

三角公園 /

## 論 1980——2009 台灣社會紀實類紀錄片美學的遞嬗

羅禕英\*

### 摘要

社會紀實類紀錄片具有明確而直接的社會指向和現實訴求，它力圖通過最大限度地再現現實表像和經由表像觸及深層次問題來實現其指導人生、改造社會的目的。對觀眾而言，將紀錄影像視為曾經發生或正在發生著的“真正事實”，正是其得以將現實生活與影像發生關係的前提，即所謂電影/影像中的“真理性結構”。然而該前提的取得卻不得不經由拍攝者和觀眾分別乃至共同與影像的對話、爭論、反思甚至質疑、顛覆而逐步構建。這一過程亦即對紀錄片的“天然真實屬性”的深度反思。

關鍵詞：台灣、社會紀實紀錄片、美學、遞嬗

與劇情片或其它非劇情片不同，社會紀實類紀錄片具有明確而直接的社會指向和現實訴求，它力圖通過最大限度地再現現實表像和經由表像觸及深層次問題來實現其指導人生、改造社會的目的。對觀眾而言，將紀錄影像視為曾經發生或正在發生著的“真正事實”，正是其得以將現實生活與影像發生關係的前提，即所謂電影/影像中的“真理性結構”<sup>①</sup>。然而無論是劇情片還是非劇情片的紀錄片，真理性結構發生效用並非觀眾的直接指認那麼簡單。“關於影片如何具有真理性結構的理由，就是‘真理性結構’並非淡出出自影片文本的本質性，或是自身建構，而是，更為基（激）進的是‘介入’行動的出現。換句話說，當介入產生功能與效應時，影片才能同真理性結構發生關係……簡言之，影片必須能夠形成問題意識。”<sup>②</sup>此論述提出了兩個關鍵性論點，一是影片文本的某些本質特性，諸如真假、虛實等並非影響觀眾判斷的決定性因素，二是隱身于攝影機背後的拍攝者和沈默于銀幕（熒幕）之前的觀眾分別乃至共同與影像的對話、爭論、反思甚至質疑、顛覆才是構成影像之于社會人生意義的最重要步驟。這一過程亦即對紀錄片的“天然真實屬性”的深度反思。因而據此反觀 1980 至 2009 年間台灣社會紀實類紀錄片美學嬗變，不難發現和理解為何在某些時期，“非真實”的景觀更容易激起觀眾某種情感、認知甚至價值取向的波動。

