

在地、跨域、轉化—以藝陣之跨文化劇場實踐為例

Local, Cross-discipline, Transformation-Using Examples from Folk Art Parade (Yi Jhen) of Intercultural Performance Practice

趙郁玲* Chao, Yu-Ling

摘要

全球化的今日，人們使用網路共通的語言，討論分享有趣的議題，同中求異的需求中，反彰顯出「在地性」之重要，我們所處之在地的人文，是構成不同文化間互動對話之獨特存在的立基！

傳統藝術若是載體，藝陣之身體語彙即是文化基因，溯源台灣藝陣，在那原創作品中，累積的不僅是歷代人文的智慧，亦仿如觀者，觀看前人藉由作品發聲，參與其生命實踐的文本。

臺灣漢人社會建立，大致始於 1621 年（明天啟元年），1662 年因漢人的移墾及鄭成功政權底定，隨著書院、社學的成立，漢學儒文化及其儀禮在臺茁根傳播。藝陣依附著農業生活型態與民間信仰在臺灣流傳。

以民俗藝陣作為表演藝術之的創作題材，早於 50 年代李淑芬、林香芸時，90 年代為舞團引介於國際舞臺上，例如臺北民族舞團的《慶神醮》、雲門舞集的《牛犁歌》、無垢劇場的《醮》、壞鞋子舞蹈劇場《吃土》、...。藝陣因受西方劇場形式影響而變化，隨著當代表演藝術之興起，傳統藝陣成為跨文化劇場的創作元素，產生跨界融合的新面貌，演出形式多元，或拼貼或解構重組；例如臺北市立大學運動藝術學系展演，《我想...@I thought ;I think ;I will think.com》羅密歐與茱麗葉之陣頭改編版...展現奇幻多姿的另類視界。本文擬論述此流變之歷程。

關鍵詞：藝陣、舞蹈、跨文化劇場

* 趙郁玲，臺北市立大學運動藝術學系副教授。

Chao, Yu-Ling, Associate Professor, Department of Sport Performing Arts, University of the Taipei.



Abstract

Today with the globalization people use the internet as their common language to discuss and share interesting topics which introduce similarities across different cultures. This makes the need of standing out among the similarities become especially important. The humanities and culture of where we are at is the foundation of forming the interactions and the communications of various cultures.

If traditional arts are vectors the folk art parade of body language is then the genes of the culture. Tracing back the Taiwanese folk art parade in that original work is not only just the humanistic and cultural wisdom past down from the ancestors but like spectators observing the text which was used by the predecessors to voice and be part of their life accomplishments. The establishment of the Han Taiwanese society originated in the year of 1621. In 1662 due to the Han reclamation and the solidification of the power of Zheng Chenggong alongside with the establishment of schools and academies the teachings and the sinology of Confucianism spread throughout Taiwan. Folk art parade attaching itself to the agricultural lifestyle and local religious beliefs expanded across Taiwan. Using folk custom folk art parade as the creative theme of performance art many works have been done. Starting from the 50s with Shufen Li and Xiangyun Lin the dance troupe began to be introduced onto the international stage. Examples include Taipei Folk Dance Theatre's Homage to the Gods Cloud Gate Dance Company's Dance of Plowing and Legend Lin Dance Theatre's Legend etc. Change was induced in the folk art parade due to the influence of Western theatrical forms. With the rise of contemporary performance art traditional folk art parade became an element of creation of cross-cultural theatre. With it came the new appearance of the fusion of various disciplines diverse performance styles that were either the combinations of many elements or the deconstruction followed by the recombination of different elements. An example would be the folk parade version of Romeo and Juliet which exhibited an unconventional perspective and view that were fantastical and colorful. This article discusses the process of the transformation of the folk art parade.

Keywords: Folk Art Parade (Yi Jhen), Dance, Intercultural Theatre



壹、在地：回眸臺灣土地上的藝陣身影

臺灣漢人社會建立，大致始於1621年（明天啟元年），1662年因漢人的移墾及鄭成功政權底定，隨著書院、社學的成立，漢學儒文化及其儀禮在臺茁根傳播。漢民族的身體語彙隱含於儀禮及常民生活之中，臺灣人對漢文化審美風格之認同，亦隨之漸次分類於雅俗兩端之間（例如祭孔之佾舞及元宵鬧廳與鬧傘），藝陣及戲曲文化依附於農業生活型態與民間信仰在臺灣流傳。

一、回顧民俗學者藝陣定義

黃文博將¹藝陣釋義為，藝陣就是「藝閣和陣頭」的合稱，藝閣是一種搭設人物、佈景的藝術戲閣，而陣頭則為民間藝術的表演團體，前者多靜態，僅此一式，陣頭皆動態，花樣百出；白的說，藝閣是裝在上面坐著不動的，雖多化粧但並不表演，而陣頭則在地上走且要表演的；吳騰達，則認為所謂²「藝陣」，乃是陣頭團體的美稱，也就是含有技藝表演性質的民俗團體。「民間藝陣」，概指形成於民間，並流行於民間的各種藝陣表演。³施德玉的定義：各族群或地方的民間團體，自發地進行具有各地風俗特色的民間歌舞、小戲或雜技等多樣的傳統表演，通常展現於生命禮俗、歲時和與信仰有關之儀式、祭典及節慶活動，在遶境行列中作出陣遊行，或定點演出之傳統表演藝術。而學者林茂賢則形容⁴藝陣，為早期臺灣的街頭表演藝術，廟前廣場就是劇場；臺灣民間文化中心，弦歌不綴的野臺戲是社區的藝術節，沿街又機動性走到哪表演到哪的民俗藝陣就是臺灣式的「行動劇場」。民俗藝陣包含「藝閣」與「陣頭」兩大類，藝閣原稱「詩意閣」，是根據詩詞、神話、民間故事情節，將人物、場景裝置於平閣或車上，並無肢體、唱唸、表演，乃藉由人扛或車輛移動，是為「靜態」的展示。陣頭則是以「落地掃」型式沿街作定點演出，但情節單純、表演時間短暫，且妝扮、音樂也較簡易。

