

離散島嶼、漂流邊界：  
三部《流離島影》紀錄片的  
鄉愁、漂泊及殤逝影像美學<sup>1</sup>

陳淑卿

*Intergrams* 5.2-6.1 (2004)

<http://benz.nchu.edu.tw/~intergrams/intergrams/>

052-061/052-061-chen.pdf

摘要

本文討論現代性時空隔距所導致的鄉愁、漂泊與殤逝的經驗，在三部《流離島影》紀錄片裡所開展出來的紀錄片再現手法：北方三島《噤聲三角》(沈可尚導演)、小琉球《浮球》(李志蕃導演)、龜山島《鄉愁對話錄》(李泳泉導演)。首先討論環繞鄉愁、漂泊與殤逝等現代性時空經驗所發展出來的文化理論，並進入個別作品探討影像再現與紀錄真實的手法。本文強調這三部實驗性質強烈的紀錄片，對離島的呈現，充滿了一種飄零、懷舊與殤逝之感(sense of loss)，這種在時空的錯綜經緯中無所安身的悵然若失的感覺，一則來自於離島位處邊陲，在台灣現代化過程中，遠遠落後於本島，島上的生活與文化情境迅速的衰頹與消失(如《鄉愁對話錄》的龜山島)，一則由於產業凋零、與人口外移而衍生的人口交流，(如《浮球》的小琉球)。《鄉愁對話錄》以女性旁白召喚另類集體歷史記憶；《浮球》以浮動的影像換喻與破碎多元的時空交會，來勾繪大陸漁工的漂泊經驗。「鄉愁」進一步被引用來說明攝影科技對歷史「原韻」的慾望，以討論《噤聲三角》在面對真實已不可獲得的認知，以及對真實持續的追求之間，如何去發展一種特有的後現代影像美學。

關鍵字：鄉愁、漂泊、殤逝、時空隔距、時空元素、原韻

<sup>1</sup> 本文為國科會計畫NSC 90-2411-H-005-003 之部分研究成果，感謝國科會贊助經費，計畫助理羅亦婷、劉書宏、及劉靜茹協助搜尋及整理資料，也在此一併致謝。

## Abstract

This article explores the experiences of nostalgia, wandering, and sense of loss in three *Floating Islands* (2000) documentaries. As the result of time-space distancing caused by modernity, these experiences serve both as the object of and the inspiration for innovative filmic and documentary expressions found in “Turtle Island: Nostalgic Voices,” “The Floating Ball” and “The Silent Delta.” The explications of documentary techniques will be initiated with brief discussions of the specific historical experiences of modernity, which invade and disrupt the local communities on the islands off the coasts of Taiwan to the extent that they are no longer able to sustain a localized form of life. With the emigration of the islanders to Formosa, the islands are either emptied out to become a national park, as in the case of the Turtle Island, or recruiting labor forces from Mainland China, as in the case of Liu Chiu (Floating Ball). The depletion of population thus creates the experiences of nostalgia, wandering and sense of loss both on the part of the former islanders and the new comers. In “Turtle Island: Nostalgic Voices,” nostalgia for the memories of the things past becomes the site where alternative historical memories can be evoked through the use of a female narrator. In “The Floating Ball,” the indentured fishermen from the mainland are situated in the intersections of multiple strands of time-space displacement. To capture their specific experiences of wandering along the Taiwan Strait, consisting of mobility and imprisonment, the documentary incorporates the element of chronotopes. In “The Silent Delta,” nostalgia for the aura of history is refigured to embark upon a postmodernist self-reflexive examination of the “reality” and “authenticity” the documentaries claim to pursue and capture.

**Keywords:** nostalgia, wandering, sense of loss, time-space distancing, chronotope, aura



National Chung Hsing University

解嚴以後對台灣歷史的重新書寫大多環繞著族群、性別、階級的範疇來進行，挖掘先前被禁制的私人或民間歷史，如二二八歷史、台灣女性歷史、原住民歷史、以及民間的私人口述歷史，這些歷史的紀錄與再現有助於當代台灣去建構一個涵納多元包容廣闊的國家歷史圖像，形塑集體記憶，與台灣在地文化認同。如果不從國家建構的觀點，而純粹從現代化過程來思考台灣歷史的書寫，可以發現由於現代化歷史的不平衡發展，對邊緣地方所造成的歷史傷痕與困境，由於無法納入族群性別或階級的抗爭行列，而始終未獲得文化再現的機會。二千年出品的《流離島影》系列紀錄片，以影像記錄了台灣的十二個離島，十二個導演的集體記錄成果，再現了一向被忽略的邊緣地方的文化現況與歷史困境，他們的影像書寫開啟了另一種在地歷史的面向，有助吾人從更寬廣的角度去思考台灣歷史的多元與其內在的異質性。

《流離島影》系列紀錄片的英文標題*Islands in Taiwan's Stream: Twelve Visions of Paradise Lost* (《台灣海峽的島嶼：十二個失樂園的視像》)點出了這一系列紀錄片的一個共通的關切，亦即失落與鄉愁。如果說樂園的狀態代表純真無染的前現代時空，一種無時間性的恆永境界，「失樂園」則指涉現代性時間進程對在地文化和歷史的干預和衝擊，十二個離島在進入現代化競爭行列之後，面對來自國家與全球的強勢經濟文化勢力，及快速的生活變遷，產生了分離、放逐與殤逝之感。一方面一種優遊自在與世無爭的離島生活成為明日黃花，不復可得，在地傳統或過去的回憶無法累積成可供今日參考利用的生活資源，一種與過去斷離的分裂及若有所失之感油然而生。另一方面，離島在地資源的缺乏及其邊緣位置，也使其無法積極地參與現代化競爭的快速步調，而被放逐在現代化的時間軸線之外，在地居民因此遍嘗離鄉背井的離散經驗之苦。分離、殤逝、不復擁有與放逐的經驗進一步召喚一種不可遏止的鄉愁，一種對穩定過去的追念，對前現代本源及本真的潛意識欲求，以及對安定的家的追求，瀰漫在該系列的大部分的紀錄片之中。「十二個失樂園的視像」記錄了離島在當代台灣現代化歷程中的放逐、離散、移置經驗，也勾勒了隨著這種時空隔距(time-space distancing)經驗而來的殤逝與鄉愁。<sup>2</sup>

本文不以鄉愁與殤逝為一種負面守舊的病態懷舊，而認為這種對「過去已失，不可復得」(the inaccessibility of the past)的認知，開啟了一個窺看另類歷史的契機，重要的是，在「樂園」已失之後，我們掌握到了離島在地歷史的什麼新面向。在經由影片的分析發展這個論點之餘，本文並企圖由班雅明對影像科技的發展與歷史變革之間的關係切入，討論紀錄片對「真實」的不懈追求，標誌的其

---

<sup>2</sup>依據紀登斯的講法，時空隔距(Time space distancing)指的是在現代性進程中，本地生活及文化因為全球資本主義的介入，受到來自遠方的資本或生產方式的影響，而使得在地民眾的時空經驗逐漸脫離與本地歷史與本地社群的緊密聯繫，本地生活被空洞化與抽象化。就台灣離島的歷史處境而言，時空隔距的衝擊不僅使在地社群與文化無以為繼，更直接衝擊在地人民的經濟生活，當在地人民無法在全球資本主義的勞力分工之下覓得一個位置，社區生活便面臨危機，民眾被迫離鄉背井、漂泊流浪，因此衍生鄉愁與失落之感。有關時空格距的闡釋詳見Giddens, *The Consequences of Modernity*, 14.

