

臺灣原住民民族誌影片的新貌（註1）

胡台麗

摘要

本文係針對臺灣原住民民族誌影片，作一綜覽式的回顧，並將重點置於一九八〇年代後攝製的臺灣原住民民族誌影片。文中談到的「原住民民族誌影片」係採取比較寬廣的定義，不僅限於人類學界攝製的影片，只要是拍攝者投入較長時間且較深入地呈現臺灣原住民社會文化面向的影片，不論其拍攝者的身份是否為學界人士或是否為原住民，皆納入「原住民民族誌影片」的範疇。作者依年代出現的先後，分為四個段落敘述：無聲的臺灣原住民民族誌影片、有聲的十六釐米原住民民族誌影片、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。

關鍵詞：民族誌影片、臺灣原住民、紀錄片、原住民導演、臺灣原住民民族誌影片

一九八〇年代以後，臺灣本土以原住民社會文化為記錄對象的民族誌影片，呈現越來越豐富的面貌。本文首先將簡要地回溯默片時代臺灣民族誌影片（包括未經剪輯之毛片）的攝製狀況，再以近二十餘年臺灣原住民民族誌影片的發展為描述重點。文中談到的「原住民民族誌影片」係採取比較寬廣的定義，不僅限於人類學界攝製的影片，只要是拍攝者投入較長時間且較深入地呈現臺灣原住民社會文化面向的影片，不論其拍攝者的身份是否為學界人士或是否為原住民，皆納入「原住民民族誌影片」的範疇。一九八〇年代以後，臺灣出現

了有聲並經完整剪輯的民族誌紀錄片。一九九〇年代以後，錄影與剪輯的技術有突破性的發展，往輕便、價廉、高品質的方向迅速推進，使得越來越多的人（特別是原住民本身）有能力投入原住民民族誌影片的攝製工作。本文將概括性地介紹一些長年投入原住民民族誌影片攝製的紀錄片工作者及其作品，以顯現臺灣近期民族誌影片發展的新貌。

無聲的臺灣原住民民族誌影片

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，高松豐次郎先生曾於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（註2），不在本文討論範圍。直到一九三〇年代，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，再加上說明字卡，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」擔任移川子之藏先生助手的宮本延人先生便於1931年在賽夏族蓬萊村拍攝了約三分鐘的十六釐米毛片；繼而於1936年在賽夏族大隘村拍攝約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，和約二、三分鐘有關噶瑪蘭流流社女巫洗浴的儀式的毛片。宮本延人並於1934年左右在南排灣內文社五年祭期間拍攝了十六釐米毛片500呎（約十餘分鐘），其中加了幾個字幕卡，作了簡單的剪輯（註3）。此外，我們還發現淺井惠倫先生於一九三〇年代將在紅頭嶼（蘭嶼）拍攝的毛片剪輯成2分49秒的短片：《陸の人魚紅頭嶼》。他在附加的12個字卡中說明島上七個部落1500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，男戴傳家之寶銀盞，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…（註4）。1937年宮本馨太郎與小川徹這兩位來自東京Attic Museum（アチツワ ミューゼアム）的民族學者，帶著該博物館創辦者澀澤敬三的柯達十六釐米攝影機，前往臺灣排灣族村落拍攝影片，剪輯成《臺灣高雄州潮州郡下パイワン族の採訪記録》一片，長47分鐘。此片插了許多字卡說

明，呈現排灣族不同村落中的人文景觀，例如織網袋、包月桃粽、做笠帽、織布、頭骨架、掘地瓜、獵人的裝備、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。1990年有人在臺北後火車站發現一部一九三〇年代拍攝的具民族誌意涵的影片《高砂族オ描ク》，其有泰雅族生活的紀錄和花蓮里漏社阿美族年祭歌舞，但不知為何人所攝。

