

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

► 文學影像與歷史－從作家紀錄片談新世紀史學方法研究空間的開展

Some Reflection on Documentary Historiography

doi:10.6637/CWLQ.2002.31(6).186-209

中外文學, 31(6), 2002

作者/Author：邱貴芬(Kuei-Fen Chiu)

頁數/Page：186-209

出版日期/Publication Date：2002/11

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

[http://dx.doi.org/10.6637/CWLQ.2002.31\(6\).186-209](http://dx.doi.org/10.6637/CWLQ.2002.31(6).186-209)



DOI Enhanced

DOI是數位物件識別碼（Digital Object Identifier, DOI）的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



文學影像與歷史

——從作家紀錄片談新世紀史學方法
研究空間的開展

邱 貴 芬

摘 要

本篇論文企圖探討新世紀歷史紀錄片對台灣文學歷史研究和傳播所帶來的衝擊。紀錄片已成為歷史詮釋的一種新興的重要工具。但是，歷史紀錄片研究面對方法學上的困窘。雖然電影研究已發展出一套相當複雜的解讀電影語言的方法，但是，由於紀錄片和一般劇情為導向的電影，無論目的和採用的手法都不盡相同（例如，紀錄片裡口述歷史的吃重比例和紀錄片凸顯的「載道」目的），電影研究方式並不能全套挪用來作為解讀紀錄片的依據。另一方面，傳統歷史研究領域的訓練向來側重文字書寫的處理，也尚未發展出一套有系統的音像歷史紀錄史學方法。歷史紀錄片研究的開發尚在起步階段。

本論文算是這方面小小的嘗試，透過兩部作家紀錄片的探討，初步勾勒出紀錄片歷史學三個重要研究層面：口述歷史所帶出的種種史學反省問題、多媒體結合所能創造出的迥異於文字書寫的歷史呈現空間，以及紀錄片對應歷史詮釋單元化的一些可能之道。其間涉及的種種問題都顯示紀錄片對史學研究訓練的衝擊。*

關鍵詞：紀錄片，口述歷史，台灣文學傳播，王文興，白先勇

* 本文 91 年 8 月 12 日收件；91 年 9 月 17 日審查通過。

The adjustment of reality to the masses and of the masses to reality is a process of unlimited scope, as much for thinking as for perception.

——Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”

文字、史料與「真理」

書所記載的東西是難以直接反駁的。即使讀者完完全全、徹徹底底拒絕書本所寫的，書還是重複它原先所講的。這就是為什麼「書的記載」和「真理」通常被等同視之的一個重要原因。而這也是為什麼歷史上總發生焚書之事。書本即使記載了全世界都知道是錯的東西，只要這書存在於世，它就永遠講著同樣錯誤的東西。書本本質上是相當頑固的。(Ong 1982: 79)

(There is no way directly to refute a text. After absolutely total and devastating refutation, it says exactly the same thing as before. This is one reason why “the book says” is popularly tantamount to “it is true.” It is also one reason why books have been burnt. A text stating what the whole world knows is false will state falsehood forever, so long as the text exists. Texts are inherently contumacious.)

學者歐恩 (Walter J. Ong) 如是解釋書寫如何成為「真理」的象徵。這在歷史研究領域裡尤然：所謂的「史料」通常指的是文字所記載的東西，歷史研究講求證據，而白紙黑字所記載的東西往往被視為最可靠的

證據，建構歷史真理的基礎。非文字的歷史痕跡——如影像照片或聲音紀錄等等，在歷史領域裡仍屬次要的史料。為什麼歷史書寫（這個慣用詞其實已明白顯示「書寫」在「歷史」領域裡專有的重要地位）會高度仰賴文字記載，當然有其複雜的原因，我將留到底下再探討。值得注意的是，書寫並非在一開始就是「真理」的代名詞。歐恩指出，柏拉圖就曾對書寫提出三點質疑：第一、書寫是「人工化」、「非自然」的東西，假裝它可以呈現事實上只能存在心裡的東西。第二、書寫帶來一個嚴重的後遺症，那就是它讓人逐漸失去記憶的能力，使人逐漸仰賴外在的東西（書寫），而不再努力培養內在能力。第三、最糟糕的是，書寫記載不像口語交談情境裡一樣，可以回應我們的問題，只能一字不漏地重複它所記載的東西（Ong 1982: 79）。從以上種種書寫所暗示的跡象，柏拉圖導致一個結論：相較於鮮活的口語交換情境，書寫與「死亡」的概念密不可分。吊詭的是，正因為書寫僵化不動，從人類鮮活的情境裡抽離出來，因此它可以世代相傳，書寫所隱含的「死亡」概念反而為它的「永生」埋下伏筆（Ong 1982: 81）。

以上有關口語和書寫的辯證涉及歷史建構和呈現的重大課題。現實裡的人類活動中，以口語交談情境最能逼近歷史，因為在場聽眾可以透過問答來檢驗談話者所說的真實程度，但口語情境和其間發生的一切卻無法留存，終將隨時間毀滅；書寫所呈現的，和歷史現實裡人際互動的狀態（所謂「真相」？）有所落差，但卻因文字的固定僵化，歷史痕跡卻因此得以保存流傳。不過，難道書寫和口語永遠是歷史呈現的兩難抉擇？有沒有一種歷史紀錄／呈現的形式橫跨口語和書寫的相對結構，重現了口語情境裡透過對談問答檢視歷史真實的可能，但又具有書寫抵抗時間的流傳功能？或許台灣九〇年代以來流行的紀錄片拍攝製作可以開展這個歷史課題的一些可能空間？

其實，就以上對書寫和口語的定義，紀錄片可能還是屬於「書寫」的成分居多，因為紀錄片同樣具有柏拉圖所提到的書寫的三個特色：「非自然」的科技產物、取代記憶的功能和無法回答觀眾臨場問題的缺失。但是，我們對所謂的「非自然」和「人工化」的排斥其實並無理性的根據。「非自然」和「人工化」有什麼不好？這種排斥或許根源於人對科

