

## 第一章 導論：當代台灣原住民族紀錄片發展

當我們坐落於 1990 年代中期台灣社會的歷史場景時，不難發現台灣原住民族紀錄片的異軍突起，其實相當不同於台灣新紀錄片與社會運動高度密合的生產模式，具有獨特的「多源」(multi-origins) 生成脈絡。伴隨著解嚴後的台灣社會對於「紀錄片是一種影像策略」的文化轉向 (culture turn)，開始迸發出不同向度的影像實踐，正如同井迎瑞所言，這樣的影像策略因拍攝目的不同，大致可以區分為紀錄片作為一種藝術創作、美學實驗、歷史文獻、研究方法、政治行動或是教育過程 (井迎瑞 2009：7)。藉此，在回溯、探索原住民族紀錄片的發軔原因與時空背景時，這群非專業影像領域的原住民導演顯然也是以紀錄片的影像策略為主要考量，試圖呈現有別於過去不同政治權力所製作的原住民影像的另一種觀點，像是比令·亞布追溯部落傳統領域變遷的《土地到哪裡去了》(1996)、楊明輝反思族群傳統文化流失的《太魯閣族·製刀記錄》(1996) 和《褪色的獵舞》(1996)，或者是劉康文記錄紋面耆老凋零的《巴伊·大魯閣》(1996)，這幾部同年產出的原住民族紀錄片，再再探尋、形構著「原住民觀點」的可能性，也清楚地展現出紀錄片本身具有的檔案文獻 (archives) 功能，透過影像留駐歷史、捕捉記憶，搶救逐漸消逝的原住民族文化資產。

事實上，台灣新紀錄片的萌發，源起於 1980 年代社會運動和政治反對運動的風起雲湧，當時「綠色小組」(1986-1990) 突破國家機器和主流媒體的資訊封鎖，置身於運動現場，借助簡便的家用攝錄影機記錄下各式社會議題和政治事件的紀實影像，通過錄影帶發行、游擊式放映的小眾傳播管道，還原那些被主流媒體壟斷、篩除的民眾聲音，而這樣突破政治禁忌的表現方式，不只受到社會大眾的熱烈迴響，也建立起小眾媒體與反對運動之間的互動關係 (戴伯芬、魏吟冰 1992：44)。因之，綠色小組可說是台灣新紀錄片的濫觴，也是解嚴前後最具有代表性的小眾媒體 (或可稱反主流媒體、獨立媒體、人民媒體) (陳亮丰 2000：590-3；林寶元 2008：7)。對此，井迎瑞認為綠色小組的歷史意義，主要在於「它在解嚴前後的台灣歷史舞台上出現，不僅見證了台灣整個民主化的過程，它所實踐的一個獨立媒體的精神價值也成為了台灣媒體民主化的一個重要的推動力量」(2013：24)。由此看來，1980 年代台灣新紀錄片的重要特質，不只是具有強烈的反主流、反體制和反霸權 (counter-hegemony) 的運動色彩，也強調底層發聲、草根傾向，形成一種「為民喉舌」的影像行動 (邱貴芬 2016：2-5)，甚至於隨著解嚴後台灣社會的政治民主化與媒體自由化進程，台灣新紀錄片的發展趨勢更