二、民俗學者對藝陣分類的觀點

種類繁多的民俗藝陣，依性質：分文陣與武陣之別，武陣重攻防，著重陣式變化與演練例如：跳鼓陣、宋江陣；文陣則是歌舞小戲之雛形例如：車鼓、公擗婆、布馬陣、牛犁陣……。吳騰達將藝陣的種類⁵，按其體裁型式，可分為「樂舞」與「歌舞小戲」兩種類型：按其屬性，則可分為「雜技類陣頭」與「小戲類陣頭」。「雜技類陣頭」有獅陣、龍陣、宋江陣、高蹺陣、跳鼓陣、布馬陣、鬥牛陣、十二婆姐陣、家將等；「小戲類陣頭」有車鼓陣、牛犁陣。

黃文博則分為6六類：1.宗教陣頭：具有宗教功能或信仰意義的陣頭，例如宋江陣、蜈

¹ 黃文博，〈自序〉，《當鑼鼓響起：台灣藝陣傳奇》（臺北：臺原出版，1991年），頁12。

² 吳騰達，〈緒論〉，《臺灣民間藝陣》（臺中：晨星出版，2002年），頁14。

³ 施德玉，〈歌舞藝陣之名義與特色〉，《千嬌百媚：臺南藝陣之歌舞風情》（臺南：臺南市文化局，2020年），頁9、11。

⁴ 林茂賢，〈台灣的街頭表演藝術〉，《台灣的民俗藝陣》，2012年12月4日引用，http://web.pu.edu.tw/~folktw/theater/theater_g04.htm

⁵ 吳騰達，〈緒論〉，《臺灣民間藝陣》，頁15。

⁶ 黃文博，〈自序〉，《當鑼鼓響起：台灣藝陣傳奇》，頁12-13。



蚣陣、八家將、獅陣、龍陣、十二婆姐陣.....；後又7再細分為家將類陣頭、宋江類陣頭、舞獅類陣頭、舞龍類陣頭、神明類陣頭並歸類之。2.小戲陣頭：帶有民間小戲味道和色彩的陣頭，例如車鼓陣、牛犁陣、番婆弄、七響陣、布馬陣、桃花過渡、鬥牛陣；後又再細分為車鼓類陣頭、歌謠類陣頭、戲曲類陣.....。3.趣味陣頭：純屬趣味和僅在增湊熱鬧的陣頭，例如公揸婆、跳鼓陣、跑早船、水族陣、電子琴花車、辣妹勁舞團.....。4.香陣陣頭：附著或寄生於香陣行列中的陣頭，例如前鋒陣、報馬仔、自行車隊...。5.音樂陣頭：以演奏或歌唱為主要形態的陣頭，例如南管、太平清歌、文武郎君...後又再細分為南管類陣頭、吹奏類陣頭並依次歸類之。6.喪葬陣頭：出現於喪葬禮俗或行列中的陣頭，例如牽亡歌陣、五子哭墓、香亭、魂轎等。

林茂賢⁸將藝陣依功能又可分為：宗教類（家將、蜈蚣陣、十二婆姐陣）、音樂類（北管陣、南管陣內含文武郎君及太平歌、鑼鼓陣、西樂隊）、歌舞小戲類（車鼓陣、牛犁陣、番婆弄、打七響、鬥牛陣、素蘭小姐出嫁陣、桃花過渡.....）、遊藝類（藝閣、公揸婆、水族、布馬陣）、武術類（宋江陣、高蹺陣、臺灣獅）、體育類（跳鼓陣、舞龍、醒獅）喪葬類（五子哭墓和孝女白琴、牽亡歌陣、三藏取經.....）、其他(情色邊緣的藝陣)電子琴花車、鋼管舞.....等型態。⁹2016年其他類則改為如鬥牛陣、素蘭出嫁陣等其他類型。

施德玉就藝陣屬性¹⁰分為傳統宗教古路型、現代營利活潑型、現代健身娛樂型；依表演性質分為：宗教類（八家將、十二婆姐陣）、歌舞小戲類（車鼓陣、竹馬陣、七響陣）、音樂類（文武郎君、太平歌、鑼鼓陣）、趣味遊藝類（鬥牛陣、布馬陣）、武術體育類（龍陣、高蹺陣）、喪葬類（五子哭墓、牽亡歌陣）、其他類（藝閣、蜈蚣陣）等型態，並新增輕快活潑熱情的台客舞如電音三太子等突破傳統的新藝陣。

研究者綜觀上述的資料，學者們因著學術背景不同，分類認知也因而各異，如跳鼓陣、布馬陣、鬥牛陣、獅陣、電子琴花車為例：

跳鼓陣、布馬陣、鬥牛陣、獅陣在吳騰達的研究中皆歸類為「雜技類陣頭」，跳鼓陣在黃文博的研究中歸類為趣味陣頭，在林茂賢的研究中則歸類為體育類；在施德玉的研究中藝陣起源於雜技與藝閣，將跳鼓陣歸類為文陣¹¹，未特別分入細目。鬥牛陣在黃文博的研究中歸類為小戲陣頭，在林茂賢的研究中也歸類為歌舞小戲類，2016年研究則改入其他類，在施德玉的研究中歸類為趣味遊藝類。

布馬陣在黃文博的研究中歸類為小戲陣頭，在林茂賢的研究中歸類為歌舞小戲類；在施德玉的研究中則歸類為趣味遊藝類；獅陣在黃文博的研究中歸類為宗教陣頭，在林茂賢的研究中特別標示臺灣獅歸類為舞獅類；醒獅則歸類為體育類；電子琴花車，吳騰達的研究中未歸類，在黃文博的研究中歸類為趣味陣頭，在林茂賢的研究中則歸類為其他類（情

