

# 本文章已註冊DOI數位物件識別碼

## ► 人類學學識、影像的展演／介入與公共化策略：民族誌影 展在台灣

The Curation/Intervention and Publicization Strategy of Anthropological Knowledge and Images: The Ethnographic Film Festival in Taiwan

doi:10.6752/JCS.201206\_(14).0004

文化研究, (14), 2012

Router: A Journal of Cultural Studies, (14), 2012

作者/Author：林文玲(Wen-Ling Lin)

頁數/Page： 53-100

出版日期/Publication Date :2012/06

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

[http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201206\\_\(14\).0004](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201206_(14).0004)



*DOI Enhanced*

DOI是數位物件識別碼（Digital Object Identifier, DOI）的簡稱，  
是這篇文章在網路上的唯一識別碼，  
用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



**The Curation/Intervention and Publicization Strategy of  
Anthropological Knowledge and Images:  
The Ethnographic Film Festival in Taiwan**

Wen-Ling Lin

**人類學學識、影像的展演／介入與公  
共化策略：民族誌影展在台灣**

林文玲

首先感謝謝世忠教授於2011年6月10日的「把人類學家帶進來」：公共人類學工作坊中，擔任這篇論文的評論人，提出的建議與批評，讓這篇論文的修訂有一個好的開始。匿名審查人的寶貴意見，完備了論文的後續修改，在此一併致謝。感謝陳惠敏於過程中給予的正向能量。最後，多謝交通大學「人文與社會科學研究中心」的經費支持，使得公共人類學工作坊順利舉行。

林文玲，交通大學人文社會學系副教授

電子郵件：[wllin@mail.nctu.edu.tw](mailto:wllin@mail.nctu.edu.tw)

## 摘要

「公」共人類學」與「視覺人類學」從不同出發點對人類學的知識生產、傳播、流通以及知識的樣態與對象所進行的討論，有頗為類近的反省思辯，兩者交迭之處正好描繪出本文主體「民族誌影展在台灣」，所觸及的視覺媒體、人類學知識的公共化以及公共人類學所意圖彰顯的題旨與意涵。透過第一屆至第五屆（2001–2009年）台灣國際民族誌影展活動之參與觀察，本文聚焦此影展如何推出各種再現一事件，並藉由公共教育、倡議式與反身性的公共化策略之不同取向，演繹人類學公共化的不同關切與參與面向。人類學影片關於他者/文化的知識與視野，經由民族誌影展的實施，在觀眾、被拍攝對象與影像工作者齊聚一堂的同時，於「共同在場」（co-present）所搭建的溝通空間中，相當程度提供更廣大群眾，省思族群互動的歷史經驗以及認識不同再現、記憶與多重敘說相互競逐的有效途徑。

公共人類學關注人類學知識的普及化，在普及化的過程中與受眾接觸而有所碰撞，指出人類學知識的專業特性以及（潛在）服務的對象，並顯現人類學學科的核心預設及其知識生產的權力關係。2007年台灣國際民族誌影展以「在地發聲」為主題，企圖呈現原來是受眾也是被拍攝/研究對象的原住民族群，轉而拿起攝影機拍攝自己。原住民族攝製自己/族群的影片，一方面質疑並挑戰人類學識或民族誌影片的既定框架，另一方面經由原住民影片製作的介紹、放映與交流，觀察到原住民族（自我）發聲、反嗆與賦權的真實效應。進一步來說，民族誌影展作為一項媒體/社會實踐，活絡了與公眾的接觸和對話，而來自於大眾的反響、回應或詰問，有助於人類學以及民族誌影片的自我省思、架構調整與學術專業的振興或社會參與。

關鍵詞：民族誌影展、影像介入、公共場域、原住民影片

### Abstract

“Public anthropology” and “visual anthropology” whilst from different starting points, share similar reflections and interrogations on the production, dissemination, circulation, and characteristics of anthropological knowledge. This overlapping is present in the ethnographic film festival in Taiwan, which addresses the objectives and implications of visual media, publicized anthropological knowledge, and public anthropology. Through participant observation of the Taiwan International Ethnographic Film Festival, 2001 to 2009, this article focuses on how the film festival launch a variety of representation-event, and how it relies on diverse strategies including educational, advocate, and reflective approaches to elaborate on the concerns and dimensions of public anthropology. The film festival provides a communicative space wherein audience, filmmakers, and film characters are co-present. It is an effective way for the public to reflect together on the historical experiences of ethnic interaction and learn the contestation of different representations, memories, and narratives.

Public anthropology is concerned about popularization of anthropological knowledge and the encounters with audience during the process of popularization. Public anthropology pointed out the institutionalized nature and concealed service objects of anthropological knowledge; it also revealed the discipline's core presumptions and power relations of knowledge production. The 2007 Taiwan International Ethnographic Film Festival used “Indigenous Voice” as the theme, in an attempt to the work of indigenous people who were the previous audience as well as the shooting objects. Celebrating the phenomenon of aborigines filming themselves, the festival challenges the established framework of anthropological knowledge and ethnographic film. Moreover, it observes the real effect of aboriginal voices, talk-back, and empowerment through introducing, showing, and discussing indigenous films. Furthermore, the Ethnographic Film Festival as a media/social practice enacts active engagement and dialogue with the public. The feedbacks, responses, or interrogations from the public audience, furthermore, are helpful for the self-reflection, framework adjustment, and social participation of the profession of anthropology and ethnographic films.

**Keywords:** ethnographic film festival, image intervention, public sphere, indigenous film

這個新單元的設置，希望能夠反映學科裡正在發生的重大變化，這其中包括人類學者所拓展出來的人類學知識生產與散播的新形式、方法或管道，以及體認身為人類學者有其責任將（學科）技能對（更）廣大的公共議題做出貢獻。

—— Melissa Checker, David Vine  
and Alaka Wali(2010)

電影能夠抓住一個完整的文化背景，而不使之支離破碎。隱喻幾乎總是存在的，它用感情、行動與思維把環境與對象連接起來。

—— Judith MacDougall<sup>1</sup>

任何媒體，隨著脈絡的移轉，影響的力道……會有顯著的改變。……〔媒體〕文本的位置不只具有互文性，也是一組裝置；不只取決於科技，也受其他社會關係與活動的影響。

—— Lawrence Grossberg(1987)

## 一、前言

《美國人類學家》(*American Anthropologist: Journal of the American Anthropological Association*)期刊自2010年起史無前例地開闢了公共人類學評論(Public Anthropology Reviews)的新專欄，訴求經由專欄的刊登、引介並廣徵文稿，報導、關注人類學因應時空環境的變遷與科技、界面的多元選擇，所開展出來的田野工作與學科實踐的新可能。這些新的方向與嘗試其具體工作、成果不少藉由多元多樣的媒介進行呈述，也常常以一種非傳統學院的規格進行各種類型的「書寫」。這些「努力」目標明確，尤其針對非人類學專業的受眾，並希望積極參與重要社會議題的討論、產生影響。《美國人類學家》公共人類學專欄所介紹的案例，清楚看到人類學（者）正從不同角度、立場對人類

---

1 於2005年台灣國際民族誌影展的國際論壇上的發言。

學的公共化做出反應，呈現一種蓬勃發展的態勢。從諸多公共人類學的不同實踐與討論當中，可以歸納出幾個顯明而清楚的主張與關懷：（一）強調知識與社會的相關性(relevance)；（二）知識／形式的公共化；以及（三）方法上訴求「合作」關係的建立。

（一）在知識的面向，許多學者都提出人類學的主題，不管是自身社會或異文化的研究，都應該切合人類學自身所處的社會之關懷，而顯露人類學知識與社會的相關性。關於人類學知識與社會的相關性的討論，自1995年皮考克(James L. Peacock)於美國人類學學會上正式將這一話題搬上檯面之後(Peacock 1997)，有不少學者呼應，其中波洛夫斯基(Robert Borofsky)最具代表(Borofsky 2000, 2007, 2011)。皮考克於1997年的文章中除了訴求人類學主題與社會的相關性之外，對人類學積極面對社會的努力也有相當的討論。人類學者面對社會而有的介入／參與(engagement)之程度，因個人態度、立場與目的而有不同。譬如有人著重對研究對象進行「分享與支持」(Ali 2010; Biehl 2005; Briggs 2004)，有人特別專注「教學與公共教育」的服務(Howell 2010; Low 2006, 2008; Low, Taplin and Scheld 2005)，有人則積極扮演「社會批評」角色(Farmer 2003; González 2010)，也有人落實「合作」的研究想法(Lassiter 2005)，有人則致力於「倡議」(Johnston 2010)或者「行動主義」(Sanford and Angel-Ajani 2006)等。

（二）知識形式的公共化，主要討論文字書寫之外的形式、管道，也就是知識傳播的方式，有需要採納更為多元的媒介，提供介面讓人類學知識能夠觸及更廣大的群衆，並與之發生關連。至今為止《美國人類學家》的公共人類學評論各期的案例，主要介紹文字書寫之外的媒介形式。這些媒介形式與數位科技的發展息息相關，譬如部落格、網頁、線上video以及其他形式的新媒體，政策文件、專家報告與不同形式的「灰色文獻」，證詞、報導、社論，會議、藝術、戲劇與多媒體呈現。或者還包含「稍微」古典的書籍、照相或攝影與電影以及博物館展覽。「公共人類學評論」專欄也針對影片或影展進行評論、報導，但它要帶出的重點不在於這些不同形式的「媒介」本身，而是希望藉此關注人類知識的公共化，如何藉由不同方法或管道，推

展知識、進行傳播、連結它的受眾，從中調整、拓展人類學學識與專業工作的發展。

(三) 致力於人類學公共化的學者在其方法論上都相當強調「合作」在其研究過程中的重要性。「合作」概念提出人類學的田野現場有必要與研究對象建立實質的合作關係，關注研究對象的利益與權力以及賦權的效果（如public interest anthropology所強調），而不只是單向地由人類學者擬訂研究方針與希望達成的目標。「合作」的概念與施作從田野研究階段既左右著研究的走向，也因為植基於如此的田野互動，使得研究的產出或成果，一定程度將納入研究對象的觀點、立場或聲音，實現多重聲響或反身民族誌的可能。高德(Ann Grodzins Gold)與古遮(Bhoju Ram Gujar)於2002年出版的《樹與憂的時代：拉賈斯坦的自然、權力、與記憶》(*In the Times of Trees and Sorrows: Nature, Power, and Memory in Rajasthan*)一書，完好呈現了「合作」式的書寫與研究歷程。拉斯特(Luke Eric Lassiter)在2005年發表的論文，則針對合作式民族誌與公共人類學之間的關係有詳細的討論。<sup>2</sup>

綜上所述，公共人類學企圖將人類學學識推近一般社會大眾及其生活領域，有著明確面對非學界、非人類學專業群眾的意圖與旨趣。公共人類學的「公共」一詞因此在「服務更多大眾」的傾向上，將不同於傳統學術呈現研究的規格與定義問題的方式。公共人類學的領域、範圍也因應群眾的異質多元，發展出各式各樣稍有不同的學科樣貌，包括對於現象的辨識、問題的聚焦、分析與論述的進路與（再）脈絡化以及呈現、呈述方式、媒介與管道、場域的嘗試與發展。人類學的公共化將不只是單向地將人類學向群眾進行更多、更大的連結，同時也努力地將人類學既有的研究成果帶進各個議題的「現場」。因此，公共人類學的具體施作，交織在理論與實踐、知識與倫理的關切，及其全球與在地的多重界域之相互遭遇的各種場景。

---

2 在台灣也看到一些人類學公共化的努力。自2009年春夏之際開始的「芭樂人類學」，提供了數位介面與網路流通管道，讓台灣人類學者的公共參與以及多元多樣的社會觀察，得以活潑、平易近人地展現出來。

公共人類學所關切的知識生產、傳播、流通以及知識的樣態或對象與權力、利益的思考與討論，一直是視覺人類學(visual anthropology)於實踐中所必須面對與解決的問題。雖然不同學術傳統的人類學者對視覺人類學有不同的著重、實踐或取用，譬如有人將它視為一種研究方法(Strong and Wilder 2009)，有人把它歸為一項研究領域，有人運用它作為教學工具，也有人把它當成出版發表的方式，另外有人則將它看成是一種人類學（知識）的新管道(MacDougall 1998; Grimshaw 2001, 2011; Ragazzi 2007)，或連結至新興研究課題。<sup>3</sup>但視覺「知識」的屬性、樣態或傳遞，如何有別於主流的書寫文化，並展現不同的效能，成為上述不同「視覺人類學」的共同議題。總括而言，「公共人類學」與「視覺人類學」<sup>4</sup>從不同出發點對人類學學識有類近的反省思辯，兩者交迭之處恰好為本文討論的「民族誌影展在台灣」所聚焦的視覺媒體、人類學知識的公共化以及公共人類學的題旨與意涵之討論，做了良好的描繪。

視覺人類學以「視覺」生產、傳播以及開闢或連結的人類學的知識／渠道，有別於書寫文化(writing culture)為利基的人類學本學科，一直以來提供對他者／文化的另類（形式）再現。視覺人類學領域當中，發展最為顯著的一種實踐形式當屬民族誌影片(ethnographic film)(Banks 1998: 9; Grimshaw 2001: 238)。民族誌影片由於將視覺媒體納入知識生產的過程當中，經由「視覺」所探觸到或呈現的「人類學」，相當有別於文字書寫的文化體系，並衍生知識的不同觸面與社會效用。如果將民族誌影片放回到公共人類學的脈絡進行審視，民族誌影片除了有著與文字傳遞不同的視覺介面與訊息格式，影片拍出來是要給大家看，有一定的「公共」意圖，而且民族誌電影迎向大眾的傾向，使得影片也在挑戰到底什麼是具學術價值(valued)的人類學

3 諸如感覺、情緒、性別的文化建構與自我認知等新興議題，都看到視覺影像的引用或合併到整體研究當中。(Pink 2009; Pasqualino 2007; Ronzon 2007)

