

臺灣舞蹈藝術範式如何轉移？

以一九七〇年代雲門舞集的實踐為例

徐瑋瑩

國立勤益科技大學

前 言

舞蹈作為劇場表演藝術在臺灣的萌發是二十世紀日本殖民現代化的產物，至今不過百年歷史。要如何梳理這百年歷史，是臺灣舞蹈學術界面對的問題。本文聚焦被學者認為是啟動戰後臺灣文化變遷之關鍵的一九七〇年代（蕭阿勤 1）。此時是臺灣舞蹈藝術範式(paradigm)從國民政府遷臺到解嚴之間的重要轉變時期，一九八〇年代的舞蹈風格在此基礎上再度在審美面向上轉向與分化。一九七〇年代舞蹈範式的轉變在本文不但包含作品的風格、創作思維、身體技術，也包含舞蹈作為一門專業的精緻表演藝術運作規範的建立。雲門舞集（文後簡稱雲門）是最能展現上述範式轉移的舞團。

一九七三年成立的雲門舞集是臺灣第一個專（職）業舞團。專業的意思是此藝術類型有自己評判舞蹈的一套標準，從微觀的身體（材）、技術，到宏觀的（舞者、技術人員、觀眾）之劇場分工，並建立起舞蹈相關的倫理與規範。同時，雲門以藝術展演為目標，不同於既有服務於教育、商業，或官方主導的舞蹈活動，也轉變臺灣社會對舞蹈的看法，從娛樂變成嚴肅。這意味舞蹈藝術與其他場域分離，相對自主性得到強化。以雲門為代表的劇場美

August 31, 2022 收到稿件／May 26, 2023 接受刊登

《中山人文學報》no.55 (July 2023): 1-27

§ 徐瑋瑩，東海大學社會學博士，現為國立勤益科技大學博雅通識教育中心助理教授。Email: dancewei@ncut.edu.tw

學與規則，奠定之後舞蹈藝術場域運作的範式，或是與之區分的基礎。

本文以雲門為例，討論舞蹈藝術場域相對自主性的強化如何可能，以此理解所牽動的範式轉移過程。問題包含：雲門的創立和當時臺灣所處的國際情勢與國內藝文思潮之關係為何？對此，林懷民採取怎樣的應對行動，因此有別於既有的舞蹈實踐模式？舞蹈（者）如何在臺灣社會奠定藝術的相對自主性（例如崇高與尊嚴）？展演「中國現代舞」在彼時的社會意義是甚麼？

本文嘗試在舞蹈研究中，以布赫迪厄(Pierre Bourdieu)藝術社會學的概念為啟發來分析歷史資料，因此不同於既有從史學、文化研究視角切入的許多雲門研究，例如最具代表性的論文集是《林懷民國際研討會論文集》（張中煖、林亞婷（編））。布赫迪厄關注現象形成的社會過程，分析策略是由宏觀到微觀，也就是社會結構與權力機制是先於且支配行動者的實踐(Bourdieu 2016: 335)。這會引導研究從國際局勢思考臺灣彼時所處的狀態，以及雲門如何在此情境中做出回應，而導致舞蹈藝術範式的轉移。如此，能使描述性的歷史資料獲得更宏觀的理解，也能回答範式轉移的機制與過程。

布赫迪厄的思想體系有其對西方社會學理論的傳承與突破，這已在本文討論範圍之外。本文使用其理論與概念是因為布赫迪厄強調研究必須檢視特定歷史脈絡所呈現的時空差異性，因此理論與概念是研究的引導、啟發與對話的基礎，而非止於套用。透過分析一九七〇年代臺灣的雲門為案例，布赫迪厄的理論能獲得對話、延伸、補充。例如，本文關注的國族文化、國際權力與創作之關係，在布赫迪厄分析十九世紀法國藝術場域中並不存在，但是對於現代化進程較慢與後殖民的東亞國家卻是關鍵。換言之，布赫迪厄關注法國國內藝術場域的變動，本文則同時分析臺灣在地舞蹈場域、國際政治權力場域之雙重關係。這即是以案例延伸與補充其理論的可能性。

本文的討論將顯示舞蹈藝術場域在臺灣的相對自主化本身是一個弔詭。這是因為此相對自主化是鑲嵌在臺灣外交重挫、民族自覺高漲之際，以能與歐美比拚的精緻舞蹈藝術作為體現民族精神與文化自信的象徵，同時也能發揮凝聚國族意識、團結民心的功能。於是，舞蹈在臺灣的專業化、和其他場域切割邁向相對自主化，甚至必須創作出能和西方比拚的中國現代舞，就國際權力關係而言並非完全自主，反倒有些不得不追趕上的張力。但是，卻翻轉了舞蹈藝術在臺灣甚至華人文化圈的地位、價值與觀點。討論臺灣舞蹈藝

術場域相對自主化的條件與舞蹈範式轉移，不但要觀察舞蹈發展的在地因素，還得將臺灣所處的國際局勢一併納入考慮。

壹、布赫迪厄的藝術社會學

布赫迪厄的分析視角是在特定歷史情境中去理解創作者的行動與作品的具體個案研究。因此，其取向非作品文本分析，非作品反映論，非創作者傳記分析。本文以布赫迪厄提出的場域、區分、利益、象徵資本（權力）等概念為啟發，討論一九七〇年代林懷民與雲門現象。下文先說明這些概念。

布赫迪厄的藝術社會學立基在場域(field)的概念。他把社會分化成一個個不同的場域（如宗教、經濟、政治等等）座落在社會空間的座標中，每一個場域又可分化為次場域，舞蹈藝術就是場域之一。場域必須取得自身的相對自主性，其形成過程，要與其他場域持續切割，建立自己獨特的運作邏輯，但是又與其他場域相互作用，因此場域的界限是一個互動的結果（賴曉黎 2013: 23）。藝術場域的自主性是相對的，它無法完全脫離權力、經濟場域的影響。在藝術場域中愈是需要外界資助，或渴望獲得場域內權威者認同的藝術家，其創作時的考量愈受限，也愈不自由。場域內是各種力量競爭、衝突的地方，個人或團體佔據其中不同的位置相互競爭，這些人或團體之間的關係形成動態結構(Johnson 6)。場域中之人有共同的遊戲規則，追求類似的利益(interest)，布赫迪厄稱為幻象(illusio)(Bourdieu 1993: 257)。場域作為分析概念必須特別關注特定時空條件的差異化。

值得注意的是，布赫迪厄所謂的利益不能簡化為經濟、物質利益，而是「指向外在對象並受客觀條件制約的驅力(drive)，一種驅使人們朝向特定有意義的、有價值行動的動力」（賴曉黎 2021: 147）。利益的形成是由客觀條件限制的，是特定社會所生成的歷史產物。布赫迪厄的利益可視為在特定情境下舞蹈家的興趣、關懷、愛好、利害得失等，是維繫自身價值與熱情所涉及的相關面向。這是本文分析雲門相關的藝術家在一九七〇年代所作所為的關鍵。利益和場域的分化、續存有關，不同的利益生成不同的相對自主場域（賴曉黎 2021: 148）。不同的利益也是藝術典範轉移的推力。這帶到布赫迪厄另一個重要概念—區分(distinction)。

區分的概念是本文討論一九七〇年代舞蹈藝術範式轉移的重要思考點。

在藝術場域內，要存在就要有特色。風格和特色是場域內佔位(position-takings)的策略和爭奪象徵資本(symbolic capital)的比拚手段。理論、知識、技術以布赫迪厄的象徵資本觀點來看，都是佔位的「武器」，雖然是對特定領域的貢獻，卻也是政治手段，為了更鞏固或改變場域內既定的結構。這就造成上位者與挑戰者的對立，顛覆者與傳承者的差異。布赫迪厄對福樓拜(Gustave Flaubert)的分析，即是觀察其區分策略，去看他拒絕了甚麼，以便能在場域中以新姿態佔位。福樓拜以「為藝術而藝術」拒絕當時法國文學場域的「資產階級藝術」和「社會藝術」(Bourdieu 1993: 200)。最有意義的區分是對抗統治階級或對已經成為範式風格的藝術的拒絕。本文討論範式轉移就得觀察雲門拒絕了哪些既有的舞蹈規則、慣例。

