

新纪录精神 与中国文化现代性

云国强 著

00:00:01



00:03:27



00:00:53

北京语言大学梧桐创新项目平台（16PT08）
北京语言大学教务处出版基金资助
北京市社会科学基金项目（编号：14WYB019）资助

新纪录精神 与中国文化现代性

云国强 著

图书在版编目(CIP)数据

新纪录精神与中国文化现代性 / 云国强著. — 南京:
南京大学出版社, 2017.5

ISBN 978-7-305-18586-1

I. ①新… II. ①云… III. ①纪录片—电影史—研究
—中国 IV. ①J952

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 086517 号

出版发行 南京大学出版社
社 址 南京市汉口路 22 号 邮 编 210093
出 版 人 金鑫荣

书 名 新纪录精神与中国文化现代性
著 者 云国强
责任编辑 荣卫红 编辑热线 025-83685720

照 排 南京南琳图文制作有限公司
印 刷 南通印刷总厂有限公司
开 本 718×1000 1/16 印张 12.5 字数 218 千
版 次 2017 年 5 月第 1 版 2017 年 5 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-305-18586-1
定 价 40.00 元

网址: <http://www.njupco.com>
官方微博: <http://weibo.com/njupco>
官方微信号: njupress
销售咨询热线: (025) 83594756

* 版权所有, 侵权必究

* 凡购买南大版图书, 如有印装质量问题, 请与所购
图书销售部门联系调换

目 录

导 言 新纪录片——理解中国的方法·····	001
------------------------	-----

上 篇 新纪录片作为视觉体制与信息革命的历史

第一章 中国现代性视觉体制的形成与演变·····	029
第一节 五四运动与集体性“心灵之眼”·····	029
第二节 “延安道路”：“人民”凝视视觉体制的形成·····	032
第三节 “文化热”与视觉体制自主性·····	035
第二章 当代中国的两次信息革命与新时期纪实文化·····	040
第一节 信息革命与现代化·····	040
第二节 当代中国的两次信息革命·····	043
第三节 信息体制转型与纪实话语建构·····	049
第四节 新纪录传统的形成·····	053

中 篇 行动者的历史

第三章 让现实可见的纪实政治学：从纪实摄影到纪录片·····	057
第一节 摄影与纪实观念·····	059
第二节 机械复制技术与文化政治·····	064
第三节 新纪录运动前史：20 世纪 80 年代的纪实摄影·····	071
第四章 无知帷幕后的理性狡计：新纪录片的先行者·····	077
第一节 无知帷幕与独立精神凝聚·····	077
第二节 新纪录片的两个作者群·····	083
第五章 技术决定论的贫困：新技术与独立纪录片·····	089

第六章 电影节与“预售”推动中国新纪录片国际化·····	095
第一节 国际电影节作为塑造中国新纪录片的重要力量·····	095
第二节 解码国际电影节的幽暗运作·····	098
第三节 “接轨”故事的背后·····	100
第四节 新自由主义体制全球扩张与独立纪录片·····	102

下 篇 经验的 / 审美的历史

第七章 现实感的嬗变·····	109
第一节 当代文学转型与大众现实感的建构·····	110
第二节 “新时期”先锋绘画运动及现实感的社会转向·····	117
第八章 从报告文学到新纪录片：纪录精神的社会化 ·····	126
第一节 改革开放深化与新时期报告文学潮流·····	128
第二节 新闻改革与纪实美学的社会化·····	135
第九章 受众观看经验与独立纪录片类型化·····	139
第一节 “无形文艺体制”的运作·····	139
第二节 受众作为新纪录片类型化的塑造力量·····	143
第十章 “民间”与新纪录精神大众化·····	151
第一节 官方—民间光谱背后的话语秩序·····	152
第二节 新纪录精神大众化·····	154
第十一章 新纪录片与集体记忆建构·····	158
第一节 纪录片作为一种集体记忆的媒介·····	159
第二节 新纪录片、集体记忆与文化领导权 ·····	162
结 语 新纪录精神与中国的现代性文化景观·····	167
第一节 图绘文化现代性·····	167
第二节 全球化催生认同危机·····	171
第三节 自我确认的文化政治·····	177
附 录 中国新纪录片大事记(1983—2003)·····	186

