

跨域專題

當現代舞蹈藝術遇見臺灣本土文化： 以蔡瑞月舞蹈為例的藝術社會學觀察¹

徐瑋瑩

東海大學社會所博士候選人、台南應用科技大學舞蹈系、南華大學通識中心
美學兼任講師

摘要

本文主要考察二戰後臺灣光復至兩岸分斷時期，舞蹈作為一種具自主性的精緻藝術，如何根植於當時對現代形式的舞蹈藝術非常陌生的臺灣社會之中。分析的視角運用布迪厄（Pierre Bourdieu）的藝術社會學，討論藝術家如何在藝術場域中成就其地位為導引，藉由舞蹈家蔡瑞月為例，考察她留日歸台時所承繼的舞蹈藝術理念與實踐，以及以此所獲致的人際網絡累積的過程，從而說明蔡瑞月在當時透過堅持藝術創作的自主性與不斷在藝術場域內累積的人際關係，這兩相互證互助的作用下，使其舞蹈在引進臺灣之初，能夠被認為精緻藝術的背後原因和形成機制。最後指出蔡瑞月在樹立舞蹈藝術自主性的過程，所遭遇的抵抗是來自傳統父權社會道德觀的排斥。因此，第一代女性舞蹈家對臺灣社會的貢獻，不只在引入現代化的舞台表演藝術，還有對當時社會既有的審美態度與道德觀的挑戰與衝撞。

關鍵詞：蔡瑞月、自我意識、舞蹈自主性、人際網絡、藝術社會學

¹本文初稿曾以〈舞蹈藝術與社會道德的拉鋸：1945-1949年間舞蹈藝術在台灣伸根的機制－以蔡瑞月為例〉在2011年臺灣舞蹈研究學會國際學術研討會中發表。據此，本文中的內容有所異動與增修。



一、二戰後的表演藝術現象與本文問題意識

以創作為核心的現代舞蹈藝術在臺灣萌發的基礎，是隨著日本殖民政府一系列現代化臺灣的計畫所帶動的，也就是說，臺灣現代形式的舞蹈藝術一開始便是由日本中介、受歐美影響的舶來品。(陳雅萍，2003:15-19, 2011: 48-90；戴君安，2009: 75-81；徐瑋瑩，2011) 本文的問題意識在於當此類舞蹈藝術隨著第一代舞蹈家由日本帶回臺灣之際，此新興的藝術類型如何根植於對此陌生的臺灣社會？又，臺灣社會對此藝術形式如何反應？雖然目前在舞蹈藝術界累積了一些日治時期的舞蹈相關史料，例如前輩舞蹈家的回憶錄、傳記²或研究論文，如陳雅萍(2003:15-19, 2011: 48-90)、戴君安(2009: 75-81)、徐瑋瑩(2011)等，但光復初期到兩岸分斷之時，由留日的臺灣舞蹈家帶回現代舞蹈藝術回到臺灣發展這一過渡期，還未被仔細的考察討論。本文就此歷史空缺作初步的探究。

根據現有的史料，臺灣第一代女性現代舞蹈藝術家，集中出生於 1920 年代，³主要透過日本殖民政府在學校實施的體育與舞蹈課程培養出對舞蹈的興趣，並透過學校舉辦的遊藝會展露舞蹈天份。雖然學校的體育舞蹈為了是打造身心健康、團結有秩序的新女性，而遊藝會中的舞蹈表演則是以凸顯女子的氣質美或才藝為訴求，二者都不是以培養專業舞者或鼓勵舞蹈創作為目的。但學校的身體教育卻是開啟第一代女性舞蹈家對舞動身體的熱愛與執著，引導她們踏上追求舞蹈藝術之路的第一步⁴。(陳雅萍，2003: 15-19, 2011: 48-90；戴君安，2009: 75-81；徐瑋瑩，2011)

出生於 1920 年代的臺灣第一代舞蹈家多在二戰時期赴日學舞，於臺灣光復前後回台漸次展露才華，播下現代舞蹈藝術在臺灣開展的種子。根據舞蹈家蔡瑞月與林香芸的回憶，戰後到國民政府撤退來台的幾年間，臺灣社會對舞蹈藝術的了解還是很模糊，一般人也沒有送小孩去學舞的風氣，倒是交際舞在當時較為盛行(蕭渥廷，1998: 64-65)；有些人甚至認為舞蹈是歌仔戲的一種，是社會底層階級的人所從事的活動。(曉虹，1960:7) 從這些回憶的片段可以認識到 1946-1949 年這段期間，舞蹈作為精緻藝術的一環，在臺灣才剛起步，庶民大眾對舞蹈藝術的認識還很淺薄。雖然如此，但臺灣社會在當時卻勃發著由日治以來所累積與產生的各種不同表演形式的通俗藝術。

²參考行政院文化建設委員會編(1995)。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：行政院文化建設委員會。以及 2004 年文建會出版的台灣舞蹈館－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。與蕭渥廷(主編)(1998)。台灣舞蹈的先知－蔡瑞月口述歷史。台北市：文建會。

³這些舞蹈家包括蔡瑞月(1921-2005)、李彩娥(1926-)、李淑芬(1925-)、辜雅琴(1929-)等。

⁴關於日本殖民教育對臺灣第一代舞蹈家的影響，參閱徐瑋瑩(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，台灣舞蹈研究期刊第6期。



1895年，臺灣在甲午戰爭失敗所簽訂的馬關條約中割讓給日本，直到二戰結束的1945年才脫離50年日本的殖民統治。在日本殖民政策的影響下，臺灣社會逐漸從一個舊社會過渡到現代化的社會。1930年代，臺灣中上階級也漸次體驗到西式現代化的生活形式，⁵表演藝術的變遷也不例外，這影響到臺灣此階層群眾對身體觀點逐漸改變與突破。就舞台表演而言，當時生活中常見的演出除了本土劇種的歌仔戲、採茶戲與大陸來台的戲班等演出外，還有日本的歌舞伎、商業性質的歌舞綜藝團、特技團；知識份子所運作帶有批判社會現實的新劇；以及為數不多的現代舞蹈藝術表演，如日本現代舞大師石井漠、高田世子與曾拜師石井漠門下的韓國舞者崔承喜等人來台的演出。（李天民，2005: 126）在中、日、西等多樣舞台表演形式的交會下，1930年代的臺灣民眾（相當於第一代舞蹈家的青少年時代）並不乏歌舞觀賞的經驗，但其中仍以戲曲與娛樂性的綜藝、歌舞表演為多，⁶且表演者在庶民心中，普遍還是很難脫離傳統的刻板印象，認為演員社會階級低下、為了生活必須在公共場合拋頭露臉，更有甚者，對表演者投以道德鬆動等的歧視觀感。舞蹈作為表演藝術之一環，在當時並不被認為是中上階級值得從事的專業。例如，蔡瑞月回憶她在1938年赴日學舞時，朋友還憂鬱的說「這麼乖巧的女孩，怎麼會去學跳舞？」（蕭渥廷，1998b: 64）；而當蔡瑞月搭船赴日時，船長看到資料卡上填的是「赴日學舞」，也覺得頗不尋常，特別找她問話。可見，必須以身體在公開場所展現的舞蹈，在當時庶民的心中，可以是健身休閒的活動，但並不被理所當然的視為是中上階層女子可以發展的專業。⁷

