

文化真實與展演：賽夏、排灣經驗

胡台麗

中央研究院民族學研究所

本文所呈現的是作者透過人類學實踐式的參與，扮演媒介者與行動者的角色，協助一個原住民展演團體「原舞者」將田野中實存的祭儀歌舞轉化為舞臺展演的事件。結果發現「展演事件」如同催化劑，將該文化強調的一些基本價值、以及對「文化真實」的看法激發了出來。不同文化對展演的真實有不同的詮釋並賦予不同的框架，因而影響了研究者、媒介者、演出者與該族群的互動關係。我們在賽夏族經驗到「交融性」的文化真實，亦即真實與展演、我群與他群的界線模糊；但在排灣經驗的則是真實與展演、我群與他群界線清晰的「區隔性」文化真實。

本文同時關注真實生活中類比的祭儀歌舞「展演」與舞台化的祭儀歌舞展演，以及前者轉化為後者的過程。作者認為如果僅將實際生活中的儀式以「展演」概念作過於浮泛的類比分析，極可能將該社會對「真實」與「展演」的看法掩蓋了，以至於無法發現不同文化所呈現的不同的「文化真實」。由於「原舞者」展演事件包含實質的舞台化「展演」，而不僅是類比的展演，所以能夠清楚地看出「真實」與「展演」的框限範圍，讓「展演」研究往前推進，觸及文化的認知體系。

關鍵詞：展演 (performance)，文化真實 (cultural reality)，賽夏 (Saisiat)，排灣 (Paiwan)，框架 (frame)

序 幕

這些年來我致力於探究賽夏族矮人祭與排灣族五年祭歌舞祭儀所呈現的文化意義(1995, 1997)。在研究的過程中因緣際會，參與策劃了將原住民真實世界中的祭儀歌舞轉化為舞臺展演的工作。原本單一的研究者身份因此複雜化了，同時扮演展演媒介者與編排者的角色，也因此獲得前所未有的「展演」經驗。

過去在強調人類學是科學的年代中，一個人類學者在田野參與觀察時總是小心翼翼地讓自己的「參與」不至於涉入、影響該社會原有的運作；他儘量保持客

觀觀察者的身份，避免作主觀的判斷；他總是在被研究者的身邊聽、看、記錄，而不覺得需要主動採取什麼舉動。如果有的研究者在某個社會積極刻意地做了什麼改變其現況的行動，其學術正當性常被懷疑，甚至背負違反人類學倫理的罪名。像這樣客觀不涉入的田野研究態度照理說是最安全的，但在科學典範崩解後也受到挑戰。

1991 年到 1996 年我義務擔任「原舞者文化藝術團」的研習與演出策劃。「原舞者」是一個由台灣原住民不同族群年輕人組成的歌舞演藝團體，透過田野學習與舞臺演出將原住民文化內涵傳達給觀眾（胡台麗 1994）。我為什麼要媒介「原舞者」這個原住民文化藝術團體進入我所熟悉的田野，學習並演出該社會的祭儀歌舞？簡言之，我參與「原舞者」學習與展演策劃及編排工作是懷抱著以下的實踐動機：解嚴後的臺灣雖然本土意識與原住民意識抬頭，但所面臨的現實狀況是一般人包括原住民年輕一代對原住民文化欠缺瞭解、原住民社會祭儀歌舞的傳承發生危機、而原住民社會較以往更頻繁地面對如何對外「展演」自身文化以及族群接觸與溝通的問題。我希望透過舞臺「展演」具藝術感染力的形式，將研究獲致的理解傳達給一般大眾，讓他們受到「展演」感動後自然而然地對原住民文化產生尊重之心與關愛之情；我也期盼經由認真田野學習而導致的展演本身能感動原住民演出者以及當地的原住民，讓他們透過「展演」這面鏡子，對原住民文化的優美產生新的體認，因而增強自尊與自信，致力於文化的傳承。

當我成為展演事件的發動者並扮演積極的媒介角色時，內心一直存在很大的矛盾與壓力。我清楚瞭解田野的複雜性，「展演事件」的任何環節如果處理不當，將會產生難以解決的後遺症，甚至破壞研究者多年來辛苦建立的關係與信譽。我一旦捲入，完全沒辦法不承擔責任。簡直是冒險之至的舉動，聰明理智的研究者是絕對不會如此介入的。

在我所參與策劃的幾個「原舞者」研習與展演實例中，我捲入最深、最難脫離關係的是賽夏族五峰矮人祭歌舞以及排灣族五年祭和其他傳統樂舞的學習與演出。由於賽夏矮人祭與排灣古樓五年祭都是該族群社會極為重視的神聖祭典，其中的歌舞在平時皆不能隨意唱跳，因此一個外來團體若想學習和展演矮人祭或五年祭歌舞必將衝撞到該社會最神聖不可侵犯的部分，可以預期會遭到許多困難和質疑。學術實踐的理想儘管崇高，但「展演」如果不能得到當地人的同意與支持，

所有的美意會落空甚至對當地社會造成傷害。因此，在媒介「原舞者」進入賽夏五峰與排灣古樓聚落學習歌舞祭儀時，我一再強調學習與演出都要先徵詢當地人的意見，能夠學習並不保證能夠演出。

「原舞者」在賽夏和排灣的展演經驗促使我更直接而尖銳地面對「文化真實」的問題。我驚異地發現「展演」如同催化劑，將該文化強調的一些基本價值、以及對「文化真實」的看法更清楚地激發出來。何謂文化真實？展演的目的是否在反映文化真實？能否反映或突顯了怎樣的文化真實？舞臺展演所呈現的真實與現實生活中的祭儀歌舞有怎樣的關聯性？「展演」對當地社會有何意義？當展演的構想付諸實踐時，這類問題隨之浮現。

在舞臺展演轉化的過程中我深刻體會到不同文化對展演的真實有不同的看法與詮釋，這影響了研究者、媒介者、演出者與該族群的互動關係。同樣是面對神聖祭儀歌舞的展演問題，我們在賽夏族經驗到「交融性」的文化真實，亦即真實與展演、我群與他群的界線模糊；但是在排灣族經歷的則是「區隔性」的文化真實，其主要特色是真實與展演、我群與他群的界線清晰。作為一個研究者、演出媒介與編排者，我在整個情境中無法置身事外，常常主動或被動地對自身和接觸的文化作許多反思。一些焦慮、痛苦或歡欣、感動的經歷在反芻後都變成知己知彼的珍貴素材，我將坦誠地在本文中呈現，以文字作另一種文化展演。

自從 Milton Singer (1972) 提出「文化展演」(cultural performances) 的概念並以之作爲觀察的單位以來，不少學者企圖透過「文化展演」進入所研究的文化的核心，觸及該文化的基本價值與對「真實」的看法。無論是真實生活中的祭儀或舞臺化的祭儀展演，都是文化展演的重要分析單位。Victor Turner 更進一步指出：「展演類型」不只是反映 (reflect) 社會體系或文化形貌，它也具有反射的 (reflexive) 和交互的 (reciprocal) 作用，讓人們意識到自身生存的性質與意義 (1987:22)。R. Bauman 與 C. Briggs (1990) 則認為展演提供一個對互動過程作批評性反射之框架 (frame)。藉著「展演事件」的描述分析，我嘗試「反映」、「反射」自身以及我所接觸的排灣族與賽夏族社會，並從互動、實踐中揭示其處於變遷中的「文化真實」。

第一幕：賽夏經驗

一、

在賽夏族我發覺有一種奇異的感染力量，讓外人在進入該文化情境後被化爲其中的一份子，受其情感、信仰、思想的約制，很難維持「外人」的身份。我與五峰賽夏族的接觸從 1986 年矮人祭歌練唱時開始。所有認識的人都很自然地以主祭朱耀宗 (bonai a kale) 爲我取的賽夏名字 maya 來稱呼我。多年來，在我花了許多工夫熟悉矮人祭歌的曲調、詞意與祭儀脈絡之後，對於這套結構完整、詩意盎然、含意深刻的祭歌讚嘆不已，成爲極其熱心的祭歌擁護者，唯恐它在臺灣社會中銷聲匿跡。每次參與矮人祭典連續三晚的歌舞活動中，我最關心的是祭場中的歌聲能不能順利地接續下去。我和五峰北祭團屈指可數的那幾位會正確領唱祭歌的賽夏族人建立了親密的情誼。例如朱姓祭歌傳人朱耀宗 (bonai a kale) 不厭其煩地爲我逐句解釋祭歌詞義，年輕一輩中最會唱祭歌的朱志敏 (ubai a taimo) 與我情同姊妹，另外像擅唱祭歌的錢火榮 (ubai a ite)、勤於整理歌詞鼓勵族人練唱的朱逢祿 (takio a ubai) 是我倚賴甚深的長輩。可是我完全沒有把握「原舞者」可以學習和展演矮人祭歌舞。

