

台灣紀錄片的音像敘事如何觸動人心？以 Michel Chion 的音
像理論分析《水蜜桃阿嬤》與《被遺忘的時光》

**How Could the Documentary in Taiwan Tug at Heartstrings?
An Analysis of “Grandma Peach” and “The Long Goodbye”
from Michel Chion’s Audio-Vision Perspective**

作者：

邱育南 (Chiu, Yu Nan)

就讀學校及身分：

國立政治大學廣播電視碩士班二年級

台灣紀錄片的音像敘事如何觸動人心？以 Michel Chion 的音
像理論分析《水蜜桃阿嬤》與《被遺忘的時光》

邱育南

摘要

近年來充滿感動、賺人熱淚的溫情主義紀錄片成為台灣紀錄片主流，觀看紀錄片成為情緒抒發的具體實踐，本文以台灣最多產的主流紀錄片導演楊力州《水蜜桃阿嬤》、《被遺忘的時光》兩部紀錄片做個案分析，試圖脫離西方視覺知識論傳統，透過 Michel Chion 的音像理論分析架構釐清紀錄片的感動與煽情如何可能，將聲音感知範疇帶入電影研究，探討聲音的敘事力量及其與影像的互動關係如何催動情緒與生成意義，最後反思紀錄片在音像敘事的策略使用如何與其紀實性格相互呼應。

關鍵字：音像敘事、溫情主義紀錄片、電影配樂、聲音、聲音認識論

How Could the Documentary in Taiwan Tug at Heartstrings? An Analysis of “*Grandma Peach*” and “*The Long Goodbye*” from Michel Chion’s Audio-Vision Perspective

Yu Nan Chiu

Abstract

In recent years, the sentimentalistic style of documentary has been taking dominance over Taiwan’s documentary productions. To see a documentary has become a practice of relieving personal emotions. This paper, in respite from western epistemology of vision, adopts Michel Chion’s audio-vision theory to analyze two documentaries, *Grandma Peach* and *The Long Goodbye*, delineates the relationship between audio and vision in an attempt to explain how this interactive relationship is used to arouse emotions and create significance, and at last, reflects on how the strategy of audio-vision corresponds to documentary’s real nature.

Key words: audio-vision narrative, sentimentalistic documentary, cinematic music, sound and voice, acoustemology

壹、前言

台灣主流紀錄片普遍忽略社會議題，或是對其不感興趣，在進行紀錄對象的選擇與長期蹲點的觀察過程當中，大抵不忘捕捉小人物的生命經驗，描繪其生命輪廓，將影像資料編排成具有完整敘事結構且動人的「故事片」。紀錄片不必然要以嚴肅議題作為主要觀點與核心內容，來扮演積極的批判性角色，視揭露社會現況為首要任務，電影史上第一部被認為具有紀實意義的紀錄片《北方的南努克》（*Nanook of the North*）基本上也與社會關懷無涉。

然而，當台灣近年來充滿感動、賺人熱淚的紀錄片蔚為風潮，從 2004 年《生命》、2005 年《翻滾吧男孩》與《無米樂》、2006 年《奇蹟的夏天》到 2010 年《被遺忘的時光》與 2011 年的《青春啦啦隊》等，主流紀錄片紛紛進入院線映演並創下票房佳績，觀看紀錄片形成了情緒抒發的具體實踐，溫情主義紀錄片逐漸在商業市場佔有一席之地，引領了消費感性的大眾文化氣候。國內亦不乏對於紀錄片的感性語言當道，塑造大眾主流品味的現象做了批判的文化分析（如郭力昕，2005、許富美，2005、郭力昕，2009、易璇，2010），提點了紀錄片的產製環境與拍攝主題的轉變，和台灣殖民歷史脈絡與民主化進程有著密切關係。

本文則將研究視角拉回紀錄片的文本本身，從紀錄片如何運用音像敘事塑造感動情緒的角度切入，以台灣最多產的主流紀錄片導演楊力州《水蜜桃阿嬤》（2007）、《被遺忘的時光》兩部紀錄片做個案分析，試圖脫離西方視覺知識論傳統，透過 Michel Chion 音像理論的分析架構，進一步釐清紀錄片的感動與煽情如何可能，將聲音感知範疇帶入電影研究，探討聲音的敘事力量及其與影像的互動關係如何催動情緒與生成意義，最後反思紀錄片在音像敘事的策略使用如何與其紀實性格相互呼應。

