

誰，見了這城的美景？—— 小林大滿舞團參與「見城記」演出 隨行觀察記錄 *

撰文／高苑科技大學資訊傳播系副教授 簡文敏 **

摘要

本文係以小林大滿舞團 2016 年參與高雄市政府舉辦「見城記」演出，觀察古城牆／今邊界、漢人為主的主流社會／部落社會、現代民主社會科層體制／部落血親團體、專業的藝術／部落的文化等互動方式，做二元性比較，了解兩者在邊界中的流動與交融；並說明舞團如何經由追求意義化與相互關愛的行為，轉化成為能動性，進而重新建構擁有共享文化與記憶的群體，釐清情感在現代社會生活適應的作用；同時藉此理解主流社會的包容性與反應。

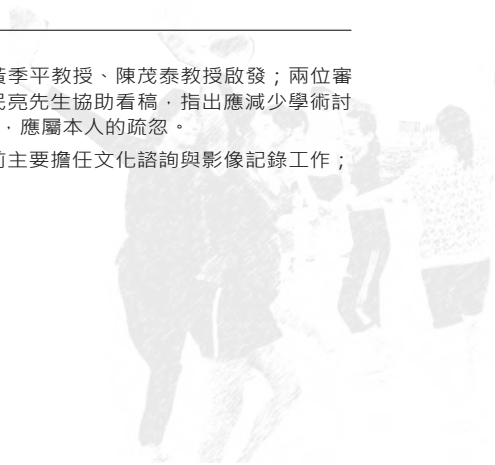
關鍵詞：小林、大滿舞團、見城記、族群邊界

* 本文寫作期間獲得劉正元教授、廖聿婕小姐指正；張中復教授、林修澈教授、黃季平教授、陳茂泰教授啟發；兩位審查委員意見，以及中研院民族學研究所田野調查經費補助，謹申謝意。尤其王民亮先生協助看稿，指出應減少學術討論，要平順詳實地描述事件歷程。本文已盡量符合他的想法，若有不盡妥善之處，應屬本人的疏忽。

** 本文作者服務於高苑科技大學，也是大滿舞團團員，甫創團時曾參與演出，目前主要擔任文化諮詢與影像記錄工作；依文章性質，本文屬人類學的應用性研究。

投稿日期：2017 年 1 月 19 日

接受日期：2017 年 3 月 1 日



- 壹、前言：看見彼此的城？
貳、盤點：藝術新契機
參、渡過護城河：族群融合與歷史正義
肆、攀爬城牆：劇場藝術與傳統文化的拉扯
伍、如何建城？
陸、結論：誰見這城的美景？

壹、前言：看見彼此的城？

建城，區隔了中心與邊陲的地域，清道光 6 年（1826）左營改建石城，雖未啟用，¹但與臺灣其他城池興建的情況類似，在平原生活區築起高牆，劃出了城內治理者、仕紳階級，與城外民番的區辨疆界，是國家統治者藉著科層體制（官僚體系）統治權力延伸至村社與部落社會的特徵。當然，在臺灣現代科技與民主社會時代，舊有城牆早已失去統治、防禦與族群社會區辨的功能，代之而起的是歷史文化所附加的文化創意產業功用，尤以觀光旅遊為多。最近因高雄市政府推動「見城」歷史建築再造的文創工程的原因，殘餘的左營舊城有機會再次被民眾見證風貌。

「見城記」是高雄市政府文化局 2016 年春天藝術節最重要的演出之一，也是高雄市政府推動將左營舊城重建、增設文化設施「見城計畫」揭幕的序曲。「見城記」宣傳海報宣稱：

1 2016 年《高雄文獻》第 6 卷第 2 期「世紀風華——鳳山縣城建城特刊」，登載陳啟仁〈左營鳳山縣舊城研究與遺址空間之重塑歷程〉（p.6-49）與楊玉姿〈鳳山縣舊城西門歷史與變遷（1825-1945）〉（p.50-73）等兩篇論文，對舊城的建置與變遷有詳細的論述。另依劉淑芬，〈清代鳳山縣城的營建與遷移〉與〈清代的鳳山縣城（1684-1695）：一個縣城遷移的個案研究〉兩篇文章的說法，認為左營舊城乾隆 51 年（1786）遭莊大田徒眾破壞後，遷往今鳳山（下埤頭街）蓋新城；道光 4 年（1824）臺灣知府方傳穰以官捐民倡的方式，募款將舊城改建為石城，道光 6 年（1826）8 月竣工；道光 23 年（1843）福建巡撫程祖洛曾下令鳳山縣速遷回舊城，但官民仍舊延宕不遷；道光 27 年（1847）鳳山紳民陳請以新城為鳳山縣治，經劉韻珂調查後，清廷同意所請。劉淑芬認為遲未遷居新蓋左營舊城的原因與其人文生態環境有關，非純風水之說。請參考劉淑芬，〈清代鳳山縣城的營建與遷移〉，《高雄文獻》（20/21）（1985），頁 47-63；劉淑芬，〈清代的鳳山縣城（1684-1695）：一個縣城遷移的個案研究〉，《高雄文獻》（20/21）（1985），頁 47-63。

「空前製作傳統藝術環境劇場，史實場景詮釋久忘的歲月」

「集合了國內三位國家文藝獎得主：李小平導演、王海玲、唐美雲，及高雄在地歌仔戲名角齊聚，集結國內首屈一指表演藝術製作團隊，以歌仔戲、豫劇等跨劇種同臺飆戲。全劇動員超過 300 人的超級演出陣容，近百人現場演奏之高雄市國樂團及文武場，共創氣勢磅礴、魔幻絢麗的傳統藝術大秀。」²

從宣傳海報內容與高雄市政府做為推動新重大建設的前奏來看，這齣戲劇已框架了藝術文化的專業標準，龐大資金投入規模，以及引領社會風氣；後者如強調傳統藝術大秀、史實場景詮釋久忘的歲月等等，都說明了高雄市政府與製作單位的企圖。政府是藉著科層體系維持運作，有其行政管理性與文化；藝術工作者亦是依靠藝術專業與技術取得社會認同。前述二者對小林大滿舞團來說，是一座城牆，尤其外界對平埔族與其文化的認識為何？與小林人的自我認知是否存在重大差距？種種因素都是大滿舞團參與演出時，將要面臨的挑戰與衝突。

小林大滿舞團甫於 2011 年成立，原是藉著傳統歌舞撫慰療癒因莫拉克風災致使族人大量傷亡的心靈創傷；進而發展成以復振日治時期至今大武壠古歌謠為使命。從 5 年（2011-2016）來參與觀察，團員已把推展傳統文化做為生命意義追求的重要成分，每次演出前，都會聚集向太祖（Kuba 祖）與因風災逝去的親人禱告，請祂們前來觀看並給予庇佑；團員彼此之間具有綿密的血親關係，情感深厚，舞團已被多數團員視為是新的「家」。換言之，舞團部落血親團體的動力性質、目標與運作方式，凸顯了與太祖（Kuba 祖）祖靈連結、意義性的追求，以及相互關愛的特質。這些文化與需求的負載，是帶動舞團前進的動力，但可能也會變成與外界交流互動時的衝突起源，因為兩者的組織型態、運作方式存在差異性，或者籠統地概說：文化不同。

