考古人類學刊・第 88 期・頁 35-82・2018
DOI:10.6152/jaa.2018.6.0003

時空流轉下的緬華革命樂舞

呂心純*

摘　要

這篇文章響應中國境外的文革樂舞研究，將研究對象聚焦於一群在亞太地區遷徙的緬甸華人，透過具體分析此社群當中一個家庭表演團體—「五朵金花藝術團」之革命精神的形塑及再造，深入其樂舞經驗、創作理念及律動感知，闡述這個在世代承繼的時間軸上運行、並在地理疆域的空間軸上遷徙的藝術團，如何利用樂舞的詩學符碼來刻劃其座標上的紛雜情感紋理，並且映射其所在的政經及社會脈絡。如今在多重時空流轉之後，又如何將他們理想中的核心價值經由持續轉化，內蘊成日常樂舞美學的一部份，體現出一套與社會關係及歷史脈絡共構的知識。本文除了在研究取徑上呼應民族音樂學在當代的多個轉向外，同時也採納人類學家有關「文化親密性」與「社會詩學」的理解途徑，企圖深化對此個案的文化詮釋。

關鍵字：中國文化大革命、文革歌舞、緬甸華人、文化親密性、社會詩學

* 中央研究院民族學研究所，專任副研究人員

臺灣大學學術期刊資料庫

Journal of Archaeology and Anthropology • 88 : 35-82 • 2018

Sino-Burmese Revolutionary Music and Dance in Changing Time and Space

Hsin-Chun Lu*

ABSTRACT

China's Cultural Revolution looms large in the country's recent history, and also in the cultural and political histories of other places as well. As scholars begin to examine this period in the greater depth, some have asserted that the worldwide reach of Maoist cultural-political projects also bears exploration. This paper responds to this increasingly acknowledged body of research, focusing on how a Sino-Burmese performing arts troupe, Five Golden Flowers, has appropriated the movement's emphasis on revolution through music and dance, and engaged with its particular rhetorical strategies. Further discussion includes the new social arrangements and political environments that have reshaped this troupe's Maoist revolutionary expression as troupe members migrated from Burma to Taiwan; and their ideals and aesthetics of dance in continuing to embody Maoism. My approaches to these issues illustrate several significant turns in recent developments in ethnomusicology, while also echoing some anthropological theoretical ideas such as "cultural intimacy" and "social poetics."

Keywords: China's Cultural Revolution, revolutionary music and dance, Sino-Burmese people, cultural intimacy, social poetics

* Associate Research Fellow, Institute of Ethnology, Academia Sinica

臺灣大學學術期刊資料庫

前言

中國文化大革命（1966-1976）年近半世紀之際，中國學者開始檢視文革時期所帶來的深遠影響，間接串聯海外學術界，興起一波對中國文革反思的浪潮。[1] 其中，當中國學者從今日史學的觀點取徑，重新探入那段「黑暗歷史」，並從過往強調宏觀及從上而下的研究視野，逐漸轉向基層個體的微觀研究時（如郝志東、黎明 2017；宋永毅 2016；錢永祥 2016），[2] 許多國外學者則是深究文革思想對中國境外的影響。中國境外受文革影響之廣之深，可能超乎許多人的想像，不僅潛入東南亞的泰國（Wongsurawat 2016）及南亞的尼泊爾（Acharya 2009; Basnett 2009; Barnett 2016; Nayak 2007）、孟加拉（Chowdhury 2010）及印度（Gudavarthy 2014; Mohanty 2016）之外，更廣及秘魯（Starn 2016）、法國 （Bourg 2005; Wolin 2012）、德國（Slobdian 2015）及挪威（Sjøli 2008）等歐美地區。[3] 在一些境外的社群內部，中國文革的影響扮演著牽動當代社會趨勢的重要角色；正如其名，也早已在文化場域中推動改革（Wilson and Connery 2007: 101）。

文革期間，作為政治核心的文藝產物，例如樣板戲、文革電影、文革芭蕾及文革歌曲等，都被創造出來以符合中國共產黨的政治宣傳目的。在中國境外巡演的表演藝術團、宣傳電影及視覺藝術等，無一不隨著外交與移民等海外通路的發達而蓬勃，中國文革思潮因而隨之廣布於國際間。毛式政治美學也在個人和藝術團體的自我塑造上，造成不可抹滅的巨大影響。儘管如此，相較於社會史的探討，中國境外藝術受毛式主義的具體影響、以及在藝術實踐上的多樣展現等研究成果少的許多。不過有幸的是，過去十多年來，在中國境內政治審查較為鬆綁的風氣下，再加上民族音樂學者強烈意識到許多文革藝人逐漸凋零，因此掀起了一波文革文藝研究的熱潮（蕭梅 2004；Bryant 2004, 2005；Stock 2003；Yang 2003），這股熱潮也同時推動中國境外相關政治、意識形態與藝術實踐之間互動的探討（Adlington 2013; Stirr 2010, 2013a, 2013b; Shull 2014）。

此文響應中國境外文革樂舞的這波研究，研究對象是一群在亞太地區遷徙的緬甸華人（以下稱為「緬華」），透過具體分析此社群當中一個家庭表演團體——「五朵金花藝術團」[4]——的樂舞經驗，旨在探析他們在過去受革命主義感召下如何吸納毛式歌舞思想，日後創生出因應時局、社會情境及世代沿革而變，但卻得以貫徹如一的樂舞美學與精神。

在研究取徑上，本文主要採納北美「民族音樂學」（ethnomusicology）的學科觀點

臺灣大學學術期刊資料庫

及研究方法。這支學派在早期大量借助文化人類學的民族誌研究及田野調查方法，並採納其文化詮釋觀點，用以探討當代的音樂或樂舞現象，本文的個案研究也不無二異。不過此個案也同時呼應此學派晚近在 1980 年代的研究觀點轉向後，在新世紀所發展出的幾個學科特點，特別是對於音樂的社會性，以及樂舞、情感、以及（政治）社群認同之間動態樣貌的討論，還有針對樂舞經驗的身體感知作為關照等新研究趨勢，以下進行綜合說明。

受人類學結構功能主義的觀點影響，早期北美民族音樂學家將音樂視為文化此一「複雜整體」（the complex whole）中的一環（Nettl 1983: 216-8），因此研究意圖在於找出特定族群音樂文化的典型特徵，並將音樂這個元素放入整體文化當中來認識，探析音樂和人類的其他文化行為、思維如何做有機式的連結（如 Merriam 1967; Blacking 1973; Seeger C. 1977）。然而在 1980 年代受到人類學界反省民族誌再現政治的啓發（Marcus and Fisher 1986），爾後又在後殖民主義和女性主義的批判影響下，推動了學科改革，研究取徑及視角因而有了很大的突破。

其主要突破，源自於對一個族群內部具有單一、同質文化如此看法的批評，研究的關懷隨即有了轉向。其一是，當代民族音樂學者的研究宗旨，不再是為追求一個同質性音樂文化的理解，而是轉而對個體音樂家、藝術團體或弱勢族群（如女性音樂家、少數族裔等）的創作過程及其音樂性格進行描述（Nettl 1983; Bohlman 1988; Stock 2001: 5; Rees 2009: 2-5）。當時也受民族音樂學者 Mark Slobin（1993）「微型音樂文化」（micromusics）的概念所啓發，學者開始關注大音樂系統中，不同小音樂文化之間的多元互動及跨域。其次是，民族音樂學對整體文化系統的研究旨趣，亦開始轉向至以音樂創作者及其音樂經驗為主體的民族誌深描。對此當時最具影響力的概念分析架構，莫過於 Timothy Rice 在 Alan P. Merriam 經典範式「音樂聲音—行為—概念」（1967）之上所做出的修正，從他所提出的「歷史建構—社會維持—個人創造及經驗」之間相互作用的三個維度來看（Rice 1987），可得知除了強調歷史及社會兩個因素外，個人的音樂創造與經驗在當時已成為理解音樂文化的重要途徑。之後 Rice 又在自己的三維架構上進行延伸，倡議以「時間—空間—譬喻（metaphor）」作為詮釋視角來分析音樂經驗，探討此經驗在時空向度上，根據不同社會及政經「區位政治」（the politics of locations）的涉入而產出的實質意義。Rice 所提出的具體作法，是從研究對象的音樂歷史軌跡（trajectory）中，發掘他們受不同區位政治影響下所再現音樂與表演情感的模式，進而從其主體位置當中檢視他們的音樂展演，以及與他人／他群互動的基本理念（Rice 2013:

臺灣大學學術期刊資料庫

159-162）。

同時學者意識到，音樂帶有深度的社會性（deep sociality）（Finnegan 1992），從中探討音樂參與者如何透過「做音樂」（musicking）（Small 1998），形塑社群意識及集體情感、生產或再製文化知識，亦用來重申或轉化社會認同及文化認同。「做音樂」這個概念，指涉的不僅是一個「music」的名詞概念，而是擴展到動詞「to musick（做音樂）」，強調的是音樂實踐者在其中的經驗、想法，以及社會或文化意義的傳達和（再）生產。這樣對音樂的新理解，開拓了更廣闊、更多元的研究面向，因為音樂不再只是過去文本研究中樂譜、音符的結構與功能，更涵括了牽涉在音樂實踐歷程當中參與者的各種經驗，包括展演現場中的創作形式、聆聽感受、鑑賞能力與身體律動（即舞蹈）等。有鑒於「做音樂」帶有高度的社會能動性，因此可以是結構化與彰揚社群內部歧異的實踐，抑或是從下而上解構其結構，並帶有社會行動精神的實踐過程。

其次是，音樂在時序中開展但卻又稍縱即逝的抽象特質，使學者意識到音樂演出的個別性及不固定性，每次演出都會根據當下的社會及文化脈絡、物質環境、表演者及觀眾、演出過程及狀態等等變因，而有相異的音樂表現，隨之產生不同的意義，故此，都應該被視為一個單獨的文化實踐或社會行為，是一個在實際時間中意義被建構的活動。其中，參與者的感受以及演出過程和成果等均值得被探討（Seeger A. 2004）。這個表演性（performativity）的特質，之後也解放了西方音樂學對於歐洲古典音樂以作曲家及樂譜為重的定則（Cook 2013）。

本篇文章奠基於筆者在仰光、台北及澳門等地的訪談與民族誌研究，將從時空座標及社會紋理等向度切入，分析個案「五朵金花藝術團」在文化上的表現。所採納的研究取徑，正迎合上述民族音樂學近年來的轉向——強調以藝術團體及「小文化」作為分析對象，深入其音樂歷史軌跡、「做音樂」的創作理念，以及樂舞表現及身體律動與感受等。具體探討的主軸，在於該團革命精神產生及再造的歷史、多重遷徙的脈絡及歌舞創作，從中探討其個別演出與其當下脈絡之間的動態互動關係，並且試圖梳理出這個團體從醞釀、發展再到轉型等過程之間，貫穿其歌舞創作及展演經驗的核心精神。而如此以時空脈絡、樂舞創作表現與展演核心精神作為貫穿本文的分析架構，也正反映在後文的段落鋪陳上。

另外，也由於本研究著墨於樂舞、情感社群（affective communities）與政治之間的動態關係，因此同時呼應了晚近民族音樂學界的相關探討。這些論述多援引人類學有關「文化親密性」（cultural intimacy）、公共性（publicity）以及「詩學」（poetics）等概

臺灣大學學術期刊資料庫

念（Berlant 2011; Cohen 2011; Herzfeld 2005; Taussig 1999; Warner 2005），主要的意圖，是在深入音樂及舞蹈的藝術表現，闡釋這些表意形式如何在社會空間中凝聚公共情感，並在社會認同當中扮演舉足輕重的角色 （如 Dave 2014; Stokes 2010; Stirr 2013a, 2013b; Thompson and Biddle 2013）。「文化親密性」指涉社群內部共有的經驗或慣習，亦可能是不足為外人所道或不可見，但反而能用以確立內部共同的社會性（Herzfeld 2005: 3）。這般不可見的文化親密性，在自我審查或帶有高度政治敏感度的個案中，經常被用來接合音樂的語言特質，這意味著，以此表達在社會中無法（或不被允許）言說的意義或情感。而表達的途徑，正是倚賴音樂形式中語義的「詩學」。掌握「詩學」符號背後所隱含的多重意義及社會能動性的原則，便在於了解詩性政治，或是 Nomi Dave（2014）在幾內亞例子中所使用的「噤聲政治」（the politics of silence）概念。

近年來，民族音樂學對於音樂作為社會情感表述及社會能動性的相關論述中，也偏重於聆聽與律動等身體感知的關照。尤其從移民音樂研究的個案中不難發現，遷徙人群在移入國政府之族群融合與國族統一的疾呼下，他們意識到，自己的歷史文化總是隱晦不彰，因此當面對主流社會掌控文化資源的優勢時，傾向順應時勢：有的實證研究指出，藉著強化自身在聲音或樂舞上的差異，用以表述其「他者」的身份，並透過聆聽及律動等身體感知的通性來形塑群體對過去的想像，以一種拮抗的口吻向外宣告其文化的主體性 （如 Johnson 2007; Lu 2011, 2016）。個案中也不乏反其道而行的作法，如此策略性運用旨在透過迎合主流論述，從而獲得主流的認可（如 Marković 2015）。也有學者強調應走出「被邊緣化的他者」的僵化語境，側重在跨國網絡建構中，有關跨境實踐與中介文化的主體呈現（Ramnarine 2007; Sykes 2015）。本人長期以來的緬華移民樂舞研究，即在強化透過集體聆聽而產生的能動性，並闢文闡明樂舞在不可言說、或不得言說的情境下，其於多元維度之間所可能造成的疊置、矛盾與斷裂性，並試圖揭開隱晦、暗藏的第三空間，用以揚棄過往移民研究中，關於「家鄉—離散地」即「中心—邊緣」的二分、單向詮釋觀點之，同時，也凸顯出不同社會及文化層面的游移動能（呂心純 2011，2013；Lu 2011, 2016）。

