

海：救贖的彼岸－香港與台灣紀錄片比較研究

李如恩

輔仁大學比較文學博士生

摘要

鑒於香港與台灣因地理位置、政治上與中國的關係，被視為可相互借鏡、甚至彼此串連之位置，本文試圖以香港和台灣鮮明的地理特徵：碼頭、港口為主軸，觀察紀錄片如何呈現人與這個地理特徵的變化引起人類生活及文化連動的關係，從中亦呈現出香港與台灣從自然環境到政經結構之不同發展，本文以香港張經緯之紀錄片《歌舞昇平》，與台灣洪淳修紀錄片《河口人》做一比較研究之範例。《歌舞昇平》以香港碼頭鯉魚門、天水圍區域的邊緣社區為地標，接受政府救濟領綜援的家庭，碼頭/港口這一曾經象徵輝煌希望的地理位置，轉變為政府規劃的低收入戶住屋區。本文同時以台灣紀錄片《河口人》做為觀察對象。《河口人》紀錄的是台灣百年漁村－下八仙，在繁華的城市與無際的河海交界口間，台灣因地理位置特性曾經傲人的漁業沒落了。因人為權力介入而改變的河流與大海，日漸成為底層人民無力抵抗回返的彼岸。

從爬梳香港與台灣共有的地理特徵：大海、河流、港口、碼頭，其意義與人的關係之轉變，更進一步觀察「港口」做為安身立命的「家」，其意義在台灣與香港之轉變。另一方面，在理論的層次上，將藉法國哲學家洪席耶（Jacques Rancière）的影像研究，分析前述兩部紀錄片中，如何透過影像嵌入漂流／流浪、居無定所的生命經驗：對於下八仙原生漁民而言，「家」因為環境的改變，出走已是可預見的未來；香港天水圍的居民，則困守在此，卻遙想家的烏托邦。這些被經濟結構拋下的老人、底層工人，嚮往的「家」，成為遙不可及的彼岸，本文將觀察，在這兩部紀錄片中，自然環境如何被公權力賦予或創造成落後、貧窮的污名，而和這些主角成為生命共同體。

關鍵詞：紀錄片、影像研究、洪席耶、香港與台灣比較研究

一、在漂流中定居的底層

香港因其地理位置擁有匯聚國際交通之優勢，而有「東方名珠」的美稱。值得注意的是，香港的港口／碼頭並非如台灣以漁業為功能，其象徵的文化意義與香港人民的生活之連結，在全球化下，地域性的解構與翻轉後，產生了什麼變化？相較於居於類似地理環境的台灣，因四面環海的特性，漁業盛極一時，面對台灣工業起飛後的污染，公權力的漠視，城市邊緣的漁村成為畸零的存在。

以香港導演張經瑋於 2007 年完成的作品《歌舞昇平》為例。張經瑋長期關懷香港社會人文議題，其 2005 年拍攝之劇情片《天水圍》已開始關注維多利亞港周圍公屋及底層狀況獲香港亞洲電影投資會 HAF 獎，並於其後由香港導演許鞍華拍攝成《天水圍的夜與霧》，2009 年的紀錄長片《音樂人生》更獲得金馬獎最佳紀錄片、最佳剪接及最佳音效。入圍香港國際電影節人道獎紀錄片競賽的《歌舞昇平》深入拍攝香港五個領取綜援家庭的生命故事：因失業而被內地妻子拋棄的朱希、照顧生病的丈夫及兩個子女的曼玲、離婚後獨自養大子女的泰國華僑拉旺、七十幾歲的金水因窮困而沒錢領回兒子的屍首、新移民娣姐，從內地來香港工作再寄錢給兒子建房，一天工作十小時薪資只有 200 港元。這些人居住於鯉魚門、天水圍，近年來這兩個區域已成為香港新移民及低收入戶的聚集區域，政府民政事務局長鄭月娥曾稱天水圍是個「悲情城市」，此名稱也顯現了香港居民對生活及教育水平較低的住民之標籤化印象^[1]；而寮屋區更是由原本非法佔地建成的臨時住屋，自 1940 年代以來，中國大量難民湧入聚集於此市區邊緣建造而成的木屋，1953 年香港政府因為安全問題才興建公屋安置居民^[2]。這部紀錄片的主角對象為定居香港的中國內地和東南亞新移民，近年來全球跨國移民及移工的現象引起學界的注意，香港學者亦就香港族群結構問題進行探討，並發現大多數移工皆過著相對貧窮的生活水平，可視為一種「社會排斥」：

