

文獻的 · 文摘的 · 大眾的

【雙月刊】 第四期

中華民國101年8月5日



# 原住民族文獻

本期專題

## 原住民族影音文獻

近一百年來臺灣電影及電視對臺灣原住民的呈現

臺灣原住民族誌影片的新貌

馬躍·比吼的原住民影像運動

探索另一類原住民影片的可能性

「臺灣民族誌數位影音典藏計畫」中的原住民影音簡介





發 行：行政院原住民族委員會

臺北市重慶北路2段172號

<http://www.apc.gov.tw/portal>

聯絡電話：2557-1600分機1416

發 行 人：孫大川

學術顧問：胡台麗、詹素娟、翁佳音、陳文德

黃美娥、浦忠成、海樹兒·爻刺拉菲

本期學術主編：胡台麗

執行團隊：智慧藏學習科技股份有限公司

地址：臺北市南昌路2段81號8樓

電話：2393-6968

專案主編：杜麗琴 [du@ylib.com](mailto:du@ylib.com)

執行主編：黃驗 [gleaner@ylib.com](mailto:gleaner@ylib.com)

執行編輯：蒲琮仁、伊婉·貝林

美術編輯：陳春惠

數位編輯：吳國志

訂閱電子報：<http://ihc.apc.gov.tw/epaper01.php>

投稿信箱：[du@ylib.com](mailto:du@ylib.com)



## 《原住民族文獻》

以電子期刊、雙月發行的形式，刊載原住民族各種文獻史料、口述歷史、田野調查、老照片、影音、地圖、手稿、生活器物，以及相關的研究初探、書評及譯述等，每年12月並將彙整六期內容，集結出版紙本。期刊之近程目標，以刊載既有研究成果為主，未來透過持續的積累，期能勾勒一座原住民族文獻館的具體架構。



## 目次

【本期專題】原住民族影音文獻 .....	2
近一百年來臺灣電影及電視對臺灣原住民的呈現 文／李道明 .....	3
臺灣原住民族誌影片的新貌 文／胡台麗 .....	15
馬躍·比吼的原住民影像運動 文／林文玲 .....	28
探索另一類原住民影片的可能性——龍男·以撒克·凡亞思影片中的熱血 文／蔡政良 .....	30
「臺灣民族誌數位影音典藏計畫」中的原住民影音簡介 文·圖／胡台麗 .....	34
【文物掌故】平埔族的字據契書 文·圖／簡史朗 .....	41
【文獻評介】第一位探訪臺灣原住民的女性人類學者——珍妮·蒙哥馬利·麥高文 文／蒲琮文 .....	42
【老照片講古】歡送賀石神父 文·圖／阿民·法拉那度 .....	44
漏掉了我 文·圖／楊子康 .....	45
戰士 文·圖／王慧敏 .....	46
【新書視窗】達悟語詞典 文／臺大出版中心 .....	47

## 本期專題

## 原住民族影音文獻

清光緒21年（1895年）臺灣割讓日本，這一年法國照相業者盧米埃發明電影機，十幾年後，第一部臺灣電影《臺灣實況紹介》在全臺206個地點拍攝，影片中出現原住民產物交換所，以及用重演方式拍攝日警對原住民用兵之經過，是現存最早的原住民影音文獻。近一百年來，在不同的政權、不同族群觀點下呈現的臺灣原住民，是怎樣的形象？

本期專題【原住民族影音文獻】，由長期從事民族誌影片拍攝與學術研究的胡台麗教授規劃五個主題：介紹〈近一百年來臺灣電影及電視對臺灣原住民的呈現〉，以及臺灣原住民民族誌影片，從無聲的黑白默片時期，到1980年代16釐米電影攝影機和16釐米底片攝製的有聲影片，再到1990年代以後原住民導演為族群權益、復振文化而投入攝製的紀錄片。同時介紹兩位傑出的原住民導演：馬躍·比吼以及龍男·以撒克·凡亞思，分享他們拍攝紀錄片的理念；此外尚有「臺灣民族誌數位影音典藏計畫」概述，此一計畫目前已完成建置排灣族、賽夏族、阿美族等之祭儀歌舞、傳統樂器、祖屋重建等子計畫，是近30年臺灣人類學界採集的珍貴民族誌影音文獻。



大陸社矮靈祭祭典舞蹈最後一日景象。



排灣族內文社五年祭場景。



排灣族內文社五年祭場景。



電影《義人吳鳳》劇照。



賽夏族矮人祭一景。



阿美族祖屋重建一景。



電影《蘭嶼觀點》劇照。



電影《愛戀排灣笛》劇照。



電影《沙韻之鐘》劇照。

本期專題1

# 近一百年來臺灣電影及電視 對臺灣原住民的呈現

文／李道明

西元1895年4月17日清政府派遣李鴻章在日本下關與伊藤博文簽訂「馬關條約」，割讓臺灣給日本。6月2日日本完成接收臺灣。7月19日日本外務省宣佈「領有」臺灣。11月18日首任總督樺山向大本營報告平定臺灣。

1895年3月，法國照相業者路易·盧米埃（Louis Lumière）在巴黎的一項促銷法國工業產品的會議中發表他所發明的電影機（Cinématographe）及用電影機所拍攝的第一部影片《工人離開盧米埃工廠》。6月，在里昂召開一項照相會議時，他

先用電影機拍攝會議代表們乘汽船抵達會場的畫面，然後於次日的大會中放映這段影片。到了1895年12月28日，盧米埃在巴黎大咖啡屋的地下室印度沙龍中，正式對外售票放映電影。這便是今日我們稱之為電影的正式誕生日。



發明電影機的法國照相業者盧米埃兄弟。（智慧藏資料室）

## 日治時代的開始與電影的誕生

在今天，這兩個事件即將進入第一百週年之際，回顧兩者對臺灣原住民及其文化的影響，實在是很有趣味的一件事。電影的發明和日本人「領有」臺灣，這兩件事會發生在同一年，雖然是歷史的巧合，但對世居在臺灣島上數千年的臺灣原住民而言，卻是別有一種共同的意義——那就是，千里之外發生的與他們毫無干係的事，卻在外力引導之下很快就會降臨到他們的部落，改變了他們千年以來很少變化的文化與生活型態，造成了永難再挽回的文化與社會變遷。

日本據臺之後，第一部在臺灣完成的有關臺灣社會、文化各種面貌的電影，可能是高松豐次郎於明治40年（1907年）2月17日至4月初在全臺206個地點拍攝2萬



呎底片的《臺灣實況紹介》一片。在這部影片中，除了阿猴廳（屏東）的生蕃物品交換所、南投廳的埔里社蕃產物交換所，及在「蕃界」內拍攝的屈尺發電所、龜山發電所及水壩等工程外，最主要的有關臺灣原住民的紀錄是用重演的方式拍攝日本警察「討蕃」的情況：

警官擬將隘勇線往山中推前；召集烏來社蕃人訓話；蕃人不滿而退席；推前之工作開始，先入森林、伐大樹開路；過危險吊橋；攀岩石；蕃人藏在路旁密林，狙擊一隘勇；前進隊追擊；射擊戰之後，蕃人進入深山；我（日）軍自山上砲擊蕃社；四散逃走的蕃人碰到我（日）方放置的鐵絲網觸電；蕃婦家人等悲歎蕃社沒落，迫勸壯丁歸順；警官探查是否真心之後，准許他們繳出槍支，並舉行嚴肅的歸順式；然後男女混在一起跳舞。



法國照相業者路易·盧米埃所發明的電影機。（智慧藏資料室）

這一部宣揚臺灣總督府在臺「政績」的宣傳片，主要的目的在於向日本觀眾介紹「世界上最模範的殖民地臺灣」。明治40年6月它在當時日本東京上野公園舉辦的明治產業博覽會第二會場臺灣館中放映，並有臺灣傳統樂團的5名樂師連同歌妓3名及阿里山鄒族青年男女5名在電影放映前登台表演歌舞。據說，這部影片後來也在日本帝國議會預算總會裡放映，做為臺灣總督府在臺政績的簡報之用。同年7月起7個月，高松率樂團、歌妓與鄒族原住民在全日本巡迴放映與演出，包括12月17日在大阪的劇院「角座」中演出。而在渡日之前，這部片子也曾在臺灣島內各大都市巡迴放映。臺灣原住民在這部片中，顯然是被當做日本殖民政府「馴化生蕃」的理蕃政策成功的樣板示範。做為一個政策成功樣板的客體，臺灣原住民在往後日本殖民政府及國民政府所拍攝的各宣傳電影中，一再被迫重演同樣的角色。

日本人對臺灣「生蕃」的教育工作，採取的方式除了建立「蕃童教育所」，培育下一代親日的臺灣原住民知青協助日本統治之外，也利用「蕃人觀光」的方式，帶一些臺灣原住民領袖在島內及日本本土觀光，以求增加臺灣原住民領袖對日本「文明」的了解，並進一步增強其接受日本人教化的意願。但是由於經費過於龐大，所以自大正10年（1921年）起，也採用電影來補經費不足無法普遍實施「蕃人觀光」政策的缺憾。大正10年4月，總督府警務局理蕃課添置了電影放映的設備，

來觀察「蕃人觀光」政策的效果。因為能下山觀光的只有一小部分「蕃社」的人，而電影則能使全「蕃社」的人（甚至隔壁「蕃社」的人）聚在一起，同時觀看日本國內的風光及各種新奇事物。這時候，再由去過臺北等都市觀光的人從中證實影片中的景色確有其事，便又增加影片的可信度。更重要的是，日本政府認為：去都市觀光的人回到蕃社時所講的旅行時見聞到的東西，在電影中出現時，能獲得歡迎與產生興趣，其效果幾乎與實際去觀光能得到的一樣好。

## 電影做為教化臺灣原住民之用

基於這樣的緣故，理蕃課乃於次年（1922年）4月增購了電影攝影設備，並自東京聘來電影攝影師，製作以「蕃人」為背景的影片，放映給臺灣原住民看，讓他們看到自己同族人的樣子。大正12年5月起，理蕃課更在臺灣警察協會各地方支部及各管區內巡迴放映電影，供派駐「蕃地」的警察職員及其眷屬娛樂，及對臺灣原住民教化之用。日本政府這樣子做，最主要的目的當然是想改變他們認為臺灣原住民「野蠻」、「落後」的生活習慣，以為原住民看了電影之後，會有「向上改進」的自覺。像一些警察在駐地指導原住民種水稻的情況，經由電影拍攝放映之後，「啟發」了別的部落也改種水稻的念頭。所以，臺灣原住民之所以會種植水稻等新農作物，或使用新農具、肥料等這些新生文化事物，電影在這一方面雖然不能獨居其「功」，但也可說在其中的確扮演了相當重要的角色。

底下是當時總督府理蕃課拍攝的一些影片的內容：

臺北州成功地禁止蕃人刺青、花蓮港區研海支廳下蕃人學友會、新竹州大溪郡前田蕃及臺中州能高郡下蕃人家長會、臺中州各郡與臺北州羅東郡下蕃人頭目及有勢力者之會議、臺中州能高郡過坑蕃人的改建蕃屋、臺北與臺中兩州下蕃人設置共同墓地、臺中州東勢與能高兩郡及高雄州屏東郡蕃人之斷髮措施、臺中州能高郡下蕃人之夜學會、臺南州阿里山蕃設置共同廁所、臺北州蘇澳郡蕃童教育所之同學會、新竹州猴猴蕃之頭目會議、新竹州大湖郡北勢蕃之國語練習會、臺北州蘇澳郡東澳移民地蕃人舉行神社祭典。

由這些影片的內容，可以得到日本殖民政府利用「政策」對臺灣原住民的文化強力干涉，導致其文變遷的直接證據。

在劇情片方面，日本人在臺灣拍攝的劇情片，根據現有資料顯示，數量並不



多。在這有限的劇情片當中，與臺灣原住民有關的影片就達四部以上，比例不可謂不大。根據現在所知道的資料，到大正7年才第一次有日本電影公司以臺灣原住民為題材拍攝劇情片。這是天然活動寫真社（天活）日暮里製作所出品的《哀の曲》，由枝正義郎擔任導演、攝影及原著。這一部「以臺灣蠻地為背景的爱情故事」其實全部在日本電影製片廠的攝影棚搭景拍攝的。昭和2年（1927年）的《阿里山の俠兒》則是第一部真正在臺灣出外景的以臺灣原住民為題材的劇情片。這部片由田阪具隆與溝口健二共同導演，淺岡信夫、小杉勇、對馬ルイ子主演，日活公司出品。影片是由日本著名左翼電影理論家岩崎昶（岩崎秋良）的故事改編，其實是翻版自美國西部片《滅亡路上的民族》（*The Vanishing American*, 1925），這是講述被白人追殺滅亡的美國印地安民族的故事。全片在臺灣外景拍攝，是一部有企圖心的作品。

臺灣本地電影公司出品的《義人吳鳳》（千葉泰樹與安藤太郎合導，秋田伸一、湊明子、津村博、丘はるみ合演，1932年），則很明顯的是配合政策的一部有關「蕃社教化」的劇情片。事實上，早在大正14年，由南部邦彥自編自演的舞台劇《義人吳鳳》，即在總督府後援的情況下在臺北推出，並因為獲得北白川宮親王的高度評價而成為轟動臺北、叫好又叫座的表演。在日本統治臺灣原住民的前期，吳鳳是被官方刻意塑造成的樣板神話，以做為日本執行「蕃社教化」政策的正當藉口。昭和13年一位南澳地區利有亨社的泰雅族少女沙韻，由於教育所的老師田北正記警手收到召集令，必須連夜趕路，於是她和部落中女子青年團的女團員共同冒著暴風雨，走山路涉溪谷，為老師揹行李到南澳車站送行。結果在南溪地方，因為河水暴漲，沙韻揹著行李被暴風吹入溪中失蹤。這件事被臺灣總督府和日本軍方塑造成臺灣原住民對日本天皇赤誠效忠的愛國樣板。昭和15年長谷川清接任臺灣總督後，便頒給利有亨社一只紀念鐘。「沙韻之鐘」立即成為日本動員民心士氣、全力配合侵略戰爭的神話。



