

國立臺灣體育學院體育研究所

碩士學位論文

鹿耳門天后宮祭典樂舞研究—

暨「迎喜神」分析

**The Study of Musical Dance in Sacrificial
Ceremony of Tienhou Temple at Luermen
and the Analysis of Greeting God**



研究生：許春香 撰

指導教授：許光庶 博士

中華民國九十二年六月

論文名稱：鹿耳門天后宮祭典樂舞研究—暨「迎喜神」分析
總頁數：108頁
院校所組別：國立臺灣體育學院體育研究所舞蹈教育組
畢業時間及提要別：九十一學年度第二學期碩士學位論文
研究生：陳許春香
指導教授：許光熙

摘要

臺灣在中國移民遷徙的歷史情境中承繼了中國傳統文化，卻又以自身島嶼型多元文化的特質，逐漸發展出別具臺灣特性文化，祭典即屬其中之一，本研究的目的是要追溯祭典的起源與變遷，探究鹿耳門天后宮祭典樂舞之起源與變遷，觀察鹿耳門天后宮的祭典樂舞並以「迎喜神」祭典為分析的主軸。本論文將蒐集之史料，加以整理、分析、考證、詮釋與批判，所獲結論如下：

- 一、古代先民的祭典是源於先民的無知，因畏懼而產生對自然界的崇拜與感恩，而以祈禱和祭祀的方式來達到心靈的慰藉，逐漸形成定制的祭祀。
- 二、鹿耳門天后宮的祭典是因緣於鄭成功登陸鹿耳門驅荷入臺，隨船帶來了媽祖文化，因感念媽祖的顯靈相助，於鹿耳門興建了天后宮，而有鹿耳門祭典文化。
- 三、鹿耳門天后宮的祭典樂舞於1993年起以樂舞的方式貫穿祭典，其中「迎喜神」儀式邀請專家學者考究古禮融合地方民情，編製出僅屬於鹿耳門天后宮的祭典樂舞，以創新、精緻化、藝術化形成新廟會文化。

關鍵詞：鹿耳門、天后宮、祭典、樂舞、迎喜神

Chen Hsu, Chung-Hsian (2003). The Study of Musical Dance in Sacrificial Ceremony of Tienhou Temple at Luermen and the Analysis of Greeting God
Unpublished master thesis, National Taiwan College of Physical Education, Taichung.

Abstract

The culture of Taiwan inherited the traditional Chinese culture because of the immigrants from Mainland China. However, the diverse island culture developed the distinguishing characteristic of Taiwan culture gradually. The sacrificial ceremony is one among them. The purpose of this study was to trace the source and transition of the sacrificial ceremony and the musical dance in sacrificial ceremony of Tienhou Temple at Luermen as well as to analyze the sacrificial ceremony of greeting god. The conclusion was obtained as follow:

1. The origin of the sacrificial ceremony was the ignorance and fear of nature. To comfort their spirits, the ancestors worshipped and gave thanks to nature through praying and offering sacrifices. The sacrificial ceremony was established gradually.

The Cheng Chengkung brought the Ma-Zo in the boats to expel the Dutch and launch the Luermen. It caused the sacrificial ceremony of Tienhou Temple at Luermen. The Tienhou Temple was built and the sacrificial ceremony was established at Luermen to thank Ma-Zo for her help.

The musical dance in the sacrificial ceremony of Tienhou Temple at Luermen started in 1993 is a dance accompanied by music through the ceremony. The ceremony of greeting god made by scholars integrated the local feeling to edit the unique musical dance in the sacrificial ceremony of Tienhou Temple at Luermen. It becomes a creative, delicate, artistic culture of new temple fair.

Key words: Luermen, Tienhou Temple, sacrificial rite, musical dance, greeting god.

目 錄

中文摘要	I
英文摘要	II
目 錄	III
表 目 錄	V
圖 目 錄	VI
第一章 緒 論	1
第一節 研究動機與目的	1
第二節 相關文獻探討	3
第三節 研究範圍與限制	34
第四節 研究方法與步驟	36
第五節 名詞解釋與用語規定	38
第二章 追溯祭典的起源與變遷	41
第一節 原始祭典的起源	41
第二節 禮教與禮樂系統的傳承	46
第三節 明清時期祭典樂舞內容	56
第四節 臺灣的祭典樂舞	61
第五節 小 結	64
第三章 鹿耳門天后宮祭典樂舞之起源與變遷	66
第一節 臺灣的媽祖信仰	66
第二節 鹿耳門天后宮歷史淵源	68
第三節 鹿耳門天后宮祭典樂舞的文化背景	69
第四節 鹿耳門天后宮祭典樂舞的文化變遷	72
第五節 小 結	77

第四章	鹿耳門天后宮的祭典樂舞—以「迎喜神」	
	祭典為例	79
第一節	鹿耳門天后宮「迎喜神」祭典輪廓	79
第二節	「迎喜神」儀式內容	82
第三節	「迎喜神」祭典中樂舞舞容	85
第四節	小結	99
第五章	結論與建議	100
參考文獻		105

表目錄

表 2-1	明、清時期祭天的祭典樂舞	57
表 2-2	明、清時期郊社宗廟的祭典樂舞	58
表 2-3	明、清時期崇祀歷代帝王的祭典樂舞	58
表 2-4	明、清時期祭社神與稷神的祭典樂舞	59
表 2-5	明、清時期祭孔的祭典樂舞	61
表 4-1	迎喜神祭典	81

圖目錄

圖 4- 1	上雲樂舞舞步圖	87
圖 4- 2	上雲樂舞舞步圖	87
圖 4- 3	上雲樂舞舞步圖	87
圖 4- 4	上雲樂舞舞步圖	87
圖 4- 5	上雲樂舞舞步圖	88
圖 4- 6	上雲樂舞舞步圖	88
圖 4- 7	上雲樂舞舞步圖	88
圖 4- 8	上雲樂舞舞步圖	88
圖 4- 9	慶善樂舞舞步圖	90
圖 4-10	慶善樂舞舞步圖	91
圖 4-11	慶善樂舞舞步圖	91
圖 4-12	慶善樂舞舞步圖	91
圖 4-13	慶善樂舞舞步圖	92
圖 4-14	慶善樂舞舞步圖	92
圖 4-15	慶善樂舞舞步圖	92
圖 4-16	慶善樂舞舞步圖	93
圖 4-17	慶善樂舞舞步圖	93
圖 4-18	昇平樂舞舞步圖	95
圖 4-19	昇平樂舞舞步圖	95
圖 4-20	昇平樂舞舞步圖	95
圖 4-21	昇平樂舞舞步圖	95
圖 4-22	昇平樂舞舞步圖	96
圖 4-23	昇平樂舞舞步圖	96
圖 4-24	昇平樂舞舞步圖	96

圖 4-25	昇平樂舞舞步圖	96
圖 4-26	昇平樂舞舞步圖	97
圖 4-27	昇平樂舞舞步圖	97
圖 4-28	昇平樂舞舞步圖	97
圖 4-29	昇平樂舞舞步圖	98
圖 4-30	昇平樂舞舞步圖	98
圖 4-31	昇平樂舞舞步圖	98

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

壹、研究動機

「文化」即代表一個民族的靈魂，一個民族乃至於國家在邁入不斷進步以及現代化的歷程中，決不能忽視的即是文化建設的奠基及傳承。生活在科學技術發達的現代，人類生活變化一日千里，一切在驟變中快速流轉，然而唯有文化是源遠流長的一條長河，若向上追尋，則可上溯至遠古人類的文化開端。然而身處在歷史長河之中，過去與現在看似脫節，而現在與未來將如何聯繫更是無可預知的狀態，立定於此處，做為一個現代的臺灣人應該如何為自己定位？如何將文化傳統作梳理及傳承？如何做一個文化上的現代臺灣人？這些正是當下重要課題。若僅僅是肯定現代而非正視臺灣斯土所擁有的諸多文化傳統流脈，那麼臺灣人也許會成為無根的一群。而相反的，如果只是耽溺於自己的固有傳統之中，而不正視時代的遞嬗轉換，也將被時代之流所淘汰而不知。因之，筆者期望做為一個現代的臺灣人，必須同時肯定現代與傳統兩個面相，使現代生活不致流於機械化與空虛之中。

在東方文化發展的進程當中，西洋文化和歷史亦同時進行演化，因之中西文化間的交流接觸以及彼此的衝擊影響是必然的文化現象。臺灣文化由中國傳襲了傳統儒家以和平為本之人文主義文化，重視的是人與自然、人與天的和諧之「道」；而西方文化則是重視對自然的掌控與科學技術的開發

利用，具備實用的人生觀和宇宙觀。兩相迥異之文化背景在科技的飛躍式發展下，世界儼然成為天涯若比鄰的地球村，人與人之間與國與國之間，誠然還有無數的隔閡，但我們亦看到一個世界性的文化正豐富湧現的景觀，中西文化在「全球化」的進程中逐漸消弭各方面差異，但若我們細細審視每一個國家、民族的風俗文化，雖然其中有不少共同的文化表徵，細看之下卻又各存有其民族文化的格調與風貌，那是屬於一個文化共同體最獨特的存在表徵。因之，面對文化的交流，我們一方面則需盡量吸收多元文化的精華，一方面則需更為竭力於傳襲、發揚自己的文化傳統，將自己的傳統文化在紛呈的國際舞臺上發散獨具的亮度。

相對於西方文化以基督教、天主教為傳統承續而下的文化，臺灣雜揉儒、道、佛三教合一的「廟會」文化則為本土最具代表性的文化風俗之一。在西方的現代化潮流尚未衝擊臺灣社會之際，民間的廟宇一直是先民的生活信仰中心，祭祀神明的活動是人民的精神支柱呈顯於外在的具體行動，亦是族群結社力量之來源。廟宇的主要中心活動就是「祭典」的籌備進行：逢年節歲時要舉辦「祭典」；神明誕辰時要舉辦「祭典」；「建醮」時更需要舉辦一年一度大型「祭典」，參加祭典的民眾就像是過年一般，穿新衣、戴新帽，邀集散居各地親友從他鄉前來相聚參與此一盛會，此時，「祭典」所彰顯的即是其社會功能的面貌，廟會活動中的儀式、風俗等也能表現出民間的文化特色及當時的時代潮流氛圍，因為在祭典儀式中常留存著精緻的傳統禮節制度。然而，在祭典中樂舞的呈現上，由於文字記錄上的限制，使得古代祭典的樂舞面貌已漸模糊、流失。然而，就在逐漸的消逝間，仍有人試圖

保存過往傳統，鹿耳門天后宮於 1993 年起擬古禮施行各項儀典，包括迎春祭典、春、秋二祭等，每年吸引大批臺灣民眾前往觀禮，其為保存文化的用心值得稱許。本文即以鹿耳門天后宮所舉辦之祭典樂舞為主要研究對象，試圖為即將散佚之古典樂舞作文獻保存與記錄的工作，並觀察此傳統祭典於臺灣的施行是否亦受到臺灣在地化色彩影響而產生質變。

貳、研究目的

基於上述研究動機，可見地方性祭典活動能表現出敦親睦鄰聯繫社群關係的情感互動功能，更具備讓民眾娛樂、抒解壓力等社會功能。本研究之目的即以臺南「鹿耳門天后宮」之祭典活動為例，試圖從中尋找臺灣宗教文化根源與系統，期能與現代的社會生活樣貌融合，勾勒出臺灣廟會文化的整體面貌，亦期待本研究能為臺灣未來發展之新廟會文化作一統整歸納的初步工作。

基於上述思考的緣起，筆者提出本研究之重心羅列如下：

- (一) 追溯原始祭典起源與變遷。
- (二) 探究鹿耳門天后宮祭典樂舞之起源與變遷。
- (三) 觀察鹿耳門天后宮祭典樂舞，並以「迎喜神」祭典為分析主軸。

第二節 相關文獻探討

壹、有關祭典起源的相關文獻

一、原始祭典起源

- (一) 孫景琛在《舞蹈藝術淺談》中談及最早的藝術活動皆是

原始宗教（巫）的直接表現，多由慶賀勞動收穫或是戰鬥勝利時所跳的舞蹈發展而成。¹

(二)吳曉邦在《舞蹈新論》謂「巫」的活動和舞蹈有密切關係，「巫」掌握原始氏族社會和奴隸社會內祭祀的職責，能驅鬼醫病、教人耕種、迎神求雨，「巫」多被僱用為「禮生」與「樂生」，禮樂在此則相結合。²

(三)王景志在《舞蹈藝術》第三輯〈蒙古族宗教舞蹈「查碼」研究〉一文中提到祭典原本是原始人獲得溫飽後手持剩下的獵物之即興舞蹈，亦是一種與生活祭祀活動相關聯的行為。³

(四)田靜在《舞蹈藝術》第三輯〈漢族舞蹈的藝術特徵〉中謂在古代祭祀性的舞蹈之間，「咸池」、「大韶」、「大夏」等是歌頌黃帝、堯、舜、禹的功德之舞蹈。古代流行較廣的「巫舞」、「儺舞」表現的內容也多具有祈福、驅禍、讚美等用意。⁴

(五)羅雄岩所著《中國民間舞蹈文化教程》提到原始人對自然界中的各種現象充滿神秘感，認為自然界裡有一種超人的神力能主宰一切，於是產生了「自然崇拜」、「萬物有靈」、「人的靈魂不滅」等觀念，相對地亦產生了原始的宗教祭典。⁵

(六)常任俠於所著《中國舞蹈史》中認為上古時候人類對自

¹ 孫景理《舞蹈藝術淺談》，北京：人民音樂出版社，1987，頁13。

² 吳曉邦《舞蹈新論》，上海：上海文藝出版社，1985，頁4。

³ 王景志《舞蹈藝術》，北京：文化藝術出版社，1985，頁91。

⁴ 田靜《舞蹈藝術》，北京：文化藝術出版社，1988，頁58。

⁵ 羅雄岩，《中國民間舞蹈文化教程》，北京：中國戲劇出版社，1994，頁679。

然界許多現象無法理解，因此認定在冥冥之中有神靈主宰一切，因此每遇到災難或疑惑時，便問神求神，因而開始從事祭祀活動。⁶

(七)方興惠在《人體的詩—舞蹈美》中謂原始社會由於生產力低，人沒有控制自然的能力，經常遭到猛獸的侵略和水患、乾旱、風雨雷電的災害而大批死亡，因此認為自然界有神秘力量，於是崇拜天地，用祈禱、祭祀的方式來求神保佑。⁷

(八)呂藝生所編《百萬個為什麼》中則闡釋在原始部落中，祈求豐收要跳舞；求取配偶要跳舞；祭祀祖先要跳舞；驅除病魔要跳舞；戰爭前要跳舞；打獵完要跳舞。幾乎無事不舞；無處不舞。在原始部落中，人類由於愚昧無知，對自然界和人世間發生的許多事情都無法理解，於是認為人和人周圍被一股巨大的神秘力量控制，因此祭祀及祭拜神明亦為求神保佑平安的祈願。⁸

(九)資華筠主編《中國舞蹈》中提及原始樂舞是模仿天地自然創造出來的，如：「效八國之音」、「效山林溪穀之音以作歌」、「鼓舞作樂的大都是飛禽走獸」等等皆是。作樂亦與祭祀有關，這些神話傳說則反映了古人對原始舞蹈的感知，關於舞蹈的起源和自然鳥獸祭祀的相關傳說，在今天的民間依然廣為流行。⁹

(十)李天民所著《舞蹈藝術論》談及古代舞蹈的源起：

⁶ 常任俠《中國舞蹈史》，臺北：蘭亭書局，1985，頁8。

⁷ 方興惠《人體的詩—舞蹈美》，中國：貴州人民出版社，1990年。頁4-10。

⁸ 呂藝生《百萬個為什麼》，廣西：灕江出版社，1990，頁2。

⁹ 資華筠《中國舞蹈》，北京：文化藝術出版社，1999，頁6。

1. 向善神求祈，保佑生活安樂。
2. 將惡神驅除。
3. 仇敵及部落間的生存競爭。

知識淺陋的上古人民，聽聞巫師說宇宙萬物皆有神靈存在，神即為一切之主宰，因此一切俱要祭拜，以求惡神遠離，善神降臨。¹⁰

(十一) 李天民、余國芳合著《中國舞蹈史》中謂原始祭祀儀式是一種信仰，為後世宗教之萌芽。在原始時代，自然環境極為惡劣，人們對自然生態一無所知，因而產生對自然的崇拜，形成萬物有靈、靈魂不滅的觀念，於是行巫術儀式，向善神膜拜以求庇祐；向惡神施壓以讓災害遠離。¹¹

(十二) 平珩主編《舞蹈欣賞》一書，在序中提及早期人們因為對於天災的無可抗拒與無知，每遇人力無法改善的天災人禍，只能默默向上蒼祈求，而這些動作就漸漸形成了一種儀式，此即為最早期的祭典。¹²

(十三) 陳隆蘭在〈中國舞蹈篇〉中提及原始社會的人類，對大自然的許多現象無法理解，為減輕心中的不安和疑慮，於是祭拜祖先、天地、神靈以乞求心安，而開始產生祭祀的活動。¹³

綜合歸納以上文獻，其中共同處在於描寫早期祭典的源由，以及先民對天地萬物等自然現象的觀感而引申而出的「神

¹⁰ 李天民《舞蹈藝術論》，臺北：正中書局，1964，頁9。

¹¹ 李天民、余國芳合著《中國舞蹈史》，臺北：大卷文化，1998，頁20。

¹² 平珩《舞蹈欣賞》，臺北：三民書局，1995，頁1。

¹³ 伍曼麗《舞蹈欣賞》，臺北：五南圖書出版，1999，頁6。

靈論」，循此而下則開始有後世各種祭典的產生。大致上祭典儀式的初始皆是由於先民們對自然界的無知，由衍生而出的畏懼漸發展為崇拜的具體行為，此即最初的祭典模式。而由早期的祭典源起，吾人或可追尋當代祭典中行為模式的芻型及心理特徵。

二、禮教和禮樂的興起

(一)周根林著《中國古代禮教史》謂：「古者天子以春秋祭太一於東南郊，曰一太牢，凡七祭」。故〈禮運〉曰：「祭帝於郊，所以定天位也。」。疏曰：「天子至尊，而猶祭於郊，以行臣禮而事天也」。《中庸》亦云：「郊社之禮，所以事上帝也。」禮字從示從豐，即表示天垂象以示人，故禮的興起與祭祀有關。《禮記》則源於敬畏天帝，事奉上帝，顯然可見。除此並整理各時期禮教發展。而觀周根林所整理各個朝代的禮教祭祀形貌，吾人能發現鹿耳門天后宮所舉辦祭典中有傳襲各代禮教祭祀的痕跡。¹⁴

(二)鄒昌林在《中國古禮研究》一書中提及禮固是禮，樂亦是禮，是因古代的禮儀活動中都必須配以樂，「禮非樂不行，樂非禮不舉」，如：宗廟祭祀、朝聘、宴饗等都必須舉樂。又如詩經中的〈雅〉、〈頌〉，皆是宗廟禮儀和貴族禮儀活動表達感情的文辭，此類文辭皆需合樂。¹⁵而古禮中包括還漁獵時代的禮儀；原始農耕時的禮儀；還有專為祭祀舉行的田獵之禮。「祭天」是一年中固定的郊祭（冬至、夏至、春分），郊天之禮實際上是報答上天給予

¹⁴ 周林根《中國古代禮教史》，臺北：臺灣省商務印書館，1981，頁24。

¹⁵ 鄒昌林《中國古禮研究》，臺北：臺灣省商務印書館，1981，頁18。

我們以時序觀念。總之，祭禮皆含有「報」的觀念。¹⁶若觀鹿耳門天后宮初四所舉行「迎喜神」祭典，即有感謝上天一年來保佑之意味。

(三)陳果夫於《陳果夫先生禮俗思想遺著選輯上集》中謂典禮之中以祭禮為最重要，可分「大祭」、「公祭」和「家祭」三種。「大祭」以祭天為主，往昔農業社會，民生的基礎完全建築在農業上面，要靠每年的收成來維持，而收成的豐歉，又完全掌握在上天，所以天簡直被視為人的命運之神。¹⁷大祭的禮儀內容則符合鹿耳門天后宮「迎喜神」祭典舉行的感謝天之意。

(四)張澤洪之博士學位論文《道教齋醮科儀研究》謂「大司樂」掌祭祀樂舞：以六律、六同、五聲、八音、六舞、大合樂，以致鬼神祇、以和邦國、以諧萬民……以祭、以享、以祀。¹⁸歲時祭祀之「五臘日」為：正月一日「天臘」；五月五日「地臘」；七月七日「道德臘」；十月一日「民歲臘」；十二月八日「王侯臘」。「臘祭」本為先秦時期祭祖禮，道教繼承臘祭，並衍化出五祭日。¹⁹若與鹿耳門天后宮今所舉行祭儀相較，則與「封印大典」類似

(五)孫景琛在《舞蹈》期刊中研究古代的禮樂「韶舞」。孔子對此有一描述：「三月不知肉味」，即是形容「韶舞」的盡善盡美。孫川亦云：「音樂是舞蹈的靈魂」。因此從觀察歷史而言，音樂和舞蹈是人類文化史中最典型的孿生

¹⁶ 鄒昌林《中國古禮研究》，臺北：臺灣省商務印書館，1981，頁105。

¹⁷ 陳果夫《陳果夫先生禮俗思想遺著選輯上集》，臺北：陳果夫先生獎學基金管理委員會，1974，頁21。

¹⁸ 張澤洪《道教齋醮科儀研究》，成都：巴蜀書社出版，1999，頁11。

¹⁹ 張澤洪《道教齋醮科儀研究》，成都：巴蜀書社出版，1999，頁261。

現象。

- (六)王克芬於《中國舞蹈史》中提及明清宮廷的主要娛樂是戲曲。禮儀、宴樂、舞蹈只是擺排場，應付典禮儀式，雅樂分文舞、武舞，但並沒有各種祭祀樂舞。清代宮廷禮儀宴樂舞蹈分佾舞—用於祭祀神；隊舞—用於宴饗。周代制定六代小舞譜—用於祭祀天地、山川、祖先。²⁰
- (七)陳隆蘭於〈中國舞蹈篇〉中言中國周代用於宮廷祭祀、禮儀和教育貴族子弟的主要樂舞為「六代舞」。「大舞」用於祭祀天、地、四望、山川、享先妣、享先祖。屬於莊嚴祭祀典禮場合所表演節目；「小舞」祭祀社稷、祭四方、祈雨、祈辟雍、祭山川、祭星辰或宗廟。除用於小型祭祀外，主要是作為年幼國子學生的樂舞教材。²¹中國的傳統樂舞皆用於禮教，有十部樂、坐部伎、立部伎。唐代有三大樂舞—破陣樂、慶善樂(表現天下安樂和諧景象)、上元樂(郊廟祭祀)。鹿耳門天后宮「迎喜神」祭典中則採納了唐代的「慶善樂」。²²
- (八)吳素君於〈中國舞蹈發展過程〉一文言在原始社會祭儀的主導者是「巫」，請神降神都要靠「巫」跳舞，因此舞蹈在宗教舞蹈與祭祀儀式中佔非常重要的地位。「臘」是歡慶豐收，答謝神明的祭典；「雩」是旱祭，求雨的舞蹈儀式；「儺」是驅邪除疫的舞蹈；「九歌」是巫舞。制禮作樂的開始則可由周代「六代舞」、「六小舞」而觀。唐

²⁰ 王克芬《中國舞蹈史》，北京：文化藝術出版社，1987，頁15。

²¹ 陳隆蘭〈中國舞蹈的發展與演變〉《舞蹈欣賞》，臺北：五南圖書出版，1999：頁8-9。

²² 陳隆蘭〈中國舞蹈的發展與演變〉《舞蹈欣賞》，臺北：五南圖書出版，1999，頁32-36。

代的宮廷樂舞為：「十部樂」、「坐部伎」、「立部伎」等。

23

由上述文獻的資料整理，歷代禮樂儀典皆由前代傳承而下，有其脈絡可尋，祭典的進行由上古社會巫教式行為漸演化為國家禮樂定制的一部分。因此若尋線對照鹿耳門天后宮的祭典，則可知是以早期祭典為基礎，依循著明清祭典所舉行的儀式。

三、祭典舞蹈與宗教舞蹈的相關文獻

(一)由陳畢業、紀蘭蔚、馬薇所編《中國少數民族民間舞選介》中將各族宗教舞蹈列舉出：如藏族的「查碼」、「安代」、「薩滿舞」；「鍋莊」是為禮儀祭祀；「羌姆」為宗教舞蹈；鄂溫克族「薩滿舞」是祭祀性舞蹈；鄂倫春族「依和納仁舞」亦是祭祀性舞蹈。「薩滿舞」亦稱巫舞；滿族「單鼓腰鈴舞」為祭祀舞；朝鮮族「僧舞」為佛教儀式；赫哲族「薩滿舞」為祭祀舞；蒙古族「達力根巴雅你」為民間祭祀儀式；納西族「東巴舞」為宗教舞蹈；壯族「師公舞」為祭祀舞蹈；「儺舞」為祭祀舞；瑤族「師公舞」、「道公舞」、「捉龜舞」皆屬祭祀舞。²⁴

