

## 閩南民間舞蹈與台灣藝陣文化的比較

陳克寧

### 摘要

中國民間舞蹈伴隨著中華民族走過了漫長的五千年，至今依然盛行不衰，各種藝陣在節日及迎神賽會中發揮它特有的功能。其根本原因，就在於這些舞蹈中蘊藏著中國文化的精神；又在傳承的過程中，藉著表演者融入時代精神而孕育出新的創作，且不斷發展，使原有形式更加完美。

台灣藝陣與閩南民間舞蹈是同源異流的兩大體系，台灣民間藝陣來自閩南民間舞蹈，明清之際先民渡海來台，也將閩南民間舞蹈同時傳遞來台，歷經四百多年的演進發展，不僅保存了傳統民族文化的精神，也呈現出本土的風貌。

台灣藝陣，閩南稱之為民間舞蹈，它們都與民間小戲有密切關係，且受佛教、道教及巫術的影響，現以閩南民間舞蹈與台灣藝陣文化作一比較的結果，可以看出閩南民間舞蹈文化的特點包含有古代文化、宗教文化、地域文化；台灣民間藝陣文化的特點是農耕文化與海洋文化的融合，除了表現明、清兩代各種藝陣外，也呈現出本土的風貌。

## **A Comparison of Southern Fuchien Folk Dance and Taiwan Yi Chen (Ritual Dance)**

**Chen Ke-ning**

### **Abstract**

Taiwan Yi Chen (Ritual Dance) and Southern Fuchien Folk Dance are regarded as two different dances, they can be traced back to one origin. Actually, Taiwan Ritual Dance is a branch of Southern Fuchien Folk Dance. Taiwan Ritual Dance, came from Southern Fuchien Folk Dance, was introduced into this island by Chinese immigrants from Mainland China at the end of the Ming dynasty and the beginning of the Ching dynasty. For four hundred years, this dance has not only preserved the spirit of Chinese traditional culture but developed its own local features. In this study, the author tries to compare Taiwan Ritual Dance with Southern Fuchien Folk Dance, hoping that this study will be of help to the passing and development of Taiwan Yi Chen (Ritual Dance).

## 前言

臺灣民間藝陣多是從閩南地區的福州、泉州、漳州、廈門等地傳入的，這些不同時期傳入的臺灣藝陣，至今仍保存原有的表演形式，只不過已融入於臺灣的現代生活中。在形式上有所創新，變得更適合於今日臺灣人的審美情趣。因此，進一步分析閩南民間舞蹈的文化特徵時，並藉著與臺灣民間藝陣文化做比較，想必有助於臺灣舞蹈文化源流的探討。

### 壹、閩南民間舞蹈與臺灣藝陣文化的比較

#### 一、閩南民間舞蹈的特點

閩南一詞本泛指福建東南部沿海地區，但說到閩南文化，人們首先想到的是泉州，因為泉州曾是福建經濟文化的中心，也是中國歷史上文化的名城，自晉代衣冠南渡，中原禮教、中原樂舞遂在這裡生根發展。由於泉州又是古代與海外經濟貿易、文化交流的重要港口，是海上「絲綢之路」的起點，也是中外文化的交會之處，所以形成不同語言、不同信仰的人文景觀，使當地的各種藝術形式迅速發展，並且融入了多種的文化。另一方面，由於泉州枕山面海的特殊地理環境，千百年來很少戰亂、古代文化藝術多能流傳與保存下來，因而史學界把泉州喻之為「宗教博物館」；武術界稱之為「武術之鄉」；戲劇界稱它為「戲窩」；音樂界稱它是「南音發祥地」(註 1)。作為與民衆生活息息相關的閩南民間舞蹈，則把宗教儀禮、武術技藝、戲劇形式、南音曲調等等，盡收於表演之中，並與當地民俗活動緊密結合。因此，我們藉著對泉州舞蹈的分析，可以了解閩南民間舞蹈的概況。

今日的泉州，經濟繁榮，商業發達，現代建築櫛比鱗次，名勝古蹟、寺廟都經修繕開放，遊客如織。從開元寺、承天寺、崇福寺、銅佛寺等衆多寺廟，給人以「此地古稱佛國」(弘一法師語)的遐想。清源山本是道教、佛教的聖地，山岩上古代佛寺衆多，藝術從業者們所敬仰的弘一法師(李叔同)之墓，也在這裡任人憑弔。位於市內的文廟，是儒教的聖地，其大殿的前壁上，卻繪有道教的陰陽八卦圖(圖 1)，反映出宋代以後「三教合一」的情形。市內的清淨寺，是伊斯蘭教的聖地。此外還可以看到唐宋以來基

督教、摩尼教、印度教等傳入泉州的古蹟。



圖1 泉州文廟大殿壁上的陰陽八卦圖  
李建業攝

正因泉州的地理環境與歷史文化特殊，從而形成泉州民間舞蹈具有多種因素、多種類型，及多種色彩等三大特點。

泉州民間舞蹈中，包含有古代文化、宗教文化、戲曲文化等，他們是相互並存的，因此形成多樣化的舞蹈類型，例如「拍胸舞」，和古代百越文化有關；「搖錢樹舞」，在漢代已興起，兩者在台灣發展成爲藝陣之後，又都被納入的地方戲曲中，「搖錢樹舞」與「拍胸舞」同時又是民間乞丐求乞的技藝。「鈸舞」，是源於佛教的舞蹈，道教或民間巫術活動中也有流傳，並有「扔鐃鈸」、「甩鈸」等不同名稱。以錢鼓爲道具的「錢鼓舞」形式多樣，有踩街表演的「弄錢鼓」、有梨園戲《昭君和番》中表演的「和番錢鼓舞」、還有表現夫妻打錢鼓沿街乞討爲生的「夫妻和合舞」，此舞中，還交替表演「四寶舞」，與「搖錢樹舞」。泉州既保留有古代的南戲，又保留有近代的梨園戲、莆仙戲及高甲戲。

它不僅促進了民間舞蹈技藝的提高，而且戲曲中的一些折子戲也演變成爲民間舞蹈的形式，如「彩球舞」、「尼姑下山舞」、「走雨舞」等，都具有較高的藝術水準。

泉州寺廟衆多，民衆信仰頗爲虔誠，除佛教、道教外，還信仰關聖帝君、四海龍王、城隍；媽祖、保生大帝（藥神）、田都元帥（戲神）以及楊家

將等。這些神都有各自的廟宇，信徒們經常進香、拜拜、並且定期的、或是在該神誕辰之日舉行各種迎神賽會的活動。這些民間舞蹈的表演活動，也都是以寺廟為中心進行的，因此以寺廟為中心所進行的活動，遂成為閩南民間舞蹈的特點，而且各種舞蹈表演都具有宗教文化的特徵，渲染著鮮明的地方文化色彩。

佛教、道教都是講求普渡、施捨與廣結善緣的，信徒對乞丐多予施捨；傳統戲曲《呂蒙正》和《李亞仙》中都有乞丐賣藝乞食的情節，這或許是乞食者均會一些民間技藝吧！過去，農業社會是靠天吃飯，一旦遇到天災、人禍或歉收之年，許多農家就得流落他鄉，靠技藝乞食，屆時他們藉乞食，把某些民間舞蹈傳遞他處。

