

影像台灣

——解讀台灣新紀錄片

● 邱貴芬

一 台灣新紀錄片之「新」

台灣新紀錄片出現在1980年代中葉。大約在此前後，亞洲其他國家的非官方紀錄影像攝製也逐漸冒現，蔚為風潮，開闢了官方觀點之外的一種庶民、甚至是底層人民發聲的空間，韓國如此，中國也如此。日本因為其特殊的社會和科技背景，早在1960年代即已出現這樣的紀錄片現象。雖然各地因社會現實環境條件差異，所謂「非官方觀點」的角度有所不同，但是這些紀錄影像的出現，昭示科技所帶來的一種新的大眾傳播的可能。

這些紀錄片何以被稱為「新紀錄片」呢？電影研究學者張英進在《新華語紀錄片：倫理、主體和場域》(New

Chinese-Language Documentaries: Ethics, Subject and Place)這本書裏談論中國新紀錄片時，認為「獨立紀錄片」的稱呼並不恰當，因為這些紀錄片雖然在意識形態上較為自由，但仍有許多影片的攝製都涉及外資投入或是機構上的合作，所以無法以「獨立紀錄片」來定義這些中國紀錄片^①。筆者曾多次在拙作中提到，之所以以「新紀錄片」來定義這些台灣紀錄片，主要是因為它們在1980年代的台灣場域出現之時，開拓了幾個「新」空間：

第一，「新」的視角：新紀錄片常見強烈的草根傾向，嘗試開拓從底層發聲的方式。

第二，「新」的展現形式：許多新紀錄片捨棄傳統說明式的、客觀紀錄的形式，改以其他美學形式來傳遞

* 本文並非原創性論文，乃濃縮筆者在幾篇學術論文裏所發表的觀點，包括筆者和張英進合著的*New Chinese-Language Documentaries: Ethics, Subject and Place* (New York: Routledge, 2014)；筆者的專書《「看見台灣」：台灣新紀錄片研究》(台北：台灣大學出版中心，2016)；刊於《人文與社會科學簡訊》第20卷第1期(2018年12月)的〈我的跨媒介研究探索：《「看見台灣」：台灣新紀錄片研究》〉，頁200-206；將以韓文譯文呈現的〈「我們在創造另一個世界」：台灣新紀錄片概況〉(即將出版)等，希望有助於讀者認識台灣新紀錄片。本文的註解由中興大學台灣文學與跨國文化研究所研究生理婉如協助整理定稿，圖片由單位和個人授權於本刊使用，特此致謝。

訊息。這些形式具有相當複雜的意義，往往與紀錄片的拍攝目的和所傳達的訊息有密切關係（下詳）。

第三，「新」的生產模式：相較於以往的紀錄片製作由官方或財團主導，如導演陳亮丰所言，台灣新紀錄片的生產模式有幾大特色：「1. 由非影像專業者生產；2. 獨立製作；3. 使用家用攝錄影機克服工具技術與成本的問題；4. 想辦法突破主流生產與流通的限制。」^②

第四，「新」的放映與流通模式：1980年代中葉出現的台灣新紀錄片往往透過在抗爭現場四處流動的攤販販售。1990年代之後，學校、社區、影展和巡迴放映是常見的管道。2000年之後，院線放映和影展競賽成為紀錄片傳播的重要管道；此外，近年透過網絡平台如YouTube、PeoPo公民新聞網來傳播和動員群眾，更是不可忽視的現象。

當然，在三十多年的發展歷程中，台灣新紀錄片這些「新」的元素在台灣民主環境和影像製作環境改變的情況下，已不再具有冒現之初的「新」意，而形成了某些台灣新紀錄片的「傳統」，持續展現強烈的社會關懷和參與公眾議題辯論的取向，見證公民社會力量的茁壯。也因為影像製作具有「利他」的動力，並非全然為了展現紀錄片工作者的「創作力」，紀錄倫理的議題在台灣紀錄片的場域特別受到重視，這也是研究台灣紀錄片時值得特別注意的重點。本文旨在介紹台灣新紀錄片在過去數十年來的發展，並試圖以幾個具代表性的例子來呈現台灣新紀錄片的製作、社會責任、商業與美學等面向。

