

研究論文

《紀錄片編輯室》的口述歷史生產與 上海的世界主義重構

徐亞萍

摘要

本文考察1990年代至2010年上海電視台電視紀錄片欄目《紀錄片編輯室》的機構變遷與美學調整。在欄目創建初期，電視紀錄片製作者曾有意識地通過紀錄片這一形式與國際紀錄片製作者和上海本地的觀眾互動。從文化世界主義視角來看，該欄目的製作者通過紀錄片建構出上海公眾對於跨國遷移和遙遠他者的想像。本文抽取該欄目生產的四部反映二戰日軍性奴（即所謂「慰安婦」）的口述歷史紀錄片分析美學意識、機構變遷與其知識生產的關聯。研究發現，該欄目製作者將二戰歷史塑造成有關亞洲整體的創傷性歷史，將「慰安婦」倖存者塑造為歷史受害者，也強調她們流離於中國的他者身份。

關鍵詞：上海、電視紀錄片、紀錄片編輯室、世界主義、口述歷史

徐亞萍，中國政法大學光明新聞傳播學院講師。研究興趣：影像傳播的政治、歷史與美學。電郵：aplexuyaping@qq.com

論文投稿日期：2016年2月13日。論文接受日期：2016年10月19日。

Research Article

The Production of Oral-History Knowledge by Shanghai TV's *Documentary Editing Room* and the Reconstruction of Cosmopolitanism

Yaping XU

Abstract

This paper presents a historical study on the *Documentary Editing Room* of Shanghai Television Station, by focusing on its institutional changes and aesthetic adjustments; it found that during its early days, documentary was a venue where documentarians of this program consciously interacted with the local people of Shanghai. Looking through the perspective of cultural cosmopolitanism, *Documentary Editing Room* invited imagination on transnational mobility and remote others. To illustrate the relationship between changes of aesthetics, institutional settings and its knowledge production, the paper selected four documentary series that addressed the controversy of Japanese military sex slaves (i.e. the so-called “comfort women”). It found that through documentaries, history about the WWII were constructed into a traumatic one that involved various countries of Asia by filmmakers of *Documentary Editing Room*, and oral testimonies emphasized comfort women as diaspora others in China.

Yaping XU (Assistant Professor). Guangming School of Journalism and Communication, China University of Political Science and Law. Research interests: political, historical and aesthetic aspects of visual communications.

The Production of Oral-History Knowledge and the Reconstruction of Cosmopolitanism

Keywords: Shanghai, television documentary, *Documentary Editing Room*, cosmopolitanism, oral history

Citation of this article: The production of oral-history knowledge by Shanghai TV's *Documentary Editing Room* and the reconstruction of cosmopolitanism. *Communication & Society*, 42, 225–254.

《傳播與社會學刊》，(總)第42期(2017)

前言

本文首先以社會史視角，通過歷史文獻分析、檔案研究、文本分析，將改革開放後中國內地第一個紀錄片專業欄目上海電視台《紀錄片編輯室》(1993-)置於上海自1980年代末至新世紀第一個十年的世界主義重構(recosmopolitanism)背景下，敘述其從欄目化到頻道化的機構變革及美學調整。

其次，本研究抽取四部該欄目出品的、以二戰時期中國戰場的日軍性奴(即所謂「慰安婦」)為口述見證人的紀錄片(《半個世紀的鄉戀》、《倖存的受害者》、《受難的母親》、《記憶的傷痕》)為典型文本，通過描述其中的連續性和變化，說明機構變化及媒體工作者的美學調整直接影響到口述見證人的主體建構以及該欄目對於歷史的知識生產。

總體上，《紀錄片編輯室》將「慰安婦」的個體記憶證言構連到創傷性亞洲歷史和中國內地城市的再度世界主義化過程的雙重語境中賦予其意義，凸顯其離散主體身份，體現出作為大眾傳媒的紀錄片自1990年代以來，顯著參與到身處故土家邦的公眾對於遙遠他者和跨國性遷移的媒介想像中。

本文不僅是對上海電視台《紀錄片編輯室》的一次整體的、歷史的研究，同時，本文借用文化世界主義的視角以理解紀錄片機構、美學、內容中所體現出的多元互動性人類經驗，並由此認為，對於《紀錄片編輯室》等電視紀錄欄目的研究和意義建構應結合並超越區域傳媒史、紀錄片美學的視野，將紀錄片對社會歷史的參與性表達置於文化變遷的歷時分析中，以考察文本、互文本中所身體化的主體、主體間經驗。

求「變」：「電視紀錄片運動」中的《紀錄片編輯室》

正如呂新雨(2001)以及Berry和Rofel(2010)所觀察到的，無論是在技術上還是主題方面，在中國內地，電視台所製作的紀錄片在1990年代初期不約而同地體現出某種批判性、革新性的姿態，突出地表現在對於「紀實主義」的形式、美學和政治意識的追求上。

《紀錄片編輯室》的口述歷史生產與上海的世界主義重構

紀實主義強調通過現場拍攝及同期聲來記錄現狀，以體現出對於真實的重新認定 (Berry & Rofel, 2010, p. 5)，在許多紀錄片創作中形成了一種顯性的美學原則，一些拍攝主體用之疏遠在其看來不合時宜的專題片模式，並以此標榜較為激進的、介入現實的姿態。遵從此紀實理想的拍攝者最初來自於國家的媒體機構尤其是電視台，其中上海電視台的紀錄片欄目《紀錄片編輯室》便聚集了一股主要的力量。以《紀錄片編輯室》為例，呂新雨認為，無論是紀實還是紀錄片都體現出某種知識分子的理想和自覺，即希望通過「從下而上」的現狀記錄來與社會現實發生關聯，由此而產生的體制內製作被其認為主導了一場「電視紀錄運動」(呂新雨，2001：693)。

不一而足，紀錄影像研究者們認為電視紀錄片的批判姿態體現在其對於「平民」、「老百姓」、「底層」、「大眾」(方方，2003：307；呂新雨，2001：693；張同道，2001：838)等社會主體的關注上；通過電視紀錄片，公眾感知到正在多樣化中的社會經驗分層。呂新雨(2001)認為，電視紀錄運動的一個突出標誌是權力關係的改變，即通過忠於拍攝對象的經驗世界，媒體工作者讓渡了部分知識生產的權威，拍攝者與被攝主體之間不再是屈尊俯就和被動呈現的關係，前者體現出不同程度的傾聽觀察，後者則進行自我呈現。也可以說，電視紀錄運動在1990年代初的批判姿態在某種程度上體現為共同編碼的拍攝關係。《紀錄片編輯室》突出體現出電視紀錄運動對於底層社會主體和現狀的關注，並藉此突破對於權力主體的無條件關注以及屈尊俯就的新聞報道姿態。

然而自1990年代中期開始，迫於電視機構向商業化的妥協、對收視率的片面強調，這種相對激進的電視紀錄運動走向了衰落。為了重新賦予記錄現狀的紀錄片以學術合法性，呂新雨將「電視紀錄運動」這一命名拋棄，將活躍於體制外的紀錄片納入到紀錄運動這一命名中，體制外紀錄片與體制內的紀錄力量共同分享「新紀錄運動」(呂新雨，2003)這一界定，甚至風頭蓋過後者。這在某種程度上也告示著，隨著進一步商業化的媒體改革，由電視台自主製作的批判現狀的紀錄片面臨僵局。如果說1990年代早期是電視紀錄片的理想時代，這一時代的

《傳播與社會學刊》，(總)第42期(2017)

衰退受到了媒體機構改革及其主導美學的影響，這一關係具體反映在《紀錄片編輯室》這一欄目的發展過程中。

《紀錄片編輯室》於1993年2月1日的黃金時段(20:00-20:30)在上海電視台第八頻道首播(唐思麗, 1993: 112), 是中國內地第一檔專門製作和播放紀錄片的欄目(王慰慈, 2000: 60)。除首播於上海本地電視台外, 《紀錄片編輯室》的口碑作品還通過中國內地的「紀錄片學術委員會」的交流平台被其他內地電視台引進重播(王慰慈, 2000: 60)。

