第參章 復振紀錄片之探討

第一節 紀錄片的影響

紀錄片（documentary）一詞乃是由約翰・葛里遜（John Grierson）所創的，他在1926年觀看佛萊赫堤（Frances Flaherty）的《摩亞那》（Moana）一片時，新創此詞[1]。紀錄片所拍攝的素材來看，有民族誌的，如1922年佛萊瑞蒂的『北方的南努克』；有宣導片如1935年蓮妮.・瑞芬斯坦（LeniRiefenstahl）《意志的勝利》（Triumph of will）算是在紀錄片史上視爲最具力量也最具影響力的宣傳片[2]；有以改革社會爲主的紀錄片，如約翰・葛里遜在1930年《夜郵》，此片說明紀錄片必須有教化的目的，不僅是娛樂而已，應有義務去啓迪人心[3]。到目前紀錄片所拍攝的素材越多元化，功能性也越廣，如新聞片、旅遊影片、紀實電影、戰時宣傳片、真實電影、直接電影…等等。

而有關紀錄片的定意，每個時期，皆有不同的看法，約翰・葛里遜給紀錄片一個定義：「紀錄片乃是對真實的創造性處理」，他說：「我們把所有根據自然素材製造出來的影片都當成是紀錄片。一般認定紀錄片最重要的特質就是使用自然素材。不管你是拍攝新聞片、新聞雜誌，或五花八門的趣聞短片、教學或科學影片，只要攝影機是在實地拍攝，就被認爲是紀錄片。」所以嚴格來說葛里遜應該專指當時三〇年代英國發展社會學而拍攝紀錄片產物[4]。到了1948年在布魯塞爾召開的「紀錄片世界大會」曾就紀錄片下過一次定義，但仍然不脫葛里遜的基本精神，那次所下的定義是：「紀錄片是以各種紀錄方法，在膠片上錄下經過詮釋後的現實各個層面；詮釋的方式可以是去拍攝真正在發生的事物，也可以是忠實而且有道理的重演發生過的事實；其目的在於透過感情或理性的管道去激發和加強人類的知識與認識，並真正提出經濟、文化和其他人際關係中的問題與解

---

[1] Richard M. Barsam著；王亞維譯：1996，《紀錄與真實》（Non-fiction Film：A Critical History），台北：遠流，頁55。

[2] Richard M. Barsam 著，王亞維譯，1996，《紀錄與真實》（Non-fiction Film：A Critical History），台北：遠流， 頁196。

[3] Richard M. Barsam 著，王亞維譯，1996，《紀錄與真實》（Non-fiction Film：A Critical History），台北：遠流， 頁150。

[4] 李道明著：什麼是紀錄片，2002，《台灣紀錄片研究書目與文獻選集》，台北：行政院爲化建設

委員委託團法人國家電影資料館出版，頁286，原載《聯合月刊》52 期，1985。

決方法。」這個定義固然有些籠統，但卻也說明了當時紀錄片的兩個特質。一、紀錄真實的聲音和影像；二、必須呈現個人的觀點，並詮釋拍攝下來的真實生活（創造性的處理）[5]。

學者李道明也認爲紀錄片應該幾個要素：一、紀錄片是有觀點的，而且通常是有代表個人觀點的紀錄片才被當作藝術品，否則可能會被認爲是宣傳片；二、紀錄片必須源自於用攝影機透鏡對真實世界的捕捉，因此任何對真實世界的僞造、扭曲、干預，都被認爲是不適當的，甚至會引起觀者的強烈抗議，因爲它破壞了「紀錄片」這個詞和觀眾之間所共有的默契[6]。

紀錄片一般是指有個人的觀點、去詮釋現實世界的、以實存的事物爲拍攝對象、經過藝術處裡的影片。新聞片缺少紀錄片整體的觀點，也未經藝術處理。宣傳片不是以個人觀點去詮釋世界。教育片、工業片則不需個人觀點，只需提供資訊給特定對象[7]。然而這麼多不同類型的影片我們通稱的紀錄影片，代表了不同的觀察方法、不同的詮釋角度，和不同的訴求目的，也因而在整理素材時產生非常不同的力量，但它們統統被冠上紀錄片的帽子，在批評上造成相當的困擾，所以葛里遜認爲有必要再就紀錄片下個定義，那就是「對現實素材作有創意的處理。」

一、紀錄片的模式及紀錄片的真實與再現

紀錄片長久以來一直被認爲是捕捉真實世界人、事、物的一種電影類型。那麼，關鍵的問題便是：什麼是「真實」檢視近百年來紀錄片的發展，我們可以發現紀錄片理論的演變，基本上是對「真實」（reality）崇拜與追求，漸漸轉而懷疑電影再現「真實」的能力。盧非易以援引波登(Julianne Burton)對紀錄片再現真實的四種模式，即解釋(expository)、觀察（observational）、互動（interactive）、反身自省（reflexive）[8] 的模式作爲紀錄片表現真實的基本。而王慰慈討論紀錄片真實與再現的問題，分析出紀錄片的類型脈絡。

（一）紀錄片的模式

王慰慈在根據Bill Nichols的看法，將紀錄片的發展分成六種再現真實的模

---

[5]李道明著：什麼是紀錄片，2002，《台灣紀錄片研究書目與文獻選集》，台北：行政院爲化建設
委員委託團法人國家電影資料館出版，頁.286，原載《聯合月刊》52 期，1985。

