

萬煜瑤 Yuh-yao WAN

國立東華大學民族文化學系教授

排

灣族文化面向歷來就是眾多學者研究的重點，針對排灣族的儀式、物質、工藝與衣飾文化等來分析（許功明，1994；許美智，1994；李莎莉，1993；陳奇祿，1996；萬煜瑤，1998），而排灣族豐富且獨特的風格表現更是吸引藝術及人類學界注目的焦點，從各種不同的研究角度，試圖詮釋出所謂的排灣族人的美感表達與價值判斷。筆者（2000）曾針對排灣族頭目家族盛大婚禮中的若干儀式過程分析排灣族美感判斷與文化傳承之關係，排灣族是個愛美的族群，而其美感更是緊緊連結在其繁密嚴謹的社會結構性所衍生出的尊榮民族性格當中，再透過儀式例如此田野調查所記錄的婚禮點聘、殺豬牲禮、盛裝歌舞等形式過程被包裝、表達、接收、互通。最近人類學者胡台麗（2000）所發表有關排灣族口鼻笛的研究，更從鼻笛系統中試圖理出族人情感、美感及文化的關聯性。笛是排灣族人相當普遍的傳統樂器，以口或鼻吹奏的笛身有雙管、單管、五孔、七孔等形式，是相當受歡迎且具代表性的一種音律傳達模式。以男性為主要吹奏者的口鼻笛音調長緩而沉，據老一輩族人表示相當近似百步蛇的哭聲，常用來抒發男女衷情。而在胡台麗研究中發現悠長笛聲所普遍引發族人一種無法言喻的哀思與深深的悸動，可能是文化形塑下的情



婚禮中舞青蛇的陶甕、琉璃珠串及斯麗羽毛絨絨帶裝飾，象徵頭目家族的尊榮與貴（萬煜瑤攝）

感與美感的表達，且大膽研判之下很有可能是其文化中相當重要的元素。姑且先不深論這哀思情懷究竟是否為排灣文化的主要架構之辨證，但不可否認的事實是其中所涉及美感表達與價值判斷的分析，可能並不適宜全然併置於一般藝術學理所謂創作與評析之單純關係，而必須整體架構在文化本體價值之上才來進行文化詮釋與美感詮釋。

論及美感的表達與詮釋，可能必須先從藝術的角度切入，也必須考慮到所表達與所詮釋的主體與客體、本位與在地性質等，亦即必須考慮到文化的連結、轉換與詮釋的真實（Irwin, R., Rogers,



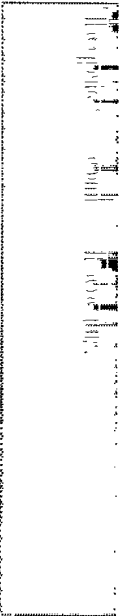
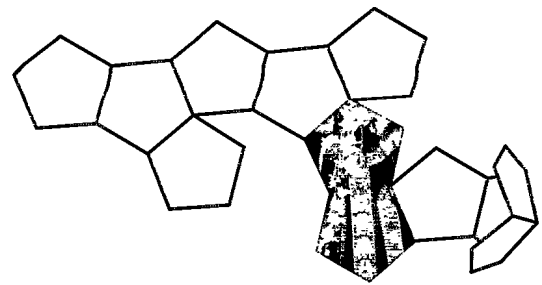
在族人鼓聲聲震下，族人正在進行殺豬儀式。（陳芝鈴攝）



阿空的传统婚禮一半排開。（李松德攝）

T. & Wan, Y.-Y., 1997, 1998, 1999)。R. Arnheim 在 *Art and Visual Perception* 提到藝術也像任何事物一樣，乃是在於滿足需要，並製造滿足需要後的愉悅¹¹。根據此種論點，進一步我們應追問，這些需要到底是什麼？他們是如何能夠滿足的？以上述的研究為例，當排灣族人聽到音律、歌謠、鼻笛的時候，他們到底是聽到了什麼？而當排灣族人置身圍觀著盛大鮮麗的婚禮儀式及包裹華美的新娘時，他們到底是看到了什麼？並且這些經驗是如何去配合他們的慾望以及價值標準？他們聽到了音律等形式上變化，例如拉長尾音？這是一種聽覺知覺作用？而從笛聲所引起族人內心的哀傷¹²，或是從觀看婚禮殺豬儀式所引起排灣老獵人臉龐肅然的尊榮傲昂，是否都是反映出知覺作用背後引發心靈更深處的能量？

