

**Archipelagic East Asia:
Cinematic Encounters with Negativity and (Post-)Cold War Landscapes**

摘要：

本文將分析沖繩影人高嶺剛的《沖繩夢囈》、金門導演董振良的《返鄉的敢尬》，及韓國藝術家任興淳的《濟州祈禱》中的風景（landscape）影像，藉此探究這三部紀錄片如何在不同歷史時刻，分別從沖繩、金門和濟州島的視角，反思（後）冷戰歷史與地緣政治。首先，我將檢視三組島嶼之間相互關聯的軍事化和地緣政治背景，以及促成電影發生的特殊歷史和物質條件。有別於單一國族想像為基礎的歷史敘事，我主張以「群島東亞」（archipelagic East Asia）的批判框架，來思考島嶼、三部紀錄片之間相似且互相關聯的特性。再者，我將指出這個批判框架與阿多諾的否定性（negativity）哲學的關係，並結合兩者來分析上述三部紀錄片中的風景。一方面，這些紀錄片即是群島批評的體現，皆在質問地緣政治框架和國族想像中的島嶼形象，如何長時間掩蓋島民的具身經驗，且持續將島嶼塑造成戰略據點。另一方面，它們採取了相似的形式策略，也就是透過我稱為「否定性的風景」，來將既有的島嶼形象重新形塑成具有抵抗意義的形式。我認為這些紀錄片以風景影像作為問題的出發點，在反思電影媒介本質及其特定生產條件的同時，不僅重新定位了島嶼的身份狀態，也點出了存在於冷戰意識形態和國族概念之間，無法抹平的矛盾和不連續性。

關鍵字：群島思想、否定性、風景、冷戰、東亞地緣政治

一、前言

當中美貿易戰戰火未歇、新冠病毒的全球疫情也還看不到盡頭時，俄羅斯於年初入侵烏克蘭所引起的大規模軍事衝突，又再次升級了強權國家之間的對抗，世界局勢也更加混亂複雜。大國與大國的對抗所造成的影響是如此廣大，就像是再一次，世界在人們不斷選邊站的過程中被分割，現在的衝突彷彿是冷戰的延續，但在我們的時代卻一次次提高從冷戰轉變成熱戰的可能性。不過，如同戴錦華（2021）在近期文章中所提醒的，所謂「新冷戰」（new cold war）的概念，既不是「那場曠日持久的冷戰」在本世紀的新篇章，而這個稱呼也無法幫助我們看清身處的世界——資本主義全球體系將人與非人、生產與勞動、資源與物流，更緊密且直接地牽連在一起時，人們對世界的共同信念（或說幻覺）卻變得分崩離析。新冷戰一詞事實上反映的是特定一種理解世界混亂局勢的方式，而這個詞本身帶有的論述效力，也持續影響當下這個後冷戰時代。金裘迪（Jodi Kim）便曾主張，關於「冷戰」的定義不只是時代分期的問題，而是應該將冷戰理解為一種認識論、一種知識生產形式，這種形式不僅在層層監管下生產有關世界的知識，還透過「民族國家」這個空間上的固定概念，來將世界進行分類。（Kim 2010: 3-4）然而，這樣基於國族與區域來劃分世界的假設，卻難以用來涵括那些夾在眾多政權邊界之間的「前線島嶼」。這些島嶼通常在法規上被劃入某個政體的管轄範圍，但它們在歷史上或說現實中的定位，卻更常是夾在不同政體之間搖擺不定、持續變動，再加上，因島嶼而起或在島嶼上發生的爭議紛雜不斷，有關島嶼的問題總是難以被整合進任一種對世界或特定區域的想像，在以固定的國族概念所架構的冷戰（Cold War）論述中更顯扞格不入。¹ 每當局勢有所轉變、在新秩序即將生成的關鍵時刻，如何認識島嶼和其曖昧難辨的定位問題，往往也隨之浮現。

本文將分析的三部紀錄片，皆是在關乎島嶼定位的重大歷史時刻下誕生：沖繩影人高嶺剛的首部長片《沖繩夢囈》（オキナワン ドリーム ショー，1971-1974），透過紀錄沖繩主權返還日本期間的島嶼風景，以凝視身處中介狀態的島嶼和島民的生命體驗。「風景」（landscape）在這裡不是作為情境背景，更不是有待觀眾詮其意義的固定圖示，相反地，影像超越單純的再現邏輯，呈現出的是意義不斷流動、重組的島嶼日

¹ 延續金裘迪的論點，米山リサ（Lisa Yoneyama）也建議在陳述上以英文大小寫來區別這個詞的不同意義，她在專書 *Cold War Ruins* 中使用大寫冷戰（Cold War）時，指的是一種對美蘇之間緊張關係的普世的、西方的想像，特別是從 1947 年杜魯門主義開始，到 1991 年蘇聯解體這段期間。而當她使用小寫冷戰（cold war）時，則是用在兩強支持之下所發生的種種區域衝突，以及這之間的意識形態衝突。米山認為這個區分是非常重要的，因為大寫冷戰所表現出的籠統、單一意象，長期被用來掩蓋形式紛雜的區域冷戰歷史，此時期的區域衝突事實上多以實體的戰爭，或其他牽涉暴力的形式展現。（Yoneyama 2016: xi）以下我會以「冷戰意識形態」或「冷戰認識論」來指稱米山所說的大寫冷戰，而小寫冷戰則以其他表達形式與前者區分開來。

常景像。而在不同歷史時刻下，金門導演董振良的《返鄉的敢尬》（1990）和韓國藝術家任興淳（임흥순）的《濟州祈禱》（비념，2012）也有意識地使用風景作為問題的起點，質疑冷戰框架和國族想像下的島嶼戰略意義，和隨之被抹消的政治暴力歷史。雖然三部影片回應的是不同島嶼在不同時代的問題，但本文將提出「群島東亞」

（archipelagic East Asia）的批判框架，來策略性並置且連結影片中沖繩、金門和濟州島三群島嶼，以探索有別於冷戰論述和區域戰略意義的認識島嶼的方式。再者，我將指出「群島東亞」和阿多諾（Theodor W. Adorno）的否定性（negativity）哲學的關係，說明群島的概念如何在樹立島嶼之間實體和想像的連結時，也不斷改變我們對這個區域的理解。並且，我認為上述三部影片共同對風景元素和其構成條件的重視，便體現了這個批判框架。透過我所定義的「否定性的風景」——亦即在構成風景影像的事物中，除了影像的表面意義和與之相連的既定概念之外，也包含那些總是以否定的邏輯出現，並與給定的影像不等同的（non-identical）且不一致的元素——這些影片反思電影媒介本質和其生產條件的同時，點出了存在於冷戰意識形態和國族概念之間，無法抹平的矛盾和不連續性。

二、沖繩—金門—濟州島：互相關聯的冷戰歷史

太平洋戰爭剛結束，美軍即迅速於亞洲和太平洋的佔領區部署軍事人員與基地，一方面看準此區域在經濟、軍事和政治上的戰略意義，另一方面，彷彿已經預見自己將在不遠的未來，與勢力壯大的蘇聯和其盟友之間燃起衝突。沖繩、金門和濟州島的地理位置正介於兩大陣營之間，便在此背景之下，先後成為保衛「自由世界」免於共產主義侵略的前線島嶼。成為前線，不僅意味著可能直接受到戰爭和國際政治事件衝擊，也表示在地緣政治下的戰略意義，將深入到島嶼的大小事務上，而使成為自由的象徵的島嶼，和「本土」（mainland）區別開來。事實上，這些島嶼因隨之而來的圍堵政策，經歷了美軍協同在地政權所主導的軍事化（militarization）過程，而使島嶼有別於本土的，便是軍事在此「同時表現在物質和話語層面上」的支配性地位（Lutz 2002: 725），讓看似與軍事最無瓜葛的日常民生、文化或經濟事務，都為軍事利益、論述所滲透，並受軍事機構主導的行動影響。然而，誠如宋怡明所言，比起意識形態的對壘，人們所記憶的冷戰更多是與「日常生活中各種細節的奮鬥與努力」有關（Szonyi 2008: 5）。本節除了簡述沖繩、金門和濟州島在二十世紀的不同階段，共同經歷的軍事化和壓迫歷史，更將著重在此段歷史和高嶺剛、董振良和任興淳影片創作脈絡的關係，同時檢視促使電影發生的特殊歷史和物質條件，以及他們選擇電影媒介，來保存及回應他們對島嶼的記憶和思想的意義。

除了美軍在二戰後軍事佔領的影響，島嶼和本土、國界邊緣與中央之間的張力，

也反映在沖繩、濟州島和其他日軍在亞洲的勢力範圍，與戰前日本帝國主義的關係之中。今日的沖繩群島及其他琉球群島原本由琉球王國統治，王國雖早在 1879 年即被日本明治政府完全吞併、整合為沖繩縣，但卻施予暴力的同化政策，以及長期在制度和日常生活上的差別對待，遭遇小熊英二（2020）所說的「『日本人』的界限」。而當軍國主義在太平洋戰爭期間來到頂點，島嶼的動向更完全由其戰略價值所支配，特別是沖繩人被迫上繳物資、為軍隊工事勞動，並在戰事尾聲動員以肉身殊死對抗，以拖延聯軍進入日本本土的時間。然而，戰爭結束之後，解放並未發生，反而在美軍軍政府的管轄之下，沖繩迎來更全面、徹底的軍事化。隨著冷戰激化與中華人民共和國的建立，故美軍進駐且改建了日本軍留下的堡壘與機場，並廣大徵收私人土地以擴建軍事基地，對美國而言，沖繩的地理位置夾於兩大陣營之間，是為「太平洋的礎石」（《「日本人」的界限》388）。酒井直樹（2010）也曾指出，戰後美國在亞太地區的軍事部署，以及其與區域政權合作下的跨太平洋安全體制，在很多面向上都繼承了日本帝國主義的殖民體制，而「在美日的共謀之下，過去的殖民暴力有效地遭到否認，且持續不被承認」（206）。美軍軍事統治沖繩二十多年，直到 1972 年「沖繩復歸」，才將治理權交還給日本，然而，不僅「復歸」的概念本身充滿問題，美軍至今仍保留在島上的大面積基地與軍事人員，更是讓沖繩的定位持續爭議不休的重要原因。

