

無名的感動： 談《台北之晨》的「寫實主義」❖

林建光

摘 要

《台北之晨》是白景瑞 1964 年甫自義大利留學研究電影，歸國後所拍攝的一段富有實驗特質的影片。影片在拍攝剪輯完成後，白景瑞本來打算將它配上環境音效，但最終不知為何始終未能完成。本論文試圖從攝影機功能與導演意圖這兩種力量的拉扯來解釋《台北之晨》的矛盾與難解。本文認為，雖然在意識層次上，白景瑞意圖將攝影機的紀實功能限制在特定生活的呈現，但他的藝術家直覺卻又讓他遵守攝影機的寫實功能。攝影機的本質不是拍攝固定、人為排演的真實，而是捕捉生活周遭事物的意外與偶發性。雖然導演希冀呈現一個擁有固定形象的「臺北」，甚至傳遞出進步、繁榮、富裕的臺灣社會等意識形態訊息，但電影技術卻同時創造了一個流動的「臺北」。《台北之晨》裡的「臺北」不是慣常感官經驗的「臺北」，而是一座「未然」(virtual)的「臺北」。而「晨」也並非指涉某個早晨，而指的是電影技術在吸納了「過去」的時間的同時，所開展出的「未然」、恆常不變的時間。或許是這種對於時間的敏銳觀察讓我們得以在影片呈現的尋常事物裡感受到非比尋常的強度，以及那謎團般、難以解釋的吸引力。

關鍵詞：實驗電影、「健康寫實」電影、寫實主義、時間—影像

❖ 本文為中興大學人文與社會科學研究中心計劃案支持之研究成果。

* 本文 101 年 7 月 2 日收件；101 年 10 月 5 日審查通過。

林建光，中興大學外國語文學系副教授。

E-mail: haydnlin@yahoo.com

An Encounter with the Unnamable: “Realism” in Bai Jingrui’s *A Morning in Taipei*

Jiann-guang Lin*

ABSTRACT

A Morning in Taipei, produced in 1964, was Bai Jingrui’s first work after his return to Taiwan following two years’ training in film in Italy. Bai’s original plan was to work on the soundtrack before release, but, for some reasons which will be discussed in the paper, this was not supported by the Central Motion Picture Corporation (CMPC), and unfortunately, the short film was buried in the warehouse of the CMPC for decades. The main purpose of this paper is to fill in the gap in the history of Taiwan cinema by examining the historico-cultural conditions which made the final completion of the film an undesirable, if not impossible, task. Here I investigate *A Morning in Taipei* mainly in light of the struggle between two opposite forces, i.e., the director’s intention and the cinematic function. I argue how Bai’s plan to restrict his work to merely focus on the ideal aspects of reality is counterbalanced by the non-human capacity of the camera, which opens up a reality beyond the human intention. Though the city of Taipei in the film is consciously invested by the director with the ideologies of progress, prosperity, modernity, etc, we can still detect the emergence of a different Taipei, one that is fluid rather than fixed, virtual rather than actual. The “morning,” moreover, does not refer to an already passed length of time but to a virtual morning created out of cinematic technology. Likewise, “Taipei” is not an actual city, but a city of the future or the virtual. It is probably the film’s unusually keen sense of time that may explain the audience’s contradictory experiences of viewing the film. Though feeling perplexed and disoriented while watching it, they are most often simultaneously attracted and moved by the silent images on screen, which, to say the least, are images with an unnamable intensity.

* Jiann-guang Lin, Associate Professor, Department of Foreign Languages and Literatures, National Chung Hsing University, Taiwan
E-mail: haydnlin@yahoo.com

KEYWORDS: experimental film, Healthy Realism, realism,
time-image

在臺灣電影史上，白景瑞（1931-1997）是一位創作質量備受肯定的導演，也是八〇年代新電影以前最重要的導演之一。他是臺灣第一位前往義大利專攻電影學位的留學生，也是早期少數具有國外電影學位的導演。1964年從義大利學成歸國後，白景瑞進入中影，開始他的電影生涯。在六〇與七〇年代「健康寫實」電影以及瓊瑤愛情文藝電影當道的時代，白景瑞拍出了不少著名電影，包括《今天不回家》（1969）、《家在台北》（1970）、《再見阿郎》（1970）、《女朋友》（1975）、《一簾幽夢》（1976）等。在白景瑞眾多作品當中，《台北之晨》（1964）可能最富傳奇色彩。它是白景瑞1964年甫自義大利留學歸國後所拍攝的實驗影片，完成拍攝剪輯後，白景瑞本來打算將它配上環境音效，但最終不知為何始終未能完成。於是這部短片孤寂地躺在中影庫房好幾十年，無人聞問，還好最後有幸問世。

因為未能及時完成配音，我們現在看到的《台北之晨》成了一部無聲影片。該片由兩盤膠帶所組成，第一盤膠帶長約11分鐘，第二盤9分鐘，總長約20分鐘。觀看此片是一奇特、詭異的經驗。約略地說，《台北之晨》乃由一連串欠缺明確因果關係的鏡頭畫面組構而成，沒有情節、對話或連續性。¹此外，由於影片沒有聲音、旁白輔助，觀看影片的過程猶如墜入某種前不著村，後不著店，摸不著頭緒的混沌狀態，對有些觀眾而言可能是恐怖不安的經驗。但奇特的是影片同時具有某種無名吸引力，誘惑著觀者的視覺神經。或許由於影片很難透過一般詮釋系統解釋，關於它的論述相當有限。²本論文試圖從攝影機功能與導演意圖這兩種力

¹ 事實上影片也不是完全沒有敘述主線，配合電影拍攝腳本，我們還是看得出影片的主軸之一是描述某個中產階級家庭在某個清晨的活動，雖然第一次觀看影片時很難看出這條線，關於這點我稍後將會說明。

² 沈筱茵（Shen Shiao-ying）的英文論文與林盈志的中文論文已經是其中比較完整的論述了，但兩篇文章也都僅有五、六頁之篇幅。雖然如此，筆者認為不應該以論文長度作為衡量學術貢獻度之指標，特別是當我們面對的是相關文獻嚴重不足的文本時。在論文審查意見中，一位審查委員希望本文能對《台北之晨》從「創作至今的一生命運[做]更加完整鋪陳」，不能僅仰賴「六頁短文」，關於此點，筆者恐怕愛莫能助。誠如文章提及，《台北之晨》未能完成，被丟棄在庫房角落已數十年之久，是一部被遺忘的作品，意思是說，很少評論家記得它，更遑論做出深入的論述。就好像面對一部被遺忘數百年的文本，我們總不能指望某篇論文、甚至某一本書能「完整鋪陳」這部作品「從創作至今的一生命運」吧？我們該如何「完整鋪陳」某一段殘缺、斷裂、不完整的歷史？若能做到完整鋪陳，是否表示這些歷史實際上並未真正欠缺或斷裂？還是說我們該以某種不完整的形式間接表現某種完整歷史（例如班雅民的歷史哲學認知）？總之，雖然審查人提供了一個完全正確的方向，但就目前情況而言似乎很難實踐。其次，本論文或許借助了五、六頁之短文，但做到了它所未能關照的面向，也試圖在有限資料的情況下將一部有趣且