二 台灣新紀錄片的歷史進程

筆者在不少已發表的文章中曾提到，台灣新紀錄片三十多年來的發展可以分為三個主要的歷史階段^③：第一階段從1984到1990年，主要是以草根傾向強烈的抗爭紀錄片為主。這個階段的台灣獨立紀錄片往往強調影像紀錄的「見證」與「反官方記憶」的功能，不強調客觀紀錄，而企圖透過紀錄片的拍攝與傳播來介入當時台灣民眾關切的社會議題。第二階段大約橫跨1990年代整整十年間，以吳乙峰為首的全景學派最為活躍，對台灣紀錄片的發展最具影響力。全景學派把台灣紀錄片從1980年代深具草根性、政治性色彩轉向訴諸感情，如奠定吳乙峰作為1990年代台灣紀錄片「教父」地位的《月亮的小孩》（1990），以白化症的社群為主要拍攝對象，呈現這群白化症患者和他們的家庭受到社會歧視的情形，相當感人。第三階段大致以2000年「流離島影」系列的出現而拉開序幕，此系列由導演周美玲號召十一位導演，完成十二部以台灣離島為主題的紀錄片短篇，不以真相的追尋為重點，反而彰顯紀錄片美學風格的探討，其中許多具有實驗短片的激進風格，挑戰紀錄片的定義和疆界，解構紀錄片真實與虛構的分界，在當時頗引起台灣紀錄片界的矚目。除此之外，台灣紀錄片的傳播與放映，在二十、二十一世紀之交也有重要的變化：紀錄片院線放映的商業模式及影展參展也開始流行，對於紀錄片的產銷有着無形但長遠的影響。

這樣的分期方式，主要以紀錄片的展現形式為着眼點，並沒有注意到紀錄片新形式的出現，其實還涉及紀錄片產銷環境條件的變化。就如同東亞其他地方一樣，台灣新紀錄片的出現和科技進步有密切關係。全景學派的陳亮丰提到，台灣新紀錄片始祖「綠色小組」的活躍，實拜當時VHS(家用錄影系統)引進到台灣之賜^④。因此，與其把東亞各地獨立紀錄片的冒現視為源於某個導演(例如日本的小川紳介)的跨國影響力，不如從科技進步所帶來的紀錄片產銷條件與環境的變化這樣的角度來探討。科技的進展不僅衝擊紀錄片製作的環境，也影響影片的流通管道。「綠色小組」的紀錄片在戒嚴之下的台灣無法在電視頻道播出，這些影片的傳播主要透過在街頭運動中出現的攤販和非法的銷售管道，迅速複製、價格便宜^⑤。換言之，攝影機和錄影帶的出現，在官方許可的電視頻道之外，另闢台灣紀錄片傳播的管道。

1990年代在全景學派影響之下，台灣流行的參與式(participatory)紀錄片風潮，也與紀錄片製作環境的改變有密切關連。陳亮丰提到，全景映像工作室在訓練學員時，採用數位攝影機為主要的攝影工具。數位攝影機輕便且容易攜帶，最適合紀錄片拍攝者與被拍攝者親近的互動。如同魯比(Jay Ruby)所言，拍攝者不再以一個「為被拍攝者說話」(speak for)的角度來呈現被拍攝者，而是「與他們交談」(speak with)^⑥。這意味着在紀錄片的意義產生過程當中，被拍攝者具有發言權，拍攝者與被拍攝者呈現一種合作的關係，減低了持攝影機

的人透過攝影機來剝削被拍攝者的情形。

除了科技進步所帶來的紀錄片產銷環境的變化，1990年代台灣紀錄片拍攝之所以成為一個重要的影像行為，還必須考慮台灣政府的角色。當時李登輝總統大力推行所謂的「社區總體營造」，他所領導的政府推出許多政策鼓勵尋根，協助各個社區打造在地特色，而紀錄片拍攝正是這種「社區總體營造」的有利工具。透過以影像拍攝方式紀錄口述歷史，召喚台灣各地的歷史記憶，進而創造「生命共同體」的台灣認同，是李登輝本土化運動的目標，而地方社區紀錄片的拍攝正是實踐這樣的目標的有效手段。

