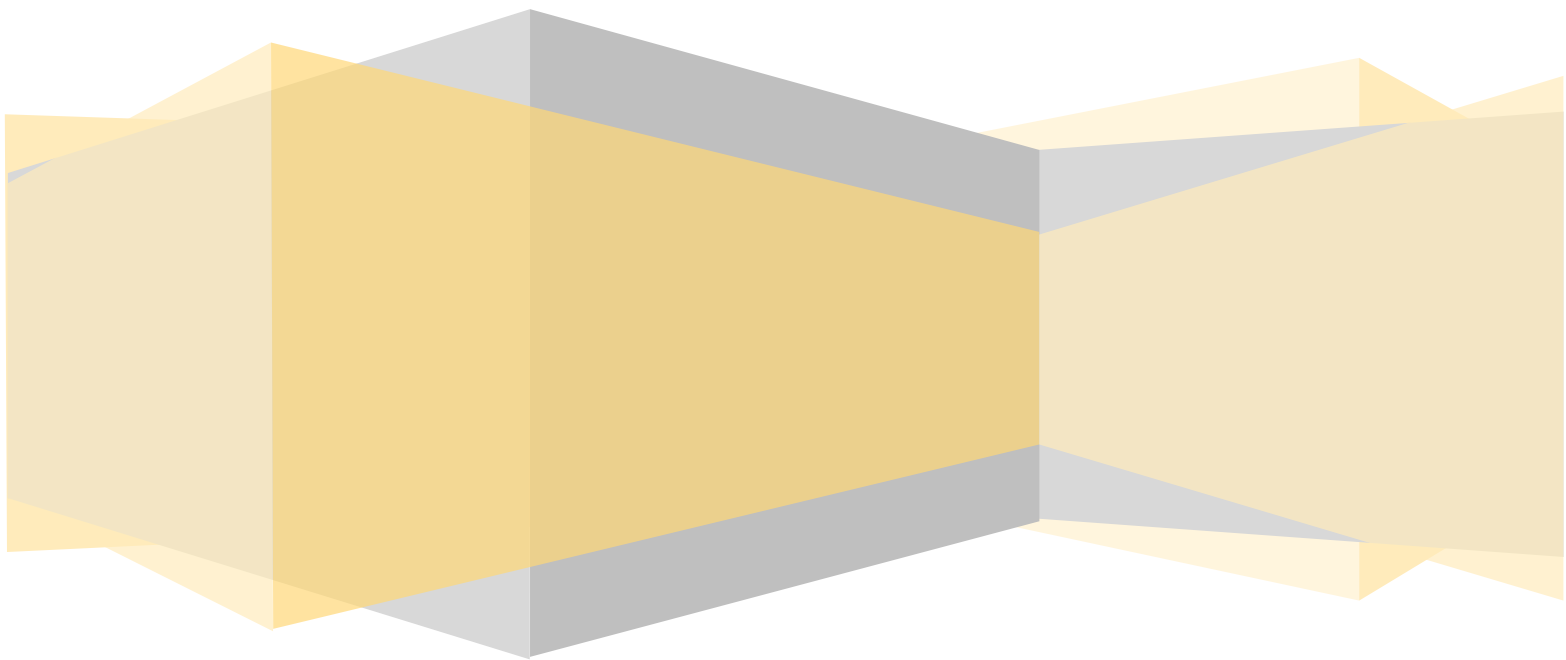




文化研究學會
Cultural Studies Association, Taiwan

文化研究雙月報

143



目 錄

研究紀要 /	2
八八災後在地社會能量介入政策方向的拮抗一個類民族音樂學譜記與閱聽的嘗試	2
三角公園 /	22
論院線紀錄片在產製、傳播與觀點上的革新與問題	22
三角公園 /	37
從身體到符號，再回到身體——由宅男女神看宅男的消失	37
文化評論/	47
再思考：艾未未，談談「缺席」。	47
文化評論/	52
閱讀太宰治：《御伽草紙》楔子之意義	52
文化評論（書評）/	55
巴爾特哀痛之“死”——從《哀痛日記》談起	55
《文化研究雙月報》徵稿啟事 /	60

研究紀要 /

八八災後在地社會能量介入政策方向的拮抗

一個類民族音樂學譜記與閱聽的嘗試

丘延亮*

摘要

就前此筆者自民間力量的對抗與人禍天災之再認識等側面出發，進行了較宏觀的理述及總體性的解構後，本文回到在地的現實，直面九二一地震和八八水災給台灣帶來嚴峻的提問；古語「苛政猛於虎」的隱喻，在上位者災後救難的缺失及事後重建的專斷中，恰恰展演了也預告了關於人禍的新解釋與表達，但社會能量的介入又是如何節制與改變了政策的方向呢？

八八與之前九二一災後重建訊息流通最大的不同是，八八災後在地方性平面報刊（包括各在地團隊的通訊刊物及社區報）幾近全面銷聲匿跡下（除了部落再生成工作隊出刊，並傳送各部落的五期《部落 活出來》期刊外），網路信息（特別是民間自主的獨立小眾媒體）卻驚人蓬勃地發展了起來。時至今日，除官方機構公報式的網站外，最耀人眼目、最始終如一、也在水準上精益求精的就是「莫拉克獨立新聞網」（88news.org）的通訊平台了！

本文持續進行追蹤與盤點，檢視自八八風災到 2010 年 11 月的十六個月中，「莫拉克獨立新聞網」的檔案，發現在那瑪夏、屏東、勤和及台東四個地區就有超過四百多篇專題報導。研究團隊將這些報導初步分類爬梳後，將它們印出來帶回到四個地區的各個部落，就文本和受災的父老、青年、婦女們一起閱讀，就報導的意涵、肯認並表達受災主體者的感知及定性，其結果可歸納後、以類民族音樂學總譜記註與閱聽方式解析——綜合四幅地區性的社會能量介入「救災」的行動譜記，編就較全觀之政策及操弄的總譜，持續進一步的分析。

關鍵詞：八八風災、災後重建、社會能量、類民族音樂學、譜記與閱聽

一、序奏

就前此筆者自民間力量的對抗與人禍天災之再認識等側面，進行較宏觀的理述及總體性的解構後，本文回到在地的現實，直面九二一地震和八八水災給台灣帶來嚴峻的提問；古語「苛政猛於虎」的隱喻，在上位者災後救難的缺失及事後重建的專斷中，恰恰展演了也預告了關於人禍的新解釋與表達，但社會

*中央研究院民族學研究所副研究員

能量的介入又是如何節制與改變了政策的方向呢？

回顧 1990 年九二一前即由政府雷厲風行至四處風起雲湧的社區營造風潮，在它時屆十年之際，時任社區營造學會理事長的陳錦煌發表了他題為「社造十年 草根力量漸失」的回顧談話，這個「草根力量漸失」的事實，當然是政府和執政黨收編和豢養的惡果；然而究其實，它指控的只是比較表面的「結果」。複雜的過程與病灶，當年的《九二一民報》早有深入的報導及尖銳的評析；政府機關單位在三叉坑、中原口的無所作為，更因各項重建不力與延宕，被監察院糾正（監察院，2001，頁 5-24）。而仁愛鄉瑞岩部落遷村等相關弊案，更讓好幾個鄉長被送法辦，遷村案在地震後十二年，仍尚未有成果！

相對地，少數重建與部落再生成的成功案例，多是民間自主團隊長期針對各級政府及其行政干擾進行抵制與抗爭的結果，其中最顯著的事例當屬日月潭邵族家園的自立自為；邵族男女老少在十幾年中不知經過多少千鈞一髮的危殆，在千辛萬苦的隱忍和堅持下，才有了如今部族重生的歷程。這些原住民部落自主重建的點點滴滴，當年戮力替現災區原住民心聲的《原聲報》（已停刊）就有不少記載，那些文獻今天則應當成為回顧的史料或註釋；亟待重新整治，俾為歷史性進一步解毒之用。

另一方面，八八與之前九二一災後重建訊息流通最大的不同是，八八災後在地方性平面報刊（包括各在地團隊的通訊刊物及社區報）幾近全面銷聲匿跡下（除了部落再生工作隊出刊，並傳送各部落的五期《部落活出來》期刊外），網路信息（特別是民間自主的獨立小眾媒體）卻驚人蓬勃地發展了起來。時至今日，除官方機構公報式的網站外，最耀人眼目、最始終如一、也在水準上精益求精的就是「莫拉克獨立新聞網」（88news.org）的通訊平台了！

這個平台自八八災後迄今，幾乎每天都有在地公民記者或駐地工作者的專欄文章，每篇文章的讀者回應也多持續不斷。它不但反映了災區各地的真實情況，也成了在地發聲的輸送管道；既促生草根視野的言說與感知，更成了社會議題設定的主要工具。它積累的文圖資料，不但是寶貴的災難社會史的第一手史料，更將是吾人檢視大社會，對之切入批判、進行回顧與解構的主要檔案。

在一步步爬梳「莫拉克獨立新聞網」自災害發生到 2010 年 4 月的檔案，整理了它一篇篇報導後，本研究團隊經已據以撰寫了系列批判性的回顧文章，近乎條目式地、一筆筆描繪了災後民間力量在信任蕩然之叢林世界中對抗與戰鬥的諸般景像。

本文持續進行追蹤與盤點，檢視自八八風災到 2010 年 11 月的十六個月中，「莫拉克獨立新聞網」的檔案，發現在那瑪夏、屏東、勤和及台東四個地區就有超過四百多篇專題報導。

研究團隊將這些報導初步分類爬梳後，將它們印出來帶回到四個地區的各個部落，就文本和受災的父老、青年、婦女們一起閱讀，就報導的意涵、肯認並表達受災主體者的感知及定性，其結果可歸納如下：

（一）政府在受災的四個區塊使用不作為、急就章、行政干預、無能、欺

騙、分化、無對口、柔性安撫等手段發生的事件，共 123 起報導：那瑪夏（44）、屏東（28）、勤和（36）、台東（15）。二、政府實施暴力以強加統制意志、行政強制、偽稱和惡法發生的事件，共 95 起：那瑪夏（43）、屏東（11）、勤和（38）、台東（3）。三、民間掙扎發聲表達民意的事件共 37 起：那瑪夏（5）、屏東（12）、勤和（16）、台東（4）。四、各在地民眾及自救組織自力救濟及行動抗爭事件共 46 起：那瑪夏（19）、屏東（15）、勤和（9）、台東（3）。五、大型抗爭共八十一一起：村級（31）、鄉級（28）、縣級（12）、跨縣（4）、中央級（6）

上述盤整的進一步分析與解讀，可切入的角度甚多；但光是事件條目整理，即可顯示出政府與承接政府救災代工（或俗稱 BOT）的 NGO，在面臨各區塊民眾自救組織的抵制、抗爭、發聲與自立救濟之際，確曾一再個別地放棄不實際的企圖，或做出實質性的讓步（或退縮）。然而，我們始終沒有見到各級行政與執行機構有任何反省後認錯的動作，不但遑論徹底進行政策檢討；更欠缺從根本上改弦易轍、洗心革面的決心或舉止。

在這情況下，難怪災後兩年仍不斷有各地揭露「天災之人禍性」的質疑；例如，在「莫拉克獨立新聞網」中便指出：「災難發生時，為什麼原住民『附帶條件』的被安置？！」（2011 年 5 月 3 日）、「台東災區的鏡頭：是天災還是人禍？！沒聽過公部門檢討。」（2011 年 5 月 28 日）、「沒有廚房的民族大愛小學」（2011 年 6 月 2 日）、「在舊社遺址上蓋永久屋-嘉蘭重建政策爭議不斷（1）（2）（3）」（2011 年 6 月 27 至 29 日）。

事實上，這樣的聲音自災後迄今從沒有間斷過，只不過主流社會未必看見聽見。這些史實，也提醒我們得重新省思：所謂「天災」恐非歷史之偶然，天災和人禍之間顯然交織著互為因果的辯證性；再者，天災背後的人禍性明顯與「災難／資本主義全球化」的政治經濟變動有關。

（二）外來介入勢力的若干樣相

無可諱言地，十年來民間對災前災後各種人為因素的體認，已提升到意識與論詰的層面。最具體的表現就是地方對「曾文水庫越域引水」工程的質疑與反抗，及八八災後小林村有 491 人屍首難尋的「滅村」及台南縣的 28 人「失蹤」，一連串激烈爭議與抗爭，卒至逼使政府匆促宣佈越域引水工程「暫時停止」。

回顧八八，有諸多事證都彰顯了無能政府¹、慈善暴力²和禿鷹資本的排山倒海「搶救」行動中，災區（尤其原住民地區）和災民再次成為魚肉，被放上任人宰割的刀俎。行政官僚體系散漫、聖氣凌人的 NPO 傲慢、見獵心喜的資本橫蠻出籠，不斷在災民身上進行二次、三次傷害。

上面三股以「慈善」面目出現的「硬」實力、在對災難進行介入與施展時，其頤指氣使的架勢，及「白種人職尚」式的管理主義自詡與強售，其遠離《金

¹ 災後政府被批評「救災慢、重建急、立法草率」報導不少，相關評論也可參見陳永龍（2009.8.27），〈「災害重建」變「災害重見」〉。蘋果日報。

² 在「莫拉克獨立新聞網」（www.88news.org）上有相當多呈現原住民災民心聲、抱怨慈善機構的寫實報導。

剛經》中「行布施、不住相」之訓誨何其遙遠？其自我本質化（也本質化受施萬眾）的施為，何能在以外力之姿欺身強入的競爭中，回歸以災區與災民為主體？何能以繼絕存亡、濟弱扶傾為本、踐行隨緣隨適隨眾生相？其「善心」是成就善事，還是自添事功？其「善行」是妄續人間疾苦，還是普渡眾生？

以上這些來自災區的不滿與質疑，我們的政府官僚、慈善家或資本主聽到了嗎？他們會不會對自己「二桃殺三士」的分化社群作為有所收斂呢？

答案恐怕是不會的。

究其實，八八災害兩週後，時為「行政院颱風災後重建推動委員會與部辦公室副執行長」、「重建」的主要推手陳振川表示：「八月二十五日在陸軍八軍團指揮部記者會中接受媒體訪問時表示，經建會與國科會災害防救科技中心、中華顧問工程司、中興工程顧問社、災後家園重建協會等四個單位聯繫，日後將相關調查資料納入國土保安與災後重建綱領，以整體力量解決各項問題，讓資源發揮最高效能。³」

這「四大團體」中尤其以「災後家園重建協會」最令人匪夷所思。它不但是「非法」的「黑」組織（它在 2008 年成立，名為「台灣工程界協助川震重建家園協會」），現在借屍還魂時名字上拿掉了台灣工程界，也隱晦了「協助川震」，是想幹些甚麼好事呢？如它是應政府之邀從事做「裁判員」的角色，它成員中的所有會員廠商在「利益迴避」原則下，當然理應被排除在日後競標救災工程的合格名單之外、不是嗎？它們能同時身兼球員，進行「完美利益輸送」嗎？受災民眾能不對它心生警覺，能不同時將反「利益輸送」堅持到底嗎？

其次，財大氣粗的慈善團體恐有趁人之危，挾「善款」為武器，獨斷獨行，執意決斷災民未來命運之嫌。但「善款」從哪來的呢？不是社會大眾無私捐輸的嗎？！這些錢怎變成 NPO 機構的資產及實力呢？若沒有風災、災區、災民，這些捐輸會如甘霖般從天而降到這些慈善機構財庫中嗎？這些機構其財庫既非公務機關；難道真屬私人企業嗎？它們不受公共監督，不必傾聽民意、毋須對公眾、捐輸者及社會有所問責嗎？難道它們可以「正義」到憑它們（或之中少數人）的「心證」進行社會財富的「再分配」與「操弄」嗎？

尤有甚者，最明顯的謬論就是意欲原住民撤離傳統領域，接受永久「安置」的主張。在保護「生態」的抽象說辭下，最理想的是教他們「靈魂在山」、而肉身去當「巡山員」！⁴當然，這樣的主張是可議的。

何日生先生所代言的機構，每天由他宣示它的全球業績和完整體系的「助人」專業與「效率」。它們這麼驕人的成就——矢志「救苦救難」的企業化、私營化及寡頭化——成就了甚麼人呢？它所服務了的「受助者」有一天可以變回普通的人，而脫離其「受害化」、「污名化」的二度傷害嗎？其「效率」是增加了這個脫離的可能與速度，還是延遲了其間的種種可能呢？

³大紀元時報（2009）〈災區重建台政院：納入 4 大團體調查結論〉。[Online].Available: <http://www.epochtimes.com/b5/9/8/25/n2635577p.htm>（2010/12/2 瀏覽）。

⁴ 見何日生（2009.9.2），〈讓祖靈土地安養生息〉。聯合報。

何日生先生所服務機構的壯大又意味了甚麼呢？是因為有「為德不卒」的剩餘嗎？是作為社會財富再分配中介的運轉手有利可圖，還是行政超頭（overhead）的積累及「善用」呢？在「善款」與「善行」之間，其辯證與互動機制又是甚麼呢？會不會是一種惡性循環呢？善款既來就必須消化、消化善款就必須持續勸募，事功建鑄、業造疊來，是不是也是一種十道輪迴呢？

事實上，慈濟當局對上述機制與疑慮，並非全然無感或無知。八八災後慈濟曾被媒體質疑，隨後立即搶先向新聞界發佈要到中研院民族所請益；發言人何日生在 2009 年 8 月 25 日下午率團到民族所為「建大愛村進行說明」，會中民族所研究人員皆各本專業給予慎審為事的忠告⁵，並邀請其參加民族所即將在 9 月 1 日辦理的「氣候變遷、國土保育與台灣原住民族的社會文化願景：八八風災後的前瞻性跨學科研討會」。可惜會上和會後皆未見慈濟單位露面或回應，也始終未見任何中央或地方重建官員的留意或諮詢。

而在八八災難滿月的五天後，9 月 13 日由時任陽明大學衛生福利研究所所長王增勇教授策劃「體檢原鄉部落的災後重建：當原住民遇見大政府與大慈善」的台社論壇，主題有二：「在家屋重建政策中消失的部落主體性」和「無法穿透的重建決策機制：被專業與官僚消音的原住民主體」。這樣的討論已經聚焦到災難的「公共性」及其社會性／人群性的側面。

八八一週年，2010 年 8 月 11、12 及 13 日，在台灣師範大學更舉辦了「一年過後：原住民災後重建與永續發展國際學術研討會」。會中指出（一）從殖民的角度來看，原住民的比例越來越少；（二）藉公權力配合慈善組織執行重建和人道安置，其實為強制遷村；（三）救災機制與福利政策拿捏不到平衡點⁶。

然而，這些比較貼近原住民災區和災民心聲的學術工作者之呼籲，好像很少進到政府、大慈善機構等挾著龐大資源的決策者的心中。在 2010 年 4 月 11 日，主流媒體的中國時報在幾乎噤聲 245 天以後，以整版的篇幅刊出針對「慈濟大愛園區」種種問題的專題報導，包括：〈霧台原民連署抗拒住大愛村〉、〈小林村會長：我們要的家不是精舍〉兩篇在地的發聲，也側寫屏東縣政府和世界展望會；並由慈濟發言的兩篇「平衡報導」，分別是「只負責蓋屋其他都不干涉」和「慈濟不分宗教 大愛村裡蓋教堂」，其為慈濟揚聲，滅火的企圖甚明顯。

以上這些處境與困頓遂在 99 年 7 月 12 至 13 日匯集了各地部落自主抗災重建的有生力量，在屏東三和避難屋營區拉開了「2010 部落論壇」，在集體共識的交流中提出了四大信念：

（1）部落自治，安居自主；

（2）公共安全，國家有責；

⁵ 見台灣人類學與民族學學會發行之《人類學視界》第 3 期「莫拉克風災省思系列之一」蔣斌的〈災難究責與歸因〉一文，以及郭佩宜發表於中華民國社區營造學會「八八風災重建論壇」的〈「組合屋及遷村相關」的談話；音像方面可參看 Youtube 慈濟為建村到中研院民族所說明（丘延亮回應部份）〉。

⁶ 見 2010 年 11 月 12 日國立台灣師範大學及民族研究發展中心「一年過後：原住民族災後重建與永續發展國際學術研討會」會議手冊。

(3) 歸還土地，確保生存；

(4) 上下部落，家鄉守護。

五大主張

(1) 部落自治主張；

(2) 土地權利主張；

(3) 移駐共生主張；

(4) 安居永續主張；

(5) 避禍減損主張。

《部落活出來》，試刊一號，頁 3-5 (2010.08)

(三) 類民族音樂學總譜記註與閱聽的緣起與大要

針對八八風災這個極為難得及特殊的資料庫 (data bank) 進行研究、分析與解讀；得以採行的研究策略和方式是可以極多層次的、多樣的：自鉅細靡遺的個案深入，重複細緻的駐在田野、進行身體體驗.....到運用其中蘊含的多樣數據；整治後進行統計表列與排比、進行相關性考察.....不一而足——可以從最細緻觀質化的一端，一直延展到最具鉅觀和量化的另一端，有以涵蓋整個認知踐行的全域光譜 (spectrum)。

然而，學海無涯，認知的運動還在初啟的當下，上述的尋繹不但皆有待一步步地完成，尤有甚者，即令研究積累了一定的成績，微觀與鉅觀兩極其間可能的交通與對話似仍屬遙不可及。這個狀況當然對現實防災抗禍的識知需求難以提出參照，也緩不濟急！

本文的研究團隊當然也不能例外的陷入到了類似的處境之中，也因此面對資料庫蹉跎及困頓了幾乎整年！

就在這樣的困境中及尋求突破的苦悶間，我們開始將資料庫的事件依時序在 X 軸線上由左向右排序，以各部落父老、青年、婦女閱讀後對事件的回應定性標示、由下而上的在時點上註記。豈知如此做來，竟在四個地區表上看到其中呈現了有如交響樂總譜式的音型分布光景；同樣意想不到的，團隊中有民族音樂學訓練的成員遂就民族音樂學記譜法的理論及實施角度，從這些譜記的分布中見到類近「手法譜」(tablature) 的圖像；似乎可以解讀出了每個「時段」中垂直的各點間之「眾聲」關係，如一種可視為「諧音」(homophony) 的關係；也可在「時段」和「時段」間的推移中見到了事件各點間的軌跡與起落，似可被讀作某種「複音音樂」(polyphony) 的呈現——這個感知也就是 Levi-strauss 結構主義「神話」文本分析（實可說是以嚴格意義的西洋音樂的音樂學分析為範本）中的共時質 (synchronie) 及越時質 (diachronie) 之辨證性解構 (deconstruction) 和演敘 (narration)，以及對它們進行「讀出」與「讀入」的

