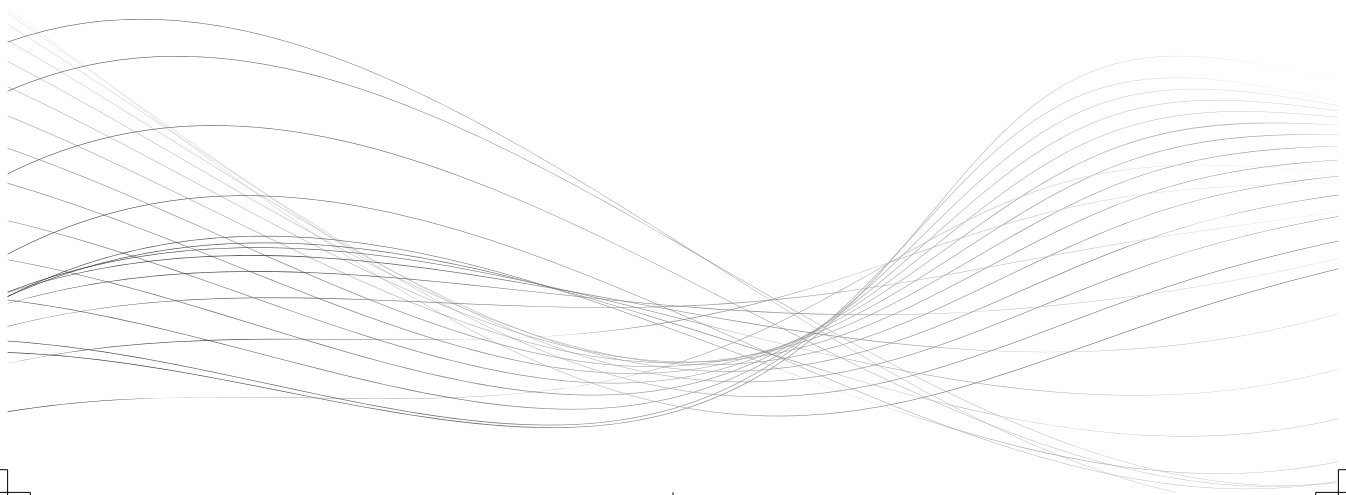
第四篇｜民族舞蹈在臺灣之根植與移轉軌跡

張思菁



1y1b4.indd 59 2023/5/15 上午 09:09:34

壹、緒論

在國內外民俗藝術節與節慶中展演的各國傳統民族舞蹈，以明亮、多彩、各具民族特色的服裝、舞步與音樂，總能給予觀眾一種歡快愉悅的新鮮感受。然而，當討論什麼是「臺灣的」民族舞蹈時，總會因這塊土地上各式政權、族群與文化認同的角力，而讓「民族舞蹈在臺灣」呈現一種曖昧模糊的面貌和隨之而來複雜難解的感受。本文討論民族舞蹈[1]在臺灣七十多年來的歷史概貌與發展成就，探討舞蹈家們在不同的歷史年代與政治社會氛圍中，如何運用想像轉化稀有文史資源、呼應或對抗國家政策觀點、建立舞蹈藝術專業、將素材根植於在地文化與歷史考察、維繫創作空間和探尋自我意義等等各種編創策略中，努力不懈地開拓出民族舞蹈的過去、現在與未來。

貳、1930-1940 年代：在日治西式劇場中新生的民族舞蹈

一、脫離戲曲和音樂獨立的表演性舞蹈

在現代西式劇場舞臺單獨展現的民族舞蹈，是相對新興的藝術形式。在尚未全面現代化之前，大多數亞洲宮廷或宗教祭儀中的傳統古典表演藝術，多屬於歌舞戲一體的展演形式；各族群民眾在社群廣場進行的祭儀或娛樂性表演，也多屬邊唱邊舞的樂舞形式，並與族群文化儀式或生活娛樂意義緊密相扣。直到歐美表演藝術發展脈絡推動，將舞蹈獨立出來自成一個表演藝術範疇，成爲中上層階級閒暇時的藝術欣賞活動。後來，不僅芭蕾舞劇納入各國民族舞蹈展現多采多姿的世界景

1 「民族舞蹈」：因應教育部 108 課綱，目前舞蹈藝術才能班將之前的民族舞、中國舞等名詞，統一修訂爲「中華民族舞」一詞。「民族舞蹈」一詞與國族之間的曖昧難解，可參見陳雅萍文章與論文以及本文作者專書第二章〈他鄉與故鄉：變動中的民族舞蹈論述與建構〉。

象，[2]運用想像力的現代舞也曾借鏡東方民族之神祕感[3]，深受觀眾喜愛，讓舞臺化且民族風味濃厚的舞蹈展演有了先例與雛形。由此，隨著現代化的力量影響亞洲的表演藝術生態，讓傳統長時間的歌舞戲表演形式，轉化爲時間較短的舞蹈形式登臺演出。清朝末年的梅蘭芳便以傳統京劇男扮女角的形式，以劇中舞蹈較多的演出片段在世界巡演，風靡歐美表演藝術圈。[4]

