

「再現」的政治

——從殖民壓抑到主體抵抗的原住民形象

成功大學台灣文學研究所 黃國超

摘 要

本文試圖仿造葛蘭西（Gramsci）文化霸權運作的分類：政治社會與民眾社會。討論日治及戰後二個階段中國家機制與傳播媒體，對台灣原住民族塑造形象的歷史過程，及背後的權力意識與所遭遇到的主體抵抗。葛蘭西認為意識型態製造「主體」，具有一定的物質性，本文討論的正是影像這種物質媒介如何召喚殖民主體，把某些關於原住民族的描述加以合法化、定型化。筆者先討論了日治初期，總督府武力與經費支持下的蕃情調查，人類學者如何穿透台灣高山地理屏障，抽象而細膩地描繪、拍攝蕃人圖像，使其成為殖民政治上一個可以比較、分類、研究，可以觀視及透明的治理對象。以及日治後期皇民化動員中，原住民族早先野蠻、落後、「蕃≠人（國民）」的形象，如何透過《莎騫之鐘》電影的製作一躍成為愛國的全民代表。本文第二部分討論了二次戰後民間社會的傳播媒體，如何銘刻原住民族印象於漢人集體記憶，它們如何呈現原住民形象，以及媒體與統治者意識型態的共謀。當解嚴後媒體開放，攝影機主控權回歸原住民族人持有時，他

們遇到了哪些詮釋立場的質疑？文末，本文探討 1990 年代以後，在原住民意識崛起及錄影器材輕便化下，年輕一代的原住民青年是如何以紀錄片的形式最後，對於主流社會刻板的塑像進行解構，並滲入原鄉巡迴展演進行一場不上街頭的草根運動。

關鍵字：再現、原住民、影像、殖民、政治

「再現」的政治

—— 從殖民壓抑到主體抵抗的原住民形象

成功大學台灣文學研究所 黃國超

如果他們不能再現他們自己，他們必定就會被再現。

Karl Marx

〈路易波拿巴之霧月十八〉

一、前言

每一個文化的發展和維繫，都需要另一個跟自我競爭的他我（alter ego），一個身分認同（identity）的建構，過程涉及建構其對立面和「他者」（others），這些他者的現實性始終離不開不斷詮釋和再詮釋他們和「我們」之間的分別，薩依德（1998）表示，每一個時代和社會都在創造它們的「他者」，在此之中自我或「他者」的身分並非一成不變的東西，而是經過細心加工的歷史、社會、思想及政治過程。

在西方社會與異己的接觸過程中，西方社會透過各種真實或者虛假的文本操作，以一種擬科學的精神來想像和塑造這些他地異己的論述，並在

人我的差異分別中建構我群的認同。晚近在關於瞭解西方帝國「異己」論述的規範、價值、信仰和表意象徵符號的研究中，薩依德（Edward W. Said）的《東方主義》提供了相當具啟發性的知識論及方法論的觀點析剖。

根據薩依德所見，東方主義是為西方對東方的霸權服務而運作的知識體系，基本方式是在論述上產生一個比西方低劣的東方，這種策略強化了西方自認為是比較優越的文明自我意象。其主要做法是透過一套具現於刻板體制中的二分法再現系統，先區別東方與西方，然後認定東方與西方各具本質，目標是造成一種僵硬的，歐亞有別的意識。結果，東方主義論述下的東方，其特性是沒有聲音、感官、陰柔、專制、非理性、落後等等不一而足，相形之下，西方每每被再現為陽剛的、民主的、理性的、道德的、能動的、進步的。倘若不從話語方面來檢驗東方主義，就不能理解歐洲文化是怎樣自啓蒙運動以後，有系統地從政治上、社會上、軍事上、意識型態上、科學上和想像力上來掌握和生產東方論述。也就是說，再現的關鍵問題在於「表述」（representation），這種表述本身是高度人工化的，「符號」系統便是重要媒介，透過選擇性的記憶與失憶的權力運作，符號再現了（re-presence）社會事實，構成了社會集體記憶的檔案。

E. Said 借用葛蘭西的「文化霸權」理論來分析這種權力關係，葛蘭西把社會分成二種，一種是民眾社會，另一種是政治社會，民眾社會是由家庭、學校、工會等等所組成，而政治社會則由國家機器、軍隊、警察、官僚中心等等組成，以直接統治為宗旨。文化處於民眾社會之中，它對思想、機構和外界產生的影響不是通過統治，而是通過認可（consent）而達到的（張京媛 1995：38）。

日本自明治維新以來，近代化的驚人成就使其成為亞洲世界亟欲「脫亞入歐」效法西方的新興殖民帝國，隨著 1895 年日、清馬關條約的簽訂，台灣成為日本近代科學部門亟欲施展身手的新天地，而台灣原住民族同時也成為帝國領土內一個陌生而有待科學征服的「他者」。面對殖民地台灣這

種外來者/本地住民的新興互動關係，為統治的正當性定位，是總督府的重要課題，Albert Memmi (1998) 表示，「既然有殖民者，當然就得替被殖民者塑造形象，這就同資產階級替無產階級塑造形象一樣。兩個形象分別使殖民者與資產階級得以安身立命，否則他們的存在和行為都會變的很突兀」。在殖民的事業裡，所隱含的馴服/主體化 (subjection/subjectification) 的工程，不僅是通過帝國的國家機器而得以施行，它們同時也藉助歷史、文學、人類學、語言學.....等等的論述而推行。在製作帝國被殖民者連續又清晰的文本與主體過程中，影像 (相片/電影) 經由一系列的現代技術，參與了對殖民文化的定型過程，而原住民族的主體存在更是受惠於殖民者權力/知識的應用或實踐而成的總體建構，在殖民狀態下不對稱的權力關係中，原住民族圖像的生產事業是展現日本外來者文化霸權運作的一個有力例證。

本文試圖依循葛蘭西上述文化霸權運作的分類：政治社會與民眾社會。透過日治及戰後二個階段的比較分析 (強制性機制/傳媒)，對原住民形象塑造的歷史過程中所隱含的權力與抵抗進行討論。首先筆者將討論日治初期，在總督府武力與經費支持下的蕃情調查，人類學者如何穿透台灣高山地理屏障，抽象而細膩地描繪、拍攝蕃人圖像，使其成為一個可以比較分類、研究，塑造成一個可以觀視的、透明的治理對象。以及日治後期《莎鴛之鐘》電影的呈現，原住民從野蠻、落後、「蕃≠人 (國民)」的形象成為愛國代表。本文第二部分想要討論戰後市民社會中，銘刻原住民印象於漢人社會集體記憶的傳播媒體，它們如何呈現原住民形象？當攝影機主控權回歸原住民持有時，又遇到了什麼樣的詮釋立場的質疑。最後，本文將觸及 1990 年代以後，原住民意識崛起及錄影器材輕便化下，年輕一代的原住民青年如何以紀錄片的形式對於國家權力的塑像進行解構，並滲入原鄉巡迴放映進行一場不上街頭的草根運動，向漢人主流社會重新詮釋自我形象及觀點。

二、再現的政治：人類學家與異己的製作

自 16 世紀葡萄牙人讚嘆台灣為「Ilha Formosa」起，島上的原住民就註定了「被發現」、征服與研究的命運。探險家、傳教士、遊宦士人、人類學者紛紛飄洋過海遠征至此，挪用 E.Said 的話來說，島上的原住民族的體質、文化、心性等成為「活生生的奇異試管」(1978: 103)，後來更成為外來政權誇耀自我優越的附從屬地及人類學研究的寶庫。1895 年，台灣割讓日本後，殖民帝國為求有效的統治，以「科學」的方法，大量蒐集、調查原住民族的實況，特別是以東京人類學會為中心的人類學會員抵台後，參與官方調查所留下來的各式調查資料尤其重要，弔詭的是日治時期的這些殖民記錄，現今卻成為台灣學院研究不可或缺的媒材，並成為原住民族後代思古鄉愁的寄託。

島國顯影：「非人」登場

回顧日治以前的台灣，在清帝國眼中是個蠻荒異域，關於台灣原住民族形象的描述，多散見於遊宦士人的遊記，如郁永河在其《裨海紀遊》中，對生蕃的敘述：「野番居處其中，巢居穴處，血飲毛茹者，種類實繁，其升高涉巔，越菁度莽之捷，可以追驚猿，逐駭獸，平地諸番橫畏之，無趕入其境。而野番恃其獷悍，時而剽掠，焚廬殺人，已復歸其巢，莫能向邇。其殺人則取首去，歸而熟之，剔取骷顛，加以丹堊，置之當戶，同類恃其骷顛，多者推為雄，如夢如醉，不知向化，真禽獸耳」(1959: 32)。這種

野蠻如禽獸的形象一直長存於漢人社會的認知世界，甚至民間還流傳著生蕃啖人，懼雄黃而退的故事（黃逢昶 1960：6）。陳龍廷（2004）對於清帝國時期關於台灣原住民的小說創作與紀錄有如下的評論「整個清代關於台灣原住民的認知與描述，大多止於外表容貌的描述，較少將透過原住民的語言，來瞭解異族的神話傳說或思維方式。小說作者的想像力更強烈，不止將缺乏漢語表達能力的族群當作『異族』，而且進一步將他們當作『非人類』，在小說中可以發現，所謂的好人/壞人，全憑英雄的人生經歷及主觀經驗」。這種將原住民多元的形象塑造成單一、落後的野蠻、吃人等「文明/野蠻」對立的二元論述，可以說是大清帝國統治台灣的意識型態，對清帝國有文化上的優位性意義，還裹有一層權力關係，原住民的分類，以「受教化」（漢化）與「歸附納餉」之有無作為判別標準，兩者具備者為「熟番」，反之為「不知向化」的「生番」。

