國立臺灣體育大學（台中）
National Taiwan Sport University
體育研究所碩士學位論文

邵族原鄉「逐鹿傳奇」創作歷程之研究
A STUDY ON THE CREATING PROCESS OF DANCE：WHITE DEER LEGEND OF THAO TRIBE

研 究 生：鄧桂複 撰
指導教授：王玉英 教授
協同教授：洪秀錦 助理教授

中 華 民 國 98 年 10 月

論文名稱：邵族原鄉「逐鹿傳奇」創作歷程之研究
總頁數：93 頁
院校所組別：國立臺灣體育大學（臺中）體育研究所
畢業時間及題要別：97 學年度第二學期碩士學位論文
研究生：鄧桂複　　指導教授：王　玉　英教授
協同教授：洪秀錦助理教授

中文摘要

邵族為台灣原住民族群中人口最少的一族，而其音樂與舞蹈結合神話傳說、宗教祭典、風俗習慣，更使其顯示出部落祭儀與生活背後所呈現的豐富文化意涵。

本研究目的為探討邵族文化起源與歷史發展、其祭儀歌舞之形式、內涵與功能、並透過自我檢視「逐鹿傳奇」之創作歷程，期探討出作品對台灣多元的人文精神、鄉土文化和教育的價值與影響。本研究藉由文獻探討與田野調查收集資料，與指導教授商議後，擬定以邵族傳說故事「逐鹿傳奇」結合舞蹈的身體語彙作為創作歷程之研究，將沉澱於邵族部落傳說以舞蹈重新詮釋展現；透過具體記載創作構思、創作脈絡、排練過程及最後舞蹈呈現方式，探討原被漠視的本土原住民文化，逐漸激發本土文化多元發展的特色。

本研究結果如下：

一、邵族雖然面臨人少勢薄的危機，但其豐富的傳統歌舞文化卻不容忽視。

二、以現代的舞蹈形式詮釋古老的部落傳說，其中新與舊的思維有許多對話與激盪。

三、嘗試的作品有多樣層面的價值，如發揚台灣多元文化精神，另亦富深刻的教育意義。

關鍵詞：邵族、逐鹿傳奇、創作歷程。

Teng, Kuei-Fu (2009). A study on the creating process of dance work: white deer legend of Thao Tribe.
Unpublished master thesis, National Taiwan Sport University, Taichung.

Abstract

Thao is indigenous tribe with the least population in Taiwan. Its music and dance connect to legends, cultural ceremonies and customs, hence abundant cultural meaning is contained in its music and dance.

This study aimed to find out the characteristics of Thao culture, its music and dance in ceremonies, and examine my own thoughts upon the culture by creating a dance work based upon Thao's legend of white deer. The procedure of study includes literature review, field investigation, creating dance using elements of Thao's culture, and finally reflection and discussion are made.

The results of this study reveal important findings:

1. Thao tribe though has been facing crisis due to minor status and too small population, however, its abundant tradition and splendid music and dance can not be ignored.
2. The process of creating dance "white deer legend" interprets the culture in modern form and there is transition and dialogue between old and new thoughts.
3. The process of new dance making upon old culture can

withhold dimensional values including developing the characteristics of multicultural situation in Taiwan and further, also it is with good intention for education.

Key words: Thao trib, White dear legend, Creating process.

目　錄

中文摘要 ····· I

英文摘要 ····· II

目錄 ····· III

圖目錄 ····· V

第一章緒論 ····· 1

　第一節　研究背景與動機 ····· 1

　第二節　研究目的 ····· 4

　第三節　研究問題 ····· 5

　第四節　研究範圍 ····· 9

　第五節　名詞釋義 ····· 9

第二章　文獻探討 ····· 13

　第一節　邵族的起源與歷史背景 ····· 13

　第二節　邵族的文化特色 ····· 15

　第三節　原住民的歷史變遷與文化發展 ····· 22

　第四節　田野調查 ····· 33

第三章　研究方法與步驟 ····· 39

　第一節　研究架構 ····· 39

　第二節　研究設計 ····· 39

　第三節　研究方法與步驟 ····· 40

第四章　研究結果與討論 ····· 42

　第一節　創作風格 ····· 42

　第二節　與作曲者的互動 ····· 43

　第三節　排練過程 ····· 55

第四節　成果展現 ····· 57
第五章　結論 ····· 61
第一節　結論 ····· 61
第二節　建議 ····· 65
參考文獻 ····· 67
附錄一　認識邵族 ····· 73

圖　目　錄

圖 1-1：筆者至日月潭實地參與邵族 lusán 豐年祭慶典…4
圖 2-1：臺圖本「迎婦……25
圖 3-1：逐鹿水沙連……39
圖 4-1：獵人們背對觀眾手搭著肩的姿態……45
圖 4-2：作曲者正在給予不同的看法與意見……45
圖 4-3：獵人以手撐起肢體展現翻山越嶺的動作……46
圖 4-4：獵人模仿鹿蹬腳的動作……46
圖 4-5：白鹿跳躍的舞姿……48
圖 4-6：獵人們狂舞的揮動雙臂的舞姿……48
圖 4-7：獵人們齊心一起高舉右手的舞姿……49
圖 4-8：獵人們手搭著肩兵分三路正要去追趕白鹿……49
圖 4-9：白鹿腳向後踢的舞姿……50
圖 4-10：花鹿走路的姿態……51
圖 4-11：白鹿與花鹿背對觀眾各自展現不同的舞姿……52
圖 4-12：獵人們跪姿拉弓的姿勢……53
圖 4-13：獵人們謹慎地一步一步踏進鹿群的棲息地……53
圖 4-14：獵人們在左舞台壓低身子，正虎視眈眈盯著白鹿的經過……54
圖 4-15：白鹿轉身叫化鹿趕緊離去……54
圖 4-16：花鹿匆忙的在山下逃竄……54
圖 4-17：白鹿跳入潭中的瞬間……55
圖 4-18：頭目和先生媽在舞台上為演出祈福……57
圖 4-19：身著藍色衣服者為邵族先生媽及族人……59

第一章　緒論

第一節　研究背景與動機

一、研究背景

臺灣原住民係指十七世紀在中國大陸沿海地區人民尚未大量移入前，已經居住在臺灣及鄰邊島嶼的住民，包括日治時期稱為高山番以及稱作平埔番的原住民。

（http://www.gio.gov.tw/info/culture_c/abor.htm，2007.11.12）

從十七世紀後，其四百年間受到荷蘭人、西班牙人、明代鄭成功、清代、日本人等先後佔據，直到台灣光復後，人類學家稱為「南島民族」。分佈在中央山脈兩側的原住民，居住在平原地區者，被稱為平埔蕃，這些族群在文獻中稱「番」、「生番」、「化番」、「熟番」。日據時稱「高砂族」，光復後稱「高山族」、「山胞」，現稱「原住民」。他們早在漢民族移民來臺，也稱「先住民」。這些居住在中央山脈兩側的原住民，都是處於封閉社會狀態。他們的舞蹈既自然又純樸，有的歌舞是為生產而舞，有的是為慶祝豐收而舞，或祭祀節日而舞，或成年禮儀而舞，或為婚禮而舞…等等。醉吟歡唱、歌舞踏地，這種舞蹈形式不是為娛人而表演的舞蹈，也不是為旅遊觀光者的舞蹈，而是原住民社會中的生活舞蹈。各族群的慶典節日歌舞皆是全族參與，並且是在潛移默化中自行創造，而發展出各民族獨有的歌舞形式與藝術。（李天民、余國芳，2001：13－14）。

臺灣原住民歌舞，尤其是音樂，一直停滯在相當原始的狀態，是源自種族或地域中，依隨著世代口傳或習慣用法而自然

改變發生的音樂。原始曲調常是一種單純抒發感情的歌謠。對原住民而言，歌唱與舞蹈不僅是生活中即興與自然的娛樂，也是對敬畏的大自然、天神與祖靈崇拜的方式。民族音樂學者許常惠曾論及臺灣原住民歌唱的豐富性。他認為原住民從最古老祭祀音樂至一般勞動歌唱，甚至生活裡娛樂的歌謠都蘊含著豐富的歌唱形式與藝術，是令人驚奇的音樂寶藏（田哲益，2002）。原住民舞蹈是非語言文字的傳統文化，是族群在舞蹈進行的場地中直接感染學習，或模仿長輩的舞蹈動作、神情、心態，再加上自己的感受與創造，而形成了每一個民族典型的民族舞步與民族姿式，共同遵守此舞蹈型態，而代代相傳（李天民、余國芳，2001）。所以，原住民舞蹈就是生活的舞蹈，與所居住的區域、氣候、服飾都有著相互關連。特別是在祭典舞蹈中，以擅長歌唱者排列在前端，族人們互相交叉手攜著手，牽拉成一個大圓圈或排列成隊的形式，在舞蹈動作上，大多是取材自日常生活的動作，例如：行走、跑、跳、或躍或滑等左右移動而舞的動作。

而舞蹈在諸族群之間，大致上會依季節性，在不同的時空，以歌聲來調節舞步，而出現不同的舞蹈活動。雖說舞蹈是部落的集體活動，反映出原住民舞蹈社會階級的秩序關係。特別是在祭儀舞蹈與重要的社會儀禮舞蹈中，都必須遵守社會階層的原則。此外，大部分原住民歌謠具有賦予舞蹈各式各樣的情境意義，舞蹈動作往往隨著歌謠的特性而轉換，使之強化個人的自我表現及部落社會的凝聚力，但是最終的目的仍在於鞏固部落社會一體的價值觀。（http://210.240.137.65/950608/introductory/dance/index_main02.htm，台灣原住民-樂舞欣賞，入門篇，原住民的舞蹈，

2007.12.09）

李天民與余國芳（2001）在「台灣傳統舞蹈」一書中也提及：每一氏族族群定居於一個區域之後，其共同發展出來的生活習俗與所流傳下來的原始舞蹈，也不斷的得到新的發展，它出自本有的生活風俗習性，世代相傳，有的是神話傳說、有的是民間故事、有的是生活的教化、有的是表達生活中的意願，其所表達的型態，都是以歌舞的方式進行。

現今台灣的原住民在長期居住的環境裡，仍維持各民族的生活習俗，如：社會組織、崇拜自然、信仰巫術、生命禮俗、戰鬥、出草、狩獵、農耕、漁業之生產及衣飾、器具等。跨越了民族平等的社會型態，改變了原住民的文化與經濟發展，也逐年改善了落後的生存環境，並促使原始遺存的舞蹈，不斷的湧入新的思想與感情，舞蹈形式有了變化，大部份的舞蹈，雖然保有原來的形式動作，但已具有新的內涵，形成了原住民舞蹈遺存特殊的文化現象。

二、研究動機

記得是在2006年9月裡的一個機緣下，與青年高中舞蹈科洪淑玲主任概略談到她有一個舞展創作動機，這個構思的動機緣由，是她在撰寫「邵族歌舞文化之研究」碩士論文（由王玉英教授指導）時所啟發的想法，在決定籌備這個主題策劃時，又受到文史藝術工作者鄧相楊先生從事邵族文化多年田野調查與研究的支持與建議下，最後終於決定以「印象•水沙連」作為整齣舞展的創作主題，其中有一段邵族傳說故事白鹿傳奇部份，提議我與此次音樂指導洪秀錦博士合作共同一起編創音樂與舞蹈；在與藝術總監和音樂指導討論關於「獵人逐鹿」音樂及舞蹈之創作事宜時，再經由藝術總監細心地介紹與提供邵

族的傳說故事文獻與資料後，才稍為對邵族的傳說神話故事有了些許概括的認識。為了觸發創作靈感與整個策劃執行能呈現傳達出邵族及日月潭的人文風情，藝術總監邀集所有的編舞及作曲老師至日月潭實地參與邵族祭典儀式和感受**lusán**大過年的慶典等（圖1-1），無非是想讓此次舞展更貼切地表現出邵族的文化情境。



圖1-1：筆者至日月潭實地參與邵族**lusán**豐年祭慶典

第二節　研究目的

臺灣原住民族群，數百年來，深受歷代殖民政府與政權的統治影響，至今仍舊堅持保存著自古特有的祭儀生態及風俗民情的文化特色。尤其現今的舞蹈教育與表演藝術受到鄉土文化、本土意識的多元文化教育影響，其舞蹈的表演呈現領域，也直接將其原住民的歌舞表演形式與風格及其背後的文化及內涵取之做為創作的素材，並藉以傳達創作的意念。

筆者從事舞蹈教育多年，在一個偶然巧合機緣下接觸到原住民的歌舞文化，至今對於原住民歌舞文化的研究與編創一直懷著一份親切的情感與興趣。也因而在2006年的9月，青年高中舞蹈科主任洪淑玲女士，正在策劃「印象•水沙連」舞展，

其中有一段邵族傳說故事，取名為「逐鹿傳奇」，並想藉以現代舞的方式來詮釋，所以，邀請筆者為其編創呈現。為編創出邵族的傳說故事，筆者開始研擬舞蹈的形式以及傳說故事背後的內涵與象徵意義。

第三節　研究問題

原住民族曾經被多個外來統治者用各種不同名稱，來給予身分認同上的稱呼。清朝時期稱原住民為「番」，其中歸順教化者稱為「熟番」，未歸順教化者稱為「生番」；日治時期先後稱原住民族為「蕃」及「高砂」；台灣光復後則稱為「山地同胞」或「山地人」，以上所給予原住民的稱呼，都帶有濃厚的歧視意涵。

（http://www.pinuyumayan.idv.tw/modules/news/article.php?storyid=104，2007.12. 15）

隨著1987年解嚴後，臺灣本土展開一連串社會運動的訴求，從此正式引發原住民族群和部落自覺運動，緊跟著由都會到部落、知識青年到族內耆老，讓原住民有機會重新思考自己的未來。原住民自我意識覺醒連接著族群的認同，而族群自覺認同的核心問題，為促使原住民自覺認同從60、70年代殘缺不全的文化，逐步重新喚起部落的共同記憶，有意識地恢復部落的共同記憶，更加突顯出極需解決的問題癥結有下列幾項：一是透過人權訴求正名。二是建立原住民的法政體。三是有意識地進行部落祭儀的恢復。

首先在這三個問題裡，特別要強調說明的是正名。正名有兩個層面的訴求：一個是正原住民全體的名，不再是以往的「山地同胞」、「少數民族」或是「先住民」，申明冀望是「原住

民」;另一個是正個人的名,希望回復到原有的民族傳統姓名。

第二個是建立原住民的法政主體。事實證明一九九〇年代起,從「原住民」入憲、行政院原住民族委員會成立、多項原住民專屬法律的通過,至原住民族基本法所隱含的自治理念的推出;做為原住民形式存在的法政要件,似乎已獲致了相當的成果。然而法政的保障,不等於認同問題的解決,主體性的焦慮有它文化面的根源。法政建構處理的是「我」與「他者」客觀權利義務關係的安排,而認同則牽涉到「我」與「自己」或與「傳統」對話、銜接的問題,這必須另循一個途徑來處理。(http://www.ndhu.edu.tw/~tcsun/documents/016.pdf,2007.12.22)

第三個是有意識地進行部落祭儀的恢復。今日,台灣原住民各族自我意識覺醒,也因政治生態改變、政府正視原住民文化的保存與發展問題,並以相關政策輔導原住民保存發展自己的文化。但在現實環境上,仍有部分原住民族在文化保存上面對極大的危機,如南投縣邵族。

1990年至2000年,在這個十年間,部落祭儀的恢復也成了各個大小選舉動員和文宣的有力政見。只要有選舉,從部落到都會,就會紛紛興起各種名目的祭典和豐年祭在進行。1986年民間投資設於南投縣魚池鄉之「九族文化村」,雖屬商業公司,卻標榜「傳統」與「原味」,亦邀請專家學者參與設計、規劃。而1988年正式開放的屏東瑪家「台灣原住民文化園區」,是官方的機構,委託中央研究院民族學研究所規劃,其朝向人類學博物館的意圖,至為明顯。原初的構想就希望能藉此展現祭儀樂舞之原貌。

(http://www.ndhu.edu.tw/~tcsun/documents/016.pdf,

2007.12.22）

現代化的觀光娛樂或商業化的市場機制角度來判斷，南投魚池九族文化村與屏東瑪家山地文化園區，所追求的傳統或文化的存在，對祭儀從部落轉至舞臺的展演的嘗試，開啟了一個不同形式的文化價值可能性。（謝世忠，2004）

另一種典型的代表是「原舞者」。自1991年4月成立以來，在人類學家胡台麗和專業管理者陳錦誠的引導下，確立了它人類學式的風格，田野學習和舞台演出達到了某種程度的協調。十多年來，原舞者的努力，仍秉持著追求傳統或真實文化的存在為目標，有它成功的一面，也有他失敗的一面，胡台麗對此也有許多深刻、坦承又切身的反省（胡台麗，2003）。但無論成功或失敗，其實原舞者一直存在著一個來自它內在本性的邏輯限定，一方面它要謹守部落祭儀樂舞的傳統與倫理，另一方面它又希望經由舞台的象徵轉換，尋找出或創造出祭儀樂舞新的美學內容。這當然不是一件容易的事，常常要忍受來自部落、來自舞台雙方面的考驗、批判和期待。（孫大川，2007）從身分認同的正名、建立原住民的法政主體、有意識地進行部落祭儀的恢復。無論是政治選舉的操作、觀光娛樂的機制需求、從部落到舞台的藝術展演的嘗試，都是為了賦予不同的文化再現，藉以維繫自己傳統根源和存在的新活力。

在2001年以前我國對原住民的族群定義是九族，包含了阿美族、魯凱族、布農族、賽夏族、曹族、泰雅族、排灣族、達悟族、卑南族等。學術界一般認為是在1980年中業期間，開始興起原住民運動（許木柱，2005；劉秋月，2003）。從民國九十年八月八日正名成功的第十族邵族、九十一年十二月二十五日第十一族葛瑪蘭族、九十三年一月十四日核定第十二族為太

魯閣族、九十六年一月十七日，撒奇萊雅族正式成為臺灣原住民族第十三族。(行政院原住民委員會，2007)