過程。

面對這樣的「總譜」通過民族音樂學的分析工具介入與解讀，我們發現各「聲部」內類似多聲複調（heterophonic）般的構造，以及各「聲部」內各個發聲體各有變異之音色與節奏；在閱聽之際似乎在直觀中見到了一些過去不懂的東西；或更確切的說，從一個過去沒有的視野獲得了一種新睿智下的洞悉（insight）——幾乎是在一個屬於美學（或如康德的「判斷力批判」）的層次上，我們經驗了一種「完型」（gestalt）的理解 *verstehen*，於焉鳥瞰到一個見樹也見林的、全觀的（holistic）多重主體互動與拮抗圖像。

可惜的是，我們的「音樂耳」⁷在在需要養成。現階段本文的嘗試可說是極巨大的工程的起始部份，暫時只能以比較形式化的方式將架構陳明，為的是演示（demonstrate）這個尋繹活動的旨向和潛力；也說明它的取徑之作為社會性運動（societal movements）認知的啟迪教育裝置（heuristic device）的意義所在。

首先，我們將八八風災主要的四個重災區——那瑪夏、屏東、勤和、台東——自 2009 年八月八日始到 2011 年 2 月報導中的大小事件分區依時序排列——點示在 X 軸的基線上，每點以一個時曆日為單位，跨日則為兩個單位，同時也以時曆上的月份作為節點，共有 19 個分節。

其次，在詳讀每一個事件的基礎上，確定部落受訪之作為共同閱聽人的解讀意向，為每個事件加上註記。

接著，按照註記將每個事件沿著 Y 軸拉到他的適當位置——如底下的「對照表」所示，共分四個層次，第 I 層區指認的是各級政府的日常操作，包括了不同的音色；有不作為、急就章、行政干擾、無能、欺騙、分化、無對口以及……柔性安撫共八大類。這部份為辨認與閱讀方便，以○號代表。

第 II 層區指認的是各個行政機構和單位的突發性操作及暴力行使，包括了不同的音色；有強施政府意志；強制行為、偽稱宣示以及強行惡法；這部份以●為代表。

第 III 層區是各個部落及社群的回應與發聲，包括了不同的音色；有說明真相，表白民間願望及指出質疑。這部份以△代表。

第 IV 層區將各地的抗爭分為自救、自己來動手，以及抗爭式行動兩種可資分辨的聲音。以▲為代表。各項發聲的音域也以部落、村、鄉、跨鄉縣、跨縣、向中央級的層列上下起落——或擴展、或收縮標示；這部份特加以放大，置於譜列的最上方作為對照。

第 V 層區是政府讓步（或暫時卻步或止步）的狀況之標示，這部份以★代表。

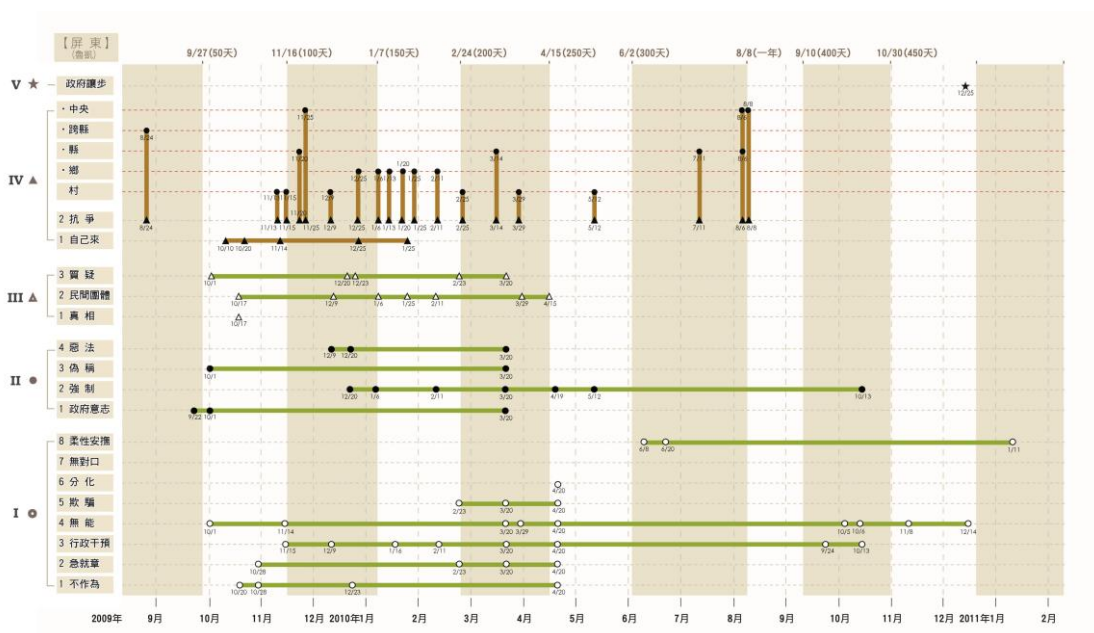
⁷ 見 W. W. Norton & company 於 1978 年出版的 *The Marx-Engels Reader* 中的“Economic and Philosophic Manuscripts of 1844”所述（頁 88）“[…]just as music alone awakens in man the sense of music, and just as the most beautiful music has no sense for the unmusical ear […] .”

對照表：本文附譜中，各式符碼的涵義

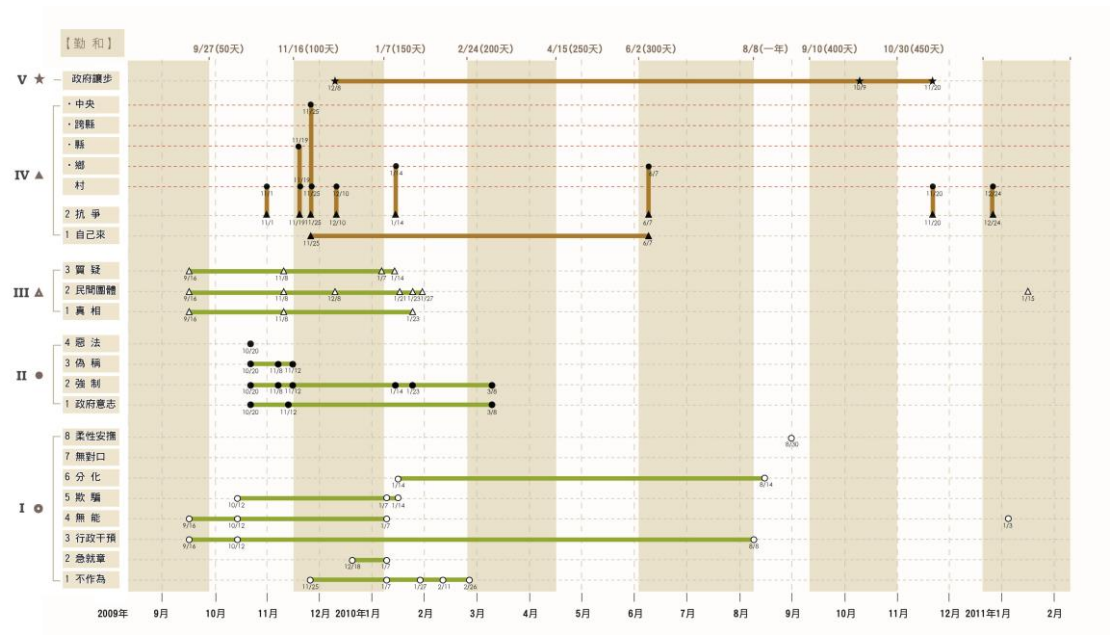
編號	符號	編號	意義
V	★	無	政府讓步
IV	▲	2	抗爭
		1	自己來
III	△	3	質疑
		2	民間意願
		1	真相
II	●	4	惡法
		3	偽稱
		2	強制
		1	政府意志
I	○	8	柔性安撫
		7	無對口
		6	分化
		5	欺騙
		4	無能
		3	行政干預
		2	急就章
		1	不作為

就這樣我們經過了一步步的手續完成了四幅地區性的社會能量介入「救災」政策及操弄的總譜：

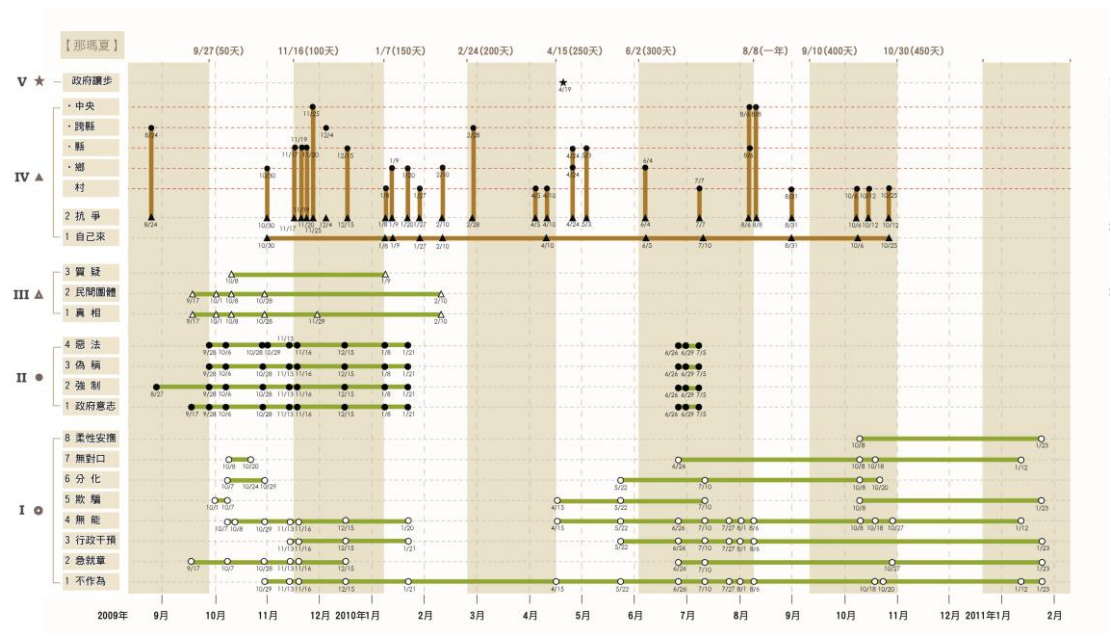
譜 1：屏東魯凱



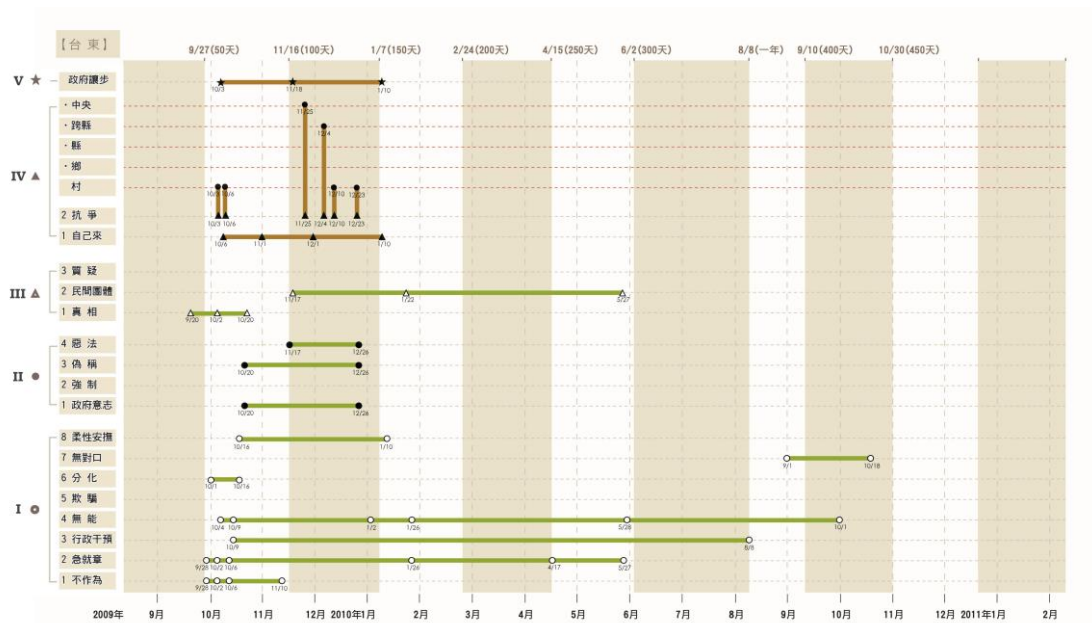
譜 2：勤和



譜 3：那瑪夏



譜 4：台東



(四) 地區性密接式閱讀 (close reading) 舉例

就如民族音樂就田野收錄的音效從事記譜 (transcription)；其所得的譜列有如總譜一般，這樣的譜記當然可以有很多不同的方式閱讀、理解與分析。

譬如說、我們要最具實、微觀且注重經驗內涵地讀它，我們不妨把每一個事件點當作是一個超連結——我們點進去、打開即能見到特定時間、特定地點、特定性質發生的事件——目前以屏東魯凱 (即所附的譜一) 為例：

(a) 2009 年 10 月 1 日：同日發生在第一層的聲部政府日常操作，包括了：(1) 不作為、(2) 急就章、(3) 行政干預與無能；發生在第二層聲部，各組行政機構的突發性操弄及暴力行使：包括了 (1) 強加政府意志和 (3) 進行偽稱；發生在第三層的部落回應與發聲則見到了廣泛深刻的質疑。

(b) 到了 2009 年 12 月 9 日，我們見到了第四層聲部的在地抗爭，也見到了政府使用第一層次的手段進行行政干預。

(c) 到了 2010 年 1 月 6 日，政府終於在霧台鄉愛鄉協會的壓力下似乎對部落中繼屋的要求作出了讓步。

(d) 然而所謂的讓步只是表象，中繼屋的抗爭中終不過中央及縣府的強制；到了 2012 年 4 月 9 日，在地出現的行政勢力強制地方接受的慈濟方案大動作。

(e) 在魯凱族人大比數拒絕了政府強勢推銷慈濟方案兩個月後。2010 年 6 月 8 日重建會副執行長陳振川親身南下到部落與族人「溝通」其過程可說是「柔性安撫」的經典例子。

(f) 六個多月之後，魯凱族人在堅持抗爭下，終於爭取到了進駐禮納里平台，

成為被安置的三個部落之一；在這個時刻魯凱族人才認為真正逼使了當局及慈濟方面在「溝通」下，達到的「政府讓步」的初步、部分兌現。受到篇幅的限制，本文在此處僅以屏東魯凱為例說明，重點的例示、特定的每個事點（請對照見〈譜 1：屏東魯凱〉）：

屏東魯凱

2009/10/1 I-4 無能 II-1,3 政府意志／偽稱 III-3 質疑	<u>霧台最新狀況與四部落安全評估說明會記錄</u> 阿禮、佳暮、大武、谷川 10 月 1 日原民會在屏東內埔榮民之家召開說明會，針對霧台鄉阿禮、佳暮、大武、谷川四個部落災害情況做說明，由於會議中鄉民對於官員及專家們回答許多問題不甚滿意而引起了鄉民軒然大波。鄉民對於政府評估受到災害的部落不甚認同，因為專家們並沒有深入部落勘查，只單靠航照圖以及過去的資料就評定災害情況，也沒會同當地居民共同參與評估。 鄉民更對於八八水災過後倉促訂定的「災後重建條例」產生了諸多懷疑，認為政府對於法條並沒有做一個明確的說明，很多條文不清不楚，例如特定的區域要怎樣認定？特定的區域內的建築一定都要拆除嗎？
2009/12/9 IV-2 抗爭 I-3 行政干預	<u>魯凱：我們不要滅族式的「特定區域劃定」</u> 魯凱抗議「劃定特定區域」事件 行政院原民會、農委會以及水利署等單位，預定針對屏東霧台鄉會勘劃定特定區域事宜。霧台鄉的魯凱族人為了捍衛部落完整，阻擋在路口，不讓官員進入部落勘查。 雖然行政院「劃定特定區工作審議小組」召集人林裕益向村民解釋，今日「只是會勘」，還沒有要劃定特定區，但族人對政府言行不一的舉動已失去信心，仍然不讓小組人員上山。 僵持一段時間後，才讓小組成員上山勘查。
2010/1/6 V 政 府 讓步	<u>屏東的中繼屋，該怎麼申請呢？</u> 在霧台鄉的愛鄉協會的努力下，屏東縣的中繼屋才出了頭。 「霧台來義中繼屋進度會議」 地點：世界展望會瑪家平台示範屋 參與：世界展望會、紅十字會、霧台愛鄉協會、魯凱青年行動小組、佳暮部落、阿禮部落、大武部落、來義部落 （1）來義部落： 部落族人決定集資購地興建中繼屋。開始戶數調查，造冊。

	(2) 大武部落： 小山四戶房屋毀損戶要在原部落找基地蓋中繼屋（永久屋規格），大武全村為安全區域，但是對外交通仍然有問題，大雨期間就會中斷，大武部落已經召開部落會議，同意蓋中繼避難屋作為汛期緊急避難之所。預定在長治分台基地。已邀請世界展望會到安置中心說明。開始戶數調查造冊。 (3) 阿禮部落： 阿禮部落被判定為全村不安全。但是上部落的住屋仍然完好，阿禮的需求也是中繼避難屋。目前有二十戶願意蓋中繼屋，並且有可能集資購地，或者一起到長治分台基地。 (4) 佳暮部落： 部落內部有需求蓋中繼屋，但是訊息不明。對於外界團體進到佳暮較警戒抗拒。需要世界展望會到安置中心作說明。 屏東目前由世展會在瑪家農場蓋了示範屋，供族人參考。
2010/4/19 II-2 強制	<u>來不及參與的未來？魯凱永久屋預計於本週六日動工？</u> 4 月 19 日下午五點在慈濟屏東分會舉辦「家屋配置協調會」，今日會議邀請阿禮村、吉露村、佳暮村、谷川社區以及達來村與德文村的村長及代表。 召開的配置協調會會議中，慈濟基金會林碧玉副總執行長對在場的村長及代表表示，如果今天下午大家討論沒問題的話，這個星期六或星期日就要進入動工典禮，表示要加快工程的腳步。 霧台的牧師群表示，對今日會議之召開與結果皆完全不知情，至截稿為止，尚未發表意見。
2010/6/8 I-8 柔性安撫	<u>魯凱重建，第二次由重建會召開的溝通大會</u> 4 月 23 日，重建會與魯凱族人開始了第一次的溝通協調後，重建會副執行長陳振川，在 6 月 8 日再次南下與部落的族人面對面溝通。當天會議並邀請各部會以及三大 NGO 的代表到現場與族人共同討論目前重建所遇到的各項難題。 一、目前魯凱族人的重建問題 (1) 下次會議請先行文通知。 (2) 很多狀況經常變來變去，中央的態度似乎不一。 陳振川則表示，在執行過程中，因為溝通的問題，所以大家才覺得事情的決定，會變來變去。但災區這麼大「達到整體性的公平」是最起碼的原則，目前也還在跟各部會做研究，做到「合理推動」。 (3) 永久屋申請標準？ 陳振川也表示，漢人劃定特定區域的地方更多，是否能做到如族人

	希望的「整體遷村」，目前還在研議的階段，也是希望能夠達到「合理的機制」。 (4) 工期太趕是否會影響工程品質？ 陳振川表示，永久屋的資格問題，「品質攤在陽光下」工程品質也請族人放心，不會因為工程期限的逼近，而疏忽永久屋的品質。 (5) 希望牧者能輪流帶領每日開工前的祈禱。 (6) 基地的命名？ (7) 原鄉不能住（被劃定特定區域）仍需繳貸款？ 營建署林副組長表示，內政部在貸款餘額的部分，可做利息補貼。但是災民的土地徵收補償太低，以及土地所有權還在災民身上，就不適用。 (8) 善款重建何需繳交印花稅？ (9) 特別法應與營建法分開。 陳振川表示，建築法沒辦法排除在特別條例外，因為這是確保大家的品質跟安全的法律，沒有人敢排除掉，除非並不會加速，建築法令還是要遵守。 (10) 避難屋的需求。 三、不能現場回覆的問題怎麼辦？ 陳振川也表示，「跟『政策有關的』，將帶回去與各部會做溝通，沒辦法一下子做改變，這次的會議與結果，總統跟院長也都會看到。」
2010/12/25 V 政府讓步	<u>禮納里系列（4）部落入住儀式：出發的第一步</u> 2010 年 12 月 25 日，在南台灣溫暖的冬陽中，「禮納里部落」熱鬧舉辦居民入住典禮，從今以後，禮納里之名將正式取代瑪家農場，現身於屏東縣的官方地圖上。三個入住的部落從 12 月 20 日起便開始陸續領鑰匙準備搬遷，手腳快些的居民甚至已經將新家布置完畢，得以在新家度過第一個安穩的聖誕節；但大部分的居民仍在搬移家具、油漆粉刷的程序中，慢慢走上安居之路。

（五）X 軸的分層與多層閱讀——旋律與對位

A. 接著我們就魯凱族區的第一聲部政府的日常運作進行在 X 軸上的橫向閱讀（請對照見〈譜 1：屏東魯凱〉）：

2009 年 10 月 1 日 不作為＋急就章＋行政干預＋無能

2009 年 10 月 28 日 急就章

2009 年 11 月 14 日 無能

2009 年 11 月 15 日 行政干預

2009 年 12 月 23 日 不作為

2010 年 1 月 6 日 欺騙

2010 年 1 月 16 日 行政干預

2010 年 2 月 11 日 行政干預

2010 年 2 月 23 日 急就章+欺騙

2010 年 3 月 20 日 急就章+行政干預+無能+欺騙

2010 年 4 月 20 日 不作為+急就章+行政干預+無能+欺騙，更加上分化族群與部落的公然操弄。

以上政府日常運作進入了無所不用其極的狀態，在無具體事件突發的情況下持續到第二層的聲部：

2010 年 9 月 24 日進行了行政干預

2010 年 10 月 15 至 16 日 再度表現無能

2010 年 10 月 24 日 再次行政干預

2010 年 11 月 8 日 無能持續

2010 年 12 月 13 日 無能持續

2011 年 1 月 11 日 進行柔性安撫

此時已經距 2009 年 8 月 8 日的水災五百日了。

B. 在第二層聲部各行政單位的突發性操弄及暴力行使方面，我們平行的見到了相疊的不同旋法：

2009 年 9 月 22 日 強壓政府意志

2009 年 10 月 1 日 在強壓意志同時加上多重偽稱

2009 年 12 月 9 日 開始強施惡法

2010 年 3 月 20 日 強加政府意志+強制行動+持續偽稱，再加上以惡法強施行政暴力。

2010 年 4 月 19 日

2010 年 5 月 2 日

2011 年 1 月 11 日

C. 在第三層聲部部落在地的回應與發聲方面，早在 2009 年受災不到兩個月即已發聲：

2009 年 10 月 1 日 發聲質疑

2009 年 10 月 7 日 表白現實真相並提出民間意願

2009 年 12 月 9 日 再度表白在地意願

2009 年 12 月 20 日 再次質疑各級施政

2010 年 1 月 16 日、25 日與 2 月 11 日直到 3 月 29 日及 4 月 16 日及其後表達民間意願之聲不斷，一直到 2010 年 3 月 20 日，自 2009 年 10 月以來對官方質疑持續嗆聲。

