

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/361327586>

# 陳昭華 : 尋根尋路 "Longing for a Taiwanese Dance: The Roots and Routes of Taipei Folk Dance Theater"

Article · December 2014

DOI: 10.6303/TDRJ.2014.9.3

CITATIONS

0

READS

47

1 author:



Szu-Ching Chang

National Taiwan University of Sport

5 PUBLICATIONS 0 CITATIONS

SEE PROFILE

## 以身懷鄉：台北民族舞團之在地根植與移轉軌跡

### **Longing for a Taiwanese Dance: The Roots and Routes of Taipei Folk Dance Theater**

張思菁 Szu-Ching Chang

國立臺灣體育運動大學體育舞蹈系 助理教授

National Taiwan University of Sport, Department of Dance, Assistant Professor

#### 摘要

本研究企圖窺探臺灣傳統舞蹈之建構、遷移與創作之情形，並探討此意圖在本土的田野、都會、舞臺中所產生的轉化與折衝。以台北民族舞團對鄉土的追尋以及2004年的《香火》為主軸，本文將從歷史背景出發，討論蔡麗華對於臺灣舞蹈之推行與創作，如何呼應在地與全球舞蹈社群之期待，並探討其如何從廟會活動中的民俗藝陣表演，轉化再創為舞臺上的臺灣民俗舞蹈。接著，分析《香火》與白沙屯媽祖遶境之連結，並討論排練中所牽涉到的來自田野、專家、舞者的各式資訊與資源。最後，分析並討論《香火》製作中，專業舞團與在地民俗藝陣表演團體之互動關係，深入探討新生代在地民俗藝陣的轉型與專業舞團的身體訓練，如何形成一個交互影響而非單向模仿的過程。本文認為，藉由追溯台北民族舞團之舞作在不同時空之軌跡，顯現了傳統表演並無法停滯被固定於過去，而是當代不斷轉化交融與動態進行的創作。

關鍵字：臺灣舞蹈、台北民族舞團、香火、在地與全球

### Abstract

In this paper, I focus on the process of revival, creation, and recreation of the genre of traditional dances in Taiwan and investigate the transformation and adoption among the field, the urban space and the theater. This paper opens up its discussions on Taipei Folk Dance Theater (TFDT) and on its dance productions *Pilgrimage*(2004). Detailing its background and history, this paper illustrates how its artistic director, Li-Hua Tsai, responded to the expectation of the local and the global dance communities and reenacted Taiwanese dances by transforming folk performances from religious events into artistic productions on stage. I, then, analyze the dance production *Pilgrimage*(2004) to disclose the connection between Baishatu Ma-Zu Pilgrimage and the choreography and to discuss its inspiration and resources from the field, the experts and the dancers. Finally, I explore the inter-relationship between this professional dance company and the folk performing troupe. The process shows a mutual direction of influences instead of a simple imitation. By tracking the routes that TFDT takes on, I argue that these “traditional” performances cannot be fixed in the past and, thus, contemporary transforming and dynamic dance creations.

Keywords: Taiwanese Dance, Taipei Folk Dance Theater, Pilgrimage, the Local and the Global

## 壹、緒論<sup>1</sup>

位處於大陸地緣政治的板塊邊陲、多重移民殖民的歷史交集，與各式國族認同的爭奪拔河之中，臺灣的「我群（We）」想像，以及隨之相關類群的指稱「臺灣的」、「臺灣人」甚或是「臺灣的傳統」與「臺灣的舞蹈」，往往在各式政治的、社會的、文化的論述與折衝中，都是一個曖昧難解的詞彙。「臺灣的」這個文化符號以及其所延伸出的相關概念，在大中華的想像版圖、大中國的偏鄉想像，與新移民國家的自我定位等各式概念地圖之間遊蕩飄移，並在不斷的述說與建構中持續重寫其意涵。然而，當全球化成為當代各國無法置身於外的潮流，貨物人群資訊的快速大量穿越開始鬆動國族疆界與國家的權力掌控，重新思索城市與地方這些在地地點（Location），如何成為全球流動網絡版圖中可以快速串連、產生影響甚至抵制對抗的節點（Node），由此發展而出的「在地想像（Place-Based Imagination）」（Arif Dirlik, 2001），此策略的重要性已在近年來全球化理論中被廣為討論。以此，本研究試圖從「城市—地方」的面向去思考「臺灣舞蹈」之在地建構與發展歷程，更微觀地回歸到在地疆域中的內部交互轉化的關係去開啟研究的提問，企圖從另一個暫時超越國族敘事困境的實務情況與思考角度，將臺灣視為包含了多組城與鄉關係的疆域，瞭解在這些交互關係中舞蹈家如何建構與交融地方特色，進而企圖在全球板塊中呈現出「臺灣的」文化特色。

文化學者克利佛（James Clifford）提出，「移民論述同時累積深化了根源（Roots）與路徑（Routes），以能夠生活在與當時平行時間與空間之外的不同認同感」（Clifford, 2005, p. 251）。在其論述中，「根源」是一個外在於移民目前居住的地點（也就是空間），而指向共同源起（也就是時間）的象徵性參照。克利佛的「根源」概念，指的是移民所懷想的家鄉、自己或祖先從那邊離開的原居住國家、在移民論述中被稱為「母國」的地方。而當移民或其後代試圖進行尋根之旅時，便是回到當時離開的家鄉去尋找祖先的遺跡。

<sup>1</sup> 本篇論文內容曾於 2013 年 11 月臺北市立大學舉行的 World Dance Alliance Asia Pacific-AGM and DRST Annual Conference 中，以論文題目“Longing for Folk Dances of Taiwan: The Local Roots and The Global Routes of Taipei Folk Dance Theater”進行英文文章發表，有幸獲得當時與會各國來賓之討論指教，在論述方向上較為集中修正。轉化改寫為本篇中文論文後，亦收到匿名審查評審委員們的許多寶貴改進建議，讓本文得以漸趨成熟，以此一併致謝。

然而，臺灣歷經多重殖民移民的歷史社會情況更為複雜，不同成長背景的人群所追尋的目的「根源」皆大不相同，各種「路徑」也曲折龐雜而難有較一致性的論述。從日本殖民時代在臺漢人精英在歷經中國遺棄割讓與日本皇民化運動的歷程中，在成為中國遺民懷想、反殖民臺灣意識以及成為日本人等多種認同追尋中矛盾交織（Ching, 2001）。及至第二次世界大戰後，除原有的原住民與早期漢人移居居民外，更加入因戰爭而迫遷來臺的民眾與政權，成為多元背景人群的居住地點，國民政府採用一連串的文化政策與文化運動型塑臺灣成為「自由中國」的所據地，並藉由以懷想中國母國做為文化認同之基調來穩定政治情勢（楊聰榮，1992）。此時臺灣民眾文化尋根之目的地為近在咫尺卻無法返回的中國，近似於前述克利佛（James Clifford）所討論的移民論述中，是一種與當下生活時空決裂的祖國認同型塑。至此，臺灣這個地點，只能被置放於一個既不能被歸屬為母國，也不能被歸屬成新移民地的概念中，成為一個明明是人們實際生活的所在，卻只能被置放於曖昧難解的文化認同的彼端。