早期關於原住民的形象紀錄，除了文字敘述之外，也有圖像的描繪。如 1744 巡台御史滿人六十七命畫工依其見聞所繪製的〈番社采風圖〉或 1873 年探訪埔里地區的美國人 Joseph B. Steere 所留下的霧社泰雅紋面圖等等。然而關於原住民族圖像的大量出現，甚至做為「風景」明信片販售或博覽會的真人展示品，始於日人來台以後，官方與學術界對台灣原住民族所做的一系列觀察、紀錄和書寫。在日治之前，「所謂生蕃，人文未開，德化未及，猶如黑暗的世界」（伊能嘉矩 1918），而原住民部落分佈的地區山高水遠，層巒疊嶂，既阻隔了視域，也阻斷了國家的統治力。1895 年台灣成為日本國內的新「異己」，作為一個以近代化科學精神治理的新興殖民帝國，日本政府的迫切要務便是消除社會黑暗的區域，以便重新建立一種新的政治與道德秩序。因此，蕃地的探勘，便成為撥除高山迷霧，讓蕃人蕃地進入國家「可視性原則」的一個必要環節。

人類學家與攝影機

日治初期，1895 年入山（角板山）招徠蕃人的陸軍少尉平野秋夫刊登於 10 月《東京人類學會雜誌》第 115 號的〈台灣生蕃視察ノ概況〉，可能是第一篇關於台灣原住民實地調查的報告。在這篇報告中，平野依「蕃人對我軍隊的感情」、「服裝」、「言語」、「體格（體質特徵）」、「教育（智能）」、「禮儀」、「蕃人嗜好品」等項目，對初次會面的原住民向帝國中心做了文化與體質特徵的說明。在平野的描述中，蕃人（泰雅族）是「幾乎沒有多餘贅肉、身體很瘦，高度與台灣人差不多，『肉色』與日本人最像，服裝上幾乎裸體，智能上無文字，不會算數，不知年齡，只以皮膚之硬柔與彈性識別老幼」（陳偉智 1998：5）。這些「品頭論足」的語彙為日本母國（東京人類學會）輸出了第一次的蕃人圖像。吸引眾人注目的蕃人，自此成爲一個被研究的對象，他們人種上低下的位階，使其主體淪爲一種政治、學術上主/奴關係的存在。

平野之後，從軍並隨同軍隊出發來台的學者伊能嘉矩，在秉持「人類的理學研究」信念下，依據「體質特徵、土俗異同、思想進否、言語異同、歷史口碑」的分類原則建構出一套民族知識體系，成爲日後蕃情調查的基準。伊能依照 19 世紀熱門的單線進化論的觀點，表示「台灣各蕃族就開化的發展，比較上是位在現今人類的最低位。……在從事啓發涵養之際，特別該注意的有二：一、他們是絕對獨立不羈的人類；二、他們是尙在生長的嬰兒」¹。在此我們看見了，不承認原住民族殖民前的過去是「歷史」，

¹ 伊能嘉矩，〈台灣ニ於ケル土蕃ノ分類及ビ其ノ現在通有スル開化發生ノ度〉，收錄於《蕃情研究》第一號，頁 3-12，明治 31 年 8 月 16 日。

即意味著人類學家給他們冠上了「自然」之名，想要去建構一種原始世界，予以再現並代為發言。再者，「原始人」也成為需要教化啓迪的他者，這和日本殖民者自我標榜「文明教化」的意識型態有關，而施予保護、扶助也成為完全為蕃人設想的「白人負擔」²，這個手法使得蕃人淪為帝國附屬品的「天賦」角色。

鳥居龍藏是最早將攝影技術加入人類學田野調查的開創者，這在當時的日本人類學界也是一項新鮮的嘗試，也是東亞影像人類學記錄最早的開始。攝影由其接近實體的特色，獨具一格地說服力，有效地攫取觀看者的想像力，繼之者如淺井惠倫、森丑之助等人，攝影逐漸地成為普遍的技術。鳥居從事田野調查時經常帶著相機，從 1896-1900 年之間「赴台四次調查」所累積的影像材料至少有 1373 張³（赤澤威 1994），照片中所拍攝的題材有住居、服飾、生活器具等物質文化，以及肢體特徵、先史遺物、遺址、宗教禮俗、舞蹈等方面。由於政治上「區辨」蕃人體質特徵、土俗異同以納入統治的現實需要，這時期所留下來的影像記錄，或見左臉、右臉，正面、背面，示範演出狩獵、拉弓、歌舞、織布、吹笛等，只見原住民在武器威嚇下演出研究員指定的各種動作，博物館式的圖片，一幅幅無人名而失去活潑生氣被馴服的身體，集結成日治時期原住民族的集體肖像。我們當警覺的是，所有的分類都是壓制性的，秩序背後既意味著權力分配，又意味著威脅。

² T.Niranjanjana (2000: 168) 表示，不承認殖民前的過去是「歷史」，即意味著人類學家給他冠上了「自然」之名，把原住民族「非歷史」化，打上「自然人」標記。伴隨著貶斥殖民前歷史而來的是製造人類學研究對象的靜止形象，「翻譯」經由一系列的話語，參與了對殖民文化的定型過程，通過運用「再現」他者的某些方式，翻譯強化了被殖民者的統識性 (hegemonic) 描述，促其取得 Edward Said 稱之為再現或無歷史之客體地位，受殖者的文化在民族誌的文本中似乎是靜止不變的東西。

³ 目前收藏於東京大學總和研究資料館。

鳥居龍藏在 1898 年第三次台灣探險後，自信地總結表示：「我前後三次的調查結果，方得明瞭漢人所謂『後山之生蕃』到底是怎麼一回事。……台灣的蕃界，尤其是東部蕃界，其艱難一如其所得之名為Darkest Formosa，但我得倖免於許多大難，而費了大量的金錢，能夠到台三次，因而得投一點光明於台灣東部以及紅頭嶼這種黑暗地域」。⁴在鳥居的眼中，人類學家的研究技法，猶如文明的亮光，照亮了蕃人所居住的「黑暗世界」，主觀而先驗地認為蕃人在智識上總是臣服於日本。他的「光照」成了估量蕃人，摸清實況以便了解如何最有效統治他們而必須做的事。在殖民者看來，最重要的事情總是能夠說：我了解當地人。但是這立即暗示我們：（一）當地人很容易了解，（二）了解當地人與控制當地人互為條件，了解是控制的前提，控制是了解的充分證明。當然，這種調查是在探究當地人的心理及社會組織的科學名義下進行的。

孫大川以原住民知識份子的立場，批評了這種文明「光照」的喜悅，對於經過鳥居龍藏調查、比較之後，台灣原住民族終於能夠被「命名」、「分類」成為殖民者可以把握的知識對象一事，他強調「事實證明：原住民社會與文化生機之結構性崩解就肇始於被『田野』、『命名』與『皇民化』光照之後的歷史行程中。向帝國輸誠的一體感，很快地將原住民推擠到殖民帝國產業分工和意識型態的宰制之下」（1994：53-55）。管理統治就是了解情況，對全貌一覽無疑，瞭若指掌，人類學者讓自己所扮演的角色都是高高在上的觀察家，蕃人蕃地之於他，不過只是提供審查的對象。複雜的是對於沒有文字記錄自己歷史的原住民族來說，早期人類學者的研究和家族記憶，勉強提供了族人自我認識或捕捉祖先面貌的狹窄管道，「通過它們多少可以拼湊出自己簡陋的族群歷史」。其延伸的影響後果則是，「圖片」和

⁴ 引自宋文薰，1952，〈鳥居龍藏與台灣〉，收錄於《台灣風物》第二卷二期，頁七。

「文字」的再現功能取代了傳統口傳歷史言說意義的不確定性，轉而成爲一種肯定的、歷史建構的工具，這種歷史建構意在說服原住民族將外來統治者所編造的知識內化爲一種自我的認識，以殖民者的眼光、角度來自我觀看。

權力的凝視：「看」與「被看」

對於台灣原住民族來說，1895年日本殖民者的登場，使他們面臨了兩種殖民主義近代化視線的目光。第一，是在總督府的理蕃行政中，各地理蕃機構蕃情知識蒐集的注視，這部分以警察系統爲主，透過毛細化的監視，蕃人的一舉一動都生活在國家權力的注目下。第二，是殖民地人類學家所投射過來照亮黑暗的「文明」之光，使原住民成爲帝國統識性（hegemonic）敘述的知識文本，成爲 Said 稱之爲再現或無歷史之客體地位。這些描述成爲一種「事實」，進而對殖民事態產生影響，兩者都是日本帝國所採取統攝俯瞰的角度所做的「殖民者的凝視」。

關於第一種注視：理蕃機構蕃情知識的蒐集，權力宰制的特質，尤其表現在官方出版的攝影作品中，例如成田武司 1912 年所出版的《台灣生蕃種族寫真帖》。由於正值總督府五年理蕃計畫的武力討伐時期，因此攝影的主題皆以「理蕃」的行動爲主題：如行軍運輸、隘勇線架設、作戰防禦工事等。這樣的主題所設定的受眾當然不會是被討伐的原土地主人-原住民族。而是透過刻意檢選的相片向母國的人民傳輸戰事的慘烈與戰地生活的清苦，藉以彰顯日軍英勇作戰的勇武和犧牲的精神，同時也指涉原住民的野蠻與邪惡（郭錦慧 1998：25）。這些攝影的動機與作品傳遞著帝國特定的意識型態，一如 B.Anderson（1999）在《想像的共同體》所說的，透過某種敘述、表演與再現方式，將日常事件透過印刷資本主義以及報紙和小說的散佈，建構同是一國人的親密連結感和同胞愛，使人民願意萬眾一心，

為國家的未來共同奮鬥。

關於第二種注目，我們可以用鳥居所拍攝的一幅圖（見附圖）討論，這些照片的出現即象徵著殖民地人類學的登場。在以知識除魅的過程中，原住民由主人的地位，漸被客體化為學術社群研究觀察與總督府治理的透明對象。圖中鳥居坐在地上埋首書寫田野筆記，而周圍的原住民則是好奇地圍在身旁觀看，照片所顯示的是人類學家用文字記錄下他身旁所看到的這群原住民，而這群原住民也看著人類學家，然而很明顯地，彼此雙方在這種「看」與「被看」中，仍然處於一種不對等的知識權力關係（陳偉智 1998），這些原住民好像陳列品般被掏空，任由他檢視觀察。

