

一九八〇年代「綠色小組」之反抗影像座談會

日期－2010年8月26日，下午4時

地點－臺南藝術大學視覺館5樓

座談會來賓－

王智章 | 綠色小組發起人、紀錄片工作者

鄭文堂 | 導演、宜蘭縣政府文化局局長

文章出處——藝術觀點第44期專題企畫

《藝術觀點ACT》與談人－

王品驊、孫松榮、蔣伯欣、簡偉斯、龔卓軍

企畫－王品驊、簡偉斯

座談整理－《藝術觀點ACT》編輯部

■王品驊（以下簡稱「驊」）：首先，很感謝王智章導演與鄭文堂導演遠道而來，參與本期《藝術觀點ACT》座談會。這次專題聚焦於一九八〇年代，特別針對紀錄片中反抗影像的實踐與轉化問題來展開。兩位在當時的綠色小組是相當具代表性的人物，而綠色小組紀錄片具有對社會強烈關心的性格，對抗當時的主流媒體，在當時的小眾媒體中創造出很重要的空間。從我們今天的眼光來看，這一空間包含群眾身體影像激烈撼動社會的能量，以及社會底層壓抑憤怒的爆發，某種程度上也帶動了一九八〇年代末期其它文化、藝術領域的變動與發展。

在這一基礎上，我們可以說這裡有兩層特殊的空間，一個是媒體空間，另外一個則是前者發酵後、引發了激烈變化的藝術空間或場域。也就是說，在社會整體的變動中，小眾媒體首先扮演一種公開、公共的平台，而在其運作中開始有很多真實力量產生。以綠色小組拍攝製作的影像為例，我們看到了主流媒體稱之為「暴動的人民身體」，綠色小組卻以另一種方式重新敘述、形塑這種身體影像，甚至在劇烈的社會運動與政治撕裂中，綠色小組將暴動的人民身體轉化成對於理想未來的深切期待：更自由民主、更符合公平正義的社會。王導演在座談會前的演講提及，一九八〇年代有頻繁的社會運動發生，包括工運、農運、學運、婦運等，綠色小組也在屢次的衝鋒陷陣中，奮力拍攝記錄並保存了珍貴的歷史影像資料，【註二】然而到了一九九〇年代這種抗議運動卻很快地減少、消退。

在藝術的場域中，一九八〇年代末期藝術史和創作的思考也曾受到社會運動的激烈衝撞而產生巨大的變化，但一九九〇年代之後，以視覺藝術為例，因為快速地市場化，幾乎是以一種與資本主義結合的姿態，轉變成為消費的邏輯。也就是說，一九八〇年代所具有的生猛創造力，進入一九九〇年代後因應社會變化轉變成市場需求的型態。如今，從當代視角回顧，發現當時身體活生生的力量，其實在轉化成資本主義消費邏輯的過程之前，「媒體化」便開始了。因為身體被「媒體化」的過程轉變為可以繼續被消費的符號，而這一轉折也幾乎扁平了某種原本湧動、變化的力量。當媒體與藝術兩層空間中的力量相互交錯，「影像」能傳達出強力的共振，也存在相互抵消、壓抑、弱化的情況。也因此我們想請兩位導演從原初發起成立綠色小組，其中工作的經驗、製作影像所構成的批判性，來思考上述問題及其後續效應。

一九八〇年代社會運動與綠色小組衝撞大眾媒體

●王智章（以下簡稱「章」）：我在一九八四年開始拿起攜帶型錄影機拍攝影像，和鄭文堂一起拍攝海山煤礦等礦坑災變的報導。一九八六年我和李三沖、傅島正式成立綠色小組，林信誼不久後加入，鄭文堂當時在傳播公司工作，也曾短暫在綠色小組一段時間，但我們的互動一直很密切。綠色小組算是臺灣解嚴前唯一比較有組織的反對派電子媒體，我們第一次以綠色小組的名義出擊，就是去記錄當年年底的「桃園機場事件」，當時海外黑名單之一的許信良企圖闖關回台，我們真實呈現民眾萬人接機的熱烈場面以及警民衝突的現場，當時警察用消防設備對著民眾強力沖水企圖沖散群眾，我們記錄了民眾被沖倒在地痛苦掙扎的畫面，讓大家覺得很震撼，國民黨控制的三家電視台都沒有這樣的畫面和報導，也使得大家開始質疑三家電視台的公信力。李三沖的名字是我取的，因為他在桃園機場事件中屢勸不聽，一定要跑警察面前拍攝，就被強力水柱沖倒在地三次，所以後來我們就叫他三沖。