2 引自高雄市政府文化局宣傳。〈高雄春天藝術節〉。資料檢索日期：2016 年 12 月 15 日。網址：<http://www.ksaf.com.tw/program-view.aspx?sn=223>。

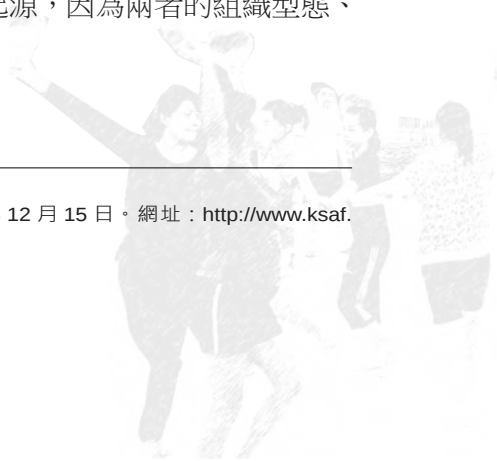




圖 1 1997 年莫拉克風災前的小林部落
圖像來源：作者提供。



圖 2 日光小林在高雄蓮池潭物產館展出文創商品
說明：2011 年 10 月 14 日「日光小林」文創商品在高雄蓮池潭物產館展出。此時首次討論成立舞團的構想。
圖像來源：作者提供。

本篇文章即是小林³大滿舞團參與2016年7月左營「見城記」演出隨行觀察記錄。城，是邊界的效用，這次「見城記」的活動不僅讓民眾透過戲劇演出見到物質面的實體城牆，尚包括執行時，隱然因社會結構與文化差異所存在的邊界，而能對應地加以觀察與比較，形成有如：古城牆／今邊界、漢人為主的主流社會／部落社會、現代民主社會科層體制／部落血親團體、專業的藝術／部落的文化等互動方式。這項二元性比較觀察，並非意指兩者之間存在對立性，而是觀察兩者在邊界中的流動與交融的方式，藉以說明小林大滿舞團團員，如何經由追求意義化與相互關愛的行為，轉化成為能動性，進而重新建構擁有共享文化與記憶的群體，釐清情感在現代社會生活適應的作用；⁴同時藉此理解主流社會的包容性與反應。

-
- 3 小林位在高雄市甲仙區，原小林部落平埔族人以大武壠（又稱大滿）人為多數，2009年莫拉克風災致使部落遭土石流淹埋，目前倖存村民分居甲仙區小林五里埔、杉林區大愛園區小愛與日光小林三地。與本地區平埔族相關的研究如：《安平縣雜記》中對於大武壠（四社番）起源、居住範圍、風俗習慣、宗教信仰等有詳細記載。伊能嘉矩（1908）對四社熟番分布的調查。高雄醫學院黃瑤（1960）、周德程與吳道明（1960）進行體質人類學研究，其結果與大武壠分布區相近。劉斌雄（1987）、陳漢光（1962、1963）在民國50年前後，發表數篇對於大武壠宗教、婚姻、家族構成的記錄文章；潘英海（1998）以其多年來普查資料以及思考，應用文化區域概念，提出「祀壺現相」與西拉雅族群分布與遷徙的關係，將小林歸為高雄文化叢椅梓仙溪文化系，對於小林地區祀壺信仰現相有所澄清與瞭解；此外，潘英海對於頭社聚落的研究（1994），指出大武壠故居地在大內鄉頭社。石萬壽（1997）研究菜寮溪改道及其開發，指出後掘仔溪一帶開發與小林平埔族民回墾有關。簡炯仁則詮釋平埔族祭祀文化中敘述太祖信仰型態（1994），以及大武壠社群的遷徙（簡炯仁，2000）。洪麗完（2007）對清朝時期大武壠遷徙椅梓仙溪與荖濃溪中上游的歷史則作更多的爬梳釐清。林清財（1995）以歌謠聚落探究祀壺現象特點與其遷徙。顏美娟（1998）則以音樂歌謠研究祭祀文化。另高雄縣政府委託溫振華（1997）調查四社平埔（大武壠）遷徙與宗教，以及筆者分別從狩獵（2001）、平埔夜祭（2001）、「查某暝」（2002）、語言（2004）、族群文化建構（2004）、重建（2010）、百年反思（2015）等議題亦有所論述。為聚焦問題，不在本文討論。
- 4 以往人類學研究偏重在社會組織、制度、象徵等方面，但從1970年代末期以來，人類社會已因交通、資訊等科技發展，與商業流通的增加，社會內部愈來愈異質化的同時，社會之間的差異反而愈來愈少，社會的範圍愈來愈不易界定。影響所及，人與人的互動關係的研究受到重視，發展出社會性的研究。請參考黃應貴，〈關於情緒人類學發展的一些見解——兼評臺灣當前有關情緒與文化的研究〉，《新史學》，13（3）（2002），頁51。另外 Overing 與 Passes 等人在亞馬遜地區土著社會愛與憤怒（love and anger）的情感研究即是具有相當的啟發性。請參考 Overing, J. & Passes, A. eds., *The Anthropology of Love and Anger: The Aesthetics of Conviviality in Native Amazonia*. (London: Routledge, 2000).

貳、盤點：藝術新契機

臺前 4 分鐘，後臺卻是一長串故事的累積，討論演出之前，先進行盤點：怎會參與演出？以何種身分？

阿亮團長認為參與「見城記」的主要機緣是舞團參加 2016 年高雄市政府主辦的 228 紀念會演出後，獲得好評，市政府文化局主動推薦給這項活動的負責人員。換句話說，是舞團演出水準已經受到官員肯定而被邀請。大滿舞團成立後，先後出版《歡喜來牽戲》（2015）、《太祖的孩子》（2016）古謠演唱專輯；多次在大型的場所展演，如 2012 年於臺北市國際會議中心、高雄市客家文物館演藝廳、臺灣歷史博物館、高雄科工館、高雄文化中心廣場，2013 年於臺中文化創意產業園區、臺北市小巨蛋、高雄市小巨蛋、臺



圖 3 2011 年聖誕晚會在杉林組合屋廣場第一次演出
圖像來源：作者提供。



圖 4 2015 年高雄武德殿演出
圖像來源：王民亮先生提供。



圖 5 2016 年高雄衛武營古謠音樂會
圖像來源：王民亮先生提供。



圖 6 2016 年西門河岸留言展覽館
圖像來源：王民亮先生提供。



圖 7 2016 年小林夜祭
圖像來源：王民亮先生提供。



圖 8 2016 年高苑科技大學專輯發表
圖像來源：王民亮先生提供。



圖 9 2016 年大愛電視臺錄影
圖像來源：王民亮先生提供。

中惠蓀堂，2014 年於行政院新聞中心、日本岩手縣山田町、高雄市社會教育館，2015 年於衛武營戶外廣場、高雄大東藝術中心廣場、高雄市立歷史博物館，2016 年於高雄衛武營戶外廣場、高苑科技大學、臺北西門紅樓等，加上大專院校、中小學、社區、部落與日光小林活動中心等，每年約有 30 場演出機會，在經驗的累積下，團員的神色與身段已具特有韻味，即使在此之前未曾接觸表演藝術。

