

影像的博物館人類學視角與理論意涵*

楊翎**

摘要

影像在博物館展示上，一直扮演著文化詮釋與意義溝通的媒介。然而，影像本質的複雜性及主導影像詮釋背後的權力關係，已遠超越過去「人類學博物館」對影像的理解。當代博物館作為世界文化視窗，總挾帶著西方現代與後現代主義的觀念，筆者以為藉由博物館內跨時空觀看模式的複雜性探討，將有助於理解博物館如何回應社會變遷、文化調適與數位科技等衝擊。而且，透過視覺人類學理論與博物館展示的對話，或可嘗試釐清影像本質與再現的意涵；同時，將博物館當作一種變遷場域或視角來思考，亦可化解傳統文字為主的民族誌書寫與再現危機。在本文中，擬將視覺影像再置於博物館的脈絡中，探討人類學博物館在不同時期、面對不同群體時所隱藏的再現和詮釋議題，從幾個向度作論述，包括：（1）影像的符號學，（2）寫實、真實與想像，（3）複製、再現與意識形態，（4）影像、文字與敘事；以上四個面向，旨在突顯當代影像觀看之於人類學博物館實踐脈絡中的反思價值。

關鍵詞：影像、視覺人類學、視覺理論、人類學博物館、博物館展示

* 收稿日期：100.03.16。接受日期：100.11.09。

** 國立自然科學博物館副研究員。本文承許功明、何兆華、蔡政良教授和諸匿名審查委員提供寶貴意見，特此致謝。

影像在當代博物館的展示上，扮演詮釋文化與意義的媒介。然而，影像本質的複雜性，以及主導影像詮釋背後的權力關係，遠超越過去所謂「人類學博物館」對影像的理解。作為世界文化視窗的現代博物館，時常挾帶西方現代與後現代主義的視覺傳達觀念。藉由博物館內跨時空觀看模式複雜性的探討，將有助於理解臺灣博物館，如何對應於歷史複雜多元文化的調適，以及跨時代、數位科技之衝擊。因此，本文透過視覺人類學理論與博物館展示的對話，一方面用以釐清影像的本質與再現的意義，同時藉由博物館作為一個場域來理解之，以此化解傳統以文字為主的民族誌書寫危機，更可積極地拓展民族誌書寫的面向。

面對人類學方法論上如何詮釋影像意義的課題，本文認為，透過視覺人類學理論與博物館展示的對話，可以擴展對視覺意義之產生、流動與再脈絡化過程的理解。人類學在影像與民族誌之間互相建構的議題，近年來已有長足的進展，然而影像所承載的意義，並不止於脈絡下的意義，甚至影像本身在不同的再現機制下，會取代真實而產生更深一層次的意義。透過特定場域對影像的操作，影像的主體與客體不但可以交互，且可互相定義。尤其是將影像與民族誌並置於「博物館」場域，所衍生人類學方法論反思和詮釋的議題，則尚待釐清。

對於影像的複雜性，以及拍攝／觀看／被觀看多重角色位置的互動關係，本文將以意義、再現與詮釋權力作為本文論旨，一方面與當代視覺文化理論進行對話，特別是後結構主義、後殖民理論及後現代主義。另一方面筆者企圖將視覺文本置放於博物館實際運用的脈絡當中，以理解相關論述與實踐間的扣連。首先，第一部分將著重視覺和人類學發展的社會歷史脈絡。第二部分將聚焦於攝影圖像的工具本質及再製的經驗，從攝影者、被攝客體、觀者等不同角度，討論使用視覺材料建構人類學知識的數個重要的後學、美學、精神分析、符號學等研究面向。第三部分將進一步檢視人類學博物館的視覺實踐，分析博物館實踐背後所呈現的觀看框架與觀視位置，以及特定的論述位置。

一、影像與人類學的關係

影像的誕生，拓展了人們認識世界的方法，卻也引發跨文化經驗之下複雜交錯的面向。十九世紀上半葉，銀版照相法、相機等光學技術與設備陸續問世，開啓了人類一種新的視覺經驗，人們開始利用影像來認識世界，書寫的文字不再是唯一的憑據。隨著西方的「文明」擴張，旅行家、士兵、殖民官員、探險家與攝影師等，在世界各地拍攝了大量的土著照片，攝影遂成爲一種代表西方文明特定的觀視工具。起初的重點放在身體

外型可供判讀之特徵，以攝影來捕捉、記錄多樣體質特徵，檢視世界各地土著人種類型與體質的關係，並排序人類發展階段。《代表性人種》（*Typical Races*）一書為此思潮下的代表作，從德國條頓民族開始至澳洲土著，運用影像來闡明西方演化論觀點下的「文明與野蠻間對比的證據」（Morphy and Banks, 1997; Anderson, 2006）。

人類學原本就是現代性的一項產物，隨著攝影技術之發展，人類學引用攝影術除了共享寫實主義風行的時代氛圍，主要還是因應人類學對「民族誌」的構想在作調整（Clifford, 1988; 林文玲, 2002: 7-8）。攝影介入人類學最早可追溯至十九世紀下半葉。一八九八年劍橋大學 Alfred C. Haddon 與 William H. R. Rivers 等人，前往澳洲與新幾內亞間的陶里斯（Torres）海峽進行探查，即攜帶 35 釐米的攝影機隨行（Ball and Smith, 2001: 305）。美國人類學之父 Franz Boas，一九三〇年於北美西北海岸進行調查時也使用攝影機，將毛片當作為研究英屬哥倫比亞 Kwakiut 族的資料（Ruby, 2011）。早期民族誌穿插圖像性資料者則包括：《南海舡人》（*Argonauts of the Western Pacific*, Malinowski 1991[1922]）、《我們提科匹亞人》（*We, the Tikopia*, Firth, 1995[1936]）、《努爾人》（*Nuer*, Evans-Pritchard, 1940）等。Malinowski 雖然在《南海舡人》中刊登了 75 張田野照片，表達「對事物作客觀與科學性的觀察」的企圖（1991[1922]: 6），不過他注意到拍攝照片似乎暴露的是人類學家的視野，有提供殖民權力結構服務之嫌，故僅視影像為促進科學志業的輔助品。至於 Ruth Benedict 等人類學家，則借用影像進行遠距離的研究（*distance research*），著名的《菊花與劍》（*The Chrysanthemum and the Sword*, 1946）一書，並未實際到日本社會進行田野調查，乃是透過影像所再現的內容做為研究的材料。從英國皇家人類學院所蒐藏照片的研究中證實，視覺性資料的運用，對人類學科早期的建立與發展確有重大裨益（Poignant, 1992）。不過，自一九三〇年代以降，人類學家使用照片有減退之勢，部分源自戰爭的因素外，也與人類學研究日益抽象，重心轉移到結構功能主義和文化精神分析方面有關（Marcus and Cushman, 1982; Young, 1998: 13）。

雖然，攝影與同時發生的經驗和實據，相當程度為人類學研究導引出不同的知識和視野，但人類學者對影像既著迷卻又困惑（MacDougall, 2006: 89-90）。早期人類學家多視影像為一種輔助書寫文本的媒材，而非主導人類學者對研究主題認知，或當成正式個案研究記錄的機制，使得影像的功能在以文字為立論主流的人類學中，未能充分發揮，技術層次亦相形簡陋（Mead, 1995[1974]; Marcus, 1990: 2; 胡台麗, 1992: 143; 林文玲, 2006: 30）。直至二次世界大戰期間，Margaret Mead 與 Gregory Bateson 兩人在峇里島進行文化與性格的研究時，將研究過程所拍攝的照片和影片當作研究成果，把民族誌毛

片提升至民族誌影片層次，影像才被真正運用到人類學研究當中。¹基本上，一九五〇到一九七〇年代，民族誌影片拍攝背後的認識論被實證主義行為科學之觀念所宰制，追求的是一種純然與全面的科學紀錄，攝影機如同一種文化行為的記錄器與工具（Loizos, 1993: 16）。一九八〇年代後，書寫民族誌從「科學」的論文規格中解放，復以電影同步錄音技術上的突破，發展出直接攝影和寫實電影派別，針對視覺的看法也一直在轉變當中（Van Maanen, 1988; 胡台麗，1991：143）。

隨著人類學學科發展的內外因素，在多元性、全球化與後殖民的世界中，強調再現與知識生產有其政治性條件和因素。在此脈絡下，民族誌影像的知識性質基於認識論，衍生出所謂「後現代主義的評論」，關注「誰的知識」、「知識的類型」和「知識的構成」等問題（林文玲，2002：5）。人類學中的視覺分支在此氛圍中逐漸成形，美國人類學協會（the American Anthropological Association）於一九八四年設立「視覺人類學會」（The Society for Visual Anthropology），以促進視覺再現與媒體研究為宗旨，發行《視學人類學回顧》（Visual Anthropology Review）、《視覺人類學》（Visual anthropology, 1987~）等期刊（SVA, 2007; Taylor and Francis, 2007），由此也確立影像研究在人類學科中的位置。

影像的多元觀看（Ways of Seeing）特質，在紀錄片被大量生產後尤為突顯。例如：John Marshall 承襲直接電影的傳統，觀察非洲喀拉哈里地區布須曼人（Bushman）生活達半世紀之久，總計製作了 26 部電影；除呈現文化的生動性與親密感，表達對主體受壓迫者的關懷，本身亦投入當地原住民的農業和土地權變遷運動。²Robert Gardner 的民族誌電影，儘管有著寫實的外貌，反而較接近反寫實的象徵主義；著名的《死鳥》（Dead

¹ Margaret Mead 和 Gergory Bateson（1936-1939 年間）於一九五〇年代透過剪輯配音，製作了 6 部供大眾觀賞的短片，讓外界瞭解他們的研究和發現，如：《峇里島神靈之舞》（Trance and Dance in Bali）、《卡巴的童年》（Kaba's First Years）、《童年競爭》（Childhood Rivalry in Bali and New Guinea）（1952）等。這些影片從兒童彼此和成人間互動所展現的峇里人性格，亦包括峇里人和新幾內亞 Iatmul 人兒童養育行為的比較（胡台麗，2003：17）。不過 Mead 和 Bateson 兩人對於視覺性資料所抱持的態度不同，前者認為文字系統與視覺系統只是不同的表達機制，視覺性資料可供日後重複持續分析之用，後者則將拍攝影像當作一種田野研究的手段。雖然兩人提升了影像在人類學研究中的地位，不再當成是文字的附屬品，但仍舊無法跳脫將視覺性的文化再現，視為一種研究工具的框架（Mead, 1995[1974]; Morphy and Banks, 1997; 蔡政良，2006; MacDougall, 2006[1998]: 90）。

