

逢田影音館
OIS

TRANSCULTURAL CINEMA

David MacDougall

The Fate of the Cinema Subject
Visual Anthropology and the Ways of Knowing
The Subjective Voice in Ethnographic Film
Beyond Observational Cinema
Complicities of Style
Whose Story Is It?
Subverting Ethnographic Films
Ethnographic Film: Failure and Promise
Unprivileged Camera Style
When Less Is Less
Film Teaching and the State of Documentary
Films of Memory
Transcultural Cinema

林文玲 教授——專文導讀

國立交通大學傳播科技學系教授 台灣國際民族影像發展人

大衛·馬杜格——著 李惠芳 黃燕祺——譯

邁向跨文化電影：大衛·馬杜格的影像

J952
20092

麥田影音館
OIS

TRANSCULTURAL CINEMA

David MacDougall

邁向跨文化電影：大衛·馬杜格的影像實踐

大衛·馬杜格——著 李惠芳 黃燕祺——譯

國立交通大學傳播科技學系教授 台灣民族誌影像學會理事長 台灣國際民族誌影展策展人

林文玲 教授——專文導讀



邁向跨文化電影：大衛·馬杜格的影像實踐／
大衛·馬杜格 (David MacDougall) 著；
李惠芳、黃燕祺譯。——初版。——臺北市：
麥田出版：家庭傳媒城邦分公司發行，
2006 [民 95] 面：公分：——(麥田影音館：15)
譯自：Transcultural Cinema
ISBN 986-7252-83-7 (平裝)

1. 記錄影片

987.81

94017224

Transcultural Cinema

Copyright © 1998 by Princeton University Press

This edition arranged with Princeton University Press through Big Apple Tuttle-Mori Agency, Inc., a division of Cathay Cultural Technology Hyperlinks. Complex Chinese edition copyright © 2006 by Rye Field Publications, a division of Cite Publishing Ltd. All rights reserved.

麥田影音館 15

邁向跨文化電影：大衛·馬杜格的影像實踐

作 者 大衛·馬杜格 (David MacDougall)

譯 者 李惠芳、黃燕祺

贊助出版 台灣民族誌影像學會

排 版 綠貝殼資訊有限公司

發行人 涂玉雲

出版 麥田出版

地址：10061臺北市中正區信義路二段213號11樓

電話：(02)2356-0933 傳真：(02)2351-9179

發行 英屬蓋曼群島家庭傳媒股份有限公司城邦分公司

地址：10483臺北市中山區民生東路二段141號4樓

網址：<http://www.cite.com.tw>

客服專線：(02)2500-7718, 2500-7719

24小時傳真專線：(02)2500-1990, 2500-1991

服務時間：週一至週五09:30-12:00, 13:30-17:00

劃撥帳號：19863813 戶名：書虫股份有限公司

讀者服務信箱：service@readingclub.com.tw

香港發行所 城邦（香港）出版集團有限公司

地址：香港灣仔軒尼詩道235號3樓

電話：(852)2508-6231 傳真：(852)2578-9337

電郵：hkcite@biznetvigator.com

馬新發行所 城邦（馬新）出版集團【Cite(M) Sdn. Bhd. (458372U)】

地址：11, Jalan 30D/146, Desa Tasik, Sungai Besi, 57000 Kuala Lumpur, Malaysia

電話：(603)9056-3833 傳真：(603)9056-2833

電郵：citecite@streamyx.com

印刷 中原造像股份有限公司

初版 2006年2月

售價 400元

ISBN 986-7252-83-7

本書所用部分圖片，因故無從聯繫著作權所有人。

如有本書圖片著作權擁有者，請與本公司聯繫，當即依中華民國著作權法之規定付酬。

版權所有，翻印必究。本書若有缺頁、破損、裝訂錯誤，請寄回更換。

目錄

	大衛・馬杜格的影像實踐 林文玲	005
	序 大衛・馬杜格	011
	導讀 路西恩・泰勒	013
第一章	電影主體的命運	037
第二章	視覺人類學與知的方法	085
第三章	民族誌電影中的主觀聲音	125
第四章	超越觀察式電影	165
第五章	風格的共犯	185
第六章	誰的故事？	197
第七章	民族誌影片與字幕	219
第八章	民族誌電影：衰敗與興起	237
第九章	無特權的攝影風格	263
第十章	少即是少	277
第十一章	電影教育及紀錄片的現況	297
第十二章	記憶的影片	307
第十三章	跨文化影片	327
	參考資料	369

