

台灣舞蹈史回顧與展望（1995-2013）

陳雅萍

（國立臺北藝術大學舞蹈研究所副教授）

前言

相較於其他藝術與文化領域，國內舞蹈學術研究的起步甚晚，尤其舞蹈史的書寫一直要到近十多年來才脫離官方文獻或個人功績的撰寫模式。這樣的現象背後有幾個主要原因：首先，舞蹈長久以來被視作愉悅身心的工具，既然是娛樂，就不被認為具有學術研究的價值；再則，舞蹈的表達媒介是人的身體，本質上它即是一種主、客體／主、客觀無法清楚區隔的表現形式，因此在學術研究以理性、客觀為尚的傳統思維下，它便「自然」地受到忽視；此外，舞蹈演出稍縱即逝，很難反覆審閱，尤其國內演出往往檔期短，並且僅有極少數的團體（如雲門舞集）能夠出版作品的影像記錄，因此研究管道相對受限。這些原因均讓舞蹈史研究相較其他領域來得困難，尤其研究的對象若是 1980 年代之前的舞蹈家、作品或現象，其困難度更高，不僅影像資料極度欠缺，連較深入的文字記錄或分析報導都如鳳毛麟爪。¹

所幸近十多年來國內舞蹈學術研究風氣逐漸形成，這一方面受惠於 1990 年代開始國際舞蹈學術及出版蓬勃發展的啟發，另一方面國內自本世紀以來關於台灣文化史論述的多元發展與豐碩成果，以及跨領域研究法的日漸成熟，都對舞蹈研究，尤其是舞蹈史的書寫，提供了較為有利的條件。

回顧年代及範圍說明

由於舞蹈乃首度受邀參與「台灣史回顧與展望研討會」，為顧及過去舞蹈歷史從未在此論壇被呈現與討論，並且舞蹈史論著在產量上還不夠豐碩，若僅以 2012-2013 二年來進行回顧，實很難看出任何趨勢或變化，因此本論文選擇具有特別年代意義的 1995 年作為回顧的起點。那一年，文建會委託當時的國立藝術學院（今國立臺北藝術大學）舉辦「台灣舞蹈史研討會：回顧民國三十四年至五十三年台灣舞蹈的拓荒歲月」。該次會議是國內第一次針對舞蹈史所舉辦的論壇，其重要性不僅在首開先例的歷史意義，更重要的是，它標誌著國內舞蹈史觀的一個重要轉折。此外，為求在有限的篇幅內呈現較完整的脈絡，本文所探討的範圍

¹ 成立於 1973 年的雲門舞集是個突出的例外，歷年來已有相當多的影音出版。另外，1950 到 1970 年代的民族舞蹈運動因其強烈的官方色彩，也留下了較多的報導文字及照片記錄。

主要在台灣表演性舞蹈歷史的撰寫成果。

一九九五台灣舞蹈史研討會—舞蹈史觀的轉折

戰後的 1950 到 60 年代，國內文化藝術的各個領域均無可脫逃地籠罩在「戰鬥文藝」的巨大羅網之下，而舞蹈所經歷的官方動員程度以及所造成的廣泛影響，恐怕沒有其他領域能出其右。1952 年在蔣經國主導，國防部、教育部、內政部等許多單位的配合之下，成立了「民族舞蹈推行委員會」，並透過 1954 年開始每年舉辦的全國民族舞蹈大競賽，將民族舞蹈自軍中推行至各級學校、再推廣到社會各界，成為 1950 到 70 年代台灣最主要的舞蹈表演形式，也是各種國家慶典必不可少的大型舞蹈身體景觀。舞蹈比賽所帶動的習舞風潮讓民間舞蹈社如雨後春筍般在大城小鎮繁衍開來，那是一個舞蹈尚未真正專業化但卻充分大眾化的年代。

作為一項意識形態的教化工具，民族舞蹈運動不僅致力於身體舞動的實踐，更包含了一套關於中國舞蹈歷史的論述。事實上，「民族舞蹈」是 1949 年後在台灣誕生的國共內戰產物，是典型的「被創制的傳統」(the invented tradition)²。它是國民黨政府在與中華人民共和國爭奪「正統中國」代表權的意識形態鬥爭中，一項重要的「身心戰略」。因此，以當時民族舞蹈推行委員會主任委員何志浩將軍為首的論述者們，在論及「民族舞蹈」時，必追溯中國五千年的舞蹈歷史，並視 1950 年代在台灣興起的「民族舞蹈運動」為中華民族舞蹈文明的復興。³

如此一脈相承強調民族正統的史觀，完全排除了當時台灣島內另一群「民族舞蹈」的創作者，其殊異的養成背景與歷史傳承。她們是日據時期赴日習舞的台籍舞蹈家們。綜觀 1995 年之前的官方或半官方舞蹈史書寫，雖然蔡瑞月、李淑芬、李彩娥等台籍舞蹈家的姓名有時會被提及，但她們在 1952 年之前的舞蹈活動幾乎全被抹去，這造成了日據時期以及戰後國民黨政府遷台之前的台灣舞蹈史完全空白。這片空白不僅淡化了她們對日後冷戰時期台灣舞蹈發展的貢獻，更阻礙了人們透視「民族舞蹈」的正統論述，看見它實質上承接了多元且異質的內、外影響之真實面貌。