電影《義人吳鳳》（1932）劇照。（智慧藏資料室）

## 完成一個神話的建構

昭和18年，在太平洋戰爭正如火如荼地展開之際，由臺灣總督府與滿州映畫協

會及松竹下加茂攝影所共同合作攝製的電影《沙韻之鐘》，也繼一系列有關沙韻事蹟的繪畫、詩、歌曲、連環圖畫之後，在臺灣及日本推出。這部片子因為有紅星李香蘭掛頭牌演出，更成為當時相當轟動的一部電影；其主題曲，至今老一輩的臺灣各族原住民多仍能朗朗上口。這部片子表面上看起來，是以臺灣原住民做為敘事的主體，但由於片中飾演臺灣原住民幾位主要人物的仍然是日本人，使真正在影片中支援演出的霧社櫻社（今春陽部落）泰雅族人全成了在背景中出沒的活道具。更荒謬的當然是，全片由事件真正發生的南澳地區利有亨社搬到了霧社地區的櫻社；雖然兩社都屬廣義的泰雅族人，但兩個部落不同、語系不同，這對日本人外來者而言，卻並不具有任何意義。所以影片中的主體泰雅族人，在實際拍攝時卻又被異化成無足輕重的客體。這再次顯現拍攝者的拍攝本意並不在對「沙韻之鐘」事蹟的忠實再現，而是去完成一個神話的再建構。

由以上這些劇情片的內容看來，可以很輕易地了解日本統治當局及民間電影人士對臺灣原住民題材之所以會感興趣，除了異國情調的因素之外，主要仍是著眼在宣揚政策上面；其觀看對象明顯的是以漢人、日人為主。何基明導演即表示：《沙韻之鐘》是要讓臺灣平地人看到：連「生蕃」都如此「愛國」，那平地人怎能落在其後呢！

十分令人意外的是，在《沙韻之鐘》正片放映之前，有一段長約5分鐘介紹泰雅族生活習俗的紀錄。這片段再加上影片中一些泰雅村落景象及歌舞動作，竟然成了今天霧社櫻社後代追索上一代泰雅生活僅有的活動的證據。在無意之中，日本人宣揚國策之餘，卻為臺灣原住民的文化保存做出了貢獻。《沙韻之鐘》片頭5分鐘的泰雅族人生活習俗，究竟是否因為配合拍攝劇情片之需要而拍攝，或者是先前在別的狀況下拍攝而被剪入《沙韻之鐘》，則不得而知。不過，根據現有資料，在同一時期有一部臺灣總督府拍攝的《時局下的臺灣》，片中即有蕃舍、教室、青年團男女團員行分列式前進的鏡頭，與《沙韻之鐘》的部分鏡頭似乎類似。民國79年



李香蘭（前者，飾演沙韻）。（智慧藏資料室）



(1990年)在臺北後火車站出土的一部據稱是昭和13年拍攝的《高砂族を描く》(描寫高砂族)影片中,則對泰雅族家庭生活,食、衣、住、行、音樂、舞蹈、打獵等各方面都有更詳細的紀錄。影片的第二部分則是記錄花蓮東昌(原名里漏社)阿美族豐年祭的歌舞。這一部影片是由總督府交通局鐵道部製作的。昭和14年,鐵道部又製作了《高砂族を描く二號》及《高砂族を描く三號》。此外,臺灣警察協會也在同年製作了一部叫《布農族》的影片。由目前所蒐集到的書面資料來推測,應該還有相當數量的同性質影片曾經存在過。只是這些影片流落何方,能否像《描寫高砂族》這樣幸運地被留存下來,則真是要看天意了。

日本人類學者在50年間(1895-1945年)對臺灣原住民做了相當詳盡的研究工



電影《沙韻之鐘》(1943)劇照(女主角李香蘭,飾演沙韻)。(智慧藏資料室)

作。這當中也留下不少珍貴的照片資料。鳥居龍藏、森丑之助、鹿野忠雄是其中最知名的幾位。在影片方面,目前由文獻僅知道宮本延人在昭和3年(1928年)任職臺北帝國大學土俗人種學研究助教兼臺灣總督府博物館(今臺灣博物館)負責有關考古學與民族學的部分時,曾用16釐攝影機拍攝過排灣族內文社的五年祭,片名即叫《排灣族》。但根據現存當時日本人類學家拍攝的大量照片,以及宮本延人曾自日本借來一部16釐攝影機的情形來看,由人類學者拍攝的臺灣原住民的影片應該不只一部才對。在一部年代不詳、拍攝者不詳的影片(現存國家電影資料館之片名叫*FORMOSA*)中,除了平地漢人日常生活及在蔗田等地工作情形外,也有平埔族及泰雅族人的影像不在少數。所以我們可以大膽的推測,日治時代對臺灣原住民的電影影像拍攝完成的應當數量相當多。但這些影像多半仍屬於一種外來者凝視與異國情調的浮淺觀看而已。

民國34年(1945年)10月25日,日本最後一任臺灣總督安藤利吉向國民政府派到臺灣接收的行政長官陳儀遞降書,臺灣成為中華民國的一省。同年11月1日,臺灣省行政長官公署宣傳委員會接收了原來日本人所成立的「臺灣映畫協會」及「臺灣報導寫真協會」,合併成立「臺灣省電影攝製場(後改名為「臺灣省電影製片廠」),先借用「臺灣映畫協會」位於臺北大稻埕八號水門原英商德記洋行的倉庫

為場址。民國35年攝製場遷至臺北植物園內新建的攝影棚，開始攝製新聞片。

## 意在改變臺灣原住民的政經結構

臺灣省電影製片廠（臺製廠）在民國35-72年的新聞片拍攝時期中，基本上是沿襲日本統治時代「臺灣映畫協會」自昭和18年開始拍出的《臺灣映畫月報》的風格與內容，為統治當局的政策作宣傳與漂白的工作。

在38年共1,317輯臺灣省電影製片廠新聞片中，包含臺灣原住民新聞在內的，實在少得可憐，共只有12輯，比例不到百分之一，足以說明臺製廠（以及它所代表的政府當局）對臺灣原住民這個題目是多麼輕忽、不關心。如果我們再把民國56年臺製廠用16釐影片拍攝的電視短片也包含在內，則有關臺灣原住民的新聞也不過是區區23條：

蘭嶼科學調查團特輯（36年7月）、山地同胞豐年祭（42年1月）、山地行政會議閉幕（43年6月）、山地民生建設（48年12月）、紅葉村（57年7月）、蘭嶼近貌（57年12月）、山胞家政訓練班（58年5月）、高雄縣山胞生活改進成果展覽（59年5月）、暑期青年活動蘭嶼訪問隊（59年8月）、阿美族豐年祭（59年9月）、屏東縣泰武鄉平和新村落成（60年6月）、屏東縣三地門青年工程建設隊（60年8月）、屏東山胞遷居（62年11月）、原住民山地鄉村新貌（56年1月）、春日村山胞重建家園（66年3月）、山胞遷居新村（66年8月）、大專青年山地建設研究與服務（66年9月）、山地鄉慶祝社區落成（66年9月）、蘭嶼風情畫（67年7月）、離島山胞生活改善（67年8月）、喬遷之喜（屏東山地遷村）（69年4月）、安和樂利的山胞（73年5月）。

此外，臺製廠自民國36年至73年間列名為紀錄片的303部片子當中，共有兩部紀錄片是與原住民有關的，即《蘭嶼風光》（51年5月）及《進步中的山胞生活》（67年8月）。

在共25條長短不等的新闻片（及紀錄片）當中，宣揚政府山胞生活改進政策成功的佔了9條（36%），遷村或新社區落成的佔6條（24%）。此外，比較特殊的是有關蘭嶼的新聞及紀錄片居然有6條，佔24%，時間也涵蓋了民國36、51、57、67年，計1940、1950、1960及1970年代這幾個臺灣經濟發展的不同年代。除了蘭嶼特別的異國風情，以及與臺灣本島相比較未「開發」的事實之外，是否有其他原因則有待研究。

總的來說，臺製廠的以上片目十足可以代表官方對於臺灣原住民的態度。他們在意的是改變臺灣原住民的政治與經濟結構，並力求有「成果」可以展示。至於原住民文化的保存與發展，則較不易立即看出「成果」；甚至原住民傳統文化被看成落後保守，是現代化的阻礙，當然就不會被官方重視了。蘭嶼的傳統文化在臺製廠出品的各新聞片、紀錄片當中，只是觀光客獵奇的風景而已，和奇岩怪石是被等量而觀的。而這些影片當中，甚至任意篡改雅美（達悟）族文化，去穿鑿附會一些荒誕無稽的岩石傳說。拿《阿美族豐年祭》與《高砂族を描く》相比較，即可看出前者重視的是「平地長官」與阿美族小姐共舞的鏡頭，以及阿美族小姐的票選活動，而不像後者那樣去觀照豐年祭歌舞的主體——男性年齡階級成員及其歌舞。

### 「漢人有缺陷的退化版本」

底下我想引幾段在臺製廠紀錄片《離島山胞生活改進》中的旁白文字，來說明這一類官方新聞片對待臺灣原住民文化的偏見以及只會從漢人（政府）角度來思考問題的本位態度是如何的荒謬可笑：

（蘭嶼）島上的先住民族是臺灣的山胞雅美族。他們為了適應環境，挖地建屋，形同穴居，過著原始初民式的生活。因為他們的風俗習慣非常特殊，引起了異族日本人研究原始社會生態學者的興趣，在日本軍閥佔據期間被列為禁區，任其生生自滅，和外界文明社會脫離了半個世紀。這種天災和人禍是造成今天蘭嶼山胞生活落後、思想保守的最大原因。

臺灣光復以後……政府對這個落後地區的山胞生活非常關懷，希望先從衣食住行各方面儘快的設法加以改善。興建國民住宅，免費贈給山胞居住。最初由於老一輩山胞安於原始生活，守舊的積習難改，給予很大的阻力。經過多方面的疏導，加上明理的年輕人對於現代生活的嚮往，極力爭取，才使這項工作能夠順利展開。衣著方面，因為旅遊業的快速發展，外地來的觀光客華麗的衣著，把愛美的觀念帶給這個封閉的社會，島上居民的服飾也跟著時髦了。只有老年人還保留著祖先的生活習慣——無牽掛的丁字帶一條，和穿著三點式泳裝的外國女士比美。

談到食的問題，可以說政府對於蘭嶼山胞付出了一番苦心。為了鼓勵他們種植水稻，派農技專家來指導，發給他們種子，教他們耕種的方法，並且還送給他們稻米試吃。如果你問他「鍋蓋，蘭嶼稻好不好吃？」他會很高興的告訴你說，好吃，

很好吃。假如你勸他不種芋頭改種水稻吧，他也會肯定的說：不，不要！為什麼呢？種芋頭既不要育苗，又不用施肥。一次種下去就可以不定期的收成。餓了到田裡挖兩個煮著吃，管它有沒有營養，只要填飽肚子就成了。一百年前他們種芋頭地瓜；現在啊，他們仍然以此為主食。

這樣看來，政府所花的心力不是白費了嗎？難道說就因此而灰心嗎？不，沒有。一切的希望寄託在教育下一代。從根本觀念教育起。……讓孩子在政府的愛心和關懷下快樂的成長吧。他們是雅美文化的種子，他們是蘭嶼新生的一代。但願他們將來個個都成為奮發向上、自立自強的好國民。……

蘭嶼鄉鄉長江瓦斯陪同臺東縣縣長蔣聖愛巡視蘭嶼各項建設之後，這位蘭嶼長者非常欣慰的表示：政府對於改善蘭嶼山胞的生活所付出的心力沒有白費。在愛心的感召下，終於改變了守舊的觀念，趨向文明，接受了新時代的洗禮。這是三民主義種族平等，仁政的光輝，仁愛的成果。

這是民國67年的言論！想想，這和日本人在20世紀初年在臺灣執行「蕃社教化」政策的心態有何差異呢！？好笑的當然是，政府「關懷」的「仁政」，免費贈送的國民住宅，在偷工減料的情況下，屋頂很快就塌了，牆壁也很快就風化了，根本擋不住強勁的東北季風。冬冷夏熱的國民住宅根本不適合雅美人居住！更可笑的是，《離島山胞生活改善》中，講到政府如何重視蘭嶼「山胞」的教育時，我們看到的是老師在教學生跳阿美族的舞，而且整部片子從頭到尾伴著旁白的音樂，一直都是外族的音樂。當然，這旁白在今天來看，正反映了國民政府強迫原住民漢化的教育政策，造成雅美族年輕一代喪失母語與文化的嚴重後果。

如果官方所拍攝的新聞片在1940年代中葉至1980年代初葉是這麼糟糕的狀況，那麼民間人士在同一段時間所拍的劇情片也好不到哪裡去。有關臺灣原住民與戰後臺灣電影的論文，自去年起陸續出現甚多篇。在這些文章中都指出，在二十幾部戰後與原住民有關的劇情片當中，原住民若不是需要被征服、被啟蒙、被教化的人，就是被描寫成行為模式類似漢人，是「漢人有缺陷的退化版本」，因此在與漢族對手競爭同一位原住民女性的「愛情」時，原住民男子一定是失敗的。

在這些影片中，不論是政府或民間所拍攝的，都大半是用漢人沙文主義的心態在看待原住民及其文化。不論是國民政府繼承日本人的「吳鳳」神話，或漢人開發宜蘭而建立的「吳沙」神話，在《吳鳳》、《唐山過臺灣》這兩部政策片中，都

在在印證並強化漢人對臺灣原住民族的刻板印象。一部民間電影公司出品的《亮不亮沒關係》，民國73年在蘭嶼拍攝，完全不能理解雅美（達悟）族人優美的文化與民族尊嚴，而拿漢人的優越感去取笑雅美族人的「落後」，引起雅美族人的極端憤怒，其後遺症至今猶存。比較能平等看待原住民的影片在過去五年左右才陸續出現，而且全是民間電影公司出品的。

