

南 華 大 學

美學與藝術管理研究所

碩士論文

表演藝術與社區文化：以鄒族舞蹈及文化展示為例之研究

Performance Art and Community Culture :

A Case Study of Tsou' s Dance and Culture Presentation



研 究 生：陳吟合

指 導 教 授：明立國

中 華 民 國 九 十 五 年 七 月 八 日

南 華 大 學

美學與藝術管理研究所

碩 士 學 位 論 文

表演藝術與社區文化：以鄒族舞蹈及文化展示為例之研究

Performance Art and Community Culture :

A Case Study of Tsou' s Dance and Culture Presentation

研 究 生： 陳吟名

經考試合格特此證明

口試委員： 蔡碩華
浦忠成
收子剛

指導教授： 收子剛

系主任(所長)： 陳流易

口試日期：中華民國 九十五年 六月 十九 日

謝誌

在一年八個月的論文寫作時間裡，經歷了無數次的波折，
從題目的選定到研究對象的改變，使我在整體思路上不斷地調整，
雖然，已與最初的想法與理念有些許的差異，
但也是為了給自己一個不同的視野及一項新的挑戰。
在眾多師長與同學們的腦力激盪下，道出了寫作的盲點所在，
在家人與朋友的溫馨鼓勵中，渡過了寫作的低潮時期。

首先 感謝

大學時期的蔣嘯琴老師，在文字能力方面的提升。
已經離校的白適銘老師，在寫作模式方面的指導。
現任所長的陳泓易老師，在文章撰寫方面的肯定。
即將退休的陳國寧老師，在課餘生活方面的關心。
讓我在研究所的學習生涯中，不但獲得不同領域的知識，
也因為師長們的鼓勵，使我在論文之路上一步步向前邁進。

再者 感謝

對於台灣鄉土舞蹈付出心力的蔡麗華老師
及
對於鄒族文化有著深厚認知的浦忠成老師
藉由其研究領域的專業，給予無私的指導，
亦提供了不同層面及角度的想法，使我在撰寫過程中，能有更縝密的思考，
而研究對象的複雜發展脈絡，更有賴於指導教授明立國老師的悉心指引，
讓我得以順利完成這一項重要「功課」對我的考驗。

最後 感謝

我最親愛的家人們
與我分享著一年八個月中的點點滴滴，
由於您們的全力支持，讓我能夠心無旁騖地專心在論文寫作與研究上，
時至今日，使我不負眾望地完成這篇小小的論文，
這都是因為有您們不求回報的付出。
在此，謹將本篇論文獻給我最親愛的家人們，
以及曾經幫助我、勉勵我的人。

摘 要

有鑑於台灣經濟發展與環境變遷的迅速，使得生活於這片土地上的各個族群，出現了文化流失的危機，相對於尊重族群文化與多元文化的當前世界潮流，此一危機必須加以重視。以原住民族群而言，擁有豐富的藝術風貌，與其文化背景與生活環境有關，其中，最顯而易見的便是歌舞文化，這是由於歌舞文化的外顯性與公共性所致。

舞蹈是人類現實生活的反應，與人類的的生活息息相關，在所有藝術類型之中，與人的互動關係最為明顯，同時也是一項強化身心的活動。舞蹈，是力的表現，是以美的形式表現充分的活躍力，是以抒發抽象情感的一種藝術表現，同時，也是極具社會意義的一種藝術。因此，如何藉由表演藝術呈現當地文化特色，是近年來各地方的重要推廣方式，地方性的表演藝術活動，不僅是項具有歷史記憶的資產，還是一個地方文化形象展現的場域。

阿里山鄒族擁有豐富的歷史文化背景，隨著整體社會結構的急遽轉變，因此受到多元文化的刺激，使得傳統的社會制度、思想信仰、經濟環境等逐漸瓦解，而年輕一代的族人在面對自身傳統文化時感到陌生，甚至缺乏認同，因而衍生出許多文化傳承上的問題，不僅母語式微、傳統工藝失傳、祭典儀式亦少參與，因此在現代文明浪潮的衝擊之下，族人如何在接納現代文明與發展鄒族特色，二者之間取得平衡，使鄒族豐富的文化資產得以世代相傳，不僅需要族人的智慧，更賴於具體行動的付出，以得到更多的尊重與認識，以及自由發展的空間。

本文以阿里山鄒族為研究對象，並以山美社區的達娜伊谷鄒族舞蹈團為案例，進行實際操作上的分析，可做為鄒族與其他原住民部落在進行社區文化發展，及日後相關研究工作之參考，同時，透過本文之研究成果，提供山美社區在文化傳承與觀光遊憩層面，另一個思考方向。

關鍵字：表演藝術、舞蹈、社區文化、鄒族、文化產業

目 錄

摘要	I
目錄	II
表目錄	IV
圖目錄	VI

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的	001
第二節 研究方法與範疇	005
第三節 研究限制於困難	007
第四節 文獻回顧	008

第二章 舞蹈與社區

第一節 台灣舞蹈概述	028
第二節 台灣的舞蹈教育	038
第三節 舞蹈與社區	042

第三章 鄒族的舞蹈文化

第一節 鄒族文化內涵	051
第二節 鄒族的歌舞文化	057
第三節 祭儀與展演	066
第四節 文化、展演、觀光	078

第四章 山美社區的文化發展

第一節 山美社區概況·····	087
第二節 達娜伊谷鄒族舞蹈團民族誌·····	093
第三節 文化展示內涵分析·····	103
第四節 文化產業與表演藝術·····	114

第五章 結論·····125

參考資料·····130

附錄

附錄一 達娜伊谷鄒族舞蹈團展演活動問卷調查表（團員）·····	137
附錄二 達娜伊谷鄒族舞蹈團展演活動問卷調查表（觀眾）·····	139
附錄三 訪談內容記錄·····	142
附錄四 達娜伊谷自然生態保育公園簡介（摺頁外部）·····	144
附錄五 達娜伊谷自然生態保育公園簡介（摺頁內部）·····	145
附錄六 多元就業開發方案文宣（摺頁外部）·····	146
附錄七 多元就業開發方案文宣（摺頁內部）·····	147

圖 目 錄

圖 3-1	二元同心圓	053
圖 3-2	小米田	055
圖 3-3	鄒族傳統男性服飾	056
圖 3-4	鄒族傳統藤竹編籃器具	056
圖 3-5	男女隊伍形式	063
圖 3-6	與左右第二人牽手的方式	063
圖 3-7	達娜伊谷鄒族舞蹈團演出 <i>Homeyaya</i> 情形	065
圖 3-8	特富野男子集會所及其廣場	070
圖 3-9	2005 年生命豆祭	082
圖 4-1	山美社區地理位置圖	088
圖 4-2	山美社區發展協會組織圖	092
圖 4-3	達娜伊谷鄒族舞蹈團的發展概況	095
圖 4-4	山美歌舞展演場外觀	096
圖 4-5	山美歌舞展演場內部	096
圖 4-6	教學研習調查結果統計	096
圖 4-7	節目內容調查結果統計	097
圖 4-8	社區特色調查結果統計	097
圖 4-9	經營管理調查結果統計	099
圖 4-10	觀光發展調查結果統計	100
圖 4-11	社區地位調查結果統計	101
圖 4-12	社區互動調查結果統計	101
圖 4-13	「高山舞集」演出	102
圖 4-14	展演活動的要素分析圖	104
圖 4-15	節目內容滿意度調查結果統計	105
圖 4-16	內容表現滿意度調查結果統計	105
圖 4-17	表現場地規劃滿意度調查結果統計	105
圖 4-18	演出人員表現滿意度調查結果統計	106
圖 4-19	服裝與道具滿意度調查結果統計	107
圖 4-20	影音設備滿意度調查結果統計	108
圖 4-21	燈光運用滿意度調查結果統計	108
圖 4-22	文化認知滿意度調查結果統計	109
圖 4-23	景觀環境滿意度調查結果統計	110
圖 4-24	生態公園中的路線指示	110
圖 4-25	遊客服務滿意度調查結果統計	111
圖 4-26	餐飲服務滿意度調查結果統計	111

圖 4-27	餐飲內容滿意度調查結果統計	111
圖 4-28	餐飲聚落示意圖	112
圖 4-29	餐飲聚落環繞圖	112
圖 4-30	手工藝品滿意度調查結果統計	113
圖 4-31	藝品展示滿意度調查結果統計	113
圖 4-32	展售內容	113
圖 4-33	表演藝術之生產模式圖	122

表 目 錄

表 1-1	「充實省(市)、縣(市)、鄉鎮及社區文化軟硬體設施」之 十二項子計畫內容項目	012
表 1-2	國內重要表演事業主管機構簡介	015
表 1-3	行銷理論的 4P 與 4C	018
表 2-1	專業型舞蹈教育與普及型舞蹈教育的比較	038
表 3-1	鄒族舞蹈的表現方式	064
表 3-2	舉辦活動對當地的效益	080
表 4-1	山美社區的觀光發展歷程	090
表 4-2	達娜伊谷鄒族舞蹈團之展演內容	098
表 4-3	達娜伊谷鄒族舞蹈團成員名單	107
表 4-4	達娜伊谷鄒族舞蹈團生產模式之現況	123

第一章 緒論

受到世界趨勢與政府施政方向的影響，有越來越多的民眾開始重視自己所居住的環境，以及族群特有的文化，藉由重新探索當地文化的行動，建構出一套完整的文化發展脈絡，進而使當地居民了解自己，也提供他人一個認識自己的管道，如：雲林的大廂花鼓、原住民族的歌舞。而表演藝術團體亦本著藝術推廣與教育的理念，紛紛將表演市場由城市擴展到鄉村，表演舞台也從劇場轉換到社區，這樣的舉動，使得欣賞藝術表演不再是都市人的權利，也因為與社區、族群的互動而激發出創作上的靈感，如：以客家文化為創作元素的光環舞集。同時，亦有表演藝術團體，透過對於自身族群文化的學習，而做為主要表現內容，並將富有族群文化內涵的歌舞加以推廣，如：原舞者、高山舞集、台北民族舞團等。

本章除了進行研究動機、目的、方法的闡述之外，並針對相關文獻加以探討，包括：藝術教育之推廣、政府推動之相關政策、表演藝術團體之行銷模式、以及表演藝術與社區之互動關係等，透過對相關研究成果的知悉，試圖找出不同於以往思考方向。

第一節 研究動機與目的

每個族群的宗教信仰、風俗習慣、文化價值、集體記憶等，皆是透過不同的形式存在而流傳至今的，而舞蹈正是其中的方式之一。由於形式並非是一種孤立的實體，因此，它無法離開媒材（人類的肢體）而單獨存在。雖然，媒材僅是一種沒有生命的物質材料，但是，透過人類對於媒材的靈活運用，並賦予意義之後，便能夠表達出人類內心的情感或感受。換言之，在任何情況下，形式存在的目的都是為了使媒材成形，以便滿足某種特殊需求，而作為結果的形式，其本身就是各種因素的組合。

舞蹈之所以被稱為人類最早存在的藝術形式的說法，其原因可能是使用的媒材即為人類與生俱來的肢體，暫且不論此種說法的可信度，但「手舞足蹈」的能力，可以說是從幼兒時期便具備的。身體的節奏來自於一連串肌肉的收縮與放鬆，而舞蹈的節奏，則是由身體節奏所演變而來的，並進一步地發展出不可計數的變形，這些變形的樣式可以組合成更大的單位，也就是所謂的「舞句」。一段舞句的長度與內容並無嚴格的限制，儘管它的產生時常是偶然的，但其中卻蘊含著某種發展邏輯。以鄒族的舞蹈而言，是以簡易的四步舞所組成，配合著前後擺動的身軀同時呈現，藉此承載著鄒族祭儀文化複雜的意涵，而由頭目、各氏族長老等所組成的隊型，隱含著鄒族社會中的階級制度與家族倫理。

歌舞，是呈現族群文化的方式之一，因為它的外顯性質，時常是被最先選擇為對外展現的方法，對於歌舞文化相當豐富的原住民族而言，十分容易成為社區發展的主要形式。而了解舞蹈的最好方式，便是親自參與活動本身，因為任何事物若不能轉換成經驗形式，便很難獲得理解，例如：當我們觀看戲劇演出時，會隨著表演者的呈現，而產生喜怒哀樂等不同的情緒，這是因為自己曾經感受過相似的經驗所產生的。如果舞者的肢體運作是沒有意義的，無論其技巧的複雜或簡易，充其量只能說一種運動的過程，而非舞蹈的展現，所以，舞蹈作品所要表現的是一種肢體的語彙，以及肢體符號在作品中的象徵意涵。但是，若當每個族群皆選擇以歌舞文化做為他人認識自我的管道時，是否容易模糊了各族群的文化特色？這是原住民部落在推展社區文化方面，一個值得注意的問題。

除此之外，社區發展的方向亦受到社區總體營造計畫的影響，自1994年文建會提出「社區總體營造」政策並大力推動以來，全國各地許多社區文史團體、文教基金會、社區發展協會等都受到了鼓舞，開始接觸並投入社區營造的工作，秉持著「由下而上」、「自立自主」、「居民參與」、「永續發展」¹的原則，鼓勵居民能多關心自己居住的社區、參與社區的改造，在此項政策的推動之下，對於資源豐沛的原住民部落在發展方向上產生了何種影響？由於原住民部落強調氏族之間的

¹ 行政院文化建設委員會，2004，《文化白皮書》，台北：行政院文化建設委員會，頁 187。

關係，在參與社區發展時，是否會受到部落中重要氏族的帶動，而得到較顯著的成效？前文建會主委陳其南教授曾說：「社區總體營造是要營造出一個新社區、新社會和新人種，在這個『造人』的工程中，是依賴社區公民和知識份子的互相學習、自我學習和自我改造。在社區總體營造的過程中，是要建立一個體系化的社區學習社會和學習共同體。」²而本文的研究對象山美部落的達娜伊谷鄒族舞蹈團，正是朝向此一目標邁進，不但藉由舞蹈的訓練來延續鄒族的傳統文化，亦藉由生態公園的展演場做為成果展現的地方，進而吸引了眾多遊客的目光。

就傳統的鄒族社會而言，是一個父系氏族的社會，以禁忌之屋（*emo no pesia*）及獸骨架（*tongvofusuya*）為二項重要象徵物，一個 *emo* 必須同時具備二者，否則不被視為「真正的家」；通常在大社的 *emo* 聯合了幾個父系家庭，有共同耕作、共同河流漁區、共行與小米有關之儀式等關係，阿里山鄒族人稱之為 *ongko no emo*（世系群）。³換言之，世系群是鄒族的社會基本構成單位，而其社會結構，是以一種主從關係的方式所存在，如：大社與小社、氏族與亞氏族等，而這樣的階級制度與家族風氣，是否會影響歌舞活動的呈現方式，與社區居民的參與度，以及二者之間的對話關係，值得進一步探討。以山美部落為例，是屬於鄒族群的一個小社，對於傳統技藝、歌舞的學習管道較為缺乏，於是山美社區發展協會，透過各類型社團的成立，並以定期聚會的方式傳承鄒族的文化技藝，藉由部落中的傳統文化、神話傳說、歌謠舞蹈等，試圖凝聚鄒族人的集體智慧，並創造出新的部落倫理。近年來，更因為生態保育及歌舞文化的顯著成果，使得山美部落成為一般民眾認識鄒族的最初起點，而這樣的社區發展，不但提振了山美部落的名聲，並引發大社對傳統文化的關注，促使鄒族各部落發展出具有自我特色的部落文化。

而這一種將文化與社區當中既有的傳統，做為社區發展資源來運用的觀念，近年來在台灣逐漸獲得認同、普及而蔚為風潮。在「挑戰二〇〇八國家發展重點計畫——新故鄉社區營造計畫」中規劃「充實地方文化館」之子計畫，便是以「建

² 夏忠堅著，1997，《大家來打拼——教會參與社區營造手冊》，台北：中華基督教福音協進會。

³ 王嵩山，2004，《鄒族》，台北：三民，頁 93-94。

立鄉鎮文化據點，進而使社會大眾認識並瞭解各鄉、鎮、市、區豐富的文化資源，促進城鄉文化交流及文化觀光旅遊之發展，帶動全面性國內文化休閒旅遊」⁴為計畫宗旨，並藉由地方文化館的建置，「蒐集整合地方當地現有歷史、文化、藝術、觀光、生態資源，以充分發揚地方文化特色」⁵，其目的除了為國內旅遊帶來更豐富、多元的內容，亦可促進當地居民正視自己的社區文化。此計畫所運用的空間，不僅僅是強調閒置空間的再利用，還包括了展演設施，而這樣的規劃，對於以歌舞做為族群行銷模式的原住民族來說，為其歌舞文化帶來不同的呈現方式？

而文化創意產業概念的推出，為長期處於較為弱勢的表演藝術，提供了另一個發展的方向，使得表演藝術成為一項新商業，由於此項政策的施行，間接地影響了觀光產業的發展走向。由於「表演藝術的消費行為非常地脆弱，極易受到外界事物的影響」⁶，因此，在部落青年積極地參與傳統文化重建工作的同時，是否會受到消費市場的概念，而影響歌舞的演出內容，甚至將顯性族群（如：阿美族）的藝術表現納入自身的演出中，而有別於自己的文化特色？所以，解讀文化產業與觀光發展之間的相互關係，以及對文化復振所可能促發的影響，成為社區發展的重要指標，也使得表演藝術與社區文化產生了連結。

1993年，台灣原住民族樂舞系列的舉行，首次將原住民的歌舞從原鄉部落中搬上國家的藝術殿堂，暫不論其呈現內容的真實性為何，此舉不但使居住在都市的民眾得以近距離接觸到原住民歌舞，也逐漸引發原住民對於傳統歌舞及文化的重視，但對於祭儀歌舞的部分，如何在不觸及族群禁忌的情況下，盡可能地「真實」呈現，則必須透過現代社會中鄒族人對於表演藝術的概念，與文化傳承的看法，才能得以瞭解。本文之研究目的即在於透過實際的案例，解析表演藝術、舞蹈演出喚起當地文化記憶與認同的機制與功能，並進一步瞭解相關政策對於表演藝術與社區文化的推動成效為何。

⁴ 行政院文化建設委員會，2004，《文化白皮書》，台北：行政院文化建設委員會，頁189。

⁵ 行政院文化建設委員會，2004，《地方文化館計畫工作手冊》，台北：行政院文化建設委員會，頁2。

⁶ 于善祿，2004，〈思索戲劇界產業化的可能性〉，《表演藝術：啟發創意新商業》，台北：典藏，頁2。

第二節 研究方法與範疇

一、文獻回顧

文獻回顧可以說是「質化研究」中最常被運用的一種方法，這是一種將資料轉化成概念的過程，有助於研究者將龐大、繁雜的文字資料，做有效的分析、歸納、統整，並成爲有系統的結果。

本文將以目前國內表演藝術、社區文化的知識脈絡爲主軸，並蒐集政府相關政策、表演藝術團體行銷、藝術教育、藝術與社區發展等文獻，透過國內外書籍、期刊、博碩士論文、網路資源等途徑取得相關資料，以便對資料進行系統化整理，同時，透過各相關研究成果的提出，了解此一研究主題目前的发展情況。

二、田野調查

田野調查是一種對於研究對象最爲直接的研究方法，研究者必須進入田野現場，進行文化接觸、社會互動、資料蒐集、參與觀察等。

在目前這種高度經濟化的社會中，因爲整體的人文生態環境產生的變動，使得原住民傳統歌舞與族人生活之間產生了新的脈絡關係，唯有進入實際的社會文化脈絡（context）之中，才能夠藉著「參與觀察」來了解其中所存在及呈現的各種現象與意義。藉由相關計劃之推動，並透過民族誌的記錄方式，對於社區中的人、文、地、產、景，做一較爲完整的記錄，同時了解並掌握既有資源與可開發性資源，在這個基礎之上，未來的發展才有可能被落實。

三、深度訪談

在各種非量化的研究方法中，「深度訪談」是應用最為廣泛的方法，其目的在於透過對談的方式，了解研究對象的想法與見解，這種方式不同於一般的談話模式，而是具有明確的目的，是刻意安排的。

本文將進行相關人士的訪問，如：參與演出的工作人員以及社區幹部等，透過交叉訪談的方式，除了獲知受訪者對於展演活動觀念上的異同之外，藉由此一間接互動過程與網絡中，了解受訪者對於達娜伊谷鄒族舞蹈團發展的認知與態度，亦可將脈絡與關係網絡做一串聯，以呈現出不同觀點的多元性內容。

四、個案研究

歌舞，是原住民文化中較為外顯的表現形式，亦是認識原住民文化的管道之一。本文以「達娜伊谷鄒族舞蹈團」為研究對象，透過鄒族部落的舞蹈展演團體，以及參與社區發展與文化活動之人員，作深入的接觸及瞭解，藉由團員的問卷調查及實際的參與觀察等方法，記錄舞蹈團運作的內容與操作的方式，以了解理念與執行之間的關係，與執行過程中實際呈現的情況。並配合觀眾對於展演活動的滿意度調查結果，分析出不同於社區的多元觀點。此方法之目的不僅在於提供數量化資料，更在於發掘研究對象的深層看法與觀念。

第三節 研究限制與困難

在進行研究的過程中，遇到了幾個層面的問題。首先，是種族的問題，由於筆者非鄒族人，亦非原住民族人，在短時間之內不易真正深入其文化核心，僅能從相關學術發表與專書中獲得初步認識，同時，透過田野調查與深度訪談的方式，吸收更深一層的文化內涵，又由於本文為一個案研究，其研究結果較無法通則化，因為每個原住民社區的環境脈絡略有差異，所以，無法將山美社區的經驗直接套用在自身的社區發展上。

再者，是達娜依伊谷鄒族舞蹈團相關資料蒐集的問題，在進行訪問的過程中發現，雖然社區幹部與居民都相當認同並重視舞蹈團，但卻缺乏舞蹈團發展的記錄，只有散落在各活動參與者手中的相片，因此，無法對舞蹈團的發展脈絡，有清楚且正確的介紹，僅能透過口述的方式加以記錄，但仍有少數受訪者對於研究人員並非完全信任，在涉及相關敏感問題時所產生的抗拒心理，基於這些因素的影響，增加了訪談過程中的困難程度。

最後，是交通與氣候上的問題，除了無公共運輸工具可到達山美社區以外，雨季時的道路坍方，使得道路中斷而產生不便，在本研究進行問卷調查的期間，適逢大雨來襲，造成遊客量銳減，使得在觀眾問卷調查部份的數量並非十分理想，而且，多集中在放晴後的假日，導致受訪者大多為接受旅行團安排的遊客，在相關問題的回答上較趨向「尚可」的區塊，整體來說，遊客們所重視的是旅遊時的整體環境與氛圍，對於展演活動的要求並沒有過高的評判標準。

第四節 文獻回顧

關於表演藝術與社區文化之間的互動關係，受到政策的制定與推動，以及社會大眾對於藝文活動需求日益增加的情況之下，社區中的特有文化，逐漸成為社區的表徵，而被大力推廣。亦有表演藝術團體配合行銷策略的規劃，將其作品以不同的形式或風格帶入社區之中，其目的除了達到宣傳活動與增加財源的作用外，或多或少地影響了民眾對於藝文活動的參與度，以及學習的意願，在此情況之下，亦可能反過頭來促進表演藝術團體嘗試朝向多元化的發展，甚至是政策的修訂。有關此一發展脈絡的研究主題，除了公部門、學術單位等所辦理之研討會，亦有相關出版品與學術論文的發表，以下則對於不同面向之研究主題做一整理。

一、藝術教育之相關研究

藝術教育的目的，乃在於「培養身心平衡、智德合一的完美人格」⁷，經由藝術的學習，能夠豐富心靈、拓展視野，並使思考更具創意與彈性。早期台灣的藝術教育，除了音樂與美術之外，一直是把對藝術的學習摒除在課程架構之外，以致於民眾從小就缺乏對於藝術的認識與欣賞。就藝術教育機關之一的社會教育司而言，其第一科的重要業務項目，便是「推展社會藝術教育活動，普及藝術欣賞人口」，其內容包括「1.輔導辦理社會藝術教育活動，以發揮藝術教育效果；2.輔導國家級表演團體，提升演出水準，普及藝術欣賞人口；3.加強辦理重要民族藝術保守與傳統工作；4.輔導國光、復興二校推展劇藝教育。」⁸

其目的在於鼓勵國人參與藝術活動，藉由藝術的教育性功能提升個人的心靈層面，同時加強對於傳統文化的認知及保存，更強調藝術教育的終身學習。汪其楣在〈從藝文活動看終身教育〉(2000)一文中提到，「一個國家在終

⁷ 李天民、余國芳，2001，《台灣傳統舞蹈》，台北：國立台灣藝術教育館，頁2。

⁸ http://www.edu.tw/EDU_WEB/EDU_MGT/SOCIETY/EDU0866001/Business/first/body_first.htm

身教育的觀念和規劃中，若能全方位的面對藝文活動的影響力和重要性，才能真正建構一個學習社會。」而此文從終身藝文學習的文化傳統、台灣盛行的藝文活動、藝文活動參與形態與進程、學習環境與階段等方面，對於當前觀念與步驟進行審視。其研究結果指出，影響藝文活動發展的因素，包括：

1. 人才培育不足。
2. 正視經費問題。
3. 城鄉差距及邊緣化的問題。
4. 質化抑量化？或政治化？市場化？

依據「國民中小學推展傳統藝術教育要點」，各縣市政府教育局應針對地方環境、文化特色、社會資源、教育需求等，選擇適當項目實施傳統藝術教育。而向來十分重視終身教育社會之建構的台灣原住民族，由於無法透過文字的記載，所以，大多都是透過族人口傳或藝文活動（如：雕刻、製陶、織布、歌舞等）的方式，將其特殊的文化流傳下來，並藉此凝聚族群的精神與信仰。

教育部於 1996 年召開「全國原住民教育會議」，以「建立原住民教育體制，開展原住民教育特色，提升原住民教育品質」⁹三大重點做為討論的主軸，其中，原住民學校藝能教育，更是焦點之一。由於，原住民各族群在藝術與運動方面，皆有相當出色的表現，將這些表現落實在藝能課程和團體活動方面，可使各族群在學校教育上，呈現更多元的風貌。並於八十八學年度開始，實施原住民藝能班的設立，其目標包括：¹⁰

1. 輔導具有藝術才能之原住民學生，施予計畫性專長培養，使其充分發展潛能，以培植藝術優秀人才。
2. 建立多元文化教育型態，傳承原住民藝術與文化，發揚本土藝術特色。
3. 透過計畫性培育，涵養學生美感、情操，以提昇藝術水準。

⁹ 黃森泉，2000，《原住民教育之理論與實際》，台北：揚智文化，頁 189。

¹⁰ 「高級中等學校設置原住民藝能班試行要點」，民國八十八年三月六日公發布。

目前由於社會型態的急遽改變，工商業社會帶給原住民生活相當大的衝擊，而都市化的結果，不但使得原住民的文化逐漸消失，同時，也遭遇到保存與傳承的困難，如：缺乏固定的保存場所、無法給予老藝人適當的保障、青少年不願意主動學習等問題。因此，教育部特別明訂條文，鼓勵民間團體辦理原住民社會教育，並將傳統藝術文化列為重點之一，其中傳統藝術的創新與創意開發，最主要及基礎的關鍵因素就在於「人才」的培育及教育體系的建置。此外，亦訂定「加強推行藝術教育與活動實施要點」，以補助原住民辦理社會藝術教育活動。

自從 2003 年教育部推動「教學創新·九年一貫」的教育改革計畫之後，透過七大學習領域¹¹的課程安排，並授權學校結合全體教師與社區資源，發展學校的本位課程。而社會學習領域中的鄉土教育，便是透過傳統藝術的學習，使學生得以親切而富有美感的方式，去認識鄉里、欣賞傳統、關懷文化、培養對傳統的自信與認同，進而注入傳統藝術文化創新的原動力。除此之外，亦將表演藝術與音樂、視覺藝術等課程相互結合，更成為七大學習領域之一

¹¹ 各學習領域主要內涵：

- 1.語文學習領域：包含本國語文、英語等，注重對語文的聽說讀寫、基本溝通能力、文化與習俗等方面的學習。
- 2.健康與體育學習領域：包含身心發展與保健、運動技能、健康環境、運動與健康的生活習慣等方面的學習。
- 3.社會學習領域：包含歷史文化、地理環境、社會制度、道德規範、政治發展、經濟活動、人際互動、公民責任、鄉土教育、生活應用、愛護環境與實踐等方面的學習。
- 4.藝術與人文學習領域：包含音樂、視覺藝術、表演藝術等方面的學習，陶冶學生藝文之興趣與嗜好，俾能積極參與藝文活動，以提昇其感受力、想像力、創造力等藝術能力與素養。
- 5.自然與生活科技學習領域：包含物質與能、生命世界、地球環境、生態保育、資訊科技等的學習、注重科學及科學研究知能，培養尊重生命、愛護環境的情操及善用科技與運用資訊等能力，並能實踐於日常生活中。
- 6.數學學習領域：包含數、形、量基本概念之認知、具運算能力、組織能力，並能應用於日常生活中，了解推理、解題思考過程，以及與他人溝通數學內涵的能力，並能做與其他學習領域適當題材相關之連結。
- 7.綜合活動學習領域：包含童軍活動、輔導活動、團體活動、及運用校內外資源獨立設計之學習活動。

的「藝術與人文」領域，同時，透過教學機制及課程規劃，引導藝文活動進入校園，創造藝術組織與教學體系的資源結合，加強推動藝術團體駐校與校園藝術環境營造等，形成藝術工作者與藝術教育者的互動平台，培育學生、教師成爲藝術夥伴¹²，而這樣的規劃不但使學生從小便可接觸到表演藝術與其正確觀念之外，更有助於藝術教育的發展與推廣，對於長久以來被漠視的肢體律動，產生了新的契機。

張中煖在〈舞蹈在九年一貫新課程中的發展〉(2004)一文中即在探討舞蹈在九年一貫新課程的角色、定位、內容及發展的可能性，特別是從符合新課程所強調的統整觀念出發，闡述舞蹈應如何發揮其功能。由於「舞蹈在以往的課程結構中，並非單獨分立的科目，而是附屬於體育課程內，因此，面對新課程的衝擊，舞蹈要如何自處，並與其他科目共處，的確值得思考。」其研究結果指出，舞蹈教學的整合方式包括：1. 主題設計網之統整：以舞蹈的內容爲主題，向外放射，不僅可包含舞蹈自身內涵的統整，並且進一步觸及與尋求相關連之其他學科領域之學習內容。2. 創造性舞蹈之統整：創造性舞蹈沒有固定形式，是以探索舞蹈要素爲主的一種教育性舞蹈，故發展空間很大，容易與其他學科結合。3. 多元智能之統整。這說明了舞蹈教育並非單純地針對肢體加以訓練，而是要配合其他相關領域的學習，才能夠達成五育的均衡，而舞蹈藝術向來就是結合戲劇、音樂、美術、設計等專業，才能將作品詮釋地更加完善。

¹² 中華民國畫廊協會，2002，《挑戰二〇〇八——國家重點發展計畫：創意藝術產業先期規劃報告》，台北：行政院文化建設委員會，頁 12。

二、文化政策之相關研究

「民國六十年代末期，台灣已經逐漸由農業社會過渡到工商業社會，由於工商業社會中，民眾皆著重於經濟利益方面，引發政府改善社會風氣的理念」。¹³繼十大建設後，政府轉而正視文化建設的重要性，1981年，政府成立了「行政院文化建設委員會」（以下簡稱「文建會」），是執行全國文化建設工作的最高機構，而文建會的成立，也是文化政策從教育領域中分離出來，並獨立推動的開始，「但由於其屬於委員會性質，因此，在文化事權上，還稱不上是一專職的文化機構」。¹⁴1993年，文建會為配合行政院十二項建設計畫中的文化建設項目，在十二項之三「充實省（市）、縣（市）、鄉鎮及社區文化軟硬體設施」的項目之下，擬定了一系列包括軟硬體在內的十二項子計畫。

表 1-1 「充實省（市）、縣（市）、鄉鎮及社區文化軟硬體設施」
之十二項子計劃內容項目

項 目	內 容
加強縣市文化活動與設施	1.縣市文化中心擴展計劃。 2.輔導縣市主題展示館之設立及文物館藏充實計劃。 3.加強地方文化藝術發展計劃。 4.全國文藝季之策劃與推動。 5.輔導縣市辦理小型國際文化藝術活動計劃。
加強鄉鎮及社區文化發展	1.社區文化活動發展計劃。 2.輔導美化地方傳統文化建築空間計劃。 3.充實鄉鎮展演設施計劃。
文化資產保存與發展	1.民間藝術保存傳習計劃。 2.籌設文化資產保存研究中心計劃。 3.籌設傳統藝術中心計劃。 4.籌設民間音樂中心計劃。

資料來源：參考《台灣縣市文化藝術發展——理念與實務》，頁 3；筆者整理。

¹³ <http://www.tpec.org.tw>

¹⁴ 王怡瑜、夏學理，1999，〈我國表演藝術團體之經營機會研究〉，《空大行政學報》第 9 期，蘆洲：空中大學公共行政學系，頁 410。

筆者根據《台灣縣市文化藝術發展——理念與實務》一書中所提，將其內容繪製成上述表格。根據表格內容顯示，主要內容是各縣市設置「文化中心」，以促進文化活動的舉行，此計畫不但在相關的硬體設備上逐步擴充，各類大型的研究中心也陸續成立，在政府強調「本土化」的情況下，也開始重視各地方的傳統藝術，試圖將在地文化、在地藝術透過展示收藏或藝文活動的方式，加以保存與傳承，甚至藉由國際性的文化交流，將具有「本土化」意涵的文化藝術帶到國際舞台。

1994年，文建會首次提出「社區總體營造」理念，而這個話題儼然成為當前社區營造工作的顯學，其真正意涵，是運用各種方法與手段，將居住自一個小地域內的居民凝聚共識，透過大家的參與，共同規劃社區的願景，面對社區的問題，也就是希望恢復並提升社區中已經逐漸喪失的居民自主能力。¹⁵由此觀之，文建會嘗試從文化藝術形式的角度切入，以社區為對象，試圖建立社區的共同意識，整合相關的社區建設與活動，以帶動地方社會的總體改造與發展。在《台灣縣市文化藝術發展——理念與實務》一書中指出，「這個思想的提出，再度給予地方工作者一種新的思考視野與行動能源，一個台灣社會所獨有的社區發展模式終將正式展開。同時，它也成功地從政府的政策轉化為民間自主的社會運動。」¹⁶換言之，此項計畫可以說是文化政策從中央走向地方的範例。

由於台灣地區蘊藏豐富多樣的文化資源，近年來在政府及地方文史團體的共同努力之下，各鄉鎮市區已陸續耕耘出多元豐盛的文化風貌。從八〇年代開始，文建會從整合性的角度重新思考國際化的意義與形式。「尤其是結合了像文藝季的綜合性藝文活動模式、社區營造與文化產業的整合觀念、以及國際性的地方意義和地方國際化的趨勢，文建會也藉助十二項計畫的推動，

¹⁵ 行政院文化建設委員會，2004，《文化白皮書》，台北：行政院文化建設委員會，頁187。

¹⁶ 蘇昭英編，1999，《台灣縣市文化藝術發展——理念與實務》，台北：文化環境工作室，頁256。

將國際化的任務下放給地方，讓地方展開國際化的新方向」。¹⁷又於「挑戰二〇〇八：國家發展重點計畫——新故鄉社區營造計畫」中規劃「充實地方文化館」之子計畫，以「建立鄉鎮文化據點，進而使社會大眾認識並瞭解各鄉鎮市區豐富的文化資源，促進城鄉文化交流及文化觀光旅遊之發展，帶動全面性國內文化休閒旅遊」。¹⁸使得各地方政府及社區居民無不努力經營自己的家園，藉由文化的重新發掘，凝聚人民對於這片土地的共識，建構出具有當地特色的文化內涵，以做為推動社區發展的重要項目。

就文化政策朝向地方化的發展過程而言，基本上可概略劃分為「1.全國文藝季、2.文化地方自治化、3.社區總體營造、4.發展鄉土與地方文史工作、5.地方環境與社區美學觀念建立、6.國際展演活動地方化、7.文化·產業·地方綜合發展計劃的結合、8.以地方為主軸的文化政策思考」。¹⁹等八個階段。雖然，政府在1996年時才提出以社區為主軸的文化政策，但在這短短十年中，我們可以發現社區居民對於自己社區文化的重視與日俱增，而且，亦能夠從中找到自我認同的價值。

台灣目前的文化建設工作，雖然以文建會為主，但仍處於跨部會共同執行的狀態，政策走向有如多頭馬車般繁雜，以下將列舉出國內重要的表演事業主管機關，包括教育部、文建會、國藝會，以及與表演藝術息息相關的國立中正文化中心，並簡述其業務範圍。

¹⁷ 蘇昭英 編，1999，《台灣縣市文化藝術發展——理念與實務》，台北：文化環境工作室，頁 41。

¹⁸ 行政院文化建設委員會，2004，《文化白皮書》，台北：行政院文化建設委員會，頁 189。

¹⁹ 陳達章，2001，〈台灣地區地方政府公辦國際文化活動之研究——以嘉義市文化局舉辦國際管樂活動為例〉，碩士論文，南華大學美學與藝術管理研究所，頁 16-21。

表 1-2 國內重要表演事業主管機關簡介

主管機關	相關單位	成立宗旨	表演藝術相關政策措施
教育部	社會教育司第三科	本司之業務職掌在於推動我國各項社會教育，推動重點係以終身學習體系為主軸，並整合具有教育功能的一切機構和體系，包括正規、非正規和非正式的教育，以建立不同型態的學習機制。現階段業務發展，均遵照政府教育改革、心靈改革等施政重點實施，貫以終身教育學習理念，建立多元學習管道，以喚起國民注重學習並參與學習，且重視結合民間團體力量，共同推展社會教育。	<ol style="list-style-type: none"> 1.關於國家級表演藝術團體及一般演藝團體之輔導、考核及推展事項。 2.關於劇藝教育法規、計畫之研訂及推展事項。 3.關於社會教育機構施教與活動之計畫、發展、督導、考核及改進事項。 4.關於社會教育機構之變更及組織編制之研議、審核事項。 註：社會教育機構包括國立台灣藝術教育館、國立台灣史前文化博物館、國立中正文化中心。
	國立中正文化中心	國立中正文化中心設置條例第一章第一條：「為營運管理國家戲劇院及國家音樂廳，以確立其國家級表演藝術中心之定位，提升國家文化藝術形象、創造國際競爭優勢，並推廣表演藝術及社會藝術教育活動，提升國民文化生活水準，特設國立中正文化中心，並制定本條例。」	<ol style="list-style-type: none"> 1.提供公立的表演藝術團體作為演出之用。 2.徵選優秀的私人團體，補助其製作費用，並以合作的方式辦理演出。 3.徵選優秀的新團體在兩廳院內較小的場地做演出。 4.徵選優秀的小型團隊，於週休二日時到各鄉鎮演出。
文化建設委員會	第三處：表演藝術科	文化是我國立國的基礎，也是國民精神生活與心理建設的張本。行政院為統籌規劃國家文化建設、發揚優良傳統及提高生活品質，於民國七十年成立文化建設委員會。 本會職掌包括統籌規劃及協調、推動、考評有關文化建設事項、兼及發揚中華文化與充實國民精神生活。	<ol style="list-style-type: none"> 1.負責有關駐外新聞文化中心之輔導、聯繫及推動事項。 2.表演藝術國際交流、合作之策劃、輔導及推動事項。 3.表演藝術之統籌規劃及推動事項。 4.表演藝術方案與施政計畫之協調、聯繫及推動事項。 5.表演藝術演出、展覽場所之統籌規劃及協調、聯繫事項。 6.表演藝術有關人才培育、獎掖之策劃及推動事項。 7.表演藝術資料之蒐集、整理及研究事項。 8.其他有關表演藝術事項。
	財團法人國家	國家文化藝術基金會設置條例第一條：「為處理文化藝術獎助條例所定事項，依文化藝術獎助條例第十九條規定制定本條例，設置國家文化藝術基金會（以下簡稱本基金會）。」	為具體落實設置條例所賦予的任務，深耕藝文發展的土壤，將階段性業務藍圖規劃為四個面向，分別是： <ol style="list-style-type: none"> 1.研發：透過研究發展檢視本會的發展目標，並積極觀察追蹤藝文生態的變化。 2.補助：經由補助鼓勵藝術工作者長期從事