[6]李道明著：什麼是紀錄片，2002，《台灣紀錄片研究書目與文獻選集》，台北：行政院爲化建設
委員委託團法人國家電影資料館出版，頁.286，原載《聯合月刊》52 期，1985。

[7]李道明著：台灣紀錄片與文化變遷，1990，《電影欣賞》44 期，台北：電影資料館。

[8]盧非易：紀錄片再現技術與觀念之轉變，《政大傳播研究簡訊》12 期，政治大學傳播學院研究中心。

式[9]。

1、詩意的模式（The Poetic Mode）

此模式紀錄片有別於傳統的敘事手法，它以抒情的表達語法，將訊息直接轉換成一個獨特的論述。注重影片的氣氛和統調、注重影片的節奏韻律感，並不在乎拍攝主體的歷史背景，但對影片美學的要求，甚過傳統紀錄片所要傳達的知識性和說服性。

2、解說的模式（The Expository Mode）

此型紀錄片在影像的運用上，會大量用廣角、全景來關照大局，用特寫說明事件的主觀情感，它再現特徵是使用大量的旁白，其角色是權威化、散文化、個人化的，以全知的觀點，強烈的主觀意識，讓觀者有被說服的感覺，但會讓作者有過度詮釋之感。

3、觀察的模式（The Observational Mode）

這類型的紀錄片稱爲「直接電影」，它再現特徵是攝影師把自己隱藏起來，以觀看的位置觀察紀錄，並保持對事物的”零度情感”，採用不介入的方式，以事件的主角陳述爲主，自然地、安靜地去經歷現實所發生的事。在剪接後製作方面，避免運用字幕、音樂、音效的陪襯，少用旁白詮釋，甚至連訪談都棄絕使用，儘量避免主觀意識成份。

4、參與的模式（The Participatory Mode）

此模式紀錄片，又稱對話式的紀錄片。主要代表流派便是「真實電影」，是法國人類學家尚．胡許（Jean Rouch）在非洲做民族誌電影工作而發展出來的。此型的紀錄片鼓勵導演與被攝者對象間的互動，被攝者有參與決定該部紀錄片的權利；而導演有權去激起某些特定事件的發生，就是導演本身可以是事件的參與者、煽動者。在導演與被攝者一同討論與製作的過程，二者也互爲主體，也提供了主觀觀點可以被認可的合法性。

5、反身自省的模式（The Reflexive Mode）

此模式是自省、自決的紀錄片，拍攝者將個人身份、如何建構及拍攝的過程均呈現在影片中，將個人意圖清楚的交代給觀眾，拍攝者將拍攝過程再現出來，與觀眾進行溝通給觀眾自行判斷及下結論，運用觀察的片段與訪問及拍攝者的旁白，呈現給觀眾去瞭解作者對這個事件的看法，也不斷的提醒觀眾要自覺。

6、表現的模式（The Performative Mode）

---

[9] 王慰慈著：台灣紀錄片的類型發展分析，2002，《真實與再現：紀錄片美學國際學術研討會論文
集》，行政院文化建設委員會主辦，台北，頁62-80。

此模式是對過去的事件或歷史攝影機無法擷取真實的畫面，須借用虛構影片或演出方式，採用獨特的再現模式，來再現所理解的事件及歷史，必須透過個人主觀的經驗和情感的表達，才能有更深的體會。例如要表現一個部落的遷移史或部落文化，因無法再取得過去的影像，代以重演或繪圖方式來重現。

（二）紀錄片的真實與再現

紀錄片是一個媒介是一種工具，而一部紀錄片導演會有主觀明顯的意識型態，其動動機可能是有其治政目的，讓觀眾經由觀影的過程中，引起情緒反應，改變原來的認知，也就是導演在影片中會有意識無意識傳遞訊息給觀眾，讓觀眾選邊站，影響觀眾的觀點，很重要的是導演的動機爲何？其主觀意識到底爲何？要詮釋的觀點爲何？而紀錄片所拍攝的素材是真實嗎？導演在拍攝時所拍攝的真的是「真實嗎」？在剪接時，導演的主觀意識是否影響「真實」呢，這個問題一直是紀錄片討論的焦點。

紀錄片長久以來一直被認爲是真實世界人、事、物的一種影片。那麼，關鍵的問題便是：什麼是「真實」？就以王慰慈紀錄片分類的解說模式來說，使用大量的旁白，其導演的角色是權威化、散文化、個人化的，以全知的觀點，具有強烈的主觀意識，影片被攝者有發言的權利嗎？真實是經導演安排的，用個人的權威，個人的主觀意識創造出來的真實，來影響觀眾，藉由被拍攝者的出現再現真實，這個真實是可議的。

當紀錄片工作者對「真實世界」有所干預（比如重演）、甚至重新創造時，他就有善盡告知觀者的義務，因爲他違背了先前建立的默契。在一些模擬現實情境的電視節目，如《911》《急診室》《美國通緝要犯》《法醫奇案》等節目，當使用演員重演時，一定要打上字幕說明這是重演，即是一種約定俗成的做法[10]。

再現和寫實主義都是紀錄片鼓吹的效應，紀錄片建構的不僅是真相與認同觀點，還包括適當看到該觀點的方法。影像與文字舖陳出一種敘事，能產生在傳統形式與類型中可被理解的意義。抑制導演的聲音或形象的紀錄片具有一種文字和聲音隨意地捕捉到的自然的真實感，似乎可任由觀眾決定如何觀看。相對地，透過第一人稱引發確實經驗的感覺之影片，如受訪者談自己，鏡頭會稍稍轉變，使觀眾從紀錄片客體朝敘事主體拉近—這個主體是觀眾認同真相來源的，是權威，是作者。於是，紀錄片的文本便深深地投入於其不同的敘事形式中，誰在看誰？這個問題一直是紀錄片修辭的影像、文字和聲音的核心[11]。

