

## 第十一章

# 從 *kisaiz* 成巫治病儀式到當代劇場 展演：噶瑪蘭人的女性巫師權力與 族群性協商\*

劉璧榛

中央研究院民族學研究所

1956 年左右，噶瑪蘭人的 *kisaiz* 成巫儀式，在花蓮新社部落的生活中消逝走入歷史；三十年後的 1987 年，卻又在當代政治舞台奇蹟式的重現。本文藉由象徵實踐及展演的概念，嘗試理解幾百年來的 *kisaiz* 中，*mtiu* 巫師如何從「被女神治病」到「可」幫人治病？她們又是如何透過表演被 *saray*（神靈線）穿透而「死亡」，象徵靈魂離開身體，並到屋頂上歌舞和祭獻米食等演出，來安置其自身與大自然生態、超自然和鄰近族群間的關係，並進行宇宙觀與社會關係的再生產。新巫在此一儀式展演的過程中，被賦予治病力量、死亡管理權與象徵權力，然而，其與神靈生命交換的象徵意義又如何隨情境轉變？為何在解嚴前後，*kisaiz* 被新社族人族群化、去宗教化、去儀式化、去禁忌化後，卻以現代劇場的展演形式復出？*kisaiz* 儀式在面

---

\* 本文中所使用的治病儀式田野資料，受益於國科會「文化及心理療癒的本土生成：倫理照顧的種種技藝之研究：噶瑪蘭族與阿美族巫師治病過程的再現研究：性別、歷史記憶與聚落空間」研究計畫的補助(NSC 97-2410-H-001-084-MY3)，謹在此致謝。另外，也要特別感謝謝世忠、明立國及兩位匿名審查者的修改意見；楊惠婷、陳永亮、賴維倫、謝博剛及劉以霖，協助收集整理相關研究資料，還有尤美琪最後的潤稿。

對外在政經歷史環境變遷的過程中，不但衍生出新創的文本，它也被噶瑪蘭人賦予當代政治與認同展演的新意義，以便與轉變中的當代國家進行動態協商，並藉此得以確立其原住民文化公民的新身份。

**關鍵詞：**噶瑪蘭族、巫師信仰、成巫、展演、治病權力、族群認同

## 一、前言

源於二十世紀初，巫師(shaman)及巫師信仰(shamanism)的相關研究，著重在分析巫師的個人特質及其出神儀式(trance, possession)；因儀式中巫師會借助特殊場景、道具、祭品、歌唱、聲音、行為與動作等方式來模擬或展現神靈，具備西方戲劇中最重要的元素：角色扮演與日常生活有所區隔的舞台真實，因而被視為是一種展演(performance)(Haeberlin 1918; Métraux 1955; Eliade 1968)。甚至也有學者認為儀式中的表演(如打鼓、逃脫術或耍道具驅魔等)，不但是戲劇、馬戲團及大眾娛樂的起源，也可以被視為是一種美學的標準(Kirby 1974)。1980年代以後的社會科學，巫師研究轉為較注重政經結構與社會關係的建構，並形成以下幾種普遍性的論述：巫師信仰通常盛行於非中央集權的地方性政治脈絡，或出現在特定部族性、古老的社會情境，及以男性打獵或畜牧為中心的經濟型態中(Thomas 1994; Djarvoskin 2003)。巫師信仰不但是整個社群與大自然界，企圖和「想像的超自然」建立交換夥伴關係的手段，也可以藉此維持整體(holistic)社會本身的再生產。在這之中，巫師是生命給予或交換之重要集體儀式的主導者，而不僅只是扮演一個治病者的角色而已(Hamayon 1990, 1994)。

隨著帝國勢力的入侵、現代國家的形構、與基督宗教的接觸，以及全球化和資本主義市場邏輯下的經濟生產型態轉變，巫師及巫師信仰在不同的時空與政經脈絡互動下，有的逐漸被邊緣化，有的則因此被選擇性的振興，而產生各種不同的變貌。本文旨不在修正前述巫師信仰研究的中心預設，或針對其意識型態提出批判性的反思，亦非想建立一個去脈絡化、放諸四海皆準的比較原型，或聚焦在單一儀式作深層展演的情境解碼，而是希望藉由重新思考「象徵實踐」(Godelier

1996)與「展演」這些分析性的概念(Goffman 1959; Turner 1974, 1988, 1989; Schechner 1988, 2002; Bauman 1986; Schechner and Appel 1990; Schieffelin 1996, 1998), 以幫助我們理解日據以來噶瑪蘭社會中, *mtiu* (女巫師)這個以稻作生產為中心的巫師信仰之轉變。特別是噶瑪蘭人如何將此儀式經驗, 視為一種象徵實踐的行動或權力的主張, 並藉之實踐「自我反思性」(self-reflexivity)(Turner 1988, 1989), 與變化中的歷史社會情境進行互動、調整與協商, 最終卻仍不由自主的被捲進現代化及國家化的潮浪之中。

過去幾百年來, 噶瑪蘭人的女巫師群在不同的社會情境中, 透過 *kisaiz* (成巫儀式)在部落公開表演 Mutumazu 女神的神話劇本, 此一行動就如展演理論所關注的焦點, 將口述文本透過戲劇的方式公諸於世(public display)(劉斐玟 2007)。這齣戲碼自然有其固定的架構與表演者, 以及 Goffman 所強調的「戲班」(team)和觀眾, 然而劇中所要突顯或轉換的是什麼? 巫師群體作為部落群體的代表, 在儀式中與大自然和超自然進行何種形式的動態協商? 並因此使何種社會關係、宇宙觀與人觀, 得以透過象徵再生產? 此種想像又賦予及定義了哪些屬於巫師的權力與責任?

*kisaiz* 儀式最後在 1956 年左右消失噤聲, 走入歷史, 萎縮徒餘 *pakelabi* 年度治病祭儀, 不再有年輕女性透過儀式成巫。直到三十年後政治氣氛開始鬆綁的 1987 年, *kisaiz* 才又重現在當代政治舞台。我們如何從噶瑪蘭人的在地觀點(native's point of view)以及人類學的角度出發, 理解幾百年來 *kisaiz* 儀式中巫師展演力量的意義轉變? 為何在 1980 年代末, 新社族人將 *kisaiz* 族群化、去宗教化、去儀式化、去禁忌化之後, 使之登上國家劇院的舞台, 以現代劇場的方式出現, 而非其他形式? *kisaiz* 成巫儀式搖身一變, 從過去日常生活儀式中的互動展演, 轉換成一種備受關注的表現文類(genre), 一個被他者所凝視觀賞的對象(Hymes 1975)。其體現與創造的不再只是日常生活中

的真實，而是舞台上的想像真實；易言之，*kisaiz* 不再是週期性的社會實踐，而是與傳統產生斷裂，變成是一種表演中才存在的真實。另其劇場化的形式除了具備當代美學的意涵之外，還有什麼特殊的政治經濟意義與動態協商關係？

## 二、十七、十八世紀的治病盛宴： 靈、身體、稻作與豬的象徵連結

「Kavalan」一詞原為噶瑪蘭人先祖首次登陸台灣的地名，或為「Kuvarawan」，意指「居住在平原的人」（伊能嘉矩 1996[1896-1899]）。在不同版本的祖先傳說中（馬淵東一 1931；宮本延人 1931；移川子之藏 1936；幣原坦 1954[1938]），我們也可以發現，一群於不同時間分別乘船，從台灣島外登陸本島北部或東部立霧溪口（Takiris），最終遷入定居於宜蘭平原的人，就被指稱為「Kavalan」（噶瑪蘭人）。但「噶瑪蘭族」一詞，逐漸成為跨花蓮、台東、台北及宜蘭等地域之族群團體的整體性自稱，也就是當代噶瑪蘭人族群意識的凝聚與族群性（ethnicity）的形成，卻是在 1987 年之後，族人以 *kisaiz*（成巫）和 *qataban*（獵頭）儀式等歌舞展演活動，做為一種追尋認同的運動與宣稱，才逐漸擴大連結發展起來（陳逸君 2002；劉璧榛 2008a）。雖然這種集體性的儀式歌舞展演，不是族群正名運動唯一的力量或形式，但作為一種非暴力衝突與文化柔性下的反思屈轉策略（reflexivity deflected）（Errington 1987；Giddens 1990；Barsamian and Said 2003），它在族群內部動員整合的人數與涉入的層面卻很廣泛，對外也可以作為去「番」與去污名化的手段，因其多半在象徵國家文化權力中心的國家劇院或地方文化中心演出。<sup>1</sup> 與此同時，這類的儀式性歌舞展演，也逐漸成為其對外

<sup>1</sup> 今文化局。

展示的文化資產，為噶瑪蘭人確立其作為國家新公民，該擁有的原住民身份和文化公民權。隨後本文將聚焦在 *kisaiz* 儀式展演的歷時性分析，探討在不同的社會情境脈絡中，此一儀式從「成巫治病」走向「當代認同展演」的轉變過程。

最早關於噶瑪蘭人的文字紀錄，是西班牙傳教士 Jacinto Esquivel 所遺留下來的資料。根據其紀錄顯示，1632 年宜蘭地區約有四十個以上的 *lamu* (社)，總數約有一萬多人 (Borao 1993)，但是在十七、十八世紀的清代文獻中，因為疾病、戰爭、漢化與遷徙等因素的影響，卻只剩下三十六個社，噶瑪蘭族的人口總數減少約莫一半。筆者推測這些社才是當時群體認同的基本實體，而不是當代所謂的族群。每個社內皆擁有各自獨立運作的 *sabasabasyon* (年齡階級組織) 和 *mtiu* (女巫師群)，並未出現跨社性且大一統的共同政治、宗教首領或巫師聯盟，具有巫師信仰中經常出現的「非中央集權政治」特質，是以頭目及巫師為權力核心的階序社會。十七及十八世紀的同時，噶瑪蘭人也開始與中國、日本、西班牙和荷蘭人接觸且進行交換。

在與大量漢人接觸之前，噶瑪蘭人的經濟活動，男性主要以漁獵維生，女性則從事採集與陸稻的耕種，且 *panay* (陸稻) 的豐產已逐漸取代鹿皮，成為納貢給荷蘭人與對外交換貿易的物品 (中村孝志 1997 [1953]:111; 清水純 1992 [1986]; Borao 1993:98-120)，可見稻作約從 18 世紀起，就已經成為噶瑪蘭人主要的生計活動與經濟來源。<sup>2</sup> Esquivel 也描述十七世紀的噶瑪蘭人，會在稻米收割之後，舉行與治病相關的盛大慶典。此儀式長達 15 至 20 天，期間病患家中必須為女巫師殺一頭豬，<sup>3</sup> 患者與此年長女性被圍在一圈女性歌舞者的中間，最外圍還有另一圈男性以手臂環頸唱歌跳舞。此外，Esquivel 也提到人的命運是

<sup>2</sup> 相較於台灣的其他南島語族，噶瑪蘭人很早就開始從事水稻耕作，到日據之前小米仍是其他原住民各族主要的經濟作物。

<sup>3</sup> 此處「女巫師」之用語為筆者的用法，Borao 是從西班牙文將其英譯成 *witches*。

由超自然的「*aberroa* 靈」決定，它會使人生病或死亡，必須借助女巫師舉行驅逐儀式才能治癒。治療的過程中，病人平躺於鋪在地上的毯子，頭下方置放一把刀子，女巫們用嘴吸吮病人的身體，然後口中唸唸有詞地將之吐在裝著煮熟米飯的盤子上，最後從病患身上取出石頭，患者再親吻巫師們(Borao 1993:119-120)。

Esquivel 另談到在死亡儀禮中，必須放一甕米在亡者的頭邊供他「食用」，根據此點與上述治病儀式的過程，我們可以看到在儀式中，稻米作為祭品(生／熟米、釀酒)的普遍使用情況，因此推知在當時的社會脈絡中，巫師信仰與身體治病、女性、稻作和豬的象徵連結十分緊密。當時的噶瑪蘭人是藉由儀式的象徵實踐，與超自然的 *aberroa* 靈建立關係，以解決生活中出現的危機與身體疾患，然而在與神靈建立關係的同時，人與人之間的社會關係也因而再生產。換句話說，它表面上看起來只是簡單的治病儀禮，但其實是一個隆重的公開展演，也是社中的年度重大事件。除了病人與治病的巫師為儀式主要的演出核心(演員)之外，全社族人也會共同參與及觀看，並且在歌舞飲酒的過程中互動共食。這整個儀式的社會過程，並不只是病患與醫病者(巫師)兩人之間的私人關係，而是和以社為中心的社會關係網絡運作息息相關。

十八世紀末，男性漢人大量進入蘭陽平原進行水田拓墾，對噶瑪蘭的部落社會造成諸多層面的劇烈衝擊。從 1870 至 1875 年馬偕傳教士的收藏品中(許功明編 2001)，我們可以看到在宜蘭舊社或花蓮加禮宛採集的巫師儀式器具(占卜珠、稻草頭環、人形頭鍊等)，以及大量燻黑的獵物頭骨與漢人土地公神像等，這些收藏顯示部分的噶瑪蘭人已經開始接觸，甚至接受基督宗教或是漢人民間信仰。George L. Mackay (1896)在 *From Far Formosa* 一書中，就曾提到噶瑪蘭平原的平埔番是自然崇拜者，沒有廟宇或僧侶，也沒有人性之神的觀念。他們非常敬重祖先，也相信無數超自然的精靈，並請求他們護佑，更