技的不安和恐懼。根據歐恩的看法，「人工化」本來就是人類活動的特色；發明和使用工具是人的「天性」，科技不見得就一定剝奪了人的「人性」，反而可能為人開展無限的空間（Ong 1982: 83）。有關科技帶來的究竟是福或是禍的這個問題其實涉及「現代性」的種種複雜辯證，我不擬在此進入這一部分的爭論，只想重申一個概念：「非自然」和「人工化」不見得必然具負面的意義。另外，以科技取代人腦記憶功能，也不見得是壞事。歐恩討論口語社會，發現不會書寫的口語社會往往因為需要把大量精力花費在熟記代代口語相傳的事物上，相對之下無暇做知識創新的實驗，整體社會的傾向是傳統保守的。科技解除了人類記憶負擔之後，人類更有時間去發明與創新（Ong 1982: 41）。從這個角度來談書寫，書寫也不見得就只有負面的意義。但是，與口語相較，書寫的確僵化沒有彈性，無法製造像口語對談情境裡那樣檢驗真理的鮮活互動。弔詭的是，這其實是史家能夠以「權威」的面貌主宰其著述裡歷史論述的原因：史家說的就是真理，不容質疑，因為歷史書寫的結構本來就未有讀者可以發問，「當場」挑戰史家說法的可能空間。紀錄片既為一種科技成品，當然也和歷史書寫一樣，不能與觀眾對答，當場回應觀眾的挑戰和質疑。不過，由於人物訪談和口述歷史通常在紀錄片裡擔任吃重的角色，處理得好的紀錄片往往可以透過訪談的現場互動，利用聲音、影像和話語複雜交會所產生的張力，在某一程度上重現口語情境裡所謂「真理」的生產過程中的不確定性，紓解上述文字書寫的僵硬。有關音像紀錄在這個層次所開展的空間，我將在底下談及口述歷史紀錄時再深入討論。提出這些問題，我所要傳達的訊息是：由於紀錄片涵蓋的不僅是傳統歷史書寫的話語論述，也涉及用音像紀錄人物臨場的互動和種種文字之外的肢體語言，紀錄片或許開展了歷史再現和研究的另外可能空間。底下的論述主要將就紀錄片對新世紀史學方法研究所開展的可能空間做初步觀察和討論。我將以與台灣文學研究領域相關的紀錄片為主要討論對象，先約略勾勒目前此領域紀錄片的活動面貌，再進入相關辯證。

作家紀錄片與台灣文學史的呈現

眾所周知，台灣解嚴之後，「歷史重建」成為台灣社會和文化論述界的一大工程，紀錄片在世紀之交介入這波洪潮所造成的衝擊，根據我的觀察，尤以作家生平傳記和底層人民歷史這兩個歷史生產領域特別值得注意。就本文所關切的台灣文學領域而言，就我所知，已有一些機構出版台灣文學作者的影像紀錄。例如：前衛出版社和台灣獨立製片導演黃明川合作，出版了包括賴和、楊逵、東方白、林雙不等四位本土作家的《台灣文學家紀事》系列影片；春泉文教基金會的「人文台灣」系列以中部地區文史工作者為拍攝對象；蔡秀女、施叔青監製，紀錄八位傑出台灣女性的紀錄片《世紀女性·台灣第一》也在2000年跨年之際發表，其中包括了陳秀喜和楊千鶴等兩位台灣文學領域的女作家；春暉出版的《作家身影：台灣篇》，包括賴和、楊逵、呂赫若、龍宗瑛、吳濁流、鍾理和、鍾肇政、葉石濤、白先勇、李喬、鄭清文、王禎和、白先勇等十三位著名作家；而公視則另外拍攝了以十三位當代作家為對象的《文學風景》，「為九〇年代的文學及創作者提供另一種發聲的管道，呈現台灣現代文學的多元風貌」，這十三位作家包括了幾米、成英姝、陳黎、鴻鴻、紀大偉、林宜濤、張惠菁、夏曼·藍波安、廖鴻基、賴香吟、詹澈、駱以軍、陳雪等。作家紀錄片的出現象徵台灣歷史撰述將突破以往以書寫文字為主的局面，紀錄片導演將扮演史家的角色，成為新世紀台灣歷史、文學傳播的重要人物。作家紀錄片的拍攝正方興未艾。目前有關台灣文學作家的史料多以文字呈現的作家全集和傳記呈現。作家紀錄片的出現預告了科技多媒體時代，台灣文學史的建構和傳播將以迥異於以往傳統文字媒體的形式展開。

值得注意的是，截至目前為止，歷史影片和台灣文學史家的交流似乎只是單向的：作家紀錄片的一大特色就是出現大量學者的訪談，借用這些台灣文學研究學者的學術權威性來支撐影片對作家的詮釋；但是，反過來，即使學者提供其觀點，成就了作家紀錄片，紀錄片的種種卻未

成為學者本身的研究或論述對象。這些作家紀錄片究竟在台灣文學史書寫和傳播當中扮演什麼樣的角色，似乎尚未引起台灣文學領域的注意或討論。西方史學大家懷德（Hayden White）指出，任何歷史敘述動作的背後都隱含了史家「傳教」（moralizing）的動機，而這個動機往往指向某套社會政治系統，或鞏固或挑戰其合法性；歷史寫作處理的其實是律法和權威性的問題。史家的自覺性越高，其文字之間就越流露對律法、社會系統、合法性等等問題的關切（White 1987: 12-3）。台灣文學史的編纂書寫顯然印證了懷德的這番說法。但是，如果台灣文學史家提出有別於戒嚴時代官方版台灣文學史敘述，意在扭轉台灣大眾對台灣歷史的了解與詮釋，進而切入台灣社會政治社會律法的合法性或合理性問題，那麼，由於大眾傳播媒體（特別是電視和影片）對社會民眾有關歷史認知的影響力遠超過專業史著（Custen 1999: 28），紀錄片顯然更是兵家必爭之地，不應排除在台灣文學史家關切的領域之外。

紀錄片與民主國家的形塑

在作家紀錄片逐一出爐之前，非文學類紀錄片的拍攝與製作其實已逐漸累積了豐富的成果，其中尤以原住民影像民族誌、以社會運動導向和關注弱勢社群議題的紀錄片最為可觀（參見李泳泉 2001；黃才容 2001）。這些紀錄片的一大特色就是大量採用了社會底層階級人民的訪談和口述歷史。我認為解嚴之後台灣紀錄片的大量湧現主要有兩個原因。科技層面的原因當然就是輕巧錄影設備的出現，使得影片拍攝的困難度相對減低。不過，我們卻也要注意，紀錄片的蓬勃盛行恰巧和解嚴前後台灣社會有關國家認同和民主社會討論的百花齊放現象平行發展。這兩者之間有無某種微妙的牽引和關連呢？

電影工業於二十世紀初興起，而紀錄片則稍晚在二〇年代末、三〇年代之時在葛里森（John Grierson）大力倡導之下漸成氣候。而葛里森在整個紀錄片運動當中所提出的一個重要理念就是希望借重紀錄片的教導功能來培育現代民主社會的公民。換言之，與主流電影相較，紀錄