一九六〇年代，前來臺灣做人類學田野研究的美籍人類學者巴博德先生（Burton Pasternak）以八釐米攝影機於1963~65年在屏東打鐵村（客家人聚落）等地拍攝了1150呎影片（約1小時20分），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1968~69年在臺南中社村（閩南人聚落）以八釐米底片拍攝了1050呎底片，這些無聲毛片的保存情況良好（註5）。臺灣本地人類學界最早是李亦園先生於1971年做漢人乩童研究時，請當時在中研院民族所擔任計畫助理的何傳坤先生以他自己購自日本的超八釐米攝影機拍攝了約30分鐘的關於基隆路乩童的毛片，經簡單剪接後片長不到10分鐘；1972年何傳坤先生又到臺東卑南族建和村拍攝豐年祭，片長1小時，簡單剪接後成為20分鐘的片子；1972年他以自己的經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（註6）。以上的超八釐米底片都是彩色無聲影片，剪接時只是去除不好的畫面，並沒有加字卡解說。李亦園先生於1978年請助理葉春榮先生以中研院民族所的八釐米攝影機在南鯤鯓拍了一些進香隊伍中乩童的毛片。另外，1972年呂理政先生（當時是臺大人類學系大四學生）參加臺大人類學系曾振銘先生的國科會蘭嶼計畫時，向朋友借了一臺八釐米電影機，拍攝了約3分鐘的



影片，沒有聲音，只作簡單剪接（註7）。臺灣人類學界一直到1983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。

有聲的十六釐米原住民民族誌影片

胡台麗一九八〇年代起步拍攝民族誌影片時，採用的是十六釐米電影攝影機和十六釐米底片。當時錄影技術的發展還沒有達到穩定的程度，也沒有產生小型錄影機，而且拍攝之後所面臨的最大問題是錄影帶的保存年限經不起考驗。迄今，胡台麗共拍攝了6部十六釐米民族誌電影，其中有4部完全以原住民社會文化為題材：《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）；最近完成的影片《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。

胡台麗1982年在紐約修改博士論文期間，努力地透過許多方式學習電影製作的技術與理論。1983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1983年臺東土坂村舉行排灣族五年祭時，攜帶民族所一臺越戰時美援的Bell & Howell十六釐米攝影機（以手轉發條拍攝，無同步錄音裝置）、很少的底片（共二十卷，每卷100呎，不到3分鐘）和Sony Professional Walkman錄音機，與同事蔣斌等人前去參加10天的五年祭活動。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

女士協助翻譯整理，成為影片現場音的重要素材。1984年在很克難的條件下，獲得錢孝貞女士的協助，完成了《神祖之靈歸來：排灣族五年祭》影片的剪輯，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。影片拍攝期間攝影機變成文化觸媒，不但記錄了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。1986年胡台麗進一步計劃拍攝賽夏族的矮人祭。當時著名攝影師張照堂先生協助向電視臺借了一部十六釐米有同步錄音功能的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先生則提供他的Nagra同步錄音機，讓完成的《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（註8）。

1990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的領導者 siaman Rapongan（施努來）和 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」的呈現中儘量反映他們的觀點，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（註9）。繼《蘭嶼觀點》之後，胡台麗完成了另一部十六釐米影片《愛戀排灣笛》（2000，86分鐘）。此片完全以排灣族母語發音，配上中文字幕翻譯，並在臺北真善美電影院作一週的公開放映，創下很好的票房紀錄。透過排灣族幾位最具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，《愛戀排灣笛》傳達的是排灣族所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，他又連續籌拍了好幾部原住民題材的十六釐米紀錄片：《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)。撒古流早年曾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、繪畫等工作，成為很有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1993年在家鄉做田野訪視、藝術創作、構思部落教室、參與教堂設計等生活樣貌。該片拍攝時，攝影師林建享先生經常在撒古流身邊隨興地捕捉他的日常生活片段，撒古流本身並未很積極地導引《排灣人撒古流》的拍攝。《末代頭目》一片的攝製則是出於撒古流的構想。他企圖在影片中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，便濃縮成一集。

《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》是由李道明和研究鄒族的人類學者王嵩山共同導演。他們希望在此片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。1993~2000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。

拍攝十六釐米影片最大的困難是資

金的籌措。1998年開始，行政院新聞局每年選出2~3個紀錄片企劃案，每部補助200萬元拍攝十六釐米影片。除了胡台麗的《愛戀排灣笛》及《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)。湯湘竹導演的《海有多深》記錄的是一位蘭嶼青年席·馬目諾的故事。他15歲便離家到臺灣謀生，曾加入幫派，後因酗酒中風，被送返蘭嶼。席·馬目諾在復健的過程中潛入他深愛的海洋，也積極地建造自己的家屋，以拾回自信與尊嚴。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和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活動為記錄重點，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資拍攝的十六釐米與原住民有關的紀錄片很值得介紹：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：1930年的霧社事件與賽德克族》一片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)訪問經歷過霧社事件的耆老，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，非常地動人。從他們的敘述與吟唱中得知領導者Mona Ludao的