歌謠、鼻笛的主要內涵精神，在聽者第一次收



聽到音符旋律時便出現了，亦即鼻笛本體的主要聽覺知覺形象。而婚禮儀式種種展演也是在族人觀者首見共享時刻即產生作用，一種主要的視覺知覺形象。由於此聽覺或視覺知覺形象並不是僅僅被聽者或觀者本身的神經系統記錄下來而已，套用R. Arnheim的分析，它引起一個與它相對應的諸力之構形，從而產生使人感動鼓舞、情感衝動的情境參與感，也就是美感經驗，而非片段知覺知識的接受（R. Arnheim，李長俊譯，1982，P.343）。這種從日常生活中感知層面的文化經驗，不論是鼻笛音律的哀思經驗，或是籠罩在華美婚禮中歌舞及殺豬儀式的歡樂情境與傲氣經驗感受，其實都有可能是不斷保存著排灣文化的一股力量，族人透過這種經驗不斷孕育其文化的豐富性，經由外放及吸納意義，才能一代代創造及新生再塑文化。

另一方面，從希臘哲學家亞里斯多德以悲劇論觀點的藝術理論來看，藝術對於人類的情感衝動有「淨化」（Katharsis）作用，從美感中調解矛盾以超入和諧，也就是從心理經驗立場來研究藝術的影響¹³。以排灣族人聽到鼻笛為例，音律引起人心中強烈反應或矛盾情緒，使其在幻境

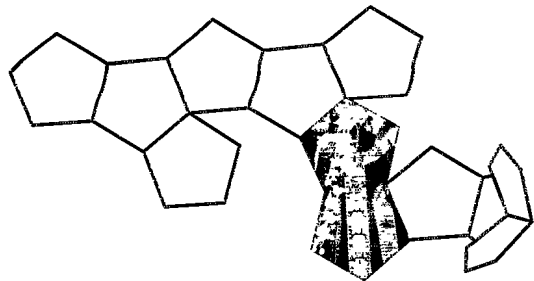
中體會情境，並可能從中感到超脫解放。這可以說是一種「淨化人格」的作用，可能就是這種淨化過程使排灣族人能繼續在階級、權利、責任分明的價值觀和文化運作模式下之族群團體中體現自己、實現自己。

藝術之所以有其存在之重要性且受人尊崇是因為一個事實：它幫助人們了解世界和他自己（R. Atnheim，李長俊譯，1982，P.451）。根據宗白華的分析，其實一般人所瞭解交好的藝術是期能接觸到他生活體驗範圍以內的生命表現，尤其是切近自己生命內容的真實，也就是藝術是「真實的摹寫」，是「生命的表現」，『真實』與『生命』是重點，而不是『摹寫』對象（例如笛聲似乎模仿百步蛇聲音）、或是『表現』形式（例如雙管、單管、孔的數目、口笛鼻笛的差異，以及音律節奏變化）等所足以產生的情感衝動與情懷。

藝術的真義即在「原初」（Art is beginning），主體在於「人」、「人性」，是人與人之間最基本的關係，這種原初價值概念形塑文化各個面相，也自然展現出、觸發出情感的「真實」。從這角度來看，鼻笛聲聲的哀思其實反映出排灣族人胸（頭）中（Varhung）的真實，這種生命中的真實，自然是「美」了。



排灣族人不論老幼、性別及成長時代，都對笛聲有種無法言喻的愛好或感觸。從審美心理學的角度，積存於悠長笛聲音律中所反映的情理結構，似乎與排灣族人的心理結構有「相互呼應的同構關係和影響」，才會使排灣族人產生如此一致性的審美趣味與永恒性的情感。而這種藉著藝術的創造所傳衍下來的社會性共同心理結構也相對的反映出排灣族歷史文化的原型和靈魂，也就是一種人性的美，一種感性中有理性、個體中有社會、知覺情感中有想像和理解的美的展演。



