

南 華 大 學

美學與藝術管理研究所碩士論文

現代舞與文化認同 當代臺灣原住民編舞者研究

Modern Dance and Cultural Identity

A Study on Contemporary Indigenous Choreographers in Taiwan



研究生：陳揚威

指導教授：趙綺芳 博士

中華民國 九十二年 十二月 六日

南 華 大 學

碩 士 學 位 論 文

美學與藝術管理研究所

現代舞與文化認同—當代臺灣原住民編舞家研究

研究生：浮抄成

經考試合格特此證明

口試委員：趙綺芳
平灼

陳開宇

指導教授：趙綺芳

所 長：釋慧開(陳開宇)

口試日期：中華民國 九十二年 十二月 六 日

誌 謝

感謝我們都悅納現代舞這個形式，把現代舞視為體會生命、探求生命的載體，透過它，我們得以窺見心靈與肉體奇異的聯繫。

在現代舞血脈跳動的世界裡，我們感悟了某種訊息、情感的交流；在手舞足蹈、電光石火的一刻，我們感應到彼此對藝術的看法，並且辨識出彼此對生命的欲望與絕望、對生存的眷戀與倦念。

感謝。

陳揚威

二 三年冬於萬大

現代舞與文化認同

當代臺灣原住民編舞者研究

作者：陳揚威

南華大學 美學與藝術管理研究所

摘要

「現代舞」是西方表演藝術脈絡下的一支，強調的是編舞者的研創，一種個人主義發展的極致。臺灣原住民本擁有豐富的樂舞傳統，並與其原生聚落之社會、文化緊密關連，但百年來，在外族勢力的強力影響與侵襲下，傳統樂舞已漸消逝，而多轉為具表演性的行為。其中，近十年來，出現了一種不同於以往的臺灣原住民樂舞類型——臺灣原住民編創的現代舞。

本研究以臺灣原住民現代舞編舞者魏光慶與布拉瑞揚·帕格勒法為例，透過田野調查與文本分析，嘗試瞭解與探索兩位編舞者，如何在「藝術表現」與「文化認同」間取得平衡和成功，研究目的有二：

- 一、分析當代臺灣原住民「現代舞」的文化認同與表達。
- 二、當代臺灣原住民「現代舞」的整理與詮釋。

從兩位編舞者的現代舞創作中，筆者發現兩位編舞者不僅熱切地在現代舞創作天地中探尋自我與完美，亦積極地在作品中表現原住民圖像、宣示原住民身份的認同。魏光慶嘗試在現代舞肢體風格中，融入臺灣原住民動作特質；布拉瑞揚·帕格勒法則以「舞蹈劇場」型式，抒發對原住民議題的情與思。在原住民人口與文化面臨困境的今日，原住民現代舞編舞者們努力的過程與結果，或許是原住民族自我認同、建構未來的參考座標和成功典範。

【關鍵詞】：現代舞、編舞者、臺灣原住民、文化認同

Modern Dance and Cultural Identity

A Study on Contemporary Indigenous Choreographers in Taiwan

Chen Yang-Wei
Nanhua University
Institute of Aesthetics and Arts Management

Abstract

Modern dance is a branch of western performance art that emphasizes the creativity of the choreographer, and as such is a supreme example of individualism. Taiwan's indigenous peoples originally possessed a rich tradition of music-accompanied dance that was intimately tied to the society and culture of their villages. In the past hundred years, however, under the strong influence of encroachment by alien peoples, this tradition of music-accompanied dance has gradually died away, such that now it is mainly an object of performance by specialists rather than a part of everyday life for the entire tribe.

During the past several decades, a new category of music-accompanied dance has emerged in Taiwan: modern dance choreographed by Taiwanese indigenous. The present study takes Taiwanese aboriginal choreographers Wei Guangqing and Puljaljuyan Pakeleava as examples of this contemporary phenomenon. Through field research and textual analysis, the author attempts to understand and explore the work of these two choreographers and how they have balanced "artistic expression" and "cultural identification" to achieve success. The present study's two major research goals are (1) to analyze the cultural identity and expression of contemporary modern dance by Taiwanese indigenous choreographers, and (2) to preserve, explain and bring to public attention the works of these choreographers.

From the modern dance creations of these two choreographers, the author discovered that these choreographers not only earnestly pursued selfhood and perfection through the medium of modern dance, but also actively sought to show aboriginal images and declare their self-identification as aborigines in their creative work. Wei Guangqing attempted to integrate elements of traditional aboriginal dance into the body language of his work, while Puljaljuyan Pakeleava used "Dance Theatre" to give voice to the thoughts and feelings of Taiwanese indigenous. Today, with

Taiwanese indigenous people and culture in crisis, the successful efforts of indigenous modern dance choreographers may contribute to the self-identity of aboriginal groups, while also providing them an example to refer to as they strive for success in the future.

Key words: modern dance, choreographers, the Taiwanese indigenous peoples, cultural identity

目 錄

| | |
|----------------------------------|-----------|
| 第一章 緒論 | 1 |
| 第一節 研究緣起 | 2 |
| 一、當代臺灣原住民舞蹈多重型態之思索 | 3 |
| 二、現代舞中的臺灣原住民圖像再現與文化承傳 | 5 |
| 三、擺盪於「藝術表現」與「文化認同」的現代舞作品 | 6 |
| 第二節 研究目的 | 8 |
| 一、分析當代臺灣原住民「現代舞」的文化認同與表達 | 8 |
| 二、當代臺灣原住民「現代舞」的整理與詮釋 | 8 |
| 第三節 研究方法、架構與限制 | 9 |
| 一、研究方法 | 9 |
| (一) 個案研究 | 10 |
| (二) 田野調查 | 10 |
| (三) 文獻分析 | 11 |
| 二、研究架構 | 12 |
| 三、研究限制 | 13 |
| 第四節 名詞釋義與文獻回顧 | 13 |
| 一、名詞釋義 | 13 |
| (一) 原住民 | 15 |
| (二) 臺灣原住民 | 17 |
| (三) 臺灣原住民樂舞 | 19 |
| 二、文獻回顧 | 20 |
| 第二章 舞蹈與臺灣原住民 | 23 |
| 第一節 歷史行程中的臺灣原住民舞蹈行為 | 24 |
| 一、日治前 (? 1895) | 26 |
| 二、日治時期 (1895? 1945) | 29 |
| 三、中華民國時期解嚴前 (1945? 1987) | 31 |
| 四、中華民國時期解嚴後 (1987? 2003) | 35 |
| 第二節 樂舞展演型態之探討 | 37 |
| 一、編創性民族風格舞蹈類型 | 38 |
| (一) 集中展現的樂舞觀光團體 | 40 |
| (二) 泛原住民化樂舞表演團體 | 42 |
| (三) 民族舞蹈比賽校園團體 | 43 |
| 二、融合類型 | 44 |
| 三、傳統樂舞劇場 | 44 |
| 四、生活區的祭儀樂舞展演 | 47 |

| | |
|--------------------------------------|-----------|
| 第三節 臺灣原住民「現代舞」作品..... | 49 |
| 第四節 當代臺灣非原住民現代舞編舞者作品中的原住民圖像..... | 52 |
| 一、本土價值的肯定 | 54 |
| 二、他者的描繪與理解 | 56 |
| 三、文人的關懷 | 59 |
| 第五節 當代臺灣原住民「現代芭蕾舞」編舞者?? 李淑惠..... | 61 |
| 一、芭蕾舞裡的異族風情 | 62 |
| 二、芭蕾舞在臺灣 | 63 |
| 三、臺灣原住民「現代芭蕾舞」編舞者?? 李淑惠 | 64 |
| 第三章 怎樣藝術，如何認同：現代舞與文化認同 | 71 |
| 第一節 藝術的創造與詮釋..... | 72 |
| 第二節 「現代舞」的歷史與精神..... | 75 |
| 一、創新的觀念 | 79 |
| 二、自由的價值 | 81 |
| 三、反叛的特徵 | 82 |
| 四、當下的自我 | 83 |
| 第三節 現代舞中的「藝術表現」或「文化認同」 | 84 |
| 一、現代舞中的藝術表現 | 84 |
| 二、現代舞中的「文化認同」 | 85 |
| 三、徘徊於「藝術表現」與「文化認同」的臺灣原住民現代舞編舞者 | 86 |
| 第四章 當代臺灣原住民現代舞編舞者 | 89 |
| 第一節 時空背景之探尋..... | 89 |
| 一、由他群至我族 | 90 |
| 二、由族群至個人 | 90 |
| 三、由部落至劇場 | 91 |
| 第二節 當代臺灣原住民現代舞編舞者?? 魏光慶..... | 92 |
| 第三節 當代臺灣原住民現代舞編舞者?? 布拉瑞揚 帕格勒法..... | 98 |
| 第四節 現代舞如何再現原住民圖像..... | 105 |
| 一、作品符號指涉的分析 | 107 |
| (一) 動作編排 | 107 |
| (二) 音樂 | 108 |
| (三) 服裝 | 109 |
| (四) 舞臺設計 | 110 |
| (五) 舞者 | 111 |
| (六) 燈光 | 112 |
| (七) 表演場域 | 113 |
| 二、作品符號指涉的歸納 | 113 |

| | |
|-------------------------------------|------------|
| (一) 去脈絡化與個人主義的藝術創作 | 114 |
| (二) 原住民圖騰的挪借與拼貼 | 115 |
| (三) 都市與部落的二分與對立 | 117 |
| (四) 泛原住民認同 | 118 |
| (五) 多元的認同與創作 | 119 |
| 第五章 臺灣原住民舞蹈的本質、認同與傳承 | 121 |
| 第一節 關於文化本質、認同與傳承的迷思..... | 123 |
| 一、祖靈歸來：不再失根的個體 | 124 |
| 二、由此向彼：開闊的主體 | 125 |
| 第二節 原住民現代舞編舞者在臺灣..... | 127 |
| 一、傾聽內在：現代舞編舞者的輝煌宿命 | 128 |
| 二、雕刻時空：臺灣原住民現代舞編舞者的養份與方向 | 129 |
| 三、舞跡可尋：當代藝術多元化主張的實驗與開拓 | 131 |
| 第六章 結論 | 135 |
| 參考書目 | 141 |
| 【附錄】 | 151 |
| 附錄一、當代臺灣原住民現代舞編舞者?? 魏光慶 | 151 |
| 附錄二、當代臺灣原住民現代舞編舞者?? 布拉瑞揚 帕格勒法 | 159 |
| 附錄三、當代臺灣非原住民現代舞編舞者作品中的原住民圖像 | 164 |
| 附錄四、當代臺灣原住民「現代芭蕾」編舞者?? 李淑惠 | 171 |

第一章 緒論

在臺灣，長久以來，只要一提到「原住民」，能歌善舞體能佳的印象，一定是最先被舉出的優例（劣例譬如：酗酒）；官方在對外宣揚其民主人權政績、友好美善時，被視為臺灣弱勢族群之一的原住民¹，其歡樂歌舞的表演模式，也必是不容錯過的節目安排。如此看來，「原住民歌舞」一直是臺灣主流社會認識原住民文化的重要橋樑，但卻也是這些浮面的歡歌樂舞，合理化了大多數人對原住民的刻板印象，以為原住民總是快快樂樂唱歌跳舞、無憂無慮地生活在山巔海湄，這錯誤的理解，半世紀來，掩蓋了原住民社會與文化逐漸分崩離析的真實困境。

隨著島內政治勢力的鬆綁，經濟水平的提升，臺灣自一九八〇年代以來，原住民自覺運動趁此氛圍乘勢而起，嘗試在整個不友善、充滿污名化(stigmatization)²的大環境中，發出吶喊，建立自己的主體性，困心恆慮地探求族群出路及自立自強之道³。一九八七年戒嚴令解除後，臺灣之民主風氣更成熟於以往，其中，一些原住民有心之士，在族群自覺的精神召喚下，如「原舞者」成員、阿道 巴辣夫和巴奈 母路等人，因著對自身族群文化的認同與認知、對表演藝術的愛好，投身於不同以往「觀光化」和「標籤化」的「原住民歌舞」工作，或者記錄搶救、學習傳承，或者創新研究，這些積極的舉動，顯現了原住民文化主體意識的覺醒與再生的期望。（孫大川，2000a）

在當代眾多「原住民樂舞」型態的嘗試中，本文將焦點集中於「臺灣原住民編舞者」與「現代舞」的關係上。從思索當代臺灣原住民舞蹈為何有如此多種表

¹ 隨著社會歷史的行程與構造的改變，認同標準及其劃分標準也會隨之變異，此處「弱勢族群」的歸類模式是從社會位階的角度劃分，當代臺灣弱勢族群尚分：婦女、農民、勞工及殘障等團體，此種歸類亦反映在政治資源分配角力上。

² 污名感(stigmatized feeling)：一種負面感覺的最極致。（謝世忠，1987：2，26）

³ 國內論者普遍認定原住民運動（原運）起始點為一九八三年五月，台大校園原住民學生地下刊物《高山青》創刊。

現樣貌中，探究塑造其樣貌的時空背景，並由當代臺灣原住民魏光慶、布拉瑞揚帕格勒法二位現代舞編舞者的實地訪談與作品裡，分析他們藉由什麼樣的元素與手法，在作品中表達出他們對原住民身份的認同與自信、對原住民文化的認知與傳承，目的著重在原住民編舞者主體力量的發揮與創造。除此之外，更重要的是瞭解作為「表演藝術」的現代舞編創者，他們如何踩在「藝術表現」與「文化認同」天平上，一方面恪守服膺藝術的嚴苛高標，一方面在作品裡坦然熱烈地探詢、追求或宣示「我是誰？」；筆者期望藉由此研究，體會他們的嘗試與成果，努力與血汗，希望與失落。

第一節 研究緣起

因緣開始具體牽連得從筆者師專（師院體系前身）學習生涯談起。

國中畢業聯考後，筆者為了避開令人不耐且懼慄的升學大關，也為一試書中總是浪漫的遊子生涯，如願進入師專就讀；這第一次長期離家宿外，少年不識愁滋味地欲體驗生活這本大書。一進學校報到，遷進宿舍，除了看到單硬直板的行軍床外，我還清清楚楚近距離看到兩位只聞其名、未見其人的「山胞」，他們就那麼實在地睡在我鄰床和下舖。他們兩位黝健的軀膚、明亮大眼，不一樣腔調的國語，若說「自我意知」(self-awareness)⁴在我嬰齡已順利發展，但此番切身的接觸，毋寧又令我斷裂一次；或更真切地說，是我正式翻閱人生大書的開始。

他們是誰？來自哪裡？國語、閩南語為什麼說成這樣？他們也是「中國人」？假若身生為人類，人我區別是不可避免的本能與宿命，但為什麼他們被稱為「蕃仔」、落後的原始民族？從與他們認識熟悉開始，我感覺到自己在變

⁴ 瞭解自己和其他人、事、物是分開的，才使得他們開始反省自己的行動，並拿社會的標準來衡量。皮亞傑（Jean Piaget, 1896-1980）稱物體仍存觀念充分發展之時，即自我認識出現的年紀，約在十八個月大的時候（楊國樞，1994：235）；此處描述著重於生／心理的發展時段。關於「自我」、「他者」認同的文化政治，第三章會以更詳盡篇幅探討。

化、軟化了，一種於心不忍的溫度在釀發；尖銳了，各種情緒似乎隨時準備脫身爆出，與世界磨擦；更矛盾了，希求得魚亦想玩蛇，手撫聖經時也想要劍。這社會怎麼如此無情地鄙視他們？《人間》雜誌⁵上的報導令人憤怒！同是師專生的鄒族青年湯英伸為什麼被判死刑？但他確確實實手刃三屍啊！

印度悉達多太子東門見生、西門見老、南門見病、北門見死後獨自邁入荒林，尋思解脫與超越，個人雖沒有那雄心壯志希冀尋彼道路，卻也儘量聽從內心的聲音，本能地去求得點滴解答，以是畢業後便踏入原住民地區小學任教，期望從這最開始的疑問一步一步去解題。

雖然答案往往是另一個疑問的起始。

亦是另一種內心的聲音與本能的尋現，個人對於人類行為「舞蹈」，有著豐厚沛然的興趣，除了揮汗練舞，幾年舞台表演與「現代舞」編創經驗，更讓我真實體會、如實地接受自己的存在。人類世界，各地各種舞蹈行為，千姿百態，意涵萬種，總令人觀顧再三，眷懷不已。

基於「愛舞」、「跳舞」與「編舞」，如此私自卻真實無比的理由，基於對居住原住民地區十年的感恩，本篇論文的撰寫，除了是個人生涯解謎之途的呈顯外，更期望對原住民自覺運動盡棉薄之力。

一、當代臺灣原住民舞蹈多重型態之思索

對於臺灣原住民而言，傳統社會基礎結構的改變，始於日治時代（1895-1945），也就是說，西元一八九五年前，原住民長期居住在未受外力干擾或侵襲的「小型社會」（small-scale society）⁶環境中，各族的社會組織、生活習俗、信仰

⁵ 陳映真創辦，創刊於一九八五年十一月，以報導文學與平面影像結合為表達型式，標幟臺灣左翼份子理念與理想實踐的一本雜誌。

⁶ 早期人類學文獻，多使用「原始」（primitive）一詞；今日我們使用此詞時，並不意指這些社會在時間上比較早，或比其他社會低劣，原始社會跟我們一樣有長久的歷史，雖在某些方面，他們的社會比我們不足，但在其他方面卻比我們發達。當人類學家用「原始」一詞時，是指那些

思維、語言、服飾等一直穩定維持著。又國民政府遷台後，農、工、商、服務業等快速變異發展，時至今日，短短一百多年間，臺灣原住民族群聚落就在外力扭曲作用、毫無招架之情況下，急速地閱歷數種社會與生活型態，青壯年原住民大批外流，湧向都市，各族群聚落因而空洞化，部落原有的樂舞產生質變，乃至消逝，自是無可避免的結果。

當今臺灣所謂「原住民樂舞」已呈現出多種不同於傳統的樣貌，這些「臺灣原住民樂舞」，不論在發生空間、時間、樂與舞的關係、參與人員、服飾、舞步、結構等等都異於往昔，如官方規劃設立的屏東「臺灣原住民文化原區」裡的「娜麓灣劇場」、民間投資經營的南投「九族文化村」內的歌舞展演、成立於一九九一年，由各族知青組成的「原舞者」、賽夏族群猶在進行的「矮人祭」祭儀樂舞、中華民族舞蹈比賽的原住民族舞、排灣族人柯麗美帶領的「原緣文化藝術團」、卑南族人⁷林清美成立的「高山舞集」類型眾多、琳瑯滿目，卻都以「臺灣原住民樂舞」為稱呼，到底何者為真？何者為假？這樣的提問也許流於空泛簡易、二元劃分；或者，換一個角度來省思這個問題，這些變化與現象的時空背景為何？外力如何作用？這些現象呈顯的是原住民文化邁向未來的契機、危機，還是轉機？

又近十年來，在現今存有眾多「臺灣原住民樂舞」類型中，出現了一種不同於以往的類型——臺灣原住民編創的「現代舞」。「現代舞」是近代西方表演藝術發展至今，屬「舞蹈」藝術上非常重要的展演型式，有其特殊源起、發展的時空背景，隨著不同地區與不同力行者的傳習，也涵富多重樣貌與定義。臺灣原住民編創的「現代舞」與西方現代舞、臺灣現代舞血緣傳承為何？與「傳統臺灣原住

在成員上、地域上，以及社會的接觸範圍等方面規模較小的社會。這些社會與那些比較「文明」的社會比起來，僅有較簡單的技術與經濟制度，而且他們的社會功能的專門化也較小；任何一個擁有藝術表現傳統的社會，其文化中必有大量複雜的經驗，為了與近代西方文明對立出來，人類學家選擇使用「小型社會」，不用帶有歐洲中心主義與進化論的「原始社會」或「原始民族」。⁷原住民過去的社會想像大致以部落為核心，直至一八九五年後才漸有明確族群概念。「卑南社」在清代文獻中只是卑南族八社之一，根據日本學者移川子之藏研究，彼時卑南社勢力最強，因而「卑南」漸成為此族群代名詞，但是其它社群並非欣然接受此種代稱；類似爭議尚有阿美族、泰雅／太魯閣族等。另外上述各類樂舞型態及現象，在下列章節會更詳細敘述探討。

民樂舞」聯繫為何？又以什麼樣貌面世，讓視聽者一望即知創作者的身份與「原」旨？這些都是本文希冀釐清的課題。

二、現代舞中的臺灣原住民圖像再現與文化承傳

「現代舞」是傳統西方「表演藝術」脈絡系統下的一支，強調的是「編舞者」的研創，一種個人主義發展的極致，舞蹈評論者盧健英曾寫道：「現代舞像水一樣，編舞家是各式各樣的容器，在不同的編舞家手裡，現代舞就跑出了不同的樣子。」⁸

由現代舞看臺灣原住民文化與圖像再現問題，從「如何展演／是誰編創」角度來審視的話，有兩個面向：一是從現代舞作品文本中，探尋並歸納這些現代舞作品，呈現了什麼樣「被觀看」的原住民圖像。臺灣自日治時期始，乃至國民政府遷台，「現代舞」表演創發的概念，就已漸漸在臺灣本土生根萌芽，一九三〇年代，日人石井漠⁹便曾率團來台演出，開啟了臺灣與現代舞接觸的第一頁，而彼時受日本教育的臺灣子弟，也在學校的美育課程中，接受了達克羅茲

(Emil-Jaques Dalcroze, 1865-1950) 身體韻律訓練的觀念；如臺灣第一代舞蹈家林明德¹⁰，一九四三年便曾在東京日比谷公會館演出，發表過具有臺灣高山族風味的舞蹈作品《水社夢歌》。戰後由大陸來台的漢族舞蹈家中，如李天民、劉鳳學等人，除了發表帶有中原色彩的舞蹈外，當時「高山族」的異族風情與文化，也吸引他們上山下海、採集研究，編創出不同於以往(或說那已經無法歸返之祖國)的舞作，但無論這些作品如何精彩，畢竟都是漢族編舞者個人對於藝術與人生的

⁸ 盧健英，赤腳與不赤腳—現代舞蹈概說 《表演藝術》第十六期，1994年，頁70。

⁹ 本名石井忠純，一八八六年生於日本秋田縣山本郡，被喻為日本「現代舞之父」，曾進入達克羅茲學校學習韻律學。

¹⁰ 林明德(1914-)於一九二三年赴日習舞，曾於東京大學藝術科及崔承喜、石井漠、高田世子門下學習。(參見平珩主編，盧健英，臺灣舞蹈史《舞蹈欣賞》，臺北：三民書局，1998年，頁186)。而林明德的作品，遵循的當然是不同於部落原住民樂舞之系統脈絡，而反映一種以漢人社會為本位、想像中的異己圖像。

一家之言，總是一種非臺灣原住民、第三人稱的異己論述。

第二個角度，便是本篇論文關注的中心；如前所述，傳統原住民樂舞在本質上與現代舞存有如此巨大的差異，兩位接受現代化教育成長的原住民編舞者魏光慶與布拉瑞揚 帕格勒法，他們採用什麼編舞手法、肢體語彙，在其現代舞作品中宣示、表達「我是誰」或「我族圖像與文化」。另一方面，「單是一種情感性的自我認同，到底無法真正活出族群的主體性」(孫大川，2000a：43)，假如我們認同孫大川面對自身族群「黃昏」命運¹¹，這一番既痛且深之體認的言詞，那麼，兩位編舞者秉持什麼樣的角度與情感，思索自己與族群的過去、現今與未來？他們在作品中怎麼呈現？如何呈現？為何呈現？透過具體的田野調查 (fieldwork) 與實在的作品文本，個人期望在這個命題上，有更多元、更深入的思索與答案。

三、擺盪於「藝術表現」與「文化認同」的現代舞作品

隨著文明快速的開拓與累積，藝術活動越來越多元化，藝術獨立觀念和相關理論也越來越充實，如此陳述，並非說明遠古人類或所有非西方民族沒有藝術活動，相反的，藝術是與人類同時擴展的，所謂「藝術活動」(artistic activities) 這件事，在原始民族中與文明社會中同樣盛大，不管遠在舊石器時代，型式單純樸美的石器，或中國古籍《尚書 益稷》篇所記載的「擊石拊石、百獸率舞」(人們或輕或重地敲打石器，合著敲石聲跳起模擬各種鳥獸的舞蹈)，都是藝術活動發揚的痕跡；但是古今中外絕大部分的藝術形式，不論是繪畫雕塑、音樂舞蹈或詩歌文學，若不是隸屬於宗教祭祀、附庸於政治功能，便是強調藝術是人類情感

¹¹ 孫大川由人口、生存空間、語言、社會與風俗之事實基礎，提出當代臺灣原住民處於「黃昏的民族」這一令人惋惜傷痛卻又無法歸避的困境。(孫大川，2000a：23)

好惡的反映與投射。

提及「現代舞」，或是當代遍及世界的藝術活動時，我們必得先瞭解明悉一事實，便是其源於西方藝術範疇，並且有其特定發生的時空背景與承傳脈絡；尤其康德（Immanuel Kant, 1724-1804）在《判斷力批判》（Critique of Judgment, 1790）一書中詳細闡發「興趣超離」（disinterested，或譯漠不關心、無涉利益、無利害關係）後，為了這一「為藝術而藝術」（art for art's sake）系統，建立了更深厚的註腳。所謂「興趣超離」，不是不感興趣，而是不涉及客體對象的內容，排除一切外在因素，諸如個人好惡與利害、實際功用、倫理道德觀念等影響，只對其觀賞考察之對象的內在形式或本質發生興趣，因此「興趣超離」是超功利的，與主體欲念無關的審美靜觀。¹²

在二十一世紀的今日，藝術獨立的概念與藝術形式，隨著西方文化、政經勢力的擴展，已傳衍至世界各個國族，「現代舞」便是這一系統下的產物。Fraleigh在《Dance and The Lived Body》（1987）一書中曾如此定義：現代舞的基本精神在「創造」。從這一個脈絡來看，自鄧肯（Isadora Duncan, 1877-1927）反叛芭蕾舞形式，為現代舞之路開了先鋒，「創造與發現」便是現代舞一以貫之的精神。現代舞容許標新立異，接納天馬行空，就是唾棄陳腐舊規，因循苟且。當代臺灣原住民現代舞編舞者若是一開始便死抱文化認同命題、緊擁傳統舞步，對於現代舞精神與形式不加以吸收內化，會不會淪為土風舞、民族舞蹈形式？假如捐棄了這些鮮明、容易辨明的圖騰標幟，現代舞上的文化認同之路要怎樣起始？如何將精神上的認同，完美地與作品展演合而為一？一支成功的「現代舞」作品，便如此弔詭地存在於精神與型式的辯證之間。當代臺灣兩位原住民現代舞編舞者，他們如何面對這難題？如何解決？

¹² 李澤厚、汝信主編，《美學百科全書》，北京：社會科學文獻，1990年，頁353。

第二節 研究目的

本篇論文研究目的可歸納如下：

一、分析當代臺灣原住民「現代舞」的文化認同與表達

或許是歷史宿命使然，當代中青輩原住民面對的，是光陰巨輪席捲而去、不再歸返的「純正」我群，往往祇能從他者文字、圖像紀錄，或僅存耆老處略窺傳統一二；另一方面，歷史也透過它的巨觀，提示我們「文化」與「傳統」絕非固動不變、存有或消失的二元劃分。因此本文首要目的，便在觀察當代臺灣原住民「現代舞」作品，分析編舞者如何透過「現代舞」展演，宣示其主體的文化尋根與族群認同，並瞭解編舞者，如何在當代「現代舞」這一藝術載體要求中，取得「議題內容／美學形式」的平衡與成功。

二、當代臺灣原住民「現代舞」的整理與詮釋

就臺灣官方主事文化單位而言，近年來對於表演藝術團隊或個人，資金挹注雖較以往提升，如一九九二年「文化藝術獎助條例」及一九九四年「國家文化藝術基金會設置條例」的公布施行、一九九六年「財團法人國家文化藝術基金會」的成立等等，但是關心層面還是侷限於表面的補助數字與資源分配，對於當代整體藝術文化的資料累積和記錄整理，不是顯得力有未逮、便是無心觸及。藝術家往往單打獨鬥創作發表，也時時因經濟或技術問題，作品只能隨時間流逝而灰飛煙滅。此種現象實是臺灣文化、人民的損失！如同藝術工作者蔣勳所譬喻的：「美

是歷史的加法。」¹³若是我們任憑臺灣當下藝術花果流失腐爛，明日的臺灣勢必從零走起。

蒐集及整理當代臺灣原住民編舞者作品，在現代舞美學上，含有交融、對話、開拓等多層意義。就原住民族而言，當傳統的、弱勢的、瀕臨滅絕的原住民文化漸湮滅成過往，這些當代臺灣原住民編舞者努力與嘗試的過程和結果，不僅是原住民自覺精神的展現，亦可能是今日原住民建構未來、自我認同的參考座標和成功典範。再者，「臺灣圖像」的拼湊與建立，一直是文化藝術界念茲在茲的主題，假如缺少了「原住民」這一環節的參與和對話，可以肯定的是，這幅「臺灣圖像」¹⁴將只是某一小簇人，缺乏視野與自我中心的自說自話（畫）。

第三節 研究方法、架構與限制

一、研究方法

本研究以質的研究方法為主，包括田野調查及文獻分析。質性研究（Qualitative Methodology）常採用深入訪談及田野調查，就蒐集精確的資料進行解析，以歸納法（induction），而非統計或量化程序產生研究結果的方法。質性邏輯著重了解過程、如何發生，強調分析的全面性，嘗試從資料中了解局內人（insiders）對事物的看法，從而歸納出相關理論與解釋。

¹³ 蔣勳，美是歷史的加法《雄獅美術雜誌》第二三一期，一九九一年五月號，頁81。

¹⁴ 這幅「臺灣圖像」的建立，遠在日治時代便見端倪，追尋的是一種「臺灣是臺灣人的臺灣」意識。（參見葉石濤，《臺灣文學的悲情》，臺北：派色文化，1990年，頁91）歷經戰後、鄉土與現代、本土與中國之爭，「臺灣圖像」至今猶是政治及文學領域裡，各家爭奪主控權之戰場，但無論如何，一向是漢人的天下，臺灣原住民總是處於被漠視的邊陲位置。

(一) 個案研究

質性研究者 Patton 曾論及質性研究的抽樣重點是：「樣本一般都很少，甚至只有一個個案，但須要有深度的『立意』抽樣。」¹⁵本文論題為「現代舞與文化認同——當代臺灣原住民編舞者研究」，如前文所提，「現代舞」對於臺灣原住民而言，是一新接觸的概念與形式，故從事者屈指可數；但也正因為二者「相遇」時間不長，這屈指可數的投入者、先驅者的嘗試與經驗，在歷史時空觀照下，存有不可取代、不容忽視的意義。本文二研究對象，魏光慶與布拉瑞揚 帕格勒法，分別為臺灣阿美族與排灣族原住民，二者至今創作不輟，持續發表舞作，(曾)是臺灣二大現代舞團「新古典舞團」與「雲門舞集」之舞者，不論在舞台展演或編創上，學、經歷都甚為豐富；另外，二位編舞家分屬互異之臺灣原住民族群(阿美族/排灣族)，研究者亦可以從此點切入，觀察傳統文化對編舞者之創作是否有影響。

(二) 田野調查

田野調查 (fieldwork)，或譯田野工作，來源於人類學，經由 A. C. Haddon 及 W. H. R. Rivers 等劍橋學派學者，在西元一八九八年的 Torres 海峽探險以來的努力而逐漸發展，至馬凌諾斯基 (B. Malinowski) 時，更具體證明它的科學性及效用，被視為人類學家的成年禮。時至今日，田野調查不侷限於人類學，早已廣泛應用於各項學問；田野調查除了有著「科學的」收集資料方法，更重要的是它具有認識論上的意義，使得經過田野訓練的研究者具有深厚視界，能細膩留意到研究者與被研究者之間互為主體的關係。(R. Keesing, 1994: 25-34)

¹⁵ 「立意」的意思為非機率的抽樣，研究者按研究所需而選取樣本。參自胡幼慧編《質性研究理論、方法及本土女性研究實例》，臺北：巨流，1996年，頁148。

藉由田野調查，不僅可以收集一手的文字或影音等文獻資料，更積極的意義，還在於透過實地訪談，與受訪者彼此對話溝通，深入瞭解編舞者的編舞動機、創作手法與心路歷程。

（三）文獻分析

文獻分析（document method）指稱的文獻，可以是人們使用的文字、圖像、符號、聲頻或視頻等方式記錄下來，具有歷史價值的資料。

本研究以藝術人類學（Anthropology of Art）符號學（Semiotics）與文化研究（Cultural Studies）為分析取向。西方現代藝術的發展，自文藝復興（Renaissance）始，強調藝術形式創新的概念，便一直延傳至今，為當代藝術一大主流；相對於西方藝術這一脈絡，在非西方的族群藝術（ethnic art）領域中，「可理解」是重於「創新」的。藝術人類學著重的，即在於以「文化」為中心的整體概念，將藝術行為、形式技巧等放在一整體的社會文化脈絡中來瞭解，與西方強調美學獨立發展的觀點有著立足點之區別。

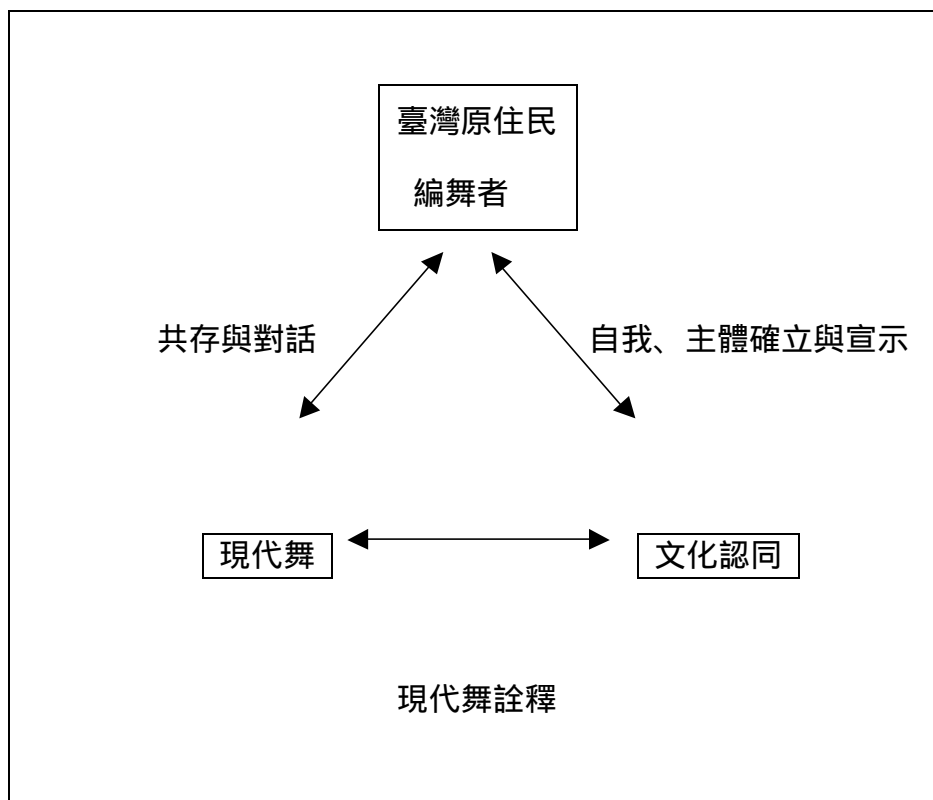
近代符號學的發展，自瑞士語言學家索緒爾（Ferdinand de Saussure, 1857 – 1913）的理論至今，仍不時有所修正，汲取了不同領域而成為典範的學科，提供研究者一個瞭解紛雜萬物世事的方法，「構成文化的整個社會行為領域或許事實上也表現了一種按照語言的模式進行『編碼』的活動。事實上，它自身可能就是一種語言。」¹⁶

本研究應用符號學研究舞蹈文本，「符號」可以是「舞蹈文本」中的任何細節，如動作、音樂、服裝、道具等，透過這些符號及其彼此間的關係，分析瞭解編舞者的意圖，甚至再擴及視為「文化文本」，具有社會文化的意義；並以文化

¹⁶ T. Hawkes, 陳永寬譯，《結構主義與符號學》，臺北：南方叢書，1988年，頁25。

研究觀點，探討臺灣原住民編舞者如何透過作品達成身份、文化認同。

二、研究架構



研究架構圖

本論文研究架構，以臺灣原住民現代舞編舞者、現代舞與文化認同議題鼎足為三，探討此三者之互存相關，並詳細耙梳其脈絡。

論文架構共分五章及附錄部分：

第一章緒論，說明此論文的動機、目的及研究範圍與方法。

第二章「舞蹈與臺灣原住民」，以貫時性觀點，整理臺灣原住民近百年來多變、多樣的舞蹈行為，重點在於比較各類舞蹈行為的異同，為時下面貌多元的「原住民編創舞蹈」釐清一明確範圍，並做為論述臺灣原住民與「現代舞」接觸及對話時，

一個更明確的脈絡與界定。

第三章「怎樣藝術，如何認同：現代舞與文化認同」。採藉藝術人類學對於藝術之研究觀點，檢視「現代舞」美學脈絡與範疇，並探討編舞者如何在「現代舞」展演中宣示文化認同，並達成美學上的成功。

第四章「當代臺灣原住民編舞者」為個案分析，以現代舞編舞者魏光慶與布拉瑞揚 帕格勒法為例，除深入訪談二位編舞者外，並運用符號學探究其舞蹈文本，分析舞蹈文本如何再現原住民圖像與達成文化認同。

第五章「結語」。應用文化研究跨領域的批判特質，針對臺灣原住民藉由「現代舞」宣示文化認同一途，提出對文化傳承、藝術創作的評析。

三、研究限制

本研究進行中，適逢布拉瑞揚 帕格勒法往來歐美、忙碌於進修、演出之際，故筆者無法親自進行訪談，是一遺憾；內文資料與論述，主要整理自布拉瑞揚 帕格勒法友人訪談、演出錄影資料與相關報章雜誌報導。

又林懷民作品《吳鳳》(1976)已無錄影資料留存，故筆者只能從舞作相關平面影像、節目冊與報章雜誌等文獻，進行分析與歸納。

第四節 名詞釋義與文獻回顧

一、名詞釋義

依據索緒爾語言理論，語言是一符號系統 (system of sign)，只有用來表達

或交流思想的時候，聲音才成為語言，才成為符號系統的一部分，否則，聲音僅僅是聲音而已。符號是形式和概念的結合，即能指（signifier，表示意義的形式，或譯施指、意符）與所指（signified，被表示的概念，意指）的結合，而兩者之間的關係是任意的（arbitrary），沒有天然或必然的聯繫。比如說「登山」一詞，字面描釋為：從山下到山上；此一行為又可稱「爬山」、「上山」意即同樣的意義（所指），有不一樣的稱法（能指）。「從山下到山上」這一行為「登山／爬山／上山」，也隨著時空變異而有不同的解讀與涵括。以英國近代對「登山」意義的解讀，就曾分為幾個階段（南方朔，1993：185-190）：

西元一八五七年至一八七 年代，「登山」是科學探險與研究對象。

西元一八七 年至一八八 年代為混亂期，出身不同的人賦予「登山」不同的意義，是「意義角逐」的時刻。

西元一八八 年代以後至今，主要均將「登山」視為一種「運動」（sport），並賦予它冒險犯難、鍛鍊體魄、征服自然等意義。

時空移至當代臺灣，「登山」有著環保、護愛大地的意涵（所以一些政治人物不時藉登山以清廉自己的形象）。

此外，索緒爾又區分共時／貫時（synchronie / diachronie）語言學研究方法，共時性語言學研究語言系統，貫時性（或譯歷時性）語言學則研究語言個別現象的演變；索緒爾認為共時性涉及存在的各個事物之間的關係，所以較歷時性來得重要，而此種排除時間干擾，以及著重關係或系統的研究方式，成為結構主義（Structuralism）主要論點之一。

古人曾用「滄海桑田」形容世事無常，變化巨大；自工業革命後，機械的運轉與電子的迅捷，早已將世界巨輪加速了不知凡幾，時光流逝、地景流動，知識與資訊更是以前所未有的速度變換更新，昨日的才出現的新詞，也許下一秒又有了新意，是故為文之際，我們是得更謹慎翼翼。索緒爾言「語言從根本上說，就是一種不斷變化的歷史現象，是時刻都在演變的實體。」（Jonathan Culler, 1992：27）所以共時／貫時觀點的區分與採用，在本篇論文便顯得異常重要；臺灣原住

民在短短一百年內就被編派了不下數十個稱呼，我們所使用「原住民」來源從何？當下存在何種系統、如何解讀，皆牽一髮動全局地關乎兩位當代臺灣原住民編舞者的生存與藝術。本篇論文另一關鍵詞彙「現代舞」，百年來亦是流派複繁、多方菁英實驗會聚的「舞台」，理出一脈絡清晰、本文規循的定義，其重要性自是不言而喻。

（一）原住民

南方朔在《是現代文明的箭靶，還是真正的主人？》¹⁷一文裏寫到：「自有人類以來即存在著的原住民問題——一四九二年中美洲被哥倫布『發現』，是印第安人噩運的開始；一五七六年佛羅畢雪抵達加拿大，則是愛斯基摩人的不幸；一七八八年庫克船長到了澳洲，原住民毛利人等也就由天堂跌進了地獄。」¹⁸「原住民」一詞因著不同的時代與地域，而有著不一樣的定義，就字面上解釋：「原來就居住於彼處的人民」，什麼叫做「原來就居住在」呢？

毛利（Maori，原意為「該地自然生成的」）人，大約一千年前從玻里尼西亞出發，遠渡重洋移民定居於紐西蘭，第一批進駐的毛利人給這個島嶼取了一個頗具詩意的名字「Aotearoa」——長雲裊繞之意。後來又為荷蘭航海家艾貝爾·塔斯曼（Abel Tasman）「發現」，他以荷蘭的州名「Nieuw Zeeland」命名，英語則為「New Zealand」，如今毛利人是紐西蘭的原住民。

再就臺灣狀況而論，臺灣原住民到底多久以前就居住在臺灣島上？整體來說，臺灣所有的原住民都屬於「南島語族」（Austronesian），所以南島語族來源問題，也就是臺灣原住民族的來源問題。多種論述，如中國大陸說（凌純聲，1950、1952、1954），凌式以考古、文獻資料、神話傳說等相同或類似的文化特質，推斷臺灣原住民是中國南方越獠民族的一支；有些學者甚至推測了原住民移入臺灣

¹⁷ 《誠品閱讀：原住民專題》第十二期，一九九三年十月號，頁 14。

的年代，例如賽夏族與泰雅族，約於五千年至六千年前，布農族、鄒族、邵族約在三千年前，排灣族、魯凱族和卑南族，約在一千餘年前，阿美族則約在公元後到台（王嵩山，1997：10）。又七十年代後期及八十年代出現新論述：臺灣學說（Blust：1985），學者根據地理及考古、語言資料的分歧或完整程度，來證明臺灣是南島語族發源地，而稱「這雖不是最絕對的，卻是最佳的推論。」（李壬癸：1993）但無論是考古學或民族學上的資料，並沒有辦法證明原住民各族「原住於」臺灣¹⁸。

從世界史的角度來看，西元一四九二年所謂的哥倫布「發現」新大陸，標示著的是一個至今仍未稍減、長達五個世紀的人類殖民現象的起始，自此，西歐各強權國家挾其強大軍事、政治、經濟、科技力量，從美洲、非洲到亞洲，影響無遠弗屆，席捲全球。依據聯合國一九九三年國際原住民年所發佈的「原住民——新伙伴的關係」內文：「原住民在許多地方，是其原始居民的後裔。他們的文化、宗教、社會和經濟組織的模式有顯著的多樣性。據估計約有三億的原住民，從北極到亞瑪遜、澳洲，分布於至少七十個國家。然而，幾世紀以來，他們與土地的特別關係——一種對他們生存具決定性影響的共生關係——曾被殖民統治者及其它為著生活空間、食物和資源的入侵者所威脅。今天，原住民生活於處處皆不利於他們的族群裡。」¹⁹由此，我們可以更加清楚地掌握「原住民」一詞，在臺灣被始用時的範疇與脈絡。

「原住民」這一中文名詞，自一九八四年起，經過「原權會」²⁰率先使用，以取代國民政府所發明的「山胞」一詞，對當時的原運團體而言，「原住民」一詞沒有歧視性，而且是「純潔」、未經「污染」的名稱，是原住民自擇的稱呼；一九八七年原權會第二屆第一次會員大會時，將「原住民」定義為不同族別之個

¹⁸ 資料整理自馬騰嶽，《泰雅族文面圖譜》，國家文化藝術基金會獎助研究紀錄，臺北：自印，1998年。與王嵩山，臺灣日報專欄「然後呢？」，1997年。

¹⁹ 《山海文化雙月刊》第二期，一九九四年元月號，頁7-8。

²⁰ 臺灣原住民族權利促進會，簡稱「原權會」，成立於一九八四年十二月二十九日。標幟戰後出生的原住民知識份子，實質主體建立的里程碑，一九八〇年代「原權會」策動幾番喧騰一時的街頭運動，如抗議「東埔挖墳事件」、抗議「吳鳳銅像事件」與「還我土地運動」等。

人身分的共通性自稱，而「原住民族」則係指集體性、具同樣意識型態、力量集中及結合原住民族之概念。一九八七年民主進步黨、一九八九年臺灣基督長老教會，亦陸續在尊重「名從主人」的民族識別原則下，採用「原住民」。官方則至一九九四年第二屆國民大會第四次臨時會第三十二次大會，在憲法增修條文中才將「山胞」改為「原住民」三讀通過，「原住民」正式成為憲法承認的名稱。

綜觀上述，單單只以居住時間久遠來定義是否「原住民」，不與其它歷史、人為因素一起討論，是以偏概全、不完備的。本文對於「原住民」身分的界定不採官方認定的「原住民身分法」，而贊同「我們對於原住民文學的界定主要是以身分為標準的，並對二分之一血統及平埔族採取開放的態度，這是現階段我們所能選擇的最佳策略。這並不代表我們是血統論者，只是這樣的立場就目前臺灣的族群現實而言，仍具相當的運作性、分析性意義。」(孫大川，2003a：9)

(二) 臺灣原住民

人的存在，通常不是一個客觀、自我完成的主體，而是他人眼中的一個客體，被旁人觀看、被旁人的權力意志扭曲驅使、被旁人定義，「原住民」更是如此。我們從各種不同的稱呼：被派定的「山夷」、「生蕃」、「高砂族」、「山地人」、「山胞」、「土著」與「先住民」等，到今日「原住民」主體的稱呼，便可看出其中暗藏多大的正名角力，與弱勢族群的悲哀。

臺灣原住民在族群的學術分類上屬「南島語族」，南島語族分布的區域極廣，東達復活節島，西至馬達加斯加島，南至紐西蘭，北抵臺灣，包括印度洋與南太平洋多數的區域；臺灣的南島語族又可分為三群：泰雅語群 (Atayalic)、鄒語群 (Tsouic)、排灣語群 (Paiwanic)，三群之內又因地理環境與文化交流等因素而產生變異。

目前臺灣原住民族群的分類，依官方認定的為十一族 (包括 2002 年 12 月正

式核定的平埔族噶瑪蘭族)，依人口²¹多寡排序，分別是阿美族、泰雅族、排灣族、布農族、魯凱族、卑南族、賽夏族、鄒族²²、達悟族、邵族，此種分類始於一八九五年日本治台後；一九〇一年（明治三十三年）伊能嘉矩與栗野傳之丞二人合著《臺灣番人事情》，書中區分臺灣原住民族為平埔族、泰雅、排灣、布農、鄒、澤利先（魯凱）²³、彪馬（卑南）、阿美等七族；一九一一年（明治四十三年）鳥居龍藏發表一篇法文論文，分類為泰雅、布農、澤利先、排灣、彪馬、阿美、新高（鄒）、邵和雅美族；一九一一年（明治四十四年），臺灣總督府番務本署增賽夏族，刪邵族；一九一二年（大正元年），森丑之助將澤利先、排灣、彪馬合為一族，稱排灣族，分為七族，這即是日治時期，官方對臺灣原住民通用分類方式。一九三五年（昭和十年），移川子之藏、宮本延人、馬淵東一等人，將 Tsarisien 改為 Rukai，Puyuma 為 Panapanayan，Amis 為 Pangcah。一九四五年國民政府遷台後，先延用七族分類；一九五四年，內政部正式通令改為九族分類；一九九八年，曹族正名為鄒族，雅美族正名為達悟族（Tao）；二〇〇一年八月八日與二〇〇二年十二月二十五日，行政院正式核定公告邵族與噶瑪蘭族分別列為臺灣原住民族之一。

臺灣原住民族群分類方式，如上所述，自日治以來屢遭更迭，一方面顯現其複雜的文化面向，說明了族群認同政治的詭譎，無法只以單純的體質、風俗或語言判分；一方面也說明了弱勢族群自我認同、自我命名之不易。

近年來在原住民主體要求下，才以政治力量、立法程序，還給臺灣原住民族自我命名的空間。就各族主觀的認知，臺灣原住民各族群，達悟、布農、鄒、賽夏、排灣、魯凱、泰雅、邵、卑南、邦查²⁴，從其族語解釋，即「人」之意，「臺灣原住民」統稱的使用，更深一層的含意，即「人族」主體象徵的確立。

