



真实的游戏： 西方新纪录电影

The Truth Game:
New Documentary in the Occident

孙红云 著

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House



真实的游戏： 西方新纪录电影

The Truth Game:
New Documentary in the Occident

孙红云 著

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目 (CIP) 数据

真实的游戏：西方新纪录电影/孙红云著. —北京：文化艺术出版社，2013. 12

ISBN 978 - 7 - 5039 - 5703 - 1

I. ①真… II. ①孙… III. ①纪录片—研究—西方国家

IV. ①J952

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 253906 号

真实的游戏：西方新纪录电影

著 者 孙红云

责任编辑 胡 晋 谢 阳

装帧设计 马夕雯

出版发行 **文化艺术出版社**

地 址 北京市东城区东四八条 52 号 100700

网 址 www.whyscbs.com

电子信箱 whysbooks@263.net

电 话 (010) 84057666 (总编室) 84057667 (办公室)

(010) 84057691—84057699 (发行部)

传 真 (010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)

(010) 84057690 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 国英印务有限公司

版 次 2013 年 12 月第 1 版

2013 年 12 月第 1 次印刷

开 本 710 毫米 × 1000 毫米 1/16

印 张 18

字 数 300 千字

书 号 ISBN 978 - 7 - 5039 - 5703 - 1

定 价 32.00 元

版权所有，侵权必究。印装错误，随时调换。

国家社科基金后期资助项目

出版说明

后期资助项目是国家社科基金设立的一类重要项目，旨在鼓励广大社科研究者潜心治学，支持基础研究多出优秀成果。它是经过严格评审，从接近完成的科研成果中遴选立项的。为扩大后期资助项目的影响，更好地推动学术发展，促进成果转化，全国哲学社会科学规划办公室按照“统一设计、统一标识、统一版式、形成系列”的总体要求，组织出版国家社科基金后期资助项目成果。

全国哲学社会科学规划办公室

守望一种精神

——关于《真实的游戏：西方新纪录电影》及其作者

张同道

纪录片默默守望着媒介的边缘，关于纪录片的研究自然也不会成为热点。不过，一些甘于边缘的人依然守候着纪录片学术园地，默默耕耘着一分心田。近年来，关于纪录片的学术争论让位于产业的喧嚣，而西方纪录片中曾经激动人心的名字如怀斯曼、梅索斯等也让位于美国探索频道、国家地理频道之类的工业机构。《真实的游戏：西方新纪录电影》在这种语境下写作并出版，自然没有赶时髦的嫌疑。相反，这是一份坚守。

《真实的游戏：西方新纪录电影》不仅是孙红云博士的第一部个人专著，也是中国第一部关于西方新纪录电影的学术著作——此前关于迈克尔·摩尔、克劳德·朗兹曼等人作品的介绍是局部的、零碎的。本书完整而系统地梳理了西方新纪录电影兴起的语境、原因、美学与文化特征、主要代表人物与作品，并进而分析了西方新纪录电影与中国新时期纪录片的关系，尤其是可能带来的启示。其学术价值在于积极建构了西方纪录片研究的历史坐标与理论框架，其应用价值在于为正在困境中奔突的中国纪录片寻找借鉴与路径。

西方新纪录电影兴起于20世纪80年代。当时，纪录电影遭遇了新问题：一方面，真实电影和直接电影之后，纪录电影面临美学挑战与生存危机；另一方面，电视的全面普及与兴盛替代电影院成为纪录片传播的主要平台。纪录片成为电视工业流水线上一种媒介产品，模式化取代美学个性，普适化填平思想深度，以杰出导演与作品为代表的大师时代已然终结，被迫寻找新的发展路径。因此，新纪录电影是美学与生存方式的双重探索：美学上打破直接电影的零度风格，呈现出多元化、拼贴、碎片化、杂糅化、反讽等后现代主义特征，自我反射与情境再现成为重要的创作方法，真实不再是电影的终极目标，而是个人建构的结果；生存方式上纪录电影选择重回电影院，收复失去的领地，并且不少新纪录电影作品具有一种行动的能力，对于正在发生的事件进行干预，如埃罗尔·莫里斯的《细蓝线》、迈克尔·摩尔的《华氏9·11》、克劳德·朗兹曼的《浩劫》等作品，发挥了巨大的社会影响力。

