

大眾史學與口述歷史

張弘毅 臺北市立大學歷史與地理學系副教授、藝文中心主任、圖書館館長

【摘要】歷史文本是記錄及傳達人類過去的形式，歷史書寫的形式多元，包括書寫的歷史、口傳的歷史、影像的歷史。大眾史學是對比「正史」或「精英史家」、「專業史家」、「職業史家」的一種說法，其出發點是解構學術權威，讓歷史的敘述變成多元。口述歷史是大眾史學的一環，不僅可以彌補書寫歷史之不足，開展新觀點，獲得「底層的史觀」；還可以補傳統史學偏重精英之不足，為大眾史學或少數者、弱勢者發聲。

本文介紹大眾史學的人物、地方的書寫，口述歷史採訪技巧與資料整理，以及影視史學的發展特性，倡導大眾來寫歷史，建構多元的論述平臺，讓人人都是史家。並透過書寫歷史，可以認識自己、了解地方。

關鍵詞：歷史書寫；歷史文本；敘事脈絡；歷史表述；紀錄片

一、前言

各位法師、前輩、先進好，很高興與榮幸並真心、誠意、滿心歡喜的來這裡和各位分享過去所學。得知我的岳母也曾親近香光尼僧團，她知道我要來這裡上課，特別叮嚀交代，要我好好和大家講課，不要誤眾生。因此，這三小時的演講稍有壓力，也希望藉此和各位交換一下心得。

二、大眾史學

（一）什麼是大眾史學？

大眾史學是對比「正史」或「精英史家」、「專業史家」、「職業史家」（Professional Historian）

的一種說法。各位和我最大的區別是，我是「精英史家」、「專業史家」、「職業史家」，靠教歷史過活的人；而各位是大眾史家，每個人都可以來寫歷史。大眾史學也對比書寫文字的歷史與信史。像各位不一定要用文字，也可以用影像。

（二）走出史學的權威

大眾史學的出發點是解構學術權威：「人人都是史家」、「多元的論述平臺」，讓歷史的敘述變成多元。我覺得臺灣在 1980 年代解除戒嚴以後，隨著社會運動、政治多元，已經是一個自由民主的社會。上一個階段追求的是自由，在政黨輪替完成，我們有自由了；進入二十一世紀以後，



各位有沒有充分感受到臺灣社會目前在追求自由之餘，最大的一個政治特質是在追求平等，也就是希望每個人一樣的努力可以得到一樣的回報，不會有貧富懸殊的問題。所以，大眾史學的出發點，就是一旦過去威權式的政體解構，學術也就會跟著解構，從過去的威權變得比較自由，讓人人都可以是史家。

使學術權威式微的外在原因有：民主社會的進步、教育知識的普及、資訊媒體的發達。我們今天這個工作坊不需要政府核准，但如果是在過去威權體制的年代，一群人集會，政府就怕是要做什麼事了。在臺灣宗教發展史上，一貫道也曾經有被質疑過。總而言之，在威權、獨裁的社會裡，有一群人聚集在一起，政府就會覺得你可能是準備反對它。一旦社會民主化、自由平等以後，任何人都有集會結社的自由，包括今天的工作坊，我們就可以自由自在的在這裡分享心得。

（三）大眾史學（Public History）的定義

美國總統林肯的名言：政府是“of the people, for the people, by the people”，孫中山將它翻譯成「民有、民治、民享」。周樑楷教授借用美國總統林肯“of/for/by the people”的概念，定義大眾史學是：1. History of the Public；2. History for the Public；3. History by the Public。

1. 書寫大眾的歷史（History of the Public）

過去的傳統史學都比較偏向寫大人物、公侯將相，大眾史學雖然不反對寫公侯將相，也認為公侯將相那些大人物很重要，因為大人物對整個國家社會確實影響很大。在集權社會，統治者是不是英明，影響很大；在民主國家，執政者是不是

英明，當然也很重要。大眾史學不反對、也不否定對大人物的重視，可是認為過去傳統史學太重視大人物，所以大眾史學是提倡應該要關心一般平民百姓。英文的 of，就是關於的意思。所以，歷史應該是書寫關於大眾、關於平民百姓的。今天在座的各位，在工作坊結束以後，試問：你想寫的是大人物還是小人物？

2. 為大眾書寫歷史（History for the Public）

為大眾書寫歷史，是寫給大眾看的，不是用來孤芳自賞的。像魏德聖拍的電影是要給大家看的，他最近有拍一部電影《KANO》，內容是臺灣日本時代的棒球運動，是以拍攝《賽德克·巴萊》的規格來拍一個很輕的故事、棒球隊奪冠的故事，片長有三個小時。所以，為大眾書寫歷史，是大眾史學的一個重要的定義。

3. 大眾來書寫歷史（History by the Public）

這是最後一個定義，也是最重要的。大眾史學提倡大眾來書寫歷史，History by the Public，也就是我們今天在做的事。今天這個工作坊很重要的一個意義，是它正在從事大眾來書寫歷史的工作，也就是人人都是史家，每一個人都有資格來寫歷史。

三、歷史文本（Text）

所謂文本，是記錄人類思想、言行的一個產物，稱為 text，中文翻譯成「文本」。歷史文本，是記錄及傳達人類過去（past）的形式，有三種方式：口傳、書寫、影像。這三者當中，影像是最厲害的，因為靜態的文本不會說話，也不擅長傳播（communication）。大家有興趣可以參考本文的參考書目「一、口述歷史採訪技巧與資料整理」



的部分。

「動態的」文本，是否比「靜態的」文本厲害？舉個例子，有一年我到彰化八卦山，看到路旁有一支招牌是彰化的一個廟叫「南天宮」設置的，上面除了廟名之外，還寫著「附設十八地獄」、「全部電動」，令人莞爾一笑。還有一個例子是，苗栗後龍的大山火車站，有一年選舉期間懸掛一條紅布條，上面寫「親愛的鄉親！買票是犯法 賣票也有罪」，如果要搭火車的人看到一定嚇死了，因為「買票是犯法」的；還有車站的站務員也都不可以賣票，因為「賣票也有罪」。第三個例子，我只是要說明影像的視覺效果而已，沒有其他的意思。信耶穌本來是要得永生，不曉得哪個愛作怪的人，在下面貼了一張越南新娘的電話，結果就變成「信耶穌得越南新娘」。

要將人類的過去寫下來、記錄下來和傳達下去，歷史書寫的形式本來就很多元：

（一）書寫的歷史（Written History）

是用文字書寫的方式。例如中國史學之父司馬遷的《史記》、西方史學之父希羅多德（Herodotus）的《歷史》（History），又譯《波希戰爭史》，或是臺灣的文學家用文學的方式寫日本時代臺灣人的辛酸，如楊逵寫過一本小說《送報伕》。

（二）口傳的歷史（Oral Tradition）

世界各地有很多民族只有語言，沒有文字，如臺灣的原住民、美洲的原住民，他們是用口語傳述（口傳）的方式，也就是今天工作坊的焦點，記錄歷史、將歷史傳下去。就算是一個有語言、有文字的民族，也同樣並用口傳的歷史。口傳已

經變成一個傳統，Oral Tradition，翻譯成「口傳的歷史」，就是從古到今。

從全人類的角度來看，口傳的歷史恐怕出現的更早，可能是在人類社會還沒發明文字之前，就已經用語言記錄歷史與傳達歷史，甚至用樂舞，用跳舞、用音樂在記錄歷史、傳達歷史了。

（三）影像的歷史（Visual History）

visual 是和視覺有關係。Visual History 翻譯成「影像的歷史」或「音像的歷史」，如用照片記錄來傳達歷史，用電影、用紀錄片傳達歷史，甚至用跳舞的方式，像十幾年前臺灣著名的現代舞舞者林懷民先生有一部「薪傳」的舞碼，內容是唐山過臺灣的故事。他用舞蹈的方式來展現人類的過去，這也是一種影像歷史。

影像可以分成靜態和動態二種。靜態的影像，包括岩畫、畫像石、繪畫、繪卷、雕刻、塑像、照片。動態的影像，包括影片、動畫、樂舞、電影、紀錄片、電視、舞臺劇。

四、大眾史學：人物、地方的書寫

就我的經驗，攝影機的操作，不是太難的事；麥克風、錄音筆的錄音，也不是難事；錄音機、攝影機一開，只要對著人、對著想拍的東西就可以了。所以，技術不是難事，比較大的挑戰是怎麼樣找到一個角度切進去。那麼多的資料，事後該怎麼去整理？眾裡尋他千百回，答案說不定就在某個地方，但要先找個角度切進去看。

我們在寫一個人或是寫一個地方的時候，要找一個什麼角度切進去？例如準備寫家族史，也許你覺得你的父親很偉大、祖父很偉大，還是曾



祖父很偉大，也或許是祖母很偉大、曾祖母很偉大。臺灣有一個文學家前輩名叫楊逵，大家都知道他以文學著名，可是不知道他的太太葉陶女士更是以社會運動見長，外號叫「土匪婆」。由此可見，他們夫妻兩人「家長」應該不是楊逵。對於性別平等的年代，要寫一個家族史，可以切入的點太多了，如男性、女性；重點是要找到一個關鍵人物。舉一個最有名的例子，台塑的王家，如果他們要寫一個家族史，我想那個家族史的名稱可能有很多選擇，其中一個選擇一定叫做王永慶家族史。為什麼王永慶是家族史的關鍵人物？因為他實在是太厲害了，不論是在商業上的表現、在社會救助方面，乃至於在政治上的表現。

在座的各位都是臺北人，包括我在內，可見臺北果然是一個新故鄉。你可以想一想，你的家族在臺灣也許有三代、五代，說不定有十代、二十代。像我的曾祖父是臺中太平人，在祖父的時代從臺中太平搬到花蓮，所以我是花蓮人。因為祖譜資料的關係，我的家族大概就只追溯到曾祖父而已，只有五代。不管家族有幾代，要在家族裡找到一個關鍵人物，這很重要。通常我們會選擇對家族最有影響的人，一個家族能不能興旺的關鍵人物。例如在我的家族，我認為祖父是一個關鍵人物，因為我的家族是在他的世代興旺起來的。我祖父的名諱是張得，而我的家族史就是張得家族史。

假使書寫的對象並不是人，而是一個地方，像我這幾年都在提倡大家來寫村史。臺灣有七千八百三十五個村落，包括都會的里。里有里史，村有村史，如香光寺的所在地，也有地方史。我們的寺院在這裡落地生根、發展茁壯，除了佛寺

的歷史、寺廟的歷史以外，寺廟所在的地方史，也是值得關切的，因為長久以來，和所在的地方有一定的互動。過去幾年來，我提倡推動大家來寫村史或是都會史，不管是住在鄉村，或是住在城市；甚至是寫一個里或是一個區（行政區），都是可以的。例如現在我們上課的地點是中正區，就可以寫中正區的區史。全臺北市有 12 個行政區，並不是每個區都有區史，其中，大同區和萬華區 2 個區沒有區史。照理講，一府二鹿三艋舺，萬華（艋舺）是滿早發展的地方，怎麼會沒有區史呢？這個很有意思，有時間再講。

總之，不論是寫都會史或村落史，最重要的問題是要從哪一個角度切進去寫，後面會有一些示範。

（一）記憶溯溪：人物的書寫

這次工作坊的標題「時光旅行」，非常好，也非常典雅。這不但是在做時光旅行，也是在做記憶的溯溪。人類之所以有歷史，是因為有記憶。人類是一個有記憶的動物，因為有記憶才會有歷史。希臘神話有一個女神叫做 Mnemosyne，就是記憶女神。記憶女神有九個女兒，Muse 繆思；這九個繆思，主管文學、詩歌，還有一個掌管歷史的叫 Clio。可見在希臘人的認知裡，Clio 歷史女神的母親叫 Mnemosyne 記憶女神，意思是歷史是從記憶來的。我們之所以會書寫歷史，會去寫人物或是寫地方史、村史、都會史，正因為我們有記憶。上天給我們一個很好的禮物，就是我們有記憶，而且這個記憶會隨著人的年歲的增長而增加，會隨著一個社會國家的發展而累積。所以，書寫歷史，首先要從記憶說起。



記憶出現在哪裡？記憶有時候出現在文獻裡。例如想知道一個家族的來龍去脈。臺灣從日本時代開始，戶政系統就做得滿好的，你可以到戶政機關、戶政事務所去申請自己家的戶籍謄本，包括早期的除戶謄本。所謂除戶謄本，就是家裡長輩過世以後，從這個戶籍裡除掉了，另外謄一份新的給你，而這個舊的戶籍就歸檔。從除戶謄本裡可以看到很多家族的過去，也可以曉得很多原來不知道的事，當然有時候會出一點麻煩，就是會發現一些家族的祕辛。像我有一次去申請除戶謄本，看到謄本裡有一個名字楊懷安，才想起小時候我爸爸的一個朋友的小孩越區就讀，曾經把戶籍寄在我家。又如我以前剛在大學教書的時候，覺得每個人都應該認識自己的家族，就請同學寫家族史的作業。寫了一學期以後，有個學生哭哭啼啼的來告訴我，他不能再繼續寫了，因為被媽媽罵。我就知道怎麼一回事了，我就叫他改寫地方史。這也是我今天演講為什麼提人物和地方都可以寫的原因了。萬一家族史寫不下去也不要難過，有志者事竟成，事緩則圓，先擱在一旁，未來說不定還有機會可以寫。