在反安保、和平反越戰的背景之下，沖繩復歸的議題自 1960 年代後半起，也在日本本土快速發酵。在這段期間，許多來自日本本土的電影製作者，都來到沖繩進行實景拍攝，一方面是希望趕在沖繩復歸之前，記錄下正經歷著社會轉型的沖繩，當時的特殊氛圍；另一方面，在沖繩製作電影本身，即是一次表達對動盪時局的想法，和反思「日本本土人」身份的重要機會。² 這些電影以不同手法評論並分析沖繩當下的情勢，以及沖繩與日本本土之間在歷史上的矛盾與衝突，已然成為這個時期重要的音像記錄。不過，如同學者馬然和亞倫·傑羅（Aaron Gerow）所提到的，這些電影所塑造的沖繩形象，往往基於某種前現代想像或是「觀光客式視角」（tourist vision），來與看似已經高度開發且處境更優渥的日本相比（Ma 2020: 170; Gerow 2003）。這些電影不僅帶來有關再現沖繩的異國情調和符碼化的問題，也凸顯了影像媒介在這之中所扮演的角色：除了島嶼所展現的「他者性」（otherness），以及島嶼和強權國家在地緣政治上的對應關係之外，我們還可以從島嶼學到什麼？又如何能在製作島嶼的影像時，不過度取決於再現其歷史和經驗上不可化約的差異性？

有別於上述案例，出生沖繩石垣島的電影創作者高嶺剛，不急於捕捉那些「意義

² 日本本土創作者到沖繩拍攝的電影，例如今村昌平的劇情片《諸神的慾望》（神々の深き欲望，1968）、東陽一描寫環繞美軍基地的日常的紀錄片《沖繩列島》（1969）和緊接著完成的劇情片《友善的日本人》（やさしいにつぼん人，1971），以及大島渚的《夏之妹》（夏の妹，1972）。返還後還有像是原一男的《極私愛欲性愛戀歌 1974》（極私のエロス 恋歌 1974）。

重大的時刻」。相較於如何製作沖繩的影像，他更感興趣的是「看」沖繩（Takamine 2003）。在 1971 至 1974 年之間，他與當時的錄音師朋友，花大量的時間一起騎著他的本田機車，在島嶼之間漫無目的地旅行，並以 8mm 攝影機拍下他們沿途經過的風景。與此同時，「風景」的概念也開始受到許多日本知識份子關注，尤其是在日本導演足立正生偕同松田政男、佐佐木真，合作完成實驗紀錄片《略称・連続射殺魔》（1969），便是將他著名的「風景論」付諸實現。本片將鏡頭對向看似井然有序、缺乏事件的日常風景，而足立正生認為，這些在國家掌控的空間規劃下所形成的風景本身，即體現了無所不在且無形的國家權力（Furuhata 2013: 117-138）。然而，高嶺剛並非將影像作為分析政治暴力的標的物，他對風景的處理實際上受到美國實驗電影導演梅卡斯（Jonas Mekas）影響。看完梅卡斯 1972 年的日記電影《追憶立陶宛之旅》（*Reminiscences of a Journey to Lithuania*）之後，高嶺剛被其混合多種視覺形式，以創造特定氛圍的作法所衝擊，才將累積數年的膠卷剪輯成他的第一部長片《沖繩夢囈》。相較於直面政治議題，本片大量探索視覺符碼式再現之外的沖繩元素，以表現他所感受到漂浮於沖繩風景中的「屍臭」，而透過特殊取景和剪輯而成的風景影像，也成為他回望沖繩歷史與身體記憶的起點（高嶺剛 2020: 111）。

和沖繩同樣身為前線島嶼，金門在冷戰對壘中則是直接成為戰場，不過金門的軍事化開始得較晚，始自二戰後國共內戰期間，向台灣撤退的國民黨軍在抵達金門後，即迅速徵收與改裝民房建築，作為掩體等防禦工事的材料，而在韓戰（1950-1953）爆發之後才展開更進一步的軍事部署。特別是在美軍顧問團（MAAG）的協助之下，國民政府在 1956 年頒佈的、軍黨政合一的「戰地政務實驗」體制，成為金門與馬祖等離島全面軍事化的基礎。相較於台灣的情況，金門之所以必須如此徹底的軍事化，不只是與其緊鄰福建省的地理位置相關，更重要的是，金門在接連的砲戰下成功抵禦共產黨的侵略，彷彿也成功扭轉國民政府身為內戰中落敗方的印象，成為最佳的國際宣傳，使金門不僅作為前線島嶼，也成為自由世界的象徵。³ 宋怡明在《前線島嶼：冷戰下的金門》（*Cold War Island: Quemoy on the Front Line*）中便直言說到，金門的軍事化歷史反映的是中華民國加入美國陣營冷戰，所受到的直接或間接的影響（7）。有趣的是，在亞洲也只有韓國與中華民國，順利成為美國所欲扶植的「穩定成長的民主體制」，因此金門作為前線島嶼以及「自由世界」的象徵，也更具有說服力。

在戰地政務之下，金門的日常生活受到嚴格控管，籃球、收音機、汽車以及攝影機等看似無害的日常用品，都因某種軍事考量而遭到封禁，電影媒介也長期為官方所獨佔。當時有關金門的影像都是由美軍和國民政府機關所製作，島嶼的再現經歷了更甚於沖繩的符碼化，這些影像作為國內教育和國際宣傳，不僅美化戰爭和軍事化對金

³ 蔣中正在 1958 年接見美國記者訪問時，就稱金門馬祖為「自由世界在西太平洋上的生命線」，強調了金門成功抵禦入侵的象徵意義。（《金門縣誌》116）

門的傷害，更強化金門軍隊作為國民英雄的形象。⁴相較之下，台灣不僅從未有過相關違禁，而金門的解嚴也更晚才來到，隨著蘇聯解體、全球冷戰對抗在 1992 年正式劃上句點，金門才結束長達三十六年的戰地政務，金門人才有可能使用攝影機來拍攝自己的家園。而在之前，來自金門的導演董振良在 1990 年便藉紀錄片《返鄉的敢尬》，質問金門遲來的民主化的意義。同樣地，本片利用風景影像來呈現並反思金門特殊的政治與歷史情況，但董振良更將重心放在比較構成金門和台灣風景的種種條件，特別是當時在金門還不能使用動態影像攝影機，故董振良僅能在警察監督之下拍攝金門特定幾處的靜照，然而，這些照片呈現的資訊愈是有限與貧瘠，他在台灣拍攝社會運動現場和都市空間的動態影像，就顯得格外豐富熱鬧，而金門備受壓抑與不平等待遇的歷史情境，以及「風景」的概念之於前線島嶼的特殊意義，便在交叉比對兩地影像的過程中浮現。

當官方獨佔電影媒介和再現島嶼的話語權，島嶼的影像在軍事化和地緣政治化的影響之下，往往依據特定的戰略目的，或為了維護軍事或政治利益來製作，而從特定視角來呈現島嶼部分的真實。然而，影像媒介在濟州島的歷史中，卻曾經直接成為掩蓋政治暴力、扭曲真相的工具。濟州島在戰前曾作為日本帝國空軍向中國進發的基地，但在二戰結束之後，在美軍的管轄之下，濟州島左翼運動份子與政府和右翼組織之間的矛盾加劇，而在韓戰前夕發生了政府血腥鎮壓數萬平民的暴力事件，被後世稱為四·三事件或濟州起義。⁵ 這起事件被普遍認為是美軍和甫成立的韓國政府聯手的結果，兩方合作搜捕被指控為共產黨或左傾份子的島民時，也藉此鎮壓濟州島獨立運動，以達到完全控制島嶼。詭異的是，美軍在此期間特別將鎮壓的過程以影像記錄下來，而他們所拍攝的片段，也在日後被編撰成惡名昭彰的政宣片《解放濟州》(*May Day on Cheju-do*, 1948)。本片作為四·三事件唯一的影像記錄，卻是用來將破壞村莊、殺害大量平民的罪行，嫁禍給反抗政府鎮壓的濟州游擊隊，掩蓋美軍間接涉入屠殺的責任。之後，在美軍的協助之下，韓國政府施行數十年的軍事獨裁和保守政治，長期壓抑這段鮮為人知的政治暴力歷史，直到 1980 年代末期，國家開始向民主化轉型，民間團體才有機會對事件的真相展開調查。

如同返還後的沖繩，濟州島在民主化之後，湧入大量開發建設與旅遊產業的資金，使島嶼快速從傳統農村社區，轉型為國內蜜月度假勝地。電影方面，有數部在濟

⁴ 如由戴彭齡執導的《今日金門》在 1962 年獲得金馬獎最佳紀錄片，戴彭齡更在之後接連導演了三部有關金門軍事生活的反共敘事劇情片，學者紀一新 (Robert Chi) 認為，這些電影的功能旨在強化國軍的英雄形象，不僅成功抵禦中共的炮擊，更驅散美軍顧問對國民政府的負面印象 (Chi 2003: 171)。

⁵ 在 1948 年 4 月 3 日的午夜，由島民組成的游擊隊，同時向島上數間警察分局和右翼組織發動攻擊。而在游擊隊與警察之間經歷了數個月的對抗之後，剛成為韓國首任總統的李承晚下令，從韓國本土派出軍隊，開始對村落展開焦土化的強力鎮壓，在韓戰期間有數萬叛亂份子與其同情者在鎮壓下死亡，或逃離到日本 (Katsiaficas 2012: 92-96)。

