

紀錄運動

——紀錄片創作者的影像實踐及其公共文化的生產*

邱建章**

摘要

緒論：臺灣紀錄影像歷經二十世紀初日本殖民治理與戰後國民政府種種政治高壓與文化審查中漸次破繭而出，並從制式的政令宣傳與新聞紀錄中慢慢建構出具有獨立觀點的影像實踐。但以利潤為重的商業邏輯逐漸邊緣化傳播媒介所應操持的公共利益原則。故此，本文藉由傳播政治經濟學的理论視野來探究紀錄片創作者關於運動紀錄片的影像實踐。**方法：**本研究以「批判論述分析」方法來分析紀錄片導演的媒體論述文本，釐清紀錄片創作者關於影像生產、流通與消費的文化實踐，突顯運動傳播文化的民主化及其公共文化的生產。**結果：**紀錄片創作者透過影像實踐，以「多元」抗衡「單面向」；以「真實」抗衡不當的虛假操弄；以「紀錄」抗衡記憶與時間的流逝；以「價值信念」抗衡平庸媚俗；以「深度」對抗淺薄；以「人文關懷」抗衡娛樂至上；以「在地內容」抗衡全球影像的不平衡流動；以「主體價值」抗衡客體化的附庸；以「邊緣」抗衡主流；以「再現弱勢」抗衡權力壓迫。**結論：**紀錄片創作者的影像作品是臺灣社會進行「集體學習」的公共空間，尤其重視紀錄影像生產、流通放映及消費經驗的「民主化」內涵，意圖轉化商業化傳播框架的消極問題，並以記錄運動來營造更具公共性的運動文化。

關鍵詞：紀錄片、影像實踐、傳播政治經濟學、批判論述分析、民主化

*本文受惠於行政院科技部專題研究計劃「紀錄運動：臺灣運動紀錄片的生產與文化再現」(MOST 103-2410-H-259-066-)之經費補助，並為此計劃之部分成果。作者特別感謝本刊兩位匿名評審的寶貴意見。

**邱建章，國立東華大學體育與運動科學系副教授，Email: ivanis1976@yahoo.com.tw

Recording Sports: Filming Practice of Documentary Practitioners and Its Production of Public Culture

Chien-Chang, Chiu *

Abstract

Introduction: Taiwan's documentaries began to make breakthroughs only after the Japanese rule in the early 20th century and the post-war political oppression and press censorship of the Nationalist government. Decree promulgation and news record have been cast off, and documentaries with independent viewpoints have gradually emerged. The principle of public interests that ought to be persisted by media but it has been marginalized due to the profit-oriented communication environment. Therefore, this study aims to investigate documentary practitioners' filming practice on sports documentary from the perspectives of political economy of communication. **Methods:** In order to achieve the purpose of this study, the research adopted critical discourse analysis to analyze the media discourse of documentary directors to understand their viewpoints about the production, distribution, and consumption of documentaries. **Results:** Through filming practice, the documentary directors counteracted one-dimensional development with diversity, contended against falseness and manipulation with truth, fought against the fading of memory with documenting, opposed the mediocrity and kitsch with value and belief, protested against superficiality with profundity, resisted entertainment-oriented trend and the

*Chien-Chang Chiu, Associate Professor, Department of Physical Education & Kinesiology, National Dong Hwa University.

imbalanced global media flow with humanity and local stories, combatted subordination with the value of subjectivity, fought against power oppression with the representing of minorities, and made a stand against the mainstream with marginal position. **Conclusions:** Documentary practitioners strive to examine and present the inner connotation of the filming subjects to provide the society with a collective learning space. They attach great importance on the democratization in terms of production, distribution and consumption and try to find solutions to the negative problems caused by commercial communication. They work hard to promote a better culture for public sporting through their filming action.

Keywords: Documentary, Filming Practice, Political Economy of Communication, Critical Discourse Analysis, Democratization

一、緒論

2013年齊柏林《看見台灣》這部講述臺灣環境現況的紀錄片，榮獲第五十屆金馬獎最佳紀錄片獎。導演真實地「再現」高山、湖泊、河流、森林、稻田、城市等景觀，不僅讓我們看見臺灣的美麗，也看到各種環境的破壞和傷害。紀錄影片公開上映後，引發輿論熱議，國土復育的議題受到重視，具有「觀點」的記錄片產生「文化影響力」，讓環境問題「影像化」，引發社會乃至官方機構展開有意義的行動與改變，紀錄影像的社會效應不可小覷。

職是之故，好的紀錄片可對政府和社會發出批判的力道，確證文化的「再現」是具有政治力的，也營造出紀錄片媒介的「公共價值」。優質的影像具有不可替代的價值，因為它已成為個人藉以經驗和瞭解世界的再現系統，紀錄影像不僅能穿透我們生活的不同層面，甚至逐漸替代了經驗的本身，成為人們認識世界的重要媒介，擁有可觀的影響力。由是觀之，如從媒體的公共價值來看，媒體應當扮演公共教育的機構。但以商業利潤為重而衍生的文化邏輯則是媒體影像產生負面效應的主要原因，更進而邊緣化傳播媒介所應操持的公共利益原則。

如以臺灣媒體傳播運動的情況觀之：媒體對運動報導的「編輯」多以比賽過程為主要內容，有許多呼聲期望媒體針對非比賽過程的新聞進行多樣化的呈現。尤其媒體很少對觀眾做有關運動政策面的宣導，或者運動員其背後辛酸的歷程。傳播媒體一再出現的僅是場面、名次、破紀錄、獎金、卡位、衝突等功利性報導，忽略教育、宣導民眾瞭解運動休閒的真正內涵。新聞播報的內容則以「國外運動新聞」為主，占整體新聞內容的七成五（美國運動訊息佔五成左右），相較之下，「國內運動新聞」頗受冷落，僅占二

成五的比例，並有「重北輕南」的傾向。其中，「男性參與」的報導占八成以上，報導形式又以「編譯報導」占六成五的比例，顯示了運動新聞報導的性別化與深度不足的問題。這種以美國運動訊息為導向的影像消費與輸入，也被比作一種「文化與經濟的奴役」(cultural and economic vassalisation) (鄭安翔，2001)，型塑「西方宰制、媒體中心」的運動全球化現象 (劉昌德，2003)，甚至造就一種全球／在地影像不平衡流動與依賴發展的文化困境。

事實上，自 1980 年代起，西方及大部分資本主義國家的媒體，面對龐大的經濟市場包袱，電視傳播事業首當其衝；追逐廣告利潤，迎合觀眾，導致節目品質一再趨於娛樂化與商品化。在此狀況下，關注紀錄片的生存與重要性，其責任就落在世界各地的公共電視台和少數製播社教節目的頻道。尤其，為了達到最高利潤報酬，一般商業電視台大半採取購置版權的方式播映紀錄片，自製電視紀錄片的數量極為少數 (王慰慈，2006：32)。

以上諸多傳播媒介的消極發展，鑲嵌於商業取向的全球媒體文化以及不平衡的區域發展邏輯，並產生「文化同質化」的憂慮。尤其商業電視台以追求最大利潤為目標，在激烈競爭的市場體制下，極易忽略公共服務與社會責任，同時也激起各種維繫公共文化的深切討論，期望媒體能夠兼顧整個文明發展的平衡與進步。職是之故，媒體不該僅止於娛樂大眾，媒體文化更應充實人文、提升價值，將重要的知識與成就呈現給閱聽大眾，並引導、提升社會公眾的文化品味而非一味地遷就庸俗的流行文化。

如從傳播政治經濟學的觀點來省察媒體文化的發展，Golding 和 Murdock 認為有四個與媒介發展有關的歷史過程特別受到重視，分別是：(1)媒介的興起；(2)企業規模的擴張；(3)商品化；以及(4)國家和政府干預的角色。以此言之，考慮到媒介規模與影響的擴張以及私人資本與國家權力的不當介入，浮現出傳播政治經濟學所關心的三大取向：第一，關心文化產品的製造，重視文化生產對文化消費的影響力。其次，檢視文本的政

治經濟學，以便瞭解媒介產品中的再現（意識型態）與外在生產、消費等物質環境之間的關係。第三，評估文化消費的政治經濟學，以便說明物質和文化資源之間的不平等關係（Golding & Murdock, 1991）。然而，以上三種研究取向的分析則有賴於「進行道德判斷的有機知識份子」才得以完成（Mosco, 1996），並特別留意「經濟動態」對公共文化表達的範圍和「多樣性」的影響力，以及經濟因素如何影響不同的社會團體取得公共文化表達的機會。並十分關切資本主義企業與公共介入（intervention）之間的平衡關係，即是超越「效率」等技術性議題，進而關心一些基本的「道德問題」，例如：正義、平等和公益。進而言之，政治經濟學關心社會關係中的結構性不平等，並將結構視為動態的結構，可藉由實際的行動重新生產和改變這些結構（Golding & Murdock, 1991）。

承上所述，傳播政治經濟學把「公共生活」當作一種抗拒商品化的形式和替代性的社會實踐。依照哈伯馬斯針對公共領域的研究結論而言：傳播，或者說「理想的言論環境」，為成功的公共領域提供了基礎。而當前商品化的大眾媒介以及消費主義和官僚制度的普遍擴張是造成公共領域衰落的根源。因此，公共領域應當是一套原則，包括民主、平等、參與和公民身分，引導我們走向不同於商品化實踐的道路，並把公共的內涵界定為「實行民主」的一系列社會過程，也就是促進整個經濟、政治、社會、文化決策過程中的平等和最大可能的集體參與（Mosco, 1996）。故此，由於商業化的運動傳播所引發的文化困境，思考如何降低其負面影響，是現階段值得關注的議題。如要在運動傳播上彌補商業媒體的不足，運動紀錄片的製作與議題的深度探討有其必要性。例如獲得金馬獎最佳紀錄片的「翻滾吧！男孩」與「奇蹟的夏天」，就是一個運用紀錄片進行影像教育的實例，與運動有關的公共議題才能引發後續的文化反思、行動與改變。如此不僅能再現真實的現況、並且得以針砭臺灣運動場域的問題與批評意見，讓傳播媒介成為臺灣運動文化發展的正面力量。

表達觀點，產生文化影響力，是紀錄片的職責。近幾年，運動紀錄片更陸續推上商業院線，爭取諸多媒體版面，擴散運動紀錄片的影響力，深化閱聽大眾對於運動文化的認識與討論。透過導演長期蹲點與田野調查，紀錄片本身成為一種「社會見證」與「提出議題」的媒介，也是「社會議題影像化」的具體成果，更成為產製運動場域公共文化的重鎮之一。但回顧近年有關運動紀錄影像的研究論述，如《臺灣運動紀錄長片之研究》（王思閔，2008）、《由運動紀錄片〈奇蹟的夏天〉反思男童運動社會化歷程與教育意涵》（許貞雯，2010）、《運動，少年與階級：三部少年運動紀錄片的文化分析》（魏玟，2010）及《紀錄原鄉：臺灣運動紀錄片的再現模式分析》（陳中淋，2012），焦點大多著重在分析影像文本所呈現的社會文化意義及再現模式，並運用符號學分析影片情節、反思運動教育與訓練、運動商業與媒體、原住民青少年運動員的生活情境等不同層面的內容。惟，紀錄片創作者與其他媒體工作者之間最大的差別與價值判準，即在於影像實踐所呈顯的獨立精神與批判性反思。因是之故，為擴大運動紀錄影像的研究面向，本文旨在於探究紀錄片工作者關於運動紀錄片的影像實踐（關於影像產製、流通放映與消費的媒體論述文本），藉以突顯紀錄片創作者對於文化公共性的反思與堅持。

如林育賢導演受訪時所言：「對我來說，紀錄片《翻滾吧！男孩》只是一個吸引觀眾的媒介，真正的議題是要放在紀錄片之後，坐下來好好跟大眾討論」（盧泓，2005，頁 55）。故此，當紀錄片工作者長時間處於田野並和拍攝對象相處，了解被拍攝者每天的生活，能藉此形成一種「個人的即政治的」思考取向與批判意識，深入理解群體生活所反映的社會結構效應，這些深度的觀察需要在觀影之後，進一步論述與溝通，讓運動場域內的特定問題獲得更多再現的機會，進而形成更多〈從我到我們〉的公民意識，厚積閱聽眾的「媒體識讀」能力，漸次重視公共文化的生成與公共領域的建構。

關於公共文化的界定，政治哲學家 Rawls 在其《政治與自由主義》中，將「公共文化」（public culture）指涉為「社會公共生活中眾多共享價值與規範的來源」（錢永祥，2016，頁 4）。其中，「民主」及「價值多元」的生活方式則是此一公共文化的主要特徵（錢永祥，2016，頁 7）。Rawls 也強調，近代西方社會歷史過程中發生過各種辯論、鬥爭、衝突（如宗教戰爭、民權運動、婦女運動等），逐漸沉澱積累下來一些大家熟知的觀念與原則，為社會成員——即使沒有自覺地意識到——普遍接受，即可稱為該社會的「公共文化」（錢永祥，2016，頁 8）。

此外，公共文化還有一個非常重要的面向，就是會隨著社會的發展而更動或者擴大其涵蓋的範圍（錢永祥，2016，頁 9）。錢永祥在詮釋 Rawls 的公共文化時指出，至少有以下三個特色，才能發揮公共文化的功能。第一，公共文化應帶有「應然」的「理想主義」與「超越精神」；第二，公共文化要維持其公共性格，必須包納多種（可能相衝突的）信念，這是 Rawls 談論公共文化的關鍵動機，也即所謂「價值多元」的概念；第三，公共文化雖然是歷史演進與多方共識的結果，卻不能保證它不會藏汙納垢，公共文化本身也有道德品質可言，必須有所「反思」與受到評價，各個社會的公共文化間，是可以進行價值比較的，有「好」與「壞」之分（錢永祥，2016，頁 10）。

因是之故，「超越、跨界、反思」這三項特質，對公共文化的產生和發展提供了亟需的成分。追求超越的精神，有助於培育公共文化中的理想主義成分。追求跨界的精神，可引入他者共同對話，有助於促成公共文化「合理的多元性格」。最後，「反思的批判」有助於對它身處的社會中的公共文化進行省察與檢討，判斷所處的現況與局限應該如何擴充改善。這種自我反思，有助於保證「公共文化」不會等於「現存文化」。上述各項特質與精神還只是公共文化的素材，有待進一步的道德反思與提煉，才能形成公共文化（錢永祥，2016，頁 10）。

承上所述，公共文化需要保持動態的創造可能，不能只是如實存在的現況；公共文化必須跨越個別群體與傳統的觀念，與「他者」交往對話；公共文化必須在意文化成分的「對」與「好」，有能力糾正自身的盲點與缺陷，才能作為公共生活思考與判斷的資源（錢永祥，2016，頁 10）。總結而言，「集體學習」、「民主化」、「公共文化」的成形，三者之間有著密切的關聯（錢永祥，2016，頁 13），並當利用公共文化裡的資源，建設整個社會的「重疊共識」（錢永祥，2016，頁 8）。

上述 Rawls「公共文化」（public culture）的政治哲學討論與 Habermas 有關「公共領域」（public sphere）的文化論述有其重要的接合所在及其啟發效果。其中，社會學辭典將「公共；公開；公眾」（public）分別指涉兩種意涵，（形容詞）公共與公開表示開放觀賞或開放接觸，如公開的文本。（名詞）公眾表示一個社會中能自由參加政治活動並從事公共討論的個人所組成的總體（周業謙、周光淦，2000，頁 548）。而在 Habermas《公共領域的結構轉型》之英譯本中，德語 öffentlichkeit（開放、公開），則是根據特定語境被轉譯為“the public”（公眾）、“public sphere”（公共領域）以及“publicity”（公共性）等不同語彙（曾慶豹，1999，頁 50）。故此，在 Habermas 的界定下，公共領域指的是「介於公民社會日常生活的私人利益與國家公權力之間進行調節的一個領域，在這個領域中，個體公民聚集在一起，共同討論他們所關注的公共事務，這些攸關一般利益問題的批判性公共討論能夠得到體制化的保障，形成所謂公共輿論（public opinion）的一致意見，以監督國家權力並影響國家的公共政策，從而維護總體利益和公共福祉」（曹衛東、王曉珏、劉北城、宋偉杰，2002；凌海衡，2013，頁 330）。

