

# 台灣紀錄片的類型發展與分析 —以 Bill Nichols 的六種模式為研究基礎

王慰慈\*

## 《本文節要》

本文綜合 Bill Nichols 對紀錄片再現美學的六種模式，分析自七〇年代迄今台灣紀錄片歷史發展的類型，以及探討不同類型之間的可能性與侷限性。針對台灣紀錄片的發展，過份拘泥於寫實主義的典範，本文也試圖尋求更開闊的製作理念。

關鍵詞：台灣紀錄片、紀錄片歷史、再現、製作模式、類型

---

\* 本文作者王慰慈為淡江大學大眾傳播系副教授。  
作者感謝文化大學戲劇系井迎兆副教授協助翻譯資料、以及感謝淡江大傳所許靜文研究助理協助影片分鏡劇本的整理



## 壹、研究動機與目的

自九〇年代影視設備數位化的革新後，機器的輕巧、便利、便宜，為台灣紀錄片帶來一片蓬勃的現象。但其中不可少的社會因素是台灣在 1995 年開始，文建會策劃了一系列紀錄片的活動，迄今已有七年的歷史。在這七年的時間裡，台灣因政治解嚴，文化鬆綁，給民間帶來一股活潑的助力。這其中包括了台灣各機構舉辦了許多大型影展（國際紀錄片雙年展、民族誌影展、女性影展、金馬影展、台北電影節等）、成立全省影像記錄人員培訓計畫、設立公民營紀錄片各項的拍攝補助案與競賽獎項、紀錄片全省巡迴觀摩研討會、成立紀錄片研究所，以及社區大學紀錄片相關課程陸續的設立等。

1999 年公視開設播映管道《紀錄觀點》，開放給紀錄片導演專屬的發表空間；該節目片源除了有「公視」新聞部人員製作的片子外，還有購買民間所拍攝的紀錄片。另外，提供民間紀錄片導演撰寫企劃案的機會，一經審查通過，即以委託製作的方式進行紀錄片的拍攝。而在資料搜集部分，在 2000 年國家電影資料館也完成紀錄片資料庫網站—「台灣地區新聞與紀錄片資料庫暨網站」的建立。該網站內容包羅萬象，包括紀錄片作者的口述資料、影片目錄與書目、文獻參考資料、電子書，提供紀錄片相關再利用與研究的資訊。

除了本土紀錄片相關活動外，還有有線頻道電視網打入每個家庭。比如 Discovery、探索頻道、NHK 等，長時間地播映電視紀錄片，甚至有關紀錄片網站也在此時紛紛成立。這些因素為台灣帶來了一些紀錄片人口，相對的也培養許多專業與業餘的紀錄片工作者。還有一些優秀的紀錄片作品，不僅在國內帶來影響力，有的在國外影展也漸漸受到重視。在此迅速發展的過程中，許多紀錄片工作者難免會遭遇許多創作方面的困境與瓶頸。

比如蕭菊貞 2002 年 3 月接受口述訪談時曾表示：這幾年看了很多國外的紀錄片，發現台灣的紀錄片量是增加了，但在美學上的探討是零，甚至聽到一些專業人士很荒謬的對紀錄片的下定義，…比如我拍《紅葉少棒》時，有人就說我居然找人做配樂，在 97、98 年那樣做被人唸了半天，甚至很多人說拍紀錄片怎麼可以做得這麼華麗？可是我就覺得為什麼國外的紀錄片就可以弄得更棒？…台灣作品創作空間其實很小的，這些都讓我覺得很挫敗…。我們台灣在紀錄片的專業性上、美學的探討上，似乎大大缺乏；連這兩年出國的片子都變少了。國外的人都會說台灣片子在影像上會很 shock，但在 quality 上卻很差，很像 home video 的東西。我覺得台灣



的影展愈辦愈多，愈辦愈大，但這些美學上的東西卻沒有人討論。甚至在一些評選會議上會聽到一些很荒謬的言論，有些東西已經不是主觀、客觀的差異，而是詮釋的方式產生的爭議。…我不知道台灣這些紀錄片工作者或是正在學紀錄片的人從哪來對真實再現的刻板觀念？…為何台灣的紀錄片要用小框框限制住，非得要怎樣才叫紀錄片。強調什麼叫客觀真實再現，將創作者侷限住，甚至像我片中自白的部分，也被人家說成是我主觀的介入，解釋到最後讓我覺得很累，我問他們什麼叫做真實？……難道真實的紀錄片只侷限於鏡頭搖搖晃晃、聲音忽大忽小、光圈也模糊不清，甚至品質粗糙就是紀錄片嗎？我們好像將紀錄片變成像報導文學，但我認為它也可以是詩、散文，各種形式…。我在國外受到了肯定，這跟稱讚不稱讚無關，我高興的是，我在影片中這樣做被認為是對的，是有脈絡可循的；但一回到台灣，就感受到挫敗，因為當台灣紀錄片的產量這麼大時，卻很少看到有人作文章在討論文本或美學形式……。<sup>1</sup>

曾文珍 2001 年 12 月口述訪談表示：我在做每個片子的時候，我盡量保持一個心情，就是我希望在每個片子裡面都會找到一些對我來說是新鮮的東西，不管是剪接的手法、拍攝的技巧或是工作人員，我都希望有一些新的嘗試，以保持一個向前進的動力。…我在想，是否去拍劇情片空間會更大一點？為了測試自己，研二時我就拍了一個短片，我發現自己是可以再做一些嘗試，能否在作品中再加入一點新的構想？…比如這次在《春天－許金玉的故事》中我就放入動畫、和一些話劇演出來處理真實的再現，我一直在試著找一些新的東西…。我期許自己的作品能透過更好的技術人員參與，讓技術層次提高，因為我們看到很多國外的紀錄片其實是很精緻的，不管在敘事、聲音、影像、剪接各方面…。精緻有什麼不好呢？<sup>2</sup>

周旭薇 2002 年 6 月訪談曾說：我弟弟有一天看完《雲之南》，他很驚訝的說：『姐，這是侯孝賢的電影耶！怎麼拍得這麼棒？！』它真的拍得很好，好看的紀錄片，大家就會問它是怎麼拍出來的？像我的《國家大事》，我覺得不夠完美，還有很多倉促完成的地方，但就有人跑來問我說怎麼拍出來的？…一部片子說出我們對人生與真實的想法，不同的層次，要如何去認知？如何去感動？這些都是很有意思的地方。尤其你看看現在許多影展放映的片子，充斥著劇情片和紀錄片混淆的情形，我好想向他們學習，台灣的紀錄片如果能夠開展更多的形式，或許我們的電

<sup>1</sup> 王慰慈訪問，九十年度，《1990-2000 台灣紀錄片之發展與剖析》研究計畫，國科會。

<sup>2</sup> 同上。



影可以開創另一天地。<sup>3</sup>

到底什麼才叫做紀錄片？紀錄片可以有哪些創意的空間？有哪些再現的美學觀？台灣又出現過那些紀錄片的類型？我們該如何看待這些多樣化的紀錄片？紀錄片的各種不同類型中，有可能面臨那些可行性與侷限性？本文將試著從台灣紀錄片歷史的發展，探討紀錄片的類型脈絡，希望透過更多樣化的美學觀與真實再現的方法，讓我們再一次思考紀錄片的潛在力。

## 貳、研究方法

紀錄片理論的發展與演變，許多的論述不斷在探討影像書寫的過程中，如何面對再現「真實」(reality)的問題。英國紀錄片先驅葛里爾遜(John Grierson)為紀錄片下了一個定義，就是「對現實素材做創造性的處理。」他認為紀錄片至少有兩個特質：一、記錄真實生活的影像與聲音；二、必須呈現個人的觀點，並詮釋拍攝下來的真實生活；也就是對真實事件作創造性的處理。七〇年代許多電影理論則以「非虛構電影」(non-fiction film)一詞描述紀錄片，強調影像再現真實，非虛構化的可能性。Julianne Burton在《The Social Documentary In Latin America》大致將紀錄片再現真實的發展過程，分為四種模式，即：解說(expository)、觀察(observational)、互動(interactive)、反身自省(reflexive)。

台灣目前一些已發表的文章論述中，大都還是以此四種類型做探討<sup>4</sup>。本文將架構在Bill Nichols在2001年出版的《Introduction to Documentary》<sup>5</sup>中，將二十世紀紀錄片的發展類型，更嚴謹的分為六種模式作為研究的基礎。詩意的模式(The Poetic Mode)、解說的模式(The Expository Mode)、觀察的模式(The Observational Mode)、參與的模式(The Participatory Mode)、反身自省的模式(The Reflexive Mode)、表現的模式(The Performative Mode)。

每部紀錄片因著不同的創意和風格，在再現美學上常常採取混合的形態出現。

---

<sup>3</sup> 王慰慈訪問，九十一年度，《九〇年代迄今台灣女性影像書寫與記錄特質》研究調查案，國家文化藝術基金會。

<sup>4</sup> 盧非易，1999，〈紀錄片的再現技術與觀念之轉變〉，《傳播研究簡訊》，第十二期以及游惠貞，2002，〈紀錄片美學的多重面向〉，《電影欣賞》，第110期，第57-61頁是台灣少數有談到紀錄片美學的文章，但仍以四種紀錄片模式來作分析。

<sup>5</sup> Nichols, Bill (2001): Introduction of Documentary, Indiana University Press (Bloomington).



本文為研究之便利，將各類型的理念、特徵與所面臨到的問題，以紀錄片演進的歷程為根基一一探討。同時選擇台灣紀錄片發展史上具有代表性的作品，就其主要類型之特徵加以分析。希望透過台灣紀錄片發展的經驗中，探索真實再現的方法與軌跡；同時對美學創意上的各種表現進行思考，期望在未來我們能擁有一個更自由和不受轄制的創作空間。

## 參、Nichols 的六種紀錄片製作模式與台灣紀錄片之類型發展

### 一、詩意的模式（The Poetic Mode）

#### （一）理念與特徵

詩意式的紀錄片，其特徵以非傳統的和非主流的形式為主要藝術手段。它採以抒情的表達語法，將一切歷史世界（historical word）的訊息直接轉換成一個獨特的論述。這種模式注重影片的氣氛和統調，希望以華麗的或是誇張化的美學要素為手段，它並不在乎強調拍攝主體的歷史背景，也不傳達一般傳統紀錄片十分注重的知識性和說服性的因果關係。它主張藉由詩意的詮釋，賦予表象的歷史世界一個嶄新的觀點和視野。美學上的手法大半是犧牲傳統的敘事方法，採非連續性的剪輯，沒有特定的時間或是地點；以實驗手法將作者認為有關聯的事物結合在一起，節奏、韻律感以及空間的並置關係是創作者關心的要素。詩意式的紀錄片，大半採以抒情的表達語法，將一切訊息直接轉換成一個作者刻意經營的一個獨特的論述，但是又不以主導力很強的方式加諸在觀眾身上。容許觀眾可以有自由的詮釋空間。