²¹ 由行政院原住民委員會於二〇〇三年一月三十日統計全國原住民人口，統計總數為 433,293 人。

²² Tsou，自日治時期以後的文獻，都記著「曹」而非「鄒」。以拉丁語標音時是記為 cou 或 tsou，兩字相較，「鄒」顯然比較接近鄒族人所發出的原音。

²³ Tsarisien，清人稱為「傀儡番」，包括魯凱族及部分的西排灣群。

²⁴ Amis 的稱呼，是卑南人稱呼居住於新港與池上鄉以南的阿美聚落的名稱，原意是「北方」之意，早期漢人及人類學者與阿美族的接觸，是透過南邊而來的平埔族與卑南族，故此稱呼延用至今。北部阿美族自稱 Pangcah（阿美語「人」的意思）。

(三) 臺灣原住民樂舞

原住民的音樂歌謠，不論是勞動歌、生活歌、祭典禮，其曲調特別呈現節奏與律動感，配合著載歌載舞，振奮、熱情、豪邁、奔放、豐沛的特質都迸放開來。歌、舞在臺灣原住民文化發展史上是分不開的，唱的部分是「歌」，做的部分是「舞」，它的最高境界便是載歌載舞。（田哲益，2002：14）

臺灣原住民樂舞為其族群外顯文化（expressive culture）的展現，是傳統部落生活非常精彩、重要的一個面向；在早期原住民社會沒有文字、亦無「學校」制度情況下，「樂舞」是一種具有傳遞民族經驗、強化部落人際交流、陶冶內在情感、鍛鍊肢體節奏感的文化機制。（孫大川，2000a：183）樂舞的內容與型式，也與生活息息相關，舉凡歲時祭儀、生命禮俗、宗教信仰、神話傳說、家族社會結構、大自然到人生等，都與樂舞有著不可分割的密融性，例如至今仍舉行的賽夏族矮人祭與排灣族五年祭，只能在特定的時空發生，其中樂舞在平時是不可隨意唱跳的。

一九九〇年代以前，臺灣並無統一名詞來概稱這現象，通稱「樂舞」或「歌舞」；一九九〇年，國家戲劇院舉辦了「臺灣原住民族樂舞系列」²⁵，這第一次大規模將原住民樂舞呈現於國家級公共藝術場域與漢人主流社會注視前，不僅將原住民祭儀舞台化，今日看來，或有觀光化之評，但不可否認，這一次展演，對往後的部落祭儀或原住民樂舞之展演，起了推波助瀾之效，使得「樂舞」一詞大量曝光與被採用²⁶，也揭起各界人士對於原住民傳統（祭儀）樂舞表演化的關心、

²⁵ 由明立國製作，一九九〇年呈現的是阿美族。此活動連續舉辦四年，分別呈現阿美、布農、卑南及鄒族的樂舞。

²⁶ 孫大川，臺灣原住民的祭儀與樂舞《原音繫靈》，花蓮：財團法人原住民音樂文教基金會，

探討與研究。

就「文字」理解，「樂」包含了「歌，出聲唱」與「曲，歌的音調」，以臺灣原住民實際文化活動來看，顯然「樂舞」比「歌舞」來得周詳。

隨著社會型態快速變異，資本邏輯進入部落，工商文明「產銷分離」影響，以及他者文化藝術分類作用下，「樂」、「舞」分化，已經是不可避免的結果。本研究內文各章節，儘量細膩區別幾組名詞「臺灣原住民樂舞」、「臺灣原住民歌舞」、「臺灣原住民舞蹈」與「臺灣原住民音樂」的差異，依循不同前後文，而採用最適當的用法。

二、文獻回顧

一個世紀多以來，經日本殖民教育系統，及戰後國民政府親美路線，「現代藝術」(Modern Art) 觀念與型式，一點一滴在臺灣這叢爾小島生根發芽，漸至系統茁壯，開出姿色各具的花朵。可惜的是，舞蹈實踐的空間，一直多侷限於表演實務與舞蹈教學場所，未能更開闊地與社會大眾、它種藝術、人文思潮展開「深／身」度對談；市面僅見書籍亦多為舞蹈照片集或一般通論，因此，一些零星舞蹈與研究便顯得彌足珍貴。

本篇論文主旨在探尋「臺灣原住民編舞者」與「現代舞」複雜交錯關係上，資料主要依「現代舞在臺灣的脈絡與發展」、「臺灣原住民現代舞編舞者之作品及評析」、「臺灣原住民樂舞行為的生存與發展」、「劇場舞蹈 (theatrical dance) 與文化認同、再現論述」等方向來彙集。

在「現代舞在臺灣的脈絡與發展」方面，舞蹈家林懷民之《說舞》、《擦肩而過》與陶馥蘭之《舞書》，為臺灣兩位舞蹈家親身體會力行，所書寫關於「現代

舞」的所見所聞，這三本短篇集，多是飽含個人情思的第一人稱書寫，可直見舞蹈前輩的心路歷程，但著墨於臺灣現代舞歷史傳承的文章並不多。一九九五年，行政院文化建設委員會舉辦並集結的《臺灣舞蹈史研討會專文集》，是臺灣第一次、系統性地考察並整理臺灣舞蹈史，極具開創性與代表性，文章以一九三〇至一九五〇年代的前輩舞蹈家為主，然而傾向於漢人論述與劇場舞蹈紀錄，是美中不足之處²⁷。

至於「臺灣原住民現代舞編舞者之作品與評析」方面，或許因為發生時間不夠久遠，或許編舞者作品能見度不高（炒作不足？爭議不高？弱勢宿命？「舞蹈」只能在特定時空中發生，經費考量往往使演出場次或製作「精簡」呈現），只見短篇介紹性報導，這是本篇論文無點可借力使力的難處之一；從另一方面來看，卻是個全新、充滿可能性的空間，是故對編舞者作品文本的蒐集整理，是論述的主體，亦是成功的關鍵。

「臺灣原住民樂舞行為的生存與發展」方面，人類學與臺灣原住民交會處，多集中於傳統樂舞田野採集與分析。明立國長期深入部落，主要研究在傳統樂舞行為的記錄與分析，其製作之「臺灣原住民族樂舞系列」提高了漢人主流社會對原住民傳統樂舞的關注與討論；胡台麗因對於藝術表現與當代議題的關心，並曾參與「原舞者」展演規劃工作，對原住民傳統樂舞如何生存、如何舞台化，提出她研究與思考的結論，主要處理的是「文化真實」(cultural reality) 與「展演」(performance) 議題（胡台麗，1997）；阿美族人巴奈 母路深入部落，以局內人身份記錄祭儀樂舞，並成立「財團法人原住民音樂文教基金會」，多次舉辦研討會，為原住民樂舞的保存與發展，開創不少的討論空間；「原舞者」在一九九四年與二〇〇二年舉辦兩次研討會，「從部落到劇場」、「傳唱的叮嚀、舞動的記憶：原住民樂舞世界研討會」，多少為這一個議題提高了能見度，廣納更多的意見與

²⁷ 此次研討會是由民間發起，向文建會申請經費後，再掛上文建會主辦之名，在人力與時間有限的情况下，研究範圍自然有其侷限；不過這也顯現了舞蹈藝術在臺灣學術研究上的弱勢，在以漢人為主流的社會中情形是如此，更遑論原住民在其中的地位與角色了。

思考。

臺灣「舞蹈空間舞蹈團」(Dance Forum Taipei) 團長平珩，於《臺灣土著祭儀及歌舞民俗活動之研究》(1987) 與《臺灣土著祭儀及歌舞民俗活動之研究續篇》(1989) 二書中，以拉邦舞譜 (Labanotation) 記錄臺灣原住民舞蹈行為；出身舞蹈科系的李宏夫，於《舞蹈研究與臺灣——新世代的展望》發表「巫師儀式的身體動作——阿美族里漏社 Mirecuk 祭儀」，嘗試以拉邦動作分析 (Laban Movement Analysis) 和力度 / 型態 (effort / shape) 分析法，解讀阿美族祭儀動作，開啟了臺灣原住民樂舞行為與西方舞蹈研究的對話空間；但原住民編創的「現代舞」，這一與原住民文化議題相關的表現形式，研究者或資料則付之闕如。

「劇場舞蹈與文化認同、再現論述」方面，王嵩山所著《當代臺灣原住民的藝術》，從藝術人類學角度探索藝術的創造性與文化、社會間的密切關係，嘗試解析臺灣原住民藝術過往脈絡及何去何從，並提出了「以原住民為主體的創作觀」(王嵩山，2001：117-119)，呈顯了人類學者尊重、欣賞「異文化」的開闊視野，但全書著重探討傳統造型、視覺和表演藝術如何轉化議題，對於外來藝術形式，如何或隱或顯影響原住民創作，並無詳細著墨。

二 一年《舞蹈研究與臺灣——新世代的展望》研討會論文集，標示了臺灣舞蹈理論研究建立之里程碑。發表論文中，多數以「雲門舞集」為例，從舞蹈與社會關係：文化與政治認同、臺灣文化混雜交融 (hybrid) 現象、多元文化主義 (Multiculturalism) 與全球化 (Globalization) 議題等等，探討臺灣漢人主流社會，對自身身份的複雜認同與徬徨，其關注時空點與本文頗有交集，是本文參考借鏡的對象，但是人口龐大的漢人社會，畢竟無文化失根、種族滅絕的宿命憂慮，無法全盤對應於根生於島內的弱勢原住民族。

第二章 舞蹈與臺灣原住民

中文「舞蹈」，是由「舞」與「蹈」兩個單字概念合成，所謂「手舞足蹈」，「舞」指的是上半身動作，「蹈」則是腳踏步之意，《禮記》有「故不知手之舞之、足之蹈之」；英文「舞蹈」(Dance)原意是「延伸」和「張力」；《大英百科全書》裡定義舞蹈為「舞蹈是身體有節奏的動作，通常會出現在一個特殊的空間並伴隨著音樂；這些動作的目的是為了表達一種想法、情緒、釋放能量，或者就只是從動作獲得樂趣。」(李立亨，2000：2)

到底什麼是「舞蹈」？其定義為何？當今以「舞蹈」研究為主題的學者，在反省「知識／權力」有可能互相為用下，更細膩地處理此問題；他們皆揚棄了為「舞蹈」下普遍性定義，強調內觀(emic)原則，先設定出研究文本關於舞蹈定義的「民族範疇」(ethnic domain)，以被研究者本身認知的舞蹈意涵，做為研究的基本要務。

一九九一年謝世忠曾針對「臺灣山地文化」這一概念進行研究，並指出在臺灣，至少有五個對「山地文化」的詮釋系統中心：分析的文化(人類學學術的研究) 政宣文化(官方的政策需要) 漢人民間理論文化(漢人對山地文化的認知) 原住民間理論文化(原住民對山地文化的認知)，以及商業性展示文化(觀光企業中的山地文化展售)(謝世忠，1994：1)。相對於此的是，臺灣原住民本身沒有文字書寫系統，其民族文化、生活經驗端賴口耳相傳得以接續，而當今原住民對外的發言權，又多存於受漢文高等教育的原住民菁英身上，因此，在如何「再現」(representation)「臺灣原住民文化／舞蹈」課題上，便是一個必須深思熟慮、謹慎處理的關鍵。

本章節寫作策略，應用貫時、共時兩個座標，來解析「舞蹈與臺灣原住民」的關係。不同族別的臺灣原住民，對於「舞蹈」這概念，本來就存有不同的解讀，以貫時性的角度來說，近百年來，隨著不同時期外力作用與族群內部的結構變

化，臺灣原住民在不同時期，產生了不同型態的「臺灣原住民舞蹈」；在共時觀照下，各種不同型態的「臺灣原住民舞蹈」，又有各自的特徵與意義。本文盡力細膩地辯析、統整各詮釋系統，以求一個更為周全的描述，避免因外在的認知差異或權力卡位，而產生獨斷的研究結果。

傳統原住民樂舞，自日治時期起始「形變／質變」迄今，已為大勢所趨，但根據筆者參與幾次原住民樂舞研習或研討會經驗¹，討論內容若不是視「傳統／編創」為二分，忽略各種（為觀眾演出的）樂舞展演本質上即存有的表現訴求及美學差異，便是完全漠視「原住民 現代舞」的存在與作用²。第二章「舞蹈與臺灣原住民」的寫作重點，即是期望在一片概念模糊、眾說紛紜中，釐出各展演形式及其範疇。由此，我們才可能更深入地瞭解當代臺灣原住民編舞者，以「現代舞」探尋祖先足跡時，與其它種類的原住民樂舞種類有何區別？「現代舞」之為編舞者做為藝術和文化認同利器時，它的貢獻又是什麼？就原住民文化而言，「現代舞」形式，傳承了什麼？或從另一角度來看，遺漏了哪些舞動形式及精神？

第一節 歷史行程中的臺灣原住民舞蹈行為

舞蹈是人類的文化資產，也是文化發展中最早的藝術之一，從舞蹈人類學角度來看，舞蹈除了是個人精神或情感需求的外顯，亦是文化現象的反應；舞蹈之

¹ 位於屏東縣瑪家鄉的「原住民文化園區」，與位於臺中縣和平鄉的「原住民委員會技藝研習中心」，目前為臺灣兩大官方原住民文化機構，不定期開辦原住民樂舞研習班或討論會。此外，深受政府經費挹注、文化界人士推崇的「原舞者」，對於原住民樂舞傳承與展演，有持續的關注，亦舉辦數次相關議題研討會。

² 參見「原住民文化園區」一九九〇年「原住民傳統音樂舞蹈師資中級研習手冊」、「原住民樂舞藝術祭」研習手冊，「原住民委員會技藝研習中心」一九九〇年「原住民音樂創作研習班」研習手冊，「原舞者」一九九四年「從部落到劇場」研討會手冊、二〇〇二年「原住民樂舞世界研討會」手冊、二〇〇三年「北區原住民樂舞文化教學工作坊 種子教師研習營」手冊。

所以為文化，是因為它與精神文明、物質文明在歷史發展進程中緊密結合，所以不同的時空文化特徵，會在舞蹈中遺存，成為相對穩定的形式。

縱觀舞蹈史，人類在不同時空，基於互異的地理、歷史、社會、政治等人文與自然環境，產生了不同型式與內涵的舞蹈行為；為了研究脈絡的清晰與研究主題的掌握，為種種舞蹈行為加以區辨與分類，是避免不了的結果。但是，必須加以強調與認知的是，分類與比較特定型式的異同，乃為研究的一種途徑，無關價值的高低，此乃一種文化相對概念的呈現。在區分舞蹈類別時，幾個不同層次的分類常被應用：(趙綺芳，1998：41，58)

以不同文化背景(地域)區分：最大分類指標，乃是將舞蹈究其來源分為「傳統民族舞蹈」和「當代劇場舞蹈」兩項。所謂「傳統民族舞蹈」，指的是沿襲傳統文化發展的舞蹈類型；至於「當代劇場舞蹈」，則主要以源於西方或其他地區，目前經常於各地劇場演出的表演性舞蹈為主。

以不同目的區分：針對傳統民族舞蹈部份，雖說時至今日多數舞蹈皆發生在表演情境，然而在傳統社會中，舞蹈最初非僅為表演所用，依舞蹈的目的約略可將其區分為祭典、禮儀、欣賞、娛樂等類。

以不同主題區分：就各類舞蹈呈現的主題予以分類。

以不同功能區分：不以表演為主要目的，以教育、社交、健身為目的之社會舞蹈。

以不同形式區分：在人文元素之外，舞蹈本身客觀的機械性元素亦十分重要，例如舞者人數與結構，往往可以決定舞蹈本身的特質，因此也可作為一種視覺上易判斷的區辨指標。

上述區分概念是下文秉從的指標，其中須加說明的是，幾個不同層次的分類並非絕對互不相干，相反地，同一種舞蹈行為，可能因著分類的角度與指標，而有不同的屬類；因此，以下章節，在描述不同歷史行程中的臺灣原住民舞蹈行為時，在每個時期內，或包含雙重以上舞蹈類型，或不同類型名稱，指涉的卻是同一舞

蹈行為。

一、日治前（ 1895）

據考古資料，臺灣存有舊石器考古文化，六、七千年前亦開始了新石器時代；這漫漫六、七千年，臺灣是南島語族原住民的家鄉，是尚未被世界體系納入的社會。十六世紀中期，世界歷史才首次出現葡萄牙人「發現」臺灣 被西方世界標記為 FORMOSA，美麗之島 的記錄；西元一六二四年荷蘭人入侵，「原始」社會的臺灣被拉入世界體系；一六六一至一六六二年鄭成功驅逐了荷蘭人，臺灣成為閩南人統治的領域；一六八三年滿清征服明鄭，臺灣被納入中國帝國版圖內，臺灣原住民則被視為番人、野蠻的化外，基本上在清帝國的控制之外，其社會文化尚自給自足，不受外界干擾；直到一八九五年日本據領臺灣，臺灣原住民（高砂族）³社會與文化才突然產生急遽的、本質的變化。

因為臺灣原住民並無發展文字記錄符號，所以，我們只能從他族的文字描述資料中，一窺日治前，臺灣原住民的樂舞活動情形。

郁永河在《裨海紀遊》⁴寫道：

種秫秋來甫入場，舉家為計一年糧；餘皆釀酒呼群輩，共罄平原十日觴。

（秫米登場，即以為酒，男女藉草劇飲歌舞，晝夜不輟，不盡不止。）⁵

³ 昭和十年（1935），臺灣總督府對原住民的稱呼一律改為「高砂族」（takasako）。日文「高砂」一詞，原意是「美麗的風景」，亦是臺灣島的代名詞，最早出現「高砂」一詞的日本文獻，可能是德川幕府初期的《日本異國通寶書》，書中記載：「高砂（今之臺灣）在長崎西南方五百里處。其北端名為淡水，呂宋南蠻人（西班牙人）居於其間。南端名為臺灣（今之臺南），和日本有生意上往來的荷蘭人住在此。因近於大明（中國大陸）所以臺灣為轉口貿易站，買賣生絲、綢緞等物品。」參見陳浩洋，《臺灣四百年庶民史》，臺北：自立晚報，1992年，頁11。而「高砂族」，是日本政府給予臺灣原住民的新命名。『高砂』兩字傳承自日本的神話傳說，意思是經過日本統治與改造，『原生蕃』已經邁向半文明的一族。」參見陳淑美，被淹沒的島嶼戰史：高砂義勇隊《光華雜誌》第二十四卷第三期，一九九九年三月號，頁79。

⁴ 郁永河於康熙三十九年（1700）來臺採硫磺而作，《裨海遊記》記載他自南部北上沿途所見所感。

⁵ 郁永河，《臺北臺灣文獻史料叢刊第七輯 裨海紀遊》，臺北：大通，1987年，頁45。

黃叔璥⁶在《臺海使槎錄》卷五 番俗六考 中，形容北路諸羅番與南路鳳山番：

遇吉事，則衣皆白色，群聚飲啖；醉後，歌唱跳舞以為樂。 收粟時，則通社歡飲歌唱，曰做田；攜手環跳，進退低昂，惟意所適。 番婦衣几輻，圍遮陰，耳穿五孔，飾以米珠名鶴老卜，頸掛瑪瑙珠名璽忽因耶那，數十人連手頓足，歌唱為樂。⁷

歲時宴會，魚肉雞黍，每味重設。大會則用豕一，不治別具。飲酒不醉，輿酣則起而歌而舞。舞無錦繡被體，或著短衣、或袒胸背，跳躍盤旋，如兒戲狀；歌無常曲，就見在景作聲，一人歌，群拍手而和。⁸

六十七⁹在《番社采風圖考》中 番戲 一節寫道：

番俗成婚後三日，會諸親飲宴。各婦女豔妝赴集，以手相挽而相對，舉身擺蕩，以足下軒輕應之，循環不斷，為兩匝圓井形；引聲高唱，互相答和，搖頭閉目，備極嫵態。¹⁰

又在 臺灣內山番地風俗考 賽戲 一圖之解說文字中寫著：

每秋成，會同社之眾，名曰「做年」。男、婦盡選服飾鮮華者，於廣場演賽。衣番飾，冠插鳥羽。男子二、三人居前，其後婦女；連臂踏歌，踴躍跳浪，聲韻抑揚，鳴金為節。¹¹

清同治年間，黃逢昶在《臺灣生熟番紀事》 生番歌 與 化番俚言 中分別寫道：

中有毛人聚赤族，群作鳥語攀雲顛；黔面文身喜跳舞，唐人頭顱漢人奸。

¹²

⁶ 康熙六十一年（1722），清廷設「巡察臺灣監察御史」，黃叔璥（1680-1757）與滿人吳達禮同被舉為首任巡臺御史。《臺海使槎錄》記錄了十八世紀初期的平埔族文化。

⁷ 黃叔璥，《臺北臺灣文獻史料叢刊第二輯 臺海使槎錄》，臺北：大通，1987年，頁111、120、131。

⁸ 黃叔璥，《臺北臺灣文獻史料叢刊第二輯 臺海使槎錄》，臺北：大通，1987年，頁144。

⁹ 乾隆九年（1744），滿人六十七受派為巡臺御史。

¹⁰ 六十七，《臺北臺灣文獻史料叢刊第二輯 番社采風圖考》，臺北：大通，1987年，頁15。

¹¹ 六十七，《臺北臺灣文獻史料叢刊第二輯 番社采風圖考》，臺北：大通，1987年，頁87。

¹² 黃逢昶，《臺北臺灣文獻史料叢刊第九輯 臺灣生熟番紀事》，臺北：大通，1987年，頁13。

禁止做饗，以免生事。查爾等不肖少年嗜好飲酒，三五成群聚飲一處，挽臂歌舞，呼呼呵呵，社中婦女，嘻笑唱和，以此為樂，名為「做饗」。酒闌曛醉，口角稱強、互相鬥毆，因而生事者甚多。今與爾約，嗣後不得如前飲酒生事。社番頭不禁，一同做責。¹³

在《清職貢選輯》一書 鳳山縣放索等社熟番及番婦 裡，則有如此描述：

放索等社熟番，相傳為紅毛種類；康熙三十五年歸化。 遇吉慶，輒豔服，簪野花；連臂踏歌，名曰「番戲」。¹⁴

另外，在非中文文獻中，一八七一年，英國攝影家湯姆生（John Thomson）完成內山紀行（從臺南到六龜）後，在一篇名為「南福爾摩沙紀行」(Notes of Journey in Southern Formosa., 1873) 的報告中寫道：

越過六龜河，抵達小村子匏仔寮 匏仔寮的平埔族，舉止比海岸的同族野蠻。他們體型高大，四肢筆直、強健、膚色較淡。 天黑後，一堆火在屋前空地點燃 直到火燄升高，這似乎代表宴會的某種圖騰精神。於是年輕的男女清除一塊場地，手交叉著手，組成新月形，邊跳邊哼出哀怨的歌聲；隨著腳步，歌聲越來越急快。直到腳步速度狂亂時，火舌像飛躍出的幽靈，穿過升起如紅雲的沙塵，圍繞著他們的沙塵；最後，歌聲歇止，剎時換成土著們的叫喊，引起山谷的回聲。¹⁵

關於日治前，臺灣原住民的樂舞活動，我們只能從僅存的中文或外文文獻中，尋得零星、支言片語的記錄，其中一些生動的描繪與形容，至今仍得以在原住民傳統樂舞活動中看到：「攜手環跳，進退低昂 ，數十人連手頓足」(黃叔璥《臺海使槎錄》)「以手相挽而相對，舉身擺蕩，以足下軒輕應之，循環不斷，為兩匝圓井形」(六十七《番社采風圖考》)。但是在這些文字描述中，因著描述者的外族身份，與其旅遊式的行程與寫法，所以，多數的描述與形容，傾向個人主觀的判斷或偏見，無法持平地描述樂舞發生的脈絡與內涵，如「飲酒不醉，興酣則起而歌而舞 如兒戲狀」(黃叔璥《臺海使槎錄》)「三五成群聚飲一處，挽臂歌舞，呼呼呵呵，社中婦女，嘻笑唱和，以此為樂」(黃逢昶《臺灣生熟番紀事》)。

¹³ 黃逢昶，《臺北臺灣文獻史料叢刊第九輯 臺灣生熟番紀事》，臺北：大通，1987年，頁41。

¹⁴ 《臺北臺灣文獻史料叢刊第九輯 清職貢選輯》，臺北：大通書局，1987年，頁16。

¹⁵ 劉克襄，《橫越福爾摩沙 外國人在臺灣的探險與旅行》，臺北：自立晚報，1991年，頁55-57。

二、日治時期（1895—1945）

日治時期，日本人為求殖民的貫徹與獲得殖民政府的最大利益，統治策略上以殖民化及皇民化¹⁶為目標，為了利於控制原住民，除了由警察機關控管所謂理蕃區域之事務外，並於各部落廣設教育機構（蕃童教育所）¹⁷，影響傳統部落文化傳承甚鉅，並曾嚴禁民間祭典儀式。

日據時代古樓村民約有三分之一的住戶遷居至臺東縣達仁鄉土板村等各村，另有部分居民遷往金峰鄉賓茂村（Jumul）及太麻里鄉北太麻里 Rhupaqat j 村等。據報導人說，古樓社開始設立古樓教育所，開始日本化的教育，禁止本土的傳統宗教慶典及禮儀活動，停止獵人頭，經常義務勞工，整修通往各村的道路，將通往潮州的路分段全程拓寬，各戶輪值往潮州廳拿郵件、糧物，設外出通行名牌，積極訓練青少年等同化政策並實施蕃童教育，提倡推廣日語，警察取代頭目的地位，征服古樓的精神與文化。據說古樓的各慶典、禮儀活動均改室內舉行，沒有停止。¹⁸

日本殖民政府對民間祭典儀式的禁令，將近半個世紀，對原住民聚落傳統祭儀之延傳，造成相當程度的破壞。

古樓村的五年祭（一般稱 maleveg 或巫術專用稱 leveleveqan）在日據時

¹⁶ 一九三七年中日全面戰爭爆發後，臺灣戰略地位益形重要，總督府進而制定「皇民化政策」：推動常用日語運動、獎勵「常用國語者」、「國語家庭」、「國語模範部落」，鼓勵臺人養成日式生活習慣、改從日姓及供奉日本神祈等；在此政策下，圖使臺人亦具有日本國民之愛國心與犧牲精神。

¹⁷ 一九〇六年（明治三十九年）警察署蕃務課成立；而日治時期臺灣的教育可分為三大系統：「小學校」教育日本人，「公學校」教育漢人，「蕃人公學校」與「蕃童教育所」則是針對原住民設立，不歸學務部管轄，由警部負責。

¹⁸ Jinuai Kaleradan，排灣族古樓村的生命禮儀《山海文化雙月刊》第十三期，一九九五年十一月號，頁 31。

期雖被禁，但卻未完全停止，與昇立巫婆的儀式情況相似，都用不公開的方式進行，據說村民們就在祖靈屋內坐著，以很短的祭桿來作刺球的祭儀活動。¹⁹

在臺灣其他原住民族群方面，深具傳統的賽夏族「矮人祭」，亦曾遭受此種箝制。

祭典（按，賽夏族矮人祭）原本每年舉行，日據時代以後，改為兩年一次。經過多次改變，矮人祭目前訂在隔年農曆十月十五日舉行。²⁰

而阿里山鄒族達邦、特富野二社輪流舉辦的麥亞士比（Mayasvi）儀式，亦脫逃不了此種待遇。

麥亞士比是曹族（按，今已統稱鄒族）的一個祭典名稱，從前在出征作戰凱旋歸來，或房子落成，兒童獻禮，成年禮之後所舉行的慶祝儀式皆稱之為「麥亞士比」，藉此以感謝天神的助佑，並促進部落的團結，因此，其舉行的時日並無一定。日據時代，為了改善祭風，刪除了其中首祭的儀式，並改稱為粟祭（Avamatsuli）（日語），時間則固定在每年的八月十五日舉行。光復之後，再易名為豐年祭，時間重新訂在每年的二月十五日。但是，嚴格說來，「麥亞士比」並不是「豐年祭」，它與作物的收成無關，真正的豐年祭應該是原來每年七月二十日舉行的收成祭。（明立國，1989：106）

臺灣舞蹈前輩蔡瑞月²¹，曾口述彼時代其親身所見所聞。

¹⁹ 許功明，排灣族之祭儀歌舞 古樓聚落之祭儀《臺灣土著祭儀及歌舞民俗活動之研究續篇》，臺北：中央研究院民族學研究所，1989年，頁34。

²⁰ 劉淑玫，矮人的叮嚀《山海文化雙月刊》第三期，一九九四年三月號，頁77。

²¹ 蔡瑞月，生於一九二一年，一九三七年赴日習舞，師事石井漠，後轉至石井綠處學舞，於一九四六年返回臺灣，她在返國後即投身創作與表演，並開設臺灣第一所民間舞蹈社，培育專業舞蹈人才，無論是舞蹈創作或舞蹈教育，她都可以說是臺灣舞蹈發展的先驅。

山地舞經過兩次的變革，第一次是日制時代，日本老師在學校都修過高中的體育舞蹈課，所以他們進入臺灣山區任教時，已將山地舞的一些步伐做了變革。第二次是 1950 年由省政府派舞蹈工作者，到山地去改造山地舞。至此，山地舞已失去它原始來自大自然的純粹。²²

此外，西方宗教的傳入，因著教義與傳教士的解讀，也對傳統祭儀樂舞斷傷甚重。例如在阿美族方面：

民國四十幾年之後，基督教一直極力反對大家參與這樣的祭典，他們說這個是迷信，跟教義不合。但是天主教很好，神父也很不錯，或許他們的觀點是宗教本土化或是土著化來推行，所以那時候是「聖母升天節」之後舉行 Ilisin。²³

自從外來宗教的傳入，使傳統的原始宗教色彩有很大的轉變，加上改信外來宗教的人數佔部落人口的大部分，因此影響對原始宗教的參與，年齡階級在宗教儀式中所扮演的角色消失，而使年齡階級因功能喪失而導致沒落。由於外來宗教，如天主教、基督教等教的傳入，而取代了巫師在部落祭儀中的地位，且有很多祭儀，如平安祭、祭祖祭都被教會取代。²⁴

三、中華民國時期解嚴前（1945 1987）

²² 蔡瑞月口述，蕭渥廷、龐振愛、謝韻雅編著，《臺灣舞蹈的先知：蔡瑞月口述歷史》，臺北：行政院文化建設委員會，1998 年，頁 82。

²³ 黃心宜，阿道談大巴壠歌舞，《山海文化雙月刊》第十九期，一九九八年七月號，頁 25-26。阿道 巴辣夫曾為「原舞者」資深團員與「阿桑劇團」藝術總監，現為「漢古大喉劇場」藝術總監。

²⁴ 李景崇編著，《阿美族歷史》，臺北：師大書苑，1998 年，頁 264-266。

西元一九四五年，戰敗的國民政府在大陸節節讓退，終於倉皇渡海播遷來臺，此時期國民政府的原住民政策，大都承襲日本人所規劃的架構，劃界而治，雖去「皇民化」而「山地平地化」，但仍沿用居留區制度，稱「山地保留區」；居住於東海岸區域及其他平地之原住民族，雖行政系統與一般漢人區域相同，但稱為「平地山胞」；不管是「山地同胞」或「平地山胞」，都被視為是需要被輔導、照顧、控管的民族，其同化（漢化）的本質是一樣的。此外，國民政府亦積極於原住民各聚落設立學校，教育內容則充滿國家意識形態的灌輸，整個學習與生活脫節，學校與社區部落疏離。

另一方面，二次世界大戰後，資本主義、貨幣邏輯之經濟買辦觀漸盛於全球，屬於這些社群體系之人民，將生命大部份時間投入於這生產機制中，以求得生活所需之金錢，在僅得閒暇，為了忘卻身心的過度操用與榨取，大量地前赴「非工業 傳統 鄉民部落」社會尋奇休閒，此種消費遊覽現象，即為「觀光」(tourism)。人類學學者 Dennison Nash 便認為絕大部份的觀光，全為都會力量（工業化資本社會）向未開發或開發中地區掠奪的一種帝國主義形式（a form of imperialism）。（謝世忠，1994：3）

臺灣於戰後亦加入「工商業 資本」生產體系中。但是，一方面有來自對岸中華人民共和國的強大政治與武力威脅，一方面臺灣統治政府對內採取高壓的威權政策，因此，島內人民無法自由地至他國旅遊，這對於漸漸興盛的「島內觀光」而言，除了自然風景區外，做為島內相對於政經資源豐沛漢族的異族 原住民，「山胞 山地觀光」²⁵成為勢不可擋的唯二途徑²⁶。

²⁵國民政府播遷來臺後，先沿襲日本政府的七族分類，一九五四年改為九族分類，不過彼時稱「山胞」，又分為「平地」與「山地」兩類，直到一九九四年憲法增修條文中才正式使用「原住民」稱呼。謝世忠對於「山胞 山地觀光」與「原住民觀光」曾做進一步解釋：「更重要的一點是，多數的觀光地點均由非原住民的資本家或政府所操控或主持，原住民只負責演出工作，他們只能接受公司或上級的安排。我們主張，既然『原住民』象徵著土著族群自主意識的展現，那『原住族群觀光』(indigenous tourism)一稱的使用，至少應等到原住民自己生成運用觀光資源的動機，並積極而有計劃地規劃，同時也能充分地掌握獲益的時候。換句話說，『山胞觀光』指的是，他人安排『山地人』和『山地文化』的演出供遊客觀光；而『原住族群觀光』則是指原住民自己安排自我文化的呈現方式，並主持觀光過程中的所有活動。」（謝世忠，1994：4）筆者同意謝世忠對於「山胞 山地觀光」與「原住民觀光」的定義辨分，但是本論文主旨為「表演藝術」之探討，

臺灣人類學者先驅李亦園，曾經對這段時期做了深入的分析：

推行所謂山地「三大運動」，也就是生活改進、定耕農業和育苗造林三種運動，對高山族文化與生活影響不少。可是高山族社會真正因外來文化引起較基礎性的變遷的是在民國 50 年前後，這是因為臺灣省民政廳自民國 47 年開始實施山地保留地地籍測量與調查，這一工作促使高山族人對土地私有權開始有了新認識。而且在同一時期中，國內的工商業也有重大的轉變，因此市場經濟的觀念開始影響及於一向是自給自足的高山族人，並且由於各地工廠對人力需求漸漸增大，也就促使山地青年人下山到城市去求職，於是高山族社會與經濟的巨大變動就這樣開始出現。（李亦園，1982：397）

因此，傳統樂舞一如日治時期，繼續朝兩個方向發展：一是消失，一是觀光化／表演化。以現今在原生部落仍持續舉辦祭儀樂舞活動的阿美族、鄒族為例：

這讓我聯想到五十年前第一個原住民歌舞團，由太巴塢和馬太安的人組成的。是太巴塢（或）馬太安突破舊觀念，把歌舞拿出來表演的。²⁷

阿美族最原始的祭禮儀式，在經歷民前時代、日治時代、臺灣光復後的變化，其祭典的名稱及意義皆在許多外力主觀的干預下，發生極為嚴重的扭曲。原本為了紀念傳說中戰役勝利所舉行的「年齡階級競技大賽」和「團

為使兩者在「表演」本質上預設觀眾在場的演出行為，一種具劇場藝術概念的演出形式」議題上有更清楚的區辨，認定「樂舞觀光」亦是一種「樂舞表演」。

²⁶ 一九四八年「山地保留地管理辦法」、一九四九年「臺灣省山地區域警備加強辦法」等山地管制法令，於一些山地鄉進出處設有警察機關檢查哨，限制人民自由進出，直至解嚴後才陸續撤除；所以早期之「山胞」山地觀光亦限定於幾個山地觀光區，而非所有原住民聚落。

²⁷ 這段話是阿美族耆老 Lifok（生於一九三二年，漢名黃貴潮，臺東宜灣人，為阿美族非常重要之民間學者與文化傳承者）於一九九七年「原舞者」年度製作《牽 Ina 的手》後，接受訪談的內容。參自 黃貴潮老師專訪 《山海文化雙月刊》第十九期，一九九八年七月號，頁 9。

結慶功舞祭」，卻失去原有嚴肅性質、戰鬥性質的教育意義，而被替代為「豐年祭」。(李景崇，1998：261)

在這些部落之中，現在仍然還舉行 Mayasvi 這個祭典的，就只有嘉義縣吳鳳鄉（按，現改為阿里山鄉）的特富野（Yayiyuma）與達邦（Tabage）二社了，而且這二社目前也還保留著他們傳統的會所（Kuba）。民國六十年左右，由於教會及地方政府機關阻止這種他們認為迷信與落後的祭典活動，因此，達邦與特富野二社，曾因此中斷了好些年（達邦由民國五十八年至六十年，特富野由民國六十年至六十五年）。（明立國，1989：106）

國民政府撤退來臺後，西洋宗教陸續傳入部落，並取代多數族人原有之宗教信仰。西元一九五五年，特富野社甚至因長老大多信仰新傳入的宗教而一度停止 Mayasvi 祭儀，影響鄒族之深，可見一般。一九七六年，Mayasvi 祭儀恢復。²⁸

在遲至二〇〇二年才正式被官方列為臺灣原住民，位於南投日月潭、目前人數僅三百餘人的邵族方面，

從五〇年代開始，日月潭邵族的歌舞表演就相當有名。它的出名帶動大批的觀光人潮，觀光的豐富收益很快地在短時間內將全社居民吸引至這個商業活動中。情況最盛之時，全村有好幾個歌舞團每天各上演數場。團員有半數以上為外來者（阿美族最多），各族在德化村的集中並展現一與平地人不同的文化特質，正代表著臺灣原住民文化的一種濃縮作用，旅客來此

²⁸ 高德生，塔山輓歌 鄒族葬禮儀式之今昔《山海文化雙月刊》第十八期，一九九八年三月號，頁 84。關於 Mayasvi 祭儀，另有不同記錄「1959 年，天主教傳入，特富野因長老大多信仰新傳入宗教，停止 Mayasvi 祭儀。1976 年，Mayasvi 祭儀恢復。」參見巴蘇亞 博伊哲努（浦忠成），鄒族大事紀《臺灣鄒族的風土神話》，臺北：臺原，1999 年，頁 122。

一遊，便假設已接觸到山胞文化的種種了。（謝世忠，1994：39）

另外，由臺灣舞蹈前輩蔡瑞月的親身經歷，我們可從另一個視角，觀察此時期臺灣原住民傳統樂舞變化的軌跡。

結束演出（按，1953年），舞者先行回臺北，我（按，蔡瑞月）則為臺中縣政府山地署替我安排的山地舞蹈講習會而留下來。講習對象是山地青年，由臺中縣每個部落推選出一男一女來參加，平均得走兩天的山路才能到達講習地點。他們學舞的情緒很高昂，課程主要是石井漠的身體律動，山地署主任也常來關心，並唱山地歌給我聽。²⁹

此時期原住民的樂舞文化，在強大外力影響，與原聚落亦無招架之力情況下，而漸漸廢弛；在他者眼光中，傳統樂舞始終被視為是原始、粗糙的，要不就是不值得存留，要不就是可隨意改造以應觀光表演之需、須被教育才得以提升。

四、中華民國時期解嚴後（1987—2003）

研究臺灣史學者咸認為一九八三年與一九八七年兩次黨國體制政治的明顯轉型，影響臺灣後續歷史發展甚鉅，前者為蔣經國新政的臺灣化、本土化時期；後者為解除戒嚴後、李登輝掌政的民主化時期。從一九五〇年五月二十日至一九八七年七月十五日長達三十八年戒嚴令³⁰的解除，更被視為臺灣政治進入民主化的重要指標。其後一連串開放、民主化措施，例如同年十月開放中國大陸探親、

²⁹ 蔡瑞月口述，蕭渥廷、龐振愛、謝韻雅編著，《臺灣舞蹈的先知：蔡瑞月口述歷史》，臺北：行政院文化建設委員會，1998年，頁81。另一位臺灣舞蹈前輩李天民之觀點，亦相當值得參考，臺灣原住民早期樂舞創作述要《回家的路：第四屆原住民音樂世界研討會論文集》，花蓮：原住民音樂文教基金會，2002年。

³⁰ 依戒嚴令可限制人民的入出境、山地海岸進出、犯罪管轄、人身自由，集會、結社、言論自由等權利，還有黨禁、報禁等，雖名為維持社會秩序安定，實則是穩固一黨獨大的威權黨國體制。

一九八八年解除報禁等，臺灣政治與社會自由化、本土化浪潮，逐漸蓬勃發展。

就這一層面來看，被主流社會控管、支配的臺灣原住民族，當然無法自外於這股潮流；或者，採用一種積極地論點，他們順勢搭上此班民主列車，往民族自由生存的境地熱切駛去。

我們從一九八〇年代初期即熱烈展開的原住民運動或官方政策，可得見一些端倪：一九八四年臺灣省政府參考中研院《山地行政及政策評估報告書》的結論，擬定「山地發展政策與行政措施方案」³¹、一九八四年「臺灣原住民族權利促進會」於民間成立，積極推動原運活動、一九八七年中央內政部增設「山地行政科」，一九八八年頒訂「臺灣省山胞社會發展方案」暨第一期四年計劃、一九九〇年省府民政廳「第四科」改制為「山胞行政局」，訂定「山胞民俗才藝暨體育技能人才培育計畫」，一九九一年到一九九七年，國民大會進行四次憲法增修條文工作，原住民條款正式入憲³²、一九九六年「行政院原住民委員會」成立，原住民以「民族」(nation)身分，統合中央各級部會的原住民事務。

依經濟與教育研究顯示，原住民年收入與教育程度逐年大幅提升（劉湘川與黃森泉，1997；吳天泰，1998）³³，一方面說明了國民政府「漢化」政策的成功，另一方面，則代表臺灣原住民具備了更全面的認知與實力，去面對外界紛雜的變化，並深切思索自身族群命運³⁴。

自解除戒嚴後，原住民樂舞觀光化趨勢不減，展演型態愈衍愈多，除了被動消費的展演外，如謝世忠教授所言之具主體性的「原住民觀光／表演」亦漸具雛型；其中，接受現代化教育的中青輩原住民，投入更多元的傳統樂舞表演化

³¹ 此一方案較諸從一九六三年到一九八四年的「山地行政改革方案」進步許多，肯定多元發展、尊重原住民文化，並提出多元參與的政策原則，但仍不脫離「融合」的終極目標。

³² 第三次修憲將「山胞」改為「原住民」，自一九八四年開始，原住民社會主體性訴求、長達十年的「正名運動」，終於有了憲法層次上的回應。

³³ 統計數字確是逐年成長，但是，對應於島內整體統計數字，是不盡令人滿意的；另一方面，我們當更留心統計數據下的正、負面解析，才不致被表面的數據給矇蔽。

³⁴ John Pick 曾提出：「開發中國家在建立文化制度之前，尚有許多必須優先考慮的事，要先止飢療病，要先建立人民居住、交通、教育以及較長期的醫療保健機構。如此已無餘錢供做藝術補助金或建設給觀光客娛樂用的場所。」(John Pick, 江靜玲編譯,《藝術與公共政策》,臺北:桂冠,1995年,頁133。)筆者認為此「行有餘力得以學文」的概念，適用於臺灣原住民社會此時期的發展狀況。

「編創性民族風格舞蹈」類型、商業觀光展演，或舞臺藝術呈現。其中值得一書的是，一九九一年「原舞者」成立、一九九五年布拉瑞揚《肉身彌撒》的正式演出，此二者的展演形式、藝術美學大大不同於過往質變、形變的原住民樂舞，印記了更強烈的主體力量、族群認同與表演藝術美學的探索，說明了當代臺灣原住民為求族群生存與文化延傳，所下的決心、因勢的調整，與積極的展現。

第二節 樂舞展演型態之探討

傳統臺灣原住民樂舞與其原生態緊密關連，總地來說，傳統臺灣原住民的樂舞形式原則，即是原住民聚落社會的倫理原則，聚落生活中之宗教信仰、宇宙觀或生死思維、年齡階級的組織、氏族與家庭間的關係、美學的表現等，均可透過此種高度結構化、符號性的人際運作系統呈現出來，我們絕不能以現代工商業社會、資本主義生活型態之下的「樂舞」概念，或是劇場表演舞蹈，來衡量傳統臺灣原住民樂舞。

西元一八九五年日本人正式據臺，日本殖民政府挾其巨大人力、財力、武力，有系統、大規模地進入臺灣；為求統治的貫徹，取得原住民生活領域裡珍貴的山林資源，與其中暗藏的龐大經濟利益，在國家機器全力操作下，日本大批行政軍警人員、專家學者紛紛來臺，對各原住民部落進行極具系統的調查、記錄與控管。隨著日本人的介入與操控，許多數據與資料顯示，日本政府相當成功地改變了原住民各民族的生活慣習、轉移了其認同的對象³⁵。在日本這個強權勢力的凝視與操控下，樂舞活動不再純粹屬於一種原住民的內部行為，因著研究需要、行政要求或異族觀光，脫離了原來時空脈絡而展演、再現，原本存於各自族群部落內的

³⁵ Albert Memmi 提出殖民者淡化、消滅原住民文化認同意識之要素有四：歷史意識、社團意識、宗教意識（文化意識）和語言，其中又以語言的宰制最為關鍵。參瓦歷斯 諾幹，迴看太陽伊娜的故鄉 《新故鄉雜誌》第五期，2000年。

樂舞活動，漸次質變、形變，甚而消滅失傳。

第二次世界大戰之後，跨國公司和跨國銀行的興起，以及國際交通與資訊交流方式的巨大改變，各地都籠罩在這股大潮流中，世界所有局部地區都可能隨時受到千里之外事件的影響，蕞爾小島臺灣自然無法置身於外，「雞犬相聞，老死不相往來」的生活和生產方式已漸漸被無孔不入的「全球化」影響取代。

上一節提及舞蹈類型的分類模式，其中「以不同目的區分」一項，舞蹈研究者曾提出另一種概念：「為觀眾演出的」和「不為觀眾演出」兩種（李立亨，2000：2），區分二者的關鍵點為「表演」（performance）屬性的有無，筆者將「表演」定義為「本質上預設觀眾存在的演出行為，一種具劇場藝術概念的演出形式」。下文所要詳加描述的幾種型態³⁶：「編創性民族風格類型」、「融合類型」、「傳統樂舞劇場」、「生活區的祭儀樂舞」³⁷以及下一節的「現代舞」，即是日治時期以來至今，以「表演」美學為區別標準，傳統原住民樂舞由「不為觀眾演出」轉為「為觀眾演出的」的幾種形變／質變。³⁸

一、編創性民族風格舞蹈類型

「編創性民族風格舞蹈」類型，其含意趨近於「民俗舞蹈」或「民族舞」（ethnic dance）³⁹：

³⁶ 「原舞者」團長懷邵 法努司（臺東東河鄉阿美族人，漢名蘇清喜）曾提出另一種分類：「部落性團體」、「職業性團體」與「非職業性團體」，參孫大川計畫主持，《臺灣原住民文化藝術傳承與發展 系列座談實錄報告書》，臺北：行政院文化建設委員會，1996年，頁52。

³⁷ 「生活區的祭儀樂舞」就其發生來說，並非本文界定內的「表演」行為，但不可否認的是，長久以來在大環境的改變下，某些生活區的祭儀樂舞已有異化傾向，成為國家機器操弄與「文化工業」（Cultural Industry）概念下的一環，在運作時，即考慮了外來觀者的存在，是故筆者仍將其列入，特此註明。

³⁸ 在祭儀舞蹈中，巫師或參與者必須手舞足蹈來通神或娛神，所謂的「神」、「靈」亦可以視為「觀眾」。為避免混淆，筆者將此處「觀眾」定義為「人類（Homo sapiens sapiens / 智種人）」，亦包括當代因應科技發展而創作的舞蹈錄像，有 Video Dance、Dance for the Camera、Dance Film、Digital Dance 等類型預設的視聽者（人類）」，排除湮渺無實體可接觸的「神」、「靈」等概念的「觀眾」定義。

³⁹ 或稱「民間舞蹈」。

民族舞通常是指由某個國家民族或地區族群所跳的傳統舞蹈，是社會文化遺產的一部分，它與國家的歷史、社會風俗、宗教或其他文化因素密切連結（Kraus & Chapman, 1981）。像印度舞蹈、日本舞蹈、印尼舞蹈、西班牙舞蹈、東歐各族舞蹈，以及中國各族舞蹈等等，都屬於此類，每一種民族舞蹈會有很鮮明的民族色彩，包括舞步、音樂、服飾、化裝、道具等等，都有其一定的傳統脈絡可依循，代代相傳，形成民族文化的表徵。

40

所謂「趨近」，意思是「編創性民族風格舞蹈」的源頭確實是「民族舞」，「編創性民族風格舞蹈」的舞步、題材及各種視聽元素，基本上皆取自於歷史傳統或地方民俗，但是為求在一固定時間空間的演出效果與觀眾反應，「編創性民族風格舞蹈」容許編舞者做一定的修改與變化；就歷史的發展而言，「編創性民族風格舞蹈」尤指近代，因著劇場藝術、商業表現、國族交流與文化展示的蓬勃發展及需要，所衍生的一種以「民族舞」為基礎，以劇場表現為目的，文化展示與劇場美學合而為一的舞蹈類型。

