，〈啞子背瘋〉，《舞蹈辭典》，http://terms.naer.edu.tw/detail/1291527/ （檢索日期：2018 年 12 月 1 日）。

[26] 許慈芳，〈訪舞蹈家劉鳳學：談原住民舞蹈的相遇、採集與創作歷程〉，《原住民族文獻》，

版本的舞蹈，便在舞臺上取代了原脈絡下的非漢族祭儀舞蹈，成為舞蹈藝術中的「邊疆舞蹈」或後來的「民間舞」舞碼，流傳在中國與臺灣的民族舞蹈舞臺上。

另外一個較多紀錄的邊疆樂舞展演，則是 1946 年 12 月 27-39 日舉行國大代表會議與中央文化運動委員會，各地國民代表在南京開會閉幕後，進行各項演出活動。其中「邊疆歌舞」欣賞會，是由中央文化運動委員會認為「歌舞為邊疆各民族之特長」，為促進各民族交流而舉辦的。[27]照片中除了張道藩主任委員與各民族代表合影外，也有各民族代表如蒙古族、瑤族的表演照，凌張兩和張素央等人的新疆歌舞表演照片，及「土著民族代表石啓貴[28]唱猺（瑤）族歌」的照片。[29]報導指出邊疆歌舞由國立邊疆學校學生演出，配合西洋樂器演奏邊疆民歌，[30]例如西康蒙古民歌是由中華交響樂團所伴奏的。[31]可見將原先以口耳傳唱的民族歌謠，以西洋記譜方式記載下來譜成樂曲演奏，在當時相當流行。由此可知，在旅行交通尚不便利的當時，要建立一個漢族為主同時包括廣大多元族群的國族共同體之意圖，讓少數族群代表的樂舞節目齊聚於中央展演，成為快速突顯不同族群文化特色並宣傳多元但共同一體政策之重要媒介，其展演成效之佳也讓這種模式沿用至今。[32]因應 1946 年這二次邊疆樂舞表演之廣大迴響，以及當時政治氛圍揭起學習表演邊

---

https://ihc.apc.gov.tw/Journals.php?pid=639&id=973（檢索日期：2018 年 1 月 2 日），註解 17。

[27]〈邊疆歌舞〉，《中央日報》，1947 年 1 月 5 日，第 2 版。

[28] 石啓貴當時是以土著民族的湖南省代表身份出席，他是苗族接受新式教育的知識份子，曾協助當時史語所漢族人類學者研究，並撰有《湘西苗族實地調查報告》。參見：王明珂，〈20 世紀上半葉的邊疆民族考察與“邊疆民族”概念: 以歷史語言研究所學者為例〉，頁 285-286。

[29] 〈邊疆歌舞〉，《中央日報》，1947 年 1 月 5 日，第 2 版。

[30]〈招待國大代表話劇平劇邊疆舞〉，《中央日報》，1946 年 12 月 17 日，第 2 版。

[31]〈邊疆歌舞明日獻演〉，《中央日報》，1946 年 12 月 25 日，第 5 版。

[32] 如目前中國的春節晚會節目中，一定安排漢族與其他 56 族少數族群的樂舞表演，雖然中國 1949 年後續的民族政策與之前的國民政府並不完全相同，但以漢族為中心而邀集異族展演文化特色的「漢族之眼」，仍可見其延續。

疆舞蹈的熱潮，也更進一步迎接來 1947 年來自「新疆」的樂舞巡迴演出。

二、邊疆舞臺化歌舞與民族自我認同：以「新疆歌舞團」[33]巡演為例

舞蹈學者戴愛蓮等人的研究邊疆舞蹈以及國大代表開會後的歌舞欣賞會的邊疆樂舞風潮之延續，則以由新疆省宣傳委員會籌組的「新疆歌舞團」之巡迴演出最為矚目與知曉。1947 年「新疆歌舞團」由新疆省政府秘書長艾莎夫人帶團，從新疆迪化市飛到沿海重要城市南京、上海、北平、天津、漢口、長沙、桂林、廣州等地長達 4 個多月的各地巡迴演出。[34]巡迴期間，新聞媒體大量報導其演出與團體動態，可見其演出所造成的熱烈迴響與關注熱潮。如中央日報在 10 月 26 日幾乎用了整版的報導，包括〈新疆歌舞團抵京〉、〈融合民族感情〉、〈各界籌備歡迎節目〉等報導，以及用第一批抵達的團員合照大幅介紹了剛抵達南京準備演出的新疆歌舞團。[35]

其中，由鄭穎孫寫的專文〈歡迎新疆歌舞訪問團〉[36]，非常詳細的交代其與艾莎先生在討論聯繫最終促成此次交流訪問的過程與想法，亦可略微看出前述討論，當時從漢族中原的觀點去看待新疆歌舞為漢族古樂舞之進化論概念。作者以隋朝

---

[33] 本文雖統一採用中央日報使用的「新疆歌舞團」名稱，但當時可見其他不同名稱之使用，如團員自身認同使用的「天山歌舞團」，或其他報刊的「新疆青年歌舞訪問團」。關於不同名稱，參見：Justin Jacobs, “How Chinese Turkestan Became Chinese: Visualizing Zhang Zhizhong's Tianshan Pictorial and Xinjiang Youth Song and Dance Troupe,” *The Journal of Asian Studies* 67, no. 02 (2008).「新疆」這個詞彙，本來就是漢族為主的中央政府建國後，用以稱呼「新納入的邊疆」之意，與當時維吾爾族為主的當地住民之文化與政治認同不一定相符。

[34] 〈新疆歌舞團，今日可抵京，文化團體準備歡迎〉，《中央日報》，1947 年 10 月 25 日，第 4 版。

[35] 〈新疆歌舞團抵京，各界代表熱烈歡迎〉，《中央日報》，1947 年 10 月 26 日，第 4 版。

[36] 鄭穎孫，〈歡迎新疆歌舞訪問團〉，《中央日報》，1947 年 10 月 26 日，第 4 版。

的《九部樂》為例，說明其中四部樂曲是新省樂（來自新疆省的音樂），到唐代增列一部新（省）樂，至此來自西域的音樂歌舞是超越一半的份量，由此可知隋唐的文化盛況超越胡漢界線，而西域的樂舞早已為漢族所熟悉喜愛。然後，作者話鋒一轉談到「我們」自古有「擊壤歌」，如「臺灣省阿里山山胞一樣的原始歌舞」，但因為「宮廷程式化」後而僵化，多虧漢唐有來自新（疆）省的樂舞豐富中原樂舞，可惜後來失傳，如今正努力「自戲劇裡面把他拉出來，重新建立新樂舞」，以此呼籲新疆省的朋友們來幫忙合作，恢復「我們祖先的光榮」。

新疆歌舞團的女主角康巴爾汗，被強調為「歌舞紅星」，報導介紹康巴爾汗為「維吾爾族名花」，畢業於「烏茲別克塔什干舞蹈學校」，並於民國三十二年（1943 年）的「全疆十四個民族歌舞比賽會」中代表維族獲得「金牌獎」[37]。在此次巡演之前，中央日報早已在 1946 年的畫刊以〈新疆風情〉為題，刊出由攝影記者前去拍攝的照片中，除了新疆風景與香妃墓照片外，便有一張康巴爾汗的舞蹈照片，稱呼她為著名的「新疆梅蘭芳」。[38]

〈訪新疆歌舞團〉一文中，[39]由中央日報記者介紹該團重要的幹部與團員，以及他們簡短地對於到南京演出的心得。報導中提及艾莎夫人及數位團員都提到看到城市中以人拉人的黃包車，讓他們感到恐懼無法理解，但都表達對於內地人員接待的熱誠感謝。隔日報導則描述生長於內陸的他們，登上海軍艦艇並看到海洋的情形，著重描述主角康巴爾汗與其丈夫的船上動態與興趣。[40]然而，報導後半部內容中，記者強調他們願意成為海軍為國家奉獻，說明「雖然邊疆民族與我們語

---

[37] 〈新疆歌舞訪問團，末批團員昨抵京〉，《中央日報》，1947 年 10 月 27 日，第 4 版。

[38] 報紙畫刊以〈新疆風情〉為主題呈現多張新疆照片，參見：〈在"回浪"時（新疆土風舞之一）〉，《中央日報》，1946 年 10 月 6 日，第 12 版。

[39] 〈訪新疆歌舞團〉，《中央日報》，1947 年 10 月 30 日，第 4 版。

[40] 〈塞外的馬上英雄，渴望作海軍健兒〉《中央日報》，1947 年 10 月 31 日，第 4 版。

言不同風俗習慣不同，但相同的都有愛國的心」，並在文末總結「邊疆地區有許多野心紛擾，應該更加強內地與邊疆的交流聯繫」。[41]雖然無從得知當時新疆歌舞團團員真正在海上的心得感想，但從記者不斷撰寫新疆歌舞團的愛國與為國奉獻等，強調邊疆民族與我們是國族共同體的這些文字中，可以看見其試圖建構新疆與中央之緊密聯繫，也可窺見「新疆」成為中國「新的疆界」之時，邊疆民族與漢族中央政府之間政治關係尚未穩定的情況。

可能也因為巡迴邀演實則呼應政治企圖，新疆歌舞團的巡迴演出行程中被安排不少政治參訪活動。如做為慶祝蔣中正生日的展演報導中，特地寫到該團致贈錦旗以表現「邊疆民族對領袖崇敬之意」。[42]11 月 2 日則為四篇報導中央日報接待到玄武湖上泛舟的情況，致詞，以及羅家倫大使為該團賦詩致贈。[43]11 月 7 日提及當日幾個重要的參訪，參拜國父陵寢，並與當時國民政府治理新疆事務重要人士張治中會面餐敘。[44]11 月 19 日的每週畫刊放滿左側二大張照片是謁國父陵以及與張治中的合照。[45]

從上述中央日報以漢族觀點描述「新疆歌舞團」參訪安排的文字中，可以瞭解對於「內地」來說，當時這個被歸屬於中國之內的「邊疆」民族，外貌與身形都仿若外國人般與漢族差異頗大。引發觀者好奇的不僅僅是他們的歌舞表演，更是獵奇般地觀看截然不同的異族文化、邊疆生活以及參訪「內地」感想等旅程花絮。從這些以漢族中心觀點的記錄分析，可以看到這趟巡演的重點被主流媒體置放於兩大重點：一為新疆同胞代表表達對中央政府的歸屬感與愛國心；二為新疆

---

41 〈塞外的馬上英雄，渴望作海軍健兒〉《中央日報》，1947 年 10 月 31 日，第 4 版。

42 〈慶祝蔣主席華誕，新疆歌舞團明首次表演〉《中央日報》，1947 年 10 月 29 日，第 4 版。

43 〈玄武湖上載歌載舞，新疆同胞熱情洋溢〉，《中央日報》，1947 年 11 月 2 日，第 4 版。

44 〈新疆歌舞團，今謁國父陵〉，《中央日報》，1947 年 11 月 7 日，第 4 版。

45 〈抒情的新疆舞〉，《中央日報》，1947 年 11 月 19 日，第 12 版。

團員生活之落後而對內地新事物的新奇與欽慕。如同賈斯丁·賈科布 (Justin Jacob) 討論分析此次新疆歌舞團參訪過程中，被安排參訪的政治意涵，以及語言文字再現中他述與自述觀點與認同的落差。他說明當時團員的文化認同並不一定歸屬於「中華民族」，也可能較認同「東突厥族群」，讓團員有意識地選擇自我再現的途徑與表達的文字意涵，但這些在文字轉譯過程中，被漢族的記者轉譯為中央政府與漢族主流希望的樣貌。[46]

關於當時演出樂舞的報導記載，則只能從大量的照片以及少數報導文字中窺探，更多的則要從當時觀賞者的自傳或日記中尋找。在中央日報 11 月 1 日的報導介紹介壽堂彩排節目情況[47]，包括排定的節目名稱、演出人員以及內容含義，皆由蒙藏委員會之委員翻譯。記載當時演出的樂舞節目包括：（一）塞依瑪（二）帕里西達（三）天上有月嗎？（四）薩巴（五）朋友，已經和平了！。11 月 19 日的每週畫刊則以〈抒情的新疆舞〉為題，[48]11 月 26 日的每週畫刊〈新疆舞姿〉[49]，都刊載多張新疆歌舞團表演舞姿的照片 。

對此次巡演樂舞內容討論較多的，是盧前在〈康巴爾罕之舞〉的專文論述。[50] 盧前的文章開頭先說近年來大家對於康巴爾汗的印象都來自於戴愛蓮的「康巴爾汗舞」，[51]但認為戴愛蓮僅能模仿一些「舞風」，真正康巴爾汗的舞蹈則更具價值與更為驚艷。作者說明他對康巴爾汗的印象是「剛健婀娜，富有男性意味的女性」，

---

[46] Jacobs, “How Chinese Turkestan Became Chinese: Visualizing Zhang Zhizhong's Tianshan Pictorial and Xinjiang Youth Song and Dance Troupe.”

[47] 〈新疆歌舞團，于院長等昨盛大招待〉，《中央日報》，1947 年 11 月 1 日，第 4 版。

[48] 〈抒情的新疆舞〉，《中央日報》，1947 年 11 月 19 日，第 12 版。

[49] 〈新疆舞姿〉《中央日報》，1947 年 11 月 26 日，第 12 版。

[50] 盧前，〈康巴爾罕之舞〉，《中央日報》，1947 年 10 月 29 日，第 4 版。

[51] 追查並無此舞名，應該是指戴愛蓮所創造表演的新疆舞蹈。

接著介紹康巴爾汗在塔什干的舞蹈學校習舞的背景，再強調蘇俄以及伊犁都希望康巴爾汗前往，但她表明要留在新疆。

盧前在後半部分詳述他觀賞到的各舞作內容。[52]第一支說明的舞蹈中，舞者舞動後會將面紗解開，拿出一個帕子，是一面國旗，來說明他們對國旗的熱愛。有另外一支舞蹈是四位女舞者拿著鏡子進行梳洗化妝等動作，因此作者推想不一定京劇中的旦角動作就是從西域「演化而來的」。接著說明新疆保留許多多人齊跳的舞蹈，作者比擬應該類似「宋朝的隊舞」，天真熱情充滿新的活力。也提到音樂改編配上新的歌詞唱「總理爸爸」充滿新意。最後，以其觀後心得的詩句（同時也是文章的副標），「將纖纖玉指輕拋，漸送眉流盼頭搖，『踩踏』纔知窈窕，李唐遺調，要來沙請重瞧!」做結尾，推薦大家觀賞。

另外一篇報導〈楊仲子高梓評新疆歌舞〉[53]一文，是此次參訪表演報導中少數邀請音樂家與舞蹈家對於新疆歌舞團節目內容進行賞析之專文。文章中舞蹈家高梓談到新疆舞保存了中原所遺失的樂舞，其表演歌舞題材多與愛情相關，大多如同世界土風舞活潑動律的形式內容，但不知有無受到其他文化的影響。表演節目中，她比較感興趣的是保留原有動作質地的屬於「新疆古舞」的節目，如康巴爾汗的獨舞《天上有月嗎》。

由此可知，對於當時剛萌牙的中國民族舞蹈發展與建構而言，「新疆歌舞團」的參訪演出，不僅滿足「漢族之眼」之好奇，確立「邊疆」族群展演的異族新奇風貌。同時，也接續前一年從戴愛蓮等學者開啟的，考察到「邊疆」歌舞仍豐富存在的情況，轉回對於「漢族」中國舞蹈失傳與歷史傳承的憂心討論與參照。在上述關於新疆西域歌舞的討論中，都可以看到評論者都認為這些樂舞是中國漢唐

[52] 盧前，〈康巴爾罕之舞〉，《中央日報》，1947 年 10 月 29 日，第 4 版。

[53] 〈楊仲子高梓評新疆歌舞〉，《中央日報》，1947 年 11 月 20 日，第 4 版。

古代曾經有過，但已經失去的樂舞遺跡，所以漢族舞蹈家可以向這些邊疆樂舞學習，以利「恢復」中國樂舞。

「新疆歌舞團」不僅在中國內地城市巡迴演出，該團也由以重組縮編部分團員的方式，於 1948 年跨海來到當時版圖的東南方邊疆臺灣演出。該團 3 月 14-16 在臺北演出，17 日在臺中戲院演出，21 日在臺南表演後離開臺灣。[54]臺中場的報導指出其在臺中戲院演出時中正路萬人空巷，稱讚「維族之花」康巴爾汗的舞姿，因為只演一場很多人無法進入觀賞。[55]另一篇短文〈臺中人語〉認為「新疆歌舞團之貴是貴在歷史上交誼的創舉」，並轉寫林獻堂的致詞，「新疆與臺灣雖是那麼的遠，可以利用時代的交通工具那是很容易」，以期許未來能再交流。[56]從當時報導文字中可見當時巡演臺灣之轟動，但尚未發現對當時樂舞較深入的報導。舞蹈家蔡瑞月曾描述其曾觀賞康巴爾汗的演出，對於他們純樸的動作很有印象。[57]舞蹈家李淑芬也記載她觀賞過新疆歌舞團，並向鼓手學習手鼓的拍打方式。[58]由此可知，除了戰後來臺的中國大陸舞蹈學者們提供邊疆舞蹈更具體的演出動作舞作樣貌外，戰後初期 1948 年的臺灣民眾，也曾觀賞過來自中國西北另一端邊疆的「新疆歌舞團」成員親自展演來自新疆的邊疆歌舞樣貌。

賈科布分析當時領團來臺的包爾漢是為了其自身政治目的，將新疆歌舞團帶到臺灣具備企圖在邊疆（臺灣）展演邊疆（新疆）的再現意涵與省思。[59]他引述舞

---

54 〈新疆歌舞團一行由滬抵臺〉，《臺灣民聲日報》，1948 年 3 月 11 日，第 3 版。

55 〈新疆青年歌舞團，昨晚表演非常盛況〉，《臺灣民聲日報》，1948 年 3 月 17 日，第 2 版。

56 〈臺中人語〉《臺灣民聲日報》，1948 年 3 月 17 日，第 2 版。

57 陳雅萍，〈見證歷史的舞蹈先驅—蔡瑞月〉，收入行政院文化建設委員會編，《臺灣舞蹈史研討會專文集》（臺北市：行政院文化建設委員會，1995），頁 28 及註釋 16。

58 參見：盧健英，〈為中國文化而跳的臺灣舞蹈家—李淑芬〉，收入行政院文化建設委員會編，《臺灣舞蹈史研討會專文集》（臺北市：行政院文化建設委員會，1995），頁 92。

59 Jacobs, “How Chinese Turkestan Became Chinese: Visualizing Zhang Zhizhong's Tianshan Pictorial

者描述在參訪日月潭與原住民之前被告知將會看到「野人」，而後親身會面後發現與自身無太大相異，警覺到自己（新疆異族）是如何被置放於中華民族的「族群階層 (ethnic hierarchy)」之中。[60]賈科布分析這樣的安排試圖讓兩個端點的「邊疆」被置放在一起，以產生國族主義視角下的統一的一體性。[61]

國民政府來臺後，由沙意提重新籌組的「新疆歌舞團」是由新疆來臺人士籌組的團體，約於 1952 年之後數年間巡演全臺勞軍。但這個新的新疆歌舞團之組成團員、樂舞水準與表演內容，並無法與前述 1948 年由康巴爾汗等著名舞者主演的新疆歌舞團相比，後續樂舞展演的迴響並不多，舞團活動的時間也不長。

三、展演遺失的國家疆界：舞動想像中的歡樂邊民歌舞

在國民政府來臺後，許多非漢族的各省國大代表與民眾也遷居到臺灣，維持大陸各省與邊疆身份的鄉愁、認同與政府利益，同省份或同族群的居民也組成許多類似同鄉會的組織。加上國民政府的五族共和口號，成為舞臺上需要時時被提醒刻刻被舞動的帝國疆界圖像。如同馬怡虹指出「我國人民之構成份子為漢滿蒙回藏五大民族以及少數民族如雲南貴州臺灣等等山胞；因而民族舞蹈者包括此五大民族及少數民族的舞蹈」。[62]由此可知，民族舞蹈被期待能在臺灣舞臺上，展演出（已遺失的）中華民國疆界中的各種族群傳統樂舞。同時，又要小心翼翼地避

---

and Xinjiang Youth Song and Dance Troupe."

[60] 賈科布引述舞者 Parida Eliyowa 的文字紀錄，參見：Jacobs, "How Chinese Turkestan Became Chinese: Visualizing Zhang Zhizhong's Tianshan Pictorial and Xinjiang Youth Song and Dance Troupe." 580.

[61] Jacobs, "How Chinese Turkestan Became Chinese: Visualizing Zhang Zhizhong's Tianshan Pictorial and Xinjiang Youth Song and Dance Troupe." 581.

[62] 馬怡虹，〈談舞：民族舞蹈的淺見〉，《聯合報》，1956 年 9 月 1 日，第 6 版。

開當時中國共產黨所揭舉的左派民歌民舞。[63]

接續中國大陸國民政府時期學界對於邊疆樂舞的研究熱潮，早在國民政府撤退來臺期間，便有類似「鄉土歌舞講習會」的研習在各地舉行，包括漢人與原住民青年男女都有機會參與學習。孫俊彥指出大約於 1949 年臺東縣政府曾辦理「鄉土歌舞講習會」，講習的舞蹈教師為高棪與李淑芬，雖相關史料缺乏但其找到一張照片顯示，「全體師生與地方政要於臺東女中合影留念，並在『臺東劇場』36 舉行成果演出」。[64]根據孫俊彥在馬蘭部落的訪談結果，他們會將這些研習中的歌舞稱為「民國的舞」或是「kuaping（官兵）的歌」，因為這些歌舞包括了〈薔薇處處開〉、〈青春舞曲〉與〈巴安弦子──美麗的文化〉等，的確都是由漢人改編的中國邊疆民歌以及中國上海的歌曲。

從上述的資料可知，「鄉土歌舞講習」中因舞蹈老師高棪本身的訓練背景，便教導「中國」版圖中各邊疆民族的樂舞內容與風格，推廣這些中國邊疆民歌民舞為臺灣居民與原住民學習展演的「鄉土歌舞」。目前尚無紀錄可以看出生長在臺灣求學於日本的李淑芬，是教導何種舞蹈，推測可能為後來著名的《採茶舞》或《農村舞》。當時被選送的原住民青年們從這些研習課程中學習，後續也有甄選原住民青年組成「山地文化工作隊」等繼續展演這些節目的機會，讓這些歌舞進入原住民耆老的記憶之中，甚至至今仍能哼唱曲調。[65]

戰後從大陸來臺的數位舞蹈家，提供了少數較可能較接近原族群樂舞的樣貌（無法說是原貌，因為幾乎都是舞臺化或者被採集改編過的版本）的邊疆舞蹈作

---

[63] 詳見第四章討論。

[64] 孫俊彥，〈原住民的音樂接觸與交融--以馬蘭阿美為例（1880~1990）〉，《關渡音樂學刊》19 期（2014），頁 17-18。

[65] 孫俊彥訪談紀錄，〈馬蘭阿美族的老人唱西藏民歌〈巴安弦子〉〉，https://www.youtube.com/watch?v=aHRuccb49SI（檢索日期：2018 年 7 月 6 日）。

品。其中兩位曾接受西式女子體育教育中的土風舞、形意舞與其他舞蹈的女性舞蹈家，一個是曾與戴愛蓮共事也觀賞過舞臺化邊疆樂舞展演的高棪，另一個則是就讀長白山女子大學也曾向戴愛蓮學習過拉邦舞譜與舞蹈的劉鳳學。如高棪的《巴安弦子》、《嘉戎酒會》[66]，劉鳳學的《祝捷舞》等，大致上都是延續其尚在中國時期的採集與觀賞印象所編創的舞作。

然而，對於從未到過「祖國」的臺灣出生的舞蹈家們，要編創邊疆樂舞則更仰賴能搜尋組織中國邊疆族群資訊的能力。從訪查詢問該民族來臺民眾對於故鄉樂舞的印象，到尋求可能的相關視覺圖像資料，加上自己對於這些資料的消化與想像，臺灣舞蹈家們編創出許多臺灣版本的中國邊疆舞蹈，因受到觀眾喜愛而被熱情傳承學習，並在多次改編展演中流傳至今。如蔡瑞月的《苗女弄杯》，李淑芬的《新疆鼓舞》，辜雅琴的《蒙古筷子舞》…等，都是民族舞蹈時期受限於兩岸冷戰隔閡，卻因被國族要求展演而編創出的美麗印象。

以此，在臺灣的舞蹈家們編創出「滿蒙回藏苗瑤」等各族邊疆舞蹈，彷彿要以舞蹈描繪出國族疆界的地圖般，在舞臺上並陳交雜地陳列出多元族群的多種色彩。舞蹈家們以「快樂的跳舞」之舞動身體，提供戰亂下流浪到臺灣的邊疆族群與漢族主體，對於邊疆單純生活的（想像）記憶，也以「舞出邊疆」展演出國民政府與國族人士孜孜念念的（曾經擁有的）廣大中國疆界，以回應來臺人士的鄉愁。這樣的鄉愁追尋充滿了對於「遺失」過去生活之種種美好想像，但卻也在這樣的舞動鄉愁中，拓展出臺灣女性舞蹈家能「寄意」的舞動空間與機會。[67]

---

[66] 《嘉戎酒會》在 1946 年邊疆歌舞大會中，由戴愛蓮等人演出。高棪來臺後曾撰寫此舞相關舞蹈教材。但因與留在中國的戴愛蓮有關，1950 年臺灣大學晚會中演出當時在教育部合法樂舞教材中的《嘉戎晚會》，曾有學生以此舞為中共之扭秧歌類的樂舞而抗議鬧事。資料出處：劉廣定，《傅鐘 55 響：傅斯年先生遺珍》（秀威資訊，2015），頁 109。

[67] 關於邊疆舞蹈與女性身體論述空間之討論，請參見第三節。

第二節　愛恨交織的在地「邊疆」：「山地」歌舞的觀光挪用

一、日本殖民時期「蕃」人歌舞之觀光展示

在中華民族的民族舞蹈建構熱潮興起之前，臺灣原住民各族歌舞早已在歐洲與日本人類學家的眼光中以及世界博覽會等觀光展覽場合中，成為時常被安排為代表臺灣這個亞熱帶島嶼的在地「未開化民族」的人種再現之重要印象。展示「番」人的「原始」生活境況與祭儀歌舞，讓活生生的原住民身體成為凝固在人類過去的博物館文物，引起當時日本與歐洲觀眾莫大的興趣與歡迎。

這樣的異族身體展示，除了提供大眾消費的商業利益外，也與當時帝國主義擴張，以及人類學將原住民族群置放在歷史進程上的「原始」這個偏見觀點相關。這個「人類學之眼」以帶著種族主義偏見的進化論觀點，去彰顯帝國主義國家殖民其他族群的正當性與必要性，同時將展覽「異族」身體做為學術展覽研究的「客體」，把觀賞的獵奇趣味包裝在以「進步」為名的權力不對等之中。[68]

追隨著西歐盛行舉辦博覽會結合大眾觀光之商業利益、人類學研究教育之興趣以及宣揚殖民之成果的成功案例。日本也仿效舉辦類似的商展活動，結合東亞不同國家的農業物產、工業發展、地方文物與各式商品的大型博覽會，其中，也設置展示「原始」「未開化」族群之活生生身體的主題展館。早至 1903 年的日本大阪勸業博覽會中，便設置了「學術人類館」，企圖展出在線性進化論觀點中比文明日本「野蠻落後」的其他民族，原要納入的中國與韓國經抗議交涉後取消，

---

[68] 例如，以東方風格現代舞演出的露絲聖丹尼斯以及歐洲戲劇理論家亞陶，都可能受到當時博覽會盛行運送亞洲民族真人到歐洲展覽之影響。參見：Srinivasan, "The Bodies beneath the Smoke or What's Behind the Cigarette Poster: Unearthing Kinesthetic Connection in American Dance History." Nicola Savarese, "1931 Antonin Artaud Sees Balinese Theatre at the Paris Colonial Expositioni," *TDR/The Drama Review* 45, no. 3 (2001).

但早已納入日本國土的琉球原住民與北海道原住民，則與日本殖民地的臺灣原住民一起展示。[69]由此可知，以人類學研究與進化論為名，自視為有文化的國族相當抗拒被納入展示，因為這代表他們被當作較低等野蠻且與動物無異之人種，而被歸類為「未開化」與「原始」族群的各地原住民，則無力抗議地被招攬展示。

臺灣總督府經常將當時海外殖民地臺灣的漢族文物與原住民文物，帶到日本參加展覽活動，以教育日本內地居民對日本殖民統治政策所帶來的效益與對其他族群的「幫助」，感到光榮與支持。例如從明治、大正到昭和等多年間，臺灣總督府「共計帶了 274 名原住民族赴日本」，而且這樣攜帶原住民到「更進步」的日本「內地」朝聖與學習，也被「殖民政府視為具有『蕃人教化』功能」。[70]

除了日本內地，臺灣原住民更被帶到歐洲的博覽會去展示日本殖民成果。例如 2009 年 NHK 節目製播日本殖民臺灣的紀錄片[71]引發排灣族被殖民記憶恥辱而抗告的事件場域，便是 1910 年於英國倫敦舉辦的日英博覽會，24 位排灣族人由日本警察帶領前往博覽會，每天在會場中的「福爾摩沙村」進行生活展示[72]。換言之，從殖民者的角度看來，讓被殖民的「落後」民族前往「進步」且「文明」的宗主國參訪，也有助於「開化」並「馴服」這些被統治的落後民族，使其更臣

---

[69] 李政亮，〈帝國、殖民與展示：以 1903 年日本勸業博覽會「學術人類館事件」為例〉，《博物館學季刊》20 卷 2 期（2006），頁 32-33。

[70] 呂紹理，〈展示殖民地：日本博覽會中臺灣的實像與鏡像〉，《2003 年度財團法人交流協會日臺交流中心歷史研究者交流活動報告書》，https://www.koryu.or.jp/08_03_03_01_middle.nsf/2c11a7a88aa171b449256798000a5805/9638d8f8ccb6b95249256eee0019c211/$FILE/lushaoli.pdf（檢索日期：2018 年 8 月 10 日），頁 8-9。

[71] 2009 年日本 NHK 製播的日本殖民臺灣 50 年的紀錄片中，在排灣族族人於日英博覽會展示的照片上出現「人間動物園」的字樣，說明當時日本人學習歐洲將視為落後的民族帶去進行真人展示時的活動名稱。排灣族高士村族人多人控告 NHK 誹謗，後來皆敗訴確立。

[72] 胡家瑜，〈博覽會與臺灣原住民—殖民時期的展示政治與「他者」 意象〉，《國立臺灣大學考古人類學刊》62 卷（2005），頁 20。

服忠心於殖民帝國主義的治理。

1920 年代後，博覽會中屬於長時間的原住民生活展演逐漸退燒，改而以定點娛樂式的歌舞表演為博覽會中的重點活動。[73]可以想見，這樣的轉變除了避免以關籠或圍籬等如動物般的展示招來爭議之外，熱鬧動態的定時定點歌舞表演，比平日生活展演更為吸睛，更能達到吸引聚集人群的效果，也更能促進相關商品的消費。在 1935 年臺北舉辦的「始政四十周年記念臺灣博覽會」的相關照片中（如下圖），便可以看到臺灣原住民圍著營火圍圓圈歌唱舞蹈，後方則擠滿觀眾正在觀賞。即使在殖民地舉辦的博覽會，在日本人與臺灣漢人的觀賞下，原住民仍被當作為「原始」「異族」展演，在觀光娛樂效果中宣揚他們逐漸被文明開化的日本殖民成果。



圖 3-1：1935 年台灣博覽會第二會場蕃屋前蕃舞。[74]

[73] 胡家瑜，〈博覽會與臺灣原住民—殖民時期的展示政治與「他者」 意象〉，頁 24。

[74] 照片來源：鹿又光雄編，《始政四十周年記念臺灣博覽會誌》（臺北市，南天，2015）。

除了大型博覽會的定點展示與樂舞表演之外，日本殖民時期的臺灣原住民樂舞早已被運用做為觀光樂舞之用，特別是向日本內地推廣來臺灣這個熱帶島嶼休閒旅遊之用。如花蓮阿美族因性情較溫和且歌舞祭儀眾多，在日本時代便經常配合觀光活動進行娛樂性歌舞演出[75]。而因溫泉成為日本人來臺觀光勝地的烏來，也會搭配泰雅族歌舞觀光活動。其他原住民族群也隨著日本武力的進逼，逐漸接受日本殖民統治與教育，在舉辦傳統祭儀等大型集會需受日方治理的情況下，間歇性地進行祭儀樂舞[76]，也常被動員在日本長官巡視或節慶之中，提供樂舞展演以供娛樂之用。

由此可知，在日本仿效並接受西方殖民帝國主義的進化論觀點之下，臺灣原住民被當做證明殖民正當性與成果的最佳證據，藉由展示「原始野蠻」的「蕃」人身體作為過去的參照點，再展現殖民下現代化生活的各式文物。經常攜帶原住民到日本、歐洲甚或是在臺灣本地的博覽會中展現，讓臺灣原住民的樂舞身體形象，已成為世界認知的亞熱帶海島臺灣之著名象徵。即使在臺灣本地，在以日本人與漢族為主流的「人類學之眼」中，原住民被視為「未開化」的「原始」族群，其樂舞身體在獵奇式的觀光凝視之中，也在必須展演娛樂效果的權力不對等的要求之中，不斷地唱歌跳舞。

二、國民政府來臺後的「山地」「改良」舞蹈與展示

國民政府來臺，在原住民族的治理方向上，大多接收了之前日本人的教化政

---

[75] 日治時代馬蘭阿美的展演配合觀光發展之情形，可參見：孫俊彥，〈原住民的音樂接觸與交融—以馬蘭阿美為例（1880~1990）〉。

[76] 關於日本治理如何試圖以學校活動或其他集會方式管訓原住民，可參見：張耀宗，〈日治時期的蕃童教育所學藝會的創辦與發展〉，《教育學誌》29 期（2013）。

策。在戰後初期，除了戰敗撤退的日本人和急需重新被「馴化」的原在臺漢人外，「山地歌舞」的展現，也成為臺灣原住民表達順服政權移轉的重要展現。如 1946 年 10 月當時為臺灣省行政長官的陳儀到中部巡視，便在日月潭看原住民樂舞表演，陳述「中華民國素以平等原則對待一切民族」。[77]另一篇〈陳長官訓詞〉報導中，則摘要陳儀的指示，提出「以後可以到附近的工廠裡做工」，以改善生活經濟，但能去做工的前提是要「學會國語」，期勉他們「成為真正的中國國民」後，不須跟漢人分開居住，不必再使用高山族這個名稱。[78]而同樣地，在 1946 年 10 月蔣中正來臺巡視時，報導也指出「台東高山族三十餘人，日前來省對蔣主席致敬」，並在隔日舉行「音樂舞蹈大會，表演高山族之藝術」，以和省府人士交流。[79]

由此可知，伴隨著「高山族」的原住民身體親自現身，以漢人政權長官為貴賓觀眾，使用這個「民族的」身體所進行的歌舞表演，被視為能代表來自原住民族群的順服與致敬。而其中「高山族」表演的歌舞內容與涵義為何，則無人知曉也無足輕重。如同日本時代的《莎韻之鐘》[80]電影試圖展現原住民順服於日本教化的成果，在 1949 年拍攝而 1950 年上映的電影《阿里山風雲》，也在「漢人之眼」中製播，以「吳鳳」題材宣揚漢人之「文明寬大」與原住民的「愚昧未開化」來說服統治教化原住民之必要性。[81]

