

製作「原住民」：

轉換中的技術載體，轉化中的文化身分

林文玲

國立交通大學人文社會學系暨族群與文化研究所

世界各地的原住民影像工作者，因應複雜、難解的主流社會之龐大勢力，已逐漸發展出一些對抗的姿態與策略，企圖移轉原住民族被書寫與被呈現的既定格局，進而多觸角地運用現代數位科技與管道，介入族群文化之再現與形象之製作與生產。然而，深刻烙印西方社會進程、物質條件與象徵系統的視覺科技與影像載體，是否能夠與原住民族的口傳文化進行接合並傳達口語敘說之言說力道及其題旨、意涵嗎？本文將以泰雅族比令·亞布的《彩虹的故事》以及布農族莎瓏·伊斯哈罕布德攝製的《Alis 的心願》兩部原住民影片為例，審視攝影機作為現代科技的一種形式，透過原住民導演的中介、轉換，攝影機能否將傳統口傳文化之形式與內涵轉譯出來，轉化到影音的介面，讓原住民族的當代生存處境及其經驗歷程能夠以自我界定的方式呈現出來，進而營造原住民族的視覺主權。

關鍵詞：原住民影片，技術載體，文化身分，轉譯

一、前言

世界各地的原住民影像工作者，因應複雜、難解的主流龐大勢力，已逐漸發展出一些對抗的姿態與策略，企圖移轉原住民族被書寫與被呈現的既定格局。這些原住民影像工作者多方運用現代數位科技，介入族群文化之再現與形象製作、生產與消費的文化迴路（circuit of culture）。然而，原住民影片製作比其他類型的影片更常為了政治或社會目的，推展文化知識的溝通，並經由文化間（inter-cultural）的了解，克服偏見，或是再生產族群認同與政治凝聚力。在此我們看到原住民影片所具備的雙重質地：文化媒體的強烈溝通意圖，以及一種改變既定社會觀點的社會行動方案。

原住民的題材到底該由誰來拍攝？有人主張原住民本來就應該自己拍攝自己。但也有人提出質疑：「拿起攝影機的原住民，還是不是原住民？」這一問題的提出，暴露攝影機所連帶的電影工業及其紀錄片再現書寫體系，基本上是座落在一定的社會、文化及其象徵體系之中而發展出來。換句話說，拍片的攝影機與它所源生的社會、電影工業，也就是與二十世紀的西方社會那條發展軸線有很強的連線關係。而且這樣的連線還包括能源、技術與工具的發展，同時也是一個象徵的連線。電影與紀錄片作為一種既定的物質與象徵系統之書寫文類或社會溝通的工具，在與族群、性別或階級接合的當下，如何從中展露文化、族群或性別的特別位置與視野、觀點，將是影像工作者的最大挑戰。

從族群互動之歷史經驗與社會連帶的角度來看，「原住民自己拍攝自己」似乎更符合再現權力之解構與倫理之訴求。但這項倫理訴求所要強化的，無關倫理、身分和位置，而是一種意識與態度。「讓本來被研究或被拍攝的原住民族群，拿起攝影機去拍」並不足夠，癥結的問題在於：「誰在製造觀點」、「誰能在那個位置上拍攝影片」以及「哪些人的願望能從中得到實現、滿足」。因此在媒體擁有權與近用權（意即依據公平原則，個人或社會之多元團體，有機會在報紙、電視、廣播或數位媒介上，發表自己對於公共議題的想法。），還未臻理想的狀態下，澳洲原住民影像行動者 Marcia Langton 起而主張，原住民「不如去知道哪些關鍵處可以去控制生產，以及去製作我們自我再現的成品」（Langton 1993: 10）。Langton 指出，原住民題材

的拍攝除了需要站到影像生產之決定性節點，如何將族群或文化的「自我再現」呈現出來，將是決定視覺媒體與原住民文化接合是否成功、有效的最重要關鍵。

以目前各地出現的原住民影片觀之，這些影片目標明確並有其政治性意涵，有的為了文化存續、傳承而拍攝，有的則為了伸張族群文化的權利而落實一項影片計畫，也有原住民影像工作者將影片做為倡議（advocacy）的媒介藉以提出各項政治主張（參考 Elsass 1990; Marshall 2002 為影片資料）。但是影像媒體這一「新形式」注入「傳統」原住民社會，這些媒體如何被使用，帶出的問題現象一方面是：這種內建了西方社會議程、觀視位置及其照見明晰真實的中央透視法的影像媒體，如何能夠呈現「原住民」；再一方面，現代媒體如何進到原住民社會，在傳統還有些效力的人際連結當中運作其功能。從這樣的思考角度，原住民的紀錄影像有必要從原住民影片作為一種文化生產，以及作為一項社會過程兩個面向進行探討。

「原住民影片」作為一種文化生產，指出世界各地原住民族於視覺文化具有主導性的年代，向內對於自身社會中不同世代之間的文化，或對外向著不同文化的社會團體，為了傳遞文化（mediating culture）而取用了當代西方電影與錄影媒體技術，試圖以影像刻寫族群文化以及當下之生活處境，並將注意力放在建構當前文化認同的這一過程（identification）上，積極面對轉變中的文化，以及轉化中的文化身分。但消逝或變化中的族群文化與族群身分如何能夠尋索得到、被主題化或藉由影像再次顯影？由於原住民影片主要關切「轉化中的文化身分」，一種連接過去、銜接現在，並接引至未來的文化之想像工程，亦即一種製作過程，這種製作過程需要植基於當地的人、事、物以及既有的社會關係當中，始能運作。所進入的工作場域是一組人、科技與社會所交織的互動網絡。這個人與科技物件交織形成的複雜網絡，刻畫著原住民傳統、文化與影像、科技的遇合，及其顯現的現代性經驗。

二、紀錄影像的口述／說故事

Marshall McLuhan 認為電子科技（electric technology），包括電視與電影的視聽媒介，能夠擴大人類的中樞系統，因此可以超越文字單線專家敘

述的侷限，有利於口語式溝通，邀請觀眾參與，促進互動（McLuhan, 1964: 85）。從這個角度來看，電子社會似乎更可以和口傳社會（而不是文字社會）有更好的連接（Michaels 1985: 505）。然而視聽媒介真的能夠引起觀眾的積極參與？丹麥人類學者 Kirsten Hastrup 對此充滿質疑，並提出她的論證：「影像與文字猶如淺薄與厚實的描述，淺薄的描述只能捕捉形體或行為，無法捕捉深層的意義，形體若脫離當地的意義聯結與當時的再現傳統，則並無文化上的意義」（Hastrup 1992: 10），¹ 而「文字藉由語影（language shadows）卻能做出厚實的描述」（同上引：1992: 15）。²

Kirsten Hastrup 雖然對文字或視覺再現真實的優劣提出見解，但她並不否認民族誌電影（ethnographic film）於呈現多元世界及其面貌上有很大的功效（同上引：1992: 21），尤其對第三世界的人們而言，有些民族誌影片或許可以成為被拍攝者的歷史資源，或發言的媒介。影史上被推為第一部紀錄片的《北方的南奴克》（Nanook of the North, 1922）所描寫的 Inuit 人，雖然從未被標明他們於影片拍攝過程中所擔任的關鍵性角色，——從想像到陳設一場戲，到協助沖印毛片，到修理攝影機等工作，這些協助導演 Robert Flaherty 的 Inuit 族人「使用」攝影機的高超技能備受傳頌，成為日後原住民以自己方式從事、參與媒體製作所追隨的典範（參考 Ginsburg et al. 2002: 41）。並不擁有攝影機的 Inuit 人對攝影機的「使用」，包括了他們為這部紀錄片的拍攝所想像與構思的諸多場景，這些場景的創造與發想，讓導演 Robert Flaherty 有題材可以拍攝，也傳達 Inuit 人對鏡頭另一端西方觀眾「喜好看些什麼」的推想，從中透露的，還有他們對「攝影機」是什麼、以及能夠做什麼的理解與掌握。

《北方的南奴克》於影片完成近50年後，關於它的製作過程、參與者身分與分工細節，才逐漸被批露出來，從這些資料當中，看到影片的攝製與不同身分、位置的參與者之間所衍生的多重關係。換句話說，這些不同參與者對影片完成所貢獻的心力或勞動，指出他們與「攝影機」這項科技、技術物件的不同接觸面，以及從中展示出來的技術之工具性定義或者本質意涵。

1 黑體字為原作者所加。

2 時空跳躍（time-leaps）是語影的一部分，Kirsten Hastrup 認為文字比起影像，更能夠在時間（的過去、現在與未來）內來回游走，建構事件的複雜脈絡。

從技術意涵的這兩個層次來看，攝影機不只是一項工具或設備，攝影機與社會的關聯維繫在人們如何通過這項工具、設備，進行參與、投注精力，進而得出結果：一部影像作品。因此，我們有充分的理由提出假定，原本被拍攝的原住民族有朝一日，轉身成為影片製作的參與者。他們所推出的影像作品，呈現的現象以及開展的議題或訴求，可能相當不同於一般以知識或異文化為目的的民族誌電影，有其被標示與認可的價值（MacDougall 1987: 58; Hammond 1988: 398）。