藝術場域中權威的取得涉及象徵資本的爭奪。象徵資本可以是任何種類的資本，只要能被感知即可成立，例如名望、榮耀等。藝術場域中象徵資本的累積非常重要，象徵資本可以轉換為經濟資本，然而藝術品（人）無法只靠經濟資本維持，否則藝術就成為是以貨幣交易的普通商品。藝術界內的體制、組織、運作以獲取象徵資本為主要目的(Bourdieu 1993: 75)。場域中參與者所獲致的象徵資本多寡是區分高低位階的衡量。象徵資本的獲勝者不只能換得實質的利益，更能在場域中獲得權威，而能行使權力，贏得對場域的支配權。受到象徵資本加冕的藝術家也能以其受到「聖化」(consecrated)的尊榮，透過可見形（儀）式加冕其他的人、事、物，使其獲得彰顯與區分。「聖化」的意思是指某個人、事、物透過可見的形式獲得群體共同承認、尊崇，並認為是特殊的，且被視為自然如此而不被質疑（賴曉黎 2013: 24-25）。

以布赫迪厄的研究視角分析一九七〇年代林懷民與雲門，首要關注是舞蹈藝術場域受到甚麼權力場域的影響？林懷民和雲門在草創時期追求的利益是甚麼？彼時在舞蹈藝術場域中和誰比拚？其正當性與發言權透過哪些象徵資本獲致？這是檢視非舞蹈背景出身的林懷民，不但能「空降」在舞蹈藝術場域中佔位，其名望更在開始之際就能超越既有舞蹈藝術場域中的任何舞蹈人，並成為其中的「立法者」。下文探究這些現象如何可能的社會過程。

貳、邁向相對自主性：國際與國內的雙重區別

一、國內舞蹈藝術的劃界

拒絕官方舞蹈競賽、商業演出、健美教育

第一代臺灣新舞蹈家戰後以身體教育的理念耕耘舞蹈藝術，同時，國民政府遷臺後在「反共抗俄」的時代氛圍中，官方的舞蹈政策主導舞蹈走向。一九七〇年代之前舞蹈藝術場域的相對自主性尚在成型階段，即便蔡瑞月在一九五四年已在《聯合報》論述舞蹈是「洋溢著生命意識」的「獨立藝術」（蔡瑞月），劉鳳學也在一九五〇年代師大體育系舞蹈房內「孤獨中享受創作的喜悅，在創作過程中體驗藝術的真髓」（李小華 45）。然而，這些以藝術創作為目的的論述與實踐敵不過大量民族舞蹈與商業歌舞的報導與展演。這說明二戰之後，舞蹈在臺灣作為獨立的藝術實踐與論述即出現，且未曾消失，然而聲量不足、影響力不夠。

雲門成立之前，舞蹈藝術場域的佔位者可概分兩群，一群是民間舞蹈社，一群是學院體制下的師生。這兩類都是以身體教育為導向。然而，雲門作為專業舞團，目標不同於舞蹈的健美教育。再者，彼時舞蹈的雅與俗尚未有巨大的區分。林懷民正是在這個關鍵點上將舞蹈藝術嚴肅化，區分雅、俗的差異，重新定位舞蹈藝術的社會價值。

一九七〇年之前民族舞蹈、通俗化的中外歌舞電影、娛樂性歌舞團蓬勃。舞蹈社在國府遷臺後如雨後春筍般地成立，藉由民族舞蹈競賽、舞蹈勞軍，或國際外交、僑界慰勞，累積象徵資本。舞蹈社（不得不）與官方權力場域緊密扣連，從中獲得名望，再轉化為營運的經濟資本。為了配合與贏得民族舞蹈競賽，舞蹈創作多少受限，且愈是投入與嚮往贏得競賽的新興舞蹈人，愈容易受限。民族舞蹈競賽的主辦方是國防部、教育部、救國團、民族舞蹈推行委員會等組織，這些都非舞蹈藝術機構，參賽者的年齡與專業性參差不齊，因此透過競賽獲取的象徵資本雖有潛力、但無法直接等同藝術認證，需要不斷累積來證明。民族舞蹈熱潮在短時間內快速膨脹學舞人口，對舞蹈藝術發展有很大的助益。值得注意的是，雲門的操作正是在作品風格、人際網絡和民族舞蹈場域區別與對立，另闢新位置（文後說明）。這恰恰符合布赫迪厄提出的，最有意義的區分是對抗統治階級或對已經成為範式的風格的拒絕。

舞蹈藝術場域的另一群佔位者是隨國府遷臺的舞蹈家（如劉鳳學、李天民、高棧）。她（他）們佔據高等教育機構的位置，目標是將舞蹈作為身體教育、研究議題，就如一九六〇年代在師大隨劉鳳學學舞的劉紹爐指出，「在師大，跳現代舞主要是為了當舞蹈老師」（鍾明德 61）。在國家教育體制下的學院教師不需要為生活經營舞蹈社，也可以免除參加舞蹈競賽、爭奪象徵資本為招生中介。由官方指派、親善訪問的文化外交是舞蹈科重要活動。大專生雖然技術與年齡上較民間舞蹈社成熟，然而就專業而言仍在養成的過渡階段。

上述兩群舞蹈家累積的象徵資本落在舞蹈（身體）教育、研究與社會服務（勞軍、慰勞僑胞、國家慶典），而不是集中在藝文名望。這也是為什麼臺灣舞蹈史書寫第一代舞蹈家時，沒有在藝術層面給與極高的評價。這不只是由作品本身的藝術性決定，還有作品展演場域、功能與如何被論述所獲致的資本類型。彼時舞蹈家像是「開雜貨店」（李彩娥語），芭蕾舞、創作舞、民族舞、大會舞、勞軍節目樣樣都得會，而無法專精一項（趙綺芳 83）。如此也降低對特定舞蹈類別的專業化。

彼時大眾對於精緻與通俗舞蹈的區分還很模糊，舞蹈人也在兩個場域間遊走，而且舞臺表演的機會多落在商業性的大眾娛樂場合。第一代舞蹈名家蔡瑞月、李彩娥、辜雅琴的團隊都曾參與商業或娛樂性節目，如電影、電視、高級飯店節目演出。林香芸更是藝霞歌舞團前身芸霞歌舞團的創始人之一。民族舞蹈比賽的常勝軍崔蓉蓉也自述，當時同時在古裝電影當替身、電視綜藝節目《群星會》中表演舞蹈小品，並參與藝術性較高的劇場展演（崔蓉蓉）。

當舞蹈人在大眾娛樂場合演出時，雲門不以迎合大眾化的商業娛樂表演獲得金援或名聲（胡菊人 84）。這有助於雲門以精緻藝術的清高定位於舞蹈場域。舞蹈並非金錢即能交易的商品，而是有比金錢更神聖的價值。雲門的作品不迎合通俗的商業品味，即印證布赫迪厄的理論，藝術品操作的是經濟世界的倒轉，而不能只是金錢交易可以輕易得手的商品，否則其象徵價值就蕩然無存。因此，雲門在創團之際同時得進行宣傳教育與募款活動，教育觀眾甚麼是現代舞，同時也藉此搶得發言權、競爭現代舞的定義。其初期的活動對象是具有文化資本，且對現代藝術抱持好奇心的青年知識份子為主。這也正好接軌戰後出生潮，知識份子增加的時期。這群知識青年的文化資本、

興趣也最接近雲門團隊。雲門一開始的定位是精緻藝術，不是通俗藝術，雖然作品內容懷抱鄉土文化、心繫民間，但是藝術形式、觀演規則是精緻藝術的標準。它是在精緻藝術場域搶得發言權，再以此聲望獲得普羅大眾認同。因此，無論雲門到何處演出、觀賞的觀眾階層為誰，都無損它在精緻藝術場域內的桂冠。

林懷民的舞蹈教育推廣與找贊助的行動，恰恰是商業演出的翻轉。贊助意味的是大眾對雲門的認同與支持，商業演出卻得迎合商家與大眾品味。前者擁有較多節目製作的相對自主性。其募款的來源從政治、文化到企業界，證明雲門獲得不同場域菁英的認同。它作為臺灣第一個舞團樹立了一個範式，證明成立一個藝術性的舞團是可能的，臺灣有喜愛舞蹈藝術的觀眾，即使這些願意買票進劇場的觀眾多是知識份子。這成功打破了在臺灣成立專業舞團不可能或不確定的魔咒（林懷民 1989a: 22）。

一九七〇年代初，每年固定創作、演出因此能與雲門競爭的代表人物是第一代舞蹈家蔡瑞月與劉鳳學。然而，蔡瑞月舞蹈社在一九七〇年代演出已不多。任教師範大學的劉鳳學是較能與雲門比拚的對手，在專業技術上有豐富累積，也朝傳統與創新方向前進。然而，劉鳳學的團隊每年（巡迴）演出次數不如雲門多且廣。更關鍵的是，她不屬於「回歸現實」世代，她的作品、人際網絡與當時發生的回歸現實藝文思潮（鄉土文化運動）較無關聯，相對缺乏藝文菁英的支持。再者，她以學者身份揚名，同時進行古舞重建、新舞創作、原住民樂舞研究。這使其象徵名望在學者與藝術創作者之間擺盪。因此，一九七〇年代雲門在臺灣舞蹈藝術場域中幾乎沒有可較勁的本土對手，反而是國外舞團的展演可能成為雲門比拚的對象。當時文化精英對開創中國現代舞的期許，與鄉土文化運動思潮懷抱面對現實的期待，國外舞團的展演內容與臺灣現實無涉，無法成為雲門較勁的對手。彼時的雲門，對內對外都是「無敵」的狀態。