(二)孫景琛於《舞蹈淺談》中談到禮儀舞蹈又稱為儀式舞蹈，主要在古代各種典禮中跳，而宗教舞蹈則屬宗教儀式的一部分。

(三)海如於〈要重視保存民間舞蹈〉一文中謂苗族「木鼓舞」

²³ 吳素君〈中國舞蹈發展的過程〉《舞蹈欣賞》，臺北：三民書局，1995，頁120-140。

²⁴ 陳畢業、紀蘭蔚、馬薇合著《中國少數民族民間舞選介》，北京：人民音樂出版社，1987，頁27-29。

為祭祀舞，用於祭祀祖先。²⁵少數民族民間舞蹈在祭祀、禮儀、節令等風俗中更為突出，特別是在沒有文字而不文明的國家，更常將其智慧發展於歌聲中。《周官》載：「冬至日，祀天於南郊……夏至日，祭地祇，皆用樂舞，而神乃可得禮也。」又曰：「夏禹是一位隆祭祀，敬鬼神的帝王，所謂『國之大事，在祀與成』」。而「巫覡」向來被認為是古代專職神職人員兼舞蹈家。²⁶

(四) 彭松著《中國舞蹈史》解釋「巫舞」是一種不尋常的舞蹈，亦是與宗教祭祀有關的一種儀式。佛教徒利用倡樂與俳優宣揚佛法教義，為了適應宣傳，逐漸形成一類染有宗教歌舞的色彩。在北朝，祭孔子不用雅樂而用巫覡，可見北朝的巫風很盛行。六朝時，各種宗教同時流行，迷信觀念特別濃厚。「神弦歌」是江南的巫覡祭神的歌舞，是祭祀舞蹈。²⁷

(五) 王克芬所著《中國舞蹈史》中謂民間祭祀中大多是巫術活動中巫人跳的娛神舞蹈，我們稱之為「巫舞」m 人們為了祈求神的保佑，在迎神、送神或求雨等祭祀活動中都有巫人奏樂舞蹈。「巫舞」用來娛神、求雨。「儺舞」則是驅疫趕鬼儀式中的舞蹈。²⁸

(六) 旭泉著〈壯族民間舞簡說〉一文中提及壯族地區的宗教祭祀舞蹈可分兩大類：「巫舞」、「跳嶺頭」是壯族較古老、較原始且融歌舞劇於一體的巫舞；「儺舞」（師公舞），又

²⁵ 海如〈要重視保存民間舞蹈〉《舞蹈藝術》，1985，頁 145。

²⁶ 霍德華〈漫談苗俗與苗舞的關係〉《舞蹈藝術》，北京：文化藝術出版社，頁 135-142。

²⁷ 彭松《中國舞蹈史》，北京：文化藝術出版社，1984，頁 142-146。

²⁸ 王克芬《中國舞蹈史》，北京：文化藝術出版社，1987，頁 192-196。

稱為「喃巫」，至今還流傳在邊遠的村寨裡。另有「跳殿」是壯族女巫用於迎神、敬神、娛神、驅鬼逐疫。²⁹

(七) 陳隆蘭所寫〈中國舞蹈篇〉文中說明唐代的巫舞神秘氣氛較淡薄，賞心悅目的感覺濃厚。古代的迎神賽會都是與巫術有關的宗教活動，不管是豐收或求雨，人民都會舉行祭神活動，女巫在鼓簫笙伴奏下，以精采、急促的舞蹈動作迎神送神、舞龍求雨。「儺禮」中的「儺舞」是流傳在宮廷和民間的驅疫趕鬼儀式。³⁰

(八) 于平著〈失落了的傳統說〉中論及舞蹈史學家們認為：商代到周朝，是中國舞蹈史上非常重要的一個時期，在那時，舞蹈為人們社會活動的中心，載歌載舞是人類活動主要表現形式：驅鬼敬神要跳舞；祭祀祖先要跳舞；打戰出發要跳舞；勝利歸來要跳舞。在舞蹈的癡狂狀態裡溝通人與神的兩個世界。〈失重的傳統說〉一文也談及祭祀祖先的舞蹈和女樂，在商代，巫風很盛，以歌舞向人所尊敬的神靈奉獻，是巫覡的職責。³¹

(九) 呂藝生於〈巫是古代的舞蹈家嗎？〉及〈巫為什麼要跳舞？〉兩篇章中謂「巫」俗稱為「巫婆」，有些稱為「跳大神的」。在古代「巫」指女巫，而男巫稱為「覡」。巫是人與神之間的使者，舞蹈成為溝通的方式，巫通過舞蹈來祈求神明，使神明在巫的身上附體。最初主要是通

²⁹ 旭泉〈壯族民間舞簡說〉《舞蹈藝術》，北京：文化藝術出版社，1988，頁152-154。

³⁰ 陳隆蘭〈中國舞蹈的發展與演變〉《舞蹈欣賞》，臺北：五南圖書出版，1999，頁18

³¹ 馮雙白〈中國當代舞蹈簡史〉《傳統舞蹈與現代舞蹈》，北京：北京舞蹈學院，1994，頁230-236。

神求雨，稱為「雩」，爾後則漸漸轉向治病。³²

(十)周冰所著〈雩舞〉一篇言「雩舞」是古代先民求雨所跳舞蹈，據〈周禮·春官·司巫〉中記載：「若國大旱，則率巫而舞『雩』。」故而每當久旱無雨，帝王便率領眾臣，親自到郊外設壇祭祀。³³

(十一)阮開清在所著〈草地跳神〉一篇談及「跳神」又稱為「跳會」，是藏族喇嘛禮靈的儀式。僧眾頭戴面具，在號聲中來回跳躍，表示以神的威力驅除靈魔，帶有濃厚的宗教色彩。³⁴

綜上所述，「祭典舞蹈」與「宗教舞蹈」皆是由「巫」或「覡」所主持。「巫覡」的角色作為人與神的媒介，不管迎神、送神或是求雨、驅疫趕鬼等等，皆屬「巫覡」的工作範疇，其後巫覡祭祀的形式也漸演變成既能娛神也娛人的樂舞。

貳、台灣風俗與歲時祭典的相關文獻

一、臺灣民間信仰和歲時祭典的相關文獻

(一)王世禎於《細說中國民間信仰》一書中言自 1949 年中國大陸政權轉移後，宗教界儒、道、佛教之主持人紛紛逃亡至香港或臺灣另謀發展；至於原由西方傳入的基督教、天主教、回教人士等，亦不斷輾轉由大陸流散出，因之謂今日臺灣成為宗教信仰的樂土，亦是世界上宗教最多的地方。

(二)齊治平著《節令的故事》一書中談及依節令而施行的幾

³² 呂藝生《百萬個爲什麼》，廣西：灕江出版社，1990，頁 47-48。

³³ 周冰〈雩舞〉《舞蹈》，1986，132 期，頁 42。

³⁴ 阮開清〈草地跳神〉《舞蹈》，1987，143 期，頁 38-39。

個祭典。如：「立春大典」在農民社會中是一個重要節日。關於立春的儀節在周代就開始了，當時最重要的事便是立春時迎春於東部，並且舉行祭祀儀式。漢代時，首都朝廷百官一律穿著青衣，迎春於東郊。至立春當天，天子便率領三公九卿、諸侯、大夫等，浩蕩前往東部舉行迎春祭典，過程中則一方面需唱「春陽之歌」，一方面則作「八佾之舞」。³⁵此文獻所提及之「立春大典」內容及形式皆與鹿耳門天后宮「迎喜神」祭典類同處。「迎冬大典」則為每年於立冬那日，皇帝齋戒沐浴，然後親率文武百官至首都的城北市郊，主持「迎冬大典」。迨儀式結束後，由皇帝頒令「賞死事，恤孤寡」。³⁶「臘月」之「臘」是古代一種祭祀的名稱，在每年年終時舉行，「臘祭」有報答神恩的意涵。夏代時稱為「清祀」；殷代則稱為「嘉平」；周代稱為「臘」。³⁷此文獻所提及之「臘」祭形式與鹿耳門天后宮於農曆臘月二十四日所舉行的「封印大典」的封壇、圓壇亦有所類同處。

(三)林川夫主編《民俗臺灣》第三輯〈臺南的音樂〉中談及臺南市為臺灣古都，如果敘述臺南的音樂歷史，亦等同於敘述臺灣音樂的歷史，此亦等於是敘述中國一部分音樂的歷史，因為臺灣的音樂即是從中國大陸傳承而來。在臺南的臺灣音樂中：1.「祭孔祭」的樂器是清道光年間所修制的。2.「迎媽祖」的音樂由：(1)十三音或俗稱

³⁵ 齊治平《節令的故事》，臺北：幼獅文化事業公司，1989，頁90。

³⁶ 齊治平《節令的故事》，臺北：幼獅文化事業公司，1989，頁234。

³⁷ 齊治平《節令的故事》，臺北：幼獅文化事業公司，1989，頁263-264。

十三腔屬雅樂系統，由聖樂演變而來。(2)南管是由福建泉州傳來。(3)太平歌 (4)北管是中國北方音樂等等組成。此文獻中所提及之祭祀用樂即是鹿耳門天后宮祭典時所採用之聖樂。³⁸

(四)陳正之所著《臺灣歲時記》中提到「岡山佛祖、北港媽祖、鯤鯨王爺」一俗諺，此句即是描述臺灣南部民間信仰的行事曆。意謂著二月佛祖生；三月媽祖生；四月有王爺生。由此流傳於民間之話語可觀察到宗教信仰在南部地區人民心目中的地位及與生活之密切關聯。「冬至」自古以來就是官方與民間皆重視的節日，自夏、商、周三代起即有所謂「冬節」，周代都在冬至日祭天。到了漢代以冬至為正式節日，綿延至唐宋，冬至儀禮就更加隆重。先民開臺之時亦將冬至習俗文化傳遞來臺。³⁹

(五)吳瀛濤所著《臺灣民俗》可歸納其中內容於下幾點：1. 關於臺灣的祭祀。謂臺灣道教教義稱謂龐雜，或以儒說附會，或與巫術合流，或依傍佛教，所崇拜之神眾多包括天上聖母等，均為民間信仰的中心，影響民眾日常生活甚巨，而於面對婚葬與歲時祭祀時此現象尤為顯著。⁴⁰2.關於臺灣寺廟則提及各地的媽祖廟分布情形。3.祀神眾多現象。媽祖有三三五尊。祀拜係敬神求神的表示，所謂敬神即敬天，尊祖，崇德，報功之意。4.祭祖為我國固有風俗，在臺灣尤盛，每年舉行春秋兩季。祭祖中

³⁸ 林川夫《民俗臺灣第三輯》，臺北：武陵出版有限公司，1990，頁44-49。

³⁹ 陳正之《臺灣歲時記》，臺中：臺灣省政府新聞處，1997，頁95。

⁴⁰ 吳瀛濤《臺灣民俗》，臺北：眾文圖書公司，1980，頁41。

部分儀式與鹿耳門天后宮的祭典有重疊類似處。⁴¹5.音樂方面，由早期中國移民入臺始，亦為中國固有音樂之移植，每值祭典，無不發揚康莊優雅的音。其中「雅樂」用於祭聖的聖樂，僅限於祭文廟之孔子。⁴²

(六)阮昌銳所著《民俗與民藝》中將臺灣民俗整理為以下幾類：1.源頭為中國民俗之臺灣民俗。2.臺灣自身發展之民俗。3.接受外來文化而形成之民俗。臺灣的民間信仰，無論在本質上或形式上都與大陸閩南和奧東一帶無異。寺廟多為民間崇拜神靈的場所，而民間的祭拜活動經常是由各宗教的祭儀混合而成。⁴³

(七)日本學者國分直一著《臺灣的歷史與民俗》中記載有臺南的寺廟和神祇，信仰的習俗以及民譚等民情風尚。⁴⁴

(八)董芳苑於《探討臺灣民間信仰》謂臺灣社會現有宗教種類相當多元，臺灣民間信仰的傳統宗教不僅是文化宗教，甚至是一種文化現象，因此也深深影響臺灣各種宗教人及庶民的日常生活。臺灣民間信仰即為臺灣福建人和臺灣客家人的傳統宗教，它獨立於臺灣原住民與戰後來臺移民的宗教信仰之外。其內容包含天神崇拜群、地祇崇拜群、人鬼崇拜群、物神崇拜群以及其他動植物崇拜群。又謂祭典是民間的文化活動；是臺灣人的小過年，祭典具有多重社會功能。⁴⁵

⁴¹ 吳瀛濤《臺灣民俗》，臺北：眾文圖書公司，1980，頁47。

⁴² 吳瀛濤《臺灣民俗》，臺北：眾文圖書公司，1980，頁233-235。

⁴³ 阮昌銳《民俗與民藝》，臺北：臺灣省立博物館，1984，頁2。

⁴⁴ 國分直一《臺灣的歷史與民俗》，臺北：武陵出版社，1991。頁100。

⁴⁵ 董芳苑《探討臺灣民間信仰》，臺北，常氏文化出版社，1996，頁5。

(九)沈文臺在所著《臺灣鄉土傳奇》中提出他目睹許多虔誠參與廟會祭祀慶典活動的善信民眾，往往不知道廟會活動舉行的理由，他們只知道「遵循古老傳統」，對宗教信仰的認知卻多半「只知道其然而不知其所以然」的現象。他不明白在臺灣宗教信仰發展得如此蓬勃興盛的今天，為何仍有這麼多善男信女有神則祈，見廟就拜，是否肇因於缺乏宗教教育的緣故？他認為國內一再發生層出不窮的宗教亂象，似乎與宗教教育貧脊缺乏有著相當密切的關係。筆者亦認為對於鹿耳門天后宮祭典的研究不應奠基於矇昧的迷信，而應試圖以更為理性的思維觀察其中脈絡。⁴⁶

(十)洪敏麟主講，洪英聖編著之《臺灣風俗探源》言由於商代沒有「年」的名詞，「一年」她們稱為「一祀」，如今河洛人移徙至臺，仍將祭祖或修護宗祠的公產稱為「祭祀公業」。每隔三、四年一祀的「祭祀」之禮仍活生生地呈現在今人面前。⁴⁷

(十一)劉還月在《臺灣的歲節祭祀》中提及臺灣的居民大都來自中國大陸，大部分信仰、民俗亦源自中國舊俗，但或因地理環境及生活條件的差異，許多民俗信仰在現實的條件下有了許多改變，僅有「在神明誕辰當天回祖廟進香」之俗信卻一直沒有改變。⁴⁸

(十二)阮昌銳在其著作《歲時與神誕》中謂「祭祀」是宗教

⁴⁶ 沈文臺《臺灣鄉土傳奇》，臺北：常氏文化出版社，1998，頁3-5。

⁴⁷ 洪敏麟《臺灣風俗探源》，臺中：臺灣省政府新聞處編，1992，頁56。

⁴⁸ 劉還月《臺灣的歲節祭祀》，臺北：自立晚報文化出版部，1991。頁249-250。

信仰的行為實踐；也是人對超自然界神靈關係的具體表現。人們藉著祭祀的方法與神靈溝通，祈求神靈的保護，避福繳福，實現完美人生。祭祀的種類有「生命儀禮」、「歲時祭儀」、「社會的祭祀」等。祭祀的禮儀則於每一種宗教都不同，一般祭儀包括「祭祀者」、「祭祀的對象」、「供品」、「禱詞」、「祭祀的動作與過程」等。他並舉臺灣的民間祭神禮儀為例，而此部分所述亦與鹿耳門的祭典儀式有相似之處。⁴⁹

(十三)范勝雄於《府城的節令與民俗》中談及每一個節令都有其祭祖祀神的習俗。祖靈與土地公皆是生活與工作的保護神。而清明、中元、冬節祭祖的隆重形式則顯示中國人慎終追遠的孝悌思想。在媽祖慶典的盛大豐富面貌之下，亦描寫著閩奧移民冒險渡海、追求新生活的歡愉歷程。文中並詳述迎春儀禮的進行，包括「迎春」、「鞭春」等。行禮儀式亦可作為鹿耳門天后宮「迎喜神」祭典的源由參照。⁵⁰

參、鹿耳門祭典的背景與文化相關文獻

一、鹿耳門地理環境之變遷相關文獻

(一)於臺灣省立台南社教館編印《南臺灣尋寶記》中記載「鹿耳門在臺灣西，險也……鹿耳門為臺灣門戶，其水中沙石纍纍，出入危險，舟行畏之。」此段文字描述出鹿耳門港沙洲地形的變化莫測情形。又言：「鹿耳門為臺灣咽喉，縣治西至於海目鹿耳門臺灣港口，形成鹿耳，分列

⁴⁹ 阮昌銳《歲時與神誕》，臺北：臺灣省立博物館，1991，頁17-24。

⁵⁰ 范勝雄《府城的節令與民俗》，臺南：臺灣建築與文化資產出版，2000，頁3。

兩旁，中有港門，鎮鎖水口，凡來臺灣之舟，皆從此入，泊舟港內。……日北線尾在鹿耳門南，與鹿耳門接壤」。後言：「鹿耳門港道窄僅容一舟，外則有板沙縣，隱伏於南北波濤之中，舟觸之，無不立碎，實為臺灣之咽喉。」以上文字則皆為描寫鹿耳門之地勢險要，處於臺灣門戶之位。⁵¹鹿耳門距四草不及五立，在昔號稱「天險」，道光三年淤塞，今口廢，水深過數尺，小船亦難出入。紅毛時，巨舟悉從此入泊于臺江。自成功入臺後遂淤淺，今惟南路貿易之船經此，巨舟不得入矣！此段亦說明鹿耳門現已淤塞，不得行駛較大船隻的演變歷程。⁵²

(二) 江樹生《鄭成功和荷蘭人在臺灣最後一戰及換文締合》

中提及北線尾原為一片淺沙洲，東西為臺江，西臨外海，南岸隔一水道與熱蘭遮城相望，北岸即鹿耳門，有水道通臺江。鄭成功初抵臺灣時，其戎克船經此鹿耳門水道進臺江。⁵³

(三) 林文漲《回首鹿耳門》一書中提及鹿耳門在大員港淤塞後，成為臺灣咽喉，能夠控制鹿耳門就能控制全臺，因有「鹿耳門內安，全臺與之俱安」等語流傳。鹿耳門在鄭成功登臺後，顯然一舉成名，也因成臺灣咽喉，不僅在地理上成為重要據點，在歷史上也成了研究重心。只可惜在臺灣一次大風雨後，曾文溪改道向西港南流，注入

⁵¹ 林案侖《南臺灣尋寶記》，台南：臺灣省立臺南社教館，1999，頁108-110。

⁵² 林案侖《南臺灣尋寶記》，台南：臺灣省立臺南社教館，1999，頁113。

⁵³ 江樹生《鄭成功和荷蘭人在臺灣的最後一戰及換文締和》，臺北：漢聲編輯，1990。頁113。

於臺江內海，因洪流挾帶內山崩陷之泥沙，淤塞臺江內海，沙泥驟長而變為陸地，鹿耳門自此變為廢口。⁵⁴

(四)臺南市正統鹿耳門聖母廟管理委員會編印之《鹿耳門志》印證道光三年以前：鹿耳門古港，北線尾道，臺江內海，安平形勢已漸漸在發生變化，但並不利害。至道光三年，由於長遠積漸而加上風雨突變，使得臺江一半成陸，鹿耳門古港淤塞，鹿耳名詞竟至南遷。⁵⁵

(五)連雅堂所著之《臺灣語典雅言》說明鹿耳門位置在安平之西，荷蘭乃至鄭成功均扼險駐兵，以防海盜；清代因之有住民數百，以佃、漁為生；亦有廟宇祀天後。道光十一年七月十四日大風雨，曾文灣裡兩溪之水澎湃而來，鹿耳門遂遭淹沒。⁵⁶

(六)成功大學歷史系教授石萬壽所作〈重建臺陽鹿耳門天后宮碑記〉一文言：「瀛洲之陽，鯤島之陰，昔有沙汕形窄如線，日北汕尾，沙汕之北與隙仔暗沙間有海道海流湍急，底沙如鐵，中通一徑，形如鹿耳，名鹿耳門，為府城之門戶，亦臺江之險要地。」⁵⁷

(七)臺南市正統鹿耳門聖母廟管理委員會編印之《正統鹿耳門聖母廟沿革 16 年》中言：清領臺灣，首開鹿耳門與廈門對渡，鹿耳門因此成為出入臺灣的唯一正口……18 世紀，鹿耳門為臺灣門戶，期間幾度開放海禁。清道光三

⁵⁴ 林文漲《回首鹿耳門》，臺南市：鹿耳門天后宮文教公益基金會，1994，頁 70-71。

⁵⁵ 于佑任《鹿耳門志》，臺南：臺南正統鹿耳門聖母廟管理委員會，1964，頁 13。

⁵⁶ 連雅堂《臺灣語典雅言》，南投：臺灣省文獻委員會，1992，頁 23。

⁵⁷ 石萬壽〈重建臺陽鹿耳門天后宮碑記〉，黃徒編《臺灣之門》，臺南：臺南市鹿耳門天后宮，1997，頁 4-5。

年(1823)，一場大風雨，發源自噶吧內山的灣裏溪，自西港，改道而南流，直接注入臺江，時因洪流挾道大量山崩泥沙，使臺江海沙驟漲，逐漸陸化。道光十一年(1831)七月十四日，南臺一場大風雨，鹿耳門港口全遭淹沒。此則為鹿耳門的地理古今概況。

由以上的文獻可知鹿耳門地理情勢變遷狀態，因其地勢險要，是為古臺灣之門，現今則已因泥沙淤積沖刷，使得鹿耳門成廢口。⁵⁸

二、鄭成功與媽祖以及臺灣的淵源之相關文獻

(一)阮昌銳〈開臺聖王—鄭成功〉一文中言：永曆十五年(1661)

桂王奔緬甸，成功仍奉明正朔，矢志復明，規劃收復臺灣。二月駐金門，三月四日祭江，親率舟師先行。……四月一日黎明，抵臺灣外沙線，辰時至鹿耳門登陸，荷軍不敵，終定城下之盟。⁵⁹

(二)阮昌銳〈臺灣的民俗源流〉一文中言：由於政治發展需要拓殖招納移民；明永曆十五年(1661年)鄭成功自澎湖率領四百艘船入臺，驅逐荷蘭人。……鄭氏入臺不但移植了民間文化，也帶來了中國正統文化。⁶⁰由此文獻可知鹿耳門的祭典應亦伴隨鄭成功而來的正統祭典文化，依據明朝的祭典有「大雲樂舞」、「祭園丘樂舞」等。此則與鹿耳門祭典有相似可考處，或可再深入探究。

(三)董芳苑所著〈臺灣民間信仰之正視〉一文認為清朝統治

⁵⁸ 鹿耳門史蹟研究會《臺南土城正統鹿耳門聖母廟沿革志》，臺南：正統鹿耳門聖母廟管理委員會，1990，頁34-36。

⁵⁹ 阮昌銳《歲時與神誕》，臺北：臺灣省立博物館，1991，頁79-80。

⁶⁰ 阮昌銳《民俗與民藝》，臺北：臺灣省立博物館，1984，頁1-3。

臺灣的二百三十年間(1683~1895)可視為臺灣民間信仰的定型期。許多至今尚存的臺灣各地重要寺廟，都在這段期間建立，是為現今與當時之社交中心，以及團結鄰裏的精神支柱。

在〈臺灣宗教之歷史考察〉一文記述十七世紀荷蘭與西班牙到臺灣殖民與佈教，必須雇民在臺開墾，於是福建沿海居民帶來了「唐山文化」與閩南系的「民間信仰」，諸如媽祖崇拜等。鄭成功於十七世紀後半佔領台灣為反清復明根據地，大批明朝士大夫與文人也隨之入臺。他們帶來的習俗文明也移轉入儒、道、佛三教中，漢人的信仰更趨於定型，官方亦出資為民間蓋廟，列入祀典的廟宇有孔子廟、武廟、媽祖廟等。⁶¹

(四)日本學者國分直一著《臺灣的歷史與民俗》認為臺灣於三百年前經過鄭成功的治臺後，使臺灣突然躍上國際舞臺。⁶²

(五)連雅堂所著《臺灣通史》卷二十二〈宗教志〉有以下記載：「延平郡王入臺後，闢土與教養…及亡，民間建廟以祀，而時已歸清，…而以王爺稱…其言代天巡狩者，以明室既滅，而王開府東都，禮樂征伐行天子之事，故王爺之廟，皆日代天府，而尊之大人為千歲，未敢昌言也」。卷一「開闢記」也有以下記載：「至鹿耳門，則水漲丈餘，大小戰艦啣尾而渡縱橫畢入，荷人大驚，以為自天而下，