邵族的正名是經過一翻辛苦的努力才完成的。由於邵族的人數現今只有621人而已(http://www.apc.gov.tw/chinese/docDetail/detail_TCA.jsp?docid=PA0000000001400&linkRoot=4&linkParent=49&url=。2007.12.15)，身處如此弱勢的邵族，兩百餘年來，外族給邵族有許多不被族人接受的族名，這些蔑稱或是不雅的稱呼(鄧相揚，2001)。曾有學者依據邵族的遷移傳說，認為是阿里山鄒族的一支，又依其分佈與鄰近的布農族關係較為密切，又有學者提出邵族的文化恰巧介於漢族文化與原住民文化，因此有人主張，邵族是最晚漢化的平埔族群，或是最早漢化的高山族群，但事實上，邵族擁有獨特的語言和豐美的文化特質，其本來就是獨立的一族是無庸置疑的，而邵族族人普遍反對被視為平埔族之一族，長期以來，他們力爭能成為「台灣原住民族之第十族」。

今天，邵族原住民居住的範圍，局限於日月潭一帶，絕大部份聚居在Barawbaw稱作德化社的日月村，少數幾戶定居在水里鄉大平林，戶數大約六十餘戶，人口數約621人，可以說是台灣最袖珍的原住民族群，更是人類的瑰寶。

由於邵族面臨的危機，其文化與意涵更需被探討。本研究問題如下：

一、邵族的起源與歷史背景為何？

二、邵族的文化特色？

三、原住民的歷史變遷及文化發展？

四、邵族祭儀歌舞的功能？

五、「逐鹿傳奇」舞作對台灣多元文化價值與教育是否有所助益？

第四節　研究範圍

基於上述之研究問題，本研究之範圍為：藉以邵族口耳相傳的逐鹿傳說故事作為舞蹈創作題材，並匯集圖像與相關著作及原住民純樸的身體律動和音樂旋律，嘗試延伸轉換以現代舞蹈的肢體語彙來詮釋獵人與鹿的身體律動與動作質感，以期展現創作之主題情境和氛圍。因此，將邵族的傳說故事結合現代舞蹈，這何嘗不是臺灣舞蹈表演藝術的多元表現型態和本土多元文化價值與教育的發展目標。

第五節　名詞解釋

一、逐鹿傳奇

「逐鹿傳奇」一直是邵族人津津樂道的傳說故事：鄧相揚在《逐鹿水沙連》一書中敘述了一段關於「逐鹿傳奇」：邵族人說他們的祖先原來住在阿里山，（也有另一說，說是原來住在台南府城附近）。

在很久很久以前，邵族的一隊獵人在山中打獵時，發現了一隻肥碩的大白鹿（**Ihkaribush qnuwan**），大夥兒於是驅趕著獵狗，一路翻山越嶺地追大白鹿，邵族祖先在追逐大白鹿進入深山後，沿路在樹林上以獵刀削下一片樹皮作為路標記號，追了好幾天正當大家精疲力盡時，看到眼前竟然展現出一片湖光山色，邵族人追逐的那頭白鹿走投無路，衝入了湖泊之中，就這樣消失了，獵人們只好在土亭仔（**puzi**）一帶狩獵，獵得許多山羌，並在潭邊宰殺，獵人們用潭水清洗內臟時，紅色的血

和內臟吸引來多得數不清的魚類游來爭食，隨行的長老族人把撈得的魚類謹慎地先試食一番，不但沒有中毒，而且發現湖中的魚美味可口到極點，其後才允許青壯年的族人食用。大家真是高興極了，湖泊區不但景色優美怡人，而且湖中有那麼多取之不盡的魚類，這真是上天賜給族人安居的好處所，於是趕緊循著削下樹皮的記號回到原社去帶來族人，從此邵族就在日月潭定居下來，日月潭變成了他們的故鄉。（鄧相揚，2006）

二、傳說故事

臺灣南島語族大多都有關於自己的來源傳說，一般說來，口述傳說大致分成兩類：一種是「原地傳說」，一種則是「外來傳說」，前者源自於臺灣山區傳說的族群有泰雅、布農、鄒族、魯凱、排灣…等族，後者據傳從海外或他地者則有阿美、卑南、邵族、噶瑪蘭…等，白樂思（Blust，1996，281）認為，屬於「原地傳說」者住於當地的歷史較為久遠，而屬於「外來傳說」者住於當地的年代較短，邵族則屬於後者（李壬癸，1999，90）。

邵族人的白鹿傳說，可說是家喻戶曉，1956年李方桂、陳奇祿、唐美君、鄭清茂等人在日月潭卜吉社調查邵族語言，收錄了一篇邵族的逐鹿傳說（李方桂、陳奇祿、唐美君，1996〔1958〕，163-164）；同年劉枝萬出版的《南投縣沿革志開發篇稿》也記下了一則石印化番逐鹿的傳說（劉枝萬，1958，17），數年後，洪敏麟在整修《臺灣省通誌》的邵族篇中，同時記錄了這篇口述逐鹿傳說（洪敏麟，1972，19-20）。

1995年，語言學家李壬癸教授根據邵族耆老石阿松夫婦的口述，記錄了近三百句的口傳族史，文中詳盡地說明遷移的細節，雖然，傳說中摻雜了部分的歷史成分，包括邵族人因為鄭

成功軍隊的攻打才逃到了阿里山避難，以及阿里山鄒族與邵族同源…等矛盾史料，但是，這則口述傳說仍有可信部份，譬如文中提到邵族由西部平原遷徙過來，十分符合語言學研究上，邵族與西部平埔族語言（道卡斯、貓霧棟、巴布拉、洪雅）語言具有一些共同的特徵，使其可信程度增加。總述來說，邵族的傳說母體，不離「阿里山」、「嘉義大埔」、「白鹿」等必要元素等，…臺灣的原住民族群裡，很少有像日月潭邵族的逐鹿傳奇一般，口述著「我們是誰？」、「從哪裡來？」、「到底我們是什麼族？」等問題，及敘述到祖先遷移的過程與分辨「我族」與「他族」身分認同層面上的影響。

站在過去那種沒有文字的邵族口述傳說故事角度來看，故事敘述的態度是屬於莊重的、嚴謹的、不容輕蔑的可以成為邵族的信仰；在故事的情節中，皆有明確指出發生時間及遷徙的地點，它反映了部份的歷史事實，不只是喚醒了族群的記憶，也喚起了蘊藏在傳說故事裡的原住民精神。

三、創作歷程

藝術創作類別中，尤其以舞蹈創作的型態最為多樣與複雜，在舞蹈藝術中，狹義而言，舞蹈藝術家是舞蹈作品的生產者與創作者。廣義而言，每一位利用肢體語言的人，都是舞蹈創作的生產者與創作者，也可稱為「類舞蹈」的舞蹈創作者，因為舞蹈的意涵可以以宏觀與微觀的方向做其可能性的發展。（鍾穗香，2000）

舞蹈作品是個過程，經歷創作、表演、欣賞等階段，三個基本環節環環相扣，既相互獨立，又互相作用和依賴（李天民，2008）。在轉化中，每一階段都可以說是一次創造，其作品的構思是編舞者的原創造，表演是舞者的二度創造，欣賞則

是觀眾的三度創造。

舞蹈是動態的藝術。創作是發自人的心理機制，在產生動作的聯想中，藉由肢體形象轉換為具有某種心情或某種表達方式的構思，使舞蹈創作歷程中，藉著身體動作引發出壓抑的情緒反應，如此的行為活動可以幫助創作者經歷面對審視自我身體所表現的舞蹈行為與意涵，創作的歷程也讓個體本身從創作的能力中自覺有存在與可能性心理轉換的機轉，而從其中找出更積極克服自卑情結的途徑（鍾穗香，2000）。於是舞蹈創作者經由創作把作品與本身的經驗，以及自己對世界的想像聯繫起來的一種思維活動。

第二章　文獻探討

第一節　邵族的起源與歷史背景

關於邵族的起源，（田哲益，2002）對邵族的傳說有這樣的描述，「逐鹿傳奇」一直是邵族人津津樂道的傳說神話：據說在很久很久以前，由頭目排大木**Pajadu**率領搜獵隊，因追逐一頭罕見可愛的白鹿，循溪源越鞍部而臨古老的水沙連山區，竟意外地發現了一泓碧水的日月潭，從此舉族遷居到這個風光明媚的內山，而這塊美麗的地方就是今天我們所稱的「水沙連」。

在伊能嘉矩（1911）所著的《台灣文化志》中指出「水沙連」一詞的由來，乃係分佈於彰化山麓，屬於平埔族群洪雅族一支的**Arikun**，稱該方面內山生番之地為**Tualihen**或**Soalian**，譯音訛為「沙連」。此地因有日月潭之湖水，而加

添「水」字，成為「水沙連」。廣義的水沙連係指「沙連番」最早期居住與活動的地區，約包含今之竹山鎮之一部及鹿谷鄉、名間鄉、集集鎮、水里鄉、信義鄉、魚池鄉、埔里鎮、國姓鄉，即清領時期之水沙連堡的濁水溪流域、五城堡、埔里社堡之廣大番境。狹義的水沙連澤特指清領時期之五城堡(魚池)及埔里社堡等清代漢人勢力以外區域，即今之魚池鄉和埔里鎮。（鄧相揚、許木柱，2000）

史籍所載可考的邵族歷史，可以追溯到清康熙二十三年（1684）首任諸羅知縣季麒光〈台灣雜記〉云：「水沙連，在半線東山中天將雨，潭中發響，水即混濁溢出，潭外番人，以此驗陰晴」，此係有關水沙連之最早文獻，但僅提到「水沙連」的名詞。康熙三十三年（1693）高拱乾纂《台灣府志》〈規制制〉則有了「水沙連思麻丹社康熙三十二年（1692）新附」這是有關邵族的最早史載，「思麻丹社」係邵族水社**Sibatan**之訛音。邵族昔稱「水社番」或「水沙連番」，最初居住於土亭仔**Puzi**，後來遷移至珠仔山。是邵族人的舊聚落，亦是邵族人最高祖靈**paclan**的居處，清代稱為珠嶼、珠仔嶼、珠山、珠仔山、珠潭浮嶼等名稱。日治時期則稱玉島、水中島，臺灣光復後被稱為光華島。民國八十八年「九二一大地震」後，南投縣政府將光華島正名為拉魯（**lalu**）以表對邵族人的尊重。從清初到日據時期，邵族人便從珠仔山分散居住於頭社、水社、貓蘭、審鹿、木屐欄、五城…等處，晚期再聚居石印社，再遷至卜吉社（德化社）。**lalu**島原是邵族早期的聚落之一，也是邵族在日月潭地區建立基業和發祥的母社，「拉魯島」一名係由**lalu**而來，島上原有一顆邵族人視為祖靈神樹的大茄苳樹，現已不存在，但拉魯島一直是邵族最高祖靈的居處，直到現今，

邵族的女族人若要成為一名女祭師（先生媽），必須由資深的女祭師陪同，搭船來到拉魯島上，向最高祖靈祈告，獲得最高祖靈的同意後，才能正式入門學巫；而從**lalu**一詞所發展之邵語詞彙則有**mulalu**（祭儀）、**ulalualuwan**（祖靈籃）、**aplalu**（祭）等皆與**lalu**有關，說明了**lalu**島是邵族的聖域，所以邵族人皆對**lalu**皆保有崇敬之心，也顯示了**lalu**在邵族的崇高地位。

由於邵族人在歷史上沒有發展文字書寫或是歷史圖像的繪製，所以邵族的歷史只能從通事士官、地方官吏、文人雅士的記述中，找到一些蛛絲馬跡。有關日月潭地區，邵族及拉魯島的最早期資料是康熙三十六年（1697）郁永河《番境補遺》對水沙連的風土民俗有此記載：「水沙廉雖在山中，實輸供賦，其地四面高山，中為大湖，湖中復起一山，番人聚居山下，非舟莫即，番社形勝無出，其右」。從上述文字可以知道水沙廉即是水沙連，當時邵族人定居於拉魯島上，要靠舟楫始能前往，〈賦役志〉則有「水沙連麻丹社徵銀一十二兩」是記述邵族族人輸餉的情形。〈外志〉記載：「石湖在諸羅縣茄荖網社，由大武郡入，行十餘日，有一石湖」，這是最早對水沙連地理概念的描述，依據埔里出身的劉枝萬教授的分析，「茄荖網社」在現今魚池鄉茅埔，「石湖」為日月潭之另稱。

「邵族」族名的由來，係源自邵語 **thao(thaw)** 而來，其本意原”人 ”的意思。邵族發源在臺灣亦或居住在臺灣，已經是相當久遠的事實，任何人都無法否定這一事實，邵族擁有自己民族的共同血緣、語言、宗教、文化、以及共同的歷史經驗，甚至在歷史上曾經保有自己本族的土地疆域，最重要的是邵族族人保有「**ita thaw**」的本族集體認同，這正符合邵族在

學術上與法定名稱的地位與事實。
（http://www.sinica.edu.tw/~pingpu/01/soalian/title.htm，平埔族文化資訊網），（2008.01.02）。（請參閱附錄一，認識邵族，表1：水沙連年表）

第二節　邵族的文化特色

從清代官方的記載，當漢人尚未移墾水沙連地區之前，邵族傳統文化仍然顯著地保存於邵族社會中。自道光年間，水沙連地區的原住民族群，因為漢人逐次移入邵族的境域拓墾，邵族傳統文化特質因而開始有了逐漸的改變。日據時代至臺灣光復以後，臺灣整體的經濟與人口政策以及工業化的發展，更加速影響邵族的文化脈絡。以下所述為邵族傳統文化特質：

一、氏族制度

氏族是邵族社會最大的親屬單位。邵族的社會為父系社會，法則上以從父居為主。邵族之婚姻嚴守一夫一妻之單偶婚，以男娶女嫁為原則，招贅婚為變則。邵族傳統上採氏族外婚制，由於兩性比例上的懸殊，使得邵族年輕人在本族間的求偶相當困難，因此近五十年來，尋找他族適婚對象的現象特別普遍，平均每一代的婚姻關係大約有百分之三十為非邵族人之血統滲入，使邵族在體質上發生質變。邵族嬰孩的命名，約於出生一個月時，由其父命名，男孩多襲祖父名，女孩多襲祖母名。（鄧相揚、許木柱，2000）

二、頭目制度

道光27年（1847）閩浙總督劉韻珂，在其上奏道光清帝的《奏勘番地疏》中，很清晰的記載著水沙連六社之中，頭社、水社、貓蘭設、沈鹿設在道光年間，皆屬於邵族系統的聚落。

邵族有七個氏族，各氏族皆有其領地，各氏族的名稱分別是：**Sinawanan**（漢姓袁）領地最為廣大，日月潭一帶皆是、**Skatafatu**（漢姓石）之組先擁有魚池（今魚池鄉）方面、**Skapamumu**（漢姓毛）其領第則在水里（今水里鄉）方面。**Skahihian**（漢姓陳）及**Stamarutaw**（漢姓高）沒有土地、**Sapit**（漢姓筆或白）、**Stanakjunan**（漢姓丹或朱）等依附大姓居住，各大氏族均有其族長，族長同時為該族地域的頭目。（田哲益，2002）

邵族部落內的組織具有完整的部落體系，除了大頭目、小頭目外，德化社目前還有七位巫師（女祭司）。部落組織主要以頭目為中心，頭目即是領袖，為長嗣世襲制。頭目平時排解部落族人紛爭，並對部落造成事務或重大傷害的族人施以刑罰，也負責執行部落或長老會議所決議之事務。當外敵來襲時，頭目則率領族人對抗外敵。當然頭目也需擔任主持與協調歲時祭儀等事務。（鄧相揚，2000）

三、祖靈信仰

今日邵族在面臨完全漢化的危機時刻，仍保存著邵族最重要的人文特色。為了崇敬祖先，他們有了「公媽籃」（**ulalaluwan**）的祖靈信仰，為了祭祀祖先，他們發展了「先生媽」（**mishinshi**）祭師制度，族人們依循時序，定期舉行祖靈信仰的祭拜，而發展出獨特的祭儀文化。族人透過各種祭典感念祖靈並接受族人的奉獻與祈福。

邵族人相信他們的最高祖靈pacalar居住在**lalu**（拉魯島）的大茄苳樹上，是最具權威的神，祂能祛除惡靈，是女祭司**mishinshi**的祖師。而氏族祖靈則為各氏族的始祖，**masqasqa**是袁姓氏族的始祖，**malhipulu**是高姓氏族的始祖，**fulti**是陳

姓氏族的始祖，而**amulis**則是毛姓和石姓的共同祖先。

邵族每一戶人家都有一只祖靈籃**ulalaluwan**，和與一般通稱為公媽籃，籃子內放置祖先遺留下來的衣物和飾品，以代表祖靈的存在。拜公媽籃是族內舉行的重要儀式，諸如播種祭、狩獵祭、拜鰻祭、豐年祭等，也都以公媽籃為供奉的對象，族人備酒、飯、糕等為獻品，用以祈告祖靈，而臺灣其他原住民族群不見有這種敬祀祖靈的「公媽籃」崇拜方式，這也是邵族得已成為臺灣原住民族群中獨立一族的最主要特徵。

負責祭祀「公媽籃」的則是「先生媽」。「先生媽」邵語稱作**mishinshi**，日據時期稱為**shinshi**，可能由日語「先生」轉化而來，現今邵族族人則慣以閩南發音「先生媽」來稱呼。

「先生媽」是邵族主要文化傳承者之一，其職能是服侍最高祖靈**pacalar**和氏族祖靈**apu**，並為族人告解、除穢，獲取平安，可以說「先生媽」是邵族宗教生活的支柱，也是精神生活的告慰者。由於邵族人堅持祖靈信仰，以及崇拜「公媽籃」，使得邵族保有獨特的文化風采，假若沒有先生媽來執行其職能，邵族的傳統文化可能會逐漸褪色，甚而蕩然無存。

四、歲時祭儀

邵族傳統的重要祭儀有農耕祭儀和漁獵祭。農耕祭儀包括播種祭（**mulalu pispazaj**）、播種後祭（**mulalu patpari**）、除草祭（**maqes nila pazaj**）、收割祭（**mulalu c putawn pazaj**）、豐年祭（**malalu malhaqitan**）或（**lusán**）、收藏嚐新祭（**picaning sapa**）等；漁獵祭則有狩獵祭（**matancun**）和拜鰻祭（**mulalu tuza**）。

