

「重返」作為紀錄的方法及其反思：以中國 1950 年代民族社會歷史科學紀錄片為例*

Revisiting as Documentary Production & its Reflexivity:
A Case Study of the 1950s Ethnographic Films in China

蔡慶同** Tsai, Chin-Tong

摘要

本文主要討論的是「重返」作為紀錄的方法，也就是以特定的、舊的歷史影像為本，「重返」、尋找或回訪同一個田野、現場或對象，並進行某種重看、回顧或重新放映，以及持續的、新的音像紀錄。透過「重返」，它使得在歷史的影像與當下的紀錄之間，開啟了彼此之間互相對話的可能，並衍生了再現與真實、作品與資料庫等等面向的反思性。因此，這裡以中國 1950 年代民族社會歷史科學紀錄片及其「重返」為例，分析並比較它們各自所關注之處，進一步釐清下列的問題：為什麼要「重返」、如何進行「重返」、又「重返」了什麼？

關鍵詞：重返、紀錄片、再現真實、資料庫、反思性

* 本文的構想曾發表於 2017 藝術社會學研討會（東海大學主辦），並作為科技部補助專題研究計畫「鏡像中國：紀實音像的政治與美學」（NSC104-2410-H-369-003-MY2）的部分成果，感謝編委會及三位評審委員的寶貴意見。

** 蔡慶同，國立臺南藝術大學音像紀錄研究所副教授。

Tsai, Chin-Tong, Associate Professor, Graduate Institute of Studies in Documentary & Film Archiving, Tainan National University of the Arts.

Abstract

Borrowing from Burawoy's discussion of the "focused revisit" as a method in ethnography, this paper explores the technique of revisiting as the cultural production when a documentary returns to the field, the site or the subject of a historical or previous moving image. The author takes revisiting the 1950s ethnographic films in China as examples, and explores that they may have emphasized different dimensions—from review or re-screening, representing or reality to single work or continued archiving—but they all regard moving image as some kind of memory, document, data or archive and try to produce reflexivity by a time-space dialogue.

Keywords: Revisiting, Documentary, Representing Reality, Archiving, Reflexivity

壹、影像的幽靈

正如羅蘭·巴特（Roland Barthes，1915-1980）關於攝影的觀點，¹攝影的特性，之所以不同於其他任何的再現系統，來自於所謂攝影的「指稱對象」，這個「指稱對象」，並非如同形象或符號所指示的可能為真之客體，而是指曾經置於鏡頭前、必然真實的物體，少了「它」便沒有「相片」。

換句話說，透過攝影，任何人都不能否認相片之中有個東西曾在那兒，攝影及其相片，遂已同時包含了「真實」與「過去」，因此，羅蘭·巴特認為攝影的所思，²便叫作「此曾在」（*interfuit*），此刻我所看見的一定曾在那兒，它曾在那兒、旋即又分離，它曾經在場、絕對不容質疑、卻又已延遲異化。

進一步言之，相片之中的時間僅以一種過度、畸形的方式靜止不動，攝影或許正應合了死亡向現代社會的入侵，一種缺乏象徵性、脫離了宗教、脫離了儀式的死亡，好似突然潛入了原原本本的死亡，生命／死亡，這一選擇範例已被化約為簡單的快門啟落，分隔了起初的擺姿照相，與終了時的相紙。

儘管，羅蘭·巴特仔細地去區分了靜照攝影與動態影像（電影）之差異，³但此一關於攝影特性的觀點，仍能衍生並啟發我們關於紀實性音像的觀察，尤其是從媒體考古學來看，⁴電影的誕生，來自於三個不同面向的偶合，包括了光影投映、視覺暫留與紀錄媒材，而後者正是底片及其攝影。

也就是說，即使是聲稱為「關於現實的創造性處理」（*the creative treatment of actuality*），或者說是「再現真實」（*representing reality*）的紀錄片，⁵最後仍然逃脫不了影像自身作為某種「幽靈」（*spectrum*）且脫離「肉身」（*incarnation*）的性質。

又如羅蘭·巴特書中的圖說：「柯特茲於 1931 年拍的小學生恩斯特（Ernst）可能至今仍健在（但，在何處？過得如何？好一部小說！）」，⁶晚近也逐漸興起以特定的歷史影像為本，透過不同形式或內容的「重返」、尋找或回訪（*revisiting*），企圖帶著歷史影像的幽靈，並使其再度迴返肉身社會的紀錄方法。

本文在這裡，首先，將以麥克·布洛維（Michael Burawoy，1947-）關於民族誌書寫的焦點式重返（*focused revisit*）作為啟發，⁷並顧及紀實性音像的特殊性質，定義所謂「重返」作為紀錄的方法，進一步提出在舊的歷史影像與新的音像紀錄之間如何對話並可能衍

¹ Roland Barthes 著，許綺玲譯，《明室·攝影札記》（臺北：臺灣攝影工作室，1997 年）。

² Roland Barthes 著，許綺玲譯，《明室·攝影札記》，93-94。

³ 同上註，67。

⁴ Siegfried Zielinski, *Deep Time of the Media: Toward An Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006).

⁵ Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1991). Bill Nichols, *Introduction to Documentary* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2001).

⁶ Roland Barthes 著，許綺玲譯，《明室·攝影札記》，101。

⁷ Michael Burawoy, "Revisits: An Outline of a Theory of Reflexive Ethnography," *American Sociological Review*, 68(5)(2003): 645-679.

生的反思性 (reflexivity)；其次，立基於上述，回顧中國 1950 年代民族社會歷史科學紀錄片及其「重返」案例，並一一檢視這類紀錄方法的動機、作法及其效果；最後，針對上述的案例，進行一個初步的歸納與整理，尤其是為什麼要「重返」？如何進行「重返」？「重返」了什麼？以突顯「重返」作為紀錄的方法之意義與價值。

貳、重返的方法

一、焦點式重返

麥克·布洛維曾針對民族誌研究的「焦點式重返」作了歸納與整理，⁸一般所謂的民族誌，就是某位研究者針對特定時空的他者，進行參與觀察之後所完成的書寫，然而，這裡所指稱的「焦點式重返」，意指當下的研究者乃是有意識地去比較過去針對同一地點 (site) 所作的研究 (可能是同一位研究者、也可能是不同一位研究者)。⁹

因此，「焦點式重返」，不僅是特定的方法論，更衍生著反思性的空間，它和重新分析 (reanalysis) 不同，重新分析，意味著對一個既有的民族誌書寫之探問，但往往並無進一步的田野工作；它也和重複研究 (replication) 不同，重複研究，則是比較著重於尋找差異之間的一致性。¹⁰

麥克·布洛維即以自身為例，¹¹他在 1974-75 年重返了唐納德·羅伊 (Donald Roy, 1909-1980) 於 1944 至 1945 年所研究的同一間工廠，¹²兩者雖是同一個地點或田野，但也涉及到對象的知識 (knowledge of object) 與知識的對象 (object of knowledge) 之差異及其比較，所謂對象的知識，指的是包括了研究者與被研究者之間不同的田野關係、研究者的觀點或理論選擇，而所謂知識的對象，則是包括了造成研究地點或田野發生變遷的內在過程、外在力量。

換句話說，藉著民族誌研究的「焦點式重返」，立基於同一個地點或田野，使得在過去的研究與現在的研究之間，帶來了諸種反思性的可能性：

第一個反思的面向是建構論與實在論的區分，如果強調建構論的 (constructivist) 的性質，即是特別關注對象的知識之差異或變化，處於其中的民族誌研究者自身成為核心的圖像，包括了參與觀察的角色為何、如何運用理論進行重構？而如果強調實在論 (realist) 的性質，即會特別關注知識的對象之變化，也就是他們所研究的社會世界之動態性質，這

⁸ Burawoy, "Revisits: An Outline of a Theory of Reflexive Ethnography," 646。

⁹ 除了民族誌的焦點式重返，Burawoy (2003: 668-673) 還另外列舉了滾動式重返 (rolling revisit)、標點式重返 (punctuated revisit)、啟發式重返 (heuristic revisit)、考掘式重返 (archeological revisit)、告別式重返 (valedictory) 等等社會學的研究方法。

¹⁰ Burawoy, "Revisits: An Outline of a Theory of Reflexive Ethnography," 646-647。