許節華 (清純的新娘) (謝世瑤攝)

Heath(1992)曾研究過原住民文化和藝術，建議藝術是「人類活動的全體而非某一特殊的視覺性美學經驗(a specialized ocular and aesthetic experience)」(p 29)。若必須給藝術下個定義，Heath認為或許可以說是「一種對於思想所賦與的型式(the giving of form to thought)」(1992, p 29)。人類的視覺或聽覺等知覺表達其實是由思想與生活的意義開始，而從創造性思維中形式便被創造出來了，形塑成藝術。從文化展演角度

來看，藝術可說是一種生活的禮讚和慶典，從中確認並且再塑自覺及文化認同。因此，藝術和文化自覺認同其實是僅僅連結在生活歷程中。文化藝術的展演是文化記述和土地連結母體之整合體，因此文化展演是一種價值體系，有助於瞭解自我及他人，以上所舉述排灣鼻笛音律的展演與婚禮等儀式歌舞展演均蘊含此種意義與作用。排灣族文化透過展演、表達及詮釋，主體的真實也才能繼續傳衍在其文化結構的各面向中。■



排灣族人參與頭目家族婚禮追緝歌舞場景（電影拍攝）

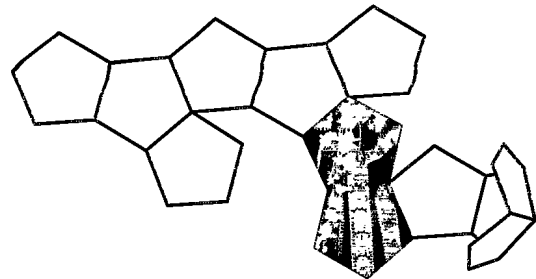


註釋

- 1 引自李長俊譯 R. Arnheim 原著《藝術與視覺心理學》，1982 修定新版，頁 343，雄獅圖書公司。
- 2 根據胡台端訪談發現排灣族人不論男女老少，當聽到悠長笛聲傳來均會陷入靜謐沉思的狀態，並表示笛聲會引起一種從胸中湧起的無名哀傷。
- 3 51 自索白華所著《美學散步》一書。
- 4 引自 E. Dissenyaka (1999) Art is Beginning, paper presentation for the InSEA International Congress, Brisbane, Australia.
- 5 此處採用李學所著《美的歷程》(1986) 分析論點，頁 214-215，元山書局出版。

參考書目

- 許功明 (1994)。排灣族古樓村祭儀與文化。稻鄉出版社。
- 許美智 (1994)。排灣族的琉璃珠。稻鄉出版社。
- Arnheim 著，李長俊譯 (1982)。藝術與視覺心理學 (修定新版)。雄獅圖書公司。
- 李弘莉 (1993)。排灣族的服飾文化。自立晚報文化出版部。
- 李 喬 (1986)。美的歷程。元山書局出版。
- 陳奇祿 (1996)。台灣排灣群諸族木鐸標本圖錄。南天書局。
- 葛徑理 (1998)。原住民族文化與藝術理論之對話。排灣族古樓村聚落研究。現代美術學報，第一期，頁 103-127。台北：台北市立美術館。



Heath, Terrence (1992) Warm art. *Keynote Addresses: Proceedings to the National Art Education Association Conference: The land, the people, the ecology of art education*, ed. Ronald N. MacGregor. Phoenix, Arizona, May 1-5, pp. 21-28. USA.

Irwin, R., Rogers, T. & Wan, Y.-Y. (1999) Making connections through cultural memory, cultural performance, and cultural translation. *Studies in Art Education*, Spring 40(3), pp. 198-212. USA.

Irwin, R., Rogers, T. & Wan, Y.-Y. (1998) Reclamation, reconciliation, and reconstruction: art practices of contemporary Aboriginal artists from Canada, Australia, and Taiwan. *Journal of Multicultural and Cross-cultural Studies in Art Education*, Fall 16, pp. 61-72. USA.