文化藝術基金會	文化獎助條例第十九條：「為輔導辦理文化藝術活動，贊助各項藝文事業，設置財團法人國家文化藝術基金會。」	創作、推廣藝術教育。 3.獎項：經由獎項鼓勵藝術工作者長期從事創作、推廣藝術教育。 4.推廣：致力於推廣的運作，將藝文資訊傳遞給藝術工作者與社會大眾。
---------	--	---

資料來源：<http://www.edu.tw>（教育部）；

<http://www.ntch.edu.tw>（國立中正文化中心）；

<http://web.cca.gov.tw>（文化建設委員會）；

<http://www.ncafroc.org.tw>（國家文化藝術基金會）；

筆者整理、製表。

雖然大多數的人認為每一種藝術的立足點是平等的，藝術機構對待藝術家的態度是開放而自由的，然而在資源有限的情況下，不僅難以達到公平的要求，甚至還會受到政策的影響。一般來說，政府所訂定的文化政策適用於各族群，表面上看似平等，但對於人數較少的族群而言，並無法發揮太大的實質幫助。而政策內容，往往受到時間及聚落構成形式的影響，使得部落中的社會、氏族關係產生了或深或淺的互動。

近年來，政府陸續成立行政院原住民族委員會、客家委員會，以專責機構從是原住民族與客家文化保存與傳承工作。因此，文建會在擬訂少數及多元族群文化政策方面，進一步針對地位更弱勢之少數族群或隱性族群，給予關注與支持。除輔導地方政府進行田野調查、學術研討會與史料的蒐集，延續鄉土民俗傳承，並鼓勵舉辦民俗祭典或傳統節慶等活動，凝聚族群文化意識，期望藉此落實弱勢族群文化保存與傳承，展現本土多元文化的活力。²⁰而台灣原住民藝術文化發展的價值定位，從受日本殖民統治起被發現、蒐藏與研究至今，不論在作為人類學物質文化演變的標本物證上，還是在表現族群美感的原始藝術上，始終具有科學研究與審美價值的雙重地位。

²⁰ 行政院文化建設委員會，2004，《文化白皮書》，台北：行政院文化建設委員會，頁 115。

在台灣，原住民族群文化的復振工作，大多是由中央政策單位擬定計畫，並交由其下屬的行政單位與地方政府的原住民主管單位共同負責執行。²¹ 在由官方或民間機構或團體所舉辦的活動中，大多數都著重在對於原住民「傳統文化」的復振，並強調以探尋、展演原住民傳統文化的「原型」為目標。如：1992 年文建會首度舉辦「山胞藝術季」；1995 年文建會又舉辦「泰雅文化祭」、「原山奇美」等活動。但事實上，中央及政策單位主辦的活動，僅是透過各類型活動展現原住民社會「傳統的」生活方式，並藉此間接地定義了原住民文化的形式。換句話說，「多數活動是文化表徵的功能大於提昇藝術創作發展的實質內容。若所強調的是一種藝術創作，則需要一個更嚴謹的標準檢視，然而，在此以保護為名，本為促進文化發展的文化政策下，其結果卻是一種創造力的矮化。」²²而明立國亦指出，「文化復振是一種自發的風氣和時潮，不應是由誰來主導的」。

直到 1996 年行政院原住民委員會（現更名為「行政院原住民族委員會」）的成立，對於原住民文化活動的推廣，有了較為直接的支持。不但大力推動以原住民為名的展覽、比賽、活動、各種研習營與工作室，亦鼓勵創作、發掘人才，並促進文化的保存、傳承、發展。而這樣的活動是原住民藝術表現的主要場域，亦是溝通、認識原住民藝術的管道，配合扶植團體計畫的提出，使得原住民歌舞有了進一步的發展。

²¹ 在中央主導的政策單位是「行政院文化建設委員會」；在地方有「原住民政務局」，以及縣市的「社會」、「民政」科、課等單位；在民間則有以恢復、保存原住民族文化為創立宗旨的各類型基金會。

²² 盧梅芳，2003，〈從季·拉黑子的創作歷程看九〇年代台灣原住民創作意識的覺醒與矛盾〉，《現代美術學報》第 6 期，台北：台北市立美術館，頁 120。

三、表演藝術團體行銷模式之相關研究

在眾多管理學的分支中，行銷學可說是一門與眾不同的研究領域。因為「與其他注重數據精確的商業學理不同的是，行銷學更富有人性化的成份在內。也正由於如此，行銷的本質也就更多了幾許不確定性；這不但對行銷人員構成了莫大的挑戰，同時也是行銷迷人的所在」。²³行銷學大師菲利普·科特勒（Philip Kotler）在《行銷學原理》中，將行銷定義為：「藉創造與交換產品和價值，而讓個人與群體滿足其需求和慾望的社會和管理程序。」所以，行銷不只是一種消費行為，也是一種人與人之間的互動模式。

而行銷學的範圍不外乎是傳統的 4P 理論之外，也有部份的學者認為行銷不僅是從提供者的角度出發，亦需從消費者觀點切入，更認為消費者才是行銷觀念的真正核心，因此，提出以消費者觀點為考量行銷組合，即行銷 4C。²⁴

表 1-3 行銷理論的 4P 與 4C

行銷理論	4P	4C
理論內容	產品 (product)	消費者需要 (customer needs and want)
	價格 (price)	成本 (cost)
	通路 (place)	便利性 (convenience)
	促銷 (promotion)	溝通 (communication)
觀點差異	以提供者之觀點	以消費者之觀點

資料來源：參考《藝術管理》，頁 373。

因為行銷觀念的核心在於消費者，所以，換句話說，「好的行銷是要完全瞭解顧客——他們是誰、住在哪裡、需要什麼，這些資料來自於深入的研究、仔細的觀察，以及活動負責人與顧客的溝通。以這些資訊為基礎所制定的行

²³ 王志剛，1998，〈藝術與行銷結合的典範〉，《票房行銷》，台北：遠流，頁 I。

²⁴ 夏學理 等著，2002，《藝術管理》，台北：五南，頁 373。

銷策略，就可以推出適當的產品、價格、通知、促銷策略。」²⁵不過，在一般人的觀念中，行銷主要適用於以營利為主的商業機能之中，直到 1970 年代，菲利浦·科特勒（Philip Kotler）及彼得·杜拉克（Peter Drucker）相繼提出非營利機構的行銷觀念與經營之道，這才使得行銷所應用的範圍，逐漸擴展到非營利組織之上。由於非營利組織的資源取之於社會大眾，且又享有政府稅法上的優惠，因此更有必要善用取得之資源，且以有效率的組織運作來達成其增進公共利益的使命。

樓永堅在〈非營利組織行銷：表演藝術團體之探索性研究〉（1999）一文中採用「質的研究」方法，以表演藝術團體為觀察對象，進行資料之蒐集與統整，分析出非營利組織在行銷實務上方面的作法，並據以提出相關之建議如下：

- 一、對政府的建議：提昇國民藝術水平，健全表演藝術發展環境；建立補助機構的公信力；建構表演藝術行政專業地位及知識體系。
- 二、對企業界的建議：發揮社會責任；建立與非營利組織的互動合作模式。
- 三、對表演藝術團體的建議：強化專業行政人員及其職能；加強不同性質團體的交流合作；尋求與企業界的互利合作；加強志工培訓；充分掌握政府資訊；善用資訊科技進行推廣。

長期以來，表演藝術團體的定位問題一直是搖擺不定的，直到陳郁秀擔任文建會主委期間，才在中央和地方政府之間建立了共識，利用「非營利組織」的概念，為表演藝術團體找到了一個適當的定位。表演藝術團體是屬於非營利組織的一部分，其主要財源包括向政府部門申請補助、向私人企業進行募款，以及票房收入，而綜觀以上三者，皆與行銷策略相關。菲利浦·科

²⁵ Johnny Allen 等著，陳希林 等譯，2004，《節慶與活動管理》，台北：五觀，頁 231。

特勒的《票房行銷》中，便提出表演藝術在行銷上的三個基本問題，「首先，組織必須為所提供的節目找出市場。因為它所演出的節目目前可能沒有什麼市場，組織必須為市場創造新的需求，而不是滿足現有的需求而已。……再者，藝術團體必須擴張其市場，雖然任何市場的規模通常都有其限度。……最後，藝術團體必須使觀眾不致流失。」²⁶站在表演藝術團體的角度來看，「行銷雖然是一個商業化的名詞，但是對藝術團體而言，它實際的意義就是一種推廣。」²⁷因此「永續經營」不僅在於藝術內涵的提升，亦在於財務的開源節流，在現今僧多粥少的藝文補助環境裡，如何尋得「觀眾的支持」，就更顯得日益重要。

前經濟部長王志剛表示，「長久以來，文化建設與企業財團，多半是跟著執政黨的政策而搖擺不定，缺乏長遠規劃與永續耕耘的理念，少數得以自立更生的表演藝術團體，可以看出他們對於新時代、新科技、新媒體、新思維的敏銳嗅覺與掌控能力，這不只是家族成員的維繫力量，更包含了企業經營的理念與執行能力」。²⁸這說明了正確的行銷策略，有助於表演藝術團體的長期發展，而藝術行銷的定義為何呢？在《藝術管理》一書中，做出了明確的說明，認為「藝術行銷是一種有效率的交換和相互影響的行為，使兩方都能受益，絕不是只有廣告和促銷手法；它是一種具備專業性、服務性的管理科學，並非單方面教育或要求消費者改變原有價值觀、態度等，而是溝通、影響之行為。」²⁹換言之，現在的行銷已不僅僅是銷售和廣告，以產業（服務）提供者的角度去做行銷，而是更進一步要滿足消費者的需求。

而王怡瑜、夏學理〈我國表演藝術團體之經營機會研究〉（1999）則透過實證調查，對於國內表演藝術團體之當前經營機會做一剖析，同時，經由環

²⁶ 菲利浦·科特勒，1998，《票房行銷》，台北：遠流，頁33。

²⁷ 陳琪，1997，〈表演藝術之行銷概論〉，《藝術管理25講：表演藝術行政人員研討會暨研習活動實錄》，台北：行政院文化建設委員會，頁54。

²⁸ 于善祿，2004，〈思索戲劇界產業化的可能性〉，《表演藝術——啟動創意新商業》，台北：典藏，頁2。

²⁹ 夏學理 等著，2002，《藝術管理》，台北：五南，頁369。

境偵測（environmental scanning）分析法，來幫助國內的表演藝術團體，能夠對於己身所處的環境有所認識。其研究結果指出，「表演藝術活動雖可被分類，但是，參與表演藝術活動的觀眾，卻往往可以因為受到某一種表演藝術的啟發，而對另一種表演藝術活動也產生興趣。因此，各地的文化中心若能夠以發展具有當地特色的表演藝術活動為其努力的起點，之後或便可由於當地表演藝術的傳承與發揚，而引起觀眾對於其他表演藝術活動的興趣，並同時帶動各類表演藝術團體的成長。」

其實，行銷表演藝術與其他消費性商品皆有一個共通性，就是找到「差異化」，以規劃出市場區隔的策略，只是「在商業社會中的行銷人員，必須以市場需求與獲利性為主要考量，而藝術行銷人員的工作，則是將藝術家與其欲傳遞的理念，盡可能地呈現給最多的觀眾，而非刻意討好最多觀眾的需求，即使在收支無法達到平衡的狀況下，仍必須致力於創新及追求美學價值。」³⁰因此，如何有效經營觀眾、做好節目活動企劃執行、控管預算，成爲了表演藝術團體所努力追求的目標。

四、藝術與社區發展之相關研究

藝術是人類起源的文化之一，其與人類生活以及社會文化的關係，可說是十分密切，在人類文明的發展過程中，藝術一直扮演著極爲重要的角色。自古以來，人類在生活上，無論是食、衣、住、行、育、樂，都與藝術活動有關，從基本氏族社會形態的建立後，人文環境便逐漸形成，爲了配合這種社會生活的變遷，各種儀式與禮教因而產生，藝術活動更爲頻繁，各種樣式的符號圖騰，使用得相當普遍。然而，文明的發展，使得人類生活日益改善，從最原始的漁獵時代，到農耕時期，乃至今日的科技時代，對於藝術的需求卻未見消失，足見人類的生活，除了物質的享受之外，同時也期望透過藝術

³⁰ 夏學理 等著，2002，《藝術管理》，台北：五南，頁 368。

活動的參與，而獲得精神上的滿足。若從整體社會文化方面而言，藝術活動不只是個人的表現而已，其與生活習俗、政治文化、經濟行爲、生活空間、宗教信仰、教育措施等，也有著具體的關係。

社區教育者普遍認爲，社區的範圍不能大於國家的範圍，社區內的所有單位團體或功能系統，皆擔負著提供社區教育的責任，以促成社區居民與社區整體的成長與發展。而一般民眾對於社區的實質內涵，有三種看法：「一是一定的區域範圍；二是具有某種類似背景的人民；三是這些人具有某種互動關係」。³¹若以鄉村與城市做一比較，我們可以發現鄉村更能凸顯這三項特徵。由於鄉村較爲重視宗親之間的關係，所以，人民的家族背景相似，又由於勞動因素（如：農耕、漁獲等），使得人民在工作上能夠互通訊息，進而產生了互動關係。因此，藉由家族間的維繫力量與勞動間的夥伴關係，凝聚了某一地區的人民，而構成了聚落或社區的形態。

對於社區文化政策的發展，早期大多是由上而下的方式來督導民眾的生活，除了以民生物質爲主的硬體建設之外，居民對於社區事物的關心仍十分缺乏，這是由於欠缺下對上的溝通管道所致，使得提昇社區文化，以及凝聚共同體意識的作用，無法被彰顯出來。直到 1980 年代，文建會在行政院十二項建設計畫的基礎之上擬定了一系列的子計畫³²之後產生了轉變。「此項綜合性計畫成爲文建會這幾年來最重要的施政方向，透過該項計畫企圖使政府文化建設的觸角從縣市延伸到鄉鎮和社區的層級，落實文化紮根工作，使台灣的文化建設和發展邁入嶄新的境界」。³³而在藝文活動方面，一些具有長遠意義的看法和做法，也在這一時期逐漸形成。受到文化軟硬體設備的擴充之下，各類型的活動陸續展開，除了舉辦全國文藝季的活動之外，更增加了地方性與國際性的文化交流，使得民眾有機會獲得更多的藝文資訊。在《節慶與活

³¹ 林振春，1999，《台灣社區教育發展之研究》，台北：師範圖書出版部，頁 24。

³² 1993 年，文建會爲配合行政院十二項建設計畫，在十二項之三「充實省（市）、縣（市）、鄉鎮及社區文化軟硬體設施」的項目下，擬定了一系列包括軟硬體在內的十二項子計畫，所以在文建會內也有一個專指文化部門的「十二項計畫」。（子計畫內容詳見表 1-1）

³³ 蘇昭英 編，1999，《台灣縣市文化藝術發展——理念與實務》，台北：文化環境工作室，頁 3。

動管理》一書中引用學者葛茲（Gtet Donald）的主張，認為「活動」應該藉由其各自的內容來加以區分或定義，因此他提出二種定義的方式：³⁴

1. 活動是一種主辦單位「非經常性舉辦」的事件，異於該單位「例行性舉行的事件」。
2. 對客戶而言，活動是在日長生活當中例行的選擇或體認之外，一個能夠提供休閒娛樂及社交或文化體驗的場合。

簡易地說，一種是由活動主辦者的眼光來觀察，另一種則是站在參與活動的觀眾之角度來探討。而藝文活動可以說是社區教育中的一環，同一個社區的居民，藉由相同的興趣與理念而結合，因此產生了共同關心的話題，亦減少彼此之間的對立與隔離，並發展出社區居民的凝聚力，進而相互欣賞、認同，甚至是文化上的學習、成長。這樣的轉變，使得政府在推動相關活動時，逐漸重視地方居民的需求，其中，文藝季的舉辦模式，便是在這股社區發展的趨勢中產生了轉變。「文藝季辦理方式的革新，改以各縣市文化中心為主體，根據各地特殊人文社會狀況，運用地方資源，做系統化地整合與長期性地規劃，分年、分階段發掘地方資源，結合地方人才，藉由地方上每年度不同的主題、項目或舉辦地點，完整而細緻地呈現不同的地方藝文特色」。³⁵換句話說，活動在我們的生活及文化中，扮演著標示重要日子或事件的功能，即使是在今日這個高科技的時代，仍透過活動來記錄人類的生活細節。³⁶「以表演活動內容作為一種媒介來看，觀者與表演者藉由演出而產生對話與交流，因此，地方政府部門在推動所謂的文化活動與文化工程時，便不能不重視表演活動所能發揮的多方影響力與生命力」。³⁷因為，表演藝術所要展現的，

³⁴ Johrmy Allen 等著，陳希林 等譯，2004，《節慶與活動管理》，台北：五南，頁 30。

³⁵ 蘇昭英 編，1999，《台灣縣市文化藝術發展——理念與實務》，台北：文化環境工作室，頁 31。

³⁶ 郭博州 編，2002，《台灣鄉土藝術導賞教學手冊》，台北，國立台灣藝術教育館，頁 116。

³⁷ 蘇昭英 編，1999，《台灣縣市文化藝術發展——理念與實務》，台北：文化環境工作室，頁 87。

正是人民對於生活的實踐與生命的體驗。

由於各地方的生活型態不同，對於欣賞演出的習慣與意願，以及演出內容的接受度皆有所差異，因此，在沒有票房保障的情況之下，表演藝術團體大多不願意捨棄在重要據點的演出機會。陳亞萍、夏學理在〈表演藝術觀眾發展及其相關理論探析〉(2001)一文中，針對這樣的問題進行討論，同時透過對於表演藝術觀眾發展及其相關理論的探析，整理並提供出若干有效經營途徑，以協助國內表演藝術團體進行觀眾發展的工作。其研究結果指出：

- 一、藝術行銷可以幫助組織吸引適合的觀眾購票欣賞演出，創造大眾接觸表演藝術活動的機會。然而若要長期留住觀眾，除了需要一定的演出節目之外，還須讓觀眾得以理解演出內容，並從中獲得愉快的審美經驗。
- 二、藝術教育的實施，除了學校的學生與教師之外，也應擴展至社區，將對象延伸至一般社會大眾，讓藝術文化自然地融入生活當中。

站在表演藝術團體的立場來看，爲了開拓觀眾市場及增加演出機會，仍有部分團體願意以修改作品內容或風格的方式前進社區。若從社區的觀點而論，結合學校教育、社會教育、社區組織，引導藝文工作者參與藝術教育及推廣活動，鼓勵藝文團體與當地展演場所結盟，藉以促進藝文概念生根於社區，提昇藝文活動參與的質與量。相對於政府在社區政策上的保守，民間活力卻越來越蓬勃，也開始對於台灣發展的現況進行有意識的關注與行動。首先，是環境保護的相關議題，其次，是傳統建築與空間的保存與再利用，而近年來則是以「社區總體營造」爲主。此一文化政策，不僅由文建會積極推動，也影響政府其他部門的施政。若從國民政府來台做爲起點，社區發展政

策共可分為四個階段：³⁸

1. 源自於大陸「國民義務勞動」階段：社區發展工作的前身。
2. 一九六五年社區發展工作時期的「社會福利政策」階段。
3. 一九九四年社區總體營造提出的「文化政策」階段。
4. 一九九九年「經濟政策」階段。

由此觀之，社區居民對於居住地特殊文化的保存，逐漸由政府主導走向地方為主、政府為輔的趨勢，在政府單位有限度的規範之下，民眾發揮了無限的想像空間，將屬於自身的文化彰顯出來。「社區民眾在參與的過程中，充分利用自己家鄉資源來進行豐富且多彩的社區活動，藉以展現自己社區獨特的面貌。這種家鄉人運用智慧，重新發展家鄉之美的過程，正是認識自我，建立社區認同感的重要經驗」。這樣的轉變，讓學者們對於「社會」的定義重新做了新的詮釋，在《台灣鄉土藝術導賞教學手冊》一書中認為，「現代『社區』是具有政治的、族群的、文化的、信仰的、宗教的、語言的、習俗的生活型態與職業類型等各種不同的屬性，於是在這種基礎上所發展的社區美學亦是複雜多樣且包羅萬象的。」³⁹

從最初以建築空間為基點開始，到目前大環境為考量的情形來看，人們正意識到整體性的重要。俗語說：「羅馬不是一天造成的」，正可說明文化是經過日積月累後才逐漸成形，並非一日可成，而一座地方文化館也不應只是將文化事物一股腦地全部搬移到建築物中，更要重視這些具有文化意義的事物中所蘊含的豐富價值，就如同當今的博物館學，不單單只是以博物館的經營管理為研究對於的一門學問，其定義已隨著社會的演進及變遷而擴大，涵

³⁸ 林書筠，2004，〈社區美學研究——嘉義市興村里社區總體營造的美學歷程與詮釋〉，碩士論文，南華大學美學與藝術管理研究所，頁 29-31。

³⁹ 郭博州 編，2002，《台灣鄉土藝術導賞教學手冊》，台北，國立台灣藝術教育館，頁 116。

蓋了博物館主體以及其周邊所發生的事物，包括：物（有形的物件以及無形的文化資產，例如：表演藝術、習俗，工藝的紀錄等）、人（觀眾、社會大眾以及博物館人員）、場所（博物館建築、歷史建築、歷史空間、遺址、自然環境等室內與互外具有價值的空間）⁴⁰。

在各鄉鎮中的社區活動中心、地方文史工作室、文化中心等，都可因其聚集的便利性，而從事藝文活動的發展，但各大城市與鄉鎮的藝文活動，其進行方式、性質、型態皆有些許的差異。在區域方面，主要是在台北與台北以外地區的落差，包括資源、人才、經費，以及民眾的藝術消費習慣。在類型方面，原住民文化與弱勢族群的藝術，則一直是較缺乏民眾的關心。王怡瑜在〈我國表演藝術團體之經營機會研究〉一文中建議，「若能以發展具有當地特色的表演藝術活動為各地文化機構努力的起點，之後便可透過當地表演藝術團體的傳承與發揚，而引起觀察對其產生興趣，並可帶動各類表演藝術團體的成長。因此在政府的推動政策上，除了可以持續的將優秀的表演藝術團體送往全國各地進行基層演出外，更可將重點放在各地特有的表演藝術活動發展上。」⁴¹畢竟，屬於年度性的基層巡迴演出活動，較無法刺激當地表演藝術團體的自我成長，若是由各地方自主性地發掘出當地的特色文化，並加以保存及延續，才能促使文化藝術在各地生根發展。

⁴⁰ 陳國寧，2003，《博物館學》，蘆洲：空中大學，頁3。

⁴¹ 王怡瑜、夏學理，1999，〈我國表演藝術團體之經營機會研究〉，《空大行政學報》第9期，蘆洲：空中大學公共行政學系，頁422。

第二章 舞蹈與社區

由於台灣歷經數度外來政權的影響，對於外來文化的吸收，常能兼容並蓄、融會貫通，而這些國家雖然沒有留下太多的藝術表現，但其文化內涵卻跟著進入台灣的文化脈絡之中，影響了台灣人民的生活與價值觀。台灣舞蹈的發展自 1949 年後，有了多樣化的表現，除了源自於日本所承接的俄系芭蕾、德國表現主義的現代舞蹈、中國傳統的古典舞與民間舞、少數民族舞蹈之外，台灣原住民歌舞也因逐漸受到重視而嶄露頭角。

自 1960 年代以來，亦受到政治理念的革新和物質生活的進步，引起風尚的變更，新的思想在國內洶湧澎湃，中西文化急劇交流，舞蹈也開始受到其他文化的影響，使得現代舞逐漸興盛。在舞蹈創作方面，多元藝術形式與創作素材，是串聯整個台灣舞蹈發展的重要因素，爾後，經過美學上的潛心探索以及對於身體可能性的多元開發，今日台灣舞蹈界呈現出百花齊放、各家爭鳴的多元景象，台灣的編舞家藉由傳承、創新，產生了具有台灣地區特殊的舞蹈風格。近年來，更有不少的創作者也努力思考身體及風格的突破，並適時運用新科技於舞作之中，不但豐富了舞蹈的內容，也豐富了觀者在視覺上的享受。

有關舞蹈表演藝術的論述，過去大多以專業舞者與舞團為中心與主軸來進行。本論文則將另闢方向，將研究範疇擴及社區與日常生活場域，藉此凸顯舞蹈的公共性意涵。除了探討台灣舞蹈教育與推廣的方式與型態之外，也將進一步了解舞蹈在社區及常民生活的場域當中，所存在的樣態、類型與運作，並以此「社會事實」與「文化現象」，來檢討、分析其中所內涵的意義。

第一節 台灣舞蹈概述

追溯起台灣舞蹈的根源，最初有原住民的祭儀歌舞，繼而有閩粵移民從故鄉帶來的各種歌舞小戲，像是車鼓陣、客家採茶戲、跑旱船等等。而台灣舞蹈藝術跟上世界舞蹈發展的腳步，則要等到 1940 年代以後。日治時期，多位台灣前輩舞蹈家先後赴日本學習舞蹈，並且將西方的芭蕾舞以及現代舞的觀念與技巧介紹給台灣的民眾以及莘莘學子們，為台灣貧瘠的舞蹈土壤進行開墾、播種與灌溉的工作。

1960 年代以後，政府在發揚民族文化的宗旨之下，開啓了台灣「民族舞蹈」的全盛時期，並且掀起全國性的民族舞蹈運動，為台灣舞蹈界培育出無數的人才。此時期亦有美國的重要舞蹈家及舞團，相繼應邀來台授課、公演，爾後，又於 1967 年引進了西方現代舞大師瑪莎·葛蘭姆的技巧，許多年輕舞者受到西方舞蹈概念的薰陶下，對於身體開始產生了不同的思維，刺激舞者向外學習的決心，也因此激起了第二代舞者留學歐美研習現代舞的風潮。

1970 年代，「雲門舞集」以追求中國現代舞新境界的理想目標，不但掀起了台灣現代舞的學習熱潮，也帶動了台灣現代表演藝術的發展。

1980 年代可說是台灣舞蹈多元化發展的時期，舞蹈新銳們所學習的對象、流派更為廣泛、多元，而不再將葛蘭姆派別視為唯一的選擇，在他們回國之後，便展開了各種形式的創意實驗。

1990 年代，台灣小劇場提供了新的表演形式與空間概念，舞蹈也因表演空間的轉變而有了新的面貌，台灣舞蹈界從原本全盤接受西方身體觀，轉而開始尋找東方獨特的肢體語言，並且建立起屬於台灣自己的舞蹈美學。

就筆者所見，將台灣舞蹈的發展概略地分為民族舞蹈、芭蕾舞、現代舞，以及新興的東方身體語彙，與日漸受到重視的原住民舞蹈等五大脈絡，並分別簡述如下。

一、民族舞蹈 (Fold Dance/Character)

傳統舞蹈是由原來模擬生活中的動作，經過人為的整理、修飾並融入技巧性動作後，逐漸昇華為具有藝術的架構與造型，進而產生抽象的、美化的、能夠抒發情感的舞蹈動作，而這些動作是符合民族的審美概念，並代表了某一民族或國家的特殊文化與共同記憶，在此基礎上所發展出的舞步及姿態，便成為民族舞蹈的基本動作，同時，配合該民族的音樂、服裝、道具等，以強化地方色彩。

台灣地區的傳統舞蹈，初有海外南島民族移民來台，在每一氏族居住地區，發展出自己族群的舞蹈文化，自唱自跳，伴隨著歌聲與舞步，純樸自然。明鄭時期以後，大陸閩南、廣東地區的漢民族陸續移居台灣，帶來了南方的舞蹈文化，並出現在歲時節慶中。1949年，國民政府遷台，豐富的傳統民族舞蹈⁴²也跟著進入了台灣的文化脈絡中。而這些延伸自大陸福建與廣東之民間慶典遊藝，在進入台灣後，受到當地文化的影響而產生了些許的變化，其中，遊行場面是最引人注目的。

早期流行的歌舞小戲，可以視為是一種「台灣民俗舞蹈」，例如客家採茶戲、車鼓陣、牛犁陣、布馬陣、跑旱船、公揸婆、十二婆姐、乞丐戲等，多是直接或間接由閩粵地區傳入台灣，並加入許多台灣地方特色而形成的。這類的歌舞小戲以簡單的故事情節鋪陳，演出以歌、舞為重點，演出人員不一定需要經過嚴格的專業訓練，以農村中有歌舞興趣者業餘演出的情形為多。通常配合著民間節慶活動，在廟前廣場或馬路邊空地演出，角色以丑、旦為主，以手帕、傘、扇為主要道具，具有很濃的即興意味及娛樂效果。若從藝術表演型態的不同，則可分為獨角戲、對口戲及故事戲三類，內容多取材於日常生活小故事，一般多使用地方方言，以男女對口歌唱問答，且歌且舞的

⁴² 「傳統」，指歷代相傳延續的風俗、道德、習慣、思想、信仰等。「傳統民族舞蹈」，是民族歷史過程中，由人民自行創造，又在群眾中傳承，代代相傳至今的舞蹈形式，它與人們的生活、傳統概念、習俗相結合，具有鮮明的民族風格、地域特色，反映歷史過程中的文化背景，隨著社會的發展變遷，又注入了新的成份，產生了變化，它是民族文化的基礎。
李天民、余國芳，1998，《中國舞蹈史》，台北：大卷，頁9。

方式演出，換言之，台灣民間小戲既是戲劇也是舞蹈，並且摻雜了雜耍的成分。另外，台灣民俗舞蹈中的藝陣，則是以表演技藝才能為主的陣容，包含美術、戲劇、舞蹈、雜技、音樂等元素組合而成，流行於大陸、台灣各地的廟會活動，其表演形式包括行進間及定點式的演出。

一般而言，民間舞蹈是以民間風俗習慣、宗教信仰等為依託，並與群眾的生活密切相關，是群眾生活中不可或缺的一環，但是，隨著時代變更，民間舞在內容、風格和功能也有所變化，同時，也因為移民和民間藝人的流動演出，民間舞互相借鑒，各族文化得到進一步的交流，使得民間舞在傳播的過程中，得以與當地的民俗文化融合，而成為內容相似但風格各異的新舞種。另一方面，受到廟會活動日衰以後，各地廣場演出的規模縮小，有些技藝便逐漸失傳，保留下來的節目有發生微妙的變化，日漸轉向商業化，並出現了職業性、半職業性的舞蹈團體。

在國民政府遷台後的十年間，本土舞蹈家受到相當大的衝擊，來自大陸的舞蹈教育者更直接引進各樣的民族舞蹈，在 1952 年時，中華舞蹈推行委員會倡導「民族舞蹈」，並且藉由「中華民族舞蹈」維持藝術家對於中原文化的凝聚力，亦試圖振興中華民族舞蹈，其中高梓與高棧姊妹，便是此一時期民族舞蹈的重要推手。雖然中國舞蹈並沒有在形式上產生變化，但是在其內涵與精神早已融入台灣的舞蹈界中。儘管在今日的台灣，民族舞蹈並不如從前一般的興盛，可是我們仍然可以發現其他的舞蹈形式，莫不需求從民族舞蹈中擷取新的創新靈感及動機，並藉此重新找回台灣舞蹈的新定位。在西風吹襲之下，台灣民族舞蹈曾有一段過渡時期，如何立足於傳統並加以創新，是台灣民族舞蹈家所面臨的課題。

二、芭蕾舞 (Ballet)

在西方國家中，舞蹈除了用於自娛與觀賞之外，亦是社交禮儀中的一項重要內容。這些社交禮儀舞蹈，源於歐洲的民間生活舞蹈，經過宮廷的改造後，成為有嚴格規範的舉止儀態和舞步，與同名的原舞已大相逕庭。其中最為人所熟知的便是「芭蕾」(ballet)，其起源與戲劇與民間舞蹈有著直接的關係。「芭蕾原本是西元十五、十六世紀歐洲文藝復興時期，流行於義大利的一種結合舞蹈、音樂、歌唱、朗誦和啞劇動作於一身的民間舞蹈。後來，這種表演者戴著面具在音樂伴奏下演出故事情節的舞蹈，由民間傳入宮中，而逐漸成為貴族們夜宴嬉戲的餘興節目。」⁴³直到 1547 年，義大利公主凱撒琳·梅迪西 (Catherine de Medici, 1519-1589) 下嫁法王亨利二世 (Henry II, 1519-1559) 時，此種舞蹈才傳入法國宮廷，並於 1581 年到達高峰⁴⁴，因此，這個時期的芭蕾，又稱「宮廷芭蕾」(Ballet de Cour)。芭蕾受到法國宮廷的重視後，於 1661 年設立「皇家舞蹈學校」(Academie Royale de Danse)，以培養芭蕾舞的專業人才，乃是因為芭蕾深受法王路易十四 (Louis XIV, 1638-1715) 的喜愛。而芭蕾舞的肢體語彙，如：芭蕾技巧的五個腳部基本位置，便是於路易十四在位時期開始被系統化的整理與規範。

除了宮廷的舞劇演出之外，16 世紀的芭蕾最常因為配合歌劇的場景需要，而產生了所謂的「歌劇芭蕾」(Opera Ballet)，此時期的舞者皆由男性擔任，而首位女性舞者登台演出，則是到了 1681 年。直到 18 世紀中期，芭蕾才逐漸脫離歌劇與卸下面具，而成為一門單獨的藝術。19 世紀的芭蕾發展，一直到 1870 年左右才是「浪漫芭蕾」(Romantic Ballet) 時期，其中，最著名的經典之作便是〈仙女〉(La Sylphide) 和〈吉賽兒〉(Giselle)，而現在所說的「古典芭蕾」(Classical Ballet)，則是在浪漫芭蕾時期之後才發展完備的。而 18 世紀的

⁴³ 李立亨，2000，《我的看舞隨身書》，台北：天下文化，頁 21。

⁴⁴ 1581 年，被譽為第一齣真正的芭蕾舞劇——皇后喜劇芭蕾 (Ballet Comique de le Reine)，於法國皇宮中演出，其故事題材是由希臘神話改編，結合詩歌朗誦、歌曲吟唱、現場樂團伴奏的舞蹈演出，其盛大的排場，讓歐洲其他宮廷傳頌模仿一時。
李立亨，2000，《我的看舞隨身書》，台北：天下文化，頁 21-22。

俄國，不但大量地吸收法國的文化與藝術之外，又於 1835 年成立皇家舞校，並邀請法國舞者裴堤帕（Marius Petipa,1818-1910）前往表演，而其卻因故留在俄國長達 60 多年，並躍升為首席編舞家，創作出〈睡美人〉（The Sleeping Beauty,1890）、〈胡桃鉗〉（The Nutcracker,1892）、〈天鵝湖〉（Swan lake,1895）等作品。

西方芭蕾舞技巧傳入日本的時間大約是在 1912 年，由東京「帝國歌劇院」開設附屬芭蕾舞校開始，而台灣接觸到此種新風格的時間，則是在日本統治時期。約在 1930 年代左右，受到殖民的因素，日本的舞蹈家紛紛來台進行演出，使得台灣民眾首次接觸到不同形式、風格的芭蕾舞，更促進台灣的學生前往日本學習舞蹈。而參與第一次海外留學習舞風潮的舞蹈家，包括：李彩娥、李淑芬、林明德、林香芸、蔡瑞月等人。由於當時現代舞技巧尚未發展成熟，因此，此批前往日本習舞的台灣學子，不論是學習芭蕾舞或現代舞，皆是以古典芭蕾舞技巧做為訓練基礎，此舉也反映在他們返台後的舞蹈教學上，皆選擇芭蕾舞做為技巧訓練方面的基礎，在這樣的教學模式之下，使得每位學習舞蹈的孩童，或多或少都具備了芭蕾舞的基礎，即使是現在學院派對於學生的考核，仍是著重在芭蕾舞技巧上的優劣。

三、現代舞（Modern Dance）

文藝復興之後，隨之而來的卻是舞蹈的黑暗時期，因為當時的教會將舞蹈視為一中淫亂的象徵而加以禁止，直到宗教改革之後，舞蹈才逐漸脫離了教會的束縛，並重新尋求新的呈現方式。首先是古典芭蕾的崛起，結合各種土風舞的表現方式，並將其優點廣為採擷利用；繼而興起的是現代芭蕾，和強調自由自在、完全以接近自然狀態為原則的現代舞。⁴⁵現代舞出現於十九世

⁴⁵ 盧健英，1995，〈念舞事五十——舞過半世紀，讓身體述說歷史——回歸台灣舞蹈五十的年〉，《表演藝術》第 33 期，頁 7-8。

紀末，此時的芭蕾舞因為受到嚴格的規範所約束，使其表演形式已經逐漸產生僵化的情形，而且缺乏新意，這樣的情況，促使舞蹈家們對於「舞蹈」的反思。

首先，是被後世尊稱為「現代舞之母」的伊莎朵拉·鄧肯（Isadora Duncan, 1877-1927），由於她反對芭蕾舞將動作與心靈分開，並認為舞蹈藝術的源頭是在大自然之中，因此認為使舞者脫掉舞鞋，就是讓這門藝術邁向大自然的第一步。她又從希臘雕像獲得靈感，而發展出寬鬆的服裝與舞步，進而建立起現代舞的基本樣貌。美國另一位現代舞先驅露絲·聖·丹尼斯（Ruth St Denis, 1879-1918）同樣受到異國情調的影響，在 1904 年時偶然在街頭看見「埃及女神牌」香菸的海報，而激發她創作的靈感，之後，又與其先生泰德·蕭恩（Ted Shawn, 1891-1972）成立美國第一所具規模的舞蹈學校與舞團，並培養出杜麗絲·韓福瑞（Doris Humphrey, 1895-1958）與瑪莎·葛蘭姆（Martha Graham, 1894-1991）二位現代舞大師。前者著重編舞的藝術，並發展出人體「傾倒與回復」(falling and recovery) 技巧⁴⁶；後者則為現代舞發展出第一套系統化技巧。

日本在十九世紀初期開始引進西方現代舞蹈藝術的思潮，其中石井漠是一個關鍵性的人物，他被稱為是「日本現代舞之父」，在台灣有許多留日的前輩舞蹈家，都受到了石井漠的影響。而現代舞引進台灣的時間與機緣與芭蕾舞相似，同樣是透過殖民國日本的舞蹈家所帶入，使得台灣接觸到不同於民族舞蹈的表現方式。由此觀之，西方的芭蕾舞與現代舞，皆是受到日本統治的影響，而進入台灣的舞蹈脈絡之中，有心習舞者亦紛紛前往日本取經，但是，自從第二次世界大戰結束之後，這樣的情況略為改變，由於國人對於日本心生反感，同時，又因為接受了美國的援助，使得在學習與仿倣對象上，逐漸從日本轉向美國。

