

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

▶ 再現弱勢：從《月亮的小孩》到《水蜜桃阿嬤》

Representing Minority: From "Moon Children" to "Honey Peach Grandma"

doi:10.6752/JCS.201209_(15).0005

文化研究, (15), 2012

Router: A Journal of Cultural Studies, (15), 2012

作者/Author：蔡慶同(Chin-Tong Tsai)

頁數/Page：117-146

出版日期/Publication Date：2012/09

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/10.6752/JCS.201209_\(15\).0005](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201209_(15).0005)



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



Representing Minority:
From *Moon Children* to *Honey Peach Grandma*

Chin-Tong Tsai

再現弱勢：
從《月亮的小孩》到《水蜜桃阿嬤》

蔡慶同

本論文係行政院國科會專題研究計畫「觀看社會：紀實音像與社會變遷」(NSC98-2410-H-369-003)延續至「東亞視線：台灣、韓國與日本紀實音像之比較研究」(NSC100-2410-H-369-001-MY3)之部分研究成果，並曾發表於「中華傳播學會2011年會」，在此特別感謝現場評論人、匿名審查委員與編委會所提供寶貴的批評與建議。

蔡慶同，台南藝術大學音像紀錄與影像維護研究所助理教授

電子信箱：tonytsai@mail.tnnua.edu.tw

airiti

摘要

本文藉由分析兩部再現弱勢的紀錄片，包括它被產製與觀看的社會脈絡，進而探討以弱勢作為被攝者的紀實影像，尤其是其中參與觀察的再現美學，為何與如何衍生出不同的再現政治之影響，甚至改變了原有再現美學之意義。1990年的《月亮的小孩》（吳乙峰導演），乃是以白化症者及其家庭為對象，作為公共電視的節目製作，尤其是它從產製、文本到巡映的實踐，不僅已使紀錄片成為溝通與對話的媒介，更使得紀錄片作為互動與連結的行動，因此，以參與觀察再現弱勢衍生了政治性的效果。2007年的《水蜜桃阿嬤》（楊力州導演），則是以自殺遺族及其家庭為對象，作為商業媒體的委製影像，它卻因被納入到公益慈善的體驗行銷之中，尤其是其中消費及其交換的邏輯，不僅因此引發了道德倫理的爭議，更使得參與觀察的再現美學，走入了美感化的局限。換句話說，這兩部紀錄片皆是透過參與觀察來再現社會弱勢並傳達人道關懷的文本類型，然而，藉由本文的兩相對照，正可以讓我們進一步釐清，紀錄片作為文化生產，再現美學與再現政治之間的辯證關係。

關鍵詞：紀錄片、弱勢、參與觀察、再現美學、再現政治

Abstract

Focusing on the documentary of representing minority through observational and participatory mode in Taiwan, this essay traces the genealogy since 1990s. It is contended that for realizing new concept of reality, *Moon Children*(1990) innovated not only aesthetics but also politics of representation. It is further argued that since this kind of documentary played the role of marketing of charity, *Honey Peach Grandma*(2007) thus presented property of aesthetic. The author concludes by suggesting that the relationship between aesthetics and politics of representation should be reformulated.

Keywords: documentary, minority, participant observation, aesthetics of representation, politics of representation

一、前言

台灣自解嚴之後，由於音像技術、媒體形式與政經社會的變革，紀錄片的文化生產，也呈現著較為開放的發展，相對於過去以電影與電視新聞片作為政令宣導與社會教化的工具，¹除了公共電視體系的逐步建立，並持續支持電視紀錄片的發展之外，還包括了先前以綠色小組為主的反主流異議媒體、人類學民族誌、全景映像工作室的社會關懷乃至於性質各異的獨立製作。

其中，透過參與觀察來再現社會弱勢並傳達人道關懷的文本類型，更是作為主要的基調。本文即是以兩部紀錄片為例，分別是吳乙峰的《月亮的小孩》(1990)和楊力州的《水蜜桃阿嬤》(2007)，前者再現了白化症者及其家庭，後者則再現了自殺遺族及其家庭，兩者皆是出自善意、以參與觀察取得音像素材、凸顯弱勢的生活困境及其生命力量，但後續卻衍生了不同的影響與回應？

如果視線(vision)意指人眼依生理構造所能見的，那麼，紀錄片(documentary)作為再現真實(representing reality)的視覺性(visuality)，就涉及到一個如何將非虛構素材視覺化的動態過程，從產製(production)、文本(image)到觀看(audience)不同地點之間(Rose 2006[2001])，²關乎到哪些是可見的、如何呈現所見乃至如何被看見

-
- 1 論者通常是將台灣紀錄片發展區分為幾個階段：一是電影新聞片時期(1945-1971年)，主要是國營片廠(中製、台影、中影、新聞局)所生產的新聞片，二是電視新聞片與新聞雜誌影片時期(1971-1984年)，電視媒體成為主要產製機構，並衍生了新聞雜誌影片的類型，三是電視紀錄片與獨立紀錄片時期(1984-1995年)，尤其是廣電基金公共電視製播小組(1984年)的支持，四是個人紀錄片與學院紀錄片時期(1995年之後)，個人與學院所產製的紀錄片成為主要趨勢(韓旭爾 2001；王慰慈 2006b；林琮昱 2006)。
 - 2 每一地點又受到技術的(technological)、構成的(compositional)、社會的(social)因素之影響，就影像產製而言，包括了技術如何決定了影像的形式和效果？構成的類別(genre)為何？文化生產的經濟過程意欲動員什麼樣的社會與政治認同？就影像文本而言，包括了製造、再生產和展示影像的技術？構成的效果？拍攝的目的？就影像觀看而言，包括了展示影像的技術？影像的構成如何影響著觀看？在特定地點對特定影像的觀看意味著什

的等等方法及其問題，如何形構著紀錄片的文化生產與再生產。

也就是說，紀錄片作為再現真實，它不僅使得社會的現實成為可見，且基於音像的真實感，觀看者往往會把其當作真實的世界來加以接受，然而，紀錄片卻不只是現實的複製，如同葛里遜(John Grierson)最初的定義：「對於現實的創造性處理」(the creative treatment of reality)，透過現實本身的過去、現在乃至將來可能情況之描繪，我們從紀錄片中得到的不僅僅是愉悅和快感，還有方向和信仰」(Nichols 1991；邱貴芬 2004)。³

因此，當我們討論到所謂紀錄片的不同風格，往往就意味著它如何透過聲音與影像的組織與結構，傳達出特定的社會觀點，乃至同時引發了我們的審美意識與社會意識。其中，這裡所謂對於審美意識的感知，乃是紀錄片再現了現實而通過修辭的說服所達到的效果(Nichols 2001)，此一如何再現或創造性處理的過程，就同時使之具備著某種道德或倫理的維度。

進一步言之，紀錄片作為再現美學的實踐，所涉及到的包括紀錄者、作為社會演員或角色的被攝者、觀看者之間的關係(Ruby 1988)，而除了產製過程、文本類型之外，我們更藉由紀錄片的再現真實，從而與現實世界建立聯繫。紀錄片所表現的政治性，就被放置在更為廣大的社會話語空間之中，尤其是它被觀看和述說的方式，正傳達著特殊的價值和信仰。當然，也就更意味著行為和行動的可能(Rabinowitz 2000[1994])。

從佛萊赫提(Robert J. Flaherty)以個人作為被攝對象並奠定了浪漫主義的風格（尤其是〈Nanook of the North〉），到葛里遜強調紀錄

麼樣的社會慣行(Rose 2006)？

- 3 Renov(1993)即將紀錄片的美學實踐，歸納出不同的功能或是欲望的形式，包括了透過記錄、揭露或保存(record, reveal or preserve)，我們得以逃脫死亡、停止時間與復原佚失，透過說服或宣揚(persuade or promote)，我們得以接受特定的觀點，透過分析或質問(analysis or interrogate)，我們得以反思觀看的方法，透過表達(express)，我們得以覺察藝術的美感。

片的社會關懷與宣傳功能（包括他首度讓來自工人的聲音首度出現在英國的銀幕上而在當時引起了巨大的轟動），逐漸使得西方紀錄片興起以社會的犧牲者(the victim of society)或偏差者(deviant)作為被攝者的趨勢。

溫斯頓(Winston 1988)即對於這樣的傳統有所反省。首先，將貧窮或偏差視覺化的作為，乃是使其成為吸引中產階級的奇觀，除了涉及到侵犯隱私的界線或媒體曝光的後果之外(Pryluck 1988)，紀錄者也往往認為這樣的同情，有助於幫忙犧牲者的困境，乃是具有正當性的，然而，這也正隱含著彼此之間並非真正協同或合作的關係，尤其是被攝者往往無法意識到他們將會以什麼樣的形象被再現。