大衛·馬杜格的影像實踐

林文玲，二〇〇五

本書集結了大衛·馬杜格（David MacDougall）多年來對紀錄片、民族誌電影，以及影像與文字的關係所發表的論文。在這些文章裡，馬杜格書寫他與茱蒂斯·馬杜格（Judith MacDougall）長達三十多年的電影攝製工作所面臨、經驗並不時思考反省的問題，包括：影像與文字的特質、紀錄片影像與人類學的關係，尤其是人類學討論民族誌的研究及其呈現，在知識論、政治與倫理的層面上，反覆論述的問題。

馬杜格主張影像傳達的東西有其特別之處。電影是一種有意向性的溝通媒介，因此影片呈現的內容會自然地與影片之外的其他事件或文本進行連結。這樣傳達出來的東西如何被理解、認知並產生影響，主要牽涉到「拍攝者、被拍攝主體、觀眾」三者之間的關係如何設置、落實在何種環境中運作。這三者的相互關係發生在影片的不同環節，從影片的拍攝工作、後製階段、映演方式到討論場域的設定，都可以看到導演、觀眾與影片主體之間種種或溝通、或協商、或衝突的互動實景。

馬杜格曾經提到自己大學、研究所時代，主要接受來自於「觀察式電影」的訓練。「觀察式電影」盛行於一九六〇年代前後，起源於針對說明式紀錄影片的反動。說明式電影因為常使用旁白或字幕之類的方式去注解詮釋影像，使得影像與其意指的事物之間不一定有緊密關係。而觀察式電影主張回歸到觀看的位置上，重新理解鏡頭與被拍攝者的關係。就馬杜格的看法，觀察式電影主要的成就，在於它再次教育攝影機要如何取景、如何運動，但其敗筆卻在

於觀察態度的規範上——導演在情感表現上採取壓抑的方式，除了導致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、被觀察者及觀眾之間的關係變得麻木不仁、缺乏互動。

馬杜格討論「觀察式電影」的製作模式應用在民族誌影片所造成的「不太」積極的意義互動與觀影效果，直指影片在拍攝初始，影片工作者所採取的態度、認知攝影機器的何種存在樣態，以及刻意與被拍攝者保持怎樣的互動距離，其實在每一個決定的片刻，即深深影響這部影片完成後對觀眾可能產生的影響或激起的反應。

路西恩·泰勒（Lucien Taylor）在為本書撰寫的導讀中，明白指出大衛與茱蒂斯在「觀察式」影片的實踐與思考中，看似矛盾卻言之有理的精湛表達。如同他們拍攝東非肯亞圖卡納三部曲時，一方面嚴謹遵守攝影機的觀察角色，另一方面又積極與被攝者產生對話，超越了觀察式電影的自我設限，初次實驗了「參與式電影」的可能。泰勒認為馬杜格一方面把觀察式電影奧妙之處發揮得淋漓盡致，同時在論述文字中又筆鋒銳利地剖析觀察式影片諸多可能「弊端」。

思考影片製作模式所帶來的意義效應，探討的其實也是作者的形式及電影的可能表達，尤其攝影機碰到不同的對象時，開啓的常常是不同的對話路徑。在肯亞的圖卡納社會，馬杜格二人是「局外人」的身分，但他們的圖卡納族朋友在鏡頭前都可以侃侃而談，善於表達。這顯示的不只是觀察—參與式電影的某些特性，觀眾還可以從影片中察覺到馬杜格與影片對象之間的親密互動。

在圖卡納族身上的成功經驗，促成馬杜格二人前往澳洲拓展民族誌影片的攝製。不過，在非洲建立的拍攝模式卻無法完全應用於此，澳洲原住民面對鏡頭時顯然「寡言」許多。因應這項變化並考慮影片主角提供資料的多元化，馬杜格二人的澳洲影片常常在後製剪輯臺上，請來影片人物協助理清影片內容、提供說明或旁白，包