本文標題雖運用克利佛（James Clifford）的根源與路徑的概念來彰顯追尋的動態建構性，但強調從 1970 年代臺灣鄉土文學開始及至近年來的臺灣主體意識興起，臺灣屢次的文化尋根運動之企圖是在地「根植（Root）」<sup>2</sup>，或者我應該說「再根植（Re-Root）」在人們確實生活的臺灣這塊土地上，而非維持一種受原認同政治所形塑的飄蕩無根、指向母國血脈根源的移民式想像，也因此是跟克利佛（James Clifford）所批判的移民意識形態所相抗衡的實踐與論述。從 1970 年代開始，臺灣當時新世代的都市文化菁英，如文人、藝術家、記者等，回歸到在臺灣出生與成長的鄉村或地方城市，重新尋找自己的根，自己的文化記憶，以及自己的文化象徵。因不同成長背景而開啟了不同的文化追尋，而建構出各種指向的臺灣在地根源以及各式轉化建構的途徑與歷程。

沿著上述以「在地疆界」之內部城鄉關係與「再根植」之追尋路徑的論點開展，本研究從台北民族舞團以及藝術總監蔡麗華對「臺灣舞蹈」之探尋出發，窺探臺灣舞蹈此一概念建構、遷移與創作之情形，試圖探討此意圖在本土的田野、都會、舞臺等不同時空中，所產生的轉化與折衝。本研究並不企圖談論台北民族舞團多年來的所有舞作，而是聚焦於台北民族舞團對鄉土根源的追尋歷程，並以 2004 年的作品《香火》

<sup>2</sup> 根植（Root）在此做為動詞使用，以強調是一個主動行動，而非是一個被懷想的地點。

為主軸，深入分析編創過程所可能涉及之各種跨界的交互關係，以揭露其中的動態歷程。

## 貳、建構：懷想鄉土民俗表演

### 一、台北民族舞團的籌組

成立於 1988 年，台北民族舞團為臺灣早期少數以民族舞蹈為創立目的之專業舞團，以從街頭田野的宗教活動與祭儀中的民俗表演轉化為藝術舞蹈作品，在舞臺上呈現最『原汁原味<sup>3</sup>』的臺灣民俗舞蹈而享有名譽，台北民族舞團之藝術總監與編舞家蔡麗華亦以其創作及推廣臺灣民族舞蹈之成就而為人所知。除了自己的創作外，蔡麗華也會邀請不同的編舞家為舞團編舞。數十年來專注於探索傳統民族素材的過去與未來，蔡麗華引領著當代臺灣民族舞蹈的發展與建構。

在 1985—1986 年為「中華民國青年訪問團」編導援引臺灣廟會節慶的舞蹈作品後，她接下由當時的文化建設委員會所籌備，以類似近年所討論的定目劇形式，固定每周進行二場在幼獅藝文中心演出的「民俗之夜」（蔡麗華，2007）。「民俗之夜」的預設觀眾群為來到臺灣旅遊的觀光客，也因此演出節目的設計上，需能呈現臺灣在地傳統文化特色。然而，思及臺灣多重殖民移民的歷史背景，可以了解臺灣很難對於任何單一「傳統」主張其「擁有權（ownership）」，當時臺灣的許多傳統表演藝術多半為起源自中國大陸，或為民族舞蹈比賽制度下臺灣舞蹈家的仿作與創作。從「民俗之夜」的節目安排看來，當時彙集如中國古典舞類別的《羽扇》，專程從香港請大陸編舞家來臺編創的《花鼓燈》，以及來自她田野經驗搜集編排的廟會陣頭和原住民舞蹈等（蔡麗華，2007）。由此可以看出，蔡麗華儘量選用有較紮實考證與研究根據並有其來源的『傳統』舞蹈作品，以展演出臺灣的文化特色。

「民俗之夜」的演出機會，不僅讓蔡麗華統合出一整晚呈現傳統舞蹈的演出節

<sup>3</sup> 本文中使用的『原汁原味』一詞，係因為在許多文字敘述與不同場合的談話中，蔡麗華常使用這個形容詞去強調其所編創的臺灣舞蹈是最具原有風貌的作品。然而，研究者使用『』去強調，『原汁原味』一詞貼近英文中 authentic 和 authenticity 的概念，已在文化批判理論中多次被討論，純然『正宗的、到地的或真實的』文化再現並不存在，而僅能想像或貼近其原貌。

目，也聚集了一批優秀舞者並給予固定的訓練時間與微薄的薪資（蔡麗華，2007）。當時臺灣的職業舞團皆為現代舞團，如雲門舞集與新古典舞團，而台北民族舞團在這個契機上成立對臺灣舞蹈界的重要性在於，其不僅彰顯了舞者可以在民族舞蹈專長上成為專業舞者，也彰顯了傳統舞蹈的編排作品也能成為職業舞團每年年度展演的主軸，就如同其他現代舞團一樣，是屬於可以在傳統素材中創作出新的舞蹈類別。因此，台北民族舞團不僅建構了臺灣舞蹈這個類別與概念，更促成了臺灣民族舞蹈舞者的養成與專業生涯發展。

## 二、 全球凝視，在地特色

正是經由外國人的眼光與讚賞，才讓蔡麗華確認其藝術創作之方向應朝在地與本土的臺灣舞蹈，而非從中國學習來的舞蹈。「民俗之夜」之後臺北民族舞團到歐洲巡演並獲得羅德堡比賽之獎項。在蔡麗華（2007）〈樂舞傳奇再現風華〉文章中，她引用了當時觀眾與比賽評審的話：「你們臺灣自己的舞蹈，如跳鼓陣、豐年祭都樸實感人，何必跳大陸的中國芭蕾花鼓燈？」（頁 5）蔡麗華認為這些話影響她並讓她決定未來台北民族舞團的方向，將其精力投注於從在地實際演出的民俗表演中研究以及編創臺灣民俗舞蹈上。同時開始試圖建構出，能與中國大陸的舞作區別並在國際上有競爭力，具有在地特色的臺灣民俗舞蹈（蔡麗華訪談，2010）。