⁷ 黃文博：《藝陣傳神：台灣傳統民俗藝陣》（臺中：文化部文資局，2015年），頁24-26。

⁸ 林茂賢，〈台灣的街頭表演藝術〉，《台灣的民俗藝術》，2012年12月4日引用，http://web.pu.edu.tw/~folk/theater/theater_g04.htm

⁹ 林茂賢：陣頭的傳承與創新。《臺灣學通訊》第92期／藝陣(二)，2021年10月1日引用 2016.3.13 <https://www.ntl.edu.tw/public/Attachment/63161355149.pdf>

¹⁰ 施德玉，〈歌舞藝陣之名義與特色〉，《千嬌百媚：臺南藝陣之歌舞風情》，頁16-21。

¹¹ 施德玉，〈歌舞藝陣之名義與特色〉，《千嬌百媚：臺南藝陣之歌舞風情》，頁13。



色邊緣的藝陣), 2016 年的研究則改歸類為遊藝類之花車。上述歸類, 呈現出各異視野與觀點的現象。

因此就文化研究的視角而言, 若藝陣為「文本」, 每位研究者則為「他者」, 他者如何涉入文本, 由何種面向切入觀察, 因著不同研究者學術背景各異以及擅長面向等因素, 自然形成不同的視角與觀點; 定義「藝陣」, 如同文化研究般牽涉到, 研究者如何詮釋文本, 如何在資料及自身經驗中, 重組建構; 就筆者視角而言, 那亦是他者從外進入內文化之跨文化現象, 因此筆者認為覺察自身的視角, 會使研究更趨深度。

三、藝陣的演出特性

民俗藝陣是以落地掃的形式演出, 落地掃表演型態簡單而樸實, 田埂、廣場、馬路邊、空地及隊伍行進中(遊街)皆可演出; 其表演時間短暫, 長度約 10-15 分鐘即結束, 角色以丑、旦、生為主, 表演內容活潑自由, 伴奏簡單, 無文武場之分, 大多是南管、民歌、俗曲, 即興性高, 具有能隨時隨處的機動演出能力, 且可視現場情況, 決定開演時間或延長或提早結束之特質。

藝陣之表演形態雖單純, 卻具有約定俗成的程式性之演出結構與技巧, 演出方式活潑自由, 歌舞小戲類的藝陣甚至劇情和歌詞, 可視環境情況變化而加入即興演出, 與觀眾互動性強; 觀眾也很隨性, 只要站在街上廣場或廟埕就可觀賞表演。

民間藝師們是以「口傳親授」的方式傳承其技藝, 藝師們為傳授動作與排練時便於團員記憶與運用, 而有專有術語產生, 演出形式的流程有一定的規矩, 至於動作的細節編排, 則以藝師擅長的技巧為編排重點, 別具人文風格。

回觀藝陣那是一份根植於土地所發展出的肢體語言, 是富原創且風格獨具的藝術形式; 活潑中帶著真性情, 隨著音樂唱唸舞動; 或隨著擊樂鼓聲, 飛躍樁上, 翻騰亮相! 彷彿藉此與周遭的人分享愉悅, 演出熱烈時, 更是令觀者為那份來自鄉土的脈動所吸引。藝陣種類繁多, 如同民間藝術豐富的生命力; 而如此的源於土地的生命力, 述說的卻是文化的基底, 約定成俗的傳統, 亦成當代表演藝術尋根溯源探問的「地土」。

貳、轉化：在傳統中的華麗轉身~藝陣舞蹈與當代劇場

一、藝術媒介，作為代言的載體

「劇場」(theatre) 是一個「觀看」的地方, 也就是分享看見之處, 分享看見如同發送訊息。創作者向觀者分享他的視角, 觀者接收創作者的訊息, 融合他自身的生命經驗產生共鳴。因此, 「看見」什麼? 是個相形重要的議題。

展演則具有反映現實生活, 傳達思想感情的特質, 因著故事場景的建構以及演繹者的展現, 易使觀者在此場域中, 因進出角色心靈之間交流, 而產生同理心及補償作用下, 分享「看見」, 體會自身與人我的價值。如同彼得·布魯克¹²曾說: 「劇場也永遠是自我摧毀的藝術, 它總是在變動中創作」。然而在傳統根基之下, 甚麼是不動的磐石? 自我摧毀再生變動的

¹² 彼得·布魯克原著, 耿一偉譯, 《空的空間》(臺北: 國立中正文化中心, 2008 年), 頁 26。



又是什麼呢？個人認為那是表演文本的特質，在傳統文化與當代新生歷經碰撞、對應、涵融之下，新生、摧毀、再生不斷循環繁衍的過程；也是進入文化、跨文化的歷程。當藝陣成為創作元素，在這劇場多元媒介對話共築之場域，因著創作的構成與思維，藝陣可能成為舞蹈、戲劇述說的場景，也可能成為回溯歷史的活體裁，再現原來的風貌；亦可能被借用轉化成另一種肢體語彙，亦或跨文化劇場中，成為跨越文化與歷史古今對話之媒介……。如果藝陣是田裡的菜蔬，那麼劇場中的作品，則是一道道料理，是創作者呈現的佳餚！藝陣舞蹈進入當代劇場後，除試圖增進創作形式的豐富性，增強其技巧的強度，更為側重創作者之情境與思想的傳達。