但原住民族以紀錄影像敘說自己的傳統，所面臨的問題不僅只是再現權力的重新分配以及資源的有無，還將包括紀錄影像作為一種媒介與科技，可以如何使用與被運用的問題。「紀錄片」作為一種媒介科技，基本上涉及兩個「技術」（technologies）層面：其一，影片做為一種紀錄的技術（recording technologies），能保留與捕捉視覺形象；其二，它是一種視覺呈述技藝（visual representational technologies），可以敘說人物、故事與事件。而紀錄片「技術」的這兩個層面皆來自於這個技術所產出的西方文化，都不是原住民族原有的傳統，因此也沒有相對應的文化形式可以援用。此外，透過影片講述原住民的「故事」，一方面要能夠連接文化傳承的線索或象徵物件，另外一方面又需要將原住民本來面對面、有變異性的口傳版本之文化實踐，轉載到可以一再重複卻又「定著」的影音介面當中，這使得攝影機介入「傳統」原住民文化，所觸發的關鍵問題將會是關於「轉換」與「翻譯」的實際操作。

引申而言，原住民影像工作者運用影像呈述族群文化，他或她所憑藉的不僅僅是影像工具，而是透過一定的社會關係與網絡連結而完成。原住民影片製作因科技這一新形式的介入，進入某種特定的社會關係當中，並觸動多重網絡之重組。³ 具體來說，日常生活中老一輩原住民口傳族群文化時，啟動的網絡包括老人家、部落族人、口語以及老人家的身體形貌等；而當影像進入前述場域並且扮演呈現原住民文化的角色、功能時，老人家、影像工作者、老人家話語、身體與動作神情、攝影機、麥克風、剪接、配音、字幕以及螢幕等，都成為這個網絡當中的連結物件，彼此產生互動。

3 一位審查人的提醒與建議，在此深表銘謝。

原住民影片攝製所啟動的網絡連結，隨著影片過程而帶入不同的人、事、物、技術或介面，並製造意義協商、互動的空間場域。在這些空間場域當中，因應人事物的聚合，將經歷各種轉譯或轉換的「程序」而得出影片這項「結果」。此處的「轉譯」或轉換包括兩個層面：一是族群內，代與代之間關於傳統、族群、文化與集體知識的傳授與交換，這個層次的「翻譯」主要在於族語的使用、溝通以及對「文化」的理解與體認；而另一個層次的意義轉化，則涉及影片參與者對意義載體的不同掌握而來的轉換實踐，譬如老人家擅長的口語溝通對應年輕人對視覺媒體的掌握。

「原住民影片」中的族語使用，一方面標示這種語言作為辨識族群與文化身分的關鍵物件之外，同時將觀察到不同世代、位置以及地點的族人與自己的語言之間的連結，以及延伸的不同關係。因此，這一層意義的轉化所涉及的「翻譯」主要在於族語的使用、溝通以及藉由這語言指向的「文化」內涵、質地與意義。在此影片參與者具差異的族語「讀寫能力」，將凸顯這個語言所座落的時空背景、脈絡移轉，以及它在象徵的權力版圖中的挪移或流變之現象，而參與者族語能力的差距，常因紀錄影片的真實互動而透露出來、烙印在錄像上，並造成影片成品在觀影時的「延緩」現象。⁴在這個因應語言落差而來的「意義」轉換的「時空」間隙當中，翻譯正起著作用，如字幕或旁白的運用，並從中帶出第二層次的「翻譯」。而這一層次的「翻譯」或轉換，涉及的不僅只是語言的使用者，還擴及參與者所擅長或配備的傳輸工具或語言載體。這個現象指出了媒體間「翻譯」的問題，也就是文化與意義另一層次的轉化，譬如口傳文化轉換為數位影像之格式來進行敘說。

Kirsten Hastrup (1995: 23) 對「翻譯」一詞有如下的見解：「把本來不被知道的，翻轉成可以被接收、瞭解或者閱讀的可能」。原住民影片製作的例子中，譬如對自己、對部落、對外人，說族群、儀式、傳統的種種，甚至對著機器的觀景窗及錄音麥克風，來講述這些文化事項可以有的意義和說法。這些說法與意義闡述，都來自影片參與者從各自的位置、身分以及所屬世代，對自己的文化、族群與社群網絡所進行的親密閱讀。換句話說，族中老人試圖將自己擅長的言語及其意旨，於表達時稍稍轉換為年輕一代能懂的

4 譬如觀眾聽見影片中人物以他們的母語或族語進行溝通，如果這是我們不熟悉的語言，通常我們會等著翻譯字幕的出現，以對劇中人物的講話有進一步的瞭解。

話語，甚至是這些年輕人手上機器可以接收的形式；而手中握著機器的影片工作者，也一定程度要將非具像的社會文化事項轉化為機器可以辨識的形式，以便將這些來自不同載體有著不同格式的訊息橋接起來，進行傳遞並促成溝通。

承接上述，本文聚焦「原住民影片」作為科技與文化交會的一項社會實踐，觀察原住民使用影片科技自我發聲說自己，選擇說甚麼？用那種方式講出來？以及攝影機所發揮的功能以及扮演的角色。對於前述問題的釐清與闡釋，下文將藉由泰雅族比令·亞布使用類比訊號的錄像攝影機，於臺灣原住民紀錄影像初期發展階段完成的《彩虹的故事》（1998），以及布農族莎瓏·伊斯哈罕布德兩年前運用數位機器攝製的《Alis 的心願》（2011）兩部臺灣原住民導演的紀錄片為例，探討影片過程中兩者在語言與文化間的理解、翻譯與詮釋的問題，觀察攝影機「翻譯」文化的現象，並留意原住民影片觸動的口傳（文化）與（數位）錄像之媒體間的翻譯與轉換的現象。

三、《彩虹的故事》：攝影機「翻譯」傳統口傳文化

來自苗栗泰雅族部落的比令·亞布正職是教育工作者，目前擔任台中市和平區中坑國小校長。這位校長另有一個響亮的名號：人們口中的「比令導演」。比令·亞布的紀錄片生涯要回溯至20年前的1990年代。那時臺灣正興起一股影像紀錄熱潮，在這股風潮下比令於1996年參加了全景傳播基金會所舉辦的「地方紀錄攝影工作者訓練計畫」（1995至1998年），成為第一批經過訓練的原住民影像工作者。自1996年開始，繼第一部短片《土地到哪裏去了？》之後，比令·亞布從此積極透過鏡頭講述泰雅族的故事，十多年來拍攝有十部紀錄影片，其中《彩虹的故事》完成於1998年。這部紀錄泰雅族紋面文化的《彩虹的故事》影片，曾獲得八十九年度地方文化紀錄影帶優等獎，並於之後的十多年之間陸續於各大小影展、學術研討會、博物館、課堂教室、原住民族電視台以及2011年11月原住民族文化事業基金會首次舉辦的「部落電影院」巡迴影展中放映。⁵

5 原住民族文化事業基金會主辦的第一屆部落電影院以「用靈魂呼吸」為主題，2011年11月12日起，於全台分8個場次在部落間巡迴播放。這次部落電影院播放影片有三個來源，一為對外徵集



圖1 部落電影院

(圖片來源：<http://film.atipic.org/>)

《彩虹的故事》以泰雅族最為重要的傳統文化——紋面——為主題，以鏡頭的貼近紀錄了幾位年長的 Yaki（泰雅族對女性長者的尊稱）對紋面的記憶、心情與看法。紋面在傳統泰雅文化中，關係泰雅族每個人從出生、成長、婚配到死亡一生的歷程。紋面從性別上的意涵來看，女性要會織布、男性則需精通狩獵，如此才符合資格、得以紋面，成為泰雅族人，可論及婚嫁；死後則經由彩虹到達泰雅的天堂，紋面是通往彩虹的唯一憑藉。《彩虹的故事》以泰雅族人主位觀點，敘述紋面的個人經驗與故事，以及紋面涵蓋的深刻社會文化意涵。這些文化積蓄的深刻意義，在影片中藉由泰雅重要的文化元素：織布、吟唱、口簧琴等，一一展現出來。

（一）攝影機介入，啟動的社會互動網絡

導演比令·亞布在《彩虹的故事》影片中以第一人稱旁白（voice-over）的方式，藉助口語推動影片不同層次的敘事。旁白在這部影片的運用，承擔「獨白」、「反思」與「詮釋」之各項功能，於影片中具體落實為：主題要