量的拉扯試圖解釋《台北之晨》的矛盾與難解。本文認為，雖然在意識層次上，白景瑞意圖將攝影機的紀實功能局限於特定生活的呈現，但其藝術家直覺卻要求他恪守攝影機的寫實功能。攝影機的本質不是拍攝固定、人為排演的真實，而是捕捉生活周遭事物的意外與偶發性。換言之，雖然導演希冀呈現一個擁有固定形象的「臺北」，甚至傳遞出進步、繁榮、富裕的臺灣社會等意識形態訊息，但電影技術卻同時創造了一個流動的「臺北」。《台北之晨》裡的「臺北」不是慣常感官經驗的「臺北」，而是一座「未然」(virtual)的城市。而「晨」也並非指涉某個既存的時間，而是電影技術吸納了「過去」、已發生的時間的同時，所開展出的「未然」、恆常不變的時間。或許是對於時間的敏銳觀察讓我們得以在影片呈現的尋常事物裡經驗到那無名的感動。

一、未完成作品或偉大默片？

在《台北之晨》的DVD片頭有這麼一段關於影片身世的簡單描述：「本影片為白景瑞先生1964年甫自義大利學成歸國時，進入中影的第一部試作。經初步拍攝剪接後，原計畫將聲部以環境音效加上音樂合成，在當年應屬創舉，但本製作卻因故中止，影片始終未完成。幸經國家電影資料館保存發掘，特此致謝」。首先，這是一部胎死腹中的影片，如果它順利完成，應該可以成為白景瑞的第一部電影，但情況當然並非如此。一般認為白景瑞的第一部作品是1966年與李行、李嘉合導的歷史古裝戰爭片—《還我河山》，《台北之晨》雖然在時間上比它早了兩年，但這麼一部比「第一」還「第一」、比最早還更早的影片卻差一點就與世訣別，無法問世。³ 而且影片細膩的光影、構圖、畫質、節奏又是如此地令人驚

未受到太多關注的電影文本作一深入闡釋，並且完成了一篇相對來說不算太「短」的學術論文。如果其他研究者能找到其他文獻推翻本論文的論述，從學術累積角度來看將會是一件有意義的事情，本人樂觀其成，也希望拋磚引玉，激發出那些尚未成形的歷史文獻資料或論述。誠如筆者在結論中所言，如果本文在相關文獻上的「不足」能夠引發後來的研究者來補足，甚至修正本文論點，讓那些不見天日的論述聲音得以問世，那麼如此的「不足」是不是也可以算是具有十足貢獻呢？

³ 《台北之晨》在白景瑞創作生涯中的位置迄今仍似鬼魂般妾身未明，例如維基百科介紹白景瑞的資料裡至今找不到它的介紹（〈<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E7%99%BD%E6%99%AF%E7%91%9E>〉, June 30, 2012）。它雖然是白景瑞初試啼聲之作，但某方面而言，那高度的實驗、前衛特質似乎也標示出導演最終的創作目標。是「第一」，也是「最後」，猶如影片從被遺忘到出土，從遭棄置到2008年公開放映

艷，難怪林盈志說「歷史給《台北之晨》開了一個大玩笑」(52)。我們不禁想問：為何這麼一部充滿影像生命力的作品在完成拍攝剪接後卻「因故中止」？是那些因素導致作品未能完成？放在臺灣電影甚至世界電影脈絡下檢視，它具有何種文化意涵？

在試圖回答這些問題之前，讓我們暫時把時間拉到2008年，也就是白景瑞拍攝《台北之晨》的四十多年後。2008年臺北電影節向已故的白景瑞致敬，大會特別選映《台北之晨》，這是它在臺灣的首度公開放映。這對曾經被歷史洪流徹底淹沒的大師作品無疑是一種禮遇，多少也是對於四十多年前無法順利放映的歷史缺憾所作的補償。有一則名為「白景瑞默片《台北之晨》勾勒台北晨之美」的報導，以下是記者關於影片的介紹與描述：

首度在臺灣公開放映的默片《台北之晨》，是白景瑞自義大利學成返台進入中影公司的實驗之作，全片沒有旁白及對話。全片充滿城市交響曲的旨趣，精鍊與簡潔的攝影及饒富衝擊力的剪輯功力，讓一部不見聲音的電影，充滿了節奏與旋律。電影從夜色朦朧的台北開始，透過一個家庭的早晨活動，從挑夫、三輪板車到騎單車送報的人生寫真，勾勒出早安台北晨之美。⁴

這段文字讓我們思考兩個問題。第一：《台北之晨》「美」嗎？如果它「勾勒出早安台北晨之美」，猶如其他一些也是以「台北」為片名的「健康寫實」電影，那麼為何它無法在強調「健康」、美好、進步的歷史氛圍下被代表官方立場的中影公司接受？⁵ 還是說2008年觀眾比較能夠欣賞它的「美」，而六〇年代看到的是其他特質？此問題比較複雜，容我稍後回答。第二個問題是：《台北之晨》是「默片」嗎？我認為這樣的說法不太正確，因為影片的缺乏聲效並非導演原意，因為白景瑞原來構想是要將

的命運。

⁴ 請見〈<http://www.epochtimes.com/b5/8/7/4/n2179013.htm>〉, June 1, 2012。

⁵ 也是以「台北」為片名的「健康寫實」電影有白景瑞的《家在台北》(1970)或李行的《早安台北》(1979)。後者將台北刻劃成為健康、美好、進步的城市，獲得了隔年金馬獎最佳影片的殊榮。反觀《台北之晨》，不僅未獲任何肯定，甚至始終無法完成。

影像搭配「聲部以環境音效加上音樂合成」。這個構想最終無法落實，影片被棄置在中影文化城庫房內好幾十年，後來才落入國家電影資料館（林盈志 52）。這裡要強調的是《台北之晨》是未完成的實驗短片，不是有意、已完成的默片。以默片來理解此影片的主要問題在於它忽視了歷史的巨大力量如何玩弄著個人，並使我們免於追問一個歷史難題：為何《台北之晨》始終未能完成？