² 「被創制的傳統」(the invented tradition) 是 Eric Hobsbawm 在與 Terence Ranger 共同主編的 *The Invention of Tradition* 書中所提出的概念。筆者曾以此來說明民族舞蹈在戰後台灣的歷史，見 Ya-Ping Chen, *Dance History and Cultural Politics: A Study of Contemporary Dance in Taiwan, 1930s-1997*, p. 45.

³ 例如，何志浩在 1958 年的《民族舞蹈月刊創刊號》的發刊詞寫道：「我中華民族，文化發達最早，舞蹈與音樂，俱創始於太古。到黃帝、堯、舜之時，樂舞發達，成為政治和教育的重要事項……。至西周、漢、唐三個時代，樂舞進步，已到最高深美妙的境界，也是中華民族最強盛的時代。迨元明以後，古代舞蹈失傳，以致民情萎靡，學術思想也隨之衰弱。民國以來內憂外患，迄無寧歲，以故禮樂未定。……」顯然地，舞蹈的發展在這樣的論述中與民情的良莠、思想的盛頹、民族的興衰，連結成緊密而必然的因果關係。

一九九五年的「台灣舞蹈史研討會」，除了一篇由陳玉秀撰寫的文章簡介光復前後出現在台灣舞壇的十位台籍舞蹈家之外，共有六篇專文介紹高[木炎]、劉鳳學、李天民、蔡瑞月、李彩娥、李淑芬六位資深舞蹈家，外省籍和台籍恰好各佔三位。

三位外省籍舞蹈家的專文分別由她們的學生或舞蹈家自己撰寫。巧合的是，專文集中的三位台籍舞蹈家的作者均是當時年輕的舞蹈研究者，受主辦單位之邀參與文章的撰寫與發表。⁴ 這三篇文章的共同點是，努力克服近半個世紀的時間距離，依賴文字與照片資料，以及最重要的與當事人的訪談，試著想像當年舞蹈的樣貌、事件的意涵，並建構鋪陳出對斯人斯時的理解。陳雅萍的〈見證歷史的舞蹈先驅——蔡瑞月〉試圖將蔡瑞月所代表的日據時期留日舞蹈精英之創作、演出，置入二十世紀前半近/現代舞蹈從歐美流傳至日本的發展脈絡中加以理解，希望在世界舞蹈史的版圖上找到台灣的位置。趙綺芳的〈南台灣的舞蹈常青樹——李彩娥〉花了相當的篇幅介紹日本現代舞之父石井漠（李彩娥與蔡瑞月的老師）的舞蹈生涯，藉此將二戰前後的台灣與世界舞蹈發展的脈動連接起來。這二篇文章都提到石井漠系統的創作舞訓練與實踐，對於蔡、李二人日後從事舞蹈創作的影響。她們在民族舞蹈的風潮中能夠靈活地運用有限的素材，克服自身中國文化資本的欠缺，實仰賴留日時的創作舞訓練和當時演出許多日本民俗舞及異國風格舞蹈的經驗。至於盧健英的〈為中國文化而跳的台灣舞蹈家——李淑芬〉則聚焦舞蹈家的個人生命史，呈現出一位夾在新、舊時代的女性，如何於傳統父權與自我實踐間奮力掙扎，藉由舞蹈尋求出路。

如今回顧當年那場歷史性的研討會以及留下來的專文集，讓人更清楚地看到它所呈現的台灣舞蹈史風貌與在此之前寫在「中華民國舞蹈史」標題下的歷史敘事之間巨大的差異。它不僅具體說明了 1949 年之前台灣的確曾有過表演性舞蹈的歷史；更挖掘出「民族舞蹈」挪用外部資源（習自日本的創作舞、日本民俗舞及異國風格舞蹈的訓練）的歷史事實，證明了所謂「中國正統、一脈相承」的民族舞蹈論述其實只是一則政治語言的神話。

李天民的《臺灣舞蹈史》—閱讀歷史的方法

趙玉玲曾在〈見證、書寫與延異——李天民台灣舞蹈史論述初探〉中，論及台灣舞蹈史的知識建構之演變乃文化霸權變動轉移之結果。她指出 2000-2008 年間民進黨主政時期，由官方、半官方、甚至民間傳播媒體等的運作下，一股「重新發現蔡瑞月」的潮流將這位台灣舞蹈先驅塑造造成「台灣舞蹈女先祖的神話」，並引用德希達(Jacques Derrida)的「延異」(*différance*)理論來說明舞蹈歷史做為文化文本