吳乙峰等人創辦的全景映像工作室在1995年接受當時政府文化建設委員會的委託，到台灣各地開設紀錄片人才培育課程。在1998年的一篇雜誌報導中，就使用「國民攝影機運動」這個詞彙來形容當時台灣各地紀錄片拍攝的風潮^⑦。全景映像工作室紀錄片培育計劃所訓練的七十四個成員中，就有十一個原住民，其中包括了首位原住民達悟族女性紀錄片導演希·瑪妮芮(張淑蘭)，以及泰雅族的比令·亞布^⑧。這兩位導演後來也有相當傑出的紀錄片作品。

就體制的支援而言，1990年代也是台灣紀錄片快速茁壯的年代。1996年，國立台南藝術大學成立音像紀錄研究所，紀錄片人才的教育有了一個學院級的基地，許多當代年輕導演都曾在那裏得到滋養和培育。另外，台灣的公共電視台於1999年開始有了《紀錄觀點》這個專屬紀錄片放映的平台，不僅播放紀錄片，也贊



比令·亞布：《祖先的腳步》(劇照)，2009，48分鐘。(圖片授權：比令·亞布)

助紀錄片的攝製。《紀錄觀點》堪稱目前台灣紀錄片播放最重要的公共電視節目。除此之外，台灣政府也在1998年開始開設兩年一次的台灣國際紀錄片雙年展(2014年更名為「台灣國際紀錄片影展」)，提供台灣與外地紀錄片工作者和觀眾重要的交流機會。

我們可以發現，1990年代台灣新紀錄片的性格起了微妙的變化。紀錄片工作者和李登輝帶領之下的台灣政府似乎形成某種夥伴關係，雖然弱勢族群依然是台灣紀錄片關注的重點，但是在迅速民主化的台灣社會環境中，紀錄片的政治抗議精神逐漸被人道關懷所取代。把1990年代主導台灣紀錄片的全景學派的溫馨風格和「綠色小組」在1980年代具有強烈批判性的紀錄影像取向相對照，便可看到這樣的一個轉變。

在台灣新紀錄片發展的前兩個階段，「真相的追尋」可說是紀錄片

界最流行的詞彙。2000年的「流離島影」系列啟動了台灣新紀錄片另一個發展的階段，所謂「真相的追尋」受到極大的挑戰。「流離島影」系列涵蓋的十二部短篇在美學形式上的大膽實驗和突破，讓「紀錄片是甚麼？」這個問題浮上檯面。紀錄片裏真實與虛構的界線，也成為關注的焦點。如果說在前兩個階段，「真相」是台灣紀錄片的關切重點，那麼「流離島影」系列的出現就意味着紀錄片的美學形式成為重要的議題。我們可以說二十一世紀台灣新紀錄片開始有了以美學為主要訴求的紀錄片形式。

然而，如同上述討論，新的趨勢的產生和紀錄片產銷環境條件的改變有密切關連。從這個角度來看紀錄片美學問題的浮現，顯然它與各種電影節和影展徵件有關。1990年代，台灣的社運風潮不再[◎]，紀錄片當然不再與社運相輔相成，放映流通的管道無形中也產生變化。在這樣的環境變

遷當中，紀錄片需要尋找新的觀眾，而各種電影節的紛紛出現，正好提供了一批與關懷社運、着眼於政治改革截然不同的紀錄片觀眾。除了金馬獎（1962年始）與金穗獎（1978年始）這類歷史悠久的電影節，一些新的電影節也陸續出現，為獨立紀錄片提供了放映機會，例如台灣國際紀錄片雙年展、台北電影節（1998年始）、高雄電影節（2001年始）、南方影展（2001年始）、台灣地方志影展（2004年始），以及CNE X華人紀錄片提案大會（2007年始）等等。