二、藝陣用於舞蹈創作歷經三個時期：

(一) 認識台灣文化，以舞蹈參與文化外交時期：

民俗藝陣的題材，早於舞蹈家李淑芬、林香芸及至許惠美時，已多次於舞蹈創作中運用，民族舞蹈成為 50 年代中華文化復興在台灣的 cultural 外顯，此時期參與 1956 年中華民國藝術訪問團，隨高棧、李淑芬、蔡瑞月、辜雅琴赴泰國參加該國國慶憲典禮—中華民國之夜演出；1957 年何應欽將軍，率 100 位國家青年代表組「中華民國青年訪問團」，赴美國參加道德重整大會與演出；又 1968 年「中華民國舞蹈團」代表國家參與墨西哥奧運會文化節目演出；1970 年「中華民國舞蹈團」赴日本參加大阪萬國博覽會「中國日」演出。在國際展演場合及宣慰僑胞的展演而舞。其中 1959 年民間傳統「老背少」的演出形式由李淑芬所編作，李淑芬舞蹈團訪韓，為¹³民族舞蹈月刊大力報導，為當時之盛事「老背少」成為表演藝術創作之素材、成為舞台作品，其動作已經修飾舞蹈化，道具與空間運用較富變化，肢體語彙豐富、服飾具設計風格，加上燈光等劇場元素呈現出當代「老背少」的多元面貌，進而在幼兒舞蹈、唱遊、創造性舞蹈等類型中被引用，也曾隨著時代的推移與創作者的風格發展出多樣的生命與面貌；「老背少」成為表演藝術創作之素材、成為舞台作品，其動作已經修飾舞蹈化，道具與空間運用較富變化，肢體語彙豐富、服飾具設計風格，加上燈光等劇場元素呈現出當代「老背少」的多元面貌。

隨著舞蹈身體教育，趨向現代化、國際化的現代性身體觀，芭蕾舞、不同派別的現代舞、流行文化舞蹈類型趨之若鶩，求知若渴，民族舞蹈之傳承或創作趨向古典典籍中的古典樂舞、戲曲舞蹈或漢、滿、蒙、回、藏、苗、傣等各族群的舞蹈。藝陣為元素的舞蹈，幾乎只有老背少（或稱公揸婆、啞子背瘋）、水族中的蚌舞、跑旱船……。漸次地不再運用，在舞蹈教育領域也不再教導此類型舞蹈。

(二) 尋根藝陣，根植於土地，自我認同時期

斷層後尋根，1978 年林懷民舞作¹⁴《薪傳》中的最末〈節慶〉一段中運用台灣獅，獅頭引領誇示為一公尺寬的長獅被，由天幕下拉之舞台中央，配上 24 支舞動的紅綢巾，節慶畫面在舞躍中活潑生動，再現常民生活。該節目單上薪傳首頁即書寫：「僅以此舞獻給

¹³ 金風，〈李淑芬舞蹈團訪韓記述〉，《民族舞蹈月刊》第 2 卷第 12 期（1959 年），頁 5-6。

¹⁴ 雲門舞集，《薪傳》1979 年節目單，2021 年 10 月 5 日引用，

<https://archive.cloudgate.org.tw/sites/default/files/archive/flip/06301-pr1978121601/mobile/index.html#p=28>



我們的祖先, 以及為台灣的進步而團結而奮發的中國人」。

1990年代冷戰結束, 全球經濟型態改變, 資本流通快速, 文化觀光產業興起, 各地國際舞蹈節勃興, 臺灣舞蹈團體進入國際舞壇, 面臨了自身文化與競爭力的議題, 輾轉間帶動在地文化尋根的思索, 如同人體的 DNA, 尋找作為舞蹈的基因; 臺灣人文、宗教、現仍存於常民文化的藝陣, 再度成為題材, 編舞者將民間藝陣之元素, 轉化成為表演藝術創作作品, 似基因催化般, 重新賦予臺灣舞蹈新的形式美與生命力, 引介於國際舞臺上。例如: 1988年蔡麗華成立的台北民族舞團, 之前 1986年的「車鼓」、1991年創作的「慶神醮」, 這是在台南家專授課時於民間藝陣採集的成果,¹⁵「慶神醮」是專為參與法國迪戎第 44 屆世界民族舞蹈節而編作並獲第三名佳績,¹⁶「慶神醮」呈現家將、車鼓、跳鼓、拍胸、打七響、錢龍等藝陣之精華。又如 1991 年林懷民編作¹⁷《牛犁歌》以牛犁陣為舞蹈基底, 並請演民俗藝師陳學禮在舞台上助陣與雲門舞者共舞, 音樂及舞蹈內容也趨向牛犁陣的演出程式及動律, 加上隊形變化, 出水、對插也保留原樣, 但身體線條及戲劇性則更為強化。1997年¹⁸《家族合唱》是以近兩百幅台灣老照片和各種方言口述歷史為背景的舞劇, 描繪出台灣的「視覺風景」。是一首傷逝悼亡的輓歌;¹⁹放入獅舞、神轎、乩童、燒王船等, 臺灣祭儀儀禮及身體等形式, 化為舞蹈, 鑲嵌入舞劇之中。1995 年筆者則是將採集的車鼓放入教學之中, 以教學為目的為華岡藝校舞蹈科編作「弄鼓織花」當時的舞者是鄭宗龍、林佳良、沈勇志、葉王洲……等同學, 也由中國文化大學土風舞社於大專舞展演出。

此時期藝陣於創作²⁰, 多為引介陣頭或再現常民生活場景, 以車鼓陣為例: 車鼓陣為歌舞小戲之主要系統, 車鼓陣、牛犁陣、打七響、桃花過渡……都是此範疇, 在清康熙到道光年間(1662-1850)已盛行於台灣。車鼓陣的演出活潑生動且滑稽逗趣; 舞蹈動律特點為上身擺動輕快, 下身重心移動, 著重於左、右臀交替使用(推跨); 隨著肢體重心前進後退不斷交替進行。演員有丑、旦之別, 角色間的特性並不相同, 丑角滑稽逗趣, 旦角細膩柔美。演出時旦角右手執摺扇左手執絲巾, 丑角則執「四寶」, 又稱「四塊仔」, 兩位角色相互一唱一搭(相褒)、一歌一舞, 舞動時丑角重心略低, 兩肩放鬆, 上身自由擺動, 行進時腳步較大, 屈膝內扣呈「八字馬」狀(雙膝內扣微蹲), 旦角以輾步為主, 著重於上手部與眼神的變化, 妖嬌美麗卻不失細膩。