文化學者阿帕度萊（Arjun Appadurai, 1996）曾探討「人類學之眼」如何造就了全球化的文化觀點，在此「被脈絡化（situated）與被體現（embodied）的不同處」必須被呈現出來（頁 11-13）。阿帕度萊（Arjun Appadurai）認為早期人類學的研究著重在不同族群文化之間的比較與差異，進而構築了西方概念中全世界分屬於不同族群文化的多樣圖像，也進而影響認為這些族群的「不同（Difference）」必須能被並列呈現出來構築成全球景象，同時忽略了這些文化特色已經被移出而脫離其原生特色的族群文化脈絡，抹平簡化了其文化特色後面的複雜面貌與歷程。同樣可知，許多國際民俗舞蹈節的舉行，其目的也在於宣揚一種多采多姿的全球世界景象，而要求最土生土長的表演者要表演最能代表其文化特色的舞蹈，換言之也就是表現出專屬於其族群而與其他族群「不同」的舞蹈。也因此，從臺灣來的表演團體應該要能與中國的團體區別開來，而這樣對於文化特色與文化差異的期盼與需求，也迫使臺灣必須建構出在地風味

的文化象徵與舞蹈表現，方能在全世界圖像中登臺演出。

### 三、身為民族誌學家的編舞家：與鄉土的連結

由於蔡麗華高度仰賴民族誌方法以在其臺灣民俗舞蹈編創中呈現這些傳統與文化的素材，她可稱為是一位「做為民族誌學者的編舞家（Choreographer as Ethnographer）」<sup>4</sup>，她不單單是個民族誌學者更同時是一個舞者，運用其身體作為傳承轉遞的媒介。身為民族誌學者，她收集視覺圖像、文字與身體素材，進行訪談研究，將舞蹈身體轉化為文字記錄，並將珍貴的表演錄影記錄。身為舞者，她親自與資深老藝人學習動作與細節質地，以及表演中不可言喻只能身傳心授的規則，實際進行練習與排練。換句話說，蔡麗華這個「做為民族誌學者的編舞家」，採用了多元的方式學習記錄並轉化，其身體同時為文化知識的承載者、勞動者、以及生產者。

如同表演研究學者泰勒（Diana Taylor, 2003）所述，表演是一種被體現的知識，能儲存、轉遞、顯現並創造了文化記憶。泰勒的論述除了指出文化記憶的可建構性外，更將表演視為可以傳承創造具備能動性的知識，而非僅有文字能成為知識的載具。而蔡麗華在學習傳承臺灣傳統舞蹈的方法亦同，她同時搜集、運用並傳遞「文獻檔案（Archive）」與「表演劇目（Repertoire）」（Diana Taylor, 2003）<sup>5</sup>，將傳統文化知識編採成為舞蹈表演作品，將臺灣老藝人的文化記憶轉化為能傳承給年輕觀眾世代的藝術經驗。

運用類似於其啟蒙老師劉鳳學的研究並創作的方式，蔡麗華 1980 年代跟著民族音樂學者許常惠與民俗研究學者徐瀛洲，前往蘭嶼採集記錄原住民在祭儀中的音樂與舞蹈。在 1980 年代末期，她將其關注的重點轉向臺灣本土宗教慶典與廟會的臺灣民俗表

<sup>4</sup> 「做為民族誌學家的編舞家」這個敘述是我改寫自藝術史學者 Hal Foster 的文章標題〈藝術家做為民族誌學家？（the Artist as Ethnographer?）〉。Foster 藉由回應班哲明（Benjamin）的文章〈做為生產者的作者（The Author as Producer）〉來展開他的反思論點。

<sup>5</sup> 泰勒（Diana Taylor）在其著作 *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* 中，將文化知識傳遞的方式分成了「文獻檔案（Archive）」與「表演劇目（Repertoire）」兩種途徑，並批判過往學界只重視認可文字記錄才能被稱為「知識」，而輕忽了以身體為主要媒介的表演（特別是族群文化表演，如原住民代代相傳的祭儀樂舞），在文化知識與文化記憶傳承中的重要性。而在本文中對蔡麗華的編採過程之分析，可看出雖然以編創舞蹈作品（也就是 Repertoire 的部分）為主要成果，但過程中她同時使用了這兩種途徑去建構並傳承臺灣傳統舞蹈相關文化知識。



演，並嘗試將這些表演搬上舞臺。在 1990 年代，她是較早熱衷進行兩岸交流之臺灣舞蹈家之一，轉向中國大陸少數民族進行其舞蹈表演的田野調查，並邀請中國舞蹈家訪臺教授課程與工作坊。近年來，她轉向宗教經典與宗教活動，而逐漸以創作「宗教舞蹈」為重心。除了不間斷地維繫傳承自紮實田野研究而來的傳統表演之外，因邀請不同新世代編舞家參與編排，以及受到後期引進太極相關訓練之影響，而讓近期舞團製作呈現出當代舞蹈風格的「新民族風」。經過二十多年的發展，台北民族舞團將其歷年製作與舞蹈作品區分為五個主要類別：臺灣民俗舞蹈、原住民舞蹈、中國舞蹈、宗教舞蹈，以及新民族風。臺灣民俗舞蹈係指華南漢人常有的民俗表演，特別是針對閩南這個族群<sup>6</sup>。例如，台北民族舞團最受讚譽邀演的舞作《慶神醮》。即為一個綜合各種廟會藝陣表演的作品，而呈現出色彩繽紛的場景與廟會文化中的熱鬧氣氛。

蔡麗華將她畢生精力放在記錄臺灣民俗表演，以及編創臺灣民族舞蹈到舞臺上，是因為她常覺得這些珍貴的演出可能隨時在都市化與工業化中『消失』，這樣需要與時間競爭的緊張感驅使著她長期以來孜孜不倦地追尋與研究臺灣民俗表演，希冀能保留下這些表演原有的風貌。回溯其在臺南新化的幼年時光，她憶起享受觀看街上與廟會廣場所舉行的慶典活動中，這是個社區中很多人會聚集的熱鬧場合（蔡麗華訪談，2010）。在電視尚未普及的農業社會年代，廟會活動是人們最主要的娛樂休閒活動，當時藝陣演出者多為臨時籌組的當地仕紳民眾。而這樣充滿村落溫暖與節慶歡樂的場合，隨著現代化的發展而逐漸消逝，成為成長在這樣劇烈變化下的藝術家永遠的鄉愁。