貳、文獻探討

一、再思考視聽關係

透過觀看社會的各種奇觀已經成為理解社會文化的主流模式，當我們在思考的同時，視覺隱喻（*scopic metaphors*）就會不斷出現，而知識所追求的就會是「啟蒙」（*enlightenment*）、「啟明」（*illumination*），都是服膺於視覺權力系統的字眼，於是理解（*understanding*）就直接等同於看見（*seeing*）（*Michael Bull & Les Back, 2004, P1*）。在感官的階層當中，聽覺的認識論地位遠遠輸給視覺，排在第二，強勢的視覺搞得好像其他感官經驗基本上都是經過視覺框架才能得到的。但是，如果把知識化約成為純粹是視覺的話，那要理解當代的、歷史的、相比較的社會行為所具有的意義時，就會產生很大的侷限，並且在對社會的陳述、分析與

理解上常常會出現瑕疵，所以 Steven Feld 提出「聽覺認識論」(acoustemology)，主要是將聲音視為具有本體論和認識論的基礎 (p2)。

電影、電視的聲音是一種聽覺經驗 (aural experience)，它被用來支持敘事、紀錄片、商業電影或電視節目的故事。聲音可以直接講述故事，也可以間接用來強化一個故事。雖然聲音跟圖像有個別感知機制 (perceptual mechanism)，但是閱聽人可能沒辦法分辨出來，而把聲音跟圖像視為一個整體，因此，在感知混淆的過程當中，聲音加上圖像所產生的效果就比單純加總還要來得大。聲音完全是一個建構的經驗，它時常天衣無縫的與許多元素整合在一起，並且不引起特別的注意 (Tomlinson Holman, 1997, p15)。

Elsaesser 和 Hagener (2010) 以《萬花嬉春》(Singin' in the Rain, 1952) 為例，討論聲音在影像上的展現 (embodies the image) 方式，認為觀看是方向性的，因為我們只會看一個方向，而聆聽是三維的空間感知 (spatial perception)，換句話說，聆聽創造一個聽覺空間 (acoustic space)。聲音直接強調電影經驗的空間性 (spatiality)，觀者不再是視覺金字塔 (optical pyramid) 終端的被動接收者，而是透過聲音將身體空間性地、情感性地與電影肌理 (filmic texture) 纏繞在一塊 (p129-132)。聲音同時扮演著文法結構的角色，比如說在卡接 (cut) 前後聲音維持不變，就表示視點雖然變了但場景不變時空依舊，所以聲音也作為連貫的形式或是電影的連結組織 (connective tissue) (Holman, 1997, p16)。聲音並非作為一個補足影像的訊息載體與傳播通道，也不純然是視覺訊息的附屬品，相反地，聲音確實扮演著使用隱喻手法的重要角色，將觀者綁定固著在觀影空間當中。(Elsaesser & Hagener, 2010, p131)。

二、紀錄片的聲音

紀錄片中聲音的功能不僅是說明，它可能代表一個人物或是導演自己的一種觀點，它可以站在說故事者的一方來表達觀念，以另一種想法暗示表面上看不到的，或是在眼睛看得到的畫面加上自己的意見 ((Michael Rabiger, 1998/王亞維譯, 2010:295)。紀錄片的聲音來自導演的一個企圖，導演將其對真實事件的觀點轉換成視聽語言，並且，聲音也證明了導演直接進入事件過程當中創作，因此導演如何參與其中也可以透過聲音看出端倪 (Nichols, 2010, p69)。

John Corner (2002) 分析了英國紀錄片《傾聽不列顛》(Listen to Britain, 1942)，認為音樂大幅強化了我們對於影像的參與，音樂提供了觀看傾向 (viewing disposition) 資源，讓我們能夠充分回應每一個構圖的意義衝撞，並且主動地閱讀每一顆鏡頭的細節以及鏡頭在段落組合的關係，因此聲音除了扮演增強觀看經驗的傳統功能角色外，也標示了情感的移轉，並給予影像加強的連續性與發展性。音樂飽和了影像，將自身的意義與影像融合，並在同一時間以其所具備的美

