

# 道成肉身

## 舞動信仰的圖像

### Physical Incarnation of Divine Powers Dancing the Religious Images

盧玉珍 Yuh-Jen LU

國立東華大學族群關係與文化學系副教授

#### 緣起

在遙遠的古代，舞與巫被視為同源。遠在文字出現之前，巫者即以舞動方式敬神、通靈、收驚、占卜、祈福等，為人服務。因此幾乎所有以中文出版的舞蹈史籍中，都提到甲骨文的「舞」字（𠄎），狀似一人雙臂側伸、雙足側開，手中同時拿著形似牛尾或稻穗的下垂舞具，顯然正在舞動雙袖「事無形」，故而巫被視為是漢人最早的職業舞者（何志浩，1977；于平，1992、2002；王克芬，1991；平珩，1995；伍曼麗，1999；李天民、余國芳，2000）。而在英文的表演學出版品中，也不乏將巫術視為最古老的劇場表演技巧的論說（Richard Schechner, cited in Dwight Conquergood, 1992），可見巫與舞在人類史上的密切關係，早已是定論。同樣與巫祝儀式息息相關者，是中文的同音異義字——舞與武也。這是因為在君權神授的時代裡，能知「人之死生、存亡、禍福、壽夭，期以歲月旬日若神」（莊子，轉引自傅佩榮，2012，p. 170）的巫，其地位形同知識分子，因此帝王貴胄一方面任用法術高明的「大巫」舉行儀式，以占卜吉凶、預測國運、鞏固其統治地位；另一方面，則以舞蹈讚頌其豐功偉業，兼而訓練兵士的體魄，歸屬在「武舞」名下的《蘭陵王》與《皇帝（秦王）破陣樂》等舞蹈，因而在史書上留下了印記。成語中的「小巫見大巫」即是以此比喻法術的高低差距有別，道行淺薄的小巫，碰到了修

煉高深的大巫，法力無從抗衡而相形見絀之意。姑且不論舞、巫或武的近親關係如何，三個發音相似的中文字詞，卻三位一體地具現於當代到花蓮慈惠總堂拜謁母娘的現代靈媒——靈乩的身體表演上。

花蓮慈惠總堂位於被視為地靈人傑的發祥聖地——吉安鄉北昌村，自1964年成立以來，一直是海內外各地慈惠分堂的總部。根據〈花蓮聖地慈惠堂總堂簡介〉（2011），遠在建廟之前，瑤池金母從1948年起，即數度聖駕下凡，透過道士蘇烈東之口，傳達「鸞示」顯化世人。而在母娘最初所收的50位第一代契子女中，傳來乞與林清來率先集資、募款，籌建了現址的總堂，也因為內部對廟堂外觀和使用材料的意見不合，爾後分裂成毗鄰而居的青衣「慈惠堂」與黃衣「勝安宮」系統，前者供奉「金母娘娘」，後者敬拜「王母娘娘」，稱謂雖然不同，事實上均淵源於無極瑤池大聖「西王母」的信仰系統（胡潔芳，2000；花惠媛，2003）。傳來乞不僅擔任慈惠總堂的第一任總堂主，並著手編纂經文與教規，以推廣母娘的濟世神學。

目前，慈惠總堂堂主則是由年過杖朝的第二代吳姓道長擔任。他指出，「慈惠堂」是受母娘所託而建，從未舉辦過法會或訓練養成靈乩，靈乩的出現是最近這廿五年的現象。老先生更直言不諱地坦言：

我不懂靈乩，在我的經驗中，母娘所說的話跟我們一樣，會清楚交代祂要我執行何種任務，沒有所謂

的「天語」。如果這個人身上有病的話，只要在殿前焚香膜拜之後，會繞著殿前翻轉一圈，這是很奇怪的事，如果身體沒病的人，便不會有如此反應。（個人訪談，2013.2.17）

