

超紀實之眼：

論張照堂1970年代的另類紀錄片

The Variable Eyes:

On Chang Chao-tang's Alternative Documentaries in the 1970s

孫松榮

Sing Song-yong

國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所博士班、動畫藝術與影像美學研究所副教授

Associate Professor, Doctoral Program in Art Creation and Theory & Graduate Institute
of Animation and Film Art, Tainan National University of the Arts

* 本論文為國科會兩年期計畫〈電影造形性(3)：臺灣實驗紀錄片的歷史、美學、理論研究——1970-2010年代另類臺灣紀錄片與當代藝術的跨界交會(I)(II)〉部分成果(102-2410-H-369-004 -MY2)，初稿曾分別宣讀於「2013視覺文化國際學術研討會」(國立中央大學，102年10月25日)與「張照堂作品微型學術研討會」(臺北市立美術館，102年12月14日)。本文在構思、發表與修訂期間，承蒙藝術家張照堂、邱貴芬教授、葉月瑜教授、李振亞教授、龔卓軍教授、蔣伯欣教授、李鴻瓊教授、涂銘宏教授、余思穎小姐及兩位匿名審稿者給予筆者懇切的寶貴意見，謹此致謝。

摘要

張照堂1970年代的三部紀錄片，從《紀念·陳達》（1977）、《再見·洪通》（1978）到《王船祭典》（1979），構思並拍攝於現代主義與鄉土運動論戰的激烈時期。這些產製於攝影家之手並在電視臺播放的影片，雖引發關注，但相較於當時藝術領域（文學、繪畫、表演藝術等）的旺盛企圖心與戰鬥力，其自我文化的省悟普遍被認為是匱乏的，且其極具創造性的音像實驗更是被忽略。由於鄉土論戰和現代主義劃清界線，讓張氏同時結合實驗美學與文化造型向度的作品無法全然進入以回歸鄉土為主導的論述體系。與此同時，這一時期的紀錄片之功能與意義，僅猶似一段邁向象徵解嚴與民主自由、底層性與政治性的1980年代之過渡階段，其主體意義尚未被具體彰顯。本文擬重構張照堂1970年代的紀實作品在臺灣紀錄片研究與實踐系譜的先驅性貢獻，以及由他所開闢出的一個深具未來性的實驗之道。

關鍵字：張照堂、臺灣紀錄片、另類紀錄片、《紀念·陳達》、《再見·洪通》、《王船祭典》

Abstract

The three documentaries of Chang Chao-tang in 1970s, *Homage to Chen Da* (1977), *Homage to Hung Tung* (1978) and *The Boat-Burning Festival* (1979), were conceived and filmed during the period of fierce debating on Modernism and Native Movement in Taiwan. Those films, which were produced by a photographer and had been played on television, though gaining attention for a while, were generally regarded lacking the retrospection toward self-culture in comparison with the vigorous ambition and fighting capacity prevailed in the field of fine art, such as literature, painting, and performing art, and so on, at that time, not to mention that their creative video and image experiments were totally ignored. The breaking up of Native Movement on debating with Modernism entirely excluded Chang's works, which are simultaneously combining experimental aestheticism and cultural modeling, from entering the discourse system dominated by the movement of native returning. It was in such period of time, the function and meaning of documentary in Taiwan seemed merely like a transition stage stepping toward the 1980s, of which the declaration of martial law and democratic liberty as well as bottom layer versus politician were symbolized. This study aims to reconstruct the pioneer contribution of Chang's documentary works in the realm of research and its pedigree of practice of Taiwan documentary in 1970s, and an experimental way possessed of futurism opened up by Chang as well.

Keywords: Chang Chao-tang, Taiwan documentary, alternative documentary,
Homage to Chen-Da, Homage to Hung-Tung, The Boat-Burning Festival

一、導論：紀錄片的政治與美學之間的論爭

在臺灣紀錄片研究中，自1980年代中旬以迄當代的民間獨立紀錄片不僅被視為是重要的歷史時段，也成為研究者極為著重的分析對象。諸如解嚴前代表對抗黨政意識形態電視報導的「綠色小組」、吳乙峰的「全景映像工作室」於1990年代初所攝製的系列作品，及至2000年以降眾多在影展或院線映演且叫好叫座的影片（如《Viva Tonal跳舞時代》（2003）、《再會吧，1999》（2003）、《生命》（2004）、《無米樂》（2005）、《翻滾吧！男孩》（2005）等），可謂是表徵臺灣紀錄片顯著發展與趨向的代表作之一。顯然，1987年7月15日作為戒嚴令廢止的年代意義非凡，以「綠色小組」為主的反主流影像媒體，為人民即時地記錄有別於「三臺」（臺灣電視公司〔以下簡稱「臺視」〕、中國電視公司〔以下簡稱「中視」〕、中華電視公司〔以下簡稱「華視」〕）的各類街頭運動（包括工人運動、農民運動、反核運動、原住民運動、無住屋者運動、婦女運動等）（邱貴芬，2005：73），引發客觀與真實的多面性甚至歧義性。這一股聚焦於底層人民的紀錄片，於解嚴後進一步被曾參與《百工圖》（1986）製作的吳乙峰所成立的「全景映像工作室」加以實踐於《人間燈火》系列中，其中紀錄長片《月亮的小孩》（1990）成為闡釋以訴求真實電影（Cinema Vérité）和參與式觀察拍攝模式的典範之作。同樣出自吳氏團隊的賣座影片《生命》，透過四組倖存家庭的不幸遭遇與堅毅的生存意志來追溯921地震重創臺灣的重大事件，套用郭力昕在〈濫情主義與集體的「向內省察」現象〉（“Sentimentalism and the Phenomenon of Collective ‘Looking Inward’: A Critical Analysis of Mainstream Taiwanese”）一文中的論點，這部紀錄片以濫情主義取代了對導致人命無辜犧牲的結構性問題與政治罪行的追查（Kuo, 2012: 189-90）。根據郭氏的觀察，無獨有偶同一時期的臺灣紀錄片，譬如從《Viva Tonal跳舞時代》、《再會吧，1999》到《無米樂》與《翻滾吧！男孩》等影片，都明顯地體現出由政治抗爭轉向濫情主義、去政治化的人道主義及自我關心的趨勢。此番對當前主流臺灣紀錄片所做的審視與批判，雖無法避免呈現出政治與去政治、政治與實驗美學、公眾與私我等簡化的二元論調（如邱貴芬在〈鄉土文學之「後」：臺灣紀錄片與另類文化願景〉論及的文化批判與文化記憶保存的紀錄片，及王慰慈主編《臺灣當代影像：從紀實到實驗1930-2003》觸及的人類學與實驗紀錄片等型態，均未包含在郭氏的論述中）（邱貴芬，2005：79；王慰慈，2007a：143-63），卻多少描繪出某種特定在地紀實影像的傾向與歷史圖譜。更確切地講，這種試圖一方面彰顯政治意義在臺灣紀錄片的重要性甚至不可被取代性；另一方面，對藝術實驗性與形式前衛主義的紀錄片表示保留態度的作法（Kuo, 2012: 186），除了表現出郭力昕用心良苦地以為著眼於政治

事件的紀錄片，能賦予人們（尤其是年輕人）了解自身存在於社會的狀態且助於抗衡政治不公的結構關係之外（Kuo, 2012: 198），更重要的無疑是為了將紀錄片作為政治社會的關懷與改造之功能與理念，重新拉回到在地影像實踐與論述的位置。

關於此種堪稱為紀錄片的政治性或政治性的紀錄片之訴求，其來有自，這並非是臺灣紀錄片型態或論述框架自發的偶然結果，而是在某種程度上受到來自西方紀錄片史觀與知識體系的影響。我們有必要檢視其由來。確切而言，這和英國紀錄片導演與理論家葛里遜（John Grierson）的影片與論著有密切關係。受俄國導演如維多夫（Dziga Vertov）等人啟發的葛氏，其論述與影片對有關公民社會責任與勞工在現代工業社會的工作環境與條件，及至機構、政治機關與社會問題的觀察與實踐方法，構成西方現代紀錄片最為重要的參照系統之一。前述郭力昕的論文，亦正以葛氏紀錄片的寫實主義作為理論化政治紀錄片的參考源頭（Kuo, 2012: 183-85）。援引葛里遜的紀錄片範式，郭氏自知這並非是理所當然的事情。他有意識地認為英國紀錄片先驅的傳統由於帶有英美文化中心主義色彩，而須重新被脈絡化與當代化的書寫。縱使臺灣文化評論者有此認知，但似乎仍難逃將相關概念在回溯至作為傳遞訊息、大眾教育、社會宣傳及對現實加以創造工具的紀錄片之際，再次面對英國紀錄片大師在當時所遭逢到的同樣問題與挑戰。其中，來自安德森（Lindsay Anderson）與英國自由電影（Free Cinema Britain）對《夜郵》（*Night Mail*, 1936）導演的批判，就是一個典型且值得我們重新思辨的重要問題：紀錄片作為社會宣傳的一種手段，取消了美學價值，且在意識形態的層面上，正當化了知識分子的社會優越感與菁英主義（Hayward, 2001: 90）。葛里遜處於經濟大蕭條的年代，紀錄片既扮演促使社會改革、公眾教育及提升道德的角色，也作為積極介入社會與政治溝通的工具。對郭力昕而言，正如他在文中不斷強調的政治意涵。相較於葛里遜的英國，臺灣何嘗不正處於無論是在國族認同、國內外政治情勢，還是人民生存現實條件等面向都顯得極為險峻的時代？更何況，不管是紀錄片的政治性，還是政治性的紀錄片對於臺灣——這一個不過解嚴了快30年，且許多關於歷史、政治、社會等重要面向的嚴肅議題，尚未徹底地被釐清與辯證的國家——的影像實踐與論述而言，確實顯得關鍵。因此，我們無意將郭力昕在文中堅持的理論位置——或更準確而言批判的倫理姿態——全然等同於葛里遜被聲討的主因。然而重提安德森與英國自由電影對葛氏的批判，再次提醒了我們須以另一種更為宏觀位置、視野及方法，重新去檢視臺灣紀錄片的影像實踐、歷史、美學及理論面向，是否還存在著另種不一樣的圖譜？換言之，難道紀錄片的政治性，抑或，政治性的紀錄片，無法容納美學層面的滲透？兩者的關係，是否終究是相斥而無法互補？還是，

