

國家文化政策與藝術創作之關係：以取材在地素材之「民俗舞」為探討對象

徐瑋瑩

勤益科技大學博雅通識教育中心 專案助理教授

摘要

本計畫的研究目標是初步理解與印證國家文化政策、補（贊）助機制與藝術創作間之關係。研究對象以舞蹈藝術圈界定的民俗舞為觀察案例。本研究選取三個案例作歷時性的討論：1950 與 1960 年代民族舞蹈時期；解嚴後臺灣第一個民族舞團－「台北民族舞團」成立時期（活躍於 1988-2013）；今年（2020）獲得國立傳統藝術中心補助國際交流的舞蹈類團隊「藝姿舞集」的歷史發展（1996-）。研究結果初步顯示，上述三個案例印證國家文化政策與資助透過直接或間接的方式影響著舞團的營運與藝術創作內容。然而在不同時期的文化政治環境下，政策與補助以相異的形式影響舞團的營運，引導藝術創作的思維與取材。據此，討論舞蹈作品時，除了聚焦於藝術性的創作展演外，政策導向與補助目標的推力或加持也在其中發揮作用，甚至決定一個舞蹈類別的興衰或存亡。而政策導向與補助目標在每個時期的引導與制定受到哪些國內外趨勢的影響，是後續值得進一步深入探討的問題。

關鍵詞：文化政策、民俗舞、認同政治、國際交流、新廟會文化

國家文化政策與藝術創作之關係：以取材在地素材之「民俗舞」為探討對象

(國藝會調查研究補助報告 節錄版)

一、研究緣起與問題

當今臺灣的舞蹈藝術創作潛藏兩股相對卻飽含能量的創作趨勢。一則是面向未來，結合科技、人工智慧的創作導向；另一則是回望歷史、取材鄉土或在地素材加以創新。前者探索人與科技之關係，模糊真實與虛擬的界線，探問人工科技介入生活的狀態；後者試圖將常民文化精緻化、舞台化，藉此不但傳承文化記憶、凝聚文化認同，也重新再創既有的文化。筆者認為這兩個創作趨勢的發展背後有國家文化政策與補置機制的加持，本文即是初探藝術創作與國家文化政策之關係。就目前舞蹈藝術的補助(以演藝團隊分級獎助專案為例)觀之，科技結合舞蹈的作品受到評審團隊的青睞與補助相對要較取材在地傳統或民俗文化之作品更多，此現象或許和舞蹈藝術是否能在國際市場競爭與跨國連結合作攸關，也和評審團隊的審美理想有關。近些年演藝團隊分級獎助專案的舞蹈類鮮少出現民俗(族)舞團的名單，那麼，取材在地歷史文化素材的舞蹈，如何在今日臺灣舞蹈圈繼續努力？抑或是將逐漸消失或轉型？這是這些舞蹈團體面臨的困境。筆者好奇的是，這些舞蹈團體出現與變遷的歷史過程與國家(或地方政府)文化政策的主導或輔助有何關係？本文以舞蹈圈界定的民俗舞為探討對象，觀察從1950年代民族舞蹈運動發展至今的民俗舞，在創作表演上如何呼應國家文化政策的需求前進。民俗舞的舞蹈類型本文限縮在取材民間廟會藝陣再創作的舞蹈。

不同時期舞蹈人面向在地文化、探索傳統或草根性的民間生活為創作題材，有其差異性的目的與如此做的理由。這往往與舞蹈人個人的興趣和經驗背景有關，且在很大一部分也受國家文化政策的影響。筆者曾訪問創作民俗舞的中生代編舞者A，提問是否編創的取材與風格受文化政策的影響。這位編舞者認為普遍而言，中央或地方的文化政策特別是補(贊)助機制對舞團的創作是有影響力的。舞團為了要生存必須有經費來源，為了爭取經費就會順著補(贊)助計畫設計的目的提案，雖然如何執行、是否認真執行並非補助單位可以預期的。因此，編創者自己也十分清楚文化政策與補(贊)助機制對其藝術創作與取材走向的影響。然而，文化政策與補(贊)助機制在每個時期的制定所依據的條件是甚麼？文化政策在不同時期所提出的目標與舞團的營運、藝術創作之間的關係是甚麼？這是本文的問題。