州島實景拍攝的電影，但大多著眼於其壯麗的自然風光，或視濟州島傳統薩滿宗教為奇異的地方特色。⁶ 然而，當政治暴力的歷史隨經濟發展逐漸被遺忘，美國為了應對 2000 年代末的「中國崛起」，而在亞太地區展開的新一輪軍事佈署，又再次引起爭議。為了加強中國邊界的軍防，韓國政府自 2007 年開始計畫在濟州島的江汀村建設美國海軍基地，以服務美國的戰略利益，而引發村民與許多環境及人權運動人士一同展開反基地抗議行動，批評政府對四·三事件與政治暴力的反省僅流於表面。⁷ 在相關爭議愈演愈烈的時刻，韓國藝術家任興淳也開始調查四·三事件與當前基地問題之間的可能連結。透過混合使用攝影、電影、錄像裝置，與在島嶼上探勘時所蒐集的種種現成物件，任興淳實驗著以不同藝術形式，探索在殺戮歷史陰影下的風景再現意義，並揭示構成風景或其影像的要件或情境，風景在這裡也成為批判的核心。而這個長期藝術計畫的成果，包含了短片《先兆》(승시, 2011) 與攝影書《濟州筆記》(2011)，以及本文欲分析的《濟州祈禱》。

本節試圖點出在沖繩、金門、濟州島三群島嶼之間，雖不連續但共通的軍事化、冷戰、美軍部署、戰前或戰後地緣政治的背景，以及三部影片在不同的歷史時刻和製作條件下，都選擇透過「風景」的概念，來回應影片製作當下的政治與社會情境。除了既有的冷戰和地緣政治的討論，我認為有必要提出一種以島嶼為中心的知識生產方式，得以凸顯島嶼歷史之間實體及想像的連結關係，並挑戰至今仍深深影響著我們的冷戰意識型態和認知模式。下一節我將透過探索「群島」(the archipelagic) 的概念，來理論化島嶼之間複雜交織的關係網絡。

三、群島東亞與否定性

「群島」(archipelago) 的概念近來被廣泛應用在美國研究，而在亞洲的脈絡下，兼具地理及策略意義地將一個島嶼連向另一個島嶼的思維，最早可以追溯到前美國國務卿杜勒斯 (John Foster Dulles) 在 1951 年提出的「島鏈」概念。儘管這個概念從未公開在美國在亞洲的外交政策中付諸實踐，但已經清楚反映出一種信念：若能有效地在前哨島嶼上部署軍事力量，便得以支配整個區域。歷史學者布魯斯·康明思 (Bruce Cumings) 在 *Dominion from Sea to Sea* 中，便將戰後美國在亞太地區構成的強大勢力描述為「帝國群島」(archipelago of empire)，也就是一個透過在盟國、經濟競爭對手

⁶ 在民主化之前，就有韓國導演金綺泳的心理恐怖電影《異魚島》(이어도, 1977)，將濟州島的大自然與傳統薩滿宗教，描繪成讓主角深陷混亂的前現代的、非理性的神祕力量。而真正讓濟州島廣為人知的，則是 1999 年的通俗劇動作片《魚》(쉬리)，上映後同時打破國內外韓國電影票房記錄，而其空前絕後的 success，也連帶刺激了國內遊客到濟州島觀光的風氣。

⁷ 由村民發起的反對基地運動雖然獲得國內外的聲援，但基地仍在 2015 年竣工、2016 年正式開放，最後的範圍甚至比最初計畫的更為擴大。

與工業強國的領土上進行軍事部署，以達成其對該地區的支配的巨大網絡（401）。康明思使用「群島」這個詞的方式，不只是指出散布在太平洋上的美軍軍事基地實體，也揭示了在過往區域研究中存有某種隱微的偏見，不僅遮蔽了島嶼的物質性存在，也使美國在亞洲建立起的軍事帝國得以隱身。一方面，這種偏見即是一種陸地中心（continentalist）的思維方式，將大陸界定為唯一重要的「本土」和研究對象，凸顯大陸的完整和全面的同時，也暗指島嶼空間因為陸地面積較小且地理上分散，所以是破碎且次要的。另一方面，過去區域研究將既有的政治實體、國家，分類成一個個空間上固定的單位，並強調國族界線、真實性與彼此不相容的文化差異的論述方式，也隱含著這種陸地中心思維，阻礙了人們進一步認識相對於大陸、國族概念的島嶼空間，實際上深刻影響了世界歷史和政治的發展。然而，以「群島」的概念重新認識島嶼空間，並非意在區別島嶼和陸地或強調個別島嶼的特殊性，相反地，我認為這個概念的用意在於，將研究重心從身分、國族、邊界與差異性的概念，移往島嶼和陸地、島嶼和島嶼以及陸地和海洋之間，可能相異卻相互關連的關係。

事實上，近年有許多學者已將地理學概念上的島嶼，應用到更抽象的理論層面，強調島嶼或「島嶼性」（islandness）概念的流動性，而不一定具有本質上的意義（Edmond and Smith 2003; Baldaccino 2006; Stratford 2011; Stratford 2020）。不過，如同約蘭達·瑪汀妮芝—聖米圭爾和米雪兒·史蒂文思（Yolanda Martínez-San Miguel and Michelle Stephens）在文集 *Contemporary Archipelagic Thinking* 中所聲明的，「群島」的概念之所以有別於網絡（network）、拼裝（assemblage）、系統和星系（constellation），正因為群島將其「實際在地理、歷史、社會及政治上的參照對象」做為論述基礎和具體背景（18-19）。人類學者今福龍太（2019）從文學傳說中提煉出「群島—世界論」時，也做出了類似的主張。他認為在人類想像中的島嶼概念本身，確實是「理念的產物」，但人類的想像總是根植於其在島嶼上「極度具體的生活情感」，因此是兩者複合而生成的具體之物（293）。換句話說，由於「群島」的概念總是直接牽涉多個特定地理物質性與地緣政治的具身經驗，其範疇遠遠超過單單取決於區域、文化和相對方位的固定空間關係，於是以群島的理論框架來思考，並非是想提出一個完全在既有論述之外的新理論，而是以跨學科的方式，並以多重關係交織而成的多元性為基礎，進而挑戰由國族界線和陸地中心所主導的論述與思維方式。

過去群島概念的理論化工程多集中在加勒比海、中南美洲，以及大洋洲和東南亞群島等原本便是由群島構成的地區，其相關歷史和地緣政治的研究，藉此挑戰歐美大陸中心史觀並反思殖民歷史遺緒。而將這樣的概念應用於沖繩、金門及濟州島，甚至是發生在不同時間點上的影像實踐，或許仍有許多有待商榷的定義性問題，但我認為群島的觀念，有助於將看似時空上不連續事件之間的相似性，以及它們共通的構成條件與認識論背景給凸顯出來，而不只是局限於國族框架內部的討論。因此，我主張以

「群島東亞」(archipelagic East Asia) 的批判框架，來重新思考通常被劃分在「東亞」的三群島嶼所構成的群島空間，以及與之的三部影片之間相似且互相關聯的特性。

首先，考慮到東亞在地理上本就包含了大面積的海域，和散布其中的無數島嶼群，這個框架意味著承認我們所認識的「東亞」，某種程度上本來就是「群島的」。再者，在冷戰期間，美軍的勢力是透過將前線島嶼軍事化與地緣政治化，才得以實體地支配這個區域，而當沖繩—金門—濟州島在政策執行面和文化上，都被塑造為有別於「本土」的離島，以及相對於一國中心的邊緣前線，這些被高度軍事化與地緣政治化的島嶼，肩負起自由世界象徵的同時，也保證了它們所屬民族國家的身分，在美軍部署下得以被承認。這些島嶼便和日本—中華—韓國等之間，形成一種辯證式的關係，既相互矛盾又相互依存。換句話說，由於種種與人相關的理念、想像與歷史因素，島嶼和島嶼之間互相牽連，進而共同成為特定意識型態的象徵，而「群島」便是這個象徵的存在形式。更重要的是，如何使這個長期被遮蔽的形式變得可見、可被感知，便是關鍵所在。如同學者荊子馨 (Leo T. S. Ching) 在近期文章中所主張的，「東亞」的去陸地中心化 (de-continentalization) 將意味著「斷開與將日本、中國、韓國視為本土 (mainland) 的帝國式想像的關連」，同時「脫離美國帝國伸手所及的範圍」(Ching 2021: 381-388)。因此，以「群島東亞」的方式來思考，不僅是反思地緣政治下的島嶼空間，其目的也在於介入冷戰意識型態下日本—中華—韓國中心的國族敘事。⁸ 並且，群島思維不只一種抽象的邏輯，而總是透過集體實踐而得以成形，無論其中的行動者是不是島民，都會在「與歷史的抹消搏鬥」中重新連結起來，持續以「一個個群島的『話語』」質問殖民的歷史 (今福龍太、朱惠足 2019: 216)。

我認為本文欲分析的三部影片，便可以視為是在不同時間點參與了群島思維的實踐行列。若要進一步將群島思維與電影分析結合，我在這裡最後想提出阿多諾的否定性 (negativity) 概念，來連結兩個不同範疇。1966 年時，阿多諾在為了即將出版的重要著作《否定的辯證法》(*Negative Dialectics*) 的系列講座中解釋到，他提出否定性哲學的用意在於，抵抗哲學歷史中需要「有一些什麼」(having something) 的慣例，他認為這種思維總是奠基於「某些人們可以舒適地依賴的，固定且既定的 (given)、不容置否的 (unquestioned) 事物上」，而否定 (the negative) 的概念能夠對抗這股「有一些什麼」的趨勢 (Adorno 2008: 24-25)。儘管沒有任何得以作為真實保證的特質，而使否定的概念看起來有所缺陷，然而它卻在主體的領域中，構成了可以對抗「合題」(synthesis) 和統一性的空間，重要的是，這個持續拒絕統合的空間，並不是無中

