

獨白或對話：影像檔案操作策略下個人記憶與集體記憶的辯證*

Monologue or Dialogue : The Debate over Personal and Collective Memories in Visual Archives

陳品君** Pen-Juin Chen

摘要

影像檔案生產當初乃為某種目的，必然存在其不可磨滅的個別記憶，且有些經由媒體的傳播為整個世代分享而具有集體記憶的價值。因此，紀錄片不能隨意創造過去，卻因使用影像檔案因禍得福增加自身的歷史縱深和豐富的記憶面向。本文藉由分析兩部紀錄片：戴維斯（Terence Davies）的《城市流光》（*Of Time and the City*, 2008）及鄭明河（Trinh T. Minh-ha）的《姓越南南》（*Surname Viet Given Name Nam*, 1989）探討影像檔案操作策略背後影片導演的意圖、慾望與所形塑的認同模式，並探究：（1）影像檔案操作策略如何受制於導演自身的美學品味和政治意識型態。（2）個人記憶如何與影像檔案所代表的集體記憶互動產生對話。（3）少數族裔紀錄片導演又是如何將充斥著集體記憶的影像檔案透過拍攝策略和修辭模式轉化為個人記憶或族裔歷史，為其發聲，展現該族群的意識。

關鍵詞：紀錄片、城市流光、姓越南南、影像檔案

* 本文部分初稿宣讀於第三十五屆全國比較文學會議「寄／記存之間」，原題為〈獨白或對話：紀錄片中的回憶與集體記憶的辯證〉。承蒙林建國教授與《南藝學報》匿名審委對本文引用理論、分析與書寫的批評與建議，讓本文論證與分析更為周延，受益良多，特此致謝。

** 陳品君，國立臺南藝術大學音像紀錄與影像維護研究所助理教授。

Pen-Juin Chen, Assistant Professor, Graduate Institute of Studies in Documentary & Film Archiving, Tainan National University of the Arts.



Abstract

Visual archives were born to serve certain purposes, and inevitably bear the valuable recollections of particular individuals. By way of media's broadcast, some visual archives have become the collective memories of whole generations. The use of visual archives has enriched the content of many documentaries, giving them deeper historical values with poignant individual recollections.

In this article, I take an analytical look at two documentaries *Of Time and the City* (2008) by Terence Davies and *Surname Viet Given Name Nam* (1989) by Trinh T. Minh-ha. I discuss visual archives' manipulations in documentaries and try to explore the following issues: (1)In the process of manipulation of visual archives, how will a filmmaker be restrained by his/her aesthetics and ideologies? (2)How will the filmmaker's personal recollections interact with the collective memories presented in the documentaries through visual archives? Or will the filmmaker's personal recollections muzzle the collective social memories and turn the documentary into a monologue? (3)Will it lead to enabling the people to make their documentaries as decentralizing the power and speaking for themselves?

Keywords: Documentary, Of Time and the City, Surname Viet Given Name Nam, Visual Archives



無遠弗界的網際網路帶動資訊多元化和文化混雜，促成資本全球流動迅速跨越國界，同時亦弱化國家對國境和權力全面掌控的能力。在這個變化快速的時代裏，原本堅固牢靠的傳統思維和生活方式逐漸崩解，甚至煙消雲散。生存在此劇變時空脈絡下可讓個人得到稍許穩定感，唯有某種連續性、整體統一的自我意識身分認同。¹身分認同感就像船錨讓船在波濤洶湧大海中安定下來。約翰·洛克（John Locke, 1632-1704）認為記憶是個人身分在時間中的延伸。記憶具有喚回過去，達到時間連續的效果，反思過去經驗讓人產生一種「自我性」。²

法國歷史學家皮埃爾·諾拉（Pierre Nora, 1931-）認為我們稱之為記憶的東西，實際上是建立在物質之上，且可讓我們回想起某些其他事物的索引。³當記憶成為物質上沉積下來的痕跡時，不論它是儲存在腦皮層皺褶，或躺在檔案室或博物館數據庫（database）的影音、文字以及一切收藏品，這些帶有記憶的檔案皆是一個個符號系統，召喚人們回憶並鼓勵去詮釋的慾望。然而在現實世界裡，即使是在民主政體社會，檔案的接近亦非毫無限制。難怪法國哲學家德希達（Jacques Derrida, 1930-2004）在《檔案熱》（*Archive Fever*）一書中說：「未曾有政治勢力不去主宰（國族的）檔案和記憶。有效的民主化必須以參與並接近檔案的建構和詮釋作為標準去來衡量。」⁴官方壟斷檔案的生產與詮釋，對於形塑國族和個人的認同具有重大意義。因此，庶民大眾接近和詮釋檔案也變成一種需要去爭取的權力。如皮埃爾·諾拉所言，西方世界於啟蒙時期之前，國家、宗教和教育等意識型態機器壟斷著公共檔案之生產和詮釋權。統治階級精英建構國族歷史作為集體認同和建立國家的工具，讓記憶服務國族利益。俟國家國族變成一個既定的事實，記憶也就變成一個純粹的個人現象。尤其在佛洛伊德（Sigmund Freud, 1856-1939）和普魯斯特（Marcel Proust, 1871-1922）之後，記憶逐漸從歷史推向心理，從社會推向個體，朝向自我身分經濟學邁進。⁵至此，檔案變成官方、集體或個人彼此相互競爭用以建構自己歷史和身分認同的場域。

二十世紀中葉以降，紀錄片被少數族群拿來作為建構並培養族群自我意識的武器，以對抗主流社會的歧視和壓抑。1970年代的英國女權運動、美國舊金山同志運動以及美國黑人平權運動皆不約而同地使用紀錄片，記錄他們的處境並教育自己族群，培養自我族群意識。⁶這些族群社會運動者試圖藉著紀錄片的功能將人從生而自在（being-in-itself）變成

¹ Larrain, Jorge, 戴從容譯，《意識形態與文化身分：現代性和第三世界的在場》（上海：上海教育，2005年），頁195。

² Ricoeur, Paul, 綦甲福、李春秋譯，《過去之謎》（山東：山東大學出版，2009年），頁37。

³ Nora, Pierre, 韓尚譯，《文化記憶理論讀本》（北京：北京大學出版，2012年），頁101。

⁴ Derrida, Jacques, *Archive Fever: a Freudian Impression* (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 4.

⁵ Nora, Pierre, 《文化記憶理論讀本》，頁103-104。

⁶ Ellis, Jack. & MecLane, Betsy, *A new history of documentary film* (New York: Continuum, 2009), 240-250.



具有群族意識的自為狀態（being-for-itself），建構族裔的集體認同。然而，少數族裔對於主流意識型態所生產出來的公共或私領域檔案並無法直接使用。當少數族群在尋找自己的認同時，他們同時也蒐集自己的歷史。事實上，歷史家從來不會以少數族群的觀點撰史，他們只能是統治族群的一個小小註腳，或帶有負面意義的歷史註腳而已。因此，當這些族裔意識到建構自己的歷史時，他們即面對一場戰鬥。一場解構主流意識型態檔案以建構自己歷史和族群記憶的奮戰。

紀錄片受限於真實論述，不能自由創造過去，除了當事人敘述過去經驗外，歷史影像檔案的引用即是回溯過去的模式。紀錄片也常因使用歷史影像檔案，因禍得福增加自身的歷史縱深和豐富的記憶面向。影像檔案在紀錄片發展初期只擔任過去歷史的證據（evidence），或是作為圖示（illustration）作用。隨著主觀紀錄片觀念和族群主體性思潮逐漸發展，影像檔案才真正變成一種創造性的素材。檔案並非是中立的，或僅指放置檔案的物理空間。檔案內容乃為某種目的而生產，因此在生產過程為各樣各式的意識型態所滲透，殘存著政治、利益、集體記憶甚至各種歧視。其中有些或且經由媒體傳播為整個世代分享，而具有世代集體記憶價值。其次，檔案建立總是根據法則行事。這些法則決定建檔的架構和方式。法則也將決定什麼是重要，什麼值得保存，如何使用檔案，甚至如何詮釋等等。因此根據這套建檔法則，長期以來也就決定世世代代的記憶和遺忘。哲學家德希達在一篇訪談所言：「檔案文件是一種當權者之權力的暴力主動性，是為了將來表現出來的一種奪權：檔案文件預先佔領未來，它沒收了過去、現在以及未來」。⁷