其次，由於採取的往往是一種浪漫主義或詩意的風格，同時也因應其時電視媒介的特質，因此，在表現被攝者時，往往是以大量的特寫(close-up)不斷強化其如何受到困境的折磨，逃避社會的意義、以同情取代分析、關注結果甚於原因、欠缺問題的討論等等，使得「這種空洞的熱情不可避免地會導致同一類型的社會問題每天晚上在電視銀幕上反覆出現，最終變得平淡乏味，毫無意義」(Winston 1988: 270)。

最後，它們總是將工人描繪成溫順、無助而又貧困，使得他們像是在懇求他人（政府）來進行改善，而不是積極爭取的主體，也就是說，它往往淪為一個慈善政治(politics of charitable benevolence)的舞台，「工人將作為紀錄片的主要對象得到展示，他的遭遇令人同情，然而，我們無從知曉他的名字，而『犧牲者紀錄片』的導演則會像其他的製作者一樣成為『藝術家』」(Winston 1988: 274)。

回到再現弱勢(minority)的紀錄片來說，正如馬克思(Karl Marx)常常被紀錄片討論所引用的一句話：「他們不能表達自己，他們必須被呈現」，⁴那麼，再現弱勢的紀錄片，一方面正是使得社會的弱勢從不可見而成為可見的，同時，再現弱勢，不只是因為弱勢自己無力表

4 較為完整的譯文應是：「因此，他們不能以自己的名義來保護自己的階級利益，無論是通過議會或通過國民公會，他們不能代表自己，一定要別人來代表他們」（Karl Marx, 1852, 〈路易波拿巴的霧月十八日〉）。

達，而紀錄片，只是單純地代表弱勢發聲，它涉及到的更是，產製的目的、如何再現弱勢的他者、建構什麼樣的事件或者觀點。

因此，這裡所感興趣的是，《月亮的小孩》和《水蜜桃阿嬤》作為再現弱勢的紀錄片，它們是分別置身於什麼樣文化生產的制度結構之中？又如何再在產製、文本與觀看之間的關係及其約定之中，實踐著參與觀察的再現美學？而紀錄片作為中介(agency)，由於再現政治的變化，如何影響著它說什麼、向誰說、說了誰、為誰說以及如何說(Rabinowitz 2000)？

二、月亮的小孩

回到解嚴前後，相對於國家機器的管制與主流媒體的局限，技術的變革與擴散，已使得私人或民間自組工作室製作電視節目日益成為可能，同時，剛剛成立的公共電視體系及其資源，也支持並鼓勵著這類的文化生產，尤其是發展出深度報導的影像形式，換句話說，方才使得過去無從看見或看不見的弱勢，成為這類紀實音像的題材，並得以被看見與進一步的視覺化。

吳乙峰：全景映像工作室是在1988年5月20日成立，開始的時候我在想一些企畫的東西，我跟他們講希望這個工作室能有不一樣的東西出來，……那時候我們一開始提的第一個計畫，想想只有公共電視比較具可能性了，……所以我就提了《人間燈火》這個案子。（李道明採訪 2000：292）

《月亮的小孩》，被攝者即是源自於《人間》雜誌的報導文學與攝影，⁵包括了23期(1987/9)的〈殘障人權系列一：別讓這孩子失

5 1985年由陳映真結合報導與攝影記者所創辦的《人間》，主張以文字和圖像為媒介，從事對於生活的觀察、發現、記錄、省思和批評，並站在社會上的弱小者的立場，對社會、生活、生態環境、文化和歷史進行調查、反思、記錄和批判。因此，相對於主流媒體對於「真實」有著高度的選擇性，《人間》再現一個我們所「不曾知道」甚至「無從知道」的社會。

去希望》（攝影：顏新珠 / 廖嘉展、撰文：廖嘉展），⁶以及在24期（1987/10）所出現以《月亮的小孩》為名的後續報導，⁷這裡特別借用了印第安人對於白化症者的稱呼：「月亮的小孩」（moon children），以隱喻其夜行的生活與被排斥的處境。⁸

吳乙峰：我就想用《人間》雜誌的一些題目做些更深度的紀錄，就挑出一些東西開始作田野，後來發現有些內容只適合寫文字但沒有辦法拍，或是文字寫出來，跟我們真正認識的有些差距，我覺得要自己做田野，……第一集我們拍〈豬師父——阿旭〉，當時《月亮的小孩》原來也在《人間燈火》企畫裡面。（李道明採訪 2000：293）

其次，《月亮的小孩》在製作方法上也與電視節目有所不同，紀錄者是和被攝者生活在一起並成為朋友，使被攝者逐漸適應攝影機，經過長達一年半的時間進行參與觀察的蹲點拍攝，也就是說，紀錄者的攝影機，得以進入被攝者的日常生活，取得未經搬演或安排的紀實音像，同時，它不只是透過觀察取得現實的素材，紀錄者參與在其中，並呈現了紀錄者與被攝者的互動。

反映在《月亮的小孩》的影像構成上，被攝者改以白化症者的吳國煌和非白化症的蕭錦惠這對夫妻作為主軸，至於原先《人間》雜誌所報導的主角朱勝賀則成為旁支，顯示朱勝賀因白化症而遭到農會解

-
- 6 封面文字如下：「請給這孩子一個機會！在黃膚黑髮的國境中被視為異族基本人權飽受歧視的先天性白化症者……」；專題文字如下：「白鶴神童朱勝賀的悲歌——黃棕色的頭髮，白色的皮膚下，紅色微血管脈絡清晰可見，置身在黃膚黑髮的種族中，『白化症』的朱勝賀有如『異族』，靦腆地眨著懼光的眼睛，承受外界的輕視、疑懼和挫折，這先天的苦刑要折磨他一生，直到他勇敢喊出：『我也是人！』」（23期，頁46）。
 - 7 專題文字如下：「月亮的小孩——印第安人稱白化症者為：月亮的小孩，醫學上的證據顯示：白化症者無異於常人，但在我們現實的社會裡呢？白化症者仍屢遭排斥和歧視，請幫助他們走出蒼白的生命，他們並不需要同情，只請你給他們一個公平的機會」（24期，頁67）。
 - 8 San Blas印地安人稱白化症為「月亮的小孩」（moon children），他們因為不能日曬之故，在白天無法與常人一樣參加勞動，只能在月亮出來的夜晚工作，白化症者因而被視為是落難於人間的月亮小孩，他們被部落社會排斥，也不允許結婚（王詩婷 1990）。

雇的故事(12"24-20"07)，儘管更能說明社會不公平或歧視的對待，⁹但卻因只能以回顧的方式進行而較為靜態，換句話說，透過這對夫妻作為被攝者，不僅能夠進行持續的生活觀察，還能觸及更多動態的生命歷程。

這其中正包括了兩人從如何相識到戀愛的過程（例如蕭錦惠對吳國煌的第一印象）、因白化症而受到家人阻礙的過程（蕭錦惠父母親的意見、蕭錦惠哥哥的反對）、吳國煌過去曾經面臨到的就業挫折、受到家人阻礙後吳國煌對蕭錦惠的相思之情、最終如何獲得諒解而共組家庭（兩人的結婚儀式、兩人的婚姻生活、一同從事按摩與燙髮的工作）等等(00"00-05"35)。

在主軸與旁支之外，片中還穿插了白化症聯誼會的成立經過(10"23-12"07)與出遊活動(41"14-44"21)、白化症的醫學解釋(37"58-41"14)，乃至於是其他白化症者及其家庭的心路歷程，例如像是生下白化症小孩的父母心情(34"48-37"58; 45"39-51"15)、白化症者沒有遊玩權利或異樣眼光看待的童年(44"21-45"39; 51"15-56"05)、白化症者所需要付出的更多努力(56"05-58"43)、愛上白化症者而受到家人阻擾的無助(1'01"30-1'02"27)。

在生活生命的參與觀察之過程，最重要的轉折就在於得知蕭錦惠即將生產的消息之後(20"07-20"45)，從吳國煌及其母親的緊張心情(20"45-22"09)、等待蕭錦惠生產過程的忐忑不安、吳國煌母親自述的生產經驗(22"21-33"34)，到確定是「黑」頭髮小孩誕生的喜悅（「朱勝賀，跟你報告一個好消息，很棒的喔，錦惠開刀生了，生女的，那個……黑頭髮的」）(33"34-34"48)，乃至帶小孩回娘家的場景(58"43-1'00"00)。