---

[10]李道明著：什麼是紀錄片，2002，《台灣紀錄片研究書目與文獻選集》，台北：行政院爲化建設
委員委託團法人國家電影資料館出版，頁.286，原載《聯合月刊》52 期，1985。

[11] Paula Rabinowitz著，游惠真譯：《誰在詮釋誰；紀錄片的政治學》，台北：遠流出版社，

二、紀錄片的發展

紀錄片的精神或許是奠定基於俄國維托夫（Dziga Vertov）的電影眼（Kino Eye）理論及他的工作小組。維托夫相信由攝影機捕捉而來的真實生活與它保有的時代精神深具價值，他憎惡中產布爾喬電影中以風格化及人工化的虛構方式來呈現生活[12]。

美國藉的佛萊赫堤自1915年拍攝有關愛斯基摩人，1922 年完成了一部鉅作《北方的南努克》是被認爲紀錄片的雛型。佛萊赫堤以實事爲基礎的影片，從新聞畫面支離破碎的呈現方式，走出一條可以表真實生活的路，這種把事件轉成故事的手法，使得紀錄片可以藉由暗藏社會學意的因果關係來詮釋它的題材。後來美國依循佛萊赫堤的模式展現人與自然之間的鬥爭，在這個階段中，最為傑出並最具影響力的民族學誌電影首推《獵人》（The Hunters 1958由約翰・馬歇爾及羅拔・格德納合編），馬歇爾在卡拉哈里沙漠拍攝取材於追捕長頸鹿的《獵人》，是他在南非布須曼人中間工作多年的觀察結果，本片承接著《北方的南努克》的傳統…[13]。在英國葛里遜的《夜郵》代表了二、三〇年代英國紀錄片學派巔峰之作，它的成就是彰顯尋常百性及他們工作的尊嚴，因為本片成功地以電影化實驗融合了社會性目的，反映出一個生氣勃勃並不斷運轉的世界。葛里遜對紀錄片的概念仍保持一貫的真誠，那就是紀錄片必須有教化的目的，不僅是娛樂而已，紀錄片應有義務去啟迪人心[14]。

至於蘇聯在1917年電影工業國家化後，列寧把電影視爲「最重要的藝術」，其結果就是生產出以紀錄片形式的宣傳電影。維多夫在一九二〇年代以他的理論著述來影響當時的蘇聯電影，他理論的中心就是「電影眼」的信仰，他認為通過這種特有的電影觀察方式，才能穿透事件的中心。對於維多夫而言，攝影之眼甚至於優於人類的肉眼，不只因為它具備改造現實的技術能力，也因為它不會被人類的本質所侷限。因此它可以被人類利用而趨於完美[15]。維多夫的經典之作《持攝影機的人》是一部有關「生活」（俄國人如何生活）及「電影」（電影是如何被拍成的）的作品，關注當時城市現實面貌，而不是歷史的中間或重現，他以強調攝影師及他的攝影機、攝影師的感受與我們的感受來創造他個人的影片結構。

納粹是舉世所有政權中最了解電影對當代人們的魅力及它無窮潛力的政權，1934年通過了德意志電影法，規定最高等級的影片往往是「政治與藝術價值」

---

[12] Michael Rabiger著，王亞維譯，1998，《製作紀錄片》（Directing the documentary），台北：遠流，頁34~35。

[13] Richard M. Barsam 著，王亞維譯，1996,《紀錄與真實》（Non-fiction Film：A Critical History），台北：遠流，頁 421。

[14] Richard M. Barsam 著，王亞維譯，1996，《紀錄與真實》（Non-fiction Film：A Critical History），台北：遠流，頁 150。

[15] Richard M. Barsam 著，王亞維譯，1996，《紀錄與真實》（Non-fiction Film：A Critical History），台北：遠流， 頁 116-118。

兼具的影片。

納粹宣傳片中最偉大的電影工作者就是蓮妮.•瑞芬斯坦（LeniRiefenstahl），1935年攝製的《意志的勝利》（Triumph of will）算是她創造出最偉大的作品，在紀錄片史上廣泛被視爲最具力量也最具影響力的宣傳片。

三、台灣紀錄片與原住民紀錄片的發展

在帝國主義及殖民主義的影響，世界各地早期的影片，包括紀錄片、紀實片…等，常是服務於殖民國家，日治時期，第一部在臺灣完成的有關台灣社會、文化各種面貌的電影，可能是 1907 年，高松豐次在全台各地二百零六個地點拍攝兩萬呎底片的《台灣實況紹介》一片。在這影片中，最主要的台灣原住民族的紀錄，是用演出的方式所拍攝日本警察「討蕃」的情況：

> 警官擬將隘勇線往山中推進；召烏來社「蕃人」訓話；「蕃人」不滿而退席…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。這一部臺灣總督府在台政績的宣揚片，主要的目的是，日本殖民政府要彰顯對臺灣原住民族「馴化生蕃」理蕃政策成功的樣板示範[16]。

而到了國府時期所謂的紀錄片，小部分受到日本殖民時代的影響，而大部分則受到中國大陸撤退到台灣所傳襲的中國早期紀錄片的傳統影響。中製與台製廠均爲國家片廠，擔負當時國家宣傳與意識形態建立之工作，也包辦了官方紀錄社會發展與解釋歷史的權力[17]。台製廠共拍了兩部是與原住民族有關的，《蘭嶼風光》（1962年）及《進步中的山胞生活》（1978年），其主要亦宣揚政府山胞生活改進政策成功。