從綠色小組成立、開始拍街頭運動的過程中，我首先注意到群眾的身體與媒體的關係。最初我拿起攝影機在街頭拍攝時，群眾的反應大多是害怕、會閃躲，但是他們也不敢對你反抗，少數人可能會用包包去擋鏡頭，但大部分都選擇閃躲。因為在那個時代他選擇站在街頭，必然面對一番掙扎：「我站出來對不對？我會不會被抓等等？」不過到後來，整個社會運動慢慢成形，我們拍攝的影像開始被觀看、流傳後，群眾面對鏡頭的態度也有了轉變。我剛開始拍攝影片時，並沒有傳播的管道，直到一九八六年綠色小組成立後，影像開始藉著種種方式傳播出去，而群眾也在街頭的歷練中，慢慢不會感到害怕、猶豫，參與度也逐漸提高。像當時有幾位在街頭抗爭的民眾被稱作「衝組」（台語），他們大概每一場都會出現、在前面衝鋒陷陣。他們很敢表現，也會自己設計表現的方式，比如農運他們可能就會扮成農夫，街頭好像變成他們的劇場、舞台。

當時的街頭運動，小劇場也已經參與進來，他們製作大型的布偶走在遊行隊伍中，甚至即興的在街道上表演，把遊行搞成像一場熱鬧的廟會遊街活動。尤其是一九九〇年學運時的小蜜蜂行動，學生兩人一組，騎著機車在馬路上追逐公車，他們把要表達的訴求用噴漆噴在公車車身上，公車成了學運的活動廣告。這種非常的創意和直接的衝撞更是另類的表現方式。

這整個過程——社會運動旺盛且迅速的發展——就像你所講的，它跟綠色小組影像的傳播或許有關。這些影像除了是某種真相的呈現，也讓一般群眾不會對大眾媒體感到害怕。特別是到了一九八七年以後，我們跟一般主流的大眾媒體有很清楚地區分。我們在街頭上是被肯定的，既是自己人，也是被保護的對象，完全不同於運動群眾對於主流媒體的批評態度。

■驊：這意味著在當時運動的場域裡頭，透過影像的力量——在當時既是紀錄性的，也是新空間的切入與開始——使得觀看者因之發酵，獲得自我認識。這在當時的時空幾乎也跟整個台灣當代藝術的形成非常有關係，若從藝術的角度來說，這裡頭展現的是一種從影像本身去找尋某種形象的過程，這一形象也就是對台灣底層人民生存方式的發掘，進而打開允許藝術表達的空間。像是我在看鄭文堂導演的電影作品時，我就深深感覺到這個部分。

●鄭文堂（以下簡稱「鄭」）：就我個人而言，我在想的是我是如何變成今天的我。一九八二年我在文化大學影劇組畢業，開始步入社會。因為家裡太窮，身為社會底層階級，也在這種社會流動下，在一九八四年認識綠色小組這批朋友以及一些黨外人士。但我在大學時並非反抗分子。我是一個不算乖，但也跟社會脈動疏離的學生，甚至到畢業時，我還不知道我們宜蘭縣長叫陳定南。畢業後我認識一個勞動者、一個工人，他也是宜蘭人。雖然只是小學畢業生，但他唸的書卻比我還多——儘管我在大學也唸了不少書，他告訴我，我們的縣長叫陳定南，並描述這號人物的一些事蹟，這件事讓我感到驚訝。我說過我不是一個社會意識強烈的人，也是綠色這群朋友中，包括王智章、林信誼、李三沖、傅島等人，唯一唸電影的人，這意味著我的參與狀態與大家可能有所差異。實際上，我的反叛其實是很靜默的，不是學運狀態那種透過強烈肢體表現的抗議，而是在進入大學後，對於學校

教育體制的不滿與壓抑。因此那時在學校閱讀、吸收的都是一些比較左翼的作品，黃春明的小說、或是後來像陳映真的作品、蘇俄文學等，我喜歡的電影像是小津安二郎、黑澤明或日本庶民導演山田洋次的作品，這樣一路下來自然而然便會走向那一塊。這樣的發展是與我自己生命結合的追尋，而非體制給我的。

一九八四年我在傳播公司當攝影助理，因緣際會和王智章開始在拍攝勞工、礦工災變的內容，我想是這一路下來的結果，也就是自己血液中帶著我的出身背景以及電影夢想的成分開展出來的實踐。這個部分一直到我參與綠色小組或是後來拍電影基本上都沒有改變。或許就像吳永毅在新光抗爭的時候，稱我為「浪漫的革命派」，最要命的浪漫是我那時候已經結婚而且有了小孩，竟然還在街頭拍片，在那樣的狀態下開始我的參與，過程中也一直想著電影的事。這種革命的調子，回想起來存在一種「痛恨」，這並非是單一對象的痛恨，而是感覺到遭受嚴重且深刻的欺騙，把我們騙的這麼慘，又讓我們這麼窮，毫無出路。當時這種感覺甚至是如果明天有人大聲疾呼拍片、街頭運動沒有用了，要開始去弄炸彈，我可能也會跟著去。