雲門堅持以現代舞創作、表演為專業，使舞蹈藝術不受商業、舞蹈比賽、教育牽制，而能樹立舞蹈藝術的專業性與相對自主性。據此，雲門的利益（興趣、關懷、目的）與既有的舞蹈人不同。林懷民與雲門的利益是甚麼？為何能獲得文藝菁英的支持使其朝向專業、相對自主的方向發展？

二、國際權力場域下的文化區隔

討論為何雲門從創立之始就備受矚目，冷戰架構下的政治局勢是分析的關鍵。藝術是架構在（全球）權力場域競爭下的文化政治活動，所謂的自主性無法是絕對，只能是相對。冷戰與戒嚴體制下，臺灣屬於民主自由陣營一方，國民黨仰賴美國政府的支持，美國也幾乎壟斷對臺灣的文化輸入，成功地將臺灣從戰後藝術界左傾的知識氛圍改造成親美、民主的社會。陳建忠(71)的研究指出，要理解冷戰、戒嚴體制下臺灣的藝文活動必須考慮「國家文藝體制」與「美援文藝體制」一剛一柔的介入。此二者共同建立的藝文思潮是，反共思想、現代化價值，與正統中國文化的觀念。就臺灣舞蹈藝術史而言，即便進入外交重挫的一九七〇年代，知識份子自覺意識興起、對於追逐美國文化有了批判反省，反共思想、現代化價值，與中國文化仍是舞蹈藝術創作的核心，並加入了回歸現實的鄉土文化運動。現代化所乘載的理性、進步、技術、專業、文明的價值更是舞蹈人追求的目標。雲門力圖創作現代舞，在作品中展現中華文化特色，也呼應「國家文藝體制」與「美援文藝體制」共構的文藝思潮。

臺灣受到美式現代舞影響始於一九六〇年代，特別是華裔美籍舞蹈家來臺授課與表演，雖然同時間也有日本舞蹈家神田明子(Akiko Kanda 1935-2011)在臺教授葛蘭姆技術(Graham technique)。一九六七年有黃忠良受到美國福特文化交流基金會(Ford Foundation)的資助來臺灣九個月的交流與演出（劉瑞林 3）。一九六八年王仁璐隨美國政府資助來臺灣研究的夫婿，在臺北開辦六周的現代舞講習課程，較為詳盡的介紹葛蘭姆(Martha Graham 1894-1991)的美學哲思與技術（〈舞蹈家王仁璐設班教現代舞〉8）。在俞大綱的奔走下，由文化局舉辦王仁璐舞蹈發表會，運用現代舞技術，將民族文化的的精神與思想重新演繹，使之新生（〈文化局舉辦現代舞之夜〉5）。

當時二十一歲的林懷民受到王仁璐與葛蘭姆舞蹈哲學的啟發，寫作〈王仁璐的路〉。文章中，王仁璐談及「傾聽祖先的腳步」、「尋找自己」、「探問生命」、「永不屈服」等理念，鼓舞林懷民開創一條屬於自己的「崎嶇坎坷，卻不是沒有希望的路」（林懷民 1968）。這是美式現代舞透過華裔美籍舞蹈家以迂迴的方式影響臺灣的例子。葛蘭姆技術與哲學搭上彼時中國現代舞「傳統與創新」的渴求，一方面得傾聽祖先的腳步，一方面又必須尋找自己，為

傳統開創新形式、賦予時代意義。這樣的召喚非常契合彼時舞蹈人的渴求與理想，也符合官方藝文政策。黃忠良與王仁璐，和一九六〇年代由美國政府或相關機構資助來臺的現代舞團（例如，艾文·艾利舞團、荷西·李蒙舞團、保羅·泰勒舞團等）與芭蕾舞團（紐約藝院芭蕾、紐約第一室內舞團），為臺灣舞蹈界打開了通往西方（以美國為核心）藝術的門。這扇門轉變了舞蹈界師事日本舞蹈家的習慣。臺灣舞者開始出走，但是在外交受挫的時空下，不一定回來。彼時，臺灣舞蹈人渴求創新舞蹈、學習新知識與技術。一些人仍前往日本學習芭蕾，或進入東寶、寶塚音樂舞蹈學校，另一批人選擇到美國追尋現代舞。

林懷民將美國現代舞帶回臺灣的同時，正是一九七〇年代「回歸現實」、「回歸鄉土」文藝思潮興盛之際，因此他很快就以美式現代舞技術、劇場美學，融合京劇技術、本土文化為創作方向。林懷民雖然高度自覺地吸收美式現代舞，雲門的組織運作、作品風格仍展現「美援文藝體制」對臺灣的影響力。林懷民與愛荷華國際寫作班、美國新聞處、亞洲基金會，多有交流或受到贊助。雲門使用的身體技術來自葛蘭姆，葛蘭姆舞團是美國在冷戰期間受到中央資助進行（東亞）文化外交，宣揚美式民主、奮鬥拓荒精神，與精緻藝術品味的舞團(Prevots 37-52)。

葛蘭姆技術從呼吸著手，以吐氣、吸氣帶動身體動作，和中華文化注重吐納的運動方式有幾分雷同。其身體縮放所傳達的強烈情感也呼應彼時知識青年內心強烈的張力。同時，葛蘭姆舞蹈的哲學也正巧呼應一九七〇年代「回歸現實」世代藝文青年創作具有中華文化特色的現代舞的渴望。如此，葛蘭姆的美學與哲思能快速被臺灣藝文界吸收、取用是有特定的時代情境所致。林懷民是美式現代舞在臺灣的「代言人」，其運用的葛蘭姆技術成為之後臺灣舞蹈人的基礎訓練，並與芭蕾、京劇動作平起平坐。林懷民以葛蘭姆技術注重軀幹情緒張力的表現，與既有的芭蕾、民族舞蹈的身體展演風格區分。葛蘭姆技術的引用與美學風格的參照，也使雲門的中國現代舞異於第一代舞蹈家傳承歐洲與日本的表現主義創作舞風格，形成創作範式的轉移。

一九七〇年代美式現代舞知識技術的引進，遇上了藝文界「回歸現實」的拉扯。彼時是臺灣外交嚴重受挫的時代，始於釣魚臺主權爭議、繼之中華民國退出聯合國、中國與美國關係正常化、臺日斷交，一直到臺美斷交。蕭

阿勤(126-127)的研究顯示，正值國家危機之際，戰後青年經歷國族創傷，開始覺醒的過程。不論省籍，對國民黨統治與上一代人提出批判，並對社會、政治改革高聲疾呼。戰後新生代不再幻想反攻大陸，而是將心力放在此時此地的現實社會，重新認識臺灣的歷史、土地、文化、人民。他們是「回歸現實」，也是「回歸鄉土」的一代，成為一股社會改造的力量。此力量所形成的社會作用，激盪出政治與文化的變遷。《漢聲雜誌》主編奚淞指出，外在的動盪不安所形成的壓力與危機感，反而讓大家對土地的情感更迫切、更加努力去認識在地的歷史與文化（古碧玲 28）。

蕭阿勤(119-120, 124-125)強調青年知識份子的自我反省與定位是在國族歷史的敘事中找尋。他/她們因為近百年中國悲慘的國族歷史，而有自立自強、反抗強權的意識，並從中反思「我是誰」、「這是什麼時代」，追求國家在政治、經濟、文化的獨立自主與富強。戰後世代在以美國為首的陣營中接受對自由與民主的禮讚，形成他們對社會政治的期待。因此形成以自由、民主為價值，「回歸現實」、「回歸鄉土」為實踐的社會革新。這是林懷民所屬世代的興趣、抱負（布赫迪厄所謂的利益），舞蹈藝術的理想與目標也離不開這些。林懷民在受訪時指出投入舞蹈藝術的興趣，「第一我喜歡創作，第二愛跳舞，第三是想參加社會活動」（孫淡寧 8）。這是他的利益（興趣、擅長、關懷、價值）。喜歡創作、跳舞這兩項興趣與其他舞蹈人並無不同，但是大部分的舞蹈人也就侷限在此。參加社會活動、與社會現實有所連結，才是他與眾不同的獨特之處，也能快速累積文化政治的象徵資本。這恰恰是既有舞蹈人所極度缺乏的資本與興趣。

