

记录 与 方法

DOCUMENTING
&
METHODS

(第一辑)

主编 王 迟 布莱恩·温斯顿 [英]

中国国际广播出版社

纪录与方法

(第一辑)

主编 王 迟 布莱恩·温斯顿 [英]

中国国际广播出版社

图书在版编目（CIP）数据

纪录与方法（第一辑）/王迟,（英）温斯顿（Wiston, B.）
主编. —北京：中国国际广播出版社，2014.1
ISBN 978-7-5078-3583-0

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

中国版本图书馆CIP数据核字（2013）第010244号

纪录与方法（第一辑）

主 编	王 迟 布莱恩·温斯顿 [英]
责任编辑	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 (83139469 83139489[传真])
社 址	北京复兴门外大街2号 (国家广电总局内)
	邮编: 100866
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	18
版 次	2014 年 1 月 北京第一版
印 次	2014 年 1 月 第一次印刷
书 号	ISBN 978-7-5078-3583-0 / G · 1400
定 价	45.00 元

《纪录与方法》编委会（依字母排序）：

- 陈汉元 （中央电视台）
傅红星 （中国电影艺术研究中心）
高 峰 （中央新影集团）
郭力昕 （台湾政治大学）
郭熙志 （深圳大学）
季 丹 （导演）
雷建军 （清华大学）
林旭东 （导演）
刘建华 （中国新闻出版研究院）
刘效礼 （中国视协电视纪录片学术委员会）
尼科尔斯 （Bill Nichols，美国旧金山州立大学）
亚当·倪 （Adam Knee，The University of Nottingham，China Campus）
普兰廷加 （Carl Plantinga，美国加尔文大学）
桑 泽 （George Semsel，美国俄亥俄大学）
单万里 （中国电影艺术研究中心）
孙红云 （北京联合大学）
孙曾田 （中央电视台）
王 迟 （中国传媒大学）
王 智 （中国国际广播电台）
温斯顿 （Brian Winston，英国林肯大学）
吴文光 （导演）
徐一童 （导演）
张同道 （北京师范大学）
张献民 （北京电影学院）
张以庆 （导演）
张振华 （中国广播电视协会）
张 真 （美国纽约大学）
赵彦华 （中国新闻出版研究院）
周 兵 （中央新影集团）
朱羽君 （中国传媒大学）

序一：建设纪录电影学

张同道

· 当下电影风华正茂，票房、宣传与花边消息作出丰满的注脚。相对于产业的茂盛，理论是苍白的，多数只剩下诠释功能甚至堕落为捧场。作为电影里的少数民族、边远山区，纪录片似乎被产业遗忘了，却因此蕴含了更多文化与美学信息，关于纪录片的理论研究也更为本体化。《纪录与方法》的出版便是明证。

电影发源于人类留住时间的梦想，卢米埃尔把这一梦想变为现实。从这一意义上说，所有电影（动画片除外）都具有纪录功能。所不同的是，故事片营造虚幻的时空，纪录片建构现实的世界。因此，二者所遵循的原则、采用的手段大相径庭。故事片因为商业特长而更有大众缘，而纪录片则以文献价值和真实特征而成为公众教育、社会纪录的大众媒介。每当社会发生重大变革，纪录片总是率先被激活，参与并推动社会变革。时至今日，幸运的20世纪几乎所有重大事件都留下了真实的影像，而纪录片确实在推动历史上显示了不可替代的功能，如越南战争催生了行动纪录片，而《猪年》等一批行动纪录片又在结束越战中发挥了相当的作用。这一传统在《华氏911》、《无法忽视的真相》、《海豚湾》等作品中得以发扬光大。

西方纪录片在百年发展中形成独特的美学传统和流派，从创世纪时代弗拉哈迪的浪漫纪实主义、维尔托夫的电影眼睛、格里尔逊的教化模式到二战前后的左翼电影、宣传电影、思想电影，再到20世纪60年代的真理电影和直接电影，最终形成被称为新纪录的流派众多、风格各异的美学潮流，发展

脉络基本清晰，美学理论在承接与反叛中曲折前行。

从一诞生纪录片与故事片就相互缠绕，交叉感染。维尔托夫的电影眼睛理论启发了法国新浪潮，英国纪录片运动启示了意大利新现实主义，而纪实美学则成为新好莱坞变革的重要特征；同时，故事片导演把戏剧美学带进纪录电影，卡普拉、雷乃、基耶斯洛夫斯基等导演催生了纪录片的美学嬗变。