D. 第四層聲部的在地性抗爭基本上採取了不理官方干預、人民自己動手救災／重建的自力救濟行動；此外，就是各個在地的抵制加上部落出擊式的外出抗爭等示威行動。

前者以事件性的群眾自力自為行動突出：在 2009 年 11 月 4 日、2009 年 12 月 25 日和 2010 年 1 月 25 日分別啟始、持續經年。

將這個聲部放大來看：抗爭與示威行動自 2009 年 11 月 14 日開始一直持續到 2011 年，其中部落在地行動超過了二十次，跨村與鄉級的行動也近二十次。縣級的計十次，跨縣級的自 2009 年 8 月 24 日起至少有三；中央級——即參與全省性抗爭行動到台北表述地方不滿與異義——的至少有 2009 年 11 月 25 日、2010 年 1 月 18 日、2010 年 2 月 25 日與 2011 年 8 月 6 日 8 日夜宿凱道等四次。

我們可以觀察到：在 A 部分，政府的日常運作中，所進行的是幾個老調、總是一成不變且不斷延續、重覆決定性的「頑固低音」(ostinato) 音型，而在其上重疊的 B 部分，各行政單位的突發性操弄及暴力行使則分別在 2009 年 9 月、10 月間；2009 年 12 月中，特別是 2010 年 3 月 20 日到 4 月 20 日之間，交相迴響，極類似「多聲複調」(heterophony) 的狀況；各不同音色與節拍的湧現，油然添加了宰控的力道；其後強制與無能並行，直到 2010 年 12 月底，才在柔性安撫半年後、作出決定性妥協，試圖休止或終止眾聲。這個走向的關聯，可被視為是政府各單位上下其手的磨合性質的動機走向。

相對的，在 C 部分，部落在地的回應與發聲方面，自 2009 年 10 月起就質疑不斷，不同在地也一再發聲陳明真相，及提出民間主體的意願。與之對應的 D 層的抗爭形式則自 2009 年 11 月啟動，不時自部落在地上昇到鄉、縣級的層次。尤其在 2009 年 11 月 25 日與 2010 年 2 月 25 日、2011 年 8 月 6 日至 8 日行動更上升到中央層級的台北，進行示威抗爭和自力救濟。

抗爭團隊在對政府各級、各單位施壓嗆聲的同時不忘內部的動員組織及人理、物理、心理等多重側面的重建。

這 C、D 兩部的行動模式也相當持續和穩定，可以理解到他們之不斷進出，或沉潛、或激越……也都可說是針對 A/B 那兩部的動向、而進行的「對位式」的回應。這些「對位」的形態、結構、動理與涵意當然是研究團隊必須進一步追究的主題，有待深入。

（六）Y 軸上的聆聽與解析——類「諧音」（homophony）現象

在縱軸的最左方，早在八八災後劉兆玄內閣倒台前，屏東縣的災民已在 2009 年 8 月 24 日發出的抗爭的先聲，在它的振幅下，10 月初地方政府仍堅持不作為、急就章、行政干預。中央各級在掩飾無能的防禦下，繼而強勢的拋出統制意志、大聲撒謊，兩方可視為係混亂的無序的大齊唱；同時，相對地，地方上的異議者也努力說明真相及表達意願；同時持續在部落的層次發動抗爭，與官腔相鏘，激出了不協和的音響。

對峙的惡化與激化的進程中，抗爭行動開始越級和轉調，自 2009 年 11 月中開始，密積的抗議事件接踵而來，分別在 2009 年 11 月、2010 年元月，2010 年二月底已和全省其他抗議行動匯流；地區、地區間的行動也不斷共鳴。這些行動有如在民間的諧音振盪，一時間在 Y 軸上看似壓抑了官方的、頑固低音般的「多聲複調」（heterophony）。

民間抗爭相對於行政暴力的最強勢衝撞、實則發生在三月後半。第一、二層的兩部，相對於第三、四層的兩部在對峙與衝撞中產生的是刺耳的、極不協調噪音，自三月中持續到四月後半。五月後，官方的低音持續，抗爭又轉位回到在地層次，直到八月初在台北兩天夜宿凱道的抗議達到高潮，此後，又再回到十月至年底與地方與政府兩造的拉鋸與各唱各調。

事實上，自 Y 軸上進行考察，我們發現——即令在 A-B 兩部內裡，不同行政單位間產生協同調和的「諧音」（homophony）並不多見。但在 C-D 的內部裡，雖時有步調的快慢、或節奏的疏密不很一致的狀況，但不同層次的回應之間確曾試圖協力或同步，其多聲性則幾乎有趨近達到「八部合音」共震迴蕩特殊效果的企圖。在此同時，A-B 相對於 C-D 兩部份產生的噪音則更是常態。這當然因為他們是在一種對抗和拉扯的對峙之中。然而，他們各自、或同時在一定的時點上的發聲，它們的相對態勢及對應細節，有再進一步分析解構的必要——特別是它們種種轉位的機制和效應，更為瞭解抗爭者與壓制者雙方策略及反策略的關鍵。

（七）曲式學的閱聽：抗爭之拮抗與對話／情節及故事線

以上，毋論是在 X 軸上進行旋律與對位閱聽，或是在 Y 軸上進行和聲結構與轉調樣式的觀察，我們不難發現我們即令以不同方法及技術介入，試圖分別加以描述（describe），其實二者究竟是難分難解的，真是你中有我，我中有你……這種互為穩現的特質也就是民族音樂尋繹中最需要被處理、也是最「音樂性」的東西，其間的辯證（dialectics）或調式（mode）則更具現了歷久彌新的發見與興味。

由是以觀，自索緒爾（Ferdinand de Saussure）的通則語言學教程（*Cours de*

linguistique générale) 以來，影響深遠的語言學分析將歷時性 (*diachronie*) 及共時性 (*synchronie*) 以嚴格區分與辨析，及至 Levi-Strauss 的神話學對共時性的高蹈展演與運用，似乎令人在結構主義 (*structuralism*) 的紅字招牌 (*rubric*) 下，誤以共時性為解密的神奇工具；然而，Levi-Strauss 本人其實是個音樂學家，其著作的「曲式」也多以音樂術語昭示，有音樂學訓練者當心知肚明他的「結構主義」絕非機械性的連動或拼裝，其間互動與轉化也不是換檔或煞車，更接近的是即興和變奏，其踐行的音樂手，必是早已把所有可能的「結構」都已成功的內化為一己隨心所欲之能耐的人哩。

根據這個原理，音樂學的考察必須繼續到它最重要的一個進程：即曲式學的讀聽與分析。在這個層面上我人才能全觀地 (*holistic*) 理解，同時性與異時性的辯證與走向，見樹見林，勾畫出情節 (*plot*) 和故事線 (*story line*) 的軌跡，對整體的詩學 (*poetics*) 與設辭構造 (*rhetoric structure*) 產生統識 (*gestalt*) 的感知。

準此，我們將四個地區的記譜加以重疊，將他們組構成為一個統合的「總譜」：



從這四地區合併的「交疊」總譜上觀察，明顯地見到：自八八災後開始，各級政府的日常操作具體體現了它「頑固低音」的持續性不作為、急就章、行政干預、無能、欺騙、分化等特質，這一干行為一再重覆、重疊、延互，直到中晚期才改行了較多機巧的手段，或藉口無適當對口單位閃避，或以軟性安撫減低壓力。

在各級行政單位突發性的操弄與暴力行使方面，一開始的強加政府意志、強施壓制，以偽稱避重就輕以及公然以惡法相向之企圖「依法行政」……這種操作已經有如捆在一起的棍棒，密集地在各地加強，甚至到了四百天後仍在繼續。

在部落在地的回應與發聲方面，自始就見到它們的發生場合與機會似乎深

受制約，可說是既受到壓力機構的壓制，又受到了行政單位的綁架。我們發現：大部分在地與民間的發聲，或要求當局肯認真相、體察民間意願，或提出質疑的發聲都發生在官方召開或官員在場的「會議」當中；其實官員們大部分時間都在做政策宣導、強勢洗腦，不時更一再危言聳聽。在地民眾除了感到被動、不慣於此類場合及表達「技巧」外，不久更發現它的徒具形式，虛文粉飾的性質。發現了它們既浪費了不少時間，又消耗了在地稀缺的人力與腦力。在這個認識和覺醒下，他們開始拒絕開會，使得這樣的場合到了受災半年之後，也漸漸減少，不再出現。

相對照的，自 2009 年九月開始、各個在地自主力量的集結日益突顯，他們以抗爭與自力救濟的雙向運動進行抵制；且與其他在地開始串連、交換經驗、構聯策略；從部落在地提升到跨鄉連線，縣級表態，及至於達到全省性的議題共識：2009 年 11 月、2010 年一月和二月三次到台北行動後，於 2010 年八月成功地動員了超過千人北上夜宿凱道，也獲得了各地各種進步團體的關注和支援。

綜觀上述的初步掃描，我們可以見到在持續抗爭壓力之下，各地行政單位不是沒有暫時退縮或讓步；其中更有不少是虛應故事，避重就輕的手法。人民抵制的成績與斬獲也各地不同，質量上都不均一，其持續性也甚可疑，在壓力降低或抗爭退潮後，政府反撲的潛勢與機制仍然令人不勝警惕。

然而，無可諱言的，總體來看，人民的發聲與抗爭也不都是枉然的，或是不足以肯認或學習的。如果不是這些行動與努力，今日的形勢必不至於如此，也必然更加困難與不堪。

即如「永久屋」的惡政，它顯然受到了有效的抵制與多重的制約，絕未如當日劉兆玄內閣所願的那樣水銀瀉地無孔不入；即令於被行政／資本／慈善暴力挾持的地區，其實施與操弄亦不再可任這個三合一巨獸隨心所欲、為所欲為，不得不多少就居民的福祉做必要的改弦易轍。

其次，民間的自力造屋也在多處試點成功，中繼屋的概念也已成爲大多數人認識到的較優選項；它所大大降低了十二年前九二一災後，受災戶身陷被動安置與高額負債的困境。「越域引水」被阻止了，原鄉重建也以各種樣式展開。此外，回鄉運動與原部落自力重建的腳步並未停止；滯留原鄉的有生力量也積極成爲了山林復育、部落重建的可見力量；他們的堅持及成績也使得當初以保護國土為藉口驅人下山，為免受無能非議而擬將重建 BOT 化，由慈善暴力代理的政策與思維進一步破產。以自力重建與部落對話建構上、下部落共生的雛形。

（八）尾奏

從曲式學的分析入手，我們似已見到我們目前採錄的「樂段」似乎已隱現了某種故事情節（story line）之雛型；其中各個主題（plot）及附主題（subplot）亦不乏錯落有緻的配置；自行動研究的角度以觀，抗爭與自力救濟的行動的基本策略原則可說有兩個劍鋒：

（1）Y 軸方面的位移是以 X 軸上「官、資、慈善」勢力前後推移的行止為其參考系及預測／先擊（Pre-empt）之條件及對象；

(2) X 軸上的構聯則以 Y 軸方面三大惡勢力的上下其手做為制約及圍點打援的突破點。

質言之，針對了官府各級單位頑強動機的重複與聲樂複奏，部落出擊的對應則多採突擊的戰術 (*tactics, à la de Certeau*)；

其中不乏非預期的變奏、即興；甚至近乎個人主義的華彩樂段 (*cadenza*) 展演；這些「突奏」要在於戮透官僚與建置的標準作業成規 (SOP routine) 和規訓，出其不意地藉不可測的游擊行動，迴避了結構森密卻遲鈍欠動的嚴陣，一時積寸晉尺，寸土必爭；另一時刻則疾退以保實力，待機再次以動制靜。這方面的細節，可惜本文的篇幅不容細敘。

總而言之，以上的觀察當然還談不上是屬於「曲式學」規範的討論；然而、從且前這個來自於真實田野採錄的描述性 (*descriptive*) 譜記以觀——它當然有異於作曲家的「制作」(*prescriptive*) 式設計與配置，——我們似可預期今後倘有類近的人禍天災狀況的出現、目前的譜記應可作為進一步「曲式學」規範討論的參考。況且這場抗爭目前尚未完屋結束，說不定天災哪一天也還會再來；即今天災不來，三大惡勢力遺存的為害能耐依然存在，它們才是真正更可怕的「人禍」的來處與根源。這點就是目前研究可提供的最重要參照了。

以上這些點，似乎是從本文初步的考察與整理、就各地在社會能量介入政府政策之拮抗史程進行反省時，可見到比較最具體的認識與體察。研究團隊僅以這小小的知識勞動向災區的父老兄姊致意，請他們相信最僻遠的發聲也是會被聽到的，最具實的自力重建其成績也是不可抹殺的。

我們可以有把握地說，在地社群實力的再生成及其社會能量之動員及介入，不但是抗災、防災有生力量進行自力救濟的基本保證，它使得與生態共生與天災並存的永續生計重新得到了重視；更重要的，它們的持繼和發展乃成了抵制草率惡政、制止行政人禍的不可或缺機制。

參考書目

大紀元時報(2009)〈災區重建台政院：納入4大團體調查結論〉。[Online].Available: <http://www.epochtimes.com/b5/9/8/25/n2635577p.htm> (2010/12/2 瀏覽)。

何日生 (2009.9.2)，〈讓祖靈土地安養生息〉。聯合報。

陳永龍 (2009.8.27)，〈「災害重建」變「災害重見」〉。蘋果日報。

陳錦煌 (2005.4.20)，〈社造十年 草根力量漸失〉。聯合報，A11 版。

監察院 (2001)〈中華民國九十年十二月二十五日／(九十)院台內字第九〇一九〇〇八一八號對主管機關之糾正文〉。《監察院公報》，第 2394 期，頁 5-24。

蔣斌（2009）〈災難、究責與歸因〉。《人類學視界》，第3期，頁24-27。

de Certeau, M. (1988). *The Practice of Everyday Life* (Rendell, S. trans.). Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

de Saussure, F. (2011). *Course in General Linguistics* (Baskin, W. trans.). New York: Columbia University Press.

Levi-Strauss, C. (1971). *Structural Anthropology, vol II* (Monique, L. trans.). New York: Basic Books.

Tucker, R. (Ed.)(1978). *The Marx-Engels Reader*. New York: W. W. Norton & Company.

三角公園 /

論院線紀錄片在產製、傳播與觀點上的革新與問題——

以楊力州《青春啦啦隊》為研究案例

蘇威銘*

摘要

台灣紀錄片的發展進入 2000 年，從胡台麗的《穿過婆家村》登上院線開始，後續引發了一波紀錄片紛紛登上院線的特殊文化現象，而此文化現象進而鬆動了台灣紀錄片的批判傳統與小眾性格，使其在產製模式與觀點與傳統紀錄片產生極大差異。在這波狂潮中，楊力州的作品可說極具代表性，從拍攝《水蜜桃阿嬤》衍生的事件之後，楊力州的作品轉型成另一種截然不同的風格，迥異於早期如《我愛 080》、《新宿駅，東口以東》等紀錄片著重於不同議題面向的捕捉，影像、剪輯的實驗。2007 年開始其作品《征服北極》、《被遺忘的時光》、《青春啦啦隊》則專注於老人與青春的議題上，剪輯、影像風格、敘事安排都更加通俗易懂，這種種元素建立出以溫馨為取向的勵志紀錄片類型，而從影片的產製過程到行銷宣傳，則與商業緊密合作。

從楊力州的創作歷程中觀察，可發現一種紀錄片新路徑已然形成。不處理結構性問題，故事傳播的核心意義轉向輕鬆與溫馨感人的小品，包裝其外的則是名人推薦，媒體報導，網路宣傳，並在上院線後引發大眾討論與關注，或將票房回收做公益，這樣的紀錄片明顯迥異於台灣紀錄片傳統中的反主流與批判性格，呼應的是社會的主流價值觀，即某種訴諸感性或者夢想，但相對迴避社會深層問題的媒體論述。筆者試圖在這篇論文中透過對楊力州的紀錄片《青春啦啦隊》的外部傳播與內部傳播，去分析在商業合作下，這樣的作品如何從行銷策略到影片本身，去改變紀錄片傳統與生態，並成為紀錄片發展的轉折與新路徑的產生。

關鍵字：楊力州、院線、紀錄片、商業、資本主義

一、問題意識

從九〇年代開始，因為社會解嚴後積蓄的社會能量爆發，致使許多公共議題與歷史議題開始受到關注討論，此時透過全景學派培養的紀錄片人才，1996年台南藝術大學音像紀錄所成立後孕育出的眾多新秀，公共電視成立「紀錄觀點」等，

*國立中興大學台灣文學與跨國文化研究所碩士生

皆使得紀錄片產製更加蓬勃。但由於紀錄片長期處於邊緣戰鬥的位置，雖然掌握了攝影機的詮釋權，但播映的資源與管道仍然由主流媒體掌控，讓傳播的問題壓抑了紀錄片為弱勢發聲與喚起公民意識的功能，因此從胡台麗的《穿過婆家村》(1997)開始，紀錄片開始嘗試登上院線，但紀錄片引發的熱潮，則必須等到2000年後影片進入戲院中才開始真正發酵。

2000年以來，紀錄片開始一連串登上院線的時期，從胡台麗所拍的《穿過婆家村》(1997)開始，陳俊志的《美麗少年》(1998)、胡台麗的《愛戀排灣笛》(2000)、簡偉斯與郭珍弟的《Viva Tonal跳舞時代》(2004)，接續的是吳乙峰的《生命》(2004)，講述九二一大地震過後四個失去家庭和親人的故事¹，林育賢的《翻滾吧，男孩》(2005)紀錄宜蘭縣公正國小體操小選手的訓練過程，莊益增與顏蘭權的《無米樂》(2005)顯影台灣老農與農村生活等等，這些紀錄片開創了另一個紀錄片世代。上院線代表著幾種象徵意義：包括這是一種擴大的社會效應，使影片議題的討論空間更加開放²，將傳播管道從學校巡迴映演、電視放映等擴展到相對而言更受到大眾關注的場域中。另外對難以依靠紀錄片維繫基本生存條件的工作者而言，上院線也是回收成本的管道之一。雖不是每部紀錄片都能推上院線或適合院線，但如《生命》、《翻滾吧，男孩》、《無米樂》、《奇蹟的夏天》、《牽阮的手》等片都仍能達到不錯的票房與口碑。

但從2000年開始，紀錄片所需面對的，還有龐大的市場機制、商業操作與主流價值觀等各種力量對獨立紀錄片影人的影響，例如委託者會以委製案的方式去介入導演觀點與影像語言陳述，賴建宏以他自身參與的紀錄片《永不放棄》為例，提到了諸多委託者(公益機構、企業、電影公關公司等)干涉紀錄片呈現的實證。此片是以電影公關公司奧絡傳媒與聽障協會合作，打著“2009 公益自行車環台”的名號，帶著聽障自行車手鄭淮以單車環台為台灣各地聽障選手打氣方式，配合環台期間公關公司舉辦的各種活動，進行紀錄片《永不放棄》的拍攝³。

首先，導演意欲呈現的主角為聽障自行車手鄭淮，但公關公司卻將紀錄片拍攝定位成活動紀錄，因此不斷要求導演必須將整個活動拍攝完整⁴。在這種影片目的定位不明的曖昧中，導演觀點不再是呈現紀錄片論述或某種政治立場，卻成為了附屬於公關公司“活動紀錄”下可有可無的產物。第二，公關公司不斷要求導演拍攝贊助廠商提供的物資，並要在影片中設計情節讓產品能作置入性行銷，因此廠商提供的手錶、導航系統等與影片無關之物紛紛入鏡⁵。第三，由於攝製團隊與公關公司在工作合約上並未加註需擁有剪接權，只能配合公關公司以幾近宣傳的方式進行剪輯，甚而有經紀公司因為自家明星在影片中的時間過短而表達抗議，因此公關公司便直接進入剪接室，讓剪接師依照經紀公司要求剪輯⁶。由於紀錄片必須依照出資者意志去剪接，除了淪為既得利益者的宣傳片外，也肢解

¹ 楊凱著，〈臺灣電影的在地聲音：紀錄片攻入主流〉《光華》30卷7期(2005年)，頁36。

² 林木材著，〈進步與倒退——2010台灣紀錄片觀察筆記〉，來源：

<http://woodlindoc.blogspot.tw/2012/02/2010.html>

³ 賴建宏著，〈紀錄片作為實行銷：以《水蜜桃阿嬤》及《永不放棄》為例〉(台南藝術大學動畫藝術與影像美學研究所碩士論文，2011年)，頁68。

⁴ 同上註，頁69。

⁵ 同上註，頁70。

⁶ 同上註，頁70。

論院線紀錄片在產製、傳播與觀點上的革新與問題——以楊力州《青春啦啦隊》為討論中心/蘇威銘

了故事的完整性與導演的創作自主性，更遑論對被攝者的人道關懷與發聲。

從上述案例可理解紀錄片委製者可能極大的影響紀錄片產製。另外，當影像從獨立作品登上院線轉型成可供消費的「商品」時，更需面對票房壓力，因此行銷策略、宣傳方式、故事賣點等商業考量都會無形中影響紀錄片的攝製，如《奇蹟的夏天》因為配合世足作宣傳，對於片中的弱勢家庭問題、原住民教育資源問題等便不會多作闡釋，並轉而主打更為好賣的「青春」、「運動」題材吸引目光。因此，亦容易產生影片關係人被消費等紀錄倫理的問題，於是紀錄片登上院線在許多論述之中也有反思與辯證。

