

黃明川「獨立製片」行動初探：「獨立」是在限制中創造美學

文／葉杏柔

本篇為「九〇年代噪聲作動的頻譜：從周逸昌、黃明川與王福瑞的藝術實踐談起」評論計畫第三篇，【如何紀實——黃明川「獨立製片」行動初探】下篇。特別感謝本文研究對象黃明川接受筆者訪問，提供相關研究資料。感謝財團法人數位藝術基金會支持營運「數位荒原 *No Man's Land*」與主編鄭文琦刊載本文。文章網址：https://www.heath.tw/nml-article/a-preliminary-study-of-huang-ming-chuans-independent-filmmaking-practice_2/

「限制在哪裡，美學就在哪裡發展」——今昔「獨立」之道

1990年，第一部劇情片《西部來的人》（1989）剛上映的獨立製片導演黃明川，在梁新華（林寶元）、陳建銘一篇以〈台灣影像與文化困境的探索〉為題的訪談文章中，提出「限制在哪裡，美學就在哪裡發展」的觀點¹。此處的「限制」具體指的是資源，尤其是主張「獨立製片」的黃明川所關切的：電影從「產製」到「放映」的托拉斯結構之外的資源，是獨立與否的關鍵。

除了「資源」，黃氏在這場訪談中的另一個核心觀點是關於台灣當時的「視覺能力」——攸關視覺的邏輯、章法、配置、構成，一個來自社會經年累月的慣習（*habitus*）所機制化的樣貌、氣味、聲響、色溫……總而言之，所謂「文化上的視覺能力」²。八〇年代末的台灣正處於大量「個人需求」釋放的解嚴後、邁入中產階級的社會轉型時期，黃氏感受到生活在台灣「耳朵聽的、鼻子呼吸的無不充滿紊亂、嘈雜、汙濁，最大的瓦解便是視覺」。面對這樣的現況，黃明川受訪時特別指出「電影必須在視覺上強力地節制」。我想他指的不只是表現在螢幕上的影像，而是影像所折射出一個社會的時代精神。也就是說，一個社會的「視覺能力」決定的不只是鏡頭拍攝的「實」景

¹ 摘自：〈台灣影像與文化困境的探索〉，《新文化》雜誌第14期（1990）。本文收錄於黃明川（1990），〈台灣影像與文化困境的探索——訪「西部來的人」導演黃明川〉，《獨立製片在台灣》，頁69-90。

² 同註1。

與物，更攸關電影製作時便開始作用於導演、編劇、製作人等主創者之間的「化學作用」，凝聚為所謂可被讀的「空氣」，終將在觀眾面前漫延於影音調度之間——那樣「虛」的東西。後者是影像最終被視覺化的關鍵機制；每一位參與製作者從其專業能力"picture"（構想）該部電影的情境（scenario），促成主創者（導演、演員、攝影）之間的角力，也形塑了該部影片最終的「視覺」。

「資源限制」與「視覺節制」之力，是黃明川導演指出當時（1990）台灣日後若要發展「影像美學」，尚待加強的兩個能力核心。從今日的角度來看，這兩個原則性的問題，仍是經濟與美學「獨立」的關鍵。回到「限制在哪裡，美學就在哪裡發展」此一說，黃氏受訪的前後文如是：

因為環境、經費的侷限，就算台灣電影到了今日累積出了某種電影美學或影像風格，也是因為這些條件限制的緣故。

（中略）

*如果不是成本太懸殊的話，我也會毫不考慮地使用雙機作業（編按：指1989年完成的《西部來的人》），一來是雙機可以捕捉到不中斷的情緒和光線，二來在剪接時有多重版本思考的機會。所以，我也說不上我有什麼連鏡原則或影像美學，設若有的話，也必然是在這種種條件限制下，我讓機器做最大可能的發揮。我一再強調：**限制在哪裡，美學就在哪裡發展**。能讓美學從限制中自然流露的是**哲學家**；勉強蠻幹的就是**資本主義者**！*