的8部紀錄片：盧昱瑞《冰點》（2009）、林建銘《甘願做番》（2007）、比令·亞布《彩虹的故事》（1998）、袁美懿《以影畫我族》（2000）、楊明輝《金青山牧師》（2011）、黃首鈞《尋根的旅程》（2011）、莊榮華《巴尼達的子民》（2008）以及曹文傑《想要有個家～城市邊緣部落》（1997）；二為3部由原文會補助拍攝的喇外·達賴《失落的海平線》（2011）、莎蘿·伊斯哈罕布德《Alis的心願》（2011）與牧力感都《豐年祭 Illisin》（2011）；三為原文會「原住民新聞及紀錄片人才培訓課程」學員所完成的王政義《我不可能帥到永遠》（2011）和陳樹山《隱匿的 Kavalan》（2011），共13部影片。

旨的介紹、攝製過程的轉折，以及呈現並揭露導演的省思感想等。《彩虹的故事》在它較早的版本中，旁白的出現因應導演所設想的不同受眾，而採取族語或中文並陳方式加以配音。換句話說，這部影片的旁白是以雙語並行的面貌呈現出來，而族語發音的旁白則需附上中文或其他語言（譬如英文字幕），提供非我族群的觀眾接近這部影片的可能。本段落將針對旁白與字幕的使用與呈現方式，探討族語作為影片攝製的觸媒，讓影片參與者藉此展開溝通，以呈述文化與族群的相關事物。但影片參與者對族語掌握所出現的「落差」，一方面指出原住民語言所代表的文化正在消逝的社會現實，另一方面這一難以重現的現實，卻因影片紀錄真實的能力而被凸顯出來，並在影片表意元素的輔助之下，將文化傳承的困境具體表露。

《彩虹的故事》在片名字幕淡出之前，導演比令·亞布用族語旁白的方式，配合翻譯字幕，告知觀眾為何拍攝這部影片：

有一個泰雅老人曾經告訴我，族人死後會經由彩虹到達泰雅人的天堂。但經過彩虹時，祖先會查驗有沒有紋面。如果沒有紋面，就永遠不能到達泰雅人的天堂。自己是泰雅族人，所以對這個把彩虹刻在臉上的故事一直很感興趣。學會紀錄片的我就去紀錄族人的故事。⁶

交代本片的拍攝動機之後，三位影片主要人物接續出場，導演比令·亞布用族語進行旁白，配合翻譯字幕介紹影片人物，第一位出現在畫面中的，是一位年齡當時已過百歲的 Yaki 在自己家中活動的情形：

Yageh Bonay 是她的泰雅名，她是我最常去拜訪的人。她的生活比較清苦，家中四代包括兒子、孫子、曾孫子，所有洗衣、煮飯的工

6 依據此片最早的版本，影片時間約25分鐘的地方，導演再度以第一人稱中文旁白交待拍攝的中間過程：「在紀錄的過程中，因為太太懷孕所以有很久沒有上山。有一天突然聽到一個不好的消息，最會唱歌的 Yaki 尤瑪已經先到彩虹的另一端去了。Yaki 尤瑪的逝世給我很大的衝擊。太太阿莉娜也一直提醒我：『你紀錄的 Yaki 不會永遠青春、美麗的。』真的！時間是不等人的，我必須更積極的去紀錄」（《彩虹的故事》）。

作，目前為止，都由她一個人來負責。因為她家中的女兒、媳婦都已經不在了。

第二位 Yaki 的介紹，則以參加教會活動，及在家中為了拍攝要求穿戴傳統服飾為場景，以族語旁白配合翻譯字幕：

瑪虹·Bay 是她的泰雅名，現年87歲，她是部落中最會織布的人。
……聽瑪虹·Bay 說織布是紋面前一定要會的技術。

而第三位影片人物出場時，導演特別運用吟唱歌聲作為前導，介紹這位 Yaki 給觀眾，中文旁白配合翻譯字幕：

Yaki 尤瑪89歲，先生2年前過世，她一個人就住在這裏。她最擅長唱泰雅傳統歌謠，所以每次拜訪 Yaki，她總是喜歡用歌來對應。

接著導演以族語旁白配合翻譯字幕，做一小結：

以上三人是〔我〕常去拜訪的泰雅老人，有100多歲的 Yageh，很會織布的瑪虹和愛唱歌的尤瑪。當然在她們口中也談了當初紋面的情形。

至此（影片時間約10分多鐘的地方），是影片主題導入的段落。

在影片前導段落，旁白出現泰雅語與國語兩種語言並行使用的情形。導演比令·亞布在一次公開映演的場合表示，當初他並沒有特別顧慮到旁白敘述語言一致性的問題。⁷ 類似的情形也出現在字幕的使用，最明顯的例子是影片對擅長織布的 Yaki 以「瑪虹·Bay」的字幕寫出她的名字。雖然在後來的修訂版本中，比令·亞布將旁白語言不統一的現象，一律配以族語發音進行置

7 2000年10月20日，由臺灣民族誌影像學會主辦，在台北的國立臺灣博物館的一次公開發映活動中的發言。

換。但影片旁白交錯使用的泰雅語與國語，以及字幕當中出現的中文與拼音複合體的表達形式，反映的或許正是當下原住民部落日常生活的「語言」現況。而這語言「真實」景況與情味的浮現並非導演本意，但攝影機紀錄真實的能力，「不經意地」捕捉到了這一現象。

攝影機的介入同時也激化了世代間對於族語的掌握與熟練程度。比令·亞布表示與 Yaki 們對話常會出現一些窘困：「在談話過程當中，我想要談比較深層的東西是，可能是因為目前原住民，像我自己要談比較深的東西就比較難表達。我自己很難表達，所以在片中就看不到有種（比較深的）東西。〔Yaki 們〕講的比較深的東西，跟我要講的東西……很難對上」。雖然族語掌握與使用上的不對稱、不對等，卻不妨礙 Yaki Yageh 與比令·亞布逐漸建立的關係，以及發展出來的親近與互動。

比令·亞布在《彩虹的故事》的拍攝過程中與相差70多歲、當年已102歲的 Yaki Yageh 從不相識到彼此親近，是因為想要透過影片紀錄傳統文化而開展出來。⁸ 比令·亞布講述他與部落老人接觸的情形：

開始去時，她（指已過百歲的 Yaki Yageh）也會比較排斥：「你來幹什麼？不要拍」。可是到最後我每次去那邊，她就會特別高興：「啊！你看，你又來跟我聊天」。每一次去跟她對話，她就會非常高興。因為在部落裏面，可以用母語跟她這樣對話的年輕人現在是很少了。

比令（拍攝者）與一百多歲的 Yaki（被拍攝者）之間的互動，經歷了關係的演變，從不熟習到互動熱絡，其中相當重要的維繫媒介在於拍攝計畫所啟動的族語使用：「拍 Yaki 有三年多的時間，從不認識、到了解、到熟悉，我們之間的距離，隨著時間的增加，情感及默契愈來愈濃，到後來 Yaki 會不停地與我分享她過去的往事。」

攝影機的存在「暴露」族語使用的斷層現象，但紀錄作品肩負著訊息傳達的使命，因此影片成品在影（字幕可算為畫面的一部分）音（譬如畫面外

8 同註7。

聲音或旁白)的輔助之下,讓本來不會相互有聯繫的「言語」有了溝通的可能。另外,攝影機出現在部落,看似「掀開」代與代之間言語斷裂的現實,但正因為攝影機的出現與充當媒介,也讓不同世代的個人有機會相遇,並在不對等的語言能力、變遷的語境以及文化情境當中,為尋索族群文化的蛛絲馬跡而各自貢獻所能。

(二) 影片參與者與攝影機的不同觸面

作為影片作者,比令·亞布善盡職責地在影片諸多橋段植入影音訊息,補充或註解影片裏人事物的出場、轉折或變化。而影片對象的 Yaki 們也以她們各自所能的方式進入並參與影片,同時在鏡頭前嶄露她們身上活過的文化。Yaki 對著導演講述她們的生命經歷,透過影音的介面,創造了一個又一個的影像故事。從這個角度來看, Yaki 並不是等著被拍攝、被紀錄而已,而是懷著對這位族中後生晚輩的影片攝製動機、意圖之理解,做出了她們對攝影機或者對這部紀錄片的某種「知悉」而來的參與。這些來自不同位置的參與,說明影片參與者(包括導演)依循與攝影機的不同接觸面、延伸出來的「路徑」,而對影片過程以及最後的成品投注了各自的想像與能動性。

導演比令於講述《彩虹的故事》的影片主題時,非常有意地將影片中每位 Yaki 的特點傳達給觀眾:喜歡唱泰雅傳統歌謠的 Yaki 尤瑪,部落中最會織布的 Yaki 瑪虹,以及於影片中吹口簧琴100多歲的 Yaki Yageh。導演仔細梳理 Yaki 三人的「專長」,讓泰雅傳統歌謠、織布文化、口簧琴於影片中一一帶出,並在 Yaki 的口說生命史所延伸的敘事與故事軸線當中,將它們環環相扣,而最終將泰雅族傳統紋面文化串聯起來。Yaki 們的故事敘說以及身形動作「出現」在影片中,讓這些有著標示族群文化身分的重要元素不再扁平,也不再是孤立地在那裏。Yaki 們能夠將傳統文化「生動地」活出來(讓觀眾看到),與影片做為一項科技物件,能夠捕捉並保留視覺形象有直接的關聯。

