

## 第四章 原住民的表演藝術

## 第一節 口語傳統

語言除了用來作為人際溝通的工具之外，人們用語言建構出部份的世界觀，界定自我、他人在自然界的位置。人類學家認為這些語言行為都是創造性想像力的產物。因此，不論是勞動之際的順口吟唱、或者是在宗教場合中嚴肅謳歌，以及做為娛樂與表達私人情感的語言現象，都可以被納入藝術的範疇。臺灣南島語族中，擁有極多的口語藝術。包含神話、傳奇、故事、詩歌、咒語、謎語、文字遊戲或修辭比喻、箴言、賀詞等內容的口語藝術，大半都受各族社會文化的影響。

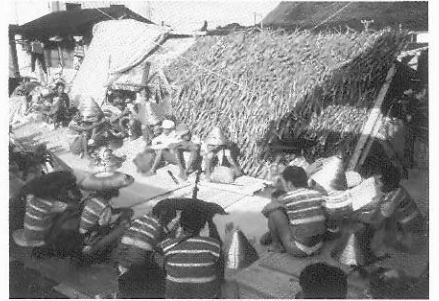
口語藝術也被用來呈現一個民族特殊的風俗習慣，而有教育與凝聚族群情感的作用。在無文字記載的社會中，口語藝術用來流傳和保存文化的法律、政治慣例和生活習俗，說明社會關係、價值觀念和族群的「歷史」，回答文化中個體所產生與面對的問題。

臺灣原住民傳說的類別涵蓋人類起源，族群發祥地，婚姻規則與性關係，太陽與月亮，洪水，巨人與矮人，食人族，女人國，文身，馘首，小米種植，風、雨、雷電、地震等自然現象等。為了達到社會文化的目的，除了平鋪直述，口語藝術都發展出極為吸引人的藝術特質。原住民族運用強調、重複、隱喻等種種技巧，賦予對象鮮活的生命與美感。

除了以語言用來單獨表現之外，語言往往也與音樂配合，同類的例子不勝枚舉，我們只提《臺灣原住種族的原始藝術研究》一書中<sup>30</sup>，所記錄的臺灣中部地區的巴宰平埔族一首「開疆拓土之歌」：「來談往古。祖神提耶自天上望下界，一望無際、虛無一物。祖

30 亦參見：《臺灣省通志》，卷八，〈同儕志〉，〈固有文化篇〉，2：33，臺灣省文獻委員會。

先馬其烏瓦斯受命，乘雲馳天，授權能自祖神提耶，降至下界。光明照自東方。塔馬丹赴東，希拉班亦赴東，希拉班亦赴東，奠國基。東方竹林奇茂，以竹切臍緒，孩兒成人，宛聳如直之竹，大人、孩兒以及草木，悉權能之賜物，斯也永傳古事。」



雅美（達悟）人新屋落成時舉行歌會儀式  
（黃旭攝）

我們雖然缺乏音符上的佐證，但這首歌以自然界的空曠、打開聽者與唱者的空間意象，進而描述族人與超自然的關係、創業祖先的名號、平埔人由西往東發展的路程；也用語言打開聽與唱的視野，亮麗無際的東方是希望所寄托之處，巴宰海祖先奔馳拓疆的武勇，依稀在目。未經開墾的東方有足以維生的資源，竹林固然極端茂盛，化身為日常器用，更被用來比喻族人所企求的挺拔形象。唱者謙卑的，承認這一切都來自於祖先，從而確立了超自然的地位；最後，更希望這樣的故事能在巴宰人之間、代代留傳下去做為結語。臺灣南島語言的創造性想像力，在蘭嶼達悟（雅美）人的各種場合的「歌會」中，更是表現得淋漓盡致<sup>31</sup>。

## 第二節 音樂、歌謠與舞蹈

音樂是宗教儀式與日常聚會，或者是工作之餘的表演活動。通過音樂人們互相交流、分享情感和生活經驗。臺灣原住民族的歌唱形式，早見譽於日本民族音樂學學者黑澤隆朝。

除了歌曲之外，大部份的族群都擁有製造精巧的樂器。阿美族、布農族、泰雅族的弓琴和口簧琴較多；此外，另有鼻笛見之於魯凱、鄒等族群，阿美族的竹木打擊樂器，

31 關於「歌會」之內容參見：董瑀女〈野銀村工作房落成禮歌會（上）（中）（下）〉，《民族學研究所資料彙編》，第三（1990）、四（1991）、五（1991）期。中研院民族所。亦參見：董瑀女編1995《芋頭的禮讚》。

布農族與日月潭邵族的杵樂也都極為著名。

原住民音樂呈現豐富性與多樣性。根據吳榮順等民族音樂學者的研究，泰雅族在唱法上有吟誦唱法及民歌唱法。歌唱方式有獨唱及合唱，傳統歌謠不多。音階有三音(mi, sol, la)、四音(re, mi, sol, la)和五音(sol, la, do, re, mi)三種音階。賽夏族除了一般所唱的歌之外，矮靈祭的祭歌最為重要。一般所唱的歌為數很少，流傳不多，可能很少人去唱的緣故。矮靈祭的歌，由於每二年一次宗教儀式中，由集體一起歌唱，且祭歌需要很長的時間吟唱，所以在族人中廣為流傳。除迎神歌之外，其餘都伴有舞蹈，且祭歌歌詞內容具有文學價值。

