

一九九〇年代以來的文化生產特色：以舞蹈藝術為例

陳吟合

壹、前言

台灣的舞蹈發展不到百年的時間，但卻因為受到殖民統治、政權轉移、西方思潮等影響，而呈現出多元的風格。以戰後到國民黨撤台前的期間，日本政府藉由舞蹈來傳遞思想，而熱愛舞蹈的人士，也紛紛赴日學習，返台後更致力於創作，內容大多充滿了對於台灣本土的關懷。

長久以來，台灣舞蹈的創作與教育一直是並肩而行的，舞蹈家們為了發表舞作而培育專業舞者，私人的舞蹈學校因此而蓬勃發展，在教育體制尚未重視舞蹈的年代之中，民間舞蹈社便成為舞蹈教育的主流，並肩負起培育專業舞者的重責大任。

一九四九年後，台灣的舞蹈面貌，有了更多樣化的表現，除了緣自於日本所承接的俄系芭蕾、德國表現主義的現代舞蹈、中國傳統的古典舞與民間舞、少數民族舞蹈之外，台灣原住民歌舞也逐漸嶄露頭角。儘管自一九六〇年代以來，現代舞逐漸興盛，但綜觀台灣舞蹈史，多元藝術形式與創作素材，是串聯整個台灣舞蹈發展的重要因素，而近年來，不少的創作者也努力思考身體及風格的突破，並適時運用新科技於舞作之中，不但豐富了舞蹈的內容，也豐富了觀者在視覺上的享受。

本文試圖從「文化生產的社會學思考」及「東方身體思潮」二個面向切入，並以一九九〇年代以來舞蹈藝術創作者的生產狀況和動態為研究對象，作一初步的探討。

貳、文化生產的社會學思考

一、文化生產與社會

「文化」不僅意指人類心智方面的努力，它甚至包括了人類社會的全部生活方式。時至今日，「文化」一詞的種種意義與用法，依然以不同的樣式存在著。在《文化經濟學》

一書中，將「文化」區分為雙重定義。第一個定義是在人類學及社會學架構下經常用到的，即用來描述任何群體（group）所共有的態度、信仰、習慣、風俗、價值、規範等。而第二個定義是比較實用導向的，它標示著人類從事的某種活動，而這些活動的產物與人類生活的知識、道德與藝術層面有關。¹⁵

過去，有關文化生產者／創作者的研究，大致上可以區分出二種不同的立場，簡述如下：

（一）結構主義

1. 馬克思主義

部分化約馬克思主義立場的學者，認為文化生產者／創作者受制於文化工業的經濟結構，其生產出來的作品，是反映經濟結構。

2. 語言結構

從此觀點切入的學者，認為是既有的語言通過文化生產者／創作者被說出，換句話說，既有的社會關係被再生產。

（二）作者論

這種觀點，賦予文化生產者／創作者「天縱英明」的特質，能見人所不能見、言人所不能言，故能生產出曠世鉅作。有一個關於宗教的聯想是這樣說的：「藝術家是至高權力的管道，創作是神的禮物，想像力是神聖的火花。」¹⁶

而這二個論點似乎都無法恰當地掌握文化生產／創作的複雜過程。前者將外在於行動者的結構力量視為焦點，卻對行動者的能動性，或行動者與結構之間的互動關係視而不見；後者則過於強調文化生產者／創作者的獨特性與能動性，但卻將其獨立於生產／創作的社會條件之外。¹⁷

¹⁵ David Throsby, 張維倫 譯, 2003, 《文化經濟學》, 台北: 典藏, 頁 5-6。

¹⁶ David Throsby, 張維倫 譯, 2003, 《文化經濟學》, 台北: 典藏, 頁 119。

¹⁷ 魏鈞, 〈文化全球化與文化生產之辯證: 以全球時代華語電視創作為例〉。



正如布狄厄 (Pierre Bourdieu, 1930~2002) 指出，創作者進行創作計畫時，是存在許多可能性，但是選擇其中的一個可能性時，一方面必須根據他們根植於個人成長歷程中所形成的習性 (habitus)，另一方面也必須根據當時他們在文化場域 (field) 中所處位置的最有利考量。儘管現代社會中的不同場域具有相對獨立的自足性和競爭規則，但不同的場域之間存在著可以相互參照的同型性。¹⁸例如：芭蕾舞相對於貴族，民間舞相對於平民。