100多歲的 Yaki Yageh 傳授導演比令吹口簧琴一幕,引發的一次即興的場景畫面,凸顯攝影機刻寫(inscription)真實的特別能力。以下藉由畫面(擷取自《彩虹的故事》)與聲音兩個表意的知覺單元「重構」這幕口簧琴場景:

表1-1 Yaki Yageh 傳授導演比令吹口簧琴

影像 (video)	敘事 (narrative)	聲音 (audio)
	Yaki Yageh 拿著口簧琴。	啊！(Yaki Yageh) 不好嗎？(比令·亞布)
	Yaki Yageh 吹奏口簧琴。停下，不解地看著口簧琴。	怎麼一點響聲沒有？聲音真小，這是甚麼口簧琴啊！(Yaki Yageh) 換我吹啊！(比令·亞布) 好！(Yaki Yageh)
	Yaki Yageh 再次嘗試吹奏口簧琴。	沒有旁白、沒有口簧琴聲音。(現場音)
	Yaki Yageh 再次停下，拿著口簧琴研究。	為什麼沒有聲音？這是誰做的？(Yaki Yageh)
	Yaki Yageh 再一次拿起口簧琴吹奏。身體(彷彿應和著口簧琴樂聲)一起律動，再次停下。	Yaki Yageh 吟唱歌謠聲(口簧琴依舊沒有發出聲響)。

(圖片來源：《彩虹的故事》)

表1-2 Yaki Yageh 傳授導演比令吹口簧琴

影像 (video)	敘事 (narrative)	聲音 (audio)
	Yaki Yageh 再次停下。	誰做的！一點聲音都沒有！ (Yaki Yageh)
	Yaki Yageh 再次停下。拿著口簧琴拉一拉、試試口簧琴的功能、放到耳朵旁聽一聽。	誰做的！一點聲音都沒有！ (Yaki Yageh) 不好嗎？(比令·亞布) 若是我做的一定比這個更好。 (Yaki Yageh)
	Yaki Yageh 又一次拿起口簧琴吹奏。身體更大幅度地(彷彿應和著口簧樂聲)一起左右律動。	Yaki Yageh 吟唱傳統歌謠聲(口簧琴依舊沒有發出聲響)。
	Yaki Yageh 再一次停下來，並以衣袖擦拭沾有口水的口簧琴。	Yaki Yageh 喃喃自語般說著一些字句(沒有翻譯字幕)。
	Yaki Yageh 與比令·亞布兩人。比令·亞布拿著口簧琴，Yaki Yageh 教他如何正確掌握口簧琴。	換我吹了哦！(比令·亞布) 好！(Yaki Yageh) 妳要教我哦！(比令·亞布) 好！(Yaki Yageh) 這樣拿嗎！(比令·亞布) 你怎麼這樣拿？這樣(…)放在這裏。(Yaki Yageh) 這樣對嗎？(比令·亞布) 顛倒了！(Yaki Yageh)

(圖片來源：《彩虹的故事》)

表1-3 Yaki Yageh 傳授導演比令吹口簧琴

影像 (video)	敘事 (narrative)	聲音 (audio)
	比令·亞布開始吹起口簧琴。Yaki Yageh 在旁邊看著。比令·亞布停下。再拿起口簧琴吹奏。	口簧聲響。 你的怎麼那麼大聲 為什麼你的那麼大聲，而我的沒有聲音呢？（Yaki Yageh） 我也不清楚。（比令·亞布） 我可能太用力了！（Yaki Yageh） 口簧聲響持續。 但我吹不出意思來。（比令·亞布）
	比令·亞布停下，轉頭對著 Yaki Yageh。	我吹 Yaki ! Yaki 哦！（比令·亞布）
	比令·亞布拿起口簧琴再次吹奏。	看妳能否聽懂（比令·亞布） 我聽到有 Yaki 的聲音（Yaki Yageh）
	比令·亞布再度停下，對著 Yaki Yageh 說話。	我現在吹的是什麼意思？（比令·亞布） 你是不是說我是你的女朋友！？哈…（Yaki Yageh） Yaki Yageh與比令·亞布笑聲。

（圖片來源：《彩虹的故事》）

從攝影機的功能來理解，攝影機本身有它自己機械性創造影像的能力，雖然它是被人們操縱決定的，但啟動開關之後，攝影機會照著自己的功能去產生影像。本片的攝影機在它自己「製造」影像的機械自動性，與它本身所具有的「觀察」（攝影鏡頭監看（monitoring）的能力）之下，「看到」、

「等到」拍攝對象、場景事物的演變，從一種既定的「口簧琴吹奏」主題，到一種即興、一種沒有按照既定「傳授」課程的「演出」與臨場表現。

《彩虹的故事》中的口簧琴段落所展現的即興劇作（writing）效果，可借用場面調度（mise-en scène）的影片技法作進一步詮釋。「場面調度」意指將拍攝對象「擺在適當的位置」、「放在場景中」。這場幾乎沒有經過排演的「口簧琴吹奏」，鏡頭對象與攝影機是在相當範圍的空間內活動，這兩者因應空間的侷限而不太移動。這個既定的空間與位置的配置，卻沒有與即興偶發的「演出」產生衝突，反而因為口簧琴以及 Yaki 體現著的傳統與文化這事件而有了某種中心、聚合的特性。這使得鏡頭對象與攝影機運動進入某種場面幾乎不做「調度」的長鏡頭狀態下，反而展現了某種靈活性。⁹正因為意識到發生「事件」的重要性，攝影機以它的「不動」開闢一條飽含能動性的場面「安排」，因而使得鏡頭人物與動作得以不間斷地繼續下去，除了情緒不中斷，也同時展示人物與環境、人物與人物，甚至與實在之間的相互關係，達到一氣呵成的效果。

攝影機「目不轉睛」的現場收錄，透露著一股氣氛——彷彿每一位參與者代表她或他在場的「觀看」，都意欲將眼前、鏡頭前的一切吸納進來，在場的各個主體包括攝影鏡頭在內，以幾乎屏氣凝神的精神投注，引領觀眾進入一種「神出」的狀態。這樣的效果，在本片特有的攝影機位置所框限出來的場景與（彷彿劇情影片）長鏡頭／一鏡到底（long take）的使用下，¹⁰得到很好的發揮，也傳達了這個段落特別的節奏感。在此，長鏡頭段落（plan-séquence）特有的持續使用一個鏡頭，不靠剪接，在這個場景顯露無疑，它讓畫面裏的運動「自發地」呈現出它的戲劇動作，由於它的不切斷時空，因此顯示一種寫實的傾向，並隱含對紀實性與紀錄性的強調。

（三）轉變中的技術載體，轉化中的文化身分

比令·亞布對口簧琴吹奏這一場景的剪接安排讓某種觀影效應得以出現

9 也就是內容造成類似場面調度的劇情效果。

10 此處的長鏡頭指的是時間很長的單一鏡頭，意即拍攝之開機點與關機點的時間距離。這種鏡頭常用在凝視人物，或是隨著故事發展推演而不間斷的鏡頭。若影片中某場戲以很長時間的單一鏡頭完成，亦可稱為「一鏡到底」。

——一種Yaki身上所承載的「傳統」以及所活出的某種文化社會之「深藏性」(social embeddedness)。¹¹ 而這樣一種文化社會之「深藏性」並非依靠演員的表演而來(如劇情影片般)，而是藉 Yaki「如實」的生命表白而達成。這個近乎戲劇性的表達，也不是舞台表演(如 Goffman 1959所言)，它根源於日常生活及其經驗之整體，其中經歷的斷裂、傳承與變奏，正是族群文化曲折的歷史痕跡。影片重「現」這一段歷史的曲折，在此導演比令·亞布如同一位論述者，選擇能夠清楚確定其觀點與想法的方式，引導觀眾進入某種跨時空的實在網絡，並在一種秩序中，整理出一條對實在的接近路徑以及瞭解的可能。

此外，從「重構」的口簧琴吹奏場景同時帶出關於溝通與實在的問題，一種關於「幾乎沒辦法翻譯」的問題。在此「口簧琴吹奏」可以被視為一項關於「翻譯傳統」的隱喻(metaphor)：族語的喪失以及文化傳承的斷裂反而用影像存留下來，用影像補足某種語言上的再也不能(語境的不復存在，包括語言使用的場景，人、事、物的變遷)。引申而言，Yaki 吹不出聲音，但其實她懂得怎麼吹(是琴出了問題?)；年輕人可能因為他有力氣硬是吹出聲音，可是卻不解其意，所以他其實不知道怎麼吹。「口簧琴吹奏」的隱喻將不容易瞭解的事物，一下子變換成人們可以理解的說法傳播出去：即使我們不知道傳統難以傳承的困境，但是我們只要知道口簧琴吹不出來，而年輕人能夠讓樂器發出聲音，但卻不解其意的情形，就可以察覺「翻譯」傳統與說出「族語」深層意義的艱鉅。