片的主要功能不在於提供大眾娛樂，而是透過影片的大眾傳播功能來散播知識，教育民眾，打造現代民主社會（Rosen 1993: 78-79）。紀錄片特殊的價值即是其大眾傳播功能。當然，這大眾傳播功能不見得必然為大眾福祉服務，歷史上紀錄片被巧妙利用來傳播帝國主義和極權意識形態的例子屢見不鮮。三〇年代德國納粹主義就利用著名導演拍攝紀錄片來推展其特定意識形態（參見沈曉茵 2000: 64-6），而葛里森所謂紀錄片和現代國民之論其實也臣服於散佈大英帝國殖民主義的論述之下。羅森（Philip Rosen）論此問題，認為在大眾傳播媒體與意識形態瓜葛糾纏的情況之下，紀錄片領域文化工作者的角色因而十分重要（Rosen 1993: 79-80）。班雅民面對德國當權者擅用現代化科技大眾媒體推行納粹主義的行為，也認為對應之道，唯有透過介入藝術產品的生產（Benjamin 1992: 235）。

無論如何，紀錄片的興起和發展顯然與現代以大眾為主的社會的興起關係密切（Rosen 1993: 81）。換言之，紀錄片和大眾在現代社會扮演日益吃重的角色的現象息息相關。我想從幾個層面來談這個問題。首先，就影像的層面來談，對影片之為一種結合現代科技的藝術形式一向懷有高度興趣的班雅民認為，影片反映了現代社會大眾愈來愈舉足輕重的趨勢：影片特有的展現形式（如特寫鏡頭）流露了大眾想要拉近自身與事物的距離的慾望；在近距離下解剖事物，摧毀其光環（aura），反映的正是一種「世界萬物皆平等」的概念（Benjamin 1992: 217）。社會民主化之後，大眾在現代社會運作裡所扮演的角色越吃重，影片之為一種與大眾欲望和理念對話的藝術型態也將越來越重要。根據班雅民的說法，影片和繪畫有兩大值得注意的差異之處：一則是「距離」的問題，另一則是觀看這兩種文化產品時「私密」和「群體」經驗的不同。繪畫通常和事物保持一段「自然的距離」，而影片則可以透過鏡頭穿刺現實表像，攤開事物平常肉眼看不到的層面（Benjamin 1992: 229）。另外，影片還特別值得重視的地方就是它所提供的「群體共同經驗」。觀賞繪畫基本上是一種沉思性、「私密」性極高的行為；相對的，影片卻希望激起群體反應，目的是創造大眾同時共同的經驗（Benjamin 1992: 228）。紀錄片尤然。尼克斯（Bill Nichols）認為，任何紀錄片基本上都隱含嚴

肅的思辯，提出某個值得思考的課題，其對象往往是公眾（而非個人）的回應（Nichols 1991: 4）。就觀看對象的層面而言，紀錄片因此往往以「大眾性」為目標。而這當然與紀錄片在興起之時就被賦予的「載道」功能——散播知識，教育群眾為現代社會公民——息息相關。

另外，紀錄片往往透過訪談，採用口述歷史的形式來進行。這樣的特殊內容形式往往凸顯了普羅大眾的聲音，這是紀錄片「大眾性」的另一個面向。傳統史學訓練高度仰賴書寫文字記載，但是，這樣的傳統歷史訓練取向所造成的一大問題便是有關庶民觀點的處理。這個問題也可以分兩個層次來談。傳統歷史關切的是國家大事，庶民的經驗鮮少是史家關切的重點（Hobsbawn 1988: 13）。個人性和地區性愈高的史料愈不受重視，保存流傳下來的機率也就愈低。因此，通常史著裡若出現和庶民有關的部分，通常只是被作為統計數字來印證一些現象，支撐史家的某些看法（Thompson 1988: 22-23）。庶民個人的觀點和聲音很少被納入史著中。口述歷史是歷史領域裡少數看重庶民觀點並試圖呈現其聲音的場域。將大眾聲音納入歷史書寫場域的口述歷史因此可說是代表歷史書寫的「民主化」（Hobsbawn 1988: 13; Thompson 1988: 26）。但是，我們卻也必須注意到，訪談書寫紀錄牽涉的是把口語轉化為文字書寫這個中介編輯整理過程。在這中間，被訪談者口語表達的原意不免會有一些流失和扭曲。而受訪者的社會階級愈低、表達能力愈差，呈現他們觀點的文字就往往愈和他們想表達的意思差距愈大（Sipe 1998: 382）。在訪談過程中，訪談者和受訪者微妙的互動是口述歷史研究不可忽視的一個重要面向。受訪者聲調的改變或停頓、眼神和肢體語言等等現場反應可能都透露了文字無法或未傳達的重要訊息，這些訊息通常都無法在文字記載整理的口述歷史裡被呈現出來（Sipe 1998: 383）。影片若拍得好，往往可以藉助音像拍攝捕捉到這些語言文字之外的意思。就這點而言，紀錄片可能較傳統歷史文字書寫更能傳達庶民階級的一些訊息（Sipe 1995: 183）。

歸納上面的討論，我們可以說紀錄片的興起和現代社會的民主化有密切的關係。紀錄片的最大特色就是「大眾性」。對班雅民而言，影片形式的「大眾性」展現於取消距離感，近距離觀察事物，這反映的是民

主化過程裡大眾追求「平等」的慾望。班雅民和紀錄片理論大家尼克斯認為，「大眾集體經驗」是影片的訴求。另外，對尼克斯和推動紀錄片運動的鼻祖葛里森而言，紀錄片的大眾性更展現在其教育民眾，形塑現代國家社會公民的功能之上。在內容形式方面，口述歷史在紀錄片裡往往扮演吃重的角色，這讓傳統歷史和公眾論述所排除的一些庶民訊息得以被呈現出來。不管從哪個角度來談，紀錄片的發展和現代國家社會的「民主化」顯然關係不淺。如果我們承認，台灣文學與文學史的建構除了涉及藝術文化問題；亦事關國家政治，那麼，與台灣文學和作家相關的紀錄片拍攝製作就不能不列入台灣文學和歷史論述的研究對象。

作家紀錄片與史學方法

為什麼紀錄影像在拍攝和製作過程當中大量仰賴台灣文學研究者提供權威性論述觀點，但影片成品卻沒有得到學者相對的重視和回應，未見學者發表有關紀錄片之為一種歷史呈現的任何論述？我想這中間涉及不少問題，可以提供我們反省史學傳統和方法的空間。最大的問題應該是傳統史學在史料蒐集和研究時，一向高度仰賴書寫文字，影像的出現把史料蒐集的範疇擴充到文字紀錄以外的多媒體紀錄資料，而這些多媒體史料又大大衝擊歷史呈現的方式，但是，傳統史學訓練裡並無對應這些新科技歷史產品的解讀方法。換言之，面對音像歷史紀錄之時，傳統史學訓練所教導的思維模式和史學方法可能捉襟見肘，因此史家論述往往不及音像歷史紀錄（O'Connor 1988: 1201；Sipe 1998: 379）。這樣的看法認為傳統史學訓練側重書寫文字，於音像歷史紀錄的解讀方法訓練有所不足，這是為什麼歷史紀錄片被排除在史家論述之外的主要原因。但是，另外一個看法，則認為就歷史呈現的模式來比較，紀錄片較以文字為主的傳統史著略遜一籌，短短幾十分鐘的影片所能負載的思考辯證遠不如傳統仰賴書寫文字的歷史書寫，因此不得史家青睞（相關問題的討論請參考 R. Rosenstone 1988: 1176-79; Topin 1988: 1211-13; White 1988: 1196）。這個看法另外帶出的一個問題是紀錄片與文字紀錄之間