如同王慶鈺在《電影節：全球銀幕下的文化、人與權力》（*Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*）這本書中所說的，電影節有其特殊的品味，美學形式是選片的重點，電影節的一大功能即是發掘具有獨創性的作品。她提到了一個重點：由於電影節背後有其傳統，均高度關注影像美學，放映的影片往往有開發前衛實驗影像的取向^⑩。電影節的選片通常要考慮幾個重要的面向，選片過程往往是影視產業的收益、美學以及國家電影想像等幾個面向互相作用的結果^⑪。她進而指出，觀眾在這中間扮演了一個重要的角色，電影節的片單必須取悅特定的社群，其中包括了喜歡參加電影節的影迷、專業人士，以及電影節的評審機制^⑫。可想而知，參加電影節的觀眾與「綠色小組」或全景映像工作室拍攝紀錄片時所預設的觀眾相當不同。當紀錄片導演開始試圖透過這些影展嶄露頭角時，影展評審的審美觀也在無形中影響了台灣紀錄片的風格。

除了透過電影節的投件與參展來開發觀眾群之外，進入商業電影院也是台灣紀錄片在2000年之後努力開發的一個傳播管道，而這也讓紀錄片導演更為關注紀錄片的美學形式問題。胡台麗的《穿過婆家村》（1997）是第一部在院線播放的紀錄片，之後許多紀錄片也開始嘗試院線放映的管道，其中不少有相當不錯的票房。舉幾個膾炙人口的例子：《跳舞時代》（2003）、《生命》（2003）、《翻滾吧！男孩》（2005）、《無米樂》（2005）、《奇蹟的夏天》（2006）、《被遺忘的時光》（2010）、《青春啦啦隊》（2011）、《台灣黑狗兄》（2013）、《拔一條河》（2013）等等。2013年被視為台灣新紀錄片表現亮麗的一年，電影雜誌《放映週報》一篇文章認為這是紀錄片「奇蹟的一年」，因為這一年有多達十一部紀錄片引起熱烈迴響，其中好幾部片甚至刷新紀錄片的票房紀錄，掀起台灣一陣紀錄片風潮^⑬。紀錄片若要成為賣座的院線片，必須吸引戲院觀眾，紀錄片說故事的美學形式扮演了關鍵的角色。除了有好的內容，如何把內容剪輯為一個精彩而打動人心的故事，往往決定了一部院線片的成敗。院線放映的影響也是討論台灣新紀錄片美學形式時必須考慮的一個問題。

我們必須注意到許多紀錄片不僅叫座也叫好，在院線票房上創造佳績，同時也在台灣知名的電影節贏得重要獎項。早在2004年，影評人郭力昕便提出紀錄片是否受到主流勢力（包括政府和影展）收編的問題^⑭。在他於2012年發表的論文裏，這個論點進一步發揮，批評煽情、去政治

化、私密化已經成為當代台灣紀錄片的特色。他舉了相當多的例子來支撐這樣的論點，並認為無論是影展獲獎片或是商業戲院放映片都顯現了這些特色^⑤。香港導演張虹也呼應郭力昕的觀點，在評論2010年金馬獎最佳紀錄片時表示：「台灣的影片看起來都很類似，因為許多台灣導演都喜歡感人而柔和的個人故事……台灣導演太在意觀眾的喜好了。」^⑥

然而，有關美學的問題 (question of aesthetics) 其實就是美學政治的問題 (question of the politics of aesthetics)。一旦我們把這個問題放在紀錄片生產與流通的脈絡下來探討，紀錄片的美學形式問題便不僅僅是紀錄片到底是藝術創作或紀錄報導的老問題，而是科納 (John Corner) 提醒的生產與流通條件的改變如何影響紀錄片的美學形式的問題^⑦。可見紀錄片美學形式的問題不能只是透過文本分析來理解；體制層面的種種力量，包括電影節的美學傳統、產業的行銷生存和政治體制的力量，都在台灣新紀錄片的發展上扮演了重要的角色。在文本分析之外，還有許多課題值得研究。