所謂「天語」又稱「靈語」，是以聲音、韻腳組成類語言結構的音調，但外人卻「無法解讀的語言……象徵的是靈界信息溝通的神聖語言，〔對當事人〕有其特殊的涵義」（鄭志明，2009）。與此相應的是，另一位在地服務了八年以上的男性總幹事，在談及靈乩時就以「不予置評」為由，重申廟方的立場是秉持「開放態度，認為持香的人不會做壞事」，不過「會靈、跑靈山都與慈惠堂無關。他們所信的五母，<sup>1</sup>其實是將錯就錯的民間信仰。」（個人訪談，2013.6.23）誠然，由男性權威所主導的「慈惠堂」組織，雖是以道教為正宗而兼容並蓄

其他宗教，但「總堂」更在意的是，它如何扮演一個不偏不倚的信仰秩序的守護者角色，但靈乩的存在似乎挑動了這個象徵秩序。無論如何，截至2003年為止，台灣各地建立的慈惠分堂高達930間（李世偉，2006），且數目仍在繼續成長之中。<sup>2</sup>即便如此，花蓮的慈惠總堂仍被視為是磁場「能量」最高強、最能感應到母娘存在的處所，所以成為信眾的終極朝聖之地。每年農曆二月十八日總堂堂慶、七月十八日母娘誕辰時，是慈惠總堂的旺季，此時分堂的母娘分身必需回門、過火，而結合個人靈修與尋訪靈山聖地的「跑靈山」或「會靈」運動，更於1990年達於高峰（鄭志明，轉引自李峰銘，2008，113）。平常時間則每逢週休二日，即吸引各地的契子女、信徒及觀光客等，成群結隊地「回娘家」謁祖，或兼休閒觀光。



1 廣場外，一位腦麻靈乩正在靈動。（盧玉珍攝，2013/3/16）



## 問題的由來與理論背景

筆者與花蓮慈惠總堂的結緣，肇因於 2006 年遭逢母喪，心感悲戚之餘，偏又碰上了平生以來最大的車禍，在身心俱疲之際，恰巧一位即將登陸對岸工作的行政助理要去慈惠總堂求籤，乃邀請筆者一起去拜拜、求心安。就在頂禮膜拜的大殿上，筆者意外瞧見了許多來訪的香客，竟然當著神明面前，一邊唱著流行歌曲，一邊自在地合歌而舞。有些人看得出來有一點舞蹈底子，筋骨柔軟而動作優美；有些人則靜立闔眼如若傀儡般地，任由同來者以歌聲牽引，擺弄其肢體；也有人不斷打嗝或打哈欠，口中唸唸有詞，替跪地禱告的男男女女「灌頂」收驚，而被牽引或收驚者，往往淚流滿面，甚至放聲大哭。看到那一幕，我才恍然大悟，為何在神明殿上，要立著一塊「禁止訓身、嚎哭」的告示牌。只是，何謂「訓身」？為什麼已經成年的長者竟然不能自制地當眾「嚎哭」？究竟能「禁止」這種身體現象到什麼程度？往後數年，筆者雖仍偶爾去拜拜，但並非虔誠的信徒，因此這些現象與疑問，只是看在眼裡，放在心裡，「懸而不論」，直到參加 2011 年台灣舞蹈學術研討會，聽到與會者討論靈乩與巫的關係，乃驀然想起這一幕幕的經歷。

原來，所謂的靈乩是「以靈為乩」者，也就是那些在慈惠總堂的殿堂之上，徒手歌舞及打嗝訴情的運功者，他們透過自己先天的「靈脈」，進行與仙佛溝通、「代天宣道」，或為「靈收圓」來消災祈福等任務。這些「信徒即祭司」的靈乩，在台灣少說也有上萬，他／她們和乩童差異極大。乩童又稱童乩，除了是以傷身見血，戲劇性地展示神