為了論證民俗舞的編創展演與國家文化政策的關係，本文選擇三個歷史時段作案例討論。首先是1950與1960年代民族舞蹈時期，再者是解嚴後臺灣第一個民族舞團，「台北民族舞團」成立時期(活躍於1988-2013)，最後是今年(2020)剛剛獲得國立傳統藝術中心補助國際交流的舞蹈類團隊「藝姿舞集」的歷史發展¹(1996-)。「藝姿舞集」獲得國立傳統藝術中心專案補助國際交流演出是舞蹈類團隊第一次獲此項補助。傳藝中心補助的團體主要是傳統戲劇、雜技、工藝類別，因此舞蹈類受國際交流的補助別具意義。選擇「藝姿舞集」除了團長郭玲娟曾是

¹此補助計畫共錄取五件，可不足額錄取。

「台北民族舞團」的舞者，因此可見民族/俗舞在臺灣的系譜發展外，還有此團參與建構台南鹿耳門天后宮每年「送神祭」與「迎神祭」的典禮。此典禮已被台南文化局列為無形文化資產項目。此團近兩年又與日韓民族/俗舞團合辦跨國聯演與論壇。在筆者目前收集的資料中，此團開展出與其他民族舞團不同的藝術發展走向，且不只是在民俗舞蹈的舞台化表演上推進，也對民間的廟會祭典活動有所貢獻與影響。這是本文選擇此例為探討對象的原因。

二、文化政策在臺灣的階段與目標

1998年行政院文化建設委員會出版的文化白皮書中，將1945-1987(二戰結束到解嚴)的時段稱為「傳統時期」。這時期以「復興中華文化」與文化建設(興建各縣市文化中心)為施政核心。1987年後邁入「現代時期」，施政方向分為五項：1. 強調多元族群脈絡的族群關係與多元文化 2. 社區主義與社區總體營造 3. 女性主義及其文化意涵 4. 心靈改革與社會改造 5. 與資訊社會有關的後現代主義的文化挑戰。解嚴之際的1987年被視為文化政策轉變的分水嶺，解嚴後的施政方向變得多元化並關注由下而上的文化實踐。

長年工作於文化行政單位的蘇昭英指出，1990年代之前的臺灣處於冷戰結構下兩岸對峙的局勢中，實行戒嚴體制並強調復興與發揚中華文化，以文化國族主義的方式凝聚島內人民的國家認同。這個時段的官方文化重點是透過重建並鞏固傳統文化、強調其中的倫理秩序與道德精神，並以此來和中共政權對峙。以復興中華文化為號召、由上而下推展文化活動是解嚴前的文化特色。即便1981年文建會成立，意味著文化建設有其專門的負責部門，然而所委託的音樂、舞蹈創作「均開宗名義標榜『復興中華文化』宗旨」，即便是「『文化資產保存法』意在指定保護一座位於彰化的古蹟，其目的也是『復興中華文化』」。(蘇昭英，2007)換言之，復興中華文化此具國族文化建構的目標是解嚴之前文化施政的最高精神。1982年起，文建會所舉辦的文藝季活動一直都是以「傳統與創新」為主題，這便不難理解，因為此主題即是在「中華文化復興運動」的核心精神之下的延伸。「傳統與創新」是要將傳統中華文化的精神與物質賦予現代化的內涵，使傳統不致淪為守舊的概念。(陳緯華 2017:163)1980年代文建會的設立其貢獻在於樹立了現代的國家文化形象。

1981年文建會成立後與復興中華文化同步的是以提倡「精緻藝術」為主要的文化政策。80年代全台從國小到大學成立音樂、美術、舞蹈等藝術專班，也為精緻藝術培養創作表演人才。拜當時文化建設所興建的各縣市與國家級的藝術場館的落成，「精緻藝術」得以走入專屬的演藝廳，這使得精緻藝術更加精緻與專業化。蘇昭英(2007)指出「一九九三年以前，臺灣中央文化政策大體上仍維持『重中原、輕本土、重精緻、輕常民』的主調」。從中央部會的文化藝術計畫與補助結果呈現，復興中華文化與推廣西方精緻的現代化藝術是公部門著力最多的部分。蘇昭英認為此二者都不是一般民眾日常生活中熟悉的文化。因此重視精緻藝術發展的結果也逐漸使得舞蹈藝術日漸脫離大眾熟悉的視野，形成相對的小眾藝術，參與者也集中在藝術領域的人士。與此同時，也導致舞蹈藝術領域更具自主性，形成一套場域內藝術思維的運作系統。

