

主编

王迟 布莱恩·温斯顿 [英]

D&M
纪录与方法
DOCUMENTING & METHODS
第二辑

DIRECT CINEMA
RETHINKING
AND CRITICISM

直接电影

反思与批判

中国国际广播出版社

主编

王迟 布莱恩·温斯顿 [英]

DIRECT CINEMA
RETHINKING
AND CRITICISM

直接电影
反思与批判

中国国际广播出版社

图书在版编目(CIP)数据

直接电影：反思与批判 / 王迟, (英)温斯顿主编. —北京:
中国国际广播出版社, 2017.10

ISBN 978-7-5078-3960-9

I. ①直… II. ①王… ②温… III. ①纪录片—研究
IV. ①J952

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第044712号

直接电影：反思与批判

主 编	王 迟 布莱恩·温斯顿 [英]
责任编辑	刘 晗 祝 晔
版式设计	国广设计室
责任校对	徐秀英

出版发行	中国国际广播出版社 [010-83139469 010-83139489 (传真)]
社 址	北京市西城区天宁寺前街2号北院A座一层
	邮编: 100055
网 址	www.chirp.com.cn
经 销	新华书店
印 刷	北京艺堂印刷有限公司

开 本	710×1000 1/16
字 数	300千字
印 张	19.25
版 次	2017年10月 北京第一版
印 次	2017年10月 第一次印刷
定 价	58.00 元

CRJ

中国国际广播出版社

欢迎关注本社新浪官方微博

官方网站 www.chirp.cn

版权所有
盗版必究

编委会（依姓氏字母排序）

鲍枫（东北师范大学）

傅红星（北京师范大学）

庚钟银（辽宁大学）

郭力昕（台湾政治大学）

何苏六（中国传媒大学）

雷建军（清华大学）

刘广宇（西南交通大学）

刘建华（中国新闻出版研究院）

单万里（中国电影艺术研究中心）

司徒兆敦（北京电影学院）

孙红云（北京电影学院）

孙曾田（中央电视台、中国传媒大学）

王迟（中国传媒大学）

王智（中国国际广播电台）

余天琦（上海交通大学）

张同道（北京师范大学）

张振华（中国国际广播电台）

朱靖江（中央民族大学）

朱羽君（中国传媒大学）

柏右铭（Yomi Braester，美国华盛顿大学）

亚当·倪（Adam Knee，新加坡拉萨尔艺术学院）

钱颖（Ying Qian，美国哥伦比亚大学）

乔治·桑泽（George Semsel，美国俄亥俄大学）

布莱恩·温斯顿（Brian Winston，英国林肯大学）

张英进（Yingjin Zhang，美国加州大学圣地亚哥分校）

张真（Zhen Zhang，美国纽约大学）

直接电影首先是个谎言，其次是对于电影本质的幼稚假设。它是个笑话。没有感情及信念的人才会想到去做直接电影，而我碰巧有强烈的情感及梦想，我从事的每一件事都带有我的偏见。

——埃米尔·德·安东尼奥

我对（直接电影）这个词的含义一无所知，但我却知道这个词充满了自命不凡和虚张声势，纯属胡说八道。

——弗雷德里克·怀斯曼

我相信直接电影让纪录片创作后退了 20 年到 30 年。

——埃罗尔·莫里斯

序言：西方的直接电影与中国的纪实主义

1. 为什么要反思直接电影

直接电影诞生于半世纪之前的北美，但今天我们研究它，却不是单纯出于史学的兴趣。正像意大利学者克罗齐所说的，任何历史话题的基础依然是“当前的需要”和“当前的局势”，这里我们对直接电影的讨论也是一样。^①直接电影与中国兴起于20世纪80年代末90年代初的纪实主义纪录片在不同方面、不同层次上存在诸多相通之处，比如相似的作品形态，相似的意识形态模糊性，相似的“幼稚现实主义”^②的认识论基础，当然还有相似的相对于其他纪录片表达形式的霸权等。后文将会谈到，纪实主义概念自90年代初兴起以来，其内涵并非始终如一，而是有个潜在的变化过程，到90年代中期的时候，它与直接电影的主张几乎重合。从这个角度说，直接电影问题既是西方的问题，同时也是我们自己的问题。

可是，如果纳入时间的维度，站在今天的时间点来看的话，直接电影却又不是西方的问题，而只是我们自己的问题。这是因为自70年代中后期开始，随着结构主义、后结构主义理论被纳入纪录片研究领域，西方学界对直接电影主张早已经达成基本共识。用英国学者斯泰拉·布鲁兹（Stella

^① Benedetto Croce, *History as the Story of Liberty*, London: George Allen & Unwin, 1941, p.19.