中国纪录片先天不足，营养又失调，美学传统时断时续。大致来说，以黎民伟为代表的社会纪录片和以孙明经为代表的教育电影与当时西方纪录片基本同步，抗战中的战争纪录片数量少，长篇更少，但郑君里、潘子农等人的作品依然留下了电影美学的探索。1949年后则以苏联为师，继承了斯大林时代的纪录片传统，即形象化政论。直到改革开放之后，中国纪录片才重新寻找本体坐标，回归世界格局，补修纪实美学课程。现在，中国纪录片转向多元发展，西方百年纪录片流派都可以听到回声，呈现出前所未有的丰富。

然而，中国纪录片理论研究经常处于贫血状态。最活跃的时期当推1990年代，如专题片与纪录片的争论，纪实美学的勃兴。不过，理论兴趣渐渐随着纪录片的衰落而消沉。其突出贡献是纪实美学的引进与讨论，让纪录片更贴近本体，一些以纪录片为专业的学者相继出现；其突出问题在于把纪录片定于纪实美学一尊，排斥其他流派与美学。应该看到，在近三十年的纪录片发展中，理论远远落后于创作，学术尊严磨损严重。其根本原因在于理论缺乏自身的本体体系，不少理论文章其实不过是随笔评论罢了，跟随纪录片创作亦步亦趋，就事论事。失去理论体系支撑的评论也就谈不上学术含量。

现在，纪录片创作呈现出繁华局面——不管电视媒体上的纪录片还是民间传播的独立纪录片，公众对于纪录片的认知也大有提升。作为学术体系的纪录片理论研究也亟须调整，建设纪录电影学已经提上议程，其基本内容应该包括：

1. 纪录电影本体理论。
2. 纪录电影重要人物与作品。
3. 纪录电影产业与传播格局。
4. 纪录电影史。
5. 纪录电影文化。

这是一个宏大的工程，任何个人都无法单独完成，需要集结大家的力量。

王迟先生是近年来崭露头角的优秀年轻学者，具有中西文化背景，热心纪录片理论探究。在物欲横流、思想贬值的时代，这种学术人格尤为珍贵。他所主持的《纪录与方法》正是纪录电影学建构的积极努力。当然，罗马不是一天建成的。但只要上路了，就有到达的希望。我期待着。

2013 年 5 月于洛杉矶

序二：建设一种纪录片本体理论

王 迟

1

回顾中国纪录片的发展历程，20 世纪 90 年代无疑是最为引人注目的一段。从宣教模式到纪实主义，纪录片创作的理念、方法变化之巨堪称空前。早在 1993 年，朱羽君教授在一篇题为《屏幕上的革命》的文章中，称纪录片《望长城》（1991）所带来的是电视声画语言上的一场“革命”。^①十年之后的 2003 年，吕新雨教授在其影响甚远的著作《纪录中国——当代中国新纪录运动》中，以“新纪录运动”的概念统摄其对 1990 年代以来纪录片发展历程的解读。^②细读两位学者的著述，不难发现其实他们言说的角度相去甚远，核心观点甚至全无交集。但他们所引用的关键词汇——“革命”、“运动”，却共同昭示了 90 年代中国纪录片所经历的是何种规模和程度的一场变化。

几乎在中国新纪录片兴起的同时，西方的纪录片创作也正经历着深刻的变化。《细蓝线》（1988）、《罗杰和我》（1989）、《谢尔曼的长征》（1986）等一批风格迥异的作品从各自不同方向上冲破了长期以来直接电影的束缚，标志着西方纪录片开始进入到了“后直接电影”的时代。不同的西方学者在用不同的术语来描述这一历程，比如布莱恩·温斯顿（Brian Winston）