關於這個問題的答案眾說紛紜，但一般皆認為與當時剛接任中影總經理的龔弘有關。王慰慈與沈筱茵皆認為《台北之晨》乃是龔弘給予甫自義大利歸國的白景瑞的一道試題，（王衛慈 11；Shen 52），但林盈志則主張與其將影片視為龔弘對白景瑞的試驗，「毋寧說是白景瑞對其過往電影學習的經驗總結」（50），但在看完《台北之晨》毛片後，龔弘並不滿意，因為影片與其美學傾向（此傾向表現於他後來大力推行的「健康寫實」電影上）存在著路線上的衝突（51）。王慰慈如此解釋兩人在美學觀點上的衝突：「龔弘希望把台北市的早晨拍得很美，可是，事實上六〇年代的台北市並不美觀。白景瑞主張寫實，應當表現台北實際真實的情況」（王慰慈 11-12）。林盈志進一步解釋，龔弘的電影政策乃延續曾任國民黨中央文化運動委員會主任委員張道藩的影響，前者的健康寫實路線可視為後者「六不五要」文藝政策在電影層面上的實踐（51）。⁶ 眾所周知，興起於六〇年代中期到七〇年代末期的「健康寫實」影片，其主要推手正是龔弘。1963年，龔弘接掌中央電影公司總經理，他對當時盛行的黃梅調、武俠片等逃避主義式電影感到不滿。他認為，電影應以正面、積極、樂觀態度反映社會現狀。在看過李行導演的《街頭巷尾》（1963）後，龔弘大為讚賞，認為影片刻畫的市井小民的純樸生活與強調人性光輝的面向可以作為中影製片方針。雖然一開始健康寫實路線並未得到所有人的認同，但隨著《蚵女》（1964）、《養鴨人家》（1965）等早期健康寫實經典影片的賣座，爾後的十幾年也有一些知名影片問世，例如《我女若蘭》（1965）、《梨山春曉》（1967）、《小鎮春回》（1969）、《路》（1967）、《再見阿郎》（1970）、《家在台北》（1970）、《汪洋中的一條船》（1979）等。直到李行的《早安台北》（1979）之後，這一波健康寫實的風潮才逐

⁶ 所謂「六不」指的是：一、不專寫社會的黑暗。二、不挑撥階級的仇恨。三、不帶悲觀的色彩。四、不表現浪漫的情調。五、不寫無意義的作品。六、不表現不正確的意識。「五要」包括：一、要創造我們的民族文藝。二、要為最苦痛的平民而寫作。三、要以民族立場而寫作。四、要從理智裡產生作品。五、要用現實的形式（尹雪曼 228-29）。

漸走入歷史。⁷

這裡要強調的是唯有將《台北之晨》視為一部未能完成的影片，而非已完成的默片，我們方可能持續思考影片「因故中止」可能牽涉的文化、社會、歷史因素。我們要思考的問題是：《台北之晨》作為一部高度實驗與前衛特質的影片與其所處的社會究竟存在著甚麼樣的斷裂或衝突，以至於它無法在六〇年代文藝必須為黨國政策或意識形態服務的社會順利完成？

閱讀《台北之晨》所要解決的一項難題是：一方面影片的實驗、前衛特質的確不符合六〇年代以劇情片為主的中影製片方針（Shen 52），作品與社會存在著斷裂、齟齬、不和諧的關係。但另一方面影片也並非完全沒有主流意識形態可以施力、運作的空間，這一點我們可以從它處理臺北的方式看得出來。一方面白景瑞透過攝影機之眼將臺北市各行各業、人生百態的活動記錄下來的企圖相當明顯，從中產階級家庭到清道夫與送報生、從幼稚園學童到大學生、從蹦蹦車到火車、從工廠到教堂。這裡影片保有某種「攝影機功能」的寫實或客觀性（林盈志 53, 55）。但另一方面，影片也不是完全沒有導演介入。⁸基本上，白景瑞對城市乃抱持著正面、肯定的態度，這多少導致了他對城市黑暗面的視而不見。⁹解讀《台北之晨》的困難一部分來自於影片在攝影機的寫實功能與導演的個人偏好這兩種力量之間拉扯，以至於不同的觀眾都看到了各自所樂於見到的「臺北」：2008年的觀眾看到了「台北晨之美」，他們或許認為影片不但「健康」，而且「寫實」，但顯然六〇年代的龔弘並不這麼認為。我們可以說，「健康寫實」不僅僅包括內容、主題方面的「正確」或「健康」（例如棄惡揚善、歌頌人性、彰顯社會光明面等），還有其形式方面的「健康」要求。前者比較受到論者關注，因為我們很容易理解一部作品是否在內容、主題方面彰顯了人性與社會的光明面向，但健康寫實影片的形式為何則相對是一個比較困難的問題。簡單地說，健康寫實電影基本上採取了某種直線、時間或事件關係連續的敘述方式，在形式方面相當傳統保守，無論人物刻畫、情節敘述、空間處理、電影剪輯各方面

⁷ 有關健康寫實電影的歷史成因與基本精神，請參閱廖金鳳，〈邁向「健康寫實」電影的定義：台灣電影史的一份備忘筆記〉，《電影欣賞》72（1994）：38-47。

⁸ 有關攝影機的「寫實傾向」與導演的「形式傾向」兩者的區別將在文章稍後詳加說明。

⁹ 稍後將對白景瑞的中產階級偏好加以說明。

鮮少有大膽前衛的實驗與創新。如此形式當然有其「內容」：在強調人性光輝的時代，作品的價值與意義在於它是否清楚反映或具體承載「健康」的訊息。在此情況下，形式的創新與實驗可視為「不健康」、「病態」的敘述，因為它未能清楚講述一則歌頌人性、彰顯社會光明的故事，也捨棄了完整的人物刻畫或連貫統一的情節敘述，而追求某種影像本身的邏輯或所謂的生命本質。¹⁰《台北之晨》的有趣之處在於它雖然表現了導演對於城市的正向、「健康」態度，但亦體現了某種對於主流觀影經驗或黨政意識型態皆具有顛覆性的「病態」特質，也就是它缺少了直到今天許多觀影者仍然認為是電影最重要的要素，亦即清楚淺白的「事件說明與因果連結」（林盈志 54）。或許是龔弘感受到《台北之晨》不夠「健康」的特質（特別是在形式方面），才未積極想要將它完成吧！

《台北之晨》的迷人之處在於它那難以消弭的曖昧與弔詭：既「健康」又不夠「健康」、既寫實又美化、既無聲又有著豐富的語言、既無明確意義但又意義深遠、既未真正誕生但又總已成為經典。除了放在六〇年代臺灣社會與文藝政策的情境解讀外，我們也不能忽略它與世界電影的關係，畢竟《台北之晨》的實驗與前衛特質在六〇年代的臺灣電影幾乎可以說是沒有前例可循。雖然它是龔弘給白景瑞的一道試題，但白景瑞所要對話的對象或許不是龔弘，而是歐洲二〇年代的實驗電影，以下我將針對此點做說明。

