

糾纏區帶：聲觸空間、雲端混雜織線與軟紀錄片的文化跨碼

林欣怡 *

摘要

本文從跨文化電影研究學者瑪克絲（Laura U. Marks）對於視觸影像的觀察作為起點，論述文化在流徙變形的過程中與影像視聽技術交織成的蒙太奇語言，以及異文化語言／聽覺、「他舌——口音」在視觸影像觀看過程中可能的干擾與跨碼交涉。當電影成為存在於新媒體、數據資料庫、蒙太奇敘事、與「媒體語言——文化地理」的雙重離散性之間的一種混雜介面時，「文化跨碼」（cultural inter-coding）如何成為新媒體作為電影的內部語言，如何與跨文化電影區隔，又如何是一種可以不斷被交換、轉譯且在語言的翻譯政治下形構了文化交互介面，成為跨文化電影的另一種格式。接續，本文提陳軟電影、軟蒙太奇兩種影像語法擴延為「軟紀錄片」，論述在面對全球化語境時，「文化跨碼」如何在雲端檔案混雜的「糾纏區帶」中成為多重檔案織線，並外展為記憶、翻譯與變形的軟場景／任意空間。。

關鍵詞：文化跨碼、他舌——口音、糾纏區帶、軟紀錄片、跨文化電影、聲觸空間

DOI : 10.6922/THJAR.202112_(3).0002

* 林欣怡，國立陽明交通大學應用藝術研究所副教授，E-mail: linhsini@nycu.edu.tw

感謝兩位匿名審稿委員提供寶貴意見，讓本文架構更臻完整。本文為 ICCS 文化研究國際中心研究計畫之部分研究成果。

Zone of Entanglement: Sound-Haptic Space, Interwoven Threads of Cloud, and the Cultural Inter-Coding of the Soft-Documentary

Hsin-I Lin*

Abstract

Starting from the observations of intercultural cinema research scholar Laura U. Marks on the visual–haptic image, this paper discusses the interwoven montage language of culture and audio-visual technology in the process of cultural migration and transformation, as well as the possible interferences and inter-coding of foreign language/auditory and “OTHER tongue—accented” senses in the process of viewing the visual–haptic image. As cinema becomes a hybrid interface between new media, databases, montage narratives, and the double discretion of “media language–cultural geography,” how does “cultural inter-coding” become the intrinsic language of new media as cinema? How does it differentiate itself from intercultural cinema? How can it constantly be exchanged, translated, and shaped by the politics of language translation, forming an interactive interface of culture, and becoming an alternative format of intercultural cinema? The two interwoven visual languages of soft cinema and soft montage are extended into a “soft-documentary,” illustrating how, in the context of globalization, “cultural inter-coding” becomes a multiplicity of archival strings in a hybrid “entangled zone” of cloud archives, and extends into an arbitrary space of memory, translation, and “Soft-scene/Any-spaces-whatever.”

Keywords: cultural inter-coding, OTHER tongue—accented, zone of entanglement, soft-documentary, intercultural cinema, sound-haptic space

DOI : 10.6922/THJAR.202112_(3).0002

* Hsin-I Lin, Associate Professor, Institute of Applied Arts, National Yang Ming Chiao Tung University,
E-mail: linhsini@nycu.edu.tw

一、聲觸空間：跨文化電影中的蒙太奇交織線束

毫無疑問，視聽覺在電影理論中被賦予核心位置，多數電影理論皆圍繞在視聽覺所啟動的敘事中進行視線凝視、權力凝視、殖民凝視、精神分析凝視或符號分析凝視。然當電影被理解為一種以視覺進行聯覺（synaesthetic）的文化技術時，意味著在一定距離的視聽覺混融中進行塑造美學意識的多模態感知，此種多模態仰賴著觸覺與視聽覺的重疊，藉由這樣的重疊，觸發、引誘觀者身體感官的情感配置，進而引動敘事思考。值得注意的是，觸視聽覺等多模態在此，是一種向觀者身體經驗傾斜的聯覺體驗，無論是擴延電影或者近年的 VR 電影、擴增實境影像裝置，皆是觸視聽覺從螢幕上的敘事位移到觀者身體的觸視聽覺中啟動電影美學的回應。螢幕的可觸性，並非僅指視聽技術的沈浸擴張，還包含電影表現中觸覺感知的可滲透性。「觸覺」是一種感知他者他物而捕獲知識概念的身體感官，如同「反身性」（reflexive），為透過對他者的意識而產生的自我意識，我們或許可以說，「反身性」是一種思考系統中的觸覺經驗，一種明晰的、關係上的觸覺，透過「遭逢」（encounter）他者而理解自身。在民族誌實踐者、人類學者、文化研究的田野方法中，「反身性」是將田野經驗「轉向」為批判性思考的重要意識。當這樣的反身性「觸覺」作為電影的影像方法時，便成為挑戰沈澱式、證據式田野檔案的影像方法。

（一）文化的流徙變形

美國人類學者魯比（Jay Ruby）強調反身性紀錄片是電影再現（cinematic representation）的政治思考。他認為法國民族誌導演胡許（Jean Rouch）提出的「電影——恍惚」（cine-trance）告訴我們，在揭露「文化」的作用上，攝影機事實上並非「記錄」而是變形（transform），胡許亦曾論及整體的拍攝行動變形了所有的參與者。

在「影片創作者支配拍攝對象」和「被拍攝對象生產出來的影像支配一切」兩個極端的選項中間，存在著第三條路——由影片創作者同時也是人類學者麥爾霍夫（Barbara Myerhoff）在其一九八六年逝世前不久發現並表達出來的一條路。麥爾霍夫建議所有使用或不使用攝影機的人類學研究者設法找出第三種聲音（third-voice）——即影片創作者與被拍攝對象混合而成的聲音，讓人無法辨識是哪一種聲音支配著這個影像。這個過程並不生產「客觀的事實」（objective truth），而是研究者和主體的辯證變形（dialectical transformation）。（Ruby, 1996: 14）

當這兩種不同的聲音主體彼此交互作用質變，新主體始在田野出現，成為一種相互滲透、彼此對話的影像主體。我們可以從胡許 1957 ~ 1964 年拍攝、1967 年作品《非洲虎》（*Jagur*）中，瞥見這樣的主體痕跡。

根據美國人類學者史托勒（Paul Stoller）的研究，胡許以「為何不」（why not）的即興、偶然的方式坐上這三位松黑人的越野車，一路往南，想拍什麼就拍什麼。但因為胡許的攝影機無法同步錄製聲音（1954、1955 年還沒有同步錄音的攝影機），要如何呈