從另一個角度來看，民族音樂學對於非結構式的社會能動表述（如情感、抗詰及不可／得言說等），可說有其學科專門的特殊研究取徑，包括從樂舞本身的抽象性敘說、以及聆聽及律動等身體感知等層面尋找端倪，如此取徑可提供人類學界另外的研究視野，得以一併用以深入瞭解人、情感以及社會之間的關聯。然而，反觀人類學，相對於民族音樂學在社會文化理論的建構而言，顯然較為積極，並且理論建構也一直是學

臺灣大學學術期刊資料庫

科的重要學術關懷，也因此民族音樂學經常借鏡人類學，用以補足認識架構及理論基礎的缺乏。

而本研究提供了一個具體案例，大量援引民族音樂學及人類學兩個學科的研究視角及理論概念，盼能在兩者互補之下，有助於學界對於這群人、這些事有更深的認識。分析的向度包括「五朵金花藝術團」的樂舞經驗、創作理念及律動感知，從這三個切面探討這個藝術團在當代的革命藝術表現中，其與情感社群、與社會、以及與市場之間的動態交織。他們如何將革命樂舞轉化成一種得以定義族裔或政治認同、並且建構歷史記憶的情感根基？這樣的情感又如何以身體律動感作為重要途徑？本文除了在研究取徑上呼應前文的民族音樂學多個轉向外，同時也採納人類學文化親密性與詩學作為理解途徑，希冀深化對此個案的文化詮釋。[5]

「五朵金花藝術團」創團的年代及背景，緊扣著 1990 年代仰光中國城（*tạyok tàn*）內部緬華社會所處的時代緊張情緒：當時緬華社群面對的是延續自 1967 年血腥殘暴的排華事件及 1988 年民主政變的政治創傷；西方國家經濟制裁與政府長期施行鎖國政策所導致的百業蕭條；日常人際之間因軍政府大量部署情資人士而造成的相互猜疑，以及緬甸軍政府因懼怕學生集結滋事而致使停擺的學校教育；還有萬頭攢動、急著向海外找尋生存出路的大量移民。這時仰光的緬華人民，無一不人心惶惶、嚮往出走。走不了的，只好尋求自保以安身立命。

然而，1950、60 年代曾接受過親紅華校教育的知識份子，[6]這時受到革命歌舞的召喚，腦海裡不時湧出一股懷舊的情緒，追憶著過去學校生活的歡愉時光，也懷念起過往受到祖國——中國——愛國精神的感召而發動的各式文藝活動（呂心純 2013）。1992 年二月初一，數百名緬華湧向仰光龍山堂歡度元宵節，對他們而言這是個特別的夜晚，因為帶有革命色彩的中國樂舞蹈重返舞台上（圖 1）。回溯過往，歷經排華後的這些緬華人民，已有將近二十年是處於時代噤聲之下，對於能再次觀賞到這些過去用來召喚鄉愁、激勵人心的表演，無一不感到歡欣鼓舞。同年，親中國共產黨的社團亦開始打破緘默，復振帶有強烈政治性的節日，[7] 再次以革命歌舞來歡慶中國國慶。自此之後，這樣的表演風氣在二十一世紀逐漸恢復並在各大緬華地區蔓延開來。

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 1　1992 年五朵金花藝術團於元宵節表演新疆舞
（資料來源：蔡漢在提供）

當年甫成立的「五朵金花藝術團」正是擔綱推動這股復興風氣的領導者，其主要的五位演出團員皆出生在文革之後的仰光，接受緬甸學校教育，[8] 不過儘管如此，這個團體卻延續著毛主義的革命精神。這起因於她們政治認同傾紅的雙親——蔡漢在與陳彩鑾，[9] 兩人是「五朵金花藝術團」的團長兼編曲、編舞者，皆為 1960 年代仰光中國城內引領先鋒的紅派表演藝術家，參與帶有強烈中國共產黨色彩的「海燕歌詠團」，在其中擔任〈東方紅〉及樣板戲〈白毛女〉、〈紅色娘子軍〉的主角，因此將自身早已內化的毛式革命美學與思想傳承給五位女兒，形塑日後五朵金花藝術團的特殊樂舞表現。

文章第一部分，將嘗試從這兩人參與「海燕歌舞團」到創立「五朵金花藝術團」的歷史軌跡中，闡釋革命樂舞思想如何在這個跨世代的團體中形成及發展。第二部分，即透過檢視這個藝術團 1990 年代在仰光引領復興的革命歌舞內容，從中理解他們如何將新時代的艱困時局轉化成一股創作動力，用來延續毛主義的革命精神但卻有別於 1960 年代的詮釋，並且進而推動一股緬華社會認同的重塑。相當值得注意的是，即便 2006 年他們舉家從仰光遷至台灣，他們自知毛式革命歌舞在台灣對立的政治環境下並不受歡迎，因此將藝術團的代表演出項目汰換成緬甸古典舞蹈，然而，特定革命意識

臺灣大學學術期刊資料庫

卻依舊在他們的舞蹈美學中隱然可見。因此文章的第三部分將透過檢視這種表演形式，闡明一套利用身體感知而體現的知識，並說明這套知識如何有助於他們連結及重塑其在不同時空脈絡下的藝術表現。

革命樂舞的歷史軌跡：從「海燕歌詠團」到「五朵金花藝術團」

英國殖民緬甸時期所帶來的華人經商潮，促使仰光華人聚落的產生，當時移居的華人聚居在靠近海口的 Maung Khaing、Latha 等幾條街道，自成一個規模雖小但經濟實力及社會資本卻十分雄厚的中國城聚落。[10] 早在二次大戰前，這個中國城即存在著由本地華僑所組織的劇團及歌詠團等文娛團體，但為數較少。這類團體到了二次戰後才如雨後春筍般紛紛成立，主要是因為當時受限於緬甸出入境的嚴格管制，使外地劇團無法再受邀入境，而為了滿足僑界對文化活動的大量需求，華僑們開始自組團體演出，其中包含京劇、粵劇、漢劇與閩劇等地方劇種團體，此外也有為數不少以僑校為依託的劇團、歌詠隊在此時成立（林清風、張平 2007：213）。當時無論是為賑災、祖國建設、籌建僑校及會館的募資義演，抑或是為春節、校慶、社慶、國慶等各式慶祝活動的助興演出，均不脫各種歌舞與戲劇等文娛活動。除了娛樂功能之外，他們也藉由這些表演來鞏固文化認同，激發僑胞的愛國情操，並傳承理想中的中華傳統文化。

當時中國透過仰光當地紅派華商所辦立的報紙與畫刊，快速地傳播國內帶有紅派革命意識的歌舞作品，也因此在親紅的緬華社群中開創出蓬勃的政治音樂景象。1950 年代最具關鍵性且最有力的文藝政治宣傳管道，可說是《新仰光報》於每週三出刊的〈人民之歌〉專欄，其論述中不僅大量提及革命文學與藝術、新興的音樂理論以及文藝形式外，更是積極宣揚「進步」、「健康」以及有利於紅派政治立場的文藝精神。同時這些紅派政治的概念透過教育手段，很快地在全緬各地的中國城散佈開來，並且反映在親紅表演工作者的藝術表現、文藝創作以及思想上，而這樣的影響到了文化大革命爆發之際仍持續發酵著。

其中，親紅緬華所追求的文藝精神之一：音樂的「進步」觀點，出自於毛澤東在 1942 年的《在延安文藝座談會上的講話》所提倡的原則，這些原則廣泛地出現在《新仰光報》當中，也奠定了親紅緬華文藝發展的方向。根據親紅緬華的主張：1. 所有藝術皆從勞動階層的生活而來，例如工人、農人及軍人的生活；2. 所有藝術皆為政治服務，

臺灣大學學術期刊資料庫

並用以促進中國社會主義的理念。在當時，不單是符合人民勞動階級的特定藝術形式受到親紅人士所宣揚，例如民歌及少數民族的舞蹈，且中國革命樂舞的發展理念也同樣被擁戴。[11] 在相當程度上，這些藝術形式反映了緬華社群對「繁榮」、「進步祖國」的想像及認同。此外，親紅緬華對於音樂中的「進步」觀念，也回應了毛澤東的「古為今用、洋為中用」的口號。當時中國的城市菁英認為，將地位較低的民俗流行樂種融合歐洲西方管弦樂風格及美聲唱法，是種代表現代「繁榮」社會、具科學觀點及較為「進步」的象徵（Holm 1984: 11）。受到愛國思想的啟發，這些毛式藝術觀念往往也被緬華音樂團體大力宣揚並採納，比如說美聲唱法，就被挪用在中國民歌及合唱教育上。[12]

另外，「健康」也是親紅緬華所追求的文藝精神，正所謂「好的」音樂。同樣深植於毛澤東的革命意識形態，他們和中國知識份子一般，普遍認為歌頌愛情、浪漫歌曲或是帶有抒情搖滾的流行歌曲，是使人墮落、士氣低落及「不健康」的「黃色歌曲」，中國左派人士更稱之為「靡靡之音」。[13] 使人萎靡、墮落之因，在於他們相信這樣的音樂會導致人民產生偏差的行為，使之遠離建設新中國和反帝國主義的公民計畫（Jones 2001: 8）。在緬華親紅社群中，黃色歌曲更被認為是：「使人們意志消沈的音樂來麻痺和腐蝕人民，用以模糊人們的鬥爭意識，使人們忘記了被壓迫、被剝削的痛苦，失去了反抗的意志。」（高豐 1958），對這群愛國志士而言，緬華知識份子應當作為朝氣蓬勃、健康帶勁以及充滿理想的海外有為青年，如此才可以承擔起愛國鬥士的責任，一同抵禦在仰光當時的勁敵——中國國民黨。

1960 年代初期，陳彩鑾與蔡漢在這兩位才十多歲的有志青年，受這些藝術形式及理念所啟發後，便加入當時「海燕歌詠團」[14] 為青少年所組織的「海燕少年兒童歌詠隊」（俗稱「小海燕」），在其中由年資較長、較富表演經驗的「大海燕」成員負責技藝傳授。為積極培育聲樂、器樂、舞蹈及舞台製作等各方面的新生代人才，「大海燕」將樂舞教學系統化，並且發展出中國古典舞基訓、多部合唱和器樂演奏等平日訓練教程。以中國古典舞基訓為例，當時有金雞獨立、海底撈針、大展腿、大跨越、小跨越、小碎步、十字步等各式基本步法，陳彩鑾沿用至今。當時，身為「小海燕」一員的蔡漢在，跟著「大海燕」的林光秋學習鋼琴及基礎樂理、向洪籌恩學習小提琴；而舞蹈的部分，則是向杜子福與李烈錦分別學習中國古典舞及民間舞；編曲及編舞等技能，即便未受「正規」的教育訓練，但卻能在一次次大型演出的實作及操演中歷經淬煉。

每每憶起學習革命歌舞的過往，不少曾經參加過海燕歌詠團的報導人，包括蔡漢在與陳彩鑾皆提到，他們多趁著中國文化代表團出訪至緬甸的機會，直接向中國專業

臺灣大學學術期刊資料庫

的舞者研習及討教；歌詠團也藉由中國到緬甸放映海外政令宣傳電影時，委派團員在期間進行錄音或抄記下電影中的舞蹈動作與音樂內容，之後再以這些紀錄作為主要參考來進行模擬、創作；團員們也不時在緬甸當地中國書店所進口的畫報中，從中尋覓相關革命歌舞服裝與佈景的蛛絲馬跡；而歌舞背後所投射出的社會情境及個人心境方面，則多透過觀戲、閱讀相關報導、以及進口的歌曲及劇本內容來揣摩。[15] 對革命表演藝術展現極度熱誠的蔡漢在與陳彩鸞，經常成為歌詠團中樂舞表演的要角（圖 2）。



圖 2　1967 年蔡漢在（上）與陳彩鑾（下）

於仰光武帝廟共同領跳〈東方紅〉中的新疆舞

（資料來源：蔡漢在提供）

這也意味著，由於身居海外的緬華藝文人士在當地環境不易接觸到這些「高等」藝術，同時，在多元族群雜處及國共政治分歧的對立下，親共人士對於帶有華人民族特色、又結合西方管弦樂風格及美聲唱法的龐大紅樂聲響，不僅認為得以「代表現代繁榮社會、具科學及較為進步」的觀點，又能象徵共黨統治下的新中國改革精神，因此對他

臺灣大學學術期刊資料庫

們而言，這些藝術形式具有莫大的吸引力。這個力量也在文化認同上及政治認同上，更加深了他們對紅色中國的嚮往。如此的淺移默化，不單使上述基訓成為日後五朵金花藝術團的步法教材，同時蔡漢在與陳彩鑾也將「進步」、「健康」等毛式思想及精神內化，形塑出五朵金花樂舞創作的思想根基。

1962 年以降，奈溫將軍（General Ne Win）實施社會主義，造成社會劇烈動盪；接踵而來的僑校收歸緬甸國有（1965）與排華運動[16]，更使當地華人謀生不易。此時，中國推出了音樂舞蹈史詩的電影版巨作〈東方紅〉（1965），當它在仰光中國大使館內播放時，緬華文藝界無一不倍感鼓舞，在僑界的帶領下，大家決定將全套歌舞搬上大使館的舞台上。不過社會環境的排華緊張氛圍，使得排練成為一大問題，為了避免衝突，中國大使館承租公車，秘密接送表演者至大使館內排練。歌詠團成員包括伊江及海燕兩大社團等，同時有巨輪銅樂團伴奏，總人數超過百人（若冰 2009：29）。雖然排華時期伊江的團練會所因祝融而付之一炬，也犧牲了幾位團員，但在愛國精神的鼓舞下，眾人同心克服懼怕，臨時更換團員，順利參加了 1967 年由仰光親紅人士所舉辦的國慶，除演出〈東方紅〉外，也完整演出由十個完整合唱曲組成的〈長征組歌—紅軍不怕遠征難〉（雅錚 2009）。而當時蓬勃的樣板歌舞亦同時揭開了文化大革命（1966-1976）的序幕，海燕歌詠團的演出項目也從各式地方劇及民族舞蹈，逐漸轉變成諸如〈紅色娘子軍〉、〈白毛女〉及〈沙家濱〉等「樣板戲」。