附圖：資料來源《跨越世紀的影像：鳥居龍藏眼中的台灣原住民》，台北：順益台灣原住民博物館，1994，頁 57。



原住民族在人類學知識形成過程中，從未被徵詢，最多只是被當作形成文本前的「前文本」，而「當地知識」的功用，是以日本人為主體來評價的，並非奠基於原住民族自我的觀點脈絡。人類學的權力是建立在殖民管理下那些令原住民不得不嘆服，甚至為之震懾的優勢軍事基礎之上。在帝國軍隊保護下的人類學者，他可以任意形成新的專精領域，建立新的學科，

把看的到或看不到的蕃人事務，都拿來分割、分派、思考、圖解、做目錄，最後完成紀錄保存下來。他可以將觀察到的細節都變成一個通則，將它都變成判定蕃人世界永遠不變的屬性、脾氣、心性、慣習或形象的不變定律。最重要的是，將它變成一套帝國統治的文本。他們可這麼做的原因，是因為真實的原住民族，似乎沒有能力來抵抗這種權力。

掌握了文字描述、拍攝與再現「魔力」的人類學家，將原住民族客體化為去差異性的抽象知識文本，被承載在幾種不同的表達符號上，並且不斷再現。人類學的描述，科學研究報告，殖民者對原住民充滿好奇的細緻觀察，不僅表現出地圖繪製者的認真，還很大程度上露出窺視淫癖的嘴臉。而原住民族由於缺乏文字等有效工具，因此長期以來一直是一個沒有聲音的民族，有關十三族（以上）的各種敘述，始終是由他人代筆，並以第三人稱的方式進行著，甚至連自己的族名、姓氏都是被他人賦予的。孫大川（2000）認為這些再現的技法中，原住民族不是以「主體」的身份自我呈現，因而他人始終無法探觸到原住民族有血有肉的主體世界，而這些主體性逐漸喪失的結果，使原住民族輾轉於學術報告或文學遊記的夾縫中，被分析、切割、扭曲、重組、觀賞。殖民扎根的過程就是透過文本的作用，文本作為帝國權威的一種載體，也顯示其行使佔有權的具體行為。

表一 日治時期有關「理蕃」、討伐原住民的攝影作品

書名	編著者	出版年	發行者
台灣蕃族及隘勇線	台灣總督府民政部警察本署蕃務課	1908	台灣總督府民政部警察本署
蕃匪討伐紀念寫真帖	遠藤寬哉	1911	遠藤寫真館
Report on the Control of the Aborigines in Formosa	Government of Formosa, Bureau of Aboriginal Affairs	1911	Bureau of Aboriginal Affairs
台灣生番種族寫真帖	成田武司	1912	成田寫真製版所
台灣蕃族寫真帖	遠藤寬哉	1912	遠藤寫真館

書名	編著者	出版年	發行者
討蕃紀念寫真帖	台灣日日新報社	1913	台灣日日新報社
大正二年討伐軍隊紀念	遠藤克己	1913	遠藤寫真館
大正三年太魯閣蕃討伐軍隊紀念	下田正	1914	下田寫真館
大正三年討伐軍隊紀念寫真帖	柴口誠太郎 遠藤克己	1914	台灣日日新報社 遠藤寫真館
討蕃警察隊紀念寫真帖	台灣日日新報社	1915	台灣日日新報社
霧社討伐寫真帖	海老原興、林得富	1931	共進商會
霧社事件東部警戒隊寫真帖	根上豐吉	1931	東台灣宣傳協會

資料來源：許進發、魏德文，1996，〈日治時代台灣原住民影像（寫真）記錄概述〉，《台灣史料研究》第七期。

三、帝國的動員武器：電演《莎鳶之鐘》

電影既不是藝術也不是娛樂，它是一種出版的形式，而且可以為上百種不同的觀眾以上百種不同的方式出版……在上述各種方式中，迄今最重要的領域乃是宣傳片，……在公眾困難的時期，他們對藝術有意識的追尋必然在觀點上帶著特定的膚淺。……約翰·葛里遜（Crierson on Documentary 185）

生於英屬牙買加的黑人文化研究學者Stuart Hall在〈文化屬性與電影再現〉（Cultural Identity and Cinematic Representation）一文中指出：「再現的實踐總是隱含著我們說話或書寫的位置/發言的位置」（1997：220）。電影

作為一種傳播媒介、訊息製造者，在媒材蒐集處理的過程裡，往往需要經過濃縮、變形放大，不單是由於目的之需要，更是因為簡便地把相似性的事物加以類比化之後，形成刻板印象。而此印象到達受眾，再由受眾製造更深化的訊息，經此反覆循環的傳播效應後，真實與誤像之反差越來越大。在統治台灣原住民族方面，日本殖民政府很早就開始利用電影做為政治宣傳工具，1907年台灣總督府委託高松豐次郎氏製作一部關於台灣總督府統治台灣實況的影片《台灣實況介紹》，利用電影來達成宣傳其統治政績的目的，以便於日本國內的人了解台灣文化、政治設施、漢人風俗、殖民產物、工業狀況等。《台灣實況介紹》共拍攝了120個事物，共206個鏡頭。其中有關台灣原住民的部份主要是以烏來社泰雅族為主，配合著同步進行的「番人觀光」政策⁵，日本帝國以異國風土民情為題拍出蕃人的活動影像，對

⁵ 所謂的「番人觀光」，就是選派原住民部落的知識份子或領導人至日本或台灣島內觀光，與所謂的「文明世界」接觸，以祛除他們對外界的排斥。一九一〇年起，「番人觀光」成為台灣總督府民政部番務署每年施政的例行事項。雖然日本人認為這項措施效果不錯，當局也有施行的意願，可是由於所費不貲，所以日本殖民政府乃在1921年4月，由警務署理番課購置電影放映設備，來補施行「番人觀光」的不足之處，並觀察「番人觀光」的施行效果。日本人認為，能去觀光的畢竟只有少數人，電影則不但便於好幾個部落的人可以同聚在一起觀看日本的風光與種種新奇事物，而且若能安排去島內或日本觀光過的族人混雜在觀眾當中，證實電影中的景物確有其事，不僅可加強電影的效果，也對曾去觀光的人回部落後所講的旅行的見聞產生增強的效果，其結果與派人去島內或日本觀光，效果一樣好。第二年（1922年）4月理番課更進一步購置了電影攝影機，製作以台灣原住民為背景的電影，在台灣山地巡迴放映。日本人所打的如意算盤是，原住民看了自己赤裸裸的實況，一定會覺得有什麼不對的地方，而會有改進向上的念頭。例如拍攝某部落在警察協助下種水稻。影片顯示由播種、插秧、除草、割稻、打穀、脫殼、收成等一連串的過程，並展示新的農具。這種影片不但在部落中受到熱烈的歡迎，也說服不少原住民去開墾水田。這也是一種啟蒙教育電影。電影在日本殖民政府的「理番政策」的撫育工作上，扮演過

內地輸出「理番撫育」的成就，而對蕃人放映日本的進步，輸出近代文明，電影成爲不同民族之間文明宰制的一項現代化工具。

1938 年秋天，日本在中國發動的戰爭擴大，因而持續在包含殖民地的各地擴大動員，以期能充分供應戰場上的兵員，特殊的時局導致了一些宣傳型態的影片出現（如稍早 1927 年的《阿里山之俠兒》以及 1942 年的《皇民高山族》都是皇民化下的宣傳品）。回溯到第一次世界大戰期間，英美法比同盟或德國，在資訊與宣傳上都將影片等同於武器。成爲國內或海外策動輿論的工具，社會大眾除了對這類報導戰爭的實況需求與日增加外，一方面讓人民瞭解戰局，其次，官方在提振士氣與提高兵員的招募的宣傳也達到了目的。這些戰爭影片不僅首次使觀眾感受到觀看戰鬥活動畫面的刺激，同時也喚起輿論與支持戰爭的情緒。螢幕上影像的衝突場景，使盟國軍隊的英勇表現及德軍製造的戰爭恐懼感變得個人化，此種個人化使全體國民凝而爲一。

1943 年，在滿州電影研究會提供企畫、劇本及女主角（李香蘭），日本「松竹」影業提供工作人員及次要角色，台灣總督府出資拍攝的《莎鴛之鐘》便是一部鼓勵東亞戰爭動員，並向日本內地宣示殖民成就、邀功的皇民化國策電影。這部影片對於帝國主義與愛國精神的宣揚遠超過對原住民文化的真實呈現，全片充斥著日本帝國主義的各種象徵與神話符碼，在一個人們還普遍相信攝影機不會撒謊的年代中，利用影片來達成宣傳的目的，並提供另一種真實的幻覺。

《莎鴛之鐘》係由真人真事改編而成的電影，整個劇情主要在說明原住民族的愛國情操，藉由大南澳（泰雅族）的一位蕃人少女熱愛日本

非常重要的角色。除了總督府理番課以外，各州廳也購置了電影攝影機，做爲教化原住民的工具；這一點和教育電影的情況十分類似（李道明 1995）。

這個國家，支持大東亞的「聖戰」，爲了這一切她以身相許。1938年秋天，9月24日任職於流興警察官吏駐在所的日籍警手田北正記接獲軍事徵召令，儘管26日因颱風來襲而溪水暴漲，田北仍動身趕路下山，當時原住民部落都有爲官方服勞役的規定，每一戶都要輪流搬東西，因此包含莎騫（Sayun）在內的「女子青年團」團員，便負責爲當時身兼部落教師的田北背負行李過河，由於獨木橋僅由二根樹木架成，又逢激流衝擊，排在第三順位的 Sayun 不慎失足滑入水中，從此行蹤不明。這個事件經過媒體（台灣愛國婦人新報）的報導後，經過一連串的政治建構過程被塑造成一個愛國神話，並以長谷川總督聞訊贈鐘（即莎騫之鐘）褒揚爲高潮，Sayun 由一個被壓迫的苦役轉變爲愛國少女，而流興社亦被改名爲「鐘岡村」。至此民間團體相繼投入了這個神話的建構活動，「愛國少女 Sayun」成爲日本傳統民謠浪曲、琵琶鳴音樂創作的題材，以及後繼的文學、舞台劇、流行歌曲、繪畫、舞蹈、小說等構想的主題（溫浩邦 1996：96）。