這些登上院線的記錄片之中，楊力州的作品是一個特殊存在。從拍攝《水蜜桃阿嬤》衍生的事件之後，其作品轉型成另一種截然不同的風格，迥異於早期如《我愛080》、《新宿駅，東口以東》等紀錄片著重於不同議題面向的捕捉，影像、剪輯的實驗。2007年開始的作品《征服北極》、《被遺忘的時光》、《青春啦啦隊》皆專注於老人與青春的議題上，剪輯、影像風格、敘事安排都更加通俗易懂，這種種元素建立出較溫情催淚的紀錄片類型，而從影片的產製過程到行銷宣傳，則與商業緊密合作。從楊力州的創作歷程中觀察，可發現一種紀錄片新路徑已然形成。不處理結構性問題，故事傳播的核心意義轉向輕鬆與溫馨感人的小品，包裝其外的則是名人推薦，媒體報導，網路宣傳，並在上院線後引發大眾討論與關注，或將票房回收做公益，這樣的紀錄片明顯迥異於台灣紀錄片傳統中的反主流與批判性格，呼應的是社會主流價值觀。筆者試圖在論文中以楊力州紀錄片《青春啦啦隊》為研究範本，從外部行銷策略到內部文本進行探討，並分析院線紀錄片可能產生的革新與問題。

二、紀錄片歷史脈絡

紀錄片在台灣的發展到今日，從放映方式、生產方式乃至於影片內容皆已發生流變，而此流變則同時夾雜了台灣在政治環境、歷史環境、經濟環境等糾纏交錯。解嚴之前紀錄片多以國營片廠政令式的宣傳片或者是具有社會教化的新聞片為主，其主要目的為形構出國家認同與政權合法性⁷，其背後便是統治者意識形態的放送，口號與教條的強行輸入，而其內容形式流於呆板陳舊、枯燥重複。八〇年代開始，依循台灣科技進步的腳步，電子攝錄影機急速演進並且開始普及，其在十萬元以內的售價使得影像工作者紛紛放棄影片改拍錄影帶⁸。一直到解嚴前後，台灣社會漸趨開放，許多聲音開始多元出現與釋放，紀錄片也踏入更新更廣闊的視野，有了社會關懷並反制主流媒體所壟斷的一元聲音與官方論述，此時的紀錄片開始從官方的單音敘述走向邊緣戰鬥的位置。

但是一直到 2000 年以前，紀錄片的觀眾一直是處在小眾的位置。首先，大眾對於紀錄片身為一種影像類型的相關知識缺乏，而電影長期占據主要傳播位置也是原因之一。因此在影像藉由機器的現身與展演過程中必須回頭觀看，機器的影像捕捉所象徵的西方現代性在台灣造成的社會形態變異。

⁷ 賴建宏著，《紀錄片作為實行銷：以《水蜜桃阿嬤》及《永不放棄》為例》(台南藝術大學動畫藝術與影像美學研究所碩士論文，2011 年)，頁 2。

⁸ 滕淑芬、張良綱著，《紀錄台灣——國民攝影運動開鏡》，收於李道明，張昌彥計畫，《紀錄台灣：台灣紀錄片研究書目與文獻選集》(台北：文建會，2000 年)，頁 147。

從百廢待興的五〇年代荒蕪進入六〇年代，工業化剛起步，台灣經濟依靠農業扶植工業，工業依靠大量的加工出口⁹來帶動經濟發展，並且提高國民的生產率，而在國家發展的背後則是美國大量的軍事與經濟援助，讓台灣不會因為快速發展而借外債¹⁰。美國的援助除了台灣在美蘇冷戰之間舉足輕重的政治與軍事地位外，另一個原因則是藉此打開台灣經濟上的防衛體制，讓跨國公司更容易進入。

美國對台灣和南韓的援助不是沒有條件的。從六〇年代初開始，台灣進行了一連串的自由化改革，因此在經濟發展落後的國家中，台灣是最早經歷自由化改革的。改革的項目有：匯率的改革、降低關稅、對外來投資優惠的改革，其中包括對外來投資稅制上的特殊優惠、對外資的股份不做限制、並允許外資將利潤全部匯回本國¹¹。

因此在經濟上跨國公司的流動和美國做為西方文化符碼的進入，除了打開台灣市場，也讓台灣的社會形態開始朝向美國靠攏，從整個國家在經濟上對西方的接收開始內化成對西方文化的想像與吸納，並視為進步。而在此同時，電視開始出現，在性質上偏向娛樂，而電影則成為大眾的流行文化。除了港片如《梁山伯與祝英台》¹²等在台灣引起空前轟動與旋風外，好萊塢片廠在電影工業模式中生產的西片也是娛樂性消費的大宗，並且將片中最受觀眾歡迎的特質予以標準化，實驗的重要性逐漸被標準化取代，且成為一種工業生產環節¹³。而其運用領先的科技所創造的大「製作」特效與聲光影音配合戲院的設備所創造的體驗「情境」，和故事內容中較為簡單易懂的敘事結構也更加符合觀影者的感官刺激與娛樂需求。因此，紀錄片在進入九〇年代之後雖蓬勃發展，攝錄影機的普及和影像數位化，傳播管道從學院拓展到電視媒體，議題也更加多元，但是仍然找不到紀錄片的觀看社群。原因在於觀眾以有限資金進行娛樂消費時會產生比較機制，於是選擇大製作的電影，比起紀錄片更符合休閒娛樂的本質。

在此脈絡下的紀錄片工作者，除了作品本身的曝光度不足外，牽連出的是缺少維繫生存基本所需的來源，因此2000年紀錄片上院線的熱潮才開始興起。當紀錄片登上院線，從映演方式、媒體報導乃至被觀看的過程都顛覆了傳統路線，但楊力州紀錄片在這股狂潮中的特殊之處，在善於運用行銷傳媒。其文本則開始與電影市場背後形塑的消費意識與消費欲求接軌，由紀錄片獨特的美學形式去包裝與商品化主流價值和娛樂取向的潛在元素，進而成為一種公式。而這樣的公式從票房上看來是受觀眾歡迎的，也在院線紀錄片之中形成一種特定類型與潮流。如心路基金會出資，林正盛談亞斯伯格症的《一閃一閃亮晶晶》，或是弘道老人基

⁹ 台灣依靠加工出口對觀影者的影響在張釗維的期刊論文〈作為一種文化產業的臺灣電視紀錄片製作環境--一個初步的參與觀察與反省〉，《電影欣賞》20卷3期總號111(2002年)第30到31頁有清楚分析。他認為這種代工為中心思想的經濟結構，以低廉的勞動力與超長的工時為內涵，數十年來浸透了台灣絕大多數民眾的生活與人際關係；而反映在文化意識與文化活動上，其實有著深遠的，幾乎是不動如山、不受改朝換代而轉移的影響。在他們每天僅有的休閒時間裡，所需要的基本上不會是要再花腦筋的文化活動，而是簡便的、入口即化的、直接反映生活經驗與情緒的、與肉體的鬆弛相關的休閒娛樂。

¹⁰ 金寶瑜著，《全球化與資本主義危機》(台北：巨流，2005年)，頁131。

¹¹ 同上註，頁131。

¹² 焦雄屏著，《時代顯影——中西電影論述》(台北：遠流，1998年)，頁148。

¹³ Thomas Schatz 著，李亞梅譯，《好萊塢類型電影：公式、電影製作與片廠制度》(台北：遠流，1999年)，頁20。

論院線紀錄片在產製、傳播與觀點上的革新與問題——以楊力州《青春啦啦隊》為討論中心/蘇威銘

金會率先發起「挑戰八十、超越千里~不老騎士的歐兜邁環台日記」的方案，再由華天灝紀錄而成的《不老騎士》，都同樣有不碰觸敏感議題，訴諸主流價值觀，溫馨感人的傾向。這樣的票房可觀察出以下幾點：一是紀錄片成功創造出話題性，引起社會大眾關注；二是成本的回收；，明顯翻轉了傳統紀錄片的小眾取向，達到傳播的效果。以下將從楊力州2011年的作品《青春啦啦隊》的行銷與文本分析，觀察此類型紀錄片如何在商業操作與紀錄片美學運用上，將紀錄片推向大眾。

三、《青春啦啦隊》之外部與內部分析

(一)外部分析

《青春啦啦隊》是楊力州 2011 年的作品，由前景娛樂公司發行上院線，並將票房所得扣除成本後全數捐給聯合勸募協會以關懷老人，性質上屬於公益紀錄片，並和發行商或委製單位合作行銷映演，再將其票房所得進行公益，以達到楊力州所說的，這種模式可幫紀錄片找到一個位置。他認為紀錄片的原則是要跟社會呼應與具有改變社會的能量，通常社福團體與企業是在天秤的兩端，那紀錄片就可以站在中間¹⁴。既可透過企業資源與力量使小眾的紀錄片被看見，又可回應紀錄片背負的社會責任，是導演期待的兩全作法。在此可觀察到紀錄片與社會呼應過程中的轉變，傳統紀錄片對社會的批判與連結依恃著導演觀點建立起影像結構，論述被主流蒙蔽的問題與弱勢，因此側重於影像文本的構築與傳播。而以和發行商或委製單位合作進行操作的公益紀錄片，反之將紀錄片轉化成「物」，不再注重影像文本的批判論述，並以更強的劇情張力創造更高的可讀性，讓其可消費性更高。目的在於吸引更多閱聽人購票消費，再將票房轉化成公益，而文本則為顧及票房而生。這是紀錄片由深度文本傳播到文化商品的轉化過程，也是呼應社會責任，幫助弱勢的兩種不同運作模式。公益紀錄片注重如何更擴大的被觀看與消費，因此必須建立起一套完善的行銷模式。

在外部行銷上《青春啦啦隊》運用了與導演上一部紀錄片《被遺忘的時光》類似的方式，皆有明星參與製作，《被遺忘的時光》中黃韻玲特地為此片製作片尾音樂，並且再影片最末放入藝人 Ella 和其失智祖母互動的片段，在故事最後掀起一陣高潮。而《青春啦啦隊》則有藝人豬頭皮助陣，故事以一種詼諧笑鬧的氛圍開始，運用一大段的念詩將故事帶進一種傳統的，宛如古早賣膏藥的懷舊中，片尾曲〈啦啦啦啦歌〉也是由豬頭皮作曲兼主唱，迴路般串回台灣南部的在地風情。不過《青春啦啦隊》由於結合二〇〇九年高雄世界運動會，並且由平均七十歲的長者擔綱表演，創造的媒體效應使其曝光度更勝導演早先的作品，因此可以看到許多主流媒體報導這部兼具老人關懷、城市行銷、清新健康且政治正確的勵志紀錄片，如華視和民視的新聞報導等等，不過包括公視也有專題報導。

另外許多名人推薦也成為主流媒體報導的花邊新聞，更增添此片知名度，如馬英九與周美青夫婦在首映會後大力推薦與號召民眾進場消費¹⁵，或高爾夫球后曾雅妮與藝人團體 SHE 的推薦等等，都使此片星光閃閃。郭力昕以《生命》為例，採取批判的立場指出紀錄片運用公眾或政治人物進場觀看紀錄片做為號召群眾的行銷手段，顯示紀錄片已成為一種濫情主義與去政治化的影像載體。他說：

¹⁴ 《絕色奇幻報》，(2010 年 11 月號)，來源：<http://longgoodbye.pixnet.net/blog/post/20987084>

¹⁵ 《青春啦啦隊》匹克邦，來源：<http://backstage.pixnet.net/blog/category/1698304>

對片中每個被紀錄對象背後更複雜的故事，《生命》甚至沒有提供稍微較細緻的了解，以幫助我們將關於他們生命的理解，置入複雜的現實中，而不是逃入另一個潸然落淚的儀式裡。但這部影片淪為道德教誨的功能，建議觀眾不要提出問題，只要勇敢接受無常的命運。這樣的訊息最受到統治階層歡迎，因為它從不企圖掀開政策錯誤或制度上的問題；它因而協助維持國家和現狀的正當性¹⁶。

各種明星由其場域核心跨場到紀錄片類型中，在非主角的邊緣位置卻頓時將紀錄片抬昇至主流，隱然成為另一種核心與主導。除了主導觀眾的消費意識外，也在表層主導影像的資訊與價值。明星由核心到邊緣的跨場流動，卻隱隱鬆動著紀錄片反主流的本質。電視媒體之外網路平台如 youtube，或部落格推薦等等也利用預告片和寫手推薦等手法散布著各種影像或文字訊息，從點閱率可發現網路傳播的人數之廣與便捷，在當代的網路世紀中成為最快速與低成本的行銷策略之一。另外，除了海報與封面的設計搭配文字敘述洩出導演意圖與影像風格外，將在紀錄片中顯少出現的名人推薦列於封面最底部，乍看下會將此片誤會成某種類型電影，這也成為《青春啦啦隊》另一個凸顯「星味」的手段。

從上述脈絡中可得知，透過有制度的公司或企業體的宣傳行銷等進行操作，有其特定的模式，並且必須考量整個主流市場觀影取向，從故事、攝影畫面、敘事結構、音樂、人物等等都必須劃入商業運作邏輯與商業價值中考量。透過名人推薦，封面的文字敘述與設計，創造出某種消費的形象與情境去對觀看者訴說。這樣的文化環境形成某種優勢意識形態與意義，在《觀看的實踐》中說到：

不管製作者原先的企圖為何，優勢意義往往是多數觀看者在某特定文化環境中自然形成的意義。所有影像都可以編碼(encode)和解碼(decode)。影像或物體在創作或製作過程中會進行意義編碼的工作，當它被擺放在某特定環境或脈絡中時，則會進行再次編碼¹⁷。

而《青春啦啦隊》便是在全球化與消費主義興起的台灣文化脈絡底下，透過關懷老人、實踐夢想等主流意識形態進行編碼工作，創造出可被大眾認同並且投射的角色、敘事結構與觀點。而這種在漆黑電影院中的投射與認同，滿足了精神分析學中所提到的，在日常生活中壓抑進無意識的各種欲望與幻想。另外，此片透過明星、政治人物的推薦加持，部落格寫手推薦、海報設計等各種訊息的使用，也呼應了現在的社會脈絡中，資訊爆炸，各式各樣的傳播媒介興起，各式各樣的文本挪用，後現代拼貼等特質。《青春啦啦隊》讓人感覺到的「新」，恰好與當代社會脈絡一致。透過這些觀察，可以說《青春啦啦隊》在商業體制下，其行銷策略是成功的。

從上述論述可以理解，由於全球資本主義的跨國流動，而將知識性或者是美學性的生產納入了消費經濟的脈絡中，並且形成商品的交換價值。蔡慶同在《文化工業與全球化》一文中統合了全球/地方的場域關係與組織形式，將之分成媒

¹⁶ 郭力昕著，林郁庭譯，〈濫情主義與去政治化——當代台灣紀錄片文化的一些問題〉，《電影欣賞》24卷1期總號125(2005年)，頁54。

¹⁷ Marita Sturken、Lisa Cartwright 著，陳品秀譯，〈觀看的實踐——給所有影像世代的視覺文化導論〉，(台北：城邦文化，2009年)，頁78。

介帝國主義、文化勞動新國際分工、全球在地化、創意場域來討論。其中媒介帝國主義與全球在地化的論述則更能呼應台灣的社會脈絡與消費性策略的形成。蔡慶同首先提到媒介帝國主義所描繪的圖像中，是跨國文化媒體集團由於全面掌控著文化工業的產製、發行與流通，而成為特定媒介形式與內容的主要來源及供應者。在地扮演的往往是被動的文化消費乃至於主動仲介的角色，在如此長期依賴的過程中，它不僅壓抑了另類文化生產的媒介形式，也造成了在地發展文化工業的萎縮不振，而其所中介的文化內容，則往往是以美國或西方為主導的全球通俗文化¹⁸。而全球在地化概念則是在全球性的營運架構下，發展出適應地方環境的運作方式。而將此策略應用到文化工業的發展來談，便意旨著跨國文化媒體集團，或透過直接設立分公司，或併購在地文化工業，進一步收編或吸納在地的文化勞動力並形成在地化的行銷、服務與勞資等等關係，得以大量佔有在地文化消費市場，並排擠在地文化工業的發展空間¹⁹。從蔡慶同的文章可觀察台灣消費意識的形成可分成兩個層次，第一由於資本的全球擴張與國際勞動分工，使得台灣被納入整個全球化的產業鏈中並形成代工社會，進而產生對西方價值的吸納與接受。第二因為文化跨國集團進入在地，挾帶著龐大資源與生產技術排擠了在地文化產業發展，使得閱聽者喪失多元選擇，文化消費的過程便可能受到主導。

蔡慶同此文所做的分析，可用來理解全球資本主義在影像作為一種商品的產製過程中，形成強勢文化工業，並在視覺經濟結構中占據上層位置，衝擊在地弱勢裔視覺場域，使其被排除在主流的視覺經濟之外或遭到收編，而收編則部分程度意味著多元視覺影像的消失或同一化，並形成高消費性的文化商品生產與複製。台灣紀錄片位處全球視覺傳播的在地弱勢場域中，其影像的產製過程與行銷傳播方式也難脫全球資本主義的影響。影響範圍可從兩個面向討論，一個是西方視覺傳播的輸入，另一則是文化商品的生產。如蔡慶同所述，跨國文化媒體集團能垂直整合產製、發行與流通的文化生產鏈，並且併購不同類型的文化工業以節省成本打入不同市場。跨國文化媒體集團以「規模經濟」²⁰的運作方式，利用統一與標準化流程，專業化分工來減低成本並擴大經濟效益，藉此生產各式各樣的文化商品，如好萊塢電影、影集、流行音樂等，也有各式周邊商品，並以全球資本主義高速流通與傳播的特性進入台灣，快速吸引閱聽人的注意。許多電影特意凸顯極具震撼效果的視覺技術，或中產階級價值觀，這些內容經過挑選，進而建立起一套主流觀看系統，這牽涉到史書美所說的，全球資本主義下視覺性的政治經濟問題，因為全球資本主義堅持影像製造、消費與積累上的權力分殊，於是誰有資本去製造，誰有餘暇去消費，誰有能力去積累，便成為政治經濟中不可避免的問題²¹。台灣紀錄片長期處於視覺傳播的邊緣位置，一直缺乏妥善的產製鏈和行銷資源，尖銳的批判則與主流價值觀牴觸，因此在各種西方輸入的視覺洪流與複製的文化商品間被市場排除在外，極難吸引閱聽人注意。

2000 年後許多紀錄片開始與企業合作，並建立了紀錄片特有的行銷模式。但當紀錄片嘗試從邊緣位置進入主流消費市場時，在其影像產製上便可能受到全

¹⁸ 蔡慶同著，〈文化工業與全球化：一個研究架構的反省與重建〉，《國家與社會》第 4 期(2008 年)，頁 120。

¹⁹ 同上註，頁 122。

²⁰ Peter Steven 著，孫憶南譯，《全球媒體時代：霸權與抵抗》(台北：書林，2006 年)，頁 62。

²¹ 史書美著，楊華慶譯，《視覺與認同：跨太平洋華語語系表述・呈現》(台北：聯經，2013 年)，頁 33。

球資本主義的介入或收編。例如置入性行銷的操作在好萊塢電影中屢見不鮮，而台灣許多電影公關公司也挪用此方式行銷公司商品與推廣企業形象，其承載媒介則是紀錄片，使得紀錄片的劇情結構遭到切割，紀錄片主角則成為素人明星，開始拍攝各種廣告。另外，紀錄片可能成為文化商品的複製與生產，透過特定素材、議題的選擇來拍攝紀錄片，強化情感的堆疊使紀錄片溫馨動人，當這樣的紀錄片在市場上取得成功後便有其他紀錄片複製相同的模式，並形成一種類型。這些紀錄片通常缺乏多元議題的討論或批判，也較少理性客觀的分析，其論述隱含著台灣商業媒體深化於社會中的各種正統價值、意識形態伏流。當紀錄片進入台灣的影像消費市場，也等於進入全球資本主義的消費邏輯中而有被納入文化工業生產模式的危險。

紀錄片位處於這樣的消費型社會脈絡之中，當影像進入院線時已構成商業行為，其產製過程便可能落入運用特定，且容易被觀看與消費的元素進行生產的框架中。但必須問的是，當論者以紀錄片必須具備批判性的社會關懷視野為論述前提，而以較為嚴厲角度論述公益、勵志紀錄片時，其思考是否將紀錄片套入單一特性的標準中審查？是否喪失了紀錄片作為一種創作時，眾聲喧嘩的可能？史書美說到：

文化主義可能是商品化的對象的最佳範例，但對邊緣族群來說，政治上有效地挪用商品文化有時卻是必須的生存之道。資本主義的挪用與藝術政治創造力能以不同的組合方式同時存在。如果忽視這個面向而堅持階級立場、堅持非工具性的藝術想法，那麼便可能陷入純粹主義與菁英主義的危險²²。

雖然商業合作的確侷限了紀錄片工作者的創作意志與自由，但不可否認與忽略的是，這股紀錄片上院線的狂潮，使其小眾市場有了翻轉的可能，也鬆綁了紀錄片生產過程中資本不足，成本回收困難，紀錄片工作者勞動條件不佳等現實問題，更重要的是院線紀錄片在行銷資源與傳播效率上高於非院線紀錄片。許多優秀紀錄片雖然知識濃度飽滿，論述清楚並具有弱勢關懷，但其傳播方式多半不出在公視紀錄觀點播映，影展，校園映演，發行 DVD 等，在傳播與建立閱聽社群的速度上太過緩慢。筆者認為公益紀錄片或勵志紀錄片便是透過社會資源，觸發紀錄片被觀看的可能性，只有被觀看，才能創造更多社會的、意識形態與政治的力量。可說其傳播的價值與功能遠高於文本內容，從此觀點，將不至於使紀錄片落入單一化的論述中。

但不可忽視的是，紀錄片在觸及商業合作時，也會產生被消費的紀錄倫理問題，以 2007 年商周策劃的「一個台灣・二個世界」專題，並委託楊力州拍攝的《水蜜桃阿嬤》為例，該影片在電視頻道上映後得到廣大迴響，許多熱心民眾紛紛捐款進片末的帳戶中，以為可以幫助水蜜桃阿嬤的生活，但是這筆錢卻被商周用來購買城邦集團的「兒童生命教育教材」，後續便引爆出水蜜桃阿嬤受到消費等各種譴責與批判。林木材談到此事件時也說到：

