

文獻的 · 文摘的 · 大眾的

原住民族文獻



• 總編輯的話

本期專題：原論博物——**器材文化的落腳處**——

- 導論——館舍的知性與感性容量
- 實虛轉位與跨域共作——管窺博物館原住民文化展現的前景
- 展覽讓我們相互理解進而和解：以「歌，住著誰的青春？——太魯閣族音樂特展」為例
- 走入烈日疊影：原住民地方文化館策展人的自我實踐經驗

時事快遞

- 一時失言還是慣性歧視？北海道愛努人的污名族稱
- 文身案例與原住民族知識的集體權保障
- 《斯卡羅》播出後的爭議與反思

文獻評介

- 「文化」解密之後的群力深意——中國苗族的背控與站聲

老照片講古

- 帝國的視界：臺灣晚近峽谷攝影中的空拍、地景工程與部落悲歌

新書視窗

- 《南島起源：2019年南島語言復振國際論壇實錄》

文物掌故

- 木雕帶來的保護與破壞——菲律賓 Ifugao 人的 bu'lul

總編輯的話

年度的最後一刊，也就是第49期，我們聚焦博物館/文化館/文物館。經過徵審稿歷程，計收得3篇佳作，其中2篇係地方館舍策展人作品的推介與省思，不僅讓無暇親臨現場者如歷其境，在情緒躍昇時分裡，觀賞體驗古樸照片故事的背後，也聆聽了老老調曲之娓娓述說的音符轉譯。另1篇宏觀架構出發，泛論也細談原民博物館的人類學可能性，以及其身處人工智慧時代的發展方向。雖然文章數量不多，但，舉一反三的效果仍可期待，至少，器材文物及其貼身的文化情事，依舊魅力十足，它們在小館或大館的積極任事景況下，都顯出了力道。

專欄短篇一向是本刊各期的萬花筒。本期的「時事快遞」一如往常，最為熱門，一共3文，分別論及國內外關鍵活動。「新書視窗」推廣了英文版的南島新書，再次主張語言和遺傳雙槍，仍被認定是太平洋解謎的關鍵。「老照片講古」告知了自然大環境與原民世界的被統治和治理關係之歷史結局。「文物掌故」提及菲律賓Ifugao旅遊藝品之內在精神賦與的問題，那正是觀光人類學向來的關注焦點。另「文獻評述」則轉到中國現場，討論了2篇苗族前後30年時光距離的研究參與觀察心得，說明了該族從被動到主動的身分變革。各文主題鮮明，讀來仍是津津有味。

本期的出版，代表了1年4期的最終辛勞有成，作者們與編輯群全力以赴，期盼引來老師同學和各方讀者目光，確認原民學術果真活力有料。



2021年10月24日

目錄

03

謝世忠

總編輯的話

本期專題

原論博物——材器文化的落腳處

06

謝世忠

導論——館舍的知性與感性容量

08

羅素玫

實虛轉位與跨域共作
——管窺博物館原住民文化展現的前景

22

蘇貞汝 Uhay Siqay

展覽讓我們相互理解進而和解：
以「歌，住著誰的青春？——太魯閣族
音樂特展」為例

33

邱夢蘋 Langus Lavalian

走入烈日疊影：
原住民地方文化館策展人的
自我實踐經驗

時事快遞

49

翟振孝

一時失言還是慣性歧視？
北海道愛努人的污名族稱

54

楊曉珞

文身案例與原住民族知識的
集體權保障

58

潘顯羊 Drangadrang Kaljuvucing

《斯卡羅》播出後的爭議與反思



原住民族文獻

規劃「專題」、「時事快遞」、「文獻評介」、「老照片講古」、「新書視窗」、「文物掌故」等六大專欄，以電子期刊發行的形式，刊載原住民族各種文獻史料、口述歷史、田野調查、老照片、影音、地圖、手稿、生活器物，以及相關的研究初探、書評及譯述等，並於每年12月彙整該年度電子期刊內容，集結出版紙本。期刊之近程目標，以刊載既有研究成果為主，未來透過持續的累積，期能勾勒一座原住民族文獻的具體架構。

文獻評介

62

謝世忠

「文化」解密之後的群力深意
——中國苗族的背控與站聲

新書視窗

69

日宏煜 Umin · Itei

《南島起源：2019年南島語言復振
國際論壇實錄》

老照片講古

65

梁廷毓

帝國的視界：臺灣晚近峽谷攝影中
的空拍、地景工程與部落悲歌

文物掌故

72

楊曉珞

木雕帶來的保護與破壞
——菲律賓 Ifugao 人的 *bu'lul*

發行

原住民族委員會 | 新北市新莊區中平路439號北棟14F/15F/16F

<https://www.cip.gov.tw/>

聯絡電話

02-8995-3112

發行人

夷將·拔路兒 Icyang · Parod

顧問團隊

李慧慧、林志興、邱韻芳、陳毅峰、楊政賢、羅素玫

執行團隊

秀威資訊科技股份有限公司

總編輯

謝世忠

執行編輯

楊曉珞、張慧雯

專案信箱

indlilit109@gmail.com

文獻官網

<https://ihc.cip.gov.tw/>

導論——館舍的知性與感性容量

謝世忠

國立臺灣大學人類學系兼任教授

在我們成長的年代裡，原住民族文物總是深藏不露，欲見著一場原民專題特展，根本是難上加難。後來的幾個大館出現，隨著社會風潮的變遷而終於多少可以看到擺出來的原民歷史與文化。既然有大館的認知，就必然有非大館，或稱小館的相對性存在，而那就是近20年間陸續開眼啟動的原住民地方文化館。這些館舍始終有孜孜不倦的有緣人，在室內室外忙進忙出，一顆心就為延續族群文化命脈。我們的專題有不少類此故事。

邱夢蘋Langus的烈日疊影，篇名很電影，也頗具沙丘綿亙中苦行人意志的形象。文章敘述一個特別展覽，與布農族的幾世代峻嶺探查有關。年輕的新一代，戮力比對考證，讓老老照片得以說出心頭話，而登山的步伐踏到先人百年前也站在此地的心電交感，策展闡述者之澎湃胸濤，刻間全化在情感豐沛的文字裡。這是一篇值得鼓勵的文章，一位年輕地方文化館工作者，正於書寫中，再次宣告一個展覽的深度與廣度，那當然就是Bunun族人日頭總是赤焰的高山視野。

太魯閣族的主題是另一篇也是青年人作品。曾經忽略過，終而於今回到自我歷史文化場域。蘇貞汝Uhay Siqay寫的是一回古新歌調與言談述說合一的精緻展覽，其中老老風味報導人合著新世紀當下世代策展人的一幕幕。原本制式報導人，一聞飄逸揚聲起，即刻轉換為引路人與吟說人，甚至是唱談人與浸樂人。大家在百年交往通路氛圍裡，眼耳手足和心肺氣息齊一，Truku精神就在此，家庭沉澱了多時的文化傳承，畢其功於一役。

前述二個地方文化館的傑出展覽，代表十數年來各方對在地館舍用心終獲成績。我們需要不間歇欣賞學習此等臺灣優質，也向原住民老中青幼族人一代代不放

棄困難，表示最大敬意。羅素玫文章作為開場或結尾，都挺適合。她有人類學史上之博物館位置的綜合摘論企圖，也舉出當代在國內外出現之人人參與展示，表達意見的例子，亦說明了數位時代線上展覽的可受性，更且以賽夏族策展人翻轉為題之手法，來翻轉一下傳統角度，看到未來博物館發展，以及列出各種原民與非原民單位團體合作可能性的詢問。前舉本專題收錄二例即非為傳統展區物物排列模式，作者們都在說著活生生故事，而那也呼應了羅文鼓勵新思維的主張。

博物館和文化館在述說原住民族的前提下，總會有知性與感性雙向對話效果。前者標誌著館舍之知識傳遞任務，後者則處處揚起原民跨越世紀失落又再起體驗的感性心聲。作為一名樂聽觀賞者，勢必能夠耳順太魯閣歌，也要進入布農影像紀事，想像大山情境，或者一步步隨著國際國內實驗脈絡，貼近嶄新說故事的策略。館舍容量實務上不大，而抽象思維上卻可以遼闊無邊，就和疊影的穿越，以及古調傳世一般的美好結局。小館、難題、宿命等等，至此終有機會露出不再困擾著我們的曙光。■

實虛轉位與跨域共作

——管窺博物館原住民文化展現的前景

羅素玫

國立臺灣大學人類學系副教授

I. 前言

相信許多曾經到訪人類學博物館的觀眾，對於一種像是族群分類形式的古典展示印象不會陌生，這種以族群分類為展示方式的展櫃，或用物件的功能作為分門別類整理的形式，來自於20世紀早期英國牛津大學的Pitt Rivers博物館的影響，然在百年之後，博物館的展示意義與面向公眾的新定位，早已帶來許多展示文化的新的可能。而在臺灣，2021年已經有令人期待的國立臺灣博物館¹全新完工開展的浮生·臺灣的展示，與即將於同一年底完成的國立臺灣史前文化博物館²的常設展更新計畫，而國立臺灣大學人類學系人類學博物館歷來已經進行多場與不同部落合作的特展，³中央研究院民族學研究所博物館也正在此時進行原住民展示的小規模換展。在此文中，我將嘗試論述我們還能夠以什麼樣不同的人類學之中對於再現形式與認識論的芻議，應用在博物館與廣義的原住民文化的展現裡，也讓更多人有機會能接近與更貼近地認識臺灣原住民族的世界。

本文將探討在人類學的研究概念的發展脈絡下，值得留意的博物館中的文化展示有哪些可能，藉以由此帶出一個討論的問題：臺灣原住民族的文化與博物館展示之間，尚有那些值得期待與可以開啟的不同關係？在此因限於文章篇幅，並不以原住民博物館作為文章論述的焦點，反而會論及現今的文化展示的發展與概念的趨勢以運用在臺灣的相關展示場域作舉例，來論述原住民文化再現的可能性，本文也是希望能透過如此的取徑，提出對於被展示文化與展示場域之間關係的不同參考。以下將先從幾個近期發展的博物館人類學的新典範進行申論，再以在臺灣原住民相關

展覽已發展出的，兩類值得注目的原住民文化再現的新的趨勢——線上展與共作展，作為比較與回應本文所提出的，人類學概念於博物館中的實踐，與原住民文化再現於展示之中的新的可能。⁴

II. 幾個人類學博物館中新型態展示的典範與關鍵概念： 從「接觸區」到法國的 Musée de l'Homme 的本體論展示

近來幾項人類學博物館中的原民展示新典範，其重點並不只在回應時代變化的解殖民的重要性，也在於對於藏品物件的意義脈絡如何在執行典藏或展示過程時進行重新的定位，而更重要的，也是在面對與藏品所來的源出社群（source community）之間的互動與解殖民概念的行動實踐，而人類學研究者的客位（etic）論述也能更清楚可見地成為其中並行於展示文化的平行架構，而非如過去於臺前隱而不見卻藏身幕後的樣貌。

例如臺灣諸多研究者熟知的美國學者 James Clifford，在他經常被提及的「博物館作為接觸區（contact zone）」的概念中，便指出博物館應該開放其權力與主導的角色，進到與原住民族、被殖民者和被呈現文化的接觸過程中所需處理的各種狀態，從而重新理解不同文化的再現形式，也接受各種互動過程中的權力挑戰（Clifford 2019[1997]: 229-268）。

我們也可看到臺灣的博物館，從早期的委製復刻傳統工藝品的方式，到更強調原住民藝術家創作，或者是打造新的展示平臺以呈現文化復振再製品的角度，支持並參與臺灣原住民族的文化復振。此趨勢與上述同一作者 Clifford 於《復返》中的第六章〈望向多邊〉一文裡所提出的，博物館作為「接觸區」，除了涉及權力的解離與再現文化行動的場域之外，也須留意到傳統的生成與純正的再造的迷思，傳統的再發現與再編織，並非是全新的生成，也涉及一些虛構的身份、後現代的「擬像」（simulacra）、狹義和政治性的「傳統發明」（invention of tradition）的重新組裝（Habsbawm and Roger 1983）。新／舊原民形成（indigenous formation）的分析工具需要有銜接、表演和翻譯的概念，必須要更策略性和組合性地運用（Clifford 2017[2013]: 301-302）。作為展示設計者，我們與我們所邀請展示的原住民族文化同樣都生成於當代也立足於當代，我們不能侷限在狹義的傳統定義之中，反而是需留意傳統的不同表述與意義層次，正如同 Clifford 所提出的傳統的未來性（traditional

future），亦即交錯在銜接過去、立足於現在、看向未來的不同意義，這也是在博物館中原住民文化再現的重要特徵。由此定義下，近期許多與博物館進行共作的原住民織布與傳統服飾復振計畫，從泰雅族織布藝術與工藝家尤瑪·達陸到花東地區布農族的織布再製計畫其實都已在如此的發展脈絡下再創造出新的典範與打造出創造意義的空間（方鈞璋 2008，2020；林志興 2008；何翠萍、尤瑪·達陸編 2019）。

另外一位博物館人類學研究的重要作者Nicholas Thomas則從解殖民觀點來重新看待物件（decolonizing the objects）的概念切入，以重新打開藏品物件的生命史過程來作為切入點，強調物件從製作到收藏進入博物館，有很長的路徑、文化政治與治理，以及意義的轉譯和具有可再創造出不同展示脈絡意義的空間（Thomas 2016）。在國立臺灣大學人類學博物館與排灣族佳平部落和望嘉部落所共同進行的國寶申請的案例裡，展示物的生命史歷程概念，也得以讓我們更認識到藏品之上所蘊含的能動性，以及當代排灣族不同部落社會身處其族群與臺灣之社會文化及政治網絡中的自我定位。例如從郭玉敏的研究中，由國立臺灣大學人類學博物館與部落共同提報藏品「阿盧夫岸（望嘉舊社）佳邏夫岸頭目家雙面祖先像石雕柱」登錄「國寶」，以及郭玉敏後續針對源出社群啟動傳統祭儀復振過程的現象觀察及訪談的材料，由此探討在地社群如何回應外在脈絡與整理其內部行動。作者也提出在國家文化治理及去殖民的力量下，原住民社群如何運用地方知識協商物件歸屬並予以重新定義，在此個案中展現出博物館藏品的再脈絡化意義與文化得以再創造，由其重新連結起其為在地社群所用的過程（郭玉敏 2021）。亦即在此類型的發展中，物件本身的能動性與源出社群之間的「接觸區」中，連動與促成了實質社會文化的動態性展現，也再延伸定義了博物館中的物件與博物館所能夠發揮的作用與其意義。

在許多新的展示概念與人類學博物館的嘗試裡，也是會出現未竟之功與爭議的，例如法國在整併以人類學概念為核心且為民族學重要發源地的人類博物館（Musée de l'Homme），與以政治權力殖民掠奪之物件組合而成的非洲與大洋洲博物館，到成為以全人類藝術與文化展示格局的布利碼頭博物館（Musée du quai Branly）過程中，就有不少辯論與反對聲音。Debary與Roustan在論述其展示的實驗與概念的文，分析一種將不同民族的儀式祭器與工藝以藝術類型的展示型態，與該博物館自創館以來，即由世界知名的法籍建館建築師Jean Nouvel所提倡的一種沉浸式劇場展示空間，以減少文字的介紹與陳述，強調感官與感受的觀展經驗，結合昏暗的光線與動線設計，製造了觀者渾沌未明的感受，一方面雖看似新奇有趣，但

也是頗具爭議性的（Debary and Roustan 2017）。雖然該文中提及也有某些觀眾的回應是頗受到他者文化工藝與信仰的啟發，然問題出在，難道人的主觀不是在這種過於抽象的引導下更顯得突出，而我們進入到博物館只是為了藉物冥想，還是要謙虛地放下主觀並認識他者的文化？

但於1998年經歷體制整併與被收編風波之後的法國人類博物館（Musée de l'Homme）⁵，也在2015年推出全新的展示空間，其中以「1001種思考世界的方式」為主題的展櫃，選擇的呈現視角不再像早期展示將文化主體視為凝視的對象，反而是一種將人置於其中的展示方式，以邀請參觀者意識到不同的感知世界的方式，而在此，「自然」是經由人類社會和歷史構建出來的。此展示的基礎來自法國法蘭西學院院士與人類學講座教授Philippe Descola的人類學本體論轉向的代表性著作——《超越自然與文化》（*Par-delà Nature et Culture*）（2005），展示中並置了他理論中所提出的泛靈論（以非洲的Senufo、Bwa、Nuna與Dogon社會呈現神話如何解釋世界表徵的起源及人類與每種元素間保持的關係）、自然主義（西方的風景畫與笛卡爾（René Descartes）以來將「自然」視為可量測結構的機器，而人是認識的主體，「自然」則是被認識的對象）、圖騰主義（澳洲原住民族從人、植物與動物同氏族的連續性，氏族的每個成員都被認為是同一個圖騰的化身）與類比主義（中國的針灸與中醫講究的平衡）。⁶更新後的展廳裡也特別安排了一個將博物館內部的檔案及典藏向外開放的研究員工作空間，以這種可供觀看的空間設計搭配公眾工作坊的舉行，作為一種朝向公眾自我揭露知識生成與再現文化生產過程的方式，也是以一種更可見與接近的方式迎向21世紀的新博物館的使命（Bahuchet et al. 2016）。

另一位美國的歷史作者Steven Conn（2010）在其聳動標題且被高度引用的專書*Do Museums Still Need Objects?*中，針對在博物館中的物件與知識之間的關係提出挑戰。作者提出兩個關鍵概念，其一為「我們可以運用物件表達出什麼樣的知識？」的質疑，其二為研究主體開始與博物館共作以解決權力不平等，物件的展陳仍然可能還是會流於科技效果與美學化。藉這兩點強調物件值得我們更多的思索：如果要運用物件，那應該要運用它的什麼能力？Conn的研究爬梳了自19世紀開始有博物館展示後，物件與博物館的關係便不斷處在變化中，到了21世紀，我們甚至可能可以想像一種沒有物件的博物館。另一項回應的趨勢則是，在過去的五十年間，博物館的公眾角色產生巨大的改變，從向內聚焦於藏品的擴充、照顧和研究，逐漸轉成為需向外提供大眾更全面的服務，而作者也提出在這兩項趨勢下，策展人的專業顯得更為重要。

Conn也提出，人類學起源於博物館和物件的蒐集與研究，但人類學知識、人類學物件和博物館之間一直處於尷尬的關係。人類學起初是在自然史範式下從事物件的蒐集和研究，因為這些物件皆是代表著、展示著世界上某一群人，而物件之間的關係由線性演化論的敘事所構成，猶如是人類版本的自然演化史。⁷然而，從人類學理論的發展來看，早在Boas的時代，人類學就已經對線性演化論感到不滿，並試圖與自然史範式拉開距離，Kroeber也曾力圖澄清人類學與遠遊和博物館的本質性關聯，當時的人類學已經開始談論一種非博物館的人類學了，之後人類學的知識生產更是越來越集中在大學機構而遠離博物館，這也使得物件的展示遠跟不上人類學的知識典範的轉變，人類學的研究主體也開始對人類學知識權威提出強烈質疑：包括對民族誌再現的挑戰、對「原始」和「他者性」的客體化的拒絕、對人類學和殖民主義之間關係的批判性探討（Conn 2010: 22- 23）。另一方面Conn也質疑，原住民的現身與物件之間需要更細緻的專業展現手法，並非只是權力的釋出便能解決問題，他以美洲印地安人國家博物館（National Museum of the American Indian）的一個展示為例。在未呈現物件歷史的物件與單純只是並置排列，這起展示幾乎沒有嘗試說出物件的故事，有的只是科技效果和美學化，以抽象的排列形式佈置、讓原民物件與其他物件之間的區分無法被突顯出來。Conn認為，如今的人類學夾在社會與科學的要求之間，科學端要求物件被搜集、保存和研究，社會端則期待人類學處理複雜的政治問題，而物件就這樣被卡在兩者矛盾之間動彈不得（ibid.: 38-40）。