Irwin, R., Rogers, T. & Wan, Y.-Y. (1998) Life stories of Aboriginal Artists from Canada, Australia, and Taiwan. *Journal of Multicultural and Cross-cultural Studies in Art Education*, Fall 16, pp. 77-91. USA.

Irwin, R., Rogers, T. & Wan, Y.-Y. (1997) Belonging to the land: Understanding aboriginal art and culture. *Journal of Art and Design Education*, England, Vol. 16, No. 3, 315-318.

Wan, Y.-Y. (1999) Beauty and Honor: Wedding Rituality of an Aboriginal Chief in southern Taiwan. A paper presentation for the InSEA (International Society of Education Through Art) International Congress Research Conference, Brisbane, Australia, September 20-26.

原住民舞蹈

Aboriginal Dances

李弘夫 Hung-fu LEE

英國曼瑞大學舞蹈博士

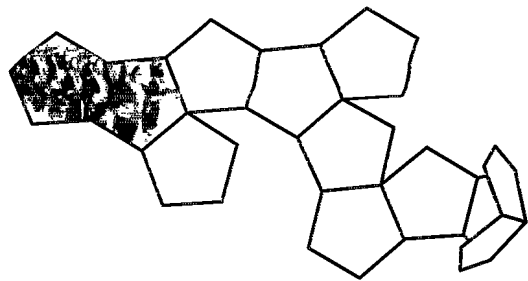


在

台灣原住民社會裏許多的祭儀活動和歡愉的聚會中，舞蹈通常與歌唱結合一起，來表達原住民在祭儀中所祭拜的對象，或做為娛樂自己以及親朋好友的方式。因此在認識原住民舞蹈文化時，若僅分析舞蹈的型式和舞步的呈現，是無法更進一步了解舞蹈和其它文化元素之間的相關性，以及所隱藏的豐富意義。同時在原住民的文化中，並非每個族群都有舞蹈的概念，而他們運用身體舞動的方式也非常的不同，因此筆者將以阿美族為例，來說明舞蹈在原住民文化體系複雜的意涵。

在阿美族許多歌舞活動中，豐年祭是目前大部分阿美族部落最重要的慶典儀式之一，而豐年祭的名稱在不同地區阿美族的部落，有不同的稱謂。北部阿美稱呼豐年祭為malalikid，中部阿美則為itsin，南部阿美則稱豐年祭為malikuda。而這一種不同名稱的豐年祭最主要表達的活動形式，是歌與舞結合所延伸出一連串與豐年祭有關的社會組織的連行，信仰的呈現，以及男、女在部落社會的角色和地位的扮演。

根據阿美族文化工作者黃貴潮先生的解釋，豐年祭的歌、舞的關係是不可以分開而各自獨立存在，因此有歌就有舞，或是有舞就有歌。歌舞的密切性形成豐年祭最基本的呈現方式。在歌舞的架構下，阿美族人透過男子年齡階級組織來進行豐年祭。以豐濱鄉港口村為例，第一天上迎靈的過程中，部落六十歲以上男性的長音，聚集在豐年祭的



會場，並在接近凌晨時刻，坐在竹板上以領唱和答唱的群體唱歌方式，並且雙手環抱右腳配合歌聲，右腳有力的踏在竹板上來進行迎靈的過程。而之所以由老人來進行迎靈的儀式，乃是在於阿美族人認為老人即將成為祖靈的一份子。而祖靈對阿美族人而言是祝福部落豐收、保護部落和個人家屋生命、財產所寄託的對象。也因此老人在阿美族社會裏，擁有如同祖靈般被尊重的地位。因此許多古老豐年祭迎靈的祭歌也都由老人來負責誦唱，而更突顯出儀式的嚴肅性和神聖性。

緊接著老人迎靈歌舞之後，是青年男子年齡階級的歌舞。在阿美族社會男子年齡階級組織是負責並執行部落之公共事物。年齡階級的組成是以三年為一級，例如十八至二十歲為一級，而青年組的年齡範圍是至四十歲。每一組都有組名，而二十八至四十歲的組別則稱為mama no kapah，意指的是青年之父，該組的責任是帶領全體青年級的成員，來進行豐年祭所有的事宜。而各組之間存在階序的原則，年長的組別有權力命令低階級的組員去執行該組所應負責的事項。而低階級的成員必需接受年長階級成員所交待需完成的工作。