⁶¹ 董芳苑《探討臺灣民間信仰》，臺北：常氏文化出版社，1996，頁 61-66。

⁶² 國分直一《臺灣的歷史與民俗》，臺北：武陵出版社，1991，頁 101-105。

引兵登陸……四月二十六日，成功命使以書日」。連橫言四月二十六日鄭成功對荷蘭下最後通牒，正好與南鯤鯓身的年度大祭為同一天，這並不是偶然的巧合，如果通史所記載屬實，那就證明了「五府千歲」即為「延平郡王」了。⁶³

(六)齊治平《節令的故事》中記載三月二十三日是媽祖的誕辰，在初始「媽祖」只是平風靜浪救護遇難船隻的海神，到最後成為平治洪水降雨救旱萬能的女神。而本省人熱烈的信奉媽祖是因以為清兵能擊退臺灣和澎湖島人的荷蘭人是靠媽祖的幫助，因為清兵的船隻都供奉媽祖，祈求平安，船隻到達臺灣後，多在港口的對面建造媽祖廟。而澎湖的媽祖宮早在明代萬曆三十二年七月就已經建立了，澎湖的媽祖宮是於康熙二十二年六月施琅率船出征台灣，遇順風得以安然駛入澎湖，同年七月間並降服了鄭成功的孫子鄭克塽平定臺灣，也因此他深信這次的勝利是靠澎湖媽祖宮的神佑。另外北港的「朝天宮」為臺灣歷史最優久最大的媽祖廟；媽祖顯靈事蹟以明代為最多。以上皆說明媽祖廟在明代即存在，因臺灣、香港、澳門、福建等地區都是臨海，所以所祭拜的廟宇都是以水神為主，「媽祖廟」為其一，不僅國內，連國際上也有祭拜媽祖的廟宇。⁶⁴

(七)王世禎《細說中國民間信仰》中提到臺灣居民大部分來自閩粵，各奉其祖籍所共同信仰的鄉土神作為守護神，

⁶³ 連橫《臺灣通史》，臺南：臺灣省文獻委員會，1992，頁648。

⁶⁴ 齊治平《節令的故事》，臺北：幼獅文化事業公司，1989，頁288-296。

對女神的崇祀有聖女媽祖和觀世音菩薩。聖女媽祖為「天上聖女」也是道教所祀的海神，歷宋、元、明各朝封為「天妃」，清代封為「天后」，福建民間稱為「媽祖婆婆」，全臺共有三百餘所媽祖廟，而從華北到兩廣、沿海許多城市都建有「天后宮」，因之又有「泉州海神」之稱，在閩、臺海上來往的人時常要祈求海神庇佑，所以沿海的媽祖廟就到處建立起來，時至今日中國全國沿海沿江必有天后宮或天妃宮，南洋華僑亦祭祀媽祖，琉球的那霸市和日本的茨城縣也有明末清初建的天后宮。媽祖的廟宇全臺有三百五十七所，均係福建分身、分香而主。甚至連華僑也都祭祀媽祖，宋、元、明清也都封為天妃。廟宇祭典型式應都以這些朝代的祭典為主。⁶⁵

(八)阮昌銳在《歲時與神誕》〈天上聖母的崇拜〉中言農曆三月二十三日是媽祖的生日，媽祖為民間信仰最深的神明，各地皆有供奉媽祖的廟宇，臺灣四面環海，相信自唐山遷移來臺的先民，往往供奉媽祖神像同行，平安抵臺後即建廟感念神恩。臺灣最早期的媽祖廟都建在海邊，如鹿耳門、北港、鹿港、關渡等，而媽祖移民來臺後又轉為「全能之神」之性質以應佑萬民的各種災難。媽祖廟以臺南縣為最多，創建最早的是澎湖的「天后宮」；香火最盛的是「北港朝天宮」。⁶⁶

(九)范勝雄《府城的節令與民俗》談及每一個節令皆有祭祖祀神的習俗。臺南媽祖廟之著名者有：赤崁天后宮、水

⁶⁵ 王世禎《細說中國民間信仰》，臺北：武陵出版社，1985，頁 21-66。

⁶⁶ 阮昌銳《歲時與神誕》，臺北：臺灣省立博物館，1991，頁 147-151。

仔尾開基天后宮、安平開臺天后宮、鹿耳門天后宮、土城聖母廟等。全省各地皆於三月二十三日媽祖生日前後舉行媽祖祭典，俗稱之為「迎媽祖」。媽祖原為海神，後來逐漸變成救苦救難，無所不能的萬能之神。閩臺之間隔著臺灣海峽，來往船隻必供奉媽祖庇祐，有從湄州分身者，有從泉州分身者，也有從同安縣分身，媽祖遍佈臺灣海口、水岸、內陸等地，無所不在。《安平縣雜記》〈風俗現況目〉則說：「三月二十日，安平迎媽祖。是日媽祖到鹿耳門廟進香，回時莊民多備八管鼓樂詩意故事迎入繞境喧鬧一天；是夜，做醮踏火演戲鬧熱，以祈海道平安之意。」⁶⁷由此可看出鹿耳門天后宮於媽祖聖誕時的熱鬧情形，有府城的八管鼓、詩意、藝閣和陣頭熱鬧。

(十)林川夫主編《民俗臺灣》第三輯，日本學者中村哲所寫〈本朝媽祖渡來考據〉說明宋代發祥於福建的媽祖信仰，尊崇媽祖為航海守護神。乃至福建人的通商航海漸漸旺盛，也隨著他們的蹤跡流佈於臺灣、琉球，甚至到了日本。媽祖是中國自古以來便存在的水神，媽祖信仰在臺灣傳佈很廣泛。媽祖不僅為海上的守護神，且被推崇為萬能的水神，山門僻地都能看到媽祖廟的蹤跡，也說明臺灣住民是渡海而來的歷史事實。日本學者中村哲研究成果正說明媽祖是發祥於福建，亦為日本人所推崇的天后。⁶⁸

⁶⁷ 范勝雄《府城的節令與民俗》，臺南：臺灣建築與文化資產出版，2000，頁107-108。

⁶⁸ 林川夫《民俗臺灣》，臺北：武陵出版有限公司，1995，頁104-110。

(十一)吳瀛濤於《臺灣民俗》中言媽祖誕於三月十三日，全省各地於此日舉行隆重祭典，是日寺廟繞境遊行，家家戶戶祀拜。於下午門口排桌、供五味碗、燒甲馬、刈金，特為稿賞媽祖從神兵馬。又言臺灣的道教屬南方派，所崇拜的神有天上聖母等，均為民間信仰的中心。慈北慈聖宮為媽祖宮，鹿港天后宮亦供奉媽祖，臺南天后宮亦是供奉媽祖。北港朝天宮奉祀之北港媽祖是清康熙三十三年由福建僧人奉湄州朝天閣的天上聖母分身來臺。北港媽祖由湄洲媽祖分靈來臺。關渡媽祖香火很盛，此現象有俗諺稱：「北有關渡媽，南有北港媽」。⁶⁹此篇文獻所闡述即臺灣的媽祖是由閩南地區媽祖分身而來。

(十二)日本學者國分直一著《臺灣的歷史與民俗》中言：北從冰凍的三渤海海岸，南至赤道以南的各海島，只要有中國人居住，有華僑分佈的地方便有天后宮的存在。日本長崎的唐館有媽祖廟，大阪四天王寺也有天後祠。與海洋有關的行業，亦都信奉媽祖。臺灣臺南天后宮於清康熙二十二年施琅征伐臺灣，因託言受到媽祖的感應，因而奏請祀奉媽祖。媽祖也有天后之稱，也被尊稱為天妃、婆婆、順濟、靈術、崇善、福利等封號。其傳說最早於宋朝太平興國四年蒲田縣誌，宣和五年的杭州府志、元史、明清會典，續文獻考也有加封尊號等記載。各地皆有許多天后的傳說，不過從這些傳說可以看出庶民對媽祖的信仰是水神信仰和神仙故事的結合，臺灣人對媽祖的尊崇又遠非中國一地所能比擬。他不僅是海上

⁶⁹ 吳瀛濤《臺灣民俗》，臺北：眾文圖書公司，1980，頁92-95。

守護神，也是萬能女神，只要有漢人的地方皆有祭拜媽祖。臺南天后宮的媽祖祭典在三月十九、二十舉行，以往安平一地的媽祖神威最為顯赫，後來安平的天后宮傾圮，但「安平迎媽祖，臺南優地處」⁷⁰這句話仍然廣為流傳，足見此盛況。

(十三)洪敏麟主講，洪英聖編著《臺灣風俗探源》內提及媽祖原為宋代行醫救世的女性林默娘，因為居住於福建省湄洲灣，成為當地討海人的守護神，後代把它升格為「天上聖女」，又稱他為「媽祖婆」。如今古河洛地區的福建漳州人，泉州以及客家人都共同祭拜「天上聖女」媽祖。由於傳說她是昇天得道，所以又稱為「天后」。宋高宗封其為「夫人」；宋高宗加封為「妃」；清康熙又加封為「后」級神明。清乾隆皇帝見媽祖在沿海人心中有重大影響力，經政治考量後，視為收攬民心的政治資源，便明令將其列入「官方祭典」。而台灣河洛人大部由海路來臺，每艘船皆祀有媽祖的神像，皆深信有媽祖的保佑才能平安至臺，因而集資興建媽祖廟，或稱「天后宮」及「天上聖女」。從湄州帶來之神像稱為「湄州媽」，從泉州帶來則稱「泉州媽」，同安縣帶來者稱「銀同媽」。在臺灣笨港上岸者稱「笨港媽」，如今稱為「北港媽」，在臺南鹿耳門上岸者稱「鹿耳門天后宮」，澎湖上岸者稱「澎湖天后宮」，臺中縣大甲鎮媽祖稱為「大甲媽」。媽祖廟在臺灣計有五百座以上，日本僧侶亦在一九八年五月八日

⁷⁰ 國分直一《臺灣的歷史與民俗》，臺北：武陵出版社，1991，頁101-105。

從臺南天后宮分靈回去日本富士山供奉。⁷¹

(十四)陳正文《臺灣歲時記》中談及三月二十三日迎媽祖，媽祖在臺灣信徒最多，分佈最廣，全臺媽祖廟之多，為其他神明無與倫比，媽祖廟的規模也是最為宏大、莊嚴、華麗。本省最古老的媽祖廟是馬公的天后宮、另有關渡的關渡宮、大甲的鎮瀾宮、臺中南屯的萬和宮、彰化南瑤宮、北港朝天宮、新港奉天宮、臺南大天后宮等，農曆三月二十三日媽祖誕辰之時民間有「三月瘋媽祖」之說。此則說明臺灣的媽祖深入民心之狀，為臺灣人最主要的祀神。⁷²

(十五)劉還月《臺灣的歲節祭祀》中談及臺灣的居民大都來自大陸，各種信仰、民俗也源自於中國舊俗，但因地理環境及生活條件的不同，也會有許多改變，只有在神明誕辰當天回祖廟進香的俗尚沒有改變。受到清廷支援的媽祖信仰在短短兩百年間，凌駕各神祇之上，更建有三百座以上的神廟。另也談及臺灣有俗諺：「三月瘋媽祖」，在中南部的鄉間每至媽祖誕辰滿路是絡繹不絕的香客，各地都有媽祖的神蹟傳說。臺地最早的媽祖廟為澎湖天后宮，建於明萬曆三十二（1604年），規模最大的媽祖廟是臺南安南區土城「正統鹿耳門聖母廟」，唯一清皇勒建的媽祖廟係鹿港新祖宮，於乾隆五十三年六月完工，媽祖廟最多的縣市是臺南市。自湄洲來之媽祖稱為「湄洲娘」，同安縣來者稱「銀同媽」，泉州來者稱「靈州媽」。

⁷¹ 洪敏麟《臺灣風俗探源》，臺中：臺灣省政府新聞處編，1992，頁145-147。

⁷² 陳正之《臺灣歲時記》，臺中：臺灣省政府新聞處，1997，頁95。

此說明媽祖廟自明朝即有了。⁷³

(十六)董芳苑《探討臺灣民間信仰》言「媽祖婆」係閩粵澳民出海捕魚之守護神，稱中國媽祖是「出海媽祖」，臺灣媽祖是「過海媽祖」。中國媽祖之神格僅為「天妃娘娘」，臺灣媽祖於清康熙二十三年即被施琅奏請清帝勒封為「天上聖母」，並在當時府城臺南建有祀典媽祖廟，號稱「大天后宮」。

由以上多篇文獻可知自宋代即有媽祖信仰，明朝建臺地最早媽祖廟，唯一於清勒建的是鹿港新祖宮。媽祖信仰在中國以及臺灣的影響力由這些文獻研究成果亦可得見。⁷⁴

二、鹿耳門天后宮的祭典樂舞相關文獻

(一)臺南土城正統鹿耳門聖母廟編印《正統鹿耳門聖母廟沿革誌》內談及鹿耳門媽因鹿耳門聖母廟為洪水所浸而寄祀於海安宮長達八十年。期間「鹿耳門普渡」原由三郊公局三益堂於府城舉辦，後委由三郊所屬的臺郡，水仙宮與五條港境眾承辦謂「水仙宮寄普」，其祭典盛大隆重，蔚為府城的一大宗教民俗活動。除設水陸道場於水仙宮，並啟建五朝清醮，儀式甚為隆重，又以紙製帆船數十隻，投諸江流，是謂「鹿耳門祭江」。而其中相關祀典、歷史、文化、信仰、民俗皆秉承鹿耳門媽之懿旨，祀典方面除每三年一科香醮外，又於每年農曆一月初入安座紀念日，舉辦「全國天上聖母祭典儀式式範觀摩

⁷³ 劉還月《臺灣的歲節祭祀》，臺北：自立晚報文化出版部，1991，頁236-238。

⁷⁴ 董芳苑《探討臺灣民間信仰》，臺北：常氏文化出版社，1996，頁6。

會」，推行合乎古禮之聖日記儀。⁷⁵

(二)鹿耳門天后宮發行之《台灣之門—鹿耳門》談及羅天大醮，按王壇發表，金籙啟白，揭旗依序進行。圓醮則循分燈，初啟、重啟、進表、靈寶萬靈神燈，金籙正譙之序舉行，為民間舉辦羅天大醮之始。1991年舉辦迎媽祖船尋根盛典，遙祭湄州古廟，遵循古禮設案遙祭。1992年起，禮聘民俗、藝術、音樂、舞蹈、建築等各方學者、教授、專家共同規劃設計「臺灣民間廟宇大型文化季」。己卯年農曆七月十一日，舉辦「三郊還香寄普念真情」。1994年六月一日，分靈日本媽祖信徒—宮下東成為天后宮乩童。1995年舉行鹿耳門媽祖姊妹會，於第五天舉行媽祖春祭大典。農曆臘月二十四日舉行封印大典，舉行「封壇」、「圓壇」送神儀式，儀式中出現之「御風舞」，是表現出早期討海人捕捉虱目魚栽的樂舞呈現。初四接神之「迎喜神」祭典遵循古制祭儀，祭禮沿九章之儀，樂以清廟之音，舞用唐宋宴舞，係結合宗教與民俗的一大祭典。觀察鹿耳門天后宮樂舞內容應為考究歷朝祭儀而施行。⁷⁶

(三)齊治平《節令的故事》中可歸納為以下幾點：1.立春儀節從周代即有，立春時迎春於東郊並且要舉行祭祀。漢代時每當立春時，首都朝廷的文武百官一律穿著青衣，迎春於東郊。在立春前三天，天子即齋戒沐浴，祭典進行時一面唱春陽之歌，一面舞八佾舞。又論及「春社」

⁷⁵ 鹿耳門史蹟研究會《臺南土城正統鹿耳門聖母廟沿革志》，臺南：正統鹿耳門聖母廟管理委員會，1990，頁54-57。

⁷⁶ 黃徒《臺灣之門》，臺南：臺南市鹿耳門天后宮，1997，頁6-10。

之「社」是上古最隆重祭典，也是人們共同尊敬的神祇。所謂「春祭為祈」，是為了祈求神靈，為他們帶來豐收的一年。2.「迎冬大典」。周朝時到立冬當天，皇帝須齋戒沐浴，然後親自率領文武百官，到首都的城北市郊主持「迎冬大典」。3.「臘祭」。有報答神功意味，於每年年終時舉行。在夏代時稱為「清祀」；殷代稱為「嘉平」；周代稱「臘」，「臘」的名稱也於此開始。秦代初亦稱為「臘」，後又改為「嘉平」；漢代以後才又稱「臘」。所祭祀的對象包括祖先和百神。⁷⁷以上三個祭禮與鹿耳門「迎春大典」、「封印大典」祭典內容相似。

(四)董芳苑《探討民間祭仰》言漢文化之古典宗教，即是《周禮》春官大宗伯所列出以天神、地祇、人鬼、物魅等四種崇拜對象。古時國家的祀典有：冬至—祭天神與人鬼與氣候；夏至—祭地祇與物魅。⁷⁸

(五)陳正之在《臺灣歲時記》文中提到往昔於「立冬」這一天，皇帝親率文武百官到城北祭冬神，「冬至」之儀自古受到官方與民間皆重視，夏、商、周時即有冬節祭天，漢代成為正式節日，至唐宋時儀禮更為隆重。⁷⁹

(六)李天民與余國芳在合著《中國舞蹈史》中謂：周朝樂舞的演出有一定的順序和內在聯繫，〈春官〉曰：「凡六樂者，文之以五聲，播之以八音；凡六樂者，一變而致羽物及川澤之示，再變而至，羸物及山林之示，三變而致

⁷⁷ 齊治平《節令的故事》，臺北：幼獅文化事業公司，1989，頁 88-264。

⁷⁸ 董芳苑《探討臺灣民間信仰》，臺北：常氏文化出版社，1996，頁 159-160。

⁷⁹ 陳正之《臺灣歲時記》，臺中：臺灣省政府新聞處，1997，頁 189。

鱗物及丘陵之示，四變而致毛物及憤衍之示，五變而致介物及土示，六變而致象物及天神」書中敘述臘祭的儀式以歌舞為主，參與者穿黃衣，戴黃冠，或皮弁素服，穿短笛，擊土鼓，表演「兵舞」、「儺舞」，把臘祭的樂舞形式說明得極為詳細。⁸⁰南北朝之「上雲樂」是南梁之周舍作，從舞詞中觀可察知是為一個向皇帝祝壽的歌舞節目，用歌舞呈現老胡成仙得道遨遊四方的情節，舞蹈中有老胡、周帝、王母、門徒等人物，其中有獨舞、隊舞、胡舞、擬獸舞以及口歌、器樂伴奏等主題鮮明，排列有序。⁸¹

明代「祭園丘樂舞」遵循古制，郊祀宗廟用「佾舞」，「園丘祭天舞」祭典則分迎帝神、尊玉帛、進俎、初獻、亞獻、終獻、撤撰、送帝神、望燎等九項儀式。迎神奏「中和之曲」；尊玉帛奏「蕭和之曲」；奉牲奏「凝和之曲」；行初獻禮奏「壽和之曲」、「武功之舞」；亞獻禮奏「豫和之曲」、「文德之舞」；終獻禮奏「熙和之曲」、「文德之舞」；撤奏「雍和之曲」；送神奏「安和之曲」；望燎奏「時和之曲」。⁸²「大雲樂舞」為明世宗嘉靖年間行大雲禮，作「雲門舞」原為黃帝樂舞，周代以祀天神，取雲出天氣，雨出地氣之意，用文、武舞童一百廿人，青衣執扇，增鼓吹數番，曲凡九成，繞壇歌「雲門」之曲而舞。⁸³

⁸⁰ 李天民、余國芳《中國舞蹈史》，臺北：大卷文化，1998，頁139。

⁸¹ 李天民、余國芳《中國舞蹈史》，臺北：大卷文化，1998，頁350。

⁸² 李天民、余國芳《中國舞蹈史》，臺北：大卷文化，1998，頁739-740。

⁸³ 李天民、余國芳《中國舞蹈史》，臺北：大卷文化，1998，頁796-797。

清代祭祀用的舞蹈除文廟外，用八佾「圜丘大祀樂舞」，冬至大祀用樂舞生二百五十九名，武舞生服青緞銷金花袍，文舞生服青緞補袍，綠綢帶，裏金銅頂帽。依神奏「始平之章」；尊玉帛奏「昇平之章」；進俎奏「成平之章」。

另有「方澤大祀樂舞」、「祭社稷儀式樂舞」、「祭先農壇樂舞」、「祭朝日儀式樂舞」、「祭夕月儀式樂舞」、「祈穀儀式樂舞」、「雩祭儀式樂舞」、「祭太歲儀式樂舞」等等。⁸⁴所奏之樂曲與所舞之樂舞均曾出現於鹿耳門天后宮祭典的程序中，由此亦可見鹿耳門天后宮祭典的舉行及背後文化源流多參照歷朝禮制，但在呈現面貌上則更顯豐富具臺灣一地特色。

(七)王克芬《中國舞蹈史》、常任俠《中國舞蹈史》、彭松《中國舞蹈史》等書中亦清楚描述各朝代所用的祭典樂舞形式，此皆可作為考據鹿耳門天后宮的祭典樂舞源由參考文獻，亦可作為往後祭典舉行之傳襲根基。

綜上列文獻探討而觀，對於鹿耳門天后宮儀典形貌及其周邊地理位置關聯有全面概觀，因此本研究之目的即在嘗試由臺灣本地祭典的型式，向上溯源尋找其本源文化與系統，為今日廟會宗教文化作一初步梳理，透過前人研究成果的累積，筆者得於這些成果之上再探究鹿耳門天后宮更為深入的層面。

⁸⁴ 李天民、余國芳《中國舞蹈史》，臺北：大卷文化，1998，頁744。

第三節 研究範圍及限制

壹、研究範圍

欲追溯鹿耳門天后宮文化季中樂舞的源流脈絡，必不可能單就祭典所呈現之片面觀察便能釐清，或是僅就臺灣一地所呈現出的樂舞形式則斷章取義，而能完全知悉其來龍去脈，筆者認為，呈現在今日臺灣廟會的文化現象是一個「點」的集合結果，亦就是以時間為橫，空間為縱兩相交集而能產生某種現象的出現，而欲探尋此現象的完整全貌，則須由此交集點分別向時間與空間往外拓展延伸，而能得見其現象之因果源頭。因之筆者作此「鹿耳門天后宮祭典樂舞」研究主題之時，由筆者所觀察之諸多線索而觀，應源於上古時期初民對自然萬物崇敬而衍生之祭典舞蹈，而下至中國各代發展之郊廟祭典樂舞，延伸至現今更融入諸多民間、地方性色彩而來。

因此筆者之研究範圍可分為三個部分；

第一部分：追溯至上古舞蹈，由先民起舞之動機及其背後涵意，以及動作形式。

第二部分：觀察中國各朝代以來祭典樂舞的流變發展以及動作形式研究。

第三部分：為鹿耳門儀典文化背景研究。

第四部分：則為本研究計畫之主體，即根據以上所蒐集資料作為鹿耳門天后宮文化祭所出現之「迎

春祭典」傳統儀典、民俗舞蹈的形式及背後意涵分析。然而若僅根據所蒐集之文本資料等仍不足以作為支稱本研究計畫之架構，因之筆者在資料的搜集上除了基本文獻的搜羅之外，更從旁輔以有關於整個大環境與時代背景之參考文獻以及當地田野調查，對於鹿耳門一地之歷史背景及地理位置等會有更深入的了解。另外多媒體資料的瀏覽觀察亦是在今通訊時代中重要的研究材料之一。

以上則為筆者對於施行本論文之時定訂之研究範圍與資料文本的搜集部分，若有不夠詳盡周全處，則待後來研究者補闕。

貳、研究限制

- (一) 資料蒐集不易完整全面。在本研究進行之首要工作即為資料的完整蒐羅，必要有自遠古迄今的樂舞儀典考察以作為立論的依據，但因為時、地的分隔，因此在資料的蒐集上必有所缺憾，也許僅能得到片面性亦或口語訛誤的口頭資料，因此筆者在龐大的資料考證中需有辨析資料正確度之能力。
- (二) 文本的閱讀阻隔。所蒐集之資料必要親自經過筆者吸收歸納以及整理，如此則能釐清事實的真相，但在資料文本的閱讀中，必會碰到因時代及地方性阻隔的因

素而至不熟習其中用語及意涵的問題，例如文言的閱讀，抑或地方性方言的辨識，因之在閱讀不熟悉語言文本之時，要有對此語言熟練之研究助手作一完整而正確的翻譯以讓筆者能洞悉文意。

(三) 祭典時間有所限制。在本研究中最重要的一部分為天后宮文化祭的實地鄉野考察，但因為此祭典的舉辦時令固定，並且有一定時間限制，因之除了把握其舉辦之時節，筆者亦參考天后宮出版之祭典記錄影片以作更為詳盡的觀察。