臺灣在過往短短數百年間，歷經多種政權遞嬗與文化的影響，自日治時期開始，臺灣接受的是一種輾轉透過日本的二手舞蹈形式。彼時日本社會汲汲於學習西方文化，所以包括來自俄國的古典芭蕾舞、法國新古典芭蕾舞、美國的現代舞及德國的表現主義舞蹈等，皆衝擊著當時的日本舞蹈界；做為日本殖民地的臺灣，除了本島的原住民傳統樂舞與早期來臺的漢人民間舞蹈外，在無法抵抗的大潮流下，自然是無可選擇、不加思索地學習並接受了日本傳來的一切。今日看來，我們可以得知這是一種混雜片斷的間接學習，而這樣詭異、複雜的歷史背景，亦反應在臺灣漢人或原住民編創的「編創性民族風格舞蹈」類型展演中。

⁴⁰ 張中煖，人與舞蹈《舞蹈欣賞》，臺北：三民書局，1998年，頁6。

今日在臺灣仍得以看到的臺灣原住民「編創性民族風格舞蹈」，依不同表演團體的組成屬性，可分為「集中展現的樂舞觀光團體」、「泛原住民化樂舞表演團體」、「民族舞蹈比賽校園團體」。

（一）集中展現的樂舞觀光團體

對於視原住民生活區為觀光地區的臺灣主流社會大部分民眾而言，也許含糊知道原住民分為好幾族，但若是更細分，則是一件超出他們關切範圍的事情；另一方面，大多數原住民觀光地區不止強調地方族群特色，相反地，都盡可能地提供一種籠統的山地風情，藉以招徠觀光客。隨著經濟水平、族群意識的提升，與觀光客品味的更形刁鑽，大規模集中展現原住民各族群之顯形文化（住屋、服飾、歌舞等）的觀光地點於是應運而生。

「臺灣原住民文化園區」與「南投九族文化村」，為臺灣各地集中展現原住民觀光之大成。（謝世忠，1994）此二處皆以展現「原住民圖像」為其宣傳、廣告重點，即使一公家一民營，不約而同的，其中展演的歌舞形式與美學，都符合上述所指稱、解釋的「編創性民族風格舞蹈類型」。

「臺灣原住民文化園區」位於屏東瑪家鄉，原為中研院民族所專業人類學者所規劃，一所整體展示的戶外博物館，在計畫中，它不應只是一般觀光遊憩場所，更要是一原住民研究與資訊中心⁴¹。一九八七年第一期完成後開放，全園共分五區：迎賓區、塔瑪路灣北區（卑南、阿美、達悟）塔瑪路灣南區（泰雅、賽夏）富谷灣北區（排灣、魯凱）富谷灣南區（布農、鄒）與娜麓灣區；其中娜麓灣

⁴¹ 依照臺灣省政府一九七六年施政綱要，由省府民政廳訂定計劃選定並在屏東縣瑪家鄉「富谷灣」設置山地文化村，並於一九八一年委託中央研究院民族研究所完成整體規劃，規劃範圍達八二六五公頃，涵蓋臺灣九族原住民文化，並確定名稱為「臺灣山地文化園區」，於一九八六年十一月十五日正式成立管理處，並於一九八七年七月十八日正式對外開放。一九九四年十一月十八日奉省府令修正名稱為「臺灣原住民文化園區管理處」。原隸臺灣省政府民政廳，一九九八年改隸臺灣省政府原住民事務委員會，並更名為「臺灣原住民文化園區管理局」。為因應政府再造，一九九九年七月一日改隸行政院原住民族委員會，機關名稱改為「行政院原住民族委員會文化園區管理局」。

區含有兩處歌舞展演場，分別為戶外的歌舞場與室內的娜麓灣劇場。

但完工開放後，實際成效為何？在《山胞觀光》一書中，曾針對園區各項展示做過問卷調查，結果顯示遊客對二處歌舞展演場的評價甚高，居於全區之冠，表示「很好看」或「好看」的本島漢族遊客達 87.5 %⁴²；亦有評論認為：

但到目前為止，其整體的規劃未見落實，營運也遭遇極大的困難，要期待其通過形的展示達到社會體系、技術體系、觀念體系之傳達，尚有待努力。這方面的不能成功，不但顯示出原住民文化的邊緣特徵，也牽涉到整體的經營與目前一般人在面對文化的基本知識與態度。（王嵩山，2001：114）

照理說在國家經費支援下，「臺灣原住民文化園區」應該有能力朝更理想的方向邁進，而不是遷就一般觀眾消費式的觀光陋習。上述理想，可包含部落傳統樂舞的蒐集、研究與記錄，與樂舞展演型式的實驗與開發，但事實卻不盡人意。筆者以為，園區歌舞場的展演目前最大限制，是其定位的不清，既聲稱傳統的研究採集不是其所長，又歸咎於一般觀眾喜好、水準與長官壓力，而無法做太多變化及深入，工作人員與展演型態默守於固定作息與成規。

民間投資經營的「九族文化村」，位於南投縣魚池鄉，裡面不僅存在「九族文化村」標榜的「原住民部落區」，此區建築物系根據日治時期學者千千岩助太郎於一九三七年至一九四三年之調查資料復原，並雇用原住民穿上傳統服飾在區內行傳統的操作，如織布、煮糯米飯、雕刻等；更值得關注的是，「原住民部落區」只是全區一部分，「九族文化村」二分之一以上是與原住民文化無關的遊樂設施：「歐洲花園」、「歡樂世界」等；由此些跡象不難看出「九族文化村」純商業經營的取向。

⁴² 此問卷調查回收 141 份，除去原住民觀光客 17 份不計，共 124 份統計。124 份受訪者中，年齡在 23-50 歲之間的青、中年有 99 人，占 80.49 %；學歷方面，大專以上程度者有 77 位，占 62.60 %；從事公教工作者有 65 人，占 54.17 %。（謝世忠，1994：94）

「九族文化村」裡的原住民樂舞活動，每天不同時段於娜魯灣劇場（主要展演場）、九族廣場、文化廣場演出；遊客來「九族文化村」的主要目的，是散心（不帶任何壓力的閒散、暫時解脫）與玩樂（花少許金錢代價獲得毫髮無傷的驚險刺激與奇風異俗的賞玩）。「在商言商」是這個場域的成立終旨，故表演的設計與流程，一切也以觀眾是否喜愛、同樂為主要目標，「傳統」容許在這個原則下修改與變化。

（二）泛原住民化樂舞表演團體

在族群命運不被看好下，屬於南島語族族群的臺灣各族原住民，唯有相濡以沫、互通有無，結合成一堅強的生命共同體，才能積累更厚實的力量去面對生存的困境。政治結盟的優勢，同樣反應於「文化」議題與生態上，除了因觀光化被動地模糊各族群界限外，亦有主動地以「原住民」整體為號召的表演團體，表演者不限族別，演出節目融和／合⁴³臺灣原住民各族歌舞，不限單一族群，以求觀眾能在短時間內欣賞到一場「原住民文化饗宴」。

泛原住民化樂舞表演團體，有以下數例：

「臺灣原住民原緣文化藝術團」，立案於一九九四年，為解嚴後至今，除了「原舞者」以外，演出最具規模與企圖心的原住民樂舞團體；團長伊絲妲娜 舞嫵兒（漢名柯麗美），為高雄縣三民鄉布農族人，畢業於國立藝專音樂科。「原緣文化藝術團」演出以改編、編創手法，呈現臺灣原住民各族群具傳統特色歌舞為目的。

「杵音文化藝術團」，一九九七年成立，團員多為中青輩原住民知識份子，團長高淑娟，為臺東農工教師。「杵音文化藝術團」以展演、發揚東臺灣六族（阿美、卑南、布農、排灣、魯凱、達悟）樂舞為己任。

⁴³ 筆者以為，就族群、文化交流上，「和」與「合」為兩種不同的概念。「和」為不傷本質彼此共存、和平共生；「合」則交融混合，一種情況是強者恆強、弱者消弭無蹤。

（三）民族舞蹈比賽校園團體

研究與關心臺灣文化學者曾論述「政府遷臺之後幾乎是無文化政策可言，至民國一九八一年文化建設委員會成立是一段落。」（凌公山，1998：161）進一步地說，民國一九四九年國民政府退守臺灣，至民國一九八一年文化建設委員會的成立這段時間，不是沒有文化政策，而是沒有獨立、以文化為主體的文化政策；「民族舞蹈比賽」便是這段時期的產物。

國民政府來臺初期，一切以「反共抗俄」為前提，文藝做為一種精神作戰武器的政治功能；一九五〇年成立的「中國文藝協會」和一九五二年成立的「民族舞蹈推行委員會」，主導了此時臺灣的舞蹈發展，一九五四年開始舉辦民族舞蹈大競賽，「這個官辦的舞蹈比賽，成為後來四十年來操控臺灣舞蹈生態的最大機制。」⁴⁴此時期的文藝思潮在政治勢力的嚴厲監控下，舞蹈題材只能呈現對祖國的無限鄉愁與追求，無形中強化了國民政府之於中國的正統地位想像，另一方面，對島內原住民風情的模擬與學習，既滿足了舞蹈家想像力的追求，又符合當時全民共存、五族共一家的政治口號。

從一九五五年民族舞蹈競賽節目單之統計，四天賽程八十支舞碼中，原住民題材舞蹈已廣被採用（臺灣舞蹈史研討會專文集，1995）：《豐獵舞》、《獵罷歸來笑呵呵》、《吳鳳》、《山地姑娘》、《祈雨》、《高山獵人》等等，再參照彼時留存的舞蹈平面影像，我們可以確定，「原住民風格」的民族舞蹈自此雛型已定，其編創手法及舞蹈審美觀，不僅為原住民地區校園樂舞團體所襲用，亦仍是今日各類「原住民樂舞展演」的主流。

⁴⁴ 盧健英，臺灣舞蹈史《舞蹈欣賞》，臺北：三民書局，1998年，頁192。

二、融合類型

「融合類型」指稱的是部落性、業餘或臨時性的樂舞表演團體，多為當地部落耆老或原住民公教人員組成，血緣或地域同質性高，因為是非職業性團體，所以多半在有場合需要（外界邀請、經費無虞）時才集合演出，以宣揚文化為名，演出內容多是自身聚落傳統樂舞，但是顧及表演與觀眾接受度，以及因應表演場域的變化（室內室外、舞台或燈光照明設備有無），故會因時因地修改調整舞步、樂曲長短、表演結構等。「部落樂舞團體展演」因為表演者同質性（族別、部落）較高，對於傳統樂舞可不可以、如何轉化等問題，掌握度與主體性相對較深；另一方面，即使近年來，此類型某些團體演出方式越來越偏向「編創性民族風格」，但因其是非專業、非營利的演出，故在文化與美學呈現議題上，較不受爭議。

原住民部落樂舞團體之例如下：

「布農原聲文化藝術團」，成員皆為南投縣明德部落族人，利用農暇之餘傳承布農族之樂舞文化，曾受邀巴西、巴黎、羅馬、維也納等國家演出。

「阿里山鄒族之聲表演團」，成員皆為鄒族人，以發揚鄒族的文化傳統為演出目的，曾代表臺灣前往日本北海道參加藝術節活動。

「高山舞集」，位於臺東市，由卑南族人林清美創立，以展演卑南族樂舞為主，曾受邀參與琉球世界原住民和平演唱會⁴⁵。

「泰雅薪傳文化藝術團」，團員皆為泰雅族人，以結合泰雅的樂器與樂舞的形式為主要表演題材，曾赴新疆維吾爾族自治區進行文化藝術交流和參訪活動。

三、傳統樂舞劇場

⁴⁵ 於琉球舉辦的「把武器變成樂器，把基地變成花園 世界原住民和平演唱會」，由琉球歌手及三線（有別於日本三味線）樂手喜納昌吉發起，目的是為抗議八大工業國元首在琉球召開高峰會議。

卑南族人孫大川曾道：建構論述是知識份子的責任。筆者以為，「原舞者」即是原住民與漢族知識份子，在文化使命和道德良心的驅策下，欲以舞台表演形式來保留、搶救、展現並豐厚原住民樂舞文化的一種建構論述，筆者稱之為「傳統樂舞劇場」。

一九九一年十二月，「原舞者」前身「原舞群」於高雄市草衙山胞會館成立，經過一些事件，「原舞群」無法如願順利演出，在吳錦發、王家祥等多位漢族文化界人士的後援會支持下，舞群當中一些團員決定繼續舞下去。翌年五月，以「原舞者」之名再重新出發，巡迴全省十八場鄒族與阿美族樂舞的「山水篇」。(吳錦發，1998)

「原舞者」這一趟開團巡迴，因其本身團員對傳統的虔誠態度，也因緣際會地逢處臺灣本土文化尋根之風潮，「原舞者」舞出好口碑，也歌出好前途，一些劇場界、人類學界人士紛紛伸出友誼之手，其中影響「原舞者」最初走向深遠的，應是胡台麗與陳錦誠。

從一九九一年至一九九六年擔任「原舞者」的研習與演出策劃，胡台麗本著人類學者嚴謹的學術研究與易感良知（在科學典範崩解後，人類學倫理不再是以往的不涉入才叫正當），帶領原舞者們透過腳踏實地的田野調查與學習、資料蒐集與整理，奠定了「原舞者」向傳統尋根、護根、植根的基本核心，同時也思索實驗如何展演的議題。胡台麗曾對於自己為什麼要媒介「原舞者」進入部落學習並將之舞台展演提出說明：

我希望透過舞台「展演」具藝術感染力的形式，將研究獲致的理解傳達給一般大眾，讓他們受到「展演」感動後自然而然地對原住民文化產生尊重之心與關愛之情；我也期盼經由認真田野學習而導致的展演本身能感動原住民演出者以及當地的原住民，讓他們透過『展演』這面鏡子，對原住民文化的優美產生新的體認，因而增強自尊與自信，致力於文化的傳承。(胡台麗，1997)

劇場人士陳錦誠也在一九九一年擔任「原舞者」的執行製作；若說胡台麗為「原舞者」指出一條精神糧食之路，那陳錦誠則擬出「原舞者」作為一「專業」、「全職」與「表演團體」不虞匱乏的物質清單：人力培養、經費維持、補助來源與舞台專業與企劃宣傳。

原住民歌舞時自己唱跳，其中身體與節奏合而為一地舞動，是表演藝術中值得珍視的瑰寶，「原舞者」以「自己唱、自己跳」的演出，讓大眾瞭解原住民歌舞的重要本質，從卑南《懷念年祭》、賽夏《矮人的叮嚀》、排灣《VuVu之歌》到阿美族的《牽 INA 的手》，「原舞者」一路走來已積累不少田野採集資料，也積極透過演出、教學、講座、文化研習營與出版方式，將最「原」味的原住民文化，介紹給臺灣甚或全世界認識，以改變外人之前對臺灣原住民的刻板印象及錯誤認知。從無到有，今日的「原舞者」已成為臺灣各界稱許的表演團體，是文建會國際扶植藝術團隊，也曾獲「吳三連文藝獎」，在臺灣各界尚充斥逸樂劣趣為上、觀眾認名不辨質的環境下，「原舞者」學習傳統、點滴累積的試驗，已走出一條艱辛卻值得再繼續的道路。

從大環境來看，「原舞者」的崛起與當時社會思潮、時代風氣有著相當的關聯，而其受助及屢次出國演出，就行政單位來說，也不無保障名額的考量；撇開這點不提，個人稍感悲觀與疑惑的，是今日臺灣原住民傳統文化流失的速率，遠迅於一些有心於原住民文化的蒐救工作，「原舞者」的工作雖然朝著禮失不求諸野方向搶救，而將來何以為繼？單單保存樂舞一項實與原住民傳統文化承續這麼大的工程相距甚遠，喪失掉原住民主體性的思維、生命情境、身體語彙等原生態，白紙或錄影帶上的漢字和舞步、漸漢化的身體，能再現／復興傳統原住民精神幾分？

四、生活區的祭儀樂舞展演

一如前述，欲瞭解臺灣原住民傳統樂舞，就不能從其原生社會獨立抽離出來，這是目前談及原住民樂舞舞台化，最為人關切、討論的議題。但是在今日，歷經日治與漢治的原住民社會，不僅僅只有脫離原生場域的樂舞展演有「異化」(alienation)傳統的現象，原生聚落傳統儀典的樂舞行為，即使不牽涉商業與(狹義的)劇場技術，卻也可能在外界不當作用與壓力下而產生質變和形變，而成為另一種為觀眾演出的表演。

豐年祭是阿美族人一年中最重要的一個社群活動，其舉行的時間，由於各部落農作物的收播以及習俗的不同而有先後之分。在從前乾田燒墾的時代，以馬太安部落為例(花蓮縣光復鄉)，依某傳統固有的曆法，豐年祭是在每年十月份舉行的。但是目前，各地區的阿美族部落，皆是在七、八、九三個月份中舉行。隨著時代的變遷，在實際的生活方式與外來的文明影響衝擊之下，阿美族的豐年祭有逐漸形式化的趨向，可是在這同時，我們也發現其內部開始有了各種因應的措施與做法，例如以高罰金來處分不回家參加祭典的年輕人；聯合舉辦豐年祭歌舞大會來引起傳播媒體與社會大眾的注意。聯合豐年祭歌舞大全，政治與觀光的目的，遠勝於它原有的傳統本質。(明立國，1989：32、35、159)

這裡反映一個觀光化文化活動事件製造刻板印象的新聞現象，這件新聞事件透露花蓮縣市政府以原住民歌舞文化表演作為觀光化號召的訴求，因此整個訪問只出現縣市長的官方發言，卻缺乏深入的報導，譬如像十三個鄉鎮十六個歌舞團體被動員背後的態度、籌辦整個活動經費的來源及名目，以及原住民對該活動的看法(今年的奇美部落因為部落的豐

年祭儀時間與瑞穗鄉的聯合豐年祭起衝突，部落不得不中斷部落的祭典去參加，這件事在部落引起了爭議，部落的長者基於尊重政府，依然率隊前往。⁴⁶

所幸一些聚落已警覺到，因曲從而扭損自身文化所帶來的不良後果，陸續有族群部落展開行動，宣告護衛文化主體性的決心。例如五峰鄉賽夏族矮人祭⁴⁷：

矮靈祭典管理委員會主委朱振武十日特別籲請前往參觀遊客配合，請務必遵守祭典儀式和所有的禁忌。朱主委指出：有意前往參觀矮靈祭典活動的遊客應注意事項有：一、抱著平心靜氣、自由意願的心情前往赴會。二、到了祭場首先要到祭堂贖罪後，奉獻了十元換取茅草以避邪，並討個吉利。三、不要嘲弄祭典進行中的各項活動，包括：迎神、娛靈、送神，以免被矮靈詛咒附靈。四、第一天晚間上半夜迎神歌舞時，賽夏族人穿著傳統服飾進場，此時遊客不得隨意入場參與，必須等到凌晨零時依大會的指示，遊客才能入場共舞。五、若必須拍照攝影者，必須事先知會管理人員。

⁴⁸

半個月前由政府主辦的原住民海祭活動，被部分原住民指責為不倫不類，花蓮市、吉安地區一些阿美族原住民，昨天有志一同的到花蓮港東北方海邊，再辦一場真正屬於他們的海祭，場面未若半個月前的熱鬧，然而悠遊自在的氣氛，顯現原住民傳統風味。⁴⁹

⁴⁶ 江冠明，刻板印象的意識狀態《山海文化雙月刊》第十六期，一九九六年五月號，頁 49-50。

⁴⁷ 「pasta ày」或譯「矮靈祭」，為賽夏族主要的傳統祭儀，亦是整合賽夏南北兩群自我認同非常重要的祭儀。

⁴⁸ 民眾日報，一九九四年十一月十一日。

⁴⁹ 臺灣時報，一九九四年六月二十七日。

第三節 臺灣原住民「現代舞」作品

日治時期，一如其他現代思潮與藝術形式，透過日本傳入臺灣的，是一種二手的、混雜的「現代舞」觀念與形式；一九三六年，韓國新舞蹈先趨崔承喜曾率團來臺演出，在此前後，即有臺灣舞蹈家相繼赴日習舞，如林明德、蔡瑞月、李淑芬⁵⁰、林香芸⁵¹、李彩娥⁵²等。但是在國民政府遷臺之後，一直到一九七〇年代以前，臺灣舞蹈主要是處於被「中華民族舞蹈」控制的局面。

一九五〇年代，全球分裂為資本、共產兩大陣營冷戰的局勢，視共產黨為敵對、以「反共抗俄」為宗旨的國民政府，自然而然採親美路線；從此以後，美國文化透過各樣視聽媒體，無孔不入地進入臺灣一般社會大眾生活領域，甚至影響臺灣政治結構、教育的方針與內容。

一九六三年，文化大學設立了第一個舞蹈專業科系，課程才清楚劃分為中國舞蹈、國劇身段、國劇武功、芭蕾舞與現代舞。在民間方面，臺灣舞蹈前輩蔡瑞月先後於一九五七年、一九六六年邀請美國現代舞蹈家金麗娜（Eleanor King）與旅美現代舞家黃忠良來臺舉辦現代舞研習會，引介韓福瑞（Doris Humphrey, 1895-1958）一派的現代舞技巧；一九六七年，王仁璐回臺，引進葛蘭姆（Martha Graham, 1894-1991）技巧，並在臺北中山堂舉辦臺灣第一次的現代舞蹈發表會；同年美國保羅 泰勒舞團（Paul Taylor Dance Company）來臺演出等，諸如此些事件，直接或間接影響大批臺灣愛舞者出國研習現代舞，臺灣舞蹈界轉入另一個階段，「臺灣舞者藉著西方現代舞蹈的訓練，才得以脫離傳統民族舞蹈的侷限，而發展現代舞蹈。」（劉紀蕙，2000：113）

「現代舞」做為一種上世紀初衍生、近五十年才在臺灣生根發芽的舞蹈型

⁵⁰ 原名石玉秀，一九二五年生於南投，一九三九年曾赴日學習芭蕾舞、東方舞蹈。

⁵¹ 一九二六年生於臺南，一九三六年移居日本，曾從高田世子學生小濁恂子習西方舞蹈，並考入松竹影畫株式會社，接受演藝訓練。

⁵² 一九二六年生於屏東，一九三八年移居東京，在蔡培火的引薦下入「石井漠舞蹈體育學校」學習，並曾隨其舞團巡演。

式，其在臺灣島內的傳播途徑，主要依循中產階級以上，社經地位、教育程度良好的漢人主流社會為主，相對於這些背景條件與限制，長久以來處於社會階層最底部的臺灣原住民，由於接受現代化教育與經濟的弱勢，使得原住民遲遲未能（無法／不願）與「現代舞」展開接觸與對話。

「現代舞」不僅是一種肢體的運動，更蘊涵豐富獨特的人文背景。就「編舞」而言，基本上需要對舞蹈技巧、編舞方法與結構、劇場空間及個人理性感性轉化等，有一定的實踐和認知，才能小有所成，創作出被認可的現代舞作品；意即是說，倘若沒有浸淫、吸收現代舞諸多情境與相關知識，是不可能成就出一支現代舞作品的。

以臺灣專業舞蹈學習與創作環境來說，「學校」體系是主要的教育場所，即使是舞蹈科系畢業生（幾乎全為漢人），亦只有少數繼續創作發表，更不用說是社經地位皆低的原住民了；國民政府遷臺後至今，畢業於舞蹈科系，並曾在專業舞臺上公開發表作品的臺灣原住民，只有區區幾位：伊絲妲娜 舞孃兒（漢名柯麗美，布農族，國立藝專音樂科畢業）、李淑惠（阿美族，一九七五年國立藝專舞蹈科畢業）、陳逸民（排灣族，文化大學舞蹈研究所畢業）⁵³、布拉瑞揚 帕格勒法（排灣族，一九九六年國立藝術學院舞蹈系畢業）、魏光慶（阿美族，一九九七年國立藝術學院舞蹈系畢業）；此外，還有非舞蹈教育體系出身，任職於「集中展現的樂舞觀光展演」的「臺灣原住民文化園區」的包勝雄（魯凱族）與「九族文化村」的杜山雄（排灣族）。⁵⁴伊絲妲娜 舞孃兒主持「臺灣原住民原緣文化藝術團」，展演的是民族舞蹈美學風格，李淑惠現為「臺北首督芭蕾舞團」藝術總監，作品以芭蕾舞風格為主體，直到布拉瑞揚 帕格勒法與魏光慶，

⁵³ 一九七一年生，為「新古典舞團」舞者，曾於「新古典舞團」主辦之「與電腦共舞」發表舞作，但是其主題、表現方式與「文化認同」議題無直接相關，故未列入案例研究範圍。

⁵⁴ 包勝雄與杜山雄發表創作之作品，主要依附於所屬團體的條約與規則，而其展演場所、方式與「劇場藝術性」，屬「編創性民族風格舞蹈類型」與本節論述方向不同，故不在此研究範圍。另外，莊國鑫（一九六九年生，阿美族人），畢業於花蓮師專，因對舞蹈與阿美族傳統文化的熱愛，一直在小學推廣、發揚原住民樂舞，亦屬「編創性民族風格舞蹈類型」；二〇〇一年六月曾獨立發表一場與「文化認同」議題相關的現代舞展「阿美族舞蹈實驗舞展」，由受過樂舞訓練的阿美族與泰雅族東賽德克小學六年級生演出。後繼續進修，二〇〇三年畢業於國立臺灣體育學院體育研究所舞蹈教育組。

才正式開啟臺灣原住民與現代舞的交流之門。

個人以為，一九九五布拉瑞揚 帕格勒法《肉身彌撒》的公開演出⁵⁵，就「現代舞／編舞者／創造者」這一概念而言，是為臺灣原住民與現代舞接觸、對話，乃至開花結果的一個重要里程碑。如此的判定，並非在此之前，從無臺灣原住民學習、或是以現代舞形式編創任何作品；重要的是，假如我們對於「現代舞」這一藝術形式與精神有所認知與尊重的話，便會明瞭「完整性」與「公開發表」的必要。學生在校的發表，多半有成績壓力，不是為了繳交作業，便是學校課程已經設計的進度發表，在這樣流程下發表的作品，不是不可能是完整作品，而是缺乏「現代舞」所重視的創造精神與開拓行為；所以，公開的展演，並接受一般大眾的檢驗，是「現代舞」這一表演形式非常重要的一個傳統，本文亦以此精神做為歸納分析之依據。

時至今日，當代臺灣整體環境相較於過往，對於原住民友善了許多，愈來愈多的臺灣原住民進入舞蹈學校體制或私人舞蹈社學習「現代舞」，這毋寧是一個令人欣喜並樂見的情形；但是，在臺灣原住民傳統文化急速消失的狀況下，當代原住民子弟要以何種態度學習、創作「現代舞」？「邯鄲學步」之寓意的確引人深思，絕不只是一個自尋苦路、杞人憂天的想法而已。

當今世界對於「舞蹈人：舞者、編舞者」的定義，尤其在「現代舞」範疇裡，「舞蹈人」不光是以身體舞動的人類，她（他）甚至還必須是一個身心共用、對族群歷史、社會文化有所認知與擔當的「知識份子」，以《東方主義》(Orientalism, 1978) 聞名遐邇的學者薩伊德 (Edward W. Said, 1935-2003)，曾提出他所認為的「知識份子」：為民喉舌，作為公理正義及弱勢者、受迫害者的代表，其言行舉止也代表／再現自己的人格、學識與見地⁵⁶。

談「知識份子」的使命或許沉重，似乎不與「現代舞」直接相關；藝術當然

⁵⁵ 「一九九五年第二屆亞洲青年編舞家研習營」為國立藝術學院（今臺北藝術大學）舞蹈系主辦，於九月七日下午二時三十分於該系舞七小劇場舉辦成果發表，有四位編舞者發表作品：布拉瑞揚、澳洲昆士蘭的班娜狄 (Bernad Ettewalong)、提姆 (Tim Davey) 與日本的松崎江梨。

⁵⁶ Edward W. Said, 單德興譯，《知識份子論》，臺北：麥田，1997年。

不等同於現實與道德；但是，所謂的「現代舞」，卻也不僅僅是輕盈地跳躍、悠哉地舞動，將生理性身體（physical body）的律動擺置進一定的軌跡即可。如何尋求一個自尊自信的立足點去向內深掘、向外拓展，筆者認為，這是當代任何一位從事「現代舞」工作的臺灣原住民「知識份子」，必須深思、面對，進而實踐的課題。

第四節 當代臺灣非原住民現代舞編舞者作品中的原住民圖像

不可否認，當我們提出「臺灣圖像」概念時，其實就隱含著島內「原／漢」身份與文化認同的相對位置。而關於臺灣原住民圖像之再現與傳播議題，遲至解嚴後，臺灣原住民才開始掌握詮釋權與發言權。（浦忠成，1999；瓦歷斯 諾幹，1999）漢人在清代或者是更早關於臺灣原住民的文字描述，不是抱著世外桃源的想像，如郁永河《裨海遊記》：「葛天、無懷之世 堯帝鼓腹擊壤」，就是充滿奇風異俗渲染、非我族類的偏見，強調儒家「化番為民」教化使命、欲加以導正與提升的漢族中心主義思想，如清代首任巡臺御使黃叔璥《臺海使槎錄》：「紅毛舊習篆成蝸，漢塾今聞近社皆；謾說飛鴉難可化，泮林已見好音懷。」

日治時期來臺的人類學家，則在探險熱情與殖民政府支持下，為臺灣原住民圖像之複製與傳播，奠定了堅實的基礎。戰後的臺灣大部分漢人（學者、平民百姓），甚至是互為異族的其他臺灣原住民，其實亦是由這個基礎上去認識、了解原住民的。

「當一個文化被以客體化／對象化的方式對待，無論是來自於他文化的觀看或是來自於文化自身的再現，其中的符號策略都是值得思索的。」⁵⁷綜觀「漢族」

⁵⁷ 劉紀蕙，何謂「中國」？哪裡有「臺灣」？《中外文學》第二十九卷第二期，2000年，頁

「臺灣原住民」與「現代舞」三者的接觸、相互對話之獨特歷史時空背景，為了使本篇論文之脈絡與呈現更完全周詳，本節「臺灣非原住民現代舞編舞者作品中的原住民圖像」之研究出發點，以整理臺灣非原住民（主要為漢人），曾經編創過與「臺灣原住民圖像」相關作品之現代舞編舞者為主軸，目的在於比較原、漢二相異血緣、文化的現代舞編舞者們，在以「臺灣原住民」為作品題材編創時，分別在舞作中呈現出何種樣貌的「原住民圖像」？更重要的，是透過彼此作品，瞭解「自我／我群」如何被他者解讀與認知，以期在彼此對應與相處時，具備「互為主體，互相尊重」的態度，為複雜、曖昧的「臺灣圖像」，尋求一個更多元、活潑的拼圖法，為「臺灣生命共同體」這一名詞，下一個更周全、更具展望性的定義。

臺灣非原住民編舞者編創之具「原住民圖像」現代舞作品，主要指涉的範圍，是指臺灣漢族非原住民（身份與文化認同不以原住民為宗）的現代舞編舞者，在其舞作構思、執行、展演上，受臺灣原住民文化影響，將原住民圖像直接或間接呈現的作品。所謂「直接」與「間接」，並不存在嚴格、可科學量化的化約路數（reductionism），筆者以可視別判定「原住民元素／神話傳說、音樂、舞步、服飾、圖騰」等之元素為「直接」影響；受原住民文化啟迪、影響，而展現在舞作標題、或隱喻的情感認同，為「間接」影響，「直接」與「間接」兩者互為考慮，衡量是否判為具「原住民圖像」之現代舞作品。

曾正式發表與「臺灣原住民圖像」相關現代舞作品的編舞者，有「新古典舞團」創辦人與藝術總監劉鳳學，和「雲門舞集」創辦人與藝術總監林懷民。

戰後隨國民政府來臺的劉鳳學，與本省籍的林懷民，二人不僅在年齡、性別、生活背景與成長歷程上，有著一定的差異，就連其現代舞創作，亦呈現不同之美學取向。「『物質文化』經常是外人進入異民族世界的觀察前哨站，也是藝術家表現異民族最常援引的文化特徵。」（王淑津，1996：131）在舞蹈表演藝術裡，原本臺灣

原住民圖像與主題的展現，多發生在「編創性民族風格舞蹈」類型中，為數眾多的編舞者截取、模仿、挪用原住民符號於表演性、娛樂性的舞蹈中，至今猶為臺灣民族舞蹈舞壇所慣見。自一九六〇年代起，(美國)現代舞風格開始影響臺灣，經過半世紀的傳習，現代舞在臺灣島內也漸呈多種樣貌，但是，為什麼歷年來的臺灣籍漢族現代舞編舞者中，只見劉鳳學、林懷民兩位編舞者在作品中「積極地」⁵⁸描繪與採用臺灣原住民主題？這確實是一個引人好奇與深思的現象：什麼樣的因素促使他們編創以「臺灣原住民」為主題的現代舞作品？靈感從何而來？如何執行？如何／誰來欣賞（解讀）？

從劉鳳學與林懷民編創之具「臺灣原住民圖像」現代舞作品（見附錄），筆者以為其中呈顯了某些共同的特質，整理如下三點：「本土價值的肯定」、「他者的描繪與理解」與「文人的關懷」。

一、本土價值的肯定

「本土化」一詞的討論，基本上存有「族群認同」與「土地認同」兩個主軸，但是在政治、文化認同紛雜歧裂的臺灣，此名詞存在著弔詭的意涵與歷史脈絡。本節將「本土化」還原解釋為「強調在地經驗，發揚本土價值」。我們透過劉鳳學、林懷民之具「臺灣原住民圖像」現代舞作品，可以發現兩位編舞者以不一樣的方式與路徑，達到此處所謂的「肯定本土價值」。

劉鳳學之舞蹈美學觀，可以從其創立「新古典舞團」之思考主軸「完全是為了回應歷史與傳統」（李小華，1998：107）看出端倪，此處的「歷史與傳統」所指為何？

傳統舞蹈精神，以儒家而言，是仁人精神，修持自我的意念，與樂在禮的

⁵⁸ 至少兩次以上。

儀式中舉行。用格物致知的精神去了解文化和藝術，用舞蹈的實踐力行，來延伸儒家傳統思想的優點，用中國知識份子的良知，去關懷舞蹈對教育及社會的功能，用仁人精神去看待世界，用澹泊名利的態度，來為藝術服務！（李小華，1998：109）

劉鳳學對於臺灣本土價值的肯定，是從對中國文化與儒者「民胞物與」精神的孺慕中，間接擴及到臺灣這塊她到二十五歲（時值一九四九年）才踏上的土地。劉鳳學在其舞作《檔案》（1991）《灰瀾三重奏》（1997）中，對臺灣社會現象提出深痛（不認同不關愛哪來痛？）的觀察與批判，又因對臺灣原住民文化的學習與關切⁵⁹，發表了《蘭嶼夏夜》（1956）《祭典》（1978）《沉默的杵音》（1994）等舞作；劉鳳學這一條肯定本土價值之路的軌跡雖不明顯，多被眾多有關中國主題的作品掩蓋住，但這股對本土價值的肯定感，其實如隱隱暗流潛藏在下，一直源源流動著。

關於林懷民不同年代舞作所顯露的不同政治、文化認同，已有多篇文章提及或論述，

林懷民認同臺灣的過程始自《薪傳》，或者應該說是臺灣退出聯合國前後之際。林懷民在一九九二年推出的舞作《射日》中，藉著泰雅族的遠古神話，搬演原住民射殺籠罩天際的兩個太陽中一個太陽的故事，象徵性亦是儀式性地終止了自己雙重政治認同的矛盾。（劉紀蕙，2000：91）

雲門舞碼顯示出臺灣社會雙重性格的變遷狀態，以及臺灣社會從中國認同轉變為一種多元文化的臺灣認同。「雲門舞集」創團以來，舞團及其藝術指導林懷民的國家認同觀點，已經從臺灣的中國國家主義轉變為臺灣

⁵⁹ 參見李小華，劉鳳學生平大事年表《劉鳳學訪談》，臺北：時報文化，1998年。

國家主義。⁶⁰

在對臺灣本土經驗熱切的擁抱下，林懷民透過關懷處在弱勢位階原住民的舉動⁶¹，達成其認同、肯定「本土化」的文人使命⁶²。

經由七十年代，隨併著整個臺灣對民族或本土經驗的尋找，雲門開始親近平劇、崑曲，從傳統肢體語言和西方現代舞蹈中總結出了《奇冤報》、《白蛇傳》這一類作品。「民族」與「本土」當然是籠統而概念的名詞。對一個關心具體創作的藝術工作者而言，「民族」與「本土」可以是平劇、崑曲，也可以是歌仔戲、豐年祭等等更為臺灣本土的藝術形式。於是，我們看到林懷民在編作《吳鳳》、《廖添丁》、《薪傳》時，更明顯地把「民族」與「本土」從漢族中原的歷史鄉愁轉回到更切身的臺灣傳統文化、原住民文化與客家文化。⁶³

二、他者的描繪與理解

⁶⁰ 趙玉玲，〈舞蹈、文化與國家主義——「雲門舞集」在臺灣社會之社會文化重要性〉，《舞蹈研究與臺灣——新世代的展望》研討會論文集，臺北：國立中正文化中心，2001年，頁55。

⁶¹ 這些舉動尚包括邀請屏東排灣族原住民至臺北演出(1976)協助「鄒族之歌」音樂帶出版(1992)並將版稅收入捐贈給鄒族文教基金會、林懷民說故事《射日》錄音帶出版(1992)、將臺灣原住民舞蹈列為藝術學院(今臺北藝術大學)課程等等。

⁶² 《吳鳳》之主題在今日看來或有「政治不正確」之嫌，又與《射日》相同，兩齣舞劇的訴求對象為漢人。關於此現象，筆者以為編舞家受到自身文化與美學取向的制約，其對異文化所做的主觀詮釋或許值得批判，但是，同時我們更應該瞭解，任何藝術家都無法擺脫彼時大環境的框架與局限。泛政治化地解讀舞蹈，其結果只會斷傷藝術的獨立價值，因為藝術的價值可以超越時間的限制，從來不是任何政權所能決定。而隨著「吳鳳歷史／傳說／神話」的再解讀與澄清，一九八七年雲門舞集「林懷民舞蹈工作十五年回顧展」再次演出《吳鳳》月下群舞一折之後，林懷民主動將《吳鳳》剔除於雲門的保留舞碼外，從此不再展演這支舞。另外，劉鳳學言(一九九三年十一月七日訪談，新古典舞團排練室)布農族「誇功宴」(malastapang)之舞步，為其早年之再創，此種為「改良／美化／提升」他族(尤指弱勢族群)而採取的行為，一如前述，各個時代有其大環境制約，而今日對此種行為已有更多元的觀點與細膩的討論。

⁶³ 蔣勳，〈《吳鳳》而後《薪傳》而後《射日》——聽哪！人和自然的對唱〉，《中國時報副刊》，八十一年六月四日。

「分類」(classification) 是人類社會的基本現象之一，人類藉由分類去認識與評價世界萬物，並且建構社會，於此同時，人類也分類了自己。「社會分類的建構，其最基本的核心在於建構自我 (self) 和他人 (the other)⁶⁴ 之間的差別藉由這種區分，來創造、強化、鞏固自我的認同，將自己建構成假定為具有意志的主體。」(王志弘，2000：184)

從劉鳳學與林懷民兩位現代舞編舞者之生平來看，我們可以很確定他們具「臺灣原住民圖像」的現代舞作品，的確是一種非我族類、他者／異己的描模。如此認定最主要原因，並非單純地以血統本質論或文化認同判別，因為從文化認知的角度而言，劉鳳學長期對臺灣原住民文化的關心與研究，其理解（同理心／解讀力）實超越一般原住民，但是這並沒讓劉鳳學成為臺灣原住民的一份子。另外，從編舞者生平（外在事實：兩位編舞者從未曾長期與臺灣原住民居處，劉鳳學曾數次進入原住民生活區，但其目的在田野採集與生活體驗），與作品（內在事實：不論是血統、舞蹈作品或文字自述，兩位編舞者的國族認同是「中華」⁶⁵，非臺灣原住民族）所顯露的訊息來作判斷，所以我們可以很肯定地將劉鳳學與林懷民關於臺灣原住民圖像的現代舞作品，視為他者的描繪與理解。

正如劉鳳學言：「最初對原住民舞蹈感興趣，純粹基於好奇。」(李小華，1998：58) 這一番言說，其實代表了每個心靈對於異文化的窺探與獵奇心理。但是，在心存謙虛與尊重的心靈面前，異文化如同一面明鏡，得以窺見自己的樣貌與不足，「『他者』是使意識或思想在發展過程中能夠從『這個』(this) 的存在形態向前突進的力量，唯有通過『他者』與『這個』的持續衝突，意識或思想才能在辯證發展的終站，提升為以自我為對象的『主體』。」⁶⁶劉鳳學繼續言道：

⁶⁴ 他者 (the other) 在人類學中，意味著「異文化」(the other culture) 的存在，亦譯作「異己」。

⁶⁵ 關於劉鳳學與林懷民的國族認同，牽涉相當複雜的時空、政治背景，與「臺灣／中國／本土」之名詞歧義，然而這並非本文論述重點，故以「中華」泛指以大陸中原為主體的泛中國文化。

⁶⁶ 陳昭英，文學的原住民與原住民的文學——從「異己」到「主體」，《臺灣原住民族漢語文學選集評論卷（上）》，臺北：印刻，2003年，頁184。

之後，基於我個人的成長，視野逐漸擴大，處理資料的能力也漸趨系統化、方法化。觀照的層面也就從舞蹈透視其整體文化與社會結構，延伸至從其文化禮俗分析，比較其舞蹈特質。原住民舞蹈除了給我予感性的享受外，他們的生活態度也折射到我的認知層面，激起自我反思，這些反應在我創作生涯中是有著某些關鍵性作用的。（李小華，1998：58）

劉鳳學透過臺灣原住民這異文化的觀察與學習，豐富、強化了對自我的瞭解與自信。

「（按，排灣族）半小時的歌舞為我揭示『詩經』那樣簡單動人的世界。」⁶⁷（林懷民，1989a：58）林懷民作品《吳鳳》與《射日》，透過神話傳說、服飾造型、道具場景與音樂等，創造一個他（漢族）想像中的臺灣原住民圖像，在這裡，不管是《吳鳳》中的鄒族或是《射日》裡的泰雅族，基本上都只是編舞者想像力的跳板，企圖由此達到編舞者對人性的觀察與理解、對現代舞藝術的熱情與探索，從文宣上「這齣四十分鐘長的舞劇根據義人吳鳳的事蹟改編。編舞者曾多方搜集資料，卻無意作歷史劇，或曹族衣飾、歌舞的展示。義人吳鳳基於愛心，捨身殉道，化干戈為祥和。」⁶⁸與「《射日》舞蹈無意作泰雅文化的忠實呈現，只是運用原住民生活的材料來敘述這個遠古的神話。」⁶⁹上，我們可以明瞭林懷民是透過舞作的編創，呈現出其對「吳鳳」與「泰雅射日」故事文本的自我解釋與觀點，如此，即是「他者的描繪與理解」；另一點不可忽略的，即是舞作預先設定好的觀眾族群。與編舞者擁有共同背景、採同樣理解模式的臺灣（漢族）觀眾，「取材自泰雅族神話中兩代人合力持續完成射日任務的《射日》，熔鑄了原住民的自然觀和對漢族文化的詮釋。」⁷⁰

⁶⁷ 清代中國文人在臺灣書寫異文化時，會從自身文化傳統中尋找類此，稱為「相似性書寫」，此觀點參考陳龍廷《相似性、差異性與再現的複製：清代臺灣文學中書寫原住民之初探》，二三年賴和研究生論文獎論文。

⁶⁸ 《吳鳳》首演節目冊，雲門舞集，1976年。

⁶⁹ 《射日》一九九二年春季公演節目冊，雲門舞集，1992年。

⁷⁰ 張國慶，在雲間的星子們《印刻文學生活誌》創刊前號，2003年，頁45。

「現代舞」這一藝術媒介，賦予編舞家極大的空間與自由去重新「面對／改造」傳統文化或異文化的任何元素，但這並非代表這樣的舉動具無限上綱，可不受任何制約或評論，我們反而可以從編舞者如何借取、模擬原住民圖象作為創作的靈感或主題，觀察出編舞者對原住民文化認知的角度與認同的態度。

三、文人的關懷

我們從兩位編舞者之具「臺灣原住民圖像」現代舞作品中，發覺其在創發作品的角度具有「本土價值的肯定」與「他者的描繪與理解」特點外，再針對作品中所顯露的情感訴求與文宣文案做進一步分析，筆者以為兩位編舞者作品理呈現了一種「文人的關懷」的情感類型。

「文人」一詞，在中華文化中有其特定的指涉與內涵。中國文人，自古以來，其哲學思想本源不脫儒、道、釋三家，中國知識界盡是此三家天下，而儒家思想又為主流。儒家主張以人道為中心、以文言志，其基本態度是入世的，背負經世致用的社會使命，「夫仁者，己欲立而立人，己欲達而達人。」（《論語 雍也》）「士不可以不弘毅，任重而道遠 仁以為己任，不亦重乎？死而後已，不亦遠乎？」（《論語 泰伯》）「夫天未欲平治天下也，如欲平治天下，當今之世，舍我其誰也。」（《孟子 公孫丑下》）筆者使用「文人」一詞，形容劉鳳學與林懷民兩位編舞者具「臺灣原住民圖像」現代舞作品之情感特質，並非就認定兩位編舞者是儒者一派，而是在這些作品中顯露的關懷、善意、同情與悲憫，都相當地具有儒家特質。

劉鳳學之研究發表與創作理念，可說是以處理「傳統／現代」為核心而發揚、擴展，這個「傳統」，即是以儒家為大宗的中國；另一方面，劉鳳學來臺後，一直在師範體系從事教育工作，而師範體系又是臺灣原住民除了軍警系統外，最容易升學之管道，因此，近距離接觸、認識原住民學生的真性情與困境，必定帶給

劉鳳學非常切身的感觸與體會。(劉鳳學, 2000: 13) 劉鳳學之具「臺灣原住民圖像」現代舞主要力作《沉默的杵音》, 其中第五段 哀歌 與第六段 沉默的杵音, 分別以原住民少女淪為雛妓與原住民青年男子以肉身勞力維生為主題, 舞碼末了大堆垃圾袋自空降下, 評者認為「刻劃現代與原始的衝突, 意味著原住民面對今日如何再生的處境 表達出她對原住民和整個臺灣文化現象的由衷關懷, 她要藉著舞蹈這個無聲的語言, 打破她的沉默。」⁷¹、「劉鳳學一番苦心, 應該是源自這一份愛心(按,「關懷」原住民的心) 有朝一日, 原住民舞蹈也將適當地吸收現代精神, 而更加成長茁壯。」⁷²、「探討即將流失的原住民文化 即將流失的歌舞原貌、勞動人力, 原住民與現代生活之衝擊與不平等的命運, 也唯有深具人文豐厚情懷的劉鳳學, 才得以交出如此震撼人心、如此不沉默而無聲怒吼的杵音。」⁷³ 劉鳳學抱持文人入世之情懷與悲憫的態度, 去面對、處理其具「臺灣原住民圖像」之現代舞作品。

林懷民因其旺沛的生命力與開闊的視野, 其所做所為, 早已不是「編舞者」一詞所能涵括,「由於身在嘉義官宦家族的緣故, 從小就受著精英式的教育栽培, 『服務社會』的觀念深植腦海, 因此早期林懷民也經常以『社會工作者』自命。」⁷⁴林懷民第一本舞蹈文集《說舞》(1989) 收錄一篇 林懷民用舞蹈做社會工作裡寫道:「他急切的感覺到自己的責任與需要, 決心回來做一點事 不把自己當藝術家看, 他以一個『社會工作者』自命」, 另一篇評論文字寫道:「呼應了舞團最初以『雲門』(古代的中國祭儀舞蹈) 為名, 要以舞蹈介入社會、文化、歷

⁷¹ 張中媛, 原舞新貌 劉鳳學博士的新作: 沉默的杵音 《表演藝術》第二十三期, 1994年, 頁15。

⁷² 于金城, 取之於自然並回歸於大地, 關於沉默的杵音 《表演藝術》第二十五期, 1994年, 頁74。

⁷³ 蔡麗華, 原鄉沉痛的呼喚, 沉默的杵音觀後 《表演藝術》第二十五期, 1994年, 頁76。註71作者張中媛與本註作者蔡麗華皆為劉鳳學門生, 是故其評寫師長作品時, 有可能「距離更近而一針中的」或「在尊師重道前提下而落筆有所顧忌」。因臺灣舞評之機制並未健全, 現代舞表演的相關評述亦少, 故仍將二文列出, 特此註明。

⁷⁴ 林亞婷, 臺灣第一個職業舞團掌「門」人 棄文從舞的林懷民 《表演藝術》第三十五期, 1995年, 頁72。

史的使命。」⁷⁵。若是我們同意以「社會工作者」的角色來看待林懷民的話，「社會工作者」的含意，就是為平民百姓、弱勢族群盡心力、解困難的知識份子，我們從林懷民早期作品《寒食》（1974）、《奇冤報》（1974）、《白蛇傳》（1975）等中國主題來看，「社會工作者」精神，即是中國文人民胞物與情懷的展現。