「可譯性」(translatability)的問題：許多人認為影片呈現過程中，許多原先在文字歷史裡的東西（特別是辯證的部分）都流失而無法呈現（參考 Custen 1999: 26）。針對後面這兩個相關的問題，我想有兩個重要的認知：（一）我們在比較紀錄影片和文字歷史書寫時，基本上必須認清紀錄片和文字書寫乃是兩種相當不同的呈現歷史的模式，各有各的呈現方法和解讀方式。紀錄片不是把文字書寫的歷史「改編翻譯」成影片。（二）有關紀錄片所能展現的思考辯證深度問題：文字書寫所創造的思考深度仰賴的是透過語言呈現的辯證論述；但是，就如同前面我在論及庶民口述歷史訪談轉化成文字記載時所指出的，音像紀錄所創造出來的思考空間靠的不僅是口語文字，也包括影像聲音傳達的訊息。這樣說，不是企圖貶低文字歷史書寫的重要性和意義，而是想指出影片呈現的歷史必須用另外一套方法來討論解讀，而目前，這樣的史料研究方法顯然尚有待開發，我想，紀錄片對台灣文學和歷史研究的意義正在於它暴露了我門目前思考方式和探討範疇的某些侷限性。

可是，這樣的一個思考方向不應簡單化約為下列的說法：「作家紀錄片所暗示的史學方法和歷史再現方式遠比文字書寫的歷史敘述為優。」相反的，我認為目前許多我看過的台灣文學歷史紀錄片，正因為未有充分的史學方法和觀點的照映，以致於影片未能發揮其特質來呈現歷史，這是相當可惜的地方。不過，這不是台灣紀錄片特有的現象，而是許多紀錄片共有的通病。研究紀錄片的學者羅森史通指出，許多紀錄片有兩個傾向：第一、採用口述歷史時，把記憶和歷史等同視之，而不再深究記憶的不可靠性。第二、更令人不安的是許多紀錄片採用單一直線進行的敘述模式，展現單面向的人物和事件的歷史詮釋方式（Rosenstone 1988: 1174）。有關記憶的扭曲性，我想是史家在處理史料（特別是口述歷史）時必須特別小心謹慎的問題。這個問題，阿斯本雪（Richard S. Esbenshade）有關記憶的討論可為借鏡。阿斯本雪指出，通常我們在處理歷史記憶時有兩種模式：第一種模式把人民記憶當作官方記憶的對立面，人民的記憶被當作是較「真實」的社會歷史記憶，抵抗國家機器運作下的壓抑和強迫性遺忘（Esbenshade 1995: 74）。但是另外一種探討歷史記憶的模式卻質疑這樣的對立，指出人民記憶其實一樣涉

及(有意或無意的)遺忘、掩飾和(有意或無意的)扭曲(Esbenshade 1995: 78)。就作家紀錄片而言，這一部分的問題較小，因為作家紀錄片重點在於評論作家的文學藝術，生平細節反而次要。不過，這個問題在處理重大歷史事件或人物時可能就會對歷史詮釋產生重大的影響。例如，蔡秀女所策劃拍攝的《台灣第一位女革命家——謝雪紅》，口述歷史部分受訪者如何回憶謝雪紅在二二八事件當時的行為，就可能左右影片對謝雪紅的歷史定位和詮釋。謝雪紅為何在敵我雙方對峙作殊死戰的緊要關頭，竟半途悄悄離去？有關這一部分，記憶與歷史之間的差距和重疊可能就必須特別小心處理。另外，在類似《阿嬤的秘密——台籍「慰安婦」的故事》這樣涉及巨大社會壓力和受害者故事的題材時，受訪者如何訴說原先既不願說、也不能說的往事，可能也是導演和觀眾不能馬虎處理的問題。

紀錄片因常常採用口述歷史，故記憶和歷史之間的落差問題特別值得注意。不過，我同意羅森史通所說的，紀錄片更大的問題在於常常採用「單面向」的呈現和詮釋方式來處理複雜的歷史。通常，隱含某種特定意識形態或社會運動目標的紀錄片特別容易展現這種傾向。再以先前提到的《台灣第一位女革命家——謝雪紅》和《阿嬤的秘密——台籍「慰安婦」的故事》為例：爲了要平反謝雪紅在過去官方歷史裡所呈現的負面形象，紀錄片導演特意塑造了一個本土色彩濃厚的女英雄角色，卻迴避了謝雪紅歷史上種種招惹爭議之處——例如，她在埔里之役的臨陣逃脫，以及令當時社會側目的私生活等等。同樣的，《阿嬤的秘密——台籍「慰安婦」的故事》的拍攝意在平反台籍慰安婦的歷史污名，並進而向日本政府求償，故特別強調慰安婦「受難者」的角色，迴避了一些可能引發爭議的問題——例如，受訪的慰安婦一致表示，都是在不知情或受騙的情況下淪爲慰安婦，但是，若在這受訪者之中或原本那一千多名慰安婦裡有人是志願擔任慰安婦的，那這影片的歷史敘述將如何進行？將要展現怎樣不同的風貌？當然，如同懷德所指出的，所謂的「歷史」，必然暗示兩種以上的版本，否則史家就不會不厭其煩地重新敘述過去的事件或人物，賦予新的歷史詮釋，並在敘述當中企圖建立起自己的版本的權威性(White 1987: 20)。《台灣第一位女革命家——謝雪紅》和《阿

嬖的秘密——台籍「慰安婦」的故事》事實上也隱含一個對話脈絡，前者與官方（國民黨和中共）對謝雪紅的負面評價對話，後者是以慰安婦的社會污名作為對話的對象，但是這個對話的狀態並未呈現在影片當中；兩片導演都選擇以單一向度的詮釋方式來切入原本相當複雜的議題。

