

試論意識型態的演變與文化再製的衝擊對舞蹈教育的影響

- 以「全國學生舞蹈比賽」為例

謝毓玲

國立台灣體育學院體育研究所舞蹈教育組 碩一

林房儼

國立台灣體育學院 教授

摘要

全國學生舞蹈比賽從開辦以來，本著推廣舞蹈教育、培養學生舞蹈興趣與能力以及發揚中華文化的精神之目的，長期以來致力推廣於全國各教育階層。民國 41 年，台灣地區提倡復興中華民族舞蹈，舉行全台灣區域性的「中華民族舞蹈競賽」，繼而又有中華文化復興運動，在大專院校中，設立舞蹈科系。回顧這五十餘年的「中華民族舞蹈比賽」(全國學生舞蹈比賽之前身)，一路走來可謂是筆路藍縷。「全國學生舞蹈比賽」隨著大環境的改變，而發生相應的變化，其中最大的衝擊則是數度舞蹈比賽制度的變革。

「全國學生舞蹈比賽」雖在台灣行之有年，但舞蹈比賽早已從初期盛況空前的場面逐漸式微，而今每年繼續舉辦下去的意義何在？其推廣的成效更令人懷疑。本文將透過文獻資料的蒐集及訪談，從「中華民族舞蹈比賽」時期到「全國學生舞蹈比賽」的歷史進程，針對影響「全國學生舞蹈比賽」之意識型態，探討其對舞蹈教育的影響，並對日後舉辦「全國學生舞蹈比賽」的發展方向提供建言。

關鍵字：全國學生舞蹈比賽、意識型態、文化再製

壹、前言

民國 41 年，國防部、內政部與教育部聯合組成民族舞蹈推行委員會，自民國 43 年起，開始主辦台灣民族舞蹈大競賽。期間「中華民族舞蹈比賽」在歷史的演進、政治的分隔、時代的衝擊下，早已從舊有的舞蹈表演形式與內涵，演變為強調創新的「全國學生舞蹈比賽」。

過去，由於舞蹈風氣並不盛行，舉辦民族舞蹈比賽有其正面推廣的意義，參加舞蹈比賽不僅可鼓勵學童學舞，並從舞蹈比賽中得到啟蒙，進而可發現其舞蹈方面的潛能；同時也能提昇舞蹈人才的就業參與機會，以及鼓勵中華傳統舞蹈與現代舞方面的編創(劉淑英，1995)；並有助於舞蹈經驗交流及和互相觀摩的機會。但相對的，在時代的變遷及競爭之下，舞蹈比賽活動不

僅在舞蹈類型上有所修正，甚至在比賽規模、運作機制、比賽規則等方面，與以往均有相當大的差異。「全國學生舞蹈比賽」雖已成為台灣具規模的大型舞蹈競賽活動，但不僅出現參賽人口逐年遞減、參賽隊伍素質參差不齊、評審的專業水準不一和舞蹈比賽評比的公正性等問題之外，「全國學生舞蹈比賽」也往往淪為縣市政府教育局推廣藝文教育的績效指標、學生國中學測升學加分的工具、舞蹈班評鑑辦學成果的指標、也是舞蹈班學生無法拒絕參加的例行活動之一，此等現象令人不禁懷疑「全國學生舞蹈比賽」舉辦的初衷與目的是否已經變質？研究者任教於高雄市某舞蹈班，每年編排作品並親自領軍去參加「全國學生舞蹈比賽」多年，將就「全國學生舞蹈比賽」的比賽宗旨、活動效益、對舞蹈藝術的影響以及其左右比賽之隱藏因素，逐一探析。

貳、文獻探討

一、意識型態

意識型態 (ideology) 這一詞是法國思想家狄崔希 (Destutt de Tracy, 1754 - 1836) 在 18 世紀末的時候所創造，原具有積極的意義，係指促進社會進步有用的知識，亦即是「觀念的科學」 (science of ideas)。狄崔希認為系統正確觀念的建立，可形成促進社會進步有用的知識；但後來意識型態一詞則衍生為具有社會宰制的消極性意義，尤其是自 19 世紀馬克思主義之後，它已變成是反映某一特殊階級利益，而以特殊的偏見來扭曲社會的真相。不過真正對意識型態有系統的研究，則是自曼漢 (K. Mannheim, 1893 - 1974) 之後 (陳伯璋, 1999)。曼漢對意識型態的分析，是從全面的角度來探究思想產生的社會、文化條件。