這種模式的影片，希望以華麗或誇張的手段呈現影片的氣氛和統調，甚於強調主體和其歷史背景，看重美學甚於片子所當傳達的知識性和說服性。採用的手法大半是犧牲傳統的敘事方式，如沒有連續性的剪接邏輯；很實驗性地將沒有特定的時間和地點的相關聯的事物結合在一起，並注重影片的節奏韻律感，以及空間的並置關係。

#### （二）以《王船祭典》、《流離島影－噤聲三角》、《指月記》為例

張照堂受到《劉必稼》（1966）真實電影的影響後，自 1971 年在中視《新聞集錦》（1971－1974）開始製作結合了旁白、音樂與影像之散文式的小品式作品，這是最早出現在台灣電視上詩意的紀錄片。在節目中張照堂開始嘗試各樣的影像傳

達方式，大膽的發揮創意，比如一方面播放自己喜愛的歐美民歌手的歌曲或是加上比較主觀性的旁白，一方面結合台灣極為鄉土的寫真影像，以觀察式的方式將自己想拍攝的東西呈現出來。他的作品如《四個攝影家》（1973）、《廖修平的作品》（1973）、《張英武素描》（1973）皆展現了相當獨特的個人風格。

1978年的《六十分鐘》，張照堂在其中負責一個介紹文化的小單元，這節目結合了繪畫、音樂、表演藝術、詩、文學、也結合西方和東方的各種文化。《王船祭典》就是這個階段的作品。當初播映時，大家也嚇一大跳，節目中怎麼突然來了一個二十分鐘不說一句話的節目，這對當時的電視新聞尺度來說，是很不可思議的事。尤其在那個年代的台灣媒體充斥著以權威的、報導的、或是極端宣導式的旁白風格時，《王船祭典》（1980）以一個完全不同的視野來拍攝一個嘉義民間的傳統習俗。全片沒有一句旁白，也沒有訪談，完全以當時十分流行的西方電子合成音樂為襯底，以影像的剪接搭配音樂的韻律，剪出有節奏的樂章。影片以照片打開序幕，前半部以觀察式的紀錄片為拍攝手段，後半部記錄燒王船的祭典過程，加入大量的特效，如慢動作、停格等效果，放大了燃燒中的火船，以及茫然中膜拜的善男信女。孩子們的天真無邪、婦女們拿著掃把驅邪、一旁默然觀望的民眾，加上音樂詭異的組合，混雜著詩意與神祕的色彩。它並沒有說明民間祭儀的背景資料，也不以歷史的角度來詮釋祭儀的意義。僅以實驗的精神，結合中西不同的元素，呈現了作者對傳統民俗的觀點。

《流離島影—噤聲三角》（2000）記錄位於台灣北邊，既無經濟效，也無什麼人煙的三個火山岩島礁。攝影機無法造就三個小島的歷史，作者沈可尚就以一位曾經因這小島獲救的人、氣象台管理員、燈塔巡夜員、軍人的故事替代三個陌生島嶼發聲。他沒有慾望處理歷史、地質、事件等背景，而改以用奇特的影像風格，敘事的多元觀點，來再現真實。比如為了呈現對島嶼的生態意識的尊重，刻意以各種不同的配樂、影片上文字說明、旁白、拼貼島上的植物、動物、人、建物、運輸工具等，讓島嶼彷彿經詮釋後重新得著生命。這種誇張和華麗的再現模式，捉住了荒島的氣氛和統調。作者重於美學的運用，甚過於訊息的傳達；以詩意的詮釋手法，和嶄新的視野來看這樣的島嶼，這樣的紀錄片也說明作者企圖說服觀眾，不要以表象的真實來認知世界。因此他犧牲傳統的敘事手法，以沒有連續性的剪接邏輯，將島上所有相關事物連結在一起，使其因影像的韻律感產生時空的意義。

黃庭輔的《指月記》（2002），也是以紀錄片的實驗精神，觀看龍山寺的周遭人、事物。大量特寫的凝視和令人不安的電子音樂，將時空突然凍結；以致使觀眾



可以更具銳利的眼光透視以往我們習以為常的生活經驗。影片的世界彷彿是屬於五十年代前的步調和時間感，人們可以安然在廟宇外呼呼大睡、念經禮佛、自由發呆夢想、或是觀看來來往往的人群。龍山寺外的一些老人、年輕人、外籍遊客、甚至是野貓，沈溺於緩慢的時光中。大量特寫拍攝無聊至極的皮膚捉搦，反覆的膜拜，無自覺的動作，時間和空間的位置，其實都無所謂了。《指月記》讓觀眾可以很自由的透過影片的流動，如詩一樣的自在，任憑自己思想的遨遊。這樣的紀錄片是採以抒情的表達，將訊息直接轉換成一個獨特的論述，但這論述又是不加主導力的讓觀眾可以自由詮釋。

## 二、解說的模式（The Expository Mode）

### （一）理念與特徵

解說式的紀錄片，其再現的特徵是大量使用旁白，當作全知的觀點，將所知之事實現象、因果脈絡，加以解說並下論斷。旁白角色的定位可以十分權威化、散文化、個人化；但無論用何種方式的書寫，其主導性都是很強烈的。旁白的運用如同神旨曉諭（Voice-of-God）引導觀眾進入作者的詮釋。解說式的紀錄片常營造一種客觀性的感覺，透過足夠的辯論和解析的能力，讓觀眾好像感受到被說服的力量，以致很容易認為作者的觀點。影片的再現手法，如果再採用有訓練過的聲調，如新聞播報員、報導者的聲音，透過聲音傳達感情，那影響力會更強烈。至於影像方面，則大量使用特寫鏡頭拍攝受訪者；在事件的描述上，則常以遠景鏡頭關照全局，並隨意加入中景和特寫，強調事件之主觀的情感或細節。

### （二）以《芬芳寶島》、《尋找台灣的生命力》為例

1975 年《芬芳寶島》系列，因著當時鄉土文學論戰興起，電視紀錄片開始走向在現實回歸的反省與本土化的道路，本系列在 1975-1980 年初，以十六釐米拍攝報導有關台灣本土的人文風情紀錄片。它是台灣最早以本土、人文、地理為題材所作的專題紀錄片。內容主要記錄台灣重要的民俗、古蹟、信仰、生態、古蹟、地方鄉誌、風光景色以及老百姓生活的紀錄。他們的藝術創作理念，大都以現代主義為主體，呈現出具有濃厚的台灣鄉土風味，也是台灣民眾首度成為電影攝影機的被拍攝主體，以及關懷的對象。代表作品有《瑞芳的煤礦》、《阿里山的老火車頭》、《烏魚來的時候》、《北港牛墟》、《民族文化的縮影－金門》、《大甲媽祖回娘家》、《古厝－中國傳統建築》等等。這些影片的題材與處理方式，比較傾向大量的念舊情懷的旁白敘述與音樂的陪襯，缺乏社會問題的觀察與挖掘。這階段的攝影

機與拍攝者，大都以「直接電影」拍攝方式，安靜的觀察與記錄。這種書寫的方式，主導性都是很強烈的。旁白的使用直接引導觀眾進入作者的詮釋，讓觀眾被說服產生認同。

《尋找台灣生命力》（1990）是「遠見」雜誌，看見台灣處在最混亂的局勢，主流與非主流的派系之爭、街頭的示威抗爭以及中正紀念堂靜坐的學生、警民衝突暴力事件，不斷的發生，他們開始提出了製作《尋找台灣生命力》的構想。影片完成後，遠見雜誌也向華視購買了 200 分鐘的節目時段，在全國做了播映。擔任策劃兼編劇的小野，在影片企劃之初，自己也不禁感到困惑，自問「台灣的生命力」到底在哪裏？導演符昌鋒遍訪社會各階層、百貨公司的電梯小姐、知足常樂的鄉下老太太、很有理想經營咖啡店的女孩、典型成功的商人、打工的學生…刻意地走入群眾。所有社會的現象，如遊行示威、警民衝突、不安的局勢、移民的人們、計程車飛颯或是拒載的鏡頭，都被真實的重新組合。創作者透過街頭的片段、人物的採訪、照片；大量 MTV 音樂的剪輯，加上旁白的撰寫，為台灣社會、人文、經濟、政治等現象，從文化史的觀點深入探討。

小野的旁白運用，以感性、低調的手法，交待台灣社會政治、經濟、文化、歷史各方面四十年來積累的諸多問題現象。為避開被批評淪為偏狹的問題，小野以「第一人稱敘述式」的個人觀點作為切入點，以此探索台灣社會在 1990 年代所面臨的文化與價值問題。這個自述性的劇本，採用散文式的敘述安排，從民國三十八年至民國七十八年的斷代，向上延伸從台灣三百年的歷史談起，其中分為四個部分：第一部份談台灣已成了貪婪之島；第二部分以土地、河流為切入點順著河流尋找根源，第三部分把整個台灣人文環境和森林比喻成一隻龐大的怪獸，正吞噬著整個森林。反省教育出了什麼問題？如何造就小島上的大國民？第四部分質疑漢文化、東洋文化、歐美文化，各種不同的文化影響，台灣這塊平原上，到底有什麼可以生根發芽的營養？小野希望透過影像的追尋，能緊密地切入台灣的現狀。本片大膽的加入了「意外的現場遭遇」，豐富活潑的展現了極富實驗力的體裁，比如拍到清理河道的老人和農民的對話，工作人員恍然大悟發現居然忘了錄音等等生活化的素材，加入在具有時代面貌的紀錄片中。

在影像上的處理，導演符昌鋒也同時希望走出傳統，透過個人詮釋的觀點與個人情感的視野，去反映身邊發生過的人事物。所以整個影片的具有個人化而且自由的風格。經過了十二年再重看這部《尋找台灣生命力》，歷史不斷的流逝與變遷，政治經過民主的洗禮，交替輪流乃是兵家常事。台灣社會由九〇年代的富足與貪





婪，漸漸走向經濟的萎靡與蕭條；教改不斷的反覆更新，令人無所是從；一切的確是朝新的發展，但是台灣的人民在追尋理想的過程中，的確付出了極大的代價，這一切都留給未來的人來作定論。但單就台灣紀錄片的發展來說，本片提供了解說式的紀錄片一種多樣化的創意空間，為未來的紀錄片創作者提供了豐富與嶄新的語言。

### 三、觀察的模式（The Observational Mode）

#### （一）理念與特徵

詩意式的紀錄片和解說式的紀錄片，在再現真實的建構上，常會犧牲生活中的現場感。如果拍攝者能改以不介入的方式，讓事件和人物單純的透過攝影機在現場的觀察，抓住歷史的片刻，那會有什麼樣的結果？因著十六釐米同步錄音設備的改良，觀察式的紀錄片在這時候開始被大量的運用。以往事後才配的旁白，現在改以由被拍攝者的訪問內容作為替代，同時大量採用現場原音，直接電影（direct cinema）的概念因而逐步產生。