舞蹈藝術在外交危機的局勢中如何展現自立自強、呼應社會現實？這是要能有與西方列強同樣的技術水準、可以比拚的專業表演。但是，在專業化的訓練與展演中必須體現與西方不同的文化特殊性。「中國人作曲、中國人編舞、中國人跳給中國人看」（林懷民 2010: 32），這句林懷民自稱高度民族主義的口號即是證明。也因此，一九七〇年代舞蹈場域相對自主化是與彼時自覺青年的政治文化運動合流，是在文化政治場域中為了追趕西方現代藝術的焦慮中建立。這是一種西方有，我們也要有，而且不但要有專業，還要展現和西方不同的文化的傲氣。換言之，以文化藝術「提升」現代國民文化、精神素養以便能和西方比拚下，舞蹈藝術必須建立專業性，強化相對自主性。

這不只是舞蹈人的希求，也是整個文化藝術界的理想。文化藝術是現代國家的象徵與自信的展示。臺灣作為舞蹈藝術發展的後進國家，舞蹈藝術與其他場域切割邁向相對自主化，不能忽略上述的國際情勢與「回歸現實」世代所採取的自強行動。也因此舞蹈藝術的自主化放在國際文化政治的角力中，也夾帶著不得不的弔詭。

然而，恰恰是以文化藝術證成國家的現代化，促使舞蹈在社會中產生了不同的價值與意義。用布赫迪厄的話，政治、經濟、文化可被視為不同資本，那麼，舞蹈在各種資本相互競爭的權力場域中提升與擴大了自身作為資本的價值。雲門必須是專業的，展演必須遵守當代劇場規則，因為舞蹈藝術體現了一個國家現代化的文明與素養。如此，雲門獲得了（現代化、民族文化）象徵權力的制高點，翻轉了舞蹈附屬於其他場域之下的功能與目的。舞蹈能作為文化主體彰顯現代性，一個國家的文明與進步（現代化）的象徵。

在「回歸現實」、「自立自強」的時局中，美式現代舞不但是中國現代舞的參照點，也是分離點。雲門舞作不但要吸收西方現代舞，也要傳統中國故事、鄉土文化題材。也因此，林懷民大部分的創作並沒有要回歸到哪個原初。此創作方法也和葛蘭姆以自己的觀點與身體語彙詮釋希臘神話相似。在被詢問中國現代舞的創作時，林懷民說：

我實在不明白甚麼叫中國，甚麼叫現代。一定是平劇嗎？一定是水袖嗎？難道不穿長袍就不是中國嗎？不一定罷？我不在乎我採用的材料來自何處。我只希望編出來的是我自己的。（江聲 172）

「我自己的」意味不模仿西方現代舞，也非回到哪個傳統或原初。「自己的」強調不但有歷史感，又能面對現實、立足當下，能在學習西方與繼承中華文化的情境中，擁有創作的相對自主性。一方面與西方現代舞區分，一方面也不同于臺灣第一代舞蹈家在官方政策主導下的民族舞蹈，或者古樂舞重建。

以布赫迪厄的區分作為佔位策略的角度來看，林懷民雖然拒絕了既有民族舞蹈（與芭蕾、創作舞）的表演型態，也拒絕舞蹈為政策、商業、身體教育服務的作用，但是他沒有拒絕藝術與政治、社會的互動。他使舞蹈溢出美

學價值而能對文化政治場域起作用，不同於為了服務政治場域而減損舞蹈的自主發揮。他拒絕民族舞蹈、芭蕾舞正是因為這些舞蹈內容無涉於社會變動與當下現實，只在自己的美學範疇中打轉，又難以有所突破。林懷民曾說「就舞蹈的立場，我覺得民族舞蹈家在表演彩帶舞、苗女弄杯之餘，應該也對本鄉本土的民俗舞蹈加以研究發展」（江聲 175）。這意味著林懷民和當時知識青年同樣拒絕既有的民族舞蹈，轉而關心民間的、現實的鄉土藝術，與當時的鄉土文化運動合流。

雲門的作品能獲得藝文菁英的支持，正是其表演內容在當時文化人士看來具有文化的當下性與國族危機的現實感。一九七八年〈雲門舞集何去何從？〉一文，作者吳滔指出：

長時期臺灣舞蹈界狹窄地侷限在技術追求下，舞蹈其實已失去了它的觀眾，無論是「天鵝湖」或是「苗女弄杯」，無論他們腿踢得多高，杯子敲得多響，由於完全脫離了觀賞者的現實情感，便一點也激不起共鳴。

雲門舞集的矛盾、掙扎，都涵蓋了今天臺灣整個文化界共同的矛盾與掙扎，雲門舞集的現實意義在此。……它的能否繼續正確反映目前臺灣一般的文化情態，便決定它是否將繼續保持臺灣文化界中心的地位。（吳滔 116）

畫家何懷碩指出：

「雲門」自開始演出以來，就表現了具有知識分子時代使命感的色彩，不走蹈空的「純粹藝術」那種技術至上，形式主義的路子，這是現階段中國藝術強烈的民族性與時代性的必然傾向。雲門可說是深深體現了這個時代的精神。（何懷碩 149）

雲門的作品不只（體現）民族性與時代感，舞團創立與實踐本身也展示了一個時代的精神與理想。也就是，只要有理想和熱情，可以化不可能為可能，集結眾人的力量能打拼出一條路。對外交處境困頓的臺灣，特別具有震撼人心的作用。舞團持續運作的象徵意義不亞於舞蹈藝術本身。雲門將臺灣社會原本視為不入流的舞蹈，翻轉成一個具有凝聚民眾同舟共濟的重要中

介，使舞蹈和國族（文化）存亡緊密扣連，因此乘載著高度的社會期待與關懷。這是藝術、社會、政治場域相互呼應，集象徵資本（權力）之大成。《中國時報》回顧一九七〇年代的文化活動，雲門被認為是「十大事件」之一，胡耀恆指出「雲門舞集的理想與成功是多方面的。……它的理想徵兆了我們文化良知，它的成功證明了我們社會的期待與關懷」（胡耀恆 300）。

雲門創立初始就懷抱創作屬於自己的、當下的、具時代性的作品，它同時和兩個舞蹈場域比拚。一個是以西方為首的國際舞蹈藝術場域，另一個是國內的舞蹈藝術場域。雲門的作品融合京劇與葛蘭姆技術，在國際上是中華文化的代言人；對內是中國現代舞的代言人。不論是對內或對外，雲門都能開闢一席之地。

本文認為一九七〇年代雲門團隊主力是對內，建立起能與西方國家並進的現代化專業舞團，規範知識、技術之相關標準，在舞蹈場域以新姿態佔位。其比拚、區分的對象是第一代舞蹈家的舞蹈範式。下文以身體技術、舞蹈論述、劇場規則為例，進一步說明林懷民與雲門如何累積象徵資本（權力）、專業化舞蹈藝術，強化此領域的相對自主性，轉變既有的舞蹈範式。

參、朝向美式現代舞體制的專業化、自主化

一、舞蹈藝術體制的轉變

林懷民在舞蹈藝術場域佔位的策略是「空降」，而非先將自己立足在此場域，再打進核心，如此他不需要經過舞蹈場域之人的評價或認同。在美國三年（非本科）的學舞資歷與表演經驗，回臺後成為舞蹈科教師，可見當時臺灣幾乎沒有美式現代舞教師可與之比拚。林懷民等同葛蘭姆技巧與美式現代舞在臺灣的代言人，雖然他的成功絕對不只有代言。代言人掌握發言權與正當性、規範標準，林懷民所引介的美式現代舞不只有技術、美學觀，還有舞蹈知識、劇場規則、舞者的文化習性等，整套西方建立的舞蹈藝術體制。如何成為舞者、甚麼是「好」的展演、「好」的作品、怎樣是有「教養」的觀眾，這些標準是以西方（美國）已經相對自主化的舞蹈藝術為標準。這是林懷民為什麼說「如果我在美國多跳幾年，雲門也許可以少走一些冤枉路」（林懷民 1989b: 237）。

以區分的觀點，任何新的知識、技術不只增加文化或象徵資本，更重要的是作為區分的手段，以此在場域中競爭與佔位。葛蘭姆技術與美國舞蹈知識是舞蹈專業化的象徵，以此與第一代臺灣舞蹈家區分。國際舞蹈大師葛蘭姆在雲門成立後的次年來臺，對媒體大力稱讚雲門舞者與作品，即是認證其專業化的水準（楊孟瑜 307）。受到西方強國（美國）舞蹈大師的禮讚，不但是過去臺灣舞蹈藝術界不曾有過的現象，更認證雲門的藝術與專業性。據此，雲門一開始就強過任何臺灣舞蹈團體，受到遠比國內名家擁有更多象徵資本的國際級大師的認可。在臺灣外交受挫、自信低落之際，國際級大師對雲門的讚譽與鼓勵，也鼓舞民族自信心。