第四節 研究方法與步驟

關於本計畫研究方法的步驟，大致可分為以下幾個步驟。在計畫實際施行之時，依據此步驟方法循序漸進，則可囊括一個研究的全面性。

步驟一：搜集自上古迄現代之祭典以及樂舞資料。

步驟二：台灣本土廟會祭典之實地考察，將鹿耳門祭典風貌以影像、文字等方式記錄並歸納。

步驟三：為有充分而大量的資料文本，以能於其中得到天后宮祭典形式之完整足跡、脈絡，因之本步驟之重點工作即在於將步驟一、二中所蒐羅之資料作歸納分析之工作，逐一與天后宮祭典中所呈現的今貌作一對照、分析。

- 步驟四：廣泛閱讀可作為本論文背景支撐之學術論文、報紙專欄、雜誌以及期刊。藉著前人專業之論述分析成果，可釐清並補益許多作本論文之時因非為筆者熟稔之領域而造成的觀念模糊部分。
- 步驟五：統合及整理所有資料，並將大量資料作分類整理工作，以能在論文的實際寫作之時能夠保持清晰之思路系統依據各整理齊全資料作完整的論述工作。
- 步驟六：依據前幾個步驟所尋找出天后宮文化祭典之枝脈及背後佐證以作本論文之觀念基點，著手就天后宮祭典中的每一型態舞蹈及儀式作分析及整理脈絡之工作。
- 步驟七：著手論文的寫作工作。在確實完成前六項步驟之準備工作後，整個研究計畫最重要的核心部分即為論文的寫作。如何以最系統化、清晰的思維脈絡，以及維持筆者論點方向之思考角度來進行論文是在此步驟中需要注意的一個環節。
- 步驟八：修正方向及檢閱補詣工作。在論文寫作過程之中必定會遭遇與原先預期有所誤差之處，如遇此情況時則將回歸本題，重新審視於何處之觀點轉向，再行重新導正，在修正與檢閱過程中則能激盪出更多預期之外的結果。過程中並隨

時保持與指導教授的研討。如此則能確定論文完成後不會犯言之無物或架構鬆散、目標不明、交待不清等錯誤。

以上為筆者訂定之程序步驟，以此作為研究之參考，如果其中有任何思慮欠周或不妥當之處，則當徹底追究或加以改進以貫徹論文的完整度及周密度

第五節 名詞解釋與用語規定

壹、名辭解釋

一、鹿耳門

鹿耳門為一地理名詞，位於臺灣南部，靠近臺南安平「熱蘭遮城」之西邊。附近的北線尾當時是一片淺沙洲，東西為臺江內海，西臨外海，南岸隔一水道與熱蘭城相望，為船隻航道的出入口，為荷鄭登陸之地，今已淤塞。

二、天后宮

指祭拜媽祖的寺廟。「媽祖」原為保佑閩南地區沿海風平浪靜，救護遇難船隻的海神，演變至後則逐漸成為具有「平治洪水，降雨救旱」意義之水神，甚至成為了萬能的女神。臺灣海峽風浪極大，橫渡時船隻皆危險，當時人們船內一定會供奉媽祖神像以祈求平安渡海。船隻到了岸上後，為感念媽祖的恩澤而紛紛建造媽祖廟來崇祀，後又改稱為天后宮。

三、祭典樂舞

祭典活動的起源由上古時期始，人類因對自然界許多現象無法理解，認定在冥冥之中有神在主宰一切，因此遇到災難或疑惑時，皆要問神求神，試圖與神靈溝通，祭祀活動即是泛靈社會中的一個重要環節。發展至周朝，則因周公制禮作樂，祭祀活動漸成為「禮」的定制。因之，祭禮大都含有「報」的觀念。⁸⁵祭典融入中國各朝代傳統概念後，持續的依憑各朝君主的推行延續下來。

四、宗教舞蹈

指涉與宗教儀式併存之舞蹈。

五、祀典廟宇

指官方舉行祭典的廟宇。

六、立春大典

指立春時，人們迎春於東郊，舉行祈求神靈為人民帶來豐收的一年所舉行的祭典。「立春大典」在農民社會中是一個重要節日。關於立春的儀節在周代就開始了，當時最重要的事便是立春時迎春於東部，並且舉行祭祀儀式。漢代時，首都朝廷百官一律穿著青衣，迎春於東郊。至立春當天，天子便率領三公九卿、諸侯、大夫等，浩蕩前往東部舉行迎春祭典，過程中則一方面需唱「春陽之歌」，一方面則作「八佾之舞」。

七、迎冬大典

指於立冬時(也就是冬至)，人們至城市郊迎冬所舉行的祭典。每年於立冬那日，皇帝齋戒沐浴，然後親率文武百官至首都的城市郊，主持「迎冬大典」。迨儀式結

⁸⁵ 鄒昌林《中國古禮研究》，臺北：臺灣省商務印書館，1981，頁 105

束後，由皇帝頒令「賞死事，恤孤寡」。

八、臘祭

臘月」之「臘」是古代一種祭祀的名稱，在每年年終時舉行，「臘祭」有報答神恩的意涵。

貳、用語規定

一、祭典

在本論文當中論及「祭典」、「儀典」、「祭祀」、「禮儀」、「祭禮」等相關祭典儀式於本文皆採「祭典」稱之。

二、本論文當中，關於年代的書寫方式，於本文中一律以西元年代著錄；如確有必要，則在西元年代後將所屬朝代或年，加括號標示於後。例如：1661年(明永曆十五年)、1823年(清道光三年)等。

三、本論文所引用資料，皆於每頁之下附當頁註釋，以利讀者方便查閱。

第二章 追溯祭典的起源與變遷

第一節 原始祭典的起源

上古時代，人類過著探索自然的原始生活，生活中的危機與變數太多，天災及猛獸的襲擊皆成為威脅生命的物競天擇。在無法把握住任何事物的情形下只有認同「自然天」的存在，面對頭頂的蒼天，對於日月星辰變化莫測的現象，感到茫然不可理解，認為冥冥之中有上天主宰著一切；認為上天具有超人的神力能夠呼風喚雨；能夠翻江搗海。因此，先民每遇到人力無法解決的事物或遇到天災人禍時皆歸咎於上天的處罰。臺灣史研究學者蔡相輝即言：

尋求精神寄託是人類共有之現象，因初民對所處環境的自然變化無法解釋，遂一律視與鬼神有關，為求得心理上的安全感，乃有各種祭祀行為產生，而祭祀之對象，最初以自然星象、山川河谷丘陵等為主，繼而擴及庶物、祖先、雜鬼等物，最後形成宗教信仰。⁸⁶另外，中國傳統社群結構即為一以農耕為主的發展型態，農業的耕種能否有良好收成除了人力的春耕夏耘之外，人力無法掌握的天氣以至於自然界之飛禽走獸皆是決定先民收成好壞的要素，因此「中國人認為豐收之功勞，非人所得獨佔，必與天地自然共用，此即報本反始之觀念。」⁸⁷。因之，先民由茫然而畏懼而至產生對自然界的崇拜及感恩，認為只有

⁸⁶ 蔡相輝《臺灣的祠祀與宗教》，臺北：臺原出版社，1989，頁12。

⁸⁷ 蔡相輝《臺灣的祠祀與宗教》，臺北：臺原出版社，1989，頁14。

取悅神；向神示好；對上天表達感恩之情，始能得到上天的諒解和庇護。於是產生了對自然界的崇拜，用祈禱、祭祀等先民認為能與上天溝通的種種方式來達到心靈的慰藉，此種藉各種型式的進行而達到與無形物溝通的行為則逐漸演化為有定制的「祭祀禮」。而祭祀禮的發展中對象亦包含對自己祖先及天地山川、日月星辰等自然萬物。

因此，祭典的形式由於祭拜的對象不同而有所分別，以下則將原始祭拜的儀式型態簡要綜合歸納於下：

壹、巫術儀式

如前所述，上古先民相信萬物有靈，創造了無數神靈與鬼怪作為自己的崇拜對象。這些神鬼無論居住於天上抑或地下，皆可以毫無阻礙的降福或作祟於人類；因此由人的觀點而言，「若想逃避或解除神鬼的懲罰和禍害，獲得福佑，則必須通過各種巫術儀式實現與鬼神溝通。」⁸⁸因此上古先民認為通過某種特定儀式的動作，可以與神溝通，可以領會到神的意旨；或者是以身體的奉獻或以某些器具來傳達訊息。「這實際上是希望通過非邏輯性的思維方式窺知主觀和客觀世界的『因果關係』，分享本應屬於神秘世界的智慧和知識。」⁸⁹。在初始階段，每個人都可以有自己的巫術行為，如《國語·楚語》中所言：「夫人作享，家為巫史。」⁹⁰即反映此時期現象。發展至後期，則出現作為人神溝通媒介的專職巫師，此種儀式的行為衍化成為一套固定的傳統方式，此即巫術的儀

⁸⁸ 高壽仙《中國宗教禮俗》，臺北：百觀出版社，1994，頁41。

⁸⁹ 高壽仙《中國宗教禮俗》，臺北：百觀出版社，1994，頁57。

⁹⁰ 網站「中央研究院漢籍電子文獻資料庫」

<http://www.sinica.edu.tw/~tdbproj/handy1/>(查詢日期：2003/5/29)

式。在上古時期，某些巫術儀式可能是血腥而殘忍的，因為當時先民認為只有這樣做才是對神靈誠心的、無私的奉獻，也才能達到人神最好的溝通，如「灌祭」⁹¹、「沈祭」⁹²的實行。有的則以巫舞的方式來事神，認為以肢體上通神明是他們最直接的表現。如《周禮》、《禮記》中所記載周代天子祭天儀式中所跳《雲門》之舞等。人的生、老、病、死以至於大自然的變化皆能透過巫術的儀式來達到祈求的目的。⁹³

貳、狩獵儀式

上古時代，未發展農業生活的先民們以狩獵維生，然而狩獵的風險猶大，因此人們常需於狩獵前舉行祈求平安、豐收的儀式；出發前年長者教導年輕者一些生產的技術、如何辨別不同野獸的特徵和狩獵的一些禁忌，都有一定的儀式和規矩；可能是模仿動物的動作或聲音，明確地表現出動物的習性為即將狩獵的行動做一番演練，以祈成功豐收歸來。一旦狩獵歸來又有慶豐收的儀式，為獵得豐盛的食物和遮身的獸皮而歡樂，或者手腳頓足、或手拿石塊敲擊，發出節奏、聲響或者手舞足蹈逐漸演變成儀式中一定的豐收舞或狩獵舞的戰鬥儀式。⁹⁴

除了狩獵，戰爭在古代亦是一種很重要的事。因為人口的繁衍，使得食物漸不夠分配，於是因搶奪食物的紛端漸多，為了保護自己的族人和家人，需要有團體的力量和強健的身

⁹¹ 《周禮·大宗伯》曰：「以血祭祭社稷。」即灌祭一種，即是把用來祭祀地神的血(牲血或人血)和酒灌注於地，血、酒很快就滲透到地下，人們認為這樣可以達之於神。

⁹² 甲骨卜辭《掇一》五五〇篇中有記載：「求年於河，瘞三牢，沈三牛，俎牢」即是把牛或羊沈入川中以祭河神。

⁹³ 常任俠《中國舞蹈史初編三種》，臺北：蘭亭書局，1985，頁127。

⁹⁴ 常任俠《中國舞蹈史初編三種》，臺北：蘭亭書局，1985，頁2。

體，平時需要訓練如何使族人的武藝精進使身體強壯。因此發展出祭典利用一致的口號、一致的節奏演練出一致的動作來加強族人的團結力量。戰爭出發前需有祈求勝利的儀式，戰爭後亦有慶祝得勝歸來的慶功儀式。⁹⁵除以上所述外，亦有以火燒烤龜甲或動物肩胛骨，由其爆裂聲響或裂紋⁹⁶以斷定吉凶的占卜型式。

參、圖騰崇拜儀式

在原始時代每個部落都有代表的圖騰，它可能是一種動物、植物或其他自然萬物衍生之代表物。先民們認為它可以代表他們這一族的象徵，可能採以大熊的戰鬥力、老鷹的快速敏銳、百步蛇的狠毒等等為代表；也有取自大自然的變化如雷、電、風、雨、火之力量來做代表，甚至把想像中的形象如龍、鳳、麒、麟等也拿來做圖騰。並於家族儀式中舉行模仿圖騰的形象和動作的祭儀，祈求圖騰能夠保佑和保護族人。⁹⁷

肆、生殖崇拜儀式

初民原始的需求中為要者是生理基本需求的「食欲」和「性欲」。食欲是為求溫飽；性欲是生理的本能並有繁衍後代延續的功能，對初民來說是很重要的事，關係著家族的繁盛。所以初民對男女性的生殖器的崇拜，是以很神聖的態度，誇張的於儀式中儘量凸顯出性器官的重要性，亦有對下一代傳

⁹⁵ 李天民、余國芳合著《中國舞蹈史》，臺北：大卷文化，1998，頁39-41。

⁹⁶ 《周禮·春官》曰：「菑師掌開龜之兆，一曰方兆，二曰功兆，三曰義兆，四曰弓兆。」即視為龜甲上裂紋以得各事之預兆。

⁹⁷ 資華筠《中國舞蹈》，北京：文化藝術出版社，1999，頁6。

授性知識的意義。存在⁹⁸。如中國新疆發現之呼圖壁崖畫，主體為一系列巨大裸體女性舞蹈像，旁邊為一斜臥的男性形象，男性形象通體塗朱，並特別刻畫了勃起的生殖器，指向女性方向；此外還有一組圖像，上為兩個性徵特徵顯明的舞蹈人像，男性人物手持巨大的生殖器直指對面站立的女性人物，下面則是兩組各由數十人排列成的小型人物，作整齊劃一舞蹈情狀。這種象徵男女交合的舞蹈可能皆具有促進生育的巫術意味。⁹⁹另外，台灣平埔族的拜壺信仰亦有崇拜女性生殖力的意味存在。

伍、勞動儀式

先民由狩獵時代轉為農耕時代，認為播種、插秧、施肥，需要靠老天爺的幫忙來保佑風調雨順避免風災人禍，於是就有了向神乞求、膜拜、祭神的舉動，舉凡求雨、除蟲、病變、播種、插秧、施肥等都要向神請示，依季節性的需要而舉辦不同的祭典。¹⁰⁰

除了以上主要五種基本儀式型態之外，其他還有如：喪事的儀式、喜事的儀式、逐疫的儀式、紀功的儀式等等由生活需求而衍化的祭典。總之，上古之民在作任何事之前幾乎都要先向神靈請示，而這些固定請示神靈的過程即演變成各種儀式而繼續流傳、滲入後代的社會結構中。值得注意的是，這些祭典所具有的教育意義亦是不可忽視的，在原始時代原

⁹⁸ 李天民、余國芳合著《中國舞蹈史》，臺北：大卷文化，1998，頁42-43。

⁹⁹ 高壽仙《中國宗教禮俗》，臺北：百觀出版社，1994年2月，頁27。

¹⁰⁰ 李天民、余國芳合著《中國舞蹈史》，臺北：大卷文化，1998，頁37-39。

無文字記錄，為了生存、為了繁衍下一代，他們祇能使用肢體上的比劃方式將生存知識傳達給下一代，因此祭典也成為它們溝通的方式之一。

第二節 禮教與禮樂系統的傳承

中國上古思想發展至周代孔子而集大成。孔子特別重視禮與祭祀，推廣祭祀為人類孝悌心之發揚表現。因此禮制文化漸代替原始社會的巫教文化，如《論語·為政》曰：「生，事之以禮。死，葬之以禮；祭之以禮。」¹⁰¹由上引文即可見孔子欲將祭祀行為納入「禮」系統的思考。

「至秦漢之際，儒家將農業社會對天地山川萬物報本返源，及人生三不朽的觀念加以融合，經理論化、系統化以後，將祭法、祭義、祭統等定為禮節的要項，與曲禮、王制、月令、郊特牲、學記、樂記、喪服等編成禮記一書，列為經天緯地的大本。此後直至清季，中國士大夫之觀念，皆一秉禮記為依歸。」¹⁰²。由上述可知「禮」觀念的延續傳承及深入人心。《說文》曰：「禮，所以事神致福也，從示從豐。」¹⁰³也就是恭謹侍奉上天以得上天福澤，因此禮記是秉於敬畏上天之心而事奉上天為其基礎意含。¹⁰⁴《禮記》的祭祀觀念大體可分成三大系統：一即對天地山川星辰風雨自然等之祭

¹⁰¹ 網站「中央研究院漢籍電子文獻資料庫」

<http://www.sinica.edu.tw/~tdbproj/handy1/>(查詢日期：2003/5/29)

¹⁰² 蔡相輝《臺灣的祠祀與宗教》，臺北：臺原出版社，1989，頁15。

¹⁰³ 段玉裁《說文解字注》，臺北：藝文印書館，1997，頁2。

¹⁰⁴ 周根林《中國古代禮教史》，臺北：臺灣省商務印書館，1981，頁24。

祀，如臘八之祭。二即對那些於國家、社會、百姓有大功勞、大貢獻者的祭祀，《禮記》曰：「法施於民，以勞定國，以死勤事，能捍大災、禦大患者。」因此中國各地祠廟多以歷史人物為主神者多受此觀念影響。三即對祖先的祭祀。¹⁰⁵而禮樂祭典則源於原始的祭祀儀式，一些由習慣而成的動作，逐漸的成為固定的模式，而成為禮樂的定制。如周代舉行祭祀時，在祭典前要「進行修除、擇土、蔔日、齋戒等準備工作。祭祀之日，入廟後先到太室行裸禮，即用圭瓚舀香酒灌注於地，以告知先祖之靈降臨受祭。祭祀時的樂舞，據《周禮·春官·大司樂》說：『乃奏《夷則》、歌《小呂》，以享先妣；乃奏《無射》，歌《關鍾》，舞《大武》，以享先祖。』」。¹⁰⁶由上可得知祭典儀節至周朝已有定制，並被記載於經典中傳承下來。在《六經》中謂禮雖然是禮，樂也是禮，此因為古代的禮儀活動中都必須配以樂，如宗廟祭祀、朝聘、宴餐等都必須舉樂，如詩經中的〈雅〉、〈頌〉皆是宗廟禮儀和貴族禮儀活動表達感情的文辭，此種文辭都是需加以配樂的。¹⁰⁷秦漢之後，封建制度漸崩解，郡縣興起，各國原有之祭祀活動漸融入地方性原素而具民間色彩，傳至後世即成為各地盛行春祈秋報與迎神賽會活動等。祠祀行為隨著歷史推演不斷發展，變換其面貌，以下則將禮教與禮樂儀典於各朝代之發展狀況略示於後：

壹、唐虞以前

¹⁰⁵ 蔡相輝《臺灣的祠祀與宗教》，臺北：臺原出版社，1989，頁15。

¹⁰⁶ 高壽仙《中國宗教禮俗》，臺北：百觀出版社，1994，頁55。

¹⁰⁷ 鄒昌林《中國古禮研究》，臺北：臺灣省商務印書館，1981，頁18。

人類由於對於大自然所發生的一些現象無法理解，認為冥冥之中上天主宰著一切，它有一種超人的神力能夠呼風喚雨，因此每遇到人力無法解決的事或遇到天災人禍都歸咎於上天的處罰，先民由茫然而畏懼而產生對自然界的崇拜，認為只有取悅神向神示好，才能求得神的諒解和保護，於是產生了對自然界的祭拜，用舞動肢體，或用祈禱、祭祀的方式試圖與神靈溝通，因之逐漸形成祭典的形式而開始有祭典活動。¹⁰⁸

貳、夏之樂舞

夏代的舞蹈，隨著文明程度的提高和社會制度的進化，開始由祭典儀式舞蹈，蛻變到以娛人為主的舞蹈。中國古籍最早記載祠祀行為之文獻，為司馬遷之《史記》中的〈封禪書〉雲：「自禹興而修社，祀後稷稼穡，故有稷祠，郊社所從來尚矣。」¹⁰⁹此即謂夏禹已將發明稼穡之後稷作為祭祀對象。而考據夏朝樂舞的源起，據說與禹治水有關。樂舞「大夏」即禹治水取得成功後，為慶祝勝利而創編的歌舞，舞蹈型式可能是描述民眾為降服水患，生活得以安定而歡呼跳躍。大禹在長期的治水中，形成一種獨特的舞蹈步法，即「禹步」。「禹步」之發生有二說：一謂夏禹因為常年在水裡活動，兩腿得了像關節炎那樣的病症，走起路來只能像跛子一樣行小步，於是出現此舞步。另一說即認為「禹步」是一種依循八卦圖形路線所跳的祭祀舞步，專用於祭祀。¹¹⁰文獻記載，

¹⁰⁸ 常任俠《中國舞蹈史初編三種》，臺北：蘭亭書局，1985，頁8

¹⁰⁹ 司馬遷〈封禪書〉《史記》，卷二十八，臺北：文成出版，1971年

¹¹⁰ 李天民、余國芳合著《中國舞蹈史》，臺北：大卷文化，1998，頁59

禹本身即是巫，對於祭祀非常注重，並且能歌善舞，夏禹的治水工程能夠完成可以說歸功於對祭祀的虔誠。《九韶》、《九辨》、《九歌》是夏朝著名的祭典樂舞名稱。¹¹¹

參、商之祭典樂舞

《史記·殷本紀》說：「伊陟贊言於巫咸，巫咸治王家有成。」、「帝祖乙立，殷復興，巫賢任職。」由上述記載中，我們可以觀察到「巫」在商代國家政治生活中所發揮的重要作用，在學者考證下，商代不僅商王多即身為巫，甚至官吏本身亦皆出自巫。巫的任務即是與神明溝通，其中為要是請神自上界下降，而為了降神，商繼承原始時代歌舞祭祀的遺風，多採取許多方式降神，其中以誦歌跳舞方式是很重要的型態。如「今日奏舞，出從雨。」（《粹》七四四）、「乙未蔔，今夕奏雨，出從雨。」（《前》三，二〇，四）等皆言求雨祭祀時必須跳舞。除此之外，祭祀的樂舞種類繁多，如《桑林舞》或稱《大濩舞》是成湯祈雨救旱的祭祀舞蹈，場面莊嚴肅穆；《大漠舞》是酬神還願的舞蹈。¹¹²總之，祭祀、巫術、占卜等巫教活動均需巫師進行儀式。

肆、創禮樂之邦的周代

周公制禮作樂後，周代已然形成一個研究詩書禮樂的社會知識集團，且因重視樂舞教育，王室設立龐大的樂舞機構，成員一千四百六十三人之多，因此周代的制禮作樂使得種種禮儀均有一定的舞蹈及型式。在《禮記·祭統》篇中有言：「昔者周公旦，有勳勞於天下，周公既沒，成王、康王，追念周

¹¹¹ 常任俠《中國舞蹈史初編三種》，臺北：蘭亭書局，1985，頁7

¹¹² 李天民、余國芳合著《中國舞蹈史》，臺北：大卷文化，1998，頁68。

公之所以勳勞者，而欲尊魯，故賜之以重祭外祭則郊社是也。內祭則大嘗禘是也。夫大嘗禘，升歌清廟，下而管象，朱幹玉戚以舞大武，八佾以舞夏，此天子之樂也。康周公，故以賜魯也。子孫纂之，至於今不廢。所以明周公之德，而又以重其國也。」¹¹³周代被後世稱為「禮樂之邦」，因此可知周代的禮樂制度發展是嚴格而繁複的，各種儀式規矩皆有一定程式進行，身份階層不同不僅能採用的樂舞儀式不同，祭典中所穿服飾、使用道具、參與祭典人數亦各有嚴格規定，出現強烈等級性特徵。由於朝庭的重視和提倡禮樂制度的嚴謹層面，因此配合各人身份地位使用之禮樂是不能任意逾矩套用的，學者高壽仙即言：「通過祭典宣傳統治思想、教化人民外，也要通過祭典顯示等級差別，特別是突出最高統治者的神聖地位。祭天大典只能由皇帝舉行，其他人擅自舉行則屬大逆不道，說明有謀反謀叛奪取天下的野心。」¹¹⁴。如《論語·八佾》中孔子謂季氏：「八佾舞於庭，是可忍也，孰不可忍也。」¹¹⁵此即孔子對諸侯使用不符合身份之禮樂即加以撻伐的實例。

周代敬重鬼神，保持著原始氏族祭祀儀式舞蹈的傳統，並增入禮的觀念，巫教性的舞蹈表演，除用以祈舞的雩祭，以及祭天、祀祖流傳較廣，規模盛大的祭儀舞蹈為「臘」和「儺」。而周代之禮樂又可分「吉禮」、「嘉禮」、「賓禮」、「軍禮」等五種類型。各種禮儀均配合一定的舞蹈。用於宮廷祭

¹¹³ 網站「中央研究院漢籍電子文獻資料庫」
<http://www.sinica.edu.tw/~tdbproj/handy1/>(查詢日期：2003/5/29)