實正是在現代化過程中，藝術作品與「真實」或「原韻」(aura)脫離的歷史傷痕所引發的再現焦慮。換一套修辭來講，紀錄片對真實已不可復得的認知，固然引發一種對「真實」的永恆鄉愁，但也進一步提醒影片作者如何在「真實」已不可復得的狀態下，以創新的影像美學去再現可以與當代在地時空接軌的另類真實與歷史經驗。

本文試圖討論時空撕裂所導致的鄉愁、漂泊與殤逝的主觀經驗，在三部流離島影紀錄片裡所開展出來的紀錄片再現手法：北方三島《噤聲三角》(沈可尚導演)、小琉球《浮球》(李志蕃導演)、龜山島《鄉愁對話錄》(李泳泉導演)。本文強調這三部實驗性質強烈的記錄片，對離島的呈現，充滿了一種飄零、懷舊與殤逝之感(sense of loss)，這種在時空的錯綜經緯中無所安身的悵然若失的感覺，一則來自於離島位處邊陲，在台灣現代化過程中，遠遠落後於本島，島上的生活與文化情境迅速的衰頹與消失(如《鄉愁對話錄》的龜山島)，一則由於產業凋零、與人口外移而衍生的人口交流，(如《浮球》的小琉球)，大陸漁工的引進在失根的產業之上加上失根的外籍人口，兩種互相依存卻又同時被剝削的飄零族群，在中國與台灣交界的海域編織著流浪與放逐的故事；這種底層人民的「穿」國交流，無法成為他們進入全球化世界的在地經濟文化籌碼，反而是一種監禁、放逐及無家可歸的象徵。最後，「鄉愁」被引用來說明攝影科技對歷史「原韻」的慾望，以討論紀錄片在對真實已不可獲得的認知，以及對真實持續的追求之間，如何去發展一種特有的後現代影像美學。

本文在進入個別作品進行分析之前，將依各個影片的攝影紀實對象與手法，分別討論全球化情境下的「鄉愁」、「漂泊」與「失落」的經驗所引發的影像及想像。首先我將討論鄉愁與失落和現代性歷史發展的關係，並試圖證明「鄉愁」與「失落」並非僅僅是一種與時代無法接軌的傷愁情懷，而可以做為歷史書寫的動因，及被邊緣化的在地人民的發聲策略，從而帶出李泳泉導演使用女性旁白以召喚對話與另類歷史現聲的創新手法。接著我探討「漂泊流浪」的文化意涵，以及在今日臺海兩岸關係曖昧難明的情況下大陸漁工離鄉背井，在中台邊界的台灣海峽討生活，既回不了大陸的家也上不了台灣海岸的左右為難的處境(liminality)，我認為李志蕃導演在片中所使用的影像的時空元素(cinematic chronotopes)凸顯了漂流主體的多重而分裂的時空間經驗。最後我將「鄉愁」與「失落」一辭化為隱喻，重讀班雅明的〈機械複製時代的藝術作品〉，以討論電影科技的興起如何改變了藝術作品與其再現對象的關係。一方面電影做為機械複製的大眾文化成品，切斷了創作者與其再現對象之間的直接聯繫，也在真實與再現之間劃上一條鴻溝。一方面電影卻弔詭地召喚並複製了一種對真實的追求慾望，對「原韻」的追求成為影像科技的鄉愁，也開展紀錄「真實」的多種可能。我將從這個角度來討論《噤聲三角》，強調導演對島嶼生態的重視，對攝影機再現真實的質疑，使得他在踏上北方三島的那一刻，便意識到島嶼的原貌(authenticity)已然永遠淪喪，因此採取一種高度自覺、自我指涉的後現代敘述方式，去紀錄現代科技對自然生態的衝擊。

## 鄉愁、失落與現代性

鄉愁(nostalgia)一辭，首先由十七世紀瑞士的一名醫學院學生 Johannes Hofer 所創，Hofer 在一六八八年將兩個希臘字 *nostos* (return home)和 *algos* (pain)合併，以描述離鄉背井的瑞士軍人的思鄉憂鬱症狀，這些軍人思鄉成疾，茶不思、飯不想，甚至精神恍惚，完全失去行動力，終至抑鬱以終(Peter Fritzsche:1591)。到了十九世紀中期，由於工業化和都市化的結果，造成大規模的人口遷移及生活方式的巨變，人在這種時代的變動當中特別嚮往過去的穩定與恆永，nostalgia 的字義從個人對一個特定地方的強烈思念，轉成為一種集體的對一個過去時代的嚮往，這使得鄉愁一字同時具有時間與空間的意義，它特別指涉人在時空丕變的情境下一種無法安身立命的狀態。鄉愁一辭因此被視為社會文化壓力的病徵，罹患思鄉病的人無法在陌生的情境與陌生人建立一種有效的人際關係，只能重複過去，無法在現在的時空裡創新求變。

晚近的文學或歷史評論者在處理鄉愁這個概念時，通常採取一種較積極肯定的態度，試圖挖掘它在現代性歷史的發展過程中的正面功能，歷史學家 Peter Fritzsche 將鄉愁定義為不復擁有的憂鬱之感，他對鄉愁的研究揭露了法國大革命之後的法國人日益敏銳的時間主體性，西方人開始懂得在歷史裡尋找定位，並且開始正視失落感(sense of loss)、災難與變化為一具有意義的歷史經驗，而非歷史的異常，鄉愁的經驗因此成為個人伸張特殊激進主體性的契機。文化評論者則通常將鄉愁視為一種可以被動員的政治策略(Elspeth Probyn 1996; Leo Spitzer 1999; Svetlana Boym 2001)，而女性主義者則普遍以鄉愁為某種女性的記憶政治(Sinead McDermott 2002)，或者敘述策略，用以對抗父權主導的歷史記憶。

本文試圖從另一個面向來看鄉愁的政治動能，正如女性主義者從瘋狂或歇斯底里入手來勘查父權壓迫對女性造成的身體或精神的異常表現，並從中思索女性主體的問題，鄉愁是否可以被視為現代性歷史發展進程中，社會上某些沒有足夠社會文化資源，無法在歷史變動中獲益，因此而展現的文化病徵？如果十八世紀末的法國歷史變動改變了當時歐洲人的時空經驗，進而在鄉愁與失落的情緒中重塑個人與歷史的關係，擴大對歷史的解釋，那麼處在二十世紀末、二十一世紀初的當代人在面臨全球化勢力的壓力，而必須不斷遷移、漂泊、流浪，因此而產生鄉愁與失落的情緒，而對這一批邊緣人物的鄉愁經驗的文字或影像再現，是否也激發影像工作者從一個較為多元(multiple)與散碎(fragmentary)的攝影位置去尋找新的影像語言，及紀實手法，讓現代性經驗裡的陰鬱面向成為誘發抗爭紀實手法的契機？