在此口簧琴有一點像紀錄片的機器，就是說原住民族群現在幾乎沒有了語言，就用另外一種科技來補足那個沒有辦法再抓到的東西(其實導演是藉由影片並運用旁白將《彩虹的故事》「說出來」)，可是也一定捕捉不到，因為已經是不同的媒介了。但這也是一種「翻譯」，一種從語言到影像(以前沒有影像，不會用照像)。以前用口傳所以語言很重要，現在是用影像來進行傳承、溝通與延續；然後語言似乎變成從屬了，而機器就變得很重要

11 這個電影場面如同 Walter Ong (1982: 34)所指出的原住民族的(口傳)文化常夾帶著助記模式在其中(參考 Littlejohn 1975: 88)，影像記錄/呈現傳遞了這樣一種集體的理念與神秘力量(Walters 1992: 11-12)，使得這個畫面充滿了敘說的能力與權威，而有它深刻的意義指涉(Lutz 1989: 89)。

（能否有機器、誰使用？）而且這個機器、這個翻譯就衍生出能否傳達出符合「原汁原味」的問題。「不可翻譯」的隱喻，傳達原住民刻寫文化身分的載體及其形式有所變化，所透露的訊息——一種原住民世代間的溝通與文化身分「傳承」之現代轉形與可能。

指出口簧琴和攝影機、語言與影像、翻譯與不可翻譯等隱喻，基本上是循著導演與影片中人物給予的線索、釋放出的訊息痕跡，並一定程度放在這些事務與它所處環境的狀態而來。在此筆者的分析實際上是進行了 David MacDougall (1995: 226) 所說的，影片閱讀所應該作的雙重詮釋的工作。David MacDougall 對影片閱讀的雙重詮釋，認為身為影片閱聽人，我們不止要處理想像之物，也要處理鏡頭前的人事物，以及在影片中幾乎同時共存的電影拍攝者（其印記及痕跡）。因此我們必須面對至少兩個層次的詮釋工作：一方面要對影片中社會行動者日常生活的某種複雜性，進行理解與解釋；另一方面也必須知道這些理解與解釋之所以可能，是在影片拍攝者以及他提供的敘事之下，才能夠進行。

比令·亞布表示開始從事影像紀錄，是為了詮釋原住民文化，在影像工作的過程中也認知到，攝影機作為「武器」與作為運動的「工具」，並且相信影片透過放映、討論，能夠讓觀者改變想法或對某一議題重啟思考。而影片能否改變觀者的想法、觀點，端看影片傳達了什麼。比令·亞布認為影片「說服他人」的力道若來自於「被攝者」真誠、理性、感性的言論，將可能達到「改變」觀影者的目的；而真誠、理性、感性的言論，就必須把攝影機靠的很近。到底攝影機可以靠得多麼近？要談的重點對比令而言，「並不是真的要把機械放在被攝者有多少公分的距離，而是攝影機到底可以拍到被攝者心裏真的想法為何，攝影機到底能拍到他們心靈深處有多深，可以談的有多廣，這才是真的『距離』所在」（2009 TIEFF 國際論壇的發言）。

另外，《彩虹的故事》整部影片最為動人與引人深思的片段，的確都出現在比令與一百多歲的 Yaki 之間的互動所顯現出來的特別質地。而這樣的互動情景由於貫穿在泰雅文化象徵（物）上，譬如紋面、口簧琴、吟唱與彩虹傳說當中，所營造的意義效果，在彰顯 Yaki 是這部影片的靈魂人物的同時，也突顯了 Yaki 生 / 身為傳統泰雅族人的文化印記、精神向度與靈魂歸屬。

拍攝《彩虹的故事》的最後一年，當比令告訴 Yaki Yageh 要結束拍片的工作時，這位老 Yaki 很認真的說：「我死後的靈魂，會一直跟在你後面，但你是看不到我的，哈哈……」。¹² 如果說比令·亞布藉由影像的能力講述關於泰雅文化的凋零與危機感，那麼我們或許可以進一步闡釋，這部影片於攝製過程所觸發的局內人對於「文化」意義之組織或協商，透過老 Yaki 活過的泰雅傳統與承載的族群身影所傳遞的敘說力量，將在每一次的播放活動中，穿透螢幕走向觀者，成為這部影片的靈魂所在。

四、《Alis 的心願》：數位影像敘說「我們的生活方式」

母親是台東布農族人的莎瓏·伊斯哈罕布德，曾經擔任公共電視（1998年7月1日開播）「原住民新聞雜誌」首批記者。擔任公視記者期間，莎瓏跑遍全臺灣各地的原住民部落，報導那些從來不曾被報導的故事。2000年莎瓏離開公視加入大肚根文化工作室，從企劃與剪接開始，學習製作紀錄片。2000年至2004年間，莎瓏參與製作的紀錄片有十多部，多數關於臺灣原住民族的歷史、文化以及權利之爭取。這時候感受到原住民的紀錄片或原住民自己拍的紀錄片播放管道的稀少，2000年開始，莎瓏連續四年參與籌辦了四次（原住民）紀錄片影展。¹³ 2004年為了加強影片製作專業能力，莎瓏前往芝加哥藝術學院（The School of the Art Institute of Chicago）的電影製作研究所進修，2006年獲得藝術創作碩士（MFA）的學位。從芝加哥回臺灣之後，莎瓏除了為大愛電視台拍攝「草根菩提」系列紀錄報導之外，同時創作劇本並拍攝劇情短片。八八風災之後積極投入災後重建的紀錄片拍攝。

2011年完成並入選同一年「用靈魂呼吸」部落電影院的《Alis 的心願》即是關於八八風災受災的高雄藤枝部落布農人的遷村故事。但這則故事的開端不是起於2009年八八風災之後，而是早在1939年日本人實施集團移住就已發生。《Alis 的心願》紀錄片的主角是74歲的 Cina Alis，¹⁴ 一位住在高雄

12 比令·亞布關於《彩虹的故事》幾次公開發言，都提到老 Yaki 對他說的話。

13 2000年的「真實邦 P Y、阿美影展」，2001年「邦 P Y、部落電影院」，2002年「請問蕃名紀錄片影展」，以及2003年「勒加·馬庫紀念影展」。

14 Cina 是布農族人對女性長者的尊稱。

縣桃源鄉寶山村藤枝部落的布農族人。Cina 在這部影片中講述許多關於自己70多年來在南臺灣山區部落，居住、生活過的地方。這些散佈在深山裏的「無名」地理區塊，在 Cina Alis 細細回溯這一輩子曾經「走到」、「停留下來」、「居住生活」、「離開」的故事以及口述回憶中，逐漸有了自己的形體容貌，有了自己的「名字」稱呼，因而也成為一個個讓人可以觸摸得到「真真實實」的地方。

（一）「攝影機」的專注與傾聽

《Alis 的心願》導演莎蘿·伊斯哈罕布德在整部紀錄片中以 Cina Alis 的生命故事為基底，沿著那張有 GPS 定位的 Google（衛星）地圖，亦步亦趨跟隨著 Cina Alis 口述節奏的步伐，以影像的動靜態，畫出一張有時間縱深、有記憶套疊、有親人關係、有工作勞動，有土地、天空、動植物、氣候、空氣與溫度感覺，相當能夠敘說、充滿情感質地的族群與部落遷徙的地圖。這幅生動、源源流長的影像地圖，是在 Cina Alis 與莎蘿·伊斯哈罕布德共同進入影片攝製「事件」當中，啟動探尋舊部落的腳步，一起繪製完成。

64分鐘的影片時間，脈動在「聲音」（比較偏向是 Cina Alis 的印記）與「（具聲 *sonoric*）畫面」（比較偏向是導演的印記）的應對、互動、以及往前再推進的來回與循環。影片所呈現的系列音-畫之影像動作，纏繞著影片主角與導演各自發展卻又彼此承接的兩個敘事軸線。這兩條敘事軸的互動方式，常常在 Cina Alis 口述講話持續進行的同時，承接在導演鋪陳的畫面以及所營造的影像聲響空間中，讓意義的敘說能夠延展與深化。這兩條敘事軸同時交織並嵌入口（述）說故事（*storytelling*）與數位說故事（*digital storytelling*）的介面當中，創造了意義生發與溝通理解的可能與空間。尤其影片中（Cina Alis）所提及之人事物，都經過（導演）仔細的梳理，使得這些往事故人清晰浮現，與自己有了關聯，也讓「過往」經由「當下」的說故事，而與「未來」能夠橋接起來。

能夠將過去、現在與未來通過自己的生命歷程串連起來，除了顯示個人生命故事及其經驗的韌性與強度之外，故事被（導演與紀錄機器）專注聆聽的樣態，使得故事的意涵與講述者的意向更為顯露，穿透著敘說的力道。Cina Alis 回想大伯 Dama Biun 不願離開生活其中的山林部落：「他的心裏，