蹟之外，還須通過過火、爬刀梯等驚人儀式的試煉，取得「指南宮」中華道教學院的認證，才能執令旗為人辦事。「靈乩」也者，則是以吟唱、舞蹈、武術等意義比附的行動，呼應其「靈動的現象」（蔡怡佳，2006），也有人稱之為「巫舞」（林鍵璋，2011）的行為，以踐履母娘的教示。雖然在解嚴後，脫胎自「梅花聯盟同心會」的「中華民國靈乩協會」，業已正式立案為宗教社團（蔡怡佳，2000），但大部分靈乩的「靈力」是自我證成的結果。誠如其中一位著白衣的王姓靈乩所說，「靈乩不是由『人』來認證我們，而是由無形的『神佛』來認證我們！」（個人訪談，2012.12.16）由於靈乩的作為在民間大受歡迎，近年來在人數上似有凌駕童乩的趨勢。有趣的是，無論是童乩還是靈乩，在慈惠總堂殿內與堂外的表演行為，俱皆令人嘆為觀止。無怪乎，它被官方列為花蓮地區必訪的觀光景點暨民俗文化資產的保存對象。

在筆者最初的閱讀印象中，到慈惠總堂拜謁的靈乩，多半是中年婦女，教育程度不高，且以操持閩南語的族群為主（李世偉，2006）。實際的田野觀察之後，才發現詳情不盡如此。此外，有關「慈惠堂」的研究一直是人類學、民俗學與宗教學等領域的重要田野案例（鄭志明，1984；呂一中，2001；余德慧、劉美好，2004；林美容、鄭鳳嘉、釋念慧，2011）；反之，舞蹈在台灣的主流論述中，則聚焦於劇場舞蹈、教育舞蹈、原住民／或民族樂舞等舞蹈類型（genre）的編創與傳承之研究（陳雅萍，2008、2011；張中媛，2008；趙綺芳，2004；胡台麗，1998、1994）。前者以儀式展演、巫術治療、新興宗教等維度，探討台灣的民間信仰；後者則是



2 慈惠總堂內兩位靈乩的舞姿。(盧玉珍攝，2013/3/2)

以菁英角度，就舞蹈的藝術形式與內容、表現象徵、族群美學等，分析其衝擊、影響與文化建構。這樣的研究取徑，容或有助於理解台灣社會的常民信仰，或表演藝術的文化生態、結構與發展，但舞蹈在尋常文化（common culture）中的實踐，絕對不僅止於舞台、學校、夜店，或部落祭儀等場合，遑論企圖封閉、固化舞蹈展演形態的可能性。而在探討起乩舞動的描述中，往往又多以「宛若舞蹈」（張珣，2005）、「傳統舞蹈」（李世偉，2006）、「靈山舞」（林鍵璋，2011），抑或是「形態因人而異」（鄭志明，2009）等修辭，一語帶過，似乎忽略了舞蹈、文化與動作模式的學生關係。

特別是，在探討靈動與訓身奧義的學術文獻中，余安邦（2008）的分析堪稱是個中翹楚。他是以北部的SH慈惠堂為田野地點，從心理學角度，觀察、詮釋靈乩的「自由舞動」，作為其「自我技術」的鍛鍊，進而促成「倫理主體的構成與裂解、消融與轉化」，旨在以達成其個體的「生存美學」為目的。矛盾的是，這篇以靈動者的自我與主體性為核心的論述，卻難得找到眾靈乩本身的證詞，占了絕大版面的討論，反而是M. Foucault、J. Kristeva、J. Derrida、P. Ricoeur等菁英的聲音，靈乩的文化重

