

# 原舞者「Pu'ing · 找路」

在身體和文化中尋覓

## Formosa Aboriginal Singing and Dance Troupe "Pu'ing" Searching Within Our Bodies and Culture

周彌真 Mi-Chen CHOU

桃園縣立永豐高級中學國中部教師

### 在傳統祭儀與現代劇場中找尋出口

從 1991 年開始，在國立台灣藝術教育館登台演出的原住民舞團「原舞者」，成立至今已 20 餘年，是由一群各族原住民青年組成的原住民舞團。一直以來，以傳統原住民祭儀樂舞為演出型式的「原舞者」，大約從 2006 年起，開始製作以原住民人物與歷史為題的現代舞劇（趙綺芳，2013），轉而加入當代劇場的創作，欲跳脫以往深入田野採集傳統歌舞在舞台上呈現的表演模式。同樣身為傳統表演的京劇，在 1980 年始，就出現了以結合現代劇場表現方式重現的表演方式，大受觀眾歡迎，使傳統藝術以另一種面貌能繼續在舞台上呈現。而近年來，以原住民為主題登上國家劇院的樂舞表演，像是結合電影、劇場和音樂的「很久沒敬我了你」、以歌劇方式呈現的「逐鹿傳說」、以現代舞呈現原住民舞蹈的「高砂」，原住民樂舞在劇場以何種面貌呈現，已大大地引起關注。

作品「Pu'ing · 找路」是「原舞者」與編舞家布拉瑞揚合作，布拉瑞揚是一位教育體制內專業舞蹈科班出身的舞蹈家，深邃的五官及黝黑的皮膚，彷彿就是原住民血統的正字標記。十幾年前布拉老

師曾在我就讀學校短期授課，那時即對他的超級黑皮膚印象深刻，他還說他的腳跟黑膠地板一樣黑，要認真看才能看清楚動作，當下覺得這位老師也太有趣了！他也是個認真且專業的舞者，跟我們分享他如何苦練芭蕾舞的基本動作，他自少年時期離家求學，經歷了雲門舞集舞者、成立過現代舞團、幫美國著名舞團編舞。專精於西方舞蹈的他，在追求的舞蹈夢一一實現，卻也發現他自己跟故鄉的部落疏遠了，布拉瑞揚接受到不同文化的衝擊後，想找尋屬於自己最根本的文化及根源（藝想世界訪談，2013）。布拉瑞揚表示，在「Pu'ing · 找路」裡使用單純的身體動作——走路，做為元素，屏除了舞蹈技巧動作，回歸原始的身體。布拉瑞揚說編創時，他帶著舞者一起透過「走路」來找路、探路，也希望原住民青年能認識自己、找到自己、擁有自信。有了布拉瑞揚這個深厚西方舞蹈基底的編舞家，融合了基本身體動作的舞蹈表演、充滿意象的舞台與投影及燈光設計、演員的情緒表現，這次「原舞者」的作品可說與過去偏重傳統祭儀樂舞相當不同，給觀眾許多關於原住民生存與處境的省思。

台灣社會擁有多元文化，各文化的表演藝術皆有其獨特且深厚的文化背景，筆者任教於桃園縣

某國中表演藝術科，發現教材裡對於原住民表演藝術介紹不多，且一般大眾對原住民文化常有刻板印象，往往認為只是手拉手唱歌跳舞，或雖知其祭儀之重要性但漠不關心。九年一貫藝術與人文領域十大基本能力中第六點為「文化學習與國際瞭解」，亦強調珍惜與尊重地方文化資源是很重要的，然而現今的教材大多無法使學生了解較深層的原住民文化。此舞作跳脫以往單純呈現祭儀於舞台上的表演，結合了現代劇場的表演方式，使觀眾能透過舞台上許多意象表現來瞭解原住民更深層的文化內涵，適合學生欣賞，並能擴大青少年觀眾對原住民的了解。本文意圖分析此舞作中表演藝術劇場元素及身體與文化符號之運用，藉以提供賞析此舞作之可能觀點，進而瞭解原住民的文化內涵。