二、《台北之晨》與二〇年代歐洲實驗電影

電影這項技術一開始便是呈現城市的活動、事物、生活方式的藝術，盧米埃兄弟 1895 年在十九世紀世界之都巴黎公開放映《火車進站》（*L'arrivée d'un Train à La Ciotat*）、《工人離開工廠》（*La Sortie d'usine*）等電影，稱得上是最早期的電影，影片記錄的就是城市空間裡的各類活動，包括行人、群眾、街景、鐵路、工廠、工人、家庭活動等，這些活

¹⁰ 所謂的「生命本質」因為無法透過完整、統一、連貫的敘述模式來捕捉，經常也必須以反敘述、去中心、斷裂式的方式來呈現。例如侯孝賢在《最好的時光》DVD 中的「導演的話」曾有以下這段有意思的文字：「生命中有許多吉光片羽，無從名之，難以歸類，也不能構成什麼重要意義，但它們就是在我心中縈繞不去」。如果「健康寫實」影片承載著彰顯「重要意義」的時代使命，《台北之晨》則捕捉了城市空間內部看似不具重要意義的「吉光片羽」。弔詭的是，該影片的危險性就在於它只呈現「不重要」的事物，因為這樣的呈現揶揄了當時以「意義」、「重要性」為主的文學文化政策，並將焦點轉移至攝影機、電影技術本身。

動很多也出現在《台北之晨》。白景瑞留學義大利，主修電影，他對電影與城市的關係當然並不陌生，這多少可以從他選擇以臺北，而非臺灣的農村社會，作為其初試啼聲的作品這一點看出。¹¹

如上所述，《台北之晨》的無法完成可以放在六〇年代強調進步、光明、「健康」的美學典範或歷史氛圍來解釋。但顯然剛從義大利回國的白景瑞並未特別想要遵守如此典範，林盈志將《台北之晨》視為「白景瑞對其過往電影學習的經驗總結」此一說法很中肯，而所謂對「過往電影學習的經驗總結」指的當然是白景瑞在義大利學習的歐洲電影傳統。事實上評論者也注意到《台北之晨》記錄城市的方式或手法與歐洲前衛電影的關係（林盈志 53；Shen 54）。《台北之晨》在臺灣電影史的一個重要意義乃是將臺灣電影置入現代電影或電影的現代性當中，情況猶如德國著名導演華特魯特曼（Walter Ruttmann）在《柏林：城市交響曲》（*Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*）（1927）或是俄國導演狄嘉維爾托夫（Dziga Vertov）在《持攝影機的人》（*Man with a Movie Camera*）（1929）裡的嘗試。《柏林：城市交響曲》記錄了柏林從一大早到深夜一整天的城市生活，影像強調的是現代城市的生命力，與《台北之晨》類似；《持攝影機的人》更是藉由炫目多樣的電影技術（例如推軌鏡頭、分割鏡頭、多重曝光、停格、極特寫鏡頭等）呈現莫斯科、敖德薩市（Odessa）、基輔（Kiev）三個城市一天的生活。但與其說《持攝影機的人》記錄了「已然」（actual）的三個城市，倒不如說它藉由電影技術創造了一個尚未存在，德勒茲所謂的「未然」（virtual）城市。¹²

《台北之晨》顯然與歐洲二〇年代前衛、實驗紀錄片有著明顯的傳承、延續關係（如果不是純粹模仿的話）。¹³ 它可視為白景瑞從歐洲回臺後對過往歐洲大師的致敬之作，與《柏林：城市交響曲》或《持攝影機

¹¹ 相反地，龔弘大力提倡的健康寫實電影主要以農村生活為刻劃對象，對他而言，台灣最美麗的地方是農村，電影應該拍攝農村生活，龔弘說道：「寶島最美麗的地方是農村，如果以農村做背景，一定可以拍出精彩的電影... 一般歐洲寫實電影，多半曝露社會的黑暗、貧窮，和罪惡，依當時台灣的環境來講，似乎不相宜」（24）。

¹² 這裡「已然」（actual）與「未然」（virtual）乃是廖朝陽老師的翻譯（廖朝陽 25）。有關《持攝影機的人》與德勒茲的時間與「未然」的關係，讀者請參閱黃建宏，〈《持攝影機的人》：蒙太奇的烏托邦〉一文，〈<http://epaper.ctfa2.org.tw/epaper60530/8.htm>〉，June 20, 2012。黃建宏將“virtual”一詞譯為「潛在」，而非「未然」。

¹³ 有關《台北之晨》與歐洲實驗電影的關係，筆者曾受惠於邱貴芬老師的指教，特此致謝。

的人》存在著一些相似性。《台北之晨》記錄臺北某個早晨的活動，而《柏林：城市交響曲》與《持攝影機的人》則記錄了城市一天的活動。它們記錄城市的方式也很類似，強調的都是現代都會的韻律、速度或生命力。比較起來，《台北之晨》接近《柏林：城市交響曲》，而沒有《持攝影機的人》那麼激進的電影手法與技巧，但三者基本上都是具有高度實驗性質的影片。一般來說，不論劇情片或記錄片都傾向以「人」做為敘事主軸，但這三部影片卻以城市做為「主角」，而人物的思想、看法、或所謂的故事性都被簡化到最低限度。電影擅長捕捉物質世界的細微變化或幽暗處，遠比肉眼更貼近物質的「真實」面貌。以「物」作為主角的好處之一在於機器眼彌補、修正或改變了以人為主的感官經驗或知識系統，對自我或物質世界產生新的認知。其次，這些電影欠缺慣用的人物對話或情節來輔助影像運動，迫使觀眾放棄一般以人物、故事為主的觀影習慣，將注意力轉移至影像本身的強度（包括韻律、節奏、速度、構圖等）。換言之，這三部影片都彰顯了電影機器或技術本身的潛能，這也是它們被視為實驗或前衛電影的原因之一。

《柏林：城市交響曲》與《持攝影機的人》皆完成於二〇年代末期，《台北之晨》則是白景瑞 1964 年的作品。如果《台北之晨》能夠在六〇年代順利放映，相信應該會對臺灣觀眾的觀影經驗造成極大衝擊，但它比起前兩部歐洲影片還是存在著將近四十年的時差。¹⁴ 換言之，臺灣電影與歐洲電影的「現代性」以及現代觀影經驗其實有著明顯的時差。雖然臺灣電影在五、六〇年代已深受西方電影影響，例如臺語片或瓊瑤電影無論在主題、人物塑造、配樂、故事情節都有西方電影的影子，但這些電影幾乎都以人為中心，講得都是發生於人物身上的故事（例如愛情、家庭、旅遊故事等），電影只是輔助敘述、情節發展的次要角色，鮮少將焦點放在影像本身。《台北之晨》的重要性乃是在五、六〇年代以故事為主的電影敘事中，企圖凸顯出那些屬於電影本身的潛能，特別是在形式或技術層次上的實驗與創新。即使從 2012 年的今天來看，《台北之晨》的現代主義衝動仍然相當令人震撼。若將它放置於五、六〇年代戒嚴時期反共或歌功頌德的主流文藝走向來看，那麼它的激進現代性意義當然更加明顯。在藝術被政治高度干預的戒嚴時期，文藝創作所呈現的「真