由上述的三個不同典範的討論與發展來看，當代的展示還有許多有待琢磨與試驗的挑戰，而原住民文化的再現作為高度複雜的專業領域，臺灣的展示環境和場域，各運用何等專業的能力在不斷迎接這些困難？雖然我們也有許多精彩的實作個案可以參考，然在臺灣，一般熟知博物館運作的人都了解，博物館的策展到展覽製作完成的制度性結構，也是一個展示落差非常大的原因。試想研究專精與熟悉主題的館內策展人員在製作過程與設計公司溝通執行困難所耗費的時間與能量，真正執行研究與規劃的人卻不是展覽的研究設計者或是熟悉展示文化的族人，反而是不熟悉主題甚至參展對象的第三方商業模式，與外包商操作下來完成展覽的設計製作，其呈現代表的意義，如何能貼近博物館中的文化再現與實踐？假如這個外包製作的制度性的結構沒有改變的機會，臺灣的博物館展示更新還將有很長的困難要面對。

接下來我們嘗試從兩個近期在臺灣的原民展示發展裡的現象之中，呈現與解析和上述博物館中文化再現的概念的比較。

III. 從物的執著到物的轉身：線上展，行不行？實虛轉位之間的可能

從前段有關博物館與物件的不同範式的討論裡，我們可以看到博物館與展出物件和典藏物件之間的緊密關聯，然而晚近的許多發展裡也重新再定位甚至解離物件與博物館展示的關係。線上展示便是其中一個方向，而其又能結合臺灣環境中一個相當大的優勢，在科技技術與穩定的網路普及化之後，線上展覽勢必成為更重要的展示手法與趨勢。2020年的Covid-19疫情，不得不關閉的博物館舍更是加速了全球線上博物館展示的進程與實驗，只是線上展示不能只是以等同於現場展示來看待，否則，一張一張的連線展示平面照片，是否就已經構成所謂的線上展了？這樣做當然是不足的，而且是相當難以貼近觀眾的。需要思考的還包括，線上展獨特的互動模式要如何嵌入變成一種技術媒介？在開拓認識與理解文化的可能性為何？除了一些可能有雄厚資本的公私立大型博物館之外，如何突破線上展的檔案式的平面展示手法，成為看似更不費力氣的穿越時空的展示方式？而即便只是檔案，要如何藉由展示概念與手法動態地呈現其背後豐富的研究與思維的脈絡？

近期有許多值得留意的關於線上展示與數位媒體的嘗試與研究，例如Alexander Supartono與Alexandra Moschovi兩位作者，研究保存在荷蘭博物館和檔案館中的殖民照片的「社會生命」(Social Life)⁸，探究照片檔案中的生產流通到再現的脈絡，以及當代東南亞藝術家運用對圖像的重新配置、操弄和重新利用的方式，用以質疑圖像於展示的使用、真實價值與其作者和圖像的所有權。該篇文章探討分析印尼日惹舉行的國際性多學科藝術家研討會上，使用來自荷蘭殖民地攝影檔案館的數位化資料的創作，以批判性地研究國家、跨國和某些個人(hi(s)-)故事(stories)及其作為歷史(histories)敘事的方式。東南亞的前殖民地已了解自身的殖民歷史並對其進行再製作。該文章中探討藝術家如何使用數位化媒體，以及如何重新定位殖民檔案館作為一個實體和機構的意義，與其真實的價值和可能潛在的作用。例如其中馬來西亞藝術家Yee I-Lann將不同的歷史時刻和殖民敘事壓縮到同一幅畫中，而印尼攝影家Agan Harahap則將檔案照片重新整理成後，透過社交媒體傳播不太可能出現的方式將之並列。這些通過重新運用殖民地檔案，並以線上推播作品的形式所進行的對東南亞殖民史的重新想像，不僅挑戰了檔案的原創性、真實性與所有權和控制權的概念，而且還「回收」了殖民時期的故事，使其成為推進民主的力量並擴展影響，

使舊有的靜態的殖民檔案，轉化成為了具備後殖民意義脈絡下的檔案（Supartono and Moschovi 2020）。

目前多數的線上展仍因為經費或技術層面的侷限，只能進行基本網站的架構，然觀展者在螢幕前已受到二維空間的限制，再加上頁面引導不足，往往促使觀看經驗未能超越實體展示的感受性與意義，甚至成為僅只為過渡時期的替代方案，在視覺呈現上與線上策展的意義上遠遠不如實體展感受的力道。但線上展的可能性可以延伸得非常遠，試想，只要增加語言翻譯的選項，運用線上展覽可以將臺灣的文化展示介紹到全世界能夠使用網路的國度，也能搭配演講或其他線上推廣影片與線上活動，吸引所有對於臺灣文化展示感興趣的觀眾，或是超越時間與空間限制的存在與發揮影響力，又或是如上述東南亞檔案展一般，使展覽可以進而成為一種真實存在的批判媒介。只是要如何吸引將觸及的群眾？要如何設計互動式動態展示，且須具備跨文化無地點限制都能有所理解？假如我們能夠面對這些問題，便能讓臺灣原住民文化的再現有機會不再侷限於空間的限制，且能藉由線上的網絡讓全世界的觀眾認識，這不是非常吸引人的一種新的可能嗎？

雖然線上展的技術在臺灣還有很多開拓的空間，然而線上展能夠讓我們突破身體移動的限制與距離，隨時可以接近一些勇於開創新的展示意義的地方，例如近期一檔由北藝大畢業的豆宜臻所進行的策展，「*pa'inrowa* 翻轉：賽夏青年的迴返」，在其中具有賽夏族背景的青年創作者們的文化追尋也構成後過程的一種行為藝術展示。豆宜臻在實體展結束後繼續進行線上展的檔案上，談及策展的理念，她說 *pa'inrowa* 翻轉一詞也具有校正的意思，她詮釋自己邀請耆老帶領走入自己家族遷移路徑以重新認識自己也認識家族歷史的過程中，是一種不斷在心態上與在行為上推翻的過程，嘗試從行走山徑讓自己的家族歷史重返，與開始把自己的文化找回來自己的身上，如同上述豆宜臻自己所形容的，她的作品疊合了個人與家族的路徑，而且藉由每一次的追尋行動過程產生了個體與集體的記憶重新匯流的可能性（豆宜臻 2020, 2021），另一位參展的舞者絲釋民則形容自己，在外面的世界即使已經有了自己的位置，但在不知道如何迴返部落的情況下，他說：就是跟著，跟著父母長輩做一樣的事情，回來不只是身體在空間上的移動，而是你認不認識你跟這塊土地上的人的關係是什麼，⁹年輕的原住民跟著腳步以藝術行動復返，藉由策展、行走山徑、影像、舞蹈、歌謠，疊合了自己祖先與族中長輩所經歷再現的存在時間與空間世界。這場展演呈現了一種後過程的意義實踐，映照了我們所共存的社會時代，也

展現出展覽成為展演意義的媒介。在此藝術行動與文化迴返不需要任何跨領域的界線再去縫合什麼意義，反而是能順著參展者的行為與行動的展現而思索的脈絡油然而生，其展覽的作品與展覽演出中，能夠呈現出強而具象的文化歷史脈絡與社會性的思維，也具現了原住民年輕的世代所欲追尋的存在意義。

IV. 展示中的共作與合作人類學的超越與實踐

近期另一類以合作策展或共作的方式進行原住民文化再現的展覽，可以視為另一種重要的驅力，在促成文化正義與後殖民表述的脈絡下，經常被視為解方，然合作勢必需要有更細緻的操作與思維，發揮的空間才能夠延伸與擴大。

本文第二節引用的作者Conn從博物館中的物件史的爬梳中，也觀察到共作展做為一個企圖解決人類學物件相關問題的方式，讓非西方群體對於博物館物件擁有更多的掌控，不論是邀請他們進入博物館內成為策展人、策展顧問，或是更極端的文物返還，這裡都預設了與源出社群共享所有權和權威的意義（Conn 2010: 38）。只是難題也仍待解，因為博物館的體制，展覽作為特殊的專業語言形式，以及權威難以瞬間解離的困境，共作必須面對的課題可能遠超出其嘗試正視的問題。另外一方面，共作在臺灣其實已經有很多前例可循，在此領域中，位於臺東南王部落傳統領域之上與史前遺址上的史前館，可以說是超前部署多年的共作場域，因為其地理位置的特殊性與相近性，甚至有許多與部落協作與共作的必要性，然也為博物館與原住民的共作帶來許多新的可能性與未來性的想像。而長期任職於史前館同時也是南王族人的林志興在其博士論文《「中心」博物館與國家角落－臺東史前與沖繩博美的館脈論述》（2012）中，也針對前述提到的Clifford的「中心博物館」和「接觸區」概念進行了深入的比較分析，他也指出了Clifford的觀點的侷限，其對於博物館所在的空間場域之生成過程與人群互動的分析並未著墨。而史前館的豐富歷程，從建館過程到近期許多與不同部落或團體共作的展覽，從館內到戶外展場的建置和不同館員延伸與部落合作的各種嘗試，在從臺灣與原住民部落出發的博物館展示上，已經有許多地方經驗值得推動與更多學術領域的研究者和關注部落共作議題的人來分享。以下將先談及共作展在臺灣發展的脈絡，再進行其他兩類博物館共作形式的案例討論。

臺灣從2007年行政院原住民族委員會所推動之「大館帶小館」的計畫，以博物館專業加入解決各鄉鎮地方文物館長期間置的問題，借助公私立博物館的專業能

力，開始系列的策展專業協助與合作（林頌恩 2012），而2008年原民會委託輔導團隊北投文物館館長李莎莉舉辦的「97年地方原住民族文化館經營管理實務研習營」，也同時開啟了往後博物館與原住民社群合作的另一個新頁，由此系列開展的臺博館與史前館更是在合作策展的模式之上不斷地進行展示行動的嘗試（李子寧 2011，2015；林頌恩 2012，2015；方鈞璋 2020；邱建維、林頌恩 2020）。另外史前館史前家屋的計畫執行裡，和資深建築師團隊與設計者的跨領域協商共作，也將南島建築跨歷史時間性地引入再現於博物館今日的新的展示模式之中（黃郁倫 2021）（圖1）。而同為史前館的林佳靜執行的卑南遺址公園之卑南家屋計畫與小米田種作計畫，與南王部落、下賓朗部落等進行家屋建築與小米田的合作種作，也早已超出博物館展示的限制，從知識再現及傳承的方式與部落共作與再創造出許多新的議題與場域了（圖2、圖3）。¹⁰

另一方面，博物館可以作為一個重要的知識中介場域，不論是對一般觀眾或是參與展示而引發展示行動的人，例如藝術家，其實踐與藝術也可以作為知識再現重要的中介，以下我們將舉例認識另一種可以向我們開展出與原住民參展者和時代共作的新模式。藝術家王秀茹（2021）在花蓮阿美族的港口部落 *cepo* 藝術中心與屏

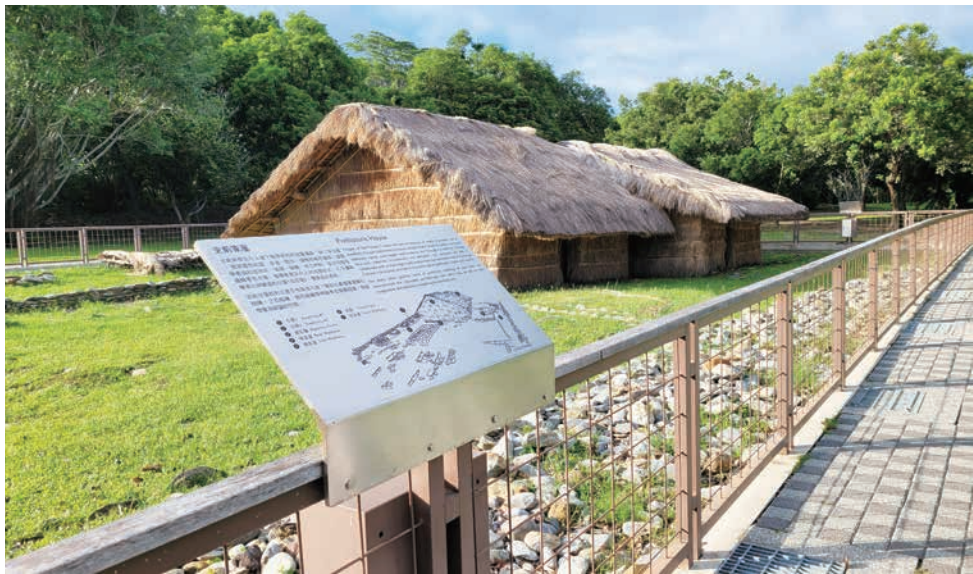


圖1 國立臺灣史前文化博物館卑南遺址公園史前家屋
（圖片來源：羅素玫攝，2021/10/15）



圖2 小米田除草—卑南族南王部落婦女與國立臺灣史前文化博物館卑南遺址公園共作的小米田
(圖片來源：林佳靜提供)



圖3 卑南族南王部落婦女代表與國立臺灣史前文化博物館代表一同準備小米入倉事宜
(圖片來源：林佳靜提供)

東的斜坡上的藝術村以近身陪伴孩子和老人家所共創的作品，包括繪製生活地景中的元素如海洋中的魚，或是因莫拉克風災回不去的家園，最終再產生出由藝術家拼組再製而成的地圖。在此藝術作為一種中介，但並非是最終的目標，從陪伴且相互認識與頻繁的互動之後，相處的默契與信任才是孩子與老人們成為素人創作者的基礎，他們也畫出或縫製出精彩的生活作品，可以變成Line貼圖的設計與部落夏天最尋常的風景之一——例如用黑網繡出的海洋世界。王秀茹在受訪的時候說，可能老人家因身體的限制已經回不去因風災毀損的舊社，當她在給老人家看她回舊社拍攝的一棟棟家屋照片之時，老人家的興奮與回不了家的感慨讓她當下決定：我想要帶老人家回去。在這個藝術與再現的中介形式裡，那個因為莫拉克風災損毀已經回不去的家，在藝術家拍攝的舊家照片與口述接合的同時，行動的可能與再現的媒介也產生了新的意義的複合，共作的意義也因此油然而生，而展示，也成為行動必要的一部分，因為經由述說與繪製，再現成為連結今日與昨日的意義，也讓參與者有了迎向未來的想像（圖4、圖5）。¹¹

另外，長期參與撒烏瓦知部落行動研究（盧建銘 2015）與臺灣南島植物島內移



圖4 藝術作為文化再現的中介，王秀茹與港口部落老人家共作之地圖。
（圖片來源：王秀茹提供）



圖5 王秀茹與阿美族港口部落孩子的共作
（圖片來源：王秀茹提供）

民議題的盧建銘，近期於高雄市立美術館「泛·南·島藝術祭」南島展示園區進行的「南島原生與復甦行動」，透過重植與替換南島植物進入園區，以逐步移除有害的入侵種如銀合歡等樹種，既是在營造一種南島植物地景，也是在呈現另一種我們與臺灣原住民族知識近身接觸的可能性。他的行動展演既是原住民族植物進駐與改造都市環境行動的一部分，也是他將過去在撒烏瓦知部落與其他臺灣原住民族部落認識與共作的傳統生態知識，落實到面向他者的知識再現的過程，包括整理為教育課程與落實實踐的方案延續再生。在此行動創造了具體的感知空間，也成為現在與未來高美館原住民藝術家可以再創造其作品與生活的絕佳場域（盧建銘 2021）。

V. 跋：我們還能再期待博物館中與原住民文化展示關係的突破嗎？

在臺灣關於原住民文化的博物館展覽中，我們是否還可以再期待什麼樣的展示關係的突破嗎？我認為是肯定的，就如同在前述爬梳博物館人類學不同典範的轉移與嘗試裡，或者是第III節與第IV節所談的線上展與共作展中，長久糾纏人類學與民族學展示的物的偏執與知識內涵再現的方式，已經有了非常重要的突破與新的行動方案與實踐，雖然人類學博物館中的展

示，是一個多面相且複雜的知識再現與美學的專業實踐。然而隧道前有光，臺灣的諸多博物館或美術館中腳踏實地的專業展示人員已在前線使盡力氣。在此，也期許文化部門與博物館界的主事者與經營者能夠給予他們更多的支持和空間，也多方海納不同的原住民文化展示的行動方案，臺灣的原住民文化展示領域必將開啟出臺灣能夠面向世界宣告原住民文化再現成功經驗的新場域。■

附註

- 1 後面將簡稱為臺博館。
- 2 後面將簡稱為史前館。
- 3 例如2014年的「我們·噶瑪蘭Aida Kavalan」特展，即由胡家瑜與潘朝成及花蓮縣噶瑪蘭族發展協會合作。2016年由我執行策展的「Kamaro'an i Atolan：阿美族都蘭部落的土地故事與生命敘事」特展，也是以研究者連結原住民部落合作聯展的方式進行共作（羅素玫 2018）。
- 4 本文的完成要感謝許多人的協助，謝謝《原住民族文獻》總編輯與團隊的鼎力幫忙，於稿件催生之時的各種作為，也謝謝兩位研究生助理虞開元與楊曉珞，提供比較稿還要多的建議與支持。兩位受訪者林佳靜與王秀茹，策展概念啟發的盧建銘、黃郁倫，謝謝你們在諸多不同領域觀點的分享。最後也謝謝兩位匿名審稿人的寶貴意見。
- 5 法國人類博物館在1880年成立，沿襲自然史博物館對於地理大發現與自然史式的界定，以及法國本身早期民族學發展的脈絡，而在1928年由當時博物館與人類學會主席Paul Rivet與人類學者Georges-Henri Rivière合作，他重新定位博物館學，也培養了來自民族學研究所的學生，該所為1925年由Marcel Mauss與Lévy-Bruhl在索邦大學創建的代表性學校。在人類博物館被收編的風波裡，也因為此博物館與法國民族學的起源具有歷史性意義與關係，更加使得在1998年由法國總統Jacques Chirac定案的布利碼頭博物館整併案受到更大的質疑與反彈。
- 6 可參考網址：<http://journals.openedition.org/ethnoecologie/docannexe/image/2600/img-1.jpg>。
- 7 這裡我們也可再補充說明，美國與法國的人類博物館均有自然史博物館分支的歷史生產脈絡，更遑論20世紀初期人類學對於他者文化與西方文明的演化論觀點，與博物館中文化展示的目標不謀而合，然此類型之博物館展示預設的文化與文明分類的標準，至今仍常見於博物館展示的基本範式之中。
- 8 來自Arjun Appadurai於1986的重要物質文化理論，社會生命物（The Social Life of Things）的概念。此概念在於從比較與文化過程（cultural process）研究的方法論，來探討物品交換的特徵與其社會文化意義，這意味著嘗試探索作為物件從生產到交換、分配及其消費的整個歷程的可能意義，也嘗試打破從馬克思主義觀點將商品的生產作為主宰社會關係的異化觀點的限制，以此再重新理解物所具備的不同的脈絡連結的意義（Appadurai 1986: 11-13）。
- 9 <https://painrowa.com/saysiyat-lobih-%e8%b3%bd%e5%a4%8f%ef%bc%8e%e8%bf%b4%e8%bf%94/> 引自「pa'inrowa」翻轉：賽夏青年的迴返」網頁影片訪問1:40-1:48之間。
- 10 感謝林佳靜接受訪問並介紹詳細的家屋計畫內容，文章另外參考幾篇她個人文章與報導記錄，也感謝她提供精彩的照片。照片授權金將捐給南王部落婦女會。
- 11 2021年10月8日，王秀茹訪談資料。感謝王秀茹接受訪談並提供照片，照片授權金將由藝術家捐給港口部落cepo藝術中心。