年齡之間階序的原則也被運用在歌舞的進行過程中。例年長階級通常負責誦唱，而較低階級成員則扮演答唱的角色。在歌舞行列中，年長階級的成員若發覺低階級的組員在歌舞時漫不經心，或是跳舞時不夠用力，他們會到該低階級成員面前，除予以嚴肅的口氣責罵低階級的組員跳舞的精神不夠外，也直接使用他們的身體予以範應有的舞動力度和方式。而在階序的概念與原則之下，低階級成員會立刻賣力舞動他們的身體，來回應高階級成員所傳達的身體訊息。

另外在豐年祭歌舞的隊形呈現，圓圈是唯一的隊形，組員從左至右依年齡大小來確定自己與同年齡成員在圓圈隊伍的位置。而老人則坐在圓圈歌舞的中央，觀看年青人歌舞是否整齊、歌聲是否宏亮、跳舞是否賣力。青年的成員以圍成圈的方式圍繞著老人，以表示對阿美族長者的尊敬。



阿美族豐年祭的祭品。(吳世宏攝)



東昌村的祭師手持主籬一把，形成圓圈歌舞。（李筱峰攝）

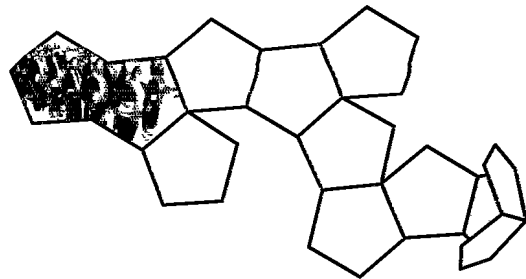
在歌舞進行中，年齡階級的成員依據不同的祭歌，呈現不同的舞步與節奏組合。而在整體的舞動方式上，他們的身體重心是往下沉而且是接近大地。每次踏出的舞步在接觸大地時，腳掌踏在土地上的感覺是飽滿而且沈穩。這樣特殊舞動身體的方式，也反映出阿美族人日常生活勞動的行為。例如打獵、捕魚、種植水稻，都需依靠低沈下半身的重心，來進行這些需透過身體力行才能得到收穫的經濟生活。易言之，傳統的生活方式，模塑阿美族人運用身體的特色，透過豐年祭呈現阿美族人生活的基本形態與土地密切的關係。



因此從阿美族豐年祭的歌進行過程中，「展示」了阿美族許多傳統文化的價值。而歌舞本身的重要性，並不在於唱得是否好聽、跳得是否好看，而是在於歌舞背後的意涵。換句話說，豐年祭歌舞的意義在於傳達與實踐阿美族男子年齡階級倫理原則，與對老人和祖靈的尊敬與感恩之心。

除了豐年祭外，阿美族其它的祭儀活動也運用歌舞來進行祭拜的過程，例如北部阿美族東昌村的祭師，在每年十月舉行mrecuk來祭拜祭師們自己神靈的儀式。祭師們認為他們的歌舞必需與神靈的calay(絲線)結合一起，並面對不同的空間方位，才能呼喚神靈的降臨，同時呈獻祭品給神靈享用，並且藉由歌舞來進行娛神的目的。另外在儀式進行的中段，祭師們藉由感受神靈絲線所引領的方向抵達神域，完成祭拜神靈的步驟。

另外，二年一次的部落祭祖活動talatuas也是東昌村祭師必須執行的重要祭儀。在祭祖活動開始的前一天夜晚約十點，祭師們先舉行milasung的儀式。此儀式的目的是偷窺祖靈。根據祭師長Kamaya的說法，偷窺的目的是在於確定祖先們在神靈的世界，是否已準備好在隔日的祭祖儀式和他們的家人親屬相會。milasung儀式之後，部落的頭目通知全村民開始準備祭祖儀式。Talatuas當天早上八點，祭師十三成員身