馬克思 (Marxism, 1818-1883) 提到，意識型態其實是一種幻覺，專門替統治階級為虎作倀。事實上，這是一種錯誤意識，是惡意的化身，設計來阻滯社會進步的。馬克思把意識型態的發生，完全劃歸統治階層，至於意識型態的作用，在馬克思的詮釋裡，也僅止於負面意義，代表著統治的資本家的病態 (郭仁孚, 2001)。除此而外，馬克思的意識型態概念也表達了特殊與普遍利益的對立與衝突。任何階級均想把自身利益推廣化強加別人，使社會所有成員誤以其為普遍的共同利益。意識型態即為統治階級所強加的錯誤意識，使其宰制得到合法化的要求。

就意識型態意義來分析，由於它牽涉到相當複雜的層面，因此論者也常有不同的觀點。在社會研究中，政治意識形態是一組用來解釋社會應當如何運作的觀念與原則，並且提供了某些社會秩序的藍圖，佔有優勢地位的意識形態以一種「中立」的姿態呈現，而所有其他與這個標準不同的意識形態則常常被視為極端，而遑論真實的情況究竟為何 (蘇峰山, 2005)。意識型態是指一種受到社會文化因素影響的觀念或價值系統，它可作為人思想的準繩、信仰的規條和實踐

行動的綱領。意識型態就是一種思想、一種信仰、一種行動的綜合（余英時，1987）。

哲學家傅科（Michel Foucault）就曾經寫過關於意識形態中立性的這種觀念。努力追求權力的組織會去影響社會中的意識形態，將它變成他們想要的樣子。政治組織（包括政府）與其他團體（在議會外遊說通過議案的團體）試圖透過傳播他們的意見來影響民眾，這也是為何社會中許多人通常看起來都有「類似的想法」。當社會中絕大部分的人對於某些事情的想法都很類似，甚至忘記了目前的事務可以有其他的選擇，這就變成了義大利新馬克思主義者葛蘭西（Antonio Gramsci, 1891 – 1937）所說的霸權（Hegemony）。

葛蘭西提出意識型態是客觀存在並有獨特影響力。意識型態是各種政治力量角力的場域，它充滿了持續不斷的鬥爭，人們通過意識型態而認識到自己的社會位置、力量及任務(蘇峰山，2005)。

二、社會文化再製

「再製」一辭係指社會階級運用各種文化與經濟資源，以維繫自己世代地位的現象或過程（Bliton al., 1987）。社會階級會依自己的文化認同，產生集體的意識倫理，進行再製自己的文化。「文化再製」(cultural reproduction) 的主要觀念是要用來「注視」、「觀看」和「觀察」日常生活經驗無常不定的特性。文化再製的觀念使得我們能更進一步去思索社會經驗中延續與變遷的必然性和互補性，同時理解維繫社會內部符號元素的穩定特質。法國社會學者布爾迪厄（Pierre Bourdieu）在 70 年代首先將「文化再製」的議題進行關注與批判，他認為教育系統有傾向再製文化資本的繼承分配與階級支配的功能。

布爾迪厄分析社會文化再製的過程，強調文化資本的重要性，乃成為一個有力的分析工具。社會與其中的團體不只要生產，也需要再製，也可以說社會為了持續再製而生產。社會為了要強調真實與象徵資本的傳遞，它必須發展出適當的結構，以促成成功的文化再製。

布爾迪厄的「文化再製」理論，其基本假設是階級劃分的社會與其所依賴的意識型態和物質的表面配置（configurations），部分乃透過其所謂的「象徵暴力」（symbolic violence）為中介而得以再製。亦即階級控制不只是經濟權力的赤裸反映，而是透過更精妙的象徵權力之運用，以強制他人接受符合其利益的社會世界定義（Bourdieu & Passeron, 1970）。由此觀之，文化的功能是将宰制統治階級的利益合法化，並且扮演穩定社會秩序與維繫日常生活中自然元素的中介角色(方美玲，2000)。布爾迪厄界定象徵暴力為象徵與意義的系統被加諸於某些階層或團體之上，並且被視為是合法的，合法性掩蓋了讓這種強加其上的過程得以成功的權力關係。一旦這種加諸其上的動作和內容被視為是合法的，整體系統的再製乃得以進行。