「社會排斥是指某些群體因為多種和多變的因素使得他們在現代社會中被排斥於正常的交往、踐行和權利之外。貧困通常是最明顯的因素。」^[3]

文中指出，對於社會排斥現象出現兩種論述：個人主義論和資源分配論。個人主義論特別在自由經濟國家盛行，此論點主張少數族群的就業和生活困難，源於他

[1] 〈天水圍如悲情城市〉，《香港蘋果日報》〈<http://hk.apple.nextmedia.com/news/art/20060709/6110033>〉，2015.07.30 下載。

[2] 〈寮屋〉，《維基百科：寮屋》〈<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%AF%AE%E5%B1%8B>〉，2015.07.30 下載。

[3] 古學斌、陳錦華、Karamjit Kaur SANDHU，〈「種族和諧」的面紗背後：種族主義與香港巴基斯坦移民的就業問題〉，《跨界流離－全球化下的移民與移工(下冊)》(台北：台灣社會研究雜誌出版，2008) 12-13。

們個人自身的競爭力不足，資源分配論則認為這種現象乃因為資源分配不均所造成。前一論述相當程度反映出現代社會將邊緣化的弱勢族群本身視為整體的「威脅」：個人主義論述將弱勢族群的困頓歸於個體自身競爭力不足，似乎隱含著自然淘汰論的暗示。資源分配論則面對資源重分配的公義問題，卻有可能必須解決方法論的問題，亦即目前大多數國家對於弱勢族群的保障／社會福利援助方式，是否能從根本解決，或僅是造成弱勢族群的對象之移轉。然而，單從個人主義論和資源分配論來看貧窮問題，是否將問題平面簡單化了？以移工的角度而言，香港之所以成為移民的移動目標之一，經濟繁榮為主要原因，而港口在歷史上正是象徵經濟活絡的重要地標，維多利亞港位於中國和他國的轉口港優勢使香港成為國際大城市。經貿往來繁盛的維多利亞港的居民結構，反映了全球人口及資本流動的座標裡，「定居」反而成為移工／移民的強烈標誌，為了逃離原鄉的貧窮遠走他鄉的族群，除了就業面的經濟問題外，似乎不該被均質化的視為僅具負面含義的被援助者而忽略其主體多樣性；這階級間的主體多樣性，正是本文所要觀察的情動力：雖然《歌舞昇平》裡的受訪者皆為領取政府援助金的家庭，然而透過鏡頭，受訪者述說自己的生命故事，弱勢族群具象化傳達一種情感張力，以及與他人同樣身為人的共感作用。

同樣以港口/碼頭為特色的台灣，其輝煌的漁業功能曾使台灣漁民衣食無虞，洪淳修的紀錄片《河口人》（2006年出品）呈現的則是曾經輝煌的淡水河漁業沒落，從而使漁夫在熟悉的碼頭環境中，卻產生對於「家」的陌生感。本片導演洪淳修作品多以台灣河、海為紀錄主題，試圖呈現河、海環境之轉變對人類產生之影響。其知名作品《刪海經》（2014年）觀察金門特有的海底古生物－鬚逐漸減少的變化反映了金門漁民的困境，獲台灣金穗獎、日本國際環境映畫祭、法國國際環境影展等多項國內外大獎。《河口人》紀錄的關渡下八仙位於台北市轄內，遠望可看見101大樓，一條淡水河界截然不同於都市的景觀。漁人陳萬生家族回想起父祖輩，憑藉下八仙的漁業，足以撐起五個家庭（陳萬生：娶五個老婆都有餘），如今即使政府規劃定期疏濬，卻只是表面工夫，不僅魚肉，連魚卵做成的烏魚子也幾乎都有油臭味，漁民的抗議換來了暫時性的賠償。影像紀錄了都市的發展與淡水河的汙染形成強烈的對照：單車道沿著河畔逐步施工完成，城市居民騎著單車試圖親近自然、漂浮著油汙的淡水河、生存條件被壓縮的漁夫們只有幫忙打零工鋪設單車道維生，這些影像敘述的不僅是環境議題，更彰顯人與環境間互相影響的共生關係。值得注意的是，在當今所謂進步、發展的邏輯下，首當其衝的常是勞動階層。當競爭力與教育水平、技能型態之轉變（例如純勞力工作容易在現今讚揚科技運用的環境中被淘汰）成為衡量標準，忽略了人和環境之間的連結，便容易造成勞動階層即將失去維生能力的問題。這部紀錄片另一個特別之處，導演洪淳修不僅以影像紀錄下八仙漁民，同時也完成一篇同名碩士論文，詳細調查了淡水河流域的汙水來源，可做為紀錄片的互文參考。

