

紀錄片的政治性

1930年代的西方和當代台灣的語境

在西方紀錄片傳統的研究上，眾所公認的兩位開拓者，就是羅勃·弗拉哈迪（Robert Flaherty）及約翰·格里爾森（John Grierson）。他們開創並定義了紀錄片的兩種作法：一種是用視覺藝術的手法，表達客觀、抽離的人類學式的紀錄；另一種是社會行動者，用紀錄片推動社會議題。雖然我們不能否定這兩位先驅及其追隨者，對紀錄片的開創性價值與卓越的貢獻，但現今我們需要重新檢視這些傳統作法。如果給予這兩位紀錄片開拓者、或者兩種紀錄取向以相同的歷史定位，在意義上似乎不合乎比例原則。況且，如果沿著某種英語書寫之紀錄片教科書的說法，重複、強化、甚或神秘化那些所謂的偉大紀錄片傳統，也可能顯示了一種不自覺的央格魯薩克遜文化中心主義的慣性思維。

弗拉哈迪的《北方的南努克》（*Nanook of the North*, 1922），《莫亞那》（*Moana*, 1926），和《亞蘭島人》（*Man of Aran*, 1934）等作品，已如同弗拉哈迪學派其他紀錄片導演的作品，例如萊特（Basil Wright）的《錫蘭之歌》（*Song of Ceylon*, 1935），1936年萊特與華特（Harry Watt）合作的《夜郵》（*Night Mail*, 1936）等一樣，皆已納入各個紀錄片教科書及課堂裡。巴璣（Eric Barnouw）指出，弗拉哈迪雖然被格里爾森尊稱為「紀錄片之父」，但弗拉哈迪和他的追隨者所製作的寧靜優美、充滿藝術氣質的紀錄片，其中所紀錄的內容，仍因完全忽略重要的社會背景，而受到批評。格里爾森表示，《亞蘭島人》就像《北方的南努克》及《莫亞那》一樣，將島嶼上人們的傳統生活型態，描繪成一種永恆不變的狀態，成為一種對過去的懷舊返祖。儘管這些傳統文化地區，一樣必須要面對全球經濟危機，但在影片中，這個當代情境卻完全沒有出現。

溫士頓（Brian Winston）也表示，萊特接受「英國皇家茶葉推廣委員會」贊助的紀錄片《錫蘭之歌》，充滿了高度的想像及唯美的浪漫主義。溫士頓提醒我們，這部影片「完全避開了殖民勞工及對殖民地的經濟剝削問題」。我也同意巴璣及溫士頓對弗拉哈迪學派作品的評論，因為它並不是美感品質本身的問題，甚至也不僅僅是將紀錄片主題美感化，而是將紀錄片素材抽離現實，將它去脈絡化，以及其後利用這種美感化作用遮蔽現實的行為。對紀錄片的製作，這是很有問題的。

格里爾森受到諸如艾森斯坦等早期俄國電影作品的影響，成為紀錄片運動的領導人，帶來了許多社會衝擊，在1930及1940年代的英國，成為一項社會改革的工具。這項由格里爾森發起並擴展的運動，隨後漫延至加拿大及澳洲，如特納（Graeme Turner）所說，紀錄片是「在劇情電影以後最為蓬勃發展的影片製作方

式，可能也是最受尊崇的」。然而巴璠還是提醒我們，「紀錄片的政治化並非格里爾森的所創，而是世界的現象，一種時代的產物」。

艾特肯（Ian Aitken）在檢視格里爾森的紀錄片運動時，指出格里爾森提倡紀錄片應有對社會政治的關注，乃有其動機背景。他說，格里爾森於 1927 年離美赴英時，其實是想發展一種具有社會目的的劇情電影，而不是紀錄片。儘管格里爾森認為，這種作為理論上並非全然不可能，但他稍後仍不得不承認「商業電影的固有趨勢，使重要的社會議題變得無關緊要」，以至於讓這項努力，在實踐上增添了實際的困難。此外，艾特肯強調，「雖然格里爾森相信社會改革有其必要，但他並不相信這個社會需要一種社會主義式的改造」。

這些說明資料可以提醒我們，若想比較細緻的瞭解 1930 年代西方為了帶動社會意識與改革的紀錄片運動，必須要從該時期的西歐、甚至全球的政治文化脈絡來看，從而得知當時的紀錄片運動，是否被視為社會改革的一種手段，或被期待作為另一種藝術表現的形式，而不是將紀錄片的社會「原初」功能或方法，視為既有的概念。鑑於此，與其死守「弗拉哈迪學派對格里爾森學派」的二分觀念，來區隔製作紀錄片的目的，並且認為這種區分全無爭議，不如去分析某一部紀錄片的製作手法為何如此或如何開始，以及其後如何被歸類甚或進入廟堂，相對地來得重要。

