

# 中外舞蹈簡史與中國現代教育舞蹈的展望

甘 玉 虹

## 壹：舞蹈的意義及各時代舞蹈的價值與形態

為瞭解各類舞蹈在原始社會、太古時代、中世紀、文藝復興期、近代以及現代，在各洲及各國裡之所以能產生、滋長、發揚光大的道理，筆者把本章分為二節加以闡釋。第一節：舞蹈一詞的來源及其含義。說明舞蹈一詞在中國、西方及日本之被解釋以及筆者的看法。第二節：舞蹈簡史。把各類舞蹈在各時代各國所發生所存在的價值與形態，加以簡略地介紹。本章之目標在於使我們在此二節之介紹中認識各類舞蹈發生、存在與消滅的事實。

### 第一節 舞蹈一詞的來源及其涵義

在中國，舞蹈一詞見於「禮記，樂記中：『故不知手之舞之。足之蹈之』，為喜樂之意（註一）。在「宋史。司馬光傳」又解之為「朝拜之儀節」（註二）。「十八史略西漢」裡有「前為壽，請以劍舞」的記載，為合乎樂而舞之者。根據「草木子」一書的說法，「足蹈而舞」乃始之於唐朝武則天后本人。

在西方，舞蹈（英文Dance、德文Tanz、古法文Raisé）被解釋成爲「一種娛樂的遊戲，在其中遊戲者之動作皆按一定之美術姿態，並與音樂相協符者」（註三），又稱其爲「具有節奏且量步而行者」（註四）。德國人亞倫海因認爲舞蹈是一種「塑像美的變化被運動力所規定者……」（註五）。

跳舞（即舞蹈）在教育大辭典裡被解釋成：「跳舞則係感情衝動之反應，以表現自己爲目的，故能使身軀活潑。跳舞之作用，在個人及團體以自已表現之工具，不在娛樂他人，故爲最純潔之藝術，其一切行動皆自由的，自然的，絕無絲毫虛偽。而在體育方面，又能表明運動不僅在足而在全身平衡之基本原理。」（註六）這種基於本身要求的行爲，就是現代心理學家所共認的「自我實現」Self-Realization 誠如 J. M. Lee 所言：『我們有各種不同的情緒需要，對自

已而言，需要個人價值的充分發揮，對他人而言，需要有利於他人，我們既要滿足物質需要，又要滿足情緒需要，需要得以滿足，自我實現不斷進行，正常的生長發展就有保障。反之，就是挫折，挫折足以造成嚴重的後果。」（註七）

日本舞蹈教育界權威松本千代榮認爲「舞蹈是藉身體而爲的美的形成；我們藉韻律的快樂，滿足感情的活動；美化身體，使身體意識昇華。舞蹈也是藉新的美的經驗而成自我的過程，我們藉創造性自我表現，使自我趨穩定、能擴充；藉團體性集體創作，在人與人之間做應有的溝通。舞蹈更是藉身體的美的經驗而使生活豐富而高尙的過程；做爲休閒活動的一種，它也是積極的適應之一種手段；透過鑑賞的享受，使我們對於美的意識加深一層。」（註八）

劉鳳學在她的舞蹈概論裡認爲：「舞蹈也如同語言，因爲語言就是表達人類的思想、情感的工具。所以我解釋舞蹈是人類心靈共同的語言。」（註九）總之，舞蹈所包含的意義衆多，其意義隨時代隨人物而有所不同。

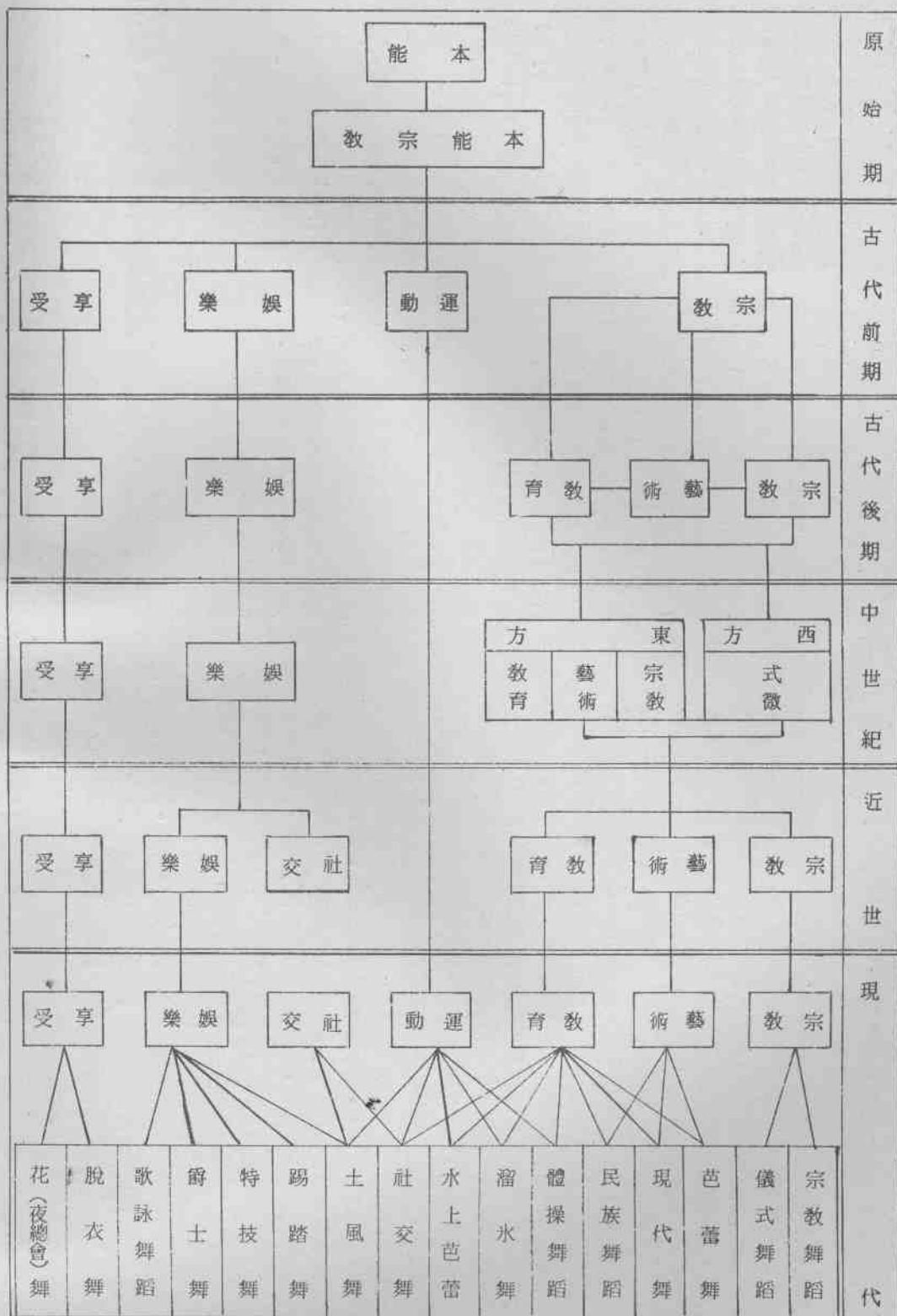
根據筆者多年的觀察及本文舞蹈簡史所做分析所獲得的結論，認爲舞蹈的各種分化發展 Different active Development 後所認定的各項目標別目標，可以讓我們更清楚地瞭解舞蹈原有的含義的。以下表解「舞蹈的分化發展分析表」與「各類舞蹈的主目標與副目標」：

(一) 舞蹈的分化發展分析表：鑑之於人類舞蹈史的發展，它是與文化的進展相符合進行分化發展成如表一之表解

(二) 各種舞蹈依其目標可分爲欣賞與行爲方面的主目標與副目標如表二

舞蹈一詞，其實最能表現它所應含有的現代化革新教育的意義。試就舞蹈一詞在詩經周南關雎序的記載加以闡釋，就可以明瞭舞蹈在教育上的意義了。原文是這樣的：「情動於中而形於言，言之不足，故嗷嗷之，嗷嗷不足，故詠歌之，詠歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之。」我們人類在生物進化史上被認爲是最爲進化的生物，其因環境所刺激或有所感觸時，則被引起動機而動情，此情不論是親情，愛情或群情，一旦動情就需要被表現出來，表現方式常常是語言，如語言無法完全表達，則以感嘆而發出的聲音加以補充，再不足，則以歌唱來彌補，如歌詠不能盡情，則在不知不覺中，以最自然的表達意境的「手舞足蹈」動作加以表現。

表一：人類舞蹈的演化發展分析表



表二：各類舞蹈的主要目標與副目標

行 為 方 面				欣 賞 方 面				分 類
運 動 娛 樂	社 交	藝 術	教 育	運 動 娛 樂	社 交	藝 術	教 育	
副		主		副		主		舞 蕾 芭
副		主	主	副		主	主	舞 代 現
		主	副	副		主	副	舞 族 民
副			主	副			主	蹈 舞 操 體
主				主		副		舞 冰 溜
主		副		主		副		蕾 芭 上 水
副		主	副	副		主	副	舞 俗 民
主	副		副	主	副		副	舞 風 土
	主		副		主		副	舞 交 社
主			副	主		副	副	舞 踏 踢
副				副		主		舞 技 特
主				主				舞 士 爵
主				主				舞 詠 歌

可見「舞蹈」的動作方式，自古則被認為是表現自我最佳之手段。我們的情緒，用語言歌詠無法滿足的，最後以舞蹈最能滿足。

從以上的各種觀點而言，我認為舞蹈是「借動作為工具，表現個人或團體的思想、感情和個性的藝術」。

註解：

一、辭源，臺灣商務印書館一二四三頁。

二、同註一。

三、Webster's International Dictionary, 1965, p. 374

四、Francis Bacon: Advancement of Learning, II. XVI, P. 5

五、Rudolf Arnheim, Art and Visual Perception, VIII, C.E.

Tuttle Co. Inc. 1964.

六、教育大辭典，時潮出版社，九六三頁。

七、Lee J. M. & Lee D.M. The Child and His Development,

Apleton-Croft Co. N. Y.