鑒於香港與台灣地理位置特性及被殖民歷史的相似性，港台常被視為彼此可借鏡的對話關係，本文將從這兩部紀錄片觀察香港維多利亞沿岸的外來住民聚落，與台灣關渡下八仙的原生居民被迫經濟轉型，從兩地的異同之間，爬梳兩地人民對於家的想望與轉變。港口／碼頭象徵的是開放和流動的空間場域，在這兩部紀錄片中構築起類似傅柯談到的異質空間^[4]，對《歌舞昇平》裡的新移民而言，「家」成為鏡像式的超現實存在；而對《河口人》裡的漁人，「家」彷彿在看不見盡頭的彼岸。雖然傅柯指出船隻是最典型的異質空間，同時具備封閉與開放的特質，本文以為，現今的港口／碼頭，亦具備這樣的特質。《歌舞昇平》的新移民在香港定居，現實中彷彿已在此落地生根，從另一個層次而言，卻帶著虛幻意味。窗外每日經過的豪華郵輪，與屋內的貧窮和衰老孤獨，如此靠近卻也將彼此隔絕在不同的兩個世界。《河口人》一開始特寫的台北 101 大樓和捷運聲，同樣也將下八仙隔絕於另一個世界。即使有開口可以離開這個異質空間，卻被對於理想烏托邦的鄉愁綑綁：例如《歌舞昇平》裡打零工寄錢回內地給兒子蓋房、領取政府救濟，餓不死也有地方棲身，一種「說是好也可以，說是不好也可以」的生存狀態，甚至感謝香港政府之語（娣姐），「家」變得在此（現實生存）卻也不在此（遠方家人）；《河口人》裡的漁人每日漂流在數代以來賴以維生的河上，眼見河中生物的減少以及改變卻無能為力，下一代在沿岸撿到死去的魚屍，煞有其事的扔回河裡說要「放生」，原鄉的沒落造成人口外移，留下的漁人僅能不斷遙想家鄉曾經具有的自然狀態，向擁有公權力的政府抗議、溝通，寄望未來可能的救贖。被權力介入／改變的環境，如何裂解人和「家」的關係？影像紀錄能否尋求一個改變的可能性？本文主要想解決的問題在於，以洪席耶的政治與影像論，分析紀錄片語彙之構成。最後，以特寫鏡頭引起的對於靜默影像之不可譯的扭轉，進而形成能夠觸動觀者產生共感的情動力，紀錄片做為一個為底層之為一個政治主體而發聲的行動。因此本文接著將回到影像自身的美學與力量，研析這兩部紀錄片各自呈現什麼樣的敘事策略，以及如何運用紀錄片與真實為伴的特性，訴求一種倫理上的未來救贖。

二、「現代化」的分配邏輯

傳統的紀錄片美學論述經常以倫理議題為主要核心，尤其是「攝影機之眼」：除了將鏡頭前的事物機械性地複製出指事性（indexical）的紀錄外，攝影機也揭露了攝影者所關注的事物及其主觀性與價值觀。^[5]

^[4] Michel Foucault, 'Of Other Spaces', *Diacritics*, trans. J. Miskowiec, 1986, 16 (1): 22-7.

