

# 本文章已註冊DOI數位物件識別碼

## ▶ 台灣紀錄片再現模式分析－以921地震紀錄片《生命》為例

An Analysis on the Mode of Representation of the Documentary in Taiwan-Take "Life" from 921 Earthquake Documentary Series Works as an Example

doi:10.6793/JNTCA.200604.0079

藝術學報, (78), 2006

Journal of National Taiwan College of Arts, (78), 2006

作者/Author：王慰慈(Weitsy Wang)

頁數/Page：79-100

出版日期/Publication Date：2006/04

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

<http://dx.doi.org/10.6793/JNTCA.200604.0079>



*DOI Enhanced*

DOI是數位物件識別碼（Digital Object Identifier, DOI）的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



# 台灣紀錄片再現模式分析—以 921 地震 紀錄片《生命》為例

王慰慈

---

## 摘要

以往台灣紀錄片受約於傳統再現真實的美學觀，大致採以大量旁白、訪談、搖晃、紀實、大量插入舊素材畫面等等風格作為詮釋觀點。本篇論文企圖以 Bill Nichols 2001 年的紀錄片理論為架構，探討 2004 年在台灣紀錄片造成極大迴響的《生命》，其再現模式的運用，以及敘事語言之突破的可能性。導演吳乙峰如何使用解說的、展演的、反身自省的再現模式挑戰內心的真實世界，如何將主觀的記憶與經驗，以想像性、自由性、辨證性的記錄語言，展開個人情感化的敘述，藉以引發電影啟發性之特質。

**關鍵字：**台灣紀錄片、紀錄片美學、再現真實、解說模式、詩意模式、展演模式、反身自省模式、虛構的



我們的生命隨時在改變它的長相，  
可能是熱情澎湃、慷慨激昂，也可能是脆弱無助、沈痛悲傷；  
但是時間總是會沈澱一切，  
只要我們有勇氣、希望、愛、生命會像樹一樣慢慢茁壯，  
然後，充滿寬容和力量。  
(2004 全景傳播基金會 921 紀錄片網站<sup>1</sup>)

## 一、前言

九二一地震發生後，全景基金會紀錄片工作者在吳乙峰率領下，立刻遷往中部災區，長期駐點進行紀錄工作。經過三年多的拍攝與一年多的後期製作，十二位紀錄片工作者目前共完成了五部紀錄片。從全景早期的《人間燈火》系列作品(1988-1990)與《生活映像》系列作品(1990-1992 電視金鐘獎)，以及吳乙峰的作品《月亮的小孩》(1991 金帶獎優等獎、加拿大班芙影展)、《陳才根的鄰居們》(1997 日本山形國際紀錄片影展)。自 1989 年來吳乙峰和一群志同道合的年輕人組成全景工作室以來，台灣的紀錄片觀眾十分熟習這樣長期追蹤跟拍的工作方法與作品的紀實風格。

吳乙峰的《生命》(2004)，全長 142 分鐘。本片記錄在 1999 年 9 月 21 日台灣發生嚴重的大地震後的三年多來，他如何拿著攝影機周旋在災難中突然失去親人的家庭，以及多年一直住在安養院，失去生存鬥志的父親；面對生離死別中的矛盾與衝突，導演透過與過世十七年之摯友的十二封通信過程，和自己進行心靈的對話，藉此探究生命的意義。同時導演也觸發了三位失去摯愛的罹難家屬將自己無法寄託的心語，透過寫信的方式和家人互通情懷。本片不僅在九百多部國際紀錄片中脫穎而出，獲得了日本山形國際紀錄片雙年展國際競賽單元優秀賞的大獎，同時在打破國內紀錄片達到了院線爆滿的高票房，也產生了極大正面的迴響；但無可否認的，也引發了不少有關紀錄片美學與倫理的爭論。

### 山形影展評審 (評論)

在此片中，我們感受到無形的力量以有形的方式呈現，  
在亡者對生者的托夢之下，他們必須學習如何生存及接受接續而來的家園、  
個人財產及親人的失去。  
我們也很讚賞此片的音樂性，它具有巨大的組織結構，提供了對哀痛的復原、  
遺忘以及重生的過程，一個非常合適的節奏性詮釋。  
最後，這是一部非常樂觀的，關於重回生活及新生的片子。<sup>2</sup>

### 吳淡如 (評論)

導演以驚人的誠懇與耐性陪伴紀錄了傷痕、紀錄了陰暗中人性向光的欲望，

<sup>1</sup> 全景傳播基金會 921 紀錄片網站 <http://www.fullshot.org.tw/921/tree.html>

<sup>2</sup> <http://www.so-net.net.tw/popular/life/press.html>

也發現了自我救贖的可能。<sup>3</sup>

#### 蕭菊貞（評論）

小時候的吳乙峰很愛哭，連他母親在他長大後都還會對他提起，他說，從小他就不知道 生命的意義為何？好像生命一點意義都沒有，

很多時候他甚至覺得自己好像快活不下去了，

「我小時候很會作夢，幾乎每天都睡不好，

後來當我在書裡看到費里尼說了一句話：夢是唯一的現實。

妳知道我心裡有多激動！」

他說，一直到走進了紀錄片的創作後，他才找到了他 生命中的那道出口...<sup>4</sup>

#### 郭力昕（評論）

關於此片創作上的道德議題，也是它最有問題的部分。

關於這個面向，我再分三個部分討論：其一，關於「強迫性的感動」；其二，導演介入題材與影片中的問題；其三，關於紀錄片導演的角色。對於第一點，它是我看完全片的第一個總結感受。相對商業媒體於九二一地震後、到災區進行的暴力性影像與情緒掠奪，吳乙峰當然不齒為之。《生命》超過兩小時的陳述，讓觀影大眾感動不已。但若分析一下作品的幾個特質，可以瞭解這樣的感動，許多是強迫性的效果：四組取材對象，有兩組就是幾乎全家皆亡的悲慘情境；訪談的提問儘管溫和體貼，仍不可避免的會觸及被攝者的不堪情境與情緒，而使觀者不得不跟著掉淚（雖然我相信導演避免灑狗血、可能已經將許多受訪者哭得更慘的畫面捨而不用了）<sup>5</sup>

#### 導演吳乙峰的話

現實像一把殘酷的鏡子，經常荒謬地逼的你無處可逃，

當你正要擊潰它時，它卻一溜煙的不見了。

幸好在真實中偶然也會碰到一絲溫暖，

那個溫暖，讓你喘口氣，繼續走下去...

紀錄，是回憶、是記憶、是夢、是虛構，也是真實，一如我們的人生。<sup>6</sup>

什麼是「無形的力量、以有形的方式呈現？」紀錄片可以「發現自我救贖的可能性嗎？」「夢是唯一的現實」，在紀錄片再現真實的原則下，紀錄片工作者可以追求：「紀錄—是回憶、是記憶、是夢、是虛構，也是真實」，這樣的理想嗎？紀錄片導演可以扮演什麼樣的角色？可以介入、設計與製造嗎？這些文章的討論引發了對紀錄片本質與紀錄片美學與論理的

<sup>3</sup> <http://www.so-net.net.tw/popular/life/press.html>

<sup>4</sup> 蕭菊貞（92.06.11）。尋找生命的出口。中國時報—人間副刊。

<sup>5</sup> 郭力昕（94.10.12），成為新的教堂—試論《生命》及其文化現象。中時晚報。

<sup>6</sup> <http://www.so-net.net.tw/popular/life/press.html>

思考。因此本文企圖從 1990 年後的紀錄片理論以及對創作者本人的兩次深入訪談<sup>7</sup>為基礎，重新探討紀錄片創作美學觀在台灣現況。

## 二、紀錄片的再現真實 V.S. 故事性、戲劇性、虛構性

紀錄片最簡單的本質就是：「面對真實的素材，做創造性的處理」。這是葛里爾遜 Grierson 在 20 年代就提出的定義。既是「真實」、又要「創造」，其實這個定義本身就是充滿了矛盾。吳乙峰自 1988 年以來可說是台灣紀錄片紀實風格的實行者。其實在大學時代他就十分著迷於戲劇，擅長於說故事，很懂得如何在影片中創造兩極化的衝突。這種說故事的能力在他早期的作品「豬師父--阿旭」、「月亮的小孩」裡，就展現了這樣的風格。