在這樣的追尋之中，一種類似「回復式的鄉愁（Restorative Nostalgia）」（Svetlana Boym, 2001）油然而生，也因此極有可能落入博伊姆（Svetlana Boym）所批判的，亟欲返回想像中的過去的單純美好，與現在當下真實生活的脈絡情境脫離並相對立，而無法提供反思與改變之可能性。同時，這種同時兼具民族誌學家與編舞家的方式，也有可能陷入如藝術評論家佛斯特（Hal Foster, 1995）所擔憂的，在不對等權利架構

<sup>6</sup> 在此歸類下的臺灣「民俗」舞蹈，指的並不是由群眾在大廣場聚集舞動而步伐較為簡單的「土風舞（folk dance）」，而是比較貼近臺灣行之已久的民族舞蹈比賽中定義的，取材自某一族群活動，經過舞蹈家編排，動作繁複較有技巧，以在劇院裡舞臺上演出為目的的「民俗」舞蹈作品。在臺灣語境中，「民俗」舞蹈、「土風舞」與「民族」舞蹈的概念與範疇，有其相互交集與排拒分類之複雜歷史脈絡，不在本文篇幅所能探討範圍內。

下，缺乏反思與詰問的民族誌探索與藝術再現，可能會成為一種自戀式浪漫原始主義的實踐（頁 303-304）。從歷年來的創作作品觀之，蔡麗華在學習並建構臺灣傳統舞蹈時，其對於民俗鄉土的浪漫情懷，加上舞蹈藝術的美學編排觀點，當然也不可避免地會將這些民俗表演理想化與美化，以呈現出她心目中最美好的記憶與感動。

但追溯其舞團多年來的製作，蔡麗華兼採保存與創新兩種方式並行，編創作品時，同時含納這些仍持續存在街頭演出的民俗表演的過去與未來，在研究與尋找的循環過程中，也同時尋求保持這些表演傳承的各種可能方式。同時，研究者也認為，若以表演身體所具備的短暫性與當下性的特質來思索，即使是想要重現過去的類似「回復式的鄉愁」的意圖，最終也會在不斷地實踐中移動，而讓出創新與新詮釋的空間來<sup>7</sup>。在接下來的分析中可以看到，雖然高度仰賴著第一手資料與調查的原始素材，並也因此能夠去主張其作品歸屬於『傳統的』舞蹈，蔡麗華在舞臺上所呈現出的「臺灣舞蹈」，其意圖實為融和民俗素材之創作，而非僅止於保存回復式的再現。

### 參、移轉：從廟會街頭到劇院舞臺

在台北民族舞團眾多舞作中，我選擇以 2004 年首演的《香火》作為分析作品，是因為我認為這個舞作即使在舞團分類上是歸類於「宗教舞蹈」，但其內容形式實際上融合了台北民族舞團過去製作的多種藝術取向集大成，因而能較全面的從分析中彰顯出其根植於在地傳統以及從田野移轉至劇場舞臺的軌跡。《香火》舞劇中不僅將臺灣民俗藝陣轉化到舞臺上，也融合了多種身體訓練方式去轉化『傳統』美學的身體，如戲劇訓練、太極導引、當代舞蹈動作等，這個舞劇更闡述了女性為主的觀點，並在宗教意涵中更授權給與女性發聲表達與深意。由此，《香火》除了宗教性的關懷與主題，同時也包含台北民族舞團分類中「臺灣民俗舞蹈」、「新民族風」等類別內容，將現在臺灣仍年年實踐且與時俱進的媽祖進香活動，賦予當代的藝術詮釋跟語彙。因此，《香火》是以不同幕次包含各式民俗與當代元素，並呈現一種混雜多樣與曖昧身體美學的民族舞蹈舞劇。

<sup>7</sup> 在我的博士論文中，探討了鄉愁作為重塑文化記憶的起點，而舞蹈與身體的實踐，驅使著即使是想要保存原有的、美好不變的、類似「回復式的鄉愁」的這種固著意念，仍然會在召喚（calling）的行動中，轉化成為當下的體現與創造。詳情請見 Szu-Ching Chang(2011). *Dancing with Nostalgia in Taiwanese Contemporary "Traditional" Dance*. Ph.D. Dissertation(unpublished), University of California, Riverside.

## 一、齊心一致的祈願：《香火》

蔡麗華編創一個關於媽祖精神的舞劇之動機，來自於當時其個人生活以及公眾領域中的經歷，而對人類生命之不可預測性產生深深的同情與憐憫，此時宗教的信仰與實踐，賦與了同時身為女人與編舞者的她一份深厚的力量。編創《香火》來表達媽祖的精神力量與一份希望，同時對其自身與團員生活中不順遂的情況，做為一種祝福與一份勇氣。2004 年蔡麗華才剛從一場大病中逐漸復原，同時在其身體狀況，與忙碌的編舞者、大學教授、舞蹈系所長等專業生涯中試圖找到平衡。甚至在開始《香火》年度製作排練時，她才剛結束一場手術。她認為生命的經驗迫使她放慢速度並重新思考舞蹈與生活的價值，欣賞並感謝媽祖的精神可以撫慰所有人們（蔡麗華訪談，2010）。換句話說，她企圖將宗教的信念與精神搬上舞臺，不僅協助她克服其病痛，並重新思索舞蹈可以如何帶給人們希望。

例如，舞劇中彰顯了不同世代女性的傳承意涵，並傳達出將所有最好的祝願給予下一代的孩童，以及分享給所有人的信念。在第五幕中，祖母排開其他人，而邀請孩童將手中的香插入剛開爐的香爐中，以便能夠獲得媽祖進香『卦火』後最強大的媽祖的靈力與祝福。緊接著的最後一幕的畫面，所有舞者站成半圓形面向香爐與觀眾，雙手合掌祈福，祖母將其手上的籃子繞著香爐上的香火三圈，並將裡面的護身符給予孩子們，接著走向觀眾其，將護身符分享給觀眾。這一幕的編排，將舞臺上演給觀眾觀賞的舞蹈『演出』，轉化成為一個真實的宗教性祈福，而祈福的信念，就這樣跨越了舞臺與第四面牆的隔閡，以身體連結執行出生活中的實踐。

同時，蔡麗華更想將這樣的祝福與希望，帶給所有的女性，特別是獻給當時在生活中也面臨許多劇變與挫折的女性團員。舞劇中融入了幾個團員的親身經歷與故事情節，讓團員在舞蹈中能表達希望、祈願、感動以及力量。媽祖，是臺灣相當多人追隨的女神信仰，特別能給予許多女性力量與勇氣。這個作品蘊藏著深深希望媽祖信仰的靈力與祝福，也能一同降臨於舞臺上，幫助在生活中面臨許多困難的舞團團員，更能降福於普天下所有身為母親與妻子的觀眾。