## 開始追求掌握媒體而成為「主體」

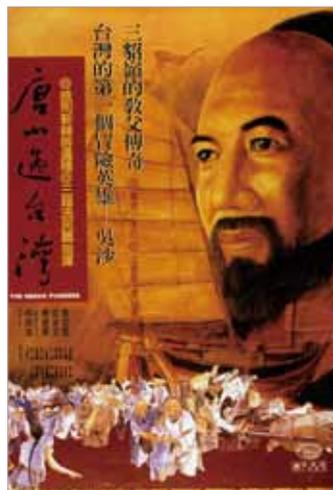
自1980年代起，由於電子拍攝及錄影技術的快速發展，加上國外優秀紀錄片開始可以藉由金馬獎國際影展的管道在國內公映，再加上社會逐漸開放、民主，使得拍攝紀錄片的風氣慢慢瀰漫開來。拍紀錄片的人多了起來，觸角也慢慢由傳統民俗曲藝與日常生活的方向逐漸朝生態、環保、社會議題、及人類學的方向發展。

1980年代在臺灣的電視上開始出現以抒情的手法去描繪臺灣原住民文化與生活的節目。〈芬芳寶島〉影集之第二季節目《神奇的蘭嶼》（鄭慶泉導演，1980）是比較早的一部。雷驥、阮義忠、張照堂、杜可風等人共同合作製作的〈映象之旅〉（1982-83）即曾略帶懷舊地拍攝山地及蘭嶼島上的生活狀況，比較溫暖而未認真去揭開現實的真貌。

公共電視節目於民國73年「租」用三家商業電視台頻道播出之後，給予了臺灣紀錄片工作者拍攝的經費、播出的管道及觀眾，所以儘管製作費用低得離譜，但仍無數人投入。蘇秋製作的〈青山春曉〉（與崔國強合製）、〈高山之旅〉、〈山地快樂兒童〉三個影集，以及〈綠野遊蹤〉、〈山上的孩子〉等節目，即是專注在臺灣原住民文化、藝術與生活的少數節目。這些節目帶有浪漫主義的情懷，意圖在節目中表現出比較「正確」的傳統原住民文化面貌（服裝、歌舞、禮俗、儀式、傳統工藝等），所以有較多「指導」的痕跡。相反的，胡台麗導演的民族誌電影《神祖之靈歸來－排灣族五年祭》（1984），及《矮人祭之歌》（與李道明合導，1988）則排除了觀光心態，而採取學術性探討的方式去忠實記錄在文化與經濟劣勢中被迫變遷的臺灣原住民社會與傳統文化的現貌。

從民國72年起，在都市的原住民知識青年開始覺醒，組織起來爭取原住民應有的權利之後，臺灣原住民與影視媒體的關係就開始有了明顯的變化。很明顯的，在媒體的表現上，他們不再甘於被當成拍攝的「客體」，而開始追求掌握媒體而成為

「主體」。以虞戡平導演的《兩個油漆匠》在臺北街頭拍攝真正的「還我土地運動」遊行示威為例；因為事前溝通不夠周全，當攝影組在進行拍攝時，遊行隊伍的部分人群曾加以阻撓，經過一番解釋斡旋才獲解決。蘭嶼的原住民，不分老少，對外來觀光客任意拍照都以怒目相對，甚至破口大罵，不然就是要求付費。這也是長久以來被觀光客及外來族群在政經上剝削、侵擾，積壓後造成的反彈情緒。這本來是《蘭嶼觀點》（胡台麗導演，1993）想要探討的一個主題，但《蘭嶼觀點》在製作上也引發了「主體」「客體」控制權的爭議性問題。基本上，媒體控制權掌握在誰手上，正是進入1990年代以後，以原住民為拍攝對象的非原住民所必須認真思考與嚴肅面對的課題。



電影《唐山過臺灣》（1986）海報。（國家電影資料館提供）

## 掌握解釋自己民族文化、歷史的權利

多面向藝術工作室剛剛完成的紀錄片《排灣人撒古流》（李道明導演，1994）及正在進行拍攝製作的公共電視節目《永遠的部落》，即是試圖結合漢族與原住民知識份子共同企劃及執行的一些嘗試。我們最終的目標是培養足夠的原住民影視媒體工作者，由原住民自己去拍攝自己的題材，不論是文化、歷史、政治、新聞、或是任何議題；把解釋權抓回來，掌握解釋自己民族文化、歷史的權利，並思考民族全體未來的走向。

但這並不表示「非我族類」的外人就不應當、也不允許他來拍攝原住民的題材。自我封閉對一個族群及對人類整體都不是好事。族群與族群之間需要良好的溝通，才能使族群關係和諧，人類文明才能更順利發展。澳洲人類學家及爭取原住民權利的重要領袖瑪西亞·蘭頓（Marcia Langton）在受澳洲電影委員會委託而撰寫的有關澳洲原住民人事物的電影政治與美學問題的報告中，即提到：

很顯然，想要「非我族類」不再在照片、電影、或電視，及在報紙、文學等中等描繪我們原住民，是不切實際的想法。……與其去強求不可能的事，不如去找出一些可能可以控制製作「途徑」的點，以及去製作我們自我呈現的作品。

## 「較佳」的了解和「較好」的呈現

瑪西亞·蘭頓認為：原住民參與電影、電視製作，在社會、政治、美學、經費來源各方面，都是十分複雜的問題。這牽涉到殖民與後殖民時期對「原住民身分」（Aboriginality）、所謂的「原始人」或「野蠻人」的觀念，以及因電影、電視及錄影帶製作而更被強調或滋生出來的歷史、政治、科技、與美學等方面的問題。蘭頓女士也注意到，原住民固然可能對自己的問題有「較佳」的了解，但這並不表示他就能對自己做出「較好」的呈現。認為只有原住民才能了解原住民的問題，才能對原住民做出較好的呈現，這種看法其實也是另一種種族偏見（racism）。而這也就是一般人常會犯的錯誤，認為原住民大家都是相同的人，對彼此有相同的了解，而不論其文化、歷史、年齡、性向等是否相同。這其實正也是另一種思想檢查；也就是認為只有唯一一種「正確」的方法去談原住民，同時所有原住民的電影、電視製作者也必然會對「原住民事物」做出「真實」的呈現。

從另一方面來說，非原住民在拍攝原住民時，最主要的問題在於，會把原住民由主體的身分，藉由拍攝者以攝影機旁觀凝視其想像中的原住民事物的方式，而將原住民轉化成為可被消費的客體。由於任何外人在拍攝原住民題材時，儘管原住民主體可能會有相當程度的參與，但在創作的過程仍無法避免虛構化；也就是電影或電視製作者很難避免把自己變成創作的作者，所以其表現出來的原住民現實絕對是虛構的現實。

所以，在全世界原住民意識覺醒的今天，在臺灣拍攝原住民題材的影視作品，除了由非原住民與原住民共同製作，以減少「想像中的原住民事物」（imagining aboriginality）出現在電影、電視媒體之外，漢人與臺灣原住民彼此之間應該如何規範以臺灣原住民為題材的電影、電視作品的製作，以及如何能培養臺灣原住民的影視製作人才，並提供足夠的經費與機會讓他們能製作並放映有關自己族群社會與文化的電影、電視作品，都是值得我們進一步深入研究與討論的課題。

【附記】本文寫作時，承蒙家父翻譯日文及羅維明、林麗茵、林君英、邱秀玲、曾婉婷、張蕙雯等提供《臺灣日日新報》資料，特此致謝。

（本文原發表於八十三年度全國文藝季「原住民文化會議」。修正稿於《電影欣賞》、《山海文化》雜誌同時發表（1994年5月號）；本文作者現為國立臺北藝術大學電影創作學系副教授）

本期專題2

## 臺灣原住民族誌影片的新貌

文／胡台麗

本文針對臺灣原住民族誌影片的發展，作一綜覽性的簡介：從無聲的臺灣原住民族誌影片，到有聲的16釐米原住民族誌影片，再審視原住民導演以錄影機攝製的原住民紀錄片，和非原住民導演以錄影機攝製的原住民紀錄片。一方面顧及「臺灣原住民族誌影片」受到攝錄影技術的影響而產生的演變，另方面也意圖對較長期投入攝製的原住民及非原住民紀錄片導演的作品概要地介紹。其中最令人振奮的是由原住民導演攝製、質與量日益增進的原住民紀錄片。原住民導演在掌握拍攝與剪輯權後，可以更直接而有效地在生活場域為族群的權益發聲、為文化的復振努力。

### 無聲的臺灣原住民族誌影片

臺灣和西方民族誌影片的發展，都經歷了黑白默片的時期。在日本殖民政府統治臺灣初期，高松豐次郎曾於明治40年（1907年）接受臺灣總督府委託，拍攝《臺灣實況紹介》一片，其中有以重演的方式拍攝日警討伐烏來泰雅族蕃人的狀況，以及歸順酒宴和番人舞蹈等，但是該片以及之後總督府理蕃課所拍攝的一些影片屬於殖民政府「政績」宣傳片，不在本文討論範圍。直到1930年代，才有幾位來臺的日

本學者嘗試拍攝一些關於臺灣原住民社會文化的民族誌影片，但大多是毛片，只有少數經過簡單編輯，加上說明字卡，以黑白默片的形式發表。例如當年在臺北帝國大學「土俗人種學研究室」擔任移川子之藏助手的宮本延人，於昭和6年（1931年）在賽夏族蓬萊村拍攝了約6分鐘的16釐米毛片；繼而於昭和11年在賽夏族大隘村拍攝



大隘社矮靈祭祭典舞蹈最後一日景象。  
（國立臺灣大學人類學系提供）

約12分鐘的矮人祭毛片；另外還拍了約10分鐘泰雅族復興鄉的初步踏查毛片，和約2-3分鐘的噶瑪蘭流流社女巫洗浴儀式的毛片。宮本延人並於昭和9年左右在南排灣內文社五年祭期間拍攝了16釐米毛片500呎（約10餘分鐘），加了幾個字幕卡，作了簡單剪輯。此外，淺井惠倫於1930年代將在紅頭嶼（蘭嶼）拍攝的毛片剪輯成2分49秒短片《陸の人魚紅頭嶼》，在附加的12個字卡中說明



排灣族內文社五年祭場景。（國立臺灣大學人類學系提供）

島上7個部落1,500人是愛好和平的種族，製作玩具、小船，主食為水芋，女子以頭頂甕汲水，男戴傳家之寶銀盔，女戴木冠，喪禮歸途以茅威嚇四方惡靈，女子跳頭髮舞，隨波濤起伏…。昭和12年來自東京Attic Museum（アチツワ ミューゼム）的民族學者宮本馨太郎、小川徹，帶著該館創辦者澀澤敬三的柯達16釐米攝影機，前往臺灣排灣族村落拍攝，剪輯成《臺灣高雄州潮州郡下パイワン族の採訪記錄》，長47分鐘。此片插了許多字卡說明，呈現排灣族不同村落的人文景觀，例如織網袋、包月桃粽、做笠帽、織布、頭骨架、掘地瓜、獵人裝備、射箭、跳勇士舞、編製竹藍、種植芋頭、烤芋頭、舂米、吃食、女祭師以豬骨和桑葉作祭儀，並以葫蘆和珠子卜問等珍貴鏡頭。民國79年（1990年）有人在臺北後火車站發現一部1930年代拍攝、具民族誌意涵的影片《高砂族を描く》，內容有泰雅族生活紀錄、花蓮里漏社阿美族年祭歌舞，但不知為何人所攝。

民國50年代，來臺灣做人類學田野研究的美籍人類學者巴博德（Burton Pasternak）以8釐米攝影機於民國52-54年在屏東打鐵村（客家人聚落）等地拍攝了1,150呎影片（約80分鐘），其中有數分鐘是他在朋友帶領下訪問霧臺魯凱族的毛片；他又於57-58年在臺南中社村（閩南人聚落）以8釐米底片拍攝1,050呎底片，這些無聲毛片的保存情況良好。

臺灣本地人類學界最早是李亦園教授於民國60年做漢人乩童研究時，請當時中研院民族所的計畫助理何傳坤以他自己購自日本的超8釐米攝影機，拍攝了臺北市基隆路乩童的毛片，約30分鐘，經簡單剪接後片長不到10分鐘；61年何傳坤拍攝臺

東卑南族建和村豐年祭，片長60分鐘，簡單剪接為20分鐘；同一年他自費到東埔布農族拍攝一老人打製石器，拍了10卷（一卷3分17秒），經簡單剪接後片長不到20分鐘。以上的超8釐米底片，都是彩色無聲影片，剪接時只去除不好的畫面，沒有加字卡解說。

李亦園教授於民國67年請助理葉春榮以民族所的8釐米攝影機在南鯤鯓拍攝進香隊伍中乩童的毛片。另外，61年臺大人類學系大四學生呂理政參加臺大人類學系曾振銘教授的國科會蘭嶼計畫時，向朋友借了8釐米攝影機，拍攝約3分鐘影片，沒有聲音，只作簡單剪接。臺灣人類學界一直到72年本文作者胡台麗取得博士學位，從美國返回中研院民族學研究所服務後，才開始以紀錄片的概念，拍攝和剪輯有聲的民族誌影片。



排灣族內文社五年祭場景。（國立臺灣大學人類學系提供）

## 有聲的16釐米原住民族誌影片

胡台麗民國70年代起步拍攝民族誌影片時，採用16釐米電影攝影機和16釐米底片。當時錄影技術還沒有達到穩定的程度，也沒有小型錄影機，拍攝後最大的問題



電影《神祖之靈歸來：排灣族五年祭》（1984）劇照。（胡台麗攝影）

是錄影帶的保存年限經不起考驗。迄今，胡台麗共拍攝了6部16釐米民族誌電影，其中有4部完全以原住民族社會文化為題材：《神祖之靈歸來：排灣族五年祭》（1984，35分鐘，彩色）、《矮人祭之歌》（1988，58分鐘，彩色）、《蘭嶼觀點》（1993，73分鐘，彩色）、《愛戀排灣笛》（2000，86分鐘，彩色）；《石頭夢》（2004，79分鐘，彩色）則反映了原住民與漢人族群文化混融的現象。

