

摘要

何謂現代性 (Modernity)？其核心概念與價值為何？「現代性」與現代舞有何關係？其與「現代化」、「現代主義」的關係又是什麼？如果現代性代表的是人類文明的整體進步現象，那麼舞蹈作為Susanne K. Langer (1953) 所謂的藝術家創造出來的象徵符號 (symbol) 及Néstor García Canclini (1995) 口中的一種「象徵的製造業」 (symbolic practices)，其中現代舞所展演的象徵是否具有一種普遍與必然的現代性？亦即，歐美人文主義的現代性是否適用於台灣的現代舞對現代性的集體建構？甚或，現代性的集體意識在台灣的現代舞理論與創作中，是否曾經存在過？如果有，其中的異同何在？如果沒有，那麼現代舞是憑藉什麼紮根在台灣這塊土地上？如果當下的人類社會真的正處於Anthony Giddens 眼底的「第二現代」之中，那麼現代性對台灣當代舞蹈的意義是什麼？提出這些問題，目的在於透過分析文化結構的宏觀層面，來反思現代舞在台灣自1970 年代以來的問題與成就，進而探討現代性與（後）殖民論述如何介入台灣的舞蹈、社會、文化錯綜複雜的網脈關係之中發聲。

關鍵字：現代性、現代化、現代主義、第二現代、台灣當代舞蹈

What is modernity? What are concepts and values of modernity? How is it related to modern dance? What are the relationships among modernity, modernism, and modernization? If modernity represents a total achievement of human civilization, then has Euro-American modernity necessarily had a global presence in modern dance, in terms of Susanne K. Langer's "artist's creation of symbol" and one of Néstor García Canclini's "symbolic practices"? In other words, whether a collective construction of modernity is available to modern dance in Taiwan? Or, is there such a thing as collective modernity ever shown in theory and practice of modern dance in Taiwan? If so, what are local differences and similarities of the modernity? Furthermore, if the contemporary human society is under what Anthony Giddens terms as the second coming of modernity, then what is the significance of the modernity towards contemporary dance now and here in Taiwan? The purpose of this study is to re-vision the achievements and dilemmas of modern dance in Taiwan, since the 1970s, and to explore how modernity and post-colonial discourse has negotiated through dance, society and culture in presence in this island, by means of a macro-analysis of socio-cultural structure.

Keywords: Modernity, Modern Dance, Symbol, 2nd Modernity, Post-colonial Discourse.

前言

本專題研究計畫係針對具代表性的編舞家的重要舞作，來觀照現代性在台灣的舞蹈面向。一方面，以歐美思潮對照台灣的方式，透過微觀的個案分析，以具體而微的例證演繹現代性與現代舞在台灣的部分對話。二方面，透過分析文化結構的宏觀層面，來反思現代舞在台灣自1970年代以來的問題與成就，進而探討現代性與（後）殖民論述如何介入台灣的舞蹈、社會、文化錯綜複雜的網脈關係之中發聲。目的在於把五十年來以事件為中心的「中國（台灣）舞蹈史」，提昇到一個理論層次，企圖拓寬台灣的舞蹈視野，由另一扇窗口來關懷並指明：舞蹈表演、創作與理論中的「文化」成份在台灣是不言而喻，或言而不論的。吊詭的是，每每論及「民族舞蹈」、「原住民舞蹈」時，大大小小的「文化」特色，即成為不可或缺的充份且必要的條件。然而，每當論及「芭蕾舞」、「現代舞」之際，「文化」論述隨即為「藝術」論述所取代。二次大戰後，國際思潮轉向了「文化工業」（Culture Industry），台灣舞蹈界卻因攪和在「反共抗俄」的意識形態泥淖裡，而錯過了對文化論述的反省機會。廿一世紀的台灣，面臨「現代性」思潮的二度轉向，一股銳不可擋的新情勢業已成形，「全球化」、「知識經濟」與「文化創意產業」已逐漸成為台灣當代舞蹈不可忽視的巨流。與此同時，舞蹈人口卻迅速且大量地流失，舞蹈相關的研究面臨轉型的壓力，如何避免舞蹈持續地被邊緣化，有必要釐清現代舞在台灣與現代性、殖民歷史與後殖民脈絡的輪廓，進而掌握未來可能的發展方向。

研究目的

本研究的目的是在於透過「冪零群」與「薪傳」不同版本的舞作分析，由文化結構的宏觀層面來反思現代舞在1970年代的台灣之問題與成就，進而探討現代性與（後）殖民論述如何「彼此鑲嵌、互為形構」¹地介入台灣當代舞蹈、社會、文化錯綜複雜的網脈關係之中，化整為零地再現發聲。

文獻探討²

何謂現代性（Modernity）？其核心概念與價值為何？「現代性」與現代舞有何關係？其與「現代化」、「現代主義」的關係又是什麼？廿世紀的歐美對現代性的看法，大抵可以分為兩派。一派，強調與前一個時代在意識形態上的斷裂與差異性，以Michel Foucault 為代表；另一派，則以概念的歷史連續性來看待與現代性相關的問題，以Jurgen Habermas為代表。Foucault 對現代性的解釋源自他「論康德的『何謂啟蒙』」³一文，其中康德所謂的「啟蒙」是指一種機轉意識的自覺，使人走出「未成年」、「受保護」境界，而得以成長自主的狀態。Foucault 則認為「啟蒙」是開啟歐洲現代性的關鍵事件，其核心價值是在於其中的「進步標誌」，而此標誌是呈現在理性主義的覺醒、理性形式與技術進展、「知識的權

威自主」上。在歷史的過程中，Foucault 以系譜學的觀點，強調「現代」是個「差異」的概念，在時間上是不連續的點，具有凸顯英雄的屬性。尤其，笛卡兒「我思故我在」的辯證，確認了人類的主體性乃植基於理性思考，肯定個人是具備自我反思、樂於實驗、亟於超越極限、理性完整之主體。⁴

反之，Harbermas則由歐美史上的「古今之爭」開始，指出「現代性」這個概念遠在文藝復興之前即已存在，每一次「現代」這個措辭的出現，都被那些自命為「現代人」者錯用來重新界定其與古人的對立關係。其實，「現代」永遠處於一種過渡狀態，「現代性」是一個由「舊」到「新」、落後到進步、不合理到合理的理想化過程。「現代性」雖被年輕的「新保守主義者」（即標榜尼采精神的Foucault, Jacques Derrida 者流）號稱已經解體、不存在了，但Peter Burger指出1960年代中葉出現的後現代藝術，其實是複製了廿世紀初期的前衛派文藝風格，而提出「後前衛」的說法；可見，現代與古代間並非楚河漢界，全無關聯。Harbermas因此認定「現代性」是個未完成的方案，其消失是短暫的。⁵

不論這兩派對現代性在時間上的態度是如何不同，在精神上，現代性的確延續了十八世紀末、十九世紀初，盛行於歐洲的啟蒙運動，把文化看作是一種知性的活動，僅只為社會中的菁英階級服務。其主要的三大信念（承諾）為：

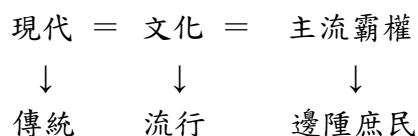
1. 信仰理性，以人本主體論取代（或，世俗化）宗教「迷信」。
2. 依賴科學，以實證消滅人類對自然的無知。
3. 相信進步，以民主制度來保證人生而平等、自由。

這三大信念在1960年代一一落空，因為自命「理性」的人類，非但未能阻止短短廿年之間的兩次世界大戰，而且還屢屢被利用來合理化層出不窮的種族大屠殺事件；其所信賴的「科學」卻被用來研發武器、製造環境污染，戕害人類社會與自然環境；而賴以進步的民主制度，原是為了維護天賦人權的「平等」，卻成了投機政客拿來設計、操縱族群、種族、性別、階級政策的消音利器，未必真能保證社會的公平正義與個人的自由。形同「真理」的三大承諾一旦落空，隨之而來的是一連串反權威、反本質、反理性、反主體等反思行動。對現代性大舉撻伐與批判的結果，導致了「後現代」風潮的興起，而倡言「主體消亡」、「去中心化」的虛無與幻滅。然而，我們是否因此就斷定現代性從此被超越而一去不返呢？2002年7月，Fredric Jameson在上海的演講，就以「現代性的幽靈」為題，推翻了他自己在1980年代建立的「後現代」文化鬥士形象，並提出所謂「後現代性」的三大成就：傳統農業社會的工業化、文化工業對無意識領域的殖民化與商業化，其實只是為現代性的全球化回歸預先鋪好了路。⁶ 可是，Jameson 並未告知，這個「現代性的幽靈」的回眸是否即為Harbermas當年認定的那個未完成的方案？