由於邵族社會面對了臺灣各種政經形勢的改變，族人已不再狩獵與農耕，但是仍然堅持服膺邵族祖先所遺留下來的傳統

遺訓，保留了播種祭、除草祭、整田祭、氏族祖靈祭、狩獵祭、拜鰻祭和豐年祭等重要祭儀。其中農曆三月的播種祭、七月的狩獵祭及八月的豐年祭，更是邵族一年中固定的三個大祭祀。在這些祭儀中，除了氏族祖靈祭是屬於各氏族自己的事務，由各氏族頭目的後裔前往舊部落遺址去祭拜祖靈外，其他的重要祭儀都屬於部落內的公共事務，都在祭場裡舉行，並由「先生媽」主持祭祀的工作，它們都與早期邵族農耕、狩獵、漁撈的生產有關，播種祭、除草祭、整田祭、豐年祭是農業生產不可少的祭儀，拜鰻祭與漁撈生產有關，狩獵祭則由早期的狩獵文化孕育而來。這些傳統祭儀略述說明如下：

(一)播種祭（**mulalu pispazaj**）：播種祭共四天。早期的播種祭是在農曆三月初一舉行，各家各戶都要待一個小孩上山做象徵性的播種祭，目的在祈求農作物的繁盛，因邵族人認為煙草有害農作物，因此種子必須經由未接觸煙草的手播種下去。上山與返家的途中，大人和小孩再這一整天不可吃鹽，違者農作物將會枯死，也不可攀折花木，否則將會引來也受侵害農作物。當然每年初一要架起鞦韆，這是播種祭的一部分，象徵農作物將來會成長的高大茂盛，在風吹稻穗之時，有如鞦韆之搖擺。族人相信盪鞦韆能使身體健康，而未婚女子若於此時盪鞦韆，必能在婚後早生子女，已婚而尚未生育者盪之即能迅速懷孕，既能祈福，又是娛樂，所以族中男女老幼都會去盪一下鞦韆。

在播種祭期中，第一天，族人飲酒作樂，但忌食豬肉和水果，也不能吃鹽。第二天，由先生媽們主持祭告祖靈（**mulalu patpari**）獻品用糯米飯，祈求農作物成長與族人平安。第三天的祭儀應是早期播種至一半的祭儀轉化而來(但某些族人則

視為移植祭)。第四天，清晨族人才上山播種，這一次才是真正的播種（**Musqer masula paza**）意為「全去種陸稻」，當族人播種到一半時，又有一次祭儀，族人再準備糯米飯，於祭儀廣場舉行，由先生媽主持，祈求祖靈讓農作物繁盛，並祈族人平安健康。此祭儀須視播種的進度而定，是整個播種祭的最後一個儀式。

(二)除草祭（**maqes nila pazaj**)：邵族人於農曆五月初除草完畢時，由頭目決定行祭日期，各家須供出飯為祭品，請巫師主持之。(臺灣省通志，1972)

(三)整田祭：邵族的農業經營呈現多樣化，所以在五、六月間，分別有花生收穫、粟收割、種植蕃薯、旱稻收割、翻田、晚稻插秧等農事，因此，在農曆五月至六月，分別在祭場舉行五次祭儀，皆由先生媽主持，米飯用四角型的小竹籃或是碗盛著，被先生媽排在祭場的中央位置成一行列，先生媽們坐在屋簷下，面對著這一行列的供品，開始舉行儀式，念祈告詞意即稟告祖靈，請祖先來饗，並且祈求祖靈庇祐族人平安健康，最後再先生媽灑酒獻給祖靈之後，結束了祭儀。

(四)氏族祖靈祭：每逢農曆六月二十五日是德化社各氏族頭目的後裔，各自到祖先舊部落遺址去祭拜祖靈的日子，雖然德化社有七個氏族，各氏族之間遇有重要祭儀時，亦有不同的職務分工，但僅有袁和石兩個氏族舉行這個祭儀，顯然和德化社保有二個頭目系統有關。

(五)狩獵祭（**mulalu matancun pintuza**)：意為祭儀的第一天。早期的狩獵祭期為農曆七月十五日，為期三天，族中男子都要入山狩獵。這個祭儀目前已經改變了，狩獵早已不是邵族的生計類型，加上基於生態保育的理由，政府也禁止狩獵，因

此邵族僅僅舉行象徵性的儀式。

狩獵祭按「二部組織」的氏族系統，將各家的公媽籃攜往袁姓與石姓頭目家的門庭廣場，各戶人家直到目前尚保留這種「二部組織」的氏族系統，那一戶人家的公媽籃要送那一氏族系統的頭目家皆有一定的規範，而先生媽們亦能牢記奇轄戶，分成二組分別到兩個頭目家的祭場去舉行儀式。

(六)拜鰻祭（**matansun tuza**）：事實上是狩獵祭的一部分，其祭儀與狩獵祭雷同，但增加了白鰻麻糬為供品。拜鰻祭亦按「二部組織」的氏族系統，各家將家中的公媽籃攜往袁姓與石姓頭目家的廣場，祭品係用糯米所製成的白鰻造形的麻糬為祭品。在舉行拜鰻祭之前，兩姓頭目各自準備了一缸的甜酒釀**supak**，並殺好一隻雞以做為祭品。拜鰻祭當晚，族眾舉行會食，族人先到袁家聚餐，主食是白鰻麻糬，配上邵族的傳統食物筍干、刺蔥，大家盡情喝酒，接著再到石家聚餐，直到族人盡興才結束這一天的活動。

(七)豐年祭（**lusán**）：邵族的豐年祭是農曆七月底至八月，屬於與祖靈有關的一連串祭典活動。

邵族過年有「大過年」與「小過年」之分，如果豐年祭期間長達近月，表示這一年有爐主（**pariqaz**）產生，原意是「作給人看」(爐主一詞原是漢人迎神廟會時，負責廟會統籌的人)，爐主除了是自願之外，也要受到族人的推舉才可以擔任，一般條件是要經濟比較穩定，而且夫妻身體都健康的人才能勝任。爐主的自願行為，其實也是一種發心，或是一種還願。(田哲益，2002)

邵族人稱為「大過年」，要興建祖靈屋，並且舉行許多祭儀和牽田儀式。如果這一年沒有推舉爐主，從農曆七月最後一

天夜晚舉行「舂石音」之後，即有三天的活動，這即是邵族人所稱的「小過年」。

1.舂石音（**masbabiar**）是德化社最具特色的文化風采，當族人在頭目前舂起石音時，正是邵族豐年祭的前奏。舂石音依照慣例都再農曆七月最後一夜舉行。

早期舂石音祇允許族中婦女為之，男人在這一夜不能到舂石音的場地來，一律聚集在公廳裡準備狩獵事務，這一夜男女不得同床。而今邵族人已經不再遵循古例，所以舂石音時，男女族人都一起操杵同舂，為了延續這一深具邵族特色的文化風采，許多青年男女亦加入舂石音的行列，因此族中長老先行上場，再由年輕人操杵舂之。舂完了石音，新的一年即將到來，而邵族人新的希望也隨之而來。

2.牽田儀式（**smayla**）從農曆八月五日至十一日間，族人每夜必到祖靈屋前進行牽田儀式，即唱歌和跳舞。每天晚上八時左右，族人陸續來到祖靈屋前，青年在牽田儀式的內圈，頻頻將酒供給參予牽田儀式的族眾。而族人拿到這杯酒，必先以右手指沾酒灑向空中，獻給祖靈。每舉行牽田儀式之前，由族中長者帶領族人吟唱祖先歌。大家穿戴花草編織的帽圈與傳統服裝，牽手並肩繞著圈圈，不分男女老幼，一起踏著祖先傳下的舞步；由於古老歌謠只能靠口傳，且在過年期間祖靈屋前唱，形同文化傳承的一種方式。(鄧相揚、許木柱，2000，83~96)

第三節　原住民的歷史變遷及文化發展

台灣原本是南島民族的原住民居住的地方，自十七世紀初以來，台灣原住民在歷代殖民政府與政權的統治，以基督教、漢文化、自我族群政治與經濟利益，直接將其原住民傳統祭典

歌舞文化淡忘及抹去，使其漸漸消失。

從1624年起，荷蘭人統治台灣38年期間，西班牙人也緊接在後佔領北台灣16年（1626－1642）；荷蘭人為了統治臺灣原住民，先後於1627年從巴達維亞派甘地地武斯牧師（**Georgius Candidius**），和1629年派右尼武斯牧師（**Robertus Junius**），在台南新港社（**Sinkan**）附近向未曾使用過文字的的平地原住民傳教，並以羅馬拼音創造新港文字，教育原住民兒童，這是基督教傳入台灣的開始。

1630年，甘地地武斯牧師的傳教工作有了重大進展，獲得大員的評議會的重視，因而決議為牧師在新港建造一適當的教堂住宅。當時的駐大員第四任長官普特曼斯向巴達維亞總督報告該教堂建立的意義：「…不僅是基督教的前進，也是威嚇其他部落的必要建設，進一步可拯救新港人於邪惡深淵之中。況且這裡有大量的鹿皮。…」次年三月，新港人士有五十人接受了基督教的洗禮，巴達維亞日記亦有記載：「新港人已放棄異教，新港的女巫業已停止業務」。

1636年右尼武斯牧師在新港另建一所新學校，開始教學生使用由荷蘭牧師創立的新港語羅馬拼音讀本及以拉丁字母寫出新港語，並以新港語寫下「馬太傳」、「對主的祈禱」等文，這是一項證明台灣平埔族新港人有了自己的文字。可是1636年4月傳出，新港社原住民違反禁令的巫術祭典…，教化原住民的工作並不如預期的順利。

（http://www.taiwanus.net/history/1/52.htm，2007.11.30）

有關西班牙人佔據北臺灣時，因為統治時間短暫以及未制定長遠的治理政策，其主要以抵禦外敵的防衛為重，而不是著重在平埔族的治理，僅只在宗教（天主教）的教義上對

對平埔族有所影響而已。所以西班牙人對北臺灣平埔族的統治並未受到太多的約束和改變。

歐洲文明的傳入，對未曾使用過文字的臺灣原住民而言，可說是邁向新世紀的開端，但從另一方面來看，他們的傳教和教化工作，是直接以基督教之名及文明對原始的觀念意識來改變原住民傳統巫術習俗，順勢也替征服者荷蘭人實行殖民與統治政策及壟斷海上經濟利益。

38 年後，1662 年鄭成功趕走荷蘭人佔領台灣，以台灣做為反清復明的基地，也是台灣史上首次出現漢人建立的政權。

鄭成功來臺之初，係對原住民以土民、土番稱之。（楊英，1958）康熙三十六年（1697），清人郁永河在《裨海紀遊》一書中，將台灣原住民分作「土番」、「野番」二種；到了康熙五十五年（1716），閩浙總督覺羅滿保在〈題報生番歸化疏〉中，也出現將原住民分為「熟番」、「生番」；隔年（1717），周鐘瑄在所修《諸羅縣志》：內付輸餉者曰「熟番」、未服教化者曰「生番」或「野番」之說法，這是以「漢化」思想對台灣原住民作明白區分的最早文獻。（蕭瓊瑞，2007，151）

鄭成功統治初期對台灣土地開發十分重視，為落實墾殖政策，所以大量招募中國沿海地區漢人來臺拓墾，由於從中國移民來臺的人幾乎都是男丁（男人），其中有些原住民（阿美族、卑南族、平埔族）是以招贅的母系社會，自然順勢發展出漢人與原住民的通婚，（圖 2-1）又由於原住民沒有文字，所以接婚所生之子女的姓氏就歸依有漢文化文字的姓氏，這也是平埔族後來為什麼會消失的原因之一。（http://www.lpjh.ylc.edu.tw/~jan709/social/social950203.pdf，2007.12.21）



圖 2-1：臺圖本「迎婦」

鄭氏治臺時期，將漢人行政體制移植臺灣，依照中國傳統行政制度，將赤崁稱為（東都）後改為（東寧），設一府（承天府）二縣（天興縣、萬年縣）後改為州，並並將熱蘭遮城改為安平鎮。1666年官方積極推展文教工作，在今台南市內興建台灣首座孔廟，又稱全台首學，在中央設立學院，即為高等教育、州學為中等教育、社學為初等教育，奠定了漢人文化在台灣的發展基礎。

就這樣自十七世紀後，將中國型式社會的文化構成帶進台灣，其後實行屯田制度，將土地劃分為官田、私田與營盤田三種。一是由荷蘭時期的「王田」，改制而成的「官田」；二是民間自行開墾的「私田」；三是由屯兵開墾的「營盤田」，鄭成功卻將「營盤田」和「官田」視為自己私有的土地，分配給文武官員，強制進行武裝拓墾，致使平埔原住民族群失去原有的土地，對農耕地區的平埔族群，不分男女都要徵收「丁米」，另

外有的平埔族需納「社餉」，導致平埔族群在土地上和經濟上受到壓抑與空間縮小而大為反感，才紛紛起來發動反抗。以致平埔族前仆後繼的發動「番變」之抗爭事件，例如大肚番之役、新港等社、沙轆番之役。

（http://www.sinica.edu.tw/~pingpu/education/title.htm，2007.12.15）

1673年鄭經在參與三藩之亂失敗後，因反清復明不成自暴自棄，而後由長子鄭克臧掌政，陳永華輔助，但因宦官干政不斷，而干政的結果卻引導了明代滅亡。（陳捷先，1990）

1684年，清朝正式將台灣納入為中國的一部分。清代各朝統治臺灣共212年，對平埔族的治理，各朝各有其不同方法。首先，康熙年間對熟番治理的方式，係以採取教養兼施和恩威並濟的措施。各縣、廳管理，各番社之番政事務，由所配置之土官、通事來推行及管理，並且作為政府與原住民之間的溝通者，由於通事勾結「社商」，剝削原住民，肇使社商搗出太多的弊病，到康熙1717年，即告廢止社商，雖然廢止了社商，卻沒有達到喝止的效應，反而造成通事壟斷番社的狀況。雍正年間，朝廷為了嚇阻通事和社商對平埔族造成不當的影響，便從教育著手，在南北各重要番社，成立「土番社學」，聘請漢人教師教育平埔族，希望使他們漢化。到乾隆時期，朝廷對平埔族也實施幾項重要的措施：

一、乾隆二年（1737），發佈減輕番餉事宜，男丁不分少、壯一律徵收銀二錢。

二、乾隆四年（1739），清廷為落實漢番隔離治理的政策，積極地實施番界制度。頒佈不許漢民侵入番界，並且命令地方官會同土官豎立石碑劃定番界。

三、乾隆五年（1740），規定士兵不得侵擾或勒索番社。

四、賜漢姓，於乾隆二十三年（1758），對於歸化的熟番命其薙髮蓄辮，並賜予漢性。

五、乾隆五十年（1786），臺灣的理番同知（當時管理原住民族的機構）設立了「番屯」的制度，利用熟番來防備漢人移民的動亂，所發配的土地給予耕作，作為「養贍埔地」的酬庸。然而平埔族群在清朝不但被利用「以番制民」，進一步被利用以熟番為屯丁「以番制番」（平埔族制高山族），從此原住民族內部產生嚴重異化。而「隘番制度」最明顯的例子，是造成漢人移居住至平原西側、熟番分佈在沿山地區，生番（高山族）則被隘番防堵在番界裡不得下山。

到了嘉慶年間，台灣時常有民變、漢人越界侵佔番地、械鬥等，清廷為了應付這些亂局，對平埔族的治理早已無暇顧及番政，造成西部平埔族土地大量流失，而大規模遷至埔里重新另闢聚落開墾地。同治十三年（1874）、光緒元年（1875），牡丹社事件爆發，促使清廷再度重視臺灣的重要性，開始建議重劃臺灣縣郡。沈葆楨奉命督導，提出開山撫番之議：一是修築山路；一是招撫番人，開啟了漢文化與原住民的正面衝突。清廷的理番政策開始大量讓漢人遷入，直接導致平地原住民族之傳統生活有的完全漢化，至於生活在高山上的原住民族，仍與漢人強力反抗而屢起衝突。最終，清廷的理番政策，只僅止於柔性地要求原住民歸順，並未強迫原住民族做全面漢化。之後，隨著台灣局勢與政權轉變，朝廷對大多數高山原住民族並無實質上的統治而逐漸廢弛。（http://www.sinica.edu.tw/~pingpu/education/title.htm，

2007.12.15）

1895年清朝因甲午戰爭失敗，清廷簽訂「馬關條約」將台灣和澎湖的主權割讓給日本政府，之後半個世紀原住民面對了另一個全新的世界。其實在牡丹社事件爆發之前後，日本對臺灣原住民各部落祭儀與習俗早已開始有效率地實地蒐集和調查的工作。同時1896年，年輕官吏或學者如伊能嘉矩、森丑之助、鳥居龍藏等，也隻身來臺進行踏查原住民各部落的學術研究與田野調查工作。在1902年，後藤新平接任民政長官之後，為更有系統地推動全面性調查，成立了「臨時臺灣舊慣調查會」，台灣原住民各部落的祭儀及風習，開始成為人類學或官方文書裡的文獻調查資料。

（http://www.ndhu.edu.tw/~tcsun/documents/016.pdfz，2007.12.22）

1910年之後，日本殖民政府仍延續清廷的理蕃政策，將台灣原住民分為「土人」和「蕃人」（清朝文獻中通常多使用「番」字，而到了日治時期則較常使用「蕃」字，再以漢化程度、居住空間以及是否服從國民義務等標準，將番人分為「熟蕃」和「生蕃」）。當時殖民政府為了防止「蕃人」出草，一方面以武力震懾原住民，另一方面配合貿易、宗教、教育、授產等各種方式進行和平籠絡，同時也希望將本是不斷移動的原住民生活範圍固定下來，提供一定面積的土地給原住民，名義上是保障原住民生計上所需要的土地，實際上卻是以原住民保留區限制他們活動的範圍。1930年，霧社事件後，日本政府開始推行皇民化政策，將「生番」改稱為「高砂族」，同時，為防止類似事件再度發生，強迫原住民移往平地的政策則被更徹底地執行。

至於，這些被分類認定的部落族群所分佈的區域與文化特徵，都是在已經被固定集中管理後，一旦被日本學者認定為某個族群所特有，那些不同族群之間就會取得一種新的識別方式，原住民從部落的認同跨越到族別的認同（如泰雅族、排灣族等）再從族別的認同跨越到泛族群的認同（如蕃或高砂族等）。在這樣不同族群的識別統稱下，語言、文化、風俗、習慣，甚至宗教祭儀都被混淆在一起，而產生一個新的民族文化內容，原住民也因此開始利用許多物品，例如：房屋的建築特色、服飾上的幾何圖形花紋、裝飾品等，來表現自己的族群認同。