量遠不如這些全權代理人的理論與概念，那就莫怪Gayatri C. Spivak（1994）會否認「從屬階級」能為自己發言的可能性，即便這個漢化的「從屬階級」並不乏高學歷的公務員參與其中，也不例外。顯然，余氏所解析的「自我」與「主體性」，似無關乎「在地化」的母娘信仰（鄭志明，2009），而是坐實了Spivak所謂的「透明化」、默認的「西方大寫主體」（the West as Subject）。尤其，在筆者的田野訪談中，十之八九的靈乩會否認其靈動過程是在百分百意識清醒的狀況下進行的，「靈動如果來時，你會有五分的意識，不會什麼都完全不知道的。你的感覺很自然，不會說勉強，還是你自己在做動作」（訪談W師兄，2012.12.16）。如此一來，縱然余氏意圖以「流動的主體」修正笛卡兒式的「認知主體」（余安邦，2008，pp. 354-357），但大部分「無法強求」的靈知（gnosis）意識，似乎成了「能動主體」的單門，套句田野現場王姓女靈乩的說法，那是一種「有體無魂」的狀態。本文認為，這樣的主體塑造，容或不是由零出發，但也必然是在社會互動及與神鬼（神靈及亡靈）交流中，暫時出現的一種「依靈而舞」的身體文化景觀。那麼，這種身體景觀所指涉的文化又是什麼？

本文係以跨領域研究為取徑，透過身體的「演述性」(performativity)策略，觀察、錄影、訪談各地前來花蓮慈惠總堂拜謁的靈乩，但不涉及建醮、扶鸞、神學及經文等包山包海的宗教面向。研究範圍聚焦於鏈結靈動與舞動的文化意義上，旨在分析以DIY為前提的素人即興表演，如何再現扎根在地的尋常文化美學，以勾勒出母娘信仰與身體相依相生的舞蹈圖像，進而深入發掘「受眾」的感知與創意，提供一個更為寬廣、開放的舞蹈視野。

### 宮廟即劇場

一般到花蓮慈惠總堂拜謁的靈乩，大約可分為兩大類：一類是搭乘中、大型遊覽車，集體前來的進香團；另一類則是自行開車或乘坐公共運輸前來拜拜的個人朝聖者。慈惠總堂的香火鼎盛，可以由週末假日，排隊進香的隊伍，由牌坊向外跨街，綿延百公尺以上，即可得知。而靈動的過程，常常是由堂外廣場即已開始。在鑼鼓喧天、鞭炮響聲中，靈乩着裝扮仙、童乩操持五寶，帶領著不同衣

色的信眾跳神、過火。現場除了代表「慈惠堂」的青衣及象徵「勝安宮」的黃衣外，還曾出現白衣、紫衣、紅衣等素面居士服的隊伍，但無論色彩如何，成員的衣著一律是寬鬆的中式太極服，外加平底鞋，顯然預期靈動會出現而有備而來。他／她們各自合著鼓聲節奏而「舞」，通過夾道的觀眾群與攝影機，直到分堂的佛像金身穿過慈惠總堂的天公爐，大聲宣告「到了」之後，成員才一一進入小小的神明廳內「會親」，而原本繽紛喧鬧的嘉年華景象也隨之改觀。

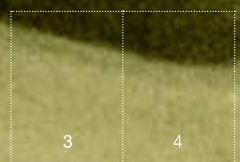
堂內，但見廟方人員不斷以輕聲細語、肢體手勢維持秩序，讓熙來攘往、摩肩接踵的信眾，皆有機會「上場」向母娘傾訴衷曲。受到感應的靈乩也會即刻「起駕」，載歌載舞之間，信徒很有默契地騰挪出活動的空間，有些「問事」的「靈子」，會跪在附身的靈乩面前痛哭哀嚎，靈乩則以「開白話」來開示安慰對方，直到「退駕」換裝，隨即「下場」移出神明廳，由另一波信眾接續雷同的演述模式。神明廳內雖然人擠人，但絕無相互碰撞、爭吵擠踏的情況出現。



