

看見台灣

台灣新紀錄片研究

Regarding Taiwan: The New Taiwan Documentary

邱貴芬◆著





目次

序		····· iii
本書內	容結構和論文改寫說明	·····vii
第一章	注:導論	
	台灣新紀錄片的興起:一個比較觀點	2
	台灣新紀錄片的發展進程	8
	新紀錄片之前的台灣紀錄片	10
	1984 ~ 1990 年:初試啼聲的台灣新紀錄片	20
	1990 ~ 2000 年:全景學派的貢獻———————	26
	2000 年之後:個人化、藝術化與商業化的紀錄片——	30
	紀錄片研究理論與方法	36
	紀錄片的定義與特質	40
	紀錄片研究的主要議題	····47
	本書章節結構安排	50
第二章	i:台灣歷史紀錄片的敘述和記憶	
	歷史紀錄片研究方法	56
	台灣歷史紀錄片生產概況	60
	1990年代台灣歷史記憶的重建	62
	《跳舞時代》:歷史敘述的角力	62
	《消失的王國:拱樂社》:底層人民的記憶與聲音	73
	《霧計・川中阜》: 原住早期點的歷史敘流	79

	《青春祭》與《白色見證》: 人權歷史紀錄片的見證與超越 小結	
第三章	:台灣環境紀錄片的空間與論述	
	環境紀錄片的定義和詮釋方法	104
	台灣環境紀錄片研究概況	109
	台灣環境紀錄片的光譜	112
	環境運動紀錄片:從《貢寮,你好嗎?》到《決戰	
	時刻百萬青年站出來! 1/26 守夜行動!》	113
	「環境紀錄片」的邊界:《帶水雲》與《噤聲三角》	129
	院線片環境紀錄片的能與不能:《看見台灣》	137
	跨國環境生態電影:《擺盪》	142
	小結	149
第四章	:台灣紀錄片的倫理課題	
	「紀錄倫理」:紀錄片的重點課題—————	154
	真實與倫理	161
	《雲的那端》:攝影機的倫理規範	164
	《在高速公路上游泳》:紀錄倫理的多重提問	170
	《蘭嶼觀點》:面對「他者」	176
	《面對惡靈》:(跨)文化中的倫理挑戰————	186
	/J\益	192

第五章:台灣紀錄片的國際發聲

	東亞紀錄片脈絡下的台灣	196
	國際影展中的台灣紀錄片	199
	台灣獲獎紀錄片的特色	202
	影展的美學政治	210
	影片「在地性」的國際挑戰	216
	結論	223
引用書	=	227
片單		259
名詞索	引	269

圖表目次

	表 1	猫	杉機(電影/錄影)的買價比較···········	·····7
	表 2	台泊	灣民主化過程中的「民間社會」與「4	、民社會_
		1	既念內涵	99
	表 3	《]	貢寮,你好嗎?》敘事結構分析表	116
影片截	副			
	圖片	1	《返鄉的敢尬》:	
			相輔相成的紀錄美學與政治	23
	圖片	2	《月亮的小孩》:互動式紀錄片代表作	27
	圖片	3	《跳舞時代》:台語流行歌的誕生	66
	圖片	4	《消失的王國:拱樂社》:	
			底層女性「尬」歷史	77
	圖片	5	《霧社・川中島》的導演:比令・亞布	i83
	圖片	6	《青春祭》:綠島政治犯的故事	89
	圖片	7	《貢寮,你好嗎?》:	
			弱勢關懷的反核紀錄片	117
	圖片	8	《人民的聲音:環保篇》:環境論述的	浮現 121
	圖片	9	《噤聲三角》:超越「紀實」	130
	圖片	10	《帶水雲》:詩意式紀錄片	133
	圖片	11	《擺盪》:動物的跨國災難與救贖	147
	圖片	12	《築巢人》:暴力與紀錄倫理————	160
	圖片	13	《雲的那端》:攝影機母親	168
	圖片	14	《蘭嶼觀點》:不同觀點的對話	182

圖片 15	《台灣不可承受之輕》:
	「為民喉舌」的台灣新紀錄片傳統——211
圖片 16	《我愛高跟鞋》:
	台灣跨國紀錄片的空間————222
圖片 17	《白海豚練習曲》:跨國視野的台灣問題—223

第一章:導論



台灣新紀錄片的興起:一個比較觀點

大約從 1980 年代中葉開始,亞洲許多國家先後興起了一股新紀錄片的風潮,包括台灣、韓國、中國、菲律賓、印尼等都出現了有別於以往的一種紀錄片形式。這些新紀錄片之所以「新」,可從幾個面向來定義:

一、「新」的視角

在這波新紀錄片出現之前,亞洲各國當然也有紀錄片的生產,但是主要都是官方或是財團主導,紀錄片是主流勢力擅用的宣傳管道。這股亞洲新紀錄片風潮,有強烈的草根傾向,強調底層發聲,企圖展現底層人民的視角與聲音。以韓國為例,韓國新紀錄片的出現,通常歸功於金東元(Kim Dong-won)拍攝的 27 分鐘短片《上溪洞奧運會》(Sanggyedong Olympic, 1988)。這部片就像日本知名紀錄片導演小川紳介(Shinsuke Ogawa)在 1960年代末期所拍攝的以「反成田機場徵收抗爭」為主題的紀錄片一樣,站在當地居民的角度抗議韓國政府的強制「圈地」行為。導演與抗爭民眾長期而深度地互動與結盟,展現人民的視角(I. Nam 2005; C. Berry 2003: 142)。韓國電影評論者認為這些韓國新紀錄片可稱之為「人民電影」,站在人民的立場揭露被政府主流媒體所掩蓋的事實,捍衛人民的利益(N. Lee 2005: 20)。這與本書將討論的台灣新紀錄片的發軔,有不少共通之處。

在 1990 年代開始蓬勃發展的中國新紀錄片,雖然不像出現在 1980 年代台灣(張碧華 2000;戴伯芬、魏吟冰 2000a;戴伯芬、魏吟冰 2000b)、韓國(H. Pok 1997; I. Nam 2005; N. Lee 2005; S.



Choi 2005)、菲律賓(N. Deocampo 1994)的新紀錄片一樣,具有強烈的反對運動色彩,但是,中國新紀錄片同樣強調由下往上的記錄模式。中國學者呂新雨談論中國新紀錄片的意義,認為「它建立了一種自下而上的透視管道,在當今中國社會政治經濟格局下,透視出不同階層人們的生存訴求及其情感方式;它是對主流意識型態的補充和校正,是創造歷史,是一種社會民主的體現」(呂新雨2008:69)。呈現哪些人民的視角和聲音,以及應該採用什麼樣的表現形式來呈現這些視角與聲音,成為這些亞洲新紀錄片的核心課題,也是相關紀錄片研究的重點。這創造了有別於以往政府或財團所主導的紀錄片的另一種新視野。

二、「新」的紀錄片展現形式

為了表達底層人民的觀點和聲音,這波紀錄片在形式上也有所突破。配有旁白的說明式(expository mode)紀錄片,不再是唯一的表現模式,這是因為說明式紀錄片所採取的權威式旁白,被視為具有由上對下的菁英主義含意。新紀錄片以觀察式(observational mode)的方式、導演不介入的手法記錄底層人民,或是以參與/互動式(participatory / interactive mode)透過訪談來凸顯底層人民的聲音,都暗示一種由下往上的記錄態度。前者往往為中國新紀錄片導演所採用,後者則是台灣新紀錄片常見的模式。我在與美國學者張英進合著的 New Chinese-Language Documentaries 裡,曾深入探討台灣和中國紀錄片導演對於這兩種不同紀錄片模式的偏好反映了什麼樣的政治意涵(K. Chiu & Y. Zhang 2014),也將在本書第五章進一步闡述這個問題。晚近的發展,各國新紀錄片對於紀錄片「真實」的反省,更帶出了反身式(reflexive mode)、表演式(performative

mode)的紀錄片展現模式。這些形式,甚至紀錄美學上的創新和反省,也是新紀錄片之為「新」的一個重要面向。

三、「新」的紀錄片生產模式

相較於以往的紀錄片製作由官方或財團主導,這波紀錄片的 生產來自民間。在新紀錄片興起之際,許多新紀錄片拍攝者都是非 專業電影工作者,「為民喉舌」是攝影機的攝錄動力。他們為紀錄 片的生產開闢了一個場域,挑戰主流勢力對於媒體傳播的壟斷。以 台灣紀錄片為研究對象,導演陳亮丰認為新紀錄片開創了新的生產 模式,有幾大特色:「1. 由非影像專業者生產;2. 獨立製作;3. 使 用家用攝錄影機克服工具技術與成本的問題;4.想辦法突破生產與 流通的限制。」(陳亮丰 2000:590)韓國的情形也非常類似。韓 國電影評論家討論韓國新紀錄片在1980年代的出現,認為韓國新 紀錄片運動著重低預算、集體創作,以及生猛活力的非專業紀錄片 拍攝生產模式(S. Choi 2005: 31)。中國新紀錄片的產生情形有些 不同。影評家通常以吳文光的《流浪北京》(1990)作為中國新紀 錄片的起始。吳文光提到,當他開始拍攝此部片時,他對於「紀錄 片」毫無概念(X. Lu 2010: 17)。中國新紀錄片工作者大部分和官 方電視台有些關係,甚至是其雇員。他們借用電視台的機器設備來 生產有別於當時官方所主導的「專題片」的紀錄片,企圖重新定義 所謂的「真實」(X. Lu 2010: 17-8)。然而他們明確拒絕「地下」 (underground)這個標籤,因為他們認為自己的影片並非採取反官 方媒體的立場;不少中國新紀錄片的始祖和官方電視台的系統有所 互動、重疊,這是值得重視的現象(X. Lu 2010: 30),也是和台灣、 韓國較不一樣的地方。但是,這些中國新紀錄片也一樣強調「現場」

記錄而非根據腳本的紀錄片製作,強調臨場感(L. Robinson 2010: 180),並非官方紀錄片系統生產的作品。

四、「新」的紀錄片放映與流通模式

這些新紀錄片由於非體制內的作品,其流通和放映管道當然也往往無法依循「常軌」。台灣新紀錄片始祖「綠色小組」的許多影片都透過街頭抗爭現場四處流動的攤販來販售。根據江冠明的說法,綠色小組製作的「中正機場事件」號稱有 10 萬卷的銷售數量(江冠明 2000:376)。從目前的資料看來,新紀錄片的流通管道在 1990 年代之後大概以「游擊式」的方式進行:學校、社區、影展和巡迴放映是最常使用的管道。就台灣新紀錄片而言,吳乙峰《月亮的小孩》(1990)結合映後座談,和觀眾面對面討論,在台灣各地學校或社區放映超過 400 場,席捲全台的風潮,是最為人津津樂道的例子。根據 Chris Berry 和 Lisa Rofel 的考察,中國紀錄片除了是國際影展的常客之外,在中國境內的放映管道包括鄰近時髦購物中心的電影院、另類咖啡館、紀錄片導演蹲點的社區工作室(如吳文光在北京近郊農村的工作室)等等(C. Berry and L. Rofel 2010a: 149-50)。

網路傳播的成熟,更開闢了紀錄片放映的空間。在這幾年台灣幾個環境運動中,我們都看到紀錄片工作者把影片直接放到YouTube,借用網路流通的速度和便利性來傳達社運的訊息。苗栗大埔事件的《當怪手開進稻田中》(2010)、《聽大埔阿公阿婆的話》(2010),以及彰化反國光石化運動中的《台灣不可承受之輕》(2010)、《決戰時刻百萬青年站出來! 1/26 守夜行動!》(2011)、《福爾摩沙對福爾摩沙》(2010)都是很好的例子。而



在國外,網路銷售網站的出現,更為紀錄片的國際推廣提供了一個便利的管道。例如:由 Amazon 經營的 CreateSpace 這個網站,就提供獨立製片者上傳影片,消費者下載付費的發行流通管道(https://www.createspace.com);馬來西亞導演 Amir Muhammad 結合 James Lee、Tan Chui Mui 和 Liew Seng Tat 所建置的「大荒電影」(Da Huang Pictures)(http://www.dahuangpictures.com/blogs)試圖為東南亞獨立電影開闢一個另類的流通空間,此網站上也收錄了許多影片的相關討論和導演訪談等重要資源;而 dGenerate Films(http://dgeneratefilms.com)則專門銷售中國紀錄片,也提供有關中國紀錄片的消息和評論文章,扮演中國紀錄片國際推廣的重要推手角色。一些東南亞的紀錄片導演(例如 Amir Muhammad),更利用網路部落格來建構其影片的網絡(T. Baumgärtel 2012: 28-9)。網路作為紀錄片的宣傳與流通平台,顯然大有可為,但是如何持續網站的更新與經營,卻也是一大挑戰。