台灣紀錄片在 04、05、06 年走過了商業市場，也曾成為媒體焦點。但這段時間因為商業或過度曝光所引起的種種問題，卻遠遠不如成功表

²² 同上註，頁 31。

論院線紀錄片在產製、傳播與觀點上的革新與問題——以楊力州《青春啦啦隊》為討論中心/蘇威銘

象、票房數字來得引人注目，關於被攝者的權益、利益如何分配、影片將被如何使用...等等影片創作完成後的後續問題，顯然都沒有得到充分的公開討論機會。

也因此，像「水蜜桃阿嬤」這樣令人遺憾的事件，彷彿見證著一種力量變化，簡單與單一化的行銷推廣做法反過來啃食了影片本身，將影片主旨最終導向了唯一目的，即捐款一途（這與過去將紀錄片視為政治宣傳片使用有著類似的概念）²³。

因此在商業合作下，如何去拿捏被攝者與商業之間的關係，需要格外注意。除了被攝倫理外，紀錄片作為一種傳播工具，除了能被看見，更深一層目的在於輸出另一種觀點，並且傳播更具濃度的知識，進而在社會上形成公民意識。郭力昕在談及紀錄片時提到：

紀錄片不是一間告解室，不是為了讓人走進來買一張贖罪券。只有當紀錄片能夠做敏銳進步的提問，或者在無論結構性的問題或人性與情緒之複雜性上，讓人們獲得深刻一層的認識時，它才能夠開始產生具有救贖意義的感動、和具有政治意義的行動²⁴。

從這段話可得知，紀錄片企圖做的，是深化公民意識的根，是讓大眾進入戲院消費完後，能對結構性問題產生不同觀點的解讀或者質疑，進而產生改變的行動。而沒有提出或揭露問題，便失去思索的空間，大眾回到日常機械式重複的生活後，便會逐漸遺忘當時的情緒。因此，當紀錄片導演在尋求商業合作時，如何在影像上握有更多主導權，如何在品牌與企業信任感建立後，豐富議題面向與知識建構，才是商業合作成功後，此類型紀錄片在後續發展上更持久的關鍵。

(二)內部分析

楊力州從《征服北極》之後，便開始關懷老人議題，2010 年的《被遺忘的時光》拍攝了一群失智老人的故事，透過動畫和真實影像的再現辯證著記憶的虛幻或真實和老人歲月中病與死的議題。到了 2011 年上映的《青春啦啦隊》，則補述了台灣健康老人的社會圖像，攝影機攝入了許多老人價值與精神的捕捉萃取，訴諸樂活主義使影片看來勵志與歡樂溫情，而溫馨歡樂與青春勵志的題材顯然都較容易在電視媒體上曝光，如紀錄片《不老騎士》，講述著平均年齡高達八十歲的一群老人騎車環島的故事，同樣打著青春永駐的標語而被主流媒體爭相報導。

首先是影片的敘事結構，《青春啦啦隊》主要敘述著高雄長青土風舞班一群平均八十歲的老人，破除社會對老人刻板印象的跳起專屬年輕人的活動啦啦隊的故事。從豬頭皮的念詩開始，首先用此懷舊營造趣味但又暗示了時間流動的快

23 林木材著，〈2007 台灣紀錄片觀察筆記——泡沫後的危機〉，來源：

<http://docworker.blogspot.tw/2009/05/2007.html>

24 郭力昕著，〈當紀錄片成為新的教堂——試論《生命》及其文化現象〉，苦勞網。來源：
<http://www.coolcloud.org.tw/node/63969>

速，接著攝影機開始攝入老人啦啦隊，這時看到老人紛紛穿起絲襪換上隊服，舞動老朽的身體去形成強烈反差。攝影機近拍的老人肌理紋路和返老還童的純真笑聲讓人誤以為這是一群披上歲月外衣的小童。往後則開始挖掘幾個特殊角色背後的故事，但這邊刻意平面化了歷史敘述與省籍問題，將之排除在故事脈絡之外。影片從 31 分開始轉折進入死亡的辯證、思索，與面臨，丁爺爺思索著死亡後的身軀該如何再利用，而美子奶奶在一場超音波檢查中又發現了癌症，但這邊病與死的沉重窒息在下一刻青春啦啦隊的練習與嘻鬧中又匿跡消逝，這也是導演透過鏡頭位移觀看下的觀點並剪下，剪下歲月最後該抱持的態度，剪下溫情主義的感性與柔軟。故事進行至尾，啦啦隊員在面臨身體不適與感官退化、健檢壓力、辛苦練習後終於要達到高潮，進入世運舞台表演，他們換上隊服，病重的美子奶奶則驚奇現身於會場替這群高齡啦啦隊打氣，鋪陳至此情緒已經累積到高點，接著黑幕降臨，場景浩大的高雄市區燈火燃亮，高雄巨蛋煙火噴發，一場盛大的賽事即將開始，這裡的影像畫面極其壯闊震撼，空拍的高雄巨蛋與攝影機推鏡拍攝滿場的觀眾，一再凸顯了在此舞台演出的榮耀，親友齊聚捕捉老人生命舞台的延續，在表演上他們即將出場，對生命而言則是重新進場，史詩般壯闊的交響樂隨之同下，感性的旁白加入，伴隨群眾歡呼掌聲他們舞動身體宛如慶典，這時影片情緒已潰堤溢出，故事完美收尾。

接著角色的部分，導演特意著重於某幾位特殊的角色，來自上海的邢莊奶奶有外省身份，陳榮貴爺爺則是二戰時期的台灣少年工，美子奶奶喜愛跳日本舞但是身體不好，丈夫已經過世，丁爺爺則在串場的成語集中營中擔綱演出，在影片中透過訪談，長鏡頭等方式去建構人物背後的故事，但主要集中於老人歲月中生、老、病、死的議題，用被攝者的角度擷取特定段落，詩意感性的表現出來。如影片在 25 分左右放入導演與美子奶奶互動的片段，美子奶奶提到了在民國 84 年時丈夫已經過世，而在此之後她將近四年時間都封閉在家中，且每天近黃昏時身體常會感覺休克，但因為加入啦啦隊，在人生末尾重新找到了價值與自信，也找到了舞台。在影片 30 分左右提到了丁爺爺面對死亡後驅體的態度，影片中他和兒子爭辯著這個問題，丁爺爺認為人死後驅體已無用處，不如將之捐出還能對社會有所貢獻，除其正向態度外也有種人之將死的意味。

但某些角色在片中隱約可見台灣歷史鑿痕與多元文化痕跡卻又消聲沒去，影片開頭便提及邢莊奶奶的外省背景，她是民國 38 年來台放暑假，但因為國民黨戰敗而被迫留在台灣，除此之外便無更多歷史脈絡下關於記憶、傷痕、離根等大敘述環扣相連，影片 33 分則用一位本省奶奶暗示邢莊不懂台語，約略點到老年人之間意喻著歷史傷痕的省籍距離，但也僅止於此未再深入揭開。18 分開始約一分鐘導演訪談了當過少年工的陳榮貴，講述其到日本製作飛機的歷史背景，在回憶生命史與吟唱日本歌的片段中聯結到樂觀主義的思考，順勢呼應此片題旨。但日治殖民脈絡和此歷史傷痕可能形成的種種問題也被導演刻意略過，不似同樣在討論少年工問題的郭亮吟《綠的海平線》之歷史深度建構，從這可發現楊力州的導演觀點不在於揭露問題與探索歷史面向，而傾向創建較為簡單的敘事系統與邏輯。

而在這種意欲呈現《青春啦啦隊》「老而彌堅」的主題與呈現活潑的氛圍下，楊力州運用他極擅長的影像後製塑造出了獨特的影像語言。可以發現到他沿用了自己 2006 年的作品《奇蹟的夏天》中的元素，將故事角色獨立於影片開頭的位

置，導演安排他們各自跳一段舞步，意圖去洋溢又是老人又是年輕人的時間交錯，這雷同於《奇蹟的夏天》中將足球員個別擺製並且表演足球腳法的方式，皆鮮明人物的特色，但此種設計過的，略感造作的片頭已經自外於紀錄片真實的機械再現，強調展演的特質去符合影片的脈絡，因此不會出現紀錄片時常因為無法掌握結局或被攝者而延長蹲點時間的情形，更近似劇情片制度化的掌控。另片中所運用的計時器手法也和《奇蹟的夏天》相同，同樣有一個驚心動魄且浩大的結局，在緊湊的時間倒數中等待與迎接，成語集中營的運用穿插片中除了增加喜劇色彩，甚而有種取代空景的作用，不再藉由空鏡頭的想像漫延而轉換成口白敘述，但如此也讓觀眾缺少空鏡頭轉場過程中的影像抽離與回歸真實，去進行思索辯證。藉此可觀察到紀錄片經過楊力州革新的展演後，紀錄片論述已從影像背後的人文、大歷史敘述、民族、人權等議題的包袱中跳出，影片被提升到主體位置，在運用各種影像語言、旁白、明星符碼等混雜拼貼成相對而言通俗的喜劇，鏡頭前的被攝者在面對攝影機時的過度表演，也模糊了紀錄片真實與虛構的界線。

透過上述分析可發現，《青春啦啦隊》的敘事結構簡單，故事直線進行，由啦啦隊練習到背後原因，然後高潮結尾，中間穿插了生與死的辯證。楊力州透過許多另類的影像建構方式，品牌化了導演個人風格，這些影像語言的運用與剪接如成語集中營的轉場，片頭的後製、豬頭皮打油詩橋段，事實上都是傳統紀錄片的顛覆，他將紀錄片形式與製作翻轉成另一種新的展演，不再冷硬僵化也不自我受限。李道明說到紀錄片與劇情片共同具有一些重要的概念與論述上的特質，例如虛構的角色、使用詩意的語言或旁白，感性的音樂以強化感情衝擊，或植入劇情曲線創造出懸疑感²⁵，而楊力州紀錄片正是從內容到影像風格徘徊擺盪於這個模糊界線中，在裡頭翻轉與鬆動，運用流行元素蓄積潛在力量，爭搶影像觀眾。在虛構與真實之間，說出了一個好看的故事。

但較有問題的，還是在於紀錄片的導演觀點上，有許多不足之處。這個精采的故事背後，捨棄了許多政治敏感的論述，例如少年工等歷史議題，而讓故事敘述與推演太過單一，這無疑是當代社會脈絡下，委製單位與發行公司介入紀錄片觀點的證明，這樣的介入使得導演處理議題時缺少了自主性與廣度。但擴大紀錄片的論述多元性真的會導致票房下滑嗎？以2011年紀錄片票房冠軍，莊益增、顏蘭權導演拍攝的《牽阮的手》為例，此片以田朝明醫師與田孟淑女士同姓結婚的愛情故事為基礎，並連結了國民政府撤退來台後引發白色恐怖、政治迫害的大歷史，觸及並挑動台灣敏感的政治氣息。這部歷時五年拍攝，包含個人情愛與歷史重建等面向的紀錄片，在上院線之初並不被看好，但導演以全台做映後座談的方式打出口碑，而其令人動容的愛情故事，軟化了紀錄片碰觸政治議題時的激昂，大量運用動畫補足歷史畫面的闕漏並強化情緒，也創造出一種新的紀錄片美學。在沒有任何行銷資源與預算的情況下，這部兼具市場考量與歷史深度的片子獲得了票房上的成功，足可為借鏡。

從上述可看到，紀錄片映演場域改變下連帶轉換了生產方式，觀看角度與宣傳策略，某種程度上的確提高了紀錄片的傳播能量，但紀錄片本身欲傳遞的核心價值卻可能在不同場域中遭到更改、迴避或排除，這可能是產製過程中受到各種商業因素，如票房考量、出資單位要求，或導演的選擇與顧慮等等，這也是紀

²⁵王慰慈主編，《台灣當代影像——從紀實到實驗》(台北：同喜文化，2006年)，頁75。

錄片上院線需要面對的重要問題。以此片而言，在筆者與導演的訪談中導演提到：

《青春啦啦隊》就比較特別了，他是因為我在拍《被遺忘的時光》的時候覺得要做一個平衡，因為老人的另外一種健康的面向，所以我從一開始就決定要拍健康的老人，是先決定議題為先，就是議題先行，然後再去找故事的內容。那至於他想要上院線這件事情，它跟前面比起來它是蠻早就在心裡面了²⁶。

這段話可知導演在決定議題後便有將《青春啦啦隊》推上院線的想法，此片也是導演自製，行銷端在與勸募老人合作，在商業映演的前提下筆者認為影片敘事結構、形式手法上的呈現，可能是出於導演自身的選擇採用較通俗簡單的敘事，他也提到儘管是委製案，對於影片拍攝他擁有完全的自主權與創作權²⁷，而為何用這種說故事的方式楊力州認為：

我覺得這個世界關於去解釋一件事情，或需要造成社會很大影響力的方法，已經在改變了，那紀錄片的部份呢？我自己也是一個拍紀錄片的人，也知道紀錄片背後承載的社會議題，不管是老人議題還是環境議題之類…我覺得我還是必須去找到那張穿著寬鬆衣服少女的那張照片的模樣，才有辦法讓大眾願意看這張照片，這幾年我發現，目的都是一樣的，而且這樣的做法不一定會比以前糟，搞不好比以前好，更有效果，所以當大家因為《被遺忘的時光》開始去重視失能的老人，或是藉由《青春啦啦隊》可以掀起對健康老人或是對舞蹈老人的一股風潮都好，我很期待這樣的發生。很多人問我妳背後的目的到底是什麼？我的答案其實是的我的能力有限，我只能去點第一把火，希望能掀起燎原之火，如果一直燃不起來，也許要用老方法走上街頭了²⁸。

這讓我們理解以較簡單的敘事建構紀錄片，便是透過更容易閱讀的方式提高紀錄片被看見與認同的機會。簡單通俗的敘事，院線的映演事實上都與導演初期的創作歷程有極大差異，楊力州初期作品主要以公視為映演場域與合作對象，幾部重要作品如《我愛080》、《新宿驛，東口以東》接續了紀錄片的人道精神，兼具跨國視野與議題性，並多次演繹攝影機與紀錄片工作者在創作時，一個凝視著他者的姿態，不以溫情正向為敘述主軸，而帶出生命的游離，認同失根等母題，這些皆成為楊力州初期作品的特色。

與這些作品幾乎同時出現的是，台灣紀錄片映演管道也悄悄發生轉變，1997年胡台麗《穿過婆家村》首先在台北真善美戲院放映，1999年陳俊志《美麗少年》則在華納威秀單廳上映，2000年後胡台麗的《愛戀排灣笛》與蕭菊貞的《銀簪子》在台北真善美戲院上映，紀錄片從電視映演轉往戲院的文化現象已經掀起。這樣的轉變回應了紀錄片小眾傳播與缺乏良好發展環境的問題，李道明在其研究中整理了公視2005到2008年部分紀錄片收視率一覽表，得出紀錄片收視率最高不過

²⁶ 導演訪談錄音檔，2014年1月13日於後場工作室。

²⁷ 方心怡著，〈闖家適用的青春不老丸——《青春啦啦隊》導演楊力州專訪〉（放映週報 304 期，2011 年），詳見：http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=346

²⁸ 同上註。

論院線紀錄片在產製、傳播與觀點上的革新與問題——以楊力州《青春啦啦隊》為討論中心/蘇威銘

0.24,約四萬八千人²⁹,驗證了觀看紀錄片在當時台灣社會人口數的確還屬小眾。第二,紀錄片工作者在製作影片時,往往沒有較合理的製作費用,也缺乏回收成本的管道,因此維生不易,使得拍攝紀錄片需擁有堅定的理想才能進行下去。這也成為楊力州開始轉換拍攝形式的關鍵點,他曾提到說,某次到台南舉行一個《我愛080》的放映會,但一個偌大放映空間卻只來了五個人,使他發現到紀錄片觀眾的不足,也讓紀錄片無法快速傳播³⁰。在拓展紀錄片人口數,使紀錄片能更快在社會中發酵使議題被關注的思考前提下,從2006年《奇蹟的夏天》開始幾乎每部作品都以簡單的敘事與勵志為基調,這成為他後期的拍攝形式與風格。增強紀錄片品質與故事性,其拍攝目的是希望這些作品能成為火種,讓更多閱聽人先對紀錄片產生興趣,再形成後續觀看不同議題與形式紀錄片的可能。

事實上,紀錄片進入商業體制後片商考量到票房、行銷成本回收而採取更容易販售的行銷策略著實無可厚非,強調正向力量並非罪惡,商業合作的確也打破傳統紀錄片的框限。但當紀錄片從導演的獨立影像創作開始進入市場,觀影便逐漸轉向溫和的人道關懷,並塑造集體感動的影像經驗,創造出看紀錄片等於「關懷社會」的意識形態。紀錄片在素材改變,名人推薦的商業策略下擴大了媒體關注與社會效應,大大提升了票房成績,但影像本身卻可能被規訓成對主流社會與中產階級而言十分安全的文化生產類型,且面臨到單一化、去政治化、市場化與紀錄倫理等問題,使得紀錄片在反主流媒體壟斷、揭露真相與記錄歷史的功能性明顯喪失。影像本身不具更大的意識形態與批判性,也失去動員人群的力量。

除了台灣外,國外也有許多票房優秀又兼具議題性、思辨深度與創新的紀錄片。如 Michael Moore 的《華氏 911》, Louie Psihoyos 的《血色海灣》, Nikolaus Geyrhalter《沉默的食物》,南韓李忠烈的《牛鈴之聲》等,皆是透過院線放映而造成龐大效應與迴響,並創造出極佳的票房收益。因此,當院線成為發現潛在紀錄片觀影社群的重要管道,如何在商業操作下,運用資本、行銷資源去拓展紀錄片論述,是勵志紀錄片未來可發展的方向。

四、結論

從本文的分析可發現,楊力州的紀錄片在 2000 年後開啟的商業紀錄片潮中具有一種特異的象徵意涵,象徵著紀錄片與企業合作、發行、映演的管道暢通。從商業週刊的委製案《水蜜桃阿嬤》,引爆連串從資本主義的消費邏輯與紀錄片商品化下檢視紀錄倫理的各種論述與批判開始,近期的作品《被遺忘的時光》、《青春啦啦隊》、《拔一條河》等片和商業更加緊密疊合,明顯迥異於事件發生之前的早期作品如《我愛 080》、《新宿駅,東口以東》中富含深度批判與人道關懷的力道與視野,將攝影機對準老人與小孩,關注著生與死、青春等議題。由此可知楊力州此時的紀錄片意不在碰觸更大的社會結構性問題,讓紀錄片成為公民教育、吸納新知、非官方與反主流論述的媒介,而是以紀錄片劇情結構和敘事為重點,鋪陳出溫馨勵志的觀影效果,這樣的剪接方式與影像語言讓人省略機器背後的紀錄倫理,以導演或出資者的主觀意志形塑的被攝者「真實」宛如明星,影片推上院線後再以各種行銷策略進行宣傳,得到的票房收益則用於捐助弱勢,同樣運用

²⁹李道明著,〈臺灣紀錄片市場的初步研究〉(《電影欣賞》28 卷 1 期總號 141, 2009 年), 11 頁。

³⁰蔡崇隆等訪談,《愛恨情仇紀錄片:台灣中生代紀錄片導演訪談錄》(台北:同喜文化, 2009 年), 364 頁。

紀錄片作為傳播工具，但楊力州的方式是以紀錄片建立公益的窗口，並希望成為閱聽人探索紀錄片的入口，因此影像風格與核心價值也更趨近大眾。這樣的操作模式對紀錄片傳統與產製路線皆產生了重大影響，但也暗藏紀錄片在獨立製作與商業體制下的矛盾。

當楊力州的紀錄片或能成為對紀錄片既定形式的逃逸與鬆動，進而開創另一種紀錄片美學與市場的可能，但相對此種逃逸在資本主義進場後不能忽視的問題在於，影片也會受到市場競爭下票房的制約，因商業合作必須考量主流市場的觀影取向，從故事鋪陳、剪接等等都必須以商業運作的邏輯考量，受限於此會使非主流論述與深度價值遭到排除消音，逆反紀錄片背負的社會道德責任，紀錄片不再只是誠實面對社會問題，為弱勢者發聲的工具，而是被包裝成商品或替特定意識形態發聲代言，喪失反對與反抗的力量，如此便可能落入資本主義陷阱，將非主流論述予以抹去，使之成為累積資本的文化商品再生產。因此在導演品牌建立後，能否運用現有資源在制度內進行深度的實驗性創新，深化文化與公民意識的根，避免因為品牌的符碼意義與消費慣習使導演受困於溫情催淚的「保證」之中，是在拍攝了老人、青春等溫馨題材的類型紀錄片後，導演未來可在深化的方向。

參考資料

一、專書：

金寶瑜著，《全球化與資本主義危機》(台北：巨流，2005年)

滕淑芬、張良綱著，《紀錄台灣——國民攝影運動開鏡》，收於李道明，張昌彥計畫，《紀錄台灣：台灣紀錄片研究書目與文獻選集》(台北：文建會，2000年)

王慰慈主編，《台灣當代影像——從紀實到實驗》(台北：同喜文化，2006年)

Marita Sturken、Lisa Cartwright 著，陳品秀譯，《觀看的實踐——給所有影像世代的視覺文化導論》，(台北：城邦文化，2009年)

Thomas Schatz 著，李亞梅譯，《好萊塢類型電影：公式、電影製作與片廠制度》(台北：遠流，1999年)

Peter Steven 著，孫憶南譯，《全球媒體時代：霸權與抵抗》(台北：書林，2006年)

焦雄屏著，《時代顯影——中西電影論述》(台北：遠流，1998年)

史書美著，楊華慶譯，《視覺與認同：跨太平洋華語語系表述・呈現》(台北：聯經，2013年)

蔡崇隆等訪談，《愛恨情仇紀錄片：台灣中生代紀錄片導演訪談錄》(台北：同喜文化，2009年)

論院線紀錄片在產製、傳播與觀點上的革新與問題——以楊力州《青春啦啦隊》為討論中心/蘇威銘

二、期刊論文：

楊凱著，〈臺灣電影的在地聲音：紀錄片攻入主流〉，《光華》30 卷 7 期(2005 年)

張釗維著，〈作為一種文化產業的臺灣電視紀錄片 製作環境--一個初步的參與觀察與反省〉，《電影欣賞》20 卷 3 期總號 111 (2002 年)

郭力昕著，林郁庭譯，〈濫情主義與去政治化——當代台灣紀錄片文化的一些問題〉《電影欣賞》，24 卷 1 期總號 125(2005 年)

蔡慶同著，〈文化工業與全球化：一個研究架構的反省與重建〉，《國家與社會》第 4 期(2008 年)

李道明著，〈臺灣紀錄片市場的初步研究〉(《電影欣賞》28 卷 1 期總號 141，2009 年)