很快的，緬甸艱困的政治與社經時局，再加上當時中國共產黨與台灣國民政府的隔岸軍事衝突，讓許多緬華菁英人士深感中華文化存續的危機。有鑒於此，許多人選擇出走——親國民黨的白派人士移居台灣，親中共的紅派人士則遷移至大陸，當時毅然決然「回歸祖國懷抱」的這個決定，也造就了第一波緬甸華人的境外移民潮。爾後，緬華公開的大型活動便逐漸式微，再加上移居他國的大量遷徙人潮，更使得仰光的文娛界面臨人才流失的困境，接下來的十年內，緬甸險峻的政經環境及反華社會氛圍，使得中國激進的樂舞表演者無一為了自保而隱匿。只有海燕歌詠團仍然設法組織小規模的親紅慶典與文藝活動，在當時被認為是唯一彰顯政治色彩的樂舞團，直至 1980 年代才完全停滯。[17]此後，1988 年緬甸民主領袖翁山蘇姬（Aung San Suu Kyi）所領導的示威活動，遭受到當時拒絕移交政權的軍政府所鎮壓，不僅造成許多人民傷亡，更推動了另一波的華人外流、異地求生。[18]

表面上看來，緬華社會似乎僅在文革時期的開端響應這波政治運動，到了 1960 末葉之後的二十年間則因社經情勢的驟變，致使緬華文藝生產的光景產生變化，而無法

臺灣大學學術期刊資料庫

再直接受到文革文藝的影響。但是實際上，樣板戲早在 1950 年代便已開始醞釀並於 1964 年的文化工程中成型（彭麗君 2017：93），而在文革期間被推至高峰的特定毛式革命美學，其實也在文革爆發之前，就已紛紛透過中國文化代表團赴緬公演、政治宣傳電影及報導等媒介，對緬華文藝界起了相當大的啟發作用。[19] 其中，《新仰光報》從 1960 年初至 1965 年被停刊之前，即大量地刊登了幾齣樣板戲詳盡的創作原理、思維及表演型態。其中大幅報導了 1964 年甫於中國公演、並於文革期間被列為樣板戲之一的芭蕾舞劇〈紅色娘子軍〉，從中提出該劇不僅利用芭蕾技巧並吸收民間舞樂，用來突顯中國現代革命的劇情外，也使英雄形象得以獲得充分渲染的論點(〈藝海傳真〉專欄 1964 年 10 月）。另外，它亦刊載了中國作家夏衍的評論，大力稱頌青年表演藝術者如何透過一面從事文藝生產、一面勞動的生活實踐，藉此和勞動人民建立親密關係，並習得勞動人民的思想情感與生產知識（夏衍 1961）。

而被標誌為具有文革代表性的毛式革命美學當中，有幾點原則也在當時影響緬華文藝界至深，且其中領軍的海燕歌詠團，隨即以起身仿效「樣板戲」的表演形式和內容來響應這些美學觀。其一，是體現「中西合璧」特色的「革命芭蕾」，其舞蹈肢體所側重的女性陽剛性、戰鬥力，在海燕歌詠團團員所演繹的版本中被表現地淋漓盡致。儘管這些海外的業餘舞者沒有芭蕾舞蹈背景，但無論是〈紅色娘子軍〉或〈白毛女〉，演出者無一不費心費時的排練，嘗試頂著腳尖的芭蕾舞步，與中國武藝中的弓箭步和後踢腿一同結合表達，並藉由握拳跳舞及昂首闊步的姿態，將此般剛毅、有力道但卻又不失柔韌的女性肢體，用以展現革命時期所強調的陽剛性美學。[20] 在音樂上，編曲者則是將中國的民間舞樂西方交響化，包括採納西方芭蕾音樂創作的準則：〈天鵝湖〉中的三拍子、四樂章及管絃樂編制等，再結合笛子及二胡等中國民間舞樂常用的樂器，具體貫徹「洋為中用」的口號。

其二，講求能超越現實的想像力與高度美學化的「革命浪漫主義」。1958 年，毛澤東於成都召開的中央工作會議上即提出了這個新的藝文原則，同年被周揚（1958）解讀為「革命的現實主義和革命的浪漫主義兩結合」。這樣的手法曾於 1920 年代的五四運動中風行、但很快地就被左翼文化人士批判為小資和自戀的浪漫主義，然而它卻在 60 年代被毛澤東重新認可，甚至被翻轉成為一種能讚頌人類主體潛能的藝術形式。而這套新論述的產生，離不開當時大躍進的時代背景，且被視為得以鼓勵人民投入誇張的文化和社會生產的重要戰略（彭麗君 2017：35）。同時，可知人民群眾在革命和建設的鬥爭中，也唯有高度的浪漫主義精神，才足於「表現我們的時代，我們的人民，我們工

臺灣大學學術期刊資料庫

人階級的、共產的風格」（黃開發 2004：358）。那時，〈新仰光報〉透過刊載毛澤東詩詞的廣大海外影響力、民歌演出的實例及中國書畫的創作準則等，一再吹捧這種「革命的浪漫主義手法」。而此般既能突破現實，又得以烘托並完善意識形態的方式，強調必須透過高度美學的操作及想像力才能達成。

緬華文藝上的美學化及想像力，成為在文革之前「仿效典範」的重要方針。彭麗君特別解釋這種業餘的模仿文化，說明這種文化「高度分散，發展方向不一。人們可以基於不同理由去享受和表演樣板作品，產生不同的效果：可以是為了個人娛樂、集體分享、自我完善，又或者提高美學的修養等。」不過這樣的文化複製行為，皆為用以助長人們對權力的服從，企圖重構獨特的時代文化（彭麗君 2017：99）。而緬華文藝人士的仿效可說是種獨特的挪用，既呈現出對祖國新時代的嚮往，同時說明了在當時高度失序的緬甸日常現實中，如何試圖利用令人震撼的美學、身體仿效的力行，提供一個情感得以依附的所在。可說是，在 1960 年代中葉緬甸政經正值混亂、社會排華的現實中，拉大了與文革藝術浪漫的張力，同時將祖國的「進步」、「健康」、「陽剛性」及毛式的革命美學推崇到至高地位，使樣板戲等藝術形式富含更強大的力量。

這些革命文藝作品及革命美學原則，為仍留居在仰光的蔡漢在與陳彩鑾留下樣本，轉化成日後創作的美學底蘊。他們在 1992 年以五位女兒為培育的要角，組織「五朵金花藝術團」，並開始在緬華社群中謀取各種演出機會。首次在仰光武帝廟的元宵節活動中，「五朵金花藝術團」便以稚嫩的生澀面孔與穩健的舞步，在眾人面前展露頭角，也奠定了日後成為在中國城內領導革命歌舞復興的主力之基底。

蔡漢在與陳彩鑾之所以命名此藝術團為「五朵金花」，主要是受到 1959 年同名電影的影響。當年為慶祝中華人民共和國建立十週年的紀念，主席周恩來下令文化部拍攝一部音樂劇，希望能拋開過去制式的政治標語與嚴肅宣傳口號等電影樣板的束縛，拍攝以少數族群生活為主，並帶有藝術性及歡愉慶典氣氛的影片，因而催生出〈五朵金花〉這部電影作品。[21] 而這部片在 1960 年中緬兩方簽訂《中華人民共和國和緬甸聯邦政府邊界條約》、確立兩國的邊境穩固與友好關係之後，隨著大量的中國電影傳入仰光，隨即透過在華人經營的戲院裡密集播放而掀起熱潮。[22] 1961 年，該片女主角楊麗坤隨同周恩來所領導的文化代表團赴緬參訪，更加速這部電影的流行（圖 3）。儘管那時蔡漢在與陳彩鑾還年輕，但兩人看過這部電影不下十次，對其中的故事情節與歌舞內容瞭若指掌。據蔡所言，這電影以少數族群的日常作為故事基底並善用民族舞蹈這兩個特色最吸引人，而影片中將民謠巧妙置入電影情節的構思更是一絕。[23] 他同時表示：

臺灣大學學術期刊資料庫

「許多我們五朵金花的舞蹈都是來自於少數民族勞動階層的動作，愈接近人民的日常生活愈是讓觀眾感到熟悉，並從中感受到美感。」[24] 可知，除了這個團名的選擇仍與毛主義的革命理念密不可分外，「五朵金花」也象徵了他們對革命浪漫主義美學的認同。[25]



圖 3　楊麗坤（左）1961 年隨同中國文化代表團訪緬時所表演的傣族舞
（資料來源：林清風提供）

如同〈五朵金花〉一般，其他同樣在海外獲得高評價的中國政令宣傳電影，如〈劉三姐〉與〈東方紅〉，以及後來的革命芭蕾舞劇〈紅色娘子軍〉及〈白毛女〉，無一不讓蔡漢在與陳彩鑾為之感動，亦加速催生了他們對革命樂舞形式的知識建構，並形塑符合理想的個人文藝美學。這對 1992 年才成立的五朵金花藝術團，於其展演內容與風格形塑上帶來豐富的啟發作用。

新時代革命歌舞的復興：「非政治性」作為一種「社會詩學」的展現

綜觀 1990 年代仰光的緬華社會，儘管排華情緒已逐漸平復，但 1988 年民主示威活

臺灣大學學術期刊資料庫

動所遭致的軍政府殘暴鎮壓，加上經濟蕭條與社會動盪等種種不穩定因素，均造成緬華人人自危。新時代如此艱困的政經局勢，造就華人之間自覺必須團結一心，齊力對抗這些外部挑戰，這時五朵金花藝術團在緬華舞台上所帶領的革命樂舞復興，正是這個新時局下的產物。除了時代環境外，推動這股革命樂舞復興的要件當中，社會情感及歷史經驗是兩個重要的維度，有助於我們理解緬華社群中，個體及集體、集體與社會變遷以及新文化機制形成之間的關聯性。也因此，探討這些文化實踐者在新時代如何詮釋、展演並策略化運用特定的過往革命樂舞，從中分析符號不可被言說的情感特質、以及符號意義的維繫與轉化，並將主觀的情感體驗作為理解行為實踐的重要途徑，成為下文主要的分析理路。

Michael Herzfeld（2005）的「文化親密性」（cultural intimacy）及「社會詩學」（social poetics）等概念，正適合用來闡釋上述思考的多重面向。社會詩學作為一種日常生活的語言文本及社會展演的實踐（social performance），是個體用來表達社會情感的途徑，除了具備在外顯與內隱張力中尋求自我能動力的特質之外，同時還具備將當下的社會生活嵌入過去經驗之中的能力（ibid.: 46）。文化親密性即屬於社會詩學式能動性的一種展演（ibid.: 25-26），經常體現在日常生活中，多半是帶有私密且不被允許言說或令人難堪的文化特質，可為情感的私密與公共兩個維度提供了相互介入、相關轉換的空間。顯然，正是以這樣的公與私維度的策略性互動作為基礎，地方性文化因而得以實踐出來（ibid.: 3-6, 29）。

移民在家國認定、社會情感及文化實踐的互動方式上尤其複雜，要瞭解當代緬華社會的能動力，五朵金花藝術團對於過往革命歌舞的記憶與挪用，提供了社會詩學的一個範例。蔡漢在回憶起過往的革命歌舞，每每提及其足以振奮人心、驅逐恐懼的強大力量，「反華之後，很多緬華覺得這邊很危險，緬甸政府隨時會欺負華人，因此向大使館申請中國飛機，要回大陸去。我有一次送朋友回國，看到中國民航機抵達仰光，國內派了文工團來，他們把毛澤東的語錄歌曲編成小型的舞蹈，從飛機下來後就在機場一邊跳、一邊唱著『下定決心、不怕犧牲』。原本我們因為反華怕得要命，但一聽到這些歌詞馬上被鼓舞，熱血也沸騰起來。所以說，這種革命多少要有無形的勇氣…。」[26] 這意味著，1960 年代革命歌舞激勵人心的強大力量，使之在 1990 年有復振的機會，成為一個鼓勵緬華族群融合、增強賦能的手段，並且得以培育出社會與政治的能動力。以下由兩方面說明：

第一，此波革命樂舞的復興可謂為一股懷舊風潮，由緬華的知識份子所推動，至

臺灣大學學術期刊資料庫

今仍有餘緒，這可謂響應了同時在中國境內所興起的「知青」[27]懷舊風潮。Yang Guobin（楊國斌）指出，相對於 1980 年代知青從農村回到城市、傷痕文學的風行，這些曾是擔任紅衛兵的世代，從原本對於文革的集體反抗，在 1990 年代轉型為緬懷過去的一種態度。如此的轉向，與當時正值生活情境轉變而產生認同問題的中國社會有關，透過連結過去與現在的懷舊情感，有助於人們為斷裂的認同找到接口。Yang 也為此做了更進一步的解釋：「作為集體文化抵制，知青懷舊標誌了中國政治生命的轉變，從群眾運動的宏觀政治，轉為以社會及文化為導向的微觀政治」（Yang 2003: 270）。此般微觀政治從個人、小群體的內蘊層次開展，格外令人關注。