^② Ian Aitken, *Realism, Philosophy and the Documentary Film*, reprinted in Ian Aitken, ed., *Encyclopedia of the Documentary Film*, 2006, p.1098. 中文译文见本书第122页。

Bruzzi)的话说,就是“无知、幼稚和充满误导的空想”。^①在本辑收录的文章《直接电影中作为一种风格的现实主义——对影片〈党内初选〉的批判性考察》中,作者珍妮·荷尔(Jeanne Hall)提到,由于史提芬·曼伯(Stephen Mamber)在1974年出版的专著中依然坚持直接电影立场,他或许可以被视作是最后一个为直接电影辩护的批评家。今天距离荷尔做出上述判断已经又是20多年过去了,虽然其间例外不是没有,但总体上说,她的这个判断依然是正确的。^②也就是说,在过去40多年,特别是经历了90年代以来纪录片理论的迅速发展之后,对西方纪录片学界来说,直接电影本身基本已不再是个问题了。

但直接电影在中国的遭遇却完全不一样。自90年代初直接电影理念和美国导演弗雷德里克·怀斯曼(Frederick Wiseman)被同时引入中国,他们始终都是我们学习、模仿的对象,几乎没有人对其进行任何方面的质疑。甚至直到今天,情况也没有多少改变。举例来说,不久前就又有人撰文赞美直接电影是“一种关于纪录片的理想”,并质疑中文领域刚刚开始出现的对直接电影的反思:

从20世纪90年代开始,当中国的纪录片工作者正在满腔热情地学习(直接电影)这样一种方法的时候,西方开始出现否定直接电影的思潮。而从2010年开始,国内出现了不少附和的声音,不仅是一些纪录片制作者在不同场合发出声音,翻译和撰写的文章也开始出现在严肃的学术刊物上。^③

① Stella Bruzzi, *New Documentary*, 2nd ed., Routledge, 2006, p.76.

② 比如 Mohammad Ali Issari 在1979年的专著《直接电影是什么?》(What is Cinema Verite?)中,延续了 Stephen Mamber 等人的立场,哲学家 Gregory Currie 在1999年又一次试图为直接电影正名,结果引发学界批评,相关文章包括: Gregory Currie, *Visible Traces: Documentary and the Contents of Photographs*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, no.57, 1999, pp.285—297; Noël Carroll, *Photographic Traces and Documentary Films: Comments for Greg Currie*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, no.58, 2000, pp.303—306; Gregory Currie, *Preserving the Traces: An Answer to Noël Carroll*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, no.58, 2000, pp.306—308; Jinhee Choi, *A Reply to Gregory Currie on Documentaries*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, no.59, 2001, pp.317—319; Gregory Currie, *Response to Jinhee Choi*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, no.59, 2001, pp.319—320; Carl Plantinga, *What a Documentary Is, After All*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, no.63, 2005, pp.105—117.

③ 聂欣如:《直接电影:一种关于纪录片的理想》,《文艺研究》2014年第7期,第95页。

显然，这里作者聂欣如不仅错认了直接电影本身，也误会了西方学界对直接电影基本立场和相应的历史过程。再比如另一位学者倪祥保在最近的文章中明确重申直接电影的霸权，强调“纪录片创作要很好地坚守‘真实’这根底线，在很大程度上还决定于纪录片拍摄过程的‘直接’与否”。^①在这位学者看来：

纪录片创作所谓的“直接”，其含义之一，是现场拍摄及实地成功捕捉……含义之二，是强调不做事先安排，立足于随机拍摄……第三个方面，是强调以现场拍摄的声像素材为基础，努力避免后期制作对现场拍摄所具有的现场感的破坏，尽可能保持原生态的现场场景，并以此来直接表情达意。^②