總而言之，現代性可被歸納為兩點：一、這是歷史上的一個階段，二、它是以啟蒙精神為本、反傳統為依歸、個人主義為重的排他概念。⁷ 由於「啟蒙」之思考模式乃基於二元分立的階級意識，而有下列之位階：

自我大於異己	理想主義優於唯物主義	文化高於自然
客觀好過主觀	理性強過感性	心靈勝過身體
男人優於女人	公共領域大於私密領域	善一定贏過惡

Nestor G. Canclini將此模式衍伸，而指出現代性乃是一個由垂直對比鏈與橫向聯想所構成的模式⁸ 如下：



由此，所謂現代常以反傳統的態度出發，探討導至封建制度崩盤、工業資本主義社會萌芽的關鍵及過程。值得注意的是，現代性具有專一排他、鎮壓抹殺異議的特質，伴隨著「反省過去、面對未來、採取行動」的社會運動促生力量，賦予現代生活一個與時俱「新」、純淨平滑地與世推移的「進化」常貌。

那麼什麼是現代主義？狹義的說，是指廿世紀初到二次大戰前，將現代性概念發揮到極至的文藝流派，由反象徵主義（人與自然合而為一）而出現的表現主義、達達主義、未來主義、構成主義等。Harbermas認為現代主義所展現的美感，是一種以自我否定的方式，表達主體自我經驗的真實感，因此使藝術創作成了思想的表達，藝術品成了現代性思惟的一部分。有趣的是，在拉丁美洲一帶、大眾藝術的創作中，據Canclini的觀察，其現代性與「傳統」的組合實際並不相衝突。而「現代化」這個名詞的竄起，則是在二次世界大戰以後，把現代性具體化成生產技術的專業分工方式，其中以「福特工業」為代表，進行產品規格化、科學化管理、大眾化消費等資本主義的建設成果。

現代性在歐美舞蹈上的突顯，一、是在1920-30年代前後、德國「表現主義舞蹈」與「美國現代舞」出現時；二、是在1960年代的美國出現「後現代舞」之際，現代舞與芭蕾舞及現代舞與後現代舞之間的辯證發展，則與人文學上的現代性和後現代性的古今之爭，如出一轍。比如說，以拉邦為首的德國「表現主義舞蹈」，主題雖偏向於人生的黑暗面而呈現情感的掙扎，但其編舞技法則依循著動力、空間、形、身體四大層面，作「理」性的編排。其後，「表現主義」因被納粹希特勒誣指為「頹廢藝術」而重挫，拉邦及其門徒只好流亡異鄉，故其發展不若美國現代舞佔盡優勢。眾所周知，美國現代舞是抽象表現主義的一支，正名為美國現代舞是一個非常複雜的過程。首先，美國舞蹈史的建構是由報紙舞評開始的。當1927年Isadora Duncan 死於巴黎之際，關於前現代舞與芭蕾舞之間，誰比較「自然」的論爭大致底定，「自然」成了那個時代「歐洲-貴族-古典-封建」對立於「美國-民主-現代-進步」的判準。同年，Helen Tamiris開始獨立編舞、Martha Graham (1894-1991) 宣稱舞「出情感的形式」；⁹ 更重要的是，這值得標記的一年有三位全職的舞評家在報界出現，分別是：Lucile Marsh 首先受聘於*New York World*，接著是Mary F. Watkins 為*New York Herald Tribune* 效力，然後才是

John Martin (1893-1985) 為 *New York Times* 效命。¹⁰ 之後的第二年，Doris Humphrey (1895-1958) 與 Charles Weidman (1901-1975) 才離開 Denishawn 學校，走自己的路，而展開了所謂「現代舞」(Modern Dance) 的新紀元。因此，有關舞蹈的書籍，在二次大戰前大半是由舞評家寫的舞蹈史居多；其中，被引述最多的是馬丁的《現代舞》(*The Modern Dance*, 1934) 及《美國舞蹈》(*America Dancing*, 1936)、林肯·柯恩斯坦 (Lincoln Kirstein 1907-1996) 的《古典劇場舞蹈簡史》(*Dance: A Short History of Classical Theatrical Dancing*, 1935)、莫爾·阿米達己 (Merle Armitage 1893-1975) 的《瑪莎·葛蘭姆》(*Martha Graham*, 1937)，和柯爾·沙克氏 (Curt Sachs 1881-1959) 的《世界舞蹈史》英譯本 (1937)。在科學掛帥、太空競賽的 50 年代，則是蘇珊·朗格 (Susanne Langer 1895-1985) 的美學理論《感受與形式》(*Feeling and Form*, 1953) 獨步舞林。這古典的五家之言，可說是「舞蹈學」在 1970 年代末期之前的主流論述，¹¹ 其所引發的爭議也最多，但其影響層面又因舞團、舞蹈系所、文藝贊助機制 (WPA, NEA, NEH) 的陸續建立及稅制的改革，而環環相扣似乎固若金湯。

此外，廿世紀的舞蹈之所以被賦予了知性的光環與學術的權威，緣於 1926 年、舞蹈被納入了美國的學院體制中，起先寄居於體育科系而後才獨立設系。為了在體制內安身立命，舞蹈理論的研究乃由「史」出發，這樣的定位主要還是受學院中的主流—人文學—的影響，以文字敘述為正統；又受實證論 (Positivism) 的左右，由「教育中的舞蹈」發展到「舞蹈教育」，舞蹈創作上的個人主義及實務經驗未經批判地全盤移植到學術研究上。儘管經驗不是知識的唯一來源，但是這種以直觀、體驗為主體的訴求，合理化了以身體技藝訓練為核心的價值觀，並且促使多數的舞蹈科系、競相以紐約來的編舞大師駐校為號召，其中如科羅拉多學院的夏季舞蹈營就與 Hanya Holm (1893-1992) 有長達 40 年的合作關係、Julliard 學院的舞蹈系與 Humphrey 及 Jose Limon 幾乎成等號，Bennington 學院與葛蘭姆及 Louis Horst 的休戚與共更不在話下。一份 1979 年的調查發現，全美就有 59 所舞蹈系當時是以這種方式經營的。¹² 影響所及，師承關係、傳記資料與作品年鑑的回溯與整理就成了舞蹈史的記敘主體。這個模式通常會告訴讀者，其所討論之舞種所共具的特色為何、編創的「天才」是誰、其代表舞作有那些、作品形式的菁華所在、甚至靈感的來源等等。其中，「文化」彷彿是一個靜態的大倉庫，裡面典藏了一系列的偉大意念與名著傑作；舞蹈史的作者也全都成了說書人

(Story-teller)，細數著每個「偉大」的故事。每個說書人心中似乎都有一把尺，可是卻說不清、道不明為何所引介的天才編舞家「恰巧」全都是歐美裔的白人？為什麼只有白人藝術家才創造得出「經典」(Canon) 之作？「經典」的共識又是如何建構出來的？為什麼某一時期、某一特定地點、某些少數人所認定的「經典」標準會散佈到其它地區甚至全世界？為何現代舞的拓荒者絕大多數「恰巧」是女性？又為何芭蕾舞大師「恰巧」全為男士？¹³ 這些千絲萬縷、糾結之謎，由於傳統上，習於以家譜師承 (Family Trees)¹⁴ 為經、作品分析為緯的舞蹈研究法，使美國舞蹈史所列的現代舞經典，理所當然地以主流白人為發言主體，如此

一來往往對機制權威所操縱、支配的權力關係，存而不論、視而不見。這種現象一直持續到1970年代，才開始出現反省、批判的聲音。¹⁵不過，現代舞更大的問題還在於，當舞蹈在美國正式建制化（Institutionalization）後，雖在人文學的範疇中取得了正當性與權威性，卻反而失去了批判當代社會的行動力，這也是引起年輕的一代發動「後現代舞」的因素之一。