具有匯合共構的可能？

此一有關政治導向與美學價值判準的課題並非是件新鮮事，從歷史與理論體系的面向來深究有其根源。其中，尼可斯（Bill Nichols）的相關研究非常具有啟發性。他在一篇長文〈紀錄片與現代派前衛〉（“Documentary Film and the Modernist Avant-Garde”）中，提到藉由回顧荷蘭紀錄片導演伊文思（Joris Ivens）一生創作的契機¹，使他得以重新檢視西方紀錄片何以成形的歷史。尼氏以為，在紀錄片於影像實踐方面邁向逐步建制化的1920年代至1930年代初期以前，所謂的紀錄片與前衛派影片之間的分野其實並不顯著，其中一個最佳闡釋例子是攝影寫實主義（photographic realism）、敘事結構（narrative structure）及現代派片段化（modernist fragmentation）這三種組成影片的元素和社會勸說的修辭在當時是結合在一塊的（Nichols, 2001: 581-82）。就相關語境而言，固然片段化與並置（juxtaposition）的現代派美學技藝在促使紀錄片脫離新聞影片的窠臼一事上居功厥偉，卻無法完全化解人們對它可能削弱行動主義影像的功能與目的之疑慮。此種或可稱為形式主義與內容取向的不可共容，尤其在葛里遜的書寫與演講中表露無遺。在赫赫有名的專論〈紀錄片的首要原則〉（“First Principles of Documentary,” 1932）中，葛氏大張撻伐魯特曼（Walter Ruttmann）的《柏林或一座都市的交響樂》（*Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*, 1927）這部同時結合攝影寫實主義、敘事結構及現代派片段化的紀錄片，說明了一切。對於這部被譽為「城市交響曲」（city symphony）前衛派影片的代表作之一，葛里遜認為德國導演無論將日常生活瑣事處理成多麼優美與表現運動的交響樂，都不過只是對群眾的所作所為或日常事件進程作膚淺的描寫；影片面對的是威瑪共和國的城市，弔詭地卻沒有像寫實紀錄片（文章以《飄網漁船》（*Drifters*, 1929）中表現出現代工業氛圍與艱巨勞動的人們為例）對街道、貧民窟、市場、交易所與工廠付出等量齊觀的創造性努力，也即是葛氏念茲在茲紀錄片的可貴在於製造功能（而非製造事物）的創作階段。這使得魯氏的「都市交響樂」影片，連同其他前衛作品（如達達主義與表現主義影片），在《飄網漁船》的導演看來，皆流於對形式的追求，甚至由於逃避現實問題，而成為後人競相仿效的影片模式中最為危險的範例（Grierson, 2002: 42-43）。這麼一來，自可理解為何歐洲乃至國際前衛主義電影，會被這位為現代紀錄片構建基礎概念與立論框架的理論家所否決甚至被剔除的原因。據尼可斯的考證與闡釋，主因還不單如此，還與1920-30年代的紀錄片逐步成為形塑國族政治與意識形

1 相關細節，請參考尼可斯（Bill Nichols）的〈紀錄片與自現代主義的轉向〉（“The Documentary and the Turn from Modernism”）（Nichols 1999: 142-59）。

態的絕佳利器有關，由大英帝國的葛里遜、美國的羅倫茲（Pare Lorentz），甚至到德國的戈培爾（Joseph Goebbels）等人都藉由紀錄片進行政治與社會宣傳，即為著名例子。而一直以來就對布爾喬亞社會與民主政體表達強烈質疑與批判態度的前衛主義電影創作者（從曼·雷（Man Ray）、克萊爾（René Clair）、李希特（Hans Richter）、德呂克（Louis Delluc），到維果（Jean Vigo）與布紐爾（Luis Bunuel）等人），不會獲得當權者的青睞自可被理解。他們的作品不僅遭到排擠，更糟的是在紀錄片史中進一步淪為受抑制的他者（Nichols, 2001: 582-83）。

值得一提的是，自1990年代末期以來，尼可斯不是唯一一位回看這一段紀錄片歷史的學者，貝提（Keith Beattie）在專論《紀錄片展示》（*Documentary Display: Re-viewing Nonfiction Film and Video*, 2008）的第二章節中，即重新詮釋魯特曼的《柏林或一座都市的交響樂》，試圖為他翻案。對貝氏而言，這一部以韻律與視覺萬花筒著稱的「城市交響曲」影片並非——如同葛里遜所批評的那樣——絲毫沒有半點社會意識與批判目的。相反地，威瑪共和國的都市史與政治脈絡和紀錄片中，尤其借由社會生活的知覺形式特質產生關聯：從德國導演運用隱藏攝影機捕捉街上的女性（長期以來被多位評論者誤認為妓女，如克拉可爾（Siegfried Kracauer）就是其一）與男性路人交換眼色、一位自殺的女人，及走在伸展臺上模特兒的女性特定形象；並且通過音程、節奏效果與蒙太奇，來表現大眾生活在機械式現代空間及人體與機器之間的相互折射與對比，即可謂是魯特曼對性別與階級再現進行的政治分析（Beattie, 2008: 33-40）。早在尼可斯與貝提之前，羅素（Catherine Russell）的《實驗民族誌》（*Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, 1999），更為全面地檢視民族誌紀錄片與前衛主義，及至廣義的實驗電影（如結構影片（structural film）、舊片重製（found footage）的紀錄片、個人民族誌（autoethnography）、實驗錄像（experimental video）等）之間的關係。顯而易見，羅素筆下的民族誌紀錄片並非是傳統那些以寫實主義與真實性為實踐取徑的作品，而是帶有高度顛覆性、基進性及批判性的非主流影片。這和尼可斯論及前衛主義影片的觀點是一致的：羅素認為這類極具破壞性的民族誌影片，乃是一種挑戰文化再現形式及其結構（種族主義、性別歧視、帝國主義等）的有效實踐模式（Russell, 1999: xii）。以超現實民族誌影片《無糧之地》（*Las Hurdes*, 1932）為例，布紐爾圍繞著西班牙拉赫達斯赤貧山區的原始主義、犧牲與死亡打轉的作品，既記錄殖民文化的恐怖與殘酷，也是抗衡寫實再現的紀實形式。換言之，浸潤於超現實主義特質的敘事文體，並未讓它全然喪失文化批評的視域，反而以超越人道主義與國族主義認同的藩籬，展現出難得結合政治批判與震驚美學的殊異表徵（Russell, 1999: 39）。

從上述概略地對西方學者透過現代派前衛與實驗電影來重寫紀錄片史的文獻來看，顯而易見受到葛里遜影響甚鉅的紀錄片認識論與歷史系譜絕非是自然的生成與演化，而是經過排除與採納、闡述與詮釋的結果。此種現象，我們可以以幾本在國內外影視學院教育系統裡甚為暢銷的教科書，如巴森（Richard M. Barsam）的《紀錄與真實：世界非劇情片批評史》（*Nonfiction Film: A Critical History*, 1992）與巴努（Erik Barnouw）的《紀錄片：非敘事影片史》（*Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, 1993）為例，他們對於現代派前衛與實驗電影的書寫幾乎是聊備一格。而如果從更為核心的問題意識著手，紀錄片與現代派前衛電影，乃至實驗電影之間的一種被尼可斯稱為被壓抑的結構關係（Nichols, 2001: 582），如果得重新從葛里遜式的紀錄片史觀中解放出來，在筆者看來，最佳方法得重新從實踐、歷史、美學及理論等面向進行思考，以繪製出另類的、替代的及新的紀錄影像史觀與圖譜。羅素與貝提所作的重寫行動，即顯關鍵。如前所述，臺灣紀錄片論述框架將政治與美學、紀實與實驗進行二分的寫法（如郭力昕的文章），抑或，我們將在文後提到重歷史系譜而忽略實驗美學的觀照，以至於形構出本文一開始提到的，反映在臺灣紀錄片研究關注於1980年代以降民間獨立紀錄片之作法，即可謂是葛里遜式紀錄片史觀的產物。我們認為張照堂於1970年代所拍攝的三部紀錄片，從《紀念·陳達》（1977）、《再見·洪通》（1978）到尤其是《王船祭典》（1979）所引發的諸多問題意識，似乎鮮少被釐清與體認。換言之，張氏作品具有重省臺灣紀錄片在實踐與論述等層面的構成系統之意義：臺灣紀錄片其實還存在著另一種型態，亟需被重新定位與凸顯。

二、臺灣紀錄片系譜與研究考異：重構另類紀錄片

如果我們將前述兩個問題意識（紀錄片與現代派前衛影片的歷史發展關係、作為受抑制的他者的前衛派影片與實驗電影）架置在臺灣紀錄片研究中，這有效地提供了我們重省相關議題的參照座標。當然，值得強調的這並非意味著依樣畫葫蘆、照本宣科地去擬構一套比照西方紀錄片認識論的分析框架與立論基礎，而是它一方面提醒了我們得重新地從（在一定範疇裡的）臺灣紀錄片研究文獻中，去審視對於紀錄片的認定判準與闡釋方略；另一方面，則須從時代語脈去爬梳糾結著文化與歷史的在地影像事件。這兩個面向，缺一不可。前者意味著，對那些由於關注某類紀錄片而忽略另種紀實作品的特殊性，抑或，在強調通史卻壓制某些影片的差異性之問題進行重探；至於後者，指向影像作品與歷史脈動之間的關聯性。上文提及郭力昕將紀錄片的政治性與實驗美學（並未提及相關片單）劃分開來、重前者而輕後者的作法，即是明顯受葛里

遜史觀與認識論影響的分析產物。而在《臺灣當代影像：從紀實到實驗1930-2003》這本以線性時間發展序列來構建國內紀錄片系譜的文集中，李道明的〈戰後半世紀臺灣紀錄片與文化變遷〉、王慰慈的〈1960-2000年臺灣紀錄片的發展與社會變遷〉與〈臺灣紀錄片的類型發展與分析：以Bill Nichols的六種模式為研究基礎〉三篇極具宏觀視野的長文，仰賴從戰後國內的政治社會情勢與文化生態整體地檢視由黨政軍與民間機構所產製的紀錄片。此分析方法的優點，是能掌握歷年來國內紀錄片的發展趨勢與變化，但隨之產生的缺點是流水帳似地概括每一個時代的影片類別，猶似只達到見林不見樹的效果，無法進一步凸顯不同時代的紀錄片（如一般紀錄片與實驗紀錄片）之間盤根錯節的關係（王慰慈，2007b：10-32；李道明，2007b：168-86）。至於借用西方理論範式（如尼可斯的六種紀錄片製作模式）來闡釋紀錄片，雖能解決單一影片及影片群組的定義與型態等問題，卻缺乏對語脈的深論。譬如其中值得深思的關鍵問題：同樣是被歸屬為實驗性的詩意模式的《王船祭典》與《流離島影》系列（周美玲策畫，2000）（王慰慈，2007c：84-85），除了在形式語言上顯得相似之外，兩者還有哪些更為細緻的差異（例如產製系統與文化語境）並未被思及。類似問題，也發生在文集中另兩篇聚焦於實驗影片與紀錄片的文章：筆者的〈實驗性紀實〉與黃建宏的〈模糊遊走的革命之旅：實驗電影的實驗與紀實電影的實驗性〉。雖在援引西方電影理論概念與方法論上對省思當代臺灣紀錄片（如《流離島影》、《雜菜記》（2002）、《臺北四非》（2005）等）具一定的啟發性，但卻未能清晰闡釋國內紀錄片與實驗電影之間的歷史結構等關係（孫松榮，2007：143-51；黃建宏，2007：152-60）。