二次戰後，攝影技術的發展，攝影機和燈光設備的輕巧、高感度快速曝光影片、拍攝小組的精簡，這些都是使觀察式的紀錄片蓬勃的因素。觀察式紀錄片的再現手法是，拍攝者隱藏在攝影機之後，自然地、安靜地去經歷現實所發生的事。如同牆上的蒼蠅一樣，不動聲色的隱藏在現實中。不被發現、也不干預現實。在後製作面對大量的素材剪接過程中，也一樣處在觀察的地位，影片少用旁白的詮釋、沒有音樂和音效的陪襯、沒有歷史重現的再扮演、也沒有為攝影機而需要重覆的安排，甚至有些作者連訪談都棄絕使用。《高中》、《醫院》、《動物園》就是最典型的代表，作者 Fred Wiseman 就是希望透過影像的內容與組合產生探索的意義。

這樣的拍攝理念，在攝影機觀看的過程中，如何面對主、客觀的問題，如何尊重被攝主體？我們知道只要有拍攝小組在現場的出現，攝影機就無法避免對「真實」產生干擾。拍攝小組扮演「牆上的蒼蠅」，原是想當作自己是不存在的，甚至請求被拍攝者不要看攝影機，或是乾脆忘記攝影機的存在；但我們知道攝影機在現場的事實是不可能隱藏的。紀錄片理論探討到觀影者站在一個窺淫者（voyeuristic）的位置來看一個再現的真實時，有時反而會比看我們看劇情片還令人不安。因為劇情片裡的角色是「人為的」與「做作的」演出，而觀察式的拍攝方式，讓觀影者宛如站在「鑰匙孔的位置」（at the keyhole）體驗影片中人物的生活。這些大量不動聲色、以觀察而拍攝得來的素材，片中的人物他們不是演員但又



要裝作攝影機的不存在，這是純觀察式的紀錄片令人覺得不安的地方。尤其是以此理念拍法公共空間時，並不見得所有被攝的人都同意被觀察、或是被拍攝、或是影像被使用。這也是這樣的製作理念，面臨很多道德問題的追訴與挑戰的原因。

## （二）以《映象之旅》、《角色顯影—夫妻之間》、《少年影片》、《病房85033》、《台灣魔朵》為例

1981-82 年電視紀錄片《映象之旅》、《美不勝收》吸引了很多的觀眾群。比如當中一集《樸素之美》，描寫當時沒有受過藝術訓練的民間藝術家如洪通、吳呂玉哥老太太畫家、淡水的李永沱、刻石頭的林淵老先生等。影片記錄這些在當年還都不是那麼出名的素人，在沒有受過專業訓練的情況下，如何產生動力、技巧和內心的圖像。在摸索台灣的紀錄片過程中，開始有影像工作者關注到被拍攝者的內心世界。影片雖然承襲寫意的畫面與大量豐富的音樂，但是也出現了少許的訪談。帶來這樣的改變，一方面是八〇年代台灣的文化開始由上而下的轉型，另一方面也是電子手提式攝影機的發明，使收音的問題比過去拍紀錄片都得倚賴十六釐米影片的拍攝來得方便又容易。這系列的紀錄片能夠得到觀眾的喜愛，很重要一個原因是它與當時新聞局和三台所一慣策劃的宣導性節目大大不同；它一反過去歌功頌德和都是一些傳統的正面性報導節目。這當中優秀的紀錄片如《礦之旅》、《泉之旅》等等描繪台灣各偏遠地方、不同職業的人、不同地形的人，山、海、水、河、礦業、林業、牧業等各種的風土人情，並發抒一些中產的感懷。因著當時媒體和政治的戒嚴，所有電視的紀錄片風格皆是刻意避免呈現生活現實層面的衝突性，改採抒情浪漫，加入個人感懷，結合報導文學和音樂等技巧。這系列不僅為台灣紀錄片的美學踏出先鋒，也是台灣首度媒體工作人員們抱著比較敦厚而寬容的心懷，細膩去體驗各個不同階層、不同地區的人們生命情境。最有價值的是，攝影機與攝影小組以觀察式記錄方式，進入老百姓的生活世界。比如進入礦坑，體會他們一天工作的狀況。當然主要訪談，還都是陪襯在主述者的旁白之下，是客體的表現。總之，那個年代所有媒體是扮演「主導」的角色，即便是所謂「牆上蒼蠅」式的觀察，還是不忘旁白的功能性與社會性。

1985-86 年《角色顯影》是首波帶動改革的節目，強調走向關懷社會一些比較不受重視的小人物。它在美學形式上傾向《劉必稼》「真實電影」的風格，藉由社會上各種不同角色的訪談，進入他們的生活。《角色顯影》以有主持人（孫越）的方式開場，慢慢導引出主題。以《夫妻之間》為例，它是記錄小市民夫妻羅兆勳與張林達的感情生活。羅兆勳是客家人，而張林達是外省老兵的後代；他們在一班南



下的國光號上認識，相識後不久，開始密切交往，乃至互定終身。結婚後，夫妻倆住苗栗婆家。結婚不過短短的兩年多，因習慣和觀念的不同開始產生一些問題，影片介紹他們倆如何藉由影像的溝通，打開心理不愉快的結。

這部早期由陳國富導演的紀錄片，影片中出現了許多導演刻意安排的痕跡，讓當事人以第一人稱的方式，直視攝影機，自我告白婚姻的經驗。人物邊走、邊做事、也邊對著攝影機說話。比如談到親戚居住的狀況，男主人就站在老厝前，邊指邊介紹。大量跟著人物而走動的談話，不跳接或是插入任何其他流動性的畫面，作者企圖走出純觀察式的拍攝方式，刻意要創造一個「真實電影」的風格。台灣紀錄片在各種類型的突破上，是經過許多人思索著到底如何能將紀錄片拍得更好、更具有臨場感，這就是一個很典型的列子。創作者走出創新的步伐，尋求理想的再現方式。

《病房 85033》（2002），是一群第一次拿起攝影機的醫療人文小組，他們鍥而不捨的記錄一對患難兄弟與母親的故事。就在這間 85033 病房，這對兄弟爲了遭到醫療失誤而造成全身癱瘓終年臥床的母親，付出了全部的精力、財力、事業前途和家庭生活。影片以觀察式的方式，記錄這對兄弟在不懂醫療專業的情況下，是如何摸索與戰鬥，孤單的對抗強勢的醫院體系。這是一個不易拍攝的題材，如何能夠再現真實，提供足夠的證據和說服力，讓觀眾理解過程，同時創造這樣的事件隨時可能發生在每個人身上，是極其不易的事。記錄者在沒有受過太多美學的訓練過程，僅憑著個人對台灣醫療人權問題的關懷與熱誠，大膽進入醫院，以觀察求證的方式，蒐集各種的蛛絲馬跡，比如以錄音帶、電話訪問取得院方避而不談或是避重就輕的聲音，再以拍攝醫院建築或是以門口和牌示的空景輔以佐證，增加觀眾揣測和懷疑的想像空間。雖然重要的當事醫療者都拒絕受訪，但是透過真實再現所製造出來的力量，明顯指向此議題的嚴重性。純冷靜的觀察在這樣的議題紀錄片中是很難呈現的。因此作者就會遊走在觀察和介入的邊緣地帶，使這部紀錄片能夠產生更深的震撼。

類似這樣的紀錄片還有蔡崇隆的《島國殺人記事》（2000），它們都是期盼在真實再現的過程中，強調作者因攝影機的存在，而有改變現實的影響力。作者扮演一個法官，重現證據，追尋真相，再審懸案；其攝影機的地位，與其說是觀察，不如說是遊走在主動參與的地位上。

因著題材的不同，《少年影片》（2002）則採以完全隱藏的身分，用攝影機冷靜觀察的技巧，去記錄他的兩個無所事事的年輕朋友。他們兩人打電話、修機車、



聽音樂、閒聊……，面對生活的瑣碎，幾乎是任憑光陰的流逝，靜止在時間和空間裡。簡潔的影像語言，冷眼觀察少年的生活切片，不加以解釋、沒有太多的修飾與編輯。在南藝音像所就讀的作者林啓壽說：『少年的世界會是張狂的、絢麗的、光怪陸離的……或是這些只存在於我們的想像之中？當我透過鏡頭凝視的時候，才發覺生命就在疏離與冷漠中慢慢流逝，而我們都無能為力。』影片沒有旁白的詮釋、沒有音樂和音效的陪襯、沒有歷史的重現、也沒有學生電影慣常使用的字幕；但是令人在無聊和單調中體驗到生命的窒息感。每位創作者希望藉由影片散發什麼溝通的心意，或是考慮將自己安置在什麼角色上，就產生了他對真實再現的不同手法。

《台灣魔朵》（2000）講述一群台灣人體模特兒尋求身體解放的故事，作者黃庭輔在 1995 至 2000 年間，透過她們的日記、拍攝影帶，談述她們「為何當模特兒」的心情。影片善意的想表達她們努力擺脫成爲一個靜物，被人觀看與詮釋的命運；但是導演的攝影機位置無可避免的選擇了仍是一個觀看者的地位。我覺得藝術家的「看」可能比觀眾面對銀幕的看，更具正當性。這就是 Nichols 所謂讓觀影者宛如站在「鑰匙孔的位置」（at the keyhole）的「偷窺」，反而更令人不安的理由。會產生這樣的問題，有一大半原因可能是影片泛泛記錄了過多的魔朵（model），卻始終沒有一個深入的焦點，讓觀眾進入她們任何一位的心聲和生活處境。我們對她們的認知還是很有限的，以致只能在一旁冷眼的「看」。另一個造成觀眾不安的原因，也可能來自作者對於若採取參與的記錄方式，會感到矛盾和不自在，以致最後選擇扮演「牆上的蒼蠅」，安全的隱藏自己，以得到觀看地位。

正因著觀察模式的紀錄片，常常會引起所謂道德的爭議性，以及觀者主、客體的問題，「真實電影」所提倡拍攝者與被拍攝者共同建立一個參與的、或是互動的合作方式因而產生。

#### 四、參與的模式（The Participatory Mode）

##### （一）理念與特徵

我們必須承認，在歷史世界的再現中，作者的主觀和存在是無法避免的。參與式的紀錄片提供了主觀觀點可以被認可的合法性。其再現真實的方式在聲音方面，運用了拍攝者與被拍攝者之間互動的敘述，這兩種聲音在影片中可以交替出現或者互相辯證，無須再如同純觀察的紀錄片，將拍攝小組的聲音完全在剪接台上掩飾得乾乾淨淨，彷彿作者是不存在現場的。

在影像方面，作者經常現身在影片中，直接與被拍攝者討論事件，或進行意見



的交換。這些過去被認為是無關緊要的或是浪費螢幕時間的拍片過程，現在被保留下來。以往拍攝者被教導儘量不去干擾或是介入事件的發生，現在則視為可以允許，讓拍攝者和被拍攝者能一同參與製作的過程。這種互動交流的拍攝態度逐漸發展後，不僅不刻意隱藏作者的主觀意識，反而將作者的觀點誠實的具現在影片中。這種追求拍攝者或是被拍攝者兩者之間，都能互為主體（inter-subjectivity）的特性，就是法國「真實電影」（cinema verite）的基本理念。