暴風雨直颳，山峰山麓，急流中危殆的獨木橋，過橋的是誰，是美麗的少女，紅紅的嘴唇，阿，莎騫。……〈莎騫之鐘〉日文歌曲歌詞⁶

在《莎騫之鐘》Sayun 愛國形象的建構過程中，我們發現日治前期原住民（泰雅族）的形象被轉化了，在這些國家敘事裡，流興部落由過去「令人恐懼的黑暗世界」，進化成爲「和平」、「皇民化」的模範部落。Sayun 的犧牲，乃是因爲報答對於教化她文明的「皇恩」及「師恩」，透過國族國家意識型態的建構，Sayun 變成爲竭誠奉公以報效天皇，爲國盡忠的帝國子民楷模。片中李香蘭的詮釋，Sayun 無論於公、私生活中，都是一個典型

⁶ 戰爭中這支歌是日文，戰後歌詞改爲中文，歌名也改爲「月光小夜曲」，常在卡帶歌曲播放，是戰爭前在台灣大流行的哀愁的古賀旋律（松井耶依 1999：2）。

的日本傳統女性「大和撫子」的婦女形象。

在目的上，我們可以看見影片中所宣導的東西：日本人與原住民之間的和樂關係、新舊世界觀念的不同、破除迷信、日（國）語的普及……等，處處展現日本殖民後理蕃撫育成果，例如影片內的升旗敬禮、養豬、趕鵝等畜產、水稻農作、警察、蕃童教育以及訓練等，連結到最後的一個目的：為國出征。總督府透過影像間接製造了蕃人教化的成功面，在帝國撫育下，蕃人的食衣住行各方面皆有長足進步的假象。導演清水宏以霧社事件的地點櫻社（春陽）拍攝取代事件真實地點南澳，並將主角之一取名為 Mona（莫那），（仿霧社事件的發動者莫那·魯道名，影射著帝國的勝利）卻迴避了帝國殖民令人不愉快的層面：如剝削、殺戮和苦難（霧社泰雅人 1930 才與日本人浴血戰鬥過）。這些拍片的地點，在他到達以前就已經被污染，然劇情卻試圖重新搬演蕃人被殖民前的歷史生活。蕃地的種種異質性，提供了充分的素材讓他實現殖民母國的浪漫想像，片子拍成後，也提供了觀眾一種感官上的視覺娛樂。

參與《莎鷺之鐘》電影製作的台語導演何基明（1994：20）指出，影片拍攝當時，原住民都是被使喚的角色，而日本人又不懂當地的風俗民情，所以在許多文化的描述上，出現了不符合實際的情形。導演清水宏（1903-1966）為了加強戲劇效果或美化鏡頭，加添了如：趕豬、趕鵝、送行時的火把、以生鮮羊奶餵食嬰兒……，這些都不是當地生活文化所存有的，純粹是因為導演覺得這樣的畫面很美，所以這樣拍。

這是必須認真思索、反省與分辨的問題，如前文所述「再現的實踐總是隱含著發言的位置」，影片虛構、重組了原住民的歷史，在片中把種種文化再現和實在觀製造出來，面對這類的虛假歷史我們該問：誰在發言？誰代表誰在說什麼？誰在發言過程得到了好處？誰又只能分享剩餘利益？

真實原住民的角色在《莎鷺之鐘》整部影片之中，只出現一個鏡頭，在莎鷺觸犯部落禁忌之後，接受長老的懲戒，這些長老是當時的原住民，

除了這些以外，片中其餘已和化的原住民皆是由日本演員來扮演，真正的原住民在影片中都成了背景以及一群沈默的道具。片中，Sayun 犯錯而被族老要求住在湖邊，卻沒有災禍發生，傳統宗教與社會制裁的力量、長老的權威都瓦解了，也象徵著原住民現實地位的瓦解。主體的喪失，也出現在導演將部落的壓迫者-警察，反轉為施恩者，虛擬的國家意識充斥，片中人物為了「愛國」，於是愛情、社群的各種矛盾都消失了。劇中主要女演員所穿著的泰雅服飾，上衣胸前兩邊繡有類似十字架的式樣，是屬於太魯閣語族（Turuku）的標記，卻出現在道澤（Toda）語族的聚落，且太魯閣成年男子額頭紋面為十字形，與道澤、德奇塔雅（Tak-Daya）並不同，殖民者以外來者觀點，對於蕃人「一視同仁」卻漠視差異的呈現，看在泰雅後代子孫眼中，盡成為歷史、地理錯位的問號（達吉斯·巴萬 1994：39）。

《莎鴛之鐘》的歷史詮釋，以追求單一國族目標和共享單一歷史敘事為前提，因此總是忽略原住民自身主體觀點下的歷史詮釋，該電影不但具有某種的必然性與特殊性，其詮釋也往往蘊含著國家政治勢力的介入。《莎鴛之鐘》拍完隨後一連串的政治操作，讓我們看到國家為了形塑特定的國家認同，不但透過政治體系要求全員觀看影片（日本政府下令所有的學生、青年團體……通通要去看這部片子），同時也透過教育體系來拓展人民對歷史事件的認知，另一方面更積極動員民間的力量，以維護國家所支持的特定意識型態。

最後，以現在的觀點回顧這部影片，十分令人意外，也是歷史矛盾弔詭的地方是，這部皇民影片最有價值的地方卻是提供了「原住民歷史獨一無二的一瞥」。影片一開頭有一段長約五分鐘介紹泰雅族生活習俗紀錄的記實片段，雖然它們類似「台灣蕃人生活的視覺百科全書」，影片也扭曲與剝削了原住民的生活，忽視櫻社被殖民與集團移住的悲慘歷史，而充斥著彷彿仍活在無國家狀態下的自然神話，但是這些片段再加上影片中一些泰雅村落景象及歌舞動作，竟成為今天霧社櫻社後代子孫們，追索上一代泰雅先人生活僅有的活動證據，在這裡，電影不僅再現了原住民的歷史，它本

身也成爲歷史的一種延伸場域。

四、戰後國家與大眾傳播對原住民意象的製作

他者「山胞」：民族英雄與污名標籤

戰後國民黨政權自大陸撤退遷台，在驚心動魄的時代局勢中，以延續中華文化正統的漢族優位意識型態刻意形塑了「中華民國-中華民族-中華文化」一體化的心理機制。美好的新中華理念在台灣這片土地上作第一次實驗，他的推行者與前一代的殖民者的貪婪不一樣，他們希望能夠幫助落後的原住民族。在黨國作家筆下，日本人是惡劣而失敗的，日本人所留下的「是一個在警察統治下，長期閉塞，文化落後，生活艱困，並且飽受歧視的山地社會」⁷，新的外來政權成為台灣原住民族的拯救者，在文明/落後先驗的預設邏輯下，對於政府官員及一般行政人員來說，大部分原住民族的傳統生活方式幾乎沒有存在價值，將之拋棄是他們獲得解救的先決條件。因此，1953年之後，國民黨政府制訂了〈促進山地行政建設計畫大綱〉和〈台灣省山地人民生活改進運動辦法〉，強力推展「山地平地化政策」、「推行國語運動」等改善生活方案，不但以制度性的方式瓦解了原住民族的文化、社會與風俗，而且也剝除了原住民族母語的血肉生機。國家「權力」對原住民族語言、文化的干擾達到最高點（孫大川 2000：37）。

在新的警察國家戒嚴統治下，正規教育體制內的文化材料（歷史、地

⁷ 原文載於台灣省政府新聞處 1971 年出版《改善山胞生活》一書，頁 23。

理、文學、影像等等)都成爲宣傳(三民主義)政治意識型態的工具。新的殖民主義不單控制人們的身體,還佔領人們的思想。謝世忠(1997:212)表示,數十年時間,國家政體的宣傳者或黨國作家從未停止密集傳述政府和國民黨在山地事務的優越「成就」,其中常見的詞彙有:救濟、改進、建設、現代化、保護、優惠待遇等。漢人代表的是現代化、文明、正確、有能力及高道德的一群人,因此可以主導原住民族的種種改進事項。他們(尤其是政治菁英或政府代表)成唯一群全能的教師、仁慈的保護者以及令人尊敬的拯救者。面對山地,國民黨政府強力操控媒體與教育系統,將自己塑造成一個完全正面的形象(ibid.)。這種英雄式的形象可以投射在被政府官員看做是「中華文化傳統精神」最高典範「仁聖吳鳳」的神話建構上,國民義務教育的教科書中山胞殺人出草的「惡習」、「陋俗」形象,成爲「光復」後出生40歲以上這一階層原住民男女的集體記憶、污名感與歷史傷痕⁸。

國家的意識型態建構了一套新的世界觀,這套世界觀相信現代/傳統、文明/野蠻、進步/落後、歷史/非歷史,使人相信中華文化相對於原住民文化擁有絕對的優越性。換個視野來看,那麼戰後民間社會是如何看待原住民形象呢?孫大川(2000:50)對此感嘆地表示:許多跡象顯示,台灣四十年來的進步,並沒有幫助我們更進一步瞭解原住民族的真實情況。一般說來,主體社會對原住民族的印象總是停留在「落後」、「懶惰」、「散漫」、「酗酒」、「淫亂」、「沒有計畫」、「沒有時間觀念」、「不會儲蓄」等,以及

⁸ 謝世忠(1987:43)研究表示,對於大多數原住民來說,吳鳳的故事「是給山胞幼苗無形的毒素」、「是山地人的恥辱」、「影響山地人的尊嚴」、「污衊」、「醜化我們的文化」,並且會「使漢人覺得山地人是可怕的民族」、「使我們受平地人輕視」、「使山胞被視為殺人頭的民族」、「使小孩對山地人要有恨」以及「使平地人認為山地人是野蠻民族」,教科書的文字敘述將山地人描寫成「迷信」又「野蠻無法紀」。

