

個人記憶・家國敘事：

紀錄片《銀簪子》、《山有多高》的影像詮釋與 意義論述

范宜如*

摘 要

台灣紀錄片近幾年蓬勃的發展，與庶民生活、地方記憶、社會議題等相結合，形成特殊的文化景觀。本文以蕭菊貞《銀簪子》（2000）與湯湘竹《山有多高》（2002）為探討對象，這兩部片子的主角都是一九四九之後來台的老兵，也都是導演的父親；對於複雜的命運課題以及親情感受，他們當如何紀錄與詮釋？蕭菊貞《銀簪子》以找尋祖母的銀簪子為發想，回溯其父的生命史，從而衍生及其父與友朋的老兵遷徙紀事；以相片（文獻特質）、軍歌（時代感）、字幕的即景敘事，交織組合的庶民離散史，與老兵在紅布幕之間的單一特寫與獨白，榮民之家的規訓情境交揉，產生了巨大的視覺衝擊。湯湘竹《山有多高》聚焦在個人的童年記憶，可說是導演的原鄉情懷的想像，說出了屬於他的「湘」「竹」故事，而非宏觀的 1949 離散史。透過鏡頭的藝術表現，真實而詩意地召喚自然地理空間，將地景與家園意識結合，創造屬於湯湘竹式的鄉愁。導演以個人視角還原離散者的肉身，影像的力量讓我們進入了「他」（們）的故事，進而對於時間與記憶予以深刻的思索。兩位導演依違於個人記憶與家國敘事之間，既傳達了個人思索過程，亦表述了離散者共同的心靈型態。

關鍵詞：《銀簪子》、《山有多高》、《紀錄片》、《記憶》

* 臺灣師範大學國文學系副教授。

一、前言

台灣紀錄片近幾年蓬勃的發展，與庶民生活、地方記憶、社會議題等相結合，形成特殊的文化景觀。追索其發展進程，可分成四期，第一階段為電影新聞時期（1945~1970）：最早的一部紀錄片為一九四五年播放的三十五釐米黑白新聞片「台灣省受降特輯」，這段時期的紀錄片主題的設定多為官方宣傳及意識型態建立之工作。比較特殊的是，陳耀圻在 1967 年完成的《劉必稼》，援用當時法國紀錄片崇尚的「真實電影」風格，提供一種新的紀錄精神與再現的觀念，引發當時文藝界巨大的迴響；第二階段為電視新聞片與電視報導（1970~1984）：代表性的電視紀錄片如《芬芳寶島》、張照堂的《映象之旅》，透過不同的表現手法，呈現了對地方的鄉土想像；第三階段為電視紀錄片與獨立紀錄片（1984~1995）：1988 年公共電視台的開播，成為紀錄片主要製作源頭與映演場所，其多元的議題，也能反映當前社會情境。另一方面，1985 年「綠色小組」的成立讓紀錄片與社會運動之間產生緊密的連結，不過，反對運動紀錄片由於立場鮮明，視紀錄為戰鬥，也使紀錄片再現真實的精神受到質疑。然而其為弱勢發聲的趨向，也影響了之後紀錄片的拍攝主題。吳乙峰創設的「全景工作室」則是獨立紀錄片的重要發展，1990 年以白化症患者及其家人為主題的紀錄片《月亮的孩子》在各社區播映，引發了高度的迴響，激盪討論的熱潮。「全景工作室」以長期田野蹲點的方式，投身田野現場，對於日後紀錄片的拍攝與介入產生極大的影響，甚至有「全景學派」¹的說法。第四階段為個人紀錄片與學院紀錄片（1995~）：一九九五年台南藝術音像紀錄研究所的成立，使得學院紀錄片與個人紀錄片有相接榫的場域。²解嚴以來，政府文化機構的補助，如文建會「地方紀錄攝影工作者訓練計畫」（1995 年起）、「文化紀錄片全省巡迴觀摩研討會」（1996 年起）、「台灣國際紀錄片雙年展」等等，而有關紀錄片獎項的設立也提供紀錄片更多受注目的空間，金馬獎最佳紀錄片、金穗獎十六釐米影片和錄影帶紀錄片獎、台北電影獎、女性影展、純十六影展、民族誌影展等等，³使得紀錄片的

¹ 見李泳泉：〈全景學派的誕生——臺灣紀錄片的趨勢觀察（1990-2000）〉，《電影欣賞》（2002 年 6 月）。

² 見盧非易：〈臺灣新聞與紀錄片資料庫之建構與片目研究初探〉，《廣播與電視（政大）》第十六期，（2001 年 3 月），頁 1~25。由於發表時間的限制，這篇論文無從得見 2001 年之後的紀錄片發展，但其整體論述與歷史脈絡亦有可觀之處。此外，邱貴芬〈鄉土文學之「後」：台灣紀錄片與另類文化願景〉，《韓國》《中國現代文學》第 34 號（2005 年 10 月），本文以簡駁繁，亦值得參照。

³ 參見王慰慈：〈台灣紀錄片的今與昔〉，《文化生活》（2000 年 11 月），頁 29~30。李道明：〈轉動的攝影機——紀錄片在臺灣的發展〉，《文化視窗》（2004 年 9 月）。繼紀錄片在戲院上映之後，2008 年起，又在臺北華山藝文特區多了一個播映的平台：「新生一號出口影展」，該平台的宣言為：「我們希望新生一號出口的放映活動，能夠長遠。使之不僅是紀錄片的「出口」，同時也是民眾得以接觸紀錄片的「入口」。」
<http://www.wretch.cc/blog/newlife001/6645928>

播放場域不僅在公視「紀錄觀點」節目，更能擴展及地方社區。

九〇年代中期，紀錄片成為顯學，繼 1997 年第一部在戲院放映的紀錄片《穿過婆家村》之後，2004 年《生命》創下當年國片第一名的票房紀錄，⁴同年的《跳舞時代》、《歌舞中國》也有不錯的表現，2005 年《翻滾吧！男孩》與《無米樂》成為新聞版面上的焦點話題，2006 年的《奇蹟的夏天》、《醫生》以國片票房而言，亦名列前茅。⁵一如周樑楷所指出：「文」的範疇可以包括文字書寫、語言及影像視覺，⁶任何媒介的文本，都可以擴充我們對世界觀察與關注的層次與面向。

關於紀錄片的討論及論述，不僅只是一種藝術的表現形式，而是文化現象的演繹，以及視覺文化的觀看方式。

當紀錄片被賦予了偏向弱勢，為邊緣發聲的創作型態，導演如何呈現個人的情感與記憶？或說當大歷史的議題呈現具有獨特的文化意義，那麼個人的生命故事是如何擇選？如何展演？又是如何傾聽（或訴說）？本文以蕭菊貞⁷《銀簪子》與湯湘竹⁸《山有多高》為探討對象，這兩部片子的主角都是一九四九之後來台的老兵，也都是導演的父親，對於這艱難的命運課題以及普遍性的親情感受，導演如何安頓並形塑個人記憶？而這些記憶終究不只是個人的故事，兩個導演又如何詮釋時代的集體記憶？⁹這些都牽涉到影像的敘事與再現等議題，¹⁰值得深入考索。

⁴ 聞天祥指出，2004 年吳乙峰導演的紀錄片《生命》為當年國片賣座冠軍，這個「史無前例」，開啓了紀錄片與電影市場的新關係。參見聞天祥：〈當紀錄片登上又失去院線之後〉，《王城氣度》（2008 年 2 月），頁 67。

⁵ 《生命》於 2004 年在台北市電影院創下一千多萬台幣的票房紀錄，是當年包含劇情片在內的國片票房第一名，全部二百八十三部影片的五十一名，資料參見李道明：〈從紀錄片的定義思索紀錄片與劇情片的混血形式〉，《戲劇學刊》第十期（2009 年 8 月），頁 82。

⁶ 周樑楷：〈影視史學：理論基礎及課程主旨的反思〉，《台大歷史學報》第 23 期（1999 年 6 月），頁 458。

⁷ 蕭菊貞，一九七二年生，清華大學經濟系畢業。曾任新新聞週刊記者，1994 年以《博盛，這孩子》金穗獎紀錄片優等、金帶獎紀錄片評審團獎，1999 年以《紅葉傳奇》2000 年以《銀簪子》連續兩年獲得金馬獎最佳紀錄片獎。其他作品有〈血染的青春——五零年代白色恐怖事件〉（1998）、〈白鴿計畫——台灣新電影 20 年回顧〉（2002）等等

⁸ 湯湘竹，一九六四年生，國立台灣藝術專科學校戲劇科畢業。曾任天荷廣告公司製片、杜篤之錄音工作室現場同步錄音師，從擔任《牯嶺街少年殺人事件》的錄音助理做起，迄今已有十餘年資歷。紀錄片作品有《海有多深》（2000）、《山有多高》（2002）、《路有多長》（2009）（合稱「回家三部曲」），曾任《最遙遠的距離》電影製片，並以該片入圍金馬獎最佳音效。

⁹ 法國學者 Halbwachs 在社會學與心理學的基礎背景上，提出了「集體記憶」他認為：「人們通常正是在社會之中才獲得他們的記憶的。正是在社會中，他們才能進行回憶、識別與對記憶加以定位。……在此意義之上，存在著一個所謂的『集體記憶』和記憶的『社會框架』；從而，我們的個體思想將自身置於這些框架內，並匯入到能夠進行回憶的記憶中去。」見 Halbwachs, M. 著，畢然、郭金華譯：《論集體記憶》（上海：上海人民，2002），頁 69。