三、碩士論文：

賴建宏著，《紀錄片作為實行銷：以《水蜜桃阿嬤》及《永不放棄》為例》(台南藝術大學動畫藝術與影像美學研究所碩士論文，2011 年)

四、網路資料：

林木材著，〈進步與倒退——2010 台灣紀錄片觀察筆記〉，來源：
<http://woodlindoc.blogspot.tw/2012/02/2010.html>

林木材著，〈2007 台灣紀錄片觀察筆記—泡沫後的危機〉，來源：
<http://docworker.blogspot.tw/2009/05/2007.html>

郭力昕著，〈當紀錄片成為新的教堂——試論《生命》及其文化現象〉，苦勞網。
來源：<http://www.coolcloud.org.tw/node/63969>

《絕色奇幻報》，(2010 年 11 月號)，來源：
<http://longgoodbye.pixnet.net/blog/post/20987084>

《青春啦啦隊》匹克邦，來源：<http://backstage.pixnet.net/blog/category/1698304>

方心怡著，〈闔家適用的青春不老丸—《青春啦啦隊》導演楊力州專訪〉(放映週報 304 期，2011 年)，來源：http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=346

三角公園 /

從身體到符號，再回到身體——由宅男女神看宅男的消失

張約翰*

摘要

本文藉由釐清「宅男」的根源，以及宅男文化現象，試圖對近年台灣媒體常見的「宅男女神」與宅男本質的關係進行分析。結果發現：扎根於視覺符號的宅男文化，與訴求性本能的「宅男女神」之間，對宅男一詞的想像有道鴻溝。原本擅用視覺符號的宅男，在主流媒體「宅男女神」一詞中，扮演的卻是「刺激－反應」的動物。宅男一詞在這樣的擴大使用，或說納入主流社會後，反而使其原本的視覺符號與文化意義象徵一併消失。

關鍵字：宅男、宅男女神、御宅族、宅經濟、顏文字、OS 娘

壹、問題意識

視覺是宅男文化的主要成分。宅男文化的根基——動畫、漫畫、電子遊戲（ACG）——都是扎根於視覺媒體。

「宅男」一詞是台灣本土創造、或說假借自日本「御宅族」的詞彙。它的原始意涵與現行用法，都常伴隨著 ACG 的脈絡；御宅學奠基者岡田斗司夫甚至認為，御宅族是「一種適應影像文化時代的新人種，具有進化了了的視覺的人，因為御宅族的出現與影像科技、影像文化盛行有關」。但它還有更多的時候被賦予「宅」字本有的「家宅」意義，宅男被視為「宅」在家裡不出門的族群。

相對於物理性質的世界，ACG 的世界，是由電視、電腦螢幕的像素，或印刷的網點組成視覺上的平面世界。這個世界被稱為二次元世界，我們生活其中的立體世界則被稱為三次元世界，因此，也常有宅男只喜歡二次元世界的 ACG 角色、對三次元世界活生生的女性沒興趣的說法，認為宅男只能藉由二次元的形式接觸外界，進一步隱喻宅男喜好的對象並非真實的血肉之軀。

目前媒體常見「宅男女神」一詞，被媒體當作宅男膜拜的對象，她們都是一群活色生香有血有肉的女性，並非線條、色塊與網點組合成的二次元偶像，與原本對宅男的想像不同。難道宅男改變了？還是說，宅男女神只是媒體的想像的偽神祇，而不是宅男真正的女神？

*世新大學傳播博士學程博士生、台灣立報副總編輯

貳、什麼是宅男：從御宅族到宅經濟

如果要討論宅男意義的轉變，就得先釐宅男這個概念，以及從何而來。而每當討論宅男定義時，宅男與御宅族的差異一定會成為重要爭議。

2007 年 9 月，吳宗憲在中視《我猜我猜我猜猜》節目中故意歪解輕小說《涼宮春日的憂鬱》為情色小說，說是宅男的最愛，引發台灣的動漫愛好者抗議。同月 14 日，研究者應媒體觀察基金會董事長管中祥之邀，上教育廣播電台《媒體觀察站》節目，主題是「從綜藝節目醜化『宅男』談『宅文化』」。媒觀將節目聲音檔放上網站後，引起抗議行動發起者之一「晴嵐」的強烈反彈，他／她在網站上回應：「打從我聽到主持人說『我們邀請到一位宅男……』，這時候我就關掉了。」他／她認為不該使用「宅男」這個詞，理由是：

我們是「動漫愛好者」，是群連御宅族都不敢高攀的人，興趣就只是興趣，不代表身份（分），我們是無法規（歸）類的，是無法設定族群的，所以各種人都有。（括弧內文字為研究者訂正，見

<http://blog.yam.com/mwradiostati/article/11808973>）

以上只是研究者的親身經歷之一。類似爭議網路上各處可見，維基百科的宅男條目與御宅族條目都加註說明兩者不同。但下文將提及，宅男一詞出現在台灣媒體，是源於對御宅戀愛故事日劇《電車男》的相關報導，不談御宅族，就無法理解宅男的定義如何形成，以及為何這個定義如此模糊又具高度爭議。

一、御宅族：由電視原住民、資料庫動物到消費者

御宅族一詞，最早源自 1982 年播放的動畫《超時空要塞 MACROSS》（黃瑋斌，2009），女主角以「御宅」（お宅，意為「貴府上」）稱呼男主角，後成為動畫迷間流傳的用語，到了 1983 年，中森明夫撰文評論這個現象，漸為日本一般社會大眾知曉（東浩紀，2001／褚炫初譯，2012）。

「御宅族」的定義與自我認知並不是固定、單一的，而是隨著它所依附的社會結構中的重大事件而變化，例如宮崎勤連續殺人事件造成的歧視、《電車男》引起日本社會對宅經濟的關注等。

關於御宅族的定義，大致可以分為三種，包括岡田斗司夫的影像時代新人種觀點，東浩紀的後現代觀點，以及民間智庫如野村合研究所的經濟觀點。

在日本有「御宅王」（otaking）之稱的岡田斗司夫，認為最早的御宅族是一群具有欣賞日本傳統工匠技藝眼光的人，他們在電視、錄影機普及後的時代中成長，欣賞的對象是影像科技的產物，包括動畫、漫畫、特攝片、電子遊戲（岡田斗司夫，1996、2008／談璞譯，2009）。如果今天我們稱在網際網路普及後成長的一代為「數位原住民」，那麼岡田斗司夫定義下的御宅族就可以稱為「電視原住民」了。

隨著御宅族成為被密集討論的文化現象，除了御宅族本身試圖建立認同，也有許多學者將御宅族視為客體進行分析。例如將御宅族視為資料庫動物的東浩紀。

東浩紀（2001）認為，御宅族是「和漫畫、卡通動畫、電玩遊戲、個人電腦、科幻（SF）、特攝片、公仔模型相互之間有著深刻連結、沉溺在次文化裡的一群人的總稱」。他認為御宅族行動特徵之一，是重視虛構，不只是興趣對象的虛構，還包括人際關係；御宅族以動畫或遊戲的虛構世界中產生的世界觀來決定現實的人際關係，與其說是御宅族捨棄現實社會，不如說是社會現實的價值規範已不如虛擬世界的價值規範有用，也就是單一龐大的社會規範失去了效用，被無數林立的小規範取代的過程，即李歐塔所說的「大敘事的凋零」。

早期，1980 年代的御宅族，即《機動戰士鋼彈》世代，消費漫畫、玩具等商品，不只是消費商品本身，還包括商品背後的「大敘事」，即「故事消費」（大塚英志，轉引自東浩紀，2001），但東浩紀（2001）認為，這種「表層小故事」對應「深層大敘事」有秩序的樹狀結構，已經轉變成「表層小故事」對應「深層資料庫」的雙層結構，因為在後現代世界孕育的新世代，打從開始便將世界認知為資料庫，不認為有看穿整體世界的必要，所以 1990 年代以後的御宅族，亦即《新世紀福音戰士（EVA）》世代，消費的對象是角色本身，角色背後故事的重要性，被角色的萌要素取代，成為吸引消費的動力，他稱之為「資料庫消費」。

資料庫消費的極致，就是將萌要素資料庫化，由此產生角色／商品，觸發御宅族對萌要素的反應而進行消費，建立一種動物本能的「刺激－反應」模式，在這個模式中，故事不重要，重要的是人物／萌要素能否滿足御宅族的情感需求。到了 2004 年，《電車男》問市，一時之間，「萌」現象大舉擴散，成為可觀的市場，也就在此時，有了從市場角度對御宅族進行的分析。

日本智庫野村總合研究所御宅族市場預測小組（2005／江裕真譯，2006）由產業的角度，定義御宅族為：1. 執著於某種人、事、物；2. 以甚為極端的方式，把時間與金錢集中消耗在該對象上；3. 對於該對象有豐富的知識與創造力，而且會從事散播資訊與創作的活動。

野村總研（2005）分析，御宅族的高度專業資訊形成的口碑，成為消費者決定購買的評估因素；御宅族的創造力甚至可以催生新商品或擴大市場；御宅族喜愛的商品或服務，在海外受到很高的評價。這些因素，使御宅族成為不容企業忽視的消費者；針對消費行為有其特徵、人口也較多的 12 個領域御宅族市場進行調查，御宅族市場的人口達 172 萬，市場規模 4,110 億日圓（按 2005 年匯率為 1,200 億台幣）。

由岡田斗司夫、東浩紀到野村總研，是以御宅族為主體建構認識論，再以御宅族與御宅系文化為客體、視為日本進入後現代社會的必然產物，最後純粹將御宅系文化視為產業、御宅族為消費者。因此，當《電車男》讓御宅族形象成為日本社會討論的焦點，人人皆可曰「萌」時，岡田斗司夫（2008）因而說：御宅族已經死了。

二、宅男：從 ACG 到在家消費

然而宅男的「宅」與御宅族的「宅」，既相似又相異，台灣的宅經濟與日本的宅經濟更不相同。

「宅男」一詞，是隨著《電車男》各類型文本在日本問世所引發的相關網路討論與報導，出現在台灣。台灣的主流文字媒體最早的一篇報導，是 2006 年 4 月中央社針對中興大學畢業季活動的「宅男大改造」報導。報導直接指出「宅男改造計畫」是「趕搭熱門日劇《電車男》及熱門影集《酷男的異想世界》風潮」（郝雪卿，2006.4.11；另可見中國時報盧金足，2006.4.11）。不論是網路或是媒體，對「宅男」一詞的起源都指向《電車男》中不善打扮、社交障礙、沉浸在虛構世界的御宅族形象。

野村總研（2005，頁 15）定義御宅族市場範圍時，首先界定御宅族消費驅力：「消費活動會讓他們沉浸在自己的強烈偏好，透過消費得以更接近心目中的理想」。很清楚的是以興趣領域為導向；至於日本阿宅有社交能力障礙、足不出戶、衣著品味差等形象，在御宅族市場的界定過程並不是重點。

在台灣的宅經濟研究中，台灣「宅」指的是「在家不出門的繭居型人類」、「上網時間超越一般人標準、穿著打扮隨便、不擅長言詞跟他人溝通且缺乏吸引異性優點」；但討論「宅經濟」的範圍時，又將 ACG 領域的電子遊戲（含線上遊戲、遊戲主機）及週邊產品納入範圍（溫玲玉、孟筱倩，2009；林大維、涂耀中，2010）。也就是說，宅男雖然源自御宅族，但不能直接畫上等號。

台灣媒體開始出現「宅經濟」一詞是在 2008 年底（見費家琪，2008.10.22；許韶芹，2008.12.14；鄭國強，2008.12.15）。宅經濟，在台灣被視為一種不出門的消費行為，不論原因是不善言詞、不修邊幅、依賴科技而不喜歡出門，或因為 2007 年 8 月美國次級房貸危機引火爆發的全球金融海嘯波及，為節省購物成本而不出門（溫玲玉、孟筱倩，2009；林大維、涂耀中，2010）。

台灣的宅經濟領域，包括線上購物、線上遊戲、網路平價娛樂商品（如線上 KTV）、外送到府、定期打掃，甚至在家從事金融投資、創作、網拍，都包含在內，而這些都將「宅」從御宅意義中畫分出來了（林大維、涂耀中，2010）。總之，台灣界定宅經濟時，採用的意義，都是在物理空間意義上的宅，與日本御宅族市場的定義大不相同。

金融海嘯的確是宅經濟的推手，也是讓「宅」字代表特定族群的意義在台灣更為普及的關鍵。如果觀察在台灣主流媒體中「宅男」字出現的頻率可以，看出這種關聯性（見表 1）。

表 1：「宅男」在台灣主流平面媒體出現次數

	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012
自由	0	8	71	206	261	273	318	194
壹傳媒	0	12	172	283	309	446	371	231
中時系	0	19	182	263	246	338	289	188

聯合系	2 ¹	25	234	408	404	455	368	263
中央社	0	3	62	55	87	97	107	61
合計	2	67	721	1215	1307	1609	1453	937

統計至 2012.9.11 資料來源：作者整理自各媒體資料庫

前面提過，「宅男」一詞隨著電車男的相關討論，2005 年即出現在台灣主流平面媒體，但台灣四大報系加中央社，2005 到 2006 年一共只出現 69 次；美國次級房貸發生在 2007 年 8 月，而「宅男」一詞的出現頻率即開始倍增，到 2010 年達到最高峰。可見，「宅男」一詞的盛行與經濟現象具有關聯性。而在這個經濟現象的定義下，「宅」就是不出門，固著在特定空間中。「宅經濟」現象，將宅男的定義推得離 ACG 文本更遠了一步，也就離文本背後的大敘事更遠了一步，變成市場分析中的消費者，而且更試圖藉由種種操作不斷擴大這個群體的規模。

然而，宅男定義中源自御宅族「視覺」、「動物性」的成分一直未曾消失，藉由宅經濟的操作，宅男的視覺、動物成分成為宅經濟在家消費之後的下一個目標。因此，這個「視覺」與「動物性」的成分需要進一步檢視，才能理解成什麼宅男會成為媒體眼中的「女神」信徒。

參、阿宅：身體與符號的操作高手

人類在概念化過程當中，高度依賴肉身經驗。視覺經驗是構成人類概念化過程的重要成分，空間的相對關係會轉變成概念隱喻，例如垂直面俯角與仰角象徵的權力差距、水平面遠與近象徵的關係距離（Feng, 2011）。一個符合岡田氏定義的御宅族，應該具有這些視覺符號概念的高度判讀能力。而源自御宅族的宅男自不例外。

一、以符號代替肉身：顏文字

作為視覺文化動物，阿宅們（宅男／御宅族）嫻熟於運用各種視覺符號代替肉身、以肉身代替概念。例如顏文字、OS 娘。

顏文字（emoticon）是用文字與標點（即 ASCII 字元）模擬表情、動作，起源於網路世界，包括論壇、即時通訊軟體、網路遊戲。最早的顏文字是:-)，是 1982 年由卡內基美隆大學教授史考特·法爾曼使用於該校電子布告欄（Williams, 2007）；如今若在文書處理軟體鍵入這個符號，會直接出現☺。英語世界的顏文字必須順時鐘轉 90 度閱讀，發源於日本的顏文字則不必，而且除了表情，更進一步模仿身體姿勢、動作，例如早期同樣僅使用 ASCII 字元的日本顏文字，就創造出後來被稱為「失意體前屈」的 Orz——一個人沮喪失意跪倒、頭朝左四肢著地的姿勢。

顏文字運用各種字元，讓它們脫離各自語言的抽象意義脈絡／文法，重新按照具象的規則（象形）組合成模擬肉身姿態表情的符號。冒號、橫線與右括弧，不再

¹ 陳家齊（2005.10.8）。〈一年 4,110 億日圓日本御宅族消費力驚人〉，《經濟日報》A5 版國際焦點。這是最早的一則。

代表承先啟後、連續以及補充說明到此未止，而是一張笑臉；O 成了人頭，r 變成軀幹和肩膀，z 變成下肢，組合起來的意義必須由畫面判讀，並沒有這樣一個單字。如今，顏文字已經成為鍵盤輸入創造的肉身代表。

二、以肉身作為符號：OS 娘

相對的，肉身也可以代替抽象概念，例如 OS 娘。

OS 娘（OS-tan，OS たん）是「萌擬人化」（萌え擬人化）現象的產物之一。比起傳統的擬人化，萌擬人化會更進一步將受仿物的屬性、特色轉化為少女的外形與性格特徵，而萌擬人化的對象不只是作業系統等電腦軟體，還包括昆蟲、電腦硬體、武器、國家、交通工具、化學元素等（見維基百科「萌擬人化」，<http://zh.wikipedia.org/zh-hant/萌擬人化>）。

OS 娘 2003 年誕生於日本雙葉論壇，一個以 ACG、御宅族次文化為主的貼圖討論區。OS 娘將作業系統特性擬人化為少女角色，並按照對作業系統的特色理解，賦予角色外型與性格。最早的 OS 娘是 ME 娘，評價糟糕的微軟作業系統 Windows ME 的擬人化角色，也因此 ME 娘雖然穿著女僕裝表示一心為主人服務，但又有呆毛（翹起像天線的一束頭髮），表示她的天然呆屬性，常常笨手笨腳，很容易搞砸事情。

雙葉論壇也常常針對 OS 娘的胸圍到底應該代表作業系統的哪種特性進行討論。有人認為應該代表所需的記憶體大小，有人認為應該代表圖形使用者介面（GUI）的吸睛程度；OS 娘的食慾象徵作業系統的硬體需求；OS 娘住的房子大小也與作業系統需要的硬碟和記憶體空間有關；甚至很多 OS 娘帶著葱當武器或防具——日文中葱（negi）與一個防火牆軟體 NEGiES 諧音。（見維基百科「OS 娘」，<http://zh.wikipedia.org/zh-hant/OS娘>）

軟體的萌擬人化原本是起源於網路貼圖討論區的產物，但人氣就是商機，日本微軟在推出 Windows 7 時採用了 WIN7 娘貼紙作為贈品，WIN7 娘名「窗邊奈奈美」，由聲優水樹奈奈配音（日文 7 可讀作 nana，與奈奈諧音），是第一個出現在官方活動中的 OS 娘。台灣微軟也推出藍澤光（見圖 1），將微軟的 Silverlight 擬人化，舉行各種活動，還建立了臉書專頁。（見萌娘百科「WIN7 娘」，<http://zh.moegirl.org/WIN7娘>；「藍澤光」，<http://zh.moegirl.org/蓝泽光>）

圖 1：藍澤光官方粉絲頁封面照片（來源：<https://www.facebook.com/silverlight.tw/>）



作為視覺符號，這些 OS 娘都是由線條、色塊與網點組合而成的肉身，以肉身來證成概念。在阿宅們的操作下，女性的身體成為符號，成為抽象概念。

2008 年起出現的宅男女神，甚至更早的 SG、網路正妹、電玩代言，是不是也能看作阿宅們操作下脫離各種社會文化脈絡，某種概念化的平面視覺符號？

肆、宅男的女神與女神的肉身

在「宅經濟」之後，伴著「宅男」一詞同步盛行的，就是「宅男女神」。

「宅經濟」最早出現在 2008 年，「宅男女神」同一年 6 月最早出現在中國時報。「宅經濟」題材在台灣證券市場例行不衰，股市分析甚至出現「宅經濟概念股」；「宅男女神」作為一種吸引消費者目光的行銷宣傳手法或文化現象，從 2008 年中出現，愈演愈烈，到 2011 年，主流平面媒體出現 1,453 次「宅男」，其中有 527 次是「宅男女神」（表 2）；甚至有網路新聞媒體舉行年度「宅男女神」票選，「宅男」與他們的「女神」就此緊緊相繫，再也分不開。

表 2：「宅男女神」在台灣主流平面媒體出現次數

	2008	2009	2010	2011	2012
自由	1	21	60	102	36
壹傳媒	0	8	89	139	41
中時系	1 ²	12	105	111	38
聯合系	1	17	85	133	45
中央社	0	6	15	42	11
總計	3	64	354	527	171

統計至 2012.5.6 資料來源：作者整理自各媒體資料庫

宅男女神與宅經濟活動建構有高度關連。宅男女神的造神運動，通常來自展場 show girl（SG）、出現在網路相簿或照片在 BBS 流傳的網路正妹，以及電玩代言人。有時是素人被造神運動捧紅後頂著宅男女神的名號進入演圈，例如豆花妹，但也有藝人被媒體冠上宅男女神封號，例如林志玲。

宅男女神的造神運動通常是藉由網路爆紅現象、或稱網路模因（Internet meme）的過程。這時，宅男女神與 PSY 的《江南 Style》、清心檸檬翡翠沒有什麼差別，是短時間大量相關資訊藉由網際網路流動傳播後的結果。它可以是自發的，也可以是被操作的。就產業而言，它甚至可以被視為文創產業的「鬱金香狂熱」（Tulip mania），網路遊戲只要推出影像廣告，都競相找「宅男女神」們代言。

或者說，在台灣的媒體眼中，「宅男」除了不出門，還得有個膜拜的對象，讓他投注金錢，為之痴狂；這個對象不是 ACG，不是二次元，而是三次元「擁有天使臉孔或魔鬼身材的童顏巨乳少女」（見維基百科「宅男女神」，<http://zh.wikipedia.org/wiki/宅男女神>）的宅男女神們。造神運動的目的，就是為了打動文創產業與媒體想像中的宅男，刺激其消費欲望，活絡宅經濟。

² 這是最早的一則。見汪宜儒（2008.6.2）。〈艾莉絲 爆乳藏不住〉，中國時報 D6 版娛樂新聞。內容提及「曾受封為『宅男女神』的艾莉絲」。

宅男女神的肉身有特殊的標準嗎？

眼動科學的研究指出，男性觀看裸體女性，大部分由胸部開始。不一定是愈大愈好，但胸、腰比例很重要（Dixon, B. J., Grimshaw, G. M., Linklater, W. L., & Dixon, A. F., 2011）。由此而言，宅男女神的媒體操作強調事業線、胸器、南半球，似乎是有生理上的基礎。

然而，原本的阿宅們萌的對象各式各樣，萌更不是一種單純制約的視覺刺激－生理反應。身體特徵、性格、口頭禪／口音、服飾造型、職業，甚至人際關係，都是萌屬性，因此巨乳／貧乳、溫順／傲嬌、毒舌／娃娃音、馬尾／長捲髮、學生／老師、青梅竹馬／世仇，都能成為萌的要素。