第五節 當代臺灣原住民「現代芭蕾舞」 編舞者 李淑惠

芭蕾舞（Ballet）源起於歐洲文藝復興時期，其原型是一種融合舞蹈、音樂、歌唱、啞劇等的義大利民間舞蹈，之後由民間傳入宮廷，成為貴族們的餘興社交活動。西元一五四七年，義大利佛羅倫斯貴族 梅迪西家族中的公主凱撒琳 梅迪西（Catherine de Medicis，1519-1589）嫁到法國為亨利二世皇后，將芭蕾舞帶入法國，經由凱撒琳皇后大力推展藝術活動，法國宮廷出現了由王公貴族上場演出的「宮廷芭蕾舞」（Ballet de cour），一五八一年出現了舞蹈史上第一齣芭蕾舞劇《皇后喜劇芭蕾舞》（Le Ballet Comique de La Reine）；從此「芭蕾舞」在法國生根，穩定發展，一六六一年法王路易十四在巴黎創立歷史上第一所芭蕾舞學校，世界通用的芭蕾舞「五個腳步基本位置」即制定於此。

十八世紀中期，芭蕾舞逐漸脫離歌劇和面具，而成為一門獨立的藝術型式；十九世紀初至一八七一年左右，一種富詩意與夢幻情懷的芭蕾舞風格盛行，史稱「浪漫芭蕾舞」（Romantic Ballet）。十九世紀末，以巴黎為中心的浪漫芭蕾舞陷入低潮，舞蹈重心逐漸轉移到俄國聖彼得堡，俄國芭蕾舞獨樹一格，史稱「古典芭蕾舞」（Classical Ballet），其中最著名當屬《睡美人》（The Sleeping Beauty, 1890）《胡桃鉗》（The Nutcracker, 1892）和《天鵝湖》（The Swan Lake, 1895）。

⁷⁵ 陳雅萍，雲門身體三十年《野馬 耕牛 春蠶 雲門三十》，臺北：雲門舞集，2003年，頁27。

二十世紀初，狄亞基列夫（Serge Diaghilev，1872-1929）率領的「俄羅斯芭蕾舞團」（Ballet Russes），極富特殊風格與肢體創造力，為芭蕾舞世界開創了一個新天地，為「現代芭蕾」（Modern Ballet）⁷⁶奠下堅固的基石，其影響力一直持續到今日。（歐建平，1997）

一、芭蕾舞裡的異族風情

西方歐洲社會，遠在十五世紀後期大航海時代，即因著政治殖民與商業利益，積極向外探索與拓展；此時，相對於歐洲社會的「他者 異族」圖像，陸續出現於視覺藝術與表演藝術中，成為西方藝術一極具傳統的類型。

自芭蕾舞劇原型《皇后喜劇芭蕾》追溯，我們便可發現「異族風情」這一脈相傳的主題；就製作策劃而言，《皇后喜劇芭蕾》演出時機為喬尤斯公爵（Duc de Anne Joyeuse）與瑪格麗特公主（Marguerite de Ibrairie Vaudémont）的訂婚典禮，以歡愉喜樂、賓主聯誼盡興為目的，內容則由希臘神話改編，既達到觀賞異文化的娛樂效果，亦可寄宗教、政治隱喻而無害。

異族風情芭蕾在「古典芭蕾」達到一個高峰。「古典芭蕾」的代表二舞劇：《胡桃鉗》和《天鵝湖》，不約而同地皆在表演裡，擺置了跟舞劇宗旨不直接相關的異族風情舞段，如阿拉伯、西班牙，甚至中國風格，其最大用意，不在於使故事結構更合情合理，而是讓中產階級或上流社會貴族們，除了在觀賞之餘經驗藝術美感外，還能暗地領略到芭蕾的博大，能自由吸納他者而成為己有。其中隱含的「美學表現／權力操控」複雜議題，不是單純的「藝術無國界」就可一語帶過。二十世紀初，受到「現代舞」的影響，芭蕾的創作也走向更多元的表現，展開的是一種以芭蕾技巧為主體，肢體風格、表現風格、主題更為多元豐富的創作型式。

⁷⁶ 「古典芭蕾」重視故事情節與戲劇元素，「新古典芭蕾」（New Classical Ballet）尤指巴蘭欽（George Balanchine, 1904-83）強調線條、構圖與音樂性的芭蕾舞作品，「現代芭蕾」則「跨出優雅和嚴肅的門檻，以現代或流行音樂入舞、讓現代生活及新編故事登堂入室，並且嘗試以現代觀點改編舊舞作。」（李立亨，2000：51）

「芭蕾舞裡的異族風情」續存於當代，有幾種類型：一是純粹異族美學風格參雜混合的展現，強調「舞蹈藝術自律論」，摒除其他社會因素干擾，自由地在舞蹈美學天地裏實驗與開創，如莫利斯 貝扎（Maurice Béjart, 1927-）之舞作，《愛的梵歌》（Bhakti）《近代能樂集》（Cinq Noh Modernes, 1984）；一是仔細推敲異國風情如何、為何存在的芭蕾舞編舞者，如馬茲 艾克（Mats EK）為瑞典庫柏格現代芭蕾舞團（Cullberg Ballet Riksteatern）改編版《天鵝湖》，便讓異族風情段落合理必要化，甚至具備內在動機，而非單純為表演、娛樂、炫技或消費存在。

另一種「芭蕾舞裡的異族風情」切入點，是隨著西風的強盛，「芭蕾」已成為一種全球化的舞蹈行為，任何一民族在接觸「芭蕾」時，除了被動地接受學習外，將自身民族舞蹈姿勢、服飾或故事文本修正、形變或融入於「芭蕾」，是必然的結果，例如一九一七年俄國革命後，一九二〇年代俄羅斯芭蕾發展出獨特的民族編舞風格、中國共產黨「文化大革命」時期的樣板芭蕾舞《紅色娘子軍》和《白毛女》，或文革結束後盛行的民族芭蕾舞風格⁷⁷。所謂「芭蕾國際化」，是「芭蕾舞裡的異國風情」的另一種說詞與解釋。

二、芭蕾舞在臺灣

英文「ballet」係轉借自法文，其詞源是義大利文「ballo」，意指一種由民眾自編自導自演的民間舞蹈；「ballo」亦演變成另一義大利文「balletto」，即是「跳舞」之意。臺灣曾將「ballet」直譯為「巴雷特」，或稱為「足尖舞」、「腳尖舞」、「西方古典舞」，一九五〇年代，「芭蕾」譯名才被確立廣為使用。

臺灣芭蕾的開展，受到日本的影響甚大，前輩舞蹈家李彩娥、蔡瑞月等，都曾赴日學習芭蕾。蔡瑞月於一九四六年返臺，在臺南創立了臺灣第一所舞蹈社「蔡瑞月舞蹈研究社」，同年第一場作品發表會上，發表了第一支由臺灣舞者所跳的

⁷⁷ 關於芭蕾與中國民族符號接合之議題，可參閱陳德海，〈中國民族芭蕾的民族性及其美學衝突〉，2000年「舞蹈研究與臺灣：新世代的展望」研討會之發表論文。

芭蕾《白鳥之死》(即《垂死的天鵝》);李彩娥一九四九年在屏東設立舞蹈研究所,在其發表會上,便曾發表《天鵝湖》第二幕(1955)、《胡桃鉗》組曲(1956)等,是南部芭蕾舞蹈的播種者。

一九五〇至七〇年代初,因政治高壓的肅殺氣氛,民族舞蹈藉政治之勢而興盛,「芭蕾」被編派成是有礙善良風俗的外來文化,於是原先各地舞蹈社的芭蕾學習風氣大為減弱,雖未被禁止教學,但已使得芭蕾教育受到斷傷。七〇年代,由於政治箝制力量漸漸鬆動,文藝風氣較以前自由與多元,此時,「芭蕾」正式列為各舞蹈學校入學與課程主要修習科目,亦是坊間舞蹈社招生必備項目。

三、臺灣原住民「現代芭蕾」編舞者 李淑惠

李淑惠,花蓮縣吉安鄉阿美族⁷⁸人,一九五二年生於花蓮市,因生於國曆十月十日雙十節,故族名取為 Lisin,「節慶」之意,現為「臺北首督芭蕾舞團」藝術總監。

出生於小康之家、雙親皆為公教人員的李淑惠,相較於同世代的臺灣原住民,從小即擁有更多來自家庭的照護與資源,再加上自己的努力及才華,使其在求學之路無後顧之憂。花蓮女中(高中部)畢業時,李淑惠考取了國立藝專舞蹈科(今國立臺灣藝術大學)並決定就讀,這對於只在孩童時期短暫上過坊間舞蹈班、從來沒有接受過專業舞蹈課程的李淑惠而言,與其說是選擇了一條荊棘之路,毋寧說是她舞蹈生命的開始實踐。

在對舞蹈的熱愛與自我要求下,藝專四年,李淑惠由一生澀的舞蹈初學者,最後成為老師眼中的「黑馬」⁷⁹、讚譽有佳的對象。因為大環境因素與個人的喜好,李淑惠在二下時,選擇了「芭蕾」成為其終生投入的領域,甚至為了在芭蕾

⁷⁸ 阿美族依地理分佈而分類,可分為:北部群(南勢阿美)、中部群(秀姑巒阿美與海岸阿美)、南部群(卑南阿美與恆春阿美)。花蓮縣吉安鄉屬南勢阿美。

⁷⁹ 「黑馬」一詞來由參見李淑惠,就是那麼喜歡跳舞《無伊嘛也通》節目冊,臺北:首督芭蕾舞團,1996年。

舞藝上更精進，兩度放棄良機，一是藝專畢業時放棄參與「雲門舞集」表演的機會，而前往日本東京「橘秋子芭蕾舞學校」就讀⁸⁰；一是辭去藝專教職（1978-86），赴美國紐約大學、傑佛瑞芭蕾舞學校進修。

作為第一位臺灣原住民專業芭蕾舞編舞者，李淑惠不僅全心投入，積極地窺探西方芭蕾舞奧（演出全齣古典舞劇《吉賽兒》、《天鵝湖》、《睡美人》主要角色、引進推廣芭蕾分級檢定等），更在編舞家角色上進一步思索：「我是誰？」所以其編創之題材，便顯得多元且誠實⁸¹；其中，最富特色並與本文主旨直接相關的，便是編創具臺灣原住民（阿美族）風格的現代芭蕾舞作品。

李淑惠於藝專畢業公演時發表的《人偶》（1975），採多國擬人偶跳各自的民族風格芭蕾舞，其中包含一段臺灣阿美族女偶，是其編創之第一支具臺灣原住民風格的芭蕾舞作品；關於此舞碼的風格，李淑惠如此自述：「身為阿美族人，成長背景成為我創作上的一種優勢，阿美族舞蹈融合芭蕾舞的這類『混成』（芭蕾舞術語稱之為性格舞蹈，character dance）舞作，對我而言是再自然順手不過了。」⁸²李淑惠此初啼試聲之作，類似佛金（Michel Fokine, 1880-1942）的舞作《彼楚虛卡》（Petrashka, 1911），佛金在《彼楚虛卡》中創造了阿拉伯黑人、女舞蹈家與彼楚虛卡三個角色，不僅帶入不同芭蕾肢體風格，更賦予角色不同個性與劇情；而李淑惠的《人偶》，用意不在劇情的鋪陳，重點擺在芭蕾動作的編排與阿美文化符徵的嵌合創造，作為一舞蹈系畢業作品而言，既具表現性，又富實驗性。

一九八九年，李淑惠出任臺北首督芭蕾舞團藝術總監，在擁有舞團的資源後援與責任下，李淑惠與首督芭蕾舞團團長（亦是生活上的伴侶）徐進豐當然必須更深入思考什麼才是臺灣應有的芭蕾風貌、舞團需要呈現什麼樣的風格。在首督芭蕾舞團第三季巡迴舞展《傳奇》（1991）與第六季舞展《無伊嘛也通》（1996）節目冊舞團簡介中，便分別寫道：

⁸⁰ 此時適值中美斷交（1978），留美之路遭受影響，在加上有親戚定居日本，故李淑惠先選擇前往日本深造。

⁸¹ 李淑惠，與祖靈共舞《春之祭典》節目冊，臺北：首督芭蕾舞團，2000年。

⁸² 李淑惠，與祖靈共舞《春之祭典》節目冊，臺北：首督芭蕾舞團，2000年，頁5。

古典芭蕾舞或者現代芭蕾舞，都是達到心靈溝通的一條引線，如何引燃它的燃點，一直是舞團成立後所追尋的長路。

為了將臺灣的芭蕾舞提昇至具有本土風格與世界觀的層面，舞團一直堅持只跳國人自己所編作的芭蕾舞作品，因為我們相信藉由自己創作的舞蹈作品，無論她獲得的評價如何，血汗結晶的成果，是令人感到甘甜的。舞團經過六季，近三十支作品，八十場的表演磨練，已略具自我特有風格，舞碼多樣，有臺灣土產的山地芭蕾舞、臺北都會男女情芭蕾舞、仿古典芭蕾舞、現代芭蕾舞、中國懷舊芭蕾舞、探戈芭蕾舞、詼諧芭蕾舞、爵士芭蕾舞、佛教芭蕾舞、抽象劇情芭蕾舞、本土民俗芭蕾舞等，她是支暨有「臺灣風情」又兼「全球品味」的芭蕾舞團。

李淑惠第一支正式公開演出的臺灣原住民風格芭蕾舞作品《高山印象》，於一九九一年臺北首督芭蕾舞團第三季巡演時推出，北阿美族服飾混穿（女舞者上半身為傳統女性斜披肩，下半身為傳統男性短裙）與芭蕾舞硬鞋的結合，開啟西方芭蕾舞與阿美傳統符號對話的可能，編舞者李淑惠在節目冊簡介裡寫下：

臺灣山地舞與芭蕾舞在舞步運作上與生成背景上有極大差距，如何將兩者密切交融，流暢合一的考慮，是編舞者一項重大考驗。在創作或舞踊中國民族舞時，臺灣舞者總覺得有力不從心，寄人籬下之慨！如何善加應用豐盛的臺灣本土舞蹈，與四十年來海峽隔閡所發展出臺灣自身特有的舞風，在不亢不卑的心情下，將是一條極值得嘗試的路。⁸³

由於有了《高山印象》的嘗試，而且有不錯的反應與風評⁸⁴，李淑惠於一九

⁸³ 《傳奇》節目冊，臺北：首督芭蕾舞團，1991年。

⁸⁴ 《無伊嘛也通》節目冊，臺北：首督芭蕾舞團，1996年。但是「芭蕾舞硬鞋與臺灣原住民文化

九六年臺北首督芭蕾舞團第六季舞展推出《出岫》，在《高山印象》既有基礎上，作了更豐富的編排，佔整個下半場的《出岫》，整支舞作分成 出郊、莊稼、狩獵、祭神與豐收，企圖呈現早期臺灣原住民生活的簡貌，音樂採山地組曲。

接下來的《傳說》，於一九九九年臺北首督芭蕾舞團第九季巡迴舞展推出，展現了一個更「原始」、「自然」的原住民印象，這裡的原住民，不特定是居住於臺灣的某一族別，還指涉了世界各地原住民或少數民族。舞者之服裝採擬皮質感製作，單純的剪裁設計，期望給予觀者一「原始／生命力」、「自然／原住民」的直截聯想。

在李淑惠持續發表之具臺灣原住民風格芭蕾舞作品中，規模最大、企圖心最強的，應算是二〇〇一年臺北首督芭蕾舞團第十季巡演之《春之祭典》。自一九一三年尼金斯基（Vaslav Nijinsky, 1890-1950）採史特拉汶斯基（Igor Stravinsky, 1882-1971）音樂編出《春之祭典》（Le Sacre du Printemps，或譯春之祭禮、春之祭）首演以來，根據統計，已有超過七十種舞蹈版本的《春之祭典》問世（李立亨，2000：40），亦有眾多編舞者嘗試運用印地安、非洲或澳洲等世界各地原住民的舞步編創《春之祭典》⁸⁵。史家都同意編舞者尼金斯基與作曲家史特拉汶斯基都企圖在《春之祭典》中呈現出他們心目中的俄國靈魂，結果他們兩位不約而同借用俄國遠古時期部落之祭儀，藉以表彰人類未經壓抑的生命力，以及人民對土地的敬仰。李淑惠接受李泰康⁸⁶之建議，重新編創《春之祭典》，不僅呈顯了承先啟後的舞蹈精神，亦是對舞蹈前輩大師的敬重之舉；另一方面，李淑惠在此次編創中，考慮芭蕾舞硬鞋展現之美學並不適合她的創作，捨去不用，並謹慎地借用阿美族傳統年齡階級組織⁸⁷「瑪楞楞」（Malernlern）⁸⁸為升級而跑步的鍛鍊情景入

符號的結合，亦遭受些許質疑與非議，尤其是來自舞蹈界的評論，李淑惠訪談，臺北首督芭蕾舞團排練室，二〇〇三年二月二十六日。

⁸⁵ 賴廷恆，阿美族版春之祭典，中國時報，二〇〇一年一月十八日。

⁸⁶ 花蓮阿美族人，民族音樂學研究者，其兄長李泰祥，亦為臺灣知名音樂工作者。

⁸⁷ 年齡階級組織是阿美族部落政治的基礎，不同的阿美族群有互異的命名與級名制。「年齡階級組織就是依年齡大小來分組的一種男性社會組織。這個組織由每次參加成年禮的男子們為一單位

舞，當做《春之祭典》之開場，以十八位花蓮農校原住民學生來呈現此段落（受正統芭蕾舞訓練的舞者則展跳史氏《春之祭典》音樂部分），不僅在概念上相當符合《春之祭典》原作精神，更在「遠古蠻荒／原民自然」時空意義上，有著相當巧妙的聯結。在目前頗受爭議的「原住民樂舞劇場化」議題中，李淑惠嘗試將兩種不一樣的肢體風格同時呈現於一場演出中，毋寧別具巧思與挑戰。

簡要來說，李淑惠在芭蕾美學中嵌入／添入臺灣原住民圖像，是一種「芭蕾在地化」的藝術思考，編舞者試圖透過自身文化的體驗，創造或沉澱出新的芭蕾風格，這種藉「本土／在地」思考以擺脫西方影響的企圖，與西方「異族風情」芭蕾向外尋求／掠奪靈感以自由運用是不同的，其中所顯現的策略與路徑如此不同，是值得加以分辨與重視的⁸⁹。

肢體的技術與語言是共通的，不分膚色、國籍，是可以透過學習而至的；芭蕾三百多年的歷史亦告訴我們，一種嶄新舞蹈風格的學習或完成，不可能存有捷徑。正如前文「芭蕾舞裡的異族風情」所述，不管是西方芭蕾編舞者將異族風情帶入芭蕾表現，或者是隨著芭蕾美學播散全球，非西方國家人民學習芭蕾舞時，主動地將自身文化符號嵌入／融入芭蕾表演中，種種手法，早已行之有年，尤其處在「後殖民」(post-colonial)時代，芭蕾美學與它者文化遭遇，到底誰為主體、如何表現及如何評價等議題，也受到更廣泛與細膩的探討⁹⁰。從表演美學來說，「現代芭蕾」容許編舞者在題材與肢體風格上作更多的變化，但畢竟芭蕾之所以為芭蕾，不僅在舞者培育與表現上，有著相當嚴謹的訓練與規則，更有其不容竄變的內在美學原則。

來組成，新的一級成立，原有的各級就往上晉升一級。」(明立國，1989：166)

⁸⁸ 「瑪楞楞」在南勢阿美為長距離賽跑之意，為成年禮之代稱，少年男子 mamiselar 經入級訓練後始得參加成年禮，然後取得新級級名，正式進入年齡組織。(李景崇，1998：238)

⁸⁹ 此處觀點參考王淑津，高砂圖像 鹽月桃甫的臺灣原住民題材畫作《何謂臺灣？近代臺灣美術與文化認同》，臺北：行政院文化建設委員會，1997年，頁122。不敢掠美，特此註明。

⁹⁰ 趙綺芳，跨文化展演的分析與詮釋：以臺灣原住民樂舞展演為例《回家的路：第四屆原住民音樂世界研討會論文集》，花蓮：財團法人原住民音樂文教基金會，2002年。本文對於跨文化展演之詮釋與分析議題，整理了簡要的觀點。

在欠缺長期專業培養與大型古典舞劇經驗的環境下，要移植西方芭蕾舞體系困難重重，因此，融合臺灣文化特質與自己身體經驗的創作芭蕾，顯然才是國內芭蕾舞團積極發展的方向，創作者大都希望芭蕾不只是停留在技術階段，也不僅止於古典芭蕾舞步的堆疊與排列組合，而是在不脫芭蕾舞鞋的堅持下，運用西方古典芭蕾舞的身體經驗，發展屬於臺灣芭蕾舞的美學觀。⁹¹

臺灣的芭蕾環境一直處於尷尬局面，這種尷尬，絕非來自某種本質論所謂「芭蕾本來就是西方產物，不適合東方人」⁹²，只要比較同樣身處亞洲的日本與菲律賓芭蕾的長足發展（林懷民，1989b：151），我們便可知道此種藉口的搪塞與不負責任；臺灣芭蕾環境若不盡如人意，是因為我們投入的不夠多、不夠深，整個大環境對於芭蕾的卻步。因此，除了期望官方、民間對芭蕾有更多友善的注挹外，對於投身於芭蕾紮根、表演與編創的舞蹈工作者，我們一則衷心佩服，一則必需一齊深思：「芭蕾」對於當代臺灣的關係為何、意義何在？如何富主體性的去編創芭蕾作品，而不只是符號的拼湊、美學的挪接？

⁹¹ 王凌莉，擺脫硬鞋，走出芭蕾新路——臺灣本土芭蕾的發展趨勢，《表演藝術》第一二九期，2003年，頁22。

⁹² 關於臺灣芭蕾的弱勢背景及因應之道，可參考「臺北室內芭蕾」製作人邱馨慧，追蹤狄亞基列夫，《表演藝術》第七十一期，1998年。



第三章 怎樣藝術，如何認同：現代舞與文化認同

在文藝復興時代以前的歐洲或無文字社會中，為藝術而藝術的概念尚未創發，或不受到發揚。近幾世紀以來，西方對於美、藝術的看法與解釋權，早已隨著政治、經濟、科技等文明實力或霸權，影響甚或湮沒其它異族文化的發言權。當我們細心審視周遭生活關乎藝術的概念：鄉居阿公的繪畫是素人表現，原住民木雕、第三世界住民的彩繪是民藝或稱工藝（technology），而學院裝置就必成藝術、現代藝術家所從出的「產品」都是藝術品，所謂「藝術史」，等同於一部「西方藝術史」不得不令人質疑，事實果真如此？人類學者賈克 瑪奎（Jacques Maquet, 1917-）對此現象曾加以解釋，上述前者為進入展示脈絡後才「轉變為藝術」（art by metamorphosis）的藝術品，後者則多被區分為「預定為藝術」（art by destination），一種為藝術而藝術的藝術客體（artistic objects）（Jacques Maquet, 2003）；但是對於這樣的分類我們仍然抱持未知：「藝術價值」（artistic value）如何判定？基準為何？是否有放諸四海皆準的超文化、先天及先驗的美感經驗？人類學者克立佛（James Clifford, 1901-1989）在〈部落與現代的歷史〉¹寫道：

假設藝術不是普遍的，而是一種西方的、變遷的文化範疇。非西方工藝在短短幾十年內被重定義，被視為藝術分類學上的轉變，是值得討論而不是慶祝的。這種將全球藝術建構於一種範疇的通則上，和全世界的部落民族事實上都在歐洲政治、經濟和宗教的統治下有關。

本論文主軸設定在「現代舞」這一藝術類型上，但是從事此項事業的兩位臺

¹ Marcia Tucker 編，吳介禎譯，《藝術論述：後現代藝術與文化的對話》，臺北：遠流，1999年，頁495。

灣原住民編舞者，其血緣所出的族群卻是那麼不同於「現代舞」美學這一體系，更明確地說，他們站在「傳統」與「現代」斷層處，往前是漸消逝的我族傳統，被西方學術歸類為「民藝」——藝術價值與美學層次較不純粹的藝術行為；往後是來勢洶洶、將欲取代一切的外來、現代文化。編舞者是否也曾深思「現代舞」是誰的傳統，她／他要創作什麼樣的型式、擺置什麼內容在其創作中？其遭逢的境遇一如西方畫家高更（Paul Gauguin, 1848-1903）畫作標題 我們從何處來？我們是什麼？我們往何處去？（1897），其中的落差、困難和需要解決的問題巨大無比。

藝術的定義與價值究竟為何？藝術的創造性（creativity）與文化、社會有何密切關係？不同的社會形式是否會衍生出不同的藝術內容？藝術形式可否獨立存在，或是必須依附於特定的社會制度？本章節行文，即以如此質疑、如此思考為主軸，採取「藝術人類學」觀點，尋思何謂藝術之道，何謂舞蹈行為？然後再由此出發，以「局內人」立場仔細陳析西方「現代舞」精神與範疇，期望從中思考當代臺灣原住民在學習、接受「現代舞」時，可能面臨的衝突與問題，並嘗試發覺、整理解決之道。

第一節 藝術的創造與詮釋

「藝術人類學」可以說是對傳統西方藝術我族中心主義的挑戰與回應，傳統西方藝術是一門由藝術史學者建構（build）的獨立領域，其研究主要課題為西方藝術活動的行為、風格與斷代；「藝術人類學」則具備跨文化視野，藉由「比較」與「歸納」，將藝術行為、形式技巧等放在一整體的社會文化脈絡中來瞭解，著重以「文化」為中心的整體概念。

吉爾茲（C. Geertz, 1926-）曾言：「並沒有獨立於文化之外的人性存在。」

這句話指明了人之所以為人，不單是生理、心裡的先天存在與構造而已，但「文化」究竟是什麼？一直是眾說紛紜的論述場域，吉爾茲言：「我們對著自己訴說關於自己的故事，這些故事的集合體，就是文化。」²早期英國人類學家泰勒（Sir E. B. Tylor, 1832-1917）在《原始文化》（*Primitive Cultures*, 1871）一書裡寫道：「文化是一種複雜的整體，包含了知識、信仰、藝術、道德、律法、習俗，以及一個人作為社會的一份子所獲得的一切能力和習慣。」³；美國人類學家瑪格麗特米德（Margaret Mead, 1901-1978）說：「文化是一個社會或是次團體所習得的行為。」⁴或對另一些學者而言，文化完全不是行為，而是行為的抽象概念。統整上述定義，文化看來幾乎就是一切，一個不可任意切割的渾然整體。

正因為「文化」的多元與歧異，所以藝術人類學者首先得解決「藝術的定義」是什麼？總地來說，「藝術人類學」認為藝術不僅根植於文化的多元性，更源於人類的共通性；大部分藝術人類學學者認為，「藝術」作為一種活動，或是作為一種活動的產品，其脫離不了形式、溝通（表現及其意義）、美感經驗（*aesthetic experience*）⁵等三個本位質素，「每一個進入藝術活動領域的人（包括創作者、表演者、參與者、旁觀者），都在共同使用人類獨具的象徵轉換的能力，跨越實用功能的目的來運用符號，或通過理解領會象徵符號的意義，去創造、闡明精神世界和物質世界。」在這個基礎上，才開始展開藝術的定義，

我們可以說不論在「原始」社會或現代社會，藝術活動均可以滿足人類普遍根植於內心的一些需要。雖然如此，藝術的表現非人類經驗中孤立的部分，而是密切的深藏在其它的社會文化體系各面向之中。一個創作品是否

² Ziauddin Sardar, 陳貽寶譯,《文化研究》,臺北:立緒文化,1999年,頁5。

³ 參 Tylor, E. B. (1986) [1871] *Primitive Culture*. P.1. Peter Smith Pub.

⁴ Ziauddin Sardar, 陳貽寶譯,《文化研究》,臺北:立緒文化,1999年,頁5。

⁵ 指欣賞者心理與吸引人的美感客體交會的時刻。這種心理上的感應是對欣賞客體抱著不加以分析、知識性和情緒的詮釋；即第一章所謂「興趣超離」。人類學者賈克·瑪奎進一步分析美感經驗乃集中在對藝術客體的靜觀凝賞。進入如東西方傳統哲理中的「冥想」(mediation)的「沉思」(contemplation)裡,以「抽離」(detachment)「不分心」(nondiscursiveness)「淡漠」(disinterested)及不分析的態度欣賞。(Jacques Maquet, 2003)

屬於藝術的範疇。因文化而有不同的定義。不論不同的方法與理論取向、呈現何種學派上的差異，物質文化與藝術必須放在社會文化脈絡（social and cultural context）中，其意涵才得以被理解，則是人類學在面對藝術時所共同具有的觀點。（王嵩山，2001：9，10，14）

中外學者在處理「藝術」議題時一致相信，藝術是與人類同時擴展。關於藝術起源的論述，通常我們可看到兩種意見：一類以心裡學為根據，從人類精神的衝動上解釋藝術的起源，「共同的心理衝動以不同的藝術形式來表現，因為他們的社會條件不同。」⁶；另一類則以社會學、人類學為根據，從人類社會的真實文化內容上解釋藝術的起源，因為從字源來看，不論中西，大都指向一種特殊的技能⁷；或者從另一個觀點來看，「藝術」是人類對天地、自然、生命的大哉問，它不只是一種方法性的表達，同時它更是一種經驗的表達，一種重新從人之原點出發之必要⁸。

但是，這並不是說全世界的種族都採用同一種美學標準，著有《原始藝術》（Primitive Art）的美國人類學者包雅士（Franz Boas, 1858-1942）曾對此做過進一步說明：「當我們以視覺對一『藝術品』（art work）進行考察時，它直截呈現在我們的審美感覺中，我們得以感受它的『形式』，但是這個形式意味著什麼『內容』，則需要從其所出之脈絡才能解讀。」⁹

「不同的社會形式是否會衍生出不同的藝術內容？」所以，唯有在清楚地辨析「文化」與「藝術」之內涵，以及二者有何交集之處後，我們才能擁有更清明的眼光與概念去面對（直覺的欣賞、概念的分析）現存於世的種種藝術作品與行為。「必須熟悉該文化的視覺表現主題的文化意義與表現慣例，瞭解這件藝術品

⁶ 參 Firth, R. 1951. Elements of Social Organization. P.162. London : Watts.

⁷ 中國的「藝」字，孔子曾言：「吾少也賤，故多能鄙事。」這裡的鄙事指的就是一種技能、藝。西方「art」字根為拉丁文ars，原來也專指人為的、手工的製作，包含著手的技能和技術的意義在內。

⁸ 李維 史陀（Claude Lévi-Strauss, 1908-）曾提出「群體表現」（collective representations）理論，略謂「群體表現」為史前人民一種神秘的心理活動，為研究藝術源起的另一重要觀點。

⁹ 劉其偉，《藝術人類學》，臺北：雄獅美術，2002年，頁44。

發揮功能的方式、場合及人們對它的反應，我們才能知道它的能指與所指的關係，並且發現不同的藝術風格的表現方式。」¹⁰

正如前文中的提問：「為什麼鄉居阿公的繪畫是素人表現、原住民木雕是工藝、第三世界住民的彩繪是民藝，而學院裝置必成藝術、藝術家所從出的『產品』都是藝術品，所謂『藝術史』，等同於一部『西方藝術史』？」此外，當下我們使用「藝術」一詞，一般泛指不為實用目的而製作的藝術品，但是，當今所謂藝術行為或藝術作品，幾乎已無法自外於政治或經濟活動，博物館的覽介、藝廊的展售、藝評的遷導或政治的迎合，都以贊助人或中介者的角色，相當程度地決定文化藝術的走向與評價，難道這不是另一種型態的「實用」？「藝術」與「工藝」、「民藝」，為何區分以及如何被鑑賞等問題，在當今全球政經帝國主義與文化學術詮釋權互相糾葛、欲迎還拒的曖昧關係下，是藝術工作者不得不面對、思索的大課題。

第二節 「現代舞」的歷史與精神

西洋現代文化，是現代歐美文化，亦是當今人類文化的主流。現代（modern）一詞源自拉丁字 modo，意指「正是現在」（just now）。「現代」除了一般的時間意義外，更有著特定的人文精神、社會史的或思想史的特殊意義；目前西方一般史學界斷代「現代史」的通用年代為西元一七八九年（蔣勳，1987：11）；而西方藝術史的現代主義（Modernism）從何時算起，亦有多種說法，但不管為何，定義時必定離不開「科學」。

西洋現代文化建立在科學上，故又稱之為「科學意識型態」。西洋現代文

¹⁰ Robert Layton，靳大成等譯，《藝術人類學》，北京：文化藝術，1992年，頁8。

化在過去四個世紀中的發展，就是由此「科學意識型態」的出現而開始的。它的出現代替了宗教意識型態。從中世紀盛期起，經文藝復興，到十八世紀，此科學意識型態的崛起，首先見於一新世紀宇宙觀的建立，其次見於它對人生觀的衝擊，最後便是價值系統與相關之觀念和制度的建立。此乃現代文化的基礎。（鄧元忠，1991：7）

現代主義與現代藝術、現代舞之脈絡及關聯，臺灣文化工作者南方朔與蔣勳曾有文章做過簡要的說明：

現代藝術，無論其類型，皆圍繞著「現代性」的核心概念而展開。這種藝術的「現代性」，它的哲學認知與時代條件都有著相同的根源：在哲學認知上，那是一種脫離昔日屬性，而更加向「個人」自我意識移動的心靈再啟蒙。這是理性主義時代所謂的「神聖個體」的進一步發展，它顯示在表演藝術上的，乃是一種新的表現主義趨勢之興起，更加集中精神探索各類表演藝術的本質元素與終極主體等課題。¹¹

二十世紀的「現代」只是「現代主義」的各種變貌。現代主義的「流」是十九世紀的工業革命、科技革命、佛洛伊德的心理分析及馬克斯的共產主義宣言，是接續十八世紀的政治革命、啟蒙運動。這個「主流」若沒有弄清楚，二十世紀現代主義的「變貌」會使人目迷五色，抓不住主題。「現代」是什麼？「現代」是個人從體制中的解放，「現代」是創造力無限的激發，「現代」是新材料與新形式的大膽實驗，「現代」是向當代最大的禁忌挑戰。

「現代」也讓人類再反省、再思考，為了要更新自己，也更新世界。（蔣勳，1987：18）

¹¹ 南方朔，意義的重新定位 綜論表演藝術在二十世紀的共同變局 《表演藝術》第九十一期，2000年，頁36。

十九世紀末、二十世紀初，隨著工業革命、民主思潮的擴散與成功，中產階級漸漸掌控政經權力與美學取向；個人主義、女性主義接續抬頭，從歐洲到北美盛行一股體育文化運動風潮，倡導人們藉由體育的操作達到身心的健康，拋卻長久以來外在服裝與內在心靈的束縛。此時期兩位理論家的觀念，影響現代舞發展深遠，一位是德沙特（Francis Delsarte, 1879-1958），另一位是達克羅茲。

法國人德沙特發展出一套融合動作與情感的體系，他認為人體動作表情可分為三區——頸部以上代表理智，軀幹及雙臂代表情感，下肢代表肉慾——此套理論影響多位現代舞蹈先驅，如美國的聖丹尼絲（Ruth St. Denis, 1879-1968）和泰德·雄（Ted Shawn, 1891-1972）、德國的拉邦（Rudolf von Laban, 1879-1958）等。瑞士音樂教育家及理論家達克羅茲，發展出結合音樂與動作的「韻律體操」

（gymnastique rythmique），強調節奏感與音樂視覺化（music visualization），直接或間接影響現代和芭蕾舞的發展，如上述的聖丹尼絲，或聞名遐邇的「俄羅斯芭蕾舞團」（Ballet Russes）¹²，亦採用達克羅茲之「律動」（Eurhythmics）體系來訓練舞者。

就現代舞發展的時間與地域來看，立國還甚短的美國，相對於有深遠歷史的傳統歐洲社會，少了許多習以為常的舊規，所以敢大膽開發嘗試新的表演型式；再加上自一九六〇年代開始，美國國務院積極贊助美國本土現代舞團至世界各地巡迴演出，因此大多數人，多存有現代舞就是發源於美國的印象。但是實際上，歐洲舞蹈界早在二十世紀初，就開始了不同於芭蕾與傳統民俗舞的即興舞蹈訓練方式。當今談論現代舞歷史的書籍文獻，多區分為「美國現代舞」與「歐洲現代舞」二個區塊來論述，正是為了避免重美輕歐，忽略了歐洲對於現代舞發跡與發展貢獻的歷史地位。

¹² 俄人狄亞基列夫創立於一九〇九年，其創作觀念與表演形式影響芭蕾與現代舞壇甚鉅，標誌了一個嶄新舞蹈美學時代的來臨。關於「俄羅斯芭蕾舞團」的歷史，史家有不同的說法，有的將一九一一年作為舞團建團年代，到一九二三年以俄國帝國劇院芭蕾舞演員組成的巡迴舞團時期為止，而從一九二三到一九二九年則作為蒙地卡羅歌劇院附屬舞團。（朱立人，2001）

美國方面，鄧肯畢生熱愛舞蹈，追尋自由地舞動，她自希臘雕像得到啟示，從大自然擷取創作養份；而她對心理的探索與自然的崇尚，凌駕於對傳統形式的遵循（如芭蕾），影響美、歐現代舞壇甚遠，被尊為「現代舞之母」¹³。與鄧肯同時代的聖丹尼絲，以異國情調與宗教風格為表現主題，開啟新大陸舞蹈創作之風；而聖丹尼絲與泰德·雄設立的「丹尼雄」(Denishawn)舞團和學校，培養出兩位現代舞發展史轉捩點的重要人物：發展人體「傾倒與回復」(falling and recovery)技巧的杜麗絲·韓福瑞與發展出身體「收縮與舒張」(contraction and release)技巧的瑪莎·葛蘭姆¹⁴。一九五〇年代開始，為美國現代舞黃金時期，多位優秀舞蹈家繼續開創出精彩且富個人風格的作品，如荷西·李蒙(José Limón, 1908-1972)、艾文·尼可萊斯(Alwin Nikolais, 1912-1992)、艾文·艾利(Alvin Ailey, 1931-1989)、保羅·泰勒(Paul Taylor, 1930-)等人。

歐陸部分，匈牙利人魯道夫·拉邦，以舞蹈理論及教育聞名，曾於一九一一年成立「舞蹈農場」(Dance Farm)，組織不同城市的青年男女配合音樂而組合發展自己的動作，稱做「動作合唱」(movement choirs)或「自由舞蹈」(free dance)，之後更發展出「拉邦舞譜」¹⁵與「拉邦動作分析」¹⁶等理論留芳後世。拉邦的學生，舞蹈工作者瑪麗·魏格曼(Mary Wigman, 1886-1973)進一步實踐了拉邦的理論，提出「純粹舞蹈」(absolute dance)概念，強調舞蹈可以脫離音樂等其它元素獨自

¹³ 鄧肯為美國人，不管在藝術上或實際生活中，她對藝術與個人自由的捍衛及身體力行，皆勇於突破傳統，為時代先驅，而其主要表演生涯多在歐陸，甚至遠達俄國，因此其影響遍及歐美兩大陸。

¹⁴ 有些歐美舞蹈史學者認為，嚴格定義上的美國現代舞歷史應該從瑪莎·葛蘭姆自「丹尼雄」舞團獨立出來後，於一九二六年舉行第一場個人作品發表會算起；因為聖丹尼絲與蕭恩的舞作並沒有直接面對美國人的實際生活，而是取材於遙遠他方的異國情調。參見歐建平，反叛：現代舞傳統的核心所在《表演藝術》第十九期，1994年，頁94。

¹⁵ 「拉邦舞譜」發表於一九二八年出版之《Schriftanz》一書，目的為將四度空間的動作，縮減為二度空間的符號，記錄於平面上；其書寫結構是由相互平行的三條垂直線構成，中央線將身體分為左右兩部分，其動作符號不僅可以指示方向，符號內所塗顏色之深淺標示水平，並可藉符號長度指示動作之確實時間，可應用於任何形式動作之記錄。經其門生之發展與宣揚，在目前尚被運用的舞譜系統中，佔有主導地位。

¹⁶ 「拉邦動作分析」始於一九四七年出版《Effort》一書，拉邦將人類的肢體活動分為四個層面：精力(flow)、空間(space)、時間(time)與力量(weight)。拉邦對人體動作發展的可能性，作了深入的探討，他認為所有的動作技巧都可以成為舞蹈創作的資源，促使舞蹈工作者思考舞蹈與動作的本質，開拓了抽象舞蹈之路。

成立，她的舞作無懼於探討人性黑暗面，直接訴求於感官，創發出深具個人風格的現代舞；拉邦另一位高足科特 尤斯（Kurt Jooss, 1901-1979）提出「舞蹈劇場」（Dance Theatre）一詞，他認為舞蹈應該將音樂、舞臺場景與舞蹈演出進行戲劇化的創造，為當代盛行的「舞蹈劇場」開了先鋒。事實上，往後許多歐陸現代舞創作，多以現代舞與芭蕾舞相互為用，互為表裡，不像美國那麼強調二者的絕裂。

總地來說，成形於二十世紀初、做為現代主義流變下的一脈，「現代舞」在舞蹈前輩流血流汗的開拓，以及眾多舞蹈工作者用真生命投入的努力與實驗中，已發展成一項風采各具並擁有堅實傳統的表演藝術。現代舞不是一種固定的舞蹈形式，它的興起與西方現代主義、近代個人主體的抬頭有絕對的印證關聯，在將近百年的現代舞歷史中，不同文化、民族的舞蹈工作者，先後為現代舞注入了各式各樣的風景，那麼，既然「現代舞不是一種固定的舞蹈形式」，在如此多樣的表現樣貌中，什麼是現代舞一以貫之的精神呢？筆者將之歸納為「創新的觀念」、「自由的價值」、「反叛的特徵」與「當下的自我」四點，分別予以說明。

一、創新的觀念

西方社會歷經漫長的中世紀（Middle Ages, 約 400-1300）¹⁷，在失去宗教賦予人生的意義後，一種相信歷史以進步為導向的觀念，逐漸得到發揚。被譽為「歷史哲學之父」的維柯（Giovanni Battista Vico, 1668-1744），便認為歷史發展的精髓有如螺絲，不斷向前推轉與邁進；另外，百科全書學派（Encyclopedists）學者士高（Anne Robert Jacques Turgot, 1729-1781）提出歷史的持續性與累積性的進步觀，他認為「進步是科學向神學批判的過程。」（鄧元忠，1991：132）抱持文化愈複雜，人類就進步得愈快的觀念。

¹⁷ 另一種嚴格的定義，認為中世紀文化整體的形成，應該始於十一世紀；理由是十一世紀以前的歐洲有猶太基督、希臘羅馬與日耳曼部族等不同文化相互抗衡，直到十一世紀，它們才融會成一種基於宗教意識型態的生活方式。

西方現代文化篤信科學，所謂的科學與發明，就是一種「進步」的觀念，因為對將來寄以期望；同樣的觀念展現在西方現代藝術行為中，強調實驗精神和方法，追求創新。創新與進步實則一體兩面，相伴而來。¹⁸

現代舞蹈史中「創新」觀念的發揚，可以從兩個層面討論之：一是派別的推翻與更新；一是藝術家一生編舞歷程的風格演繹。

派別的輪翻更新，最明顯的例子，莫過美國現代舞自瑪莎 葛蘭姆以降，在「創新」精神的追求下，不管是脫離瑪莎 葛蘭姆另立門戶的門生，如保羅 泰勒、模斯 康寧漢（Merce Cunningham, 1919-），或是更多其他熱血投入現代舞壇的編舞者們，他們的終極目標，無非是創立一種深具個人特色的肢體風格與表演形式，寄他人風格籬下，意即默守成規、沒有出息。

而評判一位現代藝術家是否偉大，簡略言之，有五個標準¹⁹，即是從藝術家作品是否具備「多產、廣度、深度、技巧和蛻變」來判決；瑪莎 葛蘭姆無疑是最佳的例證，從一九二六年個人第一場作品發表會起，一直到逼九九一年仙逝為止，瑪莎 葛蘭姆跨越一甲子的編舞生涯，創作了近兩百支的舞劇和舞蹈，當中除了強悍有力的「葛蘭姆技巧」一以貫之外，其關注主題亦隨不同人生階段、心境而有所改變，如早期受「丹尼雄」風格影響，然後是對美國本土文化的探尋時期，作品有《原始的神秘》（Primitive Mysteries, 1931）《阿帕拉契山之春》（Appalachian Springs, 1944）等，接著有得自希臘神話靈感，與對女性心理深層探究的作品，如《心之穴》（Cave of the Heart, 1946）《夜旅》（Night Journey, 1947）《克萊特涅斯特拉》（Clytemnestra, 1958）等，葛蘭姆於現代舞的投入與獻身，一如其在自傳《血的記憶》中言：「『變』無可懼，『變』即是『常』 事物不會

¹⁸ 西方現代主義之進步、創新觀，脈絡紛雜，簡而言之，多以「理性」、「科學」為中心思想，重要人物思想諸如：達爾文（Charles Darwin, 1809-1882）的「物種起源論」（On the Origin of Species by Means of Natural Selection）、史賓賽（Herbert Spencer, 1820-1903）的社會「進化」（evolution）理論、赫胥黎（Thomas Henry Huxley, 1825-1895）提倡以科學為宗主的信仰等。

¹⁹ 英國詩人奧登為了替詩人定位，提出五個條件「多產、廣度、深度、技巧和蛻變」，並認為需符合三個以上的才算大詩人；參見莊裕安，《音樂狂歡節》，臺北：大呂，1994年，頁156。筆者認為此等標準亦適用於考察其他現代藝術工作者。

停止不動，而是不停變化。」²⁰亦如浴火鳳凰，翩然再生。

二、自由的價值

「不受任何控制和強迫之思想與行為，謂之『自由』。」(鄧元忠，1991：157) 在西方現代文化脈絡中，「自由」必須在理性、道德與法律的相互關照、辯證下，才得到完整的解釋，更需與社會責任兩者並提，而非毫無顧忌的為所欲為；「自我實現」、「道德自主」與「自我批評」，三者互為主體，容許懷疑，斷絕權威。在這個前提之下，個人權利（思想／行為）得以伸張。

一種藝術形式的發展，與社會的互動是相當微妙的，藝術雖為社會的產物，但並非機械地反映社會，而是藝術作為相對且自主的領域，發展它自身的規範，甚至回過頭影響社會的運作。現代舞這種舞蹈形式的開展與發揚，跟孕育它的大環境——立國短、傳統包袱少，崇尚民主與自由的美國，有著密不可分、互為因果的關係。在「自由」的大環境下，個人的自由獲得更充分的發展。

全球在經歷兩次世界大戰的解體與重整後，民族主義和建立國家體制，成為現代全球的政治潮流，從歷史文獻、影像資料中，我們可以分析、比較出，極權國家多採取高壓控管的文藝政策，如一九四九年中國共產黨執政大陸後，先是仿抄蘇俄芭蕾舞的一切，文化大革命（1966-1976）時期，四人幫上臺，認為舞蹈是傳播真理信條的理想管道，於是大力推行一種芭蕾舞硬鞋、阿拉伯式（Arabesque）舞姿與政治劇碼混生的「樣板戲芭蕾舞」；即使一九七六年後，所謂的「中國芭蕾舞」出現，服膺的仍是統治政權的理念與美學觀，當然更不可能容許「現代舞」這麼自由、個人化的舞蹈形式傳習。

再以現代舞大本營美國為例，甚少聽聞現代舞先鋒們，如瑪莎·葛蘭姆、第二代舞蹈家艾文·尼可萊斯、保羅·泰勒等，對其所處的大環境，有過嚴厲的抱

²⁰ Martha Graham，刁筱華譯，《血的記憶》，臺北：時報文化，1993年，頁131。

怨及批判，其中令人振奮的例子，反倒是藝術家面對外在不利環境的考驗，越挫越勇，如瑪莎 葛蘭姆，即使處在一九三〇年代末期「經濟大恐慌時期」(America's Great Depression) 及失業潮中，仍秉持對現代舞與創作的信念，創作出反應當時社會與心境的《街頭的腳步》(Steps in the Street, 1936) 如此佳作。

三、反叛的特徵

西方史學界通用「現代史」斷代——西元一七八九年，標示政治上君權神授觀念的解體、經濟上封建土地莊園形式的崩潰；自彼時開始，西方藝術更激烈地走向一個以「反叛」為特徵，隨時代變遷而大幅度修正審美的表現方式。

以西方繪畫史為例，自十八世紀末「新古典主義」(Neoclassicism) 開始，繼而十九世紀初期的「浪漫主義」(Romanticism) 與中期的「寫實主義」(Realism) 接續；十九世紀末期，一般所謂的西方現代繪畫正式開展，「印象派」(Impressionism) 「後期印象派」(Post- Impressionism) 「野獸派」(Fauvism) 「立體派」(Cubism) 「表現主義」(Expressionism) 等等驚濤駭浪地接踵而來，其中一以貫之的特徵，正是「反叛」。

二十世紀正式開展的現代舞蹈史，一如西方現代繪畫，代代舞者莫不延續「反叛」傳統，自創一格。瑪莎 葛蘭姆於一九二三年脫離「丹尼雄」舞團隻身闖蕩藝壇，此種勇往直前、反叛精神，鼓舞其羽翼豐滿、具抱負之弟子（甚至包括他的丈夫艾瑞克 霍金斯）不甘於成為她的陰影，紛紛自立門戶，如安娜 索克洛 (Anna Sokolow, 1910-2000) 艾瑞克 霍金斯 (Erick Hawkins, 1909-1994) 保羅 泰勒、摩斯 康寧漢等。