¹⁰ 早期的紀錄片，強調「現實的模擬」，晚近的紀錄片，則觸及影像媒介的特質：影像本身無法「如實」呈現事物自身，在紀實性的要求之下，如何透過音像的剪輯，運鏡的角度「再現」？於是，導演對於「再現」觀點的差異，就會產生不同的「紀錄」片。可參考游惠貞：〈紀錄片美學的多重面向〉，《電影欣賞》（2002 年 3 月）以及王慰慈：〈臺灣紀錄片再現模式分析——以 921 地震紀錄片《生命》為例〉，《藝

蕭菊貞《銀簪子》¹¹以找尋祖母的銀簪子為發想，回溯其父的生命故事，從而衍生及其父與友朋的老兵遷徙紀事。同時，又出版了一本書《銀簪子》詮說自己在拍攝這部紀錄片的思考過程以及事件，可以看出蕭菊貞對於影像與文字之間的關係之詮釋。藉此可以瞭解，在觀看的視窗之外，這些影像是如何成形，以及拍攝者（導演）是如何觀看這些影像。

湯湘竹的《山有多高》¹²則由前一部紀錄片《海有多深》的胎兒影像作為敘事的起點，由於父親突然中風，不得不讓他正視生命的源頭。湘是湖南，竹是新竹；一是父親的故鄉，一是他的出生地。片中採取二元（雙軌）敘事的手法，一是他陪父親返鄉，二是紀錄初生的兒子小樂的成長歷程，一老一少，台灣（新竹）與湖南交錯，呈顯父與子之間的情感敘事。將這兩部片子並置在一起討論，一方面是性別（男性導演與女性導演／父、子（女）情感）的對照；¹³另一方面則是「返鄉」（都是湖南）的敘事型態；再者，他們同時都觸及了「我是誰」（拍攝者與被攝者之間的血緣關係），如何「觀看」鄉與國的議題，同時也從個人經驗連結遷徙來台的「老兵」集體記憶。

這兩部片子有一種「不相連」的關連性，兩部紀錄片都與導演的前一部創作有所連結。蕭菊貞在拍前一部紀錄片《紅葉傳奇》時到了台東榮民之家，在《銀簪子》一書中提到她那時就有拍攝《銀簪子》的構想，¹⁴然而政治氣氛以及社會情境，讓她有「不合時宜」、「格格不入」之想。¹⁵終究，她還是投身其間，或許是為了她的父親，或許也只是一種創作的自我完成，與時間競逐之心。而湯湘竹的第一部紀錄片《海有多深》的最後一景以胎兒在羊水裏泓泳影像，呼應馬目諾在蘭嶼海中的獨舞，演繹生命最初的場景與馬目諾重生的經驗。這部《山有多高》則是開端於妻子的產檢，鏡頭移向胎兒的超音波影像，醫生指出性

術學報》（2006年4月）。

¹¹ 本片曾獲2000年金馬獎最佳紀錄片獎、2000年紀錄片雙年展台灣獎，並於2001年4月在台北真善美戲院公開播映。並入圍瑞士尼恩國際影展、日本山形紀錄片影展、亞太影展、韓國釜山國際電影節、阿姆斯特丹紀錄片影展。

¹² 本片曾獲2002金穗獎、優等紀錄片獎、2002年金馬獎最佳紀錄片獎、2002台灣紀錄片雙年展評審團特別獎、2002入圍亞洲電視獎紀錄片獎。

¹³ 關於「性別」的概念還牽涉到兩部片的拍攝動機。《山有多高》因妻子懷的是「兒子」，準備告知父親這喜訊。《銀簪子》是因聽父親屢屢提及祖母遺留下來的「銀簪子」，卻因某種原因（導演是「女兒」），擔心日後流落他地，而留給了大陸的二伯。此處，涉及因性別之差異，在華人社會中對於「家族傳承」的思考面向。這兩部片子的對讀，牽涉到性別觀點以及性別在國族上的位置。至於匿名審查人所提到關於性別之電影語言運用（如運鏡、剪接、聲音……等等），則非筆者論述的重點。

¹⁴ 蕭菊貞說：「拍攝《紅葉傳奇》紀錄片的過程中，我開始詢問工作人員，未來有沒有意願幫我拍攝父親和其他老兵的故事，當時我很幸運，得到他們最大的支持。一部紀錄片《銀簪子》就這樣起了個頭。」見《銀簪子：終究，我得回頭看見自己》（台北：時報，2001），頁51，

¹⁵ 蕭菊貞自言：「當一個導演說要拍攝自己的父親，顯然不具什麼吸引力，偶爾遇見一兩位記者，他們也大都回以尷尬的一笑。後來，我開始對外都只說，我要拍一部老兵的紀錄片，完全不提起父親和我的角色，至少當某些人頭以不屑的眼光，我受的傷會小一點。當然，也有許多人搞不清楚我這有些許南部腔台灣國語的女人，是不是外省二代？大多他們只會皺起眉頭勸我：『怎不拍些討好或主流一點的題材？』」同前註，頁58。

徵後撥電話回家發現家中無人，才知同一天父親中風住院。以此種戲劇性的情節為敘事的開始，湯湘竹開始自覺到「時間」、「蒼老」、「新生」等人的議題。同時，這兩部片子都以「行旅、移動」：重返現場（父親的家園，都是湖南）作為影像的真實素材，傳達了個人思索過程之外，亦傳遞了離散者共同的心靈型態。

當然，兩部片亦有其差異之處。《銀簪子》擴散出去的面向與弧度不只是蕭菊貞父親的個人生命史，住在屏東榮民之家的父親的友人，以及其他無家可回的老人，亦是影像聚焦之處。關於這些被遺忘的、家已非家的老人，再現了大時代的命運推移之下，永遠失落的家園記憶。而《山有多高》對於土地親密（新竹）與疏離（湘：湖南）的詩意構圖，也可以成為外省第二代對於鄉土記憶的多元詮釋。依違於影像敘事的真實與情感的再現之間，這兩部紀錄片呈顯了「個人記憶」與「家國敘事」的對話與並置、嵌入與對照，也召喚了台灣的族群與土地的歷史經驗。

二、紀錄片的敘事情境

（一）性別與國族¹⁶·物件與傳承——銀簪子

蕭菊貞在處理這部片子時，或許並沒有表述歷史與記憶的宏大企圖。她自承：「這部紀錄片是我拍攝紀錄片這麼多年來拍得最害怕的作品，說的是老兵的故事，也是我父親的故事。當我們在戲稱這群離家背景的老兵是老芋仔，或是調侃他們頑固、是國民黨的鐵票同時，其實我更看到了他們的孤獨，和戰爭如何扭曲著一段段的生命。」¹⁷紀錄片的場景在火車的行進間（離家、返鄉的象徵）一一推移，蕭菊貞自述自己與高雄仁武鄉的距離，以母親在雨中提水的鏡頭，表現了高雄缺水的荒謬感，其實也是蕭菊貞對於「家」的詮釋。如同影片中的自述，仁武鄉就是台塑仁武廠所在地，是個一下大雨就會淹水的地方；荒謬的是，居民得去買二十公升十元台幣的從大武山提供的山泉水，是個「平凡又尷尬的小鎮。」

¹⁶ 誠如匿名審查人所提出的意見：「不同性別的導演所關照的生命課題自是不同，蕭菊貞的刻意低調不談拍攝自己父親的心理，以及銀簪子的失落，對比於湯湘竹以新生兒（兒子）的誕生，導演自己入鏡，然後拍攝上一代父親，下一代兒子，本身傳宗接代的意涵非常明顯，父權家族、克紹箕裘的繼承，形構《山有多高》的主旨意涵；然而《銀簪子》卻是以女性物件的失落來談父親，隱隱帶出女性在家國敘事中的缺席。再者《山有多高》主要以家族敘事為主體，以父子中心為承繼的觀點，對照於《銀簪子》企圖以女性視角去刻畫一代老兵（眷村社區）的集體記憶：一是個人家族敘事，另一是集體記憶。」這段分析極為精闢，感謝審查人的提點。

¹⁷ 同註 14，蕭菊貞：《銀簪子：終究，我得回頭看見自己》，頁 224。

父親的故事就從兩人對話、父母親互動，以及父親自述中一一開展。像家庭相簿般，父親的移動史從湖南省益陽縣馬跡塘到江西而後來到台灣。（二十歲離家參加部隊，原本想跟著部隊回到湖南，豈料部隊到了江西就不走了，只好隨著部隊來到台灣。）家裡的狀況則是大哥自沉，二哥文革時期遭到搥犁耕田的屈辱；當小學校長的三哥不堪被學生批鬥，憤而跳樓，摔壞了腿。而蕭父自述母親是餓死的那段故事（人民公社時代，母親則因小腳走不快，每每走回食堂，飯菜早已一掃而空，可說是餓死的），是戰爭時代庶民最不堪的生命終局。影片中父親不時提到自己的母親，關於母親的三寸金蓮，以及端午節看龍舟的記憶。因而連繫及母親遺留的銀簪子，以及因為女兒的性別等傳統觀念，交還給大陸的兄長保管，遂有了返鄉過中秋取回銀簪子的念想。而父親軍人的身分所引發的工作、婚姻等人生課題，在蕭父自述、蕭母補述中一一顯影：南部鄉下人對軍人感到懼怕，當蕭政賢拿著大包包從楠梓走到蕭母家，想要喝杯涼水，老闆都不願讓他進去（對軍人的偏見）。順著父親的生活脈絡，輻輳其他榮民、老兵的故事。