從低下、困頓的處境克服困難往上爬升的過程，是戲劇與實際人生激勵人心的故事，小林大滿舞團另



圖 10 2014 年 7 月 18 日赴日義演海報
圖像來源：大滿舞團提供。



圖 11 日本山田町演出後合影
圖像來源：游永堯拍攝，大滿舞團提供。

一項被邀請演出的原因，可能與此有關。以這次參與演出為例，「見城記」製作人林茂賢教授與市政府文化局工作人員基於鼓勵的用意，在 228 紀念會演出之前，已在某次會議後私下表達邀請的意願。這種現象反映了臺灣現階段科層體制固然有其理性與依法行政的特質，⁵但是官方人員在依法行政的同時，依其主觀情感的作用，能給與弱勢者更多的幫助，即使因此增加了工作量，以及相對應的展演風險。換言之，舞團演出具相當水準與主辦單位的特意安排，兩者是促成此事的契機。

如前述，「見城記」演出規模，對於任何想要力爭出頭的團體來說，都是極具吸引力的。但是，「見城記」的故事係以左營為地理背景，在此地區生活的平埔原住民一般被學術界歸為馬卡道族，舞團既以大滿（取自大滿族或大武壠族之意）為名，又如何思考「族群」邊界這個問題？阿亮團長打電話討論這



圖 12 大滿舞團練習時的討論（2012 年 4 月 26 日）
圖像來源：作者提供。



圖 13 大滿舞團量製團服（2012 年 10 月 10 日）
圖像來源：作者提供。



圖 14 2012 年 10 月 10 日在高雄文化中心廣場演出前暖身
圖像來源：作者提供。

5 科層體制（bureaucracy）又稱官僚體制，韋伯在 1922 年提出了「理想型官僚體制」（Ideal type of Bureaucracy），強調這種類型是偏向理性與依法行政。

項問題時，引起我的省思。

1990 年代以來的臺灣，在政治、文化活動與學術研究都出現明顯的族群化現象，⁶不過這是泛指近 30 年來臺灣民主社會環境的發展趨勢，事實上身分區辨常源於生活與社會互動的因素，如小林早期的狩



圖 15 大滿舞團練舞情形（2012 年 11 月 12 日）

圖像來源：作者提供。

獵的工具製作利用區辨性辨別獵物所屬，即是例證；⁷又如大滿舞團團員在國、高中時期的成長經驗中，因其外貌與住居地，常被視為原住民。這些身分的區辨來自實際的生活經驗，與前述社會發展趨勢下，外來者所賦予的族群化現象略有差異，如 1996 年高雄縣政府協助小林平埔文化復振時，曾經在部落內公廨與小林國小文物館掛上「大滿族」的名稱，但這個稱謂對村民而言並未深入其實際生活，並不熟悉。對於「大武壠」或大滿的族群名稱認同，是 2011 年成立之後，經歷互動、整合的過程而形成⁸。換言之，小林大滿舞團團員的族群認同（ethnic identity）不是原生的（primordial）認同，⁹他們的膚色外觀與住居地在步出部落之後，族群身分常接受到外界眼光的「認定」，卻不是自

6 蕭阿勤，〈導言：族群化、國族化的政治、文化與情感〉，收於蕭阿勤、汪宏倫主編，《族群、民族與現代國家——經驗與理論的反思》（臺北：中研院社研所，2016），頁 13。

7 簡文敏，〈小林地區平埔族狩獵及其相關文化探討〉，《臺灣文獻》，52（3）（2001）。

8 有關舞團命名與族群認同，限於主題與篇幅，另有專文討論。

9 Geertz, C., *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. (New York: Basic, 1973).



圖 16 舞團平日練習，彈奏者是舞團編曲老師工藤仁智先生（2012 年 11 月 20 日）
圖像來源：作者提供。

主的選擇；但經舞團追根究源之後的命名，與眾多民族稱謂由他稱到自稱的經驗相似，從日治時期小林部落「Taibowan」或「Sisha」的稱呼，已轉為目前大滿或大武壠的族群稱呼。¹⁰ 最近大滿舞團在服飾、歌謠、魚筍、語言等特殊文化元素「究竟誰屬？」的問題上，與西拉雅、馬卡道等團體因區辨的需要而有紛爭，顯示已從書籍文獻認知的族群分類，發展成為具有主觀共同意識、情感與清晰的族群邊界的「族群團體」。

那麼，族群稱謂是否限制大滿舞團參與的決策？

就我的理解，阿亮團長對劇本內族群角色的想法與主辦單位邀請時的族群設定一致，是以戲劇、藝術的專業演出為考量，以平埔族的族群邊界相對應漢人、日人。他認為這

¹⁰ 此處主要參考下列書籍整理而成：（1）移川子之藏、馬淵東一著（臺北帝國大學土俗、人種學研究室調查），楊南郡譯註，《臺灣原住民族系統所屬之研究：第一冊本文篇》（臺北：原民會，2010）。（2）《臺灣·平埔族的言語資料の整理と分析》，1989-1990 年度科學研究費補助金一般研究（A）研究成果報告書，研究代表者：土田滋（東京大學）、山田幸宏（姫路獨協大學）、森口恒一（橫濱國立大學），1991 年 3 月。（3）小川尚義，〈インドネシア語に於ける台灣砂語の位置〉，收於太平洋協會編，《太平洋圈民族と文化》上卷（東京：河出書房，1944），頁 451-503；中譯見黃秀敏譯、李壬癸編審，《臺灣南島語言研究論文日文中譯彙編》（臺東：臺灣史前文化博物館籌備處，1993），頁 338-380。



圖 17 大滿舞團成員穿著族服拍攝婚紗照，其他團員也一同入鏡（背景為日光小林）

圖像來源：作者提供。

次的邀請是舞團得來不易的機會，舞團需要全國性的曝光與磨練，這是重要的決策影響因素，況且目前南臺灣並無馬卡道族的表演團體。他把「見城記」作為舞團轉換藝術領域的新嘗試。

平埔族、大武壠、馬卡道三者代表不同人群的定義與內涵，在藝術或族群的事件決策上，他以平埔族的廣容性，避開了嚴格的族群界線，凸顯平埔族相對於漢人、日人的邊陲位置，戲劇與藝術的特質也因而能藉此發展。

參、渡過護城河：族群融合與歷史正義

17 世紀之前，西部平原區並沒有明顯的統治中心與邊陲的概念，但荷蘭、西班牙、明鄭、清朝等陸續擇地建立行政中心，正式確立了中心與邊陲的關係。中心代表移入政權的權力與統治基礎，而原來生活在西部平原原住民，被迫或主動移往沿山地區，相對成為政權統治力的邊陲。左營「見城記」的故事說明林道乾（閩人）驅趕殺害平埔原住民、清朝建城、日本進駐、國民政府軍眷安置，即是反映族群遷徙、聚居與其統治權更替的歷史故事。編劇為凸顯城的重要地位，以擬人化（神靈）的方法，見證這段史實。