Habermas 也認為，公共領域的存在需要有條件的規範，才能長時間地維持它的存在與功能。其中最重要的是保障公共領域有集會、結社、出版，及言論自由，如此才能使公眾在公共領域的空間中，有權力敢於批評

公共政策的疏失。而自十八世紀以來，由於資本主義的興起，產生新興的布爾喬亞階級（即中產階級），中產階級在當時的社會辦報紙、開讀書會、在沙龍討論歷史、哲學、社會、國家政治等議題，成為社會主要輿論。而中產階級所涉入的公眾活動空間即是公共領域。在公共領域中，人們能在與他人交談、溝通，並達成對事務理念的共識與了解。在 18 世紀早期參與公共領域討論的人較少，人們可以面對面的溝通。而至工業革命後，資本家漸漸增多，促使愈來愈多人想參與公共事務，而使得公共領域的結構出現轉型的變化，人們參與公共事務需要依賴「大眾傳播媒體」來進行溝通，以維持公共領域的功能（曹衛東等，2002）。職是之故，大眾傳播媒體對於形成與維持公共領域具有重要的功能，它被要求對所有人開放（open）與近用（access），使得「參與性的民主生活」得以建立起來。

英國社會學者 Giddens 則表示，公共領域是一個競技場，參與者就大家共同關心的問題公開辯論，尋找解決方案。這是有效民主參與和民主過程的必要條件。但是，公共領域早期雛形所保證的美好前景，並沒有充分實現（Giddens & Sutton, 2017, p.149）。尤其，現代社會的民主辯論愈來愈受到「文化工業」的影響和限制。大眾傳播與娛樂產業的擴張，導致公共領域的萎縮。現如今，政治局限在議會和大眾傳媒這些日漸為商業利益所主導的舞台。公共輿論（public opinion）的形成不是通過公開、理性的討論，而是通過手腕和控制，比如廣告。受廣告收入壓力的逼迫，商業化媒體不得不優先製作和播出那些能夠確保收視率和市場效應的內容。結果是，娛樂節目不可避免地占據上風，壓制重要事件和議題的討論，從而削弱公民對公共事務的參與，進一步壓縮公共領域的生存空間。大眾媒體，原本給了吾人諸多承諾和憧憬，現在卻成了問題的一部分（Giddens & Sutton, 2017, p.150）。

因是之故，Habermas 希望探索重振公共領域的基礎，由此發展出其溝通行動理論，使批判理論能再度貢獻一種新的民主化力量。但 Habermas

的理論批評者則認為，雖然公共領域的概念假定多樣性、寬容、自由，但事實上，資產階級公共領域卻是被中產階級白人男性所支配。而在資產階級公共領域之外，同時也存在著工人階級的、平民的和女性的公共領域，它們代表著被前者所排斥的聲音與利益。不過這些批評反詰的聲音反而更有力地發展和重構 Habermas 的公共領域理論，以促進社會的民主化（凌海衡，2013，頁 332）。另一方面，Habermas 也強調，因為媒體通過把公共議題傳播給更廣泛的閱聽眾，鼓勵公眾更多地參與討論，其實可以提升公共領域的發展，媒體的全球擴展會給威權政府造成很大的壓力，迫使他們放寬政府控制的宣傳渠道。許多「封閉」的社會就發現，媒體是促進民主的一個強有力工具。網路上不計其數的論壇、部落格和聊天室，就是最新的實例，表明公共領域實際上是在擴張而不是萎縮（Giddens & Sutton, 2017, p.150-151）。然而，公共領域或公共文化能否擴張，有賴於「理想的溝通／言論環境」之建構以及持續地運作形成。

關於媒體公共文化與公共領域的討論，胡元輝則表示，臺灣戰後早期的傳播媒體深受政治力的箝制，1990 年代後又受私人資本與媒體集團的操控，社會各界呼籲媒體改造，改革聲浪眾聲喧嘩，殊途同歸的是，大家都希望媒體能展現更多的公共性格，發揮更大的公共精神，而不是把媒體單純視為一種商品，或是一個不顧公共利益，但求個人或團體利益的工具。因此，如要建構一個營造公共文化的媒體環境，勢必要有一個轉化的過程，擴大公民與媒體工作者的公共想像（胡元輝，2007，頁 9）。但，要將個人予以「公共化」並不容易，在轉化的過程中，個體面臨考慮集體利益，但同時卻違反私利原則的處境，接受這套與私利相違背的公共原則，絕非自然而然形成，須經過一段學習、接受與內化的過程，並經常面對因價值失衡的痛苦。然而，當公共價值與原則內化為個人的信念後，遠離私人利益所擾，這種信念將成為公共利益的根基，並且得以逐漸發展成健全的公共領域與公共論述（蔡蕙如，2016，頁 127）。總結而言，公共

文化與公共領域的論述皆有聚焦公民社群所應持具的公共意識，並期望透過辯論與「反思」形成「多元跨域」的價值選擇，進而形成超越私益考量的理想精神，尤其重視大眾傳播媒體的積極功能，藉此凝聚「公眾」進行參與性的「集體學習」，塑造「民主化」的生活細節以及「公共文化」的理想。

承上所述，紀錄影片是臺灣公共文化生產與公共領域擴張的重要場域之一。尤其，紀錄片的生產與再現無法自外於社會現實與歷史脈絡而獨自存在，並與特定政治、經濟、文化與科技發展緊密連結。因是之故，本文將先簡要描述「臺灣紀錄／運動影像的發展脈絡」，其次探究「紀錄創作者的影像實踐（關於影像產製、流通放映以及文化消費等面向的媒體論述文本）與公共文化的生產」，最後，說明「結語：紀錄、運動與文化的公共性」，藉此呈現紀錄片創作者的影像實踐如何對運動文化的保存與公共文化的生產提出有意義的貢獻。

二、臺灣紀錄／運動影像的發展脈絡

(一)臺灣早期紀錄影片的發展——從政治宣傳、觀光與教育新聞到文化紀錄片

1900年六月，電影經由日人大島豬市和松浦章三引進臺灣。1907年二月，總督府委託高松豐次郎拍攝《臺灣實況紹介》，葉彥龍認為這是目前所知臺灣史上最早的紀錄片。拍攝目的是要送去東京博覽會中的臺灣館播出，介紹「世界上最模範的殖民地」，以宣傳日本治臺政績和南方殖民地的異國情調。日治時期由於影片攝製的技術和資金主要掌握在日人手中，紀錄片多半是官方企劃、製作的臺灣形象宣導影片（如1927《幸福的農民》、1945《臺灣勤行報國青年隊》兩片），一方面紀錄日本政府在臺

灣推動現代化的政績，一方面也企圖吸引國際觀光客（郭力昕，2014；陳衍秀，2006，頁 113）。職是之故，臺灣紀錄影像的初期發展成為官方政治宣傳的有力工具，並框架了早期紀錄影片的發展樣態。

二戰後，國民政府來臺接收製片廠，並延續日治時期拍攝宣傳片的傳統，持續產製《今日臺灣》、《阿里山神木》等觀光片和《民族救星蔣總統》、《國慶日總統閱兵大典》等新聞片。戒嚴時期的這些制式的政治宣傳片幾乎成了「臺灣紀錄片」的代名詞，持續用來召喚被統治者的忠誠，而「紀錄片＝新聞片＝教育片＝政宣片」的含糊概念也烙印在臺灣觀眾的認知當中（陳衍秀，2006，頁 113）。

紀錄片這個影像媒介在戰後所面對的政治情境，與新聞攝影一樣，一律掌握在國民黨的黨政機器裡。1950 年起，隸屬國防部的「中國電影製片廠」專門拍攝軍事新聞片與教育片；而由當時臺灣省政府控制的「臺灣電影製片廠」則負責製作社教新聞短片。至於反共／抗日愛國故事的劇情片生產，則由國民黨黨營事業機構「中央電影公司」包辦。這樣的局面，持續到 1980 年初期，期間幾乎沒有任何「獨立紀錄片」擁有提供見證、接露社會或評論政治之真實處境的表達空間。換言之，自 1950 年起、至少 30 餘年，各種形式的影像藝術與文化的批判性不足，其首要原因在於戒嚴時期的政治控制與言論檢查（郭力昕，2014，頁 60-64）。

由於戒嚴體制，當時新聞片的製作類型以配合政策之報導體為主要風格，幾乎不觸及任何有關個人觀點的分析或以人性為出發點的議題討論，題材以配合新聞時事，節慶典禮、國家建設、政令與社教的宣導、藝文活動、國際交流或對外傳播等主要拍攝內容。如閱兵、楊傳廣揚名世界體壇、中華少棒獲得世界冠軍等，較深層的社會、心理與文化分析面向的紀錄影像幾乎看不到（王慰慈，2006，頁 10-11）。進而言之，軍事解嚴（1987.7.15）前的政治、社會脈絡使得臺灣早期紀錄片內容及形式的生產、流通與消費的框架受到結構性的限制，但進步的批判性能量仍在社會底層持續醞釀、

等待開花。

從 1980 年代起，政治上的本土化傾向與反對黨的成立，繼而出現各種有關政治議題的優秀紀錄片。國民黨政權統治下之「白色恐怖」時期的政治壓迫、日本殖民統治下的臺灣歷史、勞工的抗爭運動、環保運動、性別政治與同性戀議題、原住民運動及其文化主體認同，與其他議題或主題等，皆從「非主流」影片製作者的園地中開出花朵，漸具足夠的政治重量（郭力昕，2014，頁 35）。王智章 1984 年所拍攝的海山煤礦災變礦工的錄影帶，則被視為「臺灣第一支紀錄片」。1985 年組成的「綠色小組」、第三映像工作室等大眾媒體拍攝一些政治抗爭議題、反對黨的政治活動與社會運動紀實錄影帶，利用獨立製作方式，企圖顛覆媒介霸權與教育群眾，以影像推動社會改革。隨著臺灣的政權遞嬗與言論鬆綁，紀錄片不再是國家機器或統治階級獨占的資產，影像逐漸回歸民間文史與社會工作者之手，成為另類發聲與在地培力的利器（王慰慈，2006；陳衍秀，2006）。

1990 年代迄今，紀錄片漸次展開了多元的、普遍具有獨立製作精神的生產。除了南藝大紀錄片學校的設立（1996），許多官方紀錄片資金的拍片補助、影片競賽和獎項的鼓勵，也在此一階段出現。很重要的還有公共電視（同時也贊助紀錄片拍攝、協助影片行銷與發行）於 1999 年開播的常態性節目《紀錄觀點》成為獨立紀錄片播映的重要管道，開闢臺灣第一個紀錄片播映時段，提供獨立製作者一個發表的園地。《紀錄觀點》在臺灣紀錄片發展史上占有重要的影響地位，一些重要的紀錄片工作者都曾在這裡發表過作品（游惠貞，2014，頁 28；王慰慈，2006，頁 31-32；陳衍秀，2006，頁 114），培養了許多優秀的臺灣紀錄片導演。到了 1990 年代末期，臺灣紀錄片在議題上的挖掘與開拓上頗為亮眼，從個人到家庭，從原住民、女性、同志、移民到勞工，一時百花齊放，備受矚目，如蕭菊貞的《紅葉傳奇》就獲得 1999 年金馬獎最佳紀錄片，運動紀錄影像也逐漸出現備受關注的優秀作品。

(二)臺灣運動紀錄影像的發展概要

連接承續早期日治時代紀錄影片的發展脈絡，臺灣運動紀錄影像是從1930年代開始，此一階段，鄧南光即曾拍攝早期臺灣人民生活狀態如《臺北幼稚園運動大會》之類的專題紀錄，影像內涵僅止於活動畫面的紀錄與美學呈現。二戰後1948年臺灣攝影場也曾製作拍攝體育競賽、教育、藝文活動等主題的紀錄片。之後，翻開金馬獎的歷屆片單，1967年由中國電影製片廠製作之《國軍運動會》獲得金馬獎優等紀錄片獎項、1969年由台視製作之《楊傳廣與紀政一人一元運動》獲得優等新聞片獎項、1970年由臺灣電影文化公司製作之《中華少年少棒隊世界爭霸賽》、《二十四屆全省運動大會》分別獲得最佳新聞片獎項與優等新聞片獎項以及1970年由大眾電影公司製作之《二十三屆世界少年棒球賽》獲得金馬獎優等紀錄片獎項。可以觀察到上述影片的拍攝觀念仍然停留在日常生活的紀錄、社會重大新聞的報導、政治教育宣傳、乃至國際賽事紀錄的結構框架，並以國家建設與民族意識為主要報導方向。換言之，直至二十世紀末，具有獨立觀點的運動影像仍未出現。直到1999年蕭菊貞《紅葉傳奇》獲得金馬獎最佳紀錄片獎，可視為臺灣第一支真正具有紀錄觀點與形式內涵的運動紀錄影片。

從1999至2019年，本文收集所得之運動紀錄影像約64部（請參見附錄一），本文條列之片單是由Google新聞搜尋、博客來紀錄片網頁、圖書館館藏、國家電影中心館藏、各紀錄片影展之相關片單、以及臺灣紀錄片相關書目所提及之影片，作為本文片單收集之主要來源。本文所謂運動紀錄片，是指「以運動行為作為影像紀錄的主體形式，並從中呈現出個體或群體的運動文化與社會結構之內涵」，作為本文片單界定與收集之範疇。

在這為數漸多、長短不一、主題錯落的影像中，有些紀錄片一鳴驚人、叫好叫座，大多則默默在社會的角落紀錄不同社群或個人的運動實踐或其

所面臨的文化困境，這些不同面向的多元創新與嘗試，開展出愈來愈豐富的影像類型與主題。邁入 21 世紀後，臺灣運動紀錄片的產製數量有了顯著地進展。內容既有針對運動員的影像書寫，也留下運動愛好者的參與紀錄。因此，運動紀錄影像的類別可從不同性別、不同年齡層（兒童、少年、青少年、青年、成年、中高齡）、不同運動項目（棒球、籃球、排球、足球、桌球、舞蹈、舉重、拳擊、啦啦隊、hip hop、拔河、摔角、體操、風浪板、滑板、馬術、馬拉松、極限運動、登山、曲棍球、機車環島、單車環島、獨輪車環島、摩托車、武術等）、不同社會群體（在學學生、原住民族、被標籤化的青少年、奧運選手、職業運動員、舞蹈家、聽視肢障與腦性麻痺失能者、摩托車手、運動迷）等多元的面向來觀照省思臺灣的運動社會。

三、研究方法

本文以 Fairclough 的「批判論述分析」(Critical Discourse Analysis)，作為探究紀錄片導演媒體論述文本的分析方法。關於批判論述分析，Fairclough 曾將他對傳播事件的分析架構區分為三個向度 (dimensions)，分別是文本 (texts)、論述實踐 (discourse practices)、與社會實踐 (social practices)。在這裡 Fairclough 將論述界定為是「透過特定觀點再現既定社會實踐的一種語言應用」，它與社會結構之間呈現一種辯證 (dialectical) 的關係，一方面論述的塑造受到社會結構的制約，另一方面論述對社會結構的相關面向，也有建構 (socially constitutive) 的作用。就前者而言，包括階級結構、社會關係、制度機制、規範制約等都會對論述的塑造與制約發揮作用；就後者而言，透過論述實踐可以建構包括社會認同、主體位置、社會關係、知識與信仰體系等。可以說，論述作為一種實踐，不僅是再現