回顧美國「現代舞經典」的豎立，不可否認的是由於舞蹈理論與現代舞創作的相汝以沫而產生了實效。其中抽象的理論思維與「現代性」的依存關係，可以由最早採用「現代舞」這個名詞的人John Martin的著作《The Modern Dance》（1933/1972）中，略知一二。Martin界定現代舞為：

- 一、以動作為主要成分（movement as the substance，抵音樂、燈光、故事情節、精簡服裝道具等。）
- 二、由動作而引發的後設（形上）動感（metakinesis as direct apprehension of movement overtones）
- 三、以張力和鬆弛為基礎的動力（dynamism on the basis of tension / relaxation）
- 四、抽象的形式（abstract form）統攝一切。

以上四點特質，Martin是歸納自被他認定為真正的美國舞蹈家，如Graham，Humphrey, Charles Weidman（1901-1975），及德國舞蹈家Mary Wigman等人的舞作而來，最後他並下了一句千古名言的結論：「現代舞是個人觀點的呈現，而非一個標準化的系統。」¹⁶這個個人觀點是以「新」為傳統，這個矛盾傳統是由零出發、無中生有、充滿叛逆精神，以造反有理的編舞理念反芭蕾、反社交舞、反現成之藝術形式與規則、反大眾化藝術，並以單一觀點、統攝性思惟把美國生活的特色去蕪存精地作整體性的舞蹈探索。這門鋪陳美國經驗的獨立藝術，透過社會機構的設立與補貼制度的建立，及學術上一再重複引述而確立經典的保存、傳播、複製的可能。此時，拓荒式的人為「創新」取代了「自然」成了現代性的標誌，而具體化於「動作」的設計中。

值得注意的是，19世紀的歐美劇場是大眾娛樂的一部份，當時的舞者是没有社會地位之浪人。但現代舞卻在1930s末及1940s時開始成為美國文化的代言者，到了1950年代前，George Balanchine，Graham及Limon甚至成為文化大使，代表美國巡迴全世界演出，其地位之改變，肇因於現代主義「為藝術而藝術」的理念在舞蹈界導引、發酵、內化的原故。其二，是其舞作偏向探討美國國格：清教徒觀、拓荒精神、不因襲前人、個人主義掛帥、追求平等、講究實用主義等，很容易成為宣揚美國文化的象徵。不過，依據Matei Calinescu（1987）的說法，「為藝術而藝術」原先涉及藝術的自主性（autonomy），在1830年代的法國，完全與「創新」無關，反而是一種「美」的概念，是「審美現代性」（aesthetic modernity）用來對抗「庸俗現代性」（philistine modernity）的武器。¹⁷可見，現代舞結合藝術的自主性與創新的意念，是一種「美國中心觀」的偏執。

當1970年代台灣引進現代舞之初，其所承襲正是1930~40年代的德國與美

國主流的表演主義舞蹈，因此講究的是編舞的「現代化」。而國外已經討論熱烈的後現代舞，卻是只聞樓梯響。在1990年代初，曾有一位專跑舞蹈的記者詢問筆者，為何「後現代舞蹈」未能在台灣生根？當時，我反問他：「後現代為美國文化現象，台灣為何要跟美國一樣？」問題是，沒有「後現代」批判的台灣當代舞蹈，要如何界定其舞蹈的「現代性」？或許這點正是現代性在台灣當代舞蹈的獨特面向。

研究方法

本專題研究主要以文獻分析為大宗，並輔以田野調查及影帶分析。主要研究對象劉鳳學女士基於某種原因，不願接受訪談，筆者只好訪查其早期學生，包括：黃素雪、蔡麗華、張麗珠教授等。由於1970年代正值筆者身為新古典舞團一員的階段，在長達十年的舞者生涯中，筆者幾乎遍歷「冪零群」一舞中，由1977年的第一版到1991年的復出版的大部分角色，因此乃不得不以局內人(insider)的立場，援引所謂的自我民族誌書寫法(autoethnography)，把個人對文化變遷的經驗置放於社會脈絡之中，進行一部分的自我經驗剖析。不過，日後如有機會，筆者還是希望能訪問到當事人，以徵公信。至於對林懷民先生的訪談，亦當作如是觀。

結果與討論

回顧台灣光復後迄今，舞蹈活動在媒體版面上佔有顯著位置的時期，大約可以分為三大波風潮。第一波的「民族舞蹈」運動是由軍方在1950年代所發動的戰鬥文藝，由上而下以「勞軍」為目的，軍民同歡為手段，¹⁸ 其高峰期大約維持了十年。此後，舞蹈雖然進入了學院體制，¹⁹ 不過這種以舞蹈比賽方式來維持、推動所謂的「中華民族舞蹈」，早期還是以民間舞蹈社為主流，媒體報導的重點在於舞者而非舞作；²⁰ 主其事者由初期的「民族舞蹈推行委員會」(1954-1957)改名為「中華民族舞蹈學會」(1964-1976)，而後又正名為「中華民國舞蹈學會」(1976-)，賽會內容也由商業化的舞蹈社比賽質變為「全國學生舞蹈比賽」(2002)，而成了中小學校逐鹿獎牌、獎盃或記功、嘉獎的例行公事，時至今日能動員的觀眾不僅相當有限，且其分類乃至獎項的公信力往往成為爭議的焦點。²¹ 這段「民族舞蹈」風潮的黃金十年，因為當時傳播科技與台灣政經發展的限制，其訊息大半登載於報紙、雜誌的平面媒體上。

第二波進場的是現代舞，而喚起這股風起雲湧的氣象者，無疑地與「雲門舞集」的成立有關。儘管有不少人把雲門的成立劃為台灣專業舞蹈發展上的分水嶺，可是「現代舞」在當時早已從舞禁中解放，²² 並於1964年起正式納入舞蹈專修科的課程之一，何況以舞蹈為職業也無捨稀奇，因為「巫」據說就是中國舞蹈史上最早的職業舞者，遑論當時由軍中康樂隊衍伸而出以舞為生的團體也所在多有。²³ 根據劉鳳學的說法，林懷民真正的貢獻還在於把台灣的現代舞“叫”²⁴ 了起來！這個「叫」字實在傳神，把當時的舞蹈現象淋漓盡致地傳達了出來，一方

面點出了「現代舞」在台灣的存在已經有一段不算短的時間，只是處於一種冬眠狀態；另一方面則說明了當時的「現代舞」如何在突然之間，普遍地被知識份子所接受的熱烈情況。

其實，現代舞真正大規模地傳進台灣，是在1960年代，由一連串美國政府與民間支持的文化交流活動，包括：Ailvin Ailey、Paul Teylor、黃忠良、王仁璠等舞蹈家與團體，透過福特基金會與美國新聞處的推介，來台舉辦「美國現代舞」的表演與示範研習。不過，現代舞在台灣的專業化過程，表面上類似美國現代舞一般，緊緊扣住了報紙舞評、大專院校的舞蹈課程、舞蹈論述的支持、國家文藝機制權威的建立、世界文化之都的洗禮等，進而形成一個以紐約為中心的互惠關係網，匯聚了對經典作品的共識。²⁵ 然而，當「雲門舞集」在1970年代初期，以第一個台灣職業現代舞團的面貌出現時，前人對現代舞的播種幾乎被全面否定。首先，這是因為舞蹈論述在當時着演於中國古代史的觀點，還未將視角投射於當代的台灣舞蹈之故。當時的「中國舞蹈史」所使用的教科書，不是記載著有舞名而無實質內容的古代舞蹈傳說，要不就乾脆使用大陸出版的舞蹈史論著。這種「今非昨是」、「遠來的和尚會念經」的現象，一直持續到1980年代末，才有了一些改變。²⁶ 話雖如此，舞蹈教科書所扮演的也僅是具隱性功能的角色，學院派的舞蹈一直沒有脫離舞蹈社的視野。