影片透過「往事重述」的方式讓老兵敘說創傷經驗，並非以「過去事件的錄影紀錄」來表現老兵的流離，而是透過「自報家門」的方式，訴說自己的故事。影片中的老兵自述，採取了片段、剪接的方式，第一段落類似自報家門，老兵說出自己的經驗、現實的處境。自述者不但是自己過去的參與者，而且是過去的詮釋者。透過鏡頭的調度，我們看見了老兵生命的斷裂。影像以水平視線的角度作為「觀點鏡頭」¹⁸，看似缺乏戲劇性的角度，卻因為背景的深紅布幕以及一個個不同口音、不同形象的人物（老兵）獨白，簡單的單一特寫，卻有著驚心動魄的力道。

「我叫朱和，我的兒子叫什麼名字，我忘了。」（影像中的老兵一臉歉然）

「我叫孟大松，湖南省岳陽人，今年九十一歲，我十八歲當兵。」（影像中的老兵英姿勃發，聲如洪鐘。）

「我叫張建新，廣東人。當兵的時候十八歲，古寧頭的時候殘廢。」（影像中的老兵略帶鄉音，語氣平和。）

第二段落則是提及目前身在台灣的無奈與感受。一個聲音是「都說要反攻大陸，怎麼可能？但是誰敢講？」另一個聲音則是，「說是反攻大陸，時間一拖這麼久，不知不覺老在台灣。」導演的聲音「你想回去嗎？」「不想。人家表面上歡迎，內心不歡迎。」又有「想回家看看，可是家已經找不到了。」

另一個鏡頭移向榮民之家，彷彿是規訓的場域，老人吃飯穿著有如幼童班同色系的圍

¹⁸ 觀點鏡頭（point-of-view shots）即攝影機代替角色，記錄他所看的事物；一般而言，電影有五種基本鏡頭角度：鳥瞰鏡頭、俯角、水平角度、仰角和傾斜角度。物體被攝的角度通常也能代表某種對題材的看法。參照 Louis D. Giannetti 著，焦雄屏譯：《認識電影》（台北：遠流，1991），頁 25

兜，一式的餐具，緩慢舉起湯匙的動作，隱喻著殘酷的身體政治與空間地理。交織在父親、榮家、自報家門的老兵與返鄉之旅，我們看見「回家」這件事的必然與荒謬。說是必然，在影片鋪陳之下，「異鄉人」莫不有返鄉的期盼，如蕭父摯友周伯伯所述「第一次回家時，一進家門他立刻就跪在地上，眼淚直流，『那種感動你們沒有辦法體會，我還用舌頭去舔那個泥土……』」提及過年過節時，別人在外頭玩，他在床上哭「想家會死，沒有藥醫。」庶民的底層之聲，就在這些質樸的語句中開展。然而，也有另一種聲音，說出他們的尷尬：（導演）「你想回去嗎？」「不想」「他們表面上歡迎，內心不歡迎。」又有這種聲音，「我們回去了，被稱作「台胞」（呆胞），在這裡被稱做什麼豬的。」呈現了一種不安或說委屈。

而返鄉竟未找著的銀簪子，反而成了這部片子（不在）的視覺隱喻。片末，當父親發現銀簪子被姪子帶去洛陽，鏡頭前他說，要不要去街上買一枝先拍再說，「我們片名叫銀簪子，現在簪子沒拍到怎麼辦？」書中蕭菊貞自述「找不到簪子，這趟旅程忽然令人感到失落」她必須下決定，到底要不要繼續追那個簪子，她自言「導演身份的失職，與女兒身分的失落，我能否承擔？我一直不願意因為女兒身而失去的奶奶的銀簪子，我終究無法幫父親帶回台灣。」¹⁹而片中的結尾，蕭菊貞則說：「人生最難承受的是離別。人生有多少四十年呢？我無法找回的祖母的銀簪子，透過這個片子，我希望是替父親找回了，我小心翼翼地找到一個抽屜，在我心裡。」字幕顯影：「戰爭扭曲下，六十萬人就有六十萬人生離死別的故事。」彷彿以蕭家的故事的平凡映襯大時代底層未能發聲的生命故事。

而影片以父親書寫銀簪子作為片首，蕭菊貞自述沒找到祖母的銀簪子作結，一是視覺化的「漢字」銀簪子，一是「聽覺文本」的銀簪子；虛與實之間，反而突顯了以個人記憶彰顯歷史記憶的張力。銀簪子不見了，而家（國）的故事卻是透過「女性」傳下去。物的失落與時代的斷裂自相呼應，五十年了（拍攝時為 1999），找不到的豈止是銀簪子？以追尋的歷程延展了它的意義，以紀錄片完成尋找銀簪子的故事。

駱以軍曾引用卡爾維諾《月光映照的銀杏葉地毯》的一段話做為看完紀錄片《銀簪子》的引言：「漫天紛飛的銀杏葉的特徵在於：事實上，在每一刻，每一片正在飄落的葉子，出現在與其他葉子不同的高度，因此，視覺感官所坐落的空洞而沒有感覺的空間可以區分為一系列連續的平面，在每一平面，我們發現一小片葉子在旋轉，而且只有單獨一片。」他說，以前讀到此處總是不甚了了，看了《銀簪子》，突然是那麼清楚明瞭，那種靜止與動感、特寫與遠距同時存在；人領受時間領會能力之侷限，卻仍可以不向暴亂龐大生命景觀投降的意志。²⁰駱以軍詮釋卡爾維諾《月光映照的銀杏葉地毯》給了《銀簪子》一個深刻的句號：「因為在那一漫天紛飛的落葉中，只有一片會在願意理解並同情的持續注視下，在那個瞬

¹⁹ 同註 14，蕭菊貞：《銀簪子：終究，我得回頭看見自己》，頁 164。

²⁰ 同前註，頁 16。

間永遠停止。」因著觀者同情的理解，每片葉子就有了它獨特的形貌；一如每個離散族群，當我們「願意理解並同情的持續注視」，他們就進入了「我們」的視域，而不只是孤寂的「他者」。

（二）鄉關何處？——山有多高

當創作者上溯記憶之流，探視自我的內在心境，亦是形塑記憶的藝術工程。《山有多高》DVD「導演的話」如是寫著：

《山有多高》是不可承受之重，由於它的重，我不由得把它向我的方向拉進一些。

這部片子採取雙重敘事結構（父與子、祖父與孫子），以相互映照的空間，在日常生活取鏡，產生了某種戲劇張力。影片中，湯湘竹解讀自己的名字密碼：湘是湖南，竹是新竹（影片中自語：「我的名字結合著父親的鄉愁」），以山林為意象，追尋鄉愁的意涵，導演／父親／兒子三重身分在片中對話，從而敘述父親的故事，紀錄兒子的成長歷程。

導演對於「湘」、「竹」採取的是實然地景的對照。在湖南，導演取鏡是街道上滿眼的「湘」字，以文字符號做為連結。新竹的敘事軸線，導演則回到（隔日就要拆除的）昔日父親的派出所，在影片中他說「如果每個人對生命源頭最初的記憶，也算是鄉愁的話，那我的鄉愁又在哪裡？跟著父親的鄉愁回到湖南，迎面而來的湘字，卻引不起我太大感覺，我轉身朝另外一個方向，腦中浮現出青青的山林之路，這讓我想起了最初的童年記憶。」透過「在現場」去探問那「不再」（不在）的記憶，轉化沉重的家國意識，透過地方感的追尋，²¹檢視個人的心靈現場。

由於父親的中風與新生兒的誕生幾乎是同一時間發生，「紀錄」成為使命（擔心孫子看不到爺爺），也成為人子（導演）心中潛藏的焦慮，因而有陪父親返鄉掃墓的情節。這焦慮的本質不僅是生死、親人健在（不在）與否的困惑，或許還有「湯氏家族」的承傳命題。

²¹ 空間與地方對主體意義產生的差異，來自於主體經由其居所及其所在某特定的地點之經常性活動的涉入，經由親密性及記憶的累積過程、意象觀念及符號等意義的給予；經由充滿意義的真實經驗、認同感與關懷的建立，進而將「空間」及其實質特徵轉型為「地方」。參考 Christian Norberg-Schulz, "Place", *Genius Loci: Toward a Phenomenology of Architecture* (New York: Rizzoli, 1988) pp.168-69。另參考 Christian Norberg-Schulz, "The Concept of Place", *Architecture: Meaning and Place: Selected Essays* (New York: Rizzoli, 1988) pp.11。轉引自開一心：〈空間、記憶與屬性認同：論《偶然生為亞裔人》〉，《中外文學》第33卷第12期（2005年5月），頁160。