世界，賦予世界意義，甚至也建構或改變了世界（倪炎元，2012，頁 6-7）。

另一方面，關於社會實踐向度分析的部分，主要是處理總體社會學層面上的階級、集團、社群與團體等權力關係的建立、維持、變遷與論述實踐間所存在的辯證關係。連結「文本」與「社會實踐」兩個向度的「論述實踐」向度，則是作為文本與社會結構的中介。因此對 Fairclough 而言，三向度的分析並不是個別獨立地進行，而是辯證地交融在一起，文本分析與社會實踐分析主要是透過論述實踐分析居中加以連結（link），也就是說，任何有待分析的特定文本，都包含了文本分析、論述分析與社會文化分析三個向度。但在實際操作上主要是循兩個方向，一個是語言學取向的論述分析，另一個則是社會文化取向的論述分析，而這兩種分析彼此則是呈現辯證的關係（倪炎元，2012，頁 7-9）。

Fairclough 也認為批判論述分析途徑所真正關注的是當代社會的變遷，特別是「當代資本主義變遷過程對社會生活各個層面的影響」。亦即在當代一連串激烈快速解組與重組的歷史進程中，資本主義依舊維持了它的持續性，這個巨大轉型的影響遍及了政治、教育與藝術等各個層面，而批判論述分析即可透過若干文本的例證，進一步掌握這個新資本主義轉型的進程。批判論述分析途徑即是透過選擇出來的特定文本作為切片，努力還原其背後的社會結構（倪炎元，2012，頁 9）。故此，本文以紀錄片導演的「媒體論述文本」作為「論述實踐」的分析主體，並由論述實踐連結紀錄片「文本」與創作者「社會實踐」的相關討論。分析焦點尤其關注「社會文化取向」的論述分析來探討紀錄片導演在身處資本主義這個宏觀的社會文化變遷力量時所面臨的個人處境與社會結構，藉此架構出紀錄片創作者的影像實踐及其公共文化的內涵。

本文紀錄片導演之媒體論述文本的分析對象共有下列六位：蕭菊貞、曾文珍、林育賢、楊力州、沈可尚、柯金源，主要的選擇判準為紀錄片創作者曾持續拍攝十部以上的作品（其中包括部分運動紀錄影片），並曾獲

金馬獎最佳紀錄片獎項及其他影展肯定，或影像作品本身曾上院線並獲得社會輿論關注與認可。如蕭菊貞《紅葉傳奇》（1999）獲得第 36 屆金馬獎最佳紀錄片、曾文珍的《冠軍之後》（2000）獲得 2000 年金穗獎錄影帶紀錄片優等（另有 2009《冠軍之後之後》）、林育賢的《翻滾吧！男孩》（2005）則獲得第 42 屆金馬獎最佳紀錄片（另有 2009《6 局下半》、2017《翻滾吧！男人》）、楊力州的《奇蹟的夏天》（2006）獲第 43 屆金馬獎最佳紀錄片（另有 2008《征服北極》、2011《青春啦啦隊》、2013《拔一條河》）、沈可尚的《野球孩子》（2008）獲臺灣國際紀錄片雙年展臺灣獎首獎（另有 2005《賽鴿風雲》）、柯金源的《前進南極》（2008）則曾入圍 2008 保加利亞歐洲環境影展（另有 2009《登峰造極》、2009《夢想巔峰》）。

承續前述研究題旨，本文主要針對紀錄片導演關於運動紀錄影像的媒體論述文本（諸如影像生產、流通放映與文化消費的經驗）進行「批判論述分析」。其中，收集臺灣電影及紀錄片導演訪談之專書（如《愛恨情仇紀錄片：臺灣中生代紀錄片導演訪談錄》、《景框之外：臺灣紀錄片群像》、《臺灣電影的聲音》、《我們這樣拍電影》等）、紀錄片導演的個人專書（如《青春：獻給它們的青春》、《拔一條河：甲仙的人情與美味》、《導演的人生筆記——光影背後的感動與追尋》、《翻滾吧！男人，還有喵導》、《我們的島：臺灣三十年環境變遷全紀錄》等）、報章雜誌所刊行之訪談與報導（如《獨立評論》、《好讀》、網路媒體新聞網等）以及臺灣紀錄片論壇及專屬網頁（如《紀工報》、《放映週報》等）之各式專訪報導及專書內容。

四、紀錄創作者的影像實踐與公共文化的生產

紀錄影片展現的並非全是歡欣快樂的畫面，諸多內容常以深沉幽微的方式展現人類存在的處境。相較於好萊塢電影的感官特效與娛樂刺激，在

地紀錄影像的發展並未受到真正的重視。近年來，幾部紀錄片如《翻滾吧！男孩》（2005）、《奇蹟的夏天》（2006）到《街舞狂潮》（2008）等作品則拉開運動紀錄片的社會視野，陸續得到金馬獎最佳紀錄片獎的肯定，也證實了和這塊土地息息相關的影像紀錄更能得到專業獎項的認可與社會能見度的提升，為傳播運動文化提供建設性的正面助益。

承上所述，本文以「批判論述分析」方法來探究這群長期投入影像實踐的創作者對於運動紀錄片生產、流通與消費的媒體文本論述，下文將分別以「紀錄片創作者的影像產製及其價值信念」、「紀錄影像的流通放映機制」、「紀錄影像的文化消費與回饋」以及「影像之後：紀錄片創作者的自我詰問與社會評論」等四個層次來連結並詮釋紀錄片創作者如何透過「超越、跨界、反思」的影像實踐，接合運動傳播文化的「集體學習」、「民主化」以及「公共文化」的生產。

首先，揆諸運動紀錄片單（附錄一），其影像內容正朝「多元的影像形式抗衡單向度發展」的方向前進。由是觀之，運動紀錄影像的動態進程正隨著社會的發展而更動並擴大其範圍，伴隨著臺灣政治解嚴之後的解構傾向與眾聲喧嘩，漸次展現出多元「跨界」的價值選擇。其次，紀錄片創作者的影像產製及其價值信念（承先啟後的左派觀點、影像建構的真實尺度、與他者互動的倫理守則、以緩慢的實作抗拒淺薄的速成、批判精神的展現與再現）、流通放映機制（傳播領域公共所有權的訴求、放映機制的民主化、抗拒資本介入為客體附庸）、文化消費與回饋（擴大紀錄影像的公共影響力、激勵創作者持續再生產紀錄影像）等三個面向的論述內容則與公共文化中的「理想主義」與「超越精神」緊密連結。再次，紀錄片創作者透過影像作品的發表而建構一個「公共領域」，並與閱聽眾進行深度溝通與「集體學習」。最後，紀錄片創作者的自我詰問與外在的社會批評帶來深刻的「反思」精進與價值論辯，鋪陳出紀錄片創作者以「民主化」的精神貫穿整個紀錄片生產、流通放映與文化消費的影像實踐層面，進而

型塑出屬於運動場域的「公共文化」。

(一)紀錄片創作者的影像產製及其價值信念

紀錄影像的產製（包含紀錄片的題材選擇、前置作業、進入田野、拍攝、剪接以及後製方式）皆由紀錄片工作者的觀點所主導，因此導演本身對於紀錄片所持的價值信念就顯得別具意義。這些紀錄片工作者匯集自不同領域，有來自大眾傳播領域、或具備人文雜誌攝影的經歷、有些具備電影專業的養成背景，更有紀錄片專業學校的傳承。這些紀錄片創作者的影像啟蒙有著承先啟後的意義，檢視本文所關注的紀錄片導演，如蕭菊貞（1993年在清大修習李道明的紀錄片課程）、曾文珍（1996年大四到〈全景傳播基金會〉實習開始接觸紀錄片）、林育賢（在學期間接觸吳乙峰導演《月亮的孩子》的放映與演講活動）、沈可尚（大二時到黃明川工作室接觸到〈綠色小組〉拍攝的政治類型的紀錄影像）、楊力州（大學期間觀賞紀錄片《月亮的孩子》後深受感動）、柯金源（年輕時接受紀實報導〈人間〉雜誌的影像訓練），可以說，每位紀錄片創作者的影像經歷與教育經驗都或深或淺、不同程度地受到臺灣紀錄片傳統與影像教育的影響，並且為紀錄影像的魅力所折服而長期投入具有批判價值的影像世界，以下則為六位紀錄片創作者左派的影像觀點：

蕭菊貞導演在《我們這樣拍電影》中表示，臺灣電影為我們記錄下臺灣的故事，並且和我們一起面對臺灣的處境與難題。臺灣新電影的導演們（包含紀錄片導演），在八〇年代開始接觸到民主的思潮、文化的衝擊、解嚴後的試探和對社會正義的訴求，都帶著滿滿的想法與抱負。壓抑的社會氛圍，禁聲的政治掣肘，都是大家想衝撞開的高牆（蕭菊貞，2016，頁14-17）。

導演柯金源轉向記錄環境議題的契機為：1980年代初踏職場，很長

一段時間，傾心於壯麗山川海色在追尋。多年之後，來自政治解嚴後期的一個轉念，尤其是受到「農民運動」的影響，毅然決定把相機鏡頭轉向，對焦環境變遷與破壞現象（柯金源，2018，頁18）。

導演曾文珍於1987年解嚴後進入淡江大學大眾傳播學系，擔任校刊編輯，在那個風起雲湧的年代，以學生記者的身分，列席觀者在席度，在外匯報導了六四天安門事件(1989)、野百合學生運動(1990)。由於當時的刑物審查機制，曾文珍利用各種方式，試圖衝撞校內規範與體制，體驗剛剛萌芽的新聞、言論自由滋味（林木材，2012，頁154）。

導演沈可尚認為：紀錄片是一個極端民主的工具，也就是說，你可以藉由你的觀察來決定你要對這個世界說什麼話，或是透過一個真實的故事。所以我常覺得說，這個故事一旦呈現出來，就陷入了一個民主的狀況，它是一個對話，藉由這部片子，我們可以討論這個世界上事情（林木材、Kite，2009b）。

導演林育賢嘗言：「對我來說，紀錄片《香蕉吧！男孩》只是一個吸引觀眾的媒介，真正的議題是要放在紀錄片之後，坐下來好好跟大眾討論」。因此，林育賢辦了長達一個月的導演座談會，深入地跟觀眾與媒體，討論培養選手的窘境，包括經費不足、政府貪汙等議題（盧泓，2005，頁55）。

導演楊力州曾強調，我們這一代的紀錄片工作者依舊記得紀錄片的本質，是要監督政府，要對不公不義提出批判。……紀錄片是傳遞公民意識的作品戰場，就該印到最多公民可以輕易獲取的地方，那才是真正戰場（楊力州，2014，頁224-26）。

可以說，臺灣紀錄影像能有長足的進展正是奠基在政治解嚴與後續的

民主發展歷程上，紀錄片導演們在不同的脈絡下都表現出對紀錄片本身的價值理念，期許透過影像實踐介入社會議題，希望社會的現存困境有所變革。事實上，紀錄影像面對政治社會是深具批判性的敏感地帶，如蕭菊貞導演在訪談已故小說家陳映真時，就曾浮現是否該慶幸自己躲過五〇年代的白色恐怖：

那次訪問陳映真的過程中，他站在六張犁山上那片竹林（白色恐怖被揭露的亂葬崗地點），有感而發地說：還好你（蕭菊貞）兜生了三十年。不然大概也會葬在這裡……當年很多醫生、作家，尤其是像你這種拿筆、拿攝影機要寫故事、做記錄的人，都是當局無法忍受的對象……（蕭菊貞，2014，頁35）。

■紀錄影像實踐所擁有的獨特吸引力

企劃和拍攝商業性的廣告片或促銷影片對紀錄片創作者而言，常有千篇一律與公式化的單調體驗，而對那些期待紀錄影像能夠改變社會的人，尤其如此。以商品促銷為目的的影像內容在時間製程上特別受到限制，創作的自由度也較微小，這當然與資本利潤要求效率產出的文化邏輯有關。相對於極端控管的影像製程，紀錄片的隨機性與自由度則更為寬廣，並讓它產生獨特的魅力。紀錄片更是一扇認識世界與不同生命的方法，讓紀錄片導演能夠到不同的社會空間和他者偶遇互動，跳脫熟悉的舒適圈，在陌生的他方認識不同的人事物，開啟原本狹隘的眼光與視野，以下即是沈可尚在拍攝《野球孩子》及楊力州在拍攝《青春啦啦隊》時所感知到的吸引經驗：

紀錄片帶我（沈可尚）去很多地方。每次拍紀錄片，就必須要花一段人生的時光到一個原本不屬於你世界的地方，和不屬於你世界的人相處，這是任何形式的紀錄片工作，都會得到的樂趣與感觸（楊

皓鈞，2008）。真仔接觸紀錄片之後，我發現真仔很有趣，「哪怕再平凡的人，生命中就是有一些東西，比劇情片還有魅力」（林木材、Kite，2009a）。

一個人仔生命中，可能只有 2 種身分；我（楊力州）拍紀錄片，畀人可以擁有 20 種身分（盧怡秀，2011）。

■追求影像的「真實」尺度

紀錄片鏡頭底下的人物不是演什麼像什麼的演員而是「真實的自我」。由此觀之，真實性是衡量紀錄片的一個關鍵尺度，從演員、場景到行為，皆須堅守「實人、實景、實事」的基本原則。例如紀錄片《灣生回家》（2015）監製田中實加在 2016 年爆發身分造假不實（她在不同時點與影片宣傳中陳述自身與影片當事人具有血親關係，更擔任此影片的出品人與監製，事後則被揭穿造假），讓《灣生回家》這部入圍第 52 屆金馬獎最佳紀錄片的資格受到質疑，突顯出「真實性」對紀錄影像的重要性。事實上，真實性也是約翰·格里爾森（John Grierson, 1898-1972）對紀錄片的基本立場：將真實事物，做有創意的組合（The creative treatment of actuality）。楊力州導演對這個基本立場也有所表示：

對我而言，「真實的事物」不就是拿起攝影機拍東西嗎？「有創意」不就是導演仔看法、觀點嗎？「組合」某個意義其實是一種戲劇的思索，所以有真實的影像、有導演觀點、有具有故事的東西。所以。依循這個經典的界定，我們其實不應該把自己越綁越緊（楊力州，2009，頁 389）。

真實性的守則相當重要，甚至是紀錄倫理的第一要務。但這項守則不該教條式的框限紀錄片實踐本身所應追求的廣度、深度與創造力。由於鏡頭面對的是不可隨意操弄、擺佈的個體，更要求導演真誠地面對拍攝對

象。面對紀錄片，其底線應是誠實對待紀錄片的真實尺度，並以真實抗拒不當的虛假與操弄。紀錄片嘗試「建構真實、說出真話」，這項意圖穿透社會運作機制、增加事物透明性的文化實踐，是一種極端民主且具政治性的行動。針對上述造假事件，拍攝《冠軍之後》的導演曾文珍邀請讀者再進一步嚴肅地詢問紀錄片的「真實」意涵：

呈現在觀眾眼前的應是由拍攝者及被攝者建構出來的影像敘事，對拍攝題材做出詮釋，只能說是在不違反誠實原則下，所做出來的真實。紀錄片工作者要誠實，這是公認的普世價值。因為作者的誠實態度，會帶領著觀眾一起去看見紀錄片中所揭露的種種，觀眾相信紀錄片所說的是「真實」的，會產生情感上的渲染、或思想上的改變，更積極地可以成為促使社會進步的動力。一旦有作者做假，道德的失格，觀眾對紀錄片中所認知的「真實」價值，也隨之崩解破滅（曾文珍，2017）。

■主題選擇並進入拍攝現場的田野實踐

每位紀錄片工作者皆有其選擇拍攝主體對象的不同理由與環境契機。如長期記錄臺灣環境生態的柯金源導演為何會在 2008 和 2009 年陸續攝製三部以臺灣登山隊挑戰極地冰川環境的運動紀錄片呢？回溯其原因，柯金源導演在公視紀錄片官網上這樣說明：世界氣象組織（WMO）將 2007 至 2008 年定為「國際極地年」。期間，來自世界各地的 60 幾個國家，5 萬多名科學家，同時進行了 200 多項有關全球氣候變遷問題的研究。柯金源強調，臺灣人也不能在這個關懷地球環境的行動中缺席。基於這個理由，柯金源才分別拍攝了以下三部紀錄影像：《前進南極》（2008）、《登峰造極》（2009）、《夢想巔峰》（2009）。細細觀看這三部影像時，可以觀察到人類參與登山運動時所追求的梦想、突破困難時的生命力、以及登山者在極地環境中努力與大地共生的畫面。而在《登峰造極》中，柯金源更