現代舞的起源，來自於對芭蕾的反叛，一九六〇年代之後，美國出現「後現代舞蹈」(Post-Modern Dance)，革的是現代舞（尤指瑪莎 葛蘭姆）的命，是反叛精神的發揚與再現。安娜 索克洛曾於一九六六年發表文章「造反與平庸——寫

道：「我想對青年舞者們說：大步向前走，做個討厭鬼。然後你才能成為一位藝術家。」²¹大膽地反叛別人的教條與外在束縛，積極地勇往直前、忠於自己，即為「反叛」之核心。

四、當下的自我

承接上述「反叛的特徵」，「反叛」真旨無它，即恢復到屬於獨立個人之真實的狀況，祛除外界添附於人之存在的誇大不實與枷鎖，此亦即「個人主義」（Individualism）之精髓。

西方歷史於十四世紀進入「文藝復興」（約 1300-1600）時期，人們開始以理性的態度思考自身存在的意義，注重的是世俗精神與個人價值。「文藝復興」打破中世紀以宗教信仰為存在理由的桎梏，開啟了西方近代至今依盛的個人主義風潮。

重視個人主義的西方現代藝術，強調「個性」的重要性，認為自由奔放的想像力與個人的特性應得到絕對的發揮，在這種導向之下，鼓勵個人不計代價地以原創的方式表達自己。若是我們以傳統宗教藝術和族群藝術（ethnic art）來跟現代藝術作比較，便可發現西方現代藝術將「個人／自我」擺置在較為主宰的地位。宗教藝術存在的目的，在於透過作品的象徵符號，引導人們到心靈的感動與修行，並期望藉由「藝術」得到救贖，現代藝術則否。族群藝術則與其所屬群體文化脈絡緊密結合，往往表現於日常生活中，受到實用的制約，現代藝術則倡導剝除外在枷鎖，一切由己身出發。

現代舞編舞者體認到每個人都是古往今來、獨一無二的個體，她／他除了須具備表演、編舞上的技藝外，對於形成一支現代舞創作核心的「動機」，必須了然於心、有所掌握；動機（motive），即是編舞者傾聽、遵循內在當下的聲音，然

²¹ 歐建平，反叛：現代舞傳統的核心所在 《表演藝術》第十九期，1994年，頁95。

後藉由編舞手法，本能與理性完美結合，完成當下的自我，斷絕為任何外在的命令、口號，甚至傳統價值服務；現代舞編舞者可以取材傳統、可以依賴故事、可以純粹由動作出發、可以靈光一現的意念為主題。只要這個動機明確、內化夠深，當下這電光石火、唯一一刻的自我，自然展露無遺。現代舞編舞者、「雲門舞集」創團人林懷民道：「每一個時代的年輕人，都有他成長的一個背景，都有他的一個憧憬，然後他都必須用他自己在那時空下、用自己的方法，來創造自己的世界，去完成他的夢想。」²²正是「當下的自我」最好的註腳。

現代舞編舞者在自由價值、創新觀念的薰陶與追求下，聽信、遵從自己當下內在的聲音，反對一切既定的舊規，並以尋找自己的定位為最高目標。

第三節 現代舞中的「藝術表現」或「文化認同」

不同時空的舞蹈型式與表現，鐫刻了人類生存的智慧與痕跡。「現代舞」做為西方藝術脈絡發展下的一支，其形成、操作、審美、欣賞與評論，早建立起一套嚴密體系與傳統。意即是說，「現代舞」的成立，首先建立於其藝術性，由此，再衍生出編舞者如何依個人之才識，為「現代舞」加入感人的面目與內容，如個人審美、生命題材、文化認同等。

一、現代舞中的藝術表現

舞蹈和所有其它藝術表達一樣，是人類生活的某種提高與強化；在一場現代

²² 舞踊 踏歌 林懷民的雲門時代 《文化容顏音像紀實》第六屆國家文藝獎得獎者紀錄片，臺北：財團法人國家文化藝術基金會，2003年。

舞展演中，概括地說，只要保持清明的覺察能力，任何一項元素都可以成為審美知覺的對象。但是劇場表演畢竟型態繁多，什麼是現代舞特有的藝術表現方式呢？

舞蹈是以「人體動作」作為主要表現媒材的藝術，現代舞尤其重視「人體動作」的原創²³。德國現代舞先驅瑪麗 魏格曼於一九六三年發表《舞蹈的語言》一書中寫道：「時間、力量和空間，是給舞蹈以生命的要素。 只有一掠而過的跡象被壓縮到易於明瞭和持久不衰的鏡中影像，這樣舞蹈才能達成它要完成和必須完成的使命：使用語言的能力 使用有生命的，藝術的舞蹈語言的能力。」

²⁴美國學者蘇珊 朗格(Susanne K. Langer, 1895-1982)在《情感與形式》(Feeling and Form, 1953)一書中，進一步闡析舞蹈與其它藝術形式的差異，並將卡西勒(Ernst Cassirer, 1874-1945)的符號論應用於藝術研究，探討了舞蹈的本質，她認為，舞蹈既不是造型藝術(活動的雕像) 不是音樂(音樂的形體表現)，也不同於戲劇的故事描述，而是各種力的展示，是一個「虛幻的力」的王國。

隨著不同現代舞工作者的實驗與投入，現代舞發展至今，早已呈現繁複的樣貌。從某個角度來說，要將舞蹈動作從舞者與表演主題分離出來是不可能的，因此，除了人體動作 虛幻的力的展現外，動作的設計與編排、動作力量的投射與控制、舞者的神態與投入、主題的深度、表現結構與形式 在這些相互關聯、相互作用，又相互輝映同一整體經驗中，都是觀舞者可以去感受現代舞藝術精神映現的地方。

二、現代舞中的「文化認同」

幾乎所有的藝術表現，主要是透過視覺與聽覺二項管道，與欣賞者達成溝

²³ 關於「舞蹈動作」的定義，亦隨著藝術潮流而有所改變。傳統舞蹈或早期現代舞，認定舞蹈動作是日常生活動作的加工和美化；第二代現代舞編舞者，如艾文 尼可萊等則強調源於身體本能的動作；再經後現代的拓展，日常生活任何動作都可以當作舞蹈創作的媒材。

²⁴ Mary Wigman, 舞蹈的語言 《舞蹈美學》，臺北：洪葉文化，1994年，頁75。

通。「民俗舞蹈」或「民族舞」，除了以舞蹈美的存在為必要前提外，另一個特性，就是需要與某特定的歷史文化、地域文化、民族文化或階層文化等有明顯的聯接。

對於強調創新與反叛的現代舞藝術，其美學標準，能否與意識形態價值絕對分離？答案當然是否定的，世上不曾存在「純粹到無辜而天真」的美學。現代舞編舞者一如所有人類、藝術家，都有其所屬的成長背景與社會環境，無法獨立於人群之外；當一現代舞編舞者在構思、創作時，為了整體的成功，她（他）必得全心全意地投入，但是，人生無法切割，藝術品的完成卻有時、空的限制，而不是一個「空無」(nothing) 或令人費解、無法辨識的存在。藝術家在創作構思時，必得細心審思要呈現什麼，以及如何呈現，提煉心智與舞藝來成就一個主題，並以其所處體系的手法，去完成作品，然後成功地傳達給她（他）的觀眾。所以，即使是某些強調以舞蹈本身為動機、舞蹈自律的現代舞表演形式，「動作」的產生與表現，同樣印記了某種意識形態與文化認同。

我們可以說，現代舞編舞者擁有較大的自由與空間，去展現其文化認同的方式；一支現代舞作品之展演，從最明顯的舞碼名稱或創作動機外，到編舞者對於表演細節，如肢體風格、服裝與音樂的選擇，顯露的不僅是編舞者的美學品味、編舞手法，亦是「文化認同」的間接展現。但也因為自由如此之大，沒有固定的舞蹈語彙和編舞手法讓編舞者直接套用，所以，需要編舞者投入更大的心血，尋找一個可以與觀眾溝通的表現方式。

三、徘徊於「藝術表現」與「文化認同」的臺灣 原住民現代舞編舞者

現代舞之「藝術表現」與「文化認同」，乍看之下似乎不相互衝突，但實際上處理起來卻棘手萬分；編舞者一方面必須要護衛現代舞的純粹藝術價值、錘鍊編舞的技藝，抗拒將舞蹈工具化、作為理念的宣傳品；可是另一方面，編舞者不

可能摒除任何現實生活的牽連，不寄任何所思所感於作品中，而編創一支現代舞作品。

現代舞編舞者身處現實與經營舞藝之間，除了保持微妙的平衡，更重要的是，必須透過並充分掌握那個脈絡的藝術手法，全心全意地投入與鍛鍊，才有可能獲得藝術價值的回饋。所謂的編舞技藝，絕非編舞知識與手法的片斷集合，編舞技藝實是人性智慧更複雜的融合與展現。

我們可以說一編舞者成功的現代舞作品，其令人讚佩的技藝表現，已無痕跡地化文化認同（與其他理念）於作品各細節中，成為作品不可或缺的有機元素；法國作家梵樂希（Paul Valéry, 1871-1945）曾言：「一件作品要被稱之為『成品』，必須讓所有斧鑿痕跡消失匿形。藝術家根據由來已久的慣例，必須以自己的風格來自我呈現，而且必須不斷努力，直到他的努力已消滅了所有努力的痕跡。」²⁵相反地，任何理念先行的藝術作品，通常是件失敗的作品（但這不代表失敗的作品無任何存在價值，我們反而可以從編舞者失敗的作品，解讀出他正在煩惱什麼、介意什麼，或者缺乏了那些能力）。編舞者必須在藝術開放的自由與現實事務約束之間，放射觸動人類心靈的神秘力量。

當代臺灣原住民身處的環境，早已不是單純獨一的我族環境，生活在二十一世紀初的臺灣，她（他）除了吸收多元且來源複雜的外來文化外，更艱鉅的，是必須面對、突破我族被污名化的藩籬，重新認識自我與傳統、自我與他者文化的多重詭譎關係。當代臺灣原住民現代舞編舞者，是否可以藉由現代舞這一載體，傳達自己對生活的認識與感受、對文化的思考與認同？如何將自己的創作才情與文化認同，成功地傳達給觀眾？這的確需要以真生命投入藝術活動，踏實地從創作、發表中去探索、檢討與發現，才能讓自己的藝術生命發光發熱，並達成自己對族群文化的承諾與貢獻。

²⁵ Andrey Tarkovsky, 陳麗貴、李泳泉譯,《雕刻時光》,臺北:萬象圖書,1993年,頁135。

第四章 當代臺灣原住民現代舞編舞者

當代臺灣現代舞這一塊創作版圖，持續編創並仍公開發表的原住民編舞者，有阿美族籍之魏光慶與排灣族籍之布拉瑞揚 帕格勒法。身為臺灣第一代原住民現代舞編舞者，從魏光慶與布拉瑞揚 帕格勒法的作品裡，我們可以明顯感受到他們對於「文化認同」命題的熱烈追求、對族群命運的深刻思索，他們不願淪為完全漢化的原住民，更不願意「原住民」只是他者的政治樣板或觀光對象，所以，他們透過創作來尋找、宣示：「我是誰」。

本章節即以兩位編舞者為例，透過實地訪談與作品影音、文字資料，先從貫時性觀點，縱觀當代臺灣何以出現「原住民現代舞編舞者」，佐以藝術社會學(Art Sociology) 分析整個時空脈絡，再運用藝術符號學，分析兩位編舞者到底透過什麼樣的編舞手法，再現臺灣原住民圖像與其文化認同，並歸納兩位編舞者作品，呈現哪些相同 / 互異的特質。

第一節 時空背景之探尋

臺灣現代舞歷史的開展，主要影響來自於日治時期的教育內容，與日本本土前衛舞蹈家的刺激¹。但由於身處臺灣社會底層，及特殊歷史處境與政治氣氛使然，臺灣原住民與現代舞的接觸，也許在日治與國民政府時期之教育便已零星開啟，但一直到一九八〇年代原住民運動漸興，其主體性漸強後，臺灣原住民才與「現代舞」這一精英式的表演型態開始正式對話。

本文以布拉瑞揚 帕格勒法於一九九五年公開發表的《肉身彌撒》為研究起

¹ 參平珩主編，盧健英，臺灣舞蹈史 《舞蹈欣賞》，臺北：三民書局，1998年，頁185。

始，分析兩位臺灣原住民現代舞編舞者創作發表之時空背景，整理歸納有三項明顯特質，透露出臺灣原住民與舞蹈關係「形變／質變」的軌跡：「由他群至我族」、「由族群至個人」與「由部落至劇場」。

一、由他群至我族

「現代舞」這一舞蹈形式傳入臺灣不到百年，對於臺灣歷史而言，既然是一外來文化，就得經過摹習、移植階段，才有可能在臺灣紮根，進而取捨消化、改造，發展出屬於臺灣自己的現代舞風格與理論。

現代舞在臺灣島內延傳至今，日治時期透過殖民國日本引介、一九六〇年代以後美國帶來絕對性的影響、一九七三年「雲門舞集」創立並標舉「中國人作曲，中國人編舞，中國人跳給中國人看」（林懷民，1989b：237）八〇年代多元化的舞蹈觀念引進與九〇年代東方肢體觀的熱潮² 幾番美學的轉變，刻印了臺灣接受現代舞存在、轉化的痕跡。

當代臺灣原住民現代舞編舞者，生存於漢人為主流的社會下，自然無法脫離大環境的影響，必須先從他者現代舞風格取得養份，然後在能量足夠、主體性漸強後，開始思索、創發屬於自己的現代舞美學。編舞家之創作手法，或者加入原本我族之美學觀、文化符號，或者帶入我族文化、生存之議題，魏光慶與布拉瑞揚 帕格勒法之現代舞創作，由接受他族群之藝術創作模式，到融入主體的思考與創作，呈現的即是「由他群至我族」的變遷。

二、由族群至個人

² 關於東方肢體熱潮之討論，在《表演藝術》雜誌第五十二期（1997）與八十六期（2000），各關特別企劃 密探東方身體觀 與 再探新東方肢體觀 裡有進一步之探討。

不論傳統舞蹈或是「民俗舞蹈」，都與特定時空的族群完全融合，沉澱著一定的歷史文化。當地族群藉由傳統舞蹈展現認同、寄託情感，傳統舞蹈也藉由當地族群的展演，持續活化與自成一格；如此純粹的風格展覽，本身就彰顯了強烈的文化的認同，舞蹈行為在此是群體性活動，個人的表現不能逾越群體的規矩之外。

「現代舞」則是表現空間相當自由、個人主義至上的一種編創舞蹈類型，現代舞編舞者必須藉「編舞」這種創造性的手段，傳達自己對人體舞蹈的認知與審美、對生存的體驗與感受、對世界的認識與思考。

臺灣原住民之傳統舞蹈行為，本屬於族群全體所共產共享，自日治時期開始劇烈變貌，舞蹈行為的產生與表現逐漸脫離原生族群，時至今日，多轉化為編創性、表演性的舞蹈，而「現代舞」則是其中一種表現自由度高、偏重個人主義的舞蹈形式，如此即是一種「由族群至個人」的轉變。

三、由部落至劇場

臺灣原住民傳統舞蹈行為，各族不僅各富特色，有固定的舞步與歌樂配合，某些祭儀樂舞，平時更不能隨意唱跳，必須在特定時間、地點，由特定人選（階級）才可以進行。

國民政府治臺以降，不管位居臺灣何地的原住民，接受的是一套以漢化為主體的教育模式，此套教育模式的內容早已和傳統部落教育相距甚遠，再加上以政治與經濟發展為主導，大量原住民必須遠離原居部落至漢人都市求學或求職，因此，新一代原住民不僅不熟諳傳統文化與母語，甚至是部落傳統在不敵大環境變遷下，耄耋凋零，紛紛解體，即使是新一代有心溯源，也難覓傳統真貌。

當代臺灣原住民舞蹈行為另一大特徵，便是原本發生於原居地的舞蹈行為，形變／質變為發生於劇場，成為一種具編排、表演性的舞蹈行為。

第二節 當代臺灣原住民現代舞編舞者 魏光慶

魏光慶，南勢阿美族人，族名為谷慕特 法拉 (Kumud Falah)，一九七二年生於花蓮市，父親為公務人員，母親則持家、務農。

在臺灣原住民族中，阿美族存有相當豐富的樂舞傳統，魏光慶承襲此愛歌樂舞之特質，從小就好動活潑，並對於節奏有強烈的敏感度。魏光慶國中二年級時，在觀看《飛越蘇聯》³後，深受電影中主角為追求舞蹈自由、可以不顧生命危險的行徑感動與影響，立志追求自己的舞蹈人生。國中畢業時曾報考「國光戲曲專科學校」，但家裡不允許其北上就讀；高一時，再次成功插班上「國立藝專舞蹈科」，但突遭父親去逝，無法離家遠去。高中畢業始後北上，考取臺北體育學院舞蹈組（當時為三專部），北體畢業後插班進入國立藝術學院（今臺北藝術大學）舞蹈系，主修舞蹈創作。

魏光慶對於自身原住民身份的覺醒，主要歸功於劉鳳學。魏光慶於臺北體院舞蹈組二年級（1992）時進入「新古典舞團」，而「新古典舞團」創辦人與藝術總監劉鳳學，長期關心與研究臺灣原住民文化，不僅數次至原住民各族生活區域，採集了豐富的田野資料，亦數度將其所思所感，編創成舞。魏光慶在「新古典舞團」期間，參與了《沉默的杵音》（1994）的演出。《沉默的杵音》可說是劉鳳學對於臺灣原住民文化與議題，長期關懷後的一次總整理：「《沉默的杵音》這支舞，我所要表達的是原住民的處境，和對社會的質疑與批評。」（李小華，1998：164）劉鳳學於《沉默的杵音》中，不只採用其自田野所蒐集的樂曲與動作，更讓舞者親自以人聲與口哨、原住民舞者以母語演出。魏光慶便認為，《沉默的杵音》不僅激起他對文化認同議題的高度重視，更開啟他去思索原住民文化如何與

³ 《飛越蘇聯》(White Nights, 1985), Taylor Hackford 導演。劇情主要描述一名俄籍芭蕾舞星為追求藝術表達的自由，毅然投誠美國的戲劇化過程；主角由一九七四年離俄而投奔民主社會的芭蕾舞星巴瑞辛尼可夫 (Mikhail Baryshnikov) 飾演。

現代舞對話，並思考當中的可能性。魏光慶認為「自己身為原住民，對於自身族群文化，更應責無旁貸地去研究、發展與獻身。」⁴

綜觀魏光慶所有現代舞創作，或者受限於音樂取材、編舞技藝或發表機會，早期多以小品（十分鐘上下）為主；到了成立「谷慕特舞蹈劇場」，才得到充分的空間，挑戰時間較長、結構更嚴密的作品。截至目前，魏光慶關於「原住民文化認同」的現代舞創作，主要有《日瑪克之歌 生命交響曲》（1996）、《日瑪克之歌》（2001）、《天降》（2003）與《烈焰 北極光》⁵（2003）。

曾獲文建會「舞林至尊」金牌獎的《日瑪克之歌 生命交響曲》，是魏光慶參與《沉默的杵音》演出並受啟發後，透過現代舞創作，對於其原住民身份思索與追尋的展現。「日瑪克」（zmaker），為阿美族語工作之意，全舞清一色著丁字男舞者，舞者剛健的體裁與造型，為全舞立下一「原始／自然」的基調；在動作設計方面，魏光慶設計多種動力的旋轉、失衡、跌落、衝跑，或相互拋接、或彼此背負，充分展現編舞者對速度、彈跳與肌爆力的敏感與喜好，再加上舞蹈系與體育系科班出身的舞者，各擁有的身體用法卻都絕佳的身體操控力，展現了臺灣現代舞壇（女多男少）難得一見的陽剛、粗獷與猛烈氣息，頗有泰德·雄「男人舞團」再現之勢，亦吻合原住民男性給予人們剽悍的形象。魏光慶於《日瑪克之歌 生命交響曲》採用兩首阿美族歌曲當配樂，並親自清唱其中一首，如此邊唱邊跳的特質，是臺灣原住民傳統樂舞特色，魏光慶這般運用，說明其向傳統學習的方向與決心。

《日瑪克之歌》為《日瑪克之歌 生命交響曲》的增長新版，亦是「谷慕特舞蹈劇場」創團大作，全長八十分鐘，共分 序：離鄉、都市叢林、原鄉的呼喚、祭、讚歌、尾音。整場舞作結構編排，即是編舞者對自己文化、

⁴ 本節所有魏光慶言，引自魏光慶訪談，臺灣藝術大學舞蹈系排練教室，二〇一三年一月二十一日；與三重自宅，二〇一三年一月二十二日。

⁵ 《烈焰 北極光》演出分《頌》、《三原色》、《北極光》與《燄紅》四支獨立舞碼；根據編舞者魏光慶原意，《頌》、《原色》與《燄紅》取材關乎原住民，《北極光》則否。因演出標題與舞碼名稱不盡相同，故此註明。

族群認同的心路歷程寫照。序：離鄉 在布農族深沉和緩的 祈禱小米豐收歌 歌聲中揭開序幕，魏光慶一人高站在右舞臺高桌上，或象徵祖靈精神、或部落頭目，其餘舞者蹲距面前似遵從聆聽樣，不一會兒，蹲距群舞者紛亂立起，似突地遭逢不可抗拒的外力，或群舞或獨自狂舞，而後舞者們垂喪地離開舞臺，象徵在現實生活壓力下，族人不得不離開部落、遠離原鄉；其中，為配合部落場景，整個動作設計特別加入頓足、低重心等臺灣原住民傳統舞蹈動作特質。都市叢林 接續前段，描述離開部落的族人淪至現代化的都市中謀生，在節奏緊湊的電子音樂中，舞者身著西裝外衣，以一連串快速的大動作舞動，或飛騰或跌地，猶如都市快節奏生活步調與工作壓榨，使人無法得到一絲喘息機會；然後燈光、音樂驟然一轉，左舞臺出現一籠狀高臺，上面一披頭散髮女舞者，上著肉色緊身衣、下著大紅長群，妖嬈卻悲戚舞動著，很難不令人聯想到被推入火坑的原住民少女，由此亦可看出編舞者對此議題的注意與關懷。接續 原鄉的呼喚 一段，由原住民兒童歌聲帶出一股稚嫩卻哀傷的氛圍，舞者們脫去象徵外族勢力禁錮的西裝上衣，魏光慶身著丁字肉色短褲緩步進入舞臺，猶似新生孩童，欲再次聆聽、追尋祖靈的呼喚與訓示。祭 開始，群舞舞者再次穿上原住民風格服飾，編舞者魏光慶亦登上高臺，整段落以全體舞者清唱鄒族與阿美族傳統樂曲、齊跳舞步為主，多採用傳統風格的舞步。讚歌 接續，則以現代舞之動作編創概念，拆解、重新組合傳統舞步，分別由女群舞、男群舞展演，然後以大群舞終。尾音 一段則與上述《日瑪克之歌 生命交響曲》相同，直到全舞結束。《日瑪克之歌》因為有「新古典舞團」昔日隊友支援，與其他自由舞者的協助，共動用十七名（八女九男）舞者，在現今臺灣現代舞展演上，規模不可謂不大；尤其在一些場面或群舞上，因人數的充足而顯得磅礴大氣，在情節交待上，亦容易打動觀眾。

二 三年作品《天降》⁶，忠於「谷慕特舞蹈劇場」創團宗旨，仍以原住

⁶ 「谷慕特舞蹈劇場」二 二年作品《天降 昇華》，分 天降 與 昇華 上、下半場，但不管在主題或表現方式都大不相同，天降 表現的是原住民題材的現代舞，昇華 則著重肢體動作與空間變化的實驗。故此處視《天降》為一獨立作品，而非段落。

民文化為創作命題，並嘗試與影像結合，長四十分鐘，分「降」、「游離」、「陰陽」與「迴」四個段落。《天降》之原住民符號，主要採自排灣圖騰，舞臺上，除了為了播放影像而裝置的白色銀幕外，在右上舞臺處，擺置了一大型排灣風格人形木雕。「降」段落，男舞者手持帶葉長竹，在鄒族迎神曲（Ehoi）與送神曲（Eyao）中，分別自舞臺兩側以對稱造型前進，透明紗幕在前，氤氳悠遠的氣氛，宛若一場儀式，帶領觀眾進入編舞者內心溯源之旅。「游離」採自然流水聲與排灣族雙管竹笛音樂，為編舞者魏光慶獨舞，在幽微哀怨的笛聲中，獨舞者裸身並塗著藍色顏料，戴著過腰長髮，給予觀者一種非人（靈／魂）想像；魏光慶捨棄其肌爆力強項，整組動作在一條橫跨舞臺的白布（象徵河流）上進行，細緻沉穩的動作與神情，似水魂悲戚地回人間訴說生時哀樂，筆者以為「游離」，相較於林懷民《九歌》（1993）中李文隆演繹的「山鬼」孤絕、淒殘，魏光慶展現了一種臺灣男舞者前所未有、而且相當震撼人心的形象——雄強與溫柔兼具，筆者認為此種來自先天身體的結構、體質，與後天自我風格的塑造，為臺灣現代舞壇增添了更多元的樣貌；此段落亦加入達悟女子長髮甩舞之動作，透過魏光慶真摯的演繹，帶有達悟風的現代舞動作有了更動人的質感，而不祇是帶有原住民符號的動作，因此達到更純粹的藝術性⁷。「陰陽」段落開始，在女群舞者柔美悠緩的舞步中，帶出雙人舞，男女舞者各在舞臺左右不同光區舞動，「陰陽」既是女、男兩種特質的對比，亦是生、死兩界鴻溝，訴說人間愛戀的苦與蜜。「迴」仍採排灣笛悠遠淒楚的音樂，舞者們著緊身彩衣，舞蹈動作似蛇類（排灣族圖騰）扭轉柔韌的特質，全體舞者最終朝向木雕（象徵祖靈精神）處匍匐、膜拜前進，結束時全體依偎撫摩於木雕圖騰上；舞者動作雖然扭曲，神情卻堅忍嚴肅，象徵著編舞者回歸、族群認同之路的艱辛，也象徵了其無比的毅力與決心。

二 三年年底，「谷慕特舞蹈劇場」再度推出《烈焰 北極光》。《烈焰

⁷ 此處可以引出另一個令人深思的問題：一場具「原住民文化認同」議題的展演，除了需要編舞者深切投入與匠心獨具的編舞技藝外，其傳達意念所運用的活元素——舞者，本身具不具備原住民身份（血統／外表）、強烈的原住民文化認同與表現能力等細節，都攸關演出是否具備說服力及其強度，更進一步決定了作品之成功與否。

《北極光》全場演出分 頌、三原色、北極光 與 燄紅 四支舞碼。頌一舞，編舞者魏光慶展現其對動作的興趣，與編舞結構的長才，男女舞者腰繫菱形紋圖騰短群，綴以鈴鐺，全舞盡是令人目不暇給的動作組合，如同節目冊介紹「是以蘭嶼雅美族（按，達悟族）人傳統舞蹈 頭髮舞 為元素來貫穿整個視覺多變空間」，女舞者以脊椎為軸，前後甩動頭髮，展現女性軀體的嬌美，男舞者則赤足頓地、雙掌拍地，強調舞者與地板（大地）的關係。而 三原色 與 燄紅，編舞者魏光慶於節目冊上分別寫道：「簡單的思維透過單純的肢體呈現，變化出單一色彩，傳遞給人一種原住民族純樸意象，就像是嬰孩般的潔淨無瑕」，「生命的火花、爆動的岩漿，就等於發了狂似的原住民族肢體，在多重空間四處舞動，將所有精力放射在舞台的每一個角落」，就實際演出而言，二支舞碼所有視聽元素（動作、服裝、舞台裝置與配樂等），並沒有借用、呈現既有的原住民符號，亦即是說，若沒有節目冊的文字說明，其實令人難以聯想舞作的表現，與原住民文化認同存有直截關係。此種現象，或可視為編舞者對於「原住民風格」現代舞之操作、觀念及手法轉化的痕跡；編舞者更想傳達的是他對於「原住民」內在的瞭解與感受，而非原住民外在的既存樣貌。

魏光慶於二〇〇〇年創立「谷慕特舞蹈劇場」(Kumud Dance Company)，其創團宣言寫著：

「谷慕特舞蹈劇場」由致力傾心於舞蹈表演藝術及創作的谷慕特 法拉(魏光慶)成立於民國八十九年九月。在用心歷練於各個專業表演團體後始成立「谷慕特舞蹈劇場」，希望用此作為對表演藝術創作理念完成夢想的另一起跑點。

在舞蹈表演藝術漸漸受到國人重視的同時，谷慕特 法拉希望用年輕人的心、年輕人的活力、年輕人的熱情，經過細心琢磨之後，讓表演文化藝術之路更為活潑豐富。

「谷慕特舞蹈劇場」將會全心致力於推廣表演藝術文化及原住民文化，希

望未來能為現代舞舞風創作出更多截然不同風格的作品，「谷慕特舞蹈劇場」會以多風貌、多元化的方式來呈現，並且為所有熱愛舞蹈表演藝術的人們，打開另一扇更好、寬廣的舞蹈藝術之門。⁸

「谷慕特舞蹈劇場」創團至今，已推出參整場演出，分別是《日瑪克之歌》(2001)、《天降 昇華》(2003)與《烈焰 北極光》(2003)，如同舞團創立初衷，《日瑪克之歌》、《天降》與《烈焰 北極光》中的三支舞碼，意在呈現具原住民題材的現代舞。其中，因魏光慶個人天生之特質與長處，在舞蹈動作方面，魏光慶企圖研創一種具原住民風格的舞蹈動作，強調放鬆、自由甩動的上半身，與曲膝勾腳頓地的跳躍式動作；就舞蹈本質而言，如此的實驗與開拓，不僅有挑戰性，更具備開創性，值得褒許並予以期待。

臺灣原住民優異的身體能力，一直為外人認可與稱道，歷觀臺灣近代運動史，佔臺灣總人數不到百分之二的原住民，幾乎就撐起半邊天⁹。魏光慶承具原住民優異的肌肉爆發力與協調性，從其歷年演出、編創動作與舞蹈評論¹⁰，就可以看出，其對「動作」之敏感度與對舞動的熱愛。魏光慶自述，在創作一支現代舞時，「動作」的設計與編排方面，他會先私下工作完成，從自己身體去開發、尋找他要的肢體風格，等有了成果，才教給舞者，除非是舞者不能勝任或不適合他設計的動作，否則絕對不會到了與舞者排練現場，才要求舞者自己設計動作，然後自己再從中擇取；魏光慶認為如此，才是負責任的編舞者。

「谷慕特舞蹈劇場」至今兩次演出製作，不幸分別遭遇納莉颱風與 SARS 侵襲臺灣，雖然都得到「國家文化藝術基金會」的補助，但所有製作費用與票房收入卻相距懸殊，因而虧損累累。今年(2003)年底，魏光慶將推出「谷慕特舞蹈劇場」第三場年度巡演《烈焰 北極光》，除了創作欲望的宣洩外，魏光慶更期

⁸ 《日瑪克之歌》創團首演節目冊，臺北：谷慕特舞蹈劇場，2001年。

⁹ 參見 臺灣原住民運動專輯《山海文化雙月刊》第八、九、十期，一九九五年一、三、五月號。

¹⁰ 參見第二章註 71、72、73。

望《烈焰 北極光》的巡演場次，能補足並符合文建會「演藝團隊發展扶植計畫」¹¹的甄選資格，冀望能順利獲甄選，使得團務與經費有更穩定的後援，以期在創作上能無後顧之憂。

長久以來，臺灣大部份民眾，向來習慣以觀光的角度去看待原住民的存在，喜好的是熱鬧的異族風光圖像與場面，因此，關於原住民編舞者賦予一場現代舞作以嚴肅的命題，對於一般觀眾而言，似乎太過沉重、距離遙遠。如此看來，票房與觀眾來源，考驗著「谷慕特舞蹈劇場」的生存、魏光慶個人的舞蹈生涯與決心。

第三節 當代臺灣原住民現代舞編舞者 布拉瑞揚 帕格勒法

布拉瑞揚 帕格勒法，排灣族人，一九七二年生於臺東。布拉瑞揚 帕格勒法的父親曾任臺東縣金峰鄉鄉長，所以，某個程度來說，相較於其他臺灣原住民家庭，其家族顯然較能適應當代之生活，亦能給予其子弟現代化的視野與適足的求學環境。布拉瑞揚 帕格勒法的姊姊國中曾就讀舞蹈實驗班，這對於從小就愛舞，並屢次在國小山地舞演出中擔任主角的布拉瑞揚 帕格勒法而言，無疑是一條可供模仿的升學路徑，卻由於父親的反對而作罷；但欲跳舞的意念卻不曾稍歇，直到國中畢業時，布拉瑞揚 帕格勒法瞞著家人，隻身前往高雄，投考左營高中舞蹈實驗班。

高中舞蹈班三年，對於未曾接受科班舞蹈訓練的布拉瑞揚 帕格勒法而言，是一連串挫折的開始，卻也因為如此，更激勵了他的決心與潛能，決意在眾人的蔑視（技巧的生疏、膚色與口音的差異）下，苦心磨練，最後，終於如願進入國

¹¹ 提出申請之團隊，需符合立案滿三年，與最少六場以上之公開演出等規定。

立藝術學院（今臺北藝術大學）舞蹈系就讀。

如同另一位臺灣原住民現代舞編舞者魏光慶，布拉瑞揚 帕格勒法在接觸「現代舞」這一項外來、卻又使他如此傾心的藝術形式時，他的第一個念頭，就是全心投入，盡其心力去習得現代舞所要求的基本技巧與訓練，以求得他人的認同與肯定；但是，在累積了某種程度的實力後，又對於「編舞」行為感到興趣盎然，兩位原住民現代舞編舞者開始感到不足，這個不足處，一方面來自現代舞藝術對於完美永無止盡的追求，另一方面，來自於現代舞「當下的自我」精神的思索與檢討：「我」與「現代舞」的關係是什麼？「我」與當下時空、人事的關係是什麼？我可不可以藉由「現代舞」，去表達生存在這遼闊宇宙洪荒的一個小我的情懷與思考？兩位原住民現代舞編舞者開始思索自我存在的來源、意義與價值。其中，早年因種族歧視所帶來的切膚之痛，讓「族群意識與文化認同」議題，成為他們創作中的重要主題之一。

布拉瑞揚 帕格勒法在大四時，族群意識開始強烈覺醒：「我已經大四了，離開臺東後，七年的外地生活早已將我變成一個完全漢化的人。身為一個原住民，屬於我自己獨特的生命經驗在哪裡？」¹²大五時放棄漢名「郭俊明」，對外宣佈改回母語發音的名字「布拉瑞揚 帕格勒法」¹³，代表其生命歷程裡文化認同的一大轉捩點。而同年九月參加「第二屆亞洲青年編舞家研習營」，營中有來自澳洲「火種舞團」（Bangarra Dance Theatre）成員 Bernad Ettewalong，「火種舞團」強調原住民身份認同與文化尋根的作為，對布拉瑞揚 帕格勒法亦影響甚鉅。

布拉瑞揚 帕格勒法於大學畢業公演時，發表了三支作品：《死亡花朵》《心慾》與《祖靈紋祭》。三支作品均沾染著深沉悲痛的色調，其中，《祖靈紋祭》採用十二名女舞者，舞者們長髮披散，全身僅著肉色緊身舞衣，扭曲的動作與哀沉的表情，似對生存作無言的控訴，而女舞者間的互動又相濡以沫、彼此互持著。

¹² 王錦華，布拉與芳宜：舞蹈，愛的故事 《美麗佳人》雜誌，二〇〇二年八月號，頁 133。以上三段關於布拉瑞揚 帕格勒法之早期求學歷程，亦主要參自此文。

¹³ 布拉瑞揚 帕格勒法於一九九五年三月宣佈使用此名，二〇〇二年正式更改身份證，取消漢名「郭俊明」。

整支舞作雖然無明顯原住民議題的提出與符號的採借，但由舞碼名稱「祖靈／紋／祭」，及其中數次圓形群舞的運用，可謂布拉瑞揚 帕格勒法於「現代舞」中，呈現原住民圖像之初聲試啼作，更可視之為《無顏》的原始版本。

《無顏》(1995)在第二屆亞洲青年編舞營發表後，甚受林懷民與羅曼菲欣讚¹⁴，隨即於一九九六年「雲門舞集」九月秋季公演「黎海寧 Link(s) X 世代」，更名為《肉身彌撒》再次演出¹⁵。《肉身彌撒》以原住民少女淪為雛妓之現象為主題，布拉瑞揚 帕格勒法以身為臺灣原住民的同理心，去抒發他對此現象的痛心與傷悲，

這支舞是去年八月亞洲編舞營時編的，只用了兩天的時間。我想說服力來自於我本身是原住民。每個人的創作概念不同，對雛妓問題的處理也不一樣，基本上我並沒有刻意要去做不一樣的東西，但我很清楚我要表達的東西，所以它很快就被創造出來了。¹⁶

《肉身彌撒》開始，舞臺上運用圓形群舞，群舞者們邊唱邊跳阿美族風格樂舞，表現出原住民歡樂生活的一面；右上舞臺一名身著傳統排灣族服裝之女舞者，站在一張板凳，似保衛看護著其聚落子民。但是，那張代表漢人符號的長條板凳，又似指涉漢人對生活領域的操控；女舞者神情黯然，為整個場景埋下一不祥的預兆。燈光驟然暗下，十一位著白色內衣女子，手持象徵希望的太陽花，從滿地枯葉的光區魚貫而出，口中唸唸有詞，似在陳述自己苦難的故事；女群舞者繼而將白衣上翻遮蓋住臉，只著內褲的下半身就毫無遮掩地曝現在陌生人（嫖客／觀眾）面前，此時配樂採西方宗教無伴奏人聲彌撒音樂，似乎代表編舞者對此

¹⁴ 周佩蓉整理，她在漢人的板凳上驅邪靈 雲門舞作「肉身彌撒」座談，中國時報副刊，一九九六年九月九日。

¹⁵ 接受林懷民的建議，更名為《肉身彌撒》。前「雲門舞集」行銷組長張宏維電話訪談，二三年十一月五日。本文討論主要以「雲門舞集」版本為主，因為經過近一年的沉澱及修排，與「雲門舞集」專業舞者與技術人員的配合，筆者認為雲門版本應該較接近編舞者的理想。

¹⁶ 周佩蓉整理，她在漢人的板凳上驅邪靈 雲門舞作「肉身彌撒」座談，中國時報副刊，一九九六年九月九日。

議題的不忍卒睹與悲憫；布拉瑞揚 帕格勒法此「無顏」意象的營造極為成功，兩種對峙的視聽元素，一爆烈一溫和，產生極大的張力，強烈衝擊著觀者。然後，女群舞者們脫去白衣，神情木然地立起，紛紛發聲疑問、控訴，語調由平靜漸漸轉為激動、哀憤，甚至啜泣跌地；板凳上的女舞者此時脫掉傳統服飾，似她亦淪為被推入火坑的少女，在象徵為床的板凳上，被迫作出類似性交的動作。俄頃，獨舞女舞者再次披起族服，轉為巫婆角色，拿起太陽花，用驅邪的方式擊打那群女舞者，意指揮除沾染在她們身上之不潔物（此舉是否也象徵著編舞者，藉由此作品的創作，抒發、清洗內心的悲鬱¹⁷？）最後，巫婆角色女舞者將太陽花插入一仰頭向上女舞者的口中，緩步走回板凳處，整舞在充滿哀憐的彌撒音樂中結束。

值得一提的是，布拉瑞揚 帕格勒法在《肉身彌撒》中處理聲音的手法。在舞作中，所有人聲並非排灣語或任何語言，而是無語義的聲音，

我常在想我們不是那些女孩，我們永遠不知道她們想說什麼，她們心中的不舒服、不愉快，沒有人會知道，因為她們沒有機會說。而作為一個創作者，我只能用我的感受去創作，不能代表她們所有的人。所以聲音的部份我是請這些舞者自己去創造一種語言，不過主題要很清楚，知道妳要說什麼。¹⁸

胡台麗視此手法象徵原住民社會的崩解，「大膽地運用非原住民語言的人聲，也許這就是原住民語言的現況，已經凌亂、失序了。」¹⁹

二 年作品《UMA》²⁰，由原住民歌曲串連的五段舞碼組成，「UMA」

¹⁷ 亞里斯多德（Aristoteles, 284-322 B. C.）在《詩學》（Poetica）中提出悲劇理論，認為「悲劇的力量主要來自情節，悲劇的作用是通過引起人的憐憫與恐懼而淨化人的心靈。」參李澤厚、汝信主編，《美學百科全書》，北京：社會科學文獻，1990年，頁566。

¹⁸ 韓意慈，訪布拉瑞揚談他的《肉身彌撒》《勵馨》雜誌第九期，臺北：勵馨文教基金會，頁17。

¹⁹ 周佩蓉整理，她在漢人的板凳上驅邪靈 雲門舞作「肉身彌撒」座談，中國時報副刊，一九九六年九月九日。

²⁰ 《UMA》首次發表於「亞太青春編舞工作營」（2000.7.14），翌年再於雲門舞集2「春季漫遊」

為排灣語家鄉之意，此舞亦是身在都市的布拉瑞揚 帕格勒法，思鄉、歸鄉的五條路徑。首段以魯凱族 小鬼湖之戀 為背景音樂，全舞之地板動作為其特色，女獨舞者起舞擬為排灣圖騰 蛇，與一陶甕共舞，整段舞作在充滿哀思的氛圍與意像中完成。段二開始，三位男舞者上身赤膊，手持長原木棍，腰間圍著具原住民風味的長裙，跳著仿擬原住民風的舞蹈，似要刻意呈現莊重，卻又明顯做作，筆者以為這是編舞者對於所謂「山地舞」的模仿、拆解與嘲諷，故意呈現一種好像是山地舞的舞蹈風格，在重視原創的現代舞擺置如此一段，其引出的效果，除了荒謬感外，亦讓觀者在錯愕之餘省思：什麼才是真的原住民舞蹈？由此可以看出編舞者對於類型舞蹈、美學風格與劇場效果嫻熟掌控力。段三開始，三女舞者身著童裝，在原住民童聲歌曲中出現，其歡樂模樣模擬孩童的天真無邪；右舞臺一大片透明壓克力板後，同時出現身著小學生夏季白制服藍裙子的女舞者，她從書包取出顏料，隨即塗抹起來，象徵著每個（原住民）孩童對未來都存有美好的夢想；段三末，配合歌曲中「下雨」歌意，獨舞女孩撐起傘，旋即丟開，一人獨自在雨中，似陶醉又似徬徨。段四，舞臺燈光大亮，三位男舞者身著廉俗運動短衣，相互逗笑的生活動作，配上歡樂爽朗的 A-Li-An 男聲歌曲，帶領觀者隨著編舞者一起回到那一段無憂無慮的童年山居歲月。段四快結束時，一女舞者推陶甕至舞臺中心，猶似段三小女孩長大了，但其倉皇失神的模樣，顯然其經歷了不愉快的成長過程；最終，全體舞者身著現代服裝、神情黯淡地步入舞臺，環繞中心的女子與陶甕，似給予支持與安慰，在原住民男聲國語歌曲 好想回家 歌聲：「一個人在都市之中流浪，本來就沒有太多夢想；特殊的血液流在身上，不知道明天是否依然。 好想回家，好想回家，其實你和我都一樣 」情緒堆疊到頂點時，舞作結束。

綜觀布拉瑞揚 帕格勒法至今所有現代舞創作，其內容並不直接曝現、討論原住民議題（《肉身彌撒》除外），更多的時候，布拉瑞揚只是很誠實地在舞作中

（2001.4.5）發表，本文討論主要以雲門舞集 2 版本為主，理由同本章註 15。

探討、呈現自己本身，「所謂原住民的題材，他並不會以選擇其歌舞形式與現代舞結合的方式來探究，他有興趣的是原住民在現代社會的生活問題及生活觀感，因此他可能還是以現代舞的肢體，來表達這些原住民的生活內涵。」²¹或許在布拉瑞揚 帕格勒法看來，創作者「個人」才是生命本身真正的主體，因為藝術並非道德、八股式地說教，抒發若是夠深刻，族群經驗自然會無形地於創作中流露，到處背負著「原住民」使命不放的載道者，並不一定是個稱職藝術家。布拉瑞揚 帕格勒法在一段訪談中，提出他的想法：「『以後，還會繼續創作有關原住民題材的作品，以身體語言去傳達族群經驗嗎？』『不會，至少不會刻意去做。不論是什麼樣的作品，傳遞什麼樣的經驗，布拉瑞揚這個人就是原住民，這是不會改變的。』」²²

「愛」與「死」可謂是布拉瑞揚 帕格勒法歷來舞作之兩大主題，我們可以看出布拉瑞揚 帕格勒法對人性有著非常深沉的興趣與關照，我們甚至可以說其現代舞創作的基底，來自對人性的思索與關照。布拉瑞揚 帕格勒法舞作所呈現的形式與風格，乍看來較趨近歐洲「舞蹈劇場」²³，而非美式重肢體風格、動作的表現形式。布拉瑞揚 帕格勒法在「布拉 & 芳宜舞團」創團舞作《單人房》節目單自述：

但有幸觀賞了三場非常重要與偉大的表演，分別是大野一雄²⁴（Kazuo Ohno）及永子與高麗²⁵（Eiko & Koma）在臺北的演出，以及敕使川原三郎²⁶（Saburu Teshigaware）在法國里昂的表演，演出的內容至今令人印

²¹ 廖抱一，二十年後的預言，X 世代的里程碑 《黎海寧 Link (s) X 世代》秋季公演節目冊，臺北：雲門舞集，1996 年，頁 18。

²² 王錦華，布拉與芳宜：舞蹈，愛的故事 《美麗佳人》雜誌，二〇〇二年八月號，頁 134。

²³ 「舞蹈劇場」結合舞蹈與音樂，重視戲劇元素的張力，以情感訴求為重點，碧娜 鮑許（Pina Bausch, 1940-）為「烏帕塔舞蹈劇場」（Tanztheater Wuppertal）編創之舞作為代表。

²⁴ 大野一雄（1906-），日本「舞蹈」創始者之一。

²⁵ 永子與高麗，二人既是藝術上的搭檔，亦是生活上的伴侶。曾從土方巽與大野一雄與魏格曼學生門下，以細膩、以靜代動的表演美學為人稱道。

²⁶ 「敕使川原三郎主要以身體探索為目標。在歐陸舞壇的大受歡迎，是繼舞蹈後又一次的東方震撼。他的作品沒有或極少文字敘述，身體、光影、音樂與空間是他編舞的基本素材。」引自

象深刻，嘆為觀止。巧合的是他們都是日本人，舞臺上的表演者也都只有兩個人。

從這個脈絡，與布拉瑞揚 帕格勒法編創作品《單人房》兩位生活上禍福同擔的舞者的演出，透過他們親自演繹自己作品的演出來看，與其說布拉瑞揚 帕格勒法遵從的是「舞蹈劇場」美學，筆者以為，布拉瑞揚 帕格勒法感興趣的不止是戲劇張力與情緒的宣洩，他更心有戚戚焉的是「舞蹈」²⁷ (Bouth)，對身體能量的挖掘與掌控，以凝斂深沉的美學去表現爆烈的內在情感²⁸；這個徵兆與喜好，或許會引導布拉瑞揚 帕格勒法創造出不同於西方風格的「舞蹈劇場」美學。

善於透過鮮明的意象，與電影般的詩意場景攝動人心的布拉瑞揚 帕格勒法舞作，總讓觀者傷感於其中氛圍，李立亨道：「布拉的作品總是充滿能量，但又帶一點感傷。我很好奇這究竟是個人身份造成的？還是他創作上的一個傾向？」²⁹而胡台麗曾就排灣之笛聲研判，認為悠長笛聲所引發一種無法言喻的深深悸動與哀思，是排灣族文化中相當重要的元素³⁰。主導藝術家個人藝術創作上的風格，是個人先天特質？生平事件或族群經驗影響？布拉瑞揚 帕格勒法的回答是：「雖然我常常希望自己做一些讓人開心的作品，可是往往做到後來，感傷的氛圍自然而然就出現了。我不知道為什麼，也許和我的個性有關吧。」³¹

布拉瑞揚 帕格勒法之創作量（舞碼數與舞作總長度）稱不上豐富，但是其質量卻為臺灣舞蹈界稱讚，其編舞生涯也甚為順利。布拉瑞揚 帕格勒法在學校

魏淑美，由東而西，而東 舞蹈世界的多元沃土，《MEN DANCEING Novel Dance Series 2001》節目冊，臺北：新舞臺，2001，頁31。

²⁷ 「舞蹈」源起於第二次世界大戰後的日本，大野一雄與土方巽 (Hijikata Tatsumi, 1928-1986) 有感於戰後日人衰敗的環境與陰鬱的心靈，認為西方舞蹈無法傳達此種狀態，因此開創了舞蹈美學形式。土方巽於六十年代初正式稱之為「暗黑舞蹈」(Ankolu Butoh)，這個名稱一直延用到八十年代。

²⁸ 「和那些把開始於某種式樣的『形』和『動』嵌入身體中的表演形式是截然不同的。」巴靜嶺 (Tomoe Shizune)，于靜雯譯。「舞蹈不只是一種形式或動作，而是呈現一種生命的狀態，特別是自己的狀態。」蘆川明乃 (Akeno Ashikawa) 述，廖抱一整理。以上二引文參自《鋪陳生命狀態的枯榮 蘆川明乃呈現的巴靜嶺舞蹈訓練與概念》，臺北：臺灣舞蹈雜誌社，1996年。

²⁹ 王錦華，布拉與芳宜：舞蹈，愛的故事《美麗佳人》雜誌，二〇〇二年八月號，頁134。

³⁰ 萬煜瑤，排灣族美感表達與詮釋《美育雙月刊》第一二四期，二〇〇一年十一月／十二月號。

³¹ 王錦華，布拉與芳宜：舞蹈，愛的故事《美麗佳人》雜誌，二〇〇二年八月號，頁134。

(今臺北藝術大學舞蹈系)時的編創便得師長之讚許,當時舞蹈系主任羅曼菲甚至為其籌辦獨舞展,是創校以來第一位在校外舉辦獨舞展的學生,畢業後順利進入「雲門舞集」。除「雲門舞集 2」年年展演其新作外,「雲門舞集」堅強行政體系的奧援,也使布拉瑞揚 帕格勒法在文宣與傳媒曝光上曝光頻頻³²,可謂一帆風順、少年得志。但在二〇〇二年,布拉瑞揚 帕格勒法毅然脫離「雲門舞集」舞者身份,除了恢復自由舞者身份外,更與許芳宜³³創辦「布拉 & 芳宜舞團」,意欲在自我舞動與藝術風格上做進一步的探索與完成。這個舉動,或者令人費解,為什麼布拉瑞揚 帕格勒法要放棄在臺灣已然建立起的名聲與環境,遠赴異地?