實際上，起駕的靈乩不限中年女性，男女老少、各行各業都有。筆者在現場遇到的靈乩，甚至包括：19歲的大學生、外籍配偶、腦麻患者、天主教改宗者、科技菁英、退休教師等等，不一而足。有些人是因為「機緣」、「遇到貴人」而半途出家，有的則是家族關係，生來就是「乩身體質」，而「帶天命」為「神明借用靈體來替祂辦事」（訪談台東C師姐，2013.3.10）。堂上的靈乩則依任務的分工，區隔為：文駕、武駕、護駕，由於「有的人是靜態的、有的人是動態的，該起來跳的，就會跳起來，像我們幾乎都帶著文武駕，所以是看你的本靈在哪一個層級。」（訪談，2012.12.16）。所謂「靜態的」人員，就是在旁保護靈動者，以防靈乩受傷的人。這是為何殿堂之上人聲雜沓，但仍井然有序之故。

有趣的是，附身於靈乩的神尊，往往透過特定的服飾、道具、舞姿來呈現，因而極易辨識。筆者在現場曾經目睹一位大塊頭的熟女，現身為「哪吒三太子」，頭上梳個冲天炮髮型，穿著傳統的平繡肚兜，嘴上含著奶嘴，有如淘氣男孩般，

隨意頓地「跳單腳」。另一位女性靈乩在廟埕上明明現身為那個頭帶元寶帽冠、身披補丁袈裟、手持葫蘆酒瓶及羽扇、腳踩羅漢鞋及醉步的「濟公」，但卻在進了神明廳之後，搖身一變為手拄龍頭拐杖、頭綁象徵無生老母的繡帶，腳下的羅漢鞋雖然還在，卻佝僂著身軀，成了向信徒諄諄教誨的「瑤池金母」。上述服飾道具的準備，顯然有護駕的同儕協助，否則如何在這麼短的時間內完成變裝換角？況且，現場不但有攤車零售各種靈動過程的音像CD，網路上還有為滿足朝聖需求，而批發或訂製的神明配件、頭飾與法器等等，這些商品化現象，似也改寫了「神聖」與「世俗」的劃界意義。準此以觀，倘若故事、場地、角色及觀眾構成了劇場表演的基本元素，那麼本文毋寧甘冒大不諱的指出，作為一個公共空間的花蓮慈惠總堂，透過靈乩的拜謁活動，儼然成了廣義的劇場，而性別與年齡的身體差異則游移於「落駕」與「退駕」的時空自由轉換之中，並與多重角色的串扮及流動的觀眾群，共構出一種屬於台灣宮廟信仰的獨特文化圖像。



- 3 三太子附身的靈乩，手上拿著奶嘴。（盧玉珍攝，2013/3/2）
- 4 慈惠總堂廣場外販售各種靈動DVD的攤車。（盧玉珍攝，2013/6/22）



5 堂內靈動。(盧玉珍攝，2014/1/4)

## 母娘信仰的演述 (performative) 模式

然而，劇場「畢竟是身體在空間中的表現，脫離了身體的表現……只能變成論壇」(鍾喬，2005，p. 318)。而多數自命為仙界代言人的靈乩，其付諸行動的身體載具所涉及的問題，除了攸關溝通「靈力」的真偽難辨之外，其舞動模式非但跨越了國界，甚至還模糊了「編舞」、「舞者」與「受眾」的專業分工界線。尤其，我們在現場常常被信徒告誡：「靈動喔？很多是假的啦」(訪談 L 靈乩，2013.05.18)，但當我們請求以現場案例來舉證時，同一批靈乩卻又以「不好說」回應之。所以，問題又回到原點：靈動的真假重要嗎？對誰重要？誰說了才算？

為了一探靈動的神秘，筆者乃於 2013 年二月，南下追蹤訪談一位外配靈乩 M。到達的當晚，不巧當事人到岡山寄錢回娘家。在等待的閒聊期間，M 靈乩的妯娌表示，M 從泰國「剛嫁來的時候，我過世的婆婆就來看她」，而其台籍先生更點