學連續性 (aesthetic continuity) 把每一顆鏡頭綁在一塊 (Corner, 2002)。綜合上述，紀錄片的聲音可以做出聲稱、提出觀點、召喚感觸 (Nichols, 2010, p68)。

只是，使用音樂必須相當謹慎敏銳，因為它常常被誤用為支撐戲劇性的廉價之物，電影工作者一般都把音樂當成刻意激起情感的可靠工具，但是卻不太管這個情感是否來自內容本身。音樂絕不是任何形式的替代品，它不應該用來灌輸虛假情感，而是補充動作的不足，並使我們接近人物的內在；亦即其不外露的生命或者所描繪情境的內在意義 (Rabiger, 1998/王亞維譯，2010:294)。

在紀錄片聲音的分類上，Bill Nichols (2010) 認為主要分為兩種，「上帝之聲」(voice of God) 或稱「權威之聲」(voice of authorities)，以及「觀點之聲」(voice of perspective)，前者是直接對觀眾進行陳述，多以口說的方式呈現，在大多數的紀錄片的確扮演很重要的角色，而觀點之聲則是以不明說的方式透過聲音和影像的選擇與安排讓它們自己說話。雖然觀點之聲貌似 (guise) 不帶判斷、不偏頗、且公正，或是客觀的目擊者，但它仍然有觀點 (p74-75)。Nichols 對於聲音 (voice) 並沒有侷限在可聽範疇的想像，還包括了文字展現的聲音以及聲音與影像互動所呈現的聲音感知，於是我們可以理解到，紀錄片的聲音也是影片計畫的一部分，它是一種動態參與 (participatory dynamic) 的邀請，而不是制約的本能反應 (conditioned reflex) (Corner, 2002)。

三、 Michel Chion 的音像理論

Michel Chion 是法國著名的作曲家與電影聲音理論家，他致力於發展電影媒介聲音與影像關係的理論系統，先後出版了 *The Voice in Cinema* (1982)、*Audio-Vision, Sound on Screen* (1991)、*Film, A Sound Art* (2003) 等書架構了相當獨特且龐大的音像理論與分析體系，將乏人聞問的電影聲音與音樂帶入近代電影研究。

1. 「視聽契約」(audiovisual contract) 與「附加價值」(added value)

我們看電影時，聽覺與視覺感知是同時作用的，Chion 創造了 audio-vision 這個詞來描述觀影行為，要能夠達成這件事，必須要經過「視聽契約」(audiovisual contract) 的作用，它指的是視聽關係並非自然的和諧，而是視聽者 (audio-spectator) 默認聲音與影像的元素是參與在同一個實體或世界中 (Chion, 1994, p222)。視覺與聽覺感知比我們想像中的還要截然不同，因為視聽契約的關係，視覺與聽覺作用透過相互污染與投射把各自的地盤借給對方，所以我們只能隱隱約約感覺到這兩種感知相互影響 (p9)。

音像透過「附加價值」(added value) 產生作用，附加價值是聲音給予影像表達和資訊價值，因此豐富了影像，而創造了未經中介的 (immediate) 或記憶經驗的準確印象，特別是發生在影音同步的時候，Chion 稱之為「同步統合」

(*synchresis*)，營造出視聽間未經中介的必要關係 (p5)。視聽覺在感知上有不同的平均速度，耳朵在進行分析、處理、整合要比眼睛快，第一次接收視聽訊息時，眼睛比較擅長處理空間性，而耳朵則是時間性。但是因為附加價值的作用，閱聽人通常不會注意到感知速度的差異，圖像被聲音標點 (*auditory punctuation*) 給「認出」(*spotted*)，標記了特定時刻並留下強烈的視聽印象。

2. 「幻聲」(*acousmètres*) 與「空間磁吸」(*spatial magnetization*)

我們通常認為聲音是主動的，從一個物體發射出來，換句話說聲音有源頭，歸屬於物質本身。當我們聽到聲音，我們會試著找出音源，這就是「因果聆聽」(*causal listening*) 的慣性，此外，如同 Nichols 所言，我們傾向認為聲音是權威力量或是特殊權威的載體，Chion 稱此明顯找不到音源，但是卻普遍存在並強而有力的聲音為「幻聲」(*Elsaesser & Hagener, 2010, p138*)。