4 「公共人類學」與緊接在它之後的「視覺人類學」專欄，是目前《美國人類學家》期刊「重點」經營的兩個學術交流園地。

「作品」<sup>5</sup>，一個關乎學科建制與學術規格定義的問題。

法國民族誌影片導演，也是真實電影(*cinéma vérité*)的創始者之一的尚·胡許(Jean Rouch)於四十多年前提出「分享人類學」的概念，從影片攝製所內建的與被拍攝對象「合作」與「分享」的機制，去闡明、回應他的影片受眾是誰的「公共性」問題。胡許說他的影片通常是與他的拍攝對象合作而來，所以他的電影的最初或第一觀眾(the “prime audience”)是他的拍攝對象(Rouch 1995[1973]: 95)。但胡許也清楚看到他的電影不僅僅是爲了他的拍攝對象，而是積極扮演一種「公共人類學」的角色，爲更廣大的觀眾而拍攝。所以他的電影的第二觀眾是通過「分享人類學」的影片攝製的協作過程(*ibid.*: 96)，解除人類學家的「聲音」獨占(Stoller 1992: 195)，在納入拍攝對象的生活經驗與觀點、看法的同時，讓影片敘說有機會朝向更廣泛的普羅大眾推近。

胡許進一步認爲沒有一樣工具比民族誌電影更能夠把「文化差異」給凸顯出來，而文化差異具脈絡敏感的呈現，能避免極端文化相對主義（或我族中心主義）的盲點或困境，而有助於（異）文化間的理解溝通。基於這個理由，胡許主張民族誌影片的傳布不應局限在大學、文化團體、研究社群中，而應變成廣爲流傳的媒介，發揮社會介入功能，服務更多的人群、社群或族群(Rouch 1995[1973]: 96)。而民族誌影片所擔負的文化中介角色，與中介的「異文化」或「他者」之間存在著多重關係。這些「關係」夾雜在影片正文以及影片產製流通的各個環節當中，一起鍛鑄關於「他者」或「異文化」，並留下它們的互動痕跡。因此，藉由影展梳理民族誌影片早期對異文化的影像呈現，經歷對「他者」／文化之拍攝模式的探索與反思，到晚近將「反思」轉向拍攝者自身的背景、介入與參與，以及學科新興議題與應用取向之影像探索，將不只是一項學術研究之興趣，同時可以顯現某一「異文化」或「他者」如何於特定的時空脈絡被生產出來，於社會上流通並產生影響。這樣的一種探索反映了公共人類學對於知識、權力

---

5 馬凌諾斯基(Bronislaw Malinowski)奠定了英國社會人類學的學術規範，也樹立了民族誌（寫作）詮釋異文化的權威。

與治理的探討，以及公共論述與公民社會接合的關注(Borofsky 2007)。

承接上述，本文將援用人類學媒體研究採取的實踐取向(Ginsburg et al. 2002; Rothenbuhler and Coman 2005; Bräuchler and Postill 2010)，<sup>6</sup>將台灣國際民族誌影展（Taiwan International Ethnographic Film Festival，簡稱TIEFF）視為一項媒體／社會實踐，試圖帶出行動者、經驗、展演、主體能動、媒體、消費、流通與理論化所有這些社會過程的動力。換言之，TIEFF作為知識與意義生產、流通與接收的社會文化之多重場址，是一個包括在地的、區域的、全國的與跨國的種種場域相連結的社會文化場域(Ginsburg et al. 2002: 6-7; Coman and Rothenbuhler 2005: 2-3; Postill 2010)。這些場域一方面創造了社會空間，同時也被特定社會空間所創造。針對這些多重交織的社會文化場域，我將藉由達爾格倫(Peter Dahlgren, 2005: 319-321)所提出媒體「公共場域」(public sphere)的三個面向進行討論：（一）結構(structure)面探討TIEFF作為一種影展形式能否將人類學的知識、學識公共化；（二）TIEFF如何經由不同再現(representation)／事件而施展它的公共化策略；以及（三）觀察影展不同場域所生發的互動(interaction)，檢視TIEFF推動人類學學識公共化的可能成效。<sup>7</sup>

上述三個問題意識的展開，首先透過公共空間的「結構性」構成

6 Faye Ginsburg等人於*Media Worlds: Anthropology on New Terrain*的「導論」中指出，「媒體是研究文化實踐與流通的一個豐富場域」，提出「媒體實踐」的多元方法與理論，以掌握運作其中的更廣闊的社會領域。這樣一種研究取徑挑戰媒體民族誌的刻板印象，這些刻板印象將媒體民族誌視為狹隘經驗主義式的市場調查，譬如詢問在客廳裡看電視的觀眾對某些節目真正想法，而不是將觀眾置於較大結構中，或認知到觀眾的複雜性(Ginsburg et al. 2002: 6, 黑體字來自原文)；或者以實證論或經驗主義方法「切割」研究對象，而錯失媒體社會場域複雜性所能提供的豐富訊息(Postill 2010: 21; Couldry 2010; Hobart 2010)。換言之，人類學媒體研究以跨文化研究為基礎，運用媒體民族誌研究方法，掌握媒體實踐運作其中的更廣闊的社會領域，以避免落入西方媒體理論所設定的文化框格(cultural grid)，「只讓特定種類的媒體科技和實踐能被看見」(Ginsburg et al. 2002: 2)。

7 關於TIEFF已有幾位中外學界先進撰文介紹影展活動或節目片單，請參考Rolf Huamann and Jill Daniels(2002)、Jean Lydall(2004)、Karl Heider(2008)，以及胡台麗(2010)。本文則從影展與公共化的角度進行探討。

有強關連的影展地點，以及將「台灣」作為參照軸舉辦國際性民族誌影展，審視影展的可及性空間以及觀眾參與可能。<sup>8</sup>其次透過影展作為一種以及一系列的「再現」形式與內容以及主題設定，創造公共教育空間，延伸人類學的公眾教育、倡導式以及反身性的公共化策略，探討長久以來處於不平等關係的（人類學）他者／文化（尤其世界各地的原住民族群），如何於影像內外呈現出來，而被理解、討論；繼而，觀察影展論壇、放映與展演的溝通空間中，哪樣的「對話」與「交流」得以發生，分衆團體的觀影回饋，產生的「互動」，以及帶來的效應或意義轉化。

本文透過第一屆至第五屆（2001-2009年）台灣國際民族誌影展活動之參與，審視影展推動人類學知識普及化的過程當中與受衆接觸而產生的碰撞，並聚焦2007年「在地發聲」影展主題，所企圖呈現原來是受衆也是被拍攝／研究對象的原住民族群，如何轉而拿起攝影機拍攝自己，一方面質疑並挑戰人類學知識權威或民族誌影片的既定框架，另一方面經由原住民影片製作的介紹、放映與交流，觀察到原住民族（自我）發聲、反嗆與賦權的真實效應。引申而言，民族誌影展作為一項社會文化事件，活絡了與公眾的接觸和對話，而來自於大眾的反響、回應或詰問，有助於人類學核心預設、權力關係以及民族誌影片的自我省思、架構調整與學術專業的振興或社會參與。

## 二、影展布局與場域鎖定

慶典、展演、賽會或影展不再是政府、公家機構主辦或主導，已經可以由民間機構籌辦與規劃，這樣的一種轉變有其社會文化與政治經濟的重要意涵。由民間團體或組織所籌劃的影展，一定程度因應團體屬性、活動目標，在內容取向、觀眾（參與）群、規模以及公共

---

8 要有空間、場域的可及性，才可能會有公共教育空間以及溝通空間的可能與展開。

(性)開展、拓展的面向上，有其多元與多樣的可能。以某種類型的影片為展演主題，如紀錄片影展著重對紀錄片類型與議題表達之演變與發展；動畫影展則引介電影動畫之各種視覺層次的表現與創造。或者主題式的影展，譬如女性影展從性別的視角探觸性／別的多元現象與生存處境。殺人影展藉由影片推動關於「死刑」存廢的重要社會論辯。在「左邊的亞洲」影展則清楚標示、訴求「左邊」之立場與觀點之呈現。或者民族誌影展主要從人類學的視野對（異）文化進行呈現。這些影展都是希望藉由策展的構想與落實，創造特定的社會文化場域，推動某些樣態的觸角或問題意識，激起討論或深化議題。

由台灣民族誌影像學會（*Taiwan Association of Visual Ethnography*，簡稱TAVE）所舉辦的台灣國際民族誌影展，便是從上面提及的社會氛圍中產生。TAVE成立於2000年6月3日，創會目的在於推廣民族誌影像之研究、創作、展覽、著作、發行、教育推廣暨國際交流等活動。「為使影像傳播的效能具體落實，並對全球各地文化有更深入淺出的詮釋」<sup>9</sup>，台灣民族誌影像學會於2001年創辦了台灣國際民族誌影展，是一個兩年一度的展演活動，也是亞洲第一個國際性的民族誌影展。<sup>10</sup>國際民族誌影展四天一晚的影片映演活動，定點在台北市西門町的電影院舉行，每屆影展之次年所推動的巡演活動則前往台灣各地進行影片放映。

如同其他慶典一般，影展活動如何招攬人群、共襄盛舉，有其結構上的先決。影展結構性因素包括（策展）組織、資金，及法律規範的傳播自由或限制的政策性問題等，這其中也包括所有權問題、控制、（製作、映演）許可與進用規定等。這個小節將探討公共空間的「結構性」構成有強關連的影展地點，活動進行的實質空間，及其彰顯的物理性距離；以及在台灣舉行國際性的民族誌影展，所具有的（人類學學識的）地理區位／座標之意義及其象徵與想像，以及由此而來

---

9 請參考台灣民族誌影像學會網頁：[www.tave.sinica.edu.tw/tave\\_ch/new/joomla/](http://www.tave.sinica.edu.tw/tave_ch/new/joomla/)。

10 請參考台灣國際民族誌影展網頁：[www.tieff.sinica.edu.tw](http://www.tieff.sinica.edu.tw)。

的實際效應，包括影片選擇、帶入的討論脈絡以及凸顯的議題探討。

### （一）場所感與距離：影展地點的意義

台灣國際民族誌影展雖然由社團法人台灣民族誌影像學會所主辦，但由於學會的辦公室與影展辦公室都設在中研院民族所內，配合人力、物力等條件，2001年第一次影展本來預定在中研院學術活動中心劇院式大禮堂隆重推出。但由於納莉颱風重創台灣造成嚴重災情，中研院遭大水襲擊受到許多破壞，影展地點臨時撤換到西門町的真善美戲院，活動如期展開也順利完成。之後，台灣國際民族誌影展的地點都設在台北西門町鬧區。<sup>11</sup>

中研院與西門町的場所感與地緣性代表著相當不同的意涵與吸附效果。一般人對中研院總有幾層「距離感」，在物理空間上有些「遙遠」（台北市南港區）也不容易前往（不在便利的捷運線上），於生活的層面上沒有特別可見的交集，也比較缺乏因生活所需產生的空間氛圍；再者「中研院」的專業層級相當高，宛如一道無形高牆沒有親近感。西門町給人的感覺就相當不同，交通便利、商店雲集、各式物品琳瑯滿目，是一個吃喝玩樂樣樣通行的地方。而且，西門町又是台灣最早設置專屬戲院的地點，<sup>12</sup>1980年代西門商圈曾經發展為人潮最為洶湧的大型影城區域。另外，西門町也是一個不同「年級」的人們，擁有各自「共同」記憶的地方。

關於影展地點的考慮，策展單位TAVE剛開始時有不同的立場，<sup>13</sup>

11 2001-2007年的4次影展在真善美戲院，2009TIEFF在新光影城。

12 日治時期1911年，因動畫市場的需求，西門町出現了台灣第一家的專屬電影院「芳乃亭」，是現在國賓戲院的前身。

13 每屆TIEFF設有影展籌備委員會，委員會成員由台灣民族誌影像學會的理監事中產生，負責擬定影展方向、執行方式、訂定主題、經費籌措與審核、提供資訊與建議等。2001TIEFF籌備委員為：胡台麗、林文玲、王慰慈、王亞維、卜道、曹之鵬、李子寧與康敏平。影展組織設有主席(president)、策展人(program director)、選片小組等。TIEFF主席由國內知名人類學者與民族誌影片導演胡台麗教授擔任。策展人負責設計、推動與落實影展之各項活動、節目與內容。第一屆至第五屆策展人分別為：2001年胡台麗、2003年胡台麗、林文玲，2005、2007與2009年為林文玲。

認為一個學術專業的學會所籌畫的影展，加上策展單位一直以來仰賴中研院民族所提供的空間及硬體資源，要「hold住」的責任(hold accountable)是對學術社群有更多的服務與回饋<sup>14</sup>。另一種立場則主張要把社會大眾的參與考慮進來，因為影展的經費來自文建會的補助，<sup>15</sup>需要更積極地對更廣大的社會群體做出貢獻。而人類學學識對誰負有責任(accountability)？波洛夫斯基(2007)從公共人類學的角度討論學識的「責任」與公共化的倫理議題時，提到學術工作得以進行所需經費多數來自納稅人，研究成果本來就應該回饋給社會大眾。中研院學術活動中心與西門町真善美劇院這兩個地點場所的「公共性」，借用諾伯格－舒茲(Christian Norberg-Schulz, 1971)所提出的有生活痕跡的存在空間進行評比，西門町從地點的「連接」與「開放」兩個尺度來看，比較具有落實波洛夫斯基(2007)所說的「公共責任」(public accountability)的可能。<sup>16</sup>

不過將學術專業色彩頗高的民族誌影展放到次文化蓬勃的西門町也有它的「不妥之處」：好像正好又落入「人類學的『圖像恐懼』(anthropology's “iconophobia”）」的疑慮與不安(Taylor 1996; MacDougall 1998; Watson 1998; Grimshaw 2001)。「圖像恐懼」描繪了人類學者一直以來對於（動靜態）影像「引發主觀（想像）」、不

14 結構與機構性的不同因素、條件，使得民族誌影片的發展開創出不同的局面。法國的民族誌影展先前附屬於巴黎的人類博物館，所以須相對擔負教育市民的工作任務。而德國的民族誌影展則隸屬在教育影片製作機構之下，有義務製作影片並至哥廷根大學(Georg-August-Universität Göttingen)的文化人類學系開設「視覺人類學」的課程，培訓學生，加入民族誌影像的工作行列。

15 台灣國際民族誌影展是一個小型的國際性影展，為了讓國內外交流能夠真正落實，所需經費相當大比例從文建會申請而來。

16 2001TIEFF的結案報告指出，由於納莉風災使得影展地點臨時變更至真善美戲院，卻因此吸引都會型觀眾前來觀賞，觀影人次七成以上。這次影展期間因為颱風造成台北市巨大水患，西門町多家戲院暫停營業或撤換檔期，使得不少放颱風假的觀眾來到民族誌影展觀賞影片。之後每屆影展的觀眾人次有因颱風（譬如2005年週日檔期因颱風來襲，影響票房甚鉅）或因為與幾個影展「撞期」（2007年最明顯），均維持在六成至六成五左右的觀影人次。