⁴ 陳雅萍和趙綺芳當時都還在研究所就讀，盧健英則是《中時晚報》的藝文記者和舞評人。

所具有的多義性與變動性之本質。文中，她運用「延異」包含的「差異」(difference)與「延宕」(deferral)之特性來解讀李天民於 1975-2005 年間五項關於台灣舞蹈史的論述。趙文主要以李天民著作中分類與命名的演變，說明在 1990 年代之後台灣整體大環境朝向本土化發展的趨勢下，他如何透過舞蹈史論述之書寫與出版，競逐歷史的詮釋權以及建立自己的歷史定位。比較令人不解的是，趙文對於環繞蔡瑞月的神話與迷思採取高度批判的態度；但相對地，她所指出「權力的運作產生舞蹈知識；權力的操控塑造舞蹈歷史；權力的實踐建構舞蹈神話」之領悟，並未同等地運用在解構李天民這位民族舞蹈運動時期掌握最多官方資源的舞蹈家，以及其歷年來的著作中所建構的舞蹈史霸權論述。

一九九五年《台灣舞蹈史研討會專文集》中，李天民的自述文章〈舞拓〉後來被進一步補充成為由他的學生伍湘芝列名撰寫的傳記《李天民—舞蹈荒原墾拓者》，之後又被擴大寫入他自己與夫人余國芳合著的《台灣舞蹈史》。這位男性舞蹈家是他那一世代的舞壇中筆耕最勤、資料收集最豐的舞蹈史論述者。除了早年有多本著作外，他在 1998 年後陸續出版了多本千頁以上的舞蹈史「巨著」，包括 2005 年的《臺灣舞蹈史》上、下二冊。憑著一生豐富的經歷，以及與黨、政、軍密切的關係，雖然缺乏嚴謹的學術研究法與撰寫體例的訓練，他的著作自有一種特殊的書寫風格與呈現方式。⁵

《臺灣舞蹈史》上冊從台灣島上紀元前原始舞蹈說起，一直寫到 1990 年代。⁶ 書後雖列有參考書目，但內文中的歷史描述、轉述或引言幾乎都沒有列出資料出處，查證困難，因此許多部分很難直接取信。但這本著作確有它另一方面的價值，作者在關於 1940 年代晚期到 1980 年代之間自身活躍於台灣舞壇時期的書寫，常模糊掉歷史評述與自傳的界限，並跳躍於史論、自傳、資料性內容直接羅列等截然不同的寫作模式。以當前舞蹈史料散佚嚴重的狀況，以及時人多已仙逝的現實，《臺灣舞蹈史》其實內含許多第一手資料，以及作者以參與者或見證者的姿態留下的觀點。因此，我提議一種閱讀法，即將該書中關於上述時期的內容，較少以「史論」而較多以「史料」的角度閱讀之，並連同作者李天民在書中的自我呈現都視作「史料」的一部份。⁷ 而面對史料，研究者必須與其他資料進行交叉比對，

⁵ 以 2005 年出版的《臺灣舞蹈史》為例，含上、下冊，超過二千頁的內容，僅下冊的附錄就有 360 頁之多，逐一收錄 1954-2000 年「台灣區中華民族舞蹈比賽決賽秩序冊」，羅列出自第一屆舞蹈競賽開始近半世紀的各組決賽名單。這本書包含了許多當年演出活動的人名、舞名及節目冊內容。

⁶ 下冊則主要寫原住民舞蹈、漢族民間舞和宗教舞蹈。由於筆者個人專長的侷限，在此不作討論。

⁷ 這樣的閱讀法受到巴特(R. Barthes)及傅柯(M. Foucault)的啟發。巴特在〈從作品到文本〉一文中，以文本(text)概念的開放性取代作品(work)概念的封閉性，並將作者也視作一個文本(text)。傅柯則在〈何為作者？〉一文中，讓「作者」的概念脫離私人的身份與存在，以「作者功能」(the author function)一詞取代「作者」(the author)，意即在當代的文化生產裡，「作者」其實並非一個人而是

以評估它們可以如何被解讀或運用。

如此的閱讀策略下，關於戰後台灣舞蹈曾經走過的軌跡便浮現出若干重要的內容與意義。李天民以發動者、參與者或見證者的身份，頗詳細地描述了當時舞蹈作為反共抗俄的總體戰中文化戰與思想戰的重要角色。從 1949 年國防部總政治部女青年工作大隊的舞蹈訓練、演出開始，舞蹈就成為軍中積極推廣的活動，並擴延至許多官方單位的文化工作隊。1951 年起大型的戰鬥晚會或軍民聯歡晚會蔚為風潮，演出許多帶有戰鬥精神的舞蹈；同時，一種動輒千百人的大型團體聯歡舞蹈也被積極推廣。這些舞蹈的演出者除了軍人外，以各級學校學生為最大組成來源。這些龐大的動員能量在 1952 年之後匯集成全國性的「民族舞蹈運動」，隨後透過每年盛大舉辦的民族舞蹈大競賽，主導台灣舞蹈發展達二、三十年之久。李天民在書中的敘述與呈現的文獻、圖像資料等讓讀者清楚看到，當時國民黨軍、政系統透過舞蹈中千萬個舞動的身體，所發動的龐大意識形態教化和反共抗俄鬥爭。