爲人和對日警要他們搬運木材卻不給工資等行爲的不滿，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 Ludo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。邱若龍導演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，獵過首的男子和會織布的女子才可在臉上刺鯉。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，都是非常珍貴的鏡頭。片中並訪尋當年與日人合作的Toda部落人對此事件的看法，顯示「霧社事件」後日人「以番制番」策略背後所隱含的族群內部歷史性敵對關係。本片是一部非常用心而誠懇的原住民族誌影片。

《紅葉傳奇》一片中所聚焦的紅葉少棒隊是由偏遠山區紅葉國小的布農族子弟所組成，當年在貧困中以石頭當球練習，竟於1968年大勝世界少棒冠軍隊伍日本和歌山隊，而讓臺灣人重拾民族自信心，並掀起日後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。紅葉隊員半數已因車禍、酗酒等原因過世，讓觀眾在歎嘆之餘，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份與村落文化背景，以致於原住民民族誌的意涵顯得較弱。拍攝《國境邊陲1997》的關曉榮於1991、1992、1994年出了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》十六釐米紀錄片的攝製。關曉榮在此片中意圖將1997年的蘭嶼與他1987年拍攝靜照時的蘭嶼作一對照。他在剪輯時經常插入1987年的影像和他1997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，全片並大量地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》一片是以超十六釐米底片拍攝，再放大為35釐米影片。此片導演在蘭嶼島上「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領域有所發展的蘭嶼青年，他早年就到臺灣，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。

原住民導演以錄影機攝製的原住民紀錄片

1990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。臺灣也迎向了這個新的錄影紀錄片產製時代，而且出現了幾位在記錄原住民社會文化方面表現得很傑出的原住民紀錄片導演。在這個段落裡，作者將介紹以下幾位較持續地進行紀錄片拍攝的原住民導演：馬躍·比吼（漢名：彭世生，母為阿美族，父為漢族）、莎瓈·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（註10））、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），並簡介其在部落內外已公開發表的一些錄影紀錄

片。

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。他的紀錄影片近年來廣泛地參加國內外紀錄片影展，頗受矚目。馬躍・比吼畢業於世新大學廣播電視電影學系，曾短暫地擔任公共電視「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」的編導行列。其後他以獨立紀錄片導演的身份，連續地向公共電視和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：目擊者田春綢》（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）、《捎起玉山最高峰》（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》）描述的是阿美族港口部落的人物與事件。他受到港口部落九十餘歲的老頭目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、採籜，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》一片顯現港

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的意見，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》則是根據Lekar Makul老頭目講述的關於港口族人曾經在清兵追逼下避居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一位年輕的藝術與文化工作者一季・拉黑子。他曾經到都市謀生，企圖隱瞞原住民的身份。後來他有所反省和覺悟，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，記錄居住在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）移居都市的族人終於決定以「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：目擊者田春綢》和《國家共匪：美麗的錯誤》是兩部抗議色彩較濃厚的影片。前者記錄的是花蓮太魯閣族原住民與亞洲水泥廠的爭執事件，田春綢（依貢·希凡）女士在該事件中顯現鍥而不捨的抗爭精神；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，到臺北立法院前抗議。《揹起玉山最高峰》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曾將國民黨元老及書法家于右任先生的銅像搬到玉山頂，因于右任死前曾說希望能立像於高山頂以眺望大陸家鄉。揹銅像的布農族人雖然並不清楚知道于右任是何許人，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。當年揹銅像上山的布農人感到難過：「是流汗、辛辛苦苦揹上去的，為什麼要拆掉？」在由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。《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，也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2002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」四集影片中有三集是馬躍·比吼擔任導演（《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1984年以後「恢復傳統姓名」運動的進展。雖然1995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。莎瓏·伊斯哈罕布德是布農族人，原先是公共電視第一批訓練的「原住民新聞雜誌」記者（註11），後來脫離公視，與馬躍·比吼密切合作，擔任《揹起玉山最高峰》與《請問貴姓》的剪輯，近年也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》（2001，24分鐘）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》一片入選2003年「臺灣國際民族誌影展」（註12）。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，莎瓏·伊斯哈罕布德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）屬於漢化已深的臺灣平埔諸族中的噶瑪蘭族。他原來已是舉行過個展的平面攝影家，1995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，再考入專門培養紀錄片人才的國立臺南藝術學院「音像紀錄研究所」，取得碩士學位，現任教於花蓮慈濟大學。木枝·籠爻的代表性原住民紀錄片作品有：《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)。