导 言 | 新纪录片——理解中国的方法

格里尔逊(John Grierson)对“纪录片”的初步概念,敏锐地捕捉到了电影技术与社会发展之间的复杂关系。一方面,格里尔逊在弗拉哈迪(Robert Flaherty)的影片中,发现电影技术拥有与生俱来的纪实特性,利用这种技术特性足以使它摆脱被作为娱乐消遣小把戏的误用,为社会提供有价值的纪录文献。其中形成了纪录片的第一个概念,格里尔逊将纪录片描述为“有文献价值的”影像^①,即具有真实性和确定性的纪录。人们对纪录片的纷繁多样的常识化理解,就矗立在这种观念基础之上。另一方面,维尔托夫(Dziga Vertov)以及其他苏联电影艺术家的早期实验,展现了电影技术更深层次的特性。格里尔逊在深思熟虑后提出第二个界定,即纪录片是“对现实的创造性处理”^②。在前一个概念中,纪录片可以被喻为“镜子”,影像被视为现实的反映。而后一个概念把纪录片喻为“锤子”,纪录片本身并不外在于现实,或者说就是现实的有机组成部分,“锤子”敲打现实而对现实进行创造性处理,意味着纪录片通过创造性地运用有意义的符号和影像来表征现实,塑造人们的现实感知,进而影响和建构公众舆论。

在格里尔逊生活的时代,电影技术的运用已经形成了庞大的文化产业,但他认为在电影技术运用所形成的表达类型中,只有“对现实进行创造性处理”的纪录片实践,才真正实现了内在于电影技术之中的社会变革的能力。根据格里尔

① 格里尔逊在1926年评论弗拉哈迪的纪录片《摩阿拿》(Moana)时指出,片中波里尼西亚青年及其家庭生活的影像具有纪录文献价值。

② John Grierson. *First Principles of Documentary*, Richard Meran Barsam, *Nonfiction Film Theory and Criticism*. New York: Dutton, 1976.

逊的逻辑,纪录片拥有巨大的政治与社会效能,它甚至能够破解李普曼(Walter Lippman)和杜威(John Dewey)关于现代社会民主困境的争论^①。

一、影响纪录精神在历史中凝结的三股力量

格里尔逊关于“纪录片”的这两个概念维度,即“镜子”(忠实地反映现实)与“锤子”(对现实的创造性处理)之间,深深地潜藏着难以弥合的张力,它影响着人们对纪录片的特性及其与现实关系(真实性)的理解。在更广阔的理论视野里,这种张力延续自电影诞生初期以来的一系列争论,它们共同构筑了纪录片理论化的语境。接下来,我们将主要从三个方面对其进行考察。

1. 先锋派与西方视觉体制转型的冲击

第一股力量来自西方视觉艺术体制的转型,19世纪和20世纪之交现代派绘画运动不仅深化了文化的理论化进程,而且为纪录精神和纪实传统的发展开拓了生长空间。历史地来看,纪录片的兴起与现实主义的表征危机同步。以立体派为代表的绘画潮流冲溃了西方艺术的观念,从根本上改变了绘画的内容和再现模式:在内容上,庸常事物取代了崇高或尊贵的人物,占据了画布的表现空间;在表现模式上,立体派尝试以变化的角度和视点,在一个平面上重构多重平面和运动状态,颠覆了自文艺复兴以来长期统治绘画表现模式的透视法。在这场涉及绘画内容和表现模式的革命中,诞生了一个由时间、空间和运动的新理论构筑的现代性新美学。先锋艺术家在电影身上捕捉到了实践新美学的契机,因而众多先锋艺术家尝试用电影媒介去表现运动中的现实。20世纪20年代出现的先锋电影运动,成为推动纪录片诞生的重要力量。本雅明(Walter Benjamin)用“机械复制时代”来描述这个现代性新美学孕育成长的阶段,它构成了我们理解纪录片特性的总体背景。

20世纪20年代末围绕电影先锋派的论战,以及30年代的欧洲政治动荡,推动先锋电影向纪录片转变。1929年,在瑞士召开拉萨拉兹(La Sarraz)代表大

^① 李普曼认为民主已经陷入困境,症结在于公众没有能力满足民主理论的过高要求,公众已经越来越无法获得有关公共事务的准确的知识,因而根本无法形成健全的公共舆论。公众透过新闻媒介获得的是“拟态环境”而非真实环境的信息,其结果导致粗陋的大众舆论的滋长。杜威则乐观得多,认为民主的问题不在于公众没有获得信息的能力,传媒也并非不能提供可资公众自我管理而加以利用的信息资源,真正的问题在于缺少有效的公共传播媒介。