這些要素的建立原本都與 ACG 中角色的特徵、故事相關，也就是產生於敘事。如果不是產生於敘事，就從資料庫創造一個敘事。例如，在創造 OS 娘的過程中，會從萌屬性中挑選適合作業系統特性的賦予 OS 娘，並為 OS 設定名字、生日、職業、喜好、人際關係等等。

即便如此，按東浩紀（2001）的理論，OS 娘已經是一種將萌屬性分拆存入資料庫、再視需要拼湊取用的過程，敘事在這個過程中消失，或說角色已經不在由敘事中產生，而是由脫離脈絡的符號中產生。

然而宅男女神的造神運動不但脫離了傳統阿宅的大敘事，更脫離了轉變為資料庫動物的阿宅。宅男女神只剩下啾咪與胸器，宅男女神的肉身甚至不是符號，背後沒有任何敘事。重點在身材、臉孔、姿勢、表情、動作，能不能產生「刺激－反應」的過程，而這也正是女神與「宅」原意的脫勾，由敘事轉向非敘事，再由非敘事轉向符號消解的過程。如果「宅男女神」還是個符號，那麼比較像是個標點符號，只代表一種狀態，而沒有意義。

因此，宅男女神現象的興盛，造成宅男定義被進一步由敘事－資料庫動物，推向純粹的動物。可以納入宅男群體的對象，從 ACG 喜好者，到 ACG 消費者，再進一步擴大到喜歡美女的男性消費者。阿宅是不是視覺媒體的產物、具備怎麼樣的符號操作能力，已經都被「對美女有沒有興趣」取代。這個過程正說明宅男已經脫離原本定義的範圍，而是與台灣特有的消費脈絡結合，所有宅男女神的信徒都是消費者。

伍、結語

宅男一詞的定義，既摻雜了源自日本的御宅族文化，又反映出整體經濟環境造成的影響，還揉合了媒體塑造的形象；宅男的定義因此難以確定主體：既可以是 ACG 視覺文化的愛好者，又可以是在家消費的消費者，還可以是媒體塑造的女神信徒。從宅男的主體認同來看，ACG 文本愛好者、不愛出門的線上購物者或線上遊戲玩家、某位童顏巨乳女星的粉絲，因此都可能、也可以自稱宅男，而彼此之間互不相關也互不認同。

但無可置疑，宅男的起源還是電視時代之後的 ACG 視覺文化，並善於運用網路使符號肉身化、肉身符號化，也就是在肉身與符號、在虛擬與真實之間遊走

自如，而讓符號就是肉身、肉身就是符號，架構起獨特的意義體系。

然而如前所述，由這種角度定義的宅男，在主流媒體的造神運動、宅經濟的意義吞噬下，被置換、擴大成另一種族群。宅男女神這個由媒體創造的詞彙，套用視覺媒體時代新族群的稱呼，成為商業操作的一環，試圖在金融風暴摧殘後的經濟環境中，藉此刺激消費。這樣一種刺激消費救經濟的古典思維，代價卻是「宅」字作為族群代稱的意義扭轉。一群擅於操作符號與身體的新媒體時代人類，被擴大成為一群宅經濟的消費者，再擴大成為喜好美女的消費者，跟宅不宅已經沒有什麼關係。

作為資深的 ACG 愛好者，筆者一直自稱是個阿宅——不管是御宅族也好，宅男也好。對於宅的定義，筆者傾向於由對興趣領域的投入，而不是對空間領域的固著來決定。

然而，有各式各樣的脈絡讓人願意自稱阿宅或敵視阿宅。這些脈絡有時是時空環境巧妙／不巧的搭配，但有時是人為操作的結果。

作為視覺符號高手的宅男定義，就此從媒體上消失，只剩下女神的信徒。

說明：本研究感謝國科會計畫《從沙發洋芋到低頭族－「宅」的數位時代重定義與人際關係探索（計畫編號 NSC 102NSC 102 NSC 102 NSC 102NSC 102-2420 -H-128 128 -002 002）》提供經費支援。

參考書目

- Dixon, B. J., Grimshaw, G. M., Linklater, W. L., & Dixon, A. F. (2011). Eye-tracking Men's Preferences for Female Breast Size and Areola Pigmentation. *Archives of Sexual Behavior*, 40, 43-50.
- Feng, D. (2011). Visual Space and Ideology: A Critical Cognitive Analysis of Spatial Orientations in Advertising. In O'Halloran, K. L. & Smith, B. A. (Eds), *Multimodal Studies: Exploring Issues and Domains* (pp 55-75). New York: Routledge.
- Williams, A. (2007, July 27). (-: Just Between You and Me ;-). *The New York Times*. Retrieved from http://www.nytimes.com/2007/07/29/fashion/29emoticon.html?_r=2&ref=style&oref=slogin&
- 中央社（2004.8.26）。〈智庫：日本御宅族消費能力不容忽視〉，《中央社》。
- 江裕真譯（2006）。《瞄準御宅族》。台北：商周。（原書：野村總合研究所オタク市場予測チーム [2005]。《オタク市場の研究》。東京：東洋經濟新報社。）
- 林宜蓁（2010.1.15）。〈後現代消費文化-宅經濟的崛起〉，《網路社會學通訊期刊》84 期。上網日期：2011 年 1 月 13 日，取自 <http://www.nhu.edu.tw/~society/e-j/84/84-14.htm>

岡田斗司夫 (1996)。オタク学入門。東京：太田出版。

郝雪卿 (2006.4.11)。〈中興大學畢業季活動開跑 宅男改造計畫登場〉，《中央社》。

許韶芹 (2008.12.14)。〈宅經濟〉，《聯合報》，A4 版。

黃瑋斌 (2009)。《男性御宅族的愛情／色情幻想與實踐之研究》。國立台灣師範大學大眾傳播研究所碩士論文。

費家琪 (2008.10.22)。〈中華電 下修 MOD 用戶數〉，《經濟日報》，D7 版。

褚炫初譯 (2012)。《動物化的後現代：御宅族如何影響日本社會》。台北：大藝出版。(原書：東浩紀 [2001]。《動物化するポストモダン—オタクから見た日本社会》。東京：講談社。)

經濟日報 (2004.8.26)。〈經濟也抓狂〉，《經濟日報》，A10 版。

溫玲玉、孟筱倩 (2009.6)。〈金融海嘯衝擊對消費者行為之影響-「宅經濟」熱潮〉。「2009 年海峽兩岸創新與永續經營學術研討會暨 2009 管理創新與科際整合學術研討會」論文。台灣，新竹。

談璞譯 (2009)。《阿宅，你已經死了！》。台北：時報。(原書：岡田斗司夫 [2008]。《オタクはすでに死んでいる》。東京：新潮新書。)

鄭國強 (2008.12.15)。〈御宅產業當道〉，《理財周刊》雜誌 433 期。上網日期：2011 年 1 月 13 日，取自
<http://tw.mag.chinayes.com/Content/20081210/D1957651D0864B8380AB2A8AD599DA9A.shtml>

盧金足 (2006.4.11)。〈大改造！御宅男變身美型男〉，《中國時報》，C2 版。

林大維、涂耀中 (2010)。〈御宅文化的美學時代價值〉，《2010 文化創意產業永續與前瞻研討會論文集》。國立屏東教育大學。

文化評論/

再思考：艾未未，談談「缺席」。

聶瑋齡*

網路，藝術與宣傳，不「缺席」的艾未未。

艾未未是在國際的舞臺缺席了，現今，只能經由網路、報導、或社群媒體再看到艾未未。



Ai Weiwei

Sunflower Seeds 2010

Photocredit: Tate Photography

© Ai Weiwei

展後，時間維度與對於不同藝術作品的擺置與重整，*Sunflower Seeds* 的作品被放置在倫敦泰特摩登的一角，展覽是過去了，但後續的評論與爭議，尚於當代藝術裡討論。

*2013 碩士 MSc Media and Communications, The London School of Economics and Political Science



Sunflower Seeds ©2010 Ai Weiwei

2010 年在英國泰特摩登美術館（TATE MODERN）展出的葵花籽到 2011 年於臺北市立美術館的「缺席」（圖一），到近來發行“神曲”專集，不僅西方世界認識了他，身處亞洲的我們，同時也出現了許多不同的聲音與評論。妳／你對於艾未未的想法是什麼？聽到艾未未會聯想起什麼？如果他不是艾未未，那麼我們看到的那個人會是長得什麼樣子？喜歡挑戰中國政府的反叛分子？還是流行音樂教主？本文想從政治之外，重新思考這位藝術家的作品本質及文化與內涵意義。

回歸本質的文化反抗，東方與西方 2010 年的 *Sunflower Seeds*

當代藝術常常需要在特定的文化背景之下才能被理解或詮釋，因為語言可以為一種共同的想像，同安德森 Anderson, B 於想像的共同體中所論及：對於文本的想像可以從社會以及主動的讀者，應用在艾未未的作品，*sunflower seeds* 可能於中國的社會更能表現「自由」的延伸意義（*connotation*）。

跨越至國與國，西方與東方，於西方的大型展覽，如何讓更能展現其藝術的力道讓其文化於西方世界所接受？藝術作品 *Sunflower Seeds* 應用景德鎮之歷史力量來詮釋概念，製作一億個的葵花籽，不僅僅是一個一個的陶瓷藝術亦為將景德鎮的陶瓷文化以及西方對於亞洲的理解，文化勞動的基處認識，還是傳統對於葵花籽代表的一種團結以及生活習慣，已一種互動的方式（葵花籽放置於倫敦泰特美術館，讓參觀藝術品的觀眾可以感受葵花籽的力量）。然而這個艾未未對於藝術的創作是否也是另一種 Lash 所謂後霸權的另一種框架，亦為薩伊德對於邏輯性思考的對於西方中想像的中國於艾未未的藝術作品無意間即表現出「西方對於亞洲的自我預設」。似乎又回到了對於文化的想像，文化理論家愛德華薩伊德（Edward Said）對東方主義說明：東方主義是關於「東方在西方歐洲經驗中所具有的特殊地位。東方不只是與歐洲毗連的一片土地；它也是歐洲最大、最富足以及最古老的殖民地，是它文明和語言的來源，是它文化競爭的對手，也是最

根深柢固、最縈繞不去的他者影像之一」薩伊德認為，東方這個觀念也反過來定義了歐洲和西方（Sturken, M. & Cartwright, L., 2009／陳品秀譯，2009：127）。

文化的挪移：向西方介紹當代藝術，的另一種反思

而是將在資本主義進駐大陸的年代更迭，將其特殊的文化衝擊與消費社會所帶來的內部改變，用獨特簡而易懂的藝術作品，文化的集體記憶隨者全球化下的產品，如腳踏車與可口可樂，將時代的歷史背景轉換到當代的中國社會，同時將藝術與歷史經驗連結以傳遞作品的延伸意義。



當代藝術與網路

經由網際網路宣傳或發表藝術的展示或評論意見，傳播的形式更為簡潔，再思考台灣展出的「缺席」時，可以經由網路的評論，學者的研究，媒體的獨立評論將藝術討論得以不缺席。就「符號價值」而言，缺席不僅僅為展覽名稱，更值得提及的為符號價值於新媒體中得以創造最大的使用價值。於羅蘭巴特對於文化符碼的內涵意義而言，當代藝術的缺席，為留白創造意象的一種方式。

藝術與宣傳：

高宣揚在《後現代論》一書中，說明了巴特對於社會文化進行符號解碼的意義與過程，羅蘭巴特所開創的符號批判，從理論基礎和方法論來看，羅蘭巴特的符號論是從結構主義轉換到後結構主義、從單純語言符號分析轉變成以多學科為基礎的超語言符號遊戲的一個中間過渡階段。在羅蘭巴特的觀念中，一切符號，只有其使用領域及其使用目的的不同；人是為了使用它才創造多種多樣的符號體系的。因此，對符號的理解和分析，一方面不能脫離其社會文化總背景，另一方面也不能忽略其使用的特殊領域的性質（高宣揚，226）。

艾未未作為一種方法於新媒體場域時，他將藝術與權力，當代藝術的再現與網路連結，將其藝術作品創造自己的藝術風格，並應用媒體的當代串聯，建構同：「羅蘭巴特《流行體系》將流行服裝雜誌是為一種書寫的服裝語言來分析。將這種書寫的服裝看待為製造意義的系統，也就是製造流行神話的系統。」（序）巴

特在書中說：「雜誌用文字來描述某件衣服，不過是在傳遞一種資訊，其內容就是：流行」（Barthes, 1997／敖軍譯，2004：18）。其流行也置換至當代的大眾文化——音樂，艾未未用生命的京劇式吶喊，歌詞裡諧音的髒話，強烈的視覺影像，挑戰了每個人的感官與意象，艾未未用盡了各種形式表現他想說的，同薩伊德所說的知識份子要有說「真話的勇氣」身為藝術家的他說出了他對於社會的關懷故事，不同的詮釋，可以有不同的知識型的置換與建構的過程。



地理位置的變遷影響了人們的感知，媒體科技的新形式、挪移轉換了地理的限制。網路的開放平台，藝術藉由博物館展覽資訊，藝術家的社群網站，傳遞實際上在世界舞臺上缺席的艾未未。網路讓藝術愛好者在裡面上癮、徘徊、遊蕩著，如同班雅明迎向靈光消逝的年代一搬的遊蕩者看著網路的世界。似乎媒體（網路電腦手機）已經不單為彼此溝通的工具，近而為一種自己「曾經存」在過的證明。媒體再現傳達的訊息為一種科技的想像這個想像也是，然而在此訊息被翻譯然後經由個體再度翻譯與詮釋這種虛擬、訊息的世界。



小結

艾未未在亞洲，歐洲，的藝術作品被廣泛討論，藝術的多元不僅在其展覽的地理位置與其藝述風格，而為一種網路社會興起後藝術的再現的轉換。於此，霍爾在《文化研究：霍爾訪談錄》論及文化研究的國際話政治時談到：「我們不難想見，只要亞洲人願意從他們的脈絡中出發，表達出他們的想法，就會有一組亞洲問題出現；跟著，西方研究者也開始使用不同於以往的方式，對文化研究進行反思。今天，文化研究已經不完全只是處理全球化的問題，文化研究也正在『進行全球化』。這個過程並不均衡，而且充滿矛盾，

更不是單純將問題意識由西到東加以替換而已，我們也才剛開始了解這個現象」。（Hall, S. & 陳光興, 1998/ 唐維敏譯, 1998: 66）。藝術作品不僅在亞洲，形式上艾未未代表的是一種對於權力的反制，將藝術作品以各種形式論述出來，於此，筆者想起了陳光興於亞洲作為方法一書所言，「亞洲作為方法的核心意涵便是：一旦對話對象移轉，多元化的參考架構逐漸進入我們的視野，滲入我們的主體性，對西方問題的焦慮才可以被稀釋，具有批判、生產性的工作才能真正得以多元展開」（陳光興，2006：360）。在此筆者想言及的為一種相反的邏輯性討論，當藝術的對象轉移，由藝術作品轉移到媒體再現，由西方想像的東方，到東方接受西方思想轉移到藝術創作，藝術的「缺席」轉移到「不缺席」，在網際網路與全球化下，漸漸多元以及有了更樂觀的政治思考方式。

文化評論/

閱讀太宰治¹：《御伽草紙》²楔子之意義

游書昱*

一、前言

日本於第二次世界大戰（以下簡稱二戰）期間實施言論管制，作家們對於創作有所顧忌而造成作品量的銳減，亦或是被徵召投入以筆為槍的國策文學（国策文学）。太宰治是少數在這樣的背景之下仍然積極創作的作家之一。《御伽草紙》一書出版於二戰尾聲的 1945 年，是太宰在二戰期間所創作的最後一部作品，該書收錄了〈肉瘤公公〉、〈浦島先生〉、〈喀嗤喀嗤山〉以及〈舌切雀〉等四篇改寫自日本民間故事《御伽草子》³的作品，並在書本的開頭配以一段楔子。雖然每一篇都可看出太宰改寫故事的創意與極富他個人特色的價值觀，但筆者認為楔子的設計是《御伽草紙》一書中最富太宰巧思的部分。因此本文的焦點在於探討《御伽草紙》開頭的楔子，筆者將嘗試透過解讀該楔子，進而言及故事中的女性角色，以淺談作家太宰治的輪廓。

二、隱身於楔子中的太宰治

《御伽草紙》的楔子描述著一家人為了躲避戰火而進入防空洞避難的經過，父親為了安撫害怕的孩子便拿起手邊的繪本開始講起故事，由此進入後面的四篇改寫故事（parody），也因此讀者得以將此父親與四篇故事的敘事者做連結。另外我們可以發現，楔子中未從軍報效國家的父親有違傳統男性的形象（在那時空背景下），而事實上二戰時作者太宰治也因為肺病未能從戎。再將楔子中對該父親的描述：「這位父親雖然衣著寒酸，容貌愚鈍，但並不是一位平凡的人。他是個

¹ 太宰治（1909 年～1948 年），日本新戲作派（無賴派）作家，生於日本津輕的富裕家庭，大學時代曾參與左翼運動，一生認為自己是得不到救贖的人類，但有身為藝術家的強烈自負心。曾多次嘗試自殺以及殉情，最後是因殉情而拉下人生的布幕。其作品透過與讀者共享秘密般的文體深究自我的不足、純真與脆弱。（部分參閱自奧野健男所著之『日本文学史』（（2009）中公新書））

² 日本作家太宰治的翻案作品，原文「お伽草紙」首次發表於昭和 20 年（1945 年）10 月 25 日。本文所使用的文本為逗點文創於 2012 年 1 月出版的湯家寧的譯本。以下引用內文時僅於腳註標示其頁數。

*輔仁大學日本語文學系碩士班

³ 原本的民間故事集的原文為『御伽草子』，而太宰治改寫成的作品為『お伽草紙』，在標題上略有不同。

擁有神奇力量，能夠創作故事的人。」⁴對照太宰治婚後家中並不優渥的經濟狀況與對自我的寫作抱負後，將父親與太宰治重合並不是件困難的事。綜合上述，理所當然地對讀者來說，以「太宰治＝防空洞中的父親＝故事敘事者」的公式來閱讀與理解《御伽草紙》是最有力的手段。

但是太宰治創造出防空洞中的父親這與自己形象相近的人物又是何種用意呢？首先正如大家所知，創作故事時不可避免地作者的價值觀會投入其中，設定對象（讀者）的創作行為更可說是冀望得到他人的共鳴或是接受／理解自身的價值觀。筆者認為《御伽草紙》的成書所標幟的正是此意識。防空洞的父親講述故事的行為並不只是單單的按稿朗誦，父親活用了創作故事的力量對每篇故事進行了改寫。這股改寫的力量與支配的力量擁有相同本質的影響力。透過「很久 很久以前」的話語（創作故事的行為）將虛構的故事世界與現實的防空洞連結成一體，並藉此給予家人安心感。從此可以看出未從軍的、無法帶回豐渥薪水的太宰治身為「弱勢的」一家之主其內心對於支配力（父權）的渴望。因此，父親在防空洞中講述故事時，理應能從不符合傳統期待的窘況中掙脫，成為了擁有支配力量的父親（雖然僅限於此情境之下）。不過，閱讀後面的四篇故事後，卻不難發現敘事者在講述故事途中頻頻穿插怨言或是忍不住消極地自言自語，流露出敘事者脆弱且多愁善感的一面，尤其又以末兩篇最為明顯。而怨言與自言自語的表現又隱含了什麼意義？

太宰治長年來在讀者間容易被認為是軟弱的、頹廢的且逃避現實的作家。事實上，即使忽略他在旁人眼裡看來荒唐的人生，〈維榮之妻〉（1947）與〈櫻桃〉（1948）等作品仍帶有上述的濃厚色彩，原因往往在於敘事者是消極的、自嘲的。通常我們將自己置於故事世界中進行創作活動時，理應能暫時遺忘現實的一切，諸如一家之主該負的責任，但是太宰卻將現實生活中的煩惱和苦悶一一書寫進作品中，甚至以怨言與自言自語等形式來表現。或許對太宰來說，這種表現手法正是自己身為父親與敘事者（內在自我），這兩種角色的對話，也就是與自我的對話，筆者認為此對話的行為應可視為一種自我療癒的企圖。只不過，現實中的衝突卻無法透過此企圖得以消解，故事世界中饒舌的敘事者反而慢慢地開始壓迫現實世界中的父親，現實的種種衝突因而被放大，激發出太宰更多的怨懟與掙扎。太宰治終生懷抱的、深究的厭世情感即是在此自言自語／對話的過程中不斷地循環與膨脹。

父親將防空洞與虛構的故事世界之間的界線模糊化，使家人感到安心的同時，卻深知自己處於防空洞的事實，即便如此父親也只能繼續創作／講述故事，努力維持防空洞與故事世界的連結，支配這兩個空間直到最後一刻，但是繪本終有盡頭的事實卻無法被消抹；正如太宰越是逃避現實越是能了解現實的殘忍。

三、透過楔子思考《御伽草紙》中的女性

楔子中的父親在講述故事時，他的妻子也伴隨在孩子的身旁，意謂著父親在創作／講述故事時不可能忽略其對象（讀者）也有女性存在。因此筆者認為在閱讀《御伽草紙》時女性角色被如何描繪也是本作品的觀察重點之一。首先前兩篇的〈肉瘤公公〉、〈浦島先生〉中的女性（老婆婆與乙姬）都被描述為沉默寡言的

⁴ 文本 P.11

角色，換言之女性在這兩篇故事中被敘事者剝奪了說話的權利。與此同時，老婆婆被描繪成不願理會肉瘤公公的女性，乙姬則是無感情的、令人無法摸透的存在。不論何者都是讓男性主角在理解上有困難的角色。

當改寫一篇故事時最重要的是要「讓」登場人物「說什麼」，登場人物的言行不但左右其性格也影響著故事的方向。〈肉瘤公公〉、〈浦島先生〉中沉默寡言的角色登場的同時，會有其他角色（肉瘤公公與海龜）變得較多言饒舌傾向。筆者認為此設定除了是為了成就太宰治獨有的「自我意識過剩的饒舌文體」外，寡言角色原本的台詞量被轉移到多言角色或是敘事者的身上，台詞量得以增加的角色或是敘事者除了滔滔不絕地表達自己的想法以外，甚至自行幫寡言角色發言，而寡言角色只能任由他人談論卻無法為自己辯解。敘事者彷彿藉由饒舌的話語操弄著寡言角色（女性），行使了支配（父權）的力量。