### 龜山島《鄉愁對話錄》：女性旁白與歷史紀錄

李泳泉導演的《龜山島：鄉愁對話錄》試圖捕捉即將消逝的島嶼歷史與個人回憶。片中對島嶼真實與歷史的再現慾望，一者是因為龜山島上的居民已全數

遷移到台灣，該島即將被化為海上自然生態公園，二者是由於島嶼再現歷史的匱乏，越發使得紀錄該島的過去現在未來顯得格外的刻不容緩。一段歷史的消失、個人生活的變遷、以及島嶼影像再現的空白，構成了全片的殤逝之感，進一步帶動了紀錄真實技巧的創新。「鄉愁」(nostalgia) 的英文字根 *nostos* 代表歸鄉，回到過去，一般而言，鄉愁式的文字或影像再現，假設再現的指涉對象存在於過去，過去是事物原態的地點(the locus of authenticity)，及穩定意義的生產處所，對照現前的渾沌濛昧，越發顯得過去的真實可貴(Doane and Hodges 1987: 8-9)。作為一種鄉愁式的再現影像形式，《龜山島》除了歷史鄉愁之外，也展現一種形式的鄉愁、懷舊及憧憬，但是由於島嶼的歷史紀錄一直被國家意識形態機器所掌控，「美好」的過去無法立即從影像傳統裡去回復獲得，該片對過去的指涉因此必須以顛覆傳統的紀錄形式作為開始，以尋找一個新的源頭、記憶、及紀錄方式作為其歸返的手段及對象。本文認為，創新的旁白使用可說是本片顛覆傳統，紀錄真實，重建消逝歷史的重要技巧。在尚未開始討論《鄉愁對話錄》一片的真實再現技巧之前，有必要先回顧一下傳統說明性紀錄片的旁白使用慣例。

紀錄片使用旁白，正如照片附上文字說明一樣，都是意圖將影像的意義固定下來，羅蘭巴特在〈照片的訊息〉(“The Photographic Message”)一文中曾論及照片的影像意義，他認為照片有其趨近事實的指涉意義(denotation)，這也是一般人拍攝照片的目的，讓照片上的影像複製成為真實的類比式，因此純就照片的影像而言，照片能傳達第一層次的指涉意義，但照片的生產和接受的過程卻使得第二層次的意義，即引申意義或絃外之音(connotation)成為可能，因為即使是新聞片也都經過挑選、剪輯、版面安排，這種人為的操弄便牽涉到各種職業性的、美學性的、意識形態式的形式處理(Barthes 1985:6-7)。而照片的文字說明則具有封閉第二層次意義，穩定第一層指涉意義的功能，巴特在論文字與照片影像關係時強調「文字越接近影像越無法傳達出影像的弦外之意(connotation)。」(Barthes 1977: 26, qtd in Bruzzi 2000:57)因為影像的弦外之音會被附加的文字說明所侷限。紀錄片亦然，傳統說明式紀錄片泰半使用旁白來指導觀者如何解釋螢幕上的視像，如此一來便大大減低了以影像說故事的趣味，以及另一種層次的影像意義生產的可能。這種帶有指導說明性質的旁白聲音，通常是以權威口吻標準發音、彷彿新聞播報員一般客觀中立的男性聲音，這個聲音由於十分字正腔圓，不帶有個人特質，因此很容易使觀眾進入一種催眠的狀態，彷彿聽到上帝的聲音一樣，不加思索地接受他對影像意義的解說。男性旁白的使用彌補了紀錄片核心的匱缺，亦即紀錄片無法提供客觀地再現真實的功能。作為紀錄真相、傳輸真理的替代品，男性旁白暫時填充了這個匱缺，使影像產生一種全知全能與貼近真實的假象，但在大部分的影片裡，這種旁白聲音傳達的是握有詮釋權的導演的解釋，而非客觀的真相。

紀錄片批評家 Stella Bruzzi 在〈敘述：影片及其聲音〉(“Narration: the Film and Its Voice” 2000) 一文裡談到，女性旁白的使用有助於打破這種慣例，暴露說明式紀錄片內在的弱點及困局。傳統上女性聲音被認為不具有傳輸真理的功能，她的

聲音多半是私密性的、有瑕疵而且語氣不確定。但這種傳統說明式紀錄片所認知的缺陷，卻也被具有女性意識的紀錄片導演挪用，來揭露說明式紀錄片使用權威男性旁白所試圖掩蓋的事實(59)，因為正是一個有瑕疵、不標準、具有個人特質的女性聲音，格外能引起觀者注意到旁白聲音的存在，以及女性旁白與影像之間非自然化，非透明性的意義生產關係，易言之，女性聲音不具立即地解釋影像、傳輸真理的功能，因此她與影像之間的關係便顯得開放而多元。

龜山島《鄉愁對話錄》一片開頭以充滿鄉愁的小提琴樂音作引子，鏡頭破浪前行，一面在空間上朝島上前進推移，一面在時間上回朔過往，此處李導演插進一九六九年中影的黑白新聞片來作為龜山島的歷史回顧，該片以清朗的男性新聞播報員聲音作旁白，以標準權威的國語，報導龜山島漁民在農復會補助之下，添購動力漁船，居民水準因此提昇等宣導式的新聞。官方的紀實報導構成龜山島的影像歷史源頭，男性播報員的旁白聲音將龜山島的早期影像紀錄的意義固定為政府德政的例證。「黃金般的美好過去」裡但見國家機器運作的軌跡，看不見島民生活的留痕，也聽不見島民的聲音，男性旁白說明了一切。此時導演帶入代表「現在」的彩色影像，配合一個輕柔、抒情而略帶憂傷的女聲，以台語來進行旁白。藉著旁白口中虛構的「你」作為對話的對象，來進行伯朗寧式的戲劇性的獨白。

3

作為旁白的台語抒情女聲，代表一個私密的個人化的聲音，她的現聲具有多層次的對抗意義與開展對話功能。首先，使用台語具有召喚鄉土記憶的功能，明顯地是用來抗衡標準國語旁白所記述的國民黨官方歷史論述；其次，男性權威官方的旁白以全知全能觀點解釋並壟斷畫面意義，排除其他聲音，而女性旁白則以私密的細語、輕柔的語調，去提醒並暗示解讀畫面的另類角度，比如在大官剪綵的新聞片之後女性旁白的說明並未從官方立場來解釋畫面的意義，反而強調只有大官來時才有影像記載，而新聞影片或照片上真正有趣的不是剪綵出巡的高官貴人，反倒是背景的幾隻火雞較親切，在新聞片中被邊緣化的故事與影像意義，經由女性旁白的提醒被放到觀者注意的中心。而新聞影片的第二層次的意義，亦即官方影像記載的生產與消費情境，以及在地歷史與官方影像生產之間的權力關係，也在這個旁白說明過程中被揭露點明。這種安排可以看出新聞影片的引用並非用來做為龜山島的歷史論述源頭，而是供觀者作另類解讀，好讓被掩蓋的在地庶民歷史與聲音可以得到發抒的機會。

這就帶出了女性旁白的另一個重要的功能，亦即開展並邀約「你」的對話。「你」是一個集合名詞，代表已移居宜蘭多年的島民，「你」的位置可以由任何一個島民佔據，在對話中說出多個屬於龜山島的故事及回憶。女性旁白的聲音出現時，距離官方歷史陳述的繁榮美景已有三十年的時間，女性旁白首先敘述「你」

<sup>3</sup> 伯朗寧式戲劇性獨白原文為dramatic monologue，乃十九世紀英國詩人伯朗寧(Robert Browning)所創的詩歌體裁，其特色是詩中的敘述聲音和一個讀者看不到的，沒有聲音的第二人稱聽眾說話，因此雖為對話，卻只有獨白的形式，但其獨白的內容卻隨著此不具形體與聲音的說話對象的反應起舞，戲劇性獨白的說話者因此帶有強烈的個人色彩，讀者固須注意他說的故事，但說話者本身的心理轉折往往才是這類詩歌體裁真正精彩的地方。