拍攝者或是被拍攝者兩者之間產生互信共享的合作觀念，來自於人類學家長期在部落中參與觀察得來的經驗。田野調查人員在現場（being there）對其所要研究的對象，一方面是參與，一方面也是觀察，為自己與被拍對象保有某種程度的距離，在這樣既連結又分離的複雜關係中，透過親身的實踐，讓自己能夠找到一個恰當的位置以再現真實。這樣的紀錄片是希望讓觀影者感受到拍攝者因介入，會對真實產生不同程度的影響或變化。無可否認的，在某種程度上，因著攝影機的介入，產生一種權力，而它帶來改變事實的能力。至於因參與者的介入到底在再現真實時，產生了多少的改變，我們可以藉著分析不同參與式紀錄片的類型和差異，一窺究竟。

## （二）以《人間燈火系列》、《月亮的小孩》、《什錦水果香蕉船》、《古蹟遺址何去何從》、《銀簪子》、《海有多深》、《我愛 080》、《甜蜜的滋味》為例

這類型式的紀錄片是台灣自 1990 年來獨立紀錄片工作者最喜歡使用的典型，其影響力最深的就是來自自由吳乙峰和全景工作團隊所共同完成的《人間燈火系列》和《月亮的小孩》。八〇年代至九〇年代初期，在鼓勵大眾消費的資本主義社會中，攝影機從可以輕易的上到街頭，進入民舍，並能自由的選擇拍攝與詮釋的對象的時候，無形中成了人類慾望的偷窺者與侵略者。電視台的攝影機一直擁有崇高的地位與身分，它們可以成爲被包裝妥善的商品代言人，和扮演具有權力的觀看者和詮釋者。它可以展現輝煌的舞台歌榭或著華服的俊男美女，也可以拍原住民和弱勢團體，但它的心態和觀念始終站在高高在上的位置，帶著強烈的主觀意識和優越感，看待所拍攝的對象。

面對被歧視者或被壓迫者的生命尊嚴和力量，攝影機失去了最原始、質樸的功能。民眾打開電視時，聽不見、也看不到來自底層生活的弱勢者的真實狀況。這個現象好像我們在電視紀錄片中，雖然有原住民和弱勢團體的圖像，實際上我們對他們的生活困境、文化危機、心理狀態的了解，卻是那麼的稀薄。久而久之，觀眾的

意識已經被規約化，影像的傳播成了一種虛構的假象。

1988 年時，吳乙峰認為電視制式化與要求速度的製作環境，使我們永遠看不到人的真實生活；同時感嘆在這樣有限的製作經費下，很難產生好的紀錄片。身為紀錄片工作者，無可奈何的被置放在一個較高的階級，看待一個較低的階級的尷尬地位，他厭倦了紀錄片者這種由上而下、自覺清高、帶著都市人悲憫的視野，觀察下階層或受壓迫者的苦難的基本模式。當時電視台所呈現的不僅是在紀錄片中，連同電視連續劇、廣告、新聞，也都是充斥著「觀看者」vs「被觀看者」、「主體」vs「客體」這樣的問題。

當時擔任電影資料館的井迎瑞館長指出：「攝影機永遠帶領我們看到最色彩光鮮的一面，攝影機永遠是看到聚光燈底下最閃亮的人物，至於攝影機和聚光燈以外的部份；並不是攝影機所關心的對象。攝影機在今天這個商品化的社會裡，很自然的成為這個商品化過程的幫兇，攝影機跟人的關係，往往是一種強者與弱者的關係；攝影機往往是一個剝削的工具。攝影機長此以往，讓我們不了解什麼叫做人，更不了解什麼叫做尊重。」<sup>6</sup>

也因此吳乙峰為了追求更高的拍片理想，於 1988 年開始網羅志同道合的朋友，組成全景工作室，以一組人拍工商簡介或是社教片為謀生之計，讓另一組人可以專心的按自己的理想去作片子。那時台灣媒體對紀錄片的訓練幾乎是很欠缺的，吳乙峰首先將《人間雜誌》過去所採訪報導過的一些人物，陸續花了三年的時間，經過深入的田野調查和使用長期跟蹤的參與式的拍攝方式，完成了一系列的紀錄片。

《豬師父－阿旭》，描寫二十四歲因被廢彈炸得雙目失明，殘手殘足的豬師父阿旭，為什麼能有近乎童稚的歡愉？他回憶受傷的經過，原是想為新婚妻子做一盞燈而炸得天地變色時，臉上依然有沉溺在夢境的幸福。影片記錄他是如何興奮的迎接由金門退伍的兒子回來，透過肢體的相擁與觸摸，傳達父子思念之情，令人看了為之動容。片中這對兒女是阿旭在太太為了生計必須長期到外地工作，父兼母職，相依為命的寶貝；他們也是促使阿旭勇敢的、樂觀的面對生活的動力來源。一個現實中平凡的小人物，卻沒有絲毫要人濫情憐憫之處，他的妻子日復一日做勞苦的工作，始終背對著鏡頭，默默不說一句話。影片中，我們看到飽受生活磨難的阿旭，

---

<sup>6</sup> 謝潛騰稿，1991，〈真實的顏色－「月亮的小孩」發表會紀錄〉，《電影欣賞》，電影欣賞第 51 期。



以自己的語言和說話的方式，傳達他的樂觀和進取，甚至在訴說那個造成他殘缺的意外事件時仍語帶幽默，產生不少未經設計的喜劇效果。

《李文淑和她的孩子》記錄一位退休無私的李老師，以自己微薄的退休金，默默地在社區辦個免費的孩童課輔中心。一方面給孩子放學後有個去處，一方面讓自己患有威爾森氏病的兒子黃河清有份工作。隨時不知道什麼時候會失去兒子的李老師，帶著社區裡的孩子，每天不厭其煩照顧社區兒童讀書、練毛筆字、唱歌。她在忙碌的生活中，要抽出時間陪著隨時需要看診的兒子。因著換肝手術失敗，李老師還是留不住兒子的年輕生命。在手術室外第一次落淚悲傷的李文淑老師，吳乙峰不顧拍攝，無言走去抱住李老師。鏡頭出現兩人相擁而泣在醫院的走廊。

這樣的拍攝理念使台灣的紀錄片開始跳脫出過往的解說式和觀察式的傳統，開始走向一種透過拍攝者與被拍攝者兩者之間的互動關係，再現真實。觀眾透過對影片的認知和學習，因而產生參與感與情感的交流。我們也透過影片鮮活的遭遇，看到拍攝者「在現場」是如何的反映來判斷：拍攝者在影片中是一個思想者？批評者？審問者？合作者？或是挑駁者？各種不同的互動關係，也產生各種不同形式的再現美學。

在《什錦水果香蕉船》（2000）中，吳靜怡以一個同樣是單親家庭長大的大姊姊，拿起攝影機拍攝三位在天母成衣店及美式餐飲店打工的年輕女子，她們打扮入時，染髮、刺青、穿鼻洞…。然而在玩樂的背後，她們各自背負著屬於自己的傷痛，成長過程中，她們見證了上一代的不愉快。這些來自與她同樣單親的孩子，作者參與的模式是扮演一個聆聽者，她闖入（介入）孩子們的感情世界。攝影機所賦予的權力，讓自己（攝影機）找到合適的位置，聆聽孩子們積壓已久的聲音。是參與，也是觀察，作者很成功的掌握自己的位置與被拍對象保有某種程度的互動。在這樣既連結又分離（跳出）的複雜關係中，再現真實。當然由於攝影機的介入，一定帶來某種程度的改變，這部影片帶著觀眾一起積極參與在現場（being there）的過程。當作者硬著頭皮，帶著攝影機十分逼真的，向那些小女生暗戀許久的鄰家少年，開誠布公的現身時，影片中沒有隱諱、沒有躲藏、很真誠地表露了少女們的情懷，與作者關切這些特殊家庭背景子女的情懷。長時間的「在現場」，交織了整個記錄的再現過程。雖然自始自終，觀眾都沒有看到吳靜怡出現在影片上，但她的對話聲音與內心的聲音（字幕）完全被交織，集結成爲一個美麗的夏日樂章。透過這部片子，使我們對年輕一代的生活和情感世界有更深入的認知與了解。

Nichols 在參與式的紀錄片中提到兩個主要被大量運用的因素，一是拍攝者藉



由再現自己與周遭世界的方式來呈現內容；另一個是拍攝者透過訪問以及影像資料的匯集，再現廣博浩瀚的社會問題和歷史觀點。我們可以說台灣在近來的參與式紀錄片都擁有這些痕跡。比如《古蹟遺址何去何從》（1997）就是採用第二種參與的方式，透過一個幽默的、頭有點微禿的國文老師簡史朗，有一天忽然帶著一台攝影機來上課。這個多年來努力搶救考古遺址的老師，躲在攝影機後面不知在變什麼把戲？

『各位同學，我這裡有幾個問題想請教你們。』

『好』（大聲，全班起哄）

『你們的歷史教到哪裡了？』

『教完了！』（大聲回應）

『本國史都教完了嗎？』

『教完了！』

『好，那麼我問你們，有關台灣的歷史課程，曾經在哪裡上過？』

『……………』（哼哼哈哈，沒有人可以說個清楚）

簡史朗以此十分鐘的長鏡頭作為開場後，接著帶著觀眾一一察看到底國中生的歷史教科書，到底出了什麼問題？觀眾親眼目睹拍攝者和被拍攝者之間的對話，這種經過協調後的互動，散發著主觀投入的震撼。作者採用新鮮活潑的特質給參與紀錄片帶來相當大的吸引力；因為它不論是個人紀錄片或是歷史性的紀錄片，它都可以優游於各種不同形式間，產生互動。

台灣這些年創作了很多的家庭紀錄片，拍攝者將攝影機對準最熟悉不過的家人。《銀簪子》（2000）中蕭菊貞以一個女兒的角度看父親和父親那個族群的感情，它超越個人和家庭的視野，記錄家國的命運。國民政府從大陸撤退來台，帶了六十萬大軍，作者的父親也是其中之一。這些軍人離家背景，隻身隨部隊來台，總以為不久的將來，就可以反攻大陸回到故土。誰也夢想不到，一待就是四十年，老兵面對「家」歸不得；面對台灣政治的轉變，卻成了一群介於台灣與大陸之間最尷尬的歷史包袱。作者參與的模式是以一個女兒的身分，走入父親的世界；尋根溯源之際，再現父執輩的命運。本片安靜地呈現了歷史的錯謬，可稱得上是政治參與的紀錄片，也是個人情感參與的紀錄片。作者以父親作為歷史世界再現的軸心，作輻射狀的反射，將周遭相同命運的老兵故事，一一重現出來。世代觀念的遞換、政治情境的改變、一支記憶中奶奶的「銀簪子」，這些動機都成了蕭菊貞「在現場」參與互動的資源。





