

Nichols 的六種紀錄片製作模式

摘自 台灣紀錄片的類型發展與分析－以 Bill Nichols 的六種模式為研究基礎
王慰慈（淡江大學大眾傳播系副教授） 2003 年 1 月 廣播與電視 第 20 期

紀錄片理論的發展與演變，許多的論述不斷在探討影像書寫的過程中，如何面對再現「真實」(reality)的問題。英國紀錄片先驅葛里爾遜 (John Grierson) 為紀錄片下了一個定義，就是「對現實素材做創造性的處理。」他認為紀錄片至少有兩個特質：一、記錄真實生活的影像與聲音；二、必須呈現個人的觀點，並詮釋拍攝下來的真實生活；也就是對真實事件作創造性的處理。七〇年代許多電影理論則以「非虛構電影」(non-fiction film) 一詞描述紀錄片，強調影像再現真實，非虛構化的可能性。Julianne Burton 在《The Social Documentary In Latin America》大致將紀錄片再現真實的發展過程，分為四種模式，即：解說 (expository)、觀察 (observational)、互動 (interactive)、反身自省 (reflexive)。

台灣目前一些已發表的文章論述中，大都還是以此四種類型做探討。本文將架構在 Bill Nichols 在 2001 年出版的《Introduction to Documentary》中，將二十世紀紀錄片的發展類型，更嚴謹的分為六種模式作為研究的基礎。詩意的模式 (The Poetic Mode)、解說的模式 (The Expository Mode)、觀察的模式 (The Observational Mode)、參與的模式 (The Participatory Mode)、反身自省的模式 (The Reflexive Mode)、表現的模式 (The Performative Mode)。

每部紀錄片因著不同的創意和風格，在再現美學上常常採取混合的形態出現。本文為研究之便利，將各類型的理念、特徵與所面臨到的問題，以紀錄片演進的歷程為根基一一探討。同時選擇台灣紀錄片發展史上具有代表性的作品，就其主要類型之特徵加以分析。希望透過台灣紀錄片發展的經驗中，探索真實再現的方法與軌跡；同時對美學創意上的各種表現進行思考，期望在未來我們能擁有一個更自由和不受轄制的創作空間。

一、詩意的模式 (The Poetic Mode)

詩意式的紀錄片，其特徵以非傳統的和非主流的形式為主要藝術手段。它採以抒情的表達語法將一切歷史世界 (historical word) 的訊息直接轉換成一個獨特的論述。這種模式注重影片的氣氛和統調，希望以華麗的或是誇張化的美學要素為手段，它並不在乎強調拍攝主體的歷史背景，也不傳達一般傳統紀錄片十分注重的知識性和說服性的因果關係。它主張藉由詩意的詮釋，賦予表象的歷史世界

一個嶄新的觀點和視野。美學上的手法大半是犧牲傳統的敘事方法，採非連續性的剪輯，沒有特定的時間或是地點；以實驗手法將作者認為有關聯的事物結合在一起，節奏、韻律感以及空間的並置關係是創作者關心的要素。詩意式的紀錄片，大半採以抒情的表達語法，將一切訊息直接轉換成一個作者刻意經營的一個獨特的論述，但是又不以主導力很強的方式加諸在觀眾身上。容許觀眾可以有自由的詮釋空間。

這種模式的影片，希望以華麗或誇張的手段呈現影片的氣氛和統調，甚於強調主體和其歷史背景，看重美學甚於片子所當傳達的知識性和說服性。採用的手法大半是犧牲傳統的敘事方式，如沒有連續性的剪接邏輯；很實驗性地將沒有特定的時間和地點的相關聯的事物結合在一起，並注重影片的節奏韻律感，以及空間的並置關係。

例如：《流離島影》(2000)、《極端寶島》(2002)、《指月記》(2002)

二、解說的模式 (The Expository Mode)