■驊：我覺得一九八〇年代的後期很特殊，大環境對政治制度的反省引發了我們每個人對自己生存的反思，即便個人的位置不同，但都有一種急迫性。比方說綠色小組衝鋒陷陣的拍攝過程中，其實是在衝撞權力；同時它又有凝聚群眾集體訴求的力量，但是這裡頭個體的生存考驗卻可能被忽略。同樣在藝術的角度來看這一生存問題本質上有種殘酷性，也就是一方面要面對社會劇烈的變動以及歷史觀的改變，一方面必須藉由這一變遷過程來重塑我們的歷史認知。這其實是一個巨大的撕裂與重整的過程，我想請兩位從個人的角度談一下在個別不同的參與中，自身如何面對這樣的問題？

社運與傳媒間的宿命激盪

●章：相較於鄭文堂，我在這方面的接觸比較早。我唸書的過程並不順利，但高中時代認識了孟祥森，我可以說是他一路帶大的，他給我很多想法，並非透過激烈的抗爭，而是在生活與言談之中，把我年少的叛逆帶入生命實踐的可能性。後來我接觸黨外雜誌，擔任美編、編輯的工作，同時也在編聯會（黨外編輯作家聯誼會）、原權會（台灣原住民族權利促進會）、勞支會（台灣勞工法律支援會）、台權會（台灣人權促進會）等社運團體擔任義工。我常思考小眾傳播的可能性，因為黨外的想法或是社運的理念，往往只能靠雜誌、會訊的發行，有選舉活動時能夠上台發表想法，才有比較大量的傳播，但在傳播的量與面都是不夠的。對於傳播方式的思考，也促成我和鄭文堂在一九八四年拍攝海山煤礦災變的實踐。

當時海山煤礦事件的記者會帶給我很大的鼓舞。【註三】當時報紙上寫著「病人情況正逐漸康復」，其實記者報導這個事件根本沒有進入醫院採訪，他們也習慣如此、不認為有需要。我們親自去醫院訪問受災礦工的家屬時，發覺災情非常慘重。記者會時我們播放自己拍攝剪接的影片，大家看到躺在醫院變成植物人的礦工畫面和家屬的控訴，有些記者哭了出來，這反映出他們可能有些想法，但在體制內無法實現，也有記者從那裡獲得一些想法。其實在綠色小組參與社會運動的同時，我常常在街頭接觸到一些有心想做點什麼事的記者，但他們也擔心，社會的變化難以預料。帶有這種意識的記者，有些在工作需求之外，漸漸找到自己的方向，像葉清芳有他一套攝影美學與對藝術的追求，或是鄭文堂找到跟電影連結的方向。至於我個人在整個過程中主要思考的是「運動」怎麼傳播出去的問題，所以我會去搞ENG聯盟、綠色電視台等等，【註四】完全是為了運動的傳播。有些記者也會刺激我其它的思考，我記得在一九八六年龍山寺「五一九」活動中，一位記者跟我說：「這樣子搞下去，外省人怎麼辦？」他覺得這是一些台灣人在造反。我以前並沒有思考過這個問題，但這也提醒我對於族群矛盾的關注。

●鄭：要了解一九八〇年代的社運、媒體與文化現象，首先不能忽略掉《自立晚報》與《人間》雜誌，它們對綠色小組、其他小眾媒體、以及新生代的參與者有很大的影響。綠色小組當時某種程度上可說是一種流行，因為在那個年代沒有過這樣的行動。在一九八七年，可以扛著機器在街頭衝鋒陷陣，當天晚上大家買一些酒回去綠色小組工作的地方，就可以看一些讓人血脈噴張的影像與成果。除了這種熱絡性，若要讓人更深刻地思考，則必須依賴《自立晚報》的一群記者、影像工作者以及《人間》雜誌的系列性報導。另一方面，小眾媒體的宿命跟選舉有很微妙的關係，雖然這方面我還沒有深入的研究，但我想仍然可以提出這個觀點。綠色小組製作的影片中，銷售情況很好的如「桃園機場事件」、「五二〇農民運動」、「五一九反戒嚴」、二二八和平抗議、鄭南榕的葬禮等影片，發行的時間點上，前後都跟幾場較大型的選舉有關係。因而友善跟不友善的平面媒體對待我們的方式就不一樣，《自立晚報》較肯定我們，《中國時報》或《聯合報》就會認為我們是民進黨的傳播工具。所以政治力與小眾媒體的結合似乎是一種相互牽連的宿命。在一九八九年綠色小組的後半期，就時常在這種衝突與能見度上，跟政治議題產生關聯。