其次，與第一波佔據平面媒體版面的民族舞蹈風潮不同的是，1960及1970年代期間，舞蹈活動除了報紙版面的靜態報導之外，開始有了無線電視的**動態**介紹。²⁷ 透過**客廳即劇場**的結果，使現代舞與其他「傳統」舞蹈堂而皇之地進入了中上階層的家庭，定義了舞蹈作為非語言溝通的另一種新方式。不過，雲門的光環之所以舞蓋群芳，新聞媒體尤其是「中國時報」與「聯合報」兩大報系的支持，實在功不可沒。²⁸ 即便台灣的報紙大幅度地報導現代舞活動，但是卻不若美國現代舞一般，平行發展出一套報紙舞評的系統，進而形成舞蹈理論的建構基礎。或許是國情不同，雲門的出現雖然提升了表演藝術的尊嚴，²⁹ 但骨子裡並未改變記者「代理」藝評家的角色、舞蹈家作為詮釋自己作品的當然權威、以新聞為導向的資訊壟斷局面。缺乏獨立評論的結果，觀眾的視野很容易被文宣「框住」，³⁰ 舞蹈因此也只能停留在「術」的階段而沒有「學」的內容。

另外，關於1970年代的討論，沒有不提及美國文化在台灣的流行優勢及西方現代主義對藝文創作的影響力，³¹ 因此1978年的中美斷交事件所衝擊的不僅只是及於政治層面而已，還延伸至文化的反省，更因為時機的湊巧而使「薪傳」一舞意外地成為奠定雲門聲望的舞碼。所以本文認為現代舞之所以在1970年代盛行，與台灣在當時的歷史角色與國際地位有著密不可分的關係。由於現代舞受到了社會菁英前所未有的肯定，導致後來成立的文建會(1981-)在文藝季舉辦的十年間，不得不為現代舞提供一個發揮的空間。不過，雲門在成立了15年之後，由於種種原因而於1988年宣布暫停；無獨有偶的是，稍早，新古典舞團也因藝術總監劉鳳學赴英進修(1981-87)加上回國後擔任行政工作(1985-1990)，無暇創作而暫時休養生息。台灣深具代表性的兩大舞團在偃旗息鼓之後，並未造成

舞蹈活動的絕跡，新生代的舞團紛紛從枱面下浮現，³² 但是媒體報導舞蹈表演的版面顯然縮小許多，而且語氣也比較偏向於對年輕舞蹈家未來的期許。

第三波的舞蹈風潮則來自上述兩大舞團在「解嚴」後開放的社會氛圍中，頗有默契地於1991年的下半年同步復出，這股氣勢使得即便有特殊立場的媒體，也不得不大肆報導一番。對台灣當代舞蹈而言，1987年的解除戒嚴令打開了台灣社會的活力與藝術反思的餘地，特別是對民族舞蹈的「中國化」教誨，從此由枱面上轉向枱面下，對往後台灣當代舞蹈的發展起不了什麼大作用。解嚴後最大的變遷，還在於「文建會」、「文復會」與「中華民國舞蹈學會」等文化機構的威望迅速地下滑，其權力也逐漸下放而分散於各地文化中心，形成眾聲喧嘩的現象。1990年代的展演活動與前期不同的是，媒體、報業和私人贊助開始聯手承接藝術表演，戶外實況轉播由義大利男高音帕華洛帝音樂會開始，到後來的卡瑞拉斯獨唱、楊麗花國家劇院首演、莫內畫展、羅浮宮館藏展等文化藝術活動，多是循著這種動、靜媒體配合的宣傳模式，爾後更有電子媒體及網際網路的出現，而成為舞蹈表演的新挑戰。

台灣在歷經了「228」、「白色恐怖」、保釣、退出聯合國、中美斷交、美麗島事件之後，處於這種內在結構與外在世界的巨變中，現代舞伴隨著台灣逐漸走向「另類現代性」的晚期，不斷地重新定位與反省，而顯像地鋪陳出台灣的階段性書寫。誠如楊照所言：

如果說50、60年代是靠政治意識形態建構神話的時代，70年代就是艱苦東挪西湊努力調整、維持神話的時代。50、60年代是比較徹底的自欺，矇起眼睛... 只相信官方要我們相信的，70年代則是被迫張開眼睛看到了一些，然而卻又不敢相信那就是現實，必須經過一道道手續把殘酷不利的消息勉強移進原來的意識架構裡。

所以其實70年代是個發現意義、尋求意義的時代。³³

這道手續可能是所謂的「時代精神」，文學上的時代精神很容易被解釋成現代與鄉土之爭，但是舞蹈上的時代精神卻緊緊扣連著傳播科技的發展，因此傳統與現代、抽象與寫實、鄉土與國際之間似乎對立不起來，反而因為缺乏舞蹈理論的分析辯證，³⁴ 而在「面對現實」³⁵ 的創作中融合化解，成為個人的審美風格。

本文乃就台灣當代舞蹈的代表人物劉鳳學與林懷民為例，比較劉氏的「冪零群」與林氏「薪傳」，兩個現代舞作在1970與90年代版本的差異，來檢驗現代性在台灣的轉換與變易。本文探究的重點是：如果現代性代表的是人類文明的整體進步現象，那麼舞蹈作為Susanne K. Langer (1953) 所謂的藝術家創造出來的象徵符號 (symbol) 及 Néstor García Canclini (1995) 口中的一種“象徵的製造業” (symbolic practices)，其中現代舞所展演的象徵是否具有一種普遍與必然的現代性？亦即，歐美人文主義的現代性是否適用於台灣的現代舞對現代性的集體建構？甚或，現代性的集體意識在台灣的現代舞理論與創作中，是否曾經存在過？如果有，其中的異同何在？如果沒有，那麼現代舞是憑藉什麼紮根在台灣這塊土

地上？如果當下的人類社會真的正處於 Anthony Giddens 眼底的「第二現代」之中，那麼現代性對台灣當代舞蹈的意義是什麼？雖然現代性與現代舞不一定有必然的關係，但是正如 Canclin 所觀察那種穿梭於「傳統」與「現代」不相衝突的現象，在「冪零群」與「薪傳」中也明顯可見。由於它們均首演於 1970 年代末 — 那段「中國」迷思逐漸被打碎的日子，是幻滅也是啟蒙開始的年代 — 前者發生於「中美斷交」之前一年，後者與斷交同時發生。到了 1991 年，雲門與新古典復出後，兩個舞作又再度被搬上舞台，其重要性可想而知。

「冪零群」首演於 1977 年，新古典舞團成立的第二年，以「抽象與寫實」為專題的舞蹈發表會，代表「抽象」那一端的作品。復又再演於「劉鳳學舞蹈創作廿年回顧」展（1978）、教育部主辦第一屆文藝季（1980）、中央警官學校歡送畢業學長晚會（1980）等，當年新聞報導的重點集中在「中國舞蹈的現代化」、「希望將中國傳統舞蹈的倫理觀，推進世界舞蹈的美學觀中」；³⁶ 多年以後，劉鳳學表示她理想的中國現代舞形式及精神在「冪零群」一舞中，初露曙光。³⁷ 究其根由，「中國現代舞」的宣言原載於 1967 年的節目冊中：

現代舞是尊重個性和表達思想的一種創作舞蹈。目前世界各國的現代舞，有一個共同的新趨向 — 創作具有自己民族傳統精神的舞蹈。這裡所介紹的兩個舞蹈〔都市即景、大地之歌〕，就是依據我國古代樂舞及國術中的動作，透過寫實與抽象的表現法，非對稱多於對稱及空間立體化的現代美學觀念，強調主題動作的變化（及表現運動）而創作的。使我國傳統舞蹈藝術和創作相結合，產生具有傳統精神的中國現代舞。³⁸

根據聲明所述，字裡行間隱然浮現的是與世界「新」趨勢接軌的迫切感，這種迫切感可能與當時的台灣局勢有關，也是一般文人的使命感，所以受到如俞大綱者流的背書：「世界性與現代性的舞蹈藝術及創作方法，歷史昭示我們不能閉關不納，我為中國舞蹈抱有極大的隱憂。」³⁹（斜體部分為本人所加）。無論如何，透過編舞的現代化技法，現存的樂舞及國術動作既可轉化為個人創作，並可弘揚傳統精神。最後這點與其說是民族舞蹈運動的餘暉，還不如說是劉鳳學對「民族傳統」的一往情深，因為此時的劉老師業已退出民族舞蹈比賽的行列，受到江良規先生的啟示，⁴⁰ 加上 1957 年由古籍中發現了朱載堉的「人舞」譜後，再也不能滿足於「穿著戲裝的中國古代舞蹈…因為構成舞蹈最重要的當然是動作，既稱古代舞蹈，〔那麼〕它是什麼年代的舞步？」⁴¹ 這個質疑其實是一種自我的反思，也就是現代性中不可或缺的主體向度對個人經驗、藝術活動、或理論的反省，⁴² 這反省的一步引領她從「戰鬥舞、勞動舞、禮節舞、聯歡舞」的舞蹈綱領中出走，開始以身體為春秋筆，書「寫雍容進退，而富於變化的肅穆舞容」⁴³ 的劉氏「古典舞」。惟其由美麗舊世界過渡到美麗新世界的關鍵還在於形式的創新。如此一來，抽象與寫實、非對稱及三度空間的結構設計，儼然是非傳統的「西學為體，中學為用」，⁴⁴ 這種「西學中用」的現象，在其舞碼中玄機處處。