¹⁴ 即使現在看來依舊如此。筆者曾在台灣文學研究所課堂上教授《台北之晨》，當觀看電影時，幾乎所有學生都因為無法理解其所欲表達的意念而大感困惑不解。對臺灣文化有深入認識的碩士班學生尚且如此，遑論一般觀眾。

實」往往經過「作者」（所謂作者不僅指涉作品的創造者，也包括直接或間接影響文藝創作的文化、社會、意識形態機器）意圖的干預。「人」的意識決定、選擇了「真實」該以何種形式出現（通常是以美化、「健康」的形式）。如此看來，《台北之晨》的缺乏故事性或「意義」的明確性無疑是令人不安的。它那強烈的攝影機感知在強調健康、光明、積極向上的時代氛圍中顯得特別「危險」，或許是影片所傳遞的某種不確定性或革命性讓龔弘感到不安吧！

將《台北之晨》置於二〇年代歐洲前衛電影脈絡下閱讀並非否定影片的原創性，也不是說它僅是歐洲電影的模仿，毫無創意可言，而是認為《台北之晨》的（不）可讀性不應只侷限於臺灣六〇年代的文化、歷史情境，特別是當我們處理的對象是白景瑞這麼一位對歐洲電影傳統具有深厚涵養的導演。從後來他拍攝的賣座商業電影來看，我們知道他不但不是不食人間煙火，只會拍藝術、實驗影片的導演，而且還深諳商業電影操作邏輯。¹⁵ 可以確定的是，拍攝《台北之晨》時，他的目的不是商業考量，對話對象不是一般觀眾，也不是龔弘，而主要是歐陸實驗、前衛電影。這些電影都對電影技術本身具有高度的自覺，它們所提出的一個本體論問題是：電影能做什麼事？電影是否能夠表現其他藝術難以表現的東西？這同時牽涉到《台北之晨》作為一部紀錄片，它究竟記錄了甚麼樣的「臺北」此一重要問題，以下我將嘗試回答這些問題。

三、寫實或美化：《台北之晨》的矛盾

古典電影學者克拉考爾(Siegfried Kracauer)認為電影與其他藝術(例如文學、雕刻、繪畫等)最大差異之一在於它最適合呈現動態的人事物，例如路人行走、工人工作、火車行進等。城市空間充滿了這些動態的人事物，以及隨之而來的不可預期的意外、隨機或偶發狀況，這些都不是導演能夠輕易控制的。城市不但是各類活動進行的空間，而且這些活動複雜而多變，作者難以依照其主觀意識全盤控制隨時可能發生的偶發與意外(61-64)。

克拉考爾關心的主要問題是：如果社會真實往往因為人為意識或主觀偏見而遭忽略或漠視，那麼電影的主要功能就是透過其機器眼揭露社

¹⁵ 例如描述少女心境的《寂寞的十七歲》(1968)、健康寫實電影《家在台北》(1970)、瓊瑤愛情電影《女朋友》(1975)等。

會真實面向。相對於傳統藝術家容易因為人為想像或主觀意圖而無法看見物質世界的真實面貌，攝影機不帶情感、意圖、想像力，反而更能以客觀、科學的方式捕捉現象世界的真實樣態（300-301）。對於克拉考爾，攝影機免除了人為主觀加諸於外在世界的偏見或誤識，呈現了世界的具體物質性。他把電影分為兩類：第一類是導演透過影像表達個人的感覺與想法，個人意圖凌駕於攝影機的寫實功能之上，克拉考爾稱此類為遵循「形式傾向」（formative tendency）原則的影像；第二種影像遵循「寫實傾向」（realist tendency），這種影像將藝術家的意圖降到最低限度（因為幾乎不可能完全沒有意圖），克拉考爾認為好的影像應該以「寫實傾向」做為主要指導原則，而非讓藝術家的「形式傾向」主導，因為如此一來攝影機即失去了它的最大優勢，亦即對於物質世界的客觀紀實功能（30-40）。

就實際操作層次看，創作者很難完全去除主觀意識，絕大多數作品都有其「形式傾向」，《台北之晨》也不例外。當試圖以臺北做為拍攝對象時，導演個人的品味、喜好、性別、階級意識等都可能直接間接影響作品的呈現，「真實」也因此是經過篩選、加工、剪輯過後的結果。以階級問題來說，白景瑞與其他多數健康寫實導演一樣，都有著明顯的中產階級偏好，這也反映在他的劇情片中，例如《寂寞的十七歲》（1967）、《今天不回家》（1969）、《家在台北》（1970）、《女朋友》（1975）等。¹⁶ 不論就角色的職業、居住空間、思想看法、價值判斷、生活方式等方面來看，這些電影都帶有中產階級意識，對於低下階層的生活鮮少能夠嚴肅處理。流行於六〇與七〇年代的瓊瑤式「三廳」（客廳、餐廳、咖啡廳）電影也一樣，都帶有濃厚的中產階級（無）意識。

從《台北之晨》以及留下來的拍攝腳本來看，影片已嘗試呈現臺灣社會各個階層的生活片段，攝影機捕捉的層面比起白景瑞後來的劇情片其實廣泛的多。¹⁷ 這些職業多屬中低階層，涵蓋層面寬廣，以下是影片明顯看得出的職業類別：菜農、清道夫、送報生、早餐店老闆、市場小販、中小學與幼稚園生、京劇演員、學生、宗教神職人員、工廠女工、

¹⁶ 《再見阿郎》（1970）是少數的例外，影片對於中下階級的人物生活有相當生動的描述，即使如此，電影還是強調社會進步的面向。

¹⁷ 這個珍貴的腳本詳細記錄了白景瑞原先拍攝《台北之晨》的想法，我們現在看到的影片大部分都按照此腳本。有些部分則因諸多因素而有些出入，例如宰豬的畫面因為過於血腥而遭刪除（Shen 53）。關於《台北之晨》的拍攝腳本全部內容，請見林志志 54-55。

三輪車伕、郵務士、工友、大學音樂教師、運動員、電話接線生、電報生、打字員、鐵工廠工人等。從導演拍攝腳本我們得知，白景瑞也拍攝了屠宰場殺豬宰牛的畫面。這些畫面因為過於血腥，害得工作人員有好幾個星期不敢吃肉，而龔弘在看完毛片試映後也很有意見，因此後來這些血腥、暴力、不太「健康」的畫面才被刪除（林盈志 52）。整個來說，《台北之晨》的中產階級意識比起白景瑞後來的劇情片薄弱的多，這一點是值得肯定的。