愛當時仍為「高山族」宗教儀式中的那些狂飲亂舞。儀式持續時間長、參與人數眾多的飲酒歌舞，予人宗教儀式的強烈印象，關於此點，馬偕與 Esquivel 可謂所見略同，他們都描寫出類同的外來者觀感。

從清末到日據初期，我們也可以從烏居龍藏(1996[1897]:189)的踏查中，窺探噶瑪蘭巫師治病儀式的概貌。他在《臺灣通信》中，說明當時花蓮東海岸的加禮宛人，仍保留巫醫制度。他們認為人之所以生病，是亡靈作祟的結果，所以必須請巫醫向亡靈祈禱，同時部落中的婦女也會聚在一起圍成圓圈，將病人環圍在中間跳舞。在祈禱跳舞的當下，社眾也會到病人家中接受酒宴款待，烏居龍藏在踏查旅行的過程中，就正好受邀參加這個禳病的聚會。筆者推測他所提及的應該就是 *kisaiz* 儀式，然而除了此一描述之外，並沒有其他更為詳細的紀錄。雖說如此，他的觀察卻與十七世紀的 Esquivel 十分相近：超自然亡靈的存在、女性團體聚集歌舞，以及社眾參與、聚宴共食的人群互動等。

時隔三十幾年後，1931年速水家彥(1993[1931]:103-104)訪問當時住在宜蘭郡番地的偕夏氏阿悲，她描述到：

如果有人患重病，則需舉行祭祀向天祈求病癒。他們召集十人以上或三十六社代表做成圓形，舉行酒宴，一面以手抓鹿肉來吃，一方面則向主辦者(出現病患的那一社代表)的頭塗抹鹿肉或投擲鹿肉，然後開始跳舞。跳舞的時候，要有三個人爬到屋頂上打節拍帶動舞蹈。據說跳舞中或跳舞後，如果剩下身上的金屬飾品，則會立即下大雨。

從速水的訪談中，我們可以發現治病儀式所涉及的人群範疇，並非僅如 Esquivel 以及日據初期的敘述所言，只停留在社內的社會關係，它所動員的甚至還包括其他社的代表，實有其地緣政治性，為區域人際關係網絡的形塑與建構。訪談中也可見到當時的巫師信仰，反而和天神、獵物及祈雨，具有較大的象徵關連；如與先前 *kisaiz* 儀式



中的象徵意義相較，則呈現出符號的轉變。至此可看出 *kisaiz* 被噶瑪蘭人視為一種安置自身與大自然生態、超自然和鄰近群體關係的動態協商手段，以進行其社會關係與宇宙觀的再生產。

除此之外，速水家彥在偕夏氏的訪談中，也採集到一則與治病儀式相關的傳說文本，其大意為：從前男人與女人本來都必須一起出海捕魚，有一天丈夫因未見妻子，所以獨自出海，妻子於是悲憤自殺。先生返家後十分懊惱，到屋後挖掘其墳，忽然聽到從地底傳來跳舞的聲音，並說如果帶鹿肉前來，且召集社眾酒宴跳舞，其妻就可以還陽復活重回人間。這個女人從生到死，再由死到生的過渡(*passage*)傳說，清水純(1998:161-164)在新社訪問朱老毛巫師時，報導人也將這段傳說文本與故事場景，與 *kisaiz* 儀式期間新巫仿擬死亡的戲劇演出彼此作類比連結，訪談內容中亦出現家人聽到從墳中傳來的歌聲，挖開一看，發現她正用標準姿勢進行 *kisaiz* 歌舞的橋段。從這些詮釋 *kisaiz* 儀式起源的不同口述文本中，我們也可以將當時規模極盛大的年度治病儀式，另外理解成是一種與超自然界之間，進行生命賦予與交換的儀式(*life-giving/exchange*)。

### 三、五〇年代 *kisaiz* 的邊緣化與多元成巫

自 1896 年起始，就已經有六到七成比例的噶瑪蘭人遷出宜蘭(根岸勉治 1964[1933])，當時仍然留在舊社的族人，也已逐漸融入(或同化於)漢移民的父系單系組織方式，及其定居式的農耕社會和宗教生活。不少喪失土地且不願留在宜蘭與漢人共居的族人，則被迫南下遷徙到花蓮的奇萊平原。1878 年加禮宛事件之後，這些居住在奇萊地區的人，又再度被迫遷居至更南邊的花東縱谷與東海岸，與同是母系社會、且以耕種旱田維生的阿美族毗鄰而居。1930 年代，在宜蘭的流流社及加禮宛社，或花蓮新城的加禮宛地區，上述此種跨社性的盛

大治病儀式，隨著漢人的大量移入，以及噶瑪蘭人的遷出，而逐漸沒落。此移民的過程中，正如陳志榮(1995)的假設所言，因日常生活所接觸的鄰區族群之差異，以及族人逐漸接受基督宗教的洗禮，使得散落在不同區域，卻仍堅持舉行治病儀式的噶瑪蘭人，其 *kisaiz* 的內容開始在不同的村社部落間，產生極大的歧異，有的甚至完全消聲匿跡。現在花蓮豐濱鄉的新社部落，由宜蘭及花蓮加禮宛地區的族人逐漸形成的新落腳點，是唯一的特例。筆者自 1993 年開始在此地從事田野工作，此聚落是唯一還有 *mtiu* 巫師，<sup>4</sup> 仍然會週期性舉行 *pakelabi* 巫師祭儀的地方。<sup>5</sup> 此種在部落盛大舉辦近一個月，且與巫師延續和稻作息息相關的 *kisaiz*，一直到 1956 年左右，在部落多數居民改宗之後，而逐漸沒落中斷。1987 年復名運動興起之後，人數和天數皆大幅縮減的 *pakelabi* 中才又出現新巫，有小規模的復振現象。

爲了理解近二十年來，跨部落性的 *kisaiz* 究竟經歷何種轉變，我們將透過筆者的口述訪談與儀式及舞台排練的參與觀察，先對日據時期與二次戰後社會脈絡下的 *kisaiz* 有個概貌。筆者曾於 1993–2000 年及 2004–2007 年間，訪談出生於 1910–1950 年代，親身經歷成巫儀式的 *mtiu* 巫師們，<sup>6</sup> 請其進行和 *kisaiz* 相關的回憶述說(narratives)。筆者也曾於 1994–1995 年、1998 年和 2000 年，四次在新社不同的 *mtiu* 巫師家，參與觀察九〇年代 *kisaiz* 「濃縮版」的 *pakelabi* 儀式。<sup>7</sup> 提取當

<sup>4</sup> 花蓮新城的加禮宛部落，本來還有兩位 *mtiu* 巫師，在日據時期也會舉行 *kisaiz* 與 *pakelabi* 巫師祭儀，後來因爲參加的巫師日漸減少而被迫中斷。筆者於 2000 年進行訪談時，她們還能熟悉吟唱此一儀式的歌謠，但兩人皆已過世。

<sup>5</sup> 如果沒有新人必須透過 *kisaiz* 治癒 *tagau* (病痛)成巫，該年度就會舉行 *pakelabi*，其歌舞與 *kisaiz* 相較之下，除了無須爬上屋頂之外，其餘都一樣。

<sup>6</sup> 1910 年代出生的 *mtiu* 巫師有 1 位，1920 年代出生的有 6 位，1930 年代出生的有 4 位，1940 年代出生的有 2 位，1950 年代出生的有 2 位，共計 15 位。

<sup>7</sup> 關於八〇年代新社的 *pakelabi* 巫師祭儀，可參考清水純(1992[1986])及明立國(1995)的研究資料。

事人的親身經驗與記憶，除了可以幫助筆者瞭解當前儀式的內涵與轉變，當下的參與也可以讓筆者更加貼近過去儀式的社會文脈和織理。目前在該部落中，現在與過去儀式間的連結性依舊很強，很多人可以藉此進行象徵連結的詮釋，然而這些回憶述說不單只是過去曾發生過的歷史事件，更是形塑部落「現在」的關鍵力量與衝突的來源。

現存新社每年仍固定舉行 *pakelabi* 的 *mtiu*，約在六至七位左右，但是部落裡曾舉行過 *kisaiz* 成巫儀式的巫師應有十五位，其年紀從五十多歲至八十五歲不等。從她們的成巫生命敘事中，筆者發現其中有兩位是經由 ToRbuwan (哆囉美遠人)<sup>8</sup> 的儀式成巫，還有一位則是透過北部阿美族殺豬的方式成巫。在戰後基督宗教進入之前，新社部落也存在其他不同於噶瑪蘭式的成巫儀式，不過這些過去藉由不同儀式成巫的 *mtiu*，現在都會參加以新社噶瑪蘭人為中心所舉行的 *pakelabi*。但與新社親戚互動網絡頻繁，且在光復後仍有零星巫師活動的花蓮新城加禮宛巫師，卻未曾與新社的巫師們共同舉行過儀式。筆者在 2000 年曾經提議邀請加禮宛最後的巫師陳金玉，到新社共同參與 *pakelabi* 祭儀，她僅是笑笑，說不同村落的巫師只能以一般人的身份參與旁觀，不能一起歌舞呼喚神靈。這正好呈現這種噶瑪蘭巫師信仰，是以地方、部落為中心的特性。當一個移民的新聚落產生，內部不同來源或流派的巫師，會因新居地緣關係重新整合，形成一個如 Erving Goffman (1959) 所言的戲班 (teams)，在儀式期間相互支援、配合演出。雖然部落中有各種來自不同族群的成巫方式，但彼此之間並不互斥或衝突，反而是從多元共存到逐漸協商整合。從另一個角度來看，這個成巫儀式整合的現象，似乎也是現代小群體面對外來衝擊時，當群體內部均質的集體性舞台逐漸失去，為抵抗滅絕而不得不然的出路。因此整體而言，部落中並沒有任何單一完整的巫師信仰或文化，是為社群

<sup>8</sup> 為了跨學科與區域比較，本文採國際音標 (IPA) 記音，「R」發小舌音。

成員所集體共享，而是多元的象徵系統彼此交互雜揉。接下來，我們將以重建行爲、公眾性及深層象徵實踐等展演概念，來分析新社參加人數最多、且被視爲噶瑪蘭族群性象徵的 *kisaiz*。

#### 四、*kisaiz*「死亡」過渡展演：*mtiu* 的新生

多位 *mtiu* 巫師在生命史中都提及，她們在八至十五歲年紀還小時，由於長期 *tagau*（身體病痛）未癒、或是經常作特殊的 *Raputuy*（夢），<sup>9</sup> 這種身體在時間點上長期持續一段時間（chronic），皆出現含糊的「痛感」、「不適」、「不對勁」與「不安」的種種感覺或情緒，也就是個體自覺身體或生活出現危機警訊時（body-crisis/life-crisis），就得請資深年長且經驗豐富的巫師 *pa-subli* 詢問神靈占卜，確認是否必須舉行爲期一個星期的 *kisaiz*，身體的 *tagau* 才會慢慢痊癒。也有些人的經驗是在確認要舉行 *kisaiz* 儀式之後，隔天病痛馬上就消失無蹤，一直要等到下一年稻米秋收後，才正式參加部落爲新巫加入而集體舉行的 *kisaiz*。易言之，長期的個人身體病痛或是持續的夢境，在經過占卜確認後，被噶瑪蘭人視爲是一種集體需要調整的危機狀態，正如同 Turner（1988）以「社會劇」（social drama）來描述分析的危機情境一樣；在此情境中，年輕女孩的病痛／夢被定義成超自然神靈揀選的徵兆符號。然而，這種情境爲何是戲劇性的（dramatic）？因爲生病者及其家人必須主動採取行動籌備儀式，而且還必須在 *kisaiz* 中有意識地作給別人看，展示哪些是他們正在作的，什麼是已經完成的。確切來說，對噶瑪蘭人而言，舉行 *kisaiz* 儀式的目的，並非在於「治病」的立見療效（effectiveness），*kisaiz* 儀式也不是現今花蓮新社部落在日常

<sup>9</sup> 包括夢到象徵另一個世界的事物，譬如過世的 *mtiu* 巫師、祖先或是未出生的小嬰孩。詳細分析請參見劉璧榛（2008c）。

生活中，*mtiu* 幫一般人治療病痛的儀式 *paspi*。*paspi* 無需揀定特殊的日子，亦不用集體動員群眾，更不需要大費周章地進行盛大的歌舞表演，唯有協助新巫展演「治病」的 *kisaiz*，才需在特定時空集體動員。從這些與日常生活明顯及刻意區分開來、有特殊架構及被高度強調的特性當中，可以發現 *kisaiz* 是一種精心策劃組織的行為重建 (restoration of behavior)，這正是展演的關鍵過程所在 (Schechner 1988)。

