《矮人祭之歌》Songs of Pastaay

導演：胡台麗、李道明，出品年：1988，片長：60分鐘，格式：16mm，彩色，語言：華語、賽夏語，拍攝地：臺灣。出品者：中央研究院民族學研究所，發行者：中央研究院民族學研究所。

日宏煜
國立東華大學
民族事務與發展學系

對賽夏族人而言，*paSta'ay*（矮靈祭）[1]不僅是文化的符碼，參與矮靈祭亦是個人身份與認同再確認的過程。當族人牽手隨著祭歌的音韻與臀鈴（*tapa:ngasan*）的節奏踩著和諧一致步伐前進與後退，快速地由外而內與由內而外奔跑捲動如蛇般的舞隊，或者是男性奮力跳躍試圖拉斷象徵*koko ta'ay*（矮靈）的臺灣赤揚時，每一個身體動作皆成為賽夏族人確立個人認同與族群界限的行為，而這些代代相傳的行為，成為建構賽夏族生命共同體的路徑之一。

《矮人祭之歌》拍攝於1986年及1988年，是胡台麗第二部十六釐米紀錄片。[2]胡台麗將此片定調為人類學的影像實驗，她嘗試結合人類學傳統所強調的科學與電影的美學，呈現*paSta'ay*的祭典形式與賽夏族人在面對內、外危機時驅禍求福的努力。在科學的面向，胡台麗在拍攝前參考已發表的人類學文獻，特別是*paSta'ay*的祭歌內容，並採用參與觀察，一邊練唱祭歌，一邊確認與修正前人對祭歌研究的錯誤，而透過此一過程增加影片欲呈現*paSta'ay*的社會事實。在美學的部分，建立在對*paSta'ay*祭歌內容與結構理解的基礎上，胡台麗

---

1 胡台麗（1995）認為*paSta'ay*原為賽夏族的豐年祭，因矮人滅亡後，才改為弔慰矮人的祭典，故傾向使用「矮人祭」一詞，但賽夏族人仍普遍使用「矮靈祭」，為避免中文翻譯上的差異造成誤解，故本文使用族語指稱之。

2 第一部為1983年所拍攝的《神祖之靈歸來－排灣族的五年祭》。

在畫面與聲音的呈現上，借用祭歌的結構形式，將全片分為十五章，[3]並將每一章依北祭團[4]的用法及林衡立先生的翻譯命名，例如唱蕁麻之韻、唱省藤之韻、唱箭竹之韻以及招請之歌等。此外，在畫面與祭歌音樂配合的部分，胡台麗亦借用祭歌結構中實、虛的搭配，呈現*paSta'ay*的祭典形式（實的部分）和涉及祭典與賽夏族相關抽象的、傳說的、反省的、回憶的及心理的主題（虛的部分）（胡台麗 1991）。另外，為留給觀眾更多的空間去想像及理解*paSta'ay*與賽夏族的社會文化樣態，本片捨棄權威性的旁白說明，觀眾必須專注觀看畫面與聆聽現場的各類聲音或配樂，而這樣的設計或許亦是胡台麗欲呈現本片藝術性的實驗與巧思之處。

胡台麗在《矮人祭之歌》中以賽夏族的父系氏族組織運作呈現*paSta'ay*的祭典形式，藉此突顯父系氏族在賽夏族社會文化中的重要性，例如在招請之歌的部分，胡台麗將鏡頭聚焦於祭典第一日的氏族分豬肉、氏族代表迎靈及*paSta'ay*前的家祭，而這些皆體現父系氏族是賽夏族個人認同與社會運作的基礎。氏族合議制是賽夏族決定部落公共事務的方式，而建立在此基礎上，當每二年*paSta'ay*舉行前，就如唱蕁麻之韻所呈現，由各氏族代表所組成的南、北二祭團，在苗栗縣南庄鄉中港溪畔舉行會議共同討論祭典的流程。這種跨地域父系氏族的決策機制聯結個人、父系氏族及跨域氏族，是賽夏族最大的民族界限，也是推動賽夏族得以在不同歷史進程中持續往前的社會組織。

父系氏族不僅是賽夏族的社會組織，也是賽夏族人對身份認同的核心範疇，由於*paSta'ay*的進行是透過父系氏族聯結血緣及地域的認同，因此參與*paSta'ay*對賽夏族人而言，無疑是對個人與社會關係的再確認（鄭依憶 2004）。在唱巡行者之歌中，長者說明北祭團在製作十年大祭祭旗時，特別提到為報答夏家曾經對朱家成員的養育之恩，因此朱家將十年大祭祭旗製作及豎立工作交由夏家來負責。事實上就如同胡台麗在分析祭歌內容時發現，

3 影片十五章的命名依序為：唱蕁麻之韻、唱省藤之韻、唱箭竹之韻、招請之歌、巡行者之歌、雨衣之歌、金龜子之歌、冤家之歌、危難之歌、過香山樹之歌、日照耀之歌、遣歸之歌、歸路之歌、待榛木之歌以及翌日河邊再送矮人。