穿全紅的祭服，因為祭師們相信祖先們會今天的儀式穿著全紅的服飾與他們相會。稍後祭師成員依血親和姻親的關係分成二組，分別在wina和wama(最高階級的男性和女性的祭師)的家屋內先行mivedik(以食指沾米酒口中吟禱詞)，向祖先祈求祭師們在主持儀式時能進行順利。

約九點鐘，祭師的成員手持新鮮的生薑一把前往talulan(集會所)集合。先在室內先行祭祖前mavuhekati(開場)的儀式。此時祭司們圍成圈，左手手並右手持生薑，在祭師長Kamaya帶領下開始歌舞。成員的身體在微緩且沈穩的左右踏碰的腳步下，逐漸進入莊嚴的情境，同時祭師長在歌舞聲中身體依次朝向四周的空間方位，雙手穩定地舉至肩膀的高度呼喚各方的神靈，請求神靈賜與祭師們神靈的絲線。祭師們相信「開場」階段的絲線是用來穿戴在身上，並且幫助他們能夠順利抵達神域。緊接著祭師們準備前往神域的旅程，根據祭師長的說明，此段的旅程是藉由絲線的牽引抵達與祖先相會之處。

出發之前，成員形成二排面南的隊伍，因祭師們相信祖先是居住於南方。成員在隊伍的位置依據階級高低由左至右有順序的排列。而祭師長和副祭師分別站在前排的最右和後排的最左，以使成員能跟隨在祭師長和副祭師的保護下走在神域的旅途。進入神域之前祭師們有次序地呈現一組規律性的動作組合，首先快速抖動右腳跟、雙手在空中交替著輕揮，以便能清楚的看到神靈的絲線。之後，兩腳跟在原地依次提起，同時上半身小幅度的前傾，意謂著祭師們已從人間跨進入到神靈的世界。之後祭師長舉起右手至身體的前方拿取前往神域之旅的絲線。當絲線被附著在祭師長的姆指和食指之間後，便可將它拋給副祭師使絲線形成一條神路，然後成員踏在神路上開始神域之旅。

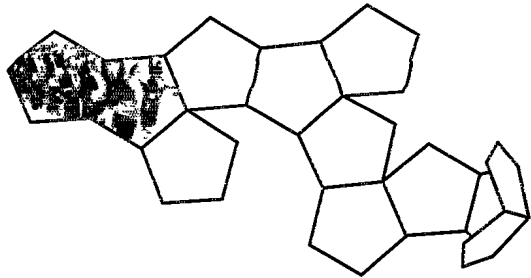
前進的路途中，隊伍由二排行成一排，在祭師長感受綜線的指引之下，隊伍前進路線呈現順時和逆時交替的行進方向。在經過五圈的前進路徑後，祭師們需依次穿越過「手」、「腳」、「梯橋」三段的神路、經過這三種不同的路段後，成員們走往室外準備下一段的路程。此路段的前半段旅程，不僅包含順時和逆時的前進方向，同時倒退彎腰的小步伐意謂著祭司們走在下坡的神路上，也交織在彷彿漩渦般的流暢前進的路線。之後，成員形成兩排東西向的隊伍，以輕緩的步伐前進十公尺再向西折返，然後折返向東前進反覆計五次。前進的路途中，祭師們踏著輕慢而且不急不徐的步伐，以及從腳步輕踏時所發出的飄盪鈴鎧聲，專注的神情和入神的神態，使人不禁感受祭師們已接近與祖靈相會之路。在兩旁祭師的家屬和村民專心注視祭司們的前進路徑，部落的頭目和祭司男性的家屬，也身穿全紅的祭服和服飾，

伴隨在隊伍兩旁，以口含土薑噴米酒的方式，幫忙祭師清除任何往祖靈路上不潔之物。

到達目的地時祭師形成一排面東，手持由親屬傳遞過來的檳榔和糯米糕，同時透過專有的唸詞和呼喚祖靈的手勢，將祭品往東丟去，以便祖靈一同分享祭品。而親屬和家人擁擠的將祭品不停地交給祭司，同時祭司們也因看到祖先而傷感落淚，使得儀式現場的氣氛因哭泣聲和呼喊交織一起而沸騰。之後，祭師長開始努力往上跳並做抓物的手勢，企圖接受祖靈送回來的糯米糕。當祭師長和祖靈接觸的一刹那時，因無法承受靈界的力量而暫時昏倒，此時她的家人會在一旁照顧她的身體情況。