■驊：這讓我想到跟關曉榮老師的一場訪談中，提到在一九八五年《人間》創刊號發表的八尺門攝影系列，將基隆八尺門社區原住民的生存狀態呈現出來。《人間》以報導攝影為主的力量，其實就跟綠色小組一樣，都產生很大的作用，都有一種共同的關切點：集體的身體、民眾的身體與聲音。在訪談中，他也提到陳耀圻拍攝的《劉必稼》（一九六七），老兵的身體表達出一種小人物在巨大歷史洪流中重重壓抑的生存狀態。這部影片在一九六七年被禁播，甚至流傳說看過這部影片就會被抓進去關，像一九六八年陳映真的情況。如此重要的影片在無法放映的情況下，並沒有產生太大的影響力，然而到了一九八五年，隨著《人間》雜誌的報導攝影，小人物身體影像再度大量出現，也呈現台灣歷史上庶民力量逐漸展現的過程。

關注小人物的身體經驗與社會實踐

●章：我們可以回頭來談一件事，其實綠色小組除了《美麗島新聞》街頭社運的記錄外，還發行《綠色專輯》，我們也試著做《為什麼要反核？》、《為什麼要紀念二二八？》這種能啟發思考的影片。但事實上，它們很難銷售，這些錄影帶可能賣不到一百支（這一百支還包含固定訂戶的支持，雖然支持者也不一定觀看）。我們希望開闢其他社會議題的影片來讓大家了解，但這些辛苦很少有回饋，我們仍想著，能影響多少人就影響多少。在當時這些錄影帶會不定期發行，銷售量也很難估算，除了跟政治議題有關，像《五二〇》就賣得很好，可能有上萬支，但也會被大量盜拷販賣，有人買《五二〇》盜版影帶回去發現完全是別的內容，例如豬哥亮的餐廳秀等等。另外，我們也曾想要把前面提到的「衝組」的草根人物拍成影片，他們在街頭運動場景上很敢秀、很會表達自己、參與度也高，可惜最後並沒有實現。

●鄭：其實有試圖做過一、兩位，但效果不彰，這就反應了藝術實踐的落差，理想與實踐在技術面與時間上無法契合。一方面往往迫於出刊與行動時間，另一方面在影像內容上，除了剪輯他們街頭衝撞的場面還不夠，需要進行訪談，但這些人物往往善於行動卻拙於言詞，因此產生執行上的困難。

■驊：這個特點很重要，是否意味著我們所使用的語言中，表達文化與政治的複雜性，對小人物來說比較吃力。這方面影像提供了一種非語言性的空間，或是像鄭文堂導演的電影《眼淚》（二〇一〇）中的蔡振南，就是用很身體性的語言跟狀態呈現出他的生存處境與背景。一九八〇年代便是這種矛盾空間的開啟並提供成長的機會，而在一九九〇年代儘管有其發酵，但也在世代更替中產生落差，特別是從今天來看，這種身體經驗的差異性更顯巨大，而這與我們歷史斷裂的問題幾乎是綁在一塊的。

■簡偉斯（以下簡稱「簡」）：一九八九年，當我初次看到綠色小組的紀錄影像時，我感到相當震撼。在那個年代，基本上台灣主流媒體所呈現的人民身體形象，都是被馴化的身體，尤其戒嚴時期

每年都有國慶閱兵典禮，電視台每每有冗長的轉播，一群群行動整齊劃一的身軀行經「領袖」的觀景台前，霎時就會全體一致舉手向領袖致敬，這種象徵萬民同心的影像至今仍令我雞皮疙瘩地印象深刻。記得當時大學生都還要穿著卡其色軍訓服上軍訓課，台上不知所云，台下猛看雜書等待下課。綠色小組影像中那種激烈解放的身體形象，讓我覺得女大學生軍訓服的緊身窄裙都要爆開來了。那種渲染的效應就是，我也理所當然就該是個憤怒青年、我也要高喊「全面改選、萬年國代下台」、我也要跟農民一起丟高麗菜給鎮暴警察！總之，綠色小組影像中台灣人的活力與剽悍，與主流媒體所呈現的溫馴身體，是很強烈的對比。台灣人彷彿上街頭，身體才得以解放。這一切是怎麼開始的？

●章：在長期的壓抑下，當時的社會所具有的能量就像一壺即將要燒開了的水。此外這也在一九八六年林正杰的街頭狂飆很有關係，當時他因為司法的迫害要被關，而選擇豁出去，每天號召群眾上街遊行，群眾越聚越多。他所創辦的《前進》雜誌，成員如張富忠、范巽綠、蔡式淵、蔡仁堅等，都是很有想法的人。他們一開始怕行程遭到封鎖而不敢放出消息，到後來逐漸形成氣候，也覺得時機成熟了，於是在《自立晚報》打上一則廣告，那次街頭運動現場的參與者變得相當多，而這只花了短短十幾天就形成、凝聚起來，不過就是添了那麼一根柴火，水就開了。