木枝·籠爻在《鳥踏石仔的噶瑪蘭》一片中敘述他於1993年在花蓮新社拍攝至今僅存的噶瑪蘭族祭典時，無意中發現自身有一半該族的血統，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。接著，木枝·籠爻攝製《吉貝要與平埔阿嬤》影片，記錄的是平埔族群中位於臺南平原的西拉雅族的祭典。在影片中我們看到「吉貝要」(臺南縣東山鄉東河村)聚落仍然祭拜著西拉雅族的阿立母，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份認同。木枝·籠爻幾部關於平埔族群的紀錄片有很清楚的目的。他在自製的「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」。他最新的作品《我們為土地而戰》則是記錄花蓮太魯閣族土地流失的過程與該族積極投入「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1995~1998年推動的「地方記錄攝影工作者訓練計畫」(由文化建設委員會經費補助)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，他的紀錄片代表作有：《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)、《Smapoh：泰雅族占卜術》(2002)。楊明輝在《流浪者之歌》一片中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情形。《請給我一份工作》一片揭示原住民部落青年在政府開放外籍勞工來臺灣工作後，產生了高失業率的問題。《小夫妻的天空》是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。《Smapoh——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。

劉康文和楊明輝一樣，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。劉康文發表過的代表作有：《巴伊——大魯閣》(1996, 13分鐘)、《過》(1999, 50分鐘)。《巴伊——大魯閣》一片很短，記錄的是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》一片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有他自己的風格，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。

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。他的原住民紀錄片代表性作品有：《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)。比令·亞布1996年接受紀錄片攝製的訓練，1997年起便以影像記錄部落的生

活。他希望以紀錄片做為工具，以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就被強制劃為國有地，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。比令·亞布在《彩虹的故事》中訴說他從小對臉上有刺紋的老人便懷有特殊情感。他於是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。他代表性的紀錄片作品有：《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沈

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。希·瑪妮芮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，共同導演了《希·音拉珊》（1999，45分鐘）。此片記錄蘭嶼一個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，希·瑪妮芮得到曾經受過全景工作室紀錄片訓練且在蘭嶼氣象站工作的黃祈貿的協助，完成《面對惡靈》（2001，54分鐘）的剪輯。此片入選2001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。在影片中我們看到希·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·瑪妮芮繼續與黃祈貿合作，最近剪輯完成一部影片《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，畢業於國立臺灣大學社會系。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此「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》是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，給予相當份量的介紹。

非原住民導演以錄影機攝製的原住民紀錄片

輕便的半專業錄影機普及之後，非原住民導演也攝製了許多關於原住民社會文化的紀錄片。作者在此將選擇性地介紹幾位較長期以錄影機攝製原住民紀錄片的導演：簡史朗、黃祈貿、林建享、林琬玉、柳本通彥。

簡史朗和黃祈貿是在參加文化建設委員會委託「全景映象工作室」舉辦的「地方記錄攝影工作者訓練計畫」後，投入紀錄片的攝製工作。簡史朗是南投人，任教於埔里大成國中，目前並在政治大學民族學研究所進修。埔里的日月潭一帶是邵族的居住地，簡史朗長期與邵族接觸，實際參與邵族的語言與文化保存工作。他拍攝了兩部與邵族相關的紀錄片：《邵族生活記事：播種祭與盪鞦韆》（1998，52分鐘）、《回歸故土之夢》（2000，47分鐘）。《邵族生活記事：播種祭與盪鞦韆》一片先針對邵族這個位於日月潭觀光區、人口僅剩300人左右的族群所面臨的生活處境作一簡介，並讓我們看到邵族在強大外力影響下還維繫著自己的傳統祖靈信仰。1998年春季，邵族人籌劃恢復已經停了二十年的播種祭和盪鞦韆活動。族中的靈媒盛裝唱著告祭祖先的祭歌，族人砍竹立鞦韆架，以盪鞦韆儀式來祈求穀物豐收。簡史朗先生很平實的將此活動的過程記錄下來，以影像為這少數族群的文化保存效力。《回歸故土之夢》記錄的是邵族的家園在1999年的九二一大地震中被震垮。在此鉅大災變中，有族人倡議重返祖先最早來到此處的地點，希望要回那片土地，在其上重建家園。此片透過邵族人的口述，呈現他們遭逢土地不斷流失的悲慘命運。