民國71年胡台麗在紐約修改博士論文期間，透過許多方式學習電影製作的技術與理論。72年返臺後得到中央研究院民族學研究所劉斌雄所長的支持，於臺

東土坂村舉行排灣族五年祭時，攜帶民族所一台越戰時美援的Bell & Howell 16釐米攝影機（以手轉發條拍攝，無同步錄音裝置）、很少的底片（共20卷，每卷100呎，不到3分鐘）和Sony Professional Walkman錄音機，與同事蔣斌等人參加10天的五年祭。祭典期間胡台麗雖然能拍攝的底片很少，但錄了每卷60分鐘的錄音帶共20卷，請土坂村的柯惠譯Tjinuai Kaleradan協助翻譯整理，成為影片現場音的重要素材。73年在很克難的條件下，獲得錢孝貞女士協助，完成《神祖之靈歸來：排灣族五年祭》的剪輯，有模擬同步的現場音和旁白等音效，可謂臺灣第一部有聲的民族誌影片。拍攝期間，攝影機變成文化觸媒，不但記錄五年祭的過程以及族人對祖先的濃厚情感與企盼，也刺激當地人思考影片與文化傳承的關聯性。75年胡台麗進一步計畫拍攝賽夏族的矮人祭。當時名攝影師張照堂協助向電視台借了一部16釐米有



電影《蘭嶼觀點》（1993）劇照。  
（胡台麗攝影）

同步錄音功能的CP16攝影機，並擔任此片的攝影；剛獲得美國紀錄片碩士學位的李道明提供Nagra同步錄音機，讓《矮人祭之歌》（1988，58分鐘）成為臺灣第一部真正同步錄音的民族誌影片。此片的結構企圖模仿矮人祭歌的形式特點，展現賽夏

族人與矮人以及當今外在勢力之間恩怨交織、欲迎還拒的矛盾情結。

民國79年胡台麗前往蘭嶼拍攝《蘭嶼觀點》（1993，73分鐘），此片的攝製密切地與蘭嶼島上的反核廢料運動領導者Siaman Rapongan（施努來）、Si Pozngit（郭建平）以及在衛生所服務的布農族醫師Topas Tamabima（田雅各）合作，在「多重觀點」的呈現中盡量反映他們的觀點，以傳達蘭嶼雅美（達悟）族人對觀光與攝影、醫療與惡靈，以及核廢料場與文化傳統的看法。胡台麗希望影片不再是單向的攝取，而是雙向的交流與回饋，並促使反省與實踐。繼《蘭嶼觀點》之後，胡台麗完成另一部16釐米影片《愛戀排灣笛》（2000，86分鐘），完全以排灣族母語發音，配中文字幕，在臺北真善美電影院公開放映一週，創下很好的票房紀錄。透過排灣族幾位代表性的鼻笛和口笛吹奏者的生命體驗，再與排灣族的傳說相連結，傳達了排灣族強調的哀思情感與美感。

李道明在與胡台麗合作了《矮人祭之歌》並協助《蘭嶼觀點》的製作後，他連

續籌拍好幾部原住民題材的16釐米紀錄片：《排灣人撒古流》（1994，78分鐘）《末代頭目》、（1999，與撒古流合導，118分鐘）、《路，TSUENU》（2001，與王嵩山合導，100分鐘）。撒古流早年協助人類學者蔣斌採集排灣族田野資料，後來致力於雕刻、製陶、繪畫，成為知名的原住民藝術家和文化工作者。在《排灣人撒古流》一片中，撒古流與李道明並列為製作人；到了《末代頭目》，撒古流成為共同導演。《排灣人撒古流》平實地記錄撒古流於民國82年在家鄉做田野訪視、藝品創作、構思部落教室、參與教堂設計等生活樣貌。該片攝影師林建享在撒古流身邊隨興地捕捉日常生活片段，撒古流並未積極地導引《排灣人撒古流》的拍攝。

《末代頭目》的攝製出於撒古流的構想，企圖探討幾種支配部落的力量：傳統（頭目）、政治（鄉長、村長）、宗教（牧師）和金錢（富人）。撒古流說原先他們想拍四個段落，後來經費不足，濃縮成一集。《末代頭目》一片揭露了排灣現代社會所面臨的許多複雜情境。該片線索很多，會讓很少接觸排灣文化的觀眾在觀影時感到吃力，但卻是一部民族誌訊息非常豐富的影片。

《路，TSUENU》由李道明和研究鄒族的人類學者王嵩山共同導演，探討鄒族兩個大社的頭目面對外來文化衝擊時，在部落文化傳承上所走的道路。民國82-89年間拍攝者參與男子會所重建與戰祭等活動，攝錄了相當珍貴的影像。

拍攝16釐米影片最大的困難是資金的籌措。民國87年開始，行政院新聞局每年



電影《愛戀排灣笛》（2000）劇照。（胡台麗攝影）

選出2-3個紀錄片企劃案，每部補助200萬元。除了胡台麗的《愛戀排灣笛》、《石頭夢》和李道明的《路，TSUENU》獲得輔導金補助攝製外，還有兩部與原住民社會文化相關的輔導金紀錄片：湯湘竹的《海有多深》（2000，60分鐘）和王俊雄的《霧鹿高八度》（2003，74分鐘）。《海有多深》記錄蘭嶼青年席·馬目諾的故事，他15歲離家到臺灣謀生，曾加入幫派，後因酗酒中風，被送返蘭嶼，在復健過程中潛入他深愛的海洋，

也積極地建造自己的家屋，拾回自信與尊嚴。導演感性地將自己的生命歷程與席·瑪目諾的經歷交織，配上非常詩意的陸地與海底攝影、卑南族原住民樂手陳建年創作與彈唱的吉他音樂，相當程度地表達現代原住民青年的艱辛處境，與原鄉人文與自然環境給予他們的滋養。王俊雄在《霧鹿高八度》中以霧鹿村落的音樂團體和胡金娘老師指導的霧鹿國小合唱團等布農音樂文化的傳承為記錄重點，並探討布農音樂與外來的西方樂器接觸的情形。

另外，有幾部透過不同管道籌拍的16釐米紀錄片：邱若龍的《GaYa：1930年的霧社事件與賽德克族》（1998，100分鐘）、蕭菊貞的《紅葉傳奇》（1999，70分鐘）、關曉榮的《國境邊陲 1997》（1999，107分鐘）、郭珍弟的《清文不在家》（2000，30分鐘）。《GaYa》的資金主要來自電影發展基金會優良創作短片和國家文藝基金會的補助。這部片子大部分請當地人以賽德克語（Sedeq）訪問經歷霧社事件的耆老，老人們除了口述，並以編作的歌詞吟唱事件中的人物和自身的感懷，非常動人。從他們的敘述與吟唱中得知領導者Mona Ludao的為人和對日警要求搬運木材卻不給工資等行為的不滿，而導致在「運動會」中獵殺日警的霧社事件。而且從一位老人的吟唱歌詞中得知，Mona Ludao做事較審慎，反而是他的兩個兒子是獵殺行動的主要帶頭者。邱若龍由霧社的獵殺事件著手，再探索獵首在該族的文化意義，發現此牽涉到對祖先立下的規範GaYa的詮釋。過去，獵過首的男子、會織布的女子才可以紋面。本片對紋面男女進行訪問，也有獵首慶祝歌舞的重塑，以及獵首笛聲的吹奏，非常珍貴。片中並訪尋當年與日人合作的Toda部落人對事件的看法，顯示霧社事件後日人「以番制番」背後隱含的族群內部歷史性敵對關係，是一部非常用心而誠懇的原住民族誌影片。

《紅葉傳奇》聚焦的紅葉少棒隊，由偏遠山區紅葉國小的布農族子弟組成，在貧困中以石頭當球練習，竟於民國57年大勝世界少棒冠軍隊伍日本和歌山隊，讓臺灣人重拾民族自信心，並掀起臺灣棒球運動的熱潮。30年後蕭菊貞導演尋訪當年的球員，發現過去的光環並無助於他們日後的生活。紅葉隊員半數因車禍、酗酒等原因過世，讓觀眾在歎噓之餘，對臺灣棒球運動的發展有所省思。但本片並未強調和探討紅葉隊員的布農族原住民身分與村落文化背景，以致於原住民族誌的意涵顯得較弱。

拍攝《國境邊陲1997》的關曉榮於民國80、81、83年出版三本關於蘭嶼的攝影

與文字報導專集：《尊嚴與屈辱：國境邊陲—蘭嶼1987》。事隔10年，他得到侯孝賢電影工作室的支助，進行《國境邊陲 1997》16釐米紀錄片的攝製，在此片中意圖將86年的蘭嶼與他76年拍攝靜照時的蘭嶼作一對照。在剪輯時經常插入76年的影像和他86年現身鏡頭中的訪談。蘭嶼雅美（達悟）語和國語交織，招飛魚、捕捉及處理飛魚和鬼頭刀魚的鏡頭拍得很細膩，全片大量採用當地人自編歌詞的吟唱，以反映島上人在面對外移人口增加、大船製作停歇等變遷現象時所產生的惶恐。關曉榮在顯現令人焦慮的主題之際，同時流露出對蘭嶼島上傳統文化包括即興吟唱詩歌的讚賞與敬意。

郭珍弟的《清文不在家》以超16釐米底片拍攝，再放大為35釐米影片。導演在蘭嶼島上「清文」的家中記錄「清文」不在家的情況。清文是一位移居臺灣並在繪畫有所發展的蘭嶼青年，早年到臺灣賺錢，協助父母扶養9個弟妹。島上的飛魚季要來了，清文的父母忙著準備，但清文沒有回家。此片相當技巧地藉清文的不在家，凸顯蘭嶼島上年輕人大量外流的現象。

## 原住民導演攝製的原住民紀錄片

民國79年以後畫質接近專業且價位不算高的輕型錄影機日益普遍，使得有興趣拍攝紀錄片者，在接受基本錄影與剪輯訓練之後，就可以產生自己的作品。臺灣也迎向這個新的錄影紀錄片產製時代，出現了幾位很傑出的原住民紀錄片導演如：馬躍·比吼（漢名：彭世生，母為阿美族，父為漢族）、莎瓏·伊斯哈罕布德（布農族）、木枝·籠爻（漢名：潘朝成，噶瑪蘭族）、楊明輝（太魯閣族／泰雅族）、比令·亞布（泰雅族）、弗耐·瓦旦（漢名：林為道，泰雅族）、希·瑪妮芮（漢名：張淑蘭，蘭嶼達悟族）、陳龍男（阿美族）等。

原住民紀錄片導演中以馬躍·比吼的作品最豐富，品質也相當好，是一位專業的紀錄片工作者。畢業於世新大學廣播電視電影學系，曾擔任公共電視「原住民新聞雜誌」記者，接著加入超級電視公司紀錄片節目「生命告白」的編導。其後以獨立紀錄片導演的身分，連續向公共電視、國家藝術基金會等單位遞送紀錄片拍攝企劃案，成為專職紀錄片導演。他拍攝的紀錄片多與原住民有關，代表作有：《天堂小孩》（1996，16分鐘）、《如是生活，如是Pangcah》（1997，28分鐘）、《我們的名字叫春日》（1997，40分鐘）、《親愛的米酒，妳被我打敗了》（1999，

24分鐘)、《心中的土地：目擊者田春綱》(1999, 28分鐘)、《季·拉黑子》、(2000, 36分鐘)、《國家共匪：美麗的錯誤》(2000, 58分鐘)、《部落漂流到金樽》(2002, 55分鐘)、《揸起玉山最高峰》(2002, 46分鐘)、《走一趟故事Cilangasan》(2003, 24分鐘)、《把名字找回來》(2004, 55分鐘)等。

馬躍·比吼的影片以記錄阿美族為主，其中有四部(《如是生活，如是Pangcah》、《親愛的米酒，妳被我打敗了》、《季·拉黑子》、《走一趟故事Cilangasan》)描述阿美族港口部落的人物與事件。他受到港口部落90餘歲老頭目Lekar Makul(漢名：許金木)很大的啟發，《如是生活，如是Pangcah》便是由老頭目主述，呈現他的生活與對阿美族(也稱Pangcah)傳統的熱愛與堅持。老頭目仍然上山放陷阱、採籐，並避開教會的約制，繼續以竹占預卜獵物；他每天看著海，渴望繼續下海捕魚蟹，與族人分享。他期盼Pangcah的文化能站起來！阿美族的精神能持續！

《親愛的米酒，妳被我打敗了》顯現港口部落年祭中一項特殊的傳統習俗：男子年齡組織中的年輕人每四年一次要升級到青年組的最高領導級(mama no kapah)時，在通宵歌舞、朝陽初升之際，必須通過一口氣將一大碗米酒喝完的考驗。有人提出改良甚至廢除此習俗，影片呈現雙方的爭議，最後年輕族人接受老頭目的說法：「這升級的酒是要你們有力量來集合部落分散的族人，是要讓你去迎接老人家的肩膀。藉老人家的肩膀，你就有力量去管理部落使你成為勇敢的年輕人。在港口部落接受過升級儀式洗禮的mama no kapah，往後不論他們遇到什麼困難只要想起了打敗一大碗米酒的經驗，勇敢面對，憋一口氣，再忍一下，再大的挑戰都會撐過去的，這就是阿美族祖先的智慧。」

《走一趟故事Cilangasan》根據Lekar Makul老頭目講述的港口族人在清兵追逼下避居Cilangasan的傳說，以影像記錄港口部落年輕人在長老帶領下重新走一趟到Cilangasan的路程，讓歷史傳說與身體經驗相結合。《季·拉黑子》拍攝的主要人物為港口部落年輕的藝術與文化工作者季·拉黑子。他曾到都市謀生，企圖隱瞞原住民的身分。後來有所反省和覺悟，返回部落積極地投入文化採集工作，向部落老頭目學習，並利用海邊的漂流木從事部落題材的雕刻，成績斐然。

馬躍·比吼的《天堂小孩》和《我們的名字叫春日》記錄的是都市原住民的經歷。《天堂小孩》是他學生時代的一部作品，記錄臺北縣三鶯大橋下的阿美族原

住民不斷面臨房屋被拆的命運，但他們在拆後又不斷地重建「天堂」，而那裡的孩子也在沙地上玩著蓋房子的遊戲。《我們的名字叫春日》是馬躍·比吼家鄉（花蓮縣玉里春日村）移居都市的族人決定以「春日」隊為名，參加漢人的端午節龍舟比賽，而勇得第一名為阿美族爭光的故事。