^[5] 李道明，《紀錄片：歷史、美學、製作、倫理》（台北：三民，2013）209。

同時並進一步將影像之選擇與安排—亦即創作者隱含的意識型態，和觀眾的情緒反應連結起來，稱為一種感情的結構。本文並不完全同意此一主張，值得思考以及釐清的是，觀者是否不具備任何主動性呢？創作者自然有其隱晦的意識型態以及敘事策略，然而，若沒有建立在一種「情節合理性」的基礎共性上，觀眾無法融入影像當中進行感受與重組，創作者意識型態的問題恐怕便不存在了。

以《歌舞昇平》的運鏡方式而言，大多為五個受訪者輪流主述(如Figure1-2)，值得注意的是，有些時候當主角A旁白說著自己的故事，畫面卻切進主角B的日常生活。這種畫面的操作，創造了既異質（不同的生命故事）又具有共性（相似的貧窮與生活規律）的感性影像機制。法國當代哲學家洪席耶在其著作《電影寓言》^[6]中討論的影像特性，影像自身具備的他者力量，展現其張力與強度並進一步與觀眾成為一共同體，這裡使用的運鏡方式，使敘事內容和影像間的矛盾造成觀者對於故事與人物之聯結暫時的中斷／重組後，透過敘事中的共性點（貧窮的底層生活），得以在合理性的基礎上重新將敘事脈絡化，使主述者旁白—另一主角的日常影像—觀者同時達到一種共同體的共存強度，亦是整部紀錄片採用的敘事技巧。



Figure 1



Figure 2

《河口人》的影像敘事則以平鋪直敘的訪談進行，透過紀錄下八仙漁夫的工作模式(Figure 3-4)，以都市為畫面背景，強化了現代人對漁村生活方式的陌生感，亦即漁村彷彿與城市隔離的異質空間，試圖使觀眾在情感上產生共鳴，並且直接訴諸於對公權力不彰的抗議，透過影像，使底層主體化而成為具主動性的政治主體。

^[6] Jacques Ranciere, *The Film Fables*. Oxford: Berg, 2006.



Figure 3



Figure 4

底層／邊緣人民在政治中的狀態，即洪席耶於《歧義：政治與哲學》中提到的無分之人，這些漁夫雖如同所有人民一樣被宣稱擁有「人民特有的」的自由與平等的主體身分，但這種「擁有」並沒有實際改變結構的能力，只有在面對政府公權力時，這當中的矛盾跟衝突才能被看見：看似「全有」（人人平等與自由），實際卻是「全無」。導演洪淳修的紀錄方式，提供這些邊緣化的漁夫一個轉化為具發聲力量的政治主體媒介，讓底層被看見／聽見，從而具備擾亂權力架構使其重組的可能性。從另一層次而言，本片中的靜默影像的力量或許比敘事者強大：河邊偌大的排水管排出的淤黑污水，大量流入河川的景象造成了視覺衝擊效果 (Figure 5-6)，同時將觀眾提升到環境倫理的層次，旁白敘事者（人類主體）在此暫時退位，讓影像自身開始述說。從影像可以看見，即使旁白仍繼續，但視覺上引發的倫理強度使觀者轉移、融入到影像本身。



Figure 5



Figure 6

無分之人同樣可詮釋《歌舞昇平》裡的香港新移民處境。值得注意的是，台灣的在地住民與香港的外來移民竟然面對相似的處境：彷彿失根的無分主體。也就是說，面對環境被人為改變後產生的權力傾斜／位移，即使在地人民亦成為失去身

分之一人，一種在地卻失去家／原鄉的「類移民」狀態。從無形中隔離出的異質空間，至「家」／原鄉成為看似難以企求的烏托邦，香港與台灣的自然地理特性被人為的權力重新劃分後，扭曲了人和土地的關係，亦成為潛在的抵抗能量：對於權力壓迫之抵抗—香港公屋區域之汗名，也是對於自然環境與人類主體被切斷之抵抗。前者在近年來已引起香港學者之觀察及討論，《歌舞昇平》的導演張經緯更是長期關懷相關主題；後一個議題在台灣常以社會運動形式試圖引起政府重視，影像紀錄方面亦以喚起社會的倫理意識為主軸。