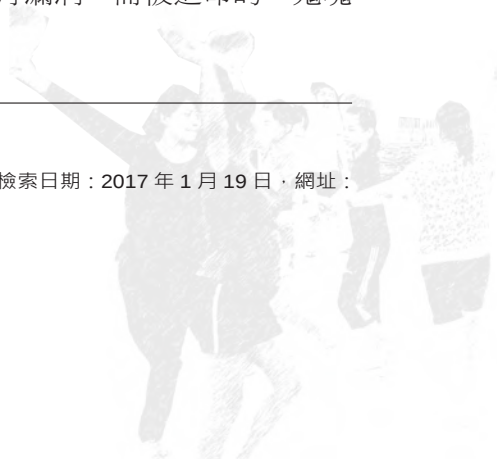
「見城記」係以左營舊城為故事發想，主要角色是石城君、水靈、山女，分別代表舊城、護城河、與龜山，在戲劇中進而推演成為城隍爺、護城水靈與龜山之靈，¹¹ 角色反映了民間思維裡，人造物（城）與自然物質（山、水）具有神靈的泛靈信仰特質。在主辦單位「吹響『重建臺灣第一石城計畫』的號角，恢復貫串古今、族群融合的城池之祖」¹² 的使命之下，劇情的主要人物之一是林道乾：明朝的海盜頭子，被明軍追趕而逃到臺灣；之二是風一郎：日治時期被派駐臺灣海軍震洋隊的士兵；之三是王大姊：豫劇演員，也是眷村裡開朗、虔誠的大姊。¹³ 三種角色分別代表不同族群在不同時期進入左營，劇情發展就以多元文化主義族群融合的前導原則之下，歷史記憶重新被創造、詮釋，喚起和平共處的期待。引起注意的是：原住在平原區的原住民只在劇情開端以集體面貌出現，並無個別角色演繹其情感、思維，像似歷史上「消失」的族群。

換言之，主辦者原預定目標係以族群融合為念，但審視劇本，「見城記」的角色（閩、外省族群、日本人）是以入侵臺灣的族群為中心思維，原設定的馬卡道族只占幕起的 3 分鐘「牽曲」，以及林道乾因殺害馬卡道族，以其血糊補船舟漏洞，而被追命的「鬼魂

11 參考自「見城記」劇本。

12 引自高雄市政府文化局宣傳。高雄市政府文化局，〈春天藝術節節目表〉。資料檢索日期：2017 年 1 月 19 日，網址：<http://www.ksaf.com.tw/program-view.aspx?sn=223>。

13 參考自「見城記」劇本。



聲音」，比例極微。即使如此，這樣的戲劇編排仍反映了當代歷史反思的現實：一方面馬卡道族追命的鬼魂聲音，藉著林道乾的角色反省漢人進入左營後的殘害行為，另一方面說明馬卡道族（或平埔族）缺乏歷史角色，族際文化的邊界與特徵模糊。針對後者，劇本對「牽曲」儀式性的文化顯露了陌生，即是一例。

就劇情的意義評估，劇中馬卡道族以「牽曲」的儀式性表演出現：

象徵一切紛擾都還沒到來之時，原始的樣貌。牽曲的起源，其中一種說法是，希望祖靈不要在另一個世界玩得太開心，而遺忘了我們。所以年年跳牽曲給祖靈看、給祖靈聽，希望祖靈記得庇佑在世的子子孫孫。¹⁴

此處「牽曲」的起源說法採自何處？¹⁵尚難論定查證。不過這項起源說指出「祖靈在另一世界太開心」，可能是編劇考量「牽曲」採用熱鬧版的原因。從戲劇表現手法來看，應用熱鬧快樂的「牽曲」開場，對應劇中平埔族的鬼魂追命，命運多舛的高反差強烈反映了平埔族在臺灣歷史中被欺凌的角色。只是編劇對於平埔族「牽曲」相關文化的了解，似乎仍止於主流的書籍文獻，與目前地方社會真實情況有些差距。阿亮團長陸續在演出前提出修正意見，反映了原處邊陲的弱勢族群能參與演出腳本的設定，是共同參與新文化的共構；這與清朝異族統治者建城後所形成的中心控制邊陲的結構現象，已是另一種型態的反結構。¹⁶

阿亮團長是如何參與演出劇本的修正呢？平埔族中西拉雅、大武壠、馬卡道等至今仍遺留夜間祭祀與族人牽手吟唱祭祀歌謠的習俗，這種牽手唱曲跳舞的方式，臺南地區西拉雅稱為「牽曲」，大武壠族稱為「牽戲」，馬卡道族則稱為「趟戲」或「趟喔嘮（wu

14 引自「見城記」劇本。

15 在「平埔 馬卡道族」臉書粉絲專頁轉貼另一粉絲專頁「什麼，你也愛台灣原住民？！We Love Taiwanese Aborigines」的貼文有此說法，另一種說法是與平埔族遭遇 7 年苦旱有關，相對悲情。請參考下述網址：<https://www.facebook.com/makataofans/posts/366994913406684>。

16 黃應貴在〈社會過程中的中心化與邊陲化〉一文中，對於中心與邊陲反結構的現象有詳細的解說，本處引用其概念說明平埔族的邊陲性。請參考黃應貴，〈社會過程中的中心化與邊陲化〉，收於黃應貴，《人類學的視野》（臺北：群學，2006），頁 127-147。

lao)」。從劇中馬卡道族的角色背景來看，「牽曲」或許應修正為「越戲」或「越喔嘮(wu lao)」，但考慮大滿舞團所唱的祭祀歌謠屬大武壠體系，因此建議主辦單位現場跑馬燈的字樣修改為「牽戲」。另，目前南臺灣平埔族群祭祀祖靈的歌謠都屬莊嚴肅穆，是出公廨之後才有熱鬧、快樂的歌謠。為配合主辦單位劇本強調外來族群強勢介入臺灣後造成平埔族生活的劇變，阿亮團長建議演出大武壠祭祀古謠「加拉瓦兮(ka la ua e)」¹⁷之外，加入曲調輕快的「老溪媽(lao kei ma)」¹⁸；以「加拉瓦兮(ka la ua e)」呈現祭祀時的慎重，「老溪媽(lao kei ma)」的歡樂氣氛表達早期生活的歡樂和諧。這些建議都被主辦單位接受了，依照建議重新編曲，演出的時間同時延長 1 分半鐘。

從平埔族的歷史命運來看，17 世紀之後外來族群在西部平原建城，建構統治象徵的中心，平埔族被迫或主動遷移至沿山的邊陲；在今日全球化與民主社會的時代，主辦單位基於對族群與地方知識的尊重，同意修改字樣、重新編曲、延長演出時間，大滿舞團能以參與的形式突破中心／邊陲的社會結構，一方面顯示了社會環境的變遷，另一方面凸顯主辦單位對於新文化建構的彈性與創新的接受度與可能性。若再從人際互動關係來看，阿亮團長欣賞編劇、編曲的才華，主動提到想要邀請編劇參與未來演出劇本的創作，互動機會促進了交流與合作的可能。

但能樂觀看待這一新局嗎？畢竟曲目與字樣的修正僅止於文字，戲劇的演出卻是集合文化、歷史與藝術脈絡的堆疊，轉化成為肢體舞動、音韻旋律與團體合作的動態展演。大滿舞團是見了這左營舊城，但能攀越主辦單位原設定的藝術高牆嗎？是否仍有更難解的文化衝突？