⁴⁶ 李立亨，2000，《我的看舞隨身書》，台北：天下文化，頁 58。

四、東方身體語彙

藝術與生活的密不可分，是大多數東方藝術家的普遍通則。從大自然／宇宙和生活／生命中擷取靈感進行創作，近十幾年來也持續地出現在台灣舞蹈界的舞台上。⁴⁷被譽為後現代舞大師的黛柏拉·黑（Deborah Hay）強調舞蹈可以讓人與人「真的」分享，並認為東方舞蹈或戲劇中經常有的靜止畫面，就如同中國水墨畫中「留白」的意象，這樣的表演方式「正是西方舞蹈世界中忽略已久，而且也不知如何妥善處理的重要舞蹈元素。」⁴⁸而台灣的表演藝術界，一直以來都以尋找東方人的身體，或者更精確地說是台灣人的身體為要務，事實上，東方文化所傳遞的安靜與簡單氣質，以及想要融入大自然的情感，早已受到西方舞蹈世界的長期注意了。

而台灣表演藝術界在多年的東方身體探源歷程中，經過多年的研習與探究，並透過田野採集的方式，積極地學習車鼓、跳鼓、宋江陣等民俗藝陣，找尋到屬於具有本土意涵的身體律動之後，更將學習與研究的成果，轉化為舞蹈表演，亦獲得了不小的迴響。近年來，亦受到東西方流行的身心靈養生保健風潮的影響，除了傳統的部分功法仍為人所青睞之外，各種新興的身心技法⁴⁹與養生功法紛陳而出，舉凡氣功、太極拳、瑜伽、皮拉提斯等，都受到了社會大眾的歡迎。而除了將傳統的身體律動作為舞作的素材之外，太極拳與太極導引⁵⁰的身體形式更是過去十幾年來，編舞者用以編選取材、融入舞作的首選。但是，一直到若干表演藝術團體以太極導引作為表演者的身心訓練，

⁴⁷ 李立亨，2000，《我的看舞隨身書》，台北：天下文化，頁 155。

⁴⁸ 李立亨，2000，《我的看舞隨身書》，台北：天下文化，頁 149-150。

⁴⁹ 以身體為出發點，探究人體動作現象的身技巧，源自於個人為了解決自己身體上的一些問題、疼痛或疾病，或是對身體現象的好奇；在對自我身體的重新探索與體悟過程中，發展出許多不同的方法，達到調整與治療的效果。

劉美珠，2003，〈身心動作療法〉，《舞蹈與動作療法研習會研習手冊》，頁 18-19。

⁵⁰ 太極拳與太極導引的關係就像母子一般，太極導引汲取了太極拳的精華，省卻繁複的動作招式，而成為一種活潑的身體功法，它傳承了中國自易經太極陰陽觀念以降的太極拳血緣，卻又獨立成為可塑性極大的身體形式，此身體形式不僅成為編舞者入舞的素材，其內在精神更遙相呼應道家的哲學思維。

李為仁，2004，〈太極導引與太極拳關聯之探微〉，《2005 全國研究生舞蹈學術研討會論文集》，頁 9.14。

以及舞作發展的動作元素，才真正大放異彩。透過太極導引的方式，轉化表演者的身心質地，而太極導引也逐漸地成爲劇場界鍛鍊身心的法門之一。

無論是找到身體動力的源頭或體現內在心靈的真情，太極導引的訓練提供舞者另一種身心連結的管道，藉由太極導引轉化出特殊的身體質地，表演者不僅因而更加理解和感應到自己體內精力的流轉，更得以將心念回歸到自己的身體當中，體驗和感知內在深層的情感。藝術史學家蘇珊·朗格（Suzan Longe）曾表示：「看舞的時候，你並不是看到肢體在你面前的呈現。人們不只是在奔跑或扭動他們的身軀，你所看到的是內在力量的一種呈現。」換句話說，「表演藝術家在舞蹈上所呈現的時間、空間與演出的對話，雖然可能『不真實』，但卻真實地提醒我們回頭去看自己的內心。」⁵¹

五、原住民舞蹈

族群文化的形成，是透過日積月累的，其中更融合了先人的智慧與族人的慣習，在原始的年代裡，運用著非文字的方式，記載著生活上的重要環節，包括：教育、農耕、祭祀等，使得族群的文化得以流傳，直到文字的出現之後，才逐漸取代了這樣的方式，而那些非文字的記載方式，又被人們賦予了另一項新的意義，成爲族群文化的外在形式，並從生活層面提昇至藝術層面，所以，藝術行爲的產生，可以說是族群文化的具體表徵。以原住民族群而言，擁有豐富的藝術風貌，與其文化背景與生活環境有關，其中，最顯而易見的便是歌舞文化，這是由於歌舞文化的外顯性與動態性所致。台灣原住民各族群有著豐富而形式多樣的歌舞文化，獨特的衣飾、嘹亮的歌聲、整齊有力的舞蹈動作，而這樣的歌舞文化，根植於原住民的集體社會，雖然歷經時間的洗禮仍得以保存下來。事實上，「若單就『原住民舞蹈』一詞而論，並無法確實地說明，因為，各族群有其獨立的文化體系，連帶地其身體律動有著不同

⁵¹ 李立亨，2000，《我的看舞隨身書》，台北：天下文化，頁 162。

的形式與意義。」⁵²由於文化上的差異，使得舞蹈的呈現方式與象徵意義產生些許的不同，藉由手舞足蹈的過程，促進族群教育與社會化的作用，即使是相同的舞蹈，在不同的時空脈絡下，亦可能發展出獨特的意涵。

其形成的原因，並非是爲了舞蹈而舞蹈，而是與各族的物質文化、精神文化相關，又由於與生活形態緊密結合，並適時地反應出各族的社會觀念，如：社會階層、崇拜自然、信仰巫術、生命禮俗、狩獵征戰等，因爲它發自人類自身，是人在勞動生活中逐漸形成的體態行爲動作，使得原始的舞蹈形式得以流傳至今。在歷經了長時間的演變之後，各族群之間也逐漸形成屬於自己的風格，而其中皆蘊藏了各族群的深層文化意涵。

「和歌而舞」⁵³是原住民舞蹈的特色，在原住民族的歌舞中時常會出現非現代西方音樂、舞蹈固定節拍的節奏，有時候是即興演唱、即興舞動，或隨著領唱者與領舞者變化出忽快忽慢的舞步，因此，原住民族的歌舞必須唱跳一致，才能夠呈現出獨特的美感。而這樣一種隨著身體節奏而產生的自然擺手、踏步，是舞蹈動作最基本的形式，藉由手牽手或是與旁邊第二人牽手的歌舞形式來看，人與人之間、人與部落之間、部落與部落之間的情感，在歌舞的過程中緊密地相連在一起，這不只是考驗著部落青年間的默契與協調性，也呈現出部落中強烈的向心力，同時也隱含著家庭倫理、社會規範，以及原住民特有的教育模式。透過歌舞活動的舉行，豐富了原住民族的生活，而族群的特有文化也因此傳承下來。

台灣的舞蹈，除了原住民的歌舞文化之外，大都是由外地輸入的，從早期的中國、日本，演變到後來的美國文化，其影響與改變是緩慢而有跡可尋的。而就是因爲在這樣多變的政治變遷中，台灣的舞蹈難以深刻的認同進而演變成歷史，但卻也因此能夠呈現出多樣的形貌。而台灣的舞蹈表演，一直都背負著傳遞某種

⁵² 趙綺芳，2005，〈與台灣原住民共舞〉，《美育》第144期，台北：國立台灣藝術教育館，頁19。

⁵³ 平珩，〈台灣舞蹈的新境界——不可預期的美麗人生〉，《美育》第144期，台北：國立台灣藝術教育館，頁3。

意義而存在。從日治時期開始，日人藉由舞蹈內容的展現取代文字上的傳遞；至 1952 年國民政府則以推行民族舞蹈，作為凝聚國人民族意識、用文化和中共政權對抗的時代；並採取改變原住民舞蹈、對於芭蕾舞與現代舞提出消極的表演政策，來對台灣的舞蹈文化進行控制；到後來國際情勢改變，時代的轉換使得台灣開始與外界接觸，於是，台灣的舞蹈界才吸收了現代舞，並重新接納芭蕾舞。這些現象都說明了台灣舞蹈與社會的息息相關，舞蹈承載著傳遞部分文化的任務，亦可早從日治時期開始，台灣的舞蹈就一直圍繞在「舞」以載道的局面，並透過舞蹈來表達各式訊息。

由台灣的舞蹈多數是自外地傳入的情形看來，芭蕾舞學習自西方文化、民族舞學習自中國文化，雖然現代舞的技巧仍然是西方發展出來的，但是，在長時間的演變之下，現代舞呈現出更多不同的樣貌，在東方身體思潮的流行之後，中國文化的內涵也融入其中，使得台灣的現代舞創造出屬於自己的獨特風格。而且，現代舞講求與時代環境結合，同時，亦受到小劇場的盛行，讓年輕藝術家勇於表現自己的想法，呈現出最具原創性的作品。相對於較為年輕的現代舞而言，歷史較為久遠的台灣原住民舞蹈、民族舞蹈、以及芭蕾舞，也跟隨著時代演進的腳步而不斷地推陳出新。

由於許多中生代舞蹈家，開始不斷地帶進新的舞蹈觀念和資訊，例如：接觸即興，使得舞蹈表現形式與內容發展持續地變化，舞蹈的定義更不斷地受到挑戰。因此，由創作者或表演者獨佔鰲頭的態勢不再，新興創作和表演者都能有機會站上舞台，傳達自我獨特的理念，這使得舞蹈作品的風貌更為多元。除此之外，有越來越多的台灣舞者，逐漸受到國際級舞團的重用，使得來自於台灣的現代舞團也開始受到西方媒體的注意。脫離了程式化身體運用的台灣現代舞，不但對於中國舞蹈界展現了強大的藝術魅力，台灣優秀的舞團更先後躍上國際舞台，給正在低潮中的西方舞壇帶來驚喜，來自台灣的現代舞已經在國際間打響了名號。而國內芭蕾舞團則積極朝向職業舞團的目標邁進，期盼台灣的芭蕾藝術能以獨特的面貌，在國際間佔有一席之地。

第二節 台灣的舞蹈教育

許多人仍然對於舞蹈抱持著相當刻板的印象，如：跳舞的人應該長什麼樣子、跳舞的人應該具備什麼條件等，若這樣的觀念無法被導正時，舞蹈教育可說是置礙難行的。其實手舞足蹈是人的本能，舞動肢體也的確可以使人愉悅，但一旦進入學校的教育體系後，因為「守規矩」而限制身體的活動範圍的情形，往往遠大於鼓勵以肢體來表現自我。在舞蹈教育方面，大概可分為專業型與普及型二大類，而這二者在教育理念、教育目的、教育制度、教育對象皆不相同，進而影響了其所培育的人才和效果上也有所差異。

表 2-1 專業型舞蹈教育與普及型舞蹈教育的比較

	專業型舞蹈教育	普及型舞蹈教育
教育理念	把舞蹈當做一種技術來傳播。	把舞蹈當做一種文化來傳播。
教育目的	培養舞蹈專家。	強健身體、培養審美和創造美的能力。
教育制度	國民教育中的單獨體系，孩子很小就入學接受專門訓練。	納入國民教育軌道，融入普通學校教育之中。
教育對象	少數具特殊條件者	所有適齡青少年
教育結果	培養出相當多舞蹈專家，但鑑賞家、評論家、能欣賞深度舞蹈的觀眾相對較少。	與前者相反，甚至可能出現大藝術家。
典型國家	前蘇聯、中國、英國。	美國。

資料來源：李宗霖，〈由「海峽兩岸舞蹈文化交流研討會」初談台灣舞蹈生態〉，
<http://honwa.cyberstage.com.tw/DanceEcology.htm>。

專業型舞蹈也就是所謂的學院派舞蹈，著重於表演人才的培訓，因此，強調動作的技巧性，並列為考核的重要評分標準，如：芭蕾舞。而普及型舞蹈，則是藉由舞蹈激發出人的想像力與創造力，並可透過舞蹈活動，傳承在地性的文化，具有教育意涵，如：原住民舞蹈。由此觀之，舞蹈教育涵蓋的範圍，不僅僅是從

專業層面的方式來學習，更是一種啓發性的教育，亦是一種講求五育均衡的教育。其中，群育部分，是在所有藝術形式中功效最爲顯著的，除此之外，各類型的舞蹈相關活動，可配合學生教育的涵養訓練，以達到相輔相成的作用，使舞蹈融入生活中。平珩在《舞蹈欣賞》一書中詳細說明了舞蹈在五育中所扮演的角色，由於篇幅限制，筆者僅摘要式地列出較爲重要的功能做爲說明。⁵⁴

1. 德育方面：目的在於培養高尚的情操，塑造出身心健全的人格，能以負責、樂觀、進取的精神面對人生的挑戰。
2. 智育方面：藉由習舞過程中的用心觀察、模仿、記憶學習等，激發創造的潛能。
3. 體育方面：可以強化身體功能，增進心肺循環系統作用，增強肌肉控制能力，以及身體柔軟度、敏捷性和協調性。
4. 群育方面：能夠培養互助、合作、團結的精神。
5. 美育方面：可涵養審美能力，陶冶生活情趣，喚醒美感經驗，特別是肢體表現能力。

長久以來，台灣舞蹈的創作與教育一直是並肩而行的，舞蹈家們爲了發表舞作而培育專業舞者，私人的舞蹈教室因此而蓬勃發展，在教育體制尚未重視舞蹈的年代之中，民間舞蹈社肩負起培育專業舞者的重責大任，成爲愛好舞蹈者習舞時的首選，更成爲舞蹈教育的主流。目前台灣的舞蹈教育，在國中、國小階段是包含在體育科的範圍之內，而非獨立的科目，雖然有部分學校增設舞蹈班，但由於受到時數與師資的影響，大多無法落實真正的舞蹈教育；相較之下，大專院校中的舞蹈科系，反而能夠訓練及培養出不同的專業人才。台灣最早開設舞蹈課的科系，爲國立台灣師範大學體育學系，它隸屬於教育學院，是 1960 年代唯一的中等學校與大學舞蹈師資的培育搖籃，畢業後取得教育學士，有合格教師證書，在

⁵⁴ 平珩，1998，《舞蹈欣賞》，台北：三民，頁 7-8。

台灣尚未設立舞蹈系之前，扮演著相當重要的角色。

就整體台灣的舞蹈教學環境而言，早期，因為現代舞技術尚未成熟，政府不鼓勵等因素而為能普及；至於最風行的中國舞蹈，也因大部分教師的流動性高，而未能建立教材體系，值得一提的是，劉鳳學在 1954 年起即為台灣高等舞蹈教育第一位專職的舞蹈教授，並開始建立舞蹈教育的基本教材系統與創作教學，但相較之下，芭蕾舞嚴謹的規制，仍然是當時台灣舞蹈社教學的主流。但唯有運用自己的觀點去連結芭蕾舞嚴謹訓練下所產生的動作，使之可以明顯地表達編舞者的文化、理念時，芭蕾舞對於我們，才真正成爲一種可以和外界溝通的身體語言。時至今天，台灣的舞蹈教育仍然缺乏連貫性的教學體制，因為沒有一所舞蹈學校，是自舞者小的時候就開始有計劃且持續的培養，使得舞者們必須師承多處，才能完成學業，卻也因此而得以接觸到各種不同的技巧訓練及派別風格，而這樣的結果也造就了台灣舞者的身體能力與多元風格。

台灣的舞蹈教育環境，雖然無法給予學習者一個完整的教育機制，但是，在近二十年內確實有明顯成長的趨勢。除了以舞蹈教育為專修的高等系所，較二十年前顯著增加，讓有志學習舞蹈者，有更多的選擇之外，民間對於舞蹈教育的發展，也不僅僅是土風舞的教學，而是融入了更多以養生、美體為號召的各種新興舞蹈型態。這是與現今專業舞蹈環境所要求的菁英制度大不相同的。

由於舞蹈是源自於人類的生活之中，因此，舞蹈教育除了以學校為場域之外，也應回歸並落實在實際的生活場域中，而這樣的理念是以推廣為出發點，認其「舞蹈即生活」，亦是基於對人的尊重，藉由肯定人存在的價值。就目前一般的社區而言，土風舞是最早進入社區的動態藝文活動，因為趣味性濃厚而獲得社區居民們相當程度的歡迎，每當社區有特殊節慶活動時，總是會安排舞蹈類節目的演出，以帶動現場的熱鬧氣氛，及活絡居民的互動關係，而這樣的情形，在原住民部落中更是十分常見，透過舞蹈活動，使族人的情感緊緊相繫。

歌舞代表著原住民另一種生活，其富有深層的生命意義，除了要維護這些千

年遺傳下的文化之外，是否也該試著從傳統歌舞的精神中，透過教育的啓迪發展出新的面貌。近年來，各族原住民學校在歌唱與舞蹈方面的表現，成績是有目共睹的。而政府對於原住民傳統歌舞的提倡與保護，一向是極為積極的，不但鼓勵成立原住民歌舞文化藝術團體，或文教基金會等團體外，更藉由原住民音樂、舞蹈等相關研習活動的舉行，以傳承原住民的藝術文化。除此之外，若能針對特別需要保存、傳承、發揚的藝術文化項目，進行深入調查，並將其納入教學體系中，則更具實質上的意義與成效。

不論是現代舞、芭蕾舞、民族舞蹈、原住民舞蹈，在中生代舞蹈家的努力之下，台灣整體舞蹈生態已日趨成熟穩健，舞蹈教學逐漸從民間舞蹈社轉移到學校的舞蹈科系，新的舞蹈科系也不斷產生，培養出大批的舞蹈人才，而表演藝術教育更被納入九年一貫課程當中，未來，舞蹈藝術將不再曲高和寡，並將成為國民的基本素養，帶動民間的創造力量，而台灣舞蹈藝術的未來精采可期。但值得注意的是，跨文化學習是舞蹈教育的使命之一，也是有志從事舞蹈教育的工作者，除了技巧養成之外，不應忽視的重要課題。而舞蹈藝術也不再侷限於過去的政治、歷史之中，在全球化和地球村的概念之下，回歸身體本質，科技與藝術的結合，找到台灣舞蹈美學定位，是舞蹈家們所要面對的重要目標。台灣的舞蹈發展，因為有藝術工作者旺盛的生命力與長期的堅持，而創造出「獨樹一格」的多元面貌：從舞者們兼備中西肢體語彙的特色訓練，到編舞家們傳統與現代風格俱含的創意表現，都使舞蹈成為台灣文化的一種表徵。

第三節 舞蹈與社區

藝術活動的根源，乃是來自於真實生活的體驗與認知，而社會習慣，則是構成生活內容與型式的主要部分，所以，藝術活動與社會生活的關係非常密切，每一個文化因素的轉變，都會對藝術活動產生直接或間接的影響力，其影響的程度，也隨著社會文化活動變動幅度的大小，而有深淺的不同。如果要仔細分析藝術與社會文化互動的因素，則必須先確定社會文化所涵蓋的範圍，應該包含那些項目，和它們對藝術活動的影響力的大小差異，並分別加以充分考慮。如此，才能逐項加以驗證與分析，進而對其影響的因素，建立系統性的知識與客觀性的概念。

一、舞蹈類型的探討

所有藝術的形成，就是做為人與人之間交流的一種方式，藝術並非一定要用文字去解釋，因為，即使是最為精煉的語言或文字，甚至是專業術語，都無法準確的傳達旋律、姿態、色彩、形狀等抽象的部分，事實上，正是爲了去解釋那些語言、文字無法描繪的部分，藝術才得以進入人類的經驗系統之中。

在原始社會中，人們追求生活上安定的慾望，是大過於娛樂與藝術方面的需求，因此，儀式的表現內容，不外乎是驅逐惡靈，並向善靈、神祇祈求生活平安、豐衣足食，以及與敵仇之間的生存戰爭。直到社會安定之際，人們才逐漸思索出運用儀式中的歌舞來記錄生活及教育後代。由於原始民族的文化尚未發展成熟，各地方的語言亦有所差異，而先民爲了要將族群的歷史、文化繼續傳承，除了利用口述的方式之外，大多仰賴舞蹈的無言劇表現方式，因此，一個族群的舞蹈與歌唱內容，大多蘊含著教化人們向善的道德教育之意，亦能夠做爲族群中的一種歷史記錄。

而舞蹈藝術的演進過程大抵上來說，是由於人類在原始初期，因受到各⁵⁵種情緒的刺激，而引起身體上自然的反應動作；或由於生命力、活動力的過剩而產生各種無意識的運動。⁵⁶但是，這些無意識、無目的、無技巧的運動，因受到人類文明的發展，而逐漸被賦予各種不同的意義舞蹈，進而演變為有意識、有目的、有技巧的人為舞蹈。一般來說，舞蹈具有視覺與聽覺的特性，因為它所存在的空間是活動的主體，故需以視覺欣賞，其舞姿的過程是占有時間的延續；而舞蹈大都伴有音樂，故欣賞時聽覺亦是必要的，且舞姿與音樂的節奏需密切配合，因為舞蹈與音樂，均有運動感覺的存在，而舞蹈更是由情感所表現的一種「力」的藝術，而這種力量來自於肌肉的緊張與放鬆之間。簡單地說，舞蹈存在於空間、時間、力量這三方面之中，我們不應各別思考，而應視為一個整體。

由於舞蹈與音樂的起源相近，在根本上可說是密不可分的，因此，在區分類型時所使用的方式，也有所雷同。筆者嘗試以西方音樂的分類法，並從舞蹈創作的角度來分析，大略可分為下列四項：

- 1.一段式：藉由單獨一種節奏將行為完整表述。
- 2.二段式：在既有的節奏基礎上做延伸。
- 3.三段式：通常稱為 A-B-A。表現一個主題，接著是另一個具有對比性質的主題，然後重覆前者。
- 4.迴旋式：與三段式有著密切的關係，其成分是單獨一個基本主題，並搭配其他次主體，之後在回到基本主題，而次主題的數量並無限制，如：A-B-A-C-A-D-A。

基本上，舞蹈創作中所使用的動作，是由日常生活中的走、跑、跳的變形所構成，這些動作是由人類本能衝動的結果，並且從簡單逐漸轉為複雜，編舞者將日常生活中的動作加以改變，使其成為具有美感與技巧性的舞姿。

⁵⁵ 李天民，1964，《舞蹈藝術論》，台北：正中書局，頁 14。

⁵⁶ 凌嵩郎 等著，1987，《藝術概論》，蘆洲：國立空中大學，頁 195。

在創作的過程中，動作的運用不僅與時間與空間方面有關，也會與使用的次數有關。若就舞蹈的整體性而言，亦可從其目的、形式或民族加以區分。⁵⁷

(一) 依「目的」分類：包括追求美感、娛樂、實用三者。

1.以追求美感為目的之舞蹈

又稱為「藝術舞蹈」，在此分類下又可細分出二種解釋，其一為廣義的藝術舞蹈，係指在舞台上表演給大眾觀看的舞蹈，使人在觀賞之餘，感受到身心的愉悅，其包括甚廣，但所涵之藝術性，則高低不同。其二為狹義的藝術舞蹈，則專指創作性舞蹈而言，是起於近代舞蹈革命之後的舞蹈。

2.以追求娛樂為目的之舞蹈

可分為二種，其一為自己跳舞而與音樂相合，並使自身感到歡愉者，如：交際舞、土風舞、鄉土舞蹈等。其二為供人欣賞的舞蹈，則以舞蹈團之舞蹈表演為主。

3.以追求實用為目的之舞蹈

其所施行的場所，多與社會生活之背景相結合，如：宗教舞蹈、狩獵舞蹈、戰鬥舞蹈等。

(二) 依「形式」分類

在舞蹈作品中，因表演者人數的不同，也有不同的名稱，依據人數所構成的不同舞蹈，可區分為獨舞、雙人舞、三人舞、四人舞、五人舞、群舞、團體舞等，上述各種分類除了獨舞之外，大都可歸併為群舞，而群舞則依據人數的多寡，再分為小群舞或大群舞。

⁵⁷ 凌嵩郎 等著，1987，《藝術概論》，蘆洲：國立空中大學，頁 195。

(三) 依「民族」分類

其重點在於服裝、音樂、表演場所等。根據生活的時代背景，而發展出不同形式的動作或慣性的動作，可分為民族舞蹈、國民舞蹈、民俗舞蹈等，然因相互關連，難以做出明確的劃分。但若以地理位置加上區別，則可簡單地分為東方舞蹈與西方舞蹈二種。

事實上，不論其名稱為何，在舞蹈藝術的創作上，最重要的是必須具備「秩序、技巧、意識」⁵⁸三者，但若徒有豐富的觀念意識，而沒有純熟的技巧及各方面的配合，並有秩序的加以展現，也無法表現出完美的舞蹈。若單純地對於舞蹈的類型加以區分時，大多人通常藉由外在的表現形式做為分類的原則，例如：穿著紗裙、躡著腳尖的芭蕾舞；熱鬧、活潑、傳統氣氛濃厚的民族舞；不穿鞋、內容多元且抽象的現代舞等，這是一種較為人所知悉的分類方式，但由於目前舞蹈的多元發展，使得舞蹈的形式不再是單一化，而是融合了多種的元素，以致於這樣的分類方式似乎已不足以說明其中的特色。而且，這些舞蹈形式與一般人的日常生活都有些距離，使得舞蹈藝術被束之高閣，直到近年來盛行的國際標準舞、佛朗明哥、瑜珈等，透過以健身為名的號召，舞蹈才又逐漸地融入大眾的生活中。

二、舞蹈的社區意涵

舞蹈為一項綜合藝術，其中包含了音樂、文學、繪畫、雕塑、戲劇、工藝等不同面向的藝術，不以語言、文字為媒介，而是透過身體的各種姿態及動作的變化，傳遞普遍性的意念與情感。在國立台灣藝術教育館「舞在台灣」的網頁上便對於舞蹈做了最初步的描述：「舞蹈是人類最古老的藝術活動之一，隨著喜怒哀樂而手舞足蹈，是人最自然的反應，從民間到學校、從生活

⁵⁸ 李天民，1989，《舞蹈藝術》，台北：正中書局，頁 71。

的藝術，舞蹈豐富了人的世界。」⁵⁹

身體對於刺激所作出的第一個反應就是「動作」，所以，人類在尚未發展出語言與文字之時，僅能仰賴肢體做為傳遞訊息的管道，直到人類能夠有效地掌握並運用語言、文字後，這些原始的肢體律動，便昇華為藝術層面的活動並產生了專業的表演者，其目的不僅在於喚起我們的感情，而是引導我們用自己的「內模仿」⁶⁰能力，去體驗表演者所要表達的情感。雖然舞蹈是由動作所構成，但並不表示一般人平常所做的任何動作都可以稱之為舞蹈，只有當這些動作是用來表達或交流思想，且具有特定意義的時候，才能稱之為舞蹈。一般來說，是爲了要抒發自我內在的情感或思想而進行創作，雖然其創作靈感來自於生活周遭，但卻異於生活中所使用的語彙，除了以重新組織生活語彙方式之外，亦將其抽象化、象徵化，在呈現時大多是強化主題而忽略其他與主題較無直接相關的部分。

而筆者認爲，現在所謂的表演藝術大多源自於這樣的發展歷程，所以，皆應具有傳遞思想與情感的功能，而王嵩山亦認爲藝術擁有溝通行動上的象徵或隱喻的內涵，因此「轉換」⁶¹便是其中極爲重要的動力。因此，筆者在描述舞蹈的意義層面時，特別強調「溝通」的重要性，並將溝通的對象劃分爲神鬼、他人、自己三者，但在此必須說明的是，這樣的劃分方式並非以時間爲軸線，而只是單純地以存在方式做爲討論的基礎。在此，亦將「社區」擴大爲整個「社群」來做探討。

⁵⁹ <http://www.arte.gov.tw/tdance/>

⁶⁰ 所謂「內模仿」，是將運動經驗轉換成自我意識的能力。
John Marten，歐建平 譯，1997，台北：洪葉，頁 34。

⁶¹ 轉換工作是雙向的；而使用象徵符號、學習使用象徵符號、理解象徵符號，是藝術表現的重要面向。象徵符號中包含極多創意者操控的抽象要素。而一幅「幾可亂真」的肖像，不論其如何逼近「真實」，只是他所描繪對象的一種「轉換」。
王嵩山，2001，《當代台灣原住民的藝術》，台北：國立台灣藝術教育館，頁 121。

（一）與神鬼的溝通

藉由舞蹈記錄生活、傳遞意念，在族群的祭典儀式時常採用這樣的操作模式進行。在遠古時代的社會中，每逢舉行宗教上的諸多儀式時，人們便以手舞足蹈的方式向神靈訴說心意，而從事祭祀神靈者——「巫」，一方面因受過特殊的訓練，與常人不同，而能代表人們與神靈作溝通；另一方面，他們爲了使動作、表情能將內心對神敬畏的情感充分展露，便致力於舞蹈技巧的精練，以達到盡善盡美的程度，這其中即潛藏著視舞蹈爲神聖的觀念。因此，「儀式」不但構成了舞蹈最初的形式，也使得「巫」成爲了最早的舞者。當一個具有宗教意義的舞蹈作爲儀式被人所接受時，參與的舞者便必須遵守其中的規範與禁忌，而這樣經過世代相傳以後，這些規範與禁忌是如何出現的最初原因，逐漸地被人遺忘，但是，伴隨著祭儀所產生的舞步與歌聲，卻跟著人們的生活得以流傳至今，而祭儀舉行的時間性與空間性也被保留下來。

（二）與他人的溝通

當人們從舞蹈中思考出具有教育的作用之後，便透過舞蹈的內容、形式、姿態做爲媒介，傳遞所要表達的意涵，並使其得以流傳後世。除此之外，舞蹈亦應用於體育競技或軍事訓練方面，甚至成爲了爲政治服務及政令宣導的方式之一。尤其是受到帝國主義的影響之下，許多西方的強盛國家便開始向海外拓展，並對被殖民地進行生活、思想、文化層面的同化，而舞蹈在這方面的運用，是十分常見的。因此，許多人認爲由舞蹈發展的情形，就可看出一個國家的民族性格及深層的文化意涵，同時得知國家的興盛與否，因爲，藝術通常是在國家安定、人民富裕之時，才能獲得充分發展。舞蹈的意義除了存在於溝通層面之外，從另一層面來說，亦是地方文化的具體表現，甚至能夠呈現出地方的美感價值。

（三）與自己的溝通

在人民的知識水準相對提高之下，對於生活品質也日益提昇，同時，也因為社會的快速發展與複雜變化，使得人民的生活產生了或多或少的壓力，因此，舞蹈除了能與神鬼的溝通、與他人的溝通之外，與自己的溝通成爲了現代社會抒解壓力的方法之一，而我們將這樣的方式稱爲「舞蹈治療」⁶²，透過肢體的舞動與放鬆，藉以達到情緒宣洩的目的。舞蹈治療自 1955 年開創以來，從美國延伸到歐洲再影響到世界各地，至今已約五十年。在台灣，「舞蹈治療」是近年來興起的一項舞蹈研究，它是藉由舞蹈身體，來幫助人們了解自我身體意象的發展，其目的在於讓人們的身體及心靈回歸到在平靜的狀態，這樣才能顯露出自己的真實面貌，傾聽內在的聲音，並試圖建立一個完整的和諧感。

三、舞蹈活動與社區發展

早期的鄉村生活中，人民爲求三餐溫飽而辛勤工作，不願意也捨不得將金錢與時間花費在休閒娛樂方面，因此，在缺乏休憩的情況下，人民逐漸發展出一套屬於同一社群的活動，可自娛亦可娛人。通常是透過歌聲來抒發情感，或是模仿勞動姿態或動物而發展出的律動，甚至是爲了表現對泛靈神祇的崇拜，而出現具有宗教性質的歌舞。對於許多人而言，將生活經驗轉換成一種特殊動作，似乎是不太容易的事，但所謂「表演藝術」的雛型，便是在這樣的情況之下所產生的，而這樣的雛型，會隨著時間、地點、種族、宗教等因素，發展出不同的變型，於是，每個族群便構成了自己的文化，各有其特殊的思考模式與藝術風格。直到國家組織形成之後，與藝術相關的活動，

⁶² 舞動身體能幫助人們自我身體意象的發展，第一個發現彼此之間有關聯的人是 Paul Schider，他長期研究身體對人們的影響，並將此詞概念化，認爲身體動作姿勢影響身體意象，他的思想開啓了後來的舞蹈治療師一個很大的運作空間。
李宗芹，2005，〈舞蹈治療——舞動身體潛入自我意象〉，《美育》第 144 期，台北：國立台灣藝術教育館，頁 5。

如：祭祀、祈禱等儀式，從原本的宗教性目的或實用性目的，轉為以審美的訴求為主，因此，儀式中的歌謠、音樂、舞蹈，變成娛樂之用，而這也就成了表演藝術的基本形式。

在所有表演藝術類型之中，舞蹈最容易產生人際互動關係，同時也是一項強化身心的活動。從社區活動的相關文獻中，歸納出社區舞蹈班是社區中最受歡迎的一項休閒活動，同時，也是一項發展多年的社區活動。就舞蹈本身而言，是力的表現，是一種活動的線條，以舞者自身的肉體為媒介，以美的形式表現充分的活躍力，以抒發抽象情感的一種藝術表現，同時，也是極具社會意義的一種藝術。換句話說，舞蹈是人類現實生活的反應，與人類生活環境有著極為密切的關係，如西班牙的佛朗明哥舞，愛爾蘭的踢踏舞，中國的各族舞蹈等、台灣的原住民舞蹈等，都是較具有代表性的地方特色舞蹈，透過學習不同類型的舞蹈，不但能夠瞭解不同舞蹈間的差異，及其特殊之處，亦可藉由舞蹈在社會文化上所扮演的角色與價值，對當地文化做進一步的認識。

爲了讓基層民眾和偏遠地區民眾都能親近優質藝術，以達到「文化藝術根植」、「城鄉藝文均衡發展」⁶³的目的，文建會自 1997 年起開始推動「表演藝術團隊巡迴基層演出活動」，迄今將近十年，每年皆以不同的主題加以呈現，並經由評審委員遴選出「音樂」、「傳統戲劇」、「現代戲劇」、「舞蹈」等四大類別的優秀團隊參與演出。藉由代表性團體的扶植與特殊性演藝活動的舉辦，往往表現了地方特色與地方文化精神，而這便是地方文化部門推動表演藝術之意義所在。

無論是從政府或表演藝術團體的角度來看，皆是期望透過藝術活動的舉行，達成推廣藝文的使命與任務。事實上，表演藝術除了教育與美感體驗的功能之外，更關係著地方生活、特色，及地方性歷史脈絡的生成與發展。社

⁶³ 行政院文化建設委員會，2004，《文化白皮書》，台北，行政院文化建設委員會，頁 161。

區是人們的生活場域，隨著社會的快速變遷與文化的多元發展，使得社區呈現出多重與複雜的樣貌及風格。當屬於靜態呈現的地方文化館如雨後春筍般的出現在各鄉鎮時，動態的表演藝術也正悄悄地展開，如何藉由表演藝術呈現當地文化特色，是近年來各地方的重要推廣方式，地方性的表演藝術活動，不僅是項具有歷史記憶的資產，還是一個地方文化形象展現的場域，其中，以舞蹈最容易吸引眾人的目光。就原住民歌舞而言，「目前已知的所有傳統原住民文化，絕對是形構當代原住民文化的重要因素，但不必是唯一，所以抱持開放、虛懷的態度，絕對是必要的，因為，文化絕對是與生活互動的。」⁶⁴

在現今的時代中，舞蹈已成為重要藝術精神的表徵之一，只是在我們所處的社會裡，這些手舞足蹈能力通常都受到壓抑，使得一般大眾對於肢體的感受能力大幅降低，甚至無法體會。但是，我們不應該忘記，肢體語言是人們最開始做為溝通工具而用的，是每個人與生俱來的能力。隨著先前的藝術下鄉，以及其後的充實鄉鎮展演設施等政策之施行，藝文活動已不再是都市精緻殿堂的特有品，越來越多的藝文團體主動地走入社區，使得社區居民有越來越的機會在自己生活的環境中欣賞到各類型的演出。當我們不斷強調文化藝術發展該具備在地性、主體性同時，事實上最能凸顯一個縣市的地方藝文特色，使地方文化長遠生根，便是將藝文活動推進基層社區，讓藝文活動成為民眾生活的必需品。但是，若因過度強調自發性而忽略專業性的重要，那麼只會使台灣在文化上的城鄉差距越來越大，而無法縮短。

⁶⁴ 陳揚威，2003，〈現代舞與文化認同——當代台灣原住民編舞者研究〉，南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文，頁 125。

第三章 鄒族的舞蹈文化

藝術除了留下永恆的美之外，更可以見證每塊土地上的人類生活、思考與痕跡。台灣的原住民族，各有其悠久的歷史與文化背景，亦呈現豐富而多樣的藝術風貌。整體而言，原住民族的歌舞與實際的生活息息相關，歌舞與文化、社會脈絡緊密相銜，但每一個族群皆有其不同的特色與風格。換言之，藝術是跟著時代腳步而邁進，同時藝術也不斷創造新的時代。

台灣原住民族有著豐富的歷史與文化，因而造就出多采多姿的歌舞藝術，其內容多與族人的生活緊密結合，並透過口述與實際操作的方式，達到學習與傳承的目的。一般來說，原住民的歌與舞是相互伴隨而生的，其展現形式會因意義而產生不同的變化，通常具有族群精神、文化內涵、生活教育及宗教信仰的特質，即使是在意義相似的情況下，也會受到各族群不同的文化而略顯不同。1990 代以後，台灣舞蹈界開始重視並重新整理原住民族的樂舞，而政府和民間也開始將原住民族的樂舞，視為是台灣代表性的文化資產，並積極地加以整理。世居於阿里山的鄒族，除了目前仍然維持著傳統的祭儀歌舞之外，也在現代社會當中，藉著歌舞做了許多的表演與展示，對於一個不太具有「表演」概念的民族而言，一種新的文化展示型態，如何與傳統的概念與操作機制相容？如何與既有的文化與社會機制相連？這是在文化發展與變遷中非常重要，而且值得關切的一個議題。

第一節 鄒族文化內涵

以地理位置上來說，鄒族分為「北鄒」與「南鄒」二大部份，「雖然同為鄒族，但是在文化、社會、語言、音樂、舞蹈及祭典儀式等許多方面，北鄒與南鄒之間卻有著相當大的差異。」⁶⁵如：祭典儀式部分，北鄒的主要祭典為 *Mayasvi*（瑪亞

⁶⁵ 南華大學，2004，《嘉義縣音樂類藝文資源調查計劃期末報告》，嘉義：嘉義縣政府文化局，頁 3。

士比)，其內容具有戰祭、凱旋祭之意；南鄒的「貝神祭」(*Miatongus*)，則是以祭拜祖靈為主。由於鄒族的分佈範圍幅員遼闊，且南鄒、北鄒各有其獨特的風格，長期與大自然和其他族群互動的過程中，鄒族發展出十分嚴肅而複雜的生活型態與祭典儀式。因此，本處所探討的對象，將僅限於居住在阿里山地區，而人數較為眾多的北鄒為主。

一、族群概述

按照一般人類學的定義，「文化」指的是一社群團體，在特定的時間和環境的條件下所通行的一些行為準則和價值標準，並透過社群中個體的生活，隨時被重新認定、重新展現也重新被創造，它並非是一成不變的，同時，它也與當世人的生活不可分離。

族群的起源從神話傳說得知中，鄒族是起源於玉山的一支民族，主要居住在玉山西方與西南方，即曾文溪上遊兩岸、陳有蘭溪左岸、清水溪右岸，以及荖濃溪兩岸谷地或台地。因為居住地的差異，所以人類學家把鄒族分為「北鄒」與「南鄒」二大部份。北鄒原有四大社：達邦 (*Tapangu*)、特富野 (*Tfuya*)、魯富都 (*Luhtu*)、伊姆諸 (*Imucu*)。達邦和特富野二社位於嘉義縣的阿里山鄉；魯富都社在南投縣的信義鄉；伊姆諸社則因戰爭與疾病的關係而瓦解、消失。南鄒則是指位於高雄縣桃源鄉的薩阿魯亞 (*Da' alua*) 族群，以及三民鄉的卡那卡那布 (*Kanakanavu*) 族群。