进入 21 世纪以来，纪录电影几乎在中国电影院里消失，一些进入院线放映的作品也无法引起公众的兴趣，即使《迁徙的鸟》也不能掀起一丝波澜——2000 年以后，中国没有一部纪录电影通过票房收回成本。纪录片在中国电视现代化进程中曾经发挥了不可替代的作用，但逐步被边缘化，形成低端制作与无效传播的恶性循环。与电视产业相比，民间纪录片空前活跃，美学实验与思想探索催生了不少优秀作品，但因为传播平台与技术品质的限制，其影响力被局限在一个狭小的空间里。现在，中央电视台纪录频道的开播或许给中国纪录片带来复苏的希望，但愿《真实的游戏：西方新纪录电影》带给中国纪录片以美学与行动的双重力量。

孙红云博士的著作能够出版，我的兴奋包含了学术与情感的双重内涵。在十余年的时间里，我见证了一个青年学者的成长历程，也感受了一种执着的精神以及精神的能量。

红云与我的交往源于 1998 年那个遥远的夏天，我在母校四川大学遇见石钺兄弟，他向我推荐了他的同事、石河子大学中文系教师孙红云报考我的硕士研究生，言辞真切，令我无法推辞。不久，时间证明石钺所使用的形容词是贴切的。第一次见面红云就让我大为惊异，一位瘦小、娇弱的女性却拥有如此强大的精神能量，大学毕业就选择远赴新疆石河子大学教书，而跨专业报考又以优异成绩成为 1999 级北京师范大学艺术系研究生，2004 年她又成为我的第一届博士研究生。也许正是这种执着精神，今天，红云已经在学术界崭露头角，成就斐然，发表中英文纪录片学术论文 20 余篇，出版了译著《纪录片也要讲故事》，同时也作为编导参与了纪录片《居委会》、《经典纪录》和《伊文思眼里的中国》的创作。

《真实的游戏：西方新纪录电影》是红云十余年来坚持的成果，也是她对纪录片研究的独特贡献。尤其是西方新纪录电影仿佛一座电影迷宫，依然在动态发展中，概念的界定、美学特征的概括甚至基本学术范畴西方学术界都没有形成统一的意见，国内研究更是一鳞半爪。但这一电影现象又如此重要，如果了解 20 世纪 80 年代以后的世界纪录片潮流，这是一座无法绕过的山峰。因此，作者选择这个题目确实具有相当的学术锐气与担当意识。作为同行，我敬佩红云的执着精神与学术锐气，期待她的人生与中国纪录片一起踏上新的起点，创造新的辉煌。

2012 年 3 月 18 日

序 言

20 世纪 70 年代是美国直接电影主潮的时期，而到 70 年代后期，一些电影人开始有意识地背离直接电影的信条，进行新的探索和尝试。这些新作品很快把直接电影的创作风潮推向边缘，1976 年加拿大电影评论家托马斯·吴沃发表论文《超越直接电影：埃米尔·德·安东尼奥与 70 年代的新纪录片》中指出西方纪录片的创作已经出现了新的标识。^① 到 20 世纪 80 年代，随着《细蓝线》（*The Thin Blue Line*, 1988）、《罗杰和我》（*Roger and Me*, 1989）、《谢尔曼的远征》（*Sherman's March*, 1986）为代表的一些影片出现，这些作品从根本上打破了直接电影的一切清规戒律，尽管有些作品恰恰是从直接电影的内部分裂而诞生的，它标志着西方纪录电影已然进入了一个新的创作时期，纪录电影美学也随之发生了重大的转型。