中部的布農族的音樂大都以自然泛音的do, mi, sol, do所構成，族人中合唱甚為普遍。大小三度、完全四度、五度、八度構成了合唱的和聲。布農族許多歌謠中都非常類似，但和聲甚為族人所重視。祈禱小米豐收歌(pasi but but)世界僅有的特殊唱法，是布農族最具特色的歌謠。

阿里山鄒族歌謠中，包括單音性歌謠與和音唱法，單音性歌謠都以獨唱和齊唱方式出現。和音唱法有和音合唱及部分和音唱法兩種，前者較多。和聲以三度、五度最為常見。鄒族可說是多產「祭歌」的民族，其中極為重要的祭儀mayasvi就包含了迎神曲、送神曲、戰歌、歷史頌、勇士頌等祭歌。

阿美族的歌謠豐富又富有變化，歌謠中旋律的變化和音樂形式的多樣性反映了阿美族熱情開朗的性格。唱法上包含吟誦、對唱、領唱與應答及卡農唱法。歌詞可以是針對特定的對象和目的而吟唱，亦有以不同的對象、生活、工作、人物等作即興的唱和。音階包含五音和無半音五音音階，臨時音也經常出現在其中。抒情、流暢、高亢、悠遠，在卑南歌謠最為常見。歌謠常於生活、工作中配合節奏性的旋律由族人作整體性的歌誦



花蓮太巴壠阿美人的歌舞

和舞蹈。宗教儀式歌較屬男性所唱。唱法上常有吟誦、對唱及領唱應答的唱法。

排灣族是一個出產情歌最為豐富的民族。旋律一樣的歌謠，歌詞可以因人情感之抒發而有不同的內容，以即興、自由、隱喻的方式表達個人深沉的愛意。歌唱有獨唱、領唱與回應及合唱等方式。合唱中常出現二度、四度、八度及布農唱法。魯凱族的音樂特徵在於單音性與多音性歌謠的表現。單音性主要表現在獨唱、齊唱兩種形式。多音性歌謠則多以持續低音唱法著稱。獨唱旋律出現於上聲部，持續低音合唱則行於下聲部。魯凱族歌謠裡面亦有不少情歌，婚禮中新娘祝福歌最具特色。

達悟族的生活大都以捕魚、農耕、放牧為生，特別以捕魚為重。所以歌謠中不乏與祭典有關的歌，如船祭之歌、下水禮之歌、粟豐收祭之歌等等。其他與生活有關的，如工作之歌、划船之歌、捕捉飛魚之歌、主屋落成歌、撿柴歌、思念之歌及搖籃歌等都非常生活化。曲式類型不多，音階僅有一、二個，歌的類型常因歌詞的變化而改變。歌並沒有特定的歌詞。

各族的歌曲除了形式上各有差異之外，內容也有不同的偏重；因此，儀式歌曲、祈求歌曲、勞動歌曲、戀歌、飲宴歌曲、敘事歌曲等均各異其趣。其整合的呈現，更顯示出因社會文化不同，而各具特殊意義的情況。比方說，布農族的「祈禱小米豐收歌(Pasi but but)」，表現出長期研究布農族的人類學家黃應貴所謂的「微觀多貌共議型民主制」社

會結構模型、與強調個人能力的文化價值。眾參與男子由低音層層昇高的三部合唱，力求均勻和諧，個人在每一個昇高半音中，凸顯出強調自我能力的觀念，最後每一個布農男子都各盡所能的表現在合音上。

此外，布農人在「誇功會 (*malastaban*)」上的鼓掌舞蹈，對個人成就的禮讚，也同樣表現出這個特質。再者，阿里山鄒族宗教儀式中的幾部合唱曲，通常都由一個人領唱、而眾人分高低音不同部相合的節奏，緩慢而沉穩有序的音樂表演，再現鄒族以「中心週圍環繞數分支、中心與分支有階序關係」的「二元對立同心圓」結構性特色，也表現出整個社會強調社會整合與凝聚的文化價值的基本期望。而在較為平權的社會，個人往往可以用各種方式來表現其能力，獲得社會的認同與較高的聲望；而表現能力的方式中，唱歌是頗為重要的一種。比方說，達悟 (雅美) 人在各種歌會的場合，有能力吟唱許多歌曲的長老，往往佔有重要的社會地位。

這些例子都很明顯的呈現出，表演藝術的實踐除了有美學的成份與滿足個體心理需求的功能之外，更是以集體知識與社會文化本體作為其基礎，受到社會制度性的約束。

近年來，出現以原住民為主體的歌舞團體。例如，著名的「原舞者」便是。原舞者嘗試從部落內的傳統歌舞形式的學習出發，在舞台上表演動人的鄒族、阿美族、卑南族的歌舞。

一九九九年十一月，飛魚雲豹音樂工團成立。同年十二月，「黑暗之心」系列開始出版。這個系列「緊緊指向原住民族群生命與歷史的底層，那無法被漢人與資本主義抹除的情感與態度；它一方面召喚出這個島嶼上，最幽深的祖靈之聲，遠遠超出檯面上各種心靈改革指南，一方面以細緻而又強勁的空氣振動，來撐出在政治、經濟與文化的跨國壓制底下，原住民族獨立不屈的真實體態。這些被祖靈附身的空氣振動，將不斷吶喊