在其伊始, 該欄目無論在人員構成上還是在其專業風格上都受到去中心化的社會變遷和去管制化的媒體機構變革的顯著影響。成熟的《紀錄片編輯室》在製作上涉及20多個員工, 每年生產並播出52集紀錄片節目(上海電視台《紀錄片編輯室》欄目組, 2001: 307)。欄目中的編導、攝影、剪輯等人員或畢業於專業院校, 或已在電視行業中積累出節目製作經驗; 如後文所著重分析的《半個世紀的鄉戀》的編導章焜華即1963年畢業於北京廣播學院新聞系,¹ 在進入《紀錄片編輯室》之前已經在上海人民廣播電台和上海人民電視台任職記者。對章焜華及其相同志向的媒體工作者而言, 紀錄片是針對電視新聞而展開的一種革新, 具體而言, 章焜華試圖通過歷史議題的紀錄片製作來革新表面性的、膚淺的新聞報道範式, 在這種去中心化的表達意識下, 章焜華完成了《難忘黑土情》(1996)、以及《魂歸何處》(1996)、《半個世紀的鄉戀》等「戰爭與人」三部曲(上海電視台《紀錄片編輯室》欄目組, 2001: 289)。² 作為體制內的激進力量, 類似章焜華的新聞記者開始了紀錄片的嘗試。雖然在欄目化的製作和播出模式成熟之前, 自1988年開始, 紀錄片節目的生產在「國際部」的管理下, 已經在上海電視台出現(劉景琦, 1994: 60), 但是紀錄片只是作為非常規製作而存在的。對於傳統宣傳報道模式的不滿、以及對社會現實的倡導, 讓後來組建出《紀錄片編輯室》欄目組的一些媒體工作者產生了求「變」(上海電視台《紀錄片編輯室》欄目組, 2001: 308)的意識, 而為了能夠獲得更多空間、持續地遵從此種意識進行創作, 紀錄片需要在機構內部擁有一個專門的平台, 從而掌握從製作到播出的自主權。某種程度上, 倡導現狀的紀實美學作為一種新觀念, 區別於蘇聯式的形象化的政論(劉景

《紀錄片編輯室》的口述歷史生產與上海的世界主義重構

琦，1994：60）和精英文化專題片（上海電視台《紀錄片編輯室》欄目組，2001：310），賦予了紀錄片某種立足於機構內部、掌握資源和話語權的合法身份（上海電視台《紀錄片編輯室》欄目組，2001：310），即區別於建立在高度設計的腳本以及動員性的畫外音之上的專題片模式，紀錄片對於現實的觀察式記錄帶有某種重新界定意識形態宣傳修辭的衝動。

通過文獻考察不難發現，在成立之初，《紀錄片編輯室》的紀錄片節目至少受到了三方面因素的影響：普通市民對於城市化日常體驗的感知訴求、由上海都市重構而帶來的國際流行的紀錄片拍攝手法和美學意識，以及去中心化的電視改革所帶來的媒介工作者的自主性。在這些方面的影響下，《紀錄片編輯室》重視呈現生存於不同社會現狀中的主體及其生活世界，以人物及其情節博得電視觀眾的認同。對於當時正在經歷都市重構的上海，其公眾不僅包括上海本地人口，也包括跨地區邊界的人口，通過後文的分析可見，流動、身份爭議、跨越邊界也正是《紀錄片編輯室》最為關切的某些議題，而這些議題無不體現出楊美惠（Mayfair Mei-hui Yang）在1990年代的中國上海通過其人類學研究所發現的「世界主義重構」（(re)cosmopolitanism）（Yang, 2007）現實，對於此種時代背景的闡釋，本文第二部分將結合文化世界主義的概念和大眾媒介尤其是電視媒體在其中的角色來著重展開。

在其誕生後的二十多年時間裡，《紀錄片編輯室》經歷了多次機構改革，並因此調整了製作方式和美學觀念，但記錄現狀的紀錄片一直是該欄目的重要品牌構成。早年間，《紀錄片編輯室》的紀錄片節目獲得了上海公眾的熱愛，收視率最高時曾達到30–40%的驚人峰值（單萬里，2005：406）。伴隨著從1990年代中後期開始的媒體市場化改革，《紀錄片編輯室》顯然也不例外地越發陷入某種焦慮，並因此嘗試調整方向，從事高成本的節目製作（王慰慈，2000：316）。正如時任該欄目製片人的王小平坦言，《紀錄片編輯室》面臨三重壓力：官方意志、市場、以及作者意識（王慰慈，2000：88），紀錄片製作者掙扎於國家意識形態、消費主義、批判意識的多重話語中。

面對這種困境，負責欄目編排的管理者開始為《紀錄片編輯室》設

《傳播與社會學刊》，(總)第42期(2017)

定分眾市場策略，將紀錄片的忠實觀眾鎖定為有一定知識的群體(王慰慈，2000：76)；而觀察式的紀錄方式因為費時費力卻並未產生更高的收視率而遭到削減。進入新千年以後，在商業化、全球化的製作理念引導下，《紀錄片編輯室》所在的紀實頻道開始模仿探索頻道和國家地理頻道等媒體機構的製作模式，以便將紀錄片打造成能夠超越本土邊界和認知侷限、進行全球有效傳播的商品(Lü, 2010, p. 46)。總的來說，1990年代後期見證了《紀錄片編輯室》高成本項目的增多以及批判性的「電視紀錄片運動」的式微。

上海的世界主義重構與電視紀錄片文化

正如傑拉德·德蘭迪(Gerard Delanty)(2012)所言，「世界主義」研究在近20年來於人文領域和社會科學領域獲得了廣泛的關注，而「世界主義」作為概念，其歷史與範疇也複雜曖昧。大體來說，雖然「世界主義」作為意識與希臘文明和近代歐洲一體化的歷史以及「西方譜系」有深層關聯(Delanty, 2012, p. 4)，但跨國性、全球性的人口流動和現代、後現代多元社會所普遍關注的環境保護、人權、普世價值等議題，令「世界主義」研究者開始尋找另類、非西方的經驗、傳統、方法、視角，形成了多樣性的「世界主義」意識(Delanty, 2012, p. 4)。

另外，本文所借用的「世界主義」及相關的世界主義化(cosmopolitanization)等有關概念指的是文化意義上的。政治哲學中的世界主義強調通過國際法、國際關係約束機制和國際性組織等宏觀機制和個體層面對其他國族、文化的積極承認而實現開放共存；經濟上的世界主義關注資本的全球流動及其前提；作為道德哲學的世界主義強調人類整體是個體所棲居的真正共同體，與世界中的彼此共同分享跨越民族國家界限的共同倫理道德和權利義務。文化上的世界主義強調普遍性的連接、經驗的共享和滲入平凡的多樣性(Robertson, 2012, p. 182)如何被跨國性的人口和信息流動等社會現象、以及某些「文化形式」(cultural forms)(Delanty, 2012, p. 44)所體現的世界性的(想像性)連接所建構；在個體意識層面，文化世界主義也可以被當做某種理想性的

《紀錄片編輯室》的口述歷史生產與上海的世界主義重構

態度、能力或習性 (Robertson, 2012)，體現出自反性 (Delanty, 2012, p. 44)，即個體應當既積極承認遙遠他者與自己的不同，同時也能夠基於文化差異建立共同關係。正如楊美惠 (2007) 和 Robertson (2012) 所揭示，媒介及其映像作為德蘭迪所謂的「文化形式」，提供了世界主義得以形成的想像性機制，新的信息傳播技術、信息的自由流動、大眾傳媒對遙遠他者所置身的日常生活經驗的普及，為個體提供了想像他者與自我共存、連接的意象，並有可能創造出超越地理界限的認知和情感維繫。

從本體而言，如電視紀錄片、電視新聞等媒介產品具有救贖性，在現代社會復活了沃爾特·昂 (Walter Ong) 所謂的「生活世界」(Ong, 1981, p. 295)，即人與人之間的直接性、未經異化的交往體驗，而主體間的經驗共享則成為電子生活世界的顯著特徵。更為歷史而具體地，楊美惠 (2007) 認為，在社會變遷的背景下，後毛澤東時期的上海媒體受眾主動通過媒體意象建構出對於遙遠世界的慾望，產生了對於自我身份的拉康式建構 (p. 302)，而相對應地，媒體對於遙遠他者的建構將本土受眾召喚為某種世界性的主體，這在新的歷史時期已經鬆動或挑戰了毛澤東時期的集中式國家話語，其空洞的疆域則被多樣的個體身份及其社會性承認所佔領，從而形成了上海公眾的主體性身份重構。

下文試圖將《紀錄片編輯室》置於大眾媒介的去中心化變遷和上海受眾的身份重塑過程中，探討被楊美惠 (2007) 所論述的上海的世界主義重構過程 (recosmopolitanizing) 在電視紀錄片中的具體體現，尤其是其中所涉及到的電子媒介如何通過跨國性流動主體意象機制來召喚本土個體使其產生「跨國文化主體性」(a transnational cultural subjectivity) (p. 311) 問題。

作為國有媒體機構，上海電視台 (STV) 成立於 1958 年 10 月 1 日。與其他電視台一樣，上視成立的主要原因在於承擔官方媒體在「政治宣傳、教育和文化培養」(Huang & Yu, 1997, p. 567) 方面的任務。然而在成立之時，收音機、廣播等傳播媒介更為普遍，特別是對於農村地區來說；電視機的數量卻非常有限 (Huang, 1994, p. 567)，電視機作為稀缺資源，擁有了這一物品可謂擁有某種地位和權力。電視觀賞機會在