² John Marshall(1932-2005) 自一九五〇年起拍攝電影，著名者包括：《獵手》（The Hunters, 1958）、《愛，開玩笑》（A Joking Relationship, 1963）、《一位 !kung 人婦女的故事》（N!ai: The story of a !kung woman, 1980）、《喀拉哈里家族》（A Kalahari Family, 2002）五部曲等（李子寧，2005：50-63）。

Birds, 1965) 、《極樂園》(Forest of Bliss, 1986) 等作品,³ 結合了詩意、審美、主觀、表現主義等拍攝手法, 和一般強調的理性客觀、不涉入感情的紀錄片迥異, 啓發後來紀錄片工作者思考拍攝面向的多種可能性。Timothy Asch 是首位將民族誌電影作為一種教學工具的導演, 代表作品為「Yanomamo」(委內瑞拉印第安部落名) 系列影片, 透過再現假設問題的討論方法進行實驗, 發展序列影片(sequence filming) 的敘事模式, 大量地運用字幕或旁白的注釋說明, 以強化觀眾理解和記憶的效果。⁴ David 和 Judith MacDougall 夫婦以觀察電影為主, 合作 30 年拍攝 20 餘部民族誌影片, 對非洲與澳洲的原住民、以及印度種族的社會觀察獨到; 著名的「圖卡納三部曲」, 讓鏡頭前被拍攝者以族語發聲講話, 突破了以往文化性紀錄影片全知觀點的旁白方式, 強化主觀性之議題, 是當時民族誌影片在知識論、方法論和製作實踐上一大突破。⁵ Jean Rouch 關注殖民議題, 一共導演 13 部電影(參與製作總計 36 部), 提出「共享人類學」觀念, 以劇情片和真實電影融合敘事手法著稱, 常以即席表演方式, 試圖創造一種虛構與生活混合一體的模式, 同時呈現寫實主義與超現實幻想, 引導觀者去自由詮釋理解(Loizos, 1993: 21-43; Asch, 1995, 1996; Grinshaw, 2001; Anderson, 2006; 蔡政良, 2006; MacDougall, 1997, 2006; 李道明, 2007)。⁶ 不同的民族誌電影導演, 紛紛展現了各自的關懷取向和敘事風格特色。

人類學家採用視覺器材進行研究, 有其必要性與時代性。攝影(照相)機一方面是田野研究的工具, 另一方面, 影像製作本身就是一種研究形態, 人類學者攜帶照相或攝影機進入田野, 田野工作型態的發展勢必因機器的介入而產生影響(林文玲, 2002: 29)。影像涉及諸多面向之技術與策略運用, 其全面而複雜的現象學經驗, 如同書寫的

³ Robert Gardner (1925~) 作品《死鳥》, 拍攝對象為新幾內亞高地丹尼族, 以一則關於鳥蛇之間比賽的死亡神話, 來詮釋族人對死亡和暴力的經驗、內心思想等, 並嘗試使用古語和含詩韻的旁白, 將傳說和神話營造出哲理和戲劇化的隱喻效果。《極樂園》一片則以優美的畫面, 呈現印度聖城伯那斯、恆河的宗教和日常生活(Loizos, 1993; 李道明, 2007)。

⁴ Timothy Asch (1932-1994) 的《斧戰》(The Ax Fight, 1973) 一片, 將整部電影製作過程納入畫面, 以突顯拍攝者角色的存在, 讓觀眾意會畫面可能是刻意的製造, 而不是純然真實的紀錄。此外, 他於一九七八年和 Patsy Asch、人類學家 Linda Connor 合作, 拍攝 4 部峇里島巫師治病的影片, 嘗試透過對談顯現出被拍攝人物的內心世界, 並將影片放給被拍攝對象觀看, 以獲知他們的看法和回應(Loizos, 1993: 39; 蔡政良, 2006)。

⁵ 「圖卡納三部曲」包括: 《駱駝的婚禮》(The Wedding Camels, 1974/1977)、《洛倫的故事》(Lorang's Way, 1974/1979)、《我先生的太太們》(A Wife Among Wives, 1974/1981)。在 Judith《爸爸, 請你好走》(The House-Opening, 1980) 一片中, 被攝者有更多「發言」和參與製作的企圖(林文玲, 2005: 36-38)。

⁶ Jean Rouch(1917-2004) 代表作品包括: 《瘋狂仙師》(Les Maîtres Fous, 1955)、《我是黑人》(Moi, Un Noir, 1957)、《非洲虎》(Jaguar, 1967)、《夏日紀事》(Chronique d'un été, 1960) 等(Grinshaw, 2001)。

民族誌紀錄，已然不足以架構出完整文化的形貌。此外，民族誌攝影亦涉及展演、博物館、藝術、多媒體和大眾傳播等諸多領域，對二十一世紀實踐人類學而言，這種視覺的再現，已從挑戰變成困惑。除了技術層面的挫折，無法迎合視聽大眾娛樂口味的失落外，還包括影像本質所衍生出來之再現和詮釋問題。影像所承載的溝通符號向度，日趨複雜和多元，視覺牽動的不只是個人身體的感知，也涉及對周遭環境的企圖、意願的表達；不論是拍攝者或詮釋者，皆有可能扭曲真實或傳達錯誤訊息，揭示了轉變中且局部重疊的世界；再者，觀眾本身，也會從其文化、階級、性別等角度來解釋影片內容，與影像內容進行文化互動 (Berger, 1972; Loizos, 1993: 42)。職是之故，視覺人類學在進入理論的過程，除了在方法論上有所突破外，亦應察覺視覺體系，是理論與實務交錯影響的產物，由實踐所引導的知識論，其研究取向需包含視覺在文化再現過程中的實際作為和所扮演的角色。

二、視覺、影像與意義的理論探討

人類學著重田野工作，文化研究注重影像本質的討論。因應視覺產物與視覺科技而發展起來的「視覺研究 (visual studies)」或「視覺文化 (visual culture)」，則標榜的是一種後學科研究的領域，橫跨藝術史、電影媒體研究、大眾文化研究、人類學與博物館學等學科。涵蓋當代文學批評理論、美國新批評主義、俄國形式主義、讀者反應批評、馬克斯理論、符號學與溝通理論、結構主義、後結構主義，女性主義、性別研究和後殖民主義等 (Mirzoeff, 1998: 17; 林伯欣, 2004: 3)。⁷ 筆者認為，視覺人類學、視覺理論和文化研究理論，彼此檢視和對話，從不同視角提供切入點，才有可能重新提出問題，擴大研究的視野。故此，本節嘗試透過以下幾個軸線，來釐清關於「視覺性」核心的理論與歧異，面對文化理論中關於意義、再現與詮釋政治的核心議題。首先從「符號學的向度」談起，以突顯影像意義多元、再現的特質；其次從「寫實、真實與想像」層次，討論影像語彙的本義與延伸義涵；再則是關於「複製、再現與意識形態」問題；以及，如何從優勢的民族誌書寫及科學論文體例中解放，亦即是有關「影像、文字與敘事」之

⁷ 文化研究常採用的理論觀點包括：Benjamin (影像複製與靈韻)、Foucault (權力與監視)、Lacan (鏡像與主體) 和 Barthes (符號學)。此外，Bhabha、Butler、Derrida、Jameson、Kristeva、Said、Spivak、Zizek 等學者理論性的論述，亦常成為許多探討視覺理論議題的公式。探討的議題諸如：影像再製、社會景觀、他者 (Other/other) 的摹想、視覺政體 (scopic regimes)、擬像 (the simulacrum)、戀物、凝視、機械之眼等，而總體議題上可以「視覺性」(visuality) 概括之 (劉紀蕙, 2002: 14; Bal, 2003, 2005: 137; 吳瓊, 2005: 23; Chow, 2006: 50; 廖新田, 2006: 44-45)。

間互相建構的議題。

(一) 影像的符號學向度

視覺過程中，外在的感官刺激，是以光的形式，透過眼睛傳送到大腦，形成有意義的影像，然欲了解所見視覺意義，卻需要從文化中去學習如何看見 (see) 及決定符號的意義。人類學在語言與符號的研究中，發現認知過程中，視覺與語言是在大腦中不同的位置 (Turner, 1983)。符號學的研究，卻將二者同樣視為人類象徵意義的載體，以「符號 (sign)」統稱之，並以象徵系統概念作為分析工具，研究影像在一個廣大的意義系統下運作等過程，包括：如何產生意義、意義的社會效果、影像構成模態，並揭露背後之象徵系統與意識形態權力。

面對影像對於產生意義的歧異性，其中 Saussure (1986) 從語言學發展出能指 (signifier) 和所指 (signified) 的區辨，以及 Peirce 之三種符號中的索引性符號 (indexical sign)，是符號學對理解影像的最重要關鍵。⁸ 對符號論者而言，影像訊息 (message) 是「能指」，而在觀者的心理留下印象或概念則是「所指」，兩者結合後就是符號 (Storey, 2003: 110; Gillian, 2006: 96)。不過，能指和所指之間可能產生的關係，具有相當的複雜程度，隱藏在同一「能指」之下的往往是多元而流動的「所指」。但能指和所指間的關係並非超然客觀的存在，而完全是任意專斷的 (arbitrary)，被視為是符號的影像訊息，需經過某種機制來還原。而這種機制即為影像中的「約定成俗」元素，其乃為社會性或制度性的，從社會學習中獲致的——也就是所謂的「文化」(Bourdieu, 1965; Eco, 1982; Peirce, 1991; 王經武, 1992: 26; Hastrup, 1992: 17; 林文玲, 2002: 21)。

Levi-Strauss (1968: 18) 繼承符號論者二元及約定成俗特徵的詮釋，從不同地區和時代的藝術形式所產生的類同關係，探討原始社會文化的潛意識結構 (Levi-Strauss, 1976)。⁹ 其訴求重點，在如何從不同的文化脈絡中找尋普遍性的中心原則——即結構；符號因具有本源重複結構的性質，所以包含著所謂真實的論述。不過，後結構主義者卻

⁸ Saussure 和 Peirce 二人對符號意義的定義，奠定了日後研究影像多義性的基礎。Saussure (1986) 的所指是一個概念或對象，能指是和所指連結的一個聲音和影像，經過再現所呈現出來的符號。Peirce 符號學方法不同於 Saussure，研究的是標記元素之間相對位置與恆常秩序性；影像是屬於 Peirce 所言之三種符號：圖像 (icon)、索引 (index)、象徵 (symbol) 當中的索引性符號；即「再現」有一種永續的關係存在，這件事務曾經存在過，影像以局部替代整體時，可透過因果關係指涉產生索引性聯想和參照性，重新再將其歸因 (imputed) 回來。換言之，一幅影像的意義效力乃在於再現性質，以及等同於被再現主體的性質 (Lechte, 2000: 250; Gillian, 2006: 75,101)。