值得注意的是從 1993 年開始，文建會新任主委申學庸與副主委陳其南意識到世界潮流與臺灣社會文化流向的轉變，因此在施政上做大幅度的調整，推動「全國文藝季」、「社區總體營造」、「小型國際展演活動」及「公共藝術」等文化政策。相對於 1982 到 1992 年文建會的文藝季以「傳統與創新」為主軸開展現代化的文化藝術走向，從 1994 年到 1997 年的全國文藝季則是以「人親、土親、文化親」為主題朝著本土化的文化建設邁進。轉型後文藝季的目標是關懷「地方文化」，文藝季的論述也走向本土化。從大中華文化轉向本土化的文化論述與實踐也呼應臺灣社會在解嚴後的本土化潮流。陳緯華(2017:163)指出從「中華文化復興」變成了「臺灣文藝復興」可以視為國家為了鞏固統治的正當性因而進行的文化重建工作。

「全國文藝季」的策劃將活動的主導權下放到地方，地方縣市的文化單位不再如過去被動的接收文建會的活動計畫，而必須承擔起活動規劃與主導的角色，並以在地特色的人文歷史、運用地方資源、結合在地人才呈現具有亮點的文化活動。此一轉變各地文化單位必須思考地區的特色並整合各式資源加以開發。例如 1994 年文藝季活動的內容就橫跨 4 個多月的時間，三百多個活動分散在許多鄉鎮舉行。活動內容涵蓋不同族群，種類不但包含音樂、戲劇、舞蹈表演，也觸及文史、文物、民俗工藝、古蹟、影像、祭祀等項目。(蘇昭英 2007；林輝堂 2002) 展現了臺灣本土文化多元性的面貌。社區總體營造與全國文藝季不但整合地方資源與再創地方新氣象，也間接增加地區性的知名度與經濟效益。

三、國家文化政策與民俗舞的發展

在臺灣文化政策的導引下舞台化的民俗舞如何發展？下文以三個民俗舞蹈史的案例，分別為 1950 與 1960 年代民族舞蹈時期、解嚴後「台北民族舞團」成立時期(活躍於 1988-2013)，以及「藝姿舞集」的歷史發展 (1996-) 做討論。

(一) 民族舞蹈與建國復國的文化目標

1950、1960 年代在兩岸對峙的準戰情境下，官方推動民族舞蹈運動。1952 年由何志浩將軍發起，結合政府單位與民間舞蹈相關的藝文人士，籌組民族舞蹈推行委員會推動民族舞蹈。當時文化方針鼓勵舞蹈人取材在地文化編創大眾化的舞蹈，但是必須經過重整加工與「提升」。也就是民間粗獷的身體服飾與動作需要經過改造與文雅化。甚至在改造的舞蹈上填入符合反共抗俄之政治正確的內容，來符合官方規矩優雅的審美理想與推動民族舞蹈的目的。第一代新舞蹈家於是從廟會藝陣、小戲中的《布馬陣》、《老背少》、《蚌殼舞》、《旱船》等取材再創作。這些作品透過官辦的民族舞蹈比賽獲獎，被製成教材流傳與重複上演。(徐瑋瑩 2018:32-37、42-43)

透過官方、半官方、親官方的組織與人力，臺灣自 1954 年起每年舉行民族舞蹈競賽，民族舞蹈推行委員會也在 1958-1961 年發行《民族舞蹈》月刊。1950、1960 年代在外交場合、典禮、節日、各式公開活動都看得到民族舞蹈的表演。每年也培訓出不少民族舞蹈教師，而主要服務對象為青少年學生的救國團也少不了民族舞蹈隊。民族舞蹈不但標示著國民黨傳承中華文化因而具有統治正當性的象

徵，其規矩且優雅溫文的動作也是形塑國民身體儀態的中介。民族舞蹈不但被論述成與中共的「低劣」秧歌舞對反，也有以舞蹈去日本化、再中國化的功能。

1950、1960 年代的民族舞蹈運動中開展出眾多的民俗舞蹈，是當時舞蹈藝術家配合政策的推行，加上自己的創意巧思再創的表演藝術。當時舞台上有名的民俗舞蹈作品並非由地方民俗人士參與編創。換言之，民俗舞在臺灣的舞台化與藝術化是政策提倡下的產物，而非由地方人士根據自身的需求發展而成。民族舞蹈運動中上演的民俗舞雖然取材地方節慶儀式的部分表演活動，然而卻自成一格地在舞台上展演，與地方文化沒有太大的交集。