¹¹⁴ 高壽仙《中國宗教禮俗》，臺北：百觀出版社，1994，頁95。

¹¹⁵ 網站「中央研究院漢籍電子文獻資料庫」
<http://www.sinica.edu.tw/~tdbproj/handy1/>(查詢日期：2003/5/29)

祀、禮儀和教育貴族子弟的主要樂舞為「六代舞」，其他如：舞《雲門》以祀天神；舞《咸池》以祭地祇；舞《大韶》以祀四望；舞《大夏》以祭山河；舞《大濩》以享先妣；舞《大武》以享先祖等等，是屬於莊嚴的祭祀典禮場合表演的節日。小舞除用於小型祭祀外，主要是作為年幼國子的樂舞教育題材。¹¹⁶在周公的主持下，形成很完整的禮樂制度，認為以禮樂來教化萬民，治理天下，通過樂舞的方式來薰陶人民，能夠使周代的社會美滿和諧。¹¹⁷

伍、獨尊儒術之漢代

漢代，在董仲舒的建議下，漢武帝頒布了「罷黜百家，獨尊儒術。」的統治方針，儒家與帝王的結合從此開始。「不過，漢代儒教的面貌與早期儒教大為不同，孔孟倡導的仁學受到忽視，獲得突出發展的是巫教色彩極濃的天人感應理論和易象數學。」¹¹⁸天人感應系統思想即是由上古巫教觀念發展而來，董仲舒以儒家學說為基礎，引入陰陽五行理論，構成一個獨具特色的天人理論體系。認為天有十端，此即為天地、陰陽、五行和人。天與人是合一的，而天意是通過氣來向人傳達的，氣的不正常變化就表現為災異，災異的出現歸根結蒂是與朝政缺失有所關連。如此神學化的儒學發展至西漢成帝到東漢章帝間，讖緯之術大興，宣傳天向人顯示的各種徵兆含意。因此漢代設立了許多依據節令而定之禮制，如歲首元旦祭祖祭神，上元燈節祀太乙，清明節飲酒賞菊登高

¹¹⁶ 見《周禮·春官周伯·大司樂》(網站「中央研究院漢籍電子文獻」<http://www.sinica.edu.tw/~tdbproj/handy1/>(查詢日期：2003/5/29)

¹¹⁷ 陳隆蘭〈中國舞蹈的發展與演變〉《舞蹈欣賞》，臺北：五南圖書出版，1999，頁8-10。

¹¹⁸ 高壽仙《中國宗教禮俗》，臺北：百觀出版社，1994，頁88。

作樂等等。

因此，漢代舞蹈由於用在祭祀禮樂、宮廷及民間娛樂節目中，而有「雅舞」與「雜舞」的區別，「雅舞」用於郊廟朝饗，分文舞、武舞；「雜舞」又稱散樂、俗樂，為娛樂性之舞蹈。漢代掌管禮樂祭祀的機關有兩種，其一稱為「太樂署」，管理用於郊廟祭祀，朝饗射儀的雅樂雅舞。漢代之樂舞有《大風歌》是為戰爭勝利之凱旋舞，具有濃厚鄉土氣息；《房中祠樂》用於祭祀先祖；《靈星舞》是為農作舞，用於祭祀農神。其二則為管理俗樂舞的機構，稱為「黃門鼓吹署」。另外，「雜舞」屬娛樂性的舞蹈，如「鞞舞」又稱「鞞舞」早期為軍事舞蹈與軍旅生活有關，後來演變成娛樂性的舞蹈；「鐸舞」原為傳達軍中指令之舞，漸漸演變為溫文儒雅的舞蹈；「巴渝舞」初為軍事舞蹈，後修入雅樂。¹¹⁹

陸、盛世唐代

唐代是中國歷史上的鼎盛時期，氣派寬容、政策開明、士子崛起、胡漢融合。因此唐人展現敢於破除一切陳規舊俗的氣度，因此相應於樂舞的發展上，唐代的舞蹈亦是古代舞蹈發展的高峰，被譽為中國舞蹈史上的黃金時代。祭祀樂舞由隋唐開始分為大祀、中祀和小祀，唐制以昊天上帝、五方上帝、皇地祇、神州及宗廟為大祀；以社稷、日月星辰、先代帝王、嶽鎮海瀆、帝杜等為中祀；以司命、司中、風師、雨師及諸星、諸山川等為小祀。祭祀中依據對象內容的不同，而演示不同的樂舞，宗廟各室酌獻，亦各有專用之樂舞。因

¹¹⁹ 李天民、余國芳合著《中國舞蹈史》，臺北，大卷文化有限公司，1998，頁68。

此唐朝樂舞之「破陣樂」、「慶善樂」、「上雲樂」被稱為唐代三大舞，曾先後修入雅樂，用於郊廟祭祀。「破陣舞」為武舞，是唐代群舞的代表作，威武雄壯，主題鮮明，唐太宗李世民亦親自製「破陣樂舞圖」；「慶善舞」為文舞。¹²⁰

柒、宋代

宋代農業、手工業發展，經濟出現繁榮盛景，國家開始整理禮樂，在繼承唐代樂舞的基礎上，宮廷建立了本朝的雅樂舞系統，和用於宴會的大型隊舞，教坊的舞蹈甚盛。然而兩宋提倡理學，宗法觀念對歌舞的發展起了約束作用，中國舞蹈至宋代開始了大轉折，過去歷代的舞蹈，多為各種音樂與舞蹈結合之律動表演，至宋代及其後世，表現有內容的隊舞，已漸代替了單純的情緒舞蹈。

宋代的文舞、武舞，既用於郊廟，又用於殿廷。但二者的規格大不一樣，殿廷表演時，規模盛大，有時用八佾的倍數，二舞合二百餘人。而郊廟用樂，則極簡陋，二舞即兩者總計僅六十餘人。宋代皇帝於夏至，祇皇地祇，用「寧安之歌」、「儲靈錫慶」、「平恭將軍」之舞。祇神州地祇，用「廣生儲佑」、「厚載凝福」之舞。¹²¹

捌、仿漢制雅樂的元代

元代取代漢人執政的蒙人，初期盡力維持本朝的特性，後則為漸與漢文化融合演化，在漢儒的歸動下制定樂制。宮廷雅樂、「樂隊」皆模仿唐、宋，又雜入本民族和宗教的色彩，

¹²⁰ 李天民、余國芳合著《中國舞蹈史》，臺北，大卷文化有限公司，1998，頁400-401。

¹²¹ 李天民、余國芳合著《中國舞蹈史》，臺北，大卷文化有限公司，1998，頁587-594。

其宴樂舞蹈，相較於唐宋大麩只限以一種曲調演奏，也富於較多變化。而宗廟祭祀用文舞、武舞，各種儀式中的樂舞，大抵皆模仿漢文化而制。元世祖即位後，經過幾番周折，才將雅樂舞，正式用於郊廟酌獻。元代樂舞依情況而定：有每逢戰事前要跳之「誓師舞」；當戰爭取得勝利，武士凱旋而歸時則跳「慶功舞」；在日常生活時如欲求子嗣便跳「蝴蝶舞」等等；仿漢制後，宗廟祭祀則用文舞、武舞，各種儀式用的樂舞，皆以傳襲歷朝的儀典方式而施行之。迎送神，奏「來成」之曲；初獻升降，奏「肅成」之曲；司徒奉俎，奏「嘉成」之曲；文舞退，武舞進，亞獻、終獻奏「順成」之曲，文舞名「武定文綏之舞」；武舞名「內平外成之舞」。另外，「韶舞」為元代新創作的擬古「八佾舞」；「十六天魔舞」，原為禮佛的舞蹈，漸漸演變成觀賞娛樂之舞。¹²²

玖、遵循古制的明代

明代尊崇漢代的儒術，重視傳統雅樂，但明代雅樂、舞種較少，但仍承襲歷朝體制，其禮儀、服制、聲容、器數等都較完備。置「曲樂官」和「太常寺」以管理禮儀樂舞之事，立「神樂觀」掌管祀天地以及宗廟社稷之祭。明代樂舞有「佾舞」用於郊社宗廟之祭祀，分為文舞和武舞。「圜丘祭天樂舞」則用於祭天，祭天是國家重大典禮，「在周代祭天已發展為一套複雜儀式，隨著周王室的衰落，五帝(蒼帝、赤帝、黃帝、白帝、黑帝)越來越受重視。…秦始皇統一後，確立了郊祀白、青、黃、赤四帝的制度，漢初的統治者又將黑帝加入，郊祭五帝。…自此之後，歷代統治者基本上都遵循舊制，在南郊

¹²² 伍曼麗《舞蹈欣賞》，臺北：五南圖書出版，1999，頁25-26。

建立圓丘以祭天。」¹²³明朝的祭天大典即是延續遵循此制而來，祭禮中分初獻禮、亞獻禮、終獻禮。禮中分奏「壽和之曲」舞「武功之舞」；奏「豫和之曲」舞「文德之舞」；奏「熙和之曲」舞「文德之舞」。其他如「祀社稷樂舞」用於祭地、「大雲樂舞」取自「雲門舞」，原為黃帝樂舞，周代用於祀天神，取雲出天氣，雨出地氣之意。明代大雲禮所用之樂，並非古代舊樂，而是明人擬古之作。¹²⁴

拾、較明制更完備之清代祭祀舞

清代是中國歷史上最後一個帝制王朝，又是一個由少數民族統治的大帝國。初始以勝利者姿態對漢民族實行高壓政策，後漸改為懷柔，保留漢人的生活習俗宗教儀式及傳統文化，雅樂舞仍遵循明制。清設「太常寺」掌管祭儀之事，定於節令冬至日祀皇天上帝於圓丘；夏至日祀皇地祇於方澤。「圓丘大祀樂舞」同樣為行祭天儀式時所跳之樂舞；「方澤大祀樂舞」是祭地之舞；「祭社稷儀式樂舞」是祭社神和稷神之舞；「文廟樂舞」是祭孔子之舞；「雩祭儀式樂舞」是求雨之舞；「祭太歲儀式樂舞」是祭十二時辰之神之舞；「祭先農壇樂舞」是祭農神之舞。

清代除了祭祀的舞蹈以外還有宮廷的宴饗樂舞，是於皇帝出入、臣子行禮時所跳的舞，分成兩大類：一為「佾舞」，用於祭祀。二為「隊舞」，用於宴饗，初名為「莽式舞」，為儀式之舞，後改為「慶隆舞」，包含武舞的「揚烈舞」和文舞的「喜起舞」。¹²⁵

¹²³ 高壽仙《中國宗教禮俗》，臺北：百觀出版社，1994，頁96。

¹²⁴ 王克芬《中國舞蹈史》，北京：文化藝術出版社，1987，頁156-159。

¹²⁵ 王克芬《中國舞蹈史》，北京：文化藝術出版社，1987，頁159-163。

第三節 明清時期祭典樂舞內容

中國傳統祭典樂舞隨著朝代遞嬗一脈相承，祭典樂舞的儀式發展至清朝時期更顯繁複、嚴謹，例如對於一些祭天地、山川等祭典，更確立了共同的儀式和樂章。因之，本文舉集祭典儀式大成之明清祭典全貌為例，俾能見到中國傳統祭典及其中樂舞面貌變革。下列是明清時期祭典的內容及比較：

壹、祭天典禮

天在遠古人類的觀念裡，是遙遠而不可及的，因此自周朝始便有祭天儀式出現。如《周禮·春官·大宗伯》云：「以煙祀祀昊天、上帝。」¹²⁶而其中所祭昊天在天神中神格最高的即圓丘祭天，學者徐旭生對於圓丘的起源有如下敘述：「古人祭天，在野外除草掃地而祭，就叫作墀；以後封土而祭，就叫做壇。……再後，又不限於封土，遂於壇上蓋房，……開始大約是為了祭天，以後保存原來專用的意義就叫做郊，叫做圓丘。」¹²⁷。

由表 2-1 的表格列舉，可觀察到明、清時期祭天典禮大致上無很大差異，僅於演奏的曲目上略有不同。但祭儀基本三獻禮程序：初獻禮由武舞生行武舞、亞獻禮由文舞生舞文舞、終獻禮亦由文舞生舞文舞中所舞之舞，此則是其中樂舞基本架構，並無太大差異。

¹²⁶ 網站「中央研究院漢籍電子文獻資料庫」

<http://www.sinica.edu.tw/~tdbproj/handy1/>(查詢日期：2003/5/29)

¹²⁷ 徐旭生《中國古史的傳說時代》，中國：文物出版社，1988，頁 89。

表 2-1 明、清時期祭天的祭典樂舞

明代—圓丘祭天樂舞	清代—圓丘大祀樂舞
1、迎神奏中和之曲	1、迎神奏始平之章
2、奠玉帛奏蕭和之曲	2、奠玉帛奏景平之章
3、進俎奏凝和之曲	3、進俎奏成平之章
4、初獻禮奏壽和之曲行武功之舞	4、初獻禮奏壽平之章武舞生奏舞
5、亞獻禮奏豫和之曲行文德之舞	5、亞獻禮奏嘉平之章用文舞
6、終獻禮奏熙和之曲行文德之舞	6、終獻禮奏永平之章作文舞
7、撤豆奏雍和之舞曲	7、徹豆奏熙平之章
8、送神奏安和之曲	8、送神奏清平之章
9、望燎奏時和之曲	9、望燎奏太平之章

資料來源：李天民、余國芳合著《中國舞蹈史》，臺北：大卷文化，1998
頁 739-804

貳、郊社宗廟祭典

太廟是供奉皇帝祖先靈位的場所，明永樂十八年時，按照「左祖右社」之規，建太廟於皇城之左，每逢皇帝登基、親政、監國、攝政、大婚、上尊號、徽號、萬壽、冊立、凱旋、獻俘等重大日子，都要到太廟告祭。清代則承襲明制，但在排場上則更為隆重。其中樂舞的進行由表 2-2 而觀，明、清時期郊社宗廟的祭典，初獻禮皆做武舞之舞，亞獻禮用文生行文舞，終獻禮亦是舞文舞。因此在樂舞的行貌上並無太

大差異。

表 2-2 明、清時期郊社宗廟的祭典樂舞

明代—太廟樂舞	清代—太廟祭祀樂舞
1、初獻奏壽和之曲作武功之舞	1、初獻奏敕平之章作武舞
2、亞獻奏豫和之舞舞文德之舞	2、亞獻奏敷平之章用文舞
3、終獻奏熙和之曲舞文德之舞	3、終獻奏昭平之章用文舞

資料來源：李天民、余國芳合著《中國舞蹈史》，臺北：大卷文化，1998
頁 741-813

參、崇祀歷代帝王祭典

明清承襲前代之制，對歷代帝位設廟祭祀。由表 2-3 的列舉，可知明清時期崇祀歷代帝王的祭典亞獻禮皆作文舞之舞。

表 2-3 明、清時期崇祀歷代帝王的祭典樂舞

明代—祭歷代帝王樂舞	清代—祭歷代帝王廟樂舞
1、初獻奏保和之曲作武功之舞	1、迎神奏肇平之章
2、亞獻奏中和之曲舞文德之舞	2、奠帛初獻奏興平之章起武舞
3、終獻奏肅和之曲舞文德之舞	3、亞獻奏崇平之章作文舞
	4、終獻奏恬平之章
	5、徹饌奏淳平之章
	6、送神用匡平之章
	7、望燎用匡平之章

資料來源：李天民、余國芳合著《中國舞蹈史》，臺北：大卷文化，1998
頁 742-815

肆、崇祀社神與稽神祭典

由表 2-4 可知明、清時期祭社神、稽神的祭禮，初獻禮仍由武生作武功之舞；亞獻禮文生作文舞之舞、終獻禮亦是由文生作文舞。在樂舞程序上大致相同。

表 2-4 明、清時期祭社神與稽神的祭典樂舞

明代—祀社稽樂舞	清代—祭社稽儀式樂舞
1、迎神行十二拜禮	1、迎神奏登平之章
2、飲福行十二拜禮	2、奠玉帛奏茂平之章
3、送神行十二拜禮	3、初獻奏茂平之章作武舞
4、初獻奏壽和之曲作武功之舞	4、亞獻奏育平之章易文舞
5、亞獻奏豫和之曲舞文德之舞	5、終獻奏敦平之章用文舞
6、終獻奏豫和之曲舞文德之舞	6、徹饌奏博平之章
	7、送神奏樂平之章
	8、望燎奏爭平之章

資料來源：李天民、余國芳合著《中國舞蹈史》，臺北：大卷文化，1998
頁 740-807

伍、祭孔祭典

孔子為中國儒家尊崇之至聖先師，歷代皆受到尊崇，魯哀公時即建立仲尼廟；漢高祖以太牢祭祀孔子，漢武帝獨尊儒術，孔子升為至尊地位；唐太宗時詔令全國普建孔廟，尊孔為先聖；至明代亦對孔子極為尊崇，明初定制，每年仲春和仲秋第一個丁日，帝焚香，遣官祀於太學，丞相行初獻禮，翰林學士行亞獻禮，國子監祭酒終獻，皇帝亦親詣釋奠。明

代祭孔樂舞儀規，在大明會典中有詳細記載，包括曲譜、詞頌、服制、儀禮等內容。其中記有「立之容」、「舞之容」、「首之容」、「身之容」、「手之容」、「步之容」、「足之容」、「腰之容」等三十九種舞節。舞蹈遵循禮儀的要求，按照歌詩中每字的含義，用手中的舞具，分別作執、舉、衡、落、拱、呈、開、合、並、垂、交等動作，配合形體的授、受、辭、讓、揖、拜、跪、垂手、轉身、頓首等姿勢，展現出體現深刻哲理的舞容。¹²⁸而清代對孔子仍尊崇，沿用明代舊制，清代頒定的祭孔舞譜，其舞容、舞具的標注，較之明代之舞更為完備，分「向之容」、「立之容」、「面之容」、「手之容」、「足之容」、「趾之容」等八類。其中包括三十三種舞節，兼有三十七種舞具之勢和十種身手之勢。¹²⁹

由表 2-5 可知明朝舞之容三十九種舞節與清朝的舞之容三十三種舞節在基本架構上是一樣的，皆是以舞生的肢體動作為主體，以文生作佾舞，只是人數稍有不同，三獻皆用文舞，樂舞生人數稍有不同。

¹²⁸ 李天民、余國芳合著《中國舞蹈史》，臺北，大卷文化，1998，頁 743。

¹²⁹ 李天民、余國芳合著《中國舞蹈史》，臺北，大卷文化，1998，頁 816。

表 2-5 明、清時期祭孔的祭典樂舞

明代—祭孔樂舞	清代—文廟樂舞
1、舞容—立之容、舞之容、首之容、身之容、手之容、步之容、足之容、腰之容…等三十九種舞節	1、舞容—向之容、立之容、身之容、首之容、面之容、手之容、足之容、趾之容…等三十三種舞節
2 樂舞生一百一十名、	2、樂舞生一百四十名
3、行八佾舞	3、舞六佾
4、文舞生四十八人	4、文舞生三十六人
5、三獻皆用文舞	5、三獻皆用文舞

資料來源：李天民、余國芳合著《中國舞蹈史》，臺北：大卷文化，1998
頁 742-817

由以上五個圖表的比較，可一覽明、清祭典儀式中樂舞程序之輪廓，並能以此作為本文欲研究臺灣祭典面貌的基點。若綜言明清樂舞的流變，則可發現在明清皆以歷朝流傳祭儀之三獻禮為基礎，不斷充實其中內容、人數或樂舞等，因此清代之祭儀已集歷朝大成，呈現出非常完備的面貌，並跟隨中國移民傳遞入臺灣，而祭典的發展在臺灣又如何的呈現及保存下來，筆者將於下節中討論。

第四節 臺灣的祭典樂舞

臺灣祭典之起源大致由以下幾個部分構成：一、源起於中國傳統。二、在臺灣經在地化發展之民俗。三、接受外來

文化而形成之民俗。而臺灣的民間信仰，無論在本質上或形式上都與大陸閩南和粵東一帶無異：寺廟為民間崇拜神靈的場所，民間的祭儀活動經常是由各宗教的祭儀混合而成。¹³⁰

台灣是為一移民社會，除原居住於斯土的原住民外，自十七世紀明鄭始，所謂的唐山人(即中國渡海來台移民)即在種種歷史情境下輾轉來台。伴隨著這些移民渡海的除了有形的傢俬財物之外亦有無形的文化，即為中國一地的精神思維種種，包括中國民間信仰文化亦一併踏上臺灣海岸生根衍化。然在歷經三、四百年的時間之流沖刷下，以中國信仰基礎為涵的台灣宗教信仰逐漸被瀝出屬於台灣本地色彩的特徵，例如因跨越險惡「黑水溝」之稱的台灣海峽而極盛大的媽祖信仰；因深信台灣初開之地瀰漫瘴毒而有的「王爺」信仰；以至於祭拜來台諸多孤身羅漢腳因為遭病厄客死枯骨的「有應公」信仰等等，皆呈顯出臺灣宗教在地性特色。

先民渡海來臺有「因唐山過台灣的艱險與台灣特殊的移墾環境，廟宇漸漸成為社會整合的重要環節，及為地方政治、經濟、文化、教育的中心。」¹³¹我們或可由廟宇的量化統計察知以上所述現象：全台廟宇數量迄日治時期大正四年(1915)止，根據台灣總督府所編《台灣宗教調查報告》數據，全台共有 11,391 座寺廟宗祠，而全台漢人人口數為 3,414,388 人，意即每三百人左右即有祠宇一間。在一個蕞爾小島上出現如此豐沛的宗教場所，其中代表的是人民日常生活與宗教的密切關聯。因此對於這個臺灣宗教現象的形成背景，學者蔡相

¹³⁰ 阮昌銳《民俗與民藝》，臺北：臺灣省立博物館，1984，頁 2。

¹³¹ 蔡相輝、吳永猛編著《台灣民間信仰》，臺北：國立空中大學，2001，頁 14。

輝言：「台灣寺廟大都為先民從閩、粵攜帶香火、神像至本省，漸漸發展建立起來的，然衡之以閩、粵者，其功能又為一變，從消極之信仰中心與民俗承襲所，轉為移民披荊斬棘、團結互助之機構，又為聚落發展之首腦，舉凡治安、教育、娛樂、自治、聯誼等促進地方發展之事業，皆由民間透過寺廟以推行之，故本省寺廟特多，幾達一村一廟之屬，而每一座廟皆代表某種特殊意義，且與社會民生息息相關。」¹³²而融合了「儒教」、「道教」、「佛教」等多元宗教文化的台灣信仰文化在祭祀行為上也呈現雜揉的特性，除了純粹的祈禱行為之外亦加入道教占卜行為，如擲筮(杯珓)¹³³、求籤詩¹³⁴等等，而迎神賽會祭典的舉行更成為以一個寺廟為中心的「祭祀圈」¹³⁵人民生活的重要環節。

¹³² 蔡相輝《臺灣的祠祀與宗教》，臺北：臺原出版社，1989，頁25。

¹³³ 此為日治大正十年(1921)擔任台南地方法院檢察官通議官片岡巖於所著《台灣風俗誌》之記載：「筮亦是一種占卦。用牛角形的竹根剖作兩片，放在神前桌上。台灣到處的宮廟都有者種筮。這是來宮廟祈願的人用作判斷自己心願有無由神明來接受的法器。行筮的方法，即先點三支或五支香(必定奇數)，用雙手舉在神前三拜後插入香爐。然後跪下三拜，站起一拜，再跪下三拜，再站起一拜。再跪下三拜，再站起一拜後，用雙手托筮舉在額上，然後拋下地面。這時二隻筮都是剖面向上時，即神明在笑不接受之意，這稱笑筮。二隻筮都是剖面覆下時，即神明在生氣，也是不接受之意，這稱陰筮。一隻向上，一隻覆下時稱聖筮，即是神明已經接受心願之意。筮不只在宮廟，一般人亦很多放在自己家裡神桌上，做朝夕占運氣之用。」(片岡巖著、陳金田譯《台灣風俗誌》，大立出版社，1981，頁554。)

¹³⁴ 同樣在片岡巖於所著《台灣風俗誌》有記載：「抽籤就是用六十四支根部刻點符的竹籤，放在竹筒內由人來抽，依據竹籤上的點數作陽卦、再作陰卦。同時對照繪著草木、人物等的摺折式書本(註明著六十四種卦的意義)判斷吉凶。(片岡巖著、陳金田譯《台灣風俗誌》，大立出版社，1981，頁554。)

¹³⁵ 林美容所定義之「祭祀圈」是「為了共神信仰而共同舉行祭祀的居民所屬的地域單位。」(林美容〈由祭祀圈到信仰圈〉《人類學與台灣》，稻鄉出版社，1989，頁79。)