① 朱羽君：《屏幕上的革命》，杨伟光主编《望长城》，中国广播电视出版社，1993 年，第 638—644 页。

② 吕新雨：《纪录中国——当代中国新纪录运动》，三联书店出版社，2003 年。

称之为“后格里尔逊”时代^①，约翰·康纳（John Corner）称之为“后纪录片”时代^②。当然还有学者称这些作品为“新纪录片”，如保罗·阿瑟（Paul Arthur）、斯泰拉·布鲁兹（Stella Bruzzi）、琳达·威廉姆斯（Linda Williams）等。^③创作领域的突破从根本上动摇了传统的对纪录片现实主义的理解。早在1970年代中期，比尔·尼科尔斯（Bill Nichols）就尝试通过文本分析的方式，否定将纪录片等同于现实的做法。^④在1991年，他出版了当代纪录片理论的经典之作《表现现实》，其中对纪录片表达的性质进行了系统的反思，其中部分章节详细论述了纪录片中所必然蕴含的虚构的维度。^⑤另一位重要学者迈克·雷诺夫（Michael Renov）则从“主体性”的角度出发，否定了将纪录片视作现实的搬运工的观点，声称虚构和非虚构实际上“深陷彼此”。^⑥正如本书第一篇文章中所显示的，温斯顿教授将1980年代后期以来的西方纪录片统一称作是“后格里尔逊”纪录片，其根本依据就在于此时的纪录片创作者在作品真实性问题上，已经完全超越了格里尔逊时代和直接电影时代的理解。

然而耐人寻味的是，当这些西方理论家以各自不同的角度、方式对纪录片真实性进行全面反思的时候，中国纪录片界却正在热烈地拥抱纪实手法所带来“真实”。在90年代相当长的一段时间里，纪实手法被奉为圭臬，任何

① Brian Winston, *Claiming the Real II—Documentary: Grierson and Beyond*, BFI, 2008; *Documentary Now: Contemporary Anglophone Documentary Practice*, in *Documentary Film Book*, BFI, 2013. 译文见本书第2章。

② John Corner, *Performing the Real: Documentary Diversions, Television and New Media* 3.3, 2002, August. 另见 Corner 文章 *Documentary in a Post-Documentary Culture? A Note on Forms and their Functions*, Working Paper No.1 in the “Changing Media-Changing Europe” series, published by Loughborough University, 2001.

③ Paul Arthur, *Jargons of Authenticity: Three American Moments*, in Michael Renov ed., *Theorizing Documentary*, Routledge, 1993; Stella Bruzzi, *New Documentary*, Routledge, 2006; Linda Williams, *Mirrors without Memories: Truth, History, and The Thin Blue Line*, in Barry Keith Grant, Jeannette Sloniowski, eds., *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, Wayne State University Press, 1998. 中文译文见本书第10章。

④ Bill Nichols, *Documentary Theory and Practice*, Screen, 1976, vol.17, no.4, pp.34—48.

⑤ 详见 *Representing Reality* 一书第二部分 *Documentary: A Fiction (Un)Like Any Other*, Indiana University Press, 1991.

⑥ Michael Renov, Introduction: *The Truth about Non-Fiction*, Michael Renov, ed., *Theorizing Documentary*, Routledge, 1993, pp.1—11; Micheal Renov, *The Subject of Documentary*, University of Minnesota Press, 2004, p.22.

其他的风格取向都被视作异端。新纪录片所追求的最高境界似乎是以一种无中介的、透明的方式将现实“拷贝”到屏幕之上。学界有人将这样一种纪实风格提升到纪录片本体属性的高度。有教授断言：“纪录片的本性，应当是纪实性——客观物质现实的复原”。^①当然，在这种纪实的热潮中，也有人保持了难得的清醒。早在1992年，钟大年教授就提出了“纪实不是真实”的论断。但在当时的背景下，这种论断注定应者寥寥，甚至反招批评。^②

如果说这种比较让我们意识到中国1990年代的新纪录片实践不过是比美国晚了30年的中国版直接电影运动的话，那么同样有必要指出的是，到了1990年代末，中国纪录片已经开始打破纪实主义的束缚，以更为丰富的形式、风格来实践纪录片表达的种种可能。此时，中国纪录片已经和当下的西方纪录片走在了同一个方向上。在2002年召开的“中国电视纪录片20年回顾研讨会”上，中央电视台高峰先生对当时中国纪录片创作中已经出现的不同于纪实风格的表达策略做了简要的总结。他指出，虽然仍处在“非主流”的状态，但口述历史、真实再现以及以张以庆的作品为代表的“反纪实”风格的纪录片等，代表了中国纪录片创作的新的追求。^③这是对主流纪录片创作的一个准确的概括。如果我们扩大考察的版图，把独立纪录片作品也纳入进来的话，那我们还可以看到更为多样化的探索。比如睢安奇导演的独立纪录片作品《北京的风很大》（1999），堪称本书《镜中之像》一文所讨论的自我反射式纪录片的代表；杨荔娜导演的《家庭录像带》（2001）则为我们开启了本书《论第一人称电影》一文所讨论的自传体纪录片这一亚类型。