值得一提的是,研究亞洲紀錄片的學者都注意到,這波亞洲新紀錄片的興起與發展,無論在攝影配備、剪接技術或是影片流通、推廣等層面,都拜科技發展之賜,而得以突破瓶頸,開創獨立紀錄片的空間(R. Chi 2003: 156; C. Berry and L. Rofel 2010b: 8-9; T. Baumgärtel 2012: 27-9)。眾所周知,在世界紀錄片史的發展過程裡,同步現場錄音的發明讓紀錄片脫離了說明式的拍攝模式,在 1960年代開創了不介入的觀察式記錄的直接電影(direct cinema),以及 Jean Rouch 為首的真實電影(cinéma vérité),強調導演與影片拍攝對象互動而逼出穿透表象的「真實」(E. Barnouw 1993: 231-62)。台灣人類學者胡台麗提到,當她剛從國外取得博士學位返台,

在 1983 年想要進行排灣族傳統祭典的影像民族誌時,卻發現台灣連劇情片都沒有使用同步錄音機(胡台麗 2000:12),靠著借來的一部 16 釐米手轉發條式 Bell & Howell 攝影機,每卷只能拍攝 3 分鐘長度的 20 卷底片,每天只拍攝 6 分鐘底片,辛苦完成了《神祖之靈歸來——排灣族五年祭》(1984)。陳亮丰在其論文〈紀錄片生產的平民化〉裡特別提到,「新工具」對於獨立製作紀錄片的生產有不可忽視的意義,VHS 的出現和「綠色小組」、「第三映像」這兩個記錄團體的出現,有不可忽視的關係,她這麼說:「於是,資本上的貧窮,本來無法掌握藝術生產工具與技術的大眾,靠著這個新工具,新的藝術生產力出現,主流業界之外的生產空間被打開,新的紀錄片出現了。『手中的攝影機與腦袋中的想法』如此輕盈的拍片最低條件,終於成真。」(陳亮丰 2000:603)她整理了一個對讀者相當有用的表格(陳亮丰 2000:604):1

表 1:攝影機(電影/錄影)的買價比較

	16mm 電影 攝影機	Betacam 攝影 機 (專業用)	Super-VHS (半專業至專業)	VHS-V8	Digital Camera (家用)
	紀錄片專業 者、電影獨 立製片者		有線電視從事 器影數作 組無 強力 是 是 是 是 是 是 是 是 是 是 是 是 是 是 是 是 是 是		從 家 庭、個 人 到 專 業 者 都有採用。
買價	200-350 萬元	65-140 萬元	半 專 業 在 5-10 萬,10 萬以上為專 業機型。		3-7 萬元

¹ 感謝陳亮丰導演授權引用此表格。

備註 一般都是向 若向傳播公 S-VHS為介於 普遍為一般 電影器材公司租用, 60 專業 Betacam 司租用, 60 專業 Betacam 司租用, 60 國 機之

(續前頁表格)

(單位:新台幣/元)

新的生產工具創造了新的生產空間和新的表達模式,也開闢了新的媒體傳播管道,印證了 Walter Benjamin 在 1930 年代就預示的機器複製時代所開啟的革命能源(W. Benjamin 2002: 101-33)。

台灣新紀錄片的發展進程

台灣新紀錄片的出現,通常追溯到王智章在1984年拍攝的 海山礦災的紀錄片。當時王智章為《前進雜誌》的編輯,到醫院 拍照時,發現真相與主流媒體的報導有很大出入(陳亮丰2000: 590)。王智章隨即在 1986 年與其他志同道合的朋友組成「綠色小組」,開啟了台灣新紀錄片的紀元。² 而大約在同時,台灣新電影也才剛初試啼聲:1983 年侯孝賢、曾壯祥、萬仁共同執導的《兒子的大玩偶》標示了台灣電影的一個新的里程碑(盧非易 1998:266)。如果說新電影的曲高和寡,以及積極在國際影展參展,爭取國際「電影藝術」認可的姿態,標示了一種較屬於菁英藝術的電影製作姿態的話,同時期發軔的台灣新紀錄片卻強調草根的力量,貼近大眾,企圖「為民喉舌」,衝撞主流勢力對於媒體報導的壟斷。

從 1984 年以來,台灣新紀錄片歷經 30 年的發展,有非常豐碩 的成果。其進程大致可分為幾個階段:

- 一、第一階段為草創時期(1984~1990),從綠色小組所攝製的 紀錄片為始,到吳乙峰《月亮的小孩》出現為止。這是影評家 津津樂道的反主流媒體時代,此時期的台灣紀錄片有強烈的社 會關懷。Robert Chi 認為 1980 年代的台灣電影有明顯的分工: 台灣新電影標榜文化藝術,台灣新紀錄片則著眼於政治改革 (R. Chi 2003: 167);前者走的是國際路線,後者則以「在地 性的生產」為主(R. Chi 2003: 168)。我認為這是相當精闢的 看法。
- 二、第二階段座落於吳乙峰《月亮的小孩》到周美玲總策劃的《流 離島影》之間。這段期間,是以吳乙峰「全景學派」為主導勢 力的台灣新紀錄片時期。吳乙峰帶領的全景紀錄片工作者,讓

 $^{^2}$ 綠色小組的相關影片和珍貴史料,已由臺南藝術大學音像紀錄研究所整理 典 藏,讀者可在網站上瀏覽相關資料: http://greenteam.tnnua.edu.tw/releaseRedirect.do?unitID=241&pageID=12543。

台灣紀錄片發展出有別於反主流媒體時期的紀錄片風格,也透過與政府資源的結合,培育了不少紀錄片人才。除此之外,1996年臺南藝術學院音像紀錄研究所成立、1998年公視開播、1998年在文建會支持下開始了台灣國際紀錄片雙年展等等,這個時期見證了台灣新紀錄片無論在創作風格、生產方式、行銷管道、人才培育上的諸多建樹。

三、2000年《流離島影》的出現,代表台灣紀錄片的另一波趨勢,個人化的傾向,紀錄片的藝術美學開始引起廣泛討論,傳統紀錄片對於「真實」的執著也受到挑戰。除了紀錄片作為一種個人藝術創作的趨勢之外,此時期也出現了紀錄片與主流商業機制結合的跡象。前者以影展為目標,後者以放映院線片的戲院為目標,但也常有重疊。

底下將分別梳理台灣新紀錄片的幾個階段的歷史脈絡和特色。

新紀錄片之前的台灣紀錄片

台灣新紀錄片的出現,與 1980 年代社運蓬勃發展有密切的關係。根據蕭新煌的研究,1980 年代台灣的新興社會運動達 14 個之多。3 這是個台灣公民力量急遽上升,逐漸足以和政府機器分庭抗禮的時代。李道明回想當時的情形:「台灣在 1987 年解嚴,政治、經濟、教育、文化各個面向都發生很大、很關鍵性的轉變,所以我

³ 這14個社會運動的「主旨、目標和訴求不是透過所謂模糊的『群眾』或『公 眾』提出來,而是由較清楚的團體(公益團體及壓力團體)以活動來表達出 他們運動的訴求 | (蕭新煌 1989: 26)。

就提了一個案子,要記錄當下正在發生的所有事情,因為那個時候 幾乎每天都有示威,每次示威都有數十萬人占據台北街頭,非常熱 鬧、非常瘋狂,是非常有趣的時代。」(毛雅芬 2007)當時,影 像工作者在街頭示威現場拍攝警民衝突的場面,立即拷貝散發,反 制政府壟斷的媒體報導,開啟了台灣紀錄片的新紀元。如影評家林 寶元所言,「反對運動者、計會運動者及一般人民首次站在歷史主 體位置發出批判或控訴政商權力體制的多元化聲音,徹底瓦解了過 去戒嚴體制支配下的主流媒體所發出的一元化、單向式的政令宣導 式的聲音」;這是戰後「人民媒體」的概念首次浮現(2008:7)。 換言之,1980年代台灣新紀錄片的最大意義,在於台灣歷史上民 眾頭一次得以用媒體影像來表達民間的聲音和觀點,打破政府的媒 體壟斷。江冠明認為此時被稱為小眾媒體的民間影像攝製傳播,有 三個主要的意義:1.反抗大眾媒體的媒體傳播運動;2.展現人民的 聲音;3.「開創以非專業性的自製 home video 展開一個區域性影像 傳播的都市游擊戰」,「建立台灣小眾媒體反體制、反壟斷、反權 威的歷史任務」(江冠明 2000:370)。

顯然此時期台灣新紀錄片的拍攝目的,並非如草創時期的中國新紀錄片一樣,旨在為後代留下歷史見證,建立民間觀點的歷史(影像)檔案而已。Chris Berry 和 Lisa Rofel 談論 1990 年代初興起的中國新紀錄片,以「另類文獻」(alternative archive)稱之:所謂的「另類」,表示這些影像攝製並非企圖取代主流媒體,或與其一別苗頭,而比較類似建築上主館旁邊的一個別館,意在補充、補遺(C. Berry and L. Rofel 2010a: 137)。此時許多中國新紀錄片以不介入的觀察式手法記錄中國民間社會,通常並不直接表達導演本身對



於所記錄事件的看法(C. Berry and L. Rofel 2010a: 144-5)。台灣新紀錄片則不僅記錄,也往往採取強烈的介入姿態。如同同時期的韓國民眾紀錄片一樣,台灣新紀錄片企圖形塑一個對抗主流勢力的公共空間。類似的公民社會或是公共領域概念,並不見於新紀錄片與中國社會的關係(C. Berry and Rofel 2010a: 136)。

Patricia Aufderheide 在她言簡意賅的紀錄片研究專書 Documentary Film: A Very Short Introduction 裡提到,在開放的社會裡,民間組織或 是運動者往往透過紀錄片拍攝來宣傳某種政治或意識型態理念, 和政府的政治宣傳紀錄片分庭抗禮,而民間組織越能透過各種方 式宣傳他們的理念,公共領域就越有能量,社會也就越健康(P. Aufderheide 2007: 77)。Paula Rabinowitz 談紀錄片的政治,也提到 (人民)看到自己作為影像的客體往往是建構本身主體的第一步(P. Rabinowitz 1994: 14)。影片之所以可以成為一種有力的群眾傳播、 教育工具,最重要的原因有二:一者為視覺的震撼力遠比文字媒體 強(R. Chow 1995: 6),加上影像所呈現的「在場」,以「眼見為 憑」強調影片與真實的連結,讓影片成為形塑公民社會的利器。 另外一個未被充分討論的重要原因,在於影片可大量複製的特質 (P. Rosen 1993: 79)。早在 1930 年代,猶太裔的法蘭克福學派學 者 Walter Benjamin 就已經預見了影片的大眾傳播性格,具有「為民 服務」的建設性潛能(W. Benjamin 2002: 105)。他的理論從影片 攝製和鏡頭的特質來談,認為影片「近距離」的特殊功能,呼應了 大眾社會「萬物皆平等」的趨勢,所有的事物都可以拉近距離來審 視,摧毀封建社會遠距離所營造的高度和威嚴(W. Benjamin 2002: 105)。如果從傳播角度來看,大量且快速複製的影片,可以廣泛

傳播訊息,而且由於影像特殊的現實感,比起文字傳單,更能召喚 認同。

在1980年代之前,當然也有紀錄片的拍攝與傳播。日治時代, 台灣總督府拍攝台灣社會的紀錄片,用以宣揚政績,召喚認同。 2003 年出土的《南淮台灣》是最佳的例子。這部珍貴的影片經過 臺南藝術大學師生的努力搶修之後,出版並放置於 YouTube 網站上 公開供人點閱。主持修復計畫的井泖瑞教授這麼說:「沒有條件留 下影像紀錄的前殖民地國家,需要先維護『帝國記憶』來看見自己 並重構主體。」(井迎瑞 2006) 他在為這部影片撰述的導論裡, 第一個提問就是:「誰的觀點?」《南進台灣》這部說明式紀錄片 以日語發音,「環島」作為結構,站在殖民者角度一一介紹台灣東 西南北各地主要的景觀。這部影片隱含了一套殖民觀點的台灣價值 的論述。台灣的價值,不僅是意識型態上的,作為日本南進跳板 的台灣,其價值更可以透過理性科學的具體數據來呈現。例如, 在介紹嘉義的片段:「台灣製糖在世界的地位次於古巴、印度、爪 哇,位居第四。於是成為我國糖業的中心,當然台灣也就是主產 地。因此台灣感到驕傲。一國的文化水準,據說可由砂糖的消費率 來判斷,亦即平均一人食用砂糖的量。因此,各位文明人請盡情享 用砂糖吧。」(39'32-40'07) 這部紀錄片所形塑的台灣價值、所定 義的台灣價值,是往後許多官方製作紀錄片中台灣論述的雛形。台 灣新紀錄片在其發展過程當中,即一再挑戰「台灣=經濟利益」這 樣的價值觀,試圖展現的是另一種「台灣價值」:何謂人民的福祉 (well-being)?在後者所提倡的這套台灣價值裡,公平、正義、民 主、人權、倫理,取代了被官方和財團所壟斷的經濟利益,成為價