著我們被主流意識型態所層層包裹的認知體系」。

例如，「黑暗之心」系列一，原鄉三部曲，是一張現場錄音的專輯，有哄然的吶喊掌聲，好發議論的教育口吻伴著明仁的說笑聲，情緒飽滿、製作誠懇，編曲和配器發揮空間有限，大多扮演襯托渲染的功能，擷取原住民傳統歌謠，卻用非改編的方式去原汁原唱，泰然自若的態度下，音樂能量深埋在稀鬆平常的情境，看似隨意的歌曲連結釋放出張力，雖然品質上稍許不那樣細緻，但是誠意十足，猶如和暖暖的音符相遇，那是一股熱流。歌曲《美麗的稻穗》、《海洋》等歌，流洩出天人合一的自然境界，《為什麼》、《可憐的落魄人》則道出經濟繁華背後犧牲的原住民，如建築、煤礦工人，感覺是個苦難回顧展，外加為未來打氣的自勵專輯。

《走出殖民地》（「黑暗之心」系列四）是音樂工團為團員雲力思製作的泰雅語專輯，也是工團的個人專輯首度嘗試。離開新竹縣尖石原鄉三十年的雲力思，仍有一口標準的泰雅母語，兩年的部落採集，成功地整理出失傳多年的「泰雅古訓」。獨特的唱腔穿透時空，將祖先的訓示烙印在族人的腦中。由於泰雅族的傳唱歌謠已接近消失的地步，成功的整理出「泰雅古訓」並加以傳唱，對音樂工團是個鼓勵，「走出殖民地，走回部落」是音樂工團堅信可以達成的目標。

《祖先的叮嚀》（「黑暗之心」系列五）以知本部落為核心，表達知本是個具有高度「傳承使命感」的卑南族部落，青年會在部落擔當傳承的工作，部落傳統的年齡階級制被嚴格執行，從少年、青年、壯年都必須經過青年會的訓練（不管在民族文化或體能方面）。專輯收錄七首傳唱歌謠與一首VCD，由盧皆興主唱。盧皆興現年才二十四歲，但卻擁有一付難得的部落老人唱腔。製作者認為《祖先的叮嚀》則是實實在在的踩在部落土地上，伸手即可觸及。

由於找回祖先的旋律、恢復部落傳統的脈動，是現代原住民族建構民族主體性與文化認同的重要步驟。部落青年《傳唱舞曲》（「黑暗之心」系列六）專輯，收錄十首傳唱歌謠，由八位部落青年合唱。每一首都是歷經幾個世代傳唱的曲子，經過音樂工團的整理、還原，恢復了原來屬於部落的節奏。每一首歌都可以找到部落的傳統舞步，每一首歌都可以感覺到部落的脈搏跳動。

《馬蘭吟唱》（「黑暗之心」系列七）專輯，由五位阿美族馬蘭部落的同胞合唱。阿美族的音樂因郭英男而舉世聞名。吟唱者蔣蘭葉是郭英男的元配，郭英明是郭英男的胞弟，蔣進興是郭英男的長子。蔣進興從事音樂工作二十餘年，前半段投身「那卡西」在紙醉金迷的都市叢林中飄泊走唱營生，後半段則從事阿美族音樂的傳承工作。近年落腳於北投，成立「阿美族音樂教室」，面對都市阿美族同胞傳唱阿美族歌謠。身為郭英男的長子，蔣進興肩負傳承郭英男的部落歌謠的使命，這張專輯是蔣進興初試啼聲的作品，由這張專輯也可看出「青出於藍」的可能性。

由於臺灣原住民文化有著豐富的表現，一直是臺灣社會文化面中最多采多姿的面向，但是在歲月變遷與文化的衝擊下，原住民文化也面對逐漸的消失與改變，原住民音樂顯然存在某種程度的危機。因此，一群原住民音樂工作者便開始結合學術界及藝術界朋友，組成原住民音樂文教基金會。原住民音樂文教基金會宗旨在維護臺灣原住民音樂文化，以保存、傳播發揚及創新臺灣原住民優美的音樂文化，期望建立臺灣原住民藝術文化的學術價值，使臺灣原住民音樂文化在國內外得以發揚光大<sup>32</sup>。

32 該會業務計畫如下：調查與蒐集臺灣原住民有關音樂民俗藝術資料。舉辦各項臺灣原住民相關音樂藝術之活動。出版臺灣原住民相關音樂藝術之書籍、唱片、錄音帶、錄影帶及其他相關出版品。鼓勵音樂藝術創作及推廣，並促進臺灣原住民音樂藝術的文化交流。成立臺灣原住民音樂文化研究中心。第一屆董事會名單：許常惠（已故師大音樂研究所教授），楊仁福（臺灣省省議員），林德華（花蓮縣縣議員），孫大川（行政院原住民族委員會副主委），李道明（臺南藝術學院副教授），王浩威（臺大精神科主治醫師），楊盛塗（花蓮秀林國中校長），黃榮隆（花蓮北濱國小主任），呂必賢（花蓮卓樞國小校長）。



相對於其他的文化形式，原住民音樂一直是原住民文化相當外顯的一部份，也是臺灣社會了解原住民的重要方式。不過，在歲月的淘洗下，音樂文化也面臨急速的流失與變遷；因此，整理與技術的保存已刻不容緩。了解原住民音樂不能從社會文化中抽離，乃因為原住民音樂必然與舞蹈、戲劇、祭儀和慶典有緊密相連，宗教及生活也無法與音樂分離，這些環節組成原住民音樂文化的整體。因此，「原住民音樂文教基金會」的成立便是期待展開持續的保存、傳揚及發展計畫<sup>33</sup>。