⁸ 學者荊子馨在文章中是以台灣，作為和沖繩、濟州島平行的例子，來提出群島認識論，而非本文處理的金門軍事化歷史。雖然台灣本島和金門在實際戰事和冷戰論述中，扮演非常不同的角色，但這裡直接替換使用，是考慮到兩個島嶼在冷戰地緣政治下，同樣受到「中華民國」國族想像的陸地中心論所影響，使兩者作為島嶼空間的特性，以及島嶼之間的複雜互動關係時常受到忽略。

生有的新事物，而是原本就存在於辯證過程之中，阿多諾提出否定的辯證法，便是為了論證這一點。

哲學家吉連·羅絲（Gillian Rose）歸納出阿多諾為了將自己的否定性概念和黑格爾辯證法區別開來，所提出的三種思維模式：同一性（identity）思考、非同一性（non-identity）思考，以及理性同一性（rational identity）思考。同一性思考是人類最基本的論證模式，當我們以最一般且廣泛的方式，依據思維的實用性且自然控制功能，來使用某種概念時，便是同一性思考，但這種思考無法適用於所有情況，因此自然有所疏漏。理性同一性思考則是發生在一個概念，與其指涉的對象完全一致，也就是說，這個概念所對應的是概念本身最理想（ideal）的存在情況（Rose 2014: 57; *Negative Dialectics* 148）。阿多諾認為這種模式非常接近總體性（totalization）以及黑格爾所謂的「絕對」（the Absolute）的概念，但這並非阿多諾所關心的面向。相反地，他更積極於將反論（antithesis）發展為他所謂的「非同一性」和否定的辯證法，而在這種思維模式下，概念和其指涉的對象無法透過合題來達成和諧，將有部分持續與給定的事物不等同（non-identical），這邊的不等同便源自以同一性思考時，自然會出現的疏漏與誤差。⁹ 相較於提出一個關於意義的理論，阿多諾更關注原本就存在於我們一般思考之中的非同一性，和非同一性所具有的顛覆潛能，使得概念永遠不會有說完的一天，永遠能說出比現有的指涉對象更多的內涵。因此，非同一性思考是一種承認正論和反論共同存在的思維模式，且持續拒絕概念和其指稱事物的統一（Brincat 2009: 472）。

有鑑於阿多諾的否定性哲學揭示了同一性之中，持續存在的反論與矛盾，強調同一性與非同一性的共存，而非事物的絕對差異，是故他的理論也啟發了許多後殖民學者，將否定性／非同一性的概念應用在後殖民批判。在 *Exotic Parodies: Subjectivity in Adorno, Spivak, and Said* 一書中，阿沙·瓦拉達拉揚（Asha Varadharajan）最早提出從後殖民的視角來運用阿多諾對理性同一性的批評，尤其是阿多諾的理論有利於抵抗與殖民者利益相符的，對固定的身分意義和絕對差異的想像。¹⁰ 於是，相對於他者性（otherness）或所謂不可共量的差異性（incommensurable difference），她認為更應看重從倖存（survival）中生成的「否定的他者性」，這種政治潛能來自從屬階級為了倖

⁹ 阿多諾在書中以「自由」的概念為例，他認為「若判斷一個人是自由的，就等於說明了自由的概念」這種想法就是理性同一性的思考方式，也就是將概念直接視為與所指涉對象一致。但若「除了那些被定義為自由的個人，自由的概念還可以應用到其他對象身上」，這就是一種同一性邏輯，從實際情況來考量更狹義的、邏輯上的真實。不過，在這裡我們就可以發現概念本身未被完全表達，而且概念總是說得比其所指涉的對象所表現的來得更多（Rose 2014: 57-58; Adorno 1973: 150-151）。

¹⁰ 例如，她認為後殖民理論學者史碧華克（Gayatri Chakravorty Spivak）的理論，便時常假設一種具有同質性的從屬階級，其受害者的身分能夠被輕易辨識出來，且應然導向覺醒與行動（Asha Varadharajan 1995: xxvii）。

存，而必須重新調度他們對社會、政治和文化的認識，以及伴隨而來的真實宣稱。之後，羅勃特·史賓賽（2010）延續瓦拉達拉揚的論點，更進一步強調阿多諾理論中的後殖民性（postcoloniality）。他主張阿多諾這種「具有建設性的自我批判實踐」，讓阿多諾也可以被視為後殖民理論學者（209）。換句話說，阿多諾式的後殖民理論無論何時，都會將那些「苦苦掙扎於新自由主義底下微薄而有限的生存機會的人」，一直放在心上（214）。

我認為「群島東亞」的思維模式，和上述阿多諾式的後殖民性一樣，並非是否定差異性的存在，而是試圖以一種「非對立（non-antagonistic）」的方式來理解差異性（Goswami 2019: 46）。這不是以另一種可上溯到身分與差異的實證方法，來挑戰冷戰意識型態，相反地，群島的概念凸顯的是既有思維模式內部的種種矛盾，進而重新評估島嶼如何參與了特定意義、語言和團體的形塑過程，特別是島嶼和大陸、本土與國族概念之間辯證式的關係。也就是說，提出「群島東亞」的框架，並非是想以一個新的概念來取代既有的學科範疇，而是應該理解為一種跨學科的實踐，來重新檢視冷戰意識型態影響下各種相異卻互相關聯的邊緣化歷史，以及島民跨越時間與空間的多元具身經驗所聯繫起的關係網絡。下一節，我將把群島思維和否定性哲學的結合，應用在分析《沖繩夢囈》、《返鄉的敢尬》與《濟州祈禱》三部影片中的「風景」。

四、否定性的風景

阿多諾在他的講座中曾提到，他認為否定的辯證法的首要任務，便在於批判唯心主義式的工具性邏輯，然而他也譴責任何可能將「否認（denial）和否定性」視為提供意義的實證方法的思考方式（Adorno 2008: 104）。這意味著不能將否定性看成一種可以套用在藝術形式上的特定意義，或一種批判思考工具，因為，否定性的批判功能只能從現實，或從我們的一般邏輯中找到的原始資料中生成（Ford 2011:69）。而這一節將分析的三部影片，即是以直觀的風景影像作為形式策略，來調度各種相異的素材，進而證成群島思維，而這些構成風景的素材，都來自國族想像與冷戰意識型態所主導的現實世界。我稱這種風景影像為「否定性的風景」，也就是風景影像在這些影片中變成同時由預定的概念，和種種不等同或說不相容的元素所構成的立面，例如同時包含了國族、地緣政治式的想像，以及與之相悖或凸顯前者矛盾的元素，都是由影像本身所給定的。也就是在這些影片之中，風景的意義與功能並非固定不變的，也無法單純從影像所提供的內容來判斷，意義只會從觀眾與影片之間複雜的互動、（不）理解的過程中生成。而透過檢視意義在影像中形成的過程，接下來我會先闡釋群島思想和否定性的風景的風景如何在影片中浮現，以及這些影片是如何將常見的對島嶼的想像，特別是觀光客式的、地緣政治意義上的詮釋，重新形塑成具有抵抗意義的形式。

(1) 《沖繩夢囈》

在近期的訪問中，高嶺剛（2021）回憶起自己第一次看梅卡斯的《追憶立陶宛之旅》的感覺，他認為這部電影就像是「生物一般正抽搐著身體」，和他對故鄉石垣島的記憶疊合起來（4）。他的第一部長片《沖繩夢囈》在很多層面上也與梅卡斯的影片相似，例如日常風景的主題、富有韻律的手持鏡頭、跳接與詩意的慢動作片段等美學原則。影像搭配著由三線和歌唱演奏的民俗歌謠、廣播節目、環境音採樣組合而成的聲景，一種如同夢境一般的質地縈繞著整部影片。然而，本片只使用了最少的敘事與語言元素，非常不同於梅卡斯的日記、散文電影的風格，通常高度依賴口語表達、旁白與影像綿密而精巧互動。與梅卡斯不同的是，高嶺剛試圖凸顯沖繩日常風景本身具有的豐富表現力，也就是讓他所謂的漂浮於風景之間的「魂魄」（マブイ）變得可見且可感知。電影將觀眾的視線從那些高度象徵性的政治事件和建築身上移開，反而極具耐心地描繪生活日用品、他的親戚朋友、在街上遊盪的陌生人、動物與昆蟲的屍體等，種種從他的觀景窗前經過的日常事物，這些人事物以它們最平常的姿態逡巡在鄉村之間。這種對平凡而瑣碎的事物的重視，也是同時期美國前衛家庭電影的重要主題，當公共與私人的界線變得模糊難辨，即使是乍看日常普通的現象，透過影像也可能轉變成藝術、文化、政治或社會歷史中的關鍵事件（Zimmerman 2007）。

但是，沖繩的風景原本就不可能被看成是全然私密、與社會無關的現象。在《沖繩夢囈》之中，無論如何努力迴避，仍有許多場景都出現了大量可見的線索，暗示出拍片當下沖繩特殊的政治歷史情況：街上的美國士兵、無處不在的汽水宣傳貼紙、進口車、遊盪的混血兒少年、一起飛揚的美國和日本國旗、寫著「NEW KOZA」的招牌¹¹、街角的石敢當¹²、現代大樓與傳統屋舍鱗次櫛比、身著禰纏（はんてん）的老婦人在高度現代的市街上發呆等等。即便這些存在於沖繩日常風景的人事物，不可避免地讓影像與沖繩的歷史和地緣政治情境，以及拍片當下沖繩正經歷的社會轉型連結起來，然而，無論是否是故意的，影片從未具體說明或是連結起這些線索，使影片整體看起來令人難以理解。影片之所以令人困惑，一方面是由於影片呈現出的業餘風格——搖晃顛簸的攝影機運動、過度曝光或曝光不足、模糊不清的影像——使觀眾難以把在影像中出現的風景裡的種種人事物看個清楚。再加上，影片的結構相對鬆散，其斷斷續續而缺乏連貫性的意象式剪輯風格，將明顯不相關的場景組合在一起，視線的焦