9 報導文學主要是以白鶴神童朱勝賀作為主角，除了敘述他如何克服自卑感、打開心胸並養成活潑個性之外，焦點多集中於他如何以鬥志和毅力解決其視力問題，並通過農會新進人員考試，但在工作了七個月後，卻突然收到農會以先天性視力障礙為由的解僱通知書，乃至他後續爭取工作權利的過程，以此凸顯「白化症在求學、求職和工作過程屢遭排斥和歧視，是一個普遍存在的事實」（24期，頁71），以及「他們並不需要同情，只請你給他們一個公平的機會」（24期，頁67）。

最後，除了製作方法與美學形式之外，紀錄者與被攝者的關係也是相對不同的，例如從拍攝、剪接到映演的過程，多是彼此之間互動討論的結果，且由於公共電視時段23分鐘的制式長度，無法容納《月亮的小孩》這個故事的全貌，延續著為白化症者發聲與引發社會關注的初衷，全景映像工作室遂帶著這一系列以少數或弱勢為被攝者的影帶，開始在各大校園和社區舉辦巡迴映演。¹⁰

吳乙峰：我記得《月亮的小孩》差不多剪了半年，因為片子的內容很多，當時跟公視簽約是做兩集，可是剪出來是三集，我拿去公共電視交帶時，他們覺得太長了，希望剪掉三分之一，只播兩集，我就請他們播出全部，我不收任何費用，我只是想幫白化症的朋友講話而已，可是他們不願意。……後來我開始將《月亮的小孩》放給外面的朋友看。……《月亮的小孩》在電影資料館造成轟動以後，我覺得不能只是這樣子，我一定要拿給全台灣的人看，可是電視台不願意播，我覺得我自己去放也可以。……我沒有正式估算過，不過《月亮的小孩》在全台灣的放映至少超過四百場。……我們覺得紀錄片不應該只是拍完以後，作者有當導演的那種想法，這個時候應該是把紀錄片跟社會文化運動做一些連結，我開始想能不能把紀錄片變成一種對整個社會的關心。（李道明採訪 2000：296-297）

透過各個校園和民間團體至少超過四百場的巡迴座談，後續也在台視播出，《月亮的小孩》再現了弱勢的白化症者，如何面對社會的異樣眼光乃至歧視壓迫，以此凸顯了被歧視者的生命力量，不僅促成了包括白化症病症的去污名化、白化症病患的了解認識乃至白化症人權的應有尊重，同時也改變了社會對於紀錄片的既定印象、掀起了年輕學子投入紀錄片領域的風潮。¹¹

吳乙峰：《月亮的小孩》播出的時候反應非常好，電視播出後我們電話接不完，接到很多信件，就像一個媽媽寫信來說：「我那天在電視上看到《月亮的小孩》，看完以後我在家裡哭了一個多小時，我哭完之後，很清楚的告訴我，明天我要帶我那個國小五年級的白頭髮孩子走出社

10 當年的男主角吳國煌，於20年後接受採訪時亦表示，《月亮的小孩》紀錄片發表後，外界對白化症印象慢慢改觀（鍾筱如、陳一松 2007/09/20）。

11 後又組織了全景聯誼會，進而培養出更多的紀錄片工作者，甚至形成了所謂的「全景學派」（李泳泉 2002）。

區跟人家打招呼」。(李道明採訪 2000: 301)

也就是說，《月亮的小孩》再現了人們不曾知道的白化症者及其社會弱勢，「不只是讓我們看到社會秩序對白化症者的排除，更看到白化症者的母親在同質性身體的『秩序』中，也同樣存在著暴力的共犯結構」(王墨林 1990/09/18)，也引發了觀看之後的進一步反思，「我繼而反省自己難道不就是習慣對著別人的身體症狀發笑、暗自作弄，心裡有些毛毛的那種人嗎」(呂政達 1990/09/18)，乃至聯繫運動與實踐的變革，「一個是白化症病人和家屬之團結互助組織。……另一個運動基軸，是所謂『另一種』(alternative)傳播與媒介的發展」(陳映真 1990/09/17)。

三、美學的政治性

紀錄片作為文化生產，它的美學實踐如何衍生著政治效果？所涉及的正是，什麼現實是可見的，誰有權力生產並劃定可見性？如何建構所見的現實，且透過將社會差異視覺化而有所作為？又如何觀看現實，影像是在什麼脈絡下被看見、詮釋或體驗的(Crary 2007[1990]; Sturken & Cartwright 2009[2001])？甚至是透過這類文化生產進而劃定秩序與排除差異，並作為主體建構與社會控制(劉紀蕙 2006)。

1990年以白化症者及其家庭為對象的《月亮的小孩》(吳乙峰導演)，無疑具有創新性典範的意義，不僅「帶動媒體深入弱勢族群的生活世界」(王慰慈 2006b: 23)，同時「至少在美學形式、態度內容和製作方法等三方面都有著突破性的意義」(井迎瑞 1990/09/17)，「綜觀台灣紀錄片的發展，在形塑現今紀錄片風貌上，影響最深遠者，當推《月亮的小孩》/吳乙峰/全景映像工作室」(李泳泉 2002: 19)。

首先，如果放回到台灣紀錄片的歷史發展來看，這意味著過去由國家機器與主流媒體所掌控的紀錄及其生產的權力，由於技術、構成與社會因素的變化，已面臨到挑戰與崩解，相對於其時國家機器的宣

傳教化與主流媒體的商業媚俗，這裡的全景映像工作室，開始有機會取得資源，以少數或弱勢作為被攝者並再現其人生及想法，甚至追求新的真實觀念。

也就是說，自從1960年代局限於文化知識圈所流通的《劉必稼》之後，台灣紀錄片甚少以平凡小人物作為被攝者並進行參與觀察，再現美學始終局限於傳統解說旁白的模式，而《月亮的小孩》的出現，它是以白化症者及其家庭作為被攝者，象徵著紀錄者開始將鏡頭轉向以社會弱勢作為被攝者，¹²再現了一個我們原本所「看不見」的社會，同時，它也嘗試了一個新的再現美學。

其次，這個新的再現美學，¹³不僅是以弱勢的被攝者作為新的對象，同時也實踐了一個不同於過去的解說模式，它往往運用旁白（有如上帝或權威之聲）作為全知的觀點，再將所見之事實現象、因果脈絡加以解說並下論斷，因此，作者的觀點往往就被營造為客觀的感覺 (Nichols 1991)，而是透過一個長期蹲點共同生活、結合觀察與參與的再現模式。

因此，在《月亮的小孩》裡，從片首逐漸放大(0"00-1"22)到片尾逐漸縮小的月亮(61"30-62"27)，皆是以月亮的視覺符號來呼應「月亮的小孩」的片名與題材，在聲音上，則是以大量現場收音的環境聲，包括簡單的訪談與被攝者的歌聲、琴聲，來取代慣用的音效或配樂，而片中即使穿插簡單的旁白，也並非字正腔圓有如上帝或權威之聲的客觀解說，乃是紀錄者本人真實的聲音。

觀察的模式，強調對於鏡頭前所發生的一切進行觀察，不做干預、不做操控、沒有解說、沒有音效、沒有字卡、沒有搬演、沒有重

12 包括1990年的《人間燈火》系列（公視）與1992年的《生活映像》系列（台視）。

13 Nichols將紀錄片的再現美學歸納為四種模式(1991)或六個模式(2001)，前者包括了解說(expository)、觀察(observational)、互動(interactive)與反身自省(reflexive)，後者除了互動為參與(participatory)所替代之外，並增加了詩意(poetic)的模式，以及表現(performative)的模式。

airiti

複、沒有採訪，避免攝影機的存在造成對被攝者的干擾，以記錄被攝者的日常生活；而參與的模式，則是強調透過共同生活而獲得素材，我們不僅感受紀錄者的存在，也看得見紀錄者和被攝者通過採訪或其他互動交流的方式。

在《月亮的小孩》裡，我們可以看到紀錄者的鏡頭，乃是直接地進入被攝者的生活去作長時間的觀察，同時，紀錄者與被攝者是如同朋友一般的互動，而不是刻意安排或指導演出的情節，尤其是作為觀看者的我們，跟著紀錄者與被攝者一起屏息等待生產的過程，進而體驗到作為被攝者的白化症者，他們如何同樣有著渴求友情、愛情、親情的普遍人性，卻有著更為不同的生活體驗。