八、松本千代榮，舞踊美の探究，大修館書一九六一—二二一頁。  
九、劉鳳學，舞蹈概論，幼獅書店，第二頁。

## 第二節、舞蹈簡史

考察舞蹈的歷史，使我們瞭解各時代舞蹈的形相，推測人類追求舞蹈美的理想及其變遷；舞蹈對於人類文化，個人與團體生活的影響，以下自原始時代開始，簡略介紹舞蹈在各時代的變遷，看看它們如何存在並影響各時代而逐漸推移到現代。

### 一、原始時代 (Primitive) 的舞蹈

舞蹈在原始野蠻社會裡佔有其重要的地位。他們是透過舞蹈與神靈交往，是一種休閒與社會化的手段，也是一種祈禱。以盛裝象徵神像或鬼靈，然後以跳、舞、跪拜等動作表現其純樸的喜怒哀樂或愛情或勝利的感情。其舞蹈形式往往是模仿動物的動作或波浪的動態，或暴風等大自然的一部份。一大半原始人的禮節是以舞蹈來表現。舞蹈的時間與地點受各部族的習慣所限制，但其特性則由先代傳至後代而不變。

野蠻人最普遍的舞蹈是追趕惡鬼的舞蹈。巫醫或祭司們也常利用娑樂舞 (Solo Dance) 以驅除部落中病人之病苦，如德人畢海衛所介紹馬達加島上安達曼人所跳的「治病舞」(註一)等。

戰鬥舞是原始人向神明祈求勝利，精神統一，鼓舞團結所必須的。勝利後所跳舞蹈具有社會性與宗教性，是為慶祝勝利並感謝神明而跳的。

「成人舞」是為剛達成人的們所跳。舞蹈的形式往往含有教育意義，把部落族人之傳統或宗教所欲傳達的教義傳給青年人，以華麗的舞式激起強烈情感，使年輕一輩的人深銘禮節的重要性。

總之，原始舞蹈具有宗教舞蹈 Religious Dance 模擬舞蹈 Imitative

Dance 戲劇表現 Dramatic Presentation 狩獵舞蹈 Hunting Dance 等形式與內容，但在原始時代，他們並沒有把內容分得如此詳細，而不過是一種連繫與影響自我與外界的一種誇大動作，包含了一切意義的社交活動。因此在形式上以採用圓形團體舞而做衝擊性踏跳動作為多。實質上原始舞蹈與部族的開創及整個生活不可分離，具有實用與社會的價值，也包含宗教的嚴肅性以及娛樂性。

這種與勞動、祈禱、歡樂連結在一起的律動舞蹈，在舞蹈本身就是陶醉於某一種感情的東西，因此就是祇有一個人的獨舞的場合也能把全體捲入強烈的情感旋渦裡。

### 二、太古時代 (Ancient) 的舞蹈

太古時代的舞蹈與原始時代不同的地方在於濃厚的君主色彩以及個人技術的發揮。

*Akrosbaino*



(一) 埃及的舞蹈

由原始時代舞蹈進化成宗教儀式，極富為君主而舞的色彩。許多舞蹈者由君主支薪養活，專門為君子的欣賞或宴客而跳舞，已有使用手拍長木板及單手拍擊板 (Castanets) 的記載 (註二)。七絃琴以及擊鼓做伴奏，且有綱繩上跳舞 (Acrobat) 的動作 (註三)。

埃及文化是世界各國文化的來源之一，在舞蹈方面也出現了一種舞蹈技術的高峯，但尚無傑出的個人舞蹈家之出現。

其舞蹈動作具有埃及藝術的形式主義精神之特性。

#### (二) 希臘的舞蹈

希臘舞蹈最大特色在於藝術舞蹈的萌芽。

希臘人愛好形式美，把人類內在情感與

精神表現在美麗姿態之中，讚美調和、比例與平衡。希臘舞蹈不僅僅是興趣與姿態美所必須的項目，也被編入教育制度之中，良好的公民必須善歌善舞。往昔，具有潛在衝動性的舞蹈，至此開始具備審美的，知識的色彩，做有意的美的追求。

古埃及及的舞蹈



希臘舞蹈中斯巴達城的舞蹈比較嚴肅。有讚美戴阿娜 (Diana) 而男扮戰士女扮少婦跳舞的「荷爾莫士」(Hormos) 舞，結婚時所跳宗教舞「加里亞地士」(Carvatis) ；以男女齊跳而富於力動性的「畢巴西士」舞 (Bibasis)。最後一個舞很激烈，運動量很大，是以腳踢自己背部的舞蹈，曾經有一斯巴達

少女用自己腳躍踢背一千次的記載（註四）。



斯巴達舞蹈的最大特色在於

其軍事化舞蹈。如「畢里克」舞（Pyrric），在五歲時，就得開始學習舞步，裸體的青年，以劍以盾武裝起來，以合乎韻律的步法動作模仿戰爭中攻擊防禦的動作。

舞蹈滲透到雅典人的生活之中，「他們翻舞於森林中，草原上或神殿裡。誕生，結婚，死亡等有關家庭行事中，都以舞蹈做為喜怒哀樂的最高表達方法。」（註五）。男女老幼均隨時隨地

參加跳舞。戴里普希古雷（Terpsichore）被尊崇為舞蹈與合唱的女神。雅典城每年慶祝四十次以上的國定節目，均有大場面舞蹈的演出。

總之，在古代希臘舞蹈的目的、範圍與形式在根本上與社交舞有異。

希臘舞蹈使用全身動作，為宗教崇拜儀式之一種。誠如克西諾蘭 Xenophon 所說「我不得不注意看他們，他們在舞蹈時全身沒有一個地方是靜止的，頭、腳、手都一齊動作」（註六）。

雅典舞蹈富於戲劇化，是詩人的故事或歌唱配上舞蹈的一種。雅典人把舞蹈形式發展成為模擬的戲劇化Pantomime形態。使舞蹈成為大希臘戲劇的重要而不可或缺的一部份。

舞蹈在雅典教育體制中扮演體育與智育的橋樑。舞蹈在雅典是以身體活動來表現情緒、精神及智能經驗的創造活動。（註七）。但到西元五世紀末，舞蹈家出現了為迎合觀眾而做低級趣味的舞蹈（註八）。

### （三）中國的舞蹈

舞蹈在古代中國很盛行。舞蹈的能力是封建時代判斷性格的一項標準。呂氏春秋中有記載：「葛天氏之樂，三人操牛尾，投足而歌八闕。」厥後陰康氏遂作樂

舞：「昔陰康氏之時，民氣鬱遏，筋骨不達，故做為樂舞，以宣導之。」可見中國舞蹈始於神農氏以前。

當時的舞蹈是配樂的，呂氏春秋、古樂記載：「帝告命咸黑作為聲歌「九招」「六列」「六英」帝告令人持或擊鐘磬吹笙篳管篪，因令鳳鳥天翟舞之帝告大喜。」帝告為黃帝會孫，令樂師咸黑，創九招、六列、六英等樂曲，造鐘、磬、管等樂器，跳鳳凰舞天翟而大喜。可見當時在舞蹈時，不僅有樂曲，而且還有鐘、磬、管等樂器伴奏，甚為完備。

禮記卷十二內則：「十有三年，學樂誦詩舞勺、成童舞象、學射御、二十而冠、始學禮，可以衣裘帛、舞大夏」大夏舞為大禹所創。舞型表現宗教、攻防、以及默劇的姿態（註九）。

周時的學校教育極重舞蹈，年小習小舞，年大習大舞。小舞為年未滿二十歲者所學，有帔舞、羽舞、白王舞、旄舞、子入舞、人舞六種。大舞為黃帝至周六代之舞，有雲門、大卷、大咸、大磬、大夏、大護、大武七種。民間在燕會之間，常有賓主相率起舞之舉，如小雅云：「坎坎鼓我，蹲蹲舞我」魯頌：「鼓咽咽，醉言舞，於胥樂兮。」當時舞蹈有音樂伴奏。周禮地官云：「舞師教舞，凡野舞，皆教之。」鄭成康云：「野舞謂野人欲學舞者。」教舞至於野人，可見當時舞蹈之盛行。（註十）

古代中國舞蹈可以說成了社會語言及禮節的一種，上至降神祭典的大舞七種及小舞中之較舞，下至野人所學之野舞，莫不與整個社會成爲一體。

西周的較舞是國社祭典時驅逐惡鬼所跳的舞，羽舞用來崇拜四方敬仰上天之用，帔舞是避災乞雨之用，兵舞為戰舞，有干舞，戈舞及弓矢舞等。

春秋戰國時代，魯國舞蹈分為禹舜的夏的、殷商的、與周的四類。周的舞屬於雅樂舞蹈，又可分成四夷的、東夷的與南蠻的民族舞。燕國會記載由廣延國獻上二美舞蹈家在燕昭王前舞蹈。又有印度來一幻術師跳男性舞且教燕人該舞。吳王夫差在姑蘇建築圓圍有五里的春宵宮令千人美女在長夜酒裏中舞蹈。

漢代舞蹈善用長袖而舞。根據山東省考古堂山室的畫像右有一部份刻上「樂舞遊戲之圖」，為當時樂人穿長袖衣服而善舞之圖。

漢高祖劉邦打敗項羽時「項羽愛妃虞美人臨死劍舞」是很有名的。

根據樂府詩集：「自漢以來，樂舞更盛，故有雅舞，有雜舞、雅舞用之郊廟

朝饗，雜舞用之宴」。又有「雅舞者郊廟朝饗所奏文武之舞是也古之王者樂有先後以捐護得天下則先奏文舞以征伐得天下則先奏武舞各向其德也」。所謂雅舞則是古典舞，共有武德舞，文始舞，五行舞，照德舞，四時舞，雲翹舞，育年舞等。雜舞則為民俗舞，有中舞（持巾而舞）、擊舞（持盤碟而舞）、鞞舞（打鼓而舞）、鐸舞（持羽箭而舞）、拂舞（持擘子而舞）、白紵舞（拿寬布而舞）劍舞（持劍而舞）袖舞（搖擺水袖而舞）百花舞（穿象徵花的美麗衣裳而舞）飛燕舞（特技表演式舞蹈）採菱舞等。