1980 年代以後，由於攝影機的進步及普及化，又加上台灣解嚴，使得拍紀錄片的人口開始增加，此時社會運動及原住民族的意識提升，出現了許多以社會運動爲題的紀錄片。1983 年台灣第一位人類學電影學者胡台麗拍攝《神祖之靈歸來」—排灣族五年祭》(1983)，紀錄排灣族即將要消逝的五年祭，此片爲台灣民族誌打開了一個新的里程碑。1986 年成立了一個具有強烈社會意識的團體「綠色小組」，拍了許多有關反政府、爲弱勢者發聲的紀錄片，可說是台灣社會運動紀錄片、政治紀錄片的先驅。1995 年由吳乙峰等人成立了「全景映象工作室」在文建會的支持下，1995-1998 年展開「地方記錄攝影工作者訓練計畫」的訓練

---

[16]李道明，1994，〈近一百年來臺灣電影及電視對臺灣原住民的呈現〉，《**電影欣賞**》，第 12 卷第 3 期，頁 55-64。

[17]盧非易著：看誰在說話：台灣紀錄片作者之角色變遷，2002，《真實與再現：紀錄片美學國際學術研討會論文集》行政院文化建設委員會主辦，中華民國影像運動協會承辦，頁67。

工作，此時期所訓練的學員在日後，有相當突出的表現，在台灣多個紀錄片影展中，獲得不少獎項，如黃祈貿《如下午飯的茶》（1996）、黃祈貿《雅美飛魚祭生活記事》（1997）、簡史朗《回歸故土之夢》。全景也訓練了不少原住民藉的紀錄片工作者，有產出不少的紀錄片如太魯閣族的楊明輝《花蓮太魯閣族‧製刀記錄》（1996）、《退色的獵舞》（1996）、《請給我一份工作》（1997）、《小夫妻的天空》；太魯閣族的劉康文《巴伊‧大魯閣》（1999）；泰雅族的比令‧亞布《土地到哪裡去了？》（1997）、《彩虹的故事》（2000）；泰雅族的林爲道《石壁部落的衣服》（1997）。

全景所訓練出來的學生，因在課程中，加入了許多的文化課程，故影片的呈現，較有別於過去漢人主流文化意識的誤現及刻板化印象，會用原住民觀點來詮釋原住民族，其中有許多的原住民拿起攝影機，用自己原住民的內部觀點來紀錄、詮釋、及定位、再現自己的族群。過去的原住民族的論述權掌握在別人手上，如今無論透過外部觀點或內部觀點的原住民觀點的重現與再現，才會使原住民族的主體性及歷史尊嚴得到再現與重構機會。在這過程中，這些原住民族的影像工作者，取得自述權、論述權，並努力展現自己傳統文化及精神。一方面批判過去殖民者欺壓的不公平歷史與對待，藉此向殖民者揭露其暴行楊明輝的《請給我一份工作》、比令‧亞布《土地到哪裡去了？》；另一方面也重現、還原族群真正的歷史、文化，如劉康文的《巴伊‧大魯閣》、林爲道的《石壁部落的衣服》、比令‧亞布的《彩虹的故事》，他們努力建構族群部落意識及自我尊嚴，並透過影片促成部落或社會的改革。

第二節 紀錄片「走！親近祖靈」說明

一、本論文紀錄片的紀錄源起及動機

筆者小時常和祖父一起生活，祖父常告訴筆者有關部落的歷史、族人是如何和日人作戰，部落間是如何合作，把日人打敗…等等，族人爲了生存如何結合年輕人到山中打獵，而所獲得之獵物不是一個人獨享，而是要分享給全部落的族人…在祖父身上學到傳統泰雅的gaga，在生活的實踐上也看到祖父泰雅的智慧，念國中因必須離開部落，直到求學完成，筆者已是二十又四的年齡，那年1990年，苗栗縣泰安鄉舉辦了名爲全鄉的「豐年祭」活動，身爲部落的族人，當然不會錯過有生以來，自己鄉所辦全鄉性的活動，和泰雅朋友們滿懷著熱血專程參與。首先第一個節目是由頭目們所領唱的泰雅歌，非常傳統，由族老領唱，二三百人的合唱，會場皆穿傳統的泰雅衣，聲勢之浩大，心裡被族人的衣飾、歌聲、舞步感動不已，約莫感動了五、六分鐘，音樂停了，從遠處聽到「…大會開始…請會場中的人，蹲下！…」，族人很聽話就在會場中或蹲或坐，「靜聽台上的人發言」，奈何一坐就是一小時。政治人物不斷的說話，而族人們一直靜靜的在台

下聆聽…，年輕人開始討論，傳統上有這樣的「祭典」嗎？大家好像皆是一知半解的，而若有應是如何辦的呢？這個問題一直在心中無法得到解答，數天後和朋友談起「祭典」的事，發現很多的年輕人對公所辦的此活動不是很滿意，認爲祭典是否應由部落族人來主導，爲何要由公所人來規劃主導。幾個朋友在討論中認爲部落的事，也應由部落人負責，而年輕人有責任及義務擔負這項工作。於是在場的年輕人談好成立一個屬於部落的文化工作室，1990年成立之初，小組成員每人負責研究一項有關泰雅文化的採集工作，定期二週就自己所研究的部份，在會內報告，如此持續三年，但有一項是共同研究的課題，就是傳統泰雅祭典祖靈祭。