歸鄉時複雜而忐忑的心情，並引導畫面進行影像回憶，鏡頭所照之處是荒棄的空屋及闌無人跡的水泥小徑，「你」回到了故鄉，眼前出現的不是繁榮的漁港，而是遍地的野百合，然後前島民簡英俊先生出現在畫面上，現身為「你」，憑著他的記憶來重新指認島嶼的歷史與生活，此後影片反覆交叉呈現女聲的敘述與前島民的訪談陳述，用來組構一個對話的回憶模式，這些回憶的結集因此構成一個反官方記憶的歷史陳述。島民的訪談口述見證一段和新聞片所預告的官方說法大異其趣的記憶，除了童年回憶等不容易出現在官方歷史的個人記憶，片中穿插的新聞影片以樂觀的語氣歡慶龜山島漁港的落成，但其後島民張錫瀛的回憶卻揭露新聞片所未曾報導的真相，同年颱風來襲漁港遭到破壞，其後宜蘭縣政府無力再建漁村，在沒有港灣、缺乏淡水、男多女少、婚嫁不易的情況下，龜山島遂開始沒落，以致軍方進駐、島民逐漸全數遷移至宜蘭的過程。這些集體的口述交織成歷史的小論述，與新聞片的官方記載遙相對抗，形成另一種歷史的對話(dialogism)。

龜山島的鄉愁對話提供庶民介入歷史的契機，鄉愁的記憶不是對當下時空無所貢獻的反覆執念，透過性別旁白的介入，李泳泉導演並未帶領觀眾回到歷史源頭的現場，相反的，回憶與對話讓官方歷史記載的權力軌跡無所遁形，也同時組構一個由私密記憶所構成的歷史文本。鄉愁突破了歷史的單音結構，召喚現代性裡蓬勃嘈雜的微弱聲響。

### 小琉球《浮球》：漂泊的時空影像

龜山島《鄉愁對話錄》紀錄了在地居民在面臨島嶼社區的遷移消失之際，所引發的歷史鄉愁，以及紀錄片導演在處理鄉愁式的再現形式時的創新構想，以重寫屬於民眾的在地歷史。失落、殤逝、與鄉愁這些議題同樣的也藉助特殊的影像風格出現在李志蕃導演的小琉球《浮球》紀錄片中。如果說歷史的失落與地方的殤逝激發了《鄉愁對話錄》對真實與歷史的紀錄慾望，《浮球》對小琉球的鄉愁紀錄則來自於一個新的離島歷史現實，簡言之，離島在缺乏地方文化特色、自然資源未被開採，與台灣本島的商業資金無法交流的情況下所面臨的經濟凋敝狀態，以及人口外移現象，衍生了該島特有的外籍新娘與外籍勞工現象。本片的鄉愁因此是地方的凋零、以及人口的流動所形成的漂泊流浪而引發的一種思鄉的情緒。

李導演鏡頭下的「浮球」從史籍記載的「流求」(Floating Ball)移轉到大陸漁工棲身寄居工作的「海上旅館」(Floating Boat)。「浮球」因此成了邊界的代稱，是一個具體的隔開兩岸的地理空間，也可被視為未定、漂移、進退兩難的借喻(trope)，因此它既是中台邊界、漂流離島、也是浮沉搖盪、無法靠岸的海上旅館，更可用來投射說明小琉球與海上旅館在台灣經濟漸趨全球化過程中，逐漸與主流經濟生產型態失聯，飄搖無所依附的流離狀態，正如李志蕃導演在「漂流〔小琉球〕」文中所言，「船不能泊岸，漁工不能下船；只能靠著錨懸繫在海面上，浮浮沉沉。終年與小琉球遙遙相望、若即若離的情狀，彷彿也是島嶼與台灣之間命



運的寫照」(《流離島影》影像書 78)。海上旅館之於小琉球，正如小琉球之於台灣，兩者都試圖登陸台灣，進入更穩定繁榮的經濟生產模式，但前者基於國籍問題無法登陸，後者則既無法提供資金也沒有自然資源作為與台灣交流的本錢，慢慢成了荒枯貧脊的空島。小琉球的青壯年漁業勞動人口大量流失到台灣，在家鄉謀生無門的大陸勞工，受到台灣的召喚，離鄉背井尋找賺錢途徑，他們的廉價勞力遞補了小琉球島上流失的勞動人口，他們的流浪足跡卻止於小琉球船東經營控制的海上旅館，《浮球》紀錄了大陸漁工的漂泊與流浪狀態，但是該片也同時暗示了小琉球居民的漂泊與流浪。

流浪與漂泊的經驗一直是古今中外文學作品的重要題材，在全球化情境之下，跨國的經濟活動帶來人口的流動，離鄉、越界、跨國成為當代人重要的生存經驗。傳播學者約翰·彼得斯(John Durham Peters)從西方文學與文化典範的觀點來討論當代社會的遷移與流浪現象，他認為現代人的遷移流浪以三種不同的型態出現：放逐(exile)、離散(diaspora)與游牧(nomadism)，三者的區分建立在流浪者與家的關係。放逐者因為政治因素被貶謫遠離家鄉，它的流浪包含一個與家鄉遽爾分離，永不復返的創傷經驗，因此放逐者在與家的現實瑣碎經驗隔離的狀態下，恆在嚮往一種原初的家的美好。離散通常是移民的結果，移民者在異鄉落地生根，傳宗接代，另建家園，創造出新的社群，他們固然嚮往原鄉，但生命所繫的新家才是定義他們存有的地點。游牧(nomad)民族逐水草而居的生活方式已有數千年歷史，但游牧(nomadism)做為一種現代人居住的情境與概念卻是一個相當後現代的文化現象，游牧者通常居於現代化的文明都會，在陌生而充滿挑戰與刺激的情境下去尋找靈魂安頓的地點，游牧生活包含對冒險與新奇的浪漫幻想，處處無家處處家，失根離家不僅不會造成傷痛，反而是自由尋找與定義自我與家園的基礎 (Peters 33 in Naficy, 1999)。

當我們試圖將西方的流浪漂泊模式拿來討論漂流於台灣海峽的大陸漁工的生活方式時，會發現沒有一個模式可以精確的闡明這新興的海上流浪族群的漂泊與存有狀態。他們既非政治異議份子，永被放逐於家鄉之外；他們也沒有合法的居留權可以留在台灣，建立離散社群；他們更非都會生活中追求理想與自由的游牧雅痞，可以擁有不想家的奢侈。台灣與大陸之間的尷尬關係，再加上他們低下的社會位階，使他們永遠只能做次等的流浪，他們離家流浪，因為他們想要尋找更美好的生活，但他們的流浪終究無法跨越海峽兩岸的邊界，達成追求理想生活的夢想。這群在海上漂泊流浪的人對家的定義與嚮往因此是複雜而多面的，妻兒所在的老家固然是流浪者思鄉的對象與源頭，但在模糊的想望裡，一個經濟上更富裕穩定的家更值得嚮往與盼望，當兩者皆不可得時，強烈的失落感與濃濃的鄉愁便蔓延開來，海上旅館便是這樣一種流浪鄉愁與失落感的地點，它既是一個暫時的家、也是流浪的地點，一方面代表自由與夢想、一方面卻也監禁了大陸漁工的青春歲月。