值的核心所在。

政府出資拍攝,用以官傳政今政績的紀錄片也是戰後紀錄片 的主流。1970年代之後,在鄉土意識逐漸抬頭的社會氛圍之下, 出現了《芬芳寶島》(1973)、《美不勝收》(1980)、《映象之 旅》(1980)、《百工圖》(1986)這些呈現台灣鄉十景色、民間 藝術文化和社會百姓的紀錄片電視節目。不過,這些紀錄片通常在 政府掌控的電視台播出,並不直接挑戰主流意識型態。這是戒嚴時 期媒體界製作環境使然。許多參與這些節目的導演和製作人都在口 述歷史裡,提到當時政治力介入或是敏感的意識型態製作環境 (**王** 慰慈採訪 2000a:11;王慰慈採訪 2000b:37;李道明採訪 2000a: 50-1;李道明採訪 2000c:90)。張照堂回憶《映象之旅》時提到: 「《映象之旅》結合了音樂跟生動的影像,把台灣整個勞動、土地、 風景、人都結合在一起,用一種比較輕快、浪漫、鮮活的意義呈現 出來,那個時候有許多人喜歡這樣的方式……基本上表現台灣的土 地跟人群中屬於勤勞、自然美的感動以及人的生活力量。」(王慰 慈採訪 2000a:8) 這樣鄉土元素的展現,基本上符合當時執政者 的期待。張照堂自陳:「我每一次做東西會依照那個環境、條件及 那個機構的想法,我就盡量去配合,也盡量把自己的一些想法擺進 去,所以這一路下來有些人會批評,有些是站在宣導意味上的,有 些站在比較美化的意味上。」(王慰慈採訪 2000a:10)影評人王 慰慈認為,當時台灣紀錄片的發展仍不成熟,政治禁忌箝制下的電 視節目製作,「反映底層民眾的社會問題也只能點到為止,對事物 的反省和深度仍是不夠的。」(王慰慈 2006:17) 林寶元對電視 報導影集和主流勢力的關係則給予較嚴厲的批評:

這股被稱之為清新的、具藝術傾向、個人表現風格的影像生產力,逐漸被吸納進黨營或國營電視台新聞部門,推出了一系列新聞報導影片或影集。由於它較能吸引已漸取得文化發言權的都會中產階級的青睞及好評,同時在影片的政治意識型態上摸索出一條既帶有開明的自由主義色調,又兼具保守安全性格的曖昧性、模糊性的灰色中間地帶,可以同時被主流權力體制及都會中產階級所接受的路線,因而從七〇年代中期至解嚴前後過渡期,一直是主流影像文化勢力的新興主力……。(2008:8-9)

這樣的批判角度與李天鐸、陳蓓芝和劉現成對於同時期台灣新電影的批評可互相參照。李天鐸、陳蓓芝在〈八〇年代台灣(新)電影的社會學初探〉裡批評當時新電影對於台灣許多社會問題的呈現方式,流於「回顧」、「反省」,「嘗試性妥協」的個性濃厚(1996:56-9)。而劉現成在〈放開歷史視野:檢視八〇到九〇年代偏執的台灣電影論述〉裡評論台灣新電影,則呼應黃建業的看法,認為台灣新電影是「新興的中產階級在自己語言的電影中,尋找自己的身分認同」,雖然有別於黨國機器慣用的語彙,但意不在挑戰體制或主流勢力(1996:92)。王慰慈認為,即便當時電視報導性的紀錄片節目在內容和意識型態上採取與主流價值和平共處的做法,這些節目也有不少建樹,例如:題材與拍攝對象的多樣化與活潑性、捨棄權威式的旁白、加入音樂的處理等等(2006:14-5),為往後台灣紀錄片的開展奠定了基礎。

以張照堂著名的《王船祭典》(1979)為例,孫松榮在其精闢的論文〈超紀實之眼:論張照堂1970年代的另類紀錄片〉裡指出,



此部影片捨棄現場音,以歐菲爾德(Mike Oldfield)的音樂曲目〈歐馬頓〉(Ommadawn)貫穿全程祭典,搭配「一幕幕猶如直接從暗房顯影的畫面」,「樹立了一種尚無法被明確徹底離析為底層性與政治性、卻同時集合城市與鄉野、個體與群眾、日常與超寫實等向度的殊異影像類別。」(2014:94)他認為張照堂開展了台灣實驗型的紀錄片模式,對於這個傳統的耙梳,有助於我們更清楚地看到台灣紀錄片多元而豐富的面貌。

在台灣新紀錄片興起之前,政府或是電視台、機關團體之外 的民間紀錄片產出不多。也因此,劉吶鷗、鄧南光、白景瑞和陳耀 圻所留下來的影片,成為目前台灣紀錄片研究的寶貴資料。日治時 代鄧南光拍攝一些早期台灣人民的生活狀態,留下的影像紀錄包括 《台北映像》(1943)、《淡水河》(1935)、《漁遊》(1935) 等。劉吶鷗的《持攝影機的男人》在1933至1934年之間攝錄台灣 家庭日常生活,以及台灣、東京、廣州的各地景象。影片題為《持 攝影機的男人》,顯然有意師法活躍於 1920 年代莫斯科電影界的 名導演 Dziga Vertov (原名 Denis Kaufman) 著名的 The Man with the Movie Camera。此部世界紀錄片史的經典作品呈現蘇聯日常生活的顯 影。李道明評論劉吶鷗的《持攝影機的男人》,認為「在技術與理 念上均差之甚遠」,基本上比較接近「家庭電影」而未能像 Vertov 的名作一樣展現「意見」和藝術處理手法(李道明 2006a:35)。 劉吶鷗曾經在 1920 年代的電影雜誌上介紹 Vertov 著名的「電影眼」 (camera-eye; 或稱 kino-eye) 理論(參見李道明 2006a: 38-9)。「電 影眼」理論有兩個重點:一者強調攝影機超越人類肉眼侷限的超 寫實能力,另一者強調剪輯(editing)的重要性(E. Barnouw 1993:

57-8)。透過剪輯,加以組織,呈現某種主題的影片才能呈現真相(truth)(E. Barnouw 1993: 58)。國際知名電影學者 Erik Barnouw 曾翻譯「電影眼」理論的精華,並納入他的名著 Documentary: A History of the Non-fiction Film 之中。我們再將之翻譯成中文如下,以供讀者參考:

電影眼在時間與空間裡活動與移動,有別於透過人類肉眼的方式看見和記錄得到的印象。人類肉體的侷限,或是看見那一剎那所能攫取的東西,都不能限制電影眼,因為它有更寬廣的能力。我們無法改進我們的肉眼,但是卻可以持續改進電影攝影機。(1993:58)

這段對於攝影機所帶來全新觀看與認知世界的方式,與 Water Benjamin 於 1936 年著名的〈機械複製時代的藝術作品〉("The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility")裡 所提到的「視覺無意識」(optical unconscious)理論非常接近(W. Benjamin 2002: 117)。兩位重要理論家均對於科技力量可以為人類感知增能的無窮潛力,充滿期待。劉吶鷗早在 1930 年代即企圖引進西方這樣的電影理論,並透過本身的電影實踐來呼應,是相當前衛的作法。

日治時期,由於資金和技術的限制,台灣的電影工業基礎非常薄弱(呂訴上 1961:6)。在日治50年當中(1895-1945),台灣總共生產了16部電影,其中只有2部是由台灣人製作導演,其他都是日台合作或是由日本人獨力完成(三澤真美惠2002:366)。紀錄片更少有台灣人拍攝。整體而言,台灣人的聲音,在電影界是

相當微弱的。台灣人的自我再現和探討,主要在文學場域展開, 1930年代的鄉土文學論戰是最好的例子(Fujii 2005: 92)。

在此情況下,劉吶鷗的嘗試及其留下來的史料更彌足珍貴。李 道明評論劉吶鷗的這些影片,認為「影片只有『紀實』感,但沒能 看見作者的『意見』與藝術處理」(2006a:35)。學者廖金鳳則 認為劉吶鷗的影片具有許多取鏡、構圖和剪接的特色,「已不同於 1920 年之前的風光旅遊紀實影片」(2008:8)。總括而言,劉吶 鷗的建樹可說是台灣人早期的電影實踐,有些技術上的嘗試,和對 於西方電影理論的引介。而鄧南光的影片和劉吶鷗一樣,大致可歸 類為「家庭電影」,但形式上較具完整的結構(廖金鳳 2008:8)。

白景瑞的《台北之晨》(1964)呈現 1960 年代台北凌晨街景——包括清道夫掃地、送報生送報、學校生活、運動老人、工廠及上班族活動等等。白景瑞在這部影片裡「以詩意的采風觀點展現社會繁榮安定的一面」,具有政治宣傳的意味(林盈志 2006:53)。然而,其藝術手法相當突出。林盈志認為:「我們對於《台北之晨》的喜愛,也正是來自其流暢的鏡頭連接、細膩的光影布陳以及穩定和諧的構圖,而非其所承擔的政宣宏旨或是披露真相的偉大任務。」(2006:54)林建光認為《台北之晨》可能承襲了 1920 年代歐洲 Walter Ruttmann 的經典之作《柏林:城市交響曲》(Berlin. Die Sinfonie der Großstadt, 1927),記錄城市的日常活動,以特殊的構圖、韻律、節奏和美學呈現現代都會的韻律、速度或生命力,彰顯了電影機器或技術本身的潛能(林建光 2012:59)。林建光提出了一個有趣的看法:

雖然導演希冀呈現一個擁有固定形象的「台北」,甚至傳遞 出進步、繁榮、富裕的台灣社會等意識形態訊息,但電影技 術卻同時創造了一個流動的「台北」。《台北之晨》裡的 「台北」不是慣常感官經驗的「台北」,而是一座「未然」 (virtual)的城市。而「晨」也並非指涉某個既存的時間, 而是電影技術吸納了「過去」、已發生的時間的同時,所開 展出的「未然」、恆常不變的時間。或許是對於時間的敏銳 觀察讓我們得以在影片呈現的尋常事物裡經驗到那無名的感 動。(2012:53)

戰後另外一部為影評者津津樂道的紀錄片,是陳耀圻 1967 年在台北 耕莘文教院放映的《劉必稼》(1966)。這部影片是他攻取美國加 州洛杉磯大學電影碩士的畢業之作,以隨國民政府來台的榮民劉必稼 為主角,呈現一個因戰亂而被迫離鄉背井的中國兵的故事,被譽為 「台灣第一部依真實電影理念製作的紀錄片」(李道明 2010)。 「真實電影」的導演以一種「參與者」(participant)的角色出現, 與「直接電影」強調導演只觀察而不介入的旁觀者角色(uninvolved bystander)有所不同(E. Barnouw 1993: 254)。李道明有一段話言 簡意賅地說明了「真實電影」的概念:

「真實電影」最根本的理念,在於攝影機並不是客觀的工具,而能被攝影機拍攝下來的現實也未必是真實(可能只是表象而已)。有些真實是無法用攝影機拍攝下來的;有些必須建立一個人工的環境才能捕捉到真實(或事物的真象)。 所以,這種美學觀是完全和「直接電影」相悖的。在六〇年代之後,「真實電影」的觀念與人類學電影「參與觀察」的 觀念結念為一。(2000a:27)

可想而知,《劉必稼》的出現,對於 1960 年代習慣台灣官方宣導式紀錄片的觀眾而言,何等耳目一新,在當時的藝文界引起的震撼,可想而知(王慰慈採訪 2000a:15)。

總括來說,從日治時期到 1980 年代,官方主導紀錄片的製作, 民間影像活動相當零星,也未在當時蔚為風氣或形成一股影像力量,挑戰主流價值,介入台灣公共議題。這也是何以台灣新紀錄片的浮現,必須以 1980 年代為里程碑。