二、臺灣留日舞蹈家的民族舞蹈展演片段

如同曾爲日本石井漠舞團首席舞者的崔承喜（1911-1969），在戰後成爲復興韓國民族舞蹈的主要推動者，臺灣舞蹈家也多在留學日本學習舞蹈經驗中，種下了民族舞蹈編創的基礎與靈感。目前歷史記載中可追溯到的首位留日舞蹈家林明德（1914- 不詳），便曾以京劇舞蹈片段改編爲登臺舞作《霓裳羽衣舞》。而拜在石井漠（1886-1962）門下學舞的李彩娥（1926- ）與蔡瑞月（1921-2005），雖然曾展演歐洲或印度民族風味的創作舞，在日治時期尚未記載有採用中國或臺灣的民族素材。倒是曾在日本松竹攝影所俳優專門學校學習，後來轉往中國東北滿州學習中國戲曲的林香芸（1926-2015），已從京劇中萃取編創《王昭君》民族舞蹈作品。

2　《胡桃鉗》舞劇中呈現芭蕾化的各國民族舞蹈，大受歡迎。
3　如美國現代舞先驅露絲．聖丹尼斯的獨舞作品，呈現擬仿佛教觀世音圖像的《白玉》。
4　梅蘭芳當時出國展演的已經是改良版的京劇，其增加歌舞片段如《霓裳羽衣舞》的長度。

1y1b4.indd 61　2023/5/15 上午 09:09:34

參、1950-1960 年代：從懷古鄉愁到集體實踐的民族舞蹈熱潮

一、民族舞蹈比賽掀起的民族舞蹈熱潮

因國共內戰失利退居臺灣地區的國民政府，以此爲復興基地。以推廣民族舞蹈爲目標，1953 年由「民族舞蹈推行委員會」[5] 於三軍球場舉行民族舞蹈欣賞會，[6]1954 年開始舉行全國「民族舞蹈競賽」，[7]1955 年確立 5 月 5 日爲「舞蹈節」以展現推廣舞蹈成果，1958 年創立《民族舞蹈月刊》作爲研究民族舞蹈與發表教材的重要刊物。首屆「民族舞蹈競賽」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、聯歡等五種類型中。第二屆明確訂定外國舞蹈不得參與競賽組，更確立宣示以「中華民族」之舞蹈爲推廣主體。1964 年民族舞蹈比賽規則中新增代表性舞碼，[8]雖仍鼓勵其他創作作品，但可知已形成經典舞碼並在這些主題上重複創作展演。直到 1970 年，省政府教育廳將舞蹈比賽類別改爲中國古典舞、中國民俗舞、中國現代舞、兒童唱遊等四類，才將原先著重舞蹈「功能性」的分類，改爲依舞蹈發展時空分類，重視舞蹈發展的「藝術性」。

在比賽獲獎與展演機會大增的情況下，民族舞蹈熱潮興起，極短時間內要展演很多民族舞蹈作品。但在兩岸完全隔閡且缺乏文史田野

5 1964 年改組爲中華民族舞蹈學會，1976 年更名爲中華民國舞蹈學會。

6 展演蔡瑞月的《建設舞》、李淑芬的《採茶舞》與《賞月舞》、李天民的《木蘭舞》與《山地舞》、高棪的《宮燈舞》等作品。

7 很長時間使用「中華民族舞蹈比賽」名稱，直到 2001 年改爲「學生舞蹈比賽」，關於名稱變革歷史脈絡細節，趙玉玲（2013，267）整理出：1954 年第一屆舞蹈競賽之類型爲「戰鬥舞」、「勞動舞」、「禮節舞」、「聯歡舞」、「欣賞舞」，1970 年改爲四類，分別爲「中國古典舞」、「中國民俗舞」、「中國現代舞」與「兒童唱遊」。

8 代表性舞作分別爲 (1) 戰鬥舞——聞雞起舞、戰鼓銀槍（團體及個人均可）；(2) 勞動舞——洗衣舞、採茶舞；(3) 禮節舞——宮燈舞、霓裳羽衣舞（團體）、麻姑獻壽（個人）；(4) 聯歡舞——萬衆歡騰、山地聯歡舞（團體）、苗女弄杯（個人）。

1y1b4.indd 62 2023/5/15 上午 09:09:35



圖 4-1　民國 52 年民族舞蹈比賽成人組冠軍，林克美演出《英雄試馬橫長戈》。照片提供：林克美

調查的情況下，只能從可以取得的微薄資源著手。記載在中國正史中的各朝代宮廷舞蹈，由舞蹈家從京劇動作與武術中擬古編創出來，如高棪（1908-2001）的《宮燈舞》。然而，要呈現被涵蓋在「中華民族」概念下的中國各少數民族傳統舞蹈則更爲困難。除了高棪因在中國重慶時期經由田野調查與向藏生學習，而能將西藏舞蹈《巴安弦子》移植到臺灣外，其他邊疆舞蹈經典作品，則是舞蹈家訪查移居臺灣的少數民眾，再加上運用手中僅有的異族題材去加以想像發展的創作成果[9]。只有極少數能從臺灣本地採集的民族素材，如李淑芬（1925-2012）的《採茶舞》，才能呈現貼近該族群生活文化的舞動樣貌。