1935 年日本殖民政府根據移川子之藏、馬淵東一、宮本延人等三位日本學者實地調查所得到的系譜資料和神話傳說，建立了賽夏族、泰雅族、布農族、曹族、魯凱族、排灣族、卑南族、阿美族、雅美族等九族的名稱和分佈，並出版《高砂族系統所屬的研究》一書。這三位日本學者長期累積研究的結果，比過去的分類更為明確與系統化，成為日本以及戰後國民政府對研究臺灣原住民族群名稱與區別的根據。從另一方面來看我們可以注意到，原住民在歷經日本殖民政府長期鎮壓與教化後，也就是說，經由殖民警察體系提供的保護與協助，才得以對已經被馴化的原住民進行田野調查的研究。

（http://www.books.com.tw/exep/prod/magazine/mag_2005/coverstory.php?id=000000 0808&，2007.12.15）

其實，部落的階級制度被打破，各部落被分類、納編，貴族或頭目不再是權威唯一的來源，這種直接從根部切斷整個部落祭儀所維繫的價值體系，促使部落祭儀的結構性崩解，也隨

著日本殖民政府統治的深化，日趨嚴重。（孫大川，2005）

1945年之後，開始了國民政府統治時期，並推動「山地平地化」政策，將原住民稱為「山胞」或「高山族」，並繼續以「山地保留區」的形式，此時期仍舊延續日本殖民政府對原住民的分類與身份認定的基本路線，在這一段時期，原住民活動領域中所依賴的天然資源，也早被日治時代的統治者大量開發殆盡。原住民已不再有集體與漢人衝突的能力，只能隨著政府的政策遷徙和改變。

然而，1950年之後，國家經濟發展政策受到國內外政治、經濟發展的影響和挑戰。1960年，為發展觀光事業，在中央山脈開通橫貫公路，加速了山地的開發程度和原住民的外移；1970年，都會地區各項建設工程的全面展開，越來越多的原住民遷移至都市謀生，使得部落人口空缺，完全無法舉辦任何祭儀，各部落族群的祭儀文化陸續開始瓦解。

透過歷史回顧，近四百年來原住民傳統祭典文化逐漸崩解的過程，其實都是根據當時各外來統治者的統治需求而來。大致上可從四個方向了解原住民祭典文化受到變遷的因素：

第一個方向，是基督教的傳入。這個從十七世紀外來的信仰，幾乎讓百分之九十以上的原住民成了耶穌的信徒。根據胡台麗和劉斌雄（1987）及（1989）主持的「臺灣土著祭儀及歌舞民俗活動之研究」調查結果，在胡台麗研究調查中，問及傳統祭儀消失的原因時，部落祭儀的消失和部落內部的分裂，的確和基督信仰及其教派鬥爭有關；它是國家、經濟因素以外，對台灣原住民社會、文化變遷影響最深遠的力量。另外，直到1949年基督教撤移大陸，大量外籍傳教士遷入原住民地區後，促使整個部落、整個家族便皈依給了基督教。這種整個原住民

大規模的信仰改變，對原住民原始的觀念意識和傳統巫術祭儀的傳承習俗，當然整個信仰結構性產生了巨大的影響而改變：

首先，祭儀不再是依循的傳承，它是一種落後的迷信。巫術和祭儀背後的神話，乃是原始偶像崇拜的蠱惑，應當堅決地將其摒棄。

其次，一個傳自歐洲的基督教信仰，代表的是文明、進步的力量，向祂皈依，是整個民族的救贖。

最後，牧師、神父取代了部落的巫師、頭目；禮拜、彌撒取代了部落祭儀、節慶。更嚴重的是，屬於個人性或家族性的生命禮儀、巫術治療禮儀，大都被基督教取代了，僅有零星的存在。還有，宗派的不合，造成了部落的分裂；祭儀所凝固的部落整體性和集體認同，因而徹底瓦解。（胡台麗，1987）

第二個方向，是明、清兩朝佔領臺灣共二百三十四年，將中國傳統行政制度移植於臺灣，奠定了漢文化在台灣的發展基礎。原住民在長期接受主流漢文化入侵的影響，整個部落制度、文化正以極快的速度瓦解。（林柏均，2004）尤於原住民長期處在漢民族的統馭下，盲從接受漢文化，且失去自己族群傳統規範的生活經驗與知識，必然會直接影響到整個部落族群制度的認同。（謝世忠，1987）

日治時期1930年，大規模推行皇民化運動，其主要內容包括：強制推行日語，禁止說漢語和地方方言、全面實行日本式生活方式、強化日本皇民教育、強迫改用日本姓名、加強對文化領域的控制，禁止原住民各部落的祭儀與風俗，徹底改變原住民的生活方式，使臺灣各族群永遠充當日本順民。

第三個方向，臺灣在閩粵移民尚未入墾前，原為多族群原住民自由狩獵和拓荒的居住地。明朝鄭氏治理臺灣，積極設立

軍事、行政機構開始組織屯田墾殖的野心；到了清朝乾隆1736年，隨著大量漢人（閩、粵）移民正式入墾定居的影響，開墾土地成為不同族群間爭先佔據的最大原因；然而，十九世紀末至二十世紀初，日本殖民政府也沿用清朝朝廷所設置的隘番制度，規定只有居住在原住民保留區的居民，才有法令保障，享有狩獵、土地耕作及物品交換的權利，致使原本就靠傳統自由移動狩獵與遊耕的原住民，生活範圍受到嚴厲限制，以利日本政府對台灣高山的森林進行砍伐；1949年，國民黨退守台灣，也帶來了另一批新的移民和新的族群，原住民長期歷經這麼多殖民統治者的各種「理番」政策遷徙和改變，原有的土地早已喪失殆盡。

第四個方向，明朝、清朝及國民政府三次強勢漢移民的衝擊下，自然發展為漢人與原住民的通婚，雖然有少數原住民是母系社會的招贅制度，卻因為沒有自己的文字，所以結婚所生之子女的姓氏就歸依有漢文化文字的姓氏；乾隆年間1758年，對於歸順的熟番命其薙髮蓄辮，並賜予漢姓；日治時代，皇民化運動，也有強迫原住民改姓日本姓名，在這種長期統治與同化的情況下，導致原住民在身分認同上的迷失。

第四節　田野調查

一、觀察邵族傳統祭儀

臺灣原住民歌舞經歷不同的政治生態，曾經被抑止或壓迫而影響該族文化的傳承與延續。而現今原住民十三族中以邵族為最弱勢之一族。其歌舞文化的保存與發展也最為困難。

邵族人目前仍保存的傳統文化中最能顯現出邵族文化特點，就是祖靈信仰與歲時祭儀，這兩者也是最能反應邵族傳統

文化的核心要素。

邵族在未與漢人及外界交流前，其宗教生活的信仰核心即為祖靈信仰。凡是族人所供奉的氏族祖靈（**apu**）及最高祖靈（**pacalar**）都是族人供祀的對象。在族中重要的祭儀以及族人的生命禮俗中，族人皆以虔誠的心和隆重的儀式祭拜祖先祈求祖先能賜與族人平安並能豐收得以衣食無缺。

邵族的歌舞和臺灣其他原住民族相似，是以團體舞蹈為特色。族人大致以手繫手或是手搭肩的結合，大部分排成圓圈進行，並由其中一人領唱眾人合之，腳步配合拍子做前後左右移動為基本的形式（李哲洋，1976）。其歌舞在他們的生活中佔有極重要的地位，凡祭祀、收穫、築屋落成、喜慶、迎賓時，都會聚集飲酒及歌唱跳舞，而昔日所從事的團體性質的義務活動，如獵首、狩獵、祭神及戰爭等，與其他台灣原住民族群一樣，皆有其男性族人專屬的儀式，以彰顯族中男子對捍衛部落安全有一定的職責關聯。由於邵族社會迅速變遷，今日以邵族婦女為主的「杵音儀式」，最為外人所熟知，每逢歲時祭儀，原始的音樂曲調與舞蹈，竟演變成為該族最重要的舞蹈形式（田哲益，2002），而這些歌舞除了具有娛樂功能外，也展現了整個族人們的團結作用與社會系統。

對邵族人而言，歌謠是為了傳達心聲給祖靈，而舞蹈則是依著歌謠而引起的身體律動，在吟唱歌謠與舞動中，除了歡慶新年，也是族人抒發對祖先的追思與懷念，並希望藉以文化傳承的精神，凝聚全族的團結意識，對於邵族人的心靈層面與文化傳承有著非常重要的使命意涵。

二、體會邵族歌舞

對於此次「印象•水沙連」舞展擔任〈獵人逐鹿〉編舞一職，為了詮釋傳說故事中獵人與鹿的角色形象，透過洪主任的邀約至日月潭實地感受邵族 **lusán** 大過年歌舞祭典情境。

在沒走進邵族村落前，隱約從遠處已傳來高亢的歌聲，思緒早已被動人的歌聲吸引過去，腳步也不由得往聲音處走去，不出片刻，即看到邵族族人在某戶人家門前手牽著手一步一步地跟隨著旋律又踩又跳吭唱著，周遭外圍站滿觀看的人群，長老有時走入圓圈裡帶領族人們盡興地融入儀式裡，不時有人穿插加入載歌載舞的隊伍中，當歌曲節奏變快時，三五位年輕人會繞入圓圈中間相互雙手搭肩自成一小圈大聲吆喝跳舞，配合節奏做扭腰和大跨步的跳躍，或其中一位會豪邁迅速地自轉起來，直到快失去重心，旁邊的族人才會過去扶持，這般景象經常接二連三不斷進行著，使得節慶的氣氛更加熱鬧；有時隊伍會繞進屋裡為主人高唱祈福，村裡男女老幼頭戴編織花草帽圈，身穿傳統服裝，就這樣通宵達旦唱著古老的祭歌，踏著祖先傳下的舞步，為每一家一戶徹夜不眠的歡度年祭。

這次參與 **lusán** 豐年祭，讓我深刻體會到，不要理性地站在旁邊觀看活動，而是大膽地多於理性的態度，以真誠的心實在地與邵族人手牽著手，同心協力與之共歌共舞歡慶年祭；也由於邵族全族人口不到三百人，對於凝聚全族的意識以及文化的傳承，更需要徹底地到每一族人家中慶祝與祈福，使我深刻感受到這個台灣人數最少的原住民族對自己文化的堅持與熱愛。藉著這種實地參予感受，成為我為「逐鹿

傳奇」創作舞蹈的基礎。也因為大過年帶給我不同的創作思維，我試著擷取祭典形式結合劇場概念，而後再收集圖象與文史資料透過舞蹈肢體來詮釋傳說中的獵人與鹿，更加深對邵族歌舞的印象與體認。

小結

邵族為台灣原住民族群中最袖珍之一族，其音樂與舞蹈藝術，結合傳承神話傳說、宗教祭典、風俗習慣，顯示出與部落族群祭儀與生活背後所呈現的文化內涵。

儘管數百年來邵族經歷了時代的變化和外來文化的衝擊，而絕大多數的邵族人也已經沒有在過所謂的「傳統生活」，但是族人們至今仍堅持延續氏族系統、祭拜祖靈「公媽籃」（ulalaluwan）的祭儀信仰習俗與「先生媽」（mishinshi）的人文傳承特色。因此邵族人每年都會把自己家的「公媽籃」拿出來祭拜。對邵族人而言，擁有「公媽籃」是族群內部認定自己人的基本條件，這也是邵族得已成為臺灣原住民族群中獨立一族的最主要特徵。

由於邵族人數少且漢化深，於日據時代日籍學者對於邵族族群分類就沒有被定位為一個清晰的原住民族，不過在1987年解嚴後，臺灣本土展開一連串社會運動的訴求，官方受到學術界與民間文化工作者的影響，而開始思考「是否將邵族視為一個獨立的原住民族？」的議題，直至2001年，陳水扁總統才正式宣佈邵族成為台灣原住民的第十族。

早期邵族的豐年祭長達一個月，遇有**lusán**（大過年）時，從農曆八月五日至十一日間，族人會蓋**hanan**（祖靈屋）來供奉祖靈，並且要在祖靈屋前舉行牽田儀式，亦即唱祖先流傳下來的傳統歌謠，並且圍成一個圓圈，族人手牽手排成圓形或橫列，由**paruparu**鑿齒師陳姓或高姓其中一人輪流領唱，眾人合之，一句又一句，配合拍子前後左右移動步伐。（鄧相揚、許木柱，2000）

從豐年祭**lusán**(大過年)樂舞進行的過程，展示出邵族許

多傳統文化價值。樂舞的重要性並不在於唱的好不好聽、跳的是否好看，而是樂舞背後的意義。這些意義包含對祖靈信仰，實踐部落組織內部的規範，反映出邵族人生活型態與方式，以及女性**lu tsu**（爐主） 與（公媽籃）在文化概念裏對生命與祖靈信仰的重要性，同時對應出邵族男性在各氏族傳統祭儀職務上的關係意義。

祖靈對**lusán**而言，是祝福村落豐收，保護村落和個人生命財產所寄託的對象；而牽田儀式即是歌唱與舞蹈。族人從八月五日至八月十一日，可以說是邵族人對祖先傳統文化學習的重要時刻。因為這些受禁忌約束的歌謠，也唯有在過年期間才可以吟唱。所以許多**lusán**的祭歌也都由**paruparu**鑿齒師陳姓或高姓負責教唱與領唱，即是文化傳遞的一種方式，來突顯出儀式的神聖性和嚴肅性。同時**paruparu**在歌舞進行的位置，是站在圓圈隊伍的中央，因此藉由群體歌舞來強化祖靈概念的重要性與**paruparu**的不可取代性。

lusán祭儀樂舞的呈現在部落社會文化脈絡有許多條件限制，必須在一定的時空下進行，例如：**minfazfaz**儀式之前，族人只能吟唱六首「暗頭仔歌」，唯有舉行**minfazfaz**儀式以後，整個牽田儀式的歌謠才全面解禁。同時緊扣著部落社會成員的階級、性別和角色，更重要的是對於祖靈信仰的實踐，以及部落社會對人、對祖靈信仰的態度和認知。

台灣本土文化與藝術多元又豐富，為何會提到現在邵族的文化風貌？剛開始完全是出於好奇，不只是對他們有著不同的外貌氣質，穿著不同的服飾，居住在偏遠的山區（日月潭），說著不同的語言，有著高亢優美的歌聲和迷人的古調及原始粗獷豪邁的舞蹈，直接衝擊打動我的心房，展現出台灣有著這麼

多不同的文化素材，等著去發掘。特別是找尋到一個創作題材時，一定會觸動許多靈感而需要抒發，倘若可以找到更多文獻資料或實地去勘查，在創作上更能提供完整既多元的創作動機及方向。

以我個人而言，既非原住民，也不是邵族人，又要以現代舞蹈編創來呈現邵族的白鹿傳說故事，心中若是無所感、無所發，觸動自己去思索、感受，怎麼能踏實地將自己所想傳達的意念呈現出來，更無法說服表演者（學生）站在舞台上真誠的呈現表演，這也就是為什麼會想蒐集文獻、圖像等資料多了解邵族的文化背景，促使創作能更貼近真實和豐富性。

第三章　研究方法與步驟

第一節　研究架構

此次私立青年高中舞蹈科96學年度舞展主題是「印象•水沙連」。於創作「逐鹿傳奇」時，擬先收集邵族相關文獻資料，包括邵族起源、地理環境、歷史背景、生活型態及特殊的歲時祭儀儀式與舞蹈內容。對邵族的傳說故事先透過文獻探討作為基礎的認識，並探索邵族傳說故事背後的文化意義。

整個舞展的文學腳本構思，主要是從鄧相揚先生的文學報導書籍「逐鹿水沙連」裡的傳說故事做為基礎（圖3-1），並策劃配合水沙連相關的元素，試圖從邵族的文化內涵中吸取養分，以透過創作與詮釋，呈現「印象•水沙連」舞碼。



圖3-1：逐鹿水沙連

第二節　研究設計

在早期先民拓墾的過程中，由敬畏大自然的意念，而發展出人與湖泊的神話故事，是日月潭饒富教化意義的文教資產，而其中有一段白鹿傳說故事以日月潭作為族人生息之地，更豐富了代代相傳的邵族文化的精神與內涵。

「白鹿傳奇」一直是邵族人津津樂道的傳說故事。鄧相揚（2000）描述邵族的傳說，據說在很久以前，邵族祖先因為打獵追逐一隻罕見的白鹿，意外發現了日月潭和週遭的土地。他們覺得這塊土地可以讓後代子孫賴以生存，於是返回原社，舉族遷移到日月潭定居下來，從此日月潭變成了他們的故鄉。也因它的神秘與純真，讓後人為這美麗的故事傳頌不已。故藉以古老傳說故事作為舞蹈創作脈絡的腳本。

由於這次的舞展，其中負責邵族原鄉「逐鹿傳奇」中《獵人逐鹿》的舞蹈創作，在《獵人逐鹿》段落中設定有獵人、白鹿與花鹿、逐鹿，內容不僅想藉由藝術形式重新詮釋，並陳述邵族的文化與風情、傳說故事，以奠定舞蹈風貌的脈絡基礎。

第三節　研究方法與步驟

一、蒐集文獻

蒐集相關邵族傳統祭儀歌舞的文獻與邵族口耳相傳的獵人與鹿的文字、圖像，經過整理加以分類，藉由靜態的文字、圖像轉變為動態的現代舞蹈肢體語彙，使其匯集成為創作素材的脈絡基礎，奠定本研究創作歷程的起始。

二、收集專家學者之舞作

關於藉由邵族逐鹿傳說故事作為編創的舞蹈，迄今仍未

有相關研究，但是仔細地深入尋訪，已有許多專家學者早已透過各種不同的神話、傳說故事作為創作的切入點，筆者可藉以研究前輩的經驗和創作的結果作為編創的基礎，並經由許多文獻、書籍、圖像與視訊資料延續所想編創的方向。

三、田野調查

透過聯繫筆者至日月潭實地參與邵族 **lusán** 豐年祭慶典典，觀察祭典歌舞的形式與內容，並紀錄舞蹈的步伐結構與風格，最重要是與邵族人牽手共舞，以體會他們的身體律動和動作質地。