## 二、閩南民間舞蹈的地方色彩

閩南民間舞蹈中，有許多舞蹈是廣為流傳的，如「龍舞」、「獅舞」、「高蹺」、「採茶舞」、「車鼓舞」等，有些形式只流傳於某地，或是有其特殊的表演形式。例如「棕轎舞」，只流傳於莆田與仙游地區；「蜈蚣閣」，僅在廈門流傳；迎媽祖出宮時，莆田與仙游地區要表演「皂隸擺舞」等。「魚舞」、「魚燈舞」雖是常見形式，但莆田黃石鎮的「九鯉舞」則與眾不同，在燈具的製作上、表演形式上及活動儀式都有固定的要求。所謂九鯉，是由一蛟、八魚所組成；即蛟、鰲、鰻、鯉、鯽、花魚、金魚等，並以此表現“鯉魚跳龍門”的傳說。按當地習俗，此舞逢龍年時才在元宵節那天表演，目的在求雨、驅邪、祈求豐收。過去，九鯉燈製成後，先要請道士設道場為魚燈點眼，這樣點眼的魚燈才具有神力，點眼後的魚燈還需放置於神臺供奉，在正式表演前還要“請駕”出宮，演畢後，“送駕”回宮。元宵節後，設道場，擺設宴席，演戲兩日後將魚燈送到廣場焚化，表示鯉魚已化龍升天（註2）。現在已改舊俗，一般節日也常表演「魚燈舞」。

閩南民間舞蹈因和當地民俗活動的緊密結合，且舞蹈又包含有古代文化、宗教文化和地域文化等因素；因此呈現出舞蹈形式的多種類型；且表演時的習俗與禮儀規範，乃至民間技藝中的乞食風習等，這些舞蹈文化都與臺灣地區的情況相似。

### 三、閩南民間舞蹈與臺灣藝陣文化的比較

民間舞蹈的表演形式是非常自由的，其名稱也因地區不同而有所不同，因此，在類型的劃分上，是很難於規範，也是有待探討的。目前，一些專家、學者根據各自的研究或著書的需要，訂定了不同的分類方法。如前所述，臺灣一般把民間藝陣分為「藝閣」與「藝陣」（或稱陣頭）兩大類型。大陸上沒有「藝閣」、「藝陣」的名稱。台灣「藝閣」，大陸稱之為「抬閣」，為方便閩南民間舞蹈與臺灣藝陣做比較，在此先對「藝閣」作些分析與比較。

臺灣稱作「藝閣」的形式，大陸上稱作「抬閣」或「肘閣」（用手托起的造型），等。關於「抬閣」或「藝閣」這種形式，其起源和漢代的「百戲」有關；其造型與製作，在宋代文獻上已有記載。周密《武林舊事》中已有「以木床鐵擎為仙佛鬼神之類，架空飛動，謂之「抬閣」的描述（註3）。從記載中可知，當時，「抬閣」已在中原地區廣為流傳。歷經數千年後，今日「抬閣」的製作與扮演人物都具有較高的水準，而且種類繁多，名稱則因地而異，現今閩南地區，在廈門一帶所流傳的「蜈蚣閣」與「燭橋燈」（圖2），都是屬於「抬閣」之類，且和臺灣「藝閣」的「蜈蚣陣」類似，以下略作比較。



圖2 燭橋燈

摘自中國民族民間舞蹈集成·福建卷

廈門同安縣的「蜈蚣閣」，按當地的傳說，它起源於某村的建王爺廟，因建廟時驚動了蜈蚣精，從此地方不安，廟宇無法建成，於是王爺大怒，

施展法術降服蜈蚣精，該蜈蚣精遂歸為王爺部將，與王爺一同出巡，後得道升為“百足真人”。後人表演「蜈蚣閣」，以求地方平安，此一形式一直流傳至今（註4）。

「蜈蚣閣」在表演的形式上，與臺灣的「蜈蚣陣」大致相同，是由數十名3至6歲的幼童穿著戲服，依序站、或坐於木架上，扮演古代與民間故事中的人物。木架由成人抬起，行進時木架相連，抬架人之腳，恰似蜈蚣之長足，木架上的兒童猶如蜈蚣之身體，前後裝上蜈蚣之頭和尾即成。

流傳於永安市的「燭橋燈」，其燈架的製作與燈橋的造型和「蜈蚣閣」相似，只是用竹篾與紙製成麒麟、虎、豹、馬、牛、貔貅、鯉魚等動物之彩燈，然後置放在燈架上，遊行時，手持寫有「天下太平」字樣的牌頭燈者為前導，其後跟隨著各式各樣的彩燈，首尾銜接，非常壯觀（註5）。

現今臺灣的「蜈蚣陣」，則把兒童裝扮成戲曲中的人物，再與各種彩燈相結合（圖3），製作工藝極為現代化，又將聲、光、電相結合，頗為精緻美觀，人物造型栩栩如生，意境深邃，引人入勝。遊行時，早已改用汽車代替肩扛，各家別具匠心，別出心裁，使臺灣「藝閣」更為光彩奪目，若與閩南地區的「蜈蚣閣」、「燭橋燈」相互比較時，不難看出兩地之間的源流關係，若就探索「藝閣」源流而言，應是由中原傳入福建，而又從閩南傳入臺灣；隨著臺灣經濟的發展與改變，才有今日之盛況。



圖3 台灣蜈蚣陣  
摘自樂韻泥香 陳正之 攝

臺灣的藝陣和閩南民間舞蹈有許多共同之處，它們都與民間小戲有著

密切的關係，又多在各種民俗活動中表演，且受佛教、道教及民間巫術的影響極大。例如閩南民間舞蹈中的「拍胸舞」、「彩球舞」、「走雨舞」，和莆仙戲裡的這三種舞蹈表演，互為影響。在閩南廣為流傳的「車鼓舞」，舞者穿著戲服，手持錢鼓、錢棍、四寶、酒盅、雙鈴、木魚等邊歌邊舞，還可以表演以旦、丑角為主的“梅花搭渡”、“番婆弄”、“四九弄”等戲曲小段。臺灣藝陣中的「七響陣」、「車鼓陣」、「番婆弄」、「梅花過渡」等，都和「歌仔戲」、「高甲戲」有關，且在名稱與表演的形式上，都與閩南相類似。下面以閩南「拍胸舞」、「龍舞」、「獅舞」、「高蹺」以及「鑊鈸舞」等舞蹈，逐一進行源流探索與文化比較。

## 貳、閩南拍胸舞的源流與文化比較

### 一、拍胸舞的文化源流

「拍胸舞」的表演形式簡單，動作乾淨俐落，頭飾更為別緻，但其內涵卻有許多古文化的遺存與後世流傳中的演變。對此問題大陸上已發表了許多研究性的文章。關於「拍胸舞」的由來，主要有“閩越說”、“中原說”、“乞丐說”、“戲劇說”以及“勞動說”等。

“閩越說”認為它源於閩越人的祭祀古風，現今閩南地區表演「拍胸舞」時，打著赤膊、將草繩繫於頭上，如翹首之蛇之特點，可以追溯到古代閩越人崇拜蛇與斷髮、紋身的習俗。

“中原說”認為它是唐高宗年間，河南固始人陳政及其子陳元光，率光州兵五十八姓入閩時傳入的。

“戲曲說”與“乞丐說”，認為它來自梨園戲《李亞仙》中的“乞丐拍胸”一折，在解放前一些乞丐以此形式沿街、挨戶討食。

“勞動說”則認為，人們打赤膊，在田間或船上，工作前後經常會拍打胸部，用以取暖或消除疲勞。

以上不同的說法，則反映出「拍胸舞」有多方面的特點，若綜合各家的說法，恰好說明「拍胸舞」之源遠流長，其中包含有百越文化、中原文化、戲曲文化以及不同時代勞動與生活的因素。民間舞蹈是在民衆之間直接進行傳承的，藉著舞者的表演，這些不同時代的歷史文化，遂成為具體的形象在，「拍胸舞」中被傳遞下來，成為深入探討民間舞蹈的重要線索。