正如尼可拉斯(Nichols 2001: 99)所說，每一種新的紀錄片的模式的出現，都是始於紀錄者對於前一種模式逐漸感到不滿，並結合了技術變革的基礎，換句話說，參與觀察的方法所預設的真實觀念，相對於過去旁白解說的模式，已然有所不同，尤其是它在組織或結構聲音與影像時有了新的方式，不僅使得觀看者著迷，也在解釋我們與現實世界的聯繫時有了新的思維方式。

透過《月亮的小孩》，讓我們看見白化症者如何因為遺傳的疾病而成為少數的他者乃至社會的弱勢，包括了生下白化症父母的壓力、被取笑的童年、更辛苦的學習、被歧視的就業乃至不順利的交友，一方面對於同樣育有白化症者、受到質疑與掙扎的家庭，透過這類共同的經驗乃至白化者聯誼會的存在，產生共鳴。

另一方面對於非白化症的我們，視覺化的經驗讓我們產生同情，尤其是當他們自述成長時，往往情不自禁地哭泣(44"3; 51"00; 55"30)，也讓我們衍生感動，尤其是等待生產過程時，主角母親從擔心緊張到喜極而泣的臉部表情，更讓我們反思對於白化症者的異樣眼光，像是火車上乘客窺視白化症者的眼神(07"20)、公園裡阿伯對於白化症者的疑惑與好奇(46"10)，而片尾呈現著另外一位與白化症者交往卻受到阻礙的心情，更是與片頭有所呼應，它象徵著：儘管主角夫妻有個幸福結局，但還有很多人未必能夠平順。

最後，透過觀看，《月亮的小孩》所再現的是白化症者及其家庭，所經歷的生活與成長過程，尤其是如何面對社會的異樣眼光乃至歧視壓迫，凸顯了社會的問題與被歧視者仍然積極進取的生命力量，不僅是白化症者及其家庭，藉此「看見」了自身與常人無異也想擁有正常生活卻不可能的處境，而非白化症者及其家庭，也藉此「看見」了自身是如何對待少數的弱勢。

此外，相對於作為電視制式的節目，為了完整呈現所謂真實的全貌，《月亮的小孩》，也意外地開啓了巡迴映演乃至紀錄片論壇的觀看形式，尤其是結合了白化者聯誼會的座談活動，使其不只是電視節目的觀看，而是進一步促成面對面的社會對話，透過個人與其真實存在條件之想像關係的再現，進而對於將社會生活組織起來的方式以及所涉及的種種關係有所解讀，乃至是具有建構現實的積極作用(Nichols 2001)。

綜合言之，從可見、所見到被看見的文化生產，《月亮的小孩》作為再現美學的創新，除了是技術的變革突破了既有的限制之外，更隱含著對於所謂真實為何的重新定義，包括弱勢的可見、參與觀察的所見、巡迴放映的被看見，換句話說，透過此一再現美學的創新，進而衍生著其對於再現政治的挑戰，包括了對於紀錄的生產權力與觀看的社會慣行。

同時，如果放置到更大的社會話語空間來看，一方面使得社會的少數或弱勢得以視覺化，而看見自己變成客體，往往正是成為政治主體的第一步；另一方面，也由於從紀錄、文本到觀看的協同關係，它進一步發掘了文化活動的潛能，使之成為社會對話的行動，從觀看述說的媒介、社會意義的分析到意識行為的改變，使得它與現實世界的聯繫有所不同，因而發揮著政治性的效果。¹⁴

14 Benjamin(1998: 102)：「法西斯主義欲組織民眾而不觸動資產階級，可是民眾卻希望推翻資產階級，法西斯主義者以為只要讓民眾有自我表達的機會而不給他們應有的權利也能了事，群眾有權利改變產權關係，法西斯主義者卻只設法給他們表達的機會而保留住資產，因而法西斯主義的必然結果是將美學引入政治生活裡。……這就是法西斯主義政治運作的美學化，

自《月亮的小孩》之後，以參與觀察來再現社會弱勢並傳達人道關懷，逐漸成為台灣紀錄片發展的文本類型之一，尤其是伴隨著公部門及其資源的關注，¹⁵不僅作為電視節目與影展作品，也在2004-2005年之間，作為電影的商品而行銷於院線的上映。¹⁶

例如以921地震為背景的《生命》（吳乙峰導演），立基於被攝的題材所具備特殊的情境，經由導演的能力轉化為勵志的感動，尤其是政治背書與文化行銷的策略（林琮昱 2006），鼓勵了其他紀錄片的仿效。

《生命》在題材、技術與道德等等面向也曾引發爭議與討論，最重要的是，紀錄片上院線象徵著再現政治的變化，正如郭力昕(2004)所言：「紀錄片不是一間告解室，不是為了讓人走進來買一張贖罪券。……消費性的感動，無論那淚水在當下是多麼認真，常弔詭的只可能會帶來對結構性問題更大的漠然與冷酷」。

同時，再現政治的變化，也使得再現美學因此也受到影響，特別是為了上院線必然需要宣傳行銷以引發媒體關注與觀眾參與，「可能會面臨以手段犧牲了目的之矛盾——就是放棄揭露更深層、更複雜的現實，以製造容易消化、訴諸情感的產品」（郭力昕 2004/10/12），進而「把『不幸』與『生命』的意義去脈絡化以及去政治化」（郭力昕 2005：52）。¹⁷

共產主義的回應則是讓藝術政治化」。

15 公部門的資源主要包括：新聞局的國產電影短片及紀錄片輔導金、國藝會的視聽媒體藝術專案補助辦法、公共電視紀錄觀點、全國性或地方性公辦影展、其他相關標案等等。

16 紀錄片上院線的現象大致如下：1997年的《穿過婆家村》首度嘗試院線上映，1999年的《美麗少年》再度進行商業放映，2000年之後數量大增，包括了2000年的《愛戀排灣笛》、2001年的《銀簪子》、2004年的《跳舞時代》、《歌舞中國》、《海洋熱》以及全景映像季的《生命》、《梅子的滋味》、《部落之音》、《天下第一家》，2005年的《石頭夢》、《翻滾吧男孩》、《無米樂》、《南方澳海洋紀事》等等（林琮昱 2006）。

17 另可參見王慰慈(2006a)的不同觀點，認為導演吳乙峰使用了解說的、展演的、反身自省的模式再現了內心的真實世界。

所幸，諸如這樣的疑慮，並未印證在後續的演變上，畢竟紀錄片作為電影院線的文化商品所引發的風潮，仍是屬於一個非常態或短暫性的現象，正如管中祥(2004/09/06)即是將其視為國片的另一種希望，因此，這類觀看在地現實的欲望，隨即就被所謂國片復興的現象所取代。¹⁸然而，我們卻可在其他再現政治的變化中發現到，甚至是將紀錄片視為一種公益或慈善的體驗式行銷。

四、水蜜桃阿嬤

也就是說，紀錄片，特別是再現弱勢的文本類型，日益成為非營利組織或社福團體對外發聲並傳達理念的媒介，包括了性別、階級、族群乃至醫療、疾病、老人等等議題，¹⁹同時，也有更多商業媒體或資本所捐助成立的基金法人，²⁰甚至是以企業愛心或社會責任之名，轉而將紀錄片視為一種公益或慈善的體驗式行銷。

尤其是2007年出現的《水蜜桃阿嬤》（楊力州導演），即引發了莫大的爭議，²¹這包括了受委託製作的紀錄片導演是否告知目的並取得被攝對象的同意？影像自身是否未能認真探討自殺的緣由及其背後

18 尤其是自2008年開始的《九降風》、《海角七號》、《囧男孩》。

19 例如2008年的《12.5公分的禮物》（游志煒、盧元奇，台灣癌症基金會）、《母愛20》（郭笑芸等，瑪利亞基金會）、2009年的《被遺忘的時光》（楊力州，天主教失智症基金會）、《好天天》（彭文淳，心路社會福利基金會）、《20×3三生有幸》（王志誠，羅慧夫顛顏基金會）、《On the way進行式：九二一失依孩子十年紀實》（兒童福利聯盟文教基金會）、2010年的《一閃一閃亮晶晶》（林正盛，漢光教育基金會）、《大象·小象》（安哲毅，伊甸社會福利基金會）、2011年的《青春啦啦隊》（楊力州，聯合勸募「樂齡360」服務計劃）、《遙遠星球的孩子》（沈可尚，小腦萎縮症病友協會）等等。