西方电影学者对纪录电影的这次美学转型的研究基本上紧随创作之后。然而迄今对于这次创作转型的研究正像它缤纷的状态一样，研究也处于纷纭变化之中，以至于 30 年来电影理论家对它的关注和研究很少有概其全貌和精细深入的。的确，它的变革并不像纪录电影史上苏联的电影眼睛派、英国的纪录片运动或法国的真实电影和美国的直接电影那样，具有较为统一的创作纲领，鲜明的美学主张或艺术宣言，明确的代表人物和代表作品，具体指向的社会范围或明确效忠的意识形态。与这些纪录电影史上著名的美学变革相比，20 世纪 80 年代纪录电影所发生的这次新的纪录片创作变革显得迟缓纷乱而拖泥带水，创作形态和风格差异巨大。

从术语的使用上来看，有为了区别于直接电影的称谓：“后直接电影时期”（Post-Verite）^②、“直接电影之后”（After Direct Cinema）^③；有从它与后现代主义的关系考虑而称之为“后现代主义纪录片”（Post-modern

① Thomas Waugh, “Beyond verité: Emile de Antonio and the new documentary of the 70s”, *Jump Cut*, No. 10—11, 1976, pp. 33—39.

② 在美国研究领域常常以真实电影（Verite-Cinema）来指美国的直接电影（Direct Cinema），据文章看，应该是指美国的直接电影。Michael Renov, *The Subject of Documentary*, The University of Minnesota Press, p171.

③ Michael Chanan, *The Politics of Documentary*, British Film Institute, 2007, p234.

Documentary)^①；有从纪录片创作的新媒介语境出发，提出“后纪录”（Post-Documentary）^②的文化概念；有从纪录片传统的继承关系出发，称之为“后格里尔逊”（Post-Grison）时代^③；还有一些学者从其相对于直接电影的美学传统而称为“新纪录片”（New Documentary），如保罗·亚瑟（Paul Arthur）、丝泰勒·布鲁兹（Stella Bruzzi）、琳达·威廉姆斯（Linda Williams）和约翰·卡纳莫斯（John Conomos）等^④。本著作采用“新纪录电影”来展开对西方纪录片创作所发生的这一转型的深入研究是基于这样的考虑：本著作的研究对象是20世纪七八十年代以来西方纪录电影美学所发生的新变化及其重要导演的研究；鉴于直接电影在中国的特殊影响和创作发展，本著作有意回避“后直接电影”或“直接电影以后”的概念，而用“新纪录电影”，或许正如有学者批评^⑤指出它并不是描述西方纪录片创作这一重要转型最恰当的术语，但无可置疑的是这一转型已然发生，为便于它的研究不得不选择一个术语。

从新纪录电影发生的起点来看，有学者认为从20世纪80年代初期陆续出现的《内战》（The Civil War）、《我们的希特勒》（Our Hitler）、《浩劫》（Shoah）、《细蓝线》（The Thin Blue Line）、《罗杰和我》（Roger and Me）为风向标，也有认为从1991年出现的《巴黎在燃烧》（The Burning Paris）、《黑暗之心：一个电影制作者的启示录》（Hearts of Darkness: a Filmmaker's Apocalypse）、《三十五喜》（35 Up）等为标志。然而，无可否认的是，从20世纪80年代以来至今，西方纪录片的创作的确发生了重大的转型。它以批判20世纪六七十年代真实电影和直接电影的创作及其影响而开辟了自己的道路。与后现代主义社会这个没有恒定的主题，反英雄的时代相适应，新纪录电影表现出一种空前的杂交性和包容性，有意模糊了传统上所划分的虚构片、纪录片乃至MTV的界限。而新纪录电影最显

① Gloria Galindo, “Bus 174 and Post-modern Documentary”, *Theoria*, Vol. 18, Núm. 1, 2009, pp. 81—86.

② John Corner, “Performing the Real: Documentary Diversions”, *Documentary in a Post-Documentary Culture?* 2001.