相反地，「去幻聲」(*de-acousmatization*) 則是指不可見的音源以視覺形式現身，聲音成為「非幻聲」(*anacousmètres*)，這個過程將造成隨之而來的雙重否定感知，即「視聽剝離」(*audio-division*) 與權力消逝，揭露音像並非來自一個完全權威實體的事實，導致全景敞視觀點、全知、全能、無所不在等幻聲所具有的元素出現全面破碎 (*Chion, 2009, p473-474*)。

另一個透過可見影像影響聲音的作用是「空間磁吸」，當我們在特定空間中看見可視音源，就會假定聲音是從中發出的，聲音就會被影像吸走，引領我們打從心底將聲音與音源縫合，出現「感覺倍增」(*sensory doubling*) 效果，即在同步統合成立的基礎上彰顯了真實的份量，精確的影響到我們對情境、物體、時刻、或能指的感知 (*p490-491*)。

3. 電影的音樂藝術模式

Chion 將音樂的語意與情感互動分為四種分析模式。第一種模式中，音樂直接參與了場景的情緒營造，它包覆、延長、強化了情緒，這類音樂通常是演奏音樂 (*pit music*)，Chion 稱之為「移情音樂」(*empathetic music*)。第二種模式中，音樂與已經充滿強烈情感的場景區分開來，透過持續的機械式播放，呈現出完全的冷漠。這種音樂的來源通常是機械式的樂器、機器、或街頭藝人，但它非但沒有減低畫面的情緒，事實上以旁敲側擊的方式更加強化了情緒，情緒不再得以從角色的重要情感中直接辨識出來，而是經過音樂來傳遞，會造常這個情緒的原因，是因為觀點從個人演出身上轉移到了世界的、生命的、移動中人群的冷漠。當我們感覺到與特定事物有所連結，但這個事物戛然而止，音樂卻不顧一切分秒不差的繼續存在著，就會產生效果，這類音樂通常是畫內音樂 (*screen music*)，Chion 稱之為「非移情音樂」(*anempathetic music*) (*p430-431*)。這兩種模式的音

樂所創造的效果，就是來自聲音的附加價值。

第三種模式中，音樂是教導式的對比音（*didactic counterpoint*），聲音對於所處情境的冷漠是帶有意圖的，要傳達一個概念或是補充的想法，它的解讀與詮釋就跟情緒無關了。音樂成為特定想法的象徵（*symbol*），像是文化、權力、社會起源等。這類音樂通常會在革命性或社會性議題的電影出現，目的是創造「疏離效果」（*verfremdungseffekt, critical distancing*）以告訴觀眾除了你們眼前所見沒有別的，並同時指涉反抗。教導式的對比音與非移情音樂是不同的，後者是繞過了解讀或詮釋過程，以立即、深遠、古典的方式試圖產生情緒；前者則是使用音樂來達成冷靜理性的意念傳達。第四種模式即非上述三類的音樂類型，被用來標記特定時刻，以及點出問題（*something amiss*）所在（p.431-432）。

參、 紀錄片文本分析

本研究不採用視覺文化研究長久以來服膺的視覺認識論傳統，而將視野轉向電影中被長久忽略的聽覺感知領域，把研究焦點放在文本中的聲音角色，主要以 Chion 音像理論提供的分析架構對楊力州導演《水蜜桃阿嬤》與《被遺忘的時光》兩部紀錄片作品進行統整性的分析，以釐清紀錄片如何在聲音設計的層次達到感動與煽情的效果，此外，也觀看聲音與影像之間動態的互動關係與意義，整理出「音像投射的移情效果與預示作用」、「機械式聲音的非移情效果」、「動畫配音的空間磁吸效應」、「去幻聲的權力消解與反噬」四個分析要點。

一、 音像投射的預示作用與移情效果

移情音樂（*empathetic music*）可以掌握場景節奏、調性、構句，直接參與電影場景的情感營造，這類的音樂牽扯到像是難過、開心、動作之類的文化符碼（Chion, 1994, p9）。而感知的過程中聲音和影像是交互影響的（*reciprocal*），聲音被其影響的聲音改變了，最終再次投射至影像以及他們兩者相互影響的產物（p21）。Rabiger（1998）提到，電影中音樂的用途的確可以預示將發生的事，並注入張力，但他也進一步指出，這種技巧多半是出現在B級電影中，在紀錄片的運用其實頗受限制，因為這麼明顯說故事的「聲音」通常不被允許（王亞維譯，2010:295）。