由此看來，從西方到臺灣紀錄片研究，縱然影像實踐、型態及歷史脈絡迥異，進而使認識論與書寫視域有所差異，但至少有一件事是近似的：它們不僅都擁有一套敘述自身歷史的程序、系譜及方法，更重要的也由於某種主導史觀的影響，而不免存在著一些需要從被省略的、輕忽的，及錯置的歷史中重新去構建的影像史。對西方紀錄片史而言，1920-30年代的前衛派與現當代實驗影片即是其中一例。對臺灣紀錄片史來講，這一段或可稱為被抑制的歷史並非缺席，上述幾篇文章或多或少都已觸及相關作品與時代，但可惜的是它不是由於在某些主導性的研究論題下失去蹤影，就是被架構在歷時分析中無法突圍，再不然就是由於類型歸屬而脫離其殊異語境，致使它顯得面目模糊、零星破碎且定位不清。為了盡可能地勾勒與釐清它，我們得極力追溯其蹤跡，更有必要適時結合東西方紀錄片的歷史與美學、實踐與理論等脈絡及方法，於直

專題 當代影像的感覺結構：集置、編排與系列性

線發展與葛里遜式史觀之外²，重構一個替代的、另類的甚至是新的臺灣紀錄片史。

翻閱臺灣紀錄片史，如果暫且撇開日治時代不談，1950年以降紀錄片的產製皆由國民黨的黨政機器所把持：隸屬國防部的「中國電影製片廠」專拍軍事新聞片與軍事教育片；臺灣省政府控制的「臺灣電影製片廠」則拍攝社教新聞短片（郭力昕，2012：319）。此種為國家機器宣傳的紀錄片產製結構強勢主導了臺灣紀錄片發展將近30多年之久，直到獨立紀錄片在1980年代——即本文一開始提及的相關影片——靠著電子攝影機介入社會場域興起一連串反主流影像行動之前，嚴格而言能冒鋒突圍的影像事件甚為有限。由此脈絡來看，從上述相關論文，可以發現論者之所以一再強調1980年代紀錄片的政治意義不是沒有道理的，甚至以之作為構築臺灣紀錄片主要論題與架構之一。其中，聚焦於底層人民（邱貴芬，2005：73；Chiu，2007：18）與現實主義影像（郭力昕，2012：316）便是兩類重要的研究重點。不管是底層人民還是現實主義影像，兩者都試圖對1949年以來遭到國民黨扼殺的紀錄片進行系譜的重建。更確切而言，一邊針對的是給予無聲的人民發言與表達觀點的紀錄片，另一邊是凸顯影片的政治性話語能力，而那些——尤其是產製於1970-85年之間的電視紀錄節目如《芬芳寶島》、《美不勝收》及《映象之旅》等——訴諸感性、浪漫懷舊、或散文腔調的抒情勵志式的紀錄片，則被視為難以看到社會真實面貌與現實社會問題的作品（李道明，2007b：171；郭力昕，2012：320），不列入此系譜中。值得強調的是，此一核心研究趨勢雖以1980年代紀錄片為主要對象，但多位論者亦不忘將其系譜源頭往前追溯。陳耀圻於1960年代中旬從美國返臺拍攝一部有關退役士兵在花蓮溪谷石地上搬運石塊，以同步於當時北美洲的「直接電影」（Direct Cinema）思維拍攝荒野中勞作、流放及寂寥的百姓生存樣態的著名短片《劉必稼》（1966），即被公認為是開啟戰後臺灣現實主義美學，甚至紀錄影片現代性的力作（李道明，2007b：170；郭力昕，2012：320）。以此架構來審視底層性與政治性——實則是折射政治意涵——的現當代臺灣紀錄片，尤其是從1966年的《劉必稼》到1980年代獨立紀錄片的崛起，可以發現這之間明顯存在著一道斷裂、落差與空白。我們如何重新看待與詮釋這一段外於1960-80年代底層性與政治性紀錄片的歷史？換言之，關於1970年代乃至1980年代之間所展露出的其中一種——被李道明與郭力昕視為——浸染於感性、浪漫懷舊、或散文腔調的抒情勵志式，卻缺乏社會關懷與現實社會問題的作品，這些更確切而言大多由攝影家張照堂掌

2 除了上文提及郭力昕的〈濫情主義與集體的「向內省察」現象〉（“Sentimentalism and the Phenomenon of Collective ‘Looking Inward’: A Critical Analysis of Mainstream Taiwanese”），李道明的相關研究，包括其著作《紀錄片：歷史、美學、製作、倫理》（2013），亦以葛里遜紀錄片史觀作為論述命題（李道明，2007a：67-68；2013：106-07）。

鏡與音像構成，並在國民黨所經營的中視播出的紀錄片，我們該如何重新面對、繪製與評斷這些已經不同於過往的政治宣傳片，且大量拍攝底層人民及其生活的作品在臺灣紀錄片史的確切位置？不具備現實主義美學意義的指稱，是否就足以概括這些恰好出現在鄉土文學論戰與「文化造型運動」的時代的影片？有關張照堂對作品的聲音與影像、題旨與素材的處理，是否僅是感性、懷舊浪漫及抒情（言下之意就是指美學多於政治之涵義），還是別具一種超越現實主義的多義性表徵？

奠基於此問題框架，張照堂拍攝於1970年代的幾部影片如《紀念·陳達》、《再見·洪通》及《王船祭典》，不僅有重塑1980年代以前的臺灣紀錄片藍圖之意義，更對思辨政治與美學、現代性與寫實性等面向具有推進作用。《紀念·陳達》、《再見·洪通》及《王船祭典》是張照堂於1968年進入中視擔任攝影記者所拍攝的其中三部紀錄之作。《紀念·陳達》與《再見·洪通》分別於1977年和1978年拍攝完成，部分影像曾以《陳達的恆春民謠》與《洪通的傳奇》為題在中視的《六十分鐘》節目上播出。³ 其中特別值得強調的是，《再見·洪通》與《洪通的傳奇》之間的差異，除了張氏於多年後加入匈牙利音樂家的曲目及黑白靜照之外（後文會提及），基本上保留了動態影像的原貌。縱使張照堂於2000年重新剪接與配置這兩部紀錄片，但不可否認的是作品的影像素材全部源自1970年代。此點無庸置疑。這些物質條件，足以讓本文重新檢視影片在當時尚未被思及的許多論題。以當時臺灣紀錄片的意識型態結構和產製系統而言，這幾部生產於中視的紀錄片，最顯著不同之處，在於拍攝者將鏡頭對準素人藝術家與民俗宗教活動（而非和黨政宣傳有直接相關的情事⁴），以之作為作品題旨。其次，這幾部紀錄片略去具有說教、解釋、宣揚等意圖的畫外音，取而代之的是透過配樂與影像、音樂與人物、修辭手法與風土地景之間有關同步和非同步的配置來擬構某種異質音像的效果。這幾項將各類不同元素納入的音像特徵，一方面映現出1970年代現代派與本土尋根文化有關的特殊且複雜的背景脈絡，另一方面則和張照堂身為攝影家的影像創作手法與藝術觀念脫不了關係。後者對於思索1970年代紀錄片的表徵尤其重要，也是極為鮮明特質之一。因此，如果欲闡釋張氏的紀錄片及其時代關聯，絕不可忽略其攝影風格和結合各種藝術美學構成有關的課題。換言之，此一有關1970年代紀錄片與尤其攝影之間有關現實與現代、在地文化與美學實驗的結合、影響及轉化，異常關鍵，缺一不可。

3 這些有關影片拍攝與播出的詳細資訊，來自張照堂與筆者之間的電郵內容（2013/6/19、2013/12/12、2014/1/1）。

4 「大概是因為我時常不太安分，拍的東西有點古怪，長官覺得我最好不要去拍重大的新聞，免得出問題，因而我常跑的是文化、運動與生活路線。在中視待的前一、兩年都在跑新聞，後來因為公司週日下午有空檔，需要做點節目來填充，新聞部經理張繼高先生就要我負責這半個小時的時段（指《新聞集錦》）。」（張照堂，2012：55）。

三、張照堂的現代主義影像思維：從攝影到實驗創置

攝影和紀錄片這兩種影像創置，縱然無論就媒介屬性、表達內容還是創作型態而言均截然不同，卻在張照堂漫長而堅韌不懈的創作生命中，分別占有舉足輕重的位置：在運動與靜止、聲響與時間、個人與集體之間相互作用，相輔相成。當1962年的張照堂還只是一位大一學生的時候，他在臺北縣的荒野與街頭所拍下的一系列凸顯失焦、搖晃及無頭者影像、並於3年之後發表在和啟蒙老師鄭桑溪合辦的「現代攝影雙人展」上的著名照片，靠著一種——郭力昕在〈大音希聲，大象無形：論張照堂的攝影藝術與生命風景〉這一篇闡釋張氏現代主義攝影風格的文章中所論及的——交雜著「試圖掙脫苦悶的抵抗與救贖之道、沉思的壓迫性與窒息感」（郭力昕，2011：23-24）的特異影像造形，孤傲地在彼時的攝影界崛起，一鳴驚人。這一刻的張照堂，浸染於超現實主義、荒謬劇場、存在主義等西方現代派藝術及搖滾樂的洗禮中，在靜照中框構去形體的主體，凸顯形而未形、形而失形的身體圖像。1966年，他以洛夫的詩作《石室之死亡》在「現代詩展」上，發表了一件以照片疊印的自拍特寫上罩以玻璃櫃的同名作品：放大的雙眼神情嚴肅，炯炯有光——這與鮑德威爾（David Bordwell）在分析現代主義影片時論及反思主體的「平面鏡頭」（planimetric shot; Bordwell, 2005: 150）概念，十分貼切。⁵ 1967年，應黃華成之邀構思了一部題為《日記》的8釐米短片⁶，張氏發表於《劇場》雜誌舉辦的第二次電影發表會中⁷：10分鐘的影片共有5、6個段落，其中一個段落描繪一位臉面塗抹白粉的男子，用放大鏡在一張小學畢業紀念照上找人，扔掉靜照接著翻牆跳走離開的過程。從以無頭者為視覺母題的照片、《石室之死亡》到《日記》這些靜態與動態影像的作品，連同張照堂在中視值班的某個1970年夜裡利用16釐米攝影機，將速度設定為每秒兩格所拍攝，並於後製時加入希臘電子音樂家范吉利斯（Vangelis）的《脈衝星》（*Pulsar*）為配樂的情況下，完成的一幅凝望鏡頭、伸舌頭、扮鬼臉等姿態的自畫像《剎那間容顏》（1976年剪輯完成，當時並未公開發表），無

5 對鮑德威爾而言，此種直視畫面（觀眾只能看著它）並凸顯反思意識主體（觀眾甚至成為被凝望）的平面鏡頭在1960年代「為導演提供一個締造假抽象構圖以強調影像人工性的機會。那段期間，好萊塢正開發爆破技術及特殊效果，為電影奇觀中重注生機，而平面鏡頭為藝術電影注入沉默、卻獨特的奇觀。」（Bordwell, 2005: 150-51）。