#### 西羅馬的舞蹈

舞蹈在羅馬前期（紀元前五〇九—一四六）完全是祭典舞 *Ritual Dance* 與戰鬥舞 *War Dance*。做為創作表現而富於象徵及藝術美的舞蹈，並不能引起羅馬人的注意與關懷。

到了後期（紀元前一四六—）羅馬人對於高尚的舞蹈不發生興趣而只欣賞劇院內所表演的黃色舞蹈並熱狂於晚餐後西班牙與希臘奴隸所跳給他們娛樂的「感覺舞蹈」*Seneuous Performances*。

默劇在此要求下迅速發展。尤其在畢拉地上 *Pyrlades* 與 *西路士 Bathylus* 二人競爭之下，劇場裡大規模的芭蕾舞劇、舞蹈與大合唱，使默劇邁入極高藝術境界。

### 希巴神舞蹈像



#### 印度舞蹈

古代印度舞蹈形成宗教儀式之一部份。舞蹈之神希巴 *Shiva* 極被尊崇。少女們在廟宇中接受若年宗教舞蹈與音樂及讀寫教育。舞女在當時分為二類：第一類專為廟宇跳宗教舞蹈，另一類為婚禮或貴族宴會中跳娛樂性舞蹈。

#### (3) 高句麗（韓國）舞蹈

在中國東北通溝有一遺跡叫「舞蹈塚」。塚的東側壁畫有高句麗時期的舞蹈古畫。畫的是宴會中邊跳邊做齊眉奉食的舞蹈動作，穿的是與漢人相同的長袖衣裳。可見漢代舞蹈傳到韓國是一事實。

#### (七) 日本舞蹈

古代日本，與其他各國一樣，也在其生活中有過舞蹈無疑。據史實記載：據說日本關國女神天照大神有事觸怒於她，便自藏於山洞「天岩戶」中，閉門不出，使衆神頓失領袖，不知所措。最後有賴於最善於舞蹈的天鈿女在天岩戶前和着衆神拍掌擊鼓聲跳舞，始將大神怒氣消除。

六世紀時遺留下來的「踏人」「槓輪」雙手舉起而口張開，做歌唱舞蹈狀，為日本古代遺留下來最古老的舞蹈人像（註十一）。

#### III、中世紀 Medieval 的舞蹈

西元五五四年希德貝德 *Childbert* 發出舞蹈禁令之後到文藝復興為止，約為一千年之間，可以說是舞蹈的黑暗時期。以下簡述其經過：

#### (一) 歐洲初期基督教訓練時期的舞蹈

在初期基督教期，舞蹈仍然是宗教儀式中不可缺少的一部份。教徒們以聖歌及舞蹈做禮拜，在墓場中跳舞讚美故人，祭典時大衆舞蹈，做為精神上感謝的表達方法。根據神父克勞德 *Father Claude Minestrie* 的書，初期教會的神父們視舞蹈的宗教表現為善良的，而實際上用在宗教儀式之中（註十二）。

到了西元五五四年，這種神聖的舞蹈技術隨時代而變質，淪為合乎俗倫趣味而不虔誠的江湖末技，遂被希德貝德所禁止。七四四年更為薩卡里雅斯法王 *Pope Zacharias* 所全面禁止。

#### (2) 歐洲土風舞 Folk Dance 與宮廷舞 Court Dance 的興起

舞蹈在中世紀初期被騎士階級認為是一種柔弱而女性化活動而拒絕學。因封建社會基礎漸為穩固之後，舞蹈又漸漸被男人所樂為，愈到後世愈被歡迎，到文藝復興期以及後世，貴族階級常舉行豪華宴會以及舞蹈會，使舞蹈普及於出園及宮廷之中。

在農村社會中，舞蹈成為少女們在祭日必須表演的節目，合於琴音，婆娑起舞於原野中，在西元一千二百年代，祭日大廣場的舞蹈成為民衆最為歡迎的節目之一。

#### 在學園中，舞蹈成為大學校長的兼任儀式裡的一項節目（註十三）。

由於教會的壓迫而不再向高度藝術化發展的舞蹈，在中世紀中反而向橫方向普及於各國人民人間，打下了廣被各國人民所愛好的根基。今天我們所謂之土風舞，就在此時期被各地方人民在無形中所創造。經過幾百年的修正與淘汰，遂成

了我們所看到具有各地方風土與民族性的風格。

在各國貴族宮廷中被熱愛的舞蹈脫於農民社會所發展的舞蹈，但被修正而成爲適合於貴族風格的一種。農民們原來具有活潑、俗氣而鄉土味很濃厚的舞蹈變成加入低身、優雅的鞠躬，靜止的姿態，足尖點步，走步，跑馬步等步法的宮廷舞。

當時最受歡迎的舞蹈有「巴士舞」Basse Dance（緩慢而穩重，富於高貴氣質，爲貴族們的獨佔物）「奧圖」Haute 與「巴拉丁舞」Dance Baladine（由許多圓舞、厚底鞋舞步 Clog Step 及法國急舞進步 Farandole 所形成）「普勞爾舞」Brawls Dance 爲隨歌而舞的一種花式舞步，盛行在十七世紀。「[E]拌舞」Pavane 又做叫孔雀舞 Peacock Dance 是一種時而澀步，擺姿態，鞠躬，退後、前進等，每一步均有抑揚頓挫。波爾多 Volte 由跑馬步所形成，咸被認爲是華爾滋步的先驅。英國封建時代所表現的頌歌舞 The Carole 圓舞 The Round 以及賽會舞 The Morris 一直流傳到後代。

一四八九年讚美米蘭公爵 Duke of Milan 而舉行的宴會舞會，被認爲是舞蹈的復活，也是芭蕾舞的興起。不過職業性舞台芭蕾舞到十七世紀前尚未出現。當時最值得慶祝的場面，如誕生、結婚，以及主要公事，均由帶上高貴寶石而穿着華麗的芭蕾舞家們所演出。

### (一) 亞洲的舞蹈

亞洲的舞蹈與歐洲不同，中世紀亞洲舞蹈之盛，是由於宗教而興起的。

#### 1 印度舞蹈：

### 舞蹈的 克里那許



印度在十世紀前後的彫刻如「舞女與樂人」，舞女的衣裳滿裝真珠，屈膝舞臂。十二至十三世紀的遺物如「舞蹈的克里那許」神像是彫刻一神獲得食物後手舞足蹈的情形。十三至十五世紀的青銅彫刻有一「舞蹈的希巴神」把印度舞蹈的特色刻劃得非常逼真。希巴神被認爲是印度教最大的神，兼有創造（以鼓表）保存（手）破壞（火）迷惑（站的脚）的五義。

從這一舞蹈神像可以看出律動而具均衡的美。印度舞蹈可以說是印度文化、哲學與宗教的表現。十四至十五世紀印度遺物中可以看到很多王宮內跳舞的繪畫。

### 2 中國舞蹈：

中世紀中國舞蹈以唐朝舞蹈爲代表。唐朝文化是國際性的具高貴氣質的舞蹈全盛時期。當時有許多外國舞蹈傳到中國，如北方的北狄舞有：鮮卑舞，部落稽舞，吐谷渾舞。南方的南蠻舞有：執南舞，奉聖樂舞，關西門舞，億萬壽舞，讚容羅花舞，白鶴舞，白鶴游舞，門洋勝舞，甘黃玉舞，野鶴舞等。唐代樂舞的規模很大，其舞蹈人數與衣裳有一定的規格：(1)景雲舞（八人舞，五色雲冠，錦袍，五色色綾袴，本銅帶，鳥皮鞋）(2)慶善舞（四或六人舞，綾袍，紫大袖，白絲，布袴，假帶）(3)破陣舞（四人或一百二十人舞，緋綾舞，錦領標，緋綾袴），(4)承天舞（四人舞，進賢冠，紫袍，白袍，銅帶）(5)長壽舞（十二人舞）(6)天授舞（四人舞）(7)鳥歌萬舞（三人舞）(8)龍地舞(9)小破陣舞（四人舞）(10)大定舞（一百四十人舞）等。

雲裳羽衣舞是唐代的創作，但流傳到現代，仍有人舞蹈。白居易有首詩讚美雲裳舞：「我昔元和侍憲皇，會陪內宴宴昭陽，千歌萬舞不可數，就中最愛雲裳舞。」唐代樂舞是由皇室所保護教育的，由大樂署所管，玄宗皇帝並在梨園親自教授音樂、舞蹈、演劇，奠定了中國演劇藝術的基礎。

宋朝舞蹈因五代戰亂而華麗的唐代舞蹈不復存在，但在蘇州，臨安等鬧街中搭有雜劇演藝場演出特技表演式的舞蹈娛樂平民。宮廷中音樂舞蹈有新的創作。從春秋三大宴的節目中可見其一斑：「文武百官就位後，隨着奏樂，舞人上舞，皇帝最先汲酒，然後百戲（雜舞）上演，然後獨奏琵琶，然後小兒隊舞，然後雜劇就雜儀式，然後女子隊舞。」

小兒隊舞由七十二人舞七十二人舞，有劍舞、婆羅門舞、萬歲樂舞等十餘種。女子隊舞由一百五十三人舞，有菩薩舞、採蓮舞、雲裳舞以及菩薩獻花舞等十餘種。

元朝的舞蹈是與劇共存的，有名的戲劇有蔡伯喈與趙五娘的琵琶記張瑛與鸞的西廂記等。元曲是當時以銅鑼或打鼓爲主要樂器的雜劇是一種舞劇。

明代江蘇崑山的魏良輔把喧嘩的元曲改良爲笙、笛、琵琶爲主的崑曲，配以文靜而優雅的舞劇。明代的名戲曲小說均被舞劇化，較有名的有：鄭國軒的「白蛇記」：湯顯祖的「還魂記」：「南柯記」：「邯鄲記」，高濂清的「櫻桃舞」：「鸚鵡洲」，許潮的「武陵春」等均有舞蹈動作之表現。