《水》與《被》兩部片的片頭音樂使用，已經大抵揭示了整部影片的情緒基調，或至少是導演意圖達到的一種情感想像，《水》片中以年紀最幼的女兒小如道出旁白進行開場，影部是幾個場景建立鏡頭（*establishing shot*），包括泰崗部落、秀巒國小、以及阿嬤家，聲部的旁白童稚地娓娓講述著爸媽曾經對她撒了人

不會死的謊話，但是背景音樂卻墊著輕快的鋼琴與吉他演奏，隨著音樂帶出片名，所預示的是，導演希望在家破人亡的悲愴故事當中留下一絲希望。而《被》片中，序場後進片頭，聲部是不間斷的時鐘滴答聲音效以及悠長而感傷的弦樂彈奏，樂曲的音量不斷攀升、漸強（*crescendo*）直到片名出現，在起始預示了失智老人病徵的無力回天，定下了慘澹基調。

如同 Chion 所言，音樂會把正要發生的事彰顯出來，給定影像一個不可避免的宿命，在《被》片中大量使用了演奏音樂（*pit music*）進行這類安排，其中最浮濫的預示事件是社會演員眼眶中即將滿溢落下的盈盈淚水。在介紹每一個個案病患以及疾病症狀的時候，採取對剪（*intercutting*）的剪接方式將聲部中家人的傷心口白與影部中病患的孤單身影並置，透過感傷的弦樂把這些鏡頭串接起來，包覆並強化了情緒效果，此外，影像的部份也做了明顯的後製處理（*post-production*），將色度（*hue*）調至冷調近灰階，提高明暗反差強化人物的暗部表情，如景珍奶奶到療養院的櫃檯找護理人員協助，希望可以撥通電話給女兒淑潔，音樂在這時候進入，畫面則卡接到淑潔描述媽媽的病情並潸然落淚，此時聲部持續是淑潔的旁白與哽咽啜泣，而影部則是頻頻拭淚卻必須堅強面對的淑潔與在安養院中遊走的景珍奶奶交錯剪接。預示效果最明顯的例子，是 42'25" 景珍奶奶故鄉眷村的鄰居朋友全體到齊出現在安養院，音量極大的配樂直接進入，預示了接下來涕淚縱橫的相認戲碼，接著影部是各種各樣的特寫，握手、擁抱、交頭接耳，鏡頭緊跟著景珍奶奶的臉龐，在此，凌駕其他聲響的音樂把幾十年的情感壓縮在短暫的零碎鏡頭之間，創造出極大的張力，並且，在構圖大小已經趨緩轉為中景（*medium shot*），景珍奶奶與眷村老友們開始閒聊說笑時，配樂的強度卻絲毫未減依舊維持在一個高度，將情感鎖在最滿溢的狀態。

聲部與影部的搭配也常造成移情作用，觸動情感的方式通常以演奏音樂作為配樂並漸進地提高音量，同時畫面是不間斷博取認同的臉部特寫，甚至毫不掩飾地把急促而激動的鏡頭拉近（*zoom in*）動作表現出來，如《被》片 33'50" 患有失語症的水妹想要告訴女兒她腦海中浮現的故鄉地名，但因為語言障礙而無法順利陳述，女兒一再臆測卻也仍力有未逮，此時電影主題曲以相當高的音量在背景襯著，而畫面則是水妹挫折而苦悶的臉部特寫。除了難過的情緒外，也有些音像互動設計試圖在淚水打轉的同時引人發噱，如忘卻喪夫的景珍奶奶、幻想共產黨派人追殺的尹伯伯與副導之間的互動，大部分是有趣的對話，聲部則插入快節拍的輕快音樂，添加了一點滑稽與幽默，把凝重的調性緩解下來，以等待下一波情緒起伏的到來。

《水》片中音樂的使用方式大抵如出一轍，不過更活潑些，讓情感有更多的轉折，如 11'05" 訪問父母雙亡的女孩小藍，她提及自己因為爸爸過世而決定當個男子漢，卡接前調整了聲音的音量比例，減降了環境音並放大旋律性的吉他配