《傳播與社會學刊》，(總)第42期(2017)

毛澤東時期(1949–1976)的稀缺從數據上便可知一二：1958年，整個中國僅存在200多台電視機(Huang, 1994, p. 567)。從1958年到1976年的整整18年間，全國共生產了925,000台電視機，而在當時，全國人口加起來可以達到7億(Huang, 1994, p. 567)。

在毛澤東時期，上海電視台僅運行一個黑白電視頻道，每週僅播送兩次、每次2–3小時(潘立忠，1989：121)。電視節目很大程度上是新聞片，承載意識形態動員職能。雖然第一個紀錄片節目名為《到農村去》(Huang & Yu, 1997, p. 566)，但是當時人們在農村卻很難接收到電視廣播。電視集中為國家所有，由國家進行集中管理(Yang, 1997, p. 291)，是頂層權威的體現。正如Yang(1997)所指出，集中管理的電視網體現出毛澤東時期的主導文化政策，即文化生產要服務於「國家教化以及支持黨的政策」(p. 291)，強調整體性的國家話語，弱化社會主體身份的多樣性和個體性。

後毛澤東時期的電視改革，正如Huang(1994)所描述的那樣，是一場針對國家話語去中心化的「和平演變」(p. 217)。在物質基礎上，電視機產量愈來愈大：1989年，電視機總產量為2,767,000台，觀眾總數達到8億人(Huang, 1994, p. 217)。同時，節目構成也多樣化起來。隨著被壓抑的表達慾望獲得不同程度的釋放，上海的都市電視文化也浮出水面。作為後毛澤東時代所有的去中心化改革中的一部分，電視改革試圖削弱國家對地方權威的集中管制；規管方式的改變賦予節目編排更多的自主性。在1983年舉辦的第11屆中國國家廣播電視會議提出了「廣播電視服務四級發展和管理」的決議，由此產生四級廣電管理系統，即全國電視分為四個層次，包括中央級、地方級(30個)、市級(約450個)以及縣級(約1,990個)(Huang, 1994, p. 222)。本地電視台需要響應本地觀眾的訴求，以便跟本地觀眾建立聯繫，以此回收節目製作成本，實現財政收入。Berry(2009)觀察到，1990年代見證了上海電視台與本地文化群體的互動。

Yang(1997)指出，自1980年代開始，電視文化的蹤跡逐漸在上海顯露，而這在很大程度上來源於、並構成了當時的觀眾對於跨國、跨空間流動主體性的體驗和想像，反映出上海的都市化重構。在原先計

《紀錄片編輯室》的口述歷史生產與上海的世界主義重構

劃經濟體制下的上海，由於文化媒介的強制國有化、對地方差異的消除等原因，城市化、都市生活受到了急劇削減。雖然上海仍然是一個工業城市，但由於主流話語將現代化等同於「小資產階級」文化，現代化及其所構成的都市生活因此受到了否定和規避。Yang (1997) 認為，社會差別意味著多樣性體驗的存在，正是這種多樣性體現出上海的「動態的秩序」(p. 290)，而這種特點卻被壓制住了；在地理空間被限制住的同時，社會領域(即所謂「同志之間的橫向關係」，p. 290)也使性別、民族、以及其他不同的社會分類方式屈從於國家話語霸權之下。

在後計劃經濟時期，對社會邊界、身份、體驗等等方面的重新認定參與到上海的都市重構過程中。大眾流行媒介的爆髮式發展 (Yang, 1997, p. 292) 參與形成了主體間的社會交往體驗，同時也強化了對於遙遠陌生人近在眼前的想像。比如，廣播策略性地從「嚴肅的言語」轉變為「柔軟而快節奏的閒聊風格」(Yang, 1997, p. 292)；跨國形象出現了，並且借助於熱線評論，操著上海方言的普通人的聲音從大眾傳播平台發出，廣播節目的播送人/談話者與他們的觀眾之間形成某種參與式的關係。節目的編排反映出社會層面所出現的主體間關係，這種關係借助於新的媒介技術——比如錄音機、電話、電視、錄像機——獲得廣泛延伸。人際間交流及社會互動的增強成為社會成員的普遍體驗。

教育背景、地域、本土性程度、性別、職業以及消閑方式等等，都成為建構社會主體個性的方式，其中，紀錄片類節目作為一種大眾傳媒產品參與到了生產社會認知的過程中。在此方面，Yang (1997) 認為《紀錄片編輯室》製作的《家在上海》(編導：王小平，1994) 就是其中一例，該片呈現的是在東京工作、學習和生活的上海人，一經播出，即得到了上海觀眾的熱烈回應：「在1994年初首播的時候，上海萬人空巷，觀眾擁在電視機前觀看該節目」(Yang, 1997, p. 295)。正如此，社會成員在各自家中的銀屏上交換著人生經驗和觀念，「集體地、共同地」(Yang, 1997, p. 295) 意識到：我們擁有共同的身份，那就是上海人。

在1980年代，電視在上海的城市化、國際都市化的背景下，被塑造為公共交際的傳播渠道，尤其成為引進國外文化產品和美學標準的平台。從1980年代開始，中國內地的電視台與泛太平洋區域的國家，

《傳播與社會學刊》，(總)第42期(2017)

以及歐洲、拉丁美洲、非洲等國家的傳媒公司簽訂了節目交換協議，意味著中國製作的電視節目需關注跨國平台和觀眾的接受效果，於是要保證這些節目沒有理解障礙、是真實的、有吸引力，以引起國際觀眾的興趣和認同。這種對外意識也影響了上海電視台紀錄節目的製作，記錄現實這一觀念得到一部分電視台節目製作者的共識，用意在於區別於與以往的宣傳模式。記錄現實的理念看到了觀眾在闡釋節目意義中的積極作用，並區別於高高在上的宣教方式對觀眾情感和認知反饋的忽略。為推進外宣觀念的調整，1983年，廣播電視部發佈了〈國家電視對外宣傳會議紀要〉，意圖推動機構層面的相應調整，特別是鼓勵各級電視台成立「國際部」。

《紀錄片編輯室》在上海電視台的前史具體體現了紀錄片對電視台外宣模式調整的意義。1983年，上海電視台成立了「紀錄片部」，抽調新聞部的製作人員構成，主要是一些有拍攝經驗的、較為成熟的人員(王慰慈，2000：310)。1984年，在紀錄片部的基礎上，「對外報道部」作為一個獨立的部門成立了。1987年之後，對外報道部拓展成「國際部」，其團隊數量達到40多人，製作節目超過80集，紀錄片部才由此真正開始運轉(方方，2003：334)。

作為都市重構的一種經驗，紀錄片節目受到了漸趨增多的國際往來的影響。1986年，在市政府的贊助下，第一屆上海電視節開幕了，這意味著電視節目現代化的開始，見證著城市文化復興的過程。最初的兩屆電視節不僅推動了電影人之間的經驗交流和彼此接受，同時也促成了對紀錄片作為獨特時代形式和美學標準的共識。如法國真實電影作者讓·魯什作為評委參與到紀錄片獎項的評審中；日本紀錄片作者秉持真實電影拍攝方法而斬獲大獎；「跟隨、跟隨、跟隨」(劉景琦，1994：60)這種觀察式拍攝手法得到廣泛討論；電視節期間，以真實電影、直接電影手法所拍攝的紀錄片受到了集中展映，都潛移默化地給上海的電視節目製作者及電視觀眾提供了為之一新的感知經驗，紀錄片也同時被約定俗成為對現狀的記錄和倡導，擁有開放解釋現實的能力。上海電視節的獲獎紀錄片大多使用了觀察式拍攝手法，強調投入時間、浸入現場，以捕捉日常平凡場景中的戲劇性、超越性，實現對

《紀錄片編輯室》的口述歷史生產與上海的世界主義重構

觀眾的感染。另一方面，這些影片也大都使用了訪談手法，強調被攝主體的參與性及其生活世界是構成影片意義的重要符碼。無論是觀察還是參與，自1980年代末所形成共識的革新性拍攝方式都強調現狀的重要性，也都成為《紀錄片編輯室》標誌性的紀實主義的美學基礎。

另一方面，電視文化中的主體性還體現為媒體機構從業者對社會的積極介入。以紀錄片為追求的電視台拍攝者通過對紀實的倡導，將自我定位為主動的社會演員，以此呈現出作者意識和介入社會的能动性。在1990年代，紀實貫穿著《紀錄片編輯室》的集體意識。作為當時《紀錄片編輯室》主力編導之一的章焜華認為，紀錄片可謂對於「專題片」的糾正。³ 1990年代早期《紀錄片編輯室》的執行製片人王小平曾經指出，九十年代的紀錄片是製作者和觀眾達成的共識：