祭拜之後，每位祭師幾乎精疲力盡，有的意識尚未清醒，根據祭師說明這樣的情形是祖靈暫時將祭師的靈魂帶走。另外有些祭師則看到自己的祖先和過逝的家人，而無法抑止傷心痛哭的情緒。等到成員的情緒穩定





從以上的儀式過程的描述，說明了祭師們的身體在儀式中已不再是如平常人的身體，而是具有能感受神靈物質的身體，並已轉化成如阿美族民族音樂學者巴奈·母路女士¹所詮釋的，祭師的身體如同儀式的「器皿」來獻給神靈。因此阿美族的祭師在這些儀式條件的限制下，使身體舞動方式並非毫無拘束，而是具有控制穩固的身體精力，來執行儀式的每一個階段。

所以筆者在這裡要進一步的強調是，阿美族或是原住民舞蹈之所以有意義，一定是必需與舞蹈背後社會體系、神靈世界或是祭歌的內容結合一起，如此看待原住民舞蹈才能了解它的重要性。然而今天在舞台或是在部落觀光化的原住民歌舞之表演，大都已脫離原有的文化內涵，而只是強化在表面的排場與熱鬧以及舞步的花俏。這樣的表演方式對原住民舞蹈表演藝術層面上的提昇，是沒有任何助益。因此筆者建議在現今原住民傳統文化即將消失之際，必需儘快尋回傳統文化的根基，來重新認識原住民歌舞在原有社會文化體系，以及信仰層面的意義與傳達的方式。如此原住民的舞蹈文化才有生命、有內涵以及動人的情感。若僅停留在外在舞步的欣賞，那麼原住民舞蹈與一般強調感官、娛樂的流行或是通俗文化的舞蹈，將不會有任何的區隔。■

註釋

- 1 黃真潮先生是阿美族巨港部落的長者，從事阿美族文化研究已三十多年，早期(1970-1990)曾與中央研究院民族學研究所合作，出版一系列有關宜蘭部落文化之調查研究，後期(1990-)在東海岸觀光管理局協助下，出版一系列有關阿美族傳統文化的書籍。
- 2 巴奈·母路女士從事阿美族東昌村祭師儀式音樂研究已十多年，並於1995年完成東昌村祭師儀式mireuk音樂研究之碩士論文。

之後，祭師們將每戶所準備好的米酒、檳榔、糯米糕、sivanuhai(女性的陶壺)、dewast(男性的陶壺)，以家戶單位排列在祭桌上，其主要目的是再一次將所有的祭品和家人的誠意傳達給祖靈。

之後，在儀式的現場上祭師長忙著為一女去邪，此女在儀式進行中雙腳不聽使喚而一直抖動，雖然經過家人的照顧，仍然恍惚無法站立。祭師長替她作簡單的治病儀式後，她的腳就不再顫抖。這樣的情形被認為是祖先給的病，同時又在祭祖當天發生，因此該患者被確認須繼承祖先的召喚成為祭師的一員，並加入祭師團。因此其他祭師的成員高興的擁過去，以表示歡迎她從此成為祭師，資深的祭師憐惜她說出關心與安慰的話，並與她圍個小圓圈一同歌舞。

約下午二點，祭司們和家人席地而坐分享祭品，之後全體祭師回到集會所繼續歌舞，此時樂舞的對象是祭師和村民，而非神靈，因此歌舞的氣氛較為輕鬆，祭師們舞動腳步的組合相對於祭祖時的嚴謹，也呈現較為複雜多變，在圓圈的歌舞中，有時會有一名資深的祭師繞著隊伍隨著歌聲的節奏，由圈內跳至圈外反覆舞動著，增添歌舞饒富的趣味。