6 這一部近乎傳奇色彩而今人們只能通過圖像來想像的短片，筆者曾向張照堂追問其下落。張氏的回覆：由於片子製作的年代太過久遠，已佚失。

7 《劇場》雜誌，不僅於1965年元月開始連續3年自費出版共9期（第7、8期合刊）主要譯介自歐美日電影與劇作的文章，更分別在1966年2月與1967年7月在耕莘文教院與臺北國軍藝文活動中心舉辦兩場電影發表會。放映的影片分別有8釐米與16釐米兩種規格，除了張照堂的《日記》，計有莊靈的《延》與《赤子》、黃華成的《原》、邱剛健的《疏離》（礙於主題，影片並未獲傅良團神父准許放映）、黃永松的《下午的夢》，及張照堂幫忙黃華成拍攝的《實驗002》等共11部作品。《劇場》電影發表會，堪稱是國內影史上首次出現創作者有意識並集體地發表實驗短片的活動。第5期《劇場》雜誌刊有相關評論文章。

可諱言，這是創作者有意識地透過鏡子和鏡頭的佈署，對自我開展反身化（réflexivité）、解形化及再形象化的實驗之作。從1960年代至1970年代初期的張照堂，從攝影、複合藝術裝置到尤其是實驗短片，顯然除了彰顯出帶有西方現代主義表徵的反身性機器裝置的概念外，更不斷藉由一種強制性且置換性的修辭語彙（放大、重複曝光、加速、配樂、晃動、模糊、色彩疊映等），對自我——這一個以人形為外在輪廓的主體——進行反覆的查驗、檢視、掃描：張氏似乎想透過由外而內、由內而外、上下顛倒的層層影像試驗，提煉出一幅多重性自我，甚至某種「偏現實⁸」（pararealism）的圖譜。

此趟自我追尋的影像之旅彌足珍貴，它並非僅抽象地呈顯出——如同一些評論者認為的——一種藝術家在邁向成熟期所必然展露出的憤怒和憂鬱的青年狀態（郭力昕，2011：24-25），甚或連張照堂自己都認定為不過是「迎向虛無」與「起病的診斷紀錄」（張照堂，2012：54, 56）。這些不免沾染些沉鬱卻始終不失反思甚至摻雜了戲謔和荒謬味道的影像，骨子裡絕非——如陳映真以「許南村」之名曾對《劇場》雜誌演出《等待果陀》後撰文撻伐——西方現代主義移置到1960年代的臺灣時，只體現出陰萎、薄弱、低能、自虐狂、自我感傷，並捨棄民眾的精神生活之結果（許南村，1965：268-70）。情況恰好相反。值得強調的是，我們無法全然將張氏此種極具現代主義特質的影像表現，和效法西方文學技藝與母題而崛起於戰後臺灣文壇的現代派小說，視為是同一種向西方學習、既不體現弱勢又不彰顯抗議也無對峙精神的藝術表現形式（邱貴芬，2007：213）。對張照堂而言，他和當時許多透過《劇場》雜誌開啟接觸西方影像藝術的青年人一樣，其實都沒辦法直接在電影院觀賞到這些歐洲「新浪潮」影片，只能藉由刊載於雜誌上的相關圖片、劇本與翻譯文章間接地想像現代主義影像。這雖然明顯地與文學創作（如《現代文學》）與繪畫（如「五月畫會」、「東方畫會」）逕自展開西化運動，並引起極富影響力的論戰之物質基礎與結構關係無法相提並論，卻無損其影像創置的潛在意義與作用力。如果張照堂有意識地以多形態頭顱為視覺母題的影像創置，竟巧合地與同一時代歐洲創作者——如雷奈（Alain Resnais）在《廣島之戀》（*Hiroshima mon amour*, 1959），呈現遭受原爆的日本婦女的直視畫面；抑或，高達（Jean-Luc Godard）在《賴活》（*Vivre sa vie*, 1962）中以愛倫坡（Edgar Allan Poe）的「橢圓形肖像」（The Oval Portrait）寓言，來講述面對鏡頭的女性特寫在資本

8 這個概念並非筆者所創，乃是李鴻瓊教授用來強調張照堂作品中的偏離性質及其對邊緣現實的倫理關照，甚至可呼應臺灣對西方範式（藝術典律）的偏離之概念。此概念的討論來自李鴻瓊教授與筆者之間的電郵內容（2013/12/16）。

專題 當代影像的感覺結構：集置、編排與系列性

主義的悲劇命運⁹——是可相互比擬的話，這是由於他們的作品皆出自對戰後社會境況的介入、反思與批判。在臺灣這一個同時糾結著白色恐怖、西方思潮與「中華文化復興運動」的年代，縱使張照堂這時期的影像表徵與形式語彙顯然並未徹底脫離個別形體或自我形象的塑造，連同《劇場》雜誌電影發表會的短片（若僅以目前可在市面上找到的莊靈的《延》與《赤子》這部以妻子、小孩、父親為所述對象的家庭影片為例），卻以無甚根基的現代主義影像創作弔詭地彌補了1960-70年代初期只見政治宣傳影片，但鮮少有記述社會個體與民間百姓生命故事的積極意義。¹⁰ 更難得的是，它還展現出一種抵抗當時政治社會鬱悶情境的奇異而有效的語言（郭力昕，2011：27）。筆者需加以強調，有關影像何以不同於文字創作，不必然落入因現代主義化而遭抨擊的關鍵因素之一，在於它是能夠——如帕索里尼（Pier Paolo Pasolini）也於1960年代針對電影語言所論辯的那樣——直接通過具體的與當下的現實，來表現實存處境。換言之，即是以環境、姿態、記憶等現實向度來表達理念（Pasolini, 1976: 47-76）。這也就是為何此種直接取自現實語脈，並具政治抵抗作用的奇異語言，特別值得重視：當所攝主體（特別這涉及的是創作者本人）決定將其目光直視鏡頭或攝影機產生鏡像效應之際，這絕非偶然，而是意味深長。面對處在戒嚴令下的臺灣，創作者介入日常生活的影像，顯然試圖創置出一幅多面體形象，來質疑與看穿單面向的現實世界；而從平面鏡頭、鏡像效果到多頭疊印的影像佈署，無非就是在凸顯多重態（multiplicity）與伺機而動的伏流形體。這不僅是透過多頭者（從想像個體到被國家禁錮的實存公民）對無頭者（被剝奪身體與思想自由的人民）的棒喝：「是該好好覺醒的時候了！」；更重要的是，甚至激化出對去頭者——也就是專制政權首腦進行斬首——的想像。張照堂此種對多頭者、無頭者乃至去頭者的形體擬構意義非凡，寓意十足¹¹，甚至可謂是以在地實踐重新組裝，且轉化了無頭身體（Acéphale; Bataille, 1995: 12-14）——這個被巴塔耶

9 另外，在高達另一部影片《中國女子》（*La Chinoise*, 1967）裡，男女主角們面對鏡頭輪番背誦與闡述馬克思主義和阿圖塞（Louis Althusser）政治教義的畫面，亦為重要影像代表之一。

10 白景瑞完成於1964年並遲至2004年才被意外發現的黑白紀錄片《臺北之晨》，似乎是一個例外。關於這部描繪臺北某日早晨市井小民生活面貌的短片，林盈志有詳盡的文本分析（林盈志，2007：50-55）。

11 無頭、去頭、斷頭，常是論辯中國主體性的重要議題。1960年代的藝術家對此視覺母題進行創作的，不只有張照堂，還有顧福生一系列以《人》（1960）為題的油彩畫。顧氏畫作中的頭顱，顯得模糊。有關此主題的研究，魯迅在日本學醫時提到在課堂上看到中國人遭砍頭的幻燈片繼而引發他投入文學以改造民族，乃是最有名的案例之一。從周蕾（*Rey Chow*）的《原初的激情：視覺、性慾、民族誌與中國當代電影》（*Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, 1995）到劉禾（*Lydia H. Liu*）的《跨語際實踐：文學、民族文化與被譯介的現代性（中國，1900-1937）》（*Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity: China, 1900-1937*, 1995），都曾對此發展了許多啟發性極高的理論反思與概念。白睿文（*Michael Berry*）亦就陳界仁的攝影和影像藝術乃至舞鶴的小說《餘生》等重要華語作品，撰寫了《痛史：現代中國文學與電影中的創傷》（*A History Of Pain: Trauma in Modern Chinese Literature and Film*, 2008）。在第51期《藝術觀點ACT》季刊（2012年7月）中，蔣伯欣的〈物體、身體、與形體：現代藝術在70年代臺灣的視覺構形〉與龔卓軍的〈臺灣藝術中的現代主義起於何時？以吳耀忠與70年代為線索〉兩篇文章，則以吳耀忠的油畫《山路》（1984）延續此論題。

(Georges Bataille) 在法西斯政權逐步鯨吞1930年代的歐洲之際，所致力思索的概念。確切而言，若擴大闡釋這個失去頭顱圖像的政治寓言，相較於法國哲學家處處彰顯暗黑殘酷的超現實意念，張氏的無頭者與去頭者並非僅效法巴塔耶去除理性與組織統治集團之思維（法西斯政權的崛起，弔詭的即為此一表徵的體現）以對抗臣服於理性的奴化態度，更具有召喚潛藏在身體與思想的反動因子，飽含政治性的力量。

是故，這個表面上看來帶有負面、逃避性甚或形式美學的無頭和去頭形體，具有深刻涵義。從形式切入模塑寫實材料，抑或，由可觸可感的身體行抽象造形，即是身為跨越多方藝術領域進行創作的張照堂與生俱來的一種取材、擬構、創置現實世界的感性力量。縱使自己在多次訪談中表明從不想重複相似創作手法與型態，甚至在《臺灣攝影家群象：3張照堂》一書裡的作品年表中以1974年的「攝影告別展」作為創作分水嶺，清楚載明：「與不能明確的自我告一了斷」（張照堂，1989：年表（無頁數））的宣示昭告大眾與過去的自己告別，並邁向「社會寫實攝影」（張照堂，1989：年表（無頁數））。如果「不能明確的自我」表示的是，張氏1960年代至1970年代初期深受西方現代主義薰陶的存在、荒謬及自我感傷的前成熟期之藝術家特質，在筆者看來，它們不只沒有在告別展後煙消雲散，甚至更沒有和整個1970年代他同時致力於以民間作為創作題旨與方法的紀錄片（散狀地出現在《新聞集錦》、《六十分鐘》、《芬芳寶島》等）和攝影（總結在1983年的《恩寵與寬容》與1986年的《逆旅》）一刀兩斷，而是持續附著在其兼具高度冷冽與詭譎風格、敏銳與感性特徵的影像實踐和思想裡。¹² 就此一面向來說，當張照堂在幾個訪談中談及這兩個創作時期的差異時，其實也透露出某種不確定性與曖昧性：從概念性

12 這也就是為何縱使對張氏作品如數家珍的郭力昕，在〈大音希聲，大象無形：論張照堂的攝影藝術與生命風景〉裡會如此論及：「從個人的層面來看，進入壯年的張照堂，多少揮別了1960年代那個苦澀、憂鬱、憤怒的藝術青年狀態，走進社會與工作的現場，接受機會與挑戰，也大量地展現自己各方面的才華，並因而可以比較具體地觸摸、揣摩臺灣社會的肌理與脈搏，不再僅僅停留於抽象地再現個人的或全社會的精神苦悶」，卻也不得不概括出「儘管這個時期（指1970年代）的張照堂，與青年張照堂的攝影，在題材或方向上顯出開闊與多元，但他一向的視覺風格和冷凝特質，卻始終是一致的」結論（郭力昕，2011：24-25）。（粗體為筆者所強調）