本劇演出前，2016 年 7 月 5 日中央氣象局預報第一個颱風：尼伯特，預估晚間增

17 陳漢光在阿里關、小林的調查，「加拉瓦兮」是出公廨後的歌謠。陳漢光，〈高雄縣阿里關及附近平埔族宗教信仰和習慣調查〉，《臺灣文獻》，14(1)(1963)，頁 159-168。林清財曾針對「加拉瓦兮」的歌謠傳唱變化，探究祀壺現象特點與其遷徙現象的關係。林清財，〈從歌謠看西拉雅聚落與族群〉，收於潘英海、詹素娟編，《平埔研究論文集》(臺北：中央研究院臺灣史籌備處，1995)，頁 475-498。

18 本首曲目來自六龜頂老濃潘文貴演唱，收錄在吳榮順，《平埔族音樂紀實系列 2：高雄大武壠「牽戲」》(CD：TCD-1511)(臺北：風潮唱片，1998)。

強為中度颱風，是否升級為強颱有待觀察，氣象專家形容尼伯特結構扎實、速度快，是「鋼砲型」颱風。¹⁹ 強風豪雨欲來的態勢，似乎預言大滿舞團即將遭遇一場嚴苛的考驗：舞團是否能與「見城記」知名的演出團體一樣，藉此跨越躍升，為全國性文化藝術做出貢獻？

肆、攀爬城牆：劇場藝術與傳統文化的拉扯

挑戰為何？元²⁰談到第一次與妻子聽到「見城記」製作團隊重新為「加拉瓦兮（ka la ua e）」與「老溪媽（lao kei ma）」所編的曲，發覺襯底音樂是歌仔戲調，且曲調的節奏速度太快，趕快從家裡騎著腳踏車到社區活動中心找阿亮團長討論。他是心急了，一方面是歌仔戲文化成分是否適宜？另一方面是節奏變快了；尤其是後者，他擔心舞團長久吟唱古謠與新編曲採取快節奏之間的差異，可能引起的問題。為了適應新的節奏速度，舞團利用每週二次的練團時間，藉著錄音反覆練習。元坦言剛開始對這樣的改變存有疑慮，後來得知「見城記」場面浩大、製作費高，而且「聽說」後續高雄市政府將投入 20 億元改造舊城，改變態度積極投入演出的準備。

2016 年 7 月 5 日晚上是「見城記」排定第一次聯合預演，下午在高雄市國樂團伴奏下，先行排練。主辦單位選擇永清國小的活動中心作為排演的地點，室內頗為寬敞，密閉的空間造成迴音與共鳴的效果，古謠的歌聲格外傳達韻味，讓在一旁觀看的其他團隊團員給予熱烈掌聲。之後，導演希望能與國樂團再多熟悉配合，此時國樂團指揮詢問是否需要放慢速度？阿亮團長與團員認為不需要改變，演練兩次之後達到合拍效果即予休息，等待晚上的節目排演。

19 引用自蘋果日報報導中的用詞。〈「鋼砲颱」進逼 明晚變天〉，《蘋果日報》（2016 年 7 月 5 日），網址：<http://www.appledaily.com.tw/realtimenews/article/new/20160705/900976/>。

20 基於個人保護的學術倫理需要，本文除團長外，團員名字全採代稱。

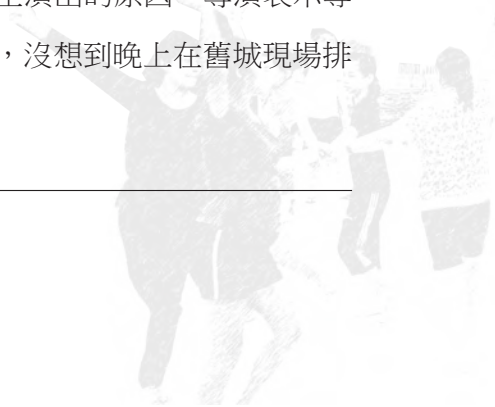
為了能忠實呈現舞團不同年齡層團員齊唱古謠的音源混合之美，阿亮團長與主辦單位商討後，讓其中 11 位團員戴上麥克風，現場收音。只是舞團與國樂團相隔近 30 公尺，團員耳朵未配戴監控設備下，聽不到演奏的聲音，群唱的聲音不齊，又有脫拍現象（跟不上演奏節奏速度），排練的效果並不好。晚上約 9 點，編曲老師跑來與團員討論，反映這項問題，並提出由他在舞團前指揮，統一速度與起拍的建議。當時團員認為此議可行，予以同意。阿亮團長認為這項變動與部落祭典牽戲時的情境不同，也氣惱為何團員未加詳查即表達贊成，忽略了舞團的專業性。他尋求我的意見與支持，希望隔天利用時間與團員溝通，說明為何不同意編曲老師指揮的理由。

大滿舞團已於 2015 年登記成為高雄市政府演出團體，除了我與衛之外，團員多為小林人；²¹ 組織上設有團長、團員及各項工作分配，按一般科層體制的運作方式，類似的爭議應能由團長獨自面對完成。但舞團的成員組成，是屬於部落血親型態，將近半數的團員比其年長，且有血親、姻親關係，利用外援（如我與陳伶姣老師）來解決團體內部爭執的困境，能兼顧說服以及避免族人之間直接的衝突。

隔日（7 月 6 日）下午在教室演練前，透過高雄市政府文化局工作人員傳達想法，與編曲老師間接討論，希望能維持「牽戲」傳統文化的完整性，不另設指揮，編曲老師同意這個建議。在阿亮團長的安排之下，我利用排演前練習的機會，向團員說明，強調編曲老師提議由其指揮，是基於要達到劇場演出的效果；但站在主體性來看，由外人指揮與原有「牽戲」文化脈絡不符，對舞團的專業性可能造成傷害；為了改善昨晚齊唱不一的問題，同時建議加重衛的角色任務，相對其他團員，他能抓準節拍與音準的能力，由他與耆老同時發聲，帶動節奏。團員同意這項變通辦法。

果然，進入教室演練，編曲老師前來關心，而且未在舞團前指揮；預演排練順利結束，趁更換團體的空檔，我向導演說明，為何堅持團員自主演出的原因。導演表示尊重，強調能達到預期效果即可。這次室內演出的效果還不錯，沒想到晚上在舊城現場排

21 我與衛皆屬創團團員，情感上他們常把我們視為小林人。



演時，「加拉瓦兮（ka la ua e）」的音樂剛啟動，某工作人員（不知情）突然跑進隊伍，指揮團員向中心點看齊。突然的打擾，使得團員一陣慌亂，到第二首「老溪媽（lao kei ma）」時，才勉強跟上節奏。當時，我與阿亮團長即時跳出阻止打擾者，但演出效果不佳已成事實。

等待其他團隊的排演結束，謝幕已近晚上 10 點。晚會主持人排練演出團體的介紹時，小林大滿舞團幾乎到了最後，終於被報幕，團員忐忑不安的心理才稍解。導演曾在排練場合提到：表現不佳的團體將不安排演出，團員的擔心其來有自。但風波似未暫歇，如來襲的尼伯特颱風風力又增強了。7 日早上 8 點 21 分阿亮使用通訊軟體 Line 私訊，內容如下：