樂，接著和緩高頻的笛子演奏淡入，附加在小藍想念父母的情緒之上，而鏡頭一跳在二月剪枝空鏡的過場中，音樂卻轉為快節奏的吉他撥弦與打擊樂器，阿嬤帶著大大小小的孫子們蹦蹦跳跳地上山工作，混音的鋪陳讓前後段落出現很大的對比，揭示絕望谷底之處仍然可點燃生命的希望燈火。

《水》中音像設計最細緻的一段，是 40'00"阿嬤到秀巒國小看孩子們的舞台演出，台上表演才開始不久，影部的速度突然調成慢速格放（jog），所有的聲音瞬間淡出（fade out）進入沉寂，孩子們的歡樂表情與阿嬤專注觀看的神情交錯出現，完全靜默把時間凍結在這個瞬間，彷彿此時的歡樂只專屬於他們，而無聲幾秒後悠揚的演奏音樂插入，眾人的拍手聲打破了慢速播放節奏回歸正常，這時聲部由老師宣告今天是母親節，要同學們將手上的康乃馨送給自己的媽媽，母親自殺身亡的小藍將花送給在一旁孤立的阿嬤，聲音淡出的手法再次出現，但這一次影部是阿嬤再也無法強掩情緒潸然落淚，歡樂中潛伏著沉甸甸的傷痛回憶也只專屬於他們。這個場景中，聲部的處理是有聲與無聲的交錯並不時襯著演奏音樂，影部則是歡笑的同学與哭泣阿嬤、小如在同一個構圖中的並置，聲音與影像的一來一往拉扯出強烈反差，在很短時間內創造了情緒的大起大落、載浮載沉。

二、機械式聲音的非移情效果

非移情音樂（anempathetic music）是完全不管場景地呈現自己，以穩定而無懼的方式播送，場景和不相關音樂的並置造成的效果不是凍結情緒，而是強化它。這類聲音產生了被認為是無關緊要且無害的音樂片段，強化了角色與觀者的情緒，即使它本身假裝沒這回事（Chion, 1994, p8）。這些音樂進入時機的共通點就是，非移情音樂或聲音會在事件發生前就存在。

而這類音樂主要出現在《被》片中，首先是持續不間斷、節奏固定的時鐘指針滴答聲，它完全無視影像節奏與人物表情自成一格的存在著，宛如幽靈一般出沒在音像敘事的各個罅隙當中，最開始是 2'18"景珍奶奶「再次」發現自己的先生死了，滴答聲以非敘事相關的（non-diegetic）姿態出現，一直到序場後片名出現才停止，在 23'14"尹伯伯兒子帶領導演看殘破的眷村老家時，在 1,10'5"4 阿蟬奶奶躺在病床上準備接受檢查時，在片末為幾組受訪人個別拍照時，都出現了滴答聲，這個聲音將我們對影像空間的想像抽離，提點了時間的非靜止狀態，以此將整部片扣連至「困在時間長河的長者」的主題上，不管影像剪接的節奏或人物的情緒，機械式的滴答聲自顧自地穿梭於音像敘事裡，分秒不差的反覆播送，面不改色的冷漠透露的是光陰似箭的無情，任何音像元素都沒有辦法動搖滴答聲的行進方式，記憶與生命正一點一滴的消逝是無人能逃脫的宿命。

另一個非移情聲音是環境音，不管是景珍奶奶、良文伯、尹伯伯、阿蟬奶奶、還是水妹，所有人在安養院的空間當中移動也好靜止也罷，都被從未間斷的環境

音所圍繞，有時是看護人員撥打電話的聲音，有時是院友彼此交談或用餐的聲音，有時是電視或卡拉 OK 伴唱帶的聲音，這些聲音的持續存在顯示出院內是相當熱鬧而不是死氣沈沈的，院友彼此交流密切，看護人員則隨侍在側，事實上也點出了身處於嘈雜環境中的孤單個體，以及院友身邊家人的缺席，尤其當畫面只鎖定固定幾位被攝者，並且讓他們突出在鏡頭構圖當中，環境音非但沒有干擾到音像的敘事軸線，反而成為一種聽覺習慣，強化了被攝者在安養院中的孤寂與落寞，如良文伯每次吵著要吃兩碗飯的時候，此起彼落的餐具碰撞聲，或是尹伯伯對著電視說話時一則則新聞播報的聲音，都造成了冷漠的非移情效果。