《心中的土地：目擊者田春綱》、《國家共匪：美麗的錯誤》是兩部抗議色彩較濃厚的影片。前者記錄花蓮太魯閣族原住民與亞洲水泥廠的爭執事件，田春綱（依貢·希凡）女士在該事件中顯現鏗而不捨的抗爭精神；後者觸及「國家公園」與南投東埔布農族的關係和與花蓮太魯閣族人的關係。布農族老人認為「國家公園」如同「國家共匪」，禁止他們在原來屬於布農族的土地上狩獵。布農族和太魯閣族的原住民終於串連起來，到立法院前抗議。

《揸起玉山最高峰》是另一部以東埔布農族為拍攝對象的影片。1967年擔任登山嚮導的布農族人伍勝美和全桂林，將國民黨元老于右任的銅像搬到玉山頂，因于右任死前曾說希望能立像於高山頂以眺望大陸家鄉。揸銅像的布農族人並不清楚于右任是何許人，但完成該項任務是他們登山生涯中的驕傲。臺灣政治環境改變後，于右任銅像被人損毀，將頭打掉，推落山底。當年揸銅像上山的布農人感到難過：「是流汗、辛辛苦苦揸上去的，為什麼要拆掉？」在外來政權主導的歷史時空中，原住民的辛勞與內心感受沒有人真正在乎。

## 變大又變小的名字

《部落漂流到金樽》是記錄一小群原住民年輕藝術創作者在臺東海邊自建樹屋居住、自由創作的經歷。他們不想被外在的框架所限，希望在大自然中蓄積創作的能量。一場颱風過後，架在沙灘上的雕塑被風雨重塑，創造者在有與無之間接受自然的教誨、吸收大地的精華。《把名字找回來》是馬躍·比吼繼他與莎瓏·伊斯哈罕布德於民國91年完成的公共電視「請問貴姓」四集影片（共105分鐘）之後所攝製的最新作品。「請問貴姓」中有三集是馬躍·比吼導演（《請問貴姓》、《一直變大又變小的名字》、《不願與你同姓：當歐蜜羅遇上葉莉茱》），有一集（《道島哇徠：百家姓外的大姓》）由莎瓏·伊斯哈罕布德導演。這些影片談論的是臺灣原住民各族不同的命名方式，並凸顯原住民使用漢姓時面臨的問題。《把名字找回來》一片聚焦於原住民73年以後「恢復傳統姓名」運動的進展。雖然84年立法院已

立法通過，但七年來只有近600人申請恢復原住民名字。此片探討原住民換與不換傳統名字的原因。

莎瓏·伊斯哈罕布德是馬躍·比吼多年來的搭檔。她善於寫企劃案、電腦剪輯與網頁設計。她是布農族人，原先是公共電視第一批訓練的「原住民新聞雜誌」記者，後來與馬躍·比吼密切合作，擔任《搆起玉山最高峰》與《請問貴姓》的剪輯，近年開始有自己導演的作品：《誰來陪我一段》（2001，24分鐘）、《月亮的眼淚》（2003，26分鐘）。《誰來陪我一段》記錄東埔布農族人很有人情味地陪伴一位單身獨居的外省籍退役老兵，走完人生最後的旅程。《月亮的眼淚》入選2003年「臺灣國際民族誌影展」，片中運用實景和動畫，記錄一位東埔布農族人依照父親生前描述，前往尋找傳說中太陽被射中後變成月亮、跌落山谷、捏石成洞、盛裝眼淚之處。與馬躍·比吼相較，她在編導方面雖然還處於起步階段，但已顯現相當潛力。

木枝·籠爻（漢名：潘朝成）屬於平埔族中的噶瑪蘭族。他曾是舉行過個展的攝影家，民國84年參加公共電視第一批「原住民新聞雜誌」記者培訓，結訓後擔任了一段時間的記者，再考入國立臺南藝術學院「音像紀錄研究所」，取得碩士學位，現任教於花蓮慈濟大學。他的代表性紀錄片作品有：《鳥踏石仔的噶瑪蘭》（1997，42分鐘）、《吉貝要與平埔阿嬤》（1999，53分鐘）、《代誌大條：番親有來沒》（2001，120分鐘）、《我們為土地而戰》（2004，56分鐘）。《鳥踏石仔的噶瑪蘭》一片敘述木枝·籠爻於82年在花蓮新社拍攝噶瑪蘭族祭典時，無意中發現自身有一半該族血統，然後展開發掘家族遷徙史、重尋原住民認同和學習噶瑪蘭族文化的歷程。《吉貝要與平埔阿嬤》記錄西拉雅族的祭典，在影片中「吉貝要」（今臺南市東山區東河里）聚落仍然祭拜西拉雅族的阿立母，並由一個會通神靈的85歲阿嬤主持祭典，與祖靈溝通，維繫著西拉雅族的命脈。《代誌大條：番親有來沒》聚焦的是平埔族群中另一個以為消失的聚落（臺南六重溪）。此聚落透過公廨（傳統祭祀場所與集會所）的整建與「牽曲」儀式的恢復，重新凝聚原住民的身分認同。木枝·籠爻在「鳥踏石仔攝影工作室」網站上寫道：「我的影像除了見證今天為生活為理想而奮鬥的噶瑪蘭族外，還有一項重要的任務，那就是促使政府恢復噶瑪蘭族以及平埔族群尊嚴的族名，並且對平埔部落文化的傳承給予實質的幫助。」他的另一部作品《我們為土地而戰》記錄花蓮太魯閣族土地的流失與該族積

極投入「還我土地運動」者的努力。

楊明輝、劉康文、比令·亞布和弗耐·瓦旦這四位原住民紀錄片導演是在參加了「全景映象工作室」於民國84-87年推動的「地方記錄攝影工作者訓練計畫」後，持續地在部落中進行原住民紀錄片的攝製。楊明輝（太魯閣族／泰雅族）是國小教師，代表作有：《流浪者之歌》（1996，44分鐘）、《請給我一份工作》（1997，42分鐘）、《小夫妻的天空》（1998，42分鐘）、《Smapho—泰雅族占卜術》（2002）。《流浪者之歌》記錄他所居住的原住民部落中的精神病患，他們的境遇反映了原住民在大變遷社會中難以調適的現象。《請給我一份工作》揭示部落青年在政府開放外籍勞工後，產生了高失業率的問題。《小夫妻的天空》以楊明輝教過的原住民學生為記錄對象，顯現早婚生子的年輕人所面對的現實生活窘境。《Smapho—泰雅族占卜術》記錄的是楊明輝近年很有興趣瞭解和學習的太魯閣族傳統信仰與儀式。

劉康文是花蓮秀林鄉的太魯閣族人，也參加了「全景映象工作室」東區的紀錄片訓練計畫。他平時在東華大學擔任技工，並在族群與文化研究所專修班進修。代表作有：《巴伊—大魯閣》（1996，13分鐘）、《過》（1999，50分鐘）。《巴伊—大魯閣》記錄部落中少數幾位紋面老婦人的生活與紋面記憶。安靜的畫面中有歲月流逝的痕跡。《過》想表達太魯閣族祖先傳下的Gaya概念。劉康文認為Gaya是祈求也是犧牲，是延續也是中斷，是分享也是拒絕。鏡頭中的族人涉水而過、攀爬上山、做鐵圈、埋設陷阱、殺公雞祭祖靈、獵得獲物後與朋友分享。劉康文剪輯的影片，很少對話和旁白，雲山溪流等空景很多，在安靜的畫面中傳達出抽象的文化概念與族群氛圍。

## 土地到哪裡去了？

比令·亞布（泰雅族人）是國小老師，同時在政治大學民族學研究所攻讀碩士。代表作有：《土地到哪裡去了》（1998，35分鐘）《彩虹的故事》（40分鐘）、《走，親近祖靈》（2003，38分鐘）。他在民國85年接受紀錄片攝製的訓練，86年起以影像記錄部落的生活。他希望以紀錄片做為工具，推動原住民文化的復振運動。《土地到哪裡去了》一片反映的是他自己所屬的麻必浩部落的土地流失問題。日據時代他們的許多傳統土地被強制劃為國有地，之後國民政府採取同樣

措施，一直不歸還。片中老人帶年輕人到原有土地作祭拜儀式，為歷史作證。《彩虹的故事》訴說比令·亞布從小對臉上有刺紋的老人便懷有特殊情感，採取非常貼近紋面老人生活的方式與他們親切交流，以影像記錄這快消失的傳統。《走，親近祖靈》拍攝的內容包括麻必浩部落的祖靈祭、村中不同教會支持和反對的態度、另一泰雅部落將傳統與西洋宗教融合的例子、祖靈祭在某些地區被觀光化的現象等。比令·亞布將剪輯好的影片帶到許多泰雅部落放映和討論，希望激發各部落的反省，並復振屬於自己部落的祖靈祭。

弗耐·瓦旦（漢名；林為道）和比令·亞布是好友，同時期受紀錄片攝製的訓練。他從空軍機械學校畢業並服役期滿後，定居泰雅部落，也投入文化復振的工作。代表作有：《石壁部落的衣服》（1998，34分鐘）、《外婆的苧麻》（1999，37分鐘）、《祖先的小米》（2003，23分鐘）。《石壁部落的衣服》一片先是提到石壁部落雖然已恢復了祖靈祭，但傳統的服裝已消失了；接著記錄一位年輕泰雅女子尤瑪·達陸努力地研究泰雅族傳統服飾，並向她的外婆和姨婆學習織布的過程。《外婆的苧麻》一片進一步記錄尤瑪·達陸向泰雅老婦人學習種植苧麻，並在收成後製作麻線的歷程。《祖先的小米》是以影像記錄一群泰雅人嘗試種植以往泰雅文化中極為重要的作物—小米。從播種到收割，並在祖靈祭中以小米製糕和酒祭獻的連串實景，配上插畫、再襯著祖靈祭歌及口簧琴樂聲，有完整而動人的呈現。弗耐·瓦旦攝取的畫面相當沉穩、優雅、虔敬且富哲思，飽含民族誌的豐富內涵和對泰雅文化的孺慕之情。

希·瑪妮芮（張淑蘭）是一位很特別的紀錄片導演。她在家鄉蘭嶼的公共衛生所擔任護士，負責老人居家護理和精神病患的照顧。在工作上有許多體會，很希望藉由影像讓更多人重視蘭嶼的醫療與文化議題。她經由朋友介紹，與紀錄片導演郭珍弟認識，共同導演《希·音拉珊》（1999，45分鐘），記錄蘭嶼一個7歲女孩希·音拉珊的生活情境。她父親去世、母親精神病住院，平時與弱智的祖母共同生活，被周圍的人視為不祥和受到詛咒，遭到歧視。《希·音拉珊》之後，她得到曾經受過全景工作室紀錄片訓練、在蘭嶼氣象站工作的黃祈賢協助，完成《面對惡靈》（2001，54分鐘）。此片入選90年第一屆臺灣國際民族誌影展，作為閉幕片放映，受到很大的重視。

《面對惡靈》記錄的是蘭嶼島上生病的老人。這些老人在傳統文化觀念中被視

為惡靈纏身，自我隔離，以免將惡靈的穢氣傳給其他人，也因此造成護理上的困擾。在影片中，希·瑪妮芮不畏「穢氣」，親近和照顧老人，並招募及訓練已有基督教信仰的蘭嶼婦女為義工，以改善老人們的生活。攝影機非常貼近被攝者，捕捉了許多令人動容的畫面，也讓觀眾聽到老人的心聲：他們因疼愛年輕一輩，而不希望他們接觸自己而被惡靈侵害。此片經過影展的大力介紹，媒體的採訪報導不斷，讓希·瑪妮芮成立的「蘭嶼居家關懷協會」得到不少贊助款，在島上發揮更大的影響力。希·瑪妮芮繼續與黃祈賀合作，剪輯完成一部影片《希·雅布書卡嫩：沒有飯吃的人》（2004，50分鐘），深入探討蘭嶼島上老人獨居的現象。她在拍攝過程中發現獨居老人並不可憐，他們的孩子藉「送飯」表達關懷，而老人的獨居空間中也滿溢著悠遊自在的生活情調。

陳龍男是在都市成長的阿美族原住民，畢業於臺灣大學社會系。他近年的幾部作品連續獲得本地一些紀錄片影展和獎項的肯定，其中與原住民直接相關的有：《尋找鹽巴》（1999，40分鐘）、《回來就好》（1999，40分鐘），間接相關的有《海洋熱》（2003，109分鐘）。《尋找鹽巴》記錄的是陳龍男自己所屬的臺灣大學原住民學生社團「原聲帶」的新學期迎新儀式。這個融合不同原住民族群的社團在舉行「團結年祭」新生訓練活動時，採借阿美族與卑南族年祭的歌舞祭儀，希望這個發源於都市校園中的原住民「部落」能凝聚力量，不斷成長。影片反映了這些原住民年輕人努力學習傳統語言與文化的熱情與困難。他們意圖建構的「部落」受到校園其他流行文化的包圍與入侵，到底要採取開放還是排拒的態度？要如何找到族群文化「鹽巴」的味道？影片在卑南族民歌作家陸森寶先生創作、「原舞者」文化藝術團演唱的「懷念年祭」歌聲中結束，留給「原聲帶」社團團員和觀眾許多思考的空間。在《回來就好》一片中陳龍男以錄影機拍攝他的家人，特別是他未婚生子的妹妹離家又返家的過程。他在片中並沒有刻意突顯這是一個阿美族的家庭，但影片中「原味」的淡化反而更真實地顯現都市原住民的處境。陳龍男最近發表的影片《海洋熱》記錄臺灣本地幾個年輕人組成的樂團在「2003年貢寮國際海洋音樂祭」中力拼獎項的情形。雖然不是一部原住民題材的影片，但從此片的拍攝與剪輯可以看出，陳龍男對一個初選入圍但決選被淘汰的原住民樂團「圖騰」有特殊的感情，給予相當分量的介紹。（〈臺灣原住民族誌影片的新貌〉全文約16,000字，本刊因限於篇幅，特節錄部分段落刊出。全文詳見：<http://ppt.cc/pLHI>；作者為中研院民族學研究所研究員）