在父親的病房裡，巧妙融入了「命名」的故事；他促狹地問：「湯圓」、「湯包」可好，湯父亦一本正經地回應，「太俗了」；而後鏡頭推進台灣傳統算命的場景，緊接著我們看見蛋糕上寫著「詠樂」，才知道新生兒的名字是湯詠樂，小名是小樂。這個鋪陳是相應於導演的名字「湘竹」沉重的家族、家鄉、家園意涵，彷彿在揭示出生在台灣的新一代，無需背負著「外省第二代」的家國情結。另一個命名的故事，則在返鄉的宴席上。在湖南，他不叫湯湘竹，他的名字是孝中，據片中湯氏家族所述，原本他父親要生四個小孩，分別取做「孝中、孝華、孝民、孝國」，即是「中華民國」；另一族人立即接下去，「不，是中華人民共和國」，或許是國名牽涉到兩岸敏感的神經，空氣大概凝結了一秒鐘，繼而是餐桌上熱騰騰的煙霧和著呵呵大笑結束了這一幕。從「湘竹」到「孝中」到「詠樂」，對名字的自覺不動聲色地揭示了「外省第二代」的心境。

這部片子最動人之處在於日常生活的小敘述。父親（祖父）的形貌透過細節：父親的皺紋、父親抽菸、洗澡、剪髮、打盹、唱歌（邊唱邊拍手）給孫子聽、拄個拐杖和孫子在草地上行走，在有距離的觀看中，以生活片段的影像去組織「父親」的模樣，而這個面貌會牽動觀眾的生命體驗去理解和感受。譬如，為父親洗澡而後連結到為嬰兒洗澡中展示的時間的隱喻（新生與衰老），又譬如，帶父親去理髮。在理髮中問父親，「你這次回家，想對姑姑說什麼話？」與理髮師傅的問答中（以台語）「問啥米？」「回去就知道」對照與父親既親密而又陌生的關係。

關於父子關係的詮釋，片中有兩處可以對照，其一是紀錄片如何掌握到「魔幻」的一刻：譬如鏡頭前要孩子叫「拔拔」，孩子發出的聲音都是「馬馬」，導演（父親）不屈不撓地「拔拔」「ㄅㄅ」，孩子打了個噴嚏後，叫喚「拔拔」，而後停格於嬰兒一個甜美的笑容。

另一處則是幾個詩意的瞬間。影片中的畫外音是：「我跟父親之間的對話很少，像朋友一樣的說話幾乎是沒有。」而影像則是他與父親坐在河岸旁的背影，河上波光粼粼，以緘默的方式表現自己對父親的情感。大抵說來，湯湘竹呈現的是生活的畫卷，以紀錄的角度觀察人物，拍出其自身的魅力和美感。譬如，抱著兒子去摸觸被高樓阻隔的風（除了拍孩子的「動」，也拍孩子的「靜」：母親的吟詠歌聲中，陽光射入室內。嬰兒熟睡，爺爺也在一方打瞌睡。呈顯溫暖的基調）

在湖南雖然也是具象的空間經驗，從影片中的聲、光、氣味、氛圍的形塑、牆上的照片、以自製的竹椅在滿是泥濘的路行走，但終究有在「他方」之感。人會因為身體經驗所形成的記憶而形塑出主體意識，與空間交織作用，形成互動的循環網絡，使得感覺與空間密合。也因為空間、地理造成的屬性異動、認同更迭。從很多角度都可以看到湯湘竹在湖南是以「旁觀者」的姿態出現，觀察父親與家族間親戚的互動。除了語言上的隔閡：姑姑看到他說「你手冰涼」，他聽成「你少檳榔」、彼此的陌生感：走在路上，一女子接近湯湘

竹的弟弟問：「你是我親表哥。」「可能是吧」「我是他兒子」(指著湯父)，又如湯湘竹自述：「這裡每個人都姓湯，可是一點都不熟悉」，還有對話中，父親所說「都不一樣了，老屋子都拆了。沒有老屋子還算家嗎？」的感嘆。²²而當主體感覺在地方無法找到認同，意味著他正陷入「無地方感」(placelessness)的困境之中。²³「無地方感」揭示的是他與此地的疏離。湯湘竹如此，而湯父的失落感可能更甚。如詹明信(Fredric Jameson)所言：「一些語言片段成為了物，然後像一個形象那樣發揮作用……事物變成事物的形象……然後事物彷彿變不存在了。這一個過程就是現實感的消失……指涉物的消失。」²⁴

在湖南，比較貼近家族情感的一次是父親要去母親的墳上上香，但中風之後殘弱的身軀無法順利地下跪，湯湘竹很堅定地說「讓他跪」，父子兩人同跪在祖墳之前，此時，湯湘竹與湖南老家才有了一絲關聯。湯湘竹所述「鄉愁的追尋」，或許是鄉愁的重新建構，當鏡頭指向湖南，他總是念及新竹；包含回老家時捕捉到的生活鏡頭是小孩與雞同坐一廊下，他的思緒也回到自己的兒子身上。對他來說，鄉愁似乎是返回家庭——集體記憶中的原鄉。當影片停格在祖父與兒子在草地上一前一後的行走，祖父拄著柺杖，初學走路的兒子踉蹌前進，彷彿是一則隱喻，另一種自我觀看：看見自己和這個「題材」的關連，包含家人、親情、地理及家園。

三、顯影與現聲：個人記憶的敘述型態

(一) 這(不只)是你的故事：《銀簪子》

紀錄片經常要面對是「是誰在說話？」以及「說話者此時的身分？」等問題，經過這幾年來紀錄片創作的熱潮以及隨之產生的論述與反省，創作者(或觀影者)對於「真實」、「客觀」的觀念已然不會停留在「如實」等於「再現」的概念了。蕭菊貞曾指出：「你看到一個粗糙搖晃的畫面，就表示這畫面真實嗎？我想這些都是一種表現形式，而無法經由這

²² 湯父提及當兵時父親逝去的激憤之情「我那時在金門當兵，知道我就游過去」「你怎麼游？」「我一定游過去，那裡有很多礁石」臉上的表情是堅毅與遺憾交雜。老家的親人也只剩下妹妹一人，湯父對於「老家」的感傷都靜定在影片中沉靜的時刻。

²³ 參考 Christian Norberg-Schulz, "Place", *Genius Loci: Toward a Phenomenology of Architecture* (New York: Rizzoli, 1988) pp.168-69。另參考 Christian Norberg-Schulz, "The Concept of Place", *Architecture: Meaning and Place: Selected Essays* (New York: Rizzoli, 1988) pp.11。轉引自開一心：〈空間、記憶與屬性認同：論《偶然生為亞裔人》〉，《中外文學》第33卷第12期(2005年5月)，頁160。

²⁴ Fredric Jameson 原著，唐小兵譯：《後現代主義與文化理論》(台北：上海譯文，1989)，頁236-237。

些畫面去辯證誰接近真實，就如同有許多偽紀錄片也利用這些手法來呈現真實。」²⁵因此，這兩位導演並不隱身在鏡頭之後，他們以顯影、現身（聲）的方式清楚地指出「我在這裡」。如是，並不代表影像就是經過操作、設計與排練的，反而顯示了導演創作的觀點。

相對於湯湘竹在《山有多高》的雙重身份（既是父親也是兒子），拍攝父親時，幾乎都有湯湘竹的身影；拍攝小樂時，則隱匿在鏡頭之後。蕭菊貞則較為「含蓄」，然而，你仍可看到她在屏東榮家的身影；聽見她問「伯伯，你記得我嗎？」「想家嗎？」的聲音。對照於影片《銀簪子》與書籍《銀簪子》，彷彿可以看見「持著攝影機的人」的另一扇視窗。《銀簪子》一書採取「即身敘事」（personal narrative）²⁶的方式，將自己探索與開展這部片子的歷程展現在觀者之前。一如民族誌所提到的代名詞的使用，當導演以第一人稱「你」、第二人稱「我」提問，除了顯示受訪者與訪談人的關係，也有「將心比心的互為主體現象」²⁷因為從「個人」出發，所以影像都從「個人事件」說起，藉此建構一個讀者可以理解的框架。

譬如對於大陸老家的感覺，影像中顯現出和樂的氣氛，書中則顯示自己與大陸老家之間關係的思考。「我和我們家那一大群親戚們，都必須學習在最短時間內，從陌生中尋找到我們『對』的位置，迫切的需要一種熟悉感，否則，這家的味道彷彿就要散掉。」（《銀簪子》，頁 149）看到三伯時，蕭菊貞也如是說：「一天之內從那個家到這個家的錯亂情緒，在見到三伯的那一瞬間，立刻就被順服了……這不禁讓我懷疑，人和人之間的家族情誼建立在血緣上多些，還是記憶上多些？」（《銀簪子》，頁 150）

甚至關於拍攝這部片子的自我定位，書中指出，父親總覺得「人家對我們這些事情不會感興趣的。」「對於我們要拍的這部紀錄片和他自己的故事，他總覺得就算在那麼多老兵之中，他是那麼的不起眼，那麼的渺小，甚至也沒有階級。」²⁸蕭菊貞自言：