1992 年 10 月，南庄、五峰南北兩祭團相會結芒草約期，開始練唱矮人祭歌。我向五峰祭典委員會負責人詢問可不可以帶「原舞者」團員參與他們的練唱。祭典開始前兩星期我接到電話，表示同意「原舞者」去練唱。於是十位「原舞者」團員上山後，一方面參加夜間輪流在族人家中舉行的祭歌練唱，另方面連續幾個白天向傳承矮人祭歌祭儀的朱姓嫡系傳人朱耀宗學習祭歌。五峰目前會唱矮人祭歌者大多是朱耀宗的徒弟。他們學唱前按照傳統要做口傳 (pameme) 儀式：朱耀宗拿一杯水，含一口水在嘴中，再嘴對嘴把水傳到學習者的口中；或把水吐回杯內，將芒草結放在上面，再給學徒喝，藉此把詞曲傳給對方。「原舞者」向朱耀宗學習祭歌前先由他的妻子朱金妹 (lalao a atao) 爲他們在額頭或手臂綁芒草結，然後按照賽夏口傳祭歌的傳統，請朱耀宗喝一口水，再由團員輪流傳喝沾了他口水的那杯水。

團員們拿著由李壬癸記音、我記詞義與虛字、謝俊逢記譜的矮人祭歌資料(胡台麗、謝俊逢 1993)，隨著朱耀宗的歌聲習唱，並將之錄音、錄影。矮人祭典開始後連續三晚團員們儘量把握機會，進入歌舞祭場實際體會。要學會十五首矮人祭歌（共三十四節、二百二十九句、十七種變換曲調、三種反覆句型）談何容易？「原舞者」初學時我建議他們專攻一兩首最常唱的祭歌（例如，第二首 role 和較輕快的第十一首 binbinlayen），再每人分配練一首歌，至少曲調要學會，要能跟著覆唱。賽夏長老對這十位外來的原住民年輕人兩個星期認真學唱祭歌的成果留下很深刻的印象。我則幻想著擁有美好歌喉的「原舞者」團員學會整套祭歌後再返回矮人祭場助唱，並激勵更多賽夏年輕人習唱的景象。

二、

學習矮人祭歌是一回事，但是賽夏族人究竟能不能同意「原舞者」作舞台展演呢？由五峰賽夏族各姓氏推選代表組成的祭典委員會是我徵詢的對象。當時的主任委員朱振武和副主任委員朱逢祿都表示由 maya 協助「原舞者」展演矮人祭歌舞是宣揚賽夏文化，他們都願意支持，族人如果有反對意見他們會幫忙說明溝通。「原舞者」團員於是積極練習背誦高難度的矮人祭整套祭歌（全套唱完要四個多小時）。我對團員強調傳承背誦整套祭歌的重要性，不能只爲了展演而片段地練唱。1993 年 6 月 26 日在祭典委員會安排下「原舞者」與各姓氏代表聚會，正式提出展演之事，徵詢他們的意見。各姓代表的初步反應是如果要作展演，不能夠唱整套矮人祭歌，不能是矮人祭(paŋta'ay)。他們要求我對如何展演作進一步說明。我說「原舞者」的展演不可能唱整套矮人祭歌，在編排組合後每首歌只會選取一個段落展演，舞臺兩邊會有植物幻燈片和字幕說明，是藉著演出介紹賽夏矮人祭，而不是做矮人祭。他們接受了我的說法，接下來我要按照賽夏習俗作道歉化解的儀式(hemaon)。

這時主祭朱耀宗的妻子表示我應該先徵求朱家主祭的同意再進行矮人祭歌中提及的植物的採集。我立即爲前幾天的行爲認錯，願意在各姓代表面前再做一次道歉化解的儀式。事情是這樣的：我對矮人祭歌中提到的二十七種植物很好奇，很想目睹它們的形貌、查明它們植物學上的名稱，並帶「原舞者」的團員認識這

些植物，讓他們唱祭歌時產生與賽夏自然環境相聯結的感情；同時也想在舞臺展演時運用祭歌中的植物幻燈作背景烘托。我於是請植物攝影家陳月霞加入，在賽夏族人錢火榮和趙建福引領下拍攝並採集矮人祭歌中的植物。在採集過程中，當我們走在舊矮人祭場的山路上尋找箭竹時，錢火榮說他聽到靈鳥 sisil 的叫聲先出現在左邊，再飛到右邊啼叫，是不好的訊息，返回後我們必需給朱家主祭贖金 (sinamel)，做道歉化解的儀式。當主祭朱耀宗夫婦看到我們採集的植物時臉色都變了，我這才切身體會到祭歌中的植物非比尋常，不能隨意採集。他們說矮人祭歌中的植物是屬於矮人的，必須朱家授權才可以採擷。我當時便做了道歉化解儀式。

在賽夏做田野時，特別是矮人祭期間，道歉化解儀式 (hemaon) 反覆不斷地出現。道歉化解的方式是由犯錯的一方帶一瓶酒有時附加豬肉（較嚴重、冒犯了神靈的過失要給賠罪的錢 sinamel，亦即給神靈錢幣或傳統的貝珠 sile 以化解罪過），在說明事由表達歉意之後，對方如果接受，便把致歉者敬的酒喝下，再讓致歉者喝一些，或二人共飲一杯酒 (anomi)，藉喝下的酒將冒犯的過失化解。賽夏族人相信如果得罪了神靈或得罪了人（此人會向神靈稟報要求給予對方責罰）而不道歉化解，會遭到神靈的處罰。我發覺罪與罰以及道歉化解是賽夏文化極普遍而重要的元素，而在矮人祭中又格外突顯。矮人祭期間朱家主祭代表 koko ta'ay (矮人等老前輩) 在祭屋接受參與祭典者給予的賠罪金 sinamel (投入一個盒子中，由祭典委員會保管)，為他們所犯的得罪矮人的錯失道歉。主祭本人犯錯時也同樣要以酒和賠罪金與各姓氏代表共飲，道歉化解。

在此次事件之前，我曾經接受過賽夏族人向我道歉。1990 年矮人祭結束，我在錢家祭屋前擺設的感謝朱家酒宴中歌舞，突然有一位賽夏男子帶來的外族女友強逼我喝酒，我一迴避，她就在我面前摔碗，我當時愣在那裡，感覺受到很大委屈。錢家主人連忙倒一杯酒來向我道歉，其家人也一個接一個來道歉敬酒，我不能不與他們共飲(如不接受道歉化解，對方會受神靈處罰)，終於嚐到生平第一次醉酒的滋味。1991 年我前往南庄蓬萊參加祈天祭。進行錄影之前也買了一瓶酒，在各姓代表前請長老朱新欽替我說話，表達歉意：本來不應該來錄影的，但為了讓後代認識賽夏的傳統文化，請賽夏的 tatini (過世與在世的老前輩) 准許我這樣做。說完後，我倒酒給各姓長老喝，最後我也喝一點，表示大家都有共飲，可以把我冒犯的過失 (halai) 化解掉。

我看多了賽夏社會中這套賠罪儀式，知道應該如何為採集矮人祭植物以及打算展演矮人祭歌舞所引起的冒犯過失做道歉化解的儀式。我先買了一瓶米酒，倒在大碗裡，盛起一碗遞交給朱家總主祭朱耀宗；另外，拿幾百元作為賠罪金 sinamel，向他解釋採集植物和演出的事，請求諒解。朱耀宗手拿著那碗酒向矮人等老前輩稟告(humapus)，說完話朱耀宗的妻子就將酒拿到邊上向東方祭獻。我再盛一碗酒給主祭和各姓代表傳喝。他們喝時說這是 maya 給的酒，再傳回給我喝。另外，主祭從我們給的賠罪金之中抽出二十元買酒給「原舞者」團員喝，要讓他們演出一切順利。賠罪金是屬於矮人的，要交給祭典委員會保管，並不屬於主祭。這整個過程中值得玩味的是，他們並沒有把外族人從賽夏的禮規習俗中區隔出去。我在做道歉儀式時感覺自己是賽夏的一份子，跨越了族群的界線。