深刻影響、參與了國家政策和社會大眾對於「傳播權」(communication rights)的想像、理解及探索。

與之相較，台灣原住民族紀錄片的開展，卻透顯出完全迥異的「社會織成」(social fabrics)，需要抽絲剝繭。首先，最為重要的，即是生產模式的課題。在台灣新紀錄片的發展歷程中，小眾媒體「台灣報導」(1991)曾經與原住民刊物《獵人文化》合作，希望培養出原住民自身的拍攝人才，發展屬於原住民的觀點(編輯群 1992: 65)，但是，當時並未有任何影像作品的產出。直到 1990 年代中期，台灣新紀錄片已然邁入另一個階段，開始重視紀錄片影像人才的培育。其中，普遍為人所熟知的，便是「全景映像工作室」籌辦的「蕃薯計畫」(1991)、「紀錄片創作人才培育計畫」(1994)、「紀錄片攝影師培訓」(1995)，以及分別與行政院文化建設委員會(簡稱「文建會」)合作辦理的「地方記錄攝影工作者訓練計畫」(1995-1998)、與蘭恩文教基金會共同規劃的「蘭嶼紀錄片訓練營隊」(1998)，再加上 1996 年國立台南藝術學院音像紀錄研究所的成立，這樣頗具規模的發展態勢，對於台灣新紀錄片、甚至是原住民族紀錄片的生產及生態都產生相當劇烈的影響。尤其，在文建會大力支持挹注資源的情況之下，巡迴台灣北、中、南、東各地進行的「地方記錄攝影工作者訓練計畫」，一共培訓出 11 位原住民導演，像是比令·亞布·弗耐·瓦旦(林為道)、楊明輝、劉康文、拉藍·吾那克(蔡義昌)、陳誠元與希·瑪妮芮(張淑蘭)等人(僅列出完成紀錄片製作者)，而前述提及的原住民族紀錄片亦是這個計畫的訓練成果，正如同李道明說的「原住民拿起攝影機，牽涉到詮釋權的問題……原住民自己拿攝影機也就是重新取得主體性」(滕淑芬、張良綱 2000: 149)。然而，比較容易受到忽略的另一條線索，則是 1994 年公共電視籌備委員會招考了一批具有原住民身分背景的儲備記者，並為此辦理了為期 3 個月的「原住民記者培訓班」，用以組織公共電視於 1998 年開播後成立的原住民新聞節目「原住民新聞雜誌」與「部落面對面」製作團隊，實現「弱勢者也有使用媒體的權利」(陳淑美 1994: 119)，也藉此培育了不少原住民影像人才，例如原住民導演木枝·籠爻(潘朝成)和嘎歷·嘎辣嘿(高維光)。

由此看來，原住民族紀錄片在一開始的起步階段，其生產模式就不是完全獨立製作的，而是受到官方相關政策或資源的引導、補助，甚至在紀錄觀點的呈現上，也不全然延續著台灣新紀錄片標誌反對體制的鮮明立場，反倒是以「原住民觀點」的補充或建構為主。具體地說，1990 年代中期興起的原住民族紀錄片，其拍攝手法、表現形式及紀錄觀點都深深受到當時「全景學派」提倡的「鏡頭就

要帶著大家親近這片土地、走進人民的生活現場」的理念影響（郭笑芸 1998），如同比令·亞布在接受訪談時曾提到，在「地方記錄攝影工作者訓練計畫」的課程期間，從吳乙峰、李中旺他們身上，學習到的是「在地出發」、「在地觀點」，持續拍片的動力就是感動自己或自己關心的事情。除此之外，我們也必須考量到原住民族運動於 1990 年代引發「部落主義」（tribalism）的策略轉向後，正好迎上強調紮根地方意識、重視族群文化的「社區總體營造」的全面推行，因而湧現一股回歸部落進行傳統復振、文化營造的嶄新的「原住民部落自主運動」（海樹兒·戈刺拉菲 2006：259），以致於原住民族紀錄片的初期發展大多是以部落文史為拍攝題材。例如，前述提過的《太魯閣族·製刀記錄》和《石壁部落的衣服》（1998）即是探討原住民族傳統技藝流失和傳承的課題，而《巴伊·大魯閣》與《彩虹的故事》（1998）同樣記錄逐漸逝去的紋面文化，還有與太魯閣族祭儀相關的《褪色的獵舞》與《過》（1999），皆試圖呈現如何在現代社會變遷下面對傳統存續的問題。值得一提的是，這樣的紀錄觀點或影像實踐，其實有點近似於草創時期的中國新紀錄片，其拍攝目的是為了建立民間觀點的影像檔案，留下歷史見證（邱貴芬 2016：11），明顯缺乏台灣新紀錄片反抗、衝撞的運動性格。