黃祈貿在蘭嶼氣象站擔任氣象員。他接受了「全景映象工作室」的紀錄片



訓練之後，除了自己在蘭嶼島上進行紀錄片的攝製，也積極地在島上推動紀錄片，並協助希·瑪妮芮（張淑蘭）影片的剪輯。黃祈貿的代表性紀錄作品有：《下午飯的菜》（1997，30分鐘）、《造工作屋的家庭錄影帶》（2001，2小時）。黃祈貿在《下午飯的菜》中記錄他在蘭嶼島上所熟識的乾爹有一天潛入海中射魚、射到魚後在家屋前一邊處理魚一邊和太太隨意聊天、再一起享用這下午飯的「菜」的情景。拍攝與剪輯非常的自然隨興，可以讓人感受到蘭嶼生活的氣息。在影片的「後記」中黃祈貿的乾媽在織布，並對移居臺灣的女兒說：以後你們要學織布，就看「電視」中的影片吧！黃祈貿因此體會到他的錄影紀錄是聯繫島上老一輩和外移新生代的工具。《造工作屋的家庭錄影帶》繼續發揮這樣的「家庭錄影帶」功能，影像成為「思念的家書」。

林建享曾擔任胡台麗的影片「蘭嶼觀點」的攝影師，從此與蘭嶼結下不解之緣，透過不同的計畫案，在島上以錄影機進行長期的拍攝工作。他原來在李道明創立的「多面向工作室」做攝影和編導，後進入臺南藝術學院音像紀錄研究所取得碩士學位。林建享的代表性紀錄片有：《飛魚季》（1997，40分鐘）、《海浪的記憶》（2000，25分鐘）、《光影中的旋律》（2003，47分鐘）。《飛魚季》是國立自然科學博物館委託多面向藝術工作室攝製的紀錄片。全片在知識性旁白的敘述導引下，呈現蘭嶼島上飛魚季期間的各種儀式和活動，有豐富的民族誌影像內涵。《海浪的記憶》是公共電視「文學風景」影集的一個單元，由林建享擔任導演，記錄蘭嶼文學作家夏曼·藍波安從參與島上的生產活動（例如伐木造船、下海捕魚）所發展出來的文學創作觀。《光影中的旋律》是林建享在臺南藝術學院攻讀碩士時完成的畢業作品，入選「2003年臺灣國際民族

誌影展」。在本片中透過蘭嶼人一首首吟唱的歌，顯現島上的人受陽光、雲影與波浪的啟發，以特殊的聲調和即興編作的歌詞，展現文化的智慧與生活的感受。

林琬玉是相當專業的紀錄片導演。她和馬躍·比吼一樣，曾任超級電視公司「生命告白」紀錄片節目的編導，後又與工作伙伴合組「後視野傳播公司」，為公共電視拍攝「世紀的容顏」系列紀錄片。在「世紀的容顏」中林琬玉編導了兩部和原住民議題相關的紀錄片：《山林的記憶》（1999，58分鐘）、《久遠的吟唱》（2000，57分鐘）。《山林的記憶》挖掘的是1942年日本政府徵召臺灣原住民組成「高砂義勇隊」，前往南洋戰場上進行叢林戰爭的事蹟。影片中透過戰後生還的一位鄒族和兩位泰雅族高砂義勇隊員的敘述，觀眾可以感受到戰爭的慘烈（一位隊員說他們曾吃人肉）和日本政府不付他們薪水、對戰死者無補助、對生還者無賠償的無情。幸好他們有妻子不離不棄的深情陪伴，在迅速流逝的歲月中有所安慰。《久遠的吟唱》是以平埔族群中的噶瑪蘭族的兩位女祭師（居住花蓮新社）的生命經歷敘述、古謡吟唱、祭儀歌舞為紀錄的主軸，再穿插平埔族群中的西拉雅族老婦（居住臺南白河）唱牽曲和平埔族群中巴宰族老婦（居住南投埔里）唱傳說古調「阿煙」，悠緩地呈現平埔族群的現在與過去、記憶與遺忘。