## 馬躍·比吼的原住民影像運動

文／林文玲

民國96年「2007臺灣國際民族誌影展」所規劃的「導演專題」，除了引介美國霍皮族導演Victor Masayesva之外，臺灣部分將介紹著名的獨立製片導演Mayaw Biho馬躍·比吼（Pangcah邦乍族）以及他所攝製的《天堂小孩》、《揸起玉山最高峰》以及《親愛的米酒，妳被我打敗了》三部作品。

馬躍·比吼出生於花蓮織羅部落，從小在部落成長，直到高中後才離開。在臺北就讀大學時期即開始拍攝《我們的名字叫春日》、《如是生活，如是Pangcah》、《天堂小孩》與《季·拉黑子》等作品。畢業後，曾拍攝公共電視《原住民新聞雜誌》、《我們的島》以及超視《生命告白》等電視紀錄影片，現為獨立製片。

馬躍·比吼除了長期大量記錄原住民影像外，也積極從兩個層面推動原住民影像的社會／文化運動：一方面拍攝影片凸顯原住民當代議題（例如臺灣第一民族人名與地名的復名計畫）；再一方面則透過影像展演活動喚起意識、凝聚原住民族力量（民國89年臺灣第一個單一族群影展「真實邦P'Y'阿美影展」，到94年《把名字找回來》所結合的CF製作、紀錄片巡迴、網站架設以及《百人復名大行動》的發起）。

「在這個號稱多元的社會裡，我們究竟聽見或看見了多少真正『多元』的聲音與樣貌呢？」馬躍·比吼的影片從這樣的一個出發點，試圖貼近原住民的感受、立場與觀點，去呈現所處的社會、政治、經濟的實際環境以及對族群身分的體認、思索。馬躍·比吼的影像運動計畫，還進一步去試探原住民媒體製造在政治上的希望與文化上的可能性，以及在不同的政治權力、國家定位以及社會文化脈絡下，原住民族群如何重新界定自我。

「喝米酒傷身」這話其實在片中有兩層意義：一是有一種米酒傷身，另一是一種喝法傷身。有一種米酒的製造過程有問題，它製作過程中的分配程序以及交換過程都是有問題的，所以它（不得不然）就有問題。而另外一種米酒則是社群內自

己釀造的，因此是沒有問題的米酒。可是這兩種米酒現在卻常常被混為一談，或者說，外人不分、外人不察，年輕一代的，尤其還沒有經過儀式考驗的，也不那麼察覺。

阿公說「要喝下那碗部落的米酒」。在升級儀式中喝下那大大碗的米酒，不但轉換自己成為擔負更大責任的部落成員，同時也意味著抗拒那外來的、現代化的米酒污名。在此，儀式就是一種釐清、分辨這種米酒與那種米酒；或者說，區分部落的米酒、部落必要的米酒，以及那個污名化的、會傷身的米酒。米酒作為儀式與代表部落精神，可以對抗於米酒作為污名與某一種體制的壓迫的意義轉換行動。

從《親愛的米酒，妳被我打敗了》影片我們看到臺灣原住民運動的某種訴求：一種是回到部落、回到祖靈（由部落灌酒儀式保證），切斷主流社會所提供的認識框架、價值導向與污名認同，尋求建立個人進而部落的自信、自決與自治。回到部落、回歸傳統（一種混雜有現代意義的傳統）這樣的文化主張或許經由電視與銀幕的放送，可以更有效地轉化為政治資產，成為族群內部團結與驅動的基礎，對外則可做為對世界各地其他社會團體、政府尋求連結的可能。（本文刊載於「2007臺灣國際民族誌影展專刊」，作者現為國立交通大學人文社會學系副教授）

本期專題4

# 探索另一類原住民影片的可能性

——龍男·以撒克·凡亞思影片中的熱血

文／蔡政良 (Futuru C. L. Tsai)

在「2011臺灣國際民族誌影展」的國內焦點導演單元，特別介紹龍男·以撒克·凡亞思 (Lungnan Isak Fangas) 的兩部影片，其中《海洋熱》(Ocean Fever) 為導演早期的代表作，而《很久》(The Making of on The Road) 則是近期的最新力作。這兩部紀錄片外加導演這幾年來的作品中，可以見到龍男正在探索，或者是開創新型態的原住民影片的可能性，不論導演本身的人格特質或者他的取材、鏡頭、與敘事，都散發出一股熱血的味道與律動，試著以貼近一般大眾的電影

語言，表現出作為一位當代原住民影像工作者的現代感。

龍男·以撒克·凡亞思是阿美族人，臺灣大學社會學系畢業後開始專職拍攝紀錄片，民國98年(2009年)取得美國德州大學奧斯汀分校「Radio-TV-Film」系電影製作碩士。龍男的創作力旺盛，在他出國學習專業電影製作前，已完成包含88年的《回來就好》(Angoo)、《尋找鹽巴》(Finding Salt)，91年的《我的莒光作文簿》(The Lost Two Years)、92年的《美麗的遠行》(A Beautiful Trip)、93年的《站崗的女人》(GF on Guard)、93年的《海洋熱》(Ocean Fever)，以及94年的《海洋熱2》(Ocean Fever 2)等



電影《海洋熱》(2004)劇照。(韶光電影提供)

作品。龍男身為在都市長大的原住民，可以見到在其出國留學前的作品前期，在題材上泰半與自身的族群認同有關係。雖然在題材上，與許多原住民導演有著相類似的取向，但是在其敘事的手法上，已經可以看到他活潑與流暢的律動感。尤其88年的《尋找鹽巴》（Finding Salt）一片，更是真實且不落俗套地表露出一群在大學中念書的原住民青年的認同政治。

民國93年以後，龍男開始將題材轉向時下許多年輕人感興趣的樂團比賽與音樂祭活動，雖然影片中多數樂團與原住民沒有關係，但是其中的主角樂團之一，亦是2011第六屆臺灣國際民族誌影展代言人，迄今榮獲金馬獎、金音獎與金曲獎等大獎的原住民歌手舒米恩·魯碧（Suming Rupi姜聖民）所開始嶄露頭角的圖騰樂團。此時，已經可以見到龍男作為一位原住民的紀錄片導演，開始將觸角伸向更大的場域，不再完全侷限在於原住民為焦點的題材上，但是仍然將原住民的意象以不著痕跡的手法，鑲嵌在這一部充滿歡笑、淚水、興奮與失落的搖滾熱血青春勵志片中。

隨後，龍男遠赴美國德州到著名的德州大學奧斯汀分校「Radio-TV-Film」系取得電影製作碩士，98年時，一方面延續海洋熱系列紀錄片中的熱血精神，並以其畢業製作為藍圖，製作了《誰在那邊唱》（Who Is Singing There）作品，片中可以見到龍男企圖以電影元素中的張力，細膩地以電影導演的手法，成功地將當年《海洋熱》片中熱血樂團裡所隱藏的情感與衝突表現出來，一場看似安排演出的橋段，卻透露出比真實還要真實的人性與生存壓力。這部影片也入選為金馬影展觀摩影片，並在兩百多部影片中獲得觀眾票選第七名。

## 只要夠熱血就有機會

隨著龍男學成歸國後，他致力投入將電影與紀錄片做為事業的工作，一方面在專業上，提升技術與設備的水準，另一方面則在原住民的議題上，拓展題材與敘事的可能性。98年，龍男開始籌拍關於都蘭部落巴卡路耐（都蘭部落阿美族年齡階層中的未成年階層）的復振紀錄片，同時也開始接拍由臺東南王部落眾多金曲獎歌手、部落族人與臺北電影、音樂、劇場界合作的原住民電影音樂劇的側拍紀錄片，並在100年完成《很久》，將在本屆影展中首映，同時獲選為本屆影展的閉幕片之一。除了紀錄片之外，龍男也開始嘗試拍攝MV（音樂錄影帶），為舒米恩的首張母語創作專輯製作了《Kaph》（年輕人）《Tangfur》（鈴鐺）兩部MV。龍男在

這兩部MV中展現了不同的導演手法，在《Kaph》裡，導演運用大量的阿美族傳統與現代生活元素，例如傳統上的羽毛、年齡階層特色、服裝、舞蹈加上現代的運動、讀書、嘻哈、流行舞蹈等等，以及大量的動畫，搭配舒米恩的阿美語電音樂曲，混融，或者說創造出一種極具時代感且不盲從世俗流行音樂MV的風格。另一部MV《Tangfur》則運用拍攝巴卡路耐的素材，以紀錄片手法製作，呈現出主角舒米恩的心路歷程與各種內外掙扎，展現了龍男駕馭影像敘事的能力。

本屆臺灣國際民族誌影展便介紹龍男導演著名的紀錄片《海洋熱》與最新力作《很久》兩部影片，相當能呈現出龍男導演前後期的創作取向與未來發展。在《海洋熱》一片中，最重要的主軸即是「人生不熱血，和鹹魚什麼兩樣啊！」的獨立搖滾樂團精神，藉著這樣的敘事線，記錄了一群樂團在參與貢寮國際海洋音樂祭的比賽中的各種喜怒哀愁，不論在題材與敘事的手法上，龍男都能夠成功地吸引一般觀眾投入在影片的情緒之中。乍看之下，這部紀錄片呈現的是一群熱愛音樂的樂團的青春勵志片，其實，內裡所蘊含的是一個重要訊息，亦即片中主角之一，多由原住民所組成的圖騰樂團，所展現出的新時代原住民青年的可能性。原住民不是只有傳統的歌舞而已，也是可以有機會站在熱門樂團的比賽場合上，與來自臺灣四面八方的菁英樂團逐一高下。事實證明龍男的眼光獨到，圖騰樂團雖然沒有在93年貢寮國際海洋音樂祭獲得大獎，但是在隔年8月，圖騰樂團便拿下了大獎，並進一步孕育出當今的樂壇才子，阿美族的舒米恩。因此，從《海洋熱》中可以看到，新時代的原住民青年，不是只活在刻板印象中，只要你夠熱血，還是有機會創造出新的可能性。

## 第一齣原住民原創音樂劇

另一部龍男最新完成的紀錄片《很久》，則透過側拍號稱「臺灣音樂史上第一齣原住民原創音樂劇」的製作過程，呈現了原住民音樂如何被創造、混融與想像。龍男在片中提出一個問題，亦即「原住民的音樂是否必須要在國家音樂廳裡演出，才可以被認可為是好音樂嗎？」在這齣音樂劇的製作過程中，龍男相當平實地呈現兩種不同的聲音，一方質疑這種透過想像所謂的「原住民音樂」，在沒有文化的脈絡下，並無法真正呈現所謂原住民音樂的內在生命力與實質文化內涵；而另一方則站在創造的立場，認為將原住民音樂轉化成一種為大眾所能夠接受的舞台藝術



電影音樂劇《很久》（2004）劇照。（詔光電影提供）

龍男除了熱血之外，還多了更深層的反思，並藉著影片中的疑惑讓觀眾一起來參與尋找答案的可能性。

最後，除了紀錄片與MV以外，龍男曾經說過，他最大的夢想是製作一部阿美族的歌舞電影，就像曾經獲得多項奧斯卡大獎的《Chicago》（芝加哥）一樣，一方面展現阿美族文化中歌舞的特色，另一方面也透露出龍男對於創新原住民影片類型的企圖心，且讓我們拭目以待這樣一部電影的產生，也期待龍男未來有更多的作品能夠拓展原住民影片的可能性。（原文刊載於「2011臺灣國際民族誌影展專刊」；本文作者現為國立臺東大學公共與文化事務學系助理教授）

展演形式，是一種原住民音樂的新形態與新機會。龍男並未在影片中提出一個具體的答案，反而是希望藉著影片記錄的過程，將問題丟出來讓觀影者能夠思考與討論。與《海洋熱》一片類似的是，在題材的選擇上，龍男相當執著於音樂的取向，並以流暢的敘事再現過程裡的愛恨情仇，不同的是，龍男已經開始注意到原住民音樂在現代與傳統的兩端界線中掙扎與試圖找出一條新路的可能性。作為一位導演，他的任務是將這個過程與他自己內在的疑惑透過影片表達出來，顯示

# 「臺灣民族誌數位影音典藏計畫」中的 原住民影音簡介

文·圖／胡台麗

**臺**灣民族誌數位影音典藏計畫 (<http://www.ethno.sinica.edu.tw/>) 之數位化目標為中央研究院民族學研究所博物收藏的一批極具特色的民族誌影音資料。這批資料主要是民族學研究所研究員胡台麗從民國73年開始，將近30年來主持各類研究計畫所採集的影音資料，包括錄影帶電影片、錄音帶等，為臺灣人類學界迄今採集數量最多的一批珍貴民族誌影音資料。

這批於田野進行參與觀察及知識實踐期間採集的一手影音資料，涵蓋南島語系的原住民、漢語系的閩南、客家、外省榮民，呈現臺灣文化多樣性與豐富內涵，可據以研究和瞭解各族群的傳統文化與現代變遷。本計畫從96年起逐年進行。已完成的與臺灣原住民相關的子計畫有：「原住民族祭儀歌舞」、「排灣族祭儀與傳說」、「賽夏族祭儀之變遷」、「排灣族鼻笛與口笛」、「原舞者採集與展演」、「阿美族祖屋之重建」共六項，包括動態錄影檔1,703卷，錄音檔118卷，總計1,821卷。現分項簡介如下：

## 【臺灣原住民族祭儀歌舞計畫】

民國75-78年，中研院民族所接受省政府民政廳委託，進行「臺灣土著祭儀及歌舞民俗活動之研究」。計畫由民族所研究員劉斌雄和胡台麗主持，邀請人類學者黃宣衛、陳文德、王長華、鄭依憶、許功明、王嵩山、徐韶仁，民族音樂學者林信來、錢善華，以及舞蹈學者平珩，參與資料的收集、分析與撰寫。