他毅然決然離開臺灣,離開歐洲,到紐約去,想要找尋讓他可以快樂舞蹈的地方。布拉仍然在編舞,目前他也希望能再多吸收不一樣的文化與身體,讓他自己的東西累積與成長。在臺灣,雖然舞蹈界一致看好布拉的潛力,我們卻相信,不要活在別人的期待裡,要讓自己走更寬廣的路。³⁴

就本文主旨而言,除了期望布拉瑞揚 帕格勒法在它鄉順利豐富外,亦使人感到好奇,遠在異國的布拉瑞揚 帕格勒法,會再透過創作呈現他對原鄉的繫念嗎?如果答案是肯定的話,將會是怎樣的故事與圖像呢?

第四節 現代舞如何再現原住民圖像

³² 以《肉身彌撒》(1996)演出為例,筆者蒐集之相關報導計有十一篇(不包括以雲門「黎海寧 Link(s) X 世代」宣傳的十篇),其中一篇名為「她在漢人的板凳上驅邪靈——雲門舞作「肉身彌撒」座談」,刊登於中國時報副刊,與會座談者有平路、紀惠容(勵馨文教基金會執行長)、胡台麗(中研院民族所研究員)、溫慧玟(雲門舞集行政經理)與布拉瑞揚 帕格勒法。

³³ 國立藝術學院(今臺北藝術大學)舞蹈系畢業,曾任瑪莎 葛蘭姆舞團(Martha Graham Dance Company)與雲門舞集首席舞者。

³⁴ 引述自「布拉 & 芳宜舞團」經理洪家琪予筆者信函,二〇〇二年十月八日。

現代舞主要展演場域，多為劇院式空間，劇院（theatre）是一個摒除外在自然因素（光線、溫度等）干擾、密閉式、黑色調為基底的再造空間，當一位現代舞編舞者，嘗試將其內心情思或理性思考表現出來、傳達給觀眾時，其最重要的功課，便是使用人類特有的象徵轉換能力，成功地運用劇場「符號」（sign），去闡明、創造一個「新天地」，使得每位進入此藝術活動的人（包括創作者、表演者、參與者與旁觀者）能有所理解、領會。編舞者必須與從事舞臺工作的各類藝術創作者通力合作、無中生有，在既定的劇場空間中，創作、放置各樣視聽符號，藉以傳達她（他）心中之所欲與所感。長期與碧娜 鮑許（Pina Bausch, 1940-）「烏帕塔舞蹈劇場」（Tanztheater Wuppertal）合作的舞臺設計彼得 帕布斯（Peter Pabst）曾對劇場工作提出他的看法：「我深信劇場是一門藝術，需要靠很多有才華的人一起去完成。我不信劇場是靠不同領域的人各自去達成的，劇場是一個很複雜的藝術型式，每個人有自己負責的部分，需要大家合作努力。」³⁵

筆者在本章節應用「符號學」研究舞蹈文本，「符號學」是把藝術現象作為人類的一種通訊（communication）系統進行的學術研究，藝術表現上的任何符號可以經過內化，成為心理再現的形式，

舞台上所有元素，如語言、動作、性別、肢體、服飾、背景、幻燈投影、音樂、道具，皆與文字一樣，是被文化經驗所銘刻書寫的文化符號。

誠如戴絲蒙（Jane Desmond）與柯瑞姿（Amy Koritz）等舞蹈研究者所強調：舞蹈是一種再現形式，舞蹈結構與技巧都已被符碼化，而成為處理身體政治的符號或是論述策略；柯瑞姿進一步強調，舞蹈文本不只是動作與結構，而更是意識形態議題的展現場所。藉著分析舞蹈文本中所鑲嵌的各種文化符號，以及其背後延伸的意念脈絡與多重符碼系統，可以幫助我們

³⁵ 林亞婷整理 專訪烏帕塔舞團舞臺設計 《表演藝術》第五十一期，1997年，頁28。彼得 帕布斯，德國人，自一九八〇年代開始與碧娜 鮑許合作，其舞臺設計為現代舞「舞蹈劇場」令人讚嘆的設計典範，知名作品有《康乃馨》（'82 Carnations）《帕勒莫 帕勒莫》（'89 Palermo, Palermo）《拭窗者》（'97 The Window Washer）等。

理解舞蹈文本所牽涉的各種文化論述的構成以及對話的網路。(劉紀蕙, 2000: 64-65)

一、作品符號指涉的分析

在一支「現代舞」作品演出裡，筆者將編舞者主要藉以傳達的「符號」，歸納為：動作編排(choreography)、音樂(music)、服裝³⁶(costume design)、舞臺設計(stage design)、舞者(dancers)、燈光(lighting design)和表演場域(performance place)，來解說當代臺灣原住民編舞者，如何藉由上述符號/元素，在現代舞展演中表現其文化認同³⁷。

(一) 動作編排

德國舞蹈家瑪麗 魏格曼曾提出：「在舞蹈構成上，空間、時間與能量是賦予舞蹈以生命活力的三大要素。」³⁸而「動作」，便是串連這三大舞蹈要素的最主要的媒材，如此認知始終是不爭的事實。舞蹈研究者克里斯多佛 布斯(Christopher Bruce)便提出：「狹義的說舞蹈可能是由某種特殊的動作組成，廣義的說任何動作只要舞者身體可以勝任的都可當作舞蹈的媒材。」(江映碧, 1999: 5)任何一種舞蹈類型都不可能缺少「(連續)動作」的存在，這也即是舞蹈何以被稱為外顯文化(或稱顯形文化)的最明顯證據。

³⁶ 嚴格說來，按照當代劇場的操作模式，採「服飾」或「造型」會比「服裝」來得周延，「服飾」或「造型」意義上即包括服裝、化妝與身上飾品等，但是臺灣現代舞壇之製作展演多慣用「服裝」設計一詞，故此處採「服裝」。

³⁷ 巴特(Roland Barthes, 1915-80)曾提出「作者已死」觀點，意謂不穩定的詮釋是不可避免的，讀者創造他們自己的意義。而藝術符號學的基本論點則在於，把一藝術形式當成一言說(langue)，在這系統內，每個符號都有相同的脈絡可尋，所以可以進行解讀、相互溝通。歸納兩個論點，詮釋藝術作品的是人(創作者、舞者、觀舞者)，每個個體又具備不同的生長、文化背景等，故每個人之詮釋或多或少會有差異存在。巴特的觀點亦可佐以參照。

³⁸ Mary Wigman, 舞蹈的語言 《舞蹈美學》，臺北：洪葉文化，1994年，頁65。

隨著藝術潮流的轉變，現代舞對於何謂舞蹈動作，已被區分為經過型式化的動作、身體本能動作、另類動作(alternative movement)或日常生活動作(mundane movement) 等等 (江映碧，1999：4)，即使如模斯 康寧漢強調的是一種將情緒與故事抽離的舞蹈動作與編排，我們依然可以從舞蹈動作或編排中，去判別舞者所受的派別訓練或編舞手法。動作編排可以被視為「肢體語言」(body language)，或稱之「非語言溝通」(non-verbal communication)，因為「動作意義的形成是受到整個舞蹈文本，以及參與創作藝術家所屬社會文化環境的影響」³⁹，編舞者所採用的動作都已銘刻了某種心理特質或文化慣習，可以被分辨與解讀。

魏光慶在其強調「文化認同」舞作中，如《日瑪克之歌》(2001) 與《頌》(2003)，有意識且積極地將臺灣原住民 (尤指阿美族) 舞蹈風格，融入作品動作或編排中，如圓形群舞、彎膝勾足頓地等。

(二) 音樂

「音樂」一如「舞蹈」，古往今來出現甚多音樂種類，各民族在各個歷史時期亦有獨自的音樂定義與審美觀。西方對於音樂的定義，大約可以分為「他律」與「自律」兩個體系，「他律」論者如摩澤爾 (Ignaz Franz von Mosel, 1772-1844) 將音樂定義為「藉由規律的樂音來表現明確情感的藝術」⁴⁰或庫爾特 (Ernst Kurth, 1886-1946) 認為「音樂上意志衝動的原始形式是心理上的緊張，它促成運動。一切音樂的產生都是基於這種內在的力量和它的運動過程」⁴¹等。「自律」論者則以奧地利音樂學者漢斯利克 (Eduard Hanslick, 1825-1904) 為代表：「音樂的美是自我獨立的，不需要與外來的內容結合，它存在於樂音及其藝術組合中 音樂的

³⁹ 趙玉玲，姿態的內蘊與外現，中國時報藝文版，二〇〇三年八月一日。

⁴⁰ Eduard Hanslick，陳慧珊譯，《論音樂美》，臺北：世界文物，1997年，頁32。

⁴¹ Ernst Kurth，王元方譯，浪漫主義和聲及其心理基礎《音樂美學》，臺北：洪葉文化，1993年，頁5。

內容就是樂音的運動形式」⁴²，或如中國魏晉竹園七賢之一嵇康（223-264）之《聲無哀樂論》等等。而西元一九五二年，約翰·凱吉（John Cage, 1912-1992）發表《四分三十三秒》後，更拓展西方對音樂的概念：寂靜（silence）也是一種聲音。

現代舞編舞者對待音樂，不再如古典芭蕾時期，對音樂亦步亦趨、完全臣服，現代舞編舞者視音樂為舞臺表演的另一個獨立個體，肢體動作與音樂之間存有多種關係，可以是配合、互動，甚至叛離、毫不相干，端看編舞者如何運用。從文化研究「不把文化視為一個分離的、獨立的實體，脫離其社會或政治脈絡，它的目的在於瞭解文化所有複雜的形式」⁴³之角度，並運用符號學來剖析現代舞編舞者所選用的音樂，我們可以嘗試解讀出編舞者的美學取向、編舞企圖，並察覺隱存於背景音樂中的社會政治脈絡。

魏光慶多支舞作採用原住民傳統音樂，如《日瑪克之歌》（2001）採用卑南族年祭之歌、布農族祈禱小米豐收歌等，《天降》（2003）採用鄒族迎神送神曲、排灣族古曲等；魏光慶更進一步在舞作中演唱阿美族歌曲（《日瑪克之歌》為現場清唱，《頌》為事先錄音），展現臺灣原住民邊唱邊跳的樂舞特質。布拉瑞揚帕格勒法則運用當代原住民創作歌曲，藉由同樣身為臺灣原住民之同理心，抒發其對族群文化、日常生活的感受。

（三） 服裝

人類文明發展史幾乎亦等同於一部服裝史，人類與服裝的關係，不僅只是蔽身護暖單純，從符號學角度來看，「服裝」亦是符號，羅蘭·巴特便提出「服裝傳遞的不是服裝本身，而是訊息」⁴⁴，服裝承載著多種可待解讀的訊息：國族區隔、階級與身份識別、財力展示、美感選擇、戀衣情結，值得人們細思及深

⁴² Eduard Hanslick, 陳慧珊譯,《論音樂美》,臺北:世界文物,1997年,頁63、64。

⁴³ Ziauddin Sardar, 陳貽寶譯,《文化研究》,臺北:立緒文化,1999年,頁9。

⁴⁴ Roland Barthes, 敖軍譯,《流行體系—符號學與服飾符碼》,臺北:桂冠,1998年,頁2。

究。

現代舞雖然強調「肉身」的美感與價值，但是在舞者身體可靈活運動、文化的約束與道德的考量下，舞者或多或少都需要穿戴些什麼（這可使我們好好思考在現代舞展演中，肉色緊身衣為什麼要「肉色」又「緊身」）再者，服裝確實能傳達編舞者的審美與多樣隱喻。因此，為舞者如影隨形的「服裝」加以設計，幾乎成為製作一支現代舞作品的必要條件；我們藉由服裝，瞭解編舞者所欲傳達之「衣」外之意。

魏光慶在《日瑪克之歌》（2001）中設計飾有菱形紋的削肩背心與短裙，再配以足鈴，呈顯一具原住民風味的圖像。布拉瑞揚 帕格勒法於作品《肉身彌撒》（1995）開場部分，男女群舞者身著原住民風格服裝（設計大致與魏光慶《日瑪克之歌》相仿），女獨舞者則穿排灣族傳統服飾；作品《UMA》（2000）第一段 小鬼湖之戀，女獨舞者臉上妝紋，亦帶給人一「傳統／原初」氣息。

（四）舞臺設計

十七世紀，義大利文藝復興時期，集建築師、舞臺設計師及機械師於一身的薩巴堤尼（Nicola Sabbattini）寫了一本《舞臺佈景和機械結構手冊》，總結了彼時期舞臺技術的研創，此書不僅是研究十七世紀劇場的主要資料，亦是今日劇院結構的雛型。已故的美國知名劇場導演羅勃 愛德蒙 瓊斯（Robert Edmond Jones）稱舞臺設計者為「機緣藝術家」（an artist of occasions），意指每一次劇場演出面對的是不同組合的創作族群、演出場域、經費多寡與籌備時間長短等等，舞臺設計者的最大課題之一，便是彈性且機動地統禦這些變因，誠懇且誠實地洞悉舞蹈文本獨一無二的靈魂，繼而提供一個可以孕育這個靈魂展現的空間。傳統上分舞臺設計為布景、場景與道具部分，但我們還是可以進一步區辨出舞臺設計者與純美術與雕塑家不同之處——舞臺設計者更要在意「劇場」這個有機完整的主體，然

後在這個基礎上發揮創造。

「現代舞」的表演場域，主要是一種「無個性／無表情」的密閉空間，在整體視覺上，編舞者除了處理舞動的舞者外，舞臺設計的處理亦是成功的關鍵之一。相對於戲劇或歌劇，一般而言，強調肢體動作，位移大、跳躍高的現代舞表演，都儘量減少使用大量道具，一來避免妨礙動作的行進，一來現代舞強調舞者精神與肢體的表演力，太花俏的設計或太多道具，反而干擾或降低舞者的表現。

現代舞的發展時至今日，舞臺設計亦呈現多樣的風貌，或繁複或簡約。但是不管舞臺或道具如何設計，重點是要能符合編舞者的中心思想、舞作的整體風貌。如長期與瑪莎 葛蘭姆合作的藝術家野口勇⁴⁵（Isamu Noguchi, 1904-1988），便曾說過：「藝術必須消失。」⁴⁶意思是指藝術品應該和周圍的環境打成一片才算成功；事實上，野口勇的設計和瑪莎的舞作擺置在一起，其調性的和諧一直為人稱道。

（五）舞者

不同種族、血緣的舞者，先天上即呈現出體型、膚色、五官比例互異的生理性身體，這樣的血統依據，是構成人類家庭、親族以至國家、民族的主要標準之一。另一方面，人類不可能脫離他人而生存、延續，因此，知識與經驗賴以棲居的身體（lived body），同時是重要的社會議題，奧尼爾（John O'neil）稱之為交往性身體（Communicative Body），「我們所擁有並加以思考的交往性身體是我們的世界、歷史、文化和政治經濟等的一般性（普遍）媒介。」⁴⁷

另一方面，不同的舞蹈肢體訓練會形塑出舞者不同的體態與慣習，就連編

⁴⁵ 野口勇，美日混血之藝術家，為一創造力豐富與跨足多項領域的藝術家，主要在一九四〇至一九六〇年代與瑪莎合作，共二十件以上作品。野口勇雙重之文化與血緣根源，以一種協調的方式在其作品中展現。

⁴⁶ 黃尹瑩，不朽的大師永恆的舞者 瑪莎 葛蘭姆一百歲冥誕 《表演藝術》第十九期，1994年，43頁。

⁴⁷ John O'neil，張旭春譯，《五種身體》，臺北：弘智文化，2001年，頁4。

舞者選用何種樣貌的舞者上臺，都已銘刻了一種美學的價值與標準。我們不只擁有我們神經肌肉可以控制的身體，其中真相是，我們的身體其實被一個更大的身體（文化）禁錮與控制。（Foucault, 1992；John O'neil, 2001）

（六）燈光

西元十六世紀末、十七世紀初，西方劇場開始移進室內，一個封閉式的空間，此時，人造燈源「燈光」開始扮演一個舉足輕重的角色。早期使用蠟燭和油燈來照明，這種劇場燈光模式一直持續到十九世紀煤氣燈引進為止。十九世紀末，由於電力工業的研發與躍進，劇場表演開始引進電力，舞臺燈光器械越來越精密，其功用更不侷限於提供光線與照明，嵌入各式濾光器（片）的燈具在專業人員設計與操作下，一如《舊約》聖經 創世紀 言：「要有光，光就出現。」（Let there be light—and light appeared.）劇場燈光可產生千萬種變化，可依編舞者之需求而模擬出想像中之畫面。以臺灣「雲門舞集」二〇〇一年作品《竹夢》與二〇〇三年《行草 貳》為例，編舞者林懷民與燈光設計者張贊桃，於《竹夢》中便嘗試在舞臺上，營造出一片清煙裊裊、蘊含東方古典氣息的竹林自然氣氛，以應對舞作標題《竹夢》「竹林是屏障，還是迷障？那林間空出的方寸，是一方淨土，還是另一個欲望淵藪？是夢境，還是真實？」⁴⁸在《行草 / 貳》裡，更企圖尋求一種「中國的劇場燈光美學」：「劇場燈光所使用的色紙中，都是西方人從他們藝術文化中提煉發展出來的顏色。如何能表現出青藍，秋香，蔥綠這些中國顏色的觸感，便成為很大的挑戰。也許我們可以找到中國顏色的燈光。」

49

因此，舞臺燈光的存在，就不僅提供光線「照明」功用，其更大用意還在美感的表達與氛圍的塑造，甚至透露出編舞者的感性與理性。

⁴⁸ 《竹夢》節目冊，臺北：雲門舞集，2001年，頁19。

⁴⁹ 《行草 / 貳》節目冊，臺北：雲門舞集，2003年，頁19。

（七）表演場域

「現代舞」這一表演形式，源於西方表演體系，理所當然遵從的是西方一脈相傳的表演場域及其規則。西方劇場形式經古希臘羅馬的劇場、中世紀宗教劇場、英國莎士比亞劇場，一直到西元一六五八年，義大利建構了世界上第一座擁有鏡框式舞臺（Proscenium Stage）的劇場——法爾納斯劇場，將演員表演區和觀眾區明顯地區分開，舞臺上兩側邊翼幕、大幕、換景的機械結構——已大抵發展完備；至此，「鏡框式舞臺」成為西方劇場的主流，並影響當代表演藝術甚鉅。

一九六〇年代，現代舞經過「後現代舞」的拆解與重構，表演形式與場域走出「鏡框式舞臺」單一模式，或採用當時前衛戲劇發展出的開放式舞臺⁵⁰（Open Stage）、中心式舞臺⁵¹（Arena）、黑盒子⁵²（Black Box），甚至走出劇場到街頭、公園、任何場地進行演出，呈現出舞蹈身體與表演場域多樣化的互動關係。所以，在資源充分的情況下，現代舞編舞者可以依其作品的中心主旨與特質，選擇不同型式的表演場域，其最大意義在於完整表達編舞者之原旨⁵³。

二、作品符號指涉的歸納

藝術創造活動，是一個充滿吊詭並令人著迷之場域，說「吊詭」，因為它並

⁵⁰ 此種形式的劇場，舞臺伸入觀眾席中，觀眾席呈馬蹄型三面環繞著舞臺，亦稱為「突出式劇場」（Trust Stage）。

⁵¹ 此種劇場形式的表演區在中心，觀眾席圍繞著表演區（亦可為圓形、正方形或多角形；雖然Arena原字義為圓形劇場），故統稱為中心式舞臺。

⁵² 此種劇場像是一個以黑色為基調的黑色盒子，在這裡面，沒有嚴格設定的舞臺位置，觀眾席容許任意拆卸、移動與組合。

⁵³ 在本節（五）舞者、（六）燈光與（七）表演場域部分，因舞者來源（繼續從事演出的原住民舞蹈科系畢業生，或說編舞者需要的是具備良好現代舞技巧訓練的原住民舞者）聊聊可數、製作經費或編舞者目前個人創作手法等因素，截至目前為止，兩位編舞者並沒有在這幾方面投入那麼多的注意力。

非可量化的數學習題。在一場成功的現代舞表演中，一加一等於二的數學習題並不存在，編舞者擺置愈多可辨識的文化視聽符號，並不代表其表現愈成功、認同行為愈強。「多」，在現代舞藝術中不見得是最佳選擇，其中更重要的癥結，還在於編舞者如何採用適宜的手法去編排、排練作品，最後，再透過舞者當下的精神詮釋與投入、劇場技術的支援，或許才能展現出一場成功的演出。

前文描述、分析了魏光慶與布拉瑞揚 帕格勒法之現代舞創作的特質與意圖後，本節依循「作品符號指涉的分析」之分類，進一步以兩位編舞者所有公開發表有關「原住民文化認同」之作品為研究文本，察覺兩位當代臺灣原住民現代舞編舞者之創作發表，呈現了五點共通的特質：「去脈絡化與個人主義的藝術創作」、「原住民圖騰的挪借與拼貼」、「都市與部落的二分與對立」、「泛原住民認同」與「多元的認同與創作」。

（一）去脈絡化與個人主義的藝術創作

傳統原住民族群藝術，不僅以其社會體系為基礎，並且侷限於特定環境的文化概念，藝術活動與其他社會制度之間存有非常緊密的連結。當代臺灣原住民現代舞的藝術創作，不管在思考模範或創作行為方面，皆深受西方現代藝術影響，追求的是個人美學成就的提升及完成，一種個人主義的極致發揮。

整個西方現代主義文化，個人主義即為主軸之一，一切以實現個人權利的名義展開，「縱觀個人中心主義在西方的發展，大致可分為三個階段：個人主義的自覺（文藝復興），個人主義的確立（啟蒙時代），個人中心主義登峰造極（現代性時期）」（河清，1994：91）

當代臺灣原住民現代舞編舞者的創作，除了受個人藝術成就追求之趨力影響外，亦透過作品追求與展現文化認同，並且與相關社會文化議題（文化／族群／階級）互動，但其創作的供（個人主義）需（進劇場欣賞的觀眾、專業舞蹈評

論與現代舞蹈史脈絡)，已和部落社會之結構運作無直接聯繫，呈現的現象是「去脈絡化與個人主義的藝術創作」⁵⁴。

此外，編舞者逕取各族祭儀音樂或舞步於編創舞作中，例如魏光慶作品《日瑪克之歌》(2001)取用布農族 祈禱小米豐收歌 (Pasibutbut)⁵⁵與鄒族小米收成祭「Homeyaya」之音樂與舞步，但是舞作原意並非在再現布農族或鄒族祭儀，如此，呈顯的亦是「去脈絡化與個人主義的藝術創作」現象。

(二) 原住民圖騰的挪借與拼貼

「圖騰」(totem)一詞源於北美阿爾岡昆部落(Algonkian tribe)的奧吉布瓦族(Ojibwa)的語言。英國結構功能論人類學家雷克利夫布朗(Alfred Radcliffe-Brown, 1881-1955)曾對「圖騰制度」(Totemism)提出解釋：

它是一套風俗習慣和宗教信仰，將人類社會和自然界中的動物、植物，以及自然現象間，建立起一套特殊的親密關係，認定這些動物、植物和自然現象對於他們的日常生活非常重要。有圖騰制度的社會，憑著這層關係，將整個社會分割成許多小單位。每個小單位認定它與某種動物、植物或自然現象之間，有著非常特殊的關係。這種動植物就是該社會單位的「圖

⁵⁴ 關於此議題，王嵩山以達悟拼板舟與臺東布農部落造石板屋為例，闡明「去脈絡化的藝術與工藝，也有可能成為文化再製的基本素材」(王嵩山，2001：115)，但是到目前為止，當代臺灣原住民現代舞壇尚未發生此種回饋機制。倒是為因應外界需求(觀光、政治等)經過再編排的傳統舞蹈表演，反而回過頭來影響部落舞蹈的展現、學校舞蹈教育的內容，出現一種「從劇場到部落」的轉化，其實際影響有待更進一步觀察與探討。關於此議題，浦忠勇曾以鄒族傳統歌舞團隊自六十年代起，即四處展演再編排的戰祭與小米祭為例，說明透過「文化表演」(cultural performance)可重新取得族群意識、民族自信心或政經資源等，但亦可能淪為他者的觀光對象，導致鄒族社會文化的錯亂與秩序的毀壞。參見浦忠勇，鄒族的戰歌 原住民神聖祭歌的文化詮釋《原音繫靈：原住民祭儀音樂論文選》，花蓮：原住民音樂文化基金會，2002年。

⁵⁵ 「舉凡有關小米之農事，如開墾祭、播種祭、除草祭、收穫祭、新年祭 等，布農族人皆非常重視，皆會演唱祈禱小米豐收歌，以祈天神 dihanin 賜福人間。這首歌唱得好與壞，族人們認為將直接與那年小米收成的豐歉有關，因此，從開始到結束，從參與者到演唱方式，都是在非常嚴肅而且禁忌性的情況下完成的。」(田哲益，2002：109)

騰』。⁵⁶

精神分析大師佛洛伊德(Sigmund Freud, 1856-1939)在《圖騰與禁忌》(Totem and Taboo, 1913)就將伊底帕斯神話(Oedipus)轉化為圖騰系統，在該系統中，父親予自己的後代名字與保護，而其後代則將之推尊為圖騰。又如涂爾幹(Emile Durkheim, 1858-1917)在《宗教生活的基本形式》(The Elementary Forms of Religious Life, 1915)一書中所言，圖騰是一社會群體集體生活的表徵，是一社會群體的基本整合力量。當今我們使用「圖騰」一詞時，有時並不再特定與「小型社會」直接相關，而強調其普同性，

原住民身份的藝術家，是否只能創作出帶有原住民圖騰的藝術作品？從現代藝術之創作精神與文化身份認同的角度來看，答案當然是否定的。但不可否認，於作品的視聽元素，套用、嵌進意象鮮明的文化符號（原住民圖騰），是達成文化認同最直接、最快速的作法。

由於身份認同因素，許多原住民藝術工作者創作理念則出現「我是原住民，所以要做原住民藝術」的想法。在面對主流社會、優勢團體時，所謂的「原住民」藝術包括：形式上的原始、粗糙、復古與圖騰觀念；內容上強調的「文化性」則刻意強調與主流社會漢文化的差異。⁵⁷

但是，最直接快速的作法往往在藝術創作上並不奏效，落於文化表徵遊戲與忽略文化內涵，出現「原住民」重於「藝術」的情形，通常得到的是失敗的藝術創作。所幸在兩位編舞者作品中，「原住民圖騰的挪借與拼貼」被靈活運用，不為圖騰而圖騰，而細膩考慮到所使用圖騰的美學效果與作品的內在脈絡，如魏光

⁵⁶ 宋光宇編譯，《人類學導論》，臺北：桂冠圖書，1984年，頁302。

⁵⁷ 盧梅芬，認同與藝術表現——當代臺灣原住民木雕藝術隱含之原住民化現象，中國時報副刊，二〇〇九年一月八日。

慶於作品《天降》(2003) 第一段落「降」中設計排灣風格人型木雕道具，然後再搭配以群舞場面，象徵祭儀場域或與祖靈同在；布拉瑞揚 帕格勒法作品《UMA》(2000) 第一段女獨舞者臉上妝紋，與第二段男三人舞，舞者短裙織縫上菱形紋圖騰，其造型都明顯帶有「原住民風格」，既富設計美感，亦帶有文化認同之意。

(三) 都市與部落的二分與對立

臺灣原住民族數千年來獨自生存在太平洋緣的孤島「臺灣」上，與斯土斯地發展出一套共存共享的生存哲學，例如布農族傳統人文觀念認為，人與自然物的存在價值是對等的⁵⁸，海洋民族達悟人夏曼 藍波安(1957-)道「樹是山的孩子，船是海的孫子，大自然的一切生物都有靈魂。」⁵⁹臺灣原住民信仰抱持「泛靈論」⁶⁰(Animism)，各族間都有類似的泛靈崇拜，認為「人」僅是所有生靈之一，並非萬物的主宰者。

現代化社會信仰線性進化史觀，認為人類歷史的演變，是一個不斷進步的過程，世界各種文化之所以存在差異，是因為它們處在人類社會發展的不同階段，是「蠻荒」與「開化」的差異。西方自文藝復興、啟蒙運動以來，以人類中心主義世界觀為主軸，是機械文明與技術進步的歌頌者和崇拜者，在征服自然中創造對於未來的希望。因此，儲存資本、累積資源，成為不可或缺的必要手段，人們對於美好未來的唯一寄託，不在心靈與信仰，而在持續發明更新奇便利的機器與生活用品；在「進步」大蠱下，人力必須聚集、資源必須集中，都市文明於焉在世界各地蓬勃竄生。

臺灣原住民傳統社會遇上資本文明的殖民者，「資本經濟」破壞了傳統「小

⁵⁸ 布農族小說家霍斯陸曼 伐伐，《那年我們祭拜祖靈》，臺中：晨星，1997年，頁283。

⁵⁹ 夏曼 藍波安，《冷海情深》，臺北：聯合文學，1997年，頁59。

⁶⁰ 「泛靈論」又稱「精靈論」，相信萬物如樹木、風、土地、水、石等都具有「靈」，靈界與物界相互影響，兩者不可分割。

共產式自給自足式經濟」，赤手空拳碰上船堅砲利，近代臺灣原住民歷史是一頁頁文化解體、傳統社會崩潰的歷史。編舞者生活在這吊詭時代（身處在優渥便捷的現代化中，心靈卻面臨我族傳統的消逝與崩潰），目睹現代都市文明和科技一點一滴侵犯破壞原鄉部落，魏光慶以作品《日瑪克之歌》（2001）三個段落 離鄉、都市叢林、原鄉的呼喚，布拉瑞揚 帕格勒法以《UMA》（2000）第五段 好想回家⁶¹，呈現了對「原鄉／自然」的失落與追憶、對「都市／機械」的反抗與逃避，是為「都市與部落的二分與對立」概念的展現。

（四）泛原住民認同

臺灣原住民自從十六世紀起，開始遭遇外權（漢、荷蘭、西班牙與日本）侵入並被外族人命名，尤其在日治時期後，更系統地被殖民政府（日本、中華民國）以政治、學術之名分類與命名，直到「正名運動」成功，不僅代表了臺灣原住民主體性階段性的成功建立，亦象徵臺灣原住民族群凝聚、整合的新歷史起點。臺灣各地原住民如此認同「原住民」這名稱，即稱為一種「泛原住民認同」

（Pan-indigenous identity）。

關於「泛原住民認同」形成的歷史原因，孫大川曾如此陳述：

以臺灣原住民在人口、土地、經濟、權力等各方面極端弱勢的情況，這百年來其民族生命的蛻變、適應、求生，實是以「部落瓦解」的悲痛代價來換取的。因而近十年來原住民「族群自覺」的運動，是從「我們」是誰而不是從「我」是誰的泛族群意識，來尋找其動力基礎的。（孫大川，2000 a：150）

⁶¹ 好想回家 音樂取自《原音社 音樂創作專輯》，臺北：角頭音樂，1999年。屏東排灣族 Takanow（李國雄）創作，歌詞有：「一個人在都市之中流浪，本來就沒有太多夢想 原住民生活非常茫然，受傷時想要回到故鄉 好想回家，好想回家，其實你和我都一樣。」

此股「泛原住民」認同風潮，不止顯露於政治訴求上，當代臺灣原住民的藝術創作，如木雕、音樂（流行歌曲）、舞蹈創作等等，都呈現大量他族圖騰的採借或混用，甚至跨世界其它原住民（或少數民族），來達成一種「泛原初」特質與情調。

從魏光慶與布拉瑞揚 帕格勒法作品中，我們主要可以從主題、文宣、音樂取材與服裝上，看到「泛原住民」認同的效應⁶²。此種「泛原住民」認同，使我們體會到編舞者對臺灣原住民族「休戚與共」的覺悟與命運的思索。⁶³

（五）多元的認同與創作

幾個世紀以來，多次外族勢力輪番侵犯、甚至控制臺灣，今日臺灣原住民的生活內容，實已是多種文化的拼接、並置或融合。當代兩位臺灣原住民編舞者亦深知此點，魏光慶在「谷慕特舞蹈劇場」創團宣言寫道：「『谷慕特舞蹈劇場』將會致力於推廣原住民文化，為現代舞創作出截然不同風格的作品。但不會因此而局限住創作的範圍。」⁶⁴顯現編舞者對其自身文化認同多元的認知。

布拉瑞揚 帕格勒法在一篇訪談中道：「以後，還會繼續創作有關原住民題材的作品，以身體語言去傳達族群經驗嗎？『不會，至少不會刻意地去做。不論是什麼樣的作品，傳遞什麼樣的經驗，布拉瑞揚這個人就是原住民，這是不會改變的。』」⁶⁵這句話雖只有一小段，卻透露出兩種不同的訊息，前半部「以後，還

⁶² 布拉瑞揚 帕格勒法作品《肉身彌撒》（1995）對原住民雛妓議題的沉痛控訴；魏光慶於「谷慕特舞蹈劇場」創團作《日瑪克之歌》節目冊寫道：「表達出原住民族群處於現代生活與傳統習俗交錯之中，內心世界恐懼不安的感受與衝擊。」

⁶³ 關於「泛原住民認同」，孫大川認為：「對原住民而言，『泛原住民意識』的喚醒，不是目的，更不是終了；它只能算是一個起碼的起點。認識自己、尋求『我』的邊界，飽滿『我』的主體，才是『我們』的終向。換言之，從部落到泛原住民意識的完成，乃是泛原住民意識回歸部落的準備。」（孫大川，2000 a：151）筆者亦認為，只有更深入母文化的護植與學習，才有可能修持體質完備的主體。

⁶⁴ 引自 <http://alpha4.ntcpe.edu.tw/~48803048/new3.html>。此處文字與本章註 8 略有不同。

⁶⁵ 王錦華，布拉與芳宜：舞蹈，愛的故事《美麗佳人》雜誌，二〇〇二年八月號，頁 134。

會繼續創作有關原住民題材的作品，以身體語言去傳達族群經驗嗎？『不會，至少不會刻意地去做。』」此處布拉瑞揚 帕格勒法對於自身的文化認同，一如魏光慶，採取「原住民／他者」分離的多元認同，但是後半部「不論是什麼樣的作品，傳遞什麼樣的經驗，布拉瑞揚這個人就是原住民，這是不會改變的。」布拉瑞揚 帕格勒法宣示了一種更具主體性的態度，他認為只要是（血統上的？）原住民，他的所做所為與生活，就是屬於原住民的；呈顯了一種混雜、多元的認同。

另一方面，從兩位原住民現代舞編舞者的「原住民文化認同」題材現代舞創作來看，雖然作品強調原住民題材，但是編舞者在處理與呈現時，已不完全是傳統原住民圖像的再現，而是或隱或顯地夾雜他者文化符號、現代的生活痕跡，如布拉瑞揚 帕格勒法作品《UMA》第四段 A-Li-An⁶⁶，三男舞者身著廉價無袖內衣、運動短褲與俗豔拖鞋，輕快的男聲背景音樂飄盪，舞者時而生活動作、時而搞笑表情、時而舞動大眾認知中的「山地舞」動作，讓觀眾明顯地感受到編舞者，以一種輕鬆、舒悅的心情，回想著自己在部落時的童年時光（或看著部落年輕人在百無聊賴的午后晃蕩、嬉鬧），說明了其文化認同已是一種多元的並置或融合，這種並置與融合亦顯現於創作中。

本文標題使用「臺灣原住民現代舞編舞者」，一如前文所示，指的是具備臺灣原住民身份的現代舞編舞者。所有關於兩位編舞者的資料、作品內容與表現方式都顯示，魏光慶與布拉瑞揚 帕格勒法榮耀於當個具備原住民身份的現代舞編舞者，但是從創作者的角度來說，他們並不希望成為僅是編創「原住民議題」的現代舞編舞者，他們認為只強調「原住民」，對其藝術生涯來說，是種限制與斷傷。臺灣原住民現代舞編舞者之創作，一如他們生活中的多元內容，呈顯的是「多元的認同與創作」。

⁶⁶ A-Li-An（朋友歌）音樂取自《原音社 音樂創作專輯》，臺北：角頭音樂，1999年。

第五章 臺灣原住民舞蹈的本質、認同與傳承

「藝術的產生包含了前後一貫的形式語言，這多少依賴或解放自既定的傳統慣例、根本形式及概念，或者符號系統，這些都必須透過教學、學徒制或長期的個人實習，才能學到或成形。」¹人口弱勢的臺灣原住民族，長期處於社會底層，社會與經濟地位皆低，其生存狀態不僅接近「相對的絕對少數」，甚至在現實上是「具體的少數」²，面臨的是傳統文化的凋逝、人口與血緣的變異，當他們想要在商業化、分工精細的現代化社會中生存，就必得具備足夠的「文化資本」³（culture capital），如此，或許才能在其中得到發展；當代臺灣原住民現代舞編舞者在「現代舞」這一表演藝術中的處境亦然。原住民現代舞編舞者通常必須離鄉背井至都市求學，盡其所能地學習「現代舞」這外來藝術形式必備的知識與訓練，然後再踏入這個沒有原住民前輩經驗可供參考、諮詢與協助的現代舞蹈圈，在他者的歧視（族群污名）與善意（對弱勢的同情）下單打獨鬥、奮力生存。

新儒學者唐君毅（1909-1978）曾提出「花果飄零」和「靈根自植」的命題；「花果飄零」與「靈根自植」二詞源自一九四〇年代，國民黨因國共內戰敗退而遷守臺灣，大批漢人被迫離開祖國大陸；唐君毅以「花果飄零」形容，喟嘆中國

¹ Linda Nochlin, 游惠貞譯，為什麼沒有偉大的女性藝術家《女性，藝術與權力》，臺北：遠流，1995年，頁192。

² 「臺灣原住民總人口數至90年5月底止，僅占全國總人口1.75%，惟原住民當前生活的狀況卻遠不如一般國民。原住民家庭每月平均收入為3萬8千87元，而非原住民家庭每月平均收入為8萬7千元，相差2.3倍。而88年所做的失業統計資料，原住民失業率約為非原住民失業率的2.6倍。此外，原住民教育程度方面，原住民專科以上學歷者有9%，國中以下學歷者61%，原住民較非原住民大專學歷者少13%，國中以下學歷者多16%。原住民平均餘命較非原住民男性少11歲，非原住民女性少7歲。」引自前行政院原住民委員會副主委高正尚於二〇〇一年六月施政報告。

³ 法國學者布赫迪厄（Pierre Bourdieu, 1930-2002）在《區異：品味評定的社會批判》（Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste, 1980）一書中提出「文化資本」一詞，指的是特定階級所擁有的知識與解讀文化符號的能力，不僅在社會階級間分布的不平均，亦常為統治階級做為統治的合理性藉口。

如大樹之塌倒，花果掉落，隨風四散，兩年後，他提出「靈根自植」，認為花果不論飄零何方，都有機會靈根自植，適應他鄉，再次枝葉扶疏、結實纍纍⁴。而有當代學者將唐君毅之「花果飄零」說，類比於後「後殖民論述」(Post-Colonialism)⁵中的「離散」(diaspora，或譯流離、流散)說法⁶。(楊澤，2002；龔鵬程，2002)

「離散」，本是描述猶太民族在共有的放逐經驗下，還持續保有的文化與宗教上的連結；後來在後殖民論述中，此詞被擴大用來指謂離居原地，或遷居它鄉的移民之間類似的文化聯繫。當代臺灣原住民在其原生土地上，面臨的不只是生活空間的遷徙，更是心靈上的流離失所，如此而產生適應的困難與焦慮、對母體文化的斷層與追憶，其遭逢的境遇，一如「離散」所指涉。(彭小妍，1994；魏貽君，1998)

「離散者總是具有相當的鄉愁感 (nostalgia)。在面對當地主流族群時，他們只有認同位於遠處的『祖國』時，才會得到快樂、尊嚴以及(替代性的)歸屬感。固然那樣的歸屬感多半只是想像的認同。」⁸兩位當代臺灣原住民現代舞編舞者作品中，呈現了明顯的「離散感」，如魏光慶在「谷慕特舞蹈劇場」創團首作《日瑪克之歌》(2001)其中「祭」一段，節目冊上說明：「看到、聽到、觸摸到、感覺到一次又一次的感動，使我與我的祖先緊緊相連在一起。」另一位編舞者布拉瑞揚「帕格勒法」於《UMA》(2000)發表時，文案上寫道：「只有在唱歌跳舞的時候，才感覺祖先的血液流在身上；只有在唱歌跳舞的時候，才發現原住民的可愛；

⁴ 黃克劍，《寂寞中的復興——論當代新儒家》，南昌：江西人民出版社，1993年。

⁵ 「後殖民涵蓋從殖民時刻開始到目前所有受到帝國主義影響的文化；後殖民的特色乃在於凸顯與帝國勢力的張力，強調其與帝國中心思考的差異。後殖民似乎是一種抗拒帝國宰制的精神，不必然用來標示特定歷史(脫離殖民統治)階段。」邱貴芬，「後殖民」的臺灣演繹《文化研究在臺灣》，臺北：巨流，2000年，頁299。

⁶ 參見龔鵬程，《世界華文文學新世界》，「世界華文文學新世界2003學術研討會」發表論文。與楊澤，莫妮夏整理，「本土化、全球化與華文世界」座談會，中國時副刊，二〇〇一年二月十七日。

⁷ 如此類比說法，可參考彭小妍，《族群書寫與民族/國家——臺灣原住民族漢語文學選集——評論卷(上)》，臺北：印刻，2003年，頁280。與魏貽君，《找尋認同的戰鬥位置——以瓦歷斯·諾幹的故事為例——臺灣原住民族漢語文學選集——評論卷(下)》，臺北：印刻，2003年，頁105。

⁸ 參見龔鵬程，《世界華文文學新世界》，「世界華文文學新世界2003學術研討會」發表論文。

只有在唱歌跳舞的時候，才能接近祖先。」⁹

透過舞作的編創與發表，原住民現代舞編舞者不僅呈現自身對斷層母體文化的追憶，亦積極地宣示了對族群身份的認同。但是，另一方面，我們也看到兩位原住民現代舞編舞者的作品，並不全然觸及族群身份認同，或者直接採用傳統臺灣原住民文化符號。我們該如何看待此種現象？編舞者認同的是什麼內容的文化？編舞者認同的「原住民文化」，具備什麼樣的內容？我們如何解讀編舞者舞作所透露的訊息？如何欣賞這些舞作所呈現的藝術美感？

第一節 關於文化本質、認同與傳承的迷思

「我不要我家的四壁完全被牆封住，也不要我的窗戶被堵死，我要世界各地的文化風在我家盡可能地自由地吹，但是我拒絕讓任何人把我的腳吹走。」¹⁰甘地（M. K. Gandhi, 1869-1948）這一段再明顯不過的隱喻，其實道出了處於第三世界的知識份子，在面臨西方強勢文化威脅傳統文化之生存時，因勢所做的適應與調整。

什麼是文化？文化是一群人在某個時間、空間中，彼此互動後的制度產物，它具延續性，也具可變性，一直以來，文化就是以精神分裂的形態存在於不同的歷史時空中，被不同時期的人們實踐、改造、創發。¹¹

當代臺灣原住民現代舞編舞者最常被他人詰問的問題是：「你這樣做是原住

⁹ 《亞太青春編舞工作營成果發表會》節目冊，臺北：雲門舞集，2000年。

¹⁰ 邱坤良，「亞太傳統藝術論壇」的基本構想 《表演藝術》第九十四期，2000年，頁28

¹¹ 孫銘燐，「文明星系的創造」，中國時報副刊，二〇〇三年八月一日。

民的東西嗎？」什麼是臺灣原住民傳統文化？什麼是當代臺灣原住民文化？如何界定？又當代臺灣原住民現代舞編舞者，認同的是什麼樣的文化內容、採取什麼樣的態度？

一、祖靈歸來：不再失根的個體

美國學者羅洛 梅 (Rollo May, 1909-1994) 曾言：「人的自我意識是他最高品質的本源。它為人區別『我』和世界的的能力奠定了基礎；並給予他記時的能力，使他能夠從目前脫身出來，想像昨天或後天的自己。因此人能夠審視過去、計畫將來。」(孫大川, 2000a: 180) 人類能夠自我認同，坦然地接受自己的歷史性，才能擁有更充裕的能量，無懼地面對任何生活現實的考驗，並激發自我的創造活力。

十五歲赴臺求學，之後便一直留在臺灣的蘭嶼達悟族作家夏曼 藍波安，在離鄉十八年後重回蘭嶼，立志深入傳統文化，在二〇〇三年四月份，面對其大哥、母親、父親相繼去世的惡耗時，有感而發地提出：「在都市從事文學、藝術創作的原住民，不要只是偶爾回部落參加祭典，而應該回部落生活與勞動，並以母語來思考，對傳統文化才會有深入的體認，產生『知識的再生，論述的再解釋』的結果。」¹²與夏曼 藍波安報持相同信念的其它原住民知識份子，如孫大川、瓦歷斯 諾幹等，也都堅信「要自傳統中方能尋回自我。他們一度相信政治運動就可以帶動社會正義的重新分配，直到察覺自己在反對運動中也不過是個被粗糙對待的樣板，方才瞭解到夢想必須建築在一個穩固的文化根基上。」¹³

所謂「傳統」，並非千年不變的標本，而是一種持續變遷中的狀態，其中的差別，在於緩急之分。九〇年代以來，臺灣盛行的「後殖民論述」，便是在提出

¹² 曹銘宗，達悟作家撰文，思至親故土，聯合報藝文版，二〇〇三年五月一日。

¹³ 廖咸浩，「漢」夜未可懼，何不持炬遊？《臺灣原住民族漢語文學評論選集 評論卷(下)》，臺北：印刻，2003年，頁268。

一個思考點，讓人們省思西方學術與帝國主義欲迎還拒的曖昧關係，如薩伊德於《東方主義》中，指陳東方學如何在其方法學與理論假設上為帝國主義者所挪用，甚至淪為殖民論述，成為帝國主義幫兇。巴巴（Homi Bhabha）之文化「混種」（hybridity，或譯雜種、混血）與「學舌」¹⁴（mimicry）概念，便意欲批判本質論（essentialism）的主體、社區或國族觀念，探討總是在變動與不穩中的認同。其中，「混種」之主要概念，在於拒絕種族與文化純淨的危險執迷，著重於闡述「總是未完成的、在創造之中的認同之變動與不穩。」（王志弘，2000：259）。

保存與學習傳統，亦非單純復古或死守遺地，因為歷史以它的開闊告訴我們，人類發展的文明是各方異質的混種，是無數力行者的身心投入，與不可避免外力（戰爭、經商、通婚等等）的介入、彼此交互激盪後，才成就了真正多元並具有創意的精神文明。目前已知的所有傳統原住民文化，絕對是形構當代原住民文化的重要元素，但不必是唯一，所以抱持開放、虛懷的態度，絕對是必須的，因為文化絕對是與生活互動的，生活一如流水是種持續進行的歷程，同樣的河流，眼前流的水已不是昨日的水，如何涵養源頭，清澈暢流，才是與時俱進，邁向明天的最好準備。

二、由此向彼：開闊的主體

哲學家卡西勒曾如此界定人的本質：

人的突出特徵，人與眾不同的標誌，既不是他的形而上學本性也不是他的物理本性，而是人的勞作。正是這種勞作，正是這種人類活動的體系，規定和畫定了『人性』的圓周。語言、神話、宗教、藝術、科學、歷史，都

¹⁴ 或譯翻易、諧擬、模擬，張小虹譯為「學舌」，取蘇北人斥人「學嘴學舌」之意。「學舌」意指殖民者為了更有效控制殖民地，採取與殖民地部份機制妥協相容的策略，因而使被殖民者成功地學會了殖民者的言行符號而成為「學舌人」，學舌的結果是殖民文化產生「雜種化」（hybridization），暗中顛覆了殖民權力及其文化純度。