很显然，这几乎是对直接电影主张不动一个音符的旧调重弹。

这两个例子并非偶然，实际上这两个人都是国内纪录片学界相对成熟、具有一定影响力的学者，他们的言论具有相当的代表性。当然，这些观点在任何意义上也都不是创新，因为在过去的20多年里，类似的主张在中文领域几乎随处可见，为学界主流。如果探其源头，或应追溯至杨田村教授、任远教授等在90年代初围绕纪实主义所做的深刻论述。^③虽然当时也有学者对这些观点提出过不同见解，比如本辑收录的钟大年教授1992年的文章《纪实不是真实》，但纪实主义的时代大潮淹没了这种理智的声音。在相当长的时间里，在相当大的程度上，中国纪录片学界在整体上成了直接电影、纪实主义相关主张的人质。如果说2000年后中国纪录片创作领域的突破已经从实践层面彻底打破了直接电影设定的那些条条框框，但理论层面系统化的正本清源却一直没有展开。不同于西方，直接电影的幽灵依然在中国游荡。在这样的背景下，反思和批判直接电影就成了一个属于我们自己的、迫切的理

① 倪祥保：《纪录片创作新论》，《中国电视》2002年第8期；倪祥保：《怀斯曼纪录片：实地捕获+主题思考——兼与王迟老师商榷》，《中国电视》2014年第8期。

② 同上。

③ 杨田村：《纪录片的基本策略》，《现代传播（中国传媒大学学报）》1992年第5期；杨田村：《纪实与真实（探索与争鸣）》，《现代传播（中国传媒大学学报）》1994年第2期；任远：《电视纪录片的界定和创作》，《中国广播电视学刊》1991年第5期；任远：《纪录片正名论》，《中国广播电视学刊》1992年第4期。

论任务。

反思直接电影涉及的不仅是直接电影本身，还有对纪录片基本表达原理的重新确认，对中文纪录片理论建设而言，这部分工作不可或缺。回顾历史，西方当代纪录片理论正是在质疑、否定直接电影的过程中发展起来的。自其诞生之日起，直接电影就建立起自己对客观性、真实性的修辞，虽然在受到质疑后不断有所调整，但从根本上说，直接电影的拥护者从不曾改变的立场是，只有直接电影方法才能实现对现实的更好呈现。本辑收录的布莱恩·温斯顿（Brian Winston）的《“这种主客观之争全都是胡扯”——关于直接电影的另一种修辞》一文对这一历史过程进行了回顾。直接电影这种顽强的排他性又被称作直接电影霸权，正是在对这一霸权的反击、清算中，西方学界建立起对纪录片表达原理更深层的认识。对这一过程，美国学者诺埃尔·卡罗尔（Noël Carroll）曾回忆说：

这一理念……一传开，批评家和观众就将直接电影发出的质疑转而针对直接电影本身。一种预料之中的“你不也一样”的观点始终强调，直接电影也不可避免地要阐释素材。直接电影打开了装满蠕虫的盒子，然后被蠕虫给吃掉了。^①

就西方纪录片理论的历史发展来说，这盒子蠕虫就是结构主义、后结构主义的思想方法。

在本辑收录的文章《纪录片、现实主义和女性电影》中，作者艾琳·麦克格雷（Eileen McGarry）明确地将纪录片视作一个符号系统，把从前期拍摄到后期制作所涉及的编码过程进行了非常清晰的阐述。麦克格雷本人并不是一个专门的纪录片研究者，给人的感觉她只是偶然涉足纪录片，但这篇1975年的文章却的确走在了其他纪录片学者的前面。本辑收录的另一篇文章《关于非虚构的真实》是90年代最重要的纪录片理论文集《理论化纪录片》（*Theorizing Documentary*）的序言。作者麦克·雷诺夫（Michael Renov）着

^① Noël Carroll, *From Real to Reel: Entangled in the Nonfiction Film*, Philosophical Exchange, Brockport: State University of New York, 1983, p.6. 转引自 Brian Winston, *Claiming the Real*, BFI, 2008, p.161.