会,曾经是先锋电影运动的主干分子的艺术家里,如雷内·克莱尔、让·雷诺阿等,对先锋派展开了大规模的批评,一致主张抛弃这种纯粹形式主义的、晦涩的艺术探索,宣布埋葬先锋派。20世纪30年代,苏联共产主义和德国纳粹主义的崛起,加剧了欧洲民主政治的危机。马克思所预想的全世界无产者联合起来的局面没有实现,相反,各国的工人阶级都融入了各自国家中的民族主义。与此相似的局面发生在包括先锋艺术家在内的知识分子身上,在20年代普遍的国际合作所推动的先锋电影运动被政治矛盾张力撕裂了,这些知识分子也分别向各自国家的意识形态靠拢。除了如伊文思(Joris Ivens)代表的个别艺术家坚守国际主义立场之外,其他欧洲知识分子经历了与工人阶级一样的“俄狄浦斯轨迹”,即建立国家和民族认同,从而融入各自国家的体制之中。由此产生的一个重要结果,就是先锋电影告别了形式实验,以入世的姿态转变为纪录片。在融合或转变模式上,我们可以识别出先锋电影向纪录片转变的两种典型形式:一是以伊文思为代表的国际主义取向的融合模式;二是格里尔逊及其领导的英国纪录电影运动,开创了国家主义取向的融合模式。后者还可以再区分出两个极其重要的变体,即以维尔托夫及其“电影眼睛”为代表的苏联艺术家的那种将纪录电影作为教育工具的实践,以及由里芬斯塔尔(Leni Riefenstahl)所发展的贯彻法西斯美学的宣传传统。换言之,欧洲电影的先锋派并没有真正绝迹,而是融入了另一种标准化的电影实践,即纪录片,而先锋派的实验锋芒为纪录片的纪录精神注入了巨大的潜能。

2. 现实主义的论争及由此引起的美学与政治张力

第二股力量涉及现实主义问题,可以追溯到卢卡奇(Georg Lucas)和布莱希特(Bertolt Brecht)关于现实主义的著名争论,这为纪录片与社会现实的关系特性设定了美学与政治这样一对持久推动纪录片理论化的维度。^①卢卡奇主张对现实的再现采取美学的态度,认为现实主义能够克服资本主义的异化,重建相互联系的统一的现实,从而实现人的总体性。卢卡奇强调,在对现实真实的叙事实践中,重要的不在于如何描写感知及其变化(形式),而是如何呈现所感知的内容。只有社会现实主义的艺术语言才真正具有认识论的性质,它忠实于现实并

^① 参考[匈牙利]卢卡奇《资产阶级美学中关于和谐的人的理想》、[德]布莱希特《反驳卢卡奇的笔记》,载张黎编选《表现主义论争》,上海:华东师范大学出版社,1992年。

且有能力揭示社会真实,相比而言,先锋派的形式实验过分沉溺于形式而导致内容贫血,先锋派退缩在充满焦虑的主观世界中,如卡夫卡的作品所显示的那样,摇摆于抽象客观和虚假主观之间,放弃了变革现实的实践。因此,卢卡奇坚决拥护现实主义,坚信只有现实主义美学才能真正实现超越现象世界,进入关于现实的真理。而布莱希特反对卢卡奇的艺术自律概念,拒绝接受现实主义是描写整体性真理的一种特殊形式。首先,布莱希特强调现实的动态变化特征,艺术能够展现的只是具体的真理;其次,在布莱希特看来,现实主义是一个社会性的概念,只有在作者、文本与受众的互动关系过程中,才能实现其意义。现实主义的适用性在于,它能够对人的处境和行动提供一种语境,呈现出整个社会状况下具体的社会现象。通过为人们提供关于社会现实的实用的、情境化的定义,现实主义拥有创造新的文化价值的能力,所以布莱希特坚持现实主义美学的政治性质,通过现实主义文本中介将阅读者或观看者政治化,使他们意识到社会关系可以被去自然化并因此达到改造世界的目的。布莱希特认为,要实现现实主义的政治目的,必须针对变化的现实以常维新的态度探索新的表达形式,创造出新的、真正的、现代化的现实主义。

历史地来看,卢卡奇和布莱希特之争所体现的美学与政治的张力,幽灵般萦绕着纪录片的概念化,并塑造着纪录片的书写实践。如何处理美学与政治的关系,在很大程度上可以被作为理解纪录片类型特征的关键要素。尼克尔斯(Bill Nichols)在系统检视纪录片历史的基础上,提出了六种纪录片表达模式,即诗意(poetic)模式、阐释(expository)模式、参与(participatory)模式、观察(observational)模式、自反性(reflexive)模式和述行(performative)模式。^①这六种模式分布在由美学与政治两极所构成的“光谱”之中,诗意模式的纪录片对现实以美学的方式整合,而述行模式则通过具体的人物和事件,政治性地进入现实。

