

歷史 · 身體

——以李棠華技術團為論述中心

郭憲偉*、徐元民**

摘 要

臺灣雜技發展史近年來已有不少學者投入研究，不過，其中仍有一些待釐清的部分需要我們持續的努力。尤其是李棠華技術團即是其中一個重要且關鍵卻又一直乏人關注的課題。因此，本文以李棠華技術團作為一個分析場域，透過歷史研究法與口述歷史法，蒐集報刊雜誌、官方資料、藝人的回憶錄、傳記，以及筆者所記錄的口述材料，企圖勾勒出其歷史軌跡，進一步探討雜技藝人的身體如何承載於認同、舞臺、師徒等關係上，並分析其歷史意義。研究結果發現：李棠華技術團經歷國共內戰時期的生存性表演－渡海來臺的勞軍性表演－復興中華的外交性表演－發揚文化的傳承性表演。其次，雜技藝人的身體與表演場域間互動關係，反映於社會結構之中，一方面體現雜技藝人的身體深受國家化和使命化的開展，無不以國家為導向；另一方面，李棠華因黨政關係良好且善於自我行銷，無形之中為自己為劇團爭取更多機會，迅速提升劇團知名度，立足於雜技表演界。雜技表演也因戰後特殊的歷史因緣，李棠華開創技藝訓練中心成為兩岸雜技發展史之先驅。

關鍵詞：身體、歷史、認同、李棠華技術團、勞軍

* 郭憲偉，國立體育大學體育研究所博士生，E-mail: kuohsienwei@gmail.com

** 徐元民，康寧大學休閒管理學系教授，E-mail: hsu42@mail.ukn.edu.tw

History · Body: Taking “Tang-Hua Li’s Acrobatics Group” as a Narrative Center

*Hsien-Wei Kuo**

*Yuan-Ming Hsu***

Abstract

Recently, quite a few of researchers have devoted their efforts in studying acrobatics in Taiwan. However, some areas still need to be further investigated, such as Tang-Hua Li’s Acrobatics Group which is an unexplored but important field. Therefore, the aim of current study is to investigate the historical trajectory and meaning of the Tang-Hua Li’s Acrobatics Group, and also to analyze the relationships between the acrobat’s body and identity/stage/mater/apprentice. The data were collected through the methods of historical research and oral histories, including newspaper, magazine, official documents, memoir, biography, and the transcript of the tapes. The findings showed that the characteristics of the Group’s performances included the following four stages: the performance for survivability in the period of the civil war between Kuomintang and Communist, the performance for troop-entertainment in the period of Kuomintang coming to Taiwan, the performance for diplomacy in the period of reviving the R.O.C., and the performance for traditional inheritance in the period of enhancing the Chinese culture. Besides, the interactive relationship between the acrobat’s body and performing field was reflected in the social structure. On the one hand, the sense of the national mission impacted on the embodied body of the acrobat deeply; on

* Hsien-Wei Kuo, Doctorial Student, Graduate Institute of Physical Education, National Taiwan Sport University

** Yuan-Ming Hsu, Professor, Department of Leisure Management, University of Kang Ning

the other hand, the Group enhanced the fame and built the image because of the good relationship with the politic party and being good at self-promotion. The Acrobatics Training Center set by Tang-Hua Li became the pioneer of developing acrobatics in two sides across the Taiwan Strait after the distinctive historical context of post-war.

Keywords: body, history, identity, Tang-Hua Li's Acrobatics Group, entertaining troop

一、前言

高齡 80 多歲的李棠華，已經長達 15 年的時間沒在螢光幕前出現，這次特地為了子弟的表演回到臺灣，回想到風光的過去，李棠華感到非常感慨，並且憂心臺灣的特技失傳。¹

1960~1990 年代，李棠華技術團有著無可取代的地位。²不論是國內勞軍或代表國家文化外交、宣慰僑胞，就一定會看見李棠華技術團的身影。在那個威權統治的年代，二二八事變與白色恐怖陰影猶存，一般劇團與演員儘量與「政治」、「意識」保持距離，以避免受到政治迫害，唯獨李棠華獨樹一格，不僅黨政關係良好，更與總統蔣經國關係密切，經常代表黨國赴國內外勞軍演出。³可惜的是，這段歷程世人皆不清楚，更遑論李棠華技術團的發展歷程。雖然，臺灣雜技發展史近年來已有不少學者投入研究，⁴不過，其中仍有一些待釐清的部分需要我們持續的努力。尤其是李棠華技術團即是其中一個重要且關鍵卻又一直乏人關注的課題。本文試圖藉由李棠華技術團來說明一個歷史的問題，該團無論在營運方式、國內

¹ 中時電子報 中時影音，〈憂特技失傳！高齡 83 歲李棠華急找接班人〉，<<http://video.chinatimes.com/video-cate-cnt.aspx?cid=11&nid=22432>>，2010.4.22 檢索。

² 由於李棠華早期成立的劇團名稱皆有不同，諸如棠華技術團、少壯技術團、李棠華技術團、李棠華技藝團、李棠華特技團等，為完整呈現歷史樣貌，故於內文中不統一其用詞。

³ 有關李棠華其個人豐功偉業，以及對臺灣雜技表演的貢獻可參閱郭憲偉、徐元民，〈愛國藝人——李棠華〉，《臺灣百年人物誌第五輯》，張素珠主編（臺北：臺灣身體文化學會，2010），218-243。

⁴ 目前臺灣雜技表演發展史之研究仍屬起步階段，相關碩士論文可參閱蔡欣欣，〈臺灣地區現存雜技考述〉（臺北：國立政治大學中國文學研究所碩士論文，1990）；程育君，〈特技在臺灣之探討——從家班特技到劇校特技〉（臺北：私立中國文化大學藝術研究所碩士論文，2000）；郭憲偉，〈臺灣戰後雜技表演之發展研究（1945~2006）〉（臺南：國立臺南大學體育學系碩士班碩士論文，2008）等。

外勞軍演出，以及臺灣雜技表演生態的影響等方面，皆極具歷史意義。可以說是研究臺灣雜技表演團體發展變遷最具代表性之例。為此，本研究目的之一在於探討李棠華技術團發展的歷史軌跡，了解其成立始末與演變過程，為臺灣雜技表演發展史留下紀錄。其次，究明雜技藝人在表演場域的相互關係並分析李棠華技術團所彰顯的歷史意義，為本研究目的之二。

歷史以兩層面的形式存在：(1)是人類所經驗所創造的一切過程，指的是人類生活的全部過去；(2)是指人類對自己過去全部生活歷程的思考和理解。⁵換句話說，前者是代表著歷史的本體，後者可稱為歷史的認識。因此，Joan Scott 提醒我們，歷史學者需要跟他們的研究課題保持一段「分析距離」，因為歷史論著，若把進步的必然性及個體能動者的自主性，視之為理所當然的話，它將持續再製過去的歷史與意識形態。⁶如同伊莉莎白·肯尼迪 (Elizabeth L. Kennedy) 等人認為，不同對象之間關係（研究者與被研究者、自我與他者、主體與客體、工人階級女同性戀與中產階級女同性戀者），可能存在許多的歧異性（社區衝突、抵抗／壓迫），其所關注的課題也不盡相同。⁷從建構一個事件、賦予它相關性，到記錄這個事件、閱讀它、詮釋它、重新組織整理、描述和質疑，這些過程既是社會性的，又是文化性的，並且最重要的是，它們是政治性的。它們背後的驅動力，是能動主體有意識、有目的、充滿意義的行為，以及意料之外的結構化後果。⁸由於筆者的身分認同，在研究過程中可以與敘述者建立良好關係，或讓敘述者可以更有意願接受訪談。一方面和敘述者建立互信，一方

⁵ 忻平，《從上海發現歷史——現代化進程中的上海人及其社會生活（1927-1937）》（修訂本）（上海：上海人民，2009），1。

⁶ Joan Wallach Scott, *Only Paradoxes to Offer: French Feminists and the Rights of Man* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1996).

⁷ Elizabeth L. Kennedy and M. Davids, "Constructing an Ethnohistory of the Buffalo Lesbian Community: Reflexivity, Dialogue and Politics," *Out in the Field: Reflections of Lesbian and Gay Anthropologists*, ed. Ellen Lewin and William L. Leap (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1996), 172-173.

⁸ 蕭鳳霞，〈反思歷史人類學〉，《歷史人類學學刊》，7.2（香港，2009.10）：120-121。

面也避免彼此關係過度深入，破壞彼此之間的距離。

口述歷史是圍繞著人民而建構起來的歷史。它為歷史本身帶來活力，也拓寬歷史的範圍。口述歷史學家可以追溯耳熟能詳的歷史事件中，未被發掘的側面，或是被傳統歷史文獻遺忘的段落。它把歷史引入共同體，又從共同體中引出了歷史。⁹由於與具體而微的個人生活相連，口述歷史有著天然的親和力、真實性與可信性，能在相當程度上打破經歷種種過濾和格式化的書面文獻的嚴整與僵硬，並進一步彌補書面文獻之不足。¹⁰換言之，口述歷史獲得的資料，都是難以在官方文獻中尋獲的珍貴材料，並藉以彌補史料之不足，以及與史料相互比對，期能理出更精確之史實。是故，本研究採歷史研究法與口述歷史法，蒐集報刊雜誌、官方資料、藝人的回憶錄、傳記以及筆者所記錄的口述材料。¹¹使得本研究所描述的是一種對自我與藝人在內所做事物的解釋之解釋，是一種對反覆講述、言說以及自我知識建構的還原與再解讀。¹²

在深入訪談方面，為求資料真實性與完整呈現，採取不匿名方式，並取得受訪者的同意授權書，如此做的同時，也闡明本文是建立在受訪者和筆者，雙方的共同認同下而完成。呈現方式如 A01-10.2.5，表示 2010 年 2 月 5 日 A 報導人，在該面談中的第 1 次分享（具有意義情節的話語或概念）。表一為受訪者相關資料。

⁹ 詳見湯保遜 (Paul Thompson) 著，《過去的聲音：口述歷史 (The Voice of the Past Oral History)》(覃方明、渠東、張旅平譯)(臺北：正港資訊文化，1999)，18。

¹⁰ 岳永逸，自序，《空間、自我與社會：天橋街頭藝人的生成與系譜》(北京：中央編譯，2007)，10。

¹¹ 筆者對李崇華技術團的關注始自 2007 年撰寫〈臺灣戰後雜技表演之發展研究(1945~2006)〉碩士論文時，當時訪問雜技藝人李崇華、張連起、王希中、陳建和、王培熔、張晶蘭、呂紹帥和楊茹雅等人。

¹² 參閱 G. Clifford, *The Interpretation of Cultures* (New York: Basic Books, 1973).