¹¹ 同上註，頁 653。

¹² Donald Roy 於 1944-45 年研究了 Geer Company 這間工廠，而 Burawoy (2003) 在 1974-75 年研究了同一間工廠 (後來成為 Allied Corporation 的引擎部門)，他們同樣受雇為機器操作員，這裡也都成為他們論文的田野地點。

可能涉及到的又是來自於內在的過程或是外部的力量之影響。¹³

第二個反思的面向則是內在過程與外部力量的區分，也就是我們要如何來解釋，在過去的研究與現在的研究之間，上述建構論或實在論的差異或變化？換句話說，對於差異或變化的解釋，或者是較強調內在過程（internal processes）的改變，抑或是較強調外部力量（external forces）的影響。

而這兩個面向的交叉組合，進一步形成了四個象限的「焦點式重返」類型：¹⁴

表 1、焦點式重返的類型

解釋 (Explanations)	內在 (Internal)	外部 (External)
建構論 (Constructivist)	類型I：反駁型 (Type I: Refutation)	類型II：重構型 (Type II: Reconstruction)
實在論 (Realist)	類型III：經驗論 (Type III: Empiricism)	類型IV：結構論 (Type IV: Structuralism)

在建構論與內部過程是反駁型（refutation），即基於參與觀察的角色與關係不同，新的研究反駁了舊的研究；在建構論與外部力量是重構型（reconstruction），新的研究之觀點重構了舊的研究之理論；在實在論與內部過程是經驗論（empiricism），它用以描述前後的變遷多過於解釋前後的變遷；在實在論與外部力量是結構論（structuralism），特別著重以外部的力量來解釋前後的變遷。

二、影像的重返

那麼，回到紀實性音像的領域，也有類似上述「焦點式重返」的紀錄方法，同樣地，這裡所謂的「重返」，並不只是在紀錄片中引用或挪用歷史影像，也不僅僅是回到同一個地點或田野的重拍或再拍，而是以一個舊的、特定的歷史影像為本，「重返」同一個被攝的對象、族群、地點或田野，藉此在影像的時空與現實的時空、過去的歷史影像與當下的音像紀錄之間，透過差異及其比較，開啟了諸種對話及其反思的可能性。

然而，上述「焦點式重返」的民族誌研究作為觀點的啟發，一則多使用文字的書寫，二則侷限於學術的論證；相較於紀實性音像的媒體，它不僅具備「此曾在」的特殊性質，同時也與被攝者乃至群體、社會產生更多的中介關係；因此，本文接下來將先檢視「重返」作為紀錄方法的重要典範，以逐步釐清它在紀實性音像領域衍生的反思性。

（一）以 *Up Series* 重返 *Seven Up!*

正如耶穌會的格言所說：「給我一位 7 歲小孩，我就可以告訴你他長大的樣子」（“Give

¹³莊孔韶等亦以中國鄉村人類學的回訪研究為例，認為進行回訪及其前後對比之研究，一個是用於對知識失誤的訂正，涉及到加強學術的可信度，另一個則是在於跨時空文化的觀察與詮釋，屬於人類認識綜觀的遞進。

莊孔韶等，《時空穿行——中國鄉村人類學世紀回訪》（北京：中國人民大學出版社，2004 年），頁 455-495。

¹⁴Burawoy, “Revisits: An Outline of a Theory of Reflexive Ethnography,” 655.

me a child until he is 7 and I will show you the man."），¹⁵《Up Series》的第一部影片是 1964 年由保羅·阿蒙德（Paul Almond，1931-2015）導演的《Seven Up!》。

而原本只是研究者角色的麥可·艾普特（Michael Apted，1941-），即從中挑選了 14 個來自不同社會階層的 7 歲小孩，包括了富有的階級、中間的階層、倫敦東區工人階級出身、較為底層、貧窮出身的孩子們。¹⁶

每隔 7 年紀錄他們一次（每位對象大約是兩天的拍攝與六個小時以上的訪談），一直到 2013 年他們 56 歲時結束（或尚未結束？）拍攝（累積了 7 片、共 850 分鐘），藉此想探討的是不同階級背景的小孩，在夢想、婚姻、人生上有什麼不一樣的發展？其出身是否已預先決定了他們的未來？

從《Seven Up!》到《7 Plus Seven》、《21 up》、《28 up》、《35 up》、《42 up》、《49 up》、《56 Up》，乃是不斷地尋找並回訪被拍攝的對象，《Seven Up!》作為歷史影像，即成為某種研究的資料（data），透過每隔 7 年再拍攝一次的「重返」，更累積成為某種研究的資料庫（database）。

其次，《Up Series》亦著重於歷史影像的重看或回顧，從《Seven Up!》到《56 Up》，或者是不斷交叉地運用過去的歷史影像於現在的訪談紀錄之中；或者是在《21 up》裡，導演特別安排他們聚在一起觀看《Seven Up!》與《7 Plus Seven》、認識彼此並討論影像；又或者帶著被攝對象們重返成長的地點。

藉著重看或回顧，共同討論之前的事件來誘發被攝對象的情緒、喚醒被攝對象的記憶，例如小時候的夢想、對於性婚姻家庭的期待、宗教信仰與政黨政治的立場、教育的意義、階級的流動、人生的規劃，尤其是與被拍攝對象進一步反思對於這個系列紀錄片的看法及其影響。

於是，在舊的歷史影像與新的音像紀錄之間，正如巴瑞·桑納（Barrie Thorne，1942-）所提到，¹⁷如果你是從《Seven Up!》到《56 Up》、每 7 年觀看一次的閱聽人，它就不只是一種研究報告式的閱讀方式，而是我們作為閱聽人，同步地和片中的主角一起長大且變老，除了理性的知識分析之外，更多的是共感或共鳴的投射作用，同時，我們亦藉此體驗到不同形式時間的並置及其張力，包括了主觀的意識、生理的老化、人格的熟成、生命的週期、自傳的時間、社會歷史的時間等等。

因此，在社會階層化的線性敘事作為主軸之外，我們還看到了年齡、世代、族群、性別、教養（父母子女的關係）與階級之間的複雜動態關係，它呈現了線性與隨機交錯的開

¹⁵Joe Moran, "Childhood, Class and Memory in the Seven Up Films," *Screen* 43 (4)(2002): 387-402.

¹⁶但在這 14 個 7 歲小孩裡只有 4 位女孩，且不是很富有的、就是工人階級的出身，欠缺的正好是中產階級，而這個世代卻又是女性運動風起雲湧對於中產階級女性影響最鉅之際。

¹⁷Barrie Thorne, "The Seven Up! Films: Connecting the Personal and the Sociological," *Ethnography* 10(3) (2009): 327-340.

放結局形式，以及具備個別差異的主體，如何去回應社會？又如何逐步形成自我或者產生斷裂？

換句話說，這是一個社會研究的「重返」，尤其是以特定的問題意識作為出發點，針對歷史影像的被攝者進行回訪與持續性的紀錄，藉此，再現了每一位被攝者的生命史及其發展軌跡，而從《Seven Up!》到《56 Up》，《Up Series》遂累積成為某種縱向性的紀錄片（longitudinal documentary），¹⁸以及階層化研究的視覺資料庫（實際上，影片只使用了其中 30 分之 1 的素材）。¹⁹

（二）以《阿賀の記憶》重返《阿賀に生きる》

日本導演佐藤真於 1992 年完成了《阿賀に生きる》，12 年之後的 2004 年，他「重返」當初拍攝的田野，在田野之中重新放映了《阿賀に生きる》，並結合舊的歷史影像與新的音像紀錄，完成了《阿賀の記憶》。

阿賀河的上游，開了一家昭和電工鹿瀬工場，它將有毒的液體排入河裡，導致在中下游的村民染上了「水俣病」，它會造成手腳痙攣變形、最後慢慢死去，事件於 1965 年被揭發之後，日本政府頒布了水銀中毒的認定系統，卻判定這裡的兩千多位村民為「非受害者」，於是，村民們組成互助會、提起訴訟，直到拍攝的 1992 年，官司仍未有結果。