直至今日，民間表演藝師與民俗（族）舞蹈家仍呈現兩條平行的發展。前者歸類在傳統技藝，後者歸類在表演藝術。舞蹈人雖然進入民間採集與學習身體技藝，然而她們的主要興趣在於將民間的活動化為當代的表演藝術，而不再保存與傳承。這也造成今日民俗舞的編創者在創新與傳統的光譜中面臨難題。相較於當代舞的編創，民俗舞不夠創新與具挑戰性，但面對傳統藝術的規範，民俗舞又不夠傳統與道地，且無法融入地方的文化活動中。不論在創新與傳統的範疇，民俗舞皆難以符合特定的標準。再加上臺灣舞蹈系學生大多對當代舞抱持高度興趣，對民俗或民族舞蹈不感興趣。缺乏人才與資源的投入，民俗舞在舞蹈藝術場域中可見其逐漸沒落的趨勢，或成為妝點特定藝文主題的門面。亦或者，被去脈絡化的抽取單一元素（如動作、服裝、音樂）成為當代劇場發展的元素。

1950、1960 年代的民俗舞是在兩岸對峙的情境下受民族舞蹈運動政策的鼓勵而蓬勃。當時的舞蹈政策在復興中華文化的大旗下，發展精緻化的俗民樂舞是作為國族認同、大眾娛樂、文化政治教育的中介。

（二）「台北民族舞團」成立時期

另一個受政府單位挹注而使舞蹈人投入民俗舞的編創是在 1980 年代後半葉，「台北民族舞團」的成立。此舞團的成立與臺灣的國際外交緊密相關，舞蹈的取材與創作也與解嚴後從大中華文化轉向臺灣本土文化呼應。這是臺灣舞蹈史上最具有規模的專業民族（俗）舞蹈團體。此團的成立有其時代的背景，特別是資源的挹注來自文建會與救國團。

文建會於 1981 年成立，1982 年公布文化資產保存法，1988 年通過實施「加強文化資產與觀光事業結合實施計畫」，顧名思義是以文化資產作為推動觀光業的中介。「台北民族舞團」即是在此歷史情境下成立於 1988 年。舞團成立的機緣與經費是在文建會與救國團合作，以幼獅藝文中心為場地，規劃每星期二次、以外國觀光客為主要對象的「民俗之夜」的演出。根據「台北民族舞團」的創立人蔡麗華的回憶，當時文建會主委陳奇祿從文建會預算中撥出 800 萬，交由救國團承辦「民俗之夜」的節目，其中要成立四個傳統歌舞表演的團體。蔡麗華於是成立了（李崇華）特技團、（鄭榮興）客家戲團、（陳冠華）歌子樂團，與「台北民族舞團」。（蔡富澧 2019:118-119）據此，「台北民族舞團」能有經費招募團員，展演取材在地特色的民俗舞，例如《跳鼓》、《慶神醮》、《祭孔八佾》，與原住民樂舞。

創立「台北民族舞團」的團長蔡麗華在舞團成立之前曾參與「歐非藝術聯盟」的文化演出，此聯盟成立於1979年，宗旨為「超越國家界線，致力於搶救各國傳統藝術」（林明德 2012）。國際上對各地無形文化資產的重視更堅定蔡麗華民俗舞創作的走向。舞團成立初期也受教育部國際文教處的資源挹注，巡演歐非各國並在國際傳統舞蹈節拿下大獎。這提升舞蹈人取材在地文化編創舞作的自信。（賴玫玲 2010: 42-44）「台北民族舞團」創始團員中許多人目前仍在臺灣舞蹈界繼續以民族/民俗舞蹈創作為使命，例如下文要討論的「藝姿舞集」即是由曾是民族舞蹈團團員郭玲娟所創立。

據此，臺灣第一個專業的民族(俗)舞團「台北民族舞團」創立的資源與動力來自文建會、救國團、教育部對文化外交的需求。此團的民俗文化取材除了有團長蔡麗華個人對鄉土藝陣的興趣，還有來自1950年代以來各式典禮與外交場合民族(俗)舞蹈展演的需求，這些需求給蔡麗華磨練的機會與資源。個人的興趣、經驗與國際文化交流(學校、青訪團、專訪團)的外在需求相互激盪下，催生「台北民族舞團」成立。舞團創立初期以具臺灣民俗特色的舞作在國際上揚名，最為知名的作品即是《慶神醮》。