緬華懷舊風潮下的革命歌舞復興，正與中國境內這股知青懷舊的特點不謀而合，筆者認為，Fred Davis 的論點可為此現象進一步做解釋。Davis 提及，懷舊素材與生命經驗緊密連結，懷舊的產生往往起因於社群認同受到壓迫，特別是作為人生轉捩點的青春期時光，經常成為懷舊內容的原型（Davis 1979: 57-59）。不論是中國或緬華知識份子的歷史經驗，相較後便發現，兩者均在青春期歷經過社會定位與角色的極大變動，這段經驗因此屢屢成為他們難以抹滅的回憶。這足以證明，歷史經驗與懷舊強度息息相關，刻骨銘心的過去從而成為當代社會情感的來源。

這波緬華知識份子的懷舊指涉的是共享的特定歷史經驗——他們在二十世紀中葉接受過海外華文教育，曾一齊熱烈響應中國國內的文化大革命，有些前輩甚至共同響應過抗日戰爭（1937-1945），加上日後同樣遭受緬甸的排華動亂、政經地位打壓，並且共同歷經後來長達將近二十年的噤聲與歷史創傷。這段共享的過往，深切地烙印在他們的記憶扉頁，進而造就一個世代的想像共同體 （imagined community）（Anderson 1991）。因此當面對 1990 年代艱困的局勢之際，毛式革命歌舞不僅成為懷舊的題材而已，透過革命歌舞所激起的過往熱情，還進而協助形塑這個世代在當代的文化歸屬感與社會認同。

許多緬華知識份子於 1990 年代再度登台，在中國國慶、婦女節、中國新年及社團團慶等場合，恢復演出他們年少時的革命歌舞。圖 4 即為一群平均年齡五十多歲的婦女，在舞台上表演 1960 年代仰光中國城流行的西藏歌舞〈洗衣歌〉。[28]這時出現無數的懷舊論述，包括日記、回憶錄及心情隨筆等，也觸及帶有革命情節的樂舞與戲劇等文藝節目，勾起緬華知識份子當時奮力響應中國革命運動的經歷。

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 4　1996 年海燕歌詠團演出〈洗衣歌〉，表示軍民一家親
（資料來源：陳彩鸞提供）

革命歌舞復興所引發的懷舊風潮，在澳門緬華互助會所主導的「世界緬華同僑聯誼會」（2000 年成立）推波助瀾下，加速促成跨國緬華的「懷舊世代」（the generation of nostalgia）的產生。這個聯誼會兩年一屆，往往吸引上千名來自世界各地的緬華參加，隨這個聯誼會成立而創生的「同僑」這個新概念，則是緬華內部為了擴大囊括「現在居住在緬甸的華僑華人以及曾經居緬甸的華僑華人」，因此對其自身的族群性所做出的新定義（李為佑 2009：32），推動了一股族群重塑的運動（Lu 2016）。不過，儘管緬華同僑的族群概念有其時空考量上的包容性，但實際參與聯誼會並積極表述懷舊情感的，仍是有著上述共享歷史經驗的一群人，每每受前台上奮力演出的革命樂舞鼓舞而感動。這樣一個由「懷舊世代」所推動的族裔新認同，正符合 Yang Guobin 所言：「當生命過往的主要轉折為懷舊提供了歷史素材時，它可能會直接觸發當下社會秩序的巨大改變或瓦解」（Yang 2003: 273）。

第二，在新時局的外顯與內隱張力當中，五朵金花藝術團的革命樂舞透過社會詩學式的展演，挪用過去經驗中的革命樂舞，進而將它們以新的詮釋、新的展演策略重現出來，可謂為一種社會能動性的展現。這對於將「做音樂」視為一種生活方式的表演藝術家而言，這樣的展演策略可說是一種文化親密，可用作我們理解個體與集體、公

臺灣大學學術期刊資料庫

與私兩維度以及個體與社會之間互動的途徑。

1990 年代的開端，原本噤聲多時的中國城，在剛開始恢復政治色彩濃厚的活動時，大夥不免顯得戰戰兢兢，不僅以帶有宗教色彩的廟堂作為場地以削弱其政治性外，初試啼聲的五朵金花藝術團更在歌舞內容的選擇上及詮釋上益加謹慎，以免觸動緬人的反華敏感神經。尤其是，異於先前革命樂舞顯明的政令宣傳意圖，五朵金花藝術團對外堅稱，這些樂舞表演不帶有任何政治傾向，而是以純藝術做為追求目標。另一個講求「純藝術」的原因，在於該團甫成立之際，蔡漢在及陳彩鑾欲扶植它成為華區首個可賴以維生的職業藝術團，因此為了讓更多僑界人士能接受，他們打出專業、純藝術的口號。[29] 不過，鑒於過去華區文娛團體皆為附屬在僑團之下的非營利組織，旨在服務社群並增進僑團成員福祉，因此當兩人以「接場子」及「按場計酬」等概念經營該團時，很快的因無法被僑界接受而作罷。即便如此，他們對表演革命樂舞的濃厚興趣形成最大的動力，使之迄今仍持續全家的週末團練，從未停歇，同時亦把握任何可能的表演機會，在舞台上展現熱力並形塑其專業的形象。

以下透過此團表演內容的分析，闡述五朵金花藝術團為能施展他們的表演藝術才能，同時獲得緬華社群的集體肯定，主要採用三種具備社會詩學特質的展演策略，將特定過往帶有毛式革命美學及革命浪漫主義的象徵符號，以一種「非政治」（apolitical）的修辭方式來重新詮釋。基於當時這個緬華社群所處的社會情境與政經情勢所做出的反省，旨在以懷舊世代的政治及歷史經驗作為素材，試圖利用樂舞表演，一方面，對內用來召喚得以跨世代、跨國共政治的緬華社會情感，另一方面，對外用來削弱緬甸社會排華情緒的一個文化表述。

（一）、選擇特定少數民族舞蹈以切合緬甸的國族地景

五朵金花藝術團所表演的項目大多為中國民族樂舞，大量恢復自 1960 年代傳入仰光的革命歌舞，這種表演形式很快地在中國城親紅場合掀起復興熱潮。其中，歌舞史詩〈東方紅〉裡的新疆舞和傣族舞是五朵金花藝術團的經典舞碼，且迄今已普遍成為緬華社會文化活動中的常態表演。對於選擇展演這兩套舞碼，蔡漢在以「它們皆能代表中國少數民族文化」[30] 一言蔽之。此番刻意的非政治性論述，旨在迴避帶有毛主義思想的高度政治性，以免引起緬甸社會的反感。不過，選擇新疆舞和傣族舞並非偶然，而是因其所呈現的服飾、音樂，分別與緬甸的印度穆斯林及緬甸撣族相似，[31] 因此在緬甸的刻板印象中，新疆舞和傣族舞開啟了文化操弄的空間，意味著這個自我審查

臺灣大學學術期刊資料庫

（self-censorship），是種不折不扣的政治化行為：

對蔡漢在與陳彩鑾而言，同屬穆斯林文化的新疆舞和印度卡達克（*kathak*）古典舞，兩者在外型上十分雷同，共同的外型特徵除了絢爛的絲質頭飾（hijab）與繁複繡花的連身衫裙外，還有能允許舞者的絲質裙擺在旋身時像扇狀般展開的寬鬆流線長裙。在仰光市民的日常經驗中，由於緬人、華人與印度穆斯林教徒比鄰而居，因此對卡達克舞的意象並非陌生，而選擇演出外型上同質於卡達克舞蹈的新疆舞，即在於透過兩者的相似度，弱化或隱匿新疆舞所挾帶的〈東方紅〉背景的政治色彩。

表演傣族舞與新疆舞的想法如出一轍，正是由於傣族分佈於中緬邊境地區幅員廣大的山區，在緬甸被稱作「撣族」（Shan），為緬甸官方認定的「八大主要國族」[32]之一，因此表演傣族舞契合了緬甸的國家族裔景觀，據蔡漢在表示，同屬政治正確的表述，係不致牽動緬甸政府的反華情緒。另一個重點是，五朵金花藝術團的表演內容凸顯撣族生活中常見的傘舞、孔雀舞與潑水舞三種舞碼，而非〈東方紅〉中的特定傣族舞碼——花環舞，亦是符合緬甸政府長期為求八大族群融合，於學校教育、公共場域、官方媒體中的建制化中經常置入的撣族舞蹈意象。

這樣的操弄空間相當符合文化親密的概念，可為公、私情感的不同維度提供相互介入及相互轉換的空間。於公，上述自我審查的非政治表述意味著，在排華後因創傷而帶來的恐懼仍餘波蕩漾下，緬華藝術表演工作者認為有必要透過文化符碼的操作及慎思，便以掩飾過往和政治意識緊密結合的特定表演藝術形態及集體情感，此番非政治性的詮釋話語，在相當程度上可以舒緩緬人和華人兩方社群之間的緊張關係。於私，則是企圖透過喚起這樣的社會記憶及集體情感，來達到緬華社群內部懷舊世代的形塑。簡言之，五朵金花藝術團在符號操作下，不單單是撫慰了緬華特定世代對 1960 年代的懷舊愁緒外，同時在巧妙地與緬人日常經驗切合的構思下，亦企圖符合緬甸官方所宣揚的國族意識，強化非政治性的論述，避免引發緬甸主流群體的反華情緒。

（二）、消弭社群內部的政治對立

五朵金花藝術團的非政治性表述，同時也用來消弭源自 1949 年國共分裂後，緬華社群內部所產生的親共及親台兩個社群之間的政治對立。這個對立對仰光緬華而言，如同前述，在 1990 年代之後已不符合時局，這時為求內部團結，「緬華」這個統一的身份認同成為主流。為強調這一點，五朵金花藝術團製作了一部芭蕾舞劇〈梅花頌〉，以符應新的時代精神。據蔡漢在與陳彩鑾兩人的說法，他們透過結合對立兩方的政治

臺灣大學學術期刊資料庫

象徵符碼，包括主題旋律借自台灣電影名曲〈梅花〉[33]，以及朗誦毛澤東的詩篇〈詠梅〉[34]作為序曲，藉由梅花在兩方陣營的共同象徵精神——同樣代表在艱困的環境底下，依舊維持堅忍不拔、不屈不撓的意志力，試圖消弭雙方長久以來具衝突性的政治主權之差異，以此鞏固緬華的族群意識，強化團結以利賦能。

饒富興味的是，雖然他們強調如此融合是種非政治性的做法，但〈梅花頌〉的創作理念，亦不脫〈東方紅〉當中的毛主義思想，且也呼應了前述革命芭蕾的表現形式，毛式革命美學與浪漫主義的精神展現皆不在話下。首先說明創作原理：「後來『文革』中的很多程序化、教條化的行為，在〈東方紅〉的創作過程中已初露端倪…〈東方紅〉革命與鬥爭的主題，與當時的階級教育、學習毛著等運動遙相呼應，迅速為社會大眾所接受，〈東方紅〉磅礴的氣勢和激情澎湃的演出，也迎合了當時年輕一代渴望成長的青春衝動，一時間成為社會的流行和時尚」（陳爽 2009）。當時這樣的風氣也隨著海外〈東方紅〉音樂舞蹈史詩的電影版及相關書報、畫報的流通，感染到仰光華人區，不單鼓動了華人文藝青年投入創作，其所引發的思想及創作精神，可說是餘緒至今且仍然不絕如縷，〈梅花頌〉即為一例。〈東方紅〉史詩腳本帶有教條式、程序化的創作原理，不難從其領導核心成員陳亞丁的話語中一探究竟：「只有首先把參加創作的人員思想武裝起來了，積極性調動起來了，掌握了毛澤東思想，懂得了中國革命的歷史，熟悉了表現的內容，才有可能進行正確的創作。起草 [東方紅] 史詩腳本的同志，首先學習了毛主席著作，以毛澤東思想作為一條紅線，決定表現什麼，突出什麼；所有寫歌詞、朗誦詞的同志，都是首先學習毛主席的有關著作，從中找到根據，摘下語錄，思想明確了以後，才進行寫作；所有作曲、編舞的同志，也都是首先從毛主席的有關著作中，得到啟發，喚起真情實感，產生詩的意境…」（陳亞丁 1964）。這樣的創作理念，也深刻烙印在五朵金花藝術團的作品〈梅花頌〉上。

首先，蔡漢在學習毛著，從毛澤東的詩作〈詠梅〉中掌握明確的思想。他沿用此詩讚頌中國革命份子如梅花般，在嚴寒中依舊堅枝奮挺、為建設新中國而堅定意志，以此投射緬華在國共分裂後，協助建立新中國之不屈不撓的精神。其次是，作為中國最高領導毛澤東與周恩來直接指導下的政治化產物，電影〈東方紅〉娓娓記述著中國共產黨偉大的革命歷史篇章；蔡受其啟發甚巨，盼能藉由〈梅花頌〉的樂舞架構安排（表 1），透射出緬華懷舊世代過去一甲子的長史。

臺灣大學學術期刊資料庫

表 1　〈梅花頌〉音樂架構與緬華懷舊世代歷史的對應

〈梅花頌〉架構		緬華懷舊世代的歷史分界
序曲	吟詠詩篇〈詠梅〉	1950 年代
主題一：梅花綻放	新編〈金鳳花開〉	1960 年代中期
	新編〈梅花〉	1960 年代中期
主題二：抗寒	新編〈龍華塔〉	1960 年代中期至 1980 年代
	新編〈梅花〉	1990 年代及 2000 年代

表 1 中清楚表示，除序曲外，〈梅花頌〉由兩個主題架構而成：「梅花綻放」及「抗寒」。表面上，整齣舞劇旨在描繪梅花在冬天寒徹骨卻又無畏懼的精神，但實際上，其體現在中西合璧的管弦編曲及舞蹈肢體，仍延續早期「革命芭蕾」的美學觀點及「革命的浪漫主義手法」，且隱喻著緬華在過去一甲子所歷經的艱辛、堅強及榮耀。