值得一提的是，寫於 2005 年的《臺灣舞蹈史》顯示了李天民作為歷史的見證者與敘述者某種程度的自我修正。他在 1975 年為《中華民國文藝史》和 1981 年為《中華民國文化發展史》所撰寫的〈舞蹈〉篇裡，完全沒有提到 1949 年之前台灣的舞蹈活動，但在《臺灣舞蹈史》中不僅包含了日制教育下學校的舞蹈課、學藝會裡的歌舞表演、以及台人赴日習舞的現象，也記錄了若干台籍舞蹈家在 1946-49 年間的在台舞蹈活動。這樣的轉變固然反映了台灣整體社會在二十一世紀「台灣認同」的主流價值，但細究該書的內容不難發現 1995 年的「台灣舞蹈史研討會」，以及接續而來的一連串資深舞蹈家傳記及口述訪談的出版，也影響了李天民歷史取材的資料範圍與舞蹈史觀的呈現。⁸ 儘管如此，他在該書中仍舊強調：「民國三十八年前後入台的外省籍舞蹈家……出生正規的舞蹈藝術學校，經歷過社會的磨練，具有較紮實的舞蹈理論、技術功底和實際經驗……。他們的來台，帶入中國傳統舞蹈，和當代舞蹈創作理念、方法和教學體系……成為[台灣]舞蹈園地真正的開拓者。」⁹

審視李天民一系列的舞蹈史論述，似乎可以看出刻意壓抑台灣日據時期舞蹈史與戰後發展的連結。若考量外省籍的重要舞蹈家中，李天民與劉鳳學均出生中國東北並在日制教育體系中接受舞蹈訓練，則 1949 年後台灣的舞蹈發展不論從台灣本地的脈絡或從大陸移入的舞蹈系統來看，都與日本殖民經驗有很大的關聯。¹⁰

一種「論述」。

⁸ 《台灣舞蹈史研討會專文集》和多本資深舞蹈家傳記及口述訪談都在該書的參考書目中。

⁹ 李天民，《臺灣舞蹈史》，頁 354-355。

¹⁰ 另一條脈絡是，高[木炎]在南京金陵女子文理學院體育系就讀時與美籍教授學習的舞蹈，包括

然而，為了維持戰後「中國舞蹈」在台灣發展的民族純粹性，切斷台灣日據時期舞蹈影響的臍帶，便成為他論述中華民國／台灣舞蹈史的書寫策略。

舞蹈家傳記與口述歷史—女性藝術家的聲音與身影

一九九五年「台灣舞蹈史研討會」的一項延續效應是，自 1998 年起文建會出版了一系列資深舞蹈家的口述歷史或傳記。這些書籍的問世進一步補充了 1995 年展開的歷史追尋，也讓一般社會大眾對台灣舞蹈史的認識自眾所週知的雲門舞集往前延伸了數十年。其中，《劉鳳學訪談》和《台灣舞蹈的先知—蔡瑞月口述歷史》是特別值得留意的出版。不同於其他傳記多屬生平事蹟的描述，這二本著作有更多舞蹈家自身對於所經歷的時代、事件的內心感受，以及關於舞蹈和身體的想法。這些對於研究二十世紀前中期的舞蹈史具有特殊的意義，因為在所有近、現代藝術中舞蹈是女性參與最廣泛、最深入的領域，尤其現代舞的誕生和人們對於身體以及主體意識的思考密不可分，而這正是二十世紀女性解放的核心關懷。

《劉鳳學訪談》讓讀者得以窺見這位台灣舞蹈界有些「孤僻」的大師不同生命階段的內在歷程。她年少時在日據東北的教育體系中，一方面接受現代化知識的熏陶，一方面承受被殖民者的屈辱，因而燃起她追尋自我文化根源的熱望，日後投入一生心力於中國古代舞蹈的研究與重建工作。此外，1957 年開始，當外在大環境已完全捲入民族舞蹈運動與競賽的熱潮中時，她踽踽獨行地在任教的師範大學體育系和學生們實驗、創作「中國現代舞」。她在書中談及創作時的孤獨與喜悅，並反思中國人對舞蹈、對舞者、對女性的傳統觀念：「中國人從神權時代到中華民國建立之前，舞蹈都是在侍奉他人……一般職業舞者的生命及靈魂都完全操控在他人手中。」但她也指出中國舞蹈還有另一個面向：儒家樂舞中強調的修持自我，以及其中展現的人與人、人與宇宙的關係。從傳統反思當代，她因此強調舞蹈訓練是要「每位舞者都能以獨立的人格面對社會，追求自我，建立自我。」