現拍攝時即興、愉快、偶然的「旁白」？於是在 1957 年胡許邀請基卡（Damouré Zika）和朗（Lam）一起看非洲虎時，他錄下他們「在影像中看到自己的聊天內容」，成為胡許式的後設電影旁白。這樣的「多語模態」，或許並非完全是麥爾霍夫所言「影片創作者與被拍攝對象混合而成的聲音」，但確實「讓人無法辨識是哪一種聲音支配著這個影像」，也確實是「研究者和主體的辯證變形」。胡許並非將自己的言說與被攝者的言說混合，應該說，胡許的「聲音」現身在聲音的「剪接」上。《非洲虎》的旁白混合感知他者他物而捕獲知識概念的身體感官語言，企圖反身性地解除影像拍攝中諸種觀看權力的政治性，換句話說，這樣的論式，集中在影像生產所構成的視覺觀看權力的位移。《非洲虎》有三個非洲松黑人主角：基卡（澤爾馬收稅人）、朗（弗朗牧人）、伊洛（Illo, 尼日河漁夫），這三個不同族群的人成為了「季節性移民」，離開松黑朝南到黃金海岸冒險。當他們到了松巴（Somba）這個地方時，第一次遇見了「他者／異族人」（THE OTHER），此異族既不是法國來的歐洲人，也不是非洲人，而是如炭一般黝黑，身上僅穿戴著「陽具鞘」的松巴男人。與異族的遭逢，讓這三位穿戴整齊的松黑旅人開啟了他者的「問題意識」：為何有人不穿衣服？為何有人吃狗肉？同時，他們也發現自己無法與異族進行語言「溝通」。若我們再借用史托勒提及的觀點：流徙的社會學（sociology of migration），離開其文化經驗範圍遠行的年輕人、個別的季節性移民的經歷——胡許探索松黑人經驗中「青年如何過渡為成年人」的「閹限主體」（the liminal，主體進入另一個社會結構的過渡儀式）經驗，一種文化主體（法國人）遭逢另一種文化主體（松黑）、再遭逢另一種文化主體（松巴）的討論。或許我們可以說，「研究者和主體的辯證變形」在此，收納了身分認同的位移、觀看政治的位移、以及電影作者敘事的聲覺位移。這樣的觀點，一定程度呼應了電影文化研究學者瑪克絲（Laura U. Marks）在其所著的《電影的皮膚：跨文化電影、具身化和感官》（*The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, 2000）中所倡議的「跨文化電影」（Intercultural Cinema）。瑪克絲定義：

「跨文化」亦即不局限於單一文化的環境，它意味著一種文化與另一種文化之間的轉移，因此暗示了歷時性和變形的可能性。……它解釋了不同文化組織之間知識的相遇……它暗示了占主導地位的「主」文化與少數民族文化之間的動態關係……同樣，「跨文化」一詞可以描述非主流文化之間的交流。（Marks, 2000: 6-7）

對瑪克絲而言，重要的不是跨文化主體的「身分」，而是在此主體內部擾動、混雜的「異文化」。「藉由離散者、流亡者自身的跨文化位置，在意義、身分方面進行互文（intertextual）、跨文化（cross-cultural）和翻譯鬥爭的場所。」（Marks, 2000: 7）、「相較於『國家民族』，『文化』才是旅行者始終隨身的東西，它是穿越國界並從內部改變國家的東西。」（Marks, 2000: 9）正因為是主體穿越文化空間的內部感覺，因此跨文化電影要陳述的，並非身分如何流徙，而是這些流徙經驗如何在感官感覺、身體表面或內裡呈現其獨特的「痕跡」與「物質性」。

(二) 糾纏區帶：聲觸覺空間中空間蒙太奇的糾纏線束

英國人類學者英格 (Tim Ingold) 給出了一種不同的方法來理解人類如此複雜的感官流徙感知，他提出我們普遍理解的「文化差異」(cultural variation) 是由我們在環境中「技能差異」(variations in skill) 所構造而成的整體感知。人類作為與環境交互作用的有機體，技能並不是毫無更動的代代相傳，而是在不同世代中因不同的操作方式重新變造生長。這些「技能差異」透過行動實踐與操作糅雜至身體內部，因此無論是文化差異或者技能差異，皆既是生物的、環境空間的、也是文化的糾纏動態體現 (Ingold, 2000: 5)。

生命生活在一個區帶中，地球物質與媒介在生物結構中結合，生命的活動參與編織在土地紋理之間，在這樣的區帶 (zone) 中，生物體不是作為一種具邊界的實體，而是作為生長和運動的交織線束 (bundles of interwoven lines)，共同構成流體空間中的網格結構 (meshwork) ……或作為糾纏區帶 (zone of entanglement)，生物線沿著其線穿越於世界的路徑。(Ingold, 2008: 1796)

英格關於線糾纏的論述，強調理解文化主體必須同時關注其如何與生存區帶進行感官感知的交織狀態，個體在區帶中不斷地前進變化，是不斷將自身轉變為「多樣性個體」的糾纏線束。要思考這樣的個體，必須進入其感知、感覺、思考等一切所糾纏而成的「網格」關係，進而理解此個體所交織出的「文化」樣貌。對英格而言，這樣的交織線束所活動的區帶，是流動變化的整體，且必須將區帶中自然生態的活動疊織到生物體的行動中理解。無論是瑪克絲所言的跨文化，或者英格所論述的線糾纏主體，皆肯認了離散、流徙、混雜的跨文化主體是一種觀看世界的方式，它動搖了「國籍」(nationality) 的單一概念，並且必須將主體與感官物質關係納入思考。

在將離散思考為一種過程時，我們並不是考量特定的人群，而是思考更多可能被應用於跨越一整個範疇之族群的廣泛概念。……當我們思考離散形塑過程的條件時，我們當然要思考居住地以及與其他地方有關的緊密物質聯繫。(Karla, Kaur, and Hutnyk, 2005: 29)

當某些回應了前述命題的跨文化電影出現時，構成了一種從生產到觀看跨文化電影的蒙太奇「交織線束」。一方面，這樣的蒙太奇是電影自身所糅雜的橫跨性之線，此種橫跨性不僅包含了離散者身上所生成且不斷更新的文化物質 (技術差異)，亦透過文化物質進行感官意義上的外展、擴張與增生 (文化差異)；另一方面，是離散者自身地理上的解域跨度，以及電影與觀看者之間語境交涉流動的糾纏區帶。本文所指涉的兩種面向蒙太奇不僅是物質技術的，也是概念語境的「空間蒙太奇」(spatial montage)。當電影影像進行時間運動時，揭示了影像內部運作的空間動態，當影像以多圖像並置於景框內時，成為一組組既連續又彼此自存、相互碰撞的空間蒙太奇。艾森斯坦 (Sergei Eisenstein) 將蒙太奇描述為心智的路徑，跨越時間和空間相距甚遠的多種現象，將某個序列聚集成