我又提出是否可以委請他們製作歌舞演出時要用的祭帽(kilakil)和臀鈴(tapangasan)的問題。他們說主祭朱家不可以做，但可以請別的姓氏做。聽說上屆矮人祭結束時國立自然科學博物館要收購祭帽(kilakil)，主祭朱耀宗將用過的祭帽整理之後賣出，遭到族人的批評，結果拿了一千元交給祭典委員會作為賠罪金。可是原先答應為「原舞者」演出做祭帽的高家與做臀鈴的夏家後來仍然不敢做，怕觸犯矮人，便由「原舞者」團員自己製作。

正式演出前再請主祭夫婦和各姓代表到臺北看排演，又做了一次道歉化解儀式。主祭朱耀宗說這樣做不是為他們而是對演出者好，以免遭到神靈責罰。主祭一再叮嚀演出時不能用真的代表矮人的臺灣赤楊(jibolok)做道具。我又詢問南庄南祭團的主祭朱阿良「原舞者」演出是否要得到南祭團的同意，需不需要前去南庄做道歉化解儀式？他的答覆是：只要五峰同意就可以了。

三、

「原舞者」於 1994 年 4 月 16、17 日在臺北國家劇院正式演出「矮人的叮嚀：賽夏族矮人祭歌舞」。我負責擬定演出架構，寫了一個演出「腳本」，根據我對矮人祭歌舞內涵的理解和詮釋，將整套祭歌的一些片段串連起來。在「原舞者」團員渾然忘我的歌聲舞影中，以燈光、植物幻燈片和字幕解說，把矮人等老前輩的哀怨心聲、懇切叮嚀以及賽夏族人愛怨交織的情感表達出來。「原舞者」自製的臀

鈴上繫著傳統的竹管，而儘量不用現代賽夏人採用的改良式鋼管，讓舞臺上持續的臀鈴伴奏聲不至於掩蓋歌聲。服裝則是買棉線染色，再請賽夏族中唯一會織傳統花紋的母女三人手織完成，較具有古樸的質感。「原舞者」花了幾個月的時間訓練一批原住民大專生參與演出，也教導一些大專山地服務隊的漢人學生學會其中兩三首祭歌，由他們在演出前為入場觀眾綁芒草，並協助觀眾看歌詞，隨著臺上的團員練習第二首祭歌 *role*，逐漸進入矮人祭歌的結構、音調、與字幕傳送的矮人祭傳說情境中。之後，大幕才慢慢開啓，團員推臼而出，在舂米聲中眾人面東肅立唱出「招請之歌」*raraol*。歌聲將止時，一束燈光代表太陽光從斜前方射向舞臺。…下半場接近尾聲時演出取回、折斷「臺灣赤楊」（聽從主祭指示用其他樹取代）的送別歌舞，然後「原舞者」團員由劇院內唱跳到劇院外廣場，此時漢人大專學生加入歌舞圈。觀眾也隨之到室外，感受接近露天矮人祭場歌舞的氣氛。整個演出雖然是模仿矮人祭，但以經過設計過的舞臺展演形式企圖打動觀眾。舞臺的演出不論室內或室外，是刻意製造出來的另一種「真實」，絕對不是部落中矮人祭的翻版。「原舞者」為南北兩祭團的代表各租了一輛遊覽車，請他們到臺北觀賞演出。滿場的觀眾對「原舞者」的演出報以熱烈的回應，有許多賽夏代表感動、感傷得流淚，並且慚愧地說本族年輕人大都不會唱祭歌。後來「原舞者」又在新竹演一場，讓更多賽夏族人免費觀賞。「展演」似乎圓滿達成，可是半年以後，無法預料的不幸事件發生了。

1994 年 10 月，芒草開花時節，南北兩祭團再度會面結芒草約期 (*papu'e*)。當天，我有事沒去，事後得知那天南庄長老問道：「原舞者」演出有沒有得到五峰同意？朱耀宗夫婦回答說：「不知道」，也不承認拿過「原舞者」的賠罪金 (*sinamel*)。但沒多久朱耀宗便改口說可能有拿，他的長子也說有看到「原舞者」給的 *sinamel*。接著朱家長老朱秀春 (*yomin*) 和我的結拜弟弟朱志敏 (*ubai*) 趕緊代替朱耀宗把賠罪金 *sinamel* 拿出來，交給南庄的姓氏代表（南庄並沒有接受替代的錢）。南庄方面表示五峰內部的事由五峰內部解決，他們沒有意見。但是後來不知怎的，主祭朱耀宗的妻子忽然說演出時舞臺上好像有使用臺灣赤楊，眾人頓時激動起來。另外，有人問起演出門票與錄音帶收入的問題，不知道「原舞者」有沒有以矮人祭歌舞牟利。

我聽到這事的立即反應是：主祭朱耀宗夫婦如果不承認拿了賠罪金

sinamel, 又說舞臺上出現臺灣赤楊, 是陷「原舞者」和我於不義, 他們要負責。隔了沒幾天, 電話中傳來不幸的消息: 朱耀宗的妻子去世了。

出殯前一天我前往五峰, 在路上遇見祭典委員會主任委員朱振武和錢火榮先生。他們都認為朱耀宗夫婦沒有把賠罪金 sinamel 拿出來是朱耀宗妻子死亡的主要原因。錢火榮問我演出時有沒有用臺灣赤楊。我說既然主祭有交代不能用, 怎麼會用? 據他解釋朱耀宗夫婦長久以來一直覺得其他人都把責任推給他們, 而那天否認拿了「原舞者」賠罪金也是為了不願承擔責任。他又說結芒草約期(papu'e)那天晚上, 朱耀宗妻子與一位酒醉的族人衝突(papu'e 之後不可吵架), 第二天早上族人開會推選這屆矮人祭主祭時朱耀宗夫婦也缺席(矮人祭的事他們怎麼可以不管?)就在同一天, 朱耀宗妻子突然倒地, 送醫幾天後不治而死。我到達喪家看望朱耀宗, 他認為妻子的死因是與酒醉者吵架之故, 因此要求對方賠罪, 但那人不肯。他又說不記得有沒有拿「原舞者」的賠罪金。無論如何, 看到年老的 bonai a kale 因演出的事承擔壓力, 並喪失了老伴, 我有很深的「我不殺伯仁, 伯仁因我而死」的哀傷和歉意。朱秀春想安慰我:「有人說 maya 這次害了賽夏, 但我們大多數人不會這樣說。」

1994 年矮人祭典開始, 與朱耀宗同屬於朱家嫡系的長老朱新欽(tahes a taro)找我, 要我陪同朱家為朱耀宗沒有拿出賠罪金一事向其他姓氏道歉。因為此事的源頭是我和「原舞者」, 朱家和「原舞者」便各買了一瓶酒, 朱新欽代表朱耀宗把酒和賠罪金拿給其他各姓的代表, 向他們道歉。酒傳給各姓代表喝, 再倒給朱家和我及「原舞者」團員喝, 算是化解了這整個展演事件的錯失。

長老朱新欽對我解釋:「原舞者」演出如果沒有事先做化解和稟告儀式, 若發生不幸事故, 會怪罪演出者。可是如果「原舞者」做過化解和稟告儀式, 朱家主祭也代表矮人等老前輩接受了賠罪金、答應了展演之事, 若發生不幸, 朱家就要承擔所有責任。他認為朱耀宗夫婦只要在結芒草約期之日把「原舞者」給的賠罪金拿出, 承認答應演出便沒事了。可是他們一聽南庄方面問起, 以為要責怪他們, 心中怕負責任而未承認, 結果受到處罰。矮人祭開始前一個禮拜, 南北兩祭團在南庄河邊相會時主祭朱耀宗請人把「原舞者」給的賠罪金拿去, 南庄接受了。當時朱秀春還說:「maya 跟我們相處這麼久, 不會不知道賽夏風俗, 一定是經過稟告、獲得同意後才敢演出。」雖然我在五峰遇見的賽夏族人都說這次發生事情不能

怪我，但是我對朱耀宗和其子女仍然感到抱歉。矮人祭傍晚，我買了一瓶酒來到他們家，見到朱耀宗的長子坐在門口。他說並沒有怪罪我的意思，雖然有人說他的父親把祭歌都給別人了，但是他為父親辯解說：maya 整理這些資料，讓年輕人瞭解意思、學唱祭歌，有什麼不好呢？他的一席話讓我心頭頓感寬慰。他喝了一杯我帶去的酒，又倒了一杯給我喝，完成了化解儀式。我後來在祭屋找到容顏憔悴的朱耀宗，我淚流滿面地蹲跪在他面前，倒一小杯酒給他，他喝了，再給我喝，接受了我帶歉意的安慰。我發現五峰祭場中增加了不少開始苦練祭歌的賽夏年輕人，而「原舞者」團員在祭場中守住分寸，不領唱只助唱。長老們說這次矮人祭有「原舞者」助唱，歌聲沒斷過，矮人等老前輩聽了一定很高興，因為都沒有下雨。可是我也聽說南庄有些人不明原委，認為「原舞者」的展演害賽夏長輩去世，對我很不諒解。