### 賞析原住民藝術中文化脈絡之重要性

許多原住民藝術工作者會面臨到的問題，是傳統藝術的傳承與創新之間的拉鋸，而有別於傳統的「原住民現代藝術」或「原住民當代藝術」，在整體原住民藝術環境大幅改善的情況下，被主流社會慢慢接受，並使創作資源與舞台逐漸擴大（王應棠，2011）。原住民藝術展演從保存傳統與忠實原型，逐漸有融入現代劇場元素的風格的轉變，演出此舞作的「原舞者」就是一例。「原舞者在走了很長一段忠於傳統祭儀樂舞的演出路線後，因為益發高漲的部落自主意識和跳脫定型風格窠臼的自我驅策，大約從2006年起，開始製作具有史詩內涵的現代舞劇」（趙綺芳，2013），透過現代劇場方式的呈現，原住民展演用多元的方式來象徵其文化意涵，使得觀眾能看到除了歌舞之外更多面向的原住民族群文化、情感、歷史，甚至與其他族群、社會的關係。

舞蹈展演功能不只在保存或再現傳統，在當代強調多元視野的觀點下，許多原住民藝術創作者嘗試結合不同文化及跨領域的創作，在學生的舞蹈比



賽中，也可看見突破傳統的創作，如同布農族原本是沒有舞蹈的，但指導老師學習他族舞步後，配合布農族的神話或故事來編舞，強調的並不是舞蹈動作，而是透過舞蹈教學，讓小朋友理解布農族傳統文化內涵（許添明、蘇美琅，2007）。由於藝術具有與觀眾溝通及傳達創作者理念的特性，原住民藝術的展現在當代不只是原始祭儀歌舞的呈現、單純的保存或再現傳統，經由創作者的反思與創造，更著重文化內涵的表達以及與大眾的對話。

在藝術教育中，要能真正了解藝術在歷史的脈絡中所具有的價值，除了教授知識與表現技巧之外，只有認知其社會文化背景，有此一基礎，使學生不只能更了解藝術的價值與內涵，在面對與自



1 從走路發展出的伏地動作，在山巒中穿梭移動。

身文化不同的其他文化時，能培養學生懷著尊重的態度去欣賞各種藝術。藝術蘊藏著各種訊息，在近代「作者已死」的概念下，觀賞藝術可以經由觀者對於眼中所看到的表演，做自己對作品的詮釋分析及評鑑。美國教育心理學家布魯姆認為認知是有層次的，評鑑是最高的一個層次，故而要能鑑賞藝術作品的前提，是要先接收到作品的文化背景相關知識，理解之後才能對作品做出分析與評鑑。

故要欣賞原住民藝術前，必須先具備對其文化脈絡理解才能論及鑑賞，對於藝術作品所蘊含的文化若不甚了解，將無法體會藝術作品所要表達的精神，且不同的文化背景對藝術作品的解讀也會有所不同，若使用單一種藝術欣賞視野，對於文化間

的差異將無法了解；因此，傳授原住民樂舞背後的文化內涵成為教育的重大課題。接下來我分析「Pu'ing·找路」中所呈現文化意義的角度，試著解讀此作品呈現出的意涵。

### 找路中原住民意象的表現

幕啟之前，伴隨著口簧琴以交響樂團奏出泰雅族樂曲，接著鼓聲漸大，拉開磅礴序幕，白色而純粹的光，投影在天幕，像河川流動般的圖形，交錯著以大型道具做成的山林，把觀眾一瞬間就帶入了深山中，蜿蜒流動的圖形中，隱約看到一個身穿T恤及長褲的男子（青年瓦旦）穿梭在層層疊疊的山