明朝宮廷設有典樂官，整頓雅樂舞蹈，於祀朝日奏「安和曲」跳「武功舞」；奏「中和舞」跳「文德舞」，最後奏「肅和曲」跳「文德之武」。大廟祭日則奏「壽和曲」「子和曲」「熙和曲」配以「武功」「文德」之舞。洪舞六年間更有祭孔夫子大典，共有奏樂者六十人，舞手四十八人。

總之，中世紀中國的舞蹈在各朝代宮廷設官提倡之下，均能承先繼後，把高貴文雅的舞蹈風尚流傳下來，各朝代更有研究創新之精神，具備其應有之朝代風格。這種創造的精神最值得我們所仿效。（註十四）

### 3 日本舞蹈：

中世紀日本舞蹈是外來舞與日本原有舞蹈融合發展的時期。其多彩多姿的發展是值得讚揚的，根據日本史記：

第六世紀時，韓國新羅王派八十名樂人為日本允恭天皇去世的哀樂而舞，稱之為三韓樂，為宗教性舞樂。

西元六一二年，百濟人味摩元歸化日本傳授伎樂，教習樂舞。六九〇年蘇楠節舞及中國傳來的「踏歌」之舞。踏歌之舞為宮廷中元所跳之舞，直至江戶時代（西元一六〇三—一八六七年）尚有風習之留存。

## “拔頭”與“還城樂”



六七一年天智帝於西小殿跳「田舞」，天武帝時盛行「小舉田舞」。六九八年唐朝舞樂，教樂及管絃傳日本，舞樂為宮廷所採用，教樂傳民間，發展其為娛樂民衆之舞蹈。舞樂中有「拔頭」及「還城樂」舞，表現打死巨蛇效忠君王，並獲蛇還宮之舞。七〇一年大寶令中設雅樂寮（歌舞人、歌女、舞生學習日本舞蹈的地方）與內教坊（學習外來舞的地方）。七三六年林邑僧人佛哲傳來林邑舞樂，把伎唐與林邑的舞樂融合而成為今天的舞樂。

七四三年聖武帝自創五節之舞，令皇太子舞之。

八一〇年嵯峨，仁明兩帝獎勵舞蹈，優秀樂人輩出，雅樂舞樂的重新編製及日本新創舞多出，呈現日本有史以來舞樂的最盛期。九二〇年勅定東國地方一

條信所創作的「東遊」舞歌採用為宮廷舞。九四三年僧人空也上入創「踊念佛」，祭典時被平民們所歌舞的一種佛祈禱舞。一〇二三年「田樂」舞流行，由和尚在祭典時所舞。一一一四年流行女白拍子舞，為巫女所創，初創時在寺廟中，後傳至遊女所跳。一一七五年「猿樂」舞專業的法師出現，為散樂與日本古有之滑稽劇混合而成，為角力賽或祭典時做為餘興而跳。「延年舞」「呪師舞」等相繼出現。一三七四年「猿樂能」被足利義滿將軍所保護，引導今日「能樂」舞完成之機運。一四四一年民間舞蹈大為流行，一四四六年「幸若舞」出現。

## 白拍子舞



總之，中世紀日本舞蹈開始於日本古有的神樂，參差了外來的伎樂、舞樂、散樂，漸漸地彼此融合創新，在音樂、演劇的配合之下與宗教氣氛籠罩中繼續發展，盛極一時。（註十二）

## 猿樂



如果中世紀是神為中心，那麼文藝復興期可以說是人權中心初期。在此時期蒙典研究成為透視人性的來源。這種研究人的價值，提醒了個人的自覺這種個人主義思潮產生了權利與法律思想以想及的藝術觀。基於這一文化背景，藝術由集團活動走向個人術藝的創造性物產。加之以人類知識方面發展，使文藝復興走向合理，科學主義及主知主義方向圖書為例，當時的畫家為為了畫中遠近及圓不關係，開時學習幾何學。舞蹈家在這方面也不甘落後，也開始研究起技術來細節來。

### (一) 歐洲宮廷舞展

隨著各類樂器的進步，十七世紀後產生種類豐富的宮廷舞。十六、七世紀宮廷補巴舞（如前述），凱雅舞、Gail lard（四分之三拍輕快舞）佳波舞 Gavotte（二分之一拍，或四分之三拍）、克蘭圖 Goussante（四分之三拍）、薩拉半圖 Sarabando（四分之三拍）、吉康 Gigue（四分之三拍）以及麥芬埃 Menuete（四分之三拍）等。從輕快的凱雅舞到優雅滑動的巴士舞，極無益行。

這種注重形式與高度技術但漸次喪失原有自然衝動的宮廷舞產生了華爾茲步

Waltz 麥爾克步 Masurka 撲克舞步 Po Ika 薩底士步 S Chotisch 等步法。

這種宮廷舞在現代只留下了舞蹈形式的音樂組曲，但其舞蹈本身則已失傳。中世紀在宮廷中盛行的這些舞蹈成了今日芭蕾舞的前身。

### (一) 芭蕾舞

起源於古代希臘羅馬之戲劇，是一種將神話或傳說故事中之內容與感受，隨著富於幻想的音樂伴奏，以一定型的身體動作表現的舞蹈。

一四八九年，在義大利，米蘭公爵佳列雅索 Galeazzo 和伊薩伯羅 Isabella 的結婚典禮中所表演的舞蹈，被認為是現代芭蕾舞組具規模的開始。這種十五世紀在義大利頗為盛行的戲劇到後來到後來誕生成於義大利佛羅林斯地方，而嫁給法安里二世為王后的麥吉西施 Catherine De Medicis 傳到法國。由於她所擁有的貝西奧索 Boldassarino De Bolgioso 所寫的「王后芭蕾舞劇 Queen's Balletto Comic」是第一部芭蕾舞文獻，出版於一五八二年。

出現於法國宮廷的芭蕾舞尚停留於混合芭蕾舞、戲劇及音樂在一起的大戲，尚未分化成各自獨立的形式。

法王路易十四 (1638-1715) 是法國芭蕾舞迅速發展的後臺老板。他不單請來許多編舞專家，連作曲、劇本、服裝、裝置、道具等均請專家設計。一直到晚年還親自參加舞蹈表演。一六六一年，他創立了王家舞蹈學校 Academie Roy al De Dance 是現在的國立音樂舞蹈學校，通稱為巴黎歌劇 Paris Opera 的

### 例一之舞庭宮



起源。在這裡開始培養大規模的舞蹈家，使芭蕾舞進入真正研究的正途。不過，當時的芭蕾舞是穿着長而重的衣裙，動作始終在水平平綫畫而已，尚無現代芭蕾舞所表現的美麗的腳步動作與跳躍等技術。

### (二) 民俗舞 (民族舞) Character Dance

在歐洲各地農村社會生長的土風舞，有的進入各國宮廷，有的留在原地發展成爲藝術性很高的民俗舞蹈。

匈牙利舞和西班牙舞等民俗舞蹈極富於鄉土風味，也具備很高藝術性，廣被世界各國人民所愛好。

### 五、近代的舞蹈

#### (一) 歐洲的近代舞蹈

構成近現舞蹈背景的世界大事在文藝復興之後相繼發生。這些大事有：法國革命一掃封建制度，奠立自由平等爲原則的近代社會基礎。德國的思想革命動搖了精神，凱德 Johann Wolfgang Goethe (1749-1832)、希勒 Johann Christoph Friedrich Von Schiller (1759-1805) 研究古希臘藝術，在人類的調和發現美的規範，使人們注意到美的哲學在知識方面的解釋。德國大哲人康德 Immanuel Kant (1724-1804) 出現而大倡批判哲學，領導全世界哲學走向理性主義之路。繼而出現斐希德與黑格爾。

英國的工業革命使工業資本家抬頭，繼而引起立憲制度社會制度的改革。美國的獨立，人與人之間的緊張關係，使人發現自己，個人主義抬頭。

#### 1 芭蕾舞

這複雜錯綜的社會變化中，舞蹈不再像原始社會中被承認其有生活上的實用價值或宗教上的意義，而在形式上，技術在上顯出它的另一發展，尤其在芭蕾舞方面，創造劇時的巔峯時期，成爲芭蕾舞的黃金時代。

芭蕾舞的技術革新從維爾開始。一七二六年時佳麻露姑 Mairre Ann de Gupis Gamargis 在巴黎首先把舞裙弄短數十公分露出小腿，並且穿一種無鞋跟的舞鞋跳舞。這一革新使舞者以做跳躍以及可輕快而敏捷的動作，展開以後更多技術改革的發端。

諾貝露 Jean Georges Noverre (1727-1810) 認爲當時專門爲「娛樂眼睛」的舞蹈是可恥的，她以爲幾何學的裝飾的芭蕾舞應走向表現的，有內容的表

現的，有內容的表現之路。她創了 Ballet d'action 應除假面具，採用默劇法，不用歌或歌詞而專跳芭蕾舞完全分開。

一八三一年瑪麗·達里奧尼 *Margherita Taglioni* (1804—1884) 創造穿粉紅色緊身褲與硬頭芭蕾舞鞋，配以純白色綢布與薄紗所織成的長裙跳舞而轟動一時。她所創的這一舞蹈衣到現在還被多人所應用。用脚尖跳芭蕾舞也是由她開始的。(註十五)

十八世紀起男性舞蹈家開始出現，十九世紀是以輕快的脚尖站立與空中舞姿為主的女性舞蹈家以及支撐她們的男性舞蹈家開屏了有史以來最盛的芭蕾舞黃金時代。



創新芭蕾舞裝的

瑪麗·達里奧尼

一九三〇年以前的英國只有地方性民族舞蹈及假面劇以及外國人公演的芭蕾舞。一八九七年丹麥舞蹈家朱寧女士為最初在英國公演，一九一〇年安娜·巴羅羅美由蘇俄規化英國，直至一九三〇年成立佳里麻可協會後纔開始英國人自己的芭蕾舞創造期。