表一 受訪者相關資料

關鍵受訪者				
序號	性別	姓名	次數	受訪地點
A	男	李棠華	4 次	臺北市龍江路 85 度 C、李棠華夫人邱禎珠府中、李棠華府中
B	男	呂紹帥	1 次	國立臺灣戲曲學院嘯雲樓四樓
C	女	楊茹雅	1 次	國立臺灣戲曲學院中興堂
D	男	王希中	1 次	國立臺灣戲曲學院嘯雲樓五樓
E	女	張春美	2 次	臺北市技藝舞蹈工會
F	女	陳鳳廷	1 次	國立臺灣戲曲學院民俗技藝學系辦公室

二、李棠華技術團之歷史發展

李棠華生於 1926 年，大陸湖南益陽人，共有四名兄弟姐妹，李棠華排行老大，另有二位妹妹與一位弟弟。妹妹李薔華、李微華是著名的京劇演員。李棠華父親熊省吾從事中藥商生意，¹³經常在世界各地從事中藥材生意；母親秦汝冰經營劇場生意，是漢口的遊樂場「新市場」大股東 (A01-10.2.5、A13-10.7.22)。8 歲時，李棠華拜潘玉喜門下習藝 8 年，技藝有成，開始成立李棠華技術團，故筆者茲分為來臺前的李棠華技術團 (1942~1949 年)、來臺後的李棠華技術團 (1949~1978 年)、中華民俗技藝訓練中心的成立 (1978 年~1990 年) 三個階段，分別敘述如下。

(一) 來臺前的李棠華技術團 (1942~1949 年)

民國初期，一種新綜合性遊樂場在中國的一些城市興起，如武漢的新

¹³ 李棠華原名為熊棠華，父親熊省吾經營中藥商生意，後因戰亂披上軍戎於四川、重慶一帶數年，便音訊全無，李棠華母親秦汝冰便改嫁李氏，故李棠華改姓李。

市場（民眾樂園）、上海的大世界、¹⁴天津的勸業場、北京的新世界遊藝場，與城南遊藝園。¹⁵其中，上海更是遠東的商業、金融和娛樂中心。從19世紀40年代開埠至20世紀30年代，經過長達90餘年的發展，上海城市經濟水平、人口規模和市政設施皆有重大變化，為上海娛樂發展提供充份的條件。同時，伴隨西洋娛樂的導入，開啟上海城市娛樂業近代化進程，為上海城市娛樂逐步走向繁榮奠定扎實的基礎。¹⁶開始接觸洋場生活的許多文人，或者為西方資本主義因擴大侵略需要而輸入的物質文明所震驚，或者為新條件下的封建墮落性享樂生活所迷惑，¹⁷於是許多人都跑到上海來，男的、女的、老的、少的，有的賣了田、賣了牛，有的甚至賣了女兒。¹⁸李棠華一家人也不例外。1934年，居住在湖北漢口的李棠華因喜愛雜技表演經常在武漢戲劇場看戲。當時有一位名叫朗德山的演員，¹⁹專門表演雜技與魔術，李棠華在一次機緣中，投入雜技表演。

有次，他們在大光明戲院演出，²⁰我那時剛好在上海親戚家，所以也

¹⁴ 大世界1917年由黃楚九集資80萬元在愛多亞路和西新橋(今延安東路和西藏南路)交匯處創建了樓高3層的大世界遊樂場。大世界的建築為法國古典式四層鋼筋混凝土結構，內部則為中國園林景緻，同時設有劇場多處，演出各地戲曲、曲藝、中外歌舞音樂、古今雜技魔術、木偶、皮影、氣功、武術、日夜放映電影，並有各類體育、智力遊藝活動室。每天中午12時(星期日為上午9時)開門，門票兩角大洋，每天客流量計有萬人次左右。參閱胡平生，《抗戰前十年間的上海娛樂社會(1927~1937)以影劇為中心的探索》(臺北：臺灣學生，2002)，162；樓嘉軍，《上海城市娛樂研究(1930~1939)》(上海：文匯，2008)，35-36。

¹⁵ 胡平生，《抗戰前十年間的上海娛樂社會(1927~1937)以影劇為中心的探索》，162。

¹⁶ 樓嘉軍，《上海城市娛樂研究(1930~1939)》，3-15。

¹⁷ 吳貴芳，〈清代上海竹枝詞〉，《上海地方史資料(四)》(上海：上海社會科學院，1986)，257。

¹⁸ 馬國亮，〈如此上海〉，《良友畫報》，74(上海，1933.2)：40。據統計，上海人口1852年為54.4萬，1910年為108.7萬，1920年為225.5萬，1935年為370.2萬，1945年為545.5萬人口。詳閱李芸、仲富蘭主編，《民俗上海(閔行卷)》(上海：上海文化，2007)，3。

¹⁹ 朗德山，山東人。擅長雜技與魔術，表演中講究舞臺藝術的美化。是近代最早赴美演出的中國雜技藝人之一，在國外享有很高的聲譽。參考馮其庸，《中國藝術百科辭典》(北京：商務，2004)，862。

²⁰ 大光明戲院1928年12月23日，在靜安寺路(今南京西路)50號建成，設座1400

跑去看他們表演，回來後，他們跟我說：你喜歡，我可以幫你介紹。剛好有一天，朗德山與幾位演員去拜訪我鄰居，其中有潘家班演員，經由介紹便開始學習雜技表演。8歲時，我自行一人到上海跟潘德林所成立潘家班學藝（上海著名雜技班），²¹潘家班的大哥是潘玉珍，²²我的師父是潘玉喜（排行老四）。（A01-7.9.7; A01-10.7.15）

我們每天平均練功3次（上午、中午、晚上）。而我的師父輩們則是下午和晚上各表演一次。一開始我們是觀摩師父輩演出，1~2年後，便跟老師們一起演出，只是當時皆是串場或配合型節目為主。11~12歲，潘玉喜開始帶我到菲律賓演出，之後也曾去東南亞、澳洲等國演出。（A02-10.2.5; A03; 05-10.7.15; A02-10.7.22）

李棠華與其他學徒一樣白天跟隨師父習藝、觀賞演出，晚上則是強化基本功與專項技巧，日復一日、年復一年，當技術達到一定水平後，李棠

餘張。1930年2月，放映影片《不怕死》引起抗議，業務大受影響，1931年歇業。1933年6月14日重新開幕，設座2000座，為全國最大的電影院，有「遠東第一影院」之稱。詳細請參閱上海通志編纂委員會，《上海通志 第八冊》（上海：上海社會科學院），5490-5491；樓嘉軍，《上海城市娛樂研究》，63。

²¹ 潘德林，約1885年生，河北吳橋人。潘德林自幼習雜技表演，約在1900年左右，離家賣藝，在北京天橋演藝10多年。1917年，帶領子女、徒弟和邀請的藝人，組織西洋戲法武術團，從天津一路南下，先後在河北、山東、安徽、江蘇、浙江、上海、江西、湖南、湖北等地演出。1920年杭州一家遊樂場開業，潘德林的「潘家童子班」首次亮相，並在杭州扎下根。主要節目有雙人走鋼絲、雙人吊子、武術、轉碟、頂碗、水流星等。1924年，「潘家童子班」進入上海「大世界」；1928年，潘德林將潘玉珍兄妹為主的部分演員組建為「潘玉珍兄妹雜技團」，赴東南亞和日本演出。潘德林仍留在上海，招收小學員與自己的第三代子女繼續在「大世界」演出。全團15人左右，演出空中飛車、閃電飛人等二十多個節目，影響很大。1949年，潘家班改組為「紅色雜技團」，團裏潘家第三代演員有潘英、潘連杰、潘素梅、潘連華、朱文嶺等人。楊雙印，《吳橋雜技》（石家莊：花山文藝，2003），362。

²² 潘玉珍，北京人。7歲隨父親學藝、賣藝。1917年隨父組織「西洋戲法武術團」，由北京南下演出。1924年，落腳於上海的「大世界」遊樂場。演出節目有雙人走鋼絲、雙人吊子、頂碗、武術、水流星、跳板、戲法等。1928年，組織「潘玉珍兄妹技術團」，流動演出於東北、華東、華北、華南諸省，影響頗大。馮其庸，《中國藝術百科辭典》，862。

華隨師父至國內各大城市巡迴表演，遠赴東南亞等國家演出。由於雜技項目種類繁多，會因不同地域或不同門派的發展而衍生專屬自己表演的節目。²³潘家班以雙人走鋼絲、雙人吊子、頂碗、武術、水流星、跳板、戲法、倒立等技巧見長。

1942年，李棠華16歲，正式成立雜技團，團員多數是自己的師兄弟，人數達20~30位。當時只要有人邀請，李棠華技術團便應邀演出，演出一帶集中於湖北漢口以及各大鄉鎮。一段時日以後，李棠華與上海先施老闆合作，開始在該公司定期演出，²⁴合作方式採「包銀制」；²⁵團員薪資採月薪制，一般來說，簽約約為3~5年。不過，由於年代久遠，李棠華已不記得每個月發放團員薪水多少，他只記得，薪水一定比當時的上班族還要高。