後兩篇的〈喀嗤喀嗤山〉以及〈舌切雀〉中的女性則與前兩篇完全不同，搖身一變成為個性鮮明的角色。〈喀嗤喀嗤山〉中的女性（兔子）雖然美麗動人卻是極富復仇心的、具攻擊性的存在，對於男性（狸貓）的厭惡與無情表露無遺。〈舌切雀〉中的老婆婆則是個性跋扈最後因其貪念而死。從此兩篇不難看出敘事者對於女性抱持著恐懼心與批判精神。從另一個方向來看，四篇故事當中，〈肉瘤公公〉與〈舌切雀〉的女性皆以妻子的身分登場，而〈浦島先生〉與〈喀嗤喀嗤山〉中的女性都是對於男性來說相當無情的存在。若大膽地假設，〈肉瘤公公〉與〈舌切雀〉的男性主角對妻子懷抱的複雜情感之源頭似乎可從〈浦島先生〉與〈喀嗤喀嗤山〉中女性形象的描寫一窺端倪，換句話說男性主角對於潛藏於妻子內心的，女性特有的殘忍之美始終抱持著敬畏的態度。而相反地，沉溺於女性的殘忍之美或許正是太宰治心中男女關係的基礎，也造就了他一生和女性糾葛不斷的原因。雖然《御伽草紙》一書中的女性角色被描寫為男性難以理解的他者實屬事實，但〈舌切雀〉的老爺爺卻在升官發財後苦笑著說：「不，都是託我太太的福，我讓她吃苦了。」⁵不但道出了太宰治對妻子的虧欠之情，透過褫奪發言權以及批判性描述所醞釀的支配（父權）的力量也在此結尾下化為泡影；也意味著繪本裡的故事一旦被講述殆盡，一切又得回歸防空洞裡的現實。

四、小結

《御伽草紙》的楔子所描繪的光景彷彿體現了太宰治生前的煩憂：在自己的男性地位備受挑戰的大環境之下，仍然極力地想扮演好父親的角色，但無奈心有餘而力不足；一邊顧忌著在旁靜靜地聽著自己消極發言的妻子，一邊對妻子懷抱愧疚之心。現實生活的無力感迫使太宰治投身創作寫出一篇篇充滿個人色彩的、反世俗的作品，但是太宰越是進行創作越是體認到自己生而為人、身為父親的脆弱與不足。太宰治在書寫／面對自身軟弱的同時，正一步步地踏入自我嫌惡的泥淖之中，最終迎來出於自我意志的滅頂。

⁵ 文本 P.151

文化評論（書評）／

巴爾特哀痛之“死”——從《哀痛日記》談起

朱麟欽*

1977年10月25日，羅蘭·巴爾特（Roland Barthes）的母親在經歷了半年疾病折磨之後辭世。母親的故去，使羅蘭·巴爾特陷入了極度悲痛之中。他從母親逝去的翌日就開始寫《哀痛日記》（*Journal de deuil*：26 octobre 1977 – 15 septembre 1979）¹，歷時近兩年。這是一部特別的日記，共330塊紙片，短小而沉痛的話語，記錄下了他的哀痛經歷、伴隨著哀痛而起的對母親的思念，以及他對於哀痛這種情感的思考和認識。羅蘭·巴爾特在攝影筭記《明室》（*La chambre claire*）中提到了他的家庭。他說，很長時間以來，他的家庭就是他的母親，除此之外，一無所有。

在1977年10月30日日記中，巴爾特寫道：“我不想談什麼，擔心別人說我是在搞文學創作，儘管實際上文學的起源於這些真實之中。”死亡所帶來的並不僅僅是一個軀體的離世和消逝（生物學意義上），它所留下的還有在活人腦中的記憶和傷痛。這種記憶上的傷痛並不一定隨著時間的流逝慢慢撫平，“不，時間不會使任何東西消失，它只會使哀痛的情緒性消失”。（1978年3月20日）這裏，巴爾特提到的情緒性，在我看來是指表露在外、裹覆在內質之上的一種起伏不定，而深藏其中的哀痛卻會一直存在，並不能以深淺論斷。因為，“我所失去的不是一個人（母親），而是一種實質；也不是一種實質，而是一種優秀品質（靈魂）：雖非不可或缺，卻是無可替代。沒有母親我可以生活（我們每個人遲早都要過沒有母親的日子），不過，我剩下的生活，一直到死，都一定是壞得無法用言語形容”。那種不可言喻的失去，在我看來就是他與母親之間的“煩”，他對此在存在的領會隨著母親的離世而徹底失去了座標，是壞得無法用言語形容。在列維納斯（Emmanuel Lévinas）那裏，他舉了“世界末日”這個例子：“在我們和世界之間永恆的互動關係被打斷的那一刻，我們所面對的，既非一般人所錯誤認為的死亡，亦非所謂‘純粹自我’（*moi pur*），而是無名的存在狀態。”²“世界末日”——即是生存者對自我（*Je*）最深刻最痛徹心扉的懷疑之時。在這裏，毫無希望可言，它標誌著生存者主體性的同一表像的分崩離析、主體性也隨之搖搖欲墜之時。他像是漂浮在大海上的一片葉子，沒有方向。而這片波濤洶湧的汪洋便是 *Il y a*。生存者丟失了他的指南針，隨時有可能被大海吞沒。正如德希達（Jacques Derrida）所說，這是生存者對命運徹底的質疑，是絕對的詰問，伴隨著的是無所適從。阻礙著生存者做出任何判斷。因為他自身是破碎的。列維納

*同濟大學人文學院

斯說：“沒有一了百了。”——沒有任何的解脫方法，連死亡也不能。而這就是巴爾特喪母后的最好寫照。

因此在我看來，巴爾特看待母親之死與我們看待常人之死是不同的。我們通常都是通過“觀看”和“移情”的方式瞭解和看待常人的死亡，死亡沒有給我們留下預演的空間。海德格爾（Martin Heidegger）說：“死亡作為此在的終結乃是此在最本己的、無所關聯的、確知的、而作為其本身則不確定的、超不過的可能性。死亡作為此在的終結存在在這一存在者向其終結的存在之中。”³這種最本己的死亡是無關乎他人的，別人永遠不可能代替我去死。它不是一種事件，而是純粹的可能性。我們觀看巴爾特在1977年11月15日的日記中談到哀痛對他的死亡看法產生的改變：“一段時間以前，死亡是一種事件、一種突然出現，而在這種名義之下，它動員人、激勵人、使人緊張、使人活躍、使人驟變。而後來，有一天，它不再是一種事件，而是另一種延續——一種呆滯的、無意蘊的、不被敘述的、沉悶的、無援的延續：這是無任何敘述辯證法可談的真正的哀痛。”當常人對他人之“死”妄加評判時，本真的此在是痛不欲生的。巴爾特在1977年10月27日的日記中這樣寫道：“‘再也不會，再也不會！’然而，矛盾在於：這種‘再也不會’並不是永恆的，因為您自己有一天也會死去。‘再也不會’是一個不死之詞。”在海德格爾那裏，這就是常人的閃避狀態，常人的首肯誘惑是對此在掩藏向死存在。在日常生活中，雜然共在中親近的人，常常要勸說安慰臨終者，他沒事的，他不會死的，他能逃脫死亡，能與我們一起工作，能在我們的所煩忙的世界共同生活，能回到安定的日常生活中來。這一勸說，與其說幫他克服臨終前的恐懼，實際上通過了掩藏，想方設法地把他帶回到此在中來，讓他在即將逼近的死面前逃脫出去。常人就是以這種方式“為提供對死亡的持續的安定而煩忙。”⁴另一方面，這種起安定作用的安慰不僅對臨終者有效，對安慰者自己也有效。甚至在臨終者的亡故情況下，公眾意見仍然堅持這種方式，不讓亡故事件前來打擾我們的日常生活，他們會用如巴爾特所言的“再也不會……”（如“再也不會痛苦了”、“再也不會受到傷害”等）句式來安慰和安定此在。常人為死的煩忙而無憂無慮和保持安定，來逃避死亡的無所關聯、超不過的可能性。除此之外，常人也並不滿足於言語上的安定與誘惑，他們也有實實在在地行動：“一個人剛死，其他人便瘋狂地構築未來（更換傢俱等）：未來癖”。（1977年10月27日）即建構一個屬於未來的生存情態將自己圍困其中，通過“未來”掩蓋在向我逼近的“死”身上，來消解我深深的不安與焦慮。這就是海德格爾所謂地沉淪。巴爾特明白這一點，他在1977年11月29日的日記中寫道：“AC 回答：這就是哀痛。——我很痛苦，我無法忍受有人在簡化。——克爾凱郭爾（Søren Aabye Kierkegaard）說，有人在使我的悲傷一般化：就好像有人在偷走我的悲傷。”常人就是以這樣一種“飽經風霜、寵辱不驚”地姿態在暗中向我們行竊（不論是死亡還是情感），在把我們引入同他們一般化的沉淪中去。於是，巴爾特在1977年12月8-9日寫下了兩句關於哀痛的話：“哀痛：不是壓垮，不是阻滯，而是一種充滿痛苦的空間；我警惕著，同時等待著、窺視著一種‘生活意義’的到來。（12月8日）……哀痛：不安，即沒有可能的威脅之景狀。（12月9日）”在我看來，巴爾特正是在母親離世的那一刻感知到了本真的存在（向死存在）。他所提及的“空間”即是生與死之間的裂縫與間隙，而他窺視的、等待到來的“生活意義”就是海德格爾說的“死”之懸臨（Bevorstand）：“哀痛的真情是很簡單的：既然媽媽故去了，我便必死無疑（沒有任何東西像時間那樣更能使我與死分

開)。”(1978年5月28日)同時,他在哀痛(而非悲傷)中也感受到了自由:“使我能承受住媽媽去世的東西,似乎就是對於自由的某種享有。”(1978年3月2日)這是一種什麼樣的自由?海德格爾說:“先行向此在揭露出喪失在常人自己中的情況,並把此在帶到主要不依靠操勞操持而是去作為此在自己存在的可能性之前,而這個自己卻就在熱情的、解脫了常人的幻想的、實際的、確知它自己而又畏著的向死的自由之中。”⁵或許可以這樣說,巴爾特母親之死是一個契機,它無情地“帶走了最壞的部分即神經官能症,這是她(媽媽)對我的最後饋贈”(1978年5月25日),它一刀切斷了沉淪中的羅蘭·巴爾特與常人的一切操心,它把巴爾特重又拋到了死亡面前,與它對峙,驅散了常人構建的一切迷霧。這份自由,是他從沉淪中抽身而出的孤獨。

因此我認為,海德格爾所謂的本真的向死存在是巴爾特式的“孤獨”。“孤獨=家裏沒有可與之說話的人:我會在某個時刻回家,或者向某人打電話(說話):現在,我回家了。(1977年11月11日)許多人還在喜歡我,但是今後,我的死不會使任何人恐慌——而這,才是新的東西。(1977年10月30日)我不想孤獨,但卻需要孤獨。”(1978年1月22日)孤獨,是母親離世,是掙脫常人,是本真向死。向死存在的我離開了常人,也不為常人理解,我深深感受到來自常人的無情與冷漠,他們的閃避與逃遁,他們的恐懼與退縮。而在此之前,我的生存是兩個維度的:一個在常人中沉淪;一個孤獨哀痛,本真向死。本真的此在被前一個我圍困,在常人建構的生存情態中沉睡(不可能沉淪),它的蘇醒需要契機。舉個例子,我們依然使用“世界末日”,不過是關於2012的世界末日說。這個由影片和虛無預言建構起來的種子,扎實地陷在了每一個人的意念深處。我們不可逃避地擁有或多或少的末日情結:對12月21日夜晚的無名恐懼/欣喜。這個“末日”情態牢牢地拽住了每一個此在,將觸鬚延展到了我們的生活與思想的方方面面。

在巴爾特這裏,母親的離世喚醒了他的另一個我,本真的母體。那麼我們呢?在海德格爾那裏:“公論與閑言之中,它在去聽常人本身之際對本己的自我充耳不聞。”⁶但是,沉淪在世擋不住作為能在的此在自身。良知作為呼喚首先便展現為“打斷去聽常人”,“這樣一種打斷的可能性在於直接被呼喚”⁷。此種打斷常人的直接呼喚令此在徒然驚惶,從而將作為能在的此在從沉淪在世的既成狀態中喚回。在我看來,孤獨是有別於良知的另一種呼喚。我可逃避與閃躲,是因為有可逃避與閃躲的處所,這些處所由常人建構,他們常常現身老者袒露懷抱,他們在示以我們希望、依靠與出路。當死亡步步向你逼近,常人伸出手,拖拽著你背向死亡。而孤獨,就是此刻的一種自我覺醒與抗拒。

選擇孤獨,似乎就是出離世間,這是巴爾特的不足。母親的離世在讓他本真的向死存在的同時,也讓他走入了孤獨的另一個極端:自我消沉與毀滅。在我看來,這也同樣是海德格爾向死存在的後遺症之一:海德格爾闡釋了陷入沉淪中的非本真的此在,也指明了一條斬斷與沉淪之“煩”回歸本真的道路,但他是如此無情地向我們逼近,如同死之懸臨,讓我們無可退避地與他對峙與凝視。在關於生死間隙的關口,海德格爾以此在不再存在為由實際上回避了這個問題。我認為,正是死之懸臨與生之前行間的那條縫隙,延溢出這巴爾特式的“孤獨”和海德格爾的“向死存在”。曾有人說,童年的結束就在他被告知“人終有一死”之時。無論本真的我如何坦陳地面對尚未來臨且正在逼近的死,我都不能忽略掉那臨死之時的“跳躍”。在我看來,在生命彌留的最後一刻,我們才是真正的本真。

那一刻，我從生的懸崖縱身一跳，身處生死界限的裂縫之上，我不再為生執著，也不再為死煩惱，這種“跳躍”是徹底擺脫了關於生與死的一切考量。海德格爾對於存在的闡釋是殘酷無情的，他把存在的悲劇置於有限性、虛無之中，只有當存在本身被虛無所決定時，才能稱為對存在的理解，而沒有焦慮的存在就成了無限的存在。在 *Il y a*（有）之中，度過每一個瞬間都是那麼艱難。斷裂的瞬間，對於列維納斯來說是“出生”。這個相對中性的辭彙，述說每一個瞬間都是重新開始。生存者沒有歷史，沒有過去更沒有未來。綿延感消失，每一個瞬間都兀自顯現在那裏。存在者的悲劇意義在與存在本身，死亡並不能終止這場存有的悲劇，這並不是站在安慰的立場上講，而是更加殘酷的事實。在我看來，我們向死存在的同時僅僅完成了海德格爾本真生存的一半就被自己終結了，我們的生活都如同弗蘭茨·卡夫卡寓言故事裏的老鼠，它從廣闊的田野裏跑進越來越窄的房子，直到最後進入了一個房間，一隻貓正等在牆角裏——死亡的懸臨同樣也是我們向其飛速地前進。在我看來，海德格爾的向死存在就如同是小乘佛法，即生斷除自己的煩惱，以追求個人的自我解脫為主，從了生死出發，以離貪愛為根本，以滅盡身智為究竟，純是出世的“自了漢”。

在漢娜·阿倫特（Hannah Arendt）那裏，她的看來與海德格爾相反：人的入世意味著他與別人分享世界，因此他的行為總是針對自己的同類並且必須開放。她因此不同意海德格爾對於“常人”的摒棄，以及他關於人只有單獨地、在摒棄了他人之後才能尋找到自我的觀念；而是認為，人在行動中發揮了他的最大能力，那是一種天賦，它開創某種全新的東西，使一個難以估量其結果的過程運轉起來。阿倫特用“創生”這個詞來概括這種能力。在她看來，每一次實在發生的行為不是對死亡的前瞻而是對出生的回顧。只有那個獨一無二的人才能夠在這個世界上創造出新的東西。對此漢娜·阿倫特寫道：“先天性決定了每一個人都是世界上的一個新人，一個開始，一個新生兒，因此人們可以掌握主動，敢為天下先，開創新事業。……新的開始不斷處於與在統計學上可以把握的可能性相矛盾的狀態中，它永遠是不斷的不確定，因此，當我們在活生生的經驗中與它相遇時……它永遠使我們覺得，它是一個奇跡。”然而，當我們談論出生時，一個問題隨之而來：我們或許能夠決定自己的死亡，但我們能決定自己的出生嗎？

在《沉重的肉身》中，劉小楓在“引子”裏講過一個香港女孩 Yukine 的思考：

我剛學英文時，不懂 *I am born* 是什麼意思。“我出生了”？中文的動詞是主動態，英文是被動態，直譯成中文應該是“我被出生了”。我覺得英文的意思對。我的生命起點不在我自己手裏，不是由我決定的。我不能決定我的身體的美或醜、我的心性的明朗或憂暗、我的意志的堅韌或軟弱，我自己的誕生完全是偶然的造化，不是我出生了自己，而是我被出生了。

Yukine 說她需要在主的懷抱裏第二次被出生，原因是，“第一次出生受傷的可能性太大，被出生的我很可能沒有能力選擇我覺得的美好幸福。”在主的懷抱裏重生以後，就要在“摯愛、忍耐和溫情中擁有我此時此地的生命”。當生存者在絕望之中，在萬念俱灰之中，死本能向潮水一般湧過來，一秒鐘都不願意等待。還是會有那麼一刻，生存者感覺再也不能被動的坐以待斃了。但我們不能忘記，死之本能與生之本能本質上是生命力的一體兩面，當死本能出現時，生之本

能旋即出現，在最後一刻，生之本能將生存者拖出萬念俱灰的泥沼。因此我認為，生物學意義之外的生與死並非只是開始與終結，也並非只有一次。我們雖然決定不了自己的出生，但在生活的某一時刻，我必得喚醒自己的內心，以便在萬念俱灰的“死亡”後第二次“出生”。這種“死亡”狀態在我看來就是列維納斯所謂的“黑暗”：“所謂的‘自我’被黑夜淹沒、浸透，失去人格，無法呼吸。萬物消弭，自我消失，化簡到了不可消滅之物，到了存在本身，我們無論情願與否，無須主動做出決定就已經匿名地置身其中……il y a 這種單純的在場的威脅若隱若現。面對這黑暗的侵襲，不可能將自身包裹起來自成一統，不可能縮回自己的殼裏。我們無遮無攔地暴露在外，萬事萬物都在向我們展開。夜晚的空間並沒有助我們進入存在，而是將我們交到了存在的掌握之中。”⁸

在那個叫做亨利葉特·班熱的婦人不幸辭世時，羅蘭·巴爾特死去了，同時，他也是第二次出生。

¹ 羅蘭·巴爾特：哀痛日記（*Journal de deuil* : 26 octobre 1977 - 15 septembre 1979），懷宇譯，中國人民大學出版社，2012年

² 列維納斯：從存在到存在者（*De l'existence à l'existant*），p.9. 吳蕙儀譯，江蘇教育出版社，2006年；

³ 海德格爾：存在與時間（*Sein und Zeit*），p.310. 陳嘉映、王慶節合譯，三聯書店，2006年；

⁴ 同上，p.304.

⁵ 同上，p.305-306.

⁶ 同上，p.311.

⁷ 同上，p.311.

⁸ 列維納斯：從存在到存在者（*De l'existence à l'existant*），p.63-65. 吳蕙儀譯，江蘇教育出版社，2006年；

《文化研究雙月報》徵稿啟事 /

徵稿啟事

《文化研究月報》自 2001 年 3 月創刊以來，一直涓滴不絕地為台灣跨學科知識提供最自由的發表園地。文化研究學會有感於學術氛圍日漸保守，決定改變近年來文靜而被動的出版型態，轉而加強籌畫即時性的議題，並自本期（136 期）起更名為《文化研究雙月報》，於單數月份出刊。

新的《雙月報》預期以「文化批判論壇」為主力園地，將文化研究學會主動籌辦的論壇活動，在現場蒐集激烈對話產生的辯詰水花，轉化為更加有力的論述，於《文化研究雙月報》上綿延為更有影響力的思想河流。

新的《雙月報》仍然保留普受歡迎的幾個投稿專欄，「三角公園」、「文化評論」、「文化實踐」、「文化時事連線」都將持續服務各類型的研究評論及田野筆記，敬請各位朋友大方來稿。

過去十二年遍布全球的讀者、沒有界限的支持，鼓舞我們以極有限的資源創造最傲人的知識互動情境，未來的《文化研究雙月報》仍將秉持 ISSN 國際立案期刊的規格，維繫主題活潑、流程嚴謹的方針，敬請各界讀者繼續支持。

《文化研究雙月報》線上學術期刊已通過 ISSN 審查，主題活潑、流程嚴謹，研究論文類設有匿名審查機制，歡迎以下稿件投稿：

《文化研究雙月報》歡迎五類稿件投稿：

（1）研究論文（三角公園）：歡迎文化相關的研究成果（包括一般論文及研究紀要），另得由主編設定專題邀稿。建議以 12,000 字為度（作者若認必要可酌增篇幅）。本類所有來稿均須經過匿名審查通過後刊登。

（2）文化實踐：個人在學習、實作、拓邊歷程的各種心得、感受、特殊際遇等等，建議以 6000 字為度。本類稿件由主編及輪值編委審核後刊登。

（3）文化評論：書刊、電影、展覽、戲劇、建築、媒介等各類文化事件之評介討論，建議以 3000 字為度。本類稿件由主編及輪值編委審核後刊登。

（4）文化時事連線：本專欄歡迎下列兩類文章，一、針對當前文化事件，彙整網路上的相關評論，以提供連結方式重新組織陳列事件的原委與呈現各方的觀點並提出評述；二、就與文化相關的國內外學術活動與社運事件提供相關分析報導。

(5) 路邊攤（博士生專欄）：博士生對自身的中介、過渡性位置之反思，對學院高塔與現實土壤之間的朦朧、曖昧之觀察與觀點。本類稿件委託路邊攤小組蒐集編輯。

《文化研究雙月報》投稿方式及體例：

(1) 投稿日期：專題規畫之研究論文，截稿日期為出版月號之前一個月 15 日；非專題之研究論文、文化實踐、文化評論，歡迎隨時投稿。

(2) 投稿方式：請以電子信箱投稿：emjccs@gmail.com；標題請註明「文化研究雙月報投稿／稿件類別」。「路邊攤」專欄可逕投：lobinta@gmail.com。

(3) 投稿格式：投稿研究論文（三角公園）者，個人資料請列於「首頁」（作者姓名、所屬單位職稱、電子信箱、電話），本文須送匿名審查，勿出現可辨識作者的資料。

歡迎造訪《文化研究雙月報》：<http://hermes.hrc.ntu.edu.tw/csa/journal>。