（中略）

*影像能力的薄弱是台灣在現實環境下拍不出好電影的一個很強的潛在原因。**電影絕對是一個在視覺上需要強力節制的東西**，台灣這種連日常生活的事物都顯得雜亂無章，在現實中毫無章法、為所欲為的社會，如何能將這視覺美*

感的節制能力表現出來？藝術是一定要講章法，不同的只是各人章法互異，以及哲學立場的差別罷了。³（粗體字為筆者所加）

關於「（資源）限制」，黃氏意不在於指出獨立製作的電影難以募足資金，而是倡議「窮則變，變則通」的主動且正面心態，重點是如何以個人能力所及的條件創造獨屬此地的影像美學。關於「視覺」，黃氏意在於如何在雜沓的社會中練就「減法」的藝術，更積極地，將「影像」從紀錄與傳播的「媒介」的質地中提煉成為「藝術」本身。電影不見得必須具備完整的訊息，不見得要有明確的年份、地區、通俗可辨的人物設定；電影本身或能在一幀幀的影像中化為難以言說，但對觀眾而言可以共感的張力。

自「獨立製片宣言」三十多年後，在當代，電影的科班訓練且細緻分工者更多，流動於非典型勞僱關係亦是影視業職場常態。另一方面，串流平台蠶食地奪得過往進電影院的觀眾，導致電影上映後，來自售票的收入銳減。收入不在於售票，而是企劃階段的補助、贊助，以及電影完成後國內外影展給予的獎金，串流平台與影展支付的版權費，這幾類資源才是今日電影的主要「收入」來源。換言之，傳統大型電影製作公司式微，電影的商業模式質變，尤其歷經九〇年代中旬至2000年代中旬的「國片黑暗期」，專業能力世代斷層、網路影音當道等衝擊，今日，「獨立製作」已成為必然。然而，正因為營收的關鍵不再來自售票，今日「獨立製作」的前提在於導演、製作人等發起人必須佈局、經營的結構延伸到拍片之前的募資，與實體影廳／線上放映平台的協調——這形成更龐大的利益交換機制，甚且諸多非典型勞僱關係者以零碎的契約關係承攬整件事情部份的、限時的責任。

這樣的局勢，還能視為「獨立」嗎？顯然，今日不得不的「獨立」並非1990年黃明川所倡議的「不被投資方與市場品味左右創作人格」的獨立。反之，從「產製」到「放映」影像的托拉斯結構不僅仍牢不可破，且益趨龐大、無形，流變為各國OTT⁴平台、

³ 同註1。

⁴ OTT（Over-the-top media services）又稱過頂服務或過頂內容服務，是一種透過網際網路直接向觀眾提供的串流媒體服務，大致可分為三種：線上影音平台（如Netflix、愛奇藝等）、頻道業者（如公視+）、電信業者（如中華電信MOD/HiNet、台灣大哥大「my Video」）。

電視台⁵、製片商與數位內容公法人機構所共同協商的跨國資本。「資源」不只是「匯聚資本」的能力，還有將影視內容跨國流通最大化——尤其是「文本、符號等政治立場力求中性」，以利能流通於最多數國家。

「劇情片」與「紀錄片」併軌、換軌的九〇年代

1989年底，黃明川第一部劇情片《西部來的人》受國家電影資料館館長井迎瑞邀請，於金馬獎國際影片觀摩展中放映。隔年六月，《西部來的人》於台灣的院線影院放映，同時，《獨立製片在台灣：《西部來的人》》專書發行。黃氏的「獨立製片」導演生涯恰好從九〇年代開始。

黃氏在九〇年代開啟三個類型的藝術影片，一是具寓言、神話性質的**劇情片**，二是**文學紀錄片**，三是**藝術紀錄片**；後兩者屬黃氏在台灣紀錄片界開先鋒者，也是他持續迄今三十多年不間斷的紀錄片主題。除此外，隨著九〇年代民進黨在台北縣（現新北市）、台北市執政，北台灣官辦藝術節風行，二二八等戰後國民黨軍事戒嚴事跡開始以「轉型正義」的方法釐清，其中亦有延伸為官辦的藝文活動者⁶。諸此計畫，黃氏亦曾受委託拍攝相關紀錄影片。