解說式的紀錄片，其再現的特徵是大量使用旁白，當作全知的觀點，將所知之事實現象、因果脈絡，加以解說並下論斷。旁白角色的定位可以十分權威化、散文化、個人化；但無論用何種方式的書寫，其主導性都是很強烈的。旁白的運用如同神旨曉諭 (Voice-of-God) 引導觀眾進入作者的詮釋。解說式的紀錄片常營造一種客觀性的感覺，透過足夠的辯論和解析的能力，讓觀眾好像感受到被說服的力量，以致很容易認為作者的觀點。影片的再現手法，如果再採用有訓練過的聲調，如新聞播報員、報導者的聲音，透過聲音傳達感情，那影響力會更強烈。至於影像方面，則大量使用特寫鏡頭拍攝受訪者；在事件的描述上，則常以遠景鏡頭關照全局，並隨意加入中景和特寫，強調事件之主觀的情感或細節。

例如：《世紀宋美齡》(2003)、電視台製作的紀錄片(歷史、地理、生態)

三、觀察的模式 (The Observational Mode)

詩意式的紀錄片和解說式的紀錄片，在再現真實的建構上，常會犧牲生活中的現場感。如果拍攝者能改以不介入的方式，讓事件和人物單純的透過攝影機在現場的觀察，抓住歷史的片刻，那會有什麼樣的結果？因著十六釐米同步錄音設備的改良，觀察式的紀錄片在這時候開始被大量的運用。以往事後才配的旁白，現在改以由被拍攝者的訪問內容作為替代，同時大量採用現場原音，直接電影

(direct cinema) 的概念因而逐步產生。

二次戰後，攝影技術的發展，攝影機和燈光設備的輕巧、高感度快速曝光影片、拍攝小組的精簡，這些都是使觀察式的紀錄片蓬勃的因素。觀察式紀錄片的再現手法是，拍攝者隱藏在攝影機之後，自然地、安靜地去經歷現實所發生的事。如同牆上的蒼蠅一樣，不動聲色的隱藏在現實中。不被發現、也不干預現實。在後製作面對大量的素材剪接過程中，也一樣處在觀察的地位，影片少用旁白的詮釋、沒有音樂和音效的陪襯、沒有歷史重現的再扮演、也沒有為攝影機而需要重覆的安排，甚至有些作者連訪談都棄絕使用。《高中》、《醫院》、《動物園》就是最典型的代表，作者 Fred Wiseman 就是希望透過影像的內容與組合產生探索的意義。

這樣的拍攝理念，在攝影機觀看的過程中，如何面對主、客觀的問題，如何尊重被攝主體？我們知道只要有拍攝小組在現場的出現，攝影機就無法避免對「真實」產生干擾。拍攝小組扮演「牆上的蒼蠅」，原是想當作自己是不存在的，甚至請求被拍攝者不要看攝影機，或是乾脆忘記攝影機的存在；但我們知道攝影機在現場的事實是不可能隱藏的。紀錄片理論探討到觀影者站在一個窺淫者 (voyeuristic) 的位置來看一個再現的真實時，有時反而會比看我們看劇情片還令人不安。因為劇情片裡的角色是「人為的」與「做作的」演出，而觀察式的拍攝方式，讓觀影者宛如站在「鑰匙孔的位置」 (at the keyhole) 體驗影片中人物的生活。這些大量不動聲色、以觀察而拍攝得來的素材，片中的人物他們不是演員但又要裝作攝影機的不存在，這是純觀察式的紀錄片令人覺得不安的地方。尤其是以此理念拍法公共空間時，並不見得所有被攝的人都同意被觀察、或是被拍攝、或是影像被使用。這也是這樣的製作理念，面臨很多道德問題的追訴與挑戰的原因。

例如：民族誌的電影，祭典儀式的拍攝等

四、參與的模式 (The Participatory Mode)

我們必須承認，在歷史世界的再現中，作者的主觀和存在是無法避免的。參與式的紀錄片提供了主觀觀點可以被認可的合法性。其再現真實的方式在聲音方面，運用了拍攝者與被拍攝者之間互動的敘述，這兩種聲音在影片中可以交替出現或者互相辯證，無須再如同純觀察的紀錄片，將拍攝小組的聲音完全在剪接台上掩飾得乾乾淨淨，彷彿作者是不存在現場的。