總而言之，我們可以在台灣新紀錄片過去三十幾年來的發展歷程當中，發現一些重要的課題。從1984到1990年，台灣新紀錄片有很強烈的社運和政治性格，「真相的追尋」是這個階段紀錄片的首要目標。到了第二階段的1990年代，台灣新紀錄片跟政府的關係不再那麼對立，但是「真相」依然是紀錄片所標舉的主要議題和目標。從1980到1990年代，台灣紀錄片最大的特色乃在協助台灣公民社會的茁壯。二十一世紀之後，

除了「真相」之外，紀錄片的美學形式也成為重要的議題。紀錄片中的美學得到更大的關注，紀錄片拍攝不再只是被當作改變社會的工具，也開始被視為一種自我表達的形式，可成為實踐個人美學的藝術創作載體。

值得注意的是，就在紀錄片有此美學形式轉向之時，紀錄倫理的議題也同時成為台灣紀錄片場域的一個討論重點。雖然導演有權追求自我實現，試圖贏得電影節獎項的肯定或是戲院票房的商業利益，但前提是不能忽視紀錄片攝製所涉及的對他者的責任、對社會現實的責任，不可在影片攝製過程當中犧牲被拍攝者的權利來達到自己的目的。紀錄倫理的課題提醒我們，即使紀錄片的展現形式有所改變，紀錄片與真實世界之間仍有不可全然切割的連結，凸顯紀錄片工作者對於他者無可迴避的責任。堅持紀錄片工作者對於他者的責任，正反映了台灣新紀錄片與台灣公民社會之間緊密的關係。捍衛弱勢人民的權利與利益，是台灣新紀錄片長久以來的傳統。

三 台灣紀錄片場域的幾個爭辯問題

最後，筆者將試圖梳理台灣紀錄片場域經常出現的幾個爭辯問題。談紀錄片研究，首先面對的就是「紀錄片」的定義問題。既然所有的定義都是透過參照而產生，紀錄片當然以電影觀眾熟悉的劇情片為主要參照。這兩個類別最基本的、想當然爾的分野是「虛構」這個關鍵概念：以真人真

事為拍攝對象的是紀錄片，與之對比的是由導演和劇組想像、虛構、表演產出的劇情片。然而，這樣的分野很快受到挑戰：紀錄片不可能沒有觀點，從前製到後製，紀錄片工作者的介入幾乎無所不在，包括對材料以及被拍攝者的篩選、鏡頭的運用和剪輯等等，這讓「紀錄片=真實」或是「紀錄片=紀錄」這樣的天真假設難以成立。由此推理，紀錄片既然並非現實的全部紀錄，也不代表真實，不免有虛構的成份，那麼紀錄片和劇情片真的有所謂的界線嗎？我們還需要「紀錄片」這樣的分類嗎？還是「電影」這樣的概念即足矣？

我們可以從「《三國志》vs.《三國演義》」這樣的類比去理解「類別」的重要性。自懷特(Hayden White)的〈作為文學虛構的歷史文本〉(“The Historical Text as Literary Artifact”)發表之後¹⁹，歷史敘述的虛構性就已是歷史研究的常識，但歷史研究者卻也有共識：這並不代表就可一筆取消歷史論著和歷史小說的界線。《三國志》和《三國演義》依然被視為不同的歷史書寫類別，讀者的期待和閱讀方式也有所不同。同理，儘管我們了解紀錄片有其虛構的成份，但是主張把紀錄片和劇情片的界線取消，將兩者混為一談，反而妨礙我們深度挖掘紀錄片的相關課題。

以上的定義意味着我們無法以同一套方法來解讀紀錄片和劇情片。關於這一部分的思考，格羅斯(Larry Gross)、卡茨(John S. Katz)和魯比合著有一篇討論影像放映場地的論文，值得研究者參考。他們以著名攝影家海因(Lewis Hine) 1900年代所拍攝的