不願意離開這裏到別處，到以前就稱為是別人的土地上。他的心裏想，一定要跟家人住在這原來的地方，到永遠。如果要把我們趕出來的話，我先用槍把你們通通打死，然後我再自殺。」（《Alis 的心願》）導演與攝影機因為傾聽的聚精會神，也讓其他閱聽人在別的時空場合，進入類似的情境、狀態，因而能夠「聽到」、「聽懂」Cina Alis 或 Dama Biun 希望留在原來地方的願望與強烈主張。

Cina Alis 說故事，並透過紀錄鏡頭敘說這些故事，由於講故事本來就比較著重對話與溝通的你來我往；以及通過口語的日常特性，進入生活的肌理脈絡，因而看到生計、勞動與生活的方式。更由於原住民族口傳、口述歷史的傳統，使得對著鏡頭、用自己族語講自己（族群）的故事，真正去對應的會是自己族群內部以及代與代之間的聯繫。但又因為口述生命故事的一種共通的特徵與主題，以及由此生發的類似經驗或感受，這將使得社會其他群體或世界其他地方的人，聽聞這些故事也能有所共鳴或能夠「感同身受」。

Cina Alis 在影片中講的故事，不外乎關於移動、遷徙、落腳、種植、勞動與工作。的確，透過影片我們知道 Cina Alis 以前跟著家人住在山裏的部落，生活所需仰賴種植、捕獵以及採集（愛玉）等勞動工作來維持。從紀錄的鏡頭，我們同時看到 Cina Alis 到現在每天都有做不完的事：釀糯米酒、打米糕、刺繡、蓋雞寮、照顧孫子。在忙碌的日常工作當中，Cina Alis 還能與弟弟、晚輩一起跋山涉水走回自己出生時的石板屋，去看看七十多年未曾回來的舊部落。Cina Alis 對以前生活記憶得相當深刻，「這片土地是我的阿公很努力找到的。從台東過來，經過 Usuzu，到達這裏 Ubukudav，這片土地。我的阿公很辛苦，找到這一塊土地。……〔這塊土地〕日本話叫 Kauamuku，布農話叫 Ubukudav，我就是在這裏出生的」（《Alis 的心願》）。

Cina Alis 與家人重返 Ubukudav 這塊土地，而故事的時間點也跟著回溯到 Cina Alis 出生的年代。Cina Alis 回憶她出生到現在，家人、族人一再遷移的生活處境。但身處不斷遷徙、移住的變動中，不太改變的是族人、家人勞動的身體以及與土地、自然的關係維繫，「種小米，把家裏整理好」（《Alis 的心願》）一直都是這群不斷移動的人們不變的生活態度。這樣一種生活態度落實為家人、族人一起在土地上勤快勞動，分享成果並敬畏上天，一種與人、與土地、與自然、超自然維持一種倫理有序的生活方式。

這樣一種倫理有序的生活方式卻因為遷村而屢屢受到破壞。所以當馬英九總統於永久屋落成到訪、剪綵時所說的話：「慈濟所提供的，不只是一棟房子、一座教堂，或者一所學校，或者，一個農場，更重要的，慈濟也提供了一個生活方式。一個健康的、感恩的、現代化的生活。讓所有的人都能夠真正的感受到大愛的存在」（《Alis 的心願》），對應 Cina Alis 的想望與心願就顯得相當不協調。由於攝影機前面 Cina Alis 一直活出來的生命經驗與生活方式，非常不同於馬總統眼中（慈濟所提供）的生活方式，Cina Alis 身上所體現出來的生活，是馬總統所說的「這一種生活方式」的另一種不同的生活方式。

原來，Cina Alis 講故事的一個核心要旨，在於提出族人們所活出來的「另一種生活方式」，其實就是「我們的生活方式」。我們的生活是落實在族人每日的共做、共享，以及對土地、動植物的共生與維護，這其中還含納了對自然、環境、天候的觀察與經驗的累積。在此「我們的生活方式」，一種不同的生活方式，所代表的將不僅僅是不同的敘說或主張，它同時也是一群人與自然、與環境、與土地所建立、經營的一種持續、永續的關係。《Alis 的心願》影片中對山（林）、天空、河床、樹木與植物的反覆呈現，一方面展現了在地生活的日常特性，另一方面規律出現的天空、山與水的自然圖像，成為描繪此文化的基本詞彙，而這套字彙系統相當能夠刻劃當地人們的生活情景與生命態度：

我是在這裏出生的。我喜歡這裏的風。我們不喜歡在城市，因為很熱，不是在地出生，喜歡待在這裏。在山上涼涼的風（Cina Alis）。

自1939年的集團移住到2010年搬進永久屋，Cina Alis 與部落的族人們，已被迫搬遷了很多次。莫拉克風災後，藤枝部落塌陷，重建的希望渺茫，大部份族人都放棄了，只剩下少數人仍在等待，希望有一天能搬回山上，Cina Alis 就是這些少數人中的一位。Cina Alis 並未住進永久屋，目前與兒子、媳婦、三個孫兒一起在六龜租房子住。對於遲遲不能回去原來地方生活，她語重心長地說：「在這裏誕生的人，很麻煩。心裏很難過。被政府趕走。如果被政府趕走的話，心裏很難過。」（《Alis 的心願》）雖然如此，Cina Alis



圖2 舊部落石板屋一隅。

(圖片來源：《Alis的心願》)

還是認真地想著如何回去原來地方「自力救濟」，將水管接好、水池修好，這樣就可以種很多東西，養活自己與家人：「嘴巴在笑，心裏在想要怎麼生活。不知道要怎麼呼吸。我要種芋頭、種小米，就很好了！每天要吃，吃 Cinavu 就好了。作夢啦！夢想。」（《Alis 的心願》）

鏡頭如實傳達了 Cina Alis 的真切想望。由於想望的真切夾帶著力量，Cina Alis 的願望或許終於能夠成真。

（二）「剪接」的串聯與重點加強

承接 Cina Alis 講故事吐露出來的「活出另一種生活方式」的核心要旨，《Alis 的心願》影片中對山林、天空、植物、天候與地景的反覆呈現，一方面指出了不同生活方式所植基的自然、環境與條件，另一方面規律出現的山林、天空、植物、天候與地景圖像，成為描繪此文化的基本詞彙，也讓不同的生活方式藉由影音元素，具體落實為不同的表意實踐。而「我們的生活方式」所植基的文化基本語彙及其訴求，在這部影片中是置放於八八風災激化的受災原住民流離失所的當代情境當中，逐步推展開來。但這個眼前正在發生的情境，導演莎瓏卻以 Cina Alis 七十多年來的遷徙與移居的生命傳記帶出時間縱深，並在 Cina Alis 引導攝影機與導演一步步走入山林，去到事件的地點而將影片敘事的時間縱深，從空間的面向一一顯露出來。

影片中 Cina Alis 講的故事被導演莎瓏的攝影機紀錄並存留下來。但 Cina Alis 口中的故事場景及其所指，並不能於故事被講述的當下自動現身。故事

場景、面貌或細節的浮出，在於導演運用剪接的後製過程，結合影音元素的重組而將它表達出來。導演與攝影機隨著 Cina Alis 走入山林，而影片的表述以一種「畫足跡」的方式，把走過去就「消失不見」的，用固定、具體的影像「畫」出來之後，並承接在一個個藍天、夕陽或遠眺山景的畫面，讓它能夠延續。這些畫面不是靜止不動在那裏，而是藉由「縮時」影像處理手法，產生緩緩移動的效果，有著風吹動著（可以呼吸的）影像「觸」感。導演整理了這些「特定」的看見、感覺，並非要營造一種「見證」般的觀視效果，反而希望借助景像的切換、停留以及舒緩地移動樣態，配合音樂，邀請觀者進入 Cina Alis 飽含情感、懷想與記憶的「心之所繫」所座落的空間場域。

Cina Alis 走入山林的身形舉動建構了她與家人、族人曾經生活居住的土地中的「空間故事」(spatial stories)，又因為配合 Cina Alis 的回憶與說故事，因此建構這些空間故事的同時，也建構並提供了敘事理解的形式 (forms of narrative understanding) (Tilley 1994: 28)。而這些敘事的內涵隨著 Cina Alis 的腳步行動而生發，Cina Alis 「在不同地點之間移動，與其連續經驗有關，而在這經驗的描述中，敘事的產生連結了身體與地方，也連結了身體與地方上發生的事件。」(Tilley 2004: 26)。身體連結地方、帶出事件，而（走路事件的）「時間」因子同時藉由移動及其先前的經驗，而被帶進地方裏，與這些地方的直接或透過影像傳達的某種「直接」接觸，成為故事與建構個人經歷的記憶啟動器 (a mnemonic trigger) (Tilley 2004: 26)。