專題 當代影像的感覺結構：集置、編排與系列性

往紀錄性發展確實是出現了，但這並不同於現代主義與回歸鄉土之間的牴觸。¹³ 換言之，張氏一再指稱自己在每一段創作歷程是為了不想重複同樣創作模式和內容，而不斷處於變換狀態。但是，這同時也代表著創作階段之間的轉化、結合與混融。就攝影而言，這指的是1970-80年代中期，他同時融合冷冽、詭譎、突梯的視覺風格，與厚重、溫暖、素樸的人文質地及精神——也就是集真實、虛擬、幻境於一體——的現代主義攝影，體現於《恩寵與寬容》及《逆旅》（郭力昕，2011：24-27）。而在紀錄片方面，《紀念·陳達》、《再見·洪通》及尤其《王船祭典》，最能體現張照堂此種並非完全從現代派抽離、並轉向記錄真實生活的創作路徑，且是一種同時巧妙連結觀念性與紀實性、風格實驗與本土文化題材、現代派與在地實踐的音像紀錄型態。整體而言，自從張照堂進入中視及舉辦了「攝影告別展」之後，其影像內容丕變，相較於過往的攝影無可諱言確實出現了更多取材於社會真實場景的影像事件。但是，唯一不曾變更的是：他將外在現實的人事物揉塑為某種渾然天成的造形影像之卓越能力。此種有關張氏的紀錄片表徵，和他體現於《恩寵與寬容》及《逆旅》的攝影之眼是如出一轍的¹⁴：即便他對準的是日常生活現實世界中的人事物，但當觀閱者接觸其靜照的第一時刻，引人注目的往往是殊異框構的影像世界與氣氛。簡永彬為張氏的《臺灣攝影家群象：3張照堂》所作的文章〈「攝影裝置」：張照堂作品試讀〉花了不少篇幅來論述照片（如〈屏東·佳洛水·1983〉、〈陽明山·擎天崗·1985〉、〈萬華·1986〉等）的視覺角度、三角線構圖及攝影架構等面向所引發的不安定感、疏遠及怪異，堪稱是闡釋此一面向的最佳代表（簡永彬，1989：「攝影裝置」（無頁數））。¹⁵

13 例如針對李道明與許碩舜問到為何於1970年代走向報導紀錄影片和攝影，張照堂是這樣回覆的：「覺得這些東西（指「攝影告別展」時期的作品）有點兒重覆，而重覆就沒有意思，也覺得挺容易的，只要有個意念去做就好，不是很能夠滿足，因為已經滿足過了，再玩也是類似這些東西，不像第一次做的那樣有樂趣。因此覺得沒甚麼必要繼續走這個方向，就自然停下來了。」（李道明、許碩舜，1993：38）；另外在回答賴瑛瑛的相關提問時，張氏的答覆更具體些：「當我在藝術家畫廊展出『攝影告別展』後，意味著告別概念性攝影，開始走向紀實、〔紀〕錄的攝影，因為我不想做重複的東西，若一味重複早期概念性攝影反倒變得無趣了。所以才逐漸轉向對臺灣本土現象、人文環境之專題報導及〔紀〕錄片的拍攝，例如中視的『新聞集錦』、『新聞眼』等。」（賴瑛瑛，1994：32）而在同一個訪談中，當賴瑛瑛問及有關1970年代回歸鄉土對創作風格的影響，藝術家的回應則非常值得玩味：「1971年我國退出聯合國的事件，就整體文化環境的衝擊而言，對自我文化的省思確實助長了鄉土運動的興起。對於當時現實的困惑不滿，進而反省、批判，在諸多的文學藝術作品上均有所見，例如席德進的臺灣寫生及林懷民的《薪傳》等作品均是，然而我個人認為現代主義與回歸鄉土彼此間並不相衝突。對個人創作而言，早期的荒謬主義，質疑精神一直都存在於現實回歸的作品內容中，此外藝術家個人生活的心得經驗、政經社會環境的刺激等，對自我的創作反而有更直接的衝擊，與鄉土運動的表相是不相干的。」（賴瑛瑛，1994：31）。（黑體為筆者所強調）

14 當張照堂1986年發表《逆旅》接受焦雄屏的訪問時，他談到攝影風格的改變：「從現代主義留下的對人、事、生活的荒謬感一直在，如今仍在用這種觀點透視現象、人、物。像此次『逆旅』展覽，就有許多疏離感覺的作品，雖然根本精神已有變化——現在受過生活與社會的洗鍊，比較從『人』出發去探討，不像大學時代只重個人，少談社會，是一種非現實的眼光，缺乏真正生活的血肉。我現在回想那個時代是好的，雖然批評那些表面不健康的意識，但到底從那裡學到經驗。」（焦雄屏，1986：94）。

四、1970年代紀錄片的民間樂音：現代派鄉土的異卉奇花

如此一來，如果張照堂1970年代之後的攝影並非全然符合「社會寫實攝影」範式¹⁶，而較傾向於融合不同異質元素的現代主義攝影（郭力昕，2011：20），那麼值得我們進一步追問的：不同於前一階段張氏多以個體形象為創作的方法與型態，這一個時期由他和電視團隊所拍攝的紀錄片又體現出甚麼樣的影像精神和思維結構？從1970年代的《新聞集錦》、《芬芳寶島》、《六十分鐘》到1980年代初的《美不勝收》和《映像之旅》等新聞雜誌節目，張氏跑遍海內外，一方面採訪了各個領域的藝術工作者和藝術家（例如第一位華人記者王小亭、巨人張英武、林懷民、音樂家馬水龍、溫龍信、朱宗慶、民間歌手陳達、畫家莊喆、廖修平、李錫奇、江漢東、朱為白、素人畫家洪通、吳李玉哥、謝孝德父親、攝影家張國雄、凌明聲、郭英聲等）；另一方面，則是先後與黃春明、杜可風、雷驤、朱全斌、阮義忠及蔣勳等人合作，攝製了許多和鄉土、民俗、鄉鎮族群、文化、藝術等題材相關的專題報導（如《李光輝返鄉：往事如煙》、《古厝》、《美濃：油紙傘的故鄉》、《大甲媽祖回娘家》、《祭典之美》、《礦之旅》等）（張照堂，2012：55-57）。回顧這些和本土文化與歷史議題密切相關的紀錄影片，其脈絡在一定程度上顯然和1970年代臺灣處在內外政治局勢的高度動盪和嚴峻挑戰（「保釣運動」、中華民國退出聯合國、先後與日、美兩國斷交等重大事件），由各個不同的文藝雜誌（如《夏潮》、《雄獅美術》、《藝術家》等）、藝術領域（文學、美術、攝影、雕刻、建築、舞蹈、音樂等）、大眾傳播媒體（《中國時報》、《聯合報》、臺視、中視、華視等）對有關西化與在地化、現代化與傳統所開展的一場激烈的文化主體反思運動和考古工程密切有關。這意味著1970年代所代表的重要意義，不僅是對國族定位的重新省思，更催生出一股來自民間各地反思現實和回歸土地的浪潮。張照堂雖曾在與賴瑛瑛的訪談中，自認這時期拍攝的紀錄片與鄉土文化運動無絕對關聯（賴瑛瑛，1994：31）。¹⁷ 但無可置疑的是，像他這麼一位在文化與創作意識上高度自覺的創作者，顯

15 簡永彬這一段文字，可作為代表：「用這個角度，我們一張張剖視張照堂的作品，不難發現，這個社會所逐漸下降的道德感與價值感，正重疊在我們日常的視覺慣性上，它所帶來的是那種不可自拔的現實失落感，那種痛切的感受，透過冷靜、透晰的攝影重現，一件件地逼視過來。如此，攝影者視覺空間的取向受到影響，攝影者的關懷由熱情變成冷靜，攝影者不得不承認無法掌握紛亂現實的無奈，攝影行為也就漸漸地孕育個人『日常慣性—第二空間』的視覺，而開始浮游在一己想像的時空中。在張照堂的作品中，不難發現這種感覺，攝影者本身的立場由充分介入而成為冷眼旁觀，但意念卻又輕易地滑入客觀存在的被寫體，產生一廂情願的主觀感受。在真與假、有情轉無情、介入與疏離之間，這種攝影取向的矛盾，可以說是其攝影行為的特性。」（簡永彬，〈「攝影裝置」：張照堂作品試讀〉，1989，〈無頁數〉）。

16 對郭力昕而言，若以「寫實主義影像」的框架來檢視臺灣紀實攝影史，1970年代中期以前的攝影家（如從鄧南光到陳石岸等）雖拍攝了些現實題材的影像，但仍難脫離沙龍畫意的基調。值得強調的是，郭氏所論及的1970年代鄉土寫實攝影與專題攝影的創作者名單（如王信、梁正居、林柏樑、黃永松、阮義忠等），並未提及張照堂（郭力昕，2012：318）。

17 相關細節，請參見註13。

專題 當代影像的感覺結構：集置、編排與系列性

然是無法逃脫於這一個張力、動力及影響力皆十足的時代巨網。這時期最關鍵的課題之一，乃是如何從1950年代末以降至1960年代席捲全臺的西方文化思潮，轉向對自我現實世界的重新觀照，尤其是體現在對於傳統文化乃至歷史、社會與政治等層面的反思。1970年代的現代詩與鄉土文學論戰中，涉及現代主義與左翼現實主義、民族意識與鄉土想像、政治性與社會性等面向，乃是其中一大焦點。而美術界的省思，特別是對於來自民間的藝術（如素人藝術家）與「文化造型運動」的論辯，亦是熱鬧非凡。藝術家朱銘、陳達、洪通、許王與廖瓊枝等人不見西化痕跡的本土視覺造型與表演藝術，引領風潮。而1970年代中旬陸續在《雄獅美術》與《夏潮》上對民俗事物、傳統文化及尤其是人體造型等議題撰寫文章的王淳義與蔣勳等作者，則著力思辨一種可見、可感、可觸且具未來性的在地文化形構之命題（如文化民俗的塑形、批判的現實主義精神、反映人物處於的歷史社會境況中之性格面貌與情感精神等）（王淳義，1976：89-93；蔣勳，1979：93、107）。這些議題多是針對民間藝術、傳統文化活動與視覺藝術作品，對當時的電影及尤其是紀錄片而言亦饒富啟迪意義。雖然篇幅不多也無法形成推波助瀾的效果，但就某種程度而言，此種對於電影與紀錄片的本土文化形構之初步論辯，其實在1970年代已見端倪。這除了具有彌補與修正爾後某些評論認為相較於其他藝術領域積極展現出自我文化的省悟，電影卻顯得落後之論調（小野，1986：240-41），也展現出銜接1980年代初臺灣「新電影」乃至獨立紀錄片的正面意義。從此語脈來檢視張照堂的《紀念·陳達》、《再見·洪通》與《王船祭典》這些可被視為民俗採集的影片，其意義顯現出創作者如何獨樹一幟地融匯現代派技藝與本土現實事件的影像思想。更重要的還有，為產製於複雜年代的臺灣紀錄片，樹立了一種尚無法被明確徹底離析為底層性與政治性、卻同時集合城市與鄉野、個體與群眾、日常與超寫實等向度的殊異影像類別。