20 例如2007年的《我的24小時》（五國青少年導演，富邦文教基金會）、2008年的《只要我長大——泡泡龍的故事》、《只要我長大——宜臻的夢》、《生命關懷系列——愛在瘟疫蔓延時》、《生命關懷系列——有緣一家人》（阮高思，東森慈善基金會）、2010年的《追生命的孩子》（張志宏、廖晨瑋、馮鈺婷，麥當勞兒童慈善基金會）等等。

21 《水蜜桃阿嬤》的爭議討論，可參考：祖靈之邦(2007)。

的社會結構（尤其是原住民的處境）？紀錄片導演作為職業或工作，是否只需將片子拍好而可以不論影片如何行銷？透過紀錄片讓更多人看見是否就能夠幫助弱勢？

興味的是，《水蜜桃阿嬤》同樣也是雜誌報導的題材，自2003年起，由於全球政經變遷所導致社會貧富差距的問題日益受到關注，作為商業媒體的《商業周刊》也開始策劃出一系列〈一個台灣、兩個世界〉的報導，大抵是從貧富差距的問題談起，尤其是以新貧階級、隔代教養、外籍婚姻、身心障礙等等少數或弱勢的家庭為例，並對照贏者圈的富者愈富。²²

商業媒體「每年投入一支菁英團隊，選定一個被忽略的社會議題深入報導，並且幫助他們，……他們在沒有被鎂光燈照到的角落，哭泣」（《商業周刊》1025期，頁16），同時，除此之外，這個報導還同時結合了紀實音像的拍攝與公益活動的舉辦，「透過鏡頭，尤其是紀實片，生命是完全真實的，因為真實，可以直接開啓生命中不同的經驗視窗，理解完全不同的生命經驗」（《商業周刊》1023期，頁97）。

也就是說，針對所報導的題材，委託紀錄片導演進行紀實音像的拍攝，並藉此推廣特定的公益活動，這其中就包括了關於隔代教養的《阿祖的兒子》（吳念真導演，2004年）、關於新台灣之子的《湄公河畔台灣囡仔》（劉俊宏導演，2005年）、²³關於罕見疾病的《大象男孩與機器女孩》（林育賢導演，2006年），以及這裡所討論關於自殺遺族的《水蜜桃阿嬤》（2007年）等等。

以《大象男孩與機器女孩》為例，即是透過大象男孩祥祥與機器

22 報導專題主要包括了贏者圈外的社會變貌(2003/03/24)、新貧冰風暴(2003/03/31)、落跑父母與單親及隔代教養(2004/05/31)、湄公河畔的台灣囡仔(2005/06/20)、菁英部落(2005/06/27)、大象男孩與機器女孩(2006/04/17)、台大教授和他的柯南女孩(2006/04/24)、水蜜桃阿嬤(2007/06/18)、開啓你的快樂腦(2007/06/25)等等。

23 《湄公河畔台灣囡仔》也曾被質疑以台灣人自以為優越的錯覺來描述湄公河畔的悲傷故事，乃至將外籍配偶、子女、娘家與越南悲情化（陳鳳凰 2005/07/19）。

女孩珊珊的紀實音像，來凸顯身心障礙小孩及其家庭的生活困境，同時，它還透過公開放映來推廣公益慈善，例如透過首映會現場，「兩個生命小鬥士，感動企業家的心」、「藉由平面媒體、電子媒體、企業、社福團體的結合，希望喚起潛藏於社會血脈中的善心，發揮集體助人的乘數效果」（《商業周刊》962期，頁68）。

換句話說，商業媒體中的《水蜜桃阿嬤》，乃是作為自殺遺族及其家庭的例證，「認識水蜜桃阿嬤，先要從剛進門的七雙小鞋子說起。……這裡不僅是阿嬤的家，也是五歲兒童小豹的家。去年七月，小豹的媽媽走了，隔不到一星期，爸爸也走了。這不是白雪公主與七個小矮人的美麗童話，而是水蜜桃阿嬤與七個孫子的苦澀與蛻變……」（《商業周刊》1021期，頁104）。

而《水蜜桃阿嬤》則是作為與報導同步、委託製作的紀錄片：

楊力州：我們拍《水蜜桃阿嬤》當下要去碰觸的其實是「自殺遺族」的事情。可是事後有人把它當原漢問題去看，那是各人的解讀不同。……這個議題是《商周》委託給我的，而且《商周》給我好幾個故事。……隔天我去新竹看了阿嬤這個故事，他們家一樣遭遇到了這樣的問題，可是阿嬤她很正向地去帶這些小孩。我當下就很感動了，我甚至會想，我如果遭受這樣的壓力，其實我不見得會有她那麼大的勇氣，所以就決定去拍這個故事。（蔡崇隆等採訪 2009：369）

《水蜜桃阿嬤》，仍然延續著《月亮的小孩》再現社會弱勢的善意初衷，同時，也承繼著參與觀察的再現美學，尤其是應用了DV這類更為輕巧的工具與便利的技術，得以更加靠近被攝者的對象，並近距離地拍攝日常生活，但除了旁白為字卡所代替、簡單的訪談與被攝者的歌聲之外，卻運用了更多的配樂乃至動畫的影像。

首先，正如片名的《水蜜桃阿嬤》，水蜜桃本身遂成為主要的視覺化象徵：「泰崗部落：穿過雲霧，在陡峭貧瘠的高山上，這裡是水蜜桃的家，也是孩子們的家」（09”33），整個敘事也是依照水蜜桃從栽種到收穫的過程，從「二月，剪枝」（11”40）、「三月，發芽」（21”14）、「四月，桃花開」（27”40）、「五月，結小果」（33”04）、「疏果」（41”52）到「六月，採收」（46”30），更以水蜜桃的脆弱暗喻著孩子心靈的受傷。

其次，家人因卡債自殺而導致遺族及其家庭的弱勢，乃成爲敘事的緣起，「我不知道他們有卡債，如果我知道他們有卡債，不會讓他們回來幫忙啦，卡債不連車款，應該有四十多萬吧，四十多萬應該不算是很多，爲什麼……」（03”31）、「半年前媳婦燒炭自殺留下四個孩子」（03”45）、「五天後，阿嬤的兒子喝下了農藥」（04”15）、「前年五月，阿嬤的女婿也自殺了，女兒帶著三個孩子回到家裡」（09”53）。

第三，受到影響的遺族之感受與調適，遂成爲觀察與訪談的重點，從片頭對於父母自殺的不解，到諸如阿嬤對於媳婦與兒子相繼自殺的感受(02”58)、因此而一直不太講話的小涵(05”49)、自認爲是勇敢男子漢的小潔(07”07)、從此也想當男生當警察的小藍(10”06)、逐漸了解什麼是父母雙亡常常想媽媽的小如(17”16)、自覺沒有錢是窮家庭的小薇(24”08)、將來要照顧阿嬤的小豹(26”11)、抱怨爸爸太傻了的小璇(29”31)，乃至片尾他們逐漸地有所釋懷。

此外，透過農作的辛苦（「去年賣掉的水蜜桃，才三萬五千塊，一般的工錢都沒有回來」〔13”20〕）、洗衣的雜務與不知娛樂爲何物（「每天洗衣機不會休息，……娛樂？娛樂是什麼」〔14”04〕）、小孩子總是會想媽媽（「妳怎麼突然想起媽媽呢」〔15”40〕）、常看著兒子最後的錄影（「我真的很捨不得他們，因爲他們對我都很好」〔42”30〕）等等，凸顯出阿嬤一個人扶養七個孫子的生活困境。

最後，並藉由送小孩至宿舍就學(18”40)、清明節掃墓(28”51)、貴賓狗生下小狗而小如唱著泥娃娃(33”24)、小涵過生日(34”43)與秀巒國小母親節慶祝活動(39”04)等等事件，進一步再現著阿嬤雖面臨生活困境，但代爲母職的祖孫親情，「我還有力氣幫你們照顧啦，你走沒關係」(43”39)，它不僅讓觀看者對其生活困境感到同情，也對其生命力量有所感動。

楊力州：可是我剛剛提到，我第一次看到阿嬤的時候，那個感動是她那種向上的力量，所以我希望影片比較多的橋段是放在她處於逆境下卻有向上的力量。……所以影片完成，他們要我寫一個類似那種「導演的話」，我記得我第一句就寫說：這是一個關於「愛與原諒」的紀錄片。（蔡崇隆等採訪 2009：370）

