

紀錄片的真理轉向

The Turn of Truth in Documentary Film

奚浩^{*} Hao Hsi

摘要

「何謂真實記錄？」、「紀錄片是否可能反映真實？」、「紀錄片如何反映真實？」這些與紀錄片真理理論（truth theory）相關的問題，長久以來引發了諸多的意見分歧與爭議。本文便是以紀錄片的真理理論為探討核心，在文中，筆者觸及了紀錄片領域中四種不同的真理觀，分別是：（1）基礎論的真理觀；（2）符應論的真理觀；（3）由模式論轉向倫理方法的真理理解；（4）轉向語言溝通行動的真理觀。

上述的前兩種真理觀，有助於釐清過去引發爭議的原因；後兩種真理觀，則對紀錄片的真理研究提供新的思考方向。根據本文研究，過去引發紀錄片真理爭議的主因乃是在於諸多關鍵概念的模糊與誤用，而解決爭議的方式，除了要作出概念的釐清之外，更須重新思考紀錄片在攝製上的媒體特殊性，以及紀錄片作為一種廣義的社會溝通語言工具的使用意涵，將倫理學與社會實踐脈絡導入原本屬於認識論的真理探討。

關鍵詞：紀錄片模式、紀錄片倫理、紀錄片認識論、紀錄片真理觀

* 奚浩，靜宜大學大眾傳播學系講師。

Hao Hsi, Lecturer, Department of Mass Communication, Providence University.



Abstract

What *is* documentary? Can documentary film *reflect* reality? How it reflect reality? Those questions related to the Truth in documentary film arise various debates in academia. The focus of this paper is on the Truth Theory of documentary, and the paper concentrates on four different comprehensive approaches toward the perception of the Truth in terms of (a) fundamentalism, (b) correspondence theory, (c) ethical turn, and (d) turn to speech and communicative act in studies of documentary film.

The first two approaches of perceptions of the Truth help us to clarify controversial debates in the past decades while the latter two approaches provide new ways of thinking and allow us to abandon traditional schema of *Reality*. The paper explores that the reason caused debates on the Truth in documentary film is vague usages and misemployments of key concepts. In order to solve these debates, we shall not only clarify all key concepts but also reconsider the characteristics of documentary in filming. Additionally, documentary film, as a popular social communicative means, requires leading Ethics and social practical context into original epistemological discussion of the Truth.

Keywords: modes of documentary, ethics of documentary, epistemology of documentary, truth theory of documentary



壹、前言

「紀錄片必須反映真實。」這是現今大眾對於紀錄片的一個簡單理解或期待，這樣的理解，表示「真實」是紀錄片的核心。的確，「真實」確實在紀錄片中發揮核心的功用，¹但是，什麼樣的紀錄片可以反映真實？影片又如何反映真實？這類問題卻在紀錄片界引發了諸多的說法和爭議。舉例來說，以色列導演 Folman 在其作品《與巴席爾跳華爾滋》（Waltz with Bashir）中，以真實人物的現場訪談搭配卡通動畫畫面，談論一件真實發生於 1982 年的戰爭事件；也就是說，Folman 用真實的聲音搭配虛構的畫面，談論一件實際發生過的歷史事件，這樣的影片算不算紀錄片？它是真實的、虛構的，或者是「音真影虛」的部份真實？在紀錄片發展史中，諸如此類甚至更加複雜的「真實」爭議不勝枚舉，而發生爭議的關鍵原因，端在於大家對於「真實」的理解過於簡單而模糊，於是形成成見或偏見，引發諸多對於紀錄片的定義、紀錄片的評價標準，以及紀錄片攝製倫理規範的爭論。

「何謂真實？」是西方知識論探討核心問題，在不同時期的真理理論（theory of truth），以及在懷疑論、基礎論（foundationalism）或符應論（correspondence theory）等等不同的真理證成理論（theory of justification）中，「真實」具有不同的定義。換言之，在使用「真實」一詞時，必須清楚掌握是在何種意義背景下使用該概念，並依此為真實作出定義。若忽略了此點，混用不同證成系統中對真實的定義，或者在定義不明的情況下使用該詞，便會出現 Wittgenstein 所謂的盒中甲蟲謬誤（the beetle paradox）（Wittgenstein 1963）。²既然「真實」在紀錄片中具有核心的重要性，那麼，對「真實」的意義更需要更謹慎的釐清。

此外，相對於已發展兩千餘年的西方知識論而言，紀錄片是一門僅有一百多年歷史的新興媒體藝術。當我們企圖將複雜的知識論概念套用在新興的媒體領域時，難免遭遇到一些前所未遇的技術問題（如前文所提及的，非同步影音的真理判準問題），欲解決這些問題，必須要考慮電影或紀錄片的製作特性，針對這些特性作出特殊的真理回應，或是設計出修正的真理體系。

¹ 在本文第三部份將說明為何「真實」在紀錄片中發揮著核心作用。

² Wittgenstein 在談及概念的指涉時說到，「假設每個人都有一盒子，裡面裝著我們稱之為甲蟲的東西。誰都不能看別人的盒子，只通過看自己的甲蟲知道何謂甲蟲--在此情形下，很可能每個人的盒子裡裝著不同的東西。……這些人的甲蟲一詞還有用途嗎？」他以此比喻性的例子，說明定義不清可能造成的爭論與無效討論謬誤。（1963）引文請參考 Wittgenstein, L. *Philosophical investigations* (G. E. M. Anscombe, Trans.) Blackwell: Oxford. P.293, P.219.