・以我的外公吳坑校長為例

我的外公吳坑曾經在臺北市東園國小、臺北市螢橋國小擔任校長，一共當了八年的校長。有一天我在舅父家拿到外公就讀台北師範學校時，擔任 1,500 公尺主將的照片。他就讀的這所學校，也就是我現在任教的學校——臺北市立大學。臺北市立大學是 2013 年 8 月 1 日由臺北市府轄下的臺北市立教育大學、臺北市立體育學院二所大學合併的。臺北市立教育大學的前身，就是以前所謂的女師專，簡稱女師（臺語）。這所學校在

1945 年臺灣光復以後，長達三十四年只收女生，當時傑出的女性都是就讀這所學校，甚至連考上北一女的學生，也都到這所學校就讀，其中一個原因是公費，以前師範生是公費的。這所學校的前身是 1896 年日本統治臺灣以後所成立的台灣總督府國語學校；1919 年改名為台北師範學校；1927 年又改名台北第一師範學校，因為有第二師範分出去。第二師範學校就是今天和平東路的國立臺北教育大學。我的外公於 1922 年入學，1927 年畢業，是台北師範學校的公費生，很厲害哦！



圖 1：吳坑於台北師範學校公普科時，擔任 1,500 公尺馬拉松主將

我們可以藉著一些老照片，看到這個家族的過去。借助文獻、老照片、很多的檔案，包括這個工作坊的重點——口述歷史，可以找到很多過去的記憶，也可以將很多歷史重新書寫出來。

另外圖 2 這一張照片裡有我們學校最重要的地標、景物——創立三十周年紀念碑。我們學校於 1896 年創立，到 1926 年時已經創立三十年了，就有這座創立三十周年的紀念碑，也因為這座紀念碑現在還在我們學校，我就完全確定我的外公是這個學校畢業的學生。所以，老照片有時候是



能夠說話的。圖 3 這張照片是吳坑校長畢業的沙龍照，可以看到以前的學生也會作亂搞怪，因為

讀了五年的師範學校，總要跟隨流行一下。圖 4 這張照片是他畢業後到學校教書時的文官照片。



圖 2：台北師範學校創立三十周年紀念碑



圖 3：吳坑（後排中）1927 年畢業於台北師範學校公普科之沙龍照



圖 4：吳坑於 1938 年教書時之文官照片

從照片可以知道，日本時代的老師是可以穿文官服，而且還有配劍。

（二）歷史的功用—— 認識你自己

我相信每個人應該都有自己的過去，也可以試著在自己所擁有的記憶裡面，書寫自己的家族史或是地方史。這個年代我們有很好的機會，因為臺灣 3C 產業非常的發達，各種電子產品都是隨手可得；而且臺灣已經民主化了，民主最大的原則就是要尊重彼此，也就不會有人認為你寫這個不重要，寫那個才重要了。所以，人家說壁軸之爭或是情人眼裡出西施，只有自己的家人才是最寶貴的資產，也許對別人不重要，可是對自己卻是非常重要的，應該要寫就可以寫。歷史學的書寫也受到民主化時代的影響，使歷史學的書寫情況非常普遍、非常多元。

· 歷史紀錄片：轉來做番——道卡斯族「竹塹社」的前世今生

這次工作坊，從北到南，好像都滿重視用數位影像記錄歷史、寫歷史。剛好在幾年前，我也一直在推動影像人材培訓的工作坊。我覺得學術是天下的公器，這個工作坊是跨校的，有開放給外校同學參與。當時有一些朋友推薦他的學生來參加，其中有一位廖姓學生很有意思。他在影像工作坊結束後，完成一部大概 17 分鐘的紀錄片——轉來做番。這部紀錄片就是在寫廖同學自己的家族史。這個家族很特別，是在新竹的竹北，各位可能馬上會聯想大概是客家人。沒錯，廖同學也長期自認為是客家人，一直到有一天他才發現，雖然整個家族都講客家話、吃客家飯菜，但卻是臺灣的原住民——平埔族的道卡斯族（Taokas）。以學術分類來講，臺灣原住民分為高山族、平埔族。高山族，顧名思義是住在高山地區，但也有一些高山族是住在平地或海岸的地方，像蘭嶼的達悟族、臺東的卑南族、花蓮的阿美族等。這是過去為了學術研究方便而分類的，不是很精準。高山族有九族，平埔族有二十幾個族，其中一支是道卡斯族（Taokas）。現在臺中大甲 Taoka 這個地名的來源，就是與道卡斯族有關係，像現在臺中大甲鎮瀾宮旁邊還有一家賣道卡斯餅的。道卡斯族的分布範圍，從新竹鳳山溪到臺中大甲溪；道卡斯族有好多個社，廖同學的家族是屬於「竹塹社」。竹塹是新竹的舊地名。有一天他因為一個事件，才發現自己其實是客家化的平埔族，簡稱客平埔。我們聽過福佬化的客家人，稱為福佬客，就是已經閩南化的客家人，生活、飲食、講話都和閩南人無異。最有名的例子是宜蘭

的臺灣文學作家黃春明，他就是福佬客。我曾在媒體上聽他講過一個笑話，說以前小時候常常跟著家人數落客家人，結果有一天發現自己就是客家人。臺灣島上族群的互動非常頻繁，基本上不要懷疑自己的身世，但也不要太相信，因為有很多可能性。像我的老師就曾因為我的雙眼皮懷疑我不是漢人，因為臺中岸裡社有很多平埔族、高山族，說不定有融合到。所以，臺灣人是一個很有意思的族群。如果要用影像寫一個家族史，可以怎麼切進去寫？今天機會難得，播放這部紀錄片給各位觀摩一下，看看他是怎麼寫的。

這部紀錄片一開始是廖同學試著透過學者的訪談來鋪陳他的家世，說明到底什麼是「七姓公」。因為新竹竹北有一個采田福地的祭祀公業。「采」加「田」就是「番」，平埔族非常有學問，漢人叫他番。那時候講番，大概是一種族群的區隔，現在不用這個詞。「番」這個字很有學問，把番切割就變成「采田」；采田是很好的。這個「采田福地」的祭祀公業，就是「七姓公」的祭祀公業。所謂的祭祀公業，就是祖先可能是單一姓，或是像他這樣有七個姓，聯合起來祭祀，共同追念祖先。這個祭祀公業的財產是大家共有的。這裡我們看到書寫人物或是書寫家族的一個切入點，就是藉由別人的嘴巴來講。有時候自己講沒有次序，不見得講得通；找別人來講，找個學有專精的學者，像廖同學是找中央大學吳學明教授來解釋。這個家族其實就是道卡斯族；所謂「七姓公」看起來都是漢姓，只是姓有點特別，像一二三三。前兩年我去竹北參加他們的祭祀公業的祭祀活動，也和他們進行一些座談。有時候他們會自我解嘲，如有一個三先生，他說：「我



不是三太子，我是三先生，但是我有點困擾，因為娶的老婆姓『班』，班超的班，三班，這樣很容易和家蚊聯想在一起。」帶給他很多困擾。不過，一直到今天，最大的問題是臺灣社會長期以來，在法律面、在實際面，對原住民不是那麼的友善，有很多人隱姓埋名，深怕別人知道他是原住民。即使到今天我們在田野現場還是看得到，像有一位衛先生，那一天在座談會現場，還是起來發言說，他最大的心願是希望在有生之年有機會可以到廣東去尋根溯源。雖然他們現在都已經是講客家話的客家人，外表看起來沒什麼兩樣，有時候基於同情的理解，在座談會上也不好多說，但心裡會想，到那裡，無論如何是找不到你的祖先，因為你的祖先就在臺灣，就是道卡斯族。

「轉來做番」這部紀錄片雖然只有短短的 17 分鐘，對我來講卻是一部非常重要的作品，因為它具體說明了什麼是大眾史學的影像敘事。我想只要有心，各位也都可以做到。一般來講，現在對紀錄片的定義已經很模糊了，很難說到底怎麼做才叫紀錄片。所以，我盡量不用「紀錄片」這個詞，改用「影像的歷史」。影像的歷史，也是有結構的。不要以為紀錄片都是紀實的而已，紀錄片在拍完那些材料以後，還要剪接、組織、編輯，這都是需要人的思想在裡面的。

這部紀錄片借用德國哲學家黑格爾的話來講，它是一個充滿了正、反、合三階段歷史的一個辯證的過程。什麼是正、反、合？在紀錄片的一開始，廖同學積極的想要找出自己是不是平埔族，透過對老師的訪問、自己到戶政事務所，以及向他的族人、親人求證「我是不是客家人？」這是一個正的階段。到了反的階段，發現自己的

族人對於是不是平埔族的態度，有些也許是不知道，有些可能有不同的看法，像他的大伯最有趣，翻族譜給他看，還說是在第十六代的時候渡海來臺的。有一個學者寫過一篇文章，有關平埔族漢化的過程中，有幾個大的途徑：第一個是造神運動，就是造出一份族譜，證明自己是漢人。平埔族在漢化的過程中，從法律面到實務面，始終受到不是很友善的待遇，使他們特別的隱姓埋名。我記得二十幾年前《聯合報》有一篇文章，描述屏東有一個記者要去尋根溯源，找出自己是平埔族的，他回到小時候住的那個村莊，到處問、到處找，最後村子裡的耆老被問到不耐煩，就很生氣的說：「要做番，你自己去做番，我已經是人了。」因為他不願意過去的底細被挖出來，這是一個很為難的取捨。所以，在反的過程中，他的大伯拼命想證明自己是客家人，而他的叔叔拜完了就出來了，也沒有樂捐，表現出的態度是不在乎的；還有他的堂弟覺得自己是客家人，沒有想過自己是不是平埔族的問題。正與反，是一個很明顯的對比。在這部影片中，看到他用的組織結構是正與反的一個歷史辯證的過程。正，是從自己想要知道自己是誰、自己承認自己是誰、曉得自己是誰，看自己家族的現況、看整個社會的現況；反，不見得有人樂於這樣做。最後，合的階段是「現況是什麼？」認同的問題是很主觀的。像我有一個學生，父親是閩南人、福佬人，媽媽是客家人，但他想當客家人。臺灣太多這種現況了。我有一位拍紀錄片也很有名的朋友，他的媽媽是阿美族，爸爸是湖南老兵，他也是認同自己是阿美族，現在是在原民會的某個重要機構擔任要職。Identity 認同的問題，是很主觀的，不能用



是非去評論，只能說這是一個選擇。如果你聽得懂客家話，會注意到影片裡，他叔叔有講一句客家粗話：當初他一直問我：「老師怎麼辦，我叔叔是一個衣服只穿一半，露個大肚子，又講客家粗話的人。」我說：「這是一個選擇，如果把這段剪掉，你自己想想看，影響在哪裡？」最後他選擇把它呈現出來，但是他做了一個動作，就是在中文字幕上沒有翻譯顯示這句客家粗話，這是「曲筆」的手法。

這部紀錄片也是多年來少見的好片子，雖然在技術方面不是非常的成熟，但已經非常難能可貴。最重要的是，研究歷史是在認識自己。我學歷史已經學了二、三十年，現在有一個感觸是，學歷史的目的，就是在認識自己。認識自己有二個層次，一個是問自己是誰？研究自己的家族、自己本身；另外一個是研究別人，認識別人。認識別人這個層次有時候更重要，因為我認識別人，有時候才能夠更清楚知道自己是誰。像這部紀錄片，當他知道客家人和平埔族的樣子，他就更清楚自己是一個已經漢化的平埔族。我們常常講平埔族漢化、原住民漢化，有個觀點很有意思，我有一個研究原住民的學者朋友，他就認為用「漢化」這個詞，其實也是很漢人的觀點。他認為就像是吃漢堡、薯條這類的速食，不見得是被西化了，因為這只是選擇一個你認為好的生活、你喜歡的生活而已；同樣的，原住民也只不過是選擇了一個他認為好的生活方式，而漢人稱它叫「漢化」。如果照這個邏輯，我們的頭髮、衣服、領帶，都西化了。所以，這部紀錄片是一個正反合的辯證過程。

（三）書寫歷史／歷史人物的起點

1. 史詩（Epic）、歷史（History）、傳記（Biography）的不同調

書寫歷史或歷史人物要從哪裡開始？從哪裡切入？首先要知道歷史的形式，就是人類寫過去的形式，是不太一樣的。有一種寫法是史詩（Epic），不是白話文，是用詩在寫過去。如古希臘盲詩人荷馬（Homer）的史詩《伊里亞德》（Iliad）、《奧德賽》（Odyssey）。各位有聽過「白日依山盡，黃河入海流」、「床前明月光，疑似地上霜」，這是詩；如果是說「我的床舖前面，有很明亮皎潔的月光投射在地面上，害我以為是霜」，這是白話文。詩和白話文是二種不同的體裁。史詩是用詩的體裁講歷史，但不是只有講歷史（歷史是真實發生過的），又夾雜著傳說、神話。例如《史記》裡，司馬遷寫漢高祖劉邦出生的時候，那天雷雨交加、暴雨不斷，忽然之間，他的母親做了一個夢，夢到天上有一條龍鑽進她的肚子裡，於是就生了劉邦。像這個就滿史詩的，夾雜著神話、傳說，不是真實的。也許你會覺得宇宙之間有很多事是人所難以理解的，但是我們是用通常學術的規則來講，將這種形式的書寫，叫做史詩。

另外有一種寫法是歷史（History）。歷史的意義是有憑有據，據實寫的。歷史敘述，基本上有原因、經過、結果。例如我的家族是如何渡海來臺、在哪裡落腳，有經過什麼遷徙，這是原因；經過是我的家族在遷徙過程中，到了誰、到了哪一代，因緣際會，整個家業就發達起來了，又經過幾代的努力，事業如日中天；結果就是現在情況，家族的現況。有人開玩笑說：「你這個人一問三不知。」哪三不知？原因不知、經過不知、