在新世纪的十多年间，由于包括现实政治环境在内的诸多原因，总体上说，主流纪录片在美学创新上并不突出。周兵导演在《记忆》（2001）、《故宫》（2005）和《敦煌》（2010）中对情景再现的实践值得关注。央视《探索发现》栏目推出了《大唐西游记》（2007）、《苍狼之决战野狐岭》（2011），这是中

① 任远：《纪录片正名论》，《中国广播电视学刊》1992年第4期，第56页。

② 钟大年教授的文章引发了一场历时数年的理论争议。详见钟大年《纪实不是真实》，《现代传播》1992年第3期；杨田村：《纪实与真实》，《现代传播》1994年第2期；钟大年：《再论纪实不是真实》，《现代传播》1995年第2期；杨田村：《传统现实主义与纪实主义不可通约》，《现代传播》1995年第6期。对钟大年教授的纪录片真实性观点的详细讨论，亦可参见王迟《论情景再现的合法性》中“钟大年的纪录片真实观”一节，《南方电视学刊》2010年第2期。

③ 见 <http://www.filmsea.com.cn/newsreel/commentator/200301160015.htm>。2009年9月8日登录。

国大陆为数不多的对动画纪录片的尝试。孙曾田导演拍摄的15分钟短片《康有为·变》(2011)空前程度地挑战了纪录片与剧情片之间的分界,或可被视作这一时期最具独创精神的作品。在独立制作方面,情况有所不同。首先是第一人称纪录片得到了更充分的发展。吴文光导演完全放弃了1990年代奉行的直接电影手法,开始“掉转枪口,瞄准自己”^①,创作了《操他妈的电影》(2005)、《治疗》(2010)等作品。在2012年,笔者曾参与了第九届北京独立影像展的选片,其间遇到这种类型的作品数量尤多,像《中国协奏曲》(2012)、《夏日纪事》(2012)等,让人印象深刻。此外,有些独立纪录片导演大胆地将更具实验性的手法融入纪录片的创作,如黄伟凯的《现实是过去的未来》(2008)、李红旗的《我们离疯人院究竟有多远》(2010)、邱炯炯的《萱堂闲话录》(2011)等。当然,独立纪录片中还包括像《中原纪事》(2006)、《老妈蹄花》(2009)等一批所谓行动主义纪录片,它们不应被忽视。

创作领域的发展呼唤理论的回应。张同道教授在2000年曾经写道,中国纪录片在20世纪最后的十年走完了西方纪录片80年的历程,“从弗拉哈迪的‘浪漫人类学’、维尔托夫的‘电影眼睛’、格里尔逊的‘教化模式’、伊文思的‘左翼纪录思想’、让·鲁什的‘真实电影’到怀斯曼的‘直接电影’,中国纪录片用录像完成胶片留下的作业”。^②这种说法不是没有道理。西方纪录片理应是我们观察、思考中国纪录片时最重要的参照。但这种参照显然还不只局限于创作领域,西方纪录片理论也应该是中文纪录片研究最重要的理论资源。套用张同道的说法,对西方纪录片理论进行全面、深入的研读、梳理,也可以说是中国纪录片研究者必然要完成的“作业”。实际上自1990年代新纪录片发轫之初,这种对西方的学习、借鉴就没有停止过,只不过这一过程充满了各种偶然性,其间夹杂着各种曲解、误读,甚至虚构。

在过去的二十多年间,面对西方,中国纪录片界营造了两个巨大的神话:一个是贯穿20年始终的“怀斯曼神话”,一个是2000年之后的“新纪录神话”。之所以说它们是神话,一方面是因为它们那种席卷学界、业界的势头以及人们对它们的无比信赖,另一方面则是因为人们对它们的认识远非

