

第五章 藝術與社會文化議題

影像是博物館、原住民族群與外在社會接觸的媒體之一。紀錄影像與聲音的技術之發展，促使原住民的藝術開展出一個可能性。目前各族幾乎都有影像工作者。除了紀錄的功能，當前的原住民影像藝術，更直接的呈現出揭露社會文化現實的企圖。

第一節 民族誌與影像的創造

早在十九世紀末人類學家，如英國劍橋人類學家哈登（A. C. Haddon）一八九八年到托勒斯海峽的探險活動，便已採用攝影作為紀錄文化生活的手段。雖然功能論的人類學以影片紀錄土著的風俗習慣，但大部分以自然科學模式為研究基準的功能論者，也往往認為影片並無法分析如親屬與社會結構等重要的社會事實；換言之，影片並無法揭露社會實體（social reality）。另一方面，美國的文化人類學家則有另一種取向。

著名的美國自然史博物館的人類學家瑪格麗特·米德（M. Mead），在其研究中（如《巴里島人的性格》）大量的採用照片與影片。此外，對影像的需求，有時也因不同的被研究對象的性質而有異。比方說物質文化、舞蹈、民俗的研究，就需要影像的支持。或者，通過影像的協助，對於行將消失的社會文化進行搶救式的紀錄；例如，一九七〇至一九八〇年代的英國的格瑞那達（Granada）電視公司，便出品《消失中的世界（Disappearing World）》一系列民族誌影片。

雖然如此，反對將影像的紀錄定位在「世界之窗途徑」的論點也逐漸的浮現。影像的拍攝者開始脫離功能論對社會實體的認知。影片或影像不只是一種紀錄、教學的媒體，更成為弱勢族群一種主動的、積極的溝通方式。人類學家特納（Terence Turner 1992）便曾描述居住在南美洲巴西（Brazil）的卡亞頗印地安人（Kayapo Indians），通過從事紀錄的工作，加速其擺脫外在社會控制之過程。

一九九〇年代早期以來，臺灣的博物館大量的採用影片作為文化詮釋的途徑之一，而原住民族不但開始拿起攝影機，漸漸地也有能力形構出獨特觀看世界之方式的影展。

影像的世界具有由文化而來的內在秩序與情緒。二〇〇〇年，生動的命名為「搖擺阿美·真實邦查」的影展，由十四部片子組成。即使影展是由幾個不同的阿美(Pangcah)個體(偏重於馬躍·比吼)所貢獻，而且個別的敘事風格亦有極大的差異，但是如同阿美文化所規劃的現實世界，整個影展集體性的、意識性的、有秩序的呈現出幾個具有時間、空間與社會性質的主題。比方說，傳統與現代、原鄉與新居地、階層化社會中的年輕人與老人、日常的食物與勞動……阿美人的文化價值，正是透過種種的社會實踐被持續的建構。而首映場《我們的名字叫春日》(馬躍·比吼的作品)以都會地區的龍舟賽「傭兵」到自組團隊出賽，獲得首獎的故事，點出一個主體性的自覺、認同問題。