成團後，開始四處巡迴演出，由於當時正值日軍侵華與國共內戰時刻，所以只要是和政府接洽演出，當局就會負責我們的安危。若不是和政府合作，在自身安全上就要一切小心……不過，當時在上海較少發生這類情形，只有在其它城市時才比較可能會碰到戰亂問

²³ 如同中國武術門類繁多，可從地域、拳種、傳承與起源來進行分類與命名。像是南、北派；或者內、外家拳來區別。內家以太極、形意、八卦三家為代表；外家統稱少林，分南北兩大體系。

²⁴ 上海先施公司是由中國人創辦的第一家環球百貨公司，創立於1914年，地址在南京浙江路口，占地10餘畝，自建7層大廈。它是由香港先施公司發起，在上海擴大招股而建立起來。最初招股港幣60萬元，在香港註冊。由於建築工程浩大，原定資金不敷，乃於1915年增加資本為120萬元，可是投資者非常踴躍，招股起額，於是把資金增加到200萬元，一家商店擁有這樣的巨額資金，在當時是少有的。建築工程費時3年，於1917年10月正式開張。設置遊樂場及遊樂設施，以供顧客遊玩。參閱唐振常，《近代上海繁華錄》（香港：商務，1993），163-164；姜豪，〈上海先施公司〉，《上海地方史資料（三）》（上海：上海社會科學院，1984），142-143。

²⁵ 「包銀制」就是劇場老闆約請的「角兒」，一約就是1年或1月。講好價錢，劇場先付給演員一部分款，一期演完算帳；其它城市如北平、天津、東北和西安則採用「分成制」，營業好、分得多，營業差、分得少。這也是上海劇場与其它城市不同經營之處。參閱王永斌，《北京史話6雜談老北京》（北京：中國城市，1996），178；王永斌，《耄耋老人回憶舊北京》（北京：中國時代經濟，2009），72。

題，只要一發生打仗，我們便逃到另一城鎮演出。(A03-10.2.5; A15-10.7.22)

1946年2月，當時的上海市政府公布了《上海市公共娛樂場所管理規則》，對城市公共娛樂場所的範圍包括：遊戲場、戲院、電影院、跳舞場、歌舞場、歌曲書場、彈子房、球場、溜冰場、跑馬場、馬戲場、音樂廳等。²⁶可看出，當時上海已有各種娛樂性活動，從另一側面也反映出上海娛樂體系已經相當完善和成熟。李棠華也表示，在戰亂時期，政府其實對表演藝人沒什麼管制。且觀眾並不會因為戰爭而不去觀賞表演，畢竟，上海貴為中國娛樂重鎮，並不會因為戰火而就此歇業。1949年中國共產黨攻佔上海並控制中國大部分地區，李棠華便帶著雙親家人與40幾位團員來臺。

主要是因為我和蔣經國、蔣緯國關係良好。國民黨撤退臺灣，我也就跟著過來。其實，我與蔣經國、蔣緯國早在上海時就認識了。因為我們時常受邀演出，來看演出的人，各行各業都有，就這樣和蔣經國熟識。當時，中華民國政府經常會找我們演出，而我們演出的票房很不錯也很受到觀眾喜愛，讓政府覺得很有面子。(A03-10.2.5; A09-10.7.15)

就這樣李棠華一家人隨著中華民國政府來臺。隔不久，李棠華雙親與弟弟、妹妹再度返回上海。但李棠華因為還要照顧團員的生活，放心不下，便獨自一人留在臺灣，一待就是60幾年。

(二)來臺後的李棠華技術團(1949~1978年)

1951年左右，我們開始在前線勞軍演出，如金門、馬祖、澎湖……

²⁶ 樓嘉軍，《上海城市娛樂研究(1930~1939)》，54。

等離島。有一次，我們在軍艦上演出，敵機就已經在上空，戰爭開始。軍艦已分開，但主艦不動，我們還是在表演。這個是我們經常的工作，也就是說勞軍是我們的工作，其它時間就到各大戲院表演。(A06-7.9.7)

當時李棠華技術團，²⁷為激勵國軍士氣，不惜冒著生命危險，展現精湛的技藝，供士兵們觀賞，深獲好評。當軍中弟兄一聽到李棠華技術團，將士們無不熱烈歡迎，更是掌聲不斷，欣賞著能人所不能的高超技術。畢竟，在前線作戰的士兵，身心已俱疲，又苦無舒解壓力的管道，有時演出結束後還會發現觀眾與臺上演員一起痛哭流涕，因為大家是為國而戰、為國而演 (A11-10.7.15)。然而，是否所有的士兵與演員都如李棠華一樣有著忠誠愛國之心，也就不得而知。另一方面，李棠華技術團除雜技演出外另有歌舞表演，可想而知，歌舞呈現讓士兵們忘卻軍中積累的壓力並藉此提高軍中的士氣。李棠華也因軍中勞軍演出關係，時常與總統蔣經國、蔣緯國先生碰面、聊天，成為無話不談的朋友。綜言之，1950年代起，李棠華深受中華民國政府重視，經常受邀至軍中勞軍演出，有時為提昇前線戰士們士氣，還身赴前線表演，也因為時常為國奉獻，享有「愛國藝人」之稱謂。

身為一位團長，李棠華知道不能只是站在個人立場，他還必須為全團的生活著想，畢竟團員都有自己的家庭，每位團員都有自己的考量，有些是以國家為第一優先，有些僅是為求三餐溫飽。故李棠華技術團在勞軍之餘便赴全國大小城鎮巡迴演出，觀眾以庶民大眾為主。團名上也略有不同，如李棠華技術團、李棠華技藝團、李棠華特技團等，雖然名稱有些許

²⁷ 李棠華技術團團員有：李棠華、演世緒、丁廣葆、陳金銘、尹文、王玉恒、陳玉燕、李鳴發、李義隆、王兆倫、張祥國、徐永建、鄒翔、盧仲武、張美智、李堂英、陳淑宜、劉貴德、張昭子、林寶珠、王淑翠等人。參閱呂訴上，《臺灣電影戲劇史》（臺北：銀華，1961），491。

改變，但仍以李棠華為號召所組成的團體。

1953年起，李棠華技術團開始應國外政府與民間團體邀約赴海外巡迴演出。當時國共雙方戰火不斷，共產黨無不想盡辦法打壓臺灣人民，像是1957年6月16日，李棠華技術團在曼谷新國慶戲院演出，演出到一半，後臺突然出現幾位彪形大漢，威脅演員不許在舞臺展示中華民國國旗。當時，李棠華一聽，很不客氣說：「你們的恐嚇威脅對我們毫無用處！」戲院當局見情形不對，便說：「那麼就明天才拿下國旗和字條好了！」不過，李棠華堅決地回答：「辦不到！」²⁸因政治陰謀的介入，為了不屈服中共的打壓，李棠華一行人，隔天就再沒前往該戲院演出。另外，李棠華在寮國演出時，中共海外地下工作人員竟偽裝旅館服務生，混入李棠華技術團寄住的旅館內偷取道具服裝，儘管損失不小，卻仍然照常演出。²⁹由於聲譽遠播，深得海外僑胞的讚譽，也因此被中共視為眼中釘，千方百計用盡各種方法來打擊。

當時出國巡迴，深受對岸打壓，如在飯店放炸彈。或者請我們來的團體有些是共產黨人，我們也不清楚，就在戲院底下放置炸彈，還好我們這邊也有消息（大使館），經察覺確有其事便立即停演。（A07-7.9.7）

由於臺海兩岸關係緊張，只要出國巡演，必深受對岸打壓，但李棠華技藝團不受威脅，堅持自己立場，在那個年代可謂為民間藝人之典範，被大家稱做「愛國藝人」也不為過。另外，因自我認同與國族情感的使然，劇團只要出國演出，均會插上中華民國國旗，象徵其愛國情操與國族認同。1965年，中國大陸爆發「文化大革命」，對於中華文化造成無可彌補的破壞。有鑑於此，1967年臺灣社會各界人士發起成立「中華文化復興運動推行委員會」（以下簡稱文復會），以提倡中華民族傳統文化及弘揚中

²⁸ 〈李棠華技術團在泰國遭歹徒恐嚇的始末記〉，《聯合報》，1957.07.20，B8版。

²⁹ 〈李棠華不怕共匪打擊音樂訪問團揮汗訪泰〉，《聯合報》，1957.07.15，B6版。

華民族倫理道德為主；³⁰1972年文復會遵照總統蔣中正「文化復興運動再推進之訓示」，特擬訂「文化復興運動再推動計畫綱要」，其綱要中之第三點第四項：「推動籌組中華文化藝術團體，及遴聘學者專家赴國外巡迴表演及講述中華文化精義，加強國民外交。」³¹從此段文字來看，自1970年代起雜技表演承載著復興中華文化、宣慰僑胞與拓展外交等使命。

1970年代初，根據我國駐外使領館的一些信訊，北京當局不斷派出技藝團體至世界各國做友好性訪問演出，不論有無邦交之國，均受到當地人民的歡迎稱讚，此實有助於其國際聲望之提昇。³²此時期的臺灣政治外交關係跌落谷底，其它國家也紛紛與臺灣脫離外交關係，國際政治的現實赤裸裸地顯露出來。基於此政經、文化迫切之需要，我駐外使領館為了不落人後，進而鞏固邦交、宣慰僑胞暨提昇國際聲譽起見，紛請國內有關部會速速成立具有中國傳統風格的技藝團體，至各友好國家訪問演出。³³如同藝峰特技團團員陳鳳廷表示：

當時，對岸經常以國家表演團體海外巡迴演出。因此，政府有感而發，認為我們也能以這種形式來促進國民外交。於是，政府於1972、1973年開始調查民間雜技藝人，經調查才發現原來雜技藝人有這麼多，因此，1973年教育部決定成立中華綜藝團，開始出外巡迴表演，一來宣慰僑胞，二來促進國民外交。(F10-7.7.16)