在每年秋收後，約莫農曆九月，若需為女兒或孫女舉行 *kisaiz* 的家庭，就得先準備足夠的新米，以維持一個星期的 *kisaiz* 儀式。通常部落每年會有一到兩位小女孩藉由 *kisaiz* 成為 *mtiu* 巫師，此外其他巫師群的成員也必須到舊的 *mtiu* 家，舉行為期一天的 *pas paw*，祭祀其個人的守護神靈，以求平安健康並增加靈力。因此正如同前述的傳教士 Esquivel 所言，整個部落的儀式有時長達一個月，是年度最盛大隆重的活動，其動員的人力與物力也遠超出 *lepaw* (家) 與 *qanasuani* (家系) 的範圍。然而根據 *mtiu* 們的生命史敘述，儀式進行時間的長短，卻往往有許多不得不然的折衷。日據時期由於統治者禁止民眾公開聚會，擔心巫師會聚集社眾，公開反抗挑戰殖民國家權威，所以往往將之貶為落後迷信的風俗舊慣，再加上小孩也必須到公學校上課，無法長時間缺席，<sup>10</sup> 因此當時有些年輕的 *mtiu*，其成巫儀式實際上只維持一天。此外，日人不但搜刮部落槍械又嚴禁狩獵，男性家人也無法如過去一般可以貢獻鹿肉或山豬等獵物；加之以二次戰後食糧不足，許多父母親也無力維持一星期 *kisaiz* 儀式活動期間的宴客食物所需，於是只好一切從簡，以一天的儀式象徵性的取而代之。

綜觀上述，除政治問題之外，我們可以發現一個巧合，如加拿大英屬哥倫比亞或卑斯省 (Britannic Colombie) 的 Kwakiutl 社會中，其

<sup>10</sup> 曾經有兩位 *mtiu* 巫師回憶，她們因為要舉行 *kisaiz* 成巫儀式的關係，一星期未到學校，結果被老師處罰勞動服務。

成巫禮與「誇富宴」(*potlatch*)的盛禮是同時舉行(Bouteiller 1950:69); 而在噶瑪蘭社會中, 新米的收成祭禮與 *kisaiz* 成巫禮的舉行也是同時, 這樣的巧合讓我們思考, 噶瑪蘭社會中女性成爲 *mtiu* 的社會角色, 其相關權力的公開和合法化, 其實與稻米經濟生產、分配與消費的控管息息相關。另也會因爲國家政治因素與現代學校教育的關係, 而影響其內部動員以建立傳統社會關係的形式。換句話說, 政經因素的動態協商, 不但會左右 *kisaiz* 儀式動員的規模, 也會影響其作爲連結或修復社會關係的工具性角色, 如果協商失敗, 其公眾展演的特性就會被阻斷。*kisaiz* 就像一個演出的重大事件, 需要一個劇班, 在某個正確的時間和地點公開行動, 而 *kisaiz* 儀式的公開展演性, 就如 Turner (1988) 在其展演人類學中所言, 正是其力量或象徵效力所在。

進一步筆者將深入分析 *kisaiz* 儀式, 究竟藉由何種展演形式成爲巫師力量的泉源, 儀式展演過程中進行了什麼樣的轉換, 又賦予女性巫師何種權力? 本文以展演理論作爲分析概念, 除了前述所言的公眾性, 也就是儀式進行者公開的三方面關係: 包含巫師、「生病成巫者」(表演者)、非巫師身份的參與者(觀眾), 還包括儀式過程中, *mtiu* 巫師們藉由表演所進行的深層象徵實踐(*symbolic practice*)。透過儀式行動與禁忌的實踐, 這些象徵成爲一種生活的真實(*reality*), 赤裸裸的展現出噶瑪蘭人對死亡、病痛及未來的焦慮與不安, 並同時將之交託給神靈。

從 *kisaiz* 儀式的前一天晚上開始, 這個即將成爲新 *mtiu* 巫師的 *matagau* (病人), 就必須遵守爲期一個月, 且比一般 *mtiu* 巫師還要嚴苛的戒律, 她們在行動與飲食上必須嚴守 *manmet* (齋戒) 的 *prisin* (禁忌)。對噶瑪蘭人而言, *prisin* 意即必須遵守祖先過去傳統的生活方式, 通常是與現實生活習慣有所區隔且不能做的事, 這也跟起源神話相關, 像是依照神話爲劇本作戲劇性(*dramatic*)的演出。顯然這個演出是一個象徵的實踐過程: 儀式期間除了與資深的 *mtiu* 巫師 *pas paw*

(祭祀)歌舞外，其餘時間這位即將成巫的新人，不但不能隨意走動，也不能與一般人談話，必須乖乖坐在固定的椅子上，用白布遮蓋頭，雙腳踩在草蓆上(或白布)，絕對不能直接接觸地面，甚至連喝水吃飯或上廁所，都必須由固定一位也嚴守 *manmet* 的人來措，以避免身體與象徵人間現世的地面接觸。同時家裡也必須為她另開一個火灶，飲食中更須嚴禁使用鹽巴，而改用海水來替代烹煮食物。除此之外，新巫也忌吃象徵「不乾淨」的食物，如：魚、豬、雞、蔥及蕒菜等，睡覺也必須與其他家人隔離，自己獨自睡在另一個地方。

這位 *mtiu* 新人獨處時的一舉一動，相較於眾多親朋好友來參加儀式所營造出來的熱鬧氣氛，反而有很大的落差。新巫因為必須遵守行為禁忌的諸多規定，形成一種刻意表演的區隔場域(舞台)。此外，新巫不能走動及跟人說話，也刻意將演出者與台下的觀眾區隔，將觀眾排除在表演以外，非巫師身份的觀眾，僅能藉由提供物資、紅包或是人力支援來參與互動。對噶瑪蘭人而言，透過這種類似劇場表演的手段，將新巫與其他人有意識地區隔開來，若以 Van Genep (1981 [1909]) 與 Turner (1969:94-97)「過渡轉換」(passage)儀式的分析概念來看，此即是身份或狀態轉換前的區隔期(separation)。再者，新巫還有腳不能踩地，以及睡覺作息等在地點上的象徵性隔離，這些行動同時有劇場空間即神聖空間的分界意涵，也代表一種時間的標定。如不能使用鹽巴而須改用海水替代，是表示新巫現正活在古早時期祖先及神靈的神話時間裡，整個儀式過程正在演現(show doing)新巫於另一個世界的日常生活情況，告訴共同分享此一象徵符號的族人觀眾，新巫正處在另一個與世人隔絕的神靈世界當中。此禁忌實踐營造出新巫當下到另一個不同時空的效果，即 Foucault (1984)所謂的差異時間(heterochrony)與差異地點(heterotopia)的雙重效果，使主角這個行動者逐漸向外連結到許多的他者或非自我：如女神、祖靈及過世的巫師，對噶瑪蘭人而言，這些具有相似或共享經驗的所有人之間

(包括活人、死人及神靈)，透過這種超越時空共同在一起的「神秘參與」(participation mystique)(Lévy-Bruhl 1960[1925])會建立一種支撐的紐帶聯繫，使新入會者能象徵性的獲得／體驗這些神靈的協助。

再者，此一演現行動(show doing)同時涉及相當複雜的主(新巫)、客體(神靈們)交錯的過程，使她巫師的身份與權力獲得族人的認可，同時擁有獨佔儀式展演的特權，如學習具有力量且可與神靈溝通的禱詞，以及與動植物相關的知識和歌舞訓練等，以掌控這些儀式情境中重要的象徵，進一步合理化其象徵權力。經過這類演出之後，神靈將成爲其力量與權力的來源，相對之下她也成爲神靈在人間的代理人，以及兩個區隔世界之間交換的引道，再一次界定了 *mtiu* 巫師扮演人與神靈之間中介者(mediator)的角色(Eliade 1968)。新巫藉此行動開啓族人與神靈溝通的管道，述說人與神靈再度建立關係的起始，同時也在這個展演情境中，重新定義了噶瑪蘭社會中「成爲巫師」的意涵所在。

儀式過程中，新巫無論在時空區隔或身體實踐上，都具體展現當下她已實際「置身神的世界」，然而從噶瑪蘭人的觀點來看，這究竟還代表什麼其他多重的象徵意涵？根據資深巫師 Api (朱阿比)<sup>11</sup> 的解釋，新巫其實是在「表演」處於 *patai* (死亡)的狀態，或藉由禁忌的遵守(戲劇演出)來體驗死亡。正如同神話中述及使她生病同時也是教導噶瑪蘭人作 *kisaiz* 的女神 Mutumazu，死亡後被埋在地底下，其家人聽到從墳中傳來歌聲，挖開一看發現她正用標準的姿勢作 *kisaiz*，於是家人在地上鋪草蓆讓她死後復活回到人間，教導人們 *kisaiz* 歌舞來幫人治病，這就是新巫在儀式期間不能踩到地面的原因，因爲她正在另一個世界學習 *kisaiz* 幫人治病。<sup>12</sup> 根據 Api 巫師的說明，筆者認爲

<sup>11</sup> 新社最資深的巫師 Api (朱阿比)已於 2008 年 2 月過世。

<sup>12</sup> 類似性質的神話，也出現在本文前述速水家彥(1993[1931])的〈宜蘭雜記〉，以及清水純(1998:161-164)於花蓮新社訪談朱老毛的神話採集文本中。



*kisaiz* 期間，新巫 *mtiu* 進入 Turner 所謂「死亡」的中介狀態(liminality)，進一步扮演神話中 Mutumazu 女神的角色，與女神交融(communitas)，如此在儀式期間將獲取神名作為其名。

新巫除了在儀式過程中，表演在另一個世界的日常生活飲食起居之外，還得學習跟資深的巫師們一起歌舞，這正是 *kisaiz* 的語意。每天的歌舞也如戲劇有固定的內部結構，分為起、中、訖三個階段：<sup>13</sup> 第一階段會先清場潔淨空間，請親朋好友坐在面北的方位，亦即巫師進行歌舞的後方，嚴忌隨便走動。接著巫師群會用 *baRden* (蘆竹葉) 祭酒，用歌聲呼喊 Mutumazu 女神與其夫 Siagnau，以及過世的巫師們。隨後，年紀較長且經驗豐富的 *mtiu* 巫師們，會從女神處 *ka-saray* (拿絲線)，拿取一種透明晶亮一如蜘蛛絲，且一般常人皆看不見的 *saray* (絲線)，接著這些絲線會象徵性地被穿入新巫的體內，將她密密麻麻地纏住，然後巫師們會再加快跑步，彷彿「進入」神境遊歷一般，直到手腳全被絲線綁住，不能再走動的時候，新巫就 *pahte* (昏倒) 在地，整個人看起來像似喪失意識。對噶瑪蘭人而言，這表示新巫已經順利抵達神靈所在之處。資深巫師解釋到，這段行動相當危險，必須由兩位資深的巫師，於隊伍前扮演 Mutumazu 女神及其夫 Siagnau，負責 *ka-saray* 這個既勞神又危險的工作，這兩個人絕對不能 *pahte*，因為只有她們才有能力與神靈世界拔河，並成功喚回新巫已前往神靈之處的 *tazusa* (靈魂)，否則這個靈力仍相當弱的新人，如果留戀另一個世界，就永遠不會回來，這代表著她會因此病重死亡。

隨著新巫從急促劇烈的跑步中突然昏倒失去意識，資深的巫師們及旁邊的觀眾們，情緒也被引領投射，因而產生對死亡的恐懼與震驚，現場屏氣凝神、一片沈靜。新巫／病人暫時性與象徵性的「死亡」，

<sup>13</sup> *kisaiz* 詳細三階段的分析與歌舞內容，請參見劉璧榛《認同、性別與聚落——噶瑪蘭人變遷中的儀式研究》(2008a)一書第五章。

亦即 *tazusa* 離去，並非其個人生命的結束，反而是戲劇性表演的高潮。新巫的靈魂是否能平安順利歸來？巫師群能不能成功迎回新人？這個人性深層的挑戰與期待，將全場的能量集結到最高點，現場時間好像被凝結或穿透一般。資深的巫師有的眼眶泛紅、落淚啜泣，訴說旅程中「看見或感應」到的過世師傅及家人，全場悲傷的情境與氛圍，也喚起參與觀眾對過去疾病和苦難，以及失去事物或親人之經歷的共鳴，使大家赤裸裸地面對生而為人的存在與現實問題。然而這些問題卻威脅著人的心理、情緒波動與社會的完整性，因此接續上演的即是族人對神靈救助與依賴的靜聲等待。儀式至此彷彿在說：沒有 *mtiu* (其死亡的狀態展演) 與神靈，人和社會之間就會出現嚴重的分裂。