綜上所述，本文之主要目的便是希望對紀錄片的核心真實問題作出更精細的釐清，並建議出一個更加合適的理解方式。

貳、真實、符應與再現

如前所述，紀錄片被賦予了反映真實的期待，這種期待是如何產生又如何可能？我們必須先從攝影本身的特質說起。

一、攝影的基礎論真實

在藝術史中，攝影是第一種能夠不經由模仿與詮釋，直接獲取對象題材的物性痕跡（光線）的創作形式。就某種意義而言，攝影並不描繪對象，而是暫停時光，將對象實處的光線等比收縮在底片之上。一如 Sontag 所言，「一張照片不僅『像』它的主題，更是對主題的效忠……，以及獲得、控制該主題的強有利工具」，³攝影作品與其拍攝對象於是形成「意義的共體」（co-substantial with its subject），它們互相指涉，互相作為存在證據，證明彼此在物理空間中的實存性（reality）。在此意義下，攝影作品具有著證據力的特性。攝影與其他奠基於模仿的藝術的關鍵差異便在於證據力，這既是物理問題，也是心理學的問題；觀眾在觀看攝影作品時必須「相信」照片記載著實存被攝對象，這是不需再證明的自明之理（self-evident）。除了證據力之外，十九世紀實證主義（positivism）與經驗主義（empiricism）十分重視知識的客觀性，而誕生於十九世紀的攝影術與實證主義一拍即合，攝影的機械性被延伸為客觀性。證據性加上客觀性，使得攝影的自明性格更加強烈。

究竟何謂自明之理呢？在 Aristotle 所開展的西方傳統中，認為人類所掌握的真理中有兩種類型是絕對真實、不容錯誤的，其一是科學知識，其二是直觀（intuition）；而直觀的自明性更勝於科學知識。知識論學者 Pojman 進一步解釋：「直觀，理性的自然之光，提供出唯一一種非推論的、不可錯誤之信念的可能性。因為這些直觀，演繹理性才能傳遞出知識。」⁴ Pojman 解釋了「基礎論」的思考模式：在我們的知識系統中，必須存在不容質疑的基礎信念，以免知識陷入無限循環的證成或極端的懷疑論。

就靜態攝影而言，畫面是被攝對象的實況收錄；動態攝影是靜態攝影的延伸，素材畫面是每秒 24 格或 30 格的連續畫面集結。無論靜態或動態，這些畫面都是被攝對象的實況收錄。縱然畫面的內容可能造假，縱然機械性攝影並不保證客觀性（攝影的角度、景深等

³ Sontag, S., 黃翰荻譯，《論攝影》（臺北：唐山出版社，1997年），頁 203-204。

⁴ Pojman, 2000. *What can we know? an introduction to the theory of knowledge* (2nd ed. ed. Belmont, Calif; London: Wadsworth.)



技術面會摻有主觀意念），但這些因素都不會阻撓觀眾直觀地「相信」攝影是被攝對象的實況收錄。這份相信是攝影的基礎論，若缺少這份信任，我們很容易陷入極端的懷疑論，懷疑一切視覺的真實性，就連我們眼睛所見的影像也未必真實可靠。

在基礎論的觀點上，我們釐清了紀錄片第一個不容置疑的「真實」意義，那就是：無論拍攝的內容為何，紀錄片的畫面素材都是歷史性世界（historical world）的實況收錄，紀錄片的畫面素材本身也都是歷史性世界的影像檔案（documents）。

或許有人會質疑，若依此標準，世上所有的影片，包括劇情片（fiction）都是歷史性世界的實況收錄（劇情片收錄了安排演出的畫面），那麼，所有的影片不都是紀錄片了嗎？的確，確實有學者持此看法。但是，紀錄片不只具有基礎論的真實條件，還有其他條件致使紀錄片與其他類型影片有所區隔，此問題留待下文再述。

二、 符應與再現

基礎論說明了影像素材本身必定是歷史性世界的實況收錄，Barthes 曾說，「相片是無法與其指稱對象有所區別的」⁵；換言之，影像素材勢必是指稱對象的「描繪」或「描述」，它不可能不是，這是攝影的本性。然而，當我們說攝影「描繪」或「描述」時，這兩個辭彙很容易引發誤解，讓人們將真理的符應論（the correspondence of truth theory）套用於影像素材。

所謂的符應論，根據 Aristotle 指的解釋，是指描述性語句（descriptive propositions）的內容，若與被描述的外界事態相一致便為真，反之則為假。⁶使用符應論時有兩個基本限制。第一，語句必須是描述性的，也就是具有可觀察對應的外界事態，情感性或隱喻性的語句便不在描述性語句之列。第二，語句必須有真假二值的可能性，與被描述事態一致為真，反之為假；非真非假，絕對真、絕對假，或無真假可言的語句皆不適用符應論的真理判斷。

了解了符應論的限制條件後，我們再回頭考察影像的描繪或描述功能。就影像素材本身而言，影像本身是被攝對象的物理性呈現，僅僅「是其所是」，並無命題性的描繪或描述意義，無真假可言，因此不適用於符應論。然而，如果我們將影像素材視為是某種符號（圖符）時，那麼情況便變得不同了。依照 Peirce 的三種符號分類，⁷首先，影像素材必定是拍攝對象的肖像（icon）。在肖像的層次上而言，影像與被攝對象絕對對應，無真假

⁵ Barthes, 許綺玲譯,《明室攝影札記》(臺北:台灣攝影工作室,1980年),頁15。

⁶ Beare & Bywater, 1908. *The Works of Aristotle*. Translated into English under the editorship of J. A. Smith ... W. D. Ross: vol. viii9 (Clarendon Press: Oxford.), 1011b 25.