結果也不知，就叫做一問三不知。歷史就是要一問三都知。問原因知道，可以交代這個家族怎麼興起的、怎麼會出現在這裡。例如我現在住在臺北，我的小孩如果要問這個家族怎麼來到臺北，可以從除戶謄本去追溯，就可以知道原來到臺北之前是在花蓮。那麼是誰先來花蓮的？是我的祖父先來花蓮的。因為他在臺中遭逢巨變，所以就到花蓮山上種香蕉。日本時代臺灣香蕉外銷日本是很有收穫的。再往前追溯，來花蓮之前，祖父在哪裡？在臺中太平。可以依除戶謄本一路追溯上去。剛剛前面講記憶溯溪，就是溯著溪流找源頭。所以，在寫家族史、地方史，不只是時光旅行，同時也是在記憶溯溪。記憶溯溪有一個動詞「溯」，就是尋根溯源的意思。「溯」這個字有方向的，往源頭去追。

還有一種寫法是傳記（Biography）。傳記的寫法，基本上是在寫人；既然是寫人，就與史詩、歷史不一樣。傳記的英文 Biography，英文字有 Bio，就表示和生物有關係，是活生生的東西，細小微生物都算生物，人也是生物。寫歷史是往源頭去追溯，寫傳記也是一樣。傳記依照史學家的定義，只是歷史的一部分，通常不會處理到所有全貌。舉個例子，我寫我的祖父張得家族史。寫到我祖父年輕時到花蓮種香蕉，親自壓著香蕉到大陸福州賣香蕉。我祖父生存的年代是日本統治臺灣的時代，所以他是日本人，他到中國大陸賣的香蕉是叫做日本香蕉。我祖父在 1920 年代末期到福州賣香蕉時，正好是中國大陸排日運動時期。那時日本侵略中國，中國民間發起排日運動，結果我祖父就倒楣了，因為那時的臺灣人被看成是日本人。我祖父就和我爸爸講，當時的福州人

都不敢買整串的香蕉，因為買整串的香蕉一看就知道是臺灣來的，而且買日本香蕉是會被打罵的。所以，福州當地人都只買一根香蕉，我祖父的收穫自然就不好了。這一段是非常珍貴的口述歷史，雖然不是直接問我的祖父，而是由我的父親轉述的，但也是很可貴的。像我寫我祖父張得家族史的時候，就沒有辦法處理 1920 年代中國的排日運動；會提到排日運動，只因祖父到福州賣香蕉正好遇上當地的排日運動，使他賣香蕉的時候，備極艱辛。我不能寫我祖父到福州賣香蕉時，忽然筆鋒一轉，開始描述 1920 年代中國排日運動的原因、經過、結果，這樣我的家族史就會完全走樣了。

所以，要書寫歷史或歷史人物的起點，首先要決定從哪裡切進去。寫一部史詩、一個歷史，還是一部傳記，會有完全不同的切入點。

2. 尋找理解的脈絡（Context）

（1）主體性（Subjectivity）問題

最重要的是，要寫一個理解的脈絡（Context），也就是一個主體性（Subjectivity）的問題。什麼是理解的脈絡、主體性的問題？舉個例子，像蜘蛛網有它的方位，東西南北中。那隻蜘蛛在哪個方位？為什麼會知道它在東邊、西邊、南邊、北邊？因為它有個脈絡，你才會知道蜘蛛所在的方位。同樣的，那隻蜘蛛就像人或歷史，要寫這個人或歷史，要有一個脈絡，要有一個 Context，要有一張蜘蛛網，知道準備從什麼角度寫它。又如我祖父的故事，顯然我就不會將我祖父放在抗日的角度來寫，一方面與事實不符；另一方面，這也不是我寫我祖父的傳記或是家族史的本意。我的本意只是想從家族的發展去寫我



祖父，而這個排日運動只是我祖父的生命歷程裡的一個小故事而已。

要從哪個脈絡寫呢？舉個最有名的例子，魏德聖拍攝的電影《賽德克·巴萊》，有一個原住民人物名叫「莫那·魯道」。魏德聖是從什麼樣的脈絡來拍莫那·魯道的呢？簡單來講，就是他對莫那·魯道的評價是什麼？莫那·魯道是一個什麼樣的人？莫那·魯道是一個滿有爭議性的歷史人物，要寫他、拍他，最大的挑戰是從什麼脈絡、以誰為主體來寫。

什麼是主體性？再舉個例子，從日本人的角度來看莫那·魯道，他是抗日的，日本人對莫那當然不會有好的評論；再從原住民角度來評價莫那·魯道，原住民朋友們應該給莫那都是一個好的評價嗎？也不一定，看過電影就知道，莫那也是有死對頭的。

(2) 影像敘事的脈絡 (Context)

如何用影像去敘事？一張照片也好，或者剛才播放的紀錄片，乃至一部電影，一定有一個敘事的脈絡。就如剛才所講的蜘蛛網，到底要讓蜘蛛在哪一邊，也就是決定它的方位。蜘蛛是在東邊還是在西邊？同樣的，人與歷史也是這樣的。剛剛舉我的祖父張得到福州賣香蕉的例子，他是在蜘蛛網的東邊，他不在抗日的西邊；如果我要把祖父寫成是抗日運動裡的一個受害者，這是在蜘蛛網的西邊，因為中國抗日，香蕉不好賣，我祖父就受害。可是我不這樣寫，我把他寫在東邊，因為我只是寫家族史，他到福州賣香蕉碰上排日，是運氣不好，我只把它當成是一個故事。所以，敘事的脈絡很重要。

A. The Faces of Mona

通常一部電影要講一個人，以《賽德克·巴萊》為例，它以莫那·魯道為中心的一個歷史敘事或是人物的敘事，整部影片都是在講莫那·魯道這個人，以他為焦點。就如同我們做一道齋飯、一盤菜，裡面會有一個焦點，其他的就都只是配料。我用英文 The Faces of Mona，莫那的多重面向。歷史上的莫那有很多個面向，在日本人的心目中，是一個面向；在他的族人心目中，是另一個面向。這幾天我們看到北捷很悲慘、不幸的事件，也是一樣的。嫌疑犯，這個加害人也有很多的面向，現在他在整個社會輿論新聞裡，是一個非常冷酷的殺人兇犯，但他在整個生活歷程，還有很多的面向。莫那·魯道也是如此，但莫那是一個什麼樣的人呢？

(a) 真實的莫那

用影像說故事，通常講人一定要看長相。莫那最具代表性的一張照片就是圖 5 這張照片，他站在中間，身材很瘦且修長的。高山族通常比較少看到胖胖的體型，除了糧食資源的問題以外，還有和在山區矯捷的行動有關，否則會不好行動，這是有道理。這是真實的莫那。

(b) 抗日烈士？

過去政府，特別是在國民黨主政的時期，經常將莫那塑造成一個抗日烈士，如南投霧社有一個莫那·魯道的紀念公園。在公園入口處有一座宗烈祠，很像日本鳥居的牌坊；進去之後就有莫那·魯道的銅像（見圖 6），雙手抱在胸前，兩眼看著前方，一副堅毅不拔、很厲害的樣子。這一張照片和圖 5 是不一樣的，圖 5 那一張真實的莫那是很生活的、很平常的居家照；圖 6 的莫那是一個很厲害的角色，抗日英雄，這是刻意塑造出





圖 5：莫那·魯道（中）

來的。換言之，如果圖 5 的照片是在蜘蛛網的東邊，是所謂 Daily life 日常生活的居家照；圖 6 這張就是在蜘蛛網的西邊，刻意將他塑造成抗日英雄的模樣。可是莫那真的是一個抗日英雄嗎？真實的歷史是他為什麼要打日本？如果他是抗日英雄，意思是他認為我是賽德克族，而你是日本人，日本人不應該來統治我們，所以我要打你，這叫抗日。也就是把他提升到民族主義的層次。你是日本人，我是臺灣人或原住民，你不應該在這裡，我將你趕出去，這就是民族主義的層次嗎？又如前陣子越南的排華運動，我們才知道河內有二千多家台商，外交部本來要發一張貼紙給他們，上面寫「我來自臺灣、我是臺灣人」。這也許會更慘，因為越南的教科書上寫臺灣是中國的一部分，護照 Nationality 國籍的欄位也寫「臺灣（中國）」。如果貼了一張「我來自臺灣、我是臺灣人」的貼紙，越南人會認為你就是中國人。其實



清境小琉球 03-24

圖 6：莫那·魯道的紀念雕像

外交部是想要講「我是臺灣人，我不是中國人」，這樣才會有所區別。可是後面那句話實在講不出來，因為現在有兩岸共識的問題。所以，如果刻意將莫那塑造成這個樣子，他真的就是抗日英雄嗎？打日本、抵抗日本都是事實，但這就是抗日嗎？

(c) 勇敢的臺灣人？

臺灣政黨輪替以後，也有人將莫那塑造成勇敢的臺灣人，包括 2003 年導演萬仁改編鄧相揚原著的書，拍了一部二十集公共電視的電視劇《風中緋櫻》（見圖 7），內容也是講霧社事件。這部戲是由阿美族的蘇清喜飾演莫那。蘇清喜是花蓮原舞者舞蹈團的藝術總監，因為練舞的關係，體態比莫那壯碩，與莫那不太像。莫那是為了臺灣抵抗日本的嗎？

(d) 賽德克族的抗暴英雄？

據莫那·魯道的後裔郭明正先生的說法，莫那其實不是抗日英雄，他是抗暴英雄。抗日與抗



圖 7：公視電視劇《風中緋櫻》

暴有什麼不一樣？中文差一個字，就差很多了，所以寫歷史、人物傳記、家族史的時候，千萬要小心。像小學生最常見的一個錯誤是「老師他給我打」，這句話是直接將臺語轉成國語，老師覺得很奇怪，他給你打還不好嗎？所以，中文的遣詞用字是很重要的。

郭明正先生認為莫那不是抗日，對莫那來講，只要是強加暴力於他的家園、族群身上的任何人，他都會反抗，都要爭一口氣，爭公平正義。從這個角度來看，與其說莫那是抗日英雄，還不如說他是抗暴英雄可能會比較傳神。

我覺得在族群多元的社會，無論如何，首先還是要尊重當事人的說詞。

另外，邱若龍的漫畫《霧社事件》（見圖 8）的莫那，和前面圖片的莫那都不一樣。他拿的是山刀，很傳神的描寫出一個真正的莫那·魯道。

(c) 魏導的莫那？

魏導在還沒有拍攝《賽德克·巴萊》之前，



圖 8：邱若龍漫畫的莫那·魯道

曾經在網路上募集一筆錢，拍攝一部 5 分鐘的試驗片，送到韓國釜山參加影展，很多廠商、很多影業公司看了以後，打電話到臺灣，準備要進口這部電影，卻怎麼也沒想到這部電影還沒有完成。魏導在 2009 年先拍攝《海角七號》，將賺來的七億元投資拍攝《賽德克·巴萊》，後來還欠了好多的錢，到處募款。所以，問題就來了，魏德聖最大的挑戰是他要拍出什麼樣的莫那？

(3) 敘事的脈絡 (Context)

前面有提到 The Faces of Mona，莫那有很多面向。在日本人眼中，是一個面向；在其他族群的眼中，可能是另一個面向；在他的族人眼中，可能又是一個面向。宋代蘇軾有一首詩〈題西林壁〉寫到：「橫看成嶺側成峰，遠近高低各不同。」像這本研習手冊是立方體，至少有六個面向，你的眼睛會真實的告訴你現在看到是側面、正面、背面或是前面，每一個面向都是它；人也是一樣的，人有好多面向。我剛剛講傳記就是這個意思，一個傳主、一個人物、一個家族，有好多個面向，



不可能每一個面向都掌握到，只能掌握到某一個面向。

還有最重要一個面向是你沒有看到的，就是裡面。以前我上大一的時候，教史學方法的老師最喜歡和我們玩一個遊戲，就是指定一個東西讓每個同學來描述。有同學描述這是一個杯子；第二個同學走近看，說上面有寫健康十訓；第三個同學說它有蓋子；第四個同學說它有幾公分高。講完以後，老師說，你看東西就在你面前，形容不完，真相永遠沒有到底的一天。因為老師留了一手，就是同學看不到裡面是什麼。

所以，The Faces of Mona，莫那是很多面向的，人物、地方、家族也都是一樣的。不論是用文字或影像書寫，都不可能同時掌握到很多個面向，只能從一個面向切進去寫。所以，敘事的脈絡是很重要的。

A. 兩個世界衝突下的莫那

(a) 被殖民者（原住民）vs. 與殖民者（日本人）

魏德聖導演的《賽德克·巴萊》，這部影片主要是講莫那是一個生活在兩個世界衝突下，悲劇性的人物。在霧社事件之前，莫那和很多原住民頭目一樣，曾經被招待到日本參觀訪問。日本人很厲害，刻意免費招待臺灣原住民到日本參觀訪問，一方面是懷柔，招待旅行；二方面顯示日本的強大，特別安排他們去看軍港、軍營，讓他們知道日本的武器有多麼厲害而不敢反抗。莫那是知道日本的強大，當他準備發動霧社事件的時候，他的親家荷歌社的頭目勸他說：「莫那，你難道不知道日本的軍隊像溪裡的石頭那麼多嗎？我們是打不贏的。」莫那回答他：「我的決心比山還高。」雖然知道會輸，還是要打到底。因為