¹¹ 此處「KOZA」是沖繩本島市中心的舊地名，即コザ市，是戰後美軍軍政府在一個原名為古謝的地區，整合周圍其他市街所重建的市區，有一種說法認為コザ是美軍將古謝（こじゃ）誤讀而成的名字。1970年時，一場由沖繩人自發的抗議美軍佔領的暴力衝突事件在此地發生，後世稱為コザ暴動，成為返還之前最具標誌性的事件，然而在返還之後，コザ市在1974年即與美里市整併並改名成「沖繩市」。

¹² 石敢當即是避邪的石碑，這種傳統信仰最早可以追溯到中國唐代，在中國、台灣、沖繩、新加坡都能見到，而沖繩的石敢當則反映了過去琉球王國與亞洲文化圈的關係。

點也不偏好任何影像中的個人或特定主題，而讓觀眾無從判斷影片可能想要表達的訊息。介於業餘和前衛風格之間，《沖繩夢囈》終究令觀眾試圖理解的努力付諸流水，甚至連高嶺剛本人都曾以「不可理解的點點滴滴」(dewdrops of incomprehensibility)來描述這部影片，不過另一方面，文化批評家東琢磨(2015)則認為，觀眾會指控這部片是不可理解的，某種程度上是由於觀眾缺乏對沖繩本地文化與歷史的認識(66-67)。然而，這部影片絕非真的「不可理解」，影像再現的功能也沒有完全喪失，被其特殊的風格拆解得七零八落。相反地，影片刻意讓觀眾對鏡頭前發生的事件，留下瞬息萬變、不斷流轉的印象，進而拒絕讓沖繩的自然風景與人物，特別是它們所展現的文化特殊性，變成抽象而有待詮釋的概念。

《沖繩夢囈》所欲避免的，實則是與「榨取資本主義」(extractive capitalism)共謀的符碼化再現。學者李歐·葛史密斯(Leo Goldsmith)注意到許多紀錄片、生態電影(eco-cinema)和風景電影，通常都暗示風景呈載了「更深的意義」(deeper meaning)，並引誘觀者去找出那些，隱藏在看似平面無波的風景之中的線索。依葛史密斯所見，這種風景的紀實影像在美學或意識型態上，都形同由政府或企業主導的建設，將人類或非人類的生態轉化為可見且可榨取的數據(“Theories of the Earth/Surface and Extraction in the Landscape Film”)。葛史密斯認為許多風景影像都共享了這種「榨取資本主義」式的邏輯，而我認為這種邏輯其實某程度上可以對照到返還前後出現的特殊文化現象：也就是有眾多來自日本本土的影人和知識分子，都趕在返還之前來到沖繩，並積極參與到詮釋、記錄或分析沖繩社會與政治情況的活動之中。將這兩者進行對照或許有失公平，嘗試認識與解釋沖繩的努力固然重要且必不可少，實際上電影也不可避免拍攝到四散在島嶼周圍的政治與文化線索，不過，《沖繩夢囈》走出了有別於將沖繩作為詮釋目標的表現方式。

在《沖繩夢囈》之中，風景並非理所當然成為框取現實空間物件的美學工具，相反地，影片所呈現出的是中介了種種相互關係的「否定性的風景」，影片透過風景將我們已知的沖繩——影像本身的指稱(denotative)意義，和其表現出的歷史與文化線索——與那些讓電影變得「無法理解」的元素，複雜地連結起來。除了東琢磨提到的因缺乏沖繩背景知識而導致的不理解，本片由影片和觀眾共同造成的「不可理解性」的政治潛能，其實可以從兩方面來看：首先，影片鬆散的剪接及super 8格式下粗獷、未完成的影像品質，早已將本片和主流電影形式區別開來，有別於諾爾·伯奇(Noël Burch)所謂的「制度化的再現模式」(institutional mode of representation)，一種由資產階級式的總體化慾望，所掌制的連續性與現實主義幻象(Burch 1990: 186-8)。然而，這種業餘影像風格不會讓影片自動變得激進或具有顛覆性，以日常私密為重心也不必然生成反抗主流論述的力量，而是唯有對四散在島嶼日常風景中的主流論述進行干擾時，這個不可理解性才具有抵抗殖民體制主導地位的潛能。如同勞拉·馬科斯

(Laura U. Marks) 在 *The Skin of the Film* 中的分析，在電影和錄像中的某些特性，例如焦點變化、過曝或曝光不足以及可見的顆粒感 (graininess)，在妨礙觀眾釐清影像呈現的事物的同時，也挑戰了攝影再現的真實性本質 (171-172)。除此之外，這些特性構成鮮明的觸覺性質感，也鼓勵觀眾以更切身、運用多種感覺的方式，來與影像建立關係，也就是說觀眾得以參與到持攝影機的人親身體驗沖繩日常風景的過程，而影像記錄下這些體驗的種種細節，是無法被輕易解讀或提煉出意義的。

另一方面，《沖繩夢囈》對觀眾而言會看似不可理解且缺乏目的，也在於影片處理時間的方式不為生成特定目的或意義。影像學者馬然 (2020) 在論文中便主張應以德勒茲 (Gilles Deleuze) 的時間—影像 (time-image)，來理解高嶺剛的電影：對德勒茲來說，時間—影像將運動中缺乏行動與反應的面向給主題化，並終結了主導戰前歐洲電影的「感官—運動基模」(sensory-motor schema) (Deleuze 1986: ix)。再者，在時間—影像中，當時間直接由電影所再現，身體的電影便隨之出現。德勒茲在分析安東尼奧尼電影 (Michelangelo Antonioni) 時，便指出重點在於讓銘刻在身體上的疲憊、等待與絕望表現出來、變得可見，而非「演出」疲憊。身體的電影揭露了過去和未來、之前與之後交匯的時延，不僅表現出電影所刻劃的特殊時間性，且與「不可溝通性」的思想連結起來 (Deleuze 1989: 189)。同樣地，《沖繩夢囈》表現風景中的人事物的緩慢、呆滯又奇詭的姿勢與態度，並不是基於動作導向的再現方式，電影為觀眾帶來時間體驗的方式，也並不要求觀眾花時間細細品味，或全神貫注來從影像中提煉出意義，而是，讓觀眾持續在觀影的過程中意識到，銘刻在沖繩日常風景中人事物的時間性，而無關乎是否生成具體的象徵意義。

於是，當既定的關於沖繩的概念，以及影像中「不可理解」的特質，在此共存且互相關連，風景影像在這裡便轉變為「否定的」邏輯。本片拒絕符碼化的沖繩再現，所抵抗的是將沖繩視為固定不變的孤立島嶼，而有待他人來參與詮釋的這種知識生產方式。有趣的是，影片也隱微地比較了兩種面對沖繩風景的態度：在一片廣大美麗的白沙灘場景，影片以一系列鏡頭呈現一名男子，正在為一個擺著姿勢的女子拍照的畫面，他們看起來就像是普通的觀光客一般，享受著陽光與海灘，而沖繩的自然風景便像是襯托女子的配角。緊接著的是一組短鏡頭組成的片段，分別近拍流浪狗、扶桑花、一個女孩正面對著鏡頭，而遠方的背景是藍天、沙灘，與種種具有熱帶風情的植物。這個段落就像是諧擬、重製一般觀光客主觀視角下的典型沖繩印象，並且與其他段落形成強烈對比，畢竟，在其他段落中，沖繩的風景絕不只是隱沒在人物背景中的視覺元素，而那種將沖繩視為異國小島的刻板印象，也永遠無法充分解釋沖繩的概念，因為，在否定性的沖繩風景裡，總是存在有我們已知的沖繩和「不可理解」的元素，進而共同構成我們所見的影像。

(2) 《返鄉的敢尬》

紀錄片《返鄉的敢尬》的製作契機，始於董振良為了協助被劃入「黑名單」的立委參選人翁明志助選，而代替翁明志回到故鄉金門，卻由於錄像攝影機在當時仍被視為違禁品，以及政府對助選活動的種種干預，董振良最終只能以靜照攝影機，拍下競選宣傳總部以及周圍鄉村風景的影像。不過這樣的限制卻啟發他利用媒介的差異，來比較金門與台灣的情況，可以說這部影片的批判立場，實際上直接受到影片所在的社會和政治條件影響。本片主要是以交叉比對靜照拍下的金門風景，和在台灣用錄像記錄下的社會運動影像，來作為主要結構，再由導演的旁白或是他直接在鏡頭前現身說明，來將不連續的影像串連起來。我在這個段落將闡釋這種靜照和動態影像的對比，如何凸顯出阿多諾所謂概念和其指涉對象之間不和諧的張力。也就是說，這部影片所表現的否定性的風景，不只是顯示既定概念與非同一性的共存，更是證明現有的影像無法充分展現其所指涉的意義。此外，世代差異也是構成本片對比的一部分，例如片首以導演和家人通電話的錄音片段作為開場，我們可以聽到他努力向父母解釋，為何他這麼投入金馬民主運動，然而他的家長如同他們世代的多數人，害怕改變、生活也低調務實，無法理解董振良的熱忱所在，也不明白他為何如此受民主價值與社會運動啟發，而要特地從台灣回到金門。游子滿腔熱情的返鄉，最終只收得滿滿尷尬。如同片頭最終結束在一張董振良側身過去、轉頭看向金門鄉村風景的照片，董振良透過《返鄉的敢尬》回望家鄉的目的，除了探討造成這種「尷尬」的成因，更重要的是表達他對政府干預，以及金門遲來的民主化的批評，而凝視這些限制下所拍下的一張張風景靜照，便是他所能選擇的切入點。緊接在片頭後面的段落，也清楚顯示這個游子回望家鄉風景的主題：搭配著出自傳統劇目《陳三五娘》的南管曲，影片緩慢地展示一系列金門鄉村風景與閩式古厝的照片。¹³