檔案的建構和詮釋總離不開權力的介入，而檔案的內容總關聯到一個國家或一個城市的集體記憶，於是控制檔案就是控制記憶，以及記憶所衍生出來的身分認同。因此當少數族裔使用檔案來建構自己觀點的紀錄片時，其實他／她即在進行一項記憶重組工程，對沾黏主流意識型態的影像檔案進行解碼（decoding）並重新編碼（recoding），賦予影像檔案新的意義，並將其認同植入其中，構築一部展現少數族裔意識和歷史的影片。在這意義上而言，對檔案進行解碼就是從權力控制和編碼的舊意義中逃脫出來，藉以和過去切割，並創造出一個新身分的可能性。

紀錄片使用影像檔案作為素材由來已久，常因導演的意圖和影像檔案操作而產生千變萬化的風格和迥異的認同模式，終難以歸納出一個放諸四海皆準的準則。隨著台灣社會對歷史檔案逐漸重視，以及檔案在紀錄片使用更加頻繁和多樣性，使得影像檔案的研究更為必要。本研究試圖根據影片的風格和認同模式將紀錄片的影像檔案操作區分為封閉型操作策略以及開放型操作策略等兩種。前者乃透過記憶將檔案的集體記憶變成講述個人的詩意電影。整部紀錄片經由個人記憶和詮釋組成一個封閉回憶空間。導演的主觀敘述創造出一

⁷ Derrida, Jacques，孫松榮譯，〈賈克德希達：電影與它的幽靈〉，《電影欣賞》第122期（2005年），頁38-48。



個封閉的認同／反認同模式，並沒鼓勵觀眾反思和質疑的可能。英國導演戴維斯（Terence Davies, 1945-）的《城市流光》（*Of Time and the City*, 2008）即屬於這種類型。越裔美籍導演鄭明河（Trinh T. Minh-ha, 1952-）的《姓越南》（*Surname Vit Given Name Nam*, 1989）屬於開放類型的代表。鄭明河保留影像檔案的集體記憶特質，並在集體記憶的基礎鑲入個人經驗，將越南典型女性建構成一個兼具集體和個人記憶的知識體系。其次，鄭明河亦藉著揭露紀錄片操縱的本質去破壞自己建構出來的知識體系的真實性，繼而構築了一個開放的對話空間，迫使觀者對影片內容進行反思。

本文旨在討論紀錄片影像檔案操作背後導演的意圖、慾望與操作策略，探究影像檔案操作策略如何受制於導演自身的美學品味和政治意識型態，並在其操作策略下，導演的個人記憶如何與影像檔案所代表的集體記憶互動，讓不同的記憶於影片中產生對話，或對影像檔案的集體記憶進行獨白化，形塑不同的影片風格和認同模式，進而為個人和族群發聲，展現意識。

壹、《城市流光》的敘述結構

《城市流光》是導演戴維斯回憶少時寓居利物浦（Liverpool）種種經驗的紀錄片。戴維斯成長於一個工人家庭，從小即飽受工人家庭的貧窮和暴力之苦。他以追憶的方式呈現工業革命先鋒城市利物浦 1950-2008 年的變遷。他採取極其個人的視角將這座城市的歷史和其成長經驗相連結起來，藉著影片審視自己成長過程與工人階級社區生活的林林總總，讓整部紀錄片帶有強烈個人化的感傷情調。

《城市流光》敘述結構主要透過視覺和語音相互辯證而成，以 85% 影像檔案構築整部的影片。戴維斯採用編年體敘述手法，從早期利物浦碼頭繁忙的黑白影像開始，1950 年代、英軍投入韓戰，一路進展到 2000 年代。當《他不重，他是我弟兄》（*He Ain't Heavy, He's My Brother*）曲樂揚起，戰場上受傷的軍人及飛機運回的棺槨影像一幕幕流過。韓戰之後進入消費時代。午後閒暇無聊的逛街；看似悠閒卻因過度擁擠而顯得諷刺的沙灘上的人們。1952 年伊麗莎白女王加冕典禮。1960 年代披頭四（the Beatles）樂團出現等等，歇斯底里狂熱的歌迷在街頭看似要暴動了。《城市流光》明顯地以時代大事件和國家集體記憶作為電影發展軸線，輔之利物浦人的日常生活，如周五下午足球賽事、流行文化事件、社區選美比賽等等結構成影片。這些影像檔案喚起戴維斯過去的記憶與情感。在搜尋檔案時，一如他自己所形容的，觀看這些影像如感受那股遠方家鄉吹來的風，深入內心，撓擾



刺痛他(an air kill)⁸。為了讓這些存有官方集體記憶的影像檔案服從於他個人記憶的指揮，聲音是他主要的操作部分。戴維斯的旁白(voiceover)擔負起顯現個人記憶和情感的重要武器，為整部電影敷上他自傳式色彩。戴維斯的旁白帶有情緒、觀點和感受，將引用的影像檔案轉化成個人獨白式「間接言語」⁹。時而急切低沉，時而愉悅的詩意旁白顛覆了影像檔案所蘊含的集體記憶，並將這些異質的影像檔案統一於飽經風霜且懷舊的個人回憶氛圍裡。

戴維斯的旁白(等同於個人獨白)將集體記憶轉換為個人的回憶，其策略主要有二：(一)用旁白去質疑或對影像檔案直接批判，或賦予影像檔案新的意義。此處戴維斯使用「間接言語」策略將個人聲調、觀點強加在影像檔案之上，將檔案視為一個引述言語。作者的意識將影像檔案原有意義消解，並將之納入個人敘述當中。(二)利用重複影像和某些突兀且無意識的細節強化導演個人記憶中無法被簡化，且又縈繞不去的記憶。

一、旁白對影像檔案解碼並以個人記憶再行編碼

影片中伊麗莎白女王的段落：1947年伊麗莎白女王皇家婚禮，以及1953年奢華彩色的加冕典禮影段。前者是舉國同歡民眾聚餐場景的黑白影像：熱鬧工人社區街景拉起旗子，街道中擺起了長條桌慶祝英倫的世紀婚禮，英倫子民舉國歡騰。女王乘坐華麗馬車滿面笑容地經過歡呼的人群。戴維斯將原本現場聲音去除，用慷慨鏗鏘的旁白評論著：「慶典大肆浪費，來自其他皇室的珠寶、洗衣機、冰箱、76條手帕、148雙襪子、38個女用手提

⁸ Terence Davies, 《城市流光》(Of Time and the City) (British: British film Institute, 2008), 時間：00:02:10-00:02:17。

⁹ 根據克萊爾·科勒布魯克(Claire Colebrook, 1965-)的定義：「自由間接言語(free indirect discourse)以第三人敘述，卻用被描述人物的風格進行言說，因此不是作者也不是人物在說話。……自由間接風格通過人物可能使用的語言風格來呈現他們。在這種情況下，我們從來不能確定誰在說話，到底是作者，還是作者以人物的風格在言說。」她承認自由間接言說將作者和人物關係複雜化。事實上，科勒布魯克所指的「自由間接言語」即是蘇聯學者巴赫金(Bakhtin)、沃洛希諾夫(Volosinov)所說的「准直接言語」。它強調文本的對話性。參考：Claire Colebrook, 廖鴻飛譯，《導讀德勒茲》(重慶：重慶大學出版，2014年)，頁110-134；根據巴赫金/沃洛希諾夫解釋，「准直接言語」是作者和人物間的對話(dialogue)。「准直接言語」混雜作者以及他人(人物)兩種語境和語言。說話的是作者，但以人物口氣說話。因此，在他們看來，「准直接言語」既是人物在說話也是作者在說話，是兩種聲音的內在對話。巴赫金/沃洛希諾夫在《馬克思主義與語言哲學》一書提出「引述言語」(reputed speech)作為一種特殊對話形式話語，其可區分三種模式：「直接言語」(direct discourse)、「間接言語」(indirect discourse)、「准直接言語」(quasi-direct discourse)。「直接引用」乃作者將人物的話放在引號之內，不加入任何個人意見。「間接言語」乃是作者以自己的語言和語氣改寫人物言語，人物不直接說話；「准直接語言」則是作者在說話，但卻以人物的口氣代他說話，有如日本學者北岡誠司所言的腹語術。「直接言語」保持完全的意義獨立和結構的完整，並和作者的保持一定的距離並非處於同一平面上，但一旦被納入作者的語境之中，即成為一種獨白。「間接語言」將人物的言語納入作者的語境之中，透過作者的幽默、諷刺、愛恨、欣喜或蔑視等語調滲透到他人或人物的言語之中。當引述言語用「間接言語」表示時，作者的主觀色彩就顯得更加明確。成作者的獨白。參考：錢中文，《巴赫金全集第二卷》(石家莊：河北出版，1998年)，頁473、476-487、493-503；北岡誠司，魏炫譯，《巴赫金對話與狂歡》(石家莊：河北出版，2002年)，頁337。