三、 動畫配音的空間磁吸效應

動畫在紀錄片的使用也成了近年來台灣紀錄片的一大特色，除了本研究的兩個文本之外，2010 年《牽阮的手》與 2011《兩地》也都使用了大量動畫，而動畫的呈現通常需要精細與準確的事後聲音製作（foley），才能表達出動畫的表情與情感，在《水》與《被》兩部片當中，視覺的動畫與聽覺的音效透過「同步點」（point of synchronization）的參照，產生了空間磁吸效應。

我們在聆聽聲音的時候，會試圖找出聲音的來源，Chion 稱之為「因果聆聽」，因果聆聽不只是最普遍的，事實上也是最容易受到影響與矇騙的聆聽模式。我們太過熟悉的聲音會變得無法辨識，是因為我們對於聲音的特性相當熟悉，卻其實對準確的樣貌沒有一點線索，而因果聆聽總是被視聽契約所操弄，特別是透過同步統合的現象達成，大多時候我們不是在處理聲音真正的初始來源或原因，而是電影要我們相信的來源（Chion, 1994, p26），也在這樣的情況下，當紀錄片動畫中兩種虛構的視覺與聽覺元素服膺於視聽契約的邏輯，就得以創造並維繫真實感。

在《水》片中，22'40"小藍在山路上跑步，在跑步聲持續的狀態下，畫面切到了動畫，動畫中的女生也在跑步，並且步伐與跑步聲相互契合，於是動畫中的女生就成為現實中小藍身分的投射，小藍曾經說過要成為男生保護阿嬤跟大家，因此動畫中的女生跑步時突然變成一隻鳥，身上綁著一棟住滿家人的房子朝天空飛去，鼓動的翅膀發出拍打的聲音，穿過雲層時還聽見呼呼的風聲，把抽象的想像以具體的音像展示出來。

《被》片中，也透過類似的手法營造一樣的效果，如影片開頭工作人員字幕的淡出，以及開場動畫中一張張照片人物的消失，在影像上都是圖像一層層剝落的特效，聲部則是不斷擦拭的音效，讓記憶抹除的抽象概念具象化，音像同步使得感官倍增，讓我們實際感知到記憶消逝的模樣。另外，《被》片中有部分動畫則是在聲部中留下口頭描述情節的聲音，影部則配合動畫圖解，在動畫的動作細節上做足了聲音表情，以延續口述事件的真實感，如 1,08'27"尹伯伯講述共產黨

的往事，說到的劇情一幕幕都在動畫裡頭發生，慌張逃跑急促的腳步聲，手槍機關槍掃射的槍砲聲等同步音效也增添了臨場的真實感。

四、 去幻聲的權力消解與反噬

紀錄片在拍攝時，導演或訪問人通常不會暴露在鏡頭前面，因此他的聲音是沒有辦法找到一個對應的音源，就自然而然成為 Chion 所言的幻聲，幻聲通常被視為是具有權威力量的，如同 Nichols 所說的上帝之聲或權威之聲，其具有主動性主，即攻擊、入侵、操縱(*manipulate*)的力量(*Elsaesser & Hagner, 2010, p138*)。不過聲音同時也具有負向性(*negativity*)，可以勾勒出不在場的在場(*absent presences*)的輪廓(*Chion, 1994, p192*)，一旦導演的聲音不斷的出現，他的在場事實就會更加的明確，當我們習慣了導演聲音的存在，也跟導演直接出現在鏡頭面前一樣，會產生去幻聲的效果，即上帝的世俗化與權力的瓦解，Nichols (2010) 也提醒了一點，透過聲音能夠窺見導演直接參與介入真實建構的痕跡，並且紀錄片的聲音會以導演沒有完全意識到的方式，洩漏了導演參與事件的模樣，反而揭露了完全不同的觀點(*p.70*)，也就是去幻聲後可能造成權力的反噬。