在「梅花綻放」一開始，五位舞者們身著長白舞衣，手持白色中國羽扇，利用和緩地輕揮羽扇來呈現梅花綻放的過程。儘管看似單純，但改編自小舞劇〈金鳳花開〉的配樂片段卻寓含深意。〈金鳳花開〉的時代背景落在中國文化大革命的開端，刻畫一位女軍醫遵從毛澤東在新中國建設中「把衛生工作的重點放到農村」[35]的指示，下鄉到廣西協助衛教工作並治癒一位雙腿麻痺的瑤族女孩的故事。它充分體現了解放軍與人民之間「軍民一家親」、以及解放軍「為人民服務」等多個口號。這齣舞劇在 1975 年完成後便很快地流行開來，並在 1978 年於仰光國家戲劇院演出。當年看過此劇的蔡漢在深受感動，特地以錄音機收錄緬甸廣播電臺所播放的〈金鳳花開〉配樂，並等到 1990 年代改編此曲，用來搭配〈梅花頌〉中的主題「梅花綻放」，以此遙相呼應 1960 年代親紅緬華響應中國社會主義改革的志業。[36]

緊接於〈金鳳花開〉之後的是親台電影〈梅花〉的主題旋律。當時陳彩鑾認為原版編曲過於抒情且節奏不夠明確，無法呈現梅花綻放時堅忍不拔的態度，因此要求蔡漢在重新編曲，運用快節奏與多層次的和聲來營造令人振奮的高昂情緒氛圍。換言之，原版編曲被認為在精神上「不夠健康」，符合毛式革命思想中對「黃色歌曲」的負面評價，陳彩鑾及蔡漢在以代表「進步」的管弦樂法取而代之，創作出理想中帶有「健康」、「進步」意涵的革命聲響。

第二段主題「抗寒」的配樂改編自 1980 年代的交響詩〈龍華塔〉，意味著梅花在嚴峻酷寒的冬季，仍能傲雪挺立的精神。它的另一層含意，述說著愛國志士威武不屈

臺灣大學學術期刊資料庫

的形象，願意犧牲己身性命來解救國家的危難。[37] 這段編曲以豐富的管弦樂配器音響，相襯舞蹈情節中梅花抵禦冬雪的磅礴氣勢。這巧妙的程序化安排，述說著緬華社群在 1960 年代中期至 1980 年代所面對的嚴峻考驗，特別是文革一開端，為響應國內革命運動，緬華志士在排華陰影的籠罩下，不畏艱難，依舊參與中國國慶的事件。

〈梅花〉的主旋律在〈龍華塔〉之後以管弦樂的龐大聲響再現，旨在慶祝 1990 年代之後親共與親台兩社群之間的統一，以及鋪陳未來的繁榮願景。透過陳彩鑾口述得知，她教導五位女兒在詮釋這一幕的舞步律動時，要求以機械舞快速收放兩手肌肉的技巧，製造出顫動的力道，以肢體的剛毅及張力，展現出梅花在嚴寒冬季依舊綻放的挺立。[38] 即便如此，但從整體的藝術表現上，仍不難看出其不脫毛式革命的浪漫表現手法，強調必須以腰間及腿部張合的柔韌度，呈現梅花五瓣逐漸扇開、最終隨風搖曳的耀眼樣貌，藉以象徵緬華如今在世界各地安居樂業的光榮成就。

整體來看，這樣社會詩學式的修辭巧思明顯透射出，此團仍受毛式革命思想的影響至深，而過去高度政治化、美學化及浪漫化的這些革命文藝素材，在當代已經轉化成他們藝術創作的泉源，也是其藝術情感的底蘊。不過值得注意的是，儘管緬華社會新時局強調族群統一，不再區分親共與親台，但〈梅花頌〉演出後卻在社群間引起了褒貶不一的聲音；特別是在帶有特定政治色彩的場合演出時，批評聲浪四起。為取悅親紅僑界人士，蔡漢在只得放棄對自我藝術的忠誠，選擇向政治正確性靠攏，向主流情緒結構趨附，為此重新改編。他將帶有強烈親白色彩的〈梅花〉主題旋律，改為同屬四三拍及八樂句形式的紅色愛國歌曲〈我和我的祖國〉[39]。反之，在白派的場合表演時，雖然保留〈梅花〉的主題旋律，但開頭毛主席〈詠梅〉一詩的朗誦，則替換成〈梅花〉一曲的親白歌詞，大聲朗誦著：「它是我的國花」。[40] 顯然，〈梅花頌〉如此雜揉來自對立政治聲音符碼的藝術理念，終究在政治敏感的時刻仍然無法被接受。可以說，政治情感是座不易逾越的屏障，「政治中立、以求團結」的口號在實踐上成了一種奢求。

（三）、「純藝術」的核心思想

「藝術為政治服務的時代已經過去，[41] 新一代應該為『純藝術』奉獻」，陳彩鑾在團練中經常向女兒們重申。也因為這樣的觀點，她在舞蹈教學過程中嘗試將諸多毛澤東文藝改革的理念，轉化成一套美學論點及文化價值的闡述。

而究竟什麼樣的美學基礎是陳彩鑾所強調的呢？首先，五位女兒被要求仿效 1960 年代緬華版本的革命舞蹈。在陳彩鑾的教學裡，近乎相同的模仿是傳承中國文藝知識

臺灣大學學術期刊資料庫

的最佳途徑，也因此，每個舞蹈動作的精確角度、集體協調，成為根本的學習準則。同時她也發展出一套教學法，透過細述各族群的勞動生活與日常動作，協助女兒們想像、勾勒出各民族舞蹈的基礎動作。此一教學方針，緊密地與毛主義的文藝原則相符，強調所有藝術應該反映勞動階層（工、農、兵）的生活。[42]

舉例來說，當教導電影〈東方紅〉中的〈西藏舞〉時，陳彩鑾著力於如何將西藏人民的日常勞動精緻化並搬上舞台。在筆者與其學習藏族舞的過程中，她強調藏族勞動者的幾個動作特點並親自示範，包括如何同手同腳行走、旋轉並揮舞著哈達（白袖）、微蹲並顫動膝蓋等，這些概念充分闡述她對勞工階級及其勞動生活的細膩觀察，並向上提升到精緻化、藝術化與舞台化的面向。對此她進而說明：「動作不能直接就從日常生活中複製，那會太粗野，必須有所改良」。[43] 比如說，微蹲並搖晃膝蓋表示模仿西藏人民將重物扛於背後行走時的步履蹣跚，但當運用於舞台表演時，這樣的步伐則必須優雅地搭配音樂節奏，舞者還要微笑地看著台下觀眾。

另一個例子〈景頗姑娘〉是 1960 年初由中國文化代表團訪緬時所教授給海燕歌詠團的舞碼之一（圖 5）。其舞碼的主題同樣聚焦在少數民族的勞動階級，動作汲取自景頗姑娘織布、紡紗以及繡手巾、繡情人袋等女性日常。到了 2000 年，陳彩鑾從自身的跳舞歷史、身體記憶與畫報書籍中回憶，決定改編〈景頗姑娘〉，從原本 1960 年代她



圖 5　1962 年海燕歌詠團於緬甸獨立節赴勃生等地演出的留影
（資料來源：陳國寶提供）

臺灣大學學術期刊資料庫

習得的全女性版本，改成男女人數各半，主題加入景頗姑娘贈送心儀男孩情人袋的橋段。[44] 復振〈景頗姑娘〉這支舞碼的原因亦如同傣族舞蹈，在於景頗族在緬甸境內被稱為克欽族（Kachin），同屬緬甸官方認定的「八大國族」之一，正契合緬甸在當代不斷加強的「國家族群融合」之官方論述。

綜言之，上述三種歌舞內容的縝密構思所表述的非政治思想，可謂為一種在社群內部及外部之政經動因、社會情勢、懷舊情感以及社會情感下的反思。這樣的非政治社會詩學修辭，體現出文化親密的一種社會互動，一方面，映射出緬華當時所面對之政經不穩定的外部時局，以及內部親紅及親白社群長期以來的緊張關係，而為了整體社會關係的和諧，他們認為任何公開的社會行為需要經過自我審查的反省過程，以不致遭致社會上其他成員的反動；同時在一同對外的層次上，可說進而增強賦能並推動族群內部的重塑及團結。

另方面，這對藝術團內的五位新世代女兒而言又有何意義？在此進一步說明。五朵金花藝術團一再重申的非政治性表述，包括從歷史經驗中的歌舞選擇原則、樂舞程序及結構上的美學安排等，即便無法跳脫其內蘊的深層毛主義思想，但他們同時也利用其中的修辭技術，將這樣的表述轉化成一套體現的美學知識及價值，使其中內蘊的社會情感透過樂舞實踐得以在世代之間傳承下去。這符合了 Tomie Hahn 所提出的「體現知識」（embodied knowledge）的概念，Hahn 從自身學習日本舞蹈的經驗，說明知識的體現是透過藝師傳習時的述說（the narrative of transmission），一再地將動作當中所蘊含的美學文化價值與社會聯繫展示出來；而學生即透過身體不斷練習時的動作轉換（in transition），體現美學、文化及社會的相關譬喻（metaphors），直到身心融合為止（Hahn 2007: 68）。五位女兒就是在父母的深度影響下，透過如此的述說，反覆地實踐身體所感知、心理所認知的文化理解，體現親紅緬華的懷舊思維並終究轉化成藝術團的自我特色。並且，持續透過身體的不斷操演，將這套知識逐漸內化成她們樂舞身體與審美價值的核心。

以舞蹈為例，其中包括「集體的準確度」、「精緻化」與「有力道」等毛式美學概念，將持續影響他們 2006 年移居到台灣之後的風格呈現。後文將針對「有力道」這個概念，從中探討此概念如何成為新的社會環境中，另一套用以表述自身的藝術特色及社會情感的社會詩學表現方式，用來體現在美學觀完全不同的舞種中。

臺灣大學學術期刊資料庫

台灣：體現「有力道」的革命美學

五朵金花藝術團遷徙到台灣後，選擇定居在聚集著大量緬華移民的新北市中和南勢角，很快地他們便意識到，這群緬華移民所主打的文化展演流露著一股特殊的鄉愁論調，和他們過去習以為常的親紅經驗有著鮮明的對比。而這份相對陌生的鄉愁，其實是源自於在台灣大多數的緬華對於「祖國」的認定，與他們並不相同。這批華人原本在緬甸居住時，政治立場偏國民黨，因此當時他們選擇回歸到國民政府的據地——台灣，而台灣官方也確實將其身份註記為「歸僑」，認定他們為從海外歸國的人士。然而，往往在居住台灣多年後，這群移民深感台灣主流社會並未因他們的華人特徵而視之為我群，反因其語言、生活慣習等文化的外顯差異而視其為他者，因此，這群人開始懷念起緬甸生活的點滴，感懷過去的美好。甚至，一些有志人士更從 1998 年起舉辦年度大型緬甸文化慶典，包括潑水節與點燈節，透過展演緬甸傳統歌舞，企圖強化社群當中「緬甸之為第二個家鄉」的文化意識。過去多年來亦隨著「社區總體營造」[45]國家政策的落實，提升了基層社區對此外來社群的認識；再加上中央及地方政府所投入的觀光資源與資金挹注，使得「中和潑水節」備受社會及媒體關注，成為台灣的地方文化特色，也因此提升了這個社群在社會上的能見度（呂心純 2011）。

相對而言，五朵金花藝術團的親紅樂舞風格在這個環境下顯得格格不入，也因此沉寂多時，直到 2011 年才在蔡漢在自薦之下，五朵金花藝術團開始加入中和潑水節的主力表演團體，並且獲得社群的關注。而在台灣特殊的緬華鄉愁驅使下，緬甸樂舞文化成為潑水節的展演主力，其中，緬甸古典舞蹈形式（例如女子宮廷舞 *minthamee aga*）因其多彩絢麗且帶有異國風情的宮廷服飾，再加上獨特且高難度的舞蹈動作，在官方為求觀光效益的意圖下大放異彩，成了每年慶典當中全場的目光焦點。這類緬甸舞蹈也是五朵金花藝術團到台灣後新興開展出來的表演形式，如今成為此團的代表作之一。

然而，實際上，蔡漢在的五位女兒對於跳緬甸女子宮廷舞卻是興致缺缺，不若對中國少數民族舞蹈的熱誠，甚至經常依據自身的審美觀而對女子宮廷舞的動作持有負面評價。他們不約而同地表示，緬甸舞的肢體過於「鬆散」、「柔弱」且「冗長乏味」，整體上「比中國舞蹈的表現力少」。[46]因此每逢被邀請演出女子宮廷舞時，他們皆會重新加以詮釋，企圖達致其理想中的表現張力及效果。

如此批判與審美標準其來有自，誠如前述，這扣連到他們長期所浸淫的革命美學

臺灣大學學術期刊資料庫

思想，反映出相關於這些思想的文化符碼及社會情感的一套體現知識。尤其是「有力道」這個概念，可用作理解這套體現知識的一種方式，成為在台灣這個政治意識與之相左的內隱張力下，一種社會詩學式的展演，也是社會能動性的實踐。以在 2015 年台灣大學雅頌坊所演出的〈萬紫千紅〉（Htaung Yaung Nay）這支舞碼為例（圖 6），為使舞蹈肢體更加展現出力道、有勁，五朵金花藝術團利用急甩手、急頓首等加快換動作的速度，並加重強拍上動作的力量，突顯兩兩動作之間的對比，使之因倏忽變化及勁道十足而產生美感。而這樣的美感認知，可說是一種人為的轉化，不脫前述親紅緬華過去一甲子以來所內化的朝氣、帶勁等「健康」革命美學思想。