出：「靈動這件事……像我老婆是個泰國人，根本不知道台灣的神佛，如果她要騙你，也不知道怎麼騙。」同時，負責開遊覽車的 W 大哥也附和：

一開頭她不願意當靈乩，小孩子的病就一直好不了，因為到宜蘭或花蓮參拜要花很多錢。後來，我告訴她，我來解決，我先捐五千塊……很神奇的是，她一答應當靈乩，拿個椰子水去過爐，給小孩子喝，喝了三天後就好了，連醫生都不用找。(作者訪談，2013.02.05)

其實，類似的案例，比比皆是。只是有些不肯接受母娘旨令的「受難者」是靈乩自己，關鍵在於身體會出現「好像被刀子插著」(訪談，2012.12.16)、「身體很不自在」(2013.01.13)、「身體會不好，會難受」(訪談，2013.03.16)、「感覺像病很重，腰痠背痛」(訪談，2013.05.18)等症狀，而唯一的解決辦法就是透過靈動與訓身的過程，「把身上的濁氣排出來」(訪談，2011.12.27)，特別是「那個氣會帶動你的身體去轉，憋著就會一直生病」(2013.05.18)，因此靈動也被視為是「靈療」的一部分。

可是，M 靈乩本人的答案又是什麼呢？筆者當晚等到快九點時，M 終於出現。她以不太流利的中文表示，因為「小時候看到別人看不到的，感覺怪怪的」，所以曾在泰國「跟白龍王（1937-2013）他們學習差不多一、兩年」，不過，她本身在鍍鋅工廠工作，並非職業靈乩，「神佛指示我們要去哪裡，我們就去」。換言之，靈乩的養成，歸因於不由自主的「天命」與「體質」因素，但所謂「自然而然」的靈動，仍然是學習來的。是以，M 另有一位在燕巢的師父，訓練她靜坐、調氣、九轉蓮臺等技法，以便讓「靈」的落駕較為容易，並且這位師父還帶她去買辦事用的濟公服。

那麼，何謂「九轉蓮臺」？M 的先生說：「就是你所看到的跳舞，我們是九轉蓮臺，轉靈、轉體，人神合一……後面有靈會教妳，肉體的手要怎樣動」。但，為何是「濟公」？難道台灣神明與泰國神明不會起衝突嗎？M 說：「不會，我們也有觀音、濟公師父，我們是拜佛的……我們白龍王也拜太乙真人。」顯然，佛道不分並非只是台灣宮廟信仰才有的獨特現象。那，什麼時候才能「出師」呢？此時，M 的先生又插嘴說：「你必須有三通——天眼、耳通、心通，有了這三通就可以鬼通，才能為神佛辦事。」既然如此，為何還需要穿濟公服？難道永遠都是濟公禪師來附身嗎？M 的先生又再度代言：

母娘也會附身啊，還有觀音娘娘也會附身，她什麼都可以的。辦事的時候，就要穿濟公的寶衣，不穿的話，會傷到身體。看是誰落駕，從她的手勢、講的話都要換，觀音佛祖落駕的話，她講的話輕聲細語，很慈悲；三太子落駕，她就像個小孩子。（訪談，2013.02.17）