臺灣因沿海人民的信仰而帶來的祭典文化，蔡湘輝言「中國古代視祭與戎為國家要政，而以展祀為先，政之所至，祭亦隨之。明鄭時代，闢臺灣為承天府，有關社稷、山川等之祠祀，應與歷朝無異，廟祀方面，則以文(孔)廟、真武(玄天上帝)、關帝、城隍為主要祠祀。入清以後，祠祀對象大體未變，僅關帝轉稱武廟，天後(媽祖)取代真武而已。」¹³⁶因此在台灣廟宇祭典大致上延續明清所施行祭典，如孔廟、天后宮遵循古制之祭典，並在祭典中融入道教、佛教、儒教三教混合色彩¹³⁷，使之成為具臺灣民間風味的祭典。至於這樣的祭典在臺灣實際施行的狀況又為何？本論文則舉每年擬古舉行大型祭典之鹿耳門天后宮為例分析其祭典之施行。

第五節 小結

本章經由諸多文獻考究，可將祭典的歷史脈絡稍作梳理：祭典活動的起源是由上古時期始，人類因對自然界許多現象無法理解，認定在冥冥之中有神靈主宰一切，因此遇到災難或疑惑時，皆要問神求神，試圖與神靈溝通，因此祭祀活動即是泛靈社會中的一個重要環節。發展至周朝，則因周公制禮作樂，祭祀活動漸成為「禮」的定制。因此《六經》中說，禮固是禮，樂亦是禮，是因為古代的禮儀活動中都必

¹³⁶ 蔡相輝《臺灣的祠祀與宗教》，臺北：臺原出版社，1989，頁25。

¹³⁷ 三教混合最顯著的現象在於神佛的混淆。如道教多將佛家的觀音、地藏、清水祖師、定公佛等為其祭神，又仿佛教，將玉皇上帝擬為釋迦，或乙太乙救苦天尊、雷聲普化天尊兩神擬為文殊、普賢，又將觀音菩薩稱為觀音媽，以及在道教廟宇中旁祀孔子等，皆為儒釋道混同現象。(吳瀛濤《台灣民俗》，臺北：眾文圖書，1994，頁42。)

須配以樂，「禮非樂不行，樂非禮不舉」¹³⁸。例如「祭天」是一年固定舉行之郊祭(包括冬至、夏至、春分)，祭天之禮即是答謝上天給予我們以時序觀念以能知春耕夏耘的最好時節。因此禮實際上即是取法於天；取法於這種時序永恆不變的規律。因之，祭禮大都含有「報」的觀念。¹³⁹祭典融入中國各朝代傳統概念後，持續的依憑各朝君主的推行延續下來，而臺灣亦由明鄭開始吸納由中國沿海來臺移民，伴隨著這些移民渡海的除了有形的傢俬財物之外亦有無形的文化，即為中國一地的精神思維種種，包括中國民間信仰文化亦一併踏上臺灣海岸生根衍化。然在歷經三、四百年的時間之流沖刷下，以中國信仰基礎為內涵的台灣宗教信仰逐漸被瀝出屬於台灣本地色彩的特徵。若考據鹿耳門天后宮的祭典即可明確觀察到是繼承自歷代前朝祭典的脈絡，而尤以集前朝祭典儀禮大成之明清時期祭典型式為主軸，並在臺灣的實際施行過程中融入臺灣一地的民俗習性，所構成的即是臺灣祭典的面貌。而鹿耳門天后宮即是典型臺灣廟宇宗教中心之一，因之由下章起筆者將就鹿耳門天后宮祭典樂舞的形貌，並試圖由鹿耳門天后宮祭典延伸至臺灣祭典型式。

¹³⁸ 鄒昌林《中國古禮研究》，臺北：臺灣省商務印書館，1981，頁18。

¹³⁹ 鄒昌林《中國古禮研究》，臺北：臺灣省商務印書館，1981，頁105。

第三章 鹿耳門天后宮祭典樂舞之起源 與變遷

第一節 臺灣的媽祖信仰

十七世紀時荷蘭與西班牙到臺灣殖民與佈教，福建、閩南地區的人相繼到臺灣討生活，於是帶來了「唐山文化」與閩南系的「民間信仰」。鄭成功驅荷入臺，由清朝統治臺灣的二百三十年(1683-1895年)間，由於沿海人民的信仰和船上必備的守護神—媽祖，也跟著他們到達臺灣。許多至今尚存的臺灣各地重要寺廟，都在這段期間建立，是社交中心；也是鄰裏團結的精神支柱。當時大批明朝士大夫與文人也隨之入臺，因此他們帶來的中國內地文化也移入。漢人的信仰趨於定型，官方亦出資為民間蓋廟，於此時期列入官方祀典的廟宇有孔子廟、武廟、媽祖廟等。¹⁴⁰其中猶以媽祖信仰在臺灣的影響力廣大。

關於媽祖的生平，經學者考證後大抵歸納為：「媽祖本姓林，莆田湄洲嶼人，生於宋太祖建隆年間，少能言人禍福，能生人福人，未曾以死與禍恐嚇人，故莆人皆願與之往來，愛敬如母。卒後葬於莆田縣之寧海。」¹⁴¹媽祖神化之後，漸成為當地討海人的守護神，後代把她升格為「天上聖女」又叫他為「媽祖婆」。如今源自古河洛地區的福建漳州人，泉州以及客家人都共同祭拜「天上聖女」媽祖，由於傳說她是昇

¹⁴⁰ 董芳苑《探討臺灣民間信仰》，臺北：常氏文化出版社，1996，頁61-66。

¹⁴¹ 蔡相輝《臺灣的祠祀與宗教》，臺北：臺原出版社，1989，頁114。

天，所以又叫「天后」。而媽祖信仰的展開可分為三個階段。第一階段為僅屬莆田地區人民一地信仰時期。起自媽祖逝世，迄今於徽宗宣和四年。第二階段為公開傳播之信仰期。起自宣和五年朝廷賜廟額順濟，迄於高宗紹興二十八年。第三階段為普及期，自紹興二十九年陳俊傾獻地建白湖順濟廟以後。¹⁴²宋代是個造神運動蓬勃的年代，因此，媽祖在這個時代轉變、人心需求的大社會背景下被呼喚出來，宋高宗封為「夫人」，後加封為「妃」，清康熙又加封為「后」級神明。並歷經宋、元、明、清的塑造，媽祖的家世、封號、能力一一被後人增衍出來，至明鄭時期，施琅在攻打臺灣明鄭王朝之時，造出媽祖顯靈助兵的傳說，順利攻克臺灣後施琅即向朝廷奏上「為神靈顯助破逆，請乞皇恩崇加敕封事」，清乾隆見媽祖在沿海人心中有重大影響力，經政治考量，視為收攬民心的政治資源，便明令列入「官方祭典」，因而在康熙二十三年二月二十四日，奉旨依議。因明鄭時期台灣並無媽祖廟，故施琅至臺後，首先將鎮北坊赤崁城南之寧靖王宅邸改為天妃宮，並行文水師各衙署創天妃宮。由此為開端，臺灣媽祖之信仰圈不斷擴展，「媽祖成為本省居民信仰之主流，當在康熙五十九年以後。康熙五十九年海寶奉使琉球歸，奏上媽祖默佑功，清廷乃將媽祖列為祀典，春秋祭祀。」¹⁴³媽祖信仰在不斷得到清廷支援後，乃如日中天，逐步成為本省民間最主要信仰之一。

而民間方面，由中國沿海地區經由海路來臺討生活移民

¹⁴² 蔡相輝《臺灣的祠祀與宗教》，臺北：臺原出版社，1989，頁114。

¹⁴³ 蔡相輝《臺灣的祠祀與宗教》，臺北：臺原出版社，1989，頁123。

們，每艘船都有媽祖的神像，都深信有媽祖的保佑才能平安到臺，而集資興建媽祖廟，因而媽祖廟在臺灣有五百座以上，媽祖在臺灣信徒亦最多；分佈也最廣。¹⁴⁴

第二節 鹿耳門天后宮歷史淵源

「鹿耳門」三字很早就出現於臺灣歷史舞臺上了，西元1661年鄭成功開臺，因而有所謂的「登陸鹿耳門」。鹿耳門位於臺灣南部，靠近臺南安平「熱蘭遮城」之西邊。附近的北線尾當時是一片淺沙洲，東西為臺江內海，西臨外海，南岸隔一水道與熱蘭城相望，北岸即鹿耳門，有水溝通臺江。而「鹿耳門」地名緣由在清朝有二說：一為「鹿耳門的港口狀似鹿耳，所以被稱作鹿耳門」；二為「南曰北汕尾，北曰加老灣，又西南曰隙仔港；兩岸沙腳環抱，中通一徑，狀似鹿耳，故名鹿耳門」¹⁴⁵。鄭成功初抵臺灣時，其戎克船即經此鹿耳門水道進臺江。¹⁴⁶鹿耳門在鄭成功登臺後，顯然一舉成功，也因而成臺灣的咽喉，不僅在地理上成為重要據點，在歷史上也成了研究重心。只可惜臺灣因一次大風雨，曾文溪改道向西港南流，注入於臺江內海，因洪流挾帶內山崩陷之泥沙，淤塞臺江內海，沙泥驟長而變為陸地，使得鹿耳門變為廢口。¹⁴⁷

¹⁴⁴ 洪敏麟《臺灣風俗探源》，臺中：臺灣省政府新聞處編，1992，頁145-147。

¹⁴⁵ 清朱景英《海東劄記》卷二(網站：臺灣文獻叢刊資料庫 <http://210.209.5.4/Home/index.asp>)(查詢日期：2003/6/2)

¹⁴⁶ 江樹生《鄭成功和荷蘭人在臺灣的最後一戰及換文締和》，臺北：漢聲編輯，1990，頁113。

¹⁴⁷ 林文漲《回首鹿耳門》，臺南市：鹿耳門天后宮文教公益基金會，

據清代陳文達所撰《臺灣縣志》記載：「媽祖，康熙五十八(1719)年各官捐俸同建，前殿祀媽祖，後殿祀觀音，各覆以亭，兩旁建僧舍六間，僧人居之，以奉香火，董其事者，經歷王士勳也。」¹⁴⁸另據鹿耳門天后宮沿革所述：「鄭王感念媽祖鴻恩盛德(蒙媽祖助潮水，順利揮軍攻取普羅民遮城)，在登岸地點(北汕尾)建廟(當時稱媽祖宮)，供奉請自湄州祖廟，原供奉於座艦之媽祖金尊，即目前本宮之『鹿耳門媽』。」據廟方言康熙五十八年官商業集資同修葺，彼時廟名已更易為天后宮，但民間仍習於稱媽祖宮，由此得知關於北汕尾文獻中所言之媽祖廟、媽祖宮、天后宮指的皆是同一間廟宇，即今日鹿耳門天后宮。

第三節 鹿耳門天后宮祭典樂舞的文化背景

根據于佑任撰《鹿耳門志》記載，鄭成功初到臺灣時，按照當時漢人的習慣，船上供奉有媽祖，媽祖為宋代以來存在於中國沿海一帶水神，祈求驅陰求晴，認為媽祖為航海、雨水之神，而臺灣人稱媽祖為「雨媽」、「過水媽」。不僅為海上的守護神，且被推崇為萬能的水神。鄭成功在到達臺灣前，先於澎湖整軍待命，於永曆十五年(1661)四月二十九日至臺灣外沙線，於辰時至鹿耳門線外。鄭成功先設香案祝禱祈漲潮水，果真漲潮丈餘，於是揮軍入港直取熱蘭遮城(今安平古

1994，頁 70-71。

¹⁴⁸ 陳文達〈在鹿耳門〉《臺灣縣志·雜記·寺廟》(網站：臺灣文獻叢刊資料庫 <http://210.209.5.4/Home/index.asp>) (查詢日期：2003/6/2)

稱)，荷軍大驚，以為鄭家軍從天而降。¹⁴⁹爾後於清代，清兵的船隻亦都供奉媽祖，認為媽祖是他們的保護神，船隻在到達臺灣後，多於停泊港口對面建造媽祖廟。除了固定的祭拜日之外，出海前一定祭拜媽祖，如果順利到達目的地，下船後也一定再祭拜媽祖的保佑，又因為每次遇到很多的神蹟，認為是媽祖的神助，而官方也因為想借助民眾信仰宗教的心理來統治人民，於是每到一地就興建媽祖的廟宇來鞏固官方在臺灣的地位。¹⁵⁰

媽祖信仰文化於是在臺灣生根衍化，又因為「民間信仰足以影響民俗活動，民俗又受民間生活型態所影響。農業耕種為我國民間主要活動，耕種受季節氣候之影響，而有忙、閒之分，大抵秋收後至春耕前為農閒時期，故閩、粵民俗之祭神與賽會，多集中於此期間。」¹⁵¹媽祖的節慶祭典是「人神靈感相交最為高潮的儀式活動，也是其信仰體系的整體展現，更能充分地表達出香火的神聖意義與作用。」¹⁵²因此，各地媽祖廟亦循例在農曆三月慶祝媽祖誕生，每每吸引廣大人潮前來參與，往往使俗語「三月瘋媽祖」的氣氛蘊散至全省。廟方「以各種象徵靈力的儀式運作，來凝聚群眾消災解厄與庇佑賜福的崇拜之情，在儀式的進行中經由集體性的經驗傳達與感情祈訴，緊密到媽祖的神聖領域，融入其整個的宇宙世界，確立了心靈信仰的精神力量，以媽祖的靈感神力

¹⁴⁹ 于佑任《鹿耳門志》，臺南：臺南正統鹿耳門聖母廟管理委員會，1964，頁10。

¹⁵⁰ 李露露《媽祖信仰》，臺北：漢揚出版股份有限公司，1995，頁115-120。

¹⁵¹ 蔡相輝《臺灣的祠祀與宗教》，臺北：臺原出版社，1989，頁22。

¹⁵² 鄭志明〈臺灣媽祖祭典的現象分析〉，《宗教哲學》，第三卷第一期，1997年1月，頁162。

來排除個人生存上的危機、恐懼與絕望等，獲得了確定、安慰與希望等，可以確立了個人生活目的與意義，滿懷信心地存活下去。」¹⁵³藉著這些祭典活動的施行，媽祖信仰在臺灣的枝葉亦更加繁茂。學者鄭志明對於寺廟舉辦祭典儀式認為「拜神儀式的大眾化也可算是媽祖神廟俗化的展現，以通俗的儀式操作，來投合與接引十方的信眾，獲得信眾的獻金與供養，發展廟宇的建設與組織規模。媽祖神廟大多設有管理委員會，為了傳播媽祖聲威與吸引信眾，則常舉行公眾性的祭典儀式，來促進人神間的靈感交流與強化民眾的信仰情感，最常見的就是大規模的犧牲祭典與繞境遊行，不僅場面熱鬧，也掀起人與媽祖靈力相交的多重運作網路，形成了臺灣媽祖祭典極有特色的儀式文化」¹⁵⁴。也因此，「媽祖祭典是臺灣最為風行的迎神賽會，也構成民間信仰的一大特色，在進香與朝拜的活動過程中，傳承了民眾集體性的信仰共識，這種共識的背後其實存在著一套信仰的體系。」¹⁵⁵此則說明媽祖祭典的活動儀式正是由人為操作的活動型態，它不像其他的宗教信仰已經有一套完整的儀式，因此難免在這大張旗鼓的期間，因蒙上過重功利色彩而被輿論所詬病。

故在鹿耳門天后宮所出版的系列叢書中談及近年來舉辦文化祭之動機，即在於有感於一般民眾對傳統廟會活動印象多停留在鑼鼓喧天、電子琴花車與歌仔戲的嘶吼間，因此天

¹⁵³ 鄭志明〈臺灣媽祖祭典的現象分析〉，《宗教哲學》，第三卷第一期，1997年1月，頁162。

¹⁵⁴ 鄭志明〈臺灣媽祖祭典的現象分析〉，《宗教哲學》，第三卷第一期，1997年1月，頁160

¹⁵⁵ 曾蔡美佐、謝嘉梁《媽祖信仰國際學術研討會論文集》，臺南：北港朝天宮董事會/臺灣省文獻委員會，1997，頁309。

后宮主委林仙養認為「應該讓廟口文化，回歸到莊嚴、神聖，而且具有意義、有品味的宗教禮俗。……我們一直在推出以文化、藝術、自然生態活動來替代純宗教儀式，甚至避免怪力亂神的劣質宗教信仰現象。」¹⁵⁶因此鹿耳門天后宮自1992年起，邀請民俗、藝術、音樂、舞蹈、建築等多領域學者專家進行文化季的活動策劃。如古典禮樂學者陸雲達、臺灣大學楊雲萍、成功大學石萬壽、何培夫、台南家專倪永震、黃素雪、郭玲娟、林怡利、民俗學者劉還月、黃文博等人，試圖融入古典禮制以及鹿耳門地區特色，試圖改革傳統祭典的庸俗化，朝向精緻化、專業化、學術化、藝術化的塑造，並強調以遵行古制為參考，沿用明清時期的祭典為主，以建構所謂「新廟會文化」。¹⁵⁷

第四節 鹿耳門天后宮祭典樂舞的文化變遷

根據前章所述，鹿耳門的祭典原本由「鹿耳門普渡」傳來的，係三郊公局三益堂於府城舉辦，後來委由三郊所屬的臺郡水仙宮與五條港民眾承辦謂之「水仙宮寄普」，其祭典盛大隆重，蔚為府城一大宗教、民俗活動。除設水陸道場於水仙宮，並啟建五朝清醮，儀式甚為隆重，又以紙製帆船數十隻，投諸江流，是謂「鹿耳門祭江」。於有關祀典、歷史、文化、信仰、民俗皆秉承鹿耳門媽之懿旨，祀典方面除每三年一科香醮外，又於每年農曆十一月初八安座紀念日，舉辦「全

¹⁵⁶ 陳益裕《北汕尾文學之旅》，臺北：臺江出版社，1998，頁54。

¹⁵⁷ 《1993北汕尾迎媽祖/鹿耳門天后宮文化季專輯》，臺南：臺南鹿耳門天后宮文教公益基金會，1993，頁54-55。

國天上聖母祭典儀式示範觀摩會」，推行合乎古禮之聖母祀儀。¹⁵⁸演變至後，各地區天后宮各自規劃舉辦有地方特色的祭典。

因此，鹿耳門天后宮以其地理、歷史上的淵源為背景，開展出一系列獨具地方特色的祭典。自 1984 年開始陸續舉辦了幾個大型的祭典，茲列舉以下幾個由鹿耳門天后宮舉辦較為重要的幾個祭典沿革：

壹、1984 年羅天大醮。按王壇發表，金籙啟白，揭旗依序進行。圓醮循分燈，初啟、重啟、進表、靈寶萬靈神燈，金籙正譙之序舉行。為民間舉辦羅天大醮之創始。

貳、1984 年起舉辦迎媽祖船尋根盛典。遙祭湄州古廟，遵循古禮設案遙祭。典禮所用媽祖船是「鹿耳門媽」的專屬交通工具；也是全臺獨特的媽祖船，專為祭典之用。媽祖船外型與一般王船近似，但設制略有不同，一般王船前設「王爺廳」，後為「媽祖廳」（奉祀船上媽祖之所），媽祖船為與王船有所區別，所設兩廳，前為聖母廳（媽祖廳），後為梳妝亭。不過基本上媽祖船仍屬王船信仰的一環，不過鹿耳門天后宮將媽祖船定位為單純的迎送媽祖活動。¹⁵⁹

參、1987 年舉辦迎媽祖船尋根盛典。遙祭湄州古廟，遵循古禮設案遙祭。

肆、1991 年 3 月 21 日舉辦迎媽祖船尋根盛典。自 1984 年、1987 年、1991 年皆舉行過「迎媽祖船」祭典，這三次

¹⁵⁸ 鹿耳門史蹟研究會《臺南土城正統鹿耳門聖母廟沿革志》，臺南：正統鹿耳門聖母廟管理委員會，1990，頁 54-57。

¹⁵⁹ 黃文博《北汕尾儀典之旅》，臺江出版社，1995，頁 104-166。

祭典之中以第三次的祭典為最隆重和最正式，把「媽祖船」航行至鹿耳溪口，再遵行古禮設置香案，以出海口為祭壇，遙祭湄州祖廟。此次參加的民眾超過十萬人次，遐爾聞名，膾炙人口，奠定了兩年後天后宮開創文化季基礎，也是天后宮以後的祭典用樂舞方式的啟發。

160

伍、1992年元月起，鹿耳門天后宮管理委員會與地方大老等，組成「文化季籌備委員會」，拜訪邀請民俗、藝術、音樂、舞蹈、建築等各方面的學者、藝術家、建築家等共同研究設計符合鹿耳門歷史、地理、人文、宗教與自然生態特色風格的藝文活動，如「發現鹿耳門」、「發現北汕尾」等。經過一年完善的規劃，始於1993年開始舉辦鹿耳門天后宮文化季，每一年的文化季長達四個月之久，最後以「媽祖祭」作為高潮，為鹿耳門天后宮邁入「新廟會文化」關鍵性的一年，開始嘗試將祭典以「樂舞」型式貫穿祭典，開啟臺灣各式祭典先例，一直至2003年還繼續延伸。

鹿耳門天后宮原即以官建寺廟而固定有春、秋二祭之俗，乃以媽祖誕辰前夕舉行春祭大典，採「清園丘大祀」(祭天)之儀，樂設九章，詩經作媽祖頌，舞用感恩舞，並納「迎媽祖船」於祭典中，結合傳統禮樂與風俗於一體，賦予傳統儀典新生命。儀典過程則由在地藝術家林中信策劃和設計；樂舞則委交臺灣女子技術學院舞

¹⁶⁰ 黃徒《臺灣之門》，臺南：臺南市鹿耳門天后宮，1997，頁8。

蹈系編製。¹⁶¹

陸、1993年以開創歷史的心情舉辦「迎喜神大典」，使宗教與文化做了一次成功的結合，自此每年舉辦迎喜神大典。大年初四為臺灣民間迎神日子，民間通常在農曆十二月二十四日送神後，一直到大年初四才迎接諸神的到來，往昔各地儀式有大有小，屬民間性質活動，然而鹿耳門天后宮將此儀式以官式三獻禮，並加入精緻考究的禮樂及樂舞，使往昔無定制之「迎喜神」祭典呈現嶄新傳統風貌。「迎喜神」大典全部過程分為五階段：備禮、駕前禮、啟禮、迎喜神與送媽祖，前三者為典禮前儀式，迎喜神才正式進入大典，大典之後則恭送媽祖回宮。其中穿插之樂舞則由廟方邀請舞蹈、音樂專家考究古禮融合地方民情編製出僅屬鹿耳門天后宮祭典樂舞，此為將舞蹈音樂藝術與宗教文化結合的成功範例。¹⁶²

柒、1993年「發現鹿耳門」、「重返北汕尾」祭典。鹿耳門天后宮所在地承載著豐富深厚的地理、歷史背景，為重現1661年4月30日鄭成功率四百戰艦揮軍東渡集結鹿耳門溪口的歷史場景，鹿耳門天后宮結合臺南市全國文藝季「發現鹿耳門」系列活動相結合，由開臺聖王廟宇金蘭聯誼會主辦，鹿耳門天后宮承辦「模擬鄭成功燈陸鹿耳門」活動，以二十三艘膠筏改造的戰艦，兩千多位「明鄭軍民」的壯麗軍容，在鹿耳門溪口集結，準備重返北汕尾。登陸成功後，隨即在鹿耳門天后宮搭建之九龍壇

¹⁶¹ 黃文博《北汕尾儀典之旅》，臺江出版社，1995，頁104-166。

¹⁶² 黃文博《北汕尾儀典之旅》，臺江出版社，1995，頁70-99。

舉行「鄭王秋祭大典」，行標準官式三獻禮。¹⁶³

捌、1994年起每年舉辦封印大典。農曆十二月二十四日是民間送神日，也就是於人間觀察善惡的神明於年終回到天庭述職，人們在送神之後關上正門並貼上押煞封條，表示「吾神休假去也」，因此民間有封籤、封印的習俗，為此年之「神事」作一結束，也宣告「年」的即將來到。送神為民間辭歲信仰活動，各地以敬四果等儀式祭之，但「封籤」、「封印」動作本無正式儀式祭典，但由鹿耳門天后宮開先例，獨創「封印大典」，不但舉行封印儀式，還將封印祭典化，並與當地庶民生活相結合，形成一種地域性風格強烈的文化性廟會。祭典中以「封印之儀」搭配雅樂進行。值得注意的是其中樂舞為鹿耳門天后宮自創「御風舞」，為傳達鹿耳門媽祖宮庄沿海居民討海捕魚的生活舞，由當地庄民與義工聯合演出，每人身穿昔時特有服飾「圍私裙仔」，手執「魚栽擔仔」（補魚苗網具）粉墨登場，隨著鼓點節奏，人們舞出平日漁家日常點滴，俚俗生動。此為臺灣祭典樂舞自中國系統傳承而下後，染上地方性色彩而自創傳統的證明。¹⁶⁴