四、創作與檢視歷程

以文獻與田野調查所收集得之文化元素與精神，創作新的舞作，並檢視創作歷程中對原住民文化之感受與詮釋。

五、影片分析

透過青年中學所提供的邵族原鄉「逐鹿傳奇」表演影片來深入檢驗舞作所呈現與傳達的文化與教育意義。

六、結論與建議

茲就上述之研究歷程，總結研究結果與心得，並提出建議與未來研究發展之方向。

第四章　研究結果與討論

第一節　創作風格

在最初收集資料，準備進入田野作實地調查與體會之前，我已有基本的創作設定。也就是將要以現代舞的身體語彙，去融合邵族舞蹈的特色，以呈現部落與現代風格的合併。由於這個作品將呈現於舞台，個人覺得不是將原住民舞蹈原封不動搬上舞台，而是加入現代元素，並期望能激發出嶄新的表現方式。

在構思創作設定前，首先必須考慮到參與演出的學生有高一、二及三年級的學生，而這三個年級學生在認知程度及肢體表達能力上都有不同，所以在設定之前必須要考慮這相關的因素。怎麼借重二、三年級的身體語彙能力，帶領一年級跟進，並與音樂創作者溝通，希望借以簡單低沉穩定的鼓聲節奏，趨向儀式性的音樂氛圍，作為獵人進入舞台的動機；作曲者在看完獵人概括的排練之後，先為獵人創作出緩板的音樂，以利獵人展現舞蹈動作的張力；再來，是考量如何安排獵人進入舞台的問題，是將獵人直接放置舞臺上，或是由幕內舞進舞台，最後決定以李壬癸教授的論述：認為邵族的逐鹿傳說是屬於外來傳說故事為主因，安排獵人由面對觀眾的左舞臺第一道側幕舞進舞台。下一步是探索獵人的舞蹈動作，起初，動作的節奏和姿勢是從緩慢沉穩開始摸索，希望是以原住民的基本四步舞步作為發展，最後，採背對觀眾舞進一個未知的情境裡，通過類似觀察及狩獵的動作形式，逐漸建構成由趨向儀式性的氛圍轉變為模仿週遭環境的事或物，如模倣：山、鹿等營造戲玩的情境，間接引入到一個想

像鹿的無憂無慮自在的境地，再來直接跨越進入獵人追捕白鹿與圍捕花鹿的緊張氛圍情境，最後將整個所發生的事件轉換成為一種思念與追憶的景象畫面。

第二節 與作曲者的互動

為了準備編創《獵人逐鹿》的音樂過程裡，時常與作曲者溝通及回溯參加邵族祭典歌舞中對聲音與節奏的運用，以及如何透過許多動作的表現與音樂所要傳達的意境一起去探尋音樂與動作的發展。在編創過程裡，舞蹈與音樂是交替產生的，有時舞蹈動作先編創，之後再加入音樂，有時是音樂創作後舞蹈依音樂的意念和氛圍去編創動作。關於《獵人逐鹿》的音樂段落設定如下：

第一段：獵人（緩板）節奏單純，以穩健低沉的鼓聲為基底揭開序幕，爾後節奏逐漸繁複，當（人聲出現）節奏氛圍張力加強傳達獵人的動作與心態；第二段（長笛聲出現）代表白鹿，是為白鹿獨舞而設計，而後帶進花鹿音樂轉為輕鬆愉悅的感覺；第三段（整個節奏張力轉為強烈緊張），描述獵人圍捕花鹿及追捕白鹿的情境，最後音樂轉化為延伸至遠方的意境。

一、獵人

舞台燈光昏暗的亮起，背景呈現山林裡煙霧瀰漫景象，低沉的鼓聲在寂靜的山林裡，低沉有力重重地蹦、蹦、蹦、蹦響起，借以傳達一種遠古的感覺，作為《逐鹿傳奇》的開場。獵人們一個緊接著一個手搭著肩壓低身子背對觀眾，跟著鼓聲的節奏，一步一步邁出他們的步伐，動作以重複的四步（原住民基本舞步：走、彎腰踩、上身回到正直向後退兩

步的舞步演變而來的動作)，在動作姿勢上刻意將腳更加抬高和向後延伸，上身軀幹扭擰及腳稍微跺踩地板的感覺，低沉緩慢的舞進舞台，狀似巡視山林裡的動靜，所有獵人舞進下舞台背對著觀眾站好（圖 4-1），使整個舞台呈現一種被獵人包圍的效果。也同時請音樂作曲者第一次看學生們排練（圖 4-2），並且與作曲者描述獵人為何這樣進入舞台的原因，冀期作曲者對於這樣進入舞台與音樂方面是否有其他不同的看法和建議。作曲者看完後建議獵人進場的動作節奏與肢體張力要更加明確，這樣動作與音樂的關係才會同時一起產生共鳴，作曲者也接受以鼓聲為基底，而後會再加入其它的的樂器，於是音樂與舞蹈在此初次達成共識，音樂與舞蹈從此開始互相發展下去。這時長笛聲悠揚的吹起（作曲者告知長笛的音色是為白鹿而作的，以表現其超凡優雅的角色特質)，整個時間與空間在此處留下一種空靈的聯想，作為獵人準備狩獵的開啟；接下來，獵人們霎那間以極快的速度開腳蹲下重踏地面，造成與之前動作在時間上有慢／快的對比，以產生勇猛的氣勢，緊接著之前同樣四步低沉的舞步，緩緩由右上舞台移動繞轉為面對觀眾，(這裡藝術總監告知後面有平台 platform 希望舞台有一種高低的層次感，所以這裡安排四位一年級的同學扮演獵人進幕穿場跑上後面的平台上)，其他的獵人們繼續他們的動作，一步一步向前邁出，狀似虎視眈眈尋找獵物，繞至舞台正中間，側身背對觀眾，開始呈現一連串原始、單純的動作，這些動作在質感上大致是倣仿許多原住民的舞蹈動作，例如：展現翻山越嶺的動作（圖 4-3）、獵人模仿鹿蹬腳的動作（圖 4-4）或是大夥一起操練圍捕獵物等情境，最後大夥齊聚回到背對觀眾開腳蹲下重踏地面，鼓

聲在此刻意重重地蹦蹦兩聲,(作曲者告知)此處渾厚的男聲是為獵人而作的音樂，之前所有動作的演練在此告一段落，因為獵人們準備要進入山林裡去尋覓獵物，獵人們看著前方遠處的山林邁步進入山區，間接為傳說中的白鹿營造出一條出場的動機。



圖 4-1:獵人們背對觀眾手搭著肩的姿態(洪淑玲提供,2007)



圖 4-2：作曲者正在給予不同的看法與意見(青年高中舞蹈科提供，2007)



圖 4-3：獵人以手撐起肢體展現翻山越嶺的動作（青年高中舞蹈科提供，2007）



圖 4-4：獵人模仿鹿蹬腳的動作（洪淑玲提供，2007）

二、白鹿與花鹿

在白鹿的動作設計上：由於上舞台有平台，所以安排從右邊的平台出場。該如何為白鹿塑造成具有靈性又兼具野性和優雅的動作風格。在嘗試動作前，先說明實驗動作的動機，讓學生先找到表達自己動作能力的身體語彙，再從即興中擷取或依循動作的發展可能性。

在空間的處理上：白鹿必須是精力飽滿而高雅，駕馭整個舞台空間，有時是出現在獵人的週遭視線，偶而又帶領著花鹿（鹿群）出來戲玩，或高傲地舒展舞姿，最主要是營造

出一種讓人捉摸不定的神秘感，使觀眾能感受到白鹿的氣質與魅力。

白鹿出場，由上舞台的右後方平台（山丘）上出現，對於白鹿這樣的出場安排，完全是出於一個空間畫面的考量（因為音樂轉為人聲出現，節奏的氛圍更具張力），牠先將腳向後踢了三下，聲明這是白鹿統馭的地域，然後緩慢地延展雙腳巡視週遭環境，獵人們這時還是背對觀眾彎腰走向前方山林，並且互相扶持越過崎嶇的山路，渾然不知白鹿已在後方山丘上出現，整個焦點轉換到白鹿身上，白鹿向前大步邁出兩步擰身轉，從山丘平台右上方跑至左下舞台，擰轉身軀跳躍三下後（圖 4-5），靜靜地走到左下舞台蹲下休息，獵人們此時移到右舞台側身看著前方邁步前行，雙方各佔據半面舞台（舞台產生各自發展的情境），而所有的獵人們也正在右舞台狂舞的揮動雙臂，分組躍動起舞（圖 4-6），另一邊的白鹿在休息充裕後，起身檢視週遭環境，原地騰躍數下，轉身出現於獵人們的前方，一路從左下舞台蹬躍進入第一道右舞台幕裡，獵人們這才突然發現白鹿的蹤跡（獵人與白鹿第一次交會在一起），獵人們齊心一起高舉右手（圖 4-7）要去追捕白鹿，重新集合互相手搭著肩兵分三路（圖 4-8），仍舊與最早進場的舞步一樣，加緊速度趕緊尾隨白鹿離去的方向追循下去，腳步聲一步一步蹦、蹦、蹦、蹦的踏進幕裡，腳踏聲持續一貫地在幕內漸行漸遠響著，產生一種漸漸離去的距離感。舞台此時全部淨空，場景靜靜地維續著綠油一片樹林搖曳的森林場景。（音樂也漸緩消聲，隨之緊接著轉為第二段音樂）。

第二段音樂前奏長笛聲徐徐吹起，間奏回顧之前的創作

過程，醞釀的過程才要正式觸動白鹿正式出來亮相（獨舞），整個關鍵的核心從此開始發展。白鹿進場就是三個向後蹬跳，直接開門見山表態這是我所熟習的地方，牠盡興的伸展牠的雙臂展示牠的鹿角，時而舉腳邁步延展，或是歡欣地旋轉、蹬踢、滑步，所有的空間領域都掌控在牠的駕馭下，雙手模擬鹿頭上的鹿角，腳使勁的向後踢的動作（圖 4-9），整個舞台只有白鹿獨自一人，牠必須完全地嶄露出白鹿的風範，在動作的質感上更需呈現神秘、高雅及野性。當第二次回到出場的原處，帶出所有的花鹿，再一次展示先前所有的動作以加深觀眾對白鹿的印象。



圖 4-5：白鹿跳躍的舞姿（洪淑玲提供，2007）



圖 4-6：獵人們狂舞的揮動雙臂的舞姿（青年高中舞蹈科提供，2007）



圖 4-7：獵人們齊心一起高舉右手的舞姿（青年高中舞蹈科提供，2007）



圖 4-8：獵人們手搭著肩兵分三路正要去追趕白鹿（洪淑玲

提供，2007）

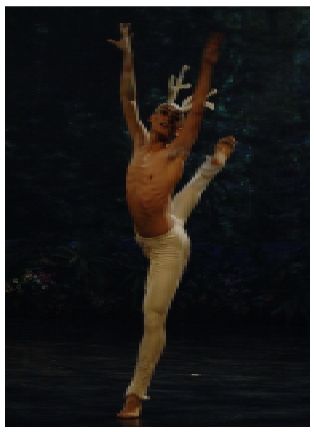


圖 4-9：白鹿腳向後踢的舞姿（洪淑玲提供，2007）

（群舞）花鹿緊跟在白鹿的後面，帶出一條斜線，從右上舞台舞向左下舞台，共分三組（三人一組）以相同的肢體語彙，每組之間慢兩個動作，花鹿的動作輕巧、快速、腳尖向後點地或踢或腳步快速的旋轉將整個舞台場面轉換為極為輕鬆、歡愉的氣氛；白鹿與花鹿的共處，完全是呈現一種無憂無慮與世無爭的情境，花鹿玩到躺在地上，白鹿奔跳經過，白鹿也只是舉起四肢輕微抽蓄一下，（花鹿這裡的動作刻意誇張，就像顫抖一下飛到鹿皮上的蒼蠅一般），甚至白鹿矗立在後，花鹿也無動於衷，白鹿只好轉身走到上舞台的山丘上（平台），（這裡必須要特別告訴跳白鹿的表演者，所有在平台上的動作，不應該只是表面上的動作與技巧，必須是有充足的理由透過身體來表達及詮釋自我內在引發出來的想法或動機，這種呈現方式若是沒有觸動某種特殊的感觸，是無法超越表面上的技巧）。所以白鹿踩單腳跪姿凝視遠方，然後大步向左移動重心單手劃開空間釋放身軀後，同樣是踩單腳跪姿凝視遠方的動作，花鹿也同時從地上一起跪起觀望，順勢也伸展一下身段，一路從左下舞台繞個半圓跑到右上舞台，再

次分成三組，學白鹿向後踢腳與跳躍的動作，形成多頭花鹿一直延伸至左舞台第一道幕向前衝的效果，白鹿這時也起身數次向後踢腳和擰轉頭上鹿角，爾後穩重地展現優雅的舞姿，轉身安然地背對觀眾聳立在山丘上，當最後一組花鹿跑到左下舞台第一道幕旁蹲下，雙手刻意拍地，轉身帶進後方幕裡所有花鹿，橫列面對右舞台，姿態悠然好似無憂無慮地走在遼闊的原野上，模仿鹿走路的樣子（圖 4-10），然後一個前踢腳及向後蹬跳到跪姿，接著花鹿轉身交錯、穿梭、奔跑、戲玩，白鹿則從山丘上跑下，穿梭走動於花鹿中間，花鹿也圍成一個圓圈繞著白鹿外圍跑，轉向分成三組散開到舞台各處，各組花鹿依循各自的動作綻放豐沛的舞姿，白鹿也從圓圈中走出，向左右橫跨跳躍動作，以展現白鹿與花鹿在動作質感上的不同氣質，隨後白鹿走回原處，帶領著所有花鹿跑至（平台）山丘上排成一列，所有的花鹿在平坦的山丘上或蹲或站各自緩慢的活動展現不同的姿態，白鹿則在山丘下看護著鹿群們，（音樂此時也逐漸紓緩下來），將舞台的氛圍轉換成安詳的景象（圖 4-11）。



圖 4-10：花鹿走路的姿態（青年高中舞蹈科提供，2007）



圖 4-11：白鹿與花鹿背對觀眾各自展現不同的舞姿（洪淑玲提供，2007）

三、逐鹿

片刻的寧靜，霎時，被急促的敲擊聲將整個空間瀰漫成不安的氣息，(人聲出現，節奏氛圍張力加強)。獵人們從右邊第一道幕帶著弓箭一波接一波跳出來，一落地就跪姿拉弓採攻擊姿勢(圖 4-12)，後面的獵人緊跟著前面獵人跳出來，大夥齊頭並進環手蹬腳一個弓箭步將武器撩到背後（圖 4-13)，謹慎地一步一步踏進鹿群的棲息地。

這時，在左舞台的白鹿察覺有異樣，跑到右上舞台跳出來查看（圖 4-14)，獵人們在左舞台壓低身子，正虎視眈眈盯著白鹿的經過，白鹿也警覺到不對勁，趕緊轉身叫花鹿們快快離去（圖 4-15)，花鹿們適時的從山丘上逃離獵人們的圍剿，所有獵人從山丘兩旁進入，由高處遠眺追蹤白鹿與花鹿的行跡（圖 4-16)，花鹿匆忙的在山下逃竄，雖然花鹿緊隨在白鹿後面，但是白鹿與所有花鹿的行徑路線，早已全在獵人們的掌控下，並準備將白鹿與花鹿一併圍捕，既使白鹿想幫助花鹿逃脫困境，卻還是招到獵人們的包圍捕抓，白鹿也顧不得花鹿們的處境，因為牠也被獵人們追捕逃到山丘

上，獵人們越來越逼近白鹿，牠左顧右盼想掙脫獵人們的圍捕，直到走投無路，被迫跳入潭中而消失（圖 4-17）。最後，音樂、燈光緩緩地消逝在落寞寂靜的場景下。



圖 4-12：獵人們跪姿拉弓的姿勢（青年高中舞蹈科提供，2007）



圖 4-13：獵人們謹慎地一步一步踏進鹿群的棲息地（青年高中舞蹈科提供，2007）



圖 4-14：獵人們在左舞台壓低身子，正虎視眈眈盯著白鹿的經過（洪淑玲提供，2007）



圖 4-15：白鹿轉身叫花鹿趕緊離去（洪淑玲提供，2007）



圖 4-16：花鹿匆忙的在山下逃竄（青年高中舞蹈科提供，2007）



圖 4-17：白鹿跳入潭中的瞬間（洪淑玲提供，2007）

第三節　排練過程

由於此次舞展藉以日月潭水沙連邵族的歷史、人文與傳說故事做為脈絡發展，並以藝術形式重新詮釋日月潭的文化與風情。筆者在編創《獵人逐鹿》的過程中，將它分為三個階段：由準備到排練到最後演出階段等。

第一階段：在準備時，除了對當地文化資料蒐集不易之外，為了發展較適切的舞蹈動作也至日月潭實地感受邵族 **lusán** 大過年樂舞祭典情境，從儀式中體驗動作的律動與聲音和節奏的運用，來探索及詮釋動作和表演形式的開發，試圖藉著儀式中單純質樸的動作和傳說故事融合為一體，成為編創《獵人逐鹿》整個構思的重要元素，雖然剛開始構思沒有具體的形式與樣貌，但在即興和實驗動作的過程中，獨自或與眾人一起持續激發、探尋編創的氣氛，反覆的篩選、組織匯集成形的架構，使主題逐漸呼應而出。

獨自創作：最初，思索著開場該如何讓獵人的動作，既要有莊嚴的儀式氛圍，又希望有遊戲和勞動的動作質感，並且設想怎麼吸引觀眾的視覺焦點進入獵人狩獵的場域，所以設計所有學生雙手搭著彼此的肩膀，背對觀眾緩慢的舞進舞

台，刻意營造出既有祭典又有包圍的空間情境。

與學生互動：在與學生探索動作時，對於學生的肢體呈現能力和動作的詮釋，不只是靠著一次又一次反覆摸索及練習動作，更須適時地對詮釋動作的太過或不足給予糾正與提示，以期能達到應有的動作質感。

對於獵人的動作質感，強調動作要簡單、樸實，重心低而重，類似原住民的舞蹈，逐漸演變發展成狩獵、圍捕、追逐的想像意境。

對於鹿的動作質感，著重於模仿鹿的神韻與姿態，動作比較敏銳細膩，特別是以鹿走路的神態，如圖 4-10：花鹿走路的姿態，還要不時地注意週遭環境的神情，以及強調鹿向後蹬腳、穿梭奔跑或跳躍等動作。