即使如此，影片還是透露出導演的中產階級偏好，這主要可以從影片的敘事主軸看出。雖然《台北之晨》看似由一連串斷裂的鏡頭畫面組合而成，缺乏明確的情節，但配合拍攝腳本，我們還是可以約略拼湊出電影主軸之一是描述某個中產階級家庭在某個清晨的活動。電影腳本中，此中產階級家庭成員包含了父親、母親、三個小孩、還有祖父和祖母，原計劃是要把攝影機帶入這戶人家，拍攝這個家庭在一大早享用豐盛早餐還有一家人和樂融融的模樣。¹⁸ 後來該構想並未實現，攝影機只在屋外拍攝，我們看不到讀中學和國校生的小孩，只看到一位讀幼稚園的小女生。但從穿著、打扮、住所仍依稀看得出人物的中產階級背景。影片中的媽媽在目送先生騎單車載送女兒上幼稚園後，獨自搭乘三輪車到市場，買了牛肉和一束花，接近結尾處才又出現她上班、打電話的鏡頭，暗示其上班地點應該在電信局。至於父親則載著女兒上幼稚園後，結束前出現在電話亭與人交談；而女兒則快樂地在幼稚園嬉戲。透過快速剪輯，我們得以同時看到父母親和小孩三人在同一時間、不同空間內所進行的活動。而一家人幸福快樂的模樣也特別在小女孩天真燦爛的笑容中得到充分彰顯。

透過這個中產階級家庭在某一天清晨的活動，影片傳遞出臺灣社會進步、繁榮與富裕的訊息，這是整部影片最具意識形態宣傳意味的部分，也最貼近健康寫實影片所承載的社會道德意涵。以克拉考爾的話語來說，這也是導演的「形式傾向」過度凌駕於攝影機的「寫實傾向」的時候。林盈志對影片的中產階級家庭此一敘述主線有這麼一段精準的詮釋。他認為《台北之晨》以其

呈現的「進步畫面」...來完成宣傳國民政府在台的經濟成

¹⁸ 請見《台北之晨》電影腳本#12（林盈志 55）。

就。其次，利用其穩定的畫面、精緻的光影、呈現出經過篩選與美化的臺北生活，在影片中看不到貧窮與罪惡，我們看到農民卻看不到農忙與商賈的剝削，我們看到蹦蹦車卻看不到蹦蹦車司機的超時工作... 攝影機遊走於臺北四處、各行各業，然而其強而有力的紀實功能，卻如同外國媒體一般地被圍限於記錄某些特定生活。(53)

雖然說導演的「形式傾向」使得《台北之晨》的紀實功能受到限制，但影片仍保有某種奇特、謎樣般的吸引力。在白景瑞的劇情片當中，我們鮮少能夠經驗到那種詩般的吸引力。簡單地說，即使白景瑞的個人偏好使得他有意識地歌頌臺北的進步或是複製主流意識形態，但他的藝術家直覺似乎將他導向相反方向，也就是還原作品的攝影機功能。這種看似矛盾的兩種力量奇異地共存於影片之中。在意識層次上，白景瑞企圖駕馭攝影機，將其紀實功能限制在特定生活的描繪上，但同時他又對電影藝術與技術相當嫻熟，以至於也不甘於讓影片僅停留於呈現人為排演的真實，而能注意到溢出人為、「形式傾向」之外的「真實」。相對於「形式傾向」企圖將「臺北」固定於某種特定形象，攝影機的寫實功能產生了流動、脫離現實原則的「臺北」。《台北之晨》的魅力，一部分來自於它在攝影機功能與導演意圖這兩種力量之間不斷拉扯。即使作品多少受到導演偏好而有所侷限，但它同時保留了驚人的攝影機功能，以至於時隔半世紀後，觀眾仍被影片栩栩如生的人物、空間、物件所震懾或吸引。換言之，無論是電影的人物、活動、時間、空間都溢出了畫框（或意識形態）的限制，朝向框外、不同時空的觀眾無限開放。以下我將針對影片這種超越畫框與意識形態限制的「動」力加以說明。

四、三種運動

如上所述，電影擅長捕捉事物的流動面向，而城市空間因為充滿了許多偶發與意外，因此很適合電影這項藝術的表現。但所謂的流動包含幾層不同涵義，首先它指的是人或物本身的移動或運動，以及電影如何拍攝這些事物的運動，前述克拉考爾所說的流動指的大底上是此種意義的「動」。《台北之晨》當然呈現了多種事物的運動，我們看到影片中各式交通工具一蹦蹦車、腳踏車、汽車、火車、三輪車等一的運動。不僅

機器會動，人也會動。影片中我們看到許多走路、騎車、練拳、做早操的人，也看到正在練京戲、學唱，或進行佛教、天主教、回教等宗教禮儀的人的動作，這些都是第一層次的「動」。

但被攝物的運動不過是其中一項運動，電影被稱做運動影像（motion picture），因為它自身是以觀者可知覺得到的速度（通常是每秒 18 格或 24 格的照相均速）來進行運動。電影不但捕捉運動中的人或物，即使是靜態的物件也可以透過電影技術（例如鏡頭的推拉搖移或電影剪接）而產生運動感，這是運動的第二層涵義。也就是說，事物本身是否在「動」並不重要，重要的是透過攝影機或剪輯使得觀眾知覺到動態的畫面。影片一開始的長鏡頭以緩慢的節奏與步伐凝視著夜色朦朧下的霓虹燈招牌，鏡頭從「新台北旅社」、「中國旅行社」、「台灣大飯店」、「台北航空站」慢慢搖到東方魚肚白的天空；或是接下來從蹦蹦車角度拍攝臺北寂靜的街道店招都是其中的例子。觀看電影時我們感受到的經常是電影技術本身的運動速度，而非第一層次、遵循物理規則的運動。也就是說，即使是第一種運動也經常透過電影技術而脫離了原先的物理運動規律，以及產生新的節奏或速度。影片結束前幾個快速跳接鏡頭將電話接線生、電報員、打字機員、撥算盤的人、工廠機器、冶鐵工人等做一種蒙太奇式的快速跳接並置即是令人印象深刻的實驗影像。透過技術層次的中介，「臺北」被賦予一種脫離現實物理定律的速度感。從一開始的緩慢移動到結束時的快速運動，影片給予觀眾的不只是人事物，而是抽象化了的、屬於電影技術本身的幾何圖形或運動速度。例如幼稚園學童溜滑梯與郵件郵包滑落的重力加速度幾乎等速，構成了有趣的速度蒙太奇；而排列得井然有序的中學生早操隊形、體操選手彈跳床上的縱橫紋路線條，以及一列列整齊的電信機器構成了一幅有趣的幾何圖形蒙太奇。電影捕捉的不只是經驗層次上的誰在那裡做甚麼事，而是貫穿不同人事物之間，肉眼知覺不到的節奏與韻律感本身。文章一開頭的引文認為《台北之晨》「充滿了節奏與旋律」，此種節奏與旋律不屬於外在真實，而是攝影機「寫實」功能的一部分。在這裡，所謂的「寫實」並非被動記錄外在、已存在的事物，而是表現、創造出事物本身或許未擁有，但攝影機給予它們的節奏、韻律、速度或相似性。白景瑞或許如林盈志所言想要呈現「美化的臺北生活」，但觀眾更被另一種「美」所吸引：速度、韻律或幾何圖形的美。前者的「美」屬於人的意識層次，後者則屬於機器