中國電視紀錄片的自覺時代是九〇年代左右，那個年代製作人都知道要選擇作「紀錄片」，觀眾也知道還有個「紀錄片」，電視台也特別開出「紀錄片」專屬節目，大家以「紀錄片」為標誌。我認為那是中國一個紀錄片的自覺時代。（王慰慈，2000：69）

《紀錄片編輯室》的機構變革和美學調整

自成立以來，受到上海電視台機構改革的影響，《紀錄片編輯室》經歷了多次調整。正如前文所述，其成立一方面緣於中國電視去中心化改革的浪潮，上海電視台在這一背景下開始賦予自身更多的自主性。隨著改革進一步推進，到了2001年，連同其他四家地方性廣播平台（上海東方電視台、上海有線電視台、上海人民廣播電台、東方廣播電台），上海電視台進入上海文廣新聞傳媒集團（SMG），整合包括廣播、電視、報紙、互聯網等多種媒介資源，意圖成為集團化、規模化、一體化的實體。2002年2月1日，SMG成立了10個專業化頻道，紀實頻道即其中一個，而《紀錄片編輯室》則被劃歸為紀實頻道的一道欄目。2006年，紀實頻道的運營策略從「紀實」轉為「真實」（謝勤亮，2007），開始細分「紀錄性節目編排」（Berry，2009），著力推出真人秀

《傳播與社會學刊》，(總)第42期(2017)

節目和紀錄劇等較具消費屬性的產品。2009年10月，中宣部及當時的國家廣播電影電視總局正式批准了SMG的製播分離改革，進一步允許製作和播出的商業化、資本化運作。上海文廣新聞傳媒集團由上海廣播電視台控股，進行了股份制改革，改稱為上海東方傳媒(集團)有限公司，具有更大的融資能力；從微觀層面，製播分離面向民營製作主體、獨立製片人等吸收製作資源，而《紀錄片編輯室》在這一改革背景下卻更難實現拍攝者的主體作者論調。

在1993–2002年期間，《紀錄片編輯室》標誌著紀錄片以欄目化的編排方式存在於體制內，欄目化意味著整合製作和播出平台自產自銷、擁有從內容到渠道的自控能力。在製作上，《紀錄片編輯室》的節目主要由兩層主體把關，一層是具體的創作者、一層是上游的節目監審者；由於後者與前者在紀錄片創作上擁有美學共識，都推崇「真實的而非藝術想像的時空中的真實的環境，真實的人物，真實的情景」(劉景琦，1994：60)，紀錄片作為一種變革性的形式被創造出來。在美學觀念上，「對紀錄片本性的回歸」(即所謂紀實美學)(劉景琦，1994：60)鼓勵拍攝者發揮個體在感知和認知上的能動性。拍攝團隊可能會花幾個月甚至幾年的時間呆在現場，以期與被攝者建立起信賴關係；在這種觀念的驅動下，媒體工作者積極地與社會發生關係，他們考慮的首要問題是個體意識和責任，而非資金和收益(王慰慈，2000：298)。要與現實產生關聯，這一信念在《紀錄片編輯室》的編輯部達成了默契，編輯部成員樂於耗費時間、投入努力去創作「作品」(上海電視台《紀錄片編輯室》欄目組，2001：311)。

作為《紀錄片編輯室》欄目創辦期的監製，劉景琦(1994：62)曾經這樣概括該欄目對於上海都市經驗的倚重：《紀錄片編輯室》每年要生產40小時左右的節目，因為成本有限，也因為有意在風格上區別於高成本製作，《紀錄片編輯室》成員的自身經驗和近便拍攝也就成了自然之選；拍攝能夠表現地域文化特色的片子，特別是有關於上海在中國當下背景中的動態變化，也就自然而然地成為該欄目的特色。忠實於現實的紀錄片一方面讓《紀錄片編輯室》有可能以極低的預算來製作節目，另一方面也可以讓欄目與觀眾建立起相互信賴的緊密關係。紀錄

《紀錄片編輯室》的口述歷史生產與上海的世界主義重構

片拍攝者本身也是生活在上海的市民，自身也在見證著社會轉型中的一系列變革。比如，移民將多樣的文化和人口構成帶到了上海大都會，參與構成了上海在轉型期的城市化經驗；如住房問題就是城市化過程中的一個棘手的問題；此種現實在諸如《毛毛告狀》、《大動遷》、《德興坊》等《紀錄片編輯室》的節目中以倫理情節劇的方式得到了集中體現。紀錄片拍攝者們的形象既出現在城市現場，也出現在電視機銀屏上。章焜華曾經回憶道，在他製作的《半個世紀的鄉戀》、《難言黑土情》等紀錄片播出後，他去菜市場買菜的時候就不時會被菜販認出來，向他表達對節目的喜愛之情；⁴無獨有偶，王小平也有同樣的經歷（王慰慈，2000：77）。

繼2002年《紀錄片編輯室》被整合進入中國第一個專業化的紀錄片頻道——紀實頻道之後，非虛構觀念取代紀實美學以及小成本的拍攝製作方式，在2006年左右成為主流；與此相應，觀察式和參與式的拍攝方式、忠實於現場的美學觀念不再具有優越性，隨之而來的是現狀影像在構成上的削弱。當時的頻道總監應啟明倡導的是一種更有效率、更具有組織化的製作模式，以此來保證節目的固定收益；應啟明強調，拍攝前的籌備工作和敘述上的戲劇手法在提高觀眾收視率方面都相當必要（謝勤亮，2007）。在提倡效率、生產線化的觀念引導下，《唐山大地震》（2006）等系列紀錄片產生出來，從前期製作到後期剪輯完成通常不超過兩個半月的時間。與之相比，《紀錄片編輯室》此前的紀實節目一集的時間成本可能會達到一年左右（丁寧，2010）。應啟明認為，紀錄片必須要表現精英，比如「高層、幹部或者知識分子」（謝勤亮，2007：51），換句話說，紀錄片成為紀實頻道細分觀眾的工具。

「慰安婦」爭議與口述見證紀錄片的主體性建構

四部有關「慰安婦」的口述歷史紀錄片

自2000年代中期以來，上海廣播電視台開始將其所播映的電視節目作為「資產」存儲到上海廣播電視台、上海文化廣播影視集團有限公

《傳播與社會學刊》，(總)第42期(2017)

司版權資產中心(CAC)；這些節目被轉製成數字化的文件，主要用於內部流通以及外部的付費使用。數字資產由上海音像資料館(SAVA)具體管理，SAVA負責對SMG旗下的15個電視頻道、11個廣播頻率的⁵所有音視頻資料進行集中歸檔、分類、數字化、檢索，包括「130萬盤SMG旗下廣播電視節目資料；49萬小時廣播電視數字化資料；每年7.9萬小時新增廣播電視節目資料。」⁵版權資產中心的功能之一是拓展電視節目的版權衍生品及其市場，將媒資管理優勢轉化為生產力；經CAC數字化管理的節目內容被當做資料影像用於系列化的文獻彙編片中，因新一輪的意義生產而增值。⁶針對已被數字化的《紀錄片編輯室》節目內容，研究者在2012年5月初於SAVA進行了調研；SAVA為研究者提供了電腦及檢索引擎等軟硬件資源，使之得以通過分類詞條、圖片、數字視頻等方式瀏覽、篩選、觀看、深入分析《紀錄片編輯室》的節目資料庫。粗略算來，截至2012年5月中旬，共有超過960項經電視播送的《紀錄片編輯室》節目被錄入到CAC數字管理平台；但在研究者調研時，SAVA的數字保護工作仍在進行，還沒有覆蓋2009–2012年期間播映的紀錄片節目，因此，此間節目內容不在研究者的調研和討論範圍內。換個角度來說，SAVA為本研究提供了第一重資料收集和篩選步驟。另外，《紀錄片編輯室》的節目內容除了自製內容外，還有一部分來自於其他製作機構或獨立製作人。⁷最終，研究者在SAVA獲得的可供分析的內容包括1993–2008年期間《紀錄片編輯室》自製的800多集已經播出過的紀錄片節目。

因為本研究聚焦於《紀錄片編輯室》對口述見證人的建構，為此，研究者進行了第二輪篩選，標準是：(1)選題：節目體現了爭議性歷史(即口述見證成為必要的歷史資料來源)；(2)人物：節目體現了口述見證人的主體建構過程；(3)形式：節目有意識地使用了「說話頭」(talking head，即中近景固定鏡頭)這種常規的口述歷史訪談形式；(4)紀實性：節目通過觀察式拍攝方式記錄口述見證人在某個具體情境中的隨機回憶，以此積累活態的歷史證據。最終，本研究識別出，至少79劇集是既遵照紀實美學、又著力表現口述見證人這一歷史角色的紀錄片文本，涉及到17種歷史議題(見表一)。