「純樸」、「老實」、「健壯」、「大眼睛」、「比較浪漫」、「接近自然」、「比較樂觀」、「有歌舞才華」、「五官輪廓深」等粗糙的認識上，並將此誤解為原住民族文化與性格上的本質或特徵。然而事實上，上述負面評語的行為，在原住民族社會與道德價值中，一樣是被禁止及厭惡的。在這裡，我們同樣要問的是，誰在製造、詮釋、以及再現原住民形象？如何使用？又為什麼目的？當然，戰後漢人社會對原住民族刻板印象如此高度重疊，媒體傳播的效力與建構是一個絕對關鍵的要素。

原住民的傳播學者孔文吉（1993）對於戰後國內主流媒體所呈現的原住民族報導，綜合成下列幾項特質：第一、偏向祭典、嘉年華、歌舞式的報導，甚至將它當成一個旅遊新聞，或是比較傾向於異文化的角度來看原住民；第二、偏向社會類的新聞，如雛妓、酗酒、犯罪，對於原住民標記的凸顯；第三、缺乏較深層的內容，對原住民認識不夠，瞭解不深。簡單來說，過去台灣原住民族在漢人社會中被媒體呈現的形象多半是「問題取向」式的，這與西方國家媒體將少數民族視為「問題民族」的意旨相去不遠。陳昭如（1995：39）亦指出，在 80 年代原住民運動興起以及解嚴後言論尺度的開放以後，雖然大眾媒體在報導原住民新聞的質與量都已經提升與改進，但是這些新聞的題材與內容卻多是不利於原住民的負面取向。⁹ 因為原住民族「正向」的社會貢獻經常被忽略，在強勢族群媒體的宣傳壓

⁹ Van Dijk（1988）在分析澳洲與英美等國新聞媒體與少數民族再現之後歸納出六點結論：第一、少數族群在媒介領域內的就業及對媒介的控制權（因為社會地位低落）被嚴重低估，甚至忽視；二、報紙對於少數族群的報導在篇幅上及次數上都非常少，而且大多是負面地將他們與犯罪、暴力、暴動和社會問題連結在一起；三、刻板印象式的報導；四、「正向」的貢獻常被忽略；五、報導傾向呈現出白人負擔及面臨到少數族群所製造的難題；六、報導將少數族群遭歧視之情況視為是偏差或偶發的，而菁英或結構性的種族主義卻幾乎沒有被報導過。

力下，原住民若是想逃避負面指控，唯有不承認自己是原住民，或刻意拋棄自己的族群認同，因為對他們而言，對自己族群的認同和自取其辱，具有相同的作用，「原住民」的落後野蠻形象使戰後原住民盡一切力量逃離它、掩藏它、否定它，在一個對內自我否定，對外被人否定的環境裡，面對漢人報導強大的「語言能力」時，除了自卑、無奈，原住民族很難有健康的回應之道。而與自我民族性長期的分裂狀態，導致戰後原住民族個人與社群身份徹底地疏離、異化。

Adoni & Mane (1984) 曾就實證主義真實建構論的角度，將「真實」區分為三種：社會真實、符號真實與主觀真實。顧名思義，社會真實為真正、客觀的現實，符號真實為媒介所建構的、符號化的真實，而主觀真實則是受眾從媒介所理解到的真實。此論點指出人與外在世界間，尚存一個由符號所建構的世界，而這個符號世界，影響著人們對外在世界的理解。一旦社會真實、符號真實與主觀真實三者互動，便產生了某種的認知效果：第一、傳播者汲取某些社會生活的現實經驗，建構了「符號真實」，而這個由媒介所建構的「真實」，是真實生活經驗的膨脹，不等於是「社會真實」，其目的在迎合大多數人的口味；第二、大眾媒體所製造建構的「符號真實」，經大眾閱聽，形成個人所理解的「主觀真實」；第三、大眾往往從個人所理解的「主觀真實」，汲取資訊，取得靈感，整合融入在真實生活中，加以應用。¹⁰ 這種符號化的認知世界，成為戰後漢人社會對原住民族認知的經驗前提，甚至有朝向先驗與本質化轉變的趨向。

何以媒體敘述下原住民「落後」、「懶惰」卻又「純樸」、「老實」，Hayden White在分析十七、十八世紀歐洲白人對印地安人歧視態度背後矛盾的心理機制的看法時指出，當一個優勢民族面臨喪失自己正面的文化認同標準的

¹⁰ 引自黃新生 (1990)《媒介批評》。台北：五南。

危機時，它的成員們爲了能保留自尊，會拼命找尋一個可以作爲「正面自我定義」的對象，因此，社會往往藉著製造「野蠻人」這個「對立物」來凸顯自己。¹¹孫大川（2000）認爲中國人的動盪與文化危機，以及台灣 40 年來的政治、認同錯亂，是漢人主體社會對原住民族刻板印象塑造的心理背景。Van Dijk（1991）指出，報紙處理族群事務的方式，常是以一種種族主義再製者的立場呈現¹²。王嵩音（1996）分析國內各家報紙對原住民社會運動抗爭的報導發現，報紙經常地運用忽視、低估化、強調內在歧見、不平衡報導、外力涉入及瑣碎化等方式去框限族群抗爭，充分顯示台灣媒體支持「維持現狀」的主流意識型態。

戰後台灣「原住民」的符碼幾乎脫離不了「落後」、「懶惰」、「散漫」、「酗酒」等等形象。後殖民學者 Memmi（1998）強調，被殖民者是懶散的，這幾乎是爲殖民者所普遍接受的刻板印象。這個方式在抬高殖民者、貶低被殖民者的辯證法中佔有重要的地位。它暗示著爲了改善生活，走向進步，以免被難以置信的「懶惰成性」所苦，被殖民者必須心悅臣服將自己交由殖民者管理，這種意象的建立也將漢人的統治權力與手段，昇華與裝飾成爲一種正確無誤的「善行」。

有麥克風，就會有偏見v.s有主見，才能有麥克風

這類負面意象被建構成族群的本質、特徵，與原住民族對於傳播媒體

¹¹ 引自孫大川（2000）〈文化多元性與原住民生活輔導間的困擾〉，收錄於《夾縫中的族群建構》，頁 51。台北：聯經。

¹² 引自謝偉姝（1996）「公共電視原住民記者報導觀點之探究」，頁 13。文化大學新聞研究所碩論，未出版。

接近使用（access）權力的匱乏有關。原住民族由於長期處在政經結構上的劣勢地位，社會資源的取得相對困難，因此長期以來無法接近使用媒介，也被優勢族群與階級排除在媒介系統之外。因此，原住民族需要一個自己的媒介，對外來表達屬於自己的觀點，對內則凝聚族群共識與認同。「媒介象徵著一種符號權力，可以控制並賦予族群關係定義，擁有媒介，就是擁有權力，也就是擁有族群關係的解釋權」（孔文吉 1994）。原住民族傳播劣勢的情況，直到 1995 年公共電視準備試播「原住民新聞雜誌」而得到轉變的契機，然而首度將麥克風發言權交還原住民手中的記者培訓初始，卻受到同是新聞同業陳昭如（1994）〈有麥克風就會有偏見？〉的質疑與挑戰。

陳昭如（1994）的論點來自於「偏見」一定是來自族群「身份」的嗎？當然她不否認漢人媒體工作者對於原住民議題報導的偏頗，有可能來自於社會位置或文化背景中大眾媒體所建構形成的「主觀真實」，所產生的文化偏見。但是，她也質問是不是「只有原住民自己採訪報導的新聞，才是真正屬於原住民的新聞」？一個完全由原住民自己所編、採、寫的新聞媒體，是不是就能夠保證它絕對比漢人媒體所做的觀察要真實、正確，也更符合原住民朋友真正的需要？「偏見」與血統的純度有關嗎？當我們質疑漢人媒體手上的麥克風，是原漢不對等權力關係的象徵時，那麼，媒體本身性質的侵略性格，是否換上原住民的手就能夠解決？新聞製作是否落入族群本位主義？

陳昭如（1994）質疑擔任記者的原住民多半受漢人教育較深，漢化程度比較高，也可能已經離開部落已久，未必就會比較瞭解部落問題。相對來說，一個願意真實反應原住民處境、建立在充分信任之上的漢人，不無可能提供正確觀察。陳昭如的觀點，暗喻著受國民教育是原住民喪失與自己人民親密關係的禍首，他再也無法理解他們自己人。陳的文章見報之後，得到了製作人馮賢賢（1994）〈有主見，才能有麥克風〉的反駁，馮賢賢回應陳昭如的疑點，並提問「受了漢人教育的原住民就不能同時保有自身族

群文化嗎？有族群意識的原住民就必定會從狹隘的本位主義出發來關照一切嗎？」馮賢賢批評陳擔心原住民擁有麥克風以後會變成解釋的宰制者，利用媒體發展原住民民族主義，就像是用「本位主義」、「民族主義」的大帽子，來質疑一個未出生的嬰兒是否會成為人群敗類，是「用大砲打小鳥」，並預設只有教育程度不高的人才有可能呈現「部落真實」。馮賢賢同意記者應該努力免除偏見，但是「沒有主見的人，能作記者嗎？」有主見，未必是偏見，所以馮賢賢指稱，擔心原住民擁有媒體發言權，就很可能會濫用媒體，就像擔心更多女人參政必會造成天下大亂一樣，是對被壓迫者靈魂的深度缺乏認識。

那麼事件的主角原住民自己如何看待這個機會難得的發言權呢？從謝偉姝（1996）對原住民記者訪談中，可以清楚看見，在握有對自我族群的解釋權後，原住民記者們共同關心的是，如何匡正主流媒體長期以來對原住民塑造的錯誤刻板印象，希望呈現出真實的原住民面觀點。例如受訪者之一的泰雅族記者 Haluku 便表示：

原住民有太多需要被瞭解的，不只是讓別人以異文化眼光來看待，而是要將原住民看成是與自己對等的。就像階梯，如果一個社會有十二層樓的話，那麼原住民可能一直在一樓或地下室。可是將來（原住民新聞雜誌）若真的有一點影響力，可以掌握攝影機的力量，我希望能很快讓十二樓的人下來，讓他們真正看到一樓、地下室發生什麼事，還有那種需要被瞭解的心情。