圖 6　2015 年五朵金花藝術團於台灣大學所表演的〈萬紫千紅〉
（資料來源：台大藝文中心提供）

耐人尋味的是，若相較於專業緬甸古典舞者所演繹的原版，[47] 可發現兩者欲傳達的舞蹈美學南轅北轍。傳統上，女子宮廷舞在演繹中講求流暢、細膩及優雅的身段；且看似柔和舒緩的舞步，實則內蘊深沈的控制力，例如：舞步多以屈膝蹲步為根本，手指全程使力讓指尖與指腹彎曲呈拱月狀；另外，腰部施力讓上身及臀部呈 S 型；還包括例如跪膝彈跳，抑或是手臂高舉與肩同高、但前手臂放鬆呈現 90 度角以模擬傀儡木偶的動作。此外，宮廷舞也必須應和緬甸古典音樂繁複即興及複拍節奏，以求相互映襯出其中獨特的美感、韻味。相對來說，若以這般標準為基礎，在專業緬甸古典舞者的眼中，五朵金花藝術團的肢體動作則流露出過於「剛硬」（rigidity），不僅「不夠味」

臺灣大學學術期刊資料庫

也「不到位」。[48] 簡言之，女子宮廷舞表述之幽微柔性背後所需的毅力及控制力，和五朵金花藝術團所要求的「力道」美學及其體現，大相逕庭。

除了鑽研技巧之外，五朵金花藝術團亦強調舞蹈的文化表現力。在他們的學習中國舞蹈的過程中，母親陳彩鑾透過細述舞蹈動作的細節與特點，加強說明每個動作與該族群日常勞動生活的連結及舞蹈姿態的準確性，使女兒們能快速理解舞步的精髓。然而，緬甸古典舞蹈家的傳習方式並非如此，許多個別動作的基本動機，皆是模擬自大自然界與宮廷內所能見之事物，像是海鷗展翅、各式傀儡等動作，而在純舞蹈的表現上，編舞的整體內容則帶有高度抽象及炫技的成分，較不具敘事性，因此動作的教習傳授則多取決於個別動作的精確度，以及如何將兩兩動作之間細微地接合起來。不過這樣的教學方式卻無法為五朵金花的成員所接受，其中一位曾向緬甸國寶級古典舞蹈大師習舞的女兒表示：「我們不知如何將動作視覺化，以及如何展現這樣的舞蹈？」[49] 對於他們而言，這些抽象的思想意識是瑣碎、無法掌握的；反之，取自於勞動階級生活的舞蹈動作，才是最理想、最具體且帶有高度美感的舞蹈。[50]

由上述可知，五朵金花對於文化與身體兩個層面的理解，均承襲自父母在懷舊世代的歷史經驗及社會情感之上所建立起來的革命樂舞知識，再透過身體不斷持續的操演，將這套知識逐漸內化成為她們樂舞身體與審美價值的核心，並在其他舞種的演繹上高度體現出來。換言之，這種在台灣所呈現的美感及文化知識，是種透過形式轉化但卻仍然貫徹如一的革命知識體現。

結論：革命精神作為時空流轉下的藝術核心價值

誠如 Vivian Wagner（1996）和 Lei Quyang Bryant（2005）所言，文化大革命時期所創建的革命音樂，在現代中國提供了一個強而有力的方式來召喚過往記憶和情感，此外也可做為當今宣洩苦難的工具。而在本文中則是進一步闡明，在中國境外的華人離散地區，若以革命樂舞作為召喚過往記憶和情感的途徑，可能是更為複雜、更難以梳理的一條路徑，因著此途徑具備時而顯明、時而隱晦的特質，且其中關乎家國想像、海外居住國的政經局勢、個人的遷徙路徑、以及過往的樂舞經驗，這一切最終交織成一股濃而密的懷舊愁緒及社會情感。

本文從民族音樂學的分析視角出發，併用人類學家 Herzfeld 的「社會詩學」與「文化親密」兩個概念，試圖理解樂舞如何作為展演社會能動性的一個媒介。筆者嘗試利用

臺灣大學學術期刊資料庫

個案，說明一個在世代承繼的時間軸上運行，並在地理疆域的空間軸上遷徙的藝術團體，面對時勢不斷流變下的各種外顯與內隱、以及內部與外部等龐大且複雜的張力時，樂舞演繹的手法如何成為一種語言形式或社會展演策略，將社會能動性活化展現在公共空間當中。這樣的語言形式或展演策略，是用來刻劃其時空座標上紛雜的情感紋理，並映射其所在的政經及社會脈絡；進而在跨國與跨世代的流轉中，理想的核心價值終究被內化成樂舞美學的一部份，體現出一套與社會關係及歷史脈絡共構的知識。

以 1990 年代的仰光而言，對內，此藝術團主要採用三種具備社會詩學特質的展演策略，巧妙地操作從親紅緬華過往的樂舞經驗中所挪用的特定符碼，並且按當下時局所需，透過「非政治性」的文化修辭方式來重新詮釋這些符碼，這樣的過程當中投射出此一社群的文化親密性。本文對此提出幾個案例，包括利用切合緬甸國族地景內包括印度卡達克舞與撣族舞的日常意象，以模糊化外形雷同的中國革命歌舞——新疆舞及傣族舞；還包括結合親紅與親白兩方同樣對梅花之為華人堅忍精神的隱喻，盼能鞏固緬華的統一族群意識；同時在教學中，也企圖透過加強革命歌舞的「純藝術性」價值，弱化其中深蘊的毛主義革命思想。透過這些日常的文化親密性所確立出來的內部共同社會性，不單可以用以推動革命樂舞的復興外，也同時用來激發親紅人士的懷舊情感，並藉以鞏固懷舊世代的認同。對外而言，這樣的展演策略則揭示出在排華之後，中緬關係之間所衍生出的新權力關係，而力求安身立命的緬華人們競競業業的以特定歌舞內容，符應緬甸政府與緬甸社會兩造的時局，以求和平共存。

而此團體舉家遷居台灣之後，隨著生命境遇而從仰光親紅緬華的政治情感社群，轉而移入一個政治立場與之相對的緬華親白社群，其社會詩學的展演方式及內容，也因此有了巨大變化，從一個較為外顯、可供公共檢視並隨時進行調整的「非政治性」策略原則，修正成為一套隱性的革命美學性質，而其社會行動力，即是透過這樣的隱性美學知識作為詩學符號而體現出來。具體來說，為了在台灣開創一個樂舞表演的平台，符應台灣緬華主流社群的觀光需求，因此此團體便將自身的代表性舞蹈之一轉為緬甸古典女子舞，這樣的做法看似跟他們過去的緬華社會文化認同、革命樂舞經驗及藝術喜好有所斷裂或脫節，但實質上，其透過在緬甸古典女子舞上操演並持續體現陽剛性、「健康」、「進步」、「有力道」及「有勁」等毛式革命的美學觀，使這套革命的身體與審美價值得以存續。

綜言之，無論是在仰光或台灣，此團體均是從難以忘懷的歷史經驗中汲取靈感，

臺灣大學學術期刊資料庫

再從當下所處的對內及對外的社會情境做出反省，這也正是社會能動性的具體展現。值得關注的是，表面上這些「非政治性」的論述，其實是再政治化不過的產物，只是如此的政治落入了細微、個人式或小規模的文化政治範疇。這其中所隱含的革命思想，不僅推動了一個緬華懷舊世代認同的產生，更在世代的連接上，將毛式精神轉化為革命美學的核心價值承繼下去。即便歷經多重的跨國遷徙、世代交替，且不論其樂舞實踐如何的轉變，當中所內蘊的革命精神依舊不朽、貫徹其中，這樣的核心價值，最終體現的是一套與社會關係及歷史脈絡不斷共構的知識。

從此案例顯見，它反映出民族音樂學近年來，對於當代樂舞經驗及其歷史軌跡，與其在社會、政經不同區位向度所投射出之多重意義的思考；同時，也呼應樂舞對於「體現知識的建構」之觀點，如何在時空流轉下被應用於社會能動性的展演上。不單是採納民族音樂學中對於這些樂舞經驗分析的取徑，同時也援引人類學中對於人民日常生活的社會行動及策略運用等認識觀點來探究，最終盼能有助於更加了解此團體如何透過汲取歷史經驗來建構其情感社群，又是如何形塑其社會認同，並且對於其與不同所在政經局勢之間的動態互動等層面，皆能有更深入的理解。

附　註

1. 2016 年於中國境內外，舉辦有多場具規模的紀念文革五十週年研討會，標題分別有《紀念文革爆發五十週年研討會》（香港中文大學）、《文革五十週年反思研討會》（美國華盛頓）、《文化大革命五十週年研討會》（美國紐約）、《毛澤東遺產和當代中國：文化大革命五十週年國際研討會》（美國加州大學河濱分校）、Cultural Revolution in Asia and Beyond: A Conference on the Influences of the Cultural Revolution beyond China's Borders（美國杜克大學）、Marking the 50th Anniversary of the Cultural Revolution, Making the New World: The Arts of China's Cultural Revolution（英國伯明罕城市大學）。

2. 郭建（2016）、秦暉（2016）、何蜀（2016）重新探究文革史實，挑戰中國官方論述。郝志東、黎明（2017）從縣域文革與全國文革的視角差異，重新提問當年為何產生文革運動，以及文革運動對當今社會的啟發。董國強（2016）延續 1970 年代至 1990 年代以社會史和地方史觀點切入文革的研究，採用文革時期的報刊、群眾組織的出版物與宣傳單、口述歷史及回憶文字等材料，重新檢視文革歷史，以瞭解地方因素對群眾運動的影響。

臺灣大學學術期刊資料庫

3. 此外，Alexander（2001）則討論毛主義共產黨在北美、歐洲、日本及大洋洲的出現與發展，Lovell（2016）討論 1960 年代末和 1970 年代期間，毛澤東思想與實踐對西歐和北美的反文化運動的不同影響。

4. 其全名為「五朵金花音樂舞蹈藝術團」。

5. 筆者從 2002 年即在仰光認識五朵金花藝術團的團長蔡漢在及陳彩鑾，並在 2006 年兩人舉家移民台灣後一直保持密切聯絡，直到 2013 年 9 月開始，筆者每週六赴此團家中進行小型室內樂團的團練並參與藝術團的各式表演，並多次向陳彩鑾學習五朵金花藝術團的經典舞碼，包括蒙古舞及潑水舞等，直至 2015 年 6 月為止。

6. 當時下緬甸最高的華校教育是兩所高中學府：南洋中學與華僑中學，均設於仰光，國中與小學則在各個城市林立，不過仍屬仰光數量最多，聚集在中國城內。

7. 在緬華社群中分有兩派不同的政治勢力，一為親中國共產黨（簡稱親共），另一為親國民黨（簡稱親台），通常以親紅與親白分別稱之。在紅派的公開活動被禁止多年後，緬華文化協會開始舉辦活動並邀請表演者演出。利用宗教名義作為名目，他們在中國寺廟前舉行活動，同時測試緬甸政府的反應。（2015 年 10 月 6 日與陳彩鑾的訪談）

8. 緬甸於 1962 年自奈溫將軍上台後，開始實施國有化，並採獨裁式的軍人執政體制，走向一條「通往社會主義的道路」（The Way to Socialism）。直至 1988 年緬甸全國爆發大規模示威遊行，群起反動後，才迫使奈溫下台，推翻長達二十多年的緬甸式社會主義。在這期間，軍政府在政治經濟方面極力推動排外的鎖國政策，並於 1964 年關閉華語學校，迫使境內華人上緬校、學緬語，以推行後殖民的緬甸國族主義。

9. 籍貫皆為福建的蔡漢在、陳彩鑾兩人，均是在二次戰後出生於緬甸的第二代華僑，並在就讀華僑中學時分別加入海燕歌詠團，成為該團中「小海燕」組織的成員。兩人在排練演出的過程相識，同時也展開兩人的樂舞合作之路。兩人婚後投入家庭塑料工業的行業，以此餵養五位女兒，同時從她們的學齡階段，即開始積極培育她們聲樂、器樂及中國舞蹈。在仰光居住的後期，家庭塑料受到緬甸的經濟蕭條影響而停歇，蔡漢在轉以教授電子琴及小提琴撐起家計。1990 年兩人成立家庭式的「五朵金花藝術團」，直到遷移來到台灣後，仍持續定期團練並業餘演出。

10. 根據史料記載，遲至元代已有中國商船往來緬南之港口，直到清朝 1780 年左右，中國商船已開始不斷地往來廣東及緬甸南部，成為中緬港口貿易的濫觴。另有一波

臺灣大學學術期刊資料庫

因經商而帶來的華人移民潮，則是到了英國殖民緬甸時期（1885-1948），透過海路經由馬來西亞的檳城及新加坡到達仰光（盧偉林 1967：91-104）。根據 John Furnivall 的描述，當時在英國殖民統治下的仰光是一個「複型社會」（plural society），亦即，儘管中國人、歐洲人、印度人與緬甸人比鄰而居，「但他們並不混融，而是以不同的社群生活方式聚居」（Furnivall 1948: 304），並逐漸形成了一個三層金字塔型的新興社會階級：最上層為歐洲資產階級，其次是由都會區內經濟實力堅強的緬甸人、華人及印度人所組成的中產階級（Taylor 1987: 123-125）。這時仰光的中國城，也被形容為是一個「帶有遠見的富裕商人社群」（O'Connor 1904: 71-72），此批華人挾有厚實的社會資本，包括經濟實力、文化程度及教育程度，顯示他們當時在緬甸社會的地位及階級不低。

11. 例子可見於《新仰光報》中〈關於民歌〉（曾勞 1950）及〈祖國群眾音樂運動的大躍進〉（馬可 1958）兩篇文章。

12. 強調須將美聲唱法應用在中國民歌教學上請見曾勞（1950），應用在兒童教育請見李尤坤（1950）。

13. 這個顏色與其負面意義的連結和「黃色新聞」有關，源自於十九世紀末的紐約報業之間的惡性競爭，其中有兩家以利潤導向的媒體將新聞與題名為「黃色孩童」的連環漫畫結合，企圖利用腥羶色及誇大的標題來促進銷售量（Erickson 2008）。