巒中，或走或跑，他帶著遲疑、不確定的眼神看著四周，瓦旦正在找路。對於必須出走部落求學或是工作的原住民來說，回家的路是比較陌生的，在漢民族為主流文化的社會，原住民因為政權或因為順應主流而疏遠自己的文化，在尋找傳統文化的自我認同途中之徬徨與不安，可以在接下來瓦旦的演出中發現他迷惘的情緒。

穿著膚色基礎舞衣，視覺上幾乎是裸身的舞者，雙腳微蹲，先是聚集在舞台中央，再以踏步的方式移動，一個口中唱著泰雅歌曲、手上拿木杖的耆老，用有別於其他舞者的自然走路的方式行走，穩定地在舞台上慢慢走著，象徵泰雅的意志。後方大型象徵是山巒的道具上，同樣只穿著基礎舞衣的男舞者，用伏地的姿勢雙手及單腳彎曲用力下壓移動，發出「哈！哈！」喘息聲，他們雖然累了，卻不停下，或許是外族的壓迫，或是遷徙，他們沉重

的身影綿延在舞台上。其後又有雙手握拳放在頭的兩側，身體彎曲以半蹲或蹲姿移動的舞者，瓦旦時而跟他們做一樣的動作，時而穿梭在舞者們的隊形其間，雖然他身穿T恤及長褲，但他看到族人們仍然可以融入其行列中。

接著，他們像是在進行某種慶祝儀式一樣圍著圈，歌聲嘹亮，男舞者以馬步姿勢隨歌聲單腳抬起跳轉，女舞者則是坐在地上用腳踏拍子，之後全部的舞者都站起來隨歌聲起舞，此時瓦旦也身在其中，跟大家做一樣的動作，接著全部舞者邊跳邊退場，只剩他一人不停地用腳踏地旋轉，越轉越快，直到他迷失方向，跌倒在地並發出喘息聲。休息片刻後，他慢慢站起，倒地，想抓甚麼卻又抓不到，重複幾次後，他跳完泰雅族舞步便往上奮力一跳，企圖抓到他想要的，卻又跌倒在地，編舞家用身體道出瓦旦心中在找路過程中的迷惘。



2 全身肌肉緊繃的青年，在舞台中央聚集，發出怒吼、踏出沉重的馬步。

在「赤日」這一段中，一大顆紅紅的太陽掛在天幕，兩個泰雅青年說：日本人要把山拿走！隨即一名男子說著日本人腔調的中文，以旁白方式，叫村民集合並且以要見識「番人」體力有多好的名目，用命令的語氣叫他們做開合跳、伏地挺身、青蛙跳、匍匐前進等體能動作，村民從一開始的玩鬧、動作並不是很標準，到後來氣喘吁吁，動作卻越來越整齊。太陽是圓潤且溫暖的，但以太陽為象徵的日本人卻是灼熱地侵蝕著村民的身體與靈魂，當村民的身體已經被強制訓練得符合日本人的標準時，村民已經被操練得疲累不堪，顯現加諸其身的暴力。

隨著村民體力不支，漸漸無法動作，原本天幕上的渾圓的太陽，轉變成象徵可保護族人的菱形「祖靈之眼」<sup>1</sup>，旁白反而越加嚴厲，絲毫沒有停止，天幕上保衛著他們抗爭、給予力量的「祖靈之眼」，從菱形圖案慢慢暈染擴散在一片黑色的天幕上，象徵泰雅的祖靈似乎也對日本人的行徑無能為力，此時有一青年全身肌肉緊繃，在舞台中央奮力往上跳，他的後方聚集越來越多人，他們此起彼落的跳著，想跳出去卻又一直被困在舞台中央，他們發出怒吼、踏出的沉重的馬步，透露著不滿的情緒，面對外族強勢入侵、打壓，面對殘酷的對待，即使再不滿，也束手無策。