舞蹈化的車鼓陣, 舞作中聚焦於旦角與丑角間一來一往互為相褒的舞蹈對話, 強調車

¹⁵ 蔡富澧,《舞躍台灣情: 蔡麗華悅舞人生》(臺北: 師大書苑, 2019年), 頁 128-131。

¹⁶ 筆者也是此《蓬萊舞新姿》舞展之舞者

¹⁷ 雲門舞集:《明牌與換裝》1991年節目單, 2021年10月5日引用,

https://archive.cloudgate.org.tw/archive/search?field_cat_value=All&combine=%E7%89%9B%E7%8A%81%E6%AD%8C

¹⁸ 雲門舞集,《家族合唱》, 2021年10月5日引用, <https://archive.cloudgate.org.tw/dance/4524>

¹⁹ 雲門舞集:《家族合唱》1997年節目單, 2021年10月19日引用,

https://archive.cloudgate.org.tw/archive/search?field_cat_value=All&combine=%E3%80%8A%E5%AE%B6%E6%97%8F%E5%90%88%E5%94%B1%E3%80%8B

²⁰ 台南民族舞團亦於 1996 年由王儷娟成立。該團網站載藉由對舞蹈新的見解與詮釋, 將臺灣本土文化、藝術、舞上世界藝術的殿堂。常年專注於臺灣本土文化材的編製與創作, 從在地、本土、人文出發, 萃取臺灣元素為創作媒材, 多年創作不輟, 維持一定的創作能量, 忠實紀錄臺灣的足跡, 2021年10月19日引用, http://a-n-d.tw/index.php/2012/11/14/tainan_national_ballet/



鼓中的戲劇性與舞蹈動態，肢體語彙豐富，道具運用技巧化、服飾具設計風格、加上燈光...等劇場元素呈現出車鼓陣不同的面貌；隨著舞台上一對對雙人舞，生動的戲劇張力與舞蹈性再次於舞作中彰顯出來。

又如臺北民族舞團的舞作「慶神醮」中的婆姐，著重於描述婆姐間的互動與曼妙婀娜的身影，臉上的假面轉由舞者手中的團扇代之。這個宗教性濃厚的陣頭到了舞蹈創作者的手中，卻如生花妙筆般產生另一種生命活化起來，婆姐手中的美濃紙傘成為舞臺上綺麗的景象，轉動著紙傘仿如流轉的人生，隨著空間的高低層次的變化與運用，將觀者的視覺由原本單純的行列擴張為立體的景象，生動的戲劇張力與舞蹈性再次於舞作中彰顯出來。

傳統在舞蹈中的承繼是動態的，也是需要時間的，往往會經歷挪用、借用、轉譯，再內化的歷程，更何況是深受西方劇場美學系統影響的新一代。如前述，1988年筆者因著對土地衍生的台灣本土身體美學產生好奇，而投身台灣車鼓陣的研究，七年後嘗試將採集的車鼓陣轉化為教材，並在1995年發表「弄鼓織花」以車鼓為原型的舞作，由華岡藝校舞蹈科二年級學生演出，那是一股勁兒地，想介紹不在課堂系統的民間藝陣，給同學知道，只是引薦並非取代，因此不命名為車鼓，因為我知道我身體所習得與落地掃的美學甚遠，但我不知我們那一代人和實際有多遠，直到這個演出製作；在劇場中我需要先製作音樂，因此找了好友草山樂團的團長黃春興為此組織、指揮，魏士文編曲製作了弄鼓織花的音樂，黃團長為我找來了國樂系的聲樂主修者領唱，錄音時，歌者唱著車鼓調：「仕五（啊）六仕五六五 仕五（啊）六仕五六工.....」，一開口我心裡一驚，怎麼是美聲唱法？原來離土地很遠的不只有我，於是立即改舞者邊唱邊跳錄音，那「味」才對了！至少靠近些了~同一排練怎地丑拿著「四寶」和旦「相褒」挑逗的身體竟也變成了當時流行舞的「new wave」，這次與土地的距離更是集體的遠。

傳統在舞蹈中的承繼是動態的，是需要時間沉澱的！從認知到接受再內化舞出來，身體的記憶一次次地「更新」，這一次是往傳統裡去。

（三）跨域轉化 成就在地美學時期

1. 無垢舞蹈劇場《醮》為例

1991年「蓬萊舞新姿」舞展，蔡麗華除了編作《慶神醮》，也邀請林麗珍老師編作《天祭》，以²¹「臺灣廟會謝神祭天，童乩半神半癡之祝禱、求福、虔誠感念的祭禮」為舞蹈概念，在國家劇院實驗劇場首演。漸次地形塑出林麗珍無垢風格的空緩美學。1995年林麗珍成立屬於自己的舞團——無垢舞蹈劇場，並以作品《醮》奠定她的沉心哲理與東方美學。美麗佳人雜誌訪談中她談到：²²

「小時候我很認真練西方的身體，技術練到了，卻走不進心裡，因為所有身體美

²¹ 莫嵐蘭，《解讀無垢式美學：《醮》與《花神祭》轉生新象之劇場演現》（臺北：跳格肢體劇場，2013年），頁100。

²² 林侑青，《〈感官台灣...〉林麗珍，深沉空緩的極致美學》，美麗佳人，2021年10月19日引用，http://web.pu.edu.tw/~folkthw/theater/theater_g04.htm



感都建構在西方文化裡。交響樂、芭蕾，都是從貴族文化來的，不是我們常民。當我們在談這些國外創作，我們台灣自己卻沒有這樣的人，就像你知道隔壁鄰居的爸爸媽媽叫什麼名字，但自己爸爸媽媽的名字卻叫不出來，那時我就感覺必須要讓腳步暫緩、讓我的身體休耕，才能再開始。」、「深入探究民間傳統祭儀，思索何時人竟遺落了以往禮敬天地的虔誠，「祭典就是歷史的縮影，穿越時空流傳下來，有著強大的力量。走進土地才能看見豐富的生命力，我常講 99 個傳統，1 個新的，有土地才能發新芽。」