玖、1994年祝壽燈祭媽祖。1993年舉行第一屆文化季的鹿耳門天后宮媽祖祭典，以創新思維構想傳統祭典的方式受到社會迴響，因此於1994年第二屆文化季時，再嘗試另一種面貌的媽祖祭，即選在夜間舉行，並以三千盞祝壽燈襯托夜景。除採行標準三獻禮，中亦穿插樂舞演

¹⁶³ 黃文博《北汕尾儀典之旅》，臺江出版社，1995，頁10-38。

¹⁶⁴ 黃文博《北汕尾儀典之旅》，臺江出版社，1995，頁42-67。

出。¹⁶⁵

拾、1995年鹿耳門媽祖姊妹會，舉行媽祖春祭大典。承繼1993、1994年舉辦文化季媽祖祭典的創新概念，1995年的媽祖祭不同於以往獨辦方式，而結合全臺分靈分香媽祖返宮聚會，舉辦為期五天的「媽祖姐妹會」，並舉行「媽祖春祭大典」，為開臺地媽祖祭典首例，此亦屬臺地宗教結合本土化現象之一。

拾壹、1999年農曆七月十一日，舉辦「三郊還香寄普念真情」。¹⁶⁶

第五節 小結

綜觀鹿耳門天后宮近年來所舉辦祭典變遷，可明顯觀察到天后宮所企圖的祭典精緻文化發展方向，1984年以前多遵循傳統臺灣雜揉儒、道、佛教普遍慶典舉行方式，如春、秋二祭等，但自1984年起舉行三屆之迎媽祖船尋根盛典後，廟方發現遵循古禮的祭典方式頗能使得漸趨惡質的廟會文化增加風雅氣息，因而反吸引眾多尋古民眾的注目。這是鹿耳門天后宮轉折的開始，經過廟方委員會的籌畫，正式於1993年邀請各界專家籌劃舉辦文化季活動，「從過年前一直辦到媽祖生日，主要內容有禮俗文化、宗教祭典、漁村古風、農村懷舊、民藝廣場、藝文比賽、親子活動、水上活動、慈善愛心活動、溯源尋根活動……大大小小共計三十餘項」。¹⁶⁷值

¹⁶⁵ 黃文博《北汕尾儀典之旅》，臺江出版社，1995，頁150-154。

¹⁶⁶ 黃徒《臺灣之門》，臺南：臺南市鹿耳門天后宮，1997，頁6-10。

¹⁶⁷ 《1993北汕尾迎媽祖/鹿耳門天后宮文化季專輯》，臺南：臺南鹿

得注意的是其中包括邀請古禮制專家陸雲達及中文、歷史、舞蹈、建築、民俗學者考究仿古呈現的「迎喜神大典」達於極致，此祭典於每年農曆正月初四舉辦時，往往吸引大批人潮前往觀禮。對於廟會文化祭典能夠以傳統禮制樂舞的方式呈現，是臺灣廟會文化的趨向優質、精緻、藝術發展，並帶動臨近廟宇如土城聖母廟等的創造新廟會文化。¹⁶⁸而值得注意的是鹿耳門天后宮的祭典概念籌劃不僅僅是仿古、考究，而往往又配合了時、地特性有開創性的發展，如封印大典、祝壽燈祭媽祖、媽祖姐妹會、文化季等祭典計劃的推行，另外，於祭典樂舞發展上則適時與地方相關學院配合，呈現精緻、藝術化的視覺饗宴，其中亦不乏如由當地居民演出的「御風舞」此類能夠呈現鹿耳門地緣人民生活點滴的創意，是傳統祭典於臺灣一地的質變發展。

耳門天后宮文教公益基金會，1993，頁 74。

¹⁶⁸ 黃徒《臺灣之門》，臺南：臺南市鹿耳門天后宮，1997，頁 8。

第四章 鹿耳門天后宮的祭典樂舞 —以「迎喜神大典」為例

鹿耳門天后宮由 1993 年起，每一年由農曆十二月即開始舉辦的文化季中所施行的祭典樂舞有：農曆臘月二十四日的「封印大典」、農曆初四的「迎喜神」。其中以「迎喜神」的祭典最為考究。

大年初四為臺灣民間迎神日子，民間通常在農曆十二月二十四日送神後，一直到大年初四才迎接諸神的到來，往昔各地儀式有大有小，屬民間性質活動，無所謂定制，然而鹿耳門天后宮將此儀式以官式三獻禮正式祭典化，並加入精緻考究的禮樂及樂舞，「一切遵循古制祭禮、排場—祭禮沿九章之儀、樂以清廟之音、舞用唐宋宴樂舞。係結合宗教與民俗精華的一大祭禮。」¹⁶⁹筆者因從事民間舞教學多年，於其中樂舞呈現或可由不同於宗教文化視角來觀察，因之下文將由迎喜神大典中的樂舞舞步，觀察鹿耳門天后宮的擬古迎喜神大典與傳統迎喜神大典之差異。並利用圖表的繪製使其呈現更顯明確。

第一節 鹿耳門天后宮「迎喜神」大典輪廓

日治時期日本學者鈴木清一郎調查臺灣之年節習俗謂：「正月初四是『接神』或『迎神』的日子，原來年前臘月二十四日是『送神』日，上界諸神都在送神時升天，向玉皇大

¹⁶⁹ 黃徒《臺灣之門》，臺南：臺南市鹿耳門天后宮，1997，頁 30。

帝朝賀述職，報告一年來下界人間行為的善惡，然後再回到下界監督人類。為此，從正月初四下午四點起，家家戶戶都要歡迎從天上回來的諸神，供上牲醴、果品、酒菜等，並且焚香、點燭、燒金，以及放爆竹等祭拜。同時還要燒全副武裝的「神馬」、「甲馬」和天兵」¹⁷⁰因此可知每一年的農曆元月初四是臺灣民間迎神的日子，前一年的臘月二十四日送神後，一直要等到元月初四才能再把諸神由天庭請回，民間俗諺有云：「放一夜花爆，轟出新年，鬧鬧熱熱，大家想過好日子；開二扇大門，請進喜神，齊齊整整，小孩預備出鋒頭。」¹⁷¹觀歷朝祭統制中，官方祀典所記載本並無「迎喜神」此典制之施行，鹿耳門天后宮顯然結合了這個原流傳於民間的年節禮俗，將之擴大祭典化，除採用古制施行，亦加入新編祭典樂舞，此或可視之為中國傳統祭典於臺灣的在地化發展。鹿耳門天后宮稱之為「迎喜神大典」。鹿耳門天后宮於 1993 年的文化季開始舉辦第一次的「迎喜神」祭典，下表即為「迎喜神」祭典的整個流程內容：

¹⁷⁰ 鈴木清一郎著、馮作民譯《臺灣舊慣習俗信仰》，臺北：眾文出版，2000，頁 438。

¹⁷¹ 涂順從《北汕尾年節之旅》，臺北：臺江出版社，1995 年 12 月，頁 130

表 4—1 迎喜神祭典內容

禮序		樂章	樂曲	樂舞	樂舞
壹、備禮			小三通		
貳、駕前禮			大三通		
參、啟禮	一、迎神			五寶樂舞	
	二、初獻禮	華豐之章	華豐樂曲	上雲樂舞	讀祝文
	三、亞獻禮	興豐之章	興豐樂曲	慶善樂舞	獻饌 獻爵
	四、終獻禮	儀豐之章	儀豐樂曲	昇平樂舞	受胙 飲福
	五、撤饌	和豐之章	和豐樂曲		
	六、送神				望燎
肆、迎喜神					
伍、恭送媽祖					

資料來源：黃文博《北汕尾儀典之旅》，臺北：臺江出版社，1995，頁7。

觀上表可發現此「迎喜神大典」的施行採納基本古禮三獻制：即包括初獻禮、亞獻禮與終獻禮。「天后宮迎喜神的祭典非常考究，一切遵循古制祭禮排場—祭禮沿九章之儀、樂以清廟之音、舞用唐宋晏樂舞。係結合宗教與民俗精華的一大祭禮。」¹⁷²

祭典中第四個程序「迎喜神」是此一祭典的主軸；又分為1、五寶迎喜神；2、初獻禮；3、亞獻禮；4、終獻禮；5、撤饌；6、望燎；等六個儀式，而又以1、2、3、4的儀式中

¹⁷² 黃徒《臺灣之門》，臺南：臺南市鹿耳門天后宮，1997，頁30。

以傳統祭典樂舞為主，不僅遵照古禮還配上由文化大學音樂研究所作曲家蘇正偉遵古編曲之聖樂十三音，並題為「清廟之音」演奏。「自古以來有祭必有舞，其淵源數千年。而歸屬地方文化傳承之民間祭舞，卻無官方舞譜，所以鹿耳門特聘舞蹈界之學者、專家編撰舞譜，以為後代子孫傳承範本。」¹⁷³並由臺南女子技術學院(原稱臺南家專)舞蹈科系學生擔綱舞生演出，鹿耳門天后宮自許為傳統文化開創者的願景由是可觀。

第二節 「迎喜神」儀式內容

「迎喜神」是整個「迎喜神祭典」當中的重頭大戲，以鹿耳門天后宮廟埕的「九龍壇」為總祭壇，開始時間是大年初四十點整，全部過程分為五大階段：備禮、駕前禮、啟禮、迎喜神和送媽祖，前三者為典禮前儀式，迎喜神進入正式大典，大典以後則恭送媽祖回宮。「迎喜神」一部分共分六個儀式，即：五寶迎喜神、初獻禮、亞獻禮、終獻禮、撤饌、恭送喜神(望燎)。

壹、五寶迎喜神

儀式開始由五位孩童分穿五色畫雲衣代表「五寶」(麒麟、鳳凰、龍馬、鴛鴦、瑞龍)緣五方進入廣場。「五寶」是鹿耳門天后宮迎喜神的特色之一，由當地顯宮國小學童扮演的喜童頭戴紫金冠，身穿五色雲穗掛，腳上著青色緞布做的

¹⁷³ 《1993 北汕尾迎媽祖/鹿耳門天后宮文化季專輯》，臺南：臺南鹿耳門天后宮文教公益基金會，1993，頁 57。

上朝鞋，手上分別拿旗子逗瑞龍；拿平安扇吸引著麒麟；拿歡喜球和鳳凰嬉戲；持著五門寶車引龍馬；持連理枝引鴛鴦，共迎以令牌為象徵的喜神登上九龍壇，並安上座。「瑞龍戲旌旗象徵春滿人間；麒麟戲平安扇代表歲歲平安；鴛鴦戲連理枝象徵富貴年年；鳳凰戲歡喜球代表喜氣洋洋；龍馬戲五門寶車象徵財運亨通。」¹⁷⁴五寶乃是喜神之信物，故五寶出現為天降鴻福、春滿人間之表徵。此時樂奏「祈豐之章」，由五寶舞「五寶樂舞」。¹⁷⁵藉此報喜象徵春到人間的歡愉景象。

貳、初獻禮

五寶樂後，則行初獻禮，壇上樂奏「華豐之章」，舞「上雲樂舞」以進初獻禮，表示太平盛世，萬事吉祥。「主祭官身著禮冠圓領披肩、疊袖錦繡長補服立於神案前行上香禮，……後獻花、果，全場貴賓及信徒，皆向鹿耳門媽祖行三鞠躬參拜禮。」¹⁷⁶初獻禮畢，舞生則著「花錦袍、五色綾服」舞「上雲樂舞」，此樂舞由臺南女子技術學院學生擔綱演出，呈現出天上五彩雲斑斕貌，猶如「太平盛世唐朝史，貞觀之治上雲舞」，祈求萬福吉祥天地久。舞生身著唐朝寬袖衣，持各種不同顏色的彩帶舞之。¹⁷⁷

參、亞獻禮

主祭官獻饌六道以謝神恩。樂奏「興豐之章」舞進「慶善樂舞」，呈現喜逢春節慶豐年景，仍由臺南女子技術學院舞

¹⁷⁴ 《1993 北汕尾迎媽祖/鹿耳門天后宮文化季專輯》，臺南：臺南鹿耳門天后宮文教公益基金會，1993，頁 78。

¹⁷⁵ 黃徒《臺灣之門》，臺南：臺南市鹿耳門天后宮，1997，頁 30。

¹⁷⁶ 《1993 北汕尾迎媽祖/鹿耳門天后宮文化季專輯》，臺南：臺南鹿耳門天后宮文教公益基金會，1993，頁 78。

¹⁷⁷ 黃文博《北汕尾儀典之旅》，臺北：臺江出版社，1995，頁 88。

蹈系的學生擔任舞生演出。此舞不同於前舞之古裝，每人皆身著農漁夫婦打扮，表現出男耕女織的農家生活，也表現了漁村抓魚補網的俚俗風光，呈現出北汕尾島的常民生活，道具以鋤頭、斗笠、漁網為主。¹⁷⁸

肆、終獻禮

主祭官率陪祭官奉茶、獻帛、獻天金，以進「終獻禮」。樂奏「儀豐之章」舞進「昇平樂舞」。此樂舞為感恩之舞，舞生呈現感恩天地的孕育，神明的賜福的平民心聲，表示每一個人對媽祖和喜神的賜予，永遠的感恩和惜福。是一首對上天傳達感念的舞蹈，以人民百姓安和樂利的太平生活表現之。¹⁷⁹

三獻禮畢，壇上樂奏「和豐之章」，主祭官以誠敬之心撤去祭品，表示在豐盛祭品裡，每一個子民都接受了上天的祝福，得其應有的福份了。¹⁸⁰

伍、望燎(恭送喜神)

喜神有請便有送，主祭官率陪祭官至望燎處，正獻官先依樂節輕點手心，然後以右手置眉側作遙望狀，行「望燎禮」。表示帛祝火花已隨虔誠的心上達天聽。¹⁸¹

陸、恭送媽祖

最後，儀衛統領再領儀衛隊護駕媽祖回宮安座，而結束整個大典。

¹⁷⁸ 黃文博《北汕尾儀典之旅》，臺北：臺江出版社，1995，頁91。

¹⁷⁹ 黃文博《北汕尾儀典之旅》，臺北：臺江出版社，1995，頁94。

¹⁸⁰ 黃文博《北汕尾儀典之旅》，臺北：臺江出版社，1995，頁94。

¹⁸¹ 黃文博《北汕尾儀典之旅》，臺北：臺江出版社，1995，頁96。

第三節 「迎喜神」祭典中樂舞舞步分析

在鹿耳門天后宮「迎喜神」大典整個程序的主軸「迎喜神」儀式中，以「初獻禮」、「亞獻禮」、「終獻禮」官式三獻禮儀式進行。於1993年施行後，除經過專家學者的考據以仿古儀式進行，並為祭典中之樂舞重新編曲、編舞，以精緻的禮樂和樂舞使整個祭典儀式更具時代、地方意義。其中「初獻禮」舞進「上雲樂舞」；「亞獻禮」舞進「慶善樂舞」；「終獻禮」舞進「昇平樂舞」。此三種樂舞因古無舞譜留存，因此聘請專家學者以唐、宋宴樂為基本考據，由當時臺南家專的舞蹈科黃素雪主任擔任舞蹈總策劃，林怡利老師擔任執行策劃，郭玲娟、陳淑卿、吳幸芳老師等擔任編舞，舞蹈科學生專業演出，試圖跳脫傳統三獻禮的窠臼，將宗教與藝術的結合是鹿耳門天后宮文化季的籌劃中令人激賞的一環。為更貼近觀察這項擬古祭典樂舞，以下則就臺南女子技術學院舞蹈系的學生於2003年鹿耳門天后宮「迎喜神」中的演出，嘗試將祭典之祭典舞步記錄於本文，期能為今日臺灣祭典形貌留存下文獻記錄。以下筆者則試將「上雲樂舞」、「慶善樂舞」、「昇平樂舞」的儀式舞步以文字描述記錄，因現今並無較適於傳統舞蹈所使用之舞譜，因此筆者則以舞者肢體動作並搭配照片作白描書寫。

壹、初獻禮「上雲樂舞」

唐高宗執政二十五年改年號為「上元」，自稱「天皇」，編製《上雲樂》，又曰《上元樂》，因以此為樂舞。舞者穿著

飾有雲彩的舞服，舞蹈內容則有天上人間的神話意味¹⁸²，鹿耳門的迎喜神是以廟裡的「九龍壇」為總祭壇，「上雲樂舞」舞者身穿唐朝寬袖衣，頭梳高髻插以精美的髮簪或髮花，或手拿白色羽毛扇，或身披五彩的彩帶，舞蹈於九龍壇上，舞於階梯中，表現天上的仙女飄然欲仙的翩然風采，正是所謂「羽袖揮丹風，霞巾曳彩虹」。曾擔任編纂舞步的臺南女子技術學院教師吳幸芳對於此段舞步有如下描述：「以莊重沉穩步伐為主，碎步、雲步、弓步、大掖步、花柳步……，雲手、小五花手、晃手、穿手、托按掌……。」¹⁸³

一、「上雲樂舞」舞步形貌

〈一〉道具—白色羽扇

〈二〉人數—六人

〈三〉服裝—唐朝寬袖衣

〈四〉音樂—清廟之音(華豐之章)

〈五〉頭飾—唐朝高髻

〈六〉舞者—薛華雲(臺南女子技術學院舞蹈系)

拍攝地點—華夏兌舞門

〈七〉舞步—

¹⁸² 李天民、余國芳合著《中國舞蹈史》，臺北：大卷文化，1998，頁360-378

¹⁸³ 吳幸芳〈鹿耳門天后宮文化季「迎喜神」祭典舞蹈〉《臺南女子技術學院舞蹈系刊》，創刊號，2002年11月，頁55。

音樂節數	舞步描述	搭配照片
前奏	預備姿——左足後踏點步，雙手持扇，高舉頭上，面向觀眾。(圖 4-1)	 <p data-bbox="1114 696 1225 734">圖 4-1</p>
第一段		 <p data-bbox="1161 1037 1273 1075">圖 4-2</p>
1-4 拍	下蹲，雙手前蓋。	
1-4 拍	站起，雙手內盤腕回頭上。	
1-8 拍	靜止不動。(圖 4-2)	
第二段	重覆第 1 段	
第三段		
1-8 拍	雙手平舉，碎步成圓圈，面向圓心。	
1-4 拍	左足後踏點步，雙手前蓋，下蹲。	
1-4 拍	站起，雙手往上開至兩邊平舉，後下腰，右足前點，重心在左足。(圖 4-3)	 <p data-bbox="1114 1402 1225 1440">圖 4-3</p>
第四段		
1-4 拍	下蹲，雙手前蓋。	
1-4 拍	站起，雙手往上開至兩邊平舉，向左平轉，面向觀眾。	
1-4 拍	靜止 2 拍，雙手由下推向左前上，右足向左前滑步出，停踏點步，重心在右足。	 <p data-bbox="1161 1800 1273 1839">圖 4-4</p>
1-4 拍	換邊做一次。(圖 4-4)	

第五段	
1-4 拍	向右鷓子翻身。
1-4 拍	停左足後大掖步，雙手停右斜上。(圖 4-5)
1-8 拍	內雙盤腕回頭上，左足後點步。
第六段	
1-4 拍	左足前蹉步，反雲手。
1-4 拍	左平轉，雙手由兩旁至高舉。
1-8 拍	內雙盤腕回頭上，左足後點步。(圖 4-6)
第七段	
1-4 拍	雙手往下分手，成右手高順風旗位置，左足前蹲踎、蹲踎。
1-4 拍	換邊換腳。(圖 4-7)
1-4 拍	雙手前高舉內繞花，踎腳。
1-4 拍	雙分手成右手高順風旗位置，停左足前大掖步。
第八段	
1-4 拍	向左鷓子翻身。
1-4 拍	內盤腕回頭上，右後點踏步。
1-8 拍	手橫畫八字，碎步退場。〈圖 4—8〉



圖 4-5



圖 4-6



圖 4-7



圖 4-8

貳、亞獻禮「慶善樂舞」

唐代「慶善樂」為頌揚太宗的文德之舞，以象徵王室祥瑞為主要內容。「慶善樂」又稱「九功舞」、「功成慶善樂」，唐代時則泛指宮中的俗樂，為「九部樂」、「十部樂」、「坐部伎」、「立部伎」的種稱¹⁸⁴。鹿耳門天后宮迎喜神中的「慶善樂舞」則是以表現農村漁家的生活情趣為主，表現出男耕女織的農家生活，也呈現漁村中漁民抓魚、補魚網的俚俗風光，呈現出北汕尾島的常民生活。一部分舞者身穿農漁夫婦打扮道具以鋤頭、斗笠、漁網為主，呈獻喜逢春節慶豐年之景。一部分舞者手拿藍色、白色紗巾各一，分別代表海鹽和海水。舞蹈內容大致分為三小段，一為尋根墾荒。舞蹈內容描述先人來臺墾拓的辛勞。吳幸芳對於此段舞步有如下描述：「此段舞蹈動作編排以較大的動作技巧為主要表現手法，例如：箭步、甩腰、掃堂腿、大涮腰、跳躍動作等技巧動作組合，並製作鋤頭、鐵耙、鏟子等為道具，呈現出臺灣人民忙農、墾荒之景。」¹⁸⁵二為媽祖賜福慶豐收。內容描寫漁村婦女們的勞動情形。舞蹈動作特色為「以身韻動作為主，舞者以細膩的舞姿及神韻結合，例如：雲手、射燕、小碎步、花梆步、雙晃手等。……表現出正在辛勤忙於農事及慶豐收的肢體舞蹈語彙。」¹⁸⁶第三部分為漁村古風。內容為北汕尾漁民曬鹽風光。舞蹈動作特色為「以旋轉、大幅度跳躍、翻身動作組合，尤其在紗巾的舞動與身體動作相結合，展現鹽田的自然

¹⁸⁴ 王克芬《中國舞蹈史》，北京：文化藝術出版社，1987，頁89-90。

¹⁸⁵ 吳幸芳〈鹿耳門天后宮文化季「迎喜神」祭典舞蹈〉《臺南女子技術學院舞蹈系刊》，創刊號，2002年11月，頁56。

¹⁸⁶ 吳幸芳〈鹿耳門天后宮文化季「迎喜神」祭典舞蹈〉《臺南女子技術學院舞蹈系刊》，創刊號，2002年11月，頁56。

風光。」¹⁸⁷

由內容而觀，鹿耳門天后宮的「慶善樂舞」顯然已與唐朝之「慶善樂舞」迥然相異，原本呈現王室中徵祥貌之舞於今則以北汕尾漁民生活雜詠為主，顯然加入了臺灣在地性色彩而成為北汕尾獨有「慶善樂舞」。

一、「慶善樂舞」形貌

〈一〉道具—水藍色、白色紗巾各一條

〈二〉人數—七人

〈三〉服裝—農村、民俗服裝

〈四〉音樂—清廟之音(興豐之章)

〈五〉頭飾—男生梳包頭，女生綁雙辮子

〈六〉舞者—薛華雲(臺南女子技術學院舞蹈系)

拍攝地點—華夏兌舞門

〈七〉舞步—


音樂節數	舞步描述	搭配照片
前奏	預備姿——雙手拿著疊在一起的藍白紗巾，高舉頭上，右足後點步。(圖 4-9)	
第一段		
1-8 拍	雙手高拿紗巾由左舞臺碎步跑出。	

圖 4-9

¹⁸⁷ 吳幸芳〈鹿耳門天后宮文化季「迎喜神」祭典舞蹈〉《臺南女子技術學院舞蹈系刊》，創刊號，2002年11月，頁56。

1-8 拍	紗巾往前下飄，快速往後退。
2-8 拍	重覆前動作。(圖 4-10)
第二段	
1-8 拍	右平轉一圈，紗巾跟著轉。
1-4 拍	面對正面，左足蓋右腿，紗巾也左蓋；換腳。(圖 4-11)
1-4 拍	左順轉一圈，紗巾交給右手，左手背後。
第三段	
1-4 拍	面對第八方位，左足蹉步，雙腳躡停，紗巾由下往上劃兩圈。
1-4 拍	右足後蹉步，停弓箭步，右手高順風旗位，右順轉，手背後。
1-4 拍	面對第四方位，左足前蹉，停右吸腿左膝微彎，右手由前往下轉兩圈。
1-4 拍	碎步退回原位，停左膝彎右足前點步，手在右後上，仍是面對第四方位。(圖 4-12)
第四段	
1-4 拍	右手下盤腕左順轉，面向正面。



圖 4-10



圖 4-11



圖 4-12

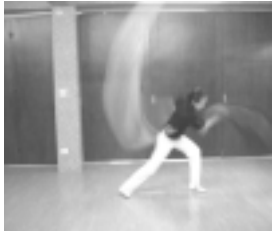


1-4 拍	紗巾往上拋，兩手分別接著，停左足斜後弓箭步，左手高順風旗位。	
1-4 拍	後搖臂，右足前踏一步，停右膝彎左足勾翹腳，左手高順風旗位。	
1-4 拍	前搖臂，左足後踏一步，停左足後弓箭步，左手高順風旗位。	
第五段		
1-8 拍	右鶴子翻身，面對正面風火輪兩次。(圖 4-13)	
1-8 拍	右鶴子翻身，左吸腿右轉，紗巾交給右手，左手背後。	
第六段		
2-8 拍	手劃 8 字，左吸腿右踮腳，換邊換腳走成圓圈，共八次，面向圓心。(圖 4-14)	
第七段		
1-4 拍	右足前踏，雙手由下往上揚，兩手分別接著紗巾。	
1-2 拍	換重心，雙手往後揚。	
1-2 拍	再換重心，雙手往前上揚。	
1-4 拍	反雲手轉身，雙分手，右足前踏，膝蹲直。(圖 4-15)	