雲門雖然落在舞蹈場域內，但是卻與之前的舞蹈場域沒有太多連結，這也顯示其與之切割的關係。雲門與冷戰下的美國新聞處、美國舞蹈界、年輕世代組成的臺灣藝文場域有更大的連結。這些橫向的跨域與跨國連結所累積的文化與象徵資本，讓雲門創立初始就能以專業的形象，不但在國內揚名，更在國際舞蹈藝術場域中打開知名度。

二、舞者的「聖化」(consecration)

雲門成立之前舞蹈的正當性主要建立在身體教育，而不是專（職）業化的表演。彼時臺灣社會對身體表演的人稱呼「跳舞的」或「舞女」。這是將舞蹈置放在商業娛樂中，貼上道德敗壞的標籤。舞蹈要做為一門獨立的藝術必須透過「聖化」，將其從下九流的社會印象中提升，使之具有自身的崇高性與專業性，並獲得社會共同認可。林懷民創團之初就擁有「聖化」舞蹈（者）的能力，這來自其早年已經在文學界累積的名望，加上當時少有的留美碩士文憑，以及能在前衛藝術殿堂美國新聞處演講的榮耀。這些不但是過去舞蹈人所不曾擁有的，也是當時藝文人士少有的象徵與文化資本。布赫迪厄指出象徵資本形成象徵權力，通過某種聖化儀式（演說、典禮、著作）建構現實的正當性（賴曉黎 2013: 25）。

林懷民透過激勵人心的演說、著作、舞蹈展演，將舞蹈藝術提升到崇高且值得奮力追求的專業。如此，也崇高化從事此藝術的舞蹈工作者。此魅力型人格轉變許多年輕人對舞蹈的觀點、吸引舞蹈人跟隨。劉紹爐回憶：

他，……把跳舞看得那麼嚴肅，那麼神聖，這給我很大的衝擊。

我從來沒有想到跳舞是那麼認真、崇高的事業。(鍾明德 60)

林懷民「聖化」舞蹈人，強調舞蹈家的尊嚴、自主性、創造力，而不同於普通人。這樣標定舞蹈(人)也是舞蹈藝術場域內大家追求的目標(vision)，但過往卻難以達到。林懷民以其象徵權力獲得定位舞蹈(人)的發言權，翻轉舞者的社會名望。

我們認識到林懷民的叛逆在於攜帶豐厚的資本空降一個不被社會視為正當的專業，再從中翻轉這個信仰。這是透過具有象徵權力與文化資本之人的言說、論述、表演，與大眾輿論的傳布，才有可能被社會接受。倘若一九七〇年代沒有林懷民的出現，臺灣舞蹈藝術史將有可能完全不同。

雲門的定期支薪行動(1976年)也推翻「舞蹈是一個乞丐」行業的社會印象，拒絕舞蹈社內延續「老師教導學生，學生幫忙老師」師徒制的相互回饋(制約)制度。舞者的尊嚴與(相對)自主性也因此獲得。這也意味著舞蹈場域內各行動團體的門戶逐漸被打開，舞者能自行選擇加入哪個團體，舞團內部資源的豐厚成為競爭項目。當舞者尊嚴的獲得是建立在其專業性上，技術與表演性的高下成為舞者比拚的資本，技巧追求愈發嚴苛，意味舞蹈專業與自主性也愈強化。

林懷民的舞蹈(者)論述是「服從意志，執著奮鬥的自我完成」(林懷民 1989b: 60)。舞蹈人應該有為藝術獻身的精神，而不為其他目的犧牲舞蹈創作與展演的自主性。林懷民將跳八家將之人對神明的獻身，類比為舞蹈人對舞蹈藝術的認命與獻身(李昂 12)。他認為成為專業舞者必須苦練、規律、勤勉，追求完美，而這一切所求不在於追求觀眾給予的掌聲、名氣，而是「自我完成」(林懷民 1989a: 31)。舞蹈的最終目的是透過磨難與苦練達到自我實現。這是舞者相對自主性的展現。為藝術獻身的信念，成為日後臺灣舞蹈藝術人的信念，與藉由獎項(金)、金錢交換、登上媒體獲得明星般榮耀的競賽或商業演出相對。舞蹈是為了自我完成的信念與實踐也證成舞蹈藝術的神聖性、崇高性、自主性。這使舞蹈(人)的自我認同與社會形象轉變。

三、論述舞蹈藝術

舞蹈藝術的自主化必須要有自己獨特、不受其他場域干預的知識、技術與運作邏輯。舞蹈知識對一九七〇年代臺灣而言，既是區別其他場域獲得自主性的重要基礎，也是一九八〇年代舞蹈場域快速分化的影響因子。舞蹈專業知識的書寫引介，使舞蹈有自己的歷史、哲學與關懷、興趣，不同於其它文化、藝術領域。在舞蹈文字甚少的一九七〇年代要獲得舞蹈資訊，最簡單的方式即是透過林懷民的文字獲得。林懷民深知文字資料是推動觀念轉變與認識作品的重要媒材（林懷民 1989b: 3）。然而，他的舞蹈文字和當時翻譯或出版的舞蹈圖書非常不同。他的文章以舞蹈人的觀點書寫，加上訪談或親身經驗，因此具有生動的臨場感來證明其言說。其小說家的文筆，讀起來親切流暢，是翻譯書難以媲美的。這不但是非舞蹈圈內人所無法達成，舞蹈圈內人也難以匹敵，因此增加他在舞蹈藝術上的權威性。

林懷民之前的舞蹈人很少自己書寫、引介、論述舞蹈知識，因此舞蹈的文字發言權落在非舞蹈領域的評論人身上，而且從《民族舞蹈》月刊與一九五〇、一九六〇年代《聯合報》中國內舞蹈演出的舞評綜合觀之，不時可見負向評論。然而，林懷民不但拿回舞蹈人自身的發言權，且能反駁對舞作的負面批評。甚至，即便是負評，也得從林懷民的言說中被認識，例如《薪傳》的動作像體操的批評（溫曼英 195）。如此，負面評論反倒成為林懷民生產更多論述的契機。或者，創作的失敗被藝文菁英論述為邁向成功的必然之路，應該得到支持與鼓勵。例如吳靜吉認為《八家將》的失敗，「因為有這樣的嘗試，才有突破的機會」（吳靜吉 106）。如此，作品的失敗並非失敗，反而是一次大膽的嘗試與突破。雲門的作品不論成功或失敗都能為自己增加名望，生產更多有利的論述（權）。這些舞蹈相關的論述生產與對話更鞏固了舞蹈藝術的專業性與自主性，而此卻是以雲門的作品與美學為依據。

林懷民、雲門相關的文字，不論是舞作介紹或評論、編舞過程記錄與訪談、作品展演的社會觀察等，其量之大、討論議題之廣泛，在舞蹈界（甚至藝文界）至今無人可比。新聞系背景的林懷民深知媒體效用，能讓報刊雜誌對雲門大力報導，是臺灣舞蹈史上的奇觀。

華碧玉(53-55)統計一九七〇年代影響臺灣文化生態的中國時報《人間副刊》中舞蹈相關文章，總共六十六篇，若從雲門成立的一九七三年起則是五

十八篇。五十八篇文章中，林懷民或雲門相關的文章有五十篇（其中二十篇出自林懷民的書寫），其他舞蹈文章加總只有八篇，其中兩篇與一九七六年創立新古典舞團的劉鳳學有關。這個懸殊之比例說明舞蹈界並不受藝文人士或大眾傳媒的重視，但是林懷民與雲門是特例。五十篇文章的作者皆是藝文界與學術界的翹楚，有藝壇大師或歐美留學菁英（例如姚一葦、楚戈、吳靜吉、蔣勳、何懷碩）。文章內容的切入角度也多元化，包含林懷民引介美國舞蹈資訊與學習舞蹈經歷、舞作評論、舞蹈與社會關係等。

布赫迪厄(Bourdieu 2016: 268-269)指出評論使作品不只是被創作一次，「而是百次、千次」。同時，評論也非只是有助於促進對作品的理解，而是讓作品生產多種意義與價值的中介。一支舞作，透過多件評論文字，產生豐富與多元的意義與價值，再藉由大眾傳媒的傳播，使作品、編創者（團隊）得以被大量的關注與討論，進而「神聖化」為經典。作品的象徵資本也因此被提升與擴大。如此，經典不是作品本身的形式與內容就可以單方面自我決定的，而必須經過多元、不斷的論述、再論述與傳布，使眾人相信而成。布赫迪厄提醒我們任何論述都是資本累積、形塑經典的（權力）中介。