民俗舞作為國際文化交流的中介，與1950、1960年代民族舞蹈運動中民俗舞作為大中華文化下認同的凝聚，兩者間雖然有對外與對內的差異，但是皆是以展演國家為最終考量。民俗舞的創作推力與民族國家的文化形象塑造、認同緊密相關，雖然兩者的創作過程不盡相同。²簡而言之，民族舞蹈運動中的民俗舞力求優雅化，脫離鄉土俚俗的粗樸。同時，為了符合政治正確的時代背景，原有在廟會中的歌舞內容、人物角色可以被替換。例如民俗活動《布馬陣》中騎馬的狀元變成花木蘭的造型，再因為由兒童表演，因此舞名成了《小小花木蘭》。

相對於民族舞蹈時期舞蹈家力求精緻化俗民文化展演，台北民族舞蹈團的民俗舞則希望更貼近田野，展現臺灣在地文化精神。因此蔡麗華做了更多田野採集，聘請民間藝師傳授舞步技法，解說歷史脈絡。形式上，「台北民族舞團」同民族舞蹈時期的編舞家般，都講求傳統創新後的舞台化藝術與美感效果。極力擺脫地方俗民樂舞與小戲形式粗俗的負面觀感。相對於民族舞蹈時期表演者多是學生，講求戲劇化的舞台演現，「台北民族舞團」的舞者多數是舞蹈專科畢業的學生，而且是支薪的專業表演者，因此身體展現能更成熟與細膩。官方的需求與資源，加上相對成熟與專業的舞者，這是「台北民族舞團」在成立之初能在國際交流的場合中展現亮眼成績的社會條件。

1995年之後「台北民族舞團」國際文化大使的角色逐漸減少，是否也意味著官方資助的國際交流中民俗(族)舞蹈逐漸被其他類型的舞蹈(例如當代舞)取代？或者，被官方看重的國際文化交流場域已從展演無形文化資產的民俗藝術節位移到講求具經濟效益的文化創意表演？也因此，在國際文化外交的舞台上臺灣被再現與展演的形象在千禧年後也有巨大的不同？這些都是未來需要被更進一步討論的議題。

² 這兩個時期的舞蹈創作方式，與作品形式風格有何不同，是筆者之後需要努力探究之議題。

(三)舞蹈與民俗儀典的交流互動：「藝姿舞集」

「藝姿舞集」創立於 1996 年，「傳揚鄉土情懷，再造文化新姿」是舞團的創團理念。在多次參與國際性民俗舞蹈節演出後，團長郭玲娟深深覺得本土文化之寶貴與重要，因此不斷進行臺灣民俗藝術的探究，並實際參與鹿耳門天后宮祭典儀式的建構。郭玲娟文化大學舞蹈系畢業，1992 年下半年也曾參與「台北民族舞團」排練與演出。「藝姿舞集」的營運方式沒有「台北民族舞團」創團時受官方單位國際外交需求與經費補助，而是以私人舞蹈班的方式支持舞團營運，經費屢屢捉襟見肘。而這也是臺灣常見以舞蹈社的資源支持舞團人事與經費營運。地處南臺灣加上以民族/俗舞為創作類別，團員招考不易，培養與教育團員也是舞團一大任務，不若「台北民族舞團」能直接招募到成熟的舞者。在經費、舞者都嚴重匱乏的條件下，「藝姿舞集」走了 25 年，且愈來愈有目標與方向。近年不但與日、韓的民俗舞蹈團合作台日韓三國的跨國演出與論壇，也聘請民間藝師到舞團教授傳統藝陣，並持續邀請曾任藝工隊與「台北民族舞團」的重要編舞家胡民山定期傳授多年累積的身體技法。此團努力為民族/俗舞蹈找到一條復興之路的可能，其背後也得感謝臺南文化局近年的文化策政與資源補助，例如 108 年度「出陣·交陪——臺南市藝陣教育扎根計畫」，或臺南文化局對績優團隊的小額補助計畫如「藝術躍進計畫」。

回顧「藝姿舞集」的發展史，郭玲娟在尚未創團之前的 1993 年就因緣際會參與了鹿耳門天后宮的文化季。鹿耳門天后宮文化季策畫與舉辦和 1990 年代的在地化論述與國家文化政策導向攸關。1990 年代起的在地化論述影響國家及地方的文化政策，使得文化資產保存意識日漸勃興。1994 年起文建會在全國各地舉辦的藝術季以在地特色為活動主軸，可視為在地化論述的具體展現。文化資產保存意識強化了地方對自身文化認同，同時也造就了地方文化觀光契機（文化產業的創造）。在民間信仰上，也為長期處於社會負面觀感的民間宗教信仰開啟了一道翻轉的契機。