承繼了小川紳介和土本典昭的紀錄精神，佐藤真帶著拍攝團隊搬到村子裡住了 3 年，學耕、學漁也進行拍攝，於是，有了《阿賀に生きる》，與其他紀錄抗爭的影像不同的是，他大多專注於描寫村民們染病以後的日常生活，而非社會運動的內容議題，目的是希望再現某種「人」的尊嚴，也就是即使作為受害者仍是具有尊嚴地活著的樣貌。

隔了 12 年之後，佐藤真以《阿賀の記憶》「重返」當初拍攝的田野，許多老人家已經過世，村子的面貌也有很大變化，首先，《阿賀に生きる》作為舊的歷史影像，它更成為了導演、拍攝團隊與村民們之間共同擁有的生活經驗及其生命「記憶」（memory）。

最為明顯的是，在《阿賀に生きる》之中，並沒有出現太多導演或拍攝團隊等等紀錄者的身影，或者彼此之間的互動關係，也就是較為接近於觀察的紀錄形式，但是，在《阿賀の記憶》之中，不僅是導演或拍攝團隊等等紀錄者的現身，更刻意穿插著過去他們生活、工作在一起的影像，這象徵著過去的歷史影像，乃是紀錄者與被攝者所共同生產出來的。

其次，以《阿賀に生きる》進行原地的再放映，如此的回顧或重看之策略，也正是基於影像如何作為記憶的觀念，例如他們在稻田裡搭起白色布幕進行歷史影像的放映，雖然

¹⁸Katherine Miller Skillander & Catherine Fowler, "From longitudinal studies to longitudinal documentaries: revisiting infra-ordinary lives." *Studies in Documentary Film* 9(2)(2015): 127-142.

¹⁹根據 Skillander & Fowler (2015) 的整理，類似的例子還包括了 *The Children of Golzow* (Junge & Jung, 1961-2008)、*The Mods trilogy* (Jarl, 1968-1993)、*The Children of Jordbrö* (Hartleb, 1972-2006)、*The Story of Kerry, Josie and Diana* (Armstrong, 1976-2009)、*Class of '62 trilogy* (Gaunt, 1983-2008)、*Sean and Following Sean* (Arlyck, 1969/2005)、*Women* (McCartin, 1976) and *Sheilas: 28 Years On* (Hutchesson & Goldson, 2004)。

沒有真正的觀眾在場，而刻意讓已逝老夫婦的身影，重現或復活於稻田與作物之間，更是象徵著影像與記憶之間的關係。

以及影片中間穿插了 12 年前被攝者觀看《阿賀に生きる》時的各種臉龐，呈現了阿賀河上的村民們，當時如何透過影像觀看到自身主體並進行自我凝視，也讓紀錄者認識到自己的作品是如何被被攝者所詮釋與解讀，這也正是在表達此一歷史影像，如何作為紀錄者與被攝者他們共同的記憶。

第三，而在《阿賀の記憶》的再紀錄中，他們刻意選取了和歷史影像同樣的 16mm 媒材，同時，也刻意去尋找或回訪歷史影像的場景，其中有一段是紀錄了原來老夫婦圍爐的空間及其榻榻米，和當時一樣的燒水火爐定格了好幾分鐘長（43'00"-48'00"），任由光影逕自變化，而藉著同一景框的時空交疊，傳達的即是被攝者在時間之流裡已消逝不存在，讓我們在觀看的過程之中，感知到時間的流轉，以及記憶的跳接、碎片或意識流等等性質。

綜而言之，佐藤真透過「重返」，再生產的是另一個作為美學再現的作品，正如上述，他所關注的並非是「水俣病」抗爭或者這個村子實質發生的前後變化，而是企圖在過去的歷史影像與現在的音像紀錄之間，藉由「重返」，搭起一座時間之橋，並開啟了反思性的空間，也就是影像作為一種媒材，它紀錄或形構了我們的生命記憶，但影像也正同時象徵著死亡，尤其是當記憶依舊存在，人事卻早已今非昔比。

三、重返作為教育的方法

井迎瑞關於《沙鷺之鐘》的「重返」，²⁰則是將其進一步發展成為影像的教育方法（pedagogy），1993 年，時任電影資料館館長的井迎瑞，透過日本國立電影中心的協助，尋獲並購買了《沙鷺之鐘》，本片是 1943 年所拍攝的一部歌頌殖民主義與鼓吹愛國思想的「國策電影」。

《沙鷺之鐘》所描述的事件正是，1938 年 9 月 27 日，位於今日宜蘭大南澳武塔部落利亨社的泰雅族少女沙鷺，在大雨之中為其日本籍老師參軍送行，因溪水暴漲而不慎落水身亡，本來是一單純的少女落水事件，²¹卻被當時的殖民者加以美化包裝，總督府甚至鑄鐘褒揚沙鷺的愛國情操，²²並再轉化成為歌曲、繪畫、戲劇與小說等等，²³巧合的是，本

²⁰井迎瑞，〈重返作為方法：影片《沙鷺之鐘》的觀看之道〉，《西南邊疆民族研究》第 01 期（2014 年），頁 9-14。

²¹〈蕃婦溪流に落ち 行方不明となる〉，《臺灣日日新報》，昭和十三年九月二十九日，版 7。

²²〈愛國少女の篤行へ “サヨンの鐘”を贈る 長谷川總督褒辭と共に〉，《臺灣日日新報》，昭和十六年四月十五日，夕版。

²³日本 NHK 即曾來臺製作過《幻の歌「サヨンの鐘」が聞こえる》的專題節目，追尋〈サヨンの鐘〉（哥倫比亞唱片公司灌製、西条八十作詞、古賀正男作曲、渡辺はま子演唱）作為通俗歌曲（國語版本為〈月光小夜曲〉、粵語版本為〈每當變換時〉）的創作脈絡。

片的拍攝是在原住民族抗日的「霧社事件」之所在地，²⁴而片中一位次要的男主角莫那，正與莫那魯道同名。

根據井迎瑞的歸納與整理，²⁵為了有效生產「歷史知識」並解構「殖民主義」，從 1993 年至今，即針對《沙鷺之鐘》的歷史影像，進行了兩個階段的「重返」行動。

第一個階段的「重返」，發生在 1994 年 2 月，主要是透過「追溯沙鷺之鐘的腳蹤」的活動，把《沙鷺之鐘》的歷史影像帶回到當初它的拍攝地，邀請了參與製作者（何基明導演）、被拍攝者、部落工作者、地方耆老等等，進行放映與座談，並造訪片中曾經出現過的場景。²⁶

第二階段的「重返」，則是 2006 年至今，主要是透過「電影資料館學研究」的移地教學，包括了先是課堂看片、閱讀文獻，以期師生對於此一影片有所脈絡化的理解；然後是行前的籌備與說明，包括訪談耆老的聯繫安排；再來是「重回現場—按圖索驥—拍攝地點」之探勘，並運用同樣的膠片（16mm）媒材進行今昔的對照（包括了趕豬山路之於現代公路、練兵場之於春陽國小操場、多魯灣吊橋之於水泥橋、戲水之湖之於清境農場小瑞士風景區）。

首先，以電影資料館學「重返」《沙鷺之鐘》，不只是將此一歷史影像視為中性的文獻而已，更是具備有視聽檔案（archive）的意義，因此，以電影資料館學「重返」《沙鷺之鐘》，即是「重返」它的拍攝現場，並對這部電影作為視聽檔案，進行深度的解讀，以便對於歷史影像有所後設性的理解。

其次，透過在拍攝現場的重新放映，作為某種重看或回顧的觸媒，得以藉此反思視聽檔案自身的政治性，並讓被攝者主體得以發出自己的聲音，也就是說，透過重新放映，我們得以理解到《沙鷺之鐘》從取材、拍攝到放映，都是高度政治化的操作與設計，也是典型的國家機器介入影像媒體，或利用影像媒體為國家政策而代言的結果。²⁷

正如上述，《沙鷺之鐘》是一個發生在台灣的故事，後由台灣總督府進行外景協調與資金提供，日本松竹株式會社提供工作人員與次要角色，以及滿洲映畫協會支援技術人員、劇本企劃與女主角（滿映紅星李香蘭），再由日本知名通俗劇導演清水宏所拍攝，其主要角色都是日本人，在地的蕃人都只是支援的角色或背景的道具，完成之後更進行了大規模的巡迴放映，以傳達蕃人熱愛帝國、並支持聖戰、甚至為此而犧牲在所不惜的精神。