層次。¹⁹

除了上述兩種運動外，《台北之晨》還呈現了另外一種更為抽象的運動，也就是時間的流動。表面上看，影片主要呈現城市內的人事物的運動，可是誠如電影標題所示，它所表現的不只是空間（「台北」），也包括時間（「晨」）。電影做為表現人、物體在空間內的運動，這一點比較容易理解，但電影如何表現時間？如上所述，《台北之晨》不僅表現了被攝物本身的運動，也生產出脫離自然界物理運動、屬於電影本身所蘊藏的技术面向的運動，這樣的理解是否可適用於它對時間的處理？

有別於人或物，時間因為缺乏具體的存在而無法直接被呈現。我們無法呈現時間本身，因此經常必須透過空間化的物體來表現，這種時間空間化的現象可以影片重複出現的天空意象做為最佳範例。天空的意象在《台北之晨》一直反覆出現。影片開頭是夜色朦朧下的旅社、飯店、航空站招牌，接著鏡頭就慢慢搖到東方魚肚白的天空。接下來幾位菜農自衛星城市挑著菜進城的鏡頭中，天空幾乎都佔據了三分之二以上的畫面比例，其中還包括一個朝日的特寫鏡頭。第二次出現太陽的特寫是在影片三分鐘左右，透過仰角鏡頭，我們看到一群鴿子從地面飛上天際，直到鏡頭慢慢搖到公園上方的天空，然後往下移到公園裡做晨操的人們，此時天色已從朦朧轉趨明亮。影片五分鐘左右出現了一個天空與樹梢的空鏡頭，鏡頭隨即切換至某個中產階級家庭，接下來的幾分鐘天空扮演了串接的功能，將在公園練唱、中正堂前劇校學生練功、拉筋、畫臉譜，以及佛教、回教、天主教等宗教禮儀等活動連接。《台北之晨》由兩盤膠帶所組成，第一盤膠帶就是以天主教禮拜儀式做為結束。

第二盤膠帶一開始出現的是火車放氣的特寫鏡頭，其中天空與火車各占畫面二分之一比例，接下來是天空、太陽、幾列靜止的火車的空鏡頭，火車比例約占畫面下方的三分之一。天空在之後的幾組鏡頭都有出現，主要用來連接人事物的不同運動（例如行進的汽車、過馬路的小學

¹⁹ 當然即使是機器層次上的美也不能完全脫離人的意圖，就此觀點而言，純粹的「機器眼」是不可能的。但這裡要強調的是攝影技術或機器表現「非人」面向、消解人為主觀意識的潛能。雖然健康寫實電影乃黨國文藝機器高度介入與控制的產品，換言之，它乃是某一群「人」（統治階層）將其意識形態加諸於外在現實的產物，但電影機器本身保留了某些人為所無法完全操控的殘餘，對於主流意識或階層而言，這樣的殘餘具有十足危險性。如果《台北之晨》僅止於呈現「美化的臺北生活」，它不過複製了主觀的意圖，這樣的「美」馴服於主流意識形態，但幸好情況並非如此。我們可以說，對於龔弘或他所代表的黨國機器而言，《台北之晨》是一部「美的過火」的作品，因為它展現了主觀意識之外，屬於機器層次的美。

生、背誦課本的中學生等)。直到片尾處我們看到一對父子共乘一輛蹦蹦車，清晨的燦爛陽光正灑在這對堆滿幸福笑容的父子臉上。行進中的攝影機也透過仰角鏡頭持續對準橋上方縱橫交錯的支架橫梁，更重要的當然還有那既不斷變化但又恆常不變的天空與朝陽。

根據林盈志的說法，白景瑞花了一個多月時間在臺北各處尋找適當拍攝物，最後才將所有影像剪輯成我們現在看到的《台北之晨》(50)。表面上影片講得是某一天的早晨，但實際現實生活中並未有這麼一個「晨」。也就是說，影片並非再現某個「時間」，而是說這個「時間」乃是經過電影技術中介過後的「時間」，猶如《持攝影機的人》並未再現某個城市，而是創造出一個「未然」的城市。影片關於天空的指涉當然主要是暗示時間的變化，確切地說，藉由空間事物運動凸顯時間的流動，因為時間本身難以表現自我，只能以物體的運動來表現。但弔詭的是時間被極度空間化的結果(不斷重複的天空意象)卻造成了空間同時被時間化，產生了德勒茲所謂的「時間—影像」(time-image)。德勒茲曾以以下文字描述小津安二郎的《晚春》裡的靜物—花瓶—如何開展出「時間—影像」：

《晚春》裡的花瓶便介於女孩的莞爾與湧出淚水之間。即流變、變化與過程。但是變化者自身的形式卻既不改變也不傳遞。這即是時間，時間本身...「少數處於純粹狀態的時間」：一種直接的時間—影像，它賦予改變者不變的形式，變化就自這不變的形式中源源而生...。靜物影像即時間，因為其上的變化都發生在時間裡，但時間自己並不改變...。所以像自行車、花瓶和靜物都是時間的純粹、直接影像；每一次，在時間中產生變化的各個不同狀況下，它們每一個都可作為時間。時間即飽滿，換言之，充滿變化的持恆形式。時間就是「在事件精確度上的視覺保留」。(390-91)

德勒茲這段艱澀難解的文字道出時間—影像如何可能發生於「日常的庸俗性」裡(391)。即使所有事物都在變化與運動，但它們都無法逃脫恆常不變的時間本身。在《台北之晨》，白景瑞敏銳地觀察到「日常的庸俗性」當中的強烈時間性。從一開始早起挑菜的菜農、緩慢行駛的蹦蹦車、清道夫的掃街，經過中間的送報生、菜市場的喧囂、打拳運動的人們，

一直到最後電話、電報、機器的運轉，這些尋常瑣事因為乘載了飽滿的時間意識（不斷重複出現的天空與朝日讓觀者不得不去注意到時間的無所不在），而成為滿載「詩」意與「思」意的時間一影像。尋常記錄事件運動的「寫實」也因此成為不尋常、記錄時間運動的「寫時」。²⁰