包、16 件睡衣、500 顆鳳梨、1 萬張電報。200 名客人、5 位國王、7 位皇后、8 位王子、10 位公主。她的婚紗上縫製了 1 萬顆珍珠……她的加冕浪費了更多的錢，如一位遠古的君王……並用傳統字眼『責任』迷惑大眾。」¹⁰伊麗莎白乘坐金碧輝煌馬車前去西敏寺進行童話般的加冕影像出現。戴維斯鏗鏘的旁白評論繼續說著：「在英格蘭翠綠愉快的土地上一直擁有特權，國家其他地方的人們則靠配給存活下來，這是歐洲最糟的貧民窟。在美麗的蘇格蘭，他們用 21 條水管向女王致敬，或者他們只是在小解。」¹¹此時畫面出現 21 條水管致敬。導演這個手法顛覆原來伊麗莎白女王加冕儀式舉國同歡的民族記憶和榮光。戴維斯具有階級意識的旁白將之轉變成奢華傲慢的王室炫耀，喚起工人階級的個人記憶和認同。

披頭四熱潮狂捲利物浦影段：約翰藍儂(John Lennon)、保羅麥卡尼(Paul McCartney)、喬治哈里森(George Harrison)及林哥史達(Ringo Starr)現身，聲嘶力竭女性粉絲狂熱畫面，演唱會現場披頭四賣力演唱著。雖然披頭四解放了這城市，但披頭四對他而言更像是「粗俗的推銷員」。¹²那時，他對流行音樂的興趣是蕩然無存。一如旁白描繪著，他思想過度興奮青春喜歡古典音樂是與日漸增。¹³披頭四演唱會上搖擺舞動姿態在馬勒(Gustav Mahler, 1860-1911)古典樂曲節奏搭配下，形成極為不自然的影音錯置，有如跟錯拍子的舞者，顯得非常怪異。戴維斯這個策略顯現了個人自覺的記憶與強調個人的感受，將披頭四的搖滾樂去除，壓制了影像檔案原有的公共聲音，讓影像脫離了原有脈絡加以解碼，導演再以個人喜愛的馬勒樂曲和旁白將集體記憶檔案轉換為個人思維的影像。

《城市流光》的旁白具有二個重要且相輔相成的功能。一則如上述分析，旁白掏空影像檔案原意且同時賦與新的意義。旁白另一個功能是以詩的語言展現個人記憶和情感，將影像檔案納入作者個人敘述風格。詩是一種非常獨特表現個人情感的方式。戴維斯旁白書寫除了引用英國著名詩人艾略特(T.S. Eliot, 1888-1965)《四首四重奏》(*The Four Quartets*, 1943)中的詩句，¹⁴影片旁白文本即是濃縮的詩，精巧的修飾和象徵召喚觀眾去想像銘刻著他個人私密的記憶。他時而鏗鏘有力，時而輕聲低語的朗誦聲調，讓影像檔案退去原具有的官方意識型態和記憶，換上戴維斯要它們穿的新戲服，扮演一齣新戲碼。換言之，戴維斯利用旁白將集體記憶塗上導演的濃烈個人記憶。

¹⁰ Terence Davies, 《城市流光》(*Of Time and the City*)，時間：00:29:03-00:30:02。

¹¹ 同上註，時間：00:30:10-00:30:25。

¹² 同上註，時間：00:36:30-00:36:55。

¹³ 同上註，時間：00:37:38-00:37:47。

¹⁴ 戴維斯非常喜愛艾略特的詩，於影片接近尾聲的部分，引用了艾略特的《四首四重奏》(*The Four Quartets*)最後一首《小吉丁》(*Little Gidding*)的詩句：「We shall not cease from exploration/And the end of all our exploring/Will be at arrive where we started/And know the place for the first time/Through the unknown, unremembered gate」，<http://www.davidgorman.com/4Quartets/> (點閱時間：2017/07/10)。



法國結構主義文學理論家羅蘭巴特 (Roland Barthes, 1915-1980) 認為影像符號的意義是流動的，需要語言文字加以固定 (fix)。¹⁵戴維斯首先使用影音分離策略將影像的原始聲音抽離，再藉由剪接技術重新組合，將影像進行去脈絡化 (de-contextualization)，進行檔案解碼使之失去原意，再由旁白賦予影像新的意義。這就如巴赫金 (Mikhail Bakhtin, 1895-1975) 所言的「間接言語」¹⁶技法對檔案進行編碼，在敘述引用過程中作者的意識型態滲透進入影像，改變它原先的意義。

二、重複出現的影像與突兀無意識的細節再現深層記憶

戴維斯的影片中出現次數最多的影像是工人階級社區生活景象，以數種變異的面向出現。霧氣籠罩著街道，兩排棟棟相連房舍隨著起伏的街道兩旁蜿蜒著。我們看到工人住戶們屋內與屋外的情景。¹⁷景框中婦女開始一天的工作，在廚房準備餐點，洗刷家門台階，擦拭窗戶；社區內孩子遊戲場空無一人，男人上工，小孩起床準備上學。隨著影片推進，這類工人社區影像時時出現。但我們看見千篇一律左右兩排維多利亞式房舍形成的社區，展現出空間的特質，起伏的工人社區磚瓦房屋或屋頂被迷迷濛濛的濃霧所覆蓋著，這社區的背景總有大煙囪正冒著煙，影像的灰色調子深淺交織。那洗滌過的衣物在風中飄蕩著；帶著孩子坐在門口聊天的婦女；孩子們跳著橡皮筋，唱著兒歌；尤其是拖著緩慢的步履行走的老婦，我們總在影片中看到她佝僂的背影著沒入街角，而街頭的盡頭又是工廠的巨大煙囪。

1980 年代工人文化逐漸瓦解，破敗的工人社區雜草叢生。當影片邁入 2000 年代，工人社區的生活印象依舊重複穿插於影片中。不論時間如何流逝，我們總是被帶回這個令導演感到傷痛與掙扎，卻又刻骨銘心的記憶場所。戴維斯用旁白自言自語敘說著自己的故事，回望自己內心中徘徊不去的過往思緒。工人社區的住屋街景、婦人們與鄰居的互動、老婦的背影、嬉戲孩童作為紀錄片的概念意象，其目的乃再現他個人無法揮去的源初創傷。另一方面這些概念影像作為記憶追尋的管道，讓他的記憶再次潛入那個社區遊走，藉由過去和現在的對話，並逐漸達到自我和解。在一段長達 7 分鐘的工人社區段落，並未強

¹⁵ Barthes, Roland, *Image, music, text* (New York: Hill and Wang, 1977), 32-51.

¹⁶ 請參考註 9。

¹⁷ 戴維斯的影片涵蓋了典型工人階級生活意象 (1950-1970)，如工人階級維多利亞式的房舍的社區住家、鄰里間互動的生活型態；工人社群之互助共生的生活倫理；工人生活中的節日與休閒、足球小賭、宗教信仰；女性雖是穩固家庭重心是家庭支柱，但在極端父權的工人社群中又處於弱勢地位，這些意象皆呼應了英國工人階級相關研究提及的典型英國工人階級生活文化。可參閱 Kirk, Neville, “‘Traditional’ working-class culture and the rise of Labour’: some preliminary questions and observations,” *Social History* 16 (1991): 203-216; Brooke, Stephen, “Gender and working class identity in Britain during the 1950s,” *Journal of Social History* 34 (2001): 773-795; Klein, Joanne, “‘Moving on,’ men and the changing character of interwar working-class neighborhoods: from the files of the Manchester and Liverpool city police,” *Journal of Social History* 38 (2004): 407-421.



