

# 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

## 論文摘要

### 一、 問題意識

本研究主要從歷史社會學的角度探問現代形式的新舞蹈藝術在台灣如何興起？本文以史料為基礎，將兩位目前被台灣舞蹈學界公認為「台灣第一」的男女舞蹈家林明德與蔡瑞月的生命史置入當時的時代脈絡，輔以同時代的其它舞蹈家，從中探詢形塑舞蹈家各種可能（或不可能）的社會機制，以理解促成台灣舞蹈藝術萌發的社會力。考察這兩位舞蹈家的生命史，本文發現台灣舞蹈藝術的萌發朝向兩條路徑發展：一條是沿著日治時期現代化國家教育體制的規訓與陶塑，而後朝向藝術創作的追尋。一條是與日治時期跨域與跨國的反殖民文化政治運動攸關。

「舞蹈藝術在台灣如何興起」此問題與日本殖民台灣所帶來的殖民現代化有關。台灣第一代精緻舞蹈藝術者的養成受到日本殖民帝國極大的社會形塑力，她/他們的舞蹈啟蒙座落在台灣政治運動高漲、經濟型態由農業逐漸邁向工業化與文化逐步現代化，和文學、美術、音樂各藝術領域漸趨發展的 1920 與 1930 年代。在此新舊文化交疊的時空下，傳統漢人社會對身體道德的觀點與實踐逐漸鬆綁，而國家對殖民地人身體工具性的要求增強。台籍第一代舞蹈家的啟蒙主要是在現代化的國家教育下透過身體活動、遊戲與遊（學）藝會的展演逐漸累積。

然則，身體能夠舞動與把舞蹈當成職志畢竟不同。因此本文更核心的關懷是進一步探問這些少數得以在日治後期赴日學舞的人其養成的家庭階層為何？與 1920 年代風起雲湧的文化政治運動有何關係？又，舞蹈家的學舞之路與 1930 年

代日本軍國主義高漲、台灣政治運動在各方面受挫後繼起之文化反殖民運動有何關係？再者，這些在二戰之際赴日學舞的青少年/女，在戰時文化統制的控管下學到哪些舞蹈類型？又如何能在高舉皇民化的戰時氣氛中展演具中國特色的民族舞？最後，本文考察戰後初期留日舞蹈家歸台後舞蹈在台灣社會開展的困難與突破。台灣第一代舞蹈家開始在自己家鄉獨當一面之時，也是台灣回歸中國之際，舞蹈家們如何延續或轉變之前所學以投入台灣光復的時代氛圍是本文的關懷。精簡的說，本論文主要考察日治到戰後初期新舞蹈藝術在台灣萌芽的社會機制，特別是隨著殖民現代化發展的新舞蹈藝術，其正當性在台灣社會如何確立，以及舞蹈與政治文化運動之關係。

本文希望藉著回答以上問題，揭開舞蹈藝術在台灣上演的第一幕與後台準備的情景。而這看似充滿希望卻困境重重的一幕正是發生在日本帝國戰力國勢日落之時與國民政府遷台前的短暫暮光之際。本文以日落形容國府遷台前台灣舞蹈藝術的萌發，也暗示 1950 年代前後因國際政局的轉變，導致台灣舞蹈藝術發展有一定程度的轉向。1950 年代起，國府因為政治、軍事、外交、國族建構等的需求，由官方至民間大力倡導民族舞蹈活動，對台灣舞蹈藝術的發展可說是另一個白晝。

## 二、 文獻回顧

本研究主要從歷史資料的蒐集與文獻的整理、分析來理解台灣舞蹈藝術發展如何可能的故事，因此沒有套用特定的理論與方法。我目前所能尋獲的資料是以前輩舞蹈家的傳記或口述歷史為主，少數宏觀的舞蹈史論述為輔。建立在自傳性資料之上，我所採用的研究方法是以自傳為焦點，把舞蹈家的生命歷程鑲嵌於更大的社會脈路之下，探討舞蹈家如何邁向舞蹈藝術的過程，同時也是舞蹈如何具

體的在實踐者身上展開的討論。

本文選擇林明德與蔡瑞月為論述主軸，其他舞蹈家為輔，是與這兩位舞蹈家的特殊性有關。林明德於 1943 年在東京日比谷公會堂發表個人舞蹈表演，這是台人首次公開、自編自舞全場的舞蹈表演，因此被喻為台灣舞蹈第一人。然而林氏至今還未被仔細的研究過，因為關於他的資料不多。林只留下自書的〈歷盡滄桑話舞蹈〉一文（五頁），除此之外，尚未找到更多的資料。由於論述過程多藉其它史料的旁敲側擊來建構林氏邁向舞蹈之路的因緣，在此對林明德的研究屬摸索性之研究，也希望後繼的研究者對此加以增補、修正或批判。本文主要推論林明德的學舞之路與在舞壇上的發揮，是和 1930 年代的反殖民政治文化運動與太平洋戰爭期間日本「大東亞共榮圈」的政策緊密相扣。此是第一代女性舞蹈家在學舞之路上所沒有的經歷，因此更彰顯研究林氏作為觀察台灣舞蹈藝術萌發過程另一條路的重要性。

本文的女性舞蹈家則以蔡瑞月為例、其它同時期的女舞蹈家為證，探查女子身體觀在日治時期相對於過往禮教社會的巨大轉變，以及女子在日治時期學藝過程的推力與阻力，乃至赴日歸國後開展舞蹈表演所遭遇的問題。選擇以蔡瑞月為例主要是相關公開的資料相較其它同時期的女舞蹈家豐富，同時她也是目前所知那時期台灣著名的女舞蹈家中最早出生、在戰後初期活動力旺盛，且是唯一受牢獄之災者。如此，本文在研究對象的選擇，對於台灣舞蹈發展史可說別具個殊性，但卻也逃不過共時經驗的命運。然，若兩位被稱為「台灣第一」的男女舞蹈家相較於同一世代的舞蹈家更具個殊性，那就更能凸顯初期（1950 年之前）的台灣舞蹈藝術的參與，需要與眾不同的人，憑著自身的勇氣與所處場域的支持來圓夢。

為了能夠合理的描繪出新舞蹈藝術在台灣如何可能的故事，前人既有的貢獻

是本研究得以建立的基礎。談論台灣舞蹈藝術萌發較早的一文是 1955 年《台北文物》音樂舞蹈運動專號的〈台灣舞蹈運動述略〉。此篇文章的作者郭水潭（1908-1995）是日治時期台灣新詩的佼佼者，和吳新榮、徐清吉被推為「鹽分地帶文學」的共同領導人。郭水潭這篇簡介性質的文章為我們提供了台灣舞蹈藝術發展的輪廓，強調舞蹈藝術是日本殖民現代化下的產物，透過現代學校教育的機制逐漸讓台灣社會接納身體舞動的文化。本文對舞蹈的觀點與剖析承繼郭水潭的論述，指向注重人為創作、經過編排練習、依據人為時間（相對於宗教或生命週期時間）決定的現代化（西化）舞台形式展演。