重论述了非虚构表达与虚构表达之间的关系问题，其主要理论资源则来自雅克·德里达（Jacques Derrida）和海登·怀特（Hayden White），从中我们可以清晰地看到自 80 年代以来，后现代主义对纪录片理论带来的影响。对纪录片认识论基础的纵向沿革，本辑收录的伊恩·艾特肯（Ian Aitken）的文章《现实主义、哲学和纪录片》做了比较清晰的梳理。

在中文领域，类似的对纪录片基本表达原理的重新认识一定会出现，类似的从巴赞式的实证主义到结构主义、后结构主义的转变也一定会发生。本辑收录的《纪实不是真实》虽没有直接引用相关理论资源，但与麦克格雷类似，作者也是把纪录片视作一个符号系统，重新确认了纪实影像的符号学身份。在本辑收录的另一篇文章《素材的含义与直接电影霸权》中，针对当前部分学者坚持纪录片素材具有客观、稳定的含义的观点，笔者提出了不同的看法。在该文中，纪录片表达被描述成一个不断推展的意义链，在这个意义链上，影像在彼此参照中获得自身含义。这些论述从根本上瓦解了直接电影对客观性、真实性的一般主张。

2. 直接电影与纪实主义

在进行进一步讨论和说明之前，首先要解释一下直接电影这个概念和它与中国的纪实主义之间的关联。在 50 年代末的加拿大和美国，纪录片拍摄设备发生了重大变化，能够扛在摄影师肩膀上的新一代 16 毫米摄影机、能够在自然光条件下进行拍摄的镜头和胶片、能够实现同期录音的磁带录音机相继出现。技术的进步革新了纪录片的操作模式，拓展了纪录片的表达空间，也从根本上改变了纪录片的面貌。曾经协助罗伯特·弗拉哈迪（Robert Flaherty）拍摄了《路易斯安那州的故事》（*Louisiana Story*, 1948）的理查德·里考克（Richard Leacock）此时作为德鲁小组（Drew Associates）的一员，成了直接电影最重要的代表人物之一。他感慨地说：“我们（拍摄者）第一次能够自由地进出房子，自由地上下楼梯，或在出租车里面拍摄，哪里都能去，随时都有同期声。”^① 这些直接电影的先行者们相信，通过不动声色的观

^① Ian Cameron, Mark Shivas, *Interview with Richard Leacock*, *Movie*, vol.8, April, 1963.

察，摄影机的镜头可以捕捉到现实世界中最生动、最真实的一面。因此他们在前期拍摄中所采取的策略是不干预、不介入、纯观察，尽力隐藏自身的存在，尽力淡化拍摄行为对镜前事件的影响。用里考克的话说，此时拍摄者不过是一只“墙上的苍蝇”。与前期拍摄所奉行的这种原则相呼应，在后期制作中，创作者尽力避免解说、音乐或任何其他不是源自拍摄现场的元素，努力追求一种对现实世界没有任何中介的、直接的呈现。

无论在英语世界还是在中国，一个经常与直接电影混淆的概念是真实电影。真实电影与直接电影同时出现，也是基于新的技术突破而发展起来的影片类型。它的诞生地在法国，最著名的代表人物是人类学家让·鲁什（Jean Rouch）。不同于里考克等人，鲁什认为摄影机所捕捉的现实并非现实本身，而是被拍摄行为所激发出来的现实。这是一个新的现实，一个离开了拍摄行为就不会存在的现实。参照“墙上的苍蝇”的比喻，有评论家称真实电影的创作者是“落到汤里的苍蝇……让所有人去关注”。^① 鲁什借用几十年苏联导演吉加·维尔托夫（Dziga Vertov）创造的词汇 Kino-Pravda（电影真理）对应的法文翻译 *cinéma vérité* 来指称这些影片类型。^② 在当下的中文领域，*cinéma vérité*（或写作 *cinema verite*）多被称作真实电影。

直接电影和真实电影虽有共同的技术基础，但在基本认识论、操作方式和作品形态上却存在明显的差异，著名纪录片史学家埃里克·巴尔诺（Erik Barnouw）总结说：

直接电影创作者拿着摄影机进入到一个紧张的情境中，满怀希望地等待危机的发生；鲁什式的真实电影则努力加速危机的发生。直接电影艺术家努力化为无形；鲁什式的真实电影艺术家则经常声称自己是一个参与者。直接电影

① Henry Breitrose, *The Structure and Functions of Documentary Film*, *Cilect Review*, vol. 2, no.1, 1986, p.47.