一個好的紀錄片很在於它的題材選擇以及如何將這個題材說得好、架構得好。紀錄片關心的是人與人性，因此紀錄片的故事性不可取代的魅力，就在於如何讓觀眾感受到片中人物的酸甜苦辣、悲歡離合，並能對自己真實生活經歷產生對照。在劇情片中，我們常說，沒有衝突和矛盾就無所謂的故事。紀錄片的故事也是要有衝突和矛盾，但它更著重於表現人與自我、人與自然、人與社會或他人等深層次的衝突。藉由此衝突和矛盾的呈現，展示人類的價值觀和思索事件的意義。

在紀錄片中人們怕提到故事、矛盾、衝突、懸念、延宕等所謂的「戲劇性要素」，似乎提到它就是對「真實性」的背叛。其實這也是某種程度的偏見。如果紀錄片完全等於真實生活，紀錄片不是就等於「影子的影子」<sup>8</sup>那紀錄片就失去了對「真實事件作創造性的處理」的美學意義了。紀錄片大師伊文思 (Joris Ivens) 說：「一部紀錄片如果對基本的戲劇性衝突不予以重視，這部影片就會缺乏光彩，而且更可悲的是缺乏說服力。...只有那種使題材與戲劇性的真實緊緊地聯繫起來的影片，才能成爲一部好的紀錄片。」<sup>9</sup>

紀錄片在創作的過程中，面對高量素材的可選擇性、可塑性、濃縮性，創作者是需要有次序的思想，創造語言。尋找敘事結構的統一性，以及敘事結構的平行對稱、平衡、協調，甚至安排敘事線索的多元性，使其在敘事過程中能夠更自然與流暢，這是不可避免的事實。這些戲劇元素在紀錄片裡依然是很重要的導引，當吳乙峰談到為何在影片中，用了王家勳此位根本不存在的角色，他對「虛構」手法的運用有何看法時，他說：

「這二十幾年來，我一直想到我這位大學時代的好朋友王家勳，他給我很大的影響。我們在逢甲企管大一時，兩人一起參加打球比賽，又參加辯論社，成了可以說心事的好朋友。他知道我為著顧及父親的感覺，而走一條會賺錢的路，在所有人都反對的情況下，他開著車，帶我上陽明山，我們一起在旅館住了一夜，準備參加轉學考到文化念電影。後來他念企管第一名畢業，我念電影，拿了金穗獎，他很高興，我們共同約定好將來要一起打天下，他還說他將來可以做電影製作人和我一起合作。別人是暗暗的支持我，可是他一直以行動在支持我走拍電影的

<sup>7</sup> 本人於 2003 年 9 月 全景台中工作室調查訪問以及 2005.9 月台北進行了兩次深入訪談。

<sup>8</sup> 楊新敏 (2004)。遮蔽或敞開—敘事模式與紀錄片創作的可能性。中國電視，4，18-26

<sup>9</sup> 尤里斯·伊文思 (1990)。攝影機和我，196 頁，北京：中國電影出版社

路。甚至到畢業後，我們一直還是有連絡，他也很照顧我。二十七歲那年，就突然在一場火災中意外過世。...」

「過世前一個月，我們還見面談了很多的理想，他計畫先轉台塑工作，好好將電腦學好，再出國繼續攻讀學位的。這對我在成長過程中，是極端的痛苦和遺憾，面對生命的無常是很無奈的。所以就我個人的情感來說，在拍《生命》這部片，面對生離死別的悲傷，我常常想到這位逼我實踐理想的好朋友。我經常在生活中和他對話。比如當我窮到沒錢時，就會喃喃自語的罵他。...他的確是存在的，對我來說，他還是活著，他活在我的心中，這是真實發生在我情感上的。在大約拍到一年多的時候，我就想到要將他的角色放在影片中。在拍所以當我想以自己的觀點來寫旁白時，立刻就想到要以我和王家勳兩個角色的互動，結構整部片的形式。」

「在冗長的剪接過程中，到後來我覺得自己都有點呈現分裂狀態，常會用另一個角色來看待自己。說真的，面對這麼多的拍攝素材，紀錄片是需要有一個形式來支撐整部影片。在不斷反覆尋找一個比較合適的形式架構時，我剪到後來都快抓狂，想要自殺了，現在影片呈現這樣的表達方式，是自然而然的，從我內心的情感中產生出來的構想，在起初我沒有想到要用「虛構」的方式傳達我心中的觀點。」

虛構原不是目的，而是手段。創作者為了將內心真實的情感尋找出口時，他面對的是很真實要克服的問題。當我們再來看紀錄片的再現真實時，可以分為三個層面來切入。

1. 事實真實，記錄的事件是真實生活中所發生的客觀真實，以及在使用技術因素下所記錄的物理真實。
2. 心理真實，含經由影像的視覺傳達，喚起觀眾的心理聯想，我們稱為生理真實，或是視覺真實；或是觀眾在觀影時，運用了自己文化知識、社會累積、心理歷程下，對影像所產生的真實邏輯的聯想，我們稱為社會心理真實。
3. 意義真實，經過影片製作的選擇與安排，所產生出來的事實，它能夠準確再現出事實本來之蘊含意義。

吳乙峰除了在記錄 921 現場的四組罹難家屬的事實真實外，很重要的影片也對照了一個創作者內心世界的真實，就是這裡所謂的心理真實。《生命》以超越題材的本身，關切更深的情緒紀錄，以故事性的方式抓住矛盾和衝突，展現被拍攝者與自己內心的聲音。這種超越題材的情緒紀錄，是將整個紀錄過程中，把題材做了很好的延伸和超越，逐漸凸顯出創作者的一種審視、思索、感受和闡釋。這種情緒的紀錄，其力量不再侷限於題材本身，而具有跨越地域、種族、和文化差異的力量<sup>10</sup>。在我看來，吳乙峰反而是以此種技巧迴避了給觀眾一個現成的觀點和既定的視野，讓觀眾能夠有更多自由思考的空間，與影片或是自己的生命對話。

Warren Bass (1998) 在《電影式的客觀與影像的風格》<sup>11</sup>時曾跳出電影類型、美學運動、形式結構等觀點，分析紀錄片的影像風格的建立。他提出電影製作者到底是站在什麼樣的關係與角度來看待攝影機所攝取的外在世界；是客觀的、主觀的、詮釋的、還是自覺的？他指

<sup>10</sup> 劉浩 (2005)，與心緒共生共進的紀錄—兼論張以慶紀錄片作品的形態。中國電視，4，63-69

<sup>11</sup> Warren Bass (1998)。電影式的客觀與影像的風格。電影欣賞，12。

的「客觀的風格」就是讓事件本身根據自己的尺度和節奏去做標點，留下餘地給觀眾，讓他們在極限範圍內，自己去得到結論。「詮釋的風格」就是利用剪輯與選擇這兩種方法，為拍攝下來的事件加上標點符號，建構起創作者對這個事件的印象。「主觀的風格」就是以自我表現對外在現實的看法和「自覺的風格」就是以揭露電影拍攝的過程敘事整部電影的結構。這四種不同風格不僅說明了四種不同的紀錄片美學觀，也指向紀錄片應該是創造性地使用現實材料，而不是完全依附於現實材料，「追求絕對的真實」的說法是不可能存在的。如果作者放棄了思考、完全不介入主觀，這種紀錄便不是紀錄片了。大陸紀錄片工作者時間曾說過，紀錄片在考慮記錄事實和記錄知識的時候，必須先記錄思想，有思想的記錄才是個性的記錄，有個性的記錄才是藝術的記錄，是藝術才有生命力。<sup>12</sup>

就是克勞德·藍茲曼 Claude Lanzmann (1996) 認為，如果只是簡單地複製「事件」或呆板地記錄「發生了什麼事情」，這不是紀錄片的主要目的。紀錄片為了傳達真實，絕對是需要創造，甚至必要時將事件復活 (relive)，運用「搬上舞臺」的技巧都在所不惜。因為過去的事件覺不會自動復原的，人們也無法在真正的事發現場，捕捉到事件的原貌。藍茲曼將自己在製作《大屠殺 Shoah》<sup>13</sup> 時所採用的這種方法稱為「現實的虛構」(fiction of reality)。因此極力 Lanzmann 主張，紀錄片的這種虛構是富有極高的「創造性」，它顯示了非凡的威力和想像力，能夠讓觀眾產生真正的幻覺，將現實與想像的邊界完全融為一體。<sup>14</sup>

在《生命》中吳乙峰一開始就將自己的生命一切為二，感性的我和理性的我在對話：

「王家勳，...父親已經中風三年了。可是，我現在每次回去看他，都好像越來越不認識他了。你記得嗎？當我們在逢甲企管讀書的時候，有一次班上同學到宜蘭來玩，我父親一大早就起床為大家準備早餐，熱心安排大家遊玩的行程，好像你們是他的同學。而那個父親，自從他生病之後，就不見了。...」