帶著深刻的理解觀察，林麗珍重新建構出屬於台灣的身體美學，於 1995 年做出無垢第一部作品：宛若安魂史詩的《醮》。

中元祭對林麗珍來說是有想像空間，感官、聲音、影像、光、人的情感慢慢地一直在累積，就湧流出來了~從醮孕釀開來~身體跟著空間在流動~在找一個心的寄託，²³在臺灣光華雜誌訪談中提到：

「1995 年，無垢舞蹈劇場推出的《醮》說的是一位已逝女人在陰陽兩世牽掛、流連以至放下罣礙的故事。一場猶如道教儀式般莊嚴肅穆的舞作，說的也是林麗珍對創作、對生命的看法。...許多人曾問她何以用「醮」起名。林麗珍說，就像道教儀式的 10 年一醮。為了 10 年舉辦一回的醮，地方上總是全村動員，無私奉獻一切。自己也是用盡全力、毫無保留地投入其中。...林麗珍表示，作醮是一種態度，「不光自己，人人心中都有一座醮，會不求回報、不藏私心，成就心中所願。」

此時從祭儀的中醮釀出的身體美學，已然跨越原來的祭儀形式，進入新的語彙，這一次的「新」，是 21 世紀這代人往「心」、「內」而去。

2.臺北市立大學運動藝術學系展演~《我想...@I thought ;I think ;I will think.com》，羅密歐與茱麗葉之陣頭改編版為例

以威廉·莎士比亞「羅密歐與茱麗葉」題材之跨文化戲劇改編作品，在台灣方興未艾，以²⁴運動藝術為形式的乃為首次嘗試。如同彼得·布魯克（Peter Brook）所言²⁵：「劇場是對理想主義依舊開放的論壇」！

2013 年末，筆者為臺北市立大學運動藝術學系年度系展，創作《我想...@I thought ;I think ;I will think.com》，嘗試將威廉·莎士比亞於 1597 年創作的「羅密歐與茱麗葉」跨越

²³ 劉菱楓，〈以生命空緩起舞 無垢林麗珍〉，《臺灣光華雜誌》，2021 年 10 月 4 日引用，<https://www.taiwanpanorama.com.tw/Articles/Details?Guid=20003724-f8fe-4c2f-b876-75465dae03a0&langId=1&CatId=8>

²⁴ 「運動藝術」是由運動與藝術組合之複合性名詞。身體為運動藝術建構的基點，動作、技巧、創造性為核心元素，身體為運動藝術建構的基點，動作、技巧、創造性為核心元素，規則形式為導向，是趨向超越、創新、和諧、流暢、難度、美感的藝術性運動。趙郁玲：〈運動藝術〉，《體育運動大辭典》，2021 年 10 月 4 日引用，<https://sportspedia.perdc.ntnu.edu.tw/content.php?wid=3842>

²⁵ 彼得·布魯克原著，耿一偉譯。《空的空間》（臺北：國立中正文化中心，2008 年），頁 54。



到 2013 年的台灣；在「陣頭」與「特技舞蹈」兩個家族間，演繹著在地的想像與轉化；展演以該系之特技舞蹈、獅鼓藝術為主軸，輔以模特兒、街舞等專長，擬以故事線鋪陳方式，嘗試著連結運動技術於表演藝術。

(1) 劇情大綱

這是一個關於兩個家族的恩怨情仇，一個姓羅的家族團體，一個姓茱的家族團體，男主角羅密歐是個憂鬱的帥哥，帥哥總是深鎖著眉宇不知道腦袋瓜裡裝著什麼，但是帥哥是票房的保證，羅密歐有兩個知心好兄弟，一個叫做羅秘密，是偶像劇裡時常會被遺忘的那種角色，另一個叫做羅米魯，你們知道的每一個好故事裡必定要有一個胖子，另外就是女主角茱麗葉，女主角就是大家想的到的美麗純情小少女。

當然！她也有兩個好姐妹，一個叫做茱麗雅，是偶像劇裡時常會被遺忘的那種角色，另一個叫做茱兒朵，當然大家知道的每一個好故事裡必定要有一個胖子.....還有一個

充滿嫉妒的悲情角色，他就是茱麗葉的表哥茱表哥，（說書人開始學習盛竹如語氣，演員開始走位做類戲劇的肢體表演）故事就是兩個因為競爭搶 case 而充滿仇恨家族開始，茱表哥一直暗戀朱麗葉，one day 羅密歐與茱麗葉一見鍾情，眾人不時的勸阻，他們最後選擇了愛情，茱表哥因為嫉妒最後祭出終極手段，究竟～是命運的安排～還是情感的糾結。～抑或是另有隱情～

I thought 是莎翁的「我想」，也可以是以前改編過羅密歐與茱麗葉的各個劇作家的「我想」；I think 是本齣戲的「我想」，也可以是近代改編的各類羅密歐與茱麗葉；I will think 則是未來可能發生各種改編的羅密歐與茱麗葉。I think 也是劇中人物他們自己的「我想」，所以也造就了各種可能性的結局。

在戲劇的標題中使用 e-mail 的郵件符號，彷彿穿越劇與過去及未來的訊息連結，如同文化無形資產般存放著各種版本的羅密歐與茱麗葉在 e-mail 的伺服器中等待被閱讀。《我想...@I thought ; I think ; I will think.com》也如同一個電子郵件帳號，於劇末激盪出三個開放性的結局，傳遞著人類共有的情感經驗與想像！

(2) 《我想...@I thought ; I think ; I will think.com》劇名構思：

I thought 是莎翁的「我想」，也可以是以前改編過羅密歐與茱麗葉的各個劇作家的「我想」；I think 是本齣戲的「我想」，也可以是近代改編的各類羅密歐與茱麗葉；I will think 則是未來可能發生各種改編的羅密歐與茱麗葉。I think 也是劇中人物他們自己的「我想」，