其中，最為典型的的就是「冪零群」一舞，這是劉鳳學自德國福克旺藝術學院進修（1970-72）之後的作品，其結構的精算嚴密反映了她的拉邦理論背景。「冪零群」是個數學名詞，指的是0所代表的無限與有限。舞蹈由7對男女舞者排成前凸狀的半圓開始，最後以後凹形的半圓結束，穿梭其間的常是3組左右同步進行的小組舞群，以抽象的動作進行空間的對比，達到高低起伏、快慢有致的對應及問答。由於沒有情節故事，編舞家預設的觀眾欣賞角度，乃放眼於整個畫面中點、線、面的動態設計。對編舞而言，這樣的安排顯然是理性掛帥的，尤其是如何想出一套使前述「中國傳統精神」看得見、摸得到的方法？如何讓它所指涉的「天人合一」的哲學觀⁴⁵呈現出什麼樣的「象徵」意義？這一點筆者建議可以由「冪零群」所遵循的空間架構上，看出端倪。誠如朱載堉《樂律全書》中所言：「圓在外方在內，象天圓地方也。」⁴⁶因此，我們可以斷言，「冪零群」以對稱形式所呈現的前後半圓隊形，其實就是劉鳳學體現「天人合一」象徵意符的起始，其所對比的正是把太極推手的彈性弧狀動作，一一轉換成頂天蓋地、飛躍推移、螺旋翻轉等陽剛十足、向上發展的舞步，進而把「天地與我並生，萬物與我為一」⁴⁷的倫理觀，逐步構成一個非對稱對比的過程，加上核心與邊緣的主副搭配，視覺上井然有序，一氣呵成。整體來說，這是一副現代化的太極圖。

將之與1991年「她，走過40年」舞蹈發表會的版本比較，「冪零群」原先2位盤據在舞台中心的角色消失了，一位是半圓中心的紅髮舞者——美籍的Katherine Diamond及另一位端坐於上舞台中央那個眾人皆醉我獨醒的「沉思者」（陳錦龍）。惟，後者的消失並無損於舞作的結構與效果。但是，前者在1970年代的台灣舞台出現，卻是個很大的賣點。Diamond是劉老師第一個外國舞者，在當時國際化程度並不高的台灣舞壇，她的出現頗有追歐趕美、與世界接軌的「進步」意味。尤有甚者，其中3分鐘的四人舞是由Diamond所編，而這種合作模式爾後就成了「舞團」發展的常態。這段四人舞在1991年復出時，劉老師作了若干的修改，但是新版本最明顯的是服裝的不同，由原先的帶有中國意涵的鑲邊（領口、袖口、高腰、褲腳）紫色連身褲裝，改為白色為底、斑駁印染的練習用緊身衣。筆者曾經非正式地詢問為何作這樣的調整，據劉老師告知，這是因為新舊舞者身材的差異，使得舊服裝完全不適用，只好改為連身的緊身衣。⁴⁸不過，服裝作為編舞的一部分，首先以緊身衣入舞者，原是美籍俄羅斯編舞家巴蘭欽的創舉。此外，廿世紀美國舞蹈家所集體探索的主要集中於「動作即訊息」⁴⁹的信仰上，服裝、情節、道具、動作的抽象化、極簡化就是要凸顯這個核心價值，結果導致「形式主義」的高度發展。這種純粹化而致普同感的取向，拉邦的學生Mary Wigman名之為「絕對舞蹈」（Ausdruckstanz）。劉老師在留學德國期間，曾特別前往西柏林拜訪，與她相談甚歡，其景仰之情，可見一斑。⁵⁰總而言之，無論就西方舞者的出現或服裝上的大改變，均造成了「天人合一」意符有不同程度的滑動，尤其是「中國」意象在90年代的快速隱形，使得舞作原先所追求的理念與成果，也面臨虛空化的挑戰。

那麼舞蹈中象徵意符的虛空化所挑戰的又是什麼呢？就「冪零群」而言，在於鄧肯所表徵的「自由」與「創新」意念。在 1977 年的節目冊中，編舞者嘗言：

現代舞於 19 世紀末、20 世紀初興起時，鄧肯強調舞蹈的「即興性」，但經過 80 年的演變，部分舞蹈家已跨越現代舞的即興時代，開始探討舞蹈動作的生理依據、力學依據、創作時主題動作變化，結構和組織的發展，空間美學等諸問題，進而影響觀眾對抽象舞蹈的探討。⁵¹

這段舞意在 1991 年的節目冊中並未印出，顯然，當時的舞蹈處境已經不再是 1970 年代末的台灣，⁵²「現代舞」在經歷了「摩登舞」與「時代舞」的洗禮之後，在 90 年代不但被台灣觀眾全盤接受，並且即將納入第二現代性—「全球化」—的體系之中，而此時的劉鳳學也取得了哲學博士的學位，回顧鄧肯舞蹈中的走滑跳躍等動作，或許發現那只是「看似」即興，不在場的鄧肯其實是第一個以「國家主義」討論未來舞蹈的人。劉博士對鄧肯的認識，實際上是透過日文的自傳翻譯本。有趣的是，受劉老師啟蒙的早期學生不一定清楚鄧肯所謂的「太陽神經叢」之所在，但卻因為對鄧肯舞蹈的「自由無拘束」⁵³、「震撼與開放的感覺」⁵⁴、「無憂無慮地追求自由自在」⁵⁵非常嚮往，而愛上了「現代舞」。直到 2005 年，新古典基金會「舉辦的『鄧肯舞蹈研習營』，邀請了一位捷克鄧肯舞蹈學校的教授來演講，才發現鄧肯的舞蹈並非是缺少理論的，她的舞蹈也有其原理存在」。⁵⁶當年鄧肯為了追求自然，在 1899 年將舞鞋脫掉，其在世時所致力於的舞蹈被稱為「赤足舞蹈」、「自由舞蹈」，鄧肯則自稱為「古典舞蹈」藝術，⁵⁷而非爾後所謂的現代舞。作為一位舞蹈的啟蒙者，她對學理的追求，雖然不一定是探討舞蹈動作的生理與力學依據，抑或主題、結構、空間組織的發展，卻是「現代舞」在台灣專業化的起步，也是超越當初的「民族舞蹈」、「國舞」與芭蕾的關鍵。

在台灣的舞蹈界裡，論起輩分，林懷民或許是個晚輩，但論貢獻，他功不可沒。尤其，「薪傳」不但成為雲門奠基的代表作，其成長更與台灣的命運息息相關。這是個描述先民拓荒的故事，以喜怒哀樂、生老病死的人生百態為副題的敘事作品。無獨有偶的是，「中國」也曾顯影矗立於雲門草創時的宣言裡：「中國人作曲，中國人編舞，中國人跳給中國人看。」這句繞口令在 90 年代回憶起來，林懷民自承那全然是一句民族主義的口號，而非藝術的理念，理由是「別人有的，我們也要有，而且『一定』要有。」⁵⁸於是，在台灣的歷史脈絡下，移民開墾的情境被圖像化為 8 段室內形式的舞蹈文本，由焚香、拜別、跨越黑水溝、墾荒、祝福、「死亡與新生」、「耕種」、慶祝豐收，全體舞者穿著傳統的客家服飾在田埂間工作，動作上雖沒有特別的性別差異，不過卻以標明女性懷孕和照護孩子的圖像，來挪用並修飾其性別角色。舞作結尾時，舞者換下了舞台扮裝，以當代裝扮走下舞台，坐在通道上和觀眾一起。根據 San San Kwan(2005)的分析，林懷民的目的顯然是「要把台灣觀眾納入他的舞作，透過台灣當下與神秘過去的並列，使《薪傳》成為國家精神一個赤裸裸的情感慶祝。」⁵⁹顯然，其所鋪陳的文化圖像，遙指的是由日本殖民台灣之前的歷史，跨越至 1970 年代台灣所認定的中國。