²⁴即今日南投霧社的春陽部落，1930 年的霧社事件結束後，六社抗日的泰雅族被遷居到他處，而霧社的土地則分給當時所謂的「親日蕃」。

²⁵井迎瑞，〈重返作為方法：影片《沙鷺之鐘》的觀看之道〉。

²⁶田玉文（整理），〈鐘響五十年：從《沙鷺之鐘》談影像中的原住民〉，《電影欣賞》第 69 期（1994 年），頁 15-22。

²⁷井迎瑞，〈影片《沙鷺之鐘》的殖民情境與再現政治分析〉，收於《戰時體制下的臺灣學術研討會論文集》，（南投：國史館臺灣文獻館，2004 年），頁 261-289。

除此之外，它也使得「曾在」與「此在」之間，衍生出多層次的歷史認知感，²⁸包括了有人透過影像再現與歷史真實之間的落差，藉此回顧了日本殖民時期的皇民化教育、遷番、交換所、植產與農作、警察角色、高砂義勇隊等等歷史知識的生產，也有人藉此反思到如何復原自身文化的重要性等等。

第三，除了重看或回顧之外，此一「重返」也對於一個事件或地域作長期性的關注，尤其是對於它們進行定點式的觀察，將可進一步呈現社會變遷的軌跡，甚至是藉由歷年規律且持續性地重返所建立起的影像資料庫，成為「見證」社會變遷的珍貴檔案。

例如以音像紀錄並累積了多魯灣吊橋的身世檔案及其變遷，它在 1994 年是一座水泥橋，到了 2006 年已出現淤積且溪谷不見，2008 年水泥橋已被沖毀而改建為便橋，到了 2009 年便橋又不存在，2010 年轉變成為離下游一公里處的鐵橋。

除此之外，基於紀錄（影像）與檔案（資料庫）兩者之間的相互辯證與再生產關係，井迎瑞更進一步開展了包括「重返」*China: Beyond the Clouds*、²⁹《尋找阿江》等等教學計畫，³⁰並作為南藝大紀錄所的設立宗旨與教學方向。

綜而言之，透過聲音與影像的媒體，我們總是將過去特定族群的社會與文化，就此封入於各個視聽檔案之中，然而，通過「重返」的行動，尤其是重看或回顧，在影像的時空與社會的時空之間發生對話，並再藉由累積「檔案」來作為資料庫的建構，在舊的歷史影像與新的音像紀錄之間產生關係，即成為提升媒體素養、解構殖民主義、生產歷史知識並創造文化效應的教育方法。³¹

參、肉身的迴返

一、少數民族社會歷史科學紀錄片

在民族誌電影（ethnographic film），長期性、歷時性的觀察、紀錄已是常見的

²⁸井迎瑞，〈重返作為方法：影片《沙鷺之鐘》的觀看之道〉，頁 9-14。

²⁹*China: Beyond the Clouds*，是英國 Channel 4 發行、Phil Agland 導演，於 1994 年拍攝完成有關麗江古城的紀錄片，包括了 *A Small Town in China*、*A Sense of Family*、*For the Sake of Our Children*、*Hungry Ghost*、*The Value of Life*、*The Fate of a Missing Relative*、*To Be Remembered* 等 7 集；而「重返」*China: Beyond the Clouds*，即是「重返」當初的拍攝地點並尋找、重訪片中曾經出現過的人物（包括了 2009 年「尋找雲之南移地教學活動」、2011 年「雲南跨文化影像拍攝暨保存考察計畫」、「西部田野記憶：重訪半世紀前的雲南民族誌影像」等等）。

³⁰陳耀圻於 1974 年為美國國科會拍攝完成一系列有關草屯農業的紀錄片：*Faces of Change Series—Taiwan*，包括了 *People Are Many, Fields Are Small*、*A Chinese Farm Wife*、*They Call Him Ah-kung*、*The Rural Co-operative*、*Wet Culture Rice*；而《尋找阿江》即是「重返」當初的拍攝地點並尋找、重訪片中曾經出現過的人物，可進一步參見南藝大／虛擬藝術村／南藝光影之《尋找阿江》：<http://video.tnnua.edu.tw/?p=498>，片頭字卡即提到：「這部短片紀錄了一個『重返』的行動研究過程，我們以兩部 1974 年的紀錄短片作為起點，透過重返當年的拍攝地點，找尋當年片中的人物，試著去看一個社會變遷的樣貌，以及關於紀錄的某種意義」。

³¹井迎瑞，〈重返作為方法：影片《沙鷺之鐘》的觀看之道〉，9-14。

方法，³²然而，這裡係以中國 1950 年代民族社會歷史科學紀錄片及其「重返」為例，歸納並整理所謂「重返」的意義與價值。

1956 年，中共中央提出希望在社會變遷之中，對於少數民族進行廣泛深入的社會歷史調查（即 1956-64 年的「民族大調查」），並將少數民族的社會型態與歷史面貌，真實地紀錄下來；1957 年，文化部正式下文批准：「以科技片的手法，客觀地反映少數民族生活與鬥爭」，當時的中國科學院民族研究所即召集專家顧問參與，並向有關的電影製片廠下達了拍攝的任務。³³

也就是說，少數民族社會歷史科學紀錄片（以下簡稱為「民紀片」），主要要是由黨和政府的行政命令來推動的，而領導「民族大調查」的全國人大民委（後為中國科學院學民族研究所）作為甲方的委託方，以電影製片廠（1957-60 年是八一電影製片廠、1960 年之後是北京科教電影製片廠）作為拍攝製作的乙方的實施方，並制定了一個框架或程序，大致是由調查組拍攝題綱—領導和專家審查題綱—電影廠到實地考察—攝影師和學者組成聯合攝製組在當地撰寫分鏡劇本—實際拍攝—領導和專家審查影片—完成影片編輯—交付成果。³⁴

因此，在文化大革命前完成了 15 部「民紀片」，包括了《黎族》（1957-58）、《涼山彝族》（1957-58）、《佤族》（1957-58）、《額爾古納河畔的鄂溫克人》（1957-59）、《苦聰人》（1959-60）、《獨龍族》（1960-61）、《西藏的農奴制度》（1960-61）、《景頗族》（1960-62）、《新疆夏合勒克鄉農奴制》（1960-62）、《西雙版納傣族農奴社會》（1960-62）、《鄂倫春族》（1962-63）、《大瑤山瑤族》（1963-64）、《赫哲族的漁獵生活》（1964-65）、《永寧納西族的阿注婚姻》（1965-78）、《麗江納西族的文化藝術》（1966-76）（楊光海，1981，2009）；³⁵1976 年之後完成了 6 部，包括了《僜人》（1976-77）、《方排寨苗族》（1978-81）、《苗族的節日》（1978-81）、《清水江流域苗族的婚姻》（1978-81）、《苗族的工藝美術》（1978-81）、《苗族的舞蹈》（1978-80）。³⁶

儘管，「民紀片」受限於旁白解說、紀實與搬演各半與科學社會主義意識形態（單線進化與階級鬥爭）的窠臼，但是，至今仍舊是重要的歷史影像，而「重返」「民紀片」

³²舉例而言，約翰馬歇爾（John Marshall）在 1950 年來到非洲南部開始紀錄朱—霍安西人，1958 年返回美國之後完成了 *Hunters* 以及其他的影片，講述 4 名朱—霍安西人男子在 5 天的時間裡如何歷經艱辛捕獵 1 隻長頸鹿的過程，其它尚包括了 *A Curing Ceremony*、*A Group of Women*、*A Joking Relationship*、*Bitter Melon* 等等，由於後來被拒絕入境的緣故，直到 1978 年才又再度重返該地，並開始了長達 22 年的記錄，2001 年他完成了一部總長 6 小時的民族誌電影 *A Kalahari Family*，包括了 *A Far Country*、*End of the Road*、*Real Water*、*Standing Tall*、*Death by Myth* 總共 5 集（朱靖江，2014）。