夠客觀、不科學，容易造成「意義不清」的重大疑慮。而影像作品又常常與消費文化或者「異族觀光」的「壞名聲」牽扯在一起(Pinney 1992: 81-82)，「汙染」了學科的嚴謹與嚴正性。因此不少學者對視覺媒介的知識，抱持懷疑與抗拒的態度，表達了人類學（主流）學識偏重「理性」與「專業（文字）書寫」的「情感結構」(structure of feeling)，並「重申」知識該有的規格與樣態。<sup>17</sup>

中研院與西門町兩個展演地點的並置「比較」，呈現兩個地點之間的張力或對峙，進一步帶出「專業與通俗」的分辨、「文字與視覺」媒介的人類學（學識、見解）之間的差異，以及它們各自與其他專業或一般大眾的關連性。換句話說，在西門町鬧區貞善美劇院上演的台灣國際民族誌影展，在推出不同「調性」的知識／呈現的同時，也拋出「什麼是正當的知識」的問題，並試圖藉助「視覺影像」親近大眾的特性，扭轉知識遞送的方向。

## （二）「島嶼－台灣」的地理定位：探索東亞多元視角的族群歷史經驗

TIEFF每屆主題均由影展籌備委員共同商討而提出，屬主題影展與片單規劃並行的影展。2001年開始至2009年為止的五屆影展，主題分別為：2001島嶼聯線、2003遷徙故事、2005家的變奏、2007在地發聲，以及2009身體與靈魂。影展主題之設定一方面標榜貼近台灣的情境與狀態，並企圖從主題的聯想、連動而聯繫到民族誌影片的發展進程，<sup>18</sup>實踐的不同取徑，及其代表人物。<sup>19</sup>另一方面，TIEFF影展籌

17 雖然米德(Margaret Mead, 1995[1973])早在40年前，就寫文章大聲疾呼，人類學者應善用並「正視」攝影機於研究的整體歷程所能扮演的角色。但文字書寫居主導的人類學學科發展，使得「視覺」的使用與呈述，相當一段時間都處在一種低度開發的狀態。

18 資料整理自歷屆影展參與、影展企畫書以及影展特刊。

19 2001TIEFF的Margaret Mead與Gregory Bateson，2003的Jean Rouch，2005的John Marshall以及David MacDougall與Judith MacDougall，2007的民族誌影展則介紹了Robert Gardner，以及2009的Timothy Asch等，都是歐美視覺人類學發展史上的重要代表人物。配合影展主題或導演回顧，TIEFF專書引介與翻譯計有：2003年出版了關於Jean Rouch的《搞電影的歌俚謳：尚胡許的民族誌》(The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch)；

備委員與選片小組<sup>20</sup>彼此分工、形成共識，於每屆影展盡可能對台灣周圍地區的歷史與人文社會之相關影片進行發掘與主動探詢，從中探索、整理東亞鄰近區域以及大洋洲多元視角的族群、社會與文化之影像作品，歷屆影展累積相當成效。<sup>21</sup>

民族誌影展在台灣的第一次，以台灣的島嶼特性，所延伸的歷史、社會文化與政治經濟的各種面向為觸角，展開「2001島嶼聯線」的主題影片之徵召。針對「島嶼—關鍵詞」登錄進來的影片，所刻畫的島嶼遍布太平洋、印度洋、大西洋，分別隸屬亞洲、非洲、歐洲與美洲等區域。儘管這些影片夾帶自身所來自地方在議題、脈絡、時空狀態與價值、美學的種種「不同」，但經由影片的評選程序與放到共同展演介面的過程（意見、觀點的磨合、對焦與協商的動作、努力），創造一種協作或交迭的視框，一起將「島嶼—台灣」的「隱性」題旨彰顯開來，並對當時在台灣的歷史演變與社會脈絡下吸附或釋出的影像紀錄／檔案，進行整理並提供觀看的參考途徑。

呼應「島嶼聯線」主題之訴求，2001TIEFF「回顧專題」單元，引介了大洋洲民族誌紀錄影片史的四位重要代表人物：佛萊赫堤(Robert Flaherty)、米德(Margaret Mead)和貝特森(Gregory Bateson)以及歐魯克(Dennis O'Rourke)。<sup>22</sup>台灣部分則以「蘭嶼專題」5部影片，<sup>23</sup>回顧台灣本島之外最受矚目、民族誌影像積累最多的島嶼。這些來自不同島嶼的影片卻產生相互參照的效果。《蘭嶼觀點》中的外來觀光

---

2005年David MacDougall的《邁向跨文化的電影：大衛·馬杜格的影像實踐》(Transcultural Cinema)；2007年則引介了Faye Ginsburg等人編著的《媒體世界：人類學新領域》(Media Worlds: Anthropology on New Terrain)一書，呈現原住民媒體以及其他族群的媒體在地實踐狀況。

- 20 影展選片小組4-7人組成，由籌備委員會委員及其他適當人士組成（資料整理自影展企劃書）。
- 21 歷屆影展徵集了不少日本、韓國、印度、印尼、尼泊爾、新疆、外蒙古、吉爾吉斯、中亞、以色列、中國與中國西南等地的影片。
- 22 請參考《2001台灣國際民族誌影展特刊》。
- 23 《蘭嶼觀點》（胡台麗 1993）、《下午飯的菜》（黃祈貿 1996）、《飛魚季》（林建享 1997）、《清文不在家》（郭珍弟 2000）以及《面對惡靈》（希瑪妮芮 2001）。

客穿梭在蘭嶼「原始」的大自然與部落間，創造出一個又一個既不協調而諷刺的場景。這幅景象與歐魯克《食人之旅》（*Cannibal Tours*, 1988）中西方遊客的「異族觀光」如出一轍，回應著導演歐魯克於影片開頭發人深思的警語：「在一個異地裡所能遇到最奇異的事情莫過於前往參訪的異鄉客」。歐魯克另一部參展影片《浩劫餘生》（*Half Life: A Parable for the Nuclear Age*, 1985）描繪美國於馬紹爾群島的原子試爆，留下的嚴重後果，與《蘭嶼觀點》第三個段落達悟族人反核廢料場的抗爭互相呼應，講述島國邊緣族群飽受擠壓的生存命運。

2001年TIEFF的第一次嘗試基本上將「台灣」作為主題與主軸，探索東亞、大洋洲多元視角的族群歷史經驗，「當國內外島嶼影片連線之後，我們會跳脫單一島嶼思考，產生比較的觀點，對島嶼文化的特色與問題會有更敏銳與深刻的認知」（胡台麗 2001：11），進而從跨文化視野對「全球各地文化有更深入淺出的詮釋」<sup>24</sup>。

從主辦地的特殊歷史源流設想影展，見諸世界其他各大影展。歐洲的大型劇情片影展除了商業與消費考量之外，對於自身地理區位與界限的區辨，有高度的覺知覺察(Evans 2007)。影展所強調的主題或影片可以看到影展主辦國（歐洲）與以往殖民屬地之間互動關係與演變(ibid.: 26)，同時也展現了影展所在地對（其他）地方的具體關連與公共記憶的真實投射。商業影展所出現的地域、地緣與界限的劃分，在人類學影片展也有類似的現象。德國哥廷根的民族誌影展（Göttingen International Ethnographic Film Festival），對於中東歐影片有相當比例的關注與介紹。法國兩年一次的國際民族誌影展（Bilan du Film Ethnographique，巴黎人類博物館主辦）對於法國本地以及北非的前殖民屬地的人群互動之社會文化議題，展露興趣並保持高度敏感。或者如莫斯科國際視覺人類學影展(Moscow International Visual Anthropology Film Festival)，有它地域性主題、實踐與倫理美學上有別於西方的發展，而且這樣一種發展是鑲嵌在何謂蘇維埃人類學

---

24 請參考台灣民族誌影像學會網頁：[www.tave.sinica.edu.tw/tave\\_ch/new/joomla/](http://www.tave.sinica.edu.tw/tave_ch/new/joomla/)。

(Soviet anthropology)這項議題裡面(Shectman 2005)。

在台灣辦理民族誌影展因此有其地理區位的意義，也因為區域互動演變的座標挪移，以亞洲或東亞作為一種中心／想像，所映照出來的視野區塊、方法或取徑，將挑戰或修正台灣（視覺）人類學以英美為中心建構而來的知識體系。2009TIEFF的閉幕之一的《祖先的故鄉》(*In My Father's Country*, 2008)由澳洲白人導演莫瑞(Tom Murray)所拍攝。這部影片不論在電影或紀錄的專業面向，或者在敘事或故事的結構，或鏡頭美學以及在地生活節奏上，都相當貼近當地原住民的觀點與視野，影片非常成功得到幾乎座無虛席的全場觀眾的認同與熱烈的掌聲。美國著名的視覺人類學者海德(Karl Heider)<sup>25</sup>於放映現場舉手發言，驚喜發現這部來自南半球的影片，並給予很高的評價。海德表示，先前並不知道這位澳洲導演，很高興在這次台灣的民族誌影展場合認識莫瑞。

《祖先的故鄉》是莫瑞第二次入選TIEFF的影片，2005年他帶著他另一部關於原住民修復式正義的《是誰殺了塔克雅？》(*Dhakiyarr vs the King*, 2004)影片來到台灣參加民族誌影展。遠在南半球的澳洲影片出現在台灣的民族誌影展，除了因為原住民議題的相互牽引之外，從中也觀察到太平洋洲際之間的「共伴」意識與效應下的南北大串連。澳洲紀錄片導演主動將影片往台灣或亞太地方的影展送片參展，而沒有選擇前去歐美參加國際性的紀錄片、民族誌影展，<sup>26</sup>說明區域想像的轉變以及連結關係的變化。而這樣的一種識／視域移轉，隱含著「他者／自我」多重關係其他想像可能，尤其透過源自於東亞、東南亞、中亞、紐西蘭或澳洲的社會文化現象與經驗視角，從中帶入

25 卡爾·海德是美國相當資深的人類學與視覺人類學者，1976年出版的*Ethnographic Film*以及至今第四版的*Seeing Anthropology: Cultural Anthropology Through Film*兩本著作，一直是美國視覺人類學與人類學導論的重要教科書。

26 湯姆·莫瑞於2009年影展期間與我談到關於參展經驗時表示，亞太地區的影展因為區域發展的緊密關連他比較有興趣參加，也很有意願前來參加台灣的民族誌影展，交流原住民議題的影片。由於這樣的意圖與動機，使得這位優秀的澳洲紀錄片工作者並非透過歐美影展的「認證」而來到台灣，反而是他的影片在台灣的民族誌影展出現，而被來自西方的民族誌影片研究專家「發現」。

的將有別於以往既定框架（學術發展背景）下的「他者／文化」。<sup>27</sup>這樣的經驗視角所產出的視覺產品既非英美世界典型／流通的民族誌影片，也可能不再是英美教科書中呈現的視覺人類學，但一定程度指出並鬆動台灣人類學以英美為中心參照的情境狀態，這樣的一種「偏離」有助於本地人類學學識發展的多樣化。

### 三、他者／文化的建構與解構：台灣民族誌影展的再現與公共化策略

TIEFF作為一系列呈述、再現(representation)／事件，於主題設定、影片選擇、節目配置與現場安排，推動人類學公共教育、倡議式與反身性的公共化策略之不同取向，創造一定的公共教育空間。在此空間中，一方面演繹人類學公共化的不同關切與參與面向，進而探討長久以來處於不平等關係的（人類學）他者／文化（尤其世界各地的原住民族群），如何於影像內外呈現出來，而被理解、討論。以下透過影展作為一種「呈述／再現」，審視TIEFF如何連結主題、媒體與展演的各種安排，將人類學學識因應不同公共考量與策略實施，推展開來。

#### （一）走出專業迎向大眾的主題設定：人類學知識的推廣與公共教育

TIEFF每屆主題一方面從人類普遍共有的現象出發，讓影片的內容與一般大眾有更確切的關連，另外一方面則希望從跨文化的視

---

27 連續多次（2007、2009與2011年）參加TIEFF的海德教授曾經提議，透過隸屬美國人類學學會(American Anthropological Association, AAA)的視覺人類學學會(Society of Visual Anthropology, SVA)，與東亞地區的視覺人類學或民族誌影片相關單位建立合作關係。合作項目其中之一是民族誌影展的舉辦。海德教授構想的影展活動，首先由美國的視覺人類學學會徵選影片、籌畫節目，在美國舉行影展，隨之提供節目、片單給東亞相關單位，以類似巡演的方式在台灣、日本或韓國分會地點進行展演。曾有影展核心人員提出質疑，認為這樣的安排等於是將東亞作為美國視覺人類學影展之巡演場地。然而，以歐美為視角的民族誌影片之選擇，或許不同於東亞地區對「自我與他者」／文化的感知、感受以及處理、面對方式。

野，提供不同文化或族群的個別經驗，透過彼此的觀看與互動，達到（異）文化之間的理解或交流，進而推廣人類學知識，落實為公共教育(public education)的一項努力。

### 1. 「遷徙故事」與「家的變奏」：普同經驗的差異影像述說

2003年TIEFF主題為「遷徙故事」。「遷徙故事」此一主題的擬訂主要因為世界大範圍或較小區域，因歷史、殖民經驗、冷戰效應之各種結構因素，所造成的人口遷徙現象，正從各個層面發生效應。

「遷徙」不但是台灣島上各族群相當普遍的經驗，而且幾乎是人類的共通經驗。世界各地人群常因戰爭、經濟、城市文明等誘因，或受政治、社會變遷、生態適應等因素之影響，被迫或出於自願離開家鄉遠走外地。他們可能短期居留，也可能來回移動，或者從此定居下來。每種遷徙移動都會隨著它的構成環境，烙印特有的時空印記，呈現不同的發展形貌與獨特的歷史經驗。這些經驗並不會因為到達目的地而完結，反而從此因生存、適應與競爭，甚至無形的原鄉－異鄉的糾纏心性，「我族」－「他族」的彼此混雜，潛入內在並形塑人們的感知情緒結構，持續影響人群、社群、族群與國家之間的相互關係。<sup>28</sup>