從《西部來的人》開始，黃氏在九〇年代重要的劇情片、紀錄片作品如下：

劇情片⁷

1989 《西部來的人》

1993 《寶島大夢》

⁵ 例如2017年首播，由台灣公共電視與HBO Asia、新加坡稜聚傳播跨國合製的電視劇《通靈少女》。

⁶ 其中一例為美術界於1996至1999年間，由台北市政府主辦、台北市立美術館承辦連續四年的「二二八紀念美展」，分別是「回顧與省思：二二八紀念美展」（1996）、「悲情昇華：二二八美展」（1997）、「凝視與形塑：後二二八世代的歷史觀察」（1998）、「歷史現場與圖像：見證、反思、再生」（1999）。

⁷ 詩人張德本認為黃明川的三部劇情片「企圖締造台灣電影的原型」，並以「神話三部曲」稱之：分別對台灣的原住民神話、軍事戒嚴神話和政治雕像神話進行反思。摘自：張德本，〈締造台灣電影原型三部曲：發現黃明川〉，《台灣日報台灣副刊》（1999年10月9日）。

1998 《破輪胎》⁸

文學紀錄片

1994 《台灣文學家紀事系列——東方白：浪淘沙鴻爪雪跡》

《台灣文學家紀事系列——賴和：台灣新文學之父》

1995 《台灣文學家紀事系列——安安靜靜林雙不》

1997 《台灣文學家紀事系列——不屈的靈魂：楊逵》

1999年開啟《台灣詩人一百影音計劃》（發表時間：2000~2009）

藝術紀錄片

陸續紀錄十四位當代藝術家《解放前衛——一九〇年代台灣前衛藝術家紀錄片》

（發表時間：2002）

官辦藝術節紀錄片

1995 《台北縣美展——淡水河上的風起雲湧》

1995 《北縣1995宗教藝術節》

1995 《1995國際後工業藝術祭》

1997 《大地·城市·交響》（嘉義裝置藝術展紀錄片）

1998 《中元普渡祭宗教藝術節》

1999 《富邦地景藝術——土地倫理》

二二八相關紀錄片

1998 《二二八口述歷史》

1998 《碑林二二八》

其他紀錄片

⁸ 關於影片上映年份說明：《西部來的人》1989年12月於金馬獎國際影片觀摩展首映，並入圍金馬獎最佳攝影獎，1990年6月於四家院線電影院上映。《破輪胎》於1998年獲得第一屆台北電影節「非商業類最佳劇情片」獎，1999年10月於台北春暉絕色影城上映，並獲得1999年金馬獎評審團特別獎。

- 1995 《海洋的夢—彭明敏與台灣的故事》
- 1996 《王功甦醒》
- 1999 《穿越華山圍牆——歷史、現成物》

在這些混和著野百合世代青年領頭的前衛藝文活動（當代藝術、小劇場、噪音藝術等）、美麗島世代主導對二二八、美麗島事件的重審與補償工程，以及文學方面，「台灣文學」、「台語文」陸續在學術機構正式成立等等，九〇年代發軔於台灣的「文化」形貌轉瞬間在各處蜂起——或群策群力地推動體制化，或以無政府立場快閃式地偶發（happening）、高度行動主義地推行參與型事件。無論何者，九〇年代時，這些混合今昔認知進行「再定位」的文化探索（「今」指前衛與實驗的可能性，「昔」指歷史實況為何、傷痛如何治癒、正義如何伸張），此起彼落地傾軋於學界、藝文創作者之間。