另一方面，臺灣人除了觀賞舞台表演外，也不乏親身參與律動的經驗。女子學校教育在小、中學裡安排有體育舞蹈課程，中學（當時稱高等女學校）還有課外活動舞蹈社團的組織，以及定期的遊藝會表演，（蕭渥廷，1998b: 10）這些都使得身體運動或舞動成為學童從小的課程項目之一。此外，中上階級參與社交舞的活動也逐漸熱絡，甚至報紙報導台北市的「跳舞流行時代。漸漸襲來。」，臺灣第一家掛牌舞廳「同聲俱樂部」也開始對外營業。（陳柔縉，2011）因此，臺灣的中上階級從一個幾乎沒有身體運動概念與習慣的傳統禮教社會，隨著殖民現代化教育與西式生活風格遷入的影響，逐漸朝向開放而活躍的生活型態轉型。體育（其中包含兒童的遊戲與女子舞蹈）在今日看來是屬於健教衛生的課程，但在日治初期，卻是對中國傳統文人觀念一大挑戰的項目。以科舉為主的文人世界並不重視身體運動，甚至認為運動、遊戲、

⁵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。臺北市：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、裝扮、兩性關係等面向，描述台灣常民接觸現代化的點滴。

⁶可對照蔡瑞月回憶青少年時代所看到的表演藝術。參照蕭渥廷(1998)。台灣舞蹈的先知—蔡瑞月口述歷史。台北市：文建會。頁11。

⁷即使是在當時的日本，成為專業舞蹈表演者，也不被保守人士所接受。1918年生在日本的鈴木惠美子，於二戰後隨夫婿來台定居，她回憶說上中學時在東京觀賞美國人的演出，愛上舞蹈而立志學舞，但「父親極力反對，他認為，女人應學習插花、裁縫，豈可拋頭露面去跳舞，破壞『門風』」。參考高三村(1998)。來自日本的李惠美。高縣：高縣文化。頁13。



舞蹈等與嬉戲同義，是荒廢學業的事。當時臺灣傳統士紳階級沒有體育或運動的觀念，更說不上實踐。(陳柔縉，2005：212)同時，傳統中國禮教文化的女子身體觀更是以嫻靜含蓄、溫文內斂、居家避外為原則，可以說是與現代化強健身體、活潑生命的養生觀念背道而馳。⁸

不論是日本殖民政府以體育舞蹈活動作為國民身體規訓或強身保健的手段、還是日漸開明的社交舞風氣讓身體脫離禮教的束縛，亦或是多元活潑的表演活動刺激臺灣民眾對身體的發想，總之，相對於傳統臺灣士紳階級缺少體育或運動的觀念與實踐，1930年代臺灣人的身體逐漸的「動」了起來。在此一歷史時空上，雖然二戰時期在日本軍國主義下許多形式活潑的商業表演、戲曲表演、社交舞蹈受到抑制，但臺灣光復後，這些受抑制的活動又開始熱絡起來。⁹此外，二戰勝利後臺灣脫離日本統治，一批留日精英急欲回鄉建設新臺灣，加上臺灣光復後海峽兩岸的表演團體、知識份子、藝文人士等的往來交流，也蓬勃了大眾藝術與帶動精緻藝術的興起。在日本、中國、臺灣三地的文化交流下，二戰結束後至兩岸分斷之間的歌舞表演發展快速，且種類繁多(邱坤良，2008：31)，有傳統的民俗戲曲(舊劇)、話劇(新劇)與西洋、東洋歌舞、綜藝團、雜耍團、民間歌舞(如台大麥浪歌詠隊、新疆歌舞團)等形式，總體上仍以劇情為主的歌舞表演為大宗(李天民，2005：145)。在還沒有電視的時代，各種形式的表演藝術是提供常民娛樂消遣的主要媒介。現代形式的舞蹈藝術創作，就在此一時代背景下，由留日學舞的菁英引介回台的。

基於上述的歷史背景，本文好奇的是：留日歸台的舞蹈家們，如何在臺灣開展其所學的現代舞蹈藝術？此種以創作為訴求的現代舞蹈形式被引入臺灣後，是被混入既有的通俗表演文化成為其中之一環，還是有其獨立運作的場域？其中，舞蹈家如何論述自己的藝術理念，使之有別於當時為人所熟悉的通俗表演文化，藉著宣稱自己的藝術是屬於精緻藝術之一環來讓社會接受。再者，在二戰後臺灣社會仍保有相當濃厚的傳統倫理與道德觀的背景，

⁸出生於1913年，曾任台大熱帶醫學研究所細菌免疫血清系主任的鄭翼宗，祖先是門第高、名譽旺的「開台進士」鄭用錫，且家境極為富有，回憶起他的姐姐們「公學校畢業以後，就『一步都不出大門』，只有舊曆新年依傳統和母親去新竹走一園新公園『行春』。鄭翼宗等他們回家，就開玩笑說：『看到世界的三分之一了吧。』」(陳柔縉，2005：214)，鄭翼宗的回憶更突顯出大戶人家的女性，即使在日治初期上過公學校，但是遵守女戒、注重貞潔的道德觀與習慣仍難改變，因此出門「行春」是「依傳統」，除此之外「一步都不出大門」。由此可知內化於身體並塑成身體文化的慣習，要令其轉變是非常困難的。另外，陳惠雯(1999：55)研究台北商業區大稻埕日治以前出生的婦女時指出，「大稻埕上層社會的女性，尤其受到身體的束縛，鎮日走動的地方，幾乎不出家裡、店前亭子腳和寺廟。房間更是最為私人的所在，家庭功能尚未分化時，新婚洞房、生育、養兒及平日梳洗，幾乎都是在同一個地方完成……。」可見傳統禮教社會中上階級的女性，平日活動空間多侷限於室內。

⁹1945-1949年間物資缺乏、民生凋敝一般生活窮困，但就1946年8月28日-1947年5月登記的劇團多達177個，其中歌仔戲團居大部分117個，布袋戲31個，新劇團包括歌舞劇團20個，西式音樂會開演的次數也不少，表示欣賞表演藝術的人口也頗多。這個現象提醒我們經濟發展與表演藝術間的關係並非絕對。更重要的是文化習性的養成，也就是台灣民眾過去有習慣觀賞表演(藝術)活動。邱坤良(2008)。漂浪舞臺—台灣大眾劇場年代。台北：遠流。頁74。



觀眾又是如何回應現代舞蹈藝術的展現？以下本文將以蔡瑞月為例來探討上述問題。以蔡瑞月為例，主要在於相較於同時期的其他舞蹈家，她的史料相對豐富，同時她也是戰後極為活躍且對臺灣社會極富影響力的舞蹈家，在理論與方法上，本文則運用布迪厄（Pierre Bourdieu）藝術社會學的觀點作為探討問題的基礎與參考。

二、布迪厄（Pierre Bourdieu）藝術社會學的觀點

就布迪厄的藝術社會學觀點，藝術作品之所以成為藝術，是由社會中的藝術及相關場域的人士運作而生。布迪厄把分化的社會看成一個個不同的場域座落在社會空間的座標中，每一個場域有其相對的自主性，但又根據其它場域的相關性來決定其社會位置，社會就是由不同的場域所形成的大網絡。場域內有支配者也有被支配者，在其中的人處於相互競爭或合作的關係。藝術場域的運作具有相對自主性，雖然它折射出場域外的政治、經濟、道德領域，但卻是以自身邏輯、自成一格的方式運作。因此藝術場域有其內在自我生成的運作規則與評判作品的準則，例如著重鑑賞藝術表現的技術、形式與風格，而藝術家個人的人品或藝術所關涉之倫理道德不是衡量藝術作品的重要判準。在藝術場域內，只有當作品的藝術價值被場域中權威人士承認，藝術家才會得到認可。但藝術場域的結構會隨著場域中行動者所佔據的位置而定，當場域中的行動者所佔據的位置改變時，會帶動整個場域結構的改變。場域中的佔優勢者所取得的不只是如名望聲譽的象徵或權力地位的實質資本，而是對整個場域獲得合法性的支配權。（Johnson, 1993: 146）