### 2 學校舞蹈的出現

中世紀在近世紀德國的宮廷舞是被限制於在特權階級的子弟們所就讀中校的確。

在近代德國舞蹈界最值得一提的女子體育在學校中被重視的史實。因為這一趨勢導致後來舞蹈在學校中被重視的發端。一八五一年鄭魯克 *Herm Otto Kluge* (1813—1882) 在柏林中央體操學校實施其女子體育計劃。揭開日後女子體育在學校中被重視的先聲。一八九四年頒布女子體育為高等女學校的必修課目，其中規定音樂遊戲(如輪舞等)為舞蹈之內容。多少含有宮廷舞的意味。當時尚有實施「*Reigen*」的措施。這一種舞蹈形態的徒手或秩序運動。

一九〇七年麥爾 *Gertrud Meyer* 發表「書『體遊與唱歌』*Tanzspiele und Singtanz*」認為舞蹈是女子的天性，忽視這一事實者為罪大惡極。但是當時尚未重視舞蹈的創作性，自然性與民族性，而僅留心其外在裝飾及技術方面，

偏向「*Reigen*」式舞蹈。後來德國民族舞蹈也漸漸在學校舞蹈教學中出現，做為教學之一種。

除此之外，近代德國也出現「美的體操」，把舞蹈因素放在體操中，但在民間甚為流行，尤其影響徒手體操界，有孟買蒂克派 *Bess Mensendieck* 派、麥爾派 及戴爾克魯士派。

### 3 土風舞

土風舞在近代歐洲因下列原因而大大地發展開來；

- (1) 具有民族性、鄉土性、風俗性與職業性，為近代國家主義抬頭後被重視而被提倡。
- (2) 原係單純而富宗教性的土風舞，因藝術舞蹈的影響而漸為複雜。
- (3) 在舞蹈黑暗期(即中世紀)仍繼續為大眾化娛樂而盛行，黑暗時期苦悶的大眾因無其他娛樂而益加熱愛土風舞。
- (4) 文藝復興後大眾的喜悅藉土風舞為大為表露。
- (5) 民族意識的喚起因土風舞而益行發展。

近代有的土風舞以北歐的多，如瑞典、挪威、丹麥、捷克等。

歐洲洲土風多數多數以男女對跳腳部動作的方式與亞洲土風舞之手為主而個人單獨跳舞的方式，迥然有異。

### 4 社交舞

社交舞為中世紀末到近代在法國官廷中所跳的舞蹈演變而來。可以說宮廷舞就是古典社交舞。

今天我們所看到的社交舞是二十世紀初所形成的。

「*華爾茲*」*Waltz* 舞開始在法國，後來傳到德國，產生變化一九二〇年後變成今天的形式。

「*狐步*」*Fox Trot* 在一九一五年間為美國黑人所之舞而獲得靈感的美人 *Casale* 夫婦所開始者。

「*丹可*」*Tango* 步係一九一〇年後在巴黎因阿根丁的布維諾斯艾黎斯土風舞所得之暗示而加以發展者。

以上這些社交舞步之外還有很多步法在近代歐美被喜愛而融合在社會生活文中，為舞蹈史上值得大書特書的發展之一。

## 5 其他

在酒店或夜總會中表演舞蹈被稱之為花舞 (Flower Dance) 在中世紀法國的酒店中已有些小規模的表演。到十九世紀末葉發展成爲有大舞臺的大規模表演，一九〇〇年法國巴黎萬國博覽會中大大的表現出被洗練了的「好色主義」

eroticism 與大腿線條美，吸引無數觀衆。成爲花舞的全舞的全盛期。一九三〇年後因電影的出現而漸漸衰弱，形成今天小規模表演的現況。

英國的花舞在十七世紀已有其發端。維特利亞 Victoria 王朝到二十世紀初爲其大型化時期，常有大舞臺表演之演出一九二〇年代更向世界進軍，爲其全盛期。一九三〇年後也變小規模表演。

### (一) 近代亞洲的舞蹈

亞洲的舞蹈到了近代，呈現停滯的現象。

#### 1 中國清朝以後的舞蹈

清朝與以前各時代相同，在各種祭典裡舉行音樂舞蹈。其中有名者有下列五種：

- (1) 每年冬至舉行「劉丘大祀舞」由二百九十五名舞人，穿着藍色緞子舞衣跳舞。
- (2) 每年夏至由二百四十七名舞「方澤大祀樂」。
- (3) 每年元旦，由二百三十五名舞「祈穀樂舞」。
- (4) 每年春分，由二百三十五名舞「祭朝日壇樂舞」。
- (5) 每年秋分，由二百三十五人跳「祭夕日壇樂舞」。

在孔子廟祭禮，歷代帝廟或天神地祇祭典中，必有中國古有的古典音樂與古典舞蹈之演出。

在皇宮有專門爲宴會或其他場所跳舞的樂人與舞人。清朝慶宴樂舞有下列五種：

- (1) 慶德舞——揚烈舞 (舞者四十人)；喜烈舞 (舞者十八人)。
- (2) 世德舞——舞者十八人。
- (3) 德勝舞——舞者十八人。
- (4) 外夷舞——蒙古舞、高麗舞、瓦爾喀路舞、回部舞。
- (5) 五魁舞——舞童五人。

演劇在清朝很盛行。它是由歌、舞、樂、優四者爲一體所形成。在一七六〇年乾隆二十五年時，京戲首次進入北京，由程長庚、余三盛與張三奎等人之努力

而成爲今天代表中國演劇之規模。在京戲中唱與舞成爲不可或缺的首要部份。

清代的民族舞蹈在各地由少數民族之間所保留。根據清人齊如山的「國舞」一書記載有下列三十多種：

- (1) 採蓮舞：由十多位幼童模倣採蓮而舞。
- (2) 採桑舞：二十多人做採桑動作而舞。
- (3) 採茶舞。
- (4) 採花舞。
- (5) 摘棉舞。
- (6) 浣紗舞。
- (7) 牧童舞。
- (8) 揮秧舞。
- (9) 竹馬舞。
- (10) 花瓶舞。
- (11) 花鈸舞。
- (12) 遠甬舞——三尺長短棒先端繫錢，要棒而舞。
- (13) 流星舞——要火棒而舞。
- (14) 盤舞。
- (15) 踏球舞。
- (16) 三刀舞。
- (17) 把刀摔在空中，連接而舞。後來用四或五刀。
- (18) 跨鼓舞——又名腰鼓舞。
- (19) 秧歌舞。
- (20) 五福臨門舞。
- (21) 五鬼鬧判舞。
- (22) 拍球舞。
- (23) 毬子摔舞。
- (24) 跑早船。
- (25) 打箱舞。
- (26) 中幡舞。
- (27) 長竿舞。
- (28) 高蹺。
- (29) 踩繩舞。
- (30) 網叉舞。
- (31) 獅子舞。
- (32) 龍燈舞。
- (33) 五虎舞。
- (34) 小林會。
- (35) 門柳舞。
- (36) 跑馬舞。
- (37) 老背少。
- (38) 扇盤戲。
- (39) 吞劍舞。
- (40) 吞火舞。

總之，具有五千年歷史的中國，在古典 (宮廷) 舞、演劇舞蹈、民族舞蹈方面有其輝煌的成就與傳統。

皇宮古典舞蹈由於清朝滅亡而消失，但其技巧與形式仍然在京戲之中保留其痕跡。

民族舞蹈因時代變遷而有部份失傳，但多數民族舞蹈仍然相傳而被各地民族所舞蹈。

### 2 近代日本的舞蹈

#### (1) 歌舞伎舞

十七世紀初，以民謠爲唱詞而加入「念佛舞」「女舞」的舞蹈表演很盛行。其中以「出雲地方」的「阿國」所表演的最爲出色，故以京都爲中心而推廣於全日本。一六二四年少年歌舞伎出現，爲中村勘三郎所創。一六二九年女歌舞伎被禁演而呈少年歌舞伎之全盛期。一八七八年歌舞伎的西式化開始。

總之，歌舞伎的存在乃由多人創而維持發展的結果。

#### (2) 日本舞踊

日本舞踊 (舞踊) 分爲歌舞伎伎派、京舞派與舞子派。前二派遵守舊規，甚少改變，但最後一派則在日本古典舞中吸收西方舞蹈音樂而另起發展。後來以最後一派

稱之爲日本舞踊。日本舞踊第一人爲藤蔭靜江。

日本舞踊分爲志賀山派、西川派、藤間派、市山派四派。後來由此四大派再分爲更多支派。其中以西川派的花柳支派最盛。

### (3) 洋舞

所謂之洋舞就是純粹歐美傳來的舞蹈者。

一九一一年在日本最初公濟洋舞的是東京帝國劇場。該劇場設有「洋樂部」，傳授歐洲舞蹈包括芭蕾舞，最初畢業的有小森敏、石井漢等人。

一九一六年以後陸續在日本公演的歐美舞蹈家對於日本洋舞的影響及其發展貢獻最大。這些舞蹈家包括芭蕾舞、民族舞與現代舞。

石井漢的留學；岩村和雄的學會「畿爾克魯士動操」；江口隆哉、宮操子夫妻、在德國魏克曼舞蹈學校學成歸來將現代舞蹈帶回日本，使日本舞蹈界邁進了一大步。

### (4) 學校舞蹈

一九二六年學校「教授要目」改正後「遊戲」一項被分類之爲「競爭遊戲」「唱歌遊戲」及「行進遊戲」三類。其中「唱歌遊戲」爲唱歌爲主而和以表現動作；「行進遊戲」則邊走邊跳舞，類似宮廷舞蹈或土風舞。

一九三六年，改正要目時，加上基本練習（則基本姿勢與十八種基本步法）初具學校舞蹈的規模。

一九四一年「國民學校令」把遊戲再統一爲國民學校的「音樂遊戲」及中學的「音樂運動」。以適應當時鼓舞士氣的雄壯形態。

一九三六年的要目所加的「基本練習」對於舞蹈的教學上原有極其良好的效果，但因大部份教師的不努力而形成「有形無實」的結果。

### (5) 近代美國的舞蹈

在近代美國，土風舞的盛行以及以宮廷舞爲母體的方塊舞 Square Dance 的特盛是值得提出的。盛行的結果在美國現已有四百多種方塊舞。在盛大慶祝會中如一九三九年舊金山的金門橋以及一九四〇年紐約世界博覽會的方塊大表演，使這一舞蹈達到最高潮。