① 喻盈:《吴文光:掉转枪口,瞄准自己》,《时代周报》2010年10月5日。

② 张同道:《多元共生的纪录时空——九十年代中国纪录片的文化形态与美学特质》,《电影艺术》2000年第3期,第76页。

客观、全面。^①其实任何一种认识结构都需要这样那样的神话，否则就无以巩固这一认识结构的基础和权威性。如果依据《镜中之像》一文所论述的自我反射的思想方法，那么我们在反思自身何以营造出这样两个神话的过程中，可以获得对中国纪录片更深层次的认识和理解。从这个角度说，中文学界的这些选择性误读倒也不无另类的理论价值。但是，当下确实还存在着一些含混，甚至荒谬的论述，比如某教授在一篇论述直接电影与真实电影关系的文章中，声称直接电影是“理想的纪录片”，真实电影则是“剧情片”，二者分别对应着非虚构和虚构。^②这种言论对于纪录片常识的背弃是明显的。我们对西方纪录片历史与理论的隔膜，由此可见一斑。

《纪录与方法》的定位与上述中国纪录片理论、创作的状况直接相关。在一段时间里，本书将以译介西方的纪录片理论、对西方纪录片导演进行个案研究为主。英国学者迈克尔·哈南（Michael Chanan）教授曾经评论说，由于对纪录片历史缺乏了解，对历史上重要的纪录片作品、纪录片理念缺乏足够的研究，新一代的纪录片导演实际上在不停地“重复发明”（re-invent）前辈的创作。^③在笔者看来，同样的情况在中国也有发生，只不过被重复发明的还有纪录片理论。系统地译介西方的纪录片理论与实践经验将对此有所改变。这种努力未必带给我们放之四海皆准的真理，但它一定会拓展我们的视野，激发我们的灵感，滋养我们的理论和创作。

2

从传统意义上说，与更注重美学表达、更强调娱乐功能的剧情片相比，纪录片往往更专注于社会政治批评或文化知识的传播。同时，在作品形式上，纪录片往往缺少剧情片在叙事结构、视觉设计等方面所呈现出来的复杂性、艺术性。于是在纪录片研究中，一个常见的倾向就是重内容而轻形

① 关于怀斯曼和新纪录电影的讨论，参见笔者在《南方电视学刊》上的两篇专栏文章《虚构的怀斯曼》（2012年第1期）、《虚幻的“新纪录电影”》（2012年第3期）。

② 聂欣如：《试析“直接电影”两个有争议的问题》，见王晓玉主编《传播学研究集刊·4》，古籍出版社，2006年8月，第139—150页。另见链接http://blog.sina.com.cn/s/blog_7ca1532c0100t6xb.html，2012年11月22日登录。

③ Michael Chanan, *The Politics of Documentary*, BFI, 2007, p.25.

式。这种情况并非中国所独有。早在1980年代初,比尔·尼科尔斯就曾指出,由于作品内容的重要性被提升到了至高的位置,当时的纪录片研究者对纪录片形式、结构方面的关注和讨论明显不足。^①正是在这样的背景之下,尼科尔斯发表了或可称为纪录片理论史上最著名的一篇文章《纪录片的声音》(1983)。^②尽管在这篇文章之前,戴·瓦恩(Dai Vaughan)和尼科尔斯在1970年代中期都有对纪录片文本构成形式的专文论述,但其影响力却都不如这一篇。^③到了1990年代,西方纪录片研究的版图发生了真正的改变,在尼科尔斯、雷诺夫、温斯顿等学者的影响、带动下,纪录片的构成形式、表现手法、修辞策略及其背后隐藏的本体论、认识论问题成了理论家们关注的核心。本书所选文章悉皆着眼于此。

中国纪录片研究者同样面临着建设纪录片本体理论的任务,这与西方并无太多不同。但由于中国纪录片发展的独特历史语境,在这一过程中,我们确实遭遇了不同的问题。按照通行的观点,中国90年代新纪录片是相对中国传统的宣教式纪录片(或曰“专题片”)来确立其身份的。作为一种历史存在,二者的区别既体现在主题、内容上,又体现在文本构成形式上。相较于形式上的变化,内容上从政治宣传到“讲述老百姓自己的故事”的转变显然更容易引发从社会文化角度考察纪录片的学者们的关注,尤其这种形式以“无形”作为自己最高追求的时候。但很多纪录片创作者和另外一些强调纪录片本体的研究者则更注重其间声画语言、文本构成等方面的变化。前文曾经提到,朱羽君所说的“革命”与吕新雨所说的“运动”在核心观点上并无交集,这是因为前者的“革命”是声画语言的革命,内容上的变化并不是核心考量;后者的“运动”是作品思想内容、政治意识形态的运动,而与形式无甚关联。

人们为新纪录片对普通人的关注而欢呼不是没有道理的。在1930年代

① Bill Nichols, *Ideology and the Image*, Indiana University Press, 1981, p.208.