小組成員的構想，以就近的麻必浩部落爲北勢群祭典復振爲起點，待復振有一定的成效，再把這個經驗移到其它北勢群各部落，讓傳統的泰雅祭典，能在北勢群重新開花結果，讓族人能由祭典去認識自己的文化。部落的族老經多次的溝通，非常贊同此想法，也主動積極參與。

1996年在一次機會下，筆者參加由「全景映象工作室」[18]舉辦的「地方記錄攝影工作者訓練計畫」，小組中Bawnay林爲道的《石壁部落的衣服》、比令・亞布《土地到哪裡去了？》，在訓練其間發現影像紀錄的魅力[19]，紀錄片不但可以成爲紀錄工具，更可以當一個復振文化的工具，於是開始由文字紀錄轉向影像紀錄，把部落每年的祖靈祭用影像紀錄下來，祭典後並和族人討論有關祭典的改進工作。

1990 年參加全鄉豐年祭的活動，讓筆者開始思考泰雅族的傳統祭典問題，自幼和祖父所學到所見到的傳統祭典應是祖靈祭，但隨著工業化的發展、政權的替換及宗教的介入，祭典在部落中，只有存活在族老的記憶中，而公所以觀光化的角度、嘉年華會方式舉行祭典，祭典的本身意義已邊緣化、祭典本身成爲活動的陪襯品。筆者在 1995 年開始紀錄部落祭典，在拍攝完成後，藉著影片再和部落族人討論當年祭典的優缺點，讓祭典能經過族人的討論，期許祭典能在年輕人的努力下，重新喚起族群的共同記憶，讓泰雅的文化能一直留傳下來。

二、本論文紀錄片紀錄範圍及時間

（一）紀錄片紀錄範圍

筆者所拍攝之範圍爲苗栗縣泰安鄉北勢群後山的八個部落，包括S`uraw（天狗）、Mailubum（梅園）；象鼻村之Nghu ruma（大安）、Mapihaw（永安）、Maipual（象鼻）、士林村之Malapang（馬拉邦）、**Nguhu**（上部落）、Suru（蘇魯）等部落，加上台中縣和平鄉的環山部落，新竹縣尖石鄉、五峰鄉等。

---

[18] 全景映象工作室於 1996 年更名爲全景傳播基金會。

[19]北勢文化工作室的二位成員參加地方記錄攝影工作者訓練計畫中區的訓練，結訓作品爲林爲道的《石壁部落的衣服》、比令・亞布《土地到哪裡去了？》，二部片分別得到台北電影節紀錄片佳作、行政院新聞局地方紀錄片錄影帶佳作、新聞局二十一屆金穗獎優等錄影帶獎。

北勢群八個部落在泰雅語是同一個語系，自稱為 liyung　peynux，文化型態很相近，而衣飾、服裝的型式完全一致，在祖靈祭的部份，經筆者在1992、1993年的調查，訪問耆老，是一樣的。拍攝北勢群的祭典做比較，再以新竹縣五峰鄉、台中縣和平鄉公所辦理的祖靈祭、尖石鄉鎮西堡部落做比對，找出泰雅族社會的一個「祖靈祭」模式，各部落經討論找出能兼顧傳統和現代、並化解祭典儀式中和基督宗教的教義間的衝突。

（二）拍攝進度

進度：1．前製期：自91年5月1日至91年6月31日止

2．拍攝期：自 91 年 6 月起至 91 年 10 月 31 日止。

3.剪輯期：91 年 11 月起至 93 年 2 月止。

4.紀錄片完成時間　92 年 2 月 20 日。

表 3-1：拍片進度甘梯圖

月份	前製期	拍攝期	順帶期	剪接期	完成
91 年 4 月	■				
91 年 5 月	■	■			
91 年 6 月		■			
91 年 7 月		■			
91 年 8 月		■			
91 年 9 月		■			
91 年 10 月			■		
91 年 11 月			■	■	
91 年 12 月				■	
92 年 1 月				■	
92 年 2 月				■	■
備註					

第三節　「走！親近祖靈」影片分析

李道明認為紀錄片是有有個人的觀點、去詮釋現實世界的、以實存的事物為拍攝對象、因此任何對真實世界的僞造、扭曲、干預，都被認為是不適當的影片，「走！親近祖靈」這部紀錄片是筆者藉影片來影響北勢群族人，讓族人能看到自己族老的對話，了解傳統祭典的型態為何，達到自覺的目的。筆者用個人對

祖靈祭的看法，而這個看法是依據文獻、族老對傳統祭典的記憶而成的，用文獻及他人的話來影響，改變族人的觀念，就是要觀眾族人能「選邊站」，肯定自己文化的重要性。

本片共六大段，細分成 26 小段[20]，以下分析六大段的影片，第一段用以泰雅的山林爲影像開頭，傳統泰雅古調爲配樂，把祖靈祭傳統的意義提出：

> 祖靈祭是族人在小米收後為感謝祖靈的庇佑
> 在七、八月間進行的一個活動，為的是慎終追遠及感恩
> 族人存著學習祖先智慧的心，同心協力，完成此一活動
> 也共同分享一年來的收穫
> 祖靈祭是族人貼近祖靈、親近祖靈，最好的時機
> 但 族人們受日人 漢人政府 宗教及全球化的影響
> 已漸漸淡忘祖靈了
> 作者想用此紀錄片讓族人們 再親近泰雅祖靈