第二節「達渡阿汕(Tatuasan)」，過去的位置

影展首先關心的是「達渡阿汕(Tatuasan)」。「達渡阿汕」意指：到達祭祀祖靈的地方，跟隨祖先的腳步，是一種傳統的追隨行動。

以花蓮秀姑巒溪港口村的升級儀式為背景的《親愛的米酒》，



阿美影展：《親愛的米酒妳被我打敗了》



阿美影展：《如是生活如是 pangcah》

你被我打敗了》(馬躍·比吼)呈現傳統文化依然是現代邦查行爲的一個限定範疇。《尋找鹽巴》(陳龍男)年輕的臺大原聲帶社團新生詮釋傳統宗教儀式。米撒當道(Misa Tamgdaw)描述一個人生命的故事。Makutaai的雕刻家《季·拉黑子》(馬躍·比吼)運用海邊漂流木的創作重塑自我與文化的記憶。《如是生活如是Pangcah》(馬躍·比吼)鋪陳當代社會中的Makutaai大頭目的文化困局。《回來就好》(陳龍男)則呈現一個平常的、發生在我們週遭的家庭故事。把共構(Pakongko)訴說、描繪老人家的往事。《我們爲日本而戰爭：花蓮壽豐村的老人》(柳本通彥)敘述老人們充當高砂義勇軍的前塵舊事，以及國家認同的問題。米撒打鹿岸(Misa Taluan)描述阿美人的兩個現代住所。一則是臺北縣三鶯大橋下不穩定的居所中的《天堂小孩》(馬躍·比吼)，另一則是到中壢生活、嘗試建立阿美人穩定的社會結構的《新樂園》(陳誠元)。米賈利愛(Mikuliay)，勞動的生命，講三個故事：《油漆手鄭金生》(蔡義昌)敘述馬太鞍聚落獨手、單腳的強韌的生命型態。《急馳的生命：八噶噶車隊》(馬躍·比吼)呈現從臺東縣成功鎮移居到宜蘭三星鄉阿美人的工作觀。《Pangcah媽媽：築屋的女人》則顯示桃園工地的婦女在社會中突出的角色。坊西施邦查(Fangsis Pangcah)邦查的美味。花蓮港口部落阿美的飲食生活，則特別著重於《三月的禮物》(馬躍·比吼)的創作內涵。

由於殖民主義與國家體系的深刻影響，原住民族必須抗拒排山倒海因抗拒而來的情緒，牽扯著文化認同、社會關係的建構。紓解身體與心靈的情緒，人們往往回歸到文化的、傳統的、過去的記憶。然而，文化的傳統和過去到底以什麼樣的姿態出現？爲了應付現實的壓迫，文化與傳統應有多少厚度？人們在面對改變時，創造出什麼樣可以協助其實踐的象徵與組織？

兩部片子——《親愛的米酒你被我打敗了》和《尋找鹽巴》，探觸當代邦查(人)的文化困局以及困局的主動性的、積極的、反省式的面對。邦查(人)的影像創造者，不論是觀察者或是參與者、紀錄者或被紀錄者，都意識性的表達記憶的力量。

馬躍·比吼的《親愛的米酒你被我打敗了》以對照式的手法，明白的鋪陳邦查(人)在原鄉、結合各階層的老人與青年，以內在的觀點，對不穩定的、可選擇的過去和傳統加以定義，並予以確定化、真實化的過程。花蓮秀姑巒溪的出海口，相傳是當年邦查(人)的祖先登陸地點。觀念上，邦查(人)必須被放在一個有高低秩序的階梯之中。這裡的港口聚落，一直都保持著傳統的年齡組織制度。每隔四年，港口聚落都要舉行隆重的升級儀式。在都市工作的年輕人，都會回來參加。聚落的年輕人要升級到青年組的最高級(也就是「青年之父*mama no kapah*」)時，在通宵達旦的歌舞之後，當太陽升起時，還要再通過一口氣將一大碗米酒喝完的考驗。但是，隨著時代的轉變，現在的年輕人對這項「不變的傳統」儀式提出了改革的要求，希望改良傳統喝米酒的升級儀式，甚至廢除。不必等待這個想法能不能得到聚落長老的同意，在儀式實踐的過程中，港口阿美人選擇因襲過去、尊重傳統的做法。喝米酒，成爲一種(在組織中)重要的升級象徵。象徵凸顯一種突破限制、跨越界限的試驗。

原鄉的儀式是根據時序循環、自然的根生蒂固，個體被保護在傳統撐起具教訓意味、道德涵義的大傘之下；相對的，異域的儀式(文化形式)則帶有獨特的選擇、創造認同的界線，個體可以主動的學習。陳龍男的《尋找鹽巴》表現一個個外出的、帶有些許對文化無知的焦急與因年輕而特有的嬉鬧、不同族別的個體，在一個北臺灣都會的大學城「異域」裡，展開「追尋原味」的旅程。