引用書目

王秀茹

- 2021 「本草城市新竹：以淺山海作為一種方法」參展作品，港口部落地圖與禮納里部落地圖。美術館線上看，<https://my.matterport.com/show/?lang=en%E2%80%8B&m=7nymziouSua>，2021年10月9日上線。

方鈞璋

- 2008 〈重現祖先的盛裝：記史前館泰雅族傳統服飾及相關器物重製蒐藏計畫〉。刊於《重現泰雅》。國立臺灣史前文化博物館編，頁12-19。臺東：國立臺灣史前文化博物館。
- 2020 〈日常生活、文化資產與地方發展：以「台東縱谷文化生活圈整合計畫—縱谷山海關」為例〉。《東台灣研究》27：67-92。

李子寧

- 2011 〈再訪·「接觸地帶」—記奇美原住民文物館與國立臺灣博物館的「奇美文物回奇美」特展〉。《臺灣博物季刊》30(2)：4-13。
- 2015 「策展與文化賦權：當代博物館與原住民社群的合作模式」，「春之當代夜：《觀點策展》系列講座」，台北當代藝術館，2015年5月1日。http://springfoundation.org.tw/wp-content/uploads/2015/04/0501-策展與文化賦權_李子寧，2021年10月9日上線。

豆宜臻

- 2020 「珍珠·芒草·工具箱：三個家族記憶」展覽。臺北伊通公園，2020年4月11日-5月10日。
- 2021 「lohizaw越山：重返賽夏遷移路徑」。2021年9月27日-10月31日線上展覽，<https://painrowa.com/lohizaw-%e8%b6%8a%e5%b1%b1/>，2021年10月7日上線。

何翠萍、尤瑪·達陸編

- 2019 《共作：記「地方的記憶」泰雅老物件的部落展示》。臺北：中央研究院民族學研究所。

林志興

- 2008 〈兩條軸線的交會：部落與博物館的合作〉。刊於《重現泰雅》。國立臺灣史前文化博物館編，頁7-11。臺東：國立臺灣史前文化博物館。
- 2012 《「中心」博物館與國家角落—臺東史前與沖繩博美的館脈論述》。國立臺灣大學人類學研究所博士論文。

林頌恩

- 2012 〈召喚、穿透、協商、共生—從義鄉原住民文物館的發展探討文物館與部落的結合〉。《博物館學季刊》26(4)：41-64。
- 2015 〈根源與路徑：從義鄉原住民文物館手紋特展探討生產地方性〉。《南島研究》6(1)：1-24。

邱健維、林頌恩編

- 2020 《練習，一起走一段：博物館與地方的N種可能》。臺東：國立臺灣史前文化博物館。

郭玉敏

- 2021 〈物、靈與遺產建構：從排灣望嘉雙面祖先像石雕柱談起〉。《博物館與文化》21：81-110。

黃郁倫

- 2021 「從遺址到遺址博物館—真實，想像與知識詮釋的展示三合一」。國立臺灣大學人類學系「109-2策展與博物館的民族誌分析課程演講」，2021年3月24日。

盧建銘

- 2015 〈採集與微型生態菜園的沃土經濟〉。《臺灣社會研究季刊》98：259-287。
- 2021 「高雄市立美術館南島地景計畫」。國立臺灣大學人類學系「109-2策展與博物館的民族誌分析課程演講」，2021年3月16日。

羅素玫

- 2018 〈參與式策展的人類學實踐：「Kamaro'an i 'Atolan—阿美族都蘭部落的土地故事與生命敘事」特展的謀合與試煉〉。《東台灣研究》25：43-80。

Appadurai, Arjun

- 1986 *The Social Life of Things*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bahuchet, Serge, Valérie Kozłowski, Marie Merlin, and Agnès Parent

- 2016 Exposer l'Ethnoécologie au Musée de l'Homme. *Revue d'ethnoécologie* 9, Varia + dossier "Cartographie participative" (1), <https://doi.org/10.4000/ethnoecologie.2600>, accessed July 28, 2021.

Clifford, James

- 2017[2013]《復返：21世紀成為原住民》（*Returns: Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*）。林徐達、梁永安譯。苗栗：桂冠。
- 2019[1997]《路徑：20世紀晚期的旅行與翻譯》（*Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*）。Kolas Yotaka譯。苗栗：桂冠。

Conn, Steven

- 2010 *Do Museums Still Need Objects?* Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.

Debary, Octave, and Mélanie Rouston

- 2017 A Journey to the Musée du Quai Branly: The Anthropology of a Visit. *Museum Anthropology* 40(1): 4-17.

Descola, Philippe

- 2005 *Par-delà Nature et Culture*. Paris: Gallimard.

Hobsbawn, Eric, and Terence Ranger, eds

- 1983 *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Supartono, Alexander, and Alexandra Moschovi

- 2020 Contesting Colonial (hi)stories: (Post)colonial Imaginings of Southeast Asia. *Journal of Southeast Asian Studies* 51(3): 343-371.

Thomas, Nicolas

- 2016 *The Return of Curiosity: What Museums are Good For in the 21st Century*. London: Reaktion Books Ltd.

展覽讓我們相互理解進而和解： 以「歌，住著誰的青春？——太魯閣族音樂特展」 為例

蘇貞汝 Uhay Siqay

原住民族委員會原住民族文化發展中心研究及文物保存維護專業人員

小孩問著：「為什麼你不教我唱Truku（太魯閣族）的歌謠，這件事讓我感到很自卑。」

大人回應著說：「不要再問我了，不是我不願意教，而是在我的世代，早已不再哼唱了。」

這樣的對話中，充滿著斥責與無奈的口吻，這正是母親與我的對話。才發現原來透過音樂能成為互相理解的一種可能，甚至促使一場展覽的呈現，並增進世代間對話的平台。

I. 職場中學習編織出自己的旋律

到花蓮縣萬榮鄉原住民文物館工作的機緣，是因為我參與了2018年原住民族委員會原住民族文化發展中心全國原住民族地方文物（化）館研究及文物保存維護專業人力的招募計畫。該項計畫主要目的在於推動原住民族地方文化館典藏文物與策展相關業務，為此進用派駐各館的專業人員，同時為新人規劃相關專業培訓課程與工作坊，提升館員在文物保存、維護與策展的專業知能。

進入館舍前，也並非完全的陌生，因為是自己的家鄉，但對於族群文化的認識不算深入，或許可說自己的狀態，正處於在找尋族群認同的階段。幸運的是在前後任二位策展規劃解說員的協助下，讓我從第一線的工作中，理解到每項工作任務的重要性與專業性。除了維護與管理館藏文物的工作外，對於文物的相關知識如社會

圖1 2019年辦理「『技·憶 Baga Rudan』老布特展」活動至萬榮村彭記妹耆老家中進行田野調查
(圖片來源：俞宗佑攝，2019/2/22)



背景、生產過程、文化意義、當代價值都必須要經過理解、探究、應用、詮釋的自主訓練過程。換而言之，就如同先充分的認識自己，才能大方的表達自我的概念。一般認為，策展規劃解說員的任務，是帶領參訪對象與文物對話的重要媒介，所以文物詮釋為應有的專業素養，它所揭示的是文物的美學與歷史文化的內涵價值。然而我與策展規劃解說員的合作經驗中，互動最密切往往是策展的籌備階段，尤其「歌，住著誰的青春—太魯閣族音樂特展」會接續辦理的緣由，是由於2019年與時任策展員Sayun Kiyu (林淑訢)的帶領下一起籌辦的「『技·憶 Baga Rudan』老布特展」打下的基礎。在該項展覽中結合了地方村鄰資源，並進入部落進行訪查(圖1)，我們有如行動式的織布機，在部落穿針引線，為了勾勒部落裡頭織布的集體記憶，共同期待能編織成令人感動的tminun(編織)文化之鄉的展覽活動。

然而我嘗試將「老布」的採集與在地做對話的畫面，運用自己擅長的方式，記錄並創作出一首關於織布的歌曲。創作讓我拉近與這片土地的關係，甚至提升對於族群的認同感，真正的認識tminun這項技藝，它不僅是族人所留下來的智慧，更是彼此間情感堆疊的記憶。這首歌曲名〈baga rudan老人的手〉，大意是在說明tminun狀態下的心境，以下是該曲歌詞的內容：

那寂靜的夜空，剩微弱的燈火，守候在她的ubung(織箱)身後；

雙手捧著線球，理出她的天空，期待織出下一道彩虹。

眼神透露出了感動，打轉著無所求的愛，她輕輕唱著，

pung pung tminun , pung pung tminun ,

muda baga kuyuh , kana lukus nii ,

Tayal suyang taan ni win .

上方以太魯閣語書寫的歌詞是過去族人流傳下來的歌謠，述說織布時織箱所發出的聲響，由女子的雙手織出的衣物或布，不論是織作的過程和成品，都是件美麗的事物。

我親身經歷的例子說明了，即便對於過去的歌謠陌生，但溶入了現今的元素後，卻可以重新產生深刻且貼切的感觸。這樣的體認，意外地讓我開啟了認識文化的不同路徑，興起嘗試運用音樂的路徑去認識不同世代的生活樣貌。就這樣，音樂展覽的籌畫，在我心中慢慢萌芽，想藉由展覽的形式，來蒐集與記錄在地族人的音樂故事，甚至當作創作的元素，讓世代間的故事能持續相互交織。

II. 與Truku歌謠的距離

即便對於過去族人所吟唱的歌謠是那樣的陌生，卻也開始反思為什麼我無法像其他族群的青年一樣，自然地傳唱族歌？或許是Truku沒有所謂的階級制度，多數以家族的形式聚集在一起；再者Truku歌謠的創作靈感，就是來自生活，當下即興式哼唱著旋律與詞意，過往未有文字的記載，無法適時的學習與傳唱，1930年出生的baki（阿公）這樣說著。

細數著阿公與我年齡的差距，近60年的距離，在屬於他的世代中，Truku歌謠已是那樣的模糊，然而這段期間是發生了什麼樣的事情，增加了Truku傳唱歌謠的困難度？所以便與團隊討論，試圖先運用文獻資料的調查，將展覽強調的青春時代，劃分出了幾個時期。依序為傳統生活、日治時代、西方宗教、國民政府、解嚴後以及當代的歌謠。

而在這樣的分類中，除了最開始採集的織布歌謠外，還有那麼一首來自傳統生活關於狩獵的歌曲，是這樣被傳唱下來的：

biyi brayaw, biyi sruhing,

kana samat dgiyaq, ga baga Truku.

（〈獵物捕獲下山〉，採集自秀林鄉）

這首歌原意為，男性獵到獵物後會將獵物先放置在山上的工寮，最後再將獵物背下山。但經過訪談耆老的對談中，理解到這首歌謠雖源自於狩獵的生活，但歌

詞中卻隱藏著無盡的思念。歌詞中的brayaw原意為姑婆芋，但背後的含意卻是種植於祖居地旁的姑婆芋，並意味著族人已離開原來的傳統領域，用這首歌來懷念這一切。族人因為日治時期的遷移政策，而離開祖居地，改變了原來的生活樣貌與說話的方式，使得族人用上述的歌謠，記憶自己的文化傳統，同時教育著後代的子孫不可以遺忘。而國民政府延續了日治時期管理模式，加上禁止說方言的政策，使族人不能再傳唱屬於自己的歌謠。所幸，這時有宗教進入部落，族人利用拼寫注音符號的方式，來保存自己的語言。解嚴時期後，社會逐漸開放，使得族人能在外表現自己的身分認同與文化，例如在當時火紅的電視節目「五燈獎」中，族人們開口唱出曾經被禁止的族語歌謠。近年來，原住民族的族群意識抬頭，新一代年輕的族人，嘗試用族語創作流行音樂，成為了另外一種學習族語及文化的途徑，例如萬榮鄉紅葉村Miru Lowking（白明光）所創作的Imnglung ku sunan（想念你），描寫離鄉背井的心境，引起在外打拼族人的共鳴而傳唱一時。

回到我自己與Truku歌謠的距離，發現這樣的距離，不是只存在我個人或是Truku族群，而是在這塊土地上的人們共同的經驗，而這個經驗來自於不同時代的切割，產生各種差異巨大的情境。我透過自己上述的創作試圖拉近自己與族群的距離，而真正使我產生邁開步伐的動力，則是來自於許多部落族人的故事。

III. 聽見他／她們的聲音

但往往這樣個人的生命經驗，很難在文獻上記載著，處於地方文化館的角色，要將在地的聲音呈現出來，成為一個收集知識性的平台，是件極為重要的一件事。當然剛開始的查找，確實沒有那麼的順利，需要透過「引路人」的協助，才能順利的進行故事的蒐集。而這引路人就是我的家人，感謝有他們過去在地辛勤的耕耘，能找到合適的人選，並分享這段筆者來不及參與的過去，甚至看到、聽到教科書上沒說的「實」情在眼前播映著，也才實際的了解過去的生活樣貌，或許是主觀的，但確實是他們親身經歷過的故事經驗。

投入兩個月的故事採集，將不同時代的主題做劃分，並試圖找出各時代所吟唱歌曲的關聯性為何，若不實際走過一趟，就無法理解到族人當時的心情是如何。會這樣說，是因為在我開始創作歌曲時，就已先帶入自己的主觀意識，甚至曾用責備的心情，去質疑家人對於族語歌不熟悉的狀態，但經過不同時代的族人發聲後（圖



圖2 於萬榮鄉西林村與baki Teymu Teylung
（蘇千祥阿公）進行訪談
（圖片來源：彭熙婷攝，2020/7/8）

2），才確切了解，母親當時回答「我不知道族語歌曲要怎麼唱」是多麼無奈和無力的一句話。

就如同上述分類的主題，找尋合適的人選做訪談，提供適切的音樂素材做延伸，團隊試圖在展覽中安排不同聲音做詮釋。透過採集找出各青春年代的象徵歌曲，邀請在地族人做聲音的貢獻，共同來參與展覽的製作，使展覽更具有豐富的感官體驗，聽見聲音所散發出的情感與記憶。

對我來說，特別記憶深刻的是在古調收錄音的時刻，透過採集的歌曲，與花蓮縣萬榮鄉西林社區發展協會所承接的支亞干文化健康站合作，希望藉由長輩們的聲音重新詮釋歌曲的狀態。但在一開始的過程中，長輩們對於古調的印象，並非完全的熟悉，甚至透過一次次的教學方式，來做錄音前的預備與練習。這對我來說是件驚訝的事，原來這群年長的長輩們，也經歷了同樣的生活樣貌。「古調」的傳唱早已產生了距離感，並非不願意傳唱，而是當時的政策影響所做的改變。但與長輩們的互動中，漸漸開啟了古調的原貌，彼此對於歌曲間產生了共鳴，甚至修正這些採集的歌曲，並將當時所吟唱的旋律與詞意做了說明與討論，才正式進入了錄音階段。對我來說，上述的說明是難能可貴的機會，透過音樂，開啟了世代間對話的可能。甚至在結束錄音後，支亞干文健站的照服員致電說明，長輩們希望能再次回味古調的歌曲，喚起大家的共同記憶，繼續傳唱屬於他們青春的故事。

再者就是來自青年族人的訪談過程，他叫Watan Tusi（瓦旦·督喜），身為Tai身體劇場的團長，會將他設定為這次的訪談對象，是因著他的背景而選擇。了解他對Truku歌謠與舞蹈有長期的調研與認識，甚至將時代的線條用舞步交疊而創作的舞步，讓我開始思考，當代的青年族人，怎麼看歌謠傳承這件事。但當他說：「不會唱母語歌，不需要感到自卑，因為我們也有其他表現族群文化的方式。」這句話讓我突然釋懷了許多，原來他也歷經過相同的過程，但這就是世代所留下的痕跡，是屬於我們的青春故事。而所謂的釋懷，對我而言除了是放下那心中對於族群認同

感到迷茫的狀態，也放下我對父母親錯誤的質疑態度，我想展覽在這刻起，已讓我學會看見事情的真相，甚至找到和解的答案。

IV. 感受展場的樣貌

首先，先將展覽內容的空間圖附上（圖3），透過這張圖能初步了解展場的動線與主題，展場配置簡要說明如後。一進展場時，會看見策展人的話與裝置藝術品，讓觀眾能初步對展覽內容有自行的想像與期待，然後從序曲的故事中提出辦理展覽的動機，後續則做太魯閣族群的基本介紹（神話故事、遷移史、正名運動、服裝）到與主題連結的太魯閣族音樂概論。

在前述文化背景的敘述之後，就正式轉進本展覽的重點單元「#04 Qbhangi siida 聽時代的聲音」，意指各世代間所傳唱的歌曲以及當時的生活背景。另透過空間的氛圍營造時代性的場域（如萬榮大戲院與歌廳），讓觀眾能近距離的體驗當時的環境。最後則提供對話的平台（分享你的青春），讓觀眾能與展場產生對話與連結；

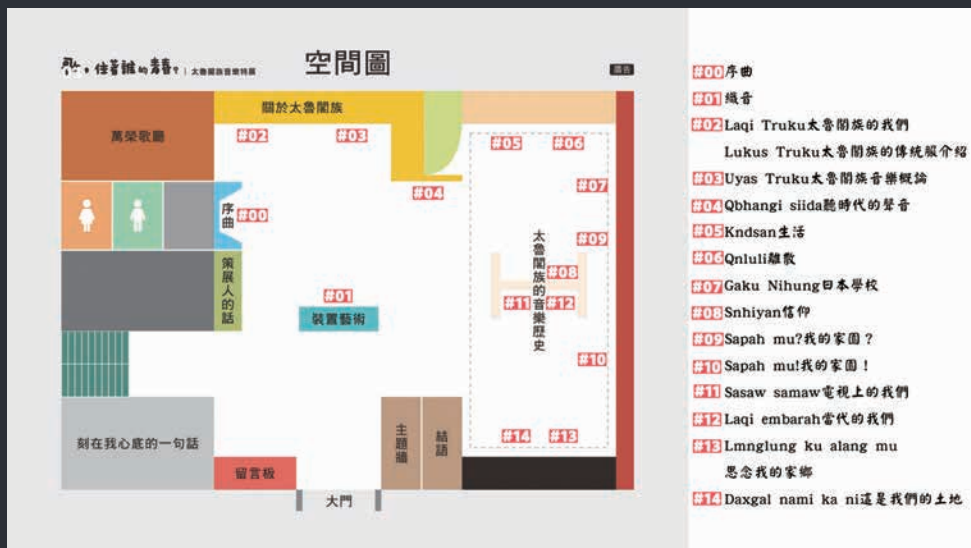


圖3 展覽空間圖

（圖片來源：花蓮縣萬榮鄉原住民文物館提供，蘇貞汝再編輯製作，2021/7/10）



圖4 展覽簡介文宣

(圖片來源：蘇貞汝攝，2021/8/5)



圖5 序曲空間圖

(圖片來源：蘇貞汝攝，2021/8/5)

且為配合「音樂」的特性，將單元的名稱營造出音樂專輯的概念（如序曲和後續的單元順序做設計），同時能讓觀眾了解展場所規劃的動線，並以音樂專輯的概念設計出歌詞本文宣簡介（圖4），讓整個氛圍與音樂融合在一起；且在單元的主題設計上，強調須以族語的文字放在前端，將族群的主體性提點出來，讓觀眾更清楚故事的敘述與族群間的關係。

然而，整個展示內容的設計，策展團隊是如何透過展覽，來重新理解太魯閣族的歷史呢？以下將進行空間、顏色、媒材、展品與文案等項目的說明。

首先我們談的是空間，空間設計能營造出氛圍與動線，希望讓觀眾能初步認識展覽的內容。而在策畫的過程中，團隊試圖將展覽的訊息投射在空間設計裡。如在序曲的設計（圖5），放上不同時代所演繹的織布歌，希望能透過展覽開啟世代間對話的可能；尤其在進入重點單元「#04 Qbhangi siida 聽時代的聲音」的展區中，可見到不同的規劃與安排；橫向的展牆（#05 Kn dsan 生活、#06 Qnluli 離散、#08 Shhiyan 信仰、#11 Sasaw samaw 電視上的我們、#12 Laqi embarah 當代的我們、#13 Lmnglung ku alang mu 思