因採用進化論觀點「人類學之眼」去看待原住民族，雖宣稱「平等原則」但

---

[77] 〈陳長官慰高山族：以平等原則待高山同胞，應勵學國語做真正國民〉，《民報》，1946 年 10 月 6 日，第 3 版。

[78] 〈陳長官訓詞〉，《民報》，1946 年 10 月 6 日，第 3 版。

[79] 〈來北高山族定表演歌舞〉，《民報》，1946 年 10 月 28 日，第 3 版。

[80] 關於《莎韻之鐘》之原住民形象再現，參見：黃國超，〈「再現」 的政治—從殖民壓抑到主體抵抗的原住民形象〉，收入國立中興大學中國文學系編，《第五屆通俗與雅正：文學與圖像學術研討會會議論文集》（臺中市：興大中文系，2010），頁 448-454。

[81] 關於「山地」主題電影中的舞蹈之相關討論，請參見第四章。

實際上卻是將原住民族視為線性進化論中比較靠近前現代的一端，而要求原住民應該被「教化」、「文明化」以及其文化生活都應該被「改良」，因而開啟「山地生活改進運動」這種以教育研習等方式去改變原住民生活習慣與風俗歌舞等之政策。而這樣以「改良」為名的觀點，其實是要改變原住民原有的生活習性與語言教育等，使其學習漢人生活方式以方便治理。即使可能並非當初推動的專家之原意，但這讓原住民樂舞文化被「改良」成符合漢人品味觀點，而成為可被大量挪用複製的文化產品，後續更被擅改運用提供商業觀光等場合展現，影響深遠。

1952 年展開大規模的「改進山地歌舞講習會」，由臺灣省民政廳在臺北舉辦，要求各原住民部落都必須選出優秀的青年男女前往學習，主要由中國大陸來臺舞蹈家如高棪、李天民等人教導，再將這些「改良」歌舞帶回到部落中教導其他族人。在這次研習中被教授的舞蹈，包括《萬眾歡騰》、《農家樂》、《獵人之戀》、《洗衣舞》等，從各地前來參與的原住民人數多達 72 人。[82]在此之前，「山地歌舞」已被李天民等人轉為軍隊中的「健康娛樂」活動，讓這種「山地舞」的流行舞步與集體意象在戰鬥晚會、「聯歡舞」以及交誼性土風舞之中，被大眾身體代代唱跳流傳而繼續被挪用[83]。

多位舞蹈與音樂學者都曾探討分析此次「改進山地歌舞講習會」，對後續原住民樂舞所造成的影響，[84]例如加速原住民祭儀樂舞之消失，舞步與手勢質地改

---

[82]「台灣省民政廳改進山地歌舞講習會」名單，參見：李天民、余國芳，《臺灣舞蹈史》，頁 286-288。

[83] 這部分會在第四章集體歌舞詳述。

[84] 參見：趙綺芳，〈臺灣原住民樂舞與泛原住民主義的建／解構〉，《臺灣舞蹈研究》1 期（2004），頁 33-62。趙玉玲，〈舞蹈教材、霸權文本與建構中華民族舞蹈－1952 年「改進山地歌舞講習會」初探〉，收入趙玉玲編，《跨界對談：2013 表演藝術研究學術研討會論文集 8》（新北市：國立臺灣藝術大學表演藝術研究所，2013），頁 65-86。黃國超，〈臺灣山地文化村、歌舞展演與觀光唱片研究(1950~1970)〉，《臺灣文獻》67：1 期，(2016)，頁 81-127。

變，動作變得花俏甚至參雜土風舞與芭蕾舞步等，讓這些由漢人舞蹈家「改良」新編的「山地舞」舞碼被原住民族人學習並進行觀光展演，而造成社會大眾與外國觀光客認為這是傳統原住民樂舞。以此成功地創造出漢人版本的「山地舞」，建構出此種脫離祭儀脈絡而著重簡易好學供大眾同樂的「山地」舞步。這類歌舞後續被大量運用在觀光景點招攬娛樂上，例如介紹烏來溫泉時，便會出現類似泰雅族少女表演「山地舞」。[85]至今仍能看到的拍拍手、甩甩手、跺跺腳、交叉擺腿…等流行「山地舞」步伐，都是當年「改進山地樂舞」概念被推行之後，任意挪用並讓原住民在觀光樂舞和舞蹈比賽中學習推廣之後續影響。[86]

三、民族舞蹈比賽中的「山地舞蹈」：邊疆聯歡之舞臺美化

無論是從軍中挪用成愛國戰鬥大會舞的變形版本，或者是舞蹈家從田野調查、電影圖像或到原住民部落接觸的印象中，由自己發想與想像出充滿月夜愛情或勞動祭儀的「山地舞」編創，從 1953 年的民族舞蹈欣賞晚會到後續開展的民族舞蹈競賽與相關表演中，屬於「山地舞」形式與風格的舞作編創數量豐碩。因「山地舞」之靈感來源的原住民樂舞，被認為是位處於臺灣「在地」的「邊疆」舞蹈，

---

[85] 如 1965 年新聞片〈進步的台北縣〉，在 3 分 40 秒左右便出現了少女的山地舞，可以看到有甩手、下腰、還有如紐西蘭毛利族的鼻頭相碰等畫面。出處：〈進步中的台北縣（1965）〉，《數位典藏資料庫》，http://search.ctfa.org.tw/TFDBSearch/search3_03.php?f_id=FC513E79-3C52-46AF-97B5-C5A84D7E7047（檢索日期：2018 年 8 月 15 日）。

[86] 關於原住民樂舞觀光化之歷史脈絡與反思討論，特別是「阿美文化村」之深入研究，請參見此書撰寫期間，由盧玉珍出版之學術專書。其曾在《以舞會友：2017 國際舞蹈學術研討會暨臺灣舞蹈研究學會年會》中，以〈部落外一村：樂舞中的觀光、觀光中的樂舞〉口頭發表專書部分內容。參見：盧玉珍，《部落外一村：樂舞中的觀光、觀光中的樂舞(1965-2018)》，（臺北，財團法人漢光教育基金會，2018）。

同時具備「原始」和就近容易取材之屬性，而成為臺灣民族舞蹈的重要節目之一。

此時「山地舞」表演以漢族中心的模仿想像為主，即使在參賽隊伍中有來自「山地」的學校或「山地人」學生較多的學校表演，其樂舞仍往往受到原來漢人挪用的表演形式影響。有些是經過「改良美化」訓練講習後的舞蹈展現，大多是邀請漢族編舞家編排製作的節目。這些「山地舞」主題多脫離原部落之祭儀脈絡，充滿對「山地」為原始未開化民族之生活想像，如拜月、打獵、頭目出巡等，舞作以團體精神與簡易土風舞式歡樂動作為主，加上其搭配的服裝道具與情節場面，讓舞蹈比賽中的「山地舞」成為集體「異族風情 (exoticism)」之展現。

以擅長觀察並編導俗民生活中集體勞動與歡慶舞蹈的李淑芬為例，她曾於大約 1949 年到東部與南部的原住民部落進行教學並採集樂舞，[87]她所編創出的山地舞作品《賞月舞》成為 1953 年民族舞蹈欣賞晚會示範作品。[88]此舞作想像著某個臺灣原住民族群在月夜下，男男女女一同歡樂舞蹈，直到天亮。[89]新聞影片〈民族舞蹈晚會〉中，[90]有部分山地舞蹈片段，可以看到中央手拉手的大圓，圓外的舞者是踏跳加上拍手的動作，但由於當晚有三支山地舞節目，並無法確知這是哪一個節目的影像。

---

87 盧健英，〈為中國文化而跳的臺灣舞蹈家—李淑芬〉，頁 92-94。孫俊彥指出大約 1949 年李淑芬跟高棪在臺東女中進行「臺東縣鄉土歌舞講習」，其參考出處為訪問耆老並獲得合照並對照高棪老師的敘述。出處：孫俊彥，〈原住民的音樂接觸與交融—以馬蘭阿美為例（1880~1990）〉。

88 「民族舞蹈欣賞晚會」節目表及「演員臨時出入證」列表，參見：李天民、余國芳，《臺灣舞蹈史》，頁 234-235。

89 李天民、余國芳，《臺灣舞蹈史》，231 頁。其引述出處應該為某篇報紙或評論，但未註明。

90 1 分 34 秒後有山地舞影像片段。參見：〈民族舞蹈晚會（1953）〉，http://search.ctfa.org.tw/TFDBSearch/search3_03.php?f_id=56B9114C-A093-40B0-B0A8-E5332ABC5C91（檢索日期：2018 年 8 月 10 日）。

而刊登於 1958 年民族舞蹈月刊中的《山地之春》舞蹈教材，[91]則描述此舞由 22 位男舞者、22 位女舞者以及一位酋王與一位公主的角色組成。從動作描述中，可以知道舞者手持木杵進行敲擊與揮擺木杵的動作，而中後段酋王與公主出現，擊鼓並發出呼號。隊形上則有多種男女相對或間隔的繁複隊形花樣轉換，但中央小圓圈牽手的部分則都為女舞者。曾在 1959 年赴韓國演出的「山地舞」作品《高山之春》演出照片中，[92]可以看出女舞者手腳都繫有鈴鐺並打赤腳，身上服裝則無法辨識是原住民哪一族群的圖案，但明顯穿著短裙，為觀光歌舞化之後的「山地舞」服裝樣貌。魏子雲評析李淑芬的山地舞蹈節奏緊湊、旋律諧和，相當富有生命力。[93]可見李淑芬擅長於大型團體的山地舞編創，發揮多人齊一舞蹈之動律與隊形變化等編創策略，累積烘托出歌舞歡樂氣氛之高潮。

另外，由江明珠所出版的《邊疆舞蹈教材》中所記載的《山地賞月舞》，教材配合中華國樂舞蹈團灌製的中國民族舞蹈舞曲唱片出版，樂譜列出是由何志浩配詞的山地民歌。[94]教材記載舞作全為女性舞者，服裝為「山地少女之鑲花服裝，赤腳，腰間束彩帶一條，並配項鍊」，而道具則為「山地鼓數個」。從其動作圖例（圖 3-2）可以看到，表演者多以下俯上仰的上半身動作，以及一些單腳支撐的踩跳動作，同時也可見到部分類似芭蕾動作如五位手姿或高舉後腳彎曲的動作。更重要的是，圖示中可以見到跑圓圈以及跪地等，直到現在都被認為是「非常山地舞」的標準姿勢動作。原住民傳統樂舞中因文化傳統與族群禁忌之規範，罕見使用這種跪地祈求的動作。然而，在漢人想像版本的山地舞編創中，卻常見這樣

---

91 李淑芬，〈山地之春〉，《民族舞蹈》1 卷 10 期（1958），頁 37-42。

92 照片參見：羅濤、阮力行，〈李淑芬訪韓節目表演之二〉，《民族舞蹈》2 卷 12 期（1959），頁 13。

93 魏子雲，〈民族舞蹈競賽觀後〉（三），《聯合報》，1955 年 5 月 19 日，第 6 版。

94 江明珠，《邊疆舞蹈教材》（臺北市：民族舞蹈月刊，1967），頁 59-64。

的跪下、向上天揮舞再俯地趴拜的動作，猜測可能受到漢人編創者在民間信仰中對拜拜的慣習跟概念影響。

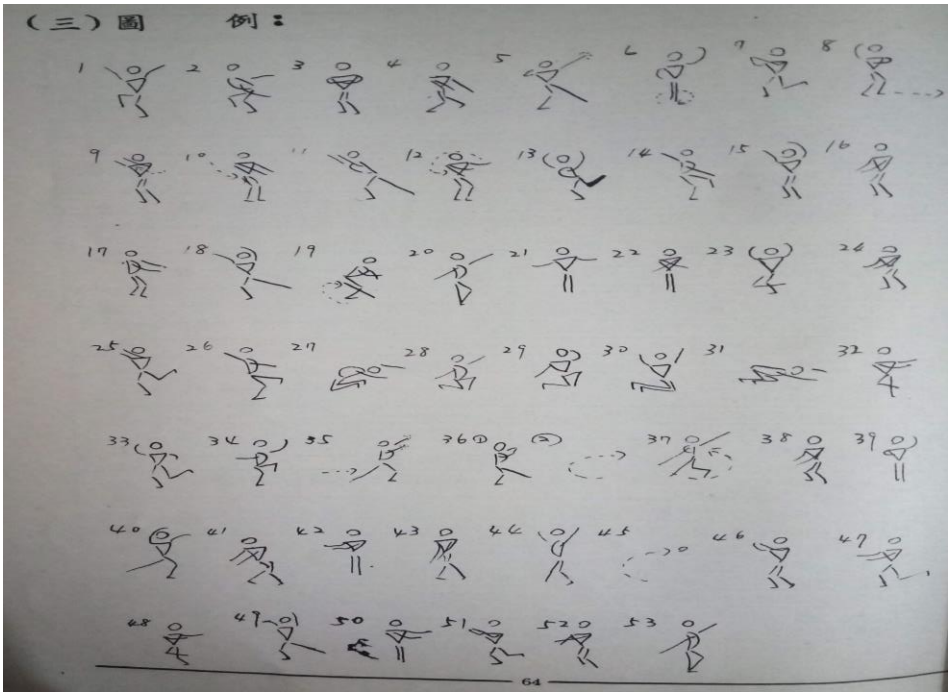


圖 3-2：《山地賞月舞》之(三)圖例[95]，可見編號 30 和編號 31 的跪地動作

然而，即使是出身於原住民背景但成功晉身於文化菁英的「山地」舞蹈家，也受到整體環境的需求與政策影響，而致力於編創符合漢人主流美學與觀眾刻板印象的山地舞。例如，戴玉妹在幫電影《吳鳳》編創山地樂舞的相關報導中，[96]首先強調她不只專門教授山地歌舞，其專長是中國古裝舞劇，擁有師大音樂系聲樂專修的背景以及師大期間向李淑芬學習民族舞蹈的經歷，以彰顯她是全方位的專業民族舞蹈專家。接著解釋她幫《吳鳳》所編排的歌舞場景，都是「把山地固有的舞蹈，從考證上去分析研究，使其符合原來的意義，並且力求美化」。[97]

---

[95] 翻拍自江明珠，《邊疆舞蹈教材》，頁 64。

[96] 〈吳鳳・戴玉妹・山地歌舞〉，《聯合報》，1962 年 6 月 12 日，第 8 版。

[97] 〈吳鳳・戴玉妹・山地歌舞〉，《聯合報》，1962 年 6 月 12 日，第 8 版。

由此可知，早期成功進入當時漢人主流教育體系同時也專長於歐美菁英文化的原住民知識份子，也在教育體系中習得歐美與漢人觀點中，認為原本傳統原住民祭儀歌舞「比較落後」的看法。因此，即使擁有自身來自山地淵源的嚴肅研究考據以強調其符合原來意涵的「真實性」之外，也認為需要加以「美化」以增添山地歌舞的可看性，以符合電影導演與觀眾的欣賞趣味。即便原住民知識份子在此種漢原族群協商過程與關係中，仍試圖維繫其原文化脈絡與意義。但認為「改良」並「美化」後的原住民樂舞，才具有能登上舞臺與電影之水準的自我修正概念與方式，也可說是在長期漢原關係的權力不對等情況下，從抱持內部東方主義 (Orientalism) 觀點的「漢族之眼」之作為，成為進一步規訓原住民知青「自我東方化」 (self-orientalization) 之教化效果。

四、「山地」成為「自由中國」愛恨交織的國族形象

由於臺灣原住民之存在與展演，早在國民政府來臺之前，已成為國際間對於臺灣這個島嶼地點的主要印象，原住民樂舞成為當時（在當代仍是）最能被識別的臺灣族群印象，因而在國際文化場合或國內外交場合成為一定要有的展演與存在。然而，對於懷抱著「中國」家鄉意象與國族歷史榮耀的漢人仕紳，則希望「中華民國」（在臺灣）的國際形象是悠遠古典展現深厚文化底蘊的古代樂舞，而非被他們所輕視並視為人類進化前期的「山地舞」。因此，這樣既想被世界看見又不願意被「原始」族群樂舞代表的「愛恨交織 (ambivalent)」[98]，往往造成了無法平衡的爭論與批評，讓「山地舞」成為必須存在於國際展演的族群形象，但同時

[98] 本文以殖民者對被殖民者所產生「愛恨交織 (Ambivalence)」（又被翻為「模稜」「曖昧」「模擬兩可」等中文）的含混認同歷程，來思索漢族展演邊疆或原始異族，卻又害怕自身被代表的情況。請參見：Bhabha, "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse."

國族知識分子卻又很不希望其成為主要行銷的舞蹈印象。

例如，在 1956 年中華民國赴泰藝術演出團便被批評，其演出的樂宮劇院刊登宣傳的照片是《山地舞》而非古典舞蹈，會影響「自由中國」的國家形象，甚至可能讓觀眾誤以為這是馬來西亞土風舞團的演出。[99] 同樣地，在檢討李淑芬舞蹈團 1959 年赴韓國的行前公演的問題時，也被要求改善音樂，讓包括《山地舞》在內全部舞作都由國樂現場演奏[100]。

更明顯的例子為國家細心培訓籌組的 1968 年墨西哥世運文化展演舞蹈團，在行前預演被社論批評「每場表演皆以邊疆舞為主，使人誤會民族舞蹈即為中華民族除漢族以外的各民族的舞蹈」，[101]認為屬於漢族的古典宮廷舞蹈才是適合國際觀賞的節目。類似此種認為邊疆舞蹈不能代表中國且針對山地舞的批評，也可以在墨西哥大使館的意見中看到，認為「在表演節目中竟雜以台灣山地舞，非惟間接產生台灣人非中國人之誤解」。[102]顯然的，從這樣的批評中可以看到當時外交官需致力於說服國際社會「中華民國在臺灣」可以代表「中國」的顧慮與壓力，因此極力想排除誤以（臺灣才有的）山地舞代表漢族為主的「中國」的國族形象之可能性，因此主張僅有漢族樂舞適合代表中國文化之正當性，強調「原始落後的」邊疆舞蹈不應成為讓世界看到中華民國的文化展演主體。

由此可知，做為中華民國想像國土的東南邊疆，同時是真實生活中可以親自

---

[99] 〈潮聲國樂社今載譽返台，大鵬劇團飛西貢，舞蹈團員亦將歸來〉，《聯合報》，1956 年 12 月 23 日，第 6 版。

[100] 方正，〈我對出國舞蹈的淺見〉，《聯合報》，1956 年 12 月 2 日，第 6 版。

[101] 〈民族舞蹈的發展方向-有感於世運中國文化節目的預演失敗〉，《聯合報》，1968 年 9 月 23 日，第 2 版。

[102] 「中國文化學院赴墨舞蹈團」，〈中國文化學院舞蹈團赴美洲公演〉，《外交部檔案》，目錄號 172-3，案卷號 3625，國史館館藏，1968 年 8 月 16 -1969 年 1 月 29 日。

接觸與取材的原住「邊疆」民族，讓「山地舞」成為展演民族舞蹈時的熱門題材，卻也是漢族主流族群在試圖構築「我族」文化認同時，雖「愛恨交織」卻不得不彰顯的「異族」之歌舞再現。從進化論觀點，原住民族被視為中華民族之「原始」過去，但在現代化進程觀點中，原住民族又聯繫著被歸類為「未開化」族群之連結。這讓原住民族與其他少數民族成為漢族建構主體時的曖昧混雜狀態的邊界，在漢族自我認同過程中引發了「愛恨交織」的內在矛盾，以此原住民族群成為漢族所「賤斥 (abjection)」但又必須被包括的「他者」[103]。因此，在臺灣的漢族主流舞者必須在國際展演「山地舞」以彰顯其位居的在地場域，卻在心懷「自由中國」與漢族中心的「中華民族」的建構情況下，又不希望被「邊疆」樂舞取代了自視為「正統」中國的「中原」悠久歷史與文化印象。民族舞蹈熱潮中的大量「山地舞」編創展演與討論批評，揭示民族舞蹈中的「我族」疆界與概念，持續處於游移變動的建構之中。

[103] Julia Kristeva 的賤斥 (abjection) 概念認為，主體認同建構時是以包含(include)來進行排除(exclude)他者。在此研究者用以思考在漢族主體認同建構中，原住民或其他邊疆族群，成為必須被包含卻又被賤斥的他者。這部分的理論觀點論述，雖來自於亞裔美國人（少數族裔）與美國白人主體（多數主流）建構時的心理分析批判，仍待研究者盡一步深化發展。參見：Karen Shimakawa, *National Abjection : The Asian American Body on Stage* (Durham: Duke University Press, 2002); Anne Anlin Cheng, *The Melancholy of Race* (Oxford: Oxford University Press, 2000).

第三節　僵化身體的外溢空間：在「異族」和「世界」中讓舞動自由

一、在邊疆民族想像創作中的女性舞動空間

除了上述國族集體心理的撫慰需求、國族政治的邊疆想像，及國族政策的再現疆界之外，這些常被當代舞蹈研究者所批評或後續舞蹈實踐者感覺羞愧的「臺灣想像版本」的邊疆舞蹈，[104]實際上在當時處處限制與監控的僵化身體政治氛圍中，也成為舞蹈家能放手編創的想像空間。追溯當時的脈絡，與講求正統端莊尊貴因而能代表國家的古舞或戰鬥舞之類別相比，這些屬於可以多元族群呈現，但其重要性被置放於邊陲的邊疆舞蹈，正好為女性身體提供了些許的身體自由論述空間。以下研究者從目前能追溯到的「臺灣版本」邊疆舞蹈女性身體之圖像與記錄，歸納出女性舞蹈身體外溢於國族與愛國論述之可能性與展演空間。

（一）男女情感的豐富表達展現

民族舞蹈競賽的個人組中包含了個人表演與雙人舞表演的組成形式，以舞者扮演成一男一女展現邊疆舞蹈少男少女兩小無猜情懷的舞作相當常見。以辜雅琴 1958 年赴泰國演出大受歡迎的《蒙古筷子舞》為例。[105]舞者以雙手各執一雙筷子，以手腕上下舞動配合音樂律動同時敲擊筷子的方式，是當時在有限資料與訪談口

---

[104] 對於這些過往備受批評的臺灣版本民族舞蹈，研究者認為應正視這些被視為「想像仿造」的版本，也成為解構同質中國文化迷思之異質發展面貌。本研究採取較正面看法去看待這些臺灣版本的民族舞蹈創作，是當時舞蹈家們在時空限制中，盡力突破努力創作之成果。

[105] 此舞作在傳記中記載為辜雅琴在 1950 年編創並在臺中戲院表演的作品，但並未見資料出處，可能來自於訪談自述。目前報紙紀錄最早可見為陸康生在 1956 年演出的軍警個人組獲獎作品，劉鳳學所編纂之舞蹈辭典中《筷子舞》亦記載為陸康生所編創。資料出處：嚴子三，《臺中市舞蹈拓荒者的足跡：王萬龍、辜雅琴》（臺中市：臺中市政府，2001）。「辜雅琴舞作」列表以及「辜雅琴舞作描述 (1950-1974)」，頁 108 以及頁 118-119。

述想像之中，舞蹈家編創而出的臺灣版蒙古舞蹈。雖然此舞作與後來中國發展的蒙族舞蹈中，舞者以手握整把的筷子快速敲擊身體各部位發出聲響，並搭以顯目的硬腕與抖肩等動作展現大漠風情豪邁，相差頗大；且手執一雙筷子的想像，可能與芭蕾舞劇《胡桃鉗》中想像的中國娃娃片段動作有關。然而，《蒙古筷子舞》中以手腕動律配合音樂節奏上下地舞動，倒是在想像創作之中，可能仍保有些許原來可能參考蒙古族群而來的基本元素。辜雅琴表演之照片多呈現男女雙人版本的《蒙古舞》或《蒙古筷子舞》。[106]

目前可追溯到其他人的雙人版《蒙古筷子舞》較早 1964 年影片中，[107]可以看見男女舞者各手執一雙筷子，手腕隨著音樂與筷子的開合而上下起伏，腳步則以跨開大步的弓箭步或雙腳交叉步等民族舞蹈常見步伐為主，並沒有近代蒙古舞蹈常見的快速跑馬步伐。兩位舞者之間以左右相對的動作為主，臉部表情歡快，偶有羞怯表情，多為一同嬉戲、偷看對方或相視而笑的表情，以及隨著音樂快慢展現對彼此情愛與相互呼應的動作與動律。這樣的雙人嬉戲情境與表達互相喜愛情感的表情與動作，雖然也常在展演其他族群雙人對跳的舞作中出現，偶爾出現在漢族民俗舞蹈題材如《小夫妻走娘家》[108]中的逗趣打鬧，但鮮少會有男女情愛的表達會出現在戰鬥或歷史性古舞的舞作之中。

這類舞蹈雖然是以雙人舞的形式出現，但舞作中的男性角色多為女舞者所扮演，男女角色之間也少見大量碰觸牽手扛舉擁抱等類似芭蕾或社交舞的動作。就

---

106 照片參見：作者不詳，〈辜雅琴表演「蒙古舞」〉，《民族舞蹈》1 卷 2 期（1958），封底頁。嚴子三，《臺中市舞蹈拓荒者的足跡：王萬龍、辜雅琴》，頁 118-119。

107〈全省民族舞蹈決賽（1964）〉，《台視影音文化資產》，https://www.ttv.com.tw/news/tdcm/viewnews.asp?news=0112677（檢索日期：2018 年 8 月 20 日）。

108 《小夫妻走娘家》為 1955 年得獎作品，由廖婉如、林錫憲演出，蔡瑞月編舞。資料出處：李天民、余國芳，《臺灣舞蹈史》，頁 263。

算真有些微碰觸，也是以男生背起或抱起女生，做為其中一個短暫姿勢或結束動作而已。這樣僅相看對跳但不碰觸對方的安排，既能在表演中投注豐富的眼神與面部表情、抒發純情天真的情感以及與道具融合的動作技巧；又能剛好發乎情止於禮，在曖昧的空氣中傳情達意而沒有身體上的接觸，也符合了保守的舊式文化菁英與民眾的道德底線。

由此可知，在需要正經的、符合史實的、彰顯國族精神的歷史性或古典舞蹈類別中，因為須符合國族光榮的意象，比較不適合展演男女談情說愛的主題或心思。然而，在屬於邊疆舞蹈或民俗的類別舞蹈中，由於扮演的是「非漢族」的「邊疆民族」的自然風土民情，以及對於「原始族群」「男女關係開放」的種族刻板印象，讓原屬於大家生活經驗中會關注與有興趣的男女戀愛之主題內容，雖無關於救國救難的大敘事，依然能夠在此轉換成想像的邊疆舞蹈形式，得以正式登臺演出，能被觀賞並產生情感共鳴。

（二）豐富可愛的表情與道具動作技巧

邊疆舞蹈的主題特色，除了可用以表達開放自由的男女情愛之外，也包含了允許俏皮動作與可愛表情的更多表達空間。這表示可以稍微擺脫國族精神、歷史舞蹈與京劇動作之參考與限制，而能有更多對身體動作的創意發想，甚或偷渡部分芭蕾舞動作之變形混合，並發展身體與道具互動而產生的許多舞蹈技巧。

蔡瑞月著名的《苗女弄杯》便是一個很好的例子。《苗女弄杯》約創作於 1959 年左右，為該年度舞蹈比賽首獎。舞作來源是蔡瑞月聽湖南籍姚浩先生口述家鄉的一個敲杯遊戲，配合上他哼唱的一小段民謠，蔡瑞月以此靈感加以編舞創作並

編曲《湘江戀》，[109]並借托為苗族的邊疆舞蹈參賽發表。此舞首演之後，因為音樂輕快且雙手擲杯有趣而大受歡迎，後續被不斷模仿改編而廣為流傳，[110]成為早期民族舞蹈的典範舞作與重要文化記憶。其流傳性與重要性，讓多篇談論民族舞蹈的研究都以此舞做為典範案例。

《苗女弄杯》有個人、雙人或多人團體演出的版本，[111]在舞蹈教材記載中為雙人版本。[112]女舞者身著花布衫褲，以花布纏頭，其動作技巧是雙手各拿一對瓷杯交疊，大拇指與小拇指夾住平放的杯子，而食指與中指則扶持另一個立放杯中。舞者使用手指搖動或敲擊時能發出聲響，還分為即擊法、振擊法與碰擊法三種而能發出不同質地的聲響與節奏。此舞的技巧是雙手執杯舞動，手腕上下起伏給予手部動作的空間與彈性，而能保持杯子不掉落或飛出去。腳步則以配合音樂動律的小跑步、交換步、跳步與旋轉步為主，並間以點踏步做為靜止姿勢。整體舞作能展現舞者的婀娜多姿與豐富表情，以俏皮的動作與靈活的眼神，形塑出邊疆少女性感嬌媚的神情與活潑可愛的身形，在顧盼靈巧的舞動之間，吸引眾人的目光。而能夠手執雙杯發出聲響但不會掉落地快速舞動，是運用手部肌肉與杯子道具之空間所練習出的技藝，則能讓觀眾驚喜於其高超的技巧，並喜愛配合音樂敲擊聲響的動律，因此成為當時轟動一時的舞作與技巧。

另外一個展現豐富表情的例子，則為李淑芬的《新疆鼓舞》。她根據 1948

---

109 陳雅萍，〈見證歷史的舞蹈先驅—蔡瑞月〉，頁 28。

110 如向蔡瑞月學習展演這支舞碼的學生江明珠，後來自行開設舞蹈社進行教學演出，甚至以蔡瑞月原創的《苗女弄杯》獲得舞蹈比賽創作獎。

111 例如新聞影片中的多人版本，參見：〈嘉義縣民族舞蹈比賽（1969）〉，《數位典藏資料庫》，http://search.ctfa.org.tw/TFDBSearch/search3_03.php?f_id=E6D96929-283C-46C1-8128-C2B18FB4A44F（檢索日期：2018 年 8 月 15 日）。

112 蔡瑞月編舞、李清漢記錄，〈苗女弄杯〉，《民族舞蹈》3 卷 7 期（1958），頁 30-36。

年新疆歌舞團來臺巡演時曾演出的「手鼓」歌舞為原型，當時到後臺向鼓手學習打鼓，將手鼓改為聲響更多變化的鈴鼓所編創而成。[113]在《民族舞蹈月刊》的舞蹈教材紀錄中，李淑芬首先撰寫單人版本的《新疆舞》。[114]腳步以踏步、交換步為主，手臂動作多環繞在臉部的上下週圍，並使用彈指的動作，有頭部左右擺動的描述，文後並附上小女孩的新疆舞舞姿動作圖解，可見其俏皮可愛的表情。而下一期則撰寫了團體男女對跳版本的《新疆鼓舞》，[115]腳步以踏步、跑步、交換步與搖籃步為主，道具為大面鈴鼓。先由女舞者出場獨舞進行拍鼓與觀看狀的踏步與靜止等姿勢，接著 3 組男女舞者，男左女右的持鼓拍打，多為相對搖鼓拍鼓等男女相對應的對稱動作，最後成為團體隊型男生排與女生排，編排出高水平與低水平之動作姿勢，男女仍相互呼應。從其他相關照片中，可以猜想該舞作呈現一種歡樂且奔放的節奏與氣息。[116]

許多人都曾編創跟演出想像版本的「新疆舞」。從目前可找到較早影片，[117]可以看見小女孩們手持鈴鼓，時而敲擊時而搖鈴的舞動著。腳步也多以踏步，交換步、走滑步為主，移動範圍可以較大也較為活潑。顯著的左右擺頭動作是新疆舞蹈重要象徵動作，舞者頭頂小帽或小帽加頭紗，隨著音樂拍點左右平移地擺頭，讓臉部腮幫子忽左忽右煞是可愛。[118]而自 1967 年的全省民族舞蹈決賽的新聞影片

---

113 盧健英，〈為中國文化而跳的臺灣舞蹈家—李淑芬〉，頁 92。

114 李淑芬，〈新疆舞〉，《民族舞蹈》1 卷 1 期（1958）。搭配新疆民謠《青春舞曲》，何志浩因覺得民謠原詞不雅，而重新配詞。

115 李淑芬，〈新疆鼓舞〉，《民族舞蹈》1 卷 2 期（1958）。搭配青海民歌《在那遙遠的地方》和周藍萍作曲的《小花帽》（電影《馬車伕之戀》插曲）。

116 羅濤、阮力行，〈李淑芬訪韓節目表演之二〉，《民族舞蹈》2 卷 12 期（1959），頁 13。

117〈民族舞蹈接待觀光客（1965）〉，《台視影音文化資產》，https://www.ttv.com.tw/news/tdcm/viewnews.asp?news=0111300（檢索日期：2018 年 8 月 20 日）。

118 也有初高中年齡女舞者的版本，參見：〈台北縣民族舞蹈比賽（1969）〉，《數位典藏資料庫》，

[119]中，可以看到成人組的優勝舞者，也是表演類似新疆鼓舞的作品。這個影片中較少擺頭的動作，但可以看到舞者表情豐富，以鈴鼓擊打側臀部、肩膀，以及轉手腕等動作，並且包含許多單腳跳躍及各種拍打鼓面的舞姿，也可以看到一些芭蕾的跳躍動作混雜其中。這樣大幅度擺頭動作、到處敲擊鈴鼓所搭配的身體姿勢，以及能高舉腿部跳躍或移動的各種步伐，多是當時想像創發後，被大量模仿自行詮釋發展出的動作技巧，以增加舞蹈的可看性與技巧性。

由此可知，用以抒發傳達感情與情緒的舞蹈，需要俏皮可愛的全身性動作與較誇大表情去彰顯與表現，才能讓觀眾感受到細膩多元的情緒與心思轉折，特別是在三軍球場這樣的大場地中。而因為是演出「邊疆民族」的舞作，而非被視為漢族專屬的歷史宮廷廟堂樂舞，讓原本在古典舞作中因講求端莊或正氣，而無法被國族主義者接受的豐富多元的表情與動作表達，[120]甚至彰顯少女的眉目傳情與性感俏皮，在此類別舞作中都能安全地被接受與展現，觀賞起來更為活潑有趣，也獲得較多的評審與觀眾之迴響。

（三）外溢於愛國敘事框架的舞蹈動律表達

寄意於邊疆舞蹈或其他族群民間舞蹈主題的這些舞作，讓舞蹈能暫時脫離愛國口號與戰鬥精神的重複論調，同時也能發展出與剛強力道和直線路徑等戰鬥性動作質地截然不同的舞蹈動律。各族群的民間舞蹈能以豐富多采的表情與動作技巧，盡情表達個人情感，成為傳神又吸睛的歡樂舞動身體，讓表演者與觀者都能

---

http://search.ctfa.org.tw/TFDBSearch/search3_03.php?f_id=D81E1685-8313-4DAB-A4D0-FFF573FAD1EB（檢索日期：2018 年 8 月 15 日）。

[119] 〈全省民族舞蹈決賽成人組及國校組、社會組優勝名單（1967）〉，《台視影音文化資產》，https://www.ttv.com.tw/news/tdcm/viewnews.asp?news=0107485（檢索日期：2018 年 8 月 20 日）。

[120] 如 1954 年得獎後卻被批評表情過多的張小燕冠軍舞作《小小花木蘭》。

寄託對於快樂生活的期許和想像。這些想像版本的邊疆民族樂舞，以其歡快氣氛與多變動律，去寄寓對美好生活的感受，而受到觀眾的喜愛。

例如李淑芬所創編並曾獲得最佳創作獎的《東北太平鼓舞》，[121]是東北農村逢慶典過節的民間娛樂活動。記載中創作此舞的靈感來源，是李淑芬訪問一位山東籍的老太太關於其記憶中的家鄉舞蹈型態與動作，其再進行編舞與配曲。[122] 舞蹈教材中記載的《東北太平鼓舞》，[123]腳步以走步、小跑步與交換跳步為主，手部動作多為在身體周遭的上下左右各個空間，進行畫圓與敲擊鼓面製造鼓聲節奏為主，雙人對看互相呼應，腳步移動空間較大且較快，從路徑圖示可看出是個歡樂且流動較多的舞作。從 1958 年新聞影片[124]中可以看出，兩位女舞者穿著民間姑娘褲裝打扮，太平鼓則為一個有柄的橢圓型鼓面，手柄下端有環形的小鐵片，鼓棒則是支前端微勾的細長棒子。兩位舞者敲擊鼓片歪頭可愛，有大步移動並擊打鼓面的動作，也有兩人上下水平交換的雙人鼓面姿勢等。藉由鼓面與鼓棒等道具的運用，舞者拓展出彼此身體與道具之間的多種空間運用方式，交叉穿插於身體姿勢空間之中，也開展出相互搭配的空間與擊鼓節奏的各種變化，都讓整體身體動律顯得相當豐富且活潑有趣。