---

\*廣東省佛山市藝術創作院研究實習員

## 一、發現真實：反主流影像的影像啟蒙

“解嚴”前期，特殊的歷史階段與社會情狀令以綠色小組、第三映像為代表的早期反主流紀錄片作品充滿了戰鬥性。雖然當時並未明確提出關於紀錄片真實性的要求，但在該時期大量的反主流影像作品中仍可明顯感受到創作者對於現實的重視和對事實的忠誠。為最大限度的捕捉到社運現場瞬息變換著的事件，在追蹤激烈的街頭抗爭場面時記錄者們往往無暇顧及鏡頭畫面的美感，而專注于是否“拍到”具有衝擊力和關鍵性的內容。同時，為了追趕抗爭運動形勢迅速變化的腳步，制作者也往往選取富有視覺衝擊力和動作激烈的鏡頭進行剪輯，快速出片，快速傳播，以達到擴大影響的目的。因此，這些作品畫面呈現顆粒度大、晃動劇烈，現場雜音嚴重的特征。“但解嚴前後，這些影片所記錄的社會巨變期政治社會運動衝撞以及抗爭的力度，以及拍攝者同樣地尋求一種具戰鬥性的影像，希望藉以改變威權政治權力體制的動力所釋放的內在能量，讓制作過程較為粗糙的影片，蘊含著一種難以消逝的美學張力”<sup>③</sup>。對於拍攝內容的高度重視和奮不顧身的戰鬥姿態，以及對形式不約而同地放松等特點在這一時期的反主流紀錄片制作團體中具有某種一致性，從而在粗糙鄙陋的紀錄影像中滲透出難得的真誠度與感染力。在另一方面也表現出反主流紀錄片對紀實的追求往往要高于對作品藝術真實性的探究。由于拍攝者一貫秉承的紀實觀念，也更得益于拍攝器材的輕便靈活，使得反主流影像的“拍攝者不但常常立于高點呈現現場總覽，也常常隨人群推擠碰撞，且持續追攝高潮狀況，因而較諸新聞片的武斷剪輯模式，更具臨場實感，更少操控痕迹”<sup>④</sup>。但這種臨場感僅是對所發生事實的忠實記錄，如實告知觀眾何時發生的是何事，即紀實。對觀眾而言，反主流紀錄片的紀實旨在證明確有其事，而真實則是一種判斷，一種基于感知與理性的，對現實世界形態與內涵的判斷。正是由于偏重于影像的紀實而缺乏對現實事件或問題的真假作出相應的判斷與選擇，致使第三映像的拍攝者們產生同一事件的記錄卻存在相互矛盾對立局面的困惑，而對捕捉到的影像的真實性呈現某種搖擺和遲疑。也正是由于對紀實的極度重視，一定程度上導致了紀錄片表意呈現淺層化與平面化的傾向，帶來反主流影像社會價值的削弱。有論者認為“反主流影像媒體解構了台灣政治權利的神話，也終結了台灣強人歷史的壟斷論述，同時更進一步成為政治反叛的工具，擔負起教育組織群眾的工作”<sup>⑤</sup>，但從效果上看，在這場與主流媒體和“國家”機器之間的角力中，反主流影像媒體的成果其實是相當有限的。一方面，雖然以綠色小組和第三映像為代表的反主流紀錄片在這一時期拍攝了大量與主流觀點針鋒相對的紀錄作品，有力衝擊了主流媒體的壟斷，但是這些作品滿足于對單一事件的影像記錄，同時由于快速追拍、快速出片、快速傳播制作模式的局限，所以作品敘事呈現平面化、淺層化，缺乏歷史的與現實的縱深感。另一方面，為表明制作者的立場，在運動情勢快速變化中，制作者往往傾向于采取非黑即白的敘事策略，選取場面激烈、視覺衝擊力巨大的情節進行剪輯，以滿足長期處於壓抑狀態下普通人的情緒宣泄。因此這些作品所能提供的反思空間是非常狹小的，這也造成了反主流紀錄片受眾迅速增加又迅速消失現象的出現。更重要的是，非理性的感動或憤怒只是達到情緒的宣泄，群眾有限的參與較少能引發實際的行動，無法實現反主流紀錄片“引發群眾的意識，促成革命的成功”<sup>⑥</sup>的目的。

概而言之，作為台灣社會紀實紀錄片發展史上一個無法避繞的草創時期，解嚴前夕至解嚴初期的台灣反主流紀錄片最大的貢獻在于打破了單一的社會信息傳播管道，以行動與作品對抗主流媒體的話語壟斷，為觀眾開辟了一條長期被國

家意識形態機器刻意粉飾、掩蓋著的另一重真實。一大批帶有明顯“不完美”美學特征的記錄作品與其社會宗旨高度契合，用矛盾、粗糙、動蕩、零亂、吵雜，但卻生動淋漓的影像語言完成記錄影像對於民衆追尋“真相”的早期啓蒙，啓發人們對“真實”一詞的重新審視。

## 二、 記錄真實：“全景風格”或“全景模式”

不可否認，解嚴前夕至解嚴初期的反主流影像盡管意識先進，在技術與美學上仍不免粗糙與膚淺。在解除了“戒嚴”這一“緊箍咒”之後的社會紀實紀錄片顯然加大了對“真實”意涵的探索。對“解嚴”後的台灣社會紀實紀錄片而言，全景映像工作室<sup>⑦</sup>（以下簡稱全景）地位特殊。1990s 中期以降，全景的紀錄片制作模式被後來的衆多紀錄片制作者所接受和效仿，逐漸形成一種顯著的“全景”風格，並且直接促成了台灣社會紀實紀錄片美學在解嚴後的第一個進步。