四、

「原舞者」和我的賽夏經驗反映和反射了什麼？置身其中時我的情緒經歷很大的波折。但我並不以為研究者應該隱藏情緒，而是要有能力看清自身所處的情境。賽夏展演事件的經歷讓我更加強我對賽夏文化「疊影」現象的體認，亦即不同人物的影像重疊，但仍維持各自的特色，而不是疊合後將對方取代（胡台麗 1995）。我們所接觸的賽夏世界的「真實」與我們社會的「真實」不同。朱姓主祭不只是賽夏朱家的長老，他同時也代表矮人等老前輩，與他們「疊影」；我們所見到的臺灣赤楊等植物也不只是植物，而是矮人等老前輩的直接代表，未經掌管矮人祭的朱家授權，不得任意摘取；「外人」如同「矮人」，一旦與賽夏發生接觸，就被賽夏納入他們的系統，使得「外人」也與「自己人」疊合，難以截然劃分界線。換言之，「原舞者」展演所觸碰到的賽夏「文化真實」並不是人與神靈、人與植物、己群與他群清晰劃分的「真實」，而是一種「交融性」的文化真實。

作為一個「外人」，我透過「原舞者」展演事件與五峰賽夏族有了更直接而緊密的聯繫，親身體驗該社會的「文化真實」。在連續的道歉化解儀式中我逐漸瞭解向朱家主祭敬酒和給賠罪金就是向矮人等老前輩道歉，請求同意和諒解。朱家主祭一旦收了賠罪金並做了稟告儀式，就等於是矮人等老前輩已答應要求展演之事，

朱家也要為此「展演」之事負責。但承擔矮人祭的朱姓與其他各姓氏也形成一個相互依存的體系，任何決定必須得到其他各姓的支持與同意。我們面對交涉的不是「單一」的人，而是人與神靈的「疊影」。「展演」事件突顯了一個看似矛盾的現象：「外人」要展演賽夏歌舞祭儀應該要得到朱家的同意，如不經同意而展演，演出者會受到神靈處罰；但是「外人」如果徵求賽夏主祭和各姓的同意，就如同把「展演」的責任強加在他們身上，「外人」不再是不相干的外人，而成為賽夏的一部分。

「外人」的混融角色還可以從實際的賽夏祭儀歌舞中看出。當「外人」前往參加矮人祭，進入賽夏族人真實「展演」歌舞祭儀的矮人祭場時，他自然而然地會跟隨賽夏族人到主祭屋繳納賠償金（sinamel），讓朱家為他在額頭或手臂綁上芒草，並被告知「不可說不信矮人等冒犯的詞語、不可與人爭吵、不可三心二意」等賽夏人遵守的戒規，否則「一樣會受到矮人懲罰，昏死過去」。每晚矮人祭歌舞開始後，祭典委員會人員在較晚的時間會宣布開放讓「外人」進場共舞。當朱家主祭第二天子夜站在祭場中米臼上訓話時也一定會說：我們不要分客家人（mutu）、其他原住民（saipapas）、閩南人（kamtjoulan），要誠心參加這個祭典，不要認為賽夏的規定（kaspungan）是騙人的。最後一天送矮人歸，族人「演出」非常戲劇化的跳折臺灣赤楊場景後，朱家會拿米糕出來分給賽夏人和外來的觀眾。從這些真實祭儀的「展演」看來，「外人」是賽夏文化設計的一部分，並沒有截然劃分、摒除於外。

我原先以為徵求賽夏各姓同意只是一種尊重對方的行為，但後來我終於體會到主祭朱耀宗所說的「做道歉化解儀式是為你們好」的意思。朱新欽對我說：「其實朱耀宗最好是不要管演出之事，裝作不知道，就像南庄的主祭朱阿良一樣」。可是因為是他熟識的 maya 要協助「原舞者」做這件事，他便慨然承擔了這樣的責任。在不幸事件發生後即使五峰賽夏族人和主祭沒有怪罪我，而我也可以說主祭妻子之死只是突發的高血壓，但是在理解了現象所蘊含的意義之後，我卻難逃「強加責任予信任我的人」的自責。

另外，賽夏族人強調舞臺上絕對不能出現代表矮人的台灣赤楊，族人也不願意親自為「原舞者」製作舞帽和臀鈴。我意識到矮人祭重要象徵物的真品如果出現在舞臺，雖然是「外人」在表演矮人祭，會使得舞臺轉化為如同矮人祭場的

神聖場所。這再度顯示賽夏族某些植物或器物不是「單一」的「物」，而是與神靈相疊，難以清楚地區隔界線。

賽夏族人自身有沒有對外展演過矮人祭歌舞？五峰賽夏族人告知南庄曾經到臺北演出矮人祭歌舞，但並沒有先告知五峰。表演回來後不到一個月，有兩位長老去世。五峰報導人認為必須稟告雙方的神靈祖先等老前輩 (tatini) 後，族人才能外出展演。鄭依憶的報告記載(1987)「民國七十三年，南庄鄉的賽夏族人在鄉公所家政人員的籌劃下突破傳統以矮人祭的歌舞重新安排，參加北區的山地傳統歌舞比賽獲冠軍，使族人得到一種肯定與信心，也才同意鄉公所出面輔導祭典事宜，並成立臨時的祭典籌備會。」雖然有外界要求展演矮人祭歌舞的誘因與壓力，但因演出導致長老去世的不幸結果，南庄賽夏族人從此不再外出展演矮人祭歌舞。五峰方面也曾經到屏東的山地文化園區表演矮人祭歌舞。演出時突然下雨（表示矮人等老前輩生氣了），主祭朱耀宗趕緊向矮人等神靈祭告，雨就停了。次年矮人祭結繩約期 (papu'e) 時五峰有給南庄賠罪金 (sinamel)，告知對方曾去表演之事，請求諒解。牽涉到矮人祭，賽夏族南北兩祭團也不能截然劃分，會彼此牽連影響。從展演事件可看出賽夏族的「文化真實」在許多方面呈現交融的性質。

我在賽夏族經歷的強烈情緒仔細分析起來也是受賽夏文化影響的賽夏式的情緒。賽夏族有一個詞 mahowis/pa'mahowis，具有悲傷、怨憤、得罪、孤獨等含意。他們說曾經幫助賽夏豐收、教賽夏祭歌但後來被賽夏設計陷害的矮人具有 mahowis 的心情；曾經助賽夏開墾農地、帶給他們小米種子的雷女後來被逼迫摸煮飯鍋而消逝 (陳春欽 1966)，也是帶著 mahowis 的心情，而他們的心聲在矮人祭午夜全族立正唱出的最神聖的一首祭歌 waowaon 中吐露 (胡台麗 1995)。那首歌必定由與雷女、矮人「疊影」的朱家主唱，哀怨悽惻，引人落淚。雷女和矮人影像相疊，在歌詞中訴說：「我們被害而死，你們是不是要拋棄 waowaon，一聲不響地走了？有沒有忘記過去的事？」再變換為賽夏人的語氣唱道：「你們 waowaon 要憐顧、眷念我們」 (胡台麗、謝俊逢 1993:26-28)。得罪人或被人得罪都會產生哀傷、怨憤的情緒，於是賽夏文化就設計了道歉化解儀式 (hemaon)，讓不好的情緒和緊繃的情勢得以抒解。我在整個「展演事件」中也經歷了 mahowis 的情緒，最後也是藉著 hemaon 來化解。在那樣的情境中我感覺自己已變成賽夏族人，同時也 and 「矮人」、「雷女」這些賽夏文化記憶中重要的「外人」結合，感

受到他們的心情。我也突然領悟：矮人祭反覆不斷具有哀傷基調的祭儀歌舞可以說是表達和抒解這樣的情緒，構成矮人祭「展演」最動人的質素，以求取族群的延續與和諧。

第二幕：排灣經驗

一、

「原舞者」的排灣族團員 kui 寫道（古峪 1996）：

1994 年 10 月，「原舞者」南下屏東，參與屏東縣來義鄉古樓村遷村後第七屆五年祖靈祭 (maleveq)，開始採集、整理、學習排灣族的樂舞。在胡台麗老師和翻譯人柯惠譯女士帶領協助下，團員從最基本的記音、練習發音及每首歌舞的唱法、跳法、歌詞意義到整個古樓樂舞文化的背景意涵，都必須下一番功夫；對族群身份不同的「原舞者」團員而言，這漫長的過程已不只是學習、演出而已，它更是一種銘心刻骨的經驗。