然而，相較於高嶺剛的沖繩影像，是涵納各種細微線索供觀眾反思，在《返鄉的敢尬》中相片所展現的金門風景，更像是將金門的軍事化歷史與地緣政治意義，直接銘刻在風景之上。政治宣傳標語似乎無處不在，像是照片中呈現的「愛國必須反共」、「跟從最高領袖」、「實行三民主義」等，便是直接刻在民宅、碉堡的外牆，或是刻在緊貼著山壁的石碑上。這些標語清楚地展示了國族的概念，並且是奠基於敵我之分、合理化軍事化的邏輯，使得金門的歷史彷彿無需挖掘，也不會湮沒在風景之中，或著說，這些銘刻著標語的風景是直接依據冷戰歷史和體制的邏輯所製造，進而成為金門人的日常風景，時時提醒著戰爭的陰影，以及金門為國家的犧牲。江柏煒（2007）在分析金門戰史館的論文中提到，在金門許多為了愛國軍事動員所建設的戰史館、紀念

¹³ 這個片段所使用的曲目是《陳三五娘》中的「三更鼓」，描述陳三被發配到崖州之後，五娘半夜三更思念陳三所唱出的歌詞。

碑、軍人公墓等戰役史蹟，實際上共同構成學者班奈特（Tony Bennett）所謂「展示叢結」（exhibitionary complex）（Bennett 1995: 59），也就是透過這些建築使歷史事件變得可視化，而使未曾親臨的觀者得以透過可視性空間重返歷史現場。¹⁴ 而這個異質空間提供觀眾的回返歷史的經驗，強化了以國族為主體的戰爭歷史的恆久不可挑戰的神聖性。（江柏煒 2007：88-89）我認為《返鄉的敢尬》中銘刻有宣傳標語的風景也具有同樣的功能，不過這裡便形成一個問題：如果再現這類歷史幻象，便意味著贖回國族歷史中戰爭記憶的可見性，那麼以視覺再現金門的風景又如何能有顛覆性的意義？特別是攝影所具有的索引性（indexicality）與見證意義，在此情況下更無助於抵抗的生成，有趣的是，本片也注意到這個視覺霸權的問題，但它解決這個問題的方式，卻是更積極利用金門風景與史蹟相片，尤其是相片的影像品質，來拆解政宣標語所給定的國族歷史敘事。

在金門風景相片和台灣抗議現場錄像之間來回切換，電影所欲凸顯的不只是兩種媒介之間的差異，同時也呈現了持續被邊緣化的金門，以及早在 1987 年即解嚴而相對自由的台灣社會之間的對比。相較於相片中的金門風景和島民臉上毫無生氣的外觀，錄像反而呈現了台灣當時生氣蓬勃的政治文化，而在這之中，候選人翁明志得以無懼地走上街頭，與抗議民眾一起舉起寫滿訴求的看板。片中金門與台灣的對比也反映在語言的使用上，導演的旁白在解說於台灣拍攝的場景時，所使用的是國語中文，然而，當他談到金門的場景，就會切換成閩南語，而且不提供任何可作為翻譯參考的中文字幕，其挑戰單一官方語言政策的意圖也昭然若揭。假設觀眾不懂閩南語，那對觀眾而言，以清楚中文解說的錄像所提供的資訊愈多，能從閩南語旁白的金門影像得到的知識就顯得愈少，更重要的是，董振良在金門拍攝的相片多數看起來相對扁平，缺乏景深與維度。除了攝影本身的影像品質，以及錄像翻拍後看起來更加粗厲，另外一個造成影像扁平的原因，是這些相片拍攝的多是正面打亮、取景的建築外牆，或是帶有標語的紀念碑，而這些牆面和峭壁基本上就是不透明的、與相機平行的立面，於是這些呈現金門風景的相片，便像是一個個阻擋觀眾視線繼續刺探的遮蔽物，刻在上頭的宣傳標語所指涉的內容，也成為觀眾唯一能讀到的訊息。當影片切換到董振良在自己房間現身說明的場景時，這些相片的靜止性、扁平性特質也變得更加明顯。在房間的場景中，我們看到這些相片被沖洗出來並貼在導演身後的白牆上——另一個幾乎與鏡頭聚焦平面平行的立面——有趣的是，這些相片旁邊也貼著一張電影海報，彷彿這些金門風景的相片，與面向大眾的商業宣傳材料沒有什麼差別。

然而，當金門風景的影像相對於錄像，在電影中看起來愈多缺陷與不足，風景影像在這裡便轉變為「否定的」，正由於這些相片對觀眾來說，無法發揮任何提供「真

¹⁴ 這裡「展示叢結」的翻譯，參考自盧梅芬，〈原住民藝術「歷史化」的限制：國家博物館知識分類治理術中的時間秩序〉，《臺灣美術學刊》115 期（2019 年 1 月），頁 63-84。

實」金門體驗的功能。藉由激進地凸顯風景影像的靜止性與扁平性特質，金門的風景在這裡成為否定性的風景，不僅展示出金門的概念和其指涉對象之間，難以取得和諧一致的關係，同時也破壞了連結起相片與其指涉對象——呈載了地緣政治與國族意義的風景和史蹟——的索引性。再者，這部影片將金門風景靜照與無聲（voiceless）、匱乏和阻礙等概念連結起來的作法，用意不在於貶低攝影術作為視覺形式的的能力，相反地，我認為這些靜照所演繹的是薇薇安·索布切克（Vivian Sobchack）所謂的「時間孔隙」（temporal hole），也就是以相片的靜止性和無時間性（atemporality）作為主要功能，使相片成為無意義的「缺口」（gap）或是促成新的意義生成的「競技場」

（arena）（Sobchack 1992: 59-60）。一方面，否定性的風景在本片中，展現了超越影像本身指稱意義的可能性，並暗示出落在景框或是風景本身之外的，無法在國族視覺典範和冷戰知識生產方式中被看見或理解的事物。另一方面，有別於以攝影捕捉決定性瞬間，或巴贊（André Bazin）所謂「封存時間的遺體」（the embalmed time），金門風景影像將自身顯示為意義的空白與缺失，實際上干擾並破壞的不是金門的概念本身，而是台灣抗議現場錄像中的動態與連續性幻像。透過展示在金門的停滯和台灣的動態之間的矛盾與張力，《返鄉的敢尬》質問的是那些促使金門在實體及文化上持續被掏空，以作為國族認同容器的知識生產方式，以及構成金門地緣政治意義的歷史與社會情境。

此外，隨著金門與台灣之間的不和諧關係在影片中變得可見，電影也揭示了存在於中華國族想像中的陸地中心思維。這種思維將所有島嶼收歸於「中華民國」的大陸想像之內，不僅長期遮蔽了台灣與金門作為島嶼空間的物質性，也在將金門建構為象徵台灣與中國大陸之間的前線島嶼時，抹消政體實際運作所依賴的島嶼和島嶼之間的連結。換句話說，當位在台灣的政府主張自身擁有在金門的主權時，可能不只是單純重新確認自己的領圖範圍，而是用以強調島嶼與大陸持續存在的連結，在某種程度上也暗示出有朝一日會再次反攻大陸的虛幻想像。《返鄉的敢尬》透過比較兩種媒介以及金門和台灣之間的差異，點出了存在於國族歷史敘事內部的矛盾與異質性，而在不完整的去大陸中心和民主化工程下，這樣的矛盾也將持續浮出水面，抵抗國族歷史對島嶼的抹消。

(3) 《濟州祈禱》

在最後一部影像分析中，我將從韓國藝術家任興淳的紀錄片《濟州祈禱》中連結起過去與當下的幽靈性（spectrality），來解釋否定性的風景的運作，特別是這部影片反身檢視電影製作在濟州島政治暴力歷史中扮演的角色，使風景影像既是構成我們對這段歷史認識的阻礙，卻也是連結起兩段時間的重要關鍵。當任興淳在 2011 年來到濟

州島開始拍攝本片，韓國軍事部門與反基地運動抗議人士之間的衝突也升溫到了最高點，這也促使任興淳試圖以各種不同的方式，來表現過去的歷史與現在的衝突之間的歷史政治連結。在片中可以發現，他特別在意濟州島的「表面」(surface)，有鑑於他謹慎地拍下像是石頭上的刮痕、奇形怪狀的樹枝、曲折的山間小徑、在田中傾倒的稻草人、遺留在海岸邊的單隻童鞋等，這些出現在濟州風景中的人為或非人的細微事物，彷彿這些是四·三事件受害者在躲藏和逃跑時，在歷史遺跡附近的自然風景中留下的記號與痕跡。這種取景方式並不是在說風景之中埋藏了有待出土與被解讀的歷史或神祕現象，相反地，這些影像指出的是，仍持續存在於當下自然風景中的政治暴力歷史的線索。藉由導演本人實地探訪濟州的自然風景，《濟州祈禱》徹底利用這些在自然風景中的細微事物，來喚起在濟州日常環境之中，殺戮歷史幽靈般的存在。