力量，不僅來自於信仰，更來自於跳舞這件事情本身，來自於舞團團員之間的緊密關連，與來自於舞作本身撫慰人心的精神表達。舞劇中有妻子的祈願，有母親的失落與擔憂，皆來自女性團員的真實人生經驗，也在劇中獲得媽祖的傾聽，在媽祖的看顧下失而復得。然而，舞蹈本身更是真實人生的一個出口與慰藉。舞者楊琳琳在訪談中表示，當時能跳舞，能參與排練，也提供她能暫時從真實人生的苦痛與壓力中逃脫的喘息機會。雖然她當時因要在臺上呈現出她的祈願需要赤裸地揭露自己的苦痛，但她同時也深切感受到來自其他舞者的凝聚、來自編舞者的關心、來自與這個舞作動作的情感連結，這些在當時都給予她無形的精神支持與心境上的平靜（楊琳琳訪談，2011）。另一個舞者王蕾茜也表示，舞劇中轉化其因小孩生病而焦急無助的生命經驗，成為一個在媽祖祝福中迷路小孩失而復得的故事，也讓她表達了原本自己信仰中對媽祖的堅實信念與感謝（王蕾茜訪談，2010）。由此可知，能夠舞蹈的身體，能夠與一群夥伴一齊舞蹈，能夠以舞蹈去祈求去表達去發洩，是生命力量（在此特別是女性力量）的真實來源，舞者的身體承載並體現了媽祖的精神。

更重要的是，《香火》所呈現出的祈福力量，不僅是為了觀眾，為了舞者，更是一份團員們為編舞家祈福的心意。舞者談至傑提及當時所有的舞者聚集並努力來完成這個製作，是深深的希望這個舞作能為編舞者的健康情況祈福（談至傑，2010）。也因此，這樣真摯的努力與凝聚力，是舞臺呈現之外的底蘊力量。同時，舞作中祈福的信念，是共通的生命經驗，而並不被限制在媽祖信仰的再現中。本身不信奉媽祖信仰的談至傑認為，這個舞劇所表達的，並不限於一個特定的神趾或宗教信仰，而是一種源自於天地間無形力量的集體祝福與精神連結（談至傑，2010）。因此，在編舞者和舞者的心中，《香火》不僅僅只是一個描述人生百態的舞劇，更是一個借由媽祖精神，授予編舞者、舞者以及觀眾生存力量的表演。

## 二、 徒步進香與經驗移轉

蔡麗華在編創舞作時，以白沙屯媽祖徒步進香活動做為她的「參照（Reference）」，我使用這個詞「參照」，以彰顯白沙屯媽祖這個宗教性實踐活動同時為民族誌研究對象與藝術創作靈感來源的重要性。她不僅蒐集白沙屯媽祖徒步進香相關的歷史資料，並諮詢當地的文史工作者以獲得相關知識，同時在當時團長李為仁的安

排之下，帶領舞者親身參與白沙屯媽祖徒步進香，以獲得身體與精神上的經驗。由此可知，蔡麗華的舞作以民俗學研究及民族誌式的田野工作作為根據，也強調能追溯其參照的來源到「田野（The Field）」中的確切事件與行動，也因此能表現出其觀點中臺灣人『真實的（Authentic）』<sup>8</sup>在地生活。在，《香火》的節目單中，她也包括了白沙屯田野工作室介紹白沙屯徒步媽祖進香的悠久歷史與近年文史工作者與記錄片成就的文章（頁 7-8），提供觀眾這齣舞劇的歷史與文化脈絡。這些指向在地田野中白沙屯媽祖徒步進香活動的「參照」，都在舞作以及其相關文字資訊中被強調，而加深觀眾對於這個舞作屬於臺灣真實存在的在地民俗文化之印象。

然而，《香火》是一個經編舞者詮釋與再型塑田野素材的藝術創作，而非僅是田野中真實事件的模擬展演。一個觀賞了演出的白沙屯媽祖進香的香燈腳認為，《香火》將進香事件中的身體經驗轉化為另一種層次，提供了一個讓藝術家去消化與反思其經驗的空間，而這是一般香燈腳沒有機會去表達的（吳文翠，2005）。從這位觀眾的觀點可知，這個舞蹈創作不僅僅只是將原來的徒步進香再現於舞臺上，更在劇場的環境下，經由舞蹈編排轉化去提供觀眾一次深層思考的空間與機會。

舞劇中呈現出特別只發生在白沙屯媽祖徒步進香中的事件，這樣的編排讓《香火》的文化脈絡深深地根植於臺灣土地上的「特定地點（The Location）」，而非廣泛地呈現任何在臺灣或在其他疆界的媽祖進香活動。例如，第三幕中的〈潦過溪〉片段，便是從視覺影像及文字記錄中獲得細節，而企圖在舞臺上呈現了前一年剛發生在白沙屯媽祖徒步進香徒中的重大神蹟展現事件。「潦過溪」是一個不僅吸引外來人們關注這個徒步進香之重要事件，也匯集當地村落年輕世代對於這個進香活動的認同感。白沙屯媽祖徒步進香中，係以媽祖的即時行轎去決定要走的路線或者拜訪的地方等等，所以有是「媽祖領路，而非由人帶領」的特色。而在 2003 年的徒步進香途中，白沙屯媽祖不像以往般從橋上走過，而是突然轉向直接帶領著香燈腳們涉水跨過濁水溪，全員安全的過河，甚至有人看到河中沙洲前面踏過的腳印皆為浮起，宛若媽祖神示（2003 年白沙屯特刊）。這個事件重新召喚了地方耆老對白沙屯媽祖徒步進香古老路徑的回憶，並再次體現，在過去無橋無快速道路的時代，白沙屯媽祖也是這樣帶領著全部香燈腳而從未遺失過任何一個人。一個被視為神蹟顯現的事件，就這樣串聯起古老過去的行