四、掌控觀演規則

雲門成立之初的象徵權力也藉由劇場內的觀演規範展示。在劇場觀賞舞蹈必須遵循觀演規則，這套如儀式般的規則需要被教導，因此區分出展演者與觀眾權力不對等之關係。雲門在臺中中興堂首演時，堅持遲到觀眾必須中場休息時才能入場。臺北中山堂演出時，觀眾席鎂光燈閃起，林懷民宣布「落幕重來」。同時，現場觀眾掌聲響起，同意並肯定他的舉動。對此，楊孟瑜指出「臺灣除了要努力擺脫貧窮，也正努力學習尊重、進步、改善社會品質和文化環境的時代。雲門在這樣的時代裏，發揮了舉足輕重的影響力」（82）。這恰恰如上文所討論的，舞蹈藝術的觀演秩序象徵臺灣社會現代化的文化素養、與西方國家比拚的能力。雲門的觀演要求恰恰符合彼時知識份子、政治、文化上力圖追趕西方國家的期待。然而，從布赫迪厄的觀點，任何文化規範都是一種意識型態的競爭，遵守現代化的劇場規範也是與既有的觀演文化競爭。這告訴觀眾劇場的種種不同於野臺戲、電影院、歌舞秀等，精緻藝術有一套觀眾必須遵守的規則，彼時規則的制定者是演出單位。如此，雲門的演

出明顯和大眾娛樂不同。

林懷民在觀演規則上「出招」成為臺灣劇場史上的重大事件。他透過對舞蹈與觀眾皆是極為「暴力」的手段—不惜打斷演出落幕重來—矯正不遵守劇場規則之人。這或許不是其精心考慮後的作為，卻與他的習性與對劇場抱持神聖的信仰攸關。此觀演規則成了日後大家同意與接受，且視為自然、本應如此的規範。不遵守劇場秩序者可能被在場人士警告或驅離劇場。此外，報紙的大幅報導也間接教育（強迫）大眾觀賞舞蹈藝術的態度。藝文人士詹宏志說：「在那之前，從來沒有人（或課本）告訴我，觀賞藝術表演有其嚴謹的紀律；我不知道，看舞蹈不可以照相，不可以和鄰座討論，不可以嗑瓜子、喝汽水」（楊孟瑜 82）。

林懷民的舉動在舞蹈界絕對是「特立獨行」，確立了觀眾無法在劇場內隨心所欲。舞蹈空間舞團藝術總監平珩回憶「後來的演出，快到七點半開演時，國父紀念館前臺的觀眾就開始小跑步起來，為了避免錯過開演時間」（平珩）。這表示林懷民成功地迫使觀眾遵守觀演規則。如此，演出團隊拿回了劇場規範的發言與主導權，當觀眾決定買票進劇場後，觀眾行動自由的權力就渡讓給演出團隊。雲門是促成舞蹈藝術場域觀演規則制度化的加速器，並延續到社會其他角落（戶外與偏鄉）。一九七九年《民生報》一則關於雲門的報導指出：

在雲門舞集成立之前和之後，國內的舞壇有了多大的改變，觀賞舞蹈的觀眾有了多大的改變。六年多來，雲門的舞者不斷在求進步，而雲門的觀眾素質和欣賞水準，也隨著不斷提高。雲門在「潛移默化」的社會教育工作上，收到了顯著的效果。（蔣家語 15）

此外，雲門的專業力也擴展到舞蹈以外更大的表演藝術場域，這是因為舞蹈是一個跨領域的整合藝術。論者指出：

以臺灣光復以後的舞臺表演來說，雲門舞集的出現，代表一次相當重要的突破，無論在舞臺設計、燈光、音樂、服裝，甚至劇場內部演出時的秩序與規則，雲門舞集都至少建立了一套制度。也使得長期鬆鬆散散的文化界，由於有了一個嚴格的、職業性

團體的作為中心，而能夠團結起來……。我們就在每一次雲門舞集的演出上，看到臺灣的「劇場」有了新發展……。(吳滔 115)

舞蹈不再只是一個需要其他藝文領域提攜的藝術，而是能提供跨域合作的機會，反饋其他藝術領域，將相關領域的專業性一併推進。這強化與證明舞蹈之於表演藝術的重要性，翻轉舞蹈在臺灣落後其他藝文領域的觀點。這也是布赫迪厄討論法國十九世紀文學與美術的例子時，不曾出現過的現象。因為文學與美術的創作過程可由作者一人完成，然而舞蹈是綜合藝術，不但涉及音樂、美術、服裝、燈光、劇場等多項專業，編創與展演也得舞者和編創者共同完成。

結 論

一九七〇年代是臺灣舞蹈藝術範式從國民政府遷臺到解嚴之間的重要過渡階段，一九八〇年代的舞蹈風格在此基礎上再度在審美面向上分化與轉向。本文以一九七〇年代的雲門為研究對象，希望理解此特定歷史脈絡下舞蹈藝術場域的範式轉移如何可能。布赫迪厄的場域、利益、區分、象徵資本、「聖化」等概念，使我們理解特定的社會條件與個人習性、興趣在其中的相互影響。區分（拒絕）既有風格、體制，並建立新模式，是範式轉移的證明，也是本文分析雲門如何強化舞蹈藝術相對自主性的考察點。

一九七三年雲門的創立是臺灣舞蹈史上關鍵性的轉捩點，它在既有的舞蹈場域以新姿態佔位，創造新的舞蹈風格與社會價值，是過去不知道、做不到、沒有想到，或覺得不可能。雲門專注在精緻藝術的創作表演，不同於既有配合官方民族舞蹈推行政策、國際親善訪問，或以舞蹈服務於商業娛樂、身體教育、學術研究。同時，雲門透過媒體傳布舞蹈知識、「聖化」舞者與舞作、制定觀演規則，藉此使舞蹈藝術相對自主化，並將舞蹈藝術的規則擴散到其他表演藝術場域。這些知識與規範能快速被社會認同與接受，不但反映表演藝術圈內人追求專業的期待，也呼應彼時臺灣欲以文化藝術作為國人素養現代化的證明，接軌西方。

雲門的創立與實踐鑲嵌在冷戰美援體制，與一九七〇年代臺灣在國際外交受挫的局勢中。美援文化體制使臺灣舞蹈藝術界，遠離借道日本學習的路

徑，轉而以美式現代舞與其運作體制為主要學習範式。雲門運用葛蘭姆技術使作品風格與第一代舞蹈家不同。雲門也借鑒美國專業舞團的運作方式，樹立舞蹈藝術體制，使之更專業、自主化。如此，美援文化體制是促成臺灣舞蹈藝術場域邁向相對自主化的重要推手。然而，透過外來力量所成就的相對自主化，本身即是個弔詭。

一九七〇年代臺灣外交受挫的局勢使雲門採取以舞作回應社會現實的行動，舞作的民族性、扣合當下時代感的需求，其作品呈現雙重否定，同時又雙重連結。雙重否定指得是，雲門的中國現代舞與民族舞蹈、古舞重建區隔，也與美式現代舞有別。雙重連結指得是，中國現代舞既延續傳統與創新之路，又運用葛蘭姆的現代舞技術與風格。此雙重區隔與連結使林懷民在面向國內與國際都站在制高點的位置。面向國際（自由陣營）舞壇，林懷民與雲門是華人世界舞蹈藝術的代言人。面向臺灣，林懷民與雲門不但是（具有中華文化特色）現代舞的代表，還是表演藝術界重整的舵手。彼時臺灣深陷嚴重的外交受挫局勢，藝術的現代化、相對自主化，甚至必須在作品風格上區別西方以證成自我、體現民族精神，就國際權力關係而言並非完全自主，而有不得不追趕的張力。換言之，因為政治層面對外交困境的無能為力，因此藝術成為臺灣社會可以寄託之處，而促使其相對自主化，翻轉了舞蹈藝術在臺灣甚至華人文化圈的地位、價值與觀點。