對我而言，前述的賽夏展演經驗已經是「刻骨銘心」。如今帶「原舞者」進入另一個我接觸六、七年的田野：排灣古樓村，內心負擔之重可想而知。在古樓村學習童謠、催眠曲、逗搖幼兒曲、情歌、歡聚歌舞等雖然要克服很多困難，但都不會產生什麼問題。最可能引起爭議的還是那些平時不能隨便唱的祭典歌曲，例如五年祭的 iaqu 歌曲（其中又以男司祭在正祭開始之日唱的五句神靈之歌最為神聖）、女祭師唱唸的祭儀經語、小米收穫祭快結束時唱的 muakai lamulitan、和頭目揆婚禮時唱的歌。

排灣族最盛大的迎接祖靈歸來的五年祭 (maleveq) 在古樓村有完整的保存（胡台麗 1997）。排灣族五年祭祭儀歌舞在現實生活中的「展演」與賽夏族不同，是以單一村落為單位，亦即各個村落自成一個體系，與外界作清楚的劃分。在古樓村每隔五年，從該年小米收穫祭 (masarut) 展開五年祭的準備工作起，到次年送祖靈 (pusau) 祭儀為止，村人這段期間唱的歌每句之後要加尾詞 i-a-qu-la-i-a-i,

是對祖先的隆重呼喚。iaqu 因此成為五年祭的特殊歌曲，只有這段期間可唱。村人唱 iaqu 時可以自由編詞，其內容主要有兩類：一類與祖先相關，唱出懷念祖先以及向祖先祈求的詞句；另一類與獵獲物有關，誇耀獵到人頭與野獸。iaqu 的調子有好幾種，坐著唱時一種調子，跳舞時一種調子，而最神聖的 iaqu 曲調是五年祭以小米梗燃煙招請祖靈歸來之日在古樓祭屋 (Rhusivauan) 前，和在刺球場以竹竿刺藤球之前由男司祭唱出的五句神靈之歌 (senai nua tsemas)。歌詞有固定不變的五句，每唱完一句眾人以普通坐唱的 iaqu 曲調覆唱前四句，等男司祭一唱完最後一句提及男司祭始祖 tjarharhaus 的歌詞，就高喊獵得敵首的呼聲 u---dri-a-pu-----puq，以及獵得野獸的呼聲 u-----，眾勇士再應和 iea----。這五句神靈之歌的歌詞包含祭儀創始祖、被獵首者、女祭師與男司祭之祖的名字，請他們帶來獵首、獵獸、五穀種苗等各種福運。五年祭期間在祭屋前男士唱跳獵首歌舞 (zemian)、婦女加入唱跳 iaqu 的歌舞 (dremaian)、眾人覆唱神靈之歌的 iaqu、以及在刺球場坐架刺球時，凡是與古樓村系統不相干的外人都不能參與，而且「外人」(包括外村人)被阻擋進入祭屋和刺球場中。這些都呈現與賽夏祭典不同的對待「外人」的方式。我也很想知道：古樓排灣族人對於外人學習和展演他們神聖的祭典歌舞會有怎樣的反應？

「原舞者」團員學習古樓五年祭 iaqu 歌曲時，一方面請參與五年祭研究的柯惠譯 (tjinuai Kaleradan) 根據我們拍攝的祭儀實況錄影帶將歌詞作初步記音，另方面請男司祭 tsamak 和擅長唱歌的 lamerh 協助校定、翻譯不固定的由個人編唱的 iaqu 歌詞和獵首歌，以及固定的五句 iaqu 神靈之歌。在團員面前男司祭用唸的而避免唱出神靈之歌的五句 iaqu 歌詞，但他並沒有表示「原舞者」不可以學唱 iaqu，也沒有為「原舞者」做任何傳習儀式。至於個人編唱的 iaqu 歌曲，由於「原舞者」學習的期間是在次年送祖靈祭之前，教唱者仍然可以自由地唱 iaqu。可是如果自己並沒有獵過某些數量的獸類，教唱的 lamerh 會拒絕按照錄影帶中別人的歌詞覆唱。他很清楚地區辨什麼是屬於他自己的「真實」，在編歌詞炫耀獵獸功績時，他不能假扮別人的角色。在排灣族，每個人是單一的影像，而不像賽夏族形成「疊影」現象。排灣族只有女祭師在做祭儀唱經 (marada) 時會有神靈附身的現象，但是經語很清楚地區分為唸經 (tjautjau) 和唱經 (rada) 兩部分，唸經時女祭師絕對是清醒的，唱經時才會以神靈的語氣敘述。古樓的男司祭雖然

在祭儀中唱出五年祭的五句神靈之歌，但是他只是人間的男司祭，並不具備與神靈界溝通的能力，也不是任何祖神的代言人。這與賽夏的矮人祭主祭在言行歌唱之際同時具有賽夏朱家主祭和矮人等老前輩的重疊身份不同。這也牽涉到排灣人對「文化真實」的看法。

當研究者（吳燕和 1983；胡台麗 1997）接觸排灣族的口傳資料時，注意到他們對真實與虛構有清楚的區辨，有兩個名詞代表兩個觀念。一個是 *tjautsiker*，是祖先代代相傳可追溯來源的真實人物的傳說，具有歷史的性質，聽與講的人都很認真，相信這些都是真的。另一個概念 *mirimiringan* 雖然也是代代相傳下來的事，但內容人物的來源不清楚，常可作超乎尋常的變化。聽與講的人都知道這是人造的故事，是虛構的，帶有寓言性、戲謔性與消遣性，述說時可以憑口才增刪發揮。但對於排灣族這種「區隔性」的文化真實，一直要等到經歷了「原舞者」學習和演出的過程後才有較深刻的體會。

二、

「原舞者」花了許多時間學習古樓排灣族童謠。等自己學會之後再編教材，利用古樓國小課外活動母語教學的時間教給古樓的小朋友。我原先的構想是希望藉舞臺展演，將排灣族的神祖與後代子孫間的緊密相連的哀思情感，以及村落族人生命成長過程中蘊含的悠遠綿密情思表現出來：排灣人在村落出生後經過女祭師做「成為人子的祭儀」，才將創造者的孩子承接為人間父母的孩子；再在祖先傳下的古調和多種形式的催眠曲、逗搖幼兒的歌調和童謠中成長；然後經過笛聲訴情、情歌對唱的青少年期而後結婚繁衍後代；並參與小米收穫祭與最盛大的五年祖靈祭，與好的祖先在同一條路上相會，合而為一，祈求他們賜予福運。

可是有些歌的採集並不容易。當我們請女祭師 *laerep* 唱頭目家揸婚禮歌時，她只肯唸固定的六句歌詞，而不願唱出曲調。她說頭目揸婚禮歌的曲調類似男司祭在五年祭唱的神靈之歌，她平時如果唱了會遭受神靈處罰。即使在頭目婚禮場合，新娘必須是貞潔的處女才可以唱，而近年合乎這樣條件的越來越少。「外人」在平時如果想聽、想學神聖的祭儀歌曲，在排灣族並沒有類似賽夏的道歉稟告儀式可以依循。女祭師雖然與我們很熟了，還是不能唱頭目揸婚禮歌。同樣的，祭

儀的唸經與唱經我們雖然錄了許多，但是如果不是真正想拜師成為女祭師，任何人很難請求女祭師正式教導唱唸經語。平時研究者主要根據實際做祭儀時的錄影資料先整理記音，再請女祭師說明講解經語。至於小米收穫祭快結束時在頭目家唱的 *muakai lamulitan*，女祭師比較願意唱，沒有那麼嚴格的規定。不過女祭師 *laerep* 敘述她有一次到來義國中參加傳統歌謠比賽時唱了 *muakai lamulitan*，「結果被別人罵得要命，但唱之前我有先祭告」。可是不具女祭師身份的村人在比賽時唱這首歌似乎沒有關係，沒有村人阻止。由此可見，演出者在現實生活中是否真的是負責唱神聖祭儀歌曲的女祭師或男司祭關係著他們是否可以正式教唱或本身在舞臺展演這些神聖的祭歌。「原舞者」借助錄影帶學會了五年祭男司祭唱的五句神靈之歌，也可以靠錄影帶學唸經與唱經，但是他們能不能公開展演？