⁷ Fiske, 張錦華等譯,《傳播符號學理論》(臺北:遠流,1995年)。



問題，因此不適用於符應論。再者，影像符號也可作為一種隱喻（symbol），隱喻的意義與被指涉對象之間並無可觀察對應的形貌關連，因此亦不適用於符應論。最後，有關影像的指示（index）功能情況則較為複雜。大多數的影像都具有指示性，因為影像指示著拍攝者的在場；另外，某些影像的內容具有指示性的外延意義（denotative meaning），例如一列開進車站的火車呈現/描述著「火車進站」，一群衣衫襤褸的兒童呈現/描述著「貧窮」，這些指示意義單純而明顯的影像是適用於符應論的。然而，縱觀紀錄片的發展史，紀錄片不會僅僅由單純的指示性畫面集結而成（這類影片會被歸類為錄像藝術，或者被稱之為底片、素材）；紀錄片拍攝者會用議題、敘事結構或蒙太奇等等手段組織指示性的畫面，製造或加強影像的內涵意義（connotative meaning），也就是經由「再現」（re-presentation）的畫面，再現（representation）出拍攝者的理念與企圖。簡言之，紀錄片不會是單純的「語句命題」，反而較趨近於陳述某一事件或議題的複雜故事或論文；而且，無論就獨立的段落素材或是整部影片而言，影像的特性經常是兼具內涵與外延意義，或者同時具有肖像、指示與象徵三種意義。因此，總結來說，在三種符號的意義下，紀錄片都不適用於符應論。

參、模式論背後的倫理關注

上節文末中我們提到了「再現」一詞，再現是指創作者將非擬像（non-simulation）的真實畫面佈置於一套再現系統之中，重新建構、創造出影像的意義。根據社會建構（social construction）論者的立場，紀錄片必定是再現的，因為：

只有透過特定的文化脈絡才能為物質世界製造意義。……物質世界只能透過這類再現系統獲取意義，也才能被我們「看見」。也就是說，這個世界不只是再現系統的反射而已，我們的確是透過這些再現系統為物質世界建構意義。⁸

若對比符應論與社會建構論，不難發現，符應論延續了西方傳統的本質主義（essentialism）的性格，認為紀錄片必須反映被描繪的事實真相，而真相只有一個；雖然這也是許多人對紀錄片的期待，但這種期待是「不切實際」的誤解。社會建構論提供了相對而多元的進路，一部紀錄片可涵蓋多種不同層次、觀點的真相，並且容許觀眾的不同詮釋。

⁸ Sturken & Cartwright，陳品秀譯，《觀看的實踐》（臺北：城邦，2009年），頁32。



然而，令人好奇的是，如果一部影片提供了數量過多的「相對而多元」的真相，那麼，這樣的真相有何意義？是否有某種方法將觀眾詮釋的可能性掌控在一定的範圍之內？Sturken 與 Cartwright 如此說到：

同一組影像的呈現方式有非常多種，但沒有任何一種再現手法能夠讓我們觸及不偏不倚的真相。把焦點放在分析手法是很重要的，這樣才能揭露它們將意義埋藏在文本中的方式。影像不會體現真相，它們的意義總是來自於脈絡與詮釋。⁹

Sturken 與 Cartwright 建議觀眾將焦點放在「分析手法」，忽略或打消「尋找真相」的想法。分析的手法或角度有非常多種，¹⁰而與紀錄片最直接相關的分析手法，就是針對影片本身的特質與製作規則進行分析。讓我們換一種角度來解釋，任何一部紀錄片，都不大可能讓觀眾在欣賞完畢後各自獲得截然不同的想法或詮釋。這個現象顯示，拍攝者與觀眾之間存在著某種默契和規約，這是共存於觀眾與拍攝者之間的一套分析/製作規則，這些規則被稱之為影像模式（modes）。

一、紀錄片的風格與模式

紀錄片的創作模式，不但是創作者拍攝時的參考標準，也是觀眾理解影片意義的重要線索。當紀錄片的研究者發現符應論無法承載紀錄片的真理層次之後，研究便轉向了建構論的方向。簡單來說，建構論式的紀錄片研究有兩個核心觀念。首先，紀錄片的關鍵問題不在於是否對應到事實真相，而是如何再現意義。再者，紀錄片可以被理解為是一種再現的系統和工具，而紀錄片又可再細分為不同的模式；每種模式都有各自專屬的操作方法，但不同的模式之間必須有共同的基礎，否則便不會被稱之為紀錄片。

紀錄片作品中，寫實是一種最常見的創作技法。作為一種再現工具，紀錄片最重要特徵便在於它有基礎論意義上的真實性，可以取得觀眾的直觀上的信賴；換言之，紀錄片以「寫實」（realistic）的影像取得觀眾的信賴感。寫實是一種畫面風格，隸屬於美學範疇，其特性是影片所呈現的畫面與日常的視覺經驗相似，帶給觀看者逼真（fidelity）的感受或印象，致使觀看者認為自己與影片身處在同一個世界。在使用「寫實」一詞時，有幾點事項必須注意。第一，絕大多數的紀錄片採用寫實風格，但寫實風格並不專屬於紀錄片，劇

⁹ Sturken & Cartwright，〈觀看的實踐〉，頁 327。

¹⁰ 分析影像的角度有非常多種，可從性別、意識形態，甚至如 Sturken 與 Cartwright 在《觀看的實踐》一書中所展示的，從遺傳學、生物醫學的角度進行分析。



情片（fiction）或廣告片也大量採用。第二，寫實的畫面未必反映現實（reality）（此點前文已作說明，不再贅述）。第三，寫實僅僅是風格，我們可以判斷一幅或一段影像本身是否寫實；但影像的內容，無論是事件、議題或故事的真偽，都與「風格」無關。因此可知，雖然大多數的紀錄片都採用寫實風格，但寫實並非紀錄片的核心或充分條件（sufficient condition）。

寫實風格的畫面只是大多數紀錄片的基礎，紀錄片需要在此基礎上進行更一步的加工，加入某些慣用的風格元素，才能讓觀眾清楚地辨識出紀錄片；使用這些風格元素的方式，被稱為是紀錄片的修辭學（rhetoric）。紀錄片的修辭學是在百餘年電影發展史中逐漸累積而成的一種製作/觀影慣例，是一個十分複雜的系統，其中包含許多歷史與拍攝技術層面的問題，在此恐無法一一列舉詳述¹¹。簡扼來說，根據 Nichols 的分析，紀錄片的修辭系統主要是由四種源流匯流而成：1.電影初期（約 1895-1906 年）所出現的，強調指示性、證據性的科學性影片；以及強調吸引力，滿足觀眾好奇心的獵奇式（spectacle）影片。這兩種影片成為紀錄片的基本調性。2.受到 1920 年代前衛風格影響，重視影像張力與藝術性的詩意實驗影片（poetic experimentation），這類影片使脫離僵化的報導風格，提升了影像的藝術成份。3.1906 年以後，劇情片的各種敘事技巧被大量引用到紀錄片中，增加了紀錄片的故事性，更容易引發觀眾共鳴。4.1920 年代俄國所發展出的電影理論與作品，如 Eisenstein 的蒙太奇、Vertov 的電影眼（Kino-eye）理論與作品。他們不但開發出更靈活的影像技術，同時，也示範了如何將紀錄片提升到社會運動的高度。¹²