這裡，布迪厄提出兩個藝術之為藝術的要點。其一是藝術場域雖然不能完全與外在政治、經濟、道德斷裂，但有其相對獨立的運作與品評規則；其二是藝術之所以為藝術必須透過藝術場域內有力人士的認可。也就是說，藝術品的產生是由特定人士經過對藝術作品相對獨立的肯認而來。然而要能被藝術場域中之人士接受認同，從舞蹈的角度來說，舞蹈家自身的藝術理念與表演形式，就必須與舞蹈藝術界或其它藝術界扣合相通，才能被接受為藝術圈之一份子。若以此為本文的立論點，則步驟上首先需檢視蔡瑞月對舞蹈的論述，以了解她對舞蹈的認知是否平行於其它藝術領域（如文學、繪畫），而能得到當時藝文界人士的賞識，再者，分析蔡瑞月留日回國後，透過何種機制能在藝術場域內取得一席之地。前者是她對舞蹈藝術與創作理念的表述；後者是社會網絡的連結與各種資本（經濟、政治與象徵）的取得。沒有前者，舞蹈藝術無法證成其自主性與嚴肅性而獲得其他藝術家的支持；沒有後者，舞蹈表演將不被納入精緻藝術領域而難以和俗民化的娛樂表演區分。



三、蔡瑞月的舞蹈論述

從二戰後到兩岸分斷期間，有關蔡瑞月對舞蹈藝術公開發表的論述資料並不多，1954年的年頭與年尾，蔡瑞月在《聯合報》副刊的「藝文天地」發表兩篇對當時臺灣舞蹈環境極富意義的文章：〈談舞蹈藝術〉與〈舞蹈藝術的綜合性〉。陳雅萍（1995: 32）認為這兩篇文章的重要性在於：在反共抗俄的時代，為了配合官方的藝文方針，致使藝文作品多半與政治相關或為政治服務的時代背景下，蔡瑞月卻堅持將舞蹈視為一項自主性的藝術。這種看法也顯示出傳承自石井漠¹⁰的舞蹈藝術觀點。石井漠在他著名的舞蹈創作理念「舞踊詩」中談到舞蹈：

不是炫耀技巧的動作，也不是要配合音樂的旋律與節奏，是根據舞踊本質，由肉體運動起來，創造出詩情和畫境的舞蹈。（蕭渥廷，1998b:24）

石井漠認為舞蹈（舞踊）是透過身體律動傳達與創造富有詩意的作品，舞蹈動作的展現因而不是為炫耀技術或是動作本身為目的，也不是為了配合音樂的旋律節奏來舞動，換言之，動作有自己的韻律節奏，動作的律動是為了展現具有畫面與意境的內容。在此，石井漠透過舞蹈與音樂的關係，點出舞蹈藝術是一項具有自主性的獨立藝術，而舞蹈的價值則在於透過肉體的韻律傳達創作者的主體意識。正如蔡瑞月對舞蹈的認識：

我以為它是因人的感情或思想在意志的慫恿下通過肉體表現出來的韻律運動；這就是舞蹈藝術的定律。（蔡瑞月:1954a）

在〈談舞蹈藝術〉一文中，蔡瑞月首先區分具形式的動作與舞蹈動作的不同，有了這個區別，就凸顯她所認為的舞蹈藝術動作，是不同於當時既存的其他各領域的動作，這個宣稱區分了舞蹈藝術動作與其他動作形式的不同，使舞蹈藝術獨立於其他動作形式之外而自成一格。她說：

像以社交為目的求身心愉快的娛樂性的交際舞；求身體健康儀態優美為目的底健身性的體育；（各種體操和拳術）以身體表演特種技藝以取娛觀眾為目的底技藝性的武術；技藝團、馬戲班、舊劇中的武藝；軍隊中的軍操；雖都具有舞蹈的形式，但那決不是儕立於藝術之林的「舞蹈藝術」。乃因它們沒有藝術的意境，文學的內容教

¹⁰石井漠(1886-1962)，日本現代舞大師曾希望往音樂、文學界發展，最後集藝術精華於舞蹈。殖民地台灣與韓國的第一批著名現代舞蹈家幾乎都拜師在其門下學藝。關於石井漠的簡介可參考蕭渥廷(主編)(1998)。台灣舞蹈的先知—蔡瑞月口述歷史。臺北市：文建會。頁 22-30。



育的意識。所以不能說它們是純舞蹈藝術祇能說它們是舞蹈形式。

上述被蔡瑞月視為只有動作形式而未能達到舞蹈藝術境地的表演活動，大多有固定形式的格式套路，蔡瑞月認為這些動作形式缺乏藝術的意境。如果說體操、特技、社交形式的交際舞缺乏藝術的意境倒還能理解，畢竟體操以健身為目的、特技以技術為目的、交際舞以社交娛樂為目的，然而蔡瑞月把戲曲的武藝也列入其中，就令人感到困惑了。我們從下面的一段論述來看蔡瑞月的舞蹈觀點：

「舞蹈」就是手舞足蹈。簡明來說：舞蹈就是幫助言語傳達內在意識的一種形式。我們平常說話，就常常用手足來形容言語所不能充分表達出來的事情。這就是舞蹈。但這種舞蹈，僅是舞蹈的形式，並非舞蹈的藝術，舞蹈的藝術是經過藝匠貫輸了藝術生命的一種舞蹈；它有其獨立的藝術境域。

這裡蔡瑞月指出「舞蹈就是幫助言語傳達內在意識的一種形式」，於是舞蹈是要傳達屬於創作者內在感悟，動作是創作者內在情感外現的媒介。換言之，創作者主體意識在此也被凸顯出來。創作者主體意識的表達是當時現代舞蹈非常重要的核心價值，如此或許較能理解傳統戲曲中的武藝，為何不被蔡瑞月認為是舞蹈藝術的原因，因為戲曲動作有一定的形式化套路，表演者只能在非常縮限的空間中發揮，但現代的舞蹈強調編創者自主性的展現，動作隨著舞作的需要而變化，這樣本質性的不同，筆者推論這是蔡瑞月不認為戲曲武藝是舞蹈藝術的重要因素。除此之外，蔡瑞月還特別強調舞蹈藝術必須是以一種專業處理身體動作的手法，來傳達語言所無法傳達的情感精神，因此，對身體動作的掌握與處理，是舞蹈藝術不可或缺之一環，如同其他領域的現代藝術一般，專業性與特殊性是舞蹈藝術得以成立的重要條件。蔡瑞月在〈談舞蹈藝術〉一文中，說明各種類型的藝術所展現的個殊性，並賦予舞蹈藝術有別於繪畫、音樂、雕塑等對媒材處理的獨立性，她說：

作為一種舞蹈藝術，其動作既非語言的翻譯，也非物象的說明；更不是繪畫其表，音樂其魂；自然，它也不是活動的雕像；它是以肉體的韻律來創造藝術境域的舞蹈。務必要使肉體運動出的每一個韻律節奏都洋溢著生命意識。別的任何一種藝術都不能做到，只有「舞蹈」才有能力表現出；斯乃獨立的舞蹈藝術。

這裡我們見到蔡瑞月視舞蹈為別的藝術領域所無法取代，是具有獨立、特殊性的藝術，但它的藝術層次與音樂、繪畫、雕塑與文學等藝術並列。舞蹈之所以不同於其它藝術之處，就在於它的主要運作媒材—是以身體動作表