³⁰ 該會之宗旨為：「中華民國各界，為促進中華文化復興，發展三民主義建設」其任務如下：1. 提倡民族文化之研究，創造並推行以倫理、民主、科學為本質之文化建設。2. 鼓勵公私文化學術機構，從思想上、學術上、宏揚中華傳統優良文化。3. 協助進行民族精神教育，增進民族智能，發揚民族道德，蔚為正義磅礴之民族人格。4. 進行國民生活規範，加強國民生活教育，並研訂文物典章禮俗制度。5. 擴展大陸及海外討毛救國聯合陣線，根絕毛共匪幫摧殘中華固有文化之罪惡。教育部，《第四次中華民國教育年鑑》（臺北：正中書局，1974），984-985。

³¹ 教育部，《第四次中華民國教育年鑑》，984-988。

³² 張連起，《雜技教材》（臺北：臺灣戲曲專校，2000），81。

³³ 郭憲偉，〈臺灣戰後雜技表演之發展研究（1945~2006）〉，98-99。

1973 年外交部特會商教育部、僑委會成立「中華民國綜合藝術團」(以下簡稱中華綜藝團)，³⁴由李棠華特技團、熊榮華特技團、張永樑古中國特技團及藝峰、東亞、金龍、朱氏姊妹等特技團精英，經集訓 3 個月後聯合組成。³⁵1973 年 8 月 20 日至 11 月 28 日，中華綜藝團由趙守博率領，該團整整訪問了 100 天，演出 120 場，平均每場觀眾都在 4,000 人以上，不但贏取了中南美洲各國的友誼和讚譽，且在宣慰僑胞方面亦有極其輝煌的成就。演出國家，計有：瓜地馬拉、薩爾瓦多、尼加拉瓜、宏都拉斯、哥斯達黎加、巴拿馬、哥倫比亞、玻利維亞、巴拉圭、烏拉圭、多明尼加、海地及巴西的聖保羅等 17 個國家及地區，對宣揚我國民間藝術及促進文化交流，甚有貢獻。³⁶如 1973 年 9 月 24 日報導：「他們此行不僅加強了中華民國與中美洲國家的關係，且有助於進一步增加中國人與拉丁美洲人民的了解。」³⁷由於深受國外民眾喜愛，有時會因主辦單位的請求，繼續加演，而延後行程。如在海地演出時，主辦單位的一再請求，連續加演好幾場，而延後時間返國。³⁸

綜合上述論述脈絡，可知國共兩黨均以雜技表演為政治外交手段，藉此提升國際能見度。從藝人身上，我們能解讀出其身體深受國家化和使命

³⁴ 有關中華綜藝團的探討請參閱郭憲偉，〈臺灣戰後雜技表演之發展研究（1945～2006）〉，93-113；郭憲偉、陳耀宏，〈一個家班雜技團的歷史考察——以「藝峰綜合特技藝術團」為例〉，《國立臺灣體育大學論叢》，20.1（桃園，2009.12）：41-54。

³⁵ 〈完成發揚文化敦睦邦交宣慰僑胞任務綜藝團昨天返國李棠華建議設校授中國功夫〉，《聯合報》，1973.11.29，B9 版。當時總教練為李棠華；教練：張晏明、王強林、熊榮華；男雜技演員 8 人：王福雄、張永樑、王福南、林義士、張玉龍、李南芳、張金長、張德豐；女雜技演員 18 人：王梅香、王嘉南、王安南、許碧瑛、林周雪雲、蕭淑君、林秀英、張春美、張火珠、袁清香、張美華、張秋、張美玉、朱明華、朱明環、朱明玉、熊海明、吳碧珠。另有音樂指揮 1 人：董榕森；國樂男團員 6 人：陳裕剛、吳武行、許輪乾、陳世齊、柯際雲、陳冠華；國樂女團員 2 人：林月里、陳仲桐。參閱劉昌博，〈美國邊城散記〉（臺北：黎明文化，1976），434。

³⁶ 教育部，《第四次中華民國教育年鑑》，1005-1033。

³⁷ 〈中華綜藝團結束中美行程〉，《聯合報》，1973.09.24，B9 版。

³⁸ 〈中華綜藝團結束中美行程〉，《聯合報》，1973.09.24，B9 版。

化的開展，無不以國家為導向，以國族情感來推動中華民族的傳統藝術文化。然而，並不是所有藝人都以國族認同來看待，一些藝人僅是為生存、為生活而演，只要哪裡有演出，就去那個地方表演。由此可見，雜技藝人一方面承載於官方束縛，一方面為求三餐溫飽。其次，當中國爆發文革時，臺灣當局馬上推行「中華文化復興運動推行委員會」，並組派中華綜藝團赴海外演出，無疑地，藉此以國族主義來統整人民的心智與身體，它更是一種意識形態，讓臺灣擴展能見度，以求海外華僑與邦交國的支持；另一方面，雜技表演如同國家政治操弄的手段，藝人們不知不覺成為政治舞臺的工具，以國家任務為首要工作。

(三) 中華民俗技藝訓練中心的成立 (1978~1990 年)

小時候我看了雜技表演，就要求雙親讓我學習。在學校學藝 8 年。³⁹長大後，我希望將雜技傳承，更需要有一個接班人。不過，當初各家班都會招收一些小孩學習雜技。但畢竟人力有限，就這樣，我有了創辦學校的構想。後來成立訓練中心，開始招收學生，培養年輕學子，傳承技藝。(A09-7.9.7; A12-10.2.5)

1978 年，李棠華正式成立中華民俗技藝訓練中心（以下簡稱訓練中心），⁴⁰招收國小 4、5 年級學生共 60 人，男女各半。⁴¹在經費方面，由教

³⁹ 據李棠華口述是在學校學藝 8 年。然而，經史料查證此時期並無學校體制，僅有科班或私塾體制，而且李棠華是向潘玉喜習藝，當時潘家班是以家班式組成。為此，筆者認為應為家班式。

⁴⁰ 李棠華未成立訓練中心前，臺灣雜技人才培育多半以家班式、團帶班式吸收新一代，學員來源大部份為親生子女或養子女，只有少數學員是因自身興趣拜師習藝。然而，部分家長往往會聽到學雜技很辛苦、打罵教育以及訓練過重會影響身體發育等傳言，也就打退堂鼓；有些則是動機強烈及家長大力支持，或者因家庭經濟因素，必須在此場域中面對種種艱困練習；極少部分則是一開始便提出每月待遇若干，甚至學到一半便中途毀約等，這些現況或許可說明早期培育雜技人才會因各種不確定因素，以致雜技人才培育極為不易。

⁴¹ 張連起，《雜技教材》，104。

育部負擔五分之二，其餘均由該中心自己負責，學生不必繳納任何費用，條件是畢業後要義務服務 2 年。⁴²那時，訓練中心的學員多達 100 多人，因此需多更大的空間才能培育學子。此外，除教育部的經費補助外，訓練中心還必須自行籌措經費，不然無法培育這麼多學員。可想而知，成立一所雜技學校所需之經費是十分龐大。它需要人力、財力以及政府部門的資源與支持，才有可能永續經營。

一開始校舍在民生社區，後來因為學生人數眾多，場地不敷使用，且住的地方與練習的場地差很遠。1983~1984 年搬遷至新店山上與莊敬高中租用場地；1986~1987 年由於莊敬高中校長不與團長續約，教育部原本要資助李棠華 2 仟萬，李棠華自己籌資 1 仟萬買下這塊場地，但該校長認為金額太少，要有 5 仟萬才行，因此搬遷至中正路遠東公寓園區的 5 樓……學員人數最多有 120 多人。(B02-7.8.17)

1980 年，李棠華特技團受邀赴韓國參加世宗文化中心舉行的 1980 年國際文化藝術之夜。團員年齡 10 至 15 歲共 18 人，演出深受觀眾和評論界的讚賞。⁴³這也是李棠華首次帶領訓練中心學員至海外演出。1981 年赴南非參加德班軍事大檢閱，又應邀至朱魯蘭及納塔爾省進行 2 週訪問與免費表演，以款待當地的居民。⁴⁴特技團所到之處，都深受熱情的南非民眾包圍，表示他們歡迎之意，並稱讚特技團的演出。⁴⁵同年 11 月 6 日教育部長朱匯森特地頒獎給李棠華技藝團，以獎勵他們出國訪問對促進文化交流及增進國際友誼所作的貢獻。⁴⁶由此可知，訓練中心培育 2~3 年後，李

⁴² 〈李棠華辦訓練中心民俗技藝得以流傳〉，《聯合報》，1979.12.25，B3 版。

⁴³ 〈李棠華特技團在韓演出成功〉，《民生報》，1980.11.30，B10 版。

⁴⁴ 〈我特技團應邀抵南非表演參加軍事檢閱並旅行訪問〉，《民生報》，1981.07.07，B7 版。

⁴⁵ 〈中華兒童特技團在德班表演精采〉，《民生報》，1981.07.15，B7 版。

⁴⁶ 臺灣記憶：臺灣新聞影音資料，〈教育部頒獎李棠華技藝團及瑞芳育化兒童舞蹈團〉，
<http://memory.ncl.edu.tw/tm_cgi/hypage.cgi?HYPAGE=toolbox_vnews_detail.hpg&subject_name=%e8%87%ba%e7%81%a3%e6%96%b0%e8%81%9e%e5%bd%b1%e9%>

棠華便帶領學員赴海外演出，深受當地僑胞與政商官員愛戴。

早期主任帶團出國所到之處不無高官僑領熱情接待，所有高官僑領在機場等候我們，住的和吃的都是最好的。很多華僑非常的疼愛我們，送黃金、禮物、紅包更是多的不在話下，可是主任從來不准我們收下禮物，他常訓誡我們演出盡力是應該的，把傳統藝術的重要性帶到國外讓大家知道是我們做為文化大使的責任，不應該拿取不屬於我們應得的東西。在國外演出的日子並不代表可以不練功，常常在飯店的走廊或者是大廳都可以看到我們在練功的奇怪景象，但這就是主任，隨時提醒我們是來工作不是享樂，這就是他嚴格的一面。(C06-7.8.24) 記得我們去東南亞演出，表演費相當誘人，但政府打電話給李團長說：現在有外賓來臺，請你們回臺表演。李團長二話不說，就返國為政府演出。所以說，為何李團長會跟政府關係如此密切又或者獲得華夏勳章等，都是因為李團長打從心底認同臺灣、熱愛臺灣、支持臺灣，才會贏得政府與人民的支持。(D02-7.8.17)