Cina Alis 所創建的空間故事及其理解形式，在《Alis 的心願》影片中藉由音樂與畫面的配合，相當細緻地傳達出來。關於這部分，導演莎瓏表示她的確有意透過音樂的穿透力，引領觀眾進入影片的脈絡，以及影片想要傳達的意義之網。能夠如此細膩地將影片故事與脈絡經由影音的組合「做」出來，自己操刀剪接的導演莎瓏說，透過非線性數位剪接機器的普遍與家用化，她才有可能在沒有租用專業影像工作室的成本與時段的各種壓力之下，在家裏細細琢磨、慢慢的剪，一直試到畫面與聲音的感覺對了。數位科技與介面在此提供有效率的工作環境與條件，讓這部影片得以依照導演的構思而逐一落實成形。另外，新數位科技如地理定位系統 (GPS)、地理資訊系統 (GIS) 以及地球遙測 (ERS) 等衛星導航系統所提供的圖片，也整合成為本片空間向度的敘說。

影片尾聲的那張 Google（衛星）地圖清楚地體現這類地圖所具有的全球性視野，「雖然這樣一種〔從太空看地球的〕視點已然超出全球的視域範圍」（Ingold 2000: 226）。但這張地圖在影片中經過多次疊影，並在一次一次的淡出淡入的影像套疊過程中，形繪出族人來回遷徙的軌跡。這個軌跡同時隨著時間流變而延展出（以逐漸拖曳、變長變遠的線條呈現）族人們流離的動態足跡。正因為將地圖作了如此的影像化處理，使得原本帶著全球視野的 Google 地圖，轉換成含納個人經驗、體驗，以及貼近在地視域眼界的現象空間之呈現。這樣一種有著能動性在其中的現象空間，因此有其潛在可能去（再次）喚起族人對失落祖先故土的懷想或進行連結。

能夠藉由音樂帶出具聲畫面與地景，或者將彷彿沒有差異的全球視點，置換成在地視域的表達，相當依賴影像以及數位科技的發展及其網絡之連結。數位科技所帶來的便利性以及互聯的網路流通，讓《Alis 的心願》穿越時空的限制，以一種超文本的連線、跳接（links）而將斷裂的時間以及被阻隔的空間重新疏通、進行縫補；也讓影片場景即使從一個語境跳接另一個語境，都能夠維持它的敘事、邏輯之連貫性。這個連貫性，使得 Cina Alis 身體行動的經驗歷程不因破碎的時空而陷落不見，反而經由影片而被細膩地「轉譯」出來，並擔起呈述（represent）關於土地、領域的觀念、想法、與土地關係之建立與維護的倫理方式，以及由此嶄露而來的關係屬性與特別質地。



圖3 Cina Alis 眺望遠處祖先的故鄉。

（圖片來源：《Alis 的心願》）



圖4 Cina Alis 與弟弟、晚輩一起跋山涉水，走路「回家」。

(圖片來源：《Alis 的心願》)

(三) 影片／映演的意義效應

《Alis 的心願》以八八風災的災後重建為主題，導演莎蘿·伊斯哈罕布德清楚地從時間與空間兩個軸線，將「災後重建」放到一個與原住民傳統領域有關的議題，進行深度探索。而傳統領域的範圍卻在不同治理政權的執行之下，呈現出界限斑駁、難以定位也難以再次回返的後果。在影片中導演數度使用了 Cina Alis 與她的家人在河床上跋涉的畫面。Cina Alis 與弟弟、晚輩一起跋山涉水要走向自己出生時的石板屋，看一看老家所在的地方是否如往昔一般能夠讓人呼吸，有回家的感覺。影片以纖細而安靜的方式，呈現鏡頭前面的這家人走路「回家」。導演的鏡頭刻意對著：身體的移動、勞動，以及走到目的地之後，經歷徒步走路回家而體會、認識先人衣食住行或日常作息的環境、生態與自然之所在。走動的身體，呈述並敘說著人與空間、地方的實體、實際之互動，行動個體從中學習到的與土地、環境的關係，以及對於生態、動植物知識以及傳統智慧的認識，都在這樣來回往返的身體活動中積極生發。

導演莎蘿深切知道空間的意涵或地方的意義，與人的活動、敘述或描繪密切相關，透過指出每個空間在地所屬的「空間故事」(參見 de Certeau 1984: 115-136)，讓空間故事的敘事，標示出這一空間的獨特性，進而能夠將在地所屬的成員連接在一起。個人與其他所屬成員對於故事的情感分享，能夠建立起彼此的集體意識與身分認同。而參與的個人藉此也可以在過去的歷史中

找到自身的定位與定向。《Alis 的心願》實現了 Christopher Tilley (1994) 對空間故事的討論，從路徑、移動、地景與敘事著手進行，除了凸顯人（譬如 Cina Alis 跟她的家人）作為經驗主體，於路徑、移動中對周圍環境的感覺、感知之外，與他人（向家人、族中晚輩，或者對著導演以及向著攝影機後面的觀眾）對此的談論、講述、書寫或描述，都對意義的形成產生重要影響，也讓腳下走過的地土成為（人們也）可以觸摸得到的「真真實實」的地方所在。

引申而言，地景、空間或地方都是社會過程的產物，其中的意義形成來自於行動者（個人或群體）的參與，以及與環境產生的互動，從中對環境有所體驗，並給予意義。在此，有意義的空間及其意義的形成，在於物理空間、身體的身心狀態、認知或再現的心智空間、移動以及人與人之間，與其他物種或自然環境之間的遭遇或互動，所共同形塑而成。社會空間也不是一成不變地一直在那裏，反而是因應人的經驗、情感依附以及捲入的程度而有所轉變與轉化（Tilley 1994: 10-11）。Doreen Massey 也指出，空間是由盤根錯節而又相互滲透的各種關係網絡所構成，在其內部充滿各種不同源流的象徵、意義以及權力之競逐關係（Massey 1993: 142, 156），而「地方」則是呈現空間所涵蓋的各種複雜社會網絡的具體地點，是一個各種社會關係的結點（node）。一個「地方」的指認在於透過與其他地方的互動而來，因此地方也是社會關係的空間再組織（Massey 1994: 5, 121）。

《Alis 的心願》從八八風災的災後開始，藉由 Cina Alis 的生命敘事，從影像的整體表現當中，導引出關於原住民族的土地權、生計生產以及文化存續的關鍵議題。這些議題的關鍵性在於，通過它而能夠將不同世代、跨族群甚至跨國界的原住民族，以一種近乎「共同的命運」的方式而連結在一起。這樣一種順應影片（敘述）主題的視角，並設法將她的生存世界盡量顯現出來的影片手法，使得影片主體的自我再現、自我界定的主權表意與主權凝視，有機會透過視聽格式化訊息而呈現並轉譯為相當具有敘說力量的影像話語。

Cina Alis 的心願經由莎瓏的攝影鏡頭以及影片最終成品，從一種主位觀點的自我界定與自我再現出發，其意圖表達的無非在這塊土地上，「我們這群藤枝部落的布農族人如何存在，我們彼此之間的關係質地，以及與他（族群）的互動經驗和經歷的演變」。這樣的一種自我界定與自我表述，不僅僅將藤枝部落布農族人的生存（being）處境具體顯現，同時帶出的還有族人在受到各種侷限的生存空間中渴求能夠繼續呼吸的「心靈狀態」

(state of mind) (參考 Lewis 2006: 178)：一種深具原住民主權 (indigenous sovereignty) 意涵的力量表徵。

五、結語

原住民影像工作者使用深刻烙印西方社會進程、物質條件與象徵系統的視覺科技 / 影像載體，用以呈現並表達（最能）標示原住民族身分的口傳文化 / 權威；而影片媒體既定的類型框架、論述方式與觀影可能，成為原住民影像工作者呈現「原住民」的最大考驗。不過從一些原住民影像工作者的紀錄作品，觀察到原住民影片製作所進入的關係連結與互動場域，常因攝影機的介入而啟動社會技術網絡的重組。在這些因影片攝製而來的社會場域當中，拍攝者與被拍攝者所戮力對焦的社會實際，是奠基在兩造雙方的族群、文化與情感上的連帶，以及對於文化身分的磨合與協商之經驗歷程。族中長輩深具文化動能的（身形言語之）敘說，如何被後輩晚生及其手上的攝影機器「看到」與「聽到」，刻畫著這項影片計畫經歷的互動與交流，以及「傳統」原住民族文化與紀錄影像 / 科技遭遇所顯露出來的現代性經驗。