●鄭：剛剛所提到要拍攝小人物，其實個人特質很重要，像言詞上的犀利、背景以及個人魅力。回憶起來，整個一九八〇年代到現在，真正在抗議運動中被影像與媒體成功形塑的例子，我想是反杜邦的粘錫麟、桃園客運罷工的曾茂興、原住民運動的胡德夫、遠化工會的羅美文等等。這些人就像是電影裡頭悲劇英雄的角色，草根性強、個人魅力雄厚，自然而然會在影像中被記憶住。後來儘管我們嘗試去呈現其他的小人物，似乎就沒辦法達到上述人物在這些大型運動中的表現。

●章：這些人物在當時運動中都扮演主導的位置，當時各個運動也會相互支援，像工運中也有環保團體來聲援。或是粘錫麟在鹿港反杜邦，算是台灣較早期的環保運動，後來他也跨到各個場域去參與，與當時也在反杜邦中的李棟樑發展不同。

●鄭：李棟樑跟胡德夫後來都參與了選舉，外界也質疑他們是否理想性消失了。就像粘錫麟認為李棟樑參與鹿港鎮鎮長選舉，開始跟財團產生關聯，是出賣了鹿港，但這往往都是個人的觀點，因為李棟樑在地方上仍是一個士紳、有影響力的政治人物，他在反杜邦中也是第一線支援與主導的人物。

另外我自己在這幾年中所思考的，就是對綠色小組這種精神的反芻，在台灣社會是否還存在、還需要嗎？因為台灣這幾年來並沒有改善多少，儘管媒體與言論自由有很大的進步，但本質上整個社會公平上究竟進步了多少？尤其是在拍攝《眼淚》時，這個疑慮更深，為何冤案、冤獄還這麼多？為何社會階級的貧富差距還是那麼大？

反抗影像與綠色小組精神的當代發展

■驊：鄭文堂導演提到的疑慮，也是我在這個專題中思考的核心問題。如果我們說綠色小組代表著以反抗影像的形式對社會處境進行思考，為何渡過一九九〇年代後，這個思考力量顯得無法聚焦了？當這種強而有力的反省形式顯然轉變成別的型態時，是否反映著文化變遷中帶來世代交替與思考意識的轉變？又如何在此一脈絡中思考反抗影像？

■龔卓軍（以下簡稱「龔」）：我想從另一個觀點來看這個問題。如果在解嚴前，主要的敵人是國家暴力的結構性問題，這與當時的媒體暴力是結合在一起的。而在最底層、人民身體的力量與能量無法釋放，這其實是整個結構性的問題，主要是政治、社會與經濟結構的問題無法改變。但我認為暴力有不同的層次，也就是說，即便現在的政治、社會、媒體已經達到一定程度的民主與開放，但最底層的律法部分仍作用在個體身上，因此這比較接近個體性的問題。或許在一九九〇年代到二〇〇〇年，許多紀錄片開始拍攝個人的內容，像吳乙峰《月亮的小孩》（一九九〇）或《翻滾吧！男孩》

(二〇〇五) 等等，它有一個反向的需求，是從個體存在所承受的暴力，反過來思考整個結構對他產生的一些較為細膩的作用方式，不同於國家、政治暴力直接地作用，而是像警察、性或者藥物等等與個體之間的問題。我想接著王品驊提問，是否存在著這種焦點上的轉換？

●章：我覺得綠色小組的出現，是當時歷史的必然，而它也只能在那個時空中生存。之後是否有某種轉化呢？我去年去台東嘉蘭記錄八八風災的災民之前，一直思考一個問題：我們還能發生什麼作用？可以幫助他們什麼？我認為就是留下紀錄，至於能發揮什麼作用，做了以後才會知道。綠色小組從最早開始便抱持這種想法，去記錄並且保持關心。

●鄭：我自己有一個語重心長的疑慮，就是台灣文化本質究竟出了什麼問題？這也是很多人注意、思考過的議題。以傳媒的發展來看，「動新聞」肯定會繼續存在，甚至會變成全台灣最大的新聞媒體，就像民視跟三立的八點檔連續劇或韓劇成為台灣的主流一樣，這除了反映台灣社會的某種偏好，也涉及我剛剛拋出來的問題：綠色小組的精神是否還可能存在？進一步是「綠色小組至今對我們的意義為何？」我們已經談到那些深刻碰觸議題的影片、紀錄片，儘管有些內容聳動仍賣不好。即便在一九八八至八九九年，兩黨抗爭最劇烈的時期也是如此。那時《人間》也進入尾聲，這反映出一個事實，就是這種議題談論的理想性無法構成銷售量的需求。或者說，假設今天有一個人敢面對台灣的《壹週刊》、傳媒，敢挖地方的政治內幕，有勇氣得罪這些流氓、財團，不同於壹傳媒走「動新聞」強調社會陰暗、偷窺隱私的面向，而是針對政治的陰暗面，這也許會是一個市場。它不見得是一個反對運動，但卻是訴求社會正義的運動，比如對抗那些以冠冕堂皇的理由來破壞生態環境、讓自己致富或得到權力，這某種程度上類似綠色小組以前在做的事情，也會是一個賣點。