「吳乙峰：...你父親生病以來，你們也都盡力了。但人本來就是這些生、老、病、死的事，有時候我們要學習怎麼樣去接受。就像我也要面對我爸他老的事實。所以我勸你不要太自責。不要太鑽牛角尖。有時候你比較敏感，可是，人生不就是這麼一回事嗎？...」

「王家勳，...現在每次回來來看父親，他經常情緒低落，而他最常跟我說得話就是說，他覺得他好不起來了，他不想活了。我困惑的是，那個以前我只要回到家，就會罵我還在拍什麼鬼紀錄片，怎麼不去多賺點錢的父親，為什麼不見了？那個曾經會到各農家幫忙動物看病當獸醫的父親，到底去哪裡了？...他為什麼和我記憶中真實的父親的距離，卻越來越遠，我想，這就是我困惑的原因吧！」(取自《生命》)

<sup>12</sup> 時間與王子軍對談 (1997)。時間、王子軍倡導另一種美學。紀錄手冊，18

<sup>13</sup> 紀錄片經典作品《大屠殺》全片全長九小時多，DVD 共分四片平均每片兩小時十多分鐘，今年為該片拍攝二十週年的紀念。“shoah”在希伯來文裡面，意謂「浩劫」、「災難」，但是導演克勞德·藍茲曼 (Claude Lanzmann) 用“shoah”當片名後，la Shoah 變成專門指第二次世界大戰期間納粹大屠殺猶太人的「大屠殺」。

<sup>14</sup> Kevin Macdonald and Mark Cousins (1996). *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary* (pp.376). England: Faber & Faber Limited

對話中，他設法為自己找到生命的出口。當我們對「真實」和「虛構」採取過於簡單的二分法，在思考紀錄片時會遇見最大的矛盾。基本上一個創作者在創作的過程中，他不是「真實」和「虛構」，這兩個完全分離的元素之間來進行選擇，而是在考慮什麼樣的虛構策略會比較接近真實。在訪談中，吳乙峰表示 921 地震的現場帶給的震撼與迷惑：

「我對紀錄片的認識是透過拍片過程，逐漸發現問題，而慢慢產生我對真實的追求。在看見家屬面對的悲痛時，我常問自己到底什麼真實？是看見的，還是感受的？我的影片只是想表達我感受到的真實，我不敢說我的影片是否客觀，但是我渴望追求真實。很長的時間我一直和原一男<sup>15</sup>在討論真實的看法，他認為紀錄片就是虛構的。《生命》的拍攝期將近三年多的時間，當我面對被拍攝者，我要拍什麼？我是否還要繼續拍下去？或者我要問什麼問題？雖然這些素材的取得都是真實的，但是面對電影的時間與空間，我畢竟只有 142 分鐘。在幾乎是 300 小時的素材，我還是必須經過選擇與建構，這建構的過程本身就是虛構的。我之所以要虛構的原因，就是想要表達我內心的真實。」（吳乙峰訪談）

其實在紀錄片的論述中也和劇情片一樣，需要面對很多的藝術處理。不管它用的名稱是紀錄片 Documentary，議題談論 Topicals，紀實電影 Factual Film，非虛構電影 Nonfiction Film，真實電影 Cinema Verite，直接電影 Direct Cinema；其共同特徵就是運用真人、真事、講述故事，觀眾是透過導演的真實再現中認識這個世界所發生的事件。虛構式的紀錄片所使用的主要手法，是運用現實的材料，加上「復原性」的想像<sup>16</sup>，以及嚴密的邏輯推理，來完成紀錄片的再現。

為何要加上想像的元素？為何需要「復原性」的想像呢？最主要的基礎乃在於通常導演在拍攝真實時間與空間裡所發生的人、事、物時，其素材之取得都不會有太大的困難。但是針對處理過去所發生之人、事、物、或是記憶、情感與經驗時，就牽涉到許多再現與詮釋的技巧。即便是在處理紀實影片時，也會遇見在有關人物內心世界與情感的描述時，也需要融入更多創意性的影像語言。比如在拍攝有關科技、醫學、環保等資訊紀錄片時，為了影音的逼真與活用，加入了二D或是三D動畫處理、影視資料處理、繪畫處理、音樂處理等等，以達知識傳播的果效，相形之下，這些紀錄片就更加需要大量採用虛擬再現的技巧。這點，有一點像是在民族誌影像中對「扮演」的探討。民族誌影像為了文化的研究和歷史的保存，常會採用模擬的復

<sup>15</sup> 原一男 (Kazuo Hara)，日本一位喜歡觸碰禁忌話題的日本導演，曾拍過《怒祭戰友魂》，記錄二次世界大戰後的日兵倖存者，如何在南洋叢林中求生存的真实狀況，他不惜以演戲欺哄方式，拿著攝影機，逼出他們說出當年如何吃掉體弱戰友的事件，這多年來被隱藏的事實終究被暴露。原一男的《戀曲 1974》，在他和現任妻子追隨他的前妻很長一段時間之後，採用記事體的結構回憶記錄了他和前妻的複雜多變的情感關係。這些影片使得電影製作者同影片中其他人一樣，成為一個生動的、人性化的角色，因此往往具有啟發心智的力量。另一部曾在台灣放映的《全身小說家》，描繪一位知名小說家充滿虛構謊言的人生。

<sup>16</sup> 周振華 (2004)。虛構的紀錄片—兼論紀錄片的本性與風格化的表現。江蘇廣播電視大學學報，15 卷，4，56-60



原方式，幫助觀眾了解歷史與文化的真實性與傳統內涵。但虛構式紀錄片的虛構精神與劇情片是不一樣的，它強調的建構基礎必須是基於對現實世界的復原、重新讀解、或是站在懷疑與批判的觀點下，重新建構和定義「真實」。

這正如表現主義的產生，在一次大戰世界後，很多的藝術文人剎那間失去了所有。當他們開始質問到底什麼才是所擁有的現實時，新的思維油然而生起。他們認為寫實主義所能捕捉到的，不過是表象的世界；因而開始轉向尋找另一個可能的內在寫實。就寫實主義者而言，他的電影是未經過操縱而較客觀地反映了真實的世界；然而表現主義者確是故意使素材影像扭曲或是風格化，會故意扭曲其細節的時空脈絡，使其所展現的「世界」與真正可見的物質世界大不相同。<sup>17</sup>

這也許說明了吳乙峰的《生命》為何一改以前紀實美學的風格，當他面臨工作、親情、生離死別各種衝突下，他必須尋找一個更加能夠詮釋以及表現真實的手段。在許多國外紀錄片理論探討「虛構」時，用了許多不同層次的字眼，比如製作 production、精心製作 elaboration、建構 construction、操縱 manipulation、模擬 simulation、復原 restoration、重建 reconstruction、重演 reenactment、重新詮釋 reinterpretation、再現 representation、再造 reproduction、和展演 performative 等各種手段。有的紀錄片中扮演是根據已經過去的真实情景，作重現和還原，這種型態我們稱之為「復原性」的想像；但有的新紀錄片會以更實驗或前衛的方式展現創作者個人化的真實。

### 三、什麼叫新紀錄片？

#### Munch (評論)

我喜歡吳乙峰的早期作品，因為他不存在。

從月亮的小孩的紀錄片開始，我驚訝如何讓一個非演員習慣鏡頭的存在，開始展現自己真實的一面，...記錄總是有個主體對象存在，在觀影的過程中，

吳乙峰的問題介入，如同一種干擾，讓人仿如第三者般，

看著吳乙峰與受訪者間的災區採訪記錄。...