在上述四種源頭交相匯流下，紀錄片開展出多種模式。1991 年 Nichols 在其著作《再現真實》（*Representation Reality*）中，整理出四種紀錄片的基本模式：1.解說的模式（The Expository Mode）。2.觀察的模式（The Observational Mode）。3.互動的模式（The Interactive Mode）。4.反身自省的 mode（The Reflexive Mode of Representation）。2001 年，Nichols 在其《紀錄片導論》（*Introduction of Documentary*）一書中作了部份修正，他將互動的模式改名為參與的模式（The Participatory Mode），並另加入詩意的模式（The Poetic Mode）與表現的模式（The Performative Mode），使紀錄片的模式增加為六種。¹³

¹¹ 有關紀錄片修辭學之詳細討論，可參見 Nichols 著作 *Introduction to Documentary*, (Indiana University Press, 2001) 之相關章節。

¹² 相關內容可參閱 Bill Nichols 著作 *Representation Reality* 第 3 章。

¹³ Nichols 的模式分類的詳細內容說明在紀錄片研究中已被廣泛討論，王慰慈曾對相關內容做出清晰說明與整理，可參見王慰慈〈台灣紀錄片的類型發展與分析〉，收錄於《台灣當代影像--從紀實到實驗》（臺北：同喜文化，2006 年），頁 82-99。



Nichols 的紀錄片分類很容易被類比為劇情片的類型（genre）分類。類型與模式確實有相通之處，它們都是存在於拍攝者與觀眾之間的慣例，這些慣例是拍片者的參考指南，也是提供觀眾辨識、引導觀眾期待的線索。

然而，模式與類型之間也存在著相異之處。就商業性的劇情片而言，類型可以發揮商業的功效，它提供拍攝者一個公式或方向，引導或迎合觀眾的期待；而觀眾則依此辨識影片類型，選擇消費，獲得滿足。但就紀錄片的歷史來看，多數模式的紀錄片並非是商業性的，未必需要迎合觀眾期待；相反地，許多紀錄片非但不迎合，反而是說服觀眾；因此，模式與類型在出發點上是有所差別的。再者，絕大多數劇情片的類型風格是可以被清晰辨認的，也就是說，它確實發揮了分類學上功能和意義。反觀紀錄片，許多紀錄片跨足在不同類型之間，而我們也不難想像一部紀錄片可以交叉混用反身自省的、表現的、觀察的等等模式¹⁴。相較之下，Nichols 的分類似乎是不清晰的。如果 Nichols 的分類不夠清晰，也無法發揮特定的功能，那麼，這套分類學的意義究竟何在？¹⁵

我們回顧先前的脈絡，Sturken 與 Cartwright 建議我們解開「真相」和本質主義的束縛，將焦點置於「分析手法」，而我們將模式論定位為影片本身的分析手法。然而，為什麼我們要研究分析手法呢？如果研究紀錄片的分析手法只是為了建立一套紀錄片的分類學，標示出各種模式紀錄片的本質特徵，那麼便又回到了本質主義的道路。筆者認為，Nichols 分析紀錄片六種模式的目的，並不是為了建立一套宛如劇情片類型論一般精密的分類學，而是提出了一種新的理解，將紀錄片研究的焦點核心由「真實」轉向到「倫理學」。

二、紀錄片的倫理學轉向

關於紀錄片模式，Nichols 從未提及有關「真實」的議論，宣稱哪種模式較趨近或較能反映真實。相對來說，他的模式論總與拍攝倫理相結合，蘊含著濃厚的倫理學關注。

在《再現真實》一書的第一部份，當 Nichols 作出模式分類的說明之後，便接續著在下一節「紀錄片的凝視」（The Gaze of Documentary）中進行了一連串紀錄片拍攝倫理的論述。在此節中，他先普遍性地討論了影像風格、技術與倫理觀點之間的關係，以及在面對死亡、意外或危險等等的景況時，拍攝者應有的倫理自覺。接著，在「紀錄片模式與倫理運作」（Documentary Modes and Ethical Accounting）一節中，他針對不同模式的紀錄

¹⁴ 紀錄片「類型混用」的現象十分普遍，例如，黃信堯在其作品《多格威斯麵》中，便交叉混用了觀察、參與、反身自省等不同模式。

¹⁵ Nichols 的分類受到很多學者的質疑，並不斷擴充強化分類的細緻度，例如聶欣如即便將紀錄片分為四大類型、八種子類，相關內容可參見其著作《紀錄片研究》（上海：復旦大學出版社，2010年）。然而，無論何種分類方式，或是不斷細分新類型，紀錄片的模式仍始終存在著模糊與混用的困境，因此，如下文所述，紀錄片的分類學勢必得面臨意義上的轉向。



片特性，分別提出應該注意的倫理立場。從該書的論述結構上可以發現，Nichols 的分類是服務於拍攝倫理的；更清楚地說，他是藉由分類而歸納出不同模式的紀錄片，透過模式的特質指出製作上的技術方法，再藉由製作方法闡釋出拍攝時應掌握拿捏的倫理問題。因此，我們可以說，在 Nichols 的文章體系中，倫理學的地位高於分類學；甚至我們可以推論，倫理學是 Nichols 分類理論的核心。