³³郭淨等（主編），《中國民族志電影先行者口述史》（昆明：雲南人民出版社，2015 年）。

³⁴郭淨等（主編），《中國民族志電影先行者口述史》，27-28。

³⁵楊光海（主編），《中國少數民族社會歷史科學紀錄影片劇本選編》（中國社會科學院民族研究所民族學研究室，1981 年）；楊光海，《民族影志田野集錄》（昆明：雲南教育出版社，2009 年）。

³⁶郭淨等（主編），《中國民族志電影先行者口述史》，頁 1-43。

的歷史影像，在雲南大學東亞影視人類學研究所，³⁷也成為一種紀錄片的文化生產，包括了譚樂水重返《西雙版納傣族農奴社會》後的《曼滿的故事》（1999）；陳學禮重返《佤族》後的《馬散四章》（2008）；歐陽斌重返《苦聰人》後的《六搬村》（2009）。³⁸

二、以《曼滿的故事》重返《西雙版納傣族農奴社會》

1960 年拍攝、1962 年完成的《西雙版納傣族農奴社會》，片長是 112 分 58 秒（12 本 35 釐米黑白膠片）；顧問譚碧波、曹成章、刀永明，導演張清，攝製楊俊雄、李雲階，解說徐斌；中國科學院民族研究所委託攝製，北京科學教育電影製片廠承拍，中共思茅地方委員會、西雙版納傣族自治州人民委員會協助拍攝。³⁹

（一）《西雙版納傣族農奴社會》

1960-62 年拍攝的《西雙版納傣族農奴社會》，主要紀錄的是居住在中國西南邊疆西雙版納的傣族，這裡居住著傣族、漢族、哈尼族、布朗族、瑤族、拉祜族等等共 30 多萬人，其中有 12 萬人為傣族，這裡的海拔約在 500-1200 公尺，屬於亞熱帶氣候，其題綱、劇本與解說詞主要聚焦在這裡的農奴制度。⁴⁰

在生產方式上，它以農業為主，最早曾以象犁田，並已使用鐵製農具耕種水稻，也有水車和農業溝渠灌溉，以及專門負責管理水利的人，男女都參加一季稻田的勞動，過去被稱為滇南的穀倉，此外尚有棉花、玉米、豆子、普洱茶、甘蔗、樟腦等等作物。

家庭手工業和農業密切結合，包括了紡織、竹器製作、榨糖、釀酒、燒製陶器、銀器製作、打刀，同時也養豬、養雞、養牛和捕魚，他們透過每 3 至 5 天趕一次街或者串門子的形式進行交易，已有不等價的交換情形，以及國外資本主義通過漢族買辦經營的商行和手工業作坊，但村寨裡、民族間仍保有相互依存的協作關係。

在階級關係上，宋朝即已接受漢族的統治並採取土司制度設有宣慰府，最高統治者為召片領，佔地 2 萬 5 千平方公里的土地，分為 30 多個勐，由召片領的親族擔任召勐領主或土司，又可區分為 12 版納，因傣話稱「12」為「西雙」，故名「西雙版納」。

貴族集團佔了 8%，而其他人生下來就是領主的奴隸；在農奴集團中又分為不同的等級且各自建寨而居；召庄，佔總農戶 5.7%，為自由農民並替領主輪流當警衛；傣勐，佔總農戶 55.1%，即土著之意，為領主出負擔；領乃，佔總農戶 39%，為領主出負擔並服各種勞役；洪海，不佔有生產資料只出賣勞動力；滾很召，佔總農戶 0.5%，則是領主的家

³⁷1994 年，雲南大學成立東亞影視人類學研究所；1999 年，雲南大學東亞影視人類學研究所與德國哥廷根科教電影研究所合作開辦影視人類學碩士培訓班；從 1999 年 3 月到 2003 年 3 月，兩期培訓班共培養了 20 名研究生，這批畢業生後來並成為高校與科研單位的主力（郭淨、徐菡、徐何珊，2013）。

³⁸朱靖江，《田野靈光：人類學影像民族誌的歷時性考察與理論》（北京：學苑出版社，2014 年）。

³⁹〈中國 50-70 年代拍攝人類學影片目錄（大陸部分）〉，《影視人類學研究室》，參見：

<https://mp.weixin.qq.com/s/fZ2WZq-l7wAXxPuxDrgHUG>。（點閱日期：2017 年 05 月 22 日）

⁴⁰譚碧波（主編），《二十世紀五十年代雲南民族社會歷史紀錄片腳本匯編》（中國戲劇出版社，2005 年），頁 83-128。

奴。

在統治機構上，領主下設有四大懷朗、八大官和三大元帥，並有直接管理之領地，領主官田佔 14%、負擔田佔 81%、私田佔 5%，村寨頭人們作為領主代理人可決定分田，除此之外，影像中又穿插介紹了這裡的祭勐神、開門節、關門節等等宗教性的文化活動。

（二）《曼春滿的故事》

《曼春滿的故事》，係導演譚樂水以上述的歷史影像為本，帶著曾是攝製團隊成員的父親譚碧波（原雲南歷史研究所研究員），重新回到當年拍攝的寨子曼春滿（意為「為領主種花的村莊」），進一步反思旅遊開發所帶來的各種影響。

1997 年，他們重新回到當年拍攝時所住過的地方，遇到康朗吨，他原是佛寺的佛爺，文革之後被迫還俗，他不懂漢語，只會在棕樹葉子上用傣文刻經，也就是所謂的貝葉經，其妻咪罕品則是寨子裡最早懂漢語的人，家中還有兩個兒媳婦當她的助手幫忙。

在傣族的傳統文化，賺錢原是一件不太光彩的事情，但是，自從 1992 年在佛寺前面的廣場上出現第一個私營經濟後之後，現代意義的遊客越來越多，傣族人也開始學會賺錢，1997 年傣族人大幅翻修了佛寺，並進行了所謂的「格拉洼」（由佛爺調解矛盾、化解恩怨的活動）。

1999 年，譚樂水和譚碧波父子再次回到這裡，此時外地人看到商機紛紛來此投資，並籌建了一個旅遊公園，外地人要買票才能進村，而過去一年一次的潑水節如今每天都進行，甚至還有傣族婦女沐浴的表演項目，以及跟小孩照相要給錢的習慣，過去放在家裡的手工紡織機、木頭榨糖機都在街頭出現，康朗吨則是每天定時到旅遊公司所指定的地點為遊客表演刻經，一套貝葉經可賣 200 元。

旅遊開發改變了傣族人的習慣，而大量外地人都湧進這兒做生意和本地人競爭，且販售並非屬於西雙版納的紀念品；咪罕品遂轉向開傣樓，後來家家都開傣樓，女性們都得出門去爭取客人；而由於土地都賣給了旅遊公司，所以傣族男人都成了職工，例如多才多藝、愛喝酒的岩坦要負責遊客表演；更由於寨子裡的一部分人不滿補償，導致新修的路燈都被打碎，只好商請佛爺出來協調衝突。

譚碧波眼見過去那個自給自足的經濟及其社會文化正在不斷的變化與流失，他心急如焚地去找了旅遊公司的負責人，進一步開啟了開發與傳統保護之間的爭論與對話。

以《曼春滿的故事》「重返」《西雙版納傣族農奴社會》，係將《西雙版納傣族農奴社會》視為過去那個自給自足的經濟及其社會文化之文獻，除了透過歷史影像的回顧之外，它更是帶著拍攝者回到當初的田野現場，並跟隨著拍攝者的記憶，一步一步地讓過去的時空與現在的時空發生對話。

這包括了自給自足的農業經濟之於旅遊開發的貨幣交易、與土地結合的生活方式之於

失去土地的雇傭勞動、鑲嵌於社會的傳統文化之於觀光的展演活動、和諧的群我關係之於衝突的社會矛盾等等。

同時，這個「重返」並非單純只是一個影像作品的完成，實際上，譚樂水自 1997、1999 年迄今，每隔兩到三年都會再「重返」曼春滿，企圖累積一個持續性的、研究的乃至社會觀察的影像資料庫。

三、以《馬散四章》重返《佤族》

1957 年拍攝、1958 年完成的《佤族》，片長是 24 分 44 秒（5 本 35 釐米黑白膠片），其中獵人頭、驅鬼祭鬼的部分乃是搬演的拍攝；⁴¹顧問譚碧波，編劇雲南少數民族社會歷史調查組、雲南省民族研究所，導演、攝影鄭治國、楊光海，解說許國幹；全國人民代表大會民族委員會、中國科學院民族研究所委託攝製，八一電影製片廠承拍，雲南省少數民族社會歷史調查組協助拍攝。⁴²