綜言之，當時訓練中心的學員，深受國外大使們喜愛及款待。李棠華也深知雜技表演的重要性，因此，演出結束後，經常在飯店裡練功，為的就是提醒學員不能荒廢練功，正所謂「臺上一分鐘、臺下十年功。」另一方面，由於李棠華熱愛臺灣、認同臺灣的關係，某次赴海外巡演，因政府的一通電話，他不惜承擔違約金，也要回國演出。

1990年李棠華迫於無奈結束訓練中心其12年的歲月，據訓練中心成員王希中回顧：

教育部與團長合作關係結束（建教合作），已不再補助經費。加上，團長覺得我們應該好好念書，因此國內演出減少，造成入不敷出。我

認為：經營上已慢慢產生問題，資金不足、政府不補助。(D06-7.8.17)

訓練中心成員楊茹雅也表示結束是因時代的趨勢：

1990年復興劇校第1期綜藝科畢業了，政府不斷的與主任商談希望兩邊能合併成為一個國家的團體，我們都知道主任很掙扎但他希望我們能過的很穩定，畢竟國家團體比較有保障。(C02-7.8.24)

李棠華也說明訓練中心的結束有不得已之因素。其主要原因仍是資金來源面臨嚴重問題，一開始有政府補助，加上李棠華岳父邱先生的贊助與自身積蓄，讓訓練中心持續維持。不過，經營幾年學生便多達100多人，吃住皆靠訓練中心，另有教師費用、場地的租借，這些都是需要龐大的經費。其次，政府在1982年已成立國立復興劇藝實驗學校綜藝科，培育雜技人才。因此，政府當然不會額外補助經費給訓練中心。加上1990年成立復興綜藝團（現為國立臺灣戲曲學院綜藝團），這些皆可說明政府想把李棠華的訓練中心納入國營體制下。故，在政府沒有持續補助、無任何經援，以及自身積蓄所剩無幾情形下，李棠華不得不依附於國營團體。

三、一個雜技團所反映的表演場域及歷史意義

一個橫跨兩岸，在臺灣政府與民間組織活絡超過40年的雜技團，從一開始的「自力更生」在民間打拼生存，漸漸在政府單位的重視與政治操弄下，開闢了嶄新的道路。可想而知，雜技團與其成員必須面對不同社會、組織間相互關係與良好互動，才能持續生存。如同布赫迪厄 (Pierre Bourdieu) 所提出的「場域 (field)」結構概念，從「關係」的角度來思考這「多面向的社會關係網絡」。布氏認為場域等同社會空間，場域是一種

位置之間的客觀關係（支配或主從、互補或敵對）所形成的網絡。⁴⁷在高度分化的社會裏，每個場域有其各自運作邏輯及相對自主性，但是場域內的分裂和不同階級間的對立是一樣的。⁴⁸因此，在社會場域及社會結構中，存有一種同形構造的關係。如劇團成員、政府公部門、民間組織、演員與觀眾所組成的場域中，彼此關係並非鬆散的，而是相互依存的。為此，本文嘗試分析該班的表演場域及歷史意義相關問題。

（一）雜技作為表演場域的身體

雜技表演在時間與空間上均歷經了合理化的過程，這種合理化過程截然不同於早期的遊戲方式與雜技表演結構。舉例來說，雜技最早源起於先民生產勞動，為求三餐溫飽，運用智慧與週遭環境條件，學會使用工具，進而衍伸出原始雜技；勞動時間之餘，為滿足機體需求而發展出遊戲娛樂；生活逐漸穩定，宗教信仰隨之而誕生。⁴⁹相較於漢代時期，雜技興起於社會經濟、帝王的重視、政治背景與文化交流而發展起來的綜合表演藝術。至東漢時，節目內容推陳出新，技藝內容日益精進，致使雜技內容推向更高殿堂，成為宮廷禮儀的一部份。⁵⁰清末民初的中國，雜技表演淪為下九流行業之一。⁵¹臺灣戰後，雜技表演被當成宣慰僑胞、宣揚文化的政治外交工具。如中華綜藝團背負著發揚中華文化、敦睦邦交及宣慰僑胞等

⁴⁷ Pierre Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of Literary Field* (Stanford, California: Stanford University Press, 1996), 231.

⁴⁸ 明尼維茲 (Patrice Bonnewitz) 著，《布赫迪厄社會學的第一課 (*Premieres lecons sur La sociologie de Pierre Bourdieu*)》(孫智綺譯)(臺北：麥田，2002)，80-83。

⁴⁹ 郭憲偉、蔡宗信，〈論古代雜技之源起〉，《南大學報》，2(臺南，2007.12)：49-60。

⁵⁰ 郭憲偉，〈漢代百戲興起之探析〉，《96年度大專體育學術專刊》，(臺北，2007.5)：1-5。

⁵¹ 在中國歷史上社會層級結構分為上九流、中九流與下九流。下九流包含：一流玩馬二玩猴，三流割腳四剃頭，五流幻術六流丐，七優八娼九吹手。下九流是處於社會底層的卑賤之人，在社會生活中有著種種不公正的待遇，包括統治者以及士、農、工、商等良民在內的這些列身於中九流和上九流的人對下九流皆以另類視之、待之。岳永逸，《空間、自我與社會：天橋街頭藝人的生成與系譜》，10-11。

使命感，從 1973~1980 年間，中華綜藝團海外巡迴演出，增進臺灣的能見度，對於臺灣國民外交的推展達到實質性效用。說明表演場域試圖開啟並鞏固社會理論內部的身體轉向，並強調當代政府權力的無所不在，並揭露政治操作對雜技藝人的控制。當演員受制於主政者之時，權力場域也就因應而生，但我們也應關注個人主觀意識與能動性，像是藝人對國家的認同、自我的認同或者是表演的認同，但並不是每位雜技藝人皆是如此，某些藝人僅求三餐溫飽而已。由此可之，此場域裏有著支配 (dominating) 與屈從 (subjugating)、順從 (subordinating) 與超越 (superordinating)、權力 (power) 與知識 (knowledge) 等複雜關係。

1950 年代起，大陸當局意識到雜技表演的宣傳價值，因此展開一連串的阻擾動作，誠如李棠華所述：

有次在印尼的體育館演出，觀眾人數爆滿，人家為了看我們的演出一直擠來擠去，以致警察開槍以防止暴動。因為，每次我們出國到當地，就會遊街。另外，每次出國經常會碰到共軍的暗中破壞。像是我們和海家班在印尼演出時，有次表演空中飛人，我們晚上表演，下午去綁網絲，結果演出演到一半時，網絲突然斷掉。其實是共軍派人故意把剪掉。或者，故意放鞭炮說是炸彈。後來，我們每次表演前，都會再三仔細檢查道具、舞臺，避免有類似事情發生。再來，我們到一個國家，就先到當地大使館，大使館就會派人保護我們安全。(A07-10.2.5)

概言之，雜技表演透過身體傳達中華民族傳統文化，無形之中拉近國與國之間的距離，但也造成對岸無所不用其極的阻擾與破壞，如施放鞭炮干擾演出，或暗中破壞道具令演員演出時受傷，然而這些做法無法阻擾雜技演員為國付出的使命感，反而激起其愛國意識與認同感。像是 1960~1970 年代，李棠華技術團因時常代表國家赴海外宣慰僑胞，故大陸當局曾派人找李棠華協商，願以優渥條件希望他投奔大陸，不過，李棠華

有著強烈愛國情操與國族情感，毅然決然拒絕。上述例子中，顯示出雜技表演在政治領域中占有其重要性與特殊性。雖然，此時期雜技表演也在酒店與夜總會中表演，但相對於海外推展，雜技表演更占有不可取代之地位，每每出國，就一定會有雜技節目隨行，其中更以李棠華技術團為代表，每逢出國便打著愛國藝人口號為自由中國奉獻演出，這樣的表演不再是純粹地身體文化展演，它是一種政治力量，更是一種愛國口號與收攬人心的手段。透過雜技表演，藝人們的身體承載著國家化與使命化的革命情感。

既然身體做為傳達與宣揚國族主義的方式，那麼身體便無法從該場域中全身而退。也就是說，人類運用身體體現成就，然而所付出的身體代價也是相當高的。如同菁英運動員都在身體衰竭的邊緣打轉。像是長跑型選手所接受的耐力訓練，通常會導致身體傷害，進而加速他們的死亡。這些超越極限的訓練將提高運動員或表演者過度受傷的機率。如民國時期雜技、武術藝人朱國良學藝過程，除經常被挖苦外，也沒少挨打。⁵²另外，楊茹雅也表示：

棒打出孝子、不打不成材……被打之後還不能哭因為老師說給我一藤條將會是以後的一條（黃金），一天下來大家常常都會把褲管拉起來比比看誰今天的（黃金）比較多，多年後的今天也終於了解老師當初的用心，因為他們當初嚴格的教育方式，換來了今天不凡的成就！
(C02-7.8.24)

我們看到為追求更高的技術，達到爐火純青的地步，藝人們不惜長期忍受身體的疲勞與疼痛，只為熟習一技之長站上舞臺享受榮耀與贏得觀眾

⁵² 岳永逸指出，當時天橋街頭藝人門戶觀念很深，為習得技藝主動追尋師父拜師學藝，所以師父嚴酷的棍棒式強權教育方式也就有了合理性，學藝中就有打的種種借口，如「鐘不敲不響，人不教不會」、「棍打出孝子，棒下出名優」、「不打不成藝」等等。有關清末民初天橋街頭藝人的學習過程與方式詳見岳永逸，《空間、自我與社會：天橋街頭藝人的生成與系譜》，70-77。