因此本文試圖以洪席耶的影像美學為基礎，從觀眾—影像—創作者為一共同體之概念分析這兩部紀錄片的影像策略，然而並非將焦點置放於觀者心理分析，而是以影像本身為主體，發掘紀錄片影像如何透過議題的共感，吸納觀者、創作者於一體，當中的能動性相當值得討論。回到美學層次，兩部紀錄片的影像及配樂、環境音，如何結合成觸發觀眾進行敘事配置的共感層次？《歌舞昇平》對於配樂的選擇看得出細膩的配置，《河口人》則忠於其寫實的紀錄方式，以自然的環境音搭配影像。洪席耶在《影像的宿命》以羅蘭巴特的刺點概念來闡述影像的特性：影像並非一般認為的將同一與異質對立，而是以某種方式彼此銜接。而巴特的刺點正可強調影像自身與意義（在某個層次上）脫鉤而能沉默自明的特性。進一步連結到觀眾的感性經驗，《歌舞昇平》紀錄的貧窮生活，由老人到可預見的世襲，其實離一般民眾並沒有很遠的距離，這也創造了紀錄片因為其含有「見證」的性質，而具備一種未來的將臨性（becoming）：影像的「典型—相似是一種原初的相似，這種相似並非出自現實的回應，而是對於它所緣生之他處的立即見證」^[7]。消解影像與真實或擬像的對立關係，紀錄片尤其具備的見證性質，訴諸於感知的共性，或是以感知共性為基礎引起的矛盾效果，例如《歌舞昇平》裡住在石峽尾公屋，放棄領回吸毒兒子屍體的金水婆，面對鏡頭說出貧窮造成的親情疏離，同時也從生者的表情特寫，傳達了貧窮造成相當於割捨親情的人性矛盾外，以及對於公義秩序的依循：導演的畫外音問金水婆愛不愛自己的兒子，金水婆回答當然愛，「但吸毒的，領他的屍幹嘛？」

這段敘事鋪陳，在金水婆述說領屍需花費 2 千元而選擇不領時，導演的提問當然隱含著某種程度的對母性的質疑，而金水婆的回應則表達出對環境的無奈以及對自己的捍衛。另一受訪者朱先生，談及因為失業，內地的老婆便時常羞辱他的往事，甚至誠實的說出自己曾準備好老鼠藥計畫毒死全家，透過特寫朱先生哀傷的影像，觀眾感知到的是他因貧窮而失去身為人的尊嚴的處境，「毒死全家」的想法是一種負面的、與親情人性矛盾的控訴方式。

^[7] 洪席耶(Jacques Ranciere)，《影像的宿命》(Le destin des images)，國立編譯館、黃建宏(譯)(台北：典藏藝術家庭，2011) 31-52。



《河口人》的敘事方式以理念的宣揚為主，沒有學者般的環保用語，漁夫與河川共生的關係角度，面對都市的發展建設造成的工業污染以及無效的疏濬方式，漁夫敘述的口吻，彷彿家人被錯誤的對待般，較直接的傳達知面的思考與意義，較少以刺點的畫面向觀眾訴求：「（河底的）沙子運上來，從上游倒下去又流到下游，文蛤都被悶死了！」然而本文注意到，無論是《歌舞昇平》或《河口人》皆有靜默孤獨的老人側影，無語卻充滿力量。如洪席耶所說的，這是一種銘刻於影像自身的直接觸情（刺點）：

一邊讓沉默說話，而另一邊則讓沉默取消所有的喧嘩。但兩邊都在玩味兩種可供互換的影像力量：即做為直接感性出現的影像，與編寫某個故事論述的影像。^[8] 緘默影像向觀眾訴說直接感性，孤獨的側影，一生的故事凝結在老去的影像上，同時也暗示著眾多喧嘩的來自他處的立即見證：貧窮以及身而為人的尊嚴與權力的邊緣化。因而更進一步，在全球移工、都市發展的選擇與淘汰機制下，人性對於「家」、「安居（樂業）」的基本需求竟轉變成為不可及的烏托邦想望，而成為觸發倫理層次上的能動性。



《歌舞昇平》金水婆



《河口人》陳萬生的父親

[8] 洪席耶，《影像的宿命》31-52。

三、「家」在他方—烏托邦的能動性

《歌舞昇平》揭露的香港新移民貧窮問題，同時也反映出當地對於這些族群的汙名化標籤。古學斌等學者在觀察香港的種族和族群問題時便援用了「新種族主義」（new racism）的概念：

