

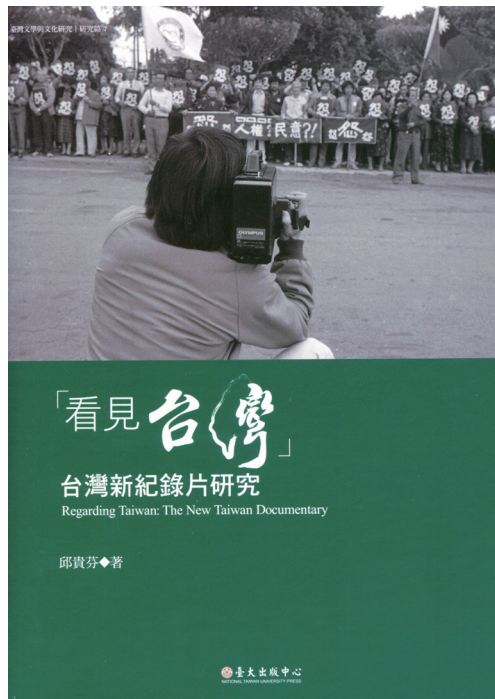
《「看見台灣」：台灣新紀錄片研究》： 我的跨媒介研究探索

邱貴芬*

一、「台灣新紀錄片」之「新」

首先謝謝科技部人文司邀請我參與 2018 年 12 月分《人文與社會科學簡訊》「補助出版專書」專題，分享我研究台灣新紀錄片的專書《「看見台灣」：台灣新紀錄片研究》(2016 年)。在出書兩年之後，能再來回顧此書，談論一些在專書學術規格中無法觸及的想法，以及我後續延伸出來的研究，是難得機會。

台灣新紀錄片出現在 1980 年代中葉。大約在此前後，亞洲其他國家的非官方紀錄影像攝製也逐漸冒現，蔚為風潮，開闢官方觀點之外的一種庶民、甚至



* 國立中興大學台灣文學與跨國文化研究所特聘教授

是底層人民發聲的空間。韓國如此。中國也如此。日本因其特殊社會和科技背景，早在 1960 年代即已出現這樣的紀錄片現象。雖然各地因社會現實環境條件不同，所謂「非官方觀點」的角度有所不同，但是，這些紀錄影像的出現，昭示科技所帶來的一種新的大眾傳播的可能。在台灣的場域，新紀錄片見證、也參與了 1980 年代台灣社會民主化過程。在那個電腦、網路、臉書、YouTube 和各類網路新社群媒體尚未出現的年代，紀錄片創造的言論空間，以及所留下的歷史影像，都有不少值得研究的課題。我建議有興趣的研究者在探討這些課題之時，仔細閱讀 Walter Benjamin 在“The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility”裡所討論的結合科技的藝術生產工具的革命性潛能，這篇文章堪稱歷久彌新，值得再三咀嚼。在 1990 年代台灣紀錄片運動如火如荼展開時，參與甚深的陳亮丰導演在她的論文〈紀錄片生產的平民化〉裡提到，平民化、可攜帶式又較便宜的攝影和傳播器材出現，是新紀錄片之所以可能的先決條件，「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。」(陳亮丰，2000：603)

《「看見台灣」：台灣新紀錄片研究》大致是我過去十多年來對於紀錄片作為一種特殊影像行為所開闢的空間，以及相關課題的探索。我在此書導論裡也針對新紀錄片之所以「新」，提出一些看法。此處重述主要論點(頁 2-8)：

1. 「新」的視角：常見強烈的草根傾向，嘗試開拓底層發聲的方式。韓國電影評論者認為韓國新紀錄片可稱之為「人民電影」，挑戰政府主流媒體對所謂「事實」的呈現(Nam, 2005; Lee, 2005; Berry, 2003)。在 1990 年代開始蓬勃發展的中國新紀錄片，由於中國言論和大眾傳播環境不同，多數新紀錄片並不站在官方的對立面，而是「對主流意識型態的補充和校正」(呂新雨，2008：69)。台灣新紀錄片相較之下，批判的火力大了許多，但兩者同樣具有「由下往上」的觀看與紀錄特色。
2. 「新」的紀錄片展現形式：許多新紀錄片捨棄傳統說明式的紀錄片模式，以其他形式來表達影像工作者和被拍攝者的觀點。這些形式，具有相當複雜的意義，與紀錄片的拍攝目的和所傳達的訊息有密切關係，是紀錄片研究的一大重點，研究者不可輕忽。台灣紀錄片常見的「互動式」手法，對比中國紀錄片偏好的「觀察式」，透露了在言論自由程度不同的社會環境中，台灣紀錄片與中國紀錄片工作者影像紀錄方式何以有所不同。而這樣生產場域政治社會條件的不同，後來造成影片流傳地域、對話對象與功能的差異。