同樣的單向歷史詮釋方法也常常主宰作家紀錄片的拍攝。以《作家身影系列二：咱的所在，咱的文學》（2000）這一套以十三位台灣作家為主的紀錄片系列為例。這套紀錄片的製作與拍攝可視為積極介入這幾年台灣文學經典化的工程，試圖透過作家紀錄片的發行建構台灣作家的典律（canon）。這十三位作家包括賴和、楊逵、呂赫若、龍瑛宗、吳濁流、鍾理和、葉石濤、鍾肇政、白先勇、李喬、鄭清文、王禎和、王文興。除了白先勇、王文興和王禎和之外，都是本土立場鮮明的作家。由於影片拍攝的目的在於確定作家於台灣文學史上的地位，因此大部分的影片所呈現的幾乎一律是對作家正面的評價，作家作品評價的爭議性或是作家介入某個文學論爭所引起的一些爭議通常就未出現在影片當中，或只是一筆帶過。儘管各片導演不同，作家紀錄片主要結合了幾個紀錄片慣用的手法。最常為導演採用的手法包括：以旁白的方式敘述作家人生和出版的重要事件；以短劇方式呈現作家作品裡的情節、剪輯作家作品改編成的電影的片段（如王禎和《嫁妝一牛車》、白先勇《玉卿嫂》等）、以短劇演出作家生命中重要事件（葉石濤片中葉石濤被捕，或是賴和片中賴和獄中煎熬憂心的幾個場景）、作家朗讀自己作品的聲音配上作品裡的場景（如王文興片中佔相當高比例的作家朗讀自己作品的景象）。這些影像聲音主要以介紹性的方式來呈現作家和其作品。影片也常常包括作者親友的訪談，透過他們的回憶和談話來捕捉作家的個性和生活中的種種。不過，由於作家紀錄片最重要的目的乃在於對作家的文學歷史定位提出一套詮釋，除了擔任影片旁白的權威敘述聲音之外，最重要的作家歷史詮釋部分乃是透過不同學者的訪談來形成。紀錄片如何處理訪談就成為觀賞作家紀錄片的一大重點。比較本土派作家和非本土派作家的影片，我們發現一個值得注意的現象：本土派的作家紀錄片裡出現的評論學者幾乎都是本土立場鮮明的學者；而非本土派的作

家紀錄片裡出現的幾乎都是非本土派的學者。換言之，在影片當中，我們幾乎看／聽不到本土派的學者對非歸屬本土派的白先勇、王文興等作家的觀感和質疑；也看／聽不到非本土派的學者對本土派作家評價的異議。彭瑞金對白先勇和王文興的作品有什麼看法？而陳映真或是余光中又可能對葉石濤的作品及文學地位有什麼樣的評斷？當然，也有少數紀錄片試圖帶進不同的聲音，但基本上這些不同的意見都僅止於對作家作品的詮釋（如學者林瑞明和呂正惠對吳濁流《亞細亞的孤兒》結局主角選擇道路的不同解釋），並未見到對作家文學地位和文學成就這個重要問題意見上的分歧。顯然影片選擇以「消音」的方式來處理文學的「雜音」問題。這個單向歷史詮釋的傾向無形中大大削弱了紀錄片之為一種「深度」歷史論述的呈現模式。有些紀錄片評論家認為紀錄片的一大缺點就是停留於浮面資訊，只能歸屬於「輕量級」歷史，這樣的批評顯然並非無的放矢。不過，如同羅森史通所說的，紀錄片其實可以負載相當豐富而複雜的訊息；最好的紀錄片往往呈現兩種以上歷史詮釋的對話，藉此傳達多元繁複的歷史面貌（Rosenstone 1988: 1180-82）。前面提及，文字歷史書寫傳統上較不重視訪談和口述歷史，其文獻資料大多以文字記載為主。紀錄片正好相反，訪談和口述歷史往往是紀錄片表現其歷史詮釋的主要模式。善加利用紀錄片對訪談和口述歷史的包容力，其實就可以解決「單面向」歷史詮釋的問題，因為口述歷史最大的特質就是可以讓不同的觀點和意見同時並陳（Thompson 1988: 24-25）。

不過，我懷疑作家紀錄片的單向歷史詮釋問題純粹只是導演或影片製作單位單純簡化的歷史想像問題，可能還要考慮到紀錄片之有別於文字書寫，除了所採用的表達媒體不同之外，更涉及紀錄片製作發行的「體制」向度。換句話說，文字書寫主要是個人行為，史家論述有相當大的自主空間決定如何詮釋和呈現他所要處理的素材。相較之下，紀錄片是一種集體生產，有其高度的體制牽制面向。作家紀錄片的拍攝所費不貲，通常非個人可以獨立負擔，須要機關單位資助。這些機關所訂定的一些補助原則經常可以左右影片拍攝手法和方向（Nichols 1991: 15）。而紀錄片的發行流通也有特殊的管道，這些發行機構以什麼樣的社會階層觀眾為對象的考量也會對紀錄片的製作有大小不一的影響力。此外，紀

錄片往往需要結集製作、導演、腳本撰稿和攝影等等一群人的共識。凡此種種，都提醒我們紀錄片研究與傳統文字歷史書寫不同之處，必須注意其生產行銷機制如何影響影片的成形。把問題再拉回作家紀錄片系列的討論。紀錄片單面向地推崇作家，未見爭議性問題的探討，除了事關導演和腳本撰稿人本身對作家作品及文壇對他的種種評價掌握是否充分之外，另外一個考量是：是不是因為影片最初的製作動機就在於肯定作家的地位和文學成就，因此限制了影片所能發揮的歷史詮釋空間？無論這體制面和集體創作的協商問題是不是造成影片歷史詮釋單向化的主要原因，討論紀錄片與歷史詮釋的關係，我們都不能忽視紀錄片與傳統歷史文字書寫生產過程的巨大差異，前者的生產因為必須依賴種種體制網絡，涉及複雜的群體協商，製作群隊裡的個人對影片的歷史詮釋恐怕無法像傳統史傳著者可以那麼揮灑自如。

底下，我將以「作家身影」這一系列紀錄片中的兩部影片《永遠的台北人——白先勇》和《推巨石的人——王文興》為主要討論對象來談作家紀錄片拍攝製作所涉及的問題。兩位作者都是現代主義時期的代表作家，並且健在，紀錄片因而得以有相當大的讓作家「現身說法」的空間；影片對於作家聲音、影像和談話內容的剪輯和安排處理透露了重要的訊息，除了可以讓我們藉此比較紀錄片和文字書寫歷史的異同，也更可以讓我們深入探討紀錄片之為一種呈現文學歷史的方式的特殊問題。

永遠的台北人？與作家自我定義相左的紀錄片

相較於「作家身影」系列紀錄片中的其他成品，《永遠的台北人——白先勇》可算是採取最傳統做法的紀錄片。影片開頭先以傳統中國戲曲作為背景音樂，搭配白先勇美國住家庭院裡姹紫嫣紅的花朵影像，設定影片「中國」古典的基調，接下來以平鋪直敘的手法追溯白先勇自出生以來的「足跡」。相較於其他作家紀錄片，地理影像在這部影片裡扮演相當重要的角色；影片主要是由一段段不同地理景像所組成：從白先勇出生的中國桂林到幼時曾居住過的南京、上海以至台北和紐約，勾勒