紀錄片呈現一系列風景影像作為主要結構，並穿插屠殺倖存者的訪問證詞，來呼應濟州自然風景中的可疑細節。電影學者金智勳 (Jihoon Kim) 參照班雅明 (Walter Benjamin) 和迪倫·特里格 (Dylan Trigg) 對「廢墟」(ruin) 的見解，來分析這部影片時，便曾提及本片以一種弔詭的方式將各式場所與風景化為「廢墟」，這些空間乍看雖美麗平靜，卻在倖存者證詞組成的敘事中顯得鬼影幢幢 (Kim 2020: 8-9)。接著，他更進一步將片中的風景影像解釋為「具有自主性的實體」(autonomous entity)，意味著風景影像本身就精妙地重建了受害者的具身經驗，並由影像主動邀請觀眾思考島嶼和殺戮的歷史。雖然片中的風景影像確實發揮了為倖存者的證詞，增添更多感官和感覺面向的功能，但是，我認為若將這些影像視為具有自主性的事物，可能忽略了這些影像的產製條件與脈絡可能帶來的影響，以及觀眾在觀看與創造影像意義上的關鍵位置。事實上，《濟州祈禱》是有意識地使用風景影像作為意義的框架，更透過在這些風景影像中描繪幽靈般的過去歷史的同時，來質問風景影像在歷史記憶的遺忘與消除中所扮演的角色。

電影首先運用到類似於「重演」(reenactment) 的手法，透過導演在當前風景中拍攝時所採取的實體的或文本上的行動，來召喚出受害者的身體經驗。例如，在片頭一個積雪山林的場景，電影先是在一個固定鏡位的遠景鏡頭中，呈現一個男人背對著攝影機，使勁在積滿雪的陡峭山坡上爬行。這個鏡頭沒有讓觀眾看見男人的臉，也沒有提供任何線索來解釋男人的身分，或是他為什麼在這樣的寒冬中，爬向明顯不適合人走的路徑。緊接著是一組雪景中的鞋印特寫，並搭配上人走在積雪中的急促腳步聲，由此可以看出，電影將這些行為、畫面或視聽元素的表面意義，和代表性意義揉合在一起，儘管觀眾知道這些高解析度的數位影像，是在近期由導演所製作的，但他們仍會感覺到一種詭異的重複性，模糊了過去與現在的界線，以及受害者的主觀視覺與導演的攝影機之間的差異。我認為在《濟州祈禱》中過去歷史的幽靈性，便是透過尼可斯 (Bill Nichols) 稱為「幻象性」(the fantasmatic) 的手法所召喚出來，尼可斯在討論

紀錄片重演的運作時，便強調這之中牽涉到模糊的主體性，以及影片觀點和立場的曖昧性，讓「幻想的原野」(the plain of fantasy) 得以與事實區分開來 (76-77)。而且，不同於《返鄉的敢尬》中充滿存在感的導演旁白，任興淳從未在本片中發聲或具體現身，再加上難以辨識登山者的身分，使得電影中的風景影像像是套上了受難者的主觀鏡頭，並展示出他們穿梭在當下山林之間的過往體驗。現實中受害者真正的身體或相關物件在鏡頭前缺席的狀態，更強化了這種介於存在與不在的幽靈性，使這種影像再現成為一種重新演繹 (reiteration)、重訪過去，連結起人類因各種不同原因而在山林中走動的漫長歷史。

對尼可斯來說，影像重演的效果比起贖回事件中的事實與證據，更在於作為理念與表達方式來使用。學者伊馮·馬古利斯 (Ivone Margulies) 則更進一步將重演的能力解釋為，可以將尼可斯所謂的「幻象性」，轉變為與示範性 (exemplarity) 傳統關連的公開體驗。對馬古利斯來說，重演塑造出「事件更好的版本」，而使觀眾得以回想起或是修正他們對原始事件的理解 (Margulies 2002: 217-220)。同樣地，相較於直接依照事件發生的順序來呈現事件，或是將影像當做具體的暴力證據，《濟州祈禱》則是利用這種類似重演的手法，以吸引觀眾參與導演在濟州山林中的旅程，並重新檢視這些實際上是由特定歷史與政治條件所構成的空間。

然而，很難說這些影像是「事件更好的版本」，有鑑於片中使用風景影像作為中介過去與現在的目的，不只是要求觀眾給山林的歷史更多關注。藉由召喚出影像的幽靈性，本片最終點出的是風景影像演繹歷史能力的極限，以及風景影像讓觀眾自由聯想的風險。例如，電影刻意以像是固定鏡位、水平橫向取景等，最典型且常見的拍攝自然風景的手法，來拍下許多有關四·三事件的空間與場所，例如思想左傾嫌犯遭到處決的海岸，或是游擊隊曾經待過的洞穴與森林。當這些美麗寧靜的自然風景吸引觀眾的視線時，電影旋即放上字幕或標題來說明這個空間，與螢幕上不可見也無法辨識出的殺戮歷史的關係，來破壞觀眾觀看風景的安逸心情。換句話說，實際上在《濟州祈禱》之中，由風景影像所召喚出的幽靈性的過去，大多是曖昧且只能透過語言文字元素——標題與證詞——來顯示的，且無法在影片所給定的風景影像中完全掌握。於是，風景影像在片中即變成「否定的」，由於其將自身同時展示為阻礙和連結觀眾與殺戮歷史關係的中介，也由於其指出了自身演繹事件能力的極限。我認為這部影片在質問看似美麗卻曖昧多變的濟州風景的同時，也激烈地拒絕任何可能將影像去政治化或是變得賞心悅目的解讀方式。

此外，透過比較兩者不同的人與環境的互動方式，影片也關注風景如何以不同的方式來引導觀眾以特定方式觀看與解讀：在一個民宅的室內場景中，身為四·三事件的倖存者，同時也是這部紀錄片製作人的祖母的康相熙，正於畫面之外準備午餐。此時觀眾看到的是一個中景鏡頭下的電視，正以英文播報有關反基地運動的新聞，然而

用來示意新聞報導的搭配影片，卻沒放任何關於抗議的內容，而是一些看起來像是觀光客的人，穿著運動服穿梭在樹林之間健行的畫面。這種常見卻矛盾的新聞音畫組合，沒有嘲諷的意味，卻點出了一般人如何將自然風景當作娛樂空間，以及只具點綴用途的示意背景。相對地，片中卻將倖存者和風景之間的關係描繪得更加緊密。在一場於橘子園內進行的訪問片段中，兩名受訪者一邊摘下樹上結實累累的橘子，一邊討論到他們藏身在山林中的恐懼與悲傷經驗，此時影片以高角度拍攝的中特寫拍攝，而使受訪者的臉與身體頻頻被枝芽或樹影所遮掩，像是刻意避免觀眾認出他們的身分，正如在四·三事件時，這些自然風景不只是背景，更是島民躲藏的空間和賴以維生的物資來源。透過這樣的構圖和空間佈置方式，電影強調的是風景之於倖存者與觀光客，不同程度與意義上的重要性。再者，這種對比更進一步讓我們注意到風景影像，在逐步擴張的全球觀光主義與再軍事化的影響之下，也參與進這個漫長的遺忘歷史的工程。

而緊接在惡名昭彰的政宣片《解放濟州》的摘錄片段，以及反基地運動的抗議現場影像之後的是，本片最具諷刺意味的片段：當在康相熙房子中的電視新聞，正在播報全國慶祝濟州島被選為「新七大自然奇觀」之一的活動時，聲軌持續播放報導但影像卻轉換到畫有濟州島標誌性海景壁畫的大樓。而跟在這個片段之後的，是一系列基地正在展開建設的影像，諷刺表達出當濟州島被指派為自然奇觀時，自然風景卻正受到基地建設影響甚至破壞。透過質問構成風景影像的歷史與政治條件，《濟州祈禱》要求觀眾留意這種單向讚揚濟州島自然景觀，或是將濟州島視為國際旅遊度假聖地的思維，因為，這種詮釋島嶼的方式，時常隨著來自全球觀光的經濟利益，以及「新冷戰」之下的維安考量而出現。在這部影片中，風景影像不僅是幽靈性的，同時也是「否定的」，有鑑於電影利用風景影像來拒斥持續至今的冷戰意識型態，以及這樣的知識生產方式對政治暴力歷史的抹消。

五、結論

藉由分析三部紀錄片，這篇論文探索了沖繩—金門—濟州島之間互相關聯的冷戰歷史，以及具有批判潛能的影像形式策略，來挑戰將島嶼以國族或差異性來定位的知識生產方式。冷戰論述中的國族與地緣政治意義，雖然在構成島嶼的當下情況中扮演重要的角色，但是這些意義明顯不足以呈現島嶼之間相異且互相關連的歷史。再加上，這種基於國族或地緣政治意義的想像，通常隱含著陸地中心的思維，不只是阻礙了我們對島嶼空間的認識，同時也掩蓋了島嶼在整併於「本土」時，時常牽涉到的暴力與壓迫。於是，為了質問這樣的思維，我主張以群島的概念來將焦點從國族界線與文化差異上移開，並且進一步承認島嶼和島嶼、島嶼和大陸以及島嶼和理論的多元關

係。我認為「群島東亞」的框架有助於看見沖繩—金門—濟州島之間的連結，並且這個框架與阿多諾式的「後殖民性」相似，在挑戰冷戰意識型態時，不需將自身展示為一種需要回溯到身分與差異的實證方式。相反地，透過重新檢視島嶼和主流論述辯證性的互動關係，群島思維凸顯了存在於既有範式內部的矛盾，而這種政治潛能便展現在本文分析的三部紀錄片——高嶺剛的《沖繩夢囈》、董振良的《返鄉的敢尬》及任興淳的《濟州祈禱》之中。三部影片看似互不相關，卻都以受到冷戰歷史或冷戰意識型態的島嶼作為主題，而這樣在不同歷史時刻所製作的影片，應理解為橫跨時間與空間而構成群島思維的集體實踐。

六、引用文獻

Filmography

Okinawan Dream Show (オキナワン ドリーム ショー). Directed by Takamine Go. Japan:

Executive Committee of Takamine Go's Film Exhibition, 1974.