括用以解決拍攝對象的暗示性言詞與緘默時所實施的「內心旁白」(interior commentary)，一種在後製錄音室裡加入影片的非同步的第一人稱聲音。

邀請影片主角積極參與影片製作，不僅體現了尚·胡許的「共享的人類學」的概念，事實上，也充分展現馬杜格對拍攝者與拍攝主體之間的差異，在影片過程中不斷廓清並加深體認的歷程。對馬杜格而言，拍電影其實比較是一種探索的過程，而非呈現已知的事物。對影片的這項認知也標示出馬杜格長久以來的主張：影片可以是認識世界、傳達人類學知識的有力媒介。

但運用與開發影像，使其介入人類學知識領域，對馬杜格而言並非靈感所至、天馬行空的發揮，反而是知性反省與影片實踐之間，來來回回反覆思辯的過程。往返於思考與拍攝影片的歷程中，最主要針對的是知識傳達的可能，尤其是影片將如何「被閱讀」、如何為觀眾所接收。在馬杜格眼裡，影像的意義會因為不同的觀眾而有不一樣的解讀。導演需要做到的是，提供足夠的資訊，確保觀眾不至於錯誤解讀得太離譜。

而所謂「資訊的充分提供」，意指的也是影片中脈絡的多元層次與其豐富性。這種說法非常類似彼得·路叟斯(Peter Loizos)討論民族誌影片製作模式時所稱的context enrichment的影片類型。路叟斯特別說明，此種提供豐厚脈絡訊息的影片，也就是其他學者談論的反身性(reflexivity)的影片製作模式。雖然馬杜格似乎對觀察式電影不離不棄，但他的影像與文字其實始終貼著自我覺察的視角，反覆思索與辨析深度內裡的反身性(deep reflexivity)，一種對攝影機、自我、被拍攝者及觀眾之間的關係，有其感受能力與適時回應的能量。反身性對馬杜格而言，是結合了知性與感性的精神創造力。邁向深層反思的觀察式電影實踐，一直是馬杜格的行進的方向。

人類學者普遍對於該如何運用影像而顯得猶豫不決，馬杜格卻不斷嘗試電影與人類學知識結合的最大可能。馬杜格甚至提出電影跨文化的「能力」，一種透過它所揭示的人類共同的經驗，跨越文化的藩籬。這樣的主張基本上認為影像不僅是人類經驗的共通所在，事實上也意指影像是人類學的根本所在。馬杜格認為影像能揭露社會成員的生活經驗，而田野工作者的親身體驗（包括視覺感受與看到的事物）也往往走在人類學的敘述之前。在此，影像的表現表達如同麥可·博藍尼（Michael Polanyi）所言，是一種「默會知識」（tacit knowledge）——即我們對於知道的事情（主體的「樣貌」）「多於我們能說的」。

藉由影像的能力，最主要的是去觀看他人如何意識到世界的跨文化性。發現遠方的事物時，人們會想進一步認識、拒絕或是希望變成自己的一部分。於是，關於人類學影片的論辯，可以放在一個更為寬廣的視野中討論。而視覺影像對人類學學科之建制，以及與其他臨近學科的分辨，一方面視覺人類學的邊緣性格更彰顯其跨學科的連結，同時從影像的特性也可以看到它有削弱學科界線的能力。因為在影像描述的世界裡，物理的、社會的與美學的互相交織，甚至連社會互動與其展演也在其中。影像的這種特質有如一種基本的結構，會讓已固定不移的規則、做事的方式與行動變得滑動起來、有所位移。

馬杜格說民族誌電影普遍被認為是一種跨文化的產物。所謂跨文化有兩種概念，一種是真正跨越文化的界線，也就是願意了解或體認另一種文化的涵義；另一種概念是，根本不承認這界線的存在。這也提醒我們，文化差異是相當脆弱的概念，這種界線經常因為我們與另一個相當陌生的文化感情連繫建立而消失無形。