■驊：剛剛龔卓軍老師提到過去面對的是一種較為強大與集體的國家暴力，現在則比較著重在個體性的呈現，透過影像處理如警察、性、藥物等問題來扣合個人存在的面向，像《眼淚》處理了腐化失控的大體制結構，隱約對於個人激起良知衝突的議題，是否就是觸碰到鄭導演所提到的那種文化本質的問題？

●鄭：這種議題涉及到文化本質的差異。比如在台灣如果以轉型正義角度切入議題，拍攝類似東德《竊聽風暴》(The Lives of Others, 2006) 的電影，可能觀賞人潮會有相當大的落差。《竊聽風暴》在德國相當賣座，有幾百萬人次的觀賞人潮，但在台灣卻只有一、兩百萬台幣的收入。為什麼議題性的電影在台灣都賣得不好？包括好萊塢的電影如《黑鷹計畫》(Black Hawk Down, 2001) 或《血鑽石》(Blood Diamond, 2007)，影片中有大卡司，在台灣的票房仍表現不佳。相較之下，為什麼民視的《娘家》可以幾百萬人的收視率？指出這個社會現象並不是為了批判，而是台灣的現實狀況如此。《壹週刊》走的同樣是符合民眾需求的路線，所以它沒有所謂的理想性是必然的。

■孫松榮(以下簡稱「孫」)：這樣一來，我們還需要綠色小組的精神嗎？以前你們對抗的是國民黨，如果把綠色小組的精神向外延展，為何不能對抗譬如陳雲林來台等等事件？我們也可以去封鎖現場啊！還是說綠色小組的幽靈不復存在？兩位是怎麼想的？

●章：我剛剛提到，綠色小組是那個年代的必然產物，時間過了自然就消失了。但你說那個精神還在不在？我認為是在的。只要善加利用網路時代的傳播管道，並掌握到綠色小組的精神，就可以去進行。

■簡：剛剛鄭文堂導演提到的「壹傳媒」或「動新聞」，他們背後有雄厚的資金支持。我想如果綠色小組背後也有旗鼓相當的財力支持，或許就不會解散，還會越來越壯大，甚至多元發展。以往綠色小組的實踐，在西方國家就是公共電視台會擔負的責任，前面也提到綠色小組製作其他社會、環保、弱勢等議題的影片不好賣，就彷彿要求綠色小組承擔公共電視台的角色，那實在太沈重，也根本不可能。沒有國家經費支持的小眾媒體，自然必須考量市場機制。在這種情況下，理想性很難維持。

當時國民黨政府似乎無心讓公共電視台及早成立，否則以更多財力、人員來支援綠色小組所處理的議題，自然可以更精緻，也許會對社會產生另一層面的影響。比如王智章導演關注台東八八風災災民重建所做的記錄，需要相當耐心的等待，記錄一整天的會議，甚至一整年重建的過程，但綠色小組在當時所處的時空背景，作業的過程相較之下必須更為快速，因此無法更細膩挖掘人物或事件更深入的面向。在這種支撐條件的落差下，難免跟政治或選舉活動產生密切關係。總之，較為中間性的立場，或是面對社會多元的議題，應該是國家公器所該擔負的責任。

●章：除了你所談到資金上的落差，還必須考量到如何傳播與發聲的問題。現今網路時代與過往不同的是，現在我並不需要特別經營我的傳播管道，《嘉蘭報告》（二〇一〇）或八八風災的報導可以在網路平台上提供瀏覽，也有相當多的瀏覽人次。因此現在每個人都可以當綠色小組，只要抓住記錄與關懷的精神，像之前大埔農村怪手開進稻田的事件，點閱率達十幾萬人，傳播管道變寬廣、簡單了，需要的是關心的人。

●鄭：我所拋出的疑問，本質上要探索的是通俗文化可能扮演的關鍵角色。偉斯提到經濟文化上比較成熟的國家他們公共電視台的角色，我想近十年來，台灣的公共電視多少也有其前衛觀點，只是閱聽大眾有多少？相較於日本NHK，或歐美國家公共電視台的閱聽大眾，他們觀看嚴肅議題的電影或節目似乎接受度比我們高很多。我想若非談理論而是談實踐面向的話，這會是個關鍵。

對「新電影」的回應：冷效應與另類敘事

■孫：如果剛剛的談論把世代交替區分為解嚴前後來看，我感興趣的是，當時鄭文堂為何不會想要進入中影在體制內工作？談到影像本土主義的問題，當時侯孝賢等人的三段式影片《兒子的大玩偶》