另一個對台灣舞蹈藝術如何開展的研究有代表性貢獻的是 1995 年由行政院文化建設委員會策劃主辦、國立藝術學院（今台北藝術大學）承辦的「台灣舞蹈史研討會」。此研討會的專文率先從前輩藝術家的生命史為台灣舞蹈發展勾勒了較為整全的輪廓，當時文建會主任委員鄭淑敏強調此研討會是「為了彌補台灣舞蹈史空白的篇章」（行政院文化建設委員會，1995：序言）。研討會不但有論文報告還有舞蹈重建與座談會，報告人涵括當時的老、中、青三代，專文集分別對李天民（1925-2007）、李淑芬（1925-2013）、李彩娥（1926-）、高棧（1916-2011）、蔡瑞月（1921-2005）、劉鳳學（1925-）等六位舞蹈家的生命史作回顧。透過撰寫人的採訪、史料收集與前輩舞蹈家的自述，讓我們得以一窺台灣舞蹈拓荒者的生命歷程。因此，此次研討會具有歷史性的意義。此研討會與之後陸續出版的前輩舞蹈家傳記或口述歷史，是本研究重要的資料來源。立基於這些史料上，本文才能進一步將個人生命史放至在更大的社會脈絡中，去挖掘舞蹈藝術形成的機制與詮釋其意義。換言之，透過將舞蹈家的生命史對照社會情勢的變遷，讓本研究得以梳理出舞蹈藝術在台灣發展的故事。

從 1995 年的研討會開啓對前輩舞蹈家的回顧後，除了先輩們的傳記陸續出

版，讓我們得以更貼近的傾聽他/她們的故事外，<sup>1</sup>有學者開始注意到日治台灣的舞蹈發展，舞蹈圈內以陳雅萍和趙綺芳的貢獻最受矚目<sup>2</sup>。此外，蔡瑞月文化基金會也於 2006 年開始舉辦蔡瑞月舞蹈節與文化論壇，探討蔡瑞月的生命史與重現其作品。這些文獻、資料與論文不只是研究基礎資料的來源，也提供從中省思研究取徑與詮釋角度開展或位移的可能性。概要的說，先前的舞蹈史書寫與舞蹈家傳記回顧採描述性的方式，而舞蹈圈內學者的研究善從舞蹈文本分析的角度出發，以文化研究的方式加以解讀與詮釋。本文相較以往研究上不同之處是，把事件置入當時的特殊社會情境下，思考與事件有關的場域、作用力，目的是推導出事件發生之因果妥適性的解釋，以及事件在當時的意義與影響力。

### 三、殖民教育體制與舞蹈

近代台灣舞蹈表演藝術場域的形成是伴隨台灣社會殖民現代化的步伐所生成。台灣現代化的進程比歐洲晚了兩三百年，且非自內在生成，主要是在日本殖民過程中逐步展開。19 世紀起，全球強國不斷擴張版圖以取得經濟軍事資源為目標來壯大宗主國的局勢下，台灣成為中日戰爭的犧牲品，被當時無力還擊諸列強的清朝政府割讓給日本。此後 50 年，台灣在日本殖民統治下，一方面過著與日人差別待遇的生活，同時為了達成以殖民宗主國利益為首的目標，日人在台灣也展開現代化的社會工程。此殖民現代化帶動的不只是物質建設，更是社會文化、思維價值的巨大轉向。<sup>3</sup>也就在人的思維與身體改造過程中，孕育了台灣近

---

<sup>1</sup> 以下列出關於前輩舞蹈家生命史最常被引用的文獻。關於李彩娥的自傳有李怡君，1996《蜻蜓祖母：李彩娥 70 舞蹈生涯》。屏東：屏東縣立文化中心。關於蔡瑞月的有蕭渥廷（主編），1998。《台灣舞蹈的先知－蔡瑞月口述歷史》。台北市：文建會。關於劉鳳學的有李小華，1998。《劉鳳學訪談》。台北：時報文化。此外，2004 年文建會出版台灣舞蹈館－資深舞蹈家系列叢書，此系列收集高棧、李天民、林香芸、李彩娥等人的生命史。還有，楊玉姿，2011。《飛舞人生——李彩娥大師口述歷史》。高雄：高雄文獻會。

<sup>2</sup> 此二位目前任教於國立台北藝術大學舞蹈系，皆受過西方學術訓練。陳雅萍專長台灣舞蹈史與舞蹈評論，趙綺芳專長舞蹈人類學。

<sup>3</sup> 日治時期常民生活中現代物質與活動的引入可以參考陳柔縉，2005。《台灣西方文明初體驗》。台北市：麥田。作者從飲食、日常用品、社會生活、公共事物、交通工具、體育活動、教育、

代舞蹈藝術的種子。

若把台灣目前第一代新舞蹈家比喻為種子，那麼促使這些種子能夠發芽茁壯甚至枝繁葉茂的機緣看來或許是微不足道，但卻是十分重要，種子離開了適合生存的環境就不會發芽成長，舞蹈家若不在身體律動被啓蒙、賞識的社會與教育環境中也不會認識到蘊藏於身體中的舞蹈才華，並進一步發揮，即使對殖民政府而言身體開發的最終目標是經濟與政治利益。那麼，日本政府如何治理其帝國統治的第一個殖民地？這個問題關係著宗主國如何在台灣佈署政治、文化、醫療與教育等多項制度，其中教育制度與內容的佈署與台灣舞蹈藝術的萌發有緊密關係。第一代舞蹈家的口述歷史如蔡瑞月、李彩娥、李淑芬、林明德、康家福等皆提及啓蒙她/他們舞蹈的興趣正是在公(小)學校中的體育舞蹈課或遊藝會的表演。(徐瑋瑩，2011：75-76) 因此，隨同現代化學校教育引進的新式身體教育是開啓台灣舞蹈藝術，雖非僅有但卻是非常重要的第一線曙光。換言之，不論是體育課中的體操/舞蹈活動或是遊藝會中的舞蹈表演，都是傳統台灣社會所不曾有過的景象。更值得注意的是，因為舞蹈的啓蒙是被安置於教育的歸屬中，因此通常被聯想與戲子伶人相關的身體表演才能在台灣社會獲得正當性而逐漸萌發。如此，也可以說現代形式的舞蹈在台灣之所以可能，是在殖民宗主國所掌控的教育培養皿中逐步形成，雖然後來的發展可能溢出原來教育的期待。台灣舞蹈藝術的萌發，即是在這一連串以國家為最高目標的現代化政治經濟學，加上日式倫理學的進程中浮現。在此，本文的問題如下：身體教育與遊藝會以何種目的被安置於學校教育中？在原初的教育目標下，舞蹈如何逐漸偏離樸素的身體訓練並獲得越來越多的藝術成份？新式學校教育（雖然不是唯一但卻很重要）如何翻轉傳統台灣社會對女性才德觀的認識，使得台灣第一代女性舞蹈家獲得往才藝道路開展的基礎。由於男性舞蹈家並無詳細的自傳留下，在此只能以女性作為提問的對象。