念我的家鄉與#14 Daxgal nami ka ni 這是我們的土地）與直行的展牆（#07 Gaku Nihung 日本學校、#09 Sapah mu? 我的家園？與#10 Sapah mu! 我的家園！）；這樣的設計其實透露出族人在不同時代的管理下，如何做出選擇，進而產生彼此間的連結。

特別在橫向的展牆中，發現族人彼此間都有共同的信念，希望將自身的文化保留住，是透過環境的滋潤、宗教的力量、媒體的傳播、族群意識抬頭、離鄉喚起思念的情感與返鄉親近土地的故事等；以上的共通點，都是藉由音樂的創作，將文化、語言與旋律等，讓族人的生命經驗能持續的保存與記錄著，同時反映族人們所經歷的歷史過程。

而顏色，它是一種歷史經驗的揉和，但對於我這樣的門外漢，需透過專業設計師提出的建議，才能在色彩上有精緻的安排。設計師建議，以主視覺的海報（圖6）顏色作為展牆底色的延伸，較能凸顯展場間的連結與一致性。同時在溝通的過程中，希望能適切地運用色彩來傳遞展覽的訊息，給觀眾不同的視覺感受，並試圖讓觀眾看見色彩的重要性。

特別在音樂時代的展區中，使用接近土地的淡黃色展牆（#05 *Kndsan* 生活、#06 *Qnluli* 離散、#08 *Snhiyan* 信仰、#11 *Sasaw samaw* 電視上的我們），是因族人在保存的信念中，強調著與土地密不可分的關係（圖7），甚至盼望著能繼續留存這單一的文化色彩而生出的設計表現。



圖6 展覽主視覺海報
（圖片來源：花蓮縣萬榮鄉原
住民文物館粉絲專頁，2020年
11月21日上線）



圖7 #8 *Snhiyan* 信仰展牆
（圖片來源：蘇貞汝攝，2021/8/5）



圖8 #09 Sapah mu? 我的家園? 展牆
(圖片來源：蘇貞汝攝，2021/8/5)



圖9 #13 Lmnglung ku alang mu 思念我的家鄉與#14 Daxgal nami ka ni 這是我們的土地展牆
(圖片來源：蘇貞汝攝，2021/8/5)

而在紅色的展牆上（#07 Gaku Nihung 日本學校、#09 Sapah mu? 我的家園? 與#10 Sapah mu! 我的家園!），明顯的襯托出在這個不同的管理制度下，族人們正歷經流著血與汗水的歷史過程，強迫自己做出無奈的選擇，卻也強硬地生存著，委身在這樣的環境中，為的是能延續這樣的血液（圖8）。

最後，在黑色展牆上的顏色表現（#13 Lmnglung ku alang mu 思念我的家鄉與#14 Daxgal nami ka ni 這是我們的土地），依我個人的印象，黑色是較能包容所有的顏色，維持著原來樣態的顏色，同時說明著當代的族人們，在經歷祖先們所走過的歷史過程，不論是以何種色調呈現，黑色都能做融合（圖9）。意味著，不論時代如何地轉換，當代的我們，也正將過去所留存的文化色彩，持續運用和生存著，而這

就是屬於我們太魯閣族的韌性。

而在媒材上，主要是強調不同時代所哼唱的歌曲，而歌曲之所以能被創作出來，它的來源都是取自於日常生活。透過詞與曲，試圖挖掘出其背後的意義。不論是古調的清唱、西方樂理的註記、樂器與語言的轉變等，都是族人們唱過的歌，是抒發情感的創作結晶，屬於他們的生活記憶。

至於在展品上，透過擺放試圖喚起族人或觀眾的共同記憶，不論是傳統的織布技藝、族服配飾、樂器、照片、黑膠播放器與唱片等。我在策展的過程中發現，在記錄族人生命經驗的同時，其他的族群也曾經歷過相同的歷史過程。所以透過展品的設計，並非僅是強調單一族群的歷史經驗，也正強調著，在同個時空環境下，不同族群所共同經歷的生命經驗。

最後則是珍貴展版的文案，文案的撰寫，是依據不同時期的觀點，做單元的設計。與以往不同的是，這些展示文字並非僅是策展團隊的想像，而是從這些吟唱與敘說人的口述經驗中做出的詮釋，讓族人在這樣的公共場域中發聲，並希望藉由展覽來傳遞「真實」的訊息與意義。

V. 音樂是我接近文化的開始，展覽是我與世代間和解路徑的可能

「歌，住著誰的青春？—太魯閣族音樂特展」歷經幾個不同階段的策展過程，這個展覽始得呈現在萬榮館的空間中。從2019年辦理的「『技·憶 Baga Rudan』老布特展」中，透過對太魯閣族織布為主體的田調過程出發，讓我看見織布與音樂之間在太魯閣族文化的相連，並延伸出歌曲的創作。接續，與不同的團隊，歷經多次的主題式工作坊，如展覽主題的目的性、展示內容規劃、主要觀眾群設定、空間與動線的設計等，團隊間彼此激盪，讓展覽有了初步的架構與雛形，最後透過實際的故事採集，與在地的社群合作，記錄彼此間的對話，延伸了展示手法與文案撰寫的方向，這樣的過程中，不斷的討論與修正，讓展覽在這樣多元的觀點下帶出共作的重要性。

透過展覽做為媒介，讓參與的對象，看見展覽的意義，不論是從學習的角度、個人生命經驗的角度來敘述，都可能從中產生連結與對話，透過策劃展覽的過程，嘗試運用策展人、共作夥伴、吟唱敘說人的視角做研究與討論，另試圖從觀眾的視角，看見展覽所探討相關議題的回饋與延伸出的樣貌，這樣的展覽嘗試帶出議題的

討論（如展覽空間中產生的對話與世代間溝通與和解），以下將依序進行說明。

透過音樂當作蒐集資料的元素與共通性，來串連各青春時代的歌曲，試圖拼湊太魯閣族歷史的樣貌，讓展覽成為對話的空間。這樣的目的是透過主題的選擇、內容的呈現與展示空間規劃達成。在展覽單元中的序曲看見，我與母親的對話，帶出彼此間渴望被理解與傳承文化的無奈。透過一首共同的織布歌曲，讓不同世代的聲音與創作進行對話，視為展覽中重要的開頭訊息之一。而在展覽預備的前期，我以練習導覽的理由，事先將母親視為觀眾的角色帶進展場中觀展，展開了第一次的對話。在解說過程中，我眼睛的餘光看見母親眼角泛著淚光，特別在進入屬於他們那時期的生活背景時，她低聲且哽咽地述說出自己看見的感動與經歷的過程，反映出這樣的展覽主題與展示手法，能建立起與觀眾之間對話的可能。

透過吟唱敘說人的分享，發現彼此間都有相同的生命經驗，可見有這樣跨世代的議題存在，需要被看見與聽見，才有釐清真相的機會，讓世代間能彼此理解與和解。正如本文開頭所呈現的無奈的情緒，對於我來說，透過展覽的過程中，發現父母親當時所提的社會背景，與吟唱敘說的族人有共同的生命經歷與記憶，也證實這樣的「真相」能在展覽中做揭露，同時也反映出過去的教育體系，因著政治的壓迫與操作，以優勢族群的思維建構出一條龍的歷史記憶，讓少數族群史觀始終難以獲得重視。

透過實際的調研發現，過去族人所經歷的生命歷程，造成歷史認識與分析上的盲點，甚至讓世代間產生了誤解，再次透過策劃展覽的機緣下，在公共空間的途徑發聲，挖掘在地的歷史，運用音樂理出彼此共同的記憶，重新建構太魯閣族的歷史觀點。這樣的歷史觀點不再只有殖民壓迫，而更呈現太魯閣族人在其中扮演的主動性。我認為「世代的對話」是原住民族社會重要的當代議題，需要被重視與共同面對，惟有重新檢視與理解過去的歷史遭遇，世代間才能朝向和解的可能。

當然在展覽中，這樣的「真實」歷程運用音樂軟性的素材做連結與呈現，主要是不希望帶出批判的意味，而是在這樣的過程中，看見族人如何在這樣的環境下做出智慧的選擇。族群能持續保存著語言與歌謠旋律的機會，甚至繼續堅守著原有的信仰gaya（規範），這就是太魯閣族的文化韌性。

最後希望透過這樣的展覽平台，讓世代間產生對話，理解過去的歷程，讓未來的路程能走得更踏實與安穩。對我而言，身為策展團隊的成員，有機會嘗試運用展覽，拋出自己的疑問或是說揭開傷疤，才可能找到屬於自己的答案與撫慰傷口。這次，我選擇擅長的音樂試圖找回文化的路徑。■

走入烈日疊影： 原住民地方文化館策展人的自我實踐經驗

邱夢蘋 Langus Lavalian

原住民族委員會原住民族文化發展中心研究及文物保存維護專業人員

I. 關於烈日疊影

2017年2月，筆者服務的臺東縣海端鄉布農族文化館（以下簡稱布農館）有一位何豐國先生到訪，並帶了幾張珍貴老照片，照片初步推估是距今約100年前日治時期留存至今的里壠地區「蕃地」（指現今臺東縣海端鄉與延平鄉一帶）的老照片，何豐國並提到，他的祖父名叫何味，在日治時期擔任警務工作並從事布農語翻譯，工作地點大約在今日的臺東縣關山鎮至海端鄉利稻村之間。當時何豐國所掌握的資訊大致如此，他希望透過館方的研究能對於其祖父有更多的認識。後在2018年4月，何豐國再度造訪，這一次提供了更多照片，經同意後館員先將所有照片進行影像掃描，以能後續作研究運用。這一次何豐國再帶來一個訊息，說有在徐如林與楊南郡（2010：173）所著之《大分·塔馬荷：布農抗日雙城記》一書中看見祖父的名字，書中提及「何味是通事的後代，在利稻社已經定居多年了。他聰明機巧，具有很好的



圖1 何豐國先生到館分享其祖父收藏的珍貴影像

（圖片來源：臺東縣海端鄉布農族文化館臉書粉絲專頁，2021年10月5日上線）

語言天份，精通漢語、布農語與日本語，且可以在部落中排難解紛。」並敘述到何味居中協調布農族頭人Aziman Sikin（阿里曼西肯）歸順勸服與收養其小女兒等情事。掌握這條線索後，館員隨即投入「何味是誰？」的探究研究之中。

歷經三年多的研究，布農館以這批67張的老照片故事進行策展，並於2020年10月開展，展名是「烈日疊影—何味典藏早期海端鄉影像故事展」（以下簡稱烈日疊影展），共計展出30張影像。「烈日疊影」此展名是由策展團隊成員共同討論而定，所謂烈日，指的是何味所典藏的照片主要是在闡述日本（太陽旗）與中華民國（青天白日旗）時期在海端鄉發生的故事，而疊影的概念，所要傳達的不僅是歷史影像畫面的疊影，也是「交會的見證」—政權、族群、地方的「疊影」。展覽的單元包括：序言「寫真，來自於過去視野凝結的贈禮」作為整個展覽的鋪陳，概略地說明這批照片的所有者、拍攝年代、拍攝地點與拍攝主題，帶領觀眾揭開歷史的面紗；單元1「時空旅人的相遇：誰是何味」在時間的長河裡，我們透過不同角度的視野來拼湊何味這個人，包含史料檔案的記載以及後裔的訪談口述；比較特別的材料是何味家族全戶的日治時期戶口調查簿（寄留簿）資料，經過翻譯與解析後，我們得以更認識何味的生平、勤務調動及其與在地布農社群的親屬關係，這部分於文末再詳細說明。單元2「見證：大歷史下的波瀾壯闊」是展覽中的焦點單元，以何味典藏的勤務照片為主，這樣官方的視角讓我們窺見當時在海端延平一帶的殖民歷史，包含土地量測、集團移住、授產經濟、教育等，但也不應忽略族人的能動性與歷史當下個人的選擇，正是展覽想帶給大家的重要思考：「如果是你，為了族群與家族的存續，你會如何選擇？而在當代，我們又該如何反思這一段歷史事實？」（臺東縣海端鄉布農族文化館 2020）。單元3「流轉家族」概念採自下山一所著的《流轉家族：泰雅公主媽媽、日本警察爸爸和我的故事》，時間來到1945年終戰以後的另一顆太陽，何味退休後回歸家庭生活，晚年居住在鄰近加拿部落的鹿野山腳下，將照片謹慎地收藏於家中的梅花鹿皮後，歷史就悄悄地又翻過一頁。單元4「方框之外，你也可以是記憶的保存者」留給觀眾去思考，自己家中的矮櫃裡是否有幾本充滿回憶的相簿？這些實體照片又應該怎麼保存呢？這些影像雖是家族私密的回憶，卻也是歷史的一小片段，在看完何味的故事後，你的故事呢？如果現在沒有人記得，就再也沒人記得了。

烈日疊影展的策展團隊成員除了包含筆者在內的布農館四位館員以外，還有國立臺灣史前文化博物館方鈞瑋老師、國立臺北教育大學施承毅老師，以及臺灣大

學人類學系博士候選人謝博剛，從照片考證、策展文案、故事線編排、空間規劃到展示製作等過程，都提供了非常專業的建議，讓展覽更添豐富的層次與專業性。此外，整個策展期間和地方人士與協會團體相互協力—何豐國先生無私分享其祖父與家族故事，且信任策展團隊的研究與策展能力；社團法人臺東縣布農青年永續發展協會，透過「愛湧現臺東布農的家族回憶錄」計畫進行日治時期戶口調查簿的資料解析、家族故事訪談紀錄，以及舊社實地踏查工作等，擴大海端鄉在地文史研究的能量，而筆者也在整個過程中，一步一步地走入烈日疊影的故事裡。

本文將透過幾個部分進行探討，首先是博物館與實踐研究相關的文獻爬梳；再來是說明親身實踐的歷程與經驗，包含戶口調查簿的研究解析歷程，以及照片地點的實地踏查，這部分是此次展覽主要的研究方法，策展人如何運用自身布農文化邏輯理解戶口調查簿與影像所透露的線索，走入了「烈日疊影」，並且往更深邃的歷史之河探索中；最後是個人的反思與對於博物館展示詮釋角度、觀眾理解與經驗等層面提出更多的可能切入取徑。

II. 如果將博物館視作實踐的場域？

關於研究者的自我實踐與反思，是人類學科裡很重要的關懷。透過實踐行動的經驗與感受，不斷反覆地自我反思與揭露剖析（鄭邦彥 2012a：41），進而理出自身與研究對象或議題的關係，以及不同取向的觀看角度。而這樣的行動實踐，往往也被視為是研究者跨出學術象牙塔很重要的一步，進入到現實社會進行問題解決、改革應用或政策推動等，甚至是回饋研究社群。然而兩難的是，這樣的實踐與應用並非易事，有時一腳陷入深不見底的社群網絡難以抽身，甚或是招致「政府御用學者」的罵名。使得不少學者寧願留在「純學科」的圈子裡，卻也造成應用學科仿若微燭（謝世忠 2012：19）。但是以人為本的學科，很多時候是以報導人所提供的資料或意見為研究基礎，不論是在田野調查或參與觀察的過程，人與人之間情感的互動如此真實，真的有可能在研究結束後就結束了嗎？或是一直存有對於田野地或報導人有一種難以言喻的虧欠感，也讓人不斷的反思彼此的關係有沒有其他的可能？就像張瑋琦（2010：157）說的：「在研究中回饋地方社會的可能性，進而促使研究者嘗試與地方建立一種『新的』且更為『平等』的關係。」

雖然策展人並非研究者，但是前文提及的和田野社群之間關係也存在於博物館

當中。與學術研究相同是同樣在進行資料蒐整、田野調查、研究分析、詮釋等的工作，差異則是在於最後呈現的方式略有不同。而處在原住民族原鄉的地方文化館，不論是在策展、研究、推廣活動等，往往需要借助在地社群與關鍵報導人的協助，因此，館員與在地社群或報導人之間的關係更是需要細心經營，以求獲得貼近在地觀點的詮釋。筆者在這裡說的是在地觀點，而不使用原住民族觀點或原民性，這也是原住民族地方文化館的從業人員常常思考的問題：具有原住民族身分的策展人就一定能夠策畫出具有原住民族觀點或原民性的展覽嗎？筆者認為答案不是肯定的。一如盧梅芬（2005：67-68）提到的：「所謂的原住民族觀點或原住民族策展人不一定能夠適切地再現其文化，也不一定就能呈現或等於是具有人味與主體的展示。」也就是說，展覽所呈現的觀點並非取決於身分，我們有時也會看到，如果過於強調詮釋權的二元對立（非原住民族：原住民族、異：己），反而可能忽略展示內容甚或有失客觀，使得展示難以達到大眾的理解與共鳴，也失去了展示的溝通功能。因此，筆者認為透過感知與經驗，親身實踐以能沉浸在在地文化的脈絡中，而能獲得更貼近在地或報導對象的詮釋觀點，策展人再進一步將這樣的經驗與感受透過展示手法的設計來呈現，並傳達給社會大眾。

展示本身即具有教育和溝通的功能，亦是公共人類學的一部分，透過各項博物館活動進行知識公共化，而在這樣的過程中透過展示手法引導觀眾、提供觀眾探索新知、喚起對於特定議題的關注（盧梅芬 2005：69）。而策展人在其中具有特殊的位置，「猶如導演一般，因著特定的身分與位置、形塑的感知與認識，以及纏繞的意圖或利益考量，透過影像來影響觀看者關注事物的角度與對事物的認知。」（林文玲 2012：80）因此，筆者認為若將博物館也視作實踐的場域，策展人可以如何於其中進行反身性的實踐實作？而這樣的實踐實驗與經驗，對於展覽內容會有怎樣的影響？又能夠帶給觀眾什麼樣的觀看角度與觀展體驗？是本文所關注的。也就是說，筆者兼具策展人與研究者的雙重身分，如何於展場內外進行實踐，這些交叉的經驗又是如何詮釋、再現於展示內容，進一步達到「社會共振」的目的（鄭邦彥 2012b：240, 247），某種程度，也是另一種緩慢的社會改革方式。

總結上述，筆者認為，實踐乃是一種反身性的告白與自我挖掘，更是一種對於自我反思的責任。因此，需先說明的是，筆者在展示前後所採取的實踐行動，其實與自身的成長經驗與文化背景息息相關，筆者身處的霧鹿部落（*Bulbul*）是一非常具傳統布農文化氛圍的布農族村落，而深刻的文化養成，促使筆者不間斷的追尋著

祖先的道路，也反映在筆者從事策展工作的調研取向。以下是筆者在烈日疊影展中的實踐歷程與經驗，一是日治時期戶口調查簿的解析，二是山林實地訪查。

III. 從日治時期戶口調查簿中解析線索

日治時期日本政府為了掌握臺灣的人口結構，於1920年代開始先後進行七次的臨時戶口調查，由警察單位建置「戶口調查簿」，內容記錄著「人民的生命史，除了個人基本資料外，舉凡祖籍／族群、收養、婚姻或遷移紀錄、犯罪紀錄……等等皆包含於其中。」（邱正略 2009：137）也就是說，一個人從出生到死亡，所有的身分異動紀錄都載明於戶口調查簿裡，這樣的文獻資料，對於我們去深入認識研究對象是很重要的佐證資料，因為人的記憶力有限，難免出現記憶模糊或錯置的情形，戶口調查簿的資訊則可以作為考證及交叉比對驗證的資料。