表 1. 角色人物對照表

羅密歐與茱麗葉	我想.....
羅密歐·蒙太古	卡帕萊特夫人
朱麗葉·凱普萊特	埃斯卡勒斯親王
莫枯修	蒙太古夫人
提伯爾特	蒙太古 Friar John
班伏里歐	1st Musician
勞倫斯神父	Second Musician
卡帕萊特	First Guard
羅瑟琳	Second Guard
乳媪	Third Guard
乳媪	Anthony
	Potpan
	Page
	說書人
	羅密歐(羅貝鳴)
	茱麗葉(朱麗貞)
	羅秘密
	羅秘魯
	茱麗雅
	茱兒朵
	茱表哥
	黑衣人
	茱家囉哩代表
	羅家囉哩代表



所以也造就了各種可能性的結局。

在戲劇的標題中使用 e-mail 的郵件符號，彷彿穿越劇與過去及未來的訊息聯結，如同文化無形資產般存放著各種版本的羅密歐與茱麗葉在 e-mail 的伺服器中等待被閱讀。《我想...@I thought ;I think ;I will think.com》也如同一個電子郵件帳號，於劇末激盪出三個開放性的結局，傳遞著人類共有的情感經驗與想像！

3.壞鞋子舞蹈劇場之「an 身體回家創作計畫」

而今，舞蹈劇場百花齊放，如²⁶壞鞋子舞蹈劇場之「²⁷an 身體回家創作計畫」自 2014 年起，2021 年邁入第七年，林宜瑾與壞鞋子舞蹈劇場長期深耕田野與民俗，往返個人與土地的文化經驗。藉由長期深入貼近自身的文化進行田野調查，培養自己編舞的視野，並以劇場作為媒介進行當代藝術的轉化與再創造，意圖建構具獨特個人風格的身體方法。透過在地文化、語言、飲食、環境、社會歷史等背景看見身體運動的本質，而能不分科班／業餘和同一群舞者合作多年，共同思考身體身為靈魂的載具；2014 年至 2016 年²⁸《泥土的故事》在全台巡演 12 場，走訪廟埕、菜市、巷弄、軒社演出，從土地當中尋找土地養分。2019 年推出《工尺鼓詩》，林宜瑾在找到祖父的手抄亂彈工尺譜「慶樂軒」遺物之後，發展了從個人出發的多重歷史觀點，藉由四位演者的生命史，在多重敘事中演繹了反思自身之身體歷史。2020 年推出《吃土》，試圖穿越文明的縫隙，感受生命的本質，找尋與自然萬物最初的連結。在喚醒、互生、撕裂、修復之間，回溯人與土地的相處。藉由北管與電子樂，打破時空，喚醒身體的每一個細胞，創造與土地重新對話的可能。舞作將北管樂及樂師入舞，融入舞作之中，評論人鄭雅珊在表演藝術評論台寫道：

「北管樂給人的印象是熱鬧且高亢的，具有很強大的凝聚力量，不論是做為儀式的開場，或是展演開始的宣告，都讓人很難忽視其強烈的存在感。《吃土》呈現的方式卻一點也不傳統，九名身穿泥土色服裝的舞者在無音樂的狀況下，以即興舞蹈揭開序幕，與觀眾對望凝視之後移動，像似要與牆壁合而為一，接著又聯合，像極了合力抵抗一股強大彷彿即將爆開的力量。其中四名舞者中途轉換了身分，離開隊伍，移動到置放在舞台上的電子琴與北管樂器旁，開始製造音樂及聲響，原來他們的真實身分是本場演出的現場樂手。北管樂以一種很純粹的形式登場，樂手們輕巧地撥弄樂器，產生金屬（抄）摩擦聲、鼓皮震動聲、簧片震動聲，它們各自單獨出現。舞者耳朵承接著單純的樂音，身體尋找著和聲音之間的連結，手指顫動、身體蠕動、腳跟擊地等各種不同的反應。沒有要訴諸傳統與熱鬧，而

²⁵ 《壞鞋子舞蹈劇場》，2021 年 10 月 4 日引用，<http://www.barefeet.com.tw/bare-feet-dance-theater>

²⁷ an 是臺灣人大聲幹譙，又不敢罵出來的那一聲「幹」。自 2014 年起，壞鞋子的「a 身體回家創作計畫」以「田野採集」作為主要的探索方式，長期走訪民間祭典、軒社、儀式、山林，目標要建構一個具在地文化認同與連結的「an 舞蹈身體」系統。壞鞋子以「an 舞蹈身體」的觀點為基礎，進行持續性的藝文創作、培育、推廣行動，2021 年 10 月 4 日引用，<http://www.barefeet.com.tw/11>

²⁸ 〈舞蹈劇場〉，《壞鞋子舞蹈劇場》，2021 年 10 月 4 日引用，<http://www.barefeet.com.tw/13>



是從原始的結構上去拆解北管樂，進而實驗身體及靈魂如何和樂器產生連結。我個人滿喜歡這樣的安排，因為褪去了北管喧嘩嘈雜的聲響，聽覺上反而變得十分舒服，搭配昏暗燈光的投射，竟然有一種聆聽爵士樂的感覺。」²⁹

這次的多元和創新是往土地扎根而來，土地中的新苗，傳統在動態滋長……。

參、結語

「文化」是一種表述，一個族群價值系統傳統集體內化的情感與觀點。舞蹈是文化的外顯，舞蹈作品如同論述，述說文化內裡隱喻的情感；在舞臺上，無論舞蹈作品中的符號元素或舞者的表演，都受到文化的滲透和銘刻，並以「視覺化」的方式呈現。作品是其實踐創生之具像表達；作品演繹著作者與演員間生命的敘說，探究其觀察面向的內裡；思想、情感與技術在創作者與觀者間流轉傳譯。傳統藝術若是載體，藝陣之身體語彙即是文化基因，溯源台灣藝陣，在那原創作品中，累積的不僅是歷代人文的智慧，亦彷彿如觀者，觀看前人藉由作品發聲，參與其生命實踐的文本。