達內在真誠的生命意識。這裡所彰顯的是舞蹈的體現 (embodiment)，而非再現 (representation)。「體現」強調舞者內在意識與情感直接透過舞動身體來表現，「再現」則蒙上一層模仿、再造與重現。〈談舞蹈藝術〉一文不斷強調舞蹈不是模擬事物的形狀，而是透過動作傳達創作者藉由外界現象所激發的內心情感，蔡瑞月說：

作為一種舞蹈藝術，其動作既非語言的翻譯，也非物象的說明。正因為有好些舞蹈家不明乎此，常常犯了這種詬病。如兒童的舞蹈故事裡有月亮的詞句，他們就用雙手在頭上作了個圓圈。試問要是沒有詞兒的話。要說那圓圈是鍋蓋或簑笠也未嘗不可的。這種動作是物象的說明，並不是一個有藝術生命的月亮。

據此，則舞蹈不是用來模仿事物的形狀，而是創作者透過身體動作，表達內心對外界現象的感動、體悟，而此感動的身體律動表現，必須透過具有專業素養的舞蹈家才能達成。

從以上的討論，可以看出蔡瑞月對舞蹈的理念傳承自石井流派的觀點，主張舞蹈是與其他藝術並列的一門獨立藝術，其珍貴之處在於以動作體現創作者內在意識，這樣的舞蹈觀點其實源自 20 世紀初期歐美現代舞拓荒者對舞蹈藝術的看法，他們批判制式化的芭蕾舞動作，特別強調身體的自然、自由律動與動作傳達個人的內在經驗。¹¹蔡瑞月的老師石井漠曾於 1922 至 1925 年間到德國、美國演出，並學習、吸收歐美的現代舞創作理念與方法，他受到德國達克羅茲 (Emile Jaques-Dalcroze) 身體律動¹²與創作舞蹈的影響，並融合自身的民族經驗獨創一格。因此，蔡瑞月在光復之初帶回臺灣的創作舞蹈，是透過日本中介、承繼西方在 19 世紀末興起的舞蹈改革之觀點，而發展出一種追求個人自主表達的藝術。

從上述蔡瑞月對創作舞蹈理念的討論，可以發現這種強調藝術家自我生命意識展現的創作方式，在 1940 年代不知道創作舞蹈的精神為何，社會風氣還是相當保守的臺灣，也暗示了個人與社會集體間可能存在的裂縫，以及舞蹈家潛藏著顛覆社會秩序或違反社會道德的可能性力量。蔡瑞月的創作舞蹈在舞台上公開展示的是一個能自編自演、有獨立思想與自主性的女性身體，這個身體透過舞蹈具體形象，傳遞出言語無法表達的內在心境、想法與情感張力，此一個人特殊性的身體，是不同於宗教節慶裡的儀式性身體；也不同

¹¹參考 Brown, J. M. (ed), 1979. *The Vision of modern dance*. N.J.: Princeton Book. 一書中歐美現代舞拓荒者鄧肯、丹尼斯、魏格曼、路易芙勒對現代舞蹈的論述。

¹²達克羅茲 (Emile Jaques-Dalcroze, 1865-1950) 是瑞士作曲家音樂家和音樂教育家，他所發展的律動系統是一系列透過動作學習來體會音樂韻律節奏等的方法。



於國家利益與規訓下所展演的國民身體；也不同于 1948 年麥浪歌詠隊以展現廣大底層農民生活經驗與好惡為訴求的身體；也和通俗化、商業化討好、娛樂觀眾的消費性與情慾化身體有別。透過接受歐美影響的舞蹈藝術訓練，如技術、美學觀、創作法等，舞蹈家以身體開啟表達自我的另一扇窗，這在 1940 年代的臺灣尚屬罕見。如果考慮到傳統中國社會對女性貞節與重德輕才的觀念，在 1940 年代還存在的廣大影響力，在公共場合拋頭露臉，以身體表達女性個體意識的創作舞蹈，對父權體制下保守傳統的中國女性觀而言，不啻是極其嚴重的一個挑戰和衝擊。此外，此種公開以自己身體動作傳達個人創意與想法的專業表演活動，也凸顯出創作舞蹈相對於其他通俗表演的自主性特質，這種與現代藝術精神同質的自主性，讓舞蹈得以躋身於現代藝術領域之中。以下試由表演型態、社會價值與道德規範之間的衝突與對立，來探討蔡瑞月的舞蹈論述。

四、舞蹈藝術的自主性與社會道德的拉鋸

蔡瑞月理想中的舞蹈藝術是具有自主性的藝術，而舞蹈藝術自主性的確立，同時也是女性舞蹈家主體意識的確立。為了堅持自己舞蹈藝術的理想，女性舞蹈家在臺灣社會開展舞蹈藝術之初，必須挑戰甚至對抗當時社會保守的眼光與批評，尤其在服飾的裝扮與男女合舞的議題上。因此第一代舞蹈家對當時的臺灣社會而言，帶回來的不只是舞蹈風格的殊異，還有對社會既有的審美態度與道德觀的挑戰與衝撞，尤其是女性身體在公眾空間中所展示的服裝、動作，以及與男性合舞的道德界線。當時對保守人士甚至一般民眾而言，舞蹈審美的標準有大部分是鑲嵌在道德體系上的，不合於既有道德價值的舞蹈，無法對其進一步作美感的領受，這也是舞蹈藝術生根臺灣初期的阻礙。第一代臺灣舞蹈家如蔡瑞月，若要讓舞蹈表演藝術脫離日常生活的道德常規，以便使其有更自由與自主的發展空間就必須具備極大的勇氣，如果受人誹謗批評後便退縮不前，沒有對舞蹈深沈的熱愛與把舞蹈當作一門自主藝術的堅持，舞蹈藝術在臺灣是無法開展的。女性舞蹈家以舞蹈藝術對當時社會道德界線的試探、質問與挑戰，其實並非其本意，她們在西方現代藝術的感染下，以自身所學習、刻印與內化的舞台審美與藝術要求為出發，朝著表現自我與個體解放的目標前進。舞蹈的自主性是她們認為可以展露自我與藝術的必需裝備，¹³透過如此的呈現，才能以舞蹈表現出她們心中的意念、成就他們所認為的舞台藝術。憑著蔡瑞月個人特質的天真、對藝術的信仰與執著，與身繫著拓展臺灣舞蹈藝術的使命感¹⁴，讓她有不畏人言，朝自己的理

¹³例如蔡瑞月回應其大哥所指出的家長認為裙子太短了，她說「一點都不短，穿長裙怎麼跳。」，這裡顯露出為了展演特定主題的舞蹈，服裝必須配合動作的發揮。參閱汪其楣 (2004)。舞者阿月：台灣舞蹈家蔡瑞月的生命傳奇。台北：遠流。頁 62。

¹⁴蔡瑞月說：「我正是為獻身給台灣的文藝建設的熱忱所驅，毅然決定回來的。」蕭渥廷 (主編) (1998)。



想繼續前進的勇氣，即使有人笑她是「瘋子」，¹⁵她也毫不在意(蕭渥廷，1998b: 47)，而這種特質由於普遍的存在於當時受過西方藝文感染的藝術家與知識菁英的身上，¹⁶因此她才得以不孤單的找到志同道合的同伴，成就其舞蹈家的名望與地位。