3. 「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，陳亮丰認為台灣新紀錄片的生產模式，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)。
4. 「新」的紀錄片放映與流通模式：台灣新紀錄片始祖「綠色小組」的許多影片都透過抗爭現場四處流動的攤販販售。根據江冠明的說法，綠色小組製作的「中正機場事件」號稱有十萬卷的銷售數量(江冠明，2000：376)。1990 年代之後，在學校、社區、影展和巡迴放映是最常使用的管道。2000 年之後則見到更多院線紀錄片。但我認為更值得重視的是台灣紀錄片工作者透過網路 YouTube 來傳播的方式。這種網路 YouTube 的傳播模式在中國是見不到的。今年 8 月我和 UCSD 的 Paul Pickowicz、Yingjin Zhang 教授共同策劃了一個為期一週的台灣電影工作坊，當我介紹台灣紀錄片如何透過 YouTube 傳播來參與社運時，在場的學者均感到高度興趣，因為這是他們在研究中國紀錄片時，未看到的一種傳播現象。

許多中國新紀錄片一開始無法在中國的一般管道傳播，因此，國外影展往往是這些紀錄片現身的舞台，這樣的放映管道，無形中影響了影片拍攝與呈現的方式。相較之下，台灣紀錄影像不缺「即時性」的管道，而這樣力求「即時」達到特定訴求，為「底層」發聲的特色，同樣對於影片呈現的方式有深刻的影響。中國紀錄片在國際影展屢屢獲獎(頁 34)，造就不少國際知名的中國紀錄片導演。中國豆瓣電影網站上所列「境外獲獎的中國紀錄片」名單(2007 年建置，可惜最近的更新只到 2010 年 12 月 5 日)就有 39 部，清楚展現中國紀錄片在國際影展活躍的情形。而台灣紀錄片的呈現方式與拍攝目的和設定的觀眾有關，在地性格較強，拍攝手法因不以影展放映為首要預設目標而未回應影展藝術品味的潛規則，造成台灣新紀錄片在國際影展舞台上的局限，這是紀錄片放映傳播管道的相關討論所帶出的一個值得深入探討的課題，我特別在專書第五章「台灣紀錄片的國際發聲」以一整章的篇幅來探討。

二、如何研究新紀錄片？

既然這是一部有關新紀錄片研究的專書，首先面對的課題便是「紀錄片」的定義。而既然所有的定義都是透過參照而產生，「紀錄片」當然以電影觀眾熟悉的「劇情片」為主要參照。這兩個類別最基本的、想當然爾的分野當然就是「虛構」這個關鍵概念：以「真人真事」為拍攝對象的「紀錄片」，對比的是導演和劇

組想像、虛構、表演產出的「劇情片」。然而，這樣的分野，很快受到挑戰：紀錄片不可能沒有「觀點」，從前製到後製，紀錄片工作者的介入，讓「紀錄片＝真實」或是「紀錄片＝紀錄」這樣的天真假設一戳就破。由此推理，紀錄片既然並非「現實的紀錄」，也不代表「真實」，紀錄片免不了有「虛構」的成分，「紀錄片」和「劇情片」真的有所謂的邊界嗎？我們還需要「紀錄片」這樣的分類嗎？還是「電影」這樣的概念即足矣？我在專書第一章中規中矩地回應這個問題，介紹紀錄片的定義、研究方法和重要議題，但其實我當時若能在專書中提出「《三國誌》v.s.《三國演義》」這樣的類比，讀者應該即可明白「類別」有其重要性，不宜輕言廢棄兩者的差別。從 Hayden White 的“The Historical Text as Literary Artifact”發表以來，歷史敘述的虛構性就已是歷史研究的常識。但是，歷史研究者卻也有共識：這並不代表就可一筆取消歷史書和歷史小說的界線。《三國誌》和《三國演義》歸屬不同類別，這樣的歷史書寫分類依然有其可用之處。延伸到歷史影片亦然。儘管我們瞭解紀錄有其虛構的成分，但是，主張把紀錄片和劇情片的界線取消，兩者混為一談，反而妨礙我們深度挖掘紀錄片的相關課題。