在全景所倡導的紀錄片美學中，突出的一點是對事件中個人處境的關注，運用攝影機的忠誠記錄，還原民衆生活的日常性與原生態。“創作回到民衆的生活現場”是全景映像創作方法和紀錄理念的高度概括。其中包含兩層含義，一是以社會底層民衆的真實生活為對象，採取徹底的草根視角和悲憫情懷，去關注普通人甚至弱勢群體、邊緣群體的生活和思想；二是採取參與觀察的記錄方式進入被攝者的生活實境，以小川紳介長期蹲點式的時間和情感投入去建立與被攝者的親密關係，通過長期跟蹤拍攝，來獲取被攝者與攝錄者真實的情感再現。全景紀錄片美學特征之二表現為為獲得被攝對象最原始最自然的流露，採取了長期跟拍與“混”感情相結合的方式來與被攝對象建立聯繫。這在一些特殊群體題材，如《月亮的小孩》的處理上尤為明顯。《月亮的小孩》發展了 60 年代真實電影的理念，拍攝者主動介入、跟拍被攝對象的生活，充當被攝者與攝影機鏡頭之間的溝通者的角色，肯定被拍攝者參與影片制作的權利。同時，又不拘泥於紀錄者的身份，也不刻意保持所謂的冷靜，即便暴露記錄者在影片中的形象也毫不在意。“壁上蒼蠅”式的拍攝手法與角度在西方參與觀察類型的紀錄片中並不少見，但能夠讓被攝對象完全放下心防，即使出現所謂的“穿幫”也無損於被攝者的自在，實現攝影機完全“隱形”，這種參與程度並不是一般真實電影所能達到的。特征之三是全景對紀錄工具民衆性的重視。所謂紀錄片的民衆性指全景一方面以下層民衆的生活實景為紀錄對象，尤其關注弱勢群體的部分。“基本上，紀錄片對我們來說只是工具，我們關心的是社會的弱勢者、社會的議題這些部份”<sup>⑧</sup>。另一方面，也是全景最可貴的一點是花大力氣、長時間身體力行地開展民衆的紀錄片教育，通過開設培訓班，舉辦訓練營等活動，著力普及紀錄片在民衆中的傳播與認知。另外，全景紀錄片的民衆性還體現於運用攝影機構建民衆影像史的企圖。這在全景承襲自《百工圖》與《人間雜誌》的紀錄片《人間燈火》、《生活映像》系列中可明顯感覺到這一特征。在此影響下，全景及全景體系下的紀錄片呈現出相當廣闊的視野，具有良好的民衆基礎。儘管短期培訓班訓練出來的紀錄片作者水平參差不齊，深入不足，但卻昭示了台灣社會紀實紀錄片創作正在邁向一個更理想的方向——記錄權力下放，成為民衆的自我記錄、自我觀察、自我教育的有效方式。

然而吊詭的是，全景通過記錄鏡頭回歸民衆生活現場，長期跟拍建立親密信任關係以獲取原生態狀態下被攝對象與環境的最自然反應，甚至不惜精力讓記錄

權利回歸人群，其所孜孜以求的接近真實的種種努力卻在紀錄作品強烈的情感化傾向中被稀釋。“我希望平常接觸家鄉人的感覺，可以透過影像讓人看到，讓紀實影像不只是歌功頌德的表面功夫，而是能捕捉人的情感”<sup>⑨</sup>。這一點與解嚴前的反主流紀錄片一脈相承，只不過反主流影像訴諸的是憤怒，而全景的紀錄片訴諸的是感動。作品放映時，作品與觀眾之間的情感交流完全被“感動”所占據，在進行作品討論時，“感動”也是創作者最為看重的一項價值。“也就是說，拍攝內容的考慮，似乎遠遠重要於敘事形式的斟酌……充塞其間的崇高情操，往往使得大家理直氣壯地輕忽形式與技巧”<sup>⑩</sup>。全景風格中的情感化策略是對解嚴前官辦電視媒體一貫偽裝客觀、故作冷靜，刻意製造與觀眾的距離感以保持某種權威的做法徹底的反撥。而當“全景模式”逐漸形成之後，對於情感/感動的追求即演變成涉及紀錄片選材、拍攝、制作等環節的重要指向。