在影像方面，作者經常現身在影片中，直接與被拍攝者討論事件，或進行意

見的交換。這些過去被認為是無關緊要的或是浪費銀幕時間的拍片過程，現在被保留下來。以往拍攝者被教導儘量不去干擾或是介入事件的發生，現在則視為可以允許，讓拍攝者和被拍攝者能一同參與製作的過程。這種互動交流的拍攝態度逐漸發展後，不僅不刻意隱藏作者的主觀意識，反而將作者的觀點誠實的具現在影片中。這種追求拍攝者或是被拍攝者兩者之間，都能互為主體（inter-subjectivity）的特性，就是法國「真實電影」（cinema verite）的基本理念。

拍攝者或是被拍攝者兩者之間產生互信共享的合作觀念，來自於人類學家長期在部落中參與觀察得來的經驗。田野調查人員在現場 (being there) 對其所要研究的對象，一方面是參與，一方面也是觀察，為自己與被拍對象保有某種程度的距離，在這樣既連結又分離的複雜關係中，透過親身的實踐，讓自己能夠找到一個恰當的位置以再現真實。這樣的紀錄片是希望讓觀影者感受到拍攝者因介入，會對真實產生不同程度的影響或變化。無可否認的，在某種程度上，因著攝影機的介入，產生一種權力，而它帶來改變事實的能力。至於因參與者的介入到底在再現真實時，產生了多少的改變，我們可以藉著分析不同參與式紀錄片的類型和差異，一窺究竟。

例如：《夏日記事》1960、《海有多深》(1999)、《翻滾吧男孩》(2005)

五、反身自省的模式 (The Reflexive Mode)

如果是參與的模式是為反應拍攝者與被拍攝者之間有一個合理的協調位置，那麼反身自省式的紀錄片則是重在讓拍攝者與觀眾之間有一個合理的協調位置。拍攝者將拍攝過程再現出來，與觀眾進行溝通，這是一反過去製作者製片和觀影者看片的習慣。過去紀錄片的真實再現，只關注於拍攝者和被拍攝者之間的關係，而現在則開始關注一部影片和觀影者之間的關係；這樣的紀錄片它不僅僅只討論到歷史世界的狀態，也討論到在影片中這個世界被呈現的方式。簡單的說，一般的紀錄片是讓觀影者看看外面的世界，而反身自省式的紀錄片是邀請觀影者思考紀錄片的本質是什麼？是如何被建構？如何處理拍攝對象？如何說服觀影者？如何面對再現真實的確實性與誠實性？其精神是挑戰了那些比較傳統式紀錄片的技巧，甚至挑戰了觀影者是否因過分投入影片世界，而缺乏自主的觀影意識？

反身自省式的紀錄片藉助於德國戲劇理論家布萊希特 (Bertolt Brecht) 的「疏離效果」(alienation effects) 和蘇聯形式主義者所謂「陌生化」(making strange) 的觀念，一再提醒觀眾電影的虛構本質，以喚回觀眾對所述事件之自主省思的能

力。比如維多夫（Dziga Vertov）《持攝影機的人》（1929），乃反覆運用聲音或影像，暴露影片的攝製過程，讓觀眾自覺影片是經過人為的操作，建構我們所認知的世界。比如將一部車子是如何跟拍著另一部馬車，這馬車場景又是如何在剪接室裡被組織成為片段；透過如此技巧解構我們對現實的體驗。其目的就是要達到反省，辦證過去我們在看影片時，對影片所呈現的「真實」那種完全投入的、毫無思想的、完全接受的觀影方式，讓觀眾不再視一切為理所當然；也不再將影片再現真實時，所使用傳統的符號視為理所當然。

到底什麼才是紀錄片的真實？反身自我式的紀錄片是強調最高的「自我意識」（self-conscious）和「自我質問」（self-questioning）的模式，所有過去紀錄片為了製造真實，取用各種證據的拍攝手法，在這種自我反身的思維下都被質疑了。這種紀錄片也挑戰我們在一般對傳統紀錄片在形式上與政治自覺上的認知，它試圖重新調整觀影者既有的觀念與期待。反身自省式的拍攝理念常常被運用於女性主義、性別歧視、階級制度、被壓迫或是弱勢族群等相關議題的紀錄片，以幫助觀影者看到自己原先所看不到的視野。這樣的新形式扮演了一個代言人的角色，打開了觀影者和社會之間溝通的橋樑。