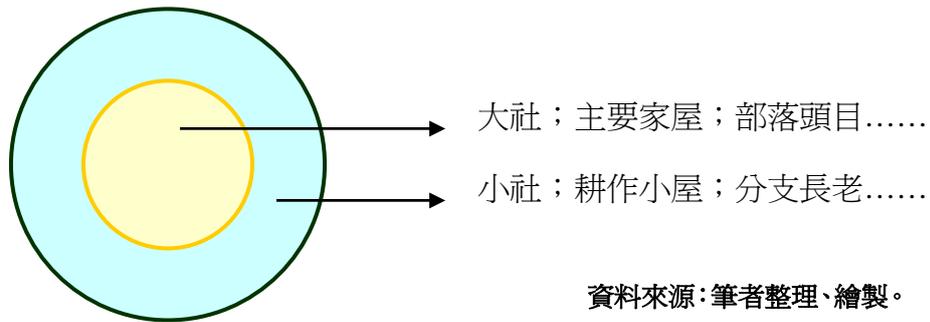
鄒族，從前被稱為是曹族，不論是「鄒」或是「曹」，其實都是音譯字。若以鄒族的母語發音「Cou」為標準來比較：「鄒」的國語發音和「Cou」的鄒族母語發音完全相同；而「曹」的語音若用閩南語來發音也類似於「Cou」。「鄒」(Cou) 的原意就是指「人」或「人類」的意思。⁶⁶根據行政院原住民族委員會於1997年的統計，鄒族共有7,541人，是目前人口數非常少的一支民族。

⁶⁶ 南華大學，2004，《嘉義縣音樂類藝文資源調查計劃期末報告》，嘉義：嘉義縣政府文化局，頁3。

二、社會組織

在鄒族的社會組織方面，是以父系為構成主體，並呈現出一個主要中心，周圍環繞著數個小旁支的特徵，而這樣的組成原則，隱含著明顯的高低階層觀念。部落組織中的一個中心大社，包含了數個分散於各地的小社；一個主要的家屋，也涵蓋許多分散於各地的耕作小屋，除此之外，部落內的頭目與其分支的長老、族長與其族人、最高的天神與其他掌管戰爭、授獵、獵場、土地、河川、小米等神靈、部落內的會所與其他家屋等的關係中，可以分析出這樣一個「二元同心圓」⁶⁷的結構範疇。

圖 3-1 二元同心圓



但自台灣光復之後，行政區的劃分概念，被帶入了鄒族部落，魯富都大社劃入南投縣信義鄉望美村久美社區，而達邦大社與特富野大社，則被編為同一個單位——達邦村，並曾經是阿里山鄉的行政中心⁶⁸，但傳統鄒族社會以大社與數個小社所連結為一個整體的概念，並沒有因此而消失，仍舊透過宗教儀式的舉行，與其他文化形式的實踐，得以傳承下來。而外來的行政組織與其所提供的職位，與傳統的地位擁有者密切地整合，不但保有階層社會的特性，更強化了部落價值與組織原則，藉由這些職位能夠與外來的勢力相互運作，以增加系統內部的穩定性。

⁶⁷ 以人類學家李維史陀（Levi-Strauss）的術語來說，鄒的社會組織可視為屬於由中心與外圍，共同結合而成一個「二元對立同心圓」的結構範疇。

王嵩山，2004，《鄒族》，台北：三民書局，頁 90。

⁶⁸ 阿里山的行政中心目前已移至樂野。

三、宗教信仰

鄒族人擁有許多歲時祭儀、生命禮儀，以及伴隨之宗教儀式，並與生活息息相關。鄒族人對於生命的觀念既原始又深奧，認為動物、植物的生命與人的生命相同，都為天神所主宰、掌管，因此，不論從事任何行為，都要向神明祝禱。在鄒族原始宗教信仰體系中，「*Hamo*」（哈莫）大神是至高無上的偉大天神，其下則存在各類司職不同的神祇或靈，廣泛地存在於自然界中，並形成各種超自然力量。神祇與靈不但有高低之分，亦有善惡之別，其形成的完整系統與鄒族的社會結構相似，而權力與超自然力量更是有密切的關係，事實上，明顯的權力關係與行為，更顯示在各種儀式的實踐過程中，因此，鄒族的祭典儀式不但是生活的一部分，亦有穩定社會結構秩序與鞏固社會中心價值的功能。

鄒族傳統原始的宗教儀式，通常與經濟活動、社會組織的運作相互配合。*Homeyaya*（音譯：荷美雅雅，語譯：粟作祭儀）是構成鄒族祭祀中最重要的部分，這是由於鄒族傳統生活的主食為小米，因此，小米的收穫量是各個氏族財富的指標，於是，與小米相關的農作祭儀，包括：播種祭、除草祭、收穫祭等，逐漸形成鄒族生活祭儀的主軸。

而鄒族人直到 1946 年才接觸到西方宗教，首先是基督教長老教會，最初，長老教會向族人商借地點成立支會，當時曾二度被村民破壞，1957 年信徒增加後，才在特富野興建教堂，除了頭目家族之外，其他重要的長老都入教，他們積極推行基督教義，嚴格禁止傳統儀式的舉行，甚至將特富野會所的神樹予以砍伐，並在樹心塞入食鹽，使得神樹枯萎，因此，*Mayasvi* 儀式自此停止了十餘年。直到 1976 年，長老與頭目家族紛紛從夢中得到啓示之後，尋回了一棵小赤榕，並予以栽種，使得祭典又重新恢復舉行。

四、生活經濟

鄒族人的經濟表現不只受到國家政策的影響，也是一個獨特的社會文化建構的結果。不同的產業與生產方式，分別在不同的年代被引進到不同的聚落，而部落周圍的景觀也持續地被計畫性安排，而大社與小社二者，不但以對立又和諧的二元同心圓的組成方式存在著，其重視起源和中心的社會價值觀，都在各種複雜的經濟活動中呈現。過去，鄒族人的經濟活動以山田燒墾為主，主食為小米、甘薯等，而獸肉、魚類則為輔，對於土地的使用而言，個人只有使用權，部落或氏族才是擁有者，河川亦分段掌理。除了自己生產所得與共享性的分配所得之外，饋贈及以物易物是得到非自產必需品的另一種方式。其基本的經濟單位為亞氏族，並藉此產生由親友關係所結合而成的生產關係。

圖 3-2 小米田



圖片說明：
雖然小米已經不是鄒族人的主食，仍會在自家的耕地中種植一小區，以供宗教祭儀時使用。

圖片來源：筆者攝影。

在漢人進入鄒族的傳統範圍後，產生了佃租的模式，其開墾活動的初步結果便是在鄒族人的領地上栽種新的作物。但在日治時期之後，將山地資源列為國有，不得私自買賣，雖然臺灣總督府仍然容許原住民使用，但土地的所有權則由國家擁有，而「山地國有」的體制與概念，也在這一時期產生。而日治時期所引進的新事業包括：林業、觀光事業、水田稻作的積極推廣，奠定了往後數十年的經濟發展與結構。

五、文化藝術

1980 年代以來，鄒族人將其獨特的歌舞形式，結合傳統祭典儀式的演出，至今已有相當不錯的成績，也步入國家戲劇院中演出。近年來，生態保育的觀念與行動結合了族群的認識意識，而根源自傳統文化的服飾、食物、語言、宗教儀式、禁忌之屋、男子會所、生態觀念等，都成爲了「內部社會凝聚和部落重建的重要『文化工具』」⁶⁹。鄒族的傳統男性服飾，多以獸皮縫製而成，這是由於「鞣皮」⁷⁰是鄒族特殊且著名的工藝；而女性則以棉、麻等植物纖維縫製成布衣，但鄒族早年之紡織工藝技術以逐漸衰弱

圖 3-3 鄒族傳統男性服飾



圖片說明：
鄒族男性身著皮帽、皮衣、皮褲、皮鞋，並配戴刀器與火器，手臂上的飾品與頭上的羽毛，是勇士的象徵。

圖 3-4 鄒族傳統藤竹編籃器具



圖片來源：筆者攝影。

在藤竹工藝方面，乃爲生活用具之製作方法，深受重視亦廣泛運用。一般來說，削竹工藝大多用於製作竹筒具、竹管器、狩獵具爲主，另有竹杯、菸斗等，而藤竹編籃工藝，則是以竹或藤莖爲骨架，以藤

皮編壁，除了用於編製背簍、篩米圓籩、置物簍、背物帶等。而攜帶較爲輕便的網袋，則是以麻繩縫製，有大小之分。另外，亦有製陶技術，但已失傳。

圖片來源：筆者攝影。

⁶⁹ 王嵩山，2004，《鄒族》，台北：三民書局，頁7。

⁷⁰ 鞣皮的方法大致如下：剝皮、張皮、曬乾、刮毛與除毛、鞣皮。由於曬乾後的獸皮很硬，必須鞣皮使之柔軟。鄒族的鞣皮方法是由二人一組，利用房舍的橫樑或橫樹幹，以相反方向鞣拉；或放在臼裡，以杵搗之，使皮革變軟，以便於使用縫製衣物。

達西烏拉彎·畢馬（田哲益），2002，《台灣原住民歌謠與舞蹈》，台北：武陵，頁276。

第二節 鄒族的歌舞文化

而音樂與舞蹈是一種文化現象，是人類思想與意識的行為表現，然而在不同的文化與社會當中，它卻內涵著種種不同的約定性意義。對於原住民族群而言，其內涵結合了傳統諺語、神話傳說、宗教祭典、勞動戰鬥、寓教遊戲，與部落族群的生活文化層面息息相關。除了表達日常情感的世俗歌舞外，原住民的表演藝術大多與宗教相關，鄒族亦是如此。因受到族群性格與傳統文化的影響，使得鄒族藝術的訴求內涵，不以追求造形的多樣表現為主，反而是沉靜、樸實，也沒有因為部落中嚴謹的階級觀念，而產生專門的表演者或創作者。

一、鄒族音樂

(一) 音樂特質

歌謠，在鄒族人的生活中扮演著極為重要的角色，而這些質樸的傳統歌謠，不但展現了鄒族的音樂之美，其內容與形式更蘊含了豐富的文化意涵，藉由歌謠便可以了解鄒族的生活內容、社會倫理、宗教信仰、價值觀念等部落文化。

北鄒和南鄒，由於在地域上相互區隔的關係，已各自發展出自己獨有的音樂型態。由於北鄒的人數比較多，因此音樂的特性仍保有鄒族自主的個性；南鄒群則因為受到布農族強勢文化的影響，音樂上因而有較多外來文化的色彩。

從文獻上的記載，我們可以得知鄒族在音樂文化上的表現，無論是歌曲或樂器都相當豐富，就鄒族人而言，稱唱歌為 *pasu nai*，而唱出來的歌稱為 *pasu*。鄒族的音樂結構，在旋律部分分為自然和弦（C、E、G）和五聲音階（C、D、E、G、A）兩種。而節奏部分則有其他原住民族群所沒有的三拍子 3/4，及 6/8 拍子。有四度音程為主的合唱曲。許多研究

鄒族音樂的人，會特別把關注點聚焦在和聲，有人將鄒族的和聲比喻作十八世紀中古世紀的宗教音樂，很平穩，音拉的很長，學術上的說法稱此種和聲為「澳干農」，以鄒語的說法叫「*moengu*」，這意思就是說它的音剛好到它最好聽的一個地方。可惜的是，目前阿里山鄒族的音樂中，過去鄒族人所使用的傳統樂器可說是已完全消失，但是以無伴奏為主的歌唱形式，仍保存的相當完整。

（二）音樂的類型與形態

歌謠在鄒族人的生活中，不論是信仰觀念、征戰儀式、神話傳說、部落倫理或是民俗活動，始終扮演著極重要的角色。而歌謠的演唱方式包括有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。筆者根據《嘉義縣戲曲音樂資源調查研究第二期成果報告書》，從歌謠本身的功能和性質，將目前阿里山鄒族的歌謠劃分為五個部份：⁷¹

1. 祭典歌謠

鄒族可說是多產「祭歌」(*pasu mayasvi*)的民族，其內容大多以征戰史詩為主要內涵，因此，具有強烈的儀式性。其中，部落最重要的祭儀 *Mayasvi*，其重心就是以「迎神曲」、「送神曲」、「戰歌」、「歷史歌」、「勇士頌」等祭歌所串聯而成的。換句話說，「瑪亞士比」祭典的每個活動環節幾乎都是靠祭歌來完成的。但這一類的歌謠僅能在祭典儀式中歌唱，平日是被嚴格禁止的。

祭歌大多採用平行四度、五度的奧干農複音唱法。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

⁷¹ 財團法人中華民俗藝術基金會，1997，《嘉義縣戲曲音樂資源調查研究第二期成果報告書》，嘉義：嘉義縣政府文化局，頁 385-386。

表現，對唱歌曲則採用偶發性的部分自由對位唱法，顯示出其自然純樸的音樂特色。

2.傳統非祭儀（生活）性歌謠

由鄒人祖先代代相傳下來，屬於鄒人日常生活中，個人或集體即興而傳唱的非儀式性的歌謠。也就是鄒人所稱的 pasu Tsou。內容以反映族人生活，並表達思想、情感、願望為主，同時，也作為長老相互勉勵或訓誡年輕人之用。

過去鄒族人居住、工作地點彼此相距遙遠，經常隔好幾個山頭，彼此見面不易，因此見面會唱「對唱歌曲」互相問候、勸勉。這樣的對唱歌曲 pasu-Iyahaena 曾是鄒族部落廣泛流行的一種歌曲形式。有些人會先吟唱一段含蓄客套的歌詞，以表示尊敬對方。同輩的長老之間感情很好時，經常以對唱方式互相勸勉。他們也會以這首歌勉勵年輕人要努力工作、尊敬長者。年輕人是不可向長老對唱的，因為這樣有以下犯上的意味，除非長者示意要年輕人對唱，年輕人才會唱這首歌。所唱的歌詞內容要十分謹慎，以免長者不高興。這種情形正好反應出鄒族尊卑的倫理觀念。

除了生活性的歌謠之外，還有兒童在嬉戲玩耍時所唱的童謠，由於內容直接或間接地與社會禮儀聯繫在一起，寓教於遊戲之中，具有十分濃厚的教育意義。

3.改編歌謠

日人佔據台灣，高壓的皇民化政策，使得鄒族社會產生巨大的改變，歌謠的風格也受到了影響，在加上台灣光復後，西方宗教與西方音樂透過教育方式的介入，促使西方傳教士與鄒族人不斷接觸，很快地，鄒族人擷取這些外來歌謠曲調，如：東洋小調式的歌謠、西洋名曲、漢族民歌，並填入日常所使用的鄒語，而成為所謂的改編歌謠。這類的改編歌謠，亦成為目前鄒族人朗朗上口的日常歌謠之一。

4.時下創作歌謠

早期因受到台灣「校園創作民歌」運動的影響，有一部份的年輕族人，開始嘗試使用較為簡易的樂器，如：吉他或鍵盤等樂器，創作出屬於鄒族青年的歌謠。其音樂風格，有完全創新的曲與詞，也有擷取自傳統的歌謠曲調並加以發展與變化的歌曲。更有一些志同道合的族人，共組成樂團。

5.教會聖歌

此處所說的教會聖歌，是指被用於阿里山鄉鄒族教會中的所有聖歌。其中有西洋聖詩、國語聖詩，但最重要的部份是利用傳統鄒人歌謠之曲調，重新改編成以鄒語式的歌詞來演唱的聖詩及彌撒曲。鄒族傳統生活歌謠大多建構在以 La 調式、Sol 調式、Do 調式形成的五聲音階上。曲調很少超過八度音程，大多在五度音程之內。節奏的運用，除了一般以「偶數」拍的基本節奏之外，又以自由散板式的節奏及三拍子的節奏型之使用最為特殊。玩文字遊戲的歌謠，在鄒族音樂當中也具有相當的普及性。

另外，民族音樂研究者吳榮順則從音樂的功能和來源，將阿里山北鄒的音樂歸納為三種：一為「祭典音樂」，指戰祭(Mayasvi)中所使用的祭儀歌曲，平時不能演唱。二為「傳統生活性音樂」，指祖先流傳下來的歌謠，日常生活中隨興而唱，唱法有獨唱、齊唱和對唱三種方式。三為「時下創作音樂」，指鄒族青年創作的曲，有的用鄒語吟唱，有的則用國語，或是沿用流行音樂的曲調，僅將歌詞改編成鄒語演唱。

二、鄒族舞蹈

(一) 舞蹈特質

對原住民來說，歌謠與舞蹈是不分家的，不同的場合有不同的歌曲與舞蹈，通常在祭典或喜慶活動上，一定可以看到族人載歌載舞，而鄒族亦是如此，但鄒族的舞蹈與其他原住民舞蹈略顯不同，他們運用簡單的步伐與隨著節奏前後擺動的身軀，同時配合族人渾厚的歌聲、豐富的歌曲，來表達對神明與先人的尊敬，通常給予觀者一種較為嚴肅、沉靜的印象。一般來說，在鄒族的歌舞文化中，「歌」的複雜性與豐富性是大過於「舞」的，但卻藉由這樣單純的肢體律動，做為承載歌曲的工具之一。

鄒族的宗教儀式可大別分為幾個項目，第一，為攸關生計的農事祭儀，從小米的播種到收穫，執行各種必要的儀式，以保證農產的收成。第二，為肯定與認同傳統社會秩序並凝聚戰力，與部落生存相關的戰爭儀式。第三，為個人或家族的醫療儀式，或消除、克服導致疾病的終極因素，以便於使個體和社會都恢復真正的健康。在人生各階段中生命禮儀的施行，則協助個人順利通過出生、成年、結婚、死亡種種生理、心理與社會關係變動的關卡，使每個參與者可以被安排並認同新的身分與地位，重新整合到大社會的運作。施行這些儀式時，常配合一些歌舞活動。

鄒族與其他台灣山地原住民一樣，宗教思想偏向泛靈信仰，擁有許多歲時及團體儀式，並與生活息息相關，要了解鄒族的生活與文化特色，從此入手較能觀其大貌：例如有關粟作的播種祭、收穫祭、戰爭的儀式等；但較特別的是，鄒族最主要的祭儀，不像其他族群是慶祝粟收的豐年祭，而是 *Mayasvi* 的儀式。此儀式經過近代學者研究後發現，含有「戰祭」及「凱旋祭」的意義，主要是為了感謝鄒族神及祖先的庇佑，感念先人創業艱難，並藉以訓誡青年族人奮鬥來光揚鄒族。目前 *Mayasvi*

儀式過程已大為簡化，僅保留下簡單的道路祭、象徵性的敵首祭和成年禮等，且舉行的時間也縮短了。

在舞蹈動作及歌曲吟唱時，表現出由一人引題或發動，緊接著是由長老一人或數人同聲應合，最後才是全體發音合唱和律動的井然秩序。這個秩序，隱約的闡明了鄒人的社會組成方式。由於其舞步簡易、風格樸實，給予觀者的印象較為嚴肅，但這些具有沉穩特質的舞步，適用於任何音樂，只是在不同場合，調整舞步的速度、力量、方向。而此也說明了鄒族的舞蹈，在動作本質上是不具有任何意義的，是藉由宗教、政治、文化所賦予的。所以，有學者指出「鄒族舞蹈在文化層面上的特質，在形式上是群體的，在功能上是娛神的，在表現上是內斂的。」⁷²亦有人認為「鄒族沒有表演及戲劇式的舞蹈，表現的純粹是緩慢與天地自然相合的情調。」⁷³

（二）舞蹈的表現方式

1. 配合祭典的舞蹈

鄒族的舞蹈主要在 *Mayasvi* 祭典時進行，步伐力求齊一，參加的男女並肩而立，與左右第二人攜手，形成半圓形，舞步簡單、忽前忽後或左右挪移；鄒族沒有表演及戲劇式的舞蹈，表現的純粹是緩慢而與天地自然相合的情調，另外也有跳躍或表現諧趣動作的舞蹈。

Mayasvi 是鄒族部落最重要的祭典儀式，是古代最莊嚴的征戰儀式；祭典的每個活動環節都是靠迎神曲、送神曲、戰歌、歷史頌、勇士頌等祭歌來完成。祭歌歌詞內容都和打仗有關，歌頌戰神，敘述戰事及先人作為；祭歌由部落領袖率領征帥、長老、勇士相互吟唱，平常是禁止吟唱的。而鄒族的舞蹈主要在瑪亞士比祭典時舉行，步伐力

⁷² 田哲益，2003，《台灣的原住民：鄒族》，台北：臺原，頁 262。

⁷³ 陳殿禮，〈從文化資產的觀點論原住民文化藝術的承襲與創新——以鄒族為例〉。

求齊一，參加的男性與女性分別在不同的隊伍中並肩而立，並與左右第二人攜手，形成半圓形，舞步簡單，忽前忽後，或左右挪移，強調族群間的凝聚與人際間的和諧。迎神曲和送神曲的節拍，會依據領唱人的呼吸快慢，以及整個隊伍成員身軀前後搖擺的速度而決定。由於呈現極為自由的拍子，必須邊唱邊跳舞。而這樣的舞蹈形式據說是爲了迎接戰神降臨男子會所而走路，要陪戰神走路向前的意思。眾人牽手代表團結，迎神、送神時身體向前後搖擺，表示族人向天盼望戰神從天降臨的意思。

圖 3-5 男女隊伍形式



圖片來源：筆者攝影。

圖 3-6 與左右第二人牽手的方式



圖片來源：筆者攝影。

*Mayasvi*的舞蹈基本隊型是圓形。在迎神與送神時只准男子參加，隊形是一個開口圓弧；唱第一遍迎神曲或送神曲時，身體原地前後傾斜，唱第二遍時則逆時針前進。到送神祭唱第二遍慢板戰歌時，女子才開始由圓圈尾部加入歌舞。快板戰歌與歌舞祭的歌舞則爲四步的舞蹈，男女均可參加。除了跳迎神祭之外，亦有成年禮、團結祭、路祭等。

表 3-1 鄒族祭儀舞蹈的表現方式

出 處	表 現 內 容
嘉義縣誌稿 ⁷⁴	<p>舞蹈以歌聲調節舞蹈，少有應用樂器，即拍手擊節亦稀，大體可分為祭舞、酒舞二類；祭舞是集體舞蹈，以部落或祭團為單位，參加人數常自數十人至數百人、男女合舞。其方式由互交插攜手，成一平陣或環陣，自右向左移動而舞，以少數善歌列于前端，或一人立于中心以為音頭，大家隨聲歌舞。鄒族祭舞在粟祭、敵首祭行之。故舞蹈無專名，而以祭歌之名為名，其舞蹈皆屬於體操式之齊步舞，參加之男女並肩而立，與其左右之第二人攜手，左右二人相攜，置于中間一人之胸前，形成一線圓環，自右向左移步而舞，舞步單純，有步法二種；一種先以左足向右前方探進一步，以左足向右後方拖退一步，上身后後搖擺，以歌聲合拍。第二種步伐以左足前伸一步，右足向方橫開一步，左足向右後方拖一步。無表演式之單人舞、戲劇式舞、模擬式舞。惟軍神祭中之迎神送神舞，有招手、蹈足、揮刀、頓足等舞態，俱屬模擬式舞蹈。</p>
《與自然共舞——台灣原住民舞蹈》 ⁷⁵	<p>鄒族的傳統舞步有「走步」、「跑步」、「單足跳」、「雙足跳」、「藤步」、「側跨步」。身體動作有「前俯」、「後仰」、「左右側擺」。這些舞步適用於任何音樂，只是在不同場合，調整舞步之速度、量感、施力、方向及表現。空間結構有橫排、圓形、開口圓、同心圓等。重心移動有高水平及中水平，較少低水平。若以鄒族舞蹈動作中之「側跨步」為例，它是傳統祭祀禮儀中之舞步，卻也出現於其他鄒族之傳統與現代舞步中，顯示出這個舞步被允許使用於任何場合、任何音樂，也進一步說明動作本質是不具任何意識的，其宗教的、政治的、文化的意義，是社會所賦予的。</p>

資料來源：嘉義縣誌稿，頁 113；《與自然共舞——台灣原住民舞蹈》，頁 130-131。

2. 配合生活歌謠的舞蹈

除了祭典上的舞蹈之外，鄒族人在吟唱一般的生活歌謠時，也常會配合著即興的舞蹈，大家會手牽手邊唱邊跳，把歌舞當成是遊戲、娛樂，久而久之，這些即興而成的肢體動作，便成為該曲目的特有舞蹈，如：樂曲名為「歡樂歌」(Pasukaebu) 的歡樂相聚、樂曲名為「抓螃蟹歌」(Eayongo) 的螃蟹舞等。

⁷⁴ 嘉義縣政府，1962，《嘉義縣志稿》，嘉義：嘉義縣政府，頁 113。

⁷⁵ 劉鳳學，2001，《與自然共舞——台灣原住民舞蹈》，台北市：商周，頁 130-131。

3.創新的舞蹈

Homeyaya 約在每年七、八月，以小米成熟時節所舉行粟作祭儀，由於儀式中祭祀的粟女神喜歡安靜，因此在祭儀舉行之際，是無歌無舞的情況，唯有在接近尾聲時吟唱一小段歌曲，以示祭典的結束，而後人則引用此段樂曲並創作了名為「慶豐收」的歌曲。此曲並非作為祭歌之用，只是歌頌祭儀的淵源，希望族人不要忘記自身的傳統文化，目前，此首歌曲已由族人武山勝編創了舞蹈，不但在祭儀舉行時演出，也經常對外表演。參與成員皆按階級地位排列，頭目為首，繼之長老、勇士，再來是婦女，以歌聲唱合來調節舞步，特色是清唱而沒有樂器的伴奏。歌曲開始是迎神曲，最終是送神曲，中間再穿插四拍為一節的歌曲合唱。而舞蹈動作是交叉拉手，圓圈排列方式，以走步、踏步、疊步、跳踏步等方式，並在圓圈中心放置小米，象徵豐收。

圖 3-7 達娜伊谷鄒族舞蹈團演出 *Homeyaya* 情形



圖片來源：筆者攝影。

由上述的內容中發現，鄒族舞蹈的步伐變化，並非隨著音樂的性質，而是配合音樂節奏的快慢，換言之，在日常生活或祭典儀式中皆可運用，相較於音樂的複雜及多變，舞蹈的單純化實扮演著文化統合機制的的作用。在這樣的現象與民族

音樂學中的「特化現象」⁷⁶相當類似。

在鄒族社會文化基礎之上，結合了鄒人內斂自信、自成一格的情感表達方式，歌舞活動反映出人、我、自然的關係。戰祭歌舞強調莊嚴的氣氛、英勇的精神，以及沈緩而不遲滯的吟唱與移動，表現鄒族理想而穩定的社會秩序。不但歌頌著勇士的精神與力量，遍數鄒人捷健的步履所登臨的山河族地，也彷彿對人世間無法避免的爭戰，投下極為無奈的嘆息，為對立雙方的死靈，寄予尊敬的同情。夏末之際，小米結實累累，閃耀樸黃般色彩的收穫歌，不但表現收穫的歡愉與對來日寄託希望，也有鼓舞工作，以及恭敬的感激小米神的音韻搏動。

第三節 祭儀與展演

由於原住民族缺乏文字的記載，因此，所有的文化傳說、工藝技能、風俗禮儀等，都必須依賴口語傳述，尤其是在祭典儀式的部分，更需要透過實際操作的方式加以傳承。台灣原住民所舉行的許多不同類型的祭典儀式中，大多是以歌舞做為呈現的主要方式，藉以傳達原住民對於自身所信仰的生命價值與意義，同時，透過經歷儀式的過程，去實踐祭拜對象與社會制度的關連性。然而，原住民社會不但受到台灣社會文化的變遷與衝擊，也受到了西方宗教傳入的影響，使得原有的傳統儀式逐漸消失在部落的生活中，甚至不再舉行，因此，仍然能夠維持其自主性的呈現與保存傳統價值體系的儀式，實在是寥寥可數。就如同思想家巴赫汀（Mikhail Bakhtin）所說：「當節慶活動質變為一種『觀賞』的活動時，節慶活動的原有意義已被摧毀。」

⁷⁶ 由於缺乏文字、影像的記載，又牽涉到人類記憶力的問題，因此，為了便於保存資料及傳承文化，通常會發展出一種單純而統一性的設計與規則，來便於記憶。
明立國，1999，《奇美之歌：阿美族奇美社的音樂舞蹈文化》，台東：交通部觀光局東部海岸國家風景管理處，頁 120。

一、祭儀與神話

從各種瞬息萬變的印象中，建構出一套穩定的系統，讓其中的物體得以辨識，最為直接的方式就是透過儀式的舉行。若從人類學的角度來看，儀式是一種脫離、過渡與整合的過程。藉由神話來呼應儀式存在與舉行的原因及背景，並將族群中較為抽象的文化意涵，用具體的行動與操作機制表現出來。任何一件事物的發展，都具有實質的表現與抽象的思想／理論。僅有抽象的思想，不一定會有實質的表現，但是，實質事物的表現，卻可藉由理論加以說明，並使其更加進步、完善。而功能主義論者特別喜愛去展現親屬制度或是宗教等議題，他們思考著「儀式體系在表面上是如何構成社會的經濟制度，或是如何去刺激經濟生產和政策組織，或者說，神話並非是一無是處的故事或思索，而是作為編制社會關係的憲章」⁷⁷。因此，使祭儀看起來具有深層涵義的原因不是神話本身，而是神話背後的真正意義，在整個祭儀的體系裡，可以看出社會組織的縮影，以及民族的思想模式。

祭儀與人類的的生活是息息相關的，在人類最初的原始社會時期，就已經出現，其目的明確且直接，具有一定的對象、一定的功能、一定的形式、一定的意義。祭儀的範圍十分廣泛，包括了個人、群體，甚至是整個社會，如：成年儀式、祈豐儀式、戰鬥儀式等，其中，最重要的功能，便是社會化。除此之外，初民對於大自然所具有的神奇力量，往往在驚恐之餘，逐漸轉為相信神靈的存在，所以，祭儀也具有安定人心的宗教作用。鄒族人與其他的台灣原住民族相似，不論是農作、出征、狩獵、建築、宗教等事項，皆是藉由祭祀活動以祈求天神降福、消災解厄，而其宗教思想，亦為偏向泛靈信仰的崇拜。

然而，在不同的文化與社會之中，它卻包含著各種不同的約定性意義，就如同語言一般，是一種普同性的現象，但是，每個民族都有屬於自己的一

⁷⁷ George E. Marcus、Michael M. Fischer，林徐達 譯，2004，《文化批判人類學》，新店：桂冠圖書，頁 26。

套邏輯與體系，因此，在研究某一族群的祭儀時，除了探討現象本身的形式與結構之外，仍需要了解其深層意涵，以及其與社會文化之間的互動關係。就鄒族而言，祭儀與生活之間有著相當程度的關連性，因為，族人的言行舉止都受到宗教道德所規範，生活中充滿了宗教禁忌，對於其所信仰的超自然神祇、鬼、靈（鄒語：*Hitsu*），更是支配了整個族群的實際生活。因此，人世間的諸多禁忌、宗教儀式，不但具有規範事物範疇的分類能力，也有明確的超自然力量相互對應，持續地建構族群中的各種社會關係。鄒族儀式在時間、空間以及參與人員部分，幾乎是在動態中舉行，它不像一般在教堂或寺廟中所舉行的儀式，有固定的場所及時間，而是在生活環境之中。儀式中的每一個動作與流程，都是為了強化人與神靈、人與自然、人與人之間的關係，而族人為了維持這樣的關係，便建構出一套社會規範，以做為神聖性與世俗性的區隔，藉由祭儀的舉行，不但能拉進人與神之間的距離，亦可提供族人一個認知、學習與整合歷史文化的管道。除此之外，鄒族傳統的宗教儀式，還與經濟活動、社會組織的運作相互配合，藉以達到穩定社會結構秩序與鞏固社會中心價值的作用。

由於祭儀大都以一種信仰體系為基礎，存在於族群社會之中，該體系時常以神話的方式呈現。換言之，神話是儀式信仰的依據，而儀式則為神話表現的方式，二者相輔相成。就神話價值的表現而言，不僅僅是在物質和精神文化上所能提供的消極影響與積極功能，對於該族群所處的大環境與周遭的鄰族等，有所凝結而成的龐雜文化體系，也能尋得該族群神話所造成的具體作用或效用，所以，要體察一個族群所擁有的神話價值，應當依循時間的脈絡，並兼顧其周圍族群，如此方能通盤掌握。⁷⁸在鄒族部落中，其傳統祭儀與神話密切相關，便是至今仍然持續進行的 *Homeyaya*（音譯：荷美雅雅，語譯：粟作祭儀）及 *Mayasvi*（音譯：瑪雅士比，語譯：戰祭、團結祭）。

⁷⁸ 浦忠成，1997，《庫巴之火——台灣鄒族部落神話研究》，台北：晨星，頁 239。

(一) 舉行 *Homeyaya* 的神話：〈天空的白虎七星〉

從前社裡有六個人，在粟收穫的祭儀之前帶著一隻狗上山打獵。回到社裡的時間已晚，祭儀結束，男男女女正在輪舞，這幾個人因犯了禁忌不能參加輪舞，只好在社外的山坡看眾人高興的跳舞；因為心裡非常羨慕，所以情不自禁跳起舞來。這時天上降下一塊木板，將六人和狗載起來，社人看到六人正在輪舞歌唱，緩緩上升終於不見了。第二天晚上出現了白虎七星。所以，現在大家看到白虎七星時，就開始舉行粟收穫的祭儀。⁷⁹

Homeyaya 是構成鄒族祭儀整體的最重要部分，由於它是傳遞時間最久遠、影響生活也最深且鉅，因此，它與大部分的祭儀均有密切的關連性，換句話說，其他祭儀的舉行是爲了有助於小米的正常生長，以確保鄒族人民的生活更爲安定。而本則傳說內容說明了，在七、八月份夜晚星空密布時，抬頭看到白虎七星時，便是鄒人舉行小米收穫祭的時候。

(二) 舉行 *Mayasvi* 的神話：〈到過天上的人〉

從前有一個人，帶孩子到河邊網魚，他撈到一條大魚叫孩子看守，自己又去撈魚，不一會就有一條大魚；但孩子卻不見，他百思不得其解，拍打他的頭，甚至連頭髮也沒了。五年後，一塊圓石、腕鐲、山豬頭和那失蹤的男孩自天穿破會所的屋頂而降下。他說：「我拉著勾子上了天，學了許多事，後來天上的人要我下來教導大家。」

於是，他教導人們祭祀儀式，也教大家學會瑪雅士比的戰祭儀式；又教導大家編製竹器，種植粟米、甘藷、芋頭等作物。⁸⁰

Mayasvi 的內涵豐富，象徵意義繁多，原本是在 *Homeyaya* 後，由部

⁷⁹ 浦忠成，1993，《台灣鄒族風土神話》，台北：臺原，頁 163。

⁸⁰ 浦忠成，1993，《台灣鄒族風土神話》，台北：臺原，頁 159。

落首長與長老共同決定日期後，於大社的 *Kuba*⁸¹（音譯：庫巴，語譯：男子集會所）中及其廣場前舉行，但在受到日治時期的政策與西方宗教的傳入，而被迫暫停。直到多年前，才因鄒族人對於傳統文化的重視而恢復祭典的舉行，並改為固定的日期。而本則是說明鄒族的祭祀儀式與生活技能得之於神授。

圖 3-8 特富野男子集會所及其廣場



圖片說明：
雖然男子集會所的功能，已不像以往那麼繁重，但仍然是鄒族人心中的神聖場域，也代表了鄒族的文化象徵。

圖片來源：筆者攝影。

鄒族的祭典能夠完整地保存並流傳至今，實為一件相當不容易的事情，目前，這些祭典已成為鄒族展現傳統儀式與文化內涵的一項代表性活動，其文化內涵「反映出社會文化所界定的人、我、自然之間的關係，結合族人素樸沉穩、內斂自信、自成一格的情感表達方式。」⁸²以不追求造型聳動與繁複多彩的表現觀念為主，也未因社會內在的專業分化與嚴謹的階級關係，而有專司藝術創作的工作者出現。而原本是鄒族傳統的重要據所 *kuba*，則成

⁸¹ *Kuba* 為鄒族的「男子集會所」，通常位於部落的中央，最初是氏族確立土地所有權的標誌，隨著部落的發展，成為部落中的政治、信仰、教育、活動中心。*Kuba* 是一座寬廣的木藤合造屋，亦是一座以粗大的圓木架高的干欄式建築，屋頂覆蓋茅草，並於頂端種植鄒族聖花木柵蘭。會所的中央有一火塘，火源終年不滅，代表著鄒族的生生不息，以及象徵著部落的永續發展。目前，鄒族只有特富野與達邦二個大社擁有 *Kuba*。鄒族視 *Kuba* 為神聖之地，外人、鄒族的女人、蔥、魚都禁止進入。整體來說，*Kuba* 強化了鄒族大、小社階序與鄒族的集體性，也有助於鄒族傳承傳統文化。直到日據時期瓦解後，僅為每年 *Mayasvi* 祭典的舉行場所，因此，*Kuba* 也逐漸轉化為鄒族文化的象徵。

⁸² 王嵩山，2004，《鄒族》，台北：三民，頁 10。

為鄒族人在現代社會中，認同傳統的一個重要象徵。近年來，鄒族對於自身民族的文化發展十分重視，其中，以神話為基礎的宗教儀式最為顯著，如：*Mayasvi*，以及相關的藝術與物質文化，都是重建鄒族傳統文化的重點，而 *Homeyaya* 儀式，更確定了鄒氏族的血緣關係。目前北鄒的達邦和特富野二大社的部落組織和祭儀活動正常在運作；魯富都社則已式微，但近年來也在試圖振興。南鄒的薩阿魯亞族群，也受到原住民樂舞系列的影響，恢復了他們中斷半世紀之久的貝神祭 (*Miatongus*)；卡那卡那布族群則仍在努力當中。

二、文化現象

「文化」不僅意指人類心智方面的努力，它甚至包括了人類社會的全部生活方式。時至今日，「文化」一詞的種種意義與用法，依然以不同的樣式存在著。在《文化經濟學》一書中，將「文化」區分為雙重定義。第一個定義是在人類學及社會學架構下經常用到的，即用來描述任何群體 (*group*) 所共有的態度、信仰、習慣、風俗、價值、規範等。而第二個定義是比較實用導向的，它標示著人類從事的某種活動，而這些活動的產物與人類生活的知識、道德與藝術層面有關。⁸³無論是原始時代的人類，或是現今尚未開化的族群，其生活中皆存在著各種類型的宗教儀式活動，且經常是手舞足蹈的。隨著文明發展的腳步，以及生活的日益改善，人類對於藝術的需要，雖然產生些微的變化但卻從未間斷，而此一現象足以說明人類的的生活，除了物質的享受之外，同時，也期望藉由各類型的藝術活動，獲得精神上、心靈上的滿足。

形式，是世間萬物的組成要素，根據形式與內容的不同關係，人們把形式分為不同的層次與屬性。基本上，形式可分為內、外形式，「內形式指對象性事物內部的組織聯繫，外形式指事物外部形象的具體形態。」⁸⁴而內形式是