與佩如的訪談中，佩如在訴盡災後痛苦想要自殺的念頭後，

吳乙峰竟然跳出來訓她，打破記錄者不介入事件的想像規則，成為影片的一分子。

<sup>18</sup>...面對四個親人過世的家庭，導演帶著父親進場想要對比什麼？

#### 吳乙峰 (訪談)

在拍《生命》時，我常常看到病弱無力、了無生存意志的父親，

我對什麼是生命這件事，有非常大的困擾。

<sup>17</sup> 焦雄屏 (譯) (2005)。認識電影 (Louis D. Giannetti)。第 4 頁，台北：遠流出版社

<sup>18</sup> Munch (2004/10/01)。生命 — 災區獨白與城市救贖。苦勞論壇

很早的時候，我就想到要加入父親這條軸線，也要在影片中出現我自己的影子。在我的上一部紀錄片《陳才根的鄰居們》，我就出現在影片中和被拍攝者對話，雖然在早期的作品也有我的出現，但都不是那麼直接。

我越來越不喜歡拍攝者在影片中躲躲藏藏的，  
「我」這個角色本來就是存在的，拿也拿不掉。何必假裝很客觀，  
但實際上又很主觀，這樣更顯得不真實，甚至很虛偽。  
就我是個創作者，我面對的是我自己的感受擺在第一，  
我根本無法去思考理論的事。當我看見罹難家屬每天的心情，  
我就想到我自己好朋友過世的痛苦和悲傷，這種情感是息息相關，彼此呼應的。

吳乙峰是否可以成為跳入影片中，成為影響當事人的一份子？是否可以在紀錄片中運用虛構產生對比的美學手段？是否可以安排家屬以寫信的方式進行告白？商業化的美學觀可否在紀錄片中被運用？紀錄片的美學歷史都包容了各種可能性的創意思惟。我們從紀錄片發展史的脈絡可以找出很多痕跡。二〇年代有佛萊赫堤式的「浪漫的真實」，展現影片主人翁南努克及其家屬與導演共同合作，以再現手法拍出回憶過去曾經過的一種生活。有維爾托夫式的「記錄的真實」，主張攝影機應該如第三隻眼，能夠「出其不意的捕捉生活」，保證所拍攝的內容是真實的，不僅要求拍攝上的真實，亦要求剪輯上要遵循真實，並且所有的畫面要在一個主題下貫穿起來，並使其整體也成為真實的。40 年代有葛里爾遜式的「打造的真實」，他領導的英國紀錄電影運動中所拍的影片，都把紀錄片當作「一個打造自然的錘子。」許多影片都帶有明顯的人工「打造痕跡」，因為他不反對干預的成份，所以影片施加了一些控制，比如大量旁白運用，甚至脫離了畫面，這種缺乏實證性質之「上帝的聲音」，可稱之為樹立解說的模式（The Expository Mode）。50 年代「直接電影」式的「觀察的真實」（The Observational Mode），主張攝影機好像牆壁上的蒼蠅既安靜又隱藏，力求避免干預現實生活，而且盡量避免創作者的主觀痕跡，以準確性的挖掘社會寫實面，記錄正在發生之事件的過程，以此展現真實。70 年代「真實電影」式的「參與的真實」（The Participatory Mode），主張紀錄片在製作過程中，不該成爲一個旁觀者，乃要積極參與介入，以便挖掘出隱藏在事物背後的真實。因爲絕對的客觀真實是不存在的，需要拍攝者藉由與被拍攝者之間的更多互動，讓觀眾看到一切，由他們來作判斷。

80 年代反身自省式（The Reflexive Mode）的「自覺的真實」，以全新的視野在影片中呈現了拍攝者、被拍攝者與觀眾三者之間的關係。爲了避免觀眾過於投入，陷入作品的敘事邏輯，反身自省式的紀錄片所借重的是德國劇場工作者布萊希特的「疏離效果」理論，不時打斷觀眾對「劇情真實幻覺」的建構，強調紀錄片的主觀本質，以幫助觀眾尋回自主思考的能力，它關注的乃是觀眾自主的觀影意識。90 年代後的創作者不滿足於運用紀實手法，再現真實事物和景象；而放膽採用「虛構手法」進行創作，以便有助於積極調動、創造思維，展現內心、記憶、情感與經驗的語言，展演式（The Performative Mode）的「探索的真實」<sup>19</sup> 逐漸生發。在此類型的紀錄片下，重演、扮演、虛構、擺佈和安排都是可以接受的。只要觀眾能夠在觀看過程中理

<sup>19</sup> 胡立德（2005）。試論紀錄片的真實。中國電視，3，21-26

解作者的企圖和目的，不會因為這些創意設計而對整部影片的真實性產生懷疑的前提下，影像都可以盡情發揮語言的潛能性。畢竟紀錄片的本質還是效忠於再現真實，一切形式的醞釀，都不能為花巧而藝術，乃要為強化紀錄片的思想內涵、豐富觀眾的審美感受而努力。吳乙峰在面對受難家屬巨大的悲哀後，不禁關照了自己父親的命運，其目的性就是展現生命本質的不容易。他利用此對比的手法，暗示了人們在面對生命的斷裂時，每個人都需要更大的勇氣接受它，人生才會有真正的出口。

90年代初，隨著西方新興的後現代紀錄片的出現，產生新紀錄片 new documentary 的觀念。它是積極主張虛構的紀錄片。「新紀錄片」之「新」，是相對於 50-70 年代西方「真實電影」(Cinema Verite) 極力反對虛構手法，甚至對紀錄片以非虛構電影 (non-fiction film) 為命名，提出反動。這批與傳統迥然有別的紀錄片，是對傳統紀錄片創作手法發出挑戰。他們在影片中對使用虛構手法予以肯定，主張紀錄片應該可以採取一切虛構手段與策略來揭示真實。他們認為新紀錄片是反真實紀錄片 anti-verite documentary，也可稱為新真實電影 new verite documentary，或是後現代紀錄片 Postmodern documentary。<sup>20</sup> 美國著名的新紀錄片學者 Linda Williams (1993)，在他的〈沒有記憶的鏡子—真實、歷史與新紀錄片〉一文中，提到 Errol Morris 於 1987 年向社會推出了一部新紀錄片《The Thin Blue Line, 1987》作為主要討論的影片。本片根據 1976 年達拉斯警察局警官被害一案而拍攝。這部紀錄片在拍攝方面所具有的一個最大特色是：導演明顯放棄了真實電影傳統式紀實美學，近乎以黑色電影美學手法展開故事。它並不怎麼關注公眾已經瞭解的案情主體內容，而是企圖揭示在拍攝者看來那個凶殺案中被掩蓋起來的最為重要的一個事實真相。根據那個案件的審判結果，被告被認定為凶手，而根據影片所揭示的真相則認為原告才是真正的兇手。影片結尾，原告在與作者的一次電話交談中，竟然秘密承認那些殺人案其實是他所幹的。片中大量使用慢動作，配以 Philip Glass<sup>21</sup> 如同催眠曲般的音樂，以反身自省式的表現風格扮演 (reenactment) 了與殺人案件有關的不同證人描述的場面。文中也提到 Michael Moore 的《Roger and Me, 1989》<sup>22</sup>、《誰殺了陳果仁 Who Killed Vincent, 1988》、還有美國 PBS 十一小時的紀錄長片《The Civil War, 1990》，作者在建構和扮演 (constructing and staging) 中，某種程度都運用了虛構的美學要素。因此他說：「為了達到真實，紀錄片可以、而且應該採取一切虛構手段與策略。」但他也指出新紀錄片可以採取的虛構手段與策略，是不同於故事片創作中的虛構。因此是一種「新虛構」，或是「對現實的虛構」。

紀錄片工作者歷來宣稱「真實是紀錄片的生命」，劇情片導演也成天叫嚷「藝術的生命在

<sup>20</sup> Linda Williams (Spring 1993), Mirrors Without Memories - Truth, History, and the New Documentary. *Film Quarterly*, 6: 3 (9-12)

<sup>21</sup> 美國電影音樂家，經常為紀錄片作曲。《時間簡史》的音樂亦是他的作品，本片紀錄英國當代著名物理學家史蒂芬霍金的生活，與闡述他科學理論的紀錄片。

<sup>22</sup> 《羅傑與我 Roger & Me》以通用汽車公司如何背棄它的誕生地-夫林特，造成數千人失業的悲慘故事為材。這地方正式導演的家鄉，他真實地呈現當地人民如何度過失業歲月，同時還直接在影片中，找到通用公司總裁羅傑史密斯 (Roger Smith) 對話。表面上雖然嬉笑怒罵，卻強而有力地暴露出 80 年代後期美國經濟的黑暗面。他也是《華氏 911, Fahrenheit 9/11, 2004》的導演。

於真實」。大陸紀錄片研究者單萬里（2002）曾指出西方諺語常說：「真實經常比虛構還離奇 truth is often stranger than fiction」（見《漢英大詞典》，上海譯文出版社 1995 年首版）他說：「從哲學上來說，虛構容易使人想到撒謊，謊言與真理背道而馳，然而事物的兩極相通，真事經常比虛構還離奇，虛構有時比真事更真實。<sup>23</sup> 在他的〈認識新紀錄電影〉一文中提出：如果說葛里爾生 Grierson 時期的紀錄片在使用虛構手段時是被動而不自覺的，那麼「新紀錄片」對虛構手段的使用則是積極而自覺的，是一種「積極主張虛構的紀錄片」。這正是 Linda Williams 將「新紀錄片」的「虛構」策略稱為「新虛構化」（new fictionalization）<sup>24</sup> 的主要概念。