加個人觀點或評論，旁白只作為敘述工人社區演變史。¹⁸戴維斯為這影段配上莊嚴的宗教音樂，並保留影像檔案原有婦女和小孩模糊的聲音，似乎是他自己站在社區街頭靜靜觀看和反思自己的過去。這影段戴維斯保留檔案原有的聲音，並用宗教音樂提升工人社區的地位，這手法宛如使用「自由間接言語」(free indirect discourse) 語法，¹⁹讓社區影像和導演的反思進行對話，並隨著社區的消失而逐漸和過去的歲月達到和解。

兩位婦人頭上扛著大布包在石頭路慢慢朝向鏡頭走來，身影越來越大。旁白不再是戴維斯的聲音，而是婦女一段口述「走到洗衣房，我們相互幫忙」、「如果她們無法自己動手，就幫著清洗」、「如果太虛弱，就幫忙她們」。²⁰這是該影片唯一段非導演旁白（保留原音）影段，婦人沙啞含糊的口述夾雜沙雜音講述工作與境遇。景框中兩位婦人背對著鏡頭在洗衣場洗衣槽邊用力搓洗著衣物。「那些還行，你的東西還有些煙味」。²¹婦人的笑聲混入現場的聲音。影像拉近，我們看清楚轉身婦人的面貌。影像又回到背對著鏡頭的婦人強調是她用洗衣棒在水槽使力地翻攪的手部。一低沉婦人聲音說著：母親過世時，14歲的她負擔著家庭帶著12個月與四個月大的孩子。影像又是扛著布包的婦人沿著街道由右往左行去，女人述說經歷父親的離家及不負責任丈夫的窘境，道出工人階級婦女艱辛的生活境遇。婦人的聲音：「我困難不斷，所以我一直不停的工作。」²²影像帶入紡織工廠的意象。景框的前景是交錯的紡織機器轉動的鏈條，沒有任何現場的聲音，只見上上下下的搖動的鏈條帶動了滿場飛揚的棉絮，卻看不見深埋其中的工人們。旁白依舊是那位婦人的聲音說著：「不過得感謝上帝一直對我很眷顧，還有仁慈的聖母。」²³

此影段導演中斷旁白插入了婦人口述訪談的語音。低沉愴傷的聲音在黑白影像襯托下更突顯1950、1960年代工人階級婦女生活在貧窮和男人的暴力下堅忍持家的韌性。雖然這檔案原音重現和整部電影結構顯得有些突兀，但事實上幾乎類似於一再出現於他的劇情片中母親與姊妹的形象。藉此可以了解，此種母親與姊妹的形象即是早年生活的記憶符號，直接印在大腦皮層上，在思緒中徘徊永難忘懷。²⁴

當生活走入了1970年代，影片進入了色彩。利物浦工人開始模仿中產階級的消費模

¹⁸ Terence Davies, 《城市流光》(Of Time and the City), 時間: 00:17:16-00:24:20。

¹⁹ 請參考註9。

²⁰ Terence Davies, 《城市流光》(Of Time and the City), 時間: 00:15:27-00:15:39。

²¹ 同上註, 時間: 00:15:40-00:15:41。

²² 同上註, 時間: 00:15:50-00:16:12。

²³ 同上註, 時間: 00:16:14-00:16:16。

²⁴ 戴維斯他早年的電影可視為他的自傳(1976-1992)。1984年組合三部短片(Children, Madonna and Child, Death and Transfiguration)的《特倫斯·戴維斯三部曲》(The Terence Davies Trilogy)、1989年的《聲渺物靜》(Distant Voices, Still Lives)、1992年的《長日將盡》(The long day closes)。他透過這幾部電影將存於記憶的過往——灰暗嚴酷的學校生活、男性暴力的工人社區文化、嚴謹的天主教信仰等等，女性的利物浦的工人社區生活景象與母親、姊妹的形象交錯再現。參考：Dixon, W. W. (ed). "The long day closes: Terence Davies, Collected Interview: Voices cinema from Twenties-century (Southern Illinois University Press, 2001), 185-195.



式，湧向擁擠的沙灘曬太陽度週末。戴維斯刻意以短鏡頭剪接。此剪接方式與先前描繪工人社區與教堂所用之推搖長鏡頭的緩慢形成差異。一個接著一個鏡頭快速的切換，猶如我們腦中記憶風景，一幕幕飄過，應和著 1970 年代經濟繁榮、社會快速變化與工人生活水平提升。此影段的現場聲音被壓得極低，戴維斯卻刻意地插入婦人那聲聲近乎誇張而乾澀的笑聲與旁白重疊：「哦，我們是怎麼笑？」²⁵笑聲與影像極為突兀，戴維斯使用此間隙將影像檔案的紀實性轉化為他過往的感覺印象。此策略是戴維斯個人記憶介入集體空間，以個人記憶將影音斷裂的間隙填補起來。這誇張的笑聲和前述影段直接引用洗衣服的聲音皆是戴維斯的「記憶回聲」。戴維斯藉由影音唐突的編碼表現出時間已逝，某種記憶中的聲音依舊飄盪著。這種唐突聲音介入在戴維斯影片中可視為是種非自覺的記憶表達方式。當然這種解碼形式讓個人記憶與影像檔案更密實地縫合在一起。

貳、戴維斯的獨白策略

戴維斯以《城市流光》重新審視自己青年時期於利物浦工人社區的生活，和天主教教義對其同性戀壓抑的經驗與感受，²⁶隨著反思逐漸與過去達成某種平和的妥協之過程。《城市流光》是一部關於他回望個人過去的覺旅（journey）紀錄片。影片製作過程中重遊記憶所在場域，回憶淒慘貧窮的童年、宗教的性向壓抑以及短暫但刻苦銘心的幸福。歷經這個追憶儀式所產生的淨化效果，戴維斯逐漸從彷彿一個年輕人的憤怒語調蛻變成智慧穩重的智者。在影片接近結束段落，影片的節奏和光線都變得較為明快。經由回憶和反思，戴維斯過去曾經耿耿於懷的性向壓抑和貧窮就如過往雲煙，釋懷而達到自我承認的境地。法國哲學家保羅·利科（Paul Ricoeur, 1913-2005）曾說，當我們在回憶時，我們正在進行一場將自己過去記憶當成一個他者的自我反思，過程中因為我們對過去的承認，進而對自身承認，並衍生出自我性和同一性。²⁷

戴維斯以華麗莊嚴的影像美學和工人階級意識對影像檔案進行解碼和重新編碼，建構個人的敘述空間，陳述其獨特的立場。獨白是他馴服集體記憶最為有利的武器。首先，藉助他親口述的旁白將整部影片統一在個人回憶氛圍的獨白當中。如巴赫金所言，在獨白原則下作者處於自我意識的狀態，他根據自己主觀去選擇材料和組織文本，外在的世界被作者描繪成無聲的對象，使得作品保持封閉性和一致性。²⁸戴維斯藉著複雜的操作手法如

²⁵ Terence Davies, 《城市流光》(Of Time and the City), 時間：00:43:05-00:43:10。

²⁶ 同上註，時間：00:05:45-00:06:44。

²⁷ Ricoeur, Paul, 汪堂家、李之喆譯，《承認的過程》（北京：中國人民大學出版社，2011年），頁78。

²⁸ Bakhtin, Mikhail, "Dostoevsky's Polyphonic Novel and Its Treatment in Critical Literature," *Problems of Dostoevsky's poetic* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), 5-46.



剪接、影音錯軌等技術，將影像檔案去脈絡化。最後再以個人風格的旁白將私人記憶和體驗凌駕於集體記憶之上，將檔案影像納入自己的意志中，創造一個風格統一的敘述結構。事實上，戴維斯對檔案「去脈絡」和個人化風格的獨白策略創造一部表達同志和工人階級認同價值的詩意紀錄片。而導演戴維斯亦在這過程中，藉著和過去的自我對話，逐漸與利物浦所代表的價值達到和解。

其次，戴維斯所再現的利物浦不是利物浦的整體，它只是導演所經歷和體驗過之局部且私密的利物浦。他採取換喻（metonymy）作為修辭策略，以個人具體情感訴求取代抽象且複雜的整體利物浦。換喻還原的基礎建立在部分與部分、部份與整體間的鄰近性之上。但換喻轉義過程中，局部與整體間的差異和斷裂常因修辭者訴諸予情感而遭到忽略。於是，當觀眾接受影片的敘述和換喻修辭所衍生出來的情感訴求，觀眾常因情感認同而接受他的論述和體驗，則易於將自己投射進戴維斯的獨特故事之中。

參、《姓越南》多層敘述結構

《姓越南》是鄭明河運用了影像與語言、現在與傳統、真實與虛構等多層次交織辯證勾勒出四千年來越南女性，在儒家父權和國家機器壓迫下受盡摧殘，難以翻身的苦難史。這期間雖有少數女性勇於挑戰，試圖掌握自己的婚姻、情感和身體自主，但最後又歸於枉然的故事。鄭明河試圖探討越南女性經歷過巨大苦難之後，她們是如何看待自身的生命、處境和國家的關係。訪談是鄭明河的主要拍攝策略，但為了增加影片的普遍性，她使用許多新聞和歷史影像檔案增加影片的歷史感和對話性，召喚觀眾仔細端詳長久以來越南女性的形象和痛楚。然此片最為特殊之處乃是導演虛構了四種越南女性典型，這個策略解構紀錄片堅持的真實概念，其最主要目的乃在促使觀眾自己去反思該紀錄片所想要探討的內容和其形式。