「原舞者」學習的後期由於長期合作的義務製作人突然宣布退出，團員學習的進度也不理想，我對原來計劃中的國家劇院演出經費、演出品質與文宣推廣產生疑慮，害怕無法將排灣古樓優美的文化作理想的呈現，愧對村人和自己所屬的人類學界，於是也決定退出國家劇院的大型展演計劃，讓團員就他們能力所及另作規劃。可是後來聽說他們在全省一些校園作小型示範展演之後，還是要按照原先構想請古樓國小學童參加演出，而地點是在偏僻的木柵山區老泉戶外劇場。這樣的發展讓我不能不為古樓孩童來臺北的安全憂心。不久又聽說團員打算到古樓村作一場回饋展演，我更是寢食難安了。在古樓村內唱五年祭的 *iaqu* 歌曲，尤其是那首神靈之歌會不會發生什麼難以收拾的狀況？在木柵演出前約一個月，我覺得自己還是無法逃脫責任置身事外，便又捲入擬定展演架構、撰寫說明、反覆排練、以及與古樓村互動的繁忙工作中。

至今難忘正式演出前夜，「原舞者」團員與十餘位古樓國小的學童點著蠟燭，在木柵山上老泉劇場簡單搭蓋的排練場作最後彩排的景象。那時篷外下著大雨，山路泥濘，誰也沒把握第二天是否會天晴，能否在戶外舞臺演出。到底為什麼要這麼辛苦地學習和展演原住民祭儀歌舞的問題在我心底翻騰。如果演出不必考慮觀眾、燈光與音響（山上沒有電，需架設發電機）和票房等因素，其實我還蠻喜歡背景盛開著白色油桐花的老泉劇場舞臺。只要在林間找一些木材，升起裊裊炊煙，排灣族強調的哀思之情（*mapaura/tarimutjav*）就會隨著氣拖得長長的曲折古調在山野中迴盪。結果雨過天晴，5 月 17 到 19 日三晚的臺北演出在提心吊膽

中獲得滿場觀眾的掌聲，算是圓滿結束。但是收入是遠遠不敷製作的支出，可說是虧血本在演出。接下來要面對的是返回古樓村的展演。

三、

有賽夏族展演的經驗在先，「原舞者」展演排灣樂舞前自然要先徵求古樓人的同意。負責排灣計劃資料整理以及部落聯繫工作的「原舞者」排灣族團員 kui 告訴我：他們在古樓村長（也是五年祭的助祭）家中徵詢意見時女祭師 laerep 和男司祭 tsamak 等人都到了，但是沒找到頭目。「原舞者」問展演之事需不需要向排灣神明祖先祭告。村長說「原舞者」是一個演出團體，只是表演（ki patsuar/papatsun/pakatadrid）而已，目的在宣揚古樓村的文化，演出應該沒問題，也不需要祭告，祭告反而讓祖先注意，以為要發生什麼事情。他們也知道「原舞者」要唱五年祭 iaqu 歌調，包括那首神靈之歌，但沒人提出異議。可是那天並沒有提到回古樓村展演的事。

在外地展演若沒有問題，但是「原舞者」在古樓村內唱五年祭歌還是令我擔心，因為已過了可以唱五年祭歌的期限，更何況要唱那五句神靈之歌。針對這樣的問題我直接請教男司祭 tsamak。他覺得「原舞者」演出好像是小孩學唱歌，沒有必要祭告。但是如果是本村人外出表演五年祭歌舞，就要做向神祖之靈做稟告的儀式（jemumal/patjumal）。例如 1989 年古樓村曾到瑪家鄉表演五年祭歌舞祭儀，女祭師有做用小米梗招請祖靈的動作，他本人也有唱神靈之歌的 iaqu，「表演前就必須為所有演出者做稟告儀式，祈願神靈祖先對我們的表演不要驚奇、不要訝異，這樣做是希望把我們的傳統讓後代瞭解」。男司祭 tsamak 說只有古樓人組隊外出表演時他才會唱神靈之歌的 iaqu。因為要唱這首歌，他必須先做祭告儀式。女祭師 laerep 也記得古樓村人曾到瑪家鄉展演五年祭，那天男司祭有唱神靈之歌（senai nua tsemas），「但是並沒有唱完五句。tsamak 按照自己的職分應該知道可以唱哪些，最後一句關於五年祭最重要祖神 tjararhaus，他絕對不會唱。只有『原舞者』表演時五句全部都唱了」。男司祭 tsamak 重申：「原舞者」唱這首歌如同小孩表演，不必稟告。

我再將這問題請教古樓村長 tsutjui，他對我解釋：「原舞者」表演不用祭告，

因為是外村的人學習表演，與本村人不同，可以說是另一件事。因此古樓人對外村人來演唱神靈之歌並不介意，只是很好奇、稱讚不同族群的人會唱古樓的歌。但如果是本村的祭師到外面表演這首神靈之歌，一定要祭告，不這樣做怕被神靈處罰，有時不是唱歌的人被處罰，而是他的子孫被處罰。村長唸了一遍祭告的詞句，與男司祭 tsamak 敘述的差不多：「我們的祖先、我們的雙親輩，請你們不要對後代幼苗所做的感到驚訝，因為我們害怕我們的習俗（kakudan）會消失」。

古樓村人並沒有告訴「原舞者」演出時不能用什麼道具。可是他們自己外出展演五年祭時則注意到所用的道具要和真的有所不同。例如最特殊的幾根刺球竹竿不能在表演中出現，竹竿的長度也不能像真的祭儀那樣長。有一次在屏東表演時將刺球竿加接一段，「結果神靈祖先有處罰我們。」另外在表演時像藤球的數目和種類也與真的祭典不同。有一次真實的五年祭刺球活動結束後，村人應邀到屏東參加表演比賽，有人把刺球場坐架的木材直接移到表演場，那時大家就爲了這木材吵得非常厲害，因為重複使用了。

「原舞者」在古樓村展演前先由村長致詞：

感謝創造者 naqemati，我們聚集在這裡主要是因為我們的祖先很早就創立了各種活動，由「原舞者」溯源真相演出。…大家都認同，古樓村是所有祭儀的創立發源地，我們還保存傳統的五年祭，並繼續傳承我們所有的祭典儀式，因此「原舞者」很喜歡本村，選擇古樓村爲學習對象。很感謝「原舞者」的來臨，他們曾實際觀察我們古樓的祭典，並藉錄音、實況錄影資料學習，他們的演出如有錯誤，我們全村人都可以提出修正。…「原舞者」也曾派人到古樓國小教授童謠、童舞、童玩，我們的孩子都已學會，真是難得。古樓國小學生並到臺北助演，我們在報上可以看到他們卓越的表現。…「原舞者」就要將學習成果展演，讓所有族人觀賞，激發我們珍惜、保留傳統文化。…我們全村爲表示謝意，我代表族人贈送匾額和賀禮。

村長很清楚地把「原舞者」的展演詮釋爲學習、保存、發揚排灣古樓的真實傳統文化。Tjiluvukan 家頭目 kalaikail 觀賞後對演出很滿意。我問她聽到神靈

之歌時有何感覺，她說：會寒毛豎立，而古樓人外出表演時會先祭告。可是她也沒有把「原舞者」唱這首歌的事看得很嚴重。古樓展演那天下著傾盆大雨，大家在鄉公所前廣場搭蓋的布蓬下演出和觀賞。排灣族與賽夏族不同，下雨並不代表神靈祖先生氣，而可能是祖先因感懷、喜悅或思念而流淚，具有哀思的美感。「原舞者」和古樓國小學童的展演得到村人的讚許，沒有人批評「原舞者」唱五年祭神靈之歌有什麼不妥，至今似乎沒有產生什麼不好的副作用。古樓村中也有死亡等不幸事件發生，但沒有人把它與「原舞者」的展演聯想在一起。可是會唱五年祭歌的「原舞者」還是外人，不可能像在賽夏族一樣參與到實際的神聖祭儀中，與族人同歌共舞。