出作家一生漂泊的形跡。這樣的平鋪直敘手法當然也是一般紀錄片慣用的手法，不過，如果細心一點觀看這一系列地理組曲，我們會注意到這些不同地點的地理影像所扮演的角色和份量大不相同，如果再參照口述歷史部分作家本身接受訪談時談及這些地理點的一些反應，我們會發覺影片對作家的詮釋在相當程度上反映了這組影片製作群預設的立場，和作家對自己的定位頗有出入。這其中透露的玄機值得推敲。我將拐個彎來解釋這個問題。

通常有關於歷史影片的研究，往往以「影像」歷史稱之，而忽略了聲音和配樂在影片裡所扮演的角色。許多相關論述也多半著眼於鏡頭運用和影像處理，而未提及音效在影片意義產生過程裡所扮演的角色。葉月瑜在討論台灣歷史史詩電影《悲情城市》時，特別提到音效如何積極介入影片意義的產生過程。最引人注意的是《悲情城市》經常以男、女聲巧妙的雙聲共鳴，暗示歷史詮釋和敘述的交集或分歧。葉月瑜所引用的一個例子是電影開始時林家細姨分娩的場景。在這時刻，林家廳裡林文雄正虔誠燒香祭祖，期待母子平安，再為林家增添香火，收音機中流洩出日本天皇裕仁宣布無條件投降的聲音，與細姨分娩聲嘶力竭的吶喊交織，「代表了無數家庭在個體的層面上與大歷史的交集」（葉月瑜 2000: 193）。葉月瑜認為，電影開頭音像的特殊處理其實已透露了導演侯孝賢「野心勃勃地想將台灣人的生命軌跡併入大歷史的演變當中，讓兩方力量互相沖激，使歷史的書寫不落入單元的囁語」（葉月瑜 2000: 193）。

觀賞台灣作家紀錄片，同樣必須要注意音效的意涵。眾所週知，台灣文學的一大特色就是創作語言的混雜，而這個現象最主要的歷史原因就是政權的轉換。許多拍攝老一輩具日據經驗背景的作家的紀錄片便常以日語唸讀作家作品，除了寫實地呈現作家當時創作的語言之外，觀眾對語言的隔閡和陌生感更可產生一種「疏離感」，暗示台灣歷史傳承和理解的斷層。回到白先勇作家紀錄片的探討。上面提及，影片在一開頭就透過背景音樂召喚古典中國情調，接下來影片剪輯大量中國地理和城市的影像，除了呈現作家幼時舊居之外，主要的企圖在指認作家小說裡提及的一些場景（如小說〈花橋榮記〉所提及的橋和桂林景色；〈秋思〉

裡的南京；〈遊園驚夢〉裡的上海等等），暗示這些地理城市經驗對作家創作的重大影響。在影片中地理影像部分，中國影像約佔三分之二的比重與份量。透過音效和影像剪輯，影片以強烈的中國符號架構出「白先勇」。

有趣的是，這個符號架構竟在一個驚鴻一瞥的白先勇談話片段裡被白先勇本人否定了。我在前面提及，作家尚在世的紀錄片有一大優勢，就是可以透過對作家的採訪，來呈現作家的世界。紀錄片之有別於一般的電影，最重要的就是其「紀錄」的功能。以在世作家為對象的作家紀錄片最寶貴的可能就是紀錄保存了作家的影像聲音，更有意義的，可能就是透過採訪，讓作家以自己的觀點來討論其創作，呈現其創作觀。可惜《永遠的台北人——白先勇》並未充分利用這個優勢，我們所看到的白先勇本人出現時，談論的多半是作品之外的生平事物。影片拍攝涉及採訪，而採訪的現場互動其實相當重要，採訪者的知識和提問的問題往往深刻影響採訪的成果（Sipe 1998: 383）。我們必須注意到，口述歷史和文字書寫歷史在史料蒐集方法上大不相同：以文字書寫為對象的歷史蒐集和詮釋方法是以「既存」的文件為蒐集和詮釋的對象，口述歷史則不然。口述歷史的資料來自於採訪者和受訪者中的問答互動，在此情況下，史料不是被「發現」的，而是在採訪過程中經由這個互動過程產生的，採訪者往往透過提問和對受訪者答問內容的回應來「誘導」受訪者談話的內容和方向。換句話說，口述歷史的史料往往不是被「發現」的，而是口述歷史工作者「誘導出來的」（*elicit*）（Sipe 1998: 382）。這個口語情境所產生的複雜性，往往是文字書寫記載遠不能及的。如果我們假設，影片剪輯尚不致於剪掉作家對自己文學觀的闡述，那麼，影片中作家現身說法談論自己作品的部份會如此稀少，作家談話多集中在作品之外的事物，顯然就是白先勇紀錄片的採訪者在訪談當中未誘引相關的談論。

影片裡，白先勇談論自己創作的鏡頭並不多。但是，就在影片透過中國大陸地理影像，逐一指認《台北人》裡小說人物與大陸城市的關聯之後，影片裡驀然出現白先勇的一個說話鏡頭：

雖然你剛剛講的是大陸的那幾個都市，其實在我小說裡面，意義最重要、最大的是台北。我自己覺得自己可能是永遠的台北人。因為我寫的小說裡面雖然有過去的回憶，可是現實上都是以台北為主的。台北從它的開始是一個半農業的這種都市，一直到現在是現代化的都市，我想它的轉化、一切，我也跟著它，這樣子的一個記憶、經歷，跟著它。

影片下面一個鏡頭接到台灣，卻匆匆以幾個類似台灣觀光宣傳片的鏡頭帶過這個作家口中重要的城市。在這幾個影片的鏡頭剪輯和順序當中，我們突然發現影片意義上的一個巨大斷裂：影像所呈現（並進而詮釋）的作家世界和其作品，與作家想要呈現的自我與作品的意義顯然有相當大的落差。白先勇說自己是「永遠的台北人」，這句話也正是白先勇影片的標題，但是影片影像剪輯和敘述者詮釋作家與其作品的聲音所傳達的訊息並非如此。

這樣說，並非要以一套「政治正確」性的解讀指導影片製作一定要如何「本土」才行，而是要指出紀錄片的製作涉及對作家和作品的詮釋，詮釋的方式主要透過影像和聲音的剪輯來呈現，而在這剪輯的過程裡，導演的意識形態觀點，不管是自覺或不自覺地，都會融入其中。就這點而言，導演其實佔取一個「史家」的位置，以特定的意識形態角度介入歷史詮釋的角力。在此情況下，觀看紀錄片必須有兩個重要的認知：第一、我們必須摒棄「紀錄就是真實」這樣的迷思（Corner 1996: 54-5；Minh-ha 1993: 105-6），因為紀錄片的製作和歷史書寫一樣，都涉及敘述模式的選取和編輯篩選等等動作（White 1987: 402），這個編輯呈現所採取的策略和過程必須被檢驗和探討。第二、這個問題帶出一個相關的重要認知：我們必須承認，紀錄片製作人已經在新世紀加入史家的行列，透過科技產生的新方式來詮釋歷史，而這種音像方式的歷史詮釋勢必在未來具有相當大的力量，可以左右一般民眾對歷史的認知。如果影片製作者扮演的是史家的角色，那麼所有有關歷史書寫和史學方法反省的問題也必須是從事這個行業重要的思考問題（Toplin 1988:1227）。紀錄片論述的重要性就在於它可以搭起紀錄片製作和史學方法研究這兩個領