2001 年的《紀錄片導論》呼應了上述的推論。Nichols 在該書的前言指出，他並不打算對紀錄片歷史中重要的拍攝者、風潮，以及各種紀錄片類型作出周全而平衡的論述，而是要針對特定的問題以及重要的方向進行討論。而他所探討的第一個重要問題，也就是該書的第一章，「為何倫理議題位居紀錄片拍攝的核心？」（Why are ethical issues central to documentary filmmaking?）。

該書第一章的內容中，Nichols 似乎企圖跳出劇情片以風格為主的分類模式，建構一套屬於紀錄片的分類原則。首先，他認為每部影片，無論內容多麼詭異古怪，都或多或少反應了世代文化背景。而且，每部影片，無論拍攝的是虛構演出的故事或是非虛構的歷史性畫面，都記錄著一段實況影像。因此廣義來說，所有的影片都是一個錄影檔案（document），故所有的影片都是紀錄片（documentary）。

再者，他將影片概分為兩類。第一種是滿足欲念（wish-fulfillment）的影片，俗稱劇情片（fictions），這類影片用影音具體呈現（或變形呈現）人們內在的各類欲念，以寫實或非寫實的風格建構一個世界，直接或間接地陳述創作者的理念或真理。第二種是再現社會（social representation）的影片，俗稱的非劇情片（non-fictions），這類影片用影音具體呈現人們身處其中的日常世界，對日常世界提出新觀點和新解釋，也就是進行再述和再現，紀錄片屬於此類影片。

Nichols 認為，這兩類影片區隔的分水嶺是觀眾在觀影時的意向性（intentionality）¹⁶。在欣賞劇情片時，創作者的首要任務是必須讓觀眾「中止不信任」（to suspend disbelief）影片中所虛構的世界；而紀錄片則是使用各種修辭技巧，讓觀眾「持續信任」（to instill belief）影片中的世界是現實的（actual）。Nichols 提出了一種新分類基準，在過去，劇情片的傳統是以風格作影片分類；而 Nichols 則以意向性作影片分類，並且以「信任」作為核心。

¹⁶ Sokolowski 對意向性的解釋為：「這個詞是指認識的、心智的狀態，而非實踐的意向。在現象學理，意向即指我們與事物之間的意識關係。」參見 Sokolowski，李雅倫譯，《現象學十四講》，（臺北：心靈工坊，2007年），頁 24。



信任是一種過程，拍攝者透過影片的形式或組織結構傳達出意義和價值，觀眾如果理解了，那麼便是對影片作出了詮釋（interpretation），信任則是觀眾對意義和價值的回應。以「持續信任」作為紀錄片的特質是一種相當靈巧的想法，可以跳脫出困擾紀錄片已久的「真實/虛構」泥沼。一部影片只要讓觀眾持續相信它是關於歷史性世界的敘述，那麼，即便影像是卡通或演出的，它依然是紀錄片；反之，如果它失去了信任，無論它使用何種風格的畫面，都會被認定為是偽紀錄片或不是紀錄片。

紀錄片的拍攝者通常以三種途徑獲得觀眾的信賴感。第一，連結影片世界與觀眾世界：透過影像、聲音、論證和敘事，將影片所再現的世界與人們所熟知的世界連結起來；讓觀眾認為影片世界相似或就是我們的世界，這是樹立觀眾信任的重要基礎。第二，呈現（表現）他人處境：紀錄片拍攝者就像一位民意代表，將被攝者的生活樣貌與問題呈現或表現出來。影片若呈現地完整細緻，便會獲得觀眾信賴。第三，表達論述：拍攝者會透過結構、論述和表現手法，彰顯出拍攝的主旨和意圖，並說服觀眾接受，取得大眾信賴。

若進一步分析這三種傳達意義的途徑，我們可以發現，第一種途徑（連結影片世界與觀眾世界）是多數紀錄片的基礎，關於此部份，前文所提的「寫實技法」，以及紀錄片的「修辭學」，發揮了很大的功能。這個層次的信賴感，必須由拍攝者、被攝者與觀眾三方共同建立。第二種途徑（呈現他人處境）牽涉到拍攝者與被攝者之間的關係，紀錄片的拍攝者必須以被攝者的生活處境作為影像內容，呈現得越具體、越深入、越細膩，對觀眾的說服力就越強。然而，拍攝者應該深入到什麼程度，如果涉及到隱私，或是有影響被攝者人際關係的安全風險，拍攝者應如何拿捏尺度？至於第三種途徑（表達論述），更是拍攝者的困難考驗。首先，拍攝者必須將被攝者特殊的生活樣貌提升為普遍的公眾議題，方才能與觀眾發生關連。其次，在影片論述的過程中，拍攝者必須注意風格、技法或辯論策略等問題，一方面持續取得觀眾的信任，另一方面則要說服觀眾、獲得共鳴。再者，論述的結構與策略取決於拍攝者，也就是說，拍攝者取捨、塑造、再現了被攝者的生活樣貌與想法。這讓人不禁想問，為了達到說服的效果，拍攝者能否干預介入被攝者的生活？或者，如果拍攝者所再現的影片世界，他的觀點、理念與被攝者有所分歧，應當要尊重拍攝者的想法還是被攝者的意願？又或者，倘若影片中有不同被攝者出現爭鋒相對的意見，拍攝者應如何處理？



上述所例舉的問題，其實僅是冰山一角，被攝者、拍攝者、觀眾所形成的三角關係，相互依存又相互拉扯，這其中會衍生出極其複雜的拍攝難題。這些難題是紀錄片所特有的精髓和挑戰，解決這些難題的關鍵點絕不在於風格或技法，而是「人與人的關係」，因此 Nichols 說到：「再現的概念促使我們提出『為何倫理議題位居紀錄片拍攝的核心？』這個問題。而這個問題也可被表達為『當我們製作紀錄片時，我們如何與人們互處？』(what do we do with people when we make a documentary?)」。¹⁷具體來說，Nichols 的六種「模式論」，在方法論與風格論的外觀下，解釋了六種基本的拍攝態度，指導拍攝者在面對變化難測的拍攝事態或對象時，如何掌握自己的意念觀點，針對自己的議題，運用不同的製作方法、風格，例如如何使用旁白，如何選擇敘事人稱，何時必須保持距離冷靜旁觀，或者必須身體力行深入受訪者生活等等，去再現出拍攝者與被攝者所共處的世界。而所有方法的使用依準，都是建立在被攝者、拍攝者與觀眾的三角人際關係之上的。