目前該基金會已經出版的專書有：第一屆原住民音樂世界研討會論文集、第二屆原住民音樂世界研討會「童謠篇」論文集。而最新音樂作品則包括：布農山地傳統音樂—Mystic Chants of the Bunun、魯凱傳統歌謠—鬼湖之戀（Ghost Lake）、阿美傳統歌謠—Amis Heritage · Songs from Ma Lan（馬蘭之歌）、布農兒童歌謠—Children songs of the Bunun、第二屆原住民音樂世界研討會童謠篇 CD 等等。最新影帶作品則為「阿美族里漏社 Mirecuk 祭儀」。

### 第三節 器 樂

如前所言，音樂是宗教儀式與日常聚會，或者是工作之餘的表演活動。通過音樂人們互相交流、分享情感和生活經驗。臺灣原住民族的歌唱形式，早見譽於民族音樂學者黑澤隆朝。除了歌曲之外，大部份的族群都擁有製造精巧的樂器。阿美族、布農族、泰雅族的弓琴和口簧琴較多；此外，另有鼻笛見之於排灣、魯凱、鄒等族群，阿美族的竹木打擊樂器、布農族與日月潭邵族的杵樂也都極為著名。

33 年度工作計畫：1. 收集原住民音樂文化文獻、書籍、錄音、錄影及相關出版品。2. 邀請原住民音樂學者舉行學術演講。3. 進行國內外音樂學者文化交流及學術演講。4. 舉辦原住民音樂工作者傳承座談會。5. 擬定原住民音樂各年度相關研究主題及執行。6. 其它委託辦理原住民音樂相關計畫工作。



花蓮大港口村的豐年祭

臺灣原住民的器樂包括口簧琴、弓琴、口笛、鼻笛，以及打擊樂器如邵族與布農的杵樂、賽夏族的臀鈴、阿美族的木鼓等。這些樂器雖因外來文化的影響而逐漸消失，但目前已有復甦的趨勢，許多部落的長老重新製作傳統的樂器，而多樣化的表演形式也透過外來者的發現，進一步的連結到部落；邵族的杵樂與排灣族的鼻笛藝術的再現便是如此。

邵族音樂事實上很早就曾引起學者的注意，包括日據時代的臺灣前輩音樂家張福興就曾完成「水社化番的杵樂」田野調查，範圍有限。吳榮順的整理工作則涵蓋整套歲時祭

儀，包括播種祭、氏族祖靈祭、開墾水田與山田祭、狩獵祭、拜饅祭，以及最後的豐年祭。但由於年代久遠，加上祭歌的歌詞與日常生活語言頗為不同，有待語言學家與邵人合作解謎。

人類學家胡台麗導演的「愛戀排灣笛」日前到原始拍攝地點屏東縣三地門部落作露天放映，臺上臺下笑淚交織的互動讓人為之動容，觀眾終於看到了排灣族瀕臨失傳的笛藝在族內族外均重獲重視的希望<sup>34</sup>。

胡台麗導演的「愛戀排灣笛」是依照排灣人的思考方式加以安排的。四段感情故事，訴說排灣族四種口笛與鼻笛系統的傳承現況，電影在臺北上映之前，回到屏東的三地村與古樓村播放給排灣族民看。當天，古樓村正在進行排灣族六年祭祭祖大典，「愛戀排灣笛」的露天放映成為重頭戲，在鄉公所前廣場舉行的首映，三地國小與古樓國小的排灣笛課程已經進行兩年，這次配合「愛戀排灣笛」的放映作現場驗收。學童們都穿戴上全套傳統服飾。來不及看到影片就已過世的蔣忠信，是雙管鼻笛最重要的傳授者，目前古樓國小學笛的學童幾乎都接受過他的教誨。蔣忠信的過世立刻顯現出排灣笛傳承上的嚴重問題，老一輩的技藝往往連中生代都還來不及傳下，已經開始迅速凋零。事實上，雙管鼻笛以前只有頭目才能吹的高尚樂器，單管口笛則比較平民化。

「愛戀排灣笛」的民族誌紀錄片不止透露出鼻笛藝術的成就，也顯示出排灣族人看影像是在看對他們有意義的符號。他們喜歡看舞會中的盛裝，因為服飾的紋樣具有豐富的意義、重要的文化表徵。排灣人愛好照相和錄影，並喜歡以他們認為理想的方式裝扮與演出。胡台麗發現：排灣族人對錄影的高度需求，直接鼓勵在地專業、兼業錄影師的產生。不但如此，排灣人很喜歡看盛裝跳舞的鏡頭，因此當地的影像工作者都刻意的從

34 張士達 2000〈原鄉學童吹鼻笛、迎接愛戀排灣笛〉。聯合新聞網 2000.01.24。

事冗長的拍攝與剪輯。

胡台麗指出：排灣族人一換上盛裝，立即煥發出動人的神采，變得非常的亮麗。在「愛戀排灣笛」影片中除了族人自己安排的盛裝畫面，胡台麗刻意捕捉的是四位排灣笛代表性吹奏者所敘述的屬於各村的真實傳說，特別是傳說中提及的重要文化表徵：百步蛇、熊鷹（羽）、太陽與陶壺。通過笛音，排灣族的影像美學更嵌在代代相傳的傳說與紋飾中。