「拍胸舞」是諸多文化的遺存。百越文化是中國沿海古越人所創造的文化，它對於臺灣海洋文化、尤其是對原住民的舞蹈文化研究，有更多的啓示，因此這裡著重「拍胸舞」與百越文化之關係的探索。

有關古越人的習俗，百越民族史學家們把它歸納有「蛇、鳥圖騰、斷髮、紋身、習水便舟、巢居、種植水稻、語言不同、喜食異物、善鑄寶劍等習俗（註 6）」。這些習俗，在閩南農村中也都會找到，尤其是以習水便舟、種植水稻、語言不同，三者最爲明顯，前二者不必說，關於語言，閩南地區的方言也是極爲豐富的，尤其是莆仙方言（興化語）更具特色。從「拍胸舞」的打赤膊與頭飾的特點來看，它具有蛇圖騰崇拜的遺意。

今日福建農村仍有蛇圖騰崇拜的實例。例如福建平和縣三坪村的村民，他們不僅不怕蛇，而且把蛇看成是保佑居家平安的吉祥物，並尊稱蛇爲“侍者公”（註 7）。又如南平縣樟湖坂鎮一帶，仍有過“蛇王節”和舉行“遊蛇燈”的習俗。農曆正月十七至十九三天，由當地黃、陳、胡三大姓，各家舉辦一天“遊蛇燈”的活動，屆時，每家派一男丁，手持一個用三盞燈籠特製而成的燈板，（此燈板可以連接）連接成“遊蛇燈”的隊伍，傍晚時開始表演，這種別緻的「遊蛇燈舞」，祈求蛇神升天，保佑五穀豐收，國泰民安。在每年農曆六月下旬，當地男丁即四處捕蛇，將捕到之蛇送往蛇王廟，由巫師集中餵養，到了七月七日這天，這些男丁再來認領一條活蛇，或持手中，或盤纏於肩上，人們簇擁著蛇王神轎遊行，最後，選出一條最大的蟒蛇，用花轎抬至閩江放生，其他之蛇也隨之放生閩江，而後，在蛇王廟演戲酬神（註 8）。

“蛇王節”、“遊蛇燈”是直接表現人們對蛇的崇拜，而「拍胸舞」表演者，頭上所戴類似蛇形的飾物，或許是由崇拜蛇的心理演變而來的吧！這種聯想與推斷，有助於由動態形象來探尋古文化的遺存。

## 二、拍胸舞的表演形式

「拍胸舞」亦稱「打花草」，是由男子表演的舞蹈，其流傳於泉州、晉江、廈門、同安、南安一帶，深受當地民衆的歡迎。

「拍胸舞」，生活氣息濃郁，舞者打著赤膊、赤足，頭上盤上草繩，繩頭向前上方翹，猶如蛇頭（圖 4）。表演時，參加者人數不拘，舞者拍打

自己的身體即興起舞，動作輕盈，節奏明快，深受民衆喜愛。現在流傳於閩南各地的「拍胸舞」，隨處可見，形式繁多，而且技藝水準日益提高。農民在慶豐收、迎神踩街時，由它開道，茶餘酒後，可作為消遣，就連送葬行列中，也有「拍胸舞」的表演。筆者此次在泉州作田野調查時，就曾遇到「拍胸舞」隊，為送葬表演的情景，據嚮導，他也是的當地舞蹈界同行介紹，得知舞隊是由數名青年農民自行組成的，經常被邀請去為喜喪等活動作表演。當他們了解筆者採訪的意圖後，就另選寬敞的場地，熱情地為筆者再表演一次「拍胸舞」，在表演的團隊中，有兩位女士拿著摺扇(圖5)，穿梭其間，為「拍胸舞」增添不少搞笑的氣氛，在旁還有二名男士，吹著洞簫(圖6)，另一名女士，唱著南音曲目，一旁的腳踏車上還載有一個擴音器，這就是「拍胸舞」的音樂群，他們還與筆者拍照留念，也很願意讓筆者錄影，給了筆者極大的方便。

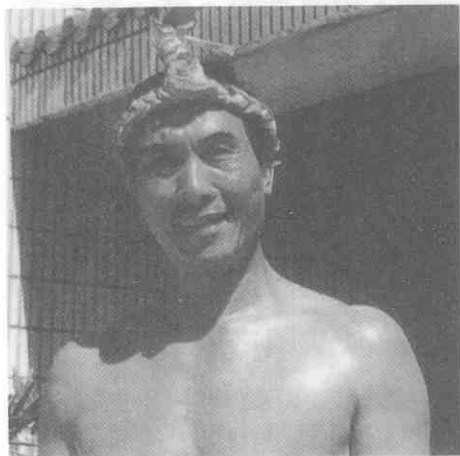


圖4 拍胸舞頭上之蛇頭  
李琪珍 攝



圖5 拍胸舞 陳克寧 攝

《中國民族民間舞蹈集成·福建卷》中關於「拍胸舞」已有詳細的論述，他們把閩南各地的「拍胸舞」分為「踩街拍胸舞」、「酒後拍胸舞」、「乞丐拍胸舞」以及「拍胸樂」等四種表演形式；歸納、整理出多種基本動作，並把它作為該卷的首篇，可見此舞在福建民間舞蹈中佔有極其重要的地位。



圖 6 拍胸舞樂隊 李建業 攝

閩南「拍胸舞」，以雙手“打八響”作為基本動作，表演時，腳下以不同的步法相配合，其步法有小跳步、蹲襠步跳、十字步、青蛙跳等即興表演。過去「拍胸舞」一般是自唱自跳（或不唱），現在多用民樂伴奏，並且根據不同的表演形式而有不同的曲調，例如「踩街拍胸舞」，是喜慶佳節時，由許多人一起表演的。動作比較有規範，隊形簡單，以閩南民間樂曲《樂開懷》為伴奏。「酒後拍胸舞」的表演是以“十字步”為主，人們酒興，圍圓圈拍打起舞，左擺右晃，醉態中別具風味。「乞丐拍胸舞」，是邊舞邊唱《乞丐歌》，表現過去乞丐以表演拍胸舞乞討時，那種饑寒交迫，求人同情施捨，甚至略帶顫抖的動態形象。「拍胸樂」，是指豐收時，人們在田間空地，即興拍胸表演，舞者多以“蹲襠步跳”為基本動作，“打八響”的同時，不斷的擺動頭部，幅度大，速度快，洋溢著喜悅之情，表演時多用南音的樂器伴奏，樂曲採用古老的南音曲目《三千兩金》，地方色彩濃郁。

「拍胸舞」不僅在閩南流傳，而且在四川也有此形式，當地稱作“肉蓮花舞”或“肉蓮霄舞”，也是由流浪藝人所表演的。此外在中國朝鮮及韓國的民族舞蹈中也都有這種的舞蹈形式，這種文化現象，正說明「拍胸舞」中包含有諸多有待探究的文化因素，也印證了民間舞蹈是以人體的動作，作為文化傳承的特點。