在訪談上，《古蹟遺址何去何從》選擇以拿著攝影機，在教室中和學生邊拍邊聊的方式進行；《銀簪子》對老兵的訪談，是將他們放置在鮮如丹紅的大布幕前，以象徵和批判的手法帶出歷史的悲劇力量。兩種方法都是參與式紀錄片，將被拍攝者置於再現真實中的手段，期待藉由各種不同的表現形式表現作者的意念，同時也陳述拍攝者與被拍攝者之間的互動與特質。同樣兩位作者面對歷史素材的選擇時，都是以拍攝者藉由自己、周遭世界訪談的方式來呈現再現真實的內容，而沒有採取一般電視紀錄片最擅長運用大量的歷史影像資料來作匯集，再現社會問題和歷史的觀點。以個人情感為出發，檢視大陸與台灣歷史之間複雜的因素。這就是很成功的使用了「在現場」的再現技術。

《海有多深》（1999）的再現方法就顯然極為不同。影片中的主角馬目諾，一個十五歲就離開蘭嶼的少年，在台灣工作和打混，再次回到故鄉三十四歲，是個不僅中風半身不遂、心靈也破碎的病人。故鄉蘭嶼的海、家人的愛和基督的信仰使他一步步的再次站立起來。一個曾經半身不遂的人，像魚一樣在水裡重獲新生，蓋起自己的屋子。同樣是在異地工作的拍攝者，面對人聲鼎沸、車水馬龍的香港都會，他漸漸體會到自己也像馬目諾落寞在台灣的心境。作者湯湘竹參與的模式是帶著一個與被拍攝者同樣命運的靈魂，兩者之間共同交織歷史世界的再現。

當第一次湯湘竹（攝影機）隨著馬目諾下到那屬於他自己生長的大海時，馬目諾以非常優雅的姿勢，忘卻半身的不便，他幾乎漫舞在藍色的舞台中。在熟悉的記憶也不過了，深藍的大海孕育著著療治的養份，馬目諾找到了重新站起來的力量。藉著攝影機對歷史世界的再現，對比了在台灣街頭和故鄉海底的兩個截然不同的馬目諾，也對比了一個在香港異地工作的湯湘竹，和在蘭嶼蓋房子的馬目諾。這兩者處在各自不同的文化體系中，藉著偶而連結、偶而疏離的技巧再現真實。

就時間點來說，影片一開始馬目諾已經是中風復原了，已開始蓋造房子了，所有的衝擊和記憶都已成歷史了。《海有多深》很精彩的一部份就是湯湘竹藉著訪談、馬目諾主觀影像（負傷回蘭嶼、岸邊戲水的孩子們）、作者主觀影像（細緻觀看馬目諾）、重現影像（台灣部份）、音樂、和色彩結合再現真實，這些因素的交織，一方面是感傷，但是又帶著生命渾厚的力量。這也說明了再現真實很重要的一部份，就是呈現到底我們如何觀看？最好掌握觀看人、事物的方法，就是藉著影像傳達人生的態度、人性的價值、人的思想狀態，激發觀眾的情感去參與、去思考、去判斷。這才是紀錄片「戲」（Action）的所在地方，因為感動人的就是這個東西。

作者因「在現場」產生了解放與慰藉。紀錄片的真實並非強調客觀的真實，而是人類主觀知性和想像的建構。不是只捕捉外在的、表象的真實，也不是絕對的、沒有干擾的真實；而是也能捕捉到內在的真實。馬目諾和作者兩者之間共同再現了一種詮釋，它也許是夢境般的世界，一個沒有現實煩惱，僅有海裡遊戲的快樂。這種內在的真實，衝擊著身為海洋民族的馬目諾之宿命，因為他曾經背棄了孕育他的母體文化，在台灣尋求虛妄的認同，卻終究遭受了最沈重的打擊。當海洋民族的母體——海洋，在聲聲陣陣浪濤中招喚他時，一個根本不在乎「命」、也不在乎「死」的人，如獲重生。

湯湘竹影響觀眾意念的方式，是藉著一個原住民的生命情境，關照了自己都市人（漢人）的生命情境，兩者之間到底誰比較富裕？誰比較落寞？馬目諾終究能尋獲生命的源頭——海洋和故鄉，但做為一個汲汲營營的都市人的他（包含我們觀眾），到底自己生命源頭又在哪裡呢？這種命運交織的參與，不僅勇敢的反映自己的主觀意識，也誠實的面對自我的反省。拍攝者和被拍攝者之間，藉著拍攝的行為，產生互為主體的理念。台灣在拍攝原住民題材時，常面臨到底誰是主、客體，誰是那個觀看者，誰的觀點等等問題，這些都是紀錄片中值得討論的議題。

談到參與和觀察之間，介入與分離之間，如何保持一個適當的美學距離？又如何注意因攝影機的介入而帶來現實的改變等等道德問題，我想舉台南藝術學院音像所的兩部紀錄片：楊力州的《我愛 080》（1999）和許子萃《甜蜜的滋味》（2001）作為分析討論的例子。

《我愛 080》（1999）中，作者參與的模式，如同扮演一個老師，探索他的一位學生，在過了一段好端端的軍中生活後，突然選擇逃逸了。到底在這位年輕人身上發生了什麼事？他真的得了精神疾病嗎？他的心理狀態又是如何？楊力州再現的方式是讓觀眾進入虛實混雜的世界，到底那些部份是患者的真實？那些是虛偽？時空的斷續與告白者對父母（患者）的控訴，糾葛出一個不能釐清的現實。不可否認，因攝影機的存在（權力），拍攝者與被拍攝者之間的互動帶來道德層次的思考。一個精神疾病患者不安的情緒宣洩，對父母不滿的控訴，影像又夾雜著拍攝者與被拍攝者協同進行的偷窺式拍攝（父母親的家庭生活部份）。作者在影片中，顯然沒有誠實的表露自己的觀點與動機，也沒有帶著觀眾對所匯集而來的素材加以思考。作者在技巧上雖是用了參與式的拍攝方法，但在詮釋和參與的精神上，卻是缺乏扮演一個成熟的、主動積極參與與誠實負責的態度。

《甜蜜的滋味》（2001）記錄一對分分離離的男同志情侶的戀情故事。作者與



其中一位感情較為堅定、又深愛對方的同志 A 為主要跟蹤拍攝對象。由於 A 和作者（攝影機）貼近，隨著這對同志戀情的發展，終究帶來相當意外的和具有十分強烈故事性的改變。A 在看不慣 B 的移情別戀和報復的心理狀態下，與暗戀自己許久的女孩 C（店裡的小妹），完成婚事。就在婚禮當夜，A 與 B 哭醉在暗巷中，渾然不知的 C 沈浸愛情的陶醉中。作者（攝影機）跟隨著事件的每一個變化，走過令人不安的過程，但是在目睹一切的事實，觀眾看不到作者情感和道德的介入。是否 A 因為攝影機的存在，讓他更壯膽，做出驚人的決定呢？由攝影機與 A 如此貼近的距離來看，觀眾很遺憾的，並沒有看見作者在這些事件發生過程中，有任何勇敢介入或是產生影響的互動與辯證關係。面對那個即將受騙的女孩 C，觀眾和作者一樣帶著滿腹道德上的內疚。當然造成 A、B、C 三者之間命運的錯謬，身為一個作者，是沒有能力可以負責或是決定被拍攝者的前途；但是我們必須思考的是由於因為我們的攝影機介入，是否無可避免的帶來了現實的改變？

Nichols 認為「being there」是為產生參與的位置，「being here」是為有允許觀察的位置；有「參與」能使拍攝者和被拍攝者產生良好的互動，有「觀察」是使拍攝者能夠找到保持距離的位置，不能忘記我們僅是在拍片而已，我們還要有思考的地位。在人類學的田野調查中，研究者不能允許自己成為「當地人」（go native），忘卻自己是一個研究者的身分。同理，一個拍攝者在戰地現場工作時，當你正面對一個遭受急難的對象時，你是否還能繼續拍攝，眼見他倒下來而視若無睹？這些思考，幫助我們檢視一個持攝影機的人，在拍攝的現場我們到底如何決定自己的適當位置。

想像「攝影機是隱形的，是不會干擾的」，這樣的觀念，是一種過時的、耽溺的，而且危險的迷思。到底如何坦然接受在手中的攝影機是具有「權力」（power）的事實，而又能真實的面對只要它的存在，任何的人、事物有可能面對必然地或是偶然地的改變，不可預期的改變？拍攝者如何勇於面對真實再現的誠實態度，又不忽視自己對被拍攝者的影響力？參與式的紀錄片旨在達到互為主體、互相信賴的合作關係，不過放眼觀看參與式紀錄片的運用，並無法徹底解決長久以來的主、客觀之間的難題，對於觀看者的權力與位置問題，仍然缺乏覺醒。如何使拍攝者、被拍攝者以及觀眾共同建構一個「真實」，如何讓觀眾面對「真實的再現」有更開闊的認知，反身自省式的紀錄片提供了更深入的解決方式。

## 五、反身自省的模式 (The Reflexive Mode)

### (一) 理念與特徵

如果參與的模式是在反應拍攝者與被拍攝者之間有一個合理的協調位置，那麼反身自省式的紀錄片則是重在讓拍攝者與觀眾之間有一個合理的協調位置。拍攝者將拍攝過程再現出來，與觀眾進行溝通，這是一反過去製作者製片和觀影者看片的習慣。過去紀錄片的真實再現，只關注於拍攝者和被拍攝者之間的關係，而現在則開始關注一部影片和觀影者之間的關係；這樣的紀錄片它不僅僅只討論到歷史世界的狀態，也討論到在影片中這個世界被呈現的方式。簡單的說，一般的紀錄片是讓觀影者看看外面的世界，而反身自省式的紀錄片是邀請觀影者思考紀錄片的本質是什麼？是如何被建構？如何處理拍攝對象？如何說服觀影者？如何面對再現真實的確實性與誠實性？其精神是挑戰了那些比較傳統式紀錄片的技巧，甚至挑戰了觀影者是否因過分投入影片世界，而缺乏自主的觀影意識？

反身自省式的紀錄片藉助於德國戲劇理論家布萊希特 (Bertolt Brecht) 的「疏離效果」(alienation effects) 和蘇聯形式主義者所謂「陌生化」(making strange) 的觀念，一再提醒觀眾電影的虛構本質，以喚回觀眾對所述事件之自主省思的能力。比如維多夫 (Dziga Vertov) 《持攝影機的人》(1929)，乃反覆運用聲音或影像，暴露影片的攝製過程，讓觀眾自覺影片是經過人為的操作，建構我們所認知的世界。比如將一部車子是如何跟拍著另一部馬車，這馬車場景又是如何在剪接室裡被組織成為片段；透過如此技巧解構我們對現實的體驗。其目的就是要達到反省，辦證過去我們在看影片時，對影片所呈現的「真實」那種完全投入的、毫無思想的、完全接受的觀影方式，讓觀眾不再視一切為理所當然；也不再將影片再現真實時，所使用傳統的符號視為理所當然。