⁹ 其分析出摹寫藝術與非摹寫藝術之間的二元性，像是：雕刻／繪畫、臉／裝飾、人／模仿、個別存在／社會功能、共同體／等級制度等抽象的表現。

質疑這種源自語言系統的二元對立和對真實看法。如：Derrida (1999) 就認為相對於本源而言，符號具備某種派生 (derivation)、替補 (supplementarity) 或再現的媒介性質，所以意義是不確定的，而是不斷地擴張或是收縮，包含著想像以及其他再現的改變 (Barthes, 1984: 120; Smith, 2004: 141, 169; 朱剛, 2005; Gillian, 2006: 100)。換句話說，圖像的意義在提供暗示，同一個圖像在不同的時、地或不同的使用者都可能產生不同的意義。

影像再現究竟是一個真實的符號學系統？抑或僅是符碼堆疊？的問題，Barthes (1999) 的知面 (stadium) 和刺點 (punctum) 兩種詮釋照片的方法，提供了克服符號不確定性的思考方向。知面與刺點存於同一張照片中，但各自產生不同的作用力。知面的層次，通常被符碼化，有規律的將觀者「鎖在」照片裡，即深受文化影響的影像解讀方法，它詮釋了照片中的符號。而刺點則是自由、非符碼化，經常是由一些不經意、微小不足道的細節構成，引起觀者想像，在其走出照片的當下，可能另外再出現的新的意義。知面是感情、意向性相互交叉所構成的「相互主體性」(intersubjectivity) 交流場域；刺點則代表潛在「換喻性」的擴展力，透過不經意的搬弄和展演，觀者領會照片中的指稱對象，並將之構連上個人的經驗 (Barthes, 1997: 36-37)。

由此看來，圖像性符號作為一種視覺特質，不僅是符碼化的，並藉由相似性 (likeness) 或類似性來代表客體 (Barthes, 1985: 353)。若從視覺人類學的學科經驗視之，視覺再現的客體確有其線索，攝影與其影像產品並非專屬製作者一個人的「編造」，它其實有其「物質性」條件與特定之「再現」與其指涉。人類學致力於各種文化系統內在結構的研究，若將所有可觀察的社會文化現象，解讀為一套符碼化過程，透過隱藏的社會邏輯加以建構和組成，這些隱藏的事項可能就是親屬關係系統、神話、儀式行為等 (Hooper-Greenhill, 1991: 49)。

綜合而言，符號研究的方法有其重要性，¹⁰ 但符號研究多專注於影像本身，對社會系統反身自省性較不重視，像 Saussure、Levi-Strauss 等人所專注於獨立於個人意識的客觀無意識模式狀態，採用客位的研究取向，就忽略了個人的知覺和經驗對形塑社會實體之影響，並流於重系統、輕事件、重共時性、輕歷時性的取向 (Sahlins, 2003: 233)。但反之，人類學的田野方法論及對文化的定義和反省，將有助於補足「所指」項喪失 (lost signified)，即社會生活的符號面／象徵面 (symbolic aspects) 與存在的物質狀態糾結

¹⁰ 一九六〇年代以前，符號學只是一種觀念，諸如：符號、符碼、宰制符碼、意識形態、神話和指涉系統理論和意義的研究，受到各種多樣觀看方式的挑戰。歷經一段時間的沈澱，人類學家、文學批評家和其他研究者，才逐步重視符號研究方法論的價值 (許綺玲, 2001: 138; Gillian, 2006: 120)。

的問題，能兼從主位的觀點進一步豐富圖像所指項可能具有的意義內涵，深刻描述圖像意義顯化（externalization）和變遷的狀態。

（二）寫實、真實與想像

在人類學田野，影像常被當成是寫實與紀錄的工具，作為理解「文化體系」的方法之一。對實證主義者而言：眼見為憑，攝影術是對真實世界最忠實完美的再現，相機提供了一個機械性和科學性的客觀證據及資料，代表一種寫實的歷史紀錄。同樣的，就歷史或典藏檔案文件的角度來看，照片圖檔亦常用來證實一種異時限的發展路徑，提供回溯過去時空的可能性，成為歷史因果推衍相當重要的佐證資料。然而從符號學的研究，卻說明影像本身在意義上的不固定性，這樣的特質與一般人認為持有事物的視覺證據，便能證明它確實曾經存在的概念是矛盾的。

以「愛戀排灣笛」紀錄片為例，胡台麗發現在她的許多拍攝經驗中，「明明是再真實不過的情景，回想起來都有一種如夢如幻的感覺，局內人與局外人多重意義的真與幻縈繞不去」（胡台麗，2003：101）。其實，真實牽連著主體與客體，不論是使用筆記或照相機，民族誌學者總在發現的那一刻就定義了真實，即主體與客體的連接（林文玲，2002：23）。也就是說，影像的呈現，一方面表現客體的客觀事實，另一方面所認知的事實非純然客觀的，也表達攝影者的主觀意圖，一種巧妙曲折的精心選擇，再經過觀者視覺上的生、心理機制，大量修飾、轉換之後的現象，已非外在世界本來的原貌和真實（Bourdieu, 1965: 8; Hastrup, 1992: 9）。故此，攝影實為突破主觀主義和客觀主義對立的最佳研究典範，提供所謂客觀性內在化和主觀性外在化的良好範例，填補了那些自稱「客觀地描述」外在對象科學所留下來的抽象空洞，亦補充了只是片面地誇大的主觀性，忽視外在客觀以及主客觀辯證轉化的主觀主義傾向（Bourdieu, 1965；王經武，1992：34-35）。

攝影固然不是真實的複製，但照片對於過去曾經存在的事物（that-has-been），具有確證之力量（Barthes, 1997: 93-94）。即使經選擇、壓抑、過濾、扭曲、變形而呈現出來的影像，至少也可證明是曾經存在的事物。但是，攝影捕獲的可能只是任意選擇下的片面現實，在客體的整體特質中，所保留下的只是某一個瞬間的切片、某一視角下呈現的視覺特質或某種「看」的方式。攝影所面對的，同時也是某種會持續消失的東西，所呈現出來的「過去」無法再次捕捉和回復；而且，照片裡的真實也永遠不能超越，真的東西只存在過一次，即使是用機械複製也無法重複其存在過的原樣（Barthes, 1997: 14）。

結果攝影就變成一種「過去式」的媒介，「以前曾在那裡」而非「現在在那裡」的事物。現下的照片在未來時空中，就成為死亡假面或死亡符號（Barthes, 1997: 44, 109-110；Mirzoeff, 2004）。

Jay Ruby (1975) 和 Karl Heider (1976) 皆主張民族誌影像作為溝通的媒介與技術，無論在方法上或資料的分析上，都要具備科學的邏輯和理論意涵。但是，攝影所獲得的是攝影觀念中的真實，並非科學本身，攝影中的真實成份，應是觀者真情流露情感部分的真實，而非科學理性部分的真實（Barthes, 1997: 93-94）。影像永遠是一種再現的物件，無法還原真實（Tagg, 1991）。「真實」的圖像，其實疊影著多重的現象，有機遇與「想像」的圖像，一樣成為「想像」的載體。例如：Rouch 的民族誌電影，便既是「真實」也是「想像」，將不同的文化符碼、怪異和尋常物件並置，以顯露另一個層面的真實——超現實（胡台麗，2003：20）。「觀者」、「被觀看者」、與「照片被拍攝的那一刻」之間所處文化歷史的差異距離和疊合現象，也顯示出人類學追求理解「跨文化」時的困境；人類學知識建構在假定的一種文化差異／不同步的時差上（林文玲，2002：19），但這並不表示對於「部分真實」的理解是沒有意義，或如解構主義所言，只是一種虛無。反之，透過對寫實、真實與想像細部「差異」的區辨（distinction），才可以更進一步釐清多重疊合意義的矛盾與迷惑，積極地去看待與理解不同文化邏輯之緊密和豐富層次。

（三）複製、再現與意識形態

最早的攝影家言談中的相機，類似複印機，當人們操作相機時，是相機在「看」。當影像被異化成為「物」，成為文化工業產品，複製的過程便是造成視覺革命性變化的關鍵。攝影並不只是複製「真實」而已，涉及現代社會重要的「再製」及「再現」過程（Sontag, 1997: 114-115, 224）。¹¹「真實事物的影像」和「影像的影像」互相交疊，影像世界逐漸取代了真實世界，影像再現過程中所產生的知識運作，有如人類學民族誌的生產過程，涉及知識、身份、權力等多重而糾結的關係和意識形態。

大多數的藝術品、民族學標本、民族誌影像，如今都因攝影複製為人所知。複製

¹¹ Feuerbach 在《基督教真髓》（1989 [1843]：序）中指出「我們這個時代」、「喜愛圖像甚於真實事物，喜愛複製甚於原創，喜愛再現甚於現實，喜愛外貌甚於存在。」一張照片不僅是圖像，或是一種對真實事物的詮釋，它還是一種形跡，某種用模版在真實事物上直接刷印出來的東西，像一只腳印或一具死面。對 Sontag (1997) 而言，攝影、由攝影模式延伸的藝術活動、品味模式，已經改變傳統藝術及其品味標準。攝影不全然是一種藝術形式，而是如同語言，作為一種媒介，藝術品在其間被製造出來。攝影已經遠超越其原來認定的受限角色（Sontag, 1997）。

的可能性在於一件物件、作品或形像，於各種不同「再現」脈絡中被賦予不同的意義（Marcuse, 1988; Lechte, 2000: 337-338; 廖新田, 2006: 161-166）。機械複製讓傳統作品中的第一義—即靈韻（aura）消逝，使得儀式價值被展示價值所取代（Benjamin, 1979）。於是，影像在一種由複製、擬仿物或擬象宰制的視覺範疇裡，脫離了與真實世界的關連。真實、再現到擬仿，以至於虛假之區分，同時涉及當代媒體理論中的寫實主義及現代主義的論辯：媒體寫實主義執著於反映社會現實，聯結影像呈現與其反映物之間的關係；而媒體的現代主義，在符號學及結構主義的影響之下，企圖解構的是影像意義生產的過程，以及意識形態透過再現系統的運作（Baudrillard, 1988; 陳光興, 1991: 27）。¹²