這麼說來，連 M 靈乩都只有「一半記得，一半不知道」的玄妙景象，其實是奠基在眾多台灣人都能

夠解碼的肢體語言上。這或許解釋了為什麼 21 世紀的今天，宗教信仰的跨行、跨業、跨性別與跨國影響力，並未因為科技與醫學的全球化進展，而完全抹滅其需求的原因之一。

實際上，在真實、真理、真相已不再被視為理所當然的後現代，靈動的實踐模式與靈力的連結，無論真假，其所接合言語和表演的演述模式，也往往以不同的術語與個人化的動作出現。以觀音為例，有的人稱之為菩薩，也有人稱之為佛祖。而多半到花蓮慈惠總堂拜謁的靈乩，雖然來去匆匆，但經由反覆比對其敘說及影像資料後，本文約可歸納出幾個常見的角色及動作模式。其中，「帶觀音體的靈乩就會站在一個平台上，手比蓮花、轉蓮台」、虎爺自然會走「七星八卦步」、金龍太子會「蹲、站馬步」、三太子落駕會「頓地一直跳單腳進來，腳踩烽火輪」（訪談，2012.12.16）、關公則常擺出「帝君在看春秋的樣子」（訪談，2013.06.22），而母娘則是「走路軟軟的」（2013.03.01），且必然跪拜行大禮，遑論濟公的癡狂醉步。上述的角色、姿態與動作俱皆似曾相識，牠們反覆出現在台灣的電影、電視、漫畫、小說，以及廟裡的塑像之中，提供人們宗教想像的依據。

### 道成肉身的靈動之舞

這些救贖的象徵全都聚焦於身體上，無論是發生在靈乩自身或是親人身上，其「痛苦、磨難、有限性」（B. Turner, 2010, p. 113）的症狀，常被詮釋為「神選」的理據，進而「自願」以其靈體為神明所用。以肉身行「道」，目的不在於「發大財；小孩乖乖的、大人平安，這樣就好」。縱然傳統道家一向以神仙思想聞名，但受訪靈乩很少提到一般文



獻上所聲稱的「外丹術」或「內丹功」，可見身體的生老病死業已經醫學證實，而無庸置疑地內化為一般世俗化的常識。不過，宗教仍是一種身體的補缺術，儘管它所處理的生命容或未及道德中立、自然事實的「疾病」(disease)本身，可是顯然涉及個體中的「病感」(illness)，而「病感」則多半是一種文化現象(B. Turner, 2010, p. 208)。因此，靈乩所感應到的身體失能或「病感」，會以自身的文化象徵來合理化，而其經由靈動所達到的療癒功效，也證明了舞蹈表演在「不完全的複製」、「有縫隙的再現」(Schechner, 2002)尋常文化之外，依靈而舞動信仰圖像的同時，更有把「崩掉的『道』拉正」(訪談，2012.12.16)的潛在力量。因此，「道成肉身」乃於焉成為素人自修(DIY)靈動之舞，不言自明的核心價值。

作者按 —

本文為科技部專題研究計畫「國境之東(一) — 靈動之舞：以拜謁花蓮「慈惠堂」的靈乩演示為例」(NSC101-2410-H-259-063)的部分研究成果。

#### 注釋

- 1 「五母」是指：東王「無極聖母」、南王「地母至尊」、中王「無極老母」、西王「瑤池金母」、北王「無生老母」等(鄭志明，2009)。
- 2 據廟方的C姓師兄告知，「慈惠堂」向政府登記的分堂，目前已達2000多座，連日本、沖繩及紐約都有(個人訪談，2012年8月10日)。

#### 延伸閱讀

- 于平(1992)：中國古典舞與雅士文化。吉林省：吉林教育出版社。  
 于平(2002)：舞蹈欣賞。台北市：五南。  
 王克芬(1991)：中國舞蹈發展史。台北市：南天。