域的橋樑。另外，白先勇作家紀錄片給我們的一個啓示是，即使是這樣非常傳統，採取類似文字書寫傳記形式平鋪直敘的紀錄片，我們也可以看到影片和文字書寫呈現歷史的方式有其不同之處。紀錄影片不該被視為以文字寫成的歷史的改編（White 1988: 1194）；影片的製作牽涉獨特的音像語言，其意義的解讀也必須照顧到音像多媒體的互動和並置對比等等。

推巨石的人——王文興

對照白先勇紀錄片所暴露的種種問題，我們或許更能看出同一套「作家身影」系列影片中，以王文興為拍攝製作對象的紀錄片的獨到之處。在上面討論白先勇紀錄片時，我提到該部紀錄片的呈現方法主要採取傳統傳記平鋪直敘的方式，以旁白的方式介紹白先勇和其作品的種種；作家現身說法，談論自己作品或闡述創作觀與文學理念的鏡頭並不多。這樣的呈現方式意味歷史詮釋權主要掌握在旁白所代表的影片製作人／群手裡。相較於白先勇的紀錄片，王文興紀錄片一開始便是作家王文興的聲音，敘述希臘神話西斯佛絲（Sisphus）推巨石的故事。片尾回到這個故事的影像，與片中王文興對自己創作觀的闡述相連，西斯佛絲的故事成為王文興創作的象徵——就作者而言，王文興就是那個推巨石的人，即使知道以他寫作速度之慢，與時間賽跑注定要失敗，卻仍孜孜不倦地創作；就王文興創作主題而言，王文興的作品其實反覆變奏的是「人與命運艱苦的奮鬥，以及不知奮鬥的意義何在」。王文興的聲音和觀點籠罩整部影片，成為影片裡「王文興」最權威性的詮釋聲音，其他的聲音和影像都臣服其下。

影片中當然也有旁白介紹王文興生平重要事件以及口述歷史的部分（王文興親友談王文興的往事與為人、特質；學者談王文興的作品等等）。但是，這些聲音相較之下份量輕微得多，因為整部影片最引人注意，所佔比例最重的是王文興的聲音：除了王文興朗讀自己作品的聲音搭配短劇演出的小說情節片段之外，影片裡更出現了大量王文興接受訪

談時的談話，對自己的作品和創作觀提出詮釋。最值得注意的是這部影片處理口述歷史的手法。「作家身影」系列紀錄片通常都剪輯了許多口述歷史片段，透過對學者和作家親友的訪談來詮釋作家。王文興紀錄片同樣也訪談了作家的親友和學者，但是，幾乎在這些談話之後必然出現作家自己的聲音和詮釋。於是，我們看到了王文興談《家變》，指出作品意在「寫人和命運艱苦的奮鬥」；也看到了王文興談《背海的人》，認為這部作品還是在寫「人生的奮鬥」；也看到了他談創作如何艱苦成形等等。在許多紀錄片裡，學者訪談往往主掌對作者的詮釋，但是在文興的這部紀錄片裡，作者成為他自己最重要的詮釋者，其他人的談話不過是為他所提出的詮釋加註罷了。傳統歷史書寫高度仰賴文字書寫記載，王文興影片裡聲音的重要性無異把「口語」再度納入歷史關注的範疇，間接點出傳統史料蒐集和處理訓練上的盲點。

除了透過訪談，突顯（作家自己）聲音的重要性之外，聲音也和其他媒體結合，反應王文興作品的特質。受訪的學者張誦聖、鄭恆雄和陳器文都指出，王文興的作品經常透過種種策略，背棄傳統創作強調的「平順」，創造出「視覺障礙」，達到高度的文本「稠密度」。影片裡有許多片段似在模仿王文興創作的這些特色：音效部分，觀眾耳裡聽到的是王文興閱讀作品的聲音和背景交響樂此起彼落的交會；視覺方面，觀眾眼裡看到分割的銀幕裡縮小處理的王文興朗讀鏡頭重疊於跳動的影像之上，銀幕下方王文興聲音正朗讀的小說文字綿綿排列出現，而正被讀到的字則在瞬間逐個凸出加大。在這些影片片段裡，影片本身展現的文本「稠密度」和「視覺障礙」似乎在呼應學者所說的王文興創作的特色。這幾個極具巧思的片段讓我們看到了音像巧妙的結合所發揮的影片歷史呈現特質。歷史文字書寫可能只能透過文字敘述點出作家作品的特色，卻難用辯證文字來模擬作家創作的特色；王文興紀錄影片在這方面所展現的正是影片作為一種歷史呈現模式的莫大潛能。這樣說，並非主張以影片代替文字書寫，作為呈現歷史的主要媒體；如同塞普所說的，非文字的影像其實也可創造出深度辯證和複雜符號指涉意義（Sipe 1995: 185），但是，文字書寫所呈現的辯證層次卻也不是音像可以取代的。討論相關問題，重點不在「二選一」或「取代」的取捨問題，而是讓用不

同的媒體展現其特有的功能，以不同的方式來呈現歷史。回到王文興影片的討論。這部片展現了音像紀錄之為一種歷史呈現方式所能發揮的空間，除了透過訪談處理剪輯將歷史詮釋權移轉給作者之外，影片也透過多媒體結合的種種效果實踐影片口語部份訊息。這些地方都看到導演的用心。但是，這部影片的製作卻也非毫無瑕疵。比較美中不足的就是它依然呈現相當單一的歷史詮釋。如同我所說的，影片特意把這部作家紀錄片的歷史詮釋主控權交付給作者本人，作者的聲音成為詮釋的權威聲音，其他的聲音都只臣服於其下。王文興一生文學活動的軌跡，除了創作之外，也在台灣七〇年代的鄉土文學論戰中留下烙印。這一部分的相關爭議在影片中卻只是輕描淡寫地帶過，影片中王文興有關鄉土文學論戰的談話似乎也相當模糊，未能呈現雙方爭執所在。影片中當然也訪談了當時參與論戰，對王文興強力抨擊的文化工作者尉天驄，可是尉天驄終究不算代表與「現代文學」派別真正對立的本土派學者立場。如果可以透過訪談紀錄本土派學者的意見，應更可以讓觀眾了解王文興與這個台灣文學重要論爭的關係。