② 法国电影理论家 Georges Sadoul 称，在他 1948 年的专著 *Histoire du Cinema* 中，他第一次将维尔托夫的术语 Kino-Pravda 翻译成 *cinéma vérité*。参见 Stephen Member, *Cinema Verite in America: Studies in Uncontrolled Documentary*, Cambridge, Mass. MIT Press, 1974, p.5；另一种说法来自 Louis Marcorelles，他说是在 1961 年讨论影片《夏日纪事》（*Chronicle of a Summer*, 1961）时第一次使用了 *cinéma vérité*。另外还有 Mario Ruspoli 在内的其他人，也曾被视作这一词汇的发明者，参见 Richard M. Barsam, *Non-fiction Film: A Critical History*, Bloomington: Indiana University Press, 1992, p.412.

艺术家扮演了一个置身事外的旁观者，真实电影艺术家则主张一种激发者的角色。^①

尽管二者之间存在如此多的区别，在英语世界 *cinema verite* 却在很多年里同时既指法国的真实电影，也指美国的直接电影。从 60 年代到 80 年代，无论是评论家还是创作者，都这样笼统地使用这个术语。^②甚至在 2007 年美国出版的一本重要的纪录片教材中，作者依然未对二者进行区分。^③为了避免将这种混乱带入中文领域，在本辑中笔者对译文中的若干术语做了调整，有时虽然原作者使用的术语是 *cinema verite*，但依据上下文，笔者还是将其译作“直接电影”，而不是“真实电影”。比如本辑收录的《直接电影之外——安东尼奥与 70 年代新纪录片》《直接电影中作为一种风格的现实主义——对影片〈党内初选〉的批判性考察》《纪录片、现实主义和女性电影》等文章都是这样处理的。

在 90 年代初，纪录片理论家比尔·尼克尔斯 (Bill Nichols) 在其“突破性的”(groundbreaking)^④ 理论专著《表现现实》(*Representing Reality*, 1991) 中，为了规避这种持续多年的理论混淆，干脆放弃了直接电影和真实电影这两个术语，而是分别改称其为观察式纪录片 (observational documentary) 和互动式纪录片 (interactive documentary)。^⑤数年后，尼克尔斯又将后者改称为参与式纪录片 (participatory documentary)。^⑥观察式纪录片这个术语并非尼克尔斯首创，早在 1972 年，人类学家罗杰·桑都 (Roger Sandall) 第一次使用该词。3 年之后，另一位人类学家柯林·杨 (Colin Young) 再次使用该词，并最终

① Erik Barnouw, *Documentary: A History of the Non-fictional Film*, Oxford University Press, 1974, p.254.

② 这样的例子不胜枚举，比如 Stephen Member 关于美国直接电影的重要著作 *Cinema Verite in America: Studies in Uncontrolled Documentary* 即是。

③ Patricia Aufderheide, *Documentary Film: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, 2007, p.47.

④ Michael Renov, *The Subject of Documentary*, University of Minnesota Press, 2004, p.22.

⑤ Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 1991, p.38.

⑥ Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 2000, p.115.

令其在人类学领域广为传播。^①现在的西方纪录片学界,以观察式纪录片指代直接电影的情况随处可见。

与直接电影、真实电影类似,纪实主义在中国的兴起也是以技术进步为基础,但在时间上则是晚了30多年。80年代末90年代初,在进入中国10年后,可以同步录音的摄像机终于被广泛地应用于纪录片制作。^②人们用纪实主义、纪实美学、纪实手法等相关词汇来描述这种新的纪录片理念和方法。中央电视台制作的系列纪录片《望长城》(1991)被广泛认为是迈向纪实主义的“里程碑”。^③从这部作品中可以看到,此时的纪实主义一方面重视声画同步拾取、长镜头跟拍,尽力避免在后期制作中加入画外解说、配乐等,同时也非常强调拍摄者与被拍摄者之间的交流与互动。片中两位主持人是这种互动的主要发动者,用朱羽君教授的话说,他们就是“一支振动生活的鼓槌”^④。不仅如此,摄制组其他成员,比如导演、摄像、录音、制片甚至司机等,都曾在不同场合参与过与被拍摄对象的互动。^⑤就这一点来说,《望长城》在形态上有很明显的真实电影的色彩。