② Bill Nichols, *The Voice of Documentary*, *Film Quarterly*, Vol.36, No.3 (Spring, 1983); Bill Nichols ed., *Movie and Method 2*, University of California Press, 1985; Alan Rosenthal, ed., *New Challenges for Documentary*, Manchester University Press, 1988, 2005. 中文译文《纪录片的人声》,译者任远、张玉苹,《世界电影》1990年第5期。后收入单万里主编《纪录电影文献》,中国广播电视出版社,2001年,第537—549页。

③ Dai Vaughan, *Television Documentary Usage*, BFI, 1976; Bill Nichols, *Documentary Theory and Practice*, *Screen*, 1976, vol.17, no.4, pp.34—48.

英国纪录片运动中,当导演们第一次把普通工人的形象搬上银幕的时候,一样也有人高呼这是一场“革命”,甚至格里尔逊本人也暗示其具有“颠覆性”。^①这样的说法虽不免夸张的嫌疑,倒也无可厚非。但如果过分强调作品的内容、主题而忽视了作品的美学形式及其背后隐含的问题,那就有问题了。在这方面,格里尔逊当然是一个典型的代表,他不止一次地申明自己反美学的立场。他曾声称:“纪录片从一开始就是……一场反美学运动”。^②令人遗憾的是,中国有些非常重要的学者在阐释新纪录片时,也走向了 this 立场。有学者甚至明确提出:“纪录片不是手法,它是一个独立的观念”。^③这里纪录片变成了以纪录片手段传达的思想、观点或声明。纪录片作品本身不见了,作品的结构、形式、风格不见了,唯有理性的思想、观念成了唯一的存在。这是我们在中文领域建设纪录片本体理论时,首先要清理的理论遗产。

纪录片传递的是有关现实世界的信息,它可以作用于现实世界,产生具体的结果,甚至改变现实世界。这就是为什么尼科尔斯称纪录片是一种“严肃话语”^④、吕新雨称纪录片最重要的特质是它“诉诸于人的理性”^⑤的原因。但是实际上,纪录片绝不只是一种“严肃话语”,其表达也不是一定诉诸人的理性。在西方学界,雷诺夫早在1996年时就以心理分析理论为资源,通过对观众接受行为的分析,对此提出了质疑。^⑥其后伊丽莎白·考伊(Elizabeth Cowie)等学者对此又有进一步的论述。^⑦

为了澄清这一理论问题,笔者曾以《纪录片的诗性之维》(2010)为题,撰文进行讨论。^⑧其中谈到,在纪实主义风潮刮过去之后,人们大都接受了

① Elizabeth Sussex, *The Rise and Fall of British Documentary*, University of California Press, 1975, p.76.; John Grierson, *In Grierson on Documentary*, Forsyth Hardy, ed., Faber, 1979, p.77.

② John Grierson, *In Grierson on Documentary*, Forsyth Hardy, ed., Faber, 1979, p.112.

③ 吕新雨:《中国纪录片:观念与价值》,载于《纪录中国——当代中国新纪录运动》,三联书店出版社,2003年,第271页。

④ Bill Nichols, *Representing Reality*, Indiana University Press, 1991, p.3.