各族影音採集部分由胡台麗主持，於75-76年攝錄阿美、魯凱、賽夏、卑南四族的祭儀歌舞影音資料；77-78年採集排灣、布農、鄒三族的影音資料。以當時畫質最好的3/4專業錄影機攝錄，後由民族所博物館轉拷為DV帶保存。歌唱錄音帶也是以專業數位錄音機錄製。這批影音資料應是近代數位錄影機與數位錄音機產生後最早、最有系統的臺灣原住民族祭儀歌舞影音採集計畫之成果，總計有362卷。其

中最具推廣價值的是七卷臺灣原住民族祭儀歌舞實況錄影剪輯帶：

#### 宜灣阿美豐年祭 (Ilisin) 54分17秒

民國75年7月17-24日舉行之宜灣阿美族豐年祭全程錄影之精華剪輯。內容從〈漁撈祭〉開始，包括準備日當夜由部落男子年齡階級組織歡迎神靈到來之〈迎靈祭、部落男性成年禮〉；全部落一起歌舞宴娛神靈的〈宴靈祭〉、讓部落中青年男子表達愛意的〈情人之夜〉；以及完成豐年祭儀式的婦女組歌舞〈送靈祭〉、青年男子「漁撈祭」慶祝晚會。

#### 好茶魯凱豐年祭 (Kalalialbagan) 59分45秒

民國75年8月7-10日屏東縣霧臺鄉魯凱族好茶村豐年祭全程錄影之精華剪輯。錄影重塑傳統的小米收穫後祭。各戶除了以小米乾飯作祭，最重要的活動為部落男子集體上山的烤小米餅活動 (watsabi)。家中初學會走路的男孩參加此活動後才被部落接納為「真正的男孩」。長老和祭司在山上做儀式，祈求神靈庇護男子，賜

予豐獵。

#### 南群賽夏矮靈祭 (Pas-tai) 58分54秒

民國75年9月16日至11月19日苗栗縣南庄鄉賽夏族矮靈祭全程錄影之精華剪輯。從gagawas (結草約期) 開始，包括ajalaihoh (長老會議)、迎靈、大旗幡製作、延靈、娛靈、逐靈、送靈及答謝之宴的矮靈祭儀式過程。

#### 南王卑南大獵祭 (Mangayau) 59分55秒

民國75年12月28日至隔年1月4日南王卑南族大獵祭全程錄影之精華剪輯。從28日「上山前儀式」開始，男子上山後紮營狩獵，晚上唱bailalao古調，並做防偷襲的



屏東縣霧臺鄉魯凱族好茶村豐年祭一景。(胡台麗攝影)

smibasob丟茅草儀式。31日晨返回村落展開祭儀。祭典全程包含除喪儀式、串門之夜、升級為青年儀式及盛裝舞會。

霧鹿及紅葉布農打耳祭 (malatagia) 51分44秒

民國77年臺東海瑞鄉霧鹿部落及延平鄉紅葉部落之打耳祭全程錄影精華剪輯。打耳祭當天插立竹竿，掛上鹿或羌的耳朵做為箭靶，先由家中善獵者抱小孩以弓箭射耳，再由男子排列成行，依序用槍射擊。之後生火烤肉，由祭師做儀式祈求豐獵，並進行祭肉分食儀式。

達邦及特富野鄒族祭典 (Homeyaya / Mayasvi) 54分13秒

民國77年嘉義達邦、特富野聚落之鄒族小米收穫祭及戰祭全程錄影精華剪輯。內容包括小米收穫祭及戰祭的準備佈置工作、迎神歌舞、各家族進酒儀式及祭典中的禱詞，和完成祭典的路祭儀式。

土坂排灣五年祭 (Maleveq) 及大社婚禮 59分45秒

民國77年2月16日、10月18-28日，臺東縣達仁村舉行之五年祭全程錄影之精華剪輯。10月18日由遮蔽禮開始，至28日解除遮蔽禮的五年祭儀式。

此卷內容還包含2月在三地鄉大社村舉辦的許竹生、馬双貞排灣族婚禮過程。此子計畫另有一卷已出版之錄音帶：

宜灣阿美族豐年祭 (Ilisin) 歌謠 A面30分22秒；B面31分59秒



排灣族古樓女祭師誦唸經語。  
(胡台麗攝影)

## 【排灣族祭儀與傳說研究計畫】

中研院民族所研究員胡台麗自78年起所主持的排灣族研究計畫的總匯。系列的計畫除長期得到民族所的經費支持，有些計畫如「排灣古樓女巫師祭儀經語的研究」並獲得國科會補助。本計畫以新型輕便攝錄影機（包括VHS、V8、Hi8、DV等）作田野影音採集，錄影帶總數967卷、錄音帶26卷，總計993卷，是《臺灣民族誌數位影音典藏計畫》資料庫中數量最多、內容極為豐富的一個單元。

研究者最主要的田野影音攝錄地點，主要為迄今仍傳續著排灣族五年祭和其他

傳統祭儀的屏東縣來義鄉古樓村、臺東縣達仁鄉土坂村。影音資料數位化後分別置於「排灣古樓」與「排灣土坂」項下。另有南和、望嘉、來義、平和、三地門等村落的影音攝錄採集，置於「排灣其他」項下。錄音帶以本計畫助理柯惠譚（Tjinuai Kaleradan）採錄的虛構傳說（mirimiringan）為主，置於「排灣錄音」項下。古樓田野期間有時胡台麗與助理Tjinuai同時採錄，助理所攝的部分置於「排灣參考」項下。

這些錄影帶的內容包括排灣五年祭、六年送祖靈祭、開墾祭、播種祭、收穫祭、嬰兒出生儀式、青少年成長儀式、婚禮、喪禮、成巫儀式、治病儀式、招魂儀式、巫師唸經與唱經、賦予靈力儀式、巫師專訪、歌謠、傳說等。其中古樓五年祭儀式連續於民國78、83、88、93年全程錄影採集，而五年祭次年的六年送祖靈祭（79、84、89、94）也有採錄，可根據這些影音資料作貫時性排灣祭儀變遷的研究。

### 【賽夏族祭儀之變遷計畫】

中研院民族所研究員胡台麗自民國75年起所主持的以賽夏族祭儀為重心的計畫之彙集。在此計畫下以輕便錄影機（VHS、V8、DV等）和數位錄音機進行田野影音採集。累積的錄影帶總數達234卷，另有若干錄音帶。



賽夏族矮人祭一景。（胡台麗攝影）

此批影音資料最大的特色為研究者長期記錄賽夏族最盛大且具代表性的矮人祭（pasta'ay）。賽夏矮人祭每兩年一次，每十年舉行一次大祭。此計畫開始資料採錄時恰逢75年的十年大祭，攝錄團隊分為兩組，分別於賽夏北群的新竹五峰與南群的苗栗南庄進行矮人祭的影音紀錄。75年以後的每屆矮人祭，研究者主要在新竹五峰（有時擴及苗栗南庄）持續性地作紀錄。其後又經歷了

85年、95年的十年大祭。因此，影音之分類以每一個十年大祭作為新段落的起始，分為「賽夏祭儀1986-1995」、「賽夏祭儀1996-2005」、「賽夏祭儀2006~」等項目，以利於對賽夏祭儀的變遷作貫時性的比較研究。

「賽夏族祭儀之變遷計畫」內容除了極豐富的矮人祭儀式與祭歌，還攝錄了苗栗南庄的祈天祭、頭份賽夏五福龍賽堂的儀式、回娘家儀式、播種祭、喪禮、巫師占卜儀式、賽夏播種歌與除草歌及一般性歌謠、五峰賽夏族的對外表演等。本計畫的錄音帶包括完整的矮人祭歌的演唱。此批影音資料呈現賽夏祭儀與文化的精華。

### 【排灣族鼻笛與口笛計畫】

中研院民族所研究員胡台麗主持的委託研究計畫。研究過程中以錄影機（V8、Betacam等）和數位錄音機進行田野影音採集。錄影帶總數86卷、錄音帶38卷，總計124卷。

此研究案分為兩階段。第一階段於民國84年在行政院文建會委託之下，由胡台麗主持、年秀玲（Tjuplang）擔任計畫專任助理，完成《排灣族鼻笛、口笛技藝保存與傳習規劃報告》。內容主要為鼻笛、口笛之保存現況普查，共訪談了30位鼻笛與口笛技藝人才，並整理歸納出四類重要的排灣笛傳承系統：北排灣Vutsul系統雙管鼻笛（raringedan）、北排灣Raval系統雙管口笛（paringed）、北排灣Vutsul系統單管五孔口笛（kuraru或pakuraru）、中排灣Vutsul系統單管七孔口笛（raringedan或kuraru）。

第二階段為86年文建會國立傳統藝術中心籌備處繼續委託胡台麗主持「排灣族鼻笛、口笛技藝保存計畫」，民族音樂學者錢善華與賴朝財（Vuluk）為協同主持人，年秀玲為專任助理，另外再請柯惠譯（Tjinuai）協助單管七孔口笛部分的訪談與資料整理。此階段從排灣族鼻笛、口笛四類重要傳承系統中挑選九位具代表性的藝人，進行生命史訪談，且特別注重與笛子相關生命經歷之記錄，以實例顯示笛子在排灣文化中的意義。協同主持人根據胡台麗、年秀玲在田野攝錄的影音，將七位



排灣族蔣忠信先生示範鼻笛吹奏。  
（胡台麗攝影）

鼻笛吹奏者與九位口笛吹奏者的樂曲予以記譜，賴朝財並作各類型笛子製作法的記錄，合力完成《排灣笛藝人生命史、曲譜與製作法記錄》報告書。90年，兩本報告書匯集為《排灣族的鼻笛與口笛》專書，由傳統藝術中心出版。

86年12月，為錄製高品質的影音，本計畫邀請15位鼻笛、口笛吹奏者至高雄亞洲錄音室進行專輯錄音；並同時以專業BETACAM錄影機將鼻笛、口笛吹奏實況予以錄影保存，以供研究與傳承推廣之用。



原舞者採集與展演《懷念年祭》海報。(胡台麗攝影)

### 【「原舞者」採集與展演計畫】

「原舞者」是一個臺灣原住民歌舞團體。中研院民族所研究員胡台麗從民國80-85年間擔任「原舞者」的義務研習與演出策劃，協助「原舞者」成員進入不同的田野，學習原住民歌舞祭儀文化，並轉化為現代舞台的演出。「原舞者採集與展演」數位典藏子計畫的數位化內容便是此六年中胡台麗在帶領原舞者學習與展演過程所攝錄，共計85卷。這些影音資料主要包含「原舞者」在三個族群的學習與展演計畫：

#### 卑南族〈懷念年祭〉

80、81年「原舞者」進入卑南族南王村參與觀察猴祭、大獵祭及婦女除草祭並學習相關傳統歌舞，同時演練卑南族近代傑出民歌作家陸森寶（Baliwakes）創作的歌曲，最後於81年中在臺北社教館推出〈懷念年祭〉舞台展演。

#### 賽夏族〈矮人的叮嚀〉

「原舞者」81年10、11月前往賽夏族五峰鄉參與矮人祭的練唱和正式祭典活動，向矮人祭歌的傳人朱耀宗（Baunai Kale）學習祭歌；82年到田野認識祭歌中的植物並徵求同意演出。83年於國家劇院作〈矮人的叮嚀〉的舞台展演。

#### 排灣族〈Vuvu之歌〉

「原舞者」84年在排灣族古樓村學習五年祭歌舞、童謠和其他傳統歌謠，並負責將採集整理的童謠教導古樓國小學生。85年「原舞者」連同古樓國小學生在木柵山上的老泉劇場演出。

## 【阿美族太巴塢kakita'an祖屋重建計畫】

本計畫的內容為中研院民族所研究員胡台麗在民國92-99年攝錄太巴塢kakita'an祖屋重建主題相關的錄影帶，總數有249卷。

太巴塢Kakita'an祖屋在阿美族文獻上非常有名，是迄今發現唯一樑柱有刻繪圖紋的傳統阿美族建物。此棟建物於昭和10年（1935年）被臺灣總督府史蹟天然紀念物調查會指定為史蹟保存。民國47年（1958年）Kakita'an祖屋為溫妮颱風吹毀，族人無力重建。後來在民族所研究員劉斌雄交涉下，將雕刻屋柱運到臺北，入藏民族所博物館。92年8月，太巴塢年輕人代表拜訪民族所博物館，希望取回木柱，促成祖屋的重建。此批錄影帶記錄了太巴塢年輕人、Kakita'an家族、巫師和其他部落代表與民族所及屋柱上祖靈接觸，最終將祖靈迎回太巴塢，重建Kakita'an祖屋的經過，以及祖屋重建後所產生的效應與變化。

此外，數位化影音內容還包括太巴塢年祭儀式、口述歷史與傳說、巫師祭儀、施放太巴塢八角型風箏、太巴塢國小學童展演〈大洪水〉歌舞劇、太巴塢族人登祖源地Cirangasan山等珍貴紀錄。



阿美族祖屋重建一景。（胡台麗攝影）

文物掌故

## 平埔族的字據契書

文·圖／簡史朗

本件文物是臺灣西部平埔族人入墾埔里盆地之後，向二位眉社土目眉沙朗、歹麼加非完納租穀的收訖字據。時間是清代咸豐元年（1851年）10月，署名的是眉社的二位土目，契尾蓋上眉沙朗的左手印摹。

本契有趣的地方是契主是眉社土目，但顯然契文是由平埔族人寫妥，交由眉社土目蓋上手摹確認，契文以美觀而流暢的漢文正楷書寫，顯示平埔族人已經從漢人學得使用漢字的能力與書契交易的習慣。平埔族人的土地開墾行為和行政體系的運作在本契之中也有具體的呈現，為方便讀者閱讀，將契文重新打印排版如下：



全具收租清款甘愿手摹完結字據，草地主眉社番頭目眉沙朗、歹麼加非，全全社眾等，今據牛眠山佃首潘永成前來本社聲明納租，即日會全潘永成，邀同埔眉正通事巫春榮親到牛眠山交納，記收過牛眠山佃首潘永成繳納咸豐元年早晚兩季份下應納生番口糧大租粟，共一百石足訖。該佃首潘永成隨將應納之租粟晒乾颺淨，明經斗級盤量實粟壹佰石，當場面交巫春榮收領，散給眉社番眾。該佃首潘永成經已年清年款，毫無蒂欠，此係兩造甘愿，各無抑勒，口恐無憑，合具完租清款手摹甘結字據一紙，付執為照。再批明：即日當場草地主眉番目合全埔眉正通事親收甘結字內租粟壹百石足訖，載照。