提出一個頗令人深思的問題：人為什麼要登山？影片旁白流動著以下的話語：

對我來說，我之所以爬山，是因為長期以來，我都是用鏡頭來書寫環境和生態，鏡頭該在海裡，我就往海裡跳，鏡頭該到山上，我就往山上爬。

紀錄片的影像實踐有進入特定田野的基本要求，紀錄者與拍攝對象的關係深刻影響影像內容的品質。導演柯金源就表示，他目前所呈現的作品，都是經過長期紀錄與累積資料之後才發表。也只有經過深入記錄的議題才會比較厚實（柯金源，2009），也較能產生教育價值。尤其，製作一部紀錄片是一段耗時甚長而緩慢的歷程，創作者必須有令自己好奇並感動的題材，才能維持足夠的熱情持續深入議題的發展與拍攝。與此同時，紀錄片創作者也經常強調，只有拍出可以讓自己感動的故事，才能引起觀眾共鳴。除此之外，紀錄片拍攝經驗的累積，是紀錄片導演自我發現的過程，在歷程中紀錄片工作者有機會慢慢轉變和成長，不僅能藉此擴大視野，創作的 ability 與自信心也會隨著時間而逐漸提升。

承續上述紀錄影像的創作脈絡，從 1999 年至今，紀錄影片的開展與發展軌跡有其社會、政治、經濟、科技、教育、文化與環境變遷的特殊理由。以運動紀錄影片為例，蕭菊貞會拍攝《紅葉傳奇》，是因為到臺東布農族部落採訪一位原住民牧師，下山回程往機場時巧遇曾是紅葉少棒中外野手的邱春光開著計程車向她熱情介紹風土民情以及紅葉少棒的故事，因而開啟了拍攝這部紀錄片的想法（蕭菊貞，2014，頁 36-37）。曾文珍進行《冠軍之後》（2000）的契機，則是在 1998 年與公視合作拍攝案，正是要去拍攝那個國小的校長。而在觀看該校棒球隊練習並與球隊小朋友互動後，才決定用影像書寫這部關於原住民棒球隊的神話（曾文珍，2014），之後更追蹤紀錄《冠軍之後》這部影像內的主角們後續的生活與表現而完

成《冠軍之後之後》這部影片。

沈可尚拍攝《野球孩子》(2008)的機緣為,2006年公視正計畫製作《臺灣棒球百年風雲》的系列專題,其中一集要探究原住民棒球教育,當時公視聯繫上張茂三教練,沈可尚導演才因此機緣開始創作這部花蓮富源國小棒球隊的故事(楊皓鈞,2008)。《6局下半》(2009)這部影片的主角也是富源國小棒球隊,並且是晚一屆的學生,林育賢會拍攝這部影片與之前拍攝《翻滾吧!男孩》(2005)有關,這部備受歡迎的體操紀錄片放映後,開始接獲許多學校的致電,要求紀錄他們學校的體操隊,但當時林育賢並不想局限在同樣的題材,由於喜愛棒球,也是想嘗試不同的運動主題,進而與郭樂興導演一起合作拍攝。以上記錄影像主題皆與棒球相關,也是所占比例最高的類型。棒球作為主流的影像類型,與臺灣棒球文化史有著深刻的關連,棒球既是歷史的集體記憶與認同所在,也能激起閱聽大眾的注意力,更擁有諸多愛好者的支持,是一項貼近臺灣底氣的影像類型。

林育賢導演拍攝《翻滾吧!男孩》(2005)的機緣,則與身旁親大哥帶領著宜蘭公正國小體操隊有關,正值工作低潮的林育賢閒賦在宜蘭而興起拍攝這群小小體操選手的念頭,並在歷經十年之後續拍《翻滾吧!男人》(2017),呈現李智凱追求世界大學運動會體操金牌的人生故事。

楊力州導演拍攝《奇蹟的夏天》之前,是應 Nike 之邀,在世界盃足球熱潮之際,進入花蓮美崙國中足球隊拍攝四支 5 分鐘的「廣告短片」。但在廣告拍攝後,這些足球小將卻引起楊力州繼續拍攝的念頭,最後完成一部紀錄長片的規模。拍攝《征服北極》(2008)則是因為林義傑要去北極參加極地超級馬拉松作為人生最後一戰,「遊戲橘子基金會」邀約楊力州一起到北極拍攝林義傑引退之戰的全程記錄。拍攝《青春啦啦隊》(2011)的契機則是因為,楊力州在嚴苛的環境下拍攝《征服北極》,開始思索關於老人的議題(想起自己的外婆),於是他將鏡頭轉向高齡者,意圖探索自己問題的答案,也希望透過鏡頭讓觀眾看見高齡者生活的不同樣貌,意

圖打破既有的社會偏見與刻板印象。楊力州拍攝《拔一條河》的原因，最早是因為統一超商邀約拍攝一部微電影，希望講述各地 7-11 與社區的故事。翻閱 7-11 公司的內部刊物，就翻到高雄甲仙 2009 年曾發生莫拉克風災，因此決定拍攝甲仙（楊力州，2014，頁 187-188）。從上述關於運動紀錄影像的主題選擇，與紀錄品導演本人的環境機緣、社會關係、個人意志與特殊旨趣的導引深刻連結，進而呈現出多元紛呈且脈絡各異的創作條件。其中不變的原則是，本著紀錄影片的初衷去追尋土地上的真實故事。

相較於新聞報導，紀錄片更能讓觀者深入認識、感知一個族群、時代或議題。和劇情片最大的不同點在於，紀錄片講求真實的呈現，不能操弄演員演出劇情所需的內容，因此，為了順利完成紀錄片，必須進入田野與自己的拍攝對象進行接觸。楊力州就曾表示，進入《拔一條河》的拍攝現場對他而言就像是「一場冒險」：

「進入」像是一場冒險，一場新生活展開，對我們而言不會有太大的困擾；或許對當地人會有，畢竟我們是一群整天揹著機器晃來晃去的奇怪陌生人。但我會盡力不影響他們的生活，因為我不是逼迫型的攝影。我們穿著短褲、夾腳拖，揹著攝影機到處散步（楊力州，2014，頁 205）。

紀錄片實踐的重要前提是，要精熟於你想拍攝的內容裡面的世界，要去認識與片子有關的人及地方，全然知悉他們的節奏及日常作息。花時間與相關的人鬼混通常是最值得做的事（Rabiger，1992）。林育賢在拍攝《翻滾吧！男孩》時，也認為「時間」是很重要的因素，並花了半年多的時間跟拍攝對象相處。拍紀錄片就是需要靠時間累積情感，才能掌握好的狀態。以朋友的角度和他們互動，一切就是自然發展（陳德齡，2010），從《翻滾吧！男孩》（2005）到《翻滾吧！男人》（2017），林育賢長期追蹤主角的後續發展，浸濡、連結拍攝對象的時間長達十年以上的光景。沈

可尚也認為，唯一能做的就是花很多的時間，讓他們相信你確實是想紀錄這群小朋友和他們長大的過程，而不是扒糞、八卦或替某個立場服務（楊皓鈞，2008），這是沈可尚拍攝《野球孩子》時的田野信念與倫理守則。

Rabiger 也表示，進入田野時，對於那些你想拍攝的人，要盡可能使自己及拍攝的目的（選擇性的）為對方所知悉。透過延展彼此的信任感，讓拍攝對象對自己的紀錄主題感興趣（Rabiger，1992），楊力州在拍攝《拔一條河》時也選擇以「不急著獲得故事」當作重要的影像拍攝策略：

有一個非常好的方法是「不急著獲得故事」。我不會急著用攝影機從拍攝對象得到我要的故事。在初見面、剛認識的狀況下，劈頭就問「你為什麼要做這件事情」？我認為很難得到好內容，所以我不急著做這件事，反而會先將我的故事、拍過紀錄片告訴他，和他分享，讓他們先得到我的故事。在得到我的故事的過程當中，他們會說：「那我也要告訴你一件什麼事。」這時或許就是我們可以把攝影機架起來的時候了（楊力州，2014，頁 206）。

紀錄片的田野實踐對影像工作者有絕佳的幫助，透過進入拍攝對象的生活中，建立信任和認同，磨練拍攝者的文化感受力與影像倫理守則。同時，影像能凝固時空的瞬間，為社會紀錄一個時代的歷史片段，成為國家的相簿，並以紀錄影像抗拒時間與記憶的流逝，提供一個國家、社會或一個時代的影像佐證，彰顯它的文獻價值。楊力州導演強調：

紀錄片應該是這個國家的「家庭相簿」，每一部紀錄片，都記載著國家各個階段的成長、值得被記錄的時刻。當你拿起從小到大的照片時，不會要求每一張照片都很美，都具有商業價值。同樣的，我們也不可以要求國家的家庭相簿某頁的紀錄片要有商業價值（楊力州，2014，頁 225）。

紀錄片工作者就是手持攝影機介入他人生命的人，因此須關注此一互動特點所引發的問題。著名攝影師羅伯·卡帕（Robert Capa，1913-1954）曾說：「如果你的照片不夠好，那是因為你靠得不夠近」。對紀錄片導演而言，如果不夠靠近田野對象，也難以將紀錄片拍攝完好。紀錄片創作者深入田野，是花費奢侈的時間成本和拍攝對象建立感情，並以大量的時間「跟他者互動」而淬煉出影像成果。這樣的影像實踐是一項極富手工業特性的產業，更是以時間累積深度來抗拒淺薄、以緩慢實作來抗拒速成。沈可尚導演在接近《野球孩子》裡的被拍攝對象時就曾強調，藉由時間和人建立信任感是紀錄片拍攝過程中十分重要的事情：

這個過程十分耗時，一個禮拜只看到你一天和連續兩個月每天都看到你，所建立的信任感會完全不一樣，我們在花蓮富源租房子住。建立信任感後，就會習慣攝影機經常出現，攝影機的距離也可以越靠越近。所以片中呈現的，大多是在拍攝中後期、建立相當信任感後所捕捉到的片段（楊佳鈞，2008）。

紀錄片追求影像的「真實」尺度，無法操弄、也不該操弄拍攝對象。沈可尚在拍攝《野球孩子》時提到，拍攝紀錄片必須等待，故意策動都會失敗，長時間的觀察、隨機等待以及不可預測都是紀錄片拍攝現場的基本狀態：

我會觀察佢佢的變化並且跟著那個變化，或者因為發現一些線索而決定攝影機怎麼擺，以致於希望可以等到什麼。會去理解小孩子的變化跟動態，要花很大的力氣來觀察這些佢佢，然後猜測他們可能會發生什麼事情，甚至有時候會很想要策動，後來證明策動都會失敗。慢慢也知道，窺這些佢佢，是等了好幾個月後才開始產生節奏，我前面就是漫無止盡地等待。拍攝一年，後製作業將近一年（沈可尚，2014）。

每一部紀錄影像的完成，背後都有一個曲折的故事。紀錄實踐是一種介入的行動，和一群他者在特定時空中的相遇，並在追求現實主義與人道關懷的歷程中，創作出貼近真實的文化故事。因此，只有和現實生活中的人事物進行深度交流，才能累積詮釋情感深度與生命厚度的能量。紀錄片導演是在現實生活中捕捉他的拍攝對象，並在時間的互動與累積下，將平凡的場景結晶出動人的戲劇性：

拍攝《野球孩子》時，每天去拍攝其實都很忐忑，因為根本不知道會拍到什麼，每天都要從今天感受到的狀況，來猜想、判斷明天我們或許可以去拍誰、什麼時候去拍，賭賭看會不會發生什麼，再到現場等待事件的發生。後來在剪接的時候，開始意識到拍攝期貧乏無味的過程中，其實有很多生活的細膩，一些親密的東西是在這樣的拍攝模式下才開始被看見（楊佳鈞，2008）。

■批判性的在地紀錄影像

許多紀錄片創作者意圖營造出穿透社會的影像敘事，嘗試將運動場域的社會議題予以「影像化」，並藉由揭露現實來改造社會。隨著影像的堆疊，紀錄片的內容漸次呈現出「議題性」和「批判性」，並以「再現」弱勢來抗拒權力壓迫，用「信念」抗拒平庸媚俗。拍攝紀錄片對創作者而言，更是一種表態以及社會變革的工具：

每一部作品除了好看之外，應該還有更多東西要講到，所以我們的包袱比較大，而且我們一定要達到社會改革的功能。如果我沒有繼續做，那他們幹的壞事就沒有人知道，他們可能就會大做特做，那我繼續寫、繼續拍、繼續傳播，可能因為一點一點的累積，事情終會有所改變（柯金源，2009）。

紀錄片創作是對生活、人、文化的故事的觀察與感動，當在地的故事

呈現出來時，觀者能感受到在地連結感（local connection）與文化親近性（cultural intimacy），並以在地影像的產製抗拒全球媒體內容的不平衡流動。例如蕭菊貞在《紅葉傳奇》背後所挖掘的故事：「我以為我追逐的是當年紅葉少棒的傳奇，但記錄故事的旅程中處處瀰漫著悲傷的氛圍」（蕭菊貞，2014），這部影片執著地追尋生命從輝煌到凋零的真相。這和《冠軍之後》導演曾文珍的文化觀察相一致：「小球員在球場上沒有選擇，被教練掌控，被國家榮譽與世界冠軍的期待綁架，不能反抗的生命狀態。重創她原先對運動的美好想像，看到世界冠軍背後的真相，並決定拍攝這部關於童年、關於棒球運動、關於教育、關於價值觀的紀錄片。這部影片是要帶領觀眾去窺見風光表面背後的不堪，那些莫名的心理壓力和生理痛苦，早已印刺在每位小球員的心靈與身體」（曾文珍，2014；林木材，2012，頁 168-170）。

而在《翻滾吧！男孩》中，顯於外，看到的是宜蘭公正國小林育信體操教練的勵志故事，隱於內，林育賢導演希望藉由此一紀錄片，傳達臺灣體育發展政策缺乏落實，以及整體體操運動軟硬體設備資源不足的現況，期盼引發國人與企業的關注，進而刺激主管單位的正視（盧泓，2005）。楊力州拍攝《奇蹟的夏天》後也強調：觀眾離開戲院後，能不能採取一些行動，去產生小小的影響力，讓臺灣這個環境不再是足球沙漠，不只是足球，還包括棒球、籃球、所有原住民的體育環境，都能得到完善。當這些小朋友或是大人從事他們最愛的體育，只為了四個字——為國爭光，在這個光環背後，我們還可以為他們做一些什麼事，這些都是我們在包裝一部商業電影之外，更想探討的事（楊力州，2010）。以上所列之影像批判論述，是紀錄片創作者心中念茲在茲的核心關懷：「拍攝紀錄片是我試圖為所生長的土地盡一點心力，或為一些關注議題尋找答案，或出路，這是一個追求信念的過程與目標」（柯金源，2009）。

■獨立製片：抗拒紀錄片的工具化

臺灣紀錄片導演的拍片過程經常捉襟見肘，產製過程無法速成導致拍片預算大增，甚至無法完成拍攝工作，「缺乏資金」成為最大的問題。許多導演同時也拍攝商業廣告、宣傳影帶來取得必要的收入。由是觀之，「獨立製片」充滿挫折與辛酸，紀錄片創作者像是自願歷經風險的邊緣人，同時又奮力紀錄另一群無法再現自身的社會邊緣人。需要資金，卻又必須抗拒金錢過度介入的疑慮，陷入兩難：

我曾尋求其他企業支持，但是他們在著眼點還是本身在利益，要他們花很多錢去支持這些環境公益影片，實在是蠻困難的。不接受外界在支援，才能保有獨立自主性，完全阻絕置入性行銷在疑慮（柯金源，2009）。

紀錄片工作者既然選擇這條路，它的環境就是如此，不管是工作時間、工作環境、發表平台、資源都很困難，但是它就是這樣，所以，我們只能接受目前的狀態，因為有太多因素考慮進來之後，像國家傳播環境、市場規模，你都很清楚要如何去做改變，但我只能會回到自己，既然選擇了這條路，也就只能接受它，要不然，你就離開（柯金源，2009）。職是之故，紀錄片工作者必須明確認識自身主體價值的所在：抗拒紀錄影像淪為工具化的客體與附庸，堅持獨立發聲。