一個有意義的概念。不同鏡頭的病治和組合在我們的腦中融合，形成想法或觀點。關於此點，布魯諾（Giuliana Bruno）認為蒙太奇路徑中的鏡頭集合揭示了空間地點，這些空間地點映射了觀者自身的身體地理認知，以及關於此認知與空間內容的意義敘事。布魯諾將此種電影觀看經驗稱之為「觸感建築」（haptic architecture）與「觸感空間」（haptic space），在這樣的空間中，移動圖像植入觀者自身的心理地理，成為一種移動的情感地圖。瑪克絲指出德勒茲（Gilles Deleuze）觀察二戰後的空間感性狀態：

事實是，在歐洲，二戰後出現一種徵狀，我們越來越不知道如何回應空間、描述空間。這便是「任意空間」，荒廢但可居住、無用的倉庫、廢棄之地、百廢待舉的城市。在這樣的任意空間中，一種新的族類在擾動，如同突變：他們看而非行動，他們是「見者」（seers）。（Marks, 2000: 27）

對瑪克絲而言，這些離散、廢棄、荒蕪、切離的任意空間，不再具有「固定性」，不只是後現代的，也是某種混雜、流變的後殖民空間。越南導演鄭明河（Trinh T. Minh-ha）作品《姓越南名南》（*Surname Viet Given Name Nam*, 1989）、《遺忘越南》（*Forgetting Vietnam*, 2015-2016）及阮純詩（Nguyen Trinh Thi）的《每天都是七〇年代》（*Everyday's the Seventies*, 2018）等跨文化電影皆透過空間蒙太奇進行個人記憶與歷史之間的差距、裂口甚至脫軌的記憶考掘。

跨文化電影以特定的、可追溯的路徑移動……每一次觀看都擴展了作品的意義……每個新的話語語境都成為電影或錄像的一部分材料，觀者經常將這些語境認為是他們經驗作品的一部分。（Marks, 2000: 20）

瑪克絲強調，跨文化電影並不是從一種語境「進入」（into）到另一種語境，而是讓語境多層、多樣、多重地（multiply）繁殖增生，如同跨文化蒙太奇的糾纏區帶，讓語境多重增生的，是跨文化電影傳播流動（circulation）的網絡結構。這些網絡結構包括個人電子郵件、地方廣播、大學講堂、社區組織、大學課程和資助機構等非主流的電影放映場所。瑪克絲深知大多數觀眾的影像經驗是無法驗證的，跨文化電影也是少數族群的影像，因此跨文化電影的觀眾或許會意識到自身對影像「不完美」的理解，但這些「不完美」更像是一種「裂口／間隙」（gaps）或者「強迫裂口」，這些間隙並非需要被解碼破譯，而是透過自身的知識經驗填充或者能有一個空間進行言說。在這樣的糾纏區帶中，觀者、影像、語境、文化地域各自成像，彼此轉換或再解域為新的蒙太奇。當流徙與混雜的文化物質成為線束彼此交織時，每一個重疊糾纏的點成為繁殖點，並留下不同觀看者的痕跡，而影像觀看的記憶在此聲觸空間中混生。

二、觸視轉向：觸視覺與聲語翻譯的跨碼交涉

瑪克絲透過「視觸」(haptic visuality)、「記憶物件考掘」(如果影像是地質層，那麼記憶如同化石)、影像實驗性、感官物質紋理等影像方法，作為構造跨文化電影的路徑。

跨文化電影重視各種「異質來源」以提出新的知識條件：一種是書面歷史、影像檔案的集體或個人記憶；另一種是小說形式、無圖像的記憶，本身就是可以表有意義的檔案。文化知識是在歷史的時間運動和地方之間的空間運動中遺落、發現和重新創造的。(Marks, 2000: 24)

檔案多樣性的交互編織，並且尋找在這些異質、多樣性的記憶碎片之間的能動性，去聯結新的感官意識，而記憶物件的「視觸」，是跨文化主體的生命線束與軌跡。

就像在許多跨文化的電影和影像中一樣，這些作品所進行的「記憶考掘」主要是破壞性的，因為必須在以自己的方式講述這些故事之前，先拆除構成少數民族故事的殖民歷史。一旦解構完成，真相必然無法一語帶過。在官方話語已經被拆除(如果只是暫時的話)之後以及新的話語找到自己的聲音之前，這些作品會有一個停頓的時刻：沉默，為這一可怕的事實哀悼，這一事實是，失去的歷史永遠流失。然而，這一刻也極富啟發性和生產力。在這些作品中，作品開始呼喚其他形式的文化知識：在其中發現了將知識嵌入如戀物般的物體——身體記憶和感官記憶之所在。(Marks, 2000: 25-26)

根據上述瑪克絲對於跨文化電影的陳述，我們可以理解為何瑪克絲企圖以「跨、間際」(Inter-)這樣的字首(而非 Cross-)作為後續開展視觸覺影像的起點。首先，歷史是複雜的、影像是脆弱的，歷史影像最大的致命傷恐怕就是無法逃脫敘事作為中心意識形態的感覺公式(要驅動觀者，感覺公約性似乎是必要條件)。而跨文化電影透過其影像內容物的物質性、材質肌理、感知者與所代表對象「之間」的來回運動的「視觸」來回應、生成另一種感官記憶，它強調了視覺本身可以「被觸摸」的方式，如同我們用眼睛觸摸電影。「皮膚」作為一種隱喻，不僅意味著電影、底片、螢幕是一種觸覺器官，也包含在電影院放映的「碰觸」與「傳染性」。然而，瑪克絲所言的放映場所的「傳染性」，恐怕是「概念上」的，意思是跨文化電影放映作為一個「事件」，其偶然性、傳染性會喚起觀者文化差異的思考，並且更甚，挑戰文化差異性、殖民、種族主義等理解。相對於大多數的西方電影，「跨文化電影」能援引的資源有限，它必須在沒有足夠資源的情形下體現知識和記憶。另一方面，跨文化電影具有引動觀者感官知識的特質，因為它企圖開展一種與歐美現代社會相異的感官知覺結構。而跨文化電影與其他實驗電影、主流電影最大的差異，是它體現了某種社會特徵：身體不僅是個人的，也是文化記憶的載體。