是這個圓的組成部分和各個扇面。¹⁵

薩伊德亦提出「認同」是建構出來的，反「本質論」，反對文化純粹論，反對東西對抗的刻板印象，指出「文化是混雜的、異質的 不同的文化與文明是彼此相關、相互依存的。」(Said, 1999 : 53) 意即是說，文化身份的認同，不單是「本質」(being) 的問題，同時更是「轉化」(becoming) 的問題，涉及內在與外在、過去與未來。薩伊德並在《文化與帝國主義》一書第四章 脫離宰制、邁向自由的未來 中，引述了阿里 薩里阿提 (Ali Shariati) 的話：

人，是一充滿辯證的現象 因此，所有固定不移的準則何其可悲
啊！ 人是一場『抉擇』、一場鬥爭、處在一個持續不斷的變化之中。
他是一場無限的遷徙，自我內在之遷徙，從黏土到上帝；他是自我內在靈魂的遷徙者。(Said , 2001 : 612)

文化研究學者史都華 霍爾 (Stuart Hall, 1932-) 亦對文化身份的認同提出看法：

我們必須正視此身所處的歷史此刻，乃是混血的、同化的與融合的交涉磋商的空間，沒有一處神聖的故國聖地是我們必須集體重返膜拜，甚至把他人推下海亦在所不惜。 因著遷徙異鄉的離散體驗 (diaspora experience) ，一種新的認同開始於離散、多樣、交雜及差異的涵括，並且經常地一再生產與繁殖他們自己。¹⁶

¹⁵ E. Cassirer，甘陽譯，《人論》，臺北：桂冠，1990年，頁118。

¹⁶ 魏貽君，找尋認同的戰鬥位置 以瓦歷斯 諾幹的故事為例 《臺灣原住民族漢語文學選集 評論卷（下）》，臺北：印刻，2003年，頁105。

霍爾並將離散與混種的狀況和經驗連結起來，認為文化認同並非建構為「一種本質，而是一種定位 (positioning)」。流離認同是那些透過轉變和差異，而不斷重新生產與再生產自身的認同。」(王志弘，2000：260)

一九八六年諾貝爾文學獎得主渥雷·索因卡 (Wole Soyinka, 1934-)，是奈及利亞劇作家、詩人，也是人權運動家。一九五四年赴英攻讀英語文學，一九六六年離開英國，返回奈及利亞創建國家劇院，組織劇團，開始摸索融合非洲傳統戲劇和西方戲劇的方法，索因卡認為如此方能製作出新非洲戲劇，這種新非洲戲劇一方面要汲取傳統的非洲表演方法，同時也借鏡歐洲與其他劇場傳統的技術。瑞典學院給予索因卡的獲獎評語：「由於他的文學天才 他的語言的技巧、魅力和獨創性 的非凡成就，他對非洲傳統熱忱信奉，並成功地攝取了其他民族的優秀文化，為人類自由而獻身。」¹⁷此例說明了具主體性的自我，並不需要從貶抑他者來肯定本土，反而能在開闊的學習中，為自身族群文化在這動盪、變異快速的世界裡，開創新生命與新契機。

第二節 原住民現代舞編舞者在臺灣

當代臺灣原住民現代舞編舞者身處的是各種資訊流通、多樣文化雜匯的生活場域，她（他）必須在文化認同紛歧的環境裡披荊斬棘，思索生存的奧義、釐清認同政治（文化、種族、階級、性別等）的詭譎。原住民現代舞編舞者必須在現代舞編舞技藝上持續精進，以期尋得一種合宜、風格獨具的表演方式，然後透過「現代舞」這一表演藝術形式，將其個人的認同成功地宣示與傳達給觀察。

¹⁷ 蔡宜剛，一睹索因卡，中國時報開卷版，二〇〇三年二月十日。

一、傾聽內在：現代舞編舞者的輝煌宿命

現代舞先驅杜麗絲 韓福瑞曾著書《編舞的藝術》(The Art of Making Dance, 1959), 寫下她嘗試、發現的現代舞編創法則。臺灣「雲門舞集 2」藝術總監羅曼菲, 亦曾提出現代舞編舞者需具備何種基本技藝¹⁸：

但創作絕不僅靠天才與靈感, 編舞牽涉到作的發展、空間的運用、節奏的處理、情感的鋪陳、結構的嚴謹, 它是視覺與聽覺的整合, 理性與本能的結合。學習編舞像學習游泳一樣, 光是理論的認知, 是學不成的。編舞的訓練在於利用這些理論, 實際嘗試, 從經驗中琢磨技巧, 從創作過程的磨練中孕育新的意念。

現代舞(或說現代藝術)相較於古往今來其他的藝術形式, 可說賦予創作者相當寬廣的空間。現代舞藝術的自由本質, 容許任何族群、年齡、性別的編舞者, 在現代舞天地中勇於開發自我, 不囿於既有規矩與模式去發揮創作, 只要她(他)能掌握「現代舞」的精神核心與編舞技藝。

波蘭戲劇家葛羅托斯基(Jerzy Grotowski, 1933-1999)曾道:「此即藝術倫理問題的核心: 勿隱藏根本的事物。素材符合道德與否都無甚關係, 藝術中的首務是透過我們最個人的動機來表達自己。」¹⁹ 筆者認為這句話非常適用於「現代舞」藝術, 意即前文所提之現代舞之精神:「自由的價值」與「當下的自我」。編舞者的基本工作, 是將其對生存、肢體藝術與劇場表演的看法與感受, 自我沉澱並整理後, 再經由舞者之肢體表現與劇場後援來傳達。但是表演藝術處在今日這個以消費化、娛樂化為主導的社會裡, 現代舞編舞家的另一項艱鉅的挑戰, 是編舞者並不能只在腦海中、紙上或電腦程式裡進行編排與創作, 他還必須與自身以外的

¹⁸ 羅曼菲, 編舞 從動機到作品 《藝術評論》第六期, 臺北: 藝術學院, 1995年, 頁232。

¹⁹ 鍾明德, 《舞道》, 臺北: 時報文化, 1999年, 頁192。

現實事務緊密糾纏，諸如舞者來源與表現力考量、表演場域的租借、製作經費籌措等等，編舞者必須在靈感自由、舞作實際編創與現實事務之間尋找平衡，以促成舞作正式的產生與演出。

詩人陳義芝言：「現實（事務）逼得太近，是詩的致命傷。」²⁰現代舞編舞者如何在靈感孕育與作品成形、藝術自由與現實事務束縛之間，找尋神秘與和諧的分寸？林懷民言：「特別藝術這個行業，你鞠躬盡瘁，它不一定會對你微笑。」²¹一如古往今來，在藝術道路上前仆後繼的先賢們，現代舞編舞者雖不知結果如何，但是仍然堅信創作的命運，輝煌壯烈地迎向前去，並奮力與之搏鬥。

二、雕刻時空²²：臺灣原住民現代舞編舞者的養份與方向

現代舞之母鄧肯曾言：「生活是根，藝術是花朵。」（李立亨，2000：57）藝術從生活中來，現代舞編舞家若不深入、細心體會生活，就不可能創造動人的藝術；可是，生活並不同於藝術，生活對於藝術工作者來說，永遠是原料而非成品，當代臺灣原住民編舞者若是想要透過「現代舞」之表現，達成藝術的追尋與文化認同，其必得細膩地檢視「生活」中的所有原料，從中加以淬礪，然後經過藝術手法的加工，或者才能成為藝術。

蔣勳在觀察臺灣接受現代藝術的過程時，曾發表文章寫道：

²⁰ 王開平，人 詩意地安居 《誠品好讀》第二十八期，2002年，頁75。

²¹ 舞踊 踏歌 林懷民的雲門時代 《文化容顏音像紀實》第六屆國家文藝獎得獎者紀錄片，臺北：財團法人國家文化藝術基金會，2003年。

²² 俄國著名導演安德烈 塔可夫斯基（Andrey Tarkovsky, 1932-1986）曾著《雕刻時光》（Sculpting in Time）一書，以「雕刻時光」來定義導演工作的本質：「如同一位雕刻家面對一塊大理石，內心中成品的形象栩栩如生，他一片片地鑿除不屬於它的部分——電影創作者，也正是如此，從『一團時間』中塑造一個龐大、堅固的生活事件組合，將他不需要的部分切除、拋棄，只留下成品的組成元素，確保影像完整性之元素。」出處同第三章註25，頁90。筆者認為現代舞編舞者工作的本質，可借用塔氏觀點，其差別在於現代舞編舞者處理的是，時時刻刻在時間、空間中變換形體姿勢的舞者身體。

臺灣在接受現代主義的過程恰恰是捨「流」而取「變」，惶惶然追逐於各種變局之後，惟恐落於「現代」之後，卻沒有從根本的思想、社會、觀念的主流上下手，如此便永遠捨本逐末，建立不起真正的現代美術。（蔣勳，1987：18）

個人以為當代臺灣原住民現代舞編舞者，若是要強調作品之文化認同內涵，其當務之急，一是部落文化的搶救修補與復興學習，一是在現代舞表演型態中持續的研究實驗與創作發表。孫大川曾對當代蓬勃發展、但定位與目標仍模糊的「原住民文學」創作，提出他個人的看法：

所謂原住民文學，當然不能光指出是原住民自己用漢語寫作就算了事，它必須盡其所能描繪並呈現原住民過去、現在與未來之族群經驗、心靈世界以及其共同的夢想。在這個意義之下，做為一個嘗試以漢語創作之原住民作家來說，它比別人更有必要也有責任深化自己的族群意識和部落經驗，這是無法省略也不能怠惰的工作。沒有狩獵、捕魚的山海經驗；未曾進入「會所」接受嚴格的成年儀式，我們的原住民文學便無法觸及民族的靈魂，失去它應有的生命。（孫大川，2000b：126-127）

編舞者從創作發表中持續研究、追尋，因為舊有形式也許已無法承載新的觀點，進而形成自我風格，展開與他者良性的互動與對話。以英文小說《等待》（Waiting, 1999）獲頒一九九九年美國「國家書卷獎」（National Book Awards）的中國裔作家哈金，是以非母語身份獲得全美文學獎最高榮譽的第三人，在談到其寫作時，哈金曾說：「自己是中國人，英語只是一種創作工具，但是逐漸發現，創作中的語言並不是那麼簡單。儘管他用英語思考寫作，但是中文總是在後頭，

是一個幽微卻有力的背景。」²³假如我們將哈金中國身份之於英語寫作，類比於臺灣原住民現代舞編舞者之於現代舞，一位編舞者對其母體文化浸淫夠深、有所掌握，即使其現代舞創作不直接指涉文化、身份認同議題，我們依然可以從肢體風格或形式內容中感受到其所來源，因為編舞者對作品深深的投入，其個人的特質，便會有意地或不知不覺中，自然流露出來。「至於如何看待自己的非母語創作，他以為雖然作家自己可以有某種期許，但這件事最終不是個人能考慮到的，他更相信，如果寫成的作品具有價值，自然就會有身份。」²⁴當代臺灣原住民現代舞編舞者必須以具主體性的態度去掌握、操作與展演現代舞，因為，在現代舞的舞臺上，放棄自我而模仿他人，永遠不可能真正卓越傑出，唯有讓本土與自我的發展豐富精彩起來，才能得到他人的尊重。

三、舞跡可尋：當代藝術多元化主張的實驗與開拓

當代戲劇家彼得·布魯克（Peter Brook, 1925-）提出：「我可以選取任何一個空間，稱它為空蕩的舞臺。」²⁵劇場空間之無限的可能，在當代藝術工作者的探索與創造中，早已呈現多元的開拓與面貌，「現代舞」亦然。

美國現代舞工作者安娜·哈普林（Anna Halprin, 1920）便從一位只專心在意舞臺演出、現代舞技巧的編舞者，經過掙扎、探索，重新尋找自我、環境、生命與舞蹈的關係，開發了一種較諸劇場舞蹈更貼近生活的現代舞形式。（林懷民，1989b：167；鍾明德，1999：64）又如「雲門舞集」藝術總監林懷民自發表《流

²³ 張貝雯，在異地播下的文學果實——《等待》前後的哈金，《誠品好讀》第十四期，2001年，頁63。

²⁴ 張貝雯，在異地播下的文學果實——《等待》前後的哈金，《誠品好讀》第十四期，2001年，頁63。

²⁵ 王婉容，《布魯克》，臺北：生智，2000年，頁89。

浪者之歌》(1994)後，雲門舞者開始和熊衛學習「太極導引」²⁶，企圖跳脫西方舞蹈束縛，尋找一套東方(臺灣/中國)現代舞肢體語彙。「現代舞」歷史便是一條由永無停息、邁向完美的足跡所連結成的歷史。

臺灣原住民投入現代舞之編創，其積極意義有二：一是誠實地將自身對藝術的追尋、原住民文化與生存處境，藉「現代舞」這一展演形式表現出來，或者，更進一步地以臺灣原住民特有的美學觀、宇宙觀，去挑戰、干擾現存的現代舞版圖，以阿爾及利亞作家翟博(Mohammed Dib)為例，其首部法語小說《巨宅》(La Grande Maison, 1952)一出版，就被評論界大為讚賞，翟博便認為他以法文寫作就是對一種語言的重新創造，來說明作家可以用非母語創作出文學瑰寶，翟博嘗試在作品中跨越語言的界線，融合多種文學類別：「我在一種的語言的模式裡，注入我個人的特色。」²⁷臺灣原住民編舞者若想在「現代舞」這塊版圖，開拓一個風格獨特、且具有自身文化特色區塊的話，除了真誠地面對自我外，從母體文化去尋求養份必是不可或缺之行動。

第二層意義，是引介「現代舞」這一表演藝術模式與傳統文化對話，進而良性互動，成為另一個優質的文化活源。耿一偉曾就彼得·布魯克的劇場空間觀再延伸，認為劇場空間是一個神聖空間，可以容納儀式，亦是一個創造空間，可以接受一個新的世界，這樣的空間對於少數民族瀕臨消逝的文化而言，提供了一個極具發展潛力的場域。(耿一偉，2000：139)在「創新的概念」與「當下的自我」精神中，「現代舞」自然不應自囿於既定觀念與形式，因為透過編舞者真誠的探索與創作，其展現的是活潑潑的當下、具活力的傳統，而非古物的展示與賣弄，「現代舞」亦可能成為文化庇護所與再生之地。曾是「原舞者」團員、現為「漢古大唉劇場」藝術總監的阿道·巴辣夫，二〇〇三年四月於花蓮阿美族水璉部落舉辦的「升火 祭場 溯啦啦旦 第一屆原住民『成人』戲劇表演藝術研習營」，

²⁶ 「雲門舞集」於1996年10月開始邀請熊衛指導舞者太極導引。太極導引的基本功係將太極拳動作拆解，單獨練習，掌握「經過由下而上、由上而下、左右交叉運動方式，讓身體自外向內層層放鬆」原理；參見熊衛，《太極心法》，臺北：聯經，2001年，頁3。

²⁷ 林惠娥，文學阿爾及利亞，聯合報讀書人版，二〇〇三年三月二十三日。

以此研習營為例，其課程設計²⁸極具前瞻性，邀請了從事舞蹈、戲劇、影像等現代藝術創作者與學者擔任講師，並堅持研習場地必須與原住民聚落有所聯繫，企圖為臺灣原住民傳統樂舞之表演化，開拓更多元的方向與視野，非常值得一書、鼓勵，並持續觀察其效應。

西方現代藝術機制干擾、甚至凌駕非西方社會之傳統藝術觀念，已是臺灣當代藝術無可避免的現況；此外，筆者於第二章第二節曾引文「『物質文化』經常是外人進入異民族世界的觀察前哨站，也是藝術家表現異民族最常援引的文化特徵。」(王淑津，1996：131)，既然援引文化符號是如此不可或缺、甚至是一種輕易的行為，現代舞編舞者在「使用」己身母體或他族文化符號時，其中所謂的「使用」或多元化的主張與開拓，其結果是任意雜用、混合或拼接？抑或提升成一種選擇過的創造性對話？內化過的再表現？這恐怕是所有從事藝術創造的人（不止是臺灣原住民現代舞編舞者）必須深思與釐清的。

²⁸ 參見「升火 祭場 溯啦啦旦 第一屆原住民『成人』戲劇表演藝術研習營」課程表。

第六章 結論

我工作的地點是在離家很遠的地方，
 我沒辦法經常回家探望父母與親朋好友。
 但是我永遠都不能忘記與家人相聚時那種溫馨的日子，
 我的母親給我新編了花環戴在頭上，
 盛裝參加在活動中心的舞蹈盛會。

陸森寶， 懷念年祭 ¹

關於臺灣原住民文化之存續與發展，在某些人或許只是唇舌之辯，但是對另外一群人而言，卻是他們的存亡之秋。依著論者的身份及觀察角度的差異，產生了不同的結論與解釋，陳鄭港以「文化綜攝」(Culture Syncretism) 概念，來說明、凸顯原住民文化母體在變遷環境中，並非全然扮演無條件接受者，而是強調其本有充沛生命力與豐富的吸納能力。所謂「文化綜攝」是指「一文化在無意、無組織的情況下吸納外來成分、融於原有文化中，所以可將『綜攝』視為『適應』(adaptation)的一種方式。」²另有論者提出「文化存在主義」(Culture Existentialism) 的看法：「文化社群裡的份子是可以抉擇其文化的內涵——無論是參考異文化學習或者是經由創造，而非有必然不可改變的文化本質。」(耿一偉，2000：139) 在近期探討全球化議題中，常出現「彈性」(flexibility) 一詞，所謂「彈性」之概念，指涉的是全球化下的弱勢國族，對強權文明不應一味抗拒或迎合，而應該審慎觀察時空潮流與趨向，才能在詭譎的環境中，多層次地運作；林亞婷便認為

¹ 陸森寶 (1909 – 1988)，台東卑南南王 (puyuma) 村人，生命歷程橫跨卑南傳統社會、日治時代及國民政府時期，為部落中早期少數接受現代化教育者之一；陸森寶一生致力於音樂創作，民族音樂學者呂炳川先生稱其為「民族音樂家」，「原舞者」曾以其創作為主，搬上舞臺表演。 懷念年祭 為陸森寶之最後遺作。

² 陳鄭港，臺灣原住民族音樂文化及其發展 《山海文化雙月刊》，二 年三月號，頁 12。

「彈性」是一種對支配者文化的技巧性反駁，並舉林懷民舞作《九歌》和《水月》為例，指出此林懷民涵富「彈性」智慧的編舞手法，悠遊於各種詮釋之中，進而朝向「抵殖民」(decolonization)³。

相應於此的，有另外一種觀點，認為當代的原住民(或少數民族、後殖民地)，根本無法自外於強勢的國際資本主義跟全球化傾向的二十一世紀，因此，對於上述之文化遷異觀點，他們抱持著一種悲觀或質疑的態度，認為此舉有「接受殖民暴力，淡化歷史情境裡殖民暴力問題、合理化殖民暴力所建構的文化權力結構之可能」⁴，在這種情形下，反殖民的動力容易被化解，無形之中，以批評殖民架構的後殖民論述，會再一次被收編。

美國舞蹈研究者茱蒂 凡 賽爾 (Judy Van Zile) 在長期研究韓國舞蹈後，曾在觀賞一場韓國人編演的現代舞演出後，提出她的思考與疑問：當代人對韓國特徵的定義是什麼？這種特徵又怎麼能夠在舞蹈中得到表現？難道因為我不是韓國人，就不能在這個舞蹈中發現某種特別有韓國特徵的東西嗎？認同的基礎是血統，抑或是情感？是否要從具體的特徵中提出本質，然後使用新的形式表現韓國的靈魂是很困難的呢⁵？同樣地狀況，今日臺灣原住民樂舞以多種不同於傳統的方式、在不同的時空輪番現出，我們或許可以樂觀地認為，「至少」原住民樂舞找到了其他生存之道，生命自尋出口嘛！但是，當吸納的外來物已幾乎替代原本核心物時，臺灣原住民文化還是臺灣原住民文化嗎？當代的臺灣原住民文化是處於沒落消沉的黃昏時段，抑或蓄勢待發的黎明晨光⁶？當代臺灣原住民現代舞編舞者的創作，究竟是不是原住民（現在或將來）文化的一部份？

³ 林亞婷，舞在全球化的時代——由臺灣舞向國際的雲門舞集《舞蹈研究與臺灣：新世代的展望》研討會論文集，臺北：國立中正文化中心，2001年。「抵殖民：不排除支配文化影響，甚至駕馭它；在兼顧在地文化的特色後，重新自主地界定新的文化。」同本註，頁73。

⁴ 此觀點為廖朝陽提出。參自邱貴芬，「後殖民」的臺灣演繹《文化研究在臺灣》，臺北：巨流，2000年，頁291。

⁵ 此處疑問句分別引自 Judy Van Zile，歐建平譯，韓國舞蹈新趨勢《一九九二臺北國際舞蹈會議》，臺北：中華民國文化復興運動總會，1992年，頁24。趙綺芳，淺談舞蹈人類學的一些概念《臺灣舞蹈雜誌》雙月刊第十五期，1995年，頁71。

⁶ 九十年代初期孫大川以「黃昏的民族」譬喻臺灣原住民文化現況，一九九三年再次提出「黃昏或黎明」，顯現了孫大川對於族群生存看法的轉折，與文化新生的期望。

在藝術評價或營運上，都有相當不錯成績的澳洲「火種舞團」(Bangarra Dance Theatre)，成立於一九八九年，其舞團成員大多為來自不同族群的澳洲原住民；「bangarra」為澳洲新南威爾斯原住民語，為「起火」之意，舞團採用「bangarra」為名，意在強調其根源於傳統的精神，引火而發光得熱，是為「薪傳」之喻，如舞作《赭土之舞》(Ochres, 1995)，以黃、黑、紅、白顏色象徵土地與人類和諧共存的四元素，舞者以強調匍伏大地的舞姿，展現出原住民與自然密不可分的關係。舞作《魚》(Fish, 1997)，則在現代舞肢體動作中加入傳統吟唱，嘗試以當代澳洲原住民觀點，詮釋人與大地、物種之間的融合。再以同樣承受現代化、全球化壓力的第三世界現代舞編舞家為例，有「印度現代舞之母」之稱的香卓里卡 (Chandralekha)，其舞作肢體風格雖以婆羅陀納天 (Bharata Natyam) 為根源，但卻進一步反省印度古典舞蹈被營造出的刻板印象與僵化的美學表現，及其背後隱藏關於宗教、政治與性別之權力宰制意識，而強調個人主體，並回歸生活，為印度舞蹈之傳統注入新的活力與樣貌。印尼編舞家薩多諾 (Sardono W. Kusumo)，早年接受過印尼古典舞與武術基礎訓練，並曾在紐約學習現代舞與即興創作，一九六〇年代後期，在雅加達設立工作坊，探索印尼各種地方舞蹈形式及內涵，一九七三年成立「薩多諾舞團」(Sardono Dance Theatre)；薩多諾的創作向來不放棄傳統元素，但卻不因襲延用，薩多諾曾言：「在我的每一個作品中都有一些舊的和新的。如果舊東西還有關聯和需要，不論是甚麼我都能接受。但如果它不足，我就創新。但當我創新之際，我的腦海裡永遠保留著舊的。」⁷如舞作《克恰 瑞吶》(Kecak Rina, 1973)運用了俗稱「猴子舞」的元素，舞作《鑼之舞》(Passage Through the Gong, 1993)採傳統與新創甘美朗 (gamelan) 音樂，並讓身穿古典宮廷華服的女舞者與全身塗泥的現代舞者同時出現在舞臺上。

而在非原住民現代舞編舞者方面，一樣有令人振奮之例，「荷蘭舞蹈劇場」(NDT) 藝術總監、編舞者季里安 (Jiri Kylian, 1947-) 一九八一年參加一澳洲原

⁷ 韓國鎧，捍衛傳統的前衛鬥士 談印尼編舞家薩多諾及其風格 《表演藝術》第九十四期，2000年，頁43。

住民舞蹈節後，深深著迷於原住民文化，他將原住民舞蹈動作、儀式和主題轉化為現代舞的創作靈感，編創出《流浪者》(Nomads, 1981)《足踏大地》(Stamping ground, 1982)與《夢幻時刻》(Dreamtime, 1983)，並有感而發道：「原住民舞蹈完全改變了我思考的方法，因為他們將舞蹈當作社會結構中基本而必要的活動。舞蹈在我們的社會大概像一種奢華品，但他們卻視為生命的基本藝術。這種想法令人興奮，而且非常重要。」⁸筆者認為，季里安發覺他者文化特點，進而細膩與多層面地處理現代舞與原住民文化之交集，再透過其精巧的編舞技藝，使二者的相遇與對話碰撞出迷人的火花，其中過程，或許值得原住民現代舞編舞者們思索與參考。

在全球化的世界局勢中，弱勢的國家或族群，必得面臨國際化與本土化孰重孰輕的弔詭辯證及爭議；再者，任何文化在接觸與接受異文化時，某種程度的誤解與誤讀是免不了的。所以，其中積極的作為是，透過異文化的視線，重新省視自身所謂的「傳統」與「前衛」，以日本戰後前衛戲劇運動為例，其一大特徵，就是「絕非是傳統的復興，而是藉由歐洲的觀眾這個異文化的視線來重新創出自我。」⁹同樣地，原住民現代舞編舞者嘗試在舞作中，帶入文化認同議題時，如何涵富智慧地有守有進、自由「彈性」地出入其中，便考驗著編舞者是否擁有精湛的編舞技藝，去展現其豐厚的生命與族群主體。音樂家周文中（1923-）寫道：「我們就是活著的傳統，就是傳統的一部份。但這還不夠，藝術家必須意識到傳統怎樣才能通過他或她的自身努力得到進一步的發展。」¹⁰

現代藝術一向被認為含有較高的價值與藝術性，藝術家被視為是擁有絕對生殺大權的主宰者，得以處理與創造中任何一切，所以「藝術創作是私人的」、「藝術家擁有對世界的解釋權」這一類似是而非、以黑盜白的觀念，早已流通臺灣藝術界不知凡幾；就臺灣現況而言，我們不僅在商業廣告上，看到原住民文化符號

⁸ 邱馨慧，專訪荷蘭舞蹈劇場藝術總監季里安《表演藝術》第七十五期，1999年，頁46。

⁹ 林子並，「傳統」與「創新」觀察鈴木忠志的軌跡《表演藝術》第九十四期，2000年，頁41。

¹⁰ 周文中，與傳統一道工作《中美藝術交流》第十卷，一九九二春季刊，頁3。

被隨意拼湊盜用，亦經常在強調獨創的現代藝術裡見此劣跡；此種獵取表面元素以為己用的創作手法，是最方便快捷的。但是很可惜的，這輕易強化大眾對原住民刻板印象的共謀者，亦包括原住民藝術工作者。其中，一個吊詭問題是：是不是擁有原住民身份的現代藝術創作者／現代舞編舞者，就擁有自由詮釋的絕對權利？答案當然是否定的。因為相對於「現代舞」表面廣為人知的自由本質，其實「現代舞」背後，也存有一套嚴密的詮釋與鑑賞體系，不論現代舞編創者如何編排、形塑原住民文化符號，最重要的是，藝術工作者必須明瞭，任何一項創作是開放、多元向度的，因此來自於各方多角度的檢驗是避不掉的。本文研究目的之一為「分析當代臺灣原住民『現代舞』的文化認同與表達」，當代臺灣原住民編舞者魏光慶在既有現代舞肢體訓練上，融入阿美族放鬆的脊椎、甩動四肢的舞蹈型式；布拉瑞揚 帕格勒法體察當代都市原住民知青之苦悶與思鄉情懷，細膩地藉由舞作呈現，二者都企圖在「現代舞」這外來藝術形式中，開發自己主體的詮釋與創造，都是值得讚許、繼續研究的方向。本文研究目的之二為「當代臺灣原住民『現代舞』的整理與詮釋」，本研究整理了兩位當代臺灣原住民編舞者的所有作品，亦分析其中強調「文化認同」意識之作品，不僅期望能藉此瞭解編舞者的創作手法與心路歷程，為臺灣舞蹈史，累積些許史料、略盡棉薄之力外，更期望原住民現代舞編舞者或其他後繼者，能在這基礎上，做更廣、更深的探索與創作。

李維史陀道：「我對藝術技藝情有獨鍾，這是人類在幾千年時間裡創造出來，無可替代的最偉大成就之一。它形成的基礎，是人對自己在宇宙中地位的一種認定。」¹¹藝術的創造，是數千年來人類對於生存的體驗記錄與大哉問，而藝術亦如人與人、文化與文化之間的橋樑，使得彼此之間的差異可以相互理解並共存欣賞。中國書畫家齊白石（1864-1957）在泛習歷代諸家名作後，曾以「入乎其內，出乎其外」¹²來總結其創作態度，此句話的原本含意，指的是在水墨創作中，除

¹¹ 龔卓軍，《文化的總譜與變奏》，臺北：臺灣書店，1997年，頁177。

¹² 李可染，《李可染畫論》，臺北：丹青圖書，1987年，頁5。

了對筆墨技巧的掌控外，最重要的還在於風格的獨立與提升。筆者願意將這句話延伸：臺灣原住民（或相對於現代舞發源地的所有其它民族）編舞者在面對、處理「現代舞」這外來的藝術形式時，當真需要花最大的力氣與努力，去瞭解、掌握現代舞的精神內涵與技藝部分，但是另一方面，卻也並不容許「臺灣現代舞」，只是西方文化的另一塊殖民版圖，所以「出乎其外」的真義還在於，必得在「現代舞」編作中，聆聽、挖掘自身當下生存的意義與傳統精神（不單樂舞方面），勇於開發自我的肢體風格與美學形式。

現代舞是一生猛、強調當下、活潑潑的文化展現，此種精神，其實完全對應了無時不在變動、建構中的文化本質。現代舞一方面接收、呼應過往文化的痕跡，一方面開發、展現編舞者對亙古獨一無二的當下時空的體認，在不斷的創造中完成歷史新頁。現代舞編創工作，是當代臺灣原住民現代舞編舞者情與思的載體，同時，亦形成編舞者生命的一部份。當原住民編舞者嘗試藉由「現代舞」這一表演形式，傳達自己對生活的認識與生命的感受、對文化的思考與認同時，其中，掌握現代舞藝術的精神及編舞技藝、深入體察族群文化核心與變動的腳步，是刻不容緩的功課，如此，才能將自己的創作才情與文化認同，成功地傳達給觀眾，讓自己的藝術生命顯現獨特的價值，達成對族群文化的承諾與貢獻，並與更多其它面向的認同、復興運動相互補足、資源共享，形成活潑的文化機制，建構臺灣原住民社會自立自信的未來。

參考書目

中文部分

一、書籍

- 于平，2002，《舞蹈欣賞》，臺北：五南。
- 六十七，1987，《臺灣文獻史料叢刊第二輯 番社采風圖考》，臺北：大通。
- 王志弘編著，2000，《文化研究講義》，臺北：自印。
- 王克芬，1991，《中國舞蹈發展史》，臺北：南天。
- 王嵩山，2001，《當代臺灣原住民的藝術》，臺北：國立臺灣藝術教育館。
- 王婉容，2000，《布魯克》，臺北：生智。
- 王淑津等著，1996，《何謂臺灣？近代臺灣美術與文化認同論文集》，臺北：行政院文化建設委員會。
- 王墨林，1992，《都市劇場與身體》，臺北：稻香。
- 巴奈 母路主編，2002a，《回家的路：第四屆原住民音樂世界研討會論文集》，花蓮：財團法人原住民音樂文教基金會。
- 巴奈 母路主編，2002b，《原音繫靈：原住民祭儀音樂論文選》，花蓮：財團法人原住民音樂文教基金會。
- 田哲益，2002，《臺灣原住民歌謠與舞蹈》，臺北：武陵。
- 平珩主編，1998，《舞蹈欣賞》，臺北：三民書局。
- 朱立人主編，1994，《舞蹈美學》，臺北：洪葉文化。
- 朱立人，2001，《西方芭蕾史綱》，上海：上海音樂。
- 江映碧，1999，《動作分析與紀錄之研究》，臺北：中國文化大學。
- 伍曼麗主編，1999，《舞蹈欣賞》，臺北：五南。
- 宋光宇編譯，1984，《人類學導論》，臺北：桂冠。
- 李小華，1998，《劉鳳學訪談》，臺北：時報文化。
- 李天民，1996，《臺灣原住民族舞蹈集成綜述》，草屯：臺灣省政府原住民事務委員會。
- 李立亨，2000，《我的看舞隨身書》，臺北，天下遠見。
- 李可染，1987，《李可染畫論》，臺北：丹青圖書。
- 李亦園，1982，《臺灣土著民族的社會與文化》，臺北：聯經。
- 李景崇編著，1998，《阿美族歷史》，臺北：師大書苑。
- 李澤厚、汝信主編，1990，《美學百科全書》，北京：社會科學文獻。

- 吳士宏，2001，《舞蹈評析與身體觀》，臺北：五南。
- 吳天泰，1998，《原住民教育概論》，臺北：五南圖書。
- 吳錦發，1998，《原舞者》，臺中：晨星。
- 河清，1994，《現代與後現代 西方藝術文化小史》，香港：三聯書店。
- 林懷民，1989a，《說舞》，臺北：遠流。
- 林懷民，1989b，《擦肩而過》，臺北：遠流。
- 明立國，1989，《臺灣原住民族的祭禮》，臺北：臺原。
- 邱坤良、詹惠登主編，1998，《臺灣劇場資訊與工作方法 2—劇場空間概說》，臺北：行政院文化建設委員會。
- 郁永河，1987，《臺灣文獻史料叢刊第七輯 稗海紀遊》，臺北：大通。
- 南方朔，1993，《文化啟示錄》，臺北：三民。
- 胡幼慧編，1996，《質性研究 理論、方法及本土女性研究實例》，臺北：巨流。
- 孫大川計畫主持，1996，《臺灣原住民族文化藝術傳承與發展 系列座談實錄報告書》，臺北：行政院文化建設委員會。
- 孫大川，2000a，《夾縫中的族群建構》，臺北：聯合文學。
- 孫大川，2000b，《山海世界：臺灣原住民心靈世界的摹寫》，臺北：聯合文學。
- 孫大川主編，2003a，《臺灣原住民族漢語文學選集 評論卷（上）》，臺北：印刻。
- 孫大川主編，2003b，《臺灣原住民族漢語文學選集 評論卷（下）》，臺北：印刻。
- 凌公山等著，1990，《文化行政》，臺北：國立空中大學。
- 夏曼 藍波安，1997，《冷海情深》，臺北：聯合文學
- 馬騰嶽，1998，《泰雅族文面圖譜》國家文化藝術基金會獎助研究紀錄，臺北：自印。
- 許功明，1998，《博物館與原住民》，臺北：南天。
- 曹誠淵等著，1992，《一九九二臺北國際舞蹈會議》，臺北：中華民國文化復興運動總會。
- 陳玉秀等著，1995，《臺灣舞蹈史研討會專文集》，臺北：行政院文化建設委員會。
- 陳光興主編，2000，《文化研究在臺灣》，臺北：巨流。
- 陳浩洋，1992，《臺灣四百年庶民史》，臺北：自立晚報。
- 莊裕安，1994，《音樂狂歡節》，臺北：大呂。
- 張京媛，1995，《後殖民理論與文化認同》，臺北：麥田。
- 陶馥蘭，1994，《舞書》，臺北：萬象圖書。
- 黃克劍，1993，《寂寞中的復興 論當代新儒家》，南昌：江西人民。
- 黃叔璚，1987，《臺灣文獻史料叢刊第二輯 臺海使槎錄》，臺北：大通。
- 黃逢昶，1987，《臺灣文獻史料叢刊第九輯 臺灣生熟番紀事》，臺北：大通。
- 葉石濤，1990，《臺灣文學的悲情》，臺北，派色文化。
- 楊孟瑜，1998，《飆舞》，臺北：天下文化。
- 廖抱一整理，1996，《鋪陳生命狀態的枯榮 蘆川明乃呈現的巴靜嶺舞蹈訓練與概念》，臺北：臺灣舞蹈雜誌。

- 廖炳惠，1994《回顧現代：後現代與後殖民論文集》，臺北：麥田。
- 趙綺芳，1998，《藝文資源調查作業參考手冊—舞蹈類》，臺北：行政院文化建設委員會。
- 趙綺芳、陳雅萍主編，2001，《舞蹈研究與臺灣 新世代的展望》，臺北：國立中正文化中心。
- 熊衛，2001，《太極心法》，臺北：聯經。
- 歐建平，1997，《舞蹈名人錄》，臺北：洪葉文化。
- 歐建平，1998，《舞蹈美學鑑賞》，臺北：洪葉文化。
- 鄧元忠，1991，《認識西洋現代文化》，臺北：幼獅。
- 蔡瑞月口述，蕭渥廷主編，1998，《臺灣舞蹈的先知：蔡瑞月口述歷史》，臺北：行政院文化建設委員會。
- 劉克襄，1991，《橫越福爾摩沙 外國人在臺灣的探險與旅遊》，臺北：自立晚報。
- 劉其偉，2002，《藝術人類學》，臺北：雄獅美術。
- 劉紀蕙主編，1999，《框架內外：藝術、文類與符號疆界》，臺北：立緒文化。
- 劉紀蕙，2000，《孤兒 女神 負面書寫—文化符號的徵狀式閱讀》，臺北：立緒文化。
- 劉紀蕙，2001《他者之域：文化身份與再現策略》，臺北：麥田。
- 劉斌雄、胡台麗編，1987，《臺灣土著祭儀及歌舞民俗活動之研究》，南港：中央研究院民族研究所。
- 劉斌雄、胡台麗編，1989，《臺灣土著祭儀及歌舞民俗活動之研究-續篇》，南港：中央研究院民族研究所。
- 劉鳳學，2000，《與自然共舞 臺灣原住民舞蹈》，臺北：商周。
- 霍斯陸曼 伐伐，1997，《那年我們祭拜祖靈》，臺中：晨星。
- 謝世忠，1994，《山胞觀光》，臺北：自立晚報。
- 謝世忠，1987，《認同的污名 臺灣原住民的族群變遷》，臺北：自立晚報。
- 龍應台等著，2003，《野馬 耕牛 春蠶 雲門三十》，臺北：雲門舞集。
- 鍾明德，1999，《舞道》，臺北：時報文化。
- 龔卓軍，1997，《文化的總譜與變奏》，臺北：臺灣書店。

二、譯著

- Andrey Tarkovsky，陳麗貴、李泳泉譯，1993，《雕刻時光》，臺北：萬象圖書。
- Arnold Hauser，居延安編譯，1988，《藝術社會學》，臺北：雅典。
- E. Cassier，甘陽譯，1990，《人論》，臺北：桂冠。
- Chris Jenks，俞智敏等譯，1998，《文化》，臺北：巨流。
- Cynthia Freeland，劉依綺譯，2002，《別鬧了，這是藝術嗎？》，臺北：左岸文化。

- Eduard Hanslick, 陳慧珊譯, 1997,《論音樂美》, 臺北: 世界文物。
- Edward Said, 單德興譯, 1997,《知識份子論》, 臺北: 麥田。
- Edward Said, 王志弘等譯, 1999,《東方主義》, 臺北: 立緒文化。
- Edward Said, 蔡源林譯, 2001,《文化與帝國主義》, 臺北: 立緒文化。
- Eric Hobsbawm 等著, 陳思仁等譯, 2002,《被發明的傳統》, 臺北: 貓頭鷹。
- Ernst Kurth, 張洪模主編, 1993,《音樂美學》, 臺北: 洪葉文化。
- M. Foucault, 劉北成譯, 1992,《規訓與懲罰》, 臺北: 桂冠。
- Franz Boas, 1989,《原始藝術》, 上海: 上海文藝出版社。
- T. Hawkes, 陳永寬譯, 1988,《結構主義與符號學》, 臺北: 南方叢書。
- Jacques Maquet, 武珊珊等譯, 2003,《美感經驗: 一位人類學者眼中的視覺藝術》, 臺北: 雄獅美術。
- Janes Michael Friedman, 歐建平譯, 1997,《舞蹈審美說》, 臺北: 洪葉文化。
- John Martin, 歐建平譯, 1996,《舞蹈概論》, 臺北: 洪葉文化。
- John O'neil, 張旭春譯, 2001,《五種身體》, 臺北: 弘智文化。
- John Pick, 江靜玲編譯, 1995,《藝術與公共政策》, 臺北: 桂冠。
- John Timlison, 鄭榮元等譯, 2001,《全球化與文化》, 臺北: 韋伯文化。
- Jonathan Culler, 張景智譯, 1992,《索緒爾》, 臺北: 桂冠。
- C. G. Jung, 鞏卓軍譯, 1999,《人及其象徵》, 臺北: 立緒文化。
- R. Keesing, 張恭啟、于嘉雲譯, 1994,《文化人類學(二)》, 臺北: 巨流。
- Linda Nochlin, 游惠貞譯, 1995,《為什麼沒有偉大的女性藝術家》, 臺北: 遠流。
- Marcia Tucker 編, 吳介禎譯, 1999,《藝術論述: 後現代藝術與文化的對話》, 臺北: 遠流。
- Martha Graham, 刁筱華譯, 1993,《血的記憶》, 臺北: 時報文化。
- Robert Layton, 靳大成等譯, 1992,《藝術人類學》, 北京: 文化藝術。
- Roland Barthes, 敖軍譯, 1998,《流行體系 符號學與服飾符碼》, 臺北: 桂冠。
- Susanne K. Langer, 劉大基等譯, 1991,《情感與形式》, 臺北: 商鼎。
- Ziauddin Sardar, 陳貽寶譯, 1999,《文化研究》, 臺北: 立緒文化。

三、期刊

《山海文化雙月刊》

- Jinuai Kaleradan, 1995, 排灣族古樓村的生命禮儀, 十一月號。
- 山海編輯室, 1994, 原住民 新伙伴的關係, 元月號。
- 江冠明, 1996, 刻板印象的意識狀態, 五月號。
- 李宏夫, 1994, 現代阿美族豐年祭的涵意與舞蹈象徵的功能, 九月號。
- 林桂枝, 1993, 原住民樂舞的內憂外患, 創刊號。

- 明立國，1994，臺灣原住民歌舞的傳統與現代，三月號。
- 高德生，1998，塔山輓歌 鄒族葬禮儀式之今昔，三月號。
- 耿一偉，2000，天堂的一季，三月號。
- 悠蘭 多又，1995，祭典文化的主體性，三月號。
- 陳鄭港，2000，臺灣原住民音樂及其發展，三月號。
- 黃心宜，1998，阿道談太巴塢歌舞，七月號。
- 黃心宜，1998，黃貴潮老師專訪，七月號。
- 劉淑玫，1994，矮人的叮嚀，三月號。
- 謝世忠，1996，「傳統文化」的操控與管理：國家文化體系下的臺灣原住民文化，五月號。

《表演藝術》

- 于金城，1994，取之於自然並回歸於大地，關於沉默的杵音，第二十五期。
- 王墨麟，1998，山地歌舞的地圖政治學，第六十三期。
- 王凌莉，2003，擺脫硬鞋，走出芭蕾新路 臺灣本土芭蕾的發展趨勢，第一二九期。
- 林亞婷，1995，臺灣第一個職業舞團掌「門」人 棄文從舞的林懷民，第三十五期。
- 林亞婷整理，1997，專訪烏帕塔舞團設計，第五十一期。
- 林于並，2000，「傳統」與「創新」 觀察鈴木忠志的軌跡 《表演藝術》第九十四期。
- 邱馨慧，1998，追蹤狄亞基列夫，第七十一期。
- 邱馨慧，1999，專訪荷蘭舞蹈劇場藝術總監季里安 《表演藝術》第七十五期。
- 邱坤良，2000，「亞太傳統藝術論壇」的基本構想 《表演藝術》第九十四期。
- 南方朔，2000，意義的重新定位 綜論表演藝術在二十世紀的共同變局，第九十一期。
- 陳板，1994，原舞者與原住民歌舞的舞台化 訪問人類學學者胡台麗，第十四期。
- 張中媛，1994，原舞新貌 劉鳳學博士的新作：沉默的杵音，第二十三期。
- 黃尹瑩，1994，不朽的大師永恆的舞者 瑪莎 葛蘭姆一百歲冥誕，第十九期。
- 歐建平，1994，反叛：現代舞傳統的核心所在，第十九期。
- 蔡麗華，1994，原鄉沉痛的呼喚，沉默的杵音觀後，第二十五期。
- 盧健英，1994，赤腳與不赤腳 現代舞蹈概說，第十六期。
- 韓國鎧，2000，捍衛傳統的前衛鬥士 談印尼編舞家薩多諾及其風格，第九十四期。

其他

- 王錦華，2002， 布拉與芳宜：舞蹈，愛的故事 《美麗佳人》雜誌八月號。
- 王開平，2002， 人 詩意地安居 《誠品好讀》第二十八期。
- 瓦歷斯 諾幹，2000， 迴看太陽伊娜的故鄉 《新故鄉雜誌》第五期。
- 李壬癸，1993， 南島民族的來源 《中國民族學通訊》第二十九期。
- 周文中，1992， 與傳統一道工作 《中美藝術交流》第十卷，一九九二春季刊。
- 南方朔，1993， 是現代文明的箭靶，還是真正的主人 解讀國際原住民年 《誠品閱讀》第十二期。
- 胡台麗，1997， 文化真實與展演：賽夏、排灣經驗 《中央研究院民族學研究所集刊》八十四期。
- 許功明，1987， 藝術人類學的發展脈絡 《思與言》第二十五卷第一期。
- 陳淑美，1999， 被淹沒的島嶼戰史 《光華雜誌》三月號。
- 張貝雯，2001， 在異地播下的文學果實 《等待》前後的哈金 《誠品好讀》第十四期。
- 萬煜瑤，2001， 排灣族美感表達與詮釋 《美育雙月刊》第一二四期。
- 張國慶，2003， 在雲間的星子們 《印刻文學生活雜誌》創刊前號。
- 趙綺芳，1995， 淺談舞蹈人類學的一些概念 《臺灣舞蹈雜誌》雙月刊第十五期。
- 廖抱一，1996， 二十年後的預言，X 世代的里程碑 《黎海寧 Link (s) X 世代》秋季公演節目冊，臺北：雲門舞集。
- 劉紀蕙，2000， 何謂「中國」？哪裡有「臺灣」？ 《中外文學》第二十九卷第二期。
- 劉湘川與黃森泉，1997， 原住民國民教育之現況與展望 《原住民教育之問題與對策 原住民教育輔導論文集（一）》，臺中：國立臺中師範學院。
- 蔣勳，1987， 現代美術的「流」與「變」《西洋現代藝術》，臺北：臺北市立美術館。
- 蔣勳，1990， 美是歷史的加法 《雄獅美術雜誌》第二三一期。
- 魏淑美，2001， 由東而西，而東 舞蹈世界的多元沃土，《MEN DANCEING Novel Dance Series 2001》節目冊，臺北：新舞臺。
- 羅曼菲，1995， 編舞 從動機到作品 《藝術評論》，台北：藝術學院。
- 龔鵬程，2003， 世界華文文學新世界，「世界華文文學新世界」學術研討會。

四、報紙雜文

- 周佩蓉整理，1996， 她在漢人的板凳上驅邪靈 雲門舞作「肉身彌撒」座談，中國時報副刊，9月9日
- 林惠娥，2003， 文學阿爾及利亞，聯合報讀書人版，3月23日。

- 孫銘燐，2003，*文明星系的創造*，中國時報副刊，8月1日。
- 泰吉華坦，1999，*臺灣原住民樂舞藝術的未來走向*，《南島時報》127期至130期。
- 莫妮夏整理，2001，「本土化、全球化與華文世界」座談會，中國時副刊，2月17日。
- 曹銘宗，2003，*達悟作家撰文，思至親故土*，聯合報藝文版，5月1日。
- 趙玉玲，2003，*姿態的內蘊與外現*，中國時報藝文版，8月1日。
- 蔣勳，1992，*《吳鳳》而後《薪傳》而後《射日》* 聽哪！人和自然的對唱，中國時報副刊，6月4日。
- 蔡宜剛，2003 *一睹索因卡*，中國時報開卷版，2月10日。
- 盧梅芬，2000，*認同與藝術表現 當代臺灣原住民木雕藝術隱含之原住民化現象*，中國時報副刊，1月8日。
- 賴廷恆，2001，*阿美族版春之祭典*，中國時報，1月18日。

五、節目冊

- 谷慕特舞蹈劇場，2001，《日瑪克之歌》節目冊。
- 谷慕特舞蹈劇場，2003，《天降 昇華》節目冊。
- 谷慕特舞蹈劇場，2003，《烈焰 北極光》節目冊。
- 雲門舞集 2，2000，《亞太青春編舞工作營成果發表會》節目冊。
- 雲門舞集 2，2000，《春季漫遊》節目冊。
- 雲門舞集 2，2001，《春鬥 2001》節目冊。
- 雲門舞集 2，2002，《春鬥 2002》節目冊。
- 雲門舞集，1976，*冬季公演節目冊*。
- 雲門舞集，1987，《林懷民舞蹈工作十五年回顧展》節目冊。
- 雲門舞集，1992，*春季公演節目冊*。
- 雲門舞集，1996，《黎海寧 LINK (s) X 世代》秋季公演節目冊。
- 雲門舞集，2003，《雲門三十》節目冊。
- 臺北首督芭蕾舞團，1991，《傳奇》第三季巡迴舞展節目冊。
- 臺北首督芭蕾舞團，1996，《無伊嘛也通》第六季舞展節目冊。
- 臺北首督芭蕾舞團，1999，《狂想曲》第九季巡迴舞展節目冊。
- 臺北首督芭蕾舞團，2001，《春之祭典》第拾季全省巡演節目冊。

六、學位論文

邱耀群，1990，《葛蘭姆，韓福瑞與康寧漢舞蹈思想之比較研究》，師範大學體育研究所碩士論文。

陳錦豐，2001，《博物館及其對臺灣原住民圖像的製造——以臺灣原住民文化園區為例》，台南藝術學院博物館學研究所碩士論文。

郭倩婷，2002，《族群性與文化認同——池上阿美族豐年節慶的重構》，台大人類學研究所碩士論文。

趙綺芳，1993，《沖繩竹富島種取祭的儀式過程——一項舞蹈人類學的研究》，台大人類學研究所碩士論文。

盧梅芬，1998，《當代原住民藝術生態與風格——以台東卑南族為例》，成功大學藝術研究所碩士論文。

西文部分

- Albright, A. C. (1997) *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*. Hanover & London: University Press of New England.
- Anderson, Jack (1992) *Ballet and Modern Dance :A Concise History*. N. J. :Princeton Book Company.
- Anderson, Jack (1999) *Art without Boundaries : The World of Modern Dance*. Iowa : University of Iowa Press.
- Cohen, J. Selma (1992) [1974] *Dance As a Theatre Art :Source Readings in Dance History from 1581 to the Present*. N. J. : Princeton Book Company.
- Firth, R (1951) *Elements of Social Organizatuon*. London : Watts.
- Fraleigh, S. H. (1987) *Dance and the Lived Body*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Humphrey, Doris (1991) [1959] *The Art of Making Dance*. N. J. : Princeton Book Company.
- Hanna, Judith L. (1987) *To Dance is human: A Theory of Nonverbal Communication*. Chicago & London: the University of Chicago Press.
- Martin, R. (1996) *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*. Durham: Duke University Press.
- Tylor, E. B. (1986) [1871] *Primitive Culture*. P.1. Peter Smith Pub.