這次影展回顧了民族誌影片大師尚·胡許於1950年代前後，在西非洲田野地所拍攝的三部關於遷徙的精彩作品，它們分別是《癲狂仙師》(*Les Maitres Fous*, 1955)、《非洲虎》(*Jaguar*, 1955)與《我是黑人》(*Moi, Un Noir*, 1958)。胡許在影片中探討西非當時因殖民的歷史因素、港口城市的興起，經濟、就業等誘因造成人口移動的現象。胡許的紀錄影片一方面貼近生活、關注人們對當下社會現實的反應，另一方面也具有「超現實」的特色，譬如介入性、虛構性質、即興演出與創意旁白的手法，<sup>29</sup>對於紀錄片製作產生深遠的影響。胡許於1950年代起開展的「真實電影」類型，對紀錄片界的影響迄今不墜。

---

28 整理自2003TIEFF影展企畫書以及call for entry。

29 邀請劇中主角觀看影片所進行的對話、討論，成為電影的旁白，是胡許首創，也讓他的影片別有特色。被拍攝對象參與影片的攝製、剪輯或後製作業，都屬於分享人類學(shared anthropology)的一種實踐(Henley 2009: 317)。

2005年台灣國際民族誌影展以「家的變奏」進行展演，選擇這個主題，一方面藉由民族誌影像介紹人類學親屬研究的學科專長，再一方面因為古今許多社會依憑親屬制度而自發組織社會，血親、姻親與地緣關係是連結人群的重要因素。因此想要瞭解地方社會的構成，需從人與人之間的具體關係進行，尤其從家庭組成與婚姻關係中，認識個人與群體如何被聯繫起來，以維持社會之運作並構築社會的價值與目標。但「家」的意涵並非單純指涉個別的家庭而已，它實際上與性別角色、婚姻、親屬制度、宗教傳統聯繫在一起，而且受政治、經濟與社會因素的影響。<sup>30</sup>

「家的變奏」主題從跨文化的角度，以影像勾勒不同地域的人群，在各自的歷史條件與社會環境中，發展出豐富多樣的家（族）型態。並從「家」的主題與它的關連：家／家庭／根，及其產生的個人與群體的邊緣、界限與路徑的界定與運作，動態展演全球化、移動、遷徙與跨國主義之下，家的轉型與其轉化。因應主題，第三屆台灣民族誌影展邀請了大衛·馬杜格(David MacDougall)與茱蒂·馬杜格(Judith MacDougall)兩位享譽國際的民族誌導演以及他們拍攝的影片。1970年代兩位導演在東非地區攝製了關於當地一夫多妻制、婚姻關係、家的型態與社會組成的兩個系列影片。其中圖卡納三部曲(“Turkana Conversations” trilogy)中的《洛倫的故事》(Lorang's Way, 1979)與《我和我先生的太太們》(A Wife Among Wives, 1981)，受邀參加影展。<sup>31</sup>

## 2. 「在地發聲」到「身體與靈魂」：美學、政治性與倫理的多重並舉

民族誌影展至2007年為止在台灣歷經了三次活動，在可能的範圍引介了幾位重要的民族誌導演、不同區域的文化性紀錄影片以及民族誌影片近期的多元多樣的發展。但民族誌影片一直以來的主要對象——各地的原住民族群，目前也逐漸能夠藉由影像媒介表達自我，

---

30 整理自2005TIEFF影展企畫書以及call for entry。

31 大衛·馬杜格於東非洲拍片時期，深切反省他身上觀察式電影(observational cinema)訓練的局限。因而提出參與式電影(participatory cinema)的民族誌影片攝製模式，以超越觀察模式所帶來的「知識論上的麻木」(MacDougall 1995[1973])。

介入公共場域，進行影像主權的論述競逐。在這個背景之下，第四次的TIEFF以「在地發聲」為題，廣徵原住民族相關紀錄影像。藉由這次機會，試圖提引世界各地原住民群體的影片製作(indigenous filmmaking)以及長期關注原住民議題的非原住民影像作品，藉由雙向觀點、多元主題的民族誌影片的呈現，交互觀察在地者與局外人所透露的切入角度與創作盲點，亦試圖透過影片的各家觀點、主題呈現、媒體策略以及表現形式與風格等面向，輻輳出更細膩、更具層次的對話可能。<sup>32</sup>

台灣國際民族誌影展歷屆主題的規劃，在兼顧學科屬性與走出專業之間，以一種人類學學識的公共化意圖(Purcell 2000)，貼近個人並反映台灣在地性與特有的社會文化脈動。2009年的影展主題為「身體與靈魂」。「身體」與「靈魂」是世界各地不同的文化與宗教共同關切的重要議題。這次影展從視覺的跨文化視野，展演世界各地不同社會文化在相異的「身體」與「靈魂」概念下，所進行促進「身體」與「靈魂」健康圓滿發展的醫療與修煉活動，包括原住民社會的巫醫治療、其他傳統醫療、現代醫療、以及另類醫療和身心靈修煉體系。另外，藉此主題同時希望探索紀錄影像的鏡頭可以趨近到何種樣態（可見與不可見）的「距離」，審視、面對人的生老病死、意／例外狀況與或超自然（靈魂）世界。<sup>33</sup>

台灣國際民族誌影展(2001-2009)的舉行在特定主題之下徵選影片進行展演。在美學、政治性與倫理學多重並舉的題旨、要義之下，集結了主題各異、來自不同地方的影像作品，一起在電影劇院公開場合進行播放。這時電影劇場成為某種社會實驗的競技場(Armbrust 1998; Larkin 2002)，讓影像作品及其敘事於放映、引介的同時，提供討論以及論點轉換與互動的可能，促進某種文化形成，並使得人類學專業領域以及知識傳遞更為平民化，呼應內德(Laura Nader)所力倡的人類學（者）對公共教育的覺知以及應該擔起的重要任務(1999: 9)。而影展

---

32 整理自2007TIEFF影展企畫書以及call for entry。

33 整理自2009TIEFF影展企畫書、call for entry，以及當屆國際論壇「攝影機可以靠多近……」企畫書。

的互動（包括回饋、衝擊或反思）可能顯現在影展的各項活動當中，這些活動的設置因應不同目的、針對不同對象應運而起，其中包括試映會、記者會、論壇與影片放映的現場，<sup>34</sup>以及國際影展隔年的台灣各地巡迴放映等活動，<sup>35</sup>延伸了洛(Setha M. Low)與梅麗(Sally Engle Merry)等人所提倡的參與式人類學(engaged anthropology)於公共議題與場域增加能見度，並積極提供社會大眾人類學的知識視野(2010: 208)。

對一般民衆而言在台灣的國際性民族誌影展，明顯提供了對「異」文化的認識以及人類學專業學識的親近可能。這些「可能」一則藉由「電影〔媒介〕能夠抓住一個完整的文化背景」的特性，<sup>36</sup>提供具體而直觀的異文化現象呈現，擺脫文字書寫的民族誌或學術論著專業門檻的限制，給予民衆更多參與的機會。再則，來自不同地方的影片語言經過翻譯變成中文字幕，相當程度縮減了語言（象徵權力）掌握的落差，讓知識的進用更為平等。此外，世界各地前來參展的導演、影人或專家學者於影展的正式活動、場合分享民族誌影片的攝製、映演、發行與推廣的種種經驗，安排專業口譯人才，<sup>37</sup>協助將國

34 影展不同活動場景與交流互動，請參見本節與第四節的討論。

35 截至目前為止，台灣國際民族誌影展隔年的4月至6月之間，都會舉辦全台灣北、中、南、東各區至少八縣市的巡迴影展。巡迴影展的合作單位以各地的文化中心、博物館以及大專院校為主。活動訊息並於教育部及各縣市政府教育局的協助下，透過公文、教育局網站發布訊息，吸引相當多數教師朋友參與。除了各級學校的教師之外，觀眾來源還包括大專學生、原住民朋友、紀錄片愛好者以及文化工作者等。民族誌影展的巡演活動以一或兩天的研習營模式推動，規模、大小或形式與定點在台北市西門町電影院的四天一晚的國際民族誌影展相當不同。播放片單因應地方合辦單位的任務、地方屬性或訴求，提供不同的節目規畫，以協助對口單位工作的推動。另外，為了達成充分合作(collaboration)的目標，巡演活動相當比例的映後與談人為當地教師、影人或文史工作者。如此安排，希望透過地方熟悉人士的中介，將影片內容與訊息以更為貼近地方的方式，傳達給參與研習活動的學員或觀眾。台灣國際民族誌影展隔年巡演台灣各地的映演活動，可以算是民族誌影展在台灣的一個重要環節。但巡演活動牽涉的議題複雜而多樣，適合另啟文稿詳細討論。

36 茱蒂·馬杜格受邀參加2005TIEFF，並於國際論壇上發表對電影媒介屬性之看法。

37 台灣人類學學術相關活動，一般都不會有資料中譯的服務（除非會議資料非英文）或會場口譯人員。

外友人講述的內容進行轉譯，傳達給參與民衆。在台灣的一般電影劇院邀約國際影人出席民族誌影片展，意味著活動管道與介面必須消除專業「門禁」並減少技術性「路障」。這樣的展演架構耗費影展三分之一強的經費比例，<sup>38</sup>但它的「成本效益」具體落實為民衆參與的更大可能，並將人類學學識的公共化更為推進一步。

## （二）倡議式影像展演：揭示原住民影片的反嗚政略

2007年台灣國際民族誌影展以「在地發聲」為主軸規畫影展，<sup>39</sup>希望藉由影展一事件，具時間縱深與地點差異的視野，將原住民族詩意與政治性(po[e/li]tics)並舉的影像製作，藉由公共人類學的倡議(advocacy)作為(Low and Merry 2010: 210-211; Scheper-Hughes 1995)，「有觀點」、「有立場」地介紹給台灣觀眾。2007TIEFF的國際論壇主題雖訂為：「在地發聲：原住民影像工作與媒體」，但引言來賓則分為兩類：一為原住民影像工作者，另一為視覺人類學者；原住民影像工作者又區分了獨立製片的個人與機構代表。如此安排，希望藉由不同淵源、背景與源流的講者，交會出關於原住民影像媒體之發展、現況與未來可能。<sup>40</sup>國內獨立製片的原住民影像工作者由Mayaw Biho（馬躍·比吼）<sup>41</sup>應邀出席，台灣原住民族電視台台長Masao Aki（馬紹·阿紀）則代表國內原住民影像媒體機構發言。<sup>42</sup>來訪的國際友人，包括美國極為著名的原住民導演維克特·馬沙耶瓦

38 國際學者、導演的出席、中英文影片字幕製作、網頁與特刊中英文並行以及現場各國語言口譯的安排等，是影展相當龐大的支出。

39 2007TIEFF影展籌備委員包括胡台麗、林文玲、藍美華、李道明、謝世忠、郭佩宜、謝仁昌、蔡政良、馬騰嶽以及李子寧共10位委員。此次策展人原本提議這屆影展定位為「原住民影片展」，不過籌備會議中，幾位委員認為原住民影片如若能夠對照非原住民導演的影片，將更能凸顯原住民影片製作的來龍去脈。另外，籌備委員曾就「在地發聲」中的「在地」一詞是否等同「原住民」，進行意見交換，最後將「在地」意義擴充為原住居民。本小節則聚焦原住民影像的演變及歷程，進行討論。

40 整理自2007台灣國際民族誌影展「在地發聲：原住民影像工作與媒體」國際論壇手冊。

41 花蓮玉里織羅部落Pangcah人，台灣著名原住民獨立製片導演。

42 新竹尖石鄉泰雅族的馬紹·阿紀是1994年「第一屆原住民記者培訓班」結業學員，2007年出任台灣原住民族電視台第一任台長至今。

(Victor Masayesva)，<sup>43</sup>由中澳洲原住民媒體機構(The Central Australian Indigenous Media Association, CAAMA)所派出的馬瑞特(Curtis Marriott)也蒞臨會場。<sup>44</sup>學者代表則包括了享譽國際學界的原住民媒體研究者金斯伯格(Faye Ginsberg)，<sup>45</sup>資深視覺人類學學者海德<sup>46</sup>與霍金斯(Paul Hockings)<sup>47</sup>等人。

### 1. 地堡裡的蛇就是視覺人類學者

2007TIEFF「原住民影像工作與媒體」論壇上，來自北美大陸的Hopi族導演馬沙耶瓦說了兩個故事。其中一個關於他的電影，另一個說的是他到台灣參展這一路的旅程。他的故事引人入勝、講得動人：從前從前在他的部落裡有個人，他整天什麼都不做，就是想知道太陽下山後何處去。關心他的族人都很憂慮，因此他們決定助他一臂之力。他們造了一隻舟，讓他沿河追日。在船上飄啊飄，有天他的小舟碰上沙洲，停了下來。因此他想，那麼我就從這裡上岸吧。「這個地方就是台北（桃園機場）」。留長髮不苟言笑的馬沙耶瓦導演慢慢地說出這句話後，大家忍不住都笑了出來。故事的後來，主人翁爬上了彩虹（上面的貓是海關人員），進入了地堡。然後他遇到了蛇。「蛇就是視覺人類學家」。故事就此打住。被問到為什麼在故事裡將人類學者比喻為蛇？他並沒有細說具體的經驗，只是淺淺地回說，因為人類學家經常主導對於原住民聲音的詮釋。

紐約大學的金斯伯格也分享了她投入人類學影像的故事：「我踏

---

43 馬沙耶瓦是美國Hopi族獨立製片導演，也是美國原住民影像前衛電影的第一把交椅。堅持創新電影影像革命的馬沙耶瓦，也一邊鼓吹支持國際間的原住民在地電影製作。

44 服務於CAAMA的Imparja電影部門擔任專職攝影與剪接師。

45 金斯伯格是紐約州立大學「文化與媒體研究所」主任，於1980年代末期開始研究與推動巴西印地安原住民以及澳洲原住民的影像工作發展。在她的研究中嘗試將文化行動主義、政治議題與電影理論融入人類學的學術領域。

46 同註25。

47 資深人類學者霍金斯，是*Visual Anthropology*期刊主編，1973年編輯出版的*Principles of Visual Anthropology*一書，集結了1970年代前後重要視覺人類學的論文著述。