（一）《佤族》

1957-58 年拍攝的《佤族》，主要紀錄的是居住在中國西南邊疆西盟山的佤族，其題綱、劇本與解說詞，⁴³是以介紹佤族的政治、經濟、社會與文化的各個面向為主。

在政治上，過去，西盟佤族的社會組織，基本上乃是地緣性的村寨，一個村寨就是一個獨立的經濟、政治和軍事單位，村寨的最高權力，屬於村寨男子全民大會，平時則由「窩郎」（村寨世襲的代表者）、「頭人」（群眾公推的辦事者）、「魔巴」（原始宗教的體現者）共同處理全寨事務。

在經濟上，土地關係已基本屬於私有，村社公有或家族公有已極少數，耕種方法從刀耕火種，剛進入到刀耕、鋤耕、犁耕並行；此外，也包括採集、狩獵、捕魚等等，以及半獨立手工業的萌芽；「珠米」階級有雇工、高利貸剝削或者是奴隸剝削的情況，奴隸、雇工勞動的成果全部歸「珠米」佔有；這裡與漢商之間已有交換，並開始使用貨幣。

在社會上，這裡還保有原始互助協作的習慣，例如蓋房子大家幫助；現行的婚姻制度是一夫一妻制，「串姑娘」是婚前自由戀愛的傳統風俗，姑娘出嫁要陪嫁生產工具，鼓勵她成家立業之意；處理糾紛還遵循著原始的習慣法，同時，解放前佤族社會中一直盛行著「血族復仇」色彩的仇殺械鬥。

在文化上，因為他們認為木鼓可以通鬼神，也可以當警鐘使用，他們會砍倒樹木拉回製作木鼓；同時，為了祈求豐收、免除災害、減少疾病，他們經常殺牲祭鬼甚至砍人頭祭谷，最隆重的宗教活動是「砍牛尾巴」祭大鬼（「剽牛」），砍牛尾巴之前要送人頭；而人

⁴¹楊光海，《民族影志田野集錄》（昆明：雲南教育出版社，2009 年），頁 1-13。

⁴²〈中國 50-70 年代拍攝人類學影片目錄（大陸部分）〉，《影視人類學研究室》，參見：
<https://mp.weixin.qq.com/s/fZ2WZq-I7wAXxPuxDrgHUg>。（點閱日期：2017 年 05 月 22 日）

⁴³譚碧波（主編），《二十世紀五十年代雲南民族社會歷史紀錄片腳本匯編》，頁 1-22。

有了疾病即請「魔巴」來祭鬼，人死了就用挖空的圓木棺安葬並用生產工具殉葬。

其中，特別強調的正是「血族復仇」色彩的仇殺械鬥，影片中重現了他們在看雞卦、選擇復仇的吉日、選拔復仇械鬥的首領，然後他們出發奔向有冤仇的寨子，對方也發覺而緊急發出木鼓聲號召戰鬥，然後是一場激烈的仇殺械鬥，最終他們獵取了人頭（獵不著人頭時，也有買奴隸作祭品的），得勝歸來，全村都向獵頭英雄敬酒。⁴⁴

（二）《馬散四章》

因此，作為重返影像的《馬散四章》，即是重返並回到當初歷史影像所拍攝的地點：馬散大寨，導演陳學禮並以四個章節的方式，回顧了馬散大寨這四十年來的變與不變。

在《馬散四章》中，一開始就說明了「1958 年，出生在雲南大理的楊光海老師，在雲南省西盟縣的阿佤山，拍攝了民族誌電影《佤族》，2008 年，也就是《佤族》誕生的第 50 個年頭，我們來到了當年拍攝《佤族》的村子——大馬散，並給村民放映這部 50 年前拍攝的電影……」（00'00"-00'30"）。

在歷史影像放映的過程之中，村民們或者一一指認著自己、認識的家人與村民，或者談論著過去與現在的比較與不同，在村民的幫助下，也找到了一位當年在影片中出現、至今依然健在的老奶奶，同時也重返拍攝地點，紀錄了一些在大馬散的文化事項。

第一章的儀式，講述了 1958 年馬散大寨發生叛亂，很多家戶往外逃，留下來的只有 20 多戶，1966 年 3 月，國民黨的殘餘還攻打大馬散，造成村民搬遷到新寨，直到 1978、1979 年才又搬遷回來。

以及「魔巴」治病驅鬼的儀式，與現代醫療體系的並存，乃至傳統的看雞卦、小紅米與阿佤水酒、協力造屋完成後與飲酒歌唱作樂、人死砍樹造棺木、人殮殺豬下葬等等仍然存續的文化傳統。

第二章的啤酒，講述了當代年輕人的現況，自 2000 年開始有人出去打工之後，過後兩三年來越來越多年輕人外出打工，有的是在廣州或溫州的鞋廠或紙廠，有的是在北京、山東、廣東、溫州等地跳印地安舞，之後則是眾人如何協力修墓，主人以外來的啤酒作為分享的禮物。

第三章的正月初一，呈現的是當地過年的氛圍（飲酒、卡拉 OK、跳舞）。

第四章的文化傳承，訪談了 1966 年 3 月抓獲國民黨殘匪叛亂首領楊興周的民兵英雄——岩義，他哭著講述著過去頭人為了莊稼好，決定把從小與他一起放牛的外村孤兒砍頭，片尾則是呈現阿佤文化傳承小組學習敲鼓跳舞的少年們。

以《馬散四章》「重返」《佤族》，亦是將歷史影像視為保存佤族傳統生活及其文化的

⁴⁴拍攝期間亦曾發生女醫生、工作隊員與士兵被佤族人砍頭的情事。郭淨等（主編），《中國民族志電影先行者口述史》，頁 234-235。

重要文獻，而透過歷史影像的放映，被攝者得以看見自己，以及比較從過去到現在的變與不變，包括了傳承下來的原始宗教（「魔巴」治病驅鬼、看雞卦）、大不相同的經濟生活。

最為特別的是，就「祭人頭」的習俗而言，在過去的歷史影像之中，它似乎只是一個客觀存在並被解說與重演的文化現象，然而，透過現在的「重返」，我們卻發現了另外一種觀點，也就是個體生命的主觀經驗（岩義的回憶與口述），換句話說，此一對照正能反映出歷史影像與重返影像兩者在關於對象的知識（包括了拍攝者與被拍攝者之間的關係、拍攝者的立場及觀點的選擇）上面的差異。

四、以《六搬村》重返《苦聰人》

1959 年拍攝、1960 年完成的《苦聰人》，片長是 38 分 48 秒（4 本 35 釐米黑白膠片），一部分是佈置拍攝、一部分是跟著他們作，例如拍攝期間苦聰人正好想要搬家遷徙，而政府也計畫組織前去慰問苦聰人等等；⁴⁵編劇雲南少數民族社會歷史調查組、雲南省民族研究所，導演、攝影楊光海，解說張聰；全國人民代表大會民族委員會、中國科學院民族研究所委託攝製，北京科學教育電影製片廠承拍，雲南省民委、中共雲南省金平縣委員會協助拍攝。⁴⁶

（一）《苦聰人》

1959-60 年所拍攝的《苦聰人》，紀錄的是由於刀耕火種的農業、地不固定、而必須一到兩年遷徙一次的苦聰人及其家族公社，⁴⁷遷徙前，家族長會主持探究並卜卦選擇新的住地，按習慣他們先是蓋起新房子然後再作遷徙，家族長走在前面，拿著最重要的火種並背著祖先牌，踏上遷徙的旅程。

在經濟上，土地、森林皆屬公有，他們用砍樹丫表示佔有土地，佔地分集體和個體兩種形式，主要農作物是玉米，生產工具是簡陋的木製工具，其他還包括狩獵與採集等等活動，他們平均分配集體勞動的果實，沒有自己的集市，與周圍其他民族形成以物易物的無言交換。