陳緯華（2017：148）指出鹿耳門天后宮建於 1947 年，當時只是一千人小漁村的宮廟，到了 1980 年代已成一座巍峨大廟，1990 年代之後名聲更為響亮，其中很大的原因歸功於再造新廟會文化的路線與成果。天后宮自 1991 年起每年舉辦大型文化活動，這些文化活動舉辦的內容正呼應在地化論述與文化資產保存的範圍。此成果甚至成了其他宮廟請益或學習的對象。再造新廟會文化的路線得力於宮廟管理組織自發的理念與行動，與國家文化政策資源挹注兩者之互動。國家文化單位的重視與支持讓原本屬於地方或縣市單位的宮廟一躍成為萬眾矚目的對象。

鹿耳門天后宮的宮廟文化轉型恰恰落在 1990 年代起臺灣社會與官方文化政策的在地化論述、文化資產保存意識興起之際。1993 年，天后宮舉辦為期四個月的超大型文化季「臺灣民間廟宇最大型文化季」。文化季的規劃設計由宮廟管理組織禮聘民俗、藝術、音樂、舞蹈、建築等各方專家學者共同參與，郭玲娟帶團參與舞蹈類的活動編創與表演「歲末封印大典」與「新春迎喜神祭典」。此兩項儀典以「鹿耳門天后宮送迎神儀典」之名於 2013 年 1 月登錄為臺南市政府

市定無形文化資產，至今每年舉行。天后宮的新廟會文化透過別出心裁且具歷史性的活動內容與展演形式，塑造了宮廟自身的特殊性。而此新廟會文化活動的理想、實踐與 1994 年文建會辦理第一屆全國文藝季八個系列活動中的「寺廟系列」活動之理想不謀而合，也成為被文建會選定舉辦活動的六個地方宮廟之一。³(陳緯華 2017:164)天后宮有中央文建會的加持與背書不但象徵性的聲望高漲，經費來源也充裕許多。

郭玲娟參與鹿耳門天后宮的儀典展演在臺灣舞蹈史上別具意義。1950、1960 年代的民俗舞是編舞家取材廟會活動去脈絡化並藝術化為精緻舞台展演節目。然而 1993 年天后宮的送、迎神祭典卻是運用藝術性的民俗/族舞蹈展演技巧，將舞蹈重置於民間廟會的祭典儀式中，並被地方政府一併收入無形文化資產的保存。在這一來一往的歷史過程中，舞蹈在儀典中被推向精緻化與專業化，並連同其他的新廟會文化活動一起將廟會文化推向精緻藝術的層級。

臺灣的文化政策在千禧年之後朝向文化創意產業發展，目標是以文化與知識增加經濟產值。同時，國內團體與國際團隊交流合作的能力與成果更被重視。千禧年後，民俗(族)為表演創作的舞團在政策目標轉向與舞蹈競爭團隊日益增多的情境下，能獲得中央級較大金額補助的機會非常少。「台北民族舞團」在千禧年後獲文建會補助的金額從之前的二百多萬減至一百多萬就是個例子。(賴玫玲 2010:61)千禧年後臺灣民俗(族)舞團的榮譽主要是靠著參與國際性的民俗舞蹈節、藝術節的踩街活動與舞台演出。以「台北民族舞團」的作品史為例，千禧年之後的作品風格也尋求新的轉向，從廟會藝陣、原住民樂舞轉向身心靈的淨空或揉和當代舞蹈關注身體展演之動作形式。雖然「藝姿舞集」的編創方向也是去找尋如何創新傳統，然而郭玲娟在創新傳統之外反而更重視地方文化脈絡、田野資源與藝陣的傳習。這與「台北民族舞團」不斷追求創新歷程而愈來愈重視開發特殊身體動作體系不同。她坦言，臺南文局的藝陣傳習計畫對於其經費申請與創作方向具有拉力。

相較於臺灣許多民族/俗舞團向大陸民族與民間舞取經，郭玲娟近幾年是連結日韓傳統舞蹈團體，共同策畫以節氣為主題的聯合演出與論壇。她期望藉由日本與韓國保存與創新傳統文化的經驗，反思臺灣的傳統與民俗/族舞可能邁進的方向。郭玲娟揚棄大陸民間舞與少數民族舞，也不汲汲追求當代舞的速度感、純動作元素的編創或新媒科技，主要在於她試圖建立屬於臺灣民俗(族)舞的文化特殊性。她說：