簡老師～早安簡老師～早安！！

昨晚 12 點多～見城主辦單位有打電話來～～問我可不可幫指揮準備衣服～

～我回答傳統服飾目前沒有外借給族人以外的人穿

言下之意～～不外乎是導演不滿意昨晚的彩排～～

我等等會再發一封信給主辦～～爭取最後的機會～～但如果真的無法達到

共識的話～～接下來該如何處理～～我想聽聽簡老師的建議或想法～

知道他的困難，我即以電話與其討論，贊成再請對方（主辦單位）給一次機會的要求。之後阿亮團長再尋求陳伶奴老師的協助；陳老師是大滿舞團演出的指導老師，10 點 16 分陳老師在大滿舞團的群組上傳兩段文字：

Mahanu

大家辛勞力，

努力，是為了成就自己。

努力，是為了發揮演出品質。

能夠與國家級演員前輩同臺表演，著實機會難得。

請保持微笑，用愛與包容活在當下。

勇敢榮耀的大聲唱出～大武壠族的精神

隔了一會（10 點 58 分），阿亮團長在群組留下鼓勵的話：

昨天大家辛苦了～～陳老師交代，昨天不如意的事，不可以留到今天，所以今天去彩排時，要帶著笑容彩排，這是成長的過程～～

今天陳老師與簡老師都會一起到現場陪伴大家喔～～

所以

我們要更全力以赴～～更努力學習，勇敢唱出榮耀～～～

今天中午 12：30 於活動中心集合出發，請團員穿白色大滿團服，帶夜祭紫色大服，還有一顆愉快向上的心～～

尼伯特颱風侵臺的路線與時間更為明確，新聞報導時不時提出超級颱風的威力驚人。因應颱風緣故，下午 3 點 30 分直接在現場排演，這時舞團卻如已先經歷這場超級颱風的摧殘一樣。

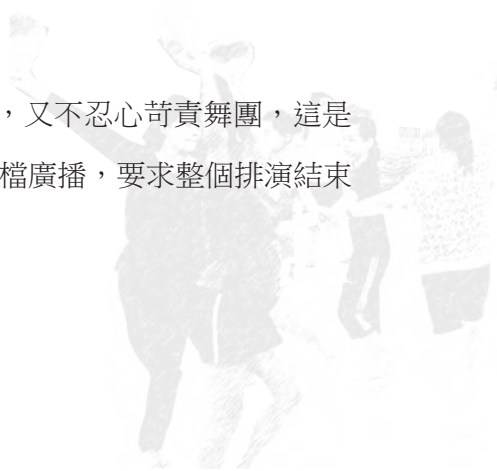
這場排演已經是最後一次，但舞團在現場的演出效果更糟，明顯不協調，當下即有不快的情緒與反應，團員看到了這樣的場面。梅說了她的感受：

看到（某）對阿亮「兇」的時候，眼淚忍不住掉了下來！

阿亮團長則忙著解釋：

不是對我「兇」，而是對文化局工作人員！

這個辯解是實情，工作人員承擔演出的壓力，求好心切，又不忍心苛責舞團，這是經過壓抑後的情緒反應。約隔了 10 分鐘，導演利用排演小空檔廣播，要求整個排演結束後，舞團再留下與國樂團重新排演。



導演的話是喜訊，表示還有一次演練的機會；但也是警訊，他曾在 5 日第一次排演時，警告某青年學生組成的團隊，再不認真排演，做不好，將會被刪除戲分，不需再上臺。這句話並不是針對舞團而發，但壓力總是在。

回到休息室，等待其他團體採排的期間，舞團即刻團聚討論，認為問題出在：過於緊張、唱者太多不齊、領唱者衛被耆老們聲音帶走。這時，阿亮團長臨時提出新的解決方案：戴上麥克風人數減少只剩 6 名，挑音準、節拍能跟上快節奏者，這樣齊唱「加拉瓦兮（ka la ua e）」古調時，較能整齊；另挑出衛與辰，站前排領唱「老溪媽（lao kei ma）」。「老溪媽（lao kei ma）」演唱時機與性質仍未明顯²²，目前並未列為祭祀歌謠，阿亮團長的解決方案雖是妥協下的結果，仍堅持傳統歌謠藝術文化演出方式：戲劇藝術與信仰、文化結合。經團員共識、共決，多次排演，已見改善後的效果。

但團員對於之前預演表現不如預期耿耿於懷，特別注意主辦單位的動向。排演結束前再次演練報幕介紹演出者時，直到最後都未報導大滿舞團的名字，這時多位團員的臉色鐵青，心情沮喪。艷說道她的感受：

謝幕排演時，沒有唸到大滿舞團的名字，難過地眼淚掉下來了！

她認為舞團表現不好，劇組不介紹了，是否代表不能演出？最重要的是對阿亮團長感到抱歉！這時全團的氣氛低盪，對於團員的推想，阿亮團長解釋是報幕主持人的疏忽，事實上螢幕有出現大滿舞團的字樣，請大家不要擔心，幫忙打氣。

排演結束其他的演出團隊陸續離開之後，約是午後 5 點 30 分，舞團先到高雄市國樂團前排練，指揮親切地說明配合的方法，再次提醒：是否節奏太快？需要再調慢嗎？他帶領國樂團是能依照演出者的節奏而調整，配合歌仔戲、豫劇即是。確認節奏與默契後，重回演出現場彩排，非常順利的完成，前後只花了 15 分鐘。大家都很高興，導演與編曲老師都露出笑顏。回休息區的路上，團員興奮地邊走邊說著沒被報幕的難堪，直到現在

22 「老溪媽」使用早期語言，音樂學者們對此歌謠的解說與頂老耆耆老的说法各有不同。舞團團員的意見則是保留其音樂性與發音，不做過多揣想。

符合效果的歡喜，艷的話很經典：

……後來成功了，真歡喜！

國樂團既能與歌仔戲、粵劇的節奏速度配合，與舞團似乎也沒想像中的困難！

伍、如何建城？

7日新聞報導尼伯特颱風來勢洶洶，逐漸增強的威力，已經成為超級颱風，路線比中央氣象局的預測偏南移，將從臺東登陸，各縣市政府繃緊神經防範風災。「見城記」因此順延1天舉行，這是對臺灣防災能力的考驗。對於小林大滿舞團來說，經過7月5到7日想要爬越主流社會藝術文化高牆的反覆拉扯，已經通過考驗，團員回家防災，內心篤定許多。

舞團遭遇的情況，「見城記」負責主管都已知曉。9日下午3點30分排演時，高雄市政府文化局史哲局長主動前來慰問，提到舞團配合國樂團的困難，能獲得妥善解決，顯露出欣喜的表情。休息時段，導演到休息區向各演出團體勉勵與感謝。大滿舞團團員熱情地給與導演熱烈掌聲，搶著合照。導演親切地詢問起小林風災的遭遇，談話之中，梅看到他的眼眶泛紅。

尼伯特颱風來得急、去得快，經歷此次颱風，小林與大滿舞團在此劇的地位有了重大的改變。比起排演時，一次漏報，一次在各團體尾端相比，正式演出前的介紹，增加許多內容，明顯強調小林與大滿舞團的比重，並以原住民稱呼，報導的次數與分量超過舞團原有的預期。報導的重點則集中在小林遭遇莫拉克風災的經驗，以及努力重建的過程，團員對於這樣的轉變並未深究其原因，但對於解說與影像的內容則同感欣慰。

這次舞團演出經費補助8萬元，以現有團員約20名與多名工作人員，扣掉勘查場地、車費、雜支開銷，工作6天，薪酬並不高，參與的動機並非純以經費作為考量。相反地，從預演期間團員自杉林開車至高雄左營參與，一日的時間安排約是下午2點出發，晚上