综观整个20世纪的纪录片历史,纳粹德国与苏维埃俄国纪录片的体制化运作,建立了两种形同实异的美学与政治处理方式。1934年,德国颁布了《德意志电影法》,其中明确将“政治与艺术价值兼具”作为电影的最高标准。纳粹的宣传纪录片就是这种美学与政治的统一的文化产物,里芬斯塔尔的《意志的胜利》堪

① [美]尼克尔斯:《纪录片导论》,陈犀禾、刘宇清、郑洁译,北京:中国电影出版社,2007年,第114页。本书关于模式名称的翻译略有不同。

称巅峰之作。这种宣传纪录片对“真实”的诉求是高度非现实的，它的真正意图在于将纳粹的意识形态、日耳曼民族的历史荣耀、雅利安种族优越论以及通过征服建立新世界秩序的梦想，在纪录片中透过群众与元首的互动以及其他各种仪式化的、乌托邦式的梦幻氛围，进一步灌输给群众，强化群众既有的观念和情感。苏联是宣传纪录片传统的另一个开创者。列宁非常重视电影的教育和政治潜能，认为在所有艺术形式中，电影是最重要的。他明确要求电影工作者制作纪实性影片，并提出了著名的“列宁比率”，即电影节目应该在娱乐（故事片）和教育（纪录片）之间取得平衡。维尔托夫、苏勃（Esfir Shub）、图林（Victor Turin）等艺术家的创作，为苏联纪录片建立了不朽的声誉。之所以说纳粹德国和苏维埃俄国的宣传纪录片形同实异，根本原因在于以下两个方面：首先，纳粹德国的纪录片是整个纳粹宣传机器的一部分，而苏维埃俄国建立初期还完全无力将电影国有化，在整个 20 年代，苏联政府倾力支持包括电影在内的艺术实验，电影艺术家们都积极投入到不循常规的纪录片创作中，维尔托夫的影片堪称艺术表现与社会信仰相结合的典范。其次，与上述体制化路径的差异相关，纳粹德国的宣传纪录片完全不具备苏俄宣传纪录片所拥有的辩证批判力，也就是通过审视人类感知的本质，以批判的态度呈现现实，而不是把自己局限在一个特殊的观点中。

格里尔逊在英国的纪录片体制化方面的努力，以及他所领导的英国纪录电影运动，创造了一种试图调和美学与政治张力的伟大实践，他也因此开辟了纪录片中的社会现实主义传统。格里尔逊用社会学与公众舆论来重构纪录片的宣传价值，并由此将纪录片作为一种变革社会的工具。他首先认为，纪录片及其纪录精神的根本是社会学的而非美学的。因此，应该把社会效果放在首位，而将美学效果置于其次。^① 纪录片作为社会学话语的秘诀就是，在寻常事物中挖掘新意并将其转化为故事。这个故事的目的是不是娱乐，它是为了把与公众有关的社会问题带给观众，将分散个体的关切凝聚到这个事件上来，以戏剧化的形式将富有教益的思考传播给观众，并引起更多的讨论。借由纪录片的中介，混沌的情感具体化为共同的关注，在塑造社会公共领域的同时能够创造出针对社会问题的公共参与精神。格里尔逊关于纪录片政治性质的思考，在很大程度上源于李普曼的影响，他坚信民主社会的良性运作必须以健全的公共舆论为基础，而有关社会

① [加]埃文斯：《约翰·格里尔逊：纪录片的开路人》，刘亚儒、曹玲娟译，北京：对外经济贸易大学出版社，2008 年，第 34—35 页。

公共事务的准确信息是维持健全的公共舆论的关键所在。作为信息传播系统的大众传媒难堪重任,它只是催生了格调低下的大众舆论。格里尔逊在纪录片上看到了希望,它能够告诉观众有关重大社会问题的根源,给普通公众传播有效的知识,有能力塑造健康的公众舆论,所以有助于促进社会进步。然而到第二次世界大战后,奠定了英国纪录片传统的格里尔逊风格却受到英国自由电影(free cinema)运动的挑战^①,其中一个主要的批评就针对格里尔逊将纪录片作为宣传的手段,忽略甚至取消了美学价值,新锐导演们希望合理地强调纪录片中的美学,由此产生了一种独特的抒情性纪录片形式,即自由电影。