11

該書中劉鳳學闡述了許多關於現代舞創作裡身體的結構及動力與空間的關係，讓我們看到德國現代舞之父拉邦一派的舞蹈創作理念在台灣의 實踐。這在以美國現代舞影響為大宗的台灣舞蹈界，實屬難得的舞蹈史料。比較可惜是，對於古舞重建的部分，雖然描述了她當年如何在日本宮內廳鑽研雅樂舞的艱辛過程，以及如何從中國古籍中搜索古代舞蹈的舞譜、舞步等，但對於如何從古籍到舞蹈排練室、再到舞台演出的過程卻著墨甚少。這對想深入了解新古典舞團古舞重建之方法、

各國土風舞、性格舞(character dance)、形意舞(interpretive dance)。見江映碧，《高[木炎]—舞蹈春風一甲子》，頁 14。

¹¹ 李小華，《劉鳳學訪談》，頁 48。

步驟、過程中的思考與抉擇等面向的讀者而言，不無缺憾。

《台灣舞蹈的先知—蔡瑞月口述歷史》同樣呈現一位超越她所屬時代的女性。出生日據台灣的蔡瑞月，和劉鳳學一樣在日制學校教育中接受舞蹈的啟蒙。但因當時台灣沒有舞蹈相關的專門學校，於是克服萬難說服家人讓她赴日習舞。這本口述歷史為台、日間在二戰前後舞蹈人才的來往交流留下重要的歷史見證，詳細描述了蔡瑞月在石井漠門下學習舞蹈的課程內容，也提及另一位老師石井綠如何啟發她對於舞蹈動作發生的動機與身體律動時的感受，以及舞蹈創作所蘊含的自我實現的意義。這些描述讓我們具體看到，當時台、日間的舞蹈交流與二十世紀初期現代舞為世界帶來的身心革命密切相關，只是這場革命正處於戰爭的陰影之下。

書中詳細描述了蔡瑞月跟隨二位石井老師數次赴中國、南洋等地的日軍佔領區勞軍演出，也多次巡迴日本本土表演舞蹈激勵士氣。並記載了她於勞軍期間內心曾感受的衝突與複雜情緒：目睹日軍對待中國百姓的粗暴，第一次感覺到民族意識；在戰地醫院見到滿桶鮮血淋漓的斷手殘肢，切身體會戰爭的殘酷。蔡瑞月的個人生命史見證了舞蹈作為身心的實踐，在 1930、40 年代整個世界投向戰爭的大洪流裡，所具現的雙重性：舞蹈的身體讓女性脫離既定的傳統性別角色站上公眾的舞台，但同時它又是國家積極收編的有力象徵。或許這段舞蹈史的弔詭正在於，「國家化」的洗禮讓女性身體在公眾的眼光中得以較迅速地邁向「現代化的主體」，因為觀諸二十世紀亞洲國家的歷史，國家化與現代化的論述時常是攜手並進。¹²

舞蹈史的現代性研究

二〇一一年是舞蹈史論述豐收的一年，幾篇具有代表性的期刊論文及一本台灣舞蹈史專書出版。值得注意的是，它們都與「現代」或「現代性」的思考有關。徐瑋瑩的〈打造時代新女性：由日治時期學校身體教育探尋台灣近代舞蹈藝術萌發的基礎〉以社會學研究的觀點切入，極為詳盡地引述史料，從外在環境機制的轉變，論述自清末到日治 1930 年代左右台灣社會女性身體觀念與行為的變遷。這其中解纏足運動、現代學校教育的實施、體育教育與舞蹈課程的施行、學藝會中歌唱與舞蹈表演的熱烈發展，都讓社會大眾逐漸接受女性身體自由活動、甚至在公眾場合隨著音樂舞動的現象，這些都是日後專業舞蹈藝術之所以能在台灣土地萌發的社會基礎。¹³

¹² 雖然日制教育體系中的學藝會舞蹈演出，已被普遍視為品味教養的美育活動，但那畢竟是屬於兒童與少女的身體表演。應屬賢妻良母的成人女子身體之展演，得以在大眾的眼光中脫離倡優或情色的聯想，二十世紀前期舞蹈（包括現代舞）身體的「國家化」或許是其中的一個重要關鍵。

¹³ 徐瑋瑩的該篇文章後來寫入她於 2014 年完成的博士論文《舞，在日落之際：日治到戰後初期

陳雅萍的〈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〉以「殖民現代性」為理論架構，將蔡瑞月、李彩娥等前輩舞蹈家舞動的身體置入三重歷史脈絡中加以審視：1) 現代舞中被解放的女性身體；2) 二十世紀前半亞洲國家追求現代化的國族計劃；3) 殖民現代性特有的「遲到的現代性」特徵，以及所描繪的具有殖民主義特質的「啟蒙進步論」。該文雖也以日據時期解纏運動與學校體育舞蹈教育為女性身體帶來的解放作為開端，但它又納入日本戰時文化總動員的時空脈絡以及舞蹈在其中扮演的角色，並以李彩娥《太平洋進行曲》的演出和蔡瑞月《印度之歌》的創作，論述來自殖民地的新女性如何藉身體的展演體現複雜的自我認同，最後並論證「殖民現代性」與「女性現代性經驗」的交錯互動具有其特殊的歷史意義，無法仰賴傳統以男性權力消長為依歸的「國族建構」與「殖民壓迫 vs. 國族反抗」的單線歷史敘述加以詮釋。¹⁴