意識形態是一種富有歷史的存在，以及應為社會盡其角色的再現體系。對馬克斯主義論者而言，影像生產的機器，視同為窺視檢測社會的利器，由宰制者的意識形態操縱著照片畫面所傳遞的訊息，任何一種圖像皆蘊含了意義和再現的隨機產物，反映了攝影者和觀者的意識形態（王經武, 1992: 24; Althusser, 1999[1971]; 戴麗卿, 2007: 2）。¹³ 意識形態進一步甚可囚禁觀看的模式，以及美醜的區辨，如：Fanon 在《黑皮膚，白面具》（1971: 68）一書中指出，作為黑種人主體的自我意識，被固著於身體形象的可感外部，透過自己觀看他人（歐美白人）如何看自己的想像而定位。這種被殖民者的主體性持續被否定的看法。對 Homi Bhabha 而言並非完封在鏡像中，而是建立在殖民認同的觀念上。尤其反映一些博物館的展示中，被殖民者的再現往往成為一個無關痛癢存在的「他者」，排除於一般人類文化聯結和歷史潮流之外（Maxwell, 1999; 劉紀蕙, 2006: 4）。然而，人類學對殖民主義的批判，不但揭露被殖民者並非是無關痛癢的「他者」，更重要的是，透過對雙方群體的理解，更可以突顯在複製與再現之下，不同文化之間的界線。

對人類學而言，理解異我文化「再現體系」之真實與想像的定位，是反身性思考的重要契機。「再現體系」經過溝通、理解、詮釋而取得意義。當觀看的訊息透過認知作用理解文字、符號、表徵時，視覺作用便進入複雜文化運作的「再現工作」過程（Hall, 1997: 16-18）。單數大寫的再現（Representation）強調的是一個動作或過程，而當重點被放到複數小寫的再現（representations）上時，對象就變成了複數的主體、知識與文化的多樣產物（Fabian, 1983: 80, 1990; 林文玲, 2001: 201）。也就是說，若把攝影視為一

¹² 媒體後現代主義，主要是在捕捉擬仿的存在空間以及其潛在的效果，故 Baudrillard 主張不可能在後現代繼續區分所謂真實和虛假（Baudrillard, 1988）。

¹³ Karl Marx 是首先將「照像映寫儀」或「暗箱」視為意識形態之隱喻，滋生偽意識（false consciousness）溫床的人（Mitchell, 1986: 13; Crary, 1996[1992]; 戴麗卿, 2007: 2）。

個再現的過程，此過程最終製造出的成品即是一個大寫的他者。再現的他者基本上都是化約性的，會減損原來準確比例，同時不等於是真實，是一種幻象的真實，甚至是檢視集體意識的一面鏡子。再現時的目的與企圖心當成是一種意識型態，意識形態亦是一種迷思 (myth) (Barthes, 1985: 14-15)。

人類學理論雖然經歷不同思想流派的演變，對於「他者」（非西方）的闡釋與理解，卻一直立基於「我／本文化」、「非我／異文化」之間的相互觀照基礎之上 (Marcus and Fischer, 1986; Clifford and Marcus, 1986)。從 Malinowski 和 Radcliffe- Brown 開始，實證主義色彩已經逐漸改變成爲一種對於「他者」文化加以深入的「參與觀察」的理由；人類學變成「他者」思想的詮釋，在 Evans-Pritchard 時已經得到了全面論證；Levi-Strauss (1953: 526-527, 1969: 277-323) 提出被研究對象本身（他者）的「意識模式」與觀察者的「無意識模式 (idea models)」；到了 Sahlins (1976)，更進一步藉由「實踐理性」，反思人類學揭示「他者」文化的獨特意義結構的任務。人類學表現對非西方「他者」文化和社會制度的深切關懷，並常帶有反殖民傳統的意味。故由人類學觀點進行異我文化、殖民主義圖像的解剖，不僅提供一種泛文化比較論述的理解，亦有助於反思隱藏於視覺概念框架後的實踐理性及文化深層意義。

（四）影像、文字與敘事

影像與文字的不同呈現，皆涉及民族誌文類的敘事範式，與人類學者所要呈現的真實和文化界線相關。兩者都能傳達出他群與我群的交互文本，其記錄性嘗試也有類似的生產過程，都試圖去激發閱聽者，經由其敘述，得致某種關於「世界的樣子如何」與「它是怎樣運作」的看法 (林文玲, 2002: 10-11)。不過，由於本體論和認識論上各有其特殊性，文字和影像通常皆傳達文化中某些特定的視像面向，對文化的情感和精神 (ethos) 之感染力亦有不同的強度。Eisenstein 相信原始社會語言和內心語言更具意象和隱喻性，是語言的第一級過程；口說的語言則是第二級過程。影像則接近神話和內心的語言，可激起整個情緒感官的反應 (Wollen, 1969)。影像表現雖然不必模仿文字，文字思考表達方式也不能直接套在影像上 (胡台麗, 2003: 38-39)；但是，當影像一旦成爲所有語言和信息的象徵，人們不願意讀書、不交流思想，而是交流圖像、彼此娛樂，則將可預見文化會成爲 Aldous Huxley 於《美麗新世界》中所憂心之充滿感官刺激、慾望和無規則的遊戲 (Postman, 2007)。故此，口語、文字和影像之間典範的游移，爲民族誌敘事分析須積極面對的議題。

人類學傳統以文字作為紀錄、分析和研究發表的媒介，細緻的民族誌書寫，是人類學家不可或缺的途徑。然而，影像亦是種理念的中介或感知工具，可獨立成爲一種承載、詮釋、傳遞意義的行動體系，無需透過語言的中介便能自主運作。一八八〇年代後，人類學者開始注意到文字以外影像紀錄和傳達的重要性，當時影像多依附在文字論述之旁，用以補足文字敘述的不足，此時，影像並非是獨立存在的論述工具，而是田野研究和社會事實的佐證。受到「科學客觀」價值觀的影響，早期人類學者的拍攝手法，常選擇單一鏡位的形式，亦即在做田野調查時，將攝影機固定的架設在一段距離之外，採取「全知之眼」的觀點和位置，試圖記錄以爲絕對真實客觀的現場。這種客觀而疏離的敘述方式，與早期書寫民族誌的敘事風格雷同，當人類學田野反思性的文字論述成爲主流，客觀的迷思開始崩解的同時，也促使視覺人類學家進行作者「自我反射 (Self-reflexive)」的辨識 (Ruby, 1980; Pinney, 1992)。¹⁴以 Rouch 所建立的民族誌影片風格爲例，即有違「科學性」書寫民族誌傳統。再者，除去既有的工具論點外，研究者開始注意到視覺不只是分析的媒介而已，而是真正的客體存在 (MacDougall, 2006: 28)，進而倡議人類學家應該進一步思慮照片的本體論，包括：攝像的目的、拍攝客體和主體間的關係、主題的攝影觀點、主體的情緒狀態、或現場的氣味和氛圍，文字也可以作為攝影的輔助紀錄來理解 (Scherer, 1995 [1974]; Anderson, 2007)。

不過，影像和文字在敘述和呈現主體時，常會牽引出對比的力量，兩者的對比，在於文字符號與影像本身所訴諸的直接官能經驗皆有其侷限，關鍵在於對意義的操控上 (Taylor and Francis Group, 2006)。例如：John Berger (1972) 認爲沒有字幕的圖像，總可多方面的詮釋，一張有字幕 (文字) 的圖像，限制了潛在意義，可以用不同的方式曲解或變更意義，字幕成爲讀者被鼓勵開始解釋的架構。但對 Hastrup 而言，事件的本質無法被照片記載，照片的二度空間所能提供的資訊是有限的；例如在冰島公羊展示會的攝影經驗，發現男性祕密會社的儀式行爲現場所瀰漫著「雄陽」與「性」的氛圍，是無法捕捉進影像內的，反而需要透過文字和口語述說出來 (Hastrup, 1992: 9)。同樣地，胡台麗 (2003: 30) 在從事排灣族五年祭拍攝時，也發現影片無法有效表達祭儀的完整過程與經文禱詞的豐富內容，但胡不認爲一部紀錄應該擔負這樣的任務，有些資料要長期累積和整理，並適於以文字作記述分析。由此，從田野照片和插圖的標題、民族誌影

¹⁴ 關於影像中的作者「自我反射」，Ruby (1980) 曾提出：自傳 (autobiography)、自述 (self-reference)、自覺意識 (self-consciousness) 和自我反射 (self-reflexive) 四種層次，其並引用 Fabian 的論述，認爲此四種層次的辨識方法，係建立在觀眾對於影像訊息生產過程了解。萬蓓琪 (2007) 指出：「自傳式和自述式的影像，在行徑上僅傾向暴露生產作者的主觀論述，並沒有將『暴露作者』作為積極的目的性意義，而自覺和反射式的最大差別也在此」。

片上的字幕和旁白等來看，影像提供給人類學一種混合了具體表達、類審美、敘事和比喻式的線索；文字語言進一步成為識別、闡釋、穩固影像意義的工具，大舉滲入影像之中，提供文化認識的深度。兩者實有著互補而非相斥的敘事關係，相互闡述、釋義，擴大了彼此的手法，以及記錄、說服、分析和表達的內涵（Renov, 1993; MacDougall, 2006: 28）。

總合而言，人們觀看的經驗遠早於文字，其深層意義更不下於語言的作用（Berger, 1972: 7-10）。¹⁵ 影像獨特地透過經驗的再現而揭示出經驗的存在。不管我們從影像複製生產關係與藝術的需求，來看攝影的發生背景；或從意識形態的角度出發，端視攝影所具之啟發或遮蔽現實作用；攝影重要的意義就在於它是一種再現的成品，是處於社會和歷史脈絡內的一種表意實踐。視覺人類學許多複雜的意義，最後取決於其理論與洞察力是如何嵌入影像之架構中。我們一旦將自身放在自身社會中去「客觀參與法」，就看到了能從異文化中提煉出來的「概括性幻想」（Bourdieu, 1988）。人類學者把自身的經驗和田野實踐納入思考和觀察範圍，提供社會生活一定的概括，亦注意到要理解自身和被研究者的邏輯。誠如 Jay Ruby（1975）所言：「到底是文化人類學的影像，還是影像的文化人類學？」透過人類學與視覺理論方法學上的互相取徑，或可促使研究者對視覺人類學的理論定位進一步釐清，從而反思人類學影像在諸多場域中的實踐意涵。