專研離散影像及電影理論的批評家哈密·納菲希(Hamid Naficy)認為在流亡、放逐、移置及離散情境下拍攝的電影，或以上述情境為拍攝對象的電影，常

以時空元素(chronotopes)的組合來表現其移置(displacement)和安置(emplacement)的過程；<sup>4</sup>譬如憶念中的家園和過去的時光常以開闊的空間、明亮的自然光及自然景物，以長拍或長鏡頭來呈現，表明其穩定和恆永的感覺，而當下的流亡狀態及現在時間則常以幽閉、狹窄、陰暗、切割的空間鏡頭，或短鏡頭的拼貼來呈現(Naficy, 2001: 152-53)。但這種時空組合也可以有多元化的排列方式，譬如在飄搖無依、無所安頓的第三空間(thirdspace; liminality)，由於主體的處境較為複雜，過去與現在的關係也不一定有一個清楚的區隔，當下時空可以是多元而碎裂，因此影像的處理做為空間元素的呈現也較繁複，開闊與狹隘、光線與陰影、長鏡頭與短鏡頭、長拍與跳接不一定沿著時間的縫線來做影像的縫合(Naficy, 2001: 212-13)。

相對於今日琉球在全球化情境下的飄搖處境，李導演鏡頭下的琉球，不是一個穩定的空間影像，而是一個浮動的空間符號，一個不斷在被另一個符號取代、置換、延異的換喻(metonymy)。鏡頭一開展，長鏡頭與橫移鏡頭掃過台灣海峽海域，最後固著在暮色中緩緩移動的海上漁船「春財號」。「流求」(floating ball)已經被「海上旅館」(floating boats)所取代，海洋取代了島嶼，移動漂流代替紮根落地，空間落點的移轉暗指現代性歷史的流變，以及在地地方的重構。以「現在」時空為基本座標的影像呈現，似乎強調其開闊流動和自由浪漫的特質；但是漁船在空間中的移動並未在本片被固著為自由開放的意涵，對大陸漁工而言，漁船所代表的自由意涵存在於一個隱性而遙遠的未來，這個未來可能被投射到遙不可及的台灣，更有可能只是歸鄉以後與家人團聚的夢想，而漁船內部空間的壅擠、狹隘、陰暗、雜亂、無法動彈才是他們的現實處境，在三段訪談(「邁向新生活」、「思鄉」、「鳥人」)中，李導演分別以擠滿新上船漁工的船舷、黝暗窄小的船艙通道、凌亂的被褥、便當盒、床艙壁上的塗鴉、嘔吐的船員等短鏡頭的跳接，來交代自由與夢想的代價。而進入台灣漁船也代表同時進入台灣(國家)權力/論述機制，成為船老大的禁圍，海巡隊的監控對象，以及台灣人所謂的「大陸漁工」。

從時空元素的觀點來看，這些船員基本上是處在多重時空以及破碎時空的交會點，現在的漂流空間同時是動與不動、開闊與狹隘，船員的「現在」經驗則依賴對過去與未來的召喚，對海峽兩岸的凝視來支撐，而這種多重時空的召喚也是他們得以對抗現在時空的權力監控的手段。在「邁向新生活」中，剛上船的牛偉

---

<sup>4</sup> Chronotopes(時空相對性)原是俄國形式主義批評家巴克定(Mikhail Bakhtin)所發展的小說敘述元素之一，其意義相當多元，既可以是文類的形式，也可以是文本裡的時空細節，不易完全涵蓋，簡單而言，chronotopes是時間和空間相互作用的文本位置。由於電影基本上是一種在特定時間去呈現影像空間，或利用空間影像或影像空間去操弄敘述時間的藝術，因此chronotopes的概念在電影理論發展過程中得到相當的重視。正如小說的時空元素的組合可以決定它的文類，電影特殊的時空元素組合也可以決定電影的類型，比方黑色電影(film noir)裡的暗巷、低級夜總會、廢棄倉庫，及夜晚，會構成觀眾對電影的特定類型印像，納菲希所討論的離散電影的時空組構模式，也指向某種類型電影的特定時空影像處理。參見Mikhail Bakhtin的“Forms of Time and Chronotope in the Novel” in *The Dialogic Imagination* and “The Bildungsroman and Its Significance in the History of Realism” in *Speech Genres and Other Essays*. 有關巴克定與電影理論的連結可參看Martin Flanagan “Bakhtin and Film” <http://www.shef.ac.uk/uni/academic/A-C/bakh/flanagan.html>.

東的口述表達他對台灣的憧憬，以及在船上看不見台灣陸地上美麗的高樓大廈的失望，偉東對未來的憧憬：「存錢、到世界各地看看」夾帶著對過去與家的思念，李志薔導演以偉東對未來的前瞻口述做為船上生活紀錄的旁白，他的說話對象指向導演或不可知的觀眾，他訴說的內容是一種對未來時光的理想。但是導演在口述的空檔，又以偉東朗誦家書的聲音來做為聲音的母題(motifs)，使得影片的時間元素更為多重而複雜。納菲希認為

流放與書信體的關聯是帶著建構性的，因為二者同為距離、分離、不在，及想要填補多重縫隙的慾望所驅策。不管書信以什麼型式來呈現，一封信、餐巾紙上的留言、電話對談、錄影帶、或是電子郵件，書信按照玲達·考夫曼的說法，成為「慾望的換喻或隱喻式的移置(1986, 38)」這是一種與他人在一起的慾望，也是再度想像另一個地方與另一個時間的慾望。(Naficy, 2001: 101)

偉東的家書寫給爸媽爺爺姊姊及哥哥弟弟，祝他們健康快樂美麗，唸誦家書製造一種幻覺，彷彿全家同時存在於書信與影像的間隙，而讀/寫信的人對家鄉的慾望，也傳達出流浪者對過去與安定家園的渴求，口述與朗讀家書並用因此是多重時空想像的多音發聲。

召喚多重時空對「思鄉」的阿吉及阿生和「鳥人」的阿揚，則帶有對現在時空裡的權力機制的對抗意義，「思鄉」以阿生和阿吉這對來自福建的兄弟做為訪談的主要對象。阿生當海上旅館的漁工已有五六年，在春財號上也有九個月，兄弟倆都是幹練的漁夫。阿生的口述透露漁工生活陰暗的一面，船艙生活空間的狹隘與海巡隊的檢驗證件，及身上被船東用鐵條毆打的傷痕，透露監控與權力暴力對船上生活的規範與管束。阿揚的口述也同樣指出船上生活的空間矛盾，阿揚說他當漁工十多年，去過馬來西雅、泰國、印尼等東南亞各國，表面上看來，在國界之間穿流，似乎很自由，但是他們一上船就處處受到船東或船長的控制，全無自由可言，穿國而未曾跨國，是這些漁工的悲哀。如果「跨國」代表全球化過程中超越國家機制規範的資金人口或技術媒體等的交流，那麼類似阿生阿揚等底層人民在國界之間的移動，不僅未曾跨國，反而更加深國界的監控與牽制。

阿揚和阿生的口述都顯出對未來的絕望，因此他們渴望一個穩定的家的意象，兩人在口述中念念不忘的還是家鄉的妻兒，以及歸鄉的日期。此外，漁工在船艙壁上塗寫台灣、琉球與大陸的相對位置圖，試圖標誌他們歸鄉的慾望地圖，還有人在壁上塗寫思鄉的詩行，這些書寫銘記表明一種對現在時空的對抗，對過去與家鄉的呼喚，是多重時空隙縫中的人生書寫。