《紀念·陳達》，是張照堂與中視電視團隊重新踏上許常惠和史惟亮於1967年因「民歌採集運動」的緣故而在恆春發現陳達彈唱月琴的足跡，於1972年首次南下屏東拍攝當時已近67歲的老者。¹⁸ 這部曾在《六十分鐘》部分播出的紀錄影片，張氏於2000年將分別在1972年和1977年拍攝陳達的畫面進行重新剪接並加上照片，以不同質性的影像構成向已故藝術家致敬。影片的開場即是驅車前往鄉下、在日光下穿越一片片自然景緻的畫面（山脈、樹林、農田、水牛），接著以伸縮鏡頭捕捉出現在路上的一

18 張照堂究竟是在1971年還是1972年南下恆春探訪陳達？紀錄片裡以字卡「屏東 恆春 1972」揭開影片序幕，但在載於作者網站《新哆拉老師的又一天》上的舊作〈陳達歲月：陳達（3）〉卻寫的是1971年。文中寫到要求陳達在炎陽天下走在路上（引起老者抱怨）的描繪，剛好符合紀錄片開頭的景象。相關細節，請參見<http://changchaotang.blogspot.tw/2006/04/3.html>。（2014/1/1瀏覽）

位揹著月琴、穿著白色圓領內衣與藍短褲的陳達。攝影機跟隨他，進入屋子內外，開始記錄端坐在藤椅上的音樂家彈奏一曲又一曲的恆春調。這幾首現場演唱帶有頌揚和勸世味道的歌謠，一邊禮讚國家政府建設、公僕表現和遠到而來的客人，一邊則娓娓道來一己對姻緣、傳宗接代、未來生活的描繪與想像。張照堂的鏡頭焦點，如同快照，緊鎖著陳達演奏時的神情和撥弦姿態，但亦不忘拍攝家中簡陋物件（牆上的符咒、雨傘、神臺等），尤其在他彈著〈思雙枝〉即興唱起「甚麼人在遊覽／你的心頭就會清／光復後才建設的總統八大景」之際，攝影機離開主角，長時間地捕捉位於陋室旁農村崎嶇不平的路上路過的幾隻乾瘦水牛、牧牛的婦人、孩子們。比較歌曲內容與現實景象，對比實在強烈。張照堂藉由音像之間的落差，體現陳達身處底層的生命狀態。若我們將此段落視為某種政治批判，也不為過。陳達謳歌生命，慷慨激昂，但他一生歷經波折，29歲時患病右眼盲瞎，終生未娶，最終更命喪車輪下死於非命。影片的下一個場景：1977年，陳達應邀北上演唱，張氏拍攝坐在關渡河岸邊裹著冬衣、戴著帽子彈唱的老音樂家。一首歌謠才剛完畢，緊跟著接上一張陳達托腮與牆上掛著陳廖全（導演的姑婆）特寫照的黑白靜照，引導進入這時更顯老態的月琴歌手在臺北的「稻草人」餐廳裡面對李光輝彈唱的場景。當陳達當面歌頌李光輝的生命事蹟時，畫面字卡浮現著「二戰後最後一名倖存軍人 原住民 日本兵」，後者手裡拿著煙專心聆聽前者唱著彷彿跟他無關的故事。李氏的一生傳奇，阿美族人，原名史尼育唔（Suniuo，又譯史尼雍）、日本名為「中村輝夫」。第二次世界大戰時，他是「高砂義勇隊」的隊員，於1943年被徵召至印尼從軍，日本戰敗後獨自一人滯留印尼摩羅泰島上的蠻荒叢林中渡過30年，直到1974年底被發現，隔年被送回臺灣。但他回鄉不到短短幾年的時間，就由於肺癌在1981年病逝於臺東縣東河鄉。¹⁹ 這兩位於1970年代相遇的人物都喧騰一時，一位是在年近古稀才被挖掘的素人歌手，另一位則是去國幾十年的戰士，他們同樣經歷日治，年輕歲月時的所作所為幾乎無人問津：陳達承習古調琴藝收放自如，而史尼育唔則是飛奔沙場；顛沛流離的生命讓老歌手信手拈來即興成歌，死守早已風雲變色的疆土卻使中村輝夫－尼育唔－李光輝的身分認同更顯今昔錯置的荒謬，沉默不語。兩人生命的另一巧合：皆於1970年代人們激辯在地文化藝術與國族身分定位的浪潮中被聚焦，他們其實都難以適應新生活，最後甚至皆匆匆離世，無法終老。這也即是為何在多年以後張照堂在片中將陳達的背影、面露凝神的肖像照和多張紀實影像進行交叉並置，讓在當時只是一部呈現素人藝術家在現實生活及其即興表演的訪問短片，顯露出濃郁弔古的味道。

19 2013年第55屆威尼斯雙年展的臺灣館以「這不是一座臺灣館」為主題，參展藝術家之一白伯恩（Bernd Behr）的《時托邦》（*Chronotopia*），亦援引當年李光輝從印尼搭機回臺萬人簇擁的新聞片段。此作品的部分影像，即由張照堂提供。

專題 當代影像的感覺結構：集置、編排與系列性

如果《紀念·陳達》是一部記錄素人藝術家生命點滴及他遇見歸國戰士的短片，《再見·洪通》可謂是張照堂以較為特殊方式所創作的一部關於一位臺南畫家的影片。1970年，50歲的洪通決定投入畫作（期間也曾拜曾培堯為師），兩年之後他懸掛於南鯤鯓代天府廟前牆上的畫作意外，獲《漢聲雜誌》英文版（*ECHO Magazine of Things*）報導而開始引起關注。主編何政廣在《雄獅美術》（第26期）、高信疆在《中國時報》陸續大篇幅策畫洪氏專題，擴大了這股集民俗、神秘與詭譎於一體的素人繪畫風潮。由此來檢視張氏於2000年完成剪輯1974年、1976年及1978年的洪通影片片段，紀錄片開頭以匈牙利音樂家史真佐（Tibor Szemző）帶有高度詭異和不安旋律的曲目〈島嶼快照〉（*Snapshot from the Island*, 1987）引介正於畫作和畫具顏料散滿四處的屋內作畫的畫家，使得這部影片比起《紀念·陳達》不只彰顯出紀錄意義，更可見到張照堂運用音樂來烘托洪氏顯得奇特且異常神秘、近乎是超現實主義般的自動作畫時刻。張照堂既難能可貴地即時捕捉到洪通作畫靈感的顯現，也同時激發出拍攝者以一種對話的創作方式來回應在現場感受到的力量。除了張氏藉由音樂逼顯出作畫時不可思議的瞬間之外（文後論及的《王船祭典》可謂是將此創作手法推向極致的表現），亦以單一鏡頭疊加鋪排的型態，於景框內外，組成一個洪通超越了民俗藝術和民間藝術的界線、及匯融神奇人、獸、物造型與泛靈論的另類影像世界。張照堂對於這些影像之間的配置，可看出他致力想營造出某種奇異、非凡及超脫日常的力量。一種逾越寫實向度的視覺創置，呼之欲出。下一個場景，穿著白色短袖襯衫的畫家互換持筆的左右手在畫紙上由上而下依序寫出幾個大字，口中念念有詞，接著大聲歌唱。為了捕捉這一個幾乎既像是被神靈附體又似開壇作法的創作狀態，攝影家不停地在畫家身後兩邊取景，深怕遺漏了神啟般的任何一刻。當女記者用臺語兩次追問洪通「你現在畫的圖和剛剛唱的歌的意思一樣嗎？」的時候，畫家的回答出乎意料：「不，不一樣。」當記者請求洪氏解釋十個字形奇異的大字「天下國大山／明河森古文」時，藝術家只是說：「意思很深的……這無法解釋的，生命是無法解釋的。」他不只不正面回應，反而將難題拋給記者：「解釋出來，我有獎賞。」此刻史真佐的配樂再度響起，鏡頭重新瞄準作畫的洪通、牆上一幅幅畫著小人頭卻懷著不同身形（花、字、動物、無以名狀之形等）的素描、另一個房間裡倒掛的素描、由帽子衣服褲子構成的人形、及一張張彩色斑斕、造型奇特、不明符號的畫……。昔日這段有關洪通的作畫現場和不按牌理出牌的應答，化身為視聽檔案史，增添紀錄片的珍貴性。《再見·洪通》也剪入了1976年3月13日至25日，將洪通名聲推向頂點的「洪通首次個展」現場的新聞資料片片段：臺北美國新聞處林肯廳水泄不通，被觀眾簇擁包圍的藝術家現身。影片另一段呈現洪通的時間，字

卡顯現的日期是1978年：回到鯤江村的畫家此時風采不再，創作日漸減少，在五王爺廟做點小生意的妻子（劉來豫）則對身體不適、胃口不好的先生顯露擔憂眼神。顯然，從神奇、崛起到沒落是這部描繪洪通創作歷程的紀錄片的主要題旨，張照堂在影片後半段將洪通的活動影像和分別由他、李賢文、莊靈拍攝的靜照，並搭配柯恩（Leonard Cohen）的歌曲〈停在電線上的鳥〉（*Bird on the Wire*, 1969）組構起來的段落²⁰，如同歌詞所唱的「像午夜唱詩班裡的醉漢／我用盡自己的方式追求自由」，突顯出畫家以其獨特畫風崛起，猶如流星的風華，短暫而燦爛。

張照堂在《紀念·陳達》與《再見·洪通》體現出間接的政治批判與音像組裝的美學配置，但嚴格來講《王船祭典》才是將臺灣紀錄片型態推向到一種集結本土造形與實驗美學等複雜向度的代表作。不論就敘事題旨還是音像語彙而言，這部作品都展現出創作者巧妙結合攝影與電影美學、個體與群像、生活與儀式的非凡紀錄思維。它的出現，不僅使得一般強調客觀報導的新聞影片相形失色²¹，更是超越張氏所拍攝的同類型影片（如《大甲媽祖回娘家》）。²² 再者，這部影片對思索1970年代有關現代派與現實主義、社會性與實驗性等相關命題尤具啟迪意義。《王船祭典》是張照堂與杜可風合作攝製的影片，從頭到尾，採線性進程來記錄臺南縣安定鄉蘇厝村的「祭王爺」和「燒王船」的民俗活動，當中沒遺漏在祭典中同等重要的歌仔戲、布袋戲及宋江陣等活動。影片一開場，張氏以靜照攝影師現身，拍下主持祭典大禮的廟方主事人員集體合照的相片並搭配快門聲，作為這一部將以邁克·歐菲爾德（Mike Oldfield）的音樂曲目〈歐馬頓〉（*Ommadawn*, 1975）貫穿全程祭典的序幕，同時為影片有意藉停格與慢動作來凸顯照片特質的造形性埋下基礎。不像《紀念·陳達》和《再見·洪通》，《王船祭典》並無採用任何來自祭祀現場的聲響，一幕幕猶如直接從暗房顯影的畫面，從井然有序地安排各式神偶的手勢、阿嬤凝望的眼神，到成群結隊的善男信女跟隨酬神隊伍浩浩蕩蕩地巡禮，簡直像是張照堂精心彙編的攝影書。影片的突破，一方面是遠離了在記錄前述兩位民間藝術家時所維繫的客觀報導（雖《再見·洪通》已見創作者致力透過音樂來凸顯拍攝對象的用意）；另一方面，則將此紀實性的影像素材轉化為創作者能積極介入、主觀地重新創置宗教事件的作法，由此前所未有地展現出