約 11 點 30 分才能返回家中；他們利用休息與等待的機會，反覆練習，希望能改善缺失；甚至 10 日演出前下雨，導演顧及安全，並未強制不能穿雨衣上場。但團員一致決議尊重演出的專業性，堅持穿傳統服裝不著雨衣。舞團是開場節目，後來的演出者大多也跟著未穿著雨衣，某位官員坦言看到此場面：雨中仍專注演出，感動落淚。

遭遇尼伯特颱風後的綿密細雨，「見城記」各演出團體仍不畏怯地如常開演，現場千人以上的觀眾沉浸在藝術喜好裡，穿著雨衣觀賞，確實展現了這齣戲劇不平凡之處。不過，如果仔細分辨大滿舞團的「建城」方式，如動機、性質、能動性、詮釋等，與同時演出團體的行為仍有些不同。例如：開演前，主辦單位依民間習俗的祭祀形式，在舞臺前擺設香案，由主辦單位主管領銜祭拜土地公與眾神明，祈佑演出順利。舞團演出前則是圍圈向「太祖（Kuba 祖）」及莫拉克風災逝去的先人稟告，希望祂們看到並且保佑。主辦單位開演前的祭祀是祈求活動順利，舞團則是祈求順利之外，同時是將為現世觀眾的展演，作為實際的祭祀場闕，為祖靈與莫拉克風災逝去的先人而跳。與祖先連結，是舞團排練面臨發生不齊一的困難時，仍堅持自行因應解決的重要原因之一。

與祖先連結的情感反應，同時出現在劇本內「鬼魂追命」聲音的詮釋與感受，元與多位團員提到聽到劇中多次播放小林的祭祀古謠，彷彿祖靈來臨，身體起雞皮疙瘩，感受到祖先的歌謠旋律能在都會中被聽見，是一種光榮感。我猜想那是歷史淒愴裡的榮耀。

分享與追尋意義的方式顯現舞團另一項特質，阿亮團長與主辦單位商量，演出經費較少無妨，但希望能讓演出者的家人親友以工作人員的方式一起參加。他鼓勵團員邀家屬參加主辦單位舉辦的慶功宴會，會後住宿高雄，隔日並安排自費到遊樂場所逛街同樂。演出是為了與祖先連結，推展傳統文化；一起分享成果的方式，則是原部落家園遭受莫拉克風災的摧殘之後，讓團員能在關愛的氛圍下，共同享有部落性質的「新家」。這是舞團團員追尋生命意義的方式，而社會、主辦單位、官員提供了「建城」的基地與機會。

陸、結論：誰見這城的美景？

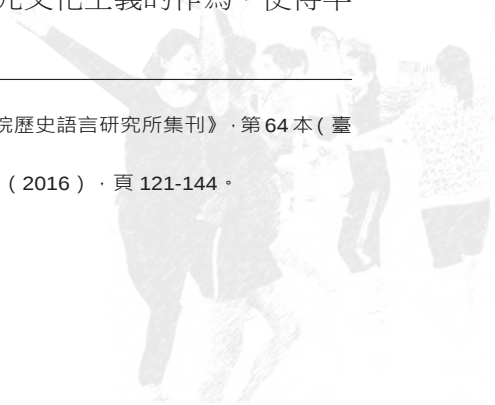
2016 年高雄市政府舉辦「見城記」的演出，是為重建在左營的鳳山縣舊城揭開序幕，未來預定投入更多經費，展現舊城在歷史、文化之美。以舊城的地理區域特性來看，此處確實承載臺灣長久以來的歷史文化堆疊，不僅如視覺所見的清朝舊城遺址，目前未見的，埋在舊城城區以及附近土地底下的史前遺址，如臧振華、高有德、劉益昌依試掘出的少數史前陶片估計約 3000 多年前，²³ 顏廷仔則指出約在距今 5000 至 2000 年前之間，豐富的人類生活堆疊，有待未來進一步的開挖與展示。²⁴ 本文以小林大滿舞團參與「見城記」演出的觀察，事實上，也有類似的作用，是想藉著親身參與的機會，分析邊陲的、弱勢的、被忽視的，甚至被認為在歷史中「消失」的平埔族，如何在當代社會情境與面臨重大創傷之後，推展傳統文化，重新建構族群認同與邊界。

本文係以城牆的邊界概念：中心／邊陲，以二元比較方法，觀察漢人為主的主流社會／部落社會、現代民主社會科層體制／部落血親團體、專業的藝術／部落的文化等互動方式。這樣的觀察指出了族群現代性研究中情感作用的重要性，而這情感是雙向、互動的。以本案例來看，小林人在面臨莫拉克風災重大創傷之後，藉著成立大滿舞團復振古歌謠文化與祖先連結，串聯倖存者重構部落型的「家」；而追尋意義化的內涵裡，神聖化與愛的情感是其能動性的兩項重要組成因素，是其突破困難，進而重新建構擁有共享文化與記憶的族群群體的重要動力。

反觀主流社會：主辦單位、專業藝術工作者，是能在理性與守法的科層體系裡，提供弱勢族群者機會，共同參與戲劇的展演，並依其建議修正；若再從主辦單位在演出前特別介紹小林大滿舞團的重建過程，應是深刻理解從低下、困頓的處境力爭上游，是戲劇與人生中激勵人心，人類共享的普同心理。種種因素與多元文化主義的作為，使得早

23 臧振華、高有德、劉益昌，〈左營清代鳳山縣舊城聚落的試掘〉，收於《中央研究院歷史語言研究所集刊》，第 64 本（臺北：中研院史語所，1993），頁 763-865。

24 顏廷仔，〈鳳山縣舊城早期人類活動歷程與考古遺留〉，《高雄文獻》，6（2）（2016），頁 121-144。



期建城區隔中心／邊陲的概念，能看到邊界中族群的流動與交融，以及情感在現代社會生活適應的作用。

2016 年 12 月 4 日公共電視臺重播「見城記」，數位團員再度為演出感動落淚；2017 年 1 月 4 日舞團尾牙，播放「見城記」自拍的紀錄影像，團員分享其中的甘苦與榮耀。面對即將來臨的莫拉克風災 10 週年，他們已經著手準備以傳統歌謠、舞蹈的敘事方式，述說這段歷史。省視平埔族（大武壠族）被記錄的歷史及其存在，不僅沒消失，更正持續建構集體的歷史記憶：「……他們活生生的與各種族的人群共同立足在這塊土地上」。²⁵

²⁵ 詹素娟，〈從中文文獻資料談平埔族研究〉，收於莊英章主編，〈《台灣平埔族研究書目彙編》〉（臺北：中研院民族所，1988），頁 1。

參考書目／

一、專書

- 土田滋、山田幸宏、森口恒一等（1991），《臺灣・平埔族の言語資料の整理と分析》，1989-1990 年度科學研究費補助金一般研究（A）研究成果報告書。
- 佚名（1959），《安平縣雜記》，臺灣文獻叢刊第 52 種。臺北：臺銀經研室。
- 移川子之藏、馬淵東一（臺北帝國大學土俗、人種學研究室調查），楊南郡譯註（2010），《臺灣原住民族系統所屬之研究：第一冊本文篇》。臺北：原民會。
- 黃叔敬（1957），《臺海使槎錄》，臺灣文獻叢刊第 4 種。臺北：臺銀經研室。
- 黃應貴（2006），〈社會過程中的中心化與邊陲化〉，收於黃應貴，《人類學的視野》，頁 127-147。臺北：群學。
- 溫振華（1997），《高雄縣平埔族史》。高雄：高縣府。
- 簡文敏（2005），《創傷與榮耀——甲仙地區平埔族抗日事件之歷史與記憶之研究》。高雄：甲仙平埔族文史學會出版。
- 簡炯仁（2000），〈高雄縣甲仙、杉林、六龜等鄉的「大武壠社」〉，收於鄭炯仁，《高雄縣平埔誌》，頁 301-380。高雄：高縣府。
- Geertz, C. (1973), *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic.
- Overing, J. & Passes, A. eds.(2000), *The Anthropology of Love and Anger: The Aesthetics of Conviviality in Native Amazonia*. London: Routledge.