<sup>8</sup> 在此的『真實的』的『』標示方式，其用意同本文註釋 3。

走敘事以及當代的再次實踐，而經由這樣的連結，媽祖在過去與現在甚至於未來的靈力，都在這樣的體現與再記憶中，被整合於這個信仰之中。

《香火》舞作中的〈潦過溪〉片段，開始於媽祖行轎中的固定形式「三進三退」，而媽祖轎子轉向舞臺中央，走下觀眾席並自走道走出，其他香燈腳則依序成為兩個直排，隨著轎子後方行走，以此象徵河流與越過河流的這個事件。然而，無法呈現出有真實河流泥濘的困境，也沒有掙扎過河的凌亂隊伍，亦沒有互相扶持施力拉力的群眾，在劇場藝術性、演出場地限制，以及意圖點出精神而非再現情景的考量下，此段落只能借由舞者對媽祖堅信不移的眼神與專注去表現，若觀眾未曾知道相關敘事影像或未曾親身經歷，則很難體會到「潦過溪」事件的震撼與感動。由此，蔡麗華試圖傳遞這樣的宗教經驗，藉由舞蹈轉化到都會觀眾的記憶中，而這樣的意圖只能被片段地或不完全地傳達，其成效依據觀眾本身對於舞作所參照的真實事件的熟悉度相關；而另一方面，蔡麗華舞作轉譯的這個詮釋版本，也成為關於白沙屯媽祖靈力的多種集體記憶建構之一。

因此，蔡麗華不僅從白沙屯媽祖進香中獲得靈感，也將徒步進香中的敘事、素材、身體經驗、實際行動等包括在其編創之中。她的編創奠基於其自身的田野經驗、訪談地方文史及民俗學者、瞭解在媽祖進香中流傳的各種故事。這些從「田野」中親自蒐集與體會的材料，皆造就了其能在劇院舞臺上呈現媽祖進香的可靠真實性與詮釋權。同時，這樣將在地事件從「田野」帶到藝術創作的轉化則是一個動態的過程，是個「田野」與舞作兩者，都不會也無法因「傳統」這個概念而被固定在過去的時空，而能活生生存在於生活當下與劇場當下的一個創造執行過程，換句話說，兩者皆為與時俱進地不斷改變的當代實踐。

### 三、 多樣的身體回歸

在舞者們參與白沙屯媽祖徒步進香之前，舞團邀請了吳文翠為舞者帶領工作坊、進行田野前的行前準備，並參與部分排練過程以協助調整舞者的身體動作。吳文翠的劇場訓練主要包括了果陀夫斯基訓練、舞蹈及瑜珈等元素的融合，她希望能幫助舞者們探索自己的身體，並重新檢視她們對於「動作」這個概念，而能找到與其之前著重

美麗、技巧性與奇觀式舞蹈訓練之不同身體觀（吳文翠，2010）。由於吳文翠本身參與白沙屯媽祖徒步進香已有多多年歷史，也與舞者們分享了她的行走經驗，以及一些能用來調適與減輕因常久走路所造成的疼痛不適的訣竅。而當時的團長李為仁也陪伴舞者們進入田野，希望能經由徒步進香的身體經驗，引導她們去覺察自己身體的各種感知，打破舞者慣用的身體形態（李為仁訪談，2010）。

即使在我訪談舞者的 2010 年，距離當年參與徒步進香已有很長一段時間，大多數舞者仍能清楚的記得，媽祖進香途中的虔誠的感受，以及體現在民眾與神明之間令人感動的精神力量。在長久的行走中舞者有抱怨、有不耐與疲憊（節目冊，頁 9），然而這樣的行走的身體經驗與親身的感動，被帶入到《香火》的演出中。特別是在第一幕的〈行列〉中，舞臺上整個行列的進香客在靜謐中，伴隨著鑼聲輕響的悠遠節奏，緩緩步行。不像傳統大多數舞蹈中所強調的過分挺直的背脊以及向上延伸的精力與重心，舞者以輕微彎曲的膝蓋移動行走以及專注但較鬆散的身體移動，較貼近他們在實際參與進香中的身體經驗。在不同的訓練方式引入以及實際田野行走經驗後，可以看到舞臺上舞者的行走身體，能稍為跳脫傳統舞蹈的美學準則，呈現出一個專注移動同時不矯飾的身體。

值得注意的是，另外一種回歸身體核心以及重塑身體概念的企圖，也悄悄地改變了舞者們的「民族的身體」。臺北民族舞團主要舞者團長李為仁，於 2000 年後將太極導引與元門太極訓練引入到舞者的訓練課程中，而這樣身體概念上的重新建構，也影響了舞團後來的製作取向與美學風格。2004 年的《香火》演出，雖然不像 2000 年屬於新民族風的《異色蓮想》那樣明顯地在舞臺上看到太極導引式的身體美學，且《香火》演出時的許多年輕舞者，也尚未接受到這些訓練的時間太久（李為仁訪談，2010）。然而，檢視分析《香火》中舞者的身體，特別是〈香燈腳〉那一幕，可以看出舞者較少侷限於完美的身體姿態，而更多了呼吸與臨在感。動作與動作之間的串聯，雖然偶爾仍有一些較為不順暢的轉折與頓挫，但整體的精力維持了不斷流動的精力返復，而大大減少了刻意屏氣維持的姿勢。同時，舞者群體之間的維繫著整體但流動的氣場，並非刻意一模一樣的一致性，而是一種互相循環交流的和諧感，在這個段落彰顯出來。因此，雖然在《香火》中的改變非常微小，但不同身體訓練的影響，仍然在舞者身上留下實踐的痕跡。

從帶領舞者親身進入田野一步步地在臺灣土地上行走，到引介劇場的身體觀以及太極導引等訓練，每一種身體經驗的概念化與再概念化，都可以看到民族舞團如何試圖去推越對於『傳統』舞蹈應該是什麼的刻板印象的疆界，以及舞蹈的身體如何能在被檢視與省思以提供更多的空間去檢視『民族』風格的可能性。借由田野與劇院中的反覆，借由身體與土地之間的反覆，借由民眾與舞者之間的反覆，蔡麗華試圖建構交流與溝通的橋樑，建構出當代的臺灣『傳統』舞蹈，而這個『傳統』不再被侷限於過去的時間與空間，而是一種從當代對於返回核心與返回源頭的動態召喚。

#### 肆、互動：專業舞團與藝陣團體之合作

從廟會現場到劇院舞臺，兩個不同時空身體之間的往返交互關係，往往在中容易為人所忽略。舞蹈演出中轉化傳遞的不僅僅是民俗表演的動作或是劇目，更有不同的身體訓練、人群合作及相互影響產生。當民族舞團要呈現廟會藝陣及部分需特殊訓練及道具的民俗表演時，常需借重老藝人、地方藝陣團體、以及專家前來指導，而人與身體的往來交流與影響，也在《香火》舞劇的排練與演出中，留下軌跡。