1984~1990年:初試啼聲的台灣新紀錄片

1980年代中葉發自台灣民間的影像活動,和上述這些民間影像紀錄以及戰後電視台的報導性節目大不相同。這是何以談論台灣新紀錄片的興起,通常回溯到此時期。王智章 1984年所拍攝的海山煤礦災變受難礦工的錄影帶,通常被視為台灣第一支紀錄片(李道明 2000b:354),隨後他與李三沖、傅島和林信誼成立了「綠色小組」,從 1986年底的「中正機場事件」開始,積極在現場拍攝街頭運動,從民間社運的角度來呈現當時發生的許多事件,並加以拷貝傳播,打破政府壟斷媒體的局面。台灣新紀錄片的紀元就此開啟。「綠色小組」標示了以影像為主的民間小眾媒體力量興起,影像製作與傳播大眾化,民間力量開始透過影像科技來介入公眾事務,催生了批判思考的現代公民意識(張碧華 2000:320)。政府不再可以恣意壟斷媒體,台灣民眾也透過小眾媒體散播的錄影帶,認識主流媒體影像呈現之外的「台灣」,透過非主流觀點的紀錄片,

瞭解台灣社會議題的多面向和複雜性。根據戴伯芬和魏吟冰的整理,當時的反主流媒體包括「綠色小組」、「第三映像」、「螢火蟲映像體」、「台灣報導」、「獨獨影像傳播公司」、「南方紀錄小組」、「文化台灣」、「新台灣」等(戴伯芬、魏吟冰 2000b: 333-45)。單從數量而言,就可知道當時反主流媒體的活躍情形。

然而,所謂的「反主流媒體」究竟如何定義?根據戴伯芬、魏 吟冰的說法,如果在國外,主流與反主流的區分主要在於內容,在 台灣當時解嚴前後的脈絡下,除了內容之外,更加上媒體本身的鮮 明政治立場:「大眾傳播媒體強烈地傳達執政者的意識型態,絲毫 不掩飾其由國家機器操控的威權性格;反主流影像媒體則幾乎皆以 反對媒體壟斷、突破媒體封鎖作為正名的外衣,兩者之間的衝突及 對峙是鮮明而激烈的。」(2000b:333-4)值得特別注意的是,由 於這些街頭紀錄片拍攝的目的在於反制政府壟斷的媒體報導觀點, 因此一開始就標榜一種介入式 (intervention) 的紀錄片拍攝角度: 「反主流媒體自始即揭櫫反對體制的立場,期能在大眾傳播媒體之 外發出一種聲音,客觀對他們而言也就不是最重要的問題。」(戴 伯芬、魏吟冰 2000a:328) 當時許多台灣紀錄片工作者即已意識到, 紀錄片不是客觀的記錄,而是一種透過影像和聲音所架構而成的論 述,含有攝製者主觀的觀點。另外,拒絕所謂「中立客觀」的記錄 攝製態度,凸顯攝製者「紀錄觀點」的自覺,也帶出了「紀錄倫理」 這個不可忽視的紀錄片課題,我們將在第四章詳加探討。4

⁴ 中國大陸研究者李晨認為與綠色小組及其他反主流媒體相較,「第三映像」所採取的「中立」記錄方式,「探尋了一種更為深刻的表現方式,它跳脱了個體利益補償性的抗爭,開始思考更全面的社會結構性問題」(李晨 2014:73)。這樣的看法,可能受到中國紀錄片偏好「觀察式」呈現方式的影響。

「綠色小組」所攝製的《鹿港反杜邦運動》(1987)是相當具有代表性的例子。這部以說明式呈現的紀錄片,以女聲旁白搭配在地居民訪談、環保團體專家學者的會議發言,以及大陣仗警民對峙的抗爭場面,清楚表達鹿港反杜邦民眾的立場。雖然與傳統政府攝製的紀錄片一樣採取解說模式,但是此部片的旁白由女聲擔任,而且採用鹿港當地居民慣常使用的福佬語。如果傳統說明式的「標準國語」旁白暗示客觀、權威,此部片以女聲福佬語旁白直接挑戰政府政策,分庭抗禮的意味相當濃厚。韓國影評家研究 1980 年代韓國的獨立紀錄片時,發現許多挑戰主流價值的獨立製作紀錄片採用女聲旁白,他們認為這意味一種與弱勢結盟的立場,挑戰權威(N. Lee 2005: 26)。

此時另一部值得注意的影片是董振良美學形式風格與強烈政治 意涵的內容互相輝映成趣、相輔相成的《返鄉的敢尬》(1990)。 此部影片呈現導演來回穿梭於台灣和家鄉金門之間,對照台灣解嚴 後的相對自由和金門的政治戒嚴如何依舊箝制選舉,打壓非國民黨 的候選人。題名為「敢尬」,當然是「尷尬」的諧音,但又有所不 同。返鄉之所以尷尬,是因為替反對黨候選人助選為金門家人帶來 恐懼和不便,但這個返鄉的行為同時也是「敢尬」,要去「尬」場、 介入、改變現狀。在台灣的場景以紀錄影片呈現,在金門的場景則 以照片呈現,並置交錯,形成非常獨特的美學風格。這不僅是紀錄 片美學形式的突破,更是「忠實」反映、嘲諷金門的不自由狀態:

我認為以綠色小組為代表的反主流媒體的攝製方式,牽扯了更深層的紀錄片 拍攝和觀賞的課題,提醒我們「紀錄觀點」和「紀錄倫理」的重要性。參見 本書第四章的討論。



圖片 1 《返鄉的敢尬》:相輔相成的紀錄美學與政治(影片截圖授權:董振良)

當時金門仍被列為「戰地」,不能使用錄影機,只能拍照。除了照 片和影片交錯之外,導演時常對著攝影機表達他的看法,這部影片 的美學政治提醒我們,所謂的「運動片」或是具有強烈政治訊息的 紀錄片和實驗美學並非互斥的,反而可以巧妙結合來凸顯影片的強 烈訊息。早在 2003 年 Robert Chi 便撰述一篇論文針對此片提出相 當精采的解析,值得讀者參考(R. Chi 2003)。

1980 年代台灣新紀錄片所展現的特色,不僅在於呈現民間記憶,保存有別於官方記錄的歷史文獻,更是一種「為民喉舌」、為弱勢發聲的影像活動(K. Chiu 2007: 18-9)。這與中國新紀錄片的異同值得一提。如上所述,Chris Berry 和 Lisa Rofel 在談論中國新紀錄片時,以「另類文獻」來定義中國新紀錄片。根據這兩位學者的看法,中國新紀錄片的興起,與兩個重要的歷史事件有密切關係:1989 年的天安門事件和 1992 年鄧小平宣布的經濟開放政策。這兩個事件一方面以市場化的經濟政策來標示後毛澤東時期與毛澤東主

政時期的差異,一方面卻也顯示西方的民主化社會並不會伴隨經濟開放而來。興起於這兩個重大歷史事件當中的中國新紀錄片,為中國經濟開放之後的急遽社會變遷提供了民間歷史紀錄,「呈現底層觀點」是其最大的意義,其基本立意在於補充(而非反制)政府的文獻(X. Lu 2010: 32)。但是「公民社會」(civil society)或是「公共空間」(public sphere)的概念基本上並不適用於理解中國新紀錄片(C. Berry and L. Rofel 2010a: 136)。

相較之下,台灣新紀錄片則與公民社會力量的展現關係密切。 台灣民間紀錄片被視為一種「反叛工具、擔負起教育組織群眾的功 能」(戴伯芬、魏吟冰 2000a:331)。而且,在當時歷史情境下, 「綠色小組」的紀錄片拍攝往往捨棄「平衡報導」的模式,刻意剪 去民眾反抗的鏡頭,以免錄影帶淪為警察事後蒐證,逮捕、起訴抗 議民眾的工具(張碧華 2000:322)。這樣的紀錄倫理意識,成為 台灣新紀錄片的一個重要原則:紀錄片攝製必須避免鏡頭作為一種 權力壓迫或者是剝削的工具,不能為了所謂「忠實」的追尋而犧牲 被拍攝者的權益,或是對於被拍攝者予取予求。紀錄片導演必須時 時提醒自己對於被拍攝者的責任。紀錄片倫理的問題,在台灣新紀 錄片萌芽之時即已浮上檯面。這意味台灣紀錄片的發展與「人權」 意識的抬頭密不可分。相較之下,拍攝者對於被拍攝者的責任,以 及相關的紀錄倫理的反省,在中國新紀錄片發展當時仍未形成一個 重要議題(C. Berry 1997; M. Lee 2004)。但這並不表示中國新紀錄 片的「品質」不如台灣新紀錄片。相反地,中國新紀錄片從一開始 在國際間就備受矚目。王兵長達9小時的《鐵西區》(2003)所展 現的氣魄,確實在台灣紀錄片中難得一見。

總而言之,1980年代台灣新紀錄片的出現,可視為台灣民主運動的一環,展現台灣民間力量的紀錄片攝製風起雲湧,傳播有別於政府觀點的訊息,介入公共議題的討論,對於往後台灣公民社會的形塑,有重要的貢獻。這些挑戰政府威權和主流意識型態的紀錄片的出現,象徵了台灣社會民主化的轉型。由於台灣新紀錄片產生於這樣的歷史脈絡,因而具有幾大特質:1. 強調紀錄觀點,紀錄片不是客觀忠實的「記錄」,而是導演與被拍攝的歷史人物、事件的協商結果。2. 紀錄片倫理(documentary ethics)是紀錄片拍攝必須審慎面對的問題。3. 紀錄片關照弱勢,對於被拍攝者有其責任和承諾,紀錄片與「人權」密不可分。

如果我們比較幾乎同時出現的台灣新電影和台灣新紀錄片,這兩者可說是代表戒嚴時期受到鄉土文學論戰洗禮之後的台灣文化新興力量。但是,如果台灣新電影使用的是新興中產階級的菁英式語彙和社會關懷方式,台灣新紀錄片則企圖貼近底層社會脈動,展現民間力量,挑戰主流價值,為弱勢發聲和爭取權利。其影像詞彙與台灣新電影曲高和寡式的展現方式大不相同。如同林寶元所言,這時期以「人民媒體」姿態出現的台灣新紀錄片,其力量主要來自於「內容的戰鬥性,甚至煽動性上,而它在形式上的『不完美』,技術上的『不專業』等等,是被忽略或被觀眾接納的」(林寶元2008:8)。這是因為此時的紀錄片重點並非在於影像作為一種藝術,而是影像紀錄所能產生的現實力量,兩者的觀看和詮釋方式並不相同(J. Ruby 2000:142)。這樣寫實傾向濃厚,關懷弱勢,講求人權,注重紀錄倫理的紀錄片拍攝,為台灣新紀錄片的發展奠定了基礎,而逐漸形成台灣新紀錄片的傳統。

1990 ~ 2000 年:全景學派的貢獻

台灣紀錄片的發展在 1990 年吳乙峰《月亮的小孩》出現之後, 邁入了第二個階段。此部片以白化症者為拍攝對象,呈現他們如何 在社會主流社群的歧視當中生活和尋找出路。在此片發表會上,當 時擔任電影資料館館長的井迎瑞的開場這麼說:「紀錄片的意義和 紀錄片的可能性都隨著這部片子,擴展到另外的領域。不論從形 式、美學上,或內容態度上,甚至製作的方式上,都有其特殊的意 義。」(謝潛 2000:193)這部片開創了幾個紀錄片的面向:就形 式美學而言,井迎瑞特別指出此部片一洗觀眾對於紀錄片「枯燥」 的印象,展現無窮的魅力,而此魅力主要來自導演對於生活的敏 銳、細密觀察。「真實的」、「即興的」、「發自於生活的」,是 井迎瑞對於此部片的讚詞。換言之,此部片「真實的觀察,捕捉到 (被拍攝者)生活的一面」,彰顯「生活就是最佳劇情」,正是此 片的開創性之一。

井迎瑞提到此片另一個重要的貢獻,就是改變了攝影機通常扮演的「剝削」角色:「攝影機跟人的關係,往往是一種強者與弱者的關係;攝影機往往是一個剝削的工具。攝影機長此以往,讓我們不瞭解什麼叫做人,更不瞭解什麼叫做尊重。在這部片子裡,過去這些印象,都讓這部影片推翻了,人的關係如此密切,如此和諧。」(謝潛 2000:194)這樣蘊含拍攝者與被拍攝者平等關係的攝影機活動,主要來自攝影者長期「蹲點」,與被拍攝者建立了長期密切互動的關係。這在以往的紀錄片攝製中是少見的。