（一九八三）或王童等其他導演改編黃春明小說的影片處理了小人物的故事。同一個時代，綠色小組在體制外處理更為蠢動與激烈的本土影像。到了一九八七年，「新電影」結束以後，陳國富、小野及侯孝賢為國防部拍了《一切為明天》（一九八八）的MV，引發大家認為這群人違反了「新電影」精神的批評；一九八九年的《悲情城市》，也有不少人如迷走（李尚仁）、梁新華（林寶元）和廖炳惠強力批評影片再現「二二八」顯得過於缺乏因果關係，也不見作者對國家暴力的批判，反而還出現了有將之稀釋或美化的嚴重問題。這時綠色小組的作品也沒有缺席，透過王智章等人的影像紀錄，例如今天下午看的《反對運動新浪潮》（一九八八），我們瞭解到當時的電影院外是多麼地激烈。如果以此脈絡來重新思考迷走等人的書寫，確實，侯孝賢的影片顯得緩慢、靜態，看不到對歷史或國家暴力的描繪。我想問的是，就你們當時所處的歷史脈絡而言，對於「新電影」呈現歷史、人民、身體、國家到政治議題的觀點或表現手法，你們的看法是什麼？相較於錄像顯得快速的拍攝策略，你們如何看待兩者之間的差異性？

●鄭：在我大學畢業前後時間，《兒子大玩偶》跟《光陰的故事》（一九八二）才發行。我是一個本省人，以我當時的身分跟狀態，除非我很會交際應酬跟找關係，不然不可能進入中影（中央電影公司），頂多跑跑龍套，像是在一九八二年文化大學影劇系全班同學一起過去當《假如我是真的》（一九八一）的臨時演員，裡頭我扮演紅衛兵。在畢業後，就電影系學生的發展來說，頂多做一般傳播公司的攝影助理，那個時候也還沒有台灣「新電影」，都是拍陸小芬那種關於女性復仇的電影。因此很尷尬地我進不了「新電影」這個門檻。當我羽毛豐厚點，當了副導，也有一些歷練後，剛好碰到綠色小組這批朋友，很自然的就走到這一邊了。每天在街頭抗議時，我也知道「新電影」在發生，很多都很紅，而且電影院大排長龍！因此難免在深夜時多少感到有點落寞，感慨自己跟不上「新電影」的列車，但當時我認為我也是在實踐電影工作。到一九九六年我真的回到電影圈工作，因為個性關係，拍了幾年我就沒再拍了，總覺得拍電影太慢了，影響力有限，想直接去做真正比較有用的事，像是去工廠演講、去背勞基法，那時跟我現在在公部門的情況也很像。拍攝《眼淚》雖然感覺上很不錯，但又覺得太慢。所以我做了這樣的賭注，到宜蘭縣政府文化局工作，我想有決策力的

公部門或許會比拍電影更有效。我一直強調「有用」這件事，這就是我的實踐吧！對我來說，即便我有機會參與台灣「新電影」，但我也可能不會滿足，因為鏡頭太慢，影響力也慢，儘管我知道它的確有用，也成為在那年代成長的年輕人存在於血液中無法抹滅的共同經驗，就像我們早期在讀黃春明和陳映真的作品一樣，「新電影」是很多人成長的入門，也是一輩子的記憶。

■孫：那對於《悲情城市》呈現的歷史和「二二八」那一個部分的想法呢？因為當時你們也拍「二二八」的集會遊行，對照你們所做的，你們會覺得《悲情城市》的態度是一種被動的表現嗎？甚至沒有觸碰到你們所關注的核心問題？

●鄭：《悲情城市》獲得金獅獎，也是侯孝賢變成大師的一年。這其中形成兩個相互衝突的界面，一邊是在反對運動中打滾的人，包括綠色小組，或一些受難家屬，都帶著冷眼旁觀、不以為然的狀態在看這部電影。但在台灣的主流社會，包括當時已經成熟的中產階級，《悲情城市》就像是一種文化的標的，或是從《戀戀風塵》、《童年往事》中重溫他們的成長經驗，侯孝賢的電影的確影響了許多人。但我說冷眼並非說不喜歡，而是說談不久，那時候的我處在社會運動風起雲湧的浪頭上，金獅獎的榮耀或《悲情城市》至少在我的朋友圈中並不是熱門話題。但是長時間下來，透過社會媒體及雜誌的發酵，產生冷熱的差別。我印象深刻的是那個年代，有幾部很特別的電影，像《失蹤》（Missing, 1982）這部柯斯塔加華斯（Costa-Gavras）的電影，講南美洲政治迫害的電影，在我朋友群中的討論比《悲情城市》高出許多，甚至還有人會背台詞：「你有兩隻雞，一隻雞自己吃，一隻雞給別人。」