### 三、拍胸舞與七響陣的文化比較

《中國民族民間舞蹈集成，福建卷》，中論述了「拍胸舞」的四種表演形式，分析了其基本動作的“打八響”，這表明他們是以舞蹈的動作來定名稱的，並把最基本的拍打動作歸納為八響、八拍。流傳於臺灣的拍胸舞並不叫「拍胸舞」，它在歌仔戲中稱作“打七響”；在藝陣中稱之為“七響陣”，也是以拍打動作來定名的，名稱之不同，亦反映出兩地舞蹈文化在研究方法上的差異。

“打七響”在臺灣流傳很廣，臺灣歌仔戲《呂蒙正風雪破窯記》中有“乞丐打七響”一折；民間藝陣中也有“七響陣”的表演。臺灣過去的乞丐，也曾以“打七響”作為乞食的手段。據劉還月在《臺灣民俗志》一書的記述，現在老牌歌仔戲團演出《破窯記》時，仍有“打七響”一折，在宜蘭，老歌仔戲藝人仍會此技藝。具體的打法是，「首先兩掌合拍一下，再拍打大腿上側兩下，接著雙手互拍肩膀兩下，最後再拍打左右前胸兩下」（註 9）。關於臺灣六、七十年前乞丐“打七響”的乞食情形，日人片崗巖在《臺灣風俗志》一書中已有形象的描述，「所謂打七響乞食，就是頭戴用草做成的草環，用煤煙把臉抹黑，兩手拍打膝蓋、肩部、手等，打出七種聲響，以此要錢、乞食（註 10）」。乞丐頭上戴著草環的頭飾與閩南相同，由此可證，台灣藝陣的“打七響”，源於閩南的「拍胸舞」。

閩南的「拍胸舞」以打八響作為基本動作，具體的打法是「先以右手拍左掌、左手拍右掌；其次拍左胸、右胸；而後曲肘，先右、後左做“夾肋”（用肘碰肋部）；最後先右後左拍大腿」。這八響、八拍是最基本的打法，其他還有後踢步、鬥雞步、李鐵拐、不倒翁、蜈蚣展須等。

從上述資料中可以看出，臺灣“打七響”的具體打法，半個世紀來，其基本動作的變化不多，在藝陣中“打七響”的表演，已吸取了戲曲“才子弄”中的有歌和有舞的形式。“車鼓陣”中且、丑角的服飾、舞姿，及滾翻，疊羅漢等技藝也納入其中（註 11）。閩南「拍胸舞」雖仍保持傳統形式的赤膊與頭飾，但拍打的技藝已有更多新的發展。閩南與臺灣兩地各有所長，若從舞蹈文化的角度分析，透過舞姿的造型、技藝的運用，創造出清新、別緻的意境應更為重要。

## 參、龍舞、獅舞、高蹺的地域文化特點

中國民間舞蹈中，龍舞、獅舞和高蹺是最為普遍的形式，它起源久遠，文化內涵豐富，而且在流傳的過程中，又吸收濃郁的地方色彩。

### 一、龍舞

#### (一)龍舞的源流

龍，本是中華民族的圖騰，是農耕社會中人們所崇拜的神。龍舞，一般學者相信與古代「儺舞」有關，是古代驅鬼逐疫的宗教儀式，尤以「季冬」的「大儺」最為隆重，「大儺舞」以「方相氏」為舞蹈的領導者，故亦稱為「方相舞」，隨著時代的演進，「大儺」也因而逐漸有所改變。到了漢代就有「方相」與「十二獸舞」，「方相」是指面具或面具類似之物，十二獸就是由十二個人，扮演十二種帶面具的野獸，「儺舞」，也是百戲的源頭，所以「龍舞」與「儺舞」是有關聯的，最早，有文字記載「龍舞」的是在六朝簡文帝的「燃燈詩」中有「織竹能為象縛荻巧為龍」之句，可見六朝時代「燈節」已有「龍舞」了。

#### (二)龍舞表演的形式

由於人們認為龍會行雲、佈雨，因此，迎春舞龍，寓意風調雨順；乾旱時舞龍，可以求雨；節日裡舞龍，可以消災驅邪，帶來吉祥，龍舞遂成為全國重要的民俗活動，歷久不衰，一直延續下來。

據漢·董仲舒《春秋繁露》載，「當時四季的祈雨祭祀中，已有春舞青龍，夏舞赤龍和黃龍，秋舞白龍，冬舞黑龍，每次有5～9條龍同舞（註12）」。龍舞道具的製作，有“布龍”、“火龍”、“草龍”、“段龍”等多種。

“布龍”的表演人數是根據龍形之長短而定，表演時在一名持“龍珠”者的引導下進行，龍隨著“龍珠”急躍急伏，時緩時急，如凌空飛騰，潛海穿浪，氣象萬千，目前大陸最長的“布龍”要算四川的“銅梁大龍”，該“布龍”長達54公尺，由25人表演，夜間表演時，龍體內點燃油捻子，龍身作透明狀，鱗甲五彩繽紛，氣勢磅礴，它曾在1988年，北京國際旅遊年，舞龍大賽中獲得金牌，從此聲名遠播。

“火龍”，在每節道具內燃燈捻子，於夜間表演，同時燃放鞭炮助興，在煙火中，火龍穿梭，火花四射，異常精彩。

“草龍”，亦稱“香火龍”用稻草、青藤紮成龍形，上面插滿了點燃的香，夏夜舞耍時，流星閃爍，引來飛蟲追逐，舞畢，將草龍急插於池塘內，把小蟲淹死，娛樂之餘還能除蟲，因此，舞草龍又有防蟲的含義。

“段龍”，福建龍岩上杭地區的「七節龍舞」屬“段龍”形式，分青、紅二色，龍的造型，似有古代青龍、赤龍的遺意，龍頭、龍身、龍尾共 7 節，各節獨立，不連成一體。表演時有單龍或雙龍，舞龍珠者 2~6 人，舞法因場地而異，重點在於舞龍珠者的技藝，“段龍”較適於在狹小場地表演，因其能分段又能延伸，非常適合該地多丘陵的特點。單龍表演多在祠堂、寺廟；雙龍表演用於走家串戶、舞龍送喜，雙龍戲珠，表示友好，均充分表現出福建農村質樸的民風。

### (三)龍舞文化的比較

各種各樣的龍舞，顯示出中華民族對龍的喜愛，福建也有龍舞的流傳，一般都稱作「龍燈舞」，其表演形式以“布龍”居多。福州市郊蓋山鄉的「龍燈舞」是全省著名的龍燈舞隊，技藝純熟，聲譽持久不衰，名揚海外。臺灣的龍舞亦屬於“布龍”的形式，一般稱作「龍陣」，舞龍稱為「弄龍」，沒有「戲弄」龍的意思，與「弄獅」不同，隸屬廟宇、社區和部隊，一般龍陣的長度以 9 節為基礎，13 節以內算是“小龍”，長度在 30 公尺以內，因長度適中，便於舞弄，正可大顯身手，神龍騰空，騰雲駕霧，頗有看頭。15~29 節算是“中龍”，長度約在 31 公尺到 60 公尺，舞起來猶如七海蛟龍，乘風破浪。長度約在 31~60 公尺以上，31 節以上的算是“大龍”，則需要寬闊的場地，足夠的人手，才能表演。如國家慶典在廣場出現的國軍巨龍隊，長逾百尺，舞起來氣勢非凡，有如神龍下凡，波瀾壯闊（註 14）。舞龍之際，還有吐火與噴水的表演，噴五彩煙是龍陣的特殊絕活，目的在製造高潮，多在結束前表演，龍舞是屬於團體表演的，是技藝性很強的藝陣，舞弄如此長的龍，表演者必須要身強體壯，技藝嫻熟，配合默契，訓練有素才行。過去，“龍陣”多以廟宇為中心，組織而成，後因年輕人離開農村，到城裡謀生，