入這一行，要從1980年代說起。我特別要提到維克特〔馬沙耶瓦〕先生，因為我當年看了他的一部作品，大開眼界。所以開始去瞭解這方面的影像。〔維克特先生〕是我進入民族誌電影與原住民媒體領域的導師。」<sup>48</sup>馬躍·比吼也說，他去紐約進修時，看到維克特（2007TIEFF參展影片之一）《顛覆印象》(*Imaging Indians, 1993*)一片時，印象深刻，隨後於美國停留期間就前去保留區拜訪了維克特先生。2007TIEFF「刻意」將馬躍·比吼與馬沙耶瓦設定為此屆影展的主題導演，並安排了馬躍·比吼的3部影片《天堂小孩》(1997)、《親愛的米酒 妒被我打敗了》(1998)與《揩起玉山最高峰》(2002)，以及馬沙耶瓦的《顛覆印象》與當時最新作品《水啦，跑跑跑》(*Water Land Life-H2opi Run to Mexico, 2007*)兩部紀錄片，共5部作品。

馬沙耶瓦的《顛覆印象》）拼接了照片、海報、電影各類影像文本，以詼諧諷刺的口吻，帶出美國原住民在主流媒體中如何被呈現。影片在幽默挖苦之中卻也尖銳地批判好萊塢電影工業，塑造的印地安人刻板形象以及對待印地安演員的「特別」方式。一位觀眾將這部影片與馬躍·比吼的《天堂小孩》一片並置閱讀：

導演〔馬沙耶瓦在《顛覆印象》中〕明顯要讓那些總在描繪印地安人的白人們看清楚「要玩（搞），我們比你們還會玩（搞）」各種影像技倆，實驗風格在該片中發揮得淋漓盡致……。而馬躍·比吼的《天堂小孩》雖屬小品，同樣具有「逆看」的效果，三鶯大橋下的原住民部落在政府眼中是違建，三番兩次成為怪手、大卡車、警察聯合展現粗暴的俎下肉，卻提供了當地小孩子玩扮家家酒的好戲台，而且還讓孩子有機會一次次讚賞道：沒關係！爸爸很會蓋房子。（朱苓尹 2007）

一位觀眾以「2007台灣國際民族誌影展原住民研習營」學員的身份，<sup>49</sup>透過影展期間與導演的互動與對話，在他的心得報告中細察

48 金斯伯格與其他學者合編的精彩著作《媒體世界：人類學的新領域》(*Media Worlds: Anthropology on New Terrain, 2008*)一書，深刻反省世界各地以及原住民影片、媒體於全球化情境之下，所發展出來具地方脈絡的積極運用與文化轉換的效能。

49 「2007台灣國際民族誌影展原住民研習營」有30位學員入選，應邀參與影展期間的記者會、國際論壇以及所有影片放映場次。

並分辨了上述兩位原住民導演的「政治態度」：「在觀看並討論其他民族誌影片的過程，或與同為原住民導演來自台灣的馬躍・比吼的對話中，馬沙耶瓦的反應讓我感受到不少他對外在勢力的抵制、反抗是憤怒的。但卻不是憤怒的拿武器往前衝，而是憤怒的築起一道牆」(CA)<sup>50</sup>。安排兩位原住民導演一起出席論壇、映演活動，以及展開的對話，得到參與者的回響：「大會規劃的『主題導演』選中了馬躍・比吼和美國Hopi族導演馬沙耶瓦二位，對像我這樣一個單純的只是愛看民族誌電影的人來說，中外兩位影像工作者一方面具足了實至名歸的意義，另方面也體現了今年大會所設定的『在地發聲』(Indigenous Voices)的主體與主題」（朱苓尹 2007）。

## 2. 逆看「白人」研究者的凝視及其文化

關於拍攝者與被拍攝對象之間的不平等互動及其造成的「觀看關係」(looking relationships)之歷史經驗的梳理、界定與「再次」定位，是當代原住民媒體／製作的一項重要特徵與明顯企圖。馬沙耶瓦的《顛覆印象》直搗好萊塢電影對印地安人的刻板標記，實際上就是對這種不平等「觀看關係」的「一記鮮明而逆裂的反擊」（朱苓尹 2007）。2007TIEFF入選參展的《白人研究院》(Qallunaat! Why White People Are Funny, 2006)一片，則是加拿大伊奴特人(Inuit)<sup>51</sup>從歷史過往回頭／逆看「研究／拍攝者」與「被研究／被拍攝者」彼此之間的關係，如何在他們身上發生，產生演變與轉化。「白人研究院」(Qallunaat Studies Institute，簡稱QSI)<sup>52</sup>是加拿大伊奴特人組織的一個學術團體。這個機構的主持人南噶克(Zebedee Nungak)覺得，伊奴特人被白人當作活標本研究了幾十年，也許是該反過來，換他們好好探究：白人們為什麼

50 參與學員將以匿名方式呈現。

51 伊奴特人可能是歷史上受到來自南方的「白人」研究、紀錄與書寫最為頻繁的族群之一。2001年第一屆TIEFF主題導演之一的佛萊赫堤的經典巨作《北方的南努克》(Nanook of the North, 1922)，被譽為紀錄片以及人類學影片的第一部，影片的主題與對象就是伊奴特人。

52 「Qallunaat」一詞是世代居住於北極圈的伊奴特人（也就是俗稱的「艾斯基摩人」）對白人的稱呼。

習慣用無意義的方式和彼此打招呼？為何總是想統治全世界？或者對私有、個人財產制度的迷戀等，這些「白人學」的學者將在影片中告訴大家他們的「研究」發現。<sup>53</sup>伊奴特人意圖反轉自己族群長久以來被「凝視」、被「研究」的處境，而將「白人」放到「他者／文化」的位置進行審視。逆看、反轉「觀看關係」，使得這一部影片成為「一部顛覆傳統的『反（諷）民族誌影片』」（李子寧 2007：118）。

「2007台灣國際民族誌影展原住民研習營」一位學員，寫下對《白人研究院》的觀影心得並反省了「他者／文化」的再現（權力結構）與真實的歷史效應：

《白人研究院》是這次影展中令人印象深刻的一部片子，導演扭轉了傳統的角色，將白人跟伊奴特人的傳統角色跟社會位置對調，以伊奴特人幽默詼諧的天性來傳達殖民過程中與被研究過程中的經驗跟觀點，另外也傳達了和白人接觸後，文化差異所造成的困擾。殖民向來是個很沉重的問題，也是個很批判性的問題，但在此片中，卻以詼諧諷刺的方式呈現，讓人耳目一新。……文化上的殖民似乎是無所不在的，存在於教科書、學校、電視、社會，主流價值或是主流民族文化總是從各個角落不斷的侵蝕著弱勢民族的文化。（HO）

### 3. 原住民主動發聲的「村落錄像計畫」

2007年「在地發聲」的主題策劃，引介各別獨立製片的原住民導演之外，也特別邀請不同地區的原住民族媒體機構的影片或代表前來台灣參展，<sup>54</sup>分享他們爭取媒體進用與文化公民權的社會歷程。其中來自南半球的巴西原住民的「村落錄像計畫」(Video in the Villages Project)歷經20年的時間，從早期幾位原住民族人拿起攝影機，運用紀錄影像作為行動訴求的積極功能，演變到後來以工作坊的方式，培訓巴西各地的原住民族人，成為紀錄片工作者。2000年「村落錄像非政

53 影片介紹請參考《2007台灣國際民族誌影展特刊：在地發聲》，頁135。

54 原住民影片機構的組成與相互連結，從結構面向構築並強化原住民與媒體的關係，推動原住民影像製作朝多元拓展與持續深化的路程上行進。本次影展引介來自南半球的「巴西村落錄像計畫」、「中澳洲原住民媒體機構」以及「台灣原住民族電視台」（引自2007TIEFF網頁：<http://www.tieff.sinica.edu.tw/ch/2007/c-index.html>）。

府組織」(NGO Video in the Villages)成立，並沒有得到巴西政府的資助，運作起來卻如同一間原住民電影學校，並搭建了與其他非政府以及原住民組織的連結網絡。原住民學員被推上紀錄片拍攝的第一線。

巴西原住民與紀錄媒體之間的關係相當不同於美國、加拿大、澳洲與台灣原住民族的經驗。台灣原住民族電視台為亞洲首創也是唯一的原住民族的專屬電視台，由政府編列經費支持運作。2007年TIEFF國際論壇的現場，原民台台長馬紹·阿紀報告了原住民族電視台開播以來的發展情形。原民台的節目製作由於政策、法規與制度、資源、人才的種種因素，在當時還是由商業電視台承攬播映作業，以委外製作模式經營電視台。節目委外的模式，與原住民自己製作、自己發聲的目標有相當距離。也與沒有政府任何奧援，卻自信而蓬勃發展的巴西原住民的例子，形成強烈對比。而當屆影展入選的一部原民台製作的司馬庫斯櫟木事件的紀錄報導《當部落遇到國家》（比恕伊·馬紹、威弓·拉勒格岸 2007），就相當寫照了台灣原住民族在現代國家體制下受到的箝制與困境。

代表中澳洲原住民媒體機構出席論壇的馬瑞特，強調澳洲原住民向澳洲政府爭取媒體發聲的權利，經歷許多挫折之後才於1990年成立，並取得媒體營運執照。但，澳洲CAMMA與台灣的原民台雖然立意都很美好，可惜現在看來都成為主流群體分給少數族群的「糖果」。馬瑞特表示CAMMA剛成立的時候，或許是有著以原住民為最先的理念，但媒體營運走向終究抵擋不過「市場」導向的考量，高層主管今天（2007年）是被「具有關懷原住民情懷」的白人出任。馬瑞特的發言，清楚描繪國家資助的原住民媒體，所遭遇的難題，以及亟待突破的困境。<sup>55</sup>

### （三）反身性認識與詮釋的開放性：激發理解「他者／文化」的多種可能

民族誌影展因應某些議題所設置的理解「框架」或「觀影」上的

---

55 整理自馬瑞特於2007TIEFF國際論壇的發言。

指引，隱含的是再現／知識的政治性與社會效用的關切與立場。但，策展單位推出議題、清晰化某些脈絡的同時，也遮蔽了一些其他可能。換句話說，專家學者、導演或影片對象之不同身分、位置，所代表的言語效力與象徵權力，將影響觀眾對事物的認知，並左右人們對事實的關注焦點。是以策展單位在倡議式的公共化策略之外，還帶入知識論上的反身性，<sup>56</sup>思索策展單位有限的視野框架與既定的觀點，是座落於特定的學科建制與制度背景之上，並交織著個人在身分、位置與地點的差異，形塑的感知與認識，<sup>57</sup>以及纏繞的意圖或利益考量。策展單位作為一種能動主體對自我的理解與定位，關係著影展與公眾之間的關係建立，一種關於公共化的屬性與內涵，並且關乎更為廣義的社會教育之實踐。

2007TIEFF影展的「回顧專題」同一時段播出了兩部前後差距50年的賽夏族矮靈祭影片，一部是70多年前由日本學者宮本延人攝製的《巴斯達隘：1936年的賽夏祭典》，生動記錄了這個大規模祭典活動。對照距離現在已有20幾年的《矮人祭之歌》（1988年由胡台麗、李道明所拍攝），以人類學者的關切忠實地將新竹五峰鄉北祭團的矮靈祭祭歌與儀式記錄下來。而這次兩部影片放映之前，近30位賽夏族人從五峰鄉受邀前來。影片放映之前長老領著族人於戲院舞台前一起秉告祖靈並祈求祝禱。「2007台灣國際民族誌影展原住民研習營」的一位原住民學員，對於攝製於不同年代的兩部「矮靈祭」紀錄影片的播放，有如下觀影心得：

很難想像一個族群50年前及之後，她所舉辦的「民族性祭典」呈現方式竟然差異如此的些微。賽夏族生存於強大異族的夾縫中，祭典強大的凝聚力，勝過了傳統人觀中的血緣、地域、家族等等概念，讓族群血脉得以存留下來。(SU)

這位學員一方面驚訝發現50年來幾乎沒什麼變的「矮靈祭」，也

---

56 「反身性」概念與公共人類學的討論，請參考Sanday(2003)。

57 TIEFF籌備委員的多元組合，即是希望稍微消解「畫地自限」的困境。因此透過不同背景的成員，如（視覺）人類學者、族群研究學者、傳播或紀錄片研究者、紀錄片工作者、（公共電視或原住民傳播）實務工作者、博物館專家等，組成委員會提供看法或給予建議。

感動於紀錄影像所承載的文化「本真」性，並且相當佩服紀錄片工作者對原住民族文化存留的用心。

但，來自美國的原住民導演卻另有看法，「影片播放前賽夏族長者在戲院中的致詞內容。美洲原住民Hopi族導演馬沙耶瓦問說，這位長者致詞的內容，是真心認為，還是只是因為播放場合，所以禮貌的說出了對於人類學家的感謝」(DO)。2007影展主題「在地發聲」或許點出了原住民群體拒絕被有意納入刻板範疇、被主流群體汙名化的心聲以及努力；但所謂的indigenous voices的抒發在例如這樣一種（有些既定想像在其中的）民族誌影展的框架中運行即有可能陷入再現的某種「合作共謀」，讓不平等的「觀看關係」及其歷史經驗，消弭於展演的儀式性禮節。或者，映演活動的銀幕光亮效果與放大比例，置換了人們對事實認知的輕重緩急，暫時消解情感上的負擔或情緒上的複雜糾結。

上面那位學員的關心的以及馬沙耶瓦導演的疑問，的確點出了不同身分、背景的觀眾對於影片映演活動的呈現所持的不同觀看或意義解讀。而對於民族誌電影工作者（或人類學者）與原住民（或原住民影像工作者）之間的聚合所產生的迷離效應，長期關注原住民媒體發展的金斯伯格對此現象早已提出一個理論化的架構，生動地描繪出「視差效應」(parallax effect)的圖像。所謂「視差效應」在於民族誌工作者與原住民（影像工作者）被並肩地擺在一起，兩者對相同的社會現象作出了相似的再現。透過將他們的擺在一起，從他們（應該有）的（不同）透視位置的並置，尤其放到一個有著長遠歷史及不平等關係的文化再現實踐的連續體上，更顯得這個現象的撲朔與迷離，有著一種說不出來的「怪怪」與「不安」。金斯伯格因此認為更需投入注意力在媒體製作現場兩者之間的互動關係上進行審視(Ginsberg 1995: 65-66, 73)，從而更清楚知道影像產製的環境與形象、意象的建構及其烙印的權力關係。

同一屆影展另有一部《嘉年華的真相》(The Turcise Carnival, 2004)<sup>58</sup>，即是從媒體製作現場所發生的互動與事件，檢視紀錄片「真