電影的跨文化視野不僅透露了連結自我與他人的跨主體的意識，

還加上在不同文化群體之間能夠連結彼此的共通經驗。在此，電影應該可以為人類學意識注入新的感情，超越目前的狀態。尤其，人類學研究經歷了「圖像的轉向 (pictorial turn)」及學科研究主題的轉變，例如認識感覺與情緒在社會生活扮演的角色、性別的文化建構與個人自我身分認同的議題。在這些領域裡，視覺媒介或許正如馬杜格一直倡導與致力實踐的，可以提供勝過書寫方式的呈現。

序

大衛·馬杜格

本書集結了我近幾年來針對紀錄片和民族誌電影所寫的文章，有些是爲了特定場合或應邀而寫，但大部分還是因爲我想、也覺得有必要寫。這類的寫作，很多都是爲了平衡拍片經驗，畢竟拍片過程中會遇到很多影片本身無法直接討論的問題。

某些文章源於我對紀錄片或民族誌電影的零星思索，希冀這兩者有其未來發展的可能；另外一些文章中，我特別試著關切一些不證自明卻未見衆人討論的議題；還有一部分文章與我這些年來試圖在拍片過程中回答的問題有關，但這些問題或許終究沒有解答。我相信戴·沃恩（Dai Vaughan）的說法：重要的是你曾經努力過了，即使最後依然一知半解。這些文章對處於相同領域的人而言，應不僅是似曾相識的衝擊作用而已。

在此，我嘗試清楚說明與電影直接相關之處。沒有直接連結的部分，則很難更精確強調或談得更加深入，畢竟這邊涉及的幾乎都源於電影拍攝的關聯——正式的、哲學的，以及個人的。其中包括觀賞別人拍的電影，或是我經年累月與其他導演和作者的交談。若論及與拍製電影更緊密的連結，答案應該是這些文章的成形以及我撰寫的理由。電影是拍來讓人觀看的。我寫這些文章亦基於同樣的目的，乃是爲了尋求某些事情能否以文字表現。我秉持的信念在於，拍電影是一種探索的過程，而不是重申已知事物。基於這個理由，電影往往不會在一開頭就把結論攤開來，當然也不會永遠一成不變。

路西恩·泰勒（Lucien Taylor）慨然應諾幫我編撰此書，我想沒有人比他更適合這項工作了。沒有人會像他擔任《影像民族誌評論》

(*Visual Anthropology Review*) 的編輯一樣，一直鼓勵我撰寫相關的文章。助我刪修文章的過程中，他這位勤勉的編輯不斷鞭策我，總是以銳利的眼光幫我找到牽強的連結、邏輯的失誤、不正確的遣詞用字。文章內容的改進，實應歸功於他。我也要鄭重感謝幫我校閱初稿並給予批評指教的人士，包括佩西·艾許 (Patsy Asch)、萊思禮·狄福洛 (Leslie Devereaux)、克里思多·葛格里 (Christopher Gregory)、蓋瑞·基迪亞 (Gary Kildea)、彼得·路叟斯 (Peter Loizos)、比爾·尼可斯 (Bill Nichols)、尼可拉斯·彼德森 (Nicolas Peterson) 和茱蒂斯·馬杜格 (Judith MacDougall) 等。尤其是茱蒂斯，這位跟我合作拍電影超過二十五年的夥伴，我今天能夠有機會完成這本書，她功不可沒。倘若茱蒂斯曾經發現我對我們過去的想法或經驗有任何錯誤詮釋，她也很仁慈地選擇不去阻撓我的嘗試，反而常常助我重新檢視，更清楚地表達想法。

我還想在此對某些人表示感謝之意，特別是那些曾經在關鍵時刻讓我重拾興趣、重新堅定我的決心的老師和先驅，如柯林·楊 (Colin Young) 對電影永遠敏銳的思考、詹姆斯·布魯 (James Blue) 對電影極具感染力的熱情，尚·胡許 (Jean Rouch) 啓發了我許多電影拍攝的新的可能，還有戴·沃恩在電影剪輯和寫作上提供的完美典範。