去年（2020），臺東縣在地布農族青年社團—社團法人臺東縣布農青年永續發展協會（以下簡稱東布青）號召在地海端、延平兩鄉的布農青年，投入到《「愛，湧現」：臺東布農的家族回憶錄》的行動中，筆者與多數策展團隊成員也參與其中。青年們解析家族的日治時期戶口調查簿並搭配訪談紀錄，過程中不僅繪出各家族譜輪廓，也拼湊在地族人遷徙的路徑。因為這樣的經驗，促使策展團隊興起想要一窺何味的日治時期戶口調查簿的資料，經後裔何豐國先生與延平鄉戶政人員的協助後取得資料，得以進行解析研究。

除了何味任戶長時期的戶口調查簿資料，我們也取得其父親何壽的家戶資料，因此整個家族的歷史記載可以再向上溯源到祖父何紛的年代，大約是安政年間（1850年左右），這對於理解何味及其家族的事蹟可以說是突破性的進展。首先，我們可以得知何味的祖父何紛為南投集集人，祖母的姓名以片假名拼音，但因畫筆註記難以辨識，可能為*ma-i-ta-n*（音近似布農女子名*Maital*）。父親何壽為何紛之庶出長男，明治6年（1873年）出生，從事蕃產物交換業。母親為臺東廳大里厨社布農族人（片假名記音為*ta-ki-ra-ha-n-bu-ra-i*，為布農族名制，氏族名加上族名，為*Takirahan*家族的*Burai*）。何味為何壽與*Burai*之長男，明治31年（1898年）出生，擔任臺東廳警手（後升為巡查），因職務關係而有多筆寄留移動的紀錄，而這些寄留地經考證均是部落的警察駐在所或官舍（謝博剛 2020：7）。何味的妻子是霧鹿社*Isbalidav*家族的*Saidu*，育有一子森太郎及養女*Puni*。

大致了解何昧的生平後，我們還可以從戶口調查簿當中得到一些線索。首先是關於其父親一何壽的失蹤，在調查簿中何壽的記事欄位被註記「大正四年二月二十三日失蹤」。這件事在策展團隊進行歷史考證工作時，於《日據時期原住民行政志稿》（1997：214-215）中發現：

明治44年（1911年）4月份時蕃務本署調查課派遣囑託志田梅太郎與坂東測量技工前往測量新武呂與北絲蘭地方，新開園庄通事張其仁之子張蕃蕃為其翻譯，然族人怨恨張蕃蕃率領日本人進入而殺其父，6月14日志田於馬典古魯（Bacingul）被射殺。22日加派警務人員鎮撫於一阿比社（Iavi），後得知乃集集廳漢商何阿壽為避免測量隊察覺其秘密交易之行徑而教唆殺人。

當時隨即將何阿壽與何壽進行交叉比對，從身分地點、漢商職業、布農妻家的地域關係，雖然在事件發生與何壽的法定公告失蹤，在紀錄裡有一段時間差，但我們幾乎可以推論出，志田梅太郎遭殺的關係人為何昧的父親可能性很高。

再來是何昧的族群身分，初始在何豐國先生的口述之下，我們並未知曉何昧具有布農族身分，僅知其妻是臺東縣海端鄉霧鹿部落的布農族人。然而從戶口調查簿中的資料我們可以看到，其母親，甚或是祖母，都是布農族人，自己後來也娶布農族人為妻，這件事情引起策展團隊很大的興趣，因為從布農族文化角度來看，姻親（*mavala*）是非常重要的社會親屬關係，不僅是何昧被認可納入進布農族社會圈，更是兩個氏族／家族的結合，舉凡日常的生活互助、勞務經濟的支援、獵區的進入許可權，或到當代的動員，姻親的身分扮演重要的地位。

另外值得一提的是，戶口調查簿當中註記何昧的養女Puni，其生父正是Takistalan Aziman。這證實了何豐國先生的口述以及《大分·塔馬荷：布農抗日雙城記》一書中所記載之內容，何昧收養了Aziman的小女兒Puni。Aziman較為人所知的名字是Aziman Sikin，Aziman是布農族常見的名字，由於布農族之名字採承襲制度，故在同一氏族裡可能會有許多同名的人，在名字後面加上一詞，通常是為了區辨特定的人，且會依照其個性、外貌特徵或其他可以幫助辨識的人事物。Sikin是肥皂的意思，據傳Aziman曾經誤食了Sikin而有此名。為何要收養Aziman Sikin的小女兒呢？Aziman Sikin是大分地區總頭目，是日方眼中的未歸順蕃，曾多次招降Aziman Sikin未果。

(1928年12月) 恰逢警手何昧可協助他孫子欠缺奶水的問題，阿里曼西肯因而將孫女留於霧鹿由何家代為撫養。霧鹿(Bulbul) 駐在所小林正樹巡查部長認為可藉此招降阿里曼西肯，因此擬定「未歸順蕃阿里曼西肯操控計畫」，並為阿里曼西肯在靠近里壠支廳的山腳搭建房舍。隔年4月3日，里壠支廳富永廳長與金川警部與阿里曼西肯於霧鹿(Bulbul) 駐在所會面商議。(徐如林、楊南郡 2010: 173-174)

多了文獻資料的佐證，策展團隊隨即透過各種方式交叉比對照片人物，終而確認那張充滿戲劇張力的照片，正是1929年4月3日的商議那日的現場。

圖2的照片中左二站立者即為何昧，身旁的孩童是其長子森太郎(何萬金)，左四面帶微笑看向鏡頭的就是Aziman Sikin，他身旁情嚴肅的坐著者，經推測應是霧鹿社的領袖tuan Lanihu。在何昧的戶口調查簿中，妻子Saidu的事由欄位註記著：「臺東廳蕃地霧鹿社不詳番戶bi-to-a-n-ra-ne-ko之姪」，依照先前解讀戶口調查簿的實務經驗，日人有時會特別註記當事人與在地頭人或有名人士／勢力者的親屬關係；此外，我們也透過另一份地方文史工作者早年所整理出來的第一手訪談資料〈霧鹿部落日據時代族人遭屠殺事件整理記錄〉理出tuan Lanihu的家族族譜。這份資料所記載的事件，正是1914年發生的「霧鹿事件」，tuan Lanihu是Ispalidav氏族成員，其兄為Biung，是該氏族的領袖，也是Saidu的父親，後在霧鹿事件中和多數的家族成員遭殺害，而Saidu和母親死裡逃生。事發後，逃過一劫的tuan Lanihu和另外兩個兄弟快速追擊，狙殺準備下山的日人(余夢蝶 2000: 114-143)。解讀至此，筆者不禁激動萬分，竟能親眼看見長輩們口述中的歷史事件關鍵人物之面容，再與其現存後裔連結，覺得那段歷史是離我們如此的近、如此的真實，但卻又不曾在任何的歷史課本中見識過，從而一種複雜的情緒油然而生。



圖2 昭和4年(1929)4月3日，阿里曼西肯(Aziman Sikin)與官廳首度協商談判，討論歸順之可能。
(圖片來源：何豐國提供)

・協商：阿里曼西肯的抉擇・

昭和4年(1929)4月3日，阿里曼西肯(Aziman Sikin)與官廳首度協商談判，討論歸順之可能。坐者左二為阿里曼西肯，左一霧鹿領袖Lanihu，後方站立者為何昧與其子何森太郎(萬金)。右方坐者

為里壠支廳廳長富永藤平，立委者為金川又次郎警部，中間則為霧鹿駐在所小林正樹巡查部長。

・以下人物之關係與歷史之關係，係本人口述歷史

警手何昧

「我從南投來到這裡，血統的一半也是布農族。我的老婆更是霧鹿巫婆的女兒。我本來只是幫辦糧的忙頭與女兒，但現在該如何翻譯才能與讓大家都滿意，都能夠在這塊土地上和平共處安居樂業呢？」

霧鹿社領袖

Lanihu是霧鹿社的領袖(Lanihu)守護這片無人居住的土地。有一天日本人來了強制族人遷居。他十幾年前曾率隊反擊當時來探視霧鹿族人的日本警察部隊。只是女傭現在也是日本人的警察。該怎麼辦呢？」

日本警察

「我們是從九州與長野等地被開墾下來到平地臺灣山區當警察。他們說只要待得下去，就能夠存一筆錢回日本娶老婆。到底要如何才能與這些「蕃人」們溝通呢？住在平地吃白米，不要彼此打戰鬪鬥，不是很好嗎？」

阿里曼西肯

「曾經獵豹於山林勇於捍衛族群的尊嚴與信仰的大分社總頭目阿里曼西肯(Aziman Sikin)，領導過大分的抗日戰役，經歷了長達十餘年的抗爭堅守。在日本警察的勸說下，是否要為了家族與他們的和解？但真的下山去，又如何面對我的哥哥拉何阿爾(Dahu Ali)呢？」



圖3 協商談判場景展示

(圖片來源：臺東縣海端鄉布農族文化館「烈日疊影—何昧典藏早期海端鄉影像故事展」展示資料，2020)

回到展示規劃，釐清各項人物關係後，策展團隊再搭配檔案文獻的記載，而作以下的展示呈現：

策展團隊輸出270 cm×240 cm的大圖於整面牆，使照片人物視線與觀眾等高，對觀眾來說就像是親臨現場在一旁觀看的視角，或者說是攝影師的視角。再加上各方人物當下可能的心境設計對白，引導觀眾進入情境。特別要說明的是，人物的對白文案乃是根據考證資料改寫，除了日本官方檔案資料外，戶口調查簿也提供重要的訊息。

綜上所述，戶口調查簿的解析協助策展團隊在人物關係的確認上有很大的助益，從布農族社會文化脈絡來看，也幫助我們理解何昧的母家（大里厨社）和妻家（霧鹿社）在臺東新武呂溪一帶的領域勢力範圍。更重要的是，透過這樣人與人的關係網絡，我們也似乎更能同理，身為人的思量與牽絆，可能在歷史的當下會如何抉擇，而歷史當下的抉擇，雖然無法後設的想像未來的發展，不過歷史便這樣發生了，成為當下我們的現代生活的根由。策展團隊將這樣的經驗透過展示手法傳遞給觀眾，盼能有所共鳴。

IV. 實際走一趟那空白之地

何味所收藏的這批照片中，有不少是在山林進行勘察工作的影像，筆者從一開始看到照片時就一直希望查找出照片中的地點，並前往現地比對拍攝，筆者認為實際去到現地這件事，是身為布農族人認識「歷史」的方式。對應到布農族語裡，布農語並未有歷史一詞，而是使用「*lainihaiban*」表達已發生過的事，與此相關的詞彙包含「*habasang*」、「*palihabasan*」，在字義上的區分如下：

表1 布農人歷史相關語彙表

布農語彙	字根解釋	說明
<i>habasang</i>	<i>habas</i> + <i>ang</i> 過去 + 久遠之意	<i>habas</i> 為名詞，表過去之意。 <i>habasan(g)</i> ，通常作為形容詞，亦可作為名詞。
<i>palihabasan</i>	<i>pali</i> + <i>habas</i> + <i>an</i> 述說 + 過去 + 事件、地方之意	<i>pali</i> -為述說之意。 - <i>an</i> 表示與某一事件或地點有關。 故 <i>palihabasan</i> 意謂述說關於過去之事之意，亦即陳述布農族的歷史，作動詞使用。
<i>l(a)inhaiban</i>	<i>l(a)ina</i> + <i>haiban</i> 曾走過的／經歷過的 + 路、蹤跡	常用來陳述過去遷徙的路徑地點或經歷過的事等，此一名詞是最接近現在所謂「歷史」的意義。

（資料來源：整理自海樹兒·爻刺拉菲（2006）布農族部落起源及部落遷移史）

從表1我們可以看到，「*linahaiban*」代表的是敘述者曾實際經歷過的歷史，就布農語字根看來，「*lahaib*」為動詞，為走過、經過之意。因此*linahaiban*指走過的路或到過的地方，可以詮釋為遷徙過的路徑，也延伸作為經歷過的事情。這類的歷史故事通常是自己親身經歷過或是曾間接參與的，因而幾乎是可以確認其存在的真實性。像是家族中長輩們三至五代以前的遷徙歷程；或是日治時期發生的襲擊駐在所警手的事件；前往南洋出征等的歷史記憶。相較於前二種類型，*linahaiban*是具體的、鮮明的記憶故事，它所強調的是與自身經驗相連結的故事，其中更涉及族人「和祖先的*hanitu*（精靈）在精神上的互動（*spiritual encounter*）來經驗過去」（楊淑媛 2003a：97），並且在這樣的過程中理解自己在歷史中的位置。而「*palihabasan*」一詞則體現了布農人如何「說歷史」，長期在海端鄉霧鹿部落進行

田野調查的學者楊淑媛（2003b：55-56）提到，布農人 *palihabasan* 一詞的使用脈絡中並未將「歷史」與「記憶」區分，而是介於二者之間。族人在談論歷史的時候，往往是從自身的經驗出發，可能是親身（或間接參與）；或是在記憶中聽某人陳述；又或是從地景特色可以獲得驗證之事等，族人透過 *pali* 這樣口述與反覆辯證的過程，來形成對於歷史事件的認知。也就是說，對歷史的辯證或延續，是結合布農人對於「實踐」的歷史觀，透過實踐在當下連結過去與未來，其邏輯是「動態」的，而非「靜態」的證明。筆者也試圖透過回到現地踏查，去實踐自身對於歷史的理解。

2021年5月2日與5月11日，筆者二次前往嘉明湖國家步道，兩次的踏查目的在於確認兩張何味的山林照片位置，其他的照片因為空間資訊過少難以確認。出發前，筆者和同行夥伴即已初步以 Google Earth 確認山勢地形，大致預測可能的位置後，再前往現地確認。需要先說明的是，為何會選定嘉明湖國家步道做探勘標的？一來是從照片中的地勢與植物來判斷可能是高山環境，二來是從何味的警務範圍來推判，其工作範圍為里壠支廳，此處的高山應為大關山、向陽山、三叉山一帶。三是從何味的母家與妻家關係來看，如前文提及，在布農族社會裡要進入特定的領域範圍，透過姻親關係是一途徑，因此何味進入到母家（大里厨社）和妻家（霧鹿社）在臺東新武呂溪一帶的領域勢力範圍應是合理的。

值得一提的是，5月2日出發的前一晚，筆者突然夢見過世很久的祖父，面容非常清晰，筆者好像在夢裡激動的淚流滿面，或者真的在流淚，滿懷感恩的感謝祖父來我的夢裡，心想著，如果祖父還在，一定可以聽到更多還住在山上的時候的故事。這個夢對筆者來說意義非凡，主要原因在於對布農族人而言，夢（*taisah*）具有占卜、預兆的功能，這樣的好夢將帶領筆者平安地前往嘉明湖步道。嘉明湖步道位在臺東縣海端鄉境內，現為行政院農業委員會林務局臺東林區管理處管轄，然而在過去，這裡是布農族世代生活的傳統領域、獵場與耕地。這趟行程我們從海拔約2,300公尺的向陽森林遊樂區開始，要進入步道前，筆者在過去祖先的耕地（*maisimuk*）先以酒水敬拜祖先，努力地以不流利的族語跟老人家說：「我是 *Langus*，外婆曾經居住在這片土地，我們來看祢們，請帶領我們。」接著我們沿著步道走，步道基本上就是山友所熟悉的越嶺道路，跟布農族人直上直下的獵徑還是不太一樣。隨著海拔高度攀升，心率也直線上升，血氧濃度也因為高海拔的關係而降低，筆者的身體努力適應這樣的高度的同時，也不斷地在想何味或是以前的祖先，在走這段路的時候，可能是怎樣的從容自在、如履平地，這實在是一段辛苦的路，或者是說，我們快要失去

「走路」的能力。最後，我們抵達本日的預定目的，位在5.5k處海拔約3,100公尺的黑水塘營地。黑水塘營地有兩處水池，池水依季節雨量而有高低位差，顏色呈黑褐色。幸運地，團隊巧遇資深布農山友 *Salizan Takisvilainan*，經初步的照片判斷，再實際前往現地空間進行地貌比對，筆者與隨行夥伴一致推測應該是「第二個水池」，並找尋拍攝的相對位置（如圖4），心裡興奮的想著：是這裡了嗎？距今約90年前，何昧是否就在這裡紮營呢？

隔了一週，5月11日，團隊再次上山，這次的行程目的是再向前推進至6k處、海拔更高至3600公尺的向陽山。曾經聽過父祖輩說過，向陽山這一帶叫 *Langus Taula*，聽聞有一位聾啞的 (*taula*) 布農女子 *Langus* 和家人在此處遭遇大風雪，

最後家人過世，*Langus* 仍留在原地陪伴家人的屍體度過數日。本次行程雖沒有登至向陽山頂，但是一上到海拔約3300公尺，穿越鐵杉林後視野開闊、風勢大、少遮掩空間，就可以想像在這裡遇上大風雪實在是危險的處境。

初抵向陽山邊，高山強勁的風勢，吹得筆者心慌幾乎站不直腳，於是團隊拿出酒水 (*davus tuza*) 敬拜，告訴這裡的祖先：「我們來了，希望沒有打擾到你們。希望你們讓我們的腳更有力量！」和祖先說過話後，筆者就能站直腳，穩穩地踏在這片土地上了。接著我們開始找尋何昧的山壁，環顧四周，再評估攝影師可能的拍攝角度（如圖5）。若從殖民者的帝國視角去思考，從此處能夠睥睨整個里壠支廳蕃地，或許就是最佳的留影地點了。遵循著午後不上山頭的原則，策展團隊折返下山，回看這片山頭，遠望家族的傳統領域，想像祖先走過的路。



圖4 池畔影像對照。上圖為何昧（後排右三）與布農族人協力，進行森林調查、邊界測量。（圖片來源：上圖為何豐國先生提供；下圖為謝博剛攝，2021/5/2）



圖5 山壁影像對照。左圖為何味（左二）隨同日本人前往山區進行探測工作。
（圖片來源：左圖為何豐國先生提供；右圖為謝博剛攝，2021/5/11）

回到展示空間，我們重新理解五萬分之一蕃地地形圖中的「空白」。在展場裡，經取得中央研究院人文社會科學研究中心地理資訊科學研究專題中心授權，我們放大輸出同整面牆大小的「五萬分之一蕃地地形圖」，並搭配展示文案：

如果「地圖」是國家的眼睛，那海端及延平鄉部分地區就是國家所看不見的空白，這樣的空白是自由也是抵抗的符號。「五萬分之一蕃地地形圖」是日治時期對原住民族地區的偵查，確認疆域地形及範圍。1911年總督府僱員志田梅太郎來到這裡進行測量製圖，卻於摩天（Bacingul）為族人所射殺，留下了空白。（臺東縣海端鄉布農族文化館 2020）

就筆者的觀察，這樣的空白地圖對於觀眾而言，也是容易讓人印象深刻的觀看經驗。筆者在進行導覽解說時，常常會請觀眾站在這巨幅地圖前，並問道：「你們看這張地圖有發現到什麼嗎？」通常觀眾們會留意到中間的空白，因為與平常所習慣看的地圖不一樣。就曾有觀眾說，地圖中的空白讓他想到曾經在歷史課本中看到過的清朝時期的臺灣地圖只有西部，中央山脈以東的半邊也是空白的，那正是國家或殖民者看不到或無法所及之地。