隨著紀錄片社會影響力的擴大，許多企業或投資者感知到紀錄片比公關宣傳及廣告的預算更低廉，但效果更佳，意圖透過社會公益的概念來資助紀錄片的拍攝，希望藉由巧妙的方式將企業的形象融進影像之中，並產生過度操作與置入性行銷的疑慮。具有紀錄片倫理意識的創作者，大多無法接受將紀錄片工具化的思維。由於無法單方面期待出資者的無條件付出，就必須依靠紀錄片工作者積極向投資方進行紀錄影像的倫理教育，林育賢被問及如何維持自身創作與投資者之間的平衡時提到，雙方的「溝通」

很重要，諸如個案隱私的保護、導演的著作權以及足夠長的拍攝時間：

2006年放映完《翻滾吧！男孩》後，發現有企業主認知到紀錄片的公關效力，但越來越多過度操作則必須有所調整和平衡，並且加以溝通。有時雙方在開會的第一次就會產生制衡關係。我覺得作為一個創作者，你必須把握第一次機會充分地告知他，這東西你不能這樣子弄。（投資方）擁有什麼權利，很可能是五年或十年的公播權，不能拿去作商業販售等。我作者還是擁有我的著作權。我們每一次開會就是盡可能在這上面發揮。如果他不認同，那就再見。我幾個案子，滿幸運的就是他們願意認同、信任，不然大部分在第一次就會破局（林育賢，2013）。

為了將影像傳送到更寬闊的範圍，產生更大的影響，與投資者合作是一項可以考量的選項，但資金挹注又會衍生投資者介入過深的問題，如何在創作與資金取得之間尋求平衡點，是獨立製作的關鍵課題，這項考驗也最能彰顯紀錄片工作者的信念，確證影像「產製、流通分配及消費」的物質條件是影響紀錄片創作者能否擁有獨立性來抗拒紀錄影像客體化的關鍵因素。沈可尚就細數他從《賽鴿風雲》到《野球孩子》之間，不同紀錄影像主題的選擇觀點及其詮釋價值：

創作者永遠有選擇自己觀點的權利，當一部影片進入剪接階段，便是創作者掌握最大詮釋權之際，紀錄片不為任何對象服務，所面對的其實是自己，必須忠實傳遞作者內在深刻的想法，即便不符合主流價值，那麼就用不符合主流價值的方式去完成吧！因為創作者所抱持的詮釋觀點，才是紀錄片最重要的核心價值（吳欣怡，2013）。

因此，獨立製片並非意指紀錄片導演全然獨立於世，完全不依賴任何外在資源的協助。事實上，紀錄片創作者大多是在可能的範圍內籌集必要

的資金與物質條件來完成手上的拍攝計畫。在這樣的脈絡下，獨立製片所指涉的更多是精神上的觀點獨立，為了保留影像產製時的獨立精神，即便有廠商贊助或跨國企業的資助，為了抗拒紀錄片的工具化，還須與資方與贊助方進行意見協商或合約簽訂，避免產生金錢資本高度介入後所產生之「反客為主」的異化現象。

(二)紀錄影像的流通放映機制

二十世紀末，臺灣設立了專業的紀錄片學校，許多官方對紀錄片的拍片補助、影片競賽和獎項的鼓勵都在 1990 年代陸續出現，例如 1997 年起，國家文化藝術基金會開始補助紀錄片製作；1998 年第一屆臺灣國際紀錄片雙年展（TIDF）於臺北舉辦；1998 年起，新聞局推出「電影短片及紀錄片輔導金辦法」補助紀錄片的製作。此外，中央及地方政府設立各種影展與獎項鼓勵優良紀錄片，除金馬獎、金穗獎（1978）外，各地方性影展也相繼出現（從 1993 女性影展到 2014 臺灣國際酷兒影展，至少有 18 項影展陸續開設）以及臺北市光點電影院、「府中 15——新北市紀錄片放映院」和各種紀錄片培訓營、藝術展覽，提供大小不等的影像培訓、競賽與展演機會。可以說，1990 年代後期是臺灣紀錄片拍攝得到最多鼓勵的時期，紀錄片的流通管道也得到相當的關注。諸如此類傳播放映平台的增生與創設，正在擴大紀錄影像的影響力及其公共文化的空間。

事實上，正是因為政府開始補助電影發行，並且把紀錄片的映演納入補助之列，臺灣紀錄片上商業院線的數量遂踴躍起來，比起多數亞洲國家而言要來得多，這是非常值得注意的現象，其他亞洲國家，本國自製的紀錄片在商業院線上映非常罕見，具備商業競爭力更屬難得，這代表臺灣紀錄片開創了非常不同的展演空間與風潮，有助於紀錄片的流通（游惠貞，2014，頁 30-31）。這和 Golding 及 Murdock 看法相同，他們認為如果就歷史的發展過程而論，能夠阻礙媒介資本擴張勢力以達成實行民主的社會

過程，主要力量來自於「國家的干預」。通常國家採用兩種干預的形式。第一，商營媒介工業須以公眾利益為依歸，生產多樣性的文化產品，包括純粹市場體系中不可能生存的產品；第二，由國家津貼補助私營企業保障文化產品的多樣性（Golding & Murdock, 1991）。故此，馮建三也認為這是目前最為急切需要解決的課題，「資本主義的商業經營與態度」，日漸滲透傳播領域的核心。面對這些事實，更多的「公共所有權」，是改變現狀最為重要而且是唯一的途徑（馮建三，1992，頁 228）。

時空流轉，過去的紀錄片曾經是執政者政策宣導的手段之一，今日的紀錄片已可用來作為監督政府的工具，有更多人投入紀錄片的製作，社會也能提供更多的放映平台，紀錄這個喧囂時代並發出鏗鏘之聲（游惠貞，2014，頁 10），但必須深刻體認到，對紀錄片工作者而言，紀錄片產製完成後才是一連串的挑战，其中，紀錄影像的放映機制及其民主化的要求，仍未穩固地建構起來。甚至在二十一世紀初期還有諸多保守的聲音質疑紀錄片進行商業放映的正當性，如蕭菊貞導演在院線放映《紅葉傳奇》時的經驗：

我記得在 1999 年《紅葉傳奇》得到金馬獎時，還有人問我，你找陳明章做配樂，這樣算是紀錄片嗎？2000 年「純十六影展」時，我在真善美戲院放映《紅葉傳奇》，也有人質疑，紀錄片怎麼可以售票放映？這算商業行為，是不是違背了紀錄片的意義？想想也不過十年的光景，當時保守與僵化的言論，如今早已不是問題（蕭菊貞，2016，頁 288）。

關於「純十六獨立影展」，鄭秉泓則提及 1999 年正值臺灣電影的低潮時期，2000 年六位年輕導演合辦「純十六獨立影展」（於春暉絕色影展影城放映，僅持續到 2004 年），但「純十六」三個字成為本土獨立創作的代名詞。它是一種戰鬥工具，對抗主流和商業思維的另一條開放性路

徑。「純十六」雖已一去不復返，但這群導演仍以各自的方式演譯其創作理念（鄭秉泓，2016）。

和亞洲多數的紀錄片工作者一樣，早期臺灣獨立紀錄片工作者往往以「走江湖」的方式，帶著自己的作品於社區或校園巡演放映（筆者於1990年代末期，即是一名跟隨紀錄片導演跑江湖而開啟紀錄片的觀影經驗，並且成為深受啟發的文化消費者），另一個映演管道是參加影展與影視獎項競賽，或在公視《紀錄觀點》以及網路上免費播映、最後是發行DVD或圖書館典藏，上述皆是紀錄片主要的放映流通方式與策略，上院線進行商業映演則是近十年的新趨勢。雖然紀錄片商業映演引發熱潮與社會話題，但也帶來與此相關的文化反省。楊力州就曾提及他開始嘗試將紀錄片《奇蹟的夏天》推上院線的重要原因：

2003年公視給我一份收視率調查表，觀眾大概有三千人。當下我非常沮喪。一部紀錄片，花了這麼多人一年半的時間噁心瀝血，卻只有三千人看。拍片的人都希望片子有很多人看，可以發揮該有的影響力，結果如此，我根本不知道做這件事的意義何在。直到2006年《奇蹟的夏天》，此後一路往院線嘗試（楊力州，2014，頁210）。

這樣的經歷與反省也讓紀錄片創作者除了拍攝優質紀錄片外，開始思考紀錄影像「流通展演」的效益。雖然投資者能讓影像在流通和宣傳上獲得極大的助益，但楊力州為了堅守紀錄片實踐的理念，積極爭取以「導演擁有本片剪接權」作為與投資者達成雙方可以接受的底線與操作模式，例如楊力州就曾表示和山水國際的幕後老闆針對《奇蹟的夏天》進行商業發行合作時，彼此的溝通與底線劃設：

一般來說，99%的投資者都有權利左右影片內容。所以我總是要求投資者，合約裡要有一條是「導演擁有本片剪接權」，意思是導演可以把這部片剪成它想說的故事，投資者不得干涉。通常這條約一出

來，99%的投資者都會放棄。因為我拍的是紀錄片，紀錄片不是以商業為賣點，商業映演只是紀錄片的手段，不是目的。商業劇情片的目的是票房，但紀錄片的目的不是票房，所以我們不能讓投資者干涉（楊力州，2014，頁72）。

臺灣紀錄片進入商業院線映演，開拓了紀錄片普及化的傳播管道，也開啟了一種「主流」紀錄片在選材和美學上的製作行銷取徑。這樣的現象究竟是福是禍有待更多時間的觀察，並且需要進行公共討論（郭力昕，2014，頁20）。楊力州就很清醒地認識到，紀錄片的興盛是許多人長時間的努力成果，絕對不能得意忘形：

臺灣紀錄片現在如此旺盛，並不是觀眾突然醒來，閒著沒事想看紀錄片，它背後的原因非常複雜，而且是無數前輩花了二、三十年慢慢累積的成果。以前的紀錄片導演帶作品巡迴校園，放給當時的大學生看；十年後，這些大學生成為學校老師，成為企業家，成為精英，他們記起在大學時看過某部紀錄片，得到了什麼撼動。所以當他有了資源，就來支持。現在的觀眾想看紀錄片不是因為我們拍得多好，是因為我們有一批前輩，筆路藍縷幫我們培養了觀眾（楊力州，2014，頁225-6）。

自2004年《生命》一片在院線放映引起輿論報導及觀看熱潮後，紀錄片在臺灣社會的能見度日趨提升。此一熱潮在2013年因《看見台灣》的戲院票房破2億而到達頂峰，讓院線紀錄片成為觀眾進電影院的選項之一。其中，關於臺灣運動紀錄影片的院線票房，電影年鑑估計林育賢的《翻滾吧！男孩》在臺北市共賣出16,665張票（一般預估全臺的票房約略為北市票房的兩倍），總票房為259萬新臺幣，《翻滾吧！男人》全臺票房約330萬新臺幣；楊力州的《奇蹟的夏天》在臺北市共賣出14,802張票，總票房為291萬新臺幣，《征服北極》臺北市總票房約95萬新臺幣、《青春

啦啦隊》臺北市共賣出 12,413 張票，總票房約 267 萬新臺幣、《拔一條河》全臺票房約為 1280 萬新臺幣；沈可尚的《野球孩子》臺北市總票房約 54 萬新臺幣；《態度》臺北市總票房約 197 萬新臺幣；《街舞狂潮》臺北市總票房約 76 萬新臺幣；《不老騎士：歐兜邁環台日記》臺北市總票房約 1,311 萬新臺幣（李道明，2013，頁 384-385；洪健倫，2013；維基百科）。曾文珍《冠軍之後》、《冠軍之後之後》則未公開放映）、林育賢《6 局下半》以及柯金源《前進南極》、《登峰造極》、《夢想巔峰》等影片則選擇在公共電視或以其他放映機制上進行推廣。上述票房估計，不僅產生與紀錄片閱聽眾的互動能量，也是運動紀錄片流通放映模式改變的具體體現。

多位紀錄片導演也表示，將作品推上院線並非他們當初創作的目的，而是當影片創作到一定階段或完成後，為了增加觸及範圍所做的選擇。大家拍攝的動機多半僅是純粹的個人創作，或是和機構合作的小型拍攝計畫，能登上院線，大多是後來隨著拍攝內容的屬性考量，或是在影片完成後進行小型放映時，得到支持者鼓勵與資助（洪健倫，2013）。對紀錄片導演來講，拍影片的目的與初衷，就是想要讓很多人慢慢去理解，只是極力想要和這個世界產生一個互動的能量（沈可尚，2014）。承續這樣的理念，商業利潤與市場產值並不是最重要的目的，企業投資是紀錄工作者有利於傳播的一個選擇，因此堅守初始的理念對紀錄工作者來說異常重要，除此之外，還必須考量如何將故事說得更流暢、更容易被理解：

商業產值會影響我的拍攝手法或觀點嗎？不會。不管是《奇蹟在夏天》、還是《拔一條河》，對我來說都一樣。我講什麼都是我想講的故事。差別在於，現在的環境比以前更為成熟，觀眾對紀錄片有更多期待和好奇。所以，更需要思考，在剪輯時如何將故事講得流暢，必須讓它成為一個可以被理解的故事，這是唯一的考量。市場不是我考慮的重點，如果要考慮市場，一開始就不應該拍紀錄片（楊力州，2014，頁 222）。

楊力州表示：「商業展演」對我而言不是「目的」，而是「手段」，它的存在是為了解決讓更多原本不看紀錄片的人「接觸」到紀錄片而喜歡它（楊力州，2007）。基於上述信念，紀錄片工作者就是要透過故事能夠在總體上培養觀眾，使其成為更具素養、更具批判意識的非虛構類作品的消費者（Bernard，2010）。關於紀錄片商業放映的議題，沈可尚導演也談及他很喜愛楊力州《拔一條河》這部院線放映的紀錄片作品，以及楊力州面對紀錄影像的誠實態度。從沈可尚的立場觀之，他並未拒斥紀錄片商業放映的現象，但仍提出紀錄片追求票房的可能風險：

如果一開始就設定要上院線，那會有一個風險，就是你會不想讓主事者賺錢，你會希望它可以造成社會巨大迴響，我覺得這對紀錄片工作者的定位來講，是有一點風險的，因為紀錄片工作者應該是有高度獨立性，你必須要非常珍惜你自己眼睛看到、感覺到東西，而不是要去服務某些出錢人的意願或想法。因為你一旦考慮到觀眾、市場，你很難在自己真正關心的東西之外假裝那些東西不在（袁士達，2013）。

基於上述紀錄片商業映演的可能風險與批判聲浪，有論者就提出，為了讓紀錄片產業擁有更好的永續發展環境，應對公共媒體所應扮演的角色有所要求：

公共電視是推動紀錄片的一個非常重要的管道，因為它保護了一個廣泛映演的管道。我們應該要求的，是要開拓更多公共的、免費的觀看空間。關心紀錄片的所有創作者和評論者都應該站在這陣線。一起去對公視、以及對政府施壓。因為國家缺乏有計畫的映演制度（郭力昕，2010）。

上述影像評論者郭力昕的關於官方映演制度的評論，其實也和楊力州

導演觀察到的現象一致，他提醒我們注意到院線紀錄片成為觀眾進電影院的選項之一，雖然是臺灣獨特的現象，但其實並非正常現象：

2013年，臺灣居然有15部紀錄片上院線，好幾部票房破千萬，對我們這些紀錄片工作者來說，簡直像夢一樣。但我們從來沒有探究，為什麼紀錄片導演要去上院線？絕對不是票房可以多好，前面那段慘兮兮的日子，難道大家都沒看過嗎？無非是因為紀錄片播映平台——電視，是非常扭曲、不健全的。舉凡世界各地，很多紀錄片的播映王道都在電視，只有臺灣是電影院。而我們沾沾自喜，遺忘了最根本的原因是電視太不健全，逼得創作者只好放棄電視，走向院線。永遠記得，紀錄片最好的傳播方式是電視或新聞媒體，要讓觀眾免費接收紀錄片的內容。紀錄片導演的目的不是從觀眾身上收錢，國家應該站在這樣的立場支持紀錄片。儘管紀錄片內容、立場與國家、政府相對立，還是應該支持（楊力州，2014，頁223-226）。