日本對台灣的教育從一開始便採行「同化政策」，但日本在此過程中從未一視同仁的對待台灣人，這從台灣採行與日本不同的法律制度「六三法」就可知。對日本政府而言，同化台灣人並不是把台灣人徹頭徹尾的當作日本人，享有與日本國民同樣的權利與義務；相反的，同化所關心的只是台灣人必須擁有對天皇也就是對國家絕對效忠的精神。教育設置的目的即是培養此精神最佳的場所，所重視的兩個科目即是「國語」（日語）與「修身」<sup>4</sup>，甚至後者更重於前者。（小熊英二，吳玲青譯，2012：89）

根據同化論的原則，台灣首任教育政策的規劃者伊澤修二指出以武力征服台灣人之際同時也要征服其精神、改造其思想，而這是教育的責任。在此前提下，授課項目最重要的是修身與國語，還有歷史、地理、體操、歌唱、圖畫等科。修身與國語主要是為了培養台灣人成為忠誠、有禮的「日本人」，歷史與地理有很大的作用是用來教育親日的史觀，把台灣統合於日本此想像共同體中。（小熊英二，吳玲青譯，2012：99-107）歌唱，根據許佩賢（2005：46-47）的研究目的是為了配合學校舉行的儀式或典禮所需。後來發展成體育舞蹈的體操課是在人種差異的觀點上做為端正與規訓學生的身體姿勢、儀態，以及與他人協同合作而設。這反映出樹立被殖民者身體紀律與秩序的意圖（許佩賢，2005：198；湯志傑，2009：71）。換言之，學校教育的規劃與科目的實施皆是有時效性與強烈的目的性，主要是朝身體規訓與思想教育雙管齊下的方式把台灣人轉化成聽話忠誠的子民。

舞蹈是以身體為主的活動，身體的可動性成為舞蹈的基礎條件，換句話說

---

<sup>4</sup> 修身課主要目標為施與德育，涵養國民性格。1898年總督府在「台灣公學校規則」中明定修身為「人道實踐的方法、日常的禮儀作法、教育勅語的大意、本島人民應遵守之重要諸制度的大要」。1904年修訂為「基於教育勅語的旨趣，以涵養兒童的德性並指導道德之實踐」。以後修身課的目標大致為此。公學校的修身課雖一星期只有1-2小時，但其重要性卻置於所有科目之首。（蔡錦堂，2009：5）

身體部位的殘缺就減少了舞動身體最大的可動範圍。然而，有一副天生自然發育不加限制而長成的身體並不是古今中外跨越時空地理範圍的準則，每個社會對於何種身體是文化上自然與合乎道德的樣態自有一套檢驗標準，流傳於台灣社會的女子纏足傳統是日方改造台人身體的一大阻礙。日本治台前期，解纏的政令與學校身體教育（如遊戲、列隊）的並進，使得需要更大身體動作的舞蹈活動得以開展。1920 年代纏足女子的比例逐日遞減，與之相呼應的是女子就學比例逐日遞增<sup>5</sup>。（游鑑明，1988：94）以解纏為基礎，再加上社會風氣與學校教育的薰陶，女子逐漸脫離足不出戶、掩形藏身的傳統禮教規範，轉向涵養婦德的修身、技術藝能的陶養，和強健體魄、參與現代化國家治理的新女性。解纏使女性身體可移動的能力增加，也意味著以家為核心的倫理次序鬆動與轉變的可能性增加。雖然，女性的身體看似釋放了，但是社會秩序的保持是以另一系列更為宏觀與細緻的價值規範從思想與身體的規訓上發揮形塑效用。學校體育課或舞蹈相關活動就是一系列身體規訓中的一項。如此，傳統社會由家為核心的社會秩序逐步被國家設計的法令制度所侵蝕或重疊。女子教育的場所也逐漸由家庭過渡到負責傳遞國家意識與價值的學校。

總督府對台女子的教育以「齊家興國」為目標，具體實踐以普及日語、涵養婦德、強健體魄三項為主。（游鑑明，1988：78）舞蹈在學校教育的實踐首重為體育課<sup>6</sup>內強健體魄的方法之一，其次是展現女子的才藝作為涵養婦德之一項，甚至透過舞蹈進行時歌曲與動作的配合，增強日語的熟練度與身體化大和精神文化。因此，體育課是學校教育參與改造台灣人身體慣習的機制之一：不只創造出注重運動的身體，也創造出守紀律的身體。身體教育在遵守紀律與號令的基礎上，從整齊隊伍開始，運動的身體可以逐漸發展出舞蹈化的身體。換言之，看

<sup>5</sup> 根據游鑑明的研究，在日本治台最初的 11 年，台籍女童就學率只在 1%-5%之間，1919 年則上升為 7.36%，此後 10 年保持在 9-10%之間。1930 年增加為 15.99%，從此成加速成長趨勢，1938-1942 由 34.12%增加為 54.10%，1943 年起實施義務教育，就學率提高為 60.85%。參閱游鑑明，1988。《日據時期台灣的女子教育》。台北市：國立師範大學歷史研究所專刊。頁 87-88。

<sup>6</sup> 體育課在 1941 年以前稱為體操科，1941 年之後稱為體鍊科。（游鑑明，2000：7）



似能夠自由開展、自如舞動的舞蹈身體必須以嚴謹的紀律、聽令的態度為先，否則幾乎是不可能。

出生於 1920 年代的台灣第一代舞蹈家上學時在體育課中，或晨間運動接受體操與舞蹈的訓練，然而令她們引以為傲且記憶深刻的並不是在課程中與同伴一起練習的過程，而是異於日常生活的登台經驗。因為並非每個人都能登台演出，只有優秀者才有機會，且登台必須打扮一番也能夠體驗超越日常的奇異性，且是眾所矚目的焦點。日治學校教育中，學子們以歌唱或舞蹈表演獲選登台的榮譽感，對照日治初期台人反感於歌唱或身體運動的教育內容，是一巨大的突破。過去歌唱舞蹈被視為是身分低賤的伶人所為，以及有害道德敗壞風俗的觀念開始改變。登台表演不再為禮教道德所排斥，相反的成為學生們競相爭取的目標。透過外貌的展示與動作表演，身體成為健康甚至財富等象徵資本累積之所。學校遊藝會的場合為炫耀這些資本提供正當性的舞台，因此被觀看成為一種榮譽。能在遊（學）藝會、園遊會、運動會參加表演對當時的學童而言是無比的光采。根據許佩賢的研究，第一代新舞蹈家受教育的 1930 年代，遊藝會已從教育為主的活動逐漸向娛樂表演傾斜，且表演主題與內容主要與皇國思想、軍國主義思想和日本傳說有關。（許佩賢，2005：283）可見，遊藝會的功能隨著日本國家局勢的情況調整，從早期強調知識與實用技能，逐漸增強以娛樂的方式中介台人皇國精神。