（一）觸聽覺——他舌口音：異文化語言於觸視覺的干擾、放大或抹消

瑪克絲在《電影的皮膚》中指出，在許多感官電影裡，以日裔美國錄像藝術家塔吉里（Rea Tajiri）執導的紀錄片《歷史與記憶：給明子和高重》（*For Akiko and Takashige*, 1991）、加拿大藝術家貝哈莉（Shauna Beharry）的《眼見為憑》（*Seeing Is Believing*, 1991）、以及巴勒斯坦裔英國藝術家哈圖（Mona Hatoum）的《距離測量》（*Measures of Distance*, 1988）這三部片最能喚起她對感官的記憶，這些記憶某種程度映射了離居在他國的離散者的感官經驗。《歷史與記憶：給明子和高重》是一則關於日本人與日裔美國人被拘留的家族個人史，對電影作者而言，這段「記憶」既無聲且空白，她的母親幾乎不記得被拘留的事，也因此影片只能透過將少量、相互矛盾的影像、音訊、圖像聚合交錯，去「召喚」無法建構的場景和事件。《眼見為憑》描述的是導演貝哈莉以攝影機「視觸」其母親的照片，透過「視觸」照片中「紗麗」（sari，印度、孟加拉的傳統服裝）的衣料皺褶。貝哈莉的旁白陳述著，她無法在照片中認出母親，只有當她穿上母親的「紗麗」時，她才感覺自己「穿上／披上她的皮膚」（climbed into her skin），「紗麗」的手感讓貝哈莉充滿了記憶，這些記憶在家庭從印度到歐洲再到加拿大的遷徙過程中失去了，透過「視觸」，貝哈莉試圖「從照片中擠壓出可觸性」，來確認影像中對象的存在。而《距離測量》談的是戰爭造成的流離失所，迷失方向和巨大的失落感。作者哈圖為流亡在貝魯特的巴勒斯坦父母所生，1975年，哈圖在訪問倫敦時流亡國外，黎巴嫩爆發戰爭，哈圖留在英國。在《距離測量》影像中，藝術家用流動的阿拉伯文字覆蓋了她母親的鏡頭，影像旁白是哈圖用英語朗讀其母親從貝魯特給她寫的母語文字，內容是其母女之間的對話。《距離測量》的第一層影像為哈圖母親洗澡的照片，第二層的覆蓋影像為居住在黎巴嫩的母親寫給流亡在倫敦的哈圖的信，信件文字為阿拉伯語。影像旁白用阿拉伯語和英語朗讀信件內容。兩層影像分別為兩種「母體」：母親身體、母語文字，這樣的影像是個人（感官）的，當然也是政治（只能透過影像距離測量離散者的情感位置）的。相較於「混合」、「後殖民」、「邊緣」、「反種族主義」、「第三電影」等論述中所相關的電影，跨文化電影關注全球化移民、流亡者、離散者等在不同文化區塊中的樣貌，或在仍然占多數的白人歐美裔美國人中少數群體生活。跨文化電影具有強烈的實驗性風格，實驗性在跨文化點影中意味著諸種表達文化經驗與個人記憶的方式，強調電影並非單一文化的「產物」，而是不同文化知識系統的「相遇」與遭逢。正因為異主體異文化的彼此糾纏，在影像方法上，必然需透過個殊的影像生產方式啟動觀者的感知（而非敘事），意即，跨文化的觸覺性作為影像內容質變的藥引，而觀者在觀看過程中質變自身對影像的理解，將自身揉雜、「跨」進影像內容。瑪克絲用電影導演羅妮（Fatimah Tobing Rony）的話強調，這是「第三隻眼」（third eye），一種知覺域內／外諸種相異文化之眼。跨文化電影中的歷史事件，如同進入到包含諸種圖層的地質學內部（潛在與實在）考掘，但並不透過敘事指涉動作，亦不延伸動作去建構敘事，而是透過具身知識和感官體驗（如觸覺，嗅覺和味覺）來喚起個人和文化的記憶，成為一種解除感覺公約性的感性轉碼。

前述三部作品，皆具備一個共性：電影作者的個人口述旁白。事實是，多數跨文化電影的異語言是一種辨識跨文化主體的重要索引。無論是納菲西（Hamid Naficy）所倡議的「口音電影」（Accented Cinema），或者後殖民論述中的「他舌」（An Other Tongue）語言、翻譯主體等，都是論辯混雜身分如何以語言為中介、關於差異話語的政治結構。若將三部作品的跨文化主體口述靜音抹消，我們很難補獲塔吉里作品中不斷閃回的喝水「記憶化石」鏡頭輻射出的影像敘事，也難以理解貝哈莉影像中「紗麗」的重要性，亦缺乏哈圖企圖用兩種母體所重疊的離散經驗參照。口述、異語言、口音成為化石記憶啟動的「第三隻舌眼」，佐以觸視，我們方能知覺域內／外諸種相異文化並回應以自身的感官經驗。這意味著，若抹消聽覺敘事，視觸觀看可能更接近觀者自身與影像的交互考覺，但也可能僅止於瑪克絲以為的視觸感官體驗，卻並不一定能夠進入具身知識的重新建構或掌握影像中的跨文化。瑪克絲以很短的段落簡述「觸聽覺」（haptic sound）的可能，並且直言

這本書在很大程度上對聲音問題保持沉默……聽覺紋理（aural textures）和聽覺符號（aural signs）之間的關係可以像觸覺圖像和光學圖像之間的關係一樣複雜。（Marks, 2000: 182-183）

「觸聽覺」是否能夠直接類比視觸影像的觀看經驗，恐怕取決於觀者自身對視觸感的掌握，聽覺可能是視觸的干擾，因為在異語言的旁白敘事，觀者需藉由字幕、影像字卡去具身感官，但也可能將視觸感知再放大。無論何者，本文要提陳的是「他舌——口音」術語作為「觸聽覺」的實驗取徑。「口音」不僅指涉了異文化語言在不同跨文化主體的操作差異，若在沒有翻譯字幕的觀影過程中，異語言能成為跨文化電影的聽觸點、背景聲響或者渲染視覺影像的音頻跨碼。另一方面，語言口音的差異恰恰要求了觀者辨識自身為相對於影像的另一種跨文化主體。德國藝術家史德耶爾曾辯證紀錄片與「語言」的交互作用，透過班雅明（Walter Benjamin），她強調

首先，語言不是由共同的起源、歸屬或民族來定義的，而是由共同的實踐來定義的。其次，翻譯主要發生在語言之內而不是語言之間。第三，翻譯解決了人類語言和事物語言的關係。（Steyerl, 2006）