們掌聲。如同特里薩 (Teresa P. R. Caldeira) 在巴西聖保羅地區 (Sao Paulo) 所做的研究認為，管教 (打) 小孩跟罪犯的肉體懲罰或死刑，背後的邏輯是一樣：殺雞儆猴，告訴對方界線何在 (making an example, setting limits)。疼痛是通往知識和改過之路，暴力是接近真理的一種語言。⁵³ 不過，相對於雜技藝人身體上的疼痛是為改善生活、求得三餐溫飽。若從場域結構來看，師父 (支配) 希望徒弟 (屈從) 成為高足，在師父眼中這些年紀小、不懂事的學徒，必須以嚴厲、鞭策教育來執行；對徒弟而言，希望將來也能在表演場域立足，自然使自己能容忍師父當下近似瘋狂的言行。然而，這同樣也會影響到徒弟將來對自己徒弟的教化方式。⁵⁴

綜言之，身體不僅僅是表演場域之源，身體與表演結構間互動關係，反映於社會結構之中。早至中國漢代，雜技表演已成為宣揚國威、促進外交的一種手段；時至今日，雜技表演透過演員的肢體展現拉近國與國、政府與民間、演員與觀眾、演員與演員間的彼此距離，舉例來說，演員與觀眾間的互動關係本身就是主/客位，演員演出的好壞與觀眾的喜好有絕對關係；又如團長與演員的權力關係，許多演員會為能站上舞臺上，無不用盡各種辦法討好團長，為的就是能在舞臺上亮相。如張春美所述：「中華綜合藝術團時期，當時團員是由各家班精英所組成，因此各家班為爭取演出機會無不暗中較勁，為的是希望團長能讓自己在舞臺上久一些 (E02-10.5.18)。」不過，就算能站上舞臺，主角往往只有 1~2 人；相對地，團長有絕對權力讓自己心中所屬人選安插在節目的主要位置，若這位演員與團長關係良好，就彷彿置身在一人之下萬人之上！此場域結構，說明上層階級與下層階級的權力與認同關係，更張顯出個體在結構中的被宰制與

⁵³ Teresa P. R. Caldeira, *City of Walls: Crime, Segregation, and Citizenship in Sao Paulo* (Berkeley: University of California Press, 2000), 355-367.

⁵⁴ 如筆者小時候學習雜技情形，教師不是打、便是罵，有時還會不時受罰。記得國小 5-6 年級，經常上課不專心、玩鬧，或達不到教師的要求，便罰頂 (倒立) 1 小時或下腰 1 小時。這些過程足以反應教師過往的學習歷程，也可看出雜技這項技藝較以口傳心授為主，教師皆承襲舊有的教育方式，一代傳一代。

能動性。

(二)從李棠華技術團看臺灣戰後雜技表演變遷

戰後，臺灣戲劇恢復戰前盛況，劇團紛紛成立或恢復演出。大陸雜技團也搭此熱潮，自組劇團紛紛前來，但隨著國共內戰爆發與中華民國政府退守臺灣，一些在臺灣表演的雜技團因戰亂所致，無法返回大陸；部分劇團則跟隨政府來臺，深根發展，如海家班、張家班、趙家班、朱家班、王家班、李棠華……等雜技表演團體。然而，在戰後初期臺灣雜技團資料相對匱乏的情形下，我們要對各家班或這些雜技耆老進行歷史形貌回復已是難事，而李棠華技術團在面對電視業的興起與商業劇場的激烈競爭下持續營運 40 多年，期間更成立訓練中心，在雜技史上算是不可多見之例。為此，以下茲分為本地雜技人材的養成、雜技團的經營手法與政商關係做進一步探討。

■雜技人材的養成

過去，雜技演員多少受到社會的歧視，未能在合理的生活條件下得到充分的培養和發展。長久下來，都未能受到應有的重視，也更談不上什麼社會地位。事實上，雜技演員，幾乎絕大多數都未能接受完整的國民教育。⁵⁵一般來說，早期的雜技演員培訓方式最常見是家庭傳授與拜師學藝。家庭傳授又分為自家子女傳授與收養子女傳授兩部分。(1)自家子女傳授：如吳橋雜技藝人張起超的兒子張克仁擅長翻滾、手技、高空節目，又如張宴明的女兒張春美的培訓情形，主要以口傳心授方式教導，若是聽不懂或不會便受皮肉之苦 (E01-10.5.11)。因此，多數小孩為了讓自我技藝更上層樓或避免被責罵，便有練私功的習慣，以求父母親的認同；(2)收養子

⁵⁵ 海根才，《昨天·今天·明天漫談雜技》(臺北：出版處不詳，1977)，10。另據岳永逸表示，雜技藝人不怎麼重視讀書，認為讀不讀書對他們沒多大影響與益處。參閱岳永逸，《空間、自我與社會：天橋街頭藝人的生成與系譜》，70。

女傳授：像是雜技藝人張元貞，被張起超收養，伺候養父母生活起居，經3~5年苦練，終於在頂過梯、車技與走綱絲練得一身絕活。家班雜技培訓模式，都是以家庭、家族為單位，以師帶徒、父傳子的形式進行，而家班的培訓內容單一，方法簡單，在學習雜技方法上則以「死練功」為主，以「打罵教育」為實施原則。⁵⁶師徒關係如同權力關係，當權力作為一種控制，再生產各種不同的控制機制，控制便是一種權力關係，存在反抗的可能性。如同貝爾·胡克斯 (Bell Hooks) 所探討的黑人女性研究中，認為在各種嘗試不斷的試圖壓抑黑人觀看的權力時，反而使得黑人產生了看的渴望、是一種反抗的欲望、一種反抗的凝視 (oppositional gaze)。⁵⁷這些自小被培訓的孩子不也是如此嗎？為了爭取演出的機會不斷地努力練功，只為尋求師父認同；然而有些學徒對此權力關係極不認同，這些人還沒出師便已離開，或出師後便不相往來；相對地，師父會因各人喜好教自己喜愛的學生，其它多數學生則被冷落一旁，只能打雜、掃地，甚至學藝數年只習得一招半式。這種情形下，師徒間權力關係，存在著控制／被控制關係，以及能動性 (agency) 的可能。

拜師方面，是新人學藝必經的起始階段，任何想學藝的人都無法跳過。從藝者必須磕頭拜師才算有了門戶，才能得到同行的承認，出師後無論走到那兒才敢大膽行藝，否則，會被同行戲稱為「沒爹的孩子」、「海青腿兒」，為同行所不齒。⁵⁸一般來說，拜師儀式是入門弟子對身分的確認，也是新群體對個體的認同。因此，其儀式過程盡可能隆重，如李棠華所述，在一個大禮堂裏，師父輩座在椅子上、師兄弟則是站在一旁。由師父請友人寫合同、簽字據（拜師契約），徒弟要先行三脆九叩之禮、奉茶以及送禮品，才正式成為入室弟子……並居住在師父家侍奉師父日常坐息

⁵⁶ 程育君，〈特技在臺灣之探討——從家班特技到劇校特技〉，113。

⁵⁷ Bell Hooks, *Black looks: Race and Representation* (Boston: South End Press, 1992).

⁵⁸ 岳永逸，〈脫離與融入：近代都市社會街頭藝人身分的建構〉，《民俗曲藝》，142（臺北，2003.12）：220。

(A01-10.7.22)。

此外，技藝的習得主要以口傳心授為主，其授業方式大致分為二種情形：(1)隨師學藝：大多數是貧困家庭子女，有的甚至是為給孩子找個吃飯的地方，不顧一切艱辛而「寫」給別人為徒（即簽契約，俗稱「寫字據」，也稱「立契約」）。學藝期間，不准回家，到師父家吃住，參加演出的收入全部歸師父所有。除學藝外，再加「謝師」一年。故也稱「手把徒弟」。(2)入室弟子：適用於家境比較好的子弟，拜師後，白天在師父家學藝，幫忙家事，晚上回到自己家中居住。⁵⁹由此可知，在講求師道尊嚴傳統的儒家社會，拜師學藝的儀式在雜技藝人社會中成為一種結構性的存在，並強化師徒之間權力和義務，規範、強制和協調的是師父的優勢地位和徒弟的附屬地位，並使此種關係合情合理與合法化。藝人的身份也因加入新群體有了新的身份並獲得它人的認同。

雜技教育至少要有6年的培訓時間才能出師。並且在訓練的過程中，要忍人所不能忍的「苦」與「鞭」。⁶⁰李棠華回憶道：「只要功沒練好或是偷懶，師父便拿起棍子，叫我們趴在凳子上抽打 (A02-10.7.22)。」抽打並不像一般教師僅是打打手心或是屁股以示懲罰；雜技教師的打法可謂是死命地打、拼命地打、甚至將棍子打斷還欲罷不能。可想而知，雜技演員多半具有常人所不能的忍耐力與生命力。一名優秀的雜技人才必須具備良

⁵⁹ 一般來說，拜師時正中桌上，豎有「天地君親師」牌位。學徒自帶香燭，點燃插上後，向正坐的師傅跪拜叩頭。叩畢，請人代讀合同，接下來師傅訓話，最後由徒弟出錢，宴請師傅及一切有關人士。詳閱倪鍾之，《中國民俗通志·演藝志》（濟南：山東教育，2005），98-99；王宏剛主編，《民俗上海（盧灣卷）》（上海：上海文化，2007），201-202。

⁶⁰ 褚鴻蓮，〈李棠華希望成立一個特技學校〉，《中國時報》，1973.12.01，B6版。另據王中強表示：「在潘家班學藝，從磕頭拜師，到藝滿出師，師父怎麼教，我就怎麼學，沒有一點個人的意見每天師父叫我練多久我就練多久，不管他老人家在不在一邊看著，我們都不敢稍有馬虎或偷懶，那個時代講的是『一日為師，終身為父』，師父的話就是金科玉律，不敢逾越。所以學藝期間人人苦練，他們也都相信，要想要在這一行中出類拔萃，除了下苦功勤練不輟之外，沒有第二個竅門兒。」參閱海根才，《昨天·今天·明天漫談雜技》，16。