需要指出的是，本文將全景風格與全景模式區別對待是認為，作為一種創新性（至少在台灣是前所未見的）的創作手法，全景以其眾多風格與趣味相對一致的作品序列與接受效果表明一種藝術風格的成型；然而一旦將具體的方法、技巧僵化，再先進的藝術風格都難免陷於自己設定的窠臼中，演變為一種模式，其原應具備的先進性也被消解殆盡。進而言之，全景風格逐漸演變成僵化刻板的模式，雖有其客觀原因，但與其對紀錄片價值的理解也不無關係。在全景的發展中不能不讓人懷疑所謂“情感”或“感動”往往不自覺地超越“真實地刺痛”或反思的艱難成為紀錄片美學與倫理的首要因素。

### 三、 超越真實：記錄與虛構的實驗

如果說全景所開辟的全景風格是“解嚴”後台灣紀錄片真正走向社會紀實的第一步，開始建立和整理起失落已久的台灣紀錄片真實美學的話，那麼在 90 年代後期全景風格逐漸模式化的隱憂也應當回溯到那一時期。然而有趣的是，幾乎與全景同時期成立的另一紀錄片制作團體“螢火蟲映像體”<sup>⑪</sup>（以下簡稱螢火蟲）似乎從一開始就選擇了與全景完全不同的道路，在探尋紀錄片真實美學的實踐中發展出自己獨有的特色。

#### （一）“金門影像”：突破邊界

作為螢火蟲映像體主要的創作者之一的董振良長期專注於故鄉金門的影像記錄，即回到在地。回到在地的目的在於通過極富地方色彩的畫面和語言表達當地民衆的政治意願與民主訴求，並由當地人參與拍攝、回饋放映的方式，建立起當地人與紀錄影像的親緣性與認同感。這種認同的首要目地指向金門與台灣的怪異關係——不是對一個大而空洞的“國”的認同，而是對切身可感的“家”的認同。在這一點上，螢火蟲全景一樣將記錄的目光深植於社會下層，然而在實現方式上卻採取了截然不同的方式。

為突出和改變金門離島長期處於台灣社會邊緣的怪異現狀，螢火蟲紀錄片有意識地突破紀錄片主觀與客觀的界限，採用紀錄片元素和劇情片元素摻雜的結構形態，在保持影片的紀錄片屬性的基礎上嘗試以半虛擬的形式挑戰固有的紀錄片規則。董振良曾坦言，“其實我的片子從第一部到現在拍的都是半紀錄半劇情”<sup>⑫</sup>。在《單打雙不打》中，螢火蟲/董振良首次打破紀錄片與劇情片的界限，采



用紀錄手法與虛擬搬演相融合的手法，挑戰了以往紀錄片以真實為最高價值的觀念和絕對的紀實手法。“董振良也打破了紀錄片與劇情片的藩籬，以第一人稱式的自我表現了社會政治的情勢，加上運用了許多傳統紀錄片少見的隱喻性的鏡頭，均呈現了濃厚的個人色彩。”<sup>⑬</sup> 以《單打雙不打》為代表的金門影像往往放棄了以往紀錄片對於紀實、客觀的苛求，傾向于以一種自我表現的方式在鏡頭中表達自己的觀點，這種觀點並不一定代表某一階級或群體，僅是其個人的主觀性使然，而片中參與演出或講述者的講述也是其主觀性的表現。

在董振良的金門影像中，半記錄半劇情的記錄手法作為真實再現在地的外部形式本身也具有其獨特的表意性，與所表現的內容一起，傳遞創作者對真實的極具個人化的理解。由此觀之，自 1980 年代開始建立起來的紀錄片紀實情結在螢火蟲紀錄片中被逐漸消解，紀實不再是紀錄片真實美學的唯一前提。當然，紀錄片畢竟不同于劇情片，在虛構/虛擬的運用上紀錄片是一個“事先公開的秘密”，而劇情片則試圖隱瞞偽裝的痕迹。在“國家”意志淹沒個人意志，主流意識壟斷在地意識的情況下，客觀性吊詭地存在著嚴重的不可靠性，相反，直截了當表明的主觀性反而更顯出真實和真誠。這類自我表現手法與強調主體性的嘗試改變了以往反主流紀錄片有事實無觀點，偏重鏡前表現、輕視鏡後思考的弊病，從而提升了紀錄片的主體性，彰顯了記錄者的個性風格。