《紀錄片編輯室》的口述歷史生產與上海的世界主義重構

表一 《紀錄片編輯室》的口述見證紀錄片

序號	歷史議題	代表性節目
1	二戰「慰安婦」與日軍責任問題	《半個世紀的鄉戀》(1994) 《倖存的受害者》(2000) 《受難的母親》(2004) 《記憶的傷痕》(2006)
2	日本老兵及戰後追責問題	《城牆：兩個戰爭紀念館》(1995) 《城牆：尋找前陸軍》(1995) 《人·鬼·人：一個前日本憲兵的人生》(1996)
3	日本戰後遺孤及其與中國養父母的關係	《兩個孤兒的故事》(1994) 《中國養父母與日本戰爭遺孤的故事》(2005)
4	生化武器的中國受害者及日本細菌戰的影響	《別無選擇：對話王選》(2002) 《和平的日子》(2005)
5	在日本的中國勞工	《我們還活著》(2004)
6	南京大屠殺及日軍暴行	《受難的母親》(2004)
7	中日戰場中的美國人	《重返避難所：上海猶太難民》(2005)
8	核試驗與上海人	《難忘的年代》(1995)
9	上海金融與經濟的沉浮	《上海記憶》(2006)
10	二戰期間浙東戰場的上海人	《記憶不曾褪去》(2007)
11	1930-1940年代的上海幫派	《上海變遷》(2003)
12	二戰後期的石科村	《61年的等待》(2007)
13	毛澤東	《毛澤東在陝北》(1993)
14	紅軍西征	《西征的紅軍》(2006)
15	1960-1970年代的觀影經驗	《那時我們看電影》(2004)
16	唐山大地震	《唐山大地震》(2006)
17	中華人民共和國成立	《親歷國事》(2006)

來源：整理自SAVA資料庫

這些口述見證紀錄片傾向於體現：(1) 二戰中的中日戰場及其重要性；(2) 從普通愛國者角度對革命歷史的解讀；(3) 上海的本土歷史及文化身份。對口述見證人的表現主要出現在兩種視聽形態中：(1) 現場同期聲拍攝，體現口述見證的過程；(2) 「說話頭」式口述訪談，體現見

《傳播與社會學刊》，(總)第42期(2017)

證人或當事人的自我呈現 (self-presentation) 及其主觀能動性。其中，口述訪談鏡頭分為現場拍攝 (即見證人處在其日常生活環境中) 及演播室拍攝 (即見證人被邀請到演播室做訪談錄製) 兩種。除此之外，紀錄片建構口述見證人及其回憶的常用敘事手段還包括：(1) 資料影像；(2) 畫外音敘述；(3) 情景再現。這三者同時構建了紀錄片的認知框架，形成觀眾對口述見證人的接受視角；其使用得越少，則表現口述見證人的紀錄片越趨近於紀實形態；其使用得越多，表現口述見證人的紀錄片則越趨近於文獻彙編片形態。總體上，《紀錄片編輯室》的口述見證紀錄片在兩種形式力量之間的權衡：一手見證的自我能動呈現、紀錄片的修辭框架制約。

口述見證紀錄片的形式特徵和內容表現呼應著《紀錄片編輯室》在不同時期的美學。1990年代播出的口述見證紀錄片傾向於使用觀察式拍攝、同期聲，以強調對現場及現狀的尊重；口述見證往意外地產生於見證人的日常生活現場，例如，在《毛澤東在陝北》中，年長村民坐在自家石磨上向電視台拍攝者回憶與領袖的遭遇；另外，拍攝者往往投身於鏡頭之中，同時表演發問者和傾聽者兩個角色，拍攝者與被攝者之間的關係成為文本的內容構成之一；專家證言 (expert testimony) 相對較少出現；畫外音敘述往往帶有強烈的情感帶入特點，體現出同情被攝主體的立場。演播室拍攝、畫外音敘述、專家證言等非虛構性敘事手段在2000年後播出的口述見證紀錄片中越來越常見，影片的敘事表現性漸漸超越現場記錄的表現性，口述見證在文本中的意義被削弱為敘事工具，節目文本的意義自足性加強。

下文所分析的是四部表現「慰安婦」爭議議題的紀錄片 (見表二)，它們執著於證明性奴隸的事實存在、並表現其創傷記憶，生產有關「慰安婦」的歷史知識；這四部紀錄片分別首播於1994、2002、2006、2008年，其主題、形態、效果所體現出的連貫性和差異，可謂見證了前文所述的機構變遷與美學調整。基於此，本研究著重考察其：(1) 口述見證人的呈現，(2) 拍攝者的參與，(3) 拍攝關係的體現，(4) 觀影者的體現，旨在考察日軍性奴倖存者的主體性的顯現及其意義。

《紀錄片編輯室》的口述歷史生產與上海的世界主義重構

表二 四部表現「慰安婦」的紀錄片

片名	編導	首播時間	時長
《半個世紀的鄉戀》	章焜華	1994	80分鐘
《最後的倖存者》	宋繼昌	2002	57分鐘
《受難的母親》	張賚、蘇蕾	2004	60分鐘
《記憶的傷痕》	吉哲、黃成程	2006	78分鐘

來源：整理自SAVA資料庫

口述見證人的主體建構

「慰安婦」這一概念專指「二戰中被強制執行的殘忍賣淫制度」(Hicks, 1995)，或者說是在二戰中亞洲太平洋戰場範圍內、在日軍殖民或侵犯所在國領土期間所發生的系統性地剝削女性身體的制度。Chung (2010, p. 136) 指出，近20萬女性在二戰期間成為「慰安婦」制度的受害者；而她們來自亞洲不同國家和地區(Yoshimi, 2000)。然而這個數字的存在及其數量一直備受爭議，其原因之一即對於「慰安婦」歷史的搖擺認知。「慰安婦」倖存者的可見性很大程度上受到二戰後國際關係的影響。如1972年，中日兩國政府簽署了聯合聲明，日本承認中華人民共和國政府的合法地位，為此，中國政府永遠放棄戰爭賠償(Lind, 2008, pp. 160–161)，其中包括「慰安婦」受害者的索賠。在1980年代以前，日軍性奴受害者鮮少受到世界範圍的關注。直到1991年8月，第一個公開為自己作證的受害者——韓國女性Kim Hak Sun——才出現在公眾視野中，公開揭露暴行並要求賠償；然而這一舉動並未帶來日本政府的實質回應(如道歉或賠償)，相反，倖存的性奴在戰後同時還承受社會污名，被認為是國家的恥辱，受到社會的離棄(Soh, 2008, p. 148)。

I. 積極行動：「慰安婦」作為歷史創傷的受難者

《半個世紀的鄉戀》的製作持續半年左右，該片以強調紀實的「跟隨」方式跟拍，並用情節劇的框架敘述了倖存性奴李天英的生命故事。如該片所示，李天英生於韓國，原名鄭蓋華，1938年被日軍綁架並運

《傳播與社會學刊》，(總)第42期(2017)

至遠在中國山東省棗莊市的某「慰安所」；在接下來的半個世紀，她不僅遭受肉體性暴力，同時也忍受心理創傷；二戰結束，李天英定居於安徽省名叫康廟的落後村莊中，並於1960年代與鰥夫關朝新結婚。這對夫婦於貧窮中相依為命；然而創傷記憶和鄉愁時常縈繞其日常生活，間或致其精神失常。

「說話頭」所產生的證言形式在該片中強化了口述者的受害者身份。正如該片編導章焜華所言，「每個人都是一部歷史」，「說話頭」為二戰受害者做見證是出於媒介自覺。⁸ 為了獲取儘可能原始、完整和真實的一手信息(尤其有關性暴力過程)，章焜華盡量減少不必要的人員和設備、減少拍攝干擾、提供交互信任感。該片通過李天英的「勇敢」⁹ 陳述，不僅呈現普通人的正面形象，同時也體現受害者在建構自我回憶、提供暴行證言中的積極意義。

作為一名散居中國的韓國人，李天英的中文發音非常模糊；「說話頭」強化了口音中的尷尬身份——既失去了母語能力也並未獲得中文口語能力；另一方面，「說話頭」體現出口述見證人對其身體語言符號——面部表情、手臂、手、腿等——的調動，即身體參與到主動的意義建構中。此外，「說話頭」作為能夠忠實於現場的形式，體現出合作性的拍攝關係，以及表達記憶的困難性；如雖然口述者多次因為被過去的陰影攫住而無法言語、只能大哭，攝影機一直目不轉睛，提供在場的沉默；章焜華回憶到，他想要創造出最安靜的環境來讓李天英感覺到可以安心大膽地自述。¹⁰