二、台灣舞蹈發展與社會之關係

舞蹈是一種社會活動，因為舞蹈活動一直是沿著社會政治、文化脈絡而進行變革的人為產物。然而，舞蹈研究在台灣卻習於以編舞家及舞蹈作品為核心議題，並針對形式與風格、動機與表現作分析。而這樣的研究重心，無疑地是接受了歐洲文藝復興以來的「天才說」，認為天才具備了傑作的充分且必要的條件，但卻未曾進一步探究養成「天才」與「傑作」的原因。

台灣的舞蹈，除了原住民的歌舞文化之外，大都是由外地輸入的，從早期的中國、日本，演變到後來的美國文化，其改變是緩慢而有跡可尋的。而就是因為在這樣多變的政治變遷中，台灣的舞蹈難以深刻的認同進而演變成歷史，但卻也因此能夠呈現出多樣的形貌。

台灣的舞蹈表演一直都背負著傳遞某種意義而存在。從日本為了以文化來同化台灣，引進西方舞蹈；至 1952 年國民政府開始以推行民族舞蹈作為凝聚國人民族意識、用文化和中共政權對抗的時代；並採取改變原住民舞蹈、對於芭蕾舞與現代舞提出消極的表演政策，來對台灣的舞蹈文化進行控制；到後來國際情勢改變，時代的轉換使得台灣開始與外界接觸，於是，台灣的舞蹈界才吸收了現代舞，並重新接納芭蕾舞。這些現象都說明了台灣舞蹈與社會的息息相關，舞蹈承載著傳遞部分文化的任務，亦可是早從日治時期開始，台灣的舞蹈就一直圍繞在「舞」以載道的局面，並透過舞蹈來表達各式訊息。

¹⁸ 魏鈞，〈文化全球化與文化生產之辯證：以全球時代華語電視創作為例〉。

由台灣的舞蹈多數是自外地傳入的情形看來，芭蕾舞學習自西方文化、民族舞學習自中國文化，雖然現代舞的技巧仍然是西方發展出來的，但是，在長時間的演變之下，現代舞呈現出更多不同的樣貌，在東方身體思潮的流行之後，中國文化的內涵也融入其中，使得台灣的現代舞反而創造出自己的一片新天地。而且，現代舞講求與時代環境結合，現實生活中的任何場景皆可入舞，由此之故，現代舞在台灣大放異彩。

參、東方身體思潮

一、東方身體的探源

在文化生產的領域內，唯有考量經濟狀況時，我們才能了解創作在真實世界中的表現方式。¹⁹但是，創作過程在本質上是一種有意識或無意識的非理性形態，沒有任何東西可以把它架構出來。

被譽為後現代舞大師的黛柏拉·黑（Deborah Hay）強調舞蹈可以讓人與人「真的」分享，並認為東方舞蹈或戲劇中經常有的靜止畫面，正是西方舞蹈世界中忽略已久，而且也不知如何妥善處理的重要舞蹈元素。而台灣的表演藝術界，一直以來都以尋找東方人的身體，或者更精確地說是台灣人的身體為要務，事實上，東方文化所傳遞的安靜與簡單氣質，以及想要融入大自然的情感，早已受到西方舞蹈世界的長期注意了。

藝術與生活的密不可分，是大多數東方藝術家的普遍通則。從大自然／宇宙和生活／生命中擷取靈感進行創作，近十幾年來也持續地出現在台灣舞蹈界的舞台上，包括了「太古踏舞團」的林秀偉、「光環舞集」的劉紹爐、「無垢舞蹈劇場舞團」的林麗珍、「雲門舞集」的林懷民等人，可以說是這股東方身體思潮中的主要創作者²⁰。同時，經過多年的研習與探究，並透過田野採集的方式，積極地學習車鼓、跳鼓、宋江陣等民俗藝陣的身體律動，更將學習與研究的成果，轉化為舞蹈表演，亦獲得了不小的迴響。