因此不管紀錄片對再現真實的形式有何不同之見解，是「虛構」或是「新虛構」；是「對生活的虛構」還是「對現實的虛構」，紀錄片最重要的目的是要解決影片能夠呈現一種看事物的方式，衡量人性的價值，激發觀眾的情感去參與、去思考、去判斷。創作者的任務，就是藉由影像傳達觀念、思想、主張、意識形態和人生態度、生活方式與精神。這點基本精神是永遠不被改變的。

#### 四、再現真實的「聯想」和「想像」V.S.編筐編籃 全在收口

郭力昕（評論）

導演要求幾位拍攝對象寫給罹難家人的信，  
也是影片最後創造的一場「感動設計」（吳玉梅給女兒維維的信裡說，  
「吳叔叔昨天打電話來，叫我給你寫封信...」）。  
若實在有興趣提供感動訊息的話，應該想辦法從被攝者的生活材料裡提煉、  
編輯，為何要刻意設計、製造？<sup>25</sup>

Munch（評論）

有人看到《生命》裡的災區內外對比，深深覺得感動，  
但我覺得是干擾的設計。  
導演意圖見仁見智，觀點不同，感受不同，  
但是些類似商業影片的製作手法時常浮動在片中，回顧分鏡、  
旁白清清楚楚真實存在。這讓人陷入深思，這和商業手法有何不同...？<sup>26</sup>

吳乙峰（訪談）

我的第一個版本剪出來有四個多小時。  
最大的痛苦不是處理王家勳和我父親這兩條線，而是罹難家屬的部份。

<sup>23</sup> 單萬里（2001）。紀錄與虛構-代序。紀錄電影文獻，第 23 頁，北京：中國廣播電視出版

<sup>24</sup> 單萬里（2002）。認識新紀錄電影，北京電影學報，6，4-5

<sup>25</sup> 郭力昕（94.10.12）。成為新的教堂—試論《生命》及其文化現象。中時晚報

<sup>26</sup> Munch（2004/11/01）。生命的畫外音—紀錄片的人工喧囂。苦勞論壇

我拍了相當多的素材，有些是可以說的，有些牽涉到他們個人的隱私，

裡面是很複雜的。

我希望觀眾看到的不只是個災民，而是希望能藉由這個影片提升對生命的想法。幾乎將近四、

五個月，我卡在剪接的瓶頸上，十分痛苦，

因為我不知道該如何「收尾」。後來，我突然想通了。

我想到可以讓家屬和我一樣，也來寫信給已過世的家人，

我既然都可以寫寄不出去的信，為什麼他們不能寫？

紀錄片面對大量的拍攝比，創作者最大的創作是在後期的剪輯階段。俗語說：「編筐編篋，全在收口」紀錄片的編輯處理，需要安排順序、決定節奏的轉換，利用現實生活中的情節因素，挖掘心靈深處的情感線，再把人物的活動放到特定事件的發展脈絡中，讓觀眾跟著事件的發展看下去，以致逐漸被吸引。在這過程中，再現真實需要「聯想」和「想像」以建構敘事結構的立體層面。《生命》

在影片一開始就建立了一個「我/記錄者」、「我的朋友/已逝者」、「我的父親/中風者」之立足點，來和觀眾說故事。它融合了創作者自身的經驗與情感，採以心理感受為主的敘事線條。結構上吳乙峰以一位紀錄者的眼光，一方面經歷了四個罹難家屬努力尋求一線生機、一方面也必須面對自己對生命毫無盼望的父親，他心裡的矛盾和衝突，轉向一位早逝的友人告白。此敘事結構，建構成了「想像」與「創造」的立體面。它運用了多時空的組合，從不同人、事件中的調用，揭示更多對應的內在真實。這說明了最現實的問題，創作者面對龐大雜亂無章的素材，他必須有一清楚的理性思維，除了靠內在感覺的呈現、敘事段落的詳略分配與取捨之外，更重要的是處理段落間時空的邏輯關係。

在《生命》一片中，創作者採用了電影時空的還原性，將不同時空的人事物並置一起互相對話與關照，這是展現反映真實的很棒的嘗試。一般紀錄片大半採用線性時空的敘事結構，它的好處固然可以帶來同步性和現場感，以及不可預知性；但是《生命》之所以難得，是創作者在眾多複雜的軸線中，採以多層次的延展敘事，很自然的製造了「懸念效果」，因為未知性造成期待感，期待感又調動了觀眾的情緒變化。當觀眾到影片最後才發現原來那位通信的友人王家勳是位死者的時候，不僅是訝異，也帶來無限的嘔唏與想像。這也是這部影片之所以顯得與其他地震紀錄片很不同的地方，作者是站在在人生複雜的彎曲變化中，關切被拍攝者情緒的轉折和抒發。

談到這點，我們不僅要問，那到底什麼才是「真實」？在虛構化的創作美學中，期待創作者透過「聯想」和「想像」的再現觀，與觀眾內心主動的審美感受和體驗產生共鳴，以此產生對「真實世界」的認識。作者如何在追尋「再現真實」的理想中，適當的建立審美距離，幫助觀眾能冷靜地、客觀地、自由地悠遊在作品的世界裡，這與反身自省模式所謂的「距離化」和「陌生化」之技巧運用和展演模式的「探索真實」有著密切關係，我們放在下一個議題來探討。

## 五、反身自省模式 (The Reflexive Mode) 的「自覺真實」

### 李道明（評論）

作者急切的心情，急於表達自己的意見，急於關注觀眾的想法。  
我們由影片中虛構的書信對話中感受到作者的困惑、迷惘、壓力，  
其實也就是這種急切的心理的反映。

片中，當羅佩如告訴吳乙峰她其實原本是想請他錄遺言時，  
吳乙峰提高聲音急切的試圖勸阻她自殺的念頭。  
由此，我們看到紀錄片工作者因為進入了被攝者的生活，  
開始感覺對被攝者的責任，因而有了壓力。<sup>27</sup>

### 郭力昕（評論）

紀錄片導演要現身鏡頭前或隱藏於後，並無成規，前者亦不必然可議；  
但是當太多的筆墨放在導演自己身上，無論是協助者或自省者，  
也有可能流於矯情或自我中心。

例如，在貫穿全片的與 1987 年已過世的王姓友人之「對話」設計的自問自答裡，吳乙峰不時  
表達自己對拍紀錄片這件事的反省與掙扎。

我以為，比較上乘的反省，  
展示在紀錄者與被攝者之間複雜微妙之境或情緒的充分體現與誠懇對待，  
也就夠了；觀者自己會從影片中接收到紀錄者的掙扎與反省訊息。<sup>28</sup>

### 吳乙峰（訪談）

後來我打電話給她們請她們寫，兩個禮拜後，信寄回來，我幾乎嚇死了。

她們的信寫得很好，超出我的想像。原本我沒有信心的，  
因為已經三、四年過去了，我不知道她們還寫得出來嗎？  
後來我知道了，當一個人思念到一個地步，文字就會出來了。

當你一直想一個人的時候，有一天，  
你就會知道該如何寫一封信來表達自己想說的話。

錄音的時候，為了避免冗長，我只有建議，  
將那些「我愛你、我想你..」的字眼刪除外，  
保留重點的地方，過程中請他們一起參與討論。

他們在錄音時，也是求好心切，好像真的和爸爸在說話。  
我只扮演一個角色，就是告訴他們盡量像一般說話一樣，不要太情緒的唸。

當我開始想通以「寄不出去的信」作為影片的結尾時，  
其實就解決了所有「收尾」的問題；因為所有觀眾該知道的訊息，  
他們都已經親口在信中表明出來了。

<sup>27</sup> 李道明（2004）。生命的滋味。http://www.fullshot.org.tw/921/14.html

<sup>28</sup> 郭力昕（94.10.12）。成為新的教堂—試論《生命》及其文化現象。中時晚報

在紀錄片中再現真實是的手段，乃根據我們真實生活的經驗而來。這經驗包含了有感官的、心理的、文化社會的、意識形態的習慣與訓練。所謂感官是眼看見、耳聽見；心理方面的則包含了內心的情感、感受、記憶，有時是意識到的，有時甚至是創作者下意識的抒發。大眾傳播進入九〇年代後，訊息的傳播不再如以前是單方的「推給」(push) 觀眾，乃是需要透過個人化的雙向交流，與大眾進行對話。因此如何把人們所需要的訊息「拉出來」(pull)，讓觀眾參與創造訊息的活動與過程中，這是後現代藝術創作中的趨勢。