③ Brian Winston, *Documentary Now: Contemporary Anglophone Documentary Practice*, 见王迟主编：《纪录与方法》第1辑，北京：中国广播电视出版社2013年8月第1版。

④ Paul Arthur, “Jargons of Authenticity: Three American Moments”, *Theorizing Documentary*, Michael Renov edit, London: Routledge, 1993; Stella Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction*, London: Routledge, 2000; Linda Williams, “Mirrors without Memories: Truth, History and the New Documentary”, *Film Quarterly*, Vol. 46, No. 3 (Spring 1993), pp. 9—21; John Conomos, *Errol Morris and the New Documentary*, 参见 <http://sensesofcinema.com/2000/festival-reports/sferrol/>。

⑤ 王迟：《虚幻的“新纪录电影”》，《南方电视学刊》2012年第3期。

著的品质是把影片的摄制过程和制作者浓厚的反讽意味明显地中心化，表现出一种失败美学。新纪录电影培养和迎合了观众的质疑、不确定的精神与多元心态。因此，新纪录电影拥有更为广泛的观众，它使纪录电影从电影中的贵族走向平民化和娱乐化。西方新纪录电影从20世纪80年代发展至90年代初，已然改变了人们对纪录片的认识，改写了西方国家纪录片创作的观念和方法。

相比较而言，中国纪录片则稍晚于西方的新纪录电影，也就是从20世纪80年代末至90年代初期发生了重要的转型。而这次转型主要是针对长期以来中国纪录片的创作传统而发生的。在纪录片摄制的设备和人才均高度集中和排他的时代，中国纪录片的主要功能是进行政治上和道德上的宣传教育，主要作用是记录重大的历史事件和伟人事迹，以及保存科学技术及行业发展的资料，而这些纪录片的制作一般是由政府管理下的影视机构摄制完成。其中大多数影片主题宏大、叙事严肃，构成形式是画面加解说，画面为副，画面主要是为解说词提供证明或者配图说明。这种纪录片有人更准确地称之为“专题片”。而到20世纪80年代末至90年初，随着改革开放的深化，纪录片摄制技术的发展，中国主动与国际纪录片交流的逐渐展开，新中国纪录片开始有意识地从这种专题片中分离出来而开启了中国纪录片创作的自觉时代。

20世纪90年代初，中国纪录片大体上分为体制内的纪录电影、电视纪录片与独立制作两大派系。电视纪录片从中央电视台1991年播出的《望长城》、1993年播出的《东方时空·生活空间》及稍前上海电视台播出的《纪录片编辑室》开始，创作模式基本上以真实电影或直接电影的创作方法来记录小人物的普通生活中蕴含的大意义，多是保持一种救赎者的恩赐姿态；而此时的纪录电影则多保留专题片的面貌尚未有明显的思变姿态。初生的独立纪录片创作者也奉真实电影和直接电影的创作方法为主臬。这种创作局面基本上一直保持于整个20世纪90年代。与此同时，随着国内纪录片国际交流的继续扩大和深入以及一些重要的世界纪录电影史与电影理论著作的引进和译介，新纪录电影的一些创作手法也出现在中国纪录片的创作中。新纪录电影引发的某些问题也成为中国纪录片创作和理论研究的一个不可避免的问题，其中讨论最为热闹的是纪录片的“搬演”、“故事化”和“娱乐化”等问题。

从20世纪90年代中后期，尤其是21世纪开始，随着我国国际纪录片交流活动在广度和深度上的拓展，大量新纪录电影的作品不断冲击着中国纪录片人刚建立不久的直接电影观念。而国内电视台日益商业化运营体