9　如蔡瑞月的《苗女弄杯》、辜雅琴的《蒙古筷子舞》。

二、臺灣舞蹈社群蓬勃發展培育舞蹈人才

在尚未有專業舞蹈教育的時代，民間舞蹈研究社以一種師徒相傳的方式，成爲當時舞蹈人才培育的主要管道。舞蹈社常態性地舉行舞展與發表會，並以民族舞蹈比賽作爲相互競爭與評比的場域。在民族舞蹈熱潮中嶄露頭角並開枝散葉的舞蹈社，早期多以曾留學日本的第一代臺灣舞蹈家爲主，[10] 少數爲戰後來臺第一代舞蹈家。[11] 以民族舞蹈展演參與而言，在臺北的舞蹈社主要有蔡瑞月、李淑芬、林香芸以及李天民（1925-2007）；在臺中的舞蹈社主要爲辜雅琴（1929-2013）；在高雄的舞蹈社則主要爲李彩娥。接著，許多新生代舞者在舞蹈競賽中得名後或向前輩舞蹈家學成後，便出來開設自己的舞蹈研究社，從事舞蹈教學與表演的工作。如楊素珍（1933-2021）、李惠美（1918- ）、蔡光代（1941- ）、劉玉芝、江明珠（1936- ）、林克美（1941- ）、周惠丹（1937- ）、簡子愛（1930- ）、石玉嬌等等。

即使後來大專院校陸續成立舞蹈專業科系，許多優秀舞者都曾在民間舞蹈社參與舞蹈比賽，先開啓舞蹈才華與登臺經驗，再進一步選擇繼續進入學校攻讀舞蹈或赴國外深造。衆多女性被鼓勵參與舞蹈專業貢獻所長，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。除了在國內民族舞蹈大量展演和教學機會能支撐起女性專業職涯外，在大衆難以出國的年代還能被國家選派參與國際文化交流活動，如 1952 年李淑芬舞蹈團赴韓國演出。民族舞蹈的專業成爲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，也提

10 盧健英在《舞蹈欣賞》〈臺灣舞蹈史〉篇中以「四旦一生」來列舉第一代舞蹈家爲蔡瑞月、李彩娥、李淑芬、林香芸與林明德，但這稱號卻缺漏了臺中的辜雅琴。在陳玉秀的〈台灣的表演舞蹈—光復前後〉專文，以及李天民的《臺灣舞蹈史》書籍中，則列出了 10 位以上的本土第一代舞蹈家。

11 戰後從中國來臺的舞蹈家，多因使用中文且具有大專學歷，能進入大專院校專職任教。例如：高棪與劉鳳學。而李天民則是先開設舞蹈社，後來進入大專專職任教。

1y1b4.indd 64 2023/5/15 上午 09:09:35

供女性在表演藝術專業方面的能動性。

三、衆身起舞中百變樣貌的民族舞蹈

民族舞蹈不僅成爲國家推崇的精緻藝術文化，讓「國舞」與當時的國劇、國樂、國畫得以齊名，更因積極推廣而成爲當時人人幾乎都會跳上一段的舞蹈實踐。由於政府動員各縣市學校參與民族舞蹈比賽，各級學校常邀請當地知名舞蹈家編舞指導。[12] 民族舞蹈也是學校常態表演節目，當時學生多有表演民族舞蹈的身體經驗並熟悉簡易舞步，讓民族舞蹈成爲深入國民教育中相當普及的活動。同時，在軍中的康樂活動也常展演融合民族舞蹈與愛國元素之歌舞劇，既淺顯易懂又能讓觀衆投射抒發愛國情感。[13] 另外，民族舞蹈成爲當時文化輸出的表演藝術產品，外交單位常邀請或推派舞蹈家出國教授民族舞蹈，提供當時移居國外的華裔社群一種建構族群文化認同的身體實踐與涵養。

同時，民族舞蹈也在大衆流行文化中扮演重要角色。從 1960 年代興盛的黃梅調與古裝電影，[14] 到 1970 年代電視節目與大衆娛樂歌舞演出，歷經熱潮的民族舞蹈語彙和作品，成爲被迅速結合運用的民族素材與表演形式。不僅知名舞蹈家常受邀教導或訓練電影明星的民族舞蹈展演動作，基本舞蹈能力更是電影演員訓練之重要基礎。例如：幼時在民族舞蹈比賽初試啼聲便一鳴驚人的張小燕（1948- ），便受惠於其舞蹈

12 如臺北市立女中（現爲金華國中）長期由李淑芬指導，省立臺中第一女中則邀請辜雅琴擔任舞蹈教師等。

13 許多著名舞蹈家如高棪、李天民、蔡瑞月、李淑芬、劉玉芝等人也都曾受邀至軍中編導與排演節目。

14 香港邵氏電影公司在 1950 與 1960 年代拍攝大量中國古裝電影，其中包括最爲人所知且風靡一時的黃梅調電影，如《梁山伯與祝英台》（1963），以及從中國古代歷史故事著手，以女性主角爲劇情主軸的其他古裝電影，如《楊貴妃》（1962）、《妲己》（1964）、《王昭君》（1964）。