意外性證言(contingent testimony)是真實電影與觀察式拍攝相融合後產生的結果，即見證人在某個能夠刺激其記憶的現場所作出的自發的、意外的見證。該片中，現場觀察式拍攝記錄下口述見證人陷入精神失常時，通過痛苦、歌唱與舞蹈的方式來體現銘刻在身體上的歷史。例如，李天英講到自己被日軍綁架、遠離家鄉與親人之苦時唱到：

哥哥要遠行了/離開他的家鄉/何時回來?/天空下著細雨/妹妹剛剛回來/然而他就要離開媽媽了……

唱詞形成了對於歷史現場(自身被擄離家的真實情景)的模仿性表演，從而將符號語言所「無法形容的」體驗轉化成對於受難的表演，從

《紀錄片編輯室》的口述歷史生產與上海的世界主義重構

而釋放創傷所形成的壓力。

意外性證言傳達出現場的豐富性以及受害者在追溯創傷記憶時的能動性，同時也體現出拍攝者與被攝的見證人之間的主體間互動。身體化的攝影及運動、拍攝者的出鏡更加體現出拍攝的主體間性。例如，初到韓國時，李天英換上朝鮮民族服裝後興奮起舞，攝影機跟隨李天英起舞；在棗莊尋找李天英當年所在的「慰安所」時，章焜華積極出鏡為李天英詢問，媒體工作者成為文本中的一個關鍵角色：行動中的證言收集者。

《最後的倖存者》在主題上強化了《半個世紀的鄉戀》中體現出的歷史主體的行動性及其困難；該片以兩位歷史學者——蘇智良與陳麗菲——取代《半個世紀的鄉戀》中章焜華所代表的行動中的證言收集者角色；靜（客）觀、不介入的拍攝尤為凸顯了歷史學者與見證人之間的互動。蘇陳既承擔敘事線索功能，同時也將文本意義與社會性行動（通過口述歷史方法和田野調查來收集倖存受害者奴的證詞）意義構連。片中呈現出的證言收集困難，一方面來自於地理方面，即倖存受害者散居於中國各地，尋找起來亦非常困難（蘇陳橫跨中國，於山西、雲南、湖北等數地尋找七位倖存見證人——袁竹林、李秀梅、趙潤梅、李連春、易大娘、金大娘、何大娘）；另一方面，作證的困難來自於創傷的「無法形容」(unspeakable)¹¹ 特點，即語言符號在轉述創傷體驗時的無力；困難還來自於日方的不承擔、不作為、以及倖存受害者生命的耗盡，使舉證越發艱難。無論是文本中還是現實中，該片寄希望於受害者及社會的積極行動來克服重重困難。而不同於《半個世紀的鄉戀》，《最後的倖存者》引入了非虛構的情景再現方式來傳達歷史現場的暴力性，以此調動當代觀眾的參與體驗；例如，在陳麗菲的陪伴下，袁竹林來到鄂州「慰安所」尋喚記憶，在描述其所經歷的性暴力時，該片使用了黑白色調、搖鏡頭、空鏡頭、敲打踢門等效果，將袁竹林在歷史現場中對於恐懼和無止境暴力的體驗視覺化。袁竹林對於性暴力的體驗在其他倖存者口中得到重複，通過不同倖存者的口述見證，「慰安婦」受害者成為一種集體身份。

《受難的母親》延續了《最後的倖存者》對於受害者集體身份的建構，並強調跨國集體取證及追責行動的重要性和英雄性。該片通過演

《傳播與社會學刊》，(總)第42期(2017)

播室訪談的方式對來自於亞洲太平洋地區不同國家和地區(如中國、台灣、菲律賓、韓國等)的倖存者(或倖存者親人)——朱巧梅、陳金玉、林身中、Virginia Jungo Fabella、Beatriz Tuazon、張秀英——取證，並將其「說話頭」證言與在上海召開的國際性取證會議(2003年9月18–20日)上的專家證言和行動者證言形成並置(juxtaposition)，將「慰安婦」倖存者這一身份構建為集體的母親的身份(即「我們的」母親遭受到雄性日軍的侵犯)，從而強調為「慰安婦」歷史作證這一社會行動的國際性。另外，證言的失而復得——尤其是其他兩部紀錄片(《最後的倖存者》、舒曼的獨立紀錄片《記憶的塵埃》)中的倖存者(趙潤梅、李秀梅、何大娘、易大娘、金大娘、張秀英)證詞作為資料影像出現在本片中——進一步強化了受害者身份的集體性。

2006年後，面臨這收視率的商業壓力，紀實頻道的節目試圖引進探索頻道、美國國家地理頻道的商業成功模式，其中情景再現、創造懸念的解說詞、演播室訪談等手段越來越常見諸於《紀錄片編輯室》的節目中。製作於這一時期，《記憶的傷痕》將前面三部「慰安婦」題材紀錄片中所積累出的主題(國際性的見證行動)和主體性(積極行動的受害者身份)做了故事化包裝，使其更具文本自足性和敘事吸引力。該片以倒序、閃回等非線性敘事手法，圍繞著生於朝鮮的性奴倖存者朴永心與曾助其逃離騰衝「慰安所」的中國農民李正早幾十年後重聚的經過編織故事，涉及到發現、推動並幫助朴永心舉證(解開記憶的傷痕)的各方國際人士的行動。與前三部紀錄片不同的是，該片出現的舉證行動者更多是作為敘事工具而存在，即為故事提供了元敘述視角，為朴永心和李正早的故事提供一個更牽動人心的情感接受框架。《記憶的傷痕》通過奇觀化的情景再現與懸念敘事體現出《紀錄片編輯室》對歷史議題的通俗化解讀。在涉及到倖存受害者口述見證的時候，該片多使用資料影像，鮮少紀實影像，這也是其與前面三部「慰安婦」紀錄片不同的地方：歷史證據的生產讓位於敘述易於讀解的故事。

II. 遠離都市：「慰安婦」作為城市化創傷的見證人

除了作為歷史創傷的承受者，《紀錄片編輯室》紀錄片還體現出「慰安婦」倖存性奴的另一重主體身份：城市的他者。鄉村在影片中體現為

《紀錄片編輯室》的口述歷史生產與上海的世界主義重構

落後的、底層的、貧窮的、被遺忘的社會，是倖存性奴從「慰安所」逃離後定居的地方，而與她們為伍的人也同樣承受不同程度的社會孤獨。例如在《半個世紀的鄉戀》中，從「慰安所」逃走後，李天英與關朝新這對夫婦於貧窮中相依為命；後李少林認領李天英為養母，而李少林同樣貧窮；在《最後的倖存者》中，蘇陳的跋山涉水舉證追索行動引導他們來到山西、雲南等地的鄉村社會，影片將鄉村塑造為城市的他者——偏遠、貧窮、淳樸、堅韌持久，同時也脆弱、易受傷害，集中體現在無力而無奈的倖存受害者及其親人身上，而城市社會行動則為其帶來救贖。鄉村的脆弱性從受害者李連春及其兒媳這兩代女性的共同的被動生存困境中可見一斑：李連春逃離「慰安所」後受到來自社會的污名和隔離以及喪父、喪子之痛，而她的兒媳張學芳不僅忍受喪夫之痛，同時堅守著鄉村社會的孝道，無法改變自我的命運。

在《受難的母親》和《記憶的傷痕》中，因為國際性力量的加入，從城市到鄉村的尋訪之旅在某種程度上被構建為亞洲太平洋地區不同國家和地區與中國之間的尋訪之旅。隨著中國加入世貿組織、上海的進一步都市重構，跨國跨地區的人口在上海流動的頻率加快、幅度增強，促使《紀錄片編輯室》的媒介工作者趨向於表現更富於世界性的議題，而「慰安婦」爭議則從一個民族主義議題發展為受到國際關係影響、並影響國際輿論的世界主義議題。正如盧嘉和史安斌所言，「環境、人權、道德倫理、經濟一體化、地緣政治等重大問題的共識」（2013：40）體現出跨國精英階層的世界主義意識；在紀實頻道面向知識階層開拓電視分眾市場的2000年代，《受難的母親》和《記憶的傷痕》顯然體現出訴諸跨國精英階層的旨趣，而《紀錄片編輯室》則藉助於口述見證人、通過電視這種大眾媒介體現了某種對於「流動的空間」或者說「超越國界的流動空間」（盧嘉、史安斌，2013：41）的想像，以此為基礎，體現出跨國戰爭問責行動者這一精英群體超越本民族國家界限的普遍主義價值觀。

《傳播與社會學刊》，(總)第42期(2017)