柳本通彥是在1987年以後長期居住臺灣的紀錄片導演。根據他在「2000年阿美影展」網站上的文字敘述，1988年他造訪經歷霧社事件的泰雅族部落，並在該部落發現參加太平洋戰爭的高砂義勇兵，聽他們敘說以曾為日本兵為榮。1994年他將錄影機拍攝的畫面剪輯成紀錄短片《霧社高砂義勇兵魂魄未死》和《追蹤霧社事件2個慰靈塔》，在朝日電視臺〈Free Zone 2000〉節目中播放。



1995年柳本通彥隨著臺籍日本兵陳情團赴日，認識了三位來自花蓮壽豐鄉的高砂義勇兵。他返臺後繼續記錄這三位原住民日本兵的生活，於1995~1996年完成三部紀錄片（《花蓮老兵的吶喊》、《花蓮三勇士》、《壽村的春天》）在日本放映，並於1998年加上新內容，剪輯成《我們為了日本而戰》，在日本NHK教育臺播放，引起很大迴響。《花蓮三勇士》（1996，35分鐘）和之後擴增內容的《我們為了日本而戰》（1998，45分鐘）都有中文字幕的版本，後者並在由馬躍·比吼等發起的「2000阿美影展」中放映和討論。在中文版的影片中我們看到這些曾為日本天皇在戰場上出生入死的高砂義勇兵，一方面仍懷著對日本「祖國」的情感，保有天皇發的勳章；另一方面參加抗議遊行，抱怨日本政府不肯合理地賠償他們戰時的軍郵儲金，甚至連一句道歉和安慰的話都沒有。柳本通彥說他拍攝這些紀錄片是為了尋找日本殖民地時代臺灣人遭遇的真相，尤其是將太平洋戰爭留下的負面結果具體地以影像表現出來。

結語

過去李道明寫過「近一百年來臺灣電影電視媒體對臺灣原住民的呈現」一文（1994），對劇情片和各時期官方和民間拍攝的有關原住民的影片都有所介紹。

但是該文並非針對原住民民族誌影片的回顧，而且那時還沒有出現原住民導演獨立拍攝的紀錄片。木枝·籠爻的「從殖民壓抑到主體抵抗的原住民族紀錄片：兼談變動中的紀錄片工作者」（2001）一文係以批判的角度勾劃臺灣原住民族紀錄片的演變。他共分三期討論：1907~1985主流宰制時期、1986~1995解嚴後小眾錄像對抗主流媒

體時期、1996~原住民族裔紀錄片工作者的萌芽與發展時期。本人以為此三期的劃分除了第三期有特殊的意義外，並不適用於討論「臺灣原住民民族誌影片」，而且該文缺乏對影片內容的均衡介紹。另有一些文章是選擇幾部與原住民相關的影片作分析，例如陳儒修的「文化研究與原住民：從《蘭嶼之歌》到《蘭嶼觀點》」（1993）一文從比較觀點討論兩部影片；林文玲的「米酒加鹽巴：『原住民影片』的再現政治」（2001）一文仔細對照的是阿美族原住民導演馬躍·比吼的《親愛的米酒，妳被我打敗了》和陳龍男的《尋找鹽巴》，林文玲的另一篇文章〈苧麻編織的泰雅彩虹：製造溝通的『原住民影片』美學〉（2002）則是剖析泰雅族原住民導演比令·亞布的《彩虹的故事》和弗耐·瓦旦的《石壁部落的衣服》；胡台麗在〈民族誌電影之投影：兼述臺灣人類學影像實驗〉（1991）一文中談到《神祖之靈歸來：排灣族五年祭》、《矮人祭之歌》和《蘭嶼觀點》三部影片的攝製；曾宏民在〈原鄉映像：蘭嶼在地影片攝製者及其影像實踐〉（2004）論文中討論四位蘭嶼在地紀錄片工作者的作品。