對於陳昭如所提出的，有良心的漢人「專業」可以取代原住民身份，讓新聞中立於「血統」之外，反應社會真實的說法，原住民記者馬紹，以文化養成的角度提出不一樣的看法：

原住民觀點與漢人觀點（在看待原住民相關事務上）不同之處，在

於它是由內往外的一種方向，也就是說他本身就是處在這個環境或文化裡，或甚至是這個事件裡面，所以他比較清楚（社會文化）整個結構及意涵，因此由他來向外表達，去擴散或傳遞，那種傳播的方向性是由內往外的，而漢人的觀點，比方說，他想瞭解原住民，（但）因為他不是生活在這個文化或空間裡面，當他想進去的話，一定是由外往內進去，進去之後因為不瞭解可能必須經過很多誤會及嘗試，或是很多的錯誤才能夠到達這個核心裡面。這就是原、漢觀點不同的地方，即「方向性」問題。¹³

五、不上街頭的草根運動：阿美影展

這是一個開始，一個重新定義「誰是我，我是誰」的開始，一個另類的接近部落傳統的開始……，希望這些開始所凝聚而成的「故事」，不只是因為辛勞而流下的汗水，還可以是因為感動而流下的淚水。

影像比文字更具說服力，自一九九〇年興起影像紀錄風潮起，社運工作者已經相當程度體認到影像宣傳對於社運本身的重要性。李道明（1987）

¹³ 另一位原住民記者米將的說法，更清楚地闡釋了「方向性」：我認為原住民觀點本身要回歸到部落裡頭，真正去瞭解自己的文化和整個環境，像我是卑南族人，必須跟卑南族的感情和文化融在一起，才会有卑南族的觀點，這不是由外來的，而是從內……這是很抽象的。

指出，過去由於電影技術的複雜性、不方便性（無法長時間連續拍攝、無法立即觀看、剪輯困難）、及其費用昂貴，形成紀錄片的「技術障礙」，也影響紀錄片對人員編制與後勤支援的需求，以及經常面臨攝影與否的抉擇，甚至影響攝影者與拍攝對象間彼此的互動關係。

九〇年代以後輕便可攜式錄影技術（portable video）解決了上述的「技術門檻」，使得更多人得以輕鬆的操作愈來愈「友善」的機器，比過去更輕易而且較容易被接受地接近被拍攝的對象（也就比較容易拍到自然的影像與聲音）。由於數位新科技、加上攜帶方便、操作容易、器材便宜、影帶可以重複使用等特性，DV成爲主流媒體以外的替代工具，受過訓練的原住民影像工作者紛紛以攝影機爲媒介¹⁴，投入部落歷史與現況的採訪報導工作，有的想記錄文化¹⁵，有的則試圖將它作爲社會改革的工具。這些經過原住民影像工作者「重新再現」的原住民族，明顯有別於其他「書寫主體」，例如荷蘭人、西班牙人、漢人、日本人眼中及筆下的原住民族形象。在一九九〇年代以後，原住民小眾媒體的出現，顯示台灣社會民主化之後，原住民族在現代社會權力運作所佔的角色益形吃重，影片作爲一種與大眾慾望和理念對話的藝術型態也就越加地重要。紀錄片尤其如此，影片特有的展現形式流露了大眾想要拉近自身與事物距離的慾望。這些新的媒介反映著一個社會事實：當主流媒體無法充分代表民意，反映出部落社會實際的

¹⁴ 除了公視之外，最重要的訓練機會，當推全景傳播基金會於 1995-98 年在文建會支持下所開辦的「地方記錄攝影工作者訓練計畫」，目前許多原住民重要記錄導演，都來自於這個計畫的學員。

¹⁵ 例如原住民導演之一的蔡義昌（2001）就表示「由於邦查文化沒有文字，於是記錄片的拍攝相對的格外重要，每次進入部落採集，總有被時間壓迫的沈重壓力，長和時間作強烈的競賽，真怕隔天就再也看不到部落耆老……，他們的快速流失，也相對的是部落文化的流失，希望藉著這次的阿美影展，帶動更多關心自己邦查的朋友投入拍攝紀錄的行列，也為自己族人留下珍貴的文化資產」。

狀況時，反主流媒體才有生存的空間，而它的出現也正代表著主流媒體與現實社會需求的脫節。Rosen (1993) 認為面對大眾傳播媒體與意識型態糾葛的情況下，如何透過影片的大眾傳播功能來散播知識、教育民眾、打造現代民主社會的過程中，紀錄片領域的文化工作者佔據著十分重要的角色位置。

二〇〇〇年十一月，一群阿美族的青年，由阿美族導演自行籌辦的台灣第一個單一族群紀錄片影展「真實邦查·阿美影展」¹⁶，在台北市議會和台北市政府舉行，策展小組並在台北地區各阿美族人聚集處巡迴宣傳，號召族人前去觀賞，隨後，青年們在經費拮据的情形下，仍堅持下鄉回到部落作放映。「邦𠵼𠵼`部落電影院，期望與族人共寫歷史的過程，可以看到更多屬於邦查的身影，與影片中的邦查故事有更多的對話輝映」。影展以「邦𠵼𠵼`」自稱，寓意著青年們意圖反轉長期以來「阿美族」這種外來者的「他稱」符號，展現著一種清楚的身份自覺。且不同於漢人電影中「大歷史」敘事的宏偉企圖，也不再是漢人以旁白為主的「獨斷式的」(daidatic) 聲音的再現及詮釋。它是年輕阿美導演與部落對話的過程，也是邦查娃娃帶著「成果」回到部落與族人分享的過程。這項紀錄片影展透過阿美族青年拿起攝影機拍攝自己族人的影像，希望呈現阿美族人的真實生活，讓社會大眾瞭解阿美族人不只是會跳舞、唱歌，還會拿起攝影機來拍自己的族

¹⁶ 放映影片共計有：馬躍·比吼的「親愛的米酒，妳被我打敗了」、「季·拉黑子」、「如是生活，如是Pangcah」、「天堂小孩」、「急馳的生命—八翁翁車隊」、「Pangcah 媽媽—築屋的女人」、「三月的禮物」。陳龍男的「尋找鹽巴」、「回來就好」，蔡義昌的「油漆手鄭金生」，陳誠元的「新樂園」，日本導演柳木通彥「我們為了日本而戰爭—花蓮壽豐村的老人」，並特別放映電影資料館修復的日據時代鐵道部影片「高砂民族素描」，以及舉行「紀錄片中的阿美族」綜合座談。詳細資料可見網址：www.realpangcah.net。

人，青年表示主動邀請移民都市的阿美族人齊來觀看，是「希望旅居都市的邦查能夠跟都市人驕傲並大聲地說：我們就是真實邦 P Y ˘」，影展企圖營造一個屬於邦查的場域，在與族人接近的過程裡，透過影展呈現、共享屬於邦 P Y ˘ 的真實圖像，重建自己的尊嚴與認同，邦 P Y ˘ 青年們堅持用自己的語言、自己力量、自己呈現的影像，開啓了自我定義「我是誰」的運動，試圖延續過去一九八〇年代原住民社會運動的理念，以及尋找一種新時代的文化傳承模式。

自力籌辦的「影展」成爲一個由原住民自我主導再現的權力場域。過去的漢人主流新聞媒體，雖然在精神上堅持著「客觀」、「公正」的原則，然而長期以來被「客觀」報導下的阿美族人，除了圍著圈圈的豐年祭跳舞之外，還可以讓觀眾的腦中浮現出什麼¹⁷？青年們因此提問：在這個號稱「多元」的社會裡，我們究竟聽見或看見了多少真正文化「多元」的聲音與樣貌？這些受過漢人高等國民教育的原住民青年（讓我們回頭想想陳昭如的疑慮），採取了「真實，就從自己出發」的行動路線，秉持著拒絕被詮釋的方式就是自我詮釋，青年不僅拿起了攝影機，走近族人的生活世界，由「我」（邦查人）來決定給「你」（漢人）看什麼，聽什麼，逆寫長期被他人代言的主體位置，並且立場鮮明地主張「阿美族導演拍攝的、以阿美族為主體的紀錄片有發聲管道，使阿美族不只是被觀看的對象，是我們籌辦影展的出發點」（影展專刊，不著撰人）。

影展的籌備日誌寫道：一開始我們面臨到十分重要的問題，爲什麼要辦一個阿美族單一族群的影展，這個阿美影展究竟指的是阿美族人自己拍的影片，還是只要是內容屬於阿美族就該納入邀展的範圍呢？.....的確，在無前例可循的情形下，我們是該好好的思考這個問題，特別是台灣主流社

¹⁷ 語出「真實邦 P Y ˘」影展介紹網頁：www.realpangcah.net。

會看待的阿美族其實是泛原住民族的一支，鮮少有人搞得清楚原住民還有九族之分，這樣一個訴求明確的影展主題，會不會顯得阿美族太過張揚，特別是選片的標準在那裡？七嘴八舌的討論之後，有人提出一個新的說法：一個具有阿美族觀點的影展。「阿美族觀點」就是要由阿美族人的眼睛來看阿美族自己。

紀錄片的形式消融了漢人大眾傳播媒體偽真實、假客觀與隱瞞選擇性呈現的虛假人道意識，原住民導演清楚自信地主張了「蕃人之眼」，呼應了李道明（2000）的論點：紀錄片所再現的影像，不但不可能是「絕對真實」，它其實只代表了某個觀點下的對真實世界的一種詮釋，這些觀點早已經被世界紀錄片界所普遍接受。

他歸納出紀錄片的幾種要素：

（一）紀錄片是有觀點的，而且通常是有代表作者個人觀點的紀錄片才被當成藝術作品，否則可能會被認為是宣傳片，減損其藝術價值。

（二）紀錄片必須源自用攝影機透鏡對真實世界的捕捉，因此任何對真實世界的偽造、扭曲、干預，都被認為是不適當的，甚至會引起觀者的強烈抗議，因為它破壞了「紀錄片」這個詞與觀者之間所共有的默契——紀錄片所再現的影像是「真實的」。