然而，在這裡，我們還必須留意到一個更為複雜的「協商」課題：原住民族紀錄片的發展與政策導向的資源補助之間，究竟維繫著什麼樣的關係？尤其，在紀錄片研究的主要議題裡，經常會關注到紀錄片製作的資金來源或贊助單位，藉以思考是否會對於紀錄片作品本身產生無形的制約，甚至於收編問題（邱貴芬 2016：88），但美國紀錄片研究學者 Patricia Aufderheide 卻提醒我們，紀錄片的補助是許多發展中國家紀錄片攝製的重要環節，必須深入瞭解紀錄片與補助單位的互動（轉引自邱貴芬 2016：93），避免過度簡化的論斷。事實上，原住民族紀錄片的補助、製作及生產，主要涉及原住民族長久以來遭受主流文化扭曲再現、挪用操作的沉痾（李道明 1994：66-74），需要奪回自我的發聲權和詮釋權，就像是林福岳所指出的，「原住民追求傳播主體性的確認和實踐，其目的正在於經由主體長期在殖民和高壓統治下受壓抑的社會現實中，尋覓各種可行的抗爭空間和互動場域，重新建構『原住民』的主體個性。當代的傳播媒體，恰好提供了這樣的公共領域，成為原住民如何證成自身主體性，和整個主流社會辯證和互動的空間」（2012：5-6），而透過「由原住民自己來拍攝自己的題材」的影像實踐模式，是有助於反省、建立以「原住民觀點」為主的視覺溝通，呈現台灣社會盲視未見的面向。

倘若從整體原住民族紀錄片的發展歷史來看，顯而易見的，國家政府對於原

住民族相關政策的研擬、制定，在其中扮演相當關鍵的角色，這有別於台灣新紀錄片濃厚的反體制色彩，開展出弱勢／少數族裔紀錄片的另類發展路徑。自 1996 年開始，學界已關注到原住民族傳播的議題，相關學者提出在政策面上應當協助原住民族成立、擁有傳播管道或媒體組織（張鴻邦 2013），隨後 1998 年《原住民族教育法》通過，明文規定政府應於「公共電視、教育廣播電台、無線電台及有線電台之公益頻道中設置專屬時段及頻道」，到了 2005 年，在時任總統陳水扁的承諾下，原住民族電視台（簡稱「原視」）開播，委由行政院原住民族委員會（簡稱「原民會」）以每年公開招標的標案形式經營。其後，歷經數次經營權歸屬更迭，「經營上由政府委託商業媒體再經『公廣集團』，再轉由原文會自主營運」，終於完成階段性任務，但相關爭議依舊沒有解決，特別凸顯出「取自於政府預算捐助的媒體應如何監督」的問題（王亞維 2014：37）。

因此，無論是從拍攝目的、題材內容、紀錄觀點、生產模式、流通管道等不同紀錄片研究的面向來看，原住民族紀錄片的特殊價值，在於其凸顯出弱勢／少數族裔與主流文化之間充滿歷史糾葛、權力結構及協商關係的複雜狀態，卻也因此展開井迎瑞提出的「後殖民方法論」的實踐行動與研究潛能（井迎瑞 2015）。也就是說，「問題不在於視覺性本身是善是惡，而是在於視覺性在不同的政治、意識形態、文化意義及不同的脈絡裡，都有不同的功能與實踐」（史書美 2013：28）。在這樣的思考軸線下，本計畫採取口述歷史（oral history）的研究路徑，深度訪談了不同世代、性別、族群與訓練背景的台灣原住民族導演，依序有 Uki Bauki（潘昱帆）、Bauki Angaw（木枝·籠爻）、Kawah Umei（連晨軒）、楊明輝、Sayun Simung（莎韻·西孟）、Pilin Yapu（比令·亞布）與蘇弘恩等人，一方面迅速累積第一手的口述史料，擴充了當前台灣紀錄片研究成果，二方面則是用以釐清原住民族紀錄片在產製過程中多元紛呈的行動策略，包括紀錄觀點、拍攝題材、呈現方式、放映管道、資金來源、影展參賽等面向，凸顯其在產製、政治或美學的重層性意義，梳理出原住民族紀錄片的發展梗脈。最為重要的是，藉由原住民族紀錄片的整理、分析與研究工作，得以初步實現德國哲學家 Walter Benjamin 說的，「每一個尚未被此刻視為與自身休戚相關的過去的意象都有永遠消失的危險。……捕獲一種記憶，意味著當記憶在危險的關頭閃現出來時，將其把握」（1998：251），持續探勘台灣紀錄片研究的未竟與未然。