但在《望长城》之后,影片创作者对镜前事件的参与、与被拍摄对象之间的互动却很快变得不合时宜了。不仅镜头前罕有主持人出现在现场,任何其他来自创作者的主观干预此时都被认为有损纪录片的客观性而被抛弃,纯观察几乎成了纪录片唯一合法的手段。比如,堪称90年代中国最具影响力的纪录片栏目《生活空间》,虽然不是没有例外,但其作品普遍以观察模式

① Roger Sandall, *Observation and Identity, Sight and Sound*, vol.41, no.4, 1972, pp.192—196; Colin Young, *Observational Cinema*, reprinted in Paul Hockings, ed., *Principles of Visual Anthropology*, 2nd ed., Berlin: Mouton de Gruyter, pp.99—113.

② 1979年底,中央电视台从日本进口了可以进行声画同步拾取的摄像机,但直到1986年《话说运河》后,才比较多地运用于纪录片创作。

③ 在《望长城》播出后不久,1991年12月21日,片子主创人员来到原北京广播学院座谈。师生一致认为,该片对中国纪录片的发展来说,具有“里程碑”的意义。参见赵淑萍:《〈望长城〉的成功与遗憾——北京广播学院师生同〈望长城〉主创人员研讨综述》,《现代传播(中国传媒大学学报)》1992年第2期。

④ 朱羽君教授曾撰文称《望长城》所带来的是电视声画语言上的一场“革命”,参见朱羽君:《屏幕上的革命》,载于杨伟光主编、黄望南和周经副主编的《望长城》,中国广播电视出版社1993年,第638—644页。

⑤ 韩金度:《归真返璞——谈〈望长城〉摄影创作》,载于杨伟光主编、黄望南和周经副主编的《望长城》,中国广播电视出版社1993年,第553页。

为主,力求实现一种“原始、质朴、粗糙如毛坯般的、没有经过加工的”风格。^①片中也会有少许解说,但这种解说平实、低调、不评论、不总结,只限于交代相关背景。有时这种有限的解说也会被去掉,只用简单的字幕来进行必要的背景说明。显而易见,此时的纪实主义已经远离真实电影,而趋近直接电影了。到90年代中期前后,以《广场》(1994)、《八廓南街16号》(1996)、《阴阳》(1997)等作品的面世为标志,完整形态的直接电影已经成了纪录片最高美学成就的象征。

很显然,如果采用纪实主义这个术语,整个90年代中国纪录片的形式、风格似乎保持了一致,因为纪实主义一词可以将其全部概括。但如果我们换用直接电影、真实电影,或者观察式纪录片、参与式纪录片这样的术语来考察,则可以看到从90年代初期到中期,纪实主义内部悄然发生的变化。这是以西方理论资源来考察中国现实的一个收获。引发这一变化的原因是什么?想要完全说清楚可能并不容易,但被人们普遍视作直接电影代表人物的怀斯曼的影响一定是其中原因之一。自1993年段锦川、蒋樾等一批导演在第三届日本山形国际纪录电影节(Yamagata International Documentary Festival)上接触到怀斯曼作品并将其带回国内开始,在相当长的时间里,怀斯曼一直是中国纪录片界研究、学习的榜样。有人曾评论模仿怀斯曼最为成功的导演段锦川是怀斯曼的“私淑弟子”。^②其实在很大程度上,整个中国纪录片创作界在90年代的大部分时间里,都是怀斯曼的学徒。

鉴于怀斯曼对中国纪录片所施加的独特的历史影响,本辑选择他作为个案研究的对象。3篇怀斯曼的访谈文章(讲座)比较清晰地勾勒了他的电影理念、电影方法。比尔·尼克尔斯的《怀斯曼的纪录片——理论与结构》一文在英语世界影响深远,尽管写于近40年前,但由于怀斯曼作品多年以来所保持的稳定性,很多人依然认为它是学界对怀斯曼作品构成方式最成功的分析之一。加拿大学者巴里·格兰特(Barry K. Grant)的文章《持摄影机的怀斯曼》选自该作者撰写的一部研究怀斯曼影片的专著,该文同样以文本分析见长。