這項原住民族與紀錄影像交會而來的現代性經驗，因應來自不同源流、脈絡的原住民影像工作者，在取用紀錄影像科技提供的不同介面、延伸其影片再現、論述或形構之種種嘗試，深耕紀錄影片與族群文化結合的各式可能。許多原住民影像工作者企圖納入紀錄影片這項「外來」科技物件，去將傳統（口傳）文化的種種，藉由這項當代具主導性的視覺媒介傳遞出來。這使得原住民影像工作者較其他人更需來回往返於不同向度的意義及其載體之間，進行「轉換」與「翻譯」的各種嘗試與努力。原住民影像製作所引發的轉換或翻譯工程，導引出來的結果，將關係著這一件影像成品所能夠傳達的族群、文化之敘說與力道。原住民影像製作如果又能夠「善用」攝影機與紀錄片的技術與技藝，就能夠推出具原住民觀點與自主性聲音的影像成品。尤其這樣的影片過程植基的社會互動以及連結影像科技網絡所產製的作品，夾帶著文化身分的打造、傳遞影像的象徵權力，將可以更為積極地介入臺灣主流社會關於原住民族的刻寫以及意義競逐之社會文化場域。

參考書目

- de Certeau, Michel
1984 *The Practice of Everyday Life*. Translated by Steven Rendall. Berkeley: University of California Press.
- Elsass, Peter
1990 Self-presentation or Self-reflection? Advocacy and Anthropological Filmmaking. *Visual Anthropology* 4: 161-173.
- Ginsburg, Faye
2002 Screen Memories: Resignifying the Traditional in Indigenous Media. *In* *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Faye Ginsburg, Lila Abu-Lughod and Brian Larkin, eds. Pp. 39-57. Berkeley et al.: University of California Press.
- Goffman, Erving
1959 *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, NY: Doubleday Anchor.
- Hammond, Joyce D.
1988 Visualizing Themselves: Tongan Videography in Utah. *Visual Anthropology* 1: 379-400.
- Hastrup, Kirsten
1992 Anthropological Visions: Some Notes on Visual and Textual Authority. *In* *Film as Ethnography*. Peter Ian Crawford and David Turton, eds. Pp. 8-25. Manchester and New York: Manchester University Press.
1995 *Passage to Anthropology. Between Experience and Theory*. London and New York: Routledge.
- Ingold, Tim
2000 *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London and New York: Routledge.
- Langton, Marcia
1993 'Well, I heard it on the Radio and I saw it on the Television ...'. An essay for the Australian Film Commission on the politics and aesthetics of film-making by and about Aboriginal people and things. Australian Film Commission.
- Lewis, Randolph
2006 *Alanis Obomsawin: The Vision of a Native Filmmaker*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

- Littlejohn, Catherine Isabel
1975 *The Indian Oral Tradition: A Model for Teachers*. MA thesis, University of Saskatchewan, College of Education.
- Lutz, Hartmut
1989 *The Circle as Philosophical and Structural Concept in Native American Fiction Today*. In *Native American Literatures*. Laura Cotelli, ed. Pp. 85-97. Pisa: Servizio Editoriale Universitario.
- MacDougal, David
1987 *Media Friend or Media Foe*. *Visual Anthropology* 1: 54-58.
1995 *The Subjective Voice in Ethnographic Film*. In *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography*. Leslie Devereaux and Roger Hillman, eds. Pp. 217-255. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Massey, Doreen
1993 *Politics and Space/Time*. In *Place and the Politics of Identity*. Michael Keith and Steve Pile, eds. Pp. 141-161. London: Routledge.
1994 *Space, Place and Gender*. Cambridge: Polity.
- McLuhan, Marshall
1964 *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York and Scarborough, Ontario: Mentor.
- Michaels, Eric
1985 *Constraints on Knowledge in an Economy of Oral Information*. *Current Anthropology* 26(4): 505-510.
- Ong, Walter J.
1982 *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. New York: Routledge.
- Tilley, Christopher
1994 *A Phenomenology of Landscape: Places, Paths, and Monuments*. Oxford: Berg.
2004 *The Materiality of Stone: Explorations in Landscape Phenomenology*. Oxford: Berg.
- Walters, Anna Lee
1992 *Talking Indian: Reflection on Survival and Writing*. Ithaca NY: Firebrand.

影片資料

比令·亞布 Bilin Yabu

1996 土地到哪裏去了？ tudi dao nali gule [Where have all our lands gone?], 紀錄片 jilupian [documentary], 35分鐘 35 fenzhong [35 mins], 彩色 caise [color]。

1998 彩虹的故事 caihong de gushi [The story of rainbow], 紀錄片 jilupian [documentary], 53分鐘 53 fenzhong [53 mins], 彩色 caise [color]。

王政義 Wang, Cheng-yi

2011 我不可能帥到永遠 wo bu keneng shuai dao yongyuan [I will not stay handsome forever], 紀錄片 jilupian [documentary], 17分鐘 17 fenzhong [17 mins], 彩色 caise [color]。

林建銘 Lin, Chien-min

2007 甘願做番 ganyuanzuofa [Willing to be aborigine], 紀錄片 jilupian [documentary], 66分鐘 66 fenzhong [66 mins], 彩色 caise [color]。

牧力·感都 Muli Gandu

2011 豐年祭 Illisin fengnianji illisin [Illisin harvest festival], 動畫 dong hua [animation], 25分鐘 25 fenzhong [25 mins], 彩色 caise [color]。

袁美懿 Yuan, Mei-yi

2010 以影畫我族 yiying hua wozu [Portraying my tribe with the camera], 紀錄片 jilupian [documentary], 30分鐘 30 fenzhong [30 mins], 彩色 caise [color]。

陳樹山 Chen, Shu-shan

2011 隱匿的 KAVALAN yinni de kavalan [The hidden Kavalan], 紀錄片 jilupian [documentary], 11分鐘 11 fenzhong [11mins], 彩色 caise [color]。

喇外·達賴 Lawai Dalai

2011 失落的海平線 shiluo de haipingxian [The lost sea horizon], 紀錄片 jilupian [documentary], 69分鐘 69 fenzhong [69 mins], 彩色 caise [color]。

莎瓏·伊斯哈罕布德 Salone Ishahavut

2011 Alis 的心願 Alis de xinyuan [Alis's dreams], 紀錄片 jilupian [documentary], 64分鐘 64 fenzhong [64 mins], 彩色 caise [color]。

莎瓏·伊斯哈罕布德 Salone Ishahavut

2011 Alis 的心願 Alis de xinyuan [Alis's Dreams], 紀錄片 jilupian [documentary], 64分鐘 64 fenzhong [64 mins], 彩色 caise [color]。

黃首鈞 Huang, Shou-chun

- 2011 尋根的旅程 [Journey of root-searching]，紀錄片 jilupian [documentary]，36分鐘 36 fenzhong [36 mins]，彩色 caise [color]。

莊榮華 Chuang Jung-hua

- 2008 巴尼達的子民 banida de zimin [Children of Banida]，紀錄片 jilupian [documentary]，56分鐘 56 fenzhong [56 mins]，彩色 caise [color]。

楊明輝 Yang, Min-hui

- 2011 金青山牧師 jinqingshan mushi [The Pastor Jin, Qing-shan]，紀錄片 jilupian [documentary]，56分鐘 56 fenzhong [56 mins]，彩色 caise [color]。

曹文傑 Tsao, Wen-chieh

- 1997 想要有個家——城市邊緣部落 xiangyao youge jia chengshi bianyuan buluo [Dreaming of home-marginal tribe of the city]，紀錄片 jilupian [documentary]，24分鐘 24 fenzhong [24 mins]，彩色 caise [color]。

盧昱瑞 Lu, Yu-jui

- 2009 冰點 [Freezing Point]，紀錄片 jilupian [documentary]，75分鐘 75 fenzhong [75 mins]，彩色 caise [color]。
- 2002 A Kalahari Family, documentary, 360mins, color. USA: Documentary Educational Resources.

Flaherty, Robert

- 1922 Nanook of the North, documentary, 79mins, international film seminars.

Marshall, John

- 2002 A Kalahari Family, documentary, 360mins, color, USA: Documentary Educational Resources.

林文玲

國立交通大學人文社會學系暨族群與文化研究所

302新竹縣竹北市六家五路一段一號

wllin@mail.nctu.edu.tw

Manufacturing Indigeneity:

Technical Carriers and Cultural Identity in Transition

Wen-ling Lin

Department of Humanities and Social Sciences, National Chiao Tung University

Responding to the complex, obscure, and enormous forces of mainstream society, indigenous filmmakers around the world have gradually developed confrontational stances and strategies in an attempt to change the established pattern of how the indigenous people are written and represented. Moreover, they deploy multiple modern digital technologies and channels to intervene in the representation and image production of ethnic cultures. Nonetheless, visual technology and image carriers are deeply imbricated in the Western social process, material conditions, and symbolic system. How can they articulate with the indigenous oral tradition and convey its power, objectives, and implications? Using “The Story of Rainbow” made by the Atayal director Bilin Yabu and “Alis’s Dreams” made by the Bunun director Salone Ishahavut as examples, this article will investigate how the camera as a form of modern technology can translate the form and content of traditional oral culture into the audio-video interface through the mediation and translation of indigenous directors. This translation enables present-day indigenous people to present their circumstances and experiences of survival in self-defined ways, and build visual sovereignty.

Keywords: indigenous film, technical carriers, cultural identity, translation