而另外一個例子，則為對同樣位於中國西南山區丘陵的苗族之邊疆「原始」

---

121 曾獲得 1958 年當年度全國民族舞蹈比賽的創作獎。幼獅社訊，〈民族舞蹈比賽北市獲總錦標〉，《聯合報》，1958 年 4 月 4 日，第 3 版。

122 張良宇，〈東北太平鼓一鳴驚人的童星—崔蓉蓉與薛國華〉，《民族舞蹈》1 卷 4 期（1958），頁 4。

123 李淑芬，〈東北太平鼓舞〉，《民族舞蹈》1 卷 7-8 期（1958），頁 42-48。搭配東北民謠《東北太平鼓舞曲》，何志浩配詞。

124 〈四十七年民族舞蹈總決賽〉，《數位典藏資料庫》，http://search.ctfa.org.tw/TFDBSearch/search3_03.php?f_id=36B9C05E-7985-4794-AC37-32F2A1572154&kind=1（檢索日期：2018 年 8 月 16 日）。

想像，當時舞蹈家多借用臺灣山地舞的動作，編創出《苗家月》[125]或《苗家樂》[126]此種邊疆舞蹈作品。從對於「苗族三月跳月」祭儀習俗的過往描述與想像，發展出以棍棒或藤圈讓鈴鐺裝飾發出聲響的道具，加上如同「山地舞」等的踩跳足部動作與上半身敲擊動作等，成為臺灣當時對於「奇風異俗」之神秘祭儀「拜月」的想像版本舞蹈實踐。由於是展現邊疆「未開化」民族，所以舞作中可以表演搭配扭腰或擺臀之可愛俏皮動作，在敲擊道具中隨著音樂律動節奏搖擺，使用較多弧線的手臂動作與較輕鬆彈性的上半身軀幹，多變化的腳步踩踏與單足跳躍，寄意於邊疆民族想像的舞蹈身體，以此能有更自由展現多元肢體和豐富技巧的機會，這樣熱鬧而豐富的表演形式更能吸引觀眾觀賞興趣。

二、展演對世界的嚮往與想像：臺灣版本的「世界」舞蹈

除了在臺灣呈現中國各族群與邊疆民族舞蹈之外，對於世界之大的嚮往與想像也藉由展演世界各國舞蹈的身體學習傳遞。在民族舞蹈比賽尚未禁止非「本國」的舞蹈參賽之前，[127]世界各國的土風舞與民俗舞蹈早已熱鬧非凡的出現在各式展演場合之中。如日本時期的臺灣在學校體育課程中，便有類似「土風舞」的舞步與內容。[128]因此，世界各國舞蹈之印象，便從經整理簡化並簡易隊形與規範的土

---

125 〈台東縣「苗家月」舞蹈獲獎（1969）〉，《數位典藏資料庫》，http://search.ctfa.org.tw/TFDBSearch/search3_03.php?f_id=89493B52-7255-4DDB-AD03-88D06B116714（檢索日期：2018 年 8 月 16 日）。

126 〈新竹縣新竹國小民族舞蹈「苗家樂」獲獎（1969）〉，《數位典藏資料庫》，http://search.ctfa.org.tw/TFDBSearch/search3_03.php?f_id=29AB9F34-0C9C-473F-AE39-518C2B5DFB2A（檢索日期：2018 年 8 月 16 日）。

127 〈民族舞蹈下月五日舉行 外國舞蹈不得報名參加〉，《中央日報》，1955 年 4 月 18 日，第四版。

128 日本體育課中的體操與舞蹈活動，請見第四章。

風舞舞步，已在學校大型運動體操展演中被體驗與知曉。而中國大專院校中的體育科系，也同樣學習世界土風舞並在體育表演會中展演。[129]即使戰後國民政府來臺，學生歡迎會中也可以看到土風舞的演出，如「台北女師的西班牙土風舞」[130]，或後續國小運動會由高梓高棪兩姊妹編排的舞蹈照片中，也出現「紅人土風舞」[131]等。由此可見，世界各國土風舞無論在 1949 年之前或之後，都在學校體育課程中普遍被實行教導，成為豐富體育課程內容並提供大型集會展演的舞作。甚至連後來政府籌組的東埔村「山地青年隊」，為漢人長官所表演的舞蹈，也包含了「印度舞、桐花紅、印度尼西亞舞、農村曲…」等，[132]可能是經由前述改進山地歌舞研習時被推廣學習的世界土風舞之表演。

在政府來臺早期的軍隊文康娛樂展演活動中，也可見世界土風舞被用於軍中康樂活動做為調劑。例如李天民所描述的1950年5月的女青年大隊演出節目[133]中，以及其所提供的在高雄大戲院演出的節目單上，[134]有 Raine Dance《美麗的帽子》、土風舞《嬉戲》、Raine Dance《萊茵舞》、南洋舞《夏威夷之夜》等，[135]有些舞作即使未註明是土風舞，但推測應源自於世界各國土風舞或各國的民俗舞蹈。女青年大隊表演的《萊茵舞》，被描述為「富有西方色彩的舞蹈…萊茵河的澎派，

---

129 出身於體育科系的舞蹈家如高棪、劉鳳學都曾學習土風舞課程。參見：江映碧，《高棪 ： 舞動春風一甲子》。李小華，《劉鳳學訪談》（臺北市：時報文化出版，1998)。金陵女〈子文理學院舉行體育舞蹈表演之兩個優美鏡頭〉，《中央日報》，1948 年 5 月 30 日，第 4 版。

130 〈心愛東西表紀念，歌舞齊陳娛佳賓〉，《中央日報》，1949 年 10 月 22 日，第 4 版。

131 〈新竹師範附小，舞蹈表演會〉，《中央日報》，1951 年 6 月 18 日，第 4 版。

132 〈青年隊員 歌舞歡迎〉，《中央日報》，1950 年 4 月 25 日，第 4 版。

133 李天民、余國芳，《臺灣舞蹈史》，164 頁。

134 李天民、余國芳，《臺灣舞蹈史》，172 頁。

135 作者內文文章中寫為 Line Dance，但圖片上的原文都為 Raine Dance，同時下方有日文。

以及青春活力的跳躍」。[136]從節目名稱與描述文字中推測，這支舞碼可能為含有土風舞步伐沙底西跳躍的德國華爾滋之類的表演。在李天民撰寫 1951 年花木蘭戰鬥晚會情形[137]以及節目單[138]中，也可以看到《匈牙利舞》、《波蘭舞》的節目展演。1950 年「台灣省青年服務團文教工作大隊」節目單中，[139]可以看到西洋舞《匈牙利舞第五》、土風舞《農村舞曲》、西洋舞《薔薇探戈》、西洋舞《失戀圓舞曲》、萊茵舞《戰鬪舞曲》、東方舞《印度舞》。由此可見，土風舞與歐美傳來的芭蕾、現代或社交舞，可能都在軍中康樂活動中被教導學習與展演。

1954 年首屆民族舞蹈競賽中，於最後一天規劃了表演賽，規定「表演類別有各國舞蹈：包括芭蕾舞、古典舞、現代舞、各國土風舞；藝術舞蹈：包括中外舞蹈及富有教育價值藝術價值的舞技表演。」[140]由當時的演出節目表中，[141]可以看到部分舞蹈作品名稱屬於世界土風舞的範疇，例如《卻利利卻利》[142]、《卻爾斯登舞》[143]、《黑人土風舞》、《萬國聯歡舞》，也有想像的世界各國舞蹈如《阿拉伯王子》，當然還有明顯是歐美芭蕾或現代舞的《古典舞》[144]、《天鵝舞》、《巴蕾舞》、《現代舞》等作品。

即使自 1955 年第二屆民族舞蹈競賽之後，世界各國舞蹈的作品被禁止參賽，

---

136 中堅，〈談舞蹈的藝術〉，《正氣中華》，1951 年 2 月 10 日，第 3 版。

137 李天民、余國芳，《臺灣舞蹈史》，頁 168-169。

138 李天民、余國芳，《臺灣舞蹈史》，頁 178-179。

139 李天民、余國芳，《臺灣舞蹈史》，頁 183

140 李天民、余國芳，《臺灣舞蹈史》，頁 251

141 李天民、余國芳，《臺灣舞蹈史》，附錄 002 頁，為作者轉打後的歷史資料。

142 據傳為印尼民謠，在臺灣土風舞張慶三老師的書中有收錄此舞。

143 推測為 Charleston dance，為流行於美國 1920s 年代的流行舞蹈。

144 在「芭蕾」中文翻譯名稱尚未被統一使用之前，當時多會使用「古典舞」「西洋舞」「腳尖舞」或「巴蕾舞」等中文名稱去指稱 Ballet（芭蕾）。

而失去在官方與中央大力支持推廣的這個重要場域的展演機會。但在後續各大舞蹈研究社的成果展演中，仍能持續看到這些世界舞蹈的作品持續登臺[145]。分析當時舞蹈展演場合中，除了佔最多比例的芭蕾與民族舞蹈節目之外，第三大類舞蹈作品就是世界各國舞蹈的演出。由此可知，藉由舞動身體去想像體驗與扮演世界各族文化風情，有其學習和展演的吸引力與魅力。

追溯這些舞蹈的編創靈感，除了前述來自體育課程中教授的世界土風舞外，可能分為以下幾個來源。首先，最大一部分可能來自於芭蕾舞劇中的性格舞蹈，例如《胡桃鉗》舞劇中異國舞蹈的部分，在舞蹈社演出中常見的《阿拉伯舞》[146]或類似中東舞孃[147]之類的舞蹈。第二個來源，可能來自於留日舞蹈家們在日本舞蹈學校學習到的，受歐美現代舞發展影響的「東方舞」或「世界舞蹈」類別的舞蹈。如蔡瑞月的《印度之歌》；或李彩娥的《西班牙舞》。最後，有部分可能來自戰後國際交流頻繁，從來臺演出的各國舞蹈團體節目中學習，或舞蹈家出國交流時學習回來的舞蹈。如曾來臺灣進行勞軍演出的由菲律賓華僑組成的菲藝軍宣團，可能影響了後來展演的《菲律賓竹竿舞》，或者辜雅琴在多次赴泰訪問後，回國表演的《泰國舞》等。

在 1957 與 1961 年來臺教授許多土風舞舞碼的李凱．荷頓 (Rickey Holden)，更是造成臺灣土風舞運動興起與熱潮的一大推手，讓身處臺灣的專業與業餘愛好者，見識到世界各國的簡易化舞步與民俗風格。但是，以集體眾人成雙成對或大

---

145 如蔡瑞月在 1958 年曾辦理「世界各國舞蹈欣賞會」，演出各種異國舞蹈的舞作。在其他舞蹈名家的舞蹈社公開演出中，也都可以看到世界舞蹈的展演穿插在芭蕾與民族舞蹈之中。

146 鄧南光，〈舞台表演系列之 3（1950~1959）〉，《數位典藏與數位學習聯合目錄》，http://catalog.digitalarchives.tw/item/00/6d/4c/e8.html（檢索日期：2018 年 11 月 12 日）。

147 鄧南光，〈蔡瑞月舞蹈系列之 6（1960~1969）〉，《數位典藏與數位學習聯合目錄》，http://catalog.digitalarchives.tw/item/00/6d/4c/e8.html（檢索日期：2018 年 11 月 12 日）。

圓圈等形式排列，訴求舞步簡單易學的土風舞類別，後來與舞臺化、藝術化並以較少人數表演為主的世界舞蹈展演之發展漸行漸遠。[148]這些從浮光掠影或由多種來源轉化而成的世界舞蹈片段被不斷搬演的這個熱潮，突顯出在當時很少人能夠出國的情況下，民眾對於世界各國的好奇與嚮往，在舞蹈的引介與觀賞之中，滿足大家對於世界之大的無盡想像。

三、冷戰脈絡中的國際舞蹈交流與女性舞蹈家能動性

（一）冷戰脈絡中的國際交流熱潮

自 1951 年韓戰爆發後，臺灣被正式納入西太平洋島鏈陣線，也因而加入以美國為首的「自由」陣營，在經濟、科技、文化等各面向與蘇聯為首的「共產」陣營，進行以防堵、競爭與對抗等策略的冷戰。而舞蹈被運用在文化交流活動中，是當時美國開展並支持的文化外交策略，主要希望以藝術文化取代其他國家對於美國是資本與消費主義之國的印象。[149]被挑選的舞蹈團體、舞蹈類型以及舞蹈家，都在外交政策與宣揚自由意識形態的精心考量下。[150]例如，派往亞洲第三世界國家是宣揚與象徵「自由」的美國現代舞團，而派往蘇聯的則為與其傳統藝術匹敵的美國芭蕾舞團。[151]而舞蹈之所以被認為適合擔任國際交流工作，除了因被視為非語言的藝術而容易跨文化欣賞外，也因舞蹈涉及美國舞者人員之實際參訪，而

---

148 例如，民族舞蹈月刊後方刊載的舞蹈教材區，後來逐漸區分為「民族舞蹈」、「土風舞」與「兒童唱遊」等三種不同的舞蹈教材。

149 關於當時美國舞者們被挑選成為外交使者，所涉及的不同論述權力與詮釋觀點，請參見：Croft, *Dancers as Diplomats : American Choreography in Cultural Exchange*.

150 關於美國當時運用舞蹈團體國際交流做為文化外交，包括其政策、挑選方式、解讀意涵，請參見：Prevots, *Dance for Export : Cultural Diplomacy and the Cold War*.

151 Prevots, *Dance for Export : Cultural Diplomacy and the Cold War*.p4.

較容易創造國際合作的空間,由此可見美國如何成為全球權力的主導者。[152]因此，美國「自由」陣營之中各國的互相參訪交流以促成合作聯盟之穩固，以及在國際場合中「自由」陣營與「共產」陣營的精心呈現以相互競爭，都促成冷戰時期由國各國國家主導的國際交流互訪相當頻繁之情況。

因冷戰情勢而暫時獲得充分美國軍事與經濟支援的臺灣，則除了加強與「自由」陣營其他聯盟國家之合作關係外，也以「自由中國」自居，企圖以舞蹈等文化藝術和「共產中國」競奪中國文化之話語權與代表性。而因冷戰對峙與戒嚴時期人民出國管制，以及航空旅行昂貴非人人能負擔情況下，當時較少舞蹈家能常有自行出國看世界的機會。在政治因素推行文化外交策略以及因商業因素促進貿易合作等原因，1950 和 1960 年代多由政府或類公家單位籌組藝術訪問團出國演出，讓當時舞蹈家成為能由國家資助出國的少數族群，也間接促成舞蹈家能接觸國外資訊資源以及後續能跨國移動的機會與能動性。直到 1970 年以後，能由私人組團出國演出的機會才大增，也因開放而形成後續往歐美移民之浪潮。

追溯當時以國家主導的藝文團體國際交流，例如，1956 年的《中華民國赴泰藝術演出團》[153]，在尚未有專業舞蹈科系之時，挑選匯集了當時重要舞蹈家與其學生排演所有舞蹈節目，進行出國演出。舞蹈組由劉衍擔任組長，成員包括女高音申學庸、舞蹈家高棪、蔡瑞月、李淑芬、辜雅琴等 38 位，行程包括在曼谷樂宮戲院演出，[154]為泰皇及皇家成員進行獻演，[155]也在電視臺進行表演[156]。出國演出

---

[152] 請參見 : Croft, *Dancers as Diplomats : American Choreography in Cultural Exchange*. 15.

[153] 〈我赴泰藝術演出團，月底起分兩批出發〉，《中央日報》，1956 年 11 月 20 日，第 4 版。

[154] 〈我藝術演出團，首批人員飛泰〉，《聯合報》，1956 年 12 月 2 日，第 3 版。

[155] 〈大鵬風靡曼谷，場場座無虛席，泰王與后蒞臨觀賞，任係彼等生平僅見〉，《聯合報》，1956 年 12 月 21 日，第 3 版。

[156] 高子銘，〈國樂舞蹈上電視〉，《聯合報》，1956 年 12 月 30 日，第 6 版。

的舞蹈節目包括了舞蹈比賽中各得獎作品與各舞蹈家的著名舞作，其中以辜雅琴的《筷子舞》轟動一時並被稱讚為「自由中國舞后」。[157]辜雅琴在泰國演出之成功，讓她後來常獲邀前往泰國訪問教授[158]，並將在泰國觀賞見聞的泰國傳統舞蹈，回到臺灣編排演出。

除了在亞洲與美國盟軍國家互訪外，在 1957 年何應欽也率領《中國青年友好訪問團》前往美國參與「世界道德重整會」活動。將約 100 名大專及高中學生分為歌唱、舞蹈、國樂、籃球、繪畫等組，[159]可以從此次出國看到後來 1973 年成立「中華民國青年訪問團」的模式。根據各舞蹈家專書與文章中可以得知有李淑芬、辜雅琴、蔡瑞月的學生包括方淑華等七名（蔡瑞月未獲邀參加），以及師範大學學生[160]等人獲選參與舞蹈組出國演出，演出行程巡迴美國各大城市，讓當地華僑和外國人士能欣賞到民族舞蹈表演，以宣揚「自由中國」之文化成果。[161]

首度以全舞蹈表演形式的出國團體，目前所知最早為 1959 年的《李淑芬舞蹈團》赴韓國演出。主辦單位為韓國官辦的「漢城日報」，[162]經過國內進行審查[163]等手續後，歷經波折終於在 1959 年前往韓國。[164]自韓戰爆發後，國民政府與韓國間僅有少數軍事政治互訪，此為首度由民間舞蹈團體至韓國進行交流訪問。[165]其演

---

157 鄧禹平，〈國樂舞蹈在泰演出追記〉，《聯合報》，1957 年 1 月 3 日，第 3 版。

158 嚴子三，《臺中市舞蹈拓荒者的足跡；王萬龍、辜雅琴》，頁 76。

159〈亞運代表團職員應減少〉，《聯合報》，1957 年 8 月 18 日，第 3 版。

160 蔡麗華，〈臺灣高等舞蹈教育簡史介紹〉，《北體舞蹈系刊》1 期（2002），頁 23-34。

161 〈我青年訪問團在金山表演，節目精彩觀眾喝采〉，《聯合報》，1957 年 9 月 29 日，第 4 版。

162 〈李淑芬六月初赴韓，率女團員十五人同行，將在韓表演及觀光四週〉，《聯合報》，1959 年 5 月 28 日，第 6 版。

163 〈李淑芬赴韓，今審查節目〉，《聯合報》，1959 年 6 月 5 日，第 6 版。

164 〈李淑芬舞蹈團今赴韓〉，《中央日報》，1959 年 9 月 14 日，第 8 版。

165 金風，〈李淑芬舞蹈團訪韓日程〉，《民族舞蹈》2 卷 12 期（1959），頁 5。

出的舞作都是歷屆民族舞蹈比賽中，李淑芬與各舞蹈家編創發展出來的著名作品。幕後邀請的組織則為韓國文化團體聯合總會以及旅韓華僑自治總會，駐韓大使館亦參與行程的安排，[166]其中包括到美軍營地勞軍演出並教授各國土風舞。[167]

更大規模由國家籌組的舞蹈團出國展演，則為參與 1969 年墨西哥世運會的國際文化節目展覽活動。民族舞蹈演出由當時唯一專業舞蹈科系中國文化學院音樂舞蹈科籌組《中華民國舞蹈團》。對於參與演出的學生而言，能在戒嚴時期代表國家出國演出並且不用負擔旅費，是個相當難得的機會。除了參與世運會的開幕式與閉幕式，以及在墨西哥的國家藝術宮等大小劇院和電視節目演出外，也為當地國民黨與華僑社團進行演出。墨西哥世運會結束後，接續轉往美國落杉磯、舊金山、西雅圖三個城市表演，[168]再往加拿大溫哥華後返回臺灣。[169]

自 1968 年的國際交流活動相關報導，便能感受到當時冷戰策略轉向且國際政治局勢在「兩個中國」之間的態度已大幅轉變。而 1970 年到日本參加萬國博覽會「中國日」的《中華民國訪日藝術團》，[170]同樣是由國家籌組參與國際交流活動已被納入「萬國」的世界景象之中，以舞蹈等演出節目成為「體現」中華文化「正統」之載具，也同時進行政治文化的國際宣傳。在當時國際政治現實為各國逐漸承認「中華人民共和國」之地位時，「中華民國在臺灣」的國民政府試圖突顯「自由中國」才傳承了傳統中華文化，更讓萬國博覽會中的民族舞蹈表演，需肩負起

166 金風，〈李淑芬舞蹈團訪韓日程〉，頁 7-8。

167 金風，〈李淑芬舞蹈團訪韓日程〉，頁 7-8。

168 蘇玉珍，〈巡迴美國第一站，中華舞蹈團在洛城演出〉，《中央日報》，1968 年 11 月 10 日，第 6 版。

169 中央社，〈中華舞蹈團在溫哥華舉行兩場演出，獲得熱烈讚揚〉，《中央日報》，1968 年 11 月 25 日，第六版。

170 教育部文化局編，《文化局的第三年》，（臺北市：教育部文化局，1970），頁 84-89。

展現「中國」符碼之責任。

由上述的出國文化交流案例以及 1970 年以前的出國交流紀錄[171]觀之，可以得知舞蹈家與舞蹈專長學生，得以參與許多由政府與國外機構所支持的國際交流演出，獲得許多外國文化經驗，與看到世界各國表演藝術的機會。而出國團體所演出的舞蹈節目幾乎清一色為具有中國風味的民族舞蹈，多為民族舞蹈競賽中曾得獎的主題內容，所形成的舞作典範。換句話說，當初主政者推行民族舞蹈之初，所希望達成的目的之一，就是建構能展現中國優良傳統的民族舞蹈給外國觀眾欣賞，而從後續這些頻繁的國際交流展演活動的推行，可見民族舞蹈之推行確實滿足這項需求，成為其推動的重要成果。

（二）舞蹈成為臺灣與國際華僑社群的文化連結

從上述舞蹈家們參與的國際交流活動中可知，在國外主要接觸之觀眾有很大一部分是華僑社群。優良的民族舞蹈作品被主政者採用寄送舞蹈教材、提供舞蹈服裝道具，以及派遣舞蹈家前往培訓種子舞蹈老師等方式，推廣到國外華人社群實踐。試圖以此建構「自由中國」為中華文化正統來源，同時拉攏建立與各國僑團之密切關係。臺灣自 1950 年代推行民族舞蹈，每年舞蹈競賽開始累積許多經典或得獎作品，被學生舞者學習、其他編舞者模仿並改編延伸、編纂成舞蹈教材等，讓熱門類型與主題的民族舞蹈作品開始被累積與傳播。而這些臺灣版本民族舞蹈，也在當時政治與國際關係之需求下，被世界各地的華人社群學習、傳播與傳承。

在冷戰脈絡下，「自由中國」與「共產中國」的文藝戰爭也一路蔓延到世界各國的華人群體中，引發國民政府積極派遣藝術家出國展演教學之外交政策。1956 年間因中國派遣國劇名家梅蘭芳到日本演出，為因應共產中國在國際間進行文藝

[171] 請見研究者碩士論文之附錄一列表，參見：張思菁，〈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〉。

統戰，國民政府開始試圖籌組藝術團體出國。[172]應東京華僑留日總會之邀，民族舞蹈推行委員會原預定派遣蔡瑞月及其舞蹈團赴日表演「最足以代表中華民族文化的民族舞蹈」[173]。辜雅琴在 1958 年應僑委會擬定「在泰舉辦巡迴講學訓練」計畫之邀請，前往泰國進行巡迴民族舞蹈教學，[174]在 1958 年底又與劉鳳學、蔣道綸一同應聘前往泰國教授民族舞蹈三個月。[175]

從僑委會所擬定的計畫中可以看出，國家試圖開始在海外僑居地推廣民族舞蹈，以加強華僑對於中國文化的學習與對中華民國政府的向心力。這個政策可以追溯到 1955 年的華僑文教會議中，編印民族舞蹈教材、提供反共音樂文化、獎助僑生回國升學等決議，[176]但是到了 1957 年才開始擬訂計畫聘請國內舞蹈家出國教授民族舞蹈，以彌補海外師資之缺乏。因此接下來陸續有較多舞蹈家出訪的活動，包括柯吟芳、劉玉芝、高棪、戴玉妹、蔡瑞月…等各知名舞蹈家，都在這幾年期間，接受政府外交部安排與海外華人社群邀請，到世界各國進行民族舞蹈之教學展演與參訪交流。接下來的 1960 年代的出國交流邀演更多，可以看到各著名舞蹈家紛紛應華僑之聘，到各國教授民族舞蹈，形成一股應邀出國教學的風潮。由此

---

172 〈擊潰共匪東南亞文藝統戰陰謀，蔡瑞月將赴日本籍菲律賓等地演出〉，《聯合報》，1956 年 7 月 28 日，第 6 版

173 〈僑胞嚮往民族舞蹈，邀蔡瑞月赴日表演〉，《中央日報》，1956 年 7 月 27 日，第 4 版。後來因故未能成行。在蔡瑞月口述歷史書中提到 1959 年在臺北演出《牛郎織女》舞劇後受到日本《讀賣新聞》記者邀請赴日演出，經查證《牛郎織女》演出年代應為 1956 年。蔡瑞月認為是政治干預造成此次赴日演出未能成行。參見：蔡瑞月、蕭渥廷，《臺灣舞蹈的先知 ： 蔡瑞月口述歷史》，頁 102。

174〈辜雅琴將赴泰國講學〉，《聯合報》，1957 年 11 月 29 日，第 6 版。以及嚴子三，《臺中市舞蹈拓荒者的足跡 ： 王萬龍、辜雅琴》，頁 76。

175 獅社訊，〈劉鳳學辜雅琴，定今飛泰教民族舞〉，《聯合報》，1958 年 12 月 29 日，第 3 版。在嚴子三一書中將年代誤植為 1959 年 12 月。

176 〈華僑文教會議，今討論提案〉，《聯合報》，1955 年 9 月 4 日，第 1 版。

可以看出，各地僑校紛紛開設民族舞蹈的課程，教育學生熟悉並喜愛中華文化，而有這股聘請國內舞蹈家到僑居地教學的需求。當時臺灣舞蹈家們與國外華人社群舞蹈教學展演活動之密切關係，也讓臺灣版本的民族舞蹈轉為國外華人社群的展演作品，民族舞蹈因此成為其居住國中所展現的多元移民文化之一景。

（三）從臺灣版本的民族舞蹈到歐美的世界舞蹈

全球各國華人社群對於中國傳統文化藝術之展演需求，特別是在美國以及歐洲國家，需與其置身為經濟中產階級但屬於文化弱勢的少數族群之脈絡一同考量。例如，自美國 1960 年代的民權運動興起爭取各族群之平等與權力，華裔族群也在經濟資本穩固後，尋求更多優良自我形象之再現與主體認同建構，以抵抗過往美國汙名化華人為「黃禍」或「狡詐」的刻板印象。無論是心繫文化母國滿滿鄉愁的「華僑」第一代，或認同美國但建立族裔認同的「華裔」第二代等，在追尋過程中都涉及學習中文與中國傳統文化藝術，以利在多元文化場合中得以展演自我[177]。也因當時海外移民多為逃離共產中國或與臺灣較為友好人士，而在前述臺灣華僑政策的相關服務與緊密聯繫情況下，臺灣大量輸出「傳統」中國文化藝術。民族舞蹈所發展出的舞作，被當代華人社群進一步轉化運用與重新編創，以在其置身的國家脈絡中，爭取其族群文化認同與再現能見度。

同時，因華僑文教工作的推行與海外華人社群的密切教學往來，也讓臺灣舞蹈家有移居國外的能力與機會。其中最著名也是目前所知較早移居的，也就是李淑芬於 1960 年代移居新加坡，運用其民族舞蹈的編創與教學才能，逃離臺灣不愉

[177] 然而，亞裔美國人社群藉表演藝術進行主體建構，也往往會在專屬族裔的展演權威性和歸屬美國多元文化的普及性之間掙扎。此不在本文討論範圍內，但可參見: Yutian Wong, "Introduction: Issues in Asian American Dance Studies," in *Choreographing Asian America*, ed. Yutian Wong (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2010). 3-28.

快的婚姻，而能在新加坡華人社群謀生安居。李淑芬帶著當時發展出來的臺灣版本民族舞蹈，因應新加坡的在地脈絡與國族政治需求，讓民族舞蹈發展轉化為新加坡的多元族群舞蹈之一，被其子弟譽為新加坡「華族舞蹈」之母[178]。除了李淑芬，後續也有不少舞蹈藝術家移居海外，但多半在開放移民的 1970 年代之後。多因家族或婚姻而移民國外，但這些舞蹈家也活躍於國外華人社群中，進行民族舞蹈之教學展演，甚或組成當地的舞蹈學校與舞蹈組織。

在當時各國華人社群聚集之處，臺灣發展出的民族舞蹈作品成為海外華人族裔認同的文化表徵。戰後來臺的遙想鄉愁，在此轉化為身處遙遠異國中的中華文化鄉愁，而在不斷複演與傳承之下，從原來被編創的樣貌中繼續繁衍。讓這些被建構出來的臺灣版本「民族舞蹈」，成為各國多元族裔的「世界舞蹈」景觀的一部分。也因此，讓當時舞蹈家想像編創的「邊疆舞蹈」以及改編版本的「山地舞」，在各華人社群中熱熱鬧鬧地流傳了起來。即使目前中國海外移民人數與勢力凌駕於早期華人移民，而以北京為首的中國舞蹈訓練主導海外華人的文化展演活動與舞蹈訓練主流，但至今偶爾仍能看到臺灣版本「民族舞蹈」舞碼，在世界各國的民俗文化藝術節或舞蹈展演之中，被華人的舞蹈身體繼續體現。

[178] 余云，《舞影蹁躚六十年 ： 李淑芬舞蹈藝術專輯》（新加坡：李淑芬舞蹈團，1995）。

第四節　結語

一、從邊疆想像邊疆

從建國之初企圖界定國家疆界與族群，所引發對邊疆舞蹈採集觀賞之熱烈興趣，到移居臺灣後念茲在茲地遙望中國故土，開展對廣大中國疆界內景物的追尋。這樣的鄉愁與懷舊被包藏在民族舞蹈的復興推行之中，讓臺灣舞蹈家從遙遠印象、口述、圖片等稀少資料中，編創想像「滿蒙回藏苗瑤」等各種邊疆族群的樂舞色彩，在原本的帝國東南邊海上的（被邊緣化的）小島臺灣之舞臺上，從漢族中心的「人類學之眼」觀點建構，以彷彿「永遠快樂」的異族舞蹈身體，舞動繪製出（遺失的）廣大中國邊疆。

而真實存在並久居「東南邊疆」小島的臺灣原住民，成為舞蹈家們可以「採集」「原始的」異族歌舞的最佳來源，卻也因而被邊緣化為「在地的邊疆」民族。當漢族挪用編創的「山地舞」成為大家喜愛且熱門的舞作，原住民又是國際上必須彰顯「臺灣」這個居住地時的特有象徵時，在國際舞臺上展演「山地舞」之圖象則成為漢族愛恨交織的內在矛盾。在漢族的認同形構建議自我之疆界時，原住民族與邊疆民族往往成為必須存在但又希望排除的「他者」，因此，在世界舞臺展演民族舞蹈時，「山地舞」成為既顯目又刺眼的再現形象。

二、在異族與我族交界處讓女性舞蹈身體自由

研究者發現在 1950s 年代國族意識高漲，既要求女性肩負著展現「優雅高貴」的漢族愛國形象，同時要與對女子身體的保守觀念抗衡協商。在舞蹈家們試圖從事舞蹈藝術為專業職涯，同時須維繫中產階級女藝術家的社會地位與評價的當時，邊疆舞蹈提供了一個稍微可以自由展現舞蹈技巧跟創意的空間，因為是表演「邊

疆民族」的樂舞，而能被允許表演與需典雅端莊或戰鬥愛國的中國「古舞」，截然不同的舞蹈風格與多元運用方式。

由於寄託於漢族中心對於邊疆民族的刻板印象，多半為男女關係開放或表達直接、行為原始等。因此，在邊疆舞蹈的主題中，常可見展現男女情竇初開與嬌羞談情等與當時反共復國無關，但往往能引起觀眾生活共鳴的主題形式。而邊疆舞蹈的展演能進行豐富多元的表情與動作表達，彰顯眉目傳情或性感俏皮，搭配扭腰擺臀等可愛動作，或隨著音樂律動搖擺，甚至增加不同的樂器與道具而能夠產生不同的身體動作與動律，提供當時觀眾欣賞舞蹈的另一種趣味而獲得喜愛。

三、民族舞蹈身體成為參與世界舞蹈與全球流動之重要資本

從 1950s 年代零星的出國參訪，到 1960s 年代政府組織舞蹈或表演藝術團體進行出國交流等紀錄，所演出的舞蹈節目皆為具有中國風味的民族舞蹈。可以得知在民族舞蹈比賽獲獎的團體、舞蹈家與舞蹈學生，因為其具備展演民族舞蹈作品之身體能力與技術，得以獲得政府支持參與國際交流活動。推動民族舞蹈之編創教學與實踐，展演優良的民族舞蹈給外國觀眾欣賞，是當年民族舞蹈推動時的重要成果之一。

除了短期出國參與國際交流與展演，舞蹈家們也被派遣或受邀到各國華人族群中，教導這些被建構發展出來的民族舞蹈舞蹈作品，由各國華人傳承與展演的民族舞蹈，也構築了各國由多元族裔組成的「世界舞蹈」文化景觀。而當時具備民族舞蹈專業技藝的舞蹈家們，在當時資訊稀少緩慢的年代，也因常來往各國之間進行交流訪問與教學，而較易有全球流動與移民的機會。換言之，民族舞蹈的專業成為當時舞蹈家們能走出家國傳統領域、外出參與世界的重要文化資產。

第四章　眾身起舞：集體實踐與大眾參與的民族舞蹈

緒論　從國族一體到舞影傳播：集體大眾的舞動身體

本章專注於探討跟「眾多人數參與」相關的二個概念：「集體」的舞蹈與「大眾」的舞蹈，以討論在戰後臺灣舞蹈身體概念上的典範移轉與轉變歷程。這二個概念分別來自於不同場域範疇，其相對應的二元對立觀點也不同，這二個概念也時常會被交叉互換地使用於不同語境之中。本章試圖探討切入這二組二元對立觀點，針對此時期民族舞蹈的舞蹈身體提供更多層次的討論與解析。

第一個概念是集合 (collective) 的身體：「集體」，其對應概念為個別 (individual) 的身體：「個體」。在西方學術主流論述中通常會批判探討集體活動中形成了什麼「共同一致的」 (in common) 的文化特質與身體展現，在什麼樣的權力架構中產生，構築成何種對身體的規訓與慣習等。而對於個體表現與詮釋方面往往高度讚揚，著重尋找個體在身體論述場域的位置與策略，肯定個體所形構的多元能動性。

這樣一組二元對立的觀點也主導舞蹈學術界之論述傾向，過往多批判集體的舞蹈傳統（通常是非西方的或古典的）中的規訓與順服權力關係，而較為肯定強調個體的舞蹈傳統（通常是西方現代舞與編創概念）中的自由意志與創造抒發。而這組二元對立的概念，奠基於現代性進程中偏好彰顯個體性的意識形態，也造成在論述與評價世界上的不同舞蹈傳統上，產生偏斜。

而另一個概念是「大眾 (the mass)」，其相關但不完全相同之概念為過往使用的「俗民 (the folks)」。社會被二元概念區分為「菁英 (the elites)」的與俗民的。前者通常用來指涉（高級）菁英文化，而後者有暗指（低級）民眾文化之意。在

資本主義與大眾媒體出現後,「流行文化 (popular culture)」與「大眾文化 (the culture of the mass)」的概念被使用來指稱大眾商品與大量消費的文化形式。展現在早期法蘭克福文化批判理論之觀點，便是以原創藝術品與創作者之間的美感距離為「靈光 (Aura)」[1]所在而讚譽，反對大量複製後人人可消費的資本主義走向，試圖維繫原菁英文化的藝術品味。然而，這也忽略原菁英文化中藝術品並非在真空狀態下被創造，其或多或少都受到當時富豪委託或其他學術體制所左右。

以身體為展演與創作媒介的舞蹈，在努力想被歸類成為「藝術」範疇的一部份時，往往特別強調藝術（高級）舞蹈與大眾流行舞蹈之差異與對立。[2]這也形成舞蹈學術長久以來，多關注探討西方劇場形式中演出的舞蹈作品（無論是西方劇場舞蹈種類，或是成功轉化到西方劇場形式的世界各族群舞蹈作品），肯定其（高級）藝術價值與轉化批判或反思社會現實之潛能。而忽略劇場舞蹈作品已被不同族群階層的觀眾所觀賞，也身處於藝術經紀市場的資本場域之中，有其行銷與消費的符碼與規則。同時，這組概念也往往用以批判大眾流行文化中的商業娛樂舞蹈或社交舞蹈作品，多從大眾消費文化的「物化」觀點，著重在反思舞蹈身體如何成為大眾消費凝視中的商品等。而忽略大眾文化的分眾性與多元性選擇，也在大量製造與消費的關係之中，可能維繫了個人選擇不同的舞動方式，去實踐個體詮釋與批判反思的小小空間。

本章第一節追溯民族舞蹈運動實施之前，臺灣可能有過的集體舞蹈經驗與歷史。從民國初年與日本殖民時代西式體育課程中，團體體操與團體舞蹈的集體身

[1] 參見: Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,” in *Illuminations*, ed. Hannah Arendt (Schocken Books, 1978).