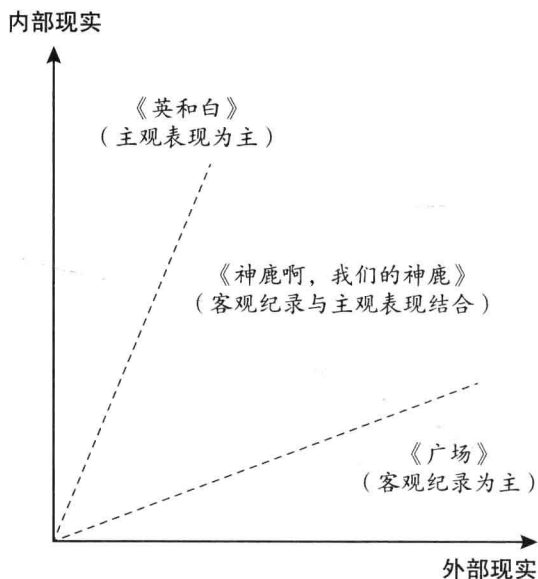
⑤ 吕新雨:《我们为什么需要纪录片?——对中国电视纪录片发展现状的反思》,载于《纪录中国——当代中国新纪录运动》,三联书店出版社,2003年,第274页。

⑥ Michael Renov, *The Subject of Documentary*, University of Minnesota Press, 2004.

⑦ Elizabeth Cowie, *The Spectacle of Actuality*, in Jane M. Gaines and Michael Renov, eds., *Collecting Visible Evidence*, University of Minnesota Press, 1999; Elizabeth Cowie, *Recording Reality, Desiring the Real*, University of Minnesota Press, 2011.

⑧ 王迟:《纪录片的诗性之维——兼论吕新雨教授的纪录片理论》,《南方电视学刊》2010年第1期。

钟大年教授在《纪实不是真实》(1992)一文中表述的观点^①,承认纪录片呈现给我们的不是现实本身,而是一个有关现实的文本,承认在前期拍摄、后期编辑过程中必然存在的创作者的主观性。但在《诗性之维》一文中,笔者着重强调了另外一重事实,即纪录片所表现的内容、主题可能远离外部现实,而回归到创作者的内心世界。此时“文本表达的重心发生了转移,从现实世界中具体的人和事转向了某种处于创作者心灵世界的抽象存在。”^②关于这一点,这里我们也可以用一幅更直观些的示意图来帮助说明:



如果说格里尔逊对纪录片的经典定义“对现实的创造性处理”重点突出了横轴即外部现实的存在,那么这个图示提醒我们,其实在纪录片表达中,创作者的思维、情感、欲望等也一直在场,须臾不离。在有些情况下(图中“主观表现为主”部分),创作者的内心世界甚至会成为作品表达的核心。本书所收录的雷诺夫有关第一人称纪录片的文章、笔者有关动画纪录片的文章,都从不同侧面支持了这一判断。

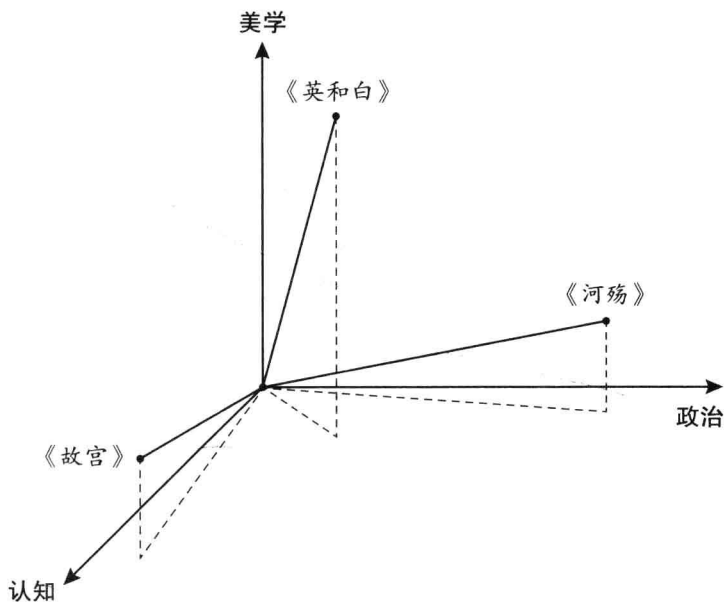
主题的偏移必然带来表现手段的变化。当自身的心灵世界成为作品表现

① 钟大年:《纪实不是真实》,《现代传播》1992年第3期。

② 引自拙文《纪录片的诗性之维——兼论吕新雨教授的纪录片理论》,《南方电视学刊》2010年第1期。

的核心,创作者就“远离了社会的观察者、批评家的角色,而更多地体现出一位诗人、艺术家的气质。作品本身也不再仅仅是‘严肃话语’,而接近于某种‘诗性话语’。此时,作为表现手段的逻辑性的语言也相应地让位于隐喻、象征等符号性的表达。”^①显然,此时纪录片美学的维度得到了更大程度的彰显。本书收录的尼科尔斯有关表述行为型纪录片的文章对此有更细致的考察。