工廠裏的童工照片為例，指出海因拍攝了數千張這些童工的照片，積極參與保護童工運動，最後終於促使美國政府修法保護童工權益。影像拍攝的目的和所預設的觀眾，事關這些影像該如何解讀。在此社運脈絡下的觀影者的解讀方式，自然和這些照片在紐約現代藝術博物館(MoMA)展出時的觀展人大不相同。後者着眼於這些照片的「藝術」功能，而前者卻關注「社會」功能。解讀方式端視這些影像該置放在哪個脈絡和預期的效應裏來詮釋¹⁹。

其次，無論是着眼於影像的藝術層面或是社會功能，在影像的生產與使用上，「倫理」的探討不可省略。這是紀錄片之所以不同於劇情片的關鍵。紀錄倫理包括影像工作者對於自己的產品、被拍攝者以及觀眾的責任²⁰。當這些責任有所衝突時，該如何取捨？這是紀錄片工作者、觀眾和研究者不可忽視的議題。從魯比等人的文章可得出一個重點：研究紀錄片，純以文本解讀的方式來研究，和把紀錄片生產、傳播的環境納入考量來分析解讀，是兩套非常不一樣的研究方法。

再者，如前面提到，歷經三十多年的發展，展現「人民的聲音」是台灣新紀錄片重要的傳統，許多紀錄片工作者不斷追尋的目標。大暴龍《當怪手開進稻田中...》(2010)表達了苗栗縣居民反抗縣政府的拆遷計劃；柯金源《福爾摩沙對福爾摩沙》(2010)呼應當時台灣反石化工廠設置破壞濕地的開發案；李惠仁《不能戳的秘密》(2011)質疑台灣政府對禽流感的管理政策；2013年以來網絡上可見

到許多反核能的紀錄片與短片，如公共電視台《我們的島》第748集《核燃料的難題》(2014)；而《太陽，不遠》(2014)則是由周世倫等導演拍攝的一系列短片組成，以2014年3月佔領台灣立法院的學生運動為主題。這些影片許多都可以在YouTube等網絡平台上觀看，因為影片的製作目的在於介入公共議題、企圖說服甚至動員民眾，自然不以營利為目的，而是以「公共財」自居，希望透過網絡傳播的力量，來發揮影片的影響力。

筆者認為從對於所謂「人民的聲音」的展現方式中，可看到台灣新紀錄片與中國新紀錄片的差異^①。裴開瑞(Chris Berry)與羅麗莎(Lisa Rofel)在《中國新紀錄片運動：為公眾紀錄》(*The New Chinese Documentary Film Movement: For the Public Record*)一書提到，中國新紀錄片可稱為「另類文獻」(alternative archive)，因為這些影片提供了中國官方紀錄片以外的觀看中國的方式，既避免直接給觀眾一個明確的訊息，也不挑戰所謂的「官方觀點」，而扮演了類似「另類補遺」的角色^②。與這樣彰顯「另類觀點」的中國新紀錄片相較，台灣新紀錄片強調抗爭(oppositional)的姿態，顯然路線相當不同。與社會改革運動的結合，是在中國紀錄片中較難看到的。

最後，關於紀錄片放映與國際影展舞台，許多中國新紀錄片一開始無法在中國的一般管道傳播，因此國外影展往往是這些紀錄片現身的舞台，這樣的放映管道在無形中影響了影片拍攝與呈現的方式；相較之下，台灣新紀錄片不缺即時性的放映管道，而這樣力求「即時」提出特定訴求、為

底層發聲的特色，同樣對於影片呈現的方式有深刻的影響。中國新紀錄片在國際影展中屢屢獲獎，造就不少國際知名的中國紀錄片導演，而台灣新紀錄片的呈現方式與拍攝目的和設定的觀眾有關，在地性格較強，拍攝手法因不以影展放映為首要預設目標而未能回應影展美學品味的「潛規則」，造成台灣新紀錄片在國際影展舞台上的局限，這是紀錄片放映傳播管道的相關討論所帶出的一個值得深入探討的課題。筆者在已發表的文章裏曾就此問題加以探討，希望未來這個重要的議題能有更多研究者投入^③。

註釋

①③④⑤ Kuei-fen Chiu and Ying-jin Zhang, *New Chinese-Language Documentaries: Ethics, Subject and Place* (New York: Routledge, 2014), 33; 54-57; 43; 182-83.