來引起族人對祖靈祭的興趣，接著呈現麻必浩部落的祭典型式，包括傳統泰雅衣、祭詞、祭祀方式、祭品的選擇、祭品的包裝方式、掛祭品的竹枝、祭祀後過火的儀式...等，讓族人對何謂傳統，也可能對傳統提出質疑。

第二段以祭典後的慶賀活動作開場，部落族人把所準備的東西一一帶到會場，由族老先享用，並領著族人一起唱泰雅歌，希望點出族人對文化的重視，而族老也提出對年輕人不了解文化的看法，一個是樂觀主義者，一個較持著悲觀的想法，希望由二位族人的話，讓族人能認同泰雅文化：

> 我們很強調一點傳承（Mengus 族老）
> 所有的活動，我們邀請所有的年輕人
> 二三十歲的年輕人，不但是充份參與之外
> 也能參與這歌的部份，他們不會唱 沒關係
> 讓他們感受手牽手 在這個圈子裡繞，用聽的 開始用聽的
> 感受這樣，然後一年一年的把文化這東西弄起來…
>
> 大家仔細的想想，大家若沒有團結的心，是很不好的（比浩族老）
> 任何事都難達成的，所以我老人在這留遺言…
> 你們這些子孫，你們在心靈做選擇時，團結一心 才是唯一明智的決定
> 我在這懇求你們，長老們不停的擔憂及提醒著你們啊！
> 應該是你們子孫們要認真的思考，思想如何推展部落 往好的方向啊！
> 我們老人家不要一、二年就會走到盡頭，我們會到哪裡，是你們所未知

[20] 26 段影部聲部表置於附錄四。

的呀！

第三段是討論祖靈祭和西方宗教衝突的問題，筆者用了天主教神父、基督教長老教會三位牧師、真耶穌教的資深信徒及新竹一位長老等人的觀點希望達到影響因爲宗教問題無法參加祖靈祭的族人。天主教神父的想法

是到目前為止，是沒有什麼衝突(麻必浩部落天主教 徐立仁神父)
沒有什麼主教說不行，其實我們有個原住民的主教
他非常支持教會的本土化了，他非常支持我們原住民的習俗跟教會融合
耶穌沒有說他要來把什麼文化都掃掉滅掉了
對不對！耶穌要我們要豐富過我們的生活
豐富的愛他們（信徒），也有我的文化、語言(指泰雅文化)
他也要我發展(泰雅文化)啊！他們（信徒）會有自尊，我是一個原住民
教會很尊敬我的文化，耶穌愛我！
我就是愛耶穌！所以他們的信仰很堅定很堅強
文化也很堅定了

基督教長老教會三位牧師的想法，是要針對教會在部落扮演的角色應是組織人力，重振文化的處所；再者要談的是教會的體制，基督教長老教會可以在教會內部成立文化部，負責該族群文化的推展，認爲教會的領導者，應從該族群的文化來詮釋聖經，用該族群的文化來了解聖經，再借用新竹一位長老的說法，來補強牧師的說服力。。

我是這樣想的 （鎮西堡 長老教會 阿棟牧師）
我把泰雅文化融入教會中來推展，主要原因是…
教會在部落是有組職性的
教會是部落中屬於紮根的組織
所以用現成的組織，來做文化復振的工作
這個祖靈祭這部份 （長老教會 Utux 牧師）
我是從信仰的立場來看，實際上以我做牧師角色及研究來看啊
這個(祖靈祭)跟宗教是完全沒有衝突的
以色列人 開始認識保護他們及創造天地萬物的神（長老教會 壘撒牧師）
他們的媒介，是以色列人本身的文化，也就是說以色列百姓
他們從傳統文化哦！去認識！這個唯一的真神！
而不是說，我是以色列人
藉著美國藉著德意志人的文化來認識上帝，不是！
他們跟上帝認識 甚至於在聖經上的對話，那個媒介，是他們自己的文

化
我覺得我們教會的信仰，天主教或其它的教派
一定要跟該族群的文化對話，現在我們所說的基督的信仰
或本身某一教派，如果，無法和傳統文化對話，等於就被滅亡了
我坦白的講，可以準備關門了，你可以發現到說
比如說，我們基督教的信仰，沒有跟傳統對話，你就會發現，一年一年
部落和聖經，上帝間的距離會愈來愈遠

為了祖靈祭 我們泰雅中會 長老教會泰雅中會(長老教會 Utux 牧師)
我們是所有中會 原住民中會裡　最先成立”文化部”的
在宗教團體中最先成立「文化部」的

第四段是談漢化的問題，北勢群中只有士林蘇魯部落有燒香的情事發生，這個部落的頭目，常年不在部落，造成疏於和部落族人溝通，也許是這個因素，讓頭目在部落的影響力降低，族人也不太配合他，就連族人學漢人燒紙錢的事也無去約束。

祖靈祭出發時，族人會共同呼喚祖靈的
以前你都會呼喚祖靈啊！ 爸爸！ 今年就沒有了
有人我才會呼喚祖靈啊！沒有人了！（蘇魯部落 頭目 李萬鎮）
我怎麼呼喚祖靈呢…有的先！ 有的後！ 就不好看了
怎麼去講，你們現在這些小孩啊 不曉得泰雅的傳統

有時候 被同化了 上面都不敢燒 只有這敢燒(蘇魯部落 黃秀莉)
因為他們 比較年輕啊，開始埋的時候，就開始燒了
(是誰開始想買！這些紙)
我老公是平地人啊！
(他們覺得用這種習俗 會比較適應)
對！ 可能是心理作用吧！
還是給這些祖先 他們會比較 這也等於是他們的祭品了吧