[2] 關於流行大眾這個概念的批判討論，請參見:Stuart Hall, “Notes on Deconstructing ‘the Popular’,” in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, ed. John Storey (Pearson/Prentice Hal, 2006).

體訓練與展現，去論述個人的身體如何被納入成為現代國民身體的健康與效率。同時，以共產主義知識份子所揭舉實踐的大眾民歌民舞理想，讓大學類土風舞社團「麥浪歌詠隊」在四六事件與後續白色恐怖中消失噤聲，以論述取材自民間各族群的大眾歌舞，如何成為國族掌權者又愛又怕的集體身體，奠定接下來討論民族舞蹈集體身體的論述脈絡。第二節則關注由國族主義者提出的「聯歡舞」發展脈絡及法西斯政治美學之展現，從任意挪用「山地舞」為軍中康樂舞蹈，到軍隊戰鬥晚會的激昂政治身體呈現，最後成為舞蹈比賽團體舞常見的隊形與圖騰，此種聯歡舞最終在時代變遷與重複老調的厭煩中逐漸消失。第三節則轉向關注大眾生活中相當普及的練習、展演與觀賞舞蹈的身體經驗。首先，動員整個世代學生參與民族舞蹈之身體實踐，讓傳統上強調靜態學習與嫻熟保守的女性學生身體，能常有舞動與自信展現的表演經驗，保有個別身體經驗之發展可能性。接著，鮮少被討論卻相當重要的議題，是當時在大眾傳播媒體中的舞蹈能見度。包括電視新聞與電視節目中的舞蹈身體、歐美電影中的芭蕾身體，和臺灣與香港電影中的民族舞蹈身體。大眾媒介如電影與電視剛開始普及，是當時中產階級以上家庭才能負擔的西方現代性象徵與產物，電影甚至被歸類為第八藝術。這讓當時舞蹈與大眾媒體的結合和大量曝光，處於一種既菁英又大眾的模糊曖昧邊界上，而並非完全被二元對立的，大眾媒體上的密集能見度也帶動促進民族舞蹈熱潮。第四節結論，整理摘要各小節中針對集體與大眾的相關舞蹈論述，以此推論民族舞蹈熱潮，如何成為此世代共同的身體經驗與文化記憶。

第一節　1950 年代以前眾身起舞的身體經驗

一、日本殖民時代體育課程中的身體展現

（一）體操與集體身體展演

西式教育中的女子體育課程以及體操活動等，包括「行進遊技、舞蹈、以及徒手、器械等體操」，[3]以身體活動促進健康體魄的概念，不僅在清朝末年已進入中國的西式學堂中，[4]在日治時期的臺灣也逐漸普及於所有公學校。體育課程與活動在學校中實施的影響顯著，不僅普遍改善了女性學童的身體健康，更進一步開啟女子體育的參與和競賽表現。臺灣公學校教授的體操課程與標準，追隨當時日本內地學校的體育課程內容，主要為「體操」（包括由歐陸傳至日本的瑞典式體操與兵式體操）以及遊戲（競賽）。[5]受到女子纏足習慣才剛開始改革，以及舊有風俗與體育概念衝突之影響，剛開始女子體育的推行較為緩慢。從課程中的遊戲或課外活動的散步開始，進行較輕微的身體活動，試圖循序漸進地讓女學生適應體育課程。[6]這樣的強制參與身體活動，仍會因纏足女學生感到疼痛而厭惡抗拒。[7]直至解纏足運動推行數年後，天然足的女性學童增多，女子參與體育活動與競賽的成績顯著，1920s 年代後期的臺灣開啟一波女子體育熱潮。[8]在 1925 年提供臺灣

---

[3] 游鑑明，〈近代中國女子體育觀初探〉，《新史學》7 卷 4 期（1996），頁 124。

[4] 如游鑑明指出 1909 年《教育雜誌》刊載了上海吳江安德女學校和愛國女校學生在運動場上的體操表演。資料來源：游鑑明，〈近代中國女子體育觀初探〉，頁 120。

[5] 日治時期的體操科發展與對臺灣人身體的影響，參見：許佩賢，〈「體操」、「唱歌」與身體的規律化〉，《殖民地臺灣的近代學校》（臺北市：遠流，2005）。

[6] 游鑑明，〈日治時期臺灣學校女子體育的發展〉，《近代史研究所集刊》33 期（2000），頁 12-13。

[7] 金湘斌，〈日治初期（1895-1906 年）臺灣學校女子體育的摸索與建立〉，《師大臺灣史學報》4 期（2011），頁 182-183。

[8] 金湘斌、張文威，〈天然足世代的興起：臺灣女子體育運動的歷史新頁（1915～1928 年）〉，

女教師師資進修的女子體育講習會，由日本派來的女性體育選手與女教師的體育示範講習，大受歡迎並被廣為宣傳報導，讓從事女子體育運動成為新女性的形象，[9]進一步提升大眾對於女子體育活動觀念，認為對身體的益處多多，也支持了公學校的體育課程推行普及到所有女性學生身上。

日本小學校從開始舉辦運動會便將集體體操之展現視為重點，因日本政府企圖展演出與西化前截然不同的國民身體，[10]因此體操項目是具有「表演性(demonstrative)」的。[11]同樣地，日治時代的臺灣公學校也熱衷於舉行公開展示體育教學成果的運動會。金湘斌指出日本將運動會和國家祝祭的節日與對天皇的歌唱讚頌結合在一起，讓參與的臺灣人在儀式性流程與整齊劃一的體操動作中，讚揚順服於日本天皇與國家一體的意義中。[12]而運動會往往吸引許多人觀賞參與，甚至成為鄉里間重要慶典。為了運動會，學生在很久以前便開始準備集體大會操表演，整齊一致的身體動作展現，往往受到觀眾的注目與讚嘆，也讓示範演出者感到光榮與自信，這可以說是臺灣早期集體身體展演的初始經驗。

日治時期後期，原本只在學校課間與課外活動進行的體操，配合日本國內推廣國家體操的概念，進階到「收音機體操」。[13]日本的收音機體操在近代化與都市化進程中出現，和歐美的個人家庭輕鬆休閒不同，日本在運用上更強調大量人數

《體育學報》50 卷 4 期（2017），頁 477-478。

[9] 金湘斌、張文威，〈天然足世代的興起：臺灣女子體育運動的歷史新頁（1915～1928 年）〉，頁 478。

[10] 金湘斌，〈日本小學校運動會的歷史淵源與起源期的特徵〉，《體育學報》40 卷 1 期（2007），頁 10

[11] 金湘斌，〈日本小學校運動會的歷史淵源與起源期的特徵〉，頁 11。

[12] 金湘斌，〈運動慶典的形成－日治初期臺灣公學校運動會(1895~1911)〉，《運動文化研究》9 期（2009），頁 135-136。

[13] 游鑑明，〈日治時期臺灣學校女子體育的發展〉，頁 32。

參與的集體身體演練，並在 1930 年代傳至臺灣。[14]思及運用當時最新現代科技進行廣播，能讓在不同地方的人聽著音樂與指令，同時進行一致的體操動作，可說是達成「想像的共同體」在「共時性」中想像同胞的具體實踐。[15]許佩賢研究認為，在臺灣的「收音機體操」，從剛開始的問候語「全島的各位」，後來轉變為與日本同步的「全國的各位」，以及最後戰時臺灣自發性「皇民體操」與各式集體體操的盛行，便是日本意圖形塑共同「國民化」集體身體之進程。[16]

在日本軍國主義興起並準備參戰時，即使普通體操中也有如軍隊行進的隊形步伐之練習，公學校的體育課程更加入大量以戰鬥演練為目的之軍事體操。例如，男學生為操槍或劍道對打，女學生則為持「薙刀」演練。[17]此時，原本集體展現自信的健康身體，轉而變成戰鬥皇民的理想身體，以體育操練增進戰鬥的勇氣與技能。配合著崇尚天皇與為國犧牲的愛國歌曲演練，對於當時力圖被認可與被平等對待為皇民而能爭一口氣的臺灣學生而言，被視為能與日本人平起平坐的集體身體之訓練與展現。

（二）體育課程中的舞蹈活動與展演

日本時代公學校體育課程中，[18]除了體操與體育競賽活動外，女子體育中也包

---

[14] 許佩賢，〈作為機關裝置的收音機體操與殖民地臺灣〉，《文化研究》12 期（2011），頁 173。

[15]關於 Benedict Anderson 在「時間的觀念（Apprehensions of time）」中討論「共時性(simultaneity)」的感覺如何形塑想像共同體，請參見: Benedict Anderson, "Cultural Roots," in *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London；New York: Verso, 2006). 9-36.

[16] 許佩賢，〈作為機關裝置的收音機體操與殖民地臺灣〉，頁 180-181。

[17] 參見：〈和美國民學校（今和美國小）體育課〉，《國家文化資料庫》，http://doi.org/10.6681/NTURCDH.DB_NRCH/Collection（檢索日期：2018 年 7 月 1 日）。

[18] 游鑑明，〈日治時期臺灣學校女子體育的發展〉，頁 24。表二「1926-1937 年度小公學校女教師

含舞蹈或音樂遊戲等身體律動課程。林玫君歸納指出，與男女教師都可參加的體育講習會相比較，可發現女子體育講習會「經常搭配舞蹈、家事、裁縫、唱歌或音樂等顯現女性特質的科目」。[19]例如，1926 年臺北舉辦女子體育講習會照片中，便看到日本講師正帶領前來研習的女教員們一起練習舞蹈動作。[20]

舞蹈因配合音樂以充滿動律的方式展現活力與美感的身體，能平衡簡易重複的體操或軍事步伐的視覺乏味，而成為學校運動會或活動會常態展演的節目。在運動會擴大舉行後，常可見到女學生參與團體舞蹈的表演，[21]這些女性集體身體之舞蹈展現，相當吸引觀眾的眼光。[22]當時因強調女性應端莊賢淑成為賢妻良母的傳統期待，剛開始較不鼓勵女性從事強調競爭與陽剛氣息的體操或田徑類競賽體育活動[23]，而認為如舞蹈這類能鍛鍊身體又具備藝文陶冶的活動，更適合女性實踐與練習，讓舞蹈律動類表演成為女性在運動會中的主要展演項目。

土風舞 (folk dance) 是將過去各民族的農閒娛樂等社交性舞蹈 (social dance)，從過去的勞工階層娛樂轉化為適合工業化都市中各階層（包括中上階層）女性從事的舞蹈體育休閒活動，也因移民族群而在 20 世紀初期美國都會區盛行並成為學校課程與女性休閒的主要活動。[24]土風舞形式的舞蹈，包含在體育課程的律動或音

體育講習會」

[19] 林玫君，〈日治時期的臺灣女子體育講習會〉，《國史館館刊》41 期（2014），頁 109。

[20] 資料來源：1926 年 8 月 9 日《臺灣日日新報》照片，引用自 林玫君，〈日治時期的臺灣女子體育講習會〉，117 頁。

[21] 游鑑明，〈日治時期臺灣學校女子體育的發展〉，頁 38。

[22] 游鑑明，〈日治時期臺灣學校女子體育的發展〉，頁 37。

[23] 關於競賽類體育要男女有別或無差別實施等不同討論與觀點，參見：游鑑明，〈近代中國女子體育觀初探〉，頁 144-153。

[24] 關於美國 1890-1920 年土風舞與社交性舞蹈的轉型，以及其與性別角色與性別身體之探討，請參見：Tomko, *Dancing Class : Gender, Ethnicity, and Social Divides in American Dance, 1890-1920*.

樂遊戲等名稱中，進一步傳到臺灣來。如 1937 年苗栗舉辦體育講習會的照片中，女性學生們倆倆一對牽手，全體環繞成一個大圓，彷彿正進行某些舞步與移動。[25]因此，可合理推測照片中的音樂遊戲活動為類似土風舞的舞蹈活動。而由於認為女學生比較適合此類體育活動，以及傳統中男女授受不親的性別身體概念，多半全為女學生或女教師之間成對練習，而較少原先男女學生成對的舞蹈方式。[26]在國民政府來臺後，仍可看見學校實施，足見少數土風舞舞碼（無論是在中國的西式學堂或日本的公學校），持續在學校體育課程中教授傳承。

由此可知，日治時期的臺灣學童與成人在學校體操與相關舞蹈活動中，奠定其集體操練與團體展演的身體活動經驗。雖然日治時期也有少數文化菁英學習從事的才藝類活動，例如西方芭蕾、兒童童謠律動[27]，與學校學藝會中被挑選展現的舞蹈表演等，[28]而被眾人觀賞與欽羨。但是對一般大眾來說，實際參與的體操與舞蹈律動活動，對於改變與形塑自己身體、自己的身體與他人的身體，和身體與群體等概念，形成最重要的身體經驗與記憶。

二、民歌民舞：大眾集體身體之力量與恐懼

與日治時期規訓順服日本軍國主義之整齊一致「國民身體」相當不同的，是戰後來自世界左派理想知識份子所高舉的「民眾」身體實踐。當時在學生社團中

---

[25] 新竹州苗栗郡於苗栗小學校舉行的音樂和遊戲講習會。資料來源：1937 年 8 月 21 日《臺南新報》，引用自林玫君，〈日治時期的臺灣女子體育講習會〉，頁 110。

[26] 雖然仍有少數表演照片，可以看到男女成對的配置，但多見於幼稚園的年齡。但到了公學校或高中及以上的年齡則不常見男女配對，此時的土風舞練習或表演多為女性倆倆成對的配置。

[27] 如當時在臺中地區以教授兒童童謠動律知名的日高舞蹈研究社，便曾多次進行兒童舞蹈的展演活動。參見：〈日高新舞踊研究所〉，《臺灣日日新報》，1932 年 10 月 7 日，版 2。

[28] 石志如，〈日據時期臺灣公學校「學藝會」制度對前輩舞蹈家之影響〉，《臺灣舞蹈研究》11 期（2016）。

曾流行過模擬底層民眾文化與生活之民歌民舞，是來自於對中國邊疆民族與社會大眾之想像。這些曾在學生之間流行起眾人齊跳的舞蹈，呼應著大家同歡不分彼此的美好理想，卻在接續而來的「四六事件」與白色恐怖之中消失噤聲至今，彷彿不曾發生過的毫無痕跡。這就是曾風靡一時的「麥浪舞詠隊」，在當時許多學生視為青年聯誼聯歡的活動而參與，載歌載舞度過歡樂時光，不僅是在臺大校園盛行的社團活動，甚至曾到臺中巡迴演出，獲得眾多文化界人士的討論。

1949 年 2 月 8 日《臺灣民聲日報》佔了一半版面的五篇文章，對「臺大麥浪舞詠隊」到臺中演出進行詳盡介紹。〈我們到臺中來〉是由「臺大麥浪歌詠隊」所寫的文章，說明了前一年 12 月臺北場次演出後收到迴響，演出之目的是「介紹我國各地的民間歌舞給本省觀眾」，而決定到臺中巡演的原因為「因臺中為本省文化中心」，希望各界人士能再給予建議，共同促進這個健康的藝術活動。[29]而由張朝所寫的〈麥浪舞蹈〉則說明，雖然演出包括歌曲、歌劇與舞蹈，但舞蹈形式是較新穎與新奇的，佔了較大部分。並說明這些邊疆舞蹈的由來與啟發，在中國「邊疆舞與人民的集體舞…是從人民群中自己創作出來的藝術成品」。[30]描述包括西康的「康定情歌」，藏族的「春遊」，以及華北的「農作舞」，並附加說明在平原地帶華北農家舞蹈以「扭」為特色的舞蹈形式。由蘇榮燦所寫的〈歌謠舞蹈做中學〉，內容提及歌舞藝術要從整理中開始學習，如同戴愛蓮整理壁畫史料以及從民間歌舞與節慶舞龍舞獅等，配合現代人民生活去整理民族歌舞。並希望藝文界美術界音樂界可以一起合作，將「這種最綜合性的現代藝術」整理起來，「提高中國歌舞藝術的水準」。[31]而另二篇則解析民歌《控訴》，以及江南民謠《王大

[29] 臺大麥浪歌詠隊，〈我們到臺中來〉，《臺灣民聲日報》，1949 年 2 月 8 日，第 3 版。

[30] 張朝，〈麥浪舞蹈〉，《臺灣民聲日報》，1949 年 2 月 8 日，第 3 版。

[31] 蘇榮燦，〈歌謠舞蹈做中學〉，《臺灣民聲日報》，1949 年 2 月 8 日，第 3 版。

娘補缸》，闡述封建社會中受到壓迫不平等以及戰爭的無奈，說明傳唱這些民歌是「接近人民，了解人民」。[32]

這個短暫但曾掀起熱潮的學生社團大眾歌舞之演出，因模仿在中國共產主義下被運用來揭舉農民當家的秧歌舞蹈以及其他左派歌舞，而被舉報為共產黨思想涉入的社團，造成軍警進入校園大量拘捕學生的「四六事件」。這個曾在唱跳之中充滿群眾理想的民歌民舞，轉眼成為後來臺灣「民族舞蹈運動」誓言反對的顯著目標－「萬惡的扭秧歌」。同樣的族群集體舞蹈，被不同權力主宰的政治論述詮釋所霸佔，幾乎讓民歌民舞的身體話語權噤聲而消失。

然而，尋求能展演代表中國的民間歌舞之內部與外部需求，[33]以及能在傳統村落模式瓦解、時空壓縮加速與人口集中都市的現代化進程中，讓大眾能一起歌唱舞蹈抒發集體歡愉之心裏需求，[34]並不會因政治或黨派路線之爭而消失。因此，來自民間大眾的舞蹈仍然被鼓勵發展，但隨之而來的不易控制的民眾外溢的身體力量，卻為主導文藝政策的國族文化菁英所憂心與萬分恐懼。畢竟當年對邊疆歌舞的整理研究，也是在國民黨遷都重慶時，被漢族主流的雙方陣營都支持的鄉土舞蹈研究與展演，[35]只是最終民間歌舞卻被動員成彰顯共產理想的大眾集體身體。從此，對於戰後來臺的國民政府而言，群眾集體歌舞成為一個既尋求發展卻又非常

---

[32] 〈關於「控訴」〉，《臺灣民聲日報》，1949 年 2 月 8 日，第 3 版。〈你就是王大娘〉，《臺灣民聲日報》，1949 年 2 月 8 日，第 3 版。

[33] 關於民間與邊疆歌舞的國內與國際需求之討論，請見第三章。

[34] 出處：Barbara Ehrenreich, *Dancing in the Streets : A History of Collective Joy* (New York: Metropolitan Books, 2007).

[35] 由戴愛蓮主持的舞蹈教育班有高棪等其他人參與教學。雖由陶行知主辦的重慶育才學校，被定調為支持共產理想而拉攏戴愛蓮與彭松等舞蹈家之基地。但追溯當時知識份子對樂舞研究與邊疆舞蹈之國族情感，是無論哪個黨派（漢族主導）都希望積極瞭解的，因此研究者認為此時邊疆樂舞整理和研究之動機，應與後續被挪用為共產理想的大眾歌舞之意圖區別開來。

危險的歌舞領域。至此以後，由眾多個人組成的集體舞蹈，都被當權者小心謹慎的進行規訓、監視以求掌控。

三、集體身體與個體自覺

從上述體育課程發展與日本追隨歐洲建立現代國家意圖之關聯，可以看到經集體規訓後被視為「有效率」而「健康」的身體，是企圖培育現代國民與現代國家發展之成果。[36]古代帝國對於個體身體尚無法全面性細緻地的操控，[37]個人身體為自身溫飽與家族社群規範而勞動，身體較為鬆散且著重動作功能性。而現代國家視國民身體為國家最重要的資本與根基，集體一致而有效率的身體與動作，為資本主義提供源源不絕的勞動力，也在大型集體身體展示與反覆操演中，形成世代身體經驗，將國家光榮的體現累積在身體內而成為「慣習」。[38]

然而，集體身體規訓可能提供個體掌握自身潛能的機會。例如，張耀宗論述番童體操教育時，認為內含現代性個體性精神的體操活動與學習，可能衍伸出部落或國家都無法完全掌控的，由個人所掌控的健康身體與技能。[39]許佩賢也指出，相較於需集合現身並服從命令執行的團體體操，收音機體操可提供些許個人詮釋空間與實踐的少數自由。[40]因此，體操除了用以形塑集體國族身體之外，也可能在

---

[36] 中國近代國民新身體的規訓與型塑，可參見：黃金麟，《歷史、身體、國家：近代中國的身體形成（1895-1937）》（臺北市：聯經出版事業公司，2000)。

[37] 身體規訓（discipline）的古今歷史與理論，請參見：Michel Foucault, *Discipline and Punish : The Birth of the Prison*, 2nd Vintage Books ed. (New York: Vintage Books, 1995).

[38] 關於社會情境中慣習（Habitus）與實踐之關係，參見：Pierre Bourdieu, "Structures, Habitus, Practices," in *The Logic of Practice* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1990).

[39] 張耀宗，〈身體的轉化：日治時期蕃童教育所體操科之研究〉，《教育研究學報》49 卷 1 期（2015），頁 140-141。

[40] 許佩賢，〈作為機關裝置的收音機體操與殖民地臺灣〉，頁 189。

各式權力競奪的裂縫之間，讓個體培育出掌控與增進自己身體能力與潛力。

研究者認為體操與舞蹈等身體活動的普遍實施，特別為女性身體提供「賦權(empowerment)」的機會。雖然女子體育概念受到國族血脈傳承的生育觀點所影響，訴求「健康的母體」才有「健康的下一代國民」，[41]才讓女性身體從家族私有財產的概念中進入到公眾國家領域。然而，改善女性身體的闡揚與訓練，進一步讓女性增進動作能力、移動空間與距離，和以舞蹈為專長職涯之可能性。因此不可忽略的是，舞蹈活動對女性身體的集體訓練與健康促進有「自我技術 (technologies of the self)」[42]與「自我賦權」之可能，奠定後續舞蹈發展時女性身體概念的基底。

另一方面，整理保存「前現代」民間歌舞之需求，呼應建立現代國家之需求。特別對非歐美的亞洲新興國家而言，除了趕上「現代性」進程外，同時也有「去殖民」之考量。然而，在二戰後興起的共產左派理想中，被知識份子運用的民歌民舞，也脫離原來所屬族群的大眾自娛場域，被運用為個體覺醒批判之投射，編排許多底層人民的悲苦故事，意圖喚醒大眾投入共產理想。這些實踐民歌民舞的集體歡愉，與知識青年因距離想像而來的批判美感，讓大眾民歌民舞從知青的個體覺醒，成為集體行動藝術。這樣所掀起歌舞行動／動作 (movement) 的熱潮，同時隱含著不易為當權者（無論是哪一方）掌控的危險。讓熱極一時的大學社團「麥浪歌詠隊」，就此在四六事件與白色恐怖中消失，而為大眾所遺忘。

---

41 例如，晚清知識份子嚴復主張實施女子體育以達成強國保種之重要性，參見：徐元民，〈嚴復的體育思想〉，《體育學報》18 期（1994），頁 13-23。

42 此處我援引傅科論述的自我技術（technologies of the self）概念，認為伴隨身體規訓而來的身體能力與技術，同時也是讓個人能掌握權力的技藝。對於自我技術與主體化以及與自我知識建構之關係，參見：Michel Foucault, "Technologies of the Self," in *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*. ed. Luther H. Martin, Huck Gutman, and Patrick H. Hutton (Univ of Massachusetts Press, 1988).

第二節　國族召喚下的集體政治身體與挪用[43]

一、錯置挪用的集體身體：成為國族戰鬥「聯歡舞」的「山地舞」

在第三章討論過「山地舞」如何成為暨熱門卻又讓國民政府愛恨交織的民族舞蹈類型。而本小節將關注並分析另一種影響極大的文化挪用，讓被簡化與娛樂化版本的原住民樂舞，在救國團與團康活動中代代相傳，成為直至今日人人多少都會跳幾步擺幾個手的「山地舞」。一個明明錯誤卻又彷彿積非成是的，被眾人身體實踐著的「山地舞」，至今仍是臺灣身體文化慣習的一部分。這個文化挪用就是當時倡議的「聯歡舞」類別，將傳統樂舞中的集體身體轉化為激勵團結精神以及彰顯為國族奮戰的軍中集體舞蹈形式。這類「山地舞」的改編運用，因適巧彌補了軍中與民眾集體歌舞的娛樂需求，卻又彰顯愛國與反共精神，可以在唱跳之中同時防範大眾民歌民舞攜帶著共產思想的危險，而被大力提倡與推廣。

（一）體現戰鬥之必要：勞軍活動與軍中文藝展演

和前一節所述被禁止的左派思想大眾民歌民舞之命運相反的，是戰後被政府大力鼓勵的另一種集體舞蹈「聯歡舞」，因應大批軍隊移地臺灣後各式勞軍與軍隊文藝活動中所發展出來的。從 1949 年開始，在「戰鬥文藝」的政策與官方或半官方文藝協會的主導下，有由軍方政治工作體系的藝術宣傳工作隊籌組演出，也有許多由各地政府或婦聯會等團體籌組的勞軍活動。剛開始多以歌唱與平劇演出為主要演出內容，也有些合唱與舞蹈展演。[44]在 1950 年末與 1951 年之間，開始有

---

[43] 此小節的部分內容，研究者曾於 2010 年 SDHS 研討會中，以題目“Staging Marital Heroine: Bio-politics, Gender, and the Ambiguous Body”進行口頭發表，感謝當時與會者的討論與建議。

[44] 〈駐斗六裝甲兵，軍民聯歡大會〉，《臺灣民聲日報》，1949 年 8 月 3 日，第 4 版。

些以舞蹈比賽為名的軍隊文藝活動出現。[45]這些軍中舞蹈作品，往往跟以反共抗俄政策為依歸的「反共抗俄劇」，[46]並陳演出於各式軍中競賽與文康晚會中。

軍中舞蹈的展演熱潮，也延伸到地方政府與學校參與。如屏東縣反共抗俄大會舉辦舞蹈表演賽，分為社會組、高中組、初中組以及國校組，並動員屏東師專與女中等學校參賽，節目多以抗戰勝利和反共為主題。[47]在重要活動晚會中，也可以看到以舞蹈演出做為慶祝。如 1951 年《中國勞工》期刊四週年慶祝晚會，便由松山菸廠女性勞工演出舞蹈《天長地久》。[48]同時，舞蹈家與舞蹈社團的舞展也多與「勞軍」主旨結合為演出之宣傳目的。例如李彩娥的復出舞展，便是以記者公會邀演勞軍的名義舉行，[49]從節目名稱推測，部分可能為從日本所學延伸出的《西班牙熱舞》與《海燕》等結合世界舞蹈之現代舞，當然也有《國旗歌》與《反共增產》等符合反共復國主題的舞蹈節目。

1949 年前後大批軍隊成員自中國大陸移居來臺，為歷史上相當大量的一次性人口遷移，涉及臺灣島內的空間與資源的重新分配。國民政府實施戒嚴法治之例外狀態與白色恐怖下，政戰體制無所不在的監督與控制，運用意識形態國家機器支持其文化霸權，[50]鼓動民眾自發舉辦勞軍活動來彰顯表態服從與支持。因此，除

---

45 〈四六一二之一部隊，舞蹈比賽〉，《正氣中華》，1951 年 4 月 25 日，第 4 版。

46 關於臺灣反共抗俄劇的歷史定位與分析，可參見：紀蔚然，〈重探一九五〇年代反共戲劇：後世評價與時人之論述〉。本文對戰鬥文藝時期軍中舞蹈抱持類似看法，是臺灣表演藝術歷史之一部分並有其歷史脈絡與後續影響。當時藝術家不僅只服膺於國家政治，也有來自自身的憂國憂民奉獻情感，以及這時期夾雜在國族主論述之下各種論述並陳的對話與討論。

47 〈屏縣文化運委會舞蹈表演賽〉，《臺灣民聲日報》，1951 年 6 月 3 日，第 5 版。

48 李作民，〈本刊四周年紀念晚會歌舞「花樣的年華」〉，《中國勞工》98 期（1954），頁 4。

49 〈屏東記者公會，舞蹈慰戰士，聘李彩娥熱烈演出〉，《臺灣民聲日報》，1951 年 10 月 16 日，第 5 版。

50 以阿圖塞意識形態國家機器概念探討此時期藝文活動推動之相關論述，請參見：張思菁，〈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〉。

了呼籲甚至半強制的捐款、捐糧與捐物資給軍隊外，[51]提供軍隊成員健康娛樂的勞軍活動也時常舉行。各式民間展演活動，也都自主的冠上勞軍與愛國的意旨。除了在政治緊縮的審查機制中較容易通過外，[52]為體恤國難當頭慰勞士兵所辦的展演，也在兩岸對峙的戰時特殊氛圍下，擁有名正言順的舉辦原因。

（二）女青年大隊與軍中團康舞蹈「聯歡舞」

軍中團康性集體歌舞的出現，目前所知與「女青年大隊」有關，徵招女性為軍中文康娛樂活動與政治思想宣傳的重要推手。這批女學生在中國時被招募，[53]來臺後接受六個月基本訓練後，按照工作任務被分為四個組，其中第一中隊軍事服務組，主要負責舞蹈音樂話劇與政治課程。[54]這個工作小組也是舉辦相關文康活動與戰鬥晚會時，舞蹈戲劇節目的主要表演成員。

根據李天民自述，他依據山地舞所創作出的團體「聯歡舞」受到士兵們很大的愛載。[55]從女青年大隊的照片中（圖 4-1 與 4-2）可知，在皆為男性的軍隊中能夠有女性成員教唱軍歌與舞蹈，是讓人心情相當愉快的活動。「聯歡舞」讓眾人

---

[51] 在國民政府遷臺的頭 5 年，常可見到各民間組織捐獻物資或薪水給軍隊的報導。如：〈響應建艦復仇，各地踴躍輸將〉，《臺灣民聲日報》，1954 年 12 月 4 日，第 3 版。

[52] 關於此時期演藝活動的政策管理與審查機制，參見：張思菁，〈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〉，頁 59-63。

[53] 女青年大隊招募緣起與孫立人將軍之領導，參見：陳三井、吳美慧、朱浤源，《女青年大隊訪問紀錄》（臺北市：中央研究院近代史研究所，1995）； 曾瓊葉編，《巾幗英雄：女青年工作大隊口述歷史》（臺北市：國防部史政編譯室，2005）；華文第，《木蘭風雲五十年》（臺北市：智庫文化，2000）。

[54] 關於女青年大隊的組訓過程，參見：〈郭文萃女士訪問紀錄〉，陳三井、吳美慧、朱浤源，《女青年大隊訪問紀錄》，頁 1-32。

[55] 關於李天民教導舞蹈的過程，參見〈李天民先生訪問紀錄〉，陳三井、吳美慧、朱浤源，《女青年大隊訪問紀錄》，頁 135-160。

手牽手圍一個大圓，幸運的士兵可能有機會跟女青年隊員牽手，所有士兵也可以跟隨她教導的舞步一起唱歌跳舞。至於這些舞步是什麼？在原住民傳統祭儀中的意義為何？領舞與跟隨的傳統原住民社會階層區分與傳承…等文化意涵，則在此去除脈絡的娛樂挪用中，顯得毫無關聯與無足輕重。然而，教導者與實踐者都知曉的是，自己正舞動著並享受著來自臺灣某處山林的「山地」娛樂歌舞。



圖 4-1：女青年大隊教導士兵舞蹈動作。[56]



圖 4-2：女青年大隊成員站在圓心，教導士兵們唱跳《高山青》。[57]

[56] 翻拍自：〈榮耀木蘭：女青年中隊功成榮退專輯〉，《青年日報》，2005 年 6 月 25 日，第 3 版。

[57] 此照片在《臺灣舞蹈史》第 173 頁中被註記為《大家來跳舞》（也就是《萬眾歡騰》的大眾觀光版）的照片，但在伍湘之撰文的《李天民:舞蹈荒原的墾拓者》第 33 頁，和其捐贈給國家文化

以當時軍中學習與表演的《高山青》為例，使用當時廣為流行的 1951 年電影《阿里山風雲》主題曲《高山青》[58]為配樂，一邊唱著「阿里山的姑娘美如水啊～」，一邊「手與手先互相拉起」。[59]牽著手形成隊形的同時，應該有以腳步大力剁地，同方向的奔跑與單腳踢腳，或者編舞家自述的「踏地揚足，身體屈伸、前進、後退、俯仰」[60]等舞步。從圖片跟音樂想像整個軍隊成員手牽著手，一齊跑起來跳起來的動律愉悅與團體歸屬感，似乎的確能讓士兵暫時忘懷軍中歲月的苦悶，暫時拋下對家鄉妻兒的想念，在樂舞的當下同時感受一點臺灣山林中的自由生活，以撫慰反攻無望的煩躁之心。

中堅在報紙論述女青年大隊在軍中的演出，討論軍隊成員喜愛傳唱《高山青》來表演《高山族舞》[61]時，認為軍中文藝應該要有「康樂教育意義」，因此建議應該要著手改良歌曲中的歌詞與步伐，讓歌詞能傳遞教育道理，讓舞蹈步法訓練齊

資料庫的資料中，都註記為《高山青》。推測應該為女青年大隊教導《高山青》照片。照片來源：李天民，〈臺灣早期舞蹈表演，珍貴照片資料「高山青」〉，《國家文化資料庫》，http://nrch.culture.tw/view.aspx?keyword=%E9%AB%98%E5%B1%B1%E9%9D%92&s=562600&id=0005767953&proj=MOC_IMD_001#（檢索日期：2018 年 6 月 15 日）。

[58] 李天民在民族舞蹈教材集中註明《高山青》的曲為山地民歌，詞為鄧禹平作詞。但近年相關研究則認為歌曲《高山青》為當時編導張徹與周藍萍等人共同集體創作譜曲而成。即使無法確切論證是誰作曲，但可知是來自漢人想像創作，而非來自於原住民部落的任何祭儀或傳統歌曲。

[59] 目前並未能找到早期紀錄舞蹈《高山青》或《高山族舞》的詳細描述，僅能在《民族舞蹈教材集》中，找到歌曲《高山青》被歸於《寶島風光》系列組曲的第一首，後方僅簡單幾句描述舞作的概況。請參考：李天民，《民族舞蹈教材集》（臺北市：民力雜誌社，1953），頁 20 以及頁 34。