系逐渐建立,收视率成为横在电视纪录片头上的一把达摩克利斯之剑,导致纪录片栏目纷纷退出电视荧屏,只有中央电视台等少数纪录片栏目在坚守着。20世纪90年代后期以来,随着数字摄像机和非线性剪辑技术的家庭化,独立制作纪录片开始更多地转向第一人称纪录片的尝试和探索。21世纪以来,我国出现了大投资制作的《故宫》、《圆明园》、《当紫禁城遇见卢浮宫》等影片以及独立制作的一些优秀影片,从21世纪第二个十年开创,继中央电视台推出纪录频道以来,一些地方台也开始推出纪录片频道或开创纪录片栏目,但中国纪录片创作尚未真正走上繁荣之路。相比之下,美国的《探索》(Discovery)、英国的BBC等制作的纪录片却在中国电视台热播,纪录电影《华氏9·11》创下全球超过2.1亿美元的票房并荣膺戛纳金棕榈奖等,纪录片在西方已经出现了明显的复苏,2004年被西方称为“纪录片回归年”^①。美国每年在剧院上映的纪录片的数目从2004年的85部稳定地攀升至近几年的120部左右,尽管2005年以来纪录电影的票房有所波动和下降^②,但电视纪录片和DVD的销量仍在稳定上升^③。

在这种强烈的反差之下,研究当今西方纪录片的创作态势及其美学特征成为中国纪录片研究的一个重要课题。而目前,国内理论界关于世界纪录片理论和纪录片史的译介和研究主要集中于20世纪60、70年代及以前,也就是真实电影(Cinema Verite)和直接电影(Direct Cinema)及以前的纪录电影史、电影思潮、纪录电影大师及其作品的译介和研究上。而对当今西方纪录片创作和理论成果的译介及研究都为数不多。目前仅有的成果也主要是如《浩劫》、《华氏9·11》等少量新纪录电影的文本分析和导演介绍以及极少量的纪录片理论文章的翻译,而对西方真实电影和直接电影以后,也就是20世纪80年代以来所出现的新纪录电影的美学转型、发展、美学特征以及代表导演都缺乏深入和系统的研究。正是基于此,本书才甘冒天下之大不韪而尝试研究颇多争议的西方新纪录电影,旨在能够为我们更为全面和系统地了解当今西方纪录片创作及其美学特征提供一点参考。

① Paul Arthur, *Extreme Makeover: The Changing Face of Documentary*, Cineaste, Vol. 30, 2005. Summer. 中文翻译参见《世界电影》2006年第5期,孙红云译。

② “Box Office History for Genre - Documentary [EB/OL]”, <http://www.the-numbers.com/market/Genres/Documentary.php>.

③ David Ansen, “The End of the Documentary Film Market?” <http://www.newsweek.com/2008/06/28/how-much-did-taxi-to-the-dark-side-earn-at-the-american-box-office.html>.

本书是把新纪录电影作为 20 世纪 70 年代以来，区别于直接电影流派的西方纪录片美学史上发生的重要美学转型而加以研究的。研究的大致思路是在纪录片发展史中梳理出新纪录电影如何从直接电影中破茧而出的过程；重点研究新纪录电影的基本美学特征、七位重要的新纪录电影导演及其代表的当今最主要的几大新纪录电影类型；最后分析了在西方新纪录电影发展的同时期中国纪录片的创作现象，新纪录电影对中国纪录片的作用和影响。本著作具体内容如下：