除此之外,美学与政治的张力也介入纪录片观看者的体验中。一方面,观看者透过纪录影像能够获得一种独特的审美体验,纪录片影像的非虚构性使这种独特的审美活动收纳了更多的现实身份维度,诸如阶级、性别、种族等,而这种社会关系又反过来为纪录片的审美形式注入了更多的社会内容。另一方面,在纪录片唤起的审美背后,通常伴生某种态度,并可能引起进一步行动。对于纪录片观看者来说,美的东西在纪录片中通常是功能性的,观看者通常不止于愉悦和快感,围绕纪录片观看所产生的审美评价本身就具有政治性。美学和政治交织的纪录片影像编码了社会现实结构,它本身构成身份认同和意义争夺的场所,在影像符号的知觉体验中,内在地贯穿着差异的价值主张得到承认的文化政治。

3. 真实电影与直接电影创作原则的对立

塑造纪录片特性及其纪录精神的第三方面力量,来自纪录片实践产生的代表性类型在创作原则上的对立,最集中体现在真实电影(cinema verit)与直接电影(direct cinema)之间。法国电影导演鲁什(Jean Rouch)是真实电影的旗手,摄制于1961年的《夏日纪事》(*Chronicle of a Summer*)为其代表作。直接电影的创作主要源于美国,以德鲁(Robert Drew)、利科克(Richard Leacock)、梅索斯兄弟(Maysles)等一批制作人为代表。

从技术的角度看,真实电影和直接电影拥有显著的同源关系,它们都是伴随20世纪60年代以后的一系列技术运用——电视、便携摄影机、高感光度胶片、

① 所谓自由电影,指的是从1956年到1959年间,以安德森(Lindsay Anderson)、瑞兹(Karel Reisz)和理查森(Tony Richardson)为代表的一群英国年轻电影工作者,拒绝电影工业的惯例,拍摄制作了一批具有共同风格倾向的纪录片,这些影片关注普通人的日常生活,致力于再现真实鲜活的工人阶级生活。这个制作群体及其影片在电影史上被称为“自由电影”运动。

轻便灯光等——而发展起来的。除了技术同源外,二者还共享了一些重要理念,它们都认为现实真实是可知的,并希望揭示隐藏在表象下的真实。共同点仅此而已,真实电影和直接电影分别遵循不同的道路,发展为两种风格迥异的纪录片类型。鲁什认为真实电影是一种让人展示隐藏的和受限的自我的方式,充分认识到制作者和摄影机介入对互动所带来的影响,能够引起人们以不同于平常的、更加忠实于自己性格的方式行动和表达,访谈、讨论和即兴表演等手段的运用,都有助于穿透表象揭开被掩盖的真实。直接电影的话语合法性,建立在两个基本假设之上:一是制作者作为客观观察者是可能的,二是摄影机能够随时记录事物的真实状态。利科克认为,现实生活如同一个舞台,人们也会类似戏剧一样地表演,行动和思想的真实会在人不被干扰的轻松状态下流露出来,因此直接电影的首要原则就是在不干预的情况下,捕捉到自然流露的真实。根据巴尔诺(Eric Barnouw)的概括,真实电影侧重于通过人为设置的环境,使隐蔽的或内在的真实浮现出来,影片制作者公开参与到影片中,充当触媒角色,促成事件的发生;直接电影认为摄影机可以客观地纪录事物,制作者不公开露面,而是要担当不介入的旁观者,始终手持摄影机处于紧张状态,等待非常事件的发生。^①

1963年,法国电视台(Radio Television Francaise)专门主办了一次旨在实现真实电影和直接电影对话的研讨会,结果却以鲁什和利科克互相攻诘告终。鲁什认为利科克及其纪录片毫无批判性,盲目接受所谓美国生活方式;利科克反讥鲁什的真实电影限制了人们真情实感的自然流露,强迫人们在他所设定的框架之下理解现实。真实电影和直接电影创作原则之间的对立,从根本上讲是植根在文化和政治思想中的一项根本的二元对立,即革命与保守的张力结构在纪录片观念中的投射。

如果说“镜子”与“锤子”的隐喻为纪录精神构筑起了框架,那么内化在纪录片概念中的先锋性、政治与美学以及革命与保守等议题的论争,为纪录精神填注了新鲜的质料。此外,“镜子”与“锤子”隐喻的内在张力持续地构造和重构着纪录片理论的地层,衍生出丰富的研究进路和理论谱系。

二、理解纪录片与社会变迁的关系

“镜子”与“锤子”二维间持存的张力,意味着它们互相联系而非互相割裂。

^① Erik Barnouw. *Documentary Film—A History of the Non-Fiction Film*. Oxford: Oxford University Press, 1993, pp. 254–255.