4 *paSta'ay*依賽夏族分布地域分為南、北二祭團，分別以苗栗縣南庄鄉東河村向天湖與新竹縣五峰鄉大隘村為祭場。

*paSta'ay*本身具有雷女、矮人、主祭、植物、百步蛇及長者的疊影（胡台麗 1995），賽夏族人在參與*paSta'ay*的過程中，也同時參與了由家庭、父系氏族、部落和祭團所共同堆疊起的社會組織運作。由於這些社會組織是組成賽夏族在地道德世界觀（local moral world）的範疇，與其互動的結果，聯結了存在於賽夏族社會中的規範與情感、社會意義與認知、社會關係與心理生物反應，形塑出賽夏族人多元的社會經驗；而這些經驗則往往體現了賽夏族人在面對競爭權力、社會身份、名望及生存時的反應（日宏煜 2013）。在唱省藤之韻中，賽夏族青年雖因經濟因素遷移至都會區，但在*paSta'ay*祭典期間除了在工作地點綁茅草驅禍求福外，為維持與氏族及部落的關係，仍決定暫時放下手邊工作返鄉參加祭典，由此可看出賽夏族在地道德世界觀對族人血緣及地域認同的影響。

在《矮人祭之歌》中，胡台麗也刻意突顯*paSta'ay*舉行過程中賽夏族內、外部的族群關係（鄭依憶 2004）。在內部族群關係上，賽夏族以父系氏族為個人認同的核心，氏族間因對公共事務的決策採合議制，因此氏族間或氏族內部常因不同的利害關係而引發衝突與對立。例如在雨衣之歌中，即突顯朱家內部因對*paSta'ay*主祭之職的人選沒有共識，因而出現氏族內部的不和諧現象。然而在危難之歌中，矮靈成為賽夏族人訴諸道德判準的對象，並透過被神聖化的矮靈化解族內的衝突與對立，藉此重建和諧的社會秩序。因此，*paSta'ay*可謂是賽夏族所擁有的重要社會資本，及族群在面對危難時韌性（resilience）的來源。在外部族群關係上，唱省藤之韻中，鄉長明確指出政府將*paSta'ay*歸類為「民俗活動」，並且是可經編排的展演節目，甚至在金龜子之歌中可見為吸引觀光客的凝視，縣政府不顧賽夏族長者的反對，刻意將阿美族及泰雅族歌舞安排在*paSta'ay*的日間進行展演，這種具高度漢人民族中心主義（ethnocentrism）而忽略*paSta'ay*神聖性的行政思維，正反應漢原關係的階序與政府對原住民族的治理霸權。

為因應長期與他族共同生活的經驗，賽夏族已發展出一套具備如祭歌結構中「實」與「虛」般有彈性的在地道德世界觀，以減緩來自外部族群壓力所造成的衝擊。在「實」的部分，如在冤家之歌中，朱掌主祭及長老透過訓示要求所有賽夏族人必需堅持*paSta'ay*的文化，特別是祭典的型式必須依循迎

靈、娛靈及送靈的程序。而「虛」的部分則如金龜子之歌、過香山樹之歌及日照耀之歌所呈現，雖然族中長者十分反對年輕人將祭典觀光化，但並未真正禁止在祭場周邊擺攤、進行文化展演與文化體驗活動及觀光客的進入，甚至在第二天的午夜，允許觀光客加入舞隊與賽夏族人一同娛靈。事實上這種具備「實」與「虛」特性的在地道德世界觀，是賽夏族人為適應大環境變遷所發展出來的生存策略。尤其為維繫父系氏族的結構，賽夏族的祖先們巧妙地結合民族文化所創造出來的漢姓制度，更是臺灣原住民族中所特有的命名文化。這套漢姓制度使賽夏族父系氏族在歷經清治、日本殖民統治與國民政府治理時期，皆能保持其結構及社會文化功能（林修澈 2000）。在「實」與「虛」的擺盪中，賽夏族人試圖為其民族的生存找到一條可行之路，這種矛盾也正如同待榛木之歌中，賽夏族人在送靈時出現對矮靈欲拒還迎的複雜情緒。然而對於必須長期與大族共存的賽夏族而言，透過*paSta'ay*的舉行傳遞父系氏族間合作的訊息，並發展如祭歌中黃藤般的韌性，是延續整個族群命脈的必要策略。由此觀點，則不難理解何以胡台麗以「賽夏族人希望矮人能將幸福留下，一切禍害隨水流而去」做為片尾結語的理由。

參考書目

日宏煜

2013　原住民放地方性道德世界（Local Moral Worlds）觀與司法正義：以賽夏族為例。台灣原住民族研究季刊6(2)：139-167。

林修澈

2000　臺灣原住民史：賽夏族史篇。南投市：臺灣省文獻委員會。

胡台麗

1991　民族誌電影之投影：兼述臺灣人類學影像實驗。中央研究院民族學研究所集刊71：183-208。

1995　賽夏矮人祭歌舞祭儀「疊影」現象。中央研究院民族學研究所集刊79：1-61。

鄭依憶

2004　儀式、社會與族群：向天湖賽夏族的兩個研究。臺北市：允晨文化。