同樣處于對真實的追求，螢火蟲/董振良另一個任務是努力去除全景所構建的極度情感化傾向。避免過度情感化不代表紀錄片缺乏立場與感染力。其實，就早期的反主流紀錄片和全景極具情感濃度的民衆紀錄片而言，這類紀錄片所提供的意識形態與主流媒體生產和維護的意識形態的操作手法並無二致。而螢火蟲/董振良在通過影像表達反對主流意識形態立場時，放棄了追逐激烈場面的慣用做法，有意識地弱化影片情緒刺激的強度，深入在地，發掘和探討背後的深層動因。同時轉以整體去煽情化，冷靜而嚴肅、克制的影像風格祛除了誘導認同的企圖，使影片自身具有了自覺的理性反思意識，並且為觀眾個體提供獨立思考的空間，要求個人展開思考與追問。當情感的浮沫逐漸被祛除之後，或許紀錄片能還給觀眾的將是一個更接近于生活常態的，充滿不平而無奈的現實世界。

## （二）《流離島影》：拒絕客觀

如果說《單打雙不打》在真實與虛構/虛擬之間的操作還屬於試水之作的話，九十年代末以來台灣社會紀實紀錄片在真實與虛構之間的界限逐漸模糊，多種媒體手段的加入則昭示了對紀錄片本質的反思在此時開始了更大規模的嘗試。2000 年的《流離島影》<sup>⑭</sup> 系列片集就被認為是“以新的美學形式向主流的紀錄片美學挑戰”<sup>⑮</sup>。在《流離島影》中，擔任策劃者和組織者的螢火蟲另一主要創作者周美玲在征集合作者時便明確提出“謝絕客觀”的拍攝主張，要求每一位導演必須投入主觀的情感、思想，以純然發自自身的觀察，記錄下自己與海洋和島嶼的交流。“影片的諸位作者即以一種‘踢館’的姿態向台南藝術學院音像紀錄研究所強調‘真實’的傳統紀錄片美學挑戰”<sup>⑯</sup>。在此前提下，紀錄片中的某些特征從表面上呈現出違背客觀真實的要求，但卻從另一層面表達出編導者對現實、真實的獨特理解。

《流離島影》中，紀錄片不再企圖通過畫外解說或人物談話作為紀錄片表意

的唯一管道來“說”出什麼，而是通過畫面造型等手段“顯”出其意義，要在追求感知真實的前提下發揮影像表意的潛能。《噤聲三角》全片畫面黑白和彩色不時穿插出現，畫面構圖中天空與陸地/海洋比例嚴重失調，天空往往只占整幅畫面構圖的四分之一甚至更少。《誰來釣魚》以垂直 90 度的鏡頭角度開辟了另一重扭曲的視覺觀感，以及島嶼影像在攝影鏡頭中被重構的事實。其次是充分發掘聲音元素，使之具有與畫面相對獨立的表意功能。其實聲音元素（包括無聲）在螢火蟲的作品中的運用在早期就已經開始。而在《流離島影》中噪音、雜音、日文廣播、原住民歌謠、現代管弦樂都成為紀錄片表意的聲音造型元素。《噤聲三角》全片無旁白、無解說，畫外聲音由急促、激越的音樂所填充；《噤聲三角》、《南之島之男之島》、《03：04》不時出現的刺耳噪音強烈衝擊觀眾耳膜；《誰來釣魚》中水滴的聲音蒙太奇直接代替直白的語言等，這些聲音元素都具有相對的獨立性，其獨立的表意系統與畫面所具有的表意功能相互補充，形成表意的雙重空間。另外，陳芯宜在《誰來釣魚》中卡通人奔向太陽的片段，簡偉斯在《馬祖舞影》和吳介民在《基隆嶼的青春紀事》中引入舞蹈的場面，這些“非常規”的手段不僅具有相應的表意功能，更重要的是徹底顛覆了紀錄片紀實的唯一性，插入空間的非真實性與離島的地理空間荒謬性形成一個有趣的對照。類似遠離紀錄片紀實規範的手段有力地表現出島嶼對象脫離人際社會規劃外的客觀存在，以及人際社會規劃企圖下離島空間的荒謬和失真。這種“失真”的畫面顯然與嚴格的紀實要求相違背，卻把更多的表意空間歸還給紀錄片本身。通過這些手段，影片刻意突出和放大拍攝者的自我，而將原本處於公眾社會和自然環境雙重邊緣地位的離島對象從孤立、疏離的他者形象重新納入拍攝者自我的意識、感知之中，並以期通過影像的傳播傳遞給更廣泛的接受者。