#### 第四節 戲劇、詮釋與社會

臺灣原住民的藝術表演活動，一方面是由外引入、另一方面是自發性的；一方面採取外在的形式，另一方面則強調內在的詮釋。臺灣原住民的表演活動，特別是在舞臺上的表演活動，大部分是屬於前者，這種情形使得外在的文化影響力，進入社會內部。

比方說，一九九七年結合兩岸戲劇工作者，並且首次由臺灣原住民擔綱演出的「Tsou·伊底帕斯」，一九九七年十月於北京首演之後，又於一九九八的五月九、十日於臺北國家戲劇院作「臺灣版」的首次演出。鄒人被邀請參與一項由外族發起、演出和擴及海內外的「藝術實驗工程」<sup>35</sup>。

對外在的活動組織者而言「阿里山·Tsou（鄒）劇團」，定位在「以臺灣阿里山鄉鄒族為首，與漢人藝術工作者共同推動臺灣傳統藝術走向現代劇場，並促進原住民文化向前發展而創立的」。在這個活動中，我們不只看到戲劇展演與儀式實踐之關係、鄒文化

---

35 導演王墨麟說，由臺灣原住民搬演希臘悲劇，這個構想已在他腦海中蘊藏十年，他一直認為，原住民不只是「手牽著手，擺動身體」的歌舞表演形式而已，原住民身體的能量絕不只演出歌舞而已；而希臘悲劇的劇場形式與原住民的傳統祭儀精神某方面非常類似。因此他一直希望能將原住民搬上舞臺演出戲劇。

的內容 (cultural contents)，也看到以社會組成原則為基礎的劇團組織。

爲了追求演出的原創與獨特性，「Tsou·伊底帕斯」卻弔詭的凸顯出外在藝術家 (artist outsider) 對異文化內容的「挪用」。比方說，在導演手法上「Tsou·伊底帕斯」的演出大量地借用了阿里山鄒人的傳統儀式，期望「鋪陳出最接近原始希臘悲劇演出的儀典氣氛」。正因爲如此，全劇便使用多首鄒族歌謠，包括「迎神曲」、「送神曲」、「苦難歌」等；也搬移了祭神、豐收等宗教儀式。編導認爲：傳統宗教儀式歌舞早已淪爲臺灣島內、國外學院派的研究學科，或都市人的觀光獵奇活動，對族人的主體文化之發揚，實難收到傳統與現代結合之效。因此，「阿里山·Tsou(鄒)劇團」，做爲臺灣第一個由原住民組成的現代劇團，其宗旨即以「立足於主體文化的基礎上」。

換言之，藝術創作者期望通過如：音樂、舞蹈、語言、神話等突出的原住民呈現 (indigenous representations)，在「舞臺上」形塑「鄒族的身體圖像」，並據此反映出「原住民族觀點」中的現代問題。更重要的是，希望通過跨越文化的交流，能夠爲臺灣劇場創造出「新的美學價值」。正因爲如此，編導們便與鄒人互動出令人動容的最後一幕，長達七分半鐘的「送神曲」，在特富野社的頭目堅持下全程唱完，「鄒劇團員手拉手、時而仰身、時而低頭，目光專注而虔誠地凝視遙遠的天際，目送伊底帕斯這位悲劇英雄走入渺渺沙塵中」。這種「新的」、「舞臺化的」美學價值，建立在「既有的」真實鄒文化之上。

不只如此，媒體的宣傳亦明確的凸顯出《Tsou(鄒)·伊底帕斯》所具有的全面性的「真實的原住民本質」，表演形式被定義爲：「跨出原住民傳統歌舞表演，與現代戲劇結合對話的第一步」。「鄒劇團」總計出動廿四人，成員來自阿里山鄉的達邦、特富野等部落。這是阿里山鄒人首次用鄒語搬演戲劇；也是臺灣歷史舞臺上，原住民「第一次」使用他們的母語演出「話」劇；更是臺灣原住民史上「首次」推出戲劇作品的紀錄。文化與族群的價值，因此更進一步的在藝術的表現中被凸顯出來。

由於這次的展演活動動員的範圍極為龐大，甚至擴及海峽兩岸，涉及的社會關係也複雜，因此所有漢人與鄒人的反應都應視為各種象徵互動之下所產生的特殊結果。我們先敘述鄒人的觀點<sup>36</sup>。

特富野頭目 Voyu-e-Peongsi 作為一個集體主義社會的象徵，最近這幾年積極的參與文化工作，強調部落首長 *peongsi* 和男子會所 *kuba* 的社會價值，他不但希望這次的活動是空前、但非絕後，更「全貌性的」提出整個演出所具有的且是阿里山鄒人所重視的「社會意義」：

1997年6月，王墨麟導演和林蔭宇導演開始與我們排練時，大家都未預料到會有許多問題出現。一方面，我們從未讀過，也不了解像「伊底帕斯」這樣一個悲劇故事；另一方面，我們選出來的演員，大多數都是農民、農婦，不但未看過戲更不知該如何演戲，站在臺上，便如同一群木偶似的。為此，王導和林導，以及胡民山先生，著實費了好大心血和時間來訓練我們如何運用自己的身體；尤其是胡老師，由於他的不辭辛勞和不厭其煩，我們這群木偶才漸漸學會放鬆肢體，並開始有了生氣。肢體的運用不簡單，背臺詞更是一大難事，雖然所有的臺詞為鄒語，但為保持劇本原有的詩化風格，汪幸時牧師特別將演出的劇本譯成古老而優美的鄒語，這對平時大多用口語鄒語講話的演員們更是一大挑戰，不過卻因此而形成公演的一大特色。排練時間，是最令兩位導演頭痛的一大問題。由於每位演員的家庭生活狀況互異，再加上碰上農忙時期，排戲出席時間更是不一致，常令導演心急不已。而我們因為缺乏戲劇經驗，更時令