九〇年代的文化「資產」與「資本」

對比於當今以跨國集資為主的影視製作方法，以及更為「全球通行」的影片內容，九〇年代蜂起的文化行動許多為既「追新」（前進、新創又獨樹一格），又「溯源」（記錄／保存／活化傳統祭儀、社區特色、俗民生活），實然是文化工作者構思創作的重要「材料」，其實亦是彼時在國內便能拾得的文化「資本」——那是前跨國投資時代創作者得以淬鍊出創作資源最素樸的方法。誠然，要將取自庶民社會、小眾藝術創作與政治轉型等「文化」跡象以「資本」（capital）視之，先決條件是以「資產」（legacy）的立場看待「文化」。黃氏九〇年代對轉瞬即逝的藝術創作／展演現場積極紀錄，與悉心、耐心的長時間追蹤、記錄，並以數年至二十幾年不等的時間累積、剪輯⁹，顯然是以「檔案」（archive）的概念作為他行動的核心價值。最終，以此綿長的近身觀察，堆疊、剪輯出獨屬藝術紀錄片、文學紀錄片始能彰顯的「資產」價值。與此同時，黃氏分別在1989年、1993年與1998年完成的三部劇情片，則體現了台灣九〇

⁹ 黃明川2016年發表的文學紀錄片《櫻之聲》於1994年開始拍攝，歷時22年。該片記錄台灣文學中歷經日治時期到戰後，台灣「跨語世代」多位重要作家如黃靈芝、陳千武、林亨泰、錦連、羅浪與黃騰輝等。

年代從「無法透過紀錄片呈現台灣社會的精神狀態，因而採用**劇情片**型式」到「劇情片普遍地內容單薄，此外，時代趨勢下，**紀錄片**將成為重要的影像類型」¹⁰的十年轉折。黃氏於世紀末發表的「神話三部曲」劇情片第三部《破輪胎》，便結合了劇情片架構與他多年拍攝的紀錄片素材，以類自傳電影的設定，對台灣解嚴後一路延燒到九〇年代末的政治宗教雕像、偶像崇拜等現象進行批判。這部最終指向自我質問的《破輪胎》，直截地以鏡頭頻頻特寫「政治強人」與神明塑像，對觀眾作「反凝視」：對身處風起雲湧、鎮日以「外省一本土」、「台海一美中」緊張關係中的每一位觀眾，投以無處不在的凝視，現身而見，不發一語。

鏡頭翻轉，現實生活的興味、寓意俯拾即是，「獨立製片」至《破輪胎》（1998）時期確定以「當代藝術」與「文學」作記錄題材：對當代藝術家製作傳記影片，對台灣文學作家造冊影音檔案（保留詩人本人朗誦其作品的語音、音韻這點尤其體現紀錄片的必要性）。觀察、揀選、紀錄、建檔、剪輯，海量且難以預判走勢的記錄對象，在考驗與被攝者信任關係與行動紀律的紀錄片工作。在三十餘年的實踐下來，黃明川導演一部片、一部片地製成了在史料與美學上兼具價值的文化資產。

紀實的方法

拍紀錄片（編按：指1989年電視紀錄片《百工圖》）時發現我所閱讀及記載下來的幾個大篇裡面（編按：指日本殖民政府編撰的台灣原住民口傳文學），跟他們接觸的年輕人的行為是有相似之處，我決定用這種方法拍很簡單的故事：一個從被爸爸帶到台北，長大後又回鄉，然後對於自己故鄉很陌生的年輕人，竟然和遠古聖經時代留下來的口傳文學祖先的是相似的。紀錄片等於是啟動我拍劇情片很關鍵的原因。——黃明川（2022）¹¹

¹⁰ 摘自：IMAGE ART 一影像（2019）「導演故事—未來的眼睛 黃明川」專訪影片。<https://youtu.be/cq7os6BLa6g>。瀏覽時間：2023年5月1日。

¹¹ 摘自2022年4月23日「非虛構映象：談電視紀錄片「百工圖」（1986-1991）」講座記錄：<https://www.tif.org.tw/zh-hant/reportsandarticle/112243>（瀏覽日期：2023年5月1日）。筆者重新編輯標點符號以利閱讀。