綜觀歷史，傳遞權力與身份特權最好的方式並非直接公開的繼承，而是以掩飾的方式進行。

最好的掩飾方法乃是教育系統，教育系統假中立之姿，掩飾傳遞權力與特權的事實，遂行階級結構的再製。在現代社會裡，學校乃是再製社會階級最重要的代理機構(蘇峰山，2005)。若以政治權力的運作和分配來看，學校是政治社會化重要的單位。因此權力的擁有者，常透過國家機器對學校施予無形的控制，尤其以其所認定具有「合法性」的知識和價值體系作為教育活動的張本(陳伯璋，1999)。

三、全國學生舞蹈比賽之沿革

在探討意識型態對於舞蹈的影響前，首先就「全國學生舞蹈比賽」之沿革及其時空背景作一簡要背景說明。民國 38 年，國民政府從大陸撤退來台，由於國共對抗失敗的慘痛經驗，讓國府當局從文藝政策開始檢討，因而制訂了一套以「反共抗俄」為主旋律的文藝政策。「民族舞蹈」便是這套文藝政策下的產物，當時亦成為反共復國、發揚中華文化的藝術指標之一(李天民、余國芳，1998)。民國 41 年 11 月，國防部成立「中華民族舞蹈推行委員會」，由何志浩將軍擔任主任委員積極推動民族舞蹈比賽，並聘請國內舞蹈家、音樂家、美術家、攝影家及相關專家等為委員，共同推動此項文化工作。將民族舞蹈分成四大類：戰鬥舞、勞動舞、禮節舞、聯歡舞，於電台每週一次播放「舞蹈講座」節目，談如何推行民族舞蹈與對舞蹈藝術的認識(李天民，1995)。在推行步驟方面，先以全力向軍中推行，再普及到一般社會，以促進民族舞蹈的復興。由於在官方的領導下，確實對台灣舞蹈的推動貢獻不少力量，但也因由強大的執行力，對 20 世紀 60 年代至 80 年代的舞蹈生態影響甚鉅。「民族舞蹈」在這階段裡被強調為舞蹈中的「正統」，國民政府希望藉由「民族舞蹈」來激勵士氣、鍛鍊身心的功能；另一方面，則是打著「發揚民族文化」的口號，希望與當年共產黨的「紅色舞蹈 - 扭秧歌」相抗衡(平珩，1995)。

民國 43 年 2 月，由中華民族舞蹈推行委員會聯合中央及地方文化教育機構，舉辦中國有史以來最盛大的第一屆全國民族舞蹈大競賽，為期 4 天，競賽節目高達 102 個，參加競賽者達五千七百餘人，在三軍球場舉行。臺灣舞蹈界，各學校及軍隊全部開始投入此一競賽，全國為之轟動，各界一致讚揚。舞蹈推行委員會發表「中國舞蹈之整理與發展」宣言，希望大家通過舞蹈藝術溝通思想、交流情感、匯合力量，發揚民族文化，組成一個堅強的戰鬥體(李天民，1995)。舉行民族舞蹈比賽 52 年來，培養了甚多的舞蹈人才，為中華舞蹈教育奠定了深厚的基礎。

民國 38 年以後的十年間，在國民黨撤台的種種政策下，本土舞蹈家受到相當大的衝擊，來自大陸的舞蹈教育者更直接引進各樣民族舞，其中民國 41 年中華舞蹈推行委員會倡導「民族舞蹈」，並且藉由比賽維持藝術家對中原文化的凝聚力(李天民，1995)。政權輪替後，政府自 90 學年度起，把「中華民族舞蹈比賽」更名為「全國學生舞蹈比賽」，除了把比賽原名的「中華民族」改為「全國學生」之外，並將社會團體組的部分從現有的比賽組別中刪除；其目的也從