莫那不是為了爭一口氣而已，他有自己的理想；簡單來講，他是在傳統與現代之間掙扎。電影裡有一幕很明顯，莫那年輕的時候，最後一次和日本警察打起來，是為了日本人不讓他獵頭。電影裡出現了很多獵頭的場面，有些人覺得不太能夠諒解，但我的好朋友鄧相揚先生，還有邱若龍先生，都認為我們不能用現代人的觀點去理解那個時代的人，每個時代的人有每個時代的人的價值觀，不能夠以今非古。避免「以今非古」，是田園現場很重要的一個守則。像我爸爸是第三房生的小孩，難不成要用現代的法律觀念去說我的祖父犯了重婚罪嗎？當然不行，我們不能以今天的價值觀去非難過去的人的一些事情；相反的，我們要「同情理解」。就是你知道他可能有不當或不妥的地方，特別是以今天的立場或者價值觀來看，可是那個時代的人也許是有不得已的苦衷，我們要同情、理解他。

莫那是因為日本人不讓他出草、不讓他去獵人頭，但這卻是賽德克族原住民的文化傳統之一。按照賽德克族的說法，如果女人不能織布，男人不能獵人頭，在死後就沒有辦法走過彩虹橋，到祖靈的園地和祖靈會合。這對原住民來講，是一個很大的打擊，用宗教的話來講，就是上不了天堂、到不了西方天極樂世界。

為了這件事，莫那長期以來，從年輕一直到50歲；我大概算過，霧社事件時，莫那大概是50歲左右。人到中年會有一種很特殊的心情寫照，就是回過頭看這輩子時，會開始想一個問題：我這樣做對嗎？我這一路走來，一輩子這樣可以嗎？有沒有什麼遺憾？莫那也是一樣的，會去想：難道我一輩子甘於被日本人統治，把我的傳



統文化都滅絕，這樣我還算是一個賽德克的巴萊嗎？片名《賽德克·巴萊》（Seediq Bale），Bale 是「真正的人」的意思，不能翻譯成英雄。「真正的人」是完全遵照他的祖訓（Gaya）在做事、在生活。祖訓是指祖先留下來的話或規定。對莫那來講，人到中年，人到五十幾歲，回過頭看自己這輩子都不能夠按照祖先的 Gaya，也不能獵人頭，被日本人管得死死的，這樣還算是一個 Bale 嗎？算是賽德克的人嗎？還算是人嗎？在中文語彙裡，「是不是一個人」是一句很嚴重的詞彙；對莫那的賽德克族也是一樣，「我是不是 Bale？」「我是不是真正的人？」是非常嚴肅、非常嚴重的一件事。

(b) 傳統 vs. 現代（「不良蕃」vs.「模範蕃」）

所以，莫那是活在兩個世界的衝突下，到底要當一個模範蕃，還是要當一個不良蕃？模範蕃是不出草、不砍人頭，照日本人的話去做；不良蕃才是真正維繫自己的傳統，不遵從日本人的作法，也就是做一個 Bale。不良蕃是 Bale，模範蕃反而不是 Bale。這個世界的顛倒，對人的內心是很大的煎熬，因為原來這樣做，在部落裡是一個被讚賞的人，是一個英雄人物，但到了日本時代，卻變成不良蕃。

舉個例子，1945 年 8 月 15 日，日本人宣布投降以後，臺灣島上有一大部分拿日本中學、大學文憑的人，都不知如何是好，那張畢業證書完全沒用，而且要重新開始學國語ㄅㄆㄇㄉ，包括教小學的師範生本來是教日本語的，忽然之間，國語從日本語變成北京語，常常要在今天晚上學，明天早上教。侯孝賢導演二十一年前拍攝的電影《悲情城市》，有一幕是在醫院裡，中國大陸外

省籍的醫生正在教臺灣本地的醫生講國語「你哪裡痛？我肚子痛、發燒」這些基本的詞彙，這是為了幫接收官員看病，因為醫院裡的醫生只會講日本話或閩南話、客家話，不會講國語。更痛苦的是，全中國有幾十個省，每個省的國語都帶有腔調，例如廣東人講的國語和四川人講的國語就不相同。像我國中的時候，導師是湖南人，湖南話講得可精彩；後來我就讀輔仁大學時，校長羅光總主教也是湖南人，他的湖南話更道地、腔調更重，在開學致詞的時候，我大概可以聽懂八成，身旁的同學們是都聽不太懂的。

然而對莫那他們來講，不只是語言的顛倒而已，是語言加文化整個顛倒。過去為是，今日為非；過去為非，今日為是，這是很痛苦的。我再舉我一個朋友的父親活生生的例子，他住在苗栗頭份，日本時代到日本本國商業學校取得一個高職文憑，在當時這是非常了不得的事，他很多的同學後來都當了日本的財務大臣、部長。但是他回臺灣工作不到兩年，戰爭結束，臺灣光復了，那一張日本的高職文憑也變得一文不值，還有他也不懂中文、不會寫中文的公文、國語也不會講，他在臺電公司服務，來接收的官員科長只有國中畢業，但看到他的公文寫得亂七八糟，就當場摔他的公文。這對人的尊嚴是非常痛苦的，只因為不懂你的語言，竟然就要被當眾羞辱。

我講這些是要做一種歷史的想像。不論是從事家族史，或是地方史，或是人物的書寫，一定要有一種歷史的想像，要設身處地回到那個人或那件事的年代，要用那個時代的價值觀去思考問題，才可以避免以今非古的情況。所以，同情的理解是非常重要的。



(c) 國家認同、族群認同、文化認同的矛盾

在電影裡，莫那對模範蕃花岡二郎說：「你死後，是要進日本人的神社，還是我們祖靈的家？」這句話是很嚴厲的譴責。花岡二郎是一個賽德克族的年輕人，他和花岡一郎都是師範學校畢業，回到山上教書、當警察的，是日本人眼中的模範蕃。可是在莫那的眼中，他們二個人已經背離祖訓，離族人的傳統文化愈來愈遠了。

B. 難以面對的文化遺產 (Difficult Heritage)

英文 Difficult Heritage，我們翻譯成「難以面對的文化遺產」。對於莫那、花岡一郎、花岡二郎那個世代的賽德克族來講，幾十年來，從 1895 年日本人統治臺灣，一直到 1930 年霧社事件爆發，長達三十五年的時間，臺灣原住民的社會起了相當大的變化。過去被稱讚的，像殺人頭、獵山豬，現在反而被藐視了；過去並不存在的，像模範蕃花岡一郎、二郎這種人物，在原住民的社會裡是被瞧不起的，如今反而大搖大擺的走在街上。電影裡還有一幕是，花岡一郎和花岡二郎勸在山上辛苦工作而下山喝酒的原住民說：「這麼辛苦賺來的錢，不要花在喝酒上，錢要存起來。」結果幾個同胞就諷刺他們二人說：「對啊！我們就是不良蕃，你比較厲害，我們就是自甘墮落。」其實那是一種很沉痛的回嗆。也就是我們也很想自由自在、快樂的做一個賽德克族，但整個日本的殖民體制加諸在臺灣的身上，加諸在原住民的身上，我們有什麼辦法呢？

C. 魏德聖導演的挑戰

魏德聖導演的挑戰，是要建構理解的脈絡，並將事件或人物安置其上。魏德聖是把莫那這個人放在蜘蛛網的東邊，還是西邊？把他看成是一

個抗日英雄，還是一個勇敢的臺灣人？是一個抗暴英雄，或是一個什麼樣的人？我不提供答案，大家的生活經驗都在我之上，各位可以自己解讀。

(4) 影像的威力 (The Power of Film)

影像的威力 (The Power of Film) 是很很厲害的。我們這次工作坊的影像課程相當多。影像之所以重要，最大的關鍵就是靠著許許多多不是學歷史的人，也不在學院以教歷史為生的人，使得所記錄出來的影像是具有開放性的論述特性，有各式各樣的可能性；最重要的是，這種影像可以幫助少數者或者弱勢者 (Minority) 發出社會底層的心聲。英文有一句話 "History from the bottom up"，翻譯成「底層的史觀」。特別要注意動詞 "up"，我們要以少數者或弱勢者的觀點為觀點，設法講出他們的心聲。我想我們工作坊有這樣的可能性，也有這樣的特性。

A. 畫龍點睛：人物如何表述 (Representation)？

在描述一些少數者、弱勢者或是一些尋常大眾，英文是用 nobody。nobody 不是無名氏，是指一般平民百姓。在接觸一般平民百姓的時候，有一個問題，就是要如何用一個畫龍點睛的人物表述，將他很鮮活的點出來。各位不要認為尋常的市井小民好像沒什麼好寫的，其實也不盡然。舉一個人物為例，這個人物叫做崑濱伯，是紀錄片「無米樂」的主角之一，就是所謂的 nobody。

・「無米樂」的啟示

「無米樂」這部紀錄片給我們的啟示是，影像的敘事如何找到一個脈絡。前面也有講一個脈絡，就是放在蜘蛛網的東邊或西邊。前年我有一次經過崑濱伯家，看他坐在裡面，我就一副好像和他已經認識幾百年的模樣說：「崑濱伯，你好！」



他出來也很熱情的和我打招呼說：「你好、你好。」我們二個就聊起來了，這是臺灣鄉下一個滿有趣的地方。「無米樂」片名的由來，是在紀錄片裡，導演問他一句話：「你種田所賺的錢都付肥料錢、工錢了，等於沒賺，你為什麼還要種田呢？」種稻米的收穫扣掉成本，一期大概只能賺一、二萬元，是很少的錢，卻是農民用來生活的費用。崑濱伯就說：「就無米樂啊！」（臺語）意思是苦中作樂。人生在世，憂愁也是一天，高興也是一天，我想這也是很多長輩給我們的開示。

B. 底層心聲 UP，人物特質 UP

底層的心聲要如何展現出來，up？人物的特質要怎麼樣展現出來，up？注意動詞“up”，是很重要的。如果只是拍了很多的影像，也寫了很多的文字，實在很難掌握這個人到底是什麼樣的人。

C. 不可或缺的敘事脈絡（Context）

再舉個例子，我們去參加系上助教的結婚典禮，順道去崑濱伯家走一走，剛好旁邊是菁寮國小，學校裡有一座弘毅亭，天底下居然有這麼巧的事。那天大概是我最高興的一天，就拍了張照片留念。各位想想看，如果不加任何說明，也不知道照片中的人名叫張弘毅，這張照片就沒有任何意義。假設這張老照片二十年以後讓你們撿到、買到或網拍到了，除非是知道這個人名叫張弘毅，才會知道他為什麼刻意要在這座涼亭留下這種歷史的鏡頭，否則對你們是一點意義都沒有。這就是歷史敘事的脈絡。所以，得到一張文獻也好，或者得到一張老照片也好，因為缺少敘事的脈絡而無法解讀，此時就必須借重老人家、耆老了。在田野現場有太多這種經驗了，拿一疊舊照片，找到一個關鍵人物，他就會一張一張的

說明，講得頭頭是道。這種關鍵人物一定要找到，否則東西在你手裡一點用處也沒有。

（四）敘事或歷史書寫的本質

1. 虛與實？抑或曲與直？

書寫人物或歷史的時候，常常會遇到一個問題，就是理論上，希望是寫實的，而不是寫虛的。不管是書寫人物、地方或事件，歷史的本質應該是要將真相鋪陳出來，但自古以來有一個傳統「為賢者諱」，基於血緣親情或是友誼，有時候不能太直接了當的寫，就是不直書，而是改用曲筆的方式來展現。直書，是直接了當的寫；曲筆，是很委婉的寫。所以，歷史的敘事或歷史書寫的「表述」，層次上顯然是不同的。

舉個例子，十幾年前有個江洋大盜名叫陳進興，對臺灣社會造成非常大的不安。後來雖然伏法了，但他的小孩因為爸爸的關係，生活很慘；後來聽說有個牧師把小孩接到美國重新生活。假使這個小孩將來長大成，要寫家族史，試問他寫到爸爸時，該怎麼寫？陳進興是 40 歲被槍決伏法的，對一個兒子來講，有這樣一個江洋大盜的爸爸，他只能寫：「吾父英年四十，因故而逝。」因故而逝，因為某一種緣故死掉，這叫做「曲筆」；新聞報導講到這一段時，都是採用直書的方式。

自古以來，在歷史的敘事，對人物、地方的描繪、表述（表達敘述），不只是重視虛實的問題而已，有時候也會面臨曲筆或直書的問題，這一點恐怕也是我們經常要面對的問題。所以，在做歷史書寫的時候，不管是拍紀錄片或是做文字的書寫，大概要好好的思考一下。



2. Herodotus vs. Plutarch

講到人物書寫，一定要提到二位西方的史學家，一位是希羅多德（Herodotus）；另一位是普魯塔克（Plutarch）。希羅多德寫一本名為 *History*（歷史）的書，根據內容有時又譯意為《波希戰爭史》，內容描述西元前五世紀初，波斯帝國百萬大軍傾巢而出，準備攻打希臘城邦；雖然希臘城邦只有二、三十萬的軍隊，而且分散在各個城邦，也很弱小，但是希臘最後卻以寡敵眾，打敗波斯大軍。

希羅多德的《波希戰爭史》描述戰爭的起因、經過、結果，這種書寫方式叫做 Narrative。Narrative 是對故事情節之細節的表述，使人了解其原因、經過、結果。所以，有一種對人類過去的敘述，稱之為歷史，它的特色在於要敘述原因、經過、結果；換言之，是比較重視敘述的。在寫家族史、寫人物、寫地方史的時候，也都會借重這一種方式。像我剛剛已經做一個示範，就是我的家族是怎麼樣從臺中搬到花蓮，又從花蓮搬到臺北。我已經到臺北三十年了，人家說臺北新故鄉，臺北等於是我的新故鄉，這是不爭的事實。像我的岳父母也是這樣，我岳父是雲林西螺人，後來搬到高雄；現在我的妻舅也是住在臺北。臺灣人在幾代之間搬來搬去，經常都會有這種社會流動，所以，臺灣是一個社會流動非常快速的島嶼。