36 由於展演的文本與相關資訊決定了演出的大部分效果，因此本節資料以「Tsou·伊底帕斯」之節目介紹及其相關文字為主要依據。參見：林春霖主編，1998《Tsou·伊底帕斯(臺灣版)》，頁：1-V，1-37。臺北：文化建設基金會管理委員會。

兩位導演起爭執。還好靠著所有參演人員之間的相互鼓勵和努力，排練開始有了基礎，許多意想不到的成果也一一顯現出來。演員受到鼓舞，也開始學習在舞臺上將肢體自然呈現出來，並學習去重視演出。我殷切地盼望政府當局能多多鼓勵原住民，並輔導我們運用戲劇的形式來讓社會大眾更深入地了解原住民的神話及文化的精髓。以鄒族而言，我們本身就有相當豐厚的神話遺產，臺灣其他各族群亦皆因文化背景的差異，而產生了具各部落精神的不同神話，這些都可以是很好的戲劇材料。我相信祖先們遺留下來的智慧，必能對我們的社會產生相當的助益。環顧今日臺灣社會，亂像叢生，經濟起飛的同時，我們見到的卻是文化的沒落。因此，本人衷心期盼，這樣的演出是「空前」的，卻絕非「絕後」。也希望政府更加積極地付出並參與戲劇文化的推行，不論是漢文化或原住民文化，因為，我們都期待這個社會能更美好，更有希望<sup>37</sup>。

事實上，他也是最喜歡領導眾人，在公開場合一次又一次的演唱《我們都是一家人》歌曲的鄒人。而每兩年舉行一次的特富野戰祭(mayasvi)更成為其維護不絕如縷的鄒文化的重要基地。此外，近年來積極的投入社區與母語工作的達邦社區發展協會理事長、鄒語工作室負責人Mo'o-e-Peongsi，是一個自我實踐力強旺感受敏銳與回應大社會之脈動<sup>38</sup>，具有基督教長老會背景的鄒族人士。在這次演出過程中他不但積極的參與排練、演出，更是申請到國家文藝基金會的補助將劇本「鄒語化」的主要負責人。Mo'o以「一群戲劇頑童」來描述這次獨特的經驗；對他而言，我們看這齣戲不只應回歸戲劇的本質來看表演，重要的是它隱含了文化、族群融合的社會目的：

37 同前註，頁6。

38 他是極早便推動諸如農事小組、共同運銷等事務者，也是一位前瞻性的種植經濟作物的小型企業家。

「鄒劇團」像是天方夜譚的夢境，一群採茶、採筍、種菜的臺灣原住民勞苦農夫，以好奇的心呼朋引伴的結合起來，跳上了戲劇舞臺撥弄戲劇與藝術殿堂的一池春水。大家如同頑童，不必理會周遭或內裡究竟發生什麼事，不必理會眾多觀眾的驚嘆或批評些什麼，也不必知道兩岸文化界、藝術界或政治界的交流花樣，更不知道什麼叫藝術以及藝術的內涵，鄒劇團卻真的跳上了兩岸所精心設計的藝術「祭臺」，從大陸、臺灣兩岸跳進跳出，也從「祭臺」上眺望戲劇與藝術的堂奧，這應可算是美好的「戲劇童年」的回憶吧！「鄒劇團」不但從兩岸、從導演、從鄒族來看，可以說都是「臨時起意」的劇團。從茶園、從竹林、從菜園呼喚而來的演員，怎麼也無法想像他們僅以兩個月的排練時間，就可以站上精緻的國家劇院大舞臺從容不迫的表演戲劇！我說，這是天份？還是藝術起源的另一種解釋？也許可以這樣說：他們不懂藝術，因為本身就是藝術，他們不懂表演，因為他們的生活內容就是表演。這一次鄒劇團自己的故鄉——一個非常熟悉原住民生活形勢的臺灣表演，單從文化、藝術或戲劇層面去看，我們不敢想像它的結果會是什麼，但是如果這些戲劇「頑童」能夠成就了族群、國家的融合，那麼不吝給予一些鼓勵與支持吧

<sup>39</sup>！

即使對於經常在外表演、個人的藝術家形象與氣質極為突出的Mo'o-e-Mukunana而言，通過表演以檢驗文化或儀式的展演有沒有可能「舞臺化」，或者較為藝術化是一件重要的事，但更重要的是表演可以獲得族群意識，以便於使面臨危急存亡之秋之鄒族文化，可以更進一步的推展開來。他說：