紀實圖像（documentary image）顯然是將事物的語言翻譯成人類的語言。一方面，它與物質現實領域緊密相連。但它也參與人類的語言，尤其是判斷的語言（language of judgement），它將所討論的事物客觀化（物化），確定其含義並構建穩定的知識類別以理解它（透過影像）。它一半是視覺的，一半是聲音的，它既是接受性的（事物語言）又是生產性的（人類語言），好奇的和解釋性的，它參與事物的交換，但也將它們之間的關係凍結在視覺和概念靜止圖像中。事物在紀實形式中表達（articulate）自己，紀實形式也表達了事物。（Steyerl, 2006）

必須注意的是，這些「交換」在跨文化電影中，不僅透過觸視，也藉由「觸聽覺」。「語言」指涉了說者與聽者的位置，所謂的「對話」其實是不同文化主體協商性的理解敘事語言中的「共同」與「差異」，而這樣的差異位置，一直都是不對稱的倫理關係，僅能透過彼此不斷地召喚進行回應。當「他舌——口音」作為「觸聽覺」的實驗取徑，語言不斷地與事物進行交換轉碼時，也不斷地從自身內部翻譯政治回應跨文化命題。

（二）文化跨碼：跨文化電影的另一種格式

不同於馬諾維奇（Lev Manovich）所論述的「文化轉碼」（cultural transcoding），本文以「文化跨碼」（cultural inter-coding）作為提陳跨文化電影另一種格式的模擬語言。根據馬諾維奇的新媒體法則，「轉碼」（transcode）是新媒體自有的內部特質，是

將某事物轉換為另一種格式的術語，如同「交互性」，可以說只要是新媒體便具備了「交互性」與「轉碼」特質。……新媒體由「文化層」（cultural layer）與「電腦層」（computer layer）組構，在「文化層」中，一張圖像可與人類／使用者進行對話並被翻譯詮釋；但在「電腦層」中，一張圖像僅被識別為可讀取、可更改的「機讀標頭檔」（machine-readable header），這張圖像在與「電腦」對話，這種對話無關乎圖像內容、意義或者表徵，而在於檔案大小、文件類型、壓縮工具的種類、檔案格式等。……簡言之，這些規格是電腦自身的宇宙進化論（cosmogony）而不是人類文化。（Manovich, 2001: 63）

法國藝術家昂羅特（Camille Henrot）與詩人布朗伯格（Jacob Bromberg）合作創作的作品《極度疲憊》（*Grosse Fatigue*, 2013），透過一連串不斷跳出的重疊、並置視窗鏡頭展示了她所謂的「知識的直觀展開」（intuitive unfolding of knowledge），影片初始為蘋果常見的「宇宙星雲」電腦桌面底圖，桌面包含了「Grosse_Fatigue_」、「History of universe」與「History of universe_2」三個檔案圖示，如同多數桌面／螢幕紀錄片（desktop/screen documentary）會操作的網路技術「Google Search」，在數個原始部落圖像視窗跳出後，桌面出現搜尋「History of universe」的搜尋結果，當維基百科做為第一個參照檔案，畫面進入快速的空間蒙太奇視窗：自然景觀、博物館檔案、研究員、星空圖、美術史、藝術家帕洛克圖冊、達爾文演化論書封等視窗檔案疊加現身，伴隨由藝術家和法國 DJ 及作曲家布阿茲（Joakim Bouaziz）共同創作的口語長詩，我們聽到將科學史與宗教（印度教、佛教、猶太教、基督教、伊斯蘭教等）、赫密士主義（卡巴拉、共濟會等）和口述（多貢、因紐特人、納瓦霍人等）傳統的創世故事交錯混融在一起的聲音旁白：

最初沒有地球，沒有水，一切皆無。只有一座山丘，名叫 Nunne Chaha。最初一切都死氣沈沈。最初什麼都沒有，什麼都沒有。

《極度疲憊》無疑回應了馬諾維奇所言的「文化轉碼」，並恰恰地演示了電腦自身的宇宙進化論。無限量的視窗檔案一方面給出了電腦層不企圖詮釋、僅機讀諸種檔案文件的

視覺介面；一方面以不斷跳出的視覺檔案構成空間蒙太奇的混雜束線，浮動為觀者與電腦介面間的文化層錄，當作品影像檔播放結束，一切皆無，回復為觀者自身的電腦桌面。

文化層包括百科全書和短篇小說、故事與情節、組合關係與觀點、擬態與情感等；「電腦層」包括數據、分類、函數、變量、程式語言、數據結構等元素。……新媒體「電腦層」分配與邏輯，極大的影響了媒體文化邏輯，亦即，直接影響了「文化層」。新媒體模擬世界、呈現數據、可人工操作，所有的電腦背後都有一套系統（搜尋、配對、分類、篩選），人機交互介面也有一套語言，這些或可稱為電腦的「本體論」、認識論與語用學（pragmatics）。這一切深刻地影響了新媒體的文化層，包括新媒體的組織形式、類型與內容。（Manovich, 2001: 63-64）

「文化轉碼」在此，透過藝術家在網路上搜尋到的圖像重新製作的片段，以及在寵物店、家庭內部等不同地點拍攝的錄像檔案異步疊加，搜尋、對應、分類、編排成為電腦層的「說話方式」。不參照電腦層外部離線世界的宇宙知識論，而是概念、詞語、圖像無休止的聚合痕跡，纏結轉碼為數據機算結構的宇宙蒙太奇。我們觀看的是人工剪接後電腦層的內部文化語言，困惑的是此內部文化語言如何轉碼為人類文化層能理解的宇宙進化論。《極度疲憊》與新媒體語言中文化轉碼觀點的提陳，為的是進行「文化跨碼」概念路徑的模擬：跨文化電影如果是「電影作為電影」（舊媒體）的格式，電影作者該關注的是攝影機拍攝的影像語法、拍攝現場的聲音語法與敘事影像的蒙太奇語法，以及觀者在觀看此電影格式時的具身體現，進而構成對跨文化概念的理解；當跨文化電影是「新媒體作為電影」的格式，電影作者需關注的不僅是前述所聚合的影像結構，還包括不再透過攝影機拍攝對象，而是透過「電腦螢幕」搜尋、拍攝、觀看的數位轉碼，以及滲透於此轉碼性中的「跨碼」語言。「文化跨碼」涉及了身體面對攝影機、觀看媒介的「雙重距離」。身體、眼睛與攝影機之間物理距離（用攝影機觀看景框內的場景）的轉碼，以及身體、眼睛與電腦螢幕之間的物理距離（跨文化電影在不同媒介上被觀看、流通傳播）的轉碼。兩種轉碼構成跨文化電影如何被異文化主體觀看、閱讀、翻譯的距離差異，一種跨於空間、時間與視覺實踐、視覺觀看的解碼樣式，如何在觀者內部狀態將雙重距離的文化轉碼。不同的檔案傳輸與閱讀方式皆有可能中介調解出不同的文化語言，「文化跨碼」不僅是數據檔案的索引技術，也呈現了視覺實踐潛在的關係、方法和理論。在這樣的論點中重新思考瑪克絲所言放映場所的「傳染性」，或許我們可以追問跨文化電影的放映樣式，如果從非主流的電影放映場所分散至巨量流通傳播之所——雲端數據資料庫——這種格式中時，其偶然性、傳染性所喚起觀者文化差異的思考，如何具身體現。