第一章:導論 027



圖片 2 《月亮的小孩》:互動式紀錄片代表作(影片截圖授權:吳乙峰)

除此之外,紀錄片「共同作者」的概念也頭一次浮現。井迎瑞提到:「作者跟我提到,他在整個過程當中,隨時跟這群朋友討論,請教他們這樣接好不好,這樣剪好不好,剪完之後,播映之前先給他們看。作者說,片頭片尾那一段只有聲音沒有畫面的處理方式,是經過了反覆討論後,尊重被拍攝者的意見而做的處理,像這樣的態度,不是過去我們所熟悉的紀錄片拍攝方式所能夠提供的。」(謝潛 2000:194)這樣的影片拍攝,帶有高度反省所謂「弱勢再現」課題的自覺。紀錄片關懷弱勢,思考弱勢消音的問題,連帶探討弱勢再現的可能方式:代言(speaking for)暗示一種導演位置高於被拍攝者的再現方式,而以「和他說話」(speaking with)或是「和他一起說話」(speaking alongside)取代「代言」的紀錄片拍攝,是「讓弱勢發聲」,而不是「替他發聲」的紀錄片攝製模式(J. Ruby 2000:208-12)。紀錄片導演釋出了攝影機的權威,讓被拍攝者參與紀錄片的製作過程,而產生一種權威的分享,展現了高度的紀錄

倫理自覺(J. Ruby 2000: 212)。這在以往傳統紀錄片的攝製當中, 也是鮮少看到的。

《月亮的小孩》由於片長不符合當時電視台所訂的規格,無法在電視頻道播放,吳乙峰遂採取全台巡迴放映的模式,在大學、社區尋找放映地點,並透過映後座談和觀眾面對面深度互動,結果影片在全台放映的次數超過 400 場,場場引發熱烈的討論,「吳乙峰旋風」席捲全台(李道明採訪 2000a: 296-7; 李泳泉 2006: 60-1)。吳乙峰所建立的這種另類影片放映模式,後來有許多紀錄片工作者沿襲,在主流紀錄片放映管道之外開闢了紀錄片流通和創造影響力的空間,這是我上述所言新紀錄片之所以「新」的一個重要面向。

吳乙峰的另外一大貢獻,在於紀錄片人才的培育。吳乙峰領導的「全景映象工作室」在 1994 年獨立出資推出「蕃薯計畫」,開始進行長期的紀錄片人才培育(李道明採訪 2000a:301)。1995年開始,全景在文建會的支持之下,在全國各地進行「地方記錄攝影工作者訓練計畫」,不少台灣紀錄片導演都因為參加此培育計畫而後來長期從事紀錄片工作(李泳泉 2006:62)。此計畫執行三年,培訓的 74 位學員當中,有 11 位原住民(滕淑芬、張良綱 2000:149),比令·亞布就是其中之一。

整體而言,活躍於1990年代的吳乙峰,對於台灣紀錄片發展的貢獻,不可不記上一筆。李泳泉談論全景的盛況時表示:「全景對於台灣紀錄片的影響,可以說超越了任何學校、團體的成績,儼然已成一學派。每週影展,我總會遇見全景的成員四處趕場,也常

聽說他們常常針對某些片子激烈討論,正是『一邊拍紀錄片,一邊 思索著紀錄片的意義』。」(李泳泉 2006:62)他認為全景的侷限 在於吳乙峰的風格成為模仿的對象,反而限制了全景學派的開展: 「有了風格鮮明統一的全景作品為典範,許多作者往往不願逾矩, 遂在題材的選取上,傾向溫情,少涉知性;在形式的表現上,力求 安全,迴避爭議。他們往往懼於旁述的使用,寧可採取字幕說明; 往往少做辯證結構,多行線性推演;影音處理往往謹慎保守,個人 情感則往往輕易流淌。」(李泳泉 2006:63)這是相當中肯的評論。 另外,學者郭力昕則認為吳乙峰的作品傾向感傷主義、去政治化, 認為台灣紀錄片的發展在吳乙峰的影響之下,失去了反主流媒體時 代社會批判的銳角,有被主流勢力收編的嫌疑(Kuo 2005)。

總而言之,1990年代的台灣社會見證了台灣紀錄片的進一步開展。在此階段,吳乙峰的全景學派開創了台灣紀錄片的空間,無論在形式風格、內容或是製作與放映等層面,都有所突破。以彰顯民間觀點、社會關懷為著眼點的台灣紀錄片,有另一種展現的模式。在這時期,紀錄片工作者的培育也受到重視,1996年臺南藝術學院音像紀錄研究所的成立,是一個顯著的例子。我們也看到了原住民紀錄片導演身影的浮現,例如馬躍·比吼、比令·亞布都開始嶄露頭角。同時,柯金源也開始以攝影機記錄台灣的環境,在1998年甫開台的公共電視製作「我們的島」環境新聞雜誌(賴以博、蔡崇隆 2008),以有別於「綠色小組」時代的紀錄片的模式來發展台灣環境紀錄片,有更多的形式美學講求,更多的環境論述和較溫和的語氣。

2000年之後:個人化、藝術化與商業化的紀錄片

周美玲擔任總策劃的《流離島影》在2000年出版,宣告台灣 紀錄片進入了另一個階段。如果在前兩個階段,台灣紀錄片以社會 關懷為主,強調「真實的生活」,形式上大致以寫實為主的話, 《流離島影》則標示了紀錄片作為一種藝術創作的趨勢。《流離島 影》集合了 12 位導演所拍攝的 12 部台灣周邊離島的實驗紀錄片, 這 12 部片長短不一(最短 16 分鐘,最長 35 分鐘),形式風格各 異,展現強烈企圖心,把台灣紀錄片的主軸,從「真實」的追求轉 移到導演個人風格的展現。李泳泉的評論一針見血:「《流離島影》 的總體姿態,擺明是對當前國內『主流紀錄片』在創作態度、美學 考量諸方面的正面挑戰,爭議性越高,越表示企圖突破框架的勇 氣。」(李泳泉 2006:65)李道明認為,《流離島影》挑戰了「紀 錄片是什麼?」這個根本問題(李道明 2006c:75)。「真實」的 概念被問題化,「呈現真實」不再是紀錄片唯一的目標,紀錄片的 形式美學成為焦點。不過,李道明也點出這個新趨勢的隱憂:「《流 離島影》系列影片開啟了對台灣紀錄片美學的新探討,這一點無庸 置疑是十分必要的,但實驗本身未必就足以證實自己的正確或更具 開創性。《流離島影》或許是一系列很好的『電影』,但我認為必 須思考的一個問題是:把實驗影像、動畫插入紀錄片的結構中, 這樣做是否更能達成『紀錄片』本身上的意義或目的?」(李道明 2006c:75)從這些爭議和問題,我們不難看出《流離鳥影》對於 紀錄片的定義和趨勢所帶來的衝擊和探討。

在中國新紀錄片發展過程裡,我們發現類似的趨勢,雖然歷史



背景相當不同。呂新雨談中國紀錄片,認為在其早期的發展裡,「真實」是當時紀錄片工作者極力捍衛的信仰(呂新雨 2008:59)。晚近的發展,開始對「真實」有所反思,「個人化」取代「真實」成為紀錄片的一種標示:「『個人化』成為繼『真實』之後的另一個響亮的抵抗性話語。這些紀錄工作者們不約而同地開始宣稱,我所做的一切都是基於我個人的行為和判斷。作為一種『個人化』的行為,一種獨立的思想行為,它恰恰是排斥任何的模式化,所以它首先會指向紀實手法的模式化。因此,敏銳地反省和批判由於運動而形成的模式化,並開始各自的探索,走自己的路。」(呂新雨 2008:60)

1990年代之後的韓國也有類似的紀錄片趨勢。韓國電影研究者 Nam Lee 認為,1990年代的南韓脫離了極權統治,在金泳三、金大中的主政之下,公民社會成形,紀錄片工作者失去了明確的批判對象,轉向形式美學的探討,紀錄片傾向「個人化」(N. Lee 2005: 22)。不僅第一人稱的紀錄片湧現,而且紀錄片當中開始出現紀錄片工作者本身的身影,紀錄片不再被視為「客觀的真實呈現」,在影片中也出現了更多有關紀錄片工作者本身角色的反思(N. Lee 2005: 23)。

在這樣「個人化」的趨勢當中,我們看到了台灣「私紀錄片」 的興起。所謂的「私紀錄片」,就是「以自己或者家人、朋友等 相關者為題材的紀錄片」,在 1990 年代後期開始蔚為風潮,究其 原因,除了記錄器材的使用操作便利之外,臺南藝術學院音像紀 錄所的成立,學生因作業繳交時間壓力,無法進行長期蹲點式的 田野調查,以自身或周遭親友為對象拍攝紀錄片,也是一個重要



的因素(聞天祥 2008:6)。但是,如果放在一個較大的比較視 野,我們發現「私紀錄片」的興起,並非特定地區的特色,而是 跨地域的紀錄片發展現象。晚近的中國獨立製片同樣也有這種從 「公共議題」轉向「私密空間與關係」的趨勢(L. Robinson 2010: 177)。歐美「私紀錄片」同樣在 1990 年代大行其道 (M. Renov 2004: 176)。 Michael Renov 認為這是因女權運動提倡「個人的即政 治」(The personal is political)所及,「認同政治」興起,「主體」 (subjectivities) 成為關注焦點 (M. Renov 2004: 177)。顯然這種「個 人化」、「私密化」的紀錄片風潮,是跨地域而非單一社會歷史背 景下的產物,這是紀錄片比較研究的一個很好的課題。整體而言, 在台灣的這個風潮裡,個人化紀錄片雖然有郭力昕所言「感傷主 義」(sentimentalism)、「去政治化」(depoliticization)的隱憂(Kuo 2005),但是,「私紀錄片」的表現,卻如同聞天祥所言,往往超 越「自戀式的對話或強迫症的救贖」(聞天祥 2008:7)。我們將 在第五章裡探討這種類型影片盛行於台灣年輕世代導演圈的種種原 因和意義。

除了個人化之外,紀錄片進入院線,是晚近另外一個值得觀察的台灣紀錄片發展現象。早在1997年,民族誌影片學者兼導演胡台麗即嘗試把紀錄片帶進院線,她的《穿過婆家村》(1997)是全台灣第一部進入院線進行商業放映的紀錄片。根據文化評論者林木材的說法,此片在台北院線上映為期一週,約有50萬的票房,觀影人次大約5,000(林木材2010)。2004年院線上映的《跳舞時代》(2003)和《歌舞中國》(2003)則更上一層樓,創下百萬的票房紀錄。根據台灣新聞局2005年上半年台灣電影票房統計,刻劃921地震創傷的《生命》(2003)票房超過1,000萬,莊益增和

顏蘭權描繪台灣農民生活的《無米樂》(2004),以及探討台灣體育環境的《翻滾吧!男孩》(2005)都有超過200萬的票房紀錄。之後,2010年楊力州的《被遺忘的時光》、2010年莊益增、顏蘭權的《牽阮的手》也都有幾百萬的票房成績,2013年的《看見台灣》更以突破上億的票房轟動全台,顯示結合商業放映模式的台灣紀錄片生產行銷路線正在成形。

值得一提的是,許多衝出院線票房亮麗成績的紀錄片,都有政治人物的加持。例如:李登輝對於《跳舞時代》的讚賞和撰文支持,陳水扁的背書對於《生命》、《無米樂》行銷上的助益,周美青對於《被遺忘的時光》的推薦,台灣院線紀錄片的產銷,顯然早已脫離早期台灣新紀錄片的模式,進入更複雜的、與主流媒體共謀、協商的時代。在紀錄片理論裡,紀錄片和體制的關係,是紀錄片研究的一大重點,與「藝術或報導?」(art/reportage)、「真實與觀點」(truth/viewpoint)並列為紀錄片研究的三大議題(J. Corner 1996:11)。紀錄片能夠產生的社會批判能量,與是否遭到主流勢力不同形式的收編,是紀錄片的重要課題。也因此,此一階段的紀錄片趨勢——個人化、藝術化、商業化——都引發一些疑慮和不安。除了郭力昕膾炙人口的「去政治化」與「感傷主義」批評之外,林寶元的一段話亦頗具代表性:

八〇年代中期以來,弱勢民眾逐漸在社會運動及「反主流媒體」中取得發言權及歷史主體的位置及意識。現在逐漸被一種對弱勢族群提供社會關懷,並建立在強制性悲劇美學體系的人道主義消費品的感動所替代、所滿足、所壓抑。也正因為這種類型的「紀錄片」成功地扮演了社會安全瓣的機制以

及個人對社會不滿情緒的疏洪道角色,遂成為九〇年代新政經文化秩序下的新寵及主流片型,在主流影像文化勢力刻意操作,及不斷加持下,其影響力持續至今。(林寶元 2008:10-1)

但是,除了「朝主流勢力靠攏」或是「被體制收編」這樣的解讀之外,我們是否還有理解這些院線紀錄片隱含的課題的解讀方式?我們將在本書第二章討論《跳舞時代》和第三章《看見台灣》時分別探觸這個問題。

中國紀錄片的發展,也面臨了體制「收編」問題,只不過問題 所在不太一樣。在中國境內,紀錄片生存的困境,在於「被徑直地 放在收視率的槓桿上」(呂新雨 2008:68)。呂新雨對於中國紀 錄片所面臨的挑戰,提出這樣的問題:

中國的社會環境較之十年前已經發生了深刻的變化,從打破專制主義出發而建立理想,在今天碰到了理想主義最大的敵人:消費主義。商業化是銷蝕理想的強硝酸。無論是欄目化出現的電視紀錄片還是獨立形式出現的紀錄片,都面臨嚴峻的考驗,運動退潮了,它還能留下什麼?(呂新雨 2008:68)

除了商業化和消費主義所帶來的挑戰之外,由於許多中國新紀錄片透過國際影展來嶄露頭角,中國新紀錄片的製作,是否特意迎合國際影展的美學口味,以周蕾所說的一種「原初的激情」展現方式(R. Chow 1995: 36-7),提供讓西方觀眾消費的中國影像奇觀(J. McGrath 2007: 106; C. Wang 2013: 106)?周蕾所說的「原初的激

情」,就是即使影像本身提供了中國文化暴力的見證,卻常強調中國相較於西方的「原始」(景色、人物、社會狀態等等),同時透過影像把中國化為一種西方觀眾的「戀物」對象,產生一種「自我民族誌」(auto-ethnography)的效應,以西方主流社群所建立的標準和品味來呈現自己(R. Chow 1995: 38)。周蕾的這些批評是針對 1980至 1990年代在西方廣受注目的中國劇情片(如張藝謀、田壯壯、陳凱歌的作品),但也可被挪用來討論現在中國紀錄片與西方影展美學品味的關係。

與中國紀錄片這樣的現象相比,在國際影展嶄露頭角的台灣紀錄片,似乎比較不訴諸「原初的激情」,反倒常看到台灣紀錄片在風格形式上力求突破來獲得國際影評者青睞。日本山形國際紀錄片影展(YIDFF)獲獎的台灣紀錄片,如《望鄉》(1997)、《在高速公路上游泳》(1998)、《雲的那端》(2007)是最具代表性的例子。我將在第五章探討台灣紀錄片國際發聲的情形,以及其中涉及的地理政治問題。除了院線片為了迎合主流觀眾,可能在內容和美學上反映了被主流社會勢力「收編」的問題之外(蘇威銘 2014:36-9),影展評審的藝術品味如何在無形中影響了紀錄片的拍攝與製作,也是另一個「收編」的問題,值得我們注意。

總而言之,台灣紀錄片晚近的發展,興起了「個人化」、「藝術化」和「商業化」的幾股趨勢,紀錄片與主流體制、勢力的關係,以及連帶的「收編」問題,是重要的課題。但這並非表示批判性的社會關懷紀錄片已退出舞台。如果從最近苗栗大埔事件、反國光石化在彰化設廠的環境運動,以及禽流感事件的情形來看,1980年代台灣新紀錄片所建立的草根傳統和「人民媒體」的力量,依然茁

肚發展。只是紀錄片產生了分化的情形,除了持續以反對的姿態出現,透過種種體制外管道來傳播批判力道強烈的社會關懷紀錄片之外,影展所強調的美學風格,以及院線上映所帶來的「商業化」,都影響了紀錄片的生產與放映流通管道,也帶來了不一樣的影片觀看重點和研究課題。

紀錄片研究理論與方法

台灣紀錄片的研究,猶在起步階段。最重要的中文史料文獻, 是李道明和王慰兹、李道明和張昌彥分別主編,在 2000 年由財團 法人國家電影資料館出版的一套叢書,總共四冊,包括《紀錄台灣: 台灣紀錄片與新聞片影人口述》上下兩冊,以及《紀錄台灣:台灣 紀錄片研究書目與文獻選集》上下兩冊。《紀錄台灣:台灣紀錄片 與新聞片影人口述》主要為官方拍攝機構和獨立拍攝者的口述歷 史,上冊包含「中國電影製片場」、「台灣電影製片場」、「新聞 局」等三個官方機構的重要影人,下冊則包括幾個單元:「映象之 旅」、「芬芳寶島系列」、「原住民系列」、「自然生態系列」、「獨 立製作」等。而《紀錄台灣:台灣紀錄片研究書目與文獻選集》則 收錄了日治以來迄 2000 年以前紀錄片研究的相關文章,為台灣紀 錄片的研究奠定重要的基石。2006 年王慰慈主編,同喜文化出版 的《台灣當代影像:從紀實到實驗 1930-2003》則伴隨一套紀錄片 DVD 發行,收錄了約 20 篇台灣紀錄片相關論述,提供紀錄片研究 的一些理論概念闡述,並收入發行套裝裡特定紀錄片的解讀文章, 我們可從中管窺台灣紀錄片研究的概況和論述方式。台灣國際紀錄 片雙年展(TIDF)在 1998年設立,從 2006至 2012年移師到台中 的國立台灣美術館舉行。國美館配合紀錄片雙年展所策劃的兩套叢書《2008 台灣紀錄片美學系列(一)》、《2009 台灣紀錄片美學系列(二)》收錄了幾位論壇策展人的主題文章和映後座談,其中涉及的議題,從紀錄片美學、歷史到台灣紀錄片的定位、特色與趨勢等等,是另一套台灣紀錄片研究的重要參考文獻。

除了這幾套由政府贊助的出版之外,蔡崇隆導演帶領南藝大學 生完成的《愛恨情仇紀錄片:台灣中生代紀錄片導演訪談錄》收錄 了 12 位相當具有代表性的台灣紀錄片導演的訪談,是另一個系統 性建構台灣紀錄片研究基礎史料的計畫。林木材的《景框之外:台 灣紀錄片群像》也提供了紀錄片導演訪談的基礎史料。這些出版提 供了基礎的建設。除此之外,晚近也有一些以特定主題紀錄片為研 究對象的碩士論文。王玉燕探討台灣環境紀錄片的碩論和邱月亭探 討白色恐怖紀錄片的碩論,是其中的佳作;陳亮丰的《紀錄片生產 的平民化》則是研究台灣紀錄片不可忽略的重要參考資料。李道明 於 2013 年出版的《紀錄片:歷史、美學、製作、倫理》分別就「歷 史」、「美學」、「紀錄片製作」和「倫理」四大面向來探討紀錄 片研究的課題,引用的資料雖然多來自於歐美的例子,但也有援引 台灣紀錄片的例子來做說明的地方。郭力昕結集多年來對於紀錄片 的評論和觀察的《真實的叩問:紀錄片的政治與去政治》在2014 年底出版,全書的結構分兩大部分:第一部分為理論和較宏觀視野 的紀錄片現象評論,第二部分則是個別的紀錄片的評論,分析對象 甚廣,許多當代台灣紀錄片的代表作都涵蓋在內,包括齊柏林的 《看見台灣》、沈可尚的《築巢人》(2012)、陳素香的《T婆工 廠》(2010)和《彩虹芭樂》(2012)、馬躍·比吼的《請問貴姓》

(2002)乃至中國紀錄片導演徐童的《麥收》(2008)等近 20 部國內外紀錄片。這兩位重量級台灣電影研究學者的著作出版,讓台灣紀錄片的研究逐漸打下較穩固的基礎。中國社科院的李晨改寫自她博士論文的《光影時代:當代台灣紀錄片史論》(2014)是針對台灣紀錄片的第一部學術專書研究,台灣紀錄片研究專書出版來自於中國大陸的學者,這樣的現象值得台灣學者深思。此書企圖透過對於台灣紀錄片發展史的鋪陳來勾勒當代台灣紀錄片面貌。

在英文資料方面,Robert Chi 於 2003 年發表的 "The New Taiwanese Documentary" (刊載於 Modern Chinese Literature and Culture 15.1: 146-96) 是最早以英文介紹台灣新紀錄片的重要著作之一。 Sylvia Li-chun Lin 和 Tze-lan D. Sang 主編的 Documenting Taiwan on Film: Issues and Methods in New Documentaries (2012) 則是第一部以台灣紀錄片為主題的英文論文集,收錄了李道明、郭力昕、Sylvia Lin、Tze-lan Sang 和其他多位學者的台灣紀錄片研究論文共 9篇,是相當重要的英文參考文獻。我和美國學者張英進教授合著的 New Chinese-Language Documentaries: Ethics, Subject and Place (2014) 討論中國和台灣的紀錄片,對於紀錄片在海峽兩岸的歷史發展進行一些耙梳,也針對個別的一些課題進行解析。另外,值得一提的是在日本山形影展所發行的紀錄片研究期刊 Documentary Box,有許多不錯的世界各地紀錄片介紹與研究論文,其中也可找到一些有關台灣紀錄片研究的論文。

整體而言,目前台灣紀錄片研究領域的理論和研究方法學較為 薄弱。在國際英文領域裡,紀錄片研究已有許多有用的工具書,從 1980年代以來,紀錄片研究論述累積迅速,許多基本概念的釐清

和問題的討論,都讓紀錄片研究方法學益趨成熟。針對「紀錄片」 這個特殊的電影類別,一般研究者不可不看的紀錄片研究工具書起 碼有底下幾部。Bill Nichols 在 1991 年出版的 Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary 和 2001 年的 Introduction to Documentary 是 紀錄片研究的基礎,無論對於紀錄片研究或是重要議題、方法的討 論,都是研究者必讀的經典。其中對於紀錄片呈現模式和這些模式 的倫理意涵,特別值得讀者參考。Paula Rabinowitz 在 1994 年出版 的 They Must be Represented: The Politics of Documentary 對於紀錄片的社會 運動性格有相當精闢的見解。Jay Ruby 從人類學角度來談紀錄片的 Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology (2000), 對於倫理 規範,以及不同場域裡紀錄片所扮演的不同角色和不同解讀方式, 讀者將受益無窮。Michael Renov主編的 Theorizing Documentary (1993) 對於紀錄片與「真實」和「知識」的關係,提供了不同撰述者不 同角度的探討。John Corner 的 The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary (1996) 涵蓋了此領域研究的特殊研究方法和重要議題 提點。 Jane M. Gaines 和 Michael Renov 主編的 Collecting Visible Evidence (1999) 收錄了紀錄片研究各次領域(包括原住民紀錄片、私紀錄 片、政治運動型紀錄片等等)大家的著作,示範各種主題紀錄片 的分析和關懷重點,當然也是必要的紀錄片研究參考書。Michael Renov 的 The Subject of Documentary (2004) 則提供了不少有關私紀錄 片和紀錄倫理的探討,提出特別值得注意之處。Alan Rosenthal 主 編的 New Challenges for Documentary (1988) 出版較早,除了收錄幾篇 較早期的理論論文之外,也有「紀錄倫理」、「紀錄片與歷史」、 「電視」等章節。其中「紀錄倫理」的部分收錄了研究紀錄倫理不 可不讀的幾篇擲地有聲的論文,特別值得讀者參考。另外我個人認 為兩部介紹西方紀錄片發展史的著作對於紀錄片形式的演化與科技發展的關係,有不少具啟發性的論點:Erik Barnouw 的 *Documentary:* A History of the Non-fiction Film(1993) 以及 Patricia Aufderheide 的 Documentary Film: A Very Short Introduction(2007)。底下,我將針對國內論述常出現的問題,澄清紀錄片研究的一些重要理論概念,以便讀者進行後續文本分析的解讀。在各章節討論影片文本之時,我們也將帶進常見的一些爭議和回應,希望有助於讀者釐清台灣紀錄片研究的一些重要方法與課題。