¹⁹ David Throsby，張維倫 譯，2003，《文化經濟學》，台北：典藏，頁 134。

²⁰ 李立亨，2000，《我的看舞隨身書》，台北：天下文化，頁 155。

因此，由創作者或表演者獨佔鰲頭的態勢不再，新興創作和表演者都能有機會站上舞台，傳達自我獨特的理念，這使得作品的風貌更為多元。從官方到民間，舞蹈藝術不再侷限於過去的政治、歷史，在全球化和地球村的概念之下，回歸身體本質，科技與藝術的結合，找到台灣舞蹈美學定位，是舞蹈家們所要面對的重要目標。

近年來，東西方都流行著一股身心靈養生保健的風潮，除了傳統的部分功法仍為人所青睞之外，各種新興的身心技法²¹與養生功法紛陳而出，舉凡氣功、太極拳、瑜伽、皮拉提斯、元極舞等，都受到了社會大眾的歡迎。而太極導引在這股風潮中，除了由創始人熊衛的中華民國太極導引文化研究會的積極推廣之外，其弟子們紛設道場開班授課，或撰文出書、演講示範，使它成為異軍突起的養生功法。而且，還回過頭來影響台灣的舞蹈創作。

二、太極導引在舞蹈上的運用

台灣表演藝術界在多年的東方身體探源歷程中，除了找到本土的身體律動，如：車鼓、跳鼓、宋江陣等作為舞作的素材之外，太極拳與太極導引²²的身體形式更是過去十幾年來，編舞者據以編選取材、融入舞作的首選。

但是，一直要到若干表演藝術團體以太極導引作為表演者的身心訓練，以及舞作發展的動作元素，才真正開花結果、大放異彩。例如：雲門舞集、台北民族舞團，以及優劇場、金枝演社、極體劇團、身聲演繹社等，皆透過太極導引的方式，轉化表演者的身心質地，而太極導引也逐漸地成為劇場界鍛鍊身心的法門之一。一時之間，以導引為名之功法，如雨後春筍般地竄發生機。

林懷民在 1984 年編創的《流雲》中，將太極拳的基本招式轉化為舞蹈語彙，舞者在綿延流暢的位移中形成如流雲般的軌跡；而蔡麗華也在 1995 年時，運用楊家太極拳而編

²¹ 以身體為出發點，探究人體動作現象的身技巧，源自於個人為了解決自己身體上的一些問題、疼痛或疾病，或是對身體現象的好奇；在對自我身體的重新探索與體悟過程中，發展出許多不同的方法，達到調整與治療的效果。劉美珠，2003，〈身心動作療法〉，《舞蹈與動作療法研習會研習手冊》，頁 18-19。

²² 太極拳與太極導引的關係就像母子一般，太極導引汲取了太極拳的精華，省卻繁複的動作招式，而成為一種活潑的身體功法，它傳承了中國自易經太極陰陽觀念以降的太極拳血緣，卻又獨立成為可塑性極大的身體形式，此身體形式不僅成為編舞者入舞的素材，其內在精神更遙相呼應道家的哲學思維。李為仁，2004，〈太極導引與太極拳關聯之探微〉，《2005 全國研究生舞蹈學術研討會論文集》，頁 9.14。

創出《無極圖》，呈現的是一種融合於天地之間的自在安然。在這些舞作中，可以明顯地看出編舞家企圖在太極拳的外在形式中，尋求新的表達方式。

然而，相關的身體運用能有更進一步的突破，當屬雲門舞集以太極導引的動作元素發想而成的舞作《水月》，蔣勳曾針對此一表演藝術形式之關鍵性突破，於聯合副刊中提出詮釋²³：

和《流雲》相比；這次林懷民的新作《水月》，放棄了形式上的美，卻從更根本的人的身體去尋找吐納呼吸的關係，尋找舞台上一個舞蹈自己與自己的對話，尋找舞台上兩個人之間，或一組人之間彼此身體的牽動，尋找空與有、虛與實之間的關係，回到了太極的本質，也回到東方哲學一貫尋索的本質。