對於獵人圍捕花鹿時，主要以圓形作為包圍的意境；整個場景，刻意強調花鹿們的神情與動作是慌張不知所措，獵人們完全掌控整個場域，最後在圍捕白鹿時，迫使白鹿跳入潭中，使故事沒入幽暗的燈光場景下。

第二階段：排練期間，與藝術總監及音樂指導釐清與主題無關或刪去多餘不明的部分，使《獵人逐鹿》的主題能較具體地呈現出來。

第三階段：到了演出前最後階段，需要再與道具、佈景、燈光、音效、服裝等技術部門同時進行，並且不斷地透過排練讓表演者自己去體認、去感受及詮釋當下個人與眾人過去與現在所有的準備及所學習的經驗，來展現相傳於邵族傳統文化中的傳說故事。

回溯《獵人逐鹿》的整個準備與排練期間，一直不斷地喚起各種學習記憶，這種經由外在的刺激轉化為內在記憶的

過程，常常會挖掘出自我最為熟悉的創作方式與身體語彙，它不時瞬間湧現出過往自身某些深刻的經驗，在心靈的轉折及動作與動作之間特定的時空當中，召喚出身體感官最直覺的經驗反應，直接重新提供對同一動作做不同的詮釋，這不僅將曾有的心靈與身體經驗，給予一種重新反省與認知的機會。

第四節　成果展現

這次整個舞展的呈現，不只是一場巡迴演出，所展現的成果發表，是學校藉助地方無形的智慧資源，將身處在週遭少數民族的地方文化發掘出來，利用劇場的舞台透過影像、文字、考究的服裝及邵族頭目、先生媽等人在舞台上為演出給予的祈福與支援（圖 4-18），使得演出更能展現出文化傳遞與教育意義，讓觀眾直接感受到邵族的文化與動態的肢體表演藝術之美，也從演出成果中體悟到一場舞展不只是一個民族文化背後的知識，相對地也會增加我們對其他藝術形式的了解，與理解到展演所呈現的是融合彼此文化中能涵蓋的多種藝術群體創作。



圖 4-18：頭目和先生媽在舞台上為演出祈福（青年高中舞蹈

科提供，2007）

因為以邵族傳說故事「逐鹿傳奇」作為創作題材，使得創作過程與展演似乎有了不同詮釋與意義：

就創作者而言：創作邵族原鄉「逐鹿傳奇」的經驗，無論是透過任何形式來傳達，整個構思的架構、情境或樣貌，不管是經由模仿或儀式的表現形式，所詮釋的完全是依著個人所觀察到的認知、理解及經驗，試圖將曾有的體認與經驗累積，透過有系統地組織表達呈現邵族文化及優美傳說故事，創作詮釋出另一種新的展現形式。當然邵族的歷史和文化脈絡中「逐鹿傳奇」故事背後提供了豐富及具啟發性的傳達意義，它不僅傳遞情感、思想與概念的功能，使得創作者在創作時有了依賴的理由，從原本對邵族文化及優美傳說故事的一無所知轉變為理解與欣賞。尤其是在創作時的摸索與排練的過程裡，為了詮釋動作和表演形式，更要適時地與藝術總監及音樂指導探討編創的氛圍及情節架構的形成，使得故事情節能具體地呈現出來。最後關鍵還是要仰賴表演者和幕後工作人員的默默付出，讓「逐鹿傳奇」能順利的展現。

就學生而言：透過學習此舞蹈，致使學生了解到，在學校所學習的舞蹈課程，是針對個人自我的身體、基礎及技巧的訓練，與原住民族舞蹈是截然不同的，原住民的歌舞是傳承於日常生活或重大祭儀之中；數百年來，與大自然共存，靠著族人年復一年手牽著手在無文字記載的重要祭典歌舞盛宴中，踏著祖先與族人的歌聲與舞步，依循著祖先口耳相傳的祖訓傳承下來，學生在學習、排練及表演當下直接體認到其他族群及多元文化之美，同時達成學習尊重各族群的藝術特色，進而懂得珍惜與重視台灣地方資源，不只是去關注鄉

土人文領域中被忽視隱藏或是在角落中被埋沒的泛黃圖像背後記憶，更是從實際展演的過程中做自發性的探究，再嘗試去發掘、鑑賞原民的人文精神、文化與藝術特色，並領略轉化為不可取代的文化意義與教育功能。

就邵族而言：「印象水沙連」演出場次多有邵族人前來觀賞，皆表達激動情緒與感謝。他們表達將邵族的古老傳說「逐鹿傳奇」作為創作題材，呈現在現代劇場與舞台，對他們而言有很深的感慨，因為一方面感受到普遍存在於生活各層面中的文化生態保存不易，另一方面看到根植於部落的故事，由外族人藉劇場或舞台展現其不同模式的表演型態，而非本族青年去發揚，心中有複雜感受，但多持正面感謝之意。下圖為邵族的先生媽與族人觀賞完表演後，與學生及老師們在舞台上一起合照：



圖 4-19 身著藍色衣服者為邵族先生媽及族人（青年高中舞蹈科提供，2007）

雖然這是青年高中舞蹈科每年一次的巡迴展演，卻展現出不同於過去的創作形式，整個主題脈絡以文史作家鄧湘揚先生的日月潭傳說故事為藍本，為凝聚創作能量，長期在日月潭進行田野調查，為打破對原住民歌舞的刻板印象框限，

並在邵族族人的協助下，試圖從水沙連地區獨特的山水景色和豐富的文化內涵中及儀式的禁忌限制下淬取出創作的主題和元素，嘗試在不同的表演時空場域裡，將邵族的祭儀文化結合現代劇場舞台，重新建立起一個凝聚成一種心靈及跨越不同文化的多元性表演藝術，以期呈現屬於台灣這塊土地的故事與風情。

第五章　結論

第一節　結論

當完成「逐鹿傳奇」的舞作後，回想起青年高中舞蹈科主任邀筆者以日月潭‧水沙連邵族傳說故事做為舞蹈創作的題材時，腦海瞬時打了個問號？唯恐會不會將舞編成印象中的傳統原住民族舞蹈？之後，既使在編創前查閱了邵族的文獻資料和圖像，以及參訪邵族**lusán**祭典，心中仍隱約感到諸多的不安，到底該如何以現代舞蹈的肢體語言來展現，並詮釋深植於邵族人歷史的傳說故事。

在編創「逐鹿傳奇」期間，間接也了解到居住在臺灣南島語系的原住民族大多都有自己族群口述的來源傳說故事，而口述傳說大致分成兩類：一種是「原地傳說」，另一種則是「外來傳說」。「原地傳說」源自於臺灣山區傳說的族群有泰雅、布農、鄒族、魯凱、排灣等族；「外來傳說」據傳從海外或他地者則有阿美、卑南、邵族、噶瑪蘭等族，白樂思（**Blust**，1996，281）認為，屬於「原地傳說」者住於當地的歷史較為久遠，而屬於「外來傳說」者住於當地的年代較短，邵族則屬於後者（李壬癸，1999，90）。尤其是台灣地區原住民的傳說故事，是沒有文字記載的民族，皆是靠口語相傳，至少到日治時代以前，它仍保持口耳相傳的傳播模式（孫大川，2000）。

在缺乏文字系統的部落社會中，口述傳說特別強調在文化傳承、習俗運作的功能上，不論它們是否是真實事件，站在原住民對歷史的角度上來看，都佔有絕對重要的地位及存在的文化與教育意義，因為它們一定反應部分的歷史事實，

若要探究那種沒有文字的原始社會，對邵族而言：口述傳說和歷史是唯一的途徑。尤其是邵族人的白鹿傳說可說是家喻戶曉，在故事中皆有較清楚的指出是何時與發生的地方，（李方桂、陳奇祿、唐美君、鄭清茂等人，1956）在日月潭卜吉社調查邵族語言，收錄了一篇邵族的逐鹿傳說；（李方桂、陳奇祿、唐美君，1996，〔1958〕，163－164）；劉枝萬出版的《南投縣沿革志開發篇稿》也記下了一則石印化番逐鹿的傳說（劉枝萬，1958，17）；洪敏麟在整修《臺灣省通誌》的邵族篇中，同時記錄了這篇口述逐鹿傳說（洪敏麟，1972，19－20）。語言學家（李壬癸，1995）根據邵族耆老石阿松夫婦的口述，記錄了近三百句的口傳族史，文中詳盡地說明遷移的細節，雖然，傳說中摻雜了部分的歷史成分，譬如文中提到邵族由西部平原遷徙過來，整個邵族的傳說母體，仍舊離不開「阿里山」、「嘉義大埔」、「白鹿」等必要元素，其內容也述說了邵族從外遷徙而來可能的辨識與依據。

在邵族部落裡，傳統祭儀之內涵又由各式各樣的祭儀、樂舞、禁忌及透過許多職務的分工來實踐出來，他們背後有神話傳說支撐，而祭儀的進行往往又有賴於樂舞來呈現，而禁忌的樂舞古調則需在一定的時間、空間及地點下，透過儀式解禁才得以進行平時傳統禁忌的古調，族人每晚都到祖靈屋前，由長老帶領吟唱這祖先傳承的歌曲及跳著祖先留下的舞步。祭儀、樂舞和神話傳說因而成了結合部落重要儀式、習俗、價值觀念及歷史傳承等文化及教育訓練的主要媒介。由此看來，在參與祭儀中，祭儀、樂舞和神話傳說三者的關係，不僅在形式的層面上互為配合，其內涵則是面對自身文化及自我族群身分認同的展現。

現今，邵族的傳統祭儀部份仍保存地相當完整，他們不僅保有獨特的（公媽籃）**ulalaluwan** 祖靈信仰認同機制。雖然現今的邵族人已不再過著昔日所謂的「傳統生活」，但是他們很奇妙地還保留著昔日生活的祭儀，因此，邵族人每年都會把自己家的（公媽籃）**ulalaluwan**拿出來祭拜。對邵族人而言，擁有（公媽籃）**ulalaluwan**是族群內部認定自己人的基本條件。這其實觸及到「自身文化」與「自我認同」或與一個的文化活力和創造力有關。

由於此次負責邵族原鄉「逐鹿傳奇」中《獵人逐鹿》的舞蹈創作，從靜態的文本形式轉換為以動態的現代舞蹈表演藝術形式來重新詮釋邵族的「逐鹿傳奇」故事，將部落儀式性質的神話故事轉換為劇場的舞蹈表演藝術形式；筆者編完《獵人逐鹿》後，經過詳細思索認為，邵族傳說故事是經過數百年的轉化，每次在祭典儀式的場所結構裡，召喚著族人集體走進這種儀式，甚至構成了一種莫名強大的現場感應力，哪怕是站在旁觀的一角觀看，潛在的精神也擺脫不了那種儀式感受，召喚最隱蔽的心靈滲入於那種儀式氛圍的結構裡。

對於將邵族部落儀式中的傳說故事編作成舞蹈搬上現代劇場舞台上，特別是將其放置於劇場，會不會對具有儀式性的功能、象徵性的意義有不良的影響？筆者認為邵族部落儀式中的傳說故事有其悠久而豐富的脈絡與內容，它的呈現方式在古老的祭祀開始就已經確立；而現代劇場及舞台的專業知識與技術也有其嚴謹而複雜的結構與原則，它的本質也可以說是現代的祭場，它們像是兩種不同的文化體，各有各的風格，各有各的特色；因此，在創作的表現形式上，要如何

整合這兩個不同文化體？筆者在創作前，首先就是要針對二者之間各有的特色做一個深入的瞭解，並且要尊重各自的特色，經由良好和充分的討論與對話，筆者也非常清楚將邵族傳說故事搬上舞台與部落性儀式之間的不同，尤其在漢人的社會中，原本就極少有像邵族的祭典樂舞活動，所有人手牽著手圍個圓圈，彼此關照，一起在戶外歌唱跳舞，甚至為祈福，到族人家中歌舞同慶，集體通宵達旦同歌共舞數十天的樂舞，呈現出邵族特有的祭儀文化現象。

雖然不同族群對於樂舞的表現方式，會因為生活環境和習俗的不同而各有殊異，只要部落裡遇到重要事件，也都是以傳統的祭典儀式活動來呈現對於這個特定的時間之中，將人與人連接起來，透過祖先傳承的祭儀形式，來與大自然、祖靈及族人溝通。樂舞會出現在最肅穆的祭典儀式裡，也可以出現在歡愉喜慶的場合中，表面上看起來似乎相互牴觸，但是，它的內在意義卻具備了「教化」和「娛樂」的特質。

然而，部落裡的儀式是經由不斷的演練，目的就是為了教育與歷史傳承而出，讓下一代去體驗規矩、學到規矩，在沒有文字的部落中，是規範傳承於無形的。所以，筆者在創作的形式上，藉以邵族傳說故事與現代舞蹈結合，經由侷限的劇場舞台場景，呈現短暫片刻的邵族風情，使水沙連的鄉土民風更具多元化。

從創作上來看，儘管邵族面臨人少勢薄的危機，但其豐富的傳統歌舞文化卻不容忽視；整個靜態文本形式的口傳族史，藉由族中耆老石阿松說出邵族族史基本存在的訊息，再透過文史學者鄧相楊先生的詳細紀錄，已提供筆者極具啟發性的創作想像空間及脈絡基礎，再經由現代舞蹈形式詮釋古

老的部落傳說，其中新與舊的思維有許多對話與激盪；所嘗試創作的作品有多樣層面的價值，如發揚台灣多元文化精神，另亦富深刻的教育意義。

第二節　建議

回顧1970年代起，台灣本土文化的浪潮開始蔓延，繼而在1987年解嚴後，台灣的各種文化資產經由民主化改革，開始邁入到如百花齊放的多元文化時代，擺脫過去舊有的一元文化，也引發了原住民對自我一連串民族自覺的運動，相繼地表演藝術也回歸找尋台灣本有的人文藝術與鄉土文化做為創作題材，為何要回歸找尋本有的人文與文化面的根源，在我看來，創作不只是觸及到喚醒一個民族的共同記憶，更涉及到一個族群的文化活力和創造力。

表演藝術也就是靠著它原有的文化內涵深度、透過藝術創作者的實驗與挑戰，在經過歷史多次的文化融合、知覺和關懷，長期努力耕耘累積發展保存下來的經驗，再透過社會各界一步步尋找出屬於自己不可被取代的「臺灣文化」精神，而豐富了臺灣多元族群的文化根源。

文化需要保存也需要發展。從原住民文化和藝術來看，邵族人不論老幼、性別都對「逐鹿傳奇」有著無法言喻的感觸，其故事背後的內涵及信仰層面所傳衍下來的歷史結構，卻是靠著祭典禮儀、樂舞和禁忌來鞏固信念，與現今在劇場舞台上或是原住民部落觀光化的歌舞表演或是原住民舞蹈比賽形式，所強化的表面排場與熱鬧花俏的舞步，對樂舞表演藝術層面上的提昇與原有的文化內涵，是沒有任何助益的，但是對長年在都市生活的原住民而言，是有一種不忘本的警

惕作用。

近年來國內有不少學校或是演出團體，譬如青年高中、台北藝術大學、台北民族舞團、新古典舞團等，都試圖將原住民祭典禮儀或神話傳說故事搬上現代舞台，其動機在於希望透過具藝術感染力的舞台展演形式，將原住民文化傳達給一般大眾。對於筆者而言，以原住民文化作為舞蹈創作題材，無疑是開啟了對不同文化的創作思維與體認，儘管舞台上的展演，是經過編排者與表演者所建構反映出來的虛擬情境，這種情境再造，導致觀眾受到展演的感動，而產生尊重之心與關懷之意，也由於看到題材的創新與再造，與現代舞台的劇場技術結合的關係，使得在展演的過程中，產生多面的創作可能性，反映出不同的原住民文化風貌，對於台灣整體舞蹈教育，無形地喚起對不同文化相互融合的認識及多元教育可行的機會與作法。