文行至此，Nichols 模式論的架構已清楚呈現。依不同層次來說，首先，他企圖打破過去由劇情片類型論所主導的分類思維，重新建構了一套電影的分類方法。其次，對紀錄片的分類而言，他不是秉持著本質主義的立場，用風格或「真實性」去區別紀錄片的類型；他的分類，是以拍攝模式作為分類依準。最後，他之所以區分出不同的拍攝模式，是因為影片拍攝時可能遇到不同的人際倫理問題，因此需要以不同的拍攝態度來面對處理。

總結來說，從 Nichols 的模式論，可以發現他將紀錄片的研究焦點，從過去的「反映真相」轉向了「倫理方法」，從實然轉向了應然，從真理論轉向了倫理學。或者，我們也可以說，Nichols 的「倫理學轉向」，讓紀錄片從「真理的傳遞者」轉變為「社會的溝通者」。也因為如此，紀錄片不再僅僅被定位是一種作品、文本或工具，而是一種社會行動。這個轉向，是 Nichols 的模式論的重要貢獻。

不過 Nichols 的模式論也仍然存在著一些疏漏之處。Nichols 將「持續信任」作為紀錄片的核心，並且從拍攝者的角度說明了如何製作出令人信任的作品；然而，信任是屬於觀眾的，就觀眾的立場，或者就被攝者、拍攝者與觀眾所共同形成的整體再現系統而言，究竟何謂信任？如何信任？從另一種角度來看，當紀錄片被定位為是一種社會行動，它與電影商品或藝術作品便處在不同的社會實踐脈絡之中，那麼，紀錄片應該被理解為什麼樣的一種觀看實踐？有關於紀錄片本身作為一種再現系統的整體特質，或者紀錄片作為一種社會實踐的特性，Nichols 缺乏較完整的說明。

¹⁷ Nichols, 2001. *Introduction to Documentary* (Indiana University Press.), 5.



肆、紀錄片的語言學轉向

一、紀錄片的語言實踐性質

紀錄片是一種什麼樣的社會實踐活動呢？Ponech 在〈什麼是非虛構電影〉一文中寫到，「如果電影理論曾經教過我們什麼，那就是紀錄片並沒有什麼再現的獨立心靈模式是與語言學不同的。」¹⁸他所說的語言學，指的是二十世紀哲學界由 Wittgenstein 所引發的「語言學轉向」。Wittgenstein 在其後期思想中提出「語言遊戲說」（Language Game），反對過去哲學家本質主義的語言觀，反對用圖像式（Picture Theory）的想法理解語言的本質；他認為，語言是一種在人類長久歷史中所形成的複雜社會活動。Ponech 將 Wittgenstein 的方法導入紀錄片研究，並且看似基進地主張，任何企圖藉由類型、模式、風格、客觀性等等途徑為紀錄片下定義的作法（包括 Nichols 的模式論）都必定是窮途末路，因為，紀錄片或非虛構片的定義非常簡單：「一部電影作品是非虛構的，當且僅當其製作者的意圖是非虛構的」¹⁹。Ponech 的說法究竟是什麼意思？要理解其說法，必須先闡述 Wittgenstein 基本的理論重點。

第一，Wittgenstein 認為語言的意義來自於使用（use），語言只有在使用脈絡中才能產生意義，不同的使用脈絡和使用意圖，會使語言呈現不同意義。反言之，語言本身並無意義可言，語言概念本身並無一個固定的指涉對象，由概念組合而成的語句或論述本身亦無真假可言，意義與真假取決於使用脈絡。第二，語言是一種生活實踐活動，就像生活中其他的實踐活動，例如游泳或打球一般，人們在從事活動時必定「已經」直觀地遵循著規則，否則便根本無法從事這項活動，Wittgenstein 在此意義下說：「當我遵守一條規則的時候，我別無選擇，我盲目地遵守規則」²⁰ 至於對規則的整理、思考或分類，那是另一種語言遊戲。第三，語言是一種動態流動的實踐活動，而在語言表達的過程中，表達的環境、氛圍、意圖可能不斷改變；表述者與聆聽者的情緒、記憶與經驗也會不斷地融入脈絡之中，這致使語言的意義瞬息萬變，歧異性與模糊性也不斷產生。第四、語言實踐所運用的意義、情境、情緒、美感、人際關係等等攪雜的規則，是在人類特有的生活形式（form of life）中形成的；如果將語言意義比喻為流動的河水，那麼，生活形式就是河床。

¹⁸ Ponech, What is non-fiction cinema? (Allen, R., & Smith, M. (1997). *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Clarendon. 1999), 205.

¹⁹ Ibid.,204.

²⁰ Wittgenstein, L. *Philosophical investigations* (G. E. M. Anscombe, Trans.) 19 Basil Blackwell: Oxford., 219.