39 同註36，頁6。



很偶然的機會中，認識了王墨麟先生，在談論鄒族文化過程中，王先生問我：「有沒有可能以鄒族的傳統習俗來演一齣舞臺劇？」那時不但肯定而且很天真的答應了，及至看到演出劇本時，我傻呆了，而且才知道「這下禍闖大了！」。鄒劇團的成員，都是從來沒有上舞臺的農夫，難怪開始訓練時，胡民山老師驚訝的說：「這怎麼行？」就因為這樣，團員在工作一天的疲勞下，用心的走位，背臺詞，有人哭過，但我們有共同的心願，要把它演好——就把它當做是鄒族的故事。經過多方的努力和克服，加上所有指導人員的愛心、耐心和調教之後，帶著極沉重和緊張的心情，總算在北京演出了，當聽到不懂鄒語的北京觀眾熱烈的掌聲時，大家都哭了！經過這次的演出我吸收了不少經驗，對自己的鄒族文化往後的推展，更具信心<sup>40</sup>。

作為戲劇演出的主角、飾伊底帕斯的Mo'o-e-Peongsi，是住樂野部落、擔任基督教長老會的牧師。他不但強調「鄒族母語」在這一次演出的重要角色，更進一步的點出戲劇演出的「扮演」與「真實的個人」之互動關係。他清楚的提出：「我非常珍惜這次參加《Tsou·伊底帕斯》演出的機會。雖然我自己的工作非常忙碌，還是儘可能克服，因為這是我四十年來的頭一次，不但再次有機會訓練我的鄒語。而且，從小都是扮演自己，偶爾扮演另外一個人也不錯」<sup>41</sup>。

事實上，整個表演過程對母語工作與族群意識的貢獻的感悟，也出現在住樂野部落、業農、飾長老的Mo'o-e-Yavaiana(陽文成)在參加此次演出之後所獲得的心得上。他指出：雖然，阿里山鄒劇團，現在表演的劇目是以外國的故事為背景，但是重要的是重

40 同前註。

41 同註36，頁15。近幾年來他更追求不同形式的藝術的表現，比方說，他在編籃、雕刻都獲得不錯的成績。

42 同前註。

拾許多以前「失落的母語」，把（即將消失的）「鄒族傳統歌舞」搬上舞臺做更精緻的展現，給它注入了藝術的內涵。這種方式的確對重振族群信心有其必然的貢獻<sup>43</sup>。

當然，同樣的觀點也出現在其他人身上<sup>43</sup>。而前述的內在詮釋，正對照出下述的這個特殊的展演活動之外在觀點。比方說，《Tsou·伊底帕斯》的首演是在北京舉行的。這次首演得到如下的評論：

阿里山鄒族人昨晚完成歷史上的第一次搬演戲劇，演出前，鄒人戲稱「闖了大禍」的擔憂並未成真，即使是未成熟的演技讓他們一望而知就是「非專業演員」，通過這次的實驗與實踐，鄒人希望回到部落後，他們可以繼續「用自己的語言，演自己的故事，演給自己人看」。對於一個從事藝術工作的人而言，「讓人難以置信的是，這齣聽不懂的戲正是在「聽不懂」上出了效果。由於聽不懂，語言、人物等戲劇要素就顯得不那麼重要了。鄒語的舞臺環境拉開了臺上與觀眾的距離，營造出劇情所需的氛圍，並把這種意味迅速滲透給了觀眾。觀眾不再去糾纏人物、挑剔細節，不再去計較故事本身。而是在古樸的祭神儀式裏，在熟悉又陌生的慶典儀式群舞中，調整自己的欣賞觀念和欣賞角度，在短短的120分鐘裡，去感悟由光、色、舞、情緒、語音、特殊的無伴奏和聲交織組合，在不斷變化中傳達出的整體感染力，穿透力和震撼力。他們沒有接受過任何專業訓練，也弄不清被文化人編織得越來越深奧的藝術理論。在他們看來，用說話、用唱歌、用形體自發地表達自己的喜悅與悲哀，是一件很自然的事。和神交流，和神對話，和神親近，向神報告

43 例如，住在特富野部落，二十八歲，經營乾洗店的伊樹谷·雅達烏恩加納（高重英）便說：「對年輕一輩來說是一個學習鄒語的好機會，劇情的內容好像活生生的把鄒族面臨的現代文明的衝擊表現出來」。而飾女合唱隊員的納壁·迪亞給（鄭素峰）也認為：「慶幸的是能有機會代鄒族赴大陸表演並發揚鄒文化；恐慌的是，自己鄒語不精通，在演戲中常需背臺詞。」同前註，頁15-16。

豐收的喜訊，求神幫助消災解難，是不可缺少的生命活動。信神、敬神，共同的信仰，牽引著這個民族共同的情感，那是他們的精神家園。他們的認識最質樸的詮釋了戲劇的本質。正是基於此，《Tsou·伊底帕斯》向人們展示出耐人尋味的魅力。從某種意義上講，它的成功動搖了當代的一些戲劇觀念，也可批駁的展示出戲劇本質的力量<sup>44</sup>。

而北京中國青年藝術劇院院長則點出本劇「儀式的地位」，認為：「導演林蔭宇最大的貢獻在於「將全劇儀式化」。用鮮明的、直觀的粗獷形式和濃烈、真切的情感內容，古樸、神秘的獻祭儀式，將對生命奧秘與人類命運的叩問。追溯到遙遠的過去，讓舞臺回響著遠古的回聲。從一幕老王（屍體）回來的祭儀，二幕女皇尤卡絲塔殺雞拜祭祖靈的儀式，三幕眾人的祈雨儀式，四幕的成婚慶典，五幕宰羊驅除瘟疫的血祭儀式，六幕的人祭，一個個儀式形成的一個更龐大的儀式結構，將人與冥冥之中的主宰者聯繫起來，藉以表現某種超越現實層面和文化層面的實驗境界。