接下來資深的巫師會將新巫抬到草蓆上，用柚子葉蓋住雙眼(表示死亡的狀態)，然後大聲在其耳旁發出 *da! da! da!* 的聲音，模擬其回來的腳步聲，並大聲呼叫她的新神名，如：*Salamai*，希望她的靈魂會很快從神靈處平安歸來。在這個儀式過程中，資深的巫師及新人必須是非常好的表演者，才能為旁觀群眾帶來真實感(*authenticity*)、權威感(*authority*)與信任感。資深的巫師除了從平日成功治病的實例，還要在 *kisaiz* 歌舞及 *ka-saray* 的肢體動作中，挑起觀眾思念亡親因而難過落淚的情緒，有時候還要講出部落的集體記憶，如看見過去某某已逝且知名的巫師，曾治療過誰的疾病，若講出巫師本人不可能知道的祖先回憶，就更能顯示出其權威、真實性及超強能力。新巫則必須深入揣摩什麼是死亡的表現，如資深的巫師會事先提醒：*pahte* 時身體要表現僵硬，不能隨便亂動，眼睛也必須緊閉，千萬不能張開，還要控制呼吸聲息等，才能製造沈寂的死亡氣氛，讓觀眾能因此釋放情感，或強化其個人經驗。即使觀眾多少也知道這是假的，是新巫刻意演出的，但還是冀望或相信其靈魂已真的離開身體。巫師們告知這是很危險的時刻，如果新巫的靈魂回不來，無法甦醒的話就會「死亡」，這代表新巫無法與神靈溝通，成巫儀式失敗，神靈將會撤回

她的協助。但是通常新的 *mtiu* 都會在資深巫師大聲呼喚幾次 *da! da! da!* 之後，就突然甦醒並張開眼睛，然後跳起來，表示戰勝疾病與死亡而順利「復活」。如果運氣好的話，還可展示其獲取的特殊「神力」，如有些新巫醒來時，會從神靈處獲得禮物，比如手上若拿到一小塊 *nuzun* (麻糬) 或山羌毛，表示來年稻作或獵物將會豐收，這除了是給予好的表演者的獎賞之外，同時也是具體顯示神境旅程的真實性，以及展現巫師權威的手段。

筆者認為 *ka-saray* 的整體儀式過程，就彷彿表演一齣類似女性整線織布，模擬女神透過此線織出／給與生命 (*life-giving*) 或復活的遊戲，<sup>14</sup> *saray* 這個無形的「線」象徵生命起源的重要概念。在過去歷史中與新社部落有密切互動和通婚關係的北部阿美族吉安鄉里漏部落，其巫師祭儀中也有相當類似的 *calay* (神靈之路)。明立國(2002)認為 *calay* 僅有資深巫師才能看得到，它是一種透明的絲線，象徵通往神靈之路；巴奈·母路(2004)也提到由於神靈給予此一絲線，才形成巫師與神靈間的溝通管道，藉由這個管道，巫師才能擁有屬於神靈的舞動方式與歌唱能力，而這些歌舞能力，在噶瑪蘭社會中，正具有解救或予人生命的象徵意涵。

此外，在 *ka-saray* 的展演過程中，除了涉及 Schechner (1988) 提到展演作為一種「重建行為」(*restoration of behavior*) 之外，其中還具有相當複雜的主客體交錯過程，也和 Schieffelin (1996) 分析巴布亞新幾內亞 Kaluli 人靈媒 (*medium*) 治病儀式展演時，特別提出誰是表演者(演員)的問題息息相關。表演者究竟是靈 (*spirits*) 還是人(靈媒)?

<sup>14</sup> *saray* 看不到的「線」，連結了女性織布與生命給予的想像，這樣的橋段與情節，也同時出現在其他東南亞南島語族共通的生命起源觀裡：如東印尼森巴島 (Sumba) 的 Laboya 及 Timor 地區 (Fox 1980; Hoskins 1993; Geirnaert-Martin 1992)，和菲律賓巴拉灣的 Punang-Irara (Macdonald 1990)。這種具有區域性共通的特質，是未來值得進一步探究的議題。

在 *ka-saray* 旅途中，新巫的身體被女神的 *saray* (線) 緊緊網綁，象徵漸入神境，身體為神靈所全然支配，無條件地順服於展演現場中由最資深巫師所扮演的 *Mutumazu* 女神，女神的主體性在此強過新巫的主體性。透過新巫昏倒且喪失意識的具體動作，除了表達新巫失去原先的社會身份或自我，也同時展現常人所不能見的超自然女神，其具體存在、到臨 (*presence*) 與離去。此過程中也產生如 Foucault (1984) 所分析的「差異時間」(*heterochrony*) 與「差異地點」(*heterotopia*) 的效果，儀式現場不但將古遠的神話時間與當下時間壓縮合一，也同時打開一扇時空隧道之門，使人至神境、神降現場，讓原屬兩個不同空間的人與神，可以自由穿透往來。對噶瑪蘭人而言，巫師們在儀式過程中是表演者，她們有其特殊代表的神名，以及入戲時所扮演的神靈角色，出戲之後，卻有神、人之間的階序性 (*hierarchy*) 差別，神靈高高在上，人則必須無條件仰賴並順服神力。透過 *kisaiz* 的象徵實踐，此高低分明且非平等的宇宙觀再被生產而延續下去。

若從整體社會脈絡來看，新巫代表噶瑪蘭人與女神所建立的「階序關係」，此關係和過去噶瑪蘭社會中，男性個人為了順利捕得獵物，與所祭祀的 *Saliman* (獸靈) 間維持的「平等交換關係」，有很大的差別，甚至男性根本無法直接瞭解 *Saliman* 此一超自然的意旨，必須藉由 *mtiu* 才能代為溝通 (Liu 2009)。<sup>15</sup> 此外，新巫與女神在展演情境中互為主客體的交纏雜糅，並不像胡台麗 (1995) 研究賽夏矮靈祭所提出的「疊影」概念，是一種相互疊合為同一主體的現象。在 *kisaiz* 旅程中，噶瑪蘭新巫昏迷後，其自我／主體開始與許多他者如女神、男神、過世的巫師等相連結，也同時開始跟新的社會自我相連結，以接受這個創始者的指導，學習如何進行 *kisaiz* 與 *pakelabi* 儀式，並跟她學習治

<sup>15</sup> 此處男性與獵物間的關係，反而比較接近打獵型態的巫師社會中，巫師與提供獵物的森林神之間所建立的關係。此外，這種女神—巫師的權力結構，是否會影響巫師與頭目間的權力競爭關係，值得進一步分析探討。

病的方法、知識與技術，女神同時也是新巫將來幫人治病的依靠幫手。然而新巫的意志卻無法控制或使喚女神，像對待某種精靈(*familiar spirits*)，如男性獵人對待他的 *Saliman* 的方式。此外，這種昏迷的情境結構使參加的觀眾相信 *pahte* (昏倒) 是一件真實的事件，除了透過戲劇效果壓縮時空，展示神靈真正存在(*presence*)，也讓人們了解神靈可以隨意讓人生病或死亡(昏倒)，人對神靈卻是無法選擇的。

新人經歷這個象徵性的暫時死亡—昏倒，標示她正處於另一個神界的狀態，能平安甦醒／回來，就表示她在「復活」且「被治癒」之後，已經正式成為 *mtiu* 巫師，進入一個被公開承認、並被賦予社會角色的新階段。正如同 J. Hoskins (1996) 研究 Sumba 的治病儀式時，特意著重社會關係的分析，藉由新巫與神靈建立關係的同時，巫師親屬、社會關係和地緣族群政治也同時得到修復及延續。透過 *kisaiz* 儀式的展演，新巫將建立起她的種種權力：如幫人治病的能力，經歷過這種瀕臨死亡或靈魂離開身體的特殊經驗，新巫也開始具有學習與超自然溝通並「看見」靈魂的能力，以及生命再創造與死亡的管理權力，使她可以在人死之後，為大家舉行最後的招魂餵養儀式 *patoRqan*。除此之外，*kisaiz* 儀式展演的轉換，也讓以家為生產單位的米食和獵物等食物或財富，轉變成一種聲譽(*prestige*)，為新人賦予某種特殊的社會地位，讓這位將成年的女人擁有另一種社會性的新生(*social rebirth*)，也為家族及部落培育出一位可以與神靈溝通的人，並且讓她擁有儀式過程中使用／操作深層象徵的權力。

## 五、屋頂上歌舞：生命給予與交換展演

*kisaiz* 儀式中除了 *pahte* (昏倒) 這個階段外，另一個相當具有戲劇張力的演出，是巫師群爬上屋頂歌舞的橋段。根據部落中的老人回憶，過去沒有什麼娛樂，也沒有電視，一年一度看 *mtiu* 巫師爬上屋

頂歌舞，像看戲一樣，具有很大的吸引力跟娛樂性；同時這個象徵實踐的行動也跟生命給予(life-giving)相關。在連續一星期的儀式中，領導的資深巫師會選擇一天(improvised)——通常也只有一天，請新巫的父親製作新梯子，讓即將成為巫師的女孩爬到屋頂上歌舞，並將 *isi* (糯米酒)與 *nuzun* (麻糬)，獻祭給天上的 *Ziyalan* 神靈們。

根據 *mtiu* 巫師的解釋，這種爬上屋頂 *paqan* (餵養／敬獻)與呼喊神名的方式，不但可以安慰這些神靈的心，女神也將允諾會使病人康復、免於死亡。對噶瑪蘭人而言，這就是必須持續舉辦 *kisaiz* 的原因與目的之一。易言之，幾乎每年有人成巫，主要的祭品則是當年新收成的米製品。據巫師解釋，是因在人食用主食之前，需先獻祭神靈以表達謝意與尊敬，且要特別到象徵「家」(新巫的家)的屋頂上跳舞敬獻。此外新巫也必須遵守儀式期間僅能食用米製品的禁忌，這些謹慎的行動都是為了與超自然的 *Ziyalan* 神靈之間，維持一種人給予米食敬獻、神靈則保障穀物豐收及健康平安的這種禮物回饋與交換的依賴關係。這個關係必須持續不斷地更新，並透過物質(米食與獵物)進行協商，並非由單方面完全控制。因為對噶瑪蘭人而言，稻米是 *Mutumazu* 女神所教導種植，沒有女神就沒有今天的米食可吃，再者巫師群從屋頂下來時會搖頭上的鈴鐺，目的是向女神祈雨。如果沒有女神賜雨，稻子就不會成長，自然也就沒有米飯可吃。因此人們認為有米食可吃，是一種人神關係和諧的標誌，也是神靈對噶瑪蘭人表達善意與誠心的暫時性認可徵兆。另一方面，神話中也不斷傳述，族人必須在穀子收成或碰到生存與生命危機時，向神靈敬獻米食與獵物，以證明自己的敬畏之心。至於神靈來年是否會賜給族人風調雨順和穀物豐收，就是在考驗噶瑪蘭人認為重要的 *onan* (心或心意)。

族人除了仰賴神靈獲得物質上的豐產之外，還期望可以從中獲取力量、生命力、健康、多產、名望和重要的運氣；相對之下，神靈則端靠族人敬獻食物與銘記。這種成巫過程，即是一種集體展演進行式

的實踐 (doing)，本身就是一種有意識結合象徵情境的行動，也是必須有始有終履行的責任 (Schechner 1988)，其神話、傳說或儀式的意義，正是透過身體動作及歌舞展演才得以突顯。因此，這些象徵實踐需在特定的歷史社會文化脈絡中解碼，它並非僅是一般的知識或抽象的思維結構而已。這種實踐跟 Bourdieu (1980) 所說發生於日常生活展演中的「慣習」或譯為「生存心態」的 *habitus* 不同，*habitus* 是個人身體的部署 (disposition) 系統，這套深刻的內化系統是人們知覺與鑑賞的基模，它是由社會化的過程中習得，促使行動者以某種無意識的方式行動和反應。然而 *kisaiz* 的象徵實踐過程，每年皆需有人出面指揮動員，或有意識的進行集體交換和情境化的目的協商，而且它只出現在特定的危機情境，不總是在日常生活中無時無刻上演。

不同於此種說法，另一位巫師 Umus，在解釋「巫師起源神話」與「*kisaiz* 儀式到屋頂上跳舞」之間的關連性時，則提出另一種相異的詮釋。她講述在神話當中，Mutumazu 女神在小孩死後，將其身體放在屋頂上用火焚燒，藉著裊裊上升的煙霧，她因此可以將小孩帶回天上。所以即將成為新巫的女孩，為何在儀式中必須爬上屋頂進行歌舞，也跟這個小孩有關。<sup>16</sup> 也就是藉由 *kisaiz* 的展演，向 Mutumazu 女神祈求後繼有人，希望新巫可以成為女神的後代傳人，以解決生命繁衍與文化傳承的問題。另外，從民族音樂學的角度切入，這些 *kisaiz* 的祭歌並沒有出現「複音音樂」的現象，也沒有所謂的「應答唱法」(明立國 1995)，而是透過巫師群的集體合唱，營造出神聖與嚴肅整體氣氛。我們同時也可以從祭歌的歌詞中發現，在屋頂上歌舞的重點所在，是呼喊女神的名字，並視她為 *tina* (母親)。女神在噶瑪蘭人的想像中，除了是具有血緣關係的母親之外，如前所述，她還是教導人們稻作生產

<sup>16</sup> 有關 Mutumazu 女神起源神話不同版本的詳細內容，可參考清水純 (1998:89-160) 及劉璧榛 (2000:453-499)。