因此，為了擴大紀錄片的流通放映、保證公共的免費放映管道，政府官方組織應當有所作為。例如，文化部影視局結合地方政府及教育單位在2014年開始辦理「紀錄片行動列車」方案，影視局強調：紀錄片係臺灣文化內涵及社會樣貌的展現，而在自由開放的環境下，臺灣紀錄片已發展蘊積豐沛能量。紀錄片是用時間跟互信的細火慢燉，來跟這個善於遺忘的世界搏鬥。「紀錄片行動列車」就是為了拓展紀錄片映演空間和發表園地，給予全國各地觀眾實質觀賞紀錄片的機會來培養紀錄片觀眾，進而再認識、並建構紀錄片觀點，看見臺灣豐厚的生命故事，激發紀錄片工作者之創作能量，培養觀點多元、觸角敏銳的紀錄片創作人才及作品。如從2014到2019年的巡迴片單來看，《奇蹟的夏天》、《飛行少年》、《街舞狂潮》、《野球孩子》、《山上的小女子舉重隊》、《青春啦啦隊》、《不老騎士——歐兜邁環台日記》、《小騎士闖通過之美夢成真》、《滑板人》、《江湖少年》、《單車

天使》、《翻滾吧！男人》、《後勁：王建民》等多部紀錄影片都曾跟著行動列車流通到臺灣各個角落進行免費放映，擴大運動影像的影響力及其公共文化的範圍。

(三)紀錄影像的文化消費與回饋

一部影片是經由拍攝者與拍攝對象共同建構出來的產品。並讓觀眾透過整個觀影過程，與影片一起思考、建構與詮釋所謂的「真實」(王慰慈，2006，頁 22)。所以有必要促使紀錄片成為讓公民可以打開視野的有效管道，而在記錄片工作者張開自己議題視野的同時，也張開觀眾對世界更深刻的認識(郭力昕，2009，頁 14)。也就是說，紀錄影片的意義並不存在於影像內部，「意義」是在觀看者消費影像、流通影像的那一刻生產出來的(Sturken & Cartwright, 2001)，這當中「最重要的事情不是電影本身，而是那些被電影激發的什麼」(林木材，2012，頁 148)。所以，我們應當體認到：影像的生命與力量來自於被觀看(林睿育，2006，頁 6)。

紀錄片被生產並流通的那一刻起，就是為了讓更多的閱聽眾接觸、擴大紀錄影像的文化消費，在這種生產與消費不斷循環的過程中，才能確保紀錄影像的再生產。每一個觀眾都可能因影像而有所思考，為改變世界種下胚芽。紀錄片有提升觀眾媒體素養的力量，觀影者的回饋則成為楊力州持續進行影像實踐的動力：

每次都有這樣的人，很討厭；他們讓我覺得拍記錄這件吃力不討好的苦差事，可以改變世界，我就想，不然再拍一部好了。每次都是這種東西在推動著我，讓我知道，我或許改變了一點東西。儘管可能相當微小，從這樣一點影響、一點改變開始，一切都是有機會的。讓所有好的故事，繼續影響更多人，關注這些微小的聲音，造成改變世界的力量(楊力州，2014)。

影像創作者的意志，展現的是創造力突破藩籬的能耐。林育賢在外島公共空間放映《翻滾吧！男孩》時曾體驗一種打破觀影階層，因而被觀眾激勵的經驗：

那時大概跑了一百場校園巡演，在那個很小、很難到達的小島上，還有村長廣播，所有人都拿出板凳、椅子，在露天空曠校操場看了《翻滾吧！男孩》。那一天改變了我的生命，因為那場演完後，我終於知道我什觀眾在哪裡。整個場子中有從八十幾歲的老人到小朋友都有，所有年齡層的人都可以看這部電影，這是一個很大的鼓勵（曾芷筠，2009）。

紀錄片導演都希望一部紀錄片生產出來之後，最好能引起很多深度或延伸的閱讀討論、論述、報導、甚至導演的一些看法，這樣它就會變成一個整體的力量（楊力州，2009，頁 367），並對臺灣運動文化的分析與發展，產生正面的支持力量。所以紀錄片工作者的任務不只是告訴群眾真實是什麼？還得搖醒他們因害怕政治而連帶鈍化的感知能力……喚醒他們的不滿足。那是觀察、傾聽、理解並虛心接納的能力。群眾有了感知與良知能力，就不可能忍受不公不義的社會（王派彰，2014，頁 11）。因此，身處消費端的觀影者也要能與時俱進，接受更具深度且嚴肅的紀錄影片類型，藉此擴大紀錄影像意義流動的可能性，甚至產生「社會參與」的動機。楊力州在拍攝《拔一條河》時，就曾有以下的感觸：

我一直不相信拍紀錄片有「純粹觀察」這件事。我們拍攝者在影片中這麼明顯被看見，是希望電影院裡的觀眾看到我們這群人，參與了這個小鎮的改變；而你雖然是觀眾，也可以參與這個小鎮（甲仙為「拔一條河」的拍攝地點）的改變。「參與」或「提醒你要參與」，就變成這部片很重要的動力（楊力州，2014，頁 204）。

紀錄影片並非導演拍攝完畢後就完成它的任務，而是必須和觀眾共同創造意義的連結和分享後，影像本身才完成它存在的價值。觀影者進入影像的世界，自有其趣、感悟、愉悅之處。紀錄影像內攜創作者的視角與信念，具有較高的現實穿透力與價值判斷，這對觀影者而言要求更高的影像閱讀與思考能力。針對培養、並擴增閱聽眾媒體素養的要求，拍攝《野球孩子》的沈可尚導演受訪時也表示：

我對紀錄片工作者比較嚴苛一點，你既然有心而且你看到了，你就必須更用力一點，更有所作為一點，讓那作為的成功、失敗、挫折、妥協、氣餒直接表現讓觀眾知道，這樣才會讓觀眾思考（張士達，2013）。

文化評論家蘇珊·桑塔格（Susan Sontag）在《反對闡釋》中也提到：「重要的是恢復我們的感覺，我們必須學會去更多的看，更多地聽，更多地感受」（Sontag，2001）。這項建議對於潛在的影像消費者而言也同樣重要，除了優異的影像內容外，閱聽大眾必須不斷地提升自身的文化感受性，有能力和意願去消費那些文化意涵更為豐富的影像內容，讓影像生產與消費的正向循環穩固地建構起來。一部紀錄影片無法記錄所有的事物，觀看一部影片也無法了解題材的所有內容和議題，基於這樣的原因，沈可尚就認為映後座談相當重要，一方面接受觀影者的回饋，一方面可以延伸不同的思考，甚至是在和觀影者互動的時刻加深認識紀錄片的機會，而紀錄影像所創造出來的就是一個具有對話價值的「公共空間」：

做紀錄影像這件事情的核心，我只在等待一個時刻，就是跟觀眾見面那一刻之後的Q&A，就是我想知道我做這個事情對這個世界有沒有差別，那個核心就是我要用影像和這個世界傳遞一些想法，用這些想法希望觀眾離開戲院的時候、看完這部影片的時候，有一些東西在內在產生一些發酵或變化，然後這些發酵和變化是來自我對這

個世界有一小點點在觀察（沈可尚，2014）。

(四)影像之後：紀錄片創作者的自我詰問與社會評論

紀錄片導演的創作實踐乃至影像成品，除了面對社會評論與批評之外，更有自我的詰問，因此，紀錄影像的生產製作、流通方式、文化消費的所有環節都是自省的面向。透過影像傳播激起更多的問題，引發更深刻的討論，對社會形成更廣泛的議題認識，這是紀錄影像深具價值的所在，也就是說，紀錄影像在發展試驗的過程中也會產生各種可能的錯誤與待修正之處，但自我反省與詰問是永遠不能捨棄的一個環節。如同沈可尚和林育賢導演所說，紀錄片產製與流通的每項細節都是決定未來的發展關鍵，關於紀錄片，就是要不停地提問、不斷地質疑：

紀錄片從一開始的選材，到後來拍攝過程中他選擇如何去拍攝他的被攝者，以及後來的剪接，和上片前的行銷，每一個環節都有可能影響後來的成品成為如今的樣貌。攝影機有時候真的要對自己有很高很高的質疑，我在作這件事情的時候，我是不是也正在掠奪（張士達，2013）。

到底要拍什麼？要關注什麼？然後還有沒有更多議題的可能性？到底紀錄片是什麼？紀錄片還有什麼？我覺得這是大家應該要去面對的。你如果有想要走紀錄片創作，我覺得可以去開創或思考更多的可能性，這才會比較有趣吧。你應該去思考，你關注的是什麼，拜你的獨立性才會出來。我覺得這件事情滿重要的（林育賢，2013）。

自我詰問與反思精進是紀錄影像不斷進步的動力。游惠貞就曾質疑以南臺灣一群喜歡跳舞的老年人的故事《青春啦啦隊》（2011）以及《不老騎士——歐兜邁環臺日記》（2012），都在電影院創下可觀的票房紀錄，這

些作品都呼應了臺灣社會高齡化的現象，以「笑中帶淚」的討喜和催淚方式描繪老人的生活樣貌，至於較嚴肅的老年照護與醫療問題的探討，或較為深刻的老年心理議題，則不是這些影片的關注重點（游惠貞，2014，頁31）。影像評論者雖未宣稱商業贊助或行銷必然是罪惡，但時刻反省資本介入，是否已經反客為主，滲透乃至決定了紀錄影像的題材選擇、拍攝內容以及觀點視角，仍是紀錄影像實踐者必須深自體察的問題。

紀錄片被期待的社會責任，雖有其重要性，但影像批評也不應無限上綱為創作者不可承受的包袱，限制了紀錄片實踐本身應當追求的廣度、深度與創造力。為達成影像理念的實踐，必須尋求各種方案來完成紀錄片的藝術性、理想性以及「作者論」的堅持。既不該固守僵化的紀錄片美學與信條，也毋須將邊緣弱勢群體當作唯一政治正確的拍攝對象，而是應該具有更多元的表達空間與可能性：

有些批評內容，我可以接受，甚至會讓我有更多思考。但是，如果評論內容指涉紀錄片一定要依照他所認定的標準或某種格式，或者說一定要長成什麼樣子的話，我覺得他已經缺乏多元價值的接受度與廣度。我認為一部片，它不可能全方位地呈現或者說可以讓各個領域的人都滿意（柯金源，2009）。

五、結語：紀錄、運動與文化的公共性

紀錄片的產製與再現無法自外於社會現實條件與歷史文化脈絡而獨自存在，而是與特定的政治、經濟與科技發展緊密連結，進而突顯社會中的各項重大議題與發展軌跡。臺灣紀錄影像歷經二十世紀初日本殖民治理與二戰後國民政府種種政治高壓與文化審查的狀態才漸次破繭而出，並從制式的政令宣傳與新聞紀錄中慢慢醞釀出具有獨立觀點的影像實踐。

這群紀錄片創作者實踐過諸多影像主題，而選擇「記錄運動」則是他們之間的一項共同點。這群在記錄大道上奔跑，敢於反抗主流體制，渴望影像自由的紀錄片創作者，打開攝影機面對的是各種物質要求，審視的卻是內面的精神內涵。紀錄創作者的影像實踐傾向於抗拒各種面向的控制，其重要的訴求乃是保存運動影像所指涉的公共文化價值。好的紀錄片，拍攝創作必須花費更冗長的時間成本，在時間即金錢的資本主義文化邏輯中，它是一項相對奢侈的手工業。尤其，紀錄影像的內容與形式經常是面向社會邊緣群體的困境所發出的文化批判，自然不容易和商業推廣結合起來，要獲得投資方的支持也就異常困難。持續讓紀錄片導演在經濟效益不高的條件下仍願意投注心力的原因，是因為紀錄片在公共教育的層面上深具價值，並對運動文化的保存與公共文化的生產提出有意義的貢獻。

美國文化評論者 Sontag 也曾疑惑：有關影像吸納這個世界的災難和恐怖後帶來的後果。它是否在麻痺我們？它是否讓我們對萬事萬物都習以為常？震撼效果是否消滅了（黃燦然，2005，頁 120）？這樣的發問說明了，生活在當刻的吾輩，遲早必須在僅僅是凝視與付諸行動之間作出選擇。英國左翼紀錄片導演迪克·方登（Dick Fontaine）也認為，獨立影像工作者，必須不在乎作為一個局外人，實際還要喜歡這個身分；不介意常常缺錢；緊抓住可能讓他們開始打算對抗這個世界的最初本能；不退縮、不放棄，也不被主流媒體的守門人擊垮；也許有時身段得放低一點，但絕對不被打敗，持續磨練技藝；與真實世界保持聯繫，這樣他們所說的故事才能幫助人們了解自己的世界，以及「這些人們」可以做些什麼來改變世界（郭力昕，2014，頁 265）。進而言之，紀錄片創作者嚴肅的影像實踐，當是保存在地運動影像與公共文化的一種方法。沈可尚導演受訪時也談到他花錢進入影院觀看完楊力州《拔一條河》後的感動與稱許，強調紀錄影像它再怎麼甜美，終究還是代表一個作者的觀點和態度：

紀錄片對我來講，一直就是導演什麼、觀點和他的世界觀。雖然

我看到很多厲害的紀錄片，得到很多知識和對生命的學習，但是我從來沒有一秒鐘把它當成娛樂看（張士達，2013）。

揆諸本文紀錄片單，運動紀錄影像內容正朝「多元的影像形式抗衡單面向度發展」的方向前進。由是觀之，運動紀錄影像的動態進程正隨著社會的發展而更動並擴大其範圍，伴隨著臺灣政治解嚴之後的解構傾向與眾聲喧嘩，漸次展現出多元「跨界」的價值選擇。其次，紀錄片創作者的影像產製及其價值信念（承先啟後的左派觀點、影像建構的真實尺度、與他者互動的倫理守則、以緩慢的實作抗拒淺薄的速成、批判精神的展現與再現）、流通放映機制（傳播領域公共所有權的訴求、放映機制的民主化、抗拒資本介入為客體附庸）、文化消費與回饋（擴大紀錄影像的公共影響力、激勵創作者持續再生產紀錄影像）等三個面向的論述內容則與公共文化中的「理想主義」與「超越精神」緊密連結。再次，紀錄片創作者透過影像作品的發表而建構一個「公共領域」，並與閱聽眾進行深度溝通與「集體學習」。最後，紀錄片創作者的自我詰問與外在的社會批評帶來深刻的「反思」精進與價值論辯，鋪陳出紀錄片創作者以「民主化」的精神貫穿整個紀錄片生產、流通放映與文化消費的影像實踐層面，進而型塑出屬於運動場域的「公共文化」。這群紀錄片創作者不僅再現臺灣的真實現況、並且針砭運動場域的問題，讓傳播媒介成為運動文化發展的正面力量，厚積閱聽大眾的「媒體識讀」能力。

對照前文鄭安翔（2001）對臺灣媒體傳播運動的困境分析，運動紀錄影像的議題漸次兼顧多元族群、關懷運動場域裡的邊緣弱勢、深入探討公共文化議題、並且批判社會偏見與刻板印象，在全球運動傳播的文化困境中，能為運動世界帶來積極正向的效應。紀錄片工作者努力製作具有見證、揭露、反省或分析性影像的同時，廣大的觀影群眾也須提升面對真實影像的意願與素養，建構紀錄片產製與文化消費的永續發展模式。這些影像實踐嘗試以「多元」抗衡單面向度的影像大潮；以「真實」抗衡不當虛