圖 4-13

圖 4-14

圖 4-15




1-4 拍	換邊。	
第八段		
1-4 拍	面向第八方位，左蹉步大跳，雙手分開兩旁。	
1-4 拍	踢右足，身體向後倒，雙手兩旁上揚，左邊平轉，雙手高舉。	
1-8 拍	換邊。(圖 4-16)	
第九段		
1-4 拍	後搖臂，右足前踏一步，停右膝彎左足勾翹腳，左手高順風旗位。	
1-4 拍	前搖臂，左足後踏一步，停右足後勾翹腳，雙手停左旁。(圖 4-17)	

圖 4-16

圖 4-17

參、終獻禮舞「昇平樂舞」

漢代為中國歷史上俗樂舞的一個高峰。因為為太平盛世，故「昇平樂舞」盛行¹⁸⁸。而唐代之「太平樂」至今仍流傳，每逢節慶皆耍獅子舞，配上「咚咚」鼓聲舞之。¹⁸⁹鹿耳門天后宮的迎喜神「昇平樂舞」是表現出感恩天地的孕育，有仙女的播種，神明的賜福，才有人民百姓安和樂利的太平生活，是一隻感恩的舞蹈。舞者身穿敦煌飛天的舞衣，以插

¹⁸⁸ 李天民、余國芳合著《中國舞蹈史》，臺北：大卷文化，1998，頁 211-212。

¹⁸⁹ 王克芬，《中國舞蹈》，北京：文化藝術出版社，1987，頁 152-155。

秧姿為主要動作，代表為百姓播種、賜福給百姓、賜福人間。舞步特色為「以佛手勢為主要表現，上身擰腰及身韻動作的配合居多，隊形盡量以斜排、橫排、直排變化要求整齊劃一的動作，但原位單一動作需加上空間及方位的變化，以增加視覺上整體的效果。」¹⁹⁰

伍、撒饌

一、「昇平樂舞」形貌：

〈一〉道具—無

〈二〉人數—25人

〈三〉服裝—以金黃色、古銅色、墨綠色為主要色系，胸前即腰帶以「如意」的樣式表現，象徵吉祥如意之意。

〈四〉音樂—清廟之音(儀豐之章)





〈五〉頭飾—梳高髻、戴頭冠

〈六〉舞者—薛華雲(臺南女子技術學院舞蹈系)

拍攝地點—華夏兌舞門

〈七〉舞步—

¹⁹⁰ 吳幸芳〈鹿耳門天后宮文化季「迎喜神」祭典舞蹈〉《臺南女子技術學院舞蹈系刊》，創刊號，2002年11月，頁57。

音樂節數	舞步描述	搭配照片
前奏	〈插秧姿〉—面向第四方位，右手上舉佛手勢，左手背後，左足後點。(圖 4-18)	
第一段		圖 4-18
2-8 拍	右足起向後退兩步成左足前點姿，前彎腰右手碰前足，共反覆六次。(圖 4-19)	
第二段		圖 4-19
1-4 拍	左足上步轉半圈，面向正面，手由左下畫至右上，右足前踏步。	
1-4 拍	左轉回正面，右手胸前按掌，左足前踏步。	圖 4-20
1-8 拍	重覆第一段之動作兩次〈插秧姿〉	圖 4-20
第三段		圖 4-20
1-4 拍	左足上步轉半圈，面向正面，手由左下畫至右上，右足前踏步。(圖 4-20)	
1-4 拍	左轉回正面，右手胸前按掌，左足前踏步。(圖 4-21)	圖 4-21
1-8 拍	重覆第一段之動作兩次〈插秧姿〉。	圖 4-21

第四段	
1-4 拍	左足上步轉半圈，面向正面，手由左下畫至右上，右足前踏步。
1-4 拍	面向第三方位，左手由左腰掏出，左旁腰，左足後點雙膝微蹲，頭向左手看。(圖 4-22)
1-4 拍	右手由右腰掏出往上伸直，頭向右手看，雙足不動。
1-4 拍	回正面，右手伸正前上方，左手背後，雙膝直。(圖 4-23)
第五段	
1-4 拍	左翻身面向第七方位，右手下壓，左手斜上五方位，停兩拍，重心於右足。
1-4 拍	換重心，換手。
1-4 拍	左轉面向正面後，右手穿掌左手蓋，右足後點，往上看。
1-4 拍	換手看。
第六段	
2-8 拍	右手穿掌左手蓋，碎步上樓梯。
2-8 拍	雙手在兩旁原地上上下走步。 (圖 4-24)



圖 4-22



圖 4-23



圖 4-24



圖 4-25

第七段	
1-8 拍	雙手頭頂做蓮花手，雙足併 向右做小涮腰兩次。(圖 4-25)
1-4 拍	左足前踏右轉一圈〈含胸 轉〉。
1-4 拍	回正面再小涮腰一次。
第八段	
1-4 拍	雙手開至兩旁平舉，回頭頂。
1-4 拍	右手高順風旗，回頭頂，左 手高順風旗，回頭頂。(圖 4-26)
1-8 拍	小五花由下往上做四次，停 至頭頂。
第九段	
2-8	重覆第六段。
第十段	
1-4 拍	雙手開至兩旁平舉，回頭頂。
1-4 拍	右旁腰，回頭頂。(圖 4-27)
1-4 拍	左旁腰，回頭頂。
1-4 拍	雙手開至兩旁平舉。
第十一段	
2-8 拍	雙手在兩旁，原地上下走步。
2-8 拍	右手穿掌左手蓋，碎步上頂 樓。(圖 4-28)
第十二段	



圖 4-26



圖 4-27



圖 4-28

1-4 拍	左轉面向正面，左足前踏，右上雙托掌。
1-4 拍	右轉身，雙手於右旁，右足前踏步。
1-4 拍	出左足，主力腳於左足，左上雙托掌。(圖 4-29)
1-4 拍	右足前點，左手高順風旗。
第十三段	
1-8 拍	雙手平舉碎步向前臺。
1-8 拍	右翻身右足前踏，左手下壓下蹲，站起時左手上舉，停順風旗位。 (圖 4-30)
1-8 拍	換邊換手。
1-8 拍	做千手觀音〈三次〉，由兩旁下至上。
第十四段	
2-8 拍	右手穿掌左手蓋，碎步上頂樓，背對觀眾，停右前踏步，左上雙托掌。(圖 4-31)
第十五段	
4-8 拍	重覆第一段插秧姿共十六次。
第十六段	
1-8 拍	重覆第二段的第一個 8 拍。

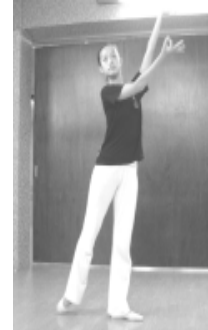


圖 4-29



圖 4-30



圖 4-31

8-8 拍	重覆第三、四、五段	
第十七段		
2-8 拍	右手穿掌左手蓋，碎步上頂樓，背對觀眾。	
第十八段		
2—8 拍	右手穿掌左手蓋，雙手在旁，碎步走，左轉，停左足前踏步，右上雙托掌。	

第五節 小結

由第四章敘述可得知鹿耳門天后宮的「迎喜神」祭典，於基本架構上遵循古制祭禮排場—祭禮沿九章之儀，樂以清廟之音，舞用唐宋宴樂。於「初獻禮」中舞進「上雲樂舞」、舞者身穿唐朝寬袖衣持不同顏色彩帶或羽扇舞之；「亞獻禮」舞進「慶善樂舞」，舞者身著漁民打扮，表現出鹿耳門一地漁村風光；「終獻禮」舞進「昇平樂舞」，感恩天地的孕育及神明的賜福。此三種樂舞因古無舞譜留存，因此聘請舞蹈專業學者以唐、宋宴樂為基本考據，跳脫傳統三獻禮的窠臼，將宗教與藝術的結合是鹿耳門天后宮試圖開創新祭典文化傳統的表徵。經由筆者將此新編樂舞以照片、文字記錄下來，觀察到此儀典樂舞編者試圖以舞蹈專業身段把藝術融入嚴肅儀典的用心，也因此樂舞中大量運用了民族舞蹈專業身段。而演出鹿耳門一地風俗民情之「慶善樂舞」，則成功使地方性色彩融入官方儀典中，這也是臺灣祭典將永續傳承的開端。

第五章 結論與建議

筆者論文所提及的媽祖信仰在臺灣又自成一涉及社會、人類學、宗教學、歷史、地理、人文的特殊現象，臺灣有眾多庶民百姓每年一到固定時節便群起熱切投入媽祖寺廟祭典活動中，他們放下手邊原有工作，以寺廟管理委員會為基點，分派在慶典中彼此的職掌，在「仰頭三尺神明」眼神的凝視下，各自在祭典中盡力演出。在這過程中，神靈與庶民間共鳴而引起的震盪如漣漪般一波波向外擴及社會的各個角落，每一次的「祭典」就是引起震盪的源頭，然而，在這些宗教活動的其中「人」終究是主體，因此臺灣祭典承繼中國移民所帶來的中國傳統，加上島嶼性格所帶來的多元性特質，在尊崇傳統擬古行禮的同時，也活用了臺灣這塊土地散發出的性格，將屬於臺灣的不管是地緣、歷史、地理的氣味慢慢滲入傳統中，捏塑出僅會出現於臺灣一地的祭典性格，鹿耳門天后宮的祭典籌劃、運作即是一顯著證明。為呈顯鹿耳門天后宮現象背面層層因素，因此本文可歸納為幾大部分論述：

壹、中國祭典起源

筆者試圖由最早期的祭典起源開始探究，由於上古對自然界敬畏和崇拜，於是乎有巫術儀式、狩獵儀式、戰鬥儀式、圖騰崇拜儀式、生殖崇拜儀式、勞動儀式等等，只要有活動就會有儀式就會有祭典，由於沒有文字，祇能用身體動作和聲音溝通，漸漸的這些動作和聲音變成一定的規範，這也就是後來祭典的活動形式。傳承至周代形成很完整的禮樂制度，以禮樂教化萬民，通過樂舞的方式薰陶人民，使社會美滿和諧，由此祭典成為禮的定制一部分。漢代時獨尊儒術，

設立了許多傳統節令，把樂舞帶到傳統節令中，更創作了許多祭典的樂舞。至唐代而建構出完整的雅樂舞系統，並開始將祭祀的禮樂分為大祀、中祀和小祀，依祭祀對象而有不同的雅樂舞。宋代開始整理禮樂，繼承了唐代的樂舞，建立了雅樂舞系統，文舞、武舞既用於郊廟也用於殿堂，凡春秋聖節等重大的慶典活動皆要表演樂舞。元、明代因為知道漢文化的重要性，各種儀式用的樂舞皆模仿漢代，明代更重視傳統的雅樂，置曲樂官專門掌管禮儀樂舞之事，立神樂觀管理祀天地以及宗廟社稷之事，並且偏重禮儀用的宴樂舞蹈。至清朝時是禮樂祭典發展完備之繁榮時期，除保留漢文化及宗教習俗外，宮廷的雅樂舞亦遵行明制；宴樂舞蹈，祭祀舞更依定制而施行。

貳、臺灣祭典起源

臺灣今日祭典面貌的形塑非由單一源頭，大致是由 1、大陸的民俗；2、臺灣本身發展的民俗；3、接受外來文化而形成之民俗等三種結合而成今日形貌。正因為臺灣是為一移民社會，中國移民在種種歷史情境下輾轉渡海來台。而伴隨著這些移民渡海的除了有形的傢俬財物之外亦有無形的文化，即為中國一地的精神思維種種，包括中國民間信仰文化亦一併踏上臺灣海岸生根衍化。然在歷經三、四百年的時間之流沖刷下，以中國信仰基礎為涵的台灣宗教信仰逐漸被瀝出屬於台灣本地色彩的特徵，媽祖信仰正是深植臺灣民間信仰其一。

參、鹿耳門天后宮起源

鹿耳門天后宮即建於此一歷史脈絡中。鹿耳門位於臺灣南部，靠近臺南安平(熱蘭遮城)之西邊，附近的北汕尾當時

是一片淺沙州，東西臺江，西臨外海，南岸隔一水道與熱藍城相望，北岸即鹿耳門，也是鄭成功初抵臺灣時所入之門，不僅是地理上重要的據點也是歷史的研究重心，相傳鄭成功為感念媽祖顯靈庇護特於登陸地點—北汕尾嶼，建廟奉祀隨艦來臺之媽祖神像，即今日之「鹿耳門天后宮」。

肆、鹿耳門天后宮祭典的傳承與創新

鹿耳門天后宮原於每年固定的節日皆舉辦祭典，其祭典和臺灣一般的廟宇相似，雜揉了儒、道、佛三家色彩。1991年3月21日，舉辦「迎媽祖船尋根盛典」，恭請媽祖登上其專屬的交通工具—媽祖船，航行至鹿耳門溪口遵行古禮設置香案，按照傳統儀式備足禮樂，遙祭湄洲祖廟，參加的人數超過十萬人次，奠定了兩年後鹿耳門文化季的基礎，鹿耳門天后宮亦自此走向考究傳統古制行祭禮的方向，因此，1992年廟方邀請各領域專家學者開會籌劃，自1993年起每年舉辦長達四個月的文化季，而文化季中的祭典樂舞，最值得讚賞的是既跳脫了傳統三獻禮的窠臼，也加進了文化意味十足的精緻樂舞，舞蹈藝術與宗教文化做了一次美好的結合。對於廟會文化祭典能夠以傳統禮制樂舞的方式呈現，是臺灣廟會文化的趨向優質、精緻、藝術發展，並帶動臨近廟宇如土城聖母廟等的創造新廟會文化。而值得注意的是鹿耳門天后宮的祭典概念籌劃不僅僅是仿古、考究，而往往又配合了時、地特性有開創性的發展，如封印大典、祝壽燈祭媽祖、媽祖姐妹會、文化季等祭典計劃的推行，另外，於祭典樂舞發展上則適時與地方相關學院配合，呈現精緻、藝術化的視覺饗宴，其中亦不乏如由當地居民演出的「御風舞」此類能夠呈現鹿耳門地緣人民生活點滴的創意，是傳統祭典於臺灣一地

的質變發展。

伍、鹿耳門天后宮祭典「迎喜神」樂舞分析

因之，本研究即試圖考究鹿耳門天后宮的祭典樂舞「迎喜神」儀式，在其中追尋古代祭典儀式的蹤跡，經筆者今古比較對照後，發現天后宮的祭典除基本架構遵循三祀制之外，祭典中樂舞亦循古制，如：初獻禮中舞「上雲樂舞」，即是流傳於南北朝時期的「上雲樂舞」，為向皇帝祝壽的舞蹈。其下至唐代的「上雲樂」，文獻記載當時舞者穿著飾有雲彩的舞服，舞蹈內容有天上人間的神話意味。宋代的「雲漢」之樂倣古製作「雲禮」，用舞童六十四人，著雲衣，歌「雲漢」之樂。明代的「大雲樂舞」，是擬仿古之作，祭典用文、武童一百二十人，著青衣手執扇，繞壇，歌「雲門」之曲而舞，樂童且歌且舞。此四隻樂舞均是有天上人間的神話意味，與今日鹿耳門初獻禮中的「上雲樂舞」相較，則仍抓得住其古韻，並以舞蹈藝術專門人才使其更為美化。

亞獻禮中，主祭官獻饌六道以謝神恩。樂奏「興豐之章」舞進「慶善樂舞」，呈現喜逢春節慶豐年，舞生身著農漁夫婦打扮，表現出男耕女織的農家生活，也表現了漁村抓魚補網的俚俗風光，呈現出北汕尾島的常民生活，道具以鋤頭、斗笠、漁網為主。考此「慶善樂舞」於中國的施行，以象徵王室瑞祥為主要內容。因此由內容而觀，鹿耳門天后宮的「慶善樂舞」顯然已與唐朝之「慶善樂舞」迥然相異，原本呈現王室中徵祥貌之舞於今則以北汕尾漁民生活雜詠為主，顯然受到臺灣在地性色彩的影響。

終獻禮時，樂奏「儀豐之章」舞進「昇平樂舞」。考其因漢代的舞蹈已衝出古樂的約束，為中國歷史上俗樂舞的一個

高峰。因為為太平盛世，故昇平樂舞盛行。至唐代的《昇平樂舞》—《太平樂》則以獅子舞型態，誠現唐代太平盛世的情景。這首樂舞主要取其表現人民百姓感恩天地的孕育、神明的賜福，才有人們安和樂利的太平生活，是一種感恩的舞蹈。鹿耳門祭典中，舞生亦呈現感恩天地的孕育，神明的賜福的平民心聲，是一首對上天傳達感念的舞蹈，以人民百姓安和樂利的太平生活表現之。屬歌功頌德之舞，其動作和氣氛莊重典雅。

陸、新廟會文化的前景

因此，綜觀鹿耳門天后宮於大年初四的「迎喜神」祭典儀式中，所使用的祭典樂舞，大抵於名稱及形式上皆遵行古制，然於實際施行內容上，則因受到時代性、地域性、文化性因素等影響，因此呈現出由臺灣本土蘊釀而生的祭典內涵。但亦為臺灣帶來新的廟會精緻化發展趨勢，臺灣的海島型文化正因為多元吸收，而呈現出一股活水源頭般的生命力。

因之，筆者亦期待今後的臺灣廟會文化在祭典樂舞方面的呈現，能夠分由「解構」和「建構」兩面著手，即是將傳統祭儀文化劃分為必須傳承沿續下去的部分，如宗教精神、庶民生命力等；以及必須不斷吸收新的養料變化、成長的部分，如祭典的呈現型態、樂舞藝術表現等。結合各領域專家探究如何以臺灣一地風土為養分，以地域化、藝術化，文學化的概念建構出富有臺灣色彩的祭典文化，並且能夠永續傳承，筆者認為這應是新的廟會文化必定要走的一條道路，衷心期盼與感念。

參考文獻

一、理論方法類(依出版順序排列)

(一)書籍

于佑任《鹿耳門志》，臺南：臺南正統鹿耳門聖母廟管理委員會，1964。

李天民《舞蹈藝術論》，臺北：正中書局，1964。

陳果夫《陳果夫先生禮俗思想遺著選輯上集》，臺北：陳果夫先生獎學基金管理委員會，1974。

吳瀛濤《臺灣民俗》，臺北：眾文圖書公司，1980。

片岡巖著、陳金田譯《臺灣風俗誌》，臺北：大立出版社，1981年元月。

周根林《中國古代禮教史》，臺北：臺灣省商務印書館，1981。

阮昌銳《民俗與民藝》，臺北：臺灣省立博物館，1984。

王世禎《細說中國民間信仰》，臺北：武齡出版社，1985。

吳曉邦《舞蹈新論》，上海：上海文藝出版社，1985。

常任俠《中國舞蹈史》，臺北：蘭亭書局，1985。

陳畢業、紀蘭蔚、馬薇《中國少數民族民間舞選介》，北京：人民音樂出版社，1987。

孫景理《舞蹈藝術淺談》，北京：人民音樂出版社，1987。

王克芬《中國舞蹈史》，北京：文化藝術出版社，1987。

劉斌雄、胡臺麗《臺灣土著祭儀及歌舞民俗活動之研究》，臺北：中央民族研究所，1987。

段玉裁《說文解字注》，臺北：藝文印書館，1997。

資華筠《舞蹈藝術》，北京：文化藝術出版社，1988。

齊治平《節令的故事》，臺北：幼獅文化事業公司，1989。

- 蔡相輝《臺灣的王爺與媽祖》，臺北：臺原出版社，1989。
- 黃文博《臺灣信仰傳奇》，臺北：臺原出版社，1989。
- 蔡相輝《臺灣的祠祀與宗教》，臺北：臺原出版社，1989。
- 林川夫《民俗臺灣第三輯》，臺北：武陵出版有限公司，1990。
- 呂藝生《百萬個為什麼》，廣西：灕江出版社，1990。
- 方興惠、楊璿《人體的詩—舞蹈美》，貴陽：貴州人民出版社，1990。
- 江樹生《鄭成功和荷蘭人在臺灣的最後一戰及換文締和》，臺北：漢聲編輯，1990。
- 國分直一《臺灣的歷史與民俗》，臺北：武陵出版社，1991。
- 阮昌銳《歲時與神誕》，臺北：臺灣省立博物館，1991。
- 劉還月《臺灣的歲節祭祀》，臺北：自立晚報文化出版部：1991。
- 連橫《臺灣通史》，臺南：臺灣省文獻委員會，1992。
- 連橫《臺灣語典》，南投市：臺灣省文獻委員會，1992。
- 鄒昌林《中國古禮研究》，臺北：文津出版社，1992。
- 洪敏麟《臺灣風俗探源》，臺中：臺灣省政府新聞處編，1992。
- 瞿海源《重修臺灣省通志》卷三住民志/宗教志，南投：臺灣省文獻委員會，1992。
- 《1993 北汕尾鹿耳門迎媽祖天后宮文化季專輯》，臺南：臺南鹿耳門天后宮文教公益基金會，1993。
- 裘柳欽《中國民間舞蹈音樂概論》，北京：中國戲劇出版社，1994。
- 羅雄岩《中國民間舞蹈文化教程》，北京：中國戲劇出版社，1994。
- 于平、馮雙白、劉清戈、江東《傳統舞蹈與現代舞蹈》，北京：北京舞蹈學院，1994。

- 林文漲《回首鹿耳門》，臺南：鹿耳門天后宮文教公益基金會，1994。
- 高壽仙《中國宗教禮俗》，臺北：百觀出版社，1994。
- 劉還月《臺灣民間信仰小百科(節慶卷)》，臺北：臺原出版社，1994。
- 林川夫《民俗臺灣》，臺北：武陵出版有限公司，1995。
- 涂順從《北汕尾年節之旅》，臺南：臺江出版社，1995。
- 平珩《舞蹈欣賞》，臺北：三民書局，1995。
- 董芳苑《探討臺灣民間信仰》，臺北：常氏文化出版社，1996。
- 鄭惠堅《中國古代的祭祀》，北京：商務印書館，1996。
- 陳正之《臺灣歲時記》，臺中：臺灣省政府新聞處，1997。
- 黃徒《臺灣之門》，臺南：臺南市鹿耳門天后宮，1997。
- 李天民、余國芳《中國舞蹈史》，臺北：大卷文化，1998。
- 沈文臺《臺灣鄉土傳奇》，臺北：常氏文化出版社，1998。
- 陳益裕《北汕尾文學之旅》，臺南：臺江書版社，1998。
- 黃文博《媽祖情緣》，臺南：財團法人鹿耳門天后宮文教公益基金會，1998。
- 杜希宙《中國歷代祭禮》，北京：北京圖書館出版社，1998。
- 張澤洪《道教齋醮科儀研究》，成都：巴蜀書社出版，1999。
- 資華筠《中國舞蹈》，北京：文化藝術出版社，1999。
- 林案侃《南臺灣尋寶記》，臺南：臺灣省立臺南社教館，1999。
- 伍曼麗《舞蹈欣賞》，臺北：五南圖書出版，1999。
- 傅亞庶《中國上古祭祀文化》，東北：東北師範大學出版社，1999。
- 范勝雄《府城的節令與民俗》，臺南：臺灣建築與文化資產出版，2000。

鈴木清一郎著、馮作民譯《臺灣舊慣習俗信仰》，臺北：眾文圖書，2000。

李天民、余國芳《臺灣傳統舞蹈》，臺北：國立臺灣藝術教育館，2001。

(二)期刊

鹿港天后宮管理委員會〈天后宮簡介〉《臺灣風物》，二十六卷二期，1976年6月，頁44。

林衡道〈臺灣的寺廟與祭典〉《臺灣文獻》，二十七卷二期，1976年6月，頁72。

伍曉邦〈文化〉《舞蹈》，132期，1986。

伍曼麗〈樂舞同源〉《舞蹈》，143期，1987。

伍曼麗〈韻〉《舞蹈》，147期，1987。

張 珣〈臺灣的媽祖信仰——研究回顧〉《新史學》，六卷四期，1995年12月，頁89。

鄭志明〈臺灣媽祖祭典的現象分析〉《宗教哲學》，第三卷第一期，1997年1月，頁155。

吳幸芳〈鹿耳門天后宮文化季「迎喜神」祭典舞蹈〉《臺南女子技術學院舞蹈系刊》，創刊號，2002年11月，頁56。