二十世紀以來甚為凸顯的種族矛盾已不是簡單地由生物性種族差異所構成的，而是由福利國家在彌合階級矛盾時所產生的對於社會資源爭奪的矛盾，因為福利保障越是發達就越難普及，享受福利保障的公民身分的封閉性和排他性就越突出^[9]文中更進一步指出，香港因為殖民歷史而內在存有接近西方的進步史觀，認為香港已由小漁村進化成國際大城市，因此東南亞或大陸內地移民被視為相對不進步、生活水平較落後的族群，這點正是香港社會階級被劃分的標準。^[10]《歌舞昇平》裡的五位主角幾乎都從豐衣足食的生活，因經濟環境的變遷而成為被就業市場淘汰的族群，透過述說自身的生命故事，底層得以發聲向大眾訴諸資本主義競爭邏輯下，弱勢邊緣的無力感，同時也顛覆香港社會普遍對於住公屋、領取救濟金的族群之刻板印象。洪席耶討論到影像內在的倫理機制（ethical regime of images）：透過感官認知到的所謂「不證自明」的事實，乃是基於一套共享與排除的邏輯，也就是感性制域（regime of the sensible）如何選擇可見與不可見，可說與不可說的共享與排除的邏輯。^[11]從《歌舞昇平》觸發的感性機制，對於貧窮之於人性的扭曲、弱勢族群的劣勢感，其主體位置的定位透過影像本身的倫理機制而被看見：定居的移民一身為香港人—貧窮，或許可被簡單地意義化成這樣的敘事策略，使新移民不再被隔離於「看不見」的異質空間，轉而為被看見的主體，成為香港社會的社群之一。也就是說，感性制域的配置，模糊了影像與現實的疆界，進而觸發了觀眾對於現實疆界的重組作用。

相較於《歌舞昇平》以「人」為感性佈署的核心，《河口人》則佈署了環境的影像倫理性：敘述者淡出的旁白描述曾有異國的資本家讚嘆淡水河是他見過全世界的內河中，先天條件最好的。運鏡的角度傳達出影像本身的美（可見性的選擇），因此也使其後大量排汙的畫面顯得怵目驚心，當中的視覺修辭不言可喻。

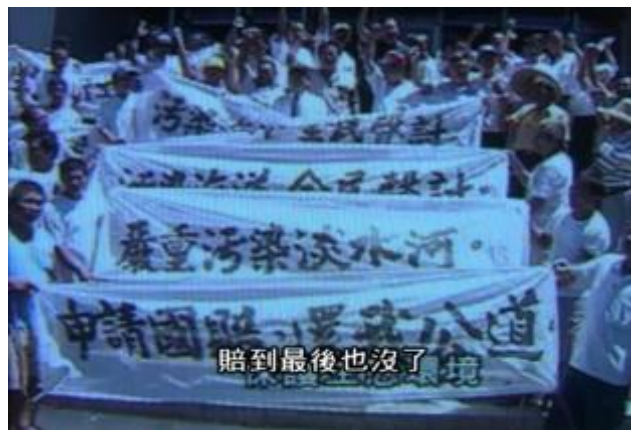
^[9] 古學斌、陳錦華、Karamjit Kaur SANDHU，〈「種族和諧」的面紗背後：種族主義與香港巴基斯坦移民的就業問題〉11。

^[10] 古學斌、陳錦華、Karamjit Kaur SANDHU，〈「種族和諧」的面紗背後：種族主義與香港巴基斯坦移民的就業問題〉32-33。

^[11] 劉紀蕙，〈可見性問題與視覺政體〉，《三角公園》(57, 2006.04) 〈http://in.ncu.edu.tw/~csa/journal/57/journal_park433.htm〉，2015.07.30 下載。

《河口人》呈現土地—家—人—權力配置與構築的多重關係，透過影像的佈署，進而形成受訪者—創作者—觀眾的共享邏輯，一種倫理層次的共感。

煙花



值得注意的是，《河口人》同樣有《歌舞昇平》裡敘述者旁白重疊他人影像的運鏡手法，不同的是，《歌舞昇平》的配置佈署的是一種「相似的、共同的生活（貧窮）經驗」，《河口人》佈署的則是現實的荒謬感：漁夫為維生而離開漂浮河川上的漁船，協助政府建造環河單車道，時任台北市長的馬英九在啟用典禮上，帶領群眾歡欣鼓舞呼喊著口號，畫外音卻仍是敘事者沉痛呼籲保護河川的旁白，權力中心與邊緣族群形成強烈的對比。另一方面，在影像的倫理機制上，這當中的矛盾與空隙(gap)，或可能觸動了渴望權力重新配置的能動性。