成立於一九九二年的臺大「原聲帶」社團，爲了訓練新生，一九九九年特地在臺大校園舉辦了一場別開生面的儀式。模擬原鄉的活動，使都會、大學中不穩定的「青年原住民社群」得以持續的建構。而文化實踐往往凸顯出社會關係；因此，與所有儀式的舉辦一樣，這個活動不免發生許多與周遭人事物的衝突。內在與外在抗拒在這個地方出現。母語活動抗拒語言純度被大社會稀釋。爲維持原住民主體性形塑的純度，而抗拒漢人加入。同時、同一個地點舉辦的另一個強勢、大型的演唱會，更被認爲會影響儀式的

莊嚴與效果。對這些自成一格的青年原住民學生來說，追尋傳統在泛原住民主義的組織之下，淡化了原住民族群之間既有的文化差異；他們直接以拼湊、甚至是挪用的過去，面對外來（與自我給予）的壓力，替自己找一個位置。相對於馬躍的樂觀，陳龍男的影片調子則極為沉重。

青年邦查(人)的影像工作者，準確的書寫人們到達祭祀祖靈的地方、對於傳統的追尋、以及跟隨祖先的腳步（從原鄉到異域、從東海岸到北臺灣都會、從部落的日常生活到大學的精英生活、從單一的邦查到廣義的原住民族）。邦查(人)的存在，依然時時刻刻的抗拒來自外在世界的重重壓縮，隨時要應付莫測的變換；捲入現代化的歷程隨時重新定位並定期的重返集體記憶的時空。達渡阿汕(Tatuasan)的故事持續的發生。

第三節 米賈利愛 (Mikuliay)，勞動的生命

工作是生存的條件之一。人們爲了各式各樣的目的從事各種不同的工作，勞動的生命樣態因此極為多樣化。雖然如此，如何工作、爲何工作，卻往往是一個文化的、歷史的結果。勞動既打破秩序也建立秩序：人的秩序，社會的秩序。臺灣社會中的邦查(人)文化中的勞動者，如何詮釋工作？

米賈利愛 (Mikuliay) 勞動的生命之首部曲，是蔡義昌一九九七年二十八分鐘的作品《油漆手鄭金生》。影片描述一個殘缺的身體，秉持著邦查(人)的樂觀天性，通過勞動的價值而重新賦予生命的完整性。鄭金生是一個自小就被火車碾斷右手左腳的邦查(人)男性。成年的鄭金生，不止意志堅強，快樂的活了下來，也成爲花蓮馬太鞍聚落的善於油漆的人，甚至還曾經被故蔣經國總統召見。一個不平常的邦查(人)的故事，特技式的生活、工作、歌舞擺動，蔡義昌表達他對人的存在的關懷。

馬躍·比吼一九九九年二十四分鐘的作品《急馳的生命：八噏噏車隊》通過車隊的工作，描述一種既流動又安定的邦查(人)的力量。邦查(人)的聚落「八噏噏」，位於臺東縣成功鎮的海濱。十幾年前，聚落的阿美青年庫拉斯開始學開卡車，拿到執照之後、便咬著牙沒日沒夜的工作，終於有能力貸款並擁有自己的卡車。後來聚落的年輕人，都跟著他一起開卡車，組成一支「八噏噏車隊」，在宜蘭的三星鄉建立了一個邦查(人)的新聚落。

雖然，「八噏噏車隊」每天進行著繞行臺灣的工作，往往在家裡睡不到五個小時便要上路，開車奔馳的工作辛苦、危險，但是收入卻很豐富，足以讓他們維繫存在於宜蘭到臺東心中的、現實的秩序。週休二日，邦查(人)應該烤肉、應該「歡樂」，孩子們歌舞與搖擺的能力自自然然的成長出來。在新的聚落裡，妻子們可以在家裡安心種野菜、養雞、帶一大群的孩子；在臺東老家，他們也可以幫父母蓋起新樓房。影片交織的描繪出一群努力、具有凝聚力又愛家的邦查男人們的圖像，這樣的圖像也見諸於馬躍·比吼一九九八年、長度二十四分鐘的作品《Pangcah媽媽：築屋的女人》。