三、影像觀看在人類學博物館實踐的反思

在世界文化視窗的當代博物館中，影像已是傳達觀念不可或缺的媒介。面對影像所引發的歷史複雜性及跨文化的衝擊，過去所期待在人類學博物館傳遞「真實」文化的想像，已顯現出複雜與糾葛的關係。尤其以博物館作為一種場域，在「看與被看、見與不見、主體與客體」中標示出內外雙向或對比之位置，乃至多重身份的辯證。除此之外，博物館場域所潛在的權力關係，更左右了影像傳遞的力量。本節將結合影像在人類學博物館的實踐，作為討論影像意義的差異面向。

博物館與民族誌影片的生產與展示，一直有著極為密切的關係（胡台麗，2006：71）。早期博物館常將照片當作具有精確記錄能力的媒介物，不僅透過鏡頭再現物件，對標本做清楚的視覺描述外，同時展現物件的次序和博物館之於百科全書檔案的慾

¹⁵ 對 Bourdieu（1984: 2-3）和 Mitchell（1986）而言，觀看行為和認知行動是一連續且密不可分的動作。廖新田（2006：5）進一步指出：「觀看不只是視覺神經的反射作用，更是一種選擇，意識的投射以及連結，並以自身為中心建構出一個有意義的世界，一個互為影響的敘事網路」。

求，具有效拓展文化物件流通的角色，並為跨越時空的研究，提供新視野（Ivins, 1953: 178; Schaaf, 1998）。Roger Fenton 曾從一八五〇年代中葉大英博物館的古典雕塑圖片中，發現照片本身，除了作為標本藏品的目錄清單或紀錄，從題材選擇意識到風格呈現，亦製造出標藏品周邊文化價值的氛圍（Piggott, 1978; Edwards, 2001: 51）。由此，透過物件索引和換喻（metonymy）的本質，民族學標本的攝影預示了蒐藏經驗的延伸，結合了攝影技術和人類學等各層次觀看物件的學科立場，同時也將物件投射在多樣功能的實務運作之中。

除了民族學物件標本的照片外，人物影像在博物館展示中，亦常被當作一種文化再現的視窗，進而成為不同時空視覺霸權交錯凝視的棲地。因為，博物館和影像一樣，從來就不是觀看世界的透明窗戶。被殖民者的圖像在博物館展示和再現中被完美複製，所傳達的文化表象看起來既確定又清楚，而其以類似鏡子的觀看模式，也決定了可見／不可見、喜好／憎惡、美麗／醜陋、優越／劣勢等的空間化區隔。看與被看、主體與客體的觀視位置，實際影響著所見與所不見。

以順益臺灣原住民博物館為例，開館元年（1994）即取得日本東京大學總合研究資料館的授權，推出「跨越世紀的影像：鳥居龍藏眼中的臺灣原住民」特展，依雅美、阿美、卑南、排灣、魯凱、泰雅、布農、鄒、邵、平埔族群分類，展出鳥居龍藏所拍攝的143幅影像作品。鳥居龍藏在日本殖民臺灣時期，應臺灣總督府和東京帝國大學派遣，於一八九六至一九〇〇年間走訪臺灣各原住民部落，進行影像寫真調查旅行（宋文薰，1994；鳥居龍藏，1996），所留下的玻璃底片紀錄，捕捉了早期原住民族與人類學工作者初遇的身影。不過，孫大川從原住民的立場，指出鳥居龍藏採踏式的影像蒐獵，隱含的是博物學式的工具與目標：「只是一種博物學式對動、植物的分類研究，而不是對一個人、一個民族、一個文化的態度」（1994：55）。¹⁶ 俟經百年來時空背景的沈澱，這些夾帶殖民治理目的之影像記錄，在博物館的場域中，逐也轉化為喚起連結文化記憶的符碼。

影像同時可能藉由博物館場域，宣示國家族群觀看歷史的認同和衍變。由美國國務院（United States Department of State）主導的「神聖的遺產：愛德華·寇蒂斯（Edward

¹⁶ 順益臺灣原住民博物館，長期關注原住民部落漫遊者視覺經驗。曾舉辦的攝影展演活動包括：「臺灣原住民文化影像」攝影比賽（1994）、「歲月·部落·原住民：臺灣原住民影像回顧展」（2000）、「『紐』轉印象：臺灣原住民肖像系列畫展」（2002）、「鏡頭下的達悟族：蘭嶼達悟族影像特展」（2002）、「原住民族正名運動攝影暨史料展」（2005）、「自信與尊嚴——祭典·服飾·婚禮：王焯昶攝影巡迴展」（2006）、「墨西哥的藝術與革命影像：Tina Modotti 攝影作品展」（2010）、「湯姆生南臺灣旅行紀錄攝影展」（2011）等（順益臺灣原住民博物館 1994；2011）。

S. Curtis) 美國印地安人影像展」，以「呈現北美洲原住民多元部族與文化採樣，並且對這位攝影家暨民族誌學者致敬」為宗旨，60 幅攝影作品以地域區分：大平原、西南部、西北沿海地區、高原以及阿拉斯加等單元。該展自二〇〇五年起透過外交途徑展開世界巡迴之旅。¹⁷Edward S. Curtis 被喻為做北美印地安民族誌全面影像紀錄（1906-1930 年間）的第一人，於一九〇六至一九三〇年間走訪北美 80 多個印地安部族，拍攝近 4 萬 5 千張玻璃底片，製作了美國原住民史上第一部動態影片，同時也用蠟模圓筒錄製了 1 萬卷語言和音樂的紀錄，出版了 20 套冊《北美印第安人, The North American Indian》（1921-1930）攝影集。美國在臺協會在新聞稿中表示：「Curtis 為往後的世代保存了美國歷史上一段重要的時代，並且讓後人得以了解美洲原住民的生活經驗。」不過，Franz Boas 認為 Curtis 的作品充滿了詮釋意味，介入相當個人化意識，如要求被拍攝者穿著傳統服裝，有著畫意風格等，不能算是真正的寫實紀錄攝影（國立臺灣博物館，2007：4-33）。

許多以民族文化為主題的展示，民族學標本物件與影像媒體常如影隨行，是博物館不可或缺的功能寫實主義圖像符號。國立自然科學博物館（以下簡稱科博館）「海角印象：劉其偉父子的新幾內亞行」（2011）影像特展，即是配合物質文化標本，用以完整共構原住民部落意象的案例。劉其偉、劉寧生父子是極少數赴新幾內亞進行文物和影像採集的臺灣人。一九九三年深入高地、雨林、沼澤和島嶼等不同的地域，結合了藝術、探險、田野調查、文物採集以及標本國家化入藏的轉折。所採集捐贈的 240 組件物質文化標本，是科博館第一批大洋洲民族學館藏，同時也是「大洋洲廳」建置的重要基礎。劉其偉此行也透過鏡頭，捕捉當時所見原住民的生活面貌和生態環境，留下了 64 卷黑白膠片、2 千張彩色幻燈片和 60 小時動態影像。在建國百年元旦，同時是劉其偉百歲冥誕之際，科博館以百幅黑白影像，規劃「劉其偉、劉寧生父子的文化探險」、「人模人樣：伊甸園之子、母子樂園、男人、女人」、「人與自然的樂章：靠山吃山、傍水吃水」、「人與精靈的世界：雕刻、畫臉、儀式、樂器」、「原物干欄：新幾內亞的物質文化」、「旅程的終點是創作的起點」單元。影像以草繩交錯垂懸於干欄式竹架間，角落是探險隊在希匹克河流域部落紮營的場景，草編帆面獨木舟船桅、漁網和漩渦球則混搭出水上筏舟意象，最後則進入劉其偉家的起居室和畫室，擺置其手稿、畫作摹本、畫具、藏書等。誠如策展誌所言：「在傳統文化快速崩解的世紀，這些珍貴的圖像紀錄，除了述說

¹⁷ 「神聖的遺產：愛德華·寇蒂斯美國印地安人攝影」於二〇〇七年九月至二〇〇八年一月間，在全臺 4 家博物館巡迴，分別是：國立臺灣博物館，國立自然科學博物館，國立臺灣史前文化博物館，高雄市立歷史博物館。



圖 1：「神聖的遺產：愛德華·寇蒂斯美國印地安人攝影」巡迴展。將圖像裱框懸於素色牆面上，採用典型的美術館式展場設計。



圖 2：導演 Anne Makepeace 拍攝之 Edward S. Curtis 生平紀錄長片，包覆在暗箱式的帷幕內播放。國立自然科學博物館展示場景。



圖 3：「海角印象」特展以竹枝和草繩等天然素材配搭照片。「人模人樣」單元的十字架底座結構，象徵傳統信仰已逐漸被基督宗教所取代。



圖 4：「海角印象」特展的「人與自然的樂章」單元，草編船帆和竹架，同時表現大洋洲船舟和干欄式建築特色。左側柱面環貼捐贈標本圖說，由此人文地景、物質文化與影像相互得以輝映。

當時文物採集的背景脈絡，同時也見證了『人類最後石器時代世界』的樣貌」（楊翎，2011），科博館一方面將百幅恐不復再見的「停格」鏡頭，鑲嵌在自然意象的部落氛圍中，另一方面則企圖讓觀眾進入探險者心路歷程的轉換空間，表達迴旋於生活中各種可能的態度。

博物館重塑視覺過程，往往伴隨著複雜結構關係的形塑。因為，觀看影像的方法，若加入的博物館的介面，應是在四個中心、四個主體、四種位置、四種意義之間游移擺盪，闡釋迴路中的四個端點：「被攝者」、「攝影者」、「策展者」和「觀者」。這四個端點常被視作互相構成彼此，被概念化為一種內在關係（Hall, 1999: 310; Gillian, 2006: 138; MacDougall, 2006: 355）。對應於人類學書寫，這種關係則代表「民族誌作者」、「研究對象」、「出版者」和「讀者」。若以人類學方法論之中的「主位（emic）」和「客位（etic）」的概念來檢視這些端點，博物館實踐是記錄視覺意象的觀看過程，並非在觀看的主位和客位間畫上界線，而是一種主位和客位、觀看交融的產物。