Bill Nichols 所提到了幾種反身自省的策略：1. 極度風格化或反風格化，以攪亂閱讀紀錄片的傳統語境。2. 改變或挑釁紀錄片的再現符碼（code），以解構紀錄片傳統，提升觀眾自覺。3. 呈現互動的主觀，促使觀眾瞭解主觀意見如何建構、如何顯現。4. 反諷、戲做、嘲諷，以激怒觀眾，促成自覺。這些策略在這部影片中，皆有很不錯的運用。

例如：《持攝影機的人》（1929）

六、表現的模式 (The Performative Mode)

就如同詩意模式之紀錄片的再現，表現的模式提出了到底什麼叫做「知識」（knowledge）？什麼才稱得上是「領會」和「理解」？除了事實的資訊以外，到底什麼能夠幫助我們對世界的認識？是以西方哲學中，非具象化的表達方式比較合適呢？還是以文學中，個人經驗之具象化的表達方式，比較合適呢？那樣的敘述方式會讓我們對這個世界能有更深層的理解呢？表現式的紀錄片就是採取了後者的詮釋方式，以表現個人獨特的經驗，來再現他們所理解的世界。他們認為對這世界的認知是相當複雜的，必須透過個人主觀的經驗和情感的表達，才能有更深的體會。

這樣模式的運用，比如有些自傳式題材的紀錄片，有時候它們會從事實的陳

述中脫離出來，強調個人主觀的記憶與經驗，同時在呈現所發生的事件中，也融合了許多想像性和自由性的東西。當然這樣的影片除了描述當事者特定事物的觀點外，同時也描述了拍攝者個人的主觀觀點。為了重現類似的過去經驗，好將觀眾領入主觀的世界，在影片中，作者必須借用具有表現性與啟發性特質的素材。另外，表現模式所使用的這種強調感情化和表現性的敘事方式，大都以片段的方式出現，很少整部影片都使用這樣的風格。

換句話說，它是通過作者對影片事物的觀點呈現，來激發觀影者的感應與參與。我們看到很多描述社會主觀意識的影片，這些影片常常以如此低調處理方式來看少數族群和弱勢族群，如同性戀、愛滋病等議題。因此它也成了弱勢團體拿來校正社會主觀意識的工具，因為它具有再平衡與校正的傾向，也正因著這特質使它好像成了民族誌影片。表現式的紀錄片不同於參與式的紀錄片，是在於其採用了獨特的再現模式，來暗示觀眾需要對新事物有認知與了解。比如這類的影片中，它會融合很多表現技巧，加入虛構影片的質感與密度，或是觸及實驗片或是前衛美學的領域等等。加入表現的或是演出的技巧，彷彿也是不斷地提醒我們：看這世界需要帶著不同的視野與感情，以超越對外在世界本身的認知。

又比如《夜與霧》(1960)，使用了大量的歷史素材和旁白說明，讓它看起來好像是解說式的紀錄片；但它那令人恐怖又帶控訴的旁白特質，其實使它接近一個表現式的紀錄片。整部影片它很少陳述有關歷史悲劇發生的因果關係，談論較多的，反而是一個人如何面對這樣恐怖悲慘的經歷。它是由人的記憶作為出發點，藉以引發觀眾參與這樣的經歷，希望觀眾透過情感的介入而產生共鳴。畢竟要完全理解「大屠殺事件」是很困難的，因此亞倫雷奈不是排斥對歷史事件作分析與判斷，而是提供觀眾一個直接主觀參與的機會，以不同的基礎看戰爭，重新思考戰爭與我們的關係。

對於傳統客觀的論述而言，這種表現模式的風格，使它失去了強調客觀性的本質，因而有些人可能將其視為實驗電影的領域。其實我們可以以更開闊的視野來看表現模式的運用，就理論性而言，它並不反對「論證」的形式，而是希望提供一個主觀經驗和個人情感來認知事物。

例如：《夜與霧》(1960)、《春天—許金玉的故事》(2002)