遊藝會的展演，從對話、唱歌舞蹈，到演故事的兒童劇、歌唱劇、舞踊劇等各式類型，時常結合國語課、修身課與唱歌課的教材演出，總是以語言同化、精神同化為標的。透過殖民現代化教育的過程，傳統台灣人的身體實踐逐漸轉變，慢慢旁岔出一條強調表現力的舞蹈藝術之路。舞蹈的知識與技術訓練是以國、以家為中心的建置，而非以凸顯個人才藝、成就個人的興趣或名望為目的。舞蹈雖然透過學校教育得到了陶養心性、強健身心的社會認可，但卻不被視為一門值得

鑽研的專業技藝，以舞蹈表演為專業更非當時一般台灣女子可以想像的。如此，接下來是檢視第一代新舞蹈家的家庭背景，理解他/她們如何能走在時代前端，開創新的藝術領域。

#### 四、舞蹈與社會階層

日治時期從傳統轉向現代化社會之初，台灣社會的菁英階級儘管從地主、仕紳、豪商擴大到新知識份子，但後者與前幾項舊台灣社會的領導份子多有關係。當時政治、經濟、文化的領域多數仍重疊，因此在文化上擁有較多資源者，相對的也在其它領域掌握特定資源。舞蹈這項新興藝術正是透過社會菁英階層的提倡，與對子女身體教育的鼓勵，開始萌芽於台灣社會。

觀察第一代舞蹈家的養成背景大略可分為兩類型，一類為商賈或地主家庭出生，一類為母親具有與舞蹈相關的文化資本。前者包括林明德、蔡瑞月、李彩娥、辜雅琴，後者則是李淑芬與林香芸。這些人的父母大多接受過現代化的殖民教育（甚至留學日本），或者是因商與日人有所往來。如此，第一代台灣舞蹈家出生於受現代化生活形式影響較深之家庭，這也對應舞蹈藝術是西方舶來品。自 1895 年日本殖民台灣，新式的現代化教育逐漸取代舊式的私塾教育，文憑與專業技能替換了科舉功名之路，要能爬上社會階層的階梯，受新式教育的多寡便是關鍵。日治時期台灣還在新舊思維交替重疊之際，能夠不只是允許而且贊同或支持自己的子女（尤其是女子）以舞蹈為專業的家庭，必定不只具有經濟能力，還必須有超越當時普遍的價值觀，或父母親對舞蹈專業的認同。在經濟條件的允許與家長認同的支持下，第一代舞蹈家才有可能走上以舞蹈為專業的道路。

觀察上述五位女舞蹈家，我們可以發現這些人的父母或祖父母在日治時期的

台灣社會皆屬菁英階層，甚至與台灣社會在 1920 年代參與政治文化運動直接或間接相關。例如，林香芸的父親盧丙丁是受新式教育的知識菁英，也是台灣文化協會實際運動的主要幹部，不但是電影放映團「美台團」<sup>7</sup>的重要辯士，也是全台工運的領導人物。其母林氏好在 1920、1930 年代的台灣是一位大膽投入社會運動，並引領文化潮流的新女性。1930 年之後因為日本政府對台灣的政治社會運動強力打壓，盧丙丁行蹤不定，林氏好的舞台轉移到她的音樂才華上，成為台灣著名的歌手，並於 1935 年赴日發展，承擔一家之生活開銷。又如李彩娥，是出生南部大地主的後代，祖父與台南知識份子蔡培火（1889-1983）、高再得醫生（1883-1947）、吳秋微醫生等文協重要幹部熟識。李小時後也時常出入這些人的家中，她的鋼琴教師即是高再得的女兒。李留日暑期返台之際也應這些醫生們的邀請在宮古座劇場演出。1938 年蘆溝橋事變後，長期從事文化運動的蔡培火為了避開總督府的壓迫，（賴淳彥，1999：105）與李彩娥的父親（與友人）一起移居東京，在新宿開了間餐館「味仙」。蔡培火並領著自己的女兒蔡淑旭與李彩娥進入石井漠學校學舞。（楊玉姿，2010：29）此外，根據蔡培火的自述，蔡瑞月到石井漠學校學舞也是由他介紹的。（黃得時，1955：60）另一個屬於台灣社會菁英階層的舞蹈家，是出生日本御用士紳辜顯榮之後代的辜雅琴。辜顯榮是與文協打擂台的另一個有政治影響力組織「公益會」的重要份子。儘管辜家與文協兩方在日本殖民台灣的政治與經濟利益上表面上是持對立的態度，但是在邁向現代化的道路上雙方卻雷同，形成引領台灣的兩大勢力。如此看來，第一代舞蹈藝術者的家庭多為台灣社會（或至少是地區性）的菁英階層，舞蹈藝術即是透過這些走在前端的社會菁英對自己女兒的支持而逐漸萌芽開花。

台灣文化協會雖然是替台人爭取利益的政治組織，但在表面上必須以文化運動的推行來宣傳，來避免台灣總督府取締。事實上，以各種不同類型的文化運動，

---

<sup>7</sup> 1926 年蔡培火把母親的祝壽禮金購買放映機設備與影片，並請口才良好的人士擔任影片講說員－辯士，藉由影片宣傳現代科學、農業與教育。

例如演說、戲劇、音樂、競技等方式進行思想上的刺激與生活上的陶養，正是喚醒普羅大眾邁向新文化與生活型態最有效的方式。因此文協在強調現代化的思維、法治觀念、兩性與婚姻關係、風俗、衛生等議題時，也同時助長了台灣新文化形式的具體呈現，例如舉辦音樂會、體育會、電影放映會、文明戲演出、新文學運動等。這些對推動台灣的新藝文風氣也大有影響。如此可見，文化協會在啓蒙台人自覺、養成獨立人格以爲自己爭取利益的同時，也正當化並高尚化新式的文化藝術媒介。換言之，新的思潮與生活方式是透過新的媒介伸介傳播，文協不只教育普羅大眾思想上的啓蒙，還引進新的大眾藝術形式。更甚者，文化協會的幹部也以身作則示範了新知識份子所應負的社會責任，其家中女眷不論是自發或被鼓勵，也較能站在時代的前端嘗試新的文化。

此外，1920年代起，《台灣日日新報》在家庭專欄中出現了舞蹈相關的論述。從關於舞踊（舞蹈）的報導可以認識到，至少從1920年代開始，也就是第一代舞蹈家出生或年幼的時代，舞蹈不只是作爲強健身體的活動在女性間推廣，還強調能夠矯正姿勢、具有美體美容的效果，且被宣稱是上流社會婦女的健身活動。如此的論述把健康的身體與身型美貌的標準扣連在一起，從而轉變台日社會對於傳統女性溫文柔雅、婉約含蓄之沉靜美的觀點。同時更透過階層差序指出擁有健康美麗的新式身體是上流社會的象徵。藉由健康—美貌—階層三個層次的關聯，日本政府透過半官方的報紙與留學歐美音樂舞蹈專家的論述，巧妙的把對子民身體的期望建立在民間社會中的美學和階層競爭上。透過宣稱舞蹈爲上層婦女的體育活動，轉化傳統台人對舞蹈的偏見。而這類的文化霸權之所以能成功是官方與民間上層階級共享對西方文化追求的興趣，只是目標或許有所差異。從國家的角度而言，官方挪用西方的舞蹈活動主要是強健女子與孩童的身體做爲國家富強的資源，而民間中上階層對體育舞蹈的參與除了強健身心的目的外，則有進步、時尚對照於傳統落後的身分象徵。在新舊文化潮流交替且崇新厭舊的時代氛圍下，