14. 海燕歌詠團的發起，最早可追溯到 1950 年代以基督教辦學的華英學校，由於此校的音樂課僅限唱頌教堂詩歌，禁唱其他歌類，後來才應受愛國精神鼓舞的一批學生要求，「緬華學聯」（由華僑中學、南洋中學、華夏中學、福建女校、中華、中正、中國女中、華小等親紅愛國僑校的學生自治會組成）決定組織「華英個人會員歌詠隊」來教習流行愛國歌曲。其後為吸引更多華僑學校及教會學校的華人學生參與而改名「學聯歌詠隊」，又在 1955 年因緬甸局勢緊張而更名為「海燕歌詠團」繼續發展（陳祥炎 2009）。

15. 筆者於 2015 年 4 月 26 日在澳門與卓賢坡的訪談中，卓提及以錄音機記錄下電影的音樂與對白內容。另外筆者於 2015 年 1 月 3 日在台灣與林芳淵的訪談中，林描述當時從大陸引進歌曲劇本、劇照與畫報，他們會透過這些資料來模仿，也會趁文化代表團來時，透過實際觀戲來揣摩。

16. 1967 年 6 月 26 日的排華事件導火線，來自於仰光僑校學生配戴已被緬甸當局禁止

臺灣大學學術期刊資料庫

的毛澤東徽章，引起緬甸當局與緬甸人不滿。再加上當時緬甸軍人政府的排外政策，因而引發大規模排華暴動及華人流血死亡事件，並迅速蔓延到其他城鎮（方雄普 2000：313-316）。

17. 歷史照片證明，1974 年及 1977 年兩年分別舉辦過文藝活動。

18. 迄今，離散海外的緬華遍及全球，除了中國大陸、港澳與臺灣，也有許多緬華落腳在泰國、新加坡、加州、紐約、加拿大等地。根據《世界緬華同僑聯誼大會紀念特刊》，目前約有 12 萬緬華在台灣、10 萬在美國、4 萬在泰國、3 萬在澳門（林清風 2009：54）。

19. 在這樣的歷史紋理下，筆者將本篇文章定調於文革樂舞的研究範疇內。

20. 據陳彩鑾，「當時頂著腳尖的柔軟芭蕾、但卻要拿著刀槍，是種剛柔並濟的表現。」出自筆者於 2015 年 1 月 23 日與陳彩鑾的訪談。

21. 此作品由王家乙導演，長春電影製片廠製作，楊麗坤、莫梓江主演，雷振邦作曲，描述中國雲南地區白族的日常生活。主打其華麗傳統服飾、節慶歌舞之外，也是一部圍繞在無產階級底下一對男女孩的愛情喜劇故事。背景設定在中華人民共和國「大煉鋼鐵運動」時期，呈現人們慷慨奉獻，以支持中國共產黨所提倡的社會主義建設。

22. 當時在中國城中由緬華經營的電影院有首都戲院、模範戲院、國泰戲院等，皆為專業的電影戲院，播放來自於中國、香港及台灣的電影。

23. 筆者於 2015 年 4 月 1 日與蔡漢在的訪談。

24. 筆者於 2015 年 10 月 6 日與蔡漢在的訪談。

25. 當時周恩來相當滿意這個成果，並在慶祝新片展覽月的招待會上讚揚到：「我們的電影已經開始創作一種能反映偉大時代的新風格…一種革命的現實主義與革命浪漫主義相結合的新風格。」（酈蘇元等 2000: 38）

26. 筆者於 2015 年 10 月 6 日與蔡漢在的訪談。

27. 知青為「知識青年」的簡稱。知識青年，本指受過高等教育，但此處為中華人民共和國的特定歷史詞彙，泛指文革時期下放到農村的青年，其多半只有小學或中學畢業。

臺灣大學學術期刊資料庫

28. 〈洗衣歌〉是由李俊琛填詞，羅念一作曲，於 1964 年在中國人民解放軍全軍文藝會演第三屆演出。歌曲內容為人民解放軍至西藏時，西藏姑娘搶著為軍人洗衣服的故事，以報答軍人跟國家對他們的付出。其靈感來自於 1963 年西藏軍區黨委朱流同告知填詞者李俊琛的真實故事，並要求製作歌舞劇碼。此劇碼在全軍文藝會上獲得高度讚賞，獲得編導獎、作曲獎、舞台美術獎、演員獎，致使全軍各弟兄開始學習此舞蹈，並被錄製成紀錄片（李俊琛 2008）。

29. 當時緬甸政局不穩定，政府為阻絕學生集會遊行而關閉大學，因此正值大學學齡的幾位五朵金花藝術團成員無法繼續受教育，蔡漢在與陳彩鑾萌生經營「五朵金花藝術團」的想法，盼女兒們可以專職演出，以演出酬勞為主要收入來維生。而蔡漢在自 1970 年中末期和陳彩鑾結婚以來，即以居家生產塑料為專職，養活一家人。到了 1990 初期開始，他專職教授彈奏西式鋼琴、小提琴及二胡，遷徙至台灣後亦是如此。而女兒們則在台灣皆有全職工作，她們於製造業內從事技術員一職。雖然全家成員可挪用於發展此藝術團的時間及精力有限，且其十分明白當下政治立場反共的環境不利於毛式革命樂舞的展演，但仍不減對樂舞表演的興趣。

30. 筆者於 2015 年 10 月 6 日與蔡漢在的訪談。

31. 筆者於 2015 年 4 月 1 日與蔡漢在的訪談。

32. 據緬甸外交部的官方紀錄 （http://www.mofa.gov.mm/?page_id=76），緬甸由 135 個國族所組成，其中有八大主要國族（main national races），包括克欽族（Kachin）、克亞族（Kayah）、克因族（Kayin）、欽族（Chin）、緬族（Bamar）、猛族（Mon）、若開族（Rakhine）和撣族（Shan）。

33. 由劉家昌詞曲創作。1976 年臺灣的中影公司以歌曲〈梅花〉拍攝同名政策電影〈梅花〉，由劉家昌執導、鄧育昆編劇。故事旨在宣揚抗日事件並昂揚中國人精神為主。其影片的梅花隱喻象徵著不屈不撓的國族意象，且透過主題曲梅花，鞏固民眾的國族認同。當時台灣正逢 1971 年退出聯合國的國際事件，1972 年台日斷交，因而政府透過此政令電影來激發國民的愛國心（葉月瑜 2000：107）。1980 年代，國民黨開始推動中華文化復興運動，其中更成立「梅花運動推行委員會」辦理海內外以梅花為主題的活動，並且組織梅花友好訪問團宣慰僑胞（中華文化復興運動推行委員會 1981-1991）。而歌手鄧麗君更曾在 1980 年於美國紐約林肯中心演唱〈梅花〉一曲，使得海外僑胞熱血沸騰（姜捷 2013：223），而由鄧麗君演唱的版本，在仰光

臺灣大學學術期刊資料庫

中國城風靡至今。

34. 1958 年中國正面臨大躍進時期的艱難環境，毛澤東在閱讀陸游所著的〈詠梅〉一詞後，決定反其意而用之，於 1961 創作〈卜算子・詠梅〉，將陸遊詩中悲傷的氣氛轉為正面，內容為：「風雪送春歸，飛雪迎春到。已是懸崖百丈冰，猶有花枝俏。俏也不爭春，只把春來報，待到山花爛漫時，她在叢中笑」（臧克家 1990：22-9）。

35. 中共中央文獻研究室編，《建國以來重要文獻選編第二十冊》，頁 526。

36. 筆者於 2015 年 11 月 19 日與蔡漢在的訪談。

37. 交響詩〈龍華塔〉由何占豪作曲，描述老革命份子在龍華塔前回憶往事，懷念昔日戰友，並抒發對革命英烈的崇敬之情。

38. 筆者於 2015 年 11 月 19 日與蔡漢在及陳彩鑾的訪談。

39. 〈我和我的祖國〉為 1980 年代的中國愛國歌曲，由張黎作曲、秦永誠作曲，李谷一所演唱。歌詞歌詠著無論人民到何處，時時刻刻都要與祖國在一起的心情（馬宗琦 2012）。

40. 其朗誦的〈梅花〉歌詞為「梅花梅花滿天下，愈冷它愈開花。梅花堅忍象徵我們，巍巍的大中華。看那遍地開了梅花，有土地就有它。冰雪風雨它都不怕，它是我的國花。」

41. 「藝術為政治服務」此一觀念源自於毛澤東 1942 年的〈在延安文藝座談會上的講話〉，自此成為中國共產黨的文藝基調。原則為 1. 所有藝術應該反映勞動階層的生活，如工人、農人、軍人，2. 所有的藝術應該為政治服務，促進中國的特色社會主義（毛澤東 1949：8-18）。

42. 同上個註腳。

43. 筆者於 2014 年 3 月 8 日與陳彩鑾的舞蹈學習。

44. 筆者於 2015 年 10 月 6 日與陳彩鑾的訪談。

45. 1994 年 3 月，行政院提出「十二項建設計畫」作為政府未來施政重點，其中項目三提及各縣市、鄉鎮、社區文化軟硬體的設施。同年 10 月，文建會根據此計畫項目，定案使用「社區總體營造」一詞，期盼以文化建設的角度切入，建立台灣基層社區的共同意識 （文化環境基金會 1999：21）。

臺灣大學學術期刊資料庫

46. 筆者於 2015 年 11 月 19 日與兩位女兒的訪談。

47. 這支〈萬紫千紅〉的編舞是五朵金花藝術團根據網路版的舞步模擬後，再加以自我詮釋而成。影片請見於 https://m.youtube.com/watch?v=F8zdXPgxzXQ。

48. 筆者於 2016 年 9 月 22 日在澳門與一位專業舞者的訪談，並播放五朵金花藝術團演出〈萬紫千紅〉的視頻影像。

49. 五朵金花當中有兩位曾經接受過緬甸古典舞的訓練，他們針對緬甸老師教習的過程中，並未具體描述舞步與日常事物、或勞動動作的關係頗有微詞，認為如此教學無助於她們有效地透過模仿來掌握正確的舞步姿態。

50. 筆者於 2015 年 10 月 20 日與蔡漢在的訪談。

引用書目

文化環境基金會

1999 《台灣社區總體營造的軌跡》。台北：文建會。

中共中央文獻研究室編

1998 《建國以來重要文獻選編第二十冊》。北京：中央文獻出版社。

中華文化復興運動推行委員會

1981-1991 《梅花運動推行》。全宗號 C6030002401，分類號 0410，案次號 001。「國家檔案資訊網」，https://aa.archives.gov.tw/archivesData.aspx?SystemID=0000165203，2017 年 11 月 7 日上線。

方雄普

2000 《朱波散記——緬甸華人社會掠影》。香港：南島出版社。

毛澤東

1949 《在延安文藝座談會上的講話》。北京：華北大學出版社。

何蜀

2016 〈文革中的「巴黎公社式選舉」〉。《文革五十年：毛澤東遺產和當代中國》，

臺灣大學學術期刊資料庫

https://play.google.com/books/reader?id=019IDQAAQBAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=zh_TW&pg=GBS.PT48，2017 年 11 月 7 日上線。

呂心純

2011 〈音樂作為一種離散社會空間：台灣中和地區緬甸華僑的音景與族裔空間建構〉。《民俗曲藝》171：11-64。

2013 〈追憶「紅」過往，光耀新時代：緬甸華人的聆聽感知、身體記憶與文化展演〉。刊於《身體、主體性與文化療癒》。余安邦主編，頁 167-208。台北：中央研究院。

李尤坤

1950 〈對小學音樂的幾點看法〉。《新仰光報》8 月 16 日：第五版。

李俊琛

2008 〈《洗衣歌》的成功凝聚著眾人的心血〉。《西藏藝術研究》1：34-37。

李為佑

2009 〈第二屆世界緬華同僑聯誼大會籌備工作情況的報告〉。刊於《世界緬華同僑聯誼大會資料彙編》。林清風編，頁 32-33。澳門：澳門緬華互助會。

宋永毅編

2016 《文革五十年：毛澤東遺產和當代中國》。紐約：明鏡出版社。

周揚

1958 〈新民歌開拓了詩歌的新道路〉。《紅旗》1：33-38。

林清風、張平

2007 《緬華社會研究（第四輯）》。林清風主編。澳門：澳門緬華互助會。

林清風

2009 〈緬華同僑僑情概述〉。刊於《世界緬華同僑聯誼大會資料彙編》。林清風編，頁 54。澳門：澳門緬華互助會。

姜捷

2013 《絕響——永遠的鄧麗君》。台北：時報文化。

臺灣大學學術期刊資料庫

若冰

2009 〈回憶與感懷——記緬華文娛活動暨文藝節目的表演〉。刊於《胞波情》。王如鶯編，頁 24-29。澳門：胞波情編委會。

夏衍

1961 〈我們看到了中國戲曲藝術的前景〉。《新仰光報》1 月 7 日：第六版。

秦暉

2016 〈血腥之夏：1968 年廣西與北京造反派的覆滅〉。刊於《思想 32：文革五十年祭》。錢永祥編，頁 93-162。台北：聯經出版社。

郝志東、黎明

2017 《平定縣裡不平定：山西省平定縣文革史》。新北市：致知學術出版社。

馬可

1958 〈祖國群眾音樂運動的大躍進〉。《新仰光報》12 月 15 日：第四版。

馬宗琦

2012 〈拳拳赤子心——《我和我的祖國》賞析〉。《職大學報》4：40-42。

高豐

1958 〈黃色歌曲問答〉。《新仰光報》7 月 24 日：第八版。

郭建

2016 〈「造反」派情結的緣起、延伸及影響〉。刊於《思想 32：文革五十年祭》。錢永祥編，頁 57-92。台北：聯經出版社。

陳亞丁

1964 〈澤東思想的頌歌——音樂舞蹈史詩〉。《人民日報》10 月 8 日：第五版。http://www.ziliaoku.org/rmrb/1964-10-08-5，2016 年 10 月 9 日上線。