盧玉珍的〈去殖民化的想像：1970 年代台灣的現代舞與現代性〉(Decolonized Imagination: Modernity and Modern Dance in 1970s Taiwan)(2011)，以「後殖民」和「現代性」的理論為思考脈絡，在 1970 年代台灣面臨的內、外在政治、社會情境中，審視劉鳳學的《冪零群》(1977)和林懷民的《薪傳》(1978)。盧文指出，在一連串外交政治挫敗的危機中，美國與日本等強勢外來文化被視為殖民霸權，是必須被滌除的對象，於是回歸「本土」成為藝術家們回應時代的方法，呼應「第三世界現代主義」(Third World modernisms)抵拒殖民霸權的策略。因劉、林二人分屬戰前與戰後的不同世代，二人採取了不同的「回歸」路徑。《冪零群》延續 1960 年代台灣藝術界（主要是美術界）以抽象表現法進行中國傳統現代化的做法，沒有敘事、角色，擷取自太極拳的肢體動作被轉化為抽象線條、動力趨向與空間造型變化，反應劉鳳學精密掌握編舞結構的能力。相對地，《薪傳》是一齣帶有寫實精神的舞劇，是所謂「回歸（台灣）現實」的戰後世代重新面對自己的土地與社會的行動，捨棄抽象表現而以舞蹈「說故事」走進群眾。盧文提出一個極富創意的論點：《薪傳》〈播種〉一幕中舞者們齊一後退彎腰插秧的場景，傳遞出同心協力的精神，以及土地賦予人們的希望與朝氣。她引用此意象指出，1970 年代台灣的現代舞以一種特殊的姿態面對內、外在的挑戰，一種「以退為進的現代性」；亦即，對於文化或土地根源的追尋成為往前邁進、追尋自我主體的驅動力。盧文的論點呼應近年來國際學術界探討不同國家／文化經歷「現代」的經驗時強調的「多元現代性」(modernities)概念。

台灣舞蹈藝術拓荒者的境遇與突破》(東海大學社會研究所)，該論文對於二戰前後台灣的舞蹈歷史有極詳細的剖析，並提出一些相當富創意的見解。但因本文回顧的年代止於 2013 年，故暫不納入討論。

¹⁴ 這篇論文後來被收錄於陳雅萍的專書《主體的叩問：現代性·歷史·台灣當代舞蹈》(2011)。

「多元現代性」的觀點也可見於陳雅萍的專書《主體的叩問：現代性·歷史·台灣當代舞蹈》(2011)。該書思索如何自二十一世紀亞洲(尤其東亞)的立足點論述現代性的議題,並以此為出發探討台灣現、當代舞蹈歷史中幾個具有特殊意義的時期、舞蹈現象、舞團或編舞家。以亞洲為立足點有幾個重要的用意:1) 台灣因被日本統治(1895-1945)而捲入東亞內部殖民史的政治文化網絡,同時又因日本之故在二十世紀初期進入「現代」世界的版圖,¹⁵ 因此以亞洲為立足點可以看到過去一個世紀以來東、西文化間的權力互動,進而思考台灣在其中的位置與角色。2) 打破國族的界限,看到現代舞作為一種身體觀與舞蹈實踐自上世紀二、三〇年代開始在全球流動的軌跡,並思考台灣的現、當代舞蹈發展在跨文化的互相參照與本土發展的特殊性之間所產生的文化意義。3) 超越傳統的現代性論述以國族為論述主體的傾向,不僅看見不同國族、文化間「多元現代性」的存在,更要照見同一個文化群體中不同主體位置所擁有的差異化的現代性經驗(differentiated modernities)。

在上述「現代性」的思考架構下,該書的導論鋪陳出台灣自日據時期開始不同時代的舞蹈現象與二十世紀以來島上的現代性經驗的互動與關聯,以描繪出宏觀的歷史演變。接著以三章的篇幅聚焦於三個主要的命題:〈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〉(前文已討論過)、〈探尋亞洲現代性—全球化情境下的雲門身體與劇場美學〉、〈身體·歷史·性別·權力—舞蹈劇場與台灣社會,1980s-1990s〉。