芭蕾舞從二十世紀纔開始。但由初期的少數外國芭蕾舞團的訪問到現在的盛況，其發展之神速是驚人的。

## 六、現代的舞蹈

二十世紀文明的迅速發展帶來了大量生產、原子能動力以及高度的分工合作制度，使現代人類享受人類史上從未有過最爲普遍而高度的生活享受。但在另一方面却剝奪了許多人由於「創造」及「完成」所能獲得的滿足與喜悅，並將人類驅逐於「近鄰不相往來」的極端各人主義。互爲競爭的商業政策提供了無限制的娛樂，但也使人無暇享受健康而自然的真正快樂。

處在這種時代，舞蹈的變幻是無窮盡的。

### (一) 現代舞的誕生

伊索德拉·丹康 Isadora Duncan (1880—1927) 是現代舞的催生婆，她出生於美國舊金山，從小愛好大自然，尤其熱愛海岸的細沙與波浪。自幼享受富於獨立精神而強調精神至上與自然美的母親之影響。她之不斷稱贊其母愛之偉大是很有名的。

丹康在十七歲（一八九五年）時初登舞台跳「仲夏夜之夢」，並陸續上台。她不滿於當時美國把舞蹈視之爲「玩偶」的觀念，而登上旅遊全世界之途。

從十九世紀到二十世紀的歐洲產生的新藝術思潮。浪漫主義支配了音樂界，相繼出現貝多芬、舒伯特、威巴、徐曼、蕭邦、李斯特與華克那等人。浪漫主義因自然科學之發達以及社會情況之變遷而讓位於現實主義，使藝術界走向寫實的方向。

十九世紀歐洲高倡藝術教育運動以陶冶心情的呼聲頗高。英國作家兼藝術評論家羅斯金 John Ruskin (1819—1900) 認爲藝術的修養能培養高尚的人格，美的陶冶由高貴的情操所產生並且再陶冶它。德國人，李希特畢克 Carl Friedrich Licht-wark 更是擁護大衆化藝術活動，認爲它是每一個人幸福的源泉，並將其效用推及於倫理及經濟價值上面。

在這種文化背景之下，丹康在一八九八年到倫敦，一九〇〇年到巴黎，一心想以身體表現出心中的意願。經過柏林研究希臘古典，一九〇六年在柏林公開表演現古希臘精神，以薄衣裹身跳舞，引起時人之驚嘆。這種貫徹自己信仰的革新做法，的確不是常人所能辦到的。一九〇五年到一九二一年四次訪問蘇聯，使蘇聯芭蕾舞起了根本的改變。一九二七年因車禍而死。

丹康的舞很特殊，是一種即興的跳法，從來看不到二次相同的舞蹈。她從古

希臘藝術中求取改革芭蕾舞技術的泉源，求靈感於蕭邦、普拉木士、華格納的音樂，並推崇盧梭、尼采等人為真正的舞蹈教師。她酷愛自由，從自然中求其最真善而美的形式。丹康的價值在於將人們從技巧世界拉回精神世界，使全世界人類燃其純真誠意的愛心。使大眾享受到真正的高尚藝術。不過，丹康的舞蹈尚未脫離音樂的主宰。

### (一) 律動體操的出現

律動體操對於舞蹈的貢獻是不可否認的事實。丹康所引起的現代化舞蹈在尚未完全獨立成功之前，律動體操對於現代舞的基礎及其美化所給予的影響是龐大的。

楊氏 Friedrich Ludwig Jahn (1778—1852) 等人所提倡合理的體操運動，經過雅凱爾 Otto Heinrich Jaeger (1828—1912) 等人加入運動美的因素，以及瑞典體操的克里雅士 Pskion Elias (1811—1871) 等人倡導美與力的體操，使體操由呆板的一伸一停動作擴展到緩急適度而伸展律動的地步。

法人戴爾薩特 Francois Delsante (1811—1871) 倡導「放鬆」動作。杜美尼 George Demyen 觀察自然運動重視運動的連續性，賈邁爾女史 Hedwig Kallmeyer 更是主張以呼吸、緊張、放鬆為中心，做協調的美的運動。孟鄭浩克女史 Bess Mensendiek 站在生理解剖學立場研究體操時的呼吸運動，使體操進入(1)由身體重心起動(2)緊張與放鬆(3)最經濟的用力等原理之境界。

戴爾克魯士 Emile Joques Daleroge (1866—) 所創案的肌肉與音樂所結合的律動性舞蹈體操 Eurythmic Gymnastics 給德國打下導入現代舞的基礎。其門徒保特 Rudo Iph Bade (1881—) 把律動發展成運動為主的表現體操，使體操具有①放鬆②振動③緊張④表現四部門。他認為體育應對精神靈魂的流動力與流動形式二方面都要有貢獻。他所謂之「力」與「運動形式」是指意志的訓練與情感的訓練為主的。律動體操在現代歐美已經進步到逼近舞蹈界限的地步。這種十九世紀初葉的律動體操對於現代舞的基礎與發展所及的影響極其深遠。

### (二) 現代舞的成立

成現代舞的二代功臣是奠定理論基礎的羅邦 Rudolf Von Lavan (1879—) 與實際推動者魏克曼 Maey Wigman (1886—)

## 1. 羅邦

羅邦那早注意舞蹈的內部情感，想把內部心理與外部表現，以一種基本法則溝通起來。他的著作中有名的有「舞蹈家的世界」(一九二〇年)、「體操與舞蹈」(一九二五)、「舞蹈家」(一九二五)、「現代教育舞蹈」(一九四八)等。他對舞蹈的主要貢獻有：

①從舞蹈的純身體性出發，使身心表裏一致；②使舞蹈脫離音樂的拘束，建立「為舞蹈而音樂」的舞蹈音樂獨立性。③使舞蹈脫離「娛樂眼睛」的限制進入情感與知能的境界；④發現舞蹈的空間性；⑤創出「動作的合唱」法則；⑥創造舞譜。

羅邦不僅關心舞蹈的藝術化，更注意其教育與治療的價值。在他著書「舞蹈的教育與治療的價值」裏，說：「舞蹈所提供的經驗財寶是無窮盡的……近似體操與特技表演式的舞蹈可對人類體力的調整或鍛鍊非常有益。」又說「舞蹈幫助學生發展其「律動性智能」或「感受性」；使人達到身體與精神互相平衡。這是多彩多姿而自由自在的「運動詩章」。「韻律感覺」的喪失會導致個人支配其生活的能力之崩潰。這種要求恢復「韻律性」的力量不亞於人們需智求力的欲望的。」這是一句多麼有力的教育名言啊！他在書中提到他實施「舞蹈治療 Dance Therapy」的經過，使那些勞動者消除工作的痛苦與緊張，在藝術的調和中，改良了工作的質，重獲對於工作的興趣。在學校中，那些有問題而孤獨的學生與太保學生們，由於舞蹈教學法良好的應用而重獲業經喪失了的希望，變成友善而富於社會性格的學生。這種由於欣賞與享受審美舞蹈的體驗而獲得的治療效果，從教育學理來說，是不能忽視的。

## 2. 魏克曼

魏克曼生於德國哈諾巴，首入戴爾克魯士門下，甚覺其太多的音樂化舞蹈。不能滿足其追求純真誠的舞蹈欲望，因此在一九一三年入門於羅邦，同年跳「麗女」而聲譽卓著。一九一九年在德國各地的表演，或被譽為「傳播歡樂的舞蹈」又因為他所選擇的主題不再像浪漫時期的舞蹈，只表現人生優美的一面，進而表現時受世界大戰所折磨的人們痛苦的一面，又因被稱為「給予痛苦的舞蹈」。可見其意境深感人至深。漸漸地，全世界開始認識他的舞蹈的偉大，許多評論家開始稱讚她，往後她的著名創作舞相繼出現，有「死的舞蹈」、「人生七舞」、「環

1。一九二八年訪問英國，一九三〇年席捲美國，創魏克曼學校。著書有「德國舞蹈」「舞蹈家之路」等。

她認為：「舞蹈的材料，就是以律動的力量為基礎而表達內心的動作……動作

的媒介物就是身體。但是統一身體諸動作的，還是人本身。」視舞蹈為內部體驗的表現藝術。她又說：「藝術形成的衝動，非從外部而來，衝動來自內心的責任感，內心壓迫感，以及命運的必然性。」這種「內容產生形式」的想法是獨特的。更值得一提的是，她認為：「個人的經驗昇華而成為超乎個人的」以及「個人的經驗，指引人類全體的路程，再發現而回到人類之中就是藝術」，這種「群育」為最後標準，而小我歸於大我的思想最合乎現代教育思想的潮流。

在形式方面，魏克曼很重視群舞的價值以及無音樂舞蹈。認為只有「團體的各因素之有機性合作與協調，始能產生舞蹈藝術作品」。

### 3. 美國的現代舞蹈家

戴尼士 Ruth St. Denis 與許恩 Ted Shawn 所領導的戴尼許恩 Denishaw 舞蹈的出現，表現了舞蹈對於男性也具有教育價值。

一九二六年出現瑪薩郭來翰 Martha Graham 她認為「表現的自由與訓練有不可分離的關係，有自由必有形式」。她是利用槓桿與平衡作用的力學原理，使現代舞推進到超乎人類的抽象藝術的境界。

杜里士·翰富雷 orith Humphrey 認為：「舞蹈的韻律與其說是音樂的，不如說是動態的。韻律是第一個因素，其次便是決定動作強弱的動力 Dynamics，第三因是素構圖 Design，第四因素是「意義」，使冷漠的技術變化成情緒的感受。

### 四 學校舞蹈的普及

#### 1. 美國：

一九二六年在美國威斯康辛大學所出現的舞蹈科之設計，可以說是現代學校舞蹈發展的開始。該舞蹈科在戴普勒 Margaret H Doubler 指導下展開，並發揚舞蹈在學校教育中所應有的意義與價值。