1y1b4.indd 65　2023/5/15 上午 09:09:35

基礎開展其電影演藝生涯。1950-1960 年代民族舞蹈的發展，便從剛開始將「民族文化」由無所根著的移植挪用與創造，到經由日常展演與生活實踐中的身體形塑刻劃，讓民族舞蹈成爲這一代臺灣民衆共有的集體身體經驗與文化記憶。

肆、1970-1980 年代前期：文化交流與邁向多元專業發展

一、舞蹈專業科系中的民族舞蹈

大專層級的舞蹈教育最初附屬於體育科系中發展，國立臺灣師範大學體育系爲最早開設舞蹈課程的大專院校，由劉鳳學（1925- ）教授。後來隨著國內民族舞蹈的蓬勃發展下對舞蹈專業人才的大量需求，才逐漸開設專業舞蹈教育科系。[15] 臺灣第一個專業舞蹈科系爲 1964 年中國文化學院所設立的舞蹈科（五專學制），[16] 由高棪負責創設並擔任主任，因無前例可循而參照美國大學課程規劃設立。文化學院初始就有「中國民族舞蹈」、「國劇身段」、「國劇武功」相關課程，邀請戲曲名家梁秀娟（1920-2000）、戴綺霞（1918- ）、蘇盛軾（1912-1984）授課，以紮實從戲曲動作中奠定民族舞蹈基礎訓練，也由高棪、李天民等人教授民族舞蹈相關課程。而後「國立臺灣藝術專科學校」於 1970 年設立夜間部音樂科舞蹈組（三專學制），[17] 爲設立專業舞蹈教育的第一所公立大專院校，由李天民擔任主任並擬定舞蹈科設置計畫。在民族舞蹈方

15 初時仍多與體育或音樂合爲一系，直至 1970 年代中期逐漸獨立出來，舞蹈系才被認可爲一個獨立專業學門。例如，臺灣體育專科學校（現爲國立臺灣體育運動大學）1961 年成立體育科時就設有舞蹈專長。

16 現爲中國文化大學。1966 年改爲舞蹈音樂專修科，1975 年晉升爲四年制體育學系舞蹈組，1982 年獨立爲舞蹈學系。

17 現爲國立臺灣藝術大學。1973 年獨立爲夜間部舞蹈科三年制，1977 年成立五年制舞蹈科。1994 年夜間部舞蹈科改制爲夜間部舞蹈系，1997 年成立日間部四年制舞蹈系。

1y1b4.indd 66 2023/5/15 上午 09:09:35

面也以戲曲身段與武功爲基礎，加上李天民從中整理的「國舞基本動作」教材，[18] 在同校中國音樂系和專業劇場的充足資源支持下，編創呈現較具規模的民族舞蹈作品或舞劇。1971 年「台南家政專科學校」（現爲台南應用科技大學）成立音樂科舞蹈組（五專學制），邀請劇校與舞蹈專業師資任教民族舞蹈相關課程，如蔡麗華（1945- ）在 1980 年代曾於此兼課。1983 年國立藝術學院（現爲臺北藝術大學）舞蹈系成立，除邀請京劇「尚派」傳人李柏君（1923-2018）授課外，也以每日晨起打太極拳爲學生奠定東方身體之基底。大專院校專業舞蹈科系的成立，爲之前在熱潮中被快速複製重組且較爲輕薄短小的民族舞蹈作品，提供了一個能在學校教學環境下，重新進行歷史文獻考據、戲曲訓練轉化、教材研發，並發展出較專業的民族舞蹈訓練體系和專業劇場展演作品之機會。在缺乏舞蹈表演人才的情況下，後來許多國家慶典或代表國家出國展演的重要活動，會選派舞蹈科系學生籌組參加，[19] 以呈現當時國內最具專業水準的民族舞蹈演出。

二、舞蹈文化外交

因國際局勢變化與 1971 年退出聯合國所影響，在臺灣的中華民國再也無法在國際上代表中國，政府以官方途徑參與國際場合與相關事務受到莫大阻礙，讓藝術文化作爲國際交流的重要性日益顯著。早期受限於法規與經費，藝文團體自行出國不易。在 1970 年代後逐步開放演藝團體進行文化交流，讓民間舞蹈社與舞團興起出國熱潮。其中，能年年常態性出國進行藝術交流活動的團體，主要是由教會辦理的「蘭陽舞蹈

18 李天民從在文化學院任教期間，已開始著手發展他命名爲「國舞基本動作」的系列教材，到了臺灣藝術專科學校擔任主任後，則將教材整理建構完整。

19 例如：由文化學院參與 1968 年墨西哥世界運動會文化代表團之舞蹈展演，以及 1970 年日本大阪萬國博覽會「中國日」演出。

1y1b4.indd 67　2023/5/15 上午 09:09:35

團」和由國家籌組的「中華民國青年友好訪問團」。

蘭陽舞蹈團於 1966 年由祕克琳神父（1935- ）所創辦，一開始是提供當地兒童的學藝活動，後成立舞蹈團經常展演及參與民族舞蹈比賽，屢獲佳績。1974 年「蘭陽舞蹈團」巡迴歐洲三個月，在義大利獲得教宗接見，成爲全球首次能在教宗御前獻藝的表演團體，每年甄選兒童團員出國進行展演，經常在歐美地區進行巡演與藝術節參與活動。