及傳統生活方式，並替人解困治病的指引者，人們也必需倚靠她，才能帶來下季豐沛的雨量。而儀式中的主角，也就是即將成為 *mtiu* 的這個女孩，在眾 *mtiu* 的帶領及遠近親朋好友的觀看中，與 *Mutumazu* 建立了一種神秘的、神聖的「想像血緣」的母女紐帶關係，並且成為她在人間的合法傳人與代理人。這個核心演員新巫在儀式過後，也必須開始承擔起為族人治病的責任。因此 *kisaiz* 儀式行動，是將人私密的身體與大自然生態環境(雨、稻作收成)及文化觀念(政治經濟、生命、疾病、死亡等)糾纏在一起的具體操作。*kisaiz* 的展演就是這個社會文化觀念建構與實踐的過程；超越了個人意識與意願之上，新巫身體的 *tagau* (病痛)就是一個附著的證據，人們就活在這種儀式展演的宇宙秩序中，順服(submission)於女神的階序宇宙觀。

*kisaiz* 儀式最後以新巫女孩模仿神話中 *Mutumazu* 女神給與稻米(rice giver/feeding)的角色告終，並贈送 *nuzun* (麻糬)供觀眾(客人)帶回家。其中她與觀眾之間也進行另一種情緒互動展演，她同時扮演女神與自己的雙重角色，將米食分享給觀眾，拿到的人歡呼喜悅，之後則倒酒回饋表示感謝，分享好運與來年的豐收，也代表分享傳遞豐富的生產力(fertility)，使每個人持續皆有米食可吃，得以免於飢餓。此一給予米食的儀式化展演過程，也有一個轉換過渡的階段(transition)，通過此種轉移，也賦予 *mtiu* 另一種與米食連結的象徵權力。在正式的 *kisaiz* 歌舞展演、角色扮演及分送 *nuzun* (麻糬)之後，戲班巫師群下了舞台，還會幫助前來參與的觀眾(通常是全家大小)，進行 *paspi* 此一除穢且祈求健康平安的互動儀式。通常表演經驗較為豐富且扮演女神的資深巫師，會有較多的忠實觀眾排隊等候。

## 六、族人對立的衝突情結：女神信仰

本文前半部乃企圖透過數百年的歷史脈絡，聚焦分析 *kisaiz* 儀式



的戲劇展演性，探究此儀式如何在戲劇展演所創造出來的情境中，協商調節從過去被殖民前，到與漢人大量接觸後，因漢化而流離分散，直至日據時期的社會關係。噶瑪蘭人藉由這個儀式公開展演的機會，不只營造且再生產群體具多元化傾向的歸屬感與宇宙觀，也充份展露對起源女神和祖先之依賴、懷念與感恩的複雜情感。然而在六〇年代之後的花蓮新社，部落對超自然依賴的情感不但逐漸減弱，甚至演變成一種人際間的衝突。日據時期的 *kisaiz* 儀式已深受帝國政治與經濟控制的影響，其扮演的儀式調節協商機制已經逐漸萎縮。戰後稻米生產狀況欠佳，民生物資缺乏，部落人自嘲連肚子都填不飽，哪有餘暇舉行盛大的 *kisaiz* 活動。1950 年代初，從中國撤退輾轉來台的天主教傳教會，開始進入花東原住民部落傳教，巴黎外方傳教會 (Missions étrangères de Paris, M.E.P) 的 André Bareigts 神父回憶，當時新社的噶瑪蘭人十分窮困，物質資源的確相當匱乏，也沒有強烈的部落意識，他們是藉由發放麵粉和奶粉等物資，才得以順利進入當地講道。起初傳教的過程相當困難，且備受族人排斥，後來藉由阿美族人的協助，才漸漸融入當地人的生活。傳教士向噶瑪蘭人學習母語以便傳教，在歷經十多年的努力，加入的信徒人數才日漸增加，天主教變成部落中大多數人所信仰的宗教。

改宗後的新社噶瑪蘭人，剛開始還是會持續請 *mtiu* 巫師，至家中舉行生命儀禮或祭拜祖先，當天主教的勢力越來越見龐大之後，才開始排斥傳統信仰並將之界定為泛靈信仰。因為教會認為傳統信仰和基督信仰是彼此互為衝突與對立，所以不再讓家中的女孩舉行 *kisaiz*，部落中的族人也不再公開參與和巫師相關的 *pakelabi* 治病儀式。此排擠現象不像漢人的民間信仰，往往可以與噶瑪蘭傳統宗教並存。而各種以 *lepaw* (家) 或個人為中心，召喚及祭祀祖靈的儀式：如 *palilin* (過年祭祖)、*patoRqan* (招亡魂祭) 等儀式，或獨屬男性的 *Saliman* (獸靈) 祭祀儀式，也因此被理解成泛靈信仰，被迫轉為地下化，或因

此不再舉行(Liu 2009)。

1960 至 1970 年代後，新社部落中沒有任何單一集體共享的信仰，至今部落內信仰天主教的約有 35 戶，基督長老教會 9 戶，漢式民間信仰與祖先祭祀的有 16 戶，而仍信奉傳統信仰的人數則難以估計，不過其中有不少人同時信仰兩個宗教或以上，存在著多重宗教信仰實踐的現象。整體而言，與稻作治病女神相關的象徵和戲劇儀式展演，不再能夠引起族人關注；女神被類比等同為基督宗教中的聖母瑪麗亞，其重要位置被取而代之。巫師信仰也從宇宙論和宗教範疇逐漸轉向個人化，成為巫師利用其個人超自然經驗和詮釋，以幫助族人理解新世界的重建方式。例如處理資本主義進入部落後的失業問題、種種社會呈現的不確定性、生活挫折與不順遂、治病功能取向、協助族人尋人覓物等，或是幫助已經被現代西方醫療體系宣告放棄的病患。

總體來說，正如同 Geertz (1973)所言，宗教信仰不僅反映社會其他方面的衝突與對立，它在此地也變成製造人際緊張關係的核心因素。這種人與人之間的對立衝突情結，仍一直持續到今天，筆者在田野期間多次參加 *pakelabi*，在儀式準備期間，*mtiu* 總是經常向筆者抱怨，基督教友將儀式所需的植物 *baRden* (蘆竹葉)全都拔除，故意不讓她們舉行儀式。再加上每年有意願定期舉行 *pakelabi* 以祭拜 Mutumazu 女神的 *mtiu* 僅餘一半，約剩六、七人左右，其中又以七、八十歲的阿嬤居多，根本沒有新的 *mtiu* 可以接任，巫師傳承面臨重大的挑戰。同時，願意前來幫忙準備與觀看儀式展演的社眾越來越少，不像過去是由頭目動員部落全體民眾參與，現在部落中的族人甚至都不知道何時或在誰家舉行巫師祭儀。再者，筆者幾次前往較年輕的 *mtiu* 巫師家中進行訪談，都因家中正好有其他的教友親戚在，而只好另約時間。這些較為資淺的巫師，也會盡量不公開談論巫師信仰相關的神靈及儀式活動，以避免教友知道她依舊積極參與巫師的活動。此外，因為筆者跟神父熟識，再加上長期在該部落進行田野工作，部落裡的老老少少

幾乎全都認識，某些已改宗的族人，在答應讓筆者參加其家中請 *mtiu* 巫師為亡者舉行的 *patoRqan* (招亡魂祭)，或過年前舉行的 *palilin* (祭祖儀式) 之時，都會再三叮嚀筆者，萬萬不可將此事張揚出去，以免讓其他教友得知。總之這種內心的掙扎、壓抑與衝突，還是在部落的每日生活中波濤洶湧、頻頻上演。

## 七、九〇年代 *kisaiz* 的舞台展演： 國家轉變中的族群性協商

1987 年至今，新社部落中的巫師信仰有稍微復興的現象，例如有些族人原先因為改宗的關係，家中早已不再舉行傳統儀式，卻因為連續作夢，夢見祖先前來尋找，並將生活中所遭遇的種種不順遂，也都解釋成跟 *tazusa* (靈魂) 相關，因此不少人又重新恢復舉行傳統儀式，並找 *mtiu* 占卜問事或醫治疾病。筆者於 1995 年及 1996 年田野期間，碰到兩次要求成巫的特殊情況，其一是有位七歲的小女孩因眼盲之故，找遍西醫皆無法復明；另一位是住磯崎的二十三歲女性，由於時常生病，經西醫治療未見好轉，也找過鄰近阿美族的 *cikawasay* (巫師) 數次都沒有起色，於是兩人都改找新社的 *Api* (朱阿比) 巫師幫忙。經過噶瑪蘭 *pa-subli* 或 *spi* (占卜) 之後，巫師及「病患」的家人，都認為必須為她們舉行 *kisaiz* 通過儀式，其病才會順利痊癒。於是在該年度的 *pakelabi* 中，也讓這兩位女孩參加，並且到她們家中舉行 *pakelabi* 歌舞。易言之，由一天的 *pakelabi* 來替代原先應舉行一星期，或晚期縮減至三天甚或一天的 *kisaiz* 歌舞儀式。這是新社地區這二、三十年巫師信仰沒落以來，罕見的小規模復興。

除此之外，*kisaiz* 也面臨社會場域的轉換。此儀式變成一個亟須被部落族人喚醒的事件與記憶，在 1987 年以現代劇場舞台的方式，在台北都會核心的「國立台灣博物館」重回歷史。為擴大慶祝在新社噶

瑪蘭人的水田裡所挖獲、今日被視為文化資產的石棺入館收藏，於是特別在今二二八紀念公園舉辦「豐濱之夜」歌舞晚會。此館在日據時期曾扮演帝國主義教育的重要角色，也是今國家權力的中心象徵，能受邀演出族人深感被肯定與鼓舞。此入館收藏晚會雖然是政府機關所主辦的活動，但當時新社頭目潘清波凝聚部落共識，自主動員參與規劃，在參加的諸多地方群體中，為了能夠清楚區辨彼此，也就是為了吸引更多注目眼光，以避免被邊緣化，部落於是決定演出異於周遭阿美族歌舞的噶瑪蘭傳統巫師祭儀 *kisaiz*。此舉使中斷三十年的儀式，因為族人的主動策劃，將其重現在舞台燈光下，而出現嶄新的生命與面貌。之後，此劇場模式也成為開啓族群內部各種關係的協商管道，如宗教衝突關係、地域及城鄉差異、與阿美族或漢人通婚後的多元認同流動等，而凝聚出一個多數人接受的集體認同與族群性。這個透過頻繁表演來進行內部協商的過程，同時也是在與國家開啓新對話場域的情況下運作的：藉由劇場中的劇本、歌曲、音樂及舞蹈，族人也營造出一種與國家溝通的情境和行動意義，它是一種文化的表達與對政治的回應，這正是 *kisaiz* 現代劇場化最重要的形式意義。我們可以看到全部落的族人，除了在噶瑪蘭族正名運動的場合與宜蘭的返鄉活動中表演 *kisaiz* 之外，該儀式也接續出現在國家劇院、文化中心與文化局所舉辦的舞台展演和文化節慶活動中，近年來也成為當地新社國小鄉土課程中的歌謠教唱活動。

1987 年是台灣政治氣氛轉變極其關鍵的時刻，政府剛明令宣布解嚴，此政治秩序的鬆綁與接續而來的民主化，以及 1980 年之後受全球化影響，台灣經濟產業結構調整邁向工業化，或是由於資訊網路與全球運輸的發達，再加上新社偏遠地方花東公路的開通等因素，都強化地方個體文化能力對技術專家及國家信任的解構，使得知識和權力逐漸去中心化，族人作為行動者的「反身主體性」(reflexive subjectivity) (Lash and Urry 1994) 也逐漸受到重視，國家權威和具體政策的詮釋

與想像空間也因此加大，這都與噶瑪蘭人的復名運動，以及近年來部落巫師信仰的小規模復興，及其儀式現代劇場展演化息息相關。

此外，我們也可以從西伯利亞政治「開放」的例子中比較反思，八〇年代中期，西伯利亞的激進國族主義者認為，近年來全球國際化的過程，已經破壞當地原住民族許多傳統文化的族群元素，他們進一步把國族文化喪失的根源，歸咎於這些傳統信念的淪喪，他們並且宣稱保存並增進族群認同的方法，就是恢復巫師信仰(Bulgakova 2008)。九〇年代在蒙古社會主義瓦解後，境內的 Buryats 族突然興起久未現世的巫師風潮，根據 Buyandelgeriyn (2007)的研究指出，巫師透過儀式減輕族人面對當代社會的種種不確定性，並藉由過去來解釋現在，以建立她們的族群認同。從這兩個例子中，我們可以發現，族群認同建構與巫師信仰復興之間的密切關連性，或是巫師信仰在特殊的政經脈絡下，被視為一種相對於國家強權或中央秩序力量的制衡權力(counter-power)。然而，筆者在噶瑪蘭社會中所看到的情況並非如此，*kisaiz* 原先是相當地方化及部落化的儀式，它在政經氣候改變的情況下逐漸被族群化，不過是用現代舞台展演的方式被復興，而不是在部落生活中被大規模重建復振，這並非因為基督宗教勢力轉弱或傳統巫師治療失敗，也不是因應觀光化才興起的表演活動，其劇場化的風潮跟個人疾病無關，而是在「亡族」的危機意識下，被選擇作為當代噶瑪蘭族「文化傳統」的想像，而成為建構族群認同的方式之一。