⁸³ David Throsby, 張維倫 譯, 2003, 《文化經濟學》, 台北: 典藏, 頁 5-6。

⁸⁴ 高楠, 1993, 《藝術心理學》, 台南: 復漢出版社, 頁 303-304。

外形式的構成方式，是內容的內部聯繫，就舞蹈而言，它的外形式就是我們所看到的肢體動作，而內形式就是作品所要傳達的意涵。它是一種內在的必然性，這種內在的必然性雖然不像外形式那樣直接作用於人的感官，但卻是外形式的結構依據。而原住民舞蹈的傳承，是一種非文字的傳承，是透過族群在舉行活動的過程中直接學習而來的，包括舞蹈的動作、神情與呈現時的心態，並在加上自己的感受與創造，而形成了每一民族典型的舞步與舞姿，並共同遵守此舞蹈形態，而代代相傳。所以，我們可以說「舞蹈」是原住民文化的外形式，而透過肢體律動所傳遞的意義，便是原住民文化的內形式。筆者嘗試將原住民多元的舞蹈種類，依其性質上的差異，區分為下列三類：

（一）儀式性

人類學家吉爾茲（Clifford Geertz）認為：「任何宗教儀式行爲，基本上都可以稱為文化展演，這一整套表演行爲，是構成宗教體系的主要元素，它藉著這樣的行動，塑造了一個民族的精神意識、宗教信仰、民族習性。」祭儀除了能夠反映社會的文化傳統、精神內涵之外，也具有藝術表現的特質，藉由聲音、肢體的表現，豐富了祭儀的內容。此類舞蹈通常具有完整的結構與深層的意涵，往往成為各族群的經典舞蹈，更具有代表此族群的意義。

（二）社會性

由於原住民的教育模式是屬於分齡的集體訓練方式，透過長老口述族群中的傳說故事，或進行實際的磨練，來傳達族群中的家庭倫理、社會規範等，並藉由舞蹈活動的舉行，告知各年齡階層應有的規範，因此，在內容上較不嚴肅，而是訓誡的成分較高，通常是為了特定人士或在特殊時節所舉行。

（三）生活性

「隨性」是此類型舞蹈的特色，以抒發內在情感為主要表現內容，因為沒有形式上的限制，反而凸顯原住民族的個性與本質。原住民是一個能歌善舞的民族，歌舞流傳甚廣，每逢農耕、收穫、狩獵或喜慶節日，皆會舉行歌舞盛會，換言之，原住民的歌舞是源自於生活，其風格樸實無華，但卻蘊藏著民族的文化及教育內涵。

由於科技的發展帶動了現代化腳步的快速成長，使得原住民無論在文化、語言、生活、資源等各方面都面臨了鉅大的改變，以及傳統與創新、適應與融合等錯綜複雜的問題。自日據時期以來，鄒族人便藉由參與外在社會的教育體系，讓族人了解外在社會的思維與邏輯，進而在有限的資源與環境中，尋求較佳的發展機會。但是，在特富野社的氏族族長、政治社會菁英曾在歷史事件中遭難後，使其後代在面對大社會時多幾分抗議的色彩，這種抗議的色彩呈現在傳統文化及儀式的復振當中，並逐漸突顯出戰祭原有之團結、凱旋，甚至是隱含了向大社會示威的意義，又因 1950 年代基督教長老會介入的影響，使傳統儀式意義弭滅無形，後來這些長老又肩負起執行傳統儀式及傳承文化的工作。

自從 1993 年「原住民樂舞系列：鄒族篇」⁸⁵的演出之後，使得族人更進一步地重視自身的傳統文化，為了保留文化，鄒族人開始從事與進行文化重建的工作。特富野的長老和族人得以四處推展傳統歌舞的風貌，吟唱在神聖場合中才可出現的聖歌，強調鄒人特有的精神與社會組成和運作的原則。事

⁸⁵ 這是首次結合鄒族 (Cou)、撒阿魯亞 (Da' alua)、卡那卡那布 (Kanakanavu) 三個族群共同演出的一個大型製作，三個族群類似與不同的音樂文化內容，藉著這樣的一個比較，得以讓人產生一個清楚的印象與區別。鄒族音樂部分，除了以特富野社為主的 Mayasvi 祭歌，以及目前仍然使用的一些群體性歌唱音樂之外，也復現了一些目前已不再使用的音樂，如：趕鳥鳴響器、「報戶口」的歌等等。至於撒阿魯亞與卡那卡那布族群的音樂，這也是第一次有系統的復現演唱。撒阿魯亞族群更在這次計畫之後，因為許多族人學會了祭歌的演唱，進而恢復了中斷約半個世紀的「貝神祭」(Miatungus)。
南華大學，2004，《嘉義縣音樂類藝文資源調查計劃期末報告》，嘉義：嘉義縣政府，頁 12。

實上，除了日常的工作之外，傳統知識與文化重建，也成爲了近年來鄒族部落的活動主軸，包括以傳統文化的祭典及以氏族生活的儀式，透過鄒族知識份子的參與，以及系統性規劃儀式的過程，並藉由嚴肅而帶有神秘性的語詞和空間區隔，以設立各種文化規範，進而強調鄒族的「獨特性」和「一體性」。⁸⁶同時，藉由 *Homeyaya* 與 *Mayasvi* 的象徵性整合，確定彼此間的血緣關係⁸⁷，並維繫族人對於文化的認同感。

藝術活動與物質文化的表現，並非純然文化價值的全盤反應，因此，要理解其內涵的意義，往往需要與社會文化的其他層面相連結。若從整體性的社會文化方面而言，藝術活動不只是個人的表現而已，其與生活習俗、政治文化、經濟行爲、生活空間、宗教活動、科技文明、教育措施等，皆有著具體的關係。就祭儀本身而言，它是一種文化現象，包括許多族群累積的文化精粹與智慧，同時，也是人類思想與意識的行爲表現，藉由儀式的舉行，以達到文化傳承、族群認同、凝聚社會等功能。爲了表達意義，人類運用聲音、肢體，或把物件、行動相結合，進而產生符號作用，而其中存在著一個約定俗成的規則與系統。法國人類學家李維史陀（Levi-Strauss）認爲：「人類學所研究的儀式、習俗、社會行爲，不過是一種符號。」換句話說，符號的形式並不能決定意義，必須透過自身的文化脈絡，賦予其特殊的意涵。因此，有越來越多的學者及研究人員，強調必須從參與者的角度，以文化本身做爲出發點，對祭儀進行觀察、描述、解釋。

⁸⁶ 王嵩山，1999，〈阿里山鄒族的社會與文化〉，《台中月刊》，台中：台灣省新聞處。

⁸⁷ 此處所指的「血緣關係」之意涵，與一般認知上有所差距。在鄒族人的觀念裡，祭粟倉（*Emoo no peisia*）即禁忌之屋，才是做爲血緣關係的分類機制，同屬此屋的各亞氏族在姓氏上不同，也不一定有血緣關係，但爲了維持神聖的關係，氏族內是禁止通婚的。浦忠成 等著，《原氣淋漓的文化論辯——鄒族兄弟的沈思》，頁 14。

三、祭儀舞台化

祭儀原本是不能脫離它原有的文化脈絡去詮釋與操作，而只能夠在族人所建構的神聖儀式場域，才能具有意義與功能，凡是祭儀舉行的過程、使用的物品、操作的方式，皆具有特定的意義與內涵，不可隨意置換，一旦改變之後，便失去了它的象徵性與符號性意涵。以祭儀中的身體動作來說，若僅認為是表象的符號，那就太簡化動作本質的複雜性，應將動作或舞蹈放回文化脈絡中去解讀，這樣才能進一步地詮釋動作或舞蹈的深層意涵與象徵意義。

自 1980 年代以來，鄒族以其獨特的歌舞形式，結合祭儀的表演，獲得了大眾的喝采，而其祭儀歌曲與舞蹈，是充滿了敬神如神在的虔誠風格。鄒族部落中的長老和年輕人，爲了將祭儀歌舞加以保存與傳承，開始組織傳統歌舞團隊，並在各地表演鄒族歌舞，而原本已經逐漸沒落的傳統祭儀，出現了新的契機，由於仍有許多人虔誠的繼續進行傳統的祭儀、習俗，也有不少青年體悟這些文化素質的重要而積極參與，使這些傳統的鄒族歌舞都還能流傳著，除了表達日常情感的世俗歌舞之外，表演藝術常與宗教儀式相結合。近年來，爲了因應舞台表演藝術，將傳統舞步加以重新編排與創新，也爲傳統的鄒族歌舞注入了新的生命，而展演舞台似乎成爲傳統祭儀開展新生命的場所。而比較爲人所擔憂的是那些樂器的製作和演奏，已逐漸爲人所淡忘，若再沒有人去維護、傳承、學習，那麼它將帶給鄒族難以估算的傷害。

傳統歌舞與儀式的演出空間，從部落邁向現代劇場，從神聖涉入世俗領域，因此，「劇場」在某一個層面而言，也可以說是現代社會中的「祭場」，但是，在舞台上的表演活動，絕不等同於文化生態中的活動。舞台上的一切行動，都必須有其目的與內在依據，縱使其元素拮取自日常生活，但卻異於日常生活，原因乃在於舞台上的一切，是經過濃縮處理的，是表演者在一個假設的情境中所「創造」出來的，也就是說，表演並非一連串事件、動作的重組或重新詮釋，而舞台的行動範圍，基本上也只是一個想像的生活空間，它是透過表演者的身體與聲音，將現實生活的空間加以轉化而來的。而第一

個由原住民組成的舞蹈團體「原舞者」，也在舞蹈家平珩等人的協助之下，於1991年成立。由台灣各族原住民年輕人所組成的「原舞者」透過實際觀察，整理瀕臨失傳的原住民傳統歌舞，並且由各原住民族的部落長老以「口傳心授」的方式，重現歌舞，在舞台上莊嚴地呈現原住民族的祭典精神。舞蹈家平珩認為，「原舞者的挑戰在於他們要投注在當地文化的精神裡，把那種精神跳出來，甚至當地人都可能忽略的部分，也要去找出來。原住民歌舞不光是舞、不光是歌，而是一個整體的情境，困難的是怎麼抓到那種感覺，讓人覺得自然，有部落真正的生活氣息。」目前，以原住民歌舞為呈現內容的團體，除了原舞者之外，尚有杵音文化藝術團、原緣文化藝術團、高山舞集等。

1993年，於國家戲劇院所舉辦的「台灣原住民族樂舞系列」，這是第一次大規模將原住民樂舞展現於國家級公共藝術場域，而鄒族的祭典歌舞，也在這一次的展演中呈現。此舉雖然使鄒族人更加肯定自己文化的優美性，也使得大部分的年輕族人重新認識鄒族文化的內涵，卻也因為以市場標準視為賣座不佳的情況，使得鄒族人警覺到將原住民文藝活動，展現在漢人社會中的困境與限制。樂舞系列的舉辦在今日看來或有舞台化之評，但不可否認的，這一次展演不僅將原住民的祭儀舞台化，對於往後的部落祭儀或原住民樂舞的展演，起了推波助瀾的作用，並引發各界人士對於原住民傳統祭儀與舞蹈表演化的關心、探討、研究。當「儀式不再是被『知悉』的參與者或觀察者看成是一種宇宙般的，或是秘密事實的授與，而是單純作為一個在相同效力的團體裡頭展示，這可能成就了暫時的洗滌、淨化作用，但在表演者與觀看者二方面都缺乏持續的認知力。」⁸⁸所以，要如何保持自己傳統的特質，又能符合現代社會的要求，在變與不變之中取得一個平衡點，是相當重要的。

近年來，儀式與表演體系、外來政治力量、族群意識相互結合，進而產生許多大型的活動。由於主流社會對於「祭儀展演」的期待，往往成為操作

⁸⁸ George E. Marcus、Michael M. Fischer，林徐達 譯，2004，《文化批判人類學》，新店：桂冠圖書，頁51。

原住民歌舞的重要影響因素，再加上來自於主流社會的人們可以完全不理會祭儀的原始意義，並帶著另一種不同的觀點來看待原住民族的祭儀，而族人為了滿足他們的需求，也逐漸地在祭儀活動期間，辦理各種特殊的展演，以達賓主盡歡的目的。泰雅族文化工作者瓦歷斯·諾幹指出，祭儀已呈現一種兩極化的現象，包括：⁸⁹

- 1.原住民祭典搬上國家舞台 v.s.部落自主性的舉行
- 2.祭典都市化 v.s.祭典部落傳統化
- 3.祭典的宗教 v.s.化祭典維持古老法則
- 4.祭典的資本觀光化 v.s.祭典的抗拒觀光化

然而，這樣的「兩極化」現象，並非意指結果的適當性與否，這是文化互動下所產生的必然性，嚴格來說，是文化的再延伸。祭儀、藝術，或相關文化現象，由於它們的「非常態性」，使得其間存在著不同的符號系統，而各族群的藝術表演，或是具有展演意涵的儀式之「演出」，不再只是日常生活中的一部分，如今更扮演了文化傳承的重要角色。在文化復振的同時，除了延續傳統的文化特色之外，也賦予了表演一個新的意義，而當前的社會生活，更讓文化展演具有擴大化詮釋的可能性。透過表演藝術，可以觀察文化如何藉由重複演練一套被重建或修正過的文化行爲，反省自身、呈現自己，以及向他人解釋自己的文化。由於表演藝術的實踐，不但具有美學的成份與滿足個體心理需求的功能，更將集體知識與社會文化本體做爲儀式的基礎，所以，儀式與展演的結合，強調了社會的真確性。有不少的學者企圖透過「文化展演」，進入所研究的文化的核心之中，並觸及該文化的基本價值與對「真實」的看法。但無論是真實生活的祭儀，或是舞台化的祭儀展演，都是重要的分析對象。

⁸⁹ 瓦歷斯·諾幹，1994，〈台灣原住民政策與社會發展（上）〉，《山海文化雙月刊》第3期，台北：山海文化雜誌社，頁10。

第四節 文化、展演、觀光

各地方的節慶活動是文化傳遞的一種重要形式，它具有促進社會溝通、凝聚社區意識、型塑社會價值觀等積極作用。其中所蘊涵的人文精神，會隨著時代脈絡產生不同的意義，在本質上，是具有可變動性的。近年來，台灣陸續產生許多以文化、民俗為主題的節慶活動，其目的是為了滿足民眾在生活上的需求，或是政府官員施政績效的累積，或是企業財團的商業手段？而此一議題是值得省思的。

觀光與文化產業之間的關係十分特殊。消費者到一個新的地方旅遊，可能僅出於休閒之需或好奇心，但他們在該地的經歷體驗，無疑會是在一個文化環境中發生，他們的經驗充斥著大量的文化訊息，有些或被理解，有些則不。而觀光在文化層面上應是一個雙向交流的過程，具有不同的文化互動類型，有些是正面的，但有些亦會產生反面的作用，因此，在地文化與遊客之間彼此是相互影響的。

一、地方文化與觀光發展

社區總體營造是文建會長期以來著力最深，同時也是使台灣的最基層展現自主文化活力的政策，近年來，社區已逐漸地開始嘗試自主性的辦理相關活動。一般來說，活動所產生的影響，可分為有形與無形二種，其中，可透過問卷調查的方式，來了解經濟成本、收益成效等有形的影響，因為這些因素較容易從數據中獲得答案，但無形的影響，則需仰賴文字加以敘述，如：對於社區生活或福祉上影響、活動帶給社區居民的認同感、塑造社區的新形象，甚至使社區成為一個觀光景點等效益，這是一種長期性的影響，但這樣無形的影響卻是很難準確地衡量其效益的。為輔導社區活動轉向民主與提昇品質，文建會規劃各項補助計畫，包括：社區藝文發展計畫、社區環境改造計畫、社區文化再造計畫，並以縣市為中心，補助鄉鎮社區改善藝文環境，並辦理培力計畫、文化產業振興計畫、地方文化資產，與專業團隊共同培育

地方社區的優質人才。⁹⁰由此觀之，社區文化的發展，是現階段最為熱門的討論話題，因為社區與文化的影響，會為在地居民帶來共同的歷史經驗，並建構出在地認同，擴展生活視野。

隨著休閒化時代的來臨，台灣亦開始重視地方文化休閒產業的價值，而「地方文化產業振興計畫」不但成為近期文化主管單位的政策主軸，也已經有了初步的成效。在各地方逐漸重視當地文化的情況下，以地方特色為導向的觀光模式，在近年來蔚為風潮，透過大型的主題性活動來吸引人潮前往參觀，主要目的除了是期望觀光帶來可觀的收益之外，並藉此使他人進一步了解在地的人、文、地、產、景等特色，也使當地居民重新認識屬於自己的文化。

由於觀光產業的發展潛力無窮，能夠創造經濟利益和工作機會，因此近年來相當受到政府部門的重視，而舉辦活動、事件則可以吸引觀光人潮，延長觀光客停駐的時間，擴大每人的平均消費金額。在另一方面，舉辦活動、事件也可以提振地方形象，打響地方的旅遊知名度，進一步在旅遊市場紮穩根基，具有高度競爭力。雖然，活動的舉辦正是展現地方特色的絕佳時機，但地方上原有的生活環境，很容易因此而受到影響，因此，各級政府都應該意識到活動對於地方所產生的影響。

⁹⁰ 行政院文化建設委員會，2004，《文化白皮書》，台北：行政院文化建設委員會，頁 66。

表 3-2 舉辦活動對當地的效益

事件的層面	正面效益	負面效益
文化與社會的	<ul style="list-style-type: none"> ●營造全民共同記憶。 ●回復優良傳統。 ●凝聚社區意識。 ●活化地方文史工作團體。 ●增進地方參與。 ●引進創新點子。 ●擴大文化版圖。 	<ul style="list-style-type: none"> ●社區疏離感。 ●社區居民被操控。 ●負面地方形象。 ●參與者行為不檢。 ●社會變遷過於快速。 ●喪失國民禮儀。 ●濫用藥物。
實體環境的	<ul style="list-style-type: none"> ●呈現環境之美。 ●提倡最佳環保模式。 ●增進環保意識。 ●基礎建築造福後代。 ●改善交通與通訊。 ●都會轉型及更新。 	<ul style="list-style-type: none"> ●破壞環境。 ●污染。 ●傳統淪喪。 ●噪音污染。 ●交通阻塞。
政治的	<ul style="list-style-type: none"> ●國際聲望提升。 ●形象提升。 ●引進外資。 ●社會凝聚力。 ●促進政府施政技巧成熟。 	<ul style="list-style-type: none"> ●辦活動可能失敗。 ●資金運用不當。 ●監督不周。 ●淪為政令宣導。 ●地方主體意識喪失。 ●強調特色意識形態。
觀光旅遊	<ul style="list-style-type: none"> ●觀光客倍增。 ●人潮客停留時間拉長。 ●收入增加。 ●稅收增加。 ●工作機會增加。 	<ul style="list-style-type: none"> ●觀光活動干擾引起地方反彈。 ●虛情假意的觀光活動。 ●地方形象受損。 ●過度耗用地方資源。 ●物價高漲。 ●其他機會成本未獲考慮。

資料來源：《節慶與活動管理》，頁 48。

台灣具有不同類別及特色的地方文化資源，如何界定其不同特色的文化產業類型，發掘其特有的發展定位，激發地方產業文化發展的價值，拓展地方文化產業的國際觀，將是未來重要的發展方向。當地方文化產業發展策略成為各地方經濟發展的主軸時，地方文化產業的「特殊性」與「稀有性」便成為吸引觀光休閒人潮，與帶動觀光經濟及凝聚居民共識的主要資產。當政

府重視具有本土性意涵藝術的情況下，原住民舞蹈不僅僅是被視為一種觀光旅遊下的產物，而是本土文化的一個重要環節，不但開始被學院派列入舞蹈的教學課程範圍，更步入國家藝術殿堂之中演出，透過傳統文化的重建，促進著各原住民族對於自身文化的再認知。

阿里山的鄒族擁有豐富的文化、祭典傳統及優異的手工藝創作能量，部落族人也積極參與公共領域事務，及建構自主意識的努力，是有目共睹的。在政府發展大阿里山地區觀光的同時，結合了鄒族部落體驗旅遊，讓部落不僅能維繫傳統文化的薪傳，更能與外族分享生活方式與多元文化。如：生命豆祭等。在 2005 年生命豆祭的活動導覽手冊中，對於生命豆的意涵及生命豆祭的由來提出了以下的說明：⁹¹

阿里山鄒族居住的地區有一種蔓藤豆科植物，鄒語名「*fona*」，每年十一月開花，長出豆莢，由於可口美味，成為鄒族人的傳統美食；這種豆類即使在最貧瘠的土地，也能發芽成長，故被族人稱為「生命豆」。

在醫學尚不發達時期，鄒族人屢遭遇瘟疫、天花及傳染疾病，長老憂心族人滅絕，於是提出人口成長計畫，辦理婚配事宜。長老們發現，生命豆不畏土地貧瘠與惡劣環境，依舊生長良好，為了效法生命豆堅韌的生命力，於是以生命豆作為傳統婚禮的象徵，期許子孫像生命豆一樣堅韌的生命力，世代延續下去。這項含意深遠的祭典，每年特別選在「生命豆」花開時節，舉辦「生命豆祭」活動。

在活動導覽手冊中另外提到，此項祭典曾停辦多年，自 2003 年起才又恢復舉行，但對於其停辦及重新舉行的原因並無多加說明。

⁹¹ 嘉義縣政府，2005，《2005 阿里山生命豆祭：愛在呼喚·鄒遊部落》，嘉義：嘉義縣政府，頁 4。

圖 3-9 2005 年生命豆祭



圖片說明：
2005 年生命豆祭活動中的鄒族婚禮儀式一景。

圖片來源：筆者攝影。

根據相關文章指出，豆花之祭 (*meefona*) 即生命豆祭，原本是阿里山鄒族特富野部落舉行的巫術性儀式，於每年粟米秋收之際是一種農作儀式。依據部落耆老的記憶及口述，此一巫術儀式是在社口平坦處進行，由部落主人令一男子仰臥地上，揭護陰布，露陽具，再令少女持藤豆 (*fona*) 花置於男子陽具上，以下陰擦落豆花五回，儀式即成。這樣的儀式屬於模擬的巫術，是一種祈求粟作豐收的作為，在許多民族都可以找到類似的巫術行為。特富野 *niahosa* 氏族最後一次實施豆花之祭的時間距今應該已經超過四百多年，當時南方的小社 *taptuana* (今達德安社) 仍屬於特富野部落，很可能當時被挑選的少女就住在此，所以她受辱後會偕同數位姊妹縱身跳入該小社稍北面向曾文溪現稱 *mamespingana* (女人之崖) 的崖谷。當時之所以會發生悲劇，起因被挑選的男子是該少女素來極為厭惡的男子，因此少女拒絕參配合，被挑選的男子覺得受到侮辱，便強拉少女進行儀式，並在儀式中強行侮辱少女，事後少女悲憤不已，返家哭訴於數姊妹後，便決定一起自盡。造成這樣的悲劇之後，部落就決定停止舉行這樣的儀式迄今。⁹²

由上述文字中發現，與生命豆祭活動導覽手冊中所描述的相距甚遠，而舉辦活動的相關單位將特富野社的特有祭典，擴大為整個鄒族的重要祭儀，

⁹² 浦忠成，〈遭誤解的鄒族儀式與禁忌〉。

並且介紹給社會大眾，表示了這樣的活動，極有可能是在「漢人主導，族人配合」的情況下所產生的，其主要訴求仍是以觀光發展為重心，而非真正地延續鄒族的傳統文化。針對這樣的問題，鄒族學者浦忠成亦提出了相關看法：

文化的承續有它主客觀的因素及條件，如果分析豆花之祭由可能是男女真正交媾以禱求粟作豐收，進而採取模擬扮演的型態，終而因為實施過程中產生人為非理性作為導致悲劇發生而無法延續，文化功能論者的觀點在此獲得相當程度的驗證，文化的形式與內涵必須要對於創造和維持它的群體發生積極的作用，這樣的文化才可能獲得延續，因此豆花之祭在悲劇發生之後已然壽終正寢，現在鄒族特富野部落的領導權已經易主，粟作已非主要農作，人們對於豐產的追求已經捨棄巫術思維和途徑，農藥肥料和生態耕作也完全可以取代模擬與扮演帶來的主觀感知效用，傳統的巫術或宗教思維已經在新式教育和西方宗教進入部落後，產生質變後的效應絕對無法再引起部落原有的崇敬心思，「*meefo' na ta niahosa*」(*niahosa* 氏族的豆花之祭)在鄒族部落的社會語言詮釋意涵，其實具有很明顯的嘲諷意味，在傳統的文化環境、宗教氣氛與產業需求無一具備的情況下，鄒族的族人要將已經遭到棄覺的巫術性儀式找回來，而且這種儀式過去僅在特富野部落實施，由 *niahosa* 氏族主導，而今由地方政府匯集資源，打算大規模辦理，確實令人覺得有時空錯置的感受。

二、部落自主觀光

從台灣文化的發展脈絡角度來談，由於受到統治政權不斷改變的因素而影響了整體的文化發展，雖然說這些國家的文化輸入，大多只是片段而非完整的，且具有同化意義，因而未能傳承其文化的深層意涵，但也或多或少的影響了台灣的文化，在這樣的情況之下，卻也造就了台灣對於多元文化的包

容性，以及藝術表現的豐富性。近年來，有鑑於台灣經濟發展與環境變遷的迅速，使得生活於這片土地上的原住民及客家、外省族群，開始出現了文化流失的危機，而相對於尊重族群文化與多元文化的當前世界潮流，此一危機必須加以重視。

「地方文化產業」不僅是一項極具開發潛力的經濟及文化資源，且為地方發展中重要的文化觀光資源，亦是居民生活的共同記憶，以及歷史文化的傳承場域，具有延續地方傳統文化與凝聚社群共識等功能。隨著原住民事務委員會的成立，以及原住民文化逐漸被接受與認同，原住民總算慢慢尋回自尊，並重新追回那即將消失的文化與藝術。就原住民族群來說，其重要的地方文化產業不外乎是祭典、歌舞、工藝，而應該如何將資源加以整合，並透過觀光行銷的模式，把特有的族群文化介紹給社會大眾，才是部落觀光的重點策略。

原住民的文化復振運動，是從 1980 年代，隨著台灣本土運動開始推動。而相關的觀光單位與政府機關，為了趕上原住民文化復振的熱潮，規劃了與原住民相關的節慶活動或歌舞展演，使得原住民部落中，產生了許多專門以跳舞為職的原住民族人，也為了配合文化觀光之需求，在表演時間及呈現方面，都必須遷就觀光之形式，而原住民的舞蹈文化，因此走入了舞台表演藝術的形式，在此種情況下，原始的舞蹈形式與意義，便發生了變化。「在原住民的歌舞方面，從政治宣傳轉換到原住民本身面對這現況改變後的思考邏輯時，基本上套的是一成不變的漢人的政治語言，竟而族人自己也認為在進行著一項傳統文化被保存的莊嚴工程。」⁹³不管是哪一個族群，總是穿上最為人所知的阿美族服飾，跳著不見得正確的阿美族舞蹈，販賣紀念品的商店裡，各族的編織、雕刻，透過工廠大批生產，使得傳統的圖騰色彩與意義，被淹

⁹³ 王墨林，1998，〈山地歌舞的地圖政治學〉，《表演藝術》第 63 期，台北：國立中正文化中心，頁 100。

沒在商業利益之中，而真正的原住民文化內涵，一再地被忽略，這樣一個經過重新塑造的原住民文化，變成了一個「什麼都一樣」的文化印象。而這樣的觀念說明了一種殖民時代的審美態度、觀光的異文化想像，以及在政治的多元表徵需求下所影響與服務的原住民藝術。

就鄒族而言，族人們希望藉由儀式復振來保存它的文化精華，然而儀式操作場域，顯然已經有多重的社會力介入，而且它與傳統宗教儀式的性質差異很大，它可以產生新的意義與功能，但也產生許多的衝擊和困境。當傳統祭儀一旦失去它原有的宗教性質之後，禁忌體系也因此跟著瓦解，但族人爲了顯示它原有的神秘與神聖性，對於儀式內容和儀式禁忌，爲了當代儀式的目的做選擇性的保留，不再完整地表現在整個儀式上，當代儀式是相當殘缺的，甚至爲了滿足觀光客的「尋奇」心理，虛構了部分儀式的神秘性和禁忌內涵。換言之，原住民傳統祭儀中的宗教信仰及社會功能，因受到外來文化的影響而逐漸消失，這樣的情況使得包含在祭儀中的族群文化與智慧，更顯得岌岌可危，而觀光化的祭儀，其僅存在於表演層面，而這樣缺乏文化系統性與主體性的藝術表現，卻成爲目前原住民社會所普遍展現的文化展示型態。但是相對的，傳統儀式，也可以成爲鄒族社會向主流社會展示的精緻「文化商品」，它可以藉由族人與觀光者的對話，重新定義鄒族傳統文化的價值，並進而納入鄒族社會重構的議題。

而山美社區，其居民大多以務農爲主，由於交通不便與土地利用之限制，使農業發展受到影響，但達娜伊谷自然生態保育公園的開發成功，觀光人潮不僅帶來相關經濟收益，也爲山美社區未來的產業發展奠定了良好基礎。藉由達娜伊谷生態旅遊所規劃的相關活動，如：寶島鯛魚節，吸引了大批觀光人潮，此時，則需要規劃其他觀光型態，以增進遊程計畫的多樣性，使生態旅遊者獲得最佳的遊憩體驗，維持山美社區的觀光吸引力。

台灣原住民本身並於文字書寫系統，其民族文化、生活經驗皆依賴口耳相傳的方式接續，而當今原住民對外的發言權，又多為受高等教育的原住民精英所掌控，因此，如何「再現」(representation)台灣原住民文化與舞蹈的課題，便是一個必須深思熟慮、謹慎處理的關鍵。若在儀式重構的過程中，鄒族社區有能將儀式內涵，結合整個社區的文化產業與觀光需求，並開發出特殊的，甚至是獨特的「民族文化產業」，同時藉著儀式展演，引導外來觀光客，對原住民文化強化認知與體驗的機會，則未嘗不是另外一種具有自主性意涵的文化展示。

第四章 山美社區的文化發展

近年來，由於阿里山國家風景管理處的正式成立，在著重旅遊、休閒與觀光的政策主導之下，阿里山鄒族也面臨了文化上前所未有的巨大衝擊。在目前這個現代社會，表演藝術、歌舞演出已被視為是顯性的文化表徵，鄒族人如何提出因應之道，進而在大的政策環境之下，走出一條屬於自己的道路，這是值得思考與觀察的一個課題。

傳統的歌舞表演因為受到觀光的影響，原有的展演場域開始產生轉變，為了因應舞台的表演與展示，鄒族的舞蹈內容，不論是傳統或是新編，都呈現了許多新的不同面貌，這些現象也說明了鄒族人處理及對待現代文化的一種態度與觀念，同時呈現了鄒族人對於藝術資產運用與管理的一套方法與機制。本章即以阿里山鄒族的山美社區做為探討對象，以瞭解其如何運用傳統歌舞文化進行鄒族文化的保存與發展。

第一節 山美社區概況

一、地理位置

山美村（鄒語：*Saviki*）位於阿里山鄉的西南方，屬於曾文水庫集水區的範圍，是阿里山鄉十二個村落中的一個，東北連里佳村（鄒語：*Lika*），西北為番路鄉，西南毗大埔鄉，南銜接新美村，是一個典型的原住民部落，與新美村（鄒語：*Sinvi*）、茶山村（鄒語：*Cayamavana*）並稱「南三村」。村落分布高度從海拔五百到一千二百公尺左右，人口約六百五十人，共有一百四十四戶，居民百分之九十九為阿里山鄒族人，在人類學的分類上屬北鄒。

圖 4-1 山美社區地理位置圖



圖片來源：http://www.ali.org.tw/tc/spot/preview.php?map_file=Shanmei.jpg&alt=

二百多年來，山美部落在鄒族傳統社會形態中，一直是以「小社」的身份存在著，而今日的山美村，大約是在 1929 年時建村，由於鄰近漢人的居住地，生活習慣易受到影響。

在山美社區境內，有知名的生態保育區「*Danayiku*」(達娜伊谷)，意思是一個沒有憂愁的地方，而達娜伊谷溪是曾文溪上游支流，發源於海拔二千公尺左右的中央山脈棚育山與棚機山兩側峻線，全長約十八公里，陡落至海拔五百公尺，落差極大，溪中盛產鮭魚，俗稱「苦花」，曾是鄒族山美部落的傳統漁區。過去，河川不僅是鄒族各氏族重要的地標界線，更提供了食物的來源。但自從阿里山公路開通之後，高山茶園與竹林的濫闢，嚴重地影響了水土保持，再加上電魚、毒魚的盛行，使得溪流失色，生態環境面臨相當大的浩劫，而鮭魚的消失，不僅是生存環境惡化的警訊，也提醒了鄒族人傳統文

化逐漸流失的危機。因此，山美部落的居民意識到阿里山公路的開通，雖然帶來了經濟的發展，但是，部落中原有的生產機制卻停擺了，而人際關係也大為疏離，於是興起了重建家園與傳統文化的想法，首先，便是自動自發地投入河川的整治及復育工作。

二、觀光發展

自 1985 年起，山美社區便開始藉由自然生態景觀，做為觀光發展與提升經濟的方式，透過觀光研究小組，規劃出具有代表性的觀光景點，其中，恢復達娜伊谷的原始風貌，便是此一時期的重點發展目標，並提出相關的復育計畫。透過社區幹部的宣導之下，於 1989 年制訂復育達娜伊谷的自治公約，隔年，社區居民便自發性地組成河川巡守隊，進行巡溪護魚的工作，同時進行生態園區的整體規劃，包括賞魚區及步道等設施。直到 1995 年 2 月達娜伊谷自然生態公園才正式成立，並由專職人員負責管理園區事務的工作，又於隔年的端午佳節，舉辦第一屆「寶島鯛魚節」，以發揚鯛魚在鄒族傳統文化中的意義，此後，這項節慶也成為了山美社區的重要活動之一。

由於社區發展協會的產生，山美社區的觀光發展重點開始產生轉變，而長期關注於社區文化發展的溫英傑認為，「山美走到現階段，其實是以觀光為手段，以達成部落重建的理想」。因此，觀光發展的重點，不僅僅是侷限在達娜伊谷自然生態公園，其推廣的方向不但從生態保育逐漸擴展到休閒農業，近年來，更是積極地對於自身的傳統文化進行復振工作，包括手工藝的傳承及歌舞的創新，以加強文化的完整性。由表 4-1 便可以看出山美社區的觀光發展脈絡。

表 4-1 山美社區的觀光發展歷程

發展階段	發展目標	發展要項
觀光計畫期 1985-1986 年	<ol style="list-style-type: none"> 1.發展觀光以促進經濟發展。 2.維護與利用自然生態景觀。 	<ol style="list-style-type: none"> 1.1985 年由地方菁英領導組成山美觀光研究小組。 2.首次提出規劃山美附近觀光景點計畫。
計畫說服期 1987-1989 年	<ol style="list-style-type: none"> 1.恢復鄒族文化傳統。 2.描繪未來發展藍圖，承諾利益回饋居民。 	<ol style="list-style-type: none"> 1.1987 年成立山美村觀光促進委員會，提出恢復達娜伊谷舊有風貌，作為發展觀光的構想。 2.1989 年成立山美觀光發展委員會，由意見領袖與地方菁英，宣傳達娜伊谷復育計畫。 3.1989 年 10 月 23 日，於村民大會中提出選定達娜伊谷為生態保育區，並制訂復育達娜伊谷的自治公約。 4.居民接受並凝聚共識。
河川資源管理 1990-1993 年	<ol style="list-style-type: none"> 1.發揚鯛魚在鄒族傳統文化的意義。 2.激發部落的內部。 3.訂定營運目標。 	<ol style="list-style-type: none"> 1.1990 年組成河川巡守隊，擔任全天巡溪護魚的工作。 2.選擇優勢魚種鯛魚復育，補撈魚苗放流。 3.規劃闢建賞魚區與達娜伊谷步道系統。 4.居民主動參與封溪護魚的行動。
觀光發展期 1994-2000 年	<ol style="list-style-type: none"> 1.實現以生態保育來發展觀光理想。 2.山美社區發展協會成為部落新的運作機制。 	<ol style="list-style-type: none"> 1.1993 年開始對遊客收取入園清潔維護費。 2.1994 年 7 月山美社區理事會改制成山美社區發展協會，負責經營達娜伊谷。 3.1995 年 2 月達娜伊谷自然生態公園正式成立。 4.成立達娜伊谷自然生態公園管理站，由專職人員管理園區事務。 5.1996 年 6 月 20 日端午節，舉辦第一屆「寶島鯛魚節」，並開啓往後每年都有舉辦此觀光慶典。
永續發展期 2001 年起	<ol style="list-style-type: none"> 1.發展生態旅遊。 2.社區服務品質提升，建立制度化的系統。 	<ol style="list-style-type: none"> 1.社區發展協會大力推廣各項業務。 2.社區發展協會與村辦公室互相配合，同步向上提升。 3.社區發展協會增加與政府機關之協調與互動。 4.加強規劃與運用社區觀光收入，使居民更能受惠於觀光發展的成果。 5.加強文化完整性與充實其內涵。 6.積極培訓觀光事業人才。 7.各鄰積極營造，提升生活品質，充實觀光內涵。

資料來源：山美社區季刊創刊號。

三、山美社區發展協會的發展沿革

以生態保育做為觀光發展的山美社區，初期僅有以「觀光」為名的各委員會⁹⁴負責達娜伊谷溪的復育計畫，直到 1994 年才由山美社區理事會改制為「山美社區發展協會」。

山美社區為鄒族原住民山地型社區，社區民風純樸，居民以務農為主，社區工作是兼具建設、整合、開發、傳承等理念的實踐，在經過多次社區發展協會會員大會及理監事會議的運作，建立及強化內部組織功能之後，再由整個社區工作架構下進行推展。其中包括⁹⁵：

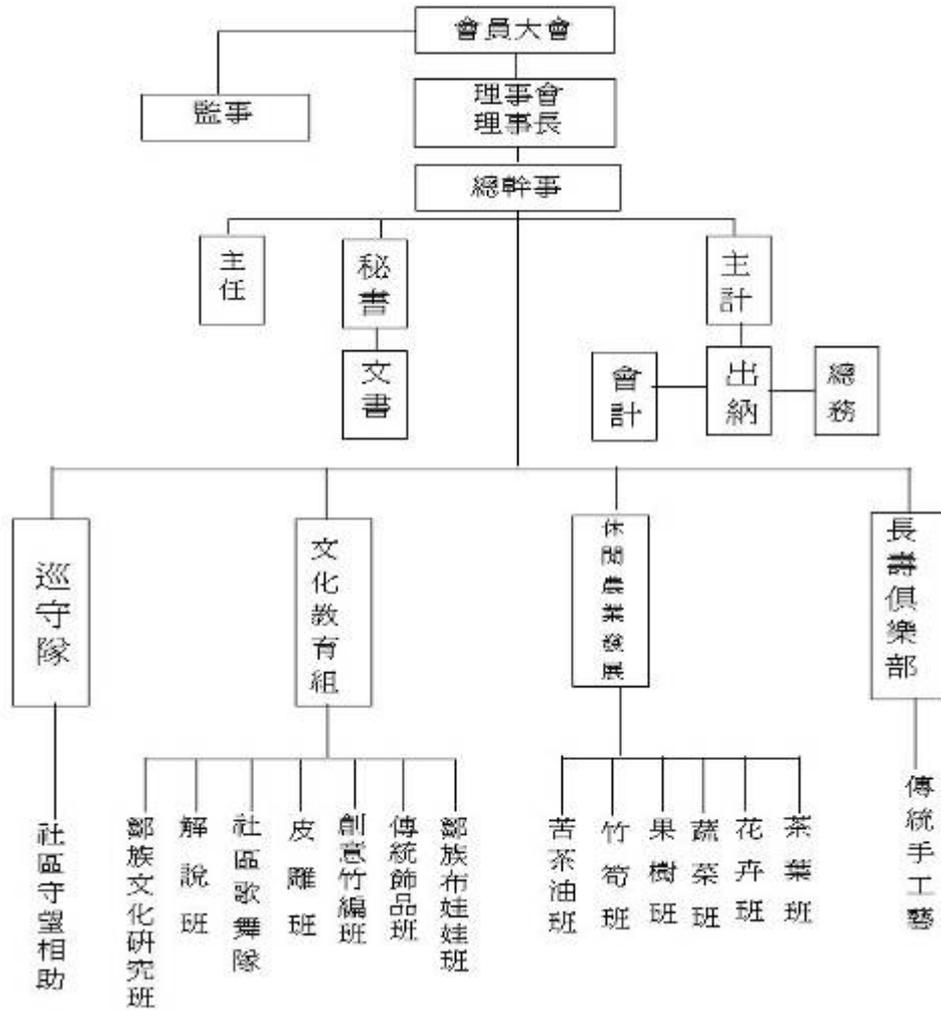
1. 宣導社區發展工作的觀念，發掘社區內之人力，物力資源，依據社區實際需求，推動各項活動，凝聚山美鄒人向心力，建立社區意識，達到山美鄒族人全民參與社區發展工作，以期能營造成為一個自動、自發的社區。
2. 維護公共設施設備，興設達娜伊谷自然生態保育公園及道路、水溝的整治、增建社區活動中心及內部設備等硬體設施，並加強社區內之清潔及綠化，使山美鄒人能有良好的活動場所及舒適的生活空間。
3. 加強精神倫理建設，組織各項班隊，弘揚鄒族傳統文化的民俗技藝與舞蹈、歌謠、辦理母語演講比賽與兒童、青少年、老人、婦女各項康樂活動，使社區內男女老幼，每個年齡層都能享受到社區發展的成果，創造山美鄒人全民參與的溫馨社區。社區工作千頭萬緒，創造祥和的社區，則是社區每位成員的義務與責任，每個山美鄒族人多一份關心，多一份參與，就會多一份能量，山美社區正朝著長遠性、持續性、多元性的發展方向邁進。