《流離島影》中這些非常規的紀錄片手段雖然不見得為台灣所首創，但這些方法的使用與台灣社會的某種現實相契合，有意識地將記錄影像中的他者轉變為拍攝者自我的一部分，從另一個極端反對主流意識形態邊緣化與漠視機制的反撥，通過影像的操縱、聲音、舞蹈多媒介手段的混雜使用，擾亂紀錄片受眾正統的、慣習的接收程序，在邊緣地帶營造出一重超脫地理概念與國家意識之外的第三空間，以及由此引發出的屬於個人的在地想象。因此，若言及“謝絕客觀”式的記錄美學有何現實意義，此即為其中不可忽視的部分之一。“我們如何能夠談論影片，或那影片作為依據有真理性結構的文本來進行辨證或論述，絕非出自影片的本然，或是再現的精確，而是敞開影像與書寫之間的戰場，啟動影像與書寫之間的對質。”<sup>①7</sup>也正是出于對記錄真實不再拘泥于影像與事實的嚴絲合縫，將紀錄片形式與記錄者立場以及對被攝對象境遇的富于個人化思考相結合，使得“真實”在螢火蟲的記錄鏡頭之下呈現于以往截然不同的創造性與全新可能。

#### 四、反思真實：共領域與私議題的倫理博弈

新世紀以來台灣社會紀實紀錄片陸續出現一批不同程度上傾向于個人化敘述、私密化表達的創作。依據比爾·尼克斯的劃分，這類紀錄片關注影片背後對制作起支配作用的慣例、程序跟假設的真實建構方式，並且強調制作者和關照對象之間的互動中主觀的、富于表現力的情況，強調影片與觀眾在這種互動交流中的心理反應及社會影響，正好暗合了反身性紀錄片和表現性紀錄片的特征，以及兩者相互混雜的狀況。這類紀錄片所謂的“個人性”或“私密性”或許並非僅狹隘地指稱某一類型題材或局限于某一特定人群及場域，而更多的表現為紀錄片創

作的一種手法或觀察的角度。

與一般意義上的家庭影集不同，這些以自我或關係親密的身邊人為關照對象的“私記錄”往往不是滿足于家庭生活片段的點滴存照，而是在立此存照的同時隱含某種曝之于眾的企圖心，仍然希望從未來的受眾之中獲得某種意義。因此原本可能不宜外道的私密情結或未經修飾的原始場景被完全暴露在公眾面前，成為被公眾觀看的對象。《私角落》（周美玲，2001）、《雜菜記》（許慧如，2003）以及《25 歲，國小二年級》（李家驊，2004）這類以個人議題作公共敘述的紀錄片所企圖的，是通過自我曝露式的風險試驗引發觀眾對於自身所未知部分的反思，亦即尋找那個“熟悉的陌生人”。這個陌生人可能是身邊的親人、朋友，更可能是鏡中無數次端詳卻始終面目模糊的自我。因此，在觀片過程當中承受壓力的將不僅僅是紀錄片中被觀察的對象，還包括作為觀察者的觀眾自身——“是被邀請參與，還是滿足偷窺欲望？是冷靜地看到別人還是被催眠般地望見自己？”<sup>⑱</sup> “甚至是許多自己被遺忘或被隱藏的情感經驗、深層恐懼”<sup>⑲</sup>。