相較於以往，《水蜜桃阿嬤》作為紀錄片的展示或被觀看的管道更加地多元，商業媒體組織各種媒介來進行綜效的行銷策略：「《商業周刊》與金馬獎《奇蹟的夏天》導演楊力州全新力作」、「耗時半年海拔1,360公尺翻山越嶺探討生命勇敢活著的故事」、「16大電視7大網路感人聯播」、「透過《水蜜桃阿嬤》的紀實音像「傳遞感動」（《商業周刊》1023期，頁96-97）。

然而，其中參與觀察的再現美學，現在是被納入在商業媒體推動公益或慈善的體驗式行銷之中，也就是說，社會弱勢如何面對生命變故乃至生活困境，轉化成為勵志故事的紀實音像，再透過雜誌、電視和網路等等平台進行公益行銷，尤其是透過觀看所引發的體驗，企圖進一步喚起了大眾的慈善心理，並付諸於愛心的行為：

今年，全台累計自殺者親友超過四十萬人。自殺、憂鬱的陰影，會影響孩子一輩子。透過輔導教育，就可能將傷痛降至最低。《商業周刊》請您共同關懷，送兒童生命教材到小學，讓高自殺率地區的18萬名學齡兒童，及早學習正面思考，遠離憂鬱。（《水蜜桃阿嬤》，2007）

也就是說，這類觀看的體驗，包括了從「令人沉重」、「不禁心酸」到「眼淚邊看邊掉」的同情，轉而感動於「阿嬤堅強、毅力和勇於面對的精神」，進一步聯想到「我們能為她們作些什麼？」以及「如何關懷身邊的人？」²⁴，但也正因專注於同情與感動的營造，而可能忽略了「當一個人在社會上認真努力的打拼，但還是不能溫飽自己或家人而走上自殺的絕路時，這已經不僅僅是個人問題，而是社會制度出現問題」（潘朝成 2007）。

五、政治的美感化

除卻政治議題的操作或者導演個人的選擇等等詮釋，《水蜜桃阿

24 可參見〈水蜜桃阿嬤徵文活動——我的勇氣超人→我的媽媽〉（2007/06/22）。

嬖》及其爭議，更意味著紀錄片作為文化生產的制度結構已然有所變遷，數位DV的技術革新，早已使得記錄的門檻大為降低，各項政經資源（包括學院教育）亦積極投入紀錄者的培訓與紀錄片的製作，紀錄片的被攝者乃至取得現實素材的方法，也就因此更加不受局限，而透過各種傳播渠道，紀錄片也逐漸成為社會所接受的影像形式。

首先，正如劉昌德(2011)透過對於紀錄片產製及其工作者的調查，呈現了自1990年代以來，公部門，包括國藝會與新聞局的常態性產製補助乃至各種相關標案，逐漸成為紀錄片產製的最主要雇主，而紀錄者往往就成為公部門之下的影視外包勞工，它意味著越來越多的紀錄者逐漸形成為一個職業社群。

而更進一步的表現，就在於紀錄片從業人員的籌組工會，「在法規上，紀錄片從業人員不是勞工，無法籌組工會，但紀錄片工作者卻是典型的勞動者，它們以百分百的勞動來換取來換取報酬，只是無固定雇主，是屬於自由創作者而已，但這無損於身為一位勞動者應該擁有的勞動權利。……『其實，我們不是導演，我們是勞工！』」（楊力州 2006）。

紀錄者作為影視外包勞工，使得紀錄者因其特性，尤其是透過其技術聲望的資產，得以提升其在此一勞動市場的交換價值，它或者成為受雇創作者(professional creatives)與約聘創作者(contractured artists)，或者成為小型工作室與大企業之間的外包契約關係，形構著未完全轉化為薪資勞動者(salary-labor)、非固定聘雇關係的勞資關係(Miege 1989)。

這類作為技藝勞工的自由契約(freelance)，其用意往往在於，一方面是得以鼓勵作者或導演的創意且控制風險(Caves 2003[2002]; Hesmondhalgh 2006[2002])：

楊力州：沒有，它只給我故事，就是阿嬖。如果這個合作案他干涉我拍攝的過程、議題，或想說的東西的時候，我不會跟他們合作——這個東西一開始就說得很清楚。……可是當我們擁有剪接權的時候，就等於說我可以怎麼去說故事，所以我們幾乎很多合約都會要求把剪接權放到合約裡面去。（蔡崇隆等採訪 2009：371）

另一方面卻也由於委託製作，商業媒體不僅得以選擇適當合宜的

紀錄者：「楊力州：我的意思是說，他們今天會找我拍，可能看過我的作品、知道我的tone調等」（蔡崇隆等採訪 2009：381），某種程度上也已影響或決定了紀錄片的拍攝內容、觀點角度、選材方向（郭力昕 2007），甚至因為未能擁有智慧財產權，而可能喪失完全的控制權(Ryan 1992)：「紀實片是一個委託製作案，關於《商周》募款的方式及使用，我無法承諾也無權承諾」（楊力州 2007：9）。

其次，正是基於紀錄者作為職業社群的形成，加上各類獎助、補助或委製作為生產機制的鼓勵，以參與觀察來再現弱勢並傳達人道關懷的文本類型，也日益普遍，因此，《水蜜桃阿嬤》同樣也是進入被攝者的日常生活進行蹲點拍攝，然而，正由於上述在產製關係的變化，其對象、議題乃至功能受到局限，往往是更加專注並凸顯於困境的同情與勵志的感動。

也就是說，由於從個案的選擇、定位與詮釋，已然局限於自殺遺族的既定框架，同時，它又受限於電視播出的限制，乃至影像觀看的目的：

楊力州：可是他自己因為有參與，所以他知道拍到的不止是如此，然後他也知道我們要繼續拍，要讓它變成一部長片——更有厚度的東西。……而當那個外在條件，比如說電視播出的限制底下，我們先做到這個地步，然後再去做更深厚的東西。（蔡崇隆等採訪 2009：367）

因此，同樣是透過參與觀察取得的現實素材，營造著同情與感動的體驗，我們同情於因自殺事件為這個家庭所帶來的困境，包括一個阿嬤扶養七個孩子的經濟拮据、心情悲痛或心理創傷，也感動於孩子體諒阿嬤的童言童語、阿嬤代替母職的樂觀進取，然而，相對地，這也就流於局限在這個家庭及其個體化的問題，我們看不到與此相關、有所互動的社會關係。

尤其是經過影像與聲音的重新組織，卻是去脈絡化的(de-contextualized)，例如紀實音像中所出現的「卡債」問題、車子自公路開過去的一棵樹上面寫著：「不亂死」(09"33)、「在孩子們讀的秀巒國小，父亡、母亡、隔代教養的占全校百分之46」(45"53)，這類原本具備社會弱勢的政治意涵之訊息，卻在山景與雲霧的畫面、動畫與

配樂的運用(23"10-23"30; 28"20-28"40)之下，轉化為個體的困境與美感的愉悅。

楊力州：你問我好看的定義，我有另外一個概念跟這個有點接近，但是不是「好看」，而是如何讓紀錄片讓更多人能夠接受。這比較是後面在處理剪接的部分，在拍攝部分沒什麼太大差異；……所以我們最近這兩、三年花很多的精神與金錢，第一就是提升品質的部分，第二個在說故事上面——尤其當我們要做商業展演。……商業展演只是方式，讓更多人願意接觸紀錄片這才是目的。……可能跟我的性格有關，我覺得當你的影片能夠讓人家感動，他就會產生認同；他產生認同，他就有改變的機會。（蔡崇隆等採訪 2009：364-366）

最後，綜觀〈一個台灣、兩個世界〉的報導，各個專題的結論，往往就是訴求於每位讀者的同情乃至愛心的付出，而為了行銷公益或慈善的活動與義舉，委託紀錄者透過所謂好看的影像，讓觀看者藉此體驗並消費著少數或弱勢的紀錄：「《水蜜桃阿嬤》紀錄片在各大媒體聯播後，阿嬤的樂觀和自然的善良，讓很多人感動落淚，更在社會上引起廣大的迴響。……因為這麼近距離地觀看生命，是如此真實又撼動的經驗」，再以愛心作為交換價值的實現：「《商業周刊》請您共同關懷捐助兒童生命教材」（《商業周刊》1023期，頁96-97）。

基本上，《水蜜桃阿嬤》仍是延續著台灣紀錄片自《月亮的小孩》以降，以參與觀察來再現弱勢並傳達人道關懷的文本類型，然而，由於紀錄、文本與觀看的技術門檻大為降低，以及它逐漸被國家機器、資本部門乃至非營利組織所挪用，紀錄片作為公益或慈善的體驗式行銷，進一步改變了其中再現美學與政治之間的關係。