⁹⁴ 1985 年由地方菁英領導組成山美觀光研究小組；1987 年成立山美村觀光促進委員會；1989 年成立山美觀光發展委員會。

山美社區發展協會，2005，《山美社區季刊創刊號》，嘉義：山美社區發展協會。

⁹⁵ <http://www.e-tribe.org.tw/tanayigu/DesktopDefault.aspx?tabId=208>

圖 4-2 山美社區發展協會組織圖



資料來源：山美社區發展協會。

就目前山美社區的工作而言，包括社區組織與社會發展，強調瞭解社區居民的需求，導引社區族人參與各項社區工作計畫及活動，以自動自發的精神，改善社區生活的各項福利措施。而社區發展協會的工作，除了負責經營達娜伊谷之外，並著手進行休閒農業的發展，同時，透過其下屬的文化教育組中的各社團，定期舉行文化交流，傳授各項鄒族的傳統技藝，並藉由聚會來進行文化與歷史的傳承，加強族人對自身文化的認識，使鄒族傳統歌舞及編織、竹編等各項手工藝得以延續，傳統文化得以受到維護與保存，亦提供

族人從事傳統文化技藝學習或傳承的地方。更值得一提的是，協會召開相關會議時，都是以鄒族母語進行的，以實際的行動，展現出對於文化傳承的積極態度。

山美社區發展協會成立迄已經 12 年，在這 12 年來，不論是在鄒族原住民的文化發展，或生態保育面向的成就，都已累積了可觀的文化厚度。其中更因保育達娜伊谷有成而聲名遠播，也因園區的門票收入，讓山美社區能在自有財源的基礎上，確實執行各項社區福利項目。不過，目前在收入部份除了扣除人事支出外，剩餘經費也僅能供給社區推展社區居民福利工作，無法落實社區其他發展業務工作，也使山美社區在生態觀光快速發展的模式下，始終未能發展出結合人文與經濟產業的文化產業效益。

從達娜伊谷生態的保育到山美社區的營造，社區居民本身始終是規劃者與指引者，在發展協會幹部的努力下，能夠建立互助而分享的平台，表現驚人的集體力量，主要是依賴營造民主而開放的溝通空間，同時尊重每一個人的意見，得以建立小而美的和諧而有行動力的部落，儘管它原來是阿里山鄒族的邊陲小社，但是卻在集體的努力下，成為耀眼的明珠。

第二節 達娜伊谷鄒族舞蹈團民族誌

隨著時代的改變，原住民的社會生活也隨之變化，原住民的舞蹈本為各族群之社會生活寫照，是生活形象的實質體現，透過舞蹈達到自娛的作用。但在今日這種純粹生活化的舞蹈，逐漸朝向表演化而發展，這已非各族群傳統生活的真實面貌，而是經過重新整理與編創的文化活動。而這樣的改變，產生了一種新的美學觀，也是一種為了適存而產生的因應之道。

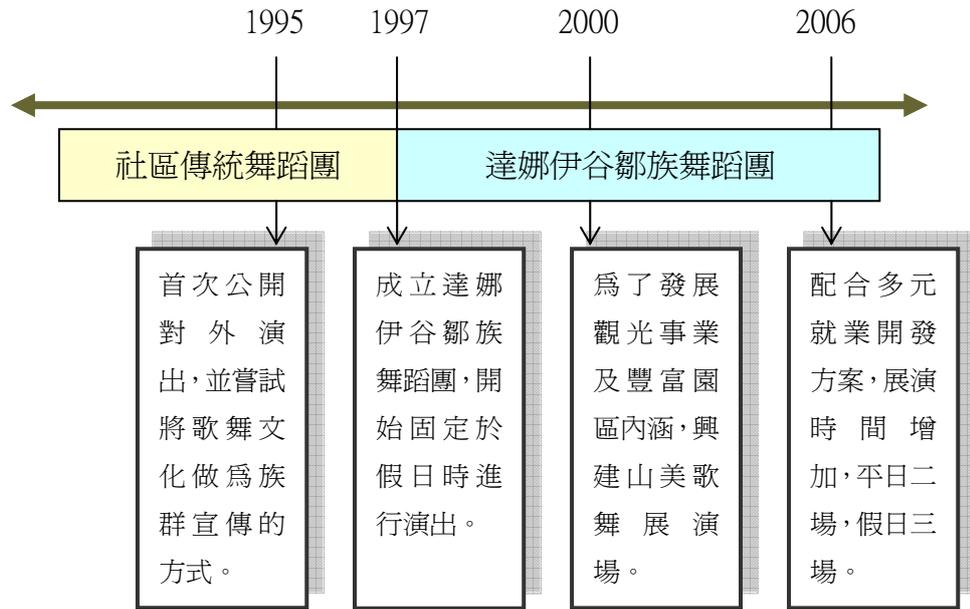
雖然交通的改善改變山美部落對於土地的利用方式，但是也由於距離阿里山公路較近，而帶來了觀光的契機。近年來，受到社區總體營造政策的影響，地方上的特有文化成爲發展重點，其中，原住民部落觀光與生態旅遊蔚爲風潮，而山美部落成功地恢復自然生態的達娜伊谷，爲山美社區帶來了較高的經濟收益，而傳統歌舞的演出也成爲另一項焦點。而本文的研究對象山美社區的達娜依谷鄒族舞蹈團，便是因爲這樣的外在條件影響下而成立，除了爲具有傳承的意涵之外，也爲因應觀光事業發展之需，而對其傳統祭典儀式的舞蹈做了適度的調整。

由社區居民因興趣而自發性組織的社區傳統舞蹈團，到目前併入觀光事業系統中的達娜伊谷鄒族舞蹈團，不論是表演內容，以及經營管理的方式，都呈現出不同的樣貌，除了受到時代環境變遷的影響之外，也顯現出族人對於歌舞文化的詮釋正逐漸改變之中。筆者於 2006 年 4 月 21、22 日進行團員的調查工作，除了基本資料的統計之外，並試圖了解團員們對於舞蹈團現階段發展情況的認同感，以及舞蹈團在社區中所扮演的角色。

一、成立沿革與發展概況

由於交通的不便，山美居民無法時常回到大社參加祭典，導致對傳統歌舞逐漸陌生，基於居民對傳統歌舞的喜好與文化傳承的原因，而自行組織社區傳統舞蹈隊，當時的參加人數約 50-60 人，並固定在假日時向山美國小借用運動場，以便進行歌舞的練習，慢慢地，參與的人數越來越多，也引起了社區的注意，每當社區有特殊節慶、活動時，舞蹈隊便受邀參與演出，因此，山美社區於 1995 年正式將社區傳統舞蹈團列爲社區組織的一員，並開始培育相關人才，其目的爲「認知到鄒族傳統文化的重要性，希望傳承鄒族傳統歌謠與舞蹈，使以前早已生疏的鄒族傳統舞蹈，重新活現在山美社區」，換言之，山美社區不但將傳統歌舞視爲文化傳承的重要對象，也是發揚鄒族文化的重要方式。

圖 4-3 達娜伊谷鄒族舞蹈團的發展概況



資料來源：筆者整理、繪製。

1995年2月，達娜伊谷自然生態公園正式成立，為了豐富園區的內容，將社區傳統舞蹈隊的演出納入園區的觀光範疇中，並開始到部落以外的地區參與演出，而首次對外演出便是於1995年受邀參加「台灣光復五十週年·全省社會民俗育樂觀摩會」前夕，於嘉義縣政府中庭進行傳統舞蹈的表演。直到1997年才正式成立達娜伊谷鄒族舞蹈團，進而成為山美社區中的正式組織。在成立初期，舞蹈團只有在假日時才進行傳統歌舞的演出，而演出場地為於現在展演場下方的大型停車場，是一個戶外的表演場地，平日仍維持在山美國小中練習。後來，舞蹈團在園區的重要性日與俱增，而有了常態性表演的構想，首先，在2000年時提出興建展演場的計畫，獲得了社區的同意並編列預算，於隔年完工，舞蹈團因此而有了固定的練習與演出場地。最初，展演場僅是簡單地以鐵皮搭製而成，爾後再陸續增加裝飾性的物品，如：竹圍籬、藤編、木雕等。

圖 4-4 山美歌舞展演場外觀



圖片來源：筆者攝影。

圖 4-5 山美歌舞展演場內部



圖片來源：筆者攝影。

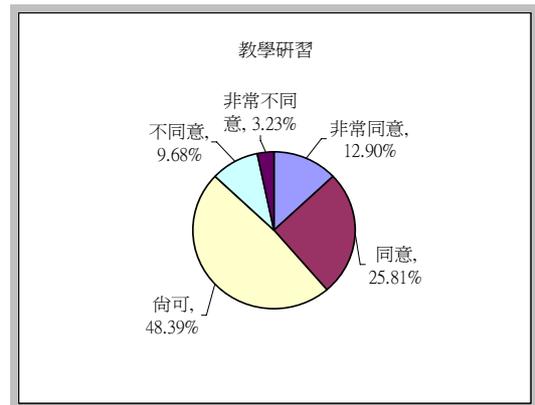
二、教學研習與節目內容

在傳統歌舞方面，包括 *Homeyaya* 與 *Mayasvi* 等，是邀請部落中的長老們進行實際的教導，同時灌輸團員們在文化方面的資訊，使團員在演出過程中能夠有更好的表現，不過，對於年輕的團員來說，似乎還不太能夠領會其中的意義，在表現上仍有待加強。

較為特殊的情況是 *Mayasvi* 僅能在 *Homeyaya* 舉行之後才可以演出，也就是每年八月到翌年二月的這段時間，而這樣的規定是根據鄒族人實際的生活情況與 *Mayasvi* 祭儀的禁忌影響，並由部落的長老們所做的決定，在觀光事業大為發展之際，仍保留了傳統的習俗，不過，較為可惜的是缺乏文字上的說明，而未能使觀賞的民眾直接進行了解。

嚴格來說，鄒族的歌舞主要存在於 *Mayasvi* 祭典中，而 *Homeyaya* 所祭祀的粟女神因不喜歡吵雜的聲音，是相當重視肅靜的氛圍，因此，在舉行的過程中不但沒有祭儀歌謠，亦無相關的肢體動作，僅在儀式結束前吟唱一小段

圖 4-6 教學研習調查結果統計

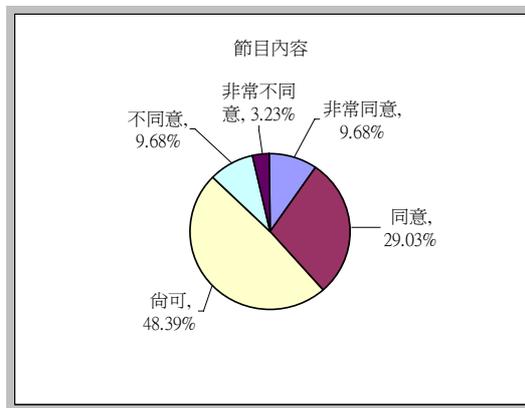


資料來源：筆者整理、繪製。

樂曲，以示祭儀的完成。現在所呈現的 *Homeyaya* 歌舞，是由族人自行創作而成的，所以沒有太多的禁忌，也沒有演出時間上的限制。

爲了增加舞蹈團演出的豐富性，社區曾於 1999 年時，聘請柯麗美老師到舞蹈團中進行爲期二週的舞蹈教學，共教授了六首舞作，雖然皆爲他族舞蹈，但卻引發了團員們爲鄒族舞蹈再創作的動機。近年來，舞蹈團的團員開始嘗試舞蹈創作，亦累積了不少的成果，包括了鄒族與其他族群

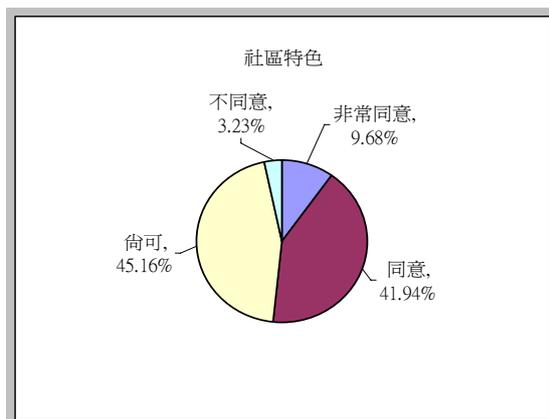
圖 4-7 節目內容調查結果統計



資料來源：筆者整理、繪製。

的舞蹈，但仍有不少團員認爲現階段的展演內容並非十分滿意。在鄒族創新舞蹈部分，配合達娜伊谷之歌所編創的達娜伊谷之舞，是舞蹈現階段在創新歌舞中重要的代表作品，舞蹈團團長安金立表示，「達娜伊谷是山美社區最重要的資源，也最能夠代表山美社區，作

圖 4-8 社區特色調查結果統計



資料來源：筆者整理、繪製。

品中除了有舞蹈動作之外，亦將部落中特殊的河祭文化帶入作品之中，雖然在表現上需要再努力，但總是有了第一步，期望這首作品的表現，能夠展現山美社區的精神。」

從調查結果顯示，雖然團員們對於節目內容的規劃不甚滿意，但對於

社區特色的呈現卻給予相當高的評價。另外，在他族創新舞蹈部分，由於對其他族群的認知程度上稍嫌不足，使得在肢體律動的展示上大同小異，僅是運用各族的音樂與服裝進行區別，不易看出各族群的特色。

目前展演活動可分為三個階段：1.鄒族傳統及創新歌舞；2.他族傳統及創新歌舞；3.同樂時間，節目全程約 40 分鐘，在舞作的分配上，鄒族最少三首，他族最多二首，而他族舞蹈包括阿美族、泰雅族、卑南族、布農族、達悟族等。由於平日大多為社區中較為年長者參與演出，因人數有限，使得展演場次與內容略受影響，而假日學生返回社區並參與演出，因此，展演內容較為多變。

表 4-2 達娜伊谷鄒族舞蹈團之展演內容

演出類別	節目內容
鄒族傳統及創新歌舞	鄒族傳統（一）： <i>Mayasvi</i> 鄒族傳統（二）： <i>Homeyaya</i> 鄒族傳統（三）：河祭，即「達娜伊谷之舞」 其他：相聚真好、莊嫁人家、歡樂舞、神木、鄒族跑跳碰
他族傳統及創新歌舞	阿美族：阿美族（一）、阿美族（二）、阿美鬥舞、阿美望月、阿美傳奇、奧運之舞、奇美之聲 泰雅族：泰雅慕情、泰雅織布、月亮使者、戰舞 卑南族：南王系姑娘、普悠瑪 布農族：布農八部合音、布農竹竿舞 達悟族：達悟精神
同樂時間	播放原住民風味的歌曲，由團員示範動作，並邀請現場來賓一同共舞。

資料來源：達娜伊谷鄒族舞蹈團；筆者整理。

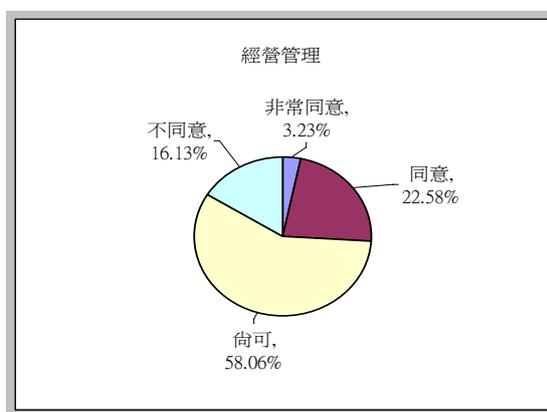
筆者曾於 2005 年時，透過嘉義縣文化局之扶植團隊計劃一案，參與「達娜伊谷鄒族舞蹈團」的短期教學過程，除了以活潑、生動的方式傳遞舞蹈的專業知識外，並引導族人對於表演藝術的重新認識，同時，鼓勵族人嘗試編創具有鄒族文化意涵的舞蹈。一般來說，傳統的歌舞表演則著重於群體性的互動與認同，而現代的歌舞表演著重於個人的能力與價值，因此筆者僅站在輔導的立場，提供其他想法與意見，以增加舞台上的視覺效果，而非主

導鄒族舞蹈文化的發展。同年暑假期間，舞蹈團也邀請了新美社區一位目前就讀於文化大學舞蹈系的學生，參與舞蹈作品的編創。但山美社區發展協會理事長溫英峰表示，「雖然身為鄒族人，但其教授的內容大多是在學校中學習到的，對於鄒族文化內涵的展示並沒有加以突顯出來。」因此，舞蹈團目前不但需要專業人才的培養，更需要傳統文化的注入。

三、經營管理與觀光發展

阿里山地區的鄒族部落，因受到觀光事業的影響，開始思考自身文化的重要性與獨特性，因此，鄒族部落中的樂舞團陸續成立，且應邀至各地演出，而部落中的樂舞團，能夠快速興起且建立特色，與政府支持有相當大的關係，包括嘉義縣政府、阿里山國家風景管理處等，不但藉由活動增加演出機會並累積經驗，同時將鄒族的歌舞文化傳遞給社會大眾。

圖 4-9 經營管理調查結果統計

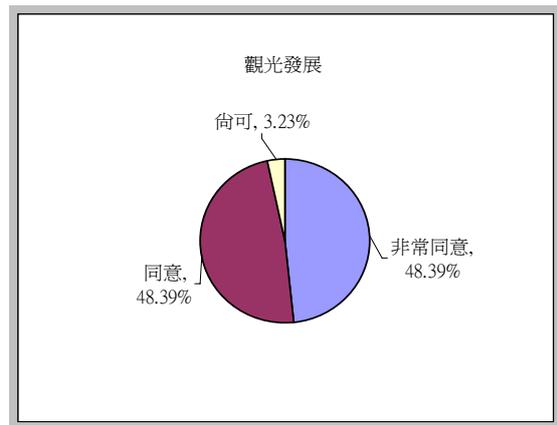


資料來源：筆者整理、繪製。

祭典儀式與歌舞文化的呈現，正是山美社區選擇展現鄒族文化內涵的方式，而達娜伊谷鄒族舞蹈團成立至今已九年，成立初期因參與人數眾多而採行招考制度，因此團員整體素質較為平均，人數更多達 120 人左右，而目前則是配合「多元就業開發方案」，以解決社區居民「周休五日」的閒置人力，為社區居民創造就業機會，同時藉由歌舞表演豐富達娜伊谷自然生態公園的觀光內涵，此時，舞蹈團的功能，不僅僅是在延續鄒族傳統的歌舞文化，亦在山美社區的觀光發展中有著相當程度的助益，近年來，也因配合觀光上的需

求而增加演出場次。基本上，每場演出約需要 22 位團員參與演出，但在團員大部分為兼職的情況下，人員的調配變得相當重要。目前平日的演出人員是以居住在社區中的居民為主，而假日則由在外求學的學生參與。

圖 4-10 觀光發展調查結果統計



資料來源：筆者整理、繪製。

溫英峰理事長認為「達娜伊谷自然生態保育公園雖能以生態為號召吸引眾多遊客前來，但園區內並無太多與鄒族傳統文化有關的資訊，僅有少數幾個景點，所以將舞蹈團的演出納入觀光範疇中，期仰賴歌舞的展現，使遊客認識鄒族文化。因此，如何將鄒族傳統文化與傳說故事融入歌舞的展演之中，在現階段的發展中顯得十分重要，除了透過一般的歌舞展現方式之外，不排斥加入戲劇元素。」因此，歌舞的展演活動，在文化認知與觀光發展方面佔了相當程度的重要性，不但能喚起族人對於傳統文化的重新認識，亦能讓遊客了解鄒族文化的內涵。然而，「多元就業開發方案」雖為社區居民帶來了就業的機會，但其最初的參與動機卻從文化傳承轉變為賺取金錢，尤其對於學生族群而言，假日參與演出大多是為了賺取學費，對於文化認知層面的需求，並不如較為年長的團員來得積極。

由於舞蹈團是屬於社區組織中的一員，因此，在經營管理方面，仍是以社區發展協會為主導者，在舞蹈團營運上的相關問題，團長並無實質上的決策權，比如說：在缺乏節目的文字介紹部分，舞蹈團方面期望對於表演內容有完整的解說，並製作手冊，但社區發展協會的因應方式，卻是製作介紹社區內所有產業內容之光碟為對策，並於展演場內播放，但由於展演場為一開放空間，易受到光線影響而導致播放效果不佳，也因為內容涉及廣泛，無法對於表演節目有進一步的認識。

四、展演活動與社區互動

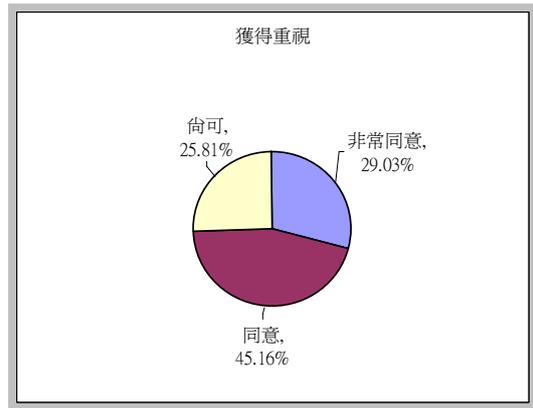
原住民部落中的「展演活動」，從宗教性的祭儀、生活性的娛樂，到商業性的觀光，雖然原有的傳統文化得以延續，但受到展演對象與目的不斷轉變的影響，使得展演方式與內容產生了變化，也發展出一種新的意義。

就山美社區的歌舞文化發展而言，由於身為鄒族部落中的小社，而未被賦予舉行宗教祭儀的權力，因此，只能透過每年在大社的舉辦，認識並學習祭儀中的禁忌與歌舞，爾後，隨著信仰與政權的變遷，逐漸停止了傳統儀式的舉行，使得文化的傳承也因此而中斷。為了能夠延續傳統祭儀文化

，一群喜好歌舞的山美社區居民，因興趣而結合，因傳承而共舞，讓鄒族歌舞文化以一種新的方式流傳下來，多年後，這樣不計辛勞地努力與付出，不但獲得其他居民的肯定，亦受到社區的重視。自 1995 年開始，不但代表著山美社區，甚至是整個鄒族對外進行展演活動，而這樣的做法，除了能讓一般社會大眾認識鄒族之外，也喚起其他鄒族部落對於傳統文化必須積極保存與復振的想法。

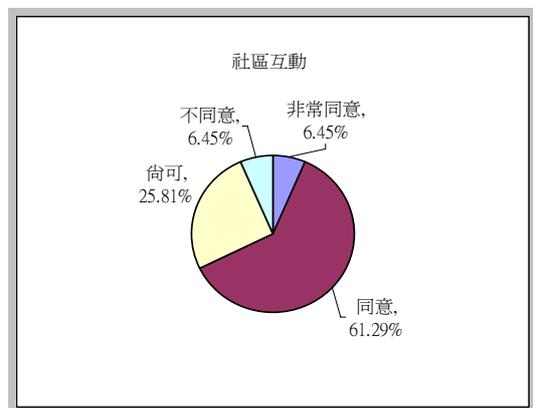
為了配合觀光事業的發展，於 1997 年時這個居民自組的舞蹈團被列入社區的正式組織中，也有了正式的名稱——「達娜伊谷鄒族舞蹈團」，現階段是以常態性的方式，在達娜伊谷自然生態保育公園內的展演場進行演出，而社區每年也提撥 300~400 萬元做為舞蹈團所需之各項經費，山

圖 4-11 社區地位調查結果統計



資料來源：筆者整理、繪製。

圖 4-12 社區互動調查結果統計



資料來源：筆者整理、繪製。

美社區發展協會主任莊慶輝表示：「雖然目前舞蹈團的演出較屬於商業化的形式，但主要目的還是在於文化傳承，所以，只要社區舉行重要活動，舞蹈團仍是積極地參與演出。」其中，社區內最為重要的慶典活動，乃是於每年十月份的第二週所舉辦的「寶島鯛魚節」，此項活動始於 1996 年，當初是爲了保育鯛魚有成而特別規劃的一系統活動，至今已有十年的歷史了，是一項結合生態與文化的節慶。

而達娜伊谷鄒族舞蹈團除了積極參與社區事務之外，也藉由歌舞展演活動與國內外各族群做進一步的文化交流，不但深入不同族群的部落中學習，亦吸引其他族群前來參訪。於筆者進行調查的同時，便恰巧遇上由卑南族，及其族人所組成的「高山舞集」來訪，其參訪的主要目的，除了在歌舞文化方面相互切磋之外，便是深入了解鄒族族群如何運用豐富的自然資源與傳統文化，做爲觀光發展的核心內容，會中，二族群的族人們亦藉由歌舞的方式進行交流互動。

圖 4-13 「高山舞集」演出



圖片來源：筆者攝影。

在傳統上，達邦與特富野二個大社雖然同屬北鄒，但在 *Mayasvi* 祭典的舉行方式及表現內容上，略顯差異。而在 2006 年特富野舉行 *Mayasvi* 祭典時，山美國小校長浦忠勇帶領學校師生一同參與，實爲一項特殊的舉動，因爲，

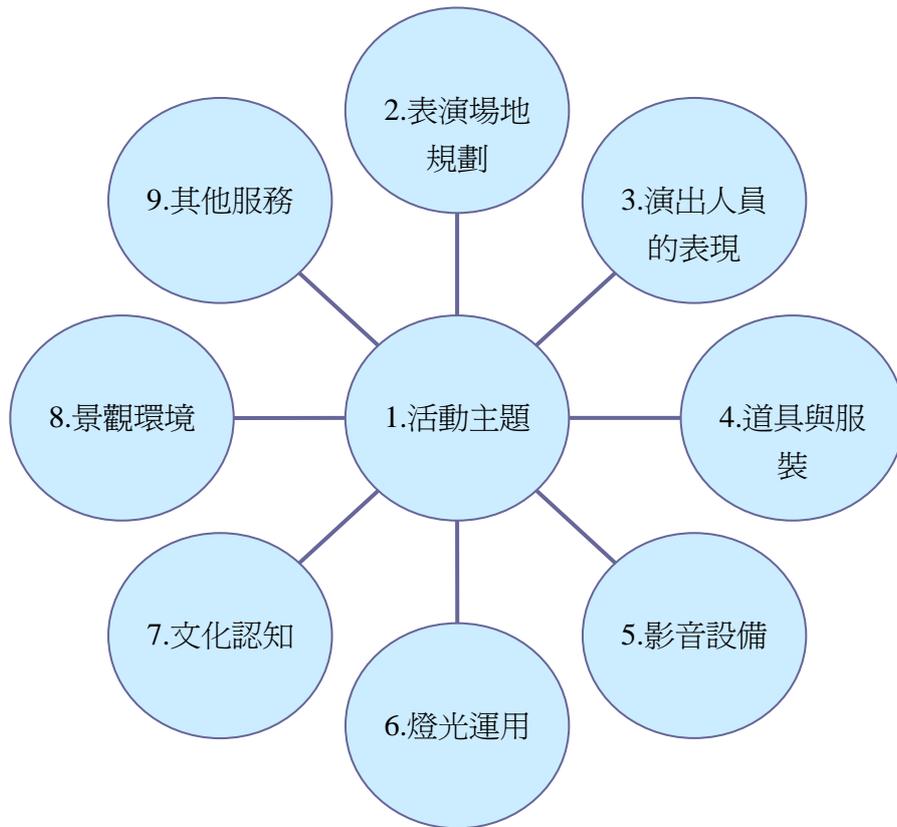
山美是隸屬於達邦大社系統，但若能讓學童從小接觸到二個不同大社所舉行的祭典，並對於祭儀文化開始認識，未來在文化交流、融合方面，亦有相當的影響力，而這些學童，很可能在未來參與舞蹈團的演出，也可能影響節目內容的走向。但較為可惜的是，目前參與舞蹈團演出的成員，幾乎沒有人前往，甚至是達邦大社舉行祭典時，也是只有極少數的人參加，在這樣的情況下來看，達娜伊谷鄒族舞蹈團與其他原住民社區的交流，似乎遠比與鄒族其他部落的互動性高。

第三節 文化展示內涵的分析

為了因應觀光事業發展的實際需要，以及配合多元就業開發方案的政策執行，由團長安金立等人所帶領的達娜伊谷鄒族舞蹈團，每天皆於達娜伊谷自然生態保育公園內的展演場中進行演出，透過主持人的陳述認識鄒族的祭典儀式與歌舞文化，同時，藉由社區解說員的導覽，遊客親自體驗豐富多元的鄒族面貌，從瞭解、接納進而尊重原住民文化，這種鄒族原住民傳統歌舞表演，獲得極大的迴響，並獲得山美鄒族人的普遍認同，進而成為山美社區的文化象徵。

筆者於 2006 年 5 月 1~7 日針對達娜伊谷鄒族舞蹈團的展演活動所進行調查，目的在於瞭解遊客對於此展演活動的滿意程度，以隨機發放的方式進行，累計發出問卷 328 份，回收有效問卷 310 份。以下，將根據舞蹈團的實際操作情形與問卷調查結果，做一整合與分析，以檢視其現階段執行狀態，並提出相關意見，以供參考。

圖 4-14 展演活動的要素分析圖

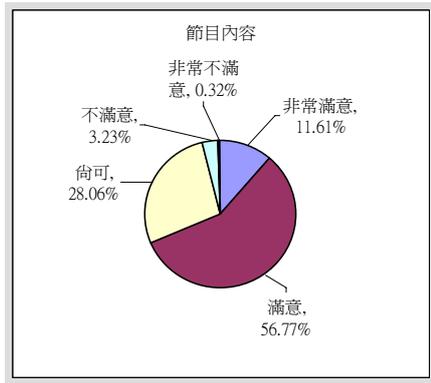


資料來源：筆者整理、繪製。

1.活動主題

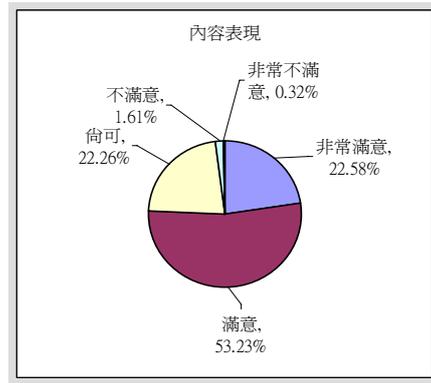
山美社區的達娜伊谷鄒族舞蹈團，是目前大阿里山區唯一有常態性演出的原住民歌舞表演團體，自 1995 年即開始進行展演工作，從當初沒有固定場所的流動式演出，到今天的專屬展演場，透過遊客前往參觀生態公園的同時，將鄒族的歌舞文化介紹給大眾，但就整體的演出形式而言，其變化性不大，其節目內容的安排，也與一般原住民觀光園區相似。在歌唱方面，除了呈現傳統歌謠之美，尚加入了年輕族人所編創的鄒語歌曲；而舞蹈方面，則將較為嚴肅的祭儀舞蹈做為主軸，並以簡化的方式加以呈現之外，包括 *Homeyaya*、*Mayasvi*、河祭等，另外，亦有較為活潑、生活化的表演內容。除了呈現鄒族的歌舞文化之外，也演出其他族群的歌舞。

圖 4-15 節目內容滿意度調查結果統計



資料來源：筆者整理、繪製。

圖 4-16 內容表現滿意度調查結果統計

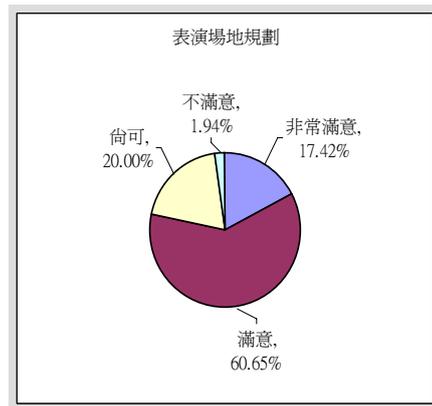


資料來源：筆者整理、繪製。

2.表演場地規劃

圖 4-17 表演場地規劃滿意度調查結果統計

展演場地座落於達娜伊谷自然生態園區入口的左側，是一座運用石塊、藤枝、木材等大自然的建材，配合著木雕藝術所搭建出具有原住民風格的開放式舞台（Open Stage）⁹⁶，約可容納五百人，遊客可以直接坐在階梯式的觀眾席上欣賞演出，大致上來說視野尚屬良好，但亦



資料來源：筆者整理、繪製。

有遊客指出，觀眾席中未規劃通道供人行走，因而影響觀賞，另外，場地中的柱子也容易阻礙了觀者的視線。而由於原住民舞蹈著重於腳部的頓踏，因此，表演者必須赤足於水泥地面上不斷地跳躍，這對於表演者來說，並不是一個十分理想的表演場地，因為水泥地面無法吸收舞者因跳躍時所產生的重力與反作用力，又因他們缺乏專業的舞蹈訓練，而未運用提氣的方式來減輕身體的重量，因而容易傷及舞者的腦神經。

⁹⁶ 這種形式的劇場，舞台伸入觀眾席中，觀眾席成馬蹄型三面環繞著舞台，故又叫突出式劇場（Trust Stage）。在上舞台的末端有一面牆，有些則在突出的舞台後面接建一深度較淺的鏡框式舞台。行政院文化建設委員會，1998，《劇場空間概說》，台北：行政院文化建設委員會，頁 22。

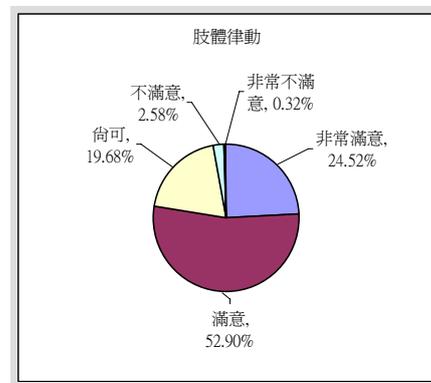
在支援演出空間（俗稱「後台」或「演員化妝間」）設備方面，一般展演場地的後台基本設備包括：洗手間、洗手台、鏡子、椅子、更衣室等，雖然上述各項設備皆具，但卻與一般展演場地的規劃有相當大的差異，僅分隔男女舞者的更衣空間，就整體而言，缺乏詳盡地規劃。

由於圖 4-17 為觀眾問卷調查結果，因此只以演出場地與觀眾席部分為主，不包括後台空間的評比。

3.演出人員的表現

圖 4-18 演出人員表現滿意度調查結果統計

演出人員包括主持人與表演者，而表演者又分屬於舞蹈團與合唱團。目前的演出內容大致上是固定的，但受到演出人員幾乎是以兼職的方式參與表演，因此，仍視當天的情況做適度的調整。



資料來源：筆者整理、繪製。

平日的表演者以社區居民為主，人數較少、年齡較長，在演出體力及節目安排上有限，就舞蹈部分的呈現內容並不是十分豐富，因此會以穿插歌唱節目方式處理，而主持人則為團長安全立本人，在節目進行以前，主持人以口述的方式介紹鄒族的文化歷史與內容呈現，由於團長的語調中帶有些許的口音，有遊客反映無法聽清楚介紹詞的內容，但亦有人認為別具一番特色。假日的表演者則為與學生族群，因人數多而節目豐富，但卻不一定會安排歌唱性節目，實為可惜，在主持人部分則為身著傳統改良服飾的鄒族青年進行解說。

在表演者的表現方面，有部分遊客感到不滿意的原因，在平日時大多是演出人數不足，而假日則是演出人員的態度。

表 4-3 達娜伊谷鄒族舞蹈團成員名單

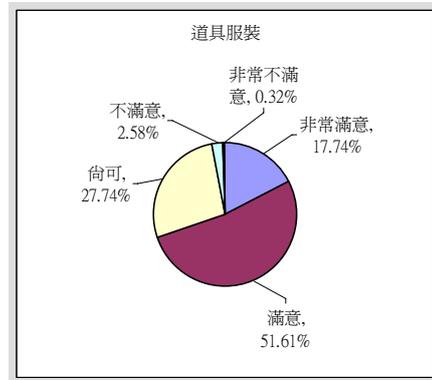
職 稱	姓 名	
團長	安金立	
副團長	安政夫	
藝術總監	安麗花	
執行秘書	安富妹	
教練	莊軍輝	
團員	男性	安浩偉、安亞伯、安亞倫、楊春秋、楊奇錚、莊山菱、莊仕豪、莊仕傑、莊仕弘、莊定遠、莊定中、莊建平、莊 皓、汪進德、鄭佳齊、溫邵瑜、武錦鑫
	女性	安玉英、安玉美、安英玉、安美鳳、安麗欣、安念慈、安智娟、楊春花、楊白梅、楊岱儒、楊韶韻、莊瑞英、莊浩瑜、莊雅珍、莊 瑜、莊瑋青、莊佑茹、汪博美、汪思婷、鄭巧鈴、陽慧珍、方梅玉

資料來源：達娜伊谷鄒族舞蹈團。

4. 服裝與道具

圖 4-19 服裝與道具滿意度調查結果統計

由於原住民族的服裝是區別族群的重要表徵，亦呈現不同的風貌，所以，演出時所穿的服裝大多都是依舞蹈內容而定。在鄒族服飾部分，是製作基本的樣式之後，由表演者自行依傳統式樣加以縫製；在他族服飾部分，則委託服裝公司製作，基本上來說服裝的形式與色彩變化性不大，雖然絕大多數的遊客都給予正面的評價，但仍有人反映服裝顏色對比不足，幾乎都是紅色調，亦有團員認為服裝缺乏設計，需要再加強。