第一章“直接电影之后”粗线条勾勒出西方纪录电影的历史传统以确定新纪录电影在西方纪录电影史中的位置，接着从纪录片与社会之间所存在的真实话语关系的角度详细阐述了新纪录电影所发生的社会政治文化语境、丰富的媒介环境以及纪录片自身创新的诉求等。最后辨析了纪录剧、伪纪录片和纪录肥皂剧这几种经常与纪录片混淆在一起的杂交文体及其特征。第二章“新纪录电影的美学特质”首先论述了空前杂交的文体特征是新纪录电影区别于其他电影流派最显著的特征。接着论述了新纪录电影的叙事策略。然后论述了新纪录电影深层的美学蕴含，即强烈的反讽意味。最后则集中讨论了新纪录电影最为敏感而棘手的问题——新纪录电影的真实观。第三章和第四章“新纪录电影代表导演研究”，随着 20 世纪 80 年代以来新纪录电影的创作日臻成熟，处理的题材更加广泛，导演的创作个性异彩纷呈。第三章选取了在新纪录电影发展中具有重大方向性作用的三位导演进行个案研究：新纪录电影先锋埃米尔·德·安东尼奥，以谈话疗法和华丽影像见长的埃罗尔·莫里斯，游走于虚构片与纪录片之间的沃纳·赫尔措格。第四章则主要以导演的创作特征来分析如今最为流行的新纪录电影的几个类型特征：以自传体纪录片而闻名的美国导演罗斯·麦克艾威、小报纪录片导演尼克·布鲁姆菲尔德、政治纪录片明星导演迈克尔·摩尔、口述历史纪录片导演克劳德·朗兹曼。第五章主要分析中国纪录片创作从 20 世纪 80 年代末也发生了重要的转型：纪录片开始有意识地从专题片中分离出来，追求中国纪录片的独立意识，开启了中国纪录片的自觉时代。本章试图探求新纪录电影对中国纪录片从理论到创作上所产生的影响和启示。第六章“新纪录电影导演采访录”：罗斯·麦克艾威、埃罗尔·莫里斯、尼克·布鲁姆菲尔德和迈克尔·摩尔的四篇访谈围绕他们新纪录电影创作风格的形成、创作特色以及与其他纪录片之间的关系等展开，这些采访是理解他们各自影片的重要钥匙。

目录

守望一种精神 张同道 / 1

序言 / 3

第一章 直接电影之后 / 1

第一节 西方纪录电影的传统 / 2

第二节 新纪录电影产生的语境 / 13

第三节 新纪录电影的发生及其发展 / 22

第四节 纪录剧、伪纪录片、纪录肥皂剧 / 32

第二章 新纪录电影的美学特质 / 44

第一节 空前杂交的文体特征 / 44

第二节 拼贴画的结构策略 / 56

第三节 强烈的反讽意味 / 65

第四节 新纪录电影的真实观 / 73

第三章 新纪录电影代表导演研究（上） / 81

第一节 民主启蒙主义：埃米尔·德·安东尼奥 / 81

第二节 超越真实：埃罗尔·莫里斯 / 99

第三节 狂喜的真实：沃纳·赫尔措格 / 114

第四章 新纪录电影代表导演研究（下） / 128

第一节 自传体纪录片：罗斯·麦克艾威 / 129

第二节 小报纪录片：尼克·布鲁姆菲尔德 / 148

第三节 政治讽刺纪录片：迈克尔·摩尔 / 159

第四节 口述历史纪录片：克劳德·朗兹曼 / 172

第五章 新纪录电影对中国纪录片的影响 / 185

第一节 西方新纪录电影与“中国新纪录运动” / 185

第二节 中西方纪录片观念的碰撞与交融 / 196

第三节 西方新纪录电影对中国纪录片的影响 / 203

第六章 新纪录电影导演采访录 / 215

第一节 罗斯·麦克艾威 / 216

第二节 埃罗尔·莫里斯 / 227

第三节 尼克·布鲁姆菲尔德 / 240

第四节 迈克尔·摩尔 / 251

附录 主要导演及其片目 / 258

参考文献 / 262

后记 / 267

第一章 直接电影之后

纪录电影作为最早的电影形式于 1895 年诞生以来经历了 100 余年的发展。从最初别无选择地懵懵懂懂到罗伯特·弗拉哈迪远足到地球的北端将镜头自觉地聚焦于爱斯基摩人纳努克一家身上，世界纪录电影开始自觉启程了。从此，纪录电影经历了欧洲先锋艺术运动、苏联电影眼睛运动、英国纪录电影运动、美国新政纪录电影运动等声势浩大的纪录电影美学探索 and 创作，到第二次世界大战时期，纪录电影独领风骚于世界战争宣传的大舞台，战争促进了它的发展也荣耀了它的声誉。第二次世界大战后，纪录电影在强光过后逐渐开始了本体的反思，肇始于法国的真实电影和美国的直接电影分别以相同的设备不同的创作方式展开了纪录电影本体的精神分析时期。到 20 世纪七八十年代，西方纪录电影美学终于突围出了暧昧模糊的直接电影美学时期，它不拘一格地杂糅兼容各种纪录电影传统而重新开始纪录电影与现实之间坦率而富有个性的对话。