身體的象徵資本能發揮社會位階的歸屬效用，西化所代表的是進步文明，相對於台日舊傳統的落後與遲滯。女性的健身運動作為社會中上階層追求模仿西方文化之一環，是平行於日本政府培養強健有效率的女體。舞蹈在半官方的傳媒上被形塑成高級時尚的活動，並透過學校教授。而當時沒有義務教育的情況下，能就學子女大約也屬中等以上的人家。如此，舞蹈活動被塑造成一種新興時尚的體育活動，並且具有階層象徵性。

## 五、舞蹈、跨域與反殖民：日治時期台灣舞蹈藝術萌發的另一條路

日治時期台灣舞蹈藝術的萌發較為人熟悉的是順著殖民現代化的政策與教育體制所開展，如前文所討論。這也是台灣第一代女舞蹈家往舞蹈藝術邁進的道路。這裡要提出目前在台灣學界還未被討論的另一條舞蹈藝術開展之路，本文推測這是一條與反殖民政治文化運動同流所成就的路線。在此將以在台灣舞蹈界被尊稱為「舞蹈第一人」的男性舞蹈家林明德<sup>8</sup>（本名林榮鑼，1914-？）為例，透過對林生命史的考察建構舞蹈藝術在台灣發展的另一條路。林明德因 1943 年在東京日比谷公會堂舉辦首次的台人個人展演，<sup>9</sup>而被台灣舞蹈藝術界喻為「台灣第一」，當時他演出的拿手舞碼是中國古典舞，如〈天女之舞〉、〈鳳陽花鼓〉、〈紅

---

<sup>8</sup> 與林明德同時期在 1940 年代初已在舞壇上展露風采的另一位男性舞蹈家是許清浩（高洲健）。根據郭玲娟（2007：204-205）的研究，許清浩生於約 1916 年的屏東，於 1961 年便辭世。他年少時入俳優學校，1934 年隨東勇作習芭蕾舞。如此看來，許清浩應該是台人學習專業舞蹈藝術的首位，但目前關於許清浩的傳記還未出土，因此無法知道他如何進入俳優學校，與之後選擇芭蕾舞的姻緣。若我們得以理解許清浩的學舞之路，不只是對理解台灣舞蹈史的發展有更全面的掌握，對於理解那個時代台人的文化與藝術觀也能有更深入的認識。此外，台灣新劇的重要推手之一張維賢曾因為演劇的需要於 1932 年入東京的舞蹈學校學習達克羅茲的身體律動（楊渡，1994：81），當時的新劇，與文協所提倡的文化教化運動、社會批判息息相關。

<sup>9</sup> 當時台灣的現代化對象以殖民宗祖國日本、尤其是東京為首，因此台人能在東京著名的日比谷公會堂演出顯示其具有一定被公認的藝術水準。林明德被認為是台灣舞蹈藝術第一人是從個人發表會的有無為衡量的標準，這包含能夠獨當一面的編舞與表演。同樣與林明德在二戰時期活躍於舞蹈界的李彩娥與蔡瑞月，並沒有舉辦個人發表會。同時，根據李彩娥與蔡瑞月的口述，當時「出師」的認定是要舉行個人家鄉訪問表演，因為二戰的危險局勢，這兩位皆沒有舉行個人的返鄉表演。（蕭渥廷，1988：40；楊玉姿，2010：57）但林明德於 1944 年回台，7 月在台北大世界戲院公演，據他說這也是台人在台灣第一個現代化舞蹈藝術的表演。（林明德，1955：83）

牡丹〉、〈霓裳之舞〉等。本文認為理解林明德舞蹈之路之所以重要，不單只是因為他是第一位站上舞台自編自跳獨撐全場的舞蹈家，更重要的是去理解透過何種社會條件與機緣，使林能成爲一位舞蹈家，同時擅長的舞蹈是殖民宗主國之人無法教他的現代化中國舞。透過對林生命史的探問，本文推測台灣舞蹈藝術正當性的確立除了與學校教育所提倡的陶養性情有關外，也與反殖民的文化政治潮流有關。此外，透過林明德的例子，我們也驚訝的發現在日本殖民時期，台人透過現代形式的舞蹈創作技術所開發的題材包含以中國戲曲爲藍本的舞蹈。如此，中國民族舞蹈在台灣出現，並不似過去大家所認爲的，從 1950 年代官方推行民族舞蹈運動算起，而是在日治時期以文化作爲反殖民抵抗而起動，但其展演的實現是與大東亞共榮圈有關。本文希望透過考察林明德的舞蹈之路，讓我們對台灣的舞蹈或其它藝術的想像與認識有更多層次的省思與發現。礙於資料的稀少，本文所建構的林氏圖像是否正確，詮釋是否偏頗，則有待後續的研究加以批判或推翻。

出生於 1914 年的林明德，上小學的時間正是台灣文化協會（文後稱文協）勃發之際。爲了理解林氏小學畢業後選擇到廈門集美中學，而非宗主國日本留學，因此更可能受到反日氣氛的影響，本文首先考察 1920 年代文化協會對台灣的影響。簡言之，本文指出文協在 1920 年代掀起的一連串活動雖然主要是爲爭取台人的權利爲目的，但同時也造成台人民族意識之高漲，這使得部分人士對於父祖之中國充滿孺慕之情與產生強烈的連結感，也帶動了台灣青年赴中國留學，與因爲無望於台灣脫離日本而投效中國革命運動的風氣。（蔡相輝，1991：20）據此推測，這是林明德於 1920 年代中期赴廈門求學的重要影響因子。此外，據資料顯示，林明德就讀的集美中學爲當時台灣留學中國學生人數最多的一校。（梁華璜，2001：225）

從駐廈門日本帝國領事井上庚二郎於 1926 年的報告書中〈廈門的台灣籍民

問題)顯示,從日本官員的角度認為廈門的台籍生具有危險的反日勢力,且難以控管。(轉引自梁華璜,2001:225)他表示來自台灣的學生大多對總督府統治下的台灣不滿,而廈門與國民黨的勢力之親近因此頗受影響。同時,學生聯合會的組織常有反日言論的散播,令廈門領事館深感困擾。可見,廈門比不上廣州在革命與政治運動上熱烈且具體,然而廈門留學生如同廣州、北京、上海其他各地的留學生般都有反日精神,並與當地的反日會社合流。此地的留學生也和北京、上海、廣州其它大陸地區的台灣留學生般,任何行動都受台灣總督府的關注與監視。(張深切,1998:401;鍾淑敏,2004:440)