四、

同樣是面對神聖祭儀歌舞學習和展演的問題，「原舞者」的排灣經驗與賽夏經驗明顯不同。我發現古樓村民對「展演事件」的反應其實反映的是他們的「文化真實」。排灣古樓村所顯現的「文化真實」具有「區隔性」，與賽夏的「交融性」形成對比。我前面已提到排灣族對代代相傳的口語傳說可清楚區分為「真實傳說」(tjautsiker) 與「虛構傳說」(mirimiringan)。他們對於具有歷史性質的「真實傳說」格外重視，確信其中的人物事蹟是真的，傳述者不可以隨意改變。而祭儀經語以及有固定歌詞的神靈之歌比「真實傳說」更真實、更神聖、更具權威性。「虛構傳說」則是人用智慧編造的，具寓言性與教育性。像排灣族這樣清楚地區分「真實」與「虛構」在賽夏族是不存在的。排灣古樓村人面對真實又神聖的神靈之歌的展演自然非常慎重。可是我們觀察到的是他們對本村人外出展演看得很嚴重，一定要先向神靈祖先作祭告稟報儀式；但對非古樓村人展演古樓極神聖的五年祭神靈之歌則有意地將它置於古樓村之外的另一個範疇來處理，完全將之視為外人學習及宣揚古樓文化的「表演」，不希望以「真的」、具實質意義的古樓祭儀歌舞看待。對古樓村人來說，「村」(qinalan) 是一個清楚區分「己群」與「他群」、「真實」與「虛構」的界線。

「村」(qinalan) 的重要性在過去一些排灣族的文獻中雖有提及(石磊 1971；松澤員子 1976)，但常在較大篇幅討論「家」或「團」等觀念時，「村」未受到充

分的重視。我從古樓最盛大的五年祭的經語以及儀式活動中發現「村」是一個很突顯的概念。古樓村人在祭儀中祈求獲得「獵物」(qimang/matsunan)。獵物的祈求可說是古樓五年祭的精髓，獵物中又以敵首最為貴重。外村的人無論什麼族只要侵犯了古樓的土地與人，就是獵首的對象。古樓村有清楚的村界（入口處有護衛柵欄）與屬於村的重要部位。五年祭開始時要先為「村」的所有重要部位做遮護和增強力量的儀式，再為村人的身心做驅除邪穢和增強力量（papurugem）的祭儀。古樓村人在言談中常常會提到“ta qalaqalan”，其用意在強調：我們是同一村的人。有趣的是“qala”是敵人之意，「同一村人」指的是面對共同敵人的。「同一村人」也可以稱為“ta qinalanan”。村的護衛不只針對人間外村的仇敵，也針對神靈界的惡靈。五年祭時村人在村內刺球場中以象徵矛的竹竿刺球，祈求得到神靈界創造者與回到人間的善祖靈給予村人獵物等福運。這是古樓真實的五年祭儀歌舞的意義。

古樓村人害怕本村具有祭師身份的人如果在非祭典期間唱五年祭歌會讓神靈誤以為真，所以「原舞者」學習時男司祭不會重唱五年祭的神靈之歌。當完全由古樓村人組成的團體外出展演古樓文化時，男司祭做祭告後仍然不敢唱完整的神靈之歌，以與「真的」五年祭有所區隔。可是外村人「展演」古樓五年祭歌時，即使全部唱都不可能變成「真的」，如果事先正式祭告，反而太慎重了，可能弄假成真。古樓排灣族五年祭強調的哀思情感(mapaura/paurauran)主要是指本村祖先與子孫因生死隔離而引起的難過思念的感覺，而不是像賽夏族的哀怨情感(mahowis)牽涉到本族與外族的糾纏矛盾關係。我在排灣族能夠有距離地欣賞哀思的美感，在賽夏族則為哀怨的情緒所控制而難以自拔。在「原舞者」展演事件中排灣古樓村人呈現了他們對「文化真實」具區隔性的看法，給予我寶貴的比較與反思的機會。

尾 聲

本文呈現的是一個外來展演團體經過人類學者媒介，將原住民社會的祭儀歌舞轉化為舞臺展演的事件。這個「展演事件」雖然在特定的社會變遷時空中由具有主觀意圖的外來者所發動，但由於觸碰到原住民社會的神聖祭儀歌舞，在轉化

為舞臺展演過程中反而為該文化原有的對「文化真實」的看法所框限 (framed)。借用 Erving Goffman (1974) 所提出的「框架」概念，五峰賽夏與古樓排灣在與外界接觸的「展演事件」中呈現不同的「文化真實」框架 (frame)；賽夏具「交融性」的文化真實常把外人框入；排灣具「區隔性」的文化真實則把非本村人置於框架之外。

William Beeman (1993) 在回顧人類學的展演研究時提到：近二十年社會科學與人文學進入「展演」(performance) 領域是令人興奮的突破性發展，因為在真實時空中的動態展演形成文化材料，因此也影響材料的詮釋。「展演事件」本身所作的「文化展演」就如同 Milton Singer (1972) 所說的具有「文化媒介」(cultural media) 的意涵，可以表達和溝通文化的內容。「展演事件」雖然接近 Victor Turner (1974) 所說的「社會劇」(social drama)，但我同意 C. Geertz 對 V. Turner 以「社會劇」的幾個過程為基礎發展出來的儀式與展演分析的批評。Geertz (1983) 認為「社會劇」以動態過程為主的研究取向忽視了文化的內容，亦即特定文化的認知、情感與價值的象徵體系。可是要如何透過「展演事件」來瞭解該原住民社會的「文化內容」？

Hastrup 與 Hervik 認為：在田野中客觀的經驗無法與主觀經驗區隔，而人類學知識的產生不只是以傳統的客觀理性的科學方法取得，也可從主觀直覺和實踐中獲取 (1994)。人類學者純粹為人類學撰述分析目的而做的田野參與觀察，並不保證能發現該社會的「文化真實」。簡言之，我所謂的「文化真實」就是該社會的人對自身、對他人以及對事物的認知方式，並包括價值之判斷與情感之歸屬。「文化真實」常是隱藏的，不遇到某些特殊情況例如衝撞到該社會的神聖領域、或捲入像在賽夏族經歷的道歉賠罪價值體系，「文化真實」不會清楚地對外來的研究者顯現。實踐式的參與提供發現「文化真實」的另一種可能性。在「展演事件」中我同時扮演了媒介者、行動者的角色，獲得不同於以往的經驗與體會，如果在論文撰述時以所謂的學術客觀理性標準將這樣的經驗過濾掉，剩下來的恐怕就是如同舞臺展演的範型化「真實」了。

許多人包括觀眾、表演者與部落族人都以為「原舞者」經過田野學習而作的展演，是該原住民社會真實祭儀歌舞的翻版。沒錯，「原舞者」在學習時希望儘量能接近該族祭儀歌舞表現的原味與精神，可是舞臺上的展演經過編排者與演出者

的詮釋，所反映的是展演者建構出來的虛擬意境與範型化的「真實」。例如真正的矮人祭場的歌舞蓄積的是連續三晚到天明的賽夏族生命力，空氣中凝結著隨時可能撐不下去或得罪矮人等老前輩的焦慮情緒，矮人祭的歌聲在觀光客充斥的露天祭場中若有若無地飄浮著，旋轉遊走的舞圈在外來客加入後變得動盪不安，祭歌的詞義只存在於少數族人的記憶中無法傳遞…。到了轉化為舞臺展演時，矮人祭歌舞濃縮、純化、視框化了。透過字幕解說與燈光及幻燈背景的烘托，舞臺上展現的是經過刻意編排詮釋的矮人祭歌舞，以及表演者長期苦練的歌聲與動作。祭場中所有凌亂、不確定的元素在舞臺上被消除了。純淨化的舞臺集中於主題情感與內容的展現。劇院觀眾會說：「真好聽！真動人！」真實矮人祭場的觀光客卻說：「聽不清楚、也不瞭解族人在唱跳些什麼。」一位賽夏族的老人看了「原舞者」演出後表示：「真的矮人祭歌舞能像這樣就好了。」我們可以說舞臺上不可能完全複製該族群祭儀歌舞的「真實」。經過內容編排與舞臺設計，由專業展演者藉歌舞傳達的範型化賽夏族哀怨情感與排灣族哀思情感成為舞臺展演感動人的要素。