所以我相信到紀錄片正式曝光，絕大多數人還是不知道我在拍攝自己父親的故事

²⁵ 同註 14，蕭菊貞：《銀簪子：終究，我得回頭看見自己》，頁 64。

²⁶ 艾金生（Atkinson）認為社會學民族誌，含有兩層的敘事成分。客觀描述的部份，是用來報告在現場觀察到的事件；「即身敘事」（personal narrative）則是講述民族誌作者自己探索及啓蒙的過程。多數的民族誌都混用這兩種成分，一則把事件做直線式——組合關係——的排列，再則也依聚合關係，也就是用事件「與其他敘事單位的異同關係」，來彰顯這些事件的重要性。引自方孝謙：〈什麼是再現〉，《新聞學研究》第六十期（1999 年 7 月），頁 131。

²⁷ Crapanzano 指出：對於代名詞在民族誌中的作用。「你」和「我」在文中都有指示（indexical）的作用：兩種人稱都關連到語句所出的脈絡，通常就是田野的現場。而「他」則指回前文的專有名詞；第三人稱是被文本所拘限的。我們因此可推知，所謂客觀觀察，是由第三人稱帶動的文本現象，反而將心比心的互為主體現象，是由一、二人稱指向脈絡而完成。引自方孝謙：〈什麼是再現〉，《新聞學研究》第六十期（1999 年 7 月），頁 131。

²⁸ 同註 14，蕭菊貞：《銀簪子：終究，我得回頭看見自己》，頁 66。

吧。我的退縮，是我的怯弱，也是身為紀錄片導演拍攝自己的故事的不安，更是社會對這老兵的一種壓抑。（《銀簪子》，頁 59）

曾經，有瞭解我的朋友說我：『你為何不對外說，是拍父親的故事，拍自己家的故事，那媒體或觀眾可能還有點興趣，你為何不提呢？』「我……其實會害怕，媒體很可怕，看好戲的人很可怕，想偷窺的人很可怕，有些觀眾也很可怕，很多時候大家只想從影片中滿足自己的需求，卻不在乎作者想說什麼？」（《銀簪子》，頁 172）

一如紀爾茲（Clifford Geertz）所述，文化有兩種不同的詮釋方式，即淺層描述（thin description）與深厚描述（thick description）。人類學家以外人之姿進入田野，觀察異地實驗對象的生活，做出得到的往往不外乎事物的表象，無法了解事物的內蘊。人類學家有必要深入地探討，從事所謂深層描述，方能了解事物背後的文化面向，甚至事物底層的心理機制。他以眨眼為例，有一種是純生理作用的眨眼（blink），另一種專門用來針對特定觀眾示意（wink），是社會與心理的探討對象。²⁹《銀簪子》一書恰好完成了「深厚描述（thick description）」，除了揭露自我（導演）角色定位矛盾，也讓觀者得以進入影像背後的重重視窗。

再如有關榮民的死亡意象，影片中未入鏡的輔導羅主任提到：「照顧老人不容易，要照顧寂寞孤單又沒錢的老人更是要多費許多心力。你們一定不知道，在榮家除了要他們生活好之外，其實很多外人不知道，有些時候還要防止他們自殺……不久前，還發生了一起自殺案，是一位八十多歲的伯伯，竟然倚著一株一百二十公分的樹，坐在樹下上吊死了。隔天清晨，他被發現時，早已斷氣多時，原本不粗的矮樹，因為撐不起老人的重量，也跟著他僵硬的身體彎曲，和身體形成了同一個彎曲的弧線。」（《銀簪子》，頁 180）這些殘酷而悲涼的生命影像，並不是導演「不能」拍攝，而是基於某種信念或倫理，只能藉由文字重現。這自然也牽涉到紀錄片敘事與再現的表現手法。

關於紀錄片的定義，Grierson 所述：「對真實事物（的影像紀錄）作創造性（創意）的處理」（The creative treatment of actuality）是經常被引述的觀點。Brian Winston 則演繹這個定義，「創造性（創意）」指的是藝術，「處理」指的是戲劇結構，而「真實事物（的影像紀

²⁹ 周英雄在《看與被看之間》以紀爾茲的說法為例，闡述自我與他者的觀看機制。收入《影像下的現代：電影與視覺文化》（台北：書林，2007），頁 4。陳儒修在《紀錄片：「記」什麼？「錄」什麼？又是什麼「片」？》，《電影欣賞》（2002 年 6 月），亦引用 Clifford Geertz 對於「眨眼」的說法告訴我們：「形式與行為若脫離當時的整體環境，是不具意義的。」可參照 Geertz, C. 著，納日碧力戈譯：《深描：邁向文化的闡釋理論》，收入《文化的解釋》（The Interpretation of Culture）（南京：譯林，1999），頁 6-8。

錄)」則是指紀錄片所處理的——最重要且最決定性的——是證據與見證（evidence and witness）這個領域。³⁰周蕾指出，電影意象的組成具有其模仿的反思的功能，和它放映的技術不可分割的特性，³¹同樣的，紀錄片也並非僅是人與生活的紀錄，以蕭菊貞《銀簪子》為例，為申請新聞局的輔導金，這部片子也必須有拍攝計劃及腳本。蕭菊貞採取了幾個手法來呈現或展示這一段歷史。其一是字卡，它扮演了幾種功能，或為背景介紹，如：片首為「一九四九年，號稱帶來了六十萬大軍來到台灣」，或為事件轉折的節點，死亡事件如馮樹勛過世，字幕上出現「農曆春節，屏東榮民之家馮樹勛伯伯過世」；包括結尾時的字幕「剪輯期間，三伯過世了。」此外處理銀簪子不見了的情境，也是以字幕的方式「被大堂哥帶到洛陽」示現。其二，是以許多老兵站在紅色的背景（大塊紅布）之前自述（單一特寫），以剪接的手法串聯在父親自述的段落之中；其三為信件、具戰爭意象的相片：房子燃燒、人在戰壕、士兵背槍、軍隊奔跑等老照片與軍歌（〈旗正飄飄〉）串聯訪談內容。³²

如果要論述影像文本的建構議題，透過相片（文獻特質）、軍歌（時代感）、字幕的即景敘事，交織組合而成的歷史背景，事實上是重新拼湊各種歷史的文本。對於不可能復返的「往昔」，導演是隔著時間的距離，「親情」的視窗去回望。甚少有後設的評論（雖然字卡、導演自述就是一種介入），而是直接以時間與肉身去回望與凝視。與其說導演想讓觀者追索國共內戰所引發的時代議題，不若說，作者想讓觀者去凝望、去體會。

蕭菊貞要面對的是：當斷臂的老兵吹口琴的影像投影在大銀幕上，是否是另一種奇觀的展示？固然，他也對觀眾產生了巨大的震驚感受，這強大的視覺經驗與我們遭逢，整個國族歷史以及人群被暴露在銀幕上，產生巨大的視覺性衝擊——既尖銳又即時。只剩下手肘的老兵吹口琴，曲調是〈鍾山春〉（另一種互文？），銘刻著戰爭、暴力的意象記憶，卻又潛藏著對故國原鄉的思念。

周蕾指出，影像是「待詮釋的緘默」³³，而「被看的客體」此時亦看著「注視主體」的

³⁰ 李道明：〈從紀錄片的定義思索紀錄片與劇情片的混血形式〉，《戲劇學刊》第十期（2009年8月），頁83。

³¹ 周蕾：《原初的激情》（台北：時報，2005），頁26。

³² 畢恆達認為訪談是一個互動的過程，它不是將在訪談之前就已經存在的客觀事實挖掘出來，而是不斷在互動過程中創造新的意義。他以Mishler的說法為例，認為訪談是一種交談行動，是受訪者與訪談者共同建構意義的過程。受訪者並不是將已經存在腦中的記憶如實地呈現，而是用一種他認為訪員可以理解的、敘說故事的方式，去重構他的經驗和歷史。受訪者與訪員的先前理解，在敘說與問答的過程中得到溝通與反省，以共同創建一個彼此都能夠理解的資料。參看Mishler, "E.G." (1986) *Research interviewing: Context and narrative*. Cambridge (MA: Harvard University Press)。轉引自畢恆達：〈如何回家？〉，《應用心理研究》第九期，頁41。

³³ 同註31，周蕾：《原初的激情》，頁26。周蕾又指出：「視覺意象不具備書寫文字所特有的內化與抽象性」（頁25）。因此，當紀錄片的影像出現，它成為一種展示的客體，讀者（觀影者）因而從其間感知到導演欲傳遞的訊息。

注視。³⁴一旦將視覺性引人閱讀，自己也身處觀察者／被觀察者的情境之中。

若從另一個角度反思這「被看的主體」，為何「他們」要站在紅布之前說自己的故事？因為此刻他深信有人願意聆聽，不是如祥林嫂叨叨絮絮地說自己孩子的故事，到後來成了渣滓；因為攝影機的存在，他們深信這種訴說會被記錄，會傳播，會被觀看。觀者看見的不是他人，就是他自己。此外，「自報家門」，還可展現另一種時間的情境：省略了日復一日的等待，觀看的焦點在「老年」此時，過去的「少年」時代都是被「敘述」的「他者」（而且簡略成「我十八歲當兵」一句話）；一個騰越，命運與時光接引他們成為這座島嶼的「他者」，「返」鄉與「離」鄉的時空距離就在這幾句對話中顯影。