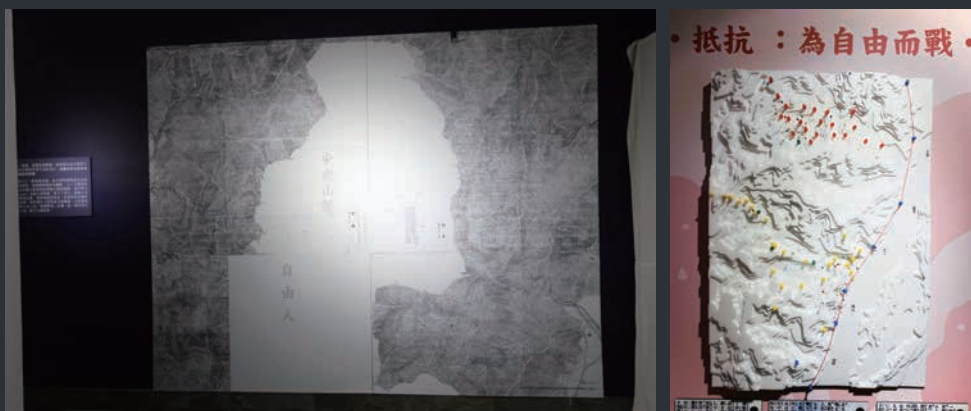


圖6 展場中五萬分之一蕃地地形圖與抵抗歷史的展示手法
（圖片來源：邱夢蘋攝，2021/9/10）

就展示手法而言，空白地圖在展示空間上的端景對應的，正是圖3的協商談判場景，一邊是最後的抵抗者，一邊是抵抗者的協商，形成展場空間的張力與焦點。同時，我們也製作了立體模型地圖，並標示出新武呂溪流域的駐在所（黃色圖釘）、砲臺位置（綠色圖釘）以及通電鐵絲網（紅線）的位置，將殖民的歷程以視覺化的方式呈現，讓人更能感受到在空間上的進逼與壓迫，直達中央山脈最深處的布農族人居住之所在。

這次的山林踏查，是在開展後進行的，實際走入這片「空白」之地，才體會這樣的空白印記，曾經屬於中央山脈最後的自由人。這一帶沒有被日本政府測量到的山頭，全都是新武呂溪及大崙溪各家族的舊社，其中也包含筆者的家族傳統領域。接著，在日本人逐步進逼山區，拉起通電鐵絲網、沿線設置駐在所，並將大砲推入山區分別設置於上中下游三處，嚴密地監控山區的族人，這段殖民的歷史，曾經真實的在這片山林空間發生。對於筆者來說，這趟踏查行程也重新賦予對於此地歷史的詮釋，唯有實際去到過，才能是*lainihaiban*（曾走過的路；歷史）。透過身體感的趨近，跟著走了日本殖民的路、走了祖先的路，也經驗了這一段歷史。而這樣的經驗，不僅是讓筆者對於自身文化的更貼近，也在導覽過程帶領觀眾觀看這些地圖與歷史影像時，有更多可以分享的感受。

圖7 每一座山頭都是族人
曾經居住過的地方
(圖片來源：邱夢蘋攝，
2021/5/11)



V. 結語：走入烈日疊影之後？

回到本文的命題，策展人的自身實踐是否可以對於展示能有所影響或是可以帶給觀眾什麼樣的觀看角度與觀展體驗？筆者認為，以自身實踐是對於被研究對象、社群、地域的一種負責任的態度，參與其中並試著從對方的角度理解事物，並反覆思考自身與其的關係。而這樣的觀點運用在展示上，除了是策展人進入調研社群／議題的管道，也透過展示手法的設計、導覽的方式，將更深刻的切身感受傳達與詮釋。具體而言，我們將戶口調查簿的紀錄資料轉化為展示內容，帶領觀眾更深刻地認識何味是誰，並在理解複雜的社會親屬關係後，在導覽的過程中，甚至是未來規劃的戲劇導覽活動中，可以拋給觀眾在歷史的當下作為人的思量與抉擇。而實際走入影像中的山林場景，筆者理解到空白地圖中的空白是族人生活的領域，同時也感受到殖民者開路進到中央山脈的歷程，佔據監控視野絕佳的空間位置，我們透過立體地圖將之呈現。這一趟路程，更多的是筆者對於自身文化的對話與貼近，雖然尚無法說清楚，但相信這樣的生命經驗在未來會醞釀產生其他的作用。

作為烈日疊影展的策展人之一，筆者在策展過程與開幕之後，透過進入到日治時期戶口調查簿的文字裡頭，解析何味的生平足跡；透過前往山林現地，在身體感與空間感受上趨近於何味當時走過的路徑，筆者與策展團隊逐漸發現到這些老照片傳遞的訊息與我們自己可能有些許的關聯性，不論是地域空間、或是家族網絡，又或是口述記憶等，在解析影像故事的過程，似乎冥冥之中有祖先的牽引，安排了各種迷人的巧合與偶遇，這些是在開展前沒有預想到的。於是，透過身體實踐去經驗與感受過往的歷史與影中人曾經留下的足跡，身、心、靈的投入，一步步的走入烈日疊影裡，並在每一次的導覽解說中，將這段過程說給觀眾。

然而，筆者也不斷思考著，走入烈日疊影之後呢？筆者透過實踐貼近了何味的可能的足跡，並在展示手法上或是導覽解說過程中去講述這些經驗過的詮釋觀點，或許在某種程度上可以達到觀展者的共鳴（面對歷史當下的個人抉擇、歷史空間的共感），卻仍然難以細膩地處理這段殖民的爭議歷史，特別是位處原住民族地方文化館，該如何凸顯族人面對與記憶歷史的方式？那顯然是不同於博物館敘述歷史的方式。最後也想談的是實踐的局限性，這樣相當個人性的經驗如何精準地轉化為展示並能獲得觀展者的理解與共鳴，有一定的難度，再者，回到原住民族地方文化館的經營，展覽有其舉辦期程、成本等諸多考量，往往難以付諸行動。但是即便如此，筆者仍然在開展後持續去精進、關注，而不是當作一個年度必達KPI數值在開展後即結束的作法，這是地方館很重要的特色與責任，因為我們就在地方的網絡裡頭，地方館就是自己族群歷史文化現身的介面，所以策展團隊不會因為展覽開幕而停止繼續探索，反而會繼續透過展覽與自己的社會文化歷史對話，這才是「活」的展覽。■

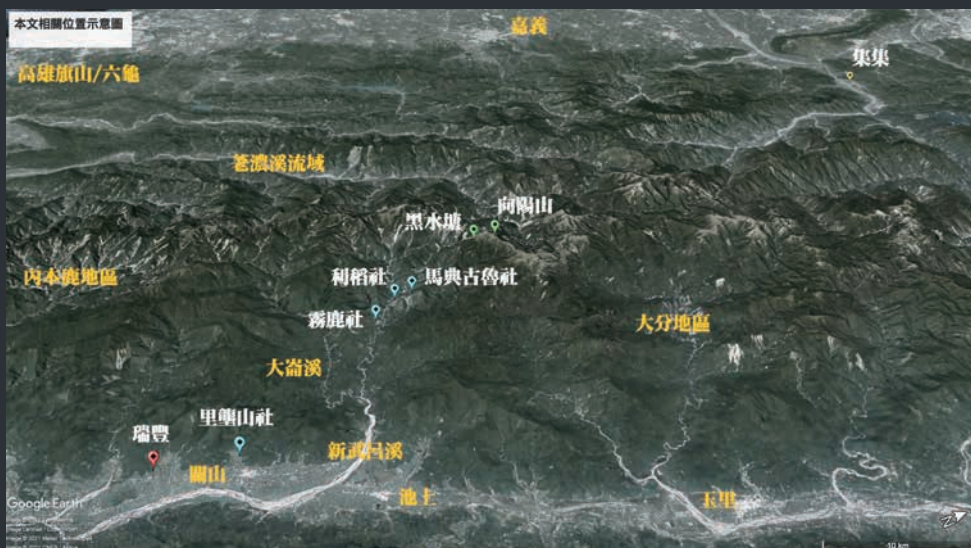


圖8 本文相關位置示意圖
（圖片來源：作者繪製）

引用書目

余夢蝶

2000 〈霧鹿部落日據時代族人遭屠殺事件整理記錄〉。刊於《八九年度原住民自助文化研究計畫成果報告書》。行政院原住民委員會編，頁114-143。臺北：行政院原住民委員會。

林文玲

2012 〈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〉。《文化研究》14：53-100。

邱正略

2009 〈日據時期地方史研究新嘗試—以埔里地區人口資料為例〉。《中國歷史學會史學集刊》41：127-200。

徐如林、楊南郡

2010 《大分·塔馬荷：布農抗日雙城記》。臺北：南天書局。

海樹兒·友刺拉菲

2006 《布農族部落起源及部落遷移史》。臺北：行政院原住民族委員會；南投：國史館臺灣文獻館。

張璋琦

2010 〈以原住民知識為基礎之社區總體營造—應用人類學在佳平部落的實踐與挑戰〉。《台灣原住民研究論叢》7：155-180。

楊淑媛

2003a 〈過去如何被記憶與經驗：以霧鹿布農人為例的研究〉。《臺灣人類學刊》1(2)：83-114。

2003b 〈歷史與記憶之間：從大關山事件談起〉。《臺大文史哲學報》59：31-63。

鄭邦彥

2012a 〈穿越污名的同志策展——一位基層博物館員的書寫與反思〉。《博物館學季刊》26(3)：37-59。

2012b 〈以「策展」之名：探覓博物館與社會共振的路徑〉。《應用心理研究》56：239-250。

臺東縣海端鄉布農族文化館

2020 「烈日疊影—何味典藏早期海端鄉影像故事展*Buia tu haningu tu hansiap tu laihaiban*」展示文案。臺東縣海端鄉布農族文化館三樓展廳，2020年10月21日至2021年10月21日。

臺灣總督府警察本署

1997 《日據時期原住民行政志稿（第二卷上）》。陳金田、吳萬煌、古瑞雲譯。南投：臺灣省文獻委員會。

盧梅芬

2005 〈人味！哪去了？：博物館的原住民異己再現與後殖民的展示批判〉。《博物館學季刊》19(1)：65-77。

謝世忠

2012 〈交織著堅持與落寞：當代應用人類學的微燭和巨光〉。《華人應用人類學學刊》1(1)：1-26。

謝博剛

2020 〈讓歷史上的「他者」變成「我們的記憶」：以臺東縣海端鄉布農族文化館歷史影像特展談起〉。「2020年第九屆博物館研究國際雙年學術研討會」宣讀論文，國立臺北藝術大學國際會議廳，10月29日、30日。

一時失言還是慣性歧視？

北海道愛努人的污名族稱

翟振孝

國立歷史博物館副研究員兼典藏組組長

今（2021）年3月12日在日本電視臺（NTV）晨間新聞的「令人耳目一新」¹節目中，介紹一部剛榮獲2020年日本好萊塢電影節²官方評選入圍、亞洲國際短片影展³入選獎項的紀錄片——《未來是我的：為愛努發聲》（Future is MINE – AINU MY VOICE アイヌ、私の声）（圖1）。這部影片記錄一位在日本北海道阿寒湖畔出生成長的愛努族女性萱野理惠（Rie Kayano），因家學淵源，祖父萱野茂為愛努族民俗學家，自幼即接觸愛努族傳統文化，喜愛學習愛努歌舞，但對於自己的原住民身份感到厭棄，在學時因為擔心被同學嘲笑，始終不敢承認自己是愛努人。這種狀況在成年後至外地求學而出現轉變，她在札幌大學身為愛努獎學基金首屆受助學員，以及愛努民俗文化基金會第三屆傳統接班人計畫成員，努力學習愛努文化，成為推動愛努文化的青年領袖。

然而，在她結婚生子面對現實生活的消磨，萱野理惠感到極度衝突與掙扎，她想以愛努口傳文學及歌舞文化傳承作為職志的人生夢想，似乎離她漸行漸遠。在一次受邀遠赴北美原住民塞米諾爾（Seminole）部落交流的機緣，她



圖1 榮獲2020年日本好萊塢電影節官方評選入圍紀錄片《未來是我的：為愛努發聲》（Future is MINE – AINU MY VOICE アイヌ、私の声）。

（圖片來源：<https://www.youtube.com/watch?v=QQPqHGG5NGc>，2021年3月12日上線）



圖2 《未來是我的：為愛努發聲》記錄日本愛努族女性萱野理惠探索、發掘、追尋自我認同的歷程。

（圖片來源：<https://japantoday.com/category/entertainment/%27ainu-my-voice%27-%E2%80%93-a-documentary-focusing-on-the-modern-day-struggles-of-the-ainu-people>，2021年6月9日上線）

踏上逐夢的旅程，在美國佛羅里達州實際見到當前生活在原住民保留區的塞米諾爾人，保存自然生態，實踐文化傳統，並推行族語教育，讓族人們享有原住民自尊、自信與自治（圖2）。這趟旅程開啟萱野理惠重新探索、反思、追尋自我認同，重燃她堅持愛努文化傳承與推展的理想（Sceaphierde 2021）。

在節目介紹這部關於當代北海道年輕愛努族人努力建構原住民族群認同的影片，結尾竟出現了一段意外諷刺的段落，由一位喜劇演員以戲謔的口吻揶揄說道：「讓我們揭開謎底，我在這部作品裡發現一種動物，那是……『啊，一隻狗』（アイヌ愛努人），汪汪汪汪汪……」（原田隆幸、田鍋里奈 2021），接著電視畫面出現繪製的「動物」動畫（圖3），表現製作單位自以為是一語雙關「有眼」的幽默風趣。然而，在愛努族語中「a-i-nu」原意是「人」或是「自豪驕傲的人」（誇りある人）的意思（杉田聡 2021），但由於「愛努」（アイヌ，a-i-nu）一詞發音和日語的「犬」（イヌ，i-nu）相近，長久以來「愛努」一詞因具有深度負面的污名意涵

而受到歧視，使愛努族人避之唯恐不及，污名族稱（stigmatized ethnonym）的困擾無時無刻不在，在北海道是具有高度敏感的禁忌話題（謝世忠 2012：433）。

因此當該節目播出後，立即在網路社群媒體引發軒然大波，大批網友抨擊此舉無異是對愛努人的貶抑歧視，凸顯對於原住民族文化的理解無知，並抗議日本電視臺內部審查機制失靈，有違媒體倫理以及應負的社會責任（芳垣文子 2021；水島宏明 2021；不著撰人 2021a；Harumaru 2021；Kiya 2021）。對此，北海道愛努協會會長也表示憤慨及遺憾，認為國家電視臺使用如此的表達方式，將妨礙社會大眾對於愛努族的正確認知。日本電視臺於當天晚上在新聞節目中立即道歉，並在6月初由內閣官房長官加藤勝信召開「愛努政策推進會議」前，再度由電視臺社長表達對於愛努人造成傷害深感歉疚，並承諾以後將嚴格審核，以防止失言事件再度發生（不著撰人 2021b；田鍋里奈 2021）（圖4）。

此一事件究竟是對於北海道愛努族原住民的理解不足，導致一時不察的失言口誤？還是反映了人們不自覺而根深蒂固的族群歧視？就在網路上一片對於日本電視臺抗議的聲浪中，也出現少部分民眾表示「這種表達方式有什麼問題？」、「不知道這對於愛努人有何歧視？」的反面聲音。今（2021）年3月5日日本政府特別公布了一項有關於愛努族國家政策的調查統計，結果顯示在全國有91.2%、北海道



圖3 日本電視臺介紹《未來是我的：為愛努發聲》紀錄片結尾時，出現帶有族群歧視意涵的不當畫面。

（圖片來源：<https://matomedane.jp/page/72654>，2021年6月9日上線）



圖4 日本電視臺小杉善信社長為節目對於愛努人歧視不當言論致歉

（圖片來源：<https://www.hokkaido-np.co.jp/article/552460>，2021年6月7日上線）

地區更有高達95.1%的受訪比例，表示他們知道「愛努族作為日本的原住民族」，這是首次出現超過90%以上的顯著數據，日本政府主張這應是2019年5月實施的《愛努政策促進法》發揮了提振功效（不著撰人 2021c）。然而，「知道」並不同於「做到」，相信要消除日本社會長期的族群歧視與偏見，必須先尊重、理解愛努族原住民的歷史與文化，要從學校及社會教育雙重學習做起！■

附註

- 1 節目名稱為スッキリ（Sukkiri）。
- 2 日本好萊塢電影節（Japan Connects Hollywood）。
- 3 亞洲國際短片影展（Short Shorts Film Festival & Asia 2020）。

引用書目

不著撰人

- 2021a 〈先住民族と表現 歴史への理解深めねば〉。《北海道新聞》，<https://www.hokkaido-np.co.jp/article/521832>，2021年3月16日上線。
- 2021b 〈「理解足りてなかった」 差別表現問題 日テレ社長一問一答〉。《北海道新聞》，<https://www.hokkaido-np.co.jp/article/524487>，2021年3月23日上線。
- 2021c 〈アイヌ民族「先住民と知っている」初の9割 内閣府世論調査〉。《北海道新聞》，<https://www.hokkaido-np.co.jp/article/518281>，2021年3月5日上線。

水島宏明

- 2021 〈“アイヌ差別” なぜ日テレは間違えたのか〉。<https://news.yahoo.co.jp/byline/mizushimahiroaki/20210407-00231342/>，2021年6月7日上線。

田鍋里奈

- 2021 〈アイヌ民族への差別 偏見根絶へ歴史学ぶべき〉。《北海道新聞》，<https://www.hokkaido-np.co.jp/article/549555>，2021年5月30日上線。

杉田聡

- 2021 〈「スッキリ」にアイヌを「あ、犬！」と言わせたのは日本政府である〉。《論座》，<https://webronza.asahi.com/culture/articles/2021032100004.html>，2021年6月7日上線。

芳垣文子

- 2021 〈日テレに原因究明申し入れ 不適切表現でアイヌ協会〉。《朝日新聞》，<https://www.asahi.com/articles/ASP3H6D59P3HIIPE01B.html>，2021年3月15日上線。

原田隆幸、田鍋里奈

- 2021 〈日テレ、アイヌ民族差別 「番組で不適切表現」謝罪〉。《北海道新聞》，<https://www.hokkaido-np.co.jp/article/521093>，2021年3月12日上線。

謝世忠

2012 〈「挫敗」、「歧視」與「控訴」的永續言說：北海道愛努族人的第四世界參與〉。
《文化研究》15：432-453。

Harumaru

2021 燻スッキリ アイヌを「あ、犬」と表現した脳みそ夫さん炎上 スタッフの無知さに批判
の声相次ぐ〉。<https://matomedane.jp/page/72654>，2021年6月7日上線。

Kiya, Andrew

2021 News Show "Sukkiri" Caught Flak on Social Media after Airing a Discriminatory Joke
towards the Ainu People. *Unseen Japan*, <https://unseenjapan.com/japanese-news-program-apologizes-for-calling-ainu-dogs/>, accessed March 15, 2021.

Sceaphierde, Connie

2021 'Ainu My Voice' – A Documentary Focusing on the Modern-Day Struggles of the Ainu
People. *Japan Today*, <https://japantoday.com/category/entertainment/ainu-my-voice-%E2%80%93-a-documentary-focusing-on-the-modern-day-struggles-of-the-ainu-people>, accessed June 6, 2021.