另一種方式是在書寫歷史、書寫過去時所要重視的，叫做 Describe。Describe 是對人事物細節的表述，使人有印象（image）。剛剛 Narrative 是使人對原因、經過、結果了解，強調敘事性；而印象是，像我講王永慶，大家對他都有印象，因為新聞經常報導他一條毛巾用了二十幾年，做

健康操等。這些印象是讓人知道王永慶這個人也有勤儉的一面。我也認識一些有錢人，發現這些人不像我們想像的那麼敗家、愛亂花錢；相反的，如果是他們覺得沒有道理的，就不願意花錢。像我就不一樣，我媽常笑我很大方，錢到我手上都不見了。每個人的個性都不一樣，有人說：「性格（Personalities）決定命運（Destiny）」，也是有道理的。

所以，敘事或歷史書寫的本質，是虛與實很重要，或是曲筆和直書也是常見的；還有敘述時，是要重視原因、經過、結果的鋪陳，還是要使觀者、讀者對寫出來的東西有印象？

· 希臘羅馬英豪列傳：Plutarch 筆下的凱撒

舉個例子，羅馬時代有一個寫傳記最有名的人名叫 Plutarch，他寫一個人物名叫凱撒。凱撒是羅馬時代的一個大將軍，不可一世，最後卻被人刺殺身亡。他是如何被刺殺的呢？有一天，凱撒在元老院接受民眾陳情的時候，12 個元老組成刺客團，將他圍住假裝要替老百姓陳情案件，每個人拔出預藏的刀刃刺向他，凱撒最後不敵倒地。在這 12 名刺客當中，有一個人最出乎意料之外，他是凱撒刻意栽培的一個年輕政客，名叫 Brutus。在凱撒反抗這些刺客的圍攻時，回頭一看竟然也有 Brutus，他講了一句名言：“Et tu, Brute?”，中文的意思是「Brutus 怎麼連你也來殺我？」他就很絕望的放棄抵抗而被刺死了。這一幕是莎士比亞三大悲劇之一的《凱撒大帝》裡所描寫的。Plutarch 寫到這一段，是敘述這 12 名刺客得手之後，一哄而散，各自逃亡，但後來都一一被愛戴凱撒的羅馬市民逮到、正法，只有凱撒栽培最得力的年輕政客 Brutus 逃得最遠，逃到小亞細亞，



就是今天的土耳其。然而法網恢恢，最後還是被羅馬的追兵追到。在被追到的前一天夜裡，Brutus 在軍營帳篷裡點著蠟燭正在寫東西，突然看到帳外有個很像凱撒的黑色人影一閃而過。Plutarch 描寫 Brutus 因此知道大限到了，因為凱撒的鬼魂來找他索命了。果然第二天清晨，四面八方都是羅馬的追兵，把 Brutus 圍在一個小山丘上。Plutarch 描寫 Brutus 看到大勢已去，只好拔出身上的佩劍刺向自己，自殺結束他的一生。寫完這一段，Plutarch 再補充一句，說傳說中 Brutus 用來刺死自己的那一把刀刃，就是當時刺殺凱撒的那一把。很多歷史系的同學看完這個故事以後，都會舉手發問：那把刀刃真的是 Brutus 用來刺凱撒的那一把嗎？這個已經很難考證了，可是顯然歷史系的同學都會把重點放在虛與實的部分。我剛才已經講過，傳記只是 a part of history，只是歷史的一部分，不可能處理歷史的全部，包括這把刀刃是不是就是刺殺凱撒的那一把。與其追尋這把刀刃是不是真的，不如想一想為什麼 Plutarch 要這樣寫。其實 Plutarch 是借用這個情節來鋪陳凱撒遇刺事件的悲劇，是歷史的悲劇；同時，凱撒刻意提拔的這個年輕政客 Brutus，最後用傳說中刺殺凱撒的刀刃自殺，更是悲劇中的悲劇，也更鋪陳出希臘人的一種文化特質。所有研究希臘文化的人都曉得，希臘是一個非常重視命運的民族，從它的悲劇作品裡面就可以看出來。例如希臘悲劇有一部叫做《伊底帕斯王》，在伊底帕斯出生時，就被預言將來要弑父戀母，後來不管他再怎麼想要逃離這個命運，終究還是一一應驗。希臘悲劇有太多這種命運宰治人類，而人類無所逃於天地之間、無所逃離命運的描述。將這種希臘文化的特

質對應到羅馬史家 Plutarch 筆下，也是很好理解的。Plutarch 的時代，羅馬帝國已經統治了希臘，但 Plutarch 是一個希臘裔的羅馬公民，他是希臘中部的一個貴族的後代，他是希臘人，身上流著希臘文化的血液。羅馬雖然征服了希臘，可是在文化上反而是被希臘所征服。舉個例子，羅馬人竟然將希臘神話整本原原本本搬過來，變成羅馬神話，只改了神的名字，如希臘神話的眾神之神是 Zeus 宙斯，在羅馬神話改為 Jupiter 朱比特；希臘神話美神 Aphrodite 阿芙蘿黛蒂，在羅馬神話改為 Venus 維納斯。這文化的移植，可見羅馬深受希臘文化的影響，即使到了羅馬時代，羅馬帝國一個希臘裔的羅馬人 Plutarch 所寫的傳記，還是非常的富有希臘的風格。

（五）大家來寫臺北都會史／臺灣村史

我個人指導的幾篇碩士論文也是在實踐大家來寫臺北都會史或臺灣村史的理念。第一篇是我有一個學生是新店的國小老師，他寫〈新店大坪林地區文化資源現況調查〉。新店有很多的水圳，如瑠公圳、大坪林圳，很多的傳統民宅、宗廟、廟宇、寺廟，一個一個的調查出它們的現況，然後融入他的國小教學。他現在寫完碩士論文了，就可以帶著他的學生去參觀，藉著這些留下來的遺跡，可以了解這個地方的過去、現在和未來，認識在地、認識地方。第二篇是〈臺北女子師範學校的創建與經營〉，這是我指導的第一篇碩士論文，就是寫我們學校。不管是一所學校或是一家公司、私人團體，或是寺院、寺廟，都是可以寫自己的歷史。臺北有一所最有名的、很大的小學——老松國小，我有一個學生是在老松國小服務，他就寫〈臺北老松國民小學校史〉。老松國



小人數最多的時候，學生有一萬多人，一天三班制。甚至我有一個學生是寫〈王童導演「臺灣三部曲」的歷史書寫〉。臺灣三部曲是指三部電影《稻草人》、《無言的山丘》及《香蕉天堂》。《無言的山丘》和《稻草人》都是在描寫日本時代的臺灣社會；而《香蕉天堂》是在描寫 1949 年國民政府大撤退以後，從中國大陸各地離散來到臺灣的外省族群。所以，臺灣三部曲等於是臺灣當代社會的一個寫照。

上述不論是用文字或是用影像，都是在寫所謂臺北都會史或是臺灣村史。

· 跨越濁水溪：秀峰村史／紀錄片

我們這三年幫南投秀峰村的村民做村史記錄和村史紀錄片，現在大概已經初步完成，也拍了一部紀錄片。南投縣鹿谷鄉秀峰村是一個從集集跨越濁水溪的一個村落，和臺灣一般的村落一樣，被一條大馬路剖成兩半。我在去之前無法想像秀峰村的樣子，總以為它是一個封閉的村落。其實不然！現在臺灣很多的村落，因為開了一條大馬路，村莊就被分成兩半，也常常造成一些交通問題。在以前小馬路的時代車不多，歐吉桑、歐巴桑到鄰居家聊天，都是直接穿越馬路；現在大馬路一開，他們還是習慣直接穿越馬路，常常會發生在路上被撞倒的情況。這是臺灣很多村落的現況，也是一個問題。在秀峰村裡有一間天主堂，有一位陳郁萍修女，她是彰化人，已經八十幾歲了，仍繼續為村民服務；她有一個助手，洪大姐，也已經七十幾歲了。現在臺灣村落基本上就是格外孤單。第一是隔代教養，父母親都到城市工作，由祖父母教養孫兒女。第二是新移民，臺灣村落的男子很多都是娶外籍新娘，現在叫新

移民，過去稱為外配。第三是很多獨居老人，所以叫格外孤單。這是現在臺灣農村普遍的寫照。我們也會去秀峰村當志工，利用寒暑假辦一些兒童的夏令營或冬令營，因為現在臺灣的小學生有一些家庭境遇不是很好，平常上課還有營養午餐吃，但到了寒暑假就沒飯吃了。

以上是今天用特別多的時間，和各位講如何書寫人物。利用「轉來做番」這部紀錄片，給各位做一個示範或觀摩交流，希望各位也可以試著做一部 15 分鐘左右有關人物、村史或地方史的紀錄片。

五、口述歷史採訪技巧與資料整理

（一）前言：口述歷史的重要性及特色

1. 口述歷史的理念

1948 年由美國哥倫比亞大學教授艾倫·芮文斯（Allan Nevins）提出，但口傳的歷史（Oral Tradition）遠自上古時代就存在人類社會。臺灣歷史學界方面，則由中央研究院近代史研究所郭廷以所長開啟口述歷史計畫，包括很有名的臺籍日本兵的口述歷史計畫，在中央研究院是完成的。

2. 記錄歷史及傳達歷史的形式（Form）多元

書寫的歷史（或文字的歷史）（Written History）、口傳的歷史（Oral Tradition）、影像的歷史（或音像的歷史）（Visual History）；口述歷史可以彌補書寫歷史（Written History）之不足。

3. 底層的史觀（History from the Bottom Up）

口述歷史不但可以彌補傳統文獻上的不足，甚或開展新觀點，更能經常獲得「底層的史觀」。前面有講昆濱伯的無米樂，就是一個觀點。像種稻沒有好的收成，為什麼還要種呢？「無米樂



啊！」這就是底層的觀點，可能是在上層的人怎麼都看不出來的，可是卻有畫龍點睛，一語就很傳神的講出來了。

口述歷史可補傳統史學偏重精英 (Elite) 之不足，為大眾史學或少數者、弱勢者 (Minority) 發聲。梁啟超先生說：「二十五史都是帝王家譜。」他這麼講是表示皇帝制度對中國歷史的影響很大；同樣的，也都只是記錄精英的過去，對尋常百姓的記錄比較少，而口述歷史正好可以彌補這方面的不足，也為底層發聲。

4. 大眾史學與口述歷史

大眾史學 (Public History) 提倡書寫大眾的歷史 (History of the Public)、為大眾書寫歷史 (History for the Public)、大眾來書寫歷史 (History by the Public)。最後一個是最重要的，也是我要特別強調的。口述歷史 (Oral History) 是大眾史學的一環，特別是有關書寫大眾的歷史 (History of the Public) 與大眾來書寫歷史 (History by the Public) 的部分。從事口述歷史，可以為升斗小民、普通市民發聲，記錄自己的家人，或是記錄地方上的人。所以，口述歷史有一個作用，就是大家來寫歷史、人人都是史家 (Everyman His Own Historian)，包括今天在場的各位都有機會來寫歷史。

(二) 個人的經驗談

1. 九〇年代初期雜誌社採訪編輯心得

我在九〇年代初期曾經擔任雜誌社的採訪編輯，那時經常要跑一些很特殊的議題。例如報導大陸偷渡客之經驗。在八〇年代末、九〇年代初，有不少大陸偷渡客，我曾經採訪新竹南寮海防部隊官兵。有時候底層官兵的口述訪談，肯定比訪

問警備總司令部的高層好，因為有很多很戲劇性的故事，都是從基層官兵的口中講出來的。像在新竹南寮訪問到一個故事，有一個連長說載偷渡客過來的船老大有些很壞心，因為怕漁船太靠近臺灣海岸會被逮到，有時候在離岸邊還有很遠一段距離時，就騙大陸偷渡客已經到岸邊了，或是他已經知道有海巡員準備要逮捕他，怕一靠岸就被抓到，就逼迫偷渡客跳海，結果當然是淹死了。在清代的文獻上，也看得到類似的記載，唐山過臺灣，到了雲林外海的外傘頂洲，就騙說臺灣的陸地到了。哪裏知道外傘頂洲不是臺灣，等到一漲潮，人就淹死了，那個叫插芋 (臺語)。所以，從口述訪談的經驗，有時候基層的觀點會帶來一些和上層不一樣的故事內容，甚至非常具有戲劇性。

另一個例子是臺北縣石門海防部隊官兵訪談 (官兵心戰喊話搜捕偷渡客)，也是我最深刻的體會。有時候為了口述訪談，要有一些「前置作業」——先做人，再做事。通常海巡官兵都有很高的警戒心，沒事攀談，他們當然會很緊張。所以，有一陣子我為了完成使命，騎著摩托車載我太太，三更半夜 11 點、12 點在岸邊坐著，有時候會和海防部隊的官兵聊天，聊久了就熟悉了，熟悉以後再和他們坦白我是雜誌社的採訪編輯，正在做報導。因為我手上沒有攜帶器材，不是正式的訪問，他們還是會和我講一些事情；等我覺得時機成熟了，就向雜誌社回報，想做一個正式的採訪和拍照。因為前置作業做得好，後面就比較容易一些，但有時候還是要考慮到受訪者，要為採訪對象設想。像我向連長要一張照片，會請他安排一個阿兵哥拿著槍，讓我拍攝背影，因為拍背影看不出是誰，也不知道是哪個海邊，這樣受