本研究最後建議：

一、邵族文化相當珍貴，建議官方、民間都應重視其文化藝術層面的延續。

二、將原住民的歌舞放在學校教育是值得推行。

三、從表演藝術來看，用原住民的歌舞素材作為表演藝術，有助於舞台的多元呈現。

參考文獻

中文部分

王淑芬（1996）。台灣歷史故事 1。台北市：聯經。

六十七（1961）。《番社采風圖考》。台灣文獻叢刊第 90 種，台灣銀行經濟研究室。

田哲益（2002）。台灣的原住民‧邵族。台北市：台原。

田哲益（2003）。邵族神話與傳說。台北市：晨星。

田哲益（2001）。臺灣原住民的社會與文化。台北市：武陵。

田哲益（2002）。台灣原住民歌謠與舞蹈。台北市：武陵。

台灣省文獻委員會編著（1981）。台灣史蹟源流。

李天民、余國芳（2001）。臺灣傳統舞蹈。台北市：國立台灣藝術教育館。

李天民（2008）。舞蹈概論。台北市：大卷文化有限公司。

李方桂、陳奇祿、唐美君（1998）。〈邵語記略〉，《日月潭邵族調查報告》台北市：南天。

季麟光（1970）。《台灣雜記》。台北市：藝文印書館。

林金標、陶天嶺（1992）。鄭成功故事傳說。台北市：漢欣文化事業有限公司。

李哲洋（1978）。〈布農合唱曲的是非曲直〉。台北市：夏潮。

周鐘瑄（1958）。《諸羅縣志》卷 11〈藝文志〉，覺羅滿保〈提報生番歸化疏〉。台灣文獻叢刊第 55 種，台灣銀行經濟研究室。

洪淑玲（2006）。邵族歌舞文化之研究。未出版碩士論文，國立臺灣體育學院。台中市。

洪英聖（2003）。臺灣原住民腳印。台北市：時報文化。

胡台麗（2003）。文化展演與台灣原住民。台北市：聯經。

郁永河（1959）。《裨海紀遊》。台北市：台灣文獻叢刊第 44 種，台灣銀行經濟研究室。

陳奇祿（1996）。〈日月潭的邵族社會〉，《日月潭邵族調查報告》。台北市：南天。

陳捷先（1990）。名清史。台北市：三民。

陳第（1956）。〈東番記〉，收《敏海贈言》。台灣文獻叢刊第 56 種，台灣銀行經濟研究室。

孫大川（2000）。夾縫中的族群建構：台灣原住民的語言、文化與政治。台北市：聯經。

孫大川（2005）。被迫讓渡的身體—高砂義勇隊所反映的意識結構。台北市：當代雜誌，212 期、213 期。

楊英（1958）。《從征實錄》。台灣文獻叢刊第 32 種，台灣銀行經濟研究室。

劉枝萬（1950）。〈邵族日月潭史話〉，《台灣史話第一輯》。南投市：台灣省文獻會。

劉枝萬（1951）。《臺灣埔里鄉志稿》。

劉枝萬（1958）。南投縣沿革志開發篇稿。南投市：南投縣文獻委員會。

劉斌雄、胡台麗（1987）。台灣土著祭儀及歌舞民俗活動之研究。台北市：中央研究院民族學研究所。

劉斌雄，胡台麗（1989）。台灣土著祭儀及歌舞民俗活動之研究續編。台北市：中央研究院民族學研究所。

鄧相揚、許木柱（2002）。臺灣原住民史‧邵族史篇。南投市：臺灣省文獻委員會。

鄧相揚（2000）。日月潭史話。南投市：交通部觀光局日月潭國家風景區管理處。

鄧相揚（2001）。邵族風采。南投市：交通部觀光局日月潭國家風景區管理處。

鄧相揚（2002）。日月潭世紀顯影。南投市：交通部觀光局日月潭國家風景區管理處。

鄧相揚、鄧詩盈（2006）。逐鹿水沙連‧日月潭的傳說故事。南投市：交通部觀光局日月潭國家風景區管理處。

謝世忠（1987）。認同的污名—臺灣原住民的族群變遷。臺北市：自立晚報。

謝世忠（2004）。族群人類學的宏觀探索：台灣原住民論集。台北市：國立台灣大學出版中心。

鍾穗香（2000）。「舞蹈創作」—創作之心理探究與運用。臺南縣：漢家出版社。

簡史朗（1998）。日月潭畔的邵族。台灣月刊，189。

簡史朗（1995a）。〈邵族的歷史淵源概述〉,《南投縣鄉土大系叢書六住民篇》，109-110。南投市：南投縣政府。

簡史朗（1995b）。〈邵族聖地—光華島〉，《南投縣鄉土大系叢書六住民篇》，122-125。南投市：南投縣政府。

簡史朗（1995c）。〈邵族的故鄉—日月潭〉,《南投縣鄉土大系叢書六住民篇》，126-129。南投市：南投縣政府。

簡史朗（1995d）。〈杵音響迎邵年〉，《南投縣鄉土大系叢書六住民篇》，130-131。南投市：南投縣政府。

簡史朗（1995e）。〈水沙連古道〉，《南投縣鄉土大系叢書六住民篇》，145-146。南投市：南投縣政府。

簡史朗（2002）。《邵族：日月潭的長髮精怪》。台北市：新自然主義。

簡史朗、曾品滄（2004）。《水沙連埔社古文書選輯》。台北市：

國史館。

《臺灣省通志》卷八（1972）。〈同胄志‧邵族、平埔族〉第九冊。台灣省文獻委員會。

蕭瓊瑞（2007）。島民‧風俗‧畫：十八世紀台灣原住民生活圖像。台北市：東大。

魏心怡（2004）。邵族。國立台灣史前文化博物館，台灣原住民數位博物館計畫。

Albrecht Herport（1662）。臺灣旅行記。收《台灣經濟史概說》。台灣研究叢刊第 34 種，台灣銀行經濟研究室。

William Cambell 甘為霖（1903）。**Formosa under The Dutch**。倫敦。

網路資料參考文獻

http://www.gio.gov.tw/info/culture_c/abor.htm

取自：浦忠成，原住民文化。2007年11月12日。

http://www.taiwanus.net/history/1/52.htm

取自：荷蘭人在台灣的教化工作。2007年11月30日。

http://210.240.137.65/950608/introductory/dance/index_main02.htm

取自：台灣原住民-樂舞欣賞，入門篇，原住民的舞蹈。2007年12月09日。

http://ccs.ncl.edu.tw/Newsletter_73/73_06.htm

取自：第二屆近代日本與臺灣研討會掃描。2007年12月11日。

http://www.nhlue.edu.tw/~gimewww/epaper/9507/803.htm

取自：何亭嫻，是漢人？原住民？平埔族的文化認同。2007年12月11日。

http://www.jimlee.org.tw/article.jsp?b_id=24025&menu_id=4

取自：李曉峰，台灣歷史與文化的特色。2007年12月12日。

http://www.books.com.tw/exep/prod/magazine/mag_2005/coverstory.php?id=0000000808&

取自：林開世，誰決定我們是誰？。2007年12月15日。

http://www.apc.gov.tw/chinese/docDetail/detail_TCA.jsp?docid=PA000000001400&linkRoot=4&linkParent=49&url=。

取自：行政院原住民族委員會公開的原住民人口數統計資料。2007年12月15日。

http://www.lpjh.ylc.edu.tw/~jan709/social/social950203.pdf

取自：明朝鄭成功統治時期的臺灣。2007年12月21日。

http://www.ndhu.edu.tw/~tcsun/documents/016.pdf

取自：孫大川，神聖的回歸--台灣原住民族祭儀的現況與再生。2007年12月22日。

http://www.sinica.edu.tw/~pingpu/01/soalian/title.htm

取自：平埔族文化資訊網。2008年1月2日。

附錄一　　認識邵族

表 1：水沙連年表

1684(清康熙 23 年)
⊙首任諸羅知縣季麒光在《台灣雜記》提到水沙連的名詞和地理位置，此係有關水沙連的最早文獻。
1693(清康熙 32 年)
⊙高拱乾纂《台灣府志》<規制制>有「水沙連思麻丹社康熙三十二年新附」，而成了「供賦熟番」，這是有關邵族的最早史戴。<賦役志>則有對邵族族人輸賦的記戴。<外志>亦有對水沙連地理概念的描述。
1697(清康熙 36 年)
⊙郁永河《番境補遺》則對水沙連的風土民情有所記述。
1717(清・康熙 56 年)
⊙周鍾瑄修《諸羅縣志》〈卷一・封域志：山川〉中提到水沙連內山有十社。〈風俗志・番俗考中〉亦有對水沙連男女悅合的記載和南北港番的分類與記述，〈古蹟>和<外紀〉更對邵族的風土民俗詳戴。
1721(清康熙 60 年)
⊙水沙連及阿里山各社，因不滿漢通事的橫施暴斂，乘「朱一貴抗清事件」，殺死漢人通事，藉以表達對奸棍視番愚魯可欺的不滿。
1722(清康熙 61 年)

⊙黃叔璥《台海使槎錄》對水沙連往內山各社番情及越過中央山脈而抵台灣東部蛤仔難社及崇爻社的記戴。

⊙水沙連及阿里山各社殺死通事的事件，被清廷視為叛亂。邑令孫魯前來招徠，先示以兵威火，再賞以煙、布、銀牌，這種軟硬兼施的招撫手段，在十二月間將阿里山各社及水沙連南港土官就撫。而水沙連北港土官麻思來直到翌年（1723）元月間始就撫。

1723(清雍正 1 年)

⊙因「朱一貴抗清事件」清廷體認北路的重要性，添設彰化縣，並將原參將駐於諸羅之北路協鎮移駐彰化，得以南馭諸羅、北控淡水，而將彰化變成扼要之樞。

1726(清雍正 4 年)

⊙因為自上年起，水沙連社頭目骨宗聯路附近的蛤里難社（埔里社？）等社，連續在東勢、藍興半線社、大武郡、柴裡社、竹腳寮等地殺人，引起官方的注意，九月間總督高其倬命台灣道吳昌祚，及北路參將何勉，淡水同知王汧，巡察御史索琳等共出兵二千人，共同圍剿骨宗等人，十月間直搗水沙連北港之蛤仔難社，復入水裡湖社擒獲骨宗父子三人，搜出藏貯頭顱八十五個，復擒獲阿密氏麻等二十餘人，亦搜出頭顱無數，並將骨宗等人押回軍前，解省伏誅。此一事件即「水沙連事件」。

1733(清雍正 11 年)

⊙北路協鎮改設副將，並將原祇一營之兵員，增設中、左、右三營，以中營駐彰化，左營駐諸羅，右營駐竹塹，三

營官兵由北鎮副將管轄。

1734(清雍正 12 年)

⊙為加強控制內山，將濁水溪流域一帶番境，成立「水沙連堡」，其範圍包括沙連、集集、五城等堡廣闊的內山地區。

1737(清乾隆 2 年)

⊙清廷解除攜眷渡台之禁令，渡台前來拓墾的閩粵兩籍漢人日多。

1744(清乾隆 9 年)

⊙清廷下詔禁止漢民爭墾番地。

1752(清乾隆 17 年)

⊙清廷立石番界，禁止出入。

1756(清乾隆 21 年)

⊙劉宰予闢東埔蚋圳完成。

1759(清乾隆 24 年)

⊙設置南投縣丞，隸屬彰化縣知縣，係輔助機構，但有統轄刑名錢穀之功能。

1762(清．乾隆 27 年)

⊙彰化知縣胡邦翰籲請水沙連已報陞科之沖崩壓壞田園減則，並免舊欠回賦。

1764(清乾隆 29 年)

⊙三月巡台御史李宜青查勘水沙連，九月以水沙連地脊租

重，奏請處租。
1765(清乾隆 30 年)
⊙二月台灣道莊允軍烹嚴禁採製軍工樟木放流圳道勒碑濁水莊。
1768(清乾隆 33 年)
⊙設置北路理番同知於彰化，管轄淡水、彰化及諸羅等一廳二縣。
1771(清乾隆 36 年)
⊙閩籍漳州漢人合股招佃在水沙連堡淺山地區積極拓墾，陸續建立了林尾庄、湳底庄、吳厝庄、柴橋頭庄、八張犁庄。
1781(清乾隆 45 年)
⊙泉州人入墾集集，形成一大聚落，號稱集集舖。
1782(清乾隆 47 年)
⊙爆發閩粵漳泉相爭慘案。
1783(清乾隆 48 年)
⊙業戶楊東興入墾集集埔，築圳引濁水溪水灌溉，拓洞角、大坵園等莊。
1784(清乾隆 49 年)
⊙增設鹿港海防同知，由北路理番同知主其事。 ⊙清丈番界墾地。
1786(清乾隆 51 年)

⊙林爽文發動武力抗清事件。

1787(清乾隆 52 年)

⊙彰化閩粵械鬥、禁人民攜眷來台。

1788(清乾隆 53 年)

⊙台灣知府楊紹裘奉旨，率領水沙連化番目毛天福與阿里山番目等三十名入覲京師，賜謁七次賞宴十次，給予朝服等物，並由福建巡撫授以銀牌，觀光逾年始返。

⊙水沙連社番目毛天福被任命為通事，黃漢被任命為社丁首。林爽文抗清事件，水沙連地區的通事、社丁首等率歸化生番，效忠清廷，蕩平有功。福康安乃奏請台灣熟番設置屯防之議。

⊙於全台共設屯所十二處四千人，在水沙連地區設柴裡小屯及北投小屯，水沙連化番隸屬迯裡小屯，其養贍埔地將八娘坑埔地九十甲分給水沙連社屯丁九十名，每名得一甲。

⊙除屯丁外，禁民間私擁兵器。

1792(清乾隆 57 年)

⊙將屯務之經理改令屯丁自收。

1793(清乾隆 58 年)

⊙業戶楊東興創建集集埔媽祖廟，祈墾殖平安。

1811(清嘉慶 16 年)

⊙泉州人林評集資招墾牛轋轆(今水里鄉永豐村)拓墾白仔腳山南麓百數十甲，鑿圳灌溉。

1814(清嘉慶 19 年) ~ 1815(清嘉慶 20 年)
⊙水沙連隘丁首黃林旺，勾結陳大用、郭百年及台灣知府衙門門丁等，貪水沙連膏腴的沃土，發動「郭百年侵墾事件」，大肆焚殺，佔奪水沙連的土地，使得水沙連的土著族人流離失所。
1816(清嘉慶 21 年)
⊙台灣鎮總兵武隆阿巡閱台灣北部得知郭百年侵墾及焚殺事件，下令嚴辦，命彰化縣令吳性誠請諭墾戶，驅逐眾佃出山，台灣鎮並撤還府示。
1817(清嘉慶 16 年)
⊙傳郭百年等人至郡會訊，予郭百年以枷杖，其餘宥之。署鹿港同知張儀盛，彰化縣知縣吳性誠，呂志恆，赴沈鹿拆毀城，將水沙連的耕佃全數盡撤，各社族人始返其社。在集集、烏溪二口各立禁碑，嚴禁越界，北者豎於龜仔頭坪(今國姓鄉龜仔頭)刻「原作生生番厲，不造漢民巢」，南者豎於風窟口(今集集洞角)刻「嚴禁不容奸入，再入者斬」之告示。
1821(清道光 1 年)
⊙張天球等開仔仔頂圳，其後張天球承耕八杞仙一帶養贍埔地一百五十餘甲。
1823(清道光 3 年)
⊙北路理番同知鄧傳安，對水沙連的侵墾，恐有邊釁之虞，會營進入水沙連番地視察，撫諭社眾而還，並寫《水沙連紀程》。

1824(清道光 4 年)
⊙蛤美蘭社（埔裡社）遭郭百年事件的浩劫，勢力衰退，又遭北番之侵擾，蛤美蘭社遂以同居墾耕，以求自保，透過邵族恩貓丹社（水社）番親的引介，以埔里盆地部份埔地之永耕權，做為西部平埔族群移入的補償。 ⊙王增榮、陳坑二人為墾首，企圖開墾水沙連邵族領域，先投以巨貲，修築道路，以便聯結集集地方，並建土地公祠於嶺頂，以因異行路平安，因該嶺狀似馬鬃，乃號稱土地公鞍嶺。 ⊙福建巡撫孫爾準抵台，北路理番同知鄧傳安力陳開放水沙連之利，孫巡撫本有意採納，但經駐台官吏研議，仍劃界封鎖，更在集集鋪（今集集），及內木柵（今草屯、土城）南北二處入山隘口，設汛專防，並由北路理番同知及彰化知縣每年分上下兩班，輪流巡查，以杜偷越。
1825(清道光 5 年)
⊙社寮張天球設學塾，號「文峰齋」，延師教育子弟。
1836(清道光 16 年)
⊙閩籍漳州人抵銃櫃山區從事侵墾。
1836(清道光 16 年)
⊙台灣兵備道熊一本，給事中朱成烈何清廷奏言，台灣曠土甚多，應許開墾，清廷命閩浙總督顏伯壽議覆。 ⊙總兵武攀鳳，台灣巡道熊一本，台灣知府仝卜年等進入水沙連地區履勘，之後向閩浙總督顏伯壽上「條覆籌辦番社議」切陳開墾水埔六社之利，但顏伯籌認為以與番

爭利，難防後患為由援例奏禁。

1838(清道光 18 年)

⊙閩籍漳州人抵頭社，泉州人進入水社侵墾。

1844(清道光 24 年)

⊙水沙連社丁首黃漢死，其子黃天肥繼任，對水沙連邵族領域進行招墾事宜。

1846(清道光 26 年)

⊙北路理番同知史密，北路協副將葉長春，南投縣丞冉正品，率通事土目進入水沙。時埔裡社番目督律：水裡社←番目毛蛤肉、田頭社番目擺典、貓蘭社番目六改二、沈鹿社番目排塔母、眉裡社番目改努等，領六社番眾，向渠等官員請獻圖內附，切求開墾。史密上稟「籌辦番社議」，先述番情，而論及控制綏、馭治備禦等具體方案，力陳開墾水沙連。

⊙北路理番同知的「籌辦番社議」由巡道熊一本，知府仝卜年轉詳於閩浙總督劉韻珂，劉韻珂上「奏開番地疏」一摺。

1847(清道光 27 年)

⊙閩浙總督劉韻珂，率北路理番同知史密，淡水同知曹士桂，北路協將葉長春，北路營參將呂大陞等履勘水沙連六社，向道光清帝上「奏勘番地疏」，闡述水沙連六社，開之則易於成功，禁之竟難以弭患。

1848(清道光 28 年)

⊙新任分巡台灣兵備道徐宗幹，受水沙連六社番目群至道署墾求，於是請設屯丁書，擬將原屬迯裡小屯之水沙連六社化番，獨立為水沙連大屯，屯兵四百名。

1849(清道光 29 年)

⊙總社丁黃肥招得墾首王增榮，開墾原審鹿社之埔地，即今魚池鄉盆地的平原地帶，大約今魚池鄉魚池、東池、大林、東光、共和、中明、新城諸村，面積約有二十一平方公里。

1854(清咸豐 4 年)

⊙陳希亮等開三角潭仔圳

1855(清咸豐 5 年)

⊙漳籍漢人移住崙龍及水社。

1856(清咸豐 6 年)

⊙黃達理等六戶三十人，移來卜吉（剝吉，今德化社），邵族十八戶遷居珠嶼（今光華島地）及水社。

1857(清咸豐 7 年)

⊙泉州人鄭勒先率眾進入埔里盆地，與平埔族群進行交易，後從番俗，並易名，獲平埔族群之信任，自此後，漢人移入日多。

1858(清咸豐 4 年)

⊙漢墾戶首王增榮之孫王達德將木屐蘭之埔地分成三十二份田業交漢佃戶前去開墾，並建立木屐蘭聚落。

⊙瘟疫大肆，為了逃開瘟疫的肆虐，有二十八戶九十六名邵族族人遷石印社。

1860(清咸豐 10 年)

⊙漢人二十戶一百一十人進入日月潭畔的水社和卜吉兩地拓墾。

1862(清同治 1 年)

⊙建林杞埔文昌祠竣工。

1867(清同治 6 年)

⊙美國船隻羅妹(ROVER)號觸礁沈沒，船員遭原住民殺害，引發美國出兵的意圖，後來經調停，結束事端。

1869(清同治 8 年)

⊙六月林評拓墾遇害，莊民念其功，建祠祀之。

1871(清同治 10 年)

⊙甘為霖牧師(Wollian Campbell)資助埔裡社之巴宰族人興建烏牛欄禮拜，成為水沙連地區基督教傳教之策源地，其後兩年間陸續完成牛眠山和大湳禮拜堂的興建與傳教事宜。

1873(清同治 12 年)

⊙水社化番頭目改只，將木屐蘭毗連長寮內外加道坑交給吳忠鳳等前去墾耕，並建立聚落。甘為霖牧師試圖在日月潭之水社，對邵族進行基督教的傳教工作。並將日月潭命名為 Lake Candidius，用以紀念十七世紀間一位荷蘭籍的教師 Candidius 在台南地區熱心傳播基督福音之事