加強推行民族舞蹈教育，培養國民舞蹈興趣與能力，並發揚中華文化之宗旨改變為加強推廣舞蹈教育，培養學生舞蹈興趣與能力，以及發揚中華文化為比賽之宗旨。

四、意識型態與舞蹈

意識型態要透過社會上各種媒介來顯現，舞蹈和其他藝術一樣是社會意識形態的一種，中華舞蹈美學思想，自古以來就具有樸素唯物論觀點。舞蹈具有多種價值取向，體現一個國家的文化和民族精神。舞蹈被認為是人類最古老的藝術形式之一，從原始舞蹈中可明顯發現其所具有的教化、醫療與娛樂功能，對團結部族人民、學習與自然共處、豐富社會生活，以及延續文化資產發揮了很大的作用，是人與人、人與社會、人與物、和人與宇宙間不可或缺的溝通媒介。舞蹈直接和間接的功利意義，用以追求某一目的或揚善抑惡，這是我國舞蹈特別是民間生活舞蹈中的一大特色。

舞蹈是人類社會特有的產物，是一種社會現象，屬於社會意識形態的範疇。《禮記》曰：「治民勞者，舞行綴遠，治民逸者，舞行綴短。故觀其舞，知其德。」舞蹈表現社會生活，能夠交流思想感情，有著認識世界的作用。通過研究各時期、各民族的舞蹈，可以認識和了解其社會風貌、時代的興衰以及人的心理特徵。各民族對於舞蹈現象的社會學分析，受不同社會觀和歷史觀的制約。以起源論為例，建立在馬克思主義唯物史觀基礎上的舞蹈社會學認為，在一切社會意識形態中起作用的經濟因素同樣作用於舞蹈藝術，作為一切藝術的源泉的社會勞動生活實踐，同樣也是舞蹈的源泉(南方朔，1996)。舞蹈並非是一種與社會生活無關的純生理現象，舞蹈與社會的關係也反映在舞蹈與其他意識形態的相互關係中。

關於舞蹈與社會關係的研究，中國開始得很早。南北朝學者鍾嶸在《詩品》中說：「氣之動物，物之感人，故搖盪性情，形諸舞詠。」指出舞蹈是客觀事物作用於人們感情之後的一種表現。這種反映社會生活的舞蹈藝術，甚至可以成為評價當時當地統治者政績的根據，正如《禮記 樂記》所說「觀其舞」可以「知其德」(李天民、余國芳，1998)。隨著社會進步，文明程度提高，藝術領域和表現力更加擴大和增強，舞蹈源於社會生活，又對社會生活有著各種影響，作為社會意識形態的舞蹈是社會生活的反映，但是這種反映經過舞蹈者提煉加工，改造變形了的生活，又或許是在上位者所影響以符合其期待的結果，並非當時生活原貌的復現(馮雙白、王寧寧、劉曉真，2003)。

參、問題與討論

一、文化再製與政策化的視覺表演藝術

民國 38 年國民政府撤退來台，隨著中華人民共和國的建立與中華民國在國際地位上的日漸

飄搖，使得國民黨政府的正統性與合法性日受威脅。對應中共在民國 55 年展開文化大革命，國民黨政府找到新的施力點，以「傳統文化」來肯定自己是中國的正統代表，因此在民國 55 年 11 月 12 日發起「中華文化復興運動」(平珩，1995)。由比賽歷史可知「中華民族舞蹈比賽」從一開始就是作為一種政治的宣傳手段而生，不論其委員會構成或是資金來源都與政府有關，其官方色彩相當濃厚。由於舞蹈是一種視覺的表演藝術，有很強的形象性和鼓動性，能通過直觀給人們以感染的力量。政府看中這點，企圖利用藝文方面的宣傳力量對內凝聚一種團結、族群的認同力量；對外向世人宣傳國共差異，中華民國才是真正的正統，文化歷史的繼承者。這個時期的藝文活動風起雲湧的重要推動力來自政府，從工具論的觀點出發：藝術為政治而服務，而非藝術本身。

解嚴後反共復國的民族大義開始鬆動，我們可以發現民族舞蹈的推行到了瓶頸，隨著本土化的日漸抬頭立場更顯尷尬。民國 90 年，全國學生舞蹈比賽委員會將「中華民族舞蹈比賽」改制為「全國學生舞蹈比賽」，為了配合舞蹈比賽在實行制度上的變革，體制上除了變更比賽名稱，將社會組抽離外，並綜合了當時的各方評審的意見，調整了比賽的分類，再次把比賽項目劃分為四個類別，並重新將其分類定義。舞蹈比賽發展至今，不論比賽的型態如何改變，政治的操控力量並沒有隨之消退，藝術仍然是為了政治宣傳而服務，只是服務對象有了改變罷了。

