

原住民舞蹈

Aboriginal Dances

李宏夫 Hung-fu LEE
英國瑟瑞大學舞蹈博士

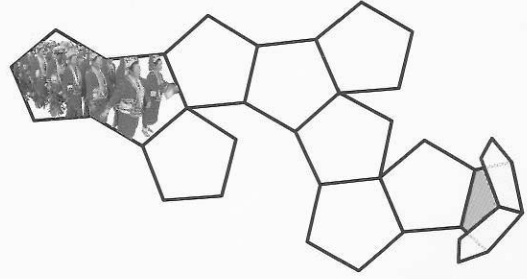


東島村祭師進行 Miasung (偷窺祭)。(李宏夫攝)

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ilisin，南部阿美則稱豐年祭為malikuda。而這三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運行，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，第一天迎靈的過程中，部落六十歲以上男性的長者，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領唱，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，而三十八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領唱，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，除了以嚴肅的口氣責

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

示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護著老人，以表示對阿美族長者的尊敬。



東昌村靈祭的祭品。(李宏夫攝)



東昌村的祭師手持生薑一把，形成圓圈歌舞。(李宏夫攝)

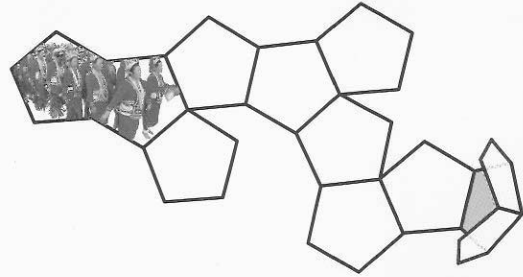
在歌舞進行中，年齡階級的成員依據不同的祭歌，呈現不同的舞步與節奏組合。而在整體的舞動方式上，他們的身體重心是往下沈而且是接近大地。每次踏出的舞步在接觸大地時，腳掌踏在土地上的感覺是飽滿而且沈穩。這樣特殊舞動身體的方式，也反映出阿美族人日常生活勞動的行為。例如打獵、捕魚、種植水稻，都需依靠低沈下半身的重心，來進行這些需透過身體力行才能得到收穫的經濟生活。易言之，傳統的生活方式，模塑阿美族人運用身體的特色，透過豐年祭呈現阿美族人生活的基本形態與土地密切的關係。

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mirecuk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在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(以食指沾米酒口中唸禱詞)，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mavuhakat(開場)的儀式。此時祭司們圍成圈，不牽手並右手持生薑，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，在祭師長感受絲線的指引之下，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鐺聲，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，以口含生薑噴米酒的方式，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，以使祖靈一同分享祭品。而親屬和家人簇擁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剎那時，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看顧她的身體情況。

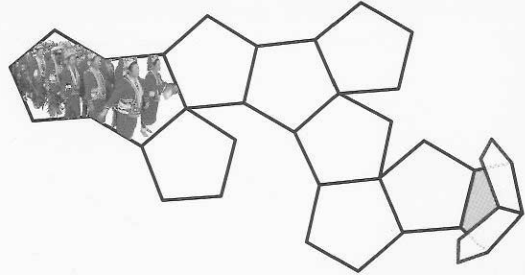
祭拜之後，每位祭師幾乎精疲力盡，有的意識尚未清醒，根據祭師說明這樣的情形是祖靈暫時將祭師的靈魂帶走。另外有些祭師則看到自己的

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





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)、dewas(男性的陶壺)，以家為單位排列在祭桌上，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。

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²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 黃實潮先生是阿美族宜灣部落的長者，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，出版一系列有關宜灣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mirecuk音樂研究之碩士論文。