三、雲端跨碼：軟電影·軟蒙太奇·軟紀錄片

在回答這個問題之前，我們先看看兩種人類學關於「事物糾纏」的立論觀點：一是英格、一是英國考古人類學者哈德（Ian Hodder）。英格將「糾纏」描述為「生長和運動

交織在一起的跨群結構」，是有別於網絡（network）的纏結關係，一種不斷相互生長、交織在一起的線或痕跡，並透過「糾纏」抵抗最終單一的方向性或拒絕歸結為單一起點的文化研究。他在〈將事物變為生活：物質世界中的創造纏結〉（“Bringing Things to Life: Creative Entanglements in a World of Materials”）一文中論及「物體與事物」（Objects and things）時強調，

……對生命過程的關注要求我們不僅關注物質本身，而且關注物質的流通和流動（fluxes and flows of materials）。正如德勒茲和瓜塔里（Félix Guattari）所說，我們有義務追隨這些流動，追尋它們可能導致的「形式生成」（form-generation）的路徑。……沿著這些路徑的運動具有創造力的特定意義：這是將創造力「向前」（forwards）為形成過程的即興加入，而非「向後」（backwards）……即興實踐（improvisatory practice）的展開路徑或軌跡既不是聯繫，也不是描述一件事與另一件事之間的關係。它們是沿線不斷出現的事物。（Ingold, 2010: 3）

一個事物不僅僅是一個固態、惰性的「物體」，而是生命線（threads）的某種聚集。若要談論「事物」，需含括與展示此事物、此事物所處環境、發生此事物的聚合糾纏。

觀察一個事物不是被閉鎖於外，而是被邀請進入聚合。……事物是一個聚合之所……如同我曾建議的，將此定義為「線條議會」（parliament of lines）。（Ingold, 2010: 4）

哈德在〈糾纏：人與物關係的考古學〉（“Entangled: An Archaeology of the Relationships between Humans and Things”）中提出「依物」觀點，認為人與物之間的關係是透過「依賴」，人類既依賴事物，又不得不亦賴自己創造的事物，因此它們在事物上陷入雙重困境，而「糾纏」是人與物之間交互依存的辯證法（Hodder, 2012）。對哈德而言，糾纏涉及物質技術以及非物質、表徵和概念的組成，我們必須追索在這樣糾纏的物質流動中，偶然性、複雜系統和物質痕跡如何作用。另外，托馬斯（Nicholas Thomas）所著的《纏結物件》（*Entangled Objects*）採用人類學和物質文化的方法來解決殖民地的交換問題，將「糾纏」作為一種研究方法，質疑跨文化交互作用中的互惠觀念，面對歷史結構中權力的分配不均，「糾纏」專注於抵抗、即興、異時性和偶然所擴延出的事件狀態如何彼此交織，形成纏結（Thomas, 1991）。

根據前述，人／身體經驗兩者之間的聯繫並非僅是對一個固定物體的感知與認識，而是在面對此物體時參與其中時事物混雜的、多態生成的聚合聯繫，如同參與一個有機多線體交錯的諸物議會，在此議會中，經驗是一種間隙分化、裂變／聚變反應、纏繞和展開的「在——之間」（in-between）狀態。因不斷出現，所以經驗感知持存在即興實踐中生成。當跨文化主體所攜帶的離散經驗是一種跨時跨域的展開路徑，觀看跨文化電影是一種參與文化轉碼的線條議會，那麼面對文化跨碼的錄像檔案，便較難以「逐幀逐格的圖像所構造的時間蒙太奇」去開展敘事，也無法僅僅在此影像敘事（即使是影格化的

觸視影像)中啟動感官。因為,這樣的感官經驗仍舊是語言化、單一化後的「知識感官」,且可能排除了不同觀看者在不同的觀看介面、閱聽環境、相異文化脈絡等差異。意思是,這如同將離散者內部的差異轉化為影像,再合併到一個單一景框內中去驅動感官經驗。或者反過來問,如果將在雲端資料庫、網路上尋得的一段錄像、一個圖像、一段話語的「化石」檔案作為文化跨碼的起點,而這些檔案又是透過搜尋引擎的「演算法」運算的被動結果(或者前置的電腦蒙太奇運算超文本拼貼),考掘、追蹤、分析、搜尋、解碼、轉碼「離散」這個命題的文化跨碼性是否應該以不同的語感、語言進行理解?

(一) 離散採樣：雲端中的「化石」檔案

馬諾維奇在區分舊媒體與新媒體質性時,論及「離散」(discrete)是數位媒體進行數位化、量化、可編碼化的技術語言。不同於文化層的「離散」,電腦層的「離散」是一種單位化的切割,將連續性的數據檔案轉化為離散的數據(頁、像素、MB、字元等媒體的「物質」單位),方能進行計算機的量化與編碼。媒體的離散性與工業革命時期的流水線作業有關。流水線生產需將零件標準化,以便在生產過程分解為一套可重複、簡單且連續的勞動。在這樣的勞動線中,每一個工人都是可替代的「單位」,因為無需掌握整套的生產流程,大規模標準化作業系統也作用在影像的產製過程中。

沒有離散的單位,就沒有語言。正如巴特(Roland Barthes)所言:「可以說,語言是對現實的分割(例如,色彩在光譜中具有連續性,但用語言描述時,色彩就被簡化為一序列不具有連續性的名詞)。」符號學家假設任何形式的交流需要一種離散的呈現方式,人類的語言就是一個典型的例子。……我們把句子作為說話的單位,一個句子由不同的詞語構成,一個詞語中又包含不同的語素(morphemes)。由此推斷,文化交流中使用媒體也會有各種離散性的層面。(Manovich, 2001: 50)

即使在此段落後馬諾維奇強調了新媒體的離散單位與語素(最小聲音單位)的意義不同,但語言/新媒體兩種離散性都是單位化的切割,功能上都是將連續性序列為某種意義的元素。且與工業革命的流水線生產不同的是,新媒體的離散邏輯是後工業的「模組化」(Modularity)。