諷刺的是，它所慶祝的卻是與那個「中國」想像的拜別，從而釋放了華族流散的全球化風潮中，那股長期受到壓抑、另類而多元的記憶。「薪傳」首演的傳奇，不但預言了「生命共同體」的政治修辭，到了 20 世紀的 90 年代末，甚至風格化為一種台灣新身份。⁶⁰ 舞蹈創作的本質原在於扣連相關的構思，惟其藉由時勢所造成的文化認同，卻產生了撼動人心的力量。

值得注意的是，爾後「薪傳」與其 70 年代版本明顯不同的是，媽祖角色與中華民國大國旗的一併消失不見。藉此，「中國」不但早已隱形，顯然國族概念也有了大幅度的修正。本文藉由「冪零群」與「薪傳」兩個作品的對照，說明 1970 年代台灣的「現代」與「鄉土」之爭。重要的是，正如楊照所言：「用 90 年代流行的語言，我們可以拿『發現台灣』來形容 70 年代的思想核心。不過 70 年代當時的人自以為發現的是『中國』，而不是台灣。」⁶¹ 然而，由當下 2005 年的眼光回顧，歐美現代性的「發展」願景與藍圖的確出現在台灣當代舞蹈的進程中，雖然「冪零群」呈現的是現代主義「發展」的確認，而「薪傳」表現的是「發展」的持續，不過其共同採取的審美現代性策略，顯然是一則順從「體制」的大部分要求，另則不動聲色地拒絕它。其實，說穿了這是一種 Giddens 所謂的「烏托邦現實主義」(utopian realism)，⁶² 只是這個烏托邦的建構，迂迴自日本、德國與美國轉口而來，我們姑且名之為「轉口現代性」。它的存在有別於主體曠缺的「殖民現代性」，⁶³「轉口現代性」的主體並非固定不變，但卻滑移有如舞台的前、後景，可以依時勢而轉換之。

參考文獻

中文部分

- 「李彩娥舞蹈團明慰勞新戰士，屏東縣記者工會發起」。《聯合報》。1951 年 10 月 13 日。
- 「社教運動·昨第五日：音樂演奏情況熱烈、舞蹈表演極富意義，今有化裝溜冰表演及專題播獎」。《聯合報》。1951 年 11 月 17 日。
- 「民族舞蹈競賽特刊」。《青年戰士報》。1953 年 2 月 16 日。
- 「千餘小朋友—今日大舞蹈—張小燕不參加了」。《民族晚報》。1955 年 5 月 7 日，第 4 版。
- 「乳燕飛銀幕」。《民族晚報》。1955 年 8 月 9 日，第 4 版。
- 《民族舞蹈月刊》。1958-1960 年。
- 「現代舞—無藝術價值，一律不准演」。《聯合報》。1970 年 6 月 18 日，第 6 版。

「理想繼續燃燒—70年代專輯」。《中國時報》。1993年7月19日~8月4日，人間版。

Jameson, Fredric. 「文化與意識形態：後現代理論與文化三講」。《當代》16，1987年8月，頁60-75。

平珩主編；張中煖等合著。《舞蹈欣賞》。台北市：三民，1995。

伍曼麗主編。《舞蹈欣賞》。台北市：五南，1999。

李小華。《劉鳳學訪談》。台北：時報文化，1990。

吳宗寶譯。「論康德的‘何謂啟蒙’」 Michel Foucault，《當代》76，1992年8月，頁22-31。

張旭東譯。「現代性的幽靈」Fredric Jameson，
<http://www.grass-root.org/jameson13.htm>

周青樺。「王仁璐談舞蹈創作」。《中美月刊》13(7)，1968年7月。

吳錦發編。《原舞者：一個原住民舞團的成長記錄》。台中：晨星出版，1993。

林懷民。《說舞》。台北：遠流出版，1989/92。

林懷民。「成長的歲月」，《中國時報》，1993年7月19日，人間版。

俞大綱。「傳統與創造：介紹劉鳳學女士舞蹈發表會」。載於《劉鳳學舞蹈—傳統與創作》節目單。台北：中山堂，1968年5月9日。

莊喆。「替『中國現代畫』釋疑」。《文星雜誌》11(3)，1963。

徐開塵。「福爾摩沙緊箍咒？」。《民生報》。2002年6月17日，A6文化新聞版。

夏鑄九。「殖民的現代性營造」。《台灣社會學研究季刊》40期，2002年12月：頁47-82。

陳逸淳。「現代性演講系列」，2003/4/25，東吳大學。

黃仁宇。「如何確定新時代的歷史觀——西學為體·中學為用」。取自 [《新語絲》電子雜誌](#) 1997年5期至9期。
<http://saturn.ihp.sinica.edu.tw/~liutk/shih/wwwboard/messages/68.html>

《雲門舞集 81 年春季公演·射日》節目冊，1992 年。

《雲門舞集創團廿年紀念公演·九歌》節目冊，1993 年。

《雲門舞集創團廿年·新春起跑》節目冊，1993年。

黃長玲。「彼此鑲嵌，互為形構：賺便中的國家與社會關係」。《國家與現代性：現代性與台灣政治／經濟轉型學術研討會論文集》。東海大學社會學系主辦，2005年7月16日。

黃素雪。與作者訪談，2005年6月25日。

張麗珠。與作者訪談，2005年7月14日。

溫禾。「劉鳳學『犧牲享受·享受犧牲』！」。《中國時報》。1978年10月28日

楊育鳴。「全國學生舞蹈比賽作品分類是切性之探討」。論文宣讀於「2005國際學人舞蹈講座暨全國研究生舞蹈學術研討會」。台中：國立台灣體育學院舞蹈系所，2005年6月25-26日。

楊照。「發現『中國』」。《中國時報》。1993年7月19~20日，人間版。

蔡瑞月。「談舞蹈藝術」。《聯合報》，1954年1月20日。

蔡麗華，與作者訪談，2005年6月25日。

劉鳳學。「老兵不死一訪舞蹈大師瑪麗·貝克曼」。《自由談》24(1)，1973，頁24-27。

劉鳳學。《倫理舞蹈「人舞」研究》。台北：現代舞蹈研究中心，1968。

劉鳳學。「培植舞蹈人才·實施一貫舞蹈教育」。《民生報》。1979年11月11日。

劉鳳學。《新古典舞團公演—抽象與寫實》節目冊。台北，國父紀念館，1977年11月3~4日。

劉鳳學。與作者電話交談，2004年11月。

劉鳳學。《劉鳳學舞蹈》節目冊。1967年4月8日。

俞大綱。「迎迓中國舞蹈藝術的復甦」。《中美月刊》12(8)，1967年8月。

鄭寶娟。「誰來評論我們的藝術？」。《中國時報》。1985年。

盧玉珍。《與天使搏鬥：舞記華族在美流散使(1930s-1990s)》。美國紐約大學哲學博士論文，New York University, 2002。

盧玉珍。「舞蹈研究的跨領域借鏡：淺談文化與批判性理論之效應」。《台灣舞蹈研究》，2，(2005)，頁1-85。

英文部分

- Banes, Sally. *Dancing Women*. New York: Routledge, 1998.
- Calinescu, Matei. "The Idea of Modernity." In *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press, 1987, 13-94.
- Canclini, Nestor G. *Hybrid Culture*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1995.
- Chen, Ya-Ping. *Dance History and Cultural Politics: A Study of Contemporary Dance in Taiwan, 1930s-1997*, 美國紐約大學哲學博士論文, 2003。
- Conner, Lynn. *Spreading the Gospel of the Modern Dance: Newspaper Dance Criticism in the United States, 1850-1934*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1997.
- Graham, Martha. "Affirmation 1926-37." In *Martha Graham*, edited and with a foreword by Merle Armitage. New York: Dance Horizons, 1966.
- Daly, Ann. *Done into Dance: Isadora Duncan in America*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- Durr, Dixie. "On the 'Ethnicity' of the Ballet and Ballet-Dancing." In *Journal for the Anthropological Study of Human Movement*, 4(1), 1-13.
- Graff, Ellen. *Stepping Left: Dance and Politics in New York City, 1928-1942*. Durham: Duke University Press, 1997.
- Habermas, Jurgen. "Modernity – An Incomplete Project." In *The Anti-Aesthetic*. Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983, 3-15.
- Huang, Al Chung-liang, personal communication, 13 November 1996.
- Kealiinohomoku, Joann. "An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance." *Impulse* (1969/70): 24-33.
- Krauss, Richard. & Chapman, Sarah. *History of the Dance in Art and Education*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1981.
- Kwan, San San. "Vibrating with Taipei: Cloud Gate Dance Theatre and National Kinesthesia." Paper presented at 「林懷民舞蹈國際學術研討會」, 台北藝術大學, 2005年8月2~3日。
- Lu, Yuh-jen. "Nature as Essence: Al Huang's East-West Synthesis in Modern Dance," *Proceedings of 2001 CORD Conference: Transmigratory Moves*, NYU. (October 26-28, 2001): 197-206。
- Martin, John. *The Modern Dance*. New York: Dance Horizons, 1972.