在 1930 年代，商業性的劇情電影工業，已在資本主義社會建立了堅實的基礎，尤其是在美國。電影製作的最主要目的就是作為娛樂，許多商業劇情片，為觀眾提供一個暫時逃離現實與政治的出路。然而，格里爾森在英國觀察到了應用新聞影片與現實素材的巨大市場潛力，因為英國政府一直對宣傳製作有興趣，因此歡迎格里爾森所提出的、以電影作為國家和人民之溝通管道的理念。1930 年代的西方社會，對寫實主義的影像紀錄，其需要已不斷上升。

此外，在 1930-1940 年代，西方工業國家在社會紀實攝影上的表現，也已然成熟。例如，美國羅斯福「新政」政府之「農業安全局」（FSA）所屬的紀錄攝影小組，和商業領域的《生活》（*LIFE*）週刊等大眾傳播媒介。英國則有《圖片郵報》（*Picture Post*）等刊物，和著名的「群眾觀察」運動（Mass Observation movement）。在義大利，戰後的知名導演如羅塞里尼和狄西嘉，他們製作的新寫實主義電影也在大約同一時期，這些對於以影像介入社會及政治的紀錄片美學，也多少有些貢獻。

假設紀錄片的主要目的，應被置於特定語境裡來理解，如同格里爾森的觀點，在他所處的時代裡，具有比較大的發展或倡議的力道，那我要主張，在我們所處的年代，不論台灣或世界各地，介入政治社會的紀錄片，比過去任何時代，

都具有更大的急迫性：好萊塢所主導的大眾口味劇情片，大多仍以餵養觀眾單純的娛樂內容為主，卻以超大的比例佔據著全球的觀看人口；而商業電視的新聞性節目，則從在地或全球範圍，以持續膨脹的戲劇化手法及聳動題材，不斷攫取觀眾的目光，並用過度強調的娛樂效果，將大眾的注意力，從瞭解現實世界或真正的政治議題，轉移到無關緊要的日常瑣事。由於紀錄片的製作，具有很高的獨立性及自由度，它作為介入社會及政治的一種主要視覺形式，顯然可以多肩負一些責任。

介入政治的紀錄片有兩層意義。其一，是紀錄或討論政治的歷史、事件、議題，或狹義範圍的政治現象；另一層，則是帶有政治性面向的任何紀錄題材，無論這個觀點的呈現是多麼含蓄。這種政治面向，對觀眾是個必要的提示：那些被紀錄的人、事件或狀況，並非孤立特殊的個案，而是連結著或根源於比較複雜的、結構性的環境。我們不一定非要對那些直接的、硬梆梆的揭露政治的紀錄片感興趣；然而「介入政治」，是社會事物、文化現象或生活經驗的政治面向，是否能被紀錄片揭示。這也是「介入政治」和「去政治性」的紀錄片之間的區別。如果沒有這樣的揭示，有價值的紀錄片素材，可能得面臨被人僅僅以個人化的角度來理解、或將之視為例外、奇特之經驗的風險，進而對觀眾造成一種效應，使他們觀看紀錄片時，僅止於把它當作一則人物故事或社會奇觀的視覺/情感消費。

女性主義理論或對於日常生活的文化研究，皆提出「個人的即政治的」這樣的主張。基本上我同意這個論點，前提是關乎個人之事的敘述，會開啟觀者的某種政治意識。拉比諾維茲（Paula Rabinowitz）談論紀錄片的政治時，認為紀錄片與日俱增的政治性功能，會提供一種「自我認識」或「自我定義」，以再現自己來顯示自身與社會的關係。拉比諾維茲強調，「這是一種高度個人化的形式，以公共事務為主旨；它是一種源自個人視角的政治實踐。」對於個人題材的一些代表性台灣紀錄片，關鍵問題正是，它們侷限個人經驗在對私自問題的關注上，比較無法政治化這樣的個人經驗。

但我並非主張，具有政治性的作品，才是判斷紀錄片為「好作品」、或有價值的唯一標準。「好作品」與我們目前最需要的作品，兩者之間的認定標準並不同。我只是認為，在目前這種主流影視製作生態的前提下，以紀錄片作為純粹的個人藝術表現形式，是有些奢侈了。從另一方面來說，藝術表現或政治訊息，並非互斥、零合的兩個概念。一部製作精良、視覺語彙流暢、甚至具有娛樂效果的紀錄片，並不一定非得無關政治，或非得犧牲對層次複雜之政治社會現實的反映。摩爾（Michael Moore）的紀錄片作品，不論在製作風格上多麼具爭論性，他在面對嚴肅的政治議題上，經常是紀錄片同時創造巨額票房、及強大政治話語影響力的一個很好的例子。