布爾迪厄認為在階級再製的過程中，社會階級結構的再製透過教育系統以客觀中立的外觀，合法輸送不平等的文化資本，透過世代間之傳遞，同時在社會大眾承認與誤認的交錯過程之下，延續社會不平等的結構。在布爾迪厄的分析裡，「學校的功能在於將集體性的遺產，轉移至普遍的個人意識中」，因此學校具有一種反覆灌輸的風格，以壓制為目標，為適應全面壓迫性文化而隱藏其真正的政治功能(方美玲，2000)。

意識型態有很多不同的種類，有政治的、社會的、倫理的、文化的等等。每個社會都有意識型態，作為形成大眾想法或共識的基礎，而社會中大多數的人通常都看不見它。這些努力追求權力的組織會去影響社會中的意識型態，將它變成他們想要的樣子。意識型態雖然可能具有消極的意義，即視之為反應社會特殊階級的觀念或價值體系，但並非所有的意識型態都是如此，因為它也可能反映出不符合社會統治階級或超越現實利益的思想，而具有推動社會變遷或改造的作用（陳伯璋，1999）。

然而，我們很遺憾的發現舞蹈比賽的起源與目的就是扮演了執政者文化再製的工具，它的確稱職的引導了當代的潮流，從學校到舞蹈社都爭相為其服務。「全國學生舞蹈比賽」不應該是成為權力操弄的工具，其目的是推行民族舞蹈教育，培養國民舞蹈興趣與能力改變為推廣舞蹈教育，培養學生舞蹈興趣與能力，不應該有意識型態的介入與操控，使舞蹈比賽再度淪為灌輸

政治思想的工具。

二、舞蹈教育普及化與健康化定義權的扭曲現象

在所有文化資源完全掌控於黨政軍方的年代到現今誇稱自由民主的社會，文化再製如火如荼的進行，每一種舞蹈項目都制訂了它的特質與規範，舞蹈家再根據這些方向去創作舞蹈，毫無自由開放的創作空間可言。「民族舞蹈比賽」在這個官方掌控的舞蹈生態裡，使得舞蹈比賽更淪為灌輸政治思想的表演工具，誰來決定什麼樣的表演形式是好的？誰來決定獎勵與補助什麼樣的團體？誰來決定我們應該扶持哪一種型式的藝文表演活動？事實上掌握權力與資源的人就掌握了對與錯、優與劣的定義權。

從「全國學生舞蹈比賽」來看，比賽的規則甚至是項目的定義，其實又何嘗不是派系間意識型態的對抗與角力的結果。比賽創辦初期，由民族舞蹈推行委員會，擬定比賽辦法，因無前例可循，在摸索試驗中進行，未能區分舞蹈類別，爭議之聲不絕。在歷屆比賽評審，對於類別之分際，有頗多意見紛歧，在多年賽後檢討會議中，認為這種分類，是舞蹈表現內容形式意義的名詞，非為舞蹈類別廣義的劃分。遂於民國 59 年在教育部，中華民族舞蹈比賽籌備委會，召開會議改進聲中，邀集專家學者，商討舞蹈比賽類別，將舞蹈比賽區分為四種類別（中華民國舞蹈學會，2004）。舞蹈比賽歷經五十年歷史，期間不斷修正及調整，民國 94 年政府為了讓比賽擴大其影響力，也透過政府機構不斷鼓勵各級學校成立舞蹈社團組隊參加舞蹈比賽，以嘉獎、記功方式來鼓勵學校團體及學生個人踴躍參加「全國學生舞蹈比賽」，並限定團體組必須以學校班級為單位來報名，使得民間舞蹈社皆無法參加團體組的比賽。在這裡我們看到一個弔詭的現象，一方面政府以教育系統的管道施力要求學校的參與，以確保參與的隊數；另一方又將有意願參與比賽的舞蹈社排擠在外，讓人完全不能理解主辦單位立意。如果要推廣舞蹈教育，何以獨厚學校團體而否定舞蹈社的民間推廣力量？這樣政策的改革是否會使舞蹈藝術更加難以達到推廣的作用呢？比賽制度的改變並未能合理化，扭曲了當初要達到舞蹈教育普及化、健康化的美意。