The Embarrassment of Returning Home (返鄉的敢尬). Directed by Dong Cheng-Liang.

Taiwan: Firefly Image Company, 1990.

Jeju Prayer (비님). Directed by Heung-soon Im. South Korea: BANDAL Doc, 2012.

Bibliography

Adorno, Theodor W. *Lectures on Negative Dialectics: Fragments of a lecture course*

1965/1966, edited by Rolf Tiedemann and translated by Rodney Livingstone, Polity Press, 2008.

———. *Negative Dialectics*, translated by E.B. Ashton, Routledge, 1973.

Baldacchino, Godfrey. "Islands, Island Studies, Island Studies Journal." *Island Studies*

Journal, Vol. 1, No. 1, 2006, pp, 3-18.

Bazin, André. *What Is Cinema?* Translated by Hugh Gray. Vol. 1, University of California

Press, 1967.

Bennett, Tony. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Routledge, 1995.

Burch, Noël. "A Primitive Mode of Representation?" *In Life to Those Shadows, 186–201*.

- University of California Press, 1990.
- Brincat, Shannon. "Negativity and Open-Endedness in the Dialectic of World Politics." *Alternatives: Global, Local, Political*, Vol. 34, No. 4, Oct.-Dec. 2009, pp. 455-493.
- Chi, Robert. "The New Taiwanese Documentary." *Modern Chinese Literature and Culture*, Vol. 15, No. 1, Spring 2003, pp. 146-196.
- Chiang, Bo-Wei. "Whose War History? Nationalist History of War Museum vs. Collective Memories of Folk Society in Battlefield Quemoy." *Journal of Chinese Ritual, Theatre and Folklore*, No. 156, June 2007, pp. 85-155. (Mandarin)
- Ching, Leo T. S. "Beyond Nation and Empire." *American Quarterly*, Vol. 73, No. 2, June 2021, pp. 383-388.
- Cummings, Bruce. *Dominion from Sea to Sea: Pacific Ascendancy and American Power*. Yale University Press, 2010.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*, translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta. University of Minnesota Press, 1989.
- . *Cinema 1: The Movement-Image*, translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta. University of Minnesota Press, 1986.
- Edmond, Rod., and Vanessa Smith. "Editors' Introduction." *Islands in History and Representation*, edited by Rod Edmond and Vanessa Smith. Routledge, 2003, pp. 1-31.
- Ford, Hamish. "Broken Glass by the Road: Adorno and a Cinema of Negativity." *New Takes in Film-Philosophy*, edited by Havi Carel and Greg Tuck, Palgrave Macmillan, 2011, pp. 65-85.
- Foucault, Michel. "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias," translated by Jay Miskowiec. *Diacritics*, Vol. 16, No. 1, Spring 1986, pp. 22-27.
- Furuhata, Yuriko. *Cinema of actuality: Japanese avant-garde filmmaking in the season of image politics*. Duke University Press, 2013.

- Gerow, Aaron. "From the National Gaze to Multiple Gazes: Representations of Okinawa in Recent Japanese Cinema." *Islands of Discontent: Okinawan Responses to Japanese and American Power*, edited by Laura Hein and Mark Selden, Rowman & Littlefield Publishers, 2003, pp. 273-303.
- Goldsmith, Leo. "Theories of the Earth/Surface and Extraction in the Landscape Film." *World Records*, Vol. 2, Fall 2018, <https://vols.worldrecordsjournal.org/02/05>. Accessed 4 May 2021.
- Gómez-Barris, Macarena. *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspectives* Duke University Press, 2017.
- Goswami, Namita. *Subjects that matter: philosophy, feminism, and postcolonial theory*. State University of New York Press, 2019.
- Harootunian, H.D., and Masao Miyoshi. "Introduction: The "Afterlife" of Area Studies" *Learning Places: The Afterlives of Area Studies*, edited by Masao Miyoshi and H. D. Harootunian, Duke University Press, 2002, pp. 1-18.
- Higashi, Takuma. "The angels of history in Okinawa: on Takemine Gō and Higa Toyomitsu," translated by Mayumo Inoue. *Still Hear the Wound: Towards an Asia, Politics, Art to Come*, edited by Chonghwa Lee, University of Hawai'i Press, 2015, pp. 64-77.
- Imafuku, Ryuta. "Brazil Island, Drifting." Translated by Chu Huei-Chu. *Router: A Journal of Cultural Studies*, Vol. 28, Spring 2019, pp. 270-295. (Mandarin)
- Imafuku, Ryuta., Chu Huei-Chu. "Preface." *Router: A Journal of Cultural Studies*, Vol. 28, Spring 2019, pp. 214-225. (Mandarin)
- Jinhua, Dai. "The new Cold War? That is the question." *episteme*, issue 5, April 2021, <https://positionspolitics.org/the-new-cold-war-that-is-the-question/>. Accessed 2 May 2022.
- Katsiaficas, George. *Asia's Unknown Uprisings Volume 1: South Korean Social Movements*

- in the 20th Century*. PM Press, 2012.
- Kim, Jihoon. “Testimonies, Landscapes, and Reenactments in Im-Heung Soon's Documentary Works.” *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies*, Vol. 23, Issue 5, Mar 2022, pp. 728-753.
- Kim, Jodi. *Ends of Empire: Asian American Critique and the Cold War*. University of Minnesota Press, 2010.
- Lefebvre, Martin. *Landscape and Film*, edited by Martin Lefebvre. Routledge, 2006.
- Ma, Ran. “Reminiscences of a journey to Okinawa: landscape film as essay, and Takamine Gō's *Okinawan Dream Show* (1974).” *Journal of Japanese and Korean Cinema*, Vol. 13, Issue 1, 2021, pp. 4-21.
- . *Independent Filmmaking across Borders in Contemporary Asia*. Amsterdam University Press, 2020.
- MacDonald, Scott. “The Ecocinema Experience.” *Ecocinema Theory and Practice*, edited by Stephen Rust, Salma Monani, and Sean Cubitt, Routledge, 2013, pp. 17–41.
- Margulies, Ivone. “Exemplary Bodies: Reenactment in *Love in the City*, *Sons*, and *Close Up*.” *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*, edited by Ivone Margulies, Duke University Press, 2002, pp. 217–244.
- Marks, Laura U. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press, 2000.
- Miguel, Yolanda Martínez-San., and Michelle Stephens. “Introduction: “Isolated Above, but Connected Below”: Toward New, Global, Archipelagic Linkages.” *Contemporary Archipelagic Thinking: Toward New Comparative Methodologies and Disciplinary Formations*, edited by Michelle Stephens and Yolanda Martínez-San Miguel, Rowman & Littlefield Publishers, Kindle Edition, 2020, pp. 1-44.
- Nichols, Bill. “Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject.” *Critical Inquiry*,

Vol. 35, No. 1, 2008, pp. 72–89.

Rabson, Steve. *The Okinawan Diaspora in Japan: Crossing the Borders Within*. University of Hawai'i Press, 2012.

Rose, Gillian. *The Melancholy Science: An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*. Verso, 2014.

Sakai, Naoki. "On Romantic Love and Military Violence: Transpacific Imperialism and U.S.–Japan Complicity." *Militarized Currents: Toward a Decolonized Future in Asia and the Pacific*, edited by Setsu Shigematsu and Keith L. Camacho, University of Minnesota Press, 2010, pp. 205-221.

Sobchack, Vivian. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press, 1992.

Spencer, Robert. "Thoughts from Abroad: Theodor Adorno as Postcolonial Theorist." *Culture, Theory, Critique*, Vol. 51, No. 3, 2010, pp. 207–21.

Stratford, E., G. Baldacchino, E. McMahon, C. Farbotko, and A. Harwood. "Envisioning the Archipelago." *Island Studies Journal* Vol. 6, No. 2, 2011, pp. 113-30.

Stratford, Elaine. "Disciplinary Formations, Creative Tensions, and Certain Logics in Archipelagic Studies." *Contemporary Archipelagic Thinking: Toward New Comparative Methodologies and Disciplinary Formations*, edited by Michelle Stephens and Yolanda Martínez-San Miguel, Rowman & Littlefield Publishers, Kindle Edition, 2020, pp. 55-64.

Szonyi, Michael. *Cold War Island: Quemoy on the Front Line*. Harvard University Press, 2008.

Takamine, Go. Interviewed by Wood Lin and Hsu Fang-Tze. Translated by Yu-Hsiang Huang. *2021 Taiwan International Documentary Festival Express*, Issue. 2, 2 May 2021, pp. 4-7. (Mandarin)

———. “Films Never Portray Okinawa.” Translated by Johan Chang. *ACT: Art Critique of Taiwan*, No. 81, 2020, pp. 110-111. (Mandarin)

———. Interviewed by Nakazato Isao. Translated by Alan Christy. *Documentary Box*, vol. 22, 10 Oct. 2003, <https://www.yidff.jp/docbox/22/box22-1-1-e.html>. Accessed 2 May 2022.

Varadharajan, Asha. *Exotic Parodies: Subjectivity in Adorno, Spivak, and Said*. University of Minnesota Press, 1995.

Yoneyama, Lisa. *Cold War Ruins: Transpacific Critique of American Justice and Japanese War Crimes*. Duke University Press, 2016.

Zimmermann, Patricia R. “Introduction: The Home Movie Movement: Excavations, Artifacts.” In *Mining the Home Movies: Excavations in Histories and Memories*, edited by Karen L. Ishizuka and Patricia R. Zimmermann, University of California Press, 2007, pp. 1–28.