##### 一、『民俗』身體質地的引入

如同前面所述，高度仰賴田野調查方法學習記錄民俗表演的蔡麗華，在舞團創立的初期，往往是帶著團員一同拜師學藝，讓團員也可以親自下鄉體驗這些傳統表演的步伐與動作質地。而由於團員時間配合不易的繁忙行程，後期則多半轉而邀請老藝人或老師到舞團排練教室進行教學。2004 年的《香火》舞劇中，蔡麗華邀請曾於 2002 年韓國演出一同巡演而熟識，由年輕一代傳承者高志宏成立於三重並常在廟會場合演出的民俗藝陣表演團體「哪吒劇坊」一同參與演出與協助部分訓練。雖然「哪吒劇坊」僅擔任大型神偶的操作與部分角色，而大部分的舞作皆由舞團舞者演出，但蔡麗華混雜了在地藝陣團員與都會區專業舞者於舞劇中。因此，身體質地與藝陣氛圍的要求與標準的平衡，由此展開。

蔡麗華希冀在地團體以及其他藝師的引入，能為舞團帶來『民俗』的能量精力、



角色特性、技巧，以及在地廟會演出的動作質地，例如，高志宏便將他們團體常在廟會演出的「官將首」教授給男舞者，以讓他們能在臺上演出這個傳統藝陣。雖然部分舞者在過去的學習過程中，可能曾經接受過民俗藝陣的訓練，但大多數舞者仍然需從排練《香火》的過程中，去重新學習特定表演形式的藝陣。高志宏與舞者工作的期間，他觀察到舞者們能很快地學會動作步伐與隊形，但他們身體有一種『美麗』與優雅的質地，而與在地民俗藝陣表演者的質地相當不同（高志宏訪談，2011）。換句話說，此種因街頭廟會的時空脈絡所形成的，原先這些在地藝陣演出中所呈現出的，與舞臺上的表演相比『較不細緻』且因而『很民俗的』精力與能量，是不太容易轉化到舞者身體上並呈現的。

對於舞者而言，要專精於相當不同身體美學的民俗表演動作是一項挑戰。大多數民俗表演呈現一種較鬆較低與較重的動作質地，而且常有非預先規劃好的時刻，例如個人在設計好的動作與步伐之間加入現場即興的動作與不受控制的精力等。然而，臺灣舞者多半接受芭蕾、現代舞、國劇武功、中國舞與部分武術的舞蹈訓練，這些訓練都要求嚴謹的控制精力，清楚地呈現細部動作，更重要的是向上向外延伸身體以便能在舞臺上被清楚看見。因此，為了在臺上表演民俗藝陣，額外的訓練是必須的，不僅是用來表演民俗的動作與角色質地，也需要去納入其宗教意涵與神聖狀態。

《香火》中的另一個特殊角色〈鍾馗〉，便是一個需要特殊訓練並深入了解其神聖意涵的演出，而邀請了劇校中專精這個角色的演員前來教導。在臺灣道教慶典中，〈跳鍾馗〉被視為一個很具力量與神秘的宗教儀式，其功能為驅除惡靈並安撫靈魂。由於這個祭儀被視為具有很強大的宗教性力量，當〈跳鍾馗〉在宗教場合執行時，人們會走避不看或與執行者保持距離，以免被惡靈沖煞到。也因此，真正看過這個儀式的或能夠執行這個儀式的人並不多，而保持了其神秘性。舞者談至傑討論他當時如何學習〈鍾馗〉這個角色時，解釋「表演鍾馗是一個很大的挑戰，因為這個角色不僅僅只是表演一個神趾，他也需要進入一種混雜著很彰顯、扭曲、而後逐漸升溫的情緒，這是隨著他因為行使正義與驅逐惡靈所產生的怒氣表達所要進入的心神狀態」（談至傑，2010）。與呈現街頭藝陣不同的，從劇校學習來戲曲中〈跳鍾馗〉的身體質地，可能較貼近舞者原本訓練而較容易為舞者掌握，然而，這個角色所具備的心神狀態則頗具挑戰。遑論其在宗教中的神聖意義，則更無法轉化到舞臺上。

由此可知，雖然蔡麗華企圖在劇場舞臺上呈現出臺灣傳統舞蹈，然而她的作品必須同時結合『民俗』特色與當代劇場觀眾品味，她的舞者需能將『民俗味』質地融入到戲劇化美化的舞蹈身體中。因此，較為『原汁原味的』街頭廟會民俗表演，在轉化成為藝術化的表演作品後，僅能有原先的部分動作、精力、精神與元素得以被呈現在舞臺上。

## 二、 新生代藝陣團體的「專業化」與「美化」

自從 1980 年代興起的本土化運動，及至 90 年代大張旗鼓的強調臺灣文化的獨特性，地方廟會與民俗藝陣便在尋找臺灣文化象徵的潮流中被重新注目與復興。然而，民俗藝陣表演除了要對抗長期以來社會對於陣頭成員多為不良少年與幫派分子的刻板印象外，更要與當代臺灣社會新興媒體如電視電影網路等娛樂活動，在大眾的參與度與注意力方面進行競爭。因此，為了順應當代觀眾的興趣與品味，民俗藝陣也進行一些轉變與調整。而劇場表演的美學對於當代臺灣民俗藝陣團體在編創、訓練、與營造「專業」形象方面，皆有相當大的影響。

前述所提的「哪吒劇坊」是在 1995 年成立，當時團長與成員多為 20 幾歲的年輕世代。雖然高志宏本身從小就參與廟會活動並進行藝陣演出，而擁有傳統藝陣的傳承與資源。然而，高志宏企圖以年輕世代的改造想法去成立這個藝陣團體，而非遵循傳統聚眾演出的方式。「哪吒劇坊」以其較精緻變化的演出與豐富色彩的服裝而著名，此種精緻化的演出概念改變了傳統藝陣的形式。高志宏承認他們受到來自傳統廟宇跟社群的批評，但這樣的改變確實受到許多觀眾與年輕人的歡迎（高志宏訪談，2011）。也因此，他們決定以「劇坊」的名稱去註冊為地方演藝團隊，而非以傳統藝陣的團體自居，即使他們仍舊參與許多廟宇的陣頭踩街。高志宏試圖以兼顧傳統宗教意涵與當代觀眾興趣的努力，維繫著傳統藝陣的傳承與生存活化。

高團長的努力顯示「專業化」這個方向，對於由年輕愛好者與支持者組成的民俗藝陣來說，越益重要。高志宏澄清，對他而言，一個「專業」的民俗表演者，並不應該像很多傳統的地方藝陣一樣，只想參與很多廟會活動表演來賺錢而不管演出的品

質；相反的，應該要能以專業的態度並在演出上維繫良好的名聲（高志宏訪談，2011）。因此，「哪吒劇坊」在演出之外會規劃常態性的排練，同時，他們會參與相關民俗藝陣的競賽以及國際性的民族藝術節，提高他們在地與國際的能見度。換句話說，他們從傳統上以業餘地方人士所組成的地方藝陣，轉變為專業的民俗藝陣表演藝術團隊。也因此，高志宏認為此次《香火》中能參與台北民族舞團的排練與演出工作，提供一個很好的機會去學習如何運用舞臺編排的概念，以及如何訓練團員之專業（高志宏訪談，2011）。