文身案例與原住民族知識的 集體權保障

楊曉珞

國立臺灣大學人類學系博士候選人

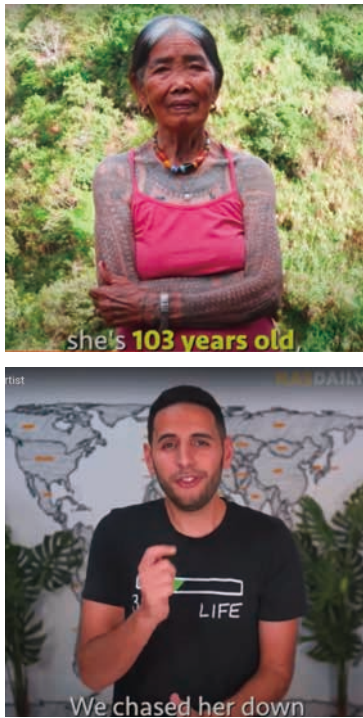


圖1 Nas Daily拍攝的「世界最老文身藝術家」影片，上為Kalinga拍刺文身師Whang-od，下為Nuseir Yassin。

（圖片來源：Nas Daily 2021，YouTube影片截圖）

今年（2021）一位知名的以色列籍YouTuber，Nuseir Yassin（帳號名稱為Nas Daily），至菲律賓拍攝該國原住民族Kalinga人¹的國寶級百歲人瑞拍刺文身師Whang-od²的影片（圖1、圖2），隨後在他成立的線上教學平台Nas Academy推出收費750菲幣的Kalinga文身課程。然而，Whang-od的孫侄女Gracia Palicas在Facebook發文指出Whang-od並未與Nas Daily簽署任何合約，並批評這是「消費和利用我們的文化」（Rappler 2021）。Nas Daily則貼出Whang-od本人在契約按手印的影片作為佐證。爭議事件引發菲律賓國人的關注與批評，Yassin的社群網站粉絲專頁在數日內減少了超過60萬的追蹤數。

此一事件牽涉到許多議題，首先是這個契約簽訂前，顯然未經過充分的說明讓簽署者知情同意。更重要的是，Kalinga文身（batok）文化不屬於任何個人擁有，而是屬於社群與族群的集體知識。過去Kalinga男性以文身標誌獵首成功，女性則以文身展示美感或身為獵首戰士的家屬，特定文身亦關係身分與地位（Salvador-Amores 2013:



圖2 拍刺是一種盛行於南島語族的傳統文身方式，利用植物細刺，拍擊刺入皮膚後抹以顏料，便成為永久性的皮膚毀飾。（圖片來源：Nas Daily 2021, YouTube影片截圖）

112-120; 2021)。在2020年Kalinga原住民文化社群／原住民族即已決議Kalinga文身屬於族群集體共同擁有，任何人不得在未經集體同意下使用Kalinga的文身圖紋（圖3），並由來自不同地區的Kalinga耆老共同簽署聲明（圖4）。而根據菲律賓《原住民族權利法》（Indigenous People's Rights Act of 1997），原住民族傳統知識與實踐屬於社群所有世代共有的財產，不能出售、處置或破壞，因此Nas Daily與Whang-od個人簽署契約，並不足以讓渡該集體權。菲律賓原住民族委員會Cordillera行政區（NCIP-CAR）調查該事件後，亦指出Whang-od並未知情同意簽署契約，該契約也沒有經過法律規範的申請與同意流程，且Kalinga文身文化若成為線上課程，將失去其真實性與文化意義，並影響其傳承（NCIP-CAR 2021）。在菲國原民會的安排下，Nas Daily的代表前往Kalinga省Buscalan村向Whang-od與其所屬的Butbut社群正式道歉，雙方按照Kalinga傳統慣習完成和解程序（NCIP 2021）。

在臺灣，原住民族文身傳統雖已斷裂多年，但近年來多有族人開始文身與文面，其中最著名的拍刺文身師便是排灣族的Cudjuy Patjidres（宋海華），若是傳統圖文，他便嚴格要求必須符合文身者家族在社群內的身分地位，並親自到對方家庭拜訪與討論，過程中亦嚴守文身禁忌（鄭羽琪 2019）。日前

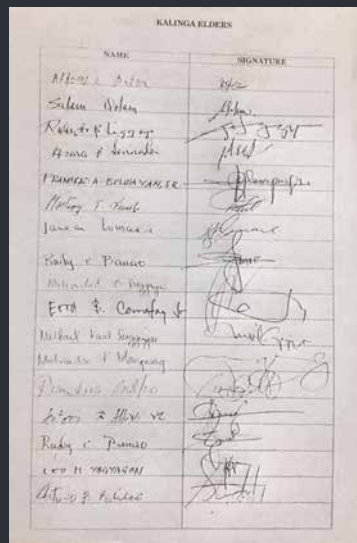
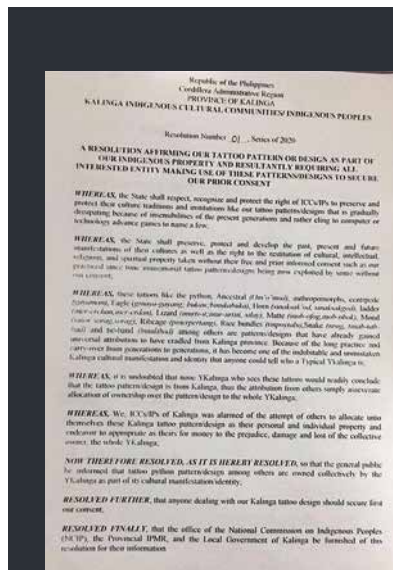


圖3、4 Kalinga原住民文化社群／原住民族針對Kalinga文身的公告聲明（圖3），與Kalinga耆老們的署名（圖4）。（圖片來源：Facebook個人頁面，2021年8月7日上線）



Taiwanese Totem Sticker 原味台灣△意象圖騰紋
身貼紙(手紋系)

\$80

圖5 網路上販售的排灣族手文貼紙
(圖片來源：蝦皮拍賣，2021年10
月10日上線)

便有賽德克年輕女性亦請他到場協助文身師進行拍刺，依照賽德克傳統方式文上額文。然而，目前未有任何一族的文身受到法律保障，即便泰雅族文面、排灣族手文與身文已被認定或預計認定為地方政府公告的民俗類文化資產、原住民族文化資產，³但主要是認定保存者，而非整套文面、文身的文化脈絡、知識體系與當代實踐，包含刺文者與當代文身者等（悠蘭·多又、陳叔倬 2021），也僅規範研究整理與保存維護。在沒有法律整體保障下，文身不但常被非族人選作刺青圖案，甚至被製作為紋身貼紙販售（圖5）。

原住民族的傳統智慧創作在2007年通過的《原住民族傳統智慧創作保護條例》即有規範並提供申請保護的流程，2021年9月最新公告專用權的便是常被商業或創作任意使用的雅美

族Tao傳統圖騰Mata no tatala（船眼）／圖案。去年（2020）台灣麒麟啤酒罐身便按照條例規定取得阿美族、排灣族和噶瑪蘭族部落同意使用該族圖案，成為全臺首創商業授權的合作案例（陳宛茜 2020）。同年鄒族青年組成的三個工作室也按規定與鄒族進行簽約，以使用鄒族故事、神話、服飾圖騰等進行創作或商業旅遊使用（國立中正大學 2020）。然而文身之所以難以受到法律保護，在於實質申請的困難度，文身與文化圖案在部份族群內部有複雜的分類與詮釋，更與家族和階序差異相關，這類情形在2019年排灣族的pakedavai家族將石板屋、琉璃珠等六項獨立申請傳統智慧創作專用權的爭議便被凸顯出來（原住民族電視台 2019），智慧財產權的申請如何呈現族群內部歧異與文化動態變遷，實屬應進一步處理的議題。而隨著科技發展更有新的智財權問題，例如菲律賓學者Analyn Salvador-Amores（2021）便提出，Yassin這類「網紅」拍攝原住民族文化的影片、照片、網路文章，是否應將其權利歸屬社群，成為該社群或族群的非物質文化財產？原住民族知識的集體權在當代開始被國家法律保障的同時，更多的思考與難題也逐漸出現。■

附註

- 1 Kalinga人是位於菲律賓呂宋島Cordillera山區的多個族群之一，在菲律賓法律中被界定為原住民族，主要居住在Cordillera山區北邊的Kalinga省。
- 2 Whang-od是菲律賓Kalinga的傳統拍刺文身師（*manwbatok*）。以往Kalinga有許多文身師，但在社會變遷、文身脈絡消失後，仍保有傳統拍刺技藝的文身師成為少數（Salvador-Amores 2013: 6-8）。Whang-od是其中最知名者，許多國內外觀光客慕名前往她所住的偏遠村落，只為得到她親手拍刺的Kalinga傳統文身圖紋。
- 3 依據《民俗登錄認定及廢止審查辦法》、《原住民族文化資產處理辦法》。

引用書目

原住民族電視台

2019 〈pakedavai家族申請智創權 引發部落爭議〉。《原住民族電視台》，<http://titv.ipcf.org.tw/news-49814>，2021年10月10日上線。

陳宛茜

2020 〈攜手台灣麒麟 原民傳統智慧創作專用權首次授權商用〉。《聯合報》，<https://udn.com/news/story/7266/5038520>，2021年10月8日上線。

悠蘭·多又、陳叔倬

2021 〈排灣族文身傳統文化資產保存問題討論〉。「2021年排灣學年度研討會」宣讀論文，國立屏東大學，10月30-31日。

國立中正大學

2020 〈守護部落傳統文化 中正青年團隊與鄒族庫巴文化發展協會簽署傳智授權〉。國立中正大學新聞稿，https://www.ccu.edu.tw/new_content_demo.php?type=news&id=4080，2021年10月10日上線。

鄭羽琪

2019 〈全台唯一「拍刺」紋身師Cudjuy Patjdres，找回原住民族文化初衷〉。《太報》，<https://www.faisounds.com/People/Interview/uid4616111562>，2021年10月10日上線。

Nas Daily

2021 World's Oldest Tattoo Artist. YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=931DsHCjWQE>, accessed October 8, 2021.

NCIP (National Commission on Indigenous Peoples)

2021 National Commission on Indigenous Peoples Facebook Fan Page. <https://www.facebook.com/NCIPportal>, accessed October 25, 2021.

NCIP-CAR (National Commission on Indigenous Peoples-Cordillera Administrative Region Offices)

2021 National Commission on Indigenous Peoples CAR Facebook Fan Page. <https://www.facebook.com/NCIPCordillera>, accessed October 8, 2021.

Rappler

2021 Nas Academy Takes Down Whang-od Course after Grandniece Calls it a Scam. *Rappler*, <https://www.rappler.com/life-and-style/arts-culture/nas-academy-takes-down-whang-od-tattooing-course-grandniece-calls-it-scam>, accessed October 8, 2021.

Salvador-Amores, Analyn V.

2013 *Tapping Ink, Tattooing Identities: Tradition and Modernity in Contemporary Kalinga Society, North Luzon, Philippines*. Quezon City: University of the Philippines Press.

2021 On Whang-Ud's Tattoo 'Master Class': Where do You Draw the Line? *Philippine Daily Inquirer*, <https://newsinfo.inquirer.net/1470566/on-whang-uds-tattoo-master-class-where-do-you-draw-the-line>, accessed October 9, 2021.

《斯卡羅》播出後的爭議與反思

潘顯羊 Drangdrang Kaljuvucing

國立東華大學族群關係與文化學系博士生

隨著《斯卡羅》的播出，臺灣內部越來越多人關注／在意一種「歷史真相／事實」。這些關注／在意的歷史真相／事實，都指向了本位／主觀取向的「主體」敘事，除了討論斯卡羅的文化意涵外，還以臺灣史角度的思考，羅發（妹）號事件，是否能夠構築出以「臺灣人」（這裡指的是原住民族）與「他者」（外國）的直接談判與簽約，所涉及「國對國」的主體意識，如何被突顯，以致於跳脫出受「清」治理的敘事走向。

就我個人的觀察，這類的風向，屬於在《斯卡羅》播出前及播出前幾集的第一波討論的浪潮裡，尤其是小說原著陳耀昌醫師的政治背景及其自我表述想寫作一部「原漢共榮」的作品所站在的立場。換句話說，此類臺灣主體敘事，嘗試建立在原漢交織的揉雜狀態裡，既掩蓋了臺灣內部人群多元與複雜的程度，更將主體簡化為單一的「臺灣」，而將原住民族為主體的故事做為包裝「國族」思維，進而隱藏其政治性意涵。

此種情境，從各國的殖民經驗來看，並非是新鮮事。因而可以持續思考的是，由上而下、主流對非主流、中心對邊緣的方式，由「他者」界定的「混血事實」與多元揉雜的社會，跟反過來以下而上、非主流到主流、邊緣到中心的方式，所呈現的混血事實與多元揉雜的社會，是否將會是另一種景致？

回到「斯卡羅」一詞及其相關文化與制度的討論，則是跳脫了第一波以「臺灣」為主體的討論浪潮，其相關討論的人，也偏重在「排灣族」內部，或許能從中汲取以下而上的思考模式。該討論主要包含兩個面向：第一面向主要涉及斯卡羅一詞的來源與意義、斯卡羅指涉的人群與範圍、斯卡羅的文化意涵；第二面向則是涉及排灣族、南排灣族到Paliijaliljaw的族群／人群分類問題，¹但整體來說，兩個面向

的討論都是彼此相關，有重疊亦有些矛盾，而這正體現出透過分類框架去定義族群／人群與其文化有其限制，並且忽略了該地區如何整合異質人群的方式。

例如，根據國語日報的報導，涼山部落的蔡姓頭目指出，傳統領袖不應有「統領」的概念，戲劇與史實不符（莊舒仲、阮筱琪 2021），而作家巴代，則認為斯卡羅一詞具有殖民思維，並對南排灣族具有雙重霸凌（巴代 2021：80-82）。上面的兩例子，點出了許多有趣的問題：首先需要指出的是，評論看起來都是針對戲劇或是小說本身的問題，而非當地的實際情況，但卻被挪用成當地人以這樣的方式，來看待／對待他者，如前些日子我參與了一個活動，就有與會者上網查了斯卡羅的意思，覺得傀儡花改名成斯卡羅，同樣具有歧視跟偏見。

其次是詞彙詮釋問題，根據文獻的確顯示過去斯卡羅統治／統領了恆春半島許多「社」，然而必須謹慎思考的是「統治／統領」是一種由他者（尤其是殖民者）視野下看見的「型態」，並不完全理解當地文化運作的實際內涵，又如斯卡羅一詞的其中一個說法「轎子上的人」（如圖1），被解讀為其他人成為轎子「下」的人，而有著階序的差異，但若是在該文化圈內部的人，若敬重「頭目／頭人」這種轎子上對下的說法，仍否依舊成立？按排灣族階序研究的轉變，早期階序制度研究認為屬金字塔型，由上至下，而後期則轉為同心圓的討論，認為每個階級（每一個圓圈）都是同等重要的，頭目不能沒有平民的支撐。這樣的說法，其實仍根深蒂固在當地人的心中，在某次於頭目家系的訪談裡（圖2），受訪者便指出，小時候長輩總是會希望將食物，優先給其他人食用與拿取，而自己家的人則是最後，甚至分配不到。



圖1 「『尋找』歷史—琅嶠斯卡羅族暨臺東知本卡大地布部落斯卡羅族尋親聯合祭祖文化交流活動」，由旭海製作的轎子。
（圖片來源：潘顯羊攝，2014/5/9）



圖2 《斯卡羅》播出後，滿州青年至旭海部落頭目家前訪談。
（圖片來源：方惠閔攝，2021/9/20）

最後是分類問題，排灣族一詞源自日本學者在排灣村的研究，因而將「相似」的文化群體，認定為排灣族，後也因為地域關係又有分類將排灣族區分為北排灣、中排灣、南排灣及東排灣，而在南排灣裡原有Tjakuvukuvulu群、Paliljaliljaw群、Sapediq群，又增加Seqalu群。恆春半島內則以Paliljaliljaw群及Seqalu群為主，且被視為「排灣族」。然而，該地在許多語言、衣服等表徵文化皆跟許多其他地區的「排灣族」有明顯差異，甚至是口傳歷史，亦傳有許多從海上來到此地居住的說法，而非大武山起源說，那麼或許該去反思「排灣族」乃至「南排灣」框架的適用性問題。

在《斯卡羅》播出後，我也參加了不少活動與講座，不僅是談論自己的研究與觀察，同時也是一個不斷溝通與對話的過程。最近期參與的一個活動，為高士青年會所舉辦（圖3），該活動是由於根據高士部落某家族表示，該家族口述裡其中一個vuvu是來自滿州／里德，²因而想要有機會知道高士部落或是個別家族與滿州／斯卡羅之間的關係，也使我回憶起在碩論的田野時，認識的一個大梅部落長輩，他很自然的會在我聊天時，切換成「閩南語／臺語」，也告訴我其家族有人被旭海的家族收養，因此他小時候都從大梅徒步至旭海掃墓，只是後來關係漸漸淡薄，雙邊便不再往來。



圖3 高士青年會所舉辦的青年論壇「聽·斯卡羅一用瑯嶠十八番社青年視角說話」
（圖片來源：Kuskus高士青年會臉書粉絲專頁）

透過上面簡單的討論，我嘗試放入一些在地的人群互動關係，作為一種從下而上的思考方式。換句話說，在地的人群關係，有時更應著重在家族對家族之間的關係，而不再是由上而下的「族群」與「國族」作為優先的考量問題，或可以更大膽的說，恆春半島的人群關係，正是被這樣的思維給破壞，而成為壁壘分明的「原／漢」二分，失去了一群人在同一片土地生活，必要的關係與物質互動的建立。■

附註

- 1 *Paliijalijaw*為排灣語，尾端或邊緣之意，指恆春半島的排灣族群。
- 2 *vuvu*為排灣語，通常指上下兩代的親屬稱呼，亦可被用做泛稱兩代以上的長者或祖先。

引用書目

巴代

2021 〈創作，不必然得向「歷史」負責〉。《印刻文學生活誌》216：80-82。

莊舒仲、阮筱琪

2021 〈屏縣師指斯卡羅不符史實 恐誤導學生〉。「國語日報」，<https://www.mdnkids.com/content.asp?sub=1&sn=3452>，2021年10月12日上線。

「文化」解密之後的群力深意

——中國苗族的背控與站聲

謝世忠

國立臺灣大學人類學系兼任教授

Chio, Jenny

2019 The Miao Festival Crowd: Mediations of Presence, Body Politics, and an Ethnic Public in “Minority” China. *Current Anthropology* 60(4): 536-558.