龍陣多隨之解體，近年來，由於各級學校、部隊以及社區的推展，龍陣的數目越來越多，的確是令人興奮的事。

## 二、獅舞

### (一)獅舞的源流

「獅舞」又有“舞獅”、“獅陣”等名稱，是全省各地廣為流傳的民間技藝。中國本無獅子，自從漢代傳入我國後，由於古人認為獅子可以驅邪避鬼，遂被人們作為神獸供奉，並由此演變和創作了象徵祥瑞的獅舞。獅舞的起源也很久遠，《漢書·禮樂志》中記有「常從象人四人」的記載；“象人”一詞，三國魏人孟康註釋為「若今戲蝦魚師獅子者也（註 15）」。據此，獅舞應始於漢代，而且兩千多年前已有文字記載。北魏楊銜之在《洛陽伽藍記》中記述「長秋寺中的四月四日，此像常出，闢邪獅子導引其前」（註 16），即指獅舞在佛像前導引，此外，在《舊唐書·音樂志》、《新唐書·禮樂志》中，有關宮廷燕樂中的「太平樂」，又稱“五方獅子舞”其道具製作與表演特點，均有記述。唐代詩人白居易在《西涼伎》中記載「西涼伎，西涼伎，假面胡人假面獅，刻木為頭絲作尾，金鑲眼睛銀貼齒，奮迅毛衣擺雙耳，如從流沙來萬裡」（註 17）。該詩說明獅舞來自西域，當時的表演尚保存“胡舞”的特徵，經宋代至明、清以後，獅舞更具有有中原文化的特點，並從宮廷樂舞發展為最普遍的民間舞蹈形式，又在民間的各種迎神賽會中，遂漸形成濃郁的地方色彩。

### (二)獅舞表演的形式

獅舞以技巧來分有「文獅」與「武獅」，「文獅」注重表演，有搔癢、舔毛、打磕睡等，多由“和尚”、“猴子”等角色配合表演，以增添樂趣。「武獅」，重武功和技巧，表現獅子的威武，動作矯健，除一般的騰躍、跌撲、翻滾外、還作爬高桌、過蹺板、走高樁等高難度的技巧動作；如四川的「高臺獅子」，要在十二張方桌所搭成的七層高臺上，依次攀高，逐層作出驚險的高難度表演(圖 7)。廣東的「醒獅舞」，表演時，舞獅者先要表演一段南拳，然後由“大頭佛”或“猴子”引獅子出場，表演“採青”、“拆蟹”、“咬椰子”以及“高臺飲水”、“踩梅花樁”、

“走火路”等高難度技巧動作（註 18）。

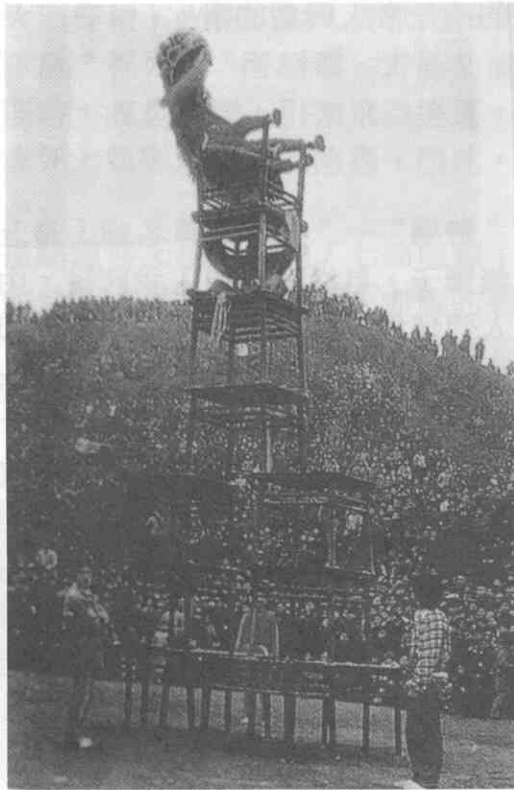


圖 7 四川七層高台 獅舞  
摘自中國民族民間舞蹈集成·四川卷

### (三)獅舞與舞獅文化的比較

舞獅的種類，由於各地習俗不同，獅子造型亦各異，大約可分為北獅與南獅兩種，閩南地區的獅舞，其表演形式與中原獅舞大同小異，臺灣的「獅舞」是繼承了傳統“南獅”與“北獅”之技藝，既有“文獅”的靈巧輕盈，柔順活潑，又充分發揮“南獅”的勇猛、矯健的形象，遂形成臺灣多種的表演形式（註 19）。

閩南有些地區的「獅舞」還與「宋江陣」結合一起表演，「宋江陣」係以武技表演為主，

舞獅在臺灣較為盛行，專家學者們認為是鄭成功的部將們傳入的。《中國民族民間舞蹈集成·福建卷》中，雖未把「宋江陣」收入其中，

但在民間常有「宋江陣」的演出，鄉民打扮成梁山好漢的宋江故事，遊鄉串社，有一套完整的形式，在廣場表演。鄉民們藉著「獅舞」與「宋江陣」的表演展現出他們精湛的武術功夫，發揮南拳剛勁激昂的神態情，例如閩南同安縣的「宋江陣」，表演者人數不拘，一般在 24 人以上。表演時，搭一布城或彩樓為城門，在鑼鼓聲中，兩名旗手執著一丈二的大旗為前導，其他表演者，手拿十八般武器，分成兩路跑出城門，跑各種陣圖隊形後，再表演單打、對打、集體群打。項目有“盾套錘”、傘套刀”、“槍套劍”、以及“肩擔對鋤頭”、“空手對打”等。打得好的人多兼演“弄獅”，然後以“凱旋”入城收場。據當地人考察後認為今日臺灣宜蘭、南投的「宋江陣」，是當年鄭成功的部將，陳永華帶去臺灣傳授的(註 20)。陳永華原是同安人，正說明閩台兩地的源流關係，可作為我們深入探討「宋江陣」與「獅舞」的一條線索。

臺灣的「宋江陣」，武功技藝俱全，表演內容豐富，除「獅舞」外，還表演「藤牌舞」。「藤牌舞」和戚繼光的軍事訓練有關，當時戚繼光曾利用藤牌戰術，在沿海丘陵一帶消滅倭寇，人們遂以此練武健身；以「藤牌舞」來紀念這位愛國名將，於是具有海洋文化特徵的「藤牌舞」，遂在沿海一帶廣為流傳。臺灣四面環海，當時先民渡海來台，戰勝艱險，建設臺灣，武術健身尤為重要。

閩南與臺灣都盛行南拳，這和泉州自唐代以來，南禪少林寺興起的練武之風有關；也和鄭成功的軍事訓練，以及民衆練武防身關係密切，當鄭成功收復臺灣以後，練武防身之風隨之傳入，因此，武術與藝陣相結合，並得到充分的發展。像技藝性強的「宋江陣」、「龍舞」、「獅舞」的藝陣，在臺灣深受人們的喜愛，大有超過閩南與中原之勢。此外，「高蹺」也是展示武功技藝的藝陣，也同樣具有特色。