在政治上，苦聰人內部沒有階級，也沒有形成政治或軍事的組織，他們的家族公社實行父系家長制，家族長是公社成員聯繫的血緣紐帶，他主持祭祀和指導生產，因此，在社會中享有較高的地位，習慣上是由這一家族的最長輩男性來擔任。

在社會上，每個家族一般是 14、15 個人，傍晚，小夥子們就到鄰近的別的家族公社去，姑娘們熱情地邀請這些客人，在月光下、在篝火旁，不同家族的青年男女，可以自由選擇心愛的情侶，苦聰人的婚姻是氏族外婚制，婚後男子要住在妻家幾年幫助女方勞動，

⁴⁵楊光海，《民族影志田野集錄》，頁 14-28。

⁴⁶〈中國 50-70 年代拍攝人類學影片目錄（大陸部分）〉，《影視人類學研究室》，參見：
<https://mp.weixin.qq.com/s/fZ2WZq-I7wAXxPuxDrgHUg>。（點閱日期：2017 年 05 月 22 日）

⁴⁷譚碧波（主編），《二十世紀五十年代雲南民族社會歷史紀錄片腳本匯編》，頁 62-82。

期滿才能回到自己的家族。

在文化上，每年 12 月到次年 1 月的過年，乃是苦聰人唯一的節慶，各個家族公社都忙著殺豬、備酒、贈禮與互訪，簡單的宴會把不同家族的成員團聚在一起，賓主相歡、飲酒談笑，以增進團結並預祝豐年，而如果有人死亡，盛殮死人是用兩塊樹皮就地埋葬。

1950 年，紅河地區解放；1953 年，黨派出大批幹部去尋找森林中的苦聰人，找到了約六百多人，但並沒有全部找到；1956 年，又派出第二次的尋訪，大部分的苦聰人都找到了；1957 年之後，開始協助他們出林、蓋房子與定居下來，並改善他們的教育、健康與生產情況。

（二）《六搬村》

因此，作為「重返」的《六搬村》，導演歐陽斌關注的正是原本習慣居住在森林且到處遷徙的苦聰人，在解放後如何面對並因應出林、蓋房與定居的政策？而「六搬」之意，正是他們歷經了 6 次被遷出、定居又自行搬回森林之意。

影片一開始，同樣也是回到歷史影像的拍攝地點——老林腳村，進行《苦聰人》的重新放映，同時，在《六搬村》之中，不時還有出現或穿插《苦聰人》的歷史影像，以作為某種對照。

例如在《苦聰人》的最後，解說旁白提到：「我們要出林，我們要太陽，這是苦聰人世世代代夢寐以求的願望」（30'30"），對照的即是《六搬村》裡耆老馬二妹關於實際情況的口述：「國家一直教育我們要搬出森林，但苦聰人在外面生活困難」（03'10"），所以才會有不斷地被遷出、定居又自行搬回森林之情事。

因此，這是他們的第 6 次搬遷，要從老寨子，搬遷到國家投資每戶兩萬元所蓋的新寨子，但是，每戶須在 20 天內先繳清房款 2,000 元，影片的主軸即放在白麼妹及女婿白正明一家人，他們平日為了採藥材得待在山上好幾天，再走到山下集鎮賣出藥材、換取現金來購買日用品，其他時間則是受雇收割賺點工錢，以及種草果與穀子。

為了順利分到新房子，他們必須設法湊出 4 套房子的 8 千元，但是，草果被偷了一半多、收購價格又持續下跌，只好以穀子還債、找親戚擔保向傣族朋友借錢；《六搬村》同時也梳理了苦聰人的生計變遷，包括當時國家雖提供牛，但苦聰人不會種田，只好再回到森林，後來是請哈尼族來幫忙開田（1 畝 2 百塊）；如今因草果價格不理想，有人也就想改學習種香蕉；而白麼妹一家人，則希望下一代能就學讀書，學會識字算帳，女婿白正明更希望到昆明市學點技術以便能夠還債。

以《六搬村》「重返」《苦聰人》，首先是《苦聰人》作為歷史影像，基本上仍是立基於 1950 年代苦聰人的生活及其文化之現實，也就成為參考的歷史文獻，並由此得以持續進行考察的民族誌書寫。

而透過《苦聰人》在當地的重新放映，則使得從未看過這個歷史影像的苦聰人，得以看見自己，例如其中一位婦女指認出說：我的爺爺也在影片中，另一位男子（白樹林）則指認出說：揸雞籠的小孩子就是我，以及看見族群作為一個集體，例如：我們苦聰人以前就是這麼生活的。

同時，藉由《六搬村》的再紀錄，也使我們觀察到一個少數民族的族群，在現實的社會時空裡，是為何及如何發生變遷的，包括了從刀耕火種到定居農業、從無言交換到市場交易、從家父長制到村里組織、從無息借貸到高利貸。

最重要的即是，歷年來苦聰人在原始森林與定居農業之間的不斷往返過程，並再現了村民的第 6 次搬遷問題，《六搬村》遂不只是一個獨立存在的民族誌書寫，而是透過「重返」《苦聰人》，與舊的歷史影像進行對話，突顯了關於現實及其變遷的脈絡性理解。

肆、討論與反思

如果影像成為幽靈乃是無可避免的，那麼，透過「重返」、尋找或回訪，使得歷史影像迴返社會的肉身，並作為紀實性音像的文化生產，究竟有何意義與價值？透過上述典範及案例的歸納與整理，這裡將進一步對照與比較的是：為什麼要「重返」？如何進行「重返」？又「重返」了什麼？

一、為什麼要「重返」

首先是為什麼要「重返」？

上述典範及案例，其原初的出發點皆在於電影乃是具備有檔案的性質，⁴⁸且涉及到集體記憶的社會建構，⁴⁹進一步發展為「重返」舊的歷史影像及其新的音像紀錄。

以過去的影像為本對照現在的紀錄，從而衍生出在同一對象、族群、田野或地點裡的時間流動，例如這裡所談到的「民紀片」及其「重返」，即是將歷史影像視為歷史文獻，它紀錄著此一族群過去的生活樣態，因此，針對同一族群進行不同時間的民族誌書寫，有助於探求其文化變貌與社會變遷。

除此之外，正如雅克·德希達（Jacques Derrida, 1930-2004）追溯檔案的希臘字源：arkheion，代表著房子、住所、住址，⁵⁰而這個空間屬於上級長官、執政官、可以發號司令的人，衍生作為文件的守護者及其放置文件的地方。

因此，檔案本身就預設了權力的存在，紀錄乃是原初事物的忠實保留，但檔案卻是所容納的紀錄及製放紀錄的空間之綜合體，不僅僅是置放檔案物的地方，更包括了建立檔案

⁴⁸張錦，《電影作為檔案》（北京：知識產權出版社，2001 年）。

⁴⁹畢然、郭金華譯，《論集體記憶》（上海：上海人民出版社，2002 年）。

⁵⁰Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression* (translated by Eric Prenowitz) (Chicago: University of Chicago Press, 1996).

的架構和方式，也就是法則（law）。

換句話說，我們透過歷史影像的「重返」，除了可以生產出歷史的知識，呈現了個人、社區或族群、文化與社會如何及為何變遷的軌跡之外，還能進一步批判性地去解讀歷史影像作為視聽檔案，是如何地被生產出來並被觀看的？

二、如何進行「重返」

其次是如何進行「重返」？

所謂「重返」，不僅僅只是歷史影像的挪用，也與重拍或再拍不同，這個「重返」的過程，包含了歷史影像的重看、回顧或閱讀，以及基於舊的歷史影像，在不同的時間點、一次性或持續性地，原紀錄者或新紀錄者「重返」、尋找或回訪被攝的對象、族群、田野或地點，進行新的音像紀錄。

就歷史影像的重看、回顧或閱讀而言，尤其是在地的重新放映，其重要性就在於：基於視覺權力關係的不對等，舊的歷史影像往往在完成之後，對於被攝者而言，他們可能知悉或者參與拍攝，但卻從未親眼見過完成後的歷史影像，而重新的放映，乃是讓被攝者藉此回到過去的那個時空與社會。

這也是被攝者能夠看見自己的第一步，銀幕也因此成為真正的鏡像（mirror image），它反射出觀眾也是被攝者的身體及其影像，過去的被攝客體，如今有機會參與到主體化的過程，以自己的角度重新進行詮釋，同時，這也可以衍生對於歷史影像的生產，進行後設性的理解，包括了認識到影像的可見性及其觀看的政治性。