了解了 Wittgenstein 的基本立場後，若將其理論套用到紀錄片，可以看到一組非常適切的對應。第一，紀錄片「本身」並無真假問題，紀錄片的真假或意義，取決於使用的脈絡，以及拍攝者的意圖。第二，紀錄片是一種影像實踐活動，無論就拍攝者、被攝者或觀眾而言，在觸及紀錄片時便已經遵循者觀看實踐的規則，這套規則包含了前文所提及的基礎論、類型論與模式論的內容，在 Nichols 等學者對紀錄片進行定義或分類之前，這套規則已經存在，他們的定義或分類是另一套語言遊戲。不過，不能否認的是，他們的研究工作會為紀錄片這種實踐活動注入新的源水，有可能增添或改變紀錄片遊戲的規則。第三，無論就拍攝或觀看來說，紀錄片都牽涉到複雜且不斷發展變化的人際關係活動，並不像劇情片有劇本可以照本宣科，因此，紀錄片的拍攝和詮釋都具有諸多可能性，其中也勢必存在著歧義性與模糊性，很難定出清晰的分類或作業守則。如果企圖以分類的方式定義紀錄片，便犯了「以靜態的思維模式去解釋動態過程的錯誤」（也就是 Wittgenstein 所說的「圖像式」理解的錯誤），也因此必定無法得到周全的答案。最後，和語言一樣，紀錄片也是在生活形式中沖刷累積而成的，而 Wittgenstein 所言的生活形式，在紀錄片中，可以被理解為再現系統。

二、相信與意圖

上述的說明讓我們了解紀錄片可以被視為是一種語言遊戲；同時，我們也理解了為何 Ponech 會反對 Nichols 的分類學。不過筆者在此想要釐清的是，Ponech 將 Nichols 的模式論理解為本質主義的，靜態式思維的分類定義，因而加以反對。然而，如文前所分析，Nichols 的模式論正是企圖突破本質主義，作出「倫理學的轉向」。只不過對於何謂「相信」，以及紀錄片究竟是何種社會實踐系統，缺乏較完整的論述。而 Ponech 的「語言學轉向」，正好補充了 Nichols 的內容。Nichols 強調觀眾的「持續相信」，觀眾要相信的是什麼呢？很顯然的，不是畫面、不是配音，而是拍攝者的意圖（intention）。觀看紀錄片的過程與聆聽演講有十分類似之處，在聽演講時，人們所相信的不是聲音，也未必是內容，而是演講者的意圖，我們相信他是透過演講的形式，真誠客觀地告訴我們某些訊息。紀錄片和語言一樣，也是一種溝通行為，觀看者必須持續信任拍攝者正以真實客觀的態度，陳述歷史世界中的事件或故事。換言之，影片拍攝者的任務是在於讓觀眾相信其動機與意圖是真誠或純正的，而不是負責保證每一段影像內容都具有描述與對應的真實。



影像就像文字一樣，本身並無真假或意義的問題，拍攝者的使用意圖決定了它的意義。紀錄片的「意圖」並不是抽象的詞，影片是經過設計的，拍攝者所使用的「所有影像元素或技巧」，就像演講者所說的每一句話、每一個語調，背後必定都包含著意圖。Ponech 將「意圖」一詞具體解釋為拍攝者的「計畫」（plans），²¹拍攝者在拍攝時會思考鏡頭與運鏡等「影像語言」，在剪輯階段會撰寫剪輯腳本，非常詳細地在每一段畫面、每一段旁白的旁邊，註明使用這些素材的目的，說明希望透過它們傳達出何種訊息，這說明了影像就是一種溝通語言，而在攝製時，拍攝者（與被攝者）就已經踏入紀錄片語言式的再現系統之中，直觀地遵循著紀錄片的語言遊戲規則了。

紀錄片的語言遊戲規則是先於個人的，它並不專屬於拍攝者，而是由所有參與此再現系統中的人所共享，並且共同直觀地遵守的。觀眾也是參與此再現系統的一份子，所以觀眾也能夠掌握住拍攝者的意圖。雖然溝通時有可能因為語言的模糊性而出現誤解，有可能因為意圖的多重複雜而發生歧義，導致觀眾在詮釋上的分歧或偏差，但這些狀況都屬於語言遊戲的一部份。

此外，在紀錄片的語言遊戲中，觀眾除了扮演詮釋者的角色之外，也在三種情況下直接或間接影響到紀錄片的意義。首先，拍攝者在拍攝時會預設可能的觀眾群，預測或期待觀眾的反應，這些預設會影響到拍攝的內容和手法。其次，影像不只在拍攝者的意圖上可能是多重的，觀眾的詮釋也可能因為不同的社會脈絡而出現差異。我們可以想像一個極端狀況下的有趣問題：如果影片被視為是語言溝通工具，那麼一段完全無心插柳而拍下的影像，拍攝者不具任何溝通意圖，那麼該影片是否有仍有可能被稱為紀錄片？這個問題的答案是，有可能；錄下甘迺迪遇刺畫面的「薩普爾德影片」（Zapruder Film）便是經典的例子。²²由這種極端的例子我們可以看到，紀錄片是雙向溝通的行為，觀眾並不只是被動的接收者，還可以賦予影片新的社會意義。

²¹ Ponech 所謂的「計畫」是一廣泛性的說法，泛指影片製作過程中，從前製到映演各階段，製作者在片中運用的策略、技術、影像修辭等等的規劃。

²² Zapruder Film 是 1963 年 11 月 22 日 Zapruder 在無特殊用意的情況下，手持家用攝影機意外拍到美國總統 J. F. Kennedy 的遇刺畫面，並成為唯一一段的記錄與證據影片。縱然此部 18.7 秒的影片內容完整而連續地拍攝到 Kennedy 的遇刺經過，影像內容可說十分「單純」，但在不同立場與用意的詮釋下，影片出現多種意義，引發諸多揣測與陰謀論。



最後，觀眾參與到影像的再現系統之中，還具有第三種重要的意義。在《觀看的實踐》一書如此寫到：

所有的影像都有多層意義，包括它們的形式面、它們的文化和社會歷史指涉，它們和先前或周遭影像間的關連方式，以及它們的展示脈絡。作為觀看者，解讀和詮釋影像是我們參與為自身文化指派價值的一種方法。²³

一如引文所述，詮釋影像是我們參與為自身文化指派價值的一種方法，而在紀錄片的發展史中，除了影像美學的層次之外，紀錄片還與公眾問題、政治理念、弱勢聲援等等社會議題或運動緊密連結，這促使觀眾在詮釋影片時，不但參與了紀錄片的再現實踐，更觸及到更大範圍的社會運動，並隨著詮釋而推動著文化的變革，使得紀錄片成爲一種社會運動的一環。