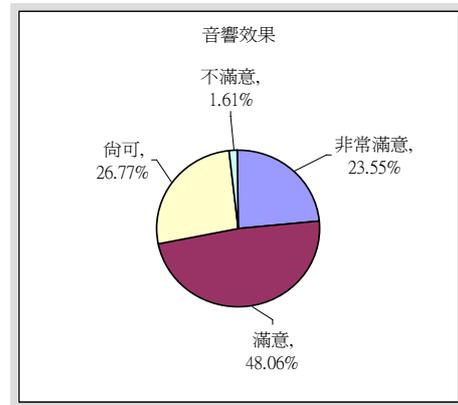
資料來源：筆者整理、繪製。

而道具在節目中的運用上並不普遍，缺乏視覺上的刺激，如何運用傳統的樂器或器物融入舞蹈的表現之中，是值得舞蹈團再思考的課題。

5. 影音設備

對於開放式舞台而言，音響的效果是十分重要的，因為場地的開放性，無法使聲音集中在一個固定的空間，而且也容易受到外在因素的影響。在音響方面，由於擴音系統的裝置完善，不論觀眾身處於劇場的何方，都能聽到清晰的聲響，但偶有迴音的產生，而影響了觀眾的聽覺。

圖 4-20 影音設備滿意度調查結果統計



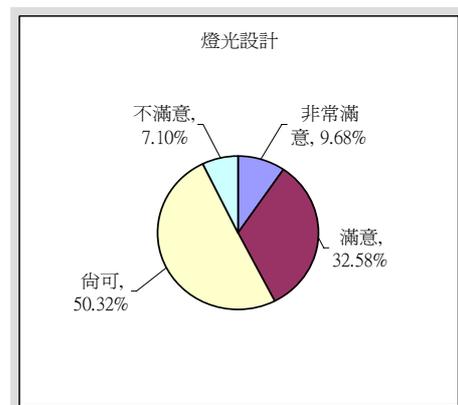
資料來源：筆者整理、繪製。

演出場地設有一般的投影器材，但由於場地過大，且為開放式劇場，會受到光線的影響，所以使用效果不佳，因而在表演過程中並未加以運用，未來將做為園區導覽影片播放及歌舞文化內涵說明之用，以彌補相關解說文字不足的問題，但仍應注意光害的因素，就現有的投影設備而言，由於場地的寬闊，其發揮的效果可能不甚理想。

6. 燈光運用

在燈光方面，由於容易受到外部光線的影響，因此沒有經過特別的設計，整個展演場只有架設了五具一般的照明設備，又由於場地空間挑高的原因，燈光並不是非常充足，若遇到陰雨天時，就會顯得十分陰暗。曾有遊客反映因展演場的光源不足，不便拍照留念，而演出人員亦認為光線太暗，有礙於觀眾欣賞節目，對此，山美社區發展協會理事長溫英峰也做出回應，表示未來將聘請專業人員進行燈光補足的工作，並重新設計燈光。

圖 4-21 燈光運用滿意度調查結果統計



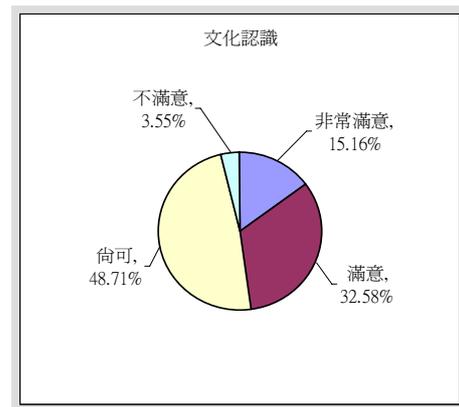
資料來源：筆者整理、繪圖。

從調查結果中顯示，感到滿意的遊客降低，而尚可及不滿意的比例相較於展演活動中的其他項目為高，這表示了在燈光運用方面的問題，是展演場中極需改善的部分。

7.文化認知

近年來，爲了豐富演出內容，不但聘請相關人士參與舞蹈教學工作，團員們也開始嘗試進行編創，這些新編舞碼的內容，大都以其他族群爲主，如：阿美族、布農族、泰雅族、卑南族、達雅族等，但在新編舞蹈的表現內容上有相當大的問題。

圖 4-22 文化認知滿意度調查結果統計



資料來源：筆者整理、繪圖。

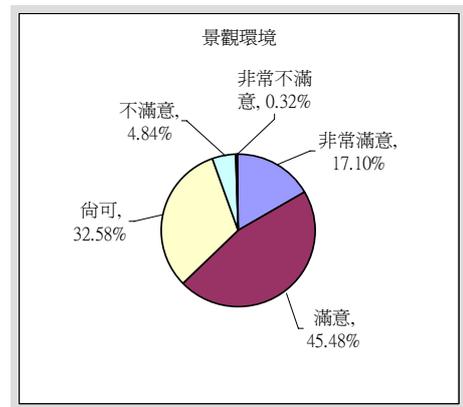
比如說：在音樂方面，運用鄒族藝人所唱的歌曲編創泰雅族舞蹈、使用卑南族的傳統樂曲編創阿美族舞蹈；在舞蹈方面，未能凸顯各族群的特殊肢體律動，而是以類似或是相同的動作安排在不同族群的舞蹈中，而泰雅織布的舞蹈，其道具卻是使用類似沙龍的布料。而這樣缺乏考證與根據的新編他族舞蹈，其表演次數已經逐漸勝過鄒族傳統舞蹈的次數，使得原本是以呈現鄒族歌舞文化的舞蹈團，轉變成爲類似於九族文化園區的表演性質，無法真正地展現鄒族傳統的舞蹈特色。雖然，鄒族的歌舞文化，大多是較爲嚴肅而莊重的，如果能藉由表演者的肢體律動或美妙歌聲，呈現出鄒族歌舞的深層意涵，引領觀眾感受到鄒族人的生活與文化，才是舞蹈團的首要目標。

8. 景觀環境

此一部分可以說是達娜伊谷自然生態保育公園中最重要的一环，除了強調自然與生態之外，其相關設施也盡可能地去人工化，而採用大自然中的素材，如：木、竹、石等，以保持並呈現出原始的風貌。而這樣去人工化的做法，雖然保留下大自然原有的樣貌，但卻缺乏了對於鄒族文化更深一層的認識，因為

，在園區中的多處景點，是鄒族先民所遺留下來，且具有珍貴的歷史意義，應可詳加介紹，尤其是對於沒有導覽解說者帶領下的遊客而言，僅有景點的名稱而無內容說明，是無法了解其中所隱藏的深層意涵。

圖 4-23 景觀環境滿意度調查結果統計



資料來源：筆者整理、繪圖。

圖 4-24 生態公園中的路線指示



不過，在生態公園內仍出現了較具爭議性的做法，如：使用噴漆直接在石塊上繪製指引方向的箭頭，或是寫上景點的名稱。雖然沒有使用人工化的產物，但這樣的行為卻使得自然景觀受到破壞。另外，由於媒體不斷介紹的影響之下，遊客量大增，為了提供餐飲方面的服務，而陸續增建了許多由鐵皮搭蓋而成的小吃攤，不僅影響了景觀，也由於商家缺乏廢水處

理的觀念及管理，間接破壞了生態環境。

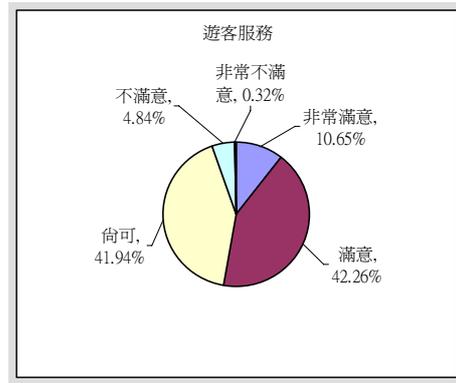
9.其他服務

其他服務的項目包括：遊客服務、餐飲服務、展售服務等。

第一，遊客服務。就一般遊客而言，售票人員、導覽解說者與店家的販售人員是能夠與遊客做近距離的接觸，因此，人員態度的優劣便顯得十分重要；而展演場的表演者，雖然是間接的與遊客接觸，但其呈現歌舞的方式，亦可能會影響遊客再次參訪的意願。

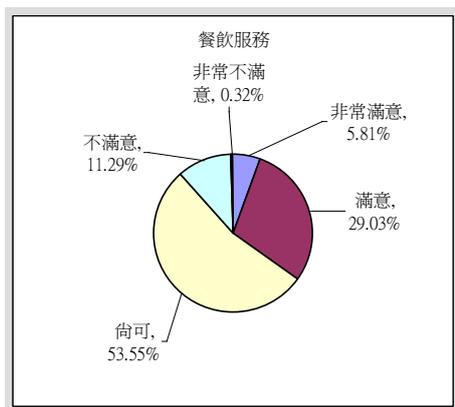
第二，餐飲服務。在展演場與小型停車場周圍，形成一個餐飲聚落，因為這是遊客的必經之路，而販售的食物，不外乎是一些具有原住民特色的小吃，包括：烤山豬肉、炒野菜、竹筒飯等，而園區內雖有設置餐廳，但由於大多數的遊客是隨著旅行團的規劃，因此，到餐廳用餐的機率不高，反倒是販賣各類小吃的店家較受歡迎。

圖 4-25 遊客服務滿意度調查結果統計



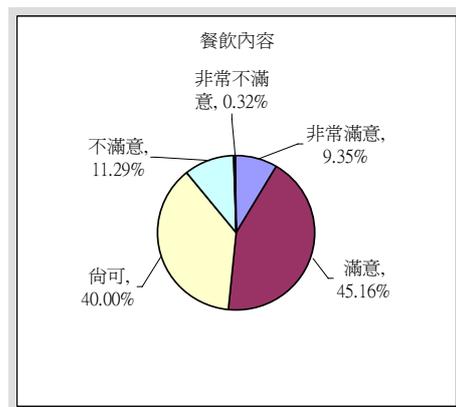
資料來源：筆者整理、繪圖。

圖 4-26 餐飲服務滿意度調查結果統計



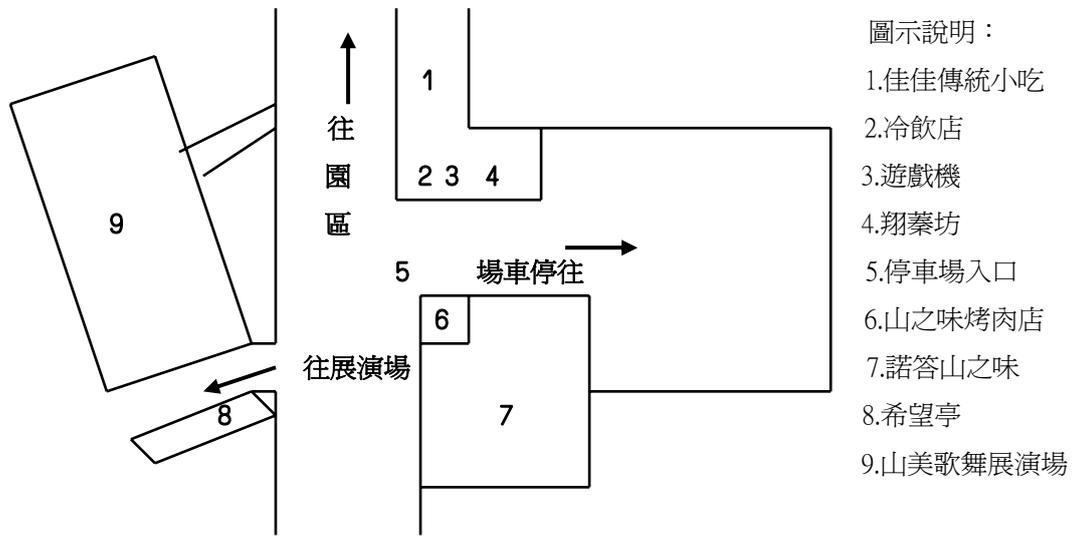
資料來源：筆者整理、繪圖。

圖 4-27 餐飲內容滿意度調查結果統計



資料來源：筆者整理、繪圖。

圖 4-28 餐飲聚落示意圖



圖片來源：筆者繪製。

圖 4-29 餐飲聚落環繞圖

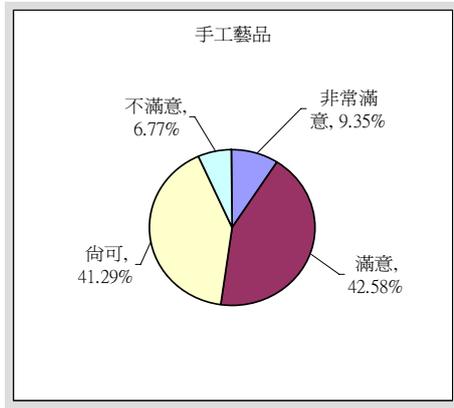


圖片來源：筆者攝影、製作。

第三，展售服務。園區內有三個展售藝品的地點，一為展演場外的希望亭，此為社區所輔導的產業販售處，以山美社區居民栽種農產品及製作的手工藝品為主要販售商品；二為小型停車場旁的翔藝坊，此為私人經營的店家，以展售具有民族風格的商品為主，而與鄒族文化相關的物品極少；三為餐飲聚落中的佳佳傳統小吃，其展示物品為鄒族傳統服飾、狩獵工作及其他器物，由於十分珍貴而僅做觀賞與保存用途，其他仍有鄒族人自行設計與製作的產品，但店家並無積極的販售意圖，因此乏人問津。鄒族學

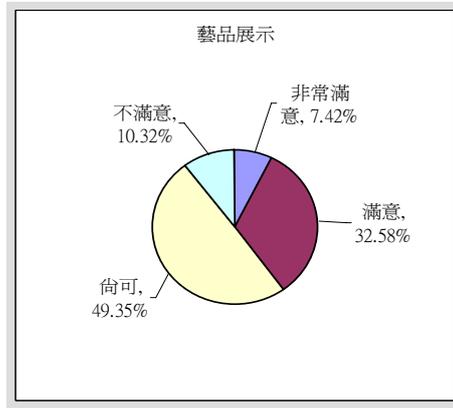
者浦忠成表示，會產生這樣的情況，極有可能是因為族人缺乏買賣觀念所致。

圖 4-30 手工藝品滿意度調查結果統計



資料來源：筆者整理、繪圖。

圖 4-31 藝品展示滿意度調查結果統計



資料來源：筆者整理、繪圖。

圖 4-32 展售內容



圖片說明：
由於店家不願意提供商品展示拍攝，因此僅能從外拍攝。
(↓)



圖片說明：
此為社區輔導的產業販售處，以山美社區居民栽種及製作的產品為主要販售商品
(↑)



圖片說明：
展示物品豐富，部分自行設計與製作的產品，但店家並無積極的販售意圖。
(↑)

圖片來源：筆者攝影。

第四節 文化產業與表演藝術

聯合國教科文組織（UNESCO）對於「文化、貿易及全球化」的問題與解答，認為創意是人類文化定位的一個重要部分，可以不同形式表現，透過產業流程與全球分銷去複製、推廣其創意。文化產業包括：書本、雜誌、新聞報紙、音樂錄音、電影及影帶、多媒體產品，以及其他被創造出的新產業，它構成一個國家很重要之經濟資源⁹⁷。儘管與藝術、文化相結合，「產業」一詞並非虛置，從文化產品的製造和相關服務的生產、行銷，到經銷和出售至消費者手中等經濟過程，確實是該產業關注的焦點。

長久以來，憑藉著密集勞力與大量消費所創造出的台灣經濟奇蹟，已經無法對抗跨國性企業的市場佔有率，因此，強調獨特文化內涵之產品，便成為與其相抗衡的最佳利器。而達娜伊谷是一個以生態保育為名的自然生態公園，在開放觀光之後，吸引大批遊客前往參觀，其門票收入不但得以進行社區福利措施，也有助於達娜伊谷鄒族舞蹈團及產業組織的發展，包括：皮雕班、創意竹編班、傳統飾品班、鄒族布娃娃班等，對於社區的整體發展而言，佔有相當重要的地位。

一、文化產業觀念的提出

文化代表一個國家藝術與生活經驗的特色與累積，以文化結合新的靈感、創意，將足以為一國帶來新的發展潛能與商業化的機會，進而創造工作機會。由於創意文化的資源除了代表該國文化之內涵與特色之外，也蘊藏了相當高的商業價值，在在地凸顯出其重要性與必要性。

⁹⁷ UNESCO, Culture, Trade and Globalisation : Questions and Answers.

http://www.unesco.org/culture/industries/trade/html_eng/question.shtml ,

以及文建會文化創意產業發展計畫網頁 http://www.cca.gov.tw/creative/page/main_02.htm 。

將傳統的產業及文化內容賦予新的文化性、經濟性意涵，是「文化產業化」與「產業文化化」的基本精神與策略。文建會於 1995 年「文化產業研討會」中提出此項概念之後，「文化產業」隨之成為社區總體營造的核心⁹⁸。所謂「文化產業」(Cultural industry)適用於那些以無形、文化為本質的內容，經過創造、生產與商品化結合的產業。⁹⁹而大衛·索羅斯比 (David Throsby) 試圖從文化商品為基礎來做一個定義，他認為是：內含創意的產品；是智慧財產的體現；並且能傳達某種象徵意義。他認為這的界定既能圍繞特定的文化產品（如音樂）來定義特定產業，又能讓這類產品和整體「文化產業」搭上市界，正是它本身這種特性，也就被視為定義時的原則基礎。¹⁰⁰

這些文化產業的本質是文化，具有一種文化傳播及傳承的使命，但基於要發揚光大、繼續流傳久遠，則必須將它的文化性再創作。而文化產業除了文化本身的傳承，還能帶動相關產業的經濟改善。

過去，「文化」與「產業」被人認為是二個對立的實體，二者並不相關，而這樣的看法，直到二十一世紀才逐漸產生轉變，因為產業能藉由文化，使產品具有特色，並增加銷售，而文化透過產業的宣傳行銷，得以受到保存與傳承，所以，二者並非獨立的個體，而是可以互謀其利的對象。文建會自 1999 年起推動「文化產業之發展振興工作」，在社區總體營造的既有基礎上，整合政府與民間資源，共同推動原住民文化產業活化與永續發展，帶動部落社區文化產業生機。而文化產業的發展，在策略方面，應該強調資源的整合與地方發展計畫的結合；在行政方針方面，則應重要文化施政架構的確立，以及落實地方為主軸的政策操作模式；在執行方面，地方自主力量的形式與認同，將是文化產業得以永續經營的根本。而現階段文化產業的發展，可說是世界性的趨勢，但在整體理念實踐及活動過程中，「文化」應為主體，而「產業」

⁹⁸ 行政院文化建設委員會，2004，《文化白皮書》，台北，行政院文化建設委員會，頁 125。

⁹⁹ <http://www.cca.gov.tw>

¹⁰⁰ 大衛·索羅斯比 (David Throsby)，張維倫等 譯，2003，《文化經濟學》，台北：典藏，頁 142。

則為副產品。二者得而兼之，固然完美，但若無法兼顧時，仍應堅守「以文化為主體」的底線，切不可本末倒置。另外，也提出了「文化產業化、產業文化化」的政策訴求，更於 2002 年將「文化創意產業發展計劃」列為在「挑戰二〇〇八：國家發展重點計劃」中的十項計劃之一，並將內發型地方產業活化及原住民新部落運動，做為新故鄉社區營造計畫的重要推動項目¹⁰¹。吳密察在〈文化創意產業之規劃與推動〉一文中提到：

「文化創意產業發展計劃」包括：成立文化創意產業推動組織、培育藝術設計及創造人才、整備創意產業發展環境、促進創意設計重點產業發展、促進文化產業發展等五大部分，並由經濟部、教育部及行政院新聞局、文建會共同執行。」¹⁰²

這是我國首次將抽象的「文化軟體」視為國家建設的重大工程，並期望透過跨部會整合機制之推動，成為台灣產業經濟轉型的關鍵，並試圖活絡台灣原住民部落的在地生活，藉由文化創意產業，讓文化成為一個大量消費的對象，進而產生大眾化的商業消費市場。

隨著本土文化活動的盛行，和地方人士對於地方文化資產的重視，地方文化產業化發展，在政府、民間與部分團體的共同推動之下，已逐漸受到重視並獲得共識。而地方文化產業係指運用地方文化特色的產業，亦即將生活文化、生態文化、生產文化等加以發揮應用而形成的產業。但若進一步檢視，則地方文化產業是一個相當模糊的概念，因此，綜合學界的論述觀點予以分類，並對於原住民文化產業的界定提出說明。原住民文化產業是指當地部落的人文、歷史、藝術、手工藝品、自然生態等相關議題，經由部落社會人士

¹⁰¹ 行政院原住民族委員會為執行行政院挑戰二〇〇八：國家發展六年計畫——新故鄉社區營造——原住民新部落運動，乃訂定部落社區產業發展六年計畫，自九十一年度起開始實施。監察院，2004，《原住民地方文化產業總體檢》，台北：遠流，頁 19。

¹⁰² 吳密察，2003，〈文化創意產業之規劃與推動〉，《研考雙月刊》第 27 卷第 4 期，頁 61-62。

的活化，讓部落更有生命力，所以會提升部落的生產、生活、生態，還有生命的相關文化，並使部落原鄉確立產業主體性，營造部落經濟成長，提升部落文化之相關產業。¹⁰³

原住民的部落社區產業所強調的，除了要重新尋回部落原有的生命力之外，也希望部落能向前發展，所以，其本質上雖然是另一波的尋根活動，但也同時在既有的基礎上創新，並發展出具有競爭力，更有別於一般觀光型態的休閒產業及文化活動。對於原住民的部落社區產業來說，必須善用及整合原住民地區的資源，並配合政府、民間，還有各族群間的共同規劃，才能創造出屬於原住民地區的特有產業、生態環境、部落景觀等，同時，藉由協助原住民地區產業的轉型，提高生產力與競爭力，以因應未來原住民地區之產業衝擊，並提振原住民的經濟力量與生活品質，也讓部落文化可以回復成爲真的活文化。

二、表演藝術產業化

從過往的社會整體價值來看，「藝術」從來都不是一個正式的行業，而藝術工作者，基本上會被當成是一個不事生產的理想主義者，對於社會是缺乏具體貢獻的，但受到國家政策發展的影響，藝術也可以成爲未來新興產業的主力項目。由於文建會認爲「社區總體營造」與「文化產業」的概念與理念仍有所差異，因此，爲了跳脫過去這種傳統、鄉村型初級產業思維，並轉型到另一個新的境界，於是又在 2002 年 5 月，提出「挑戰二〇〇八——國家發展重點計畫（2002-2007）」，進一步提出「文化創意產業」計畫，積極以產業鏈的概念形態，重新定義文化產業的價值，以期開拓創意領域，結合人文與經濟，發展兼顧文化積累與經濟效益的產業。

¹⁰³ 監察院，2004，《原住民地方文化產業總體檢》，台北：遠流，頁 17。

針對未來產業發展規劃，文建會也有五項作業：1.表演藝術產業化；2.多元創意的開發；3.經濟利益的形成；4.華語生活圈的藝術生產基地；5.國際藝術市場與人才的接軌。而文化產業的模型，是以創意為中心，並向外延伸與其他元素相結合，所產生的產品範圍越來越廣。而傳統藝術是這個產業模型的核心，如：音樂、舞蹈、戲劇、文學作品、視覺藝術等，每一種藝術形式本身都可以自成一個產業，但這種說法往往不單指涉原始創作者，而是含蓋了各種參與者，不過，原始創作者仍是居於產業的核心地位。換言之，充分利用自身的優勢能力——藝術創意，結合專業行銷包裝，重新塑造藝術品牌的認同，與新的社會價值觀，在這樣的品牌形成之下，藝文活動的市場經濟及商業模式才可能建立。

就表演藝術團體而言，其組織形態包括非法人組織與法人組織（包括：財團法人、社團法人、公司），而目前又以非法人組織形態為多數，因此，相關的售票、行銷、公關募款發展，也都面臨了相當大的困境，而這樣不明確的定位，使得表演藝術團體的專業性，長期受到忽略或被簡略化。在文化創意藝術產業計畫部分，其內容上除了人才培育，及相關環境的整備之外，在「子計畫簡述」中談到關於表演藝術產業化的必要性：

近十年台灣表演藝術產業面臨票房市場之衰退，相對於新興媒體的強勢，表演藝術漸形成弱勢，長期以來仰賴政府的扶助更無法因應社會的競爭，實有其轉型及升級的必要，目前產業化已成為未來最重要的挑戰，本會希望透過「行政執行」、「輔導協力」與「生活美學」三方面探討表演藝術產業實踐所面臨之問題並提出規劃。目前的補助機制，多半針對「非營利」性質之藝術相關活動，而形塑藝術產業因其為「營利」性質，所以政府必需重新以產業角度思考，建構產業輔導的機制。¹⁰⁴

¹⁰⁴ 中華民國畫廊協會，2002，《挑戰二〇〇八——國家重點發展計畫：創意藝術產業先期規劃報告》，台北：行政院文化建設委員會，頁5。

在表演藝術產業化部分，計畫中的論述及主張是以現代的表演藝術觀念為核心來思考，而似乎對於傳統藝術生態了解不足：

傳統的藝術概念及定義較偏向社會上層的社交或娛樂活動，基本上脫離於社會的經濟體制，大部份仍停留在以國家資源供養其藝術創作，因此長期以來無法建立完整的市場消費機制，藝術欣賞及參與的人口更無法因此擴充，所以，架構表演藝術形成一個完整的產業，透過表演藝術不同的藝術類型，依據其不同的市場消費型態，形成一個完整的創意型、知識型的產業化結構。¹⁰⁵

談到產業，不可諱言地，必須從供需關係的角度來省視。而產業形成的首要條件，在於對產業中的各團體，有清楚且合理的定位，才能利於資源的導入¹⁰⁶，除此之外，必須具備生產製造的過程。若以表演藝術團體而論，現在已經有生產表演藝術產品的創作者，如：編舞家、音樂家等，也有一些表演場所、經紀公司，也有週邊的個人工作者或組織，包括：舞台、燈光、設計、服裝、道具等，讓這個從生產到傳遞的過程能夠完成，所以，在某種程度上表演藝術已經具備了產業的形式。

事實上，台灣的表演藝術，雖然已經具備了產業的形式，但其產業化的程度尚未完備，也就是尚未達到真正產業的標準¹⁰⁷，而仍處於發展中的階段，其中的因素包含了專業人才養成不易，另外，市場過小也影響了產品在質與量方面的平衡問題。在經濟部文化創意產業速報網上，清楚的說明表演藝術產業的主管單位為文建會，其範圍包括「從事戲曲（劇本創作、戲劇訓練、

¹⁰⁵ 中華民國畫廊協會，2002，《挑戰二〇〇八——國家重點發展計畫：創意藝術產業先期規劃報告》，台北：行政院文化建設委員會，頁 5。

¹⁰⁶ 黃金鳳，2004，〈邁向新藝術產業〉，《表演藝術——啟動創意新商業》，台北：典藏，頁 13。

¹⁰⁷ 產業的基本要素是這個產業必須可以自給自足，從生產到消費，消費的所得能夠回饋到生產製造，這樣才能不斷的發展；如果用這個標準來看表演藝術，其實它還不能算是一個真正的「產業」。

樓永堅，2004，〈表演藝術的行銷思維〉，《表演藝術——啟動創意新商業》，台北：典藏，頁 64。

表演)、音樂劇(樂曲創作、演奏訓練、表演)、音樂現場表演及作詞作曲、表演服裝設計與製作、表演造形設計、表演舞台燈光設計、表演場地、表演設施經營營運、表演藝術經紀代理、表演藝術硬體服務、藝術節經營等行業」。¹⁰⁸值得一提的是在其責任範圍之內，並未將舞蹈藝術單獨列入，而是涵蓋在「表演」一詞中，其中所隱含的問題發人省思，但也間接透露了舞蹈難以量化生產的困境。

而台灣原住民族的文化豐富且多元，其特色技藝頗為多樣，除了較為人所知的歌舞文化之外，還包括：刺繡編織、雕刻工藝、製皮塑陶等手工藝製品，透過祭典傳說及神話故事的包裝，呈現出較具特色的產業項目。由於「表演藝術產業化是一個未來的趨勢，除了努力積極擴大市場的規模之外，也必須回到產品的多元化及更多資源整合；在產品多元化的部分，應該發展出不同的演出類型，除了作品的週邊產品之外，也可以有不同的服務。」¹⁰⁹因此，表演藝術不但只是一項動態的演出，亦是展現地方特色的活廣告，就原住民族群而言，如何將特色產業應用於生動的歌舞表演之中，而非僅是擺放在陳列架上，讓文化的內涵更能為大眾所知悉，是相當重要的思考層面。大致來說，原住民的文化產業，已譜出傳承、生存、發展的三部曲。但是，絕大多數的原住民文化產業都停留在傳承與生存的階段，只有極少數已提升到發展階段，並有條件與能力代表原住民文化產業邁向國際舞台。

三、表演藝術產業概述

(一) 基本形式

表演藝術的實踐，除了具有美學的成分與滿足個體心理需求的功能

¹⁰⁸ <http://www.cci.org.tw>

¹⁰⁹ 樓永堅，2004，〈表演藝術的行銷思維〉，《表演藝術——啟動創意新商業》，台北：典藏，頁 72。

之外，更是以集體知識與社會文化本體作為基礎，並受到了社會制度的約束。¹¹⁰而表演藝術之精髓，乃在於表演者與觀眾之間的相互交流，表演者透過各種不同的方式、媒介，使觀眾得以了解其所傳達的理念，並使觀眾能夠切身體認或深受感動，那麼表演的真諦，才可以說是發揮得淋漓盡致。

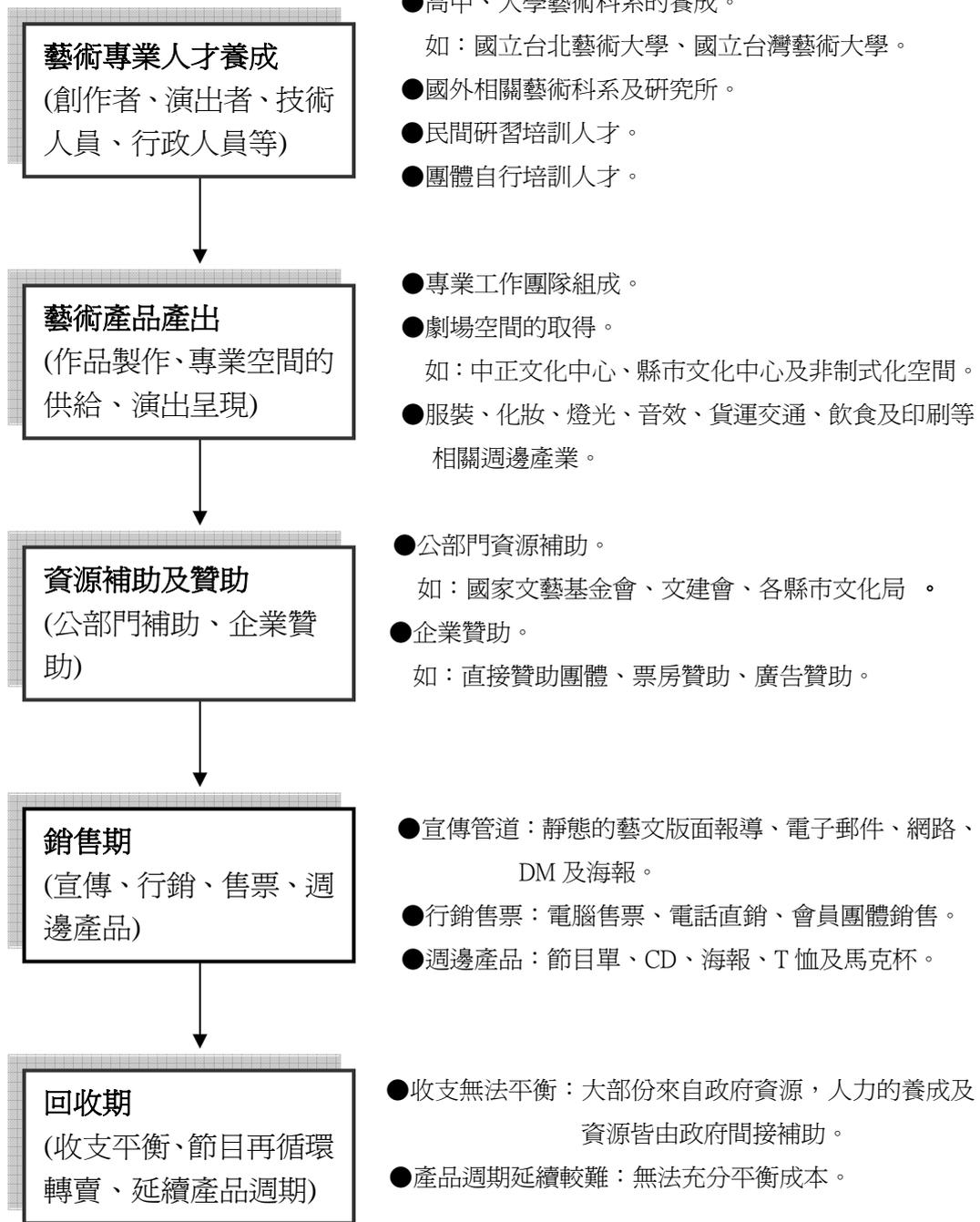
近年來，政府推動「演藝團隊扶植計畫」，是以補助藝文發展為重要思維，然而，當政策主軸轉向文化創意產業之後，文化與經濟的結合便成為思維重心，但產業發展的核心，則必須仰賴生產者與使用者之間的供需關係。當生產者創意不足時，則使用者不易產生消費行為；若使用者無法理解創意為何時，則生產者容易出現生產過剩的情形，因此，如何在二者之間取得平均，是相當重要的。事實上，台灣的表演藝術產業，最缺乏的部分就是觀眾開發，也就是對於美感消費市場的需求性，必須再向上提升，以創造產業的整體產值，並將消費市場與消費管道之間相互連結。

（二）生產模式與資源分析

表演藝術是一項以「人」為主體的產業，不同於機械式的複製及大量生產，在產生的過程中，勞力密集度高，且需具備高度的創造性。過去，政府相關部門提供藝術團體的多僅是直接的經費挹注，雖然說這對於長期處於弱勢族群的表演藝術團體而言，亦是相當重要的，但更重要的是如何透過管理與行銷的策略，開發出一條生存之道。近年來，文建會與國藝會皆積極提倡藝企平台的概念，內容涵蓋了企業管理如何與表演藝術團體互動、合作的議題。

¹¹⁰ 王嵩山，2001，《當代台灣原住民的藝術》，台北：台灣藝術教育館，頁 84。

圖 4-33 表演藝術之生產模式圖



資料來源：《挑戰二〇〇八——國家重點發展計畫：創意藝術產業先期規劃報告》，頁 7。

就山美社區而言，最重要的節慶活動——「寶島鯛魚節」，便曾透過企業（如：時報文教基金會、統一企業公司）的贊助，使得活動更加完善，但以舞蹈團來說，僅依賴社區提撥經費，對於社區亦是一項負擔，

溫英峰理事長表示：「每年社區會分配三、四百萬給舞蹈團，但大部分是用在人事方面，其實所剩不多，要聘請老師指導，有相當程度的困難。」因此，社區應協助舞蹈團尋求更為穩定的財源，包括人力與金錢，並藉由教學相長的策略，刺激團員們在音樂、舞蹈方面的創作，能保留傳統，亦能創造新意，以提升舞蹈團的展演品質與遊客的遊憩品質。

表 4-3 達娜伊谷鄒族舞蹈團生產模式之現況

項目	內容	表現	備註
藝術專業人才養成	高中、大學藝術科系的養成	○	就團員的問卷調查顯示，僅有一位團員於大學時就讀文化藝術類科系，其他皆為一般國中、高中學生。
	國外相關藝術科系及研究所	●	目前舞蹈團中僅無相關人才養成。
	民間研習培訓人才	○	曾邀請柯麗美等人參與舞蹈培訓。
	團體自行培訓人才	◎	目前舞蹈團中幾乎為族人以親自教授的方式培訓人才。
藝術產品產出	專業工作團隊組成	◎	於 1997 年正式成立。
	劇場空間的取得	◎	屬於「非制式化空間」。
	相關週邊產業	○	於固定場所演出，故貨運交通不列入評估範圍內，其他大多是由社區幹部或團員負責，並未專業人士參與規劃。
資源補助及贊助	公部門資源補助	◎	如：嘉義縣傑出演藝團隊徵選與獎勵計畫、多元就業開發方案。
	企業贊助	●	僅有針對「寶島鯛魚節」進行贊助，而舞蹈團部分尚無。
銷售期	宣傳管道	●	多在阿里山公路沿線設置廣告看板。
	行銷售票	○	以旅行團居多。
	週邊產品	○	多為居民自製的農產品或手工藝品。
回收期	收支無法平衡	○	除政府的資金挹注外，園區每年的門票仍有一、二千萬的收入。
	產品週期延續較難	○	對於舞蹈團展演內容的滿意度，已有少數團員及遊客感到不滿意。
圖示：「●」表缺乏，「○」表尚可，「◎」表良好。			

資料來源：筆者整理、繪表。

表 4-3 為根據圖 4-26 的內容，並配合問卷調查及訪談結果，針對達娜伊谷鄒族舞蹈團的生產模式做初步的探討，我們可以從分析結果中得知，舞蹈團缺乏相關藝術科系人才的參與，也缺乏人才培育及管理機制的建立，在聘請專業的舞蹈老師或技術人員為展演活動及場地做整體性的考量與規劃方面，也顯得十分不足，而這樣的結果，除了經費上的不足之外，也顯示出族人對於表演藝術的相關看法，仍然是視為生活的一部分。但矛盾的是，社區將舞蹈團的演出納入觀光事業的體系中，並做為一種商業化的表現，卻又無法提供相關配套措施，以提升展演品質，而目前已有不少遊客，甚至是帶團的導遊針對這樣的問題提出反應，其原因大多是表演內容方面，由於舞蹈團已有一套固定的表演模式，這對於長期參與演出的團員們來說，容易疲乏，因此，已有部分團員感到不滿，在這樣的心態下進行演出，或多或少會將情緒帶入演出之中，而影響到遊客對於展演活動的觀感，從這樣的現象分析其原因，可能是由於團員們未受過專業的演出訓練所致，若社區不能及時提出因應方案，則來訪的遊客量可能因此而下滑。

第五章 結論

本文以鄒族的舞蹈及表演藝術為主軸來切入論述，除了凸顯多元文化與時代性的意義之外，更在文化特質及脈絡系統當中，展現文化與藝術研究的理念與企圖。論文內容將可提供有關表演藝術、文化發展、文化變遷、社區發展、休閒觀光及文化產業等相關領域研究之參考。

一、瞭解表演藝術在現代社會中的脈絡性意涵。

早期的藝文活動，多以地方性的生活空間為主，如：廟埕、廣場等，活動的進行為閒暇之餘的必要性消費。然而，隨著社會經濟發展的變遷，民眾的生活結構開始產生了轉變，這使得生活與藝術的關係漸行漸遠，又因政府早年所推動的社區文化政策，缺乏與民眾的互動及溝通，使得在這一時期大量興建的相關硬體設備乏人問津，而受到空間上的隔離，更將文化藝術束之高閣。

人們對於藝文活動的參與和學習，應該是沒有年齡與性別上的區分，亦不受時間與空間的限制。透過九年一貫的教學體制，將藝術與人文部分列入七大領域之一，不但加強了藝術組織與學校資源的結合，也提升了校園藝術環境，使學生從小便開始認識表演藝術。就相關的文化事業機構而言，其所推動的政策，雖然得以將文化活動帶入社區之中，藉此做為文化發展的主要目標，並使文化藝術能在地方上紮根，健全國內的文化結構，同時平衡表演藝術活動長期以來，在南北以及城鄉之間所產生的差距。但這樣的活動模式，是否真能滿足社區居民會參與者的需求？而對於社區居民來說，又有何實質上的幫助？因此，對於文化藝術的認知，應從整體生活環境與教育機制著手，這樣一來不但能認識一般所謂的「藝術」，也能對當地文化資產有更深一層的了解，爾後，才能藉由相關計畫來配合社區的文化發展，而不只是盲目地跟