如果權威式的表述，對人類學書寫和博物館展示是種問題的話，那麼攝影，作為一種寫實主義者的工具，必然帶入類似的問題，而且更為複雜。因為相較於民族學攝影，博物館影像的形式和文類，除了由人類學家、田野工作者、探險家、旅行者或肖像畫家等提供外，還加入博物館的登錄員、策展者或決策者多重共構的角色，涵蓋的範圍更為寬廣。博物館媒材和民族誌文本產出亦有類似的過程，總是必須經過人為的篩選、蒐藏、解釋和展出。以博物館為基地的人類學家，在重新建構文化、族群意義及認同時，一方面要顧及來自人類學同行的專業批判，另一方面也不得不迎合社會主流價值和優勢觀眾的視覺語言，採行迎合社會普羅大眾品味的展示文字和圖像。一旦進入了意義層次的實踐，圖像就成為一個具有複雜秩序的再現體系，也是一個不停變動的符號系統。對 Bourdieu 而言，博物館是散播菁英階級品味的文化機構，透過其積極推動，區隔「通俗／高尚」階級，達致社會分化的果效。在展場凝結的時空膠囊中，重組後的圖像，勢所難免成為神聖、疏離和藝術化的異我文化想像，並為公民社會凝視的焦點（Bourdieu, 1984; Lefebvre, 1991; Ames, 1992: 139; Bouquet, 2000; Shinie, 2007）。

由於博物館同時是具開放意識（a sense of open-endedness）的文本，儘管專業主義有壟斷知識和論述權力的嫌疑，但是展場的氛圍、圖像、真實物件乃至觀眾，皆可能作為收視和解構意義的線索。製造意義最重要的主體，不純粹是展品裝置或設施，也不僅是背後研究、採集、拍攝、設計和製作者，而是攜帶著自我視覺偏好和知識的行動者，即在參觀過程中創造自身意義的公民社會網絡。換言之，觀眾並非全盤或被動接受博物館框架的個體，其主體的能動性（agency），經常體現在自由安排參觀時間和同伴、任意穿梭流動於展場空間、選擇喜好的停留觀賞展區、參與情境展示互動、蓄積經驗以及建構意義等層面（Lefebvre, 1991; Gillian, 2006: 29, 235-237; Shinie, 2007）。

關於視覺影像和觀眾互相構成的觀點，在精神分析理論中被當成一種能動力，因為某種視覺性或時常碰面的視覺影像，常會指引自我進入特定類型的主體性，主體性則持續透過視覺影像和各種意義結構的交涉，而一再地被重申和強化（Gillian, 2006: 135-140）。如 Lacan 的鏡像期理論，指出幼兒自我感覺的形成，是從鏡子中「看到」自己是個別的、完全整合及全部的形體；也就是說，我們開始把自己看做是個別的個體，同時是主體（觀看的自我）和客體（被觀看的自我）。主體並非如笛卡兒所暗示可以觀看、思考而超越的主體，而是已經被化約為點狀而沒有身體的觀看位置（Lacan, 1978: 77; Storey, 2003: 135; Armstrong, 2006: 32; 劉紀蕙，2006：6-7）。在可見性的基礎上，無獨有偶的 Barthes（1997: 132）也指出：我們看照片時，往往把照片中的主體置換為客體，其意義存在於我們的解釋中；自己也變成了「他者」（Barthes, 1997: 91-92）。

再者，Lacan 所謂的空間化與視覺化上所虛構的「我」，也正面對後馬克思和後結構主義思想中關於主體位置與認同的討論。三者的觀點，其實都指向主體如何進入一個共識場域所架構出的自居位置，約束己身的行為思想，使其符合隱形觀看之眼的要求，從而完成主體與主觀位置的觀看問題。例如：Althusser (1999[1971]) 將觀看／監視位置與主體的關係，放在國家機器隱喻的意識形態來說明，認為個體以主體的方式從屬於絕對主體（國家），並執行絕對主體的意志。再者如 Foucault 的全景敞視建築理論（panopticism），以隱藏之眼作為權力核心，指出權力擁有者應該是可見的，卻不可確知亦無法被清楚看見，被囚禁者因而處於被隔絕與被觀察的孤立狀態。至於 Homi Bhabha 的殖民論述，更加強調來自國家、權力、意識形態的優勢位置，指出殖民主體是具有生成能力的權力產物，殖民權力的監視功能和視覺內驅力體系之間關係密切。由此，「可見性」被上揭思想家看作為權力操作的媒介，牽涉了窺看慾望、模擬慾望、監視機制以及被監視的慾望（Foucault, 1995[1977]: 210; Bhabha, 2004; 廖新田，2006：87-91; 劉紀蕙，2006：5，11; Gillian, 2006: 215-216）。

循此脈絡檢視博物館各階段展演模式，可看出不同知識／權力關係下所建構的主體性闡述，相當側重於主體和客體的觀看位置和形式，「看與被看」涉及博物館知識體系內在的「可見物」與「不可見物」之分配、主位客位觀看位置、展示空間化分配和區分的機制，以及監視與控制權力之扣連和位移。此外，若將博物館與監獄、療養院、軍營或學校機制等同，視博物館為近代國家興起的權力裝置，博物館在國家機器的召喚下，也可能在觀看展示中心的主體，並凝視己身在其中被召喚、創造的形象。也就是說，觀視的個體（如：攝影者、策展者、觀眾），透過位居中心的絕對主體（國家或博物館）來確知己身（如：被攝者、攝影者、策展者、觀眾）的位置，從而呈現出一種雙重的鏡像映照結構（hall of mirrors）。換言之，大主體（國家）與小主體（觀眾）在博物館空間中相互觀看，被展示族群文化自身的形象（如：臺灣的南島語族、北美的印第安族群），也只能在從屬於大主體（國家或博物館）之後才得以被看見（Mitchell, 1986; Althusser, 1999[1971]: 108; 林伯欣，2004：11; 劉紀蕙，2006：11）。

若從族群性與文化身份形塑的面向來看，博物館展示「族群文化」圖像的種種當下，亦是一種進行族群差異區辨的過程。在博物館時空環境的再製化過程中，不論是臺灣的南島語族、北美的印第安族群或新幾內亞的原住民影像，皆有機會出現符碼轉換（transcoding）的現象，再次挪用成另一種新的意義。也就是說，博物館可將影像既存的意義進行整飾，以創造出對應展示時空環境的象徵符號，繼而進行意義的競逐和轉換。在博物館化的過程中，這些族群文化的圖像可以（被）看出與看到，這些圖像所提供的「族

群」與「族群性」視覺訊息，具有展現文化面貌差異意義、支持族群身份認同的效應。影像展演之獨特文化身份，就博物館視覺文化實踐而言，有別於傳統的書寫所傳達的訊息，基本上透過物質性的科技紀錄和視覺陳述的技術，提供文化創造性敘說的可能，且連結至身份建構和表達的途徑（Hall, 1997: 270; 林文玲，2003：147）。

本段聚焦於博物館為影像展示場域來論證，雖然靜態照片與動態影像兩者在意義產生、再現、敘事方法、詮釋、歷史、美學理論、受眾觀看的心理過程或感知位置不盡相同，但若從文化研究所架構的批判傳統的視覺取向理論來思考，皆提醒我們在探究視覺系統時，必須要進入文化中有關「可見性」、「觀看位置」與「視覺化」的介面來理解。視覺人類學的跨學科連結議題，實乃皆環繞著對象被視覺化之後，被賦予的象徵價值、意識形態及情感等層面的思考。尤不可忽視的是，視覺實踐之意義係由圖像和觀者之間的對話所建構（Foucault, 1994[1963]; Edwards, 2001: 183; 林文玲，2002：5，2003：172；劉紀蕙，2006：10-11）。

四、結語

視覺影像在當代人類學的研究與應用，扮演不可或缺且複雜的再現角色。然而，影像在本質上的歧異性，對於一向強調建構地方知識的人類學民族誌書寫的學科精神有所矛盾。影像不僅是田野記錄儀式的一部分，在離開田野脈絡後，其符號變異的特質，具有自動產生意義的能力。尤其在博物館的實踐上，視覺意義操弄的複雜度和再現脈絡的多元性，已超出人類學傳統詮釋模型，需要進一步地釐清。

綜此本文主要聚焦於人類學與視覺文化研究的關懷處境，以此檢視影像在博物館中的展演與消費。首先回顧人類學歷史發展脈絡中的視覺路徑，以影像理論意涵為經緯，置入博物館再現的時空情境中評析，試圖透過視覺影像、人類學和博物館三者「跨領域」間的對話，反身指涉主體性的辯證和詮釋性的消長，以期拓展視覺意義的產生、流動與再脈絡化過程的理解。

自從攝影術問世之後，大幅度改變了人們對世界的認知。如果田野工作是人類學知識建構的基礎，影像則為田野工作提供了確實性（certainty）和說服力的再現證據。當攝影成為田野方法論上的工具時，透過攝影機去看與被看（observers and the observed）、攝與被攝，便涉及一九七〇年代以來，人類學對客位（etic）與主位（emic）之參與觀察、詮釋觀點和對知識本質的反省。尤其是博物館作為人類學影像再現的重要場域，對博物館內的人類學工作而言，除了須顧及來自人類學同行的專業批判，一方面也得溶入社會

主流價值和普羅大眾視覺品味，由此進入意義層次的實踐，圖像就成爲一個具有複雜秩序的表徵體系，也是一個不停變動的符號系統。因爲，博物館影像的形式和文類，除了由攝影者等提供外，還加入了決策者、策展人、人類學家、登錄員、甚或觀眾等多重建構的角色，此間所面對之文化認識的方法論，以及呈現異文化研究的認識論基礎，皆有可能成爲人類學重新思考方法論或發展理論方向的契機。

總結而言，民族誌影像實踐糾結著知識論、方法論、政治轉向之文化權力和倫理學等面向。近代後殖民的國家或社群，試圖重新界定並定義殖民和少數族群之文化身分、社會認同及視覺圖像表徵，影像、人類學和博物館三者間關係的論述，顯然變得相當迫切。本文透過不同學科對影像複雜本質的釐清，一方面作爲理解影像複雜度與意義歧異性的借鑑，另一方面，同時回到人類學對不同文化在面臨去脈絡、跨脈絡與再脈絡的區辨，作爲反身性理解文化界線的重要途徑。這樣的釐清在當代全球化的時代之下，面對跨文化之間的視覺體系溝通的博物館場域中，顯得更具意義。因爲，人類文化多樣化的詮釋模型出現和運用，表示視覺人類學是需要結合出一個批判性、理論性、與跨學科界限，尋求整合的視覺理論研究空間。

參考文獻

一、中文

王經武

1992 《論布爾迪厄的攝影社會學》。東吳大學社會學研究所碩士論文。

朱剛

2005 〈想像、再現與重複：Derrida 對胡塞爾關於實在話語與想像話語之區分的解構及其意義〉。
網路資源，<http://www.jdsx.org/papers/050320zhu.htm>，檢索日期，1月5日。