### 三、高蹺

#### (一)高蹺的源流

「高蹺」源遠流長，晉代稱“喬人”、南北朝稱“長蹺伎”、宋代稱“踏蹺”、清代始稱“高蹺”，而且有關的記載也特別得多。至於「高蹺」的起源，主要說法有“圖騰崇拜說”、“宗教儀式說”、“勞動生

活說”等。

關於「高蹠」，古文獻《山海經·海外西經》中已有「長股之國在雄常北，被發，一曰長腳」的記述；晉人郭璞註釋說：「或曰有喬國，今伎家喬人蓋象此身」；清人吳任臣又註釋說：「喬人，雙木續足之戲，今日（屨）蹠」（註 21），他認為長股國人即用木蹠綁紮在腳上的長腳人。歷史學家孫作雲在《說丹朱》一文中，他認為堯舜時代的丹朱，是以鶴為圖騰的氏族，該氏族在祭祀鶴的儀式上，丹朱率領全體成員模擬鶴跳舞，後演變為民俗而流傳下來，「故鶴在中國後代人的心目中變成仙禽瑞鳥」、「而高蹠戲卻直接出於古代的鶴圖騰氏族的跳舞（註 22）」。這一種理論為“圖騰崇拜說”、“宗教儀式說”，以及透過舞蹈形象，研究民俗文化者打開了一條新的思路。

「高蹠」起源於勞動生活的說法，在古文獻及現實生活中，都可以找到依據。如郭璞對《山海經》長股國的另一條註釋中說：「長股國人的身體像常人，但臂長三丈，或曰，長腳人常負長臂人入海中捕魚也（註 23）」。從這段描述中，我們不難想像出腳上綁著長木蹠，手持長木，製成的原始捕魚工具，在淺海捕魚的形象。而更令人感興趣的是，今日居住在廣西防城縣海島上京族，卻仍有踩著高蹠在淺海撒網捕魚的風習（註 24）（圖 8）。

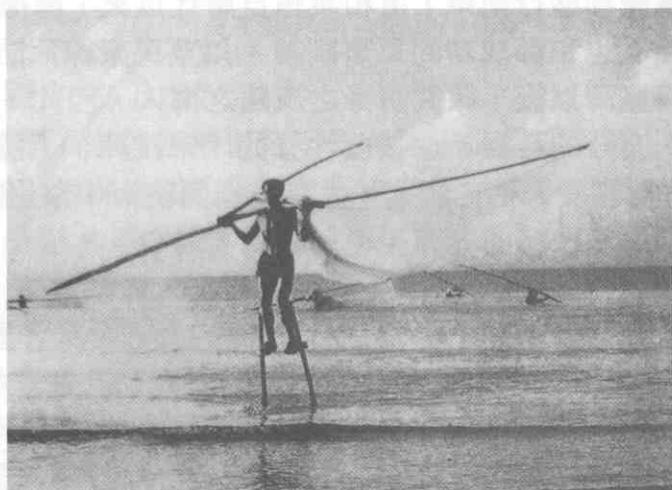


圖 8 廣西京族漁民踩著高蹠捕魚 霍永添 攝

## (二)高蹺表演的形式

關於「高蹺」的表演形式，早在《列子·說符篇》中已有記載，它描述了戰國時一個名為蘭子的人，為宋元君作了一場精彩的高蹺表演，他踩著比自己身高長一倍的木蹺，跑跳自如，並向空中連續拋扔七把短劍，五把常在空中（註 25），這是高蹺戲的起源，《列子》一書雖為晉人所寫，假戰國人之作，但可以說明，中國高蹺最晚在魏晉時期，已從祭祀儀式中演變為雜技表演的形式，算起來至今亦有二千多年的歷史，至清代，高蹺不僅與秧歌、民間小戲相互影響，而且已具有極高的技藝水準。

高蹺的表演形式，由於舞者踩著高一米以上的木蹺表演，既便於走動，隨時可變換位置，又便於後面的人觀賞，好像流動的舞臺，所以深受民衆歡迎。而在全國各地流傳的高蹺，都已形成具有鮮明的地域文化色彩，如山東高蹺，常疊起三層（第二、三無蹺）高，上層人踩在下層人的肩上，最下層的人踩著蹺，照常行進表演。

河南高蹺，表演者可以踩在高蹺上扮演「肘閣」，當地稱之為“托裝”。所謂“托裝”，即舞者把鐵製的特殊道具綁在身上，另將一、二名兒童綁在道具的上端，形成如用手托起的各種造型(圖 9)。



圖 9 河南高蹺 托裝 姜健 攝

北京及天津一帶的高蹺，表演者中有二人身上掛鼓，手拿小鑼，邊敲邊舞，常做些高難度技巧動作，如劈腿、單腳跳等，技巧高者，能夠一腳後屈，用單腳從四張高的桌上，一躍而下（圖 10）。

東北各地盛行的高蹺，以唢納、大鼓、大鈸、小鈸等打擊樂器作為伴奏表演，開始時表演者全體要疊起兩層高的造型，並要唱秧歌，寓意“太平有象”，而後跑場變換隊形，走成各種圖形，然後再分組表演雙人舞，如“撲蝴蝶”、“漁翁釣魚”以及扮演民間小戲等。



圖 10 北京 高蹺 “登雲會”  
董敏之 攝

### (三)高蹺文化的比較

高蹺在閩南地區比較普遍，但和其他省、區相比，其特色並不突出，不過，據同安縣的民間傳說，明末、清初當地扮演高蹺時，必須打扮成“黑白無常”二人作為前導驅邪，此風習就比較特殊（註 26）。今日泉州迎媽祖出巡表演的高蹺，扮演的人物裡就有“白無常”（圖 11）這個角色，是否意味著明清古風仍在閩南延續流傳著，尚待進一步考證。



圖 11 黑白無常 黃炳元 提供

此外，安徽貴池戴面具表演的“儼舞”中，也常有踩高跷的表演，雲南地區的白族民間舞蹈中，也有踩高跷跨竹馬的表演，令人耳目一新。

臺灣早期的高跷陣，大致分為兩類，一類由國術館成員組成，功夫紮實，另一類由賣藝行乞的乞丐和羅漢腳所組成，大都在出殯場合表演，目的在討點賞金，維持生計，談不上表演技藝。高跷，以技巧分類有“文跷”與“武跷”；“文跷”較注重人物的表情及動作，中國北方的「高脚秧歌劇」屬於此類，“武跷”則強調個人的特技或以打拳為主，台灣「高跷陣」皆屬此類。從地區上看，臺灣北部高跷陣較少，高跷的腿屬於高長型，長達七臺尺，並有“高跷弄獅”、“單腳跳”的表演，南部高跷陣較多，高跷的腿較短，長一公尺，表演較為靈活，一般的遊行隊伍則以“白蛇傳”、“八仙過海”、“三藏取經”等化裝為主，有時穿插徒手打拳、舞槍弄棒、馬童勒馬等技藝，尤其是「高跷竹馬」的表演，其中凌空騰躍等高難度技巧動作，真令人嘆為觀止，（註27）。近來由於閒暇時間少，各種娛樂設施增加，高跷團體已是少之又少，遇到表演之際時，同宗的分支團體才互相支援，參加演出，目前亦已式微，如能在中小學體育課程中增列為必修項目，相信必能將此古老技藝傳承下去。