20 當這部紀錄片以《洪通的傳奇》為片名在電視播出時，即配上這首柯恩的歌曲，沒有使用其他音樂。此細節的確認出自張照堂與筆者之間的電郵內容（2013/12/12）。

21 相關細節，請參見「臺灣電影數位典藏資料庫」中有關拍攝民俗祭典的臺影新聞史料檔案影片http://search.ctfa.org.tw/TFDBSearch/search1_form_post.php。（2013/10/02瀏覽）

22 張照堂認為《王船祭典》「不是實驗片，因為它『紀錄性』的情感和本質都在，只是以前沒有人用過這樣的剪接和音樂組合來表現民間祭典，它的觀點和精神仍然是紀錄性的。」（何貴鳳，1987：34）。

專題 當代影像的感覺結構：集置、編排與系列性

臺灣紀錄片鮮少的原創性與實驗性。如果探問此種同時呈顯客觀與主觀、寫實事件與形式實驗的影音構成，它的創作源頭之一，即是我們在上文論及張氏攝影的一種同時結合風格實驗與本土文化題材的音像紀錄美學。毫無疑問，《王船祭典》不只接續（甚或內化）了作者靜態影像的觀念系統，更是體現出此種雙重性的影像試驗和藝術思維如何在紀錄片中被如此密合，且展現出極具戲劇性與表演性的安排：現實所述事件提供實踐創作意念的存有場域，而創置手法作為重新構成影像主體的概念化範型。兩廂融合，尤其是在開始燒王船儀式，信眾開始顯得異常蠢動抓狂，及張照堂於此時突然插入連續好幾個描寫小孩朝紅氣球奔跑、幾位持香阿嬤的迷惘眼神、小孩在媽媽肩膀上安睡的慢動作鏡頭之際，蓄勢待發，一步步邁向高潮。從此段開始，張照堂告別了與黃春明一起合力拍攝的《大甲媽祖回娘家》的紀錄思維²³，體現出其強烈音像美學風格。當歐菲爾德音樂中的人聲、鼓聲節律為整艘陷入火海的王船助興吶喊之際，船舷的紙紮船伏和祭儀紛紛落下，風勢助長了火苗，船桅飛舞，並在迅速墜落前被停格拯救……。由於音樂、慢動作及停格的緣故，原本為了驅逐疾苦與災厄的宗教祭祀產生了轉變，在漫天紙屑、火花、塵埃飛舞如夢似幻的狀況下，化為兩個相互接合的事件進程：由抬神轎的信眾、祭司及乩童圍繞王船的狂熱，進入到信眾跪地祈禱、不可思議地從現實場景的儀式，進入到一種信徒出神忘我、乩童被神靈附身而變為他人的狀態。面對這些壯觀場景，拍攝的張照堂與杜可風當初也應該是被不斷突如其來的臨場事件所震撼。在筆者看來，這種力量，足可比擬一生未曾離開過超現實主義的尚·胡許（Jean Rouch）當年在《瘋狂仙師》（*Les maîtres fous*, 1955）裡，以近距離記錄迦納首都郊外鄉下百姓被神靈附身的儀式時，進而創置出的一種集行動、移情、主觀性及對殖民主義進行諧擬於一體的「通靈—電影」（ciné-transe）（Rouch 1978: 7-8; Yakir 2012: 410, 414）。²⁴ 由此，我們可以從攝影機運動、蒙太奇及音樂來判定，讓同樣受超現實主義影響的張照堂花費好幾個禮拜苦思剪接與音樂組構關係的《王船祭典》，既不可能屬於那種被動與觀察式的影片型態，更不會是單純而傳統的紀錄片，而是將交織著多種事件性、身體性及神靈性等向度推向主觀寫實主義（subjective realism）的視聽之作。張照堂匠心獨運，多虧靜照攝影這不可被磨滅的遺澤，《王船祭典》繼承了張氏1970年代踏查民間諸眾信仰的藝術信念與攝影行動，記錄一張臉、一抹眼神、一條皺紋，一個幾乎不可被言語轉譯只能形象化地呈顯的民間圖庫。可以這麼講，他

23 黃春明談及與張照堂合作拍攝《大甲媽祖回娘家》的答覆，值得抄錄：「他〔指張照堂〕的風格比較西方化，我則是比較本土化……他偏好西方的型式，比如說在《大甲媽祖回娘家》音樂的運用上，他就喜歡用B〔o〕b Dylan的曲子，我覺得如果能從頭到尾都用北管，『俗又有力』就很搭調。」（李道明，2000：74）。

24 有關《瘋狂仙師》的附身儀式，羅素視之為無意識的政治形式與反殖民主義行動的表現（Russell 1999: 218-29）。

連接、匯融與組裝信眾與現場、儀式與祈禱、祭拜與臉面之間的音像能力，猶如一臺可隨時調整焦距、速度及光圈的攝影機。換言之，張照堂具有一雙能出色匯聚觀察與感性、非凡與日常的超紀實之眼。另一個關鍵之處，在於《王船祭典》是從素人藝術家的個體發展至群體圖像的重要表徵，前者賦予後者形象厚度而使它具有被轉化的基礎：自我與群眾相互交融且彼此界線逐步消隱，民眾群像蜂起。此點非常關鍵。這尤其和「文化造型運動」論述中所不斷提出的一種建立具現實生活經驗、且輪廓可見可感可觸，甚至具反抗性的人民形象和形體，不謀而合。²⁵

值得注意的是，片末儀式中此種捕捉幾乎陷於無意識而狂熱的人民形貌，從清晰可辨的安分守紀的個體，逐步轉化為過度躁動、自由與解放的群體。從歷史事件的時間座標來看，此種結合煙塵花火的慢動作影像、又逼顯出庶民文化活力及其力量的爆發，同時將物理力量與超自然力量進行轉化與提升的影像事件，誇張一點的講法，我們甚至可將這種群眾場域及其踰越的民眾身體美學，視為是某種政治抗爭影像的表徵：一場在《王船祭典》播映數月之後，於1979年12月10日的高雄街頭上演的反抗事件（「美麗島事件」）。隔了幾年，1983年10月底陳界仁夥同幾位以黑布蒙上眼睛的友人，列隊行走在西門町街上突然大喊大叫、倒地不起做出呼天搶地的行為表演〈機能喪失No.3〉，即和張氏在民俗祭儀中所構建出的解放身體不謀而同。影片雖以線性方式拍攝祭祀大典，實則卻不斷放大與聚焦每位信眾不同的臉面與身體姿態；張照堂巧思雜糅著介於東方與西方、傳統與現代、現實與實驗等面向的音像特質，顯示出一種以農業社會、民俗祭典為脈動的時間性。從個人到民眾轉形而出的兩種幻化時間（狂熱、出神或附身），當然還可以加上影片一開始時以字卡寫著「農曆歲次己未年 三月十九」的傳統時間，無疑這顯現出臺灣社會在全面走向現代化、資訊化與資本主義化之際，另一種同時穿透現實表象、凸顯差異化及另類非現代感的時間形狀。《王船祭典》即是這樣一部以雙重性風格和思維打破現代與傳統、現實與抽象、同質與異質邊界，並兼融多重時空、庶民文化，乃至地區性歷史記憶的殊異紀錄片。

25 原刊於第93期《雄獅美術》的〈塑造中國人的造形：談乾隆下揚州之二〉（1978年11月），時任總編輯並推動「文化造型運動」論述的蔣勳評論李翰祥的影片時，所寫下的這一段觸及民眾抗衡政治暴力的文字，值得引述：「……在這兩部近作中，李翰祥並且插入另一個型態的『民』，沒有王沙那樣突出驚人的造形，但是這種人物塑造的成功恐怕是李翰祥今後成為一位優秀的港臺導演最主要的因素。在《乾隆下江南》中，一位賣菜的年輕人被逼稅的兵警毆打到極點，憤然反抗，那種英姿風發之氣是李翰祥發現中國人——特別是發現近代中國人——在無數慘痛壓力下的一種新形象。」（蔣勳，1979：182）。

五、結論：構建臺灣另類紀錄片系譜

從《新聞集錦》、《芬芳寶島》到《六十分鐘》，張照堂完成於1970年代的幾部紀錄片面貌不一，型態萬千：《紀念·陳達》、《再見·洪通》與《王船祭典》可視為張氏音像風格由簡入繁、由實轉虛、由形造形的影片。如前所述，這些影片之所以值得在近40年後再度地被提及，不單是因為它們見證了風雲變幻的1970年代，關於現代派與現實主義美學、西方現代主義與回歸鄉土運動、實驗美學與「文化造型運動」等面向的論辯，需要透過影片——這在當時的論辯戰場中未起太大作用的對象——作為重新梳理、檢視與闡釋相關複雜問題的新場域。還有更重要的是，尤其關係到本文問題意識的出發點，就臺灣紀錄片研究框架而言，這些大多出自張照堂之手的作品似乎僅是象徵解嚴與民主自由、底層性與政治性的1980年代的過渡階段，尚未凸顯其在歷史、美學與理論等面向的啟迪與意義。換言之，他的作品對於我們重新思索臺灣現當代的影像史具有雙重意涵：一個是接連1960年代，並與之產生差異與斷裂的1970年代的文化史脈動；另一，則是被文化批判論述所主導的1980年代現實主義命題。不管是哪一個面向，關於張氏紀錄片的思辨皆有所不足。

1970年代有關西化思潮與本土藝術的討論大部分以文學與繪畫為主，還涉及建築、音樂及表演藝術等等，累積的相關作品與論述，十分可觀也非常豐富。但論及電影在當中所扮演的角色，與其說它敬陪末席，不如說更猶如幽靈般的缺席。最關鍵主因之一，當然和黨政軍把持電影產製事業（類型影片、宣傳影片等）密切相關。另一個原由，則是被根除了現實主義美學的臺灣紀錄片，自《劉必稼》之後，無法再發展。造成的後遺症：如同前文提及部分論述認為1970年代電視紀錄節目，以《芬芳寶島》與《六十分鐘》為例，僅是感性、浪漫或懷舊之作。回頭檢視本文闡釋的三部由張照堂攝製、剪接與配樂的紀錄片（《王船祭典》與杜可風合作並配上電子樂），無可否認《紀念·陳達》留露出某種悲悽與蒼涼，但卻不能不說它透過音像落差所營造出的政治批判，具有重新接合《劉必稼》以降有關民間底層心聲的意圖，並由此批駁此時的紀錄片僅屬感性、浪漫或懷舊的論調。再者，從老歌手的簡陋住所到他與李光輝的身世，無一不是和1970年代回歸本土的社會意識等命題有所關連，甚至可將之視為1980年代獨立紀錄片再現底層弱勢社群樣態的雛型。而同樣是體現出民間底層生命狀態的《再見·洪通》，難能可貴地捕捉到臺南素人畫家的創作過程，尤其是當時搭配的柯恩歌曲，讓紀實特質散發出強烈的陌異感，張氏創置紀錄片試圖再現不可再現，抑或，批判整個社會消費洪通熱的意圖，十分明顯。相對於前兩部拍攝於1970年代並在2000