- 平珩主編(1995)：舞蹈欣賞。台北市：三民。  
 伍曼麗主編(1999)：舞蹈欣賞。台北市：五南。  
 何志浩(1977)：中國舞蹈史。台北市：東方文化。  
 余安邦(2008)：以M. Foucault的觀點為核心論述倫理主體的構成與裂解、消融與轉化：慈惠堂的例子。本土心理與文化療癒 — 倫理化的可能探問(余安邦主編)，303-374。台北：中央研究院民族學研究所。  
 余德慧、劉美好(2004)：從俗智的啟蒙到心性與倫理的建構 — 以一個慈惠堂虔信徒網絡療癒為例。新世紀宗教研究，第2卷，第4期，72-117。  
 呂一中(2001)：「會靈山」運動興起及其對民間宗教之影響。台灣宗教學會通訊，第7期，88-98。  
 李天民、余國芳(2000)：中國舞蹈史。台北市：大卷文化。  
 李天偉(2006)：慈惠堂。台灣大百科全書。台北：文建會。  
 李峰銘(2008)：如入靈山不為動：淡水無極天元宮之靈乩觀點的一種揭示。「宗教經典詮釋方法與應用」學術研討會。台北縣：真理大學。  
 林美容(2014)：從乩童到通靈人：與神靈溝通媒介的典範轉移。慈濟大學人文社會科學學刊，第16期，1-26。  
 林美容、鄭鳳嘉、釋念慧(2011)：為母娘辦事：花蓮法華山慈惠堂溫滿妹堂主五十年的宗教療癒與實踐。慈濟大學人文社會科學學刊，第11期，38-83。  
 林鍵璋(2011)：台灣靈媒巫舞展演儀式之初探。回顧與展望：百年舞蹈風華國際學術研討會專文集。台北。  
 花惠媛(2003)：慈惠堂西王母信仰的神學思想研究，碩士論文。四川大學。  
 胡台麗(1998)：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，第84期，61-86。  
 胡台麗(1994)：從田野到舞台 — 「原舞者」的學習與演出歷程。當代，第98期，30-47。  
 胡潔芳(2000)：慈惠堂的發展信仰內涵之轉變，碩士論文。花蓮：花蓮師範學院。  
 荔月修編(2011)：花蓮聖地慈惠堂總堂簡介。花蓮：慈惠堂總堂。  
 張中媛(2008)：透過舞蹈的美感教育。教師天地，第153期，16-21。  
 張珣(2006)：儀式總論。台灣大百科全書。台北：文建會。  
 陳雅萍(2008)：身體·歷史·性別·權力：舞蹈劇場與台灣社會，1980s-1990s。民俗曲藝，第161期，39-81。  
 陳雅萍(2011)：解放與規訓 — 殖民現代性、認同政治、台灣早期現代舞中的女性身體。戲劇學刊，第14期，7-40。  
 傅佩榮(2012)：逍遙之樂：傅佩榮談「莊子」。台北市：天下文化。  
 趙綺芳(2004)：台灣原住民樂舞與泛原住民主義的建/解構。臺灣舞蹈研究，第1期，33-62。  
 蔡怡佳(2006)：人與靈的共同修行。人類文化論辨月刊，30-37。  
 蔡怡佳(2000)：歷史書寫與自我技藝 — 靈乩協會創立初期之宗教實踐。中央研究院民族學研究所「週一演講」。台北：中央研究院民族學研究所。  
 鄭志明(1984)：台灣瑤池金母信仰研究。臺灣風物，第34卷，第3期，29-52。  
 鄭志明(2006)：台灣靈乩的宗教形態。台北：書鄉文化事業有限公司。  
 鄭志明(2009)：台灣母娘信仰的在地化發展。收錄於東華大學民間文學研究所主編《台灣王母信仰文化世界學術研討會》，97-118。花蓮：花蓮勝安宮管委會。  
 鍾喬(2005)：述說一種孤寂：劇場、社會與文化。台北：唐山。  
 Conquergood, D. (1992). Performance Theory, Hmong Shamans, and Cultural Politics. In J. G. Reinelt & J. R. Roach (Eds.), *Critical Theory and Performance* (pp. 41-64). Ann Arbor: The University of Michigan Press.  
 Schechner, R. (2002). *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge.  
 Spivak, G. C. (1995/1994)：從屬階級能發言嗎？中外文學，24(6)：94-123。  
 Spivak, G. C. (1994). Can the Subaltern Speak? In P. Williams & K. Chrisman (Eds.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader* (pp. 66-111). New York: Columbia University Press.  
 Turner, B. (2008/2010)：身體與社會理論(謝明珊譯)。台北：國立編譯館。