這讓我們回到之前提出的問題：電影到底能做什麼事？本文就以它作為總結。如果我們將《台北之晨》視為一部紀錄片，那麼它究竟記錄了什麼？從以上討論我們得到的結論是：電影不僅能夠再現外在世界，更重要的是它表現了「解放的感官」方能察覺感知的事物或時間。只有這種解放的感官才可能讓「日常的庸俗性」與「時間、思維之間」產生連繫，「使得時間與思維變得敏銳，變成可見可聞」（391）。與其說《台北之晨》被動反映了一個既存的「臺北」，倒不如說它與《柏林：城市交響曲》或《持攝影機的人》一樣，都企圖透過攝影機表現城市的多樣面貌。攝影機並非被動地反映，而主動參與了影像一城市的建構與生成。透過攝影技術（放慢、變快、蒙太奇、剪輯等）的嫺熟操作，《台北之晨》創造了六〇年代難得一見的「臺北」，一個保有攝影機功能的臺北，猶如《柏林：城市交響曲》或維爾托夫的《持攝影機的人》裡的歐洲城市。

五、結論

本文從白景瑞一部未能完成的影片—《台北之晨》—出發，嘗試探討作品與社會、文本與世界的斷裂與連續。電影技術發明至今已超過一百年，在這期間人們不斷嘗試為「電影能做什麼事」這個問題提出不同看法，本文也以《台北之晨》為例，試圖提供一些個人淺見。與此一問題相關的另一個問題是：《台北之晨》究竟記錄了甚麼樣的「臺北」？雖然《台北之晨》不是劇情片，但以「紀錄片」來界定該影片也存在著許多問題，最明顯的是「記錄」一詞已先行假設某種時間先後、主客關係甚至價值判斷上的優劣，彷彿攝影機僅能被動地再現、複製某個外在、客觀的真實世界。猶如書寫文字不僅反映外在世界，亦積極參與世界的生成（因此，文本與世界的二元對立不過是一廂情願的想像），影像與世

²⁰ 張小虹曾以侯孝賢的《珈琲時光》為對象，探討電影的寫實主義如何成為寫「時」主義：「《珈琲時光》中的時間感，乃是讓時間成為光影變動中的感覺、運動與變化，讓時間成為一種質變的強度... 透過各種反光倒影、屋裡屋外的自然光變化、建築物本身的透光性、開燈熄燈和日常生活作息來『感知』時間的流動... 換言之，《珈琲時光》的寫實主義，乃是光的寫『時』主義」（20-21）。

界、技術與本體這兩個看似涇渭分明的兩端其實彼此互構，誰先誰後、孰優孰劣實難分辨。如果《台北之晨》具有「紀錄」特質（而不全然是一般理解的「紀錄片」），那麼「紀錄」本身弔詭地具有某種脫離當下時空的「未來性」，既在此時此刻亦指向尚未到來的（非）人/事/物。具體來說，影片呈現的不是慣常感官經驗的「臺北」，而是「未然」的「臺北」；影片的「晨」也並非再現某個真實存在的時間，而是電影技術在吸納了「過去」時間的同時，又開展出的「未然」、恆常不變的時間。在《台北之晨》，日常事物因為時間的緩慢滲透而逐漸產生變形或扭曲，觀者不只看到尋常的物件，更重要的是彷彿從這些物件當中經驗到物件的時間性。換言之，觀者的感官已非遵守現實原則的感官，而是「解放的感官」。或許是這種對於時間的敏銳觀察讓我們得以在影片呈現的尋常事物中感受到非比尋常的強度，以及那謎團般、難以用言語表達的吸引力。

但話說回來，我們也必須承認，與多數偉大作品一樣，《台北之晨》保有了某些無法自圓其說、矛盾難解之處。本論文雖然嘗試提供一個解釋框架，但所謂的詮釋也不必將作品保有的具有創造性的矛盾、空白或漏洞一網打盡，全數釘死於某個完整的論述架構。猶如該影片的「不足」、「失敗」、不夠「健康」促成了我們探討六〇、七〇年代「健康」論述機器所無法自圓其說的契機一般，某方面而言筆者又何嘗不希望本文亦是「失敗」之作。如果論文的不足或「失敗」得以開展出未來更多關於六〇、七〇年代文本、文化、世界的討論，那麼應該也可以視為某種「成功」的「失敗」吧！

引用書目

中文

- 尹雪曼。《中國新文學史論》。臺北：中央文物供應社，1983。
- 白景瑞導。《台北之晨》。1964。臺北：同喜文化，2006。DVD。
- 林盈志。〈起跳的高度—白景瑞的處女作《台北之晨》〉。《臺灣當代影像：從紀實到實驗 1930-2003》。王慰慈主編。臺北：同喜文化，2006。50-55。
- 王慰慈。〈1960～2000年臺灣紀錄片的發展與社會變遷〉。《臺灣當代影像：從紀實到實驗 1930-2003》。王慰慈主編。臺北：同喜文化，2006。10-32。
- 張小虹。〈身體—城市的淡入淡出：侯孝賢與《珈琲時光》〉。《中外文學》40.3（2011）：7-37。
- 華特魯特曼導。《柏林：城市交響曲》。1927。臺北：智軒文化，2012。DVD。
- 黃建宏。〈《持攝影機的人》：蒙太奇的烏托邦〉。《電影與思維》。國家電影資料館，2006年6月2日發行。2012年6月20日存取。
<<http://epaper.ctfa2.org.tw/epaper60530/8.htm>>。
- 廖金鳳。〈邁向「健康寫實」電影的定義：台灣電影史的一份備忘筆記〉。《電影欣賞》72（1994）：38-47。
- 廖朝陽。〈失能、控御與全球風險：《功夫》的後人類表述〉。《中外文學》36.1（2007）：19-66。
- 德勒茲。《電影 II：時間-影像》。黃建宏譯。臺北：遠流，2003。
- 龔弘。〈回顧健康寫實路線〉。俞嬋衢整理。《電影欣賞》72（1994）：24-24。
- 〈白景瑞〉。《維基百科》。維基媒體基金會，2012年6月30日存取。
<<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E7%99%BD%E6%99%AF%E7%91%9E>>。
- 〈白景瑞默片《台北之晨》勾勒台北晨之美〉。《大紀元》。大紀元，2008年7月3日發行。2012年6月1日存取。
<<http://www.epochtimes.com/b5/8/7/4/n2179013.htm>>

英文

- Man With a Movie Camera*. Dir. Dziga Vertov. Perf. Mikhail Kaufman. 1929. Image Entertainment, 2003. DVD.
- Kracauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*.

Princeton: Princeton UP, 1997. Print.

Shen, Shiao-ying. "A Morning in Taipei: Bai Jingrui's Frustrated Debut."
Journal of Chinese Cinema 4:1 (2010): 51-56. Print.