在場監收 埔眉社正通事巫春榮

知見完納 眉番正通事曾清溶

咸豐元年拾月

日全具收租完納清款手摹甘結字

眉番目眉沙朗

歹麼加非

## 文獻評介

## 第一位探訪臺灣原住民的女性人類學者

——珍妮·蒙哥馬利·麥高文

文／蒲琮文

英國人類學者珍妮·蒙哥馬利·麥高文（Janet B. Montgomery McGovern），在90多年前以第一位女性人類學者的身分，探訪臺灣原住民部落，撰寫《福爾摩沙的獵頭原住民》（*Among the Headhunters of Formosa*）一書，1922年在倫敦出版，為臺灣原住民留下珍貴的紀錄。

珍妮於19世紀初受僱於日本政府，在東京和鹿兒島教授英文，本著對臺灣原住民的強烈興趣，大正5年（1916年）9月從日本請調臺北。大正5-7年間走訪原住民部落，記錄民情風俗與生活習慣。在日本官員的眼中，她熱愛冒險的個性讓人十分不解，尤其身為女性而要求入山探訪原住民部落，更是讓他們困擾不已。

20世紀初，臺灣總督府推行的「理蕃政策」造成原住民人口銳減，相較於中國在1895年前的統治，在日本的統治下，銳減的速度還要更快。19世紀末葉，福爾摩沙原住民的數量佔島上總人口的18%，但不到50年光景就銳減為3%。有鑑於澳洲

的塔斯馬尼亞原住民滅絕之後，並未收集詳細的宗教信仰和文化習俗等資料，作者呼籲這種錯誤不該再度發生在福爾摩沙原住民身上，應該立刻收集臺灣原住民的人類學資料。書中除了探討原住民的文化，也記述許多引人入勝的臺灣趣聞。其中有一段記述臺灣名稱的由來，一說來自於日本作家石井真二（Shinji Ishii）的看法，他認為臺灣之名乃「排灣」這個原住民族的名稱，經過訛轉之後才用作為「臺灣」；另一說認為臺灣是由「海灣」所包圍的「台地」組成，因此才有臺灣之名。作者親眼見過臺灣的山脈與台地在大自然的鬼斧神工下所呈現出來的美景，因此在書中她傾向支持後者的說法。



珍妮（左一）和兩位泰雅族女孩於泰雅族房舍前留影。（智慧藏資料室）



珍妮穿泰雅族傳統服飾留影。(智慧藏資料室)

全書分為兩大部分，一、福爾摩沙島及其島民的記述；二、原住民部落的民情風俗。在第一部分中，作者記述她對福爾摩沙島的第一印象，福爾摩沙獵頭原住民的傳聞，說明當時島上的客家人、漢人、日本人與原住民的人口狀況，以及和原住民接觸的經驗。作者在新年期間造訪東部原住民部落，受到泰雅族的款待，作者的西方臉孔，甚至被原住民奉為17世紀的荷蘭「祖先」轉世降臨。第二部分記述原住民的種族起源、社會組織，作者特別將獵頭的儀式放在社會組織的類別下說明，因為以她的角度來看，獵頭儀式並非

社會習俗，任何獵頭部落的成員都和自己的社會組織密不可分，獵頭決定男人在部落中的社會和政治地位，也和婚姻有直接的關係，若沒有成功獵頭，就不能娶妻。獵頭是一種「規定」，就好比文明社會的紳士必須遵守的規範一樣。此外還記錄原住民的宗教信仰和儀式；婚姻習俗；疾病與死亡相關的習俗；藝術工藝，如房屋、吊橋、糧倉、武器、紡織、竹籃、製陶、農業工具、魚網、鼻笛、弓琴、口簧琴等；刺青和身體毀飾，如穿耳與鑿齒，以及交通運輸方式、造船技術與航海術。書中還收錄豐富的圖片，例如福爾摩沙的人種分布圖；雅美族、泰雅族、布農族等原住民的衣著服飾照；山區的樟腦工廠；泰雅族的頭骨架以及排灣族榮耀祖先的石板紀念碑。

珍妮的兒子威廉·蒙哥馬利·麥高文，生於1897年，曾任美國西北大學教授，是20世紀初知名的拉丁美洲和中亞史專家，他的經歷與故事，成為探險小說、好萊塢電影中的著名考古學者兼冒險家「印地安納瓊斯」的創作原型。



珍妮鏡頭下穿著傳統蘭嶼阿美族服飾的男子與女士。(智慧藏資料室)

老照片講古

## 歡送賀石神父

文·圖／阿民·法拉那度



前排中央穿著卑南族傳統服飾者為瑞士籍的賀石神父，民國63年與眾多卑南族教友們在臺東市的南王天主堂前合影。（順益臺灣原住民博物館提供）

民國63年夏季的某個彌撒日，眾多教友齊聚於南王天主堂，歡送照片主角賀石神父（前排中立，著卑南族傳統服飾者）返回瑞士老家就醫療傷。

民國40年代，一群瑞士籍的天主教白冷外方傳教會士，千里迢迢橫跨半個地球來到貧瘠窮困的東部海岸傳遞福音，當中有些人還只是二十初的年輕小夥子。為了信仰，他們甘願過著清貧生活，甚至忍受鄉愁，選擇異鄉奉獻一生。這些傳教士實際的關懷行動及組織，成為當時社會中的穩定力量，他們不僅深受當地原住民愛戴與敬重，甚至身後有的還被奉以大禮，迎進自家的祖墳地祭拜。

賀石神父於59-63年在南王天主堂口進行傳教，雖然只有短短4年，卻相當入境

隨俗，不僅可以簡單的卑南語對話，也會跟著教友哼唱「母語」聖歌，偶爾還會向部落老人討幾粒檳榔嚐鮮。印象中的神父非常和藹可親，彌撒結束後總喜歡跟大家噓寒問暖，彷彿自家人般親切。還記得當時只要上教堂，一定會趴在窗外望著書櫃內的玩具發呆，賀石神父見狀偶爾也會捉弄我們，像是若無其事自顧自地把玩起來，假裝沒發現我們的存在，不過到最後還是讓大夥盡興而歸。族人幫他取了綽號gisgis，卑南語是滿臉鬍鬚的意思，從此，gisgis一詞就取代了賀石神父，成為部落裡對他的尊稱。

當時教會在各個部落都設有堂口，神父往往要負責多處的傳教工作，或許是教務繁忙，以致精神不濟發生車禍，由於身體每況愈下，最後還是決定回瑞士接受醫療照顧。

照片中還有幾位耳熟能詳的人物，盛裝站在後排的正是卑南族音樂家陸森寶老師，前排蹲者則是南王部落文史報導人陳光榮長老；站在身旁笑得開懷的是現任的金曲歌手陳建年。後排右邊第二位婦女是來自下賓朗村的孫貴花女士。筆者當時還未上小學，光著腳與身後的外婆一同入鏡。

老照片講古

## 漏掉了我

文·圖／楊子康

那年拍國小畢業照，唯獨少了我。因為前一天我跟同學去山上找百香果吃，不小心蛇看中了我，就這樣意外遭受蛇吻，住進醫院治療。事隔多年看到國小畢業照，竟然少了我，覺得有些失落與不甘心，所以在左上角補上我自己的大頭照，有了我的加入，這樣才算全班到齊吧。



這是民國62年宜蘭縣大同鄉松羅國小第18屆畢業師生合照。照片左上角為泰雅族的Zyuzi Yusi與他的同班同學。  
(順益臺灣原住民博物館提供)

老照片講古

## 戰士

文·圖／王慧敏



照片中坐者為阿美族戰士王賢利，攝於昭和19年（1944年）臺東縣都蘭村。（順益臺灣原住民博物館提供）

**我**將重整出發！帶著強盛的體魄、堅忍的意志，以我的家人為信念，為他們隔絕所有的不安動盪、危險衝突，以我的靈魂為盔甲覆蓋我的眉眼、環繞我的胸膛，我必然強盛無比。以山與海作為見證，我將不負所有族人的期望，帶著勝利的旗幟而歸。我將重整出發！與我的摯愛告別，揮一揮手，然後轉身走向未知的危險。我為何而戰？我為誰而戰？血液裡從未擁有好戰的基因，我樂天知命，我選擇了命運的指向，順從了為戰而戰的邀約。

這並不為我，也從未與我有關，只是，我樂天知命。我將重整出發！我已殉葬了這段時光，告別了斑駁的壕坑，擦去為成群失去靈魂的軀體而落下的淚，我舉步向前，越過這些軀殼，細數著身上每一個傷疤，它們構不成我作為勇士的勳章，只帶來滿身瘡痕及蹣跚步履。期望我的靈魂獲得救贖，解放我那無處遮掩的恨。戰爭結束了！我將重整出發！前往家的方向，那個我嚮往的遠方，時代結束了！

新書視窗

# 達悟語詞典

文／臺大出版中心

**本** 詞典是世界第一部紙本的達悟語詞典，分為「達悟語／中文」、「達悟語／英文」兩大部分，是為具備中文或英文語言背景、欲學習達悟語言者所編纂的工具書。

本詞典共收錄6,084個詞項（2,119個詞根和3,965個衍生詞），除了日常生活常用之基本詞彙以外，並包含達悟族傳統文化習俗、及現代生活實況之詞彙（含借詞）及例句，可謂蘭嶼文化字典。

詞典之編著者有：董瑪女、何德華、張惠環。董瑪女為達悟族，曾協助中央研究院民族所研究員劉斌雄教授研究達悟文化，目前任職於國立自然科學博物館人類學組；何德華為美國康乃爾大學語言學博士，國際南島語言學者，目前為國立中正大學語言學研究所教授兼所長；張惠環為國立中正大學語言學研究所博士班研究生，長期參與何德華與董瑪女之達悟語研究團隊，協助達悟語數位典藏、數位學習和線上詞典計畫。

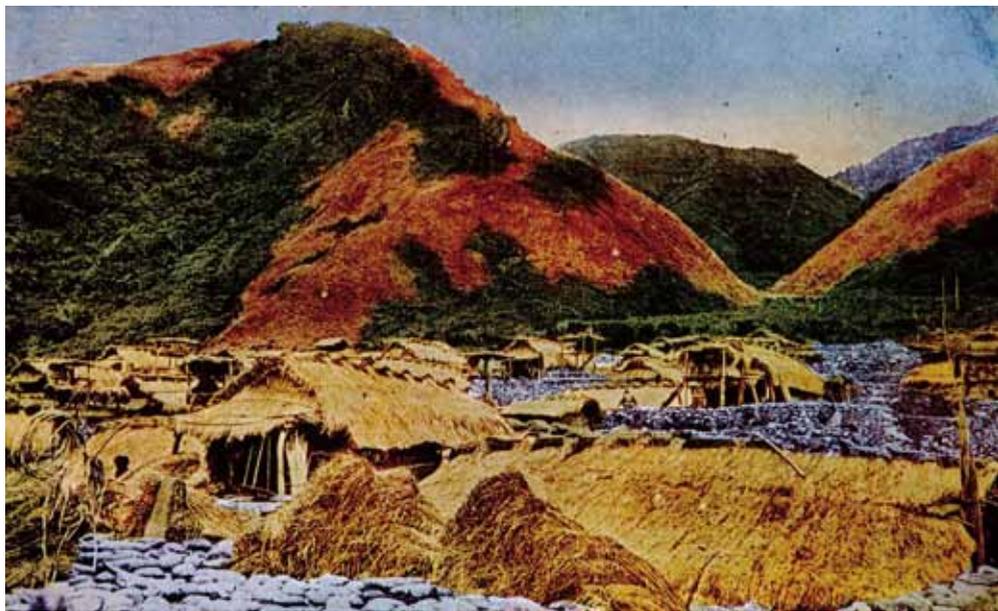
《達悟語詞典》由達悟族語專家、南島語言學者和資訊顧問共同合作，是為具備中文語言背景、欲學習達悟語言者所編纂之工具書。詞項共6,084個，其中包含2,119個詞根和3,965個衍生詞。總計有6,450個包含例句的詞條。本詞典計畫由行政院原住民族委員會委託靜宜大學達悟語研究團隊執行（96年7月1日至98年6月30日），由何德華、董瑪女共同主持。團隊成員包括楊孟蓓、張惠環、郭惠楨、戴印聲、曾佳瑩、饒承恩，以及蘭嶼顧問謝永泉、曾喜悅。第一年完成了《達悟語學習詞典》；第二年完成此《達悟語詞典》。

本詞典除了紙本以外，並有中英雙語線上查閱網站（<http://yamibow.cs.pu.edu>。



tw)。每一詞條之詞彙和例句均由三位達悟族語專家錄音，囊括朗島、野銀、漁人三個部落的口音，凡屬蘭嶼達悟文化特殊事物，則搭配拍攝相關圖像檔。

本詞典由兩位蘭嶼顧問全年拍攝採集島上發生之重要活動，經過記音、中英翻譯及剪輯處理後，將44篇精選影音資料放入新建立的《達悟語詞典編纂網》之語料庫。利用Toolbox搭配Lexique.Pro軟體，將語料中之詞彙逐一輸入資料庫中建檔。完成《達悟語學習詞典》語料庫建置後，我們繼續增加達悟語數位教材（<http://yamiproject.cs.pu.edu.tw/elearn>）、數位典藏計畫語料（<http://yamiproject.cs.pu.edu.tw/yami>）、達悟族植物及海洋生物詞彙專書、《中央研究院民族研究所集刊》有關織布和大船的資料、民族所資料彙編有關昆蟲之詞彙，以及蘭嶼夏曼·藍波安、周宗經、董森永等人之達悟文化著作，以涵蓋豐富的文化詞彙、撰寫適合的例句，經過多次修訂校對，終於完成此一《達悟語詞典》。



蘭嶼達悟族Irararai社聚落。（智慧藏資料室）