有些研究者像 Kapferer (1981)、Turner (1982)、Tambiah (1979) 等將「展演」的概念用於分析真實生活中的祭儀，Turner (1990) 並把生活中的儀式與舞臺戲劇視為延續體或連環體，著重其共有的中介性 (liminality)，而未把真實生活中的儀式「展演」與舞臺展演作明確劃分。像這樣將「展演」概念用於實際的祭典儀式分析是屬於 Clifford Geertz 所說的「類比」(analogy)，以幫助辨別與詮釋人類的經驗。Geertz 認為近期人文社會科學在作類比時越來越偏向使用文化展演的設計例如「戲劇」、「文本」、「遊戲」等而不以「神經機械學」等生理器官的操縱作類比 (Clifford Geertz 1983:22-23)。可是我覺得將「展演」概念用於類比有一個危險，也就是當我們只把實際生活中的儀式視為「展演」來分析時，極可能將該社會對「真實」與「展演」的看法掩蓋了（有些文化可以較清楚地區分真實與展演，有些則否），以至於無法發現不同文化所呈現的不同的「文化真實」。本文同時關注真實生活中類比式的祭儀歌舞「展演」與舞臺化的祭儀歌舞展演（包括當地人本身的展演與外來者的展演），以及前者轉化為後者的過程。在賽夏和排灣的「展演事件」中，我們發現了不同類型的「文化真實」。無論是賽夏「交融性」的文化真實或排灣「區隔性」的文化真實，所呈現的是當地人對「己群」與「他群」、「真實」與「表演」的不同認知與框限方式，直接影響外來展演者、媒介者

與當地人的關係。當然，這樣的「文化真實」不一定要經由展演事件才能呈現。但由於「原舞者」展演事件包含實質的舞台化「展演」，而不僅限於類比的「展演」，所以能夠清楚地看出框限的範圍，讓「展演」研究往前推進一步，觸及文化的認知體系。

在五峰賽夏與古樓排灣，我先有觀察研究部落祭儀歌舞的經驗，然後再參與將實際祭儀歌舞轉化為舞臺展演的工作，因此經驗了兩種層次的「文化展演」。同樣面對將神聖祭儀歌舞轉為舞臺展演的問題，「原舞者」團員與我在賽夏族的學習和展演過程中為其「交融性」的文化真實所融入，必須遵循賽夏的道歉化解與稟告儀式，扮演較為投入、「內」「外」界線不分明的角色；在排灣族的學習與展演則為其「區隔性」的文化真實所區分，非古樓村人演出時不必先作祭告儀式，扮演較有距離的外來者角色。我們在賽夏族雖然以尊重的態度小心謹慎地處理展演事件，但是一旦發生不幸，在因果的論證中展演者不論是本族或外族都不能脫離關係。排灣族的經驗則讓我意識到由於兩個族群對「文化真實」有不同的認知，若展演後發生不幸事件，在排灣古樓村不至於將外來展演者視為肇禍的原因。對賽夏族而言，外人極可能因使用真實的神聖物或唱了整套祭歌而將舞臺轉變成真的神聖場域；但在排灣族外人即使在舞臺上採用真的祭儀用品或唱完整的神聖祭歌也不可能將舞臺轉化為真的祭場（本村人如此做則會產生真的效果）。不過相對地，「原舞者」的賽夏矮人祭歌舞演出對五峰賽夏族實際的矮人祭歌舞有較大而直接的衝擊，「己群」與「他群」有交融的機會，表演者不但可以參加正式祭典助唱，而且激發不少賽夏年輕人苦練矮人祭歌。但「原舞者」的展演對排灣古樓的五年祭歌舞則看不到發生甚麼直接影響，「原舞者」團員不可能參與到真實的具神聖性的五年祭歌舞祭儀活動中。不過我們看到古樓村人藉「原舞者」的舞臺演出更加增強自我的認同，強調本村歷史傳承的卓越性以與外村區隔。

類似性質的舞臺展演在排灣古樓與賽夏五峰卻產生如此不同的結果，這並不是外來參與者可以憑主觀意願控制的。如果不是經歷「原舞者」展演事件，我不會對這兩個社會的「己群」與「他群」、「真實」與「表演」的差異有這麼深刻的感受。人類學實踐式的參與使得研究者與原住民社會產生特殊的交往關係。雙方在互動過程中所獲得的正面或負面經驗都很珍貴，應該在「文化真實」的脈絡中尋求理解與進行批評。

參考書目

古 峪

- 1996 Vuvu 之歌：關於排灣族古樓樂舞，山海文化雙月刊 13:58-60。

石 磊

- 1971 筏灣：一個排灣族的民族學田野調查報告。中央研究院民族學研究所專刊之二十一。臺北：中央研究院民族學研究所。

吳燕和

- 1983 臺東太麻里流域的東排灣人。中央研究院民族學研究所資料彙編第七期。臺北：中央研究院民族學研究所。

松澤員子

- 1987 [1976] 東部排灣族之家族與親族——以 ta-djaran（一條路）之概念為中心，張燕秋等譯，刊於臺灣土著社會文化研究論文集，黃應貴編，頁 445-478。臺北：聯經出版事業公司。東部パイワニ族の家族と親族—ta-djaran（一つの路）の概念を中心として，原載於國立民族學博物館研究報告，1(3)：505-536，昭和 51 年。

胡台麗

- 1994 從田野到舞臺：「原舞者」的學習與演出歷程，原住民文化會議論文集。臺北：行政院文化建設委員會。
- 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。
- 1997 排灣古樓五年祭的「文本」與詮釋，「人類學在台灣的發展」研討會論文。中央研究院民族學研究所主辦，臺北南港。（出版中）

胡台麗、謝俊逢

- 1993 五峰賽夏族矮人祭歌的詞與譜，中央研究院民族學研究所資料彙編 8:1-77。

陳春欽

- 1966 向天湖賽夏族的故事，中央研究院民族學研究所集刊 21:157-195。

鄭依憶

- 1987 賽夏族歲時祭儀與社會群體間的關係的初探：以向天湖部落為例。國立臺灣大學人類學研究所碩士論文。

Bauman, Richard and Charles L. Briggs

- 1990 Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life, *Annual Review of Anthropology* 19:59-88.

Beeman, William O.

- 1993 The Anthropology of Theater and Spectacle, *Annual Review of Anthropology* 22: 369-93.

Geertz, Clifford

- 1983 *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York: Basic Books, Inc.

Goffman, Erving

- 1974 *Frame Analysis*. New York: Harper & Row.

Hastrup, Kirsten and Peter Hervik, eds.

- 1994 Introduction, in *Social Experience and Anthropological Knowledge*, Kirsten

Hastrup and Peter Hervik, eds. London and New York: Routledge.

Kapferer, B.

1981 *A Celebration of Demons*. Bloomington: Indiana University Press.

1986 Performance and the Structuring of Meaning and Experience, in *The Anthropology of Experience*, Victor W. Turner and Edward M. Bruner, eds. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Singer, Milton

1972 *When a Great Tradition Modernizes: An Anthropological Approach to Indian Civilization*. New York: Praeger Publishers, Inc.

Schechner, Richard and Willa Appel, eds.

1990 *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*. Cambridge: Cambridge University Press.

Tambiah, S. J.

1979 *A Performative Approach to Ritual*. *Proceedings of the British Academy*, v.65. Oxford: Oxford University Press.

Turner, Victor

1969 *The Ritual Process*. Chicago: Aldine.

1974 *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca: Cornell University Press.

1982 *Celebration: Studies in Festivity and Ritual*. Washington, DC: Smithsonian Inst. Press.

1986 *From Ritual to Theatre and Back*. New York: Performing Arts Journal Publication.

1987 *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. Cambridge University Press.

收稿日期：1997 年 11 月 10 日

修訂日期：1998 年 2 月 5 日

接受日期：1998 年 5 月 4 日

Cultural Reality and Performance: Saisiat and Paiwan Experiences

Tai-li Hu

Institute of Ethnology, Academia Sinica

ABSTRACT

This article recounts the experiences and reflections of an anthropologist cum art director in mediating between the Taiwan Aboriginal Singing and Dancing Troupe learning ceremonial songs and dances from the Saisiat and Paiwan and then transforming those ceremonial songs and dances into stage performances. The stimuli from the “events of performances” foregrounded basic cultural values and views of both Saisiat and Paiwan “cultural realities.” Each culture interprets and sets its “frame” for the reality of performance in its own way. In this particular example, relations between Saisiat and Paiwan, the anthropologist cum art director, and performers were all affected. The experience with the Saisiat was that of “cultural reality of penetration.” That is, there was a blurring of the boundaries between reality and performance as well as between insider and outsider. The experience with the Paiwan was that of “cultural reality of segregation.” In this instance, boundaries between reality and performance as well as insider and outsider were kept clear-cut.

This article is concerned with real-life as well as on-stage ceremonial song and dance performances and how the former transform into the later. The author feels that if we only analyze the rituals in real life with the analogy of “performances”, it is quite possible that the distinction between “reality” and “performance” of this particular society is covered. Since the events of performances initiated by the Taiwan Aboriginal Singing and Dancing Troupe include both real-life ceremonies as well as on-stage re-enactments, the respective “frames” of these respective performances are each identifiable and thus comparable in such a way so as to move forward to include the study of the cultural system of cognition.