回顧史料可以得知，臺灣第一代現代舞蹈家的舞台演出，皆曾引起社會輿論的兩極評價，蔡瑞月也不例外。保守人士看到蔡瑞月違反社會道德的大膽裝扮¹⁷與男女合舞的禁忌，而以舊有的社會道德審視、批評蔡瑞月的舞蹈。相對的，藝文人士卻以舞蹈過程中身體展現出的美感韻律、創作的自由度和豐富性、以及編舞家的特殊風格而予以正面的肯定，呈現了不同領域的人根據自己的認知而為蔡瑞月的舞蹈所做出的相異評價。

在臺灣社會還處在保守父權社會，且不熟識藝術舞蹈的時代中，男女合舞被視為是一大禁忌。1946年蔡瑞月剛回國不久，就受台南音樂家的邀約，而與當時經商的男性芭蕾舞者許清浩合舞《月光曲》。與音樂界和舞蹈界人士合作，原本是能提升蔡瑞月在藝術圈的名望的，然而卻節外生枝。在當時臺灣南部保守的社會風氣下，男女私下排練與公開合舞是有違社會道德與禁忌的，這個「破壞道德、傷風敗俗」的排練與演出，不只是遭來旁人的側目，更造成彰化銀行把原本借給蔡瑞月的舞蹈場地收了回去了。(蕭渥廷，1998b: 139)經由這次事件，也再次確認二戰後的臺灣社會，大致上已經可以接受開班教授以芭蕾舞為主的舞蹈，但還無法接受男女合舞的排練與演出。換言之，以傳授芭蕾為主的舞蹈教育，作為培養女子氣質的身體訓練，在二戰後能被臺灣中上層社會所接受，但社會上卻有相當多人無法接受男女公開共舞的現象，即便是以藝術之名亦然。合演、齊練雙人舞的行為，被保守人士認為是違反社會道德的符號，且對銀行的正派形象有所損害。此外，排練雙人舞的女性舞者也被貼上污名化的標籤，連看過多場演出的蔡瑞月大哥蔡文篤，都警告蔡瑞月要有嫁不出去的打算。(蕭渥廷，1998b: 66) 1946年的臺灣，在舞台上公開合演雙人舞的女性，被保守人士認為是有損社會風氣、貶低自己

台灣舞蹈的先知－蔡瑞月口述歷史。台北市：文建會。頁 40。

¹⁵在《台灣舞蹈先知－蔡瑞月口述歷史》中談起蔡瑞月的台灣舞蹈耕耘標題為「燃起台灣舞蹈運動－開拓者是瘋子，藝術家是傻子」，似乎要強調的是沒有異於常人的理想，舞蹈拓荒者很難在那個環境自處。

¹⁶音樂學者陳建章建議我們這一代人聽聽「大戰前後白色恐怖陰霾還沒有壟罩的台灣的聲音，那些雖然略帶天真，但是充滿希望的聲音，告訴我們一些過去台灣人身體的可能性」。這句話的啟發在於提醒我們解讀二戰後到兩岸分段這幾年的藝術史料時，所應具有的心智狀態與身體感受是不同於 1949 年國府遷台後，甚至是以功利主義為基礎的當代社會。參閱〈楊建章，音樂、舞蹈、蔡瑞月－談台灣人的身體〉，頁 11。出於《第一屆蔡瑞月舞蹈節文化論壇－身體與自由凝視台灣文化史中的蔡瑞月》，2006 年 11 月。

¹⁷可以參閱《臺灣舞蹈 e 月娘：蔡瑞月攝影集》中《印度之歌》與《白鳥》的舞蹈形像與服裝。我認為《印度之歌》的穿著在當時台灣社會是非常大膽，且認同李昂所詮釋的，展現出不同於傳統台灣女性姿態的圖像。楊建章說是提出一種心智解放後台灣女子身體的想像。參閱楊建章，2006。〈音樂、舞蹈、蔡瑞月－談台灣人的身體〉。載於第一屆蔡瑞月舞蹈節文化論壇－身體與自由凝視台灣文化史中的蔡瑞月，頁 11。



身價與尊嚴，甚至更嚴重的是沒人要娶的「風流」女子。但是蔡瑞月並沒因此就猶豫退卻，甚至 1947 年與文學家雷石榆結婚後，懷著八個月的身孕照樣登台與男舞者林明德合演《幻夢》。這在當時也是有違普遍道德標準的一種行為，但在同樣是身為藝術家的雷石榆的支持下，蔡瑞月終能勇敢的去完成她心中的藝術理想。在汪其楣的《舞者阿月》舞台劇的劇本中，雷石榆說：「阿月，阿月，你自由的心靈，也讓我自由，還讓我奔放、自在」。(汪其楣，2004: 72) 這雖然是戲劇台詞，但劇本的編排及演出的內容因為也經過蔡瑞月的認可與同意，因此藉著浪漫的對話，也反映了他們夫婦在藝術上的共同理念和價值觀。

此外，在服裝上，芭蕾舞衣的袒胸露背與極短的舞裙，也成為守舊人士撻伐的目標（蕭渥廷，1998b: 140），此種「過度」暴露身體線條與四肢、頸項、胸背的舞衣，在衛道人士眼中，他們看不到舞蹈過程中身體姿勢的美感，反而只注意到裸露的身體部位。他們的眼中，這是引起慾望流動、破壞女性傳統美感的危險符號，蔡瑞月的表演形式危及了他們對於服飾所持有的道德界線，動搖了既有的社會價值與規範。¹⁸據蔡瑞月的回憶：

過去，由民間製作的芭蕾舞節目，曾因為舞者的芭蕾舞裙太短，政府單位不准演出。另外，有一位很支持我教芭蕾的同學，在看過我的演出後，笑笑對我說，有位觀眾說如果他有女兒的話，絕對不會讓她學芭蕾舞。(蕭渥廷，1998b: 140)

西方芭蕾舞為了表現腿部動作的特色與凸顯其線條的美感，而發展出來的服裝型態與風格，並沒有被當時的臺灣社會所接受。社會大眾缺少對芭蕾舞的認識，無法欣賞身體舞動的美感與服裝之間的關係時，身體韻律與美感的傳達就不能被理解與體會，而「袒胸露背、短裙露腿」的評論，就成為唯一能符合社會普遍價值與習慣的解讀方式。除了芭蕾風格的服飾遭到保守人士的卑視之外，蔡瑞月在創作舞上所使用的服飾，就當時的環境而言，亦屬大膽之作，以下試舉舞作《印度之歌》為例來說明。

《印度之歌》是蔡瑞月由日返台時，在大久丸號船上的創作，此一作品於 1946 至 47 年間的舞蹈發表會上持續的呈現。根據 1947 年在台北中山堂演出的照片，與 1954 年於楊三郎畫室所拍攝的照片，可以讓我們對沒有原始錄影檔的蔡瑞月處女作有些想像。¹⁹ 這支與林姆斯基·高沙可夫

¹⁸關於蔡瑞月在 1946-1949 年的演出影像，可以參照《台灣舞蹈的 e 月娘：蔡瑞月攝影集》。

¹⁹雖然在 2004 年 12 月至 2005 年 1 月，《印度之歌》曾經被重建，但因為時隔五十幾年，據 2011 年 4 月對一位曾進入排練室觀察舞作重建過程的舞蹈老師的訪談，編舞者對原來舞作的記憶模糊，加上是由年輕舞者所舞，身體感將會很不同，因此我不傾向以重建的舞作作為分析的基礎。舞作重建的過程可以參考郭玲娟，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，頁 174-180。



(Rimsky-korsakov 1844-1908) 樂曲同名的《印度之歌》，主要是展現舞者對那如夢幻般令人嚮往的南國仙境的遐想，在這支舞作中，蔡瑞月設計了帶有異國風情風格的服飾妝扮，作為動作上能展現自己舞藝的中介。