### 原韻的鄉愁與科技的慾望

在〈機械複製時代的藝術作品〉一文中，班雅明曾謂，電影與照相這類機械

複製作品的出現，改變了藝術作品的社會文化型式，電影與照相的機械複製本質使得藝術品失去了原韻(aura)，即藝術品生產當下的特殊時空情境，吊詭的是，在藝術品原韻消失的歷史時刻，機械複製再現了那消失的歷史記憶，電影扼殺了原韻，卻在影像敘述過程中重現對現實或真實的慾望，電影成為現代性進程中對過往、真實與文化原態的消失、殤逝、和回憶的辯證地點。另一方面，班雅明提出譬喻(allegory)一辭，用以界定吾人試圖道出歷史變革的表現型式，譬喻是一種再現的結構，足以拯救即將消失的歷史與記憶，重要的是譬喻抗拒象徵性的、目的論的完整單向的敘述結構，譬喻的型式是斷裂、互為文本與自我指涉，就譬喻性的電影影像而言，影像不指涉攝影前的現實，而試圖呈現現實與攝影(機械複製)的辯證，其時間性既指向過去也指向未來。班雅明針對攝影科技對現代性進程所衍生的時間與史觀造成的衝擊所做的觀察，在將近七十年之後讀之，仍有其可觀之處。

班雅明對原韻的殤逝與複製的觀察，是針對二十世紀歐陸文化科技的興起與大眾文化勃興的歷史情境，對藝術與藝術品的本質所造成的改變，所發出的感嘆。因此對原韻與真實的喪失與複製的理解，基本上是一種針對具有豐富歷史與藝術傳統的西方文化所發展出來的辯證歷史觀。《流離島影》紀錄片的殤逝之感，不是來自於歷史記憶的消失，而是來自於記憶的匱乏與再現的貧瘠，而這種匱乏與貧瘠又與其文化與地理的邊緣性息息相關，影像紀錄對象的「時空他者性」或「他者性的現實」(temporal and spatial otherness, or the reality of otherness)，促使九零年代末期的台灣影像紀錄者，致力於捕捉離島的「真實的他者性」(the otherness of reality)。所謂「真實的他者性」，指的是超越或脫離西方民族誌紀錄片傳統，在呈現第三世界文化時的再現慾望結構。進一步申論，西方現代化近程中受到挫傷的歷史回憶與對本原(originality)本真(authenticity)的追尋，一方面固然吊詭地在照相與電影的複製過程中得到出路，一方面則被移置到對第三世界他者文化的再現，而傳統民族誌紀錄片可以說同時滿足了這兩種再現慾望。但這些被歷史與台灣現代化過程他者化的離島，既無原始文化的異國情調作為鏡頭的奇觀、也無美好的昨日足供回顧憑弔，其所謂的真實(the real)可以與民族誌紀錄片所重視的真實性(authenticity)無關。離島因此成為在地影像工作者重新沈思紀錄真實之可疑與可議的地點與對象，沈可尚導演的《噤聲三角》便是一部充滿後設與自省意味的紀錄片沉思錄。

### 北方三島《噤聲三角》與後現代殤逝影像美學

你以為我在幹嘛？我在拍一個不存在於任何地方的土地而已。

(《噤聲三角》片尾語)

攝影機無法紀錄人的遷徙史造就的三島歷史，

攝影機無法紀錄原生體系中逐漸被社會力政治力參與的排列，

攝影機更無法紀錄人的覺醒，或說無從紀錄人理直氣壯的貪真，

於是 紀錄當下現實的工具

只看到了人高傲面對土地所遺留的窘態。

(「《噤聲三角》影片簡介」沈可尚：28)

作為《流離島影》紀錄片系列中最具特殊影像風格與實驗精神的影片之一，《噤聲三角》獨特的風格及影片設計必須歸功於導演清晰的紀錄片攝影理念，亦即導演對攝影對象、攝影機、與攝影者之間的關係所形成的權力關係的自覺。導演沈可尚對該紀錄片的蓋棺之論及攝製筆記，勾勒出該片的美學認知起點，攝影機無法「紀錄當下現實」，影片拍的是「不存在於任何地方的土地」，在在說明了導演對紀錄片紀實能力的存疑，而這種懷疑不只是熟悉紀錄片美學理論的電影工作者對真實與再現界線模糊的既定看法，也來自於科技/攝影機與自然相逢時，攝影機的欲望永遠指向對自然的全然窺視，與徹底呈現，而對導演而言，攝影機的存在，已經改變、干擾了自然的本真，因此越是追逐、拼貼、剪接事實，真實離攝影機越遠。換言之，島嶼的原態(authenticity)與真實(the real)在攝影機登陸的那一刻起，在攝影小組架起攝影機，瞄準島上生態地景，去搜羅紀錄島嶼的「真相」與「歷史」之際，就已經永遠淪喪了。沈導演在島上與自然生態及人文歷史的遭逢，頗為類似後現代人類學家與原住民文化接觸時的狀況，他瞭解島嶼是噤聲的他者(the silent Other)，而做為為島嶼發聲映像工具的攝影機則握有發言權，它可以很容易按攝影師的個人意志將它們剪輯為烏托邦似的原始奇觀，或海上仙島。三個前現代的無人小島—彭佳嶼、棉花嶼、花瓶嶼，零星被現代化軌跡輾過，看盡人來人去的遷移軌跡，碰上了充滿後現代自省精神與自我指涉能力的攝影機與攝影者，構成了這部影片的影像「真實」。如何去紀錄島上的生態景觀、人文歷史、同時又能留下攝影機的沉思與痕跡，讓觀眾可以與影像產生距離，不以畫面上的影像為真實的指涉，可說是導演著力經營該片的重點。就這一點而言，該片的攝影理念固然含有六零年代真實電影的遺續，將攝影機的存在對攝製對象產生的影響，視為拍片過程中構成影片真實的重要因素，但其實際的攝製手法與理念則遠較真實電影複雜而微妙。以下我想分從兩個概念出發，來鋪陳討論本片紀實手法的兩個基本電影美學與知識論：一是後現代民族誌/記錄片，一是班雅明的「譬喻」概念。

儘管本片就其拍攝主題而言並非民族誌紀錄片，但是該片對參個島嶼的時空他者性的關注與自省，很使人聯想到後現代民族誌紀錄片的基本理念。民族誌學者史蒂芬泰勒(Stephen A. Tyler)在〈後現代民族誌：從玄密的紀錄到玄密紀錄〉定義後現代民族誌如下：

後現代民族誌是一個合作性的演化文本，由論述的片段構成，試圖在讀者與作者心中召喚一個可能的日常現實世界的幻想(emergent fantasy)，藉此激發一種具有療效的美學整體。簡言之，它是詩歌，但不是因為它的文本形式，而是由於他回到詩原本的文本情境和功能，藉著她和日常

語言的表演式斷裂，她召喚了社區民風(ethos)的記憶，也激發聽者去進行倫理式的回應行動(to act ethically)。〔 . . . 〕

因為後現代民族誌重視「論述」多於「文本」，它強調對話而非獨白，並且突顯民族誌情境的相輔相成本質，對照超越性的觀察者的意識型態。事實上它〔後現代民族誌〕拒絕「觀察者/被觀察者」意識型態，因為無所謂被觀察者，也無所謂觀察者，只有論述或故事的相互對話式的生產。