從 1974 年開始，由救國團負責籌組的「中華民國青年友好訪問團」，則每年甄選各大專院校具有優秀才藝的大學生，以全公費進行密集訓練與排練。入選成員具有各式與中華文化相關的才藝能力，如書法、國樂、民族舞蹈等，入選團員並非全爲表演藝術科系學生，但可能因跨文化語言因素，出國巡演節目會以舞蹈爲主，中間再穿插其他才藝表演。在短暫的寒暑假行程中，配合外交部的規劃到國外的各大學學區、華人社群與文化界進行巡迴演出與交流訪問。[20]

三、鄉土追尋中的「民族」元素

1970 年代是個重返實體臺灣、探查在地元素之追尋集體併發的年代，也是當時藝文界新生代年輕創作者揭舉著「自己的創作」宣言之年代。在音樂上從 1960 年代的鄉土民謠，到 1970 年代的現代民歌與校園民歌興起，在文學界有鄉土文學運動，美術界則有鄉土寫實繪畫運動等等，藝術文化界掀起一股對在地文化的鄉土追尋。即使在 1970 年代是現代舞迅速發展的時期，但林懷民（1947- ）注重臺灣在地文化的田野調查與鄉土素材的運用，讓藝陣也曾被融入在雲門作品中，例如

20 主要出訪地點爲美國，每年固定分爲美東與美西兩團，有幾年極盛時期再增加歐洲團與亞太團。資料來源：中華青年友好訪問協會網站，http://www.cyga.org.tw，初期團員資料由 1992 年青訪團成員林東賦蒐集整理。

1974 年由何惠楨（1952- ）編作林懷民指導的《八家將》。此時期各縣市民間舞蹈社數目快速增長，讓當時還有社會組類別的民族舞蹈比賽開始分區進行。工業化劇烈的社會中，創作出更多與臺灣鄉村生活相關的民族舞蹈，例如《農村組曲》等呈現鄉村兒童遊玩等內容的作品。民族舞蹈編創與展演較能跳脫前期講究民族大義的限制，在民族元素中融入更多當代芭蕾或現代舞的概念和訓練，使民族舞蹈的動作流動性表演性更強，甚至能開創出如 1984 年許惠美（1939-1993）編創的《七夕雨》這齣頗受好評的民族舞劇。

伍、1980 後期—1990 年代：兩岸交流熱潮與專業民族舞團成立

一、兩岸交流熱潮方興未艾

在 1987 年解嚴之前，與中國的舞蹈資訊之交流實屬不易，經由邀請移居香港的中國民族民間舞蹈師資，方能學習觀賞到中國在戰後所建立起來的民族民間舞蹈體系之訓練與作品。首先，由「蘭陽舞蹈團」在 1985 年邀請到移居香港的中國籍陳華（1933-2021）、林阿梅（1936-2011）夫婦來臺編舞，也在 1987 年邀請北京「中央歌舞團」畢業的閻仲玲（1945- ）來臺編創教學，他們都是解嚴前後少數能引入中國戰後民族民間舞蹈發展體系與成果來臺灣的老師。[21]1987 年解嚴以後兩岸恢復往來，除了民眾的訪親探視外，在藝術文化界也掀起兩岸交流互訪的熱潮。首先，邀請中國舞蹈家來臺訪問並開設工作坊，特別是少數民族民間舞老師高金榮（1935- ）建構的敦煌舞蹈、楊麗萍（1958- ）創作的孔雀舞等相當具有民族特色的舞蹈，掀起學習熱潮。1992 年「台

21 陳華、林阿梅夫婦後來進入文化大學任教，臺北藝術大學也在 1991 年邀請中國民間舞專家孔和平與郭曉華夫婦任教。

北民族舞團」主辦「蓬萊新姿」舞蹈營，同時研習臺灣藝陣舞蹈和中國民間舞藝；1993 年「新古典舞團」邀請中國舞蹈學者戴愛蓮（1916-2006）、彭松（1916-2016）、呂藝生、董錫玖與劉金吾來臺進行民族舞蹈的學術研討會；以及許多由民間舞蹈社舉辦、前往中國大陸進行民間舞采風與交流訪問的活動，都讓中國大陸戰後民族舞蹈研發成果，快速地在臺灣被熱切地學習與傳授。

二、全球凝視．在地特色：台北民族舞團

成立於 1988 年的「台北民族舞團」，爲臺灣最早以民族舞蹈爲創立目的之專業舞團，藝術總監蔡麗華以其創作推廣臺灣民族舞蹈之成就而爲人所知。她將街頭田野的廟會陣頭活動與祭儀中的民俗小戲表演，轉化爲藝術舞蹈作品，在舞臺上呈現專屬於臺灣的民俗舞蹈而享有名