無論是找到身體動力的源頭或體現內在心靈的真情，太極導引的訓練確實提供舞者一種身心連結的管道；無論是現代舞或民族舞蹈，太極導引可以自然地滲透與融入其他的舞蹈形式，並進而轉化出特殊的身體質地，表演者不僅因而更加理解和感應到自己體內精力的流轉，更得以將心念回歸到自己的身體當中，體驗和感知內在深層的情感。藝術史學家蘇珊·朗格（Suzan Longe）曾表示：「看舞的時候，你並不是看到肢體在你面前的呈現。人們不只是在奔跑或扭動他們的身軀，你所看到的是內在力量的一種呈現。」換句話說，表演藝術家在舞蹈上所呈現的時間、空間與演出的對話，雖然可能不真實，但卻真實地提醒我們回頭去看自己的內心。

肆、結語

二十世紀劇場當中最引領風騷的創作者，相信大家都會同意，「導演」和「編舞家」幾乎是最貼切的答案。換言之，一九九〇年代以來的舞蹈藝術，強調的是一種「天縱英明」的特質。該意識形勢賦予藝術品一種神奇的轉化力量，能夠喚醒潛藏在少數受檢選者心中的潛能；此意識形態也將對於藝術品的真實體驗當作是內心的「感動」或本能的

²³ 蔣勳，1998.12.4，聯合報，聯合副刊。



直接啓蒙，因此忽略調潛藏在這種「體驗」底下的社會、文化條件，同時，把經由漫長熟習過程或施行有計畫訓練，而獲致的興趣技能當作是天賦權利。²⁴

而布狄厄亦強調，儘管現代社會中的不同場域具有相對獨立的自足性和競爭規則，但不同的場域之間存在著可以相互參照的同型性。所以，一方面，熊衛憑藉著自己多年來學習各家門派之太極拳，並發展出屬於自己的身體語彙；另一方面，雲門舞集也因探尋太極拳的本質而與熊衛有所接觸，而進一步成爲其門下弟子，並大量運用太極導引的元素在其作品中，觀者因一再地感受相似風格的作品，而形成一種無意識的內化過程，將那些支配此作品生產之法則加以吸收，在透過這樣的機緣之下，由熊衛所發展出的太極導引，便成爲了時下最爲盛行的養生／身功法與創作素材。

從太極的觀念到導引術、太極拳以及太極導引的發展，乃至太極導引在舞蹈上的運用，就如同布狄厄所認爲的，創作者是依據其習性與所處場域創作出新的產物，在中國身體文化的傳承脈絡中，太極導引顯然是熊衛融會貫通下的時代性產物。事實上，最近十餘年來最受爭議或最受歡迎的舞蹈演出，出現了不少多媒體和複合表演形式同台競演的創作者，他們的出現，代表了舞蹈大家族新成員的誕生，他們的持續創作，則讓二十一世紀的舞台呈現更豐富。²⁵

當我們看到西方舞蹈世界有越來越多的創作，正朝向我們傳統身體功法之路前進時，實在有必要開始思考東方身體語彙的相關問題。

參考文獻

1. Jeffrey C. Alexander，吳潛誠 總編校，1997，《文化與社會》，新店：立緒。
2. 蔣勳，1998.12.4，聯合報，聯合副刊。
3. 李立亨，2000，《我的看舞隨身書》，台北：天下文化。
4. 邱天助，2002，《布爾迪厄的文化再製理論》，新店：桂冠。
5. 楊杜煜，2003，〈台灣舞蹈表演藝術之發展與當代社會之關係（1930年代至2000年）〉，

²⁴ Pierre Bourdieu，1968，〈藝術品味與文化資產（Outline of a Theory of Art Perception）〉，《文化與社會》，新店：立緒，頁268。

²⁵ 李立亨，2000，《我的看舞隨身書》，台北：天下文化，頁165。

中央大學歷史研究所，碩士論文。

6. 劉美珠，2003，〈身心動作療法〉，《舞蹈與動作療法研習會研習手冊》。
7. David Throsby，張維倫 譯，2003，《文化經濟學》，台北：典藏。
8. 李為仁，2004，〈太極導引與太極拳關聯之探微〉，《2005 全國研究生舞蹈學術研討會論文集》。
9. 魏均，〈文化全球化與文化生產之辯證：以全球時代華語電視創作為例〉。