●章：我認為《悲情城市》這樣的影片在戒嚴時代是不可能出現的，「二二八」對國民黨政府而言曾經是非常敏感的數字。《悲情城市》在社運蓬勃發展的時候出現，也有一定的意義。《悲情城市》的議題要是擺在現在，相較之下可能沒有那麼多的關注。另一方面，我認為只要是對社會關心，可以用不同的方式來表達，電影畢竟不是紀錄片，處理與呈現的手法也就截然不同。以另一種影像的傳播方式及管道去表現相同的議題，我是持肯定的態度。我覺得《悲情城市》是一部好看的電影。

堅持藝術的自主性

■驊：最後我針對體制的問題來提問，特別是鄭文堂導演去年擔任高雄電影節影展主席時，因為熱比婭（Rebiya Kadeer）的紀錄片《愛的十個條件》（The 10 Conditions of Love, 2009）面對相當複雜的爭議，尤其是來自中國政府和台灣國民黨政府的壓力，甚至一向標榜支持人權的高雄市政府都傳出有意撤片，最後鄭導演堅持不妥協，可否談談決策過程所面臨的問題和思考？

●鄭：我覺得這個問題的嚴重性在於政治介入藝術這個層面上。究竟《愛的十個條件》屬於什麼類型，是一部電影、紀錄片、短片，甚至動畫片等都不是關鍵。也就是說這件事其實跟「紀錄片」沒有很大的關係。如果這件事發生在我們選片階段，也就是只是提交片單，還沒進行邀請的情況下，這畢竟是政府主辦的影展，若他們不願意放映這部紀錄片，以我們策展單位的立場，基本上是不會、也沒立場抗爭。問題在於，當它列入片單也進行邀請了，就沒有道理把它撤下。這是基於原則而非任何的政治立場，就像拍片你不能為了戲劇效果真的去踢、去傷害一隻狗一樣。這是我當時的立場與思維，並不想在政治立場作無謂的辯論。儘管我也很清楚地了解對方的需求與立場，但那完全與影展無關，完全是對方自己認為的顧慮，而這不應該加諸於影展。任何顧慮應該是在決定之前，而不是在後面發生啊！因此，在那個時間點任何一部影片都不應該撤片。這與他拍的是熱比婭或是墨爾本引起的風潮無關，就跟一九八〇年代美術館展出紅色藝術品時，你不能因為它是紅色而撤掉，但你可以規劃展覽時不同意它展出，這是越線、違反原則的。

■驀：從某個角度來看，這也算是維護藝術自主性很好的一個例子。很感謝兩位導演參與今天的座談，帶給我們非常豐富的內容。謝謝！

【註釋】

一、綠色小組成立於一九八六年十月。在當時戒嚴體制下的台灣大眾傳播媒體完全被政府掌控，三家電視台分別屬於不同的行政系統，台視歸屬台灣省政府，中視是國民黨，華視則是國防部。由於社會運動缺乏其他傳播管道發聲，完全被主流媒體單向地報導所醜化，大眾媒體如同愚民的工具。在一九八六年九月民進黨成立後，不久將舉行第一次兩黨對決的選舉，為了記錄這一歷史性事件，王智章和李三沖、傅島一起成立綠色小組。綠色小組將自身定位為「運動性的錄影團體」，其使命是：第一，作記錄，記錄台灣的社會運動；第二，進行傳播，透過錄影帶公開放映或者在一些集會場合販賣當時的社會運動影像，其中剪輯完成並公開放映的約有一百二十卷；第三，將自身視為戰鬥團體，反對作為國民黨的傳聲筒、扭曲社會運動的電視公司，並希望人民能夠擁有自己的電視台。

二、此為國立臺南藝術大學音像紀錄與影像維護研究所主辦從八月二十六至二十九日，為期四天的「2010不教你 / 妳拍片的紀錄片夏令營」中，王智章於八月二十六日「從綠色小組到嘉蘭紀錄（綠色小組）」的主題演講。

三、海山煤礦災變發生於一九八四年六月二十日，當年台灣共發生三起嚴重礦災，此一事件反映出當時媒體報導對事實的扭曲。王智章與鄭文堂透過影像拍攝的實踐，試圖為受害者發聲，呈現、傳播主流媒體扭曲的事實。

四、一九八九年時，王智章希望能成立ENG聯盟，將各地拍攝的影片集結剪接，再送去全台各地播放，後來因為種種因素沒有成功。同年，因為政府單位以「沒有多餘頻道」為理由拒絕開放頻道，綠色小組便在當年台北縣長候選人尤清的競選總部，自行發射一個無線電台「綠色電視台」，來揭穿政府的謊言。當時發射的範圍只有二到四公里半徑，競選總部附近的居民都有收看到節目。但不久競選總部附近也發生大停電。「綠色電視台」後來只播放三天，就被政府沒收，但在當時是很大的突破，非常具有象徵意義。



1988.5.25 綠色小組在工作室，右起林信誼、王智章、李三沖、謝文生和傅島
攝影 / 謝三泰



1988.2.18 王智章在蘭嶼核廢料貯存場門口
攝影 / 蔡明德