蹟。

1874(清同治13年)

⊙日軍藉口征伐台灣牡丹社，清廷派船政大臣兼台灣督辦防務沈葆楨謀善後策。開放「開山撫番」，解禁漢人渡台，並允漢人進入番地。

1875(清光緒1年)

⊙元月至十一月，總兵吳光亮親自督兵開鑿中路，由林圯埔（今竹山）抵東台灣之樸石閣（今花蓮玉里）。同時另鑿一路，由集集街，經牛轢轆而於大坪頂匯合前者。

⊙改北路理番同知為中路撫民理番同知，新設埔裡社廳而移駐。

⊙南投縣丞移駐鹿港以羅漢門巡檢移駐南投。

⊙撤銷入山及販賣鐵、竹等舊禁。

⊙將進入埔里盆地南路要衝之銃櫃、水社、貓蘭、司馬按及新城五庄自水沙連堡移出，獨立為五城堡。

⊙為了防範甘為霖牧師在日月潭珠子嶼（今光華島）上興建禮拜堂，總兵吳光亮在珠仔上興建正心書院，用以圍堵洋教，並教化邵族族人。正心書院的建築是一座十六公尺長，五公尺寬的房舍，是一個頗具規模的建物。

⊙總兵吳光亮命水沙連駐屯之丁汝霖與幕僚吳裕明、黃允元等人兼管正心書院之司教工作。

1876(清光緒2年)

⊙設立埔裡社堡十九義學及五城堡（即銃櫃、水社、貓蘭、司馬按及新城五庄）七義學，此等義學均舉漢民而通文

理者司教，其旨為教化番童。

⊙水社之義學，即日月潭珠嶼之正心書院，漢人在司馬按及番仔田開始製窯。

1877(清光緒 3 年)

⊙福建巡撫丁日昌擬定播番開山善後章程二十一條。

1878(清光緒 4 年)

⊙粵人林阿琴移居集集社仔莊，以熬製梓腦為業。

⊙獎勵拓墾番地。

⊙五城堡七義學，經理番委員調整為頭社、水社、貓蘭、木屐蘭、大林等五處。台灣總兵吳光亮建造大埔城（今埔里街區前身）及建築廳署，堅土為城，外植刺竹，環以濠溝，並設東、西、南、北四門，周圍凡七百餘丈號稱「大埔城」是為控制台灣中部番境之重鎮。

1879(清光緒 5 年)

⊙吳光亮頒佈「化番俚言」三十二條，飭令通事以番言，時為土為講解，用以陶鎔其性情，而期同人心之實。

⊙初夏，水社惡疫傳染，流行猖獗，前後連續二年，死亡者二百餘人，邵族族人逐避難，遷居中茅埔，新興、水尾、竹湖等村莊，以致水社衰頹。

⊙廢止招墾局。

⊙濁水莊童生董榮華建永濟義渡完成。

1882(清光緒 8 年)

⊙為防禦生番計，左水社總帶綏靖左營內分遣二哨至獅仔頭及蜈蚣崙，並設屯丁營（名營五十人）二所於埔裡社

史櫓塔（現十一份仔山麓）及生番望頂（現水尾山麓），是等屯丁全部錄用平埔族人。
1884(清光緒 10 年)
⊙招待佃人黃達理，在日月潭畔的卜吉庄（今德化社）墾殖。 ⊙設置地保、鄉保、總甲、地保辦理人民訴訟，鄉保司搜查，總甲司捕拿。
1885(清光緒 11 年)
⊙台灣建省劉銘傳任首任巡撫，劉銘傳奏陳台澎善後事宜（設防務、籌軍政、理賦稅、撫生番）。 ⊙成立埔社廳撫民通判。 ⊙集集埔明新書院建成。 ⊙福建巡撫劉銘傳，委棟軍統領林朝棟辦理中路營務處及撫墾局給與「林合」墾契，許在北港沿山招佃墾耕，並專賣全台梓腦獲利。
1886(清光緒 12 年)
⊙設埔裡社撫墾局 ⊙設立屯兵營盤，以五三五人為一營，一面防備，一面耕耘，營盤分為中、左、右、前、後五哨，中哨派一三五人任營盤，任埔裡社城內警備，其餘四百人，分為四哨派遣蜈蚣崙、土份仔、守城份、麓高仔、水尾、三條崙等六屯營，另配置四人於小銃櫃，由埔裡社附近更深入松柏崙設防。 ⊙巡撫劉銘傳選定林杞埔為新設雲林縣治。十月斗六門縣丞陳世烈進駐，成立雲林城工總局及雲林撫墾局。

1887(清光緒 13 年)
⊙中路軍統領林朝棟代理通判，辦撫墾事務。 ⊙劉銘傳巡撫題奏，經戶部議覆並聖裁，發佈改租諭示。 ⊙雲林縣成立縣林杞埔，雲林腦務分局成立。
1888(清光緒 14 年)
⊙實施埔里社廳之清史及清賦工作，實施「減四留六」，由小租戶直接納稅，以「亢五租」為撫番及義塾之需。 ⊙改埔里社撫墾局為招墾局，並設蜈蚣崙及木屐蘭分局。 ⊙設東勢角撫墾局水長流分局、北港分局。
1889(清光緒 15 年)
⊙設置北路協鎮府於大埔城內林朝棟自東勢角之馬鞍嶺至埔裡社之大坪頂，開闢官道，沿途駐軍以護腦丁。其左哨隊在水長流，中哨隊在北港溪。
1891(清光緒 17 年)
⊙台灣巡撫劉銘傳卸任。
1893(清光緒 19 年)
⊙雲林縣治移斗六門。
1895(清光緒 21 年、日本明治 28 年)
⊙四月十七日中日甲午戰爭由於清廷戰敗，簽訂馬關條約，割讓台灣及澎湖。 ⊙五月八日台灣及澎湖正式割讓給日本。 ⊙五月十日台灣宣佈獨立，成立「台灣民主國」，總統為前台灣巡撫唐景崧。

⊙樺山資紀被任命為台灣總督府首任總督。

⊙五月二十九日日軍在澳底（今台北縣貢寮鄉、真理與仁里村的一部份）登陸，揭開統治台灣五十年又四個月的序幕。

⊙六月二日清廷代表李鴻章之子李經方，在基隆外海軍艦上正式將台灣與澎湖交給日本政府。

⊙六月三日日軍佔領基隆城。

⊙六月五日唐景崧搭船由淡水逃去廈門，台北城內陷入混亂。

⊙七月二十八日日本軍警部隊聯合進入大埔城，成立埔裡社民政支廳，同年十二月改為民政部埔里出張所。

1896(日本明治 29 年)

⊙三月地方行政官制度改正，成立埔里社支廳。

1897(日本明治 30 年)

⊙設置埔里社辦務署於埔里社城內管轄區域為埔里社堡東西南北角、五城堡、北港溪堡，設埔里社國語傳習所。

⊙日人學者伊能嘉矩抵埔里社及其附近從事人類學調查工作，對水沙連地區諸族群有詳細之調查與記載。

1898(日本明治 31 年)

⊙設立「蕃情研究會」設置埔里社辦務署，搜集原住民風俗習慣等資料。

⊙埔里社國語傳習所改稱為埔里社公學校。

1899(日本明治 32 年)

⊙廢止埔里社辦務署改隸為南投辦務署埔里社支署。

1900(日本明治 33 年)

⊙日人學者鳥居龍藏抵埔里社及附近從事人類學調查工作，對邵族進行十天的調查。
1901(日本明治 34 年)
⊙依官制改正廢埔里社支署，改為南投廳埔里社支廳，管轄原埔里社堡（現埔里鎮）北港溪堡（現國姓鄉）五城堡（現魚池鄉）之平地及眉原，過坑、卓社、干卓萬之蕃地為範圍。
1912(日本大正 1 年)
⊙三、二三，圮埔事件，劉乾攻頂林派出所。 ⊙實施永租地權令。
1916(日本大正 5 年)
⊙台灣總督府技師山形要助，向當局提出建議，設日月潭水力發電廠。 ⊙嘉義、南投、台中地區大地震。
1918(日本大正 7 年)
⊙日本林業試驗場在蓮花池規劃「藥用植物栽培試驗地」霧社至花蓮港間道路竣工。
1919(日本大正 8 年)
⊙拓建埔里社至外車埕間的輕便車道。 ⊙集集線鐵路完成，為興建日月潭發電廠所運輸材料、人員之需。 ⊙八月開始與建北山坑水力發電廠，以供日月潭發電工事準備工作之動力來源。

⊙開八通關越嶺道路，由玉里及梅仔腳萬東西雙向同時進行，至大水窟銜接。

1920(日本大正 9 年)

⊙設置新高郡役所，其下管轄集集街、水裡坑庄和於持庄，自此魚池地區之行政轄區自埔里分哩，而改埔里社為埔里街，設置能高郡役所轄管埔里街、國姓應及霧社番地。

⊙水社與司馬按、魚池、茄苳坑、東埔間鋪設運輸日月潭發電工事材料之電氣鐵路，軌道 2 尺，長五十哩，是臺灣最早之電車。

⊙外車埕與水社間，及東埔武界間之流籠索道興工。

⊙泰雅族薩拉矛、斯卡瑤群（居今之梨山地區）發動抗日事件。

1921(日本大正 10 年)

⊙三月八通關越嶺道路全線貫通。

⊙北山坑發電所完工。

⊙二水至外車埕間鐵道興築完工。

1923(日本大正 12 年)

⊙停止日月潭發電工程。

1926(日本大正 15 年、日本昭和 1 年)

⊙在魚池庄設立日月陶器工廠。

⊙殖產局在魚池庄富士山麓(今魚池村)種植阿薩姆茶苗，以供應水沙連地區的茶農種植，自此後，魚池地區的阿薩姆紅茶成為臺灣的重要產區。

1927(日本昭和 2 年)

⊙帝國議會眾議會及貴族院通過日月潭發電工事繼續興工。
⊙集集線鐵路大由政府收購，正式營運。

1930(日本昭和5年)

⊙四月普理於持間開鑿汽車公路。
⊙十月霧社事件爆發，外車埕至埔里街之輕便車成為出兵即戰備路線。

1931(日本昭和6年)

⊙七月十七日在珠仔嶼上興建玉島祠，十一月二十四日舉行鎮座典禮，魚池廳設立玉成陶器廠。
⊙十一月一日日月潭發電工事復工。

1933(日本昭和8年)

⊙三井會社及臺灣總督府殖產部分別引進阿薩姆紅茶在魚池鄉試種。

1934(日本昭和9年)

⊙開闢埔里街至草屯之自動車道。
⊙六月三十日日月潭水力發電廠第一期工程竣工。
⊙邵族人被日人強制移居卜吉社(今德化社)。
⊙七月十八日在玉島祠舉行通水奉告式，並在涵碧樓原水社工事事物所舉行日本工事殉職者四十九人之慰靈祭。
⊙南投協德陶器工廠在魚池庄成立第二工廠。

1935(日本昭和10年)

⊙六月四日改正並公佈「戶口規則施行規程」及「戶口調查規程」，並在八月間實施，種族別中改稱「熟番」為

「平埔族」，「生番」為「高砂族」。

⊙大日本製糖合併新高製糖。

⊙十一月台中埔里間公路全程竣工。

⊙十二月一日日月潭第二期電力工程（即水裡坑發電所）開工。

1936(日本大正 11 年)

⊙在貓蘭山之東南鄰近日月潭成立魚池紅葉試驗支所，從事紅茶栽培、製造、研究改良業務。

⊙明治製糖會社築鄉親寮至暗坑輕便軌道。

1937(日本昭和 12 年)

⊙七月七日蘆溝橋事件，中日戰爭爆發，在魚池庄創立老成發陶瓷器工廠。

⊙七月三十一日日月潭第二期電力工程完工（四萬五千 KW）。

⊙臺灣軍司令宣佈進入戰時體制。

⊙設置國民精神總動員本部。

⊙十二月二十七日指定大屯山、次高、新高三個國立公園。

1939(日本昭和 14 年)

⊙興建萬大水庫，以為日月潭發電之集水區，原居於巴蘭、塔卡南、卡滋克三社之泰雅族賓德克族人一六一戶耕地遭到淹沒，其族逐被遷居今仁愛鄉中原部落。

⊙魚池庄創立同榮陶器工廠。

1940(日本昭和 15 年)

⊙修訂戶口規則，規定臺灣人改姓日本姓名。

⊙十一月二十五日臺灣精神動員本部公佈〈臺籍民改日姓促進綱要〉。

1941(日本昭和 16 年)

⊙太平洋戰爭爆發。「皇民奉公會」成立。

1943(日本昭和 18 年)

⊙將蓮花池藥用植物栽培試驗地改為日本林業試驗所蓮花地之所。

1945(日本昭和 20 年、民國 34 年)

⊙三月九日日月潭發電場被炸毀。
⊙六月十七日廢止保甲制度及「皇民奉公會」。
⊙八月十八日日本戰敗，第二次世界大戰結束，臺灣光復。

1946(民國 35 年)

⊙魚池庄及日月潭地區改隸為台中縣新高區魚池鄉，將日月潭之玉島祠拆毀，改「玉島」為「光華島」，取「日月光華」之意。

1947(民國 36 年)

⊙二月二十八日爆發「二二八事件」。
⊙三月十六日在埔里發生「烏牛欄之役」。
⊙四月一日日月潭發電區處理處成立。

1948(民國 37 年)

⊙十月蔣介石總統前來巡視日月潭第一發電所，更名為「大觀發電廠」，而日月潭第二發電所亦更名為「鉅工發電廠」。

1950(民國 39 年)
⊙五月一日魚池茶葉試驗所成立。 ⊙十月臺灣省調整行政區域，魚池鄉改隸屬於南投縣共有十三個村，分別是魚池、東池、大林、東光、共和、新城、大雁、五城、中明、水社、日月頭社、武登等村，其中邵族原住民住在日月村。 ⊙設立德化國民學校。
1952(民國 41 年)
⊙五月十六日省政府第 252 次委員會議決定在日月潭及大甲溪上游兩電源區組織專責建設機構。 ⊙十一月二十五日迎玄奘法師靈骨來臺灣。
1955(民國 44 年)
⊙臺灣大學及南投縣文獻委員會在光華島、水社、文武廟、青龍山路等處潭邊，採集石器、陶器數千件，供學術研究之用。
1958(民國 47 年)
⊙玄光寺竣工，迎玄奘法師靈骨供奉於日月潭畔之玄光寺。
1960(民國 49 年)
⊙十月三十一日日月潭郵局成立。 ⊙十一月一日日月潭電信局成立。
1961(民國 50 年)
⊙三月十二日日月潭教師會館舉行揭幕典禮。
1965(民國 54 年)

⊙八月玄奘寺落成。

1967(民國 56 年)

⊙十月二十二日日月潭慈恩塔正式破土興建。

1968(民國 57 年)

⊙十月設立孔雀園，供遊客遊園。

1969(民國 58 年)

⊙政府公佈「發展觀光條例」。

⊙開闢環湖公路（日潭公路）至德化社。

1970(民國 59 年)

⊙臺灣省政府公告日月潭為省定風景特定區，由南投縣政府代管。

1975(民國 64 年)

⊙二月二十八日南投縣日月潭臺灣山地文化中心揭幕。

1977(民國 66 年)

⊙四月十五日本縣久旱不雨，日月潭水位降至最低限度。

1978(民國 67 年)

⊙十月三十一日日月潭蔣公紀念公園落成。

⊙十月，在光華島上仿中國西湖設置了「月下老人亭」，供遊客膜拜與祈願。

1980(民國 69 年)

⊙一月十七日魚池鄉頭社水庫工程竣工。

1981(民國 70 年)

⊙四月明湖抽蓄水力發電廠（簡稱大觀二廠）開工。

1984(民國 73 年)

⊙十月七日國內首座抽蓄水力發電廠明湖抽蓄水力發電廠第一部機組併聯，開始發電。

1985(民國 74 年)

⊙八月明湖抽蓄水力發電廠完工，容量共計 100 萬瓦，歷時四年又四個月，耗資約 3,000 億元新台幣。

⊙明湖抽蓄水力發電廠開始商業運轉，交由大觀發電廠營運，名曰「大觀二廠」。

1987(民國 76 年)

⊙進行德化社的市地重劃。

1990(民國 79 年)

⊙八月二十五日日月潭發生遊艇翻船，25 人獲救，57 人罹難。

1992(民國 81 年)

⊙臺灣省政府公告日月潭為省級風景特定區，其經營管理範圍為 1,974 公頃之「日月潭風景特定區都市計劃」之範圍。

1995(民國 84 年)

⊙六月台電明潭抽蓄水力發電廠竣工，其首創「新奧工法」所開挖的地下隧道長達 450 公尺，堪稱為我國工程界之光。

⊙九月間月潭公路完工，環潭公路全線通車。

⊙九月三日南投縣「水沙連之月」觀光季活動，進行萬人橫游日月潭創下歷年紀錄。

1999(民國 88 年)
⊙行政院原住民委員會針對邵族可否成立臺灣原住民之第十族，在日月潭日月村舉行座談會。 ⊙九月二十一日發生「九二一大地震」，日月潭地區災情慘重。 ⊙十月「邵族文化協會」及族人成立重建委員會，在「山地文化中心」，進行自力造屋和文化復育的工作。
2000(民國 89 年)
⊙一月二十四日交通部觀光局日月潭國家風景區管理處成立。 ⊙二月逢元宵節南投縣政府將「光華島」正名為「拉魯島」，以表對邵族祖靈島之尊重。 ⊙十月十二日在「拉魯島」種植代表邵族最高祖靈居處的茄苳樹，並且舉行「千人植樹、千年護樹」活動。
2001(民國 90 年)
⊙七月六日行政院原住民族委員會根據政大民族系林修澈教授的《原住民的民族認定》研究報告，向行政院呈報申請核准邵族為第十族。 ⊙八月八日行政院公布邵族為原住民族第十族。 ⊙九月二十二日陳水扁總統在「2001 年台灣原住民人權婚禮暨宣達邵族原住民族第十族典禮」上正式宣達邵族為台灣原住民族第十族。

資料來源：鄧相揚、許木柱（2000）。台灣原住民史，邵族史篇。南投：台灣省文獻委員會。附錄二　水沙連地區暨邵族歷史年表。