事實上，「全國學生舞蹈比賽」的獎勵影響甚鉅，不但可以如此的輕易左右各級縣市政府與學校的教學取向，甚至是舞蹈社的經營方式。為求在績效上的受肯定，這些單位也樂於犧牲學生的正常化教學以換取自身的利益，要求老師與學生年年參賽，以便顯示辦學的績效。在 87 學年度國民中小學舞蹈班評鑑報告書中，也強烈建議學校應重視舞蹈班身心健康與發展，國民中、小學舞蹈班學生不宜參加校外各種舞蹈比賽，且應減少對外各種表演活動，以免影響正常教學及舞蹈基礎技術的培育訓練工作，致使學生無法建立良好的基本動作之舞蹈身體。然而，部份地方教育行政主管單位卻強迫舞蹈班參賽或參加校外各種表演活動，且部份對舞蹈藝術教育目

標未能明確認知的校長或家長的主導下，不斷地接受舞蹈比賽和表演活動，致使嚴重影響正常教學，甚而有些學生因練習負荷過重，產生運動傷害。此等長時間的舞蹈套目練習及頻繁的校外參演活動，致使教學進度落後，基礎技能訓練不健全，直接影響舞蹈藝術紮根教育，且更造成師生心理發展與態度偏差，誤導舞蹈藝術教育目標與觀念，這不是我們所期待建立的完善的舞蹈教育。

在權利與資源方面，中央對地方的支配力來自於經費的補助，而地方對學校的支配來自於績效的評鑑，學校對老師與學生的影響來自於記功嘉獎的壓力。如此完整嚴密的體系如同食物鏈一般牢不可破。「全國學生舞蹈比賽」不僅造成舞蹈老師的職場壓力和認知衝突，甚至舞蹈班學生在進入決賽後，師生還要自掏腰包，遠到主辦縣市參加全區決賽，真是勞民又傷財。另一方面，有意願參與比賽的舞蹈社卻又被規劃至由文建會所主辦的「舞躍大地」創作比賽，無法參加「全國學生舞蹈比賽」之團體組競賽，對推廣舞蹈教育的目的上，這是一種限制和狹隘化。反省我國舞蹈比賽的興起與衰退，不禁為台灣整體舞蹈藝術環境的主體性感到憂心，我們何時才能從這樣的惡夢中醒來？

三、回歸身體和藝術的本質為台灣舞蹈美學定位之省思

在「民族舞蹈」運動由官方的領導的時期，而這個官辦的舞蹈比賽風行草偃地滲透到民間，更成為後來 50 年來操控台灣舞蹈生態的最大機制。自 42 年，當時政府已制訂政策大力提倡民族舞蹈的發展，開辦民族舞蹈欣賞，43 年起舉辦全國民族舞蹈競賽之後，台灣全省開始推行舞蹈，在自由開放的環境成長中，各縣市以私人舞蹈研究所名稱紛紛興起，不需立案報備，使社會與學校的舞蹈教育工作者大量投入於每年的民族舞蹈競賽行列中，場面非常浩大且盛況空前。過去對舞蹈社來說，舞蹈比賽的成績就是辦學招生的宣傳保證，官辦比賽不僅牽制著民間舞蹈社的商業機制，使得舞蹈社間為名次獎項競爭激烈、明爭暗鬥，在激烈的競爭風氣裡，舞蹈界更無暇再去思考藝術創作的本質、舞作的藝術水準與原創性。

同樣的狀況也發生在學校的環境，許多學校的舞蹈社團因為沒有足夠的時間來訓練學生，也沒有充裕的經費來製作表演服裝，故只要編好一支舞蹈之後，就會利用這支舞蹈重複參賽 2 至 3 年，因為每年評審都不一樣，所以也不必擔心評審會發現這樣投機取巧的行為。試問，這樣的舞蹈比賽對學生而言到底有何意義，又有何其幫助呢？學生如果只是為了替學校爭取成績而被迫參加舞蹈比賽，那麼學校是否就真正成為了執政者文化再製的工具，或是成為意識型態的製造工廠？更何況這種由上而下的被動學習，不就是權威體系的運作和支配的結果。在惡性的競爭比賽下，舞蹈在藝術價值上的定位更面臨了嚴苛的考驗。這不禁讓我們思考，孩子是為了自身的理想與興趣而跳舞，還是為了政策，為了比賽而跳舞？