本文的目標則是針對臺灣原住民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民族誌影片到有聲的十六釐米原住民民族誌影片，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。如此的區分一方面顧及「臺灣原住民民族誌影片」受到攝錄影技術發展的影響而產生的演變，另方面也意圖對較長期投入原住民民族誌影片攝製的原住民及非原住民紀錄片導演的作品作比較廣泛的介紹。其中最令人振奮的發展是出現了質與量皆日益增進的由原住民導演攝製的原住民紀錄片。原住民和非原住民導演在攝製原住民題材的紀錄片時皆有其限制，但也各有其因訓



練和成長環境差異所顯現的特色。原住民導演在掌握了錄影器材的拍攝與剪輯權後，可以更直接而有效地在他們的生活場域為族群的權益發聲、為文化的復振努力。

在這篇文章中作者無法針對任何一位導演或一部影片作深入的解析，也未介紹一些由政府或公共電視出資的原住民題材電視影集，例如《青山春曉》(1985，崔國強、蘇秋製作，共26集)、《高山之旅》(1987，蘇秋製作，共13集)、《永遠的部落》(1994，李道明製作，共13集)、《後山平埔誌》(1995，葉媛妹製作，莊華堂、林滄鬱編導，共10集)、《尋根溯源話南島》(1998，李道明製作，共13集)、《傾聽我們的聲音：尋訪阿美族的音樂世界》(1999，李道明製作，共10集)、《搖滾祖靈》(2000，簡扶育製作，共15集)、《部落的容顏》(2003，虞戡平製作，共13集)。由於這些原住民影集每個企劃案都包括10集以上，而每個影集攝製的期限大約只有一年，且製作人對於經費運用與表現形式有很大操控權，與獨立紀錄片導演的製作方式有很大差別，故不列入本文介紹的範圍。此外，本文限於篇幅，未能將一些以錄影機僅攝製了一部原住民題材紀錄片的導演與其作品納入討論，例如入選2001和2003年「臺灣國際民族誌影展」的《冠軍之後》(曾文珍導演，2000，60分鐘)、《尪姨秋燕》(姜瓊斯導演，1999，36分鐘)、《想要有個家—城市邊緣部落》(曹文傑導演，1997，24分鐘)；參加2000年「阿美影展」的《新樂園》(陳誠元導演，1999，25分鐘)、《油漆手鄭金生》(蔡義昌導演，1997，28分鐘)等。所有這些不足與遺憾，希望在日後撰述的文章中有所補償。

附註

註1. 本文之日文節譯本〈台灣原住民民族誌ドキュメンタリーの今昔〉(「臺灣原住民民族誌紀錄片之今昔」)收入山本春樹、黃智慧、パスヤ・ポイツオヌ、下村作次郎合編之《台灣原住民族の現在》(2004)。由於國內外民族誌影片的生產與展示一直與博物館有極密切的關係，故將此文投刊於《博物館學季刊》，希望有利於日後的收藏與推廣。

註2. 參見李道明(1994)。

註3. 宮本延人先生拍攝十六釐米影片的資料係由臺大人類學系副教授胡家瑜女士提供。這些影片近期由臺大人類學系與國家電影資料館合作，已轉拷為digital Betacam影帶，由雙方保存。

註4. 淺井惠倫先生攝製的《陸の人魚紅頭嶼》1987年由北海道大學翻拷，臺灣順益原住民博物館有收藏一個錄影帶拷貝。

註5. 巴博德先生是胡台麗博士論文的指導教授。但胡台麗直到2001年重返美國到他家中拜望時，才發現這批珍貴的八釐米影片。現這批影片已轉拷為DV錄影帶，由中研院民族學博物館收藏。

註6. 何傳坤先生拍的乩童與卑南族影片，據他說應留存在中研院民族所，但尚未尋得。布農老人打石器的影片由他自己收藏。

註7. 後來此3分鐘蘭嶼雅美族影片連同呂理政先生拍的臺灣漢人社會影像，共輯錄成30分鐘「臺灣行腳」默片，捐贈給國家電影資料館。

註8. 《神祖之靈歸來：排灣族五年祭》及《矮人祭之歌》二片的攝製經過與所作的影音實驗，請參看〈民族誌電影之投影：兼述臺灣人類學影像實驗〉一文(胡台麗，1991或2003)。