李子寧

2005 〈約翰·馬歇爾的「喀拉哈里家族」五部曲〉。刊於《臺灣國際民族誌影展—家的變奏》，頁：50-63。臺北：臺灣民族誌影像學會。

李道明

2007 〈爭議性與影響力十足的羅伯·嘉納與他的經典作《死鳥》〉。
網路資源，http://www.tieff.sinica.edu.tw/ch/2007/part/part5_41.html，檢索日期，10月30日。

宋文薰

1994 《跨越世紀的影像：鳥居龍藏眼中的臺灣原住民》。臺北：順益臺灣原住民博物館。

林文玲

2001 〈米酒加鹽巴：「原住民影片」的再現政治〉。《臺灣社會研究季刊》，43：197-234。

2002 〈視覺性與人類學知識的條件〉。《國立臺灣大學考古人類學刊》，59：4-39。

2003 〈臺灣原住民影片：轉化中的文化刻寫技術〉。《國立臺灣大學考古人類學刊》，61：145-176。

2005 〈Judith 與 David MacDougall 的人類學電影〉。刊於《臺灣國際民族誌影展—家的變奏》，頁：36-47。臺北：臺灣民族誌影像學會。

林伯欣

2004 《近代臺灣的前衛美術與博物館形構：一個視覺文化史的探討》。輔仁大學比較文學研究所博士論文。

吳瓊

2005 〈視覺性與視覺文化：視覺文化研究的譜系〉。刊於《視覺文化的奇景觀—視覺文化總論》，頁：1-9。北京：中國人民大學出版社。

邱天助

2004 《布爾迪厄文化再製理論》。臺北：桂冠圖書。

胡台麗

1991 〈民族誌電影之投影：兼述臺灣人類學影像實驗〉。《中央研究院民族學研究所刊》，71：183-208。

1992 〈影像人類學〉。刊於《文化人類學（下冊）》，莊英章等編，頁：141-163。臺北：國立空中大學。

2003 《文化展演與臺灣原住民》。臺北：聯經。

2006 〈臺灣原住民民族誌影片的新貌〉。《博物館學季刊》，20(4)：59-72。

孫大川

- 1994 〈面對人類學家的心情：「烏居龍藏特展」罪言〉。刊於《跨越世紀的影像：烏居龍藏眼中的臺灣原住民》，頁：53-55。臺北：順益臺灣原住民博物館。

許綺玲

- 2001 〈臺灣攝影與「中國」符號初探：在不在：符號在哪裡？「中國」在哪裡？〉。刊於《他者之域－文化身分與再現策略》，劉紀蕙編，頁：135-175。臺北：麥田。

國立臺灣博物館

- 2007 《神聖的遺產：愛德華寇蒂斯美國印地安人影像特展》。臺北：國立臺灣博物館。

烏居龍藏

- 1990 《東京大學總合研究資料館所藏烏居龍藏博士攝影寫真資料カダク》，第2、3部。東京：東京大學。

- 1996 《探險臺灣：烏居龍藏的臺灣人類學之旅》，楊南郡譯。臺北：遠流。

楊翎

- 2011 〈海角印象：劉其偉父子的新幾內亞行特展〉。《國立自然科學博物館館訊》，278:1。

陳光興

- 1991 〈真實、再現、擬仿：布希亞的後現代媒體社會學〉。《臺北：當代雜誌》，65：18-29。

森丑之助

- 1995 《臺灣蕃族圖譜》。臺北：臨時臺灣舊慣調查會。

順益臺灣原住民博物館

- 1994 《跨越世紀的影像：烏居龍藏眼中的臺灣原住民》。臺北：順益臺灣原住民博物館。

- 2011 〈順益臺灣原住民博物館大事記要〉。網路資源，<http://www.museum.org.tw/014.htm>，檢索日期，3月5日。

萬蓓琪

- 2007 〈三種關於真實的影像實驗〉。
網路資源，<http://iwebs.url.com.tw/main/html/filmism/000901a.htm>，檢索日期，9月5日。

廖新田

- 2006 《從深層到表面：現代主義與後現代主義視覺模式研究》。國立臺灣大學社會學研究所博士論文。

劉紀蕙 編

- 2002 〈文化研究的視覺系統〉。《中外文學》，30(12)：12-23。

- 2006 《文化的視覺系統 I、II》。臺北：麥田。

戴麗卿

- 2007 〈數位媒體科技 VS. 藝術意識形態〉。
網路資源，<http://navigator.digiarts.org.tw/lounge/pdf/li-qing-dai.pdf>，檢索日期，5月8日。

蔡政良

- 2006 〈我與我的人類學〉。
網路資源，<http://www.oz.nthu.edu.tw/~d929802/anthropology/index.htm>，檢索日期，5月5日。

二、外文

Ames, Michael M.

1986 *Museums, the Public and Anthropology*. Vancouver: University of British Columbia Press.

1992 *Cannibal Tours and Glass Boxes: The Anthropology of Museums*. Vancouver: University of British Columbia Press.

Armstrong, Nancy

2006 〈影像與帝國：視覺文化的簡要系譜 [Image and Empire: A Brief Genealogy of Visual Culture]〉，吳雅鳳譯。刊於《文化的視覺系統 I》，劉紀蕙主編，頁：39-52。臺北：麥田。

Anderson, Christian Alan

2007 Theories of the Visual in Anthropology: Reflections on Visual Representation in Theory and Practice. Electronic document, http://omnivoyage.org/Theories_of_visual_anthropology.htm#_1. Accessed March 1.

Althusser, Louis

1999[1971] Ideology and Ideological State Apparatuses. In *Visual Culture: The Reader*. Jessica Evans and Stuart Hall, eds. Pp. 317-323. London: Sage Publications.

Asch, Timothy and Patsy Asch

1995 Film in Ethnographic Research. In *Principles of Visual Anthropology*. Paul Hockings, ed. Pp. 335-360. Berlin: Mouton de Gruyter.

Asch, Timothy, Linda Connor, and Patsy Asch

1996 *Jero Tapakan: Balinese Healer. An Ethnographic Film Monograph*. Los Angeles: Ethnographics Press.

Bal, Mieke

2003 Visual Essentialism and the Object of Visual Culture. *Journal of Visual Culture*, 2(1): 5-32.

2005 The Commitment to Look. *Journal of Visual Culture*, 4(2): 145-162.

Ball, Mike and Greg Smith

2001 Technologies of Realism? Ethnographic Uses of Photography and Film. In *Handbook of Ethnography*. Lyn Lofland, eds. Pp. 302-319. London; Sage Press.

Banta, Melissa and Curtis M. Hinsley

1986 *From Site to Sight: Anthropology, Photography and the Power of Imagery*. Cambridge: Peabody Museum Press.

Barthes, Roland

1984[1964] Elements of Semiology. In *Writing Degree Zero and Elements of Semiology*. Pp. 77-165. London: Jonathan Cape.

1985 *The Grain of the Voice: Interview, 1962-1980*. Translated by Linda Coverdale. Berkeley: University of California Press.

1997[1980] 《明室：攝影札記 [Camera Lucida: Reflections on Photography]》，許綺玲譯。臺北：臺灣攝影工作室。

1999[1971] Rhetoric of the Image. In *Visual Culture: the Reader*. Jessica Evans and Stuart Hall, eds. Pp. 33-40. London : Sage Publications.

- Baudrillard, Jean
 1988 *The Evil Demon of Images*. Australia: Power Institute.
- Benjamin, Walter
 1979 The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In *Illuminations*. Harry Zohn, trans. Pp. 219-53. Glasgow: Fontana.
- Benedict, Ruth
 1946 *The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture*. Boston : Houghton Mifflin Company.
- Bennett, Tony
 1995 *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge.
- Berger, John
 1972 *Ways of Seeing*. London: BBC Publications.
- Berger, John, and Mohr Jean
 2007[1982] 《另一種影像敘事 [Another Way of Telling]》，張世倫譯。臺北：三言社。
- Bhabha, Homi K.
 2004 〈他者的問題：刻板印象和殖民話語〉。刊於《視覺文化讀本》，羅崗、顧錚編，頁：218-230。桂林：廣西師範大學出版社。
- Bouquet, Mary
 2000 Thinking and Doing Otherwise: Anthropological Theory in Exhibitionary Practice. *Ethnos*, 65(2): 217-36.
- Bourdieu, Pierre
 1965 *Photography: A Middle-Brow Art*. Cambridge: Polity Press.
 1984 *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
 1988 *Homo Academicus*. Cambridge: Polity Press.
- Cardozo, Christopher
 2005 Introduction. In *Sacred Legacy: Edward D. Curtis and the North American Indian*. Pp.19-25. Burlington: Verve Editions, Ltd. And Cardozo Fine Art.
- Chow, Rey (周蕾)
 2005 〈幻影學門 [A Phantom Discipline]〉，林建國譯。刊於《文化的視覺系統 II》，劉紀蕙編，頁：21-50。臺北：麥田。
- Clifford, James
 1988 *The Predicament of Culture*. Cambridge: Harvard University Press.
- Clifford, James and George Marcus eds.
 1986 *Writing Culture: the Poetics and the Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Coombes, Annie
 1994 *Reinventing Africa: Museum, Material Culture and Popular Imagination*. New Haven: Yale University Press.

Crary, Jonathan

1996[1992] *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. London: MIT Press.

Derrida, Jacques

1999[1967] 《聲音與現象 [La voix et le phénomène]》，杜小真譯。北京：商務印書館。

Edwards, Elizabeth

2001 *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford: Berg Publishers.

Eco, Umberto

1982 Critique of the Image. In *Thinking Photography*. Victor Burgin, ed. London: MacMillan Press.

1984 *Semiotics and the Philosophy of Language*. London: Macmillan.

Evans-Pritchard, Edward E.

1940 *The Nuer*. Oxford: The Clarendon Press.

Fabian, Johannes

1983 *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*. New York: Columbia University Press.

1990 Presence and Representation: the Other and Anthropological Writing. *Critical Inquiry*, 16(4): 753-772.

Fanon, Frantz

2007[1971] 《黑皮膚，白面具 [Black Skin, White Masks]》，陳瑞樺譯。臺北：心靈工坊文化事業。

Feuerbach, Ludwig

1989[1843] *The Essence of Christianity*. George Eliot, tran. New York: Prometheus Books.

Firth, Raymond

1995[1936] *We, the Tikopia*. Boston: Bescon Press.

Foucault, Michael

1994[1963] 《臨床醫學的誕生 [Naissance De La Clinique]》，劉絮愷譯。臺北：時報文化。

1995[1977] *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Alan Sheridan trans. New York: Vintage.