在此暫且撇開現象學、知識論上關於「實在」與「再現的可能」等複雜辯證，在此我們所關注的焦點是建構大眾認知「真實」的技術及權力，過去漢人長期握有國家機器與主流媒體，為了使政權統治長治久安，因而以選擇性的報導、刻意忽略、遺忘或甚至特意虛構社會「事實」，來維持特定的意識型態與統治、族群上的階級利益。這些「真實」很大一部份是來自於對原住民影像刻意的切割、排列與重組而得以再現。為了反制這種漢族中心觀點，單一敘事的「大主體」，（80年代末期以來四大族群建構，常有意

無意將「原住民」視為一個單一、均質的整體），解構「統識性」（hegemonic）描述的原住民圖像，阿美影展試圖從「原住民」（整體）中逃逸，回歸單一族群的主體說話，透過紀錄片的文本讓主流社會認識，即使是「阿美族」本身，族群內部也存在著地方性、個人性的差別無法畫一。

然而「單單只是提出阿美族紀錄片工作者的影片，是否能夠打破這種觀看與被觀看的單向聯繫呢」？在這樣的疑問下，原住民導演採用「以漢制漢」的方式，刻意發展文化論述的空間，援用漢人社會的知識社群反制漢人長期對原住民刻板印象製作的無稽，透過觀影後邀請相關人類學、社會學及電影界人士進行引言、座談，藉由導演、影評人、觀眾的討論互動，拆解、重組原住民的歷史與族群身影。因此「影展不只是放影片而已，讓參與的觀眾在欣賞影片之餘，也得有學習與了解阿美族的過程」。其次，最重要的實踐策略：影片內容。便是強調從自己的身分出發，回歸母土的文化系統與「土著觀點」，回到日常生活長期的紀錄，呈現過去被刻意忽略、壓抑的另一面圖像¹⁸。導演之一的陳龍男說：「我不是只想拍原住民看得懂的影片而已，我要非原住民看到這些影片，也會深受感動」。

¹⁸ 如馬躍·比吼《急馳的生命：八嗡嗡車隊》，通過車隊的工作，描述一種既流動、又安定的邦查（人）的力量，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他《Pangcah媽媽：築屋的女人》，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。人類學者王嵩山（2000）評論……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」。不止意圖突顯清晰的邦查（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、工作與休息之互補角色，以及刻意群聚的阿美社群之認同與社會秩序的機制。

六、結論

在原住民族的世界裡面，圖騰與造型藝術引人注目的重要文化現象，如排灣族的百步蛇、達悟族的拼版舟、泰雅族的紋面、魯凱族的雕刻，以及各族群展現在陶器、木器、織布、裝飾上的各式圖形符號，這些符號都言說著集體記憶，是延續歷史與身份認同的物質媒介。原住民族之所以會發展出這麼豐富的造形藝術，最主要的原因在於原住民族社會沒有一套可以自我陳述的文字系統，爲了強化族群的歷史記憶，使原住民族的傳統、信仰與文化得以延續，他們透過具體圖像，完成現代社會攝影技術「紀錄」的功能，使的圖像藝術在延續和詮釋各族生命史的角色上，和「文字」一樣的重要（雅邁·苔木 1994：60）。

Memmi（1998）指出，在殖民地的情境下，歷史意識、社群意識、宗教意識（或一般文化意識）和語言，是維護原住民文化認同重要的四個要素。其中，歷史是殖民者刻意操弄與壓制的對象，而話語是最微妙而又無可逃避的權力形式，殖民者必須爲自己的到來尋找合理化，使其看上去彷彿是自然的，沒有爭議的，爲了讓殖民者整體與其統治創造出具有說服力的集體形象，並享受不對等權力維護族群利益，勢必將受殖民者的集體記憶進行操弄、控制、甚至幫忙「發明傳統」。

人類學者常是殖民主義的共謀，並常以自己的文化模式爲解釋框架，硬套在他者的論述場域，再現他者的歷史與社會，結果他者淪爲論述（或扭曲）的對象，失去主體性。在近代化國家治理要求「可視性」的理性下，在製造原住民族明晰的文本和主體過程中，攝影技術結合一系列的話語，參與了對原住民族文化的定型過程，使其看上去不是歷史產物，而似乎是

靜止不變的東西，影像的再現強化了科學分類所做的統識性（hegemonic）描述。攝影機的出現與引入，彰顯了人類科技的創舉，反應西方理性中人類主宰影像的慾望，一如文字成爲一種權力的延伸，在追求臨場感與真實感的氛圍下，它實現也滿足人類好奇的心理，攝影機「眼見爲憑」的說服力更勝過文字單調的敘述。

在日治時期所留下豐富的影像紀錄中，我們看到原住民呆滯、驚嚇的臉部表情，以及充滿帝國炫耀心態原住民被俘、歸順景象，攝影機成爲殖民支配在場的見證。在優勢軍隊與武力後盾下，警察的威權瓦解了原住民對鏡頭的抵抗，造成日後順服於外來者攝影科技的開端。1935年（始政40年）由總督府警務局理蕃課出版的《台灣蕃界展望》，可以作爲日治時期蕃人影像與殖民權力的歸結，全書透過有意圖的安排照片、配合文字說明蕃人統治前後生活的演變，刻意安排的文明落差誇耀的是帝國的撫蕃功業。攝影成爲一種言說的武器，如 J.Urry（1990）所表示的「攝影是捕捉客體存有的一種方法，它是一種知識/權力的關係」。也代表拍攝者對真實世界的一種選擇與詮釋。他將拍攝的透鏡朝向哪裡，而不朝向其他地方，以及以何種次序組合成一部影片就是一種對真實世界的選擇與詮釋。圖像的配置透過二個對立面：近代化的成就以及傳統的消逝，比較出進步與落後。這種二元對立的比較話語：現代與原始、西方與非西方、文明與野蠻、文化與自然等等，也見於戰後國民政府山胞生活改善的宣傳圖冊中。他們共同的運作方式，就是建立起這一系列的對立，將原住民族加以「自然化」或非歷史化，同時間也將不同族群間存在著權力的不平等加以合理化。

電影的成就是視覺藝術的一大轉捩點，電影進一步提高了人類重現動態（represent movement）的可能性，過去繪畫及攝影僅能保存動態的視覺記憶，他們如同視覺上的過去式，單一而靜態，是過去時空中的某一刻回憶。電影也記錄了記憶，但它提供了視覺上的現在式，使動態現實本身宛然再現，電影的動態影像，記錄時間的片段同時使空間運動起來，它不只

確認了人類視覺的過程，更改變了觀眾與銀幕上世界的心理關係。1907年，電影被引入了帝國神話的建構，對母國宣揚介紹「世界上最模範的殖民地台灣」的種種，對於原住民族電影則成為文明教化的輔助工具。電影技術的引入，使原住民的形象再現由靜態的圖繪、照片，進一步走向實際生活的窺視。

根據班雅明（Benjamin）的說法，影片和繪畫有二大差異之處：一是「距離」的問題，另一個則是觀看這二種文化產品時「私密」和「群體」經驗的不同。繪畫通常和事物保持一段「自然的距離」，而影片則可以透過鏡頭刺穿現實表象，攤開事物平常肉眼看不到的層面。另外，影片還特別值得注意的是它所提供的「群體共同經驗」，影片的效應所欲引起的是群體的反應，目的是創造大眾同時共同的經驗（邱貴芬 2003：155）。《莎鷺之鐘》讓我們看到，一樁歷史事件在近代國家政治道德轉變的過程中，原住民族主體性如何被操弄，如何被用以凝聚國族認同。

殖民者離去後，殖民地從種族主義解放出來的任務卻還未完成。E.Said說：在我們當前的這個時代，直接的殖民主義（direct colonialism）大多已經結束，但是帝國主義，一如我們應該看到的，仍然在原地陰魂不散，它存在於一般的紋化領域，以及特定的政治、意識型態、經濟和社會實踐之中。¹⁹1965年，一位非洲批評家Nkrumah就曾談論到美國大眾傳播媒介對非洲的特殊影響：「神奇的好萊塢電影是別有用心的，我們只需要聽一聽非洲觀眾在看到好萊塢英雄們屠殺印地安土著人或亞洲人時爆發的喝采聲，便可以領解到這一武器的有效性」（張京媛 2003：17）。

民國 50 年代開始，電視台開播，電視化的特點是原住民的各種刻板定型都被強化。伴隨著政府一串的山地經濟與生活改進計畫進入山地部落，

¹⁹ 引自宋國誠（2003）《後殖民論述-從法農到薩依德》，頁 31。台北：擊松。

電視機也帶來了資本主義、漢人資本家，在戒嚴的年代國家全面控制傳播媒體下，電視逐漸滲入台灣各個角落的客廳、臥室，形成一個最巨大的訊息傳輸網絡，無遠弗屆地日夜刻畫全民對原住民的差別印象。原住民作家莫那能（1994）回憶他的童年成長，為戰後原住民族與大眾傳播、國家三者的互動關係做了一個最佳的註腳：

那時（1960年代）我大概是國小五六年級，電視還沒有攻進我們部落，我和村內的小孩經常幾個人結伴，走二、三公里的夜路到一戶白浪（漢人）家外面，爬到樹上偷看他們的電視，有一次正播放西部片，當看到戴著牛仔帽的西部英雄拔槍射倒眾多呼嘯的紅蕃時，我們在樹上忍不住鼓掌叫好，結果驚動主人拿著棍子追出來，我們跳樹落荒而逃，我雖然因此受了傷，但隔天上學還是比手劃腳地熱烈向同學轉述昨晚看到的精采情節。²⁰……直到70年代快過完，我才幡然驚覺，原來我就是那些被射倒的眾多「紅蕃」中的一個。……莫那能〈被射倒的紅蕃〉，1994，頁73。