圖 4-2　台北民族舞團《慶神醮》，2007 年復演版。編舞：蔡麗華，攝影：李銘訓，照片提供：台北民族舞團

譽。舞團超過 25 年的專業編創與國內外展演，相當重要地引領著當代臺灣民族舞蹈的發展與建構。以她 1980 年代在臺南的田野調查研究爲根據，她決定將其精力投注於研究臺灣在地實際演出的民俗表演，試圖編創出能在國際舞臺與中國大陸的舞作區別、具有在地特色的臺灣民俗舞蹈。蔡麗華爲了研究蒐集當時因不受重視而逐漸失傳的廟會藝陣小戲，她四處尋訪老藝人進行訪談與錄製。蔡麗華兼採保存與創新兩種方式並行，保持表演傳承的可能方式。其在舞臺上所呈現出的「臺灣舞蹈」，如 1991 年編創經典作品《慶神醮》，是融合傳統民俗素材之成功創作，成爲當時國際展演中最具臺灣特色的民族舞蹈。

三、各縣市民族舞團成立

許多民族舞蹈爲主的舞團也在各縣市紛紛立案成立，多數是以地方舞蹈社爲基底，進一步成立舞團讓培育出來的成年舞蹈人才能繼續有創作與表演的機會。例如：泰雅族古秋妹在 1989 年創立「稻草人鄉土舞蹈團」，以編創臺灣民俗與原住民舞蹈爲主。[22]1995 年「大唐民族舞團」由蕭秋雲成立；1996 年「藝姿舞集」由郭玲娟成立以及「台南民族舞團」由王儷娟成立；1999 年「紅瓦民族舞蹈團」由劉明仁立案；2002 年「雞屎藤新民族舞團」由許春香於臺南市成立等等，他們的作品都試圖從在地民族素材出發去思索開創屬於臺灣的民族舞蹈特色。

22　1998 年轉型爲「稻草人現代舞蹈團」，由女兒泰雅族羅文瑾（族名「沙韻．修慕伊」）爲藝術總監，呈現具在地人文脈絡的現代舞編創作品。

陸、2000 年後至今：持續探尋中的當代民族身體

一、中國古典舞與民族民間舞蹈訓練和作品進入臺灣

自 2000 年以後民間舞蹈社、舞蹈團以及學校舞蹈班、舞蹈系等學術單位之間，藉由藝術節、研討會、夏令營、匯演等多種形式，讓兩岸民族民間舞蹈的相互來訪與交流成爲常態。北京舞蹈學院教授們編纂的《中國舞等級考試教材》以及《中國民族民間舞蹈考級教材》，被部分民間舞蹈社引進臺灣，並輔導學生定期進行考級考試取得證書。由此，中國古典舞身韻體和由學院整理後的民族民間舞作品，改變臺灣舞蹈比賽中的民族身體形貌。常見前一年在中國舞蹈競賽中的得獎作品，隔年在臺灣舞蹈比賽中便能看到類似主題與舞蹈語彙的重現。大舉「文化輸出」的中國民族舞蹈美學與身體訓練語彙，經由師資教學與工作坊等方式，向外延伸到擴展至香港、臺灣、馬來西亞等國，並在網路時代中迅速地全面席捲海外華裔族群。

二、「新民族風」之後：民族身體之省思與轉變

「台北民族舞團」在 2000 年後逐漸拓展出「新民族風」分類的舞蹈作品，是蔡麗華強調從「身、心、意」整合之表演藝術美學觀所開拓的身體省思，不僅呼應當時當代舞蹈中的「東方身體風」藝術思潮，也宣告「民族的身體」需開拓另類途徑的探尋，企圖走出與中國截然不同的臺灣當代「新民族風」。雖然舞團在歡慶二十五週年之後幾年逐漸停止運作，然而，當代民族作品的多元創作以此爲基底向外拓展並開枝散葉，由新一代的編舞家依循著自身對於民族族群、在地文化、舞蹈身體的獨特思索，走向多樣化的民族美學與編創策略之不同取徑。例如：開創「禪舞」風格系列的胡民山，專注於將禪學哲思轉化在方寸之間細緻移動的舞動身體中；編創「蘊氣舞動」當代民族作品的蕭君玲，讓民族

舞蹈身體在張力充滿與幽微內含之間連綿不絕的流動律動，深化身體哲思、追尋身心靈整合中之民族靈光；以及融合多元民族民間元素的潘莉君，結合族群特色和豐富畫面敘事，展現細膩情感。另一個面向的民族舞蹈相關創作，則是從在地族群之歷史文化脈絡中開展，尋求讓觀眾親近且有所共鳴的題材。如前述在 1990 年代成立的地方民族舞團，許多開始轉型爲當代舞蹈展演形式，僅留民族意象與元素，並跨出舞蹈領域和臺灣文學或戲劇結合，拓展出能呼應在地生活議題與想像的表演藝術題材。這些探索與嘗試，讓我們看到臺灣當代民族身體從深植在地到開展出去的多元追尋途徑。



圖 4-3　台北民族舞團《香火》。編舞：蔡麗華，攝影：歐陽珊，照片提供：台北民族舞團



圖 4-4　台北民族舞團《觀自在》。編舞：胡民山，攝影：歐陽珊，照片提供：台北民族舞團

三、追尋歷史真實性：返身古代樂舞．映照當代需求

劉鳳學的「唐樂舞」組織雖正式成立於 2001 年，但其「唐樂舞」與「儒家舞蹈」的重建則早已進行多年。除 1966 年曾協助儒家舞蹈孔廟佾舞的研究修正，[23] 藉由出國進修研究機會，考察仍存於日本宮廷與韓國的古代典籍與舞蹈記載。劉鳳學於 1967 年首度重建《拔頭》、《蘭陵王》、《春鶯囀》，1981 年重建韓國之仿儒家舞蹈《保太平》，1984 年重建《皇帝破陣樂》等，並在 1990 年代與 2000 年以後仍持續將這些唐樂舞重建作品登臺展演。而另外一種對歷史性古舞的考察