[60] 李天民、余國芳，《臺灣傳統舞蹈》（臺北市：國立臺灣藝術教育館，2001），頁 140。

[61] 他看到的《高山族舞》，應該與後來的舞蹈《高山青》以及在花木蘭戰鬥晚會中的《阿眉族舞》為類似的作品，都使用歌曲《高山青》進行唱跳。

一。[62]他對於在軍中使用流行歌曲讚頌原住民美女等歌詞唱跳，感到不以為然，而認為軍中舞蹈應該從音樂、歌詞到舞步都具有愛國教育意義，才能讓軍隊成員在潛移默化之中，繼續為國奉獻並持續戰鬥力量。此種認為樂舞必須教化人心的想法，可能也與後來何志浩為民族舞蹈的所有歌曲，包括古調、國樂曲目、山地歌謠與邊疆民族民歌等，大量填上中文新詞的想法相同。[63]在後續舞蹈教材出版中的曲目部分，都可以看見此種念來過於文雅饒口的文言文，但少人喜歡或能唱的歌詞，[64]也因此鮮少有人繼續傳唱。

電影主題曲暨流行歌曲《高山青》並非真正來自部落的原住民歌曲，但此曲和被運用在舞蹈上標註為「山地民歌」的其他原住民傳統歌謠，後來都被配上中文歌詞去強調對國家與領袖的愛戴。如同黃國超論述此種「原曲國唱」是「從「虛詞」到「實詞」唱法的轉變，呈現的正是一個從儀式領域到政治領域的文化轉換過程」。[65]原住民樂舞自此從原部落祭儀脈絡完全脫離，被漢人主流以「文化挪用」的形式，轉化成冷戰時期國族狂熱的另一個身體展演場域。

由此可知，原住民的傳統祭儀樂舞，不僅被改良為漢人主流意識的「較進步」、「較美觀」與「較有變化」的觀光樂舞，更進一步被挪用為「簡單」、「團結」

---

62 中堅，〈談軍中舞蹈〉，《正氣中華》，1951 年 5 月 4 日，第 3 版。

63 何志浩相當自豪於自己的詩詞創作，即使大部分詩詞今日看來，多有音韻格律或意境之不足。然而由於其主導民族舞蹈競賽，他會為各種樂曲配詞，而參賽者體求上意也多半會採取來錄製樂曲，即使沒有人聽得懂這些歌詞。

64 如民族舞蹈月刊中高棪的《洗衣舞》，第三首樂曲《歡樂歌》，以山地民歌的音調被填上了「溪山如畫，雲淡碧天高」之類的歌詞。其餘舞蹈教材也可看到此種現象。出處：高棪，〈洗衣舞〉，《民族舞蹈》1 卷 5 期（1958）。

65 黃國超在博士論文與期刊論文中，因音樂專長對原住民歌曲轉變歷程分析相當深入，而在分析舞蹈部分則需更多資料交互對照與論證。參見：黃國超，〈從第一國家到第二國家：原住民歌舞的符碼轉換與政治歌唱（1945-1960）〉，《臺灣原住民研究論叢》10 期（2011），頁 44。

與「戰鬥」的軍中康樂聯歡「山地舞」。漢人國族知識份子認為「山地舞」的動作簡易讓人學習快速，且群體成員不需要像土風舞必須為雙數，參與的人數不限，也不用花費過多成本，人人便能一起歌舞。[66]在後續的戰鬥晚會中，也看到蔣經國或外賓在場中與舞者們一同唱跳「山地舞」舞蹈的景象（圖 4-3），可以得知對原住民歌舞進行「文化挪用」所形塑出的大眾印象。



圖 4-3:「蔣經國參加青年戰鬥晚會」[67]，從女表演者衣著推測為《阿眉族舞》表演。

由此可知，在愛國意識中被編創出來的山地風貌「聯歡舞」，被期待能以集體的團結的歌聲與腳步，重重的踏出當時國族急需的振奮精神與國族戰鬥力，持續反攻大陸的氣魄與決心。因為國難當頭，因此即使在軍中娛樂活動中，訴求著每個人都要將身體的一舉一動以及點滴能量力氣，扎扎實實的繼續貢獻給國家，

[66] 李天民自述蔣經國到金門時與士兵一同參與《高山青》歌舞。參見伍湘芝，《李天民：舞蹈荒原的墾拓者》，頁 41。

[67] 〈蔣經國參加青年戰鬥晚會（1952）〉，《國家文化資料庫》，http://nrch.culture.tw/doviewer.aspx?do=0&s=1939280&id=0000644048&proj=MOC_IMD_001（檢索日期：2018 年 8 月 11 日）。

方能被納入而成為國族光榮的「一體」。

二、政治美學化的奇觀身體：激昂歌舞反共體現想像中的軍隊

女青年大隊在軍隊中手牽手以土風舞與山地舞帶動大家一齊唱跳的團康娛樂，進一步被轉化為如「花木蘭戰鬥晚會」[68]此類大型軍隊展演中，反覆展現奮鬥精神與愛國情操的「反共抗俄」類別的舞蹈作品。在軍中戰鬥晚會中集體展演對領袖的崇拜與政治作戰式的身體美學，其場面之熱烈與迴響，揭示軍中的集體性舞蹈，企圖激發眾人之「集體亢奮」[69]以利愛國情操戰鬥精神之宣傳，藉由此種大型展演的操練與觀看傳播，凝聚出對國家領袖毫不質疑全心全身的犧牲奉獻。

伴隨著現代國家宣傳統治技術與手法的進步，「政治的美學化」[70]與「美學的政治化」作為，便從武力與意識型態國家機器之管道，毫無縫隙地進入影響極權統治下人民生活各個層面之中。論述法西斯主義美學的體現方式，西莫涅塔・法拉斯卡－贊波尼 (Simonetta Falasca-Zamponi) 引用班雅明 (Benjamin) 的分析，論述法西斯美學動員藝術家與訓練民眾，將國民的身體與國民的感官 (sensory) 的關聯性「異化 (alienation)」，以將這兩者分開來。[71]由此可知，此種「異化」讓每個人的身體都需要奉獻，以能被包含在國家中成為整體之一，因而體現出政治美學

---

[68] 軍聞社，〈花木蘭戰鬥晚會，今晚在三軍球場舉行〉，《中央日報》，1951 年 9 月 30 日，第 4 版。

[69] 在此引述塗爾幹（Émile Durkheim）論述宗教生活中的「集體亢奮 (collective effervescence)」，這種因置身於群體活動中而引發的心理狀態改變，在當代的類宗教與儀式性集體活動中也常見。

[70] 關於政治美學化在德國的哲學歷史脈絡中的探討，可參見：Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, and Brian Holmes, “The Nazi Myth,” *Critical inquiry* 16, no. 2 (1990). 291-312

[71] 參見：Simonetta Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacle : The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy* (Berkeley, Calif.: Univ. of California Press, 2008).

形式的「奇觀 (spectacle)」。法西斯政治美學後來也在希特勒的政治美學手法上被運用，更進一步強調健康的身體之規訓與展示，展現出同一種族一致動作的國族身體之美，展示以亞利安種族為準則的法西斯主義成果。這種將政治藝術化，且將藝術家與國家貢獻連結，講求形式即內容，壯烈的美感之身體哲學觀，也讓當時德國舞蹈家如魯道夫·拉邦 (Rudolf Von Laban) 與瑪麗·魏格曼 (Mary Wigman) 等，與納粹政權合作進行舞蹈身體的教學實驗與集體展現之美學呈現。[72]

由舞蹈身體構築出類法西斯美學形式的展演，在臺灣軍中舞蹈中完全被體現。如變化隊形讓國徽環繞在領袖照片旁的《女青進行曲》。[73]或是揮舞大小國旗展現的《青天白日滿地紅》。其中，以 1952 年於三軍球場「慶祝總統復行視事二周年」戰鬥晚會中，由憲兵司令部軍士大隊演出時，[74]身上穿戴著國徽手牽手向心雙圓圈隊形的《萬眾歡騰》圖像最為經典（圖 4-4）。編舞者將從花蓮部落學習來的山地舞步[75]與傳統祭儀中手牽手連結大圓的隊形，轉變成讓眾多軍人身體連結成為一舉一動都必須牽連一致的「一個身體」。更重要的是這個身體肩負著國民黨的黨徽，

---

[72] 參見：Lilian Karina and Marion Kant, *Hitler's Dancers: German Modern Dance and the Third Reich*, trans. Jonathan Steinberg, New York: Berghahn (2004).

[73]軍聞社訊，〈三軍球場軍民騰歡，花木蘭戰鬥晚會〉，《中央日報》，1951 年 10 月 1 日，第 4 版。描述各節目動作細節，可參見記者潘啟元，〈戰鬥的藝術，戰鬥的晚會〉，《中央日報》，1951 年 10 月 1 日，第 4 版。

[74] 這張由全為男士兵演出的照片來源不明，浮水印顯示應是從中國電影製片廠的新聞影片中擷取出來。其時間地點應為 1952 年 3 月 1 日在三軍球場舉行「慶祝總統復行視事二周年」戰鬥晚會中所演出的照片，報紙中描述《萬眾歡騰》由憲兵司令部軍事大隊演出，同時還有臺糖幼稚院、育幼院與省立女中等單位參加，共三百多人。資料參見：本報訊，〈總統萬歲，三軍球場戰鬥晚會〉，《中央日報》，1952 年 3 月 2 日，版次 3。此照片並非李天民捐贈資料中所寫的 1951 年「花木蘭戰鬥晚會」或同年度的其他戰鬥晚會，因「花木蘭戰鬥晚會」中的《萬眾歡騰》是由女青年大隊身著各行各業的服裝進行演出，而非男性。

[75] 根據李天民自述，他參考阿美族歌曲節奏與舞步，編創成集體舞蹈。請參見：李天民、余國芳，《臺灣傳統舞蹈》，頁 174。

一致面朝圓心的中心國旗為中央基準，身體動作的前俯成為對國家的效忠一體，腳步齊一的用力踏動轉為為國家奮戰的堅定。配合上愛國的口號呼喊，匯集成集體的、熱情的、團結的與一致的舞動身體，一個國族戰鬥的身體／集體。



圖 4-4: 《萬眾歡騰》[76]

編舞者李天民對於《萬眾歡騰》的隊伍與舞步細節著述紀載較多，足見他對於此支舞碼的重視，並對演出效果感到相當榮耀。在最早的《民族舞蹈教材集》中，他描述這支舞人數可以百人千人或萬人以上，表現內容是「戰鬥的、娛樂的、體育性的舞蹈」，可以用行列式、圓形、十字、雙十字或螺旋形等隊形，適用於廣場或街道上。[77]而在 1958 年的《民族舞蹈月刊》上，則註明詳細的各段落舞步，主要步法為「踏步、走步、交叉側進步、左右交叉步、跑步」[78]等。從舞序描述中

[76] 照片出處參見：李天民，〈臺灣早期舞蹈表演，珍貴照片資料「萬眾歡騰」舞蹈〉，《國家文化資料庫》，http://nrch.culture.tw/view.aspx?keyword=%E8%90%AC%E7%9C%BE%E6%AD%A1%E9%A8%B0&s=562627&id=0005767980&proj=MOC_IMD_001#（檢索日期：2018 年 6 月 15 日）。

[77] 李天民，《民族舞蹈教材集》，頁 31。

[78] 李天民，《民族舞蹈教材集》，頁 38-42。

可以知道，大多數的段落都是手與手交叉牽緊相連的方式，隨著節奏往同一個方向快跑數拍後，腳踏地重剁或者單腳跳起。中間有一部份可以將手鬆開，但雙手握拳，腳步則為交換跳步或原地跳轉等，這些是需要個體簡單腳步技巧或者自轉的動作。整體隊形從一開始的行列式，進行到向心的雙圓圈，再到中心以國旗為標竿的雙十字行列隊形。隊伍環繞著國旗轉動，越中心腳步越小，越外圍腳步越大的移動。最後分成數個小組群聚成小圓圈，再匯集回到大圓圈隊形結束。

想像《萬眾歡騰》與其他類似歌舞作品的動作畫面與情緒，可以知道在歌唱呼喊之中，身體用力振奮地邊發出聲響邊大力踱步之動作模式，營造出非常激昂熱切地顯現萬眾一心的整體氣氛。在不同版本的《萬眾歡騰》的描述中，可以知道舞者可能會穿著士農工商等不同行業的衣服，但經由手拉手進行齊一步伐與整齊呼聲的大圓圈中一起舞動，形塑出「萬眾」同心為國家歡呼的景象。[79]由憲兵軍事大隊演出的國徽版本，後來在其他戰鬥晚會中也再度搬演，甚至人數可以高達 250 人一同演出，[80]被報導形容「場面偉大，氣勢雄渾」。[81]由此可知，這樣強而有力撼動時空的集體身體圖騰「奇觀」，不僅讓舞動的士兵與在場的參與觀眾都熱血沸騰起來，也經由照片、影片等大眾媒體的傳播，讓更多不在場的觀眾被感染渲染成這個集體／一體，再次服膺於國家的權力與威權。

壯麗畫面中規矩有力順服而強壯的集體身體力量，是被國家所認可的「愛國

---

[79] 參見：潘啟元，〈戰鬥的藝術，戰鬥的晚會〉，《中央日報》，1951 年 10 月 1 日，第 4 版。本報訊，〈總統萬歲，三軍球場戰鬥晚會〉，《中央日報》，1952 年 3 月 2 日，版次 3。

[80] 參見：李天民，〈《青年戰鬥晚會》節目單（1953）〉，《國家文化資料庫》，http://nrch.culture.tw/view.aspx?keyword=%E9%9D%92%E5%B9%B4%E6%88%B0%E9%AC%A5%E6%99%9A%E6%9C%83&s=563462&id=0005768815&proj=MOC_IMD_001（檢索日期：2018 年 6 月 20 日）。

[81] 軍聞社，〈青年戰鬥晚會昨晚熱烈舉行，海內外青年群熱情交流〉，《中央日報》，1952 年 6 月 7 日，第 4 版。

的」人民的身體，經由一再展演傳播，威嚇觀者，並以此維繫當時國家政體實施戒嚴「例外狀態 (state of exception)」的正當性。阿岡本 (Giorgio Agamben) 以希特勒集中營的「例外狀態[82]」去討論生命政治 (bio-politic) 時，便論述那些被掌權者排除在外的，成為「可被犧牲但不可獻祭」的「聖／牲人 (homo sacer)」。[83]在當時，那些扭曲的污穢的賤斥的不順服的歇斯底里的身體，正被排除關押在監獄中，雖在此種展演中不可見，但仍然存在「完美」身體背後之陰影中。換句話說，順服的有力的秩序的身體的另外一面，其實也是人身為屈從最高權力又處於被賤斥的「裸命 (bare life)」狀態之無奈與恐懼。

由上述的報導論述與作品分析可知，舞蹈自軍中文藝活動開始被國家所重視。首先，強調的是以集體聯誼性舞蹈，做為當時撤退來臺卻因遲遲無法戰鬥歸鄉，而一直處於戰備狀態的士兵們健康娛樂活動之用。主政者發現以歡樂娛樂的舞蹈方式，能發洩其多餘精力與苦悶。再者，以這樣的集體舞蹈形塑雕琢身體各細節齊一的肢體動作，短暫替代枯燥的軍事操演訓練，讓士兵們在舞蹈演出排練與互相觀賞之中，逐漸被規訓出整齊戰鬥的身體動作與集體精神。最後，當時的舞蹈形式與作品，包括輕鬆愉悅的西方土風舞形式、從人民生活中取材的勞動主題舞蹈、以及藝術家自我展現的西方或亞洲舞蹈作品，也藉著此時高漲的勞軍與慶祝等目的，而有機會在舞臺上展演並被看見，默默夾雜在一片「反共復國」的呼號與戰鬥式的肢體之中，提供些許不同的藝術動律與對世界的想像。

舞蹈讓集體的身體產生了集體的力量，而這力量被詮釋為臣服於領袖與國家

---

[82] 以集中營之例外狀態論述生命政治，請參見：Giorgio Agamben, *State of Exception* (Chicago: University of Chicago Press, 2005).

[83] Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1998).

之下。舞蹈所形塑出的集體身體動律與政治美學，被國家所需求宣揚，但同時亦謹慎小心的掌控，禁止左派大眾歌舞滋生的可能性。因此，軍中舞蹈尋求從群眾歌舞中發展，並強調歌詞與主旨意識的改編與教化，讓眾人的身體能化為反共復國的精神之展現，由此發展出後來以國徽國家等符號為主軸的軍中集體舞蹈，並在隨後的民族舞蹈競賽中，延伸到各級學校的團體舞蹈動律中。

三、從軍隊到學校：集體形式美學的傳播

從軍中戰鬥文藝開始，1954 年開始的民族舞蹈競賽，便規劃了「聯歡舞」這一個舞蹈類別，鼓勵集體性的歡愉性的奮發振奮的大型舞蹈展演，以彰顯集體團結與正向娛樂的民族精神。何志浩最初對於「聯歡舞」此一類別進行了以下描述：「是友誼性的。這是軍民同樂和外賓聯誼用的舞曲，如山地舞中有一種勞軍舞曲、迎賓舞曲，和萬眾歡騰，是最好的聯歡舞曲。」[84]由主事者的定義中可以看出，其所期待的正是如之前軍中舞蹈類似的集體舞蹈，可以同時讓很多人在齊一的動作與動律之中，共同展現同在一起的同袍情誼，在歡愉的氛圍中展現團結一致的集體精神。可見除了充滿戰鬥反共精神的「戰鬥舞」類別之外，「聯歡舞」是主事者非常重視的舞蹈類別。如李天民在 1965 年更將如《萬眾歡騰》這樣的軍中集體性聯歡舞蹈，推廣成為由學校學生集體演出的萬人聯歡舞蹈。[85]從「紀念國父百年誕辰萬人聯歡舞大會」的照片中（圖 4-5），可以看到滿滿體育場上的學生，排成多個大圓，手牽手進行演出的樣貌。

---

[84] 何志浩，〈推行民族舞蹈〉，《聯合報》，1953 年 1 月 24 日，第 3 版。

[85] 參見：李天民，〈《萬人聯歡舞》節目表（1965）〉，《國家文化資料庫》，http://nrch.culture.tw/view.aspx?keyword=%E8%90%AC%E4%BA%BA%E8%81%AF%E6%AD%A1&s=563443&id=0005768796&proj=MOC_IMD_001#（檢索日期：2018 年 6 月 20 日）。

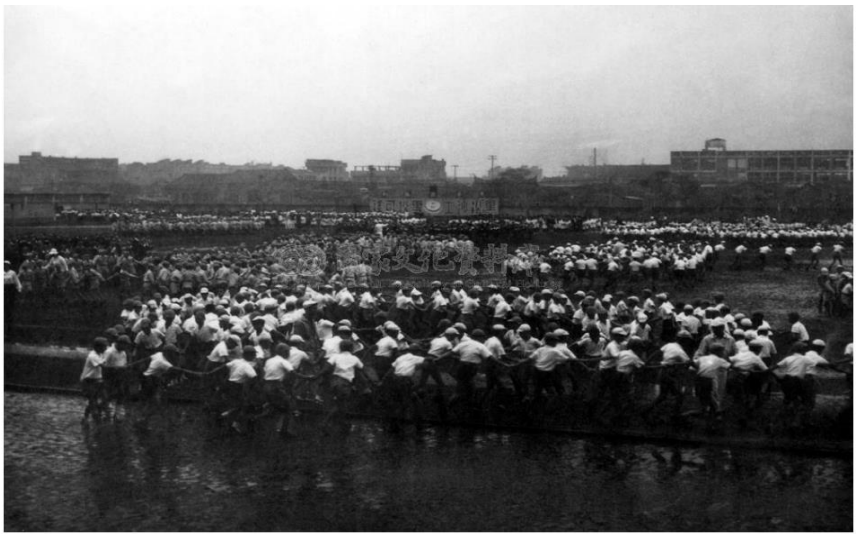


圖 4-5: 學生萬人聯歡舞《萬眾歡騰》[86]

從早期軍中各類慶祝活動與戰鬥晚會的舞蹈展演，已經可以開始看到幾個臺北主要學校及當時舞蹈家們，都被動員參與演出，如 1952 年《青年戰鬥晚會》的報導中，可以看到「臺北師範學生表演『滿江紅』舞劍……師院學生廖幼茹、陳良玉表演『沙漠香妃舞』……等。」[87]1954 年開始舉辦民族舞蹈比賽後，隨著比賽的推廣，讓原為軍隊與少數學校參與展演的軍中政治美學舞蹈形式的「聯歡舞」，也廣被各種層級的學校學生所學習與體現。由於民族舞蹈比賽從鼓勵到強制學校團體參與，[88]參與學生單位從幼稚園、國校（國小）到中學、師範院校皆有，當學校參賽時以多人團體舞蹈的表演為主，因此適合眾人一齊舞蹈，且較不需高難度動作技巧的「聯歡舞」，便成為學校團體經常參與展演的類別之一。例如 1955 年

[86] 參見：李天民，〈萬人聯歡舞—《萬眾歡騰》（1965）〉，《國家文化資料庫》，http://nrch.culture.tw/view.aspx?keyword=%E8%90%AC%E7%9C%BE%E6%AD%A1%E9%A8%B0&s=562896&id=0005768249&proj=MOC_IMD_001#（檢索日期：2018 年 6 月 20 日）。

[87] 軍聞社，〈青年戰鬥晚會昨晚熱烈舉行，海內外青年群熱情交流〉，《中央日報》，1952 年 6 月 7 日，第 4 版。

[88] 1957 年移交教育部統籌主辦，並通令各縣市要籌辦民族舞蹈競賽。1959 年開始，先在各大城市舉辦初賽，再由初賽優勝者進入全省決賽，因此從全國各地的各級學校都開始參與比賽。

第二屆舞蹈比賽中，獲獎的省立臺北女師的《蒙古祝捷舞》、開南商工的《豐獵舞》、中山國校的《春暖花開》[89]等，都是屬於「聯歡舞」的類別。

然而，因應國家政治氛圍之需求，即使非歸屬於「戰鬥舞」或「聯歡舞」的其他類別之團體舞蹈，也可發現編創者自發性地讓學生的舞蹈身體與隊形，呈現出國族符號與政治圖騰，或者是「戰鬥」、「成功」、「萬歲」等字型，以彰顯其舞蹈與民族精神並符合當時政治需求氛圍（圖 4-6 與 4-7）。於是，在此種現在看來荒謬但相當符合當時情勢的編創美學中，無論是身著飄飄彩帶的仙女或是歡樂舞蹈的邊疆舞蹈，在舞作中間的隊形排列或是最終畫面，多半會用舞者身體排列出這些政治圖騰，或是高舉標語。



圖 4-6：1966 年高雄民族舞蹈比賽大會。[90]



圖 4-7：1967 年民族舞蹈決賽。[91]

[89] 幼獅社，〈民族舞蹈競賽，各組成績揭曉〉，《中央日報》，1955 年 5 月 15 日，第 3 版。

[90] 出處：中央社薛湧，〈民族舞蹈比賽大會（1966）〉，《國家文化資料庫》，http://nrch.culture.tw/doviewer.aspx?do=1&s=556326&id=0005913567&proj=MOC_IMD_001（檢索日期：2018 年 8 月 9 日）。

[91] 出處：〈民族舞蹈決賽（1967）〉，《國家文化資料庫》，http://nrch.culture.tw/view.aspx?keyword=%E6%B0%91%E6%97%8F%E8%88%9E%E8%B9%88%E6%B1%BA%E8%B3%BD&s=129297&id=0004667186&proj=MOC_IMD_001#（檢索日期：2018 年 7 月 15 日）。

究其原因之一，因當時沒有專業劇場舞臺，比賽場地是球場看臺由上往下觀看，隊形之整齊美觀成為影響評審審美評斷之重要因素之一，也是最主要的印象。而此種讓握有權力者位居上方，接受並欣賞下方群體舞蹈之表演與奉承，此種上下觀看的權力關係，也與芭蕾最初在皇室中宮廷舞蹈的展示作用類似。因而大量仰賴隊形與步伐移動的軌跡，來彰顯當時流行的圖樣與花樣。[92]另一方面，由於舞蹈競賽的標準中，要求舞蹈主題能呼應國族情勢與愛國氛圍，這樣的政治宣告與圖騰被認為會增加在舞蹈競賽中的分數，而被大量學習並採用。[93]因此，這樣的政治美學身體化，成為當時相當流行並爭相模仿的編創形式。此種政治圖騰的身體展演，被因襲重複地反覆展演傳承，幾乎成為團體舞蹈的隊形傳統，直到解嚴之前的 1980 年代都仍可見到其蹤跡。

因此，從學校的反覆排練到公眾場合的演出，到舞蹈競賽的競爭比較之中，在諾大球場場地中由上往下觀看所強化的隊形排列效果，便造成隊形排列與路徑所建構的圖騰「奇觀」，永遠比身體的動律跟舞蹈更顯目，也因此更被重視。如此一來，學生們的青春集體身體被規訓為如軍隊士兵般的集體運動程式，如何整齊的與他人排列，如何快速找到個別身體的定位與位置，如何團結合作的組成一個光榮的國族圖騰，如何讓自己成為集體奇觀中的有用一員，而非破壞畫面的不良份子，都在不斷排演自我規訓與展演之中，「內化」為當時學生的一種身體概念化：集體／一體。

---

[92] 參見：Sarah R. Cohen, *Art, Dance, and the Body in French Culture of the Ancien Régime* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000).

[93] 早期舞蹈比賽評分項目中的內容 25%與精神 10%，這兩項可能和展現愛國精神相關。參見：李天民、余國芳，《臺灣舞蹈史》，頁 251。

第三節　外溢的可能：眾身起舞的民族舞蹈熱潮

除了如上一節以集體身體規訓觀點切入之外，民族舞蹈成為此世代普遍的身體經驗，對個人身體開發與自覺展演所帶來的其他可能性，因不易論述與缺乏證據而往往被忽略。本小節試圖探討「民族舞蹈熱潮」對當時大量參與和觀看的民族舞蹈世代可能的影響。

一、 入舞：民族舞蹈展演成為世代集體舞蹈經驗

由於動員各學校單位參與民族舞蹈比賽，讓就讀期間的學生大多都有民族舞蹈的身體經驗。分析參加全省民族舞蹈比賽團體組屢獲佳績的學校，如臺北市北一女中、臺北市立臺北女師、西門國校、金甌商職、臺南盲啞學校、臺中市和平國校、臺中縣烏日國校、臺北市長安國校、南投縣山地農校、臺北盲聾學校、臺北市景美女中、基隆女中、雲林西螺文昌國校、彰化中山國校…等[94]，可看到民族舞蹈比賽由上而下的推廣，動員各縣市學校。從縣市初賽層級，也可看到各國校幾乎全數參與民族舞蹈比賽。團體舞蹈動員師生人數眾多，可說是學校每年都需籌組訓練的重要活動，也常看見邀請當地知名舞蹈家前來編舞指導的消息。如臺北市立女中長期由李淑芬指導，[95]省立臺中第一女中則邀請辜雅琴擔任舞蹈教師[96]等，成為當時舞蹈藝術家的教學編創機會與收入來源。

舞蹈比賽的成績代表學校的辦學績效與榮譽，因此獲得獎項的學校也會大為

---

[94] 參見：李天民、余國芳，《臺灣舞蹈史》，頁 249-276。

[95] 李淑芬約於 1949 年到臺北市立女中（現為金歐女中）任教，參見：盧健英，〈為中國文化而跳的臺灣舞蹈家—李淑芬〉，頁 89-91；余云，《舞影蹁躚六十年：李淑芬舞蹈藝術專輯》，頁 24。

[96] 參見：嚴子三，《臺中市舞蹈拓荒者的足跡：王萬龍、辜雅琴》，頁 89。

宣傳。以位居臺灣最南端的屏東師範學校與其附小（目前的屏東大學）為例，校史大事紀錄上，[97]看到從 1954 年屏東縣民族舞蹈表演會開始參加《劍舞》、《採茶舞》等節目後，1956、1957、1959、1961、1962、1963、1964 等年度，都有獲得地區性民族舞蹈比賽的冠軍或亞軍，1968、1969、1970 等年度更獲得全省比賽冠軍。夾雜其中還有各勞軍晚會、慶祝晚會、運動會等場合，學生進行民族舞蹈表演的紀錄。外賓如菲華訪問團到校參訪時，也是以民族舞蹈表演接待。

除了民族舞蹈比賽外，在運動會等活動的開場，也會安排眾多學生表演大會舞。大會舞的內容除了較為呆板一致的大會體操外，民族舞蹈也是常態表演節目，如各式想像編創的山地舞、採茶舞，或是適合多人一起共舞的土風舞等。因此，即使學生並未親自參加過民族舞蹈比賽，也可能在運動會或其他場合，有實際表演民族舞蹈的身體經驗並熟悉簡易舞步。由此可知，當時的民族舞蹈成為深入國民教育的一項藝術表演活動，所有曾在學校就讀的學生都可能親身參與訓練演出，具有其普遍性。

另外，從推廣民族舞蹈運動初期，政府便經常舉辦民族舞蹈研習提供學校教師學習進修。由於民族舞蹈為國家政策大力推動的身體活動，其藝術性與趣味性也受到女學生歡迎，加上學校各式活動演出的機會很多。因此，常見到國校教師研習主題為民族舞蹈，[98]讓原本不具備舞蹈技能與知識的學校老師，能知道如何教導或編排舞蹈小品，或至少能帶著學生進行簡易舞蹈表演。民族舞蹈成為除了讀寫算等學術科目之外，師生普遍參與的身體表演活動。

---

[97] 請參見：〈大事紀〉，《屏東大學校史館》，http://140.127.82.21/history/nptu_result?subClassstr=&substr=econtent&keword=%E6%B0%91%E6%97%8F%E8%88%9E%E8%B9%88（檢索日期：2018 年 7 月 5 日）。

[98] 姚立民，〈發揚民族舞蹈，舞蹈隊輕歌曼舞〉，《中央日報》，1957 年 8 月 10 日，第 5 版。

在生活與經濟剛開始提升而對舞蹈這類文化資本之學習進修相當渴求的 1950 與 1960 年代，能夠參與民族舞蹈研習或能夠獲選進入民族舞蹈隊學習，都是非常光榮與難得的機會。[99]如同福斯特 (Foster) 在論述「編創」這個概念時，說明現代性概念下的舞蹈編創，貼合資本主義之運作邏輯與利益，成為由單一創作者註冊著作權而在舞臺上表演的一支舞蹈作品。[100]此時在民族舞蹈研習或課程中的學習內容，也多為一支一支的民族舞蹈作品，作品舞序成為舞蹈教材的主要內容，舞作成為教導學習與改編再創的流動文化資本。在尚未有舞蹈專業科系成立之前，民族舞蹈短期研習與進修機會，也讓沒有能力進入舞蹈社正式學舞，但有興趣參與民族舞蹈的女性，能有其他發揮個人潛能的管道與機會。

學校通常會遴選課業、面貌、肢體、學習力等都較優秀的學生去代表學校進行民族舞蹈演出或比賽。由於參與民族舞蹈比賽，需要反應敏捷的肢體動作、美麗端正的外表容貌、可能還需要能負擔一些額外服裝道具與排練的花費，因此多半是家庭狀況不錯且學習成績良好的，及少數原本就學習舞蹈才藝的學生，才能被老師遴選參加。當時優秀學生的舞蹈參與，往往也受到家長的大力支持，因能在學校學習舞蹈是相當難得的機會。畢竟，當時能送家中子女到校外舞蹈研究社學習舞蹈，都必須有中上的經濟能力方能負擔。[101]而這些被學校或老師遴選上的學生，也能夠代表學校出外進行舞蹈比賽或演出，比其他學生擁有許多被看見或被報導的展現機會。因此，在各類競賽與表現機會稀少且相當競爭的那個年代，

---

[99] 從報導中可以看見，一次研習的參與人數多達 150 人，多為學校教師或 20 出頭的女性，熱切學習民族舞蹈的不同作品。參見：王嗣佑，〈訪民族舞蹈隊〉，《中央日報》，1959 年 8 月 13 日，第 5 版。

[100] 參見：Foster, "Choreographies and Choreographers."