因此在反身自省模式的企圖不是去製作一部「完整電影」的神話，它乃是運用風格化的手法來深刻地揭示現實的意義。此模式的紀錄片不要求我們洞悉紀錄片中的現實世界，而是要我們關注紀錄片的本身就是它的結構或記錄的過程。澳洲人類學紀錄片學者鮑伯·康納利 Bob Connolly<sup>29</sup> 曾在 2002 年對復旦大學學生演講時說道：「紀錄片的歷史曾經讓觀眾真的相信攝影機可以成爲一種隱形人的真實，攝影機的在場是可以絲毫不影響被拍攝者的生活和習慣。但事實上，它是有影響的，也許在拍攝前彼此的溝通和說明，被掩飾了；也可能是在剪輯階段被修剪掉了。這樣的紀錄片使觀眾相信鏡頭能像趴在牆上的蒼蠅。康納利則說，「這是一個謊言。」他說：「紀錄的真實，就是要將觀察這一事實納入被觀察的事實中。」紀錄片的拍攝本身成爲它所拍攝的事件的一部份，拍攝者與被拍攝者之間的關係成爲展現在鏡頭前的現實關係的一部份，而記錄者身爲一個主體，其意圖和行爲都在影響正在發生的事件。正如康納利所言：「這並不是不真實，而是不同的真實。..紀錄片的真實空間乃是由拍攝者、被拍攝者、觀眾三者構成不同之面向。當拍攝者不但試圖與其被拍攝者定位，而且也通過呈現建立了他與觀眾關係，如此標出自身（拍攝者）的所在位置時，這三個面向就充分地被打開與延伸。」<sup>30</sup>

一般我們認爲，紀錄片要成爲一部好電影，內容必須具有說服力；然而反身自省式紀錄片正是針對這一點提出質疑。它關切「人」在紀錄片中的作用是什麼？它強調拍攝者與觀眾之間應該建立一個合理的協調位置，重新思考紀錄片的本質是什麼？到底它如何建構出來的？因此拍攝者在處理再現真實時，必須展現確實性與誠實性，將其在記錄過程中所感受到的、所建構出來的「方法」與「內容」和觀眾做分享。在《生命》中，吳乙峰展現了逢甲女大學生羅佩如的困擾，身爲作者當他面對被拍攝者的很多問題，但一直不知該如何幫助她，因此多次和自己展現以下的對話。

「王家勳：其實我可以停止拍攝佩如的。可是佩如卻一直寫 E-mail 給我們，訴說她內心

<sup>29</sup> 鮑伯·康納利和羅蘋·安德森 Bob Connolly & Robin Anderson 是澳洲重量級的紀錄片導演，他們的紀錄片《第一次接觸 First contact 1983》曾榮獲奧斯卡提名最佳紀錄片。此後他們又花了近十年的時間，陸續完成《喬的鄰居們》和《黑色收成》，成爲著名的「巴布亞紐幾內亞高地三部曲」，本系列反映了現代西方資本與傳統部落文化接觸後所產生的衝擊，並獲得無數獎項及國際聲譽。他們夫婦令人稱道的便是他們的拍攝手法，他們可以花一、兩年的時間被拍攝者共同生活、相處，拍攝幾萬尺的影片，其目的便是忠實的呈現、記錄，而非刻意安排、遭弄。（參考第一屆民族誌影展 <http://www.tieff.sinica.edu.tw/ch/2001/c-index.html>）

<sup>30</sup> 張淑娟（2003 春）。以紀錄參與生活——鮑伯·康納利和他的紀錄片。2002.11.14 鮑伯·康納利復旦大學演講內容。新聞大學

的徬徨跟痛苦，而我知道，她其實很想找人談，可是卻又在逃避自己。清明節那天，我看到她失魂的樣子，回來我就打電話問她，問她最近如何？她說她每天都待在家中，除了到學校上課，有時候好幾天都不出門。自己關在房間，整理父母親，跟九份二山以前的照片。我就問她要不要出來談一談？她卻突然跟我們說，我們可以到學校去拍她，拍她和同學逛逢甲夜市的情形。可是前提是：不能讓她同學發現我們在拍她。我心裡就想說，我為什麼要這樣偷拍？這不是很奇怪嗎？我卻陷入矛盾，可是後來我還是去拍，回來之後，我打電話告訴佩如，這樣的拍攝狀態，我自己會覺得不舒服。可是，我們真的很關心她。所以可以先不拍，我們可以等你準備好了以後，再告訴我們。...王家勳，希望你能夠了解我現在的混亂。」

「吳乙峰：...關於你談到佩如的問題，我只想建議你，每一個人面對生命的方式不一樣。人家拒絕拍攝，也許想是用時間來療傷，你如果一直要去逼問拍攝，而談的又是地震的事情，人家想遺忘，而你又勾引起人家的傷痛，你覺得好嗎？雖然你覺得你拍紀錄片很重要，我想我也要尊重別人面對生命的方式...

「王家勳：我真的快受不了了，我覺得佩如可能隨時都會自殺，可是我真的不知道怎麼辦？以她現在的狀態，即使她的哥哥跟嫂嫂，一定也不知道怎麼辦？而且佩如她時而自責，時而怨恨的狀態，我現在能做的，只有聽她發洩以及盡量開導她。可是如果她真的自殺呢？我要怎麼辦呢？...」

在一個午後，當吳乙峰遇見有機會可以和這位痛苦的女孩敞開對話的時候，他選擇了忘記自己是拍攝者的立場，從攝影機後面跳出來與她對話。

吳(o.s.): 想你爸媽睡不著這樣？

佩如: 對啊！那都撐過去啦！現在最糟的不管是什麼，現實不管是死的人，還是活著的人給我的傷痛，我都撐過來了。

吳(o.s.): 你什麼時候有想自殺的念頭？

佩如: 很多次 很多次

吳(o.s.): 那是什麼狀態？

佩如: 對他們很憤怒、很生氣，先前是很想我父母親...

吳(o.s.): 現在是因為對他們很憤怒、很生氣、要報復他們...

佩如: 我今天為什麼找你們來你知道嗎？本來想要找你們錄遺書的 我不是開玩笑，我那時想法是這樣子：我要把我的話全部講出來，我的一分一毫，我要告訴我哥，一分一毫，該我的全部給我，我全部捐出去。這就是我要做的，死人的話，他們不得不聽，因為我一定會講清楚，該我的一分一毫，全部通通要給我捐出去。我就算死了，也不讓他們碰。

吳(o.s.): 已經過了一年了，你還在地震那個泥沼產生來的漩渦裡面繼續轉，對不對？把這事情清楚，去台北找工作，找個地方，對不對？你會有新的人生，會碰到新的人，你的生命會不一樣，對不對？留下你爸爸媽媽很好的回憶，可是我覺得...我



不同意用...我覺得那個報復是最笨的，表示你輸了，你是讓我看不起你。我跟你講這種重話，什麼要找我出來錄遺言，我又不是專門幫人家錄遺言的。我們在拍那麼多案子，我跟你講，從中間討論過很多次說，啊！佩如放棄算了...歛她...既然一直不讓我們接近...可是我覺得不是她...不是不願意跟我們談...在山上看到那女孩子...不是這個樣子。一定她有很多的壓力，她也不想傷害別人，所以我說，就是等。921 已經過了，等了一年了！你應該用另外一個角度來看，不然到後來，你想想？！你以為那個報復很快...當然啦！可是問題是說會一輩子的遺憾。不只是你，包括我們包括你哥哥，因為我覺得他不清楚，他不清楚...是因為沒有人跟他講。我跟你講的更直接一點，我爸是中風在宜蘭，我回去看他的時間，比來想你們這事情都還少，可是你現在部份對我來講，比上次看到我覺得更慘。你想如果是你...你也是有感情的人，你會視而不見嗎？

佩如：所以說...我才不想讓你們看到佩如：

吳(o.s.)：可是已...我們已經看到了啊！你也很信任我們，讓我們看到啊！...