Diamond, Norma

1988 The Miao and Poison: Interactions on China’s Southwest Frontier. *Ethnology* 27(1): 1-25.

苗族是東亞大陸歷史悠遠且具聲名的在地群體。近世中國五族共和揭舉之際，凡有被人質疑無法滿足全國多族現狀，最先被提到者，就是苗族的被忽略（參王桐齡 1977）。但是，名氣是一回事，卻往往負面者多。美國密西根大學人類學系終身教授Norma Diamond（1933-2011），在其獲*Cultural Anthropology* 1988年度論文首獎的“The Miao and Poison”該文中，即詳述了故事始末。

Diamond所研究者，正是赫赫有名的苗疆神秘蠱傳說。所謂蠱，簡單說，就是五大毒物（蝮蛇、蜈蚣、蠍子、蟾蜍、蜘蛛）放進一個器皿內，幾日之後剩下的最強活口。蠱在中國第三世紀東漢時代已經流行於皇門大院內，它的指控均與性氾濫因而嚴重違背禮教有關。那，明明是中國華夏的專屬，怎會扯上苗族？

漢人移民尤其是軍屯成員的文化恐懼，對Diamond而言，即為蠱之生成的原因。她至少找到11項漢文化成員無法接受的在地女性慣習：1.苗女性自由，離婚再婚頻繁；2.苗女婚後住自己家，直到第一個小孩出生；3.苗女與陌生人交談；4.苗女出外勞動；5.苗女調節糾紛，口才佳；6.苗女不綁小腳；7.苗女行為舉止處處與儒家

教條相反；8.苗女公開唱跳；9.苗族雙系平等，男女一起顧家看小孩；10.苗族不用棺木，不拜祖先；11.苗族飼養牲口，放牧多，且全家參與生計。總之，蠱的指控就是社會結構和文化價值觀念的巨大差距所造成。漢族屯田男性回不去原鄉，被迫必須就地成婚，惟淫蕩苗女放蠱傷人，慢慢成了對異端異行之異性的指控（圖1、圖2）。

苗女放蠱傳說總是言之鑿鑿，被認定係苗族文化要項，連中國民族學導師凌純聲與芮逸夫在湘西苗族社區田野時（1947），也直接從文獻和鄰坊傳聞，來指認蠱與苗族密不可分。惟經Diamond的細緻分析後，終於替苗族洗了千年之冤。蠱根本不存在，更遑論是屬於苗族文化的一部分了。

事隔31年後的2019年，南加大東亞語文與人類學系副教授Jenny Chio則對苗族的生存機制，有了另向的解釋。她以再現（representation）與現身（presence）等二個概念，來闡釋當代苗人以群眾方式鞏固自我認同的過程。首先，Chio指出，少數民族在兩會（人大與政協）開會時間，總是盛裝打扮，他們和其他與會者的黑白西裝套裝呈現強烈比差。這是再現自我的樣態之一。此外，國家政府包辦發行的制式版少數民族慶典節目帶，專供觀光客觀看購買，而電視所播出者，也都是這些。此為再現的模樣之二。二類再現均由統治者操弄演出，經由國家攝影機制，即成了苗族身分的總稱。



圖1 從南中國遷移至東南亞北部之苗族（Hmong）村落工作中的女子，攝於寮國Luang Prabang。
（圖片來源：謝世忠攝，2011/1/28）



圖2 從南中國遷移至東南亞北部之苗族（Hmong）村落的小女孩出面販售工藝品。攝於寮國Luang Prabang。
（圖片來源：謝世忠攝，2011/1/28）

然而，族人不會就此停格。貴州黔東南苗族侗族自治州有苗族自製的慶典節目帶，主要為在地苗族人購買觀看。他們在沒有外來介入情況下，自己自由拍攝草根錄影帶或DVD販售，價格超便宜。從節目中，可以看到自我和他村人表演與服裝打扮的異同。而影帶在自家、在小雜貨店門口、在村中某個角落均常常播放，講的全是在地方言。買者和觀看者與現場群眾一起覆誦著與各地苗人的連線。

苗族的社會性與公共性在此爆發出來。群眾的慶典影帶，成了苗族共享認同的依據。苗族是少數民族，在影帶群眾的當下，大家一起，共同參與有意義的事，同感歡樂。新影視手段鞏固了苗族的現身。群眾是具有情分的凝固體，觀看影帶是苗族產生認同的一種文化生產，深具社會熱度之效。屬於自己的，總歸與屬於國家者，各有分別，前者族人的呼喊熱笑與制式樣板的後者，二不相隸。

群眾是指在戶外廣場不受拘束之展演，而非室內封閉唯高官是問的場合。廣場上大家一起喝酒跳唱，集合成一大型群眾的苗族形象。此時，苗族的一致性（sameness）愈形重要。聚眾（massing）在此所呈現出之身體政治與族裔公共性，顯然是成功的。

根本不屬於苗族「文化」的蠱，被如此這般地再現了多個世紀之後，終能於上世紀末被完全解密。在社會主義中國的當下，苗人轉以華麗盛裝出場於京城作為再現模範。惟落實於地方的慶典歌舞，如何轉成為文化代表，統治一方和族人自身則各有盤算，前者試圖進一步再現中國的苗族，後者則苗族戮力自我現身為苗族。各方苗人族眾聚會慶典所展現的群力深意，是一種站出來發聲的行動。苗族於蠱的時代或許只能背負指控。蠱再現了苗，幾乎成為千百年的定論。而今，國家繼續以他途再現，但，相較於在地新影視策略的活潑有力現身，刻板的統治話語和圖像，縱使不是系統性地造假扭曲，卻也顯得蒼白無力。■

引用書目

王桐齡

1977 《中國民族史》。臺北：華世出版社。

凌純聲、芮逸夫

1947 《湘西苗族調查報告》。李莊：國立中央研究院歷史語言研究所。

帝國的視界：

臺灣晚近峽谷攝影中的空拍、地景工程與部落悲歌

梁廷毓

國立臺北藝術大學美術學系藝術批判與實踐研究博士班研究生

大料崁溪從廣袤山地流出平原的最後一道窄谷，泰雅族語稱為*hkuy bilus*（轉彎處、有蘆葦草之地），是一處屏障與絕阻之地，出了這個關口就是*hagan*（平地），漢人則稱這座峽谷為石門（圖1）。這道峽谷的深度大於寬度，谷坡陡峻且險要，遠望如一座堅固的門關。儘管漢人們在1830年代就在峽谷前兩側河岸建立「溪州城仔」與「復興庄」，1860年不遠處的河面已上有不少舢舨船與貨物運船。河岸兩端



圖1 石門峽，1955。

（圖片來源：經濟部水利署北區水資源局典藏，作者經展出單位同意後翻攝）



圖2 《日治二萬分之一臺灣堡圖》中的石門地區
（圖片來源：中央研究院人文社會科學研究中心GIS專題中心 1989）

的大崙崁市街、三坑仔市街已經相當熱鬧，人來人往的碼頭，運載著山區物資沿河而下，將茶葉與樟腦出口至國際市場。反觀石門峽卻顯得相當肅殺而冷清，這座峽谷一直到1790年代末，仍是漢人與泰雅族的界線，在漢人入墾後的60多年，並沒有往前推進多遠。

漢人止步於峽谷前方的河階地，設立好幾座隘寮，建立防禦嚴密的武裝村落。谷口的背面仍是漢人眼中「人跡罕至」的凶險之處。傳說在1880年代，泰雅人曾在石門峽擊退劉銘傳欲「開山撫番」的帝國軍隊，迫使軍隊轉而從大溪頭寮進入。日治時期，在明治版的《日治二萬分之一臺灣堡圖》中（圖2），峽谷大後方的境界一片空白，顯示當時在石門峽的背面，仍是帝國無法透析的視界—不可見的未知地帶。1900年大崙崁前山群起義抗日時，日軍也有一批武裝隊員扼守在此，深怕族人奪刀出山。直到沿山諸社的泰雅族人被討伐與歸順，背後那片帝國之眼下的陰影才漸漸被揭開。

1924年，日籍水利工程師八田與一著手研究在石門峽建壩蓄水的可行性，並在1929年發表「昭和水利事業計劃」，開始對大崙崁溪進行水文調查和地質探勘，但

因二次大戰即爆發而未付諸實現。1945年，國民政府長官陳誠來臺，再次有了興建水庫之意，但因戰爭影響延至1950年後才開始從事地質、水文、農業經濟的調查及工程成本的評估。1955年在美國的專家探勘與資金協助下，國民政府核准石門水庫工程計畫，並開始動工。

接著，興建計畫與設計團隊在預訂的石門壩址上空，從大崙崙溪的上游向下游拍攝（圖3），前所未有的逆反了歷史上外族的視角。原漢人群之間百年來建立的內／外之分、他／我之界，被國家的無人稱視角給瓦解了。一方面，在飛機上所拍攝、高空之眼下的峽谷，因為無遮蔽的視野，徹底取消了峽谷的地形阻隔，原有的視覺屏障也消失殆盡。另一方面，「峽」與「谷」在視覺意義上被分離，切割

成兩個部件：「峽」的高度成為築壩的數據；「谷」的深度成為蓄水量的資料，被分別測量、計算，再總和成現代化基礎設施的基底。

一百年前即以武裝侵墾方式定居在峽谷前方河階地的漢人村落，安然無事地度過工程的興建，但在峽谷後方居住至少三百年以上的泰雅族人，在經歷漢人侵逼、清帝國討伐、日本帝國的高壓統治之後，再次被政府以哄騙方式，強制遷出家園，被迫走出峽谷，沿著大崙崙溪行至中庄的「移民新村」。歷經驅人、挖山、築壩，險峻的谷口終被堵上，於1964年時正式竣工並開始蓄水，是為「石門水庫」。

百年前的峽谷屏蔽了漢人入山侵墾的視線，成為泰雅人堅固的地界。水壩如今卻反過來遮掩了族人的家園，化作為返家與鄉愁目光的界限。國家將石門峽築為石門大壩（圖4）的過程，也是一段歷史地景消失與族群地理界線消弭的國家力量介



圖3 石門峽的空拍攝影，1955。
（圖片來源：江明郎、黃國文 2019：46）



圖4 石門大壩，1955。

（圖片來源：江明郎、黃國文 2019：191-192）

入之結果。石門大壩宛如一座具有歷史性的視覺裝置，從「勾引漢人視線」到「屏蔽族人所視」的地景工程，既截斷了河流，淹沒了記憶，最終阻絕了族人回望祖先獵場和家園的視野。■

引用書目

中央研究院人文社會科學研究中心GIS專題中心

1989 《臺灣百年歷史地圖》，gisrv4.sinica.edu.tw/gis/twhgis/，2021年9月15日上線。

江明郎、黃國文

2019 《水起，引水思源—石門水庫建設時期檔案故事》。桃園：經濟部水利署北區水資源局。

《南島起源： 2019年南島語言復振國際論壇實錄》

日宏煜 Umin · Itei

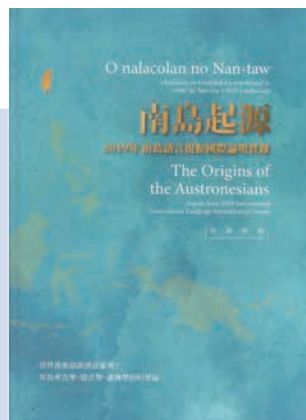
國立東華大學民族事務與發展學系副教授

主 編：楊正斌

出版者：原住民族委員會

出版日期：2021/04

I S B N：978-986-5435-44-8



臺灣原住民族在語言使用上被分類為南島語族，1990年代語言學家透過比較紀錄與使用中的南島語後提出臺灣為南島語起源地的假說（Blust 1995），而為釐清語言學所建構的南島語族及其擴散，過去20多年來，考古學、體質人類學及民族植物學等領域嘗試使用不同的研究資料來建構南島語族的遷徙歷史，《南島起源：2019年南島語言復振國際論壇實錄》收錄了語言學、遺傳學及民族植物學等不同領域對南島民族的最新研究論點，將臺灣原住民族置於大尺度的生態系統與歷史軸線中，論述南島民族與臺灣原住民族的親緣關係、遷徙路徑與語言使用現況等議題。全書依文章屬性可區分為二部分，第一至三章透過語言學、古DNA（aDNA）¹、考古學及民族植物學等研究論述臺灣是南島民族在文化與生物演化過程中的「原鄉」，而第四至八章則著重於討論與分析臺灣及其他南島語使用地區語言的發展現況。

綜合基因、語言學與考古學證據顯示公元前3000年至公元1500年南島語族的遷徙路徑大抵由臺灣出發，進入菲律賓後再遷移其他地區，最終形成目前南島語族北起臺灣，南至紐西蘭，東至復活島及西至馬達加斯加島的分布區域（第一章）。而

研究萬那杜提烏馬遺址人骨所萃取的aDNA亦發現該遺址早期Lapita 文化中的遠大洋洲先民（First Remote Oceanians, FROs）在親緣上十分接近現今臺灣的原住民族及北菲律賓的Kankanaey族（第二章）；此外，以共生物種（commensal species）理論為基礎分析南島農業包裹（agricultural package）中構樹的DNA亦發現遠大洋洲帶有特定DNA序列的構樹乃是源自於臺灣（第三章），因此不論是萬那杜人骨aDNA或是太平洋地區構樹DNA的研究結果皆大致呼應語言學將臺灣視為南島語族擴散起點的假設。

儘管萬那杜人骨aDNA或是太平洋地區構樹DNA的研究可呼應由語言學所建構的南島語族出臺灣的論點，但二者在推論南島語族遷徙的時間上仍有所差異，萬那杜人骨aDNA 的研究結果較接近語言學的推論，亦即南島語族在距今約4000年前開始由臺灣進入菲律賓及島嶼東南亞；而太平洋地區構樹DNA的研究則顯示構樹約在5400年前被帶離臺灣，而這個研究結果似乎較接近臺灣考古學界所建構臺灣新石器時代文化的遷移時間點（劉益昌 2002）。因此未來如欲使用DNA標記做為分子時鐘來推論南島語族遷徙的時間，必需納入更多DNA標記，如Y染色體、紅血球血型、人類白血球抗原（HLA）、微衛星體（microsatellite）及粒線體DNA（mtDNA）等，透過比對各種分子標記方可能獲得較準確的結果（陳叔倬、許木柱 2001）。

由於語言是建構南島語族的關鍵元素之一，且目前全球南島語系的總人口數超過四億，第四至第八章分別探討臺灣、帛琉、紐西蘭及印尼等國的語言使用、保存與復振的現況。由各國案例報告可知語言的使用受到族群外部因子影響甚巨，特別是族群間的互動與國家或殖民者的語言政策皆會使原有的語言使用出現轉變與斷裂，甚至造成部分語言面臨消失的危機，因此各國政府及民族無不積極思考相關對策解決語言與文化消失的危機。在策略的推動上，部分國家依國情制定法律與政策來保護及復振瀕危語言，例如帛琉透過憲法肯認其傳統語言的地位（第五章），而臺灣則是藉由通過《原住民族語言發展法》確立原住民族語言的國家地位，同時政府依法投入大量資源推動族語的復振（第八章）。除了政府單位外，各國學術研究單位與原住民族組織亦積極投入復振瀕危語言，典型的例子如印尼科學研究院社會與文化研究中心於東努沙登加拉州協助奎伊族人進行語言紀錄與復振工作（第七章）；此外為了建立優質的語言學習與使用環境，1980年代紐西蘭毛利族人開始積極投入建立沉浸式毛利語幼兒園及毛利沉浸式小學或教室（第六章），受到毛利語沉浸式教學策略的啟發，目前臺灣原住民族亦正借鏡毛利族人的經驗進行族語的推廣與復

振工作，而這股由海洋吹向臺灣的族語復振風潮，就如同數千年前南島語族由臺灣航向海洋般再度聯結臺灣原住民族與世界南島語族。■

附註

- 1 從過往人群死後遺留的骨骼中所萃取的DNA。

引用書目

陳叔倬、許木柱

2001 〈台灣原鄉論的震撼—族群遺傳基因資料的評析〉。 *Language and Linguistics* 2(1) : 231-235。

劉益昌

2002 《臺灣原住民史：史前篇》。南投：國史館臺灣省文獻館。

Blust, Robert

1995 The Prehistory of the Austronesian-Speaking Peoples: A View from Language. *Journal of World Prehistory* 9(4): 453-510.

木雕帶來的保護與破壞 ——菲律賓Ifugao人的 *bu'lul*

楊曉珞

國立臺灣大學人類學系博士候選人

菲律賓呂宋島中部Cordillera山區的原住民族，常以人形作為其木雕器具、建築的設計，包括木碗、木勺、房屋柱子、門板等均可看到人形雕刻，學者認為，這樣的設計並非僅基於裝飾目的，而是與其社會價值觀和宗教信仰密切相關，例如作為儀式用途或是象徵社會地位（Tolentino Jr. 2004）。除了人形雕飾的器具與建築以外，另有直接作為神靈代表的雕刻品，同時也是Cordillera地區最具代表性的木雕：Ifugao人的人形木雕*bu'lul*，¹其尺寸有大有小、人形或坐或站、性別有男有女，少數雕像以稻穗、珠串或貝殼等做裝飾（圖1）。

Ifugao人在Cordillera地區的原住民族之中，以廣大的高山梯田而深具知名度，其社會關係、階序、個人地位與財富均與稻米²相關（楊曉珞 2021）。在Ifugao文化



圖1 不同型態的*bu'lul*。本圖為Ifugao省Kiangan市原住民族教育中心（Indigenous Peoples Education Center）的展示品。

（圖片來源：楊曉珞攝，2019/4/6）

中，*bu'lul*代表米神，平常放置於米倉中，保護並增加穀物的收穫。基於稻米在Ifugao社會佔有中心位置，*bu'lul*不但在稻米生產各階段的儀式中有顯著的重要性，也在Ifugao人的其他儀式中扮演核心角色，它們有時被視為已故祖先的化身，或用於治療等儀式與盛宴活動。*bu'lul*的製作需要經過特定的儀式與過程，自前往森林獲取雕刻用的木材開始，過程中均須透過*mumbaki*（祭司）施行儀式，最後在舉行盛宴（*feast*）後完成，*bu'lul*之靈從此便在木雕中。而由於整套儀式過程的花費高昂，因此*bu'lul*通常僅限於有能力負擔盛宴的Ifugao最高階序*kadangyan*³的成員有能力擁有。⁴

當代Ifugao社會變遷，原有信仰和稻米相關儀式亦逐漸式微，許多原本作為傳家寶的古董*bu'lul*被出售，在國外拍賣會中成為價值高達百萬菲幣的文物收藏品（Lapniten 2018）。但*bu'lul*在Ifugao人生活中仍與稻米與農作收穫扣連，被視為保護神，亦持續在儀式中被使用（圖2），並成為Ifugao的重要物質文化之一，無論在博物館、文物展示（圖1）、甚或當代藝術創作中（圖3）都是代表Ifugao文化的存在。近年來，Ifugao地區盛行梯田觀光，在觀光客集中的Banaue市主街，販售Ifugao特色木雕的紀念品商店鱗比節次，*bu'lul*成為這類旅遊紀念的熱門商品（圖4），代表了Ifugao的文化特色與意象。然而這些*bu'lul*並沒有經過儀式的製成過程，在物質與精神層面皆未被



圖2 *bu'lul*在當代Ifugao人的儀式中仍具重要性，圖為Ifugao省Kiangan市2021年的稻米收穫後感謝儀式*bakle*，*mumbaki*在儀式中使用*bu'lul*。
（圖片來源：Clyde Sam攝，2021/9/10）



圖3 *bu'lul*在Ifugao文化中佔有重要位置，許多當代藝術家以*bu'lul*為題材進行創作。作品翻攝於碧瑤創意節與Tam-Awan文化村。
（圖片來源：楊曉璐攝，右上與右下：2019/4/28、左：2019/11/18）



圖4 Ifugao工匠雕刻小型*bu'lul*與Ifugao傳統屋模型，在Banaue的主街上擺售。
（圖片來源：楊曉璐攝，2018/4/26）

賦予原有意義，也不再是特定階序才能擁有。此外，Ifugao人的主要生計在於稻米梯田以及游耕的混合農業，梯田上方的森林是社群共同保護的共有財產，用以維繫農業水源，然而觀光發展帶來的建設以及對木雕商品材料的大量需求，使得森林遭到砍伐，梯田也常陷入旱季缺水的困境，即便政府已立法限制伐木，大小型木雕商品仍大量充斥市面，*bu'lul*也一一被製成並銷售至外地。世易時移，*bu'lul*從Ifugao人與稻米的保護者，成為Ifugao文化的代表，但也因而成為破壞森林與梯田的木雕商品。

附註

- 1 *bu'lul*有木製與石製兩種，但木製較為常見。
- 2 此處所指的稻米是Ifugao人稱為*tinawon*的高地米（highland rice），是Ifugao人在國家引入高產稻米品種前所種植的稻米品種。
- 3 Ifugao社會為階序社會，由最早抵達建社的家族成為上層階序*kadangyan*，其餘是平民階序*tagu*、再次者為*nawotwot*。*kadangyan*不但擁有最多土地與財富，也是傳統盛宴的提供者和高等儀式的執行者。
- 4 本段資料參考菲律賓大學碧瑤校區Museo Kordilyera展板介紹。

引用書目

楊曉珺

2021 〈誰是「山上的人」？—被梯田生態場景纏繞的菲律賓Ifugao人〉。《原住民族文獻》47：60-81。

Lapniten, Karlston

2018 Selling 'bu'lul' Nearly Changed Ifugao Lives. *Philippine Daily Inquirer*, <https://newsinfo.inquirer.net/995174/selling-bulul-nearly-changed-ifugao-lives>, accessed October 13, 2021.

Tolentino Jr., Delfin

2004 Cordillera Anthropomorphic Carvings: Form and Function. *The Journal of History* 50: 175-87。