註9. 《蘭嶼觀點》的攝製以及返回蘭嶼各村巡演的經過，請參見〈蘭嶼觀點的原點〉一文(胡台麗，1993或2003)。

註 10. 日據以來，學界與官方將臺灣原住民族分類時並沒有太魯閣族，而將其視為泰雅族的賽德克亞族。但居於花蓮太魯閣一帶的「泰雅」族人一直爭取成為「太魯閣族」。2003 年官方宣佈承認「太魯閣族」為單獨的一族。

註 11. 1995 年公共電視招訓第一批原住民記者，課程包括影片拍攝與剪輯。2001 年開辦第二期「原住民電視人才培訓班」；2002 年再舉辦「原住民影像紀錄報導人才培訓計畫」。

註 12. 「臺灣國際民族誌影展」是由 2000 年成立的「臺灣民族誌影像學會」主辦，是雙年展。2001 年舉辦第一屆臺灣國際民族誌影展，迄 2005 年已舉行三屆，由胡台麗擔任影展主席。

參考文獻

木枝・籠爻（潘朝成） 2001 從殖民壓抑到主體抵抗的原住民族紀錄片：兼談變動中的紀錄片工作者。「影像與民族誌研討會」論文。中央研究院民族學研究所與臺灣民族誌影像學會合辦。

李道明 1994 近一百年來臺灣電影電視媒體對臺灣原住民的呈現。「原住民文化會議」論文集，頁：81~95。臺北：行政院文化建設委員會。

李道明、王慰慈（主編） 2000 紀錄臺灣：臺灣紀錄片與新聞片影人口述。臺北：財團法人國家電影資料館。

林文玲 2001 米酒加鹽巴：「原住民影片」的再現政治。臺灣社會研究季刊，43：197~234。

—— 2002 莺麻編織的泰雅彩虹：製造溝通的「原住民影片」美學。「真實與再現：紀錄片美學國際學術研討會」論文。2002臺灣國際紀錄片雙年展主辦。

柳本通彥 2000 一個日本人拍臺灣原住民的傷痕。阿美影展手冊與網站。

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，71：67~94。

—— 1993 蘭嶼觀點的原點：民族誌電影的實踐。電影欣賞雜誌，66：21~26。臺北：國家電影資料館。

—— 2003 文化展演與臺灣原住民。臺北：聯經。

—— 2004 *臺灣原住民民族誌ドキュメンタリーの今昔*（石丸雅邦譯），收入山本春樹、黃智慧、パスヤ・ボイツォヌ、下村作次郎合編之《臺灣原住民族の現在》（2004），頁：229~247。日本東京：草風館。

陳亮丰 1998 紀錄片生產的平民化：95~98 年「地方紀錄攝影工作者訓練計畫」的經驗研究。國立清華大學人類學研究所碩士論文。

陳儒修 1993 文化研究與原住民：從《蘭嶼之歌》到《蘭嶼觀點》。電影欣賞雜誌，66：40~47。

曾宏民 2004 原鄉映像：蘭嶼在地影片攝製者及其影像實踐。國立東華大學族群關係與文化研究所碩士論文。

關曉榮 1991、1992、1994 《尊嚴與屈辱：國境邊陲—蘭嶼》。時報文化出版公司。

收稿日期：95 年 8 月 10 日；接受日期：95 年 10 月 16 日

作者簡介

本文作者現任中央研究院民族學研究所研究員、國立清華大學人類學研究所兼任教授。



Ethnographic Films on Taiwan's Indigenous Peoples: A New Vision

Tai-Li Hu*

Abstract

This article attempts to provide an overview of the development of ethnographic films on Taiwan's indigenous peoples. The author makes use of a broad definition of ethnographic films including those made by anthropologists, professional filmmakers, indigenous directors and local cultural workers. These films are delineated chronologically into four sections: silent ethnographic films, 16 mm ethnographic films, ethnographic video films made by indigenous directors, and ethnographic video films made by non-indigenous directors.

Keywords: ethnographic films, Taiwan's indigenous peoples, documentary, indigenous directors, ethnographic films on Taiwan's indigenous peoples

* Research Fellow, Institute of Ethnology, Academia Sinica; Concurrent Professor, Institute of Anthropology, National Tsing Hua University