在笔者看来,一般纪录片表达同时包含了三个不同的取向或维度,即政治的维度、认知的维度和美学的维度。^②这是从纪录片内部出发而做的描述。如果从纪录片外部来看,我们也可以把这三个维度指认为纪录片的三种功能,进而可以依此建立一种纪录片分类的方式。^③对这三个维度直观的描述参见下图:



① 引自拙文《纪录片的诗性之维——兼论吕新雨教授的纪录片理论》,《南方电视学刊》2010年第1期。

② 参见王迟《纪录片表达的三个维度——关于本届影展纪录片选片思路的说明》,《第九届北京独立影像展手册》。另见 http://blog.sina.com.cn/s/blog_6081d39a0101a7dp.html。

③ 纪录片的分类方式很多,有些学者从纪录片功能入手进行分类,如迈克·雷诺夫和约翰·康纳。在《理论化纪录片》(Theorizing Documentary, 1993)中,雷诺夫概括出纪录片的四种功能类型:纪录、揭示或留存;劝服或推广;分析或质问;表现。康纳在2001年的文章《后纪录片文化中的纪录片?》(Documentary in a Post-Documentary Culture?)中,将纪录片分为四类,即官方制作的宣传纪录片;新闻报道类纪录片;非官方制作的激进的或阐释异见的纪录片;作为娱乐的纪录片。有关雷诺夫和康纳对纪录片功能的阐述,详见本书第一章《纪录片究竟是什么?》;有关纪录片分类的讨论,详见王迟《论纪录片的分类》,《南方电视学刊》2009年第6期。

很多创作者、研究者倾心于对作品社会价值、文化价值的考察，而避谈作品的美学问题，原因在于在他们看来，谈到作品的修辞手法、形式策略，就会伤及作品的客观性，最终削弱其作为“严肃话语”的价值。在笔者看来，这一判断是片面的。任何形式策略都是特定政治语境、社会语境、技术语境中，创作者或主动、或被动的选择。很多时候，美学问题背后隐藏的就是政治问题。对形式的详细考察可以有效地揭示创作者与作品之间、作品与社会现实之间种种隐含的关系，得出独特的结论。

举例来说，中国 1990 年代新纪录片倡导的是直接电影美学，创作主体被最大程度隐藏起来，作品的意识形态立场模糊难辨。尼科尔斯曾批评说，这一美学形式实际上逃避了纪录片本身所应承担的社会责任，这一点令人无法接受。^① 承认直接电影形式上的特点，再考虑到内容上新纪录片普遍存在的对社会问题的逃避，我们是不是可以更清楚地确认 90 年代新纪录片“去政治化”的特点呢？如果答案是肯定的，那么是不是意味着我们要对其作出远远不同于“运动”的评价呢？再比如，国内学界一直以纪实主义、纪实手法为核心概念来概括新纪录片的美学和创作，从未有效区分其中蕴含的直接电影（观察式纪录片）和真实电影（参与式纪录片）两种不同的取向。但如果我们作出这种区分的话，那么我们很容易提出这样的问题：新纪录片开山之作《望长城》具备强烈的真实电影的特点，为什么到了两年之后的《生活空间》乃至其后的若干年，直接电影美学却一度成为中国纪录片的最高追求？对这些问题的回答将会更新我们对中国新纪录片发展历史的认识，更准确地把握其在政治、社会、文化、美学等方面的属性和功能。^②

3

强调回归美学的维度就意味着回归文本、回归经验。特别是当理论思辨渐行渐远、歧义频出的时候，这种回归就变得尤为重要。过去 30 多年间，伴随着创作领域发生的巨大变化，西方纪录片理论研究发展极其迅猛。特别

① 参见 Bill Nichols, *The Voice of Documentary*.

② 参见王迟《从敞开到遮蔽——中国新纪录片在 1990 年代初的形式选择》，《南方电视学刊》2010 年第 5 期。