蔡瑞月所創作的《印度之歌》原真的舞作全貌為何無法得知，然而根據九張留存下來的圖片，使我們得以一窺其中的風貌。首先印入眼簾與令人驚嘆的是蔡瑞月的裝扮，她上半身著吊帶的胸衣，胸衣下墜著流蘇，頸項、上胸、手臂、腹部裸露在外，脖子墜著一串長鍊珠，上臂與下臂裝飾著手鐲，下半身著黑色蕾絲簾空長裙，舞動時腿部線條若隱若現。如此的裝扮在當時仍視芭蕾舞衣為暴露的社會輿論來看，可以推測《印度之歌》的服飾在 1946、1947 年左右仍是一項極其大膽的裝扮。《印度之歌》的裝扮相對於整齊、明朗的一般女性日常服飾（如旗袍與洋裝），簾空的長裙與胸衣下的流蘇，加上隨舞搖晃的長項鍊，都給人一種神秘矇矓、變化多端與惹人遐想的感覺。透過觀看《印度之歌》，觀眾看到臺灣女性舞台表演的一種新風貌，看見洋溢著年輕、朝氣的肉體身型與動作，也看到身體解放與開展的可能性。不論這些可能性是對身體與動作美感的讚美，對情慾流動的幻想，或受舞蹈感染提升的靈性，舞臺上經過裝扮的身體，帶給日常生活的女體一個可以投射理想與夢境之形象。音樂學者楊建章表示：

《印度之歌》，所呈現的除了當時一個從日本學舞的臺灣少女對異國的想像外，還有這個回鄉的少女藉由這個想像來傳達的一種對於未來臺灣的想像，一種身體解放，每個人都可以自由創造身體美感的想像。(楊建章，2006)

雖然一些守舊與保守人士因為不熟悉西洋或現代形式的創作風格與審美觀，因此對蔡瑞月的舞台裝扮有負面的評論，但文學家雷石榆卻被蔡瑞月舞蹈多變的造型、豐富的身體動作、舞動時交錯著東西方身體美感與神韻的表現方式所吸引（汪其楣，2004: 64-65）。對雷石榆等藝文人士而言，蔡瑞月的展演落在他們熟悉的藝術環境裡，「異裝奇服」、短衣短裙、男女合舞是豐富及表現作品內容的媒介，這些裝扮或舞蹈形式，突顯了舞者身體線條、明亮了肉體散發出的氣息，點燃了整體造型的神韻。藝文人士關心的不是外露的身體部位所引起的遐想，而是整體造型與舞姿所引發的美感與神韻，以及創造出來的真實又虛幻的舞臺空間和生命力量。此外，蔡瑞月在舞台上幻化不同的角色，「忽大忽小，乎深沉乎輕俏」（汪其楣，2004: 64）的表演，也展現出讓人捉摸不定的神祕感，創造出現實生活之外的想像空間，讓人得以神遊或想像多變的生命型態，解放被現實環境所拘禁而窒息的心靈。舞動身體的自由、幻化不定的舞台表現、大膽創意的舞蹈創作，這是蔡瑞月吸引藝文界的「魔」力，但是也必須要有能夠感受、解讀蔡瑞月創作舞蹈的藝文圈子，



她的作品才能得到賞識與共鳴。在藝術創作與觀賞者兩相呼應下，作品的價值才能被彰顯，否則作品只能孤芳自賞而不具社會影響力。

五、 蔡瑞月在藝術場域中的定位

蔡瑞月在二戰後返台，不斷接受不同團體的邀約，如：勞軍會、音樂會、婦女會、慈善會、賑災、以及各式各樣的晚會等等，在不同的空間與場合表演（軍隊、戲院、學校、教會、糖廠、宮古座、中山堂、海邊、公園）、也面對不同觀眾群演出（蕭渥廷，1998b: 47），那麼，她如何被認可於當時以男性知識份子為主的臺灣藝文領域，而非因為她的演出場所範圍寬大、演出的對象層級眾多，而被歸類在通俗藝術中之一環？

蔡瑞月與知識份子和藝文人士的關係，比較能確定的是從二戰結束歸台的「大久丸」號船上開始。（蕭渥廷，1998b: 41）蔡瑞月在二戰後決定返回臺灣貢獻一己之力，肩負著當時留日知識份子為了生養自己的土地重獲新生，而欲返鄉貢獻的強大使命感。在臺灣同鄉會一再鼓勵下，她說：「……我正是為獻身給臺灣的文藝建設的熱忱所趨，毅然決定回來的」（蕭渥廷，1998b: 40），即使臨別前石井綠要幫蔡瑞月舉辦個人發表會，卻都因為蔡瑞月急著回台而放棄。此一個人發表會，按照日本當時的慣例，是代表學舞有成而「出師」的指標，有了這個儀式性的個人發表會，才能被認同為自成一家的舞者。蔡瑞月當時抱著堅定回台的信念，對舞蹈的理想並沒有放在可以給她專業上認同的日本社會，而在於臺灣未來的建設和發展。

二戰結束後，留日的臺籍菁英熱切的實踐返鄉貢獻所學的理想，蔡瑞月不但在載著許多留學生的船上就開始迫不及待的練舞編舞，更在由留日學生楊世謙、趙榮發醫生²⁰、神學家吳振坤²¹等自籌的晚會上公開表演過兩次，作品內容包括當時她為晚會編創的《印度之歌》、《咱愛咱臺灣》、以及石井綠老師為她所編的《夢》、《新的洋傘》等舞碼。透過晚會的表演，蔡瑞月在渡海途中結識了許多知識份子，包括醫生、神學家、大學生和藝文相關人士，累積最初的人際資本。蔡瑞月返臺後首次的演出，就是應同船策劃晚會的趙榮發醫生之邀，在台南太平境教會的慈善演出，此外，也受當時同船策劃晚會的神學家吳振坤之邀，到屏東教會演出，這些人都是接受基督教信仰的知識

²⁰趙榮發(1925-)台灣台南市人。台大醫學院醫學系畢業後受父趙篤生在樂山療養院服務的感召，赴香港大學、東京大學及美國梅約醫學中心研習癲瘋病與皮膚病的治療方法，國內醫界譽為「癲瘋病終結者」。資料取自財團法人後生基金會。http://www.hwe.org.tw/award_winners_5_11.asp.2011.07.26.

²¹屏東人，京都帝國大學宗教哲學科學士、美國耶魯大學神學、西德漢堡大學宣教學院研究。曾任屏東圖書館館長、東海大學教授、台南神學院教授等，看重靈修與宣道工作。高俊明回憶錄說：在船上吳教授每天集合大家研讀聖經，講解「出埃及記」鼓勵年輕茫然的孩子。參考汪其楣，2004，舞者阿月—台灣舞蹈家蔡瑞月的生命傳奇，台北市：遠流。頁 56。



菁英，蔡瑞月也因為篤信基督教的關係而有更積極的參與。演出之後，便開始不斷的接到表演的邀約，「密集到兩三天就有一次演出」（蕭渥廷，1998b:44），前後受邀在新營糖廠演出、舞蹈的戶外攝影，以及受屏東三民主義青年團之邀在屏東戲院的演出。此外，也在許多音樂家的演奏會上客席表演，同時在台南一女中（她的母校，日治時期的第二高女）教課，並受邀台南、台北部隊的勞軍演出，更受台北藝文界的邀約北上國際戲院、中山堂演出，廣受好評，也因而認識了當時在長官公署交響樂團擔任編審的雷石榆，開啟了蔡瑞月更頻繁、深入與廣大的藝文人脈。當時回台的第一場個人發表會，在太平境教會演出結束後，就有學生找她開課，還主動幫她找了十來個年齡相近的學生，這也顯示當時受過日本殖民教育的臺灣新女性，也有一小群人對身體律動極為熱愛而且願意學習。這些學生帶給蔡瑞月更多編創的人力與靈感，使她能在創作上日益多變與豐富，讓教學與演出相互回饋。