[101] 當時社經地位較佳的家長願意投資與鼓勵女兒學習舞蹈，做為一項藝術專長。參見：崔駒，〈我為什麼要送蓉蓉去學舞〉，《民族舞蹈》2 卷 3-4 期（1959）。

能參與民族舞蹈表演與比賽，往往受到家長全力支持且感到光榮。

二、觀舞：驚艷大眾的舞蹈欣賞與學習吸引力

自 1953 年示範表演開始，民族舞蹈便成為電視新聞注目的焦點，為官方主導推行並熱切宣傳的活動。例如新聞中首次出現民族舞蹈為題名，[102]便是 1953 年民族舞蹈推行委員會首度在三軍球場舉行的民族舞蹈欣賞會。[103]從 1955 年的新聞開始，幾乎每年新聞中都包括全國民族舞蹈比賽的消息，這顯示自 1954 年開始舉行的比賽受到許多人矚目。自 1955 年第二屆民族舞蹈比賽，贊助單位增加新聞處、中央電影公司、中央電影製片廠、臺灣電影製片廠等，[104]可看出電視傳播媒體進一步擴大舞蹈比賽的宣傳影響力。

從 1955 年新聞片[105]中可以看到，舞蹈比賽是在三軍球場舉行，當時缺少鏡框式舞臺與劇院，因應體育館場地特性，也影響到當年民族舞蹈比賽的表演編創形式。滿滿的觀眾坐在看臺上由上往下看場地中央的舞者，表情呈現出興味盎然，不時有人交頭接耳，且邊觀賞需要邊搧風的熱情景象。評審席設在前上方的體育館主席位置，一整排的評審也是從上往下看，攝影機的攝影視角也多是略略從上

---

102 〈民族舞蹈晚會（1953）〉，http://search.ctfa.org.tw/TFDBSearch/search3_03.php?f_id=56B9114C-A093-40B0-B0A8-E5332ABC5C91（檢索日期：2018 年 8 月 10 日）。

103 如蔡瑞月的《建設舞》、李淑芬的《採茶舞》與《賞月舞》、李天民的《木蘭舞》、《山地舞》、高棪的《宮燈舞》等，皆在此次舞蹈欣賞會中發表。參見：李天民、余國芳，《臺灣舞蹈史》，頁 229-234。

104 李天民、余國芳，《臺灣舞蹈史》，頁 259。

105 〈民俗舞蹈競賽（1955）〉，http://search.ctfa.org.tw/TFDBSearch/search3_03.php?f_id=7AF31D3E-479D-451C-8C95-E7D73471F497&kind=1（檢索日期：2018 年 8 月 15 日）。

方往下攝影，僅有部分鏡頭是在與舞者相同水平的平面攝影，可以代表大多數人的觀賞視角，是由上往下觀看的。

1960s 年代跟民族舞蹈相關的新聞數量增長許多，[106]除了原先幫政府製播新聞片的臺灣電影製片廠外，臺視電視公司也在 1962 年正式開播。因此，除了全省決賽外，各縣市的民族舞蹈初賽也多有報導，也有各參賽學校獲獎的新聞報導等。在電視新聞影片有限的秒數之中，民族舞蹈相關報導仍佔有一席之地，可知當時備受重視的程度。電視也經常報導舞蹈節慶祝活動或國內慶祝演出活動中的民族舞蹈表演。由此可知，民族舞蹈經常被邀請在國內各式活動中演出，成為新聞拍攝報導宣傳的表演活動。同時，隨著舞蹈比賽得獎成名而被認可的舞蹈專家，紛紛成立舞蹈研究社教學與編創，每年舉辦的舞展消息也常在新聞報導之列。從新聞影片內容中可以發現，雖然舞蹈社演出節目中一定有相當比例的民族舞蹈節目，但主要宣傳重點往往是芭蕾節目的舞姿或展現。例如以擅長芭蕾著名的劉玉芝舞蹈社舞展，可以看到短短數秒內的影片，多半宣揚其芭蕾硬鞋的展現部分。[107]雖然本研究尚未能企及論述此時期的芭蕾發展，然而從舞蹈展演內容、新聞影片或宣傳，以及此時代間流行拍攝的舞蹈沙龍照片可知，芭蕾雖因國族意識而被排除在民族舞蹈比賽之外（請見第二章），但芭蕾仍是各種舞蹈學習課程與展演活動中，重要且必定出現的舞蹈種類，甚至可以說是吸引當時學習舞蹈的學生最主要

---

106 關於舞蹈與民族舞蹈相關新聞數量增多，請參見國家臺灣電影中心「台灣電影數位典藏資料庫」http://search.ctfa.org.tw/TFDBSearch/search2.php

107 〈劉玉芝舞展（1957）〉，《數位典藏資料庫》，http://search.ctfa.org.tw/TFDBSearch/search3_03.php?f_id=56B9114C-A093-40B0-B0A8-E5332ABC5C91（檢索日期：2018 年 7 月 15 日）。；〈玉芝舞展（1962）〉，《數位典藏資料庫》，http://search.ctfa.org.tw/TFDBSearch/search3_03.php?f_id=6E72A12C-12B1-4856-9A2E-BFF21FE95CE4（檢索日期：2018 年 7 月 15 日）。

的舞姿印象。由此可知，夾帶著亞洲對於歐洲皇室的浪漫想像與對歐美（高級）藝術的崇拜，同樣為歐美舞蹈「傳統」的芭蕾，一直是亞洲國家追求「現代性」思維下，藝術舞蹈發展必備的舞蹈訓練體系與學習類別。

除了新聞片段中的舞蹈，形塑當時流行文化的熱門節目「群星會」，也邀請舞蹈人員加入演出。「群星會」由知名的文人暨節目製作人慎之所企劃製作，以形塑西方洋派的氛圍質感，邀請歌星現場演唱，掀起臺灣的上海懷舊流行風潮。[108]當時為求畫面之豐富，邀請來舞蹈家與歌星同時表演，以芭蕾與現代舞為主，如邀請崔蓉蓉和曹金玲表演，[109]同時偶爾有社交舞蹈演出。但當時的搭配與今日的伴舞並不相同。當時相當尊重舞蹈家的演出與專業，而並非完全以歌手為主去安排與取鏡。雖因節目主題風格設定，「群星會」中並不常見民族舞蹈，但在慎之表列中可見曾邀請以擅長民族舞蹈著稱的許惠美在節目中演出。[110]

由此可知，隨著電視普及進入每個家庭中，民族舞蹈及芭蕾等其他舞蹈相關影像能經常在電視上播出，可見被視為相當進步與現代的展演活動。隨著現代社會的個體意識與自我展現的需求提高，能夠上電視而被眾人所看見，成為一個重要的回饋與肯定，連帶也形塑著大眾對於舞蹈表演的看法。在多年的民族舞蹈推廣以及大眾媒體對舞蹈演出的肯定宣傳後，原本在傳統保守概念中，認為舞蹈屬於古代優伶之技而屬於低層人士從事的表演，或者認為舞蹈就是西方傳來男女擁抱接觸的社交舞。大眾轉而能逐漸接受「學校的舞」與「藝術的舞」，並與被抨擊反對的「黃色的舞」做出區隔來。因此，在政府與學校大力支持與大眾媒體宣

---

[108] 參見：沈冬，〈流行歌曲上電視─《群星會》的視聽形塑〉，收入梅家玲、林姵吟主編，《交界與游移：跨文史視野中的文化傳譯與知識生產》（臺北市：麥田城邦文化，2016）。

[109] 參見：沈冬，〈流行歌曲上電視—《群星會》的視聽形塑〉。

[110] 參見：沈冬，〈流行歌曲上電視—《群星會》的視聽形塑〉，註解 670。

傳推廣下，當時中上階層的家庭多願意大力支持女兒學習舞蹈與展演，視之為陶冶優秀女性氣質體態的優良才藝。

三、影舞：電影中的古裝歌舞熱潮與明星專業技能

（一）好萊塢熱潮：舞蹈藝術電影

隨著美國好萊塢電影的全球化行銷，紅極一時的美國歌舞片以及舞蹈相關電影，也成為戰後臺灣民眾的重要娛樂。其中，麥可．鮑威爾 (Michael Powell，1905-1990)與艾莫里．普瑞斯伯格 (Emeric Pressburger，1902-1988) 導演製作的芭蕾電影《紅菱豔》，1948 年在英國首映而後在美國掀起觀賞與學舞熱潮。《紅菱豔》在臺灣於 1951-1952 年之間首度播映後，[111]之後也多次重播而為臺灣大眾普遍觀賞與知曉。[112]多位臺灣早期活躍的舞蹈老師在談論到學舞動機與選擇舞蹈為生涯時，都曾提到這部電影《紅菱豔》，吸引她們進入舞蹈教室追求舞蹈之夢。即使這部電影的內容，充滿了對於芭蕾舞團的批評與芭蕾伶娜的刻板印象。[113]但電影中的芭蕾舞姿與為藝術而死的熱情，甚或以一種很遙遠的影響力，讓當時臺灣的女性熱切投入追尋舞蹈藝術為終生志業，而引發許多女性觀者的習舞熱潮。

這部以芭蕾為主題的電影也廣受許多藝文人士的關注。如 228 事件後旅居日本的林獻堂，在 1950 年日記上也記載了他在日本觀看《紅菱豔》電影的行程。[114]

---

111 電影《紅菱艷》的相關廣告，從 1951 年 10 月開始到 1952 年 3 月之間數次出現在報刊上，應該為首度上映且不斷加映。參見：〈紅菱艷〉，《臺灣民聲日報》，1951 年 10 月 24 日，第 6 版。

112 參見：〈紅菱艷，捲土重來〉，《聯合報》，1954 年 9 月 20 日，第 3 版。

113 參見：張思菁，〈平衡在舞與死的足尖上：電影《紅菱豔》中不斷旋轉的芭蕾伶娜〉，《藝術評論》32 期（2017），頁 129-60。

114 林獻堂寫道「往大井町看英國「紅鞋」電影」。參見：〈灌園先生日記（1950-06-26）〉，《臺灣日記知識庫》，

雲門舞集藝術總監林懷民在 2009 年臺北電影節的《紅菱豔》宣傳影片中，也提到這部電影讓他在五歲的時候，就想穿上第一雙芭蕾舞鞋，開啓他的舞蹈學習。[115]而作家葉石濤在因白色恐怖牽連入獄，就是在看完《紅菱豔》的電影院出來的路途中被捕[116]，而讓觀看完這部電影的印象伴隨著他漫漫獄中生活，甚至後來寫出類似文本的小說《紅鞋子》，用以影射同樣入獄的舞蹈家蔡瑞月之命運。[117]

追溯這部電影在臺灣播映時的時空脈絡，可能是當時大部分臺灣觀眾首次親眼見識國外芭蕾舞者的真實芭蕾舞步與舞姿的機會。芭蕾從日本殖民時期傳入臺灣，罕見地曾有日本芭蕾舞者來臺展現結合芭蕾與現代舞風格之演出紀錄。[118]芭蕾成為相當優渥家庭女兒才能負擔學習的，如同公主般翩翩起舞的「西洋腳尖舞」。但是，除了能負擔出國到日本留學家庭的女兒，[119]或曾於中國大陸受教於國外芭蕾教師[120]的少數幾位舞蹈家，得以接受到比較貼近歐洲或俄國芭蕾的資訊與訓練之外，當時大多數學生們接受的芭蕾訓練與舞步，多為由日本教師轉譯教學，或者由留洋歸國的舞蹈家教學而來，多已是第二三手的資訊。即使少數報章雜誌有

---

http://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/index.php?title=%E7%81%8C%E5%9C%92%E5%85%88%E7%94%9F%E6%97%A5%E8%A8%98/1950-06-26&oldid=424073（檢索日期：2018 年 10 月 15 日）。

115 同時也在數篇報導與相關書籍中提過，參見： 楊孟瑜，《少年懷民》（臺北市 ：天下遠見出版，2003）。

116 《紅鞋子》小說宛如葉石濤之自傳，小說中提及主角在觀看電影離開劇院之後被捕，極為影射自己在看完《紅菱豔》後被捕入獄。參見：葉石濤，《紅鞋子》（臺北市：自立晚報社文化出版，1989）。

117 《紅鞋子》小說中，明顯使用了參見當時著名舞蹈家的部分背景與姓名，如影射蔡瑞月與辜雅琴。關於其小說中影射的舞者對照與分析，可以參見：許劍橋，〈入鏡、過境、出境？－葉石濤、章緣小說中的臺灣女舞者及其舞臺追尋〉，《漢學研究集刊》21 期（2015）。

118 如日本舞蹈家高田世子，曾組團到日殖滿州與臺灣演出。出處：〈高田せい子來台〉，《臺灣日日新報》，1936 年 10 月 2 日，第3版。

119 如臺灣早期第一代舞蹈家，多半都是到日本學習包括芭蕾、現代舞踊等舞蹈訓練。

120 當時在中國多為俄羅斯來的芭蕾舞星與教師。

芭蕾舞步的圖片，但照片也只能顯現靜止的姿勢樣貌。因此，《紅菱豔》電影直接呈現出大片段的芭蕾舞步與動作編排，對當時因資訊稀有而渴求國外舞蹈資訊的臺灣觀眾，產生觀賞的巨大吸引力。

再者，當以女性身體為主要展現媒介的舞蹈，仍試圖在保守的臺灣社會爭取展演的空間，如對芭蕾中男女舞者需托舉等姿勢技巧的理解，[121]而急須教育大眾此類舞蹈為（高級）「藝術」時。《紅菱豔》除了展現歐洲芭蕾技巧之難度，更直接提供好幾齣重要芭蕾舞劇的景象與結構，並在影像剪輯之間呈現芭蕾的身體美感等，都在電影這個最貼近真實的影像反覆播放中，為舞蹈屬於「藝術」這個概念，提供最佳的說明與教育宣傳效果。

另外，電影女主角在追求舞者專業生涯與婚姻生活中的衝突，以及最後彷彿「為舞蹈而犧牲」的結局，更彰顯出選擇「舞者」與「舞蹈家」做為女性專業生涯的可能性。與過去認為雲門舞集成立後才有足以被尊重的「舞者」概念不同，[122]從《紅菱豔》電影所產生的共鳴與感觸可以得知，「舞者」做為一個專業職業早已是當時女性舞蹈家的理想。只是在當時臺灣的藝文環境與生活現實中，女性舞蹈家往往必須以邊教學邊演出的形式，來支撐以舞蹈專業職涯，同時得以兼顧家庭與事業之社會期待與觀感。這種不得不的抉擇與協商平衡，不僅呼應了《紅菱豔》中男性視角所設立的女性困境，至今仍是女性舞蹈家面臨的課題之一。

最重要的是，《紅菱豔》電影肯定女性身體實踐與自我技藝的潛能空間，也

---

121 例如，蔡瑞月與李彩娥都曾提到在展演芭蕾舞時，遇到男女碰觸與托舉時須顧慮社會觀感之困境。參見：蔡瑞月、蕭渥廷，《臺灣舞蹈的先知：蔡瑞月口述歷史》，頁 66。 趙綺芳，《李彩娥： 永遠的寶島明珠》，頁 64-65。

122 此種看法多半是以歐美舞團全職舞者之概念來評斷，因此甚至將更早的新古典舞團專業舞者排除在外。然而，研究者認為若考量當時歷史時空脈絡，能以部分時間進行專業舞蹈展演，同時需以部分教學為謀生來源，已具備受尊敬的專業舞者或舞蹈家之概念。

提供臺灣有志於從事舞蹈專業女性一個想像目標。在付出努力刻苦練習之後，是有可能成為一位傑出的舞蹈藝術家。在臺灣本土舞蹈家與舞蹈產業剛開始發展的時刻，電影提供一種歐美舞蹈的女性藝術家典範。即使是在一種芭蕾形塑出的幻象氛圍之中，並用藝術家之死去掩蓋其中的過勞與父權壓迫。在這部電影的在地觀影經驗與詮釋之中，這種唯美的、悲劇壯烈的藝術家形象與專業生涯，提供臺灣女性對藝術家專業生涯的無限想像，也提供自主行動的可能性。

（二）臺製電影熱潮中「山地」電影的歌舞場面

主流族群對於原住民的凝視與興趣，彰顯在由主流掌控詮釋權的大量再現影像中，如可大量傳播複製的電視影片，便經常將原住民成為獵奇的對象。[123]同樣的，以原住民為主題或為背景的「山地」電影，也成為再現原住民以達成教化目的之重要媒介，同時製造出許多流行「山地」歌曲。[124]在臺灣播製以原住民為主題的相關電影，除了人類學家零星的記錄片段外，目前最早可追溯到 1932 年由「日本合同通信社電影部」與臺灣電影製作所拍成的《義人吳鳳》，[125]便開始刻畫原住民的野蠻與需要被現代化治理的統治心態。戰後 1949 年臺灣拍攝的《阿里山風雲》這部電影，掀起了電影主題曲「高山青」之流行傳唱，電影中原住民載歌載舞的集體舞蹈場面也相當引人注目。根據相關報導，因對歌舞場景的需求，除主

---

123 參見：蔡慶同，〈冷戰之眼：閱讀「台影」新聞片的「山胞」〉，《新聞學研究》114 期，(2013)，頁 1-39。.

124 對於電影中對原住民的再現與想像，特別是從漢人電影製作中所產出流行於世的「山地」歌曲，可參見：黃國超，〈「聲」與「影」的互文與他者再現：1950-1965 年代港臺電影與海港派山地歌中的原住民想像〉，收入孫大川編，《全國原住民族研究入選論文集》，（臺北市：行政院原住民族委員會，2011）。

125 參見：〈彩色寬螢幕電影《吳鳳》〉，《數位典藏資料庫》，http://www.ctfa.org.tw/tai_image/blockbuster-a.html（檢索日期：2018 年 7 月 11 日）。

要演員為漢人外，電影拍攝實際上到東部花蓮拍攝，找來許多當地阿美族「山地」青年支援，[126]以烘托呈現吳鳳傳說中被視為「迷信野蠻」的祭儀。

此類電影對於「山地」樂舞展演的需求，也連帶培養出如戴玉妹[127]這樣擁有原住民背景的「山地」編舞家。臺灣自製的彩色國語電影《吳鳳》（1962），因需要展現大型歌舞場面，便特地邀請戴玉妹為電影編排「道道地地本省風情的山地舞」，[128]除了主要主角與演員需提前辛勤練習舞蹈動作[129]之外，也動用「真正的山地」青年參與舞蹈演出，人數高達 350 人。從報導中可以看到這些舞蹈多以對原住民祭儀中想像的歌舞功能為名稱，如《出草舞》、《豐年祭》，還有取自中國西南少數民族但當時被誤用為臺灣原住民青年男女對舞的《跳月舞》等。戴玉妹也常被邀請為其他山地電影編排舞蹈，如《蘭嶼之歌》和《日月潭之戀》等，她在山地歌舞與邊疆舞蹈方面的編排作品，常見於各式大型展演與舞蹈比賽中。她也曾為以新疆維吾爾族為背景的電影《馬車夫之戀》，編排邊疆舞蹈場景。[130]

「山地」電影的拍攝所需的樂舞場景，需常常動用擁有基本舞蹈能力與經驗的演員以及邀請編舞者編創，並尋求舞蹈社支援舞者演出。例如，李天民記載其為電影《黑森林》編創舞蹈場景，動用眾多舞蹈演員參與，並獲得亞太影展的最佳編舞獎。[131]由此可以看到舞蹈家與舞者們能運用自己的舞蹈能力，參與電影製

---

126 盧非易，《臺灣電影：政治、經濟、美學（1949-1994）》（臺北市：遠流，1998），頁 35-37。

127 戴玉妹為新竹五峰鄉人，師範大學音樂系畢業，於師大期間曾與李淑芬學習民族舞蹈。後多在省黨部文化工作隊、山地文化工作隊以及軍方藝工隊等單位擔任舞蹈教學編創。參見：〈吳鳳・戴玉妹・山地歌舞〉，《聯合報》，1962 年 6 月 12 日，第 8 版。

128 〈吳鳳・戴玉妹・山地歌舞〉，《聯合報》，1962 年 6 月 12 日，第 8 版。

129 〈「吳鳳」開鏡期延至十六日 戴玉妹負責山地舞〉，《聯合報》，1962 年 6 月 6 日，第 5 版。

130 〈「遙遠的愛」定十八日開鏡〉，《聯合報》，1955 年 12 月 15 日，第 6 版。

131 參見：伍湘芝，《李天民：舞蹈荒原的墾拓者》，（臺北市：行政院文化建設委員會，2004），頁 72；李天民、余國芳，《臺灣舞蹈史》，頁 526-529。

作演出，並且以能參與拍攝而感到光榮。

由此可知，無論是描繪「山胞」的野蠻待教化之意涵，或者以「山地」他族的空間去寄寓愛情或其他情感的想像，此時的「山地」電影與其他「邊疆」民族為主題的電影，都仰賴大場面的歌舞場景來烘托其「原始」氛圍與「歡慶」祭儀，而需雇用舞蹈家與舞蹈演員參與電影中的舞蹈編排與演出。

（三）黃梅調與古裝電影熱潮

除了「山地」與「邊疆」電影需要大型歌舞的場景外，大量的黃梅調與中國古裝電影更需要民族舞蹈與戲曲身段的舞蹈能力與展演。自 1920 年代電影製作技術進入中國後，在保存中國文化與傳統的概念下，便興起中國古裝電影之拍攝。第二次世界大戰後，以中國古代為背景的電影更讓流離在中國之外的華人觀眾，撫慰無法歸鄉的鄉愁。同時，以古代故事場景來借喻並抒發當時社會中政治、愛情與生活議題，在自由戀愛剛開始挑戰傳統價值觀，以及政治緊縮但經濟蓬勃發展的那個年代，都讓女性觀眾得以寄託愛情於愛國情操與古代愛情故事中，成為情感抒發的出口。

香港邵氏電影公司在 1950 與 1960 年代拍攝大量中國古裝電影，其中包括最為人所知且風靡一時的黃梅調電影，特別是由李泰祥導演、凌波與樂蒂主演的《梁山伯與祝英台》(1963)。而在紅透華語世界的《梁祝》之前，在林黛所主演的《貂蟬》(1958) 與《江山美人》(1959)，也都已經開啟黃梅調插曲的電影模式。從黃梅調電影所掀起的觀影熱潮，讓觀眾一再地買票回到劇院跟著劇情哼唱，也連帶讓電影歌曲的唱片大賣，讓香港電懋電影公司以及李泰祥來臺後開設的國聯電影公司等，都卯足全力拍攝出產黃梅調電影，如《花木蘭》、《七仙女》…等。除了黃梅調電影外，從中國古代歷史故事著手，以女性主角為劇情主軸的其他古裝電

影，如《王昭君》(1959)、《楊貴妃》(1960)、《妲己》(1964) 等，也都讓觀眾再三回味於美麗講究的古代宮殿佈景服飾和大國族小敘事之愛恨揪心。

另外，跨國電影工業也在亞洲與中國掀起歌舞片熱潮，自 1930s 年代由上海興起，到 1960s 年代港臺都有不少自製歌舞電影的拍攝與上映。舞蹈家劉玉芝在 1955 年〈藝文圈內：我們希望拍歌舞片〉[132]的報紙文章中，分析當時好萊塢歌舞片如《長腿爸爸》、《仙履姻緣》中的舞蹈表現，認為其提供臺灣觀眾對於芭蕾與其他由芭蕾延伸而出的舞蹈形式的觀賞趣味，她進一步分析中國與西方在「舞」與「蹈」之間的比重差異，而建議可以採中西合併的方式，發展出中國切合實際生活景況的歌舞片，讓電影與舞蹈的合作能將舞蹈藝術推廣給大眾。

從上述古裝歌舞與西洋歌舞電影的熱潮交相影響之下，除了蓬勃發展的唱片工業外，也可見當時電影中舞蹈表演能力之重要性與能見度。無論是黃梅調或其他古裝電影，演員的扮相表情與動作身段等，皆是鏡頭表演中最重要的表達媒介，因此民族舞蹈的基底與戲曲身段的氣質，便成為這類電影演出者的專業表演能力，也是觀眾在哼唱之餘所主要欣賞的舞蹈身體展演。至於黃梅調歌唱部分，若主要演員演唱能力不佳，則可由其他人代唱並對嘴演出。而偏屬西洋風味的歌舞片中的演員，則多半有芭蕾或爵士舞的舞蹈動作也會表演其他新潮的歐美社交舞舞步等，如曼波等，成為觀眾所觀賞的洋化摩登女性歌舞身體。

然而，除了復興並發展中的民族舞蹈支持古裝電影熱潮之所需，而提供觀眾與古代中國文化鄉愁的想像憑藉之外，這些流行起來並被反覆述說的（想像）古代女性敘事，也成為民族舞蹈流行展演的主題與內容。例如，舞蹈作品《王昭君》可能搭配著電影歌曲《王昭君》而演出；舞劇《牛郎織女》可能呼應著電影《七

[132] 劉玉芝，〈藝文圈內：我們希望拍歌舞片〉，《聯合報》，1955 年 12 月 6 日，第 6 版。

仙女》的佈景服飾，以舞蹈動作敘事並增加飛舞的彩帶等。在電影與民族舞蹈中編排展現的，例如彼此相愛卻不得不別離的家國掙扎，或是古代仙女的眼神秋波歌舞敘情等，都反應當時社會觀者心中所需。在戰爭別離逃難中的痛徹心扉，在白色恐怖肅殺中的心驚膽顫,在無止盡燃燒青春勞力的加工廠女工苦悶生涯之中，這些古裝電影歌舞帶給觀者一個盡興歡愉、盡情去愛與盡情哭泣的想像空間，成為戒嚴時期生活的情感出口。

（四）民族舞蹈與芭蕾成為電影明星訓練基礎

從上述的「山地」、「邊疆」、古裝與歌舞電影中，可以發現基本的舞蹈能力是當時電影明星的重要基礎，也是其演員訓練中的一環。例如，在華興製片廠給演員的訓練中，在戲劇表演的訓練外，演員還得「能跳（芭蕾舞、 社交舞）、能講、能唱、能拉（樂器）、能打」。[133]從民族舞蹈比賽初試啼聲便一名驚人的張小燕，在後續的影視發展中，也受惠於其舞蹈基礎在電影中得以展現，如電影《鳳還巢》中的一景，為其飾演的女孩正在聚會中表演芭蕾舞，[134]而後開啟了劇情的推演。由此可知，由於大量的電影歌舞場景之呈現，舞蹈的基礎成為電影主要角色的必備能力，演員在舞蹈方面的學習與表演能力，也可能是讓他們甄選上角色的決定性因素之一。

知名的舞蹈家也常受邀教導或訓練電影明星們的民族舞蹈展演動作，讓電影界與舞蹈界藝文人士之間的往來交誼相當頻繁。如 1955 年高棪到香港教授中國古

---

133 敘述影星何玉華的出道過程，需接受華興製片廠安排的演員訓練，其中便包括舞蹈。參見：王美齡等，《台灣影視歌人物誌 1950-1965》（臺北市：行政院新聞局，2008），頁 85。

134 〈鳳還巢昨開鏡 宗由執導先攝一場內景 張小燕大跳芭蕾舞〉，《徵信新聞》，1957 年 8 月 31 日，第 3 版。

典舞蹈，是應香港的中國電影製片公司之邀，為開拍的電影《臥薪嘗膽》訓練演員演出舞蹈。[135] 李天民為多部軍中製作或與愛國相關的歌舞電影擔任舞蹈指導，如《軍中芳草》、《勝利之光》等，負責編排舞蹈並訓練主要演員舞蹈動作。[136]戴玉妹也在為電影編導舞蹈時，同時進行主要角色的舞蹈訓練，如電影《山地姑娘》與《馬車夫之戀》中的主角林翠與丁瑩，都因拍攝而受教於戴玉妹學習電影所需的民族舞蹈。[137]戴玉妹與吳金樹同時也受邀隨電影到新加坡國際影展中演出，[138]做為呈現與宣傳電影的一部分。辜雅琴也多次與中影合作，進行電影的舞蹈指導與拍攝。[139]

由此可知，當時電影與舞蹈被視為藝術創作之夥伴，舞蹈家常常被視為專家而受邀與電影合作，這樣的合作與曝光也往往能為舞蹈家帶來良好的名聲與宣傳效益，也讓具備舞蹈專長或學習舞蹈的學生，有許多參與影視演出的機會。而身為影視明星的老師，舞蹈家也往往被視為地方名人與影視明星般，受到大眾與媒體的矚目與報導，成為當時藝文界與影劇界的知名人物，成為橫跨兼容在菁英藝術與大眾文化之間的舞蹈專家。

135〈臥薪嘗膽繼續開工，舞蹈專家高棪女士抵港〉，《聯合報》，1955 年 6 月 10 日，第 6 版。

136 李天民、余國芳，《臺灣舞蹈史》，頁 525-526。

137 丁瑩，〈一個新演員的自由〉，《聯合報》，1957 年 7 月 9 日，第 6 版。

138 〈山地歌舞將出國，戴玉妹應邀下南洋表演〉，《聯合報》，1957 年 8 月 4 日，第 5 版。

139 參見：嚴子三，《臺中市舞蹈拓荒者的足跡：王萬龍、辜雅琴》。（臺中市：臺中市政府，2001），頁 89。

第四節　結語

一、高級與大眾疆界之游移：「聯歡舞」的消退與失敗

從軍隊康樂活動到何志浩等人倡導的中國「聯歡舞」，揭舉著人人能舞的健康娛樂之理想，企圖建立良好國民應有的休閒活動，讓此種集體舞蹈從軍隊推廣到舞蹈比賽與各級學校學生的身體經驗中。「聯歡舞」的身體概念與形式，企圖藉由「山地舞」的簡單動律與愛國歌詞，將眾身體歸於一體，將眾生相歸為一致，強調個人在團體中能被領導的服從性。因此，個體所感受到的歡愉，必須是從集體互動的狂熱氣氛而來，是被訓練過、打磨過，並且反覆操練後，所達至的展演式（也因此可能真心感受也可能被動假裝）集體歡愉。結合當時白色恐怖與冷戰時期的例外狀態中，掀起一股對國家領袖效忠宣告與展現的熱潮，也讓無論是「戰鬥舞」、「聯歡舞」、「勞動舞」、「邊疆舞」或講求藝術展現的「欣賞舞」等團體舞蹈的編排表演，都因迎合當時情勢氛圍，而在動作與隊形上都必須重複體現與展現政治圖騰與口號，成為當時年年舉辦多次的戰鬥晚會以及各類活動的民族舞蹈演出中，蔚為熱鬥的集體身體奇觀。

然而，由於此種政治化的美學展現以及美學化的政治狂熱，是奠基在白色恐怖的政治高壓統治，以及冷戰時期的思想戰爭與敵對意識之上，當落腳臺灣的中華民國於 1970 年代退出聯合國且無法再合法代表中國之後，這樣的政治美學體現，便成為虛幻與自我安慰的展現，而逐漸成為陳腔濫調般的慣例，也成為對民族舞蹈發展的限制。

更重要的是，人人能舞人人愛舞的健康娛樂理想，難以在此種忽略個人情感抒發也不允許多元詮釋的舞蹈形式中達成。隨著資本社會與生活樣貌的建立，隨之提升的現代性彰顯個體性之追求，著重抒發個人自由意志與選擇權的身體概念

與實踐興起，個體追尋各自喜愛的舞蹈形式與其他娛樂活動，甚至是被政府所壓抑排斥的流行（社交）舞蹈等。此種集體齊一動律並結合政治狂熱的「聯歡舞」，除了讓軍隊與學生被迫繼續學習展演其愛國形式外，由於難以被喜愛，其理想的推行只能宣告失敗。

因此，企圖同時具備戰鬥精神與集體娛樂，從軍中發展出的此種「聯歡舞」，也從 1970 年代藝術專業社群建立後的民族舞蹈比賽退場。但被挪用成為「聯歡舞」的「山地舞」，仍以其簡易好學的舞步與娛樂性目的，繼續於由黨國主政的救國團之青年團康活動中被代代學習與展演，而流傳至今。值得注意的是，由於當時國族動員所提倡的「聯歡舞」強調當時國家需要與戰鬥精神之目的，因此早期的「中國聯歡舞」與後來臺灣發展至今土風舞社群中所稱的「聯歡舞」，雖屬於同一詞彙但其內涵與目的已有不同，應被差異看待。即使如此，當時發展出的「山地舞」這樣的「聯歡舞」，已被去除其政治挪用脈絡，而繼續被挪用於娛樂之用，成為具備臺灣特色的代表性土風舞之一。

二、眾人起舞的時代集體記憶：人人皆能比上兩招的民族舞蹈

文化記憶與歷史是互相交纏的，除了官方所主導的樣貌外，日常生活中的多樣實踐同樣也促成了文化記憶的累積。[140]因此，民族舞蹈在臺灣被學校教師與學生、舞蹈家們與舞者反覆進行身體實踐展演與日常編排訓練，以此累積出臺灣群體的身體記憶，身體記憶長久累積在世世代代的舞蹈身體中，並依此接合傳遞在地社群之「彈性認同 (flexible identity)」[141]，而成為不斷形構中的自我認同與自

[140] 參見：Marita Sturken, *Tangled Memories : The Vietnam War, the Aids Epidemic, and the Politics of Remembering* (Berkeley: University of California Press, 1997).

[141] 參見：Yatin Lin, “Choreographing a Fexible Taiwan: Cloud Gate Dance Theatre and Taiwan’s

我定位之養分，成為臺灣民眾共有的集體文化記憶。

這樣普遍多人參與的世代舞蹈身體經驗，除了在集體舞蹈中服膺於國族精神的規訓，而增進現代國民的集體身體一致性之外。不可被忽略的，是民族舞蹈熱潮所帶來的大量舞蹈學習與實踐的機會，不僅可能提供了個體發展身體自我技術，開發個人舞蹈潛能，甚至啟發進入舞蹈專業的各種可能性。每一個個體的舞步，構築了集體的舞蹈畫面，但這些齊一動作與重複口號的背後，也可能是個人對夢想的詮釋、寄託感情的抒發、感受被注目的榮耀、以及喜愛舞蹈的心情。這樣的個別身體經驗與記憶，匯集成另一種集體的記憶，在政治圖騰與模仿複製的民族動作之外，也可能是曾經實踐舞動時的自我認同與自我賦權。特別是對於一方面需試圖與國族傳統保守概念進行協商，一方面試圖拓展自主空間的那個世代的女性而言，此種在國族許可範圍之內，點滴開拓能自主展現女性舞蹈身體的機會，可視為女性身體在各種論述協商下的暫時共識成果。

三、從國族集體身體到大眾消費身體的世代記憶

民族舞蹈熱潮興起於形塑個人身體，去代表再現國族身體的國家需求與推廣，而在集體的、愛國的、民族的身體規訓與展演觀賞等各種論述權力交織的裂隙之中，個體同時也掌握了自我身體的實踐能力與行動空間。特別是對於被期待肩負國族文化與血脈延續的女性身體而言，眾多女性被鼓勵參與並開拓出民族舞蹈熱潮，而這個熱潮也反過頭來支撐了女性舞蹈家的專業發展空間，進而能讓部分女性可能掌握身體論述的話語權，並協商出一些施展個人天賦的空間，而進一步朝

Changing Identity," in *The Routledge Dance Studies Reader*, ed. Alexandra Carter and Janet O'Shea (Routledge, 2010).