二、合輯

- 小川尚義（1944），〈インドネシア語に於ける台灣砂語の位置〉，收於太平洋協會編，《太平洋圈民族と文化》上卷，頁 451-503。東京：河出書房；中譯見黃秀敏譯，李王癸編審（1993），《臺灣南島語言研究論文日文中譯彙編》，頁 338-380。臺東：臺灣史前文化博物館籌備處。
- 石萬壽（1997），〈菜寮溪流域的開發〉，淡江大學主編，頁 189-216。臺北：國史館。
- 石萬壽（1995），〈南化鄉平埔族的村社〉，收於潘英海、詹素娟編，《平埔研究論文集》，頁 379-412。臺北：中研院臺史所籌備處。
- 林清財（1995），〈從歌謠看西拉雅聚落與族群〉，收於潘英海、詹素娟編，《平埔研究論文集》，頁 475-498。臺北：中研院臺史所籌備處。
- 林清財（1998），〈西拉雅族歌謠分布與族群遷徙〉，收於劉益昌、潘英海編，《平埔族群的區域研究論文集》，頁 203-267。臺北：省文獻會。
- 詹素娟（1988），〈從中文文獻資料談平埔族研究〉，收於莊英章主編，《台灣平埔族研究書目彙編》，頁 1-48。臺北：中研院民族所。
- 潘英海（1994），〈文化合成與合成文化：頭社太祖年度祭儀的文化意涵〉，收於潘英海、莊英章編，《臺灣與福建社會文化研究論文集》，頁 235-256。臺北：中研院民族所。
- 潘英海（1998），〈文化系、文化叢與文化圈〉，收於劉益昌、潘英海主編，《平埔族區域研究論文集》，頁 163-202。南投：省文獻會。
- 蕭阿勤（2016），〈導言：族群化、國族化的政治、文化與情感〉，收於蕭阿勤、汪宏倫主編，《族群、民族與現代國家——經驗與理論的反思》，頁 1-21。臺北：中研院社研所。

簡文敏 (2004) · 〈族群文化價值與地方文化模式建造 (1)——以小林平埔夜祭為主的觀察〉 · 收於高雄市高雄文化研究學會編 · 《高雄文化研究年刊 · 2004 年》 · 頁 199-215。高雄：春暉。

三、期刊與會議論文

周德程、吳道明 (1960) · 〈高雄縣甲仙鄉甲仙平埔族血壓比較〉 · 《人類研》 · 7 (3/4) · 頁 781-794。

洪麗完 (2007) · 〈清代楠梓仙溪、荖濃溪流域之生、熟番族群關係 (1760-1888)：以「撫番租」為中心〉 · 《臺灣史研究》 · 14 (3) · 頁 1-71。

陳啟仁 (2016) · 〈左營鳳山縣舊城研究與遺址空間之重塑歷程〉 · 《高雄文獻》 · 6 (2) · 頁 7-49。

陳漢光 (1963) · 〈高雄縣阿里關及附近平埔族宗教信仰和習慣調查〉 · 《臺灣文獻》 · 14 (1) · 頁 159-168。

陳漢光 (1963) · 〈高雄縣瓠仔寮平埔族家族構成〉 · 《臺灣文獻》 · 14 (3) · 頁 128-133。

黃瑤 (1960) · 〈高雄縣甲仙平埔族體質人類學的研究〉 · 《人類研》 · 7 (3/4) · 頁 403-432。

黃應貴 (2002) · 〈關於情緒人類學發展的一些見解——兼評臺灣當前有關情緒與文化的研究〉 · 《新史學》 · 13 (3) · 頁 117-148。

楊玉姿 (2016) · 〈鳳山縣舊城西門歷史與變遷 (1825-1945)〉 · 《高雄文獻》 · 6 (2) · 頁 51-73。

臧振華、高有德、劉益昌 (1993) · 〈左營清代鳳山縣舊城聚落的試掘〉 · 《中央研究院歷史語言研究所集刊》 · (64) · 頁 763-865。

劉淑芬 (1985) · 〈清代的鳳山縣城 (1684-1695)：一個縣城遷移的個案研究〉 · 《高雄文獻》 · (20/21) · 頁 47-63。

劉淑芬 (1985) · 〈清代鳳山縣城的營建與遷移〉 · 《高雄文獻》 · (20/21) · 頁 5-46。

劉斌雄 (1987) · 〈臺灣南部地區平埔族的阿立祖信仰〉 · 《臺灣風物》 · 37 (3) · 頁 1-62。

潘英海 (1994) · 〈聚落、歷史與意義——頭社村的聚落發展與族群關係〉 · 《中央研究院民族學研究所集刊》 · (77) · 頁 89-123。

潘英海 (2000) · 〈文化介面與文化介媒——以「祀壺現相」為例〉 · 「平埔族群與臺灣社會國際學術研討會」論文 · 中研院臺史所籌備處、中研院民族所主辦。

簡文敏 (2001) · 〈小林地區平埔族狩獵及其相關文化探討〉 · 《臺灣文獻》 52 (3) · 頁 373-398。

簡文敏 (2001) · 〈游移、接軌與重構——小林與加蚋埔平埔夜祭文化展演探討〉 · 《臺灣風物》 · 51 (2) · 頁 165-194。

簡文敏 (2002) · 〈「查某暝」與「偷拔蔥」——兩種女性生命型態之整合與比較〉 · 《臺灣風物》 · 52 (3) · 頁 19-65。

簡文敏 (2010) · 〈小林平埔族文化與災害後的再建〉 · 《台灣原住民研究》 · (14) · 頁 59-79。

簡文敏 (2015) · 〈走反與回家——從殖民至後殖民抗爭百年省思〉 · 《臺南文獻》 · (8) · 頁 178-195。

簡炯仁 (1994) · 〈臺南及高、屏地區平埔族「老祖」祭祀之現況調查研究〉 · 《臺灣風物》 · 44 (1) · 頁 31-62。

顏廷仔 (2016) · 〈鳳山縣舊城早期人類活動歷程與考古遺留〉 · 《高雄文獻》 · 6 (2) · 頁 121-144。

顏美娟 (1998) · 〈高雄縣甲仙鄉小林村平埔歌謠之研究〉 · 《臺灣文藝》 · (163/164) · 頁 10-31。