愈來愈多的所謂“私記錄”類型紀錄片不僅在關照的題材、對象、場域朝向自身，更重要的是，這類紀錄片似乎在暗示著一種與自我剖析、自我指涉與自我表現相關聯的創作角度與方法的逐漸清晰。在這類紀錄片中，一方面由于紀錄片被攝者與拍攝者同為一體而合一（〈25 歲，國小二年級〉），因此觀眾有可能被設置為倫理問題的一方，兩者之間的聯結則在于“看”。在此，紀錄片作者所要面對的難題顯然既要是拍攝者與被攝者兩種身份之間的尋找平衡，同時這種自我的剖析與表露又要能與觀眾產生有效的交流。作為紀錄片作者，在拍攝之前難免不會對創作作出事先的構思或規劃，但又由于自己正是那個被觀察的對象，在進行過程中又難免不會深陷其中而出現超出事先的規劃設想的情況，又或者由于過于清醒于當下的處境（即自己的所有表現都是要被看的），而不自覺地對自我進行掩飾或美化。而對觀眾而言，如何能夠從紀錄片中感受到作者足夠的勇氣與誠意，自覺自願地拿出自己與之對話與交流，而不是滿足于一個看客、欣賞者，甚至淪為一個窺視者，這其中固然有受眾的責任，但這同樣是紀錄片作者需要加以慎重考慮的部分。私記錄也好，其它類型的紀錄片也好，其中的關鍵不在于暴露，而在于激起反思。換言之，紀錄片作者不應該只是一個展示者，而更應該是一個觸媒。“私記錄”的美正是能夠實現紀錄片由此及彼，由己及人。同理，在面對至親的信任時，其實與對任何對象的觀察一樣，避免對象剝削，消費信任的辦法也在于此。而這也正是“私記錄”紀錄片的公共性或社會性之所在。

顯然，“私密記錄”一方面執著于“求真”，另一方面則糾結于“從善”。假若關注的對象是自己，無疑需要的是巨大的勇氣，而假若觀察的是全無保留地給予信任的關係人，那麼所需要的則不僅僅是勇氣，還包含倫理的考慮。進而言之，伴隨著人們對社會紀實紀錄片新形態不斷出現帶來的驚喜或爭議，社會紀實紀錄片美學從單純技術與藝術對“真”的不斷試探，愈來愈深入到對倫理與“真”關係的反思。

## 五、並非結語：為何要求“真實”？

2005 年吳乙鋒與他的全景團隊完成的“九二一大地震”系列紀錄片公映後取得巨大反響，同年一部反映台灣南部水稻種植農戶生活的《無米樂》同樣引發大

批觀眾的觀影熱潮。然而對紀錄片的記錄性、問題意識與深入程度的討論也隨之高漲。有評論者指出，這類紀錄片對現實的觀察缺乏深入，甚至刻意在忽略“感動”、“趣味”背後依然存在著的矛盾與困境，進而認為這種“消費性的感動，無論那淚水在當下是多麼認真，常吊詭的只會帶來對結構性問題更大的漠然與冷酷。”<sup>⑳</sup>換言之，《生命》也好《無米樂》也罷，所紀錄的只是現實生活的較為溫情、較為易于讓人接受的部分，而對生活實際中更殘酷、更艱難，更慘淡，但卻起著更重要影響的部分有意無意地回避或輕描淡寫地一筆帶過。是不是所有紀錄片都必須以是否具備反思社會的問題意識為評判標準暫且不說，但這一意識在社會紀實紀錄片中無疑是其應有之義。

然而問題不是評判《生命》們或《無米樂》們是否達到了其所應該達到的深度，關鍵是為什麼對於這樣既可滿足情緒又為庶民立像的紀錄片我們仍會感到不滿足？換言之，我們為什麼或憑什麼要求紀錄片一定要以“真實”為最高訴求，而這種追求又將能在何種程度上實現？或許影像的真理性結構只有在被賦予和接受之後，“攝影機自來水筆”的預想才能真正實現——不僅是個人的書寫，更是思維的提問。