《破輪胎》(1998)讓我體驗到一件事：整個九〇年代，台灣的劇情片單薄，內容非常匱乏。有錢資助拍片的人提出來的影片(企劃)沒有很強的說服力、很強的「再發現」。懷舊、戀舊，或者想回到七〇年代的心太重。在《破輪胎》中，我已經在預告「紀錄片」在整個影像世界的重要性。台灣當時的紀錄片還是以記錄社會衝突的不安為主，我深深理解到這些事很快會過去，而下一階段，你準備好了沒？——黃明川(2019)¹²

1988年，旅居美國十年的黃明川返台。返台之前，黃氏已在紐約從事商業攝影五年，主要是商品的平面廣告；返台之後，黃氏從事的第一份影像工作是電視紀錄片《百工圖》的「編導」¹³，拍攝後由「民心影視」剪輯完成，交給「財團法人廣播電視事業發展基金」在電視台的「公視時段」播出。因此機緣，黃氏不僅第一次拍攝影片，且是以每一集二十多小時的緊湊時間，在戶外追蹤、拍攝、短訪法醫、石礦工、長途貨運司機等工作人員，幾乎以趕工的方式匆匆地執行階段性任務¹⁴。雖然如此，黃氏因拍攝《採石為生的部族——石礦工人》抵達澳花村，親身且近距離記錄他關注多年的台灣原住民，關鍵地影響他1989年9月拍攝的一部劇情片《西部來的人》，其地點便是澳花村。

從黃氏1985年發表的文章〈一段模糊的曝光——台灣攝影史簡論〉¹⁵便能瞭解，從攝影鏡頭的框取(不外乎「山岳風景」與「原住民近身肖像」兩類)，到照片沖印後進入

¹² 同註9。

¹³ 黃明川擔任編導的四集分別是：第80集《現代洗冤錄——法醫》(上)(26分22秒)、第81集《現代洗冤錄——法醫》(下)(23分39秒)、第53集《採石為生的部族——石礦工人》(24分19秒)、第54集《負荷過度的方向盤——卡車司機》(23分53秒)。國家電影及視聽文化中心VOD系統上可以瀏覽全片：<https://vod.tfai.org.tw/Search?keyword=%E9%BB%83%E6%98%8E%E5%B7%9D>

¹⁴ 黃明川受訪補充：「《百工圖》一集23分鐘左右，必須在三班半內拍完，每班八小時。也因為舟車勞頓，距離台北太遠的題目幾乎不可能。比如去宜蘭南端山裡面拍《石礦工人》，勉強湊的出來一集；拍《卡車司機》來回台北與台南等地，就拍到第四天的半夜才回到台北；而《法醫》往返嘉義縣市與台北縣拍攝兩位法醫，得須配合法醫出勤時間，不可能三班半內完成。最後因為工作費時，內容也多，只好拆成兩集播出。」

¹⁵ 黃明川，〈一段模糊的曝光——台灣攝影史簡論〉，《雄獅美術》第175期(1985)，頁158-168。(台北：雄獅美術月刊社)。復刊於1996年被邀刊於《台灣史料》半年刊第七期。

印刷與再現文化機制的觀察，黃氏對台灣原住民「歷經殖民者的鎮壓、受迫的創傷」以及「口傳神話及其信仰」等心理狀態（mindset）已透過自學而有所認識。除此外，旅美期間身處「文化大熔爐」美國的經驗，「離鄉／歸鄉」與「身份認同」在黃氏身上發酵，亦普遍地發生在八〇年代末台灣的城市與鄉村之間——其中的文化衝擊對原住民更盛。為了捕捉此精神狀態，黃氏選擇以劇情片而非紀錄片呈現，一因此內心深層且跨越世代的心境，且對象是原住民，除非多年蹲點，否則難以透過「紀實」呈現。其二是更為重要的原因——《百工圖》紀錄片的經驗讓黃氏明白當時的人面對鏡頭非常難泰然自若，侃侃而談，更沒辦法呈現這般深層的心理狀態。