《歌舞昇平》和《河口人》這兩部紀錄片，佈署出的可見／可說性，呈現了「家」在他方的某種既荒謬又令人嚮往的烏托邦／彼岸之存在，最終也都以象徵歡樂卻稍縱即逝的跨年煙火，將這種嚮往的感性共構之強度推至最高點：華人相當重視的過年，《歌舞昇平》和《河口人》的主角們呈現的是看不見未來的失能

無力感。這樣的影像佈署將原本社會選擇看不見的主體，轉變為被看見、被聽見的政治主體，也展現於倫理高度上，可能使權力分配重新組合的能動力。



四、結論

本文自香港與台灣的地理位置特性切入，造就一座偉大城市的地理位置，例如香港維多利亞港，沿岸轉變為政府規劃的低收入戶住屋區；或是台灣風光一時的漁業，現今因環境汙染而難以維生。以香港紀錄片《歌舞昇平》和台灣紀錄片《河口人》做為比較與觀察的對象，《河口人》紀錄的台灣百年漁村—下八仙，呈現的是台灣因地理位置特性曾經傲人的漁業沒落後，承襲家業的這一代對於未來之焦慮，影像反映出繁華的城市與無際的河海交界口間的漁村和漁夫們，在象徵偉大台北城的 101 大樓為背景下，因人為權力介入而改變的河流與大海，已日漸成為底層人民無力抵抗回返的彼岸。《歌舞昇平》則走訪了住在香港老舊屋屋的新移民族群，以香港為家卻孤獨凋零的矛盾影像，影響觀者重新敘事重組，長期被隱沒的邊緣底層終於被看見。

本文進一步爬梳了香港與台灣共有的地理特徵：大海、河流、港口、碼頭，其意義與人的關係之轉變，更進一步闡述「港口」做為安身立命的「家」之於具港口特性的台灣與香港之轉變。另一方面，在理論的層次上，藉著法國哲學家洪席耶（Jacques Rancière）的影像研究，分析前述兩部紀錄片中，如何透過影像嵌入漂流／流浪、居無定所的生命經驗，以及老人、底層工人反映出的社會結構，嚮往的「家」，成為遙不可及的彼岸。透紀錄片不僅具有同時紀錄當下及歷史（對觀者而言已是過往）的影像特性，亦因其與「真實」相伴的性質，而具有在倫理層面跨越影像與現實的二元疆界，向未來尋求救贖的將臨性。本文試圖透過影像的能動性，揭露紀錄片的敘事邏輯形成的共享感性政體，反思公權力如何將自然

環境與貧窮落後等汙名網綁在一起，並與棲居其中者成為生命共同體。

五、參考書目

洪席耶(Jacques Ranciere)。《歧義:政治與哲學》(La mesentente)。劉紀蕙、林淑芬、薛熙平、陳克倫(譯)，台北：麥田，2011。

洪席耶(Jacques Ranciere)。《影像的宿命》(Le destin des images)。國立編譯館、黃建宏(譯)，台北：典藏藝術家庭，2011。

阿君·阿帕度萊(Arjun Appadurai)。《消失的現代性:全球化的文化向度》(Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization)。鄭義愷(譯)。台北：群學，2009。

李道明。《紀錄片:歷史、美學、製作、倫理》。台北：三民，2013。

李晨。《光影時代：當代台灣紀錄片史論》。北京：社會科學文獻出版社，2014。

林木材。《景框之外》。台北：遠流，2012。

陳國賁(主編)。《貧窮與變遷：香港新移民家庭的生活故事》。香港：中華書局，2011。

郭力昕。《真實的叩問：紀錄片的政治與去政治》。台北：麥田，2014。

張偉雄、周思中(合編)，《製造香港: 本土獨立紀錄片初探》。香港：香港電影評論學會，2011。

Ackbar Abbas, Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance, Uni. of Minneapolis Press. 2008.

Ian Aitken and Michael Ingham, Hong Kong Documentary Film, Edinburgh Uni. Press. 2014.

劉紀蕙。〈可見性問題與視覺政體〉，《三角公園》57(2006年4月)，〈http://in.ncu.edu.tw/~csa/journal/57/journal_park433.htm〉，2015.07.30 下載。