根據馬丁的定義：「現代舞的基本原理，在於舞蹈者在自然地創造的動作之中，表現所有的情緒。現代舞的基本目標，在於透過舞蹈者的主觀，所表現的連續動作，傳達智力與情緒的經驗。這種原理也合乎原始民族的舞蹈。」（註十六）

一九三四年夏天，本寧頓舞蹈學校 Bennington School of the Dance 在 Vermont 的本寧頓大學成立。每年夏天在紐約大學的希爾與本寧頓大學的雪梨 Mary Josephine Shelly指導之下成為全美舞蹈教師與學生的集會場所。一九四八年另一營加舞蹈學校在 Connecticut College 成立一九五一年紐約市有名的 Julliard School of Music 增設舞蹈部。一九四七年全美五十二所大學及學院中，至少有百分之四十開有一種以上的現代舞課程。（註十七）

美國在一九三〇年，在尊重自主與創造的教育信念之下，現代舞被認為是最具有自我表現價值的教育方法。在教育較進步的各州裡，現代舞的創作性教學法被列入小學至大學的學校計劃中，並且佔有極其重要的地位。

根據一九六三年的調查（註十八），全美國有主修學士以上舞蹈科專的大學有一百四十五所，大學裡開有專門舞蹈科給主修教育者二百零二所。可見其學校舞蹈之盛況。

#### 2. 日本：

一九四七年「學校體育指導要綱」中首次出現「舞蹈」一詞，強調表現與創作的內容。但是當時的體育教師尚不知如何教學，陷於困惑狀態，有如現在的中華民國體育界。漸漸地由於政府當局的輔導以及教師本身的進修，始使情況好轉。

一九五四年，「小學校學習指導要領體育編」的改訂，有了「經驗表現」與「土風舞」的內容。

一九五二年中學校，高等學校指導要領中提示「表現、創作、鑑賞」與「土風舞」教材。

#### 3. 中華民國

民國成立後，政府努力提倡體育。學校舞蹈方面，民國元年小學第一、二學年每週唱遊授課四小時。民國二年部令中學女子中學免課兵式體操，可代以舞蹈及遊戲。

民國十八年部頒小學課程暫行標準改訂後：「表面上重視體育，但實際上……教材教法，漫無標準……」（註十九），民國二十三年將舊有之舞蹈改為韻律活動，一至六年級均有韻律基本動使練習及舞蹈類包括唱遊、歌舞、舞蹈、舞劇、歌舞劇等。體育課每週一百八十分鐘，共分十八項。

民國二十五年部訂修正「小學低年級唱遊課程標準」中有舞蹈一項包括「簡易土風舞，如石匠舞、皮匠舞、鐘舞」等，在教學要點中有……「舞蹈教學要先練習節拍聽熟樂調然後由教師示範兒童模仿領導試演」。中高年級有韻律活動，做「唱歌遊戲、舞蹈、故事式的表演、及步法」。初中有舞蹈，為一至三年級體育十一項中之一項。高中與初中相同。在「師範學校體育課程標準」中，第二學年韻律活動，提到注重唱遊及「劇情表演」，為第一次注意「表現」在舞蹈中的重要性。大專體育中惟有女生上韻律活動。

現行五十七年部頒國民小學課程標準中唱遊已注意到發展創造能力等促進兒童身心健全的生長與發展的正確方向。中高年級舞蹈課男佔百分之五至十；女佔百分之二十，各有基本動作、基本步法、基本姿勢、簡易土風舞及簡易創作舞等教材。國民中學方面，舞蹈課男佔百分之五至十；女佔百分之二十與二十五。教材規定土風舞、練習舞、創作舞、體操舞、與現代舞、古典舞等。

### 註解

- 1、Karl Bucher, Arbeit und Rhythmus.
- 2、松本千代榮，舞踊美の探究，第五頁。
- 3、體育大辭典，不昧堂，一九五六年，第十四頁。
- 4、Van Dallen, A world History of Physical Education, Prentice Hall, Inc 1953, PP. 52—53.
- 5、Gaston Vuillier, A History of Dancing from the Earliest Ages to Our Times. New York, D. Appleton & Co., 1898, V.7.
- 6、H. G. Dakyns, The Works of Xenophon, Symposium or the Banquet, London: The Macmillan Co., 1897, III: 302
- 7、同註四，第六十五頁。
- 8、同註四，第七十四頁。
- 9、同註四，第二十六頁。
- 10、江良規，新體育原理，商務印書館第一七五頁。
- 11、小林信次，舞踊史，逍遙書院。

十二、同註五，第四十八頁。

十三、Joseph Mc Cabe, PeterAbelard, New York: G.P. Putnam's Son's 1901, PP. 79—80.

十四、神原歸逸，亞細亞之舞踊，早稻田書房新社。

十五、同註二，第二十六頁。

十六、John Martin, The Dance, New York: Tudor Publishing Co. 1948P., 105.

十七、吳文忠，美國的體育，世界書局，第九十五頁。

### 貳：中國教育舞蹈的展望

十九、吳文忠，中國近百年體育史，商務印書館，一六〇頁。

筆者對於現階段中國教育舞蹈的淺見如下：

一、學校舞蹈應以現代舞為主要教材：  
目前我國各級學校的舞蹈教學，大部份是以土風舞與既成舞蹈為教材內容。但因大部份教授舞蹈的教師們（至少筆者在五十八、九年所輔導過的臺灣省中部縣市中小學老師是如此）對於舞蹈的歷史演進以及現代教育思潮的趨向缺乏瞭解，往往以能夠教授學生幾種土風舞或既成舞蹈為滿足，殊不知這種「注入」式舞蹈教學法在世界體育先進國家已被現代舞的創作法所取代了。「注入」式教學既成舞蹈的方法為甚麼是落伍了呢？理由在第一章第一節中敘述過，在此不再重複。現在從正面討論為甚麼歐美各國及日本將現代舞列為教育舞蹈中最重要部門之原因（註一）及筆者的看法如下：

（一）現代舞是人類舞蹈史演變的最後結晶：誠如在本章第二節舞蹈簡史中所敘述者，我們在各時代均能尋到代表該時代特色的舞蹈；這些舞蹈的內容與方法也被往後的時代所借鏡；演變的結果，往往使方法越往後越精良而範圍越廣闊。基於這一原則，我們所謂之現代舞，一定要合乎現在的時代要求而代表現代的特色。

（二）現代舞在創作或表演過程中，均係大肌肉活動的一種，合乎現代體育原理

所要求的教育目的：現代舞是以人體動作為媒介，表現個人或團體的思想、感情和個性的藝術。其媒介物是人體的動作，爲了要使身體能夠把個人或團體所有的思想、情緒或感情充份而澈底地表現出來，人體必須接受嚴格的訓練。這種訓練在舞蹈教學中稱之爲基本訓練。這種訓練與芭蕾舞的基本訓練迥然有異。古典芭蕾舞的基本動作訓練有幾種定型的動作。這些動作絕大多數屬於外形優美的姿態，因此動作範圍有限，尤其是女性芭蕾舞手，因爲需要穿着硬頭鞋子用足尖支撐體重的關係，不單其動作業已違背人體生理的自然性動作範圍，尤其以苦練的繼續來超越人體解剖學所分析的生理極限（註二），不合乎現代體育的教育目標。芭蕾舞所需要的舞衣、舞鞋、場地等昂貴的經濟條件，限制了它在一般學校舞蹈中的發展，世界上也只有極少數學校採用其爲學校教材。

現代舞的基本訓練，其動作並無一定的型態，它包括人體機動學所能例舉的一切動作，其中某些動作如放鬆與彈硬的持續性動作等是古典芭蕾舞所沒有的。現代舞基本訓練所用的方法不僅是合乎人體生理學所要求，使呼吸、循環、肌肉與神經等系統做合理的新陳代謝，並且也合乎人體機動學所要求的力學原理（註三）使身體的功能完全發揮，表現出任何思想情緒所需要表達的動作，例如以高跳躍表現與高彩烈的情緒；以手或頭等局部的完全放鬆動作表現垂死的老人等。這種基本訓練刺激人體趨向完美的發育與發達；如果配合適當的運動量，尙能治療許多姿勢不良或其他缺陷的人（註四）

現代舞的手段——基本動作的訓練——是合乎現代體育的目標，它能透過大肌肉活動，鍛鍊情緒，感情及思想與身體的動作表現趨於完全一致的人。

至於土風舞是各種基本步法的反覆與混合而成的，其動作範圍被限制在下肢運動，很少有軀幹與上肢的大動作，運動種類也局限於幾項簡單的動作上。因此在以韻律爲中心的練習中，可以介紹幾個不同國家的土風舞或者在比較沈悶的創作練習或基本訓練之後爲提高興趣與精神上的放鬆起見做爲準備活動與結束活動之用。

（三）教授既成舞蹈，根本不合現代化教育理論的要求；有名的既成舞蹈可加以介紹或欣賞，以爲學生創舞之參考。但是如果一直都以教授既成舞蹈而無創作，則違背現代化教學法的理論。因爲既成舞蹈所用以表現的媒介，即人體動作，是由別人或教師所編成者，這種動作不一定能適合學生個性的需要，也無法代表她

們的心聲，更不能引起學生的熱情與興趣，這種注入式教學法是違背了現代化教育思想，不合乎教學法的理論。

反過來說，現代舞創作教學，既能重視個人又合乎團體的創作能力。在同一個主題之下，每一個人發揮她的特長，在集體創作中顯現其分工合作的功能，以她自己根據自己的經驗、訓練與聰明才智創造新的動作，表現她的主題的內容。這些動作不是從教師那裡學來，也不是抄襲他人之作品，就像作一篇文章那樣，用自己的心思，寫出自己的話來。因此，這種自由表達個人或團體自己的思想和個性的方法，最能夠發學生，使他們在思考、推理與應用的過程中求取創造能力的發達。這種教學法不僅能滿足現代教育當局所要革新的方向（註五），更能滿足學生們的表現欲而合乎現代體育的要求（註六）。現代舞所具備的這些特性是其他舞蹈所沒有的。從這一觀點來看，現代舞是最理想的教育舞蹈。