《水》片中 7'05"導演詢問小潔：「這照片有沒有拿起來看爸爸媽媽？」，小潔說：「我討厭看，因為一看就會想他們。」，導演接著說：「那就想他們阿。」導演在小潔觀看照片的同時，企圖以話語進行誘導，希望讓許久不看照片的小潔再一次回想起爸爸媽媽，並且督促她去想念。以及在 11'05"訪談小藍時，小藍說家裡都是女生只有弟弟一個是男生，接著提到爸爸在自己四年級下學期的時候就「那個」了，這些線索已經足以相互參照並理解小藍為何想當男生，而導演追問：「是因為爸爸不在妳才想當男生嗎？」，再次提醒小藍其父親已經不在的事實其實已是多餘，這一來一往的對話除了對話本身的意義外，也反映了導演對於被攝者可能會有的負面情緒反應有著莫大的興趣。

另在《被》片中，9'58"導演在淑潔離去之後現身問景珍奶奶：「淑潔有沒有來看妳？」，奶奶先是說了沒有，後開始怪罪導演為什麼不告知她女兒來了，而導演無辜地說：「我…妳剛剛有跟她見面阿。」，奶奶再次說沒看見，導演則又強調：「……剛剛有阿。」，兩人對話的同時焦距朝景珍奶奶的臉部越拉越近，在導演對失智症狀的背景知識具備相當程度理解的情況下，卻選擇現身在鏡頭前提這樣一個問題。此外在 40'00"景珍奶奶在療養院中走錯房間，導演出面指引她走到正確的房間去，並呼喚她看向房間牆上掛的照片，並主動親自把所有照片取下讓奶奶方便一張張翻看，這一連串的過程都是導演直接主導操控的橋段。在去幻聲解除鏡頭前後權力關係的瞬間，一方面導演與被攝者之間的不平等關係被消弭了，可另一方面，去幻聲策略所揭露的，是導演賦予並正當化自己作為社會演員的身分，合理化其自導自演的戲碼，增添了許多戲劇效果。

肆、 結論

透過 Michel Chion 的音像理論視角分析《水蜜桃阿嬤》與《被遺忘的時光》兩部紀錄片，發現聲音在紀錄片的音像敘事中，扮演著舉足輕重的角色，聲音與影像在各自投射與互動的過程當中產生了綜合性的感官經驗，因而造成意義的固著與轉化，聲音在影像上的附加價值主要是出現在預告後續情節發展的預示效果，或是包覆、強化、延長影像自身具有或不具有的情感。

紀錄片的音樂使用上，Corner（2002）認為，當多樣的音像紀錄片愈發分散與混雜，音樂如果只是被用來把標點符號、影片步調、與情感強度加諸於觀看經驗，提供一個普遍習慣的陳腔濫調的話，會是相當可惜的事。若以紀錄片之父 John Grierson 對紀錄片的定義來看，紀錄片應是對真實的創造性處理，而動畫與配音的合作所創造的臨場感與真實感，以及導演經由去幻聲途徑反身賦予的社會演員角色，都著實挑戰了紀錄片的紀實性格，雖然如此，卻也的確豐富了紀錄片類型的戲劇曲線。

或許在進行紀錄片創作的同時，應該考慮每一個得以交織意義的環節，在各種音像敘事策略的用與不用之間以及如何用，可以有更多層次的思考，並反覆自省地追問紀錄片觀點與意義之間可能的差池，否則在聲音的運用與想像一旦落入俗套，將可能無可避免地造就一類紀錄片製作的慣習，在意識或無意識中濫用了聽覺感知經驗的強迫性情感，脫離了紀錄片觀點的純粹性，而淪為溫情主義式煽情口味的劇情化紀錄片，扣人心弦的紀錄片應該不直接等同於催動淚水，也有其他可能才是。

參考文獻

- 王亞維譯(2010)。《製作紀錄片》(第二版)。台北市,遠流。(原書 Michael Rabiger [1998]. *Directing the Documentary*. USA: Butterworth—Heinemann.)
- 楊力州 (2007)。《水蜜桃阿嬤》，商業周刊。
- 楊力州 (2011)。《被遺忘的時光》，台聖。
- Bill Nichols(2010), *Introduction to documentary*, 2nd ed.
- John Corner(2002).*Sounds Real: Music and Documentary*
- Michael Bull & Les Back(2004).*The Auditory Culture Reader*
- Michel Chion(1994).*Audio-Vision Sound on Screen*
- Michel Chion(2009).*Film, A Sound Art*
- Thomas Elsaesser and Malte Hagener(2010).*Film Theory An Introduction through The Senses*
- Tomlinson Holman(1997).*Sound for Film and Television*