當筆者初次看到 1987 年演出所遺留下來的記錄時，心中十分訝異，如果從謝世忠與蘇裕玲(1998)所提出的「內演」(perform for ourselves)與「外演」(perform for strangers)兩個角度切入思考，結果都是相當矛盾，從表面來看也是難以理解。為何 *kisaiz* 是以現代劇場的形式再現或被「振興」，而部落卻絲毫未聞希望恢復此一儀式的聲音？首先從「內演」的角度切入，如前述三十多年來部落因改宗而不願看到 *kisaiz* 儀式的公開展演，甚至有人還刻意破壞儀式所需的植物來阻撓

儀式進行，加上現代舞台表演活動的主導頭目和主要的男性領導人，幾乎全都是教會的傳道，而參與的族人也多是教徒，然而他們為何仍選擇 *kisaiz* 作為族人間相互觀看的共同默契？那個默契不是早在三十年前，就已轉成族人衝突對立的核心因素所在？如果從「外演」的角度來看，這些已經復振的 *kisaiz* 舞台展演，的確是在部落之外表演給外人看，用來向異族呈現「我們是誰」，以定義自我族群的內涵，但她們為何選擇表演日據以來被政治打壓為「迷信與宗教上的遺傳思想，為未開化人類的心理」(伊能嘉矩 1996[1896-1899]:236)，或是國民政府統治以來屢屢被要求改善的不良風俗，亦即這些過去被污名化，且具有「野蠻落後」或「番」的族群性偏見給別人看？

國家權力對新社部落族人而言具有強迫力，它會在日常生活中產生種種的行動限制，例如「傳統信仰是必須改變的不良風俗與迷信」，而 *kisaiz* 就是典型的例證，另外例如要說國語且上學校，不能隨便在林地中打獵或占地居住(不會有水電)，出海捉飛魚要有漁民證(老人常不滿)，男子成年要離開家與部落去當兵；就遑論所有生活細節，都有住在部落下方的警察負責監督，族人在生活、空間、資源及人力等各種層面上，可謂全都受到國家管理與融合政策影響。1980 年代末，威權轉變中的國家，逐漸提供邊緣群體一個可詮釋的空間和舞台，這也是其衝撞自我定義的新契機，面對「融合漢化」還是「突顯差異多元族群文化」的選擇，對噶瑪蘭人而言，這當然是一種轉變中的概念、新場域及從未經歷過的新情境。部落內部的族人，至今仍不斷摸索與國家想像進行對話協商的可能性，而與日常生活脫離的 *kisaiz* 舞台表演，正是此脈絡下生成的創新互動窗口。從台灣整體社會來看，原住民傳統歌舞的展演，是九〇年代的集體現象，從噶瑪蘭人的例子中，我們看到展演是其對國家轉變的認知想像與對話的管道之一。藉由舞台展演的過程，不只可以與周遭連帶的學界產生互動、觸發媒體及觀光效應，也可以利用國家力量或 Bourdieu 所謂資本的概念，回

過頭來肯認自己。這是一種逐漸去污名化與去殖民化的過程，噶瑪蘭人透過重新詮釋文化儀式與傳統的方式，重建其主體性。此外，當部落儀式轉變成劇場表演後，除了在象徵意涵上有所論辯，學者胡台麗(1998)也為此類劇場表演模式，添加新的美學正面價值與意義，這兩個面向正好是表演(performance)在社會科學領域中，兩個主要被使用的分析模式(Schechner 1988, 2002)。

根據現任新社頭目潘金榮回憶，當時八〇年代的台灣，在國家族群融合政策的影響下，人們根本不知道誰是噶瑪蘭人，就連很多噶瑪蘭人的後裔自己也不知道，或是有些人刻意隱瞞或不敢公開承認自己的族群身份，如偕萬來長老就曾說，因為「承認自己是噶瑪蘭人，就等於承認自己是『番』的污名」。再者，在剛解嚴的政治緊張氛圍下，不少人因為怕被當成是「鼓吹族群分離主義」的政治叛亂份子，往往怯步不敢觸及認同正名運動，使得社會大眾對族群議題普遍存在疏離感，除了中國的蒙藏以外，當時台灣的族群性(ethnicity)尚未成爲一種官方基礎的社會分類。然而若回觀當時筆者與多位族親的訪談，這個使其群體藉由舞台表演 *kisaiz* 而在主流社會「現身」的觸發點，後來變成大部分族人自述當代認同運動的起點。根據噶瑪蘭族長老的解釋，因為政府舉辦的活動有其正當性與權威代表性，加上在舞台上載歌載舞，也頗符合官方的意識型態，雖然其展演內容乃強調族群的區辨性，卻仍可避免與官方的族群融合政策，產生正面的對立與衝突。況且，藉由這個公開的文化柔性演出機會，不但能強化散居各地族人的自我肯定感，還能減少因缺乏共同經驗而產生的不認同，並透過媒體傳播來增加族群本身的能見度，以便與漢人和阿美族人區隔。噶瑪蘭人運用這種柔性的「反思屈轉策略」(reflexivity deflected)(Errington 1987; Giddens 1990)，使展演成爲一種新的場域，除了可以凝聚且形塑族群想像，也可以透過儀式展演，強化其作爲族群團體的認同，以便在轉變的外在國家新情境中重新尋找自我。

在這個小群體與國家力量交互辯證對話的過程中，*kisaiz* 這個充滿象徵實踐、禁忌、宗教氛圍與社會關係互動的儀式，即進一步轉換成一種備受關注的表現文類(genre)，一個被他者所凝視、觀賞的對象(Hymes 1975)，不但在公開展示與表演當中，定義且突顯其族群性(ethnicity)，同時也成爲其族群的文化資產。在國家與其公民成員之間，「傳統文化」扮演相當重要的中介角色，特別是像噶瑪蘭族這種弱勢的族群，透過文化展演深化其公民的主體意識，同時擴展國家公民權在質上的改變，這之中文化變成一種身份的界定與區隔的準則。1997年在中華民國憲法增修條文的第十條第九、十項中，便明文規定「……積……極維護發展原住民族語言及文化」與「國家應依民族意願……對其(原住民)教育文化……予以保障扶助並促其發展」。這個政治化與法制化的過程，也爲原住民差異文化政策的公共政治，提供了憲法層次的保障基礎(劉璧榛 2010)。

再者，若從行動者的內部觀點來看，當新社族人在菁英的帶動下，有意識的與周遭阿美族人作比較而彼此區隔時，刻意透過演出來呈現「我們的傳統」，以便與「他們的傳統」對照，這就是一種強調並展現其主體認同的方式，而重新想像與創造傳統的儀式展演，也讓族人有機會可以藉此宣傳以強化其族群性。然而，噶瑪蘭人是怎麼形塑並創造「文化傳統」？在當代社會的脈絡中，雖然部落中的多數族人，早已不再注重與 *kisaiz* 儀式相關的 *pakelabi* 儀式活動，但其實 *mtiu* 們及其家人，每年都還是會舉行此儀式，因此它在部落中仍具有高度的 *prisin* (禁忌性)與象徵效用(efficacy)。此外，正如老頭目所考量的重點，*kisaiz* 儀式雖然禁忌頗多，但因 *pakelabi* 仍被固定舉行，實際上有很多老人仍熟悉 *kisaiz* 的歌舞，因此將其作爲「文化傳統」，進而搬上舞台演出的可行性最高，也比較具有戲劇性與表演性。不像 *qataban* (獵人頭祭)只徒餘一首歌舞，*patoRqan* (招亡魂祭)也只剩一首歌，「重建」不但困難重重，在表演內容上也比較單調。再者，如前所述，



*kisaiz* 儀式期間 *mtiu* 會 *pahte* (昏倒)、會爬到屋頂上歌舞，最後還會發送 *nuzun* (麻糬) 給觀眾，從族人的眼光來看，這些都頗具戲劇張力，也是最特殊且有別於其他族群的歌舞。新社部落的族人將 *kisaiz* 重新詮釋之後，並賦予其新的意義與「任務」，它不單是當代噶瑪蘭族認同中的傳統文化想像，也代表其祖先的「文化傳統」，而非僅是一種宗教信仰，此價值重新創造的過程，讓噶瑪蘭人產生新的政治生命。

## 八、族群集體新文本的創造

接下來我們將進一步探討，噶瑪蘭人在面對此一新的政治社會情境時，又賦予這個「新興現代劇場中的巫師儀式展演」什麼樣的不同意義？她們如何在舞台上透過演出來重新定義 *kisaiz* 巫師祭儀？筆者於 1993 年及 1996 年，曾參與新社部落為參加台北縣政府在烏來所舉辦的「九族之夜」的排演，也曾擔任 1994 年花蓮縣立文化中心、1996 年文建會籌辦國家音樂廳演出時的舞台助理。過程中筆者也多次參與部落內部關於 *kisaiz* 舞台呈現的討論，與資深巫師教唱一般族人儀式歌舞的工作。在這個參與動員的過程中，可以很明顯的感受到有兩派不同的爭議：有些族人認為 *kisaiz* 的歌謠原本是呼喚神靈的歌舞，不能在非儀式期間，或沒有遵守 *manmet* (飲食與行動禁忌) 的情況下吟唱。再者，只有透過儀式正式成巫的人才能學習，不是每個族人都能隨意思唱就唱。如果連這些基本原則都無法遵守，是沒有誠意且不尊敬祖先的行為，因此不少人害怕會出現某些象徵實踐效應 (*efficacy*)，如生病、意外、下雨或收成不順等。於是年長的巫師非常害怕跟一般人混合演出，怕因此會生病，或部落中會發生不幸的事情。另外也有不少教友反對演出，原因是既然信主，自然就不能再召喚那些神靈，害怕神靈會來找他們。換句話說，過程中出現弔詭的現象，大部分的族人雖然不再信奉巫師信仰，但卻仍相信原來儀式中的象徵意義及其連帶

的效果，所以怕因演出的行動而產生實效。

但是主導復名運動的菁英則認為，現代劇場的演出是「表演」不是真實，就像電視演戲一樣，不是真的在「作」*paspaw*（祭祀），它跟儀式是有所區隔的，舞台展現僅是表演給觀眾看，所以沒有關係，也不會產生什麼後果，再加上爲了要發揚噶瑪蘭的文化傳統，以獲取外在社會的認同，這個族人未來更大的共同目標作爲前提，應該可以將儀式去禁忌化，並爲演出賦予嶄新的意義。對噶瑪蘭人而言，這種協商出來的「表演」概念，是在舞台上刻意營造一種非真實的生活，它既非當下的行動真實，也不是與象徵交雜建構起來的真實。這個實例突顯出儀式捲入的戲劇經驗與象徵符號，如何深刻地建構了噶瑪蘭人特殊的社會事實(social reality)。爲了避免混淆與困擾，頭目與具有象徵權力的 *mtiu* 巫師們進行協商，從改寫劇本、簡化歌舞，並使表演者的真實社會身份與演員有所區隔，完全讓演出變成是一種角色扮演，以及進而刪除和象徵實踐有所關連的部分，並且要先透過儀式事先告知神靈，免得神靈會因混淆不清而不悅降禍。這整個過程就如 Geertz (1973) 所定義的「展演」(performance)，它正是一種特定社群集體文本的創造行動。

舞台版的 *kisaiz* 由 *Api* (朱阿比) 跟 *Ipai* (潘烏吉) 兩位資深的巫師帶領，加上婦女會家政班的婦女共同排演。爲遵從協商的結果，每次排練前還是得由兩位 *mtiu* 巫師先用酒 *paspaw* 敬告祖先，告知她們是在「表演」，不是真的 *paspaw* 以作區辨。此外，也必須挑選現實生活中非 *mtiu* 巫師的人，扮演需要成巫的新人，同時每個參與學唱 *kisaiz* 歌舞的人，皆必須扮演巫師，於是四十幾位參加的女性搖身一變都成了巫師。由於筆者在訪談中，學會如何吟唱這些巫師祭儀歌謠，如果族人前來彩排的人數不足，有時也會被叫上場代替練習。於是，不管是否曾舉行過 *kisaiz* 儀式，在舞台上的每個人(不限本族人)都可以扮演巫師，這與現實生活中僅有巫師才能學習吟唱這套歌舞的

禁忌，也刻意有所區隔。舞台版變成僅是一種劇場舞台角色的扮演，而不是部落中實際的社會角色。

若將此一新劇本，與前述重建的 *kisaiz* 進行比較分析，可以發現新巫遵守 *prisin*（禁忌）扮演「死亡」的部分，與由資深巫師扮演創始 Mutumazu 女神與其夫 Siagnau 之處，這些原本都是非常重要的過渡儀式，也是象徵神靈降臨的情境，卻都沒有被搬上舞台。舞台版本僅由兩位資深巫師表演爬到屋頂，新巫並沒有爬上屋頂學習或召喚神靈。或許族人意識到新劇本中溝通的對象不再是神靈，而是坐在台下前排的民意代表、政府官員或是後排的異族群眾。從屋頂下來以後，隨即由兩位巫師 *ka-saray* 從神靈處拿取絲線，放進新巫的身體，新巫再表演昏倒，從接受治病到被喚醒且爬起復甦，全社齊聲歡呼。整個展演過程中，僅僅只唱三首祭歌並重複吟唱，而並非如實際的 *kisaiz* 儀式，按照固定的次序循環唱八首祭歌。此外，根據筆者的參與觀察，*kisaiz* 一旦成為舞台展演，只要是具有象徵功能的展演內容，例如從屋頂下來時，頭搖鈴鐺的招雨儀式，或拿真的米食祭品 *paqan do patai* 招亡靈的部分，在演出時全都刻意避免。從此新的腳本中也可以看出，對族人而言，儀式的象徵意義仍然存在，而舞台的展演只是把 *kisaiz* 當成一種知識來包裝，並主動在原先儀式所欲傳達的意義之外，加上「傳統本族文化」、「文化資產」等全新的意義。