馬躍以臺灣建築工地的邦查(人)的「板模公主」為對象。由於勞動力的不斷錘鍊，從簡單的拔釘到專業的釘模板，這些女人的技術都不輸男性，逐漸在築屋的職場佔有一席之地。來自花蓮春日聚落的米江，國小畢業就到桃園的紡織廠工作。結婚以後，跟著先生一起在建築工地做「板模」。和其他的女人一樣，剛開始時米江連模板都抬不動，每天很辛苦的工作，到成為可以獨當一面的板模師傅。米江的三個孩子都是在工地長大，從小就玩鐵鎚和釘子，缺零用錢的時候也會到工地幫忙。幫別人蓋房子，讓自己擁有一個家。剛結婚的時候，他們都住工寮，一個工地做完，換另一個工地，帶著孩子四處搬家。十年前才好不容易在桃園買了自己的家，跟從春日來的族人們住在一起，拿大自然賜予的食物、參加歌舞搖擺阿美的聚會。勞動、女人與家的成長結合在一起。馬

躍有意的呈現：現實與影片中的米江(和其他的「板模公主」)白天做板模，晚上回家還要煮菜、照顧孩子、掌管家計收支，是堅強、能幹的邦查(人)媽媽之寫照。影片淡出夕陽餘暉的工地，不止暗示勞動的未完成、邦查(人)媽媽將持續的築屋；也暗示邦查媽媽回家、持家和參與邦查(人)社群的建構。

兩位邦查(人)的藝術家，敏銳的觀看當代邦查(人)的處境，詮釋勞動者的形象，創造邦查(人)勞動的「真實」。不止意圖凸顯清晰的邦查(人)健康的、樂觀向上、妥善支配時間的工作觀，更建構了邦查(人)的社會中，所呈現的男性與女性、正常者與異常者、工作與休息間的互補角色，以及刻意群聚的阿美社群之認同與社會秩序的機制。

第四節 文化與影像

《搖擺阿美·真實邦查》(Reel Amis, Real Pangcah)的影像，是當代原住民藝術家對於現實的一種發現與創造而非純然的模仿與再現。這使我們意識到影片至少牽涉兩種不同的內在性質。首先，影片和照片或圖表等作為視覺表徵的一種媒介形式；因此這些影片與照片、錄影、藝術與裝飾等，便是學術研究的主題形式之一。其次，影片與戲劇和文學擁有共同的性質，是文化內的一種藝術形式。

對原住民文化有興趣的民族誌影片，往往擺盪在前述的二元性之間。一種強調紀錄的或民族誌式的途徑，另一種則重視藝術的或電影藝術式的途徑。相對於其他人類學家常用的再現模式如書寫(出版專刊、研討會論文)、講授等形式，一般認為影片具有特殊的「藝術」性。事實上，許多民族誌影片都是由專業的製片出品，刻意的附加藝術性。

上述的情況凸顯了民族誌電影另一個面向的困境：一但我們加入藝術性之後，是否

會因此導致對於文化之真實的、全貌的理解誤差。有些人類學家(例如Karl Heider 在一九七六的「民族誌影片」書中的意見)甚至認為：呈現民族誌時，對紀錄的要求應高於電影藝術的要求。因此，即使是一個「失焦」的鏡頭，也應被保留在影片中。

事實上，文化的真實不但是一个必須通過社會實踐來加以檢驗的結果，也因社會文化體系性質之不同而有所差異。作為一個溝通的表徵，影像的意義及其內涵的動人情緒，往往是由前述互相關聯動態性的面向所建構而成。

活躍在東臺灣的阿美人，每當夏月稻浪翻騰，豐年的意象、歌舞中的歡顏、搖擺與漩渦式移動的隊伍，成為真實的Pangcah的一種藝術的描繪。穩定的、結構化的階梯式社會秩序，更通過原鄉與異域之日常生活的各個層面，彰顯阿美集體主義的人與社會之記憶。