這意味我們無法以同一套方法來解讀紀錄片和劇情片。以我在專書第三章所討論的環境紀錄片為例。就電影美學、敘述結構、聲音角色和意象等等手法的運用，黃信堯的《帶水雲》是部令人眼睛一亮的作品。這部影片在影展中獲得不少影評者和評審的青睞：2010 年台灣國際紀錄片雙年展評審團大獎以及 2011 年第 33 屆金穗獎最佳攝影獎。影評人鄭稟泓認為此片「表達出與台灣公視『紀錄觀點』慣見的傳統式生態紀錄片截然不同的性格」，創意十足，「將雲林拍得像超現實異境、每格畫面都美得令人屏息的《帶水雲》，令我忍不住再次想起老愛將不同的地域時空創意連結（例如《創世紀》(*Fata Morgana*)、《荷索之藍色狂想》(*The Wild Blue Yonder*))的荷索。」(鄭稟泓，2011)。但是，如果我們以「紀錄片」的研究方法來詮釋這部影片，不可能忽略任何環境紀錄片都不可迴避的「環境倫理」的問題，那麼，我們對於這部片的意義該如何判斷，就會更遲疑些、更謹慎些。影片的主要場地是雲林口湖，這是全台地層下陷最嚴重的鄉鎮之一，其中涉及極其複雜難解的環境問題。影片以如詩如畫的畫面來呈現口湖，是否盡到了紀錄片工作者對於被拍攝對象的責任？是否充分回應了紀錄倫理與環境倫理的問題？這樣的觀看角度和思維方式，顯然與傳統電影的解讀方式不同。而我認為這正是紀錄片研究方法的關鍵與特色。黃信堯的潛力與實力，很快就在《大佛普拉斯》進一步發揮。他在紀錄片作品中已經展現的一些獨具一格的風格（包括特有的黑白彩色畫面的調度、福佬語的敘述旁白、黑色幽默、以及貼近庶民日常生活「調調」的鏡頭語言等），在那部他初試啼聲的生平

第一部劇情長片裡有令人驚豔的演出，他也因此贏得第 54 屆金馬獎「最佳改編劇本」和「最佳新導演」兩項大獎。在 UCSD「2000 年後台灣電影工作坊」裡，此片獲得與會者一致的讚賞。而《無米樂》(2004)、《牽阮的手》(2010) 紀錄片導演莊益增更在《大佛普拉斯》裡擔任主角「菜埔」，兩位紀錄片導演的合作與傑出表現，成為台灣紀錄片界的佳話。

在前面回顧第五章「台灣紀錄片的國際發聲」的討論裡，我提到紀錄片攝製的目的、放映流通的現實環境和條件，以及紀錄片拍攝目的與預設的對話對象（觀眾），無形中決定了紀錄片的展現形式。這一部分的思考，Jay Ruby 有一篇討論影像放映場地的論文，特別值得參考（Ruby, 1988）。他以著名攝影家 Lewis Hine 所拍攝的工廠裡的童工照片為例。Hine 拍攝數千張這些童工的照片，積極參與保護童工運動，最後終於促使美國政府修法保護童工權益。影像拍攝的目的和所預設的觀眾，事關這些影像該如何解讀。在此社會運動脈絡下，觀影者的解讀方式自然和這些照片在紐約現代藝術館展覽時的觀展人大不相同。後者著眼於這些照片的「藝術」功能，而前者卻關注「社會」功能。解讀方式如何擇取，端視這些影像置放在哪個脈絡和預期的效應裡來詮釋。這些影像，可以在 BBC News 的一個 Lewis Hine 的專題報導裡看到，網址如下：<https://www.bbc.com/news/av/magazine-17673213/lewis-hine-the-child-labour-photos-that-led-to-change>。然而，無論是著眼於影像的藝術層面或是社會功能，影像的生產與使用，「倫理」的探討不可省略：（1）影像工作者對於自己產品的責任；（2）對於被拍攝者的責任；（3）對於觀眾的責任（Ruby, 1988; Aufderheide, 2007, 2009）。當這些責任有所衝突時，影像工作者該如何取舍？這是紀錄片工作者、觀眾和研究者不可忽視的議題。而這也是我何以特別把「倫理」議題標示出來，在專書第四章「台灣紀錄片的倫理課題」以一整章的篇幅，透過個別案例進行探討。