訪者就不會受到責罰。所以，在我的經驗裡，有時候做口述歷史可能要先做人再做事，更重要的是，要為採訪對象設想。

2. 研究思想史的啟發

我自己是研究思想史的，有一位英國史家叫 Isaiah Berlin，他說研究思想史有兩種類型，一種是狐狸型，一種是刺蝟型。刺蝟型是單刀直入，直接的問，如「你家住哪裡？」狐狸型則是拐彎抹角，間接的問，假設我很想知道你是哪裡人，我就會問：「臺灣這麼多城鎮，你對哪個城鎮印象比較深刻？」說不定他就會講出他是哪裡人了。這兩種類型就是採訪的技巧，對我的啟發是「刺蝟」與「狐狸」、直接與間接訪談的不同模式。

再舉個例子，假如你因為很想知道臺灣美術史上最具有代表性的三大畫家是誰，就去訪問一位學者；如果是刺蝟型的人就會直接問：「您能告訴我，臺灣美術史哪三個畫家最重要？」他有時候會不願意講，因為臺灣美術史上畫家太多了，如果講三個，其他人知道了可能會很生氣。如果是狐狸型的人，就會問：「如果現在新臺幣上要印臺灣美術家，您會選哪幾個？」他就會選三個畫家告訴你。

3. 臺灣村史（7835 文化發展計畫）及臺北都會史（臺北學計畫）的田野調查心得

在口述歷史採訪的過程中，有二件事要思考一下。第一，面對兩難的問題，像在雜誌社或報社工作，房子失火了，要先衝進去救人？還是先拍張照片，再衝進去救人？這是一個兩難的問題。同樣的，我們進入到田野現場，到都會做都會史的研究、到臺灣村落做村史研究的時候，像我本來要去秀峰村做臺灣村史的研究，結果一到

那裡，我就和工作團隊的同仁開玩笑說，本來是要來拐這些村民寫村史，結果看到格外孤單的現象後，覺得現在村民最需要的不是寫村史，而是辦夏令營、冬令營。所以，我們這幾年主力都放在冬令營、夏令營，村史反而變成次要的了。

在地的參與，也是一個很重要的事情。就我個人的心得，到一個地方做口述訪談，要看對方願不願意配合，要設身處地以對方為優先順序。像整個村落都是格外孤單的問題，就暫時先不要提倡辦大家來寫村史的活動。我們的專業是在學校教育，是由好幾個學校、跨校共同來做，現在的作法是透過當地的修女、村長，對當地國中、小學的學童盡量辦一些科學營、夏令營，讓他們有一些學術的資源。最重要的是，我們體會到在地參與的重要性，一定要得到在地人的認同，事情才能成功。同樣的，做口述歷史的時候，最重要的是能不能挖掘在地觀點，但有時候在地觀點不見得是對或錯的問題。像剛才「轉來做番」紀錄片中的大伯要去翻族譜給廖同學看，廖同學總不能說大伯的族譜是假的，而是必須去了解他大伯會這麼講的原因是什麼。他的大伯只是想隱姓埋名做漢人，不想平埔族的身分被翻出來，這也是因為臺灣社會長期以來，對這些弱勢者和少數者，從法律面到實務面都是比較不友善的，他們會有所保留，這是可以理解的。

重新體會人類學家所謂「大傳統」與「小傳統」的理念，在訪談中理解何謂「在地觀點」。在地觀點很重要，是要知道他們是怎麼想的；在地觀點有時候不見得是對或錯的問題，它也是選擇題。舉個例子，我們去艋舺（萬華），臺北市 12 個行政區，以萬華的遊民最多。為什麼萬華遊民



最多？如果去做學術研究，可能有很多答案。當地有一個大家族的後代，他就用臺語跟我講：「是因為阮艋舺人卡有量。」艋舺是漢人最早的聚落，從清代開始就有淡北育嬰堂收容棄嬰的行為；到了日本時代還有設立「愛愛寮」，收容乞丐、遊民的救濟措施。他又說他祖父那個時代，冬天的時候，有錢人家會用板車把白米、食物推到街上救濟窮人。所以，在他的經驗裡，有「阮艋舺人卡有量，遊民比較多」的講法。這個講法沒有對錯的問題，這是他的理解，這叫在地觀點。體會「在地參與」，是經營自己「所在」的關鍵：全球化(Globalization)浪潮下，在地文化(Indigenous Culture)的越顯重要，地方文化(Local Culture)必須有自己的「本色」，而不單是特色。

4. 口述歷史的真實性？

口述歷史的真實性，也是一個很大的問題。第一，要小心對方是不是「職業受訪者」的問題。如果碰到這種職業受訪者，就要衡量一下訪問到的內容會不會太精彩或超過應該有的範疇？舉個例子，中研院臺籍日本兵的口訪計畫，訪問 A 君的時候，問：「你為什麼要去南洋當日本兵？」過去政府官方的說法是日本人逼迫臺灣人到南洋去當日本兵。A 君的口訪記錄也是這樣回答，整理後也有讓他簽名。在簽完名以後，訪談員正要離開時，忽然想到一件事，就問 A 君是否認識計畫的另一位訪談者 B 君？A 君回答：「認識啊！我們同一期一起去南洋的。」訪談員就說 B 君講他之所以到南洋當兵，是因為他當腳踏車店的學徒一個月的月薪只有一角半，去南洋當兵有六角，薪水比較多，所以他就去了。A 君聽完以後，頭一低，用閩南語問 B 君真的是這麼講的嗎？接

著那句很精彩，他說：「其實我也是這樣。」當然並不是每個人都是因為這樣去南洋當兵的，日本殖民體制對臺灣的壓迫還是有的，可是作為一個人，他到底為什麼去南洋當兵，有時候是很難講的。

第二，是記憶與遺忘。以 1908 年至 1909 年七腳川事件為例，「七腳川事件紀念碑」碑文的反省及南勢阿美族七腳川社耆老口述的多樣性；再以霧社事件「餘生者」、後裔及賽德克族道澤群(Doda)的訪談為例。

5. 論過去轉化為歷史

第一，編織的歷史(Fabrication of History)，如 Peter Burke《製作路易十四》。第二，史家的首要任務，如 Eric Hobsbawm《被發明的傳統》及《極端的年代》。第三，讓昨天變得更好，如 Jorn Rusen《歷史思考的新途徑》。

(三) 口述訪談的技巧

口述訪談的技巧重視這十件事情：

1. 專業的事前準備及標準作業程序——最後的提問

臺北人買房子說：location, location, always location——位置、位置，位置永遠是最重要的。採訪呢？口述的技巧、專業的準備是“profession, profession and always profession”，專業是最重要的。如果事前的準備工作做不好，一定會砸鍋，對方會覺得很煩，因為你問得根本都不對，即使親如至交、親人也會有這個問題。還要有一個標準作業程序，就是最後的提問。做完任何口訪後，在離開之前或結束這個計畫之前，一定要問對方一句話：「您還有甚麼要補充，或我們沒有訪談到的部分嗎？」因為有些受訪者非常的內向、害



差，他很想把一件事告訴你，可是你沒有問到，他又不好意思自己講出來。所以，離去之前一定要問對方還有沒有要補充或沒問到的問題，給他一個機會，也是給自己一個機會。

2. 最基本的配備

包括筆記本，錄音筆／錄音機，數位照相機／攝影機、備用記憶卡／電池、腳架。如果收音效果要好，還需用到專業的「指向型麥克風」等設備。

3. 初次訪談或初期接觸

初次訪談的時候，如果你拿著錄音機、錄音筆，對方會很緊張而講不出話，最好儘量避免使用錄音、錄影設備，要倚靠筆記本記錄，以免受訪者擔心受怕而無法正常表達。影像人類學的田野經驗，已經告訴我們這樣的顧慮，甚至是必須多年經營雙邊或多邊互動關係，才能「紀實」。我有一個朋友虞戡平，是拍攝原住民紀錄片的，他為了拍臺東二個原住民家族的世紀恩怨，花了二十年的時間，周旋在這兩個家族中間，要談到兩個家族都願意接受訪問，把你當成朋友，真的是高難度。

4. 訪談與攝影的分工合作

訪談與攝影同樣重要，都是專業的工作，儘量避免一人獨自擔綱。像廖同學的紀錄片，他騎摩托車到龍潭戶政事務所的部分，就是找同學幫忙拍攝的。

5. 「狐狸型」，拐彎抹角的訪談？

要用「狐狸型」拐彎抹角的訪談，還是要用「刺蝟型」，基本上要看訪談的議題而定；也可以先訪談次要關係人，再以「次要關係人」的回答內容，向「主要關係人」確認或求證，以「誰

說了甚麼，你的看法呢？」這樣的訪談模式可以避免不必要的尷尬。要看受訪者的個性，要能夠因地制宜，免得尷尬。有時候用狐狸型的方式可，以避免尷尬。例如，我想問你一個問題，我不是用第一人稱來問問題，如「我聽別人講」這樣的問法。如果你直接問的是一個真相，他可能會很生氣，不接受訪問；如果不是用第一人稱的方式去問，就可以避免尷尬的情況發生。

6. 「刺蝟型」，單刀直入的訪談？

或者也可考慮攜帶老照片或文獻資料，提供受訪者指認或說明解釋，或「喚醒」受訪者的記憶。另外，也可以先準備訪談大綱備用。

7. 一對一訪談？考量較佳、較理想的受訪環境？

一對一訪談比較好嗎？很難講，要視情況而定。如果是很隱私的話題，當然是一對一訪談；如果需要激勵士氣，多一點人也很好。同時，也要有一個比較理想的受訪環境。理想的受訪環境是要入境隨俗、入境問俗，不要以為在大飯店訪談，就是一個理想的受訪環境。因為受訪者可能從小對城市很緊張，在大飯店訪談，他可能會坐立難安，還不如請他去吃小吃，他可能覺得怡然自得，就暢所欲言。這是相對論。

8. 適當中間人的引介訪談

要有適當的中間人引介，如透過親友、地方人士等，訪談會更好。例如到一個地方，通常會找村長、里長、鄰長，或找當地小學的校長、老師，因為這些人都是和地方最有接觸的。傳統社會的人際關係及脈絡是一個差序格局，訪談時，如果可以透過一個比較適當的中間人來引介，是比較好的。像前不久我的學生要去臺中東勢訪談一個客家開墾的問題，就請我幫他引介我認識的



當地人關照。

9. 問與答的平衡

非不得已，只能技巧性的停止受訪者「天馬行空」的談話。有時候會碰到受訪者講話偏離主題了，礙於訪談時間有限，實在不得已，就要有技巧的打斷談話。至於中斷談話的技巧，可能就要因時、因地制宜了。

10. 誠信的原則

以誠待人，君子重然諾。不要隨口答應受訪者，要言出必行。

（四）口述訪談的資料整理

1. 不論是音像／影像或文字資料，宜趁尚有深刻印象時儘快整理，避免失真。
2. 逐字稿先處理，不管是影像或文字的都是一樣。特別是影像，如果是拍了一百個小時，不可能從頭看到尾，這時候一定先有逐字稿，從逐字稿裡面就可以隨時去抓影像，把影像剪輯出來。這是所有從事影像工作的人都有的基本觀點。完成逐字稿後，再以一份逐字稿備件舊內容、意思予以增刪或重新組織。
3. 音像或文字之數位檔案備份方便，任何資料，特別是完稿一定要備份，以免一失足成千古恨。以個人為例，921 大地震後，我的博士論文稿有三份備份，一份放臺北家裡，一份放臺南研究室，另外一份隨身攜帶，有備無患。像我有一個朋友，十萬字的博士論文大概已經寫到七、八萬字的時候，電腦突然壞掉，又沒有備份，真的是欲苦無淚。
4. 受訪者的用詞遣字如不完整或語意省略，整理時可在保留原意之原則下稍事修改，或以「〔 〕」

括弧的方式處理。例如我有一個研究生從事校史田調時，訪談一位退休教師，談到當年校園生活，提及「當時大家的生活，像師範生一樣」。這位退休老師的本意是當時大家的生活就像師範生一樣，都在校內一起上課、一起吃飯、一起住宿，過集體生活。這就是語意不清楚。所以，這段話要用括弧處理補充說明，如：「當時大家的生活，像師範生一樣〔一起上課、一起吃飯、一起住宿，集體生活〕」。

5. 受訪者的談話內容，其提及之人事時地物，必要時或在有疑處予以查證。
6. 整理資料時，須考量訪談內容中，能否公開的問題及其影響，尤其事涉第三人之名譽問題，更應謹慎處理。像我在大學任教時，學生寫家族史及地方史（村史或都會史）的作業，就有涉及個人隱私的問題。這是書寫歷史過程中常見的挑戰。
7. 訪談稿件完成後，應該要請受訪者過目，確定沒有問題或修正調整後，再後續處理。這個程序必須有一定的雙邊溝通及諒解。我曾經訪談過一位臺灣文學大師，便遇過讓人尷尬的場面。那時年輕不懂事，抱著孺慕的心情，折騰了一個上午，訪問了三、四個小時，結果整理出來只有 1,200 字，拿給受訪者看，他很難過，因為報導的字數太少了。
8. 由於著作權之法律問題，如有出版或上網供人參考，需請受訪者簽署相關同意書及授權書。

（五）結語：田野訪談工作的反省

1. 田野調查及訪談守則第一條：他人沒有「義務」接受我們的訪談。要注重人權，尤其不要從頭到尾，以「問答題」的方式進行口訪，因為人



人有不同的談話風格。有時候要用狐狸型的方式，像我前幾年在做行政院原民會有關平埔族希望調查的計畫，有一次到到苗栗訪談一群歐巴桑，我看她們坐在樹下乘涼，我就先從日常生活和他們聊起來，雖然我是要來問他們附近有沒有平埔族、道卡斯族的；但我等聊了一個小時以後，才開始進入正題。