陳爽

2009 〈前奏、間奏與餘響：文獻與圖像史料中的音樂舞蹈史詩《東方紅》〉。《書城》10：5-17。

陳祥炎

2009 〈緬華學聯歌詠隊／海燕歌詠團的成立〉。刊於《胞波情》。王如鶯編，頁 18-20。

臺灣大學學術期刊資料庫

澳門：胞波情編委會。

彭麗君著、李祖喬譯

2017 《複製的藝術-文革期間的文化生產及實踐》。香港：香港中文大學。

曾勞

1950 〈關於「民歌」〉。《新仰光報》8 月 16 日：第五版。

雅錚

2009 〈歌聲伴隨我成長〉。「緬華網」，http://mhhzhh.blog.163.com/blog/static/52160096200911974028768，2016 年 9 月 20 日上線。

黃開發

2004 《文學之用——從啟蒙到革命》。北京：十月文藝出版社。

葉月瑜

2000 《歌聲魅影：歌曲敘事與中文電影》。台北：遠流出版社。

董國強

2016 〈派性身份、個人處境與政治抉擇：從地方視角反思文化大革命〉。《文革五十年：毛澤東遺產和當代中國》，https://play.google.com/books/reader?id=019IDQAAQBAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=zh_TW&pg=GBS.PT48，2017 年 11 月 7 日上線。

臧克家編

1990 《毛澤東詩詞鑒賞》。河北：河北人民出版社。

緬甸外交部官方網站

2018 http://www.mofa.gov.mm/?page_id=12，2017 年 11 月 7 日上線。

盧偉林

1967 《華僑志：緬甸》。台北：華僑志編纂委員會。

蕭梅

2004 《田野萍蹤》。上海：上海音樂學院。

臺灣大學學術期刊資料庫

錢永祥編

2016 《思想 32：文革五十年祭》。台北：聯經出版公司。

藝海傳真

1964 〈芭蕾舞劇紅色娘子軍公演〉。《新仰光報》10 月 18 日：第五版。

酈蘇元、胡克、楊遠嬰編著

2000 《新中國電影 50 年》。北京：北京廣播學院出版社。

Acharya, Avidit Raj

2009 The Maoist Insurgency in Nepal and the Political Economy of Violence. *In* the Maoist Insurgency in Nepal: Revolution in the 21st Century. Anup Pahari and Mahendra Lawoti, eds. Pp. 1-25. London: Routledge. 10.2139/ssrn.1603750

Adlington, Robert

2013 Red Strains: Music and Communism outside the Communist Bloc, 1945-2011. Proceedings of the British Academy. Oxford: Oxford University Press. 10.5871/bacad/9780197265390.003.0006

Alexander, Robert J.

2001 Maoism in the Developed World. Santa Barbara: Praeger.

Anderson, Benedict

1991 Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. New York: Verso Books. 10.1093/fmls/cqp012

Barnett, Robbie

2016 Tibetan Accounts of the Cultural Revolution and the Elasticity of Memory. Paper presented at the Cultural Revolution in Asia and Beyond: A Conference on the Influences of the Cultural Revolution beyond China's Borders, Durham, October 28-29. 10.1057/9781137463579_11

Basnett, Yurendra

2009 From Politicization of Grievance to Political Violence: An Analysis of the Maoist Movement in Nepal. London: London school of Economics and Political Science.

臺灣大學學術期刊資料庫

10.2307/2551373

Berlant, Lauren

2011 A Properly Political Concept of Love: 3 Approaches in Ten Pages. Cultural Anthropology 26: 683-691. 10.1111/j.1548-1360.2011.01120.x

Blacking, John

1973 How Musical is Man? Seattle: University of Washington Press. 10.2307/2800784

Bohlman, Philip

1988 The Study of Folk Music in the Modern World. Bloomington: Indiana University Press. 10.1017/CHO9781139029476.020

Bourg, Julian

2005 The Red Guards of Paris: French Student Maoism of the 1960s. History of European Ideas 31(4): 472-490. 10.1016/j.histeuroideas.2004.09.001

Bryant, Lei Ouyang

2004 'New Songs of the Battlefield': Songs and Memories of the Chinese Cultural Revolution. Pittsburgh: University of Pittsburgh.

2005 Music, Memory, and Nostalgia: Collective Memories of Cultural Revolution Songs in Contemporary China. The China Review 5(2): 151-75. 10.14452/MR-018-08-1967-01_1

Chowdhury, Iftekhar Ahmed

2010 Maoism in Bangladesh: Past, Present and Future. ISAS Insights 104: 1-11. 10.4155/fmc.13.13

Cohen, Lawrence

2011 Love and the Little Line. Cultural Anthropology 26: 692-696. 10.1111/j.1548-1360.2011.01121.x

Cook, Nicholas

2013 Beyond the Score: Music as Performance. New York: Oxford University Press. 10.1093/acprof:oso/9780199357406.001.0001

臺灣大學學術期刊資料庫

Dave, Nomi

2014 The Politics of Silence: Music, Violence and Protest in Guinea. Ethnomusicology 58(1): 1-29. 10.5406/ethnomusicology.58.1.0001

Davis, Fred

1979 Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia. New York: Free Press.

Erickson, Emily 10.1093/sf/60.2.636

2008 Yellow Journalism. *In* Encyclopedia of American Journalism. Stephen L. Vaughn, ed. Pp. 607-608. New York: Routledge. 10.4135/9781412953993.n726

Finnegan, Ruth

1992 Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context. Bloomington: Indiana University Press. 10.1017/S0010417500013116

Furnivall, John S.

1948 Colonial Policy and Practice: A Comparative Study of Burma and Netherlands India. New York: Cambridge University Press. 10.2307/1156525

Gudavarthy, Ajay

2014 Maoism, Democracy and Globalisation Cross-currents in Indian Politics. New Delhi: SAGE. 10.4135/9789351507871

Hahn, Tomie

2007 Sensational Knowledge: Embodying Culture through Japanese Dance. Middletown, CT: Wesleyan University Press. 10.1525/jams.2009.62.2.497

Herzfeld, Michael

2005 Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State. New York: Routledge. 10.1086/jar.62.4.20371088

Holm, David.

1984 Folk Arts as Propaganda: The Yangge Movement in Yan'an. *In* Popular Chinese Literature and Performing Arts in the People's Republic of China, 1949-1979. Bonnie McDougall, ed. Pp. 3-35. Berkeley: University of California Press.

臺灣大學學術期刊資料庫

10.1017/S0041977X00024538

Johnson, Henry

2007 ‘Happy Diwali!’ Performance, Multicultural Soundscapes and Intervention in Aotearoa/New Zealand. Ethnomusicology Forum 16(1): 71-94. 10.1080/17411910701276526

Jones, Andrew F.

2001 Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age. Durham, N.C.: Duke University Press. 10.1086/ahr/107.4.1202-a

Lovell, Julia

2016 The Cultural Revolution and Its Legacies in International Perspective. The China Quarterly 227: 632-652. 10.1017/S0305741016000722

Lu, Tasaw Hsin-chun

2011 Performativity of Difference: Mapping Public Soundscapes and Performing Nostalgia among Burmese Chinese in Central Rangoon. Asian Music 42(2): 19-55. 10.1353/amu.2011.0017

2016 Cultural Homogeneity, Embodied Empathy: Incorporating the Musical Pasts amongst Burmese Chinese Peoples Worldwide. Ethnomusicology Forum 25(1): 14-34. 10.1080/17411912.2016.1151811

Marcus, George E. ,and Michael M. J. Fischer.

1986 Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences. Chicago: University of Chicago Press. 10.1086/354299

Marković, Alexander

2015 So That We Look More Gypsy: Strategic Performances and Ambivalent Discourses of Romani Brass for the World Music Scene. Ethnomusicology Forum 24(2): 260-85. 10.1080/17411912.2015.1048266

Merriam, Alan P.

1967 Ethnomusicology of the Flathead Indians. New York: Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research. 10.2307/779757

臺灣大學學術期刊資料庫

Mohanty, Manoranjan.

2016 Red and Green: Five Decades of the Indian Maoist Movement. India: Setu Prakashani. 10.1177/0049085716635451

Nayak, Nihar

2007 The Maoist Movement in Nepal and Its Tactical Digressions: A Study of Strategic Revolutionary Phases, and Future Implications. Strategic Analysis 31(6): 915-942. 10.1080/09700160701740488

Nettl, Bruno

1983 The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts. Urbana: University of Illinois Press. 10.2307/852159

O'Connor, Vincent C. Scott

1904 The Silken East: A Record of Life and Travel in Burma, vol. 2. London: Hutchinson. 10.2307/1784951

Ramnarine, Tina K.

2007 Beautiful Cosmos: Performance and Belonging in the Caribbean Diaspora. London: Pluto Press. 10.5744/florida/9780813034614.003.0007

Rees, Helen

2009 Introduction: Writing Lives in Chinese Music. *In* Lives in Chinese Music. Helen Rees, ed. Pp. 1-20. Urbana: University of Illinois Press. 10.1353/amu.2016.0002

Rice, Timothy

1987 Towards the Remodeling of Ethnomusicology. Ethnomusicology 31(3): 469-488. 10.2307/851667

2003 Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography. Ethnomusicology 47(2): 151-179. 10.2307/3113916

Seeger, Anthony

2004 Anthropology of Music and Dance: Towards a Performative Anthropology. Talk delivered at Chinese National Academy of Arts, Beijing, November 20.

臺灣大學學術期刊資料庫

10.1111/j.0268-540X.2004.00273.x

Seeger, Charles

1977 Studies in Musicology, 1935-1975. Berkeley: University of California Press.

Shull, Ted

2014 East Meets West at Jazz Hot: Maoism, Race, and Revolution in French Jazz Criticism. Jazz Perspectives 8(1): 25-44. 10.1080/17494060.2014.959983

Sjøli, Hans Petter

2008 Maoism in Norway: And how the AKP (m-l) made Norway more Norwegian. Scandinavian Journal of History 33(4): 478-490. 10.1080/03468750802519982

Slobin, Mark

1993 Subcultural Sounds: Micromusics of the West. Hanover, NH: University Press of New England. 10.2307/852085

Slobodian, Quinn

2015 The Maoist Enemy: China's Challenge in 1960s East Germany. Journal of Contemporary History 51(3): 635-659. 10.1177/0022009415580143

Small, Christopher

1998 Musicking: The Meanings of Performing and Listening. Middletown, CT: Wesleyan University Press. 10.1093/mts/25.1.161

Starn, Orin

2016 The Last Revolution: Peru's Shining Path and the Maoist Imaginary. Paper presented at the Cultural Revolution in Asia and Beyond: A Conference on the Influences of the Cultural Revolution beyond China's Borders, Durham, October 28-29. 10.1057/9781137463579_11

Stirr, Anna.

2010 Singing Dialogic Space into Being: Communist Language and Democratic Hope at a Radio Nepal Dohori Competition. In Studies in Nepali History & Society. 15(2): 297. 10.5871/bacad/9780197265390.003.0019

臺灣大學學術期刊資料庫

2013a Class Love and the Unfinished Transformation of Social Hierarchy in Nepali Communist Songs. In Red Strains: Music and Communism Outside the Communist Bloc, edited by Robert Adlington. Oxford: Oxford University Press. 10.1093/acprof:oso/9780198089384.003.0012

2013b Tears for the Revolution: Nepali Musical Nationalism, Emotion, and the Maoist Movement. In Revolution in Nepal, edited by Marie Lecomte-Tilouine. Oxford: Oxford University Press.

Stock, Jonathan

2001 Toward an Ethnomusicology of the Individual, or Biographical Writing in Ethnomusicology. The World of Music 43(1): 5.

2003 Huju: Traditional Opera in Modern Shanghai. Oxford: Oxford University Press.

Stokes, Martin 10.1353/amu.2006.0006

2010 The Republic of Love: Cultural Intimacy in Turkish Popular Music. Chicago: University of Chicago Press. 10.1163/18785328-00501013

Sykes, Jim

2015 Sound Studies, Religion and Urban Space: Tamil Music and the Ethical Life in Singapore. Ethnomusicology Forum 24(3): 380-413. 10.1080/17411912.2015.1099049

Taussig, Michael T.

1999 *Defacement: Public Secrecy and the Labor of the Negative.* Stanford: Stanford University Press. 10.1525/aa.2001.103.3.878

Taylor, Robert H.

1987 The State in Burma. Honolulu: University of Hawaii Press.

Thompson, Marie, and Ian Biddle

2013 Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience. New York: Bloomsbury Academic.

Warner, Michael

2005 Publics and Counterpublics. Durham, NC: Duke University Press.

臺灣大學學術期刊資料庫

Wagner, Vivian

1996 Songs of the Red Guards: Keywords Set to Music. Indiana East Asian Working Paper Series on Language and Politics in Modern China 2. http://academics.wellesley.edu/Polisci/wj/China/CRSongs/wagner-redguards_songs.html, accessed November 25, 2015.

Wilson, Rob and Christopher Leigh Connery

2007 The Worlding Project: Doing Cultural Studies in the Era of Globalization. California: North Atlantic Books. 10.1080/14649370600982826

Wolin, Richard

2012 The Wind from the East: French Intellectuals, the Cultural Revolution, and the Legacy of the 1960s. Princeton: Princeton University Press. 10.1080/10848770.2012.699312

Wongsurawat, Wasana

2016 The Unresolved Revolution of the Thai Left. Paper presented at the Cultural Revolution in Asia and Beyond: A Conference on the Influences of the Cultural Revolution beyond China's Borders, Durham, October 28-29. 10.1057/9781137463579_11

Yang, Guobin

2003 China's Zhiqing Generation: Nostalgia, Identity, and Cultural Resistance in the 1990s. Modern China 29 (3): 267-96. 10.1177/0097700403029003001

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