就新的音像紀錄而言，「重返」的過程，包括了以舊的歷史影像為本、再持續地紀錄其人、事、時、地、物，甚至是刻意運用相同的媒材（例如前面提及的 16mm 膠片）進行再紀錄，突顯了影像作為媒體的特質，尤其是媒材（medium）和訊息（message）、載體（carrier）與內容（content）的互相依賴、不可分割。

進一步言之，「重返」的過程，從舊的歷史影像、重看、回顧或閱讀，到新的音像紀錄之間，遂建構起歷時性（歷史）的幻覺與共時性的敘事（結構）的並存，以及社會文化變遷等等知識的生產。

三、「重返」了什麼

最後是「重返」了什麼？

透過「重返」，在舊的歷史影像與新的音像紀錄之間，靜止的時間得以流動、死亡的影像得以復生，其中的對話並開啟了紀實性影像的反思性空間：

第一個面向是再現（representing）與真實（reality）的區分，正如上述，在民族誌研究的「焦點式重返」之中，我們所關注的是對象的知識與知識的對象之差異及其變化，那

麼，基於紀實性音像乃是作為關於現實的創造性處理、再現真實的意義，它則是涉及到再現與真實的差異及其變化，前者意味著影像建構的時空，後者則是現實社會的時空。

如果「重返」作為紀錄的方法，乃是強調再現的部分，尤其是影像建構的時空作為差異與比較，就會特別關注到影像是如何被生產出來的？包括了紀錄與被攝的關係、再現了什麼樣的聲音（voice）或眼光（eyes）、影像又是如何被觀看與傳播的等等問題。

而如果「重返」作為紀錄的方法，乃是強調真實的部分，尤其是現實社會的時空作為差異與比較，則會特別關注它所紀錄到的現實是如何產生變遷的？包括了同一個被攝的對象、族群、田野或地點是否有所變化？此一變化是來自於內部的過程或外部的力量？又是經濟、政治、社會或文化哪一個面向？

以「民紀片」及其「重返」為例，這類作為民族誌電影的「重返」，往往意味著「重返」歷史影像所再現的族群，透過特定命題的深入探究，在舊的歷史影像與新的音像紀錄之間，開啟的是關於文化在現實社會之中的變與不變，例如我們得以「看見」到作為他者的文化與社會，如何在現代性的發展歷程之中，承受外部力量的逼迫，以及面對內在社群的矛盾，從過去變遷到現在的面貌？並衍生成為另外一部更具歷史深度的民族誌書寫。

但是，較為可惜的是，儘管上述「重返」已觸及到例如拍攝者與被拍攝者的記憶（《曼春滿的故事》）、從個別主體角度如何經驗與體會祭人頭的習俗（《馬散四章》）、歷史影像如何美化過去的遷居政策（《六搬村》）等等，但卻未進一步去質問：國家機器、人類學者、電影工作者與村民們如何共謀去完成這樣的「民紀片」？這導致了將歷史影像的建構與再現進行一種「存而不論」的對待。

也就是說，如果只是將舊的歷史影像視為復原（recover）與重建（reconstruction）的文獻，⁵¹就容易忽略去考察其作為檔案背後的歷史唯物主義、單線進化論與搶救落後等等意識形態，或者可能衍生之命題，諸如民國照相和電影的歷史、邊疆考察的影像紀錄、中共革命電影的傳統、本民族參與者的觀點等等。⁵²

第二個面向即是作品與資料庫的區分，正如上述，「重返」作為紀錄的方法，既是基於影像作為記憶、資料、文獻或檔案的觀念，那麼，它是如何看待過去的歷史影像？以及如何進行當下的音像紀錄，或者是透過對話及其反思，創造另一個作品，又或者是在舊的影像與新的紀錄之間，具備有積累資料庫的企圖？

也就是說，如果「重返」作為紀錄的方法，較傾向於（同或不同）一位作者或導演的反思或觀察，企圖探求舊的歷史影像與新的音像紀錄之間的差異或比較與對話，它往往會演化成為一個新的作品（work）之文化生產，而正是透過「重返」，使得此一文化生產更

⁵¹朱靖江，《田野靈光：人類學影像民族誌的歷時性考察與理論》，頁 129-158。

⁵²郭淨等（主編），《中國民族志電影先行者口述史》，頁 1-43。

蔡慶同，2020，〈「重返」作為紀錄的方法及其反思：以中國 1950 年代民族社會歷史科學紀錄片為例〉，《南藝學報》20：63-84。

加具備有歷時性的深度，例如這裡的《馬散四章》、《六搬村》。

但如果「重返」作為紀錄的方法，較傾向於影像及其資料庫的動機或想像，例如這裡的《曼春滿的故事》，企圖從舊的歷史影像到新的音像紀錄之間，不斷積累關於對象、族群、田野或地點的變遷及其知識，它就往往傾向於藉由一而再、再而三的「重返」，則會進一步演化成為一個縱向性資料庫（archiving）的文化生產。

Tsai, Chin-Tong. 2020. "Revisiting as Documentary Production & its Reflexivity: A Case Study of the 1950s Ethnographic Films in China" *ARTISTICA TNNUA* 20: 63-84.

表目錄

表 1、焦點式重返的類型。資料來源：Burawoy, "Revisits: An Outline of a Theory of Reflexive Ethnography," 655.

參考文獻

- 井迎瑞，2004，〈影片《沙鷺之鐘》的殖民情境與再現政治分析〉，收於《戰時體制下的台灣學術研討會論文集》，南投：國史館台灣文獻館，頁 261-289。
- ，2014，〈重返作為方法：影片《沙鷺之鐘》的觀看之道〉，《西南邊疆民族研究》1：9-14。
- 田玉文（整理），1994，〈鐘響五十年：從《沙鷺之鐘》談影像中的原住民〉，《電影欣賞》69：15-22。
- 朱靖江，2014，《田野靈光：人類學影像民族誌的歷時性考察與理論》，北京：學苑出版社。
- 莊孔韶等，2004，《時空穿行——中國鄉村人類學世紀回訪》，北京：中國人民大學出版社。
- 許綺玲譯，1997，《明室·攝影札記》，臺北：臺灣攝影工作室。（原書 Barthes, R. [1980]. *La chambre claire: Note sur la Photographie*。）
- 郭淨、徐菡、徐何珊（主編），2013，《雲南紀錄影像口述史》，昆明：雲南人民出版社。
- 郭淨等（主編），2015，《中國民族志電影先行者口述史》，昆明：雲南人民出版社。
- 畢然、郭金華譯，2002，《論集體記憶》，上海：上海人民出版社。（原書 Halbwachs, M. [1992]. *Les Cadres Sociaux de La Memoire*。）
- 張錦，2001，《電影作為檔案》，北京：知識產權出版社。
- 楊光海（主編），1981，《中國少數民族社會歷史科學紀錄影片劇本選編》，中國社會科學院民族研究所民族學研究室。
- ，2009，《民族影志田野集錄》，昆明：雲南教育出版社。
- 譚碧波（主編），2005，《二十世纪五十年代雲南民族社會歷史紀錄片脚本匯編》，北京：中國戲劇出版社。
- Burawoy, Michael. 2003. "Revisits: An Outline of a Theory of Reflexive Ethnography." *American Sociological Review* 68(5): 645-679.
- Derrida, Jacques. 1996. *Archive Fever: A Freudian Impression* (translated by Eric Prenowitz). Chicago: University of Chicago Press.
- Moran, Joe. 2002. "Childhood, Class and Memory in the Seven Up Films." *Screen* 43 (4): 387-402.
- Nichols, Bill. 1991. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- . 2001. *Introduction to Documentary*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Skiland, Katherine & Catherine Fowler. 2015. "From longitudinal studies to longitudinal documentaries: revisiting infra-ordinary lives." *Studies in Documentary Film* 9(2): 127-142.
- Thorne, Barrie. 2009. "The Seven Up! Films: Connecting the Personal and the Sociological." *Ethnography* 10(3): 327-340.
- Zielinski, Siegfried. 2006. *Deep Time of the Media: Toward An Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge, Mass.: MIT Press.