紀錄片的定義與特質

紀錄片的研究方法和劇情片的研究有所不同。進入影片細節討 論之前,有必要在此釐清一些定義和基本概念。

與劇情片不同的是,紀錄片研究遭遇到的第一個問題永遠是:「紀錄片是什麼?」紀錄片的定義之所以成為問題,主要因為紀錄片一般被視為「現實的忠實記錄」,紀錄片和「現實」的關係衍生了一些理解紀錄片的問題。這個問題看似簡單,卻需要一層層來剖析、回應,從中釐清對於紀錄片的一些基本知識。

一、紀錄片呈現的不是虛構的世界和人物,紀錄片與真實世界有一定的連結。透過紀錄片與劇情片的比較來理解紀錄片的範疇,不失為一個有效的方法。如同 Bill Nichols 所言:「紀錄片的定義總是透過『相對的』、『比較』而得來。」(2001:20)最簡單地說,劇情片是純然虛構的,觀眾不會把劇情片裡所搬演的人、事、物當真,但是,當觀眾看紀錄片時,期待紀錄片

所呈現的不是虛構的人物和事件,而是現實世界所發生(過)的事,曾經存在過的人、事、物。這個與現實世界的連結,是紀錄片最大的魅力所在(B. Nichols 2001: 27)。John Corner 也提到,鮮少有紀錄片導演願意放棄「紀錄片指涉現實世界」這個紀錄片之所以為紀錄片的基本(1996: 22)。可想而知,如果《明天過後》(The Day After Tomorrow)不是劇情片而是紀錄片的話,觀眾觀看時的解析方式和回應會有多大的不同。反過來,如果電視所呈現的 911 恐怖攻擊或是日本福島海嘯及之後的核能災難是劇情片,我們的解讀也將有所改變。

二、紀錄片與現實世界有所連結,這並不意味紀錄片必然以「呈現 現實世界」為目標。創作型的紀錄片往往以現實世界的人、事、 物為基本素材,卻以特殊的美學形式,強調紀錄片作為一種具 有強烈個人風格的「作品」,這也無可厚非。張照堂 1970 年 代的《王船祭典》是很好的例子,孫松榮視之為台灣此類紀錄 片的「先驅」,也曾撰文進行精闢的分析(2014:95-7)。而 周美玲策劃的《流離島影》系列是台灣新紀錄片歷程中最具代 表性的例子。不過,李道明的一段話提醒影像工作者,不可因 耽溺於形式美學的追求而忽略了這個重要的紀錄倫理問題:

「不誠實」其實正是對一部紀錄片的作者所能提出的最嚴厲的指控。我的基本觀點是,紀錄片作者與觀者之間應該存有一種默契(tacit understanding),即紀錄片所再現的影像是來自攝影機對真實世界的捕捉。任何對真實世界的偽造、扭曲、干預或甚至重新創造,都被認為是不適當的,會引起觀者的強烈抗議,除非紀錄片工作者對他/她的作為善盡告

知觀者的義務……在追求紀錄片新形式的過程中,……如何不會對真實世界進行偽造、扭曲、干預或甚至重新創造, ……是台灣所有紀錄片作者應該自我期許的目標。(李道明2006c:76)

- 三、紀錄片有所謂「紀錄倫理」的考量。紀錄片當然也可能採用劇情片的許多手法,包括說故事、劇情鋪陳、影像與聲音的美學安排等等,但是,如果紀錄片呈現的是一個虛構的人物或事件,但觀眾卻被矇在鼓裡,這就涉及紀錄片製作的倫理問題。這也是為何當觀眾發現吳乙峰的紀錄片《生命》裡,導演吳乙峰的化身敘述者「我」一直對話的「朋友」,其實只是個虛構的人物時,引起不少爭論的原因。如同 Patricia Aufderheide 所言:「真實和可信度是紀錄片的特質,而紀錄片之所以受到重視,也因為這個影片類別具有這些特質。紀錄片之所以不能欺騙觀眾,是因為觀眾可能會根據紀錄片所提供的訊息而在現實社會裡採取行動,產生現實世界裡的效應。紀錄片不僅幫助我們理解我們身處的世界,也形塑我們的公共參與角色」(2007:4-5)。
- 四、雖然紀錄片在手法上無論再如何「創意」和「實驗性」,都不可刻意「以假亂真」,而必須與現實世界有某種連結,否則影片作為「紀錄片」的歸類便會產生問題。但是這並不表示說,紀錄片就等同於真實世界。我們需釐清「影像紀錄」和「紀錄片」的差別。紀錄片基本上是音像作為媒介的再現模式,但經常被視為一種「紀錄」(record)或文件(document)。紀錄片(documentary)並不等同於文件。後者指涉現實世界裡的某

種證據,而前者強調的是把證據「編碼」的過程,透過脈絡化的論述,把這些證據加以組織成某種具有結構的影像論述(P. Rosen 1993: 72-5)。Stella Bruzzi 在 New Documentary: A Critical Introduction 裡對此問題有詳細的討論。影像紀錄雖然忠實攝錄了真實世界曾經發生過的人、事、物,但是,這些影像其實並無穩定、不辯自明的意義。影像意義的產生,來自於影像被置放在特定的脈絡。同樣的影像紀錄放在不同的脈絡,經常產生不同的意義(S. Bruzzi 2000: 13-21)。紀錄片組織影像和其他史料,產生某種具有結構的再現,也因此賦予這些影像意義(S. Bruzzi 2000: 22)。

台灣導演賀照緹這樣說明她對於「紀錄片」的認知:「我認為紀錄片是一個有觀點的文本,是帶著紀錄片導演的觀點所製作出來的影片,不是一個客觀的影片,而且紀錄片的製作團隊不會迴避自己的觀點。」而她也針對「紀錄片」和「新聞報導」的關係提出她的看法:「很多人會問,紀錄片和新聞報導有什麼不同?一般來說,比較大的不同在於紀錄片花比較長的時間去做田調,整個研究的過程較長、挖的深度也比較深。但我不覺得公民記者和紀錄片的差異性一定是這麼大,公民記者也可能拍一部紀錄片,有可能超越個人化的紀錄分享,也有可能深度深、具有很好的切片角度。我認為,公民媒體也會是紀錄片的一部分,兩者不是截然劃分的兩種類型。」(王思涵、王昀燕、禹鐘月 2014)

五、所以,總括來說,「紀錄片有關真實世界,而不是真實世界」 (documentaries are about life; they are not real life)(P. Aufderheide



2007: 2)。目前紀錄片研究者的共識是:紀錄片是導演以現實 世界作為材料,把素材加以篩選組織,表達某種觀點的現實世 界的再現。換言之,紀錄片不是客觀的事實,而是具有觀點的 現實再現(representation of the historical world)。沒有絕對客觀、 不具觀點的紀錄片。如同 Erik Barnouw 所言:「紀錄片製作涉 及無數的選擇,選擇哪些影像、用什麼樣的角度錄製這些影像、 影像如何剪輯、聲音如何安排、訪談如何進行和篩選……等等。 每一個選擇都已經隱含某個企圖和動機,暗示了導演的某種觀 點」(E. Barnouw 1993: 344)。總而言之,紀錄片不僅是影像 紀錄,紀錄片是具有結構和觀點的現實世界的呈現。即使是觀 察式的紀錄片,也不是「客觀」的現實複製。觀察(observation) 與客觀(objectivity)不可混為一談(S. Bruzzi 2000: 69-70)。而 紀錄片如何再現現實世界的人、事、物?表達了什麼樣的觀點? 希望達到什麼目的?這些問題便成為紀錄片研究的重要課題。 實驗型的紀錄片,往往更強調「真實與虛構」界線並不穩定, 凸顯形式,但也不免涉及這些紀錄片研究的基本課題。

六、由於紀錄片與現實世界的連結,紀錄片的攝製因而涉及種種「倫理」問題。「倫理」課題是紀錄片拍攝與討論的重點,也是紀錄片的特質。紀錄片的倫理課題,不僅涉及如何取得現實世界的影像,求知的權利和保有隱私的權利可能的衝突,更有導演對於被拍攝者、觀眾的責任,以及其他種種拍攝行為的倫理(B. Nichols 1991: 77)。紀錄片的觀看永遠涉及觀看政治和倫理(politics and ethics of the gaze)(B. Nichols 1991: 77)。許多紀錄片的拍攝動機來自於「為弱勢發聲」,這基

本上是一種倫理行動,不再只執著於主體的存有(being), 而採取行動來回應他者的需求,視此回應(response-ability) 為責任 (responsibility) (D. Perpich 2008: 87), 這是法國 哲學家 Emmanuel Levinas 所說的倫理:主體最重要的結構不 在於「我」,而在於對於「他者」的責任(E. Levinas 1998a: 9-11)。根據 Levinas 的倫理學,主體超脫對於主體「存有」 (being)或「存在本質」(beingness)的關懷,而把生命的重 點移到「我和他者的關係」,人生最重要的課題,不必然是「自 我追尋」,而是「如何回應(弱勢)他者的需求?」「如何 把他者當作我的責任?」(E. Levinas 1998a: 8-9, 1998b: 29; A. Peperzak 1993: 131; C. Davis 1996: 78)。許多紀錄片拍攝的動 力往往基於「為弱勢發聲」這樣的倫理動力。而由於「他者」 是紀錄片的關懷,如何避免影像編碼的暴力,如何避免把「他 者」收編到自己的知識和論述裡,如何讓「他者」現身,如何 回應「他者」的需求?這些是 Levinas 探討「倫理」時所提出 的重要課題,也常常是紀錄片念茲在茲的問題。

正因為倫理課題對於紀錄片構成的重要性,因此,紀錄倫理是紀錄片研究的重要議題。如果吳乙峰的《生命》引發的爭議來自於紀錄片導演對於觀眾的承諾和責任,楊力州《水蜜桃阿嬤》(2007)涉及的倫理問題或是蕭美玲的《雲的那端》、胡台麗的《蘭嶼觀點》(1993)的反思,則環繞著紀錄片導演對於被拍攝者的責任。被拍攝者的權利是否有妥善的維護,或是受到鏡頭的暴力與剝削?這是紀錄片工作者不可迴避的問題。王智章指出,1980年代「綠色小組」錄製影像時,刻意「在520的錄影帶中,就將民眾拆、打立法院招

牌的畫面剪去不播」,以避免影片淪為警方蒐證的工具,「保護反對運動者免受司法的迫害」(張碧華 2000:322)。倫理的課題被視為比「客觀紀實」或是「平衡報導」更為重要。紀錄片導演對於這些倫理課題的敏感度、處理態度和反思行為,是紀錄片研究關切的議題。

即使紀錄片不必然都背負了沉重的社會使命,以紀錄片作為 一種個人創作和藝術的表現模式,也是紀錄片的重要類型。但是, 紀錄片作為一種藝術或創作,無論再如何創新和實驗,都不可忽略 「紀錄倫理」。這提醒我們紀錄片與真實世界無法切斷的連結,紀 錄片與虛構的劇情片的界線,雖然可能模糊,卻無法完全泯滅。 我想不厭其煩地再次引用李道明的洞見和提醒:「實驗本身未必 就足以證實自己的正確或更具開創性。……我認為必須思考的一 個問題是:把實驗影像、動畫插入紀錄片的結構中,這樣做是否 更能達成『紀錄片』本身上的意義或目的?」研究中國電影的史丹 福大學教授王斑也提醒我們,視紀錄片為虛構,輕易取消紀錄片與 劇情片的界線,並無助於我們探討紀錄片這種特殊電影形式所帶來 的深刻課題。他提出這樣的一個紀錄片的定義和特色:「紀錄片與 文化相對主義和虛無主義所主張的『所有的東西都是一種風格或虛 構』這樣的理念背道而馳。」(Documentary runs counter to cultural relativism and nihilism inherent in the view that "anything is a style or fabrication".),他認為紀錄片和真實世界有不可切割的關係,因 為紀錄片是「一個具有風險的實踐過程,一種對於社會問題和生存 體驗的認真的探索模式」(a risky experimental process and an earnest mode of engagement with social problems and lived experiences),而這