結語

如本文所抽取的四部表現「慰安婦」議題的紀錄片所示，電視紀錄片這種大眾媒介在上海世界主義重構的背景下體現出雙重的主體召喚機制：一方面，強調主觀經驗和現狀記錄的紀實美學紀錄片追蹤「於其他土地上移動的中國國民」(mobile Chinese subjects in other lands) (Yang, 2007, p. 304)，如在中國農村生活的韓裔受害者、在韓國尋根的「慰安婦」倖存者(同時也是中國公民)、追蹤個體經驗來到異國他鄉的行動主義者(也包括紀錄片拍攝者)等，楊美惠(2007)所謂的世界性身份建構在電視紀錄片觀眾對於這些處於文化「置換」(cultural displacement) (Yang, 2007, p. 288) 中的主體的多重認定中得以實現。除了生產出的個體性、多樣化、差異化經驗，參與到上海的再度世界主義化中來以外，另一方面，《紀錄片編輯室》也在悄然成為生產爭議性歷史知識、建構歷史意識和歷史自覺性的場所，通過「說話頭」等形式，歷史現場的見證人直接向電視觀眾進行記憶表演，將觀眾召喚為從事記憶和改造歷史事業的主體，從而實現了Sarkar和Walker (2010) 所謂的「見證機器」(testimonial apparatus) (p. 8)，在將觀眾從單純的世界性意象的消費者變成記憶生產事業的行動者的同時，也拓展了由歷史現場和當代現場的時間刻度所構成的縱向維度上的世界性共同體外延。

就第二個方面而言，根據本文對上海社會文化變遷和《紀錄片編輯室》機構及美學變遷的考察，儘管紀錄片在宏觀上一直參與著有關歷史記憶的知識生產中，但具體上也受到多種因素的影響或制約，其啟示為，對於歷史受害者的史料生產可能也會因大眾媒體對於遙遠他者的雙重身份的建構而掣肘，尤其是當遙遠他者被當做奇觀而非平常的形象被想像時。

首先，影像化的口述史料受到紀錄片美學取向的影響。從《半個世紀的鄉戀》、《最後的倖存者》，到《受難的母親》、《記憶的傷痕》，以忠於現場為立場的紀實美學受到專業化、頻道化電視節目編排及其所代表的商業化、全球市場話語的削弱，與此同時，以資料影像、演播室見證、情景再現、懸念敘事等為具體手段的非虛構美學得到強化。非

《紀錄片編輯室》的口述歷史生產與上海的世界主義重構

虛構美學強調文本的自足性、預控視聽效果，削弱了現場「說話頭」證言和意外性見證中對當下現實和主體間經驗的反映，而口述見證往往成為敘事手段，其原初的史料生產和社會介入功能受到削弱，最終，口述見證紀錄片的社會行動性讓位於其文化商品性。在機構變遷的背景下，紀錄片拍攝者的美學原則和製作週期受到了影響，並最終影響到口述見證人的主體建構。

其次，口述見證紀錄片的史料生產也受到媒體管理機制與社會性力量的影響，對影像化歷史記憶的分析需要超越文本本身來考察。口述見證紀錄片不僅體現出見證人（被攝對象）的主體性，更重要的是，它同時也體現出拍攝者的主體性，二者之間形成的主體間權力關係體現在文本中，源於並影響社會公眾的認知和價值框架，從而影響到口述見證的意義生產。1990年代初，《紀錄片編輯室》以紀實主義紀錄片為大旗實現了製播的欄目化、常態化建設，媒體工作者為爭取體制內的話語權，傾向於表現底層社會主體，給予後者更多自我呈現的自主性；另一方面，隨著上海的都市化重構及其社會多元身份的表達訴求，多種話語主體出現在上海的都市空間，批判社會現實的立場以及去中心化表現策略滿足了當時的社會語境；於是，《半個世紀的鄉戀》不僅體現出行動中的見證人和取證者、不僅是語言和身體層面對歷史現場的重返，還有對於當下日常生活世界（現場）的體現，如倖存性奴所生活的鄉村社會現實。而從1990年代中期開始至新世紀第一個十年，上海廣播電視台媒體機構改革的腳步邁向收益和收視率，上海本地媒介融合的集團化和一體化操作、紀實頻道向跨國商業模式紀錄片製作的投誠，以及上海作為國際化的商業金融城市的程度進一步強化，全球市場一體的話語得到加強，並體現於《最後的倖存者》、《受難的母親》、《記憶的傷痕》的跨國取證和追索行動中。

《紀錄片編輯室》的四部「慰安婦」紀錄片體現出一種趨勢，即本土及跨國的媒介工作者、紀錄片拍攝者、社會行動者、見證人、觀眾都不同程度地參與到了口述史料的生產和針對口述證詞的意義建構中。同時，超越受地理制約的國民身份，將本土的性奴制度見證人描述為亞洲太平洋地區共同的「受難的母親」這一戰爭受害者形象，則具體體現了所謂的「活動/感動性見證」(moving testimony)的「社會受難」(social

《傳播與社會學刊》，(總)第42期(2017)

suffering) 感染力 (Sarkar & Walker, 2010, p. 21)，即通過活動影像媒介訴諸感官體驗的傳播方式，口述見證紀錄片可以超出本土、體現世界主義性訴求：口述見證本身即歷史創傷承受者所應享受的權利和履行的義務，對見證人身份的積極承認、對歷史記憶的積極傳遞也應成為與(歷史維度和地理緯度上的)遙遠他者相關聯的世界主義態度和能力。由此可以預見，2010年代及之後的口述見證紀錄片將會更自覺地拓展見證人的跨國身份。

本研究認為，理解紀錄片對口述見證的知識及其意義生產無法脫離拍攝者的作者論、機構美學及社會主體結構等多重編碼力量。為此，理解紀錄片中的口述見證，需將口述見證人、拍攝者、觀眾看做社會演員，將口述見證這一行為視為社會行動，這一以表演為中心的分析方法強調紀錄片文本是對社會當代現狀及歷史經驗的雙重復原，紀錄片中的口述史料並非完全被動的、客體化的、需要表現出客觀性的，相反，口述見證人是主動的自我表演者，而紀錄片拍攝關係則在不同程度上體現社會性關係的復原。

由於研究方法和篇幅的侷限，本文缺少對於《紀錄片編輯室》受眾的第一手經驗的收集和分析，因而無法具體地呈現紀錄欄目受眾如何在日常生活中、在媒介想像中建構跨國流動體驗、上海都市現代化和世界主義化體驗，而只能借助於歷史文獻和二手資料。未來研究者可以將現象學對於人類經驗和主體間關係的關注與媒介受眾的想像性體驗相結合，通過焦點小組、問卷調查、深度訪談或口述歷史等形式回溯《紀錄片編輯室》等電視紀錄片與其受眾的互動。

此外，本文意識到，有關中國內地電視紀錄片欄目的研究往往偏向於國家級媒體，對於區域電視紀錄片欄目和節目的研究一方面在數量和深度上皆有待完善，另一方面也欠缺歷史和整體的視角。電視紀錄片限於製作和表達的侷限，往往成為轉瞬即逝的事物，其中僅一些觸發社會輿論的節目受到了一些研究者青睞。但作為社會歷史體驗的身體化或某種「白話現代主義」(“vernacular modernism”, Hansen, 2000, p. 10) 在當代的體現，電視紀錄片仍有待於研究者從現代性體驗的角度發掘其作為「感知反應場」(“sensory-reflexive horizon”, Hansen, 2000, p. 10) 的意義，即技術、經濟、社會的現代化如何激發出文化上的對應物。

註釋

- 1 北京廣播學院的前身最初為官方設立的媒體工作者職業培訓機構（中央廣播事業局技術人員培訓班）；畢業於北京廣播學院意味著章焜華等電視工作者受到了正統的意識形態規訓和正規的專業培訓，帶著這一背景走向電視紀錄片求「變」的潮流中來，更體現出時代背景對於紀錄片工作者個體身份建構的影響。
- 2 部分根據筆者對章焜華的訪談（2012年7月7日）。
- 3 同上註。
- 4 同上註。
- 5 SMG版權資產中心：〈關於我們〉。上網日期：2016年2月8日，取自<http://www.sava.sh.cn/collection/others/2014-02-18/9.html>。
- 6 來自筆者對王毅的訪談（2012年5月10日）。
- 7 鍾瑛（2006）對此有詳細描述。
- 8 來自筆者對章焜華的訪談（2012年7月7日）。
- 9 同上註。
- 10 同上註。
- 11 「無法形容」（unspeakable）這一概念源自於文學創傷理論，該經典理論認為創傷性體驗體現出經驗與語言的內在矛盾，即符號語言作為一種指涉性表達體系無法表現創傷造成的複雜體驗（Balaev, 2014, p. 1）。

參考文獻

中文部分 (Chinese Section)

- 丁寧 (2010)。〈克服電視的壞毛病〉。《藝術世界》，2010年第12期，取自<http://www.yishushijie.com/magazines/content-655.aspx>。
- Ding Ning (2010). Kefu dianshi de huaimaobing. *Yishu shijie*, 12. Retrieved from <http://www.yishushijie.com/magazines/content-655.aspx>.
- 上海電視台《紀錄片編輯室》欄目組 (編) (2001)。《目擊紀錄片編輯室：告訴你真實的故事》。上海：東方出版中心。
- Shanghai dianshitai jilupian bianjishi lanmuzu (Ed.). (2001). *Muji jilupian bianjishi: Gaosu ni zhenshi de gushi*. Shanghai: Dongfang chuban zhongxin.
- 方方 (2003)。《中國紀錄片發展史》。北京：中國戲曲出版社。
- Fang Fang (2003). *Zhongguo jilupian fazhanshi*. Beijing: Zhongguo xiqu chubanshe.