1997 年我去西班牙參加國際民俗舞蹈節，主辦單位問我臺灣的民俗舞與中國有何不同？這個問題讓我特別體認到臺灣的民俗舞要有自己的特殊性，要與對岸的舞蹈有所區別。然而，我在大學時所學的就是京劇舞功或大陸的身韻、少數民族舞蹈、民間舞蹈，臺灣並沒有系統性的整理自己的傳統或民俗舞蹈。我也就只能從民間的小戲、藝陣進行整理與

³陳緯華(2017:165)指出這六個廟宇根據兩個原因被選上。一類是因為該廟宇與該地方的開發史有關且歷史悠久，另一類是因為該廟宇保有傳統的民俗技藝活動。鹿耳門天后宮屬於前者。

編創。

我不是從小舞蹈科班出身的，我五專時讀的是視覺藝術科系，大學才進舞蹈系。或許是如此，我比較沒有舞蹈人的包袱，身體動作與審美觀也沒有那麼定型。（筆者訪談）

從訪談的對話中可知郭玲娟對於傳承與再創臺灣地方俗民樂舞有一份使命感。這份對於鄉土關懷的使命感讓她得以在舞團營運困難的情境下繼續朝理想邁進。座落於台南的「藝姿舞集」不急於追求翻新民俗舞蹈的形式。此現象之所以可能與郭玲娟的生命遭遇、接觸與實際參與廟會文化活動有關，因此更堅定其舞蹈與文化脈絡必須鑲嵌的理念。她言及舞蹈必定談論舞蹈所鑲嵌的文化風俗，因此其興趣不在抽取淬鍊傳統元素，去脈絡化的再創造。就創意開發而言，打破與重組的策略可預期開創出新穎非預期性的作品，而符合當代藝術追求的創意。「藝姿舞集」的創作理念在今日會將舞團帶往哪個方向，令人拭目以待。

四、結論

本文以取材在地素材的民俗舞為對象，透過 1950、1960 年代的民族舞蹈運動、「台北民族舞團」成立初期的機緣、「藝姿舞集」的發展史，三個案例初探國家文化政策與藝術創作之關係。就此三個案例而言，文化政策與補(贊)助機制確實影響了舞團的成立與營運，同時影響了編創者創作的內容。

民族舞蹈的推廣是由官方與半官方的機構動員舞蹈家共同參與編創，以普及社會為最終目標進行教育傳播。取材廟會藝陣再創作的民俗舞蹈試圖朝精緻化的展演目標前進，積極脫離俚俗的鄉土味。甚至，歌舞小戲被編舞家置入政治正確的故事劇情，以符合當時的政治訴求。1954 年開始的民族舞蹈競賽更是促成舞蹈家盡力編創民族（俗）的推手。而透過競爭比賽獲選的作品，則被印製成教材廣受學校師生們模仿表演。

1988 年「台北民族舞團」成立的機緣也是立基於 1988 年通過實施「加強文化資產與觀光事業結合實施計畫」的文化政策，在文建會與救國團資助下而促成。這使得民俗藝術能作為推動觀光業的資產。同時，舞團成立初期也受教育部國際文教處的資源挹注，巡演歐非各國並在國際傳統舞蹈節拿下大獎。這提升舞蹈人取材在地文化編創舞作與展演的自信，也培養出目前仍在民族/俗舞蹈繼續努力的舞蹈家。總的來說，促成「台北民族舞團」成立的機緣來自臺灣當時需要的國際文化交流與國內文化觀光的需求。相較於民族舞蹈運動時期舞蹈的目標是對內凝聚國家認同、集體意識，同時進行身體文化的陶塑，「台北民族舞團」成立的機緣在於以無形文化資產進行國際文化交流與觀光事業的推動，其觀眾對象首先是國外人士，舞團藉由國際展演展示臺灣。

「藝姿舞集」提供另一種關於文化政策與藝術創作關係的案例。1990 年代起的在地化論述影響國家及地方的文化政策，使得文化資產保存意識日漸勃興。郭玲娟因緣際會加入鹿耳門天后宮的文化季活動，此活動正呼應在地化論述與文化資產保存與再造的理想，並獲得 1994 年文建會辦理第一屆全國文藝季「寺廟