我想任何一位有感情的持攝影機者，在這時的反應已經不是紀錄片拍攝的問題，而是如何能夠救人，如何對待自己的被拍攝者如朋友一樣，或是父女一樣的懇談。反身自省模式就是看待再現真實如同是一種自覺的真實。強調最高的自我意識 (self-conscious) 和自我質問 (self-questioning)，呈現互動的主觀，促使觀眾了解導演的主觀意識是如何被建構和呈現的。<sup>31</sup> 拍攝者突然從攝影機後現身，是為了不掩飾自己的角色。畢竟紀錄片是展現「創作者／我」對現實世界的觀點，而非現實世界的本身。雖然影像是重現或是複製的景觀，但是每一個影像都呈現了創作者的一種觀察方法、思維方式、意識形態、情感、性格、人生觀，與生活態度。創作者用自己的真誠，審視生活、洞悉真實的本質，在此也運用了改變紀錄片的再現方法，解構紀錄片的傳統習慣，藉此提升觀眾的自覺。加強觀眾的意識，讓我們注意紀錄片在拍攝中的麻煩，從而盡量使我們相信其再現本身的真實或坦誠。這種手段也是創造疏離效果 (alienation effect) 與陌生化 (making strange)，避免觀眾過分投入，打破缺乏自主的觀影意識習慣，因而喚醒觀眾的自主省思能力。

導演若刻意隱藏自己的存在，是一種自我否定的傾向。1977 年 David MacDougall 發表了「超越觀察式電影」文章中，提出讀者瞭解在民族誌製片上的思考與轉折。在這篇文章中他指出他自己當時所處的環境，是「觀察式」電影當道的年代。David 檢視這些追隨觀察手法的導演有一種自我否定的傾向，而顯然這樣的影片手法與某些正統人類學學科的方法概念之間有著密切的關聯。它的敗筆就在於觀察態度的規範上，一種讓導演在情感的表現上，採取壓抑的方法，這除了促使影片工作者在剖析事情時裹足不前、落於呆板之外；也造成觀察者、被觀察者以及觀眾之間的關係變得麻木不仁、缺乏互動。<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Nichols (2001), *Introduction to Documentary*, pp.126-128, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press

<sup>32</sup> 林文玲 (2005)。Judith 與 David MacDougall 的人類學電影。2005 家的變奏。台北：台灣國際民族誌影展出版

康納利和安德森是在紀錄片中不願隱藏的作者，他們曾說：「紀錄片的觀察始於一種參與與生活的姿態，承認這參與將在影片中形成一種新的美學風格。」通過一種參與的觀察哲學，他們立足於與對象的關係進行對自我的暴露。這就是康納利一直強調的「反身自我式」的紀錄片。李道明在《生命的滋味》一文中指出，吳乙峰此次使用了一種（虛構的）與好友通信對話的模式，讓觀眾得以一方面了解影片中人事時地物的來龍去脈(context)，另一方面又得以理解作者的理念與感情，因而造成一種觀眾對製作者與被攝者均會產生感情投射的作用。<sup>33</sup> 我認為吳乙峰的《生命》乃是嘗試了虛構手法表現不同身份與角色，使這部影片自有其獨特的韻味。這樣安排的目的就是期待刺激觀眾更多的思考與參與，因而引發內心的情緒體驗和自我對話。當渺小的人類面對生命和自然宏大的背景，雖是被動的，但也展現了無限的韌性和力量。

## 六、展演模式（The Performative Mode）的「探索真實」

### 郭力昕（評論）

《生命》在為數不多的場景裡，也沒有拍出太多生活中的影像材料；許多的內容是靠訪談、字幕、與虛擬的和友人對話的旁白來填補。

...場景多不必然代表品質，但是一個宣稱歷經數年、累積無數素材的「影像」作品，卻需要大量旁白與字幕支撐，何故？<sup>34</sup>

### 吳乙峰（訪談）

比如說，當我們知道那個妹妹（銘芳）未婚懷孕，

我們要她和家裡的人先談談再作打算。

結果雙方家人溝通花了很多時間，我都有參與這些過程，也拍了很多素材。

但是，到後來，我覺得這些過程既私密、也很複雜、瑣碎。

藉著信的傳達，的確可以濃縮了很多的語言。...

事後，我有想過，我若是以訪問的方式問她們對家人的感覺，

和請她們經過沈澱，以「寫」的方式說出對自己家人的感覺，

這兩種方式哪一種會比較真實？難道訪問方式就會比較真實嗎？我都很懷疑。

這正如你現在問我對王家勳的感覺，我覺得都不可能比我自己坐下來，

好好寫出我心裡的感受，來得真切而深入。

這是不同樣的媒介，我希望讓家屬也來面對這部份。

展演模式的紀錄片下的真實，它們超越了單純的事實真實，而著重於心理層面的真實，以達到社會意義真實的最終追求。此模式對再現真實的看法是認為對世界的認知是十分複雜的，它必須透過個人主觀經驗和情感傳達對這世界深層的理解，因此它超越對外在世界的表象認

<sup>33</sup> 李道明（2004）。生命的滋味。http://www.fullshot.org.tw/921/14.html

<sup>34</sup> 郭力昕（94.10.12）。成為新的教堂—試論《生命》及其文化現象。中時晚報

知，而以不同的視野與情感來看世界。它比較強調表現個人獨特的經驗，展現心理的再現真實。此模式也十分強調個人主觀的記憶與經驗，將表象事實的陳述抽離出來，凸顯情感化的敘述手法。在影像風格上融合了想像、現實、自由、與表演的元素，甚至有的結合了實驗性、虛構性、前衛美學之特質，為此展現了對再現真實的表現性與啟發性，這就成了展演模式下紀錄片的美學特徵。

宏觀來說，人們的經歷、記憶、感情狀況、價值觀、信仰問題、責任和原則都會影響我們對紀錄片所表現的社會現象的理解。「展演模式」的再現觀就是一種主觀、個性化、非傳統化的敘事模式，它渴望將自己對真實世界的情感，傳遞和滲透給觀眾，帶領觀眾進入拍攝者的主觀世界，其目的就會了激發觀眾的感應與參與。在形式策略上是採以低調處理內心的、少數族群的、弱勢團體的或是特殊族群的情感與經驗，以此期待紀錄片能成為校正社會主觀意識的工具。充滿旁白控訴的納粹集中營經典紀錄片《夜與霧 1955》在 2001 年 Nichols 的模式分析中，就將它由以往的解說模式再納入了「展演模式」的探討。Nichols 指出展演模式的紀錄片所表現的世界充滿了情緒的渲染和情感的滲透，亞倫·雷奈在影片中的解說詞和解釋性的畫面都使得《夜與霧》趨向於解說模式；然而，個性化的旁白運用卻令人難以忘懷，它使影片凸現出展演模式的特徵。比如影片中強調記憶的描述，卻少於對歷史的描述；影片很少從事件發生的時間、經過以及原因的資訊告知，而是放低姿態集中在對個人經歷以及個人感受的描述。《夜與霧》也試圖以大量的頭顱、屍體、受害者和倖存者的影像，喚起觀眾的情感回應 (Nichols :2001)。

在《生命》中的許多段落也採用了此種模式的敘事手法。比如吳乙峰在攝影機後面，以事件的親眼目睹者的身份，講述著在 921 地震下受害者和自己的故事。攝影機和觀眾則是處在「傾聽」的角色。透過攝影機的記錄，觀眾被第一人稱的「我」，放在第二人稱的「你」的位置上，經歷 921 過去事件的原形狀態。

在旁白的運用上，本片也以展演模式很技巧的把宏觀的視野收攏到對局部的、個別的、具體事件的關注。這旁白不僅是吳乙峰個人建構的、也含三位家屬共同建構的。

#### 吳玉梅寫／影像場景：工地

「維維：妳是不是可以原諒媽媽呢？媽媽不應該自私的把妳留在山上，只把妳姊姊接出來。不然妳的身體，也不會受到重創所帶來的痛苦。但是媽媽真的不知道會地震啊！原諒媽媽的自私好嗎？失去妳是媽媽心中的痛！

妳要相信媽媽是愛妳的。維維，妳是不是有聽到媽媽在心裡祈求妳的原諒？我想，妳一定聽到了。因此妳也願意再次當我們的女兒，所以妳的妹妹家家來到了這個人世間，自從家家出生之後，我就沒有再夢到妳了。似乎是妳在告訴媽媽，家家就是妳，所以何必再做夢呢？維維，妳真是個仁慈的小孩，媽媽可以感受到妳的原諒，真的好欣慰。」

#### 銘芳寫／影像場景：海邊

「爸爸媽媽：過年前，吳叔叔他...他們帶我和姊姊回屏東去看外公外婆。我們有去海邊玩，我真的有看到海了，可是我又好想念你們。爸爸媽媽，我要告訴你們一件事情，可

是要請你們原諒，我...我已經懷孕了。姑姑她們說，我還小，叫我不要把小孩生下來，可是我考慮了很久我想把小孩生下來。請你們一定要原諒我，因為我覺得一個人很孤單，很寂寞，有小孩子就可以跟我作伴。我跟小偉也準備要結婚了...」

羅佩如寫／影像場景：九份二山祭拜、中正機場)