在此段後面，用了一個當天參加祭典漢人的觀點，來強調看到蘇魯部落的祖靈祭，和漢人的清明掃墓是沒多大的差異，一個漢人參觀祖靈祭的感想是，「你們那個(祖靈祭)我覺得就是一個過程，就像我們漢人的掃墓一樣了，我們就是去燒香、 拜拜，拜完了就離開，所以基本上他們已經和漢人雷同了，我覺得一樣了，是不是忘記 或怎樣，我也不曉得。」

第五段是談祖靈祭是否由官方或部落自己來辦，二者的優缺點為何？而在傳統上

又是如何辦理的。1998 年新竹五峰鄉官方辦了全鄉的祖靈祭活動、2003 年台中縣和平鄉環山地區官方也辦了祖靈祭，當中看到很多不合傳統的 gaga，祭祀儀式中呈現爲活動而祭祀，把神聖的儀式表演化，影片中導演問祭祀活動的負責人：(你站在教會的立場 如何看泰雅的文化)我是教會的長老，教會是不能辦泰雅文化活動的，我們信上帝…上帝只有一個，但是有表演的話，我們的傳統文化要拿來表演，好像今天這樣的表演啊，祭祀時程序相當混亂；慶賀活動中出現阿美族的歌、排灣族的歌、日本歌及舞蹈...等，這是要反應官方所辦的荒謬性。

最後一段是結論，綜合以上的說法借族老們的話來討論對泰雅 gaga 要重視，麻必浩部落長老 Lesa 說：

> 「我們若遺忘了自己的文化，我們的子孫會問我們，泰雅族從何而來的？要回答說泰雅族老早就消失了嗎?只有力行泰雅文化 ，才是真正的『泰雅人』，所以泰雅的文化傳統一定要留下來，泰雅的子孫們， 永遠無法融入漢人中的，因為你身上永遠流著『泰雅族的血液』你們年輕人！到了像我們這把年紀時，會放棄泰雅的文化了嗎？所以我心裡在想，你們年輕人在人生的路程上，一定要認真思考，要堅守泰雅文化」。

比浩則用傳統以竹杯立誓言的方法來和族人勉勵，要族人不要忘了泰雅的 gaga：「今天我們用泰雅傳統方式來做，我們用這竹杯立誓言，每個人用手沾一下酒，表示 要遵守堅守泰雅的諾言，若有人違背誓言，忘了泰雅的 gaga 一定會受到祖靈的懲罰」最後由導演來結尾，再一次提醒族人祖靈祭的重要。

> 泰雅族在一年工作結束後，在七、八月是向祖靈感恩的時節，而此活動(祖靈祭)是親近祖靈最好的時機，但受多種因素的影響，很多部落已忘了，或者已失去原來的風貌。對祭典本身的純粹性、對部落文化的認識、漢文化的侵入、及宗教的藉入使祖靈祭消失，是族人要認真思考的問題，讓我們泰雅族人，重新認識泰雅族文化，就如麻必浩長老比浩及壘撒所言，因為我們永遠是泰雅人，族人們 ！用心在自己的部落文化，用力振復部落的祖靈祭，讓祖靈庇護我們，讓我們再回到泰雅祖靈的懷抱中，親近祖靈。

紀錄片所要談的包括傳統中的祭典爲何？而這個傳統是筆者經文獻中考據及族老口述得知，筆者用影片傳達意念、企圖引發觀眾/族人重新認識與思考影片所表達的意涵，透過影片去觀察，選擇那一項是處於現代部落所需要的，那一項部落認爲不是自己部落的東西，當然從影片內容及其意識型態表現來看，有內部觀點及外部觀點，但總歸是以泰雅族的觀點。

把麻必浩的祭典當作引起動機起點，讓觀眾／族人從觀影的過程中，回憶對泰雅歷史的過往而重新認識自己族群文化，認同自我文化，特別是族老們對共同記憶的喚醒，能加深對紀錄片的探討及研究，進而使年輕人主動參與並熱烈加入討論，深化年輕人對泰雅族祭典概念。