到底什麼才是紀錄片的真實？反身自我式的紀錄片是強調最高的「自我意識」(self-conscious) 和「自我質問」(self-questioning) 的模式，所有過去紀錄片為了製造真實，取用各種證據的拍攝手法，在這種自我反身的思維下都被質疑了。這種紀錄片也挑戰我們在一般對傳統紀錄片在形式上與政治自覺上的認知，它試圖重新調整觀影者既有的觀念與期待。反身自省式的拍攝理念常常被運用於女性主義、性別歧視、階級制度、被壓迫或是弱勢族群等相關議題的紀錄片，以幫助觀影者看到自己原先所看不到的視野。這樣的新形式扮演了一個代言人的角色，打開了觀影者和社會之間溝通的橋樑。



## （二）以《在高速公路上游泳》、《多格威斯麵》為例

吳耀東的《在高速公路上游泳》（1998）記述一位作者在台南藝術學院音像所的學弟。他，Tom，三十歲，患有愛滋病和精神疾病的男同志，本身也是一位懂得或是學習紀錄片的拍攝對象。從 1997 年雙十國慶下的西門町，開始拍攝，整整一年的時間，作者拿著攝影機對準了 Tom，談自己的成長經驗、情感經驗、患病經驗，以及對生命的看法。Tom 坦然面對吳耀東（攝影機），其態度是樂意但夾雜著戲謔與不恭。伴隨著精神狀態的不穩定，攝影機一直處在拍攝者與被拍攝者之間的鬥爭與矛盾，或者說攝影機本身就是掌控權力的工具。影片記錄了兩位朋友間誠信的鬥爭、愛恨的鬥爭、對生命本質的鬥爭、甚至是對紀錄片本質的鬥爭。全片介於拍攝者與被拍攝者兩者之間追逐的苦澀、焦慮、似親近又離遠。

攝影機一方面可以那麼私密的貼近人的隱私與內心的情感，但一方面卻又是充滿著陌生的距離。吳耀東採取藉由字幕陳述的方式，讓觀眾看到他整個拍片的過程，看到他身為記錄者如何闖入一個令人訝異的生命體，如何面對一個充滿表現慾又具強勢主導，但又極端脆弱的對手，作者真誠的反應了自己所有的茫然與矛盾。整個影片將不僅處理了拍攝者與被拍攝者之間的位置，同時也處理了拍攝者與觀眾的位置。當觀眾在看這樣的紀錄片時，面對這樣關係，其實觀眾的尷尬與錯愕，並不亞於那位拿著攝影機的拍攝者。

觀眾與拍攝者共同經歷一個完全疏離與異化的效果，挑戰我們素有的自我意識，刺激我們的思考。對於性別問題、愛滋病的問題、精神疾病的問題、我們過往只能看到很多傳統的記錄報導，大半是重於對外觀世界與議題的探討。而現在我們透過反身自省式的拍攝方法，卻看到一個活生生的自我告白，它扮演了一個代言人的角色，幫助觀影者與社會進行溝通。雖然看這樣的片子，誠實的說，的確讓人在視覺上或在心理上是不太愉悅的，或者說是凝重的；但是為什麼不習慣呢？它是否挑戰了我們既有的觀念與期待？挑戰了我們的價值觀與人生觀？或是挑戰了我們對這社會有限的認知？這是我們身為觀眾都必須面臨的反思。

林信堯的《多格威斯麵》（2001）以一個作論文紀錄片研究生的眼光，記述每天開著箱行車，帶著流浪狗，在街頭、立法院外和媒體不斷抗爭的柯賜海。老柯和阿堯在整個拍片過程中，成了互相依賴、藉以生存、互索所需、也彼此互為保護的共同體。在許多的衝突現場，因著有攝影機的存在，使得老柯面對媒體的控訴，更加囂張和勇猛；因著有老柯的存在，使得阿堯（攝影機）可以更具正當性的拍攝。因著兩者微妙的互動關係，即使有人再不爽，也無人敢具體侵犯他們任何一位。攝



影機的存在不僅改變現實，也推助事件的發展。

到底什麼是真實？作者阿堯很技巧性的透過第一人稱的旁白，架構一個布袋戲的舞台時空，將老柯、記者、條子、政客和自己，共同放置在攝影機下，彼此再現了一個似真實又似虛構的世界。作者在呈現拍片的過程中，很誠實面對自己在不斷追尋老柯世界的迷惘，即便他是如此貼近的參與，但依舊保持一個觀察著的清醒。到底電視報導的世界和我們生活的世界，究竟誰比較真實？沒有人可以回答這樣的問題，因為從某種層面來看，面對種種可以改變我們生活的因素，我們的生活也不見得多真實。老柯可以從一個沒沒無聞、為流浪狗請命的抗爭者，成為媒體的焦點；老柯可以由人人喊打的角色，剎那之間變成媒體的寵兒；老柯也可以由立法委員的候選人，頓時成為入監訊審的犯人。戲如人生，影片很幽默地處理了疏離與異化的效果，在不斷呈現「自我質問」中，推展真實的再現。讓觀眾不僅參與了整個舞台的演出，也陷入對台灣社會現象的反省中。

Bill Nichols 所提到了幾種反身自省的策略：1. 極度風格化或反風格化，以攪亂閱讀紀錄片的傳統語境。2. 改變或挑釁紀錄片的再現符碼（code），以解構紀錄片傳統，提升觀眾自覺。3. 呈現互動的主觀，促使觀眾瞭解主觀意見如何建構、如何顯現。4. 反諷、戲做、嘲諷，以激怒觀眾，促成自覺。<sup>7</sup> 這些策略在這部影片中，皆有很不錯的運用。

## 六、表現的模式（The Performative Mode）

### （一）理念與特徵

就如同詩意模式之紀錄片的再現，表現的模式提出了到底什麼叫做「知識」（knowledge）？什麼才稱得上是「領會」和「理解」？除了事實的資訊以外，到底什麼能夠幫助我們對世界的認識？是以西方哲學中，非具象化的表達方式比較合適呢？還是以文學中，個人經驗之具象化的表達方式，比較合適呢？那樣的敘述方式會讓我們對這個世界能有更深層的理解呢？表現式的紀錄片就是採取了後者的詮釋方式，以表現個人獨特的經驗，來再現他們所理解的世界。他們認為對這世界的認知是相當複雜的，必須透過個人主觀的經驗和情感的表達，才能有更深的體會。

這樣模式的運用，比如有些自傳式題材的紀錄片，有時候它們會從事實的陳述

---

<sup>7</sup> 盧非易，1999，〈紀錄片的再現技術與觀念之轉變〉，《傳播研究簡訊》，第十二期；以及 Nichols, Bill (1990): *Representing Reality*, p.69, U.S.A.: Indiana University Press (Bloomington).



中脫離出來，強調個人主觀的記憶與經驗，同時在呈現所發生的事件中，也融合了許多想像性和自由性的東西。當然這樣的影片除了描述當事者特定事物的觀點外，同時也描述了拍攝者個人的主觀觀點。為了重現類似的過去經驗，好將觀眾領入主觀的世界，在影片中，作者必須借用具有表現性與啓發性特質的素材。另外，表現模式所使用的這種強調感情化和表現性的敘事方式，大都以片段的方式出現，很少整部影片都使用這樣的風格。

換句話說，它是通過作者對影片事物的觀點呈現，來激發觀影者的感應與參與。我們看到很多描述社會主觀意識的影片，這些影片常常以如此低調處理方式來看少數族群和弱勢族群，如同性戀、愛滋病等議題。因此它也成了弱勢團體拿來校正社會主觀意識的工具，因為它具有再平衡與校正的傾向，也正因著這特質使它好像成了民族誌影片。表現式的紀錄片不同於參與式的紀錄片，是在於其採用了獨特的再現模式，來暗示觀眾需要對新事物有認知與了解。比如這類的影片中，它會融合很多表現技巧，加入虛構影片的質感與密度，或是觸及實驗片或是前衛美學的領域等等。加入表現的或是演出的技巧，彷彿也是不斷地提醒我們：看這世界需要帶著不同的視野與感情，以超越對外在世界本身的認知。

又比如《夜與霧》（1960），使用了大量的歷史素材和旁白說明，讓它看起來好像是解說式的紀錄片；但它那令人恐怖又帶控訴的旁白特質，其實使它接近一個表現式的紀錄片。整部影片很少陳述有關歷史悲劇發生的因果關係，談論較多的，反而是一個人如何面對這樣恐怖悲慘的經歷。它是由人的記憶作為出發點，藉以引發觀眾參與這樣的經歷，希望觀眾透過情感的介入而產生共鳴。畢竟要完全理解「大屠殺事件」是很困難的，因此亞倫雷奈不是排斥對歷史事件作分析與判斷，而是提供觀眾一個直接主觀參與的機會，以不同的基礎看戰爭，重新思考戰爭與我們的關係。

對於傳統客觀的論述而言，這種表現模式的風格，使它失去了強調客觀性的本質，因而有些人可能將其視為實驗電影的領域。其實我們能以更開闊的視野來看表現模式的運用，就理論性而言，它並不反對「論證」的形式，而是希望提供一個主觀經驗和個人情感來認知事物。

## （二）以《推巨石的人－王文興》、《私角落》、《春天 許金玉的故事》、《國家大事》、《愛戀排灣笛》為例

表現模式的運用，在台灣紀錄片最早的出現，是在文學自傳式的紀錄片中。當作者面臨如何詮釋文學作家的精神與風格，如何將文字藝術影像化等等需求時，許

多影片就會加入主觀的情感與經驗，融合了許多想像性和自由性的美學手段。比如《推巨石的人—王文興》（2000 作家身影系列）作者井迎兆面對處理一位相當風格化的文學家，他的作品自覺性高，常使用中國文字的特性、不同文字之形狀、密度與節奏性、文法結構與變化性等等技巧，為的就是讓讀者脫離傳統的閱讀習慣，而使用了陌生化的效果。因此一位導演如何能將王文興的作家精神、文學理念、書中世界完整的傳達出來，必要經過許多創意的思考。影片在談到「背海的人」這本書，描寫一位老退伍軍人面對人生不同的四個階段時，王文興十分細緻的以四種不同風格處理了小說的人物。導演也將這些文字的組合和構成，以大自然景物和浮光幻影的意境，結合音樂、音效、旁白，形成極富節奏韻律的蒙太奇效果。其精神就是要能主觀的表現作家的情感與心靈狀態，這種屬於內心記憶與個人經驗的傳達，固然一方面需要透過作家的訪談陳述，另一方面更需要透過拍攝者主觀情感的表現，讓觀眾透過影片的認知，使觀眾投入王文興獨特的經驗中。

文學性加上歷史性的題材，在面對真實再現是需要許多的創意。紀錄片研究學者艾倫·羅森受（Alan Rosenthal）在他編的《New Challenges for Documentary》一書的序言中提到：「過去很強烈和普遍的主張是紀錄片擁有特殊的真實的價值，這也是我們為何要看它的理由。但這個論點現今遭受眾多理論家的攻擊，他們認為結構主義與符號學理論顯示，紀錄片像劇情片一樣使用符碼與符旨的系統，正如語言的結構一般，而語言是象徵的，因此所有電影，包括紀錄片，最終就是劇情片（虛構片）。」<sup>8</sup> 這樣的觀點使電影（包括劇情片和紀錄片）都成為作者的一種修辭策略，因此紀錄片的客觀性遭受嚴重的攻擊。這些問題在近來許多比較傾向表現式的紀錄片中，得到了很好的解決方式；主要原因是將表現模式片段使用，再結合其他的模式，使得紀錄片有更靈活的展現空間。

為了面對文學紀錄片的需求，井迎兆曾提到：「我曾為如何表達王文興特異的文字風格而費盡心思，文學的精神和感觸如何轉換成為電影的表現呢？王文興的思想歷程如何具象化成為觀眾可以理解的形式呢？如果僅停留在受訪者的口述中，是否足夠？難道電影的形式已經侷限到無法表達抽象的思惟？電影創作的目的到底是什麼？思想至此，我發現巴拉茲的觀點益發彌足珍貴：『藝術永遠不會去捕捉真實，因為藝術始終帶給這世界其本身的人文形式和人文意義，而真實卻具有多重面

---

<sup>8</sup> 見 Rosenthal, Alan (1988): *New Challenges for Documentary*, 第 12 頁, U.S.A: University of California.