伍、結論與討論

本文從影像基礎論的真理觀開始，闡述了符應論，以拍攝倫理爲核心的模式論，以及文末語言遊戲式的真理觀；我們介紹的順序，雖然未必精準對應到紀錄片發展史的實際狀況，不過大致上呈現出紀錄片距離「真理」越來越遠，距離「社會」越來越近的發展進程。

討論基礎論與符應論的真理觀是爲了對困擾紀錄片已久的「真實」問題作一釐清。符應論的真理觀，無論就哲學或紀錄片研究的角度來看，都是一種過於素樸的想法，充滿疑義而難以成立。就攝影史的發展狀況而言，基礎論的真理觀可以說是被賦予了一種特權，影像被認定與對象共存，具有如證據般的魔力，若用 Wittgenstein 富有文學性的口吻來說，攝影的真實性是一道河床；如果不承認「攝影是被攝對象的共存指涉」，如果它不是攝影這種語言遊戲的規則，那麼，人類的攝影實踐活動歷史可能會改寫。然而，嚴格來說，底片真的是被攝體的物性收納嗎？尤其在數位化的現代，影像在拍攝時已然是經過編碼的訊號，它仍然是反映現實的嗎？這一點其實是值得討論的問題，礙於篇幅，我們無法深入探討，只能就紀錄片再現系統的現況作陳述，將其定義爲基礎論中的自明之理。

²³ Sturken & Cartwright，〈觀看的實踐〉，頁 61-62。



至於 Nichols 的分類模式，以及 Ponech 所引用的語言遊戲式的真理觀，雖然他們從不同的進路理解紀錄片（Nichols 從紀錄片「內部」的模式論；Ponech 從「外部」的語言學），也對紀錄片提出不同的核心定義（Nichols 強調「持續信任」；Ponech 重視影片的「意圖」）；但是，他們有著相同的基本信念，那就是解構本質主義式的紀錄片定義。此外，他們的想法雖然乍看相左，但在實踐的領域上是可以相輔相成的。對紀錄片工作者或喜好者而言，側重倫理的模式論提供了很好的拍攝指南與分析方法；而將紀錄片定位為語言溝通的行動，一方面不但提升了視野，也擴大了紀錄片可能的發展範圍。

在攝影器材普及，播放管道多元而平民化的今日，紀錄片不斷地出現演化，不難預測未來勢必會有更多種多樣的紀錄片出現，因此「倫理學的轉向」和「語言遊戲的探討」仍然可以被更加精細地研究，與時俱進。除了此兩種進路之外，紀錄片作為一種多元的實踐活動，仍然容許從更多不同的視角加以解析，這是未來值得繼續發展探討的研究方向。



參考文獻

- 王亞維譯，1992，《記錄與真實》，臺北：遠流。
- 王亞維譯，1998，《製作紀錄片》，臺北：遠流。
- 王慰慈，2006，〈台灣紀錄片的類型發展與分析〉，收錄於《台灣當代影像--從紀實到實驗》，臺北：同喜文化。
- 李道明，2006，〈紀錄片的定義〉，收錄於《台灣當代影像--從紀實到實驗》，臺北：同喜文化，頁 67-71。
- 李道明，2006，〈紀錄片的美學問題初探〉，《台灣當代影像--從紀實到實驗》，臺北：同喜文化，頁 72-76。
- 李雅倫譯，2007，《現象學十四講》，臺北：心靈工坊。
- 許綺玲譯，1997，《明室攝影札記》，臺北：台灣攝影工作室。
- 陳品秀譯，2009，《觀看的實踐》，臺北：城邦。
- 張錦華等譯，1995，《傳播符號學理論》，臺北：遠流。
- 聶欣如，2010，《紀錄片研究》，上海：復旦大學出版社。
- 黃翰荻譯，1997，《論攝影》，臺北：唐山出版社。
- Aristotle, Beare, J. I., Bywater, I., Cambridge, W. A. P., Edghill, E. M., Farquharson, A. S. L., . . . Webster, E. W. 1908. *The Works of Aristotle*. Translated into English under the editorship of J. A. Smith ... W. D. Ross: vol. viii Clarendon Press: Oxford.
- Barsam, R. M. 1992. *Nonfiction film : a critical history*. Bloomington: Indiana University Press.
- Berger, J. 2008. *Ways of seeing*. London: Penguin.
- Bordwell, D., & Thompson, K. 2008. *Film art : an introduction* (International ed., 8th ed. ed.) . New York ; London: McGraw-Hill Higher Education.



- Bruzzi, S. 2006. *New documentary : a critical introduction* (2nd ed. ed.). N.Y.: Routledge.
- Fiske, J. 1990. *Introduction to communication studies* (2nd ed. ed.). London: Routledge.
- Friday, J. 2002. *Aesthetics and Photography*. Aldershot ; Burlington, VT: Ashgate.
- Nichols, B. 1991. *Representing Reality : issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B. 2001. *Introduction to documentary*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- Ponech, T. 1999. "What is non-fiction cinema?" in *Film theory and philosophy*, Allen, R., & Smith, M. Oxford: Clarendon.
- Pojman, L. P. 2000. *What can we know? an introduction to the theory of knowledge* (2nd ed. ed.). Belmont, Calif ; London: Wadsworth.
- Rabiger, M. 1998. *Directing the documentary* (3rd ed. ed.). Boston ; Oxford: Focal Press.
- Sontag, S. 1977. *On photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Schatz, T. 1981. *Hollywood genres : formulas, filmmaking and the studio system*. New York: Random House.
- Sokolowski, R.. 2000. *Introduction to phenomenology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sturken, M., & Cartwright, L. 2001. *Practices of looking : an introduction to visual culture* (2nd ed. ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Turner, G. 2006. *Film as social practice* (4th ed. ed.). London: Routledge.
- Wittgenstein, L. 1963. *Philosophical investigations*. G. E. M. Anscombe, Trans... 19Basil Blackwell: Oxford.