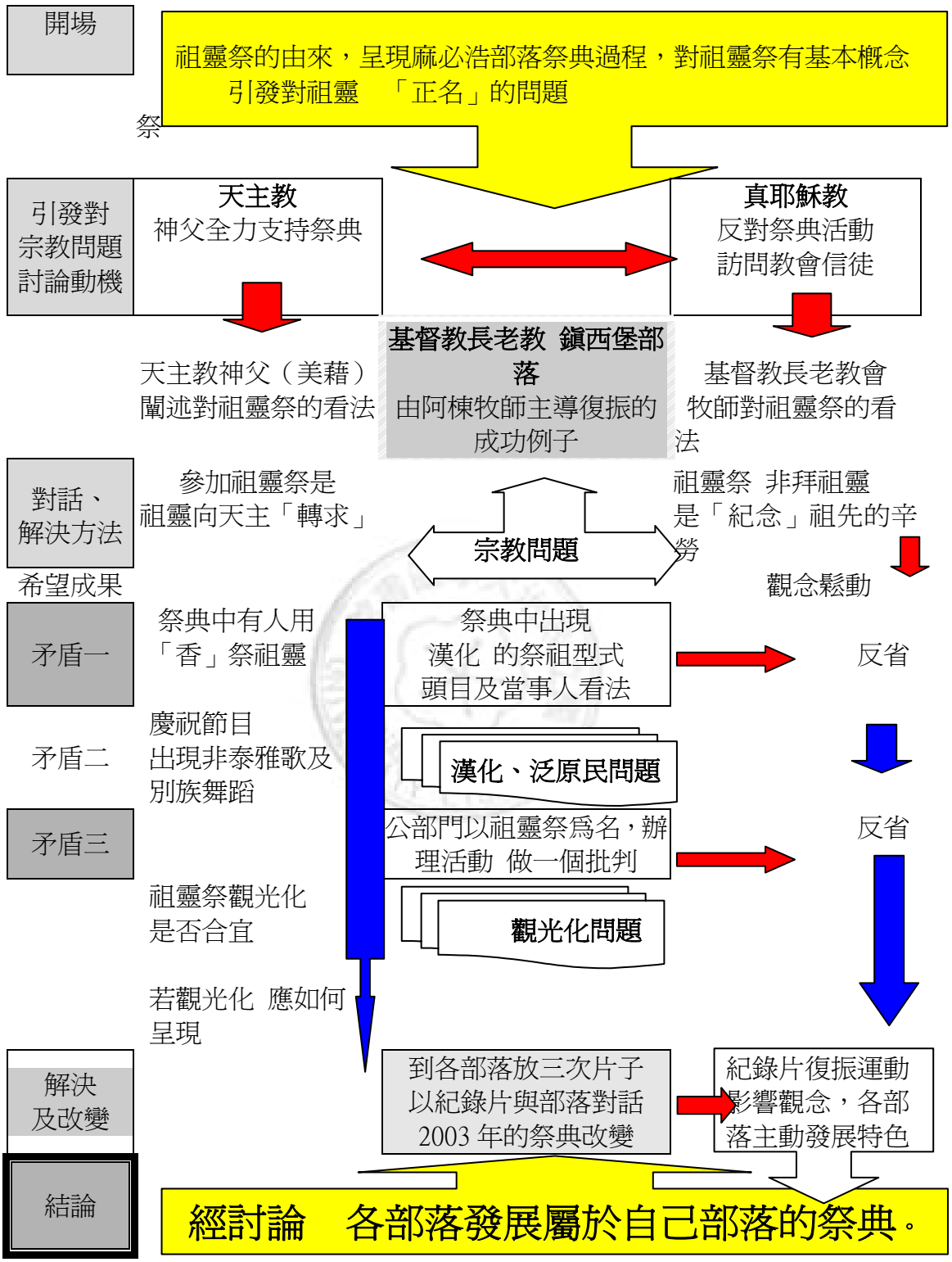
影中片對現在諸多部落也提出批判，以紀錄片作爲對文化荒謬抵抗的工具，透過揭示霸權本質、以及透過歷史的重返，尋求解構與建構的行動，創造性地分析整合部落族人的願望，努力喚起泰雅族的自我認同及文化復振，透過紀錄片和政府、大眾對話，教育啓迪他們的思想，企圖凝聚力量，促進泰雅部落祭典的改革及復振。

紀錄片中對祭典出現漢化、泛原住民問題、公部門的介入給予嚴重的批判，在殖民主義下被殖民的族人沒有辦法有反思的能力，對自我文化的不清，對自我文化的混淆以至於產生以殖民文化爲依靠，拿其它族群文化當作我自文化的現象，及公部門爲了要宣示自己的政績，以觀光爲糖衣舉辦祖靈祭，而這個糖衣破壞了祭典的神聖性，也可能加深誤導族人／漢人對泰雅族祭典的看法。

所以對自身民族的認同，是導演在片中，用解說式再現的模式表現，用了大量的內部觀點，借用多位族老對傳統的記憶、特寫的影像語言，告訴族人認同的重要性，當然以祭典的型式來說，非以「麻必浩祭典型式」爲依規，而是由麻必浩祭典模式爲出發點，參照多個部落，再以各部落的族人的參與討論，各部落發展出適合自己部落的祭典型式。由祭典的復振爲原心，向外擴展，一一將狩獵、織布、族老的智慧...等復振成功，用反身自省的再現模式，讓族人產生對泰雅族文化的認同。

以下就紀錄片的架構用圖解的方式（表3-2）。

表 3-2：紀錄片圖解表


開場
祖靈祭的由來，呈現麻必浩部落祭典過程，對祖靈祭有基本概念
引發對祖靈祭「正名」的問題
引發對宗教問題討論動機
天主教
神父全力支持祭典
真耶穌教
反對祭典活動
訪問教會信徒
基督教長老教 鎮西堡部落
由阿棟牧師主導復振的成功例子
天主教神父（美藉）闡述對祖靈祭的看法
基督教長老教會牧師對祖靈祭的看法
對話、解決方法
參加祖靈祭是祖靈向天主「轉求」
祖靈祭 非拜祖靈是「紀念」祖先的辛勞
宗教問題
希望成果
觀念鬆動
矛盾一
祭典中有人用「香」祭祖靈
祭典中出現漢化 的祭祖型式
頭目及當事人看法
反省
矛盾二
慶祝節目出現非泰雅歌及別族舞蹈
漢化、泛原民問題
矛盾三
公部門以祖靈祭爲名，辦理活動 做一個批判
反省
祖靈祭觀光化是否合宜
觀光化問題
若觀光化 應如何呈現
解決及改變
到各部落放三次片子以紀錄片與部落對話
2003 年的祭典改變
紀錄片復振運動影響觀念，各部落主動發展特色
結論
經討論 各部落發展屬於自己部落的祭典。