如果吾人以攝影機代替筆，以影像代替論述，則我們可以說後現代民族誌紀錄片的形式是非線性敘述、斷裂的，其目的在召喚觀者或閱聽人回到影像生產的瞬間，搗毀吾人對所謂日常現實的再現的幻想，去傾聽「觀察者」與「被觀察者」之間的對話或影像的互動交響。並藉此激發閱聽人重估影像的再現功能，並在「現實」與影像的斷裂中去召喚對「民風的記憶」。

班雅明在《德國悲劇起源》(*The Origin of German Tragic Drama*)一書中提出「譬喻」一辭，用以界定歷史變革的表現型式，他認為在歷史的原韻、事物的原態消失的時刻，一種新的經驗型式出現，這種經驗是立即、浮動、破碎、而且與觀看經驗的物質性緊緊相連，而譬喻便是表現這種第二度真實(the second degree reality)的形式。譬喻是一種再現的結構，足以拯救即將消失的歷史與記憶，與傳統歷史再現形式不同的是，譬喻抗拒象徵性的、目的論的完整單向的敘述結構，譬喻的型式是斷裂、互為文本與自我指涉(186)。從影像語言的觀點來看，這種第二度的真實或者可以從鄭明河(Trinh Minh-ha)的說法來進一步申論，她認為傳統記錄片對真實的假設強化了迪卡爾式的主客二元對立，它將整個記錄片生產與消費的過程簡化二分為，被記錄的外在世界(out there)或記錄的主題，和那些在此處(in here)觀看的觀眾。記錄的瞬間和影像消費的瞬間要不就是被忽視，要不就是被透明化 (Trinh 35)。她提倡一種較為流動的現實，來超越這種模式的局限，她重視的是現實的他者性(the otherness of reality)，不再焦距於穩定的現實與影像意義，而要質疑事實(the real)是如何被生產與消費的，並且援引這種攝影美學用以再現他者文化的現實 (the reality of the Other; the temporal and spatial otherness)。綜合看來，譬喻性的影像再現要旨是要揭露所謂的「第二度真實」(亦即現實的他者性)，其具體的紀錄片實踐方式是對現實影像生產與消費過程的時空性的揭露，而其影像表現形式則是後現代民族誌論述式的浮動、斷裂與立即，其目的是要將「觀察者」(攝影機)與「被觀察者」的對話時空性、以及觀者對影片的消費時空性同時列入考慮。

紀錄片理論家 Catherine Russell 融合了後現代民族誌與譬喻概念，來討論實驗民族誌紀錄片的形式，她的理念或者可以總合後現代民族誌紀錄片的譬喻特質及其形式特徵：

譬喻的照相影像標誌著與它的指涉物的歷史性的斷裂，該指涉物屬

於攝影前(未攝影之時；攝影時間)，而這兩個時間之間的關係是辯證性的。

民族誌譬喻的認知和探索暗示著對人類學再現的「時光機器」的強調。對他者的論述生產可能建構一個伊甸園式的、田園式的他者性的真實地點(authentic site of otherness)，但在譬喻民族誌裡，那只是一種幻想(fantasy)。他者性的文本再現只能被定位為文化記憶的一種，它不立基於經驗事實，它是動態而辯證的，她所生產的民族誌是朝向未來的歷史。〔．．．〕如果我們似乎正走向一個威脅著要抹消歷史記憶的後現代性，民族誌提供一種激進記憶的另類理論。民族誌以其修正後的形式，提供我們在單一時刻朝前與朝後看的技巧。(6)

在《噤聲三角》一片的開頭，導演安排一連串非寫實的海鳥影像，藉著海鳥之夢的幻想，召喚一個前現代的島嶼時空，鏡頭橫移過島上溫柔起伏的草坡、靜謐雄偉的岩礁、拍岸的白浪、美麗的野花、苔蘚、植被等影像，顯示一種穩定恆永的生態時空，換言之，通過海鳥之夢的幻想，開頭的影像標識者著攝影機所欲望、憧憬的所謂的「攝影前」的島上時間，及真實原始的地方，「一個伊甸園式、田園式的他者性的真實地點」。而後攝影小組駕著小艇來到，帶來了攝影機、觀察者，與現代科技的干擾，將島嶼置於鏡頭之前，進行窺視、探勘、丈量、訂定標籤，攝影小組抵達之後，導演以全黑的畫面來區隔所謂的「攝影前」時間，以及攝影時間，接著音樂再度響起，影像與字幕與喃喃不休的旁白同時出現。導演使用英文字幕說明疊置在特定影像上面，使得影像的意義被文字固定下來，這些影像蒙太奇的敘述功能因此被打斷，影像只指涉畫面上的文字，無法和前後的影像以及攝影串聯成為一個寫實性的敘述，觀眾看到的不是島上的動植物生態史，或台灣人在島上的殖民史，而是一個個斷裂、孤立、被數據化、科學化、非熟悉化的影像集合。這些文字除了說明該物種的特性外觀之外，主要還在說明它們的用處，比方它們的藥用性與食用性。如果觀眾仔細閱讀畫面上的文字，很快便會發現，這些文字如果不是錯誤百出，要不就是畫蛇添足，多此一舉，令人感到十分荒謬。比如白鷺鷥的雙翼展開有二百四十三至二百七十五公分，而黑頸燕鷗(black-naped Tern)的雙翼展開卻只有二點一至二點六六公分(210-266mm)，其餘諸如拼裝車、草帽、小徑、軍人、氣象觀測員、太陽能板、狗、乳牛、打籃球等，也都被加上不必要的說明，而喃喃不休語焉不詳的旁白不僅無法幫助觀眾連結影像與聲音或文字的意義，反而不斷干擾觀眾的影像認知。

這些誇張荒謬的後製作設計事實上是導演的自我指涉手段，經由誇大影像、文字、旁白的荒謬、多餘、武斷、粗暴、錯誤百出，導演試圖突顯攝影機與攝影時間的存在，對島嶼所造成的干預，並藉機將影像生產的過程暴露出來，讓人的操縱干預痕跡得以顯現。另一方面，這個自我指涉的影像設計隱然與片中隱藏的訊息遙相呼應，亦即人對島上生物資源的剝削利用，如漁民上岸圍捕山羊，還有

文字說明裡不斷提到的某某物種的食用和藥用性、味道如何、如何烹煮等等資訊。因此當影像喋喋不休底為沉默的島嶼發聲之際，它同時也一再的提醒觀者對影像再現所傳達的「現實」，以及再現「現實」的方式進行反省與批判，易言之，「現實的他者性」(即構成觀眾眼中所謂「現實」的影像生產過程)才是這些影像、旁白、字幕在試圖呈現島嶼的「他者性現實」(即島嶼的邊緣與脆弱，在影像意義與自然資源兩個層次上都容易遭到剝削的事實)之餘所極力強調的。