每次 *kisaiz* 舞台演出，往往是由頭目和復名運動的推動者偕萬來長老先致詞說明。他們在開場白中，會很清楚的將演出主軸的 *kisaiz* 儀式活動，置放在歷史與認同的敘事脈絡下：先論述噶瑪蘭人被漢人瓦解，因此被迫流浪到花蓮，沒有辦法成為原住民的九族之一；如果再無法與漢人或阿美族人作出區隔，不久的未來就會消失無蹤，因此整個劇碼要演出噶瑪蘭人的祖先在宜蘭漢人吳沙入住之前的傳統生活，目的是要藉此證明「傳統生活」的存在與真實性，以合理化其族群的存在，並且將 *kisaiz* 作為一種族群性的差異標識，呼籲大家重視即

將消失的噶瑪蘭族文化。偕長老與頭目在致詞中，很清楚地將 *kisaiz* 「歷史化」，視為是一種「過去式」，此舉除了創造出劇場想像的真實，並將之詮釋成停留在「祖先的傳統文化」，以便與參與者已改宗的當代生活事實作出區隔；雖然大部分的巫師當時都仍健在，甚至就在舞台上參與演出，部落中每年仍例行舉辦 *pakelabi* 儀式，大家對這個活的儀式其實並不陌生，它不僅是存在遙遠的過去或他鄉(宜蘭)而已。

易言之，族人有意識的協商結果，是希望為觀眾提供一種多方面的理想化印象，表演的內容雖然包含並體現內部協商關係，與其在社會變遷中得到正式承認的價值，但是族人真實的日常生活，事實上並不具備這種價值。如劇場展演中，族人對 *kisaiz* 及巫師的認同極具戲劇性，她們在舞台上被全族群及其他族群所認同與肯定，但 *mtiu* 巫師們在新社部落的現實生活中，往往卻是被邊緣化，只有在這個特定展演的脈絡下，也就是只有在企圖形塑族群認同時，她們才會被特別賦予高度的價值。其中弔詭之處在於族人事實上並非意圖復振傳統的 *kisaiz* 儀式，使其得以重歸日常生活，舞台演出也只是為了讓外界看到披上外衣的「真實」，以凸顯、誇張與強調差異的表現，喚起異己觀眾的各種驚奇、同情與認同感，並同時對內部塑造我群，努力使我群可以認同此一形象，並盡量將此形象固定下來。

那麼對噶瑪蘭人而言，他們又是如何建構舞台上的真實？族人或表演者皆認知到他們是將 *kisaiz* 定義為表演「過去」，因此演出時為了劃訂此時間標界，每個人都必須像生活在過去般，全場皆以母語表演，服裝方面也特別尋找歷史資料以便訂作「還原」，住屋更是用傳統建材(竹子與草)重建，以創造出一個與現實生活有所區隔的時空場域。整個 *kisaiz* 的詳細過程，也在這些過去的生活形態中，被戲劇化的表演出來，如由一位非 *mtiu* 巫師的年輕婦女扮演生病的人，她跟父母到荒野開墾土地，身體突感不適，回家後請求 *mtiu* 巫師 *pa-subli* (占卜)，最後確定要舉行 *kisaiz* 成巫儀式。不過新的舞台版本若要舉

行此一儀式，還得經過頭目同意與動員召集才行，此處可看出在被重新協商與詮釋後的「舞台版 *kisaiz*」中，頭目反而被賦予較大的權力。

然而，在族群面對外在變遷進行調適的互動過程中，原先具有重要象徵權力的女性巫師們是否相對地日益被邊緣化？她們如何展現其能動性與媒介性？巫師們曾告訴筆者，演出事件的經驗讓她們覺得有一種重獲尊重與肯定的感覺，她們也再次成爲族人眼光注目的焦點。她們除了必須代表族人在排演及演出前祭告神靈，每次演出也都得經過她們的同意與動員協助才能進行，如果巫師不同意參加，就無法順利演出，因爲一般人完全不會這套歌舞。除了擔任演員兼導演之外，巫師們還要設計演出的劇本，以及思考如何建構舞台真實與效果等。於是在重新創造的過程中，她們漸漸把所知道且會唱的 *kisaiz* 儀式歌舞，視爲一種族群共享的知識，傳授給一般族人知曉。她們也會到小學教唱，甚或用 *kisaiz* 的詞加入 *qataban* 男性獵人頭後的祭歌曲調，混合改編成新的歌曲，讓更多人可以在豐年節中吟唱，使非族人也有聆聽的機會，進而替自己擴展舞台和觀眾，此舉包括她們希望筆者認真留下記錄，而不僅單讓男性在麥克風前發言。她們藉此力爭成爲部落重要的代表人物及被尊重的意見領袖。展演的過程中，她們掌控了關於儀式的豐富象徵知識與詮釋權，在傳統文化與知識傳承的層面，扮演決定性的角色，因此族人常將資深的 *mtiu* 尊稱爲國寶，似乎沒有她們，噶瑪蘭人的文化資產將會消失。

整體而言，這個舞台版的 *kisaiz* 除了被族群化、去宗教化、去儀式化和去禁忌化之外，也透過文宣將其重新詮釋爲「除瘟舞」或「治病」儀式。雖然實際上整個表演過程中，並沒有任何人真的被治癒，也沒有人因此而變成巫師，更非希望代表部落族人的 *mtiu*，可以透過象徵實踐與 *Mutumazu* 創始女神建立關係，反而是如頭目與偕長老在開場演出致詞中所一再強調的，劇場展演的目的是與國家協商出一種新的社會關係，冀望可以被官方認定爲原住民族，進而獲取社會多數人

的認同與重視，以便爭取較多的社會資源，避免亡族之難。當代劇場展演的 *kisaiz*，變成噶瑪蘭人與轉變中的外在社會及國家，這個屬於人的世界，建立連結關係的媒介與策略。在 *kisaiz* 舞台演出時，參與者對外作自我文化定義的角色扮演的同時，其實也是一種主體創新與再認識自我的歷程。

然而，外在社會的觀眾對此展演有何回應？繼而連結建立起怎樣的新關係？當代噶瑪蘭人的族群性並非單方面的自我表現或我群內部協商而已，而是同時與國家大社會他群互動的結果，特別是「新族群」的宣稱牽動著他群的認同連帶神經，甚至曾被懷疑會威脅或擠壓其他原住民族的資源與權益。*kisaiz* 在 1987 年博物館的首演之後，出乎族人的預期，整個歌舞活動引起了學界、社會大眾及傳播媒體的好奇眼光。台灣大社會當時正逐漸開始透過學界、媒體「發現」及「認識」，有一群噶瑪蘭人的語言與巫師文化仍「未消失」或「完全漢化」（陳逸君 2003）。此時期也正值政治反對運動頻繁，省籍問題浮上抬面，社會大眾對認識本土文化的需求日益強烈，不少人開始懷疑及尋找自己的「平埔嬭」認同，在各地文化中心逐漸掀起傳統文化活動的熱潮，僅存新社的「巫師群」於是不斷被邀請參加演出：如接續在 1993 年及 1996 年，在台北縣政府主辦的烏來原住民文化藝術節中演出「*kisaiz* 除瘟舞」，1994 年及 2000 年在花蓮縣立文化中心，1995 年於開蘭 200 年紀念日噶瑪蘭文化活動的晚會中，在流流舊社壓軸演出，1996 年在國家音樂廳演出，同年在總統府前凱達格蘭大道更名典禮上代表召喚祖靈，1997 年在台北市政府市民廣場表演，1998 年進入到國立藝術學院內等。在這些國家機構頻繁的邀約展演過程中，其實開啓了噶瑪蘭人與國家彼此對話協商的窗口，加上演出地點多在象徵國家權力中心的博物館、劇院或大學，同時也吸引不少媒體報導的效應，因此這種展演模式除了讓族人開始對自己的巫師文化產生內部肯定外，更給外界正面的族群文化觀感，逐漸消淡外界對「女巫」迷信的負面印象，

進而逐漸建立以巫師歌舞作為傳統文化的新形象，影響深遠。

另外，噶瑪蘭人的原鄉宜蘭，在政治與學界的迴響很迅速也很大，如 1990 年前國史館館長張炎憲受宜蘭文化中心委託，開始進行宜蘭縣噶瑪蘭人舊社調查研究計畫。1992 年蘭陽文教基金會推動的「宜蘭縣史系列」中，包含以巫師為主的噶瑪蘭族歌舞史調查計畫。1992 年將縣內三座橋名改為噶瑪蘭橋、加禮宛橋及利澤簡橋。1993 年宜蘭文獻出版「Ni zi da Kavalan 專輯」(我是噶瑪蘭人)等。最後，2002 年在噶瑪蘭族復名成功之前，前總統陳水扁還親至到部落參訪巫師及頭目，肯定其對噶瑪蘭族人爭取復名運動的貢獻，表示「期盼為台灣開創尊重多元文化價值之空間」(林修澈 2003:322)。

近幾年來，隨著復名運動的成功推展，噶瑪蘭族已順利成為台灣原住民的第十一族，在此與國家建立的新關係之下，*kisaiz* 儀式逐漸變成原民會為因應國家文化政策的大方針文化產業，而推廣的原住民樂舞系列中的要角。*kisaiz* 從族人親自在國家劇場的演出，又轉而移師到原住民族文化園區，以「屋頂上的祭司」的劇碼再現，資深的巫師們開始訓練一批專業卻非噶瑪蘭人的原住民年輕舞者表演，其樂舞並同時製作成 DVD，作為一種行銷與推廣的文化商品。從這種新轉變的歷程中，我們可以看到在全球化的衝擊之下，國家在新關係中如何透過文化政策，又重新定義 *kisaiz* 歌舞，以進行對噶瑪蘭人的想像與政治行動的回應。

## 九、結論

本文嘗試從史料、田野的訪談及參與觀察中，歷時性地呈現十七世紀至今的 *kisaiz* 成巫治病儀式，它並非是固定不變的象徵結構或行為模式，而是會隨著歷史社會情境轉變的一種展演(performance)行動。此種展演正如戲劇，以不同版本的神話與傳說作為腳本，透過固

定的架構，從序曲歌舞起始到昏倒／死亡的高潮，最後則在幫觀眾治病的儀式中落幕。這種戲劇手段製造出「差異時間」(heterochrony)與「差異空間」(heterotopia)的效果，讓原處兩個不同世界中的主體，得以在時空壓縮中相互交融，新巫透過與神靈主角互換的方式，進而與其建立協商關係。過去此一關係，與自然環境中的稻作生產，以及外來政治間具有較強的關連性，同時也與重新修復巫師家族親屬、部落甚至跨部落的社會關係息息相關。它不只形成以地緣為中心的認同整合機制，也透過儀式營造出一種特殊的地方感。除此之外，新巫演員對於族人觀眾而言，也相對承擔起與造物者溝通、祈雨、除穢及治病等重責大任與權力。

1950年代末期，此種噶瑪蘭人宇宙觀式的巫師信仰逐漸銷聲匿跡，在三十年後的1987年，噶瑪蘭人藉由官辦文化藝術活動，展開一波波的復名運動，藉由這樣的認同展演過程，*kisaiz*才得以用嶄新的劇場形式，在當代的政治舞台上演。因為對內它可以作為協商衝突關係、塑造自我形象的手段，對外則可以在與國家民族融合或多元族群文化政策的動態協商下，營造出嶄新的族群性，並藉此與外在社會、國家或他者的世界，建立社會性的新連結關係。對噶瑪蘭人而言，在這個全新的戲碼中，儀式展演的形式意義，必須要區隔「舞台真實」與「生活真實」，象徵實踐反而成為不能正式上場演出的禁忌，巫師與頭目之間孰為舞台演出的實際主導者，在部落中也往往經歷一番衡量與拉扯，*kisaiz*儀式在此於是成為關係協商下，一種新文本的集體創作與政治象徵行動。





圖 11-1 1995 年 8 月 26 日，花蓮新社部落  
潘烏吉(圖中間者)的孫女，因眼盲而舉行 pakelabi 治病以替代 *kisaiz* 成巫儀式



圖 11-2 1996 年 6 月 20 日，宜蘭流流舊社  
新社全體落動員在宜蘭返鄉晚會中演出 kisaiz 歌舞

## 參考書目

中村孝志

- 1997 荷蘭時代臺灣史研究，上卷：概說・產業。吳密察、翁佳音編。台北：稻鄉出版社。

巴奈・母路

- 2004 靈路上的音樂：阿美族里漏社祭師歲時祭儀音樂。花蓮：原住民音樂文教基金會。

伊能嘉矩

- 1996 平埔族調查旅行：伊能嘉矩「臺灣通信」選集，楊南郡譯。台北：遠流出版社。

李壬癸、吳榮順

- 2000 噶瑪蘭的歌謠。中央研究院民族學研究所集刊 89:147-205。

林修澈

- 2003 噶瑪蘭族的人口與分佈。台北：行政院原住民族委員會。

明立國

- 1995 噶瑪蘭族Pakalavi祭儀歌舞之研究。刊於「宜蘭研究」第一屆學術研討會論文集，褚錦婷編，頁 92-122。宜蘭：宜蘭縣立文化中心。

- 2002 阿美族與噶瑪蘭族在宗教祭儀上的幾種相容性現象：以里漏社的 *milecok* 與新社村的 *pakalavi* 為例。刊於宗教藝術、傳播與媒介，鄭志明主編，頁 231-263。嘉義：南華大學宗教文化研究中心。