本文藉由分析雲門現象，發現運用布赫迪厄的理論時，必須確實考慮不同時空脈絡下所有條件的關係性。例如，國際政治權力關係不在布赫迪厄的討論中，但是討論一九七〇年代的雲門卻是非常關鍵。因此，以場域為分析視角討論藝術相對自主化的概念系統，並非是一個套用模式，而是作為啟發式的引導，有待研究者在其中展現研究現象的特殊性。本研究的貢獻在於指出，政治與藝術的關係在十九世紀的法國與一九七〇年代臺灣，呈現兩個對反的面向。研究呈現，並非只有布赫迪厄提出的「為藝術而藝術」才能成就藝術的相對自主性，本文的通篇討論結論出，在一九七〇年代的臺灣，為「國族（文化）續存而藝術」也能成就藝術的相對自主性。因此，政治與藝術之關係對於成就藝術的相對自主性是切割，亦或是共謀，有待進一步釐清與辯證。如此，本文的研究與發現也補充西方理論沒有觸及到的範圍。

◎本文為國科會計畫 MOST 109-2410-H-167-001「藝術典範如何轉移？以一九八〇年代臺灣舞蹈藝術場域的形成與變動作探討(I)」之部分成果。感謝國立陽明交通大學百川學士學位學程安勤之助理教授在論文寫作過程的討論與建議。

徵引文獻

- Bourdieu, Pierre (1993) *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Ed. Randal Johnson (New York: Columbia University Press).
- Bourdieu, Pierre [皮耶·布赫迪厄](2016)《藝術的法則：文學場域的生成與結構》(Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire) [1992]。石武耕、李沅洳、陳羚芝(譯)(臺北：典藏藝術家庭)。
- 蔡瑞月(1954)〈談舞蹈藝術〉(下)。《聯合報》，22 January: 6。
- 陳建忠(2018)《島嶼風聲：冷戰氛圍下的臺灣文學及其外》(新北：南十字星文化工作室)。
- 古碧玲(1999)《臺灣後來好所在：中美斷交及《薪傳》首演二十週年紀念》(臺北：臺灣商務印書館)。
- 何懷碩(1981)〈「薪傳」的時代意義〉。《雲門舞話》。姚一葦等(著)(臺北：遠流出版公司)，147-153。
- 胡菊人(1981)〈保守與庸俗之外〉。《雲門舞話》。姚一葦等(著)(臺北：遠流出版公司)，79-87。
- 胡耀恆(1981)〈雲門舞集的崛起為中國舞蹈注入新的活力〉。《雲門舞話》。姚一葦等(著)(臺北：遠流出版公司)，299-300。
- 華碧玉(2011)《臺灣文化界「雲門現象」的研究：以七〇年代人間副刊為基點的探討》。未出版碩士論文，佛光大學藝術學研究所。
- 蔣家語(1979)〈雲門的舞者：這群年輕人，不計物質生活的匱乏，付出了血汗，豐富了千萬人的精神生活〉。《民生報》29 March: 15。
- 江聲(1989)〈訪林懷民〉。《說舞》。林懷民(著)(臺北：遠流出版公司)，159-178。
- Johnson, Randal (1993) "Editor's Introduction: Pierre Bourdieu on Art, Literature and Culture." Randal Johnson (ed.): *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature* (New York: Columbia University Press), 1-25.
- 賴曉黎(2013)〈幻象與共謀：布赫迪厄論秩序的自我持存〉。《臺灣社會學》26(Dec.): 1-36。

賴曉黎(2021)〈論象徵利益：從布赫迪厄的視角出發〉。《思與言》59.2(Jun.): 139-192。

李昂(1974)〈哪吒的現代神話：訪「雲門舞集」主持者林懷民〉。《聯合報》11 Nov.: 12。

李小華(1998)《劉鳳學訪談》(臺北：時報文化出版公司)。

林懷民(1968)〈王仁璐的路〉。《自由青年》39.11(Jun.): 24-25。

林懷民(1989a)《說舞》(臺北：遠流出版公司)。

林懷民(1989b)《擦肩而過》(臺北：遠流出版公司)。

林懷民(2010)《高處眼亮》(臺北：遠流出版公司)。

劉瑞林(1966)〈在金元王國開拓了舞蹈夢境：訪我旅美名舞蹈教授黃忠良夫婦〉。《徵信新聞報》，7 October: 3。

平珩(2021) 個人訪談。31 Oct.

Prevots, Naima(1998) *Dance for Export: Cultural Diplomacy and the Cold War*. (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press).

孫淡寧(1982)〈了解林懷民〉。《聯合副刊》，9 April: 8。

崔蓉蓉(2022) 臺美線上訪談。15 Aug.。

〈文化局舉辦現代舞之夜：王仁璐獲觀眾注意〉(1968)。《中央日報》，18 February: 5。

溫曼英(1981)〈在風雨如晦中演「薪傳」〉。《雲門舞話》。姚一葦等(著)(臺北：遠流出版公司)，189-218。

〈舞蹈家王仁璐設班教現代舞〉(1968)。《徵信新聞報》，23 February: 8。

吳靜吉(1981)〈用動作寫小說：林懷民的四級跳〉。《雲門舞話》。姚一葦等(著)(臺北：遠流出版公司)，97-113。

吳滔(1978)〈雲門舞集何去何從？〉。《雄獅美術》no. 91 (Sept.): 114-121。

蕭阿勤(2010)《回歸現實：臺灣一九七〇年代的戰後世代與文化政治變遷》。二版(臺北：中央研究院社會所)。

楊孟瑜(2008)《翹舞：林懷民與雲門傳奇》。增訂版(臺北：遠見天下文化出版公司)。

張中煖、林亞婷(編)(2005)《林懷民國際研討會論文集》(臺北：行政院文化建設委員會)。

趙綺芳(2004)《李彩娥：永遠的寶島明珠》(臺北：行政院文化建設委員會)。

鍾明德(1999)《舞道：劉紹爐的舞蹈路徑與方法》(臺北：時報文化出版公司)。

WORKS CITED

- Bourdieu, Pierre (1993) *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Ed. Randal Johnson (New York: Columbia University Press).
- Bourdieu, Pierre (2016) *Yishu de fazhe: Wenxue changyu de shengcheng yu jiegou*. (*Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*) [1992]. Shi Wu-Geng, Li Yuan-Ru, Chen Ling-Zhi (Trans.) (Taipei: Diancan Art & Collection).
- Cai Rui-Yue (1954) "Tan wudao yishu" ["Discussing the Art of Dance" (part three)]. *United Daily News*, 22 Jan.: 6.
- Chen Jian-Zhong (2018) *Daoyu fengsheng: Lengzhan fenwei xia de Taiwan wenxue ji qiwai* [*Wind over the Island: Taiwan Literatures and Beyond under the Atmosphere of Cold War*] (New Taipei: Nan shizixing wenhua).
- Gu, Bi-ling (1999). *Taiwan houlai haosuozaizai: Zhongmei duanjiao ji "xin chuan" shou yan ershi zhounian ji* [*Taiwan's Later Accomplishments: 20th Anniversary of the Taiwan-US Diplomatic Break and the Premiere of "Legacy"*] (Taipei: The Commercial Press).
- He Huai-Shuo (1981) "'Xin chuan' de shidai yiyi" ["The Significance of *Legacy* in Its Era"]. Yao Yi-Wei deng zhu. *Yunmen wuhua* [*Essays of Cloud Gate Dance Theatre*]. (Taipei: Yuan-Liou Publishing), 147-153.
- Hu Ju-Ren (1981) "Baoshou yu yongsu zhiwai" ["Beyond Conservatism and Vulgarity"]. *Yunmen wuhua* [*Essays of Cloud Gate Dance Theatre*]. Yao Yi-Wei deng zhu. (Taipei: Yuan-Liou Publishing), 79-87.
- Hu Yao-Heng (1981) "Yunmen wuji de jueqi wei zhongguo wudao zhuru xinde huoli" ["The Rise of Cloud Gate Dance Theatre Injects New Vitality into Chinese Dance"]. *Yun men wu hua* [*Essays of Cloud Gate Dance Theatre*]. Yao Yi-Wei deng zhu (Taipei: Yuan-Liou Publishing), 299-300.
- Hua Bi-Yu (2011) "Taiwan wenhuajie yunmen xianxiang de yanjiu: Yi qi ling nian dai 'renjian fukan' wei jidian de tantao" ["Research on the Cloud Gate Phenomenon in Taiwan's Cultural Scene: An Exploration Based on the 'Renjian Supplement' of the 1970s"]. MA thesis Fuguang daxue yishuxue yan jiu suo [Fo Guang University].
- Jiang Jia-Yu (1979) "Yunmen de wuzhe: Zhequn nianqingren, buji wuzhi shenghuo de kuifa, fuchu liao xiehan, fengfu liao qianwanren de jingshen shenghuo" ["The Dancers of Cloud Gate: This Group of Young People, Regardless of the Material Hardships, Have Dedicated Their Blood and Sweat, Enriching the Spiritual Lives of Millions of People"]. *Minsheng Daily News*, 29 Mar.: 6.