## 肆、鐃鈸舞的宗教文化特徵

鐃與鈸本是兩種樂器，鐃的隆起部分較小，發音較響亮；鈸的隆起部分較大，發音較渾厚，兩者廣泛用於宗教活動與民間舞蹈中，有稱「鐃舞」，或稱「鈸舞」，因場合不同，所表演的「鐃鈸舞」，也不盡相同。

佛教稱作「鐃舞」，清代《鴻雪姻緣記》一書中，描繪了當時北京夕照寺表演“飛鐃經”的情景，而且繪有一幅名為《夕照飛鐃》的圖畫(圖12)。圖上繪有九名和尚，一名和尚兩手上舉，左手拿鐃，一鐃正在空中，右手掌正張開準備接鐃；另八名和尚分坐在桌子兩側後為之伴奏，栩栩如生(註28)。

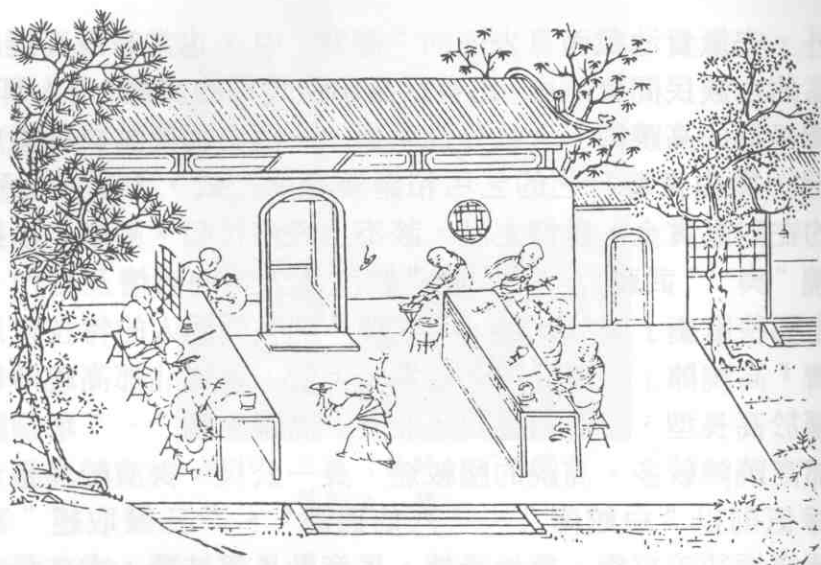


圖12 鐃舞 摘自中國民間舞蹈文化教程

道教稱作「鐃舞」(圖13)，蘇州玄妙觀表演的“飛鈸”也很精彩，表演者為一名小道士，他左食指上戴有一個套，其上平撐一鈸，樂聲中，小道士右手把多面鈸一一扔到空中，然後左指依次將鈸接住，且整齊地疊落鈸內。伴奏樂曲有《泣顏回》、《紫花兒》、《素玉嬌枝》等道教音樂(註29)。

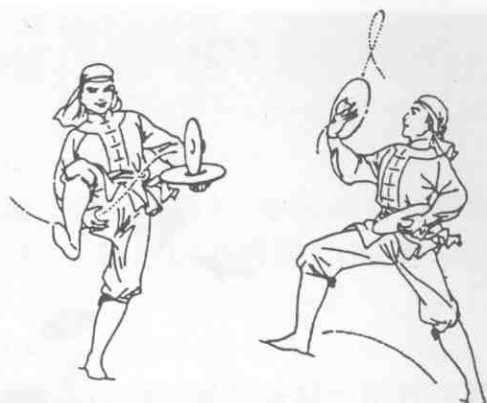


圖 13 鏡舞 湯繼明、鄭岩松 繪圖

泉州地區的「鏡鈸舞」稱作“扔鏡鈸”，屬於道教的舞蹈形式，也是道教積功德，為超度亡魂而進行的祭奠儀式。其動作有“轉鈸”、“飛鈸”、“頂鈸”、“繞鈸”、“鑽火圈”、“高竿頂鈸”、“踩高蹺”等驚心動魄的高難度動作，但目前多已失傳，目前尚保留的動作有“拋鈸”、“右輪鈸”、“直如送”等。表演者大多是道士，由家族代代相傳，至今已有五百多年的歷史（註 30）。

臺灣稱作“弄鏡”或“弄樓”的「鏡鈸舞」，其活動也是屬於道教超渡亡魂儀式中的技藝表演。所謂“弄樓”，即表演此舞時，要用竹子頂著鏡鈸旋轉，遞次增加竹枝的長度，像樓房一樣高，故有此稱（註 31）。

「鏡鈸舞」多在宗教性活動，或在民間祭祀活動中表演，歷年來其宗教色彩逐漸淡化，娛樂成分不斷增加，有些地區的「鏡鈸舞」已發展成表演性的民間舞蹈。例如河南遂平縣名為《遂平大銅器》的鈸舞，是在本村“銅器會”的基礎上發展起來的，過去，當地是以“銅器會”的敲打聲用於鎮宅、驅邪，乾旱時用於求雨。現在，表演者們藉著大鏡、大鑼、小鈸、小鑼等打擊樂器的不同音色及運用各種打擊的方法，藉音響的變化，創作出不同的動作，如用十幾個十多斤重的大鏡（圖 14），拋向空中，又穩穩接住。「鏡鈸舞」所表現的是他們豐富的想像力及高超的技藝。



圖 14 遂平大銅器的鈸舞  
摘自中國民族民間舞蹈集成·河南卷 姜健 攝

### 結語

此次研究，在文化比較探索中，可看出閩南民間舞蹈文化的確有值得我們學習與參考之處，一方面我們可將過去傳承至台灣中所遺失的文化尋回，另一方面此一研究模式，可做為舞蹈研究者進一步探索的方向，相信對中國舞蹈文化之精進亦有所助益，台灣既已保存有傳統的藝陣，目前如何根植於各級學校中，如何與學校美育相結合，又如何原有的基礎上發揚光大，實在是值得教育界同仁們重視與深思。

### 註釋

- 註一 吳幼雄：《泉州宗教文化·前言》，鷺江出版社，1993年，頁2。  
註二 中國民族民間舞蹈集成編輯部：《中國民族民間舞蹈集成·福建卷》，中國 ISBN 中心，1996年，頁441。

- 註三 《武林舊事》卷第三“迎新”，……
- 註四 洪文章、陳樹碩：《同安文化藝術志》，廈門大學出版社，1996年，頁52。
- 註五 同註2，頁373。
- 註六 林東華：《百越民族史論集》，中國社會科學出版社，1982年。
- 註七 林國平、彭文字：《福建民俗信仰》，福建人民出版社，1993年，頁55。
- 註八 同註7，頁57。
- 註九 劉還月：《臺灣民俗志》，臺北洛城出版社，1986年，頁183。
- 註十 片崗岩：《臺灣風俗志》，東京青史社，1983年，頁187。
- 註十一 黃文博：《當鑼鼓響起》，臺北台原出版社，1991年，頁106。
- 註十二 王克芬、劉恩伯、徐爾允：《中國舞蹈詞典》，文化藝術出版，1994年，頁254。
- 註十三 中國民族民間舞蹈集成編輯部：《中國民族民間舞蹈集成·四川卷》，中國 ISBN 中心，1993年，頁242。
- 註十四 陳正之：《樂韻泥香》，臺灣省新聞處，1977年，頁36。
- 註十五 《漢書·禮樂志·第二》，中華書局，1962年，頁1073、1075。
- 註十六 范祥雍：《洛陽伽藍記校注》，上海古籍出版社，1982年，頁43。
- 註十七 郭茂倩：《樂府詩集》，中華書局，1979年，頁1376。
- 註十八 同註12，頁358。
- 註十九 同註14，頁21-27。
- 註二十 洪文章、陳樹碩：《同安文化藝術志》，廈門大學出版社，1996年，頁47、48。
- 註二一 袁珂：《山海經校注》，上海古籍出版社，1979年，頁227。
- 註二二 孫作雲：《歷史與考古》，瀋陽博物館，1946第一號。
- 註二三 同註22。
- 註二四 中國大百科全書編輯委員會：《中國大百科全書·民族卷》，中國大百科全書出版社，1986年，頁50。
- 註二五 《列子·說符篇》，浙江書局，光緒二年木版。
- 註二六 同註20，頁47、48。