貌，而且有多種用法。」<sup>9</sup> 不同的藝術家在表達相同的事實時，其所取用的部份，都是以符合自己所使用的媒體適合表達的內容為主，因此，所呈現的結果便不能保證它是否觸及了真實。」<sup>10</sup> 這些思索的過程，都使我們台灣紀錄片的語言越來越豐富。

《私角落》（2001）傳遞了女同志在認同與現身的路上，比起男同志走得更加辛苦。透過一間 Conner's (bar) 的開業與被迫關門，作者以肌膚、門、街頭等意象表現了主體。它說：「一種令我們真正愉快的生命形態，因為它貼近我們內在的真正趨向。…有人出了 bar 的門，就必須判若兩人。雖然環境與我們之間仍不時互相扭曲、令人無奈。請不必擅自界定我們的幸福，找回真正的自己，才能通往真正的幸福。…出了這個門，就是另一個人。但並不是，在這個門內，我們就安全了。」作者試圖以第一人稱的旁白和演出，直搗自己最私密的核心。由於過分的個人和私密，作者二人在尋求再現的敘事手法上，遇見極大的瓶頸，而且倍感困難。直到她們採取了最真誠面對自己的記憶與情感的方式，呈現偶而貼近、又偶而疏離（法文詩誦）的敘述方式，才找到了攝影機的位置。對於這樣的議題，作者的確很難使用傳統客觀的論述表現深處的情感，只好大量素材借用詩意和實驗的技巧來豐富語言，並提供一個很個人主觀經驗和個人情感的方式，來幫助觀眾認知她們的情感世界。

《春天 許金玉的故事》（2002）本片記述五〇年代的白色恐怖時期，許多台灣的知識份子、工人、農人，因為被當權執政者視為叛國者，而被捕入獄或槍決，受害人約有上萬人。許金玉是眾多受難者中之一。許金玉現年八十歲，曾是一個養女、工人、政治犯、，坐牢十五年後為人妻子、皮蛋行的老闆娘，一生執著於個人的政治理念，在多重角色的扮演中，一直是認真學習、充滿豐富生命力的人。

作者曾文珍想要描述的是一個人走過歷史的記憶與情感，面對命運的錯謬，仍舊不失其天真的理想。傳達人生如「戲」也如「夢」的情感，作者選擇用舞台劇，以戲中戲的再現手法，呈現五〇年代政治的荒謬，選擇許女士的一幅繪畫，加工成為最簡單的動畫，再現一個女孩面對天空，擁有無限嚮往的情懷。整部影片很少陳述有關歷史悲劇的因果關係，反而較多談論一個人面對這樣悲慘的經歷後，如何站立起來，無論是逆境，或是順境，許女士在人生每個階段都是盡力生活、以仁慈對

<sup>9</sup> Andrew, Dudley (1983[1976]): 《電影理論》，陳國富譯，第 98 頁，台北：志文。

<sup>10</sup> 井迎兆（2000），《紀錄片美學與人文閱讀的探索－創作理念報告》，第 13 頁。



待周遭的人。本片是強調以個人的記憶作為出發點，藉以引發觀眾參與這樣的經歷，希望透過觀眾情感的介入而產生呼應。很多人批評這部影片缺乏對歷史事件作分析與判斷，我想說的是，紀錄片除了可以是論證式的，也可以是僅提供觀眾一個直接主觀參與的機會，它的確是有別於其他描述白色恐怖和二二八的紀錄片，提供另一個屬於女性情感的、少數族群的、非主流的視野，讓我們藉由一個女人的一生，來看更多超出政治以外的東西。

周旭薇的《國家大事》（2000）以諷刺手法辯證，養兒育女是女人的事？是阿公阿媽的事？是非傭的事？是家事？還是國家大事？作者以母親的身分，重現了現代女性徘徊在母職實踐，與工作的兩個秤砣中來回擺盪的悲哀；片中也以參與式的手法記錄兩位母親談及作母親的滋味，育兒的經驗。全片融合了很多表現技巧，並加入大量的虛構影片的質感與密度，再現了女性一個極為真實的經驗。

胡台麗一反自己過去非常論述式風格的手法，在 2000 年拍出《愛戀排灣笛》。全片記錄四位與排灣笛結下不解之緣的代表性人物，在優美哀淒的笛聲，伴隨日常生活，呈現排灣文化中最深沈的情感與美感經驗。這部影片以演出的方式，再現排灣族的珍貴而動人的笛聲與戀情、現實與夢想、年輕與記憶。年長的戀人們相互談著難忘的青春戀情，自然的對話與表演，他們幾乎成了天生的演出家。要如何說故事呢？要說得好聽，有人願意看，而且又能具有文化保存的價值，這是很困難的。它不僅需要倚賴周密的田野調查與劇本編寫，又要保留許多「在現場」觀察的空間。

每一個不同笛的製作與吹奏，加上傳說中故事，影像需要結合大量虛構部份的重現。連結場景和段落之間，作者巧妙的運用文學的表現方式；比如在百步蛇、太陽、陶壺、熊、鷹的意象中，說出一個個記憶中的真實故事。整部影片強烈使用主觀的、情感的、記憶的、詩意的、歷史的記錄特質，讓觀眾進入排灣族文化之美。其動人之處，不僅是將珍貴的樂器製作方式、音質特色而已，更將我們對於一個族群文化的認識，比如服飾、習俗、傳說、圖騰、人的特質等等，都納入影片之中。胡台麗所再現的除了描述排灣族特定事物的觀點外，同時也描述了拍攝者個人的主觀觀點。她運用重現拍攝對象過去經驗的表現模式，以感情化和具表現性的敘事風格，再現排灣族的文化藝術。這樣的拍片策略使這部影片成為很與眾不同的民族誌電影。

縱言之，媒體評論者認為紀錄片本質上並不具真實性與客觀性，它只是作者高度個人化的主觀敘述，這是 Colin MacAthur 在他的 *Television and History* 一書中提



到中心主題<sup>11</sup>。另外，Eileen McGarry 也再次強調，她以英國電視台為例，稱作者完全被自我的意識形態系統所掌控，因此無法如外人一般看見世界的本貌。她說：「影像是作者對世界的看法，他將其整理成一系列時空結構的形態，而這往往反映了主宰性符號，文化也就是透過這符號達到理解現實的目的。」<sup>12</sup> 因此在大量的文學性資料要轉換為影像符號時，就必須賴以更多戲劇性的技巧達成創意的任務。Brian Winston 在他的〈Documentary: I Think We Are in Trouble〉一文中論及；紀錄片在很多方面都依賴劇情片的方法，使得兩者之間的距離也減少了；比如將素材重新結構、正反派角色的建立、高潮的製造、平行剪接等技巧，為的是要達到流暢敘事以及製造戲劇效果的目的。也就是說，客觀性只不過是一種姿態，而紀錄片最終是與真實世界無關的，它只是另一種社會虛構故事<sup>13</sup>，也就是一種被組織起來的藝術品。

## 肆、結論

2002 年台灣國際紀錄片雙年展參賽作品高達 126 片，其中尚不包括 5 部作品，因來不及完成取消報名資格。作品雖多，但是不少作品呈現題材過於侷限，缺乏宏觀的視野；在拍攝手法上，過分強調「真實電影」的風格，因而缺乏創意的面向。如何開創更多元化的敘事語言、加強內容與形式的辨證思考、培養不同看待事物的態度與方式，這些都是我們需要努力的方向。以下幾點方向，也許可以幫助我們激發更多觀念上的突破，讓我們以嶄新的視野來看紀錄片的創作。

### 一、藝術創作理念的探討

日本美學家赫田鵬信在其《藝術概論》中主張，作品的完成，是先有內創品才有外創品，二者缺一不可。內創品，是指在創作活動中，參與者心中蘊蓄美的意象而完成；外創品，是指運用媒介將此美的意象具體表現出來。由內創品而至外創品完成的歷程，就是藝術的創作來源<sup>14</sup>。內創品之產生是來自於作者內在的思想與感情和外在的自然人生經驗，自身或是周遭外在因素的影響（個性、環境、時代精

<sup>11</sup> MacArthur, Colin (1978): *Television and History*. London: British Film Institute.

<sup>12</sup> McGarry, Eileen (1975): *Documentary Realism and Woman's Cinema*, *Woman in Film 2* (Summer): 50.

<sup>13</sup> Winston, Brian (1978/79): *I Think We Are in Trouble*, *Sight and Sound* 48 (Winter): 3.