胡台麗

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

- 1998 文化真實與展演：賽夏、排灣經驗。中央研究院民族學研究所集刊 84:61-86。

- 2003 文化展演與臺灣原住民。台北：聯經出版社。

宮本延人

- 1931 加禮宛の傳承一二。南方土俗 1(2):131-132。

速水家彥

- 1993[1931] 宜蘭雜記，李英茂譯。宜蘭文獻雜誌 6:103-109。

馬淵東一

- 1931 スナサイとカバラン族。南方土俗 1(1):79-80。

根岸勉治

- 1964[1933] 噶瑪蘭熟番移動與漢族之殖民，陳乃堯譯。台灣風物 14(4):7-15。

陳志榮

- 1994 噶瑪蘭人的治病儀式與其變遷。刊於臺灣與福建社會文化研究論文集(二)，莊英章、潘英海編，頁 231-250。台北：中央研究院民族學研究所。
- 1995 噶瑪蘭人的宗教變遷。刊於平埔研究論文集，潘英海、詹素娟編，頁 77-98。台北：中央研究院台灣史研究所。

陳逸君

- 2002 現代臺灣族群意識之建構：以噶瑪蘭族為例。台北：行政院原住民委員會。
- 2003 認知與定位：當代噶瑪蘭族多重族群認同論述的差距。刊於臺灣平埔族，潘朝成等編。台北：前衛出版社。

許功明 編

- 2001 馬偕博士收藏臺灣原住民文物：沈寂百年的海外遺珍。台北：順益台灣原住民博物館。

清水純

- 1992 噶瑪蘭人：變化中的一群人，余萬居譯。中央研究院民族學研究所譯稿。
- 1998 噶瑪蘭族神話傳說集：以原語記錄的田野資料，王順隆譯。台北：南天書局。
- 2005 噶瑪蘭人的治病儀式以及傳統神職者，鄭家瑜譯。臺灣史料研究 25: 170-184。

移川子之藏

- 1987[1936] 漢治以前蘭陽平原的住民：遺留於 ka-bala-an 族歌謠與荷蘭古紀錄的資料，黃耀榮譯。中央研究院民族學研究所譯稿。

鳥居龍藏

- 1996 探險台灣：鳥居龍藏的台灣人類學之旅，楊南郡譯註。台北：遠流出版社。

幣原坦

- 1954[1938] 宜蘭民族考，曹甲乙譯。文獻專刊 5(1/2):61-64。

劉斐玟

- 2007 開顯 Geertz 的深描闡微：女書文本的敘說、閱讀與展演。臺灣人類

學刊 5(1):63-107。

劉壁榛

- 2000 *mtiu* (女巫師)的產生: Kavalan (噶瑪蘭人)社會中性別支配的結構研究。刊於「宜蘭研究」第三屆學術研討會論文集, 廖英杰編, 頁 453-499。宜蘭: 宜蘭縣文化局。
- 2006 生態復甦與社會再生產的性別政治: 噶瑪蘭女人血的象徵實踐分析。臺灣人類學刊 4(1):45-77。
- 2008 認同、性別與聚落: 噶瑪蘭人變遷中的儀式研究。南投: 國史館臺灣文獻館。
- 2010 文化產業、文化振興與文化公民權: 原住民族文化政策的變遷與論辯。刊於台灣原住民政策變遷與社會發展, 黃樹民、章英華編, 頁 405-459。台北: 中央研究院民族學研究所。

謝世忠

- 1996 「傳統文化」的操控與管理: 國家文化體系下的臺灣原住民文化。山海文化 13:85-101。

謝世忠、蘇裕玲

- 1998 傳統、出演、與外資: 日月潭德化社邵族豐年節慶的社會文化複象。國立台灣大學考古人類學刊 53:145-172。

Atkinson, Jane Monnig

- 1987 The Effectiveness of Shamans in an Indonesian Ritual. *American Anthropologist* 89(2):342-355.
- 1989 The Art and Politics of Wana Shamanism. Berkeley: University of California Press.

Bacigalupo, Ana Mariella

- 1995 Renouncing Shamanistic Practice: The Conflict of Individual and Culture Experienced by a Mapuche Machi. *Anthropology of Consciousness* 6(3):1-16.

Barsamian, David and Edward W. Said

- 2003 Culture and Resistance: Conversations with Edward W. Said. Cambridge, Mass.: South End Press.

Bauman, Richard

- 1986 Story, Performance, and Event: Contextual Studies of Oral Narrative. Cambridge; New York: Cambridge University Press.

- Borao, José Eugenio  
1993 The Aborigines of Northern Taiwan According to 17th-Century Spanish Sources. 臺灣史田野研究通訊 27:98-120。
- Bourdieu, Pierre  
1980 *Le sens pratique*. Paris: Éditions de Minuit.
- Bouteiller, Marcelle  
1950 *Chamanisme et guérison magique*. Paris: Presses universitaires de France.
- Bulgakova, Tatiana  
2008 Revival of Christianity and Shamanism among the Indigenous Peoples of Siberia. *In Shamanism and Christianity: Religious Encounters among Indigenous Peoples of East Asia*. Olivier Lardinois and Benoit Vermander, eds. Pp.145-162. Taipei: Taipei Ricci Institute.
- Buyandelgeriyn, Manduhai  
2007 Dealing with Uncertainty: Shamans, Marginal Capitalism, and the Remaking of History in Postsocialist Mongolia. *American Ethnology* 34(1):127-147.
- Djarvoskin, Sereptie  
2003 How Sereptie Djarvoskin of the Nganasans (Tavgi Samoyeds) Became a Shaman. *In Shamanism: A Reader*. Graham Harvey, ed. Pp.31-40. London; New York: Routledge.
- Eliade, Mircea  
1968 *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Paris: Payot.
- Errington, Frederick  
1987 Reflexivity Deflected: The Festival of Nations as an American Cultural Performance. *American Ethnologist* 14(4):654-667.
- Foucault, Michel  
1984 *Des espace autres*. *Architecture, Mouvement, Continuité* 5:46-49.
- Fox, James J., ed.  
1980 *The Flow of Life: Essays on Eastern Indonesia*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Geertz, Clifford  
1973 *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic

Books.

Geirnaert-Martin, Danielle C.

- 1992 *The Woven Land of Laboya: Socio-Cosmic Ideas and Values in West Sumba, Eastern Indonesia*. Leiden: Centre of Non-Western Studies, Leiden University.

Godelier, Maurice

- 1996 *La production des Grands Hommes*. Paris: Fayard.

Goffman, Erving

- 1959 *The Presentation of Self in Everyday Life*. N.Y.: Doubleday.

Giddens, Anthony

- 1990 *The Consequences of Modernity*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.

Haeberlin, Herman K.

- 1918 *Sbetetda'q, a Shamanistic Performance of the Coast Salish*. *American Anthropologist* 20(3):249-257.

Hamayon, Roberte N.

- 1990 *La chasse à l'âme: esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*. Nanterre: Société d'Ethnologie.
- 1994 *Shamanism in Siberia: From Partnership in Supernature to Counterpower in Society*. In *Shamanism, History, and the State*. Nicholas Thomas and Caroline Humphrey, eds. Pp.76-89. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- 1999 *Religions de l'Asie septentrionale*. Paris: Ecole pratique des hautes études, Section-sciences religieuses.

Hoskins, Janet

- 1993 *Violence, Sacrifice and Divination: Giving and Taking Life in East Indonesia*. *American Ethnologist* 20(1):159-178.
- 1996 *From Diagnosis to Performance: Medical Practice and the Politics of Exchange in Kodi, West Sumba*. In *The Performance of Healing*. C. Lademan and M. Roseman, eds. Pp.271-290. New York: Routledge.

Humphrey, Caroline

- 1994 *Shamanic Practices and the State in Northern Asia: Views from the Center and Periphery*. In *Shamanism, History, and the State*. Nicholas Thomas and Caroline Humphrey, eds. Pp.191-228. Ann Arbor:

University of Michigan Press.

Hymes, Dell

- 1975 Breakthrough into Performance. *In* Folklore: Performance and Communication. Dan Ben-Amos and Kenneth S. Goldstein, eds. Pp. 11–74. The Hague: Mouton.

Kirby, E.T.

- 1974 The Shamanistic Origins of Popular Entertainments. *The Drama Review* (18)1:5–15.

Lash, Scott, and John Urry

- 1994 Economies of Signs and Spaces. London: Sage Publications.

Lévy-Bruhl, Lucien

- 1960[1925] *La mentalité primitive*. Paris: Presses Universitaires de France.

Liu, Pi-chen

- 2009 Animal Head Collecting among the Kavalan of Taiwan: Territory, Personal Power and Masculinity. *In* Religious and Ritual Change: Cosmologies and Histories. Pamela J. Stewart and Andrew Strathern, eds. Pp.191–213. Durham, N.C.: Carolina Academic Press.

Macdonald, Charles

- 1990 *Sinsin: le theater des génies: Le cycle rituel feminine de Punang-Iräräj Palawan, Philippines*. Paris: CNRS.

Mackay, George Leslie

- 1896 *From Far Formosa: The Island, Its People and Missions*. New York; Chicago: F. H. Revell Company.

Métraux, Alfred

- 1955 Dramatic Elements in Ritual Possession. *Diogenes* 11:18–36.

Schechner, Richard

- 1988 *Performance Theory*. New York; London: Routledge.  
2002 *Performance Studies: An Introduction*. London; New York: Routledge.

Schechner, Richard and Willa Appel, eds.

- 1990 *By Means of Performance*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.



Schieffelin, Edward L.

- 1996 On Failure and Performance: Throwing the Medium Out of the Séance. *In* The Performance of Healing. Carol Laderman and Marina Roseman, eds. Pp.59–89. New York: Routledge.
- 1998 Problematizing Performance. *In* Ritual, Performance, Media. Felicia Hughes-Freeland, ed. Pp.194–207. London; New York: Routledge.

Thomas, Nicholas

- 1994 Marginal Powers: Shamanism and Hierarchy in Eastern Oceania. *In* Shamanism, History, and the State. Nicholas Thomas and Caroline Humphrey, eds. Pp.15–31. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Turner, Victor Witter

- 1969 The Ritual Process: Structure and Anti-Structure. Chicago: Aldine Publishing Company.
- 1974 Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society. Ithaca: Cornell University Press.
- 1988 The Anthropology of Performance. New York: PAJ Publications.
- 1989 Are There Universals of Performance in Myth, Ritual, and Drama? *In* By Means of Performance. Richard Schechner and Willa Appel, eds. Pp.8–18. Cambridge; New York: Cambridge University Press.

Van Gennep, Arnold

- 1981[1909] Les rites de passage: étude systématique des rites. Paris: A. & J. Picard.

# From *kisaiz* Shamanic Initiation to Theatre Performance: Female Shamans' Power and Negotiating Ethnicity among the Kavalan

Pi-chen Liu

*Institute of Ethnology, Academia Sinica*

Around 1956, the *kisaiz* shamanic initiation healing ritual died out and became part of history in the last Kavalan village, PatoRogan in Hualien. However, thirty years later, in 1987, it miraculously reappeared on the contemporary political scene. Based on concepts of symbolic practice and performance, this article analyses chronologically, over a period of several hundred years, how *mtiu* (shaman) went from “being treated by goddesses” to being “capable” of healing others through *kisaiz*. This article also analyzes how, by performing “of death” (falling unconscious) when acting out the passing of *saray* (a spiritual thread) through their body, which are symbols of the soul leaving the body, by singing and dancing on rooftops, and making sacrificial offerings of rice, *mtiu* represented their group in the construction of relationships between themselves, nature, the supernatural, and neighboring groups. Furthermore, this ritual reproduced cosmology and social relations, simultaneously endowing the initiate with healing and symbolic power, together with the power to manage death. The transformation of symbolic representations in this life-giving ritual as the external social environment has changed will also be discussed.

We will examine why and how, in the period before and after the lifting of martial law, *kisaiz* was reconstructed as a theatre performance from PatoRogan

village to the capital city of Taipei. The dislocation of *kisaiz* was due to its adoption by the ethnic group, secularization, deritualization, lifting of taboos and delocalization. Facing external political and economic changes, *kisaiz* gave rise to a derivative, innovative new text for the stage, and has also been attributed new values of contemporary politics and expression of ethnic group identity by the Kavalan, allowing them to engage in dynamic negotiations with the contemporary state and ensure a new cultural citizenship for indigenes.

**Keywords:** Kavalan, shamanism, shamanic initiation, performance, healing power, ethnic identity