隨計畫的走向。

藝文活動是社區發展中的重要項目，藉由理念與興趣的結合，居民可以相互認識，並減少彼此因不了解而產生的對立情況，同時，透過藝術提升社區生活的品質與居住的舒適性，因此，除了逐漸重視藝術本身的價值之外，進而發揮創意將藝術的形式與地方文化特色相互結合，透過空間的美學意象而對社區產生認同意識，那麼生活與藝術就不會在是二個獨立的世界，而藝術也將回歸到生活之中。

人們的藝文活動與藝術體驗，不應侷限在特定的空間之中，反而是應該廣泛地出現在日常生活的情境裡。近年來，相關的文化事業機構所大力推行的政策中，多數與地方文化有關，這顯示了各地方擁有的豐富文化資源，逐漸受到重視。其中，以文建會所推動的「社區總體營造」工作最為重要，是從民眾的精神生活層面著手，並藉由「社區美學」的觀點，形塑出屬於地方、社區的特殊環境意象，其方式包括美化居家環境、開發地方文化產業、增加藝文活動的參與機會等，其中，表演藝術的帶入，不但提供居民一個學習的管道，也使其生活更為豐富多元。

受到表演藝術面臨了票房衰退危機的影響，使得原本就處於弱勢的表演藝術團體更顯無助，無法僅依賴政府的補助，也無法因應社會上的競爭，因此急需轉型。表演藝術團體除了可以運用組織本身的創意優勢，結合專業的行銷方式，重新開發出不同的產業項目，如：教學課程、研習講座等，同時配合政府相關單位所推行的政策方針，以塑造出新的價值觀，進而建立新的市場機制。

二、表演藝術作為文化產業資源運用的相關建議。

由於藝術源自於日常生活，因此，藝術教育除了以學校為場域之外，基於推廣藝術的理念，也應落實到實際生活之中。而藝術具有傳遞思想與情感

的作用，而動態的表演藝術，能夠更直接地與民眾做接觸，表演藝術團體而言，無非是期望透過展演活動的舉行，而達成推廣藝文的使命與任務，所以，表演藝術不僅具備了教育與藝術體驗的功能，也與地方生活特色及歷史脈絡有關。

而舞蹈是每個人與生俱來的本能，並具有傳遞民族經驗、強化部落交流、陶冶內在情感、鍛鍊肢體律動的功能，藉由舞蹈活動，更能與社區居民產生互動關係。達娜伊谷鄒族舞蹈團透過舞蹈教學的機制，重新尋回屬於鄒族的祭典儀式與傳統文化，年輕一輩的族人們，不但藉由歌舞展演時所需的詞彙，認識自己的母語，更透過長老們的親自教授，了解祭儀中所蘊含的深層意義，而這樣的教學模式，不但逐漸獲得族人的認同與肯定，更成為山美社區的鄒族人所普遍認同的文化象徵。

文化乃是一個民族資產的累積，透過文化可了解各民族生活演變的過程。藝術活動與物質文化在一個社會文化中，不但扮演著表現情感、理想、價值等溝通角色，更成為保存及強化信仰、風俗習慣、文化價值、集體記憶的機制。山美社區發展協會藉由文化教育社團組織保存其傳統文化，如：皮雕班、創意竹編班、傳統飾品班等，並將各社團的研習成果，呈現於達娜伊谷自然生態公園的展售區中，不僅達到文化保存與技藝傳習的目的，也增加經濟上的附加價值，試圖透過觀光行銷的方式，以增加園區收入，但其經營模式與一般市場經濟所講求的最大利潤與行銷手法，因其文化性格而有著較為樸實、隨性的經營方式，使得成效不彰。

由於表演藝術屬於一種外顯的文化表現，透過表演藝術的展現，較能夠吸引眾人的目光，進而將文化傳遞給他人所知悉，而這樣的情形在原住民部落中十分常見。在生態公園之中，歌舞展演是遊客認識鄒族文化的重要方式，如何透過歌舞的展現，引發遊客的興趣與再次參訪的意願，是山美社區發展協會應該思考的方向。就目前各個社團的發展情形來看，其大多是各自發展的模式，雖皆有相當不錯的成果，但卻無法有效地彰顯鄒族文化特色，因此，

資源的整合與運用，成爲一項相當重要的社區工作。可藉由歌舞展演的外顯性，做爲動態的展示方式，亦可將展演場，視爲是公開陳列的場域，如：表演者的服裝、飾品、道具，以及展演場的佈景等，並邀請演出人員與社團成員實際參與設計與製作事宜，以增進各社團組織與成員之間的互動性，同時，在展售區中亦可陳列設計成果，或是因相互刺激下所開發出的其他相關商品，而社區亦可配合生產遊客所需之農產品、手工藝品與鄒族風味餐飲等觀光相關之服務業，以維持並延續山美社區的觀光發展，除了能夠省去委外製作的經費，也可以爲生態公園增加收益，但在傳統手工藝品產業化的過程中，應避免淪爲大眾化經濟商品的危機。

三、凸顯原住民社區發展、文化復振與表演藝術之間的互動關係。

社區發展、文化復振、表演藝術三者之間的關係，簡言之，就是「透過表演藝術的外顯性與公共性，達到文化復振的目標，並藉此促進社區發展」。而將文化與觀光相互結合，除了能夠保存地方特色之外，也可以提高地方收益，因此，各地方政府無不大力推廣當地特有文化與傳統產業的復振。原住民文化具有重要特色與價值，對於原住民文化產業的推動、挹注的資源、整合機制的建立，實爲文化建設相當重要的一環。

一般來說，文化復振的過程，若由非當地居民或政府主導時，通常容易爲了迎合觀光客的需求，而淪爲商業化走向的觀光景點；反之，若由社區居民親身參與並自發性地推廣，不但能保存更能彰顯出傳統文化之美。唯有真正落實原住民新部落運動，才能促進原住民地方文化產業之傳承、生存、發展，以復振傳統文化。

社區藝文團體是以社區文化發展主軸的民間組織，其職責與一般的表演藝術團體有著不同層面的範圍與意義。以表演藝術團體的角度加以思考，其所運用的行銷模式，最終目的仍在於如何吸引觀眾走進劇場觀賞作品，除

了透過口碑建立與廣告宣傳之外，亦也可提供民眾在藝術教育層面的需求，藉由「教學相長」的互動機制傳遞訊息，一方面使民眾認識何謂表演藝術？及該團體的展演特色？另一方面，使表演藝術團體知悉民眾的需求方向為何？這樣不但能提升表演藝術團體的演出品質，更能增進民眾參與藝術活動的熱情。但社區藝文團體則不然，不僅要提供各式各樣的藝術訓練，還要提供資訊與服務，社區藝文團體可以與學校共同辦理藝術教育課程，以推動社區文化發展，亦可結合觀光事業，將社區文化加以推廣。

以鄒族來說，是透過儀式的復振來延續其傳統文化，雖然，目前的操作方式已受到多重社會力的影響，使得傳統宗教儀式的意義產生轉變，但也因此出現了新的詮釋與功能。而儀式本身可以說是一場展演活動，在神靈與族人的面前，展示出一系列的文化象徵符號，其目的除了在於人神之間的互動之外，也可藉此強化整體社會結構。

本文的研究對象達娜伊谷鄒族舞蹈團，便是朝向將社區文化與觀光事業相結合的這個目標前進，由於山美部落是屬於鄒族群的一個小社，對於傳統技藝、歌舞的學習管道較為缺乏，於是山美社區發展協會，透過各類型社團的成立，並以定期聚會的方式傳承鄒族的文化技藝，其中，對於傳統舞蹈的學習，獲得族人極大的迴響，但也因為小社的這個身份，在禁忌的規範上並不如大社來的嚴謹，自由度較高，也容易產生轉變，因此，在其透過達娜伊谷鄒族舞蹈完延續傳統文化的同時，新的形式與詮釋也逐漸產生。在利用鄒族文化資產為觀光發展的同時，應兼顧文化保存與社區發展，避免因迎合市場需求及強勢文化的介入，而喪失原有文化的本體性與特殊性。

參考資料（以年代排序）

中文書籍

嘉義縣政府

1962 《嘉義縣志稿》，嘉義：嘉義縣政府。

劉斌雄、胡台麗

1987 《台灣土著祭儀及歌舞民俗活動之研究》，台北：中央研究院民族學研究所。

凌嵩郎 等編著

1987 《藝術概論》，蘆洲：空中大學。

明立國

1989 《台灣原住民族的祭典》，台北：台原出版社。

1999 《奇美之歌：阿美族奇美社的音樂舞蹈文化》，台東：交通部觀光局東部海岸國家風景管理處。

高楠

1993 《藝術心理學》，台南：復漢出版社。

浦忠成（巴蘇亞·博伊哲努）

1993 《台灣鄒族風土神話》，台北：臺原

1997 《庫巴之火——台灣鄒族部落神話研究》，台中：晨星。

2002 《思考原住民》，台北：前衛。

王克芬、蘇祖謙

1996 《中國舞蹈史》，台北：文津。

財團法人中華民俗藝術基金會

1997 《嘉義縣戲曲音樂資源調查研究第二期成果報告書》，嘉義：嘉義縣政府文化局。

夏忠堅

1997 《大家來打拼——教會參與社區營造手冊》，台北：中華基督教福音協進會。

李天民、余國芳

1998 《中國舞蹈史》，台北，大卷。

2001 《台灣傳統舞蹈》，台北：國立台灣藝術教育館。

平珩 主編

1998 《舞蹈欣賞》，台北：三民書局。

行政院文化建設委員會

1998 《劇場空間概說》，台北：行政院文化建設委員會。

2004 《文化白皮書》，台北：行政院文化建設委員會。

2004 《地方文化館計畫工作手冊》，台北：行政院文化建設委員會。

伍曼麗 主編

1999 《舞蹈欣賞》，台北：五南。

林振春

1999 《台灣社會教育發展之研究》，台北：師大書苑。

蘇昭英 總編輯

2000 《台灣縣市文化藝術發展——理念與實務》，新竹：文化工作室。

李立亨

2000 《我的看舞隨身書》，台北：天下文化。

林偉瑜

2000 《當代台灣社區劇場》，台北：揚智文化。

黃森泉

2000 《原住民教育之理論與實際》，台北：揚智文化。

王嵩山

2001 《當代台灣原住民的藝術》，台北：國立台灣藝術教育館。

2003 《聚落經濟、國內政策與歷史：一個台灣中部原住民族的例子》，南投：台灣文獻館。

2004 《鄒族》，台北：三民。

王嵩山、汪明輝、浦忠成

2001 《台灣原住民史：鄒族史篇》，南投：台灣省文獻委員會。

台灣總督府臨時台灣舊慣調查會

2001 《番族慣習調查報告書》第四卷：鄒族，台北：中央研究院民族學研究所。

劉鳳學

2001 《與自然共舞——台灣原住民舞蹈》，台北：商周。

夏學理等 著

2002 《藝術管理》，台北：五南。

郭博州 編

2002 《台灣鄉土藝術導賞教學手冊》，台北，國立台灣藝術教育館。

中華民國畫廊協會

2002 《挑戰二〇〇八——國家重點發展計畫：創意藝術產業先期規劃報告》，台北：行政院文化建設委員會。

田哲益（達西烏拉彎·畢馬）

2002 《台灣原住民歌謠與舞蹈》，台北：武陵。

2003 《台灣的原住民：鄒族》，台北：臺原。

胡台麗

2003 《文化展演與台灣原住民》，台北：聯經。

陳國寧

2003 《博物館學》，蘆洲：空中大學。

巴蘇亞·博伊哲努（浦忠成）、浦忠勇、雅柏甦詠

2004 《「原」氣淋漓的文化論辯——鄒族兄弟的沈思》，台北：黎明文化。

監察院

2004 《原住民地方文化產業總體檢》，台北：遠流。

南華大學

2004 《嘉義縣音樂類藝文資源調查計劃期末報告》，嘉義：嘉義縣政府文化局。

辛晚教、古宜靈、廖淑蓉

2005 《文化生活圈與文化產業》，台北：詹氏書局。

中文譯書

邦正美，李哲洋 譯

1994 《教育舞蹈原論》，台北：大陸書店。

西村幸夫，王惠君 譯

1997 《故鄉魅力俱樂部：日本十七個社區營造故事》，台北：遠流。

John Marten，歐建平 譯

1997 《舞蹈概論》，台北：洪葉。

Philip Kotler、Joanne Scheff，高登第 譯

1998 《票房行銷》，台北：遠流。

Clifford Geertz，張家瑄 譯

2000 《地方性知識》，北京：新華。

Craig Dreeszen、Pam Korza 編，桂雅文 譯，

2000 《社區藝術管理——藝術管理人手冊》，台北：五觀。

Catherine Grout，姚孟吟 譯

2002 《藝術介入空間：都會裡的藝術創作》，台北：遠流。

Bruno S.Frey，蔡宜真、林秀玲 譯

2003 《當藝術遇上經濟：個案分析與文化政策》，台北，典藏。

David Throby，張維倫等 譯

2004 《文化經濟學》，台北：典藏。

Jeffrey C. Alexander、Steven Seidman 主編，吳潛誠 總編校

2004 《文化與社會》，新店：立緒。

Johnny Allen 等 著，陳希林等 譯

2004 《節慶與活動管理》，台北：五觀。

George E. Marcus、Michael M. Fischer，林徐達 譯

2004 《文化批判人類學》，新店：桂冠圖書。

外文書籍

湯淺浩史

2000 《瀨川孝吉：台灣原住民族影像誌》，台北：南天。

期刊論文

明立國

- 1992 〈關於台灣原住民音樂舞蹈文化體系之調查與研究〉，《第五屆國際民族音樂學會議論文集》，台北：行政院文化建設委員會。
- 1999 〈儀式性空間變遷的美學現象——以卑南族南王部落少年會所（Takuban）為例的符號學思考〉，《1999「社區美學」學術研討會論文集》第 249 -275 頁，嘉義：南華大學。
- 2004 〈祭儀、展演與文化復振——關於鄒族幾個相關問題的思考〉，《鄒族人文學術研討會論文集》，嘉義：嘉義大學。

瓦歷斯·諾幹

- 1994 〈台灣原住民政策與社會發展（上）〉，《山海文化雙月刊》第 3 期，第 6 -12 頁，台北：山海文化雜誌社。

王嵩山

- 1995 〈過去之重返：阿里山鄒族的 Mayasvi〉，《順益原住民博物館通訊》，台北：順益台灣原住民博物館。
- 1999 〈阿里山鄒族的社會與文化〉，《台中月刊》，台中：台灣省新聞處。
- 2001 〈儀式、文化展演與社會真確性：阿里山鄒人的例子〉，《社會、民族與文化展演國際研討會論文集》，台北：漢學研究中心。

盧健英

- 1995 〈念舞事五十——舞過半世紀，讓身體述說歷史——回歸台灣舞蹈五十的年〉，《表演藝術》第 33 期。

陳琪

- 1997 〈表演藝術之行銷概論〉，《藝術管理 25 講：表演藝術行政人員研討會暨研習活動實錄》，第 54-61 頁，台北：行政院文化建設委員會。

王墨林

- 1998 〈山地歌舞的地圖政治學〉，《表演藝術》第 63 期，第 99 -101 頁，台北：國立中正文化中心。

賀照榮

- 1999 〈走出百年孤寂——鄒族文化重建之路〉，《大地地理雜誌》第 130 期，新店：大地地理，頁 68-93。

王怡瑜、夏學理

- 1999 〈我國表演藝術團體之經營機會研究〉，《空大行政學報》第 9 期，第 387 -423 頁，蘆洲：空中大學公共行政學系。

樓永堅

- 1999 〈非營利組織行銷：表演藝術團體之探索性研究〉，《中國行政》第 66 期，第 55 -89 頁，台北：國立政治大學公共行政及企業管理教育中心。

汪其楣

- 2000 〈從藝文活動看終身教育〉，《終身教育與學習社會之建構研討會》，第 4.43 -4.56 頁，台北：救國團社會研究院。

陳亞萍、夏學理

- 2001 〈表演藝術觀眾發展及其相關理論探析〉，《空大行政學報》第 11 期，第 213 -251 頁，蘆洲：空中大學公共行政學系。

- 羅明葵
2002 〈論社區舞蹈班之發展與經營方式〉，《國民體育季刊》第 133 期，第 30-37 頁，台北：行政院體育委員會。
- 吳密察
2003 〈文化創意產業之規劃與推動〉，《研考雙月刊》第 27 卷第 4 期。
- 盧梅芳
2003 〈從季·拉黑子的創作歷程看九〇年代台灣原住民創作意識的覺醒與矛盾〉，《現代美術學報》，6(11)，第 105-124 頁，台北：台北市立美術館。
- 劉美珠
2003 〈身心動作療法〉，《舞蹈與動作療法研習會研習手冊》，第 18-19 頁。
- 于善祿
2004 〈思索戲劇界產業化的可能性〉，《表演藝術：啓發創意新商業》，第 2-9 頁，台北：典藏。
- 黃金鳳
2004 〈邁向新藝術產業〉，《表演藝術：啓動創意新商業》，第 10-15 頁，台北：典藏。
- 樓永堅
2004 〈表演藝術的行銷思維〉，《表演藝術：啓動創意新商業》，第 64-72 頁，台北：典藏。
- 陳心芳
2004 〈以竹塹舞人舞蹈劇場 2003 年肢體開發課程爲例初探台灣社區舞蹈經驗〉，《跨界對談——第一屆表演藝術研究生論文發表會》，第 89-110 頁，板橋：台灣藝術大學表演藝術研究所。
- 李爲仁
2004 〈太極導引與太極拳關聯之探微〉，《2005 全國研究生舞蹈學術研討會論文集》，第 9.1-9.19 頁，台中：國立台灣體育學院。
- 平珩
2005 〈台灣舞蹈的新境界——不可預期的美麗人生〉，《美育》第 144 期，第 3 頁，台北：國立台灣藝術教育館。
- 李宗芹
2005 〈舞蹈治療——舞動身體潛入自我意象〉，《美育》第 144 期，第 4-7 頁，台北：國立台灣藝術教育館。
- 趙綺芳
2005 〈與原住民共舞〉，《美育》第 144 期，第 18-27 頁，台北：國立台灣藝術教育館。
- 山美社區發展協會
2005 《山美社區季刊》創刊號，嘉義：山美社區發展協會。

碩士論文

- 呂嘉泓
2000 〈社區營造在永續發展中之角色——以嘉義縣山美社區為例〉, 中正大學政治學系研究所。
- 江俊亮
2000 〈鄒族美學研究〉, 南華大學文學研究所。
- 陳達章
2001 〈台灣地區地方政府公辦國際文化活動之研究——以嘉義市文化局舉辦國際管樂活動為例〉, 南華大學美學與藝術管理研究所。
- 浦忠勇 (伊憂樹·博伊哲努)
2001 〈變遷與復振: 阿里山鄒族的儀式現象〉, 南華大學教育社會學研究所。
- 蔡佩雯
2001 〈部落產業發展策略之研究——以嘉義阿里山鄉山美村為例〉, 朝陽科技大學建築及都市設計研究所。
- 梁恩嘉
2001 〈大廊花鼓陣對社區意識覺醒及社區發展影響之研究〉, 中正大學成人及繼續教育研究所。
- 楊杜煜
2002 〈台灣舞蹈表演藝術之發展與當代社會之關係〉, 中央大學歷史研究所。
- 湯宏忠
2002 〈鄒族原住民社區永續發展之探討——以阿里山鄉山美社區經驗為例〉, 中正大學社會福利研究所。
- 邱廷亮
2003 〈嘉義縣阿里山鄉山美村鄒族住民對生態旅遊態度之研究〉, 台中師範學院環境教育研究所。
- 陳甦蘭
2003 〈我國對原住民藝術展演補助政策之探討——以行政院原住民族委員會為例〉, 台北大學公共行政暨政策學系。
- 陳揚威
2003 〈現代舞與文化認同——當代台灣原住民編舞者研究〉, 南華大學美學與藝術管理研究所。
- 林書筠
2004 〈社區美學研究——嘉義市興村里社區總體營造的美學歷程與詮釋〉, 南華大學美學與藝術管理研究所。

網路資源

- <http://www.ali.org.tw> 阿里山國家風景區
- <http://www.apc.gov.tw> 行政院原住民族委員會
- <http://www.arte.gov.tw/tdance/> 國立台灣藝術教育館「舞在台灣」網頁
- <http://www.cca.gov.tw> 行政院文化建設委員會
- http://www.cca.gov.tw/creative/page/main_02.htm 文建會「文化創意產業發展計畫」網頁
- <http://www.edu.tw> 教育部

<http://www.ncafroc.org.tw> 財團法人國家文化藝術基金會
<http://www.tpec.org.tw> 台灣省文化基金會

李宏夫，〈原住民舞蹈與儀式之關係——以阿美族 sikawasay（祭師團）儀式為例〉，
http://www.eshare.org.tw/3_Book/Text.asp?Txt_ID=108

李宗霖，〈由「海峽兩岸舞蹈文化交流研討會」初談台灣舞蹈生態〉，
<http://honwa.cyberstage.com.tw/DanceEcology.htm>。

浦忠成，〈遭誤解的鄒族儀式與禁忌〉。

陳殿禮，〈從文化資產的觀點論原住民文化藝術的承襲與創新——以鄒族為例〉。

蔡麗華，〈台灣高等舞蹈教育〉。

附錄一 達娜伊谷鄒族舞蹈團展演活動問卷調查表（團員）

達娜伊谷鄒族舞蹈團展演活動 問卷調查表

您好：

本人為南華大學美學與藝術管理研究所的學生，目前正進行畢業論文的撰寫，為建立統計性之量化數據，在此擬以問卷調查的方式來請教各位。此份問卷是針對達娜伊谷鄒族舞蹈團的展演活動所做的進行調查，主要目的在於瞭解表演藝術與社區之間的互動情形，煩勞您撥出幾分鐘的時間來回答下列問題。此項調查僅是單純的學術探討，相關資料不會對個人或團體產生任何不利的影響，請您安心作答，謝謝您的協助！

祝

順心·如意

研究生 陳吟合

敬上

中華民國九十五年四月二十日

一、基本資料

1. 姓氏：(漢) _____ (鄒) _____
2. 性別：男 女
3. 年齡：12歲以下 12~18歲 19~28歲 29~35歲 36~45歲 46歲以上
4. 職業：公務人員 教師 軍人 農 工 商 學生 家管 其他_____
5. 學歷：國小以下 國小 國中 高中 大學 大學以上

二、選擇題：請就下列各問題，選擇您認為適當的答案加以勾選。

- | | 非常
同意 | 同意 | 尚可 | 不同意 | 非常
不同意 |
|--------------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| 1. 參與達娜伊谷鄒族舞蹈團，可以進一步認識鄒族傳統文化。 | <input type="checkbox"/> |
| 2. 您滿意目前所演出的節目內容。 | <input type="checkbox"/> |
| 3. 您對於達娜伊谷鄒族舞蹈團相關的教學與研習課程十分滿意。 | <input type="checkbox"/> |

(請翻頁，接續填寫)

	非常 同意	同意	尚可	不同意	非常 不同意
4.您認為達娜伊谷鄒族舞蹈團對於山美社區的觀光發展相當重要。	<input type="checkbox"/>				
5.您滿意目前達娜伊谷鄒族舞蹈團的經營管理模式。	<input type="checkbox"/>				
6.您認為演出節目內容能夠呈現山美社區的特色。	<input type="checkbox"/>				
7.您認為舞團的演出有助於強化和其他社區互動的關係。	<input type="checkbox"/>				
8.您認為舞蹈團能夠獲得社區的肯定和重視。	<input type="checkbox"/>				

三、問答題：請簡述下列問題。

1.您目前除了參與達娜伊谷鄒族舞蹈團之外，還參加山美社區中哪些組織？（可複選）

- 產業文化研習班
導覽解說班
皮雕班
創意竹編班
傳統飾品班
鄒族布娃娃班
無
其他_____

2.您為何加入達娜伊谷鄒族舞蹈團？_____

3.您對於達娜伊谷鄒族舞蹈團未來發展的期望如何？_____

電話：_____（以手機為佳）

地址：_____

E-mail：_____

（相關資料僅供調查研究使用，不對外公佈。）

附錄二 達娜伊谷鄒族舞蹈團展演活動問卷調查表（觀眾）

達娜伊谷鄒族舞蹈團展演活動 問卷調查表

您好：

本人為南華大學美學與藝術管理研究所的學生，目前正進行畢業論文的撰寫，為建立統計性之量化數據，在此擬以問卷調查的方式來請教各位。此份問卷是針對達娜伊谷鄒族舞蹈團的展演活動所做的進行調查，主要目的在於瞭解您對於此展演活動的滿意度，煩勞您撥出幾分鐘的時間來回答下列問題。此項調查僅是單純的學術探討，相關資料不會對外公佈，也不會對個人產生任何不利的影響，請您安心作答，謝謝您的協助！

祝

順心·如意

研究生 陳吟合

敬上

中華民國九十五年四月三十日

填寫日期：_____年_____月_____日

觀賞場次：非假日：第一場（11:00） 第二場（15:00）

假日：第一場（10:40） 第二場（13:50） 第三場（15:30）

（請翻頁，接續填寫）

一、基本資料

- 1.性別：男 女
- 2.年齡：12 歲以下 12~18 歲 19~28 歲 29~35 歲 36~45 歲 46 歲以上
- 3.職業：公務人員 教師 軍人 農 工 商 學生 家管 其他_____
- 4.學歷：國小以下 國小 國中 高中 大學 大學以上

二、選擇題：請就下列各問題，選擇您認為適當的答案加以勾選。

	非常 滿意	滿意	尚可	不滿意	非常 不滿意
1.您對於表演場地規劃的滿意度。	<input type="checkbox"/>				
2.您對於節目內容的滿意度。	<input type="checkbox"/>				
3.節目內容的表現具有鄒族特色。	<input type="checkbox"/>				
4.您對於表演者之肢體律動與舞蹈表現的滿意度。	<input type="checkbox"/>				
5.您對於配合舞蹈演出時所使用之道具或服裝的滿意度。	<input type="checkbox"/>				
6.您對於表演場地之音響效果的滿意度。	<input type="checkbox"/>				
7.觀賞歌舞演出有助於您對鄒族文化的認識與了解。	<input type="checkbox"/>				
8.您對於表演場地之燈光設計與運用的滿意度。	<input type="checkbox"/>				
9.您對於週遭餐飲服務品質的滿意度。	<input type="checkbox"/>				
10.餐飲內容具有原住民特色。	<input type="checkbox"/>				
11.您對於手工藝品具有鄒族特色的滿意度。	<input type="checkbox"/>				
12.您對於週遭手工藝品展售方式的滿意度。	<input type="checkbox"/>				
13.您對於景觀環境的滿意度。	<input type="checkbox"/>				
14.您對於遊客服務的滿意度。	<input type="checkbox"/>				

(請翻頁，接續填寫)

三、是非題：請就下列各問題，選擇您認為適當的答案加以勾選、簡述。

1.您如何得知達娜伊谷鄒族舞蹈團的展演活動？（可複選）

網路資訊 報章媒體 廣告宣傳 親友介紹 由旅行團規劃 其他_____

2.您是否曾參觀山美社區中的其他景點？

是 否 例如：_____

3.您是否有前往鄒族其他部落參訪的規劃？

是 否 地點：_____

4.您是否有在此住宿（過夜）的意願？

是 否 原因：_____

5.您是否願意再次前來？或介紹給其他親朋好友？

是 否 原因：_____

6.您對於達娜伊谷鄒族舞蹈團的展演活動，有何寶貴的意見或看法？

附錄三 訪談內容記錄

訪談記錄一

時 間：九十五年四月二十二日 星期六 下午三時

地 點：達娜伊谷展演場

受訪者：達娜伊谷鄒族舞蹈團團長 安金立

一、達娜伊谷鄒族舞蹈團的成立經過。

當初，是因為社區居民對於傳統歌舞的喜好，而組織社區舞蹈隊，並固定在假日時向山美國小借用運動場，以便進行歌舞的練習，慢慢地，參與的人數越來越多，也引起了社區的注意，每當社區有特殊節慶、活動時，舞蹈隊便受邀參與演出。

八十四年二月，達娜伊谷自然生態公園正式成立，為了豐富園區的內容，將社區舞蹈隊的演出納入園區的觀光範疇中，直到八十六年才正式成立達娜伊谷鄒族舞蹈團，進而成為山美社區中的正式組織。

在成立初期，舞蹈團只有在假日時才進行傳統歌舞的演出，而演出場地為於現在展演場下方的大型停車場，是一個戶外的表演場地，平日仍維持在山美國小中練習。後來，舞蹈團在園區的重要性日與俱增，而有了常態性表演的構想，首先，在八十九年時提出興建展演場的計畫，獲得了社區的同意並編列預算，於隔年完工，舞蹈團因此而有了固定的練習與演出場地。此時，舞蹈團的功能，不僅僅是在延續鄒族傳統的歌舞文化，亦在山美社區的觀光發展中有著相當程度的助益，近年來，也因配合觀光上的需求增加演出場次。

二、達娜伊谷鄒族舞蹈團的教學機制。

在傳統歌舞方面，是邀請部落中的長老們進行實際的教導，同時灌輸團員們在文化方面的資訊，使團員在演出過程中能夠有更好的表現，不過，對於年輕的團員來說，似乎還不太

能夠領會其中的意義，在表現上仍有待加強。

爲了增加舞蹈團演出的豐富性，社區曾於八十八年時，聘請柯麗美老師到舞蹈團中進行爲期二週的舞蹈教學，共教授了六首舞作；而去年暑假期間，也邀請了隔壁村（新美）的一位學生來團指導，目前就讀於文化大學舞蹈系。近年來，舞蹈團的團員也開始進行創作，也累積不少的成果，包括鄒族與其他族群的舞蹈，其中，配合達娜伊谷之歌所編創的達娜伊谷之舞，是舞蹈現階段在創新歌舞中重要的代表作品，因爲，達娜伊谷是山美社區最重要的資源，也最能夠代表山美社區，作品中除了有舞蹈動作之外，亦將部落中特殊的河祭文化帶入作品之中，雖然在表現上需要再努力，但總是有了第一步，期望這首舞作的表現，能夠展現山美社區的精神。

三、達娜伊谷鄒族舞蹈團的展演模式。

由於目前每天都有演出，每場演出，至少要有十二人參與，在團員又大部分爲兼職的情況下，人員的調配變得相當重要。一般來說，平日的演出人員是以居住在社區中的居民爲主，而假日則由在外求學的學生參與。

每場展演可分爲三個階段：1.鄒族傳統／創新歌舞；2.他族傳統／創新歌舞；3.同樂舞時間，節目約四十分鐘，在舞作的分配上，鄒族最少三首，他族最多二首，而目前他族舞蹈包括阿美族、泰雅族、卑南族、布農族、達悟族等。

在鄒族傳統歌舞方面，則分爲 *Homeyaya* 與 *Mayasvi*，但由於受到 *Mayasvi* 祭儀禁忌的影響，部落的長老們決定 *Mayasvi* 僅能在 *Homeyaya* 舉行之後才可以演出，也就是每年八月到翌年二月的這段時間，而 *Homeyaya* 本身則沒有演出時間的限制，不過，較爲可惜的是缺乏文字上的說明，而未能使觀賞的民眾直接進行了解。

四、達娜伊谷鄒族舞蹈團的未來發展。

主要是在展演模式方面會稍做調整，目前是非假日演出二場，假日演出三場，分別由社

區居民與學生族群輪流參與，未來期望執行的方向有二種，一種是將鄒族舞蹈的演出比重增加，並逐漸朝向整場演出皆為鄒族歌舞的方式發展；另外一種，是模仿瑪家村的原住民文化園區中的展現方式，也就是周一至周五時，每天演出不同族群的舞蹈，而假日時則以鄒族歌舞為主。目前僅是停留在構想的階段，仍需要經過社區的同意才可施行，雖然未來發展的方向尚未確定，但最終的目的仍是期望舞蹈團的演出，能夠發揚鄒族的歌舞，並成為鄒族文化在這個年代中的表徵。

另外，有關於缺乏歌舞文化說明的部分，已向社區提出反應，但由於社區的經費有限，無法即時製作節目說明單，目前所通過的決議，是運用展演場現有的投影設備，將說明舞蹈涵意的文字展現在布幕上，以供觀眾閱讀，不過，社區允諾將籌措財源，盡快解決這項問題。

五、達娜伊谷鄒族舞蹈團與社區的互動關係。

在舞蹈團成立之初，主要是提供熱愛傳統歌舞的社區居民一個學習、交流、表演的機會，也是一個社區居民聚會的場所，隨著舞蹈團納入社區的正式組織後，演出的時間才開始固定下來，也開始有學生的參與。對於在外求學的學生來說，可以藉由參加舞蹈團的練習，而進一步認識鄒族的傳統文化，同時，學習並加強母語的能力，這一點是社區未來的重要工作之一。

附錄四 達娜伊谷自然生態保育公園簡介 (摺頁外部)



達娜伊谷 自然生態保育小傳

山美村過去經濟收入大多以農業為主，對外交通又不方便，直到達娜伊谷自然生態保育公園的開發，山美村鄉民生活環境才有了得以改善的契機。

民國79年初，生態教育作為觀光資源的構想，經過多年的大力厥歌，終於得到共同的響應，社區鄉民踴躍無悔，默默的執行生態保育工作，全村鄉老扶幼，在同心協力共同保育之中，達娜伊谷在大眾的關懷聲中，逐漸了過來，感而達娜伊谷失落已久的原始風韻。並於民國84年，成立達娜伊谷自然生態保育公園。

達娜伊谷(Danayuku)意為「地名」，位於嘉義縣阿里山鄉山美鄉內，屬於曾文溪上支流，海拔500公尺，延長18公里。氣候宜人，因山秀麗，青翠翠的山面向遠處伸展，層層小徑透過陽光，顯得優靜遼闊。溪中巨石鑲嵌，溪水清澈见底，清澈純淨的溪流匯入，河流在山谷裡閃爍，魚兒成群水中游，兩岸鳥兒兒嬉嬉飛翔，聖人間一處世外桃源。

遊藝據點

- 達娜伊谷烤肉區
- 傳統歌聲表演場
- 涼亭
- 休閒步道
- 賞魚區三區
- 達娜伊谷吊橋
- 戲水區

園區內的收場清潔維護費提供免費

假日：園中以下40元、園外30人以上80元、高中以上、成人100元
非假日：園中以下40元、園外30人以上60元、高中以上、成人80元
停車管理費：自用小客車，每位20元，大型遊覽車(另)

園區開放時間：早上8：00~下午5：00

每批參觀表演時間

第一場：上午10：40分
第二場：下午1：50分
第三場：下午3：30分

(非假日每晚最後一場的參觀每日收費，詳情請洽售票所)

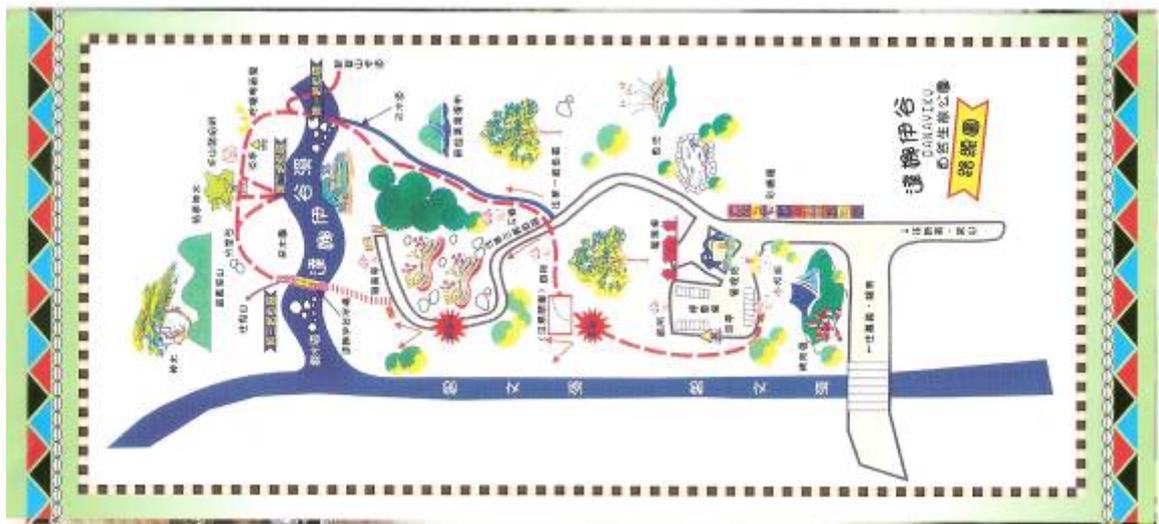
交通

遊覽車或自用車，由國道3號中埔交流道轉台18線往阿里山公路至38Km龍巖處右轉129線即可到達。

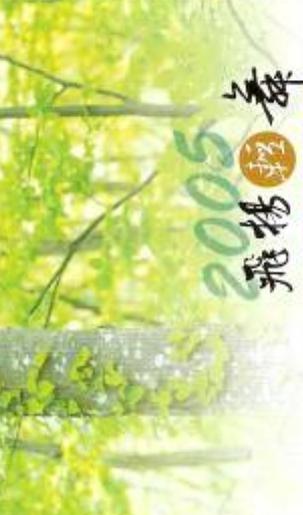
注意事項

- ※山風涼多以步行為主，請自備禦寒之衣物和鞋子，若將褲腳或衣袖不卷起，請隨時捲起風衣。
- ※園區車輛均係保護，請勿紅燈亂道改道。
- ※本公園屬自然保護區，請遵照保護區之指示。
- ※請勿大聲喧嘩，共同維護環境。

※請勿任意獵食或捕其他非本園區規定之魚類



附錄六 多元就業開發方案文宣（摺頁外部）



2005 飛揚舞
94 多元就業開發方案在山美



達娜伊谷自然生態公園

收費項目

成人100元，國小60元，
團體（30人以上）80元。

停車管理費：
自用車50元，機車20元
，大型遊覽車（免）

傳統歌舞表演時間(每日)

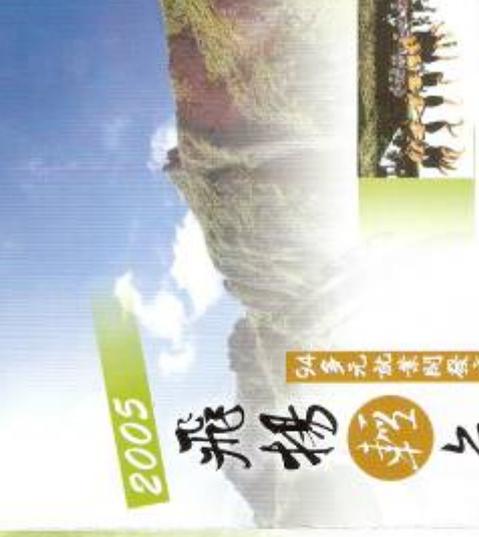
平日→ 第一場上午11:00
 第二場下午03:00
假日→ 第一場上午10:40
 第二場下午01:50
 第三場下午03:30

嘉義縣阿里山鄉山美社區發展協會
電話：05-2586994



2005 飛揚舞
94 多元就業開發方案在山美

●透過多元就業方案，解決山美社區居民「周休五日」的閒置人力，為社區居民創造就業機會，同時歌舞表演讓更豐富達娜伊谷自然生態公園的觀光內涵。



2005 飛揚舞
94 多元就業開發方案在山美

多元就業開發方案執行單位：
嘉義縣阿里山鄉山美社區發展協會

計畫名稱：2005飛揚舞計畫
指導單位：行政院勞工委員會
計畫期程：94年12月12日至95年12月12日止



2005 飛揚舞
94 多元就業開發方案在山美

附錄七 多元就業開發方案文宣（摺頁內部）