Manning, Susan. *Ecstasy and the Demon* (Berkeley: University of California Press, 1993).

Novack, Cynthia J. *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Madison: University of Wisconsin Press, 1990.

Siegel, Marcia B. *Days on Earth*. Durham: Duke University Press, 1993.

Steinberg, Cobbett. ed. "The Family Trees of Modern Dance Choreographers." In *The Dance Anthology*. New York: the New American Library, 1980, Appendix II.

Wong, Yen Lu. telephone interview with the author, 26 April 1997。

Youngerman, Suzanne. "Curt Sachs and His Heritage: A Critical View World History of the Dance with a Survey of Recent Studies that Perpetuate His Ideas." In *CORD News* 6, no. 2(July, 1974): 6-19.

-
1. 這句話借自黃長玲，「彼此鑲嵌，互為形構：賺便中的國家與社會關係」，《國家與現代性：現代性與台灣政治／經濟轉型學術研討會論文集》，東海大學社會學系主辦，2005年7月16日。
 2. 文獻探討部分內文發表於，盧玉珍，「舞蹈研究的跨領域借鏡：淺談文化與批判性理論之效應」，《台灣舞蹈研究》，2，(2005)，頁1-85。
 3. Michel Foucault, "論康德的'何謂啟蒙'"，譯／吳宗寶，《當代》76，1992年8月，頁22-31。
 4. 參考陳逸淳，「現代性演講系列」，2003/4/25，東吳大學。
 5. Jurgen Habermas, "Modernity – An Incomplete Project," in *The Anti-Aesthetic* (Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983): 3-15.
 6. Fredric Jameson, 「現代性的幽靈」，譯／張旭東，<http://www.grass-root.org/jameson13.htm>
 7. Fredric Jameson, 「文化與意識形態：後現代理論與文化三講」，《當代》16，1987年8月，頁60-75。
 8. Nestor G. Canclini, *Hybrid Culture* (Minnesota: University of Minnesota Press, 1995), 145.
 9. Martha Graham, "Affirmation 1926-37," in *Martha Graham*, ed. With a foreword by Merle Armitage (New York: Dance Horizons, 1966), 97.
 10. Lynn Conner, "Spreading the Gospel," in *Spreading the Gospel of the Modern Dance: Newspaper Dance Criticism in the United States, 1850-1934* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1997), 97-132.
 11. Cynthia J. Novack, *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*(Madison: University of Wisconsin Press, 1990), 32; Susan Manning, *Ecstasy and the Demon* (Berkeley: University of California Press, 1993), 21; Ellen Graff, *Stepping Left: Dance and Politics in New York City, 1928-1942* (Durham: Duke University Press, 1997), 11; Sally Banes, *Dancing Women* (New York: Routledge, 1998), 219.
 12. Richard Krauss & Sarah Chapman, "Dance and the Goals of Contemporary Education," and "Current Practices in Dance Education," in *History of the Dance in Art and Education* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1981), 256-312; Marcia B. Siegel, "Chronology" in *Days on Earth* (Durham: Duke University Press, 1993), 293-296.
 13. 見盧玉珍，《與天使搏鬥：舞記華族在美流散使（1930s-1990s）》，第三章，尚未出版之博士論文，New York University, 2002.
 14. 見 "The Family Trees of Modern Dance Choreographers," in *The Dance Anthology*, ed. Cobbett Steinberg (New York: the New American Library, 1980), Appendix II.
 15. Joann Kealiinohomoku, "An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance," *Impulse* (1969/70): 24-33; Suzanne Youngerman, "Curt Sachs and His Heritage: A Critical View World History of the Dance with a Survey of Recent Studies that Perpetuate His Ideas," *CORD News* 6, no. 2(July, 1974): 6-19.
 16. John Martin, *The Modern Dance* (New York: Dance Horizons, 1972), 20.
 17. Matei Calinescu, "The Idea of Modernity," in *Five Faces of Modernity* (Durham: Duke

University Press, 1987), 13-94.

18. 見「李彩娥舞蹈團明慰勞新戰士，屏東縣記者工會發起」，《聯合報》，1951年10月13日；「社教運動·昨第五日：音樂演奏情況熱烈、舞蹈表演極富意義，今有化裝溜冰表演及專題播獎」，《聯合報》，1951年11月17日

19. 1964年，中國文化學院成立五專舞蹈科、1970年，國立藝專夜間部音樂科設立舞蹈組、1971年，台南家專在音樂科內成立了舞蹈組等。見網址：

<http://art.pccu.edu.tw/dance/about-intro.htm>；

http://www.ntua.edu.tw/~dance/dance_new/info/info.htm；

<http://www.twcat.edu.tw/webmaster/wwwdan/index1001.htm>

20. 報章上甚至有連載張小燕的舞蹈意向，如：「千餘小朋友—今日大舞蹈—張小燕不參加了」，《民族晚報》，1955年5月7日，第4版；「乳燕飛銀幕」，《民族晚報》，1955年8月9日，第4版；其他有關「民族舞蹈」的報導與討論，見蔡瑞月，「談舞蹈藝術」，《聯合報》，1954年1月20日；「民族舞蹈競賽特刊」，《青年戰士報》，1953年2月16日；《民族舞蹈月刊》，1958-1960年。

21. 楊育鳴，「全國學生舞蹈比賽作品分類是切性之探討」，論文宣讀於「2005國際學人舞蹈講座暨全國研究生舞蹈學術研討會」，台中：國立台灣體育學院舞蹈系所，2005年6月25-26日；徐開塵，「福爾摩沙緊箍咒？」，民生報，2002年6月17日，A6文化新聞版。

22. 現代舞曾被視為旁門走道，處於正統「民族舞蹈」的對立面，而一度遭到北市府的禁止，見「現代舞—無藝術價值，一律不准演」，《聯合報》，1970年6月18日，第6版。不過，由蔡麗華老師口中得知，那時「美國現代舞之母」依莎朵拉·鄧肯的翻譯書也是禁書，與作者訪談2005年6月25日。另據張麗珠教授補充，被禁的其實不是鄧肯的那六冊翻譯本，而是因為出版的「文星雜誌社」在1965年遭到停刊的命運，在那個黨國威權的年代，政府禁止出版的還包括「女王唱片公司」等，不光是書本而已，與作者訪談2005年7月14日。

23. 雲門的文宣品聲言：「以中國最古老的舞名...作為中國第一個現代舞團的名稱。」不過，1970年代的媒體記者，私底下卻以「職業化」為指標，來追訪舞蹈界的前輩成員。記得當時有位大老以自己一生從事舞蹈及當時的「黃小冬歌舞團」為例，說明以舞為生並非特例。

24. 這是1974-1985年間，筆者作為「新古典舞團」的創團團員，跟在劉鳳學博士身邊練舞時，劉老師常常誇獎林老師的一句話。

25. 見盧玉珍，《與天使搏鬥：舞記華族在美流散史（1930s-1990s）》，美國紐約大學哲學博士論文，2002，第三章，及其濃縮版在 Yuh-jen Lu, "Nature as Essence: Al Huang's East-West Synthesis in Modern Dance," *Proceedings of 2001 CORD Conference: Transmigratory Moves*, NYU. (October 26-28, 2001): 197-206。