當時政府正強力推動以「改善山胞生活」為口號的「山地平地化」政策，將部落中的每戶家庭依生活改善普查分成四個等級，在門口上釘上「特優」、「優」、「普通」、「劣」等不同顏色的木牌。因為要被「改善」，所以我也開始意識到「貧窮」的意義。……二年後我離開貧窮的部落進入繁華的都市謀生，我果然很「努力」，卻改變

²⁰ R.Barsam（1996）對於電影初次進入到人們的日常生活，觀眾看到了日常生活所熟悉的景像時表示，「當觀眾看到投射在銀幕上快速移動的圖畫時，其中一些人內心的反應，對於今天的我們，那種獨特又奇異的經驗帶來的震盪實在無法想像。這種為世界提供前所未有的視野新發明，也就是約翰·葛里遜（John Grierson）所讚嘆的「悠然自得的狂喜」（fine careless rapture）。

不了「貧窮」的命運，甚至那可怕的「恥辱」的感覺竟緊緊跟著我走完整個 70 年代。……我，馬列亞弗斯·莫那能，就是這麼天真，憨笨地從山地的部落走入平地的都市，走進我的 70 年代，去扮演那命中注定的「紅蕃」角色。

無論原住民如何模仿漢人，都還是遭受到漢人的鄙視，學來學去永遠都是滑稽好笑。戰後電視、電影以及所有傳播媒介都在標準化，定型化原住民形象，這種「虛構」的真實甚至超過了「事實」它本身。後殖民文學論述者指出，殖民壓迫的最大特色即是將語言書寫化為文化意識鬥爭的戰場 (Said 1989)，殖民者透過強烈政治運作，壟斷媒體，並且樹立己方語言系統的權威，打壓被殖民者的語言文化。被殖民者已經忘記了自己的語言，只有借用殖民者的語言才能避免單調乏味，被載制者一旦接受了殖民者的意識型態，也就實際上接受了自己所分派到的角色。David Goldberg 指出，殖民主義是在「物質的」與「再現的」兩個層次上運作的，物質的殖民主義基於對人與經濟的剝削需要而強化其統治，再現的殖民主義則尋求維繫意識型態認同或維繫已經建立的論述意象 (discursive image) 和被殖民者的貶抑意象。因此，在再現層次上運作的殖民主義必然伸展或維繫一種遮掩作用 (viling)，並在被殖民者身上創造一種策略性隱匿 (strategic invisibility) 的效果，也就是維繫著一種社會的或政治的隱匿性，以最大限度降低經濟再生產與勞動剝削成本 (宋國誠 2003: 41)。通過這些「規範化」(normalization)，殖民主義得以掩飾它所建構的統治與剝削體制，通過這些統治技術和既成化的描述，原住民被詆毀的形象變成是一種可以被接受的「虛假事實」。

戰後國家強勢的同化教育，原住民族為同化於漢人的「文明」、「進步」，總是掩蓋自己的歷史、傳統，乃自於一切的文化本源，因為那一切已經變成了恥辱。由仰慕而仿效，等於是認同被同化，原住民一旦順應了自己的

命運，也就堅決否定了自己。原住民符號世界的解體，象徵著表現自我民族形式（form）的喪失，這種失落深遠地影響了原住民族的人格世界，他的人格被漢人否定，一切的品德都崩解了，在主流社會下缺乏被肯定，成為族人回應現實生活時適應不良的源頭。

透過本文的討論，我們看到了原住民族的形象作為外來統治族群「他者」的「東方論述」，並非是異想天開的幻想，而是經歷多個年代涉及了大量的人力與物力，所被建構出來的一套理論和實踐的體系，近百年來國家機器持續投入不斷的人力物力，使這套再現的原住民形象成為一種被統治社會認可的一個知識系統。而傳播媒體的相繼投入，亦把所謂「原住民文化」所繁衍出來的陳述，推而廣之地到一般民眾的日常生活當中，一再複製與建構出各（13族）原住民族懶惰、負面形象的同一性，所操弄的手法還是殖民主義進步/落後這一套二元對立的差別敘述。

凡是有壓迫的地方，必會有抵抗，在討論外來政權對原住民族這個共同的「他者」製作的同時，我們也必須試著去了解，原住民族自己本身的意見與反抗的路線，進入 1990 年代之後，在解構「原住民」這個整體意象與去漢人中心觀點的基礎下，原住民族的年輕人嘗試回歸自我單一族群的身分認同，先做邦查再進入「原住民」，這或許可以視為一種新的原住民身分認同的具體實踐形式。這種回歸單一族群影展及個別群體言說的策略，持續到 2004 年之後已經有平埔族群的影像、文化工作者相繼投入，相信未來單一族群的影展將會成為一種原住民族自我顯像的潮流，在主體的探下，原住民族如何繼 90 年代興起的文字創作風潮，讓個別的聲音、影像創作繼續在台灣主流社會彼此呈現、對話，相信仍有待後繼者們更多的實踐與努力。

參考書目：

王嵩音

1994：〈原住民議題與新聞再現：以蘭嶼核廢料場抗爭為例〉，收錄於《台大新聞論壇》第五期，頁 110-135。

孔文吉

1993：《讓我的同胞知道》。台中：晨星。

宋國誠

2003：《後殖民論述-從法農到薩依德》。台北：擊松。

赤澤威

1994：〈序二〉，收錄於《跨越世紀的圖像》，頁 9-10。台北：順益台灣原住民博物館。

邱貴芬

2003：〈文學影像與歷史-從作家紀錄片談新世紀史學方法研究空間的開展〉，收錄於《後殖民及其外》，頁 147-182。台北：麥田。

何基明等

1994：〈鐘響五十年：從《莎鷺之鐘》談影像中的原住民〉座談紀錄，田玉文整理，收錄於《電影欣賞》第 69 期，頁 15-22。

李道明

1987：〈回顧與前瞻-談台灣紀錄影片的歷史〉，收錄於《1987 年金馬獎國際影展特刊》，頁 229-233。

1994：〈近一百年來台灣電影及電視對台灣原住民的呈現〉，收錄於《電影欣賞》雜誌第 69 期（十二卷三期），頁 55-64。

1995：〈台灣電影史第一章：1900 至 1915〉，收錄於《電影欣賞》雜誌第 73 期（十三卷一期），頁 28-44。

2000：〈什麼是紀錄片？〉，收錄於《文化生活》雙月刊第 20 期（四卷二期），頁 3-6。

松井耶依

1999：〈莎鷺之鐘〉，陳嵩深譯，收錄於《悲情山地》，頁 1-8。台北：國際特赦雜誌社。

郁永河

1959：《裨海紀遊》，台灣文獻叢刊第 44 種。台北：台灣銀行經濟研究室。

莫那能

孫大川

1992：〈有關原住民母語問題之若干思考〉，收錄於《島嶼邊緣》5：33-43。

1994：〈面對人類學家的心情-「鳥居龍藏特展」罪言〉，收錄於《跨越世紀的圖像》，頁 53-55。台北：順益台灣原住民博物館。

2000：〈文化多元性與原住民生活輔導間的困擾〉，收錄於《夾縫中的族群建構》，頁 51。台北：聯經。

陳偉智

1998：「殖民主義、蕃情知識與人類學-日治初期台灣原住民研究的展開」，台大歷史所碩士論文，未出版。

陳昭如

1995：〈有麥克風就有偏見？-新聞媒體 VS 原住民新聞〉，收錄於《歷史迷霧中的族群》，頁 65-69。台北：前衛。

陳龍廷

2003：〈帝國觀點下的文學想像：清代台灣原住民的妖魔化書寫〉，收錄於《博物館學季刊》第 17 卷 3 期，頁 75-112。

郭錦慧

1998：「美麗新世界-論日治時期運行於原住民部落中的規訓權力」，台大社會所碩士論文，未出版。

許進發、魏德文

1996：〈日治時代台灣原住民影像（寫真）記錄概述〉，《台灣史料研究》第七期，頁 19-44。

張京媛

1995：〈彼與此：愛德華·薩依德的東方主義〉，收錄於《後殖民理論與文化認同》，頁 33-50。台北：麥田。

黃逢昶

1960：《台灣生熟番記事》，台灣文獻叢刊第 4 種。台北：台灣銀行經濟研究室。

馮賢賢

1994：〈有主見，才能有麥克風〉，自立晚報，10 月 26 日。

雅邁·苔木

1994：〈鏡頭背後一廂情願的快門企圖心-重視原住民形象被支配的危機〉，收錄於《山海文化》雜誌第 7 期，頁 60-69。

溫浩邦

1996：「歷史的流變與多聲-「義人吳鳳」與「莎韻之鐘」的人類學分析」，台大人類所碩士論文，未出版。

達吉斯·巴萬

1994：〈影片中的虛像與歷史真相〉，收錄於《電影欣賞》雜誌第 69 期（十二卷三期），頁 36-39。

謝世忠

1997：〈族內異觀與類種族主義的族群論述：三種界定台灣漢人主體族群的論述〉，收錄於《從周邊看漢人的社會與文化》，頁 205-234。台北：中研院民族所。

謝偉姝

1996：「公共電視原住民記者報導觀點之探究」，文化大學新聞研究所碩論，未出版。

Anderson, Benedict

1999：《想像的共同體：民族主義起源散佈》。吳叡人譯。台北：時報。

Barsam, Richard

1996：《紀錄與真實：世界非劇情片批評史》。王亞維譯。台北：遠流。

Memmi, Albert

1998：〈殖民者與受殖民者〉，魏元良譯，收錄於《解殖與民族主義》，頁 1-28。香港：牛津。

Niranjana, Tejaswini

〈為翻譯定位〉，袁偉譯，收錄於《語言與翻譯的政治》，頁 109-186。香港：牛津。

Hall, Stuart ed.

Representation: Cultural Representations and Singifying Practices,
London: the Open University.

Rosen, Philip

1993：Document and Documentary: On the Persistence of Historical

Concepts.Theorizing Documentary.58-59.

Said,Edward

Orientalism.Vintage Books.

1998：〈東方論述·後記〉，黃德星譯，收錄於《解殖與民族主義》，頁
61-88。香港：牛津。

Urry,John

1990：The Tourist Gaze:Leisure and Travel in Contemporary Societies.
London:Sage Press.