【附錄】

附錄一、當代臺灣原住民現代舞編舞者 魏光慶

(一) 魏光慶個人年表

原籍：花蓮阿美族（南勢阿美群）

原名：谷慕特 法拉（Kumud Falah），「谷慕特」為名，「聚集」之意；「法拉」承父親名為姓，「分散」之意。

現任：「谷慕特舞蹈劇場」（Kumud Dance Company）藝術總監

- 1972 生於花蓮市
花蓮市明廉國小 / 私立海星中學 / 私立四維高中。
- 1991 就讀臺北體育學院舞蹈組（三專部）。
- 1992 進入劉鳳學博士「新古典舞團」。
十一月演出劉鳳學博士作品《布蘭詩歌》。
中華民國青年友好訪問團團員。
- 1993 二月隨新古典舞團赴中國大陸演出。
九月隨新古典舞團赴美國紐約市台北劇場演出。
- 1994 九月演出劉鳳學博士作品《沉默的杵音》，同時插班進入國立藝術學院舞蹈主修舞蹈創作。
- 1995 參加國立藝術學院舞蹈學系第八屆畢業展《妄想操縱》演出。
參加第二屆亞洲青年編舞家研習營演出。
- 1996 參加國立藝術學院舞蹈學系第九屆畢業展《招九玩舞》演出。
赴澳洲墨爾本市參加國際舞蹈節的演出。
參加行政院文化建設委員會主辦「舞林至尊」舞蹈創作比賽榮獲金牌獎。
- 1997 國立藝術學院舞蹈學系第十屆畢業展《玫瑰花與蕃薯葉》編舞及舞者。

- 參加行政院文化建設委員會主辦「舞躍大地」舞蹈創作比賽榮獲最佳造型及入選獎。
- 1998 參加行政院文化建設委員會主辦「舞躍大地」舞蹈創作比賽榮獲最佳編舞獎、銅牌獎及佳作。
- 1999 作品《學生》入選國家戲劇院實驗劇場 2000 年海闊天空舞展。
五月演出劉鳳學博士作品《黃河》。
六月公共電視「公視一週年」特別節目，原創舞蹈編舞者。
- 2000 隨新古典舞團於國家戲劇院演出《大漠孤煙直》及參加第一屆舞蹈創作電腦應用實驗作品聯展。
九月創立「谷慕特舞蹈劇場」，致力於推廣表演藝術及原住民文化。
- 2001 隨新古典舞團赴新西伯利亞演出《大漠孤煙直》及參賽新西伯利亞國際青年創舞大賽，《日瑪克之歌 生命交響曲》榮獲現代舞組銀牌。
九月「谷慕特舞蹈劇場」創團首演大型舞作《日瑪克之歌》。
- 2003 「谷慕特舞蹈劇場」舞作《天降 昇華》巡演。
- 2002 「谷慕特舞蹈劇場」舞作《烈焰 北極光》巡演。

(二) 魏光慶作品一覽表 (陳揚威整理)

| 名稱 | 首演日期 | 地點 | 舞者人數 (女/男) | 長度 | 音樂 | 備註 |
|----------------------------------|------|---------------|--------------------|--------|---------------------------|-------------------------------------|
| 盆地邊緣 | 1994 | 國父紀念館 | 15 人 (12 女 3 男) | 11min. | 陳揚 | 大專舞展 |
| 浮簾 Inspired by the film Birdy | 1995 | 臺北藝大 舞七小劇場 | 1 人 (1 男) | 10min. | | |
| 關係城堡 | 1995 | 臺北藝大 舞七小劇場 | 2 人 (1 女 1 男) | 8min. | Meredith Monk | 新生代舞展 1998「舞躍大地」銅牌 |
| 頌 | 1995 | 臺北藝大 舞七小劇場 | 10 人 (10 女) | 10min. | | 大四班展 |
| 日瑪克之歌 生命交響 曲 | 1996 | 臺北社教館 | 6 人 (6 男) | 14min. | 大自然海浪聲 阿美族 豐收之歌 除草歌 | 文建會「舞林 至尊」金牌。 即《日瑪克之 歌-讚歌》 |
| 解放 解放 | 1997 | 臺北藝大 舞七小劇場 | | 10min. | 什麼角色 | 大四班展 |

| 名稱 | 首演日期 | 地點 | 舞者人數 (女/男) | 長度 | 音樂 | 備註 |
|-------------------|------|-------------|---------------|--------|---------------------------------|--------------|
| 是啥？ | 1997 | 臺北藝大演藝中心舞蹈廳 | 3人 (3女) | 9min. | 巴爾托克 | 「舞躍大地」最佳造型 |
| 附著 | 1997 | 臺北藝大演藝中心舞蹈廳 | 2人 (1女1男) | 11min. | | |
| 解放 我在忠孝東路上 | 1997 | 國立藝術教育館 | 10人 (8女2男) | 10min. | | 解放-解放 多人版 |
| 男人？ | 1998 | 臺北社教館 | 6人 (5女1男) | 8min. | 龔至成 | 文建會「舞躍大地」佳作 |
| 獵之歌 | 1998 | 臺北社教館 | 7人 (7男) | 8min. | 獵歌(現場清唱) 魏光慶創作 | 「舞躍大地」最佳編舞獎 |
| 我的家庭真？ | 1998 | 臺北啟聰學校 | 2人 (1女1男) | 8min. | 兒歌 我的家庭真可愛 女童唸唱聲 | |
| 1.2.3.4.5 | 1998 | 臺北啟聰學校 | 5人 (5女) | 10min. | | |
| 濤 | 1998 | 臺北老人之家 | | 7min. | 大峽谷 | |
| 遊離水中的音符 | 1998 | 臺北老人之家 | 2人 (1女1男) | 8min. | 大峽谷 | |
| 學生 | 1999 | 國家劇院實驗劇場 | 2人 (2男) | 9min. | Meredith Monk | |
| 被迫妄想症 今天 37 小時 | 1999 | 國家劇院實驗劇場 | 1人 (1男) | 10min. | Peter Scherer & Arto Lindsay | |
| 2000 B.C. 時光隧道 | 1999 | 國家劇院實驗劇場 | 6人 (4女2男) | 11min. | The Aphex Twin | |
| 橫隔膜 | 1999 | 國家劇院實驗劇場 | 7人 (5女2男) | 12min. | Karl Biscuit | 與李名正共同編作 |
| 舞動大地 | 1999 | 國軍文藝中心 | | 11min. | 商育通 舞動大地 | |

| 名稱 | 首演日期 | 地點 | 舞者人數 (女/男) | 長度 | 音樂 | 備註 |
|--------|------|---------------------|-------------------|--------|-----------|---------------------|
| 過程 | 1999 | 公共電視 攝影棚 | | | | 公視開播一週年 |
| 東渡 | 2000 | 國軍 文藝中心 | | 12min. | 李秉忠 東渡 | |
| 流 塑 | 2000 | 臺北社教館 | 3 人 (2 女 1 男) | 7min. | | |
| 圓 | 2001 | 新西伯利亞 | 6 人 (3 女 3 男) | 10min. | 巴爾托克 | |
| 日瑪克之歌 | 2001 | 臺北市國際 會議中心 | 17 人 (8 女 9 男) | 80min. | (參見附錄) | 「谷慕特舞蹈劇場」創團作 |
| 大地 | 2001 | 國軍 文藝中心 | 20 人 | 12min. | 李秉忠 大地 | |
| 原鄉 | 2002 | 國軍文藝中 心 | 24 人 | 12min. | 李秉忠 原鄉 | |
| 天降 昇華 | 2003 | 臺北新舞台 | 8 人 (4 女 4 男) | 76min. | (參見附錄) | |
| 烈燄 北極光 | 2003 | 臺北藝大演 藝中心舞蹈 廳 | 8 人 (4 女 4 男) | | (參見附錄) | 包括四支舞碼：頌、三原色、北極光與燄紅 |

(三) 谷慕特舞蹈劇場 (Gumud Dance Company)

創團時間：2000 年 9 月 16 日

成立地點：臺北縣淡水鎮

團長 / 藝術總監：魏光慶

「谷慕特舞蹈劇場」創團首演

| 名稱 | 首演日期 | 地點 | 舞者人數 (女/男) | 長度 | 音樂 |
|-----------------------------|-----------|---------------|---------------|--------|-------------|
| 日瑪克之歌 Zmaker a Lathew | 2001/9/19 | 臺北市國際 會議中心 | 17人 (8女9男) | 80min. | (參見下列節目冊資料) |

《日瑪克之歌》節目冊資料

(引自《日瑪克之歌》節目冊，臺北：谷慕特舞蹈劇場，2001年)

《日瑪克之歌》全舞共分：

開幕前曲：卑南族 年祭之歌 (parairan)

序 / 離鄉：敘述族人從純樸原鄉到了繁華都市，漸漸褪去高山中喜悅的歡歌，逐漸開始背上沉重心情的哀歌。

音樂 / 布農族 祈禱小米豐收歌

鄒族 確實如此 (ananasi anane)

布農族 獵歌

都市叢林：一棟棟方塊所組成的灰冷巨大叢林，已慢慢吞蝕我的心、我的身體，我便消失在冰冷無情的灰色叢林中。

音樂 / 都市叢林 (張永智 作)

原鄉的呼喚：內心深處源起一點小小的明亮光芒喚醒了我，啊！我們聽到遠方的老者，正在唱著讓我身體自由的歌。

音樂 / 泰雅族 莫那魯道之歌一

泰雅族 莫那魯道之歌二

魯凱族 百步蛇之歌

排灣族 來甦 (魏光慶 清唱)

祭：看到、聽到、觸摸到、感覺到一次又一次的感動，使我與我的祖先緊緊相連在一起。

音樂 / 鄒族 祈福感恩

鄒族 確實如此

鄒族 鄒族歌謠

鄒族 鄒族歌謠

讚歌 前曲：魯凱族 鬼湖之戀

讚歌：用年青人的活力熱情，散發出驚人的光芒與勇敢的魄力，帶來無比的歡愉，我的身體正是讚頌生命的歌。

音樂 / 魯凱族 懷念

魯凱族 探望

魏光慶創作 獵歌（現場清唱）

魏光慶創作 歡歌（現場清唱）

魏光慶創作 獵歌（現場清唱）

尾音 / 生命交響曲 前曲：鄒族-對唱之歌（iyahaene）

尾音 / 生命交響曲：現今的原住民生活已失去了原始的純樸風貌，及文化逐漸的流失，快！用我們的歌、我們的舞步，讓我們再重新活起來，傳承我們那充滿生命的力量泉源。

音樂 / 大自然海浪聲

阿美族 豐收之歌

阿美族 除草歌（魏光慶 清唱）

「谷慕特舞蹈劇場」二 三年巡演

| 名稱 | 首演日期 | 地點 | 舞者人數 (女/男) | 長度 | 音樂 |
|-------|-----------|-----------|---------------|--------|-------------|
| 天降 昇華 | 2003/5/30 | 國家戲劇院實驗劇場 | 8人 (4女4男) | 76min. | (參見下列節目冊資料) |

《天降 昇華》節目冊資料

(引自《天降 昇華》節目冊，臺北：谷慕特舞蹈劇場，2003年)

《天降 昇華》全舞共分：演出內容分為二大段落，其中上半場《天降》仍忠於本團最初宗旨，以原住民文化為創作素材，再利用現代舞編排方式呈現的作品。

下半場《昇華》則是以單純肢體動作及空間的變化來呈現，是一支爆發力強、視覺效果震撼、突破人體極限的舞碼。

上半場《天降》：是以原住民古老傳說神話所延伸出的舞作，編舞者企圖以超現代冰冷的空間型態展現，再以原住民傳統音樂來相呼應，讓觀眾感受傳統與現代的融合。

降 音樂 / 鄒族迎神曲、魯凱族古歌、鄒族送神曲

游離 音樂 / 大自然流水聲、排灣族雙管竹笛

陰陽 音樂 / 排灣族孤獨之歌、排灣族情歌

迴 音樂 / 排灣族勒麻的叮嚀

下半場《昇華》：單純以舞蹈肢體動作來表現，以舞者流動的變化個體與群體、群體與群體來貫穿舞蹈空間的流動再以挑戰人類極限的高技巧性動作來表現大自然風的流暢，飄忽不定、竄昇竄落的多空間視覺感官。

微風飄 音樂 / Indian Lament Anything Gose

迅 音樂 / Tamborin Chonois The Green Groves of Erin

竄流 不定風向 音樂 / The Iron Horse The Unknown Hyperballad

「谷慕特舞蹈劇場」二 三年巡演

| 名稱 | 首演日期 | 地點 | 舞者人數 (女/男) | 長度 | 音樂 |
|--------|------------|-------------------|---------------|----|-------------|
| 烈焰 北極光 | 2003/11/14 | 臺北藝術大學演藝中心 舞蹈廳 | 8人 (4女4男) | | (參見下列節目冊資料) |

《烈焰 北極光》節目冊資料

(引自《烈焰 北極光》節目冊，臺北：谷慕特舞蹈劇場，2003年)

《烈焰 北極光》全舞共分：演出內容分為四支舞碼，頌、三原色、北極光與燄紅。

上半場 頌 與 三原色：頌，是以蘭嶼雅美族傳統舞蹈 頭髮舞 為元素來貫穿整個視覺多變空間，呈現出歌頌生命的禮讚。

原色，簡單的思維透過單純的肢體呈現，變化出單一色彩，傳遞給人一種原住民族純樸意象，就像是嬰孩般的潔淨無瑕。

頌 音樂 / 蔡佳琪同名曲作，魏光慶演唱

三原色 音樂 / 蔡佳琪同名曲作

下半場 北極光 與 燄紅：北極光，一段奇蹟來自五彩繽紛的大自然，眼前的忽現是各種色彩相互鬥豔，像是給生命最崇高的敬意，生命的奇蹟——北極光。
燄紅，生命的火花、爆動的岩漿，就等於發了狂似的原住民族群肢體，在多重空間四處舞動，將所有精力放射在舞臺的每一個角落。

北極光 音樂 / 蔡佳琪同名曲作

燄紅 音樂 / 蔡佳琪同名曲作

附錄二、當代臺灣原住民現代舞編舞者 布拉瑞揚 帕格勒法

(一) 布拉瑞揚·帕格勒法個人年表

原籍：排灣族（臺東縣金峰鄉嘉蘭村）

原名：布拉瑞揚·帕格勒法（Puljaljuyan Pakeleva），「帕格勒法」為其所屬排灣部落貴族、頭目之家族名，有「快樂」之意；「布拉瑞揚」為名，「長子、老大」之意，是自己取的名字。一九九五年放棄漢名「郭俊明」，使用原住民姓名「布拉瑞揚·帕格勒法」。

現任：「布拉&芳宜舞團」（LA / FA Dance Theatre）編舞者。

- 1972 生於臺東縣
- 1987 就讀高雄左營高中舞蹈班
- 1990 就讀國立藝術學院（今臺北藝術大學）舞蹈系
- 1995 放棄漢名「郭俊明」，使用原住民姓名「布拉瑞揚·帕格勒法」
- 1995 作品《無顏》（《肉身彌撒》）代表臺灣地區參加「第二屆亞洲青年編舞家研習營」
- 1996 於「皇冠舞蹈劇場」發表「布拉瑞揚獨舞展」
第一度加入「雲門舞集」
國立藝術學院舞蹈系畢業
作品《肉身彌撒》（《無顏》）於「雲門舞集」秋季公演「黎海寧 Link（s）X 世代」中發表
- 1998 獲「亞洲文化協會」獎金赴美研習
- 1999 作品《出遊》於「青春編舞工作營」發表
- 2000 作品《UMA》於「亞太青春編舞工作營」發表
第二度加入「雲門舞集」
- 2002 作品《百合》於「雲門舞集 2」春鬥 2002 發表
離開「雲門舞集」，創「布拉&芳宜舞團」
發表「布拉&芳宜舞團」創團作《單人房》

(二) 布拉瑞揚·帕格勒法作品一覽表 (陳揚威整理)

| 名稱 | 首演日期 | 地點 | 舞者人數 (女/男) | 長度 | 音樂 | 備註 |
|----------------------|-----------|---------------------------|--------------------------------------|---------------------------------|---|---|
| 死亡花朵 | 1995/3/24 | 臺北藝術 大學演藝 中心舞蹈 廳 | 1 人 (1 男) | 8min. | Dead Can Dance The Last Temptation of Christ | 第一支舞 作。臺北藝術 大學舞蹈系 第八屆畢業 公演「妄想操 縱」發表 |
| 心慾 | 1995/3/24 | 臺北藝術 大學演藝 中心舞蹈 廳 | 6 人 (3 女 3 男) | | Brendan Perry and Lisa Gerrard Saltarello Song of Sophia Bird | 臺北藝術大 學舞蹈系第 八屆畢業公 演「妄想操 縱」發表 |
| 祖靈紋祭 | 1995/3/24 | 臺北藝術 大學演藝 中心舞蹈 廳 | 12 人 (12 女) | 14min. | Goran Bregovic Ederlezi Steve Roach, Jorge Reyes and Suso Saiz Saguaro Ennio Morricone Asuncion | 臺北藝術大 學舞蹈系第 八屆畢業公 演「妄想操 縱」發表 |
| 肉身彌撒 (原名 「無顏」) | 1995/8 | 臺北藝術 大學演藝 中心舞蹈 廳 | 16 人 (11 女 5 男) (雲門舞集 演出版本) | 15min. (雲門舞 集演出版 本) | Thomas Tallis Lamentations | 第二屆亞洲 青年編舞研 習營、1996 雲門九月秋 季公演「黎海 寧 Link(s) X 世代」、 1998 香港國 際舞蹈節 |
| 未成之天 | 1996/1/6 | 臺北皇冠 實驗劇場 | | | | 個人獨舞展 中發表 |
| 出遊 | 1999 | 臺北藝術 大學演藝 中心舞蹈 廳 | 6 人 (3 女 3 男) (雲門舞集 2 演出版本) | 22min. (雲門舞 集 2 演出版 本) | Lambarena 《Bach to Africa》(新力音樂) | 1999 青春編 舞工作營、 2000「雲門舞 集 2」春季漫 |

| 名稱 | 首演日期 | 地點 | 舞者人數 (女/男) | 長度 | 音樂 | 備註 |
|-----|-----------|---------------------------|--------------------------------------|---------------------------------|--|---|
| | | | | | | 遊 |
| UMA | 2000/7/14 | 臺北藝術 大學演藝 中心舞蹈 廳 | 8 人 (5 女 3 男) (雲門舞集 2 演出版本) | 25min. (雲門舞 集 2 演出版 本) | 魯凱族歌謠 Dalubaling (小鬼湖之戀)、排灣族 童謠 A-li-An (朋友 歌) 好想回家 選自「am 到天亮(角頭音樂) 詛 咒 選自「排灣族的音樂」 (風潮唱片) 凱旋歌 選自「生命之歌」(魔岩 唱片) 不要忘記我們 選自「七百個月亮」(上 華唱片) | 「亞太青春 編舞工作營」 首演、2001 「雲門舞集 2」春季漫遊 |
| 在堤岸 | 2002 | | | | | |
| 百合 | 2002/3/29 | 臺北新 舞臺 | 11 人 (7 女 4 男) | | Arvo Part Spiegel in Spiegel 《Alina》(ECM) Trivium Pari Intervallo 《Trivium》 (ECM)、Intermezzo 選自「幾米：地下鐵的二 十個場景」(EMI)、A Quai 選自「幾米：向左 走向右走」(EMI) | 「雲門舞集 2」春門 2002 |
| 單人房 | 2002/8/30 | 誠品書 局敦南 總店 B2 | 2 人 (1 女 1 男) | 55min. | 《The Evil Garden》、《Mélange à Trois》與《Kielo》(玖 玖文化) | 「布拉 & 芳 宜舞團」創團 作品 |

《出遊》文案

(引自「雲門舞集 2」2000 年「春季漫遊」節目冊，臺北：雲門舞集，2000 年)

舞台上彷彿處於夢遊狀態的女子，漫無目的的飄浮行走，無意識地任由他人穿戴各式衣帽。整支舞充滿震撼人心的意象與生死交替的隱喻。

《UMA》文案

(引自「雲門舞集 2」2001「春鬥」節目冊，臺北：雲門舞集，2001 年)

只有在唱歌跳舞的時候，才感覺祖先的血液流在身上！
只有在唱歌跳舞的時候，才發現原住民的可愛！
只有在唱歌跳舞的時間，才能接近祖先！
用貼近生命本質的舞步、勁道和原住民音樂，幽默又帶著點點哀愁地呈現嬉戲時的歡樂、童年的天真和對家鄉先祖的依戀。

《百合》文案

(引自「雲門舞集 2」2002 年「春鬥」節目冊，臺北：雲門舞集，2002 年)

追逐夢想的人生，就像建築一座心靈的秘密花園，
飄渺的意境勾勒出夢想的虛實，也許有朝一日夢想會雕塑完成，
也許會因不再逐夢而消失。

「二 一年四月，我抽空回到臺東太麻里的故鄉，不經意地發現，家附近的山上開滿一整片的野百合。會在那片山坡上活動的，只有漫步的情侶與耕種的老人。那時我就想，如果舞臺上都是百合，多棒！
那年七月，我開始編舞的時候，就常常在想，什麼樣的力量，讓一對戀人可以相守一生，直到白頭？他們有沒有共同經營的理想花園？如果其中一人中途離開，那座理想花園，對剩下的那個人還有沒有意義？
這座花園，如同愛情的誕生與消逝」

布拉瑞揚

(三) 布拉 & 芳宜舞團 (LA/FA Dance Theatre)

創團時間：2002 年

成立地點：臺北

藝術總監：許芳宜

「布拉 & 芳宜舞團」創團首演

| 名稱 | 首演日期 | 地點 | 舞者人數 (女/男) | 長度 | 音樂 |
|-----|------------|------------------------|---------------------------------|--------|---|
| 單人房 | 2002/08/30 | 臺北誠品敦南 店 B2 藝文空間 | 2 人 (1 女 1 男) 布拉瑞揚 許芳宜 | 55min. | 《The Evil Garden》、 《Mélange à Trois》與 《Kielo》(玖玖文化) |

《單人房》文案

(引自《單人房》節目單，臺北：布拉 & 芳宜舞團，2002 年)

單是唯一，無法成雙
人為孤獨，個體為人
房是安慰，慰藉要床

「單人房」是單一房間，還是單人住所？是單身？還是完全擁有？雙人共處單人房，如何同時共有？

LA / FA 的「單人房」是一個空間，一種心情，一個階段，也是一個狀態。「單人房」描述一個男人與一個女人生活中的平凡與不凡。獨立不相干的兩個個體，在各自的「單人房」裡，交織同一個想像，共同佔有這間「單人房」。「單人房」裡，呈現了男人與女人生活中的孤獨與渴望。回到「單人房」，關起門，悄悄卸除武裝，讓自己回歸自我的赤裸地。LA / FA 的這扇禁門開了一個縫，深處的情感與秘密傾瀉於這間「單人房」。

附錄三、當代臺灣非原住民現代舞編 舞者作品中的原住民圖像

(一) 劉鳳學

劉鳳學個人年表

(更詳盡的劉鳳學個人年表，可參見李小華，劉鳳學生平大事年表《劉鳳學訪談》，臺北：時報文化，1998年。)

現任：「新古典舞團」(The Neo Classic Dance Company) 藝術總監

- 1925 生於黑龍江省齊齊哈爾市
- 1949 國立長白師範學院畢業，獲教育學士學位
- 1965-66 日本國立教育大學舞蹈學研究，同時在日本宮內廳研究唐代樂舞及隨江口隆哉研究舞蹈創作法
- 1970-72 入德國福克旺(Folkwang Hochschule)藝術學院研究
- 1976 創立「新古典舞團」(The Neo Classic Dance Company)
- 1980-87 入英國拉邦舞蹈學院(Laban Centre for Movement and Dance at the University of London Goldsmiths, College)攻讀博士學位。
自一九八二年在劍橋大學教授L. E. R. Picken, Sc.D., F.B.A. 指導下，撰寫博士論文。
一九八七年二月通過口試，獲英國國家哲學博士學位。

劉鳳學，一九二五年生於大陸黑龍江省齊齊哈爾市，一九四九年畢業於國立長白師範學院體育系，主修舞蹈，輔修音樂，一九四九年來臺，展開她的教學與舞創生涯，並自一九五三年起，陸續於原住民聚落調查、採集舞蹈與音樂(調查時間及內容，可參考《劉鳳學訪談》一書，與劉鳳學，《與自然共舞-臺灣原住民舞蹈》，臺北：商周編輯顧問，2000年)。劉鳳學對於臺灣原住民舞蹈音樂看法為何，又採什麼角度入舞，在《劉鳳學訪談》(李小華：1998，頁58-60)一書中有清楚的

自述：

李：您對臺灣原住民的研究也和這些尋根（按：中國古代舞蹈）的淵源有關嗎？

劉：最初對原住民舞蹈感興趣，純粹基於好奇。著眼點完全放在舞蹈參與及收集資料。之後，基於我個人的成長，視野逐漸擴大，處理資料的能力也漸趨系統化、方法化。關照的層面也就從舞蹈透視其整體文化與社會結構，延伸至從其文化禮俗分析，比較其舞蹈特質。我第一次接觸原住民舞蹈，是一九四九年在花蓮縣鳳林鄉阿美族部落。此後，我對原住民舞蹈可以用「著迷」兩個字來形容。這種狂喜是由於我親身的參與，每當參與時，我總覺得自己的下肢似乎屬於大地，上半身卻屬於海洋，我的情緒往往被那蒼涼的歌聲所激動和激勵。

當兩種不同文化相遇之時，在吸收或排斥的情況過後，便能產生出一種思考。一九四九年時，花蓮阿美族原住民的豐年祭不像現在這樣花俏，它完全是一副先民傳統本色，在極度虔誠的心態之下舉行。看到女巫師把「麻糬」放在芋頭葉上，再置於竹製的籬模中，祈神的供品，是放在地面上，而不是放在供桌上。在儀式進行時，女巫師將口中的酒噴向四方，這與我過去看到的薩滿施法及漢族、滿族的祭祖儀式完全不同，這也是引發我對儒家禮儀舞蹈研究的誘因之一啊！

原住民舞蹈除了給我感性的享受外，他們的生活態度也折射到我的認知層面，激起自我反思，這些反應在我創作生涯中是有著某些關鍵性的作用的。一九五七年推出第一首中國現代舞《十面埋伏》之後，有很長一段時間，我為了要突破創作的瓶頸，而執著於一種思考模式。有一次，去三地門霧台一帶觀察排灣族與魯凱族的樂舞、祭儀，發現年長的原住民婦女們都落落大方，氣質純樸。某一天走在山間羊腸小徑上，遇到一位年約五十多歲的婦人，看到她隨手從地上摘了一朵花，插在頭髮上，那種閒適，那樣優雅，她的身影簡直就是大自然景觀的一部分，已與天地合而為一了。剎那間豁然開悟，為什麼給自己那麼多的枷鎖呢？後來，我致力於超越傳統與現代的界限所作的努力，可能自那時就開始了。

原住民文化也曾激發我無限的想像力，例如：早期的《蘭嶼夏夜》《智慧島》《祭典》以及近期的《沉默的杵音》，都是在我接觸原住民文化後，被一種莫名的悸動煽動著，我非編個舞不可。

劉鳳學「類原住民」風格現代舞作品一覽表（陳揚威整理）

| 名稱 | 首演日期 | 地點 | 舞者人數 (女/男) | 長度 | 音樂 | 備註 |
|-------|------|----------|---------------|--------|---|--|
| 蘭嶼夏夜 | 1956 | 臺北市三軍球場 | 120 人 | 12min. | 達悟族音樂 | 作品第 23 號 |
| 歡樂年年 | 1968 | 臺北市中山堂 | 32 人 | 12min. | | 為《現代三部曲》：勞動 勞動 歡樂年年 第三部份。整支舞表現內容為「表現開發橫貫公路艱苦卓絕的精神」。 |
| 智慧島 | 1978 | 臺北市國父紀念館 | 24 人 | 32min. | 達悟族、布農族、雅美族與泰雅族音樂 | 作品第 92 號 首演舞者：沙勝香等原住民青年 |
| 祭典 | 1978 | 臺北市國父紀念館 | 11 人 | 16min. | 達悟族、布農族、雅美族與泰雅族音樂 | 作品第 93 號 首演舞者：司阿定等原住民青年 |
| 沉默的杵音 | 1994 | 臺北市國家戲劇院 | 32 人 | 75min. | 1954-1980 年間，劉鳳學親自採集之臺灣原住民各族音樂剪輯。及舞者人聲（族語、口哨、呼吸聲） | 作品第 107 號 首演舞者：魏光慶（阿美族）、陳逸民（排灣族）、葉心怡（泰雅族）及其他新古典團員 |

註：所有音樂來源均為劉鳳學親自採集自臺灣原住民各部落。

（二）林懷民

林懷民個人年表

(更詳盡的林懷民個人年表,可參見楊孟瑜,附錄 林懷民與雲門歲月《飄舞》,臺北:天下遠見,1998年。)

現任:「雲門舞集」(Cloud Gate Dance Theatre)藝術總監

- 1947 生於嘉義
- 1968 畢業於政治大學新聞系
- 1969 出版小說集《蟬》
- 1971 平第一支舞作《夢蝶》
- 1972 荷華大學英文系作家工作坊畢業,獲藝術碩士學位
- 1973 創辦「雲門舞集」,提出「中國人作曲,中國人編舞,中國人跳給中國人看」的方向
- 1988 「雲門舞集」暫停演出
- 1991 「雲門舞集」宣佈復出

林懷民「類原住民」風格現代舞作品一覽表(陳揚威整理)

| 名稱 | 首演日期 | 地點 | 舞者人數 (女/男) | 長度 | 音樂 | 備註 |
|----|-----------|-------------|----------------|-------|----------------------------|-----------------|
| 吳鳳 | 1976/12/4 | 台北市 中山堂 | 20人 (11女9男) | 40min | 李泰祥《吳鳳》 洪健全教育文化基金會委託作曲 | 《吳鳳》已無錄影資料留存 |
| 射日 | 1992/4/4 | 臺中市 經國大道 | 20人 | 40min | 李泰祥《大神祭》 洪健全教育文化基金會委託作曲 | 另有兒童舞者12-15人不等。 |

註1:隨著「吳鳳歷史/傳說/神話」的再解讀與澄清,八十年代後,林懷民主動將《吳鳳》惕除於雲門的保留舞碼外,從此不再展演這支舞。

註2:《射日》原節目分上、中、下場,上半場舞碼為《少年仔》、《光環》,休息十分鐘後中場為《白蛇傳》與《薪傳》中的「渡海」,再休息二十分鐘後下場為《射日》。編舞者林懷民在編作時,即設定《射日》的主要訴求對象為兒童,「雲門舞集」對外文宣亦都朝此方向著力,不僅訂四月四日兒童節為首演日,全本節目冊均加注音,可見「雲門」全體上下,不管是主事者或行政人員的細心規劃與執行。

《吳鳳》首演節目冊資料

(取自《吳鳳》節目冊，臺北：雲門舞集，1976年)

《吳鳳》的說明

「這齣四十分鐘長的舞劇根據義人吳鳳的事蹟改編。編舞者曾多方搜集資料，卻無意作歷史劇，或曹族衣飾、歌舞的展示。

戲劇動作始於吳鳳面臨生死抉擇的剎那，故事在吳鳳的追憶裏展開。義人吳鳳基於愛心，捨身殉道，化干戈為祥和。」

編舞：林懷民

音樂：李泰祥《吳鳳》，洪健全教育文化基金會委託作曲

舞台設計：聶光炎

燈光設計：侯啟平

服裝設計：呂芳智、徐莉玲

道具設計：林克華、侯允斌

道具雕塑：朱 銘

舞者

吳鳳：林懷民

英雄：陳偉誠

少女：何惠楨

巫師：李惠仁

武士：葉台竹、宋台光、洪丁財、鄭玄藏、陸錫祜、鄭誠閔

婦女：鄭淑姬、杜碧桃、郭美香、林秀偉、吳秀蓮、吳素君、王雲幼、王連枝
陳乃霓、宋后珍

《射日》首演，節目冊資料

(取自《射日》八十一年春季公演節目冊，臺北：雲門舞集，1992年)

《射日》的說明

《射日》舞蹈無意作泰雅文化的忠實呈現，只是運用原住民生活的材料來敘述這個遠古的神話。然而，為了避免誤導，下面有三點說明：

1. 泰雅人鳥占時傾聽的鳥是 Siliek，蕃薯鳥。舞劇為了形象與色彩的突出，改為臺灣的珍貴鳥類藍腹鵲。
2. 射日神話有不同的版本，多以兩代人來完成伐日的壯舉。舞劇則延伸到第三代。
3. 原來的的神話裡，伐日的壯士沿途栽種橘樹，射日之後，循著成長的橘樹尋路回到部落。舞劇略去這段插曲。

這是根據泰雅族射日神話改編的舞劇。舞場分為十二場：

1. 夜舞：泰雅人過著快樂的生活。夜晚，族人燃起火堆，開心地唱歌跳舞。夜深了，大家睡得很甜，很放心，因為太陽會定時喚醒他們。
2. 耕獵：天亮了，族人辛勤地耕田，狩獵，織布。黃昏時節，大家和太陽依依道別。
3. 巫咒與鳥占：天空出現了第二個太陽！兩個太陽輪流出現，炎熱不堪。巫婆說一定要去射下一個太陽。征戰之前，眾人依循古例，傾聽鳥鳴以卜兇吉。藍腹鷗預言大吉，壯士便出發去找尋太陽的居所。
4. 求援：許多年後，兩位出征的戰士折返部落，表示太陽住得很遠，請大家忍耐。說著，他們抱起幼童和嬰兒重新出發。藍腹鷗因為先前判斷錯誤，決定與壯士同行。
5. 征途：在找尋太陽的路途上，壯士們逐漸老邁，孩子們逐漸長成少年。
6. 教子：征途上，老人家把泰雅族的文化教給少年，也教給他們射箭的技法。
7. 征途：少年成為健壯的青年，老人逐一去世。
8. 教戰：年邁的藍腹鷗擔負起督促青年練武的工作。然而，牠也死了。
9. 征途：第二代的壯士凋零，辭世。
10. 童嬉：嬉戲的孩子們撞見太陽！
11. 射日：他們害怕，緊張，卻也勇敢地拿起弓箭射日。藍腹鷗和所有的祖先的亡魂也都加入這場生死決戰。
12. 星月：一個太陽嚇壞了，連忙逃走。孩子的箭射中了另一個太陽。他的血濺到天空，成為滿天繁星，他那失血的蒼白的臉，變成了月亮。星月交輝的夜空下，泰雅的朋友又可以快樂地唱歌跳舞了。

編舞：林懷民

音樂：李泰祥《大神祭》，洪健全教育文化基金會委託作曲

舞台設計：林克華

燈光設計：張贊桃

服裝設計：林璟如

舞臺幻燈設計：張慧文，採用楚戈畫作設計

道具設計（鞭韃）：羅瑞克

舞者（按，以「/」號分隔者，代表兩 case 舞者）：

第一個太陽：吳義芳

第二個太陽：黃志文

藍腹鷗：張慈妤 / 李文隆

部落頭目：鄧桂複

第一代壯士：李源盛、林俊宏、陳德海、曹桂興、鄧桂複

巫婆：李靜君

婦人：李靜君、吳碧容、陳秋吟、陳鴻秋、張秀萍、楊美蓉、王薔媚、張玉環

第二代少年：陳秋吟、吳文安 / 張玉環、李源盛

第二代壯士：吳義芳、林俊宏、陳德海、曹桂興

第二代老人：吳文安 / 李源盛

第二代老婦：楊美蓉

「戰歌」中的雙日：吳碧容、王薔媚

「戰歌」中的亡靈：李靜君、吳義芳、林俊宏、陳秋吟、陳德海、陳鴻秋
曹桂興、張秀萍、鄧桂複、李源盛、吳文安、黃志文
張玉環

第三代少年：張益源、簡盟殷

第三代兒童：兒童舞者 12-15 人不等。

附錄四、當代臺灣原住民「現代芭蕾」

編舞者 李淑惠

(一) 李淑惠個人年表

原籍：花蓮縣吉安鄉南昌村

原名：Lisin,「節慶」之意

(李老師出生於雙十節,名字由此而來。原名無固定中文音譯,故此處亦不音譯)

現任：「臺北首督芭蕾舞團」(Capital Ballet, Taipei) 藝術總監

學經歷：

1975 國立藝專舞蹈科畢業

1978 日本橘秋子芭蕾舞學校

1978-1986 任教國立藝專舞蹈科

1990 任教中正高中舞蹈實驗班

1987 赴美國紐約大學、傑佛瑞芭蕾舞學校進修

1988 加入美國 Ballet West 舞團,擔任獨舞者

1989 出任台北首督芭蕾舞團藝術總監

1990 亞特蘭芭蕾舞團與國家劇院合演「巴藍辛之夜」任助理藝術家總監

重要演出經歷與作品：

1978 演出全幕芭蕾舞劇《吉賽兒》飾演主角「吉賽兒」

1979 參加第一屆音樂季,演出《天鵝湖》飾演主角「天鵝公主」

1980 參加第二季音樂季,演出全幕舞劇《睡美人》飾演主角「奧羅拉公主」與「青鳥公主」

1981 與 Martha Wales-Brown 合組「台北藝苑芭蕾舞團」任首席女舞者,演出達作品達數十支

1983 編西班牙組曲

- 1986 制定芭蕾舞分級檢定
 1987 編排全幕舞劇《柯碧莉亞》(國家藝專)
 1993 山地芭蕾舞《高山印象》、《與光共舞》
 1994 《弦樂四重奏》
 1995 《義大利組曲》、《謎 沒有入口的出口》
 1996 《出岫》
 1999-2000 《帕格尼尼狂想曲》、《傳說》
 2001 《春之祭典》

(二) 李淑惠「原住民風格」現代芭蕾舞作品一覽表 (陳揚威整理)

| 名稱 | 首演日期 | 地點 | 舞者人數 (女/男) | 長度 | 音樂 | 備註 |
|------------------------|------|----------|---------------|--------|-------------------|---|
| 人偶 | 1975 | 國父紀念館 | 7人 (7女) | | (交響化國樂) | 藝專畢業公演 |
| 高山印象 | 1991 | 臺北縣立文化中心 | 10人 (6女4男) | 13min. | 李慧 楊秉忠 西崎崇子 | 首督芭蕾舞團 1991 第三季巡迴舞展《傳奇》 |
| 出岫 | 1996 | 彰化縣立文化中心 | 12人 (8女4男) | 20min. | 山地組曲 | 首督芭蕾舞團 1996 第六季舞展 《無伊嘛也通》 |
| 傳說 | 1999 | 臺北社教館 | 7人 (3女4男) | 23min. | 吉里斯皮 《兩個月亮》 | 首督芭蕾舞團 1999 第九季巡迴舞展《狂想曲》 |
| 春之祭典 臺灣原住民篇 追尋祖靈 | 2001 | 新莊文化藝術中心 | 8人 (7女1男) | 70min. | 史特拉汶斯基 《春之祭》 | 舞者部分另有花蓮農校18名男學生 首督芭蕾舞團 第十季全省巡演 《春之祭典》 |

《人偶》介紹文字

(引自《春之祭典》節目冊，臺北：首督芭蕾舞團，2001年)

多國「擬布偶」民族風格芭蕾舞，阿美族女偶為其中一段。

《高山印象》節目冊舞作介紹文字

(引自《傳奇》節目冊，臺北：首督芭蕾舞團，1991年)

是國內首次將臺灣山地舞溶入芭蕾舞的一次大膽嘗試。編舞者是臺灣阿美族原住民的後裔，在自幼耳濡目染下，對它的舞蹈特性有極深刻的體驗。臺灣山地舞與芭蕾舞在舞步運作上與生成背景上有極大差距，如何將兩者密切交融，流暢合一的考慮，是編舞者一項重大考驗。

在創作或舞踊中國民族舞時，臺灣舞者總覺得有力不從心，寄人籬下之慨！如何善加應用豐盛的臺灣本土舞蹈，與四十年來海峽隔閡所發展出臺灣自身特有的舞風，在不亢不卑的心情下，將是一條極值得嘗試的路。

《出岫》節目冊舞作介紹文字

(引自《無伊嘛也通》節目冊，臺北：首督芭蕾舞團，1996年)

舞團前一支山地芭蕾舞《高山印象》，由於只是臨時起意之作，舞蹈只作了粗略的陳述、設計。沒想到竟然大受歡迎，成了舞團的招牌舞蹈。此次在經較完整的考據採集後，將舞蹈分成出郊、莊稼、狩獵、祭神、豐收等五部份，詳實的描述早期臺灣原住民的生活層序、社會狀況，呈現出他們對生命的熱愛與大自然的真誠，是臺灣文化的驕傲。

《春之祭》音樂指導李泰康節目冊舞作獻辭

(引自《春之祭典》節目冊，臺北：首督芭蕾舞團，2001年)

二十世紀初葉，作曲家史特拉汶斯基根據俄國（或應說是歐亞大陸）民間傳說神話，發表了「春之祭」管弦樂曲，對於現代音樂、藝術思想的影響跨越了時空與族群，可謂「世紀之作」而無愧。

當代的日常生活處處充斥著科幻與狂野，幾乎無所不在的媒體經常宣告著人性的

任意與渴望，脫穎現代壓抑 回歸未來或自然之衝突。

「春之祭」、臺灣原住民的舞蹈與芭蕾舞，無論歐亞傳說或原住民神話，在狂野的藝術表現與嚴密的音樂結構之展現下，審美跨越了時空與族群。希望台北首督芭蕾舞的演出，於二十一世紀來臨之際能為觀眾朋友從生活壓抑中解放出來。

與祖靈共舞：《春之祭》編舞者李淑惠撰

（引自《春之祭典》節目冊，臺北：首督芭蕾舞團，2001年）

藝專畢業公演上，我編了一支名為《人偶》的芭蕾舞，由多國布偶跳各自的民族舞組成。其中包含一段臺灣阿美族女偶的民族風格芭蕾舞，老師同學們都覺得創意十足。身為阿美族人，成長背景成為我創作上的一種優勢，阿美族舞蹈融合芭蕾舞的這類「混成」舞作（註一），對我而言是再自然順手不過了。

九一年為「首督芭蕾」編了一支農獵時期，族人粗略生活梗概的集錦作品，也是原住民舞蹈為「體」、芭蕾舞為「用」的舞蹈，反映大體相當良好，算是臺灣才有的芭蕾舞風格。不過，仍有部分異聲，認為應原封不動的保留傳統，原味最好，何必多此一舉。其實，多元文化的融合，正是近幾年來藝術創作界的趨勢，它不但呈現藝術美學、創作流程與人性見解的多面向不同思維外，在文化差異的相互尊重理解上，有絕對的教化作用，也提醒在主流文化強勢的衝刷下，弱勢族群文化的岌岌可危！

什麼是原味的原住民舞蹈？

十年前？二十年前？五十年或一百年前的原住民舞蹈？其實，原住民舞蹈一直在改變。國民政府遷台後，發展觀光的文化村設立、外地來的舞蹈老師、舞蹈比賽、學院藝術觀念的介入等，都加乘了變化。而女生裙子越穿越短、衣服顏色越加越多越鮮艷、歌曲的節奏加快、唱腔更花俏 交疊變化是全面性的。文化不是靜態、停止在某一時段上，它不斷在融合、變形、成長、改造。「傳統」不只是保存「過去」，應該再發現它在現今社會中存在的建設性價值與啟示。

「傳統」也不能因快速流失的急迫性，而飢不擇食，照單全收。時代瞬息萬變，過去一些不合時宜的強加入現今體系中，明顯格格不入，進退失據；然而，也不能因噎廢食，全盤否定過去。人類的價值觀時時在修正，應以較寬廣包容的視野看待「文化保存問題」。個人即認為，臺灣原住民的認真工作、分享互助及樂天達觀的生活態度，都是無價之寶。

鼓勵境內多元文化朝自我特色發展，是檢驗一國是否進步與文明的指標，它絕對不會造成極端的民族主義，反而經由舊文化的追尋，反省強勢族群過往的全面宰制，還原歷史真相、追尋共存法則，重拾弱勢族群自信心，讓族群共處更為理性和諧。「同化異族」是可恥的野蠻行為，就像生物圈是由億萬生物共生才能共榮，當地球只剩下人類一種生物，文化只存一元時，人類與文明必定滅絕。

早期的中土，是個多種族的聚居地。漢朝起，該地區的住民才被統稱為「漢人」。「客家人」與「閩南人」的祖先，都是因戰亂從中原避居福、廣一帶，最能體認王朝「一統天下、四夷來朝」的霸權謊言。然而，來台，開山撫番的巧取豪奪行徑，卻絕不亞於歷代中原皇朝，完全忘卻了過去身為弱小族群時所受的欺凌。遺忘歷史，讓苦難重演，是人類最大的悲哀。

經濟快速成長，臺灣原住民部落群聚的生活方式崩解。青壯年離鄉到都市發展，但生活不易，寄錢回來的不多。雖然留在部落的老人們與孫子相互扶持，但語言上並無法完全溝通（阿公阿嬤說原住民母語及日語，孫子只會說國語），只能呆望著愛打電玩的孫子。文化傳承成了天方夜譚。

原住民必須更努力才能在現今社會中生存。一些漢人老闆的「宗主」心態，讓原住民的求職奮鬥過程，倍極艱辛；最近經濟不景氣，外勞又搶走工作，縱使有工作，也有一些雇主惡意積欠、延發或打折薪資，真是流離困頓。另一方面，祖先遺留的土地，不是林地，就是保留地，甚至被劃入國家公園；東部的礦產開發、以原住民文化為賣點的休閒觀光，獲利的永遠就是財團、「原住民自治區」的允諾又遙遙無期。凡此種種，政府的原住民政策漏洞百出，令人痛心！

十多年來，阿公、阿嬤、父親相繼去世，母親最近頻繁的忙著親朋好友的喪事，自己的身體也不是很好。歷史系出身的弟弟驚覺族內耆老快速凋零，忙著採集、纂記祖先族人相關資料，能搶救多少，只有盡人事。

《春之祭典——臺灣原住民篇——追尋祖靈》，並不是一齣「考古」舞劇。舞劇啟用了二十名「花蓮農校」的原住民學生，以阿美族傳統的年齡組織制度「瑪楞楞」(Malernlern)中，為升級而跑步的鍛鍊開始。隨著連串「聚光頂燈」(Spot Light)依序明滅移動，將觀眾導引入遠古，初民為生存與大自然爭鬥的蠻荒時空裡。結束時，這批學生再次從照向觀眾的面燈後面走出來，時間又再次回流到現代原住民祭典聚會的場域。

舞步設計上，使用臺灣原住民舞蹈，加以切割、碎裂、變形、停滯或稜角化的重組。原住民學生的古樸舞影與舞團舞者的扭曲肢體，相互穿插拉扯，時空凝結，百代齊現，天涯咫尺。在現今臺灣原住民文化快速流失，傳承斷層危機重重之際，編作此舞劇希望藉由儀式化的舞蹈，追尋祖靈，邀祖靈前來，與祖靈共處，祈祝臺灣原住民的人性文化能綿延長久。

註一：芭蕾舞術稱之為「性格舞蹈」(Character Dance)，它的存在已有長遠歷史，浪漫舞劇中期大量出現。如《柯碧麗亞》(Coppelia, 1870年)舞劇中，男女主角的舞蹈都是；而編舞家聖雷翁(Arthur Saint-Leon, 1821-1870)的另一齣舞劇《駝背的馬》(The Humpbacked Horse, 1864)，在俄國的首演雖然大受歡迎，卻被當地舞評譏為，偷了太多俄國各地的民俗舞了。