此作品源於台新金控已故的前總經理林克孝同名著作而編創，劇中的青年是瓦旦也是林克孝，在山巒中林克孝尋找古道，瓦旦卻是在尋找他的根源。瓦旦在族人的隊伍中舉棋不定般加入又抽離，表現在現代中迷失自我身分認同，骨子裡血液中仍是原住民的矛盾心理。台灣的原住民，因為長期被國家統治者視為被殖民的對象，並強制原住民接受主流文明的同化（鄭玉雲，2009），原住民為了要向主流文化證明自己的能力而在學習主流文化時與母體族群的文化疏遠，而隨著族群意識抬頭，許多原住民開始反思自己的身分，但尋根、溯源的

途中卻又面臨自己在主流文化與母體文化之間的歸屬問題。許振明（2008）也指出台灣原住民文化認同，呈現了文化失根、認同之游移與矛盾以及假性的文化認同等困境。

## 以劇場意象提供的歷史觀點

編舞家布拉瑞揚也提供另一個角度，重新思考歷史故事，以日治時期泰雅族少女沙韻的故事為背景，有別於沙韻因一心協助日本老師背負行李，而在大雨失足落橋失蹤，被塑造出是愛國表現的版本，昏暗的舞台、全黑的天幕，微弱的側燈投射在一群只穿基礎舞衣，長髮披散的女舞者身上，身上的陰影顯得她們孤立無援，她們先在地上躺滾，接著輪流輕輕的往上跳、滾地，舞者身上似泥沙般的顏色，看起來像大雨中暴漲的溪水不停翻滾，重複數次後，她們發出了呻吟聲，不停反覆，象徵著或許在二戰時期那些被拐騙當慰安婦的婦女，被迫不斷從事傷害身心的工作，搭配著單音不間斷的「阿」合聲，更顯悲淒。少女沙韻最後被一群男舞者團團圍住，不論她如何用各種方式想突破重圍，包圍著她的男舞者只是直立著慢慢向她靠近，包圍她的男性顯現出日本人給予原住民的壓制，對沙韻的痛苦、煎熬與嘶吼完全無感，給她的空間越來越小，所有的女舞者精疲力竭的倒地之後，緩緩地滾動像河流般蜿蜒至舞台邊緣，沙韻也跌落滾滾洪流，同時也象徵外族的侵略造成無數原住民喪生，在多年前的山林中，眾多無辜的生命就像那河水逝去。

舞作當中也呈現了多種史觀，沙韻被日本人塑造出愛國形象並大力頌揚（左宜恩，2005），在放入當時教科書中的沙韻是就算颱風過境、大雨滂沱也奮不顧身，自願幫老師捎行李，顯得日本治理有方，也使得人民認為剛烈兇猛的原住民已臣服歸順，但日治時期原住民皆必須勞動，甚至超時工作

沒有報酬，由此一觀點來看，沙韻幫日本老師揹行李的自願性是有待思考的。舞作中那昏暗的燈光、被團團圍住、被壓迫而痛苦不堪的沙韻，也讓人重新思考她幫老師揹行李而落水的其他原因，是否可能是因為日軍的迫害，才間接造成她失蹤？「找路」從原住民歷史脈絡去提供觀眾思考這一段故事的多元角度。

## 永存於展演之中 — 原住民文化的精神

「Pu'ing·找路」中，編舞者運用了純粹的身體動作，與傳統泰雅歌舞、舞台及投影、燈光設計交織而成一幕幕訴說著泰雅族的故事，那層層疊疊的山林，映在空中美麗的銀河、炙熱的赤日、瑰麗的泰雅族織布紋路，讓我們看到了除了以傳統歌舞的方式來傳達原住民意象的另一種方式。原舞者挑戰了別於以往的表演風格，結合現代劇場呈現多元且引人入勝的表演，雖然在台上的演出並非傳統歌舞，但編舞家巧妙運用了身體與投影、燈光及道具布景，透過各種手法，清楚地呈現出他眼中的泰雅精神，而非外界希望看到的泰雅傳統祭儀歌舞。經由分析此作品中的文化意象與歷史觀點，可看到此舞作中，強調了泰雅族與近代社會的關係、族人自身情感，也藉此更了解族群更深層的文化意涵以及原住民與主流文化之間的關係。