本章首先粗线条勾勒出西方纪录电影的历史传统以确定新纪录电影在西方纪录电影史中的位置，接着从纪录片与社会之间所存在的真实话语关系的角度详细阐述了新纪录电影所发生的社会政治文化语境、丰富的媒介环境以及纪录片自身创新的诉求等。在当时“天时”和“地利”的条件下，以埃米尔·德·安东尼奥等为代表的政治上激进的先锋电影导演开始大胆挑战直接电影的美学堡垒，寻求新的纪录片创作道路，以他们的作品奠定了纪录电影新的方向。由于新纪录片沾染着后现代主义文化的种种特征以及它的发生和发展距离我们如此之近以至于就在我们身边，因此，本章梳理了目前学术界对于新纪录电影“横看成岭侧成峰”的不同观点和态度，并分析了新纪录电影在纪录片美学上的继承与创新。另外，鉴于目前国内对西方新纪录电影以及与纪录片相关的一些新的杂交文体的介绍和研究甚少，本章的第四节介绍和分析了纪录剧、伪纪录片和纪录肥皂剧这几种经常与纪录片纠缠在一起的杂交文体及其主要特征。

第一节 西方纪录电影的传统

纪录片从卢米埃尔兄弟发明电影的那一天诞生以来,到20世纪20年代罗伯特·弗拉哈迪开始了真正的纪录电影艺术。纪录电影在近一个世纪的发展中已经形成了丰富的美学形态和丰厚的纪录电影传统,新纪录电影正是在对这样的电影传统进行扬弃中产生的。新纪录电影的最大特点就是杂糅各种电影传统手法以生成新的美学文本,所以新纪录电影的一切美学特征都似乎与纪录电影的传统发生着千丝万缕的纠葛。因此,本节梳理了从罗伯特·弗拉哈迪以来所发生的几次重大的纪录片美学革新及其影响,粗线条大致呈现出世界纪录电影美学流变的过程,为论述新纪录电影的发生及其美学特征提供一个大的参照系。

一、“人与自然搏斗”的弗拉哈迪模式

在纪录片电影史上,美国电影人罗伯特·弗拉哈迪(Robert J. Flaherty)以他的杰作确立了纪录电影的名称,并开创了真正意义上的纪录电影艺术。1922年上映的弗拉哈迪的《北方的纳努克》(Nanook of the North, 1922)完全不同于从卢米埃尔兄弟以来风光旅游电影的拍摄手法,而是把镜头对准了遥远的异民族的人物及其他他们的生活上,展现他们与在自然搏斗中所体现的崇高人性。从《北方的纳努克》开始,弗拉哈迪确立了“人与自然搏斗”的主题模式,他在此后的影片《摩阿拿》(Moana, 1926)、《亚特兰岛人》(Man of Aran, 1934)、《路易斯安那州的故事》(Louisiana Story, 1948)等作品中都坚持着这种模式。弗拉哈迪在他的影片中极力赞扬人作为大自然的一部分所享有的自由和尊严,同时也揭示了人与自然之间的冲突乃是一种本质,人不可能超越自然,也无法摆脱自然的主题。弗拉哈迪的电影中男性角色都是以猎人、斗士、渔夫的身份并具有强大生存技能而成为大自然的主人。这些英雄人物构成了弗拉哈迪的理想世界。这些男人依赖着家庭给予的支持和鼓励与大自然搏斗,一个家族共同生活并共渡苦难,而儿童在向传统学习中长大成人,在学习了解大自然的韵律以及人在其中的位置。这就是弗拉哈迪以他的“纯真”之眼构建的远离工业文明社会浸染的崇高浪漫的人生图景,仿佛一个个关于人类的寓言故事。