影片聚焦於因越戰流離失所，最後定居於美國的4位越裔女性，以及她們所扮演的4個典型人物身上。影片的前半部是以「舞台表演」方式進行。4位演出者在刻意營造的環境扮演鄭明河所設定的4個角色。²⁹幾位真實受訪者（現在定居於美國的越裔女性）僵硬地扮演來自越南北、中、南不同區域不同年齡層虛構的女性樣貌。³⁰這些角色根據他們的身份、階級和地域所寫定的腳本如本宣科。她們各自以帶有濃厚越南腔的英文唸出角色的

²⁹ 鄭明河所設計4位扮演訪談人物分別為：Ly、Thu Van、Cat Tien、Anh。而演出此4位扮演訪談者為第二部分真實訪談的受訪對象。這些真實受訪對象是 Kim, Khien, Yen, Hien；她們所分飾角色情形是：Kim 擔任 Cat Tien、Khien 擔任 Thu Van、Yen 擔任 Anh，而扮演 Ly 的 Hien 在影片則著重於她在美國生活片段的拍攝。

³⁰ 為更具體呈現越南北、中、南地區，不同年齡層女性在政治變革的狀況，影片的第一部份扮演訪談內容是導演鄭明河依據 Mai Thu Van 所訪談150位越南女性所撰寫的書《Vietnam: one people, many voices》（Paris, Pierre Horay, 1983）之內容為依據。請參閱 Mayne, Judith, “From a hybrid place,” *Frame Framed* (Routledge, 1992), 144-146.



台詞，告訴觀眾她們如何面對社會和政治的劇變，她們的處境與想法。於影片的後半部，受訪者回到她們真實的生活。在這部分鄭明河讓受訪者選擇受訪的地點、服裝。訪談內容大致涵蓋個人現況、面對政治變局（越戰和共產黨佔領）、逃難到美國的經驗、生活轉變與個人的夢想。這段訪談最重要的是，鄭明河要每一位受訪者對於她們先前所扮演的角色，以及該角色所敘述內容做出回應，用以彰顯她們所扮演角色的故事和遭遇皆是越南女性共同面對的苦難。

爲了增加歷史縱深，鄭明河輔之以民間家喻戶曉歷代女性反抗父權的傳奇故事；反諷三從四德的詩詞歌謠；越戰期間受盡苦難的女性影像的黑白新聞照片和電影新聞片；家庭照片、半身肖像和越南日常生活歷史檔案影片；其中又以著傳統服飾「Áo dài」的越南女性檔案影像是最經常出現的意象。但不論是隨著歌謠旋律擺動身軀的搖槳姿態，或肩擔著竹籃在市場做買賣的日常工作勞動，或是儀式中舞動扇子起舞的身軀，還是鄉間三五漫步的背影，鄭明河皆刻意消除這些影像檔案原有聲音，讓影片中的越南女性保持沉默無語，進行「去脈絡」的策略。而操作英文旁白（影片敘述的推動者）說著正史從未記載而越南人卻耳熟能詳的傳奇女性故事，或唸著那些傳奇性女性書寫的詩歌，慢慢地縫進這些日常生活影像中，從而產生一種女性意識和批判。這些影像檔案和照片讓過去集體記憶顯現，增加歷史氛圍，與當下越南女性產生對比的辯證效果。另一方面，鄭明河自己的口述旁白也擔任類似希臘悲劇中合唱團的旁白角色，既遊走於影片和上述的英文旁白對話間，又可對影片中的人物、影像檔案和事件等進行反思、批判和質問。

潺潺水聲開啟影片。流水聲響應和傳統越南女性身軀搖曳舞蹈慢動作顯現。影像持續一分鐘之後，水漫過了片名《Surname Viet Given Name Nam》，也漫過了戰爭蹂躪越南的靜態與動態的歷史影像。一段長長嘆息的女聲，鼓聲響起。一張著傳統服飾越南女性黑白肖像出現，影中的她端坐著凝視著遠方，停格長達一分多鐘。隨著歌聲不同年齡女性黑白靜態肖像一一出現。局部特寫彩色昏黃的女性臉孔局部佔滿畫面取代黑與白的傳統女性肖像，那臉孔微微移動著無聲中持續了 30 秒之久。歌聲再起，柔和吟唱一首越南民眾耳熟能詳的搖籃曲已經清楚描繪出越南女性的處境：

我如同一片絲綢，在塵世間漂浮，
知道不能落入他人之手，它將掉落，
國家處於巨大的風暴下，
我的孩子處於巨大暴風之下，
我希望用自己脆弱的身軀保護孩子，
但世界正搖震動、搖晃，



我的孩子的搖籃也在搖晃震動著。³¹

與歌謠同步的一艘舢舨划入畫面。搖籃曲持續唱著，船滑出畫面。緊接著畫面上出現一張戰爭新聞檔案照片。攝影機緊貼著照片緩慢地來回搖攝(pan)。特寫照片中女性懇求的臉孔，小孩因恐懼而扭曲的臉孔，繼而倒臥在地已無生氣的女性臉部特寫結束了這影段。被網綁無助站立男性黑白影像，身旁是跪地求情又需呵護因恐懼而哭泣不止孩子的母親。鏡頭緩慢移動帶領我們仔細地端詳這張影像，找尋在戰亂中亦難逃被儒家倫理規訓的角色。戰亂中哭喊與求饒的女性身影和越南輕柔的歌謠一瞬間彼此縫合為一體，但又形成一種強烈的對比。鄭明河的旁白回應著這影像說道：「為拯救另一個生命，不再有個人的尊嚴，沒有自我。她跪下雙膝乞求著，為了她的兒子、丈夫、父親。」³²此時，影像和聲音似乎是對父權制度一種強烈的反諷。事實上，這種在影像檔案基礎賦予更多的個人詮釋造成一種反諷，一直是鄭明河紀錄片的影像檔案典型操作手法。

《姓越南》開頭 17 分鐘的影段已經奠定整部電影的主題和氛圍。接下來的這部 108 分鐘電影所討論的是父權壓抑、無薪勞動、婚姻不幸和身體自主性等主題。影片的敘述結構大多採取影音相互辯證對立，或多軌聲音相互交叉對話，並沒有太大地改變，只因討論的主題不同進行些許調整。以下分析將聚焦於鄭明河如何操作影像檔案，³³如何對影像檔案進行解碼，而這些解碼後的影像又如何與其他影片元素形成複調敘述形式 (polyphonic narrative) 去論述國家、父權壓抑和女性身體自主性等議題。

一、規訓的身體與性別壓抑交錯

Cat Kien (受訪者 kim 所扮演的) 一位 50 歲來自南越醫生敘述共產黨統一越南後的屈辱遭遇。在 Cat Kien 的扮演訪談中，導演插入了 19 世紀越南美麗又有才華的傳奇女詩人金雲翹 (Kim Van Kieu) 的故事。金雲翹用人民語言「Nom」書寫了大量詩文，即令沒

³¹ Trinh T. Minh-ha, 《姓越南》(Surname Viet Given Name Nam) (US: Women Make Movies, 1989), 時間: 00:00:00-00:03:11。

³² Trinh T. Minh-ha, 《姓越南》(Surname Viet Given Name Nam), 時間: 00:16:20-00:16:24。

³³ 《姓越南》紀錄片在 1989 年播映後即引起廣泛的討論。論文多探討鄭明河所使用的訪談策略、個人風格並延伸討論了紀錄片的再現形式與紀錄片典範的轉移，請參閱 Gracki, Katherine, "True lies: staging the ethnographic interview in Trinh T. Minh-ha's Surname Viet, Given Name," *Pacific Coast Philology* 36:48-63; Julien, Issac & Mulvey, Laura, "Who is speaking: on nation, community and first person interviews," *Frame Framed* (Routledge, 1992), 191-210; Peckham, Linda, "Surname Viet Given Name Nam: Spreading rumors & Ex/changing histories," *Screening Asian Americans* (Rutgers University Press, 2002), 235-242; Duong, Lane, "Traitors and translators: reframing Trinh T. Minh-ha's Surname Viet Given Name Nam," *Discourse* 31:195-219; Nichols, Bill, "Performing documentary," *Blurred Boundaries: questions of meaning in contemporary culture* (Indiana University Press, 1994), 92-106 與 "The ethnographer's tale," *Blurred Boundaries: questions of meaning in contemporary culture* (Indiana University Press), 3-91。而鄭明河亦針對自己的紀錄片形式策略討論紀錄片之再現提出個人的論述，參閱 Trinh T. Minh-ha, "Documentary Is/Not a Name," *October* 52: 76-98。