還記得第一次看所謂「原住民歌舞表演」，是在國內主題遊樂園區，那時感受到的是輕快的歌曲、舞步以及歡樂的氛圍，加上許多的飯店或觀光地區的演出，讓我對原住民歌舞印象僅止於此，直到上了原住民舞蹈的課程及閱讀相關研究文章，才發現原住民歌舞不僅只有單一種歡樂的娛樂性，更有儀式性及其他許多不同的意義。而當代原住民的表演也時常融合了不同的元素，呈現多元的樣貌，這樣的表演內容或許與呈現原始祭儀的表演方式不

盡相同，卻提供了我們從不同角度去感受原住民文化的機會。

原住民文化藝術展演隨著社會脈動在不同時期有不同的面貌，不論是以何種風格呈現，蘊藏在其背後的族群精神永遠存在，就像「虹橋」段落，舞者們不再是以膚色舞衣呈現，他們穿回泰雅服飾，在場中圍圈坐下唱著他們的歌謠，天幕上出現類似極光的七彩光束，舞者們站起，手挽著手跳起舞來，身影與彩虹重疊，泰雅遵守訓誡成為真正的人之後，最終的目的就是通過彩虹橋，那裡有泰雅族人們的祖靈，讓他們回歸最原始的自己，找到屬於自己文化的路。

(本文圖片提供：財團法人原舞者文化藝術基金會)

### 注釋

- 1 泰雅族服飾多菱形紋，菱形的圖騰代表祖靈的眼睛，可以保護自己，也有代表祖靈監視自己的意思。馬繼康 (2012): Ho Haiyan! 跟著原住民瘋慶典, 641. 台北: 貓頭鷹出版社。

### 延伸閱讀

- 鄭玉雲 (2009): 編織課程對泰雅族原住民學童、教師編織才能、族群意識與文化認同之研究 (碩士論文)。取自台灣碩博士論文系統。
- 許振明 (2008): 台灣原住民族研究生族群文化認同與學校教育之研究 — 以中正大學為例 (碩士論文)。取自中正大學機構典藏。
- 王應棠 (2011): 路在哪裡? 原住民當代藝術場域與「意識部落」。藝術觀點, 48, 78-84。
- 許添明、蘇美琅 (2007): 教育政策在學校執行之研究: 以原住民學校推動傳統文化之教育政策為例。教育研究與發展期刊, 第三卷第三期, 55-82。
- 左宜恩 (2011, 8月17日): 日本殖民時代的文化神話 — 以「莎韻之鐘」為例。祖靈之邦, 取自 [http://www.abohome.org.tw/index.php?option=com\\_content&view=category&layout=blog&id=65&Itemid=60&limitstart=40](http://www.abohome.org.tw/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=65&Itemid=60&limitstart=40)
- 趙綺芳 (2009, 11月30日): 劇場,「原」來如此 — 一個人類學者對台灣後殖民劇場的觀察。芭樂人類學, 取自 <http://guavanthropology.tw/article/190>
- 趙綺芳 (2013, 10月14日): 一條愈來愈清楚的道路 — 原舞者《Pu'ing·找路》幕後紀實。芭樂人類學, 取自 <http://guavanthropology.tw/article/5448>
- 藝想世界 (2013, 10月15日): 訪談《找路 Pu'ing》編舞家布拉瑞揚 (上)。節目完整內容, 取自 <https://www.youtube.com/watch?v=6bwv00kyKqA>
- 藝想世界 (2013, 10月15日): 訪談《找路 Pu'ing》編舞家布拉瑞揚 (下)。節目完整內容, 取自 <https://www.youtube.com/watch?v=IChsjqrAJM>