實」並質疑觀察式影片強調全知、客觀、隱形的攝影者是否能真的不帶偏見地呈現世界。《嘉年華的真相》是一個關於克羅埃西亞北部小鎮Medimurje面具嘉年華會的故事。Medimurje的面具嘉年華相當有名，以製作古樸的木頭面具，用傳統樂器演奏歌曲，以及真人演出歷史短劇最具特色。不過影片攝製小組趕到當地，開始要拍攝小鎮即將舉行的年度盛會時，卻意外發現Medimurje嘉年華已有40年沒有在這個小鎮舉行了。小鎮居民每年都跑到別的鄉鎮去表演面具嘉年華會而沒有留在鎮上。但，「出人意表」的是，當小鎮居民得知這次將有攝影機要來紀錄嘉年華會時，心裡盤算著今年不要去別的地方幫別的鄉鎮表演，反而計畫在鎮上為攝影機特別「表演」一場。「影片團隊與攝影機的出現與介入，讓小鎮上維繫古老傳統運作的各股力量出現微妙的變化，不只考驗著鎮民對傳統的態度，同時也考驗著拍攝者與觀眾對紀錄片的理念與信念」（李子寧 2007：118-119）。

《嘉年華的真相》暴露攝製過程「後台戲」的作法（一種反身性攝影機的模式），一方面揭示紀錄影像與「真實」之間的複雜關係，同時也帶出關於攝影機的介入以及「文化」本真性的問題。一位「2007台灣國際民族誌影展原住民研習營」學員，深刻看到「反身性」的運動效應：「《嘉年華的真相》幽默的用『紀錄片』反諷『紀錄片』，相同的問題也出現在許多所謂的部落，當『傳統儀式』變成『表演』，究竟是好或不好？或許沒有了這個舞台，儀式也沒有存在的空間」(LA)。另一位原住民籍學員則進一步探問，自己身上千絲萬縷的「自己－他者」的框框架架，反身性思辯的可能將是一種自我釐清的過程：

有人說文化的差異需要更多的相互了解，然而相互的了解是否一定建立在知識的運作嗎？知識是否有具有某種形式的霸權型態？透過影像的傳送，讓我們不自覺的接受了「唯一」的思考模式？我們擔心自問是否有透過影展的畫面呈現，有著更多的自我文化的反省？(MA)

在此，觀察到台灣民族誌影展目的之一，並不是引導觀眾不斷往某個方向走，到達某種政治正確式的詮釋（境界），反而是希望透過

影展的反身性策略，譬如安排一部質疑「紀錄片」的紀錄片在民族誌紀錄片展中進行放映，切斷觀者對紀錄片真實的一些假設，並激發觀者的主體能動性，從自己的位置或關切，「串接」自己觀影片單之間的意義指涉關係。影展／再現的反身性策略主要提供觀影的可能／空間，讓「觀看」移動在不同視域、框架之間、之外或邊緣，破壞某些既定或隱含的「合作共謀」關係，讓影片的解讀或意義拆解與脈絡連結更為開放、異質而多元，以便不同身分、位置的觀看主體及其「差異」的意義聲響能夠浮現，一同參與具個人印記的意義形成。

#### 四、觀影的「共同在場」：互動的視域移轉與社會影響

影展作為一個社會教育與公共交流的場域，所安排的放映活動將不僅僅是影片的觀賞，當然也不希望播放的現場流於奇觀或儀式性的展演。由於一切交流、溝通都有其政治意涵，映演現場所生發的意見交鋒或激烈論辯，都顯示著這個溝通場合及其互動的質地與樣貌。尤其，如果將影片觀賞視為一種「通過儀式」(rites de passage)，讓經歷觀影活動洗禮的人們，在起身離開戲院時，能夠長出（對某個人事物）一些稍有不同的意識或想法，為往後的行動或參與帶來轉化的契機。職是之故，互動與參與成為觀察公共場域及其對抗性場域能否出現的一個重要面向。

多次全程參與TIEFF並觀看每一場次的著名視覺人類學者海德，曾經在不同場合公開發言，<sup>59</sup>談到台灣國際民族誌影展的三個優點與特色：「1.不設獎項（影展用意不在分出影片的「高下優劣」）；2.只有一個映演廳，每部影片只放映一次（無須在同一時段「抉擇」進到哪一個放映廳）；3.每場都有映後討論（讓出席的導演、影像工作者或者片中人物能與觀眾直接面對面）」。海德對影展的觀察與歸納，具體呈現在「2007台灣國際民族誌影展原住民研習營」的學員活

---

59 包括影展現場以及清大與交大專題演講場合。

動參與。以下將以2007TIEFF的幾次映演場合，呈現研習營學員與影片、導演的互動與交流，以及意見、觀點與意識的交接或磨合。

選擇2007年影展的觀影互動進行探討，一則因為此次影展以原住民影片為主題，呼應本文對影像再現「他者／文化」之脈絡演變的關注；再則由於本屆影展首次辦理「台灣國際民族誌影展研習營」，研習營學員的參與、投入，寶貴的觀影經驗，反映、檢驗影展活動及其目標的成效與否。「2007台灣國際民族誌影展原住民研習營」有30位學員入選，應邀參加影展期間的記者會、國際論壇以及所有影片放映場次。30位成員半數具原住民身分，有紀錄片工作者、原民台編審、記者、媒體從業人員、旅遊作家、族群文化與人類學相關科系學生以及教師。這些學員於五天時間密集觀賞影片，活動結束並針對影展「在地發聲」主題書寫觀影與參展心得。<sup>60</sup>

### （一）「他者」銀幕現身：應對「原始主義弔詭」的多種視角

Hopi族馬沙耶瓦的《水啦，跑跑跑》是2007TIEFF的開幕片之一，在影展一開始就帶給觀眾深刻的震撼。這部影片紀錄Hopi族因應發現水資源的流失，發起接力長跑祈禱活動與尋根之旅，從亞利桑那北部跨越邊界一直前進到墨西哥城，綿延2000英里的路程。這一路的「尋根之旅」，凝聚了Hopi族以及路途中間參與進來的部落的共同心靈：

〔《水啦，跑跑跑》〕這次在準備入秋的台北城裡播放，無論是放映前的節目資訊，到映後的座談會，我們可以聽到一些清楚又強大的理由。他們〔長跑的Hopi族人〕為表達堅決反對在亞歷桑納州內汙染地下水的皮博迪礦業而跑，為了在墨西哥舉行的第四世界水資源會議而跑，為了聯繫傳說中的祖先來自南方〔而跑〕。(DH)

影片中充斥出現Hopi族「傳統」及「現代」的交錯，觀眾向導演馬沙耶瓦提出：「面對如此強勢文化的侵擾，傳統文化如何可能存續」

60 由於本文非量化研究，此段落的受眾反應研究，是透過觀察而來的質化材料，合併研習營學員撰寫的心得報告，進行陳述與分析。選定研習營學員的觀影與參展經驗，一方面是基於這些學員是較為投入的觀眾，再一方面因為他們選擇觀看的影片與心得書寫的內容，相當能夠呼應本段落想要探討的議題。

的問題，這位Hopi族導演淡定回應說，許多族人不分老少都排除萬難跑完全程，表達的即是Hopi族立基傳統因應變遷的堅定態度。而這個堅定立場卻與這部影片拍攝資源的「匱乏」直接相關。導演馬沙耶瓦回應一位國內開授民族誌影像課程的教授，提問關於拍攝資金籌措的問題時，表示這部影片的攝製，從一開始就希望不要涉入任何金錢的影響（如拒絕一些知名運動機構的贊助），因此他以募款方式，從家庭做起，作拍賣，賣T恤等等方式來賺取這部影片的資金。正因為向大家籌募資金，導演馬沙耶瓦反而更有機會與族人交換關於拍攝這部影片的各種想法。另外，因為資金自籌，影片從拍攝到後製大都由導演獨力完成，因此也可以依照自己的想法、意願進行。馬沙耶瓦導演說：「我們沒有從任何一個組織拿錢，因此到現在還有一些帳單還沒有付清。〔但〕這部影片是從心出發，表達族人對自己文化的態度。」

代表中澳洲媒體協會出席TIEFF影片映演與談的馬瑞特，在三部澳洲原住民影片放映之後，面對國內一位知名人類學者、民族誌影片導演，對這三部影片的評論。這位國內知名學者對於這三部影片在故事敘事以及風格上所呈現的「制式」化，感到不以為然。這三部代表中澳洲媒體協會的影片，在製作上得到政府的支助，因應播放時段的配置，而將這一系列影片以將近25分鐘的長短呈現。這三部影片從形式與專業手法來看，與一般媒體製作「幾乎」無異，乍看之下沒有什麼特別醒目的「原住民」特色在其中。不過馬瑞特卻說，他帶來的三部影片中的《人心黃黃》(Yellow Fella, 2005)一片，描繪黑白混血兒的故事，讓他最有感覺。因為很多澳洲原住民對自己的血統和歷史，完全不清楚。面對這種混血的現況，黑白混血後裔的馬瑞特說，「很多時候我們從來沒有被任何一方，無論是白人或者是原住民所接受。而這部影片所探索的是對自己的根源以及歸屬感，我想是很多澳洲人都可以體會與感受到的。」

來自美國的原住民媒體專家金斯伯格，針對上述國內學者對三部影片的評論，提出她長久以來的研究心得，認為各地原住民影片、媒體之發展，鑲嵌在特定的國家治理、政經條件以及文化政治當中。對個別原住民媒體實踐的認識與討論，需將媒體產製、傳播的社會發

展進程納入，以進行更深入的探討。一位就讀國內人類學專業的研究生也提出他對「原住民」影片運用現代影像技法以及西方音樂為襯底配樂，感到相當不安。這樣的「不安」是一種普林斯(Harald Prins)所指陳的「原始主義的困惑」(primitivist perplex)(2002: 63)的寫照。

「原始主義的困惑」這一概念闡述了部落群體以及媒體製作者，無論採用何種跨文化傳播的科技工具，也無論對媒體掌握的程度有多精鍊，都還必須面對一個深植於原始主義意識形態與內部殖民主義的惱人問題：「在當代原住民社群中，什麼才是文化本真的(authentic)事物」。對這一問題金斯伯格的回應是，原住民紀錄影片其焦點常常不是要去找回之前的「理想」／純粹文化，而比較是要將原住民族當前文化身分之建構過程揭露出來。

文化本真性的訴求與原住民族視覺自我再現的政治曖昧性，使得「原始主義」以及浪漫異國情調的影像再現，始終是瞭解、探討原住民影片在身分(政治)、自我瞭解、與其他族群互動以及自我界定的關鍵而具批判的視角。原住民影片製作所內含的殖民與去殖民的張力，具體彰顯於對「原始主義」的參透、挪用或抗拒，產出的影片成品卻對不同身分(identity)、位置(positionality)與地點(location)的觀眾產生不一樣的影響。

一位習慣於主流媒體的非原住民觀眾，表露了歷經民族誌影片與原住民影片的「異」文化事物與觀點的洗禮，所受到的衝擊：

這多采多姿的影展，有別於主流媒體與電影取材的局限，  
為我開了一扇寬廣的心窗，稍稍拓展我狹隘的心靈視野，  
窺視到各地少數民族的民情風俗、及原住民的堅持與失落，五天來帶給我震撼與啟發。(NN)

另一位教育現場的工作者，則看到影像對於學生公民素養的養成所具備的功能，以及民族誌影片或原住民影片傳遞不同族群或社會群體生活與觀點的可能與潛力：

五天的影展，看到五大洲的紀錄片，觀察到各族群的生活和處境，讓我對人類的現況多所了解，並啟發了社會多面向的思考。如果在教育現場，我們也能讓學生廣泛的接觸到這些議題，相信整個社會必更具有人文氛圍，並營造出更人性化的社會。(JU)

許多學員於日常生活並沒有什麼機會聽聞到原住民的相關事務，因為民族誌影展的機會，才「看到」許多世界各地的原住民。原住民族的文化傳統與生活處境，透過民族誌影展的介面、訊息管道，發揮在地教育的功能：讓一般觀眾有機會更「真切地」認識原住民，拓展多元文化視野，提升公民素養：

台灣國際民族誌影展，主要扮演著向普羅大眾推介優良民族誌影片的重要角色，具有強大的社會教育功能。透過兩年一度的台灣國際民族誌影展，藉由現代影音媒介的傳達，對文化作深入淺出詮釋，進而觸發文化間的溝通交流，並激發對於本土文化的省思。本人有幸於此屆參與原住民研習營，觀賞許多原住民影片，對於沈浸在田野工作的筆者，此次機會讓筆者反省「在地發聲」議題中，可能碰觸到的任何關懷。(SU)

旅遊作家身分的一位學員，浪跡各地、歷經不同地方的風俗民情，對民族誌影展通過跨文化之影像呈現，意圖搭建的（異）文化之溝通與理解，有了不同層次的觀想與心得：

本次台灣國際民族誌影展可以說是十分難得的機會，讓立足小島的我們也可以見識到來自世界各地不同的聲音，我們或許面臨著相同的困境，或者有著相同的信念，因為有了這樣的交流機會，將允許更多可能的發生。台灣的文化多樣性是有目共睹的，也許小島的先天情況限制了某些發展，但我仍然在這次台灣參與的影片中（無論原住民或在地作品），都看到奮力萌芽的精神。(EF)

但，一位原住民學員對於長久以來被書寫、被拍攝的原住民及其透過既定框架的（視覺）文化再現，表達很深的疑慮：

從內視與鏡像外的社會脈絡兩個角度，逐漸地感到民族誌作為學術與作為社會的目的與職責是不同的。影展可能是作為一個觀看異文化的場域，它多少滿足了多數人對於異文化獵奇的心態。然而藉由影展的觀看，我們是否能消除主流價值的思考形式？在知識上、理性上的獲取中，我們是否有再一次的對邊緣的、少數的、角落的人進行解剖、分析與傷害？(WU)

這位學員「語重心長」的反省話語，指出民族誌影展作為主流文化的展演形式，企圖對不平等關係的「他者／文化」做出詮釋時，面臨的弔詭與尷尬，不容迴避。民族誌影展作為一個再現權力競逐的社會文化場域，極有可能與主流意識形態形成「共謀」關係，呈現、

展演「他者／文化」的同時，卻將「話語權」取而代之，遮蔽原住民現身公共場域、自我發聲意圖傳達的立場與力道。舍珀－胡芙(Nancy Scheper-Hughes, 1995)提出militant anthropology，主張人類學介入公共場域需要有立場，要為某種特別的公眾，尤其那些無法進入公共場域的人們，為他們講話。舍珀－胡芙的觀點，提示了台灣國際民族誌影展或許有需要，更為覺察它的展演活動開啟何種公眾領域以及它的公眾是誰的問題。