26. 當代編舞家開始現身說法，如：林懷民的《說舞》，以散文的方式記錄其個人的隨想；而《劉鳳學訪談》，則以口述歷史的方式，暢談個人的舞蹈美學觀。屬於原民文化的聲音，也開始以雜文編輯成冊的方式，為《原舞者》舞團的成長發聲。見林懷民，《說舞》，台北：遠流出版，1989/92；李小華，《劉鳳學訪談》，台北：時報文化，1990；吳錦發編，《原舞者：一個原住民舞團的成長記錄》，台中：晨星出版，1993。

27. 俞大綱，「傳統與創造：介紹劉鳳學女士舞蹈發表會」，載於《劉鳳學舞蹈—傳統與創作》節目單，台北：中山堂，1968年5月9日。文中，提及1966年在電視上看到師大體育系同學表演劉鳳學老師的「人舞」及現代舞作。此後，上電視的舞蹈泰半以現代舞為主。

28. 這點可以查看雲門出版的節目冊上的感謝名單中，常常出現與媒體相關的名字而得知。比如：前「中國時報」的發行人余紀忠、聯合報系等。

29. 胡耀恆，引自「雲門舞集簡介」，《雲門舞集創團廿年·新春起跑》節目冊，1993年，頁6-7。

30. 桂甫，引自鄭寶娟，「誰來評論我們的藝術？」，《中國時報》，1985年。

31. 「理想繼續燃燒—70年代專輯」，《中國時報》，1993年7月19日~8月4日，人間版；Ya-Ping Chen, *Dance History and Cultural Politics: A Study of Contemporary Dance in Taiwan, 1930s-1997*, 美國紐約大學哲學博士論文，2003，第三章。

32. 諸如「太古踏舞團」即成立於雲門暫停的那一年。

33. 楊照，「發現『中國』」，《中國時報》，1993年7月19~20日，人間版。

34. 諷刺的是，1990年代起，因為大學通識課程的需要，一系列以通論式的舞蹈欣賞選輯陸續出版。所謂的「舞蹈欣賞」幾乎清一色由原先的舞蹈史節錄而成，相同的謬誤邏輯也就一再複製。如，把《呂氏春秋》記載的「消腫舞」當作是中國舞蹈的起源，卻未曾思考：腿腫了要怎

麼跳舞？或人云亦云地以「舞蹈為藝術之母」、「舞蹈為語言之母」等陳腔濫調作開場白，卻未曾反思舞蹈為什麼不能成為藝術之父？更有甚者，把舞蹈歸因於「手之舞之，足之蹈之」，而自我矮化為嬰幼兒的把戲。凡此種種，可見台灣的舞蹈學術亟需系統化地統整、專業化地提昇。見伍曼麗主編，《舞蹈欣賞》，台北市：五南，1999；平珩主編；張中煖等合著，《舞蹈欣賞》，台北市：三民，1995。

35. 莊喆有云：「Modern 的審美思潮是揭糞畫家面對現實的概念，還是一個『理』字。」見莊喆，「替『中國現代畫』釋疑」，《文星雜誌》11(3)，1963：頁 43。

36. 溫禾，「劉鳳學『犧牲享受·享受犧牲』！」，《中國時報》，1978 年 10 月 28 日

37. 李小華，〈劉鳳學訪談〉，台北：時報出版，頁 79-80。

38. 黃忠良先生給筆者的信中表示，「1966 和 67 年…由於他致力於促進東、西藝術和文化交流，並首創發展中國現代舞，成績卓越，獲台灣教育部頒授最高榮譽金質獎。」同年，俞大綱先生也曾撰文指出，民族舞蹈的提倡並無成果可言，「時代舞則不妨採取芭蕾的舞步技巧，融合東方的偏重於手勢表演藝術，使之成為真正能代表中國精神的舞蹈，把一向在平面發展的中國舞蹈立體化起來。這些工作…〔已有〕像劉鳳學女士、黃仲良〔sic.〕先生夫婦全屬於從事這項工作最努力而有成就的。劉女士的研究路線是從日本、韓國拾取我們所遺失的部分，加以爬梳、整理，恢復原來風貌，再創新型中國舞。黃仲良夫婦是吸收尚保存於我國的殘餘部分，用來豐富他們所專攻的現代芭蕾，使它成為中國風格的現代芭蕾。」由此可知，現代舞在台灣，原來有「時代舞」、「現代芭蕾」，甚或如王仁璐所言「摩登舞」、「創作的舞蹈」等，不同的名號；總之，如何「中國」、怎麼現代，應該是 60 年代海、內外華人延續「五四精神」價值的普遍思惟。見劉鳳學，《劉鳳學舞蹈》節目冊。1967 年 4 月 8 日；俞大綱，「迎迓中國舞蹈藝術的復甦」，《中美月刊》12(8)，1967 年 8 月，頁 6-7；黃忠良，personal communication，Nov. 13th，1996；Yen Lu Wong, telephone interview with the author, 26 April 1997；周青樺，「王仁璐談舞蹈創作」，《中美月刊》13(7)，1968 年 7 月，頁 6-8。

39. 俞大綱，同 25 註。

40. 劉鳳學，《倫理舞蹈「人舞」研究》，台北：現代舞蹈研究中心，1968，頁 3。

41. 同上註，頁 2。

42. Hilde Heynen, 引述自夏鑄九，「殖民的現代性營造」，《台灣社會學研究季刊》40 期，2002 年 12 月：頁 47-82。其中，現代性客體向度所扣住的是「社會經濟過程」，其實以民族舞蹈運動來看，政治力量更大。

43. 俞大綱，同 25 註。

44. 這個觀察來自黃仁宇對中國近代史脈絡的研究心得，本文應用到劉鳳學的舞蹈，主要著眼於其作品是架構源自德人拉邦對身體、空間、時間、動力等元素的組合原則。見黃仁宇，「如何確定新時代的歷史觀——西學為體·中學為用」，取自《新語絲》電子雜誌 1997 年 5 期至 9 期。<http://saturn.ihp.sinica.edu.tw/~liutk/shih/wwwboard/messages/68.html>

45. 劉鳳學，同 39 註，頁 6。

46. 朱載堉，《樂律全書》，引述自劉鳳學，同 39 註，頁 92。

47. 同上註。

48. 劉鳳學，與作者電話交談，2004 年 11 月。

49. Dixie Durr, "On the 'Ethnicity' of the Ballet and Ballet-Dancing," in *Journal for the Anthropological Study of Human Movement*, 4(1), 1-13.

50. 劉鳳學，「老兵不死—訪舞蹈大師瑪麗·貝克曼」，《自由談》24(1)，1973，頁 24-27。

51. 劉鳳學，《新古典舞團公演—抽象與寫實》，台北，國父紀念館，1977 年 11 月 3~4 日，頁 4。

52. 1979 年的國建會，劉鳳學就當時的舞蹈環境向政府建言的文教發展組報告中，提及：「目前我國舞蹈處境相當於美國的 1920 年代，日本的 1950 年代的情況。」見劉鳳學，「培植舞蹈人才·實施一貫舞蹈教育」，《民生報》，1979 年 11 月 11 日。

53. 蔡麗華，與作者訪談，2005 年 6 月 25 日。

54. 黃素雪，與作者訪談，2005 年 6 月 25 日。

55. 張麗珠，與作者訪談，2005 年 7 月 14 日。

56. 同 53 註。

57. Ann Daly, *Done into Dance: Isadora Duncan in America* (Bloomington: Indiana University Press, 1995), 100~101.

58. 林懷民，「成長的歲月」，《中國時報》，1993 年 7 月 19 日，人間版

59. San San Kwan, "Vibrating with Taipei: Cloud Gate Dance Theatre and National Kinesthesia," paper presented at 「林懷民舞蹈國際學術研討會」, 台北藝術大學, 2005年8月2~3日。

60. 同上註。San San Kwan 指出, 1999年在陳水扁總統的就職典禮上, 「薪傳」的演出不再是被視為慶祝「中國」的再現, 反而被當作是台灣民族主義具體來臨的預示。

61. 同 33 註。

62. Anthony Giddens, "The Dimensions of Utopian Realism," in *The Consequences of Modernity*, Stanford, California: Stanford University Press, 1990, 154-158.

63. 夏鑄九, 「殖民的現代性營造」, 《台灣社會學研究季刊》40期, 2002年12月: 頁47-82。