所謂體驗行銷(experiential marketing)，意指繼商品經濟（販賣有形的物質）、服務經濟（無形的提供服務）之後，由於當代社會進入到體驗經濟（讓人留下難忘的回憶）的時代，人們所消費的，不再只是單純的外在產品，而是包含了個人內在形體、情緒、知識參與所獲得的體驗(Pine and Gilmore 2003[2000])。

根據史密特(Schmitt 2000[1999])的分類，體驗行銷乃是為消費者創造不同的體驗形式，包括感官的（sense，創造感官衝擊來打動

消費者)、情感的(feel, 觸動消費者內在的情感和情緒)、思考的(think, 引發消費者思考並涉入參與)、行動的(act, 訴諸身體的行動經驗)、關連的(related, 與特定一群人或是文化相關的社會識別)。

那麼, 這裡所謂公益或慈善的體驗式行銷, 意指的正是為了行銷某種公益或慈善活動, 而透過紀錄片的委製, 尤其是再現弱勢的文本類型, 使得觀看者從不同的體驗形式, 尤其是困境的同情與勵志的感動, 進而採取個體化的愛心作為, 因此, 公益或慈善的體驗式行銷, 代表著新的再現政治之結構, 尤其是消費及其交換的邏輯。

再現政治的結構之變化, 連帶也改變了再現美學的內涵之實踐, 尤其是在上述公益或慈善的體驗式行銷之中, 它不僅預設著被攝者之於紀錄者乃至觀看者之間並非對等的位階關係, 同時, 所謂參與觀察的再現美學, 正是為了形塑同情的感受與感動的力量而服務, 它專注於少數或弱勢的困境, 且淡化了脈絡或關係的認知, 透過影像與聲音的愉悅, 它使得觀看者對於他者或異己的生活產生同情, 甚至對其向上勵志的生命有所感動, 他們觀看並體驗到真實的生命, 進而意識到個人的道德不適感乃至付出愛心的應然(Rabinowitz 2000[1994])。

綜而言之, 再現弱勢的文本類型, 本來乃是使得少數或弱勢有所表達的機會, 甚至具備有政治性的效果, 但現在卻由於進入到個體化的消費及其交換之邏輯, 轉化了現實與再現之間的關係, 使得我們對於少數或弱勢的紀錄, 僅被當作可欣賞的影像, 而對於少數或弱勢的觀看, 遂呈現著浪漫化的凝視(Sontag 1997[1977]), 走入了美感化(aesthetic)的局限。

六、結語

本文主要考察的是, 台灣紀錄片在解嚴之後所興起以參與觀察來再現弱勢並傳達人道關懷的文本類型, 尤其是透過《月亮的小孩》與《水蜜桃阿嬤》的兩相對照, 正可以讓我們理解紀錄片作為再現弱勢

所涉及到的議題，進一步釐清它們各自形構著什麼樣的文化生產？包括哪些是可見的、如何再現所見、為何被看見，更重要的是，再現的美學與再現的政治之間交互影響的辯證關係。

就《月亮的小孩》而言，它作為再現美學的實踐，不僅使得社會的弱勢成為被攝的對象而使其是可見的；同時，為了取得相應的現實素材，紀錄者進入被攝者的生活場域進行參與觀察，且未加刻意美化或修飾的聲音及影像，再現了白化症者具有普同人性，也有戀愛、婚姻、生育、家庭的渴望，但是，日常生活的社會經驗，卻往往是被歧視、受挫折乃至被排斥的。

更進一步言之，基於對於新的真實觀念的追求，它也因此形構著不同地點的觀看脈絡，也就是透過巡迴放映或座談論壇，紀錄者、被攝者與觀看者之間，發展出平等的關係且衍生了對話的可能，紀錄者不只是完成一部動人的影像，被攝者亦得以訴求自我的尊嚴，而我們除了同情的感動之外，還有共鳴的認同和意識的改變，換句話說，因著再現美學的追求與實踐，產生了政治性的效果。

《月亮的小孩》自此奠定了以參與觀察來再現弱勢以傳達人道關懷的創新典範，之後，更由於各種資源對於紀錄片的挹注與支持，此一文本類型日益發展成為電視節目、影展作品、電影商品，乃至於被商業媒體或資本所捐助成立的基金法人，以企業愛心或社會責任之名，用來作為某種公益或慈善的體驗式行銷。

就以《水蜜桃阿嬤》為例，它所代表的是，由於上述視覺科技與政經社會的變遷，紀錄片逐漸作為公私部門的委託製作，紀錄者也因而成為影像勞動的受雇者（劉昌德 2011），身為社會弱勢的被攝者確是日益可見的，但是，以參與觀察來再現弱勢並傳達人道關懷的文本類型，現在卻往往被用以作為公益或慈善的體驗式行銷，也就是以再現弱勢的例證，來激發感動的體驗，進而交換愛心的付出。

換句話說，關於自殺遺族的參與觀察，雖仍是基於善意且應當受到社會關注的，然而，觀看弱勢的生活困境及其生命力量，尤其是專注於它所衍生的感動之體驗，其目的卻往往是用以交換觀看者個體化

airiti

的同情及其消費（公益或慈善），這不只是意味著某種不相對等的社會關係，同時，也意味著原本紀錄片的再現美學，乃至可能發揮的政治性效果，如今只是局限於聲音與影像的美感化。

本文透過《月亮的小孩》與《水蜜桃阿嬤》之比較，發現到基於新的真實觀念的追求，並擴及到產製與觀看的再現政治，可能使得再現美學的實踐，衍生政治性的效果，反過來說，當少數或弱勢的可見與被看見，一旦進入到公益或慈善的體驗式行銷之中，由於其消費及其交換邏輯，其參與觀察的所見，就可能僅僅是流於美感形式的追求，正如普利魯克(Pryluck 1988: 256)所言：「除了有關道德之外，倫理的預設會產生美學的結果，而美學的預設也會產生倫理的結果」。

紀錄片作為再現真實的媒介，乃是以特定的視覺科技作為基礎，運用紀實的聲音和影像，使其往往被如其所示而不加懷疑，進而為現實世界製造真實意義。換句話說，其意義乃是從產製的動機、文本的構成到觀看的脈絡等等所逐步建構起來的(Rose 2006)，因此，再現真實的文化生產，它不僅僅是作為文化的產品，往往也是作為文化的實踐或社會的行動（林文玲 2001；2005）。²⁵

由於紀錄片的特殊性質，所謂再現的美學，或者再現真實的技術與方法，所涉及到的乃是如何組織現實的聲音與影像，並進一步傳達出它與現實之間的聯繫。因此，再現弱勢的紀錄片，紀錄者雖是出於善意地再現被攝者的生活，但美學本身總是內含政治意義的，紀錄片的「風格是一種技術，也是一種倫理道德」（Ruby 1988: 101）。

這類再現政治的問題，包括了我們可以公益或公理為名（例如公眾有知的權利），而忽略個人有權利免於被揭露隱私甚而被醜化之虞嗎(Pryluck 1988)？我們在表現他人的時候，又如何才能避免把他們描

25 影像的意義乃是從動機、紀錄者、生產過程、被攝者、文本構成、觀看脈絡到閱聽人所逐步建構起來的，因此，我們一方面要將真實再現視為產品(product)，以進行影像的文本分析，另一方面也要將再現真實視為一種「產製過程及表意實踐(signifying practice)，從中分析其如何經由『再現』」的種種作為而被組合、連結或壓抑」（林文玲 2001：201）。

述成某種典型，或者不正確地再現他人而涉及到政治與意識形態？它是作為什麼樣的用途，配合著什麼樣既有社會的論述模式，被攝者如何作為達成（紀錄者）目的之手段(Rosenthal 1988)？

當然，我們並不可否認這類營造同情與感動甚於揭示關係與脈絡的紀實音像，由於使得被忽略的對象受到公眾的關注，也是能夠帶來影響的，例如改變了公眾的態度或者營造著改革的氛圍。然而，當補助、獎助或委製的制度結構，不斷鼓勵著再現弱勢之際，如果欠缺關於產製與觀看的變革，可能只是單向地強調將現實美感化的能力而已（郭力昕 2007）。反之，與其著眼於文本自身的實驗，透過產製關係與觀看方法的反思，或許才是再現美學創新的可能性所在。