“镜子”论通常将纪录片的研究引向具有文献价值的一个或多个文本,而“锤子”论则将纪录片与更广阔的语境如文化、制度、产业等联系起来。无论采取文本取向抑或语境取向,对纪录片的探究都必须和社会与文化变迁联系起来。与其他艺术形式一样,纪录片实践和文本形式的变化也应被视为社会变迁的信息。纪录片是一种关于社会现实及其变化的书写实践,它所提供的来自现实的信息,不仅具有文献价值,也内在拥有政治属性,能够在特定的历史条件下产生社会与政治影响。如何来解析纪录片与社会变迁的关系,成为纪录片理论化的另一个重要领域。

1. 反映论

在通常的理解中,“镜子”的比喻也最容易被用来描述纪录片与社会变迁的关系,即纪录片反映现实的变化。这种看法根源于马克思(Karl Marx)关于文化的思想,它为我们建立了第一种经典视角,可以通俗地称为“反映论”视角。

文化理论化是马克思关于资本主义社会理论的一个重要发展。为什么被剥削阶级愿意接受自己被压迫、被剥削的地位,人们为什么心甘情愿地把微薄的收入用去投资,马克思在追问此类问题的过程中,发现那个阻断不平等的阶级关系通向社会革命的因素正是文化。马克思据此将文化概念纳入其社会理论体系,奠定了文化理论化的基础。在《政治经济学批判》的序言中,马克思指出,在经济领域和文化领域之间存在着严格的因果关系,从而将文化系统地与政治和经济联系起来。^①马克思主义者将这种理论化称为历史唯物主义的文化观,其精神主旨是把文化纳入经济决定论体系,将文化视为建立在起决定性作用的经济基础上的上层建筑。

反映论视角运用这种历史唯物主义的文化观,试图揭示特定文化的意义生产与再生产的机制。它应用在纪录片中就形成了这样的主张:纪录片生产者的机构性质——所有权、组织方式等,以及特定的纪录片文本都受经济基础的制约。探讨纪录片与社会变迁的关系,实际上就是在分析经济基础如何发挥决定性作用。在这种反映论视角中,能够辨识出两种不同的分析取向。第一种可以称为统治批判框架,其将纪录片以及其他文化形式都视为统治秩序的延伸。纪

^① 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编译:《马克思恩格斯全集》(第三十一卷),北京:人民出版社,1998年,第412—413页。

纪录片体现了经济上占统治地位的集团的意志和利益,参与了权力、权威以及文化资本等稀缺资源的分配,生产和再生产与之相关联的权力结构、不平等秩序。纪录片话语的非虚构性质,使它成为统治阶级将统治秩序合法化的有力工具,凝结了不平等权力关系的社会结构则以纪录片话语“客观地”再现出来。纪录片被等同于现实事物与社会变迁的图像或描绘。

反映论的统治批判框架内含两个主要分析维度,对应形成了两种纪录片分析。第一是对纪录片生产者(机构)的经济结构分析,将纪录片与制度、产业等更广阔的语境联系起来,考察纪录片生产者的地位,揭示它在维持和再生产整个社会经济秩序中的贡献。第二是纪录片的内容分析,分析单位针对特定文本,重点探讨文本中或明或暗的意识形态运作如何强化主导观念和信仰。第二种是斗争抵抗框架,这与马克思的阶级分析联系得更为密切。马克思区分了“自在”和“自为”的阶级,自在阶级的特征建立在某种客观条件(例如收入)基础上,只有当一个阶级获得了阶级意识之后才能成为自为阶级。自为阶级的成员对自身地位具有“自我意识”,并且自觉地与其他成员一起追求共同的阶级利益。自在阶级获得了意识和意识形态后便成为自为阶级,因此文化在阶级从“自在”向“自为”状态的转变中具有至关重要的作用。在正统马克思主义的社会变迁理论中,文化本身的复杂性及其重要影响通常被忽略了,直到葛兰西、法兰克福学派之后方才改观。反映论的斗争抵抗框架,正是要回到马克思阶级理论中的文化维度,将文化引入对阶级的社会—经济的描述,阶级同时也应该被理解为文化群体。纪录片不仅反映阶级结构,而且构成阶级利益争夺的话语战场。