23 臺灣孔廟的佾舞典禮自清朝時期沿襲下來，直至 1966 年左右「中華文化復興運動」聘請學者專家組成「祭孔禮樂工作委員會」，佾舞部分由劉鳳學根據明代圖譜做過修正，後來 1970 年又由文化大學舞蹈系伍曼麗等三人修正。臺北孔廟以大龍國小學生進行演出六佾舞，由校內老師盧川（約 1957-1991）、莊汶滇（1999- ）老師先後指導。

發展，則來自南管古樂的文化價值重新被重視。1995 年「漢唐樂府南管古樂團」另設「漢唐樂府梨園舞坊舞團」，「漢唐樂府」由陳美娥（1954- ）與蕭賀文編排舞蹈，是從泉州梨園戲與懸絲傀儡的動作特性中萃取出來，讓南管音樂與相搭配的舞蹈共同呈現，提供觀眾相當細緻的歷史樂舞場景再現，如2002 年的《韓熙載夜宴圖》便相當受到歡迎。另外，不以演出爲目的，陳玉秀（1949- ）從中國古代雅樂舞的身體觀與實踐中進一步研究與應用，自 1972 年韓國學習雅樂舞開始，逐漸發展出以「中心軸」爲核心的「身心動態原則」，建構出自我覺察與身心整合的身體實踐方法，應用於醫學、心理學與特殊教育等不同層面。這些無法使用「民族舞蹈」名詞概念去稱呼，且相較更爲注重內隱身心修練的歷史性樂舞之當代轉化，跳脫出過往民族等同於國族的思維限制，拓展出臺灣獨特人文脈絡中滋養深化的古代樂舞研究與發展。



圖4-5　新古典舞團「唐樂舞」《春鶯囀》。重建編創：劉鳳學，照片提供：新古典舞團

柒、結論

從民族舞蹈在臺灣的發展脈絡，可以看出這個戰後中華民國在臺灣特定時空下所創建的舞蹈類別與概念，實際內容在發展歷程中被不斷再定義與重新定義。從日治時期舞蹈家們將京劇表演片段轉化爲劇場中的舞蹈作品展演；國共對抗與國際冷戰中的 1950-1960 年代，政府由上而下大力推行民族舞蹈競賽，各種民族舞蹈作品快速在「民族舞蹈熱潮」中被編創出來；國際政治局勢鉅變的 1970-1980 年代，藝術家們回首重新正視臺灣這塊土地的鄉土文化，國內外民族舞蹈展演人才之迫切需求讓大專院校成立舞蹈專業科系，民族舞蹈也成爲柔性國際交流與文化外交中重要展演內容；1987 年解嚴、政治鬆綁以後，開放兩岸互訪交流掀起向中國學習民間舞蹈的熱潮。另一方面專業民族舞團之成立，舞蹈家從臺灣廟會小戲中重新轉化建構深具本土風味的「臺灣舞蹈」；最後，全球化快速流動的 2000 年以後，在臺灣人文底蘊與劇場美學的長期積累下，在對舞蹈身體的深化與反思中，開展出當代民族舞蹈的多元移轉軌跡與途徑，呼應在地族群生活中的思索議題。

民族舞蹈在臺灣橫跨 70 年以上的發展，是由生活在臺灣致力於探索民族元素的舞蹈家們，呼應當時政治、社會、文化脈絡之需求，持續不斷地思索追尋什麼是「民族的」身體、「我們是誰」的豐富歷程。而這個不斷回首根基再向外拓展的歷程，將繼續由一代一代的舞蹈專業與愛好者，從民族舞蹈前輩們的編創成果基底上，創造出更多元交織的美麗移轉軌跡。

（本文由作者數篇已發表和未發表著作改寫而成。戰後早期民族舞蹈部分，改寫自 2019 出版的專書《舞蹈身體、論述與能動性：民族舞蹈熱潮在臺灣（1950s-1960s）》以及作者未出版碩士論文《舞蹈展演與文化外交 —— 西元 1949-1973 年間台灣舞蹈團體國際展演之研究》。台北民族舞團部分，改寫自