受教育的越南民眾亦知其人。金雲翹曾擁有三段違反儒家道德規範的情感，最終她還是為了父兄的榮譽而犧牲自己的感情，臣服於儒家的道德約束。同步的影像是日常在廟宇焚香拜拜景象。灰色的煙霧飄散著，老人、小孩和婦女皆著傳統越南服飾，人潮擁擠。畫面中兩位端莊的女性面對著鏡頭朝拜，定格長達一分鐘之久。音軌上 Kim 用越語說道：「金雲翹的故事家喻戶曉，但它並非單一的個案，我想這兒有上百上千像她這般的人。」³⁴

鄭明河藉由扮演訪談 Cat Kien 鋪陳出普遍存在的女性壓抑。當她用旁白敘述金雲翹的故事時，影像呈現出傳統越南女性婉約的影像。這些柔順且平靜的影像似乎意味著：在必要的情況下，她們都要像金雲翹一樣為國家，或為父兄的榮譽而犧牲自己。接著，受訪者 Kim（越語訪談內容為此問題的回聲）重申了有著千百個金雲翹的存在。越南遍地炮火的影像，慌亂逃難的人群影像占據銀幕。音軌是鄭明河念著金雲翹的這句詩詞：「我希望用我的身體作為火把，驅散黑暗，喚醒人們之間的愛，帶回越南的和平。」映入我們眼底的影像是勇敢的 Nhat Chi Mai（1934-1967）。她烈火自焚的影像。³⁵觀眾聽不見任何的聲音。只見 Nhat Chi Mai 的坐姿身體在慘白的火光中搖晃著，倒下。³⁶這影像檔案紀錄了一位女性以自身扛起和平之火，祈求停止戰爭。這憾人的影像是越南民眾對越戰的共同記憶。

民間傳誦的傳奇女詩人趙夫人（Trieu Thi Trinh）雖亦挺身對抗外國強權，但她卻反對傳統儒家倫常。影片中輕柔的越南語吟唱著趙夫人的詩：「我只是想要乘著風，跨乘浪上，馴服東海鯨魚，清理前線，拯救溺斃的民眾。為何我還需要模仿其他人，低著頭，屈從成為男人的奴隸？」³⁷伴隨的影像檔案是身著傳統服飾女性為生計正忙著做傳統編織。影段陳述由越戰回溯對抗中國強權時代，時間橫跨上千年，越南女性受父權規訓和壓抑依舊。鄭明河藉由自己的反思、詩歌與故事等面向敘述女性處境在不同社會層面交錯，如何受到壓抑和貶低。金雲翹、Nhat Chi Mai 或趙夫人，儘管他們意識相異，但卻是以不同的聲調唱出女性境遇與規範。

影段結束於鋪陳女性們為家為國的英勇事蹟，英文旁白回應總結：「這是真的，我們都是住在孔夫子屋子裡的女兒，……我們都是沉溺於骯髒池塘的一條金龍。」³⁸這句詩詞為社會流傳的英勇女性故事下了註腳，同時也讓我們回到現實生活女性面向。金雲翹作為大眾記憶裡社會規範下犧牲自我的女性符號，那幕廟宇煙霧渺渺默禱越南女性的定格影像則象徵著越南女性世世代代被凍結在儒教父權的時光之中。

³⁴ Trinh T. Minh-ha, 《姓越南》(Surname Viet Given Name Nam), 時間：00:25:55-00:26:00。

³⁵ 同上註，時間：00:27:50-00:28:00。

³⁶ Nhat Chi Mai 1967 年在西貢自焚抗議。

³⁷ Trinh T. Minh-ha, 《姓越南》(Surname Viet Given Name Nam), 時間：00:36:55-00:37:10。

³⁸ 同上註，時間：00:37:35-00:37:45。



二、抵抗的記憶與女性身體自主

英文旁白對女性婚姻提問作了個開場道：「我的母親將我嫁給這位孩子，現在他的打罵是我得到所有的愛，……這算是哪一種春天？而姊妹們，一朵花可以盛開幾次？」與此同步的黑白影片檔案是傳統結婚場景。出嫁儀式進程緩緩地出現。我們也聽到用越語吟唱越南著名女詩人胡春香（Ho Xuan Hurong, 1772-1822）的詩重疊著：

一個人裹進了溫暖的毯子，
另一個則在受凍，
這就是與我分享人生的丈夫啊，
你是幸運的，如果曾經擁有過他，
他或許每個月回來兩次，或更少，
阿—要爭鬥嗎—為此，
已經變成了半個傭人，一個沒有薪水的女傭，
早知如此我該維持獨身。³⁹

鄭明河引用胡春香反諷儒家規範的詩句，用以反轉檔案影像的意義。鄭明河接受訪問中提到，胡春香的詩在學校裡是很少被教授。⁴⁰每回老師教授胡春香的詩都令鄭明河欣喜萬分。⁴¹影片用回憶方式回到越南女性們的未婚時期，一段屬於自己的時光。鄭明河用英文說著：我們姊妹們總難忘婚前生活，不論來自北方、中部的同學都穿著白色的「Á o dài」，放了學的姊妹們遊走鄉間城鎮，說些親密私語，分享著細食。⁴²影片檔案影像是越南學校生活的影像，幕幕流過，宛如我們隨著胡春香的詩歌進入了鄭明河個人回憶之中。三五成群漫步於鄉間與學校的女性的特寫背影。「Á o dài」隨著女性身軀搖曳擺動宛如蝴蝶隨風展翅，自在而安逸。是花朵盛開的時節。直接引用的影像檔案是鄭明河和同世代女性的共同回憶的意象。

訪談內容延伸到女性身體自主性部分。旁白講述著越南女性面對自己身體時，為了承擔家計卻能堅忍地出賣自己的肉體。女性身體在戰亂和社會動盪之時，又需要去承受另一種沉默的傷痛。搭配此內容的影像依舊是優美水景和女性划動著船舶的身影與胡春香的詩：「結婚並生養孩子多麼的平凡，但懷孕卻又沒有丈夫的協助，值得贊許。」並行。⁴³仔

³⁹ Trinh T. Minh-ha, 《姓越南》(Surname Viet Given Name Nam), 時間：00:44:40-00:44:48。

⁴⁰ 鄭明河 1952 年生，在西貢受教育，於 1970 年到美國。

⁴¹ Mayne, Judith, "From a hybrid place," *Frame framed* (New York: Routledge, 1992), 137-148.

⁴² Trinh T. Minh-ha, 《姓越南》(Surname Viet Given Name Nam), 時間：00:52:35-00:52:40。

⁴³ 同上註，時間：00:55:35-00:55:39。



細傾聽，依稀重疊了另一道聲音，是 Yen 聲音（真實受訪者的訪談內容）。她說著越南女性有兩個值得讚賞的特質——犧牲與堅持的能力。誦吟胡春香詩句：「匾額高高懸掛那兒，在官方祠堂。喔，如果我變成男人，我應該會做的比這更好的事情。」⁴⁴聲音出現當下，鄭明河將真實訪談受訪者 Yen 的聲音說的那句「女性的犧牲與堅持」剪入，兩股話語重疊用以映照胡春香詩句提到的這份勇敢與堅持，意圖鋪陳出越南女性生活於儒家教養社會無法直述沉重的心境。而這將與官方處於對立面的胡春香詩歌轉化成為越南女性掙扎與低聲抵抗的語言。在鄭明河的操作下，多種聲音、語言與影像的交疊傳遞越南女性無法寫入正史，且難以表達的內心故事，道出越南女性世代代的情感與負擔。胡春香的堅持與勇氣在鄭明河同時代女性成長記憶中閃耀著光芒。影像檔案是歡樂的回憶，似真似幻，既保存歷史的痕跡，更反應出越南女性在殘酷現實生活中的夢想。

肆、鄭明河的修辭策略與對話論

鄭明河對這部紀錄片抱著很大的企圖。首先她意圖拍攝一部討論越南女性長期受壓抑的紀錄片，其次她更要藉《姓越南南》探討紀錄片的可能性與其矛盾。這兩項意圖是相輔相成。從鄭明河的敘述可窺見出其策略並非要觀者去認同她所說的一切，而是去質疑紀錄片本身，讓觀者自身反思越南女性以及紀錄片的侷限，而後觀者自己透過影片的蛛絲馬跡去追尋自己的答案。導演對紀錄片操作的本質具有高度自覺，不直接給予解答。鄭明河採用複調（polyphony）敘述策略來呈現延綿數千年父權宰制下越南女性的多重面貌。她刻意讓影像與聲音糾葛纏繞，讓多重影音的複調結構產生對話。鄭明河將她的紀錄片建構成一個對話平台，讓民間傳說的人物、越南口傳的詩詞與歌謠、她自己對影像檔案的反思或質問與上述多股話語並置對位，讓不同的意識型態在此展現辯證，產生多重對話。如此，提供機會讓觀眾得以自己加入對話與反思。

鄭明河採取巴赫金的複調對話理念。其主要理念乃是在一部作品保存多種價值，並讓眾多的意識和觀點處於平等地位上彼此交談，讓討論的主題得到更豐富和多元的意義。⁴⁵若以音樂為例子，即讓不同的論述如音樂複調對位一樣，在變調又規律的精細佈局上，以不同的聲音用不同的調子唱出同一主題，由一個調子轉入另一個調子。如此，不同的聲音、不同的意識同時共存，也相互作用，讓「有價值的聲音和意識以對話關係共存」⁴⁶譜出的聲調或許不和諧，但卻揭示了生活的多樣性的「多聲」現象。

⁴⁴ Trinh T. Minh-ha，〈姓越南南〉（*Surname Viet Given Name Nam*），時間：00:55:45-00:55:50。

⁴⁵ Bakhtin, Mikhail, "Dostoevsky's polyphonic novel and its treatment in critical literature," *Problems of Dostoevsky's Poetic* (University of Minnesota Press, 1984), 36-37.