〈探尋亞洲現代性〉探討1990年代之後,雲門奠基於東亞身心哲學的新身體與劇場美學。從理論與歷史的角度辯證亞洲現代性與歐美現代性的差異,並在此脈絡下觀察雲門從早期藉由美國現代舞的肢體技巧與編舞手法,來「革新」台灣的劇場舞蹈,到後期的創作則自太極導引、拳術和書法萃取「氣」的原理及身心一體的修為法則,改造現代舞身體的基因。雲門近十多年來的作品中,東亞文化獨特的身心哲理與時空美學,和源自歐美的現代主義產生精彩的對話,進而拓展了當代舞蹈的時空與美感經驗。〈身體·歷史·性別·權力〉一章審視萌發於解嚴前後的台灣舞蹈劇場風潮。長期在戒嚴體制下被規範壓抑的身體,成為當時劇場、美術、舞蹈等藝術領域最具顛覆力量的表現媒介。源自歐陸德國的舞蹈劇場(Tanztheater)背負著二戰時期納粹歷史的陰影以及戰後物質主義的虛無,因此與傳統現代舞有著截然不同的身體觀。它藉由重複、誇張、扭曲等表現策略所形構的「非自然」的身體,恰好提供了台灣編舞家們質疑舊有信仰與體制的有力媒介,進而解構了戰後數十年威權/父權統治下被「自然化」的個體與國體的連結。

¹⁵ 這裡主要是指日本殖民者帶來的現代化物質建設與現代文化的影響,如自西方傳入的文學、美術、音樂、舞蹈等方面的美學現代性觀點與實踐。

由以上分析可見，該書除了致力將舞蹈視為文化文本，解讀不同時代、不同創作者的舞蹈現象與在地文化、政治脈絡的關聯；同時，它亦著眼於描繪台灣現、當代舞蹈的發展與世界舞蹈歷史的連結，藉由對諸種舞蹈風格與身體實踐在不同文化間流動軌跡的爬梳，照見台灣舞蹈所立足的主體位置。

台灣舞蹈史研究的未來展望

因舞蹈的身體在近、現代世界歷史的發展中，受國族、殖民等權力結構的糾纏與銘刻，對其歷史的研究在許多地方有很長一段時間遭到刻意的壓抑或遺忘。近二十年來，因後殖民、女性主義等解構中心霸權的論述在學界的滲透影響，國際上對於二十世紀前半的舞蹈史有了許多新的發現與研究成果，尤其是二戰前後的德國舞蹈史。由於德國現代舞與納粹政權的某種合作關係，很長一段時間，該國二戰前後的舞蹈史刻意被忽略與遺忘，自 1990 年代以後相關研究陸續出版，並且將舞蹈史研究擴展至十九世紀末開始盛行於歐陸的「身體文化」(*Körperkultur*)¹⁶ 現象。雖然 1960 年代之後，美國現代舞對台灣的影響超越德國的體系，但要了解 1960 年代之前橫跨日本殖民與國民政府遷台後的台灣舞蹈發展，德國的脈絡至關緊要。另一方面，日本二戰前後受德國影響的身體教育與舞蹈發展仍是有待探尋與研究的領域，因那段身體／舞蹈歷史與日本軍國主義的關聯，在日本國內舞蹈學術界仍是一大禁域。近年來因台、日二方在舞蹈史方面的交流，這個的禁忌有些許的鬆動，因此若能深入挖掘當時留下的許多第一手史料，連結上歐陸方面的研究成果，將可為台灣早期舞蹈史研究帶來重要的新契機。

「身體文化」這個詞彙也曾在台灣文化史的脈絡中出現，它曾在 1980 年代被劇場評論家王墨林用來形容當時風起雲湧的許多身體現象，包括街頭抗爭裡對抗體制的身體、小劇場運動中衝破政治社會禁忌的身體、表演藝術中追溯文化根源的身體等。與前述二十世紀前半跨國的「身體文化」歷史相似的是，王墨林筆下的「身體文化」現象也有跨文化的背景。除了台灣內在政治社會因素的促發外，它也是 1960 年代之後全球性抗爭文化(counterculture)與前衛劇場運動推波助瀾下的湧現。它既往本土根源回溯，又向世界的未來瞻望，是個跨領域的身體文化運動。若以這樣的視野，再次審視 1980 年代之後的台灣舞蹈發展則能更深入挖掘舞蹈史與其他領域之身體論述的連結，看見不同藝術領域間對於身體存有與再現方式的對話。

¹⁶ 這裡所稱的「身體文化」是指十九世紀末開始在中歐與北歐發展的「身體現代化」計劃與潮流，和當時現代醫學崛起之保健醫療觀念及做法（例如戶外活動、肢體運動的提倡），以及現代國家教育體系中體育教育的興起有關。當時「身體文化」的範疇包括體操、裸體文化運動、現代舞等。德國在其中扮演關鍵性的角色。