結 語

班雅民曾說：「每一種藝術的歷史都展現了一些關鍵性的時期，在那些期間，有些藝術會力圖達到某些效果，而這些渴望中的效果只有透過技術標準上的轉變（也就是說，透過新的藝術形式）方得以達成」（The history of every art form shows critical epochs in which a certain art form aspires to effects which could be fully obtained only with a changed technical standard, that is to say, in a new art form.）（Benjamin 1992: 230）。隨著科技的進步和社會的民主化，歷史呈現必然也會出現新的方式。我相信九〇年代以來台灣紀錄片拍攝和製作逐漸風行，正是反映了這樣的趨勢。截至目前為止，影片和歷史的關係只見於一些電影研究論文，《戲夢人生——侯孝賢電影研究》這本書所收錄的文章算是相當具有代表性地呈現了這方面的成果。相較之下，紀錄片所涉及的史學問題

卻尚未引起注意。由於紀錄片和一般劇情為導向的電影，無論目的和採用的手法都不盡相同——例如，紀錄片裡口述歷史的吃重比例和紀錄片突顯的「載道」目的，電影研究方式並不能全套挪用來作為解讀紀錄片的依據（Rosenstone 1988: 1181）。台灣有關紀錄片的研究，目前以民族誌角度切入的居多，以史學觀點來探討的仍屬少數，其中的一個原因當然是因為傳統歷史研究領域的訓練向來側重文字書寫的處理，尚未發展出一套有系統的音像歷史紀錄史學方法。歷史紀錄片研究的開發尚在起步階段。

然而，如果我們承認，影片的大眾性將使得這個特殊傳播工具成為新世紀大眾歷史知識的主要來源，那麼，我們就不得不正視這個新的歷史呈現方式所帶來的史學訓練挑戰，也不能不積極介入這個媒體涉及的歷史呈現問題。紀錄片製作者扮演的正是歷史工作者的角色，紀錄片已成為歷史詮釋的一種新興的重要工具。如何開發相關的研究方法與論述是關心台灣歷史的人不該漠視的課題。

本文透過兩部作家紀錄片的探討，初步勾勒出紀錄片歷史學三個重要研究層面：口述歷史所帶出的種種史學反省問題、多媒體結合所能創造出的迥異於文字書寫的歷史呈現空間，以及紀錄片對應歷史詮釋單元化的一些可能之道。其間涉及的種種問題都顯示紀錄片對史學研究訓練的衝擊，深入探討紀錄片的歷史呈現方式，應可開展史學方法研究的視野。

附錄：「作家身影——台灣篇」系列作家與拍攝導演對照表

作 家	導 演
賴 和	吳秀菁
楊 逵	吳秀菁
呂赫若	賴豐奇
龍宗瑛	井迎兆
吳濁流	陳麗貴
鍾理和	周晏子

葉石濤	曾壯祥
鍾肇政	周晏子
白先勇	黃以功
李 喬	曹瑞原
鄭清文	李泳泉
王禎和	曾壯祥
王文興	井迎兆

引文書目

- Benjamin, Walter. 1992. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Illuminations*. Trans. Harry Zohn. London: Fontana P. 211-44.
- Corner, John. 1996. "Action Formats: Drama-Documentary and Verite." *The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary*. Manchester and New York: Manchester UP. 31-55.
- Custen, George F. 1999. "Clio in Hollywood." *Why Docudrama: Fact-fiction on Film and TV*. Ed. Alan Rosenthal. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois UP. 19-34.
- Esbenshade, Richard S. 1995. "Remembering to Forget: Memory, History, National Identity in Postwar East-Central Europe." *Representations* 49: 72-96.
- Hobsbawm, E.J. 1988. "History from Below—Some Reflections." *History from Below: Studies in Popular Protest and Popular Ideology*. Ed. Frederick Krantz. Oxford and New York: Basil Blackwell. 13-27.
- Minh-ha, Trinh T. 1993. "The Totalizing Quest of Meaning." *Theorizing Documentary*. Ed. Michael Renov. London and New York: Routledge. 90-107.
- Nichols, Bill. 1991. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP. 1991.
- O'Connor, John E. 1988. "History in Images/Images in History: Reflections on the Importance of Film and Television Study for an Understanding of the Past." *The American Historical Review* 93.5: 1200-09.

- Ong, Walter. 1982. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London and New York: Routledge.
- Rosen, Philip. 1993. "Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts." *Theorizing Documentary*. Ed. Michael Renov. New York and London: Routledge. 58-89.
- Rosenstone, Robert A. 1995. "Introduction." *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*. Ed. Robert A. Rosenstone. New Jersey: Princeton UP. 3-13.
- Sipe, Dan. 1995. "From the Pole to the Equator: A Vision of a Wordless Past." *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*. Ed. Robert A. Rosenstone. New Jersey: Princeton UP. 174-87.
- . 1998. "The Future of Oral History and Moving Images." *The Oral History Reader*. Ed. Robert Perks and Alistair Thomson. London and New York: Routledge. 379-88. Rpt. from *Oral History Review*, Spring/Fall 1991, vol. 19, nos. 1/2, pp. 75-87.
- Thompson, Paul. 1988. "The Voice of the Past: Oral History." *The Oral History Reader*. Ed. Robert Perks and Alistair Thomson. London and New York: Routledge. 21-8. Extracted from P. Thompson, *The Voice of the Past: Oral History*. Oxford: Oxford UP, 1988 (second edition).
- Toplin, Robert Brent. 1988. "The Filmmaker as Historian." *The American Historical Review* 93.5: 1210-27.
- White, Hayden. 1987. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore and London: Johns Hopkins U.
- . 1986. "The Historical Text as Literary Artifact." *Critical Theory Since Plato*. Eds. Hazard Adams and Leroy Searle. Tallahassee: Florida State UP. 395-407.
- . 1988. "Historiography and Historiophoty." *The American Historical Review* 93.5: 1193-99.
- 李泳泉。2001。〈觀察與反省：初探台灣紀錄片的趨勢〉。「2001 獨立製片與紀錄片國際學術研討會暨南方影展」。台南藝術學院音像藝術科技多媒體中心及音像藝術管理研究所合辦。台南：2001.10。
- 沈曉茵。2000。〈本來就應該多看兩遍〉。《戲戀人生》。林文淇、沈曉茵、李振亞合編。台北：麥田。頁 61-92。

黃才容。2001。〈台灣同性戀的影像紀錄〉。「2001 獨立製片與紀錄片國際學術研討會暨南方影展」。台南藝術學院音像藝術科技多媒體中心及音像藝術管理研究所合辦。台南：2001.10。

葉月瑜。2000。〈女人真的無法進入歷史嗎？——再讀《悲情城市》〉。《戲戀人生》。林文淇、沈曉茵、李振亞合編。台北：麥田。頁 181-214。

※本論文為國科會專題研究計劃「紀錄片歷史學」NSC90-2411-H005-008 部分成果。

邱貴芬，國立中興大學外文系教授。