影像「再現」的迫人之處在於它所呈現的觀看情境。譬如導演與蕭父、蕭母去屏東榮民之家探視八十八歲的馮樹勛先生。你從他日常生活無法自理，唯一的活動可能只是在輪椅上枯坐，或許對「一個人的老後」會興發悲涼之感，然而，影像的流動，縮短了日常時間。死亡以聲影出現在你面前：一個火車疾駛的鏡頭，一張字卡寫著：「農曆春節的寒流，馮伯伯去世了。」畫外音則是榮民之家的廣播，告知馮樹勛先生今天下午舉行告別式，請他生前的好友前去捻香。透過剪接，它讓你看見那些衰老、病痛與死亡；雖然，也是透過剪接，它沒讓你注視那些慘怛哭痛的場面，也沒讓你看見老人病體受折磨的情境，卻讓你直接觸及老榮民的生命如是蕭條地終結。這樣的觀看具有巨大的感染力，我們似乎就與銀幕中的人物連結（放在影片的敘事框架下，我們參與了他（們）的故事，我們與這個「角色」有所溝通，產生連結。）在書中，「你」也陸陸續續看到這些「伯伯」們的境遇，鏡頭前說話鏗鏘有力的孟大松，蕭菊貞寫著：「那一天，我和小秦開車進榮家，我看到他的背影，就忽然嚇了一跳，小秦在一旁還不相信，但那虛弱的老人真的是他。他手裡提著幾顆買來的雞蛋，走累了靠在廣場旁的椅子想坐下來，他半步半步的移動，到了椅子旁，先把雞蛋放在椅子上，然後又慢慢的轉身，手撐著椅子的邊緣，緩緩的坐下來，然後直喘氣……他握著我的手，跟我們說謝謝，謝謝我們還記得來看他，我真的不會忘記，他的眼裡全是淚水。『你不要說謝謝呀！我是真心想來看你的。』他說，『不會有人看我了。』」「要把這些片段，每一個令我感動的故事都整理出來，坦白說，我好害怕，知道自己不夠強壯去面對，我知道我只是假裝很堅強，和他們經歷過的大時代和戰爭的殘酷相比，我很怯弱。」（《銀簪子》，頁194）

紀錄片在某種程度上的確有其「歷史」意義。這部片子拍攝期間在1999年，那時的政

³⁴ 同前註，「主體」的起源此時包含了關於過去的客體性的記憶——被注視的經驗——它像一個他者、一種視覺性無意識般存活在民族誌化的主體行為中，頁269。周蕾又說：「被注視性」的樣式進行交流——曾經定義了被民族誌化的文化「客體」地位，但現在卻成為那一文化的自我呈述（representation 再現）的主要方面的視覺性。「被注視性」不僅組成了奇觀而且正是組織視覺的方式。被注視狀態已建構到我們注視的方式中，同前註，頁268。

治氛圍與社會情境的確是對老兵不夠友善。在文學論述上，也要到了近幾年王德威的「後遺民寫作」³⁵，才對「時間與記憶的政治學」有較完整的論述。到了今年（2009），政府遷台六十周年，也才有了《巨流河》與《大江大海 1949》³⁶等巨著。而蕭菊貞不時提到自己的口音，父親對自己的故事沒有自信，甚至因當時的省籍情結與政治氛圍所受到的質疑，³⁷如在周伯伯的喪禮中，她「隱約聽到有人竊竊私語，『他們這一家可能都是親民黨的……你沒看這裡還來這麼多外省仔……』」³⁸但是，蕭菊貞並不以詮釋歷史為這部片子的主旨，雖然使用了戰爭時期的照片，以及「旗正飄飄」等軍歌為配樂，她從「個人」的記憶出發，父親或許不是個重要人物，確有自己流離的過程、在台灣安家、湖南返鄉——多數老兵曾有的記憶；而片中出現的其他老兵，又是一個個的故事，正因為未說盡，正因為只取片段，反而讓我們意識到身邊的老兵是如何一個個的消失；他們或拙於言辭，他們或勉力而活，或對戰爭感到迷惘（甚或亢奮）；他們或有個家，或孤身終老；透過了影像，讓觀者感知——在不屬於故鄉也不屬於他方的兩難異域，他們稀薄的存在。

（二）生命史的回望：《山有多高》

記憶的研究學者曾以物理界的各種現象來比喻記憶的歷程，像是：風化中磨損的蠟雕、海浪沖刷下漸失原形的沙雕、雜亂陳列堆積的倉儲、編碼井然有序的圖書館藏書、經資料輸入、儲存、提取後的電腦資訊等等。³⁹ 記憶一向以兩個基本形式呈現：陳述性記憶與非陳述性記憶。陳述性記憶指的是人一生當中，可用心象呈現或以語言描述的、所累積的一

³⁵ 王德威指出，「遺民」的遺可以有數解：這是遺「失」——失去或棄絕；遺也是「殘」遺——缺憾和匱乏；但遺同時是遺「傳」——傳衍留駐。見王德威：〈後遺民寫作〉，《後遺民寫作》（台北：麥田，2007），頁 36。

³⁶ 2009 年先是賴聲川、王偉忠合作的舞臺劇《寶島一村》（以眷村故事為主題）公演，繼而是齊邦媛：《巨流河》（台北：天下文化，2009）、龍應台：《大江大海 1949》（台北：時報，2009）二書出版，隨著時間的推移，眷村、老兵不再是引發爭議的話題；然而，隨著老兵的逐漸凋零，他們的詮釋權是否會成為下一波被「消費」的「文化商品」？這也是今日回看這兩部由親族（所謂外省第二代）拍攝的紀錄片可以思考的課題。

³⁷ 蕭菊貞所受到的質疑：「阿扁都已經當總統了，為什麼還要拍這種片子」，可以見出這個主題在台灣當時受到的「不友善」的對應；「只拍父親未拍攝母親是歧視客家文化」，又可見當時社會情境的「政治正確性」。參看蘇岱崙：〈潛入他們的日記裡〉，《Cheers》（2001 年 5 月）。

³⁸ 蕭菊貞：〈周伯伯走了〉，同註 14，頁 211。這一章先提及周伯伯擔任村幹事三十年，「周伯伯剛退伍來到仁武時，這個工業小鄉大家都不理外省人，他第一次去應徵村幹事還被人硬生生拒絕，理由就因為他是外省仔不會說台語。」帶出外省人在小鄉鎮的語言問題，另一方面，從公祭的人數，卻也看出小鄉鎮的濃郁人情味。然而，到底是「湖南人」，書中提及「他們這群老兵真的很特別，就是那種你一眼就可以看出他們的那種標記，就算現場全部消音，你也能一眼看見他們。」

³⁹ 曾志朗：〈劃時代的記憶研究〉，收入 L.R.Squire and E.R.Kandel 原著，洪蘭譯：《透視記憶》（台北：遠流，2001），頁 9~10。

點一滴經驗、知識和學習。陳述性記憶是透過意識進行，要主動蒐集經驗才得完成，因此並不完美的，極容易被扭曲，卻又可以相當正確，尤其在知識的累積和一般意義重點的記憶登錄。⁴⁰文字、音樂、面貌、建築、地方等的記憶是外顯的或意識的記憶。(explicit or conscious memory)。非陳述性記憶，是內隱的或非意識的記憶，這種內隱記憶(implicit memory)乃是透過無意識機制運作的記憶，表現為個體並未意識到的某些經驗對當前行為的自發性影響。⁴¹一如湯湘竹在影片中的喟嘆：「這裡(秀巒國小)的孩子有我熟悉的味道」、「這裡有我的童年記憶」，那麼，影片如何表述這種非陳述性記憶所渲染的感受？一如邱貴芬所指出的：「當思考重點從『集體』(collective)記憶移轉為拾掇拼湊(collected)、重組的記憶時，我們該如何處理記憶？」⁴²

音效師出身的湯湘竹對於影像中的音樂(聲音)自是敏銳，第一部紀錄片《海有多深》由陳建年擔任配樂，音樂與海洋的流動，讓這部紀錄片兼具詩意與療癒的哲思。在這部紀錄片中也善用了「聲音」的元素，⁴³以「聲音」作為敘事節奏的節點，而不致停滯在簡單、瑣碎的影像活動，營造出詩意的抒情風格，安頓了流動的記憶型態。

以陳建年配樂為主軸的背景音樂，在「抒情時刻」以不同的樂器聲音出現，如南胡、笛子以及末尾的人聲合唱。關於聲音的元素，湯湘竹除了用了妻子的吟詠聲、嬰孩的咿哦聲，日常生活的聲音(嬰孩打嗝、打噴嚏)，父親唱歌的聲音；風聲、樹葉沙沙聲、冥紙燒落聲，以及連影片結尾的歌曲「山高高路長長，一灣流水桂花香；山高高路長長，有我同行不孤單」(由陳建年、湯湘竹及其妻子合唱。)

山林中的聲音更是一個對照組，在湖南的是引擎聲、喇叭聲；回望新竹的則是二胡、吉他的配樂，這是「作者」的主觀感受：不談戰爭，只談生活或瑣屑的日常，讓焦點回到「人」身上。由此可見出導演著意於鄉愁的追尋，親情的命題。無聲的片段成為時光之流中的抒情時刻，抱著兒子伸出手臂吹拂著風，與父親靜坐在湘江之畔的「無聲之聲」，讓時空凝結、流動，親情與鄉愁在緘默中迴盪的哲思。