所有的媒體元素都表現為離散採樣(像素、多邊形、體素[voxels]、字符、腳本)的集合。這些元素能構成更大規模的對象,同時仍然保有其各自的獨立性。(Manovich, 2001: 51)

馬諾維奇 2002 年的《軟電影》(*Soft Cinema*)、新媒體藝術家巴爾德(Perry Bard)的多源線上紀錄片《持攝影機的男人：全球翻拍》(*Man With a Movie Camera: The Global Remake*)、米爾克(Chris Milk)《強尼凱許計畫》(*The Johnny Cash Project*)、馬克雷(Christian Marclay) 24 小時超級剪輯作品《時鐘》(*The Clock*)或者阮純詩的《越南電影》(*Vietnam the Movie*)等,都是將某些已存在檔案離散採樣後模組化為個人作品的「電影」。

「化石」在瑪克絲那裡，是一個可索引、具有諸多痕跡，表達現在與過去的物體。而化石影像則是體現這一切糾纏線束力量的「物」。在此，已存在的檔案作品如同雲端資料庫中的數據化、離散化的「化石」，或者更像是史德耶爾所言「事物永遠不僅僅是某物，而是一塊化石（fossil），是被石化的力之星叢（a constellation of forces is petrified）」（Steyerl, 2006）。透過演算法進行解碼轉碼、文化跨碼的混雜集合。法羅基（Harun Farocki）與埃曼（Antje Ehmann）於 2011 年合作策劃的《單鏡頭勞動》（*Labour in a Single Shot*）以「勞動」為主題，邀請全球不同城市參與者製作 1 至 2 分鐘長度以內、僅能拍攝一次、不能剪接的錄像短片。法羅基強調「單鏡頭結合了預定性和開放性、概念和偶然性」，而無論是拍攝者或被攝者都在進行「勞動」，這些勞動錄像透過計畫概念進行全球性離散採樣，每一個鏡頭內容都各自獨立，聚合在雲端時則呈現了新媒體「模組化」的語法。計畫網站收錄了所有參與者拍攝的單鏡頭錄像，當我們瀏覽網站時，似乎也瞥見了涉及物質技術以及非物質、表徵和概念組成的纏結影像（Farocki and Ehmann, 2011）。

（二）軟場景·軟蒙太奇·軟紀錄片

從「文化跨碼」、「雲端糾纏」到「離散採樣」，這些概念的提陳是試圖組裝出雲端糾纏區帶的「軟場景」（soft scene），以及在此場景中文化跨碼格式的「軟紀錄片」（soft-documentary）。如同馬諾維奇的軟電影，兩種「軟」都意指與「軟體」（software）技術共生的新媒體電影，纏結出一個叢集上述概念的交織束線，論述跨文化電影在流動傳播時與不同文化主體遭逢的「文化交互介面」，強調新媒體電影的生成，產製與觀看文化語境與電影的不同。瑪克絲曾強調

當物體從它們的文化背景中被提取出來時，最先被遺忘的往往是它們的非視覺特性。非視覺記憶中的文化歷史在任何類型的跨文化移動中都會遺失。……將功能性物品重新編碼為藝術品往往會剝離其非視覺面向……激發了一種體驗視覺的傾向，好像它是客觀運作的，獨立於其他感官，甚至在歷史的偶然性之外。（Marks, 2000: 20）

這段關於感官知識與文化翻譯的陳述，雖然主要在批評視覺中心論中觀看經驗對於近端感官的稀釋，但忽略了影像生產技術語言也可能將在觀看過程中直接將感官知識語言化、概念化、表面化的危險。媒體技術語言的「物質性」在影像中是一連串編碼、轉碼、跨碼的過程。瑪克絲更多的是討論感官知識在文化層中「跨文化電影」與觀者的交互作用，但在電腦層中的潛行運作的文化跨碼翻譯以及全球化語境下，感官知識恐怕是先於感官經驗就建構的「前理解」。因此，將「軟場景」與「軟紀錄片」作為外展／平行跨文化電影另一種格式的複數觀點，亦是回應跨文化電影的一種「他舌——翻譯」。本文「軟紀錄片」術語的建構源於法羅基「軟蒙太奇」與螢幕紀錄片，且基於一個很簡單的提問：人類學者、民族誌者、紀錄片導演如何生產跨文化「螢幕」紀錄片？在一切都源於搜尋引擎演算法的「螢幕內部」中，還有「文化差異」嗎？循此，本文以前章節中英格論述的「技術差異」為書寫策略，逐步提陳新媒體語言的相關術語，去開展「技術差異」造

成的文化差異（跨碼），再生成出「螢幕內部」的軟場景中流動的「軟紀錄片」所可能給出的語境。

新媒體藝術家韓德森（Louis Henderson）2014年螢幕紀錄片《一切堅固》（*All that is Solid*）的影像內容是一連串「影像流」的空間蒙太奇，這部電影大部分的影像都來自於雲端，在雲端影像中，既有混同的歷史圖像、也有混同的歷史敘事，它像是一個巨型的、被超級電腦與資料庫管理儲存的「檔案回收場」，等待被「開採」。

我們在觀看《一切堅固》時，面對的是雙重回收系統：「雲端檔案回收場」以及西非海岸的電子廢棄回收廠。我們在這樣的雙螺旋中理解一種反向的、新殖民主義的影像、同時也是當代歷史的開採。（Magno, 2019）

韓德森在作品的「電腦桌面」中打開名為「軟蒙太奇」（soft montage）的檔案夾，接著畫面快速地層疊數個如遞歸空間的迦納回收廠檔案。在2016年的一個訪談中，法羅基提到「軟蒙太奇」是「A和B」而不是「A或B」，電影中的圖像彼此關聯、且建立關聯。但另一方面，有一種「A和B」的影像不是軟性的「彼此關聯」，而是「彼此戰鬥」。文化研究學者馬格諾（Sara Magno）在論述《一切堅固》這部螢幕紀錄片時，認為在觀看這部影片時，我們面臨的正是「彼此戰鬥」的影像，在同一個空間中，同時播放多個影像序列，則圖像將彼此鬥爭以產生意義。而《一切堅固》在電腦桌面這個「空間」中，它們相互交疊、並置和堆疊，與敘事文本彼此爭奪注意力。隨著圖像和文本層的堆疊，影片亦隨著時間的推移依次展開，以便觀者從「從頭到尾」觀看。如同英格所言，它們是沿線不斷出現的事物，也是檔案生成交織在一起的網格。這是一種視覺上的檔案物質流的敘事糾纏，科技與種族的差異糾纏，也是兩種回收廠的跨域糾纏。多數的螢幕紀錄片皆運用了軟蒙太奇或空間蒙太奇的技術樣式，或許這是回應法羅基「影像研究影像」的策略，是一種藉由影像稀釋語言高密度的技法，也或許如螢幕紀錄片另一個名字「錄像論文」（video essay）般，是新媒體版本的「論文電影」（essay film），且是混合著文學形式、電腦層、新媒體語言的「混雜體」，在雲端的糾纏區帶中與文化跨碼、版權、知識結構、政府控制等彼此戰鬥。