2. 情感结构

反映论视角强调了物质生产以及生产中结成的社会关系对于现实的建构。从另一方面来讲,现实是人及其互动共同营造并定义的现实,现实总是充满意义的现实。因此,除了物质生产提供现实的中轴外,现实的生产与再生产还需要另一个行动者,它能够将混沌无序的意义固定在物质生产的现实轴心上。话语就充当了这样的角色,话语就是把意义固定下来的社会过程。对纪录片与社会变迁的考察,必然涉及现实的话语建构。威廉斯(Raymond Williams)的“情感结构”^①,为我们提供了一个不同于反映论,并且专事现实的话语空间构型。有关

① [英]威廉斯:《马克思主义与文学》,王尔勃、周莉译,开封:河南大学出版社,2008年,第136页。

纪录片与社会变迁关系的第二种视角,就依据“情感结构”而建立。

人类的现实感来自日常经验从纷繁杂多到定型有序的过程,人们借助叙事,赋予混沌经验以时间结构、意义价值和秩序,叙事性是人类现实经验的内在特征,而话语充当将社会现实经验定型化的社会过程之一。福柯(Michel Foucault)在《知识考古学》中,以精神病为例的考察表明,医学、评论和医生等三个实践要素共同制造出关于精神错乱的话语,将精神错乱建构为一种具体的事物,人们依据这种话语描述、处理精神病。^① 话语与社会机构及其实践密切相关,在这些机构运作和社会实践过程中逐渐成形,话语使叙述成为可能,并确立言说者和言说对象的位置关系。话语组织起概念和思想,制造出知识的对象。话语由那些彼此关联的叙述构成,它们构筑并共享一个“空间”或共同语境,即话语构型(discursive formation)。人们通过话语把日常生活经验的意义锚定成型,话语提供意义的组织模式,但不能让意义永远不变,随着机构及其社会实践的变化,也可能相应地引起话语的变化,由特定叙述构成的话语可能消失并为别的叙述所取代。作为意义的社会生产话语,构成了社会现实的非物质性维度。话语范围(政治的、经济的、文化的,等等)和类型(机构话语、媒体话语、流行话语,等等)的多样性,体现了社会现实的复杂性。

威廉斯用“情感结构”作为文化假设,以摆脱经济决定论的社会变迁解释。在社会结构形态稳定的表象下,涌动着纷繁复杂的、活跃的、无定型的社会性力量,社会结构的形成、被辨识和再生产都与这些流动的社会性力量有意识的运动趋势密切相关。威廉斯用“社会构形”(social formation)来描述这个过程:社会性力量有意识的运动形成制度。^② 人们对于社会结构的共同经验,依赖于具有稳定轮廓的制度整体,固定形式的制度结构概念让生动的、无定型的社会体验处于消隐状态,但并不能从根本上取消它们的存在,它们始终作为一种当下的经验意识,存在于鲜活的具有内在联系的动态之中。“情感结构”概括的就是这种鲜活的、无定型的社会性力量的存在。用以定义社会变迁的社会性质的变化,不应该被简单地视为制度结构、阶级关系变化的后果,也不再被当作个人的经验,或

① [法]福柯:《知识考古学》,谢强、马月译,北京:生活·读书·新知三联书店,2003年,第32—53页。

② [英]威廉斯:《马克思主义与文学》,王尔勃、周莉译,开封:河南大学出版社,2008年,第139页。

社会中表面的和偶然的“小变化”，而是从一开始就把这些变化当作社会的经验。^① 因此，社会变迁必然伴生着情感结构的更新。

纪录片本身在物质实践和话语实践双重维度上都构成社会现实的要素。纪录片作为话语，既是社会的产物，又是再生产社会现实的社会过程。纪录片为人们提供了一种独特的话语构型，一方面，它使得人们进行自我身份和地位的确认，并且可以对他人的故事进行讲述；另一方面，推动社会变迁或社会变迁产生的力量，在纪录片话语中被讲述，并被人们作为真实的体验。透过“情感结构”的视角，我们能够洞悉纪录片话语如何与社会变迁紧密联系。纪录片将变幻涌动的日常生活固定为某种意义形式，它在与过去形成的、定型化的现实进行历史连接的同时，又不单纯沦为社会经济基础变化的副现象或剩余物，而是面向未来的时间开放，与人们的现实感密切联系的事物、意义、价值等潜在动态都被纪录片所捕捉和表现。纪录片的话语组织起社会变迁的观念和经验，并参与到社会构形过程之中，因此充当着情感结构客体化的社会过程。在纪录片表意实践所建构的话语空间内，无序的、变幻不定的社会经验沉积凝结成可见的形式，情感结构中流动的社会性力量通过纪录片的言说实现接合(articulation)并融入物质和话语实践，推动话语和制度的变化。纪录片在制度化方面的弹性安排，赋予从组织到个人的多样化视角以话语身份，这也使纪录片与组织化、专业化大众传媒的新闻报道相区别，“大众”范畴掩盖了社会变迁中的阶级关系，而纪录片则保留了以阶级为核心的情感结构。