「我不禁想到這三年來，若想像可以殺死一個人，那我早已死去無數次。一千多個看似平靜的日子裡，多少次，我的心想像著，若我早已死去生命。

究竟是什麼？當生命中，有一個無時無刻想出走的靈魂，

是否還算是一個完整的生命？

那些日子，我的軀體正常的生活著，我的靈魂卻極欲分裂而去，我的魂魄不安地游移著，躊躇在生與死的界線間，無法拿定主意。

我聽見，故鄉召喚我的聲音。我看到，我無依單薄的靈魂，跪在九份二山前哭泣，聲聲切切地，尋求我最初的懷抱與依靠。...」

我們可以看見這三封信的真摯心靈和超越時空的對話，是罹難家屬走過艱辛道路的沈澱，不是任何人可以替他們扮演或是指導的。搭配在旁白上的影像，是一連串生活的推進，比如玉梅與先生工地上下接應的互為合作、銘芳夕陽下與海浪的追逐、矗立九份山頭孤零不語的佩如。由拍攝者和被拍攝者共同展演的旁白，畫龍點睛與影像結合為一體。二者相得益彰，相映成趣。旁白在不同題材、不同表現的紀錄片中，有著不同的功能和作用，有的地位是著重於輔助性、只起推波助瀾的作用；有的則是拓展性的；有的是深入片中人物的情緒、思想及心理活動，增強紀錄片的吸引力和感染力；或是進一步挖掘事件的性質及內涵，增強紀錄片的衝擊力和震撼力。使用旁白作串聯的紀錄片，在於它不僅需要提供視覺的、畫面的事件現場，同時還要重視了文字語言的口述展演。這種旁白的展演可以發揮很大的力量，就如周美玲的《私角落》大膽運用了詩意化的法文獨白，呈現時空的對比與延展是同樣的心境。《生命》的旁白也運用呈現了多角度的觀點，傳達在不同時空下，交織人物心理歷程的轉變。暗示了等候、盼望、探索、辯論、追尋的多種可能性，從而造成一種懸念。敘事軸線本來就是可以在多種可能性中發展，觀眾也正是在對事件的諸種可能性，不斷做出猜測，並在不斷被證實或推翻的過程中獲得觀影的審美愉悅。

藉由信件往返，構成旁白主體的影片並不是首次由吳乙峰開創；但是《生命》在台灣紀錄片的美學運用上，的確是對觀眾直接的、生動的、流暢的說了一個很感人的故事。展演的運用不單單只是旁白的，還可以在各方面的美學元素上。本片的成就還有一部份是架構在虛構的影像和音樂的使用。《生命》的攝影很一致的站在一個探索的、尋求的、發現的根基上，與導演一起思索「生命」的意義。比如機器不斷喧嚷的挖掘、傘下靜候的家屬、誦經中的祭拜、漫長的火車、綿延彎曲的鐵道、穿梭的山洞、路程的往返（計程車、地鐵）、不停的雨季、無神眺望的爸爸等等都是建構著生命中交叉路口，各種轉折，不同處境，充滿矛盾與衝突。面對「生

與死」是每個人生命裡都必經的路程。加上幾首台語歌的配樂<sup>35</sup>，呼之欲出的鬱悶和哀怨，對我們在台灣長大的人，很深刻、很熟悉、也很貼切的，可以將人物的心聲傳達出來。

## 七、結 論

本篇藉由《生命》的美學探索，說明了紀錄片的真實是一個不斷發展的觀念。

紀錄片的歷史是一個不斷探求真實的歷史，也是探索真實是一個過程。葛里爾遜 Grierson 在 20 年代提出的紀錄片本質：「面對真實的素材，做創造性的處理」，直到今天都還沒有被改變。各模式之間的運用，在面對不同的題材和拍攝對象，皆有其各自的需要性和創造性。我們很難比較哪一種模式更趨於真實或是真理，或是更先進；因為每一種敘事模式都有其接近真實的特殊角度。因此不斷面對真實的再現技巧，探索各種敘事模式的可能性，是未來紀錄片人的責任與功課。紀錄片的確和劇情片一樣，需要擁有敘事美學要素的組合，才能形成無限豐富的敘事模式，也唯有更多的思索與挑戰，才有創意的產生。

大陸紀錄片者常說的一句話；如果「真實」是紀錄片的生命，那麼，「思考」以何種形式來承載影片，這就是紀錄片的靈魂了。隨著數碼技術的發展與提高，拍攝設備日趨小型、輕便，製作成本也不斷下降，以往要許多人完成的攝、錄、編工作，現在一個人就能輕鬆做到。由此可以預見，紀錄片創作者的隊伍將迅速擴大，越來越多的新面孔將會加入到紀錄片創作的行列之中，這是十分可喜的現象。因此，我們在創作中，應該更多地從紀錄片的功能出發，拓寬視野，真正解決「記錄什麼」、「怎樣記錄」，不斷探索創新，真正實現紀錄片創作的永續發展。從觀賞者的角度來說，我們也不以統一的方式來「觀看現實」。西方人說，當你越接近找到現實是什麼的時候，你所理解的就越少。只認為劇情片才需要藉助於觀眾的想像，其實是矮化紀錄片的創意。

## 參考文獻

- 倪祥保 (2003)。論紀錄片真實及其界限閱。中國電視，4。
- 肖平 (2004)。敘述與展示：紀錄片的話語模式及視界結構。江西財經大學學報，2。
- 張同道 (2004)。真實：支點還是陷阱？—紀錄片的真實觀念。電影藝術，1。
- 張巍 (2002)。紀錄與虛構—從尤里斯·伊文思的創作歷程看紀錄觀念的嬗變。北京電影學院學報，6。
- 羅卓群、周建青 (2003)。紀錄片語言虛擬形式初探。陝西廣播電視大學學報，2。
- 肖平 (2003)。紀錄片知覺形式及類型研究論綱。中國電視，6。
- 呂新雨 (2003)。紀錄片的歷史與歷史的紀錄—當前中國紀錄片發展的兩個理論問題。新聞大學，1。
- 馬紅 (2003)。紀錄片的真實性與藝術呈現。當代電視，10。
- 蔣曉明 (2003)。紀錄片的真實性與主體介入。現代傳播，2。
- 郭藝芳 (2003)。紀錄片的多种「解說」形式。中國電視，5。

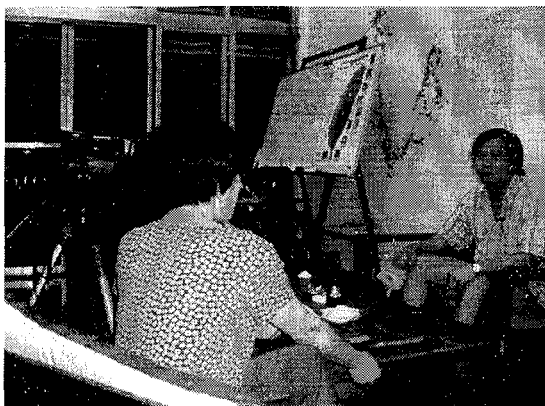
<sup>35</sup> 《生命》用了台語歌曲《一切攏是命》、《往事放未記》、《愛人叨位去》、《走馬燈》等四首。

周星 (2005)。中國紀錄片現狀與發展問題的思考。中國電視，5。

冷淞 (2004)。中西方紀錄片種類及創作方式比較。聲屏世界，10。

肖平 (2004)。口述體紀錄片的敘述視角及敘事模式。中國電視，10。

顧亞奇、章曉宇、孫云霞、黃燦 (2005)。2004年中國紀錄片研究述評。現代傳播，2。



# An Analysis on the Mode of Representation of the Documentary in Taiwan -- Take “Life ” from 921 Earthquake Documentary Series Works as an Example

Weitsy Wang

---

## Abstract

As we know, Taiwanese documentary in the past were inclined to take a traditional format and techniques in the representation of reality, such as utilizing pile of narration, interviews, handheld camera movement, recording the slice of life, and loads of inserts of old footage. This essay takes Bill Nichols' documentary theory as basic structure and aims to examine the film “Life” on its mode of representation and the possibility of breakthrough in the film language of Taiwanese documentary. The article will look into documentary director Yi-Fong Wu's approach on how he utilizes various modes of documentary such as expository mode, performative mode and reflexive mode to reveal inner world of people, how he manages the imaginary, liberated and dialectic language in documentary in order to present subjective memory and experience as a way of personal and emotional presentation, which overall demonstrate the inspirational characteristic of film.

**Key words:** Taiwan Documentary, Documentary of Aesthetics, Representation of Reality, The Poetic Mode, The Expository Mode, The Observational Mode, The Participatory Mode, The Reflexive Mode, The Performative Mode, Fictional