就林明德自身的選擇而言,家中經商的林選擇留學華僑商人陳嘉庚(1874-1961)創辦的廈門集美中學(1918年開課)而不是由傳教士在廈門開辦的英美體系的英華書院或同文書院,除了集美中學是留閩學生最多的學校,也可能是一種追求民族認同的展現。於新加坡經商的陳嘉庚對比歐美與中國的文化、科技、教育後,感到中國的貧弱起於教育,一心要以教育、科學重振中國國力,因此是具有強烈民族情懷的華僑富商。陳嘉庚對當時同屬東亞的日本不斷的騷擾欺凌中國感到十分憤慨。他的愛國精神、對國家富強的期望與反日情結可以從他對五四運動的支持看出。(洪永宏,2003:75)林明德選擇了富有強烈國族意識、更痛恨日本侵華行動的陳嘉庚創辦的集美中學,或許也折射出他自己在當時的理想與志向。

1933年林氏回台後時常遭到日本特務的跟監與監視,按林自己的說詞是日本憲官對於留學中國回台的學子都特別注意。(林明德,1955:80)當特務知道他喜歡舞蹈,問他想跳何種舞時,他回答要跳中國古典舞。而此回答卻遭特務的惡言相向,因此刺激林明德,增強了他的文化認同感與不服輸的精神,萌發其研究中國舞蹈的動力。(林明德,1955:80)然而,把憤怒的情緒轉變為對中

國舞蹈研究的動力，促成他勇於背棄社會與家庭的期待去追尋理想，是他看到同屬日本殖民地的韓國舞者崔承喜（1911-1969）來台的演出。之後，便入日本大學藝術科就讀，師事崔承喜習西洋古典舞蹈。（陳玉秀，1995：2）。

1936年崔承喜來台巡演之際，她在日本的知名度如日中天，且以創作朝鮮民族舞廣受大眾與藝評人士的喜愛。崔氏這趟旅行得以實現，是透過中日韓與台灣旅居東京的左翼藝文團體跨國與跨域的相互交流而實現，其中扮演關鍵的推手是吳坤煌。（下村作次郎，宋佩容譯，2007：169）因此崔氏受台灣文藝聯盟（簡稱文聯）的邀請而達成的台灣之行，不只是藝術上的交流，也帶有政治色彩；文聯的成立即是在政治活動受挫後，借由藝文團體延續抵殖民的文化行動。

1936年崔承喜的巡演對台灣有幾個層次的意義。就舞蹈藝術而言，崔承喜的巡演為台灣舞蹈藝術帶來刺激與展望未來可能的圖像。因為崔的巡演，使得舞蹈表演被藝文菁英重視，更透過論述，正當化為藝術領域之一環。此觀看舞蹈的角度是異於過去舞蹈被當成是娛樂，或者，只是新式學校教育中強健身心、涵養女性美的活動。因此，藝文界對舞蹈的期待為台灣現代舞蹈藝術的萌芽賦予了動能。崔承喜的訪台扮演著教育民眾的功能，她讓觀眾看到舞蹈有激勵人心、引人奮發向上與凸顯民族認同的功能。此外，對藝文界的震撼是：崔承喜以朝鮮年輕女子之身，透過舞出自己民族特色的作品使其聲望聞名於日本，甚至享譽西方國家，這對身為被殖民地人民族自信的提升上，格外顯出意義。本文推測林明德從崔承喜的舞蹈演出中看到了在政治緊縮的處境中，將自己對舞蹈的熱情與對民族的認同融合為一的出路，因而留日追隨崔承喜習舞，並以創作中國民族舞為志。



## 六、舞蹈與「大東亞共榮圈」

1943 年日本在太平洋戰爭中的局勢日漸險峻，在高唱皇民化的戰時情境下，林明德於東京著名的日比谷公會堂展演一半以上是中國風的作品，並受到日人極度的推崇。當時，中國與日本交戰，為何日方獲准並讚賞林明德在日台兩地的中國民族舞創作與表演？日本發動二戰所欲達成的目標，及面對戰爭局勢所採取的行動，尤其是「大東亞共榮圈」理念的實踐與文化展演，是解答上述問題的關鍵。

從 1940 年起日本軍部以「大東亞共榮圈」的宣稱來合理化發動太平洋戰爭的正當性。日本為了達成東亞一體之共榮想像，文化交流成了凝聚共榮圈的平台與象徵共榮圈的圖景。<sup>10</sup>也就是透過文藝協力東亞一體的建構，同時增強日本以解放之名侵略東亞諸國的正當性。此外，文化交流、調查對戰事的進行也有文化戰或文化治理的實際功能。透過表面上對東洋各地文化的交流、採集，日本證成其對大東亞文化維護的用心。可以看出日本軍部的作戰方針是軍事與文化共進，在日本本土以保護東洋文化自居，贏取日本國民的民心士氣；對東南亞戰區則收集文化作為柔性的情報戰術與治理當地的資源。

1940 起「大東亞共榮圈」與「地方文化振興運動」的計畫使得日本原本對屬地緊縮的藝文政策轉向，在不違背皇國精神下，各屬地的文化藝術獲得抒發甚至被鼓勵。林明德中國舞風的演出是在此時代脈絡中受到日方的支持而實現。此時東亞藝文交流的政策也為日本帶來許多「異國風情」之作品，甚至也有日人取材他地文化自創異國情調作品。考察林明德 1943 年在東京的演出節目，是結合日本風、南洋風與中國風的舞作類型，正投大東亞共榮圈的理想典範。

---

<sup>10</sup> 在「大東亞共榮圈」的目標下，舞蹈或音樂相較於以彰顯意識的文學或戲劇對戰事的助益有不同的功能。此小節以音樂為例思考舞蹈的情況。

「大東亞共榮圈」的理想給殖民地文化帶來復甦的機會。這些在日本人眼中帶有異國風情的文化展演，卻極可能是被殖民者展現自身文化認同的標記。在日本嚴峻的文化監督下，他地的文化被收編為協力日本正當化太平洋戰爭的象徵，然而，被殖民地的文化也因此得到一定的關注與肯定。如此，「大東亞共榮圈」的理想也提供被殖民者成就自我文化認同的機會，林明德在中國舞的開發與創作上即是一例。只是在「大東亞共榮圈」的口號與戰時嚴厲的文化政策下，任何以民族形式表現出的抵抗終究被收編。

日本高唱「大東亞共榮圈」的口號讓林明德能透過中國民族舞展現自我的文化認同，雖然此舉有被日本收編或協力日本作戰之意味。但如果問問林明德當時的他是如何看待能夠舞蹈自己民族文化這件事，他會如何誠實作答呢？被統治者總是迎合統治者而產出作品嗎？難道在展演的同時，藝術家個人不也能獲得或傳達和統治者指認的不同情感嗎？身為舞者、編舞者，我相信動作不會說謊，在舞台上真誠的身體表現必須出於藝術家內在迫切的動力，尤其是自編自舞的作品，唯有如此才能自在、盡興的舞蹈。觀察林明德編創中國舞的經過，其仔細與細膩的考察、思索，而不像日本編舞家以自己的方式想像創作異國風情舞蹈，應該可以證明林對中國舞的創作是發自內心的想要保存與延續自我民族的精神氣質與動作特色。這樣來看，舞蹈家是否可能透過偷天換日的手法在舞台上以迎合統治者的表面，展現自我意志的告白？而此舉，不一定是為觀眾、為國家或名利，而是為自己在多年被殖民者禁錮的生活中尋找生命的出口與自我的實現，正如林引用羅曼羅蘭所說的「藝術家所尋求的是生活中所沒有的」。在現實生活中，成長在日本殖民之下的林明德無法光明正大的說出自己的民族認同，「大東亞共榮圈」的理想恰恰給他一個證明自己文化血緣，並可以自豪的在舞台上亮麗演出的機會。