好的身體能力、強韌的心理素質以及不怕吃苦的精神，才有機會成為頂尖人才。以雜技頂功為例，技巧項目繁多，花樣各異的特點，是雜技表演中不可或缺之要素，常見的基本頂法包含耗頂、吊頂、分腿頂、跨頂、青蛙頂、千斤頂、跪頂、蹦頂、挫頂、漢水、扯旗及單手頂等數十種技巧。練習方式可從時間與數量來看，如呂紹帥所述：

以頂為例：我們不注重頂的姿勢，要求只是量，早期有所謂（大全套）一把頂上去，就是端頂20下、分腿20下、青蛙20下、跪頂20下、湊足100後，開始推搡50下才能下，休息30秒繼續端頂20下、跳板凳、左右分腿吊才結束。（B07-7.8.17）

上述動作之完成，大概約為10多分鐘，還不包含前面耗頂的時間（10分鐘），若做錯事時還會被老師處罰耗1個多小時。由此可知，雜技頂功的苦並非一般人所能承受，它的苦是一種有形的痛苦與無形的徬徨。過程中，看似漫無目的，其實是培養身體的習性，透過時間約束身體慢慢地能適應倒立的痛苦感，也漸能熟悉運用身體支撐並展現各種技巧，使身體由被動轉為主動，

■雜技團的經營手法與政商關係

戰後初期，臺灣的大眾表演文化恢復往日的盛況，除了傳統戲曲演出外，新劇、雜技、歌舞的表演極為頻繁。⁶¹由於歌舞團充滿曖昧意涵的「表演」項目，加之經營者／團主可能對表演藝術充滿熱忱，也可能對歌舞一竅不通，純粹把它當作謀生工具，慢慢的一些表演團體開始結合歌舞技巧來呈現，以吸引廣大的觀眾群。以雜技表演為例，戰後來臺的大陸雜技團

⁶¹ 1949年6月止，省教育廳之統計有甲種劇團377個（包含國語話劇、臺語話劇及歌舞技術團、歌仔戲、平劇、大陸地方劇等），乙種劇團186團（包含掌中戲、皮影戲、傀儡戲、幻燈、獸藝等），合計563團之多。參閱呂訴上，《臺灣電影戲劇史》，532-533。

經常結合歌舞表演，在各地戲院巡迴演出。如河南柘城海長青領導的「海家班武技歌舞劇團」、河北吳橋張起超四兄弟領導的「大中華技藝團」、廣東汕頭趙木群所領導的「木群技術歌舞劇團」，以及湖南益陽李棠華所領軍的「李棠華技術團」。這些歌舞團會因不同型態的樣貌而有不同的稱謂，如歌舞團、歌舞劇團或是歌舞特技團等團名。節目內容以歌、舞、劇或雜技等交叉融合表演。

當時，臺灣各地報刊出現的歌舞團廣告都極為醒目，並在廣告上也加入一些煽情的字眼，如 1947 年 7 月 1 日「廣愛歌舞團」即打出：「馳名的歌姬舞女七拾餘名大獻技燦爛的跳舞珍奇的魔術豪華的歌姬嬌豔的美女」⁶²又如 1948 年 7 月 19 日「臺南紫雲歌劇團」打出：「音樂歌舞劇京劇爆笑劇曲藝歌仔戲」⁶³等廣告，以廣招徠。雖然，當時一般人的生活水準不高，但對買票看表演，卻捨得花錢。⁶⁴如湯普森 (E. P. Thompson) 研究 1780 年至 1830 年代的英國工人階級形成，當時貧民的娛樂雖受到教會和立法的禁止，不過民眾仍舊參與或觀賞各種形式娛樂活動，⁶⁵似乎已說明人類自有始以來，身體活動或表演已是生活的一部分；若從觀眾的角度來看，每個人內心對表演藝術都有幾分嚮往，也有窺伺別人身體的情慾與好奇心。這兩種意念在人類思維中原各有表達系統，互不干擾，但是歌舞團藉著表演者的身體扭動來撩起觀眾的內在慾望，所以一旦有表演團體運用這個「特點」，必然吸引觀眾的興趣。⁶⁶綜言之，雜技團的生存與觀眾喜愛程度有切身關連，若一場表演觀眾反應不熱烈可能會造成票房不佳，甚至只上映幾天便下檔的可能性。因此，許多戲院老闆會先請劇團試演 1~2 天看看，若是票房不錯，便與劇團老闆訂定合約，這份合約多以 10

⁶² 〈廣愛歌舞團〉，《中華日報》，1948.07.01，B5 版。

⁶³ 〈臺南紫雲歌劇團的表演廣告〉，《中華日報》，1948.07.19，B5 版。

⁶⁴ 葉龍彥，《南方澳大戲院興亡史》（臺北：新新聞文化，1999），139。

⁶⁵ 湯普森 (E. P. Thompson) 著，《英國工人階級的形成 (The Making of English Working Class)》（錢乘旦等譯）（南京：譯林，2001），471-482。

⁶⁶ 邱坤良，《飄浪舞臺：臺灣大眾劇場年代》（臺北：遠流，2008），155。

天為期，若觀眾反應熱烈，便多停留幾天；再前往下一個地點進駐演出。

1950年代，也有另一特點，那就是勞軍戲，以京戲（宜人京班）為例，勞軍戲是為定制，每個禮拜天早上8點至11點，需義務給軍人唱一臺戲。⁶⁷雜技表演當然也不例外，李棠華技術團除軍中勞軍外，每逢星期日，須固定義務演出，供軍人觀賞。有時是全團赴營地演出，但大部分的情形是軍人坐軍卡車到戲院觀賞。從布赫迪厄提出的「場域」結構概念，是指一個社會被分割成許多不同的場域，在這些不同的場域（已經結構化了一些場所）進行一些為了特定目標的競爭。因此，我們可以從「關係」的角度來思考這從屬關係與社會關係網絡。由劇團的團長、演員、製作團隊、政府部門與觀眾所組成的場域中，彼此之間的關係並非鬆散，而是依據場域內遊戲規則的互生互存與宰制鬥爭。因此，1950年代起，李棠華技術團因與政府關係良好，經常代表國家赴海外巡迴演出，有時因經費不足還必須自掏腰包進行義演，然李棠華技術團仍是樂此不疲。畢竟，從場域結構來看，劇團因與政府合作無形之中所獲得的聲望、名氣與尊崇，是一般民間劇團所攀爬不上的象徵資本，劇團不但因此提升文化地位，強化榮譽感與自信心，而且可增值轉換為市場資本，進而衍生出更多演出機會。我們可以說象徵資本是一種他人賦予社會施為者的信譽（信譽指的是事先給予的信仰及信任），因為他人承認這個社會施為者所擁有的某些正面特質。⁶⁸異言之，李棠華技術團因與政府合作的關係，迅速提升劇團知名度與其社經地位，雖然劇團時而虧損，但對李棠華而言，這是提名立萬的最好時機，因此，只要為國家演出，當然是義不容辭。畢竟，在表演場域中擁有一定象徵資本的行動者，也代表著在其場域中舉足輕重的聲望與地位。由於李棠華的付出與奉獻，為劇團帶來更多民間企業邀演的機會。

⁶⁷ 徐亞湘，〈從廣東宜人園到宜人京班：一個本地京班的歷史考察——兼論京劇在臺灣之在地化問題〉，《民俗曲藝》，155（臺北，2007.3）：24。

⁶⁸ 明尼維茲 (Patrice Bonnewitz) 著，《布赫迪厄社會學的第一課 (Premieres lecons sur La sociologie de Pierre Bourdieu)》，132。

當時，一場表演費若以現在來看，一場表演可能是 10 萬、20 萬、30 萬，都不一定。例如，印尼請我們去演出，我們會先談條件，可能是對分，或請我們表演 3 個月，1 個月是多少而定，吃住皆包含在內。但假如雙方對分，可能就很危險，可能會因為生意不好，就會賠本。有次，我們去印尼，對方是銀行職員，我們和他開價 300 萬，對方老闆有錢又喜歡看，就給我們 1 個月 350 萬；但有些做生意人沒有這麼多錢，可能就會說 200 萬或 250 萬，沒有一定的。如果是我們可以接受的範圍就出團，但假如覺得會虧就不會出團。(A10-10.2.5)。

自 1960 年代始，「李棠華技術團」已然成為雜技表演的品牌與代名詞。如同藝術家的藝術生涯建立在不同資本量的展覽空間中與其它藝術家競爭中脫穎而出，開始有追隨者、固定觀眾群、贊助者等，這些都是經由不斷地在藝術場域中相互競爭所得到的成功象徵。⁶⁹李棠華技術團如同知名人物為廣告或活動背書，不僅成為一個活招牌，更能夠吸引更多觀賞人潮抬高票房收入，立足於雜技表演界；另一方面，李棠華藉用自身人際網絡創辦訓練中心，開創兩岸雜技表演首例，為臺灣培育許多優秀人才。⁷⁰

四、結論

在 1980 年代前後，兩岸仍處緊張關係，政府無不透過各種形式擴展海外能見度，在此情形下，李棠華身負國家之重任，不定期赴海外文化外

⁶⁹ Oskar Batschmann, *The Artist in the Modern World: The Conflict between Market and Self-Expression* (Köln: Dumont Buchverlag, 1997), 8.