向舞蹈專業發展。於是，舞蹈和女性身體的結合，可以不被傳統保守觀點反對，而被視為是學校裡面教導表演的民族舞蹈，是可以為校爭光甚至代表國家演出的舞蹈展現，而大大拓展當時舞蹈發展的機會。

國族主義與資本主義的謀合建立了現代國家的形貌，在追逐西方現代化進程的自卑感中，電視與電影等大眾媒體在臺灣的普及與興起，被視為進入「現代」生活與「進步」形象的表徵。此時舞蹈藝術在電視與電影上的高度能見度，也成為宣傳並教育大眾舞蹈為藝術的重要管道。無論是每年的民族舞蹈比賽、各式活動中的舞蹈展演，乃至於電影中的古裝歌舞場面，都彰顯著舞蹈在這個年代的流行與重要性。從這個角度而言，民族舞蹈熱潮，是這個世代重要而廣泛的文化記憶與身體記憶。

在學校中集體實踐舞蹈活動的眾身，以及在大眾媒體中大量觀看舞蹈展演的眾生，都默默地影響了大眾對於舞蹈的觀感與看法。這樣的民族舞蹈熱潮，改變傳統對女性身體的保守觀點，並讓社會大眾願意大力支持舞蹈藝術家，支持女性從事舞蹈展演活動與選擇舞蹈專業。民族舞蹈之資源與推廣，對於建立臺灣舞蹈專業社群與後續舞蹈發展，有著不可忽略的影響。

第五章　回首民族舞蹈熱潮

一、寄意國族：在禁舞與榮耀的間隙中舞動

乘著國家社會與學校大力推動而成的「民族舞蹈熱潮」，讓女性為主的舞蹈家們得以有機會拓展舞蹈之藝術觀念並逐漸建立舞蹈專業社群。首先，經由國家認證屬於優質高級文化的民族舞蹈展演與教學，讓舞蹈家們能贏得社會大眾對舞蹈是一門藝術專業的認可與尊重。在觀念未開而易將舞蹈聯想到交際舞女的社會氛圍之下，民族舞蹈以其顯目中國風味的形式內容與國家政策宣告，保障女性舞蹈家們從事藝術舞蹈展演的良好空間與受尊敬的社會地位。即使女性舞蹈家們仍要在這個間隙之中不斷地劃界與澄清，她們所從事的是國家的舞蹈與學校的舞蹈，而不是舞廳的舞蹈，以維繫其舞蹈專業與事業。這些多半出身於中上階層的女性舞蹈家們，藉由成為家國傳統的捍衛者、承載者與創造者，讓「民族舞蹈的身體」成為當時中產階級女性能自在舞動並受到敬重的身體論述。

再者，從其他領域藝文人士的文字評論與舞蹈家們身體實踐論述的不斷往返，以界定民族舞蹈的範圍與內容形式的過程中，可看見舞蹈家們努力在創造大量舞作身體展演與論述中，試圖突顯並建構出舞蹈之獨立藝術性的企圖與成果。民族舞蹈建構初期是一個不斷調整移動疆界與內容形式的變動場域，也因此「民族舞蹈身體」成為一個各種概念與權力交集抗衡的論述場域。除了在國族優先的主導下，中華民族與愛國精神要被彰顯且需排除芭蕾與其他世界舞蹈之外，在如何「復古」與如何「創新」的爭論之中，更需與鄰近參照來源之相關領域，如京劇（國劇）、武術（國術）、民族音樂（國樂）等專家們的指導意見進行協商與抗衡。舞蹈家們在兩個截然不同的藝術與社會的觀念與關係之間尋求突破，藝術家希望

主張舞蹈藝術創作之個體自由空間，而民族舞蹈之推動發展則強調集體國族社會功能。讓民族舞蹈的舞動身體，必須在政策論述和舞蹈實踐之間，在舞蹈為社會大眾服務和舞蹈為個體藝術創作之間，與在其他領域專家權力主導和逐步建立舞蹈藝術獨立性之間，彈性的穿梭、退讓、協商及論述而默默開展。

最後，在帝國與世界地緣政治的邊緣之地－臺灣，建構出暨現代又傳統以代表國族歷史文化榮耀的民族舞蹈，也提供了「中華民國在臺灣」得以參與全球鄉愁下世界舞蹈文化景觀之能見度，擁有不被世界遺忘的短暫安心感。舞蹈家們以民族舞蹈的身體，在被視為「西方專屬」永遠「標準當代」的芭蕾與現代舞形式之外，發展出既具備現代水準又相當傳統的臺灣版本民族舞蹈。舞蹈家們夾帶著國族與全球之榮耀與支持，讓此時的女性舞蹈家可以面臨較少阻力地在舞蹈展演編創教學上開展舞蹈專業生涯。

二、寄意邊疆：從想像他者到展望世界的女性舞蹈身體

在漢族中心與歐美白人中心的雙重「人類學之眼」之下，讓「民族舞蹈熱潮」得以呈現多彩多姿且豐富多樣族群圖像的，是被置放於版圖邊緣位置卻同時又被視為接近歷史起源樣貌的邊疆民族。而藉由編創展現這些在刻板印象中被視為充滿「異國情調的」、「快樂的民族」與「男女情感」的異族「他者」，則讓女性舞蹈家們能較為自由的表達情感與身體動律，而無損於其為女性藝術家之社會聲望與地位。首先，呼應著國民政府與各地移民移居臺灣後對於「遺失的」中國家鄉之不可言說的鄉愁，讓舞蹈家們在臺灣這個邊緣小島的舞臺上，試圖以民族舞蹈的身體去展現圖示化廣大中國疆界裡的各種族群樂舞。此種以中原為中心的漢族之眼，連確實存在於臺灣本地的原住民樂舞，都被當成「在地的邊疆」而被採集後改編挪用為「山地舞」，被視為具原始特色的「聯歡舞」之用。然而，在世

界舞臺上展演時，屬於臺灣在地特有象徵卻又彰顯「中華民國不在中國」的「山地舞」形象，卻成為國家與國族知識分子非常想排除卻又必須納入，一個充滿愛恨交織內在矛盾的對外展演形象。

再者，基於對邊疆樂舞的刻板印象與東方主義視角，女性舞蹈家們被容許在這個類別舞蹈中，得以展現更多漢族歷史古舞中無法展現的編創手法、表情與情感，以及動作技巧與動律。換言之，這些想像編創出來的邊疆樂舞與山地歌舞，除了與漢族相當不同的民族風格外，其主題可以包括較多男女情愛、俏皮可愛甚至帶些性感的動作，以及多種道具與身體運用方式等，皆是讓舞蹈家樂於展現與觀眾喜愛觀看這些舞蹈之因。而在短暫的展演「異族」舞蹈之特色與其高超技巧之後，女性舞者仍為肩負高級文化傳承與受社會尊敬的舞蹈家。

而這個略顯自由的空間也成為屬於「山地」族群中菁英知識分子的女性舞蹈家，晉升至主流藝術家的文化權威來源與彈性策略。藉由與漢人主流舞蹈家同等的民族舞蹈專業與西方藝術品味，加上自身對於原住民文化的詮釋權與資源，在配合主流觀眾期待與品味下，成為改良與改編山地樂舞的專業教師之一員。在國際文化交流逐漸盛行時，無論是漢族或是原住民女性舞蹈家，都能藉由參與世界舞蹈之文化景觀，而享有走出家國到世界展演與全球流動的資本與機會。

三、技藝資本：民族舞蹈為女性帶來專業職涯與社會能動性

「民族舞蹈熱潮」在政治環境、國家政策以及民眾心態等社會力的交互作用下，讓學舞的學生、舞蹈家、舞蹈比賽、舞蹈社團、舞蹈學會以及國家文藝政策之間形成緊密的網絡牽連。在大量教學展演訓練與比賽中的舞蹈身體實踐之中，則逐漸累積出民族舞蹈這項自我技術，成為有助於社會流動與全球流動的國族文化資本。女性身體與舞蹈的眾多交集，交織出舞動的可能性，以及能以舞蹈作為

專業的女性能動性。「民族舞蹈熱潮」促成讓大眾女性接觸並舞動身體之經驗與機會，也讓當時女性舞蹈家與舞蹈學習者（即使相對而言是少部分的），享有在女性身體上展現自我的小小自由空間（即使仍需包裹在國族的外衣中）。

追溯經「民族舞蹈熱潮」之推廣，舞蹈教學機構大量設立，經濟狀況小康以上的家庭都願意支持也能夠負擔讓女兒學習舞蹈。與歐美社會中舞蹈學習風氣類似，認為舞蹈有助於培育女兒成為賢淑優秀女性該有的體態與藝術氣質，民族舞蹈成為當時社會認為女性適合並被鼓勵從事的少數身體活動之一。舞蹈社的基礎訓練雖多以芭蕾為主，但舞蹈演出與比賽機會則多需要民族舞蹈作品，因此排練演出時多半為學習民族舞蹈的小品舞作。以一支一支的民族舞蹈舞作進行排練與學習，是當時以演出與比賽需求為導向的舞蹈學習的常態，而這些舞碼也成為女性從事民族舞蹈專業之基礎與文化資本。

舞蹈技藝突出而能獲得全國民族舞蹈比賽名次的個人舞者與編舞者，其名字會被認識與注意，並帶來後續教學、表演或者拍攝電視電影的展演機會。在當時舞蹈家被高度關注與吹捧的情況，與電影電視的明星相似，然而舞蹈家更受到國家政府的重視而具有受到尊重的優良社會地位。在尚未有專業舞蹈教育的時代，民間舞蹈研究社師徒相傳成為當時舞蹈人才培育的主要管道。因結合舞蹈（藝術）與教育這兩項傳統上歸屬於女性的職業專長，舞蹈教師被視為相當適合也鼓勵女性從事的一項專業。

因此，「民族舞蹈熱潮」的普及與影響，為女性開拓了以舞蹈（即使是教學為主）做為職業生涯的選擇可能性，也成為女性舞蹈家得以仰賴舞蹈技藝而向上流動的社會能動性。眾多女性舞蹈教師所組成的舞蹈社群逐漸建立專業社群的獨立性，為後來臺灣舞蹈藝術發展奠定深厚根基。

四、身體記憶：民族舞蹈成為世代傳承的表演劇目

從講求集體一致展現愛國精神的民族舞蹈，發展至成為藝術家創發與流行文化資本的民族舞蹈，民族舞蹈呼應現代國家之國族主義與資本主義的共謀匯流，讓女性民族舞蹈身體成為展現國族特色與傳承文化表徵的全球文化資本。自 1950 年代開始反覆論述的歷史來源與編創展演累積而來的眾多舞作劇目，在大量普遍的女性身體重複實踐之中，成為當時世代的身體記憶，也傳承為世代文化記憶。

首先，在倡議民族舞蹈的初始目的是希望發揚展現集體愛國精神的「聯歡舞」為國民健康娛樂。然而，期望「人人能舞」與「人人愛舞」，以達反共復國成效之理想，雖從軍隊到學校與社會大眾強力推行與普遍參與，而讓這種體現政治圖騰口號的集體身體奇觀，一時之間被重複展演。但隨著彰顯個體情感抒發與自由選擇的資本社會流行文化發展，這種強調個人服從群體、要求眾身歸於一體的展演式集體歡愉，最終仍因無人喜愛而宣告失敗。

民族舞蹈之建構與推行，不僅試圖構築具備國族特色與品味的菁英文化，同時也隨著資本主義的文化差異性之觀賞消費需求，而成為當時建構國族電影與電視節目等流行文化的重要元素。舞蹈藝術在大眾媒體的高度曝光，包括古裝電影、舞蹈展演活動與電視節目演出，成為宣傳並教育大眾的重要管道，也讓民族舞蹈成為 1950-1960 年代之中，這個世代廣泛實踐與觀賞的大眾文化之一。

然而，除了原先試圖將臺灣不同族群移民與原居民的身體都規訓為「中國」風格的「國民身體」的政策意圖之外，不可忽視的是「民族舞蹈熱潮」讓整個世代皆有參與舞蹈展演與實踐的身體經驗。即使在群體複演之中，這樣普遍化的舞動與展演經驗，仍有可能提供個人發展自我技術、開發舞蹈潛能、掌握身體動作與表演之能力等，甚至進入舞蹈專業發展的可能性。在民族舞蹈的歡愉舞動與群體歸屬安全感之中，每位舞蹈參與者身心所寄託的，可能不是主政者期待的國仇

家恨，而是個人對於世界的想像、夢想的追求，被注目的喜悅，以及對舞蹈的喜愛。在政治圖騰與模仿複製的民族動作之外，也可能是曾經實踐舞動時的自我認同與自我賦權。「民族舞蹈熱潮」既存有個體的身體經驗與記憶，也存有整個民族舞蹈世代的集體記憶，隨著這些民族舞蹈典型舞作被世世代代進行複演、改編、傳承與棄絕，是臺灣舞蹈史上曾經璀璨也獨樹一格的文化知識與文化記憶。

五、回首與展望

本研究回溯探討 1950-1060 年代的「民族舞蹈熱潮」中交織於女性舞蹈身體這個場域中的各式論述權力之間的強制、互動、協商與彈性抵抗等不同關係，解析當時以女性為主的民族舞蹈之建構實踐以及對於臺灣後續舞蹈專業社群發展之可能影響。本研究聚焦於舞蹈身體如何小心翼翼並勇於爭取在國族政治需求、社會性別觀點、全球文化展演…等不同間隙中，開拓出當時女性藝術家之彈性路徑與可能空間，並以此維繫其在家國之內與展望世界的能動性。本研究刻意避開過往盛行的國族主義與政治意識形態霸權等文化批評切入面向，但這並非認為當時政治主導與國族主義霸權之限制不存在或是相當薄弱，而是企圖將當時特殊脈絡之歷史情境與社會需求置放回來，以探討女性主體如何在有限的選擇與蓬發的機會之間，「編創」出自己的身體策略與發展路徑，乘著「民族舞蹈熱潮」開拓出自己夢寐以求的女性舞蹈專業生涯。即使大多數女性舞蹈家必須在舞蹈教學中維繫其繼續舞動展演之資源，但這仍是當時新創造出來的專業職涯與社群，而非過往只有極少數菁英得以從事的舞蹈實踐。

從當時的國族政治論述與其他藝術領域論述進行介入指導，而擺盪於「復古」與「創新」之間的歷程分析探索中，本研究主張當時舞蹈家運用舞蹈藝術形式之實踐做為回應與抵抗之論述，試圖逐漸建立舞蹈藝術之獨立性。而在「民族舞蹈

熱潮」退去後，雖然兩岸開放交流後臺灣曾迷戀中國為文化來源與中心，而大量模仿接收中國奠基於芭蕾的中國舞訓練體系與舞作，成為另外一種國族與資本主義合謀的民族舞蹈身體實踐之現象。但是，在舞蹈藝術之獨立性被接受尊重而擁有較自由創作空間的當代舞蹈編創與實踐中，在對於過往歷史遺跡與族群文化樂舞的「復古」與「創新」此一議題上的詰問追尋仍從未止歇，而更能專注於舞蹈藝術專屬的舞蹈動律、動作形式與風格、身心整合等面向的研究探詢。例如，從早期便著手中國古籍與日韓宮廷舞譜之考據，以當代舞者身體試圖重現「唐樂舞」舞作的劉鳳學；從古籍舞譜記載與中國哲學之身心整合著手，開創「雅樂舞」中心軸體現的陳玉秀；從考察研究臺灣鄉土藝陣，轉化為臺灣本土之舞臺化民族舞蹈的蔡麗華；到運用民族元素與哲思，開啟更多當代民族編創手法的「新舞風」之中生代編舞家等，都可以看出「民族舞蹈」之神秘真實性逐漸被「除魅」解構，而被視為多種「觀看過去的當代實踐」之探尋。

從當時漢族中心看待「非漢人」文化和歐美中心看待「非白人」文化的「人類學之眼」，探討各族群舞蹈如何被挪用於展演（遺失的）中國地圖與多采多姿的世界圖像，本研究主張當時女性舞蹈家藉由展演文化「他者」而獲得較自由舞動身體之自我展現，但仍能維繫「優良」女性之社會地位。而在全球化下族裔流動更快速便捷的當代舞臺上，可以看到無論是中國的學院化與觀光化的少數民族舞蹈、移民潮下的國內多元文化主義族群舞蹈、跨越國界流行的特色族群舞蹈，以及經常舉行的國際民俗舞蹈節等，各種具備特有民族風味的舞蹈多成為快速回應商業觀光需求的文化資本，也經常成為女性自我成長與尋求認同的多樣身體實踐。「人類學之眼」不僅未消失更擴大其影響之利基，當代不同族群的文化「差異」被突顯強調，甚至讓刻板印象成為商業行銷時的特色，一支支舞作成為可以快速流通與被教學的商品，為因經濟發展快速而從工作中擠出時間喘息的中產階

級女性，提供負擔得起能感受一下閒暇氣氛的短期舞蹈或身體課程，能在佛朗明哥舞中體會力量、中東肚皮舞中盡情性感，或在印度瑜伽中感受身心平衡。部分資本可能回歸於該族群有能力移動與教學的少數菁英，而大部分資本則更快速集中於歐美大都會區的白人「創辦者」以及中國大都會區的漢族「管理者」。而自1980年代原住民運動後至今的漫長歷程，當代臺灣的原住民樂舞展演，仍經常需與過往觀光化「山地舞」的幽靈奮戰，在部落自覺建構主體性之祭儀展演與商業生存需求的不同實踐場域之間，進行與漢族中心觀點的長期協商與抵抗。

從當時建構集體一致的「聯歡舞」形式之失敗，到大眾流行文化中古裝與民族符號之盛行，本研究主張當時女性舞蹈家的社會能動性與資本，受益於學校與社會大眾之民族舞蹈團體舞的展演和競賽需求，以及大眾媒體中舞蹈展演之明星光環的運用，而累積出舞蹈職涯與社群所需的資源與多元發展。而在當代以視覺為主的生活與文化實踐中，舞蹈身體實踐的經驗銳減，成為靜止身體之眼睛所觀賞的媒體奇觀。極少數仍需展現集體舞蹈身體的場合，則在身體訓練方式精進與結合多媒體技術效果中，展現出更吸引目光的身體文化景觀。如臺北世界運動會中的開幕演出，尋求在地文化特色之展現的同時，也包含了對族群議題的省思與關懷，即使仍需集體一致之動作與身體的圖像展現，但也保留更多個體多元技巧與身體風格的呈現空間。在此集體與個體成為合作組成之共同體，而非二元對立之兩端。而在大眾流行文化則因全球媒體之快速流通，而讓美國開始盛行以非裔美國族群創發的街舞形式，搭配歌手音樂錄影帶之大量銷售播放，而成為全球各國的流行舞蹈。在尋求快速且多樣變化的全球流行文化中，各族群以其民族特色與美學，開始創發自己版本的流行舞蹈且掀起熱潮，如印度寶萊塢電影與韓國韓流舞蹈，隨著族裔與媒體之全球快速流動而擴大影響力，甚至得以在歐美中心搶奪流行文化之話語權。在當代臺灣的身體實踐上，以輕薄短小易於流通而容易在

短時間內快速學習與展演的一支支的流行音樂與舞蹈，已成為新世代共同的身體記憶。

從上述與民族舞蹈或具民族風味的舞蹈之古今對比的簡述中，可以得知本研究用以分析的幾項議題之象限：復古與創新之往返、主體與他者之視角、集體與個體之資本累積，都仍是當代民族或族群相關的舞蹈身體實踐中之重要議題。或許古今舞蹈身體之「寄意」、「技藝」與「記憶」的內容與方向相當不同，但都是女性用以建構自我主體性與能動性的重要身體論述場域。做為全球「鄉愁」追尋下的重要媒介與產物，在臺灣特定時空下的「民族舞蹈熱潮」中，因學習、展演、轉化等身體實踐而產生延異的種種多樣版本，是當時臺灣女性舞蹈家所創造出富有生產性想像的舞蹈身體論述。

參考書目

中文專書與專章

王明珂，《反思史學與史學反思：文本與表徵分析》，臺北市：允晨文化，2015。

王明珂，《羌在漢藏之間：一個華夏邊緣的歷史人類學研究》，臺北市：聯經，2003。

王明珂，《華夏邊緣：歷史記憶與族群認同》，臺北市：允晨文化，1997。

王柯，《民族主義與近代中日關係：「民族國家」、「邊疆」與歷史認識》，香港：中文大學出版社，2015。

王美齡等，《台灣影視歌人物誌 1950-1965》，臺北市：行政院新聞局，2008。

伍湘芝，《李天民：舞蹈荒原的墾拓者》，臺北市：行政院文化建設委員會，2004。

江明珠，《邊疆舞蹈教材》，臺北市：民族舞蹈月刊，1967。

江映碧，《高棪：舞動春風一甲子》，臺北市：行政院文化建設委員會，2004。

行政院文化建設委員會，《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》，臺北市：行政院文化建設委員會，1995。

余云，《舞影蹁躚六十年：李淑芬舞蹈藝術專輯》，新加坡：李淑芬舞蹈團，1995。

李小華，《劉鳳學訪談》，臺北市：時報文化出版，1998。

李天民，《民族舞蹈教材集》，臺北市：民力雜誌社，1953。

李天民、余國芳，《臺灣傳統舞蹈》，臺北市：國立臺灣藝術教育館，2001。

李天民、余國芳，《臺灣舞蹈史》，臺北市：大卷文化，2005。

沈冬，〈流行歌曲上電視─《群星會》的視聽形塑〉，收入梅家玲、林姵吟主編，《交界與游移：跨文史視野中的文化傳譯與知識生產》：臺北市：麥田城邦文化，2016。

林果顯，《「中華文化復興運動推行委員會」之研究(1966-1975)；統治正當性的建立與轉變》，臺北縣板橋市：稻鄉，2005。

林郁晶，《林香芸：妙舞璀璨自飛揚》，臺北市：行政院文化建設委員會，2004。

胡曉真，《明清文學中的西南敘事》，國立臺灣大學出版中心，2017。

胡穎杰，《不只是鬼片之王：姚鳳磐編劇創作文集》，新北市：璞申出版，2014。

教育部文化局編，《文化局的第三年》：臺北市 ： 教育部文化局，1970。

許佩賢，《殖民地臺灣的近代學校》，臺北市：遠流，2005。

郭堯齡，《金門紀實》，〔出版地不詳〕：冠傑彩色製版印刷，2002。

陳三井、吳美慧、朱浤源，《女青年大隊訪問紀錄》，臺北市：中央研究院近代史研究所，1995。

陳雅萍，〈見證歷史的舞蹈先驅—蔡瑞月〉，收入行政院文化建設委員會編，《台灣舞蹈史研討會專文集》，臺北市：行政院文化建設委員會，1995。

陳雅萍，〈身體的歷史－表演性舞蹈〉，收入陳芳明、林惺嶽編，《中華民國發展史

－文學與藝術》，臺北：國立政治大學、聯經出版社，2011。
陳雅萍，《主體的叩問：現代性・歷史・台灣當代舞蹈》，臺北市：臺北藝術大學，2012。
鹿又光雄編，《始政四十周年記念臺灣博覽會誌》，臺北市：南天，2015。
麥克史丹福（Michael Stanford）著，劉世安譯，《歷史研究導論》(*A companion to the study of history*)，臺北市：麥田出版，2001。
凱斯詹京斯（Keith Jenkins）著，賈士蘅譯，《歷史的再思考》(*Re-Thinking History*)，臺北：麥田，1996。
曾瓊葉編，《巾幗英雄：女青年工作大隊口述歷史》，臺北市：國防部史政編譯室，2005。
華文第，《木蘭風雲五十年》，臺北市：智庫文化，2000。
黃金麟，《歷史、身體、國家：近代中國的身體形成（1895-1937）》，臺北市：聯經出版事業公司，2000。
黃國超，〈「再現」 的政治—從殖民壓抑到主體抵抗的原住民形象〉，收入國立中興大學中國文學系編，《第五屆通俗與雅正：文學與圖像學術研討會會議論文集》，臺中市：興大中文系，2010。
黃國超，〈「聲」與「影」的互文與他者再現：1950-1965 年代港台電影與海港派山地歌中的原住民想像〉，收入孫大川編，《全國原住民族研究入選論文集》，臺北市：行政院原住民族委員會，2011。
楊孟瑜，《少年懷民》，臺北市：天下遠見出版，2003。
葉石濤，《紅鞋子》，臺北市：自立晚報社文化出版，1989。
葛兆光，《歷史中國的內與外：有關「中國」與「周邊」概念的再澄清》，香港 ： 香港中文大學出版社，2017。
葛賢寧，〈何志浩先生對舞曲新辭的創作〉，收入何志浩編，《民族舞蹈論集》，臺北市：民族舞蹈推行委員會，1959。
趙玉玲，《舞蹈社會學之理論與運用》，臺北市：五南圖書出版股份有限公司，2008。
趙玉玲，〈舞蹈教材、霸權文本與建構中華民族舞蹈－1952 年「改進山地歌舞講習會」初探〉，收入趙玉玲編，《跨界對談：2013 表演藝術研究學術研討會論文集 8》，新北市：國立臺灣藝術大學表演藝術研究所，2013。
趙玉玲，《文本、分析與詮釋－舞蹈研究芻議》，臺北市：五南圖書出版股份有限公司，2015。
趙綺芳，《李彩娥：永遠的寶島明珠》，臺北市：行政院文化建設委員會，2004。
齊如山、齊如山全集編印委員會編，《齊如山全集（五）》，臺北市：聯經，1979。
劉廣定，《傅鐘 55 響：傅斯年先生遺珍》，秀威資訊，2015。
蔡瑞月口述、蕭渥廷，《臺灣舞蹈的先知：蔡瑞月口述歷史》，臺北市：行政院文化建設委員會，1998。
蔣中正，《民生主義育樂兩篇補述》，臺北市：中央文物供應社，1955。
盧玉珍，《部落外一村：樂舞中的觀光、觀光中的樂舞（1965-2018）》，臺北，財

團法人漢光教育基金會，2018。
盧非易，《臺灣電影：政治、經濟、美學（1949-1994）》，臺北市：遠流，1998。
盧健英，〈為中國文化而跳的臺灣舞蹈家—李淑芬〉，收入行政院文化建設委員會編，《台灣舞蹈史研討會專文集》，臺北市：行政院文化建設委員會，1995。
盧健英，〈臺灣舞蹈史〉，收入平珩編，《舞蹈欣賞》，臺北市：三民，1995。
羅友枝 (Evelyn S. Rawski) 著，周衛平譯，《最後的皇族：滿洲統治者視角下的清宮廷》(*The last emperors: A social history of Qing imperial institutions*)，新北市：八旗文化，遠足文化，2017。
嚴子三，《臺中市舞蹈拓荒者的足跡：王萬龍、辜雅琴》，臺中市：臺中市政府，2001。

英文專書與專章

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1998.

Agamben, Giorgio. *State of Exception*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

Anderson, Benedict. “Cultural Roots.” In *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 9-36. London；New York: Verso, 2006.

Appadurai, Arjun. *Modernity at Large : Cultural Dimensions of Globalization*. Public Worlds. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press, 1996.

Benjamin, Walter. “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.” Translated by Harry Zohn. In *Illuminations*, edited by Hannah Arendt: Schocken Books, 1978.

Bhabha, Homi K. “Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse.” In *The Location of Culture*: Routledge, 2012.

Bourdieu, Pierre. “Structures, Habitus, Practices.” In *The Logic of Practice*, 52-65. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1990.

Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.

Chan, Jachinson. *Chinese American Masculinities: From Fu Manchu to Bruce Lee*. Taylor & Francis, 2001.

Chapman, Judith. “Newspaper and Dance Periodicals with Particular Reference to British Publications.” In *Dance History : A Methodology for Study*, edited by Janet Adshead-Lansdale and June Layson, 60-73: London : Dance Books, 1986.

Chatterjea, Ananya. *Butting Out : Reading Resistive Choreographies through Works by Jawole Willa Jo Zollar and Chandralekha*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2004.

Chatterjee, Partha. *The Nation and Its Fragments : Colonial and Postcolonial Histories*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1993.

Chen, Ya-ping. “Dancing Chinese Nationalism and Anti-Communism: Minzu Wudao Movement in 1950s Taiwan.” In *Dance, Human Rights, and Social Justice : Dignity in Motion*, edited by Naomi M. Jackson and Toni Samantha Phim. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2008.

Cheng, Anne Anlin. *The Melancholy of Race*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Chow, Rey. “Introduction : On Chineseness as a Theoretical Problem.” In *Modern Chinese Literary and Cultural Studies in the Age of Theory : Reimagining a Field*, edited by Rey Chow. Durham, NC: Duke University Press, 2000.

Chow, Rey. *Writing Diaspora : Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

Cohen, Sarah R. *Art, Dance, and the Body in French Culture of the Ancien Régime*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Croft, Clare. *Dancers as Diplomats : American Choreography in Cultural Exchange*. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2015.

Daly, Ann. *Done into Dance : Isadora Duncan in America*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

Dirlik, Arif. “Place-Based Imagination: Globalism and the Politics of Place.” In *Places and Politics in an Age of Globalization*, edited by Roxann Prazniak and Arif Dirlik, 15-51. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers, 2001.

Dirlik, Arif. “The Global in the Local.” In *Global/Local : Cultural Production and the Transnational Imaginary*, edited by Rob Wilson and Wimal Dissanayake. Durham: Duke University Press, 1996.

Dirlik, Arif, and Roxann Prazniak. “Introduction: Cultural Identity and the Politics of Place.” In *Places and Politics in an Age of Globalization*, edited by Arif Dirlik and Roxann Prazniak, 3-14. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2001.

Ehrenreich, Barbara. *Dancing in the Streets : A History of Collective Joy*. New York: Metropolitan Books, 2007.

Falasca-Zamponi, Simonetta. *Fascist Spectacle : The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*. Berkeley, Calif.: Univ. of California Press, 2008.

Featherstone, Mike. “Localism, Globalism, and Cultural Identity.” In *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*, edited by Rob Wilson; Wimal Dissanayake, 46-77. Durham: Duke University Press., 1996.

Fisher, Jennifer. *“Nutcracker” Nation : How an Old World Ballet Became a Christmas Tradition in the New World*. New Haven: Yale University Press, 2003.

Foster, Susan Leigh, ed. *Worlding Dance*, Studies in International Performance. Houndmills, Basingstoke, Hampshire England ; New York: Palgrave Macmillan, 2009.

Foster, Susan Leigh. “Choreographies and Choreographers.” In *Worlding Dance*, edited

by Susan L. Foster, 98-118: Springer, 2009.
Foucault, Michel. “Technologies of the Self.” In *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*, edited by Luther H. Martin, Huck Gutman and Patrick H. Hutton, 16-49: Univ of Massachusetts Press, 1988.
Foucault, Michel. *Discipline and Punish : The Birth of the Prison*. 2nd Vintage Books ed. New York: Vintage Books, 1995.
Guy, Nancy. *Peking Opera and Politics in Taiwan*. Urbana : University of Illinois Press, 2005.
Hall, Stuart. “Notes on Deconstructing ‘the Popular’.” In *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, edited by John Storey, 477-87: Pearson/Prentice Hal, 2006.
Hobsbawm, Eric “The Invention of Tradition.” In *The Invention of Tradition*, edited by Eric Hobsbawm and Terence Ranger. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1983.
Karina, Lilian, and Marion Kant. *Hitler's Dancers: German Modern Dance and the Third Reich*. Translated by Jonathan Steinberg. New York: Berghahn. 2004.
Lei, Daphne Pi-Wei. *Operatic China : Staging Chinese Identity across the Pacific*. Palgrave Studies in Theatre and Performance History. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
Lin, Yatin. “Choreographing a Fexible Taiwan: Cloud Gate Dance Theatre and Taiwan’s Changing Identity.” In *The Routledge Dance Studies Reader*, edited by Alexandra Carter and Janet O'Shea, 268-78: Routledge, 2010.
Lin, Yatin. *Sino-Corporealities: Contemporary Choreographies from Taipei, Hong Kong and New York*. Taipei:Taipei National University of the Arts, 2015.
Manning, Susan. *Ecstasy and the Demon : The Dances of Mary Wigman*. University of Minnesota Press ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
O'Shea, Janet. *At Home in the World : Bharata Natyam on the Global Stage*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2007.
Prevots, Naima. *Dance for Export : Cultural Diplomacy and the Cold War*. Studies in Dance History. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 1998.
Shay, Anthony. *Choreographic Politics : State Folk Dance Companies, Representation, and Power*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2002.
Shay, Anthony. *Ethno Identity Dance for Sex, Fun and Profit : Staging Popular Dances around the World*. Palgrave Macmillan UK, 2016.
Shen, S., and Y. S. Chien Sechin. “Turning Slaves into Citizens: Discourses on Guomin and the Construction of Chinese National Identity in the Late Qing Period.” In *The Dignity of Nations: Equality, Competition, and Honour in East Asian Nationalism*, edited by Sechin Y.S. Chien and John Fitzgerald. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2006.

Shih, Shu-mei. *Visuality and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific*. Berkeley: University of California Press, 2007.

Shimakawa, Karen. *National Abjection : The Asian American Body on Stage*. Durham: Duke University Press, 2002.

Srinivasan, Priya. *Sweating Saris : Indian Dance as Transnational Labor*. Philadelphia: Temple University Press, 2011.

Sturken, Marita. *Tangled Memories : The Vietnam War, the Aids Epidemic, and the Politics of Remembering*. Berkeley: University of California Press, 1997.

Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire : Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.

Tomko, Linda J. *Dancing Class : Gender, Ethnicity, and Social Divides in American Dance, 1890-1920*. Bloomington: Indiana University Press, 1999.

Trouillot, Michel-Rolph. *Silencing the Past : Power and the Production of History*. Boston, Mass.: Beacon Press, 1995.

Wang, David Der-wei. “Imaginary Nostalgia : Shen Congwen, Song Zelai, Mo Yan, and Li Yongping.” In *From May Fourth to June Fourth*, edited by David Der-wei Wang Ellen Widmer. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.

Wong, Yutian. “Introduction: Issues in Asian American Dance Studies.” In *Choreographing Asian America*, edited by Yutian Wong, 3-28. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2010.

中文期刊

王明珂，〈20 世紀上半葉的邊疆民族考察與“邊疆民族”概念：以歷史語言研究所學者為例〉，《東アジア近代における概念と知の再編成》35 卷，2010，頁 279-91。

石志如，〈日據時期臺灣公學校「學藝會」制度對前輩舞蹈家之影響〉，《臺灣舞蹈研究》11 期，2016，頁 61-92。

作者不詳，〈辜雅琴表演「蒙古舞」〉，《民族舞蹈》1 卷 2 期，1958，封底頁。

李中和，〈古曲「宮燈舞曲」的整飾〉，《民族舞蹈》1 卷 2 期，1958，頁 11-14。

李中和，〈粵曲「平湖秋月」的整飾〉，《民族舞蹈》1 卷 3 期，1958，頁 13-17。

李中和，〈舞樂的標點〉，《民族舞蹈》1 卷 1 期，1958，頁 10-11。

李作民，〈本刊四周年紀念晚會歌舞「花樣的年華」〉，《中國勞工》98 期，1954，頁 a4。

李孝悌，〈民初的戲劇改良論〉，《近代史研究所集刊》22 下期，1993，頁 281-307。

李政亮，〈帝國、殖民與展示：以 1903 年日本勸業博覽會「學術人類館事件」為例〉，《博物館學季刊》20 卷 2 期，2006，頁 31-46。

李淑芬，〈山地之春〉，《民族舞蹈》1 卷 10 期，1958，頁 37-42。

李淑芬，〈東北太平鼓舞〉，《民族舞蹈》1 卷 7-8 期，1958，頁 42-48。
李淑芬，〈新疆鼓舞〉，《民族舞蹈》1 卷 2 期，1958，頁 49-56。
李淑芬，〈新疆舞〉，《民族舞蹈》1 卷 1 期，1958，頁 41-45。
林玫君，〈日治時期的臺灣女子體育講習會〉，《國史館館刊》 41 期，2014，頁 77-132。
金風，〈李淑芬舞蹈團訪韓日程〉，《民族舞蹈》2 卷 12 期，1959，頁 7-8。
金湘斌，〈日本小學校運動會的歷史淵源與起源期的特徵〉，《體育學報》40 卷 1 期，2007，頁 131-44。
金湘斌，〈日治初期（1895-1906 年）臺灣學校女子體育的摸索與建立〉，《師大臺灣史學報》4 期，2011，頁 161-201。
金湘斌，〈運動慶典的形成－日治初期臺灣公學校運動會（1895~1911）〉，《運動文化研究》9 期，2009，頁 109-50。
金湘斌、張文威，〈天然足世代的興起：臺灣女子體育運動的歷史新頁（1915～1928 年）〉，《體育學報》50 卷 4 期，2017，頁 469-86。
紀蔚然，〈重探一九五〇年代反共戲劇：後世評價與時人之論述〉，《戲劇研究》3 期，2009，頁 193-216。
紀蔚然，〈善惡對立與晦暗地帶：臺灣反共戲劇文本研究〉，《戲劇研究》7 期，2011，頁 151-72。
胡家瑜，〈博覽會與臺灣原住民—殖民時期的展示政治與「他者」 意象〉，《國立臺灣大學考古人類學刊》62 卷 2005，頁 3-39。
孫俊彥，〈原住民的音樂接觸與交融—以馬蘭阿美為例（1880~1990）〉，《關渡音樂學刊》19 期，2014，頁 7-42。
徐元民，〈嚴復的體育思想〉，《體育學報》18 期，1994，頁 13-23。
徐亞湘，〈臺灣一九五〇年代國語話劇的過渡與重整〉，《戲劇研究》22 期，2018，頁 83-106。
徐瑋瑩，〈「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〉，《文化研究》26 期，2018，頁 9-58。
徐瑋瑩，〈當現代舞蹈藝術遇見臺灣本土文化：以蔡瑞月舞蹈為例的藝術社會學觀察〉，《通識教育與跨域研究》12 卷 2012，頁 23-41。
高子銘，〈民族音樂與民族舞蹈〉，《中國一周》184 期，1953，頁 16-17。
高子銘，〈民族舞蹈的音樂〉，《民族舞蹈》1 卷 5 期，1958，頁 7。
高棪，〈洗衣舞〉，《民族舞蹈》1 卷 5 期，1958，頁 34-42。
崔駒，〈我為什麼要送蓉蓉去學舞〉，《民族舞蹈》2 卷 3-4 期，1959，頁 20。
張良宇，〈東北太平鼓一鳴驚人的童星—崔蓉蓉與薛國華〉，《民族舞蹈》1 卷 4 期，1958，頁 4。
張思菁，〈平衡在舞與死的足尖上：電影《紅菱豔》中不斷旋轉的芭蕾伶娜〉，《藝術評論》32 期，2017，頁 129-60。
張耀宗，〈日治時期的蕃童教育所學藝會的創辦與發展〉，《教育學誌》29 期，2013，

頁 105-29。
張耀宗，〈身體的轉化：日治時期蕃童教育所體操科之研究〉，《教育研究學報》49 卷 1 期，2015，頁 129-44。
許佩賢，〈作為機關裝置的收音機體操與殖民地臺灣〉，《文化研究》12 期，2011，頁 159-202。
許家騏，〈舞蹈創作法〉，《國教月刊》4 卷 10 期，1957，頁 4-6。
許劍橋，〈入鏡、過境、出境？－葉石濤、章緣小說中的臺灣女舞者及其舞臺追尋〉，《漢學研究集刊》21 期，2015，頁 63-93。
郭澤寬，〈從“秧歌劇”與“戲曲反共抗俄劇”看政治宣傳戲曲的操作〉，《民俗曲藝》164 期，2009，頁 97-161。
陳雅萍，〈解放與規訓－殖民現代性、認同政治、台灣早期現代舞中的女性身體〉，《戲劇學刊》14 期，2011，頁 7-40。
游鑑明，〈日治時期臺灣學校女子體育的發展〉，《近代史研究所集刊》33 期，2000，頁 1-75。
游鑑明，〈近代中國女子體育觀初探〉，《新史學》7 卷 4 期，1996，頁 119-58。
黃國超，〈從第一國家到第二國家：原住民歌舞的符碼轉換與政治歌唱（1945-1960）〉，《臺灣原住民研究論叢》10 期，2011，頁 37-65。
黃國超，〈臺灣山地文化村、歌舞展演與觀光唱片研究(1950~1970)〉，《臺灣文獻》67：1 期，2016，頁 81-127。
趙綺芳，〈臺灣原住民樂舞與泛原住民主義的建／解構〉，《臺灣舞蹈研究》1 期，2004，頁 30-59。
趙綺芳，〈民俗學、民族學與舞蹈研究-一方法論的回顧〉，《民俗曲藝》142 期，2003，頁 103-18。
趙綺芳，〈全球現代性、國家主義與「新舞踊」：以 1945 年以前日本現代舞的發展為例之分析〉，《藝術評論》18 期，2008，頁 27-55。
齊如山，〈中國古舞一瞥(上)〉，《中國一周》174 期，1953，頁 20。
齊如山，〈中國古舞一瞥(中)〉，《中國一周》175 期，1953，頁 20。
齊如山，〈中國古舞一瞥(下)〉，《中國一周》178 期，1953，頁 18。
齊如山，〈古舞的要素〉，《教育與文化》7 卷 9 期，1955，頁 4-6。
齊如山，〈國劇源流與歌舞種類〉，《中國一周》31 期期，1950，頁頁 15-16。
齊如山，〈談恢復中國古舞(每周專論)〉，《中國一周》173 期，1953，頁 2。
劉玉芝，〈推展大眾化的舞蹈〉，《民族舞蹈》1 卷 1 期，1958，臺北，頁 7。
劉紀蕙，〈三十年代中國文化論述中的法西斯妄想以及壓抑：從幾個文本徵狀談起〉，《中國文哲研究集刊》16 期，2000，頁 95-149。
蔡瑞月，〈民族舞蹈的新認識與新方向〉，《中國一周》326 期，1956，頁 11。
蔡瑞月編舞、李清漢記錄，〈苗女弄杯〉，《民族舞蹈》3 卷 7 期，1958，頁 30-36。
蔡慶同，〈冷戰之眼：閱讀「台影」新聞片的「山胞」〉，《新聞學研究》114 期，2013，頁 1-39。

蔡麗華，〈臺灣高等舞蹈教育簡史介紹〉，《北體舞蹈系刊》1 期，2002，頁 23-34。
鄧禹平，〈六年來的民族舞蹈〉，《民族舞蹈》1 卷 5 期，1958，臺北市，頁 14。
蕭風，〈我們的民族舞蹈〉，《中國一周》169 期，1953，頁 20。
鍾雷，〈民族舞蹈的研究發展〉，《民族舞蹈》1 卷 1 期，1958，頁 5-6。
鍾雷，〈民族舞蹈與民族精神〉，《國魂》64 期，1953，頁頁 16-18。
藍天，〈民族舞蹈的編舞問題〉，《民族舞蹈》1 卷 3 期，1958，頁 7-8。
羅濤、阮力行，〈李淑芬訪韓節目表演之二〉，《民族舞蹈》2 卷 12 期，1959，頁 13。

英文期刊

Chen, Ya-Ping. “Putting Minzu into Perspective: Dance and Its Relation to the Concept of ‘Nation’.” *Choreographic Practices* 7, no. 2 (2016): 219-28.