## (二) 「他者」的自我發聲：召喚、倡議與動員

原住民自我發聲、自己拍自己，有什麼樣的歷史意義與社會、政治意涵？2007TIEFF引介了三個原住民媒體機構的影片製作，其中「巴西村落錄像計畫」系列的《村落影像秀自己》(*Video in the Villages Presents Itself*, 2002)裡頭，談到了居住在亞馬遜河畔的小部落如何學習利用DV重新認識自己，而村落之外的城市人又是如何理解這樣的行動。這個場次的映後討論，剛好邀請到原住民媒體研究的重要學者金斯伯格擔任引言人，分享她長期以來的觀察、研究心得，並提點少數族群的媒體使用、進用上之政治性議題：

在放映後的座談裡，美國學者金斯伯格更進一步地談到，逐漸熟習影像工具的部落居民，更進一步地製作影帶討論對部落切身相關的公共議題，與主流社會溝通，並以此串連鄰近部落的行動。這些透過影像傳遞訊息的努力，也就是在地發聲最積極的意義所在。當聆聽來自「部落」的聲音、來自「原住民群體」的聲音、來自「少數族群」的聲音時，我們不能停留在浪漫封閉的想像之中，卻忽略他們正在經歷著的生命與現實。(PK)

一位具原住民身分的學員觀眾，觀看了三個不同地方的「原住民影片機構」的影片之後，<sup>61</sup>從自己族群的位置與處境，對內與對外，從不同尺度對照其他地方，從而體察族群文化發展可以努力的方向：

台灣原住民族電視台也發表了三部片，嘗試提供另一種「原視界」，讓觀眾看到一個真實的「原世界」。話雖如此，這是否仍是一種主流的霸權，宰制著無聲的嘆息，因為影片的背後，也許有更多的「真實」，是隱而未顯的。

也許這是一個開始，讓原住民族開始講自己的事情，表達真正的自己於主流社會之中。民族誌影展是一個機會，讓筆者再一次反省我族的發展未來，傳統與現代拉扯中找尋平衡，更是在外國的鏡頭以及刺激中，尋找學習與成長的可能。(SU)

原住民作者的影片傳達原住民族「同時共代」的當代性（而非懸置時空的靜止「他者」），直指族群存續的真切問題。這樣的影像除了發揮在地教育的功能，對原住民身分的觀眾更有另一層積極意義。透過這些刻劃原住民「真實」的影像，體認少數族群的共同命運，思索其他原住民族群面對困境的當下，從中得到我族發展的啓示。而原住民導演歷經強勢文化洗禮，因為影片媒介而開啟自身文化的探尋之旅的切身體認，對同樣是原住民的觀眾傳達著召喚的力量。

不過來自法國的影片工作者克里門(Marie Clement)面對原住民影片的影響力，反過頭來提出原住民導演「身分」界定的疑義：「問題在於說，到底誰可以屬於原住民。混血可以算原住民嗎？什麼樣的條件可以構成呢？」對於這位影片資歷豐富的專業工作者，關於「原住民」的影片可以由誰來拍以及產生的社會效應，是她想要瞭解與探問的。馬沙耶瓦針對克里門的問題，給了一個饒富意涵的回應：「這讓我想到有一句引述別人的話，我不太記得是誰，是不是一定要死了才能夠寫評文。問題可以是說，不是誰才有權力作一個原住民的影片。而是誰才有原住民的權力。」馬躍·比吼接續這一話題，認為「誰是原住民」的最簡單分類是統治者給的分類，「因為他們〔統治者〕當然希望你們〔原住民〕越少越好。而我自己認為，是你自己認為就是〔無論是多或少的血〕，而不需要別人來替你界定。」

與影片同名的希·雅布書卡嫩導演從拍攝族中長輩的過程，體認到自己作為「達悟族人」的轉折與轉化。導演說因為自己父親是傳道人沒有為她取傳統名字，族中老人在希·雅布書卡嫩導演所提供的居家照護的過程中，與導演有了更為親近的互動，因此特別幫她取了Si Yabosokanen（希·雅布書卡嫩）的名字，意思是「沒有飯吃的」。老人家「沒有飯吃的」的意思，其實是祈禱著導演（漢名）張淑蘭永遠都有豐富的飯菜可以吃。導演也說經過影片的攝製，在與老人家的互動、接觸之後，對於自己身上的現代教育、西方宗教以及專業醫療的養成，產

生衝擊並有了深刻的反省，反而從中看到、學習到自己族群文化中的信仰價值、倫常關係與生命倫理，以及自己身上起了變化的身分認同。<sup>62</sup>

希·雅布書卡嫩〔在映後導演QA時〕嘗試去討論對於蘭嶼研究或是關懷上，獨缺的老人這一塊，……。但是希·雅布書卡嫩從其居家關懷的護理人員專業角度上，重新檢視達悟族自身文化中的生命價值觀，也是豐富台灣多元文化的一種方式。(SU)

原住民導演對自身文化身分與族群處境的反覆思索，經常穿越鏡頭而指出族群歷史互動、國家治理以及制度、結構性問題交織而產生的後果，對原住民文化的生存發展造成重大箝制。因此原住民導演經常轉而透過紀錄片，進行倡議，企圖引發變革。

馬躍·比吼《揹起玉山最高峰》描述南投東埔布農人伍勝美與全桂林兩位老先生，年輕時是最優秀的嚮導，玉山主峰黨國元老于右任銅像就是由他們揹上去的。不過原住民嚮導通常身兼挑夫，要為登山客在空氣稀薄的高海拔背負重物。這樣的工作耗費大量體力也容易侵害健康，腿和膝蓋常常因過度負荷留下永久傷害。伍勝美與全桂林民國六十年間由於與救國團有過良好的合作經驗，所以在民國六十七年的時候，被交付了將于右任銅像揹上玉山主峰的工作。銅像本身就有90幾公斤重，加上木盒，一共是115公斤左右，此外銅像基座所需的水泥，也是由兩位長者輪流背到頂峰去。時代改變之後，銅像被人推倒隨即丟棄到山谷底下。

不少觀眾影片放映前讀了「本事」（影片介紹）、私底下交談，以為劇中的布農族老先生會在鏡頭前控訴銅像被拆除之事，沒想到其中一位長者從頭到尾不發一語。或者如同另一位人類學領域的學者提出的疑問：「這些布農族人，是否會將因為背負過重的物品而導致不可復原的腿傷，歸因於玷污了聖山？」導演的現場回應，直接訴求觀眾去迎面看到原住民的處境：

---

62 這幾位原住民導演所談論的，並不是在強化一種本質性的原住民身分，也不是在說只有原住民本身去拍才有合法性。反而他們提出的是關於身分、位置以及對來自的地方的覺察與省思，所練就的某種「意識」與「態度」。

〔放映現場〕有位觀眾問馬躍，玉山是布農族的聖山，〔布農族人自己〕把銅像放置在山上，不會褻瀆這座山嗎？馬躍反問是誰讓他們褻瀆聖山的？在威權統治時代，表示不滿和抗議的後果，誰負得起？當嚮導但求溫飽，為了生存，他們只能默默的承受。(HS)

導演或影片製作者與觀眾的面對面，激盪出來的火花確實無可取代，正如一位原住民學員針對原住民族電視台一部參展影片導演，臨時「缺席」映後與談的反應，「紀錄片所表達的強烈立場的導演卻未現身時，要如何滿足台下這群饑渴的知識人？」(JN)導演「親上火線」面對觀眾，能夠告訴觀眾他的紀錄片到底與社會發生什麼樣的關連或進行了何種的社會介入。《天堂小孩》講述三鶯大橋下的原住民部落，每年都會被控違反《水利法》而受到台北縣政府的強力拆除，這時怪手和大卡車一起出動，在警力戒護下駛進這塊河床地。怪手毀壞木造房舍，連一小塊平坦柏油路面也不放過。政府這時展現了少見卻強而有效的公權力，就連拆除後破散的建材也都通通運走。13分鐘的片長，導演馬躍沒有讓原住民朋友直接透過訪談講話，反而用了（模擬小孩「童言童語」的）字幕，以及胡德夫〈不不歌〉：「不生不死……不真不假……不醉不醒……我是不是在天堂？這裡是不是天堂？」的歌詞，來傳達無限的諷刺與無奈。但，藉由放映機會，導演說出了他的紀錄片如何與社會發生關連的實際行動：

馬躍在映後座談會，用嘲弄的口氣說，這部片是上世紀的作品，但三鶯大橋經歷了三位縣長仍沒有解決，他曾寄帶子給前任蘇縣長，從此沒再來拆除；換了縣長後，今年〔2007〕十月，縣政府又要來拆除了，他想再寄去給現任縣長看，不知會不會產生影響力，讓鄉親在此苟且棲身。(HS)

影片主題加上導演現身合併的力道，一起將原住民影片的倡議功能全力發揮出來。這些影片，補足了主流資訊的不足，讓人有機會探觸到原住民日常生活處境被忽略的問題。這些問題經由紀錄片工作者的鏡頭，將它放大，使其凸顯，引起人們注意，並喚起大眾共鳴。經由這些觀影經驗，體察到原住民文化的生命力與影像的力量，研習營學員TN做出結論：「將大眾對於議題的關注，轉化為解決問題的動力，或是一種推動的力量，進而對社會做出貢獻。〔召喚共識、情感動員〕在這個方面，影像很少是失敗的。」

## 五、結語：台灣民族誌影展的社會位址

台灣國際民族誌影展本身是一種公共化的努力，而影展引介紀錄片導演是讓公共化實現的手段與策略。導演送片參展或攜帶影片出席活動，則是達成這項公共化工程的重要推手。但植基特定時空的紀錄影像移地就駕、「觀影」將如何可能，尤其民族誌影片所擅長的（異）文化呈現，如何能被不同脈絡、源流的觀影主體所接收。由於影片的解讀或多或少從觀者自身的經驗反射出來，譬如有些影片的完整性反而讓觀者去反省深處文化的破碎，而策展安排的解讀或對話在此扮演一種「連接」的作用。但也有一些影片從它生產的文化脈絡傳播出來後，它就不再完整了，因此透過影片之翻譯、解說、討論，補足其完整性。雖然這個完整性只能是趨近的，因為這個過程牽涉了多元多樣的不同主體，包括導演、拍攝對象、當地文化、映演在地的文化等，都將一起對意義的形成產生作用。

因此民族誌影展的節目設計、片單安排以及邀請導演、拍攝對象出席，無非希望製造或提供某些可能途徑或脈絡背景，讓觀眾可以「接近」這些影像，並與之發生關連。策展單位同時從知識的傳遞、倡議式或反身性理解的不同向度，進行程度不一的「介入」，推出學識公共化的不同界面，提供觀眾參與到民族誌的影像世界，推動社會教育，傳達專業知識給社會大眾。影展也有其社會動員的功能、效用，能夠把某一種身分、位置的主體給召喚出來，如原住民影片引來的原住民朋友以及關切原住民議題的觀眾集結。所以從知識與社會互動的角度來看，民族誌影展的實施所介入的，是一個無論學術或文化生產，一直以來比較沒有觸及的空間場域。辦理民族誌影展本身對於書寫的人類學，是一種公共化策略與介入行動。

以「民族誌影展在台灣」作為主題進行探討，本文的書寫基本上是一項公共化的努力。論文進行的工作類似底片沖洗：使一個隱性形式（民族誌影展）浮現在人類學媒體研究的地圖上，變成一項可以被辨認的標的物件。再者，本文透過人類學媒體研究的實踐取向，於方法論上考慮媒體／社會實踐，觸及的豐富多樣的文化現象，所連結的更

廣闊社會領域的特性，因此採取「追蹤」多重場域的方法(Hannez 1992; Gupta and Ferguson 1997a, 1997b; Marcus 1995)，呈現並掌握TIEFF所開闢的多元層次的社會空間，提供參與者、行動者、影片、展演以及不同脈絡、源流、意識與主體能動的交會可能。這些交流與互動展現為具體的社會過程，牽引著人類學或民族誌影像關於他者／文化之意義的（重新）建構，以及視野、視域的彼此遭遇、衝突或（再次）協商。

藉由「實踐」取向的特定研究方式介入討論，指出台灣國際民族誌影展所座落的時空脈絡，如何經由影像媒體／介面，吸納不同社會動力、引發參與、引起更廣泛的論辯，揭示民族誌影片、影展與不同受眾（非專業人士、教育工作者、導演、製片、學生以及人類學同行）之間的關連。將民族誌影展在台灣視為一項媒體／社會實踐，一方面尋索、辨識影片展演的社會文化場域，另一方面觀察它如何隨著觀影脈絡、尺度的移動，以及附屬活動的不同配置，對不同身分的參與者產生影響(Spitulnik 2002: 338)。這些影響包括，權力運作與社會運動的潛力、不平等的強化、抵抗或消解與想像力的來源、影片展演對個體與集體身分認同的影響。總結而言，本文追隨「實踐」所連結的多重社會文化場域，企圖具批判意識地呈現「民族誌影展在台灣」的社會位址以及它的公共性意涵。

## 引用書目

### 一、中文書目

- 台灣民族誌影像學會。2001。《台灣國際民族誌影展：島嶼聯線》，胡台麗主編。台北：台灣民族誌影像學會。
- 。2007。《台灣國際民族誌影展：在地發聲》，林文玲主編。台北：台灣民族誌影像學會。
- 李子寧。2007。〈九個在地發聲的故事〉，收錄於《2007台灣國際民族誌影展：在地發聲》，林文玲主編，頁116-120。台北：台灣民族誌影像學會。
- 胡台麗。2001。〈序〉，收錄於《2001台灣國際民族誌影展：島嶼聯

線》，胡台麗主編，頁10-11。台北：台灣民族誌影像學會。

——。2010。〈台灣國際民族誌影展十年〉，《人類學視界》第四期，頁33-37。台北：臺灣人類學與民族學學會。

## 二、英文書目

- Ali, Kamran Asdar. 2010. "Voicing Difference: Gender and Civic Engagement among Karachi's Poor," in *Current Anthropology* 51(2): 313-320.
- Armbrust, Walter. 1998. "When the Lights Go Down in Cairo: Cinema as Secular Ritual," in special issue, *The Seen and the Unseeable: Visual Culture in Middle East*, *Visual Anthropology* 10(2-4): 413-441.
- Banks, Marcus. 1998. "Visual Anthropology: Image, Object and Interpretation," in *Image Based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*, edited by Jay Prosser, pp. 9-23. London: Falmer Press.
- Biehl, João. 2005. *Vita: Life in a Zone of Social Abandonment*. Berkeley: University of California Press.
- Borofsky, Robert. 2000. "Public Anthropology. Where to? What Next?," in *Anthropology News* 41(2): 9-10.
- . 2011. *Why a Public Anthropology?* Kailua, HI: Center for a Public Anthropology.
- Bräuchler, Birgit and John Postill eds. 2010. *Theorising Media and Practice*. New York and Oxford: Berghahn.
- Briggs, Charles. 2004. "Theorizing Modernity Conspiratorially: Science, Scale and the Political Economy of Public Discourse in Explanations of a Cholera Epidemic," in *American Ethnologist* 31(2): 164-187.
- Checker, Melissa, David Vine and Alaka Wali. 2010. "A Sea Change in Anthropology? Public Anthropology Reviews," in *American Anthropologist* 112(1): 5-6.
- Coman, Mihai and Eric W. Rothenbuhler. 2005. "The Promise of Media Anthropology," in *Media Anthropology*, edited by Eric W. Rothenbuhler and Mihai Coman, pp.318-327. Thousand Oaks, California: Sage Publications.
- Couldry, Nick. 2010. "Theorising Media as Practice," in *Theorising Media and Practice*, edited by Birgit Bräuchler and John Postill, pp.35-54. New York and Oxford: Berghahn.