Geertz, Clifford

1973 Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture. In *The Interpretation of Cultures*. Pp. 5-10. New York: Basic Books.

1983 *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York: Basic Books.

Gillian, Rose

2006[2001] 《視覺研究導論：影像的思考 [Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials]》，王國強譯。臺北：群學。

Grinshaw, Anna

2001 The Anthropological Cinema of Jean Rouch. In *the Ethnographer's Eye*. Pp.90-120. London: Cambridge University Press.

Hall, Stuart ed.

1997 *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications.

- 1999[1971] Introduction: Looking and Subjectivity. In *Visual Culture: the Reader*. Jessica Evans and Stuart Hall, eds. Pp. 309-314. London: Sage Publications.
- Hastrup, Kirsten
1992 Anthropological Visions: Some Notes on Visual and Textual Authority. In *Film as Ethnography*. Peter Ian Crawford and David Turton, eds. Pp. 8-25. Manchester: Manchester University Press.
- Heider, Karl G.
1976 *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press.
- Hooper-Greenhill, Eileen
1991 A New Communication Model for Museum. In *Museum Languages*. Gaynor Kavanagh, ed. Pp.49-61. London: Leicester University Press.
1992 *Museums and the Shaping of Knowledge*. London: Routledge.
- Ivins, William
1953 *Prints and Visual Communication*. London: Routledge.
- Kano, Tadao and Kokichi Segawa (鹿野忠雄、瀨川孝吉)
1956 *An Illustrated Ethnography of Formosan Aborigines Vol. 1 The Yami*. Tokyo: Maruzen Company, Ltd..
- Lacan, Jacques
1978 Of the Gaze as Object Petit a. In *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. Alain Sheridan, trans. Jacques-Alain Miller, ed. Pp. 67-122. New York: W.W. Norton.
- Lechte, John
2000 《當代五十大師 [Fifty Key Contemporary Thinkers]》，王志弘、劉亞蘭、郭貞伶譯。臺北：巨流圖書。
- Lefebvre, Henri
1991 *The Production of Space*. London: Blackwell.
- Levi-Strauss, Claude
1953 Structural Anthropology. In *Anthropology Today*. Alfred Louis Kroeber, ed. Pp. 524-553. Chicago: University of Chicago Press.
1968 *Structural Anthropology. Vol.1*. London: Allen Lane.
1976 Chapters on Art. In *Structural Anthropology*. Pp.245-281. New York: Basic Books.
- Loizos, Peter
1993 For the Record: Documentation Filming from Innocent Realism to Self-Consciousness. In *Innovation in Ethnographic Film*. Pp. 16-44. Manchester: Manchester University Press.
- MacDougall, David
1997 The Visual in Anthropology. In *Rethinking Visual Anthropology*. Howard Morphy, and Marcus Banks eds. Pp.276-295. New Haven: Yale University Press.
2006[1998] 《邁向跨文化電影之路 [Transcultural Cinema]》，李惠芳、黃燕祺譯。臺北：麥田。
- Malinowski, Bronislaw
1991[1922] 《南海舡人 [Argonauts of the Western Pacific]》，于嘉雲譯。臺北：遠流。

Marcus, George E.

- 1990 The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage. *Society for Visual Anthropology Review*, 6(1): 2-44.

Marcus, George E. and Dick Cushman

- 1982 Ethnographies as Texts. *Annual Review of Anthropology*, 11: 25-69.

Marcus, George E. and Michael Fischer

- 1986 *Anthropology as Cultural Critique*. Chicago: Chicago University Press.

Marcuse, Herbert

- 1988[1958] *Soviet Marxism*. New York: Columbia University Press.

Marx, Karl

- 1993[1844] 《經濟哲學手稿 [Economic and Philosophical Manuscripts]》，伊海宇譯。臺北：時報文化。

Maxwell, Anne

- 1999 Introduction: the Great Exhibitions, and the Making of European Identities. In *Colonial Photography and Exhibitions: Representations of the 'Native' People and the Making of European Identities*. Ruth B. Phillips and Christopher B. Steiner, eds. Ch.1, Pp.1-14. London: Leicester University Press.

Mead, Margaret

- 1995[1974] Visual Anthropology in a Discipline of Words. In *Principles of Visual Anthropology*. Paul Hockings, ed. Pp. 3-10. Berlin: Mouton de Gruyter.

- 1951 *Growth and Culture: a Photographic Study of Balinese Childhood*. New York: Putnam.

Mirzoeff, Nicholas

- 1998 *Visual Culture Reader*. New York: Routledge.

- 2004[1998] 《視覺文化導論 [An Introduction to Visual Culture]》，陳芸芸譯。臺北：韋伯文化。

Mitchell, William J. T.

- 1986 *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.

- 1994 *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press.

Morphy, Howard and Marcus Banks

- 1997 Introduction: Rethinking Visual Anthropology. In *Rethinking Visual Anthropology*. Howard Morphy and Marcus Banks, eds. Pp.1-35. New Haven: Yale University Press.

Peirce, Charles S.

- 1991[1978] *Peirce on Signs: Writings on Semiotics*. James Hope, ed. London: University of North Carolina Press.

Piggott, Stuart

- 1978 *Depicting Antiquity: Aspects of Archaeological Illustration*. London: Thames and Hudso.

Pinney, Christopher

- 1992 The Parallel Histories of Anthropology and Photography. In *Anthropology & Photography, 1860-1920*. Elizabeth Edwards, ed. Pp. 74-95. New Haven: Yale University Press.

Poignant, Roslyn

1992 Surveying the Field of View: The Making of the RAI Photographic Collection. In *Anthropology & Photography, 1860-1920*. Elizabeth Edwards, ed. Pp. 42-73. New Haven: Yale University Press.

Postman, Neil

2007[1986] 《娛樂至死：追求表象、歡笑和激情的電視時代 [Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business]》，蔡承志譯。臺北：貓頭鷹。

Read, Charles Hercules

1899 *Prefatory Note: Ethnography. Notes and Queries on Anthropology*. London: BAAS.

Renov, Michael, ed.

1993 *Theorizing Documentary*. New York: Routledge.

Ruby, Jay

1975 Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography? *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 2(2): 104-111.

1980 Exposing Yourself: Reflexivity, Anthropology, and Film. *Semiotica*, 30-1/2: 153-179.

2011 Franz Boas and Early Camera Study of Behavior. Electronic document, <http://astro.temple.edu/~ruby/ruby/boas.html>. Accessed January 16.

Sahlins, Marshall

1976 *Culture and Practical Reason*. Chicago: University of Chicago Press.

Saussure, Ferdinand de.

1986[1916] *Course in General Linguistics*. La Salle, ed. Chicago: Open Court Publishing Company.

Schaaf, Larry J.

1998 Invention and Discovery: First Images. In *Beauty of Another Order: Photography in Science*. Ann Thomas, ed. Pp.26-59. New Haven: Yale University Press in Association with National Gallery of Canada.

Scherer, Joanna Cohan

1995[1974] Ethnographic Photography in Anthropological Research. In *Principles of Visual Anthropology*. Paul Hockings, ed. Pp. 201-216. Berlin: Mouton de Gruyter.

Shinie [Anonymous]

2007 《閱讀筆記：博物館的文化政治解剖學》。Electronic document, http://accesstoshinie.blogspot.com/2006/01/blog-post_113734791853759955.html. Accessed January 16.

Simpson, Moira

1996 *Representing Ourselves: Museums in the Post-Colonial Era*. London: Routledge.

Smith, Philip

2004 《文化理論的面貌 [Cultural Theory: An Introduction]》，林宗德譯。臺北：韋伯文化。

The Society for Visual Anthropology (SVA)

2007 The Society for Visual Anthropology. Electronic document, <http://www.societyforvisualanthropology.org/svawelcome.html>. Accessed June 1.

Sontag, Susan

1997[1977] 《論攝影 [On Photography]》，黃翰荻譯。臺北：唐山。

Storey, John

2003 [2001] 《文化理論與通俗文化導論 [Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction]》，李根芳、周素鳳譯。臺北：巨流。

Tagg, John

1991 *The Burden of Representation: Essay on Photographies and Histories*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Taylor, Lucien

2005 〈導讀〉，李惠芳、黃燕祺譯，刊於《邁向跨文化電影之路 [Transcultural Cinema]》，David MacDougall 著。臺北：麥田。

Taylor and Francis Group

2006 Journal Details: Visual Anthropology. Electronic document, <http://www.tandf.co.uk/journals/titles/08949468.asp>. Accessed June 1.

Turner, Victor

1983 Body, Brain, and Culture. Paper Presented at a *Symposium on Ritual and Human Adaptation*, the Institute on Religion in an Age of Science in Association with the Center for Advanced Study in Religion and Science, Chicago, November 12-13.

Van Maanen, John

1988 *Tales of the Field: On Writing Ethnography*. Chicago: The University of Chicago Press.

Vergo, Peter ed.

1989 *The New Museology*. London: Reaktion.

Wollen, Peter

1969 *Signs and Meaning in the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

Young, Michael W.

1998 *Malinowski's Kirivina: Fieldwork Photography 1915-1918*. Chicago: The University of Chicago Press.

Theoretical Implications on Practice of Visual Anthropology- Also on Museum Perspectives

Yang, Lin*

Abstract

Image has played a role as crucial media of cultural interpretation and meaning in the contemporary museum exhibitions. However, the complexities of image nature and dominant power relations behind the image interpretation have gone far beyond perception of image in the so-called “Anthropological Museum” of the past. Modern museum is considered as window to the world with the concept of Modernism and Post-Modernism. Via research on the complexity of cross-time and space viewing patterns inside the museum, it would help to think how Taiwan's museums could respond to the impacts caused by digital technology, social transformation and trans-cultural adaptation. We believe that dialogues between the visual anthropology theory and practical museum exhibition could clarify the meanings of image nature and representations. In addition, while viewing museums as studying perspectives or fields of transformation, the dialogues are effective on relief of crisis of ethnographic writing and representation dominated by traditional text. Accordingly, this paper urges to replace visual images into the museum context for deliberation of the hidden representation and interpretation issues as Anthropological museum is situated in different stages and facing different groups. The elaboration of this paper is organized as four dimensions: (1) image semiology; (2) realism, truth and imagination; (3) replication, representation and ideology; (4) images, words and description. These four dimensions aim at stressing the introspection value of contemporary image viewing within the implementation context of Anthropological museum.

Key words: Images, Visual anthropology, Theories of vision, Anthropological museum, Exhibitions in museums

* Associate Curator, Exhibits Department, National Museum of Natural Science.