在 1946 年的臺灣，當時較普遍的是商業娛樂歌舞，傳統的地方戲曲和新劇的大眾通俗化舞台表演，相對而言，舞蹈做為一門精緻的表演藝術，在臺灣社會則尚處起步階段。以留日舞蹈藝術家之名回台的蔡瑞月，許多人好奇的想要一睹其風采是可想而知的，因為當時留日的女性多學習家政或醫科，學習舞蹈是很特別的現象（蕭渥廷，1998b:15）。二戰後以精緻藝術作為訴求的舞蹈家，在那時的臺灣社會非常少有，蔡瑞月是第一批返臺的舞蹈家之一，當然引起社會（不論是出於何種心態）對她本人與她所帶回來的舞蹈藝術充滿好奇。就如同另一位舞蹈家李彩娥在 1943 年回到屏東時，也曾一度引起許多人的好奇與觀望，只是當時李彩娥因喪父之慟與二戰戰事吃緊，無法舉行個人返鄉公演，她不熱衷於表演，且對於旁人的好奇感到十分不自在，對於別人的邀約公演也沒興趣，回台後隔年便結婚，沉寂了 6 年，直到 1949 年因為蔡培火的出面，才開始教學與表演。（李怡君，1996：48）與李彩娥回台時的狀況不同，蔡瑞月在二戰勝利，臺灣脫離日本殖民的情況下，懷著建設臺灣之心，急著散播舞蹈種子到臺灣各處，她不考慮舞蹈與政治的關係，也不在意精緻藝術與通俗藝術的疆界，任何邀約演出她幾乎都不拒絕，不論是宗教團體、藝術團體甚或是勞軍表演她都參與。高曝光率加上當時人們的好奇，知名度很快的就傳開了。蔡瑞月說：

從日本回來，一直到入獄以前，我一場接著一場的演出，累了我還是在演。來邀請演出的，我沒有拒絕過，只因為就讀高中時聽到日本人取笑臺灣是舞蹈荒漠，當時我就下定決心，有一天我要將舞蹈的種子，佈滿整個臺灣的土地上。所以在回國的船上，我就迫不及待地在甲板上練舞、編舞，我不在意別人笑我是瘋子。（蕭渥廷，1998b:47）

前面提到，蔡瑞月的舞蹈創作與演出，在早期是得力於藝文界與知識份



子的支持，這也表示舞蹈藝術在臺灣的生根過程，不是在舞蹈界的藝術家們所形成的藝術場域中互動、競賽與批評而形成的，而是靠文學界、美術界、音樂界與戲劇界人士的肯定才能成就其價值的。換言之，舞蹈在此時還未形成相互連結或競爭的場域，這可能因為當時從事現代舞蹈藝術創作之人並不多。雖然蔡瑞月在 1946 年與 1948 年曾與許清浩、林明德等男性合作演出，但都只是小品，且沒有後續更進一步的合作與發展。舞蹈藝術在當時的臺灣社會，只停留在舉辦幾場表演與開班授課階段，還沒有形成屬於舞蹈藝術人士共同參與或相互競爭的場域，是透過其他藝文相關人士的支持、支援與合作，以及與日治時期逐漸培養出的業餘藝術愛好者的參與，蔡瑞月的舞蹈藝術才得以逐漸在臺灣紮根並擴大其影響力。例如 1947 年（回國後一年）的第一屆蔡瑞月舞踊發表會，就由隸屬官方單位的長官公署交響樂團伴奏，節目單是知名畫家顏水龍的版畫，而且因為是為了台南大地震募款，因此得到各大報紙的宣傳與許多藝術名人幫忙推銷名譽券，例如電影製片廠廠長白克²²等（蕭渥廷，1998b: 45）。能夠得到藝文界菁英的幫助與報界的宣傳，除了蔡瑞月不停的演出所帶動活絡的社交外，另一個重要條件，也要她的舞蹈表演與作品創作的水平，能為藝文圈內人所共鳴賞識才行。人際資本的介紹、累積、支持、背書與擴大再生產，讓蔡瑞月較無後顧之憂的得以一展長才，尤其是在舞蹈配樂與相關資源極度缺乏的那個年代，（汪其楣，2004: 66）若沒有藝文人士的合作，舞蹈展演都會因為各種客觀條件的困難而影響演出的品質。從另一個角度來看，蔡瑞月能與藝術圈內人合作，也表示了她的演出品質有一定的水平，透過藝文界的支援、合作與宣傳，蔡瑞月能進入當時臺灣的文化菁英圈子，她的舞蹈也被藝術圈的人認可，而與通俗文化自然形成區別。

除了在「大久丸」號上結識的知識份子作為開啟蔡瑞月在臺灣耕耘舞蹈藝術園地的推手外，1947 年 5 月與文學家雷石榆的婚姻，²³讓她能更頻繁的與藝文界菁英交流討論藝術相關的知識，如：臺灣藝文的發展方向、舞蹈在兩岸如何推展等問題。雷石榆不但和大陸文學界有書信往來（如郭沫若），做為住家的舞蹈教室，也成了當時兩岸藝文界人士的聚會甚至藝術品展覽之地，²⁴當時不乏許多左翼與後來在白色恐怖中遭到迫害的菁英份子參與其中，例如 1947 年渡海來台參觀的田漢（劇作家）、黃榮燦（美術/版畫）、白

²²白克「(1914 年—1964 年 2 月 22 日)，出生於廈門。抗日戰爭期間，於西南第五戰區文化工作委員會負責電影戲劇宣傳工作。1945 年，隨第一批接收人員來台，負責接收日人留下的電影器材、設備和廠房。1956 年，於台製廠完成台語影片《黃帝子孫》，因受到政治排擠鬥爭，離開「台灣電影攝製廠」。適逢台語片起飛，因而加入民營片廠的台語片拍攝工作，導演台語片十餘部。1962 年，警備總部以「海外通諜」等罪名逮捕白克，後被迫認罪，處以軍法極刑，於 1964 年 2 月 22 日過世」。取自維基百科。2011 年 10 月 6 日。

²³蔡瑞月與雷石榆的婚姻曾受到家人的阻攔，原因是雷石榆雖有才華確孑然一身。蔡瑞月出身中上階級的家庭，家人也希望她往後的生活能維持在這個階級層次，衣食無慮。參考《舞者阿月》一書，頁 67。

²⁴黃榮燦曾借舞蹈教室展示他從蘭嶼收集的木雕、素描等作品。參閱《舞者阿月》一書，頁 87。



克（電影）、呂赫若（文學、戲劇），以及對臺灣藝文界有影響的覃子豪（文學）、藍蔭鼎（畫家）、陳洪甄（美術）、王之一（攝影家）、呂訴上（戲劇）、蒲添生（雕塑）等（蕭渥廷，1998b: 69）。這也顯示臺灣藝壇上各藝術領域間不同省籍的互動，在二戰後快速展開並集結成會，而舞蹈也在這已成熟的藝術網絡支援下紮根茁壯。這些藝文界菁英或許並不具優渥的經濟資本，但豐厚的文化資本與活絡的交流、創作，讓他們對臺灣的文壇與藝壇發揮極大的影響力，對於臺灣的藝文走向有指導的作用，甚至對當時一般大眾的心理、理想與價值也有引領的力量。蔡瑞月因為雷石榆的關係，加入了這批以男性為主的藝文菁英圈子，透過與藝術家的交流，使她在創作演出的籌劃上、音樂的收集上、甚至藝文界的評論上都有豐富的資源。這些人際網絡的關係，帶給她不只是舞蹈的藝術名望，因為作曲家、音樂家、畫家、文學家的參與，也直接影響了舞作形式與內容的呈現。然而，也因為從戰後到兩岸分斷之間，與蔡瑞月往來的藝術家，包括她先生雷石榆在內的許多人，是左翼份子或有左傾的思想，因此造成她在1949年之後不但入獄三年，夫妻別離，還生活在隨時有人跟蹤監視的痛苦日子裏。（蕭渥廷，1998b: 98）