⁷⁰ 中國大陸在 1979 年以前，尚無民間培訓班。1979 年劉國濤一家開始在吳橋縣辦起雜技短期培訓班。第 1 期招收學員 18 人，學期 9 個月。1981 年舉辦第 2 期，招收學員 22 人，學期 6 個月。至 1985 年 3 月，吳橋縣正式成立一所雜技學校，為中國第一所專門培養雜技人才的中等專業學校。參閱楊雙印，《吳橋雜技》，128、223。

交。也因為政府所需，李棠華在那個年代無人不知，無人不曉。

綜言之，李棠華技術團成立於 1942 年，因身處於中國娛樂重鎮——上海，因緣際會與蔣經國、蔣緯國熟識，故前來臺灣發展。來臺後，不定期在國內外勞軍為政府服務，令李棠華與政黨關係愈來愈良好，更令他知名度大增，國內外民間單位競相邀約演出，令李棠華成為雜技表演之「代名詞」。其次，1967 年社會各界人士發起成立「中華文化復興運動推行委員會」，提倡中華民族傳統文化，雜技表演順勢成為臺灣宣揚文化邦交之重要手段，雜技藝人的身體也深受國家化和使命化的開展，無不以國家為導向。由此可證，雜技表演經歷國共內戰時期的生存性表演—渡海來臺的勞軍性表演—復興中華的外交性表演—發揚文化的傳承性表演。

從李棠華技術團案例我們發現，雜技演員的培育承襲過往口傳心授的方式一代傳一代，演員須忍受常人所不能的煎熬與痛苦，才有可能成為一名頂尖的雜技人才。其次，李棠華因善於自我行銷，無形之中為自己為劇團爭取更多機會，迅速提升劇團知名度，吸引更多觀賞人潮抬高票房收入，立足於雜技表演界；再者，因戰後特殊的歷史因緣，雜技表演在臺灣似乎與政府有著某種聯繫，在政府奧援下，讓李棠華創立技藝訓練中心成為兩岸雜技發展史首位由民間單位所組成的技藝學校，並將雜技表演進行有系統培育之先驅。不過，當政府試圖將此權力完全掌控時，雜技藝人不得不臣服於此場域之中。

本文說明雜技藝人與政府、民間之社會關係，指出身體與社會皆為真實的存在，無法消解成論述，並具有互為因果的生成屬性。從雜技藝人的例子讓我們看到表演場域試圖開啟並鞏固社會理論內部的身體轉向。並強調當代政府權力的無所不在，並揭露政治體制對雜技藝人的控制。然而，雜技藝人並不會一味地受政府或團長所控管，他會在自身或結構中追求其能動性。藝人的身體，不只是表演場域之源，透過身體述說與表演結構之間的互動關係，反映於社會結構之中。

引用文獻

■中文文獻

- 上海通志編纂委員會，《上海通志 第八冊》，上海：上海社會科學院，2005。
- 王永斌，《北京史話6雜談老北京》，北京：中國城市，1996。
- 王永斌，《耄耋老人回憶舊北京》，北京：中國時代經濟，2009。
- 王宏剛主編，《民俗上海（盧灣卷）》，上海：上海文化，2007。
- 吳貴芳，〈清代上海竹枝詞〉，《上海地方史資料（四）》，上海：上海社會科學院，1986，251-258。
- 呂訴上，《臺灣電影戲劇史》，臺北：銀華，1961。
- 李芸、仲富蘭主編，《民俗上海（閔行卷）》，上海：上海文化，2007。
- 忻平，《從上海發現歷史——現代化進程中的上海人及其社會生活（1927-1937）》（修訂本），上海：上海人民，2009。
- 岳永逸，〈脫離與融入：近代都市社會街頭藝人身分的建構〉，《民俗曲藝》，142（臺北，2003.12）：207-272。
- 岳永逸，《空間、自我與社會：天橋街頭藝人的生成與系譜》，北京：中央編譯，2007。
- 明尼維茲 (Patrice Bonnewitz) 著，《布赫迪厄社會學的第一課 (Premieres lecons sur La sociologie de Pierre Bourdieu) 》（孫智綺譯），臺北：麥田，2002。
- 邱坤良，《飄浪舞臺：臺灣大眾劇場年代》，臺北：遠流，2008。
- 姜豪，〈上海先施公司〉，《上海地方史資料（三）》，上海：上海社會科學院，1984，142-148。
- 胡平生，《抗戰前十年間的上海娛樂社會（1927~1937）以影劇為中心的

- 探索》，臺北：臺灣學生，2002。
- 倪鍾之，《中國民俗通志·演藝志》，濟南：山東教育，2005。
- 唐振常，《近代上海繁華錄》，香港：商務，1993。
- 徐亞湘，〈從廣東宜人園到宜人京班：一個本地京班的歷史考察——兼論京劇在臺灣之在地化問題〉，《民俗曲藝》，155（臺北，2007.3）：5-51。
- 海根才，《昨天·今天·明天漫談雜技》，臺北：出版處不詳，1977。
- 馬國亮，〈如此上海〉，《良友畫報》，74（上海，1933.2）：40。
- 張連起，《雜技教材》，臺北：臺灣戲曲專校，2000。
- 教育部，《第四次中華民國教育年鑑》，臺北：正中書局，1974。
- 郭憲偉，〈漢代百戲興起之探析〉，《96年度大專體育學術專刊》，（臺北，2007.5）：1-5。
- 郭憲偉，〈臺灣戰後雜技表演之發展研究（1945~2006）〉，臺南：國立臺南大學體育學系碩士班碩士論文，2008。
- 郭憲偉、徐元民，〈愛國藝人——李棠華〉，《臺灣百年人物誌第五輯》，張素珠主編，臺北：臺灣身體文化學會，2010，218-243。
- 郭憲偉、陳耀宏，〈一個家班雜技團的歷史考察——以「藝峰綜合特技藝術團」為例〉，《國立臺灣體育大學論叢》，20.1（桃園，2009.12）：41-54。
- 郭憲偉、蔡宗信，〈論古代雜技之源起〉，《南大學報》，2（臺南，2007.12）：49-60。
- 湯保遜 (Paul Thompson) 著，《過去的聲音：口述歷史 (*The Voice of the Past Oral History*)》(覃方明、渠東、張旅平譯)，臺北：正港資訊文化，1999。
- 湯普森 (E. P. Thompson) 著，《英國工人階級的形成 (*The Making of English Working Class*)》(錢乘旦等譯)，南京：譯林，2001。
- 程育君，〈特技在臺灣之探討——從家班特技到劇校特技〉，臺北：私立中

- 國文化大學藝術研究所碩士論文，2000。
- 馮其庸，《中國藝術百科辭典》，北京：商務，2004。
- 楊雙印，《吳橋雜技》，石家莊：花山文藝，2003。
- 葉龍彥，《南方澳大戲院興亡史》，臺北：新新聞文化，1999。
- 劉昌博，《美國邊城散記》，臺北：黎明文化，1976。
- 樓嘉軍，《上海城市娛樂研究（1930~1939）》，上海：文匯，2008。
- 蔡欣欣，〈臺灣地區現存雜技考述〉，臺北：國立政治大學中國文學研究所碩士論文，1990。
- 蕭鳳霞，〈反思歷史人類學〉，《歷史人類學學刊》，7.2（香港，2009.10）：105-137。

■英文文獻

- Batschmann, Oskar, *The Artist in the Modern World: The Conflict between Market and Self-Expression*, Koln: Dumont Buchverlag, 1997.
- Hooks, Bell, *Black looks: Race and Representation*, Boston : South End Press, 1992.
- Bourdieu, Pierre, *The Rules of Art: Genesis and Structure of Literary Field*, Stanford, California: Stanford University Press, 1996.
- Caldeira, Teresa P. R., *City of Walls: Crime, Segregation, and Citizenship in Sao Paulo*, Berkeley: University of California Press, 2000.
- Clifford, G., *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books, 1973.
- Scott, Joan Wallach, *Only Paradoxes to Offer: French Feminists and the Rights of Man*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1996.
- Kennedy, Elizabeth L. and M. Davids, “Constructing an Ethnohistory of the Buffalo Lesbian Community: Reflexivity, Dialogue and Politics,” *Out in the Field: Reflections of Lesbian and Gay Anthropologists*, ed. Ellen Lewin and William L. Leap. Urbana and Chicago : University of Illinois

Press, 1996, 171-199.

■報章雜誌

- 〈中華兒童特技團在德班表演精采〉，《民生報》，1981.07.15，B7版。
- 〈中華綜藝團結束中美行程〉，《聯合報》，1973.09.24，B9版。
- 〈完成發揚文化敦睦邦交宣慰僑胞任務綜藝團昨天返國李棠華建議設校授中國功夫〉，《聯合報》，1973.11.29，B9版。
- 〈我特技團應邀抵南非表演參加軍事檢閱並旅行訪問〉，《民生報》，1981.07.07，B7版。
- 〈李棠華不怕共匪打擊音樂訪問團揮汗訪泰〉，《聯合報》，1957.07.15，B6版。
- 〈李棠華技術團在泰國遭歹徒恐嚇的始末記〉，《聯合報》，1957.07.20，B8版。
- 〈李棠華特技團在韓演出成功〉，《民生報》，1980.11.30，B10版。
- 〈李棠華辦訓練中心民俗技藝得以流傳〉，《聯合報》，1979.12.25，B3版。
- 〈臺南紫雲歌劇團的表演廣告〉，《中華日報》，1948.07.19，B5版。
- 〈廣愛歌舞團〉，《中華日報》，1948.07.01，B5版。
- 褚鴻蓮，〈李棠華希望成立一個特技學校〉，《中國時報》，1973.12.01，B6版。

■網路資料

- 中時電子報 中時影音，〈憂特技失傳！高齡 83 歲李棠華急找接班人〉，
<<http://video.chinatimes.com/video-cate-cnt.aspx?cid=11&nid=22432>>
，2010.4.22 檢索。
- 臺灣記憶：臺灣新聞影音資料，〈教育部頒獎李棠華技藝團及瑞芳育化兒童舞蹈團〉，
<http://memory.ncl.edu.tw/tm_cgi/hypage.cgi?HYPAGE=toolbox_vnews_detail.hpg&subject_name=%e8%87%ba%e7%81%a3%e>

6%96%b0%e8%81%9e%e5%bd%b1%e9%9f%b3%e8%b3%87%e6%96
%99&subject_url=toolbox_vnews.hpg&project_id=news&dtd_id=8&xm
l_id=0000229221> , 2008.03.16 檢索。