Chun, A. “From Nationalism to Nationalizing: Cultural Imagination and State Formation in Postwar Taiwan.” *The Australian Journal of Chinese Affairs*, no. 31 (1994): 49-69.

Chun, Allen. “Ethnic Identity in the Politics of the Unreal.” *Taiwan in Comparative Perspective* 1 (2007): 76-86.

Dirlik, Arif. “Thinking Modernity Historically: Is ‘Alternative Modernity’ the Answer?.” *Asian Review of World Histories* 1, no. 1 (2013): 5-44.

Foster, Susan Leigh. “Choreographies of Gender.” *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 24, no. 1 (1998): 1-33.

Guy, Nancy A. “Peking Opera as ‘National Opera’ in Taiwan: What's in a Name?.” *Asian Theatre Journal* 12, no. 1 (1995): 85-103.

Jacobs, Justin. “How Chinese Turkestan Became Chinese: Visualizing Zhang Zhizhong's Tianshan Pictorial and Xinjiang Youth Song and Dance Troupe.” *The Journal of Asian Studies* 67, no. 02 (2008).

Kealiinohomoku, Joann. “An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance.” *Impulse* (1970): 24-33.

Lacoue-Labarthe, Philippe, Jean-Luc Nancy, and Brian Holmes. “The Nazi Myth.” *Critical inquiry* 16, no. 2 (1990): 291-312.

Rao, Nancy Yunhwa. “Racial Essences and Historical Invisibility: Chinese Opera in New York, 1930.” *Cambridge Opera Journal* 12, no. 2 (2000): 135-162.

Rosaldo, Renato. “Imperialist Nostalgia.” *Representations* 26 (1989): 107-122.

Savarese, Nicola. “1931 Antonin Artaud Sees Balinese Theatre at the Paris Colonial Expositioni.” *TDR/The Drama Review* 45, no. 3 (2001): 51-77.

Scott, Joan W. “The Evidence of Experience.” *Critical Inquiry* 17, no. 4 (1991): 773-797.

Smith, Kimberly K. “Mere Nostalgia: Notes on a Progressive Paratheory.” *Rhetpublaffa Rhetoric and Public Affairs* 3, no. 4 (2000): 505-27.

Srinivasan, Priya. “The Bodies beneath the Smoke or What's Behind the Cigarette Poster: Unearthing Kinesthetic Connection in American Dance History.” *Discourses in Dance* (2007): 1-39.

Tian, Min. “Alienation-Effect" for Whom? Brecht's (Mis) Interpretation of the Classical Chinese Theatre.” *Asian Theatre Journal* (1997): 200-222.

Wang, Li-Wen Joy. “Beyond Political Propaganda: Performing Anticommunist Nostalgia in 1950s' Taiwan.” *Theatre History Studies* 33, no. 1 (2014): 193-208.

未出版政府檔案

「中國文化學院赴墨舞蹈團」,〈中國文化學院舞蹈團赴美洲公演〉,《外交部檔案》,目錄號 172-3，案卷號 3625，國史館館藏，1968 年 8 月 16 -1969 年 1 月 29 日。

未出版學位論文

石志如，〈教育意識形態與跨文化舞蹈教材研究—《民族舞蹈》月刊論述分析（1958-1961）〉，國立臺灣藝術大學表演藝術學院表演藝術博士班博士論文，2018。

張思菁，〈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〉，國立臺灣藝術大學表演藝術研究所碩士論文，2006。

報紙文獻

〈「吳鳳」開鏡期延至十六日 戴玉妹負責山地舞〉,《聯合報》，1962 年 6 月 6 日，第 5 版。

〈「遙遠的愛」定十八日開鏡〉,《聯合報》，1955 年 12 月 15 日，第 6 版。

〈三軍球場軍民騰歡，花木蘭戰鬥晚會〉,《中央日報》，1951 年 10 月 1 日，第 4 版。

〈大鵬風靡曼谷，場場座無虛席〉,《聯合報》，1956 年 12 月 21 日，第 3 版。

〈山地歌舞將出國，戴玉妹應邀下南洋表演〉,《聯合報》，1957 年 8 月 4 日，第 5 版。

〈中華舞蹈團在溫哥華舉行兩場演出，獲得熱烈讚揚〉,《中央日報》，1968 年 11 月 25 日，第六版。

〈心愛東西表紀念 歌舞齊陳娛佳賓〉,《中央日報》，1949 年 10 月 22 日，第 4 版。

〈日高新舞踊研究所〉,《臺灣日日新報》，1932 年 10 月 7 日，版 2。

〈四六一二之一部隊，舞蹈比賽〉，《正氣中華》，1951 年 4 月 25 日，第 4 版。
〈民族舞蹈下月五日舉行 外國舞蹈不得報名參加〉，《中央日報》，1955 年 4 月 18 日，第 4 版。
〈民族舞蹈的發展方向-有感於世運中國文化節目的預演失敗〉，《聯合報》，1968 年 9 月 23 日，第 2 版。
〈民族舞蹈競賽，各組成績揭曉〉，《中央日報》，1955 年 5 月 15 日，第 3 版。
〈玄武湖上載歌載舞，新疆同胞熱情洋溢〉，《中央日報》，1947 年 11 月 2 日，第 4 版。
〈在"回浪"時（新疆土風舞之一）〉，《中央日報》，1946 年 10 月 6 日，第 12 版。
〈你就是王大娘〉，《臺灣民聲日報》，1949 年 2 月 8 日，第 3 版。
〈吳鳳・戴玉妹・山地歌舞〉，《聯合報》，1962 年 6 月 12 日，第 8 版。
〈我青年訪問團在金山表演，節目精彩觀眾喝采〉，《聯合報》，1957 年 9 月 29 日，第 4 版。
〈我赴泰藝術演出團，月底起分兩批出發〉，《中央日報》，1956 年 11 月 20 日，第 4 版。
〈我藝術演出團，首批人員飛泰〉，《聯合報》，1956 年 12 月 2 日，第 3 版。
〈抒情的新疆舞〉，《中央日報》，1947 年 11 月 19 日，第 12 版。
〈抒情的新疆舞〉，《中央日報》，1947 年 11 月 19 日，第 12 版。
〈李淑芬六月初赴韓，率女團員十五人同行，將在韓表演及觀光四週〉，《聯合報》，1959 年 5 月 28 日，第 6 版。
〈李淑芬赴韓，今審查節目〉，《聯合報》，1959 年 6 月 5 日，第 6 版。
〈李淑芬舞蹈團今赴韓〉，《中央日報》，1959 年 9 月 14 日，第 8 版。
〈亞運代表團職員應減少〉，《聯合報》，1957 年 8 月 18 日，第 3 版。
〈來北高山族定表演歌舞〉，《民報》，1946 年 10 月 28 日，第 3 版。
〈招待國大代表話劇平劇邊疆舞〉，《中央日報》，1946 年 12 月 17 日，第 2 版。
〈臥薪嘗膽繼續開工，舞蹈專家高棪女士抵港〉，《聯合報》，1955 年 6 月 10 日，第 6 版。
〈金陵女子文理學院舉行體育舞蹈表演之兩個優美鏡頭〉，《中央日報》，1948 年 5 月 30 日，第 4 版。
〈青年隊員 歌舞歡迎〉，《中央日報》，1950 年 4 月 25 日，第 4 版。
〈青年戰鬥晚會昨晚熱烈舉行，海內外青年群熱情交流〉，《中央日報》，1952 年 6 月 7 日，第 4 版。
〈青年戰鬥晚會昨晚熱烈舉行，海內外青年群熱情交流〉，《中央日報》，1952 年 6 月 7 日，第 4 版。
〈屏東記者公會，舞蹈慰戰士，聘李彩娥熱烈演出〉，《臺灣民聲日報》，1951 年 10 月 16 日，第 5 版。
〈屏縣文化運委會舞蹈表演賽〉，《臺灣民聲日報》，1951 年 6 月 3 日，第 5 版。
〈紅菱艷，捲土重來〉，《聯合報》，1954 年 9 月 20 日，第 3 版。

〈紅菱艷〉,《臺灣民聲日報》,1951 年 10 月 24 日,第 6 版。
〈高田せい子來台〉,《臺灣日日新報》,1936 年 10 月 2 日,第 3 版。
〈推行民族舞蹈 何志浩著文說明意義〉,《聯合報》,1953 年 01 月 24 日,第 3 版。
〈推行民族舞蹈:何志浩著文說明意義〉(接續),《聯合報》,1953 年 01 月 25 日,第 3 版。
〈訪新疆歌舞團〉,《中央日報》,1947 年 10 月 30 日,第 4 版。
〈陳長官訓詞〉,《民報》,1946 年 10 月 6 日,第 3 版。
〈陳長官慰高山族:以平等原則待高山同胞,應勵學國語做真正國民〉,《民報》,1946 年 10 月 6 日,第 3 版。
〈華僑文教會議,今討論提案〉,《聯合報》,1955 年 9 月 4 日,第 1 版。
〈辜雅琴將赴泰國講學〉,《聯合報》,1957 年 11 月 29 日,第 6 版。
〈塞外的馬上英雄,渴望作海軍健兒〉《中央日報》,1947 年 10 月 31 日,第 4 版。
〈新竹師範附小 舞蹈表演會〉,《中央日報》,1951 年 6 月 18 日,第 4 版。
〈新疆青年歌舞團,昨晚表演非常盛況〉,《臺灣民聲日報》,1948 年 3 月 17 日,第 2 版。
〈新疆歌舞訪問團,末批團員昨抵京〉,《中央日報》,1947 年 10 月 27 日,第 4 版。
〈新疆歌舞團,于院長等昨盛大招待〉,《中央日報》,1947 年 11 月 1 日,第 4 版。
〈新疆歌舞團,今日可抵京,文化團體準備歡迎〉,《中央日報》,1947 年 10 月 25 日,第 4 版。
〈新疆歌舞團,今謁國父陵〉,《中央日報》,1947 年 11 月 7 日,第 4 版。
〈新疆歌舞團一行由滬抵臺〉,《臺灣民聲日報》,1948 年 3 月 11 日,第 3 版。
〈新疆歌舞團抵京,各界代表熱烈歡迎〉,《中央日報》,1947 年 10 月 26 日,第 4 版。
〈新疆舞姿〉《中央日報》,1947 年 11 月 26 日,第 12 版。
〈楊仲子高梓評新疆歌舞〉,《中央日報》,1947 年 11 月 20 日,第 4 版。
〈僑胞嚮往民族舞蹈,邀蔡瑞月赴日表演〉,《中央日報》,1956 年 7 月 27 日,第 4 版。
〈榮耀木蘭:女青年中隊功成榮退專輯〉,《青年日報》,2005 年 6 月 25 日,第 3 版。
〈臺中人語〉,《臺灣民聲日報》,1948 年 3 月 17 日,第 2 版。
〈鳳還巢昨開鏡 宗由執導先攝一場內景 張小燕大跳芭蕾舞〉,《徵信新聞》,1957 年 8 月 31 日,第 3 版。
〈劉鳳學辜雅琴,定今飛泰教民族舞〉,《聯合報》,1958 年 12 月 29 日,第 3 版。
〈慶祝蔣主席華誕,新疆歌舞團明首次表演〉《中央日報》,1947 年 10 月 29 日,第 4 版。
〈潮聲國樂社今載譽返台,大鵬劇團飛西貢,舞蹈團員亦將歸來〉,《聯合報》,1956 年 12 月 23 日,第 6 版。
〈蔡瑞月黃秀峰表演巴蕾舞〉,《聯合報》,1954 年 2 月 25 日,第 3 版。

〈駐斗六裝甲兵，軍民聯歡大會〉，《臺灣民聲日報》，1949 年 8 月 3 日，第 4 版。
〈擊潰共匪東南亞文藝統戰陰謀，蔡瑞月將赴日本籍菲律賓等地演出〉，《聯合報》，1956 年 7 月 28 日，第 6 版
〈總統萬歲，三軍球場戰鬥晚會〉，《中央日報》，1952 年 3 月 2 日，版 3。
〈藝文走廊：花木蘭台語登場 蔡瑞月大談舞藝〉，《聯合報》，1953 年 5 月 13 日，第 3 版。
〈邊疆歌舞〉，《中央日報》，1947 年 1 月 5 日，第 2 版。
〈邊疆歌舞明日獻演〉，《中央日報》，1946 年 12 月 25 日，第 5 版。
〈關於「控訴」〉，《臺灣民聲日報》，1949 年 2 月 8 日，第 3 版。
〈響應建艦復仇，各地踴躍輸將〉，《臺灣民聲日報》，1954 年 12 月 4 日，第 3 版。
丁瑩，〈一個新演員的自由〉，《聯合報》，1957 年 7 月 9 日，第 6 版。
中堅，〈推行民族舞蹈〉，《正氣中華》，1953 年 2 月 11 日，第 3 版。
中堅，〈談軍中舞蹈〉，《正氣中華》，1951 年 5 月 4 日，第 3 版。
公孫嬿，〈藝文圈內：我看民族舞蹈後之管見。前線將士期待民族舞蹈勞軍〉，《聯合報》，1955 年 6 月 19 日，第 6 版。
方正，〈我對出國舞蹈的淺見〉，《聯合報》，1956 年 12 月 2 日，第 6 版。
何志浩，〈慶祝第八屆舞蹈節〉，《聯合報》，1961 年 5 月 1 日，第 6 版。
吳曉邦，〈展開中國戲劇舞踴運動〉，《中央日報》，1940 年年 3 月 1 日，第 4 版。
李天民，〈舞蹈藝術：原始舞蹈第一期（一）〉，《聯合報》，1955 年 4 月 24 日，第 6 版。
李天民，〈舞蹈藝術：原始舞蹈第一期（二）〉，《聯合報》，1955 年 4 月 25 日，第 6 版。
李天民，〈舞蹈藝術：原始舞蹈第一期（三）〉，《聯合報》，1955 年 4 月 26 日，第 6 版。
李天民，〈舞蹈藝術：原始舞蹈第二期（一）〉，《聯合報》，1955 年 4 月 27 日，第 6 版。
李天民，〈舞蹈藝術：原始舞蹈第二期（三）〉，《聯合報》，1955 年 5 月 01 日，第 6 版。
李天民，〈談舞：讀「今年的民族舞蹈賽」後〉，《聯合報》，1956 年 5 月 18 日，第 6 版。
姚立民，〈發揚民族舞蹈，舞蹈隊輕歌曼舞〉，《中央日報》，1957 年 8 月 10 日，第 5 版。
姚鳳磐，〈民族舞蹈的幾點問題〉，《聯合報》，1959 年 3 月 29 日，第 6 版。
胡文皓，〈談談舞蹈的編排〉，《正氣中華》，1954 年 1 月 17 日，第 2 版。
馬怡虹，〈談舞：民族舞蹈的淺見〉，《聯合報》，1956 年 9 月 1 日，第 6 版。
高子銘，〈國樂舞蹈上電視〉，《聯合報》，1956 年 12 月 30 日，第 6 版。
張永，〈今年的民族舞蹈賽〉，《聯合報》，1956 年 5 月 15 日，第 6 版。
張朝，〈麥浪舞蹈〉，《臺灣民聲日報》，1949 年 2 月 8 日，第 3 版。

張雅玲，〈舞蹈本質與藝術舞蹈〉，《臺灣民聲日報》，1954 年 7 月 24 日，第 6 版。
郭琴舫攝影，〈戴愛蓮領導表演邊疆舞蹈〉，《中央日報》，1946 年 4 月 10 日，第 8 版
程其恆，〈響應民族舞蹈推行運動〉，《臺灣民聲日報》，1953 年 4 月 4 日，第 6 版。
華生，〈民族形式在哪裡？民族舞蹈總決賽觀感〉，《聯合報》，1958 年 4 月 10 日，第 6 版。
辜雅琴，〈我對舞踊藝術的認識〉，《臺灣民聲日報》，1953 年 3 月 4 日，第 6 版。
辜雅琴，〈我對舞踊藝術的認識〉，《臺灣民聲日報》，1954 年 3 月 28 日，第 6 版。
辜雅琴，〈舞踊之起源〉，《臺灣民聲日報》，1953 年 3 月 7 日，第 6 版。
閔逵，〈談舞：對民族舞蹈的意見〉，《聯合報》，1956 年 5 月 1 日，第 6 版。
臺大麥浪歌詠隊，〈我們到臺中來〉，《臺灣民聲日報》，1949 年 2 月 8 日，第 3 版。
齊如山，〈論國劇動作來自古舞（上）〉，《中央日報》，1949 年 12 月 29 日，第 6 版。
齊如山，〈論國劇動作來自古舞（下）〉，《中央日報》，1949 年 12 月 31 日，第 6 版。
齊如山，〈論國劇動作來自古舞（中）〉，《中央日報》，1949 年 12 月 30 日，第 6 版。
齊如山，〈論國劇舞蹈化（一）〉，《中央日報》，1950 年 1 月 11 日，第 6 版。
劉玉芝，〈藝文圈內：我們希望拍歌舞片〉，《聯合報》，1955 年 12 月 6 日，第 6 版。
墨園，〈邊疆舞和山地舞〉，《聯合報》，1954 年 2 月 22 日，第 6 版。
潘啟元，〈戰鬥的藝術，戰鬥的晚會〉，《中央日報》，1951 年 10 月 1 日，第 4 版。
蔡瑞月，〈我對民族舞蹈的看法做法與想法〉，《聯合報》，1959 年 3 月 29 日，第 6 版。
蔡瑞月，〈軍中需要怎樣的舞蹈〉，《聯合報》，1954 年 10 月 12 日，第 6 版。
蔡瑞月，〈舞蹈藝術的綜合性（上）〉，《聯合報》，1954 年 12 月 19 日，第 6 版。
蔡瑞月，〈談舞蹈藝術（上）〉，《聯合報》，1954 年 1 月 20 日，第 6 版。
蔡瑞月，〈談舞蹈藝術（下）〉，《聯合報》，1954 年 1 月 22 日，第 6 版。
蔡瑞月，〈談舞蹈藝術（中）〉，《聯合報》，1954 年 1 月 21 日，第 6 版。
鄧禹平，〈國樂舞蹈在泰演出追記〉，《聯合報》，1957 年 1 月 3 日，第 3 版。
鄭穎孫，〈歡迎新疆歌舞訪問團〉，《中央日報》，1947 年 10 月 26 日，第 4 版。
盧前，〈康巴爾罕之舞〉，《中央日報》，1947 年 10 月 29 日，第 4 版。
蕭艾，〈邊民與歌舞〉，《中央日報》，1947 年 4 月 28 日，第 6 版。
戴良，〈民族舞蹈的商榷〉，《聯合報》，1954 年 4 月 13 日，第 6 版。
戴愛蓮，〈發展中國舞蹈第一步〉，《中央日報》，1946 年 4 月 10 日，第 8 版。
魏子雲，〈民族舞蹈競賽觀後〉，《聯合報》，1955 年 5 月 19 日，第 6 版。
魏子雲，〈無技術即無藝術:從『心聲幻影』談到我國的舞蹈〉，《聯合報》，1956 年 10 月 22 日，第 6 版。
魏子雲，〈舞蹈與舞蹈家：社教運動週舞蹈演出觀感（上）〉，《聯合報》，1954 年 11 月 24 日，第 6 版。
魏子雲，〈舞蹈與舞蹈家：社教運動週舞蹈演出觀感（下）〉，《聯合報》，1954 年 11 月 25 日，第 6 版。

魏子雲，〈舞蹈藝術：民族舞蹈競賽觀後（一）〉，《聯合報》，1955 年 5 月 17 日，第 6 版。
魏子雲，〈舞蹈藝術：民族舞蹈競賽觀後（二）〉，《聯合報》，1955 年 5 月 18 日，第 6 版。
魏子雲，〈舞蹈藝術：民族舞蹈競賽觀後（三）〉，《聯合報》，1955 年 5 月 19 日，第 6 版。
魏子雲，〈舞蹈藝術：民族舞蹈競賽觀後（四）〉，《聯合報》，1955 年 5 月 20 日，第 6 版。
魏子雲，〈舞蹈藝術：民族舞蹈競賽觀後（五）〉，《聯合報》，1955 年 5 月 21 日，第 6 版。
魏子雲，〈舞蹈藝術：民族舞蹈競賽觀後（六/完）〉，《聯合報》，1955 年 5 月 23 日，第 6 版。
譚貽善，〈台灣舞蹈家蔡瑞月女士〉，《聯合報》，1954 年 2 月 15 日，第 6 版。
蘇玉珍，〈巡迴美國第一站，中華舞蹈團在洛城演出〉，《中央日報》，1968 年 11 月 10 日，第 6 版。
蘇榮燦，〈歌謠舞蹈做中學〉，《臺灣民聲日報》，1949 年 2 月 8 日，第 3 版。

網路文獻暨資料庫

〈大事紀〉，《屏東大學校史館》，
http://140.127.82.21/history/nptu_result?subClassstr=&substr=econtent&keword=%E6%B0%91%E6%97%8F%E8%88%9E%E8%B9%88（檢索日期：2018 年 7 月 5 日）。
〈台北縣民族舞蹈比賽（1969）〉，《數位典藏資料庫》，
http://search.ctfa.org.tw/TFDBSearch/search3_03.php?f_id=D81E1685-8313-4DAB-A4D0-FFF573FAD1EB（檢索日期：2018 年 8 月 15 日）。
〈台東縣「苗家月」舞蹈獲獎（1969）〉，《數位典藏資料庫》，
http://search.ctfa.org.tw/TFDBSearch/search3_03.php?f_id=89493B52-7255-4DDB-AD03-88D06B116714（檢索日期：2018 年 8 月 16 日）。
〈四十七年民族舞蹈總決賽〉，《數位典藏資料庫》，
http://search.ctfa.org.tw/TFDBSearch/search3_03.php?f_id=36B9C05E-7985-4794-AC37-32F2A1572154&kind=1（檢索日期：2018 年 8 月 16 日）。
〈民俗舞蹈競賽(1955)〉，《數位典藏資料庫》，
http://search.ctfa.org.tw/TFDBSearch/search3_03.php?f_id=7AF31D3E-479D-451C-8C95-E7D73471F497&kind=1（檢索日期：2018 年 8 月 15 日）。
〈民族舞蹈決賽（1967）〉，《國家文化資料庫》，
http://nrch.culture.tw/view.aspx?keyword=%E6%B0%91%E6%97%8F%E8%88%9E%E8%B9%88%E6%B1%BA%E8%B3%BD&s=129297&id=0004667186&pro

j=MOC_IMD_001（檢索日期：2018 年 7 月 15 日）。
〈民族舞蹈接待觀光客（1965）〉，《台視影音文化資產》，
https://www.ttv.com.tw/news/tdcm/viewnews.asp?news=0111300（檢索日期：2018 年 8 月 20 日）。
〈民族舞蹈晚會（1953）〉，《數位典藏資料庫》，
http://search.ctfa.org.tw/TFDBSearch/search3_03.php?f_id=56B9114C-A093-40B0-B0A8-E5332ABC5C91（檢索日期：2018 年 8 月 10 日）。
〈玉芝舞展（1962）〉，《數位典藏資料庫》，
http://search.ctfa.org.tw/TFDBSearch/search3_03.php?f_id=6E72A12C-12B1-4856-9A2E-BFF21FE95CE4（檢索日期：2018 年 7 月 15 日）。
〈全省民族舞蹈決賽（1964）〉，《台視影音文化資產》，
https://www.ttv.com.tw/news/tdcm/viewnews.asp?news=0112677（檢索日期：2018 年 8 月 20 日）。
〈全省民族舞蹈決賽成人組及國校組、社會組優勝名單（1967）〉，《台視影音文化資產》，https://www.ttv.com.tw/news/tdcm/viewnews.asp?news=0107485（檢索日期：2018 年 8 月 20 日）。
〈和美國民學校（今和美國小）體育課〉，《國家文化資料庫》，
http://doi.org/10.6681/NTURCDH.DB_NRCH/Collection（檢索日期：2018 年 7 月 1 日）。
〈彩色寬螢幕電影《吳鳳》〉，《數位典藏資料庫》，
http://www.ctfa.org.tw/tai_image/blockbuster-a.html（檢索日期：2018 年 7 月 11 日）。
〈進步中的台北縣（1965）〉，《數位典藏資料庫》，
http://search.ctfa.org.tw/TFDBSearch/search3_03.php?f_id=FC513E79-3C52-46AF-97B5-C5A84D7E7047（檢索日期：2018 年 8 月 15 日）。
〈新竹縣新竹國小民族舞蹈「苗家樂」獲獎（1969）〉，《數位典藏資料庫》，
http://search.ctfa.org.tw/TFDBSearch/search3_03.php?f_id=29AB9F34-0C9C-473F-AE39-518C2B5DFB2A（檢索日期：2018 年 8 月 16 日）。
〈嘉義縣民族舞蹈比賽（1969）〉，《數位典藏資料庫》，
http://search.ctfa.org.tw/TFDBSearch/search3_03.php?f_id=E6D96929-283C-46C1-8128-C2B18FB4A44F（檢索日期：2018 年 8 月 15 日）。
〈劉玉芝舞展（1957）〉，《數位典藏資料庫》，
http://search.ctfa.org.tw/TFDBSearch/search3_03.php?f_id=56B9114C-A093-40B0-B0A8-E5332ABC5C91（檢索日期：2018 年 7 月 15 日）。
〈蔣經國參加青年戰鬥晚會（1952）〉，《國家文化資料庫》，
http://nrch.culture.tw/doviewer.aspx?do=0&s=1939280&id=0000644048&proj=MOC_IMD_001（檢索日期：2018 年 8 月 11 日）。
〈灌園先生日記（1950-06-26）〉，《臺灣日記知識庫》，

http://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/index.php?title=%E7%81%8C%E5%9C%92%E5%85%88%E7%94%9F%E6%97%A5%E8%A8%98/1950-06-26&oldid=424073（檢索日期：2018 年 10 月 15 日）。

中央社薛湧，〈民族舞蹈比賽大會（1966）〉，《國家文化資料庫》，http://nrch.culture.tw/doviewer.aspx?do=1&s=556326&id=0005913567&proj=MOC_IMD_001（檢索日期：2018 年 8 月 9 日）。

呂紹理，〈展示殖民地：日本博覽會中臺灣的實像與鏡像〉，《2003 年度財團法人交流協會日臺交流中心歷史研究者交流活動報告書》，https://www.koryu.or.jp/08_03_03_01_middle.nsf/2c11a7a88aa171b449256798000a5805/9638d8f8ccb6b95249256eee0019c211/$FILE/lushaoli.pdf（檢索日期：2018 年 8 月 10 日）。

李天民，〈《青年戰鬥晚會》節目單（1953）〉，《國家文化資料庫》，http://nrch.culture.tw/view.aspx?keyword=%E9%9D%92%E5%B9%B4%E6%88%B0%E9%AC%A5%E6%99%9A%E6%9C%83&s=563462&id=0005768815&proj=MOC_IMD_001（檢索日期：2018 年 6 月 20 日）。

李天民，〈《青年戰鬥晚會》節目單（1953）〉，http://nrch.culture.tw/view.aspx?keyword=%E9%9D%92%E5%B9%B4%E6%88%B0%E9%AC%A5%E6%99%9A%E6%9C%83&s=563462&id=0005768815&proj=MOC_IMD_001。

李天民，〈《萬人聯歡舞》節目表（1965）〉，《國家文化資料庫》，http://nrch.culture.tw/view.aspx?keyword=%E8%90%AC%E4%BA%BA%E8%81%AF%E6%AD%A1&s=563443&id=0005768796&proj=MOC_IMD_001(檢索日期：2018 年 6 月 20 日）。

李天民，〈《萬人聯歡舞》節目表（1965）〉，http://nrch.culture.tw/view.aspx?keyword=%E8%90%AC%E4%BA%BA%E8%81%AF%E6%AD%A1&s=563443&id=0005768796&proj=MOC_IMD_001。

李天民，〈萬人聯歡舞—《萬眾歡騰》(1965)〉，《國家文化資料庫》，http://nrch.culture.tw/view.aspx?keyword=%E8%90%AC%E7%9C%BE%E6%AD%A1%E9%A8%B0&s=562896&id=0005768249&proj=MOC_IMD_001（檢索日期：2018 年 6 月 20 日）。

李天民，〈萬人聯歡舞—《萬眾歡騰》(1965)〉，http://nrch.culture.tw/view.aspx?keyword=%E8%90%AC%E7%9C%BE%E6%AD%A1%E9%A8%B0&s=562896&id=0005768249&proj=MOC_IMD_001。

李天民，〈臺灣早期舞蹈表演，珍貴照片資料「高山青」〉，《國家文化資料庫》，http://nrch.culture.tw/view.aspx?keyword=%E9%AB%98%E5%B1%B1%E9%9D%92&s=562600&id=0005767953&proj=MOC_IMD_001（檢索日期：2018 年 6 月 15 日）。

李天民，〈臺灣早期舞蹈表演，珍貴照片資料「高山青」〉，

http://nrch.culture.tw/view.aspx?keyword=%E9%AB%98%E5%B1%B1%E9%9D%92&s=562600&id=0005767953&proj=MOC_IMD_001。

李天民，〈臺灣早期舞蹈表演，珍貴照片資料「萬眾歡騰」舞蹈〉，《國家文化資料庫》，http://nrch.culture.tw/view.aspx?keyword=%E8%90%AC%E7%9C%BE%E6%AD%A1%E9%A8%B0&s=562627&id=0005767980&proj=MOC_IMD_001（檢索日期：2018 年 6 月 15 日）。

李天民，〈臺灣早期舞蹈表演，珍貴照片資料「萬眾歡騰」舞蹈〉，http://nrch.culture.tw/view.aspx?keyword=%E8%90%AC%E7%9C%BE%E6%AD%A1%E9%A8%B0&s=562627&id=0005767980&proj=MOC_IMD_001。

孫俊彥訪談紀錄，〈馬蘭阿美族的老人唱西藏民歌〈巴安弦子〉〉，https://www.youtube.com/watch?v=aHRuccb49SI（檢索日期：2018 年 7 月 6 日）。

國立臺灣文學館，〈何志浩〉，《臺灣作家作品目錄系統》，http://www3.nmtl.gov.tw/Writer2/writer_detail.php?id=370（檢索日期：2018 年 12 月 1 日）。

國立臺灣文學館，〈程其恆〉，《臺灣作家作品目錄系統》，http://www3.nmtl.gov.tw/Writer2/writer_detail.php?id=1793（檢索日期：2018 年 12 月 1 日）。

國立臺灣文學館，〈戴良〉，《臺灣作家作品目錄系統》，http://www3.nmtl.gov.tw/Writer2/writer_detail.php?id=2443（檢索日期：2018 年 12 月 1 日）。

國立臺灣文學館，〈魏子雲〉，《臺灣作家作品目錄系統》，http://www3.nmtl.gov.tw/Writer2/writer_detail.php?id=2551（檢索日期：2018 年 12 月 1 日）。

許慈芳，〈訪舞蹈家劉鳳學：談原住民舞蹈的相遇、採集與創作歷程〉，《原住民族文獻》，https://ihc.apc.gov.tw/Journals.php?pid=639&id=973（檢索日期：2018 年 1 月 2 日）。

董錫玖，〈啞子背瘋〉，《舞蹈辭典》，http://terms.naer.edu.tw/detail/1291527/ （檢索日期：2018 年 12 月 1 日）。

鄧南光，〈舞台表演系列之 3（1950~1959）〉，《數位典藏與數位學習聯合目錄》，http://catalog.digitalarchives.tw/item/00/6d/4c/e8.html（檢索日期：2018 年 11 月 12 日）。

鄧南光，〈蔡瑞月舞蹈系列之 6（1960~1969）〉，《數位典藏與數位學習聯合目錄》，http://catalog.digitalarchives.tw/item/00/6d/4c/e8.html（檢索日期：2018 年 11 月 12 日）。

舞蹈身體、論述與能動性：民族舞蹈熱潮在臺灣 (1950s-1960s)

作　　者　張思菁
發 行 人　楊榮川
總 經 理　楊士清
主　　編　陳姿穎
編　　輯　沈郁馨
出 版 者　五南圖書出版股份有限公司
地　　址　106 台北市大安區和平東路二段 339 號 4 樓
電　　話　(02)2705-5066
傳　　真　(02)2706-6100
網　　址　http://www.wunan.com.tw
電子郵件　wunan@wunan.com.tw
劃撥帳號　01068953
法律顧問　林勝安律師事務所　林勝安律師
出版日期　2019 年 1 月初版一刷
定　　價　新臺幣 350 元

◎版權所有，翻印必究。

國家圖書館出版品預行編目(CIP)資料

舞蹈身體、論述與能動性 : 民族舞蹈熱潮在臺灣 (1950s-1960s) / 張思菁著. -- 初版. -- 臺北市 : 五南, 2019.01
面 ; 公分
ISBN 978-957-763-284-5(平裝)

1.民族舞蹈 2.臺灣

976.333　　108001301