舞蹈藝術創作是一種實踐的過程，根植於傳統的文化創新，在日後也將成為傳統。在傳統的傳藝之間，承繼是動態的，我們都可能是他人文化中的「他者」，經歷挪用、借用、轉譯，再內化的歷程中，都有轉譯者內在想像，為不變的是「心」和自覺；展演作品像是一封信，創作者因著不同功能的書寫，傳達的是心意、觀點。至於她的書寫方式的語法、語句的運用，自有作者風格，因此傳承也相形不易，轉譯更為困難。

從異地到在地，那是紮根的過程，不論是由明鄭時期隨漢民族來臺茁根的藝陣；亦或是源於文化的身體語彙，卻受西方表演形式影響的身體系統，回身尋根，走進土地才能看見豐富的生命力，從祭儀的中醞釀出的身體美學，已然跨越原來的祭儀形式，進入新的語彙，這一次的「新」，是 21 世紀這代人往「心」、「內」而去。而傳統往往是從土地扎根而來，多元和創新是此土地中的新苗，傳統在動態中滋長...。回望之時，幼苗已漸次成樹，本文有幸藉此一隅，分享此一現象觀察。

²⁹ 鄭雅珊，〈我聆聽到的吃土〉，《表演藝術評論台》，2021 年 10 月 4 日引用，<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=59858>



表目錄

表 1 角色人物對照表。資料來源：筆者自製。

參考文獻

- 方尹綸。2009。《台灣當代劇場跨文化改編研究（2000-2009）》。新北市：國立臺灣藝術大學戲劇與劇場應用學系博碩士論文。
- 台南民族舞團。2021 年 10 月 19 日引用，http://and.tw/index.php/2012/11/14/tainan_national_ballet/
- 石光生。2008。《跨文化劇場：傳播與詮釋》，臺北：書林出版社。
- 吳騰達：《臺灣民間藝陣》，臺中：晨星，2002。
- 彼得·布魯克原著；耿一偉譯。2008。《空的空間》。臺北：國立中正文化中心。
- 林育青。《〈感官台灣...〉林麗珍，深沉空緩的極致美學》。美麗佳人，2021 年 10 月 19 日引用，
http://web.pu.edu.tw/~folktw/theater/theater_g04.htm
- 林茂賢。〈台灣的街頭表演藝術〉。《台灣的民俗藝陣》，2012 年 12 月 4 日引用，
http://web.pu.edu.tw/~folktw/theater/theater_g04.htm
- 林茂賢。〈陣頭的傳承與創新〉。《臺灣學通訊》92 藝陣(二)，2021 年 10 月 1 日引用，
2016.3.13<https://www.ntl.edu.tw/public/Attachment/63161355149.pdf> 檢索日期
- 金風。1959。〈李淑芬舞蹈團訪韓記述〉。《民族舞蹈月刊》12(2): 5-6。
- 施德玉。2020。《千嬌百媚：臺南藝陣之歌舞風情》。臺南：臺南市文化局。
- 段馨君。2009。《跨文化劇場：改編與再現》。臺北：國立交通大學出版社。
- 莫嵐蘭。2013。《解讀無垢式美學：〈醮〉與《花神祭》轉生新象之劇場演現》。臺北：跳格肢體劇場。
- 雲門舞集。《明牌與換裝》節目單，2021 年 10 月 5 日引用，
https://archive.cloudgate.org.tw/archive/search?field_cat_value=All&combine=%E7%89%9B%E7%8A%81%E6%AD%8C
- 雲門舞集。《家族合唱》，2021 年 10 月 5 日引用，<https://archive.cloudgate.org.tw/dance/4524>
- 雲門舞集。《家族合唱》1997 年節目單，2021 年 10 月 19 日引用，
https://archive.cloudgate.org.tw/archive/search?field_cat_value=All&combine=%E3%80%8A%E5%AE%B6%E6%97%8F%E5%90%88%E5%94%B1%E3%80%8B
- 雲門舞集。《薪傳》1979 年節目單，2021 年 10 月 5 日引用，
<https://archive.cloudgate.org.tw/sites/default/files/archive/flip/06301-pr1978121601/mobile/index.html#p=28>
- 黃文博。1991。《當鑼鼓響起：台灣藝陣傳奇》。臺北：臺原出版社。
- 黃文博等。2015。《藝陣傳神：台灣傳統民俗藝陣》。臺中：文化部文資局。
- 趙郁玲。〈運動藝術〉。《體育運動大辭典》，2019 年 10 月 4 日引用，
<https://sportspedia.perdc.ntnu.edu.tw/content.php?wid=3842>
- 趙郁玲。1996。〈妖嬌美麗 風流俊俏：細說車鼓再現今情〉。《鄉土舞蹈》。臺北：臺北市教師研習中心。
- 趙郁玲。2019。〈傳統藝陣在當代舞蹈藝術中的華麗轉身〉。《傳藝雙月刊》127: 20-25。
- 趙郁玲。2019。〈溯源臺灣傳統舞蹈之 DNA〉。《傳藝雙月刊》127: 4-9。
- 劉葵楓。〈以生命空緩起舞 無垢林麗珍〉。《臺灣光華雜誌》，2021 年 10 月 4 日引用，



Chao, Yu-Ling. 2022. "Local, Cross-discipline, Transformation-Using Examples from Folk Art Parade (Yi Jhen) of Intercultural Theatre Practice." *ARTISTICA TNNUA* 24: 61-74.

<https://www.taiwanpanorama.com.tw/Articles/Details?Guid=20003724-f8fe-4c2f-b876-75465dae03a0&langId=1&CatId=8>

蔡富澧。2019。《舞躍台灣情：蔡麗華悅舞人生》。臺北：師大書苑。

壞鞋子舞蹈劇場。2019年10月4日引用，<http://www.barefeet.com.tw/bare-feet-dance-theater>

Patrice, Pavis. 1996. *The Intercultural Performance Reader*. London: Routledge.