種探索的動力和執著超越了好萊塢的視覺奇觀以及跨國媒體製造的 幻象(fantasies)所營造的魔力(B. Wang 2009: 164)。

統整紀錄片的定義和課題,我們可以說「紀錄片是什麼?」這個問題經歷了見山是山、見山不是山、見山又是山的三個階段。第一個階段,紀錄片往往被等同於事實,而忽略了紀錄片是一個帶有觀點的電影呈現模式。在第二個階段,「真實」或「虛構」成為紀錄片的主要問題,紀錄片的「虛構性」成為討論焦點。在第三個階段,紀錄倫理課題的浮現帶動了有關紀錄片「虛構性」的再一次反思,紀錄片與現實的連結重新被視為不可忽視的一環。紀錄片可以如此定義:紀錄片立基於與現實世界的某種連結,紀錄片是導演以現實世界作為材料,把素材加以篩選組織,表達某種觀點的現實世界的再現。但是,視拍攝目的之不同,影片可以凸顯「記錄」的功能,強調與現實世界的連結,也可以彰顯形式風格,以其作為一種導演個人的藝術創作。然而,無論紀錄片拍攝的目的和功能為何,「紀錄倫理」是所有紀錄片工作者共同遵守的規範,因為紀錄片以現實世界為基本素材,對於被攝錄入鏡的現實人、物,有不可迴避的責任。

紀錄片研究的主要議題

談紀錄片理論,最常引用的便是 Bill Nichols 的六種紀錄片模式,也是最重要的基礎(2001: 33-4):詩意式(poetic mode)、說明式(expository mode)、觀察式(observational mode)、參與式(participatory mode)、反身式(reflexive mode)、表演式(performative



mode)。說明式紀錄片是最常見的紀錄片模式,影片採取旁白, 強調說明,推演一個論點。影像和訪談通常只是佐證旁白所表達的 訊息。說明式紀錄片往往製造一種「客觀」的效果。這是 Discovery 或國家地理頻道最常見到的紀錄片模式。詩意式紀錄片有可能也採 用旁白,但是把重點從「論證」轉移到影片的韻律和形式,企圖呈 現某種生命或是生活的狀態。《帶水雲》是很好的示範。觀察式標 示導演不介入的現場攝錄,被拍攝者的活動和所說的話,成為決定 影片意義的重心所在,與採取旁白的說明式紀錄片大不相同。觀察 式紀錄片的出現,乃是拜科技進步,同步音攝錄的發明之賜。參與 式紀錄片也就是互動式紀錄片。影片呈現導演與被拍攝者的互動和 問答,訪談或是「獨白」(被拍攝者對著鏡頭說話)經常在這類模 式的紀錄片裡被賦予重要角色。反身式在影片當中呈現對於紀錄片 拍攝規節的反思,而表演式則彰顯導演本身的主觀表達。我們將在 後續的章節裡陸續討論紀錄片模式的選擇,其實有深層的政治意涵 (前文討論的董振良《返鄉的敢於》是一個明顯的例子)。這套紀 錄片呈現模式的分類並非機械式的系統,而即使許多紀錄片採用混 搭的模式,瞭解這套系統的分類概念和相關課題仍然有助於我們解 讀影片意涵。

John Corner 認為紀錄片研究環繞在下列三個主要議題(J. Corner 1996: 11):

一、藝術創作(art)與紀錄報導(reportage):如上所述,紀錄片 是真實世界的再現,然而,紀錄片之所以為紀錄片,而非「毛 片」(footage),就在於紀錄片具有組織與結構。因此,紀錄 片往往具有導演特殊風格的印記。一部紀錄片到底該被視為一



種紀實報導來分析,或是一種影像的藝術來欣賞?兩種分析方法和角度不盡相同。紀錄片導演如何運用鏡頭、採用什麼樣的影像、配樂、聲音、如何剪輯影片、如何架構影片的敘述和結構等等,都影響影片的成效,攸關影片的意義。Bill Nichols 所歸類的紀錄片起碼有六種形式,「說明式」紀錄片通常較具「報導」性格,而「表演式」較趨向影像藝術的展現,其他四種風格則在這光譜當中,素樸寫實主義不見得是紀錄片的最高準則。Michael Renov 認為紀錄片有四種美學傾向:1. 記錄或保存(record; preserve);2. 說服或宣導(persuade; promote);3. 分析或質問(analyze; interrogate);4. 表達(express)(M. Renov 1993: 21)。每部紀錄片的拍攝目的和著眼點不同,也因此採用的形式美學各異。紀錄片的分析根據每部紀錄片拍攝在紀錄與「藝術創作」的光譜位置不同。

- 二、影片觀點(viewpoint)與真實(truth):如果所謂的現實(reality)不是客觀存在的東西,而總是透過某種「調解」(mediation)方得再現,被我們理解,那麼,紀錄片傳達什麼樣的觀點?如何傳達觀點?紀錄片觀點與真實的關係如何?這些當然是紀錄片探討的重要議題。
- 三、體制(institution)與形式(forms):紀錄片的形式如何受到政治、經濟和社會力量的影響。例如:綠色小組時代的紀錄片以社運宣傳為目的,有強烈運動性格,常以「感性及煽動性的旁白對體制的壓迫做最嚴厲的控訴」(戴伯芬、魏吟冰2000a:329)。陳麗貴的《青春祭》(2002)由於是陳文成博士紀念基金會接受綠島人權文化園區委託所拍攝的紀錄片,



除了回溯台灣戒嚴時期政治犯被監禁於綠島的歷史,也必須具有綠島人權文化園區導覽的功能(邱月亭 2009:93),因此在空間處理方面,有許多配合導覽功能的安排。前文所提到的《南進台灣》採用說明式,也可以參照來理解。

除了 Corner 提到的這三個研究議題之外,綜合上一節紀錄片 定義和特質的討論,紀錄片研究還有另一個重要的課題:

四、紀錄倫理:紀錄片攝製乃是一種倫理行動,以對於「他者」的 責任為依歸。倫理準則對於紀錄片的攝製有規範,倫理課題包 括紀錄片影像的取得是否違反倫理道德規範?有無侵害到任何 人的隱私權?紀錄片導演在訪談時,有無善盡其責任?有無欺 騙或誘引受訪者回答,導致其權益受損?在拍攝過程中,拍攝 者是否對於被拍攝者有剝削或侵害其人權的問題?這些倫理課 題的探討是紀錄片研究的一大重點。我將在本書第四章更深入 探討此課題。

本書章節結構安排

本書分為五個章節。第一章導論討論台灣新紀錄片的興起及發展歷程,在此章節,我們看到了台灣新紀錄片從 1980 年代中葉發展以來歷經的階段、開展的課題,以及美學形式的探索。我們從中描繪台灣新紀錄片的豐富面貌。但是,紀錄片在台灣,雖然歷經三十年的發展,研究方法依然是個問題。因此,本章節對於紀錄片的定義、研究方法和重要研究課題進行梳理。除此之外,也介紹紀錄片研究重要的工具書,方便有志於紀錄片研究的讀者後續研究參

考。不過,紀錄片研究的這些理論只是基礎,不同主題的紀錄片解析,除了不同紀錄片理論之外,還涉及其他的批評方式。有如文學一樣,女性主義文學批評提供了女性文學和電影特殊的解析方法,而生態文學批評用來關照自然書寫或是環境電影,往往可開發出其他批評方式未及的思考層面。因此,導論提供的只是紀錄片的基礎理論概念和一些基本認知,各章節將視其主題進一步介紹各主題類型紀錄片可參考的研究方法,以發展深度的紀錄片論述。

第二章以「歷史敘述」為核心課題。1987年台灣解嚴,開啟 了台灣歷史記憶和敘述的重整。1990 年代可說是「重構台灣歷史 敘述 」 的年代。我們在此章節透過五部台灣歷史紀錄片來展現歷史 紀錄片對於歷史敘述和歷史研究方法上的貢獻,也探討歷史紀錄片 的呈現方式和涉及的特殊課題。《跳舞時代》以「現代性敘述」呈 現「摩登殖民地」來挑戰當時台灣歷史敘述的後殖民模式,李香秀 的《消失的王國:拱樂社》(1999)探討「底層歷史如何可能?」 而比令·亞布的《霧社·川中島》(2012)則展現了多重觀點的歷 史敘述模式,也凸顯了挑戰漢人觀點的原住民觀點歷史敘述方式。 這三部影片在歷史敘述方法上的開展,值得注意。這個章節有關紀 錄片歷史敘述的研究,可說是我從 1990 年初步入學術生涯之後, 對於「歷史敘述」研究的進一步延伸。1990年代台灣文學界最重 要的一個課題便是「如何書寫台灣文學史?」,「敘述台灣」的深 度探討,不能不深入探究「記憶」和「歷史敘述」的問題。年輕時 的這些反覆思考成為本章歷史紀錄片研究最重要的理論基礎。本章 節也藉兩部陳文成博士紀念基金會製作、以台灣白色恐怖為主題的 紀錄片(陳麗貴導演的《青春祭》與滕兆鏘導演的《白色見證》

[2002])來探討一個重要的問題:接受政府補助的歷史紀錄片的「獨立」空間在哪裡?

如果歷史紀錄片凸顯了紀錄片對於「時間」問題的探索,那麼,環境紀錄片堪稱紀錄片對於「空間」的投注。本書第三章即以台灣環境紀錄片為對象,以生態環境電影批評為方法,分析多部以「環境」為主題的台灣紀錄片,包括崔愫欣《賈寮,你好嗎?》(2004)、李道明《人民的聲音:環保篇》(1991)、紀文章《遮蔽的天空》(2010)、大暴龍《當怪手開進稻田中》、馬躍·比吼《天堂小孩》(1997)、《決戰時刻百萬青年站出來! 1/26 守夜行動!》、黃信堯《帶水雲》(2009)和沈可尚《噤聲三角》(2000),以及柯金源的《擺盪》(2010)。我們不僅看到了台灣環境紀錄片涉及的豐富課題,以及美學形式之多元,也深入探討美學形式與政治如何互相鑲嵌。最後,此章節討論一個特別的環境紀錄片類型——跨國環境紀錄片(transnational ecodocumentary)來探討環境紀錄片的「在地性」如何開展跨地域、跨國、甚至全球的視野。

在透過歷史紀錄片和環境紀錄片這兩大類型討論紀錄片如何處理「時間」與「空間」的課題之後,本書第四章探討紀錄片作為一種有別於劇情片的電影獨特課題和研究重點:「紀錄倫理」。在紀錄片的領域裡,倫理議題之所以不容忽視,在於紀錄片所再現的是現實世界裡的人、事、物,紀錄片工作者不可迴避他們的作品對於現實世界和被拍攝者可能帶來的實際影響。如果紀錄片探索的一大課題是「真實」到底是什麼,那麼,紀錄片的另一大課題便是在這追求真實的過程中的倫理規範。紀錄片工作者追求真實的企圖必須受到倫理的規範。紀錄倫理可分為三個層次的責任:1.紀錄片工

作者對於被拍攝者的責任; 2. 對於觀眾的責任; 3. 對於他們自己的拍攝計畫的責任(J. Ruby 1988: 310; P. Aufderheide et al. 2009: 1; W. Sanders 2010: 544; P. Aufderheide 2012: 368)。紀錄片是否遵守這些紀錄倫理?當這三種責任有所衝突時,紀錄片工作者如何處理?這些是紀錄片研究的重要課題。本章節的討論涵蓋中國紀錄片《麥收》、楊力州的《水蜜桃阿嬤》、沈可尚的《築巢人》,但分析重點放在蕭美玲《雲的那端》、胡台麗《蘭嶼觀點》、張淑蘭(Si Manirei)《面對惡靈》(2001)和吳耀東《在高速公路上游泳》這四部反思紀錄倫理課題,彰顯紀錄倫理所帶來的挑戰的紀錄片。

最後,在本書第五章,我們把台灣新紀錄片的發展放置在亞洲新紀錄片的脈絡下來探討其意義和特色。與亞洲其他許多地方平行發展的新紀錄片相較,台灣的新紀錄片有什麼樣的獨特之處?作為像台灣這樣一個無論在政治或文化資本均缺乏國際能見度的國家的文化產品,企圖在國際影展場域裡被看見,所面臨的挑戰可能是什麼?受到影展評審青睞的台灣紀錄片是否有些共同的特質?這些特質透露了什麼樣的台灣紀錄片的優點和侷限訊息?台灣紀錄片如何開拓國際空間?本章節以山形影展獲獎的台灣紀錄片為主要考察對象來回應這些問題。此章節最後以賀照緹的《我愛高跟鞋》(2010)和簡毓群的《白海豚練習曲》(2013)來探討承襲台灣新紀錄片社會批判關懷傳統的紀錄片如何開拓國際發聲的可能空間。這個章節的討論以「國際發聲」為主題。這有個前提:國際發聲作為一種欲求,但是我們其實需先回到一個最根本的問題:台灣(和反映這台灣現實種種、創作風采種種的紀錄片)何需被看見?被認可?

不被看見又如何?



054 「看見台灣」:台灣新紀錄片研究

而如果被看見、被論述,但是沒有台灣觀點的論述,那又如何?