從 Ruby 的文章得出來的一個重點：研究紀錄片，純以文本解讀的方式來研究，和把紀錄片生產、傳播的環境納入考量來分析解讀，是兩套非常不一樣的研究方法。而作為台灣文學研究者，台灣文學研究對於脈絡化、歷史化詮釋的強調，當然在我的紀錄片研究留下深刻的烙印。在進行環境紀錄片研究之時，我涉獵環境倫理的理論和文獻，那自然與我同時正在進行的台灣文學自然書寫研究密切相關。而因緣際會，我 2011 年與中興大學自然領域的老師參與了反國光石化運動，從生命科學系的林幸助老師那裡開始認知的濕地價值、從環境工程系莊秉潔的空汙研究裡學習 PM2.5 的危害和汙染檢測的問題、從應用經濟系的陳吉仲老師那裡見識透過具體數據來進行經濟價值與生命價值的環境論述攻防、並從柯金源、簡毓群這兩位投注其生命於環境保護的紀錄片導演身上看到

了扎實的環境田野經驗如何影響一部環境紀錄片的「厚實」。第三章「台灣環境紀錄片的空間與論述」便是在這樣的跨領域學習當中產生。

三、從紀錄片到跨媒介研究

如果專書第三章環境紀錄片的研究乃建基於人生難逢的跨領域相濡以沫，為共同願景努力的合作經驗，第二章「台灣歷史紀錄片的敘述與記憶」基本上源於我對於台灣文學史書寫的長年關懷。1990年代以來，史學方法的探索是台文學界重要的功課。歷史紀錄片和文學作家紀錄片的攝製蔚為風潮，顯然歷史文獻將不再限於文字的形式，歷史影像的時代已經來臨。從關曉榮白色恐怖紀錄片《我們為什麼不歌唱》(1995)和陳麗貴的《青春祭》(2002)、莊益增和顏蘭權夫婦的《牽阮的手》、原住民紀錄片導演馬躍·比吼的《背起玉山最高峰》(2002)、到最近以日治時期風車詩社為主題的《日曜日式散步者》(2016)，歷史紀錄片豐碩的成果有待整理，其中涉及的史學議題，更值得關注。

在專書第二章「台灣歷史紀錄片的敘述與記憶」，我從紙本文學史書寫研究之外，另拉出另一條軸線來進行跨媒介歷史研究。此章以兩部以大眾娛樂史為主題的《跳舞時代》(2003年金馬獎最佳紀錄片)、《消失的王國：拱樂社》(1999)，以及泰雅族紀錄片導演比令·亞布回應霧社歷史創傷的《霧社·川中島》來探討影像紀錄如何介入歷史記憶和敘述。在2015年開始建置楊牧、王文興、李昂、劉克襄等作家數位主題館(<http://twlit.blogspot.com/p/rchss.html>)，以及台灣數位文學史「台灣文學大典」(<http://twlit.blogspot.com/>)之後，我有關文學史的研究，除了紙本與影片之外，也開始加入了有關數位媒介的探索。我最近撰述的一篇論文以霧社歷史的維基百科詞條建置和興大人社中心的 historypin 數位平台，另一篇英文論文以黃亞歷獲得第53屆金馬獎最佳紀錄片獎的《日曜日式散步者》(2016)為例來討論紀錄片和台灣文學史重建的關係。從紙本文學史到紀錄片、再到數位文學史，反覆討論歷史方法與媒介的關係。