②④ 陳亮丰：〈紀錄片生產的平民化——95-98年「地方記錄攝影工作者訓練計劃」的經驗研究〉，載李道明、張昌彥主編：《紀錄台灣：台灣紀錄片研究書目與文獻選集》，下冊(台北：國家電影資料館，2000)，頁590：603。

⑤ 汪冠明：〈邊地發聲——一份非主流影像傳播的觀察報告〉，載《紀錄台灣》，下冊，頁376-77。

⑥ Jay Ruby, "Speaking for, Speaking about, Speaking with, or Speaking alongside", in *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 2000), 204.

⑦⑧ 滕淑芬、張良綱：〈紀錄台灣：國民攝影運動開鏡〉，載《紀錄台灣》，下冊，頁147：149。

⑨ 吳介民：〈解除克勞塞維茲的魔咒：分析台灣當前社會改革運動的困境〉·《台灣社會學》·2002年總第4期·頁159-98。

⑩⑪ Cindy Hing-yuk Wong, *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen* (Piscataway, NJ: Rutgers University Press, 2011), 6-7, 37-43; 70.

⑫ David Archibald and Mitchell Miller, "The Film Festivals Dossier: Introduction"; Felicia Chan, "The International Film Festival and the Making of a National Cinema"; Miriam Ross, "The Film Festival as Producer: Latin American Films and Rotterdam's Hubert Bals Fund", *Screen* 52, no. 2 (2011): 251; 260; 267; Cindy Hing-yuk Wong, *Film Festivals*, 122.

⑬ 洪健倫：〈奇蹟的一年過後——2013台灣紀錄片在院線〉(2013年12月24日)·《放映週報》網·www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=492。

⑭ 郭力昕：〈不碰政治的台灣紀錄片文化：台灣國際紀錄片雙年展的啟發〉·載王慰慈主編：《台灣當代影像：從紀實到實驗1930-2003》(台北：同喜文化出版工作室，2006)·頁138-39。

⑮ Li-hsin Ko, "Sentimentalism and the Phenomenon of Collective 'Looking-inward': A Critical Analysis of Mainstream Taiwanese Documentary", in *Documenting Taiwan on Film: Issues and Methods in New Documentaries*, ed. Sylvia Li-chun Lin and Tze-lan D. Sang (London: Routledge, 2012), 183-203.

⑯ 參見Yali Chen, "Documentary Making Boom Shows Divergence between Taiwan, China" (29 December 2010), *Taiwan News*, www.taiwannews.com.tw/en/news/1471903。

⑰ John Corner, "Documentary Theory", in *The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary* (Manchester: Manchester University Press, 1996), 11.

⑱ Hayden White, "The Historical Text as Literary Artifact", in *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (London: Johns Hopkins University Press, 1978), 81-100.

⑲ Larry Gross, John S. Katz, and Jay Ruby, "Introduction: A Moral Pause", in *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*, ed. Jay Ruby, Larry Gross, and John S. Katz (New York: Oxford University Press, 1988), 18-20. 這些影像可以在英國廣播公司(BBC)一個海因的專題報導裏看到。參見 "Lewis Hine: The Child Labour Photos That Led to Change" (12 April 2012), *BBC News*, www.bbc.com/news/av/magazine-17673213/lewis-hine-the-child-labour-photos-that-led-to-change。

⑳ Lisa Henderson, "A Selected Annotated Bibliography on Image Ethics", in *Image Ethics*, 310-14; Patricia Aufderheide, *Documentary Film: A Very Short Introduction* (New York: Oxford University Press, 2007), 22-25.

㉑ Chris Berry and Lisa Rofel, "Alternative Archive: China's Independent Documentary Culture", in *The New Chinese Documentary Film Movement: For the Public Record*, ed. Chris Berry, Lu Xinyu, and Lisa Rofel (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010), 135-37.