六、結論

蔡瑞月提供一種以舞蹈作為展現藝術家生命意識的美感形式與舞動身體的自由感受。這種集視覺、聽覺與動感為一體的藝術形式，提供文學、音樂、美術與表演藝術一個交互感應的空間。她注重以舞蹈體現藝術家心中的感動、意念與理想的藝術創作。她的舞作以鮮明的舞台效果引起知識份子與藝文人士的共鳴，由於在藝術場域內獲得認同，她才能持續的以自信、堅持的姿態對抗四周的流言蜚語，為了達成藝術的自主性以及在舞蹈中展現主體意識的理想而努力。²⁵她帶回來的舞蹈藝術動搖了保守人士的社會價值與審美規範，也公開展示了現代女性自我賦權（empowerment）的可能性。她的舞台表演所呈現的不再是一個安靜含蓄、聽天由命的傳統女性，而是一個有主見、有理想、積極進取的現代新女性形象。從這個視角觀之，蔡瑞月堅持舞蹈藝術的自主性與創作者的主體性，在當時的臺灣社會，是具有性別政治意涵的，即使她自認為「我又沒有要革命，我只是跳舞！」。（汪其楣，2004:106）

²⁵相反的，在南部的李彩娥為了使其舞蹈藝術能被南部保守觀眾接受，男女合舞時找來不會跳舞以臨時訓練應急的先生搭配。李彩娥在經營鐵工廠的夫家的壓力下，台上台下總是保持大方開朗但端莊亮麗的形象。



參考書目

書籍

- 李天民（2005）。臺灣舞蹈史。臺北市：大卷文化。
- 李怡君（1996）。蜻蜓祖母：李彩娥 70 舞蹈生涯。屏東市：屏縣文化。
- 汪其楣（2004）。舞者阿月：臺灣舞蹈家蔡瑞月的生命傳奇。台北：遠流。
- 邱坤良（2008）。漂浪舞臺－臺灣大眾劇場年代。台北：遠流。
- 高三村（1998）。來自日本的李惠美。高縣：高縣文化。
- 陳柔縉（2005）。臺灣西方文明初體驗。臺北市：麥田。
- 陳惠雯（1999）。大稻埕查某人地圖：大稻埕婦女的活動空間。臺北：博揚文化。
- 張良澤，林智美譯，楊千鶴著（1995）。人生的三稜鏡。臺北市：前衛。
- 蕭渥廷（主編）（1998a）。臺灣舞蹈 e 月娘：蔡瑞月攝影集。臺北市：文建會。
- 蕭渥廷（主編）（1998b）。臺灣舞蹈的先知－蔡瑞月口述歷史。臺北市：文建會。
- Brown, J. M. (ed) (1979). *The Vision of modern dance*. N.J. : Princeton Book.
- Copeland, Roger, and Cohen, Marshall, ed., (1983) . *What is dance? : Readings In Theory And Criticism*. Oxford : Oxford University Press.
- Johnson, R. (Ed) (1993). P Bourdieu. *The Field of Cultural Production: Essays on Art And Literature*. Columbia University Press.

期刊

- 徐瑋瑩（2011）。打造時代新女性：由日治時期學校身體教育探尋臺灣近代舞蹈藝術萌發的基礎。臺灣舞蹈研究期刊第 6 期。
- 曉虹（1960）。古典舞蹈家林香芸訪問記。民族舞蹈月刊，3（9），7-8。



研討會

- 行政院文化建設委員會編（1995）。臺灣舞蹈史研討會專文集：回顧民國三十四年至五十三年臺灣舞蹈的拓荒歲月。台北：行政院文化建設委員會。
- 沖天（2006）。〈石井綠側寫〉。載於蔡瑞月文化基金會主辦第一屆蔡瑞月舞蹈節文化論壇「身體與自由：凝視臺灣文化史中的蔡瑞月」。頁 30-32。
- 徐瑋瑩（2011）。〈舞蹈藝術與社會道德的拉鋸：1946-1949 年間舞蹈藝術在臺灣伸根的機制—以蔡瑞月為例〉。載於「2011 回顧與展望 百年舞蹈風華」臺灣舞蹈研究學會國際學術研討會。頁 42-53。
- 陳雅萍在（1995）。〈見證歷史的舞蹈先驅—蔡瑞月〉。載於行政院文化建設委員會主辦之「臺灣舞蹈史研討會」專文集。頁 22-34。
- 楊建章（2006）。〈音樂、舞蹈、蔡瑞月—談臺灣人的身體〉，載於第一屆蔡瑞月舞蹈節文化論壇「身體與自由：凝視台灣文化史中的蔡瑞月」，財團法人台北市蔡瑞月文化基金會主辦。頁 10-11。

報紙

- 不詳（1947）。〈省各界籌組藝術建設協會〉。民報，三版。2月27日。
- 陳柔縉（2011）。〈臺灣的第一家舞廳〉。聯合報，A4版，2月5日。
- 蔡瑞月（1954a）。〈談舞蹈藝術〉。聯合報，六版。1月20、21、22日。
- 蔡瑞月（1954b）。〈舞蹈藝術的綜合性〉。聯合報，六版。12月19、20日。

論文

- 郭玲娟（2007）《臺灣現代舞先驅—蔡瑞月的舞蹈人生》，國立台南大學臺灣文化研究所碩士論文。
- Ya-Ping Chen（2003）. *Dance history and cultural politics: A study of contemporary dance in Taiwan, 1930s-1997*. Unpublished doctoral dissertation. Department of Performance Studies, New York University.
- Tai Juan-Ann（2009）. *Dance as an Institutional Power: A Bourdieuan Approach to Socio-political Changes in Dance in Higher Education in Taiwan*. Unpublished doctoral dissertation. Department of Dance, Film and Theatre Faculty of Arts and Human Sciences, University of Surrey.



Modern Dance Art in Taiwan at the Beginning: A Case Study on Tsai, Jui-yueh Through Sociology of Art

Wei-Ying Hsu

Part-time lecture at Nanhua University, Ph.D. candidate within Department of
Sociology at Tunhai University

Abstract

The aim of this paper is to explore how modern creative dance as an art form was accepted and developed when first introduced to Taiwan between the end of Second World War and Jiang's government retreated from China to Taiwan (1946-1949). This paper focuses on artist Tsai, Jui-yueh as an example, and employs the sociology of art of Pierre Bourdieu to explore how Tsai's performances were accepted as high art in contrast to popular art when most people in Taiwan were not familiar with dance as an art form. Tsai's discourses of dance will be analyzed and her social capitals will be explored to answer the question. This paper concludes that although Tsai's dances were accepted by intellectuals and artists as high art, her performances did challenge the normative and aesthetic views of the society then that was still dominated by patriarchy.

Keywords: Tsai, Jui-yueh, self consciousness, autonomy of dance, social capital, sociology of art