#### 注釋：

①參見黃建宏《影片的真理性結構——從電影與福柯的影片論述論影像的自我技術》，文中對影片真理性結構的討論範疇盡管多限于故事片/劇情片，但本文認為以紀錄片為代表的非故事片/非劇情片在一定程度上同樣適用。

②黃建宏《影片的真理性結構——從電影與福柯的影片論述論影像的自我技術》[J]·《電影欣賞學刊》2006.09.P72

③李道明·〈陽台上演講的電影工作者〉[A]·李道明·《紀錄台灣—台灣社會紀實類紀錄片研究書目與文獻選集（下）》·台北：財團法人“國家”電影資料館，2000·P354。

④李詠泉·〈告別奮不顧身的年代〉[A]，李道明·《紀錄台灣—台灣社會紀實類紀錄片研究書目與文獻選集（下）》·台北：財團法人“國家”電影資料館，2000·P360。

⑤戴伯芬、魏吟冰·〈台灣反主流影像媒體的社會觀察〉[A]·李道明·《紀錄台灣—台灣社會紀實類紀錄片研究書目與文獻選集（下）》·台北：財團法人“國家”電影資料館，2000·331。

⑥李道明·〈陽台上演講的電影工作者〉[A]·李道明·《紀錄台灣—台灣社會紀實類紀錄片研究書目與文獻選集（下）》·台北：財團法人“國家”電影資料館，2000·P355。

⑦關於台灣全景映像工作室的情況參見羅祿英《論台灣全景映像工作室的紀錄片創作》[J]，《北京電影學院學報》，2011.04.P92-97。

⑧李道明·〈吳乙峰訪談記錄〉·王慰慈·《台灣新聞與紀錄片人物口述史》·台灣電影數據庫（<http://cinema.nccu.edu.tw/cinemaV2/newsRecord.htm>）。

⑨尚道·〈吳乙峰·透過影像看生活〉[J]·《台聲》，2009.02.P92。



⑩李道明·〈紀錄片的回顧與前瞻〉[A]·王慰慈·《台灣當代影像——從紀實到實驗 1930-2003》·台北：同喜文化出版工作室，2007·P63。

⑪關於台灣螢火蟲映像體的情況參見羅禕英《論台灣螢火蟲映像體的紀錄片創作與美學》[J]，《北京電影學院學報》，2012.08.P71-76。

⑫王慰慈·〈董振良訪問記錄〉·王慰慈·《台灣新聞與紀錄片人物訪談錄》·台灣電影數據庫 (<http://cinema.nccu.edu.tw/cinemaV2/newsRecord.htm>)。

⑬戴伯芬、魏吟冰·〈台灣反主流影像媒體的社會觀察〉[A]·李道明·《紀錄台灣—台灣社會紀實類紀錄片研究書目與文獻選集(下)》，台北：財團法人“國家”電影資料館，2000·P331。

⑭戴伯芬、魏吟冰·〈台灣反主流影像媒體的社會觀察〉[A]·李道明·《紀錄台灣—台灣社會紀實類紀錄片研究書目與文獻選集(下)》，台北：財團法人“國家”電影資料館，2000·P331。

⑮《流離島影》系列紀錄片是由金門縣紀錄片文化協會策劃，螢火蟲映像體統籌制作，公共電視台發行的紀錄片集，共計 12 部，分別由 12 名應征導演拍攝，其中周美玲執導《輻射將至》(烏丘島)一片。

⑯李道明·〈台灣社會紀實類紀錄片的美學問題初探〉[A]·王慰慈·《台灣當代影像——從紀實到實驗 1930-2003》·台北市：同喜文化出版工作室，2007·P75。

⑰同②

⑱聞天祥·〈私·Me 時代·我和我的……〉[A]·陳樹升·《2009 台灣社會紀實類紀錄片美學系列一》·台中：“國立”台灣美術館，2008·P7。

⑲聞天祥·〈私·Me 時代·我和我的……〉[A]·陳樹升·《2009 台灣社會紀實類紀錄片美學系列一》·台中：“國立”台灣美術館，2008·P28。

⑳郭力昕·《當紀錄片成爲新的教堂——試論〈生命〉及其文化現象》[N]·中國時報“人間”副刊，2004.10.12。