肆、結論與建議

民族舞蹈誕生於民族生活之始，在無語言無文字前，發生於肢體無意識衝動行為中，先蹈而後舞，手舞足蹈，演示與動物搏鬥，與大自然的抗爭，創造的英勇，述說人類社會進展的歷史風貌，是美與智慧的融集，從遠古舞來，直至今日，留下了中華民族舞蹈歷史的文化光輝，展現了中華舞蹈進展的歷程(李天民、余國芳，1998)。從那段反共抗俄的日子至今，「中華民族舞蹈比賽」經歷了若干階段的發展、轉型為「全國學生舞蹈比賽」，逐漸形成全國舞蹈藝術發展最具規模的賽事；然而舞蹈的文化、審美語境的模糊及創作題材的不成熟，使得「全國學生舞蹈比賽」不論就風格，還是就作品而言，都未顯示出整體的文化與審美的衝擊力。就現實的考量上，「全國學生舞蹈比賽」因縣府補助經費之少，而無法激勵學校組隊意願，各舞蹈類型之各組第一名經初賽取得各該區決賽代表權者（成績需達 80 分以上），則可代表各縣市、區參加全國決賽各級學校團體組競賽，然而各組都只一隊出賽，舞蹈指導老師指出，參賽隊伍不踴躍，各類組幾乎只有一隊唱獨角戲，是因耗時費力長期訓練，卻只能有一組參加區賽，未上壘者會有一切努力都付諸流水的感受，因為縣府沒有獎勵及補助，學校組隊意願自然不高，這也是應該於以重視及改進的地方。

近年來「全國學生舞蹈比賽」不僅在舞蹈類型上有所修正，甚至是在比賽階段、團體比賽組別、參賽人數、演出場所等內容都有大幅度的改變。「全國學生舞蹈比賽」應該是意圖朝向專業教育靠攏，並在藝術方面或教學方面力求提昇品質與水準，進而促進本土的舞蹈藝術蓬勃發展，以達到國際水準。從這層意義上來說，「全國學生舞蹈比賽」應是一次互相學習提高教學質量的良性競爭，不論是學校舞蹈社團、舞蹈班、或是舞蹈社都應可藉由此機會彼此觀摩學習、互相切磋、彼此交流，而不是成為為了記功嘉獎、爭取名次的惡性競爭，這種現象顯示出我們的舞蹈教育環境已經出現扭曲畸形之現象。

政府自 90 學年度起，把「中華民族舞蹈比賽」更名為「全國學生舞蹈比賽」，之後，在體制上除了變更比賽名稱，並將社會類組抽離之外，在比賽項目方面則無太大變革，大致承襲過去比賽之實施要點。但在類別之分際方面，許多學校老師有許多爭議及意見，一直到 94 學年度才首次將「國小、國中團體組再分設 A 組（舞蹈班組）暨 B 組（非舞蹈班組）」¹。目的是將舞蹈班與普通班的學生作為組別之區分，並藉以提昇普通班學生的比賽成績，以增進學校舞蹈社團參賽之意願。另外，過去「全國學生舞蹈比賽」實施要點中規定之團體乙組參賽人數為 12 人至 24 人為限，因舞蹈班班級人數為 30 人，故無法讓全班同學參加，遴選工作有所困難；但如報名參加團體甲組參賽人數為 25 人至 75 人為限，又覺得人數太少，難以表現出大型舞蹈的格局與氣勢，經由多年舞蹈班老師反應後，建議將團體乙組人數為 12 人至 30 人為限，團體