- Dahlgren, Peter. 2005. "The Public Sphere: Linking the Media and Civic Cultures," in *Media Anthropology*, edited by Eric W. Rothenbuhler and Mihai Coman, pp.318-327. Thousand Oaks, California: Sage Publications.
- Evans, Owen. 2007. "Border Exchanges: The Role of the European Film Festival," in *Journal of Contemporary European Studies* 15(1): 23-33.
- Farmer, Paul. 2003. *Pathologies of Power: Health, Human Rights, and the New War on the Poor*. Berkeley: University of California Press.
- Ginsburg, Faye D. 1995. "The Parallax Effect: The Impact of Aboriginal Media on Ethnographic Film," in *Visual Anthropology Review* 11 (2): 64-76.
- Ginsburg, Faye, Lila Abu-Lughod and Brian Larkin eds. 2002. *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Berkeley et al.: University of California Press.
- Gold, Ann Grodzins and Bhoju Ram Gujar. 2002. *In the Times of Trees and Sorrow: Nature, Power, and Memory in Rajasthan*. Durham: Duke University Press.
- González, Norma. 2010. "Advocacy Anthropology and Education: Working through the Binaries," in *Current Anthropology* 51(2): 249-258.
- Grimshaw, Anna. 2001. "Teaching Visual Anthropology: Notes from the Field," in *Ethnos* 66(2): 237-258.
- . 2011. "THE BELLWETHER EWE: Recent Developments in Ethnographic Filmmaking and Aesthetics of Anthropology Inquiry," in *Cultural Anthropology* 26(2): 247-262.
- Grossberg, Lawrence. 1987. "The In-Difference of Television," in *Screen* 28(2): 28-45.
- Gupta, Akhil and James Ferguson eds. 1997a. *Culture, Power, Place: Explorations in Critical Anthropology*. Durham, NC: Duke University Press.
- . 1997b. "Discipline and Practice: 'The Field' as Site, Method, and Location in Anthropology," in *Anthropological Location*, edited by A. Gupta and J. Ferguson, pp.1-46. Berkeley: University of California Press.
- Hannez, Ulf. 1992. *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*. New York: Columbia University Press.
- Heider, Karl. 1976. *Ethnographic Film*. Austin, TX: University of Texas Press.
- . 2008. "The Indigenous Voices: The 2007 Taiwan International Ethnographic Film Festival," in *American Anthropologist* 110(4): 507-508.

- Heider, Karl, Thomas D. Blakely and Pamela A.R. Blakely. 1996. *Seeing Anthropology: Cultural Anthropology Through Film*. Boston: Allyn & Bacon.
- Henley, Paul. 2009. *The Adventure of the Real: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Hobart, Mark. 2010. "What Do We Mean by 'Media Practices'?", in *Theorising Media and Practice*, edited by Birgit Bräuchler and John Postill, pp.55-75. New York and Oxford: Berghahn.
- Howell, Signe. 2010. "Norwegian Academic Anthropologists in Public Spaces," in *Current Anthropology* 51(2): 269-277.
- Husmann, Rolf and Jill Daniels. 2002. "Of Nightmares, Odysseys and Miracles: A Review of the First Taiwan International Ethnographic Film Festival, 21-25 September, 2001," in *Anthropology Today* 18(2): 28-29.
- Johnston, Barbara. 2010. "Social Responsibility and Anthropological Citizen," in *Current Anthropology* 51(2): 235-247.
- Larkin, Brian. 2002. "The Materiality of Cinema Theaters in Northern Nigeria," in *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*, edited by Faye Ginsburg et al., pp.319-336. Berkeley et al.: University of California Press.
- Lassiter, Luke Eric. 2005. "Collaborative Ethnography and Public Anthropology," in *Current Anthropology* 46(1): 83-106.
- Low, Setha. 2006. "The Erosion of Public Space and the Public Realm: Paranoia, Surveillance and Privatization in New York City," in *City and Society* 18(1): 43-49.
- . 2008. "Social Sustainability," in *The Heritage Reader*, edited by G. J. Fairclough, R. Harrison, J. Jameson, and J. Schofield, pp. 392-404. New York: Routledge.
- Low, Setha M. and Sally Engle Merry. 2010. "Engaged Anthropology: Diversity and Dilemmas," in *Current Anthropology* 51(2): 203-226.
- Low, Setha, Dana Taplin and Suzanne Scheld. 2005. *Rethinking Urban Parks: Public Space and Cultural Diversity*. Austin: University of Texas Press.
- Lydall, Jean. 2004. "Migration Story: Second Taiwan International Ethnographic Film Festival," in *Anthropology Today* 20(4): 26-27.
- MacDougall, David. 1995(1973). "Beyond Observation Cinema," in *Principles of*

*Visual Anthropology*, edited by Paul Hockings, pp. 115-132. Berlin and New York: Mouton de Gruyter.

———. 1998. *Transcultural Cinema*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Marcus, George. 1995. "Ethnography in/of the World System: The Emergence of MultiSited Ethnography," in *Annual Review of Anthropology* 24: 95-117.

Mead, Margaret. 1995(1973). "Visual Anthropology in a Discipline of Words," in *Principles of Visual Anthropology*, edited by Paul Hockings, pp. 3-10. Berlin and New York: Mouton de Gruyter.

Nader, Laura. 1999. "Thinking Public Interest Anthropology 1890s-1990s," in *Bulletin of the General Anthropology Division* 5(2): 1-9.

Norberg-Schulz, Christian. 1971. *Existence, Space, and Architecture*. New York: Praeger.

Pasqualino, Caterina. 2007. "Film Emotion: The Place of Video in Anthropology," in *Visual Anthropology Review* 23(1): 84-91.

Peacock, James L. 1997. "The Future of Anthropology," in *American Anthropologist* 99(1):9-17.

Pink, Sarah. 2009. *Doing Sensory Ethnography*. London: Sage.

Pinney, Christopher. 1992. "The Parallel Histories of Anthropology and Photography," in *Anthropology and Photography*, edited by Elizabeth Edwards. New Haven: Yale University Press.

Postill, John. 2010. "Introduction," in *Theorising Media and Practice*, edited by Birgit Bräuchler and John Postill, pp.55-75. New York and Oxford: Berghahn.

Prins, Harald E. L. 2002. "Visual Media and the Primitivist Perplex: Colonial Fantasies, Indigenous Imagination, and Advocacy in North America," in *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*, edited by Ginsburg et al., pp.58-74. Berkeley et al.: University of California Press.

Purcell, Trevor W. 2000. "Public Anthropology: An Idea Searching for a Reality," in *Transforming Anthropology* 9(2): 30-33.

Ragazzi, Rossella. 2007. "Toward Pedagogical Awareness: Teaching Cine-Ethnography," in *Visual Anthropology Review* 23(1): 1-15.

Ronzon, Francesco. 2007. "Icons and Transvestites: Notes on Irony, Cognition and Visual Skill" in *Skilled Visions: Between Apprenticeship and Standards*, edited

by Cristina Grasseni, pp. 67-88. New York, Oxford: Berghahn Books.

Rothenbuhler, Eric W. and Mihai Coman eds. 2005. *Media Anthropology*. Thousand Oaks, California: Sage Publications.

Rouch, Jean. 1995(1973). "The Camera and Man," in *Principles of Visual Anthropology*, edited by Paul Hockings, pp. 79-98. Berlin and New York: Mouton de Gruyter.

Sanford, Victoria and Asale Angel-Ajani. 2006. *Engaged Observer: Anthropology, Advocacy, and Activism*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Scheper-Hughes, Nancy. 1995. "The Primacy of the Ethical: Propositions for a Militant Anthropology," in *Current Anthropology* 36(3): 409-440.

Shectman, Stanislav. 2005. "Building Bridges and Traveling through Time: Ethics, Practice, and Priorities in Second Moscow International Visual Anthropology Film Festival," in *American Anthropologist* 107(2): 252-256.

Spitulnik, Debra. 2002. "Mobile Machines and Fluid Audiences: Rethinking Reception through Zambian Radio Culture," in *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*, edited by Faye Ginsburg et al., pp.337-354. Berkeley et al.: University of California Press.

Stoller, Paul. 1992. *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Strong, Mary (Text Editor) and Laena Wilder (Visual Editor). 2009. *Viewpoints: Visual Anthropologists at Work*. Austin: University of Texas Press.

Taylor, Lucien. 1996. "Iconophobia: How Anthropology Lost it at the Movies," in *Transition* 69: 64-88.

Watson, Bill. 1998. "In Anthropology Images Can Never Have the Last Say," in *Anthropology Images Can Never Have the Last Say*, edited by Peter Wade, pp. 6-14. Manchester: Group for Debates in Anthropological Theory.

### 三、網路資料

Sanday, Peggy Reeves. 2003. "Public Interest Anthropology: A Model for Engaged Social Science". <http://www.sas.upenn.edu/~psanday/SARdiscussion%20paper.65.html>. (Accessed on 2011/06/14)

Borofsky, Robert. 2007. "Defining Public Anthropology: A Personal Perspective". <http://www.publicanthropology.org/public-anthropology/>. (Accessed on 2011/06/14)

朱苓尹。2007。〈在地發聲的認真與燦爛：記2007台灣國際民族誌影展「主題導演」專題〉。[http://www.tieff.sinica.edu.tw/ch/2007/part/part5\\_92.html](http://www.tieff.sinica.edu.tw/ch/2007/part/part5_92.html)。 (2011/06/14瀏覽)

#### 四、影片資料

比恕伊·馬紹、威弓·拉勒格岸。2007。《當部落遇到國家》，紀錄片，28分鐘，彩色，中文。台北：原住民族電視台。

希·雅布書卡嫩。2007。《希·雅布書卡嫩（沒有飯吃的）》，紀錄片，50分鐘，彩色，中文，台灣。

希瑪妮芮。2001。《面對惡靈》，紀錄片，54分鐘，彩色，中文，台灣。

林建享。1997。《飛魚季》，紀錄片，40分鐘，彩色，中文，台灣。

胡台麗、李道明。1988。《矮人祭之歌》，紀錄片，60分鐘，彩色，16厘米。台北：中央研究院民族學研究所。

——。1993，《蘭嶼觀點》，紀錄片，72分鐘，彩色，中文，16厘米。台北：中央研究院民族學研究所。

宮本延人。1936。《巴斯達隘：1936年的賽夏祭典》，紀錄片，21分鐘，16厘米。台北：台灣大學。

馬躍·比吼。1997。《天堂小孩》，紀錄片，13分鐘，彩色，中文，台灣。

——。1998。《親愛的米酒 妳被我打敗了》，紀錄片，24分鐘，彩色，中文，台灣。

——。2002。《揹起玉山最高峰》。紀錄片，42分鐘，彩色，中文，台灣。

郭珍弟。2000。《清文不在家》，紀錄片，36分鐘，彩色，中文，台灣。

黃祈貿。1996。《下午飯的菜》，紀錄片，30分鐘，彩色，中文。台北：全景傳播基金會。

Correa, Mari Correa and Vincent Carelli. 2002. *Video in the Villages Presents Itself* (村落影像秀自己), documentary, 33mins, betacam, color, Brazil.

Flaherty, Robert. 1922. *Nanook of the North* (北方的南努克) , documentary, 79mins, international film seminars.

Kuzmanic, Ivo. 2004. *The Turcisce Carnival* (嘉年華的真相) , documentary, 45mins, betacam, color, Croatia.

MacDougall, David and Judith MacDougall. 1979. *Lorang's Way* (洛倫的故事) , documentary, 70mins, 16mm, color, Australia.

——. 1981. *A Wife Among Wives* (我和我先生的太太們) , documentary, 72mins, 16mm, color, Australia.

Masayesva, Victor. 1993. *Imaging Indians* (顛覆印象) , documentary, 60mins, 16mm, color, USA.

——. 2007. *Water Land Life-H2opi Run to Mexico* (水啦，跑跑跑) , documentary, 57mins, betacam, color, USA.

Murray, Tom. 2004. *Dhakiyarr vs the King* (是誰殺了塔克雅？) , documentary, 56mins, betacam, Australia.

——. 2008. *In My Father's Country* (祖先的故鄉) , documentary, 80mins, Aboriginal, Australia.

O'Rourke, Dennis. 1985. *HalfLife: A Parable for the Nuclear Age* (浩劫餘生) , 87mins, documentary, color, English, Australia.

——. 1988. *Cannibal Tours* (食人之旅) , documentary, 70mins, color, English, Australia.

Rouch, Jean. 1955. *Les Maitres Fous* (癲狂仙師) , documentary, 35mins, color, Franch, France.

——. 1955. *Jaguar* (非洲虎) , documentary, 93mins, color, Franch, France.

——. 1958. *Moi, Un Noir* (我是黑人) , drama, 72mins, color, Franch, France.

Sandiford, Mark. 2006. *Qallunaat! Why White People Are Funny* (白人研究院) , documentary, 52mins, color, Canada

Sen, Ivan. 2005. *Yellow Fella* (人心黃黃) , documentary, 25mins, color, Australia.