⁴⁶ Ibid, 40-41.



《姓越名南》的敘述結構主要透過二種形式產生對話：(一)交叉剪接讓多股對話軸相互交融，以及異質影像間相互辯證對話。(二)利用扮演形式讓角色和表演者相互對話。鄭明河在複雜的敘述中設計幾條獨立且相互對話敘述軸：第一條敘述軸是日常生活中勞動、穿著傳統服裝「Áo dài」跳舞或走路、或祈禱焚香中的越南民女性，這部分主要由黑白影像檔案組成，首先為紀錄片提供歷史感。其次導演在檔案影像加上個人記憶讓兩者彼此交融，為整部紀錄片塑造一種對話基調。第二條敘述軸是歷史人物，如代表愛國對抗中國的徵側與徵貳姊妹、對抗清朝的女詩人趙夫人、反抗儒家父權 19 世紀傳奇女詩人金雲翹，以及越戰期間自焚的 Nhat Chi Mai。這部分主要由英文旁白加以描繪和敘述。第三條敘述軸則是虛構出來的 4 個典型：20 歲出頭從事餐飲服務業的 Ly、35 歲北越高幹家庭出生的健康專家 Thu Van、50 歲的 Cat Tien 是來自南越的醫生，統一後受盡折磨、以及北越的 60 歲醫生 Anh。第四條敘述軸就是 4 位生活於美國越南社區的流亡女性族群。第五條敘述軸也就是身為越裔的鄭明河本身，她除了加入自己的故事外，她的言語以提問、質疑推進故事的發展，甚至她對於自己使用的影片策略加以評論。這五條敘述軸線交互交織糾纏，彼此辯證產生對話。每個敘述既獨立且又相互呼應，形成一個開放且充滿活力的有機體。鄭明河設立五個對話軌道事實上就是確立五種類型，且每種軌道中又可細分幾個類型，如此涵蓋各式的年代、職業、經濟、文化、地理代表性等條件找出越南女性的普遍類型，讓這些類型彼此撞擊又對話，將紀錄片的特殊性擴展到普遍性。

鄭明河讓移居美國的越裔女性扮演虛構角色，開創了紀錄片一種扮演類型與真實的類型間相互對話形式。接著，導演訪談扮演者針對所扮演角色和口述內容進行反思。導演希望藉著真實與虛構間之對立和承認激活了表演者個人記憶，並對所表演的典型人物產生認同。但這個對話形式的確使得紀錄片和劇情片的邊界變得更加模糊而難以界定。⁴⁷事實上，鄭明河這個扮演策略具有兩種功能：其一，作為統計學上抽樣的意義。虛構的類型乃根據越裔作家 Mai Thu Van 真實訪談越南女性的內容加以分類並濃縮而成的典型，具有某些真實代表性可以補足地理、職業和政治意識形態等抽樣的不足。其二，虛構人物扮演作為一個反諷對紀錄片進行反思。鄭明河這個反諷策略和她在影片結尾部份對影像和戰爭的關係所提出的論述一起解讀就更明顯。而她採用虛構人物與表演形式去揭露紀錄片拍攝過程的操縱本質，一如影片中她刻意陳述：「事實是被選擇的，被更新的，被推置的。言語是種戰術性的。」英文旁白則問道：「到底做了多少次的訪問？你如何選擇？選擇標準為何？」鄭明河則回應：「年齡、職業、經濟狀況、文化地域—北、中、南—批評能力、個人親和力。訪談、轉錄、被翻譯，由聽到錄下，言語被寫下……你可以說……我們可以剪、可以

⁴⁷ Nichols, Bill, "The ethnographer's tale." & "Performing documentary.," *Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture*, 63-106.



整理。這整個遊戲都是對拍攝內容的回應。」⁴⁸接著又道：「影片的事件都是所謂的控制式事件。聲調愈親密，訪談愈成功。她和我所想到的問題，或多或少都是以前我們聽過的。即使論點是原創的，聽起來都似曾相似……。選擇最直接、同步的錄音與紀錄形式，在過程中，我發現這更接近虛構。」⁴⁹擅於語言表達且上相（photogenic）的受訪者對電影的拍攝永遠是一種美德，是為了更合乎影片結構，而訪談內容加於修改，或重覆拍攝當然是必要的。至於何時開拍以及何時關機，甚至重拍完全控制在導演手中。鄭明河擁有對真實陳述的絕對決定權。

事實上，鄭明河在影片中採取反諷修辭—虛構的人物、自曝紀錄片的操作以及鏡頭刻意拍攝方式—顛覆紀錄片客觀中立的假象，試圖引起觀眾質疑、提問並主動找尋答案，進而自行發現言外之意。在這部紀錄片中導演並不提供任何答案，觀眾必須透過紀錄片文本脈絡去反思影片的深層意義。換言之，《姓越南南》逃脫紀錄片既有的框架，讓觀眾成為一個主動的追尋者，自己探究答案。

伍、封閉性和開放性的認同模式

美國電影理論學者瑞諾夫（Michael Renov, 1950-）即指出紀錄片製作過程的慾望和修辭策略將原本強調客觀記錄的本質轉化為個人的主觀的書寫。⁵⁰而紀錄電影學者勞拉·拉斯卡羅利（Laura Rascaroli）也指出紀錄片更加主觀化傾向乃是反映網路世界的個人化，以及後現代碎片化世界對認同的需求和慾望的必然結果。⁵¹事實上，我們以後現代主義再現思潮來思考則如同德勒茲的解轄域化思維，是一股對已經固化的現代主義思想、規則、秩序進行解碼的力量，讓新觀念、類型和表現形式得以生成。⁵²就如勞拉·拉斯卡羅利所說，在這個質疑一切的時代，宏大敘述已不可信，客觀性也已成問題。因此，傳統紀錄片的威權和公正性崩潰，紀錄片的真實論述能力只是語言和修辭形式而已⁵³。在這質疑的年

⁴⁸ Trinh T. Minh-ha, 《姓越南南》（*Surname Viet Given Name Nam*），時間：1:03:45-1:04:44。

⁴⁹ Trinh T. Minh-ha, 《姓越南南》（*Surname Viet Given Name Nam*），時間：1:05:29-1:05:58。

⁵⁰ 瑞諾夫在〈邁向紀錄片的詩學〉（*Toward a poetics of documentary*）文中指出紀錄片具有四大功能，而每一種功能皆受紀錄片製作者的慾望所驅使，且每一慾望皆有相對應的修辭（*rhetoric*）或美學表現。（1）紀錄片之記錄、揭露或保存的慾望。（2）說服或宣傳的慾望。瑞諾夫認為說服或宣傳是所有紀錄片的本質。紀錄片作為一種記錄真實事物的電影類型最易成為意識型態服務的宣傳工具。（3）分析或調查的慾望。瑞諾夫認為紀錄片的分析功能旨在對紀錄片的第一種慾望—記錄、揭露和保存進行反思。（4）表現的慾望。美學表現從紀錄片緣起之初即有之。瑞諾夫認為紀錄片美學表現和製作者的主觀情感投入能提供不同的視野、象徵或美感等言外之意。參考：Renov, Michael, “Toward a poetics of documentary,” *Theorizing documentary* (New York: Routledge, 1993), 12-36.