台灣的紀錄片製作，這些年來已蓬勃發展。2004 年的三部紀錄片，《歌舞中國》、《跳舞時代》、和《生命》，成功地搬上商業院線的銀幕，其中《生命》的總票房超過 3700 萬台幣，超過當年所有台灣劇情片的票房，也創造了至當年為止的台灣紀錄片最高票房紀錄。《生命》的巨大成就，讓這些能上院線的作品，打開了新的可能性，同時也建立了我稱之為「主流紀錄片」的某些製作模式。過去這些年來，此類型中的許多代表性作品，不是明顯的感性過度，就是傾向一種私人經驗的「自我觀看」，幾乎成為一種流行。

我來說明一下前述的幾個關鍵字。當我使用「主流」時，並不是指這些影片像好萊塢主流劇情片那樣，運用了某些固定或統一的美學手法。它們的共通點，首先在於它們或者想辦法取得了在戲院或有線電視做商業放映的機會，或者在各種影展中入圍得獎。這些作品的其他相似之處，是它們都對議題的政治性面向不敢興趣；由於它們充斥著過度感性的或濫情化的訊息，或以個人經驗為唯一的關注，因此這些影片抹去了現實中層次比較複雜的社會政治脈絡。觀眾則很喜歡看這種去政治的影片，尤其是都市中產階級，它們因而形成了台灣當代紀錄文化的「主流」性格。

此外，儘管「感性情緒」可能是全世界紀錄片製作都會使用的元素，但過度感性而致一種濫情性，仍是定義台灣主流紀錄片的一個明顯特性，我們也必須在台灣這個特定的社會及文化語境裡去瞭解它。我要強調，台灣紀錄片中的濫情性格，不只是一種製作影片的特定敘述風格或市場策略，並且明顯地反映著當今台灣社會的集體心智狀態。甚至可以說，它其實是為台灣社會這種「濫情消費」的需要，進行著再生產。這些是非常「台灣」的現象，也都有特殊的背景因素。這一點，我會在本書第一部份稍後的文章裡做些陳述。

至於許多台灣「私」紀錄片作品中的「自我觀看」傾向，在多半情況下，則與通過個人經驗提供洞見或反身性的內省無關，那些個人故事也不太看得到一個具有政治性的問題意識。它們與比較和影片製作者的情緒或創傷經驗有關，導演們鉅細靡遺的陳述、回憶，有時伴隨喃喃自語的冗長敘述或自憐腔調。這種無關緊要的自我觀看，令人想起張愛玲在《流言》的一篇文章裡所引述的，「他們花費一輩子的時間瞪眼看自己的肚臍，並且想法子尋找，可有其他的人也感到興趣的，叫人家也來瞪眼看。」張愛玲借詞比喻那些對自己過分感興趣的作家，而「肚臍眼視野」出現在這些紀錄片上，在某種程度上，也適切地說明了我所描述的「自我觀看」。

然而我也要強調，台灣從 1980 年代起，已經出現不少有關各種政治議題的優秀的紀錄片。國民黨獨裁政權統治下之「白色恐怖」時期的政治壓迫、日本殖民統治下的台灣歷史、勞工的抗爭運動、環保運動、性別政治與同性戀人權、原

住民運動及其文化主體認同、與其他議題或主題之間等等，皆已從「非主流」影片製作者的園地中開出花朵，也已具有足夠的政治重量。然而據我觀察，雖然這些作品很重要、有價值，有些甚至在有限的範圍內產生一些影響力，但仍然是主流作品主導著紀錄片的文化場景，和近年紀錄片的製作風氣。

從以上的描述，我大致整理幾個關切台灣紀錄片文化的問題點。第一，濫情主義、去政治性的人道關懷主義、以及「自我觀看」的傾向，都是台灣主流紀錄片文化的主要特性。第二，紀錄片的「主流現象」有多重成因，包括文化/政治的歷史，以及台灣目前的政治與社會氛圍。同時，做為「主導氣氛」的過度感性的文化，早已充斥媒體及社會的每個環節，且這種過度感性的文化，不分年齡或階級，已經內化為台灣人的一種精神構造。第三，主流紀錄片文化中的特質，有助於建構並強化台灣成為一個集體自我觀看的社會，不斷以更瑣碎狹小的關切及視野，繼續自我隔離於國際社會之外。最後，當去政治化的紀錄片，效果上讓特別是年輕世代的人無視於公共參與和政治事務時，它們有就等於協助了國家機器與統治階層，鞏固了更大的控制力。這些是我關切紀錄片之政治性的基本出發點，在接下來的每一篇文字裡，我大致會環繞著這些基本關切，進行對台灣或國外紀錄片的討論。