跨領域的舞蹈研究是未來可以再努力的方向，近年來其他領域（尤其是文學與美術界）在台灣文化史方面的研究已累積相當豐碩的成果，這些新獲致的知識與理論思考可以為舞蹈史的研究提供許多新的材料與啟發。最近一篇由舞蹈研究者徐瑋瑩在東海大學社會研究所完成的博士論文《舞，在日落之際：日治到戰後初期台灣舞蹈藝術拓荒者的境遇與突破》(2014)，一方面受惠於社會學訓練對於外在社會機制與環境因素變遷之嚴格考察，一方面也得力於文學領域對於日據與戰後時期史料的發掘及論述，因此得以探入舞蹈研究領域尚未有人觸及的面向。雖然因舞蹈相關史料仍嫌不足，因此有些詮釋與結論顯得勉強，但整體而言仍為台灣舞蹈史的書寫開闢了重要的疆域。這種跨域的研究方法與資源互惠是未來舞蹈史書寫相當具潛力的方向。

以舞蹈實踐者的角度，結合自身的身心經驗與學術研究的理性訓練，進行「自我民族誌」(autoethnography)的舞蹈史書寫，亦是近來崛起的研究取向。前文論及的盧玉珍論文即部分採取了這樣的視角。因當年親身參與劉鳳學作品的演出，她能夠精準地掌握《冪零群》中身體、勁力與空間精密的互動，並提供該舞作相關的內部資訊，但因作者個人理性冷靜的特質，並未透露太多第一人稱的身心感受。2014年初，莫嵐蘭出版的專書《解讀無垢式美學——〈醮〉與〈花神祭〉轉生心像之劇場演現》，也是一本結合舞者觀點與學術研究的舞蹈史／美學著作。她不僅細膩地描繪出編舞家林麗珍舞蹈生涯的歷史圖像，更以自身的身心體驗為重要脈絡，貼近舞作的劇場演現和內在精神意涵，為舞蹈史與美學研究開啟了不一樣的書寫方式。預料，關注身心歷史的「自我民族誌」書寫也將是未來台灣舞蹈史極有潛力的方向。

參考文獻：

- 文建會，1995，《台灣舞蹈史研討會專文集》，臺北：行政院文化建設委員會。
- 伍湘芝，2004，《李天民—舞蹈荒原的墾拓者》，臺北：行政院文化建設委員會。
- 江映碧，2004，《高[木炎]—舞蹈春風一甲子》，臺北：行政院文化建設委員會。
- 李小華，1998《劉鳳學訪談》，臺北：時報出版。
- 李天民，1975，〈舞蹈〉，《中華民國文藝史》(尹雪曼主編)，臺北：正中書局，頁 569-593。
- 李天民，1981，〈舞蹈〉，《中華民國文化發展史》(秦孝儀主編)，臺北：近代中國出版社，頁 1422-1454。
- 李天民，2005，《台灣舞蹈史》(上、下)，臺北：大卷文化。
- 何志浩，1958，〈發刊詞〉，《民族舞蹈月刊創刊號》，臺北：民族舞蹈推行委員會。

- 林郁晶，2004，《林香芸—妙舞璀璨自飛揚》，臺北：行政院文化建設委員會。
- 徐瑋瑩，2011，〈打造時代新女性：由日治時期學校身體教育探尋台灣近代舞蹈藝術萌發的基礎〉，《台灣舞蹈研究》，第 6 期，頁 72-111。
- 徐瑋瑩，2014，《舞，在日落之際：日治到戰後初期台灣舞蹈藝術拓荒者的境遇與突破》，私立東海大學社會研究所博士論文。
- 陳雅萍，2011，〈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》，第 14 期，頁 7-40。
- 陳雅萍，2011，《主體的叩問：現代性·歷史·台灣當代舞蹈》，臺北：國立臺北藝術大學。
- 莫嵐蘭，2014，《解讀無垢式美學—〈醮〉與〈花神祭〉轉生心像之劇場演現》，臺北：跳格肢體劇場。(國藝會贊助出版品)
- 趙玉玲，2012，〈論述建構與觀點變異—台灣舞蹈史初探〉，《藝術學報》，第 90 期，頁 287-303。
- 趙玉玲，2013，〈見證、書寫與延異—李天民台灣舞蹈史論述初探〉，《藝術學報》，第 92 期，頁 255-270。
- 趙綺芳，2004，《李彩娥—永遠的寶島明珠》，臺北：行政院文化建設委員會。
- 趙綺芳，2009，〈全球現代性、國家主義與「新舞踊」〉，《藝術評論》，第 18 期，頁 27-54。
- 蕭渥庭（主編），1998，《台灣舞蹈的先知—蔡瑞月口述歷史》，臺北：行政院文化建設委員會。
- Barthes, Roland. 1977. "From Work to Text," *Image-Music-Text*. Stephen Heath, trans. New York: Hill & Wang.
- Foucault, Michel. 1977. "What is an Author?" *Language, Counter-Memory, Practice*. Donald F. Bouchard, ed., Donald F. Bouchard & Sherry Simon, trans. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Hobsbawm, Eric & Terence Ranger (eds.). 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lu, Yuh-Jen (盧玉珍). 2011. "Decolonized Imagination: Modernity and Modern Dance in 1970s Taiwan" (去殖民化的想像：1970 年代台灣的現代舞與現代性), *Arts Review (藝術評論)*, No. 21, pp. 1-38.