（四）現代舞動作的因素分析及其創作練習的深入研究，可以讓舞蹈教師更經濟而有效地幫助學生的創作活動：近代藝術已經從具象到抽象；浪漫到現實主義；僅僅追求外型的優美已不足以表達人類的心聲。舞蹈也從夢幻的世界——如「天鵝湖」、「睡美人」等舞劇所代表者——回到現實而刻劃生命的世界，如瑪麗、魏克曼所代表者有「死之舞」、「人生七境」等；更進一步用抽象的表現方式表達現代人複雜心跡者如瑪薩、郭萊翰的「夜旅」、「心的洞穴」等。

爲了趕上時代，看齊進步的現代化藝術觀，我們需要種種更多範圍更廣的舞蹈動作。因此，對於構成表現動作的因素，如空間、韻律與動力，需要有更深一層的發掘與研究。尤其是指導學生創作舞蹈的教師，必須對於這些舞蹈動作因素加深的了解，當學生在主動產生之後無法延伸或選擇適當的變化時纔能幫助學生解決疑難，同時也做爲作品完成後批評與鑑賞的準繩。

（五）現代舞創作教學合乎群育的要求：現代舞的另一種特點是重視團體創作。現代舞的創作經常採用二人以上的團體創作。這種活動是培養群育最好的方式，因爲每一個人均有機會發揮她最高的才能，在大家由衷真誠合作統一個人意見服從多數衆志成城的條件之下，每一個人的智慧集成一完善作品。古諺說「三個臭皮匠合成一個諸葛亮」一個人的力量與智慧是有限的，但能統一多人意見，集思廣議從事創作，一定比一個人有限的思考來得豐富更完整。這樣不僅是作品的質與量增加，同時在集體創作過程中更能培養群育中互助合作與領袖的才能。

總之，從以上各點可以看出提倡教育舞蹈以採用現代舞為主教材並不是盲目崇洋的行爲。試觀世界各國在科學、藝術，甚至於法律制度上都是盡量取他人之所長，補自己之不足。不過，怎樣把這種有益而優良的方法應用到現有教育制度上去，仍然有待行政當局與有關方面，加以從長計議的。

二、改正一般人對於現代舞的誤解爲當務之急：

自從祁西、李蒙 Jose Linon 等人來臺表演幾場現代舞之後，國人對於現代舞開始有了認識。也由於這些外來舞蹈團深厚的內在涵養與精湛的舞技，掀起我國舞蹈界對於現代舞的一陣熱潮。於是繼而模倣者層出不窮，電視上經常表演所謂之現代舞。可惜一般人只看到它的外形，誤認爲脫光腳穿緊身衣的舞蹈就是現代舞，而不注意它的內在精神。因此常有沒有主題、脫光雙腳、穿着奇形怪狀的衣裳，在觸目驚心，離譜甚遠的背景之前，跳着雜湊而莫明奇妙的動作，而冠冕堂皇地冠以現代舞的名稱。因爲這類表演太多了，使一般人對於現代舞有誤解，認爲現代舞是隨意亂舞的，雜湊動作的舞蹈，甚至於誤會它是不太正經的。於是乎引起一般人對於現代舞的反感。

筆者深以爲介紹現代舞的精神及其來源，與整個舞蹈史的演變以澄清這種誤解是目前舞蹈界刻不容緩的重要工作。這也是本研究之所以把舞蹈史列爲研究內容的理由之一。

三、革新舞蹈教學法應普及於各級學校：

一般教育界對於現代舞創作的教學法有甚麼看法呢？這也是值得檢討的。一般舞蹈教師以爲創作就是湊合，常常僅把一個題目向學生們宣佈了之後，就讓學生自己去暗中摸索，老師既不事先引起學生動機，事後又無適當的批評與指導，學生們只有亂湊動作，胡跳一陣。這種毫無準備，漫無頭緒的教學法就像把學生忽然拋棄在沙漠中，使她們感到茫茫然不知所措，甚至於有痛苦絕望的感覺。因此，爲了整頓這一種已經形成的混亂局面，筆者以爲當前我國教育舞蹈宜分二途並進。我們一方面要注意如何對於形成中空狀態的現階段國中以上各級學校學生施以有效的創作教學法，補救並改正其錯誤；另一方面要及早在小學期就施以正統而認真的創作舞蹈教育。創作舞蹈教學是越早開始越容易被接受與發揮的，如小學低年級的學生，只要教師能給予適當的動機與指導就能引起她們與生俱來的創作欲，她們不單會與高彩烈地集體討論並活用她們的既有經驗，把主題加以

發揮，手舞足蹈地表現其所選擇而編成能真正表露其發育階段所應用的舞蹈動作的。在這種情況之下，如再加以適當的指導，她們就能做很適切的批評，改正其原始動作成爲更合乎主題所要求的動作。要做到這個地步，當然要先行提高小學老師本身的舞蹈水準，要她們的基本動作與理論水準同時提高，始能要求有效果的教學法。因此，如何提高教師們本身的舞蹈水準，形成當前舞蹈教育最迫切最重要的課題之一。

至於在小學期沒有受過創作教育的中學生來說，一時要學會創作舞蹈是非常困難的。因爲她們的活動欲已大不如小學期那麼容易表現出來，同時她們對於一般事物的思考、觀察及鑑賞能力已經相當的提高，因此如果沒有相當的自信時，她們是不願意把心裡所想的思想與感情輕易當衆表現出來。這種怕當衆獻醜的心理阻礙了舞蹈教學。因此，指導中學生的舞蹈，筆者認爲應該首先加強她們的基本動作訓練，使她們有較高的使用身體的能力，以便配合在創作時表現她們所需要的動作。同時因爲中學生對於事物的觀察已經相當地分化而深刻，因此在中學期教學舞蹈創作，如果仍然一味地使用整個主題的直接創作法的話，就很不容易達到預期的效果的。

在中學及中學以上學校教學舞蹈創作，筆者以爲除了基本動作訓練外，尚須採用動作因素分解教學方法，把舞蹈動作分成空間、韻律與動力等三大因素以及其細分下來的小因素，先讓學生們逐一嘗試練習每一小因素，使其瞭解並體驗各個小因素之所以不同於其他因素之特色所在，同時在各小因素中配合不同的創作方法，一方面引起興趣，另一方面使她們練習並經驗各種不同途徑的創作方向與方法。筆者以爲這種分段分析教學法對於理解力、組織力以及判斷力較爲進步而分化了的中學以上學生來說，更爲適宜。一方面可以刺激其正常發育，滿足其分化而較爲高級的分析能力之需要。如加之以後的綜合性全部教學法的教學，一定可以加速使她瞭解整個舞蹈創作的內容。

因此，筆者認爲指導中學以上學生的創作，應配合小因素的創作之後加以以大主題的創作。這種練習比較能收事半功倍之效果。

四、中國民族舞蹈的再創造：

我國古典民族舞蹈在律呂正義中所記載的國丘舞譜；方澤舞譜；祈穀舞譜；雲祭舞譜；大雲舞譜；大廟時享舞譜；社稷壇舞譜等（註七）有十數種；在樂律

全書中有：入舞；六代小舞譜及靈星小舞譜等（註八）圖文並茂，說明詳盡，並對舞學，舞人，舞名，舞器，舞位，舞表，舞聲，舞姿，舞衣，舞譜等有闡舞蹈的理論也有詳細敘述與研究。可見我們的祖先留給我們的文化遺產是豐富的。我們為甚麼不能把這些可貴資料加以研究而發揚光大呢？筆者認為應先認識中國古典民族舞蹈的特徵，再加以現代化比較妥當。根據筆者之淺見，中國古典民族舞蹈有下列二特色：（一）我國古典民族舞大部份屬於典禮或祭禮舞蹈，富於莊嚴肅穆的情調，動作的韻律和動力均未採用過份強烈的對比表現。不過，在現代中國多數人把古典舞蹈當做藝術欣賞之用（註九），如果仍然採用古代韻律及動力變化極小的動作在創作舞蹈中，可能無法滿足現代人變化較大而富於刺激的要求。（二）中國民族古典舞的舞為台正方形而向上高突的台子，兩邊及後台沒有布幔加以隔離。因此不容易表現出抽象的意境，故其舞蹈空間的設計多屬對稱形式，給人極端嚴肅端正而變化較少的感覺。

根據上述分析，筆者認為欲配合現代要求而再創造中國民族舞蹈時其動作必須應用各種創作方法，變化其動作的三大因素——即韻律、空間與動力。

除了古典民族舞蹈之外，現在我國民族的動作來源，往往取自於京戲中的各種動作。我國京戲與西方的歌劇有許多類似的地方，雙方都具有極高的藝術價值。因此在舞蹈創作時，可以先介紹京戲中的各種動作，然後再讓她們以自己的主題創作成具有新動作因素的舞蹈。

發現固有的藝術價值極其重要。我們除了努力發掘尚未發現的古有寶藏之外，尚須根據現代民族、國家與社會的要求與需要，創造現代民族舞蹈。尤其從教育舞蹈的觀點來看，啟發學生民族的愛心，以創造能代表現代中國的民族舞蹈是我們從事舞蹈教育工作者最直接而最崇高的責任與義務。

## 註解

一、松本千代榮：舞踊美之探究，大修館書店一七九—一八七頁。

小林信次：舞踊史，逍遙書院，一九六二年。

Van Dallen: The World History of physical

Education, Prentice Hall, Inc. 1953

二、長谷川光洋：身體均整之科學，新星出版社，一九六五，九五頁。

三、M. Gladys Scott: Analysis of Human Motion, Appleton-Century-Crofts, Inc. pp345—348

四、Clarire Schmais, What Dance Therapy teaches us about teaching dance, JHPER, January 1970, pp. 34—38.

五、臺灣省政府教育廳：國民小學教育革新要項第十項，中華民國五十九年三月十四日頒布。

六、Charles, A. Bucher, Foundations of Physical Education, VII, The C. V. Mosby Co. 1960.

七、王雲五主編，國學基本叢書：律呂正義八—十九，臺灣商務印書館。

八、王雲五主編，國學基本叢書：樂律全書18，26—30，臺灣商務印書館。

九、現在祭孔典禮中採用八佾舞。其他儀典尚不見有採用舞踏者。