而關於父親的年少記憶，湯湘竹採用了讀信的手法以及相片的顯映。⁴⁴片中使用的照

⁴⁰ 同前註，頁141。

⁴¹ 楊治良、郭力平、王沛、陳寧(編著)：《記憶心理學》(台北：五南，2001)。

⁴² 邱貴芬：〈「日本」記憶與台灣新歷史想像〉，收入《台灣文學30年菁英選·評論30家(下)》(台北：九歌，2008)，頁367。

⁴³ 紀錄片導演胡台麗也提到在《石頭夢》中她以聲音(古琴)的情緒鋪陳劇情，參見謝仁昌：〈挑擔者劉必稼——胡台麗談「石頭夢」〉，《電影欣賞》(2005年4月)。鍾孟宏也認為「音樂絕對不只是襯托整支片子的背景而已，它就是整個故事的敘述方式，也是形成片子風格的重要元素」參見〈醫生〉〈導演的話〉，收錄於《生命的影像：台灣紀錄片的七堂課》(國立中央大學電影文化研究室，2006)，頁14。

⁴⁴ 約翰·伯格指出：「照片是由事物的形貌所引用而來。這種引用的過程，造成了一種不連續感，反應在照片意義的曖昧不明上。所有照片裡的事件，意義都是曖昧不明的，除非正好與此事件有著個人關連，他們的生命經驗，正好可以補足攝影所漏失的連續性。通常而言，與大眾密切相關的攝影照片，其曖昧

片、書信除了具「互文性」之外，照片本身的特質：「我們隨著照片中所記錄的事物面貌，並順著其所挑發出關於易讀／難讀的概念，來進行思考、感受與記憶……事件與概念自然地、積極地連結起來。照片將這個情景拍攝入框，格調景框外的所有事物。這個獨特的事件，與人們廣泛的記憶等同了起來。」⁴⁵正說明了相片與記憶的關連。若從影像拍攝的角度來說：「美國人類社會傳播學者芭比·潔莉兒曾說：「雖然我們當今的文化充斥著圖像，但影像的力量已不僅是創造，而是重新建構。」紀錄片對於照片的重新構圖及排列等操縱，將會賦予歷史全新的意義，也可檢視攝影藝術在影片中的功能與定位，以及照片如何重新創造及重新建構過去的記憶。影片中重現的過去影像經由觀眾的重讀，個人的記憶於是變成公眾的記憶，故事變得不再只屬於那些當事人，也屬於我們觀眾，而我們在重審老照片之時，進而建構出我們自己的記憶、歷史和認同。」⁴⁶這段話語又闡述了照片可以重現闡述與建構個人記憶的可能性。從這兩段論述，我們可以反思，紀錄片中出現的照片不僅是「過往生活的證明」，在「此時」展示照片，自是形構記憶的歷程。

紀錄片中畫面呈現的照片往往會配合並回應敘述者正在講述的故事內容。然而，隨著照片焦距拉近、拉遠或畫面靜止的攝影機活動，以及相片景深變化的立體效果，照片便活了起來，變為動態的圖像，視覺文本也會重新建構，之後經由我們的凝視，過去發生的事件會以現在的實態呈現在我們眼前。正如瑪莉安妮·賀許（Marianne Hirsch）所言：「觀看照片就是兩個現在（present）的交接，但可經由凝視而復活。」⁴⁷一如《山有多高》中的照片與信件。藉由信件，看見兩岸之間，即使是親族亦如薄紙，紙張隱喻著二者的關係，而湯湘竹讀信，又透過「聲音」與湯氏家族的思念結合；⁴⁸透過湯父年輕時的照片與今日中風的身軀對照，以肉身銘刻時間；其間的多層次關係：攝影機活動——相片、書信成為視覺文本——觀者的凝視——意義的建構，可以看出關於時間，亦是關於記憶的脆弱。

（三）從時「差」到時「間」

紀錄片不免要面對再現生活世界的課題。選擇生活細節，累積——切割——組合，創

不明的本質，常被或多或少偏離事件實貌的文字解說所隱蔽遮蓋。」《另一種影像敘事》（台北：三言社，2007年），頁127。

⁴⁵ 同前註，頁126-127。

⁴⁶ 陳家倩：〈岩井俊二與市川崑：網路世代的紀錄片創作〉，《電影欣賞》（2008年3月）。

⁴⁷ Hirsh, Marianne. "Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory" Zelizier, Barbie. *Visual Culture and Holocaust*. (London: Athlone Press, 2001) 轉引自陳家倩：〈岩井俊二與市川崑：網路世代的紀錄片創作〉，《電影欣賞》（2008年3月）。

⁴⁸ 在《銀簪子》則以父親手捧大捆信件，在音樂聲中信件紛紛跌落（時光流逝？），這種手法與蕭菊貞前一部紀錄片《紅葉傳奇》中紅葉凋落為喻有異曲同工之妙。

造出生活故事。然而，如果這些細節是屬於「導演自身」，那麼，是有更多的隱藏？還是全然的真實？導演與被攝者身分的重疊，更可以看到拍攝者如何思索自己和這部片子之間的關係。再者，蕭菊貞自言，這部片子原本拍攝了五萬呎底片，後來刪減成七千呎，⁴⁹這些棄絕的部份也是另一種真實，只是創作者（導演）選擇了隱藏與刪除；⁵⁰又如《山有多高》的VHS版本是採三條敘事軸線進行，除了父親的返鄉之旅、兒子小樂的成長歷程，還加上尖石鄉秀巒國小路跑隊的訓練及比賽情境，其中一夾藏著原住民江彼得的親子互動（江彼得與父親上山打獵、江父教導江彼得有關原住民如何自製獵具的技能）⁵¹這些選擇、刪除與隱藏本來就不期待被觀看，然而，當我們細思這些敘事脈絡，對於「真實」與「紀錄」會有多元的看法。如周蕾所指出：「關於『看』（seeing）的隱喻和機制成為十分重要的講話方式，這是因為『看』在不論是種族、社會或性別上的『自我』與『他者』之間劃出本體論的界限。然而，在『看』所包含的界線劃分上，最困難的問題並不按照『這是你們』和『那是我們』的那種自我封閉的認同和傳統的實證主義分類來行事，而是指誰在『看』誰，以及如何看的問題。在文化多元決定的『眼睛』注視下，『主體』和『客體』之間的權力關係是什麼？」⁵²這也是蕭菊貞在座談會上被平路詢問：「是否有任何避諱或裁剪」⁵³以及湯湘竹的「導演自述」之辨析。

另一方面，紀錄片以其「紀實」以及「蹲點」的拍攝策略，往往在影片的推移之中，創造了影像的「魔幻時刻」，某些時候，那個魔幻時刻會不如導演預期，如《山有多高》眾人在門口等姑姑回家，當姑姑與父親相遇的那一刻，姑姑其實是別過頭去，導演湯湘竹此時加了一句話「姑姑害羞？」似乎要沖淡這個不夠魔幻時刻的尷尬。的確，面對鏡頭，湯湘竹的姑姑是羞澀的，但隨著鏡頭的推移，看姑姑拔菜、行走等動作，以及最後擁抱的鏡頭，這些真實細節雖然沒有展現戲劇化的張力，卻與這部紀錄片樸實的詩意交相呼應。邱貴芬曾以紀錄片〈私角落〉為例：所拍攝到的事物並不是導演所能掌控的。⁵⁴譬如前述關於

⁴⁹ 參看〈卸掉包袱看紀錄片〉座談會紀錄（2001年4月1日，紫藤廬）。主持人：平路，主講人：蕭菊貞，紀錄者：陳念萱。http://www.wistaria.org.tw/act/MovieMaker/MovieMaker_01.html

⁵⁰ 同前註。

⁵¹ DVD出版時刪除關於秀巒國小路跑隊以及江彼得的親子故事，然而片尾的致謝字幕中仍出現相關人物。湯湘竹也自陳：「我小時候大概兩歲就搬到了新竹尖石鄉，屬於山地部落，當初片子有三分之一的線是在那個山上，那是我的童年記憶，但是那一段後來被我全部幾乎都剪光了，因為我也覺得那一段做的非常不好。」參見《山有多高》〈導演的話·公視專訪〉，收錄於《生命的影像：台灣紀錄片的七堂課》（國立中央大學電影文化研究室，2006），頁126。

⁵² 〈看現代中國——如何建立一個種族觀眾的理論〉，收入《婦女與中國現代性》（台北：麥田，1995），頁21。

⁵³ 參看〈卸掉包袱看紀錄片〉座談會紀錄（2001年4月1日，紫藤廬）。主持人：平路，主講人：蕭菊貞，紀錄者：陳念萱。http://www.wistaria.org.tw/act/MovieMaker/MovieMaker_01.html

⁵⁴ 邱貴芬：〈在絕地邊境尋找出口：〈私角落〉的紀錄美學〉收錄於《生命的影像：台灣紀錄片的七堂課》（國立中央大學電影文化研究室，2006），頁177-182。

湯湘竹姑姑與父親相遇的鏡頭，或是「銀簪子不見了」的突發事件；此刻，竟會出現「去借一個」或「去街上買一個」的聲音，也就是說，蕭氏家族是知道此刻在「拍片」，自知自己是一個被拍攝的「客體」，同時也是敘述「主體」；對於「銀簪子」的具體形象的焦慮反而映襯了導演作為一個創作主體：是「我」讓這個「不見」的銀簪子成為「可視」的紀錄片。