- Jiang Sheng (1989) “Fang Lin Huai-Min” [“Interview with Lin Hwai-Min”]. *Shu ow* [*Speaking of Dance*]. Lin Huai-Min. (Taipei: Yuan-Liou Publishing), 159-178.
- Johnson, Randal (1993) “Editor’s Introduction: Pierre Bourdieu on Art, Literature and Culture.” Randal Johnson (ed.): *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature* (New York: Columbia University Press), 1-25.
- Lai Shau-Lee (2013) “Huanxiang yu gongmou: Bourdieu lun zhixu de ziwo chicun” (“Illusio and Complicity: Bourdieu on the Self-perpetuation of Order”). *Taiwanese Sociology*, 26(Dec.): 1-36.
- Lai Shau-Lee (2021) “Lun xiangzheng liyi: Cong Bourdieu de shijiao chufa” (“On Symbolic Interest: From the Perspective of Bourdieu”). *Si yu yan* [*Thought and Words Journal*], 59.2(Jun.): 139-192.
- Li Ang (1974) “Nuozha de xiandai shenhua: Fang yunmen wuji zhuchizhe Lin Huai-Min” [“The Modern Myth of Ne-Zha: An Interview with Lin Hwai-Min, the Artistic Director of Cloud Gate Dance Theatre”]. *United Daily News*, 23 Nov.: 12.
- Li Xiao-Hua (1998) *Liu Feng-Xue fangtan* [*Interview with Liu Fen-Xue*] (Taipei: China Times Publishing).
- Lin Huai-Min (1968) “Wang Ren-Lu de lu” [“The Journey of Wang Ren-Lu”]. *Zi You Qing Nian* [*Free Youth*]39.11(Jun.): 24-25.
- Lin Huai-Min (1989a) *Shuo wu* [*Speaking of Dance*] (Taipei: Yuan-Liou Publishing).
- Lin Huai-Min (1989b) *Cajian erguo* [*Brushing Past Each Other*] (Taipei: Yuan-Liou Publishing).
- Lin Huai-Min (2010) *Gaochu yanliang* [*Having a Clear View from a High Place*] (Taipei: Yuan-Liou Publishing).
- Liu Rui-Lin (1966) “Zai jinyuan wangguo kaituo liao wudao mengjing: Fang wo lumei ming wudao jiaoshou Huang Zhong-Liang fufu” [“Exploring Dance Dreams in the Golden Yuan kingdom: Interview with Prominent Dance Professor Huang Zhong-Liang and His Wife, Currently Residing in the United States”]. *Credit News*, 7 Oct.: 3.
- Ping Heng (2021) Personal interview. 31 Oct.
- Prevots, Naima (1998) *Dance for Export: Cultural Diplomacy and the Cold War*. (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press).
- Sun Dan-Ning (1982) “Liao jie Lin Huai-Min” [“Understanding Lin Hwai-Min”]. *Lianhe fukan* [*United Daily News Supplement*], 4 Sep: 8.
- Tsui Yung Yung (2022). Taiwan-US online interview. 15 Aug.
- “Wenhua ju ban xiandai wu zhiye: Wang Ren-Lu huo guanzhong zhuyi” [“Cultural

- Bureau Holds Modern Dance Night, Wang Ren-Lu Captivates the Audience”]. *Central Daily News*, 18 Feb.: 5.
- Wen Man Ying (1981) “Zai fengyu ruhui zhong yan ‘xin chuan’” [“Performing *Legacy* amidst Adversity”]. Yao Yi-Wei deng zhu. *Yunmen wuhua* [Essays of Cloud Gate Dance Theatre]. (Taipei: Yuan-Liou Publishing), 189-218.
- “Wudaojia Wang Ren-Lu sheban jiao xiandaiwu” [“Dancer Wang Ren-Lu Establishes Modern Dance Class”]. *Credit News*, 23 Feb: 8.
- Wu Jing-Ji (1981) “Yong dongzuo xie xiaoshuo: Lin Huai-Min de sijitiao” [“Writing a Novel through Movement: Lin Hwai-Min’s Quadruple Leap”]. *Yunmen wuhua* [Essays of Cloud Gate Dance Theatre]. Yao Yi-Wei deng zhu (Taipei: Yuan-Liou Publishing), 97-113.
- Wu Tao (1978) “Yunmen wuji hequ hecong?” [“What’s Next for Cloud Gate Dance Theatre?”]. *Lion Art* 91: 114-121.
- Xiao A-Qin (2010) *Huigui xianshi: Taiwan 1970 niandai de zhanhou shidai yu wenhua zhengzhi bianqian* (Return to Reality: Political and Cultural Change in 1970s Taiwan and the Postwar Generation). 2nd ed. (Taipei: Institute of Sociology, Academia Sinica).
- Yang Meng-Yu (2008) *Biao wu: Lin Huai-Min yu yunmen chuanqi* [Dancing with Passion: Lin Hwai-Min and the Legend of Cloud Gate]. Expanded ed. (Taipei: Commonwealth Publishing).
- Zhang Zhong-Nuan, Lin Ya-Ting (eds.) (2005) *Lin Huai-Min guoji yantao hui lunwenji* (Lin Hwai-Min International Dance Conference Proceedings: 2005.8.2~3) (Taipei: Executive Yuan Cultural Construction Committee).
- Zhao Qi-Fang (2004) *Li Cai-E: Yongyuan de baodao mingzhu* [Li Tsai-Erh: The Eternal Pearl of Formosa] (Taipei: Executive Yuan Cultural Construction Committee).
- Zhong Ming-De (1999) *Wu dao: Liu Shao-Lu de wudao lujing yu fangfa* [The Dance Path: Liu Shao-Lu’s Dance Journey and Methods] (Taipei: China Times Publishing).

摘 要

一九七〇年代是啟動戰後臺灣文化變遷之關鍵時期，也是臺灣舞蹈藝術範式(paradigm)轉變的重要時期。本文以雲門舞集為研究對象，希望理解此特定歷史脈絡下舞蹈藝術場域相對自主化所牽動的範式轉移，與冷戰美援文藝體制、臺灣外交困境之關係。文章以布赫迪厄(Pierre Bourdieu)的藝術社會學分析策略為啟發，特別關注雲門舞集吸收美式現代舞，以此區分既有舞蹈體制與風格，並建立新模式。研究提出舞蹈藝術場域在臺灣的相對自主化是一個弔詭。不同於布赫迪厄提出藝術的相對自主化是「為藝術而藝術」，雲門舞集成就舞蹈藝術的相對自主化卻是因為政治對外交困境的無能為力，而使藝術成為臺灣社會的寄託而促成。彼時臺灣外交重挫、民族自覺高漲，以能與歐美比拚、具有國族特色的精緻藝術作為民族文化素養與自信的象徵。因此，就國際權力場域而言，雲門舞集在國內強化舞蹈藝術場域的相對自主性，實際上與臺灣在國際政治場域的受限有關。

關鍵詞：範式轉移、相對自主性、雲門舞集、場域、區分

How Did Aesthetic Paradigms in Taiwanese Dance Shift? A Case Study Regarding the Cloud Gate Dance Theater in the 1970s

HSU Wei-Ying
National Chin-Yi University of Technology

ABSTRACT

The 1970s was a pivotal era which saw significant cultural changes in post-war Taiwan, particularly in the realm of dance. This study focuses on Cloud Gate Dance Theatre to understand the paradigm shift in the dance field during this specific historical period. The study explores the relationships between this shift and American-sponsored cultural ideology during the Cold War, as well as Taiwan's diplomatic challenges. Drawing inspiration from Pierre Bourdieu's sociology of art, the research focuses on the integration of American modern dance in Cloud Gate Dance Theatre's productions. This integration served to differentiate existing dance institutions and styles in Taiwan, and ultimately established a new artistic paradigm. Unlike Bourdieu's notion that the relative autonomy of art must be "art for art's sake," Cloud Gate Dance Theatre achieved relative autonomy in dance due to Taiwan's unique political situation and diplomatic challenges. This led to art becoming a source of pride and identity within Taiwanese society and facilitated its relative autonomy. In the 1970s, Taiwan experienced significant setbacks in diplomacy, yet there was an increasing sense of national consciousness. In this context, the pursuit of high art with national characteristics to rival Europe and the United States came to symbolize cultural literacy and self-confidence for Taiwanese people. Paradoxically, the relative autonomy of the dance field in Taiwan emerged as a result. However, within the broader international power structure, Cloud Gate Dance Theatre's efforts to strengthen the relative autonomy of dance were closely tied to the limitations imposed by Taiwan's international political situation.

KEYWORDS: Cloud Gate Dance Theater, distinction, field, paradigm shift, relative autonomy