〈以身懷鄉：台北民族舞團之在地根植與移轉軌跡〉，刊於《台灣舞蹈研究》期刊第 9 期，頁 41-61。）

學與思

1. 請舉例一個知名的國際民俗藝術節或節慶。想想國際藝術節的節目組成，如何及爲何需要邀請具備各國文化傳統特色的表演一齊展現，讓觀眾感受到多采多姿的世界地球村感受？
2. 思考民族舞蹈與傳統文化的關係與距離。如何才能展演具備文化深度與歷史依據的民族舞蹈？能根植於族群文化的舞蹈傳承有何重要性？
3. 討論民族舞蹈中傳統與創新的議題。民族舞蹈在當代展演的時空脈絡、演出者與觀眾組成爲何？民族舞蹈如何及爲何需要不斷地轉化與創新？
4. 「編創」的意涵爲何？爲何過往概念中認爲只有西方形式舞蹈可以被編創，特別是現代舞？請討論當代民族舞蹈作品的編創，有何種資源、潛力與觀眾期待？
5. 什麼是「民族的身體」？因政治因素，在臺灣討論民族文化認同往往十分困難，請改以世界其他國家的民族舞蹈去思考討論。我們從外來觀眾之眼光，預期想看到的是何種「民族的身體」？而這些民族刻板印象和他們實際族群生活文化的差異爲何？

參考文獻

中文

王廣生（1997）。舞蹈。載於國史館中華民國史文化志編纂委員會（編），中華民國史文化志，頁 429-447。臺北：國史館。

伍湘芝（2004）。李天民：舞蹈荒原的墾拓者。臺北：文建會。

江映碧（2004）。高棪：舞動春風一甲子。臺北：文建會。

文建會（編）（1995）。一九九五台灣舞蹈史研討會專文集。臺北：文建會。

何志浩（1958）。發刊詞。民族舞蹈。1，3。

余云（1995）。舞影蹁躚六十年：李淑芬舞蹈藝術專輯。新加坡：海天文化。

李小華（1998）。劉鳳學訪談。臺北：時報文化。

李天民、余國芳（2005）。臺灣舞蹈史（上）（下）。臺北：大卷文化。

林郁晶（2004）。林香芸：妙舞璀璨自飛揚。臺北：文建會。

張中煖（2011）。手舞足蹈——台灣舞蹈躍動百年。美育。180，36-43。

張思菁（2006）。舞蹈展演與文化外交——西元 1949-1973 年間台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。

張思菁（2014）。以身懷鄉：台北民族舞團之在地根植與移轉軌跡。台灣舞蹈研究。9，41-61。

張思菁（2019）。舞蹈身體、論述與能動性：民族舞蹈熱潮在臺灣（1950s-1960s）。臺北：五南。

陳玉秀（1994）。雅樂舞的白話文——以樂記爲例，探看古樂的身體。臺北：萬卷樓。

陳玉秀（1995）。台灣的表演舞蹈——光復前後。載於文建會（編），一九九五台灣舞蹈史研討會專文集，頁 1-13。臺北：文建會。

陳雅萍（2011）。身體的歷史——表演性舞蹈。載於陳芳明、林惺嶽（編），中華民國發展史．文學與藝術，頁 307-340。臺北：聯經。

趙玉玲（2013）。見證、書寫與延異——李天民臺灣舞蹈史論述初探。藝術學報。9（1），255-270。

趙綺芳（2004）。李彩娥：永遠的寶島明珠。臺北：文建會。

蔡富澧（2019）。舞躍臺灣情：蔡麗華的悅舞人生。臺北：師大書苑。

蔡瑞月（口述）、蕭渥廷（編）（1998）。台灣舞蹈的先知：蔡瑞月口述舞蹈歷史。臺北：文建會。

蔡麗華（2002）。台灣高等舞蹈教育簡史探究。北體舞蹈。1，23-34。

鄭仕一（2015）。再建構的創作憶痕── 胡民山、蕭君玲之民族舞蹈創作歷程分析。國立臺灣師範大學體育學系，博士論文。

盧健英（1995）。臺灣舞蹈史。載於平珩（編），舞蹈欣賞，頁 183-220。臺北：三民。

嚴子三（2001）。台中市舞蹈拓荒者的足跡：王萬龍、辜雅琴。臺中：臺中市政府。

英文

Chang, Szu-Ching (2011). Dancing with Nostalgia in Taiwanese Contemporary “Traditional” Dance. (Ph.D. diss.). University of California, Riverside.

Chen, Ya-Ping (2008). Dancing Chinese Nationalism and Anti-Communism: Minzu Wudao Movement in 1950s Taiwan. In Naomi M. Jackson and Toni Samantha Phim (Eds.). Dance, Human Rights, and Social Justice: Dignity in Motion, pp.34-50. Lanham, Md.: Scarecrow Press.

Chen, Ya-Ping (2016). Putting Minzu into Perspective: Dance and its Relation to the Concept of ‘Nation’, Choreographic Practices. 7(2), 219-228.

Clifford, James (2005). Diasporas. In Ackbar Abbas & John Nguyet Erni (Eds.). Internationalizing Cultural Studies: An Anthology, pp.524-558. Malden, Mass.: Blackwell.

網路資料

中華青年友好訪問協會。取自：http://www.cyga.org.tw。

台北民族舞團【經典綻放】── 國藝會補助成果資料庫。取自：https://archive.ncafroc.org.tw/。

雲門數位典藏網站。取自：https://archive.cloudgate.org.tw/。

新古典舞團「唐樂舞」網站。取自：http://www.neo.org.tw/tang/。

蘭陽舞蹈團舞作資產數位典藏計畫。取自：https://museum02.digitalarchives.tw/teldap/2010/lanyangNCTU/lanyang/main_page.html。