結語

將糾纏、物質流與位移導入瑪克絲倡議的跨文化電影中論述，除了試圖將跨文化主體的多模態、多軌與混雜性提供一種檢視的視角，也試著將「跨文化」「電影」兩者共組時所可能潛伏的問題意識擴延陳列。一方面，跨文化主體對感官經驗的聚攏，是否真的能從殖民論述所涉及的「混雜性」（hybridity）躍出，對殖民身分進行重估？當跨文化主體成為影像內容，是否確能避開權力視線，從而生觀者與影像內容的「跨文化性」？跨文化電影是否已透過觸視、近端感官的深描將上述提問進行翻譯、變形與置換？更進

一步，在電影「景框」（並非唯一但卻是重點）的「任意空間」表達形式中，加疊近端感官的觸視影像，是否仍在符號詮釋的感官內部往返調節意義而已？人類學者的糾纏觀點，強調地域空間的流動性，流動性既是跨文化身分政治的表徵，亦是混雜性的另一種回應，藉由追蹤生命主體於不同文化區帶流動的經驗軌跡，開展交織著生態、生物、空間、地理、環境感知與身體技藝的複性言說。糾纏與跨文化電影的交織書寫，亦可視為一種觸視覺影像的翻譯實驗。瑪克絲並未在跨文化電影論述中強調「聽覺」的感官語言，然而，電影中的聽覺恰恰是最具敘事引導的「旁白敘事」語言。當我們進行文化主體的再現或企圖躍出再演的論述時，「翻譯」無疑是重要的論述區間，而當跨文化電影的「語言」並未開展出種種不對稱的內部批判時，便很有可能回到以敘事為中心的影像邏輯中去啟動近端觸視感官，成為「景框內」概念上感官的跨文化。正是由於前述的問題意識，跨文化電影或許難以僅透過記憶物件、具身感官的深挖深描進行影像政治的位移，在瑪克絲以「任意空間」作為跨文化電影之聚所時，其實同時也將景框內的符號詮釋進行表白。而糾纏、物質流的交叉評述在於重返生命體於所處、所感知、所行動的位置，進行座標定錨。在盤根錯置的交織線束與網格結構中，撫觸時空位移的軌跡，從一個點移至另一個點，從物質感官紋理到地域區帶紋理，視觸聽覺如何在這些線束叢的生長線中交纏直至分道揚鑣，如何在區帶的路徑間與不同物質、不同環境、不同生命體糅雜至自身的感官經驗中。

跨文化電影對記憶物件的「視觸」考掘，皆包含了一個潛藏的條件：記憶的重新建構，透過實驗性影像方法重新調配歷史事件的可能。語言是依附在詞語、物體經驗、關係經驗中的意義序列，而文化知識的基礎不在於語言表述了什麼？而是我們如何透過語言指向世界，進而構成一個主體與異文化遭逢的記憶表達。或許，瑪克絲對感官記憶的重啟，恰恰是對依附在詞語與物經驗的拒絕，或者透過電影的皮膚與觸視，生成新的感官語言，發散出新的文化記憶。但無論是身體姿態、鏡頭運動或者不同文化主體在共同環境中的異質行動，在記憶生成的那一刻，便成為「語言」。語言是感知的表達工具，在行動上是、在記憶中是、在語言掌握中是、在電影中也是。便是在這樣的問題叢集中，本文連動了糾纏、聽覺與空間蒙太奇到跨文化電影的討論中，試圖開展出另一個進入跨文化間隙的路徑。而雲端影像流與螢幕紀錄片的導入，亦是跨文化「電影」無法迴避的「混雜」之所。雲端影像不僅是全球化語境的直接表達，也是無數跨文化影像的資料庫，它是跨文化電影可能的最終之地，也是可能的濫觴之源，「是『片斷性文化』（partial culture）、『文化流沙現象』（shifting sands）與『歷史性記憶版本』（versions of historic memory）」（Kalra et al., 2005: 183）等影像鬥爭之所。雲端影像如同在龐大的差異語境中進行刪選，重新組構知識基礎，在無數個歷史性記憶版本的糾纏影像流中，近端感官的身體經驗為何？若語言是建構跨文化主體意義的過程，那麼雲端混雜檔案的翻譯政治本身便是命題，而這個命題，仍待透過蒙太奇之線與軌跡生成，在聲觸空間的跨碼翻譯中實踐。

引用書目

- Farocki, Harun, and Antje Ehmann. "Labour in a Single Shot," (2011), <https://www.labour-in-a-single-shot.net/en/project/concept/>, download on 14 May 2021.
- Hodder, Ian. *Entangled: An Archaeology of the Relationships between Humans and Things*. Medford: Wiley-Blackwell, 2012.
- Ingold, Tim. *The Perception of the Environment: Essays in Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge, 2000.
- Ingold, Tim. "Binding Against Boundaries: Entanglements of Life in an Open World," *Environment and Planning A* 40.8 (2008), pp. 1796-1810.
- Ingold, Tim. "Bringing Things to Life: Creative Entanglements in a World of Materials," (2010), <https://hummedia.manchester.ac.uk/schools/soss/morgancentre/research/wps/15-2010-07-realities-bringing-things-to-life.pdf>, download on 14 February 2020.
- Karla, Virinder S., Raminder Kaur, and John Hutnyk. *Diaspora and Hybridity*. London: SAGE Publications Ltd, 2005.
- Magno, Sara. "Narrative and Database in 'All that is Solid', a Desktop Documentary," *Galáxia (São Paulo)* 41 (2019.5.23), https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1982-25532019000200014&script=sci_arttext, download on 4 March 2019.
- Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- Marks, Laura U. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Sense*. Durham: Duke University Press Books, 2000.
- Ruby, Jay. "Third Voice Films," *Media International Australia* 82.1 (1996), pp. 12-18.
- Steyerl, Hito. "The language of things," (2006), <https://transversal.at/transversal/0606/steyerl/en>, download on 26 September 2021.
- Thomas, Nicholas. *Entangled Objects Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