弗拉哈迪在他的影片中喜用深焦镜头和长镜头,以此不断地改变构图跟拍,同时以景深镜头配合长镜头保持空间与动作的完整性,创造出既有



图 1-1 影片《北方的纳努克》中的
妮拉与孩子

潜力又有丰富暧昧性的画面。在影片的叙事上，弗拉哈迪可谓是讲故事的天才，他把对人性的关注渗透在一个个生动有趣的故事中。电影理论家埃里克·巴尔诺在评《北方的纳努克》时说：“弗拉哈迪完全吸收了故事片的手法，然而他却把它运用在既非作家和导演所创作的，也非演员所表演的题材上去了。这样，既保持了戏剧性场面感人的力量，又将其与真实的人结合起来了。”^①《纽约时报》评论说：“与这部影片相比，普通的故事片，即所谓的‘戏剧性的’影片则像在赛璐珞上的东西一样，显得浅薄而空洞。”^②罗伯特·E. 舍伍德在回顾全年摄制的影片时，对《北方的纳努克》做了这样的评述：“它是无与伦比的，是其他影片望尘莫及的。在当年或以后几年的影片中，在最优秀的总目录中，如果没有它就不能说是完整的。”^③甚至有人把该片比作古希腊悲剧。

“尽管没有围绕弗拉哈迪个人而形成一个纪录片的创作流派或一场创作运动，但是他作为一个榜样，普遍地受到其他致力于大众人类学电影方向的美国人的追随。”^④如紧随其后的梅里安·C. 库珀（Merian C. Cooper）和欧尼斯特·B. 舍德萨克（Ernest B. Schoedsack）拍摄的《草原》（Grass, 1925）、《象》（Chang, 1927），还有 20 世纪 30 年代马丁·约翰夫妇（Martin Johnson 和 Osa Johnson）拍摄的《刚果利拉》（Wonders of

① [美] 埃里克·巴尔诺：《世界纪录电影史》，北京：中国电影出版社 1992 年第 1 版，第 36 页。

②③ 同①，第 39 页。

④ Ian Aitken edited, *The Documentary Film Movement: An Anthology*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998, p24.



图 1-2 影片《北方的纳努克》中的纳努克

the Congo, 1931), 该影片被埃里克·巴尔诺认为是:“为纪录电影家兼探险家这一传统平添了一部花哨庸俗的作品。”^①“对于弗拉哈迪的纪录片形式更有意义的影响是,英国纪录片人约翰·格里尔逊把弗拉哈迪的纪录片形式应用在完全不同的目的和拍摄对象上。”^②对于此,也许正如1951年在弗拉哈迪去世后,格里尔逊在《纽约时报》发表了对这位老朋友和思想上对手的评价中说,“他矢志不渝所追求的是永恒的,而不是适时的”^③。实际上,弗拉哈迪的创作模式一直受到纪录电影人的不断效尤,至今仍余音不绝,如《哭泣的骆驼》(The Story of the Weeping the Camel, 2003)是一部典型的向弗拉哈迪致敬之作。

与弗拉哈迪的纪录电影所处理的题材相似,但主题形成巨大反差的是德国导演沃纳·赫尔措格,他大量的纪录电影作品也大都远离文明社会中心,置身于原始的大自然之中。但赫尔措格的影片所表达的却是另一幅截然不同的人类图景。本书将在第三章专节分析他的纪录电影风格。

二、维尔托夫倡导的“电影眼睛”运动及其影响

几乎与弗拉哈迪同时代,苏联的狄加·维尔托夫(Dziga Vertov)以苏维埃革命者的豪情通过宣判到1919年为止的所有电影为死刑而开始他的事业。他认为电影作为捕捉“世界感觉”的特殊功能,摄影机是完美的眼睛,而人类的肉眼却是不完美的。电影的实质在于拍摄角度和蒙太奇,

① [美] 埃里克·巴尔诺:《世界纪录电影史》,北京:中国电影出版社1992年第1版,第37页。

② Jack C. Ellis and Betsy A. McLane, *A New History of Documentary film* [monograph], N. Y.: the Continuum International Publishing Group Inc., 2005, p37.

③ 同②, p25.