引用書目

一、中文書目

- Benjamin, Walter 著，許綺玲譯。1998(1983)。《迎向靈光消逝的年代》(Walter Benjamin Essais)。台北：台灣攝影工作室。
- Caves, E. Richard 著，仲曉玲、徐子超譯。2003(2002)。《文化創意產業——以契約達成藝術與商業的媒合》(*Creative Industries: Contracts between Art and Commerce*)。台北：典藏。
- Crary, Jonathan 著，蔡佩君譯。2007(1990)。《觀看者的技術：論19世紀的視覺與現代性》(*Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*)。台北：行人。
- Hesmondhalgh, D. 著，廖珮君譯。2006(2002)。《文化產業》(*The Cultural Industries*)。台北：韋伯。
- Pine, B. Joseph and James H. Gilmore 著，夏業良、魯煒譯。2003(2000)。《體驗經濟時代》(*The Experience Economy: Work Is Theatre & Every Business a Stage*)。台北：經濟新潮。
- Rabinowitz, Paula 著，游惠貞譯。2000(1994)。《誰在詮釋誰：紀錄片的政治學》(*They Must be Represented: The Politics of Documentary*)。台北：遠流。

- Rose, Gillian著，王國強譯。2006(2001)。《視覺研究導論：影像的思考》(*Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*)。台北：群學。
- Schmitt, H. Bernd著，王育英譯。2000(1999)。《體驗行銷》(*Experiential Marketing: How to Get Customers to Sense, Feel, Think, Act, Relate*)。台北：經典傳訊。
- Sontag, Susan著，黃翰荻譯。1997(1977)。《論攝影》(*On Photography*)。台北：唐山。
- Sturken, Marita and Lisa Cartwright著，陳品秀譯。2009(2001)。《觀看的實踐：給所有影像世代的視覺文化導論》(*Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*)。台北：臉譜。
- 王詩婷。1990。〈紀錄台灣／尋找影像的生命力：另一種可能——從《月亮的小孩》看紀錄片的取材及其他〉，《影響電影雜誌》第九期，無頁碼。
- 王慰慈。2006a。〈台灣紀錄片再現模式分析——以921地震紀錄片《生命》為例〉，《藝術學報》第七十八期，頁79-100。
- 。2006b。〈1960-2000台灣紀錄片的發展與社會變遷〉，收錄於《台灣當代影像：從紀實到實驗》，王慰慈主編，頁10-32。台北：同喜。
- 李泳泉。2002。〈全景學派的誕生：台灣紀錄片的趨勢觀察（1990-2000）〉，《電影欣賞》第一百一十一期，頁18-27。
- 李道明。1990。〈台灣紀錄片與文化變遷〉，《電影欣賞》第四十四期，頁80-93。
- 李道明（採訪）。2000。〈吳乙峰訪談〉，收錄於《台灣紀錄片與新聞片影人口述（下）》，李道明、王慰慈主編，頁287-311。台北：文建會。
- 邱貴芬。2004。〈紀錄片／奇觀／文化異質：以《蘭嶼觀點》與《私角落》為例〉，《中外文學》三十二卷十一期，頁123-140。
- 林文玲。2001。〈米酒加鹽巴：「原住民影片」的再現政治〉，《台灣社會研究季刊》第四十三期，頁197-234。
- 。2005。〈翻轉漢人姓名意像：「請問『蕃』名」系列影片與原住民影像運動〉，《台灣社會研究季刊》第五十八期，頁85-134。

- 林琮昱。2006。《台灣紀錄片的發展與變貌（1990-2005）》，台南藝術大學音像藝術管理研究所碩士論文，未出版。
- 郭力昕。2005。〈濫情主義與去政治化：當代台灣紀錄片文化的一些問題〉，《電影欣賞》第一百二十五期，頁51-55。
- 楊力州。2007。〈說再現很難——《水蜜桃阿嬤》導演聲明稿0705〉，《藝術觀點》第三十二期，頁9。
- 蔡崇隆等（訪談）。2009。〈楊力州訪談〉，收錄於《愛恨情仇紀錄片：台灣中生代紀錄片導演訪談錄》，蔡崇隆主編，頁355-389。台北：同喜文化出版、北市紀錄片從業人員職業工會發行。
- 潘朝成。2007。〈冷血與矯情的紀錄片寧可不要〉，《藝術觀點》三十二期，頁10。
- 劉昌德。2011。〈台灣紀錄片的產製、消費與勞動：作為公部門的影視外包工作及其影響〉，《新聞學研究》第一〇七期，頁47-87。
- 劉紀蕙。2006。〈可見性問題與視覺政體〉，收錄於《文化的視覺系統 I：帝國—亞洲—主體性》，劉紀蕙主編，頁3-13。台北：麥田。
- 韓旭爾。2001。《台灣新聞片與紀錄片產製之歷史分析（1945-2001）》。政治大學廣電研究所碩士論文，未出版。

二、英文書目

- Miege, B. 1989. *The Capitalization of Cultural Production*. N.Y.: International General.
- Nichols, Bill. 1991. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- . 2001. *Introduction to Documentary*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Pryluck, Calvin. 1988. "Ultimately, We are All Outsiders," in *New Challenges for Documentary*, edited by Alan Rosenthal, pp. 255-268. Berkeley, L.A. & London: University of California Press.
- Renov, Michael. 1993. "Toward a Poetics of Documentary," in *Theorizing Documentary*, edited by Michael Renov, pp.12-36. NY: Routledge.

- Rosenthal, Alan ed. 1988. *New Challenges for Documentary*. Berkeley, L.A. & London: University of California Press.
- Ruby, Jay. 1988. "The Ethics of Iagemaking; or, 'They're Going to Put Me in the Movies. They're Going to Make a Big Star Out of Me'," in *New Challenges for Documentary*, edited by Alan Rosenthal, pp.308-318. Berkeley, L.A. & London: University of California Press.
- Ryan, B. 1992. *Making Capital from Culture: The Corporate Form of Capitalist Culture Production*. N.Y.: de Gruyter.
- Winston, Brian. 1988. "The Tradition of the Victim in Griersonian Documentary," in *New Challenges for Documentary*, edited by Alan Rosenthal, pp.269-287. Berkeley, L.A. & London: University of California Press.

三、報刊資料

《商業周刊》

- 王墨林。1990/09/18。〈在美麗的外衣下：談身體神話的排除構造〉，
《自立晚報》，本土副刊（第14版）。
- 井迎瑞。1990/09/17。〈謙虛、真實、自然的美學：從「月亮的小孩」談起〉，
《自立晚報》，本土副刊（第14版）。
- 呂政達。1990/09/18。〈白色的人子〉，
《自立晚報》，本土副刊（第14版）。
- 陳映真。1990/09/17。〈一面毫不妥協的鏡子：「真實報告」的顛覆性〉，
《自立晚報》，本土副刊（第14版）。
- 郭力昕。2004/10/12。〈試論「生命」及其文化現象：當紀錄片成爲新的教堂〉，
《中國時報》。
- 陳鳳凰。2005/07/19。〈「湄公河畔台灣囡仔」背後的傲慢〉，
《蘋果日報》。
- 管中祥。2004/09/06。〈從紀錄片《生命》看見另一種國片希望〉，
《中國時報》，時論廣場A15。

四、網路資料

無作者。2007/06/22。〈水蜜桃阿嬤徵文活動——我的勇氣超人→我的媽媽〉，<http://atwn2face2007act.pixnet.net/blog/post/5450714>。
(2012/06/01瀏覽)

祖靈之邦。2007。〈「水蜜桃阿嬤」事件〉。http://www.abohome.org.tw/index.php?option=com_content&view=article&id=1695:topics-1695&catid=68:2008-10-22-22-09-12&Itemid=288。(2011/04/15瀏覽)

郭力昕。2007。〈紀錄片的政治——反思與對話〉，《紀工報》第十六期。http://docworker.blogspot.com/2007/12/blog-post_8513.html。
(2011/06/15瀏覽)

楊力州。2006。〈其實，我們是勞工〉。<http://blog.roodo.com/docunion/archives/2558168.html>。(2011/02/21瀏覽)

鍾筱如、陳一松。2007/09/20。〈助白化症者走出希望，吳乙峰紀錄片《月亮的小孩》功不可沒〉，NOWnews。<http://www.nownews.com/2007/09/20/91-2160102.htm>。(2012/06/01瀏覽)

五、影像資料

吳乙峰。1988-1990。《月亮的小孩》。台北市：全景映象工作室。

楊力州。2007。《水蜜桃阿嬤》。台北市：商業周刊。