《傳播與社會學刊》，(總)第42期(2017)

- 王慰慈(2000)。《記錄與探索：與大陸紀錄片工作者的世紀對話》。台北：遠流。
- Wang Weici (2000). *Jilu yu tansuo: Yu dalu jilupian gongzuozhe de shiji duihua*. Taipei: Yuanliu.
- 呂新雨(2001)。〈當代中國的電視紀錄片運動〉。單萬里(編)，《紀錄電影文獻》(頁689–694)。北京：中國廣播電視出版社。
- Lü Xinyu (2001). *Dangdai zhongguo de dianshi jilupian yundong*. Shan Wanli (Ed.), *Jilu dianying wenxian* (pp. 689–694). Beijing: Zhongguo guangbo dianshi chubanshe.
- 呂新雨(2003)。《紀錄中國：當代中國新紀錄運動》。上海：三聯書店。
- Lü Xinyu (2003). *Jilu zhongguo: Dangdai zhongguo xinjilu yundong*. Shanghai: Sanlian shudian.
- 唐思麗(1993)。〈上海電視台節目概況〉。《上海文化年鑒》(頁112–113)。上海：上海人民出版社。
- Tang Sili (1993). *Shanghai dianshitai jiemu gaikuang*. *Shanghai wenhua nianjian*, 112–113.
- 張同道(2001)。〈多元共生的紀錄時空〉。單萬里(編)，《紀錄電影文獻》(頁826–845)。北京：中國廣播電視出版社。
- Zhang Tongdao (2001). *Duoyuan gongsheng de jilu shikong*. Shan Wanli (Ed.), *Jilu dianying wenxian* (pp. 826–845). Beijing: Zhongguo guangbo dianshi chubanshe.
- 單萬里(2005)。《中國紀錄電影史》。北京：中國電影出版社。
- Shan Wanli (2005). *Zhongguo jilu dianyingshi*. Beijing: Zhongguo dianying chubanshe.
- 劉景琦(1994)。〈回歸的思考〉。《現代傳播》，1994年第3期，頁60–62。
- Liu Jingqi (1994). *Huigui de sikao*. *Xiandai chuanbo*, 3, 60–62.
- 潘立忠(1989)。〈上海電視台建台30週年紀念〉。劉振元(編)，《上海文化年鑒》(頁121)。上海：上海人民出版社。
- Pan Lizhong (1989). *Shanghai dianshitai jiantai 30 zhounian jinian*. Liu Zhenyuan (Ed.). *Shanghai wenhua nianjian* (p. 121). Shanghai: Shanghai renmin chubanshe.
- 盧嘉、史安斌(2013)。〈國際化·全球化·跨國化：國際傳播理論演進的三個階段〉。《新聞記者》，2013年第9期，頁36–42。
- Lu Jia, Shi Anbin (2013). *Guojihua, quanqihua, kuaguohua: Guoji chuanbo lilun yanjin de sange jieduan*. *Xinwen jizhe*, 9, 36–42.

《紀錄片編輯室》的口述歷史生產與上海的世界主義重構

- 烏爾里希·貝克 (2008)。〈甚麼是世界主義？〉(章國鋒譯)。《馬克思主義與現實》，2008年第2期，頁54–57。(原書Beck, U., & Grande, E. [2007]. *Cosmopolitan Europe*. Cambridge: Polity Press.)
- Wuerlix Beike (2008). Shenme shi shijie zhuyi? (Zhang Guofeng, Trans.). *Makesi zhuyi xianshi*, 2, 54–57. (Original book: Beck, U., & Grande, E. [2007]. *Cosmopolitan Europe*. Cambridge: Polity Press.)
- 謝勤亮 (2007)。〈從「紀實」到「真實」——上海文廣新聞傳媒集團紀實頻道總監應啟明訪談〉。《北京電影學院學報》，2007年第6期，頁50–55。
- Xie Qinliang (2007). Cong jishi dao zhenshi—Shanghai wenguang xinwen chuanmei jituan jishi pindao zongjian Ying Qiming fangtan. *Beijing dianying xueyuan xuebao*, 6, 50–55.
- 鍾瑛 (2006)。〈由《紀錄片編輯室》析紀錄片欄目如何組織片源〉。《東南傳播》，2006年第4期，頁60–62。
- Zhong Ying (2006). You *Jilupian bianjishi xi jilupian lanmu ruhe zuzhi pianyuan*. *Dongnan chuanbo*, 4, 60–62.

英文部分 (English Section)

- Berry, C. (2009). Shanghai television's documentary channel. In Z. Ying and C. Berry (Eds.), *TV China* (pp. 71–89). Bloomington: Indiana University Press.
- Berry, C., & Rofel, L. (2010). Introduction. In C. Berry, X. Lü, & L. Rofel (Eds.), *The new Chinese documentary film movement: For the public record* (pp. 3–14). Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Balaev, M. (2014). Literary trauma theory reconsidered. In Michelle Balaev (Ed.), *Contemporary approaches in literary trauma theory* (pp. 1–14). London: Palgrave Macmillan.
- Chung, H. J. (2010). Reclamation of voice: The joint authorship of testimony in the Murmuring trilogy. In B. Sarkar & J. Walker (Eds.), *Documentary testimonies: Global archives of suffering* (pp. 135–154). New York: Routledge.
- Delanty, G. (2012). Introduction: The emerging field of cosmopolitanism studies. In G. Delanty (Ed.), *Routledge handbook of cosmopolitanism studies* (pp. 1–8). New York: Routledge.
- Delanty, G. (2012). The idea of critical cosmopolitanism. In G. Delanty (Ed.), *Routledge handbook of cosmopolitanism studies* (pp. 38–46). New York: Routledge.
- Hansen, M. B. (2000). Fallen women, rising stars, new horizons: Shanghai silent film as vernacular modernism. *Film Quarterly*, 54(1), 10–22.
- Hicks, G. L. (1995). *The comfort women: Japan's brutal regime of enforced prostitution in the Second World War*. New York: W.W. Norton & Co.

《傳播與社會學刊》· (總) 第42期 (2017)

- Huang, Y. (1994). Peaceful evolution: The case of television reform in post-Mao China. *Media, Culture & Society*, 16, 217–241.
- Huang, Y., & Yu, X. (1997). Broadcasting and politics: Chinese television in the Mao era, 1958–1976. *Historical Journal of Film, Radio, and Television*, 17(4), 563–574.
- Lind, J. M. (2008). *Sorry states: Apologies in international politics*. Ithaca: Cornell University Press.
- Lü, X. Y. (2010). Rethinking China's new documentary movement: Engagement with the social (Tan Jia & Lisa Rofel, Trans.). In C. Berry, X. Lü, & L. Rofel (Eds.), *The new Chinese documentary film movement: For the public record* (pp. 15–48). Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Ong, W. (1981). *The presence of the word: Some prolegomena for cultural and religious history*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Robertson, A. (2012). Media cultures and cosmopolitan connections. In G. Delanty (Ed.), *Routledge handbook of cosmopolitanism studies* (pp. 178–187). New York: Routledge.
- Sarkar, B., & Walker, J. (Eds.). (2010). *Documentary testimonies: Global archives of suffering*. New York: Routledge.
- Soh, C. S. (2008). *The comfort women: Sexual violence and postcolonial memory in Korea and Japan*. Chicago: University of Chicago Press.
- Yang, M. M. H. (1997). Mass media and transnational subjectivity in Shanghai: Notes on (re)cosmopolitanism in a Chinese metropolis. In A. Ong & D. Nonini (Eds.), *Ungrounded empires: The cultural politics of modern Chinese transnationalism* (pp. 287–319). New York: Routledge.
- Yoshimi, Y. (2000). *Comfort women: Sexual slavery in the Japanese military during World War II* (Suzanne O'Brien, Trans.). New York: Columbia University Press.

本文引用格式

徐亞萍 (2017) 。〈《紀錄片編輯室》的口述歷史生產與上海的世界主義重構〉。
《傳播與社會學刊》, 第42期, 頁225–254。