- 註二七 同註 14，頁 61。  
註二八 麟慶：《鴻雪因緣圖記》，北京圖書館善本。  
註二九 中國舞蹈藝術研究會編：《蘇州道教藝術集》，1956 年。  
註三十 同註 2，頁 574。  
註三一 呂能通：《傳統技藝論文集》，教育部印行，1984 年，頁 379。

### 主要參考書目

- 一、陳碧笙：《台灣地方史》，中國科學院出版社，1992 年。
- 二、陳正之：《樂韻泥香》，台灣省政府新聞處，1997 年。
- 三、中國民族民間舞蹈集成編輯部編：《中國民族民間舞蹈集成·福建卷》，中國 ISBN，1996 年。
- 四、羅雄岩：《中國民間舞蹈文化教程》，戲劇出版社，1994 年。
- 五、中國民族民間舞蹈編輯部編：《中國民族民間舞蹈普查資料》，1990 年。
- 六、上海藝術研究所：《中國戲曲曲藝詞典》，上海辭書出版社，1981 年。
- 七、陳國強：《台灣高山族研究》，上海三聯書店，1988 年。
- 八、阮昌銳：《民俗與民藝》，台灣省博物館，1984 年。
- 九、姑娘廟民衆文化工作室編：《天地人神鬼》，台北前衛出版社，1994 年。
- 十、黃文博：《藝陣種類有多少》，台原出版社，1991 年。
- 十一、民族問題五種叢書：《中國少數民族·高山族》，人民出版社，1994 年。
- 十二、黃貴潮：《豐年祭之旅》，交通部觀光局，1994 年。
- 十三、《北史》：中華書局，1974 年。
- 十四、姜椿芳：《中國大百科全書·音樂舞蹈卷》，中國大百科全書出版社，1989 年。
- 十五、黑澤隆朝：《台灣高砂族音樂》，日本雄山閣，1978 年。
- 十六、河南信陽文物管理委員編：《豫南史話》，1964 年。

- 十七、郭漢城：《中國戲劇通史》，中國戲劇出版社，1992年。
- 十八、黃文博：《當鑼鼓響起》，台原出版社，1991年。
- 十九、片崗岩：《台灣風俗志》，日本青史社，1983年。
- 二十、吳幼雄：《泉州宗教文化》，鷺江出版社，1993年。
- 二一、王克芬：《中國舞蹈發展史》，上海人民出版社，1989年。
- 二二、李乾朗：《台灣的寺廟》，台灣省新聞處，1986年。
- 二三、吳騰達：《民俗遊藝》，文化建設委員會出版，1990年。
- 二四、林東華：《百越民族史論集》，中國社會科學出版社，1982年。
- 二五、洪文章、陳樹碩：《同安文化藝術誌》，廈門大學出版社，1996年。
- 二六、吳騰達：《台灣民間舞獅研究》，大立出版社，1984年。
- 二七、林新乃：《中華風俗大觀》，上海文藝出版社，1991年。
- 二八、曾文義：《鄉土的民族藝術》，文化建設委員會出版，1988年。
- 二九、常任俠：《中國舞蹈史話》，上海文藝出版社，1983年。
- 三十、林國平、彭文字：《福建民俗信仰》，福建人民出版社，1993年。
- 三一、劉還月：《台灣民俗志》，台北洛城出版社，1986年。
- 三二、王克芬、劉恩伯、徐爾充：《中國舞蹈詞典》，文化藝術出版社，1994年。
- 三三、黃華節：《中國古今民間百戲》，商務印書館，1967年。
- 三四、殷亞昭：《中國古舞與民舞研究》，貫雅文化出版社，1991年。
- 三五、中國民族民間舞蹈集成編輯部編：《中國民族民間舞蹈集成·四川卷》，中國 ISBN 中心，1993年。
- 三六、《漢書·禮樂志·第二》，中華書局，1962年。
- 三七、范祥雍：《洛陽伽藍記校注》，上海古籍出版社，1982年。
- 三八、麻國鈞：《中華傳統遊戲大全》，農村讀物出版社，1990年。
- 三九、植三、蔚君：《中國節日習俗趣聞》，南開大學出版社，1991年。
- 四十、宋、郭茂倩：《樂府詩集》，中華書局，1979年。
- 四一、袁珂：《山海經校注》，上海古籍出版社，1979年。
- 四二、楊亮才：《中國民間文藝辭典》，甘肅人民出版社，1989年。
- 四三、彭松、于平：《中國古代舞蹈史綱》，浙江美術學院，1991年。
- 四四、孫作雲：《歷史與考古》，瀋陽博物館，1946年第一號。

- 四五、《列子·說符篇》，浙江書局，光緒二年木版。
- 四六、董芳苑：《台灣民間宗教技藝·宋江陣》，中國論壇，152期，1982年。
- 四七、麟慶：《鴻雪因緣圖記》，北京圖書館善本。
- 四八、中國舞蹈藝術研究會：《蘇州道教藝術集》，1956年。
- 四九、經緯、楊荔：《閩南掌故》，華藝出版社，1991年。
- 五十、劉恩伯：《漢族民間舞蹈介紹》，人民音樂出版社，1983年。
- 五一、政治大學研究：《中國民間傳統技藝論文集·道士戲之研究》，教育部印行，1984年。
- 五二、劉波：《中國民間藝術大辭典》，農村讀物出版社，1990年。
- 五三、藍翔：《華夏民俗博覽》，陝西人民教育出版社，1991年。
- 五四、《中國民族民間舞蹈集成·河南卷》，中國 ISBN 中心，1993年。
- 五五、黎瑩：《中國春節風俗典故趣談》，台佩斯坦出版社，1990年。
- 五六、李露露：《中國民間信仰叢書·媽祖信仰》，漢陽出版股份有限公司，1995年。
- 五七、燕仁：《中國民神·海上保護神》，三聯書店，1990年。
- 五八、王昭禹：《周禮詳解·卷二十一》，故宮博物館，藏文淵閣本影印本。
- 五九、黃炳元：《泉州天后宮》，泉州閩南關係史博物館印發，1990年。
- 六十、《百子全書·鹽鐵論·散不足·二十九》，掃葉出房，1990年。
- 六一、Mary Clarke & Clement Cresp：《The History of Dance》，orbis publishing London。
- 六二、顏清洋：《蒲松齡的宗教世界》，新化圖書公司，1996年。
- 六三、呂大吉：《宗教學通論》，博遠出版有限公司，1993年。
- 六四、劉還月：《台灣的歲節祭祀》，自立晚報文化出版部，1991年。