<sup>14</sup> 赫田鵬信，豐子愷譯（1986），《藝術概論》，台北：台灣開明。



神)，這些因素醞釀一個作品的構想產生。一個完整的藝術創作過程是必須經過：觀察 → 體驗 → 想像 → 選擇 → 組合 → 表現。我們的紀錄片作品，很多都是停留在其中某階段就中斷了，主要原因是我們僅視紀錄片是紀錄世界的工具，是表達個人主觀的話筒；因此在某些片中，我們常看到有觀察、有體驗，但是缺乏想像、缺乏選擇，作品鬆散無力，疲累觀眾而已。但也有些問題出現在有選擇、有組合，基本問題沒有對所面對的題材和人物，來自內心深層的觀察與體驗；因此流於泛泛，沒有情感的交流，觀眾就不易受到感動。一個好的作品需要考慮到內容與形式要找到一個緊密的契合，以致內容反應形式，形式傳遞內容，兩者互為並存。

## 二、呈現真實？還是再現真實？

至十九世紀末期，科學與藝術的基本世界觀早已發生了重要的轉型。科學與藝術把客觀現實作為研究的主題這種態度已漸漸改變消失，開始了解到不同的觀察者對同一現象可能有不同的看法與解釋，就如蓋伯利克（Suzi Gablik）所說：

「現代的物理論說已放棄了至終現實的看法，就是不再去找尋所謂的物體的本質。相對論是對世界的認識，了解它不是絕對的事物，而是一種抽象的關係。現代物理學觀看事物的方法是把各個觀點同時呈現，其在繪畫上代表的藝術形式比如是立體主義的風格，這些畫家領會到一件物體不能僅以一個角度來觀察，必須由很多空間和觀點來呈現，而這些觀點都是正確的。」<sup>15</sup>

在《真實、極真實、超真實》（1981）一書中，訪問了許多的藝術創作者的理念。瓦拉里奧說：「我所獲得的資料越多，便越覺得現實是極端含糊曖昧的。世界上根本不僅只有一個現實而已。」安迪說：「引用現代物理學的理論作論據，我們並不以統一的方式來『觀看』現實。相反地，我們透過不同的組織系統（認知、固有、文化的）來處理粗簡的視覺資料，再把它引進一個完整的視點裡。一幅畫代表了各種組織系統的混合表現，經過處理的原始資料使得『一個文化的現實瞭解』達到相仿的形式。」<sup>16</sup> 舒安哲說：「其實這在於你如何去看，你如何把它抽離出來，你如何去解讀它，或者是你把什麼樣的現實放在一起，又或者是你對現實的看法是什麼。當你越接近找到現實是什麼的話，你所理解的就越少。」

提出這些曾經在二十多年前困惑過繪畫藝術家的觀點，今天是否我們也能擁有不同的視野去「觀看」現實，這會使我們由許多的束縛中釋放出來。紀錄片和劇情

<sup>15</sup> Gablik, Suzi (1977): *Progress in Art*, New York : Rizzoli.

<sup>16</sup> Crane, Diana, 張心龍譯（1996），《前衛藝術的轉型》，130-135 頁，台北：遠流。



片的題材、敘事技巧、意象的運用，在許多表現形式上是很接近的。很多人都只認為劇情片才需要借助於觀眾的想像，其實是矮化了紀錄片的創意性。鮑伯·康納利（Bob Connolly）澳洲重量級的導演，在 1995 年到大陸訪問時，看到中國的紀錄片大都以「觀察式」的拍片手法再現真實時，他曾提到：「反身自省式的拍攝理念，提供了拍紀錄片的人自覺或不自覺地開始摒棄『請忽略攝影機的存在』這條準則，而把攝影機變成現實的一部分。我們不應當忽略（ignore）他們，而應當容納（embrace）他們。觀察式的拍攝理念，雖然也可拍到有價值的東西，但有它的侷限性。它很難展示人們的心理活動和想法。事實上，觀察的過程也一定會影響到被觀察的對象。」鮑伯·康納利建議拍攝者，面對拍攝現場的對象時，就是「什麼也別作」（to do nothing）。在拍攝的過程，不要給予被拍攝者任何一點暗示，而讓一切更自然的發生。在觀察的模式中，通常拍攝者暗示他們的被拍對象忽略攝影機的存在，所有被拍對象很快的就會明白了記錄的規則。但如果拍攝者不向拍攝對象表示任何的期許時，這樣就會產生一段實驗期；兩者經過更多的合作與互動關係，慢慢地就會有自然的流露。被拍攝者不會忽略攝影機，他們只是同攝影機聯繫在了一起。<sup>17</sup>

正如鮑伯·康納利所言紀錄片的再現真實之美學，是需要不斷的經過實驗的。多觀察、親身體驗、發現問題、盡可能從許多觀點來檢視問題、理解問題的意義。很多時候，創作者都是為了解決問題，而找到創造力的來源。面對這些問題時，儘可能思考許多不同的概念與方法，直找出一種方式可以表達你的感動與想法。比如張照堂的《王船祭典》、吳乙峰的《月亮的孩子》、符昌鋒的《尋找台灣生命力》、簡史朗的《古蹟遺址何去何從》、湯湘竹的《海有多深》、沈可尚的《流離島影－噤聲三角》等等，以上我舉過的片子，很多都是在台灣紀錄片的發展脈絡上，佔了一席之地。他們不僅是創作者，也是思考者；拿起攝影機似乎容易，但是找到一個合適的位置卻是需要經過過程。

### 三、大陸紀錄片崛起的肇因

2002 年 Input 影展，代表台灣所有的作品全部遭到滑鐵盧，代表中國的作品中，六部作品就有四部入選。大陸紀錄片的興起，與我們一樣都是在 1988 年左右。這幾年來，出現不少精彩的紀錄片。就拿 2002 年獲獎的影片，張以慶花了十

<sup>17</sup> 參閱吳文光、段錦川採訪，1997，《反射式：我們所做的一種紀錄片的方法－訪問 Bob Connolly》，刊載於〈紀錄手冊〉，第十六期，北京：中國紀錄片學術委員會。



個月所拍攝的《英與白》來作例子討論。「英」是世界上僅存的一只被馴化、可以上台表演的大熊貓；也是唯一與人居住在一起的大熊貓。「白」是武漢雜技團的一位女馴化師，她有著一半義大利血統，和「英」生活了十四年。她與「英」住在一個房間內，與他們相伴的是那台終日不關閉的電視機。爲了遵守國際公約，「英」已經多年不能公開上台表演，「白」每天的任務就是進行照料和簡單的運動。

本片最大的特色，就是走出一般大陸紀錄片普遍性比較使用的紀實跟蹤拍攝，或是將攝影機隱藏起來、冷靜、純觀察的拍攝手法。取而代之的是，《英與白》以工整唯美的鏡頭，講究的燈光，注重人物與空間對置的關係以及一些字幕作背景的交代，來呈現心靈的氛圍。其敘述語言彷彿一首詩，沒有訪談、沒有人物的擺拍（亦即「擺設拍製」，因爲這兩個拍攝對象都不是可以被擺拍的對象）。全片安靜的令人窒息，但又十分精準的將被拍攝者的情境勾勒出來。這可爲是將表現模式的拍攝方式，運用非常成功的影片。

在大陸紀錄片繁茂的十幾年中，經過紀實語言和寫實精神的風浪後，許多紀錄片工作者以爲只要有現場同步聲、跟拍、抓拍、長鏡頭、視點的水平機位……就是紀錄片了；因此大家一窩風學習外表的形式操作，在紀錄片的本質上還是處在摸索的邊緣。而近三年來，漸漸出現一些反思的聲音，許多優秀的創作者開始檢討「紀實就等於真實嗎？」、「紀錄片可以拍得更好看一些嗎？」、「紀錄片可否有其他敘述的方式？」這樣的聲音不斷出現。紀錄片過於強調紀實而忽略營造，即便將所有看見的人、事物，以及現場一切發生的過程和細節全都拍下來，它不見得就是一部好的紀錄片。

一部好的紀錄片可以讓觀影者優游其中，有效的與片子進行溝通，而且達到思想的共鳴與傳遞。這部影片雖然沒有太多的對話，但是英與白之間複雜的情感和其中所有可能的問題，明眼人一下子就能從影片中得知作者的企圖和用意。作者精準以鏡頭表達了拍攝對象的主觀情感與記憶。當初就是張以慶面臨被拍攝者同意拍攝，但拒絕接受訪問，這是棘手的問題。但張以慶經過反覆思索了許多的概念，最後找到了一個似乎可以解決問題的方法，以表達自己感動的途徑。<sup>18</sup>

過於強調形式主義的風格運用，在紀錄片中常常令很多人不能接受或是不舒服的。張以慶敢在大陸以此種另類的手法拍片，走出傳統的束縛，是具有相當的創意

---

<sup>18</sup> 王慰慈（2001），張以慶訪談，《記錄與探索：1990-2000 大陸紀錄片的發展與口述記錄》，第 469-499 頁，台北：國家電影資料館。



和勇氣的。姑且不論本片評價如何，在大陸紀錄片現今漸漸走上固定模式的風格後，它的存在，本身就極具有特色和意義的。

我們不僅要提出納悶，為什麼紀錄片的「精緻」會被認為是「致命傷」呢？到底紀錄片要表現什麼呢？什麼可以表現？什麼又不可以表現？到底此度在那裡？2002 年的 Input 不僅是我們的作品被拒門外，就連素來常拍大型紀錄片的日本 NHK 也同樣被拒門外。這說明了一個現象，我們必須走出寫實主義的迷思，掌握「內容」與「形式」的高度創意，才是未來發展的方向。

## 參考書目

### 一、中文部分

- Crane, Diana, 吳文光、段錦川採訪（1997）。《反射式：我們所做的一種紀錄片的方法－訪問 Bob Connolly》，刊載於〈紀錄手冊〉，第 16 期，北京：中國紀錄片學術委員會。
- 井迎兆（2000）。《紀錄片美學與人文閱讀的探索－創作理念報告》。
- 王慰慈（2001），張以慶訪談。《記錄與探索：1990-2000 大陸紀錄片的發展與口述記錄》，第 469-499 頁，台北：國家電影資料館。
- 王慰慈訪問（2001）。《1990-2000 台灣紀錄片之發展與剖析》研究計畫，國科會。
- 王慰慈訪問（2002）。《九〇年代迄今台灣女性影像書寫與記錄特質》研究調查案，國家文化藝術基金會。
- 張心龍譯（1996）。《前衛藝術的轉型》，台北：遠流。
- 陳國富譯，（1983[1976]）。《電影理論》，Andrew, Dudley，台北：志文。
- 游惠貞（2002）。〈紀錄片美學的多重面向〉，《電影欣賞》，第 110 期，第 57-61 頁。
- 赫田鵬信，豐子愷譯（1986）。《藝術概論》，台北：台灣開明。
- 盧非易（1999）。〈紀錄片的再現技術與觀念之轉變〉，《傳播研究簡訊》，第 12 期。
- 謝潛膽稿（1991）。〈真實的顏色－「月亮的小孩」發表會紀錄〉，《電影欣賞》，第 51 期。



## 二、英文部分

Gablik, Suzi (1977). *Progress in Art*, New York : Rizzoli.

MacArthur Colin (1978). *Television and History*, London: British Film Institute.

McGarry, Eileen (1975). *Documentary Realism and Woman's Cinema*, *Woman in Film 2*: 50.

Nichols, Bill (2001). *Introduction of Documentary*, *Indiana University Press* (Bloomington).

Nichols, Bill (1990). *Representing Reality, U.S.A.*: *Indiana University Press* (Bloomington).

Rosenthal, Alan (1988). *New Challenges for Documentary*, U.S.A.: University of California.

Winston, Brian (1978). *I Think We Are in Trouble*, *Sight and Sound* 48: 3.





# The Analysis of the Genres of Taiwanese Documentary in Development-- Based Upon the Six Modes of Documentary Production Prescribed by Bill Nichols

Weitsy Wang

## 《Abstract》

This article analyzes the genres of Taiwanese documentary since the Seventy's unto now utilizing the six modes of documentary production prescribed by Bill Nichols and discuss the possibilities and limitations among these different modes of documentary production. Since the development of Taiwanese documentary has clung mostly to the realism paradigm in the recent thirty years, hence this article would also try to explore and to search a broader concept of documentary production.

Keywords: Documentary-Taiwan, History of Documentary, Representation, Genres, Modes of Production