假的操弄；以「紀錄」抗衡記憶與時間的流逝；以「價值信念」抗衡平庸媚俗；以「深度」對抗淺薄的功利性報導；以「人文關懷」抗衡娛樂至上；以「在地議題」抗衡全球影像的不平衡流動；以「主體價值」抗衡客體化的附庸；以「邊緣」抗衡主流；以「再現弱勢」抗衡壓迫。這群紀錄片導演的影像實踐，思考的是如何更真實地呈現拍攝對象的生命故事，並時時高舉「人的價值」，提升運動的人文素養與生命教育，進而拆解、抗拒，乃至意圖要轉化商業化的傳播框架下所可能帶來的消極問題，形塑一種紀錄在地文化的方法，並藉此營造出更具公共性的運動文化。

即便目前影像的生產、流通放映及消費的民主化要求尚未有效地達成，紀錄創作者仍以不同的方式累積了後進者能持續傳承，並尋求創新的文化資源。然而，這群創作者並非無可挑剔的完美化身，他們在影像實踐的過程中也經常有所疑惑、自我詰問、干犯錯誤，但唯一不變的是必須持續接受外在的合理批評。因為，各種紀錄影像的實驗就是要不斷試誤，嘗試在這條道路上尋求未來的可能性。

最後，紀錄片創作者們重視紀錄影像生產、流通放映及消費方面的「民主化」問題，意圖轉化商業化傳播框架所帶來的消極問題，他們除了凝視這片土地外，更以「記錄運動」這項影像行動來營造更具公共性的運動文化。紀錄片創作者的影像實踐表現出一種「樂觀主義」，是抗拒當前重視奇觀消費社會的有力反叛。

附錄：1999 至 2019 年臺灣運動紀錄影片出版年表目錄

紀錄片	導演	出版年	備註
紅葉傳奇	蕭菊貞	1999	<ul style="list-style-type: none"> · 1999 第 36 屆金馬獎最佳紀錄片、台北電影節獎最佳紀錄片 · 入圍日本山形紀錄片影展、釜山影展、阿姆斯特丹紀錄片影展 探索紅葉少棒球員歷經輝煌傳奇背後滄桑與凋零的真相。
冠軍之後	曾文珍	2000	<ul style="list-style-type: none"> · 2000 年地方文化紀錄影帶獎、2000 年金穗獎錄影帶紀錄片優等 · 2001 年臺灣國際民族誌影展 記錄一群來自臺東市南王國小的小中華少棒隊，在美屬蒙特利市奪得小聯盟少棒賽的世界冠軍。影像內容是三位卑南歲少棒隊球員回到臺東，進入國中後的一段成長記事。
推動新竹第二名座的小手	邱生鏗 吳添壽	2000	<ul style="list-style-type: none"> · 2000 年地方文化紀錄影帶獎 紀錄在新竹推廣風帆船運動時突破困難，終有成果的過程。
實山響乒乓	蔡佩芬	2000	<ul style="list-style-type: none"> · 2000 年地方文化紀錄影帶獎 記錄了新竹縣實山鄉這個偏遠鄉鎮，一個阿美族客家女嬸和一群女學生以乒乓球讓這個小鎮名氣響亮的故事。
堵南少棒	李仁達	2002	<ul style="list-style-type: none"> · 2002 金穗獎錄影帶紀錄片優等 紀錄基隆河畔「堵南少棒隊」中，一群原住民小學生在球場上揮汗鍛鍊體能和球技，也學習面對將來生存的競爭力。
這一刻，我旋轉	黃琇怡	2004	<ul style="list-style-type: none"> · 2004 入圍第四屆南方影展 記錄了陳暉瑩這位政大新聞系三年級學生，熱愛跳舞的個人意志與家庭期待之間在拔河與掙扎。
阿美嘻哈	蔡政良	2005	<ul style="list-style-type: none"> · 2005 年獲得 David Plath Media Award 紀錄臺東都蘭部落一批阿美族年輕人，將當代的流行文化融入當地原住民文化傳統，創造出一種新的身體文化——阿美嘻哈。

<p>翻滾吧！男孩</p>	<p>林育賢</p>	<p>2005</p>	<ul style="list-style-type: none"> · 第 42 屆金馬獎最佳紀錄片、第 42 屆金馬獎最佳原創電影歌曲 · 2005 年台北電影節評審團大獎、觀眾票選獎 · 2004 年金穗獎年度優等影片、南方影展年度最佳紀錄片 · 2004 年臺灣國際紀錄片雙年展入圍、廣州國際紀錄片雙年展入圍 · 2007 年德州達拉斯亞裔電影節 <p>片鏡頭記錄宜蘭縣公正國小 7 名小選手苦練體操，最終拿到全國國小團體冠軍的過程。</p>
<p>台北京之比賽</p>	<p>鍾權</p>	<p>2006</p>	<ul style="list-style-type: none"> · 曾於北京電影學院學習紀錄片拍攝 <p>台就是臺北，北就是北京，京就是東京。紀錄兩岸城市球賽遇上了日本隊，比賽結果都輸了，但「驚濤」卻截然而止。不爭空間卻不爭競賽組合，球迷的反應透露出複雜多變的意識與自我認同，並因為賽事過程而有所澆化。</p>
<p>臺灣百年棒球風雲</p>	<p>公視</p>	<p>2006</p>	<ul style="list-style-type: none"> · 系列專題共八集第六、七集分別入圍了電視金鐘獎綜藝獎、非戲劇類節目導播（演）獎 <p>利用八集紀錄影像呈現臺灣棒球百年歷史的電視紀錄片：第 1 集「遙遠的球賽」；第 2 集「甲飽看棒球」；第 3 集「與國際接軌」；第 4 集「小小英雄擲成國際」；第 5 集「為國家榮譽而戰」；第 6 集「臺灣職棒熱潮」；第 7 集「臺灣之光」；第 8 集「新世紀·新棒球」。</p>
<p>奇蹟在夏天</p>	<p>楊力州 張榮吉</p>	<p>2006</p>	<ul style="list-style-type: none"> · 2006 第 43 屆金馬獎最佳紀錄片獎 · 2006 韓國釜山影展入圍 2006 香港亞洲影展入圍 · 2006 日本海洋影展入圍 2006 土耳其兒童影展入圍 <p>紀錄花蓮美崙國中足球隊員共同生活、燃燒生命、追求全國冠軍的故事</p>
<p>一百呎距離</p>	<p>曾祈惟</p>	<p>2006</p>	<p>首支紀錄盲人棒球運動的影像。盲人棒球連結了這群原本互不相識的人，連結了對生命的希望，還有在黑暗中，那永不放棄的光芒。在盲人棒球的 100 呎距離裡，不只是速度的奔馳，在他們身上看到的是不願輕易放棄以及對生命的執著</p>

下一秒·無限	李宜珊	2007	<ul style="list-style-type: none"> · 2007 教育影展——最佳紀錄片（拳擊） · 2008 台北電影節臺灣學生電影金獅獎——特別獎 · 2008 入圍第三十屆金德獎——學生團體作品獎 · 2008 入圍第六屆臺灣國際紀錄片雙年展 · 2009 鳳凰衛視兩岸三地學生影展——最佳紀錄片 <p>記錄女拳擊手陳嘉玲（Kenny Chen）參加世界盃女子拳擊錦標賽的故事，同時也是一部關於年輕人如何看待未來挑戰的電影</p>
0.0	李翠雲 龔素涵 曾琳諭	2008	<ul style="list-style-type: none"> · 第三屆醉夢影展優選影片 · 親愛政大主題獎 <p>主角張文彥因先天視網膜病變導致弱視，在 19 歲那年病情惡化，雙眼視力從此零點零。本片記錄他參加特殊奧運代表資格選拔賽的艱難過程與最終落敗的結果。</p>
場外之內	李家驊	2008	<p>記錄一群年輕人身在拳擊場內，同時要面對外在現實生活的一切。</p>
飛行少年	黃嘉俊	2008	<ul style="list-style-type: none"> · 2008 第十屆台北電影節最佳紀錄片 · 2008 臺灣國際紀錄片雙年展觀眾票選最佳影片 · 2008 南方影展觀眾票選最佳影片、公與義影展紀錄片首獎 <p>記錄一群被家庭拋棄、社會局轉介、進出觀護所的孩子，由六十三歲的牧師——盧觀護人，以及一群愛護關心他們的輔導老師，共同經歷 1,000 公里、二十天，獨輪車環島的挑戰過程，實踐「非行少年」的冒險體驗教育。</p>
態度	廖人帥 林家緯	2008	<ul style="list-style-type: none"> · 2008 ASIAN FESTIVAL OF FIRSTFILM · 新加坡亞裔首作電影節紀錄片大獎 <p>紀錄台啤籃球隊員歷經超級籃球聯賽四季的洗禮，強調以正確的態度迎戰比賽，呈現職業運動所肩負的社會責任。</p>
征服北極	楊力州	2008	<ul style="list-style-type: none"> · 2008 年台北金馬影展閉幕片 <p>楊力州全程記錄超馬選手林義傑參加北極極地超級馬拉松</p>

街舞狂潮	蘇哲賢	2008	<ul style="list-style-type: none"> · 2009 第 2 屆溫哥華新亞洲電影節 · 2010 第 47 屆金馬獎最佳紀錄片 <p>《街舞狂潮》以兩條線交錯發展，一條是紀錄全心投入街舞，不惜自掏腰包舉辦比賽研習，甚至帶隊出團遠征的庖將阿倫；另一條線則是取名「八個小孩」的高中生舞團挑戰街舞比賽的熱血青春。兩者皆勇敢追求夢想，進而產生更大的影像感染力。</p>
野球孩子	沈可尚 廖復堯	2008	<ul style="list-style-type: none"> · 2009 上海電視節亞洲紀錄片銀獎 · 2008 臺灣國際紀錄片雙年展臺灣獎首獎 · 2009 金馬獎最佳紀錄片入圍 · 2009 第 15 屆瑞士真實國際紀錄片影展 · 2009 首屆獨立紀錄片電影節「臺灣紀錄片特丹展」 <p>記錄花蓮縣偏鄉富源國小高年級學生組成的少棒隊，挑戰全島少棒大賽的故事。</p>
前進南極	柯金源	2008	<ul style="list-style-type: none"> · 入選 2008 年宜蘭綠包影展、入圍 2008 塞爾維亞影展 · 入圍 2008 保力利亞歐洲環境影展 <p>柯金源紀錄四名臺灣登山隊員攀登南極最高峰（文森峰）。</p>
武比武	陳孟秋	2009	紀錄原住民青年學習武術運動，並身處經濟和夢想拉扯的艱難。
冠軍之後之後	曾文珍	2009	追蹤紀錄《冠軍之後》棒球選手們後續的生活與表現。
反擊地心引力	劉良德 魏君顯	2009	<ul style="list-style-type: none"> · 入圍 2009 第九屆南方影展最佳紀錄片 <p>十六位舉重小選手的故事故事，紀錄他們反擊地心引力、勇敢追夢的故事。</p>
哈奇向前衝	張榮吉	2009	記錄一群週勤玩參與曲棍球運動，勾連出父母兒童兩代共同成长，以及追求自我認同的生命教育歷程。
登峰造極	柯金源	2009	柯金源紀錄臺灣登山隊員挑戰世界七大洲最高峰的经历。
夢想巔峰	柯金源	2009	2007 年 5 月隨隊紀錄六位登山愛好者，勇闖北美洲最高峰（麥肯尼峰海拔 6,194 公尺），紀錄他們努力實踐夢想的故事。

有人只在快樂的時候跳舞	馮海	2009	錄了 3 位不問背景、不問訓練、不問美學關懷的「後雲門」舞蹈家。並以精緻的攝影手法，分別在劇場、排練場、及真實場域中，呈現他們的六部作品。探究人為什麼要跳舞？而為什麼有人只在跳舞的時候快樂？
6 局下半	林育賢 郭重興	2009	· 2009 台北電影節 紀錄張茂山教練將棒球帶到臺灣東部竹富源村，並帶著少棒球員艱辛暑訓，一起挑戰暑假的最後一場大賽——紅葉盃國際賽棒比賽。
足夢女孩	吳佩璇 黃靜汶	2010	紀錄醒吾高中六名女子足球隊員，每日「與球為伍」的生活。她們直接面對了人生轉捩點，該繼續踢球？還是選擇讀書？在最後的一場比賽，儘管對未來充滿不確定感，她們拼盡全力希望留下美好的回憶。
夢想。發聲	吳尚融	2010	紀錄 12 位來自四面八方，為囊障奧運組成籃球隊的年輕生命故事。在球場上，他們用無聲的汗水創造屬於他們的世界與掌聲。
零距離	吳韋樵	2010	真實紀錄四位女大學生單車環島 15 天的挑戰，這個挑戰不是路途的遙遠或身體的勞累，而是家人的心與反對。一場單車環島之旅，她們完成了夢想，感受到家人的關愛。
揮棒	李秀美	2010	導演李秀美長期紀錄殺保家畜外野手陳彥儒的棒球人生與追夢過程。
我們	鍾權	2010	· 2010 墨西哥瓦哈卡國際電影節最佳紀錄片 · 2010 洛杉磯影展紀錄片長片佳作 2008 年臺灣總統大選與北京奧運同時登場，影像內容記錄兩岸運動競賽、球迷文化來呈現運動與國族認同的劇幕。
Harz-Ring 24 耐全紀錄	陳宗君	2011	紀錄臺灣六名選手參加德國國際摩托車競賽的過程。
K.O - The Fighters	魏楚育	2011	紀錄臺灣拳擊手苦練背後真實故事，並且用汗水和淚水站在擂台上勇敢作戰的熱血精神。
青春啦啦隊	楊力州	2011	· 臺灣國際紀錄片雙年展開幕片 · 入圍 2011 年金馬獎最佳紀錄片、入圍 2012 台北電影節最佳紀錄片 紀錄 8 個阿公，32 個阿嬤，300 個日子，組成史上最年長的美式啦啦隊，準備在高雄世運會登場演出的故事。

真愛騎蹟	張云瀨 陳宇揚	2012	紀錄2012年一位老師帶著19位花蓮啓智學校的特殊孩子進行千里環島挑戰。
不老騎士——歐兜邁環台日記	華天灝	2012	· 2013 印尼峇里國際影展《最佳紀錄片獎》 · 入圍 2012 釜山國際影展／西雅圖國際電影節／亞美影展／加拿大維多利亞電影節／香港亞洲電影節 紀錄17位平均年齡81歲的不老騎士，勇敢追逐18歲夢想，展開為期13天的騎摩托車環島壯舉，總路程長達1178公里。本片記錄這群長者圓夢歷程。他們勇敢追夢的不老精神，不畏艱苦，完成了這個在外人眼中「不可能夢想」。
夢想離我四公尺	林育賢 江金霖	2012	片中紀錄景美女中拔河隊拼命奮鬥的故事。失敗不是問題，而是堅持如何不放手。
攬棒青春	朱咨寧	2013	攬，象徵學習烘焙時使用攪拌棒；棒，表示棒球選手將球打擊出去時手中握著的球棒。紀錄東石高中一群懷抱夢想的年輕棒球員，除了努力練球、力拼好成績之外，平時也學習烘焙的技術，努力做出美味佳餚。
拔一條汙	楊力州	2013	· 2013 台北電影節開幕片、金馬獎最佳紀錄片入圍 以甲仙這支拔河隊、新住民、災後狀況等三個主題紀錄八水災後，高雄縣甲仙鄉的改變與重生。
山上的小女子舉重隊	朱柏穎 廖憶玲	2013	· 2013 第三十五屆金穗獎優等獎 · 2013 入圍台北電影節最佳紀錄片 · 2014 入圍第九屆臺灣國際紀錄片影展——亞洲視界競賽 紀錄舉重選手阿富教練，帶著三位布農族少女成立小女子舉重隊。女孩們來自父母雙亡、單親、隔代教養的家庭，背負著家庭責任與人生目標的她們，是國內外舉重常勝軍，女孩們的成年誼誼不是舉起巨石，而是如何面對各自的人生考驗。
正面迎擊	鍾權	2013	· 2014 TIDF 臺灣競賽優等獎、2013 新北市電影節開幕片 記錄一群對摔角運動瘋狂著迷的男孩成立了「TWT 臺灣摔角聯盟」，他們在練習場培養了肌力、默契與友誼，也呈現出生活中存在理念不相容的掙扎場景。