① 陈虬:《〈生活空间〉的拍摄理念》,《电视研究》2000年第9期,第53页。

② 吕新雨:《缘分——怀斯曼与中国纪录片》,载于《纪录中国:当代中国新记录运动》,生活·读书·新知三联书店2003年,第325页。

如果说这两位学者都对怀斯曼充满欣赏的话,本辑两位主编在各自文章中提出的则更多是质疑和批评。早在80年代初,布莱恩·温斯顿就对怀斯曼进行过质疑和批评,收入本辑的是他在2009年发表的文章《“谜中谜之谜”——怀斯曼与公共电视》。这篇文章从美学、政治、伦理等多重角度,对怀斯曼作品做出了系统、深入的剖析,这是中国学界过去不曾听闻的声音。学者刘禾曾经对不同的概念、范畴在不同语言之间的旅行进行了研究,她提出当一个概念从客方语言进入主方语言时,其意义与其说是发生了改变,“不如说是在主方语言的本土环境中发明创造出来的”。^①在笔者看来,中国纪录片界多年来对怀斯曼的认识正是这样,无论在美学上,还是政治上,我们对其都不乏想象,甚至虚构。^②正如《论“怀斯曼神话”——对中国90年代纪录片史的重识》一文的标题所表明的,笔者提出“怀斯曼神话”的概念,用以描述、概括中国纪录片界过去20多年里一直存在的这个现象。

3. 同一种霸权

90年代初期之后的纪实主义与直接电影具有相似的形式与风格,同时它们也持有相似的认识论立场和共同的对作品客观性、真实性的强烈主张。布莱恩·温斯顿曾经观察到,自摄影术诞生以来,人们就将其与科学观察联系到了一起。正如有评论所说,摄影机“就像科学仪器……只能记录真相,绝对的真相”。^③摄影机成了科学仪器,摄影影像具备了科学性,在温斯顿看来,这是过去多年来纪录片始终可以对自身客观性、真实性进行主张的深刻基础。^④

直接电影设备实现了声画同步拾取,这让“记录真相”的能力达到了一个新高度。与此相应,直接电影创作者、拥护者对真实性、客观性的鼓吹也达到了一个空前高度。比如彭尼贝克(D. A. Pennebaker)就曾断言:“什么

① 刘禾:《跨语际实践——文学、民族文化与被译介的现代性(中国,1900—1937)》,宋伟杰等译,生活·读书·新知三联书店2008年,第37页。

② 笔者曾在个人专栏中,将我们所认识的这个怀斯曼称为“虚构的怀斯曼”,参见《南方电视学刊》2012年第1期。

③ [英]布莱恩·温斯顿:《纪录片:历史与理论》,王迟、李莉、项冶译,中国广播影视出版社2015年,第122—123页。

④ 同上,第116—123页。

是（直接）电影？它就是人们窥视世界的一个窗口。”^① 这些直接电影创作者们追求对现实的客观复制，相信唯有自己这种不干预、纯观察的操作原则才能确保作品的客观与真实。拍摄过程中任何对拍摄对象的影响，完成片中任何主观化、个人化的表达，都被视为非法。于是传统的高度依赖于摆拍、情景再现等表现手法的作品此时遭到了彻底否定。比如直接电影早期的领军人物罗伯特·德鲁（Robert Drew）就曾评论说：“除了个别例外，总体说来（直接电影之外的）纪录片都是假的。”^② 评论家詹姆斯·布鲁（James Blue）敏锐地观察到，伴随着直接电影的诞生，纪录片领域中某种类似于现代宗教的东西出现了，它“有自己的正统与异端，有自己的一神论者乃至原教旨主义者”。^③ 除了直接电影，“任何其他选择都是异端”。^④