3. 自反性(reflexive)与新主体性呈现

长期以来，纪录片为了维持本质主义的“真实”而背负了沉重的理论负担，矛盾最终以真实电影和直接电影之间不可调和的状态爆发了。尽管二者都主张真实是可以被表达的，并在实践中信守真实并投身于现实生活的观察，但围绕着客观性与主观性、纪实与虚构的表意手段、作者与摄影机的角色等一系列对立，最终撕裂了纪录片的概念和理论长期以来勉力维持的整体外观，即试图将纪录片与真实的本质等同起来这样一个神话。真实电影和直接电影在创作原则上的对立，向 20 世纪 70 年代以后的时期投射了关于纪录片的批判性反思的主要论题。

^① [英]威廉斯：《马克思主义与文学》，王尔勃、周莉译，开封：河南大学出版社，2008 年，第 140—141 页。

自反性和新主体性呈现的视角,试图捕捉纪录片表达中出现的新动态,并依据历史与实践等层面的标志性的概念变化,为纪录片分析构筑新的论域。

自反性和新主体性呈现,在语言学转向和后现代理论思潮的历史、理论语境下产生。换言之,后现代思潮和运动在纪录片领域的震荡影响,集中体现为自反性和新主体性呈现。后现代主义思潮直接冲击了启蒙规划的根基,即理性、真实(真理)以及与之相应的具有自由意识或稳定本质的主体性。人对社会现实的意义认知必须诉诸符号性的媒介建构才能达成,而纪录片只不过是赋予事件以意义的众多言说形式之一。如同其他任何语言一样,纪录片语言的意义也绝非透明的,它的意义也不能独立于阐释者而自洽存在。在本质主义的真实概念被解构之后,纪录片陷入了一种承诺困境,它承诺提供客观的、真实的言说,人们可以依据纪录影像对现实做出判断,但这一曾经被广泛接受的承诺在后现代思潮的冲击下变得靠不住了,因为不存在衡量影像的先验真实。自反性的出现,使纪录片影像的客观性和真实伸张陷入了信任危机。直接电影诉诸不干涉原则所精心构筑的“第四面墙”垮塌了。事实上,即使直接电影的最坚定拥护者也承认根本无法完全消除主观性。

自反性标志着纪录片作者不再恐惧主观性问题,以接受主观性的方式扬弃了主观性与客观性的二元对立。三股合力共同塑造了自反性的形成。首先,部分纪录片制作者承认了自己不可避免的主观性,并且接受它转化为纪录片,从而使之具有主观性的结果。另外两股力量分别来自纪录片作者和理论家们对历史的反思,以及贯穿主观性与历史反思的制作实践。人们用“新纪录电影”来指称体现了这个理论和实践转型的纪录片类型。新纪录电影的反思性特征被上溯到维尔托夫的《持摄影机的人》(*The Man With A Movie Camera*),影片中将摄影师和剪辑师拍摄进影片,让观众在观看影片的同时也被告知纪录片如何表现现实,使观看者意识到自己面对的并非自在的现实,而是现实的构成和再现。新纪录电影继承了这种传统,对纪录片的表达加以系统的反思,揭示了以“现场感”为轴心的现实感实际上是一种技术化惯例运作所产生的美学效果,参与营造此效果的主要手段的综合运用在直接电影类型中系统集成,主要包括所谓不干涉原则、长镜头、同期声、以时空连贯剪辑而不使用蒙太奇等手法。反思让人们批判性地审视客观性,直接电影为了客观地反映现实,试图用不干涉原则切断主观性的渗透,同时也关闭了触及社会结构和政治进程内在矛盾的可能性,因此直接电影往往患有先天贫血症,它只提供了现实的表象。自反性在解除纪录片客观性