## 七、戰後—短暫的璀璨

戰後<sup>11</sup>是台灣舞蹈藝術實踐從日人主導過渡到台人主導的時段。日治時期留日學舞少女在戰後陸續返台灣耕耘、播下舞蹈的種子，因此這段時期是台灣舞蹈藝術萌芽的重要時段。就台灣舞蹈史的發展而言，戰後初期的舞蹈雖然是零星的、或許也稱不上有個自主的舞蹈場域，但此時期卻是連接二戰的日本與冷戰的國府兩個威權體制的過渡。目前學界對這段淹沒許久的舞蹈史仍不清楚，在此即是要對這段歷史作初步的勾勒與意義解讀，並理解台灣舞蹈藝術如何由日治過渡到國府主政的經過。<sup>12</sup>

據本文推測，蔡瑞月應該是戰後最活躍的女舞蹈家，從其 1946-1949 年創作之路的轉向，可以探查到蔡如何從受日本老師的影響，轉變成受戰後兩岸藝文氛圍的影響。這個現象也是戰後台灣文化去殖民化的一環。再者，相較於同時期的台灣舞蹈家，蔡瑞月以舞蹈藝術挑戰當時普遍保守的社會道德也是其特殊之處。戰後蔡爲了堅持自己的藝術理念，她展演時的服飾裝扮也是台灣婦女史中具有特殊意義的現象。此現象標示出 1920 年代受日治教育養成的台灣新女性所具有的自主能動特質，勇於在藝術界友人的支持下，不畏旁人的閒言閒語朝著自己的理想邁進。這是以身體展演的舞蹈比起其它藝術（如美術或音樂）對社會更有道德挑戰之處。蔡瑞月可說是透過舞蹈藝術轉變台灣社會在藝術審美品味與道德關係間的重要推手。就這一點上，蔡相較於同世代的女舞蹈家可謂相對大膽與突出，同時對台灣舞蹈史乃至婦女史的推進有難以抹滅的影響。

自由、大膽與創意是蔡瑞月吸引藝文界人之處，而這應該和光復之際兩岸藝

---

<sup>11</sup> 以「戰後」來稱呼台灣二戰結束回歸中國的歷史時段是根據台灣史學界的習慣用法，但本章在行文上如需表達戰後初期台灣人對回歸中國的熱情心境與時代氛圍，則以「光復」稱之。

<sup>12</sup> 戰後作爲連接日本與國府威權統治的過渡橋樑在台灣藝術史包括舞蹈史上應是極具意義的。但礙於目前我的時間精力，只能對此時段的某些現象作討論，還無法完全掌握整個時代的脈動與舞蹈間之關係。這是日後研究可以努力的部分。

文人士強調反封建、追尋自主獨立人格，與開創新生活的民主化訴求契合。蔡瑞月堅持自己在藝術上的理想，不畏他人閒言閒語，也符合藝文界對自主人格的追求。換言之，本文認為台灣光復初期蓬勃的藝文活動與知識份子建設民主、自由新台灣的高昂企圖是蔡能夠以自主、大膽與開放的方式舞蹈的條件。此外，相較於其他舞蹈家，蔡瑞月在戰後初期的舞蹈創作風格有明顯的轉變，從偏向浪漫抒情轉向奮力明朗的基調。這必須歸功她所處的藝文圈子（其中許多是左傾人士）與雷石榆對她的影響。

戰後初期在國族重建與反封建、反集權的政治氛圍下，藝文風潮吹的是大眾文藝，提倡從人民的生活中取材、提煉再還給人民的理念。「從人民中來，回人民中去」是當時兩岸藝文界共同的價值。此段時間台灣除了文學、美術興起人民藝術的風氣，民間歌謠舞蹈也受到關注，因為民間的歌謠舞蹈是最能直接反映人民生活的心情與狀態。戰後台籍舞蹈藝術家們也受到當時藝文風氣的影響，蔡瑞月、林香芸與李淑芬都曾以民間歌謠編舞。

從戰後的舞蹈現象可以觀察到，受日治教育的台籍舞蹈家在二戰末期或台灣光復之後返台，開始在家鄉的土地當家作主、播下舞蹈的種子。她/他們除了在校教授以活潑身心、涵養儀態為主的教育舞蹈外，也設立私人舞蹈研究所教導技術與藝術性較高的舞蹈。同時，更努力的籌辦舞蹈展演甚至演講，使台灣人能有更多機會觀賞與認識舞蹈藝術。歷史的來看，戰後到國府遷台之際是第一代台籍舞蹈家將舞蹈以藝術的形式與技術的要求根植於台灣之初，這是有別於日治學校教育強調為健康身心而舞的訴求。舞蹈藝術的教學、創作、展演、論述甚至評論，在戰後隨著藝文領域中跨域交流的人際關係次第展開，雖不盛大但卻具足發展台灣舞蹈藝術的能量。戰後到國府遷台的短暫過渡，舞蹈發展以民間自發的能量為主，官方為輔。本文認為此時段應該可以稱得上是台灣舞蹈史，乃至藝術史

上，非常重要且意義重大的一段時期。此外，當台籍舞蹈家開始編創舞蹈藝術作品時，他們環繞在當時台灣光復初期文化重建的民族化、民主化與現代化的時代氛圍中。舞作中的取材也極速轉向以台灣俗民文化或延續中華文化為主的認同。

倘若我們思考戰後留日歸台的舞蹈家取材民謠、小戲、歌舞作為編創的素材受到哪些因素的影響，除了台灣光復之初受藝文界以人民為主要關懷的藝術創作風潮是不可抹滅的影響之外；二戰期間留日習舞的少女在日本軍部「大東亞共榮圈」與「地方文化振興運動」的政策下，也習慣取材自日本本土，或各地的民族風情加以編創地方舞蹈或異國風情舞蹈。雖然，學習或創作異國風情舞蹈相較於來自原鄉風土的舞蹈在認知或情感上有很大的差異，但這會不會是這些少女舞蹈家得以快速融入人民藝文的時代潮流中，編創取材自俗民的舞蹈？換言之，二戰期間留日學舞的少女不但學習西方的芭蕾舞與現代創作舞，還以創作舞的技法編創或表演各式各樣的風土（民族）舞蹈。從歷史的向度回顧，本文認為這是戰後留日歸台的舞蹈家們得以立即投入民謠舞蹈創作的另一原因。倘若這樣的解釋合理，我們就可以看到連接日治、戰後到國府遷台後提倡民族舞蹈的舞蹈伏流，這是以民族/風土為素材，加以現代技法和審美觀創作的舞蹈風潮。只是這條以民族/風土為素材的舞蹈風潮因為國族認同、戰爭策略與政治紛爭的因素在每個時代唱著不同顏色的曲調。如此，舞蹈藝術從日治到戰後初期已具足 1950 年代國民黨推行民族舞蹈運動所需之條件。同時，二戰中因「大東亞共榮圈」而發展出的「異國風情」舞蹈，與戰後初期的俗民歌舞創作風潮，也解釋了 1950 年代在官方要求下，台灣出生的舞蹈家為何在不熟悉大陸少數民族舞蹈（如新疆、蒙古、苗族等等）的情況下，還能創作出許多帶有類異國風情的「邊疆舞」。