30 多年后，纪实主义在中国的情形与此颇多类似。和直接电影一样，纪实主义的支持者们主张纪录片所记录和呈现的应该是“未加操纵的现实”，在具体操作中，他们坚持的一个基本原则是，无论前期拍摄还是后期制作，都要去除主观化的痕迹，“竭力维护客体的客观性”。^⑤ 在 1992—1993 年间，中央电视台曾召集全国 100 多名专家学者，对包括纪录片在内的“电视专题节目”进行界定。在最终给出的纪录片定义中，专家学者们对纪录片的操作方式进行了明确说明：

它要求直接从现实生活中取材，拍摄真人真事，不容许虚构、扮演，其基本报道手法是采访摄像或摄影，即在事件的发生发展过程中，用“等、抢、挑”或追随拍摄的摄录方法，记录真实环境、真实时间里发生的真人真事，在保证叙事报道整体真实的同时，要求细节真实。^⑥

① G. Roy Levin, *Documentary Explorations*, Garden City, New York: Anchor Press, 1971, p. 235、254.

② Gideon Bachmann, *The Frontiers of Realist Cinema: The Work of Richy Leacock*, *Film Culture*, nos.19—23, Summer, 1961, p.17.

③ James Blue, *Thoughts on Cinema Verite and a Discussion with the Maysles*, *Film Comment*, vol.2, no.4, Summer, 1965, p.22.

④ 同上，第 23 页。

⑤ 杨田村：《纪录片的基本策略》，《现代传播（中国传媒大学学报）》1992 年第 5 期，第 48 页。

⑥ 《中国电视专题节目界定》，《电视研究》1994 年第 9 期，第 21 页。

按照这个定义，除了纪实手法，纪录片再无其他合法选择。显然，这是纪实主义的胜利，当然也是纪实主义霸权的胜利。

在直接电影诞生之前，西方纪录片界乃至社会公众对纪录片客观性、真实性问题并没有特别的追问，也没有对当时流行的情景再现或者其他的戏剧化操作手法提出什么异议。用布鲁兹的话说，此时创作者和理论家们对此的态度“相当放松”。^①但直接电影的来到改变了一切，不光之前传统模式的纪录片被否定，此后的创新也备受打压。在 80 年代末，“纪录与方法”第一辑曾经重点讨论过的美国导演埃罗尔·莫里斯（Errol Morris）评论说：“直接电影让纪录片创作后退了 20—30 年。”^②他是有感而发。莫里斯 1988 年的作品《细蓝线》（*The Thin Blue Line*）是西方新纪录片的代表作之一。在 2014 年英国著名期刊《视与听》（*Sight and Sound*）所做的史上最佳纪录片评选中，该片名列第五。^③但在当年，这部作品申请参加 1989 年奥斯卡金像奖最佳纪录片评选时，却被拒之门外。理由很简单，评委们认为片中大量存在的情景再现已经让这部作品失去了纪录片的身份。莫里斯将奥斯卡评委们的这种认识归咎于直接电影的影响，这是对的。虽然此时部分领先的纪录片学者在理论上已经否定了直接电影的主张，但社会公众甚至许多专业人士因直接电影而形成的对纪录片的基本认识却还没有转变。

纪实主义在中国出现之后的情形与此类似。80 年代末以前流行的高度依赖解说的纪录片作品被单独命名为专题片，失掉了纪录片身份，此后出现的不同于纪实主义的新的表达也都遭遇了质疑和批判。比如在 1995 年，此时纪实主义在美学上已经初显疲态，中央电视台《东方时空》栏目推出了以情景再现为主要表现手段的几部作品，他们还计划成立一个子栏目《真实再现》来专门播出这种类型的作品。但当时学界、业界同仁却对此大泼冷水，在他们看来，情景再现违背了纪实主义的原则，破坏了纪录片的客观性、真实性，因此并非一种合法的表达方式，更不是未来发展的方向。于是原来规划的一

① Stella Bruzzi, *New Documentary*, 2nd ed., Routledge, 2006, p.8. 中文版参见 [英] 斯泰拉·布鲁兹：《新纪录：批评性导论》，吴畅畅译，复旦大学出版社 2013 年，第 10 页。

② Carl Plantinga, *The Mirror Framed: A Case for Expression in Documentary*, *Wide Angle*, vol. 13, no.2, 1991, p.51.

③ *Critics' 50 Greatest Documentaries of All Time*, <http://www.bfi.org.uk/sight-sound-magazine/greatest-docs>.