黃明川獨立製作的劇情片《西部來的人》直指上百年來「漢人 vs. 原住民」資源角力、台灣「被殖民經驗」等好幾世代的創傷，最終在八〇年代末全台急轉為「中產階級社會」的時刻，迸發出顯然不可逆的社會困局。《西部來的人》處理的是當時台灣電影所未見的史詩級題材，實為異數。除了場景在當時大眾交通不易抵達的台灣東部、演員為台灣教育、新聞體系尚未完妥介紹的「原住民」身份等等之外，《西部來的人》是首部大量使用原住民語言，且將旁白與對白語言分開，使用「西群司馬庫斯泰雅語」當旁白、「東群宜蘭的寒溪語」當對白¹⁶。《西部來的人》從「聆聽」經驗召喚出**台灣文化與殖民經驗的複雜層次**，並以「話語」本身作為「紀實」的方法。這在即便是人口較多的閩南語尚且都未在校園、電視台解禁的八〇年代末，是相當犀利的決定，亦富含與世界溝通的底氣。對絕大多數觀眾而言，《西部來的人》中「陌生化」的泰雅語揭開的是在當時主流爭辯的「本省一外省」情結之外的族群議題，到位地直指發生於台灣島上原住民被迫接受的漢人文化霸權與階級問題，而在陌生化的語言理解關係中，也對呼應了各國之間的族群離散議題。

《西部來的人》之後，第二部《寶島大夢》（1993）財務上相對地艱辛，「獨立製片」方法迎來迫切且不易有主導權的結構問題：社會經濟局勢，以及台灣自製電影從產製投資到放映的景氣。從《寶島大夢》到第三部劇情片《破輪胎》（1998）完成之前，黃明川導演已拍攝多部紀錄片，《破輪胎》前身亦是紀錄片《鐵皮銅骨石頭心》（199

¹⁶ 本句特別感謝黃明川導演受訪釐清。

7年開拍，記錄台灣各處神像、政治強人雕像）。換言之，九〇年代中旬，黃氏已調整出一套「獨立製片」的辦法——以時間換資源，而此適用於紀錄片非劇情片。因而他才如是說：「設想一個窮人一年如果只拍六到十分鐘的影片，那麼花六年以上的時間就可以拍出一部電影，有一天如果我真的很窮的話，我就用這種方式想盡辦法來拍電影，《破輪胎》就是這樣子拍出來的。」¹⁷也是在這個方法下，黃氏在發表第二部劇情片後，更明確地投入紀錄片導演工作，成為一位經常持攝影機，至台灣各地紀錄驟降文化事件的獨立製片導演。因而，久而久之，影像成為他的觀察、參與足跡的再現，也因為紀錄的時間向度越來越長，每一部作品都成為獨具黃明川個人判斷、行動而產生的影像。既是指向傳主的，也是指向作者的，兼具兩者，是獨屬黃明川導演的「紀實」方法。

-
- 本文為2022年財團法人國家文化藝術基金會、文心藝術基金會「現象書寫-視覺藝評專案」贊助「九〇年代噪聲作動的頻譜：從周逸昌、黃明川與王福瑞的藝術實踐談起」評論專題文章。特別感謝本專題研究對象黃明川、王福瑞、杜昭賢、黃建龍接受筆者訪問，提供相關研究資料。感謝財團法人數位藝術基金會支持營運「數位荒原 *No Man's Land*」與主編鄭文琦刊載本文。
 - 感謝「國立高雄師範大學跨領域藝術研究所」邀請筆者於2022年11月15日於國立高雄師範大學演講專題「限制與節制：黃明川「獨立製片」行動初探（1988~1999）」，現場與跨藝所老師、學生聽眾的交流對本評論專題的書寫有大的幫助。

現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助



文心藝術基金會
Winsing Arts Foundation

¹⁷ 取自2022年國家電影及視聽文化中心舉辦「致憤青·文協影展」中，《破輪胎》的簡介。<https://www.tai.org.tw/program/movieDetail/2c9580827d2c8041017d2c83a35b0003>。瀏覽時間：2023年5月1日。