甲組參賽人數為 31 人至 75 人為限，故舞蹈班按照「94 學年度全國學生舞蹈比賽」實施要點，應報名國中 A 團體組。但往年舞蹈班報名南區學校團體甲組，進入決賽後只需到南部地區再參加南區決賽即可；而現在因為參賽人數的變更及比賽組別的限制，所以全國各地舞蹈班的學生都必須到台北參加全區決賽，雖美其名能增進各地區舞蹈班之觀摩機會，但卻忽略了縣府因經費補助極少，學校又無財力能資助學生參加比賽，學生因而必須自己負擔大部分的費用，無形中又造成家長及學生經濟上的負擔，相對也降低了舞蹈班學生主動參賽的意願及動力。

台灣的民族舞蹈，從欣賞中觀摩、學習，以至競賽，從燦爛的歷史中，追尋、摸索，從朦朧中重整、編創，以作品來表現中華文化的精神面貌與人文特色。台灣的民族舞蹈伴隨著台灣歷史的腳印，一路艱辛的走來，一步一腳印，也昂首闊步烙下深刻的足跡，半個世紀以來，台灣的民族舞蹈，一路從跌跌撞撞中走來，隨著民間舞蹈社團的經營與學校舞蹈教育的落實，民族舞蹈已從民間廣場精緻化地轉入劇場，並躋身為舞蹈藝術。台灣的民族舞蹈能有今天的朝氣，除了歸功於政府的提倡與推行、學校教育的基礎教育外，更重要的是民間舞蹈社團的投入。但是如何能讓我們的舞蹈環境更加的健全與成熟顯然還有很長的一段路要走，一直以來台灣舞蹈生態的演變和政治社會息息相關，持續承載著傳遞文化的任務，這也是藝文活動在發展中無可迴避的宿命與過程。在台灣藝文活動的生存與發展也很難百分之百的脫離這樣的環境，不管是因為資金贊助的需求或是社會價值的投射都與藝術活動互相依存。我們真心的期盼，從官方到民間，舞蹈藝術不再侷限於過去的政治、歷史，傳遞悲情也好，訴諸議題也罷，不為任何主義代言，在世界化和地球村的概念下，回歸身體本質和藝術的結合，找到台灣舞蹈美學的定位，都是這個年代舞蹈家們面對新世紀的重要目標。



參考文獻

- 沙亦群(譯)(1976)。《意識型態與社會變遷》。臺北市：巨流。
- 王克芬(1991)。《中國舞蹈發展史》。臺北市：南天。
- 平珩(1995)。《舞蹈欣賞》。臺北市：三民。
- 李天民(1995)。舞拓二。《臺灣舞蹈雜誌》，13，63-69。
- 李天民(1995)。舞拓三。《臺灣舞蹈雜誌》，14，49-56。
- 劉淑英(1995)。民族已不在？反共日已遠？《臺灣舞蹈雜誌》，14，31-34。
- 王安祈(1995)。競賽戲和我的因緣。《臺灣舞蹈雜誌》，36，44-47。
- 吳靜吉(1995)。藝術的英雄本色。《表演藝術》，29，86-87。
- 吳士宏(1995)。再談「台灣舞蹈史研討會」的未來。《表演藝術》，13，9-12。
- 邱坤良(1996)。劇場的政治話題與歷史話題。《表演藝術》，39，92-93。
- 南方朔(1996)。文化、藝術、政治。《表演藝術》，44，96-97。
- 李天民、余國芳(1998)。《中國舞蹈史》。臺北市：大卷文化。
- 陳伯璋(1999)。《意識型態與教育》。臺北市：師苑。
- 方美玲(2000)。漫談文化再製(電子版)《網路社會學通訊期刊》，15 資料引自 <http://www.nhu.edu.tw/~society/e-j.htm>
- 郭仁孚(2001)。從馬克斯到列寧的意識型態概念。《東吳政治學報》，12，141-167。資料引自 <http://www.scu.edu.tw/politics/journal/j12/i12kuo.htm>
- 蔡麗華(2001)。台灣高等舞蹈教育簡史探究。《北體舞蹈期刊》，1，23-34。
- 馮雙白、王寧寧、劉曉真(2003)。《圖說中國藝術史叢書》。臺北市：揚智。
- 國立彰化社會教育館(2004)。93 學年度全國學生舞蹈比賽實施要點。
- 蘇峰山(2005)。《意識、權力與教育：教育社會學理論導讀》。南華大學教育社會學研究所。
- 國立彰化社會教育館(2005)。94 學年度全國學生舞蹈比賽實施要點。彰化社會教育館。