最後，我要感謝我所有的拍攝對象，因為他們曾經向我展現了難以言喻的勇氣、仁慈及人性的光輝。基於這點，我將本書題獻給他們。

寫於坎培拉

一九九八年七月

與佛萊赫提（Robert Flaherty）及尚·胡許一樣，大衛及茱蒂斯這兩位傑出導演，對紀錄片和民族誌影片的傳統，亦有極大貢獻。馬杜格夫婦的影片雖有相當的知名度，但大衛的著作或許還未如此出名。他的文章不可避免地會偶爾描寫影片拍攝的插曲或從當時某些特殊事件得到的靈感。然而，他們的確密切結合了這兩樣長久專注投入的領域。大衛一方面擔心紀錄片的前景不佳，另一方面他則反映出影像和文字各自的特質——特別是民族誌影片和人類學著作。這兩者交互結合出兩組原則：其一是為重振更著重深度寫實的紀錄片，另一則是振興後的影像民族誌作品。後者不只是顯現與人類學大相逕庭的多樣面貌，也和所謂「影像民族誌」作品應有的正統概念大不相同。

再者，這本書也企圖重新評價紀錄片，以及紀錄片觀察中「參與」（與主題共同參與）及「再現」（呈現主題）的關係。這樣的努力讓馬杜格和主流的影片拍攝、影片評論及人類學作品相對立。所以我們不應受他內斂的散文風格或某些文章的走向變化所誤導，而無法察覺他極度修正主義的意圖。若紀錄片的觀察式方法在現今不普及，馬杜格則極力主張我們能再度思考這種方法。為此，他以另一種方式檢視紀錄片與世界、事實與虛構的關係。這種對觀察式方法的檢視，起初或許僅反映了他本身固執的行為，但這些文章顯露出他絕不是個死板板、被評論家嚴厲批評的「空中間諜」（spy-in-the-sky）型觀察式導演。事實上，從馬杜格夫婦的影片中可以了解，紀錄片的觀察式方法不存在於參與或反思的對比，而在於二者的實現。這本書開宗明義點出，若觀察至最終而沒有參與和自我反

思，便違反了人性。

這本書分為三個部分，每部分各自相關。第一部分主要是談論馬杜格近期闡述影片製作及影片欣賞主觀想法的著作，以及他闡述以非文字會話表現的人類學著作。第二部分是他對於影像民族誌領域中的定期評估，並提出其中的特定問題（例如風格、權威性、合作、對白字幕）。第三部分包含廣泛探討紀錄片電影的論述，尤其是實體論及現象論的議題。最後一章〈跨文化影片〉則整合了作者對於人類學和電影的關懷。

重新思考觀察式影片

大衛·馬杜格是批評觀察式影片拍攝最鋒利的評論家，也是觀察式影片拍攝最高明的實踐家之一。「觀察式影片」是一九六〇年代初期，可攜式同步收音設備發明之後的其中一種記錄式影片風格（包括直接[Direct]和真實[vérité]兩種影片，各自都有拍片者特徵的註記）。這項新科技的涵義有好幾種，我們至今仍努力探討這些涵義有多重要。首先，同步收音使得紀錄片拍攝者能在沒有錄音室的情況下，拍攝個人以及在非正式場景的互動——以前沒有錄音室便做不到；這使得紀錄片的描述從公共場合轉為私人空間，也因此從普遍對象轉為特定對象，而且從典型轉為獨特。總之，個人經驗都開放成為紀錄片的主題，尚·胡許、李考克（Richard Leacock）、梅索兄弟（the Maysles）和馬杜格夫婦都以他們各自的方式開發這些個人經驗。

此外，事先同步收音的紀錄片通常相當倚賴第三人的評論，可為毛片做前後連貫的串接，使之清晰明瞭，也可讓導演明確地闡述論點。但觀眾能夠看到影片主角自己發聲、且大致以他們說話的時