2. 同情的理解 (Understanding Sympathy)：要有謙卑的訪談態度，抱持學習心態，切忌以為高人一等，否則難以對話。像在田野時，經常會遇到受訪者講錯了的情況，我們通常是心裡有數，繼續聽下去，因為他沒有義務每一句話都要講對。有一句名言：史家的首要任務，不在於明辨是非，而是在了解種種難以為人所了解的背後。我剛才舉陳進興的例子，假使你問他兒子爸爸還不在？他會回答：他不在，40 歲就死了。如果再問：為什麼那麼年輕就死了？他可能會回答是因為某些因素，但你根本就知道他講得不對，可是你還是希望聽到他的講法。所以，自己要去衡量、判斷。
3. 訪談的兩難：是誘導式的訪談？還是「狐狸型」，拐彎抹角的訪談？當你想要他這樣回答的時候，狐狸型的訪談有時會淪為誘導式的問答。有些人會用誘導的方式問你，例如你對核四是贊成還是反對？其實他希望你回答贊成或反對。但是狐狸式的問答訪談，絕對不是誘導式的問答，要區分兩者的差別。史家章學誠 (1738-1801)《文史通義·史德》是這麼說的：「才、學、識三者，得一不易，而兼三尤難，千古多文人而少良史，職是故也。……蓋欲為良史者，當慎辨於天人之際，盡其天而不益以

人也。盡其天而不益以人，雖未能至，苟允知之，亦足以稱著書者之心術矣。而文史之儒，競言才學識而不知辨心術，以議史德，烏乎可哉？」

4. 訪談所得之資料只是「史料」，而歷史書寫的工作才要開始。

六、二十一世紀史學新方向——影視史學與大眾史學

(一) 導言：影像歷史 (Visual History)

1. Paul B. Weinstein, "Movies as the Gateway to History" (2001).
2. 電影與歷史：比馬丁·路德 (Martin Luther) 還夯的馬丹·蓋赫 (Martin Guerre)。
3. 影像歷史：當代最具社會穿透力與影響力的歷史書寫形式 (Form)。

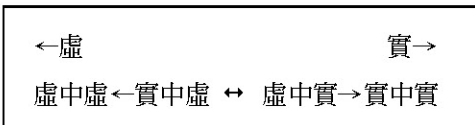
(二)「影視史學」的前世與今生

1. 影視史學的近代源起
 - (1) Filmic Imagination：1870 年代照相機 (攝影術) 的發明；1890 年代電影的發明。
 - (2) Digital Imagination：二十世紀末以來影像 (音像) 的數位化。
2. 影視史學的 "Founding Fathers"
 - (1) Marc Ferro (1977), *Cinema et Histoire*：「當今最新的趨勢是利用影像作為記錄的工具，也就是開始運用它來撰寫我們這個時代的歷史：有很多影像的調查報告都藉助了當事者的記憶與口述來為歷史做見證，電影也因此算是盡力撰寫了一部非官方的另類歷史，它多少終於掙脫了文字檔案的枷鎖，因為其實書面文獻往往



只是官僚的片面之詞罷了。正因為電影如此積極扮演與官方歷史對立的角色，所以，它也就成了歷史的使者，並且對[歷史]意識的提升有絕對的貢獻。」（張淑娃譯：《電影與歷史》，臺北：麥田，1998，頁15。）

- (2) Hayden White (1988), "Historiography and Historiophoty": "Historiophoty--the representation of history and our thought about it in visual images and filmic discourse"; "Historiography --the representation of history in verbal images and written discourse".
- (3) 周樑楷 (1999): 「『影視史學』並不限於電影與電視。任何以靜態或動態的圖像傳達人們對於過去事實的認知，都算是影像視覺的歷史文本，而對這些文本的思維和論述所做的探討分析就是『影視史學』」。
3. 周樑楷教授的方法論：虛實的光譜 (Spectrum)



4. 文本論 (Textualism)

如果「影像歷史」也只是一種文本 (Text)，還有虛實，或說客觀性問題嗎？

5. 「文字論述」與「影像論述」的比較

- (1) 薄伽丘《十日談》對「黑死病」的文字敘述：
- 「在我主降生後第一千三百四十八年，義大利的城市中最美麗的城市——就是那繁華的佛羅倫斯，發生了一場可怕的瘟疫。這場瘟疫不知道是受了天體的影響，還是威嚴的天主降於作惡多端的人類的懲罰，最初發生在東方……

後來竟不幸傳播到了西方。大家都束手無策，一點防止的辦法也拿不出來。城裡各處污穢的地方都派人掃除過了，禁止病人進城的命令已經發佈了，保護健康的種種措施也執行了……。不僅是人與人之間會傳染，就連人類以外的牲畜，只要一接觸到病人，或是死者的東西，就染上了病，過不了多少時候，就死了……。到後來大家你迴避我，我迴避你，街坊鄰舍，誰都不管誰的事；親戚朋友幾乎斷絕了往來，即使難得說句話，也離得遠遠的……。白天也好，黑夜也好，總是有許多人倒斃在路上。許多人死在家裡，直到屍體腐爛，發出了臭味，鄰居才知道……。有多少英俊的男子、美麗的姑娘、活潑的青年，在早晨還同親友們一起吃點心，十分高興，到了夜裡，已到另一個世界去陪他們的祖先吃晚飯了。」

- (2) 電影《屋頂上的騎兵》：由法國作家吉歐諾的同名小說改編的影片，敘述十九世紀初法國南部普羅旺斯「霍亂」的影像。
- (3) 郁永河《裨海紀遊》：「（四月）二十七日，自南坎越小嶺，在海岸間行，巨浪捲雪拍轅下，衣袂為濕。至八里分社，有江水為阻，即淡水也。……初二日，余與顧君暨僕役平頭共乘海舶，由淡水港入。前望兩山夾峙處，曰甘答門，水道甚隘，入門，水忽廣，溥為大湖，渺無涯涘。」

（三）歷史意識 (Historical Consciousness) 與現實意識 (Presentism)

1. 臺灣，一個擁有「不同歷史記憶」的島嶼
- (1) 客家前輩作家鍾肇政的 1945 年歷史圖像。
- (2) 歷史記憶的一致性 (Unity) 與多樣性



(Diversity)：再論 1930 年霧社事件之莫那·魯道，與萬仁的《風中緋櫻》。

- 歷史究竟是帶有多少實用主義 (Pragmatism)、現實意識 (Presentism)，還是可以真的做到只是為歷史而歷史——即純粹的歷史 (Pure History)？
- 借用周樑楷教授之「蹺蹺板理論」(Theory of See-saw)：歷史的表述 (C: representation) 乃基於個人的「生命意識」(S: 人對於外在世界的見解) 及外在環境 (T)，試圖在人們的「歷史意識」(saw: 人對於往事的見解) 及「現實意識」、「社會意識」(see: 人對於現在及未來的見解) 當中，努力尋求平衡的一種過程。(見圖 9) 歷史，其實是一種過去 (Past)、現在 (Present) 與未來 (Future) 三者互動的結果。

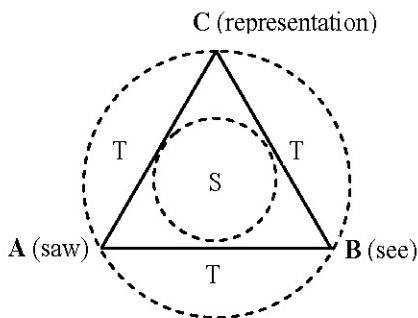


圖 9：周樑楷教授之「蹺蹺板理論」(Theory of See-saw)

(四) 從「影視史學」到「大眾史學」：歷史表述 (Representation) 的多元化

1. 人人都是史家

- 二十世紀上半葉，義大利歷史哲學家克羅齊 (Croce) 曾謂：“All the true history is

contemporary history”。

- 美國史家 Carl Becker, *Everyman His Own Historian* (1935)。
- 美國史家 Peter Novick, *That Noble Dream: The “Objectivity Question” and the American Historical Profession* (1988)，章節標題“Every group its own historian”。
- 歷史相關論 (Relativism)：從「現代時期」(1750-1960) 到「後現代時期」(1960-present)，從「語言轉向」(Linguistic Turn)、
「文本論」(Textualism)，到「社會脈絡」(Social Context)、「歷史的真相」(Truth of History) 人云言殊。
- 所謂「人人都是史家」至少有兩層意思：
A. 每一個人對於歷史，或多或少都有他的一些看法。

- 書寫歷史並非「職業或專業史家」(Professional Historian) 的專權 (如大學歷史教授或研究機構的研究員)，而是每一個人都有可能經過一定的過程來書寫歷史。

(五) Film-maker as “Public Historian”

1. 「影像的歷史」與「書寫的歷史」之比較

- 「影像的歷史」是一種集體創作，與「書寫的歷史」在人力運作上，難以相提並論。
- 「影像的歷史」之社會穿透力、公眾影響力，更是與「書寫的歷史」大不相同。
- 「影像的歷史」可以是一種思想的實驗 (Thought Experiment)，可以較具體重現 (重演) 過去。
- 「影像的歷史」其大眾史學 (Public History)



屬性較強；或許我們可以說：“Film-maker as Historian, or Film-maker as Public Historian”。

(5) 二者對於「歷史的真相」(Truth of History)，要求顯然有所不同：

- A. 一般而言，「影像的歷史」較偏向歷史敘事 (Narration)，「書寫的歷史」則較偏向歷史分析 (Analysis)。
- B. 影像製作者 (Film-maker) 在「歷史的真相」以外，必須經常處理歷史的可能 (the possible)，一如 Natalie Z. Davis 所稱，電影製作者「非常重視歷史的藝術家」。
- C. 一如歐洲文藝復興時期的藝術大師李奧納多 (Leonardo Da Vinci) 的鉅作「蒙娜麗莎」，作品的「栩栩如生」其實融合了“the truth”及“the possible”。

2. 「歷史」與「影像」的重疊或交集

1980 年至 1990 年代，美國史家 Natalie Z. Davis 曾在普林斯頓大學開設研究所課程「歷史與電影」，嘗試設計一種電影，即「既能夠具有優秀的電影技法，同時也有完善的歷史存在於其中」；Davis 認為，在經歷過《馬丹·蓋赫返鄉記》的電影諮詢工作及書寫經驗後，她了解「把歷史形諸文字」及「用電影來訴說歷史」二者是有差別，但也讓她確信，只要有耐心、想像力與實驗精神，電影的歷史敘事一定可以兼顧「戲劇性」及「符合過去的資料」。

最後，無論導演有沒有意識到正在用鏡頭製作歷史 (Making History)，導演其實就是在從事歷史的表述 (Representation of History)。另一方面，不論傳統 (專業) 史家如何看待「影像歷史」或「影視史學」，認不認同以影像 (音像)

作為記錄及傳達歷史的一種新形式 (Form)，這場自 Herodotus 以來最具關鍵性的「史學革命」，在二十一世紀的開始，似乎正方興未艾。我很好奇，Who is the “Father of Visual History”?

(六) 結論：歷史思維中的情感因素

1. 影像中的歷史戰爭 (History Wars)
 - (1) 丘逢甲的歷史圖像：以電影《一八九五》或電視劇《亂世豪門》為例。
 - (2) 莫那·魯道的歷史圖像：以電視劇《風中緋櫻》或電影《賽德克·巴萊》為例。
 - (3) Rethinking History: the emotional forces in the historical thinking.
2. Understanding Sympathy: 2005 年 10 月德國易北河畔德勒斯登 (Dresden) 聖母大教堂重建落成。
3. 史家的主要任務，並不在判定誰是誰非，而在了解那些最不能為我們所理解的事物。(Eric Hobsbawm, 《極端的年代》)

七、結語

這個工作坊從南部、中部到北部的課程內容，剛好和我所學的有很大的重疊面。簡單講，這三個場次的工作坊，在我的專業裡面，牽涉到兩件事情：

第一是大眾史學。這個工作坊和現在臺灣很多村落、地方做相同的事情，只要到網路上搜尋「大眾史學」、「大家來寫村史」、「大家來寫都會史」或「人人都是史家」，就會發現臺灣從東到西、從北到南，很多人都在做這件事情。德不孤必有鄰，這個工作坊是在整個最先驅的時代潮流中，我很高興今天在這裡。所以，大眾史學



最關鍵的一個核心價值，就是人人都是史家。每個人只要願意、只要發心，都可以來寫個人的歷史傳記、家族史、公司的歷史、地方的村史、都會史、寺廟的歷史、學校的歷史等。任何的宗教、任何的團體都有它的歷史，這是大眾史學。

第二是我們還是在做影視史學的工作。我在本文的參考書目「一、口述歷史採訪技巧與資料整理」的最後列了幾篇我自己的文章，其中最淺顯、最容易看懂的是〈人人都是史家：大眾史學、影視史學與日常生活中的歷史〉，這一篇是 2011 年 12 月 2 日在我們學校「2011 史地學術研討會」所發表的。

影視史學強調用影像去書寫歷史，不論是照片、紀錄片、電影，只要是用影像去書寫人類的過去，就是影視史學。很多人常常把電影只看成電影，說魏德聖拍的《賽德克·巴萊》是電影。可是它不僅僅是電影，它也是歷史。只不過一般的史家用文字寫歷史，魏德聖用鏡頭寫歷史。紀錄片也是一樣。紀錄片除了是紀錄片之外，更是影像的歷史，只是用一個鏡頭在寫歷史。當然，影像的歷史、影視史學背後還有一些理念。我有好幾個影音檔都有上傳到網路上，像本文參考書目「一、口述歷史採訪技巧與資料整理」最後二篇有線上影音可以觀賞：〈電影「賽德克·巴萊」與歷史思維中的情感因素〉，是 2012 年 2 月 11 日在國立中央圖書館臺灣分館（2013 年已改名為「國立臺灣圖書館」）「臺灣學系列講座」第 66 場；另一篇是〈大家來寫村史：大眾史學與在地文化的理論與實務〉，2012 年 5 月 10 日在臺南社區大學演講。