地方民俗藝陣的轉變，不僅僅是對於年輕世代需求的反應，其實也是對於政府建構廟會活動為「文化節慶」此類文化政策方向的回應。當屬於在地村莊社群的媽祖進香活動，要被轉變為國內的或是國際的「文化藝術節」，在這些場合表演的民俗藝陣，也往往須符合來自都市或外來國家觀光客的喜好，呈現出較「專業」的演出質地與「美化」的表演形式。因此，向專業表演藝術團體學習編排手法與演出形式，也成為在地民俗藝陣提高在地方節慶能見度與爭取國際演出機會的競爭力的方式之一。

如同人類學家 David B. Coplan（2008）在討論南非的音樂文化時，認為鄉村與都會區的文化影響的流動方向並非是單一方向的，而是由多樣的層次與路徑所組成。他指出了特定風格形式的形成，是交互關係的互動脈絡下之成果，其意義與文化形式是在特定社會系統中被建構並被認同的。同樣地，臺灣在地廟會的民俗表演，也是與時俱進的在當代實踐中逐漸改變，而其移轉的路徑也非單向式的由城到鄉或是由鄉到城，而是一個由多方力量交互影響組成，以能主動回應社會需求與脈動的歷程。

## 伍、結論

本文探討了蔡麗華如何「重新紮根」於臺灣地方廟會藝陣的「田野」，將親身蒐集的素材、在地民眾的生活以及逐步踩踏的步行經驗等，讓《香火》紮實地指向白沙屯媽祖這個特殊時空脈絡，成為具備臺灣特色與情感的舞蹈作品；也追溯了她的排練過程如何涉及了多種轉化「路徑」，跨越了地方田野與劇院舞臺、跨越了在地藝陣與專業舞團、跨越了歷史文物與當下實踐，而有多樣的互動關係交錯並轉化於創作之中。然而，從其歷程的分析中可看出，無論是紮根或是移轉的路徑，被置於核心考量的「舞

蹈身體」，皆為文化記憶的載具、轉化者、行動者，以及傳承者。

文化影響並非單純地從文化精英的品味流向其他地方；也非從『高級藝術』的劇院流向『大眾藝術』的民俗表演<sup>9</sup>。事實上，現代人對於傳統的、地方的、民俗的渴望，也往往得到藝術家等國家文化精英的注目，讓地方的民俗文化轉變成新的創作，地方與都市的相互關係是流動的，且隨著不同的政治社會脈絡而變動。從本文中前述分析可以看到傳統民俗藝陣是如何被在地藝人與都會藝術家轉化，而呈現在地方廟會、城市劇院，甚至是國際藝術節等不同場合與舞臺上，而成為一種流動的文化實踐景貌。

因此，臺灣藝陣民俗表演與台北民族舞團的臺灣舞蹈作品，並不僅僅是傳統表演的再現，而是當代一個用來尋找自我與地方認同的文化記憶之傳遞與實踐。蔡麗華企圖建構的「臺灣舞蹈」為專業化的與當代的，而非傳統的與不變的。她建構起田野與城市、廟會與劇院、俗民與精英之間的橋梁，也因此建構出一個空間讓其中的互動與流動呈現多元方向之影響，而非單一方向的採集田野素材放置在舞臺上。由此觀之，「臺灣舞蹈」的建構與編創，並無法被固定在過去的時空，而是一個動態且不斷轉化的當代創作與實踐。

<sup>9</sup> 高級藝術（High Art）一詞，隱含著菁英階級試圖與下層階級區分，而將自身的文化藝術視為較優越與優秀，此用與及概念為文化批判論述所反對。其概念使用是被相對於 Popular Arts 大眾藝術（被視為 Low Arts 低俗藝術）而成立的。因此，研究者以『』提醒在此為引述傳統的區分看法，而並非研究者同意使用這樣的詞彙與概念。

## 參考書目

### 一、中文書目

- 王凌莉主編（2007），**樂舞臺灣：台北民族舞團 20 週年特刊**，台北民族舞團。
- 白沙屯田野工作室（2003），**2003 年白沙屯媽祖進香特刊**，白沙屯田野工作室。
- 吳文翠（2005）〈談論台北民族舞團的香火：第一齣媽祖舞劇〉，**2005 年白沙屯媽祖進香特刊**，白沙屯田野工作室。頁 38-41。
- 楊聰榮（1992），**文化建構與國民認同：戰後臺灣的中國化**，清華大學社會人類學研究所，碩士論文。

### 二、英文書目

- Appadurai, A. (1996). *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Boym, S. (2001). *The future of nostalgia*. New York: Basic Books.
- Chang, S. C. (2011). *Dancing with nostalgia in Taiwanese contemporary "Traditional" dance*. (Unpublished doctoral dissertation). University of California, Riverside.
- Ching, L. T. S. (2001). *Becoming "Japanese": colonial Taiwan and the politics of identity formation*. Berkeley: University of California Press.
- Clifford, J. (2005). *Diasporas*. In A. Abbas & J. N. Erni (Eds.), *Internationalizing cultural studies: An anthology* (pp. 524-558). Malden, MA: Blackwell.
- Coplan, D. B. (2008). *In township tonight!: South Africa's black city music and theatre* (2nd ed.). Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Dirlik, A. (2001). *Place-based imagination: Globalism and the politics of place*. In R. Prazniak & A. Dirlik (Eds.), *Places and politics in an age of globalization* (pp.15-51). Lanham: MA: Rowman & Littlefield.
- Foster, H. (1995). *The artist as ethnographer?* In G. E. Marcus & F. R. Myers (Eds.), *The traffic in culture: Refiguring art and anthropology* (pp. 302-309). Berkeley: University of California Press.

Taylor, D. (2003). The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas. Durham, NC: Duke University Press.

### 三、個人訪談

王蕾茜訪談，2010 年 10 月。

吳文翠訪談，2010 年 6 月。

李為仁訪談，2010 年 10 月。

高志宏訪談，2011 年 3 月。

楊琳琳訪談，2011 年 3 月。

蔡麗華訪談，2010 年 8 月；2011 年 4 月。

談至傑訪談，2010 年 9 月。

### 四、其他資料來源：

2004 年《香火》節目冊。

2004 年台北民族舞團《香火》DVD（未發行）。

台北民族舞團網站 <http://www.tdance.org.tw/>