林書豪旋風	梁伊凡	2013	<p>· 2013 Asian American International Film Festival 開幕片</p> <p>· 2013 美國日舞影展、2013 Berlin Asian Film Festival</p> <p>紀錄林書豪在 NBA 一夕爆紅前，如何遭遇困境並努力奮鬥，傳達他堅定的信仰，深入剖析了這名英雄如何誕生。</p>
看不見的跑道	章大中	2013	<p>· 2011 高雄電影節、2013 華人國際紀錄片影展</p> <p>紀錄「起馬天后」邱淑容（臺灣超級馬拉松全馬紀錄保持人）經歷週人生巨變、傷後復健以及重新出發故事。</p>
滑板人	于卉傑	2013	<p>紀錄「滑板阿甘」失敗性生命故事，他專注從事吃力又孤單的滑板活動（曾月滑板 18 小時滑了 250 公里），記錄他晚上在墾丁大街講酒，白天則是上山下地、騎車、滑板練腹力的生活方式。</p>
小騎士闖通關之美夢成真	盧盈良	2014	<p>· 2011 一百年度國家電影中心電影短片輔導金作品</p> <p>· 2014 第 36 屆金穗獎一般作品類最佳紀錄片入圍</p> <p>紀錄三位腦性麻痺的小孩透過手術治療面對他們生命中所種種困難與挑戰，並進一步訓練他們參加國際康術比賽，過程中可以看見了汗水與淚水、長期壓抑在心中被歧視的不平，以及天生殘缺的無奈，他們的故事見證了希望與勇氣價值。</p>
江湖少女	章大中 蔣蓓琪	2014	<p>紀錄一間山區的小學校，三個遠地而來的少女，經歷一段艱辛習武術歷程。</p>
夢想全壘打	林煥文	2015	<p>· 2015 新北市紀錄片優選獎作品</p> <p>紀錄臺中市一群平均 70 歲的爺爺奶奶，為了追求「棒球夢」，踏上了紅土與綠地，組成臺灣最高齡的不老棒球隊。鏡頭紀錄這群不老球員們在球場上展現的不屈不撓、專注奮戰精神；以及長輩們重拾記憶，分享人生歷程的夢想故事。</p>
夢想海洋	王威翔	2015	<p>紀錄海洋學首蘇達貞推廣親海愛海教育，帶領十六位年輕人，從訓練到準備啟航出發到日本沖繩的尋夢旅程。</p>
夢想的降落	張佑銓	2015	<p>2015 年臺灣男排陳建禎、黃培驊相繼離隊，為排球界開啓一條遠大夢想道路。2016 年相繼贏得世界聯賽的珍貴門票。片中紀錄他們為了夢想，所付出的代價。</p>

出口：夢想肢站	潘瑋杰	2016	· 2017 入圍第 39 屆金穗獎最佳紀錄片 紀錄「戰神棒球隊」這支隊伍，五名擁有不佻肢體障礙缺陷的球員，代表臺灣前往日本參加第三屆世界身障棒球大賽，在競賽過程中為自己信心出口而奮戰。
逐風少年	胡美芳 Mark Ford	2016	· 榮獲 2013 文化部 HD 高畫質紀錄片補助 紀錄臺灣第一位風浪板奧運選手——張浩的生命故事，探討年輕人對於極限運動員的某種不可抗力，描述極限運動員的內在在世界。
行者三大子——迎向曙光	林晨峰 廖慶鐘	2016	紀錄 2011 年臺灣陣頭表演團體「九天民俗技藝團」裡的輔導少年。吸毒、詐騙集團、偷車、傷人、黑社會成員。每一位案例的情況不一，但相同的是他們都已告別過往，面向曙光。除了記錄他們轉身過程，更記錄了臺灣青少年首度挑戰惡名昭彰的撒哈拉極限馬拉松的艱險歷程。在攝氏 50 度、體感溫度超過 60 度的酷熱沙漠中，用 7 天徒步征用 250 公里的故事。
單車天使	馬抱樸	2017	紀錄雲林縣信義育幼院挑戰 1200 公里單車環島。環島旅途就像一場魔法，改變了參與者，除了肉體上的疲累，這樣孩子蹂躪過的，是不能改變的過去。
Home Run Taiwan 轟吧！臺灣	中信集團出資拍攝	2017	《愛就跑！9 天 8 夜不斷電環台馬拉松全紀錄》、《這一條繩》、《一個人的戰場》、《超越·傳承》、《籃球只是個開始》、《倆好球》、《人生界外球》、《決定自己生命的顏色》等勵志型紀錄短片。
翻滾吧！男人	林育賢 郭樂興	2017	承續 2005《翻滾吧！男孩》，橫跨 15 年的奧運逐夢紀實，聚焦 2017 獲得世大運跳馬金牌李智凱，凝視他在世大運的表現、不為人知的重擔、逐夢路上的孤獨挫折、汗水和歡樂。
三米線後	梁瓊文	2017	紀錄臺北市立大學女子排球隊的故事，展示關於排球生活的熱情與困境。
被看見之前	Action 影像工作室	2018	對照男排紀錄片《夢想的角落》，這部影片主角為女排團隊，她們歷經世大運而爆紅，紀錄她們 2017 年三月的大專排球聯賽以及年八月在世大運，影像記錄女排的集體成長。

透視內幕： 臺北世大運	臺北市 政府 國家地 理頻道 合製	2018	· 榮獲第 51 屆休士頓國際影展最佳紀錄片金獎 片中紀錄整個城市的情懷與活力，紀錄內容包括 比賽過程的精彩片段、選手賽前準備、辛苦訓練、 比賽表現、閉幕活動，以實際拍攝結合動虛效果， 展現臺北世大運的能量
後勁：王建 民	陳惟揚	2018	· 第 55 屆金馬獎最佳紀錄片入圍 · 洛杉磯亞大影展觀眾票選最佳國際紀錄片 · 溫哥華亞洲電影節觀眾票選最佳長片 王建民棒球生涯的影像作品，紀錄他脫下巨星光 芒後，歷經小聯盟、獨立聯盟又重返大聯盟的曲 折「後勁」歷程。
敢夢者：最 後一擊陳冒 源	敢夢者 團隊	2018	紀錄足球國手陳冒源（夏維耶）這位中法混血， 臺灣第一位歐洲職業足球選手的生命故事。並於 2011 年正式加入中華隊。陳冒源曾為中華隊創造 首多指標性的勝利，片中也記錄他在舊傷困擾、 歐洲引退，最後披上臺灣戰袍的巨大轉變與心路 歷程。
出發	黃茂森	2019	紀錄臺灣極地超級馬拉松選手陳彥博十年奮鬥的 心路歷程。

引用文獻

- 王慰慈（2006），1960-2000 臺灣紀錄片的發展與社會變遷，載於王慰慈（主編），*臺灣當代影像——從紀實到實驗*（頁 10-32），臺北市：同喜文化。
- 王派彰（2014），圈養時代紀錄片的自由（推薦序一），載於郭力昕（著），*真實的叩問——紀錄片的政治與去政治*（頁 7-12），臺北市：麥田。
- 王思閔（2008），*臺灣運動紀錄長片之研究——以《翻滾吧！男孩》及《態度》為例*（未出版碩士論文），國立臺灣師範大學，臺北市。
- 李道明（2013），*紀錄片：歷史、美學、製作、倫理*，臺北市：三民。
- 沈可尚（2014年，9月12日），國家相簿生產者——深度訪談導演沈可尚（下），*紀工報*，29，檢索自 http://docworker.blogspot.tw/2014/09/blog-post_84.html
- 余宜芳、楊力州（2013），*拔一條河：甲仙的人情與美味*，臺北市：天下文化。
- 林育賢（2013年，3月24日），國家相簿生產者——深度訪談導演林育賢（下），*紀工報*，23，檢索自 http://docworker.blogspot.tw/2013/03/blog-post_5419.html
- 林育賢（2017），*翻滾吧！男人，還有喵導*，臺北市：有鹿文化。
- 林木材、Kite（2009年9月22日），關於棒球的兒童電影，專訪沈可尚導演談《野球孩子》，*紀工報*，11，<http://docworker.blogspot.tw/2009/09/kite.html>
- 林木材、Kite（2009年9月30日），訪問沈可尚導演，談Visions du Reel參展經驗，*紀工報*，11，檢索自 <http://docworker.blogspot.tw/>

2009/09/visions-du-reel.html

林木材（2012），自由的姿態——曾文珍，載於臺北市紀錄片從業人員職業工會（策畫），*景框之外：臺灣紀錄片群像*（頁 150-187），臺北市：遠流。

林睿育（2006），出版序，載於王慰慈（主編），*臺灣當代影像——從紀實到實驗*（頁 6），臺北市：同喜文化。

周業謙、周光淦（譯）（2000）（Jary, D.原著, 1995），*社會學辭典*，臺北市：貓頭鷹。

吳欣怡（2013年6月6日），沈可尚的影像素描：從題材選擇到腳本形成，*紀工報*，24，檢索自 http://docworker.blogspot.tw/2013/06/blog-post_6.html

胡元輝（2007），*媒體與改造：重建臺灣的關鍵工程*，臺北市：商周出版。

洪健倫（2013年12月24日），奇蹟的一年過後：2013年臺灣紀錄片在院線，*放映週報*，439，檢索自 http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=492

柯金源（2009），天大地大的實踐者，載於蔡崇隆（主編），*愛恨情仇紀錄片：臺灣中生代紀錄片導演訪談錄*（頁 247-284），臺北市：同喜文化。

柯金源（2018），*我們的島：臺灣三十年環境變遷全紀錄*，臺北市：衛城。

倪炎元（2012），批判論述分析的定位爭議及其應用問題：以 Norman Fairclough 分析途徑為例的探討，*新聞學研究*，110，1-42。

凌海衡（2013），公共領域，載於汪民安（主編），*文化研究關鍵字*（頁 330-332），臺北市：聯經。

郭力昕（2009），序言，載於蔡崇隆（主編），*愛恨情仇紀錄片：臺灣中生代紀錄片導演訪談錄*（頁 11-14），臺北市：同喜文化。

郭力昕（2010年5月12日），國家相簿生產者——深度訪談影像文化評

- 論者郭力昕(下)，*紀工報*，28，檢索自 http://docworker.blogspot.tw/2014/05/blog-spot_6665.html?m=1
- 郭力昕(2014)，*真實的叩問——紀錄片的政治與去政治*，臺北市：麥田。
- 許貞雯(2010)，*由運動紀錄片《奇蹟的夏天》反思男童運動社會化歷程與教育意涵*(未出版碩士論文)，國立臺東大學，臺東縣。
- 陳德齡(2010)，讓我們的作品面對市場——專訪《翻滾吧，男孩》導演林育賢、莊景燊，載於林文淇、王玉燕(主編)，*臺灣電影的聲音*(頁193-200)，臺北市：書林。
- 陳衍秀(2006)，〈Another Place, An/Other Place：《流離島影》紀錄短片初探〉，載於王慰慈(主編)，*臺灣當代影像——從紀實到實驗*(頁112-122)，臺北市：同喜。
- 陳中淋(2012)，*紀錄原鄉：臺灣運動紀錄片的再現模式分析*(未出版碩士論文)，國立臺北教育大學，臺北市。
- 曹衛東、王曉珏、劉北城、宋偉杰(譯)(2002)(Habermas, J.原著, 1990)，*公共領域的結構轉型*，臺北市：聯經。
- 曾文珍(2014年12月28日)，國家相簿生產者——深度訪談導演曾文珍(下)，*紀工報*，30，檢索自 http://docworker.blogspot.tw/2014/12/blog-post_75.html
- 曾文珍(2017年1月3日)，誠實是信仰，請還給紀錄片一個單純的美好想像，*獨立評論*，檢索自 <http://opinion.cw.com.tw/blog/profile/52/article/5196>。
- 曾芷筠(2009年3月13日)，青春退場，只為自己搖滾一下，*放映週報*，198。檢索自 http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=235
- 曾慶豹(1999)，*哈伯瑪斯*，臺北市：生智。
- 馮建三(1992)，*資訊·錢·權——媒體文化的政經研究*，臺北市：時報。
- 黃燦然(譯)(2005)(Susan Sontag 原著, 2001)，*反後現代主義及其*

- 他，載於陳耀成（編），*蘇珊·桑塔格文選*（頁 103-132），臺北市：麥田。
- 游惠貞（2014），*臺灣紀錄片的現狀與展望*，載於游惠貞（編撰），*紀錄亞洲*（頁 22-40），臺北市：遠流。
- 張士達（2013 年 12 月 23 日），〈紀錄片賣座的兩難——專訪《築巢人》導演沈可尚〉，*獨立評論*，檢索自 <http://opinion.cw.com.tw/blog/profile/211/article/856>
- 楊力州（2007 年 12 月 31 日），【紀錄片與商業】告別 2007 年，*紀工報*，2，檢索自 <http://docworker.blogspot.com/2>
- 楊力州（2009），*感動、認同、改變*，載於蔡崇隆（主編），*愛恨情仇紀錄片：臺灣中生代紀錄片導演訪談錄*（頁 355-389），臺北市：同喜文化。
- 楊力州（2010），*歡笑淚水之外的深層省思*，載於林文淇、王玉燕（主編），*臺灣電影的聲音*（頁 209-218），臺北市：同喜文化。
- 楊力州（2014），*青春：獻給它們的青春*，臺北市：天下文化。
- 楊皓鈞（2008 年 7 月 3 日），〈臺北電影節看見國片新勢力：《野球孩子》沈可尚、《夏午》何蔚庭導演專訪〉，*放映週報*，164，檢索自 http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=201。
- 蔡蕙如（2016），「媒體識讀」作為實踐「媒體改革」的反思，*新聞學研究*，127，119-152。
- 鄭安翔（2001），*有線電視體育新聞內容與產製分析——以年代體育台、東森育樂台、緯來體育台三家準專業頻道為例*（未出版碩士論文），淡江大學，臺北縣。
- 鄭秉泓（2016 年 9 月 30 日），*再見純十六，向臺灣獨立影像致敬*，*聯合電子報鳴人堂*，檢索自 <http://opinion.udn.com/opinion/story/10012/1993901>。

- 劉昌德 (2003) , 「西方宰制、媒體中心」的運動全球化, *傳播文化*, 10, 69-96。
- 錢永祥 (2016) , 哲學與公共文化: 臺灣的經驗, *二十一世紀*, 158, 4-18。
- 盧怡秀 (2011年5月3日) 。青春啦啦隊受矚目, 楊力州: 有天會停止拍攝紀錄片, *今日新聞網*, 檢索自 <http://www.nownews.com/2011/05/03/38-2709199.htm>
- 盧泓 (2005) , 導演筆記——林育賢, *好讀*, 58, 54-55。
- 魏均 (2010) , 運動, 少年與階級: 三部少年運動紀錄片的文化分析, 載於陳樹升 (總編輯) , *2010 臺灣紀錄片美學論壇* (頁 135-145) , 臺中市: 臺灣美術館。
- 蕭菊貞 (2014) , *導演的人生筆記——光影背後的感動與追尋*, 臺北市: 大塊。
- 蕭菊貞 (2016) , *我們這樣拍電影*, 臺北市: 大塊。
- Bernard, S. C. (2010). *Documentary Storytelling: Making Stronger and More Dramatic Nonfiction Films*. Singapore: Elsevier.
- Giddens & Sutton (2017). *Essential Concepts in Sociology*. Cambridge: Polity Press.
- Golding, P. & Murdock, G. (1991). Culture, communications and political economy. In C. James & M. Gurevitch (Eds.), *Mass Media & Society* (pp.15-32). London: Arnold.
- Mosco, V. (1996). *The Political Economy of Communication*. London: Sage.
- Rabiger, M (1992). *Directing the Documentary*. MA: Elsevier.
- Sturken, M. & Cartwright, L. (2001). *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Sontag, S. (2001). *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Picador.