影片對島上人文歷史的呈現，也由於字幕說明的使用，使得台灣人在島上的殖民歷史被扁平化為一個個斷裂的場景、影像與符號。比如導演使用發黃的黑白老照片，來暗示島上過去的歷史，及前人的開墾經營，但是，伴隨照片的文字說明卻消解了這層寫實主義式的指涉，連續幾張黑白老照片，配上解釋什麼是照片的文字說明，將照片的故事性破壞無遺，包括埋骨於此的台灣同胞及前來祭祀的後人之類的鏡頭所可能引發的敘事性及歷史性，也在同樣的文字處理之下蕩然無存。原先本可用來作鏡頭焦點或敘述要素的照片或影像，被拆解成獨立不相關無所指涉的符號，其地位等同於片中其他加了文字說明的影像。於是這些照片正如島上所有的動植物一樣，只是構成島嶼的一部分零件，而不是用來解釋島嶼「現實」的歷史大敘述。這種處理手法刻意避開以人的歷史刻痕作為再現島嶼的主要論述，試圖在攝影當下的瞬間讓人與動植物的影像互相並置對話，因此，島嶼的記憶並非植基於單向的人的人文記憶，它包含了各種物種間的對話，以及攝影機和攝影師對記憶/現實形成過程的自覺和反省。

影片的後半段，黃昏暮色輝煌，海鳥精靈復現，影片轉為黑白、搖晃的鏡頭追隨島上的乳牛、狗，影像恢復了它的敘述性。第二天，日出，海岸一派安詳，急促的大小提琴聲轉為輕柔的鋼琴音樂，鏡頭掙脫了自嘲解構的風格魔咒，恢復了浪漫寫實的敘述呈現，彷彿又回到「攝影前」的時空，鏡頭凌空離去，三個島嶼的影像以全景鳥瞰的方式，再度以與世無爭的伊甸園形象顯現，配上原住民的吟唱，某一種對乾淨無染的前現代空間的鏡頭慾望流露無遺。

在影片結束字幕升起時，一個喃喃不休，語氣權威教條，纏夾各種新馬文化批判理論術語的男聲響起，彷彿針對觀眾的文化消費進行指引、訓示，這個旁白本身的囉唆荒謬學究特質，似乎是作為一個括弧，將前面的影像處理孤立起來，提醒觀眾不管是所謂的「攝影前」或「攝影時」，畢竟都只是被戲劇化的影像操弄，不可竟信其真。整部影片因此既有後現代的自我諧謔特質，又帶著強烈的譬喻功能，她突顯了記錄片對現實、原態的憧憬與慾望，但他也暴露了所謂影像現實的形成過程與生產方式，並加以顛覆嘲諷。它讓人文歷史的軌跡與動植物的生態再現斷裂成浮游無所指涉的影像符徵，讓影像在缺乏敘述的影像文本中互相對話。

最後，影片打出英文字幕：「你以為我在幹嘛？我在拍一個不存在於任何地方的土地而已。」(原文為英文) 這種設計一方面表示導演企圖從他的攝影製作時間向觀眾的消費時間對話，讓影片的時間經驗多元而豐富。另一方面，它也帶出了這部片子所要探討的殤逝美學，當我們了解到影像的寫實主義功能已經不再



可能，他者地方的原態也沒有一種經驗的實存，後現代的殤逝美學才得以誕生，在新的美學傳統裡，保留前現代清淨無染空間的島嶼不再是真實原態的地點，而是攝影科技慾望的幻想地點。

### 結語

不論是鄉愁、漂泊或殤逝，這些現代性的歷史變遷所帶來的主觀感受，基本上都是由於時空經驗劇變的結果，與故土或母國失聯的人，往往面臨多重或分裂時空的心理挑戰，這種經驗可以是一種解放，更多時候是一種創傷，紀錄離島時空變異的紀錄片，可被視為一種來自創傷的聲音，它所紀錄的不僅是島嶼歷史的空白或歷史的扭曲與創傷，它也紀錄了影像科技在現代性過程被迫去面對影像求真極限的難題，亦即影像無法指向指涉物的困局。這些經驗形成了紀錄地方歷史的挑戰，時空的變遷因此開拓了新的影像思考，也召喚另類影像歷史書寫的契機。

### 紀錄片目

- 李泳泉，龜山島《鄉愁對話錄》《流離島影》系列紀錄片之一。金門縣紀錄片文化協會策劃，螢火蟲映像體製作，公共電視台發行。台北：2000年。
- 李志蕃，小琉球《浮球》《流離島影》系列紀錄片之一。金門縣紀錄片文化協會策劃，螢火蟲映像體製作，公共電視台發行。台北：2000年。
- 沈可尚，北方三島《噤聲三角》《流離島影》系列紀錄片之一。金門縣紀錄片文化協會策劃，螢火蟲映像體製作，公共電視台發行。台北：2000年。

### 英文書目

- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981.
- . *Speech Genres and Other Later Essays*. Ed. Caryl Emerson and Michael Holquist. Trans. Vern W. McGee. Austin: U of Texas P, 1986.
- Barthes, Roland. "The Photographic Message." *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*. Trans. Richard Howard. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1985. 3-20.
- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Illuminations*. Edited and with introduction by Hannah Arendt. Translated by Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1968. 217-252.
- . *The Origin of German Tragic Drama*. Trans. John Osborne. New York: Verso, 1963.

- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- Bruzzi, Stella. "Narration: the Film and its Voice." *New Documentary: A Critical Introduction*. London and New York: Routledge, 2002.
- Doane, Janice and Devon Hodges. *Nostalgia and Sexual Difference: The Resistance to Contemporary Feminism*. New York: Methuen, 1987.
- Flanagan, Martin "Bakhtin and Film."  
<http://www.shef.ac.uk/uni/academic/A-C/bakh/flanagan.html>.
- Fritzsche, Peter. "Specters of History: On Nostalgia, Exile, and Modernity." *American History Review*. 106.5 (Dec. 2001): 1587-1618.
- Giddens, Anthony. *The Consequences of Modernity*. Stanford, California: Stanford UP, 1990.
- McDermott, Sinead. "Memory, Nostalgia, and Gender in *A Thousand Acres*." *Sign: Journal of Women in Culture and Society* 28.1 (2002): 389-407.
- Naficy, Hamid, ed. *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*. New York: Routledge, 1999.
- . *An Accented Cinema: Exilic and Diaspora Filmmaking*. Princeton: Princeton UP, 2001.
- Peters, John Durham. "Exile, Nomadism, and Diaspora: The Stakes of Mobility in the Western Canon." Ed. Hamid Naficy *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*. New York: Routledge, 1999. 17-41.
- Probyn, Elspeth. "Suspended Beginnings: Of Childhood and Nostalgia." *Outside Belongings*. London: Routledge, 1996.
- Renov, Michael, ed. *Theorizing Documentary*. New York and London: Routledge, 1993.
- Russell, Catherine. "Introduction to Experimental Ethnography." *Experimental Ethnography*. Durham and London: Duke University Press, 1999.
- Tyler, Stephen A. "Post-Modern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document." *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Eds. James Clifford and George E. Marcus. London: University of California Press, 1986. 122-140.
- Trinh, Minh-ha. *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*. New York and London: Routledge, 1991.

#### 中文書目

- 沈可尚。〈靜默〔北方三島〕〉。《流離島影》影像書。李志薈等人著。台北市：唐山，民國90年。
- 李泳泉。〈鄉愁〔龜山島〕〉。《流離島影》影像書。李志薈等人著。台北市：唐山，民國90年。

李志蕃。〈漂流〔小琉球〕〉。《流離島影》影像書。李志蕃等人著。台北市：唐山，民國 90 年。

---

陳淑卿，中興大學外文系副教授