間呈現時（觀察式導演通常會併入長鏡頭，其他剪輯者卻會將這樣的鏡頭剪短），旁白似乎便成為不必要的妨礙，不但難以闡明某個場景的意義，反而是一種限制。鑑於早期的說明式影片傾向於合併導演及影片當中的聲音，觀察式影片中的多樣化聲音（包括導演、電影文本和影片主角的聲音）就顯得清晰可辨。的確，爲了保留影片製作過程中的種種，觀察式影片無疑地相當注重紀錄片明確的形式。再者，馬杜格重視他文章中所提出的幾項論點：觀賞觀察式影片的經驗可以從眼前看到的場景再創造想像出其他場景，而且會比透過錄音傳達導演觀點的方式來得更爲嚴謹。有些人會繼續提出這樣的論點：此種影片對觀眾和影片主角都是很高的要求，因爲觀眾和影片主角在影片中被賦予不同的自由和權力。若是如此，這是不見得會爲全部觀賞者所喜愛的自由——不喜歡的人還爲數不少，因爲觀察式影片對觀賞者的要求，已幾乎不存在於民族誌影片圈和少數適應力強的影迷的範圍內。

電視普及後，「依賴訪問」、「與檔案或真實鏡頭相互轉切」就成了一九六〇年代及一九七〇年代初期之後，觀察式影片的主流風格。如同馬杜格提醒我們的（見第十一章〈電影教育及紀錄片的現狀〉），「訪問」這種方式不受替觀察式影片拍攝鋪路的同步收音技術所重視，且這兩者在精神上迥然不同。以訪問爲基礎的紀錄片會重新呈現觀察式導演企圖廢棄的早期說明式風格。標準的訪問場景會邀請主角陳述他們的所思所爲，以在事後反映他們當時的經驗，但觀察式導演（如民族誌學者）對於人們當時實際上的行爲則更加有興趣。可以確定的是，說明和行爲並非全然不同，而且現象學家容易忘記反思自身生命也是活在生活其中的一部分。同樣的，攝影機拍攝出的成果和人們自身的演出相似，而且演出者可能因此而相當忠於自身（這點可在馬杜格夫婦的影片《照相工作者》

[Photo Wallahs, 1991]中找到證據)。

這些區別仍然很重要。與其只是訴說生活，觀察式影片無疑地更關切生活進展的過程，而且要呈現出社會生活面向，而不是特別為鏡頭拍攝來演出。然而，在觀察式影片最嚴格的擁護者（例如馬杜格夫婦）手中，它也闡明了二者的關係。即使是最不受注意的攝影機仍會以缺席方式呈現，而且它是最佳觀察式導演試圖表達的結構本質。再者，雖然訪問方式似乎賦予權力給影片主角，但事實上是賦予權力給導演本身，讓他們能在影片主角發言的背後，隱藏他們自己編輯的觀點及推論的聲音。訪問過程經過謹慎切割及選取，也可以擁有說明式紀錄片在聲音傳達上的簡明及精確，訪問亦能帶我們回到說明與表達並重的風格。這是一種如同西方文化喜歡言語甚於影像的風格。相對的，對於所有讓拍攝主角暢所欲言的觀察式影片而言，它的重要性是它讓觀賞者可以觀賞與聆聽並重，讓紀錄片重拾最初始的責任：開啓我們對於世界的視野，藉此讓我們回歸世界。

與實驗紀錄片拍攝者相較之下，觀察式影片拍攝被另外一種嘗試彌補其弱點的風格所取代。一方面，是一種英國所謂的「紀錄劇」(docudrama) 風格的再現（或是多樣風格的混雜），這種風格可至少回溯至梅里葉 (Georges Méliès) 在一九〇二年拍攝關於愛德華七世加冕典禮的影片，影片中同時出現西敏寺及巴黎重建物的實際拍攝。紀錄劇是紀錄片和戲劇片的混合，有時是有自覺的混合，有時則無。在某種程度上，它的再現確實是因觀察式導演努力將紀錄片的重心從公轉為私，卻不盡成功。一如昔昨，除了存於檔案館、閣樓，或是從記憶和紀念物中被喚起的事物外，是無法進入紀錄片中的（這是馬杜格在第十二章〈記憶的影片〉中探討的涵義）。正如客觀情境或動亂事件會造成攝影機的破壞或操作者的受傷，人際交流