## 八、結論

從日治到戰後初期舞蹈史的考察，本文理解到舞蹈藝術在台灣萌發並非一蹴可及，這個過程經過對身體（纏足）的解放、對身體的規訓與陶養（體育教育），與 1930 年代以文化取代政治之際，舞蹈藝術逐漸被知識份子認同，且開始有學子留日習舞，乃至戰後初期舞蹈家開始在台灣耕耘播種。此歷史發展的過程為理解 1950 年代國府遷台後民族舞蹈運動能在短時間內蓬勃發展找到了一些理由。沒有 1950 年之前台灣社會對舞蹈健康身心觀念和藝術形式的接受，與舞蹈家的努力耕耘，也開展不出 1952 年之後官方推行的民族舞蹈運動。如此，台灣舞蹈藝術的發展，與中華民族舞風的開展，並非因為國府遷台才「無中生有」。戰後初期台灣舞蹈家的耕耘與努力，與時代環境中知識份子對民間歌舞的關懷是促成 1950 年代民族舞蹈可以快速勃發的重要土壤。<sup>13</sup>

本文探查日治時期台灣新舞蹈藝術萌發的社會機制，覺察到其發展是與國族、政治、階層、性別、教育與軍事等議題相關，但在不同時代脈絡下受影響的因素有所不同。同時，本文覺察到就日治到國府遷台此一時段，舞蹈家的創作形式與內容和台灣的政治文化運動緊密相關，也和日本二戰時的藝文政策有關。舞蹈，是依附在更高的政治文化脈絡下發展與變化。不論是現代化學校教育作為新舞蹈萌發的土壤，或是 1920、1930 年代台灣的反殖民政治文化運動對舞蹈體育或藝術投以關注，亦或是二戰時期舞蹈的蓬勃，這些都是依附在國家與政治的大勢下才得到發展或受到重視。即使是戰後台灣光復初期，與 1950 年代國民黨提倡民族舞蹈運動，也是同樣狀態。依附在政治文化運動下的舞蹈雖然得以藉情勢而得力/利，但其表現形式會受到政治局勢的影響，也容易受牽制，而此對舞蹈的開展是利是弊便要依情況與面向而定。

---

<sup>13</sup> 雖然我們也不能忽略民族舞蹈推行運動中隨國府遷台的外省籍舞蹈家的貢獻。至於省內外舞蹈家在 1950 年代舞蹈場域中的角力需要更多的研究。

把焦點更聚焦於本文討論的兩位舞蹈家林明德與蔡瑞月，思考此二位如何能在同輩中脫穎而出，讓歷史記上一筆。本文認為這兩位舞蹈家在二戰末期與戰後初期得以發光是鑲嵌在當時主流的政治文化思潮中，更重要的是，他/她們擁有藝文界（或政治界）活絡的人際網絡。而能如此，舞蹈家個人的習性（能動性）與人生機運（社會環境）的結合是關鍵。國府遷台後，當大勢已去且貴人不在時，蔡瑞月與林明德似乎註定要轉換姿態以求生存，甚至必須封存曾經耀眼的才華。從此角度來看，多少有對藝術家進行除魅的味道，但仍不減我對前輩舞蹈家為台灣舞蹈史貢獻的敬意。

## 引用文獻

### 中文書籍

- 洪永宏，2003。《陳嘉庚新傳》。新加坡：陳嘉庚國際學會。
- 張深切，1998。《里程碑》。台北：文經社。
- 梁華璜，2001。《台灣總督府的「對岸」政策研究：日據時代台閩關係史》。台北：稻鄉。
- 許佩賢，2005。《殖民地台灣的近代學校》。台北市：遠流。
- 游鑑明，1988。《日據時期台灣的女子教育》。台北市：國立師範大學歷史研究所專刊。
- 楊渡，1994。《日據時期台灣新劇運動（1923-1936）》。台北：時報。
- 楊玉姿，2010。《飛舞人生：李彩娥大師口述歷史》。高雄：高雄市文獻會。
- 蕭渥廷編，1998。《台灣舞蹈的先知—蔡瑞月口述歷史》。台北：文建會。
- 賴淳彥，1999。《蔡培火的詩曲及彼個時代》。台北：財團法人吳三連台灣史料基金會。

### 專書論文

- 小熊英二著，吳玲青譯，2012。〈台灣領有〉，收錄於薛化元編，2012。《近代化與殖民：日治台灣社會史研究文集》。台北：台大出版。頁 63-120。
- 鍾淑敏，2004。〈日治時期台灣人在廈門的活動及相關問題(1895-1938)〉。收錄於走向近代編輯小組編，2004。《走向近代：國史發展與區域動向》。台北：東華書局。頁 399-455。

### 中文期刊



下村作次郎，宋佩蓉譯，2007。〈現代舞蹈和台灣現代文學——透過吳坤煌與崔承喜的交流〉，載於邱貴芬、柳書琴主編，《台灣文學與跨文化流動：東亞現代中文文學國際學報》，3：159-175。

林明德，1955。〈歷盡滄桑話舞蹈〉。《台北文物》，4(2)：80-84。

湯志傑，2009。〈體育與運動之間：從迥異於西方「國家／市民社會」二分傳統的發展軌跡談運動在台灣的現況〉。《思與言》，47(1)：1-126。

黃得時，1955。〈音樂舞蹈運動座談會〉。《台北文物》4(2)：57-68。

蔡錦堂，2009。〈日治時期臺灣公學校修身教育及其影響〉。《師大台灣史學報》2：3-32。

#### 國內學位論文

郭玲娟，2007。《台灣現代舞先驅——蔡瑞月的舞蹈人生》。國立台南大學台灣文化研究所碩士論文。

#### 研討會論文

1995 台北國際舞蹈季，《台灣舞蹈史研討會專文集：回顧民國三十四年至五十三年台灣舞蹈的拓荒歲月》。台北市：行政院文化建設委員會。

陳玉秀，1995。〈台灣的表演舞蹈——光復前後〉。論文發表於台北國際舞蹈季《台灣舞蹈史研討會專文集：回顧民國三十四年至五十三年台灣舞蹈的拓荒歲月》。台北市：行政院文化建設委員會。1-13。

蔡相輝，1991。《台灣文化協會的民眾啓蒙運動(一九二一～一九二七)》。中華民國建國八十年學術討論會。台北市。