⁵¹ Rascaroli, Laura, 洪家春譯,《私人攝像機：主觀電影和散文影片》（北京：金城出版社，2014年），頁10-14。

⁵² Deleuze, Gilles & Guattari, Felix, *Anti-oedipus: capitalism and schizophrenia* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), 322; Deleuze, Gilles & Guattari, Felix, 姜宇輝譯,《資本主義與精神分析：千高原》（上海：上海世紀出版，2010年），頁731-734。

⁵³ Rascaroli, Laura, 《私人攝像機：主觀電影和散文影片》，頁10。



代，紀錄片不再是一種認知的形式，它是一種表現自我的工具。

《城市流光》蘊含著瑞諾夫所指出紀錄片說服（persuade）的慾望。年少的戴維斯渴望別人的承認而不可得，但隨著在這部紀錄片敘述的推展和不斷的反思，直到片子的最後總算與他的過去以及這座城市達成某忠誠度的和解。⁵⁴同時他也透過影像檔案操作建構一個封閉個人回憶色彩的敘述空間，觀者在這個空間被動地跟隨導演個人記憶進行一場華麗的認同之旅。他採取工人階級和同性戀身份觀點，以減法策略對檔案影像進行解構。他對檔案影像的集體記憶進行消音，借用換喻（metonymy）修辭手法掏空工業城市陽剛之氣，建構一個充滿個人懷舊情緒和壓抑的個人敘述空間。事實上，影像檔案是這部紀錄片得以成功的關鍵。利物浦陳舊的影像檔案給整部紀錄片製造一種歷史氛圍，而黑白影像的強烈對比和粗粒子營造出來的壓迫感強化導演建構的認同敘述。

戴維斯以獨白方式對影像檔案進行消音營造一個同質的敘述空間，其目的乃鼓勵觀者情感投入其中，加以認同。相反地，鄭明河壓制觀者情感的投入，以多層的對話形式疏離觀者的情緒，鼓勵理性判斷。首先在影像檔案解碼方面，她不像戴維斯對影像檔案進行消音。事實上，鄭明河的檔案解碼使用類似「自由間接言語」（free indirect discourse）的手法，她在選定的影像檔案上配上相襯的越南女性詩詞、提問旁白、評論來擴充影像檔案的內涵，形成導演和影像、影像和聲音間彼此對話，讓集體記憶和個人記憶彼此交融，構成一種既表達導演的意圖又保存檔案原有意義的對話形式。在敘述方面，她除了建構多個敘述軸線讓彼此對話，甚至運用反諷揭開紀錄片的操縱本質，瓦解先前她建構出來角色的真實性，強迫觀眾主動去探討議題意義與真象。鄭明河在片中採取質疑與挑釁的敘述方式讓觀眾置於一個不安的狀態之中，「打擾」觀眾的視覺，突顯拍攝形式和紀錄片本質的矛盾。鄭明河這套遊走於真實與虛構、集體記憶與個人記憶間的辯證崩解了傳統紀錄片訪談的敘事框架，將紀錄片類型延伸向更戲劇化敘述的可能。導演如此既賦予觀者更開放的思索空間，又藉著修辭操作策略展示導演的慾望，正如 Paula Rabinowitz 所說的，鄭明河の影片說出了女性生活代表越南文化有著延續和斷裂，既悲情又英勇，既神秘又世俗，既真實又虛構。⁵⁵

⁵⁴ Terence Davies, 《城市流光》(Of Time and the City), 時間：00:51:07-00:51:30。

⁵⁵ Rabinowitz, Paula, *They must be represented: the politics of documentary* (New York: Verson, 1994), 281.



陳品君，2017，〈獨白或對話：影像檔案操作策略下個人記憶與集體記憶的辯證〉，《南藝學報》14：27-48

參考文獻

北岡誠司著，魏炫譯，2002，《巴赫金對話與狂歡》，石家莊：河北出版社出版。

錢中文，1998，《巴赫金全集》2，石家莊：河北出版社出版。

Deleuze, Gilles & F Guattari, Felix 著，姜宇輝譯，2010，《資本主義與精神分析：千高原》(*Capitalisme et schizophrénie 2: mille plateaux.*)，上海：上海世紀出版。

Derrida, Jacques 著，孫松榮譯，2005，〈賈克德希達：電影與它的幽靈〉，《電影欣賞》122: 38-48。

Nora, Pierre 著，韓尚譯，2012，〈歷史與記憶之間：記憶場〉，《文化記憶理論讀本》，阿斯特莉特編，頁 94-113，北京：北京大學出版。

Larrain, Jorge 著，戴從容譯，2005，《意識形態與文化身分：現代性和第三世界的在場》(*Ideology and cultural identity: modernity and the third presence*)，上海：上海教育出版社。

Rascaroli, Laura 著，洪家春、吳丹、馬然譯，2014，《私人攝像機：主觀電影和散文影片》(*The Personal Camera: Subjective Cinema and Essay Film*)，北京：金城出版社。

Ricoeur, Paul 著，綦甲福、李春秋譯，2009，《過去之謎》(*The Riddle of the Past*)，山東：山東大學出版社。

Ricoeur, Paul 著，汪堂家、李之喆譯，2011，《承認的過程》(*Parcours de la Reconnaissance*)，北京：中國人民大學出版社。

Sutton, Damian & Martin-Jones, David 著，林何譯，2016，《德勒茲眼中的藝術》(*Deleuze reframed: interpreting Key Thinkers of the arts*)，重慶：重慶大學出版。

Bakhtin, Mikhail. 1984. "Dostoevsky's polyphonic novel and its treatment in Critical Literature." *Problems of Dostoevsky's poetic*, trans. & ed. Caryl Emerson, 5-46. Minneapolis, MI: University of Minnesota Press.

Barthes, Roland. 1977. *Image, music, text*. trans. Stephen Heath. New York: Hill and Wang.

Brooke, Stephen. 2001. "Gender and working class identity in Britain during the 1950s." *Journal of Social History* 34:773-795.



- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix. 1986. *Anti-oedipus: capitalism and schizophrenia*. trans. Robert Hurley, Mark Seem and Helen Lane. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Derrida, Jacques. 1996. *Archive fever: a freudian impression*. trans. Eric Prenowitz. Chicago: University of Chicago Press.
- Distant voices, still lives. Dir. Terence Davies. British Film Institute, 1988. DVD. (85min)
- Dixon, W. W. (ed) . 2001. *The long day closes: Terence Davies, Collected Interview: Voices cinema from Twenties-century, 185-195*. Southern Illinois University Press.
- Duong, Lan. 2009. "Traitors and translators: reframing Trinh T. Minh-ha's Surname Viet Given Name Nam." *Discourse* 31:195-219.
- Ellis, Jack. & MecLane, Betsy. 2009. "English-langauge documentary in the 1970s: power of people" *A new history of documentary film*, 227-257. New York: Continuum.
- Gracki, Katherine. 2001. "True lies: staging the ethnographic interview in Trinh T. Minh-ha's Surname Viet, Given Name Nam ." *Pacific Coast Philology* 36: 48-63.
- Julien, Isaac & Mulvey, Laura. 1992. "'Who is speaking?': on nation, community and first person interviews." *Frame Framed*, ed. Trinh T. Minh-ha, 191-210. NewYork: Routledge.
- Kirk, Neville. 1991. "'Traditional' working-class culture and 'the rise of Labour': some preliminary questions and observations." *Social History* 16: 203-216.
- Klein, Joanne. 2004. "'Moving on,' men and the changing character of interwar working-class neighborhoods: from the files of the Manchester and Liverpool city police." *Journal of Social History* 38:407-421.
- Mayne, Judith. 1992. "From a hybrid place." *Frame Framed*, ed. Trinh T. Minh-ha, 137-148. New York: Routledge.
- Nichols, Bill. 1994a. "The ethnographer's tale." *Blurred Boundaries: Questions of meaning in contemporary culture*, 63-91. Bloomington, IN: Indiana University Press.



——. 1994b. “Performing documentary.” *Blurred Boundaries: Questions of meaning in contemporary culture*, 92-106. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Of time and the City. Dir. Terence Davies. British Film Institute, 2008. DVD. (72min).

Peckham, Linda. 2002. “Surname Viet Given Name Nam: spreading rumors & ex/change histories.” *Screening Asian Americans*, ed. Peter Feng, 235-242. New Jersey: Rutgers University Press.

Rabinowitz, Paula. 1994. *They must be represented: the politics of documentary*. New York: Verso.

Renov, Michael. 1993. Toward a poetics of documentary. *Theorizing documentary*, ed. Michael Renov, 12-36. New York, NY: Routledge.

Surname Viet Given Name Nam. Dir. Trinh T. Minh-ha. Women Make Movies, 1989. VHS. (108min).

Trinh T. Minh-ha. 1990. “Documentary is/not a name.” *October* 52 :76-98.

Trilogy. Dir. Terence Davies. British Film Institute, 1984. DVD. (94 min).