一路走來，我的關懷其實始終如一。台灣文學研究對於「底層發聲」、「文學史書寫」的關懷、以及如何開發國際空間的這些課題，我帶著進入了紀錄片的研究領域，乃至數位研究。這三十年來的學術研究，我的研究始終環繞著這些課題，只是因為時代科技環境的進展，我研究路徑而對於媒介的問題有更多的反思：從文字、紀錄片、到數位網路。做的有限，是個人能力不足。但希望這些嘗試，可以提供年輕學者參考，減少他們一些摸索的時間和精力。

總而言之，紀錄片研究堪稱開啟了我跨媒介的研究。《「看見台灣」：台灣新

紀錄片研究》得以出版，我要特別謝謝書系主任梅家玲教授，以及在出版過程中協助我校稿的台大出版中心紀淑玲小姐、博士生徐國明、以及助理黃瓊慧。國明協助此書「索引」的製作，功不可沒。再度表達我由衷的感謝。

參考文獻

- 江冠明(2000)。「第五種」民主力量——台灣小眾媒體觀察報告(1987~1993)》，《紀錄台灣：台灣紀錄片研究書目與文獻選集(下)》。李道明、張昌彥主編，台北市：行政院文化建設委員會、財團法人國家電影資料館，頁 369-75。原刊載於《自立早報》第 11 版(1993 年 3 月 4 日至 5 日)。
- 呂新雨(2008)。《書寫與遮蔽：影像、傳媒與文化論集》，桂林：廣西師範大學。
- 陳亮丰(2000)。「紀錄片生產的平民化——95~98 年「地方記錄攝影工作者訓練計畫」的經驗研究」，《紀錄台灣：台灣紀錄片研究書目與文獻選集(下)》。李道明、張昌彥主編，台北市：行政院文化建設委員會、財團法人國家電影資料館，頁 581-613。
- 鄭秉泓(2011)。「關於《帶水雲》我想說的是……」(來源：<http://www.twmovies.com/?p=8905>，上網日期：2013 年 6 月 30 日)。
- Aufderheide, Patricia.(2012). "Perceived Ethical Conflicts in US Documentary Filmmaking: A Filed Report." *New Review of Film and Television Studies* 10.3: 362-386.
- Aufderheide, Patricia., Peter Jaszi, and Mridu Chandra.(2009). *Honest Truths: Documentary Filmmakers on Ethical Challenges in Their Work*. Washington, DC: Center for Social Media, American University. PDF file.
- Berry, Chris.(2003). "The Documentary Production Process as a Counter-Public: Notes on an Inter-Asian Mode and the Example of Kim Don-won." *Inter-Asia Cultural Studies* 4.1: 139-44.
- Chiu, Kuei-fen.(2018). "'Worlding' World Literature from the Literary Periphery: Four Taiwanese Models," *Modern Chinese Literature and Culture* vol. 30, no.1, pp. 13-41. (A&HCI)
- Lee, Nam.(2005). "Repatriation and the History of Korean Documentary Filmmaking." *Asian Cinema* 16.1: 16-27.
- Lu, Xinyu.(2010). "Rethinking China's New Documentary Movement: Engagement with the Social." In *The New Chinese Documentary Film Movement: for the Public Record*. Eds. by Chris Berry, Lu Xinyu, and Lisa Rofel. Hong Kong: Hong Kong University Press. 15-48.
- Nam, In-young.(2005). "Fifteen Years of Committed Documentaries in Korea: From *Sangge-dong Olympic to Repatriation*." *Documentary Box* 25: n. pag. YIDFF. Web. 30 Sep. 2009 accessed. <<http://www.yidff.jp/docbox/25/box25-3-e.html>>.
- Ruby, Jay.(1988). "The Ethics of Image Making; or, 'They're Going to Put Me in the Movies. They're Going to Make a Big Star Out of Me...'" In *New Challenges for Documentary*. Ed. by Alan Rosenthal. Berkeley: University of California Press. 308-318.
- White, Hayden.(1986). "The Historical Text as Literary Artifact." In *Critical Theory Since 1965*. Eds. by Hazard Adams and Leroy Searle. Tallahassee: University of Florida Press. 395-407.