年重新進行部分音像裝配的紀錄片，《王船祭典》堪稱是張照堂完成於1970年代末且可謂是其最具代表性的動態影像作品。他在這部拍攝傳統民間祭典的民族誌影片中，將既有元素包括本土、現代、庶民與實驗等素材與音像物質一一融化匯合。如果1960-70年代的臺灣電影與紀錄片——如由李行的《兩相好》（1961）片尾的祭典場景至《大甲媽祖回娘家》——是藉音像科技記錄民間慶典並將之進行敘事化的處理，如果1970年代現代派與鄉土派的論爭是一種現代主義、現實主義美學乃至「文化造型運動」無法結合並對立相斥的爭議，在筆者看來，作為堪稱是「儀式交響曲」的《王船祭典》，它的出現，實則以科技視聽超脫單純紀錄、西化與本土之間的對峙，形塑出特殊在地文化與經驗並賦予造形新貌。這不只涉及介於生活經驗與超自然的現實向度，抑或，現實與實驗之間的美學層次，更指向潛在的政治含義，前述解放與自由的民眾形體作為抵抗能量的寓意，即是一例。

再者，對臺灣紀錄片研究而言，有關1970年代相關作品的文獻，除了口述歷史，以更具研究命題的歷史、美學與理論方法來闡釋的書寫尚待補強。這方面當然與將臺灣紀錄片視為現實主義美學的範型與認識論脫不了關係，致使像張照堂的紀錄片無法被歸入，形成論述空缺。前文提及尼可斯對西方紀錄片與現代派前衛作品的考察，即闡明了葛里遜學派如何影響了現當代紀錄片史及美學觀。筆者一再強調需以不同角度來思考張氏作品，就顯得十分必要，另闢論述新徑更不可少：現代主義與鄉土文化運動、實驗美學與在地意識都是他作品的重要特質，無法取捨。因此，任何一種標籤似乎都無法完全概括或完備其影片的定位。即便如此，仍有一種明顯的表徵與現象，恐怕是張照堂這幾部影片——尤其是《王船祭典》——給予臺灣紀錄片極為重大的啟示與訓誠意涵。從張氏開始，此種堪稱兼容多種向度的跨文化與跨藝術實踐且隱含政治寓意的另類紀錄片，實則早已在臺灣奠下根基。而《王船祭典》無疑是創作者自我意識的極致彰顯（雖此種實驗化、間離化及重新造形化再一般不過的民俗儀式，仍然多少流露出某種奇異性的手法，無法視之為全然的反思性與解構性之實驗紀錄思維）。縱然如此，此種難能可貴的音像創置，卻開展出臺灣另類紀錄片的未來性：一方面這不只說明了1970年代紀錄片如何繼承、轉化，並實體化1960年代現代主義與西方流行文化的影像思想之結果（攝影、實驗電影及紀錄片、西方現代主義思潮與鄉土題材、民俗儀式與搖滾樂電子樂之間的交混與並存）；另一方面，更是由此奠立並開啟了自1980年代以迄當代來自不同世代、不同領域的創作者——若僅以鍾孟宏的《慶典》（1995）與黃庭輔的《指月記》（2002）這些以片段化音像技藝，來結合城鄉現實場景、宗教、音樂的作品為例——透過嶄新音像語彙創建紀錄片的系譜。無庸置疑，張照堂可謂是臺灣

專題 當代影像的感覺結構：集置、編排與系列性

另類紀錄片的鼻祖，而經由他所開發、啟動的這一段被歷史所忽略與遭抑制的影像實踐與思想，如今須由我們以嶄新眼光來重新修正現存的影史觀，並進一步擬構為臺灣另類紀錄片之圖譜。

引用書目

中文

- 小野 (1986)。《一個運動的開始》。臺北：時報文化。
- 王淳義 (1976/7)。〈談文化造型工作〉。《雄獅美術》，第65期，頁88-93。
- 王慰慈主編 (2007a)。《臺灣當代影像：從紀實到實驗1930-2003》。臺北：同喜文化。
- (2007b)。〈1960-2000年臺灣紀錄片的發展與社會變遷〉。《臺灣當代影像：從紀實到實驗1930-2003》，頁10-32。臺北：同喜文化。
- (2007c)。〈臺灣紀錄片的類型發展與分析：以Bill Nichols的六種模式為研究基礎〉。《臺灣當代影像：從紀實到實驗1930-2003》，頁82-99。臺北：同喜文化。
- 何貴鳳 (1987)。〈走出臺灣紀錄片的春天：張照堂訪談記〉。《文星論壇》，第108期，頁33-37。
- 李道明 (2000)。〈芬芳寶島系列：黃春明〉。李道明、王慰慈主編，《紀錄臺灣：臺灣紀錄片與新聞片影人口述（下）》，頁65-77。臺北：行政院文建會、國家電影資料館。
- (2007a)。〈紀錄片的定義〉。王慰慈主編，《臺灣當代影像：從紀實到實驗1930-2003》，頁67-71。臺北：同喜文化。
- (2007b)。〈戰後半世紀臺灣紀錄片與文化變遷〉。王慰慈主編，《臺灣當代影像：從紀實到實驗1930-2003》，頁168-86。臺北：同喜文化。
- (2013)。《紀錄片：歷史、美學、製作、倫理》。臺北：三民。
- 李道明、許碩舜訪問 (1993/9-10)。〈張照堂：做了一些事〉。《電影欣賞》，第65期，頁37-42。
- 林盈志 (2007)。〈起跳的高度：談白景瑞的《臺北之晨》〉。王慰慈主編，《臺灣當代影像：從紀實到實驗1930-2003》，頁50-55。臺北：同喜文化。
- 邱貴芬 (2005)。〈鄉土文學之「後」：臺灣紀錄片與另類文化願景〉。《中國現代文學》，第34期，頁69-99。
- (2007)。〈翻譯驅動力下的臺灣文學生產：1960-1980現代派與鄉土文學的辨證〉。陳建忠、應鳳凰、邱貴芬、張誦聖、劉亮雅合著，《臺灣小說史論》，頁197-273。臺北：麥田。
- 孫松榮 (2007)。〈實驗性紀實〉。王慰慈主編，《臺灣當代影像：從紀實到實驗1930-2003》，頁143-51。臺北：同喜文化。
- 郭力昕 (2011)。〈大音希聲，大象無形：論張照堂的攝影藝術與生命風景〉。《光影·鏡頭之外：張照堂的彳亍足跡》，頁19-30。臺北：行政院文化建設委員會。
- (2012)。〈影像介入現實的政治話語能力：檢視戰後臺灣的紀實攝影與紀錄片〉。《文化研究》，第15期，頁316-25。
- 許南村 (1965/12/31)。〈現代主義底再開發：演出《等待果陀》底隨想〉。《劇場》，第4期，頁268-70。
- 蔣勳 (1979)。《藝術手記》。臺北：雄獅。
- 黃建宏 (2007)。〈模糊遊走的革命之旅：實驗電影的實驗與紀實電影的實驗性〉。王慰慈主編，《臺灣當代影像：從紀實到實驗1930-2003》，頁152-63。臺北：同喜文化。
- 焦雄屏 (1986)。〈沈思的視野：訪問張照堂〉。《雄獅美術》，第183期，頁93-100。
- 張照堂主編 (1989)。《臺灣攝影家群象：3張照堂》。臺北：躍昇。
- (2012)。〈從實驗到紀實：張照堂的70年代自述〉。《藝術觀點ACT》，第51期，頁52-59。
- 。〈陳達歲月：陳達 (3)〉。《新哆拉老師的又一天》部落格。
<http://changchaotang.blogspot.tw/2006/04/3.html>。(2014/1/1瀏覽)
- 賴瑛瑛訪問 (1994)。〈複合美術訪談錄III：現代影像的遊戲者：訪張照堂談60年代複合藝術〉。《現代美術》雙月刊，第57期，頁27-32。
- 簡永彬 (1989)。〈「攝影裝置」：張照堂作品試讀〉。張照堂主編，《臺灣攝影家群象：3張照堂》，無頁數。臺北：躍昇。

外文

- Bataille, Georges (Ed.) (1995). *Encyclopaedia Acephalica: Comprising the Critical Dictionary & Related Texts*. London: Atlas Press. .
- Beattie, Keith (2008). *Documentary Display: Re-Viewing Nonfiction Film and Video*. London; New York: Wallflower.
- Bordwell, David (2005). "Transcultural Spaces: Toward a Poetics of Chinese Film." In Sheldon H. Lu & Emilie Yueh-yu Yeh (Eds.), *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics* (pp. 141-62). Honolulu: University of Hawaii Press.

專題 當代影像的感覺結構：集置、編排與系列性

- Chiu, Kuei-fen (2007). "The Vision of Taiwan New Documentary." In Darrell William Davis & Robert Ru-shou Chen (Eds.), *Cinema Taiwan: Politics, Popularity and State of the Arts* (pp. 17-32). London: Routledge.
- Grierson, John (2002). "First Principles of Documentary." In Catherine Fowler (Ed.), *The European Cinema Reader* (pp. 39-44). London; New York: Routledge.
- Hayward, Susan (2001). *Cinema Studies: The Key Concepts*. London; New York: Routledge.
- Kuo, Li-hsin (2012). "Sentimentalism and the Phenomenon of Collective Looking 'Inward': A Critical Analysis of Mainstream Taiwanese." In Sylvia Li-chun Lin & Tze-lan D. Sang (Eds.), *Documenting Taiwan on Film: Issues and Methods in New Documentaries* (pp. 183-203). London; New York: Routledge.
- Nichols, Bill (1999). "The Documentary and the Turn from Modernism." In Kees Bakker (Ed.), *Joris Ivens and the Documentary Context* (pp. 142-59). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- (2001). "Documentary Film and the Modernist Avant-Garde." *Critical Inquiry*, 27(4), 580-610.
- Pasolini, Pier Paolo (1976). *L'expérience hérétique*. Paris: Payot.
- Rouch, Jean (1978). "On the Vicissitudes of the Self: the Possessed Dancer, the Magician, the Sorcerer, the Filmmaker, and the Ethnographer." *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 5(1), 2-8.
- Russell, Catherine (1999). *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham, NC: Duke University Press.
- Yakir, Dan (2012). "Ciné-transe: The Version of Jean Rouch—An Interview." In Ian Aitken (Ed.), *Documentary Film IV: Critical Concepts in Media and Cultural Studies* (pp. 403-16). Abingdon, Oxon; New York: Routledge.