系列」活動的補助。新廟會文化活動的策劃舉辦，特別是儀式典禮中的舞蹈呈現，使得取材在地特色的民俗舞有所發揮。這翻轉了從民族舞蹈運動以來舞蹈家取材廟會藝陣再創作為精緻舞台化表演藝術的模式(如「台北民族舞團」)。「藝姿舞集」將精緻藝術的審美品味融合田野採集的研究，創作出天后宮每年送/迎神祭典中的舞蹈，成為新廟會文化的部分。於是，取自俗民文化的材料能被昇華為精緻化的舞蹈再返回民間，成為儀典中的節目。儀典中的舞蹈，並不止於觀賞，其意義更在於傳承文化、進行教育與強化信仰。換言之，舞蹈的目的不只在藝術作品自身的圓滿，而在其中介的力量。

上述三個案例初步印證了舞蹈作為社會文化產物與文化政策、補(贊)助機制之直接或間接的關係。而取材在地元素之民俗舞的創作展演一直是與國族認同、文化傳承攸關，也因著這些利基獲得補(贊)助。然而，在今日藝術界講求國際交流、跨國共製、異地激盪、科技藝術的環境中，認同的邊界逐漸模糊，甚至被刻意淡化取消，取材傳統民俗信仰與生活的舞蹈應該如何生存？演出的場域、訴求的觀眾群是哪些人？民俗(族)舞是否有復興的可能？這些問題都考驗著從事民俗(族)舞之人如何以舞蹈回應當代的藝術與社會。

最後，研究過程中筆者意識到有更多細微或相關的問題尚待釐清。例如，文化政策的大綱較容易從文化白皮書中窺探，然而補助機制則涉及到評審團的意見與美學品味，而評審團中的專家學者是否熟知或掌握當下文化政策綱領？每年的評審標準是否有微調變更等？這些都可能使補助的面向更為複雜，也是日後筆者的研究可以再探討之處。換言之，筆者之後的精進方向必須思考文化政策綱領如何(透過何種機制)落實到實際補助的面向？以及，舞蹈人的創作取材如何因應政策與補助機制？或者，不論是創作者或文化政策綱領都是時代社會的產物，因此兩者相互影響？

筆者感謝國藝會對此計畫的支持，讓筆者能在此計畫的經驗與研究基礎上，繼續發問與思考國家文化政策和藝術創作之關係。

五、參考文獻

- Toby Miller、George Yudice，蔣淑貞、馮建三譯，2006。《文化政策》。台北：巨流。
- 于國華，2003，〈文化·創意·產業——十年來臺灣文化政策中的「產業」發展〉，《典藏今藝術》，第128卷，頁46-49。
- 文建會，1998。《文化白皮書》。台北：行政院文化建設委員會。
<http://mocfile.moc.gov.tw/mochistory/images/policy/1998YellowBook/index.htm>。(擷取日期 2019年11月)
- 王俐容，2005。〈文化政策中的經濟論述：從菁英文化到文化經濟？〉。文化研究1:169-195。
- 林明德。〈那一年，台灣原住民在巴黎發聲現身〉。《人間福報-人間百年筆陣專欄》。2012.07.25。
- 林輝堂，2002。《縣市文化局對文化政策制訂與執行問題之研究--以台中市文化

- 局為例》。南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文。
- 林懷民，1989。《說舞》，台北：遠流。
- 徐瑋瑩，2018。〈「體」現中國？：1950、1960 年代威權統治下的臺灣民族舞蹈與創作能動性〉。《文化研究》26:9-58。
- 陳緯華，2017。《國家、象徵暴力與民間信仰：以鹿耳門天后宮為例的討論》。文化研究 25: 139-182。
- 劉俊裕，2011。〈台灣藝術文化治理網絡與柔性權力之展現(I)：以表演藝術治理的場域為例(2000-2010 年)〉。行政院國家科學委員會專題研究計畫成果報告。
- 蔡富澧，2019。《舞躍臺灣情：蔡麗華的悅舞人生》。台北：師大書苑。
- 賴玫玲，2010。《台灣當代民族舞蹈發展之探討---「台北民族舞團」之個案研究》，台北市立體育學院碩士論文。
- 蘇昭英，2007。〈九0年代台灣文化政策方向〉
http://culturezone.blogspot.tw/2007/08/blog-post_4787.html。(擷取日期 2015 年 2 月 22 日)
- 郭玲娟訪談。2019 年 7 月 23 日(台南「藝姿舞集」排練場)。
2020 年 2 月 20 日；2020 年 4 月 15 日。(線上通話)
- 郭瑞琳訪談。2019 年 9 月 22 日。2019 年 2 月 23 日(電話訪談)
- 胡民山訪談。2019 年 9 月 22 日。(電話訪談)
- 蔡宗憲訪談。2019 年 5 月 21 日。(斗六受天宮)
2019 年 5 月 28 日。(電話訪談)