透過以上的分析，我們更可以理解「紀錄」本身複雜的特質，不僅是「非虛構」材料的重新創造組合，再加上後製剪接的複雜工程，更牽涉到拍攝者／被攝者之間的人我關係；如果關係涉及記憶與認同的議題，如何參與（或抽離）更是拍攝者必須面對的課題。

四、結語

一如 John Berger 在《觀看的方式》所述：「我們不只看一個東西，我們總在看東西和我們之間的關係。」透過影像，我們看見時間的對照記。《山有多高》中日益衰老的身軀以及從超音波的影像到新生兒以及經過台灣傳統禮俗洗禮（從洗澡、收涎、抓周）的小樂；另一方面，《銀簪子》無疑地是比較沉重的，它沒有像《山有多高》裡甜美的嬰兒影像（有人曾經研究，最吸引眾人目光的是 3B——baby（嬰孩）、body（身體，尤其指女體）、bear（泛指動物）），然而，《銀簪子》展示的確是毫無畏懼地面對了挑戰了「時間」的姿態。

《山有多高》一片聚焦在個人的童年記憶，可說是導演的原鄉情懷的想像，說出了屬於他的「湘」「竹」故事，而非宏觀的 1949 離散史。然而觀者不免游移在兩個視角，一是以鄉愁為名，潛藏了「個人記憶」與「原鄉認同」的（些微）焦慮，另一則是大歷史之下，家族故事的片段；不過，由於湯湘竹在影片中誠懇的自述，更多的時刻，觀者會進入他所展示的藝術表現形式：以獨特的敘事方式拍攝真實故事，創造並留駐個人記憶。此外，自然地理空間的詩意召喚，新竹山林的蓊鬱，崢嶸的山脊，青綠山脈的綿延與湘江水波的粼粼，天光雲影的游移；又讓地景與家園意識結合，創造屬於湯湘竹式的鄉愁。

《銀簪子》片中從未出現，只是父親口中祖母留下來的遺物「銀簪子」成了影片中召喚記憶的方式。而紅布本身就是文學的隱喻，巨大的傷口，慌目的顏色（創傷記憶），被民間當作喜事的紅布，成為影像中老兵自述的背景，反而開啓了獨特的視覺經驗。以直視的角度，老兵的故事被聆聽、被訴說，紀實之中涵蓋抒情的力量。這部片子看起來似乎對於紀錄片的再現政治缺乏一種反思的批判角度，然而，正因為拍攝者與被攝者之間的親情連繫，而影片旁白所採取的「第一人稱」敘述觀點相對於官方歷史書寫所採取的「第三人稱」敘述，意味著導演想要敘說的是被壓抑（或被埋沒）的民間記憶以及生命故事。

綜而觀之，這兩部片子最大的意義是看見外省第二代是如何認識並看待（這「看待」既有「凝視」，亦有從「旁視」而變成「正視」）他們的父輩，可說是從台灣到大陸，家族與國族的記憶顯影。我以為蕭菊貞或湯湘竹是以「個人記憶」為出發點，然而由於家族與親緣的脈動，輻輳出去的歷史圖景成為一則巨大的歷史敘述。時移事往，老兵凋零。片中很多的相遇與擁抱至今日可能都成為悼亡的姿態，然而，影像的力量讓我們進入了「他」(們)的故事，進而對時間與記憶予以深刻的思索，當導演以個人視角還原離散者的肉身，我們也透過影像文本，重新觀看自我，再次凝視這座島嶼。

引用書目

一、影像資料

湯湘竹《山有多高》，公共電視，2003 年。

蕭菊貞《銀簪子》，影舞工作室，2001 年。

二、近人論著

Fredric Jameson 原著，唐小兵譯：《後現代主義與文化理論》，台北：上海譯文，1989。

Geertz, C. 著，納日碧力戈譯：《文化的解釋》（The Interpretation of Culture），南京：譯林，1999。

Halbwachs, M. 著，畢然、郭金華譯：《論集體記憶》，上海：上海人民，2002。

L.R.Squire and E.R.Kandel 原著，洪蘭譯：《透視記憶》，台北：遠流，2001。

Louis D. Giannetti 著，焦雄屏譯：《認識電影》，台北：遠流，1991。

王德威：《後遺民寫作》，台北：麥田，2007。

王慰慈：〈台灣紀錄片的今與昔〉，《文化生活》，2000 年 11 月。

王慰慈：〈臺灣紀錄片再現模式分析——以 921 地震紀錄片《生命》為例〉，《藝術學報》，2006 年 4 月。

李泳泉：〈全景學派的誕生——臺灣紀錄片的趨勢觀察（1990-2000）〉，《電影欣賞》，2002 年 6 月。

李瑞騰主編：《台灣文學 30 年菁英選·評論 30 家（下）》，台北：九歌，2008。

李道明：〈從紀錄片的定義思索紀錄片與劇情片的混血形式〉，《戲劇學刊》第十期，2009 年 8 月。

李道明：〈轉動的攝影機——紀錄片在臺灣的發展〉，《文化視窗》，2004 年 9 月。

周英雄：《影像下的現代：電影與視覺文化》，台北：書林，2007。

周樑楷：〈影視史學：理論基礎及課程主旨的反思〉，《台大歷史學報》第 23 期，1999 年 6 月。

周蕾：《原初的激情》，台北：時報，2005。

周蕾：《婦女與中國現代性》，台北：麥田，1995。

林文淇、陳德齡編：《生命的影像：台灣紀錄片的七堂課》，國立中央大學電影文化研究室，2006。

邱貴芬：〈「日本」記憶與台灣新歷史想像〉，收入《台灣文學 30 年菁英選·評論 30 家（下）》，台北：九歌，2008。

邱貴芬：〈鄉土文學之「後」：台灣紀錄片與另類文化願景〉，（韓國）《中國現代文學》第 34 號，2005 年 10 月。

約翰·伯格、尚·摩爾著，張世倫譯：《另一種影像敘事》，台北：三言社，2007。

畢恆達：〈如何回家？〉，《應用心理研究》第九期，2001 年 3 月。

陳家倩：〈岩井俊二與市川崑：網路世代的紀錄片創作〉，《電影欣賞》，2008 年 3 月。

陳儒修：〈紀錄片：「記」什麼？「錄」什麼？又是什麼「片」？〉，《電影欣賞》，2002 年 6 月。

游惠貞：〈紀錄片美學的多重面向〉，《電影欣賞》，2002 年 3 月。

開一心：〈空間、記憶與屬性認同：論《偶然生為亞裔人》〉，《中外文學》第 33 卷第 12 期，2005 年 5 月。

楊治良、郭力平、王沛、陳寧（編著）：《記憶心理學》，台北：五南，2001。

聞天祥：〈當紀錄片登上又失去院線之後〉，《王城氣度》，2008 年 2 月。

齊邦媛：《巨流河》，台北：天下文化，2009。

盧非易：〈臺灣新聞與紀錄片資料庫之建構與片目研究初探〉，《廣播與電視（政大）》第十六期，2001 年 3 月。

蕭菊貞：《銀簪子：終究，我得回頭看見自己》，台北：時報，2001。

龍應台：《大江大海 1949》，台北：時報，2009。

謝仁昌：〈挑擔者劉必稼——胡台麗談「石頭夢」〉，《電影欣賞》，2005 年 4 月。

蘇岱崙：〈潛入他們的日記裡〉，《Cheers》，2001 年 5 月。

Personal Memory /Nationalistic Narrative: The Interpreting in *the Silver Hairpins* and *How High is the Mountain*

Yi-Ju Fan^{*}

Abstract

The thriving of documentary in Taiwan recent years, combining with life of common people, local memory and social issues has formed a special cultural landscape. This paper investigates *The Silver Hairpins* by Hsiao Chu-chen (2000) and *How High is the Mountain* by Tan Shiang-chu (2002). These two films share some similarities: The main characters are both veterans retreated after 1949. They are both the directors' father. While encountering the blunders in life and the familial affection, how do they "record"? And how do they interpret and represent?

The Silver Hairpins begins from finding her grandmother's hairpins, tracing back the her father's life history and shifts (derives) to her father and friends' migration. With the interlace of photos (text/literature feature), military theme (sense of time) and the diegetic subtitle, composes the Diaspora of common people. Also, the close up and monologue on the red curtain scene, the discipline in the veterans' home brings a huge visual impact. Tang's *How High is the Mountain* focuses on childhood memory, as a kind of nostalgic imagination of the director. The film depicts the story belongs to his (own land) hsiang (Hu-nan) and chu ("Hsin-chu") instead of the macro-history of the Diaspora in 1949.

Via the artistic performance of the shots, replicating the natural geographic space truly and poetically, Tang combines the landscape and home consciousness and creates the nostalgia of Tang. The director returns the shapes of those Diaspora from his personal point of view. The power of images induces us into their stories and brings a deeper thoughts on

^{*} Associate Professor, Department of Chinese, National Taiwan Normal University, Taiwan.

time and memory. The two directors swing between personal memory and nationalistic narrative. They not only convey their personal thinking process but presents the shared mental status of the Diaspora.

Keywords: *the Silver Hairpins*, *How High is the Mountain*, documentary, memory