最後，這是一個網路的時代、數位的時代，

只要各位願意，我們都可以在網路上相逢，謝謝各位。

參考書目

一、口述歷史採訪技巧與資料整理

（一）專書

- George Kerr 著；陳榮成譯，《被出賣的台灣》，臺北：前衛，1996。
- 尹章義著，《臺灣客家史研究》，臺北：臺北市政府客家事務委員會，2003。
- 尹章義著，《臺灣開發史研究》，臺北：聯經，1989。
- 克斯汀·海斯翠普（Kirsten Hastrup）著；賈士蘅譯，《他者的歷史：社會人類學與歷史製作》，臺北：麥田，1998。
- 汪彝定著，《走過關鍵年代：汪彝定回憶錄》，臺北：商周文化，1991。
- 周婉窈著，《臺灣歷史圖說》（增訂本），臺北：聯經，2010。
- 周樑楷著，《歷史學的思維》，臺北：正中，1994。
- 唐諾·里齊（Donald A. Ritchie）著；王芝芝譯，《大家來做口述歷史》，臺北：遠流，1997。
- 納塔莉·澤蒙·戴維斯（Natalie Zemon Davis）著；陳榮彬譯，《奴隸、電影、歷史：還原歷史真相的影像實驗》，臺北：左岸文化，2002。
- 馬克·費侯（Marc Ferro）著；張淑娃譯，《電影與歷史》，臺北：麥田，1998。
- 高格孚著，《風和日暖：台灣外省人與國家認同的轉變》，臺北：允晨文化實業，2004。
- 張炎憲，李筱峰，戴寶村主編，《台灣史論文精選》上下冊，臺北：玉山社，2000。
- 張廣智，陳恆著，《口述史學》，臺北：揚智文化，2003。
- 許佩賢著，《殖民地臺灣的近代學校》，臺北：遠流，2005。
- 陳柔縉，《台灣西方文明初體驗》，臺北：麥田，2005。
- 黃昭堂著；黃英哲譯，《台灣總督府》，臺北：自由時代，1989。
- 賴澤涵，馬若孟（Ramon H. Myers），魏萼著；羅珞珈譯，《悲劇性的開端：台灣二二八事變》，臺北：時報文化，1993。
- 霍布斯邦（E. Hobsbawm）等著；陳思仁等譯，《被發明的傳統》，臺北：貓頭鷹，2002。
- 嚴耕望著，《治史問答》，臺北：臺灣商務，1992。
- 嚴耕望著，《治史經驗談》，臺北：臺灣商務，1982。



（二）期刊論文

- 卞鳳奎，〈口述歷史重要性及其方法——兼述臺北市文獻委員會口述歷史工作方向〉，《臺北文獻》，118期（1996年12月），頁39-57。
- 王明珂，〈誰的歷史：自傳、傳記與口述歷史的社會記憶本質〉，《思與言》，34卷3期（1996年9月），頁147-183。
- 王明珂主講；董群廉記錄整理，〈典範歷史與邊緣歷史：文獻、口述及其他〉，《國史館館刊》，29期（2000年12月），頁11-20。
- 呂芳上，吳淑瑛，〈口述歷史在臺灣的發展：背景、演變和檢討——以中研院近史所口述歷史為例的討論〉，《近代中國》，149期（2002年6月1日），頁28-37。
- 沈懷玉，〈口述訪問稿與資料的整理〉，《近代中國》，149期（2002年6月1日），頁8-16。
- 卓遵宏，〈為什麼要做口述歷史？〉，《臺北文獻》，136期（2001年6月），頁183-197。
- 林惠玉主講；董圓圓整理，〈如何辦理口述歷史座談會〉，《宜蘭文獻雜誌》，30期（1997年11月），頁67-74。
- 封德屏，〈說出歷史的真相——中研院口述歷史計畫的意義〉，《文訊》，98期（1993年12月），頁29-30。
- 洪慧娟，〈建立口述檔案拓展檔案工作新領域〉，《檔案與建設》，2002年第6期，頁23-24。
- 唐德剛，〈文學與口述歷史〉，《傳記文學》，45卷4期（1984年10月），頁10-15。
- 唐德剛，〈回憶胡適之先生與口述歷史之十——歷史是怎樣口述的〉，《傳記文學》，32卷6期（1978年6月），頁39-47。
- 高淑媛，〈口述資料整理的藝術〉，《宜蘭文獻雜誌》，30期（1997年11月），頁56-66。
- 張中訓，〈口述歷史理論與實務初探——以臨溪社區錄音訪談為例〉，《東吳歷史學報》，6期（2000年3月），頁91-146。王明珂，〈重建過去：歷史文獻、口述歷史與考古〉，《北縣文化季刊》，43期（1994年12月31日），頁59-62。
- 張文義主講；周玉惠整理，〈口述歷史的準備與進行〉，《宜蘭文獻雜誌》，30期（1997年11月），頁37-55。
- 許雪姬，〈近年來臺灣口述史的評估與反省〉，《近代中國》，149期（2002年6月1日），頁38-45。
- 許雪姬主講；張福群整理，〈口述歷史的理論與實務〉，《宜蘭文獻雜誌》，30期（1997年11月），頁3-36。

陳三井，〈口述歷史的理論及史料價值〉，《當代》，125期（1998年1月1日），頁102-109。

陳秀慧，〈「創造資訊」的圖書館：口述歷史之應用〉，《圖書與資訊學刊》，30期（1999年8月），頁82-93。

游鑑明，〈口述歷史面面觀：以女性口述歷史為例〉，《近代中國》，149期（2002年6月1日），頁17-27。

游鑑明，〈從事女性口述歷史的幾個問題〉，《近代中國》，135期（2000年2月），頁117-121。

黃克武，〈語言、記憶與認同——口述記錄與歷史生產〉，《當代》，158期（2000年10月），頁74-82。

龐君豪主持；歐陽瑩整理，〈傾聽她們的聲音——談女性口述歷史〉，《當代》，182期（2002年10月1日），頁75-95。

（三）會議論文

張弘毅，〈人人都是史家：大眾史學、影視史學與日常生活中的歷史〉，臺北市立教育大學主辦，「2011史地學術研討會」，2011年12月2日。

張弘毅，〈大家來寫都會史：理論的分析〉，臺灣師範大學歷史學系主辦，「應用史學的理論與實踐學術研討會」，2013年6月22日。

張弘毅，〈問題解決與行動導向之通識教育——大眾史學與在地文化〉，中山醫學大學通識教育中心主辦，「2012通識教育學習成效與問題/行動導向學術研討會」，2012年6月2日。

張弘毅，〈認識自己：台北市立教育大學的前世與今生〉，南投·國史館臺灣文獻館等主辦，「大眾史學學術研討會」，2011年1月8-9日。

（四）演講

張弘毅，〈電影「賽德克·巴萊」與歷史思維中的情感因素〉，國立中央圖書館臺灣分館（2013年已改名為「國立臺灣圖書館」）「臺灣學系列講座」，第66場（該館有線上影音觀賞），2012年2月11日。

張弘毅，〈大家來寫村史：大眾史學與在地文化的理論與實務〉，臺南社區大學演講（YouTube有線上影音觀賞），2012年5月10日。

二、二十一世紀史學新方向——影視史學與大眾史學

David Herlihy, "Am I a Camera? Other Reflections on Films and History," *The American Historical Review* Vol.93 No.5 (Dec. 1988), pp.1186-1192.



Hayden White, "Historiography and Historiophoty," *The American Historical Review* Vol.93 No.5 (Dec. 1988), pp.1193-1199.

John E. O'Connor, "History in Images/Images in History: Reflection on the Importance of Film and Television Study for an Understanding of the Past," *The American Historical Review* Vol.93 No.5 (Dec. 1988), pp.1200-1209.

Paul B. Weinstein, "Movies as the Gateway to History: The History and Film Project," *The History Teacher* Vol.35 No.1 (Nov. 2001), pp.27-48.

Robert A. Rosenstone, "History in Image/History in Words: Reflection on the Possibility of Really Putting History onto Film," *The American Historical Review* Vol.93 No.5 (Dec. 1988), pp.1173-1185.

Robert Brent Toplin, "The Filmmaker as Historian," *The American Historical Review* Vol.93 No.5 (Dec. 1988), pp.1210-1227.

吳紫陽,〈影視史學的思考〉,《史學史研究》,總 104 期(2001 年第 4 期),頁 49-55。

周樑楷,〈大眾史學的定義和意義〉,收於周樑楷主編,《人人都是史家——大眾史學論集》第一冊,(臺中:采玉出版社,2004),頁 23-36。

周樑楷,〈辛德勒選民——評史匹柏的影視敘述和歷史觀點〉,《當代》,96 期(1994 年 4 月 1 日),頁 44-53。

周樑楷,〈影視文本與歷史教學的理念——以羅馬皇帝尼祿的形象為實例〉,「龍騰歷史講座第八講」,(2001 年 1 月 6 日高雄市);收於《歷史的書寫與教學——談《世界文化歷史篇》》,(臺北:龍騰文化,2001),頁 200-211。

周樑楷,〈影視史學:理論基礎及課程主旨的反思〉,《台大歷史學報》,23 期(1999 年 6 月),頁 445-470。

周樑楷,〈歷史意識是種思維的方法〉,《思想》,2 期(2006 年 6 月),頁 125-162。

周樑楷譯,〈書寫歷史與影視史學〉,《當代》,88 期(1993 年 8 月 1 日),頁 10-17。

金恆煒主持;林玉梅紀錄,〈美國版「太平洋世紀」VS. 台灣華視版「太平洋風雲」〉,《當代》,88 期(1993 年 8 月 1 日),頁 19-43。

胡台麗,〈民族誌電影之投影——兼述台灣人類學影像實驗〉,《當代》,88 期(1993 年 8 月 1 日),頁 44-69。

納塔莉·澤蒙·戴維斯(Natalie Zemon Davis)著;陳榮彬譯,〈目次〉、〈序言〉、〈第一章:電影作為一種歷

史敘事〉,《奴隸,電影,歷史:還原歷史真相的影像實驗》,(臺北:左岸文化,2002),頁 13-19。

馬克·費侯(Marc Ferro)著;張淑娃譯,〈目次〉、〈序——影像帝國〉,《電影與歷史》,(臺北:麥田,1998),頁 13-19。

陳冠旭紀錄,〈周樑楷老師訪問紀錄——談影視史學〉,《史學研究》,16 期(2002 年 7 月),頁 211-223。

鄭政誠,〈虛構或真實?從漫畫「俠王傳」談影視史學與臺灣史研究的交集〉,《臺南師院學報》,34 期(2001 年 6 月),頁 367-387。

問題討論

【問題】

老師提到可以去申請除戶謄本,是每個人都可以申請的嗎?如果是已經出嫁的女兒也可以申請嗎?要如何申請呢?最多可以申請幾代?

【回答】

直系親屬可以直接到戶政事務所申請,已經出嫁的女兒也可以。數位的時代很方便,現在各縣市戶政事務所都有連線,不一定要到原地去申請。例如我現在人在臺北,我家族過去在花蓮縣鳳林鎮有過除戶,我可以透過臺北戶政事務所去申請。我們的戶籍大概是從日本時代開始建構的,非常完整,只要一申請包括每一次搬遷都有記錄。像我寫家族的故事,我去申請除戶謄本,追到我祖父的年代才知道他很年輕就結婚了,但他的第一任太太結婚半年就過世了。所以,透過除戶謄本上面記載人員、配偶、生歿年代、搬遷地址等資料,可以知道很多事情。也許不妨可以從這個除戶的戶籍謄本開始進行家族史的搜索,還有老照片、相關的信件、文獻都很重要。

我剛漏講一點,有時候你可以思考一下,不要直接問核心人物,有時候可以先從次要的關係



人開始問。因為有些事情問次要關係人比較不會尷尬，同時也是在做功課。透過次要關係人，再加上自己的努力研讀，慢慢的，就會比較充實。剛剛有講 profession, profession and always profession，就是這個道理。先透過次要關係人，等到你很強壯以後，就可以比較有心裡準備去問

主要關係人，就可以問出很好的問題，也不會不好意思了。

【編者按】本文為「時光旅行：口述歷史工作坊」2014年5月25日臺北場之錄音謄稿，經編輯組整理，講者審閱後刊載。

【訊息】



新書出版

《一切漏經注：巴漢校譯與導論》

莊博蕙譯著；香光書鄉編譯組編校 香光書鄉出版社出版
民國 103 年 12 月初版 ISBN 978-957-8397-48-4（平裝）

《一切漏經》係南傳上座部巴利藏《中部》第 2 經。本書由巴利原典，中文翻譯整篇《一切漏經》及《一切漏經注》，並為此譯撰寫〈導論〉及許多寶貴的註腳。註腳多取自法護論師《一切漏經疏》，一些係根據當代巴利經論學者菩提長老的講解。

《一切漏經》綱要式的記載佛陀所說的修行方法，是實修的最佳指引。《一切漏經注》更根據上座部阿毗達摩教義，詳釋經中所述的修行方法和進程。凡此皆對好樂研修南傳上座部教理及禪法者，在行解相應上有實際的助益。

注釋文獻以南傳上座部教義為出發點，逐字逐句注釋每一部經典，是上座部解經的重要依據。然而注釋文獻與經義仍有分歧處，本書〈導論〉對之有頗具啟發性的探討。

＜流通處＞台灣學生書局有限公司

地址：臺北市和平東路一段 75 巷 11 號 1 樓 電話：02-23928185