儀式化(表演)作為一種古老又現代的舞臺表現，被當代導演賦予各種完全不同的象徵。而儀式的挪用具體化了演員的社會意識。由於整個演出過程中，鄒人得到基本的尊重，這使得鄒族仍以極大的可能保留文化形式的「原貌」。鄒人的祭儀和歌舞的定型化的「儀式」風格，便大量的出現在伊底帕斯一劇的故事裡。

鄒人刻意要呈現其「非宗教」的一面，「宗教意象」卻反而被外在社會加以運用。比方說：通過鄒族頭飾上怒張的鳥羽，胸前的胸衣和煙火袋，腿上的板褲和粗板布鞋，並藉著沉穩木訥的氣質形塑「希臘悲劇人物」造型。或者幕起時，以鄒族的信號器具<sup>45</sup>發布

44 北京文藝報（閻松，中國青年藝術劇院院刊「青藝」主編）。

45 將竹片繫在繩端，揮動竹片產生「悠—悠」的鳴聲的「響片」。

老王回朝訊息；而在故事的歡愉場面，鄒族以傳統驅鳥的成串筒，執在手上做為節奏樂器歡樂舞蹈；在底庇斯城邦陷入瘟疫和乾旱災難時，通過鄒族古老悲愴的「分離歌」、「驅瘟歌」散發出一種悲鬱氣氛；伊底帕斯解救乾旱、驅除瘟疫時，則引入鄒族的射日神話，創造「神話英雄」雄偉形象；至幕將落時，足足七分鐘完整的鄒族祭神頌歌「送神曲」，鄒族全體成員交叉牽手，前俯後仰，以沈緩肅穆的舞步，目送將自己雙眼刺瞎、不願再見及任何人世的罪惡和命運的嘲弄的伊底帕斯漸漸自地平線消失。事實上，這也凸顯了伊底帕斯劇中某些重要臺詞的鄒語翻譯<sup>46</sup>，巧妙地連結鄒人之集體記憶 (collective memory) 的現象。比方說：死人無數的「瘟疫」<sup>47</sup>是「kuahoho (天花)」，「污染與污染之清除」<sup>48</sup>，以及將「城邦」譯為“hosa”、底比斯的「神殿」譯為“kuba”<sup>49</sup>、王家的「祭壇」譯為“emo no pesia”<sup>50</sup>、宙斯天神譯為“hamo”<sup>51</sup>、底比斯國王伊底帕斯是“peongsi”<sup>52</sup>、底比斯王后Jocasta則為“eozomu”<sup>53</sup>。

即使不在舞臺上，日常生活中的鄒人還是會選擇性的運用特殊的「文化意象」。比方說：頭目汪念月便曾告訴參與此劇的漢人一個故事：「我很感謝父親告訴我：『不管你走到美國、英國還是哪裏，永遠不要忘記，家鄉有一個庫巴（這是鄒族宗教儀式最重要的聖所）』。今天所有讓你們感動的，都是我們『庫巴宗教儀式裡的儀式和歌舞』，每年二月十五日，還如常舉行。歡迎你們來參觀。」<sup>54</sup>

46 長老會牧師汪幸時 (Mo'o-e-Peongsi) 將該劇予以鄒語翻譯，該作品在演出後亦獲得國家文藝基金會的補助。

47 參見胡麗涵等譯 1998：12-13,26,50。

48 同上引書，頁：20,26,,50,56,116,132,144,182。

49 男子會所。

50 禁忌之屋。

51 大神。

52 部落酋長。

53 軍帥。

54 參見：林雲蘭 1998《鄒族伊底帕斯的外遇》。

事實上，這個「Kuba 的故事」一直由不同的人、在不同的場合、面對不同的對象加以闡釋。儀式與展演強調了社會真確性，論述社會存在所必要的文化界限與差異。不止如此，整個伊底帕斯的籌備與演出過程雖然出現一些質疑，但是由於演出者是居住在山上、日常生活是在鄒社會之內進行、甚至主要演員是鄒人的傳統領導階層（例如兩個大社的長老、部落首長）、演出使用鄒語，不但使得整個演出獲得社會合法性，也使來自於生活在村落之外的知識分子的意見較不被重視甚至隱沒不見。這種情形亦見之於下述展演場域的擴大。

從表演上來說，宗教儀式的神秘力量有利於發揮鄒族演員的「社會性」，也有助於祛除鄒人初次參加舞臺演出的緊張感。然而更重要的是，重疊不斷的儀式組合，將戲劇動作從個體《伊底帕斯》對人的意志和人的命運的探尋，轉換成群體（部落、城邦）對人類本性和人類生存狀態的追索，從而將舞臺表現從男、女主角個人的悲劇境遇引向更廣大的鄒的「社會目標」，這也使《伊底帕斯劇》中歌隊的演出成為全劇重要的象徵角色。

以鄒語演出的鄒歌隊，扮演一種內在詮釋的角色，這使得男子會所（kuba）場域中的傳統儀式和歌舞演出，搬移到部落（hosa）外表演之時，鄒人得以處理儀式與表演的分際。儀式扮演文化再製的重要角色，文化復振也賦予傳統儀式一個新的意義，當前的社會生活更賦予文化展演擴大化詮釋的可能。

