

关于“先锋纪录片”的四个问题

聂欣如

摘要：文章针对《当代电影》2018年第11期“纪录片研究”栏目中发表的四篇关于“先锋纪录片”的文章观点提出质疑，指出四文触及到了纪录片理论的一些根本问题，如纪录片是不是纯艺术的作品？纪录片是不是需要社会意义？以及从维尔托夫的“电影眼睛”理论之中是否能够推导出“虚构”的可能性？等等，对于这些问题的讨论有助于我们更深刻地理解纪录片这一事物。

关键词：纪录片；先锋；实验；影像艺术

作者简介：聂欣如，男，教授，博士生导师。（华东师范大学 传播学院，上海，200240）

中图分类号：J952

文献标识码：A

文章编号：1008-6552 (2019) 05-0089-07

《当代电影》2018年第11期发表了四篇关于“先锋纪录片”的文章，拜读之后谨受教了，但也有些问题百思不得其解，这些问题涉及到了纪录片的根本，因此写成文章就教于四篇文章的作者。下面提出的问题尽管只有四个，但彼此间有所关联，因为一篇文章中需要被问及的问题也许不止一个，但是只对其中最为主要的疑问展开讨论，其他的方面或在对其他文章的提问与讨论中呈现，四篇文章主题的相关提供了这一便利。

一、纪录片是纯艺术作品吗

文章《先锋纪录片：创造一个新世界》一开始便提出了一个问题，为什么传统的纪录片时过境迁鲜有人关注，而另外一些先锋化的纪录片却能够长时间受到关注？并由此推导出纪录片发展的方向问题，认为整个纪录片的历史和创作都需要改写：“面对海量的以直接电影为代表的常态纪录片，体量极小的先锋或实验纪录片却更能经受时间的考验。在这样的意义上，当今流行的有关纪录片历史和创作的许多书籍都值得商榷。”^①

文章提出这一问题的依据是英国的一家杂志《视与听》通过调查全世界340名影评人和制片人得出的结论，^②但是作者所列举的理由并不足以服人。

首先，任何一本杂志都是有倾向性的，《视与听》也不例外，并且从该杂志搞大规模调查这样的做法也可看出，这不是一本学术刊物，至少不是一本严肃的学术刊物。因为严肃的学术刊物以研究问题、揭示真理为己任，真理不服从数量的逻辑，爱因斯坦发表相对论的当年，据说全世界只有三个半人能够读懂他的理论，并没有因为这一稀少的数量而影响该理论的价值和真理性。因此，严肃的学术刊物一般不会进行这类调查活动，这类活动具有显而易见的宣传诉求，其目的是引导公众视听、吸引眼球，在学术上可以引以为证的地位并不可靠。

其次，文章所提到的《视与听》杂志调查榜单排名之中的前8部，“其中，20世纪90年代被我们纪录片人奉为圭臬和最高理想的严格意义上的直接电影竟然没有一部入选。除去《浩劫》《别回头》，其他作品都曾被认为实验电影或先锋电影”^③。这一说法太不严谨，《别回头》是一部表现西方流行音乐的纪录片，导演是彭尼贝克，他是与利柯克、梅索斯兄弟等共同创建直接电影流派的“元老”之一，影片是按照严格的直接电影方法制作的，怎么能说直接电影“没有一部”？当然，1990年代我国纪

① ③ 详见《当代电影》2018年第11期第74页。

② 参见 <http://movie.mtime.com/list/208.html>。

录片人对于有关流行音乐直接电影纪录片的忽视,既有时代的原因(彼时西方流行音乐刚传入不久,对于一般人来说相对陌生),也有文化的原因,流行音乐在我国从来就没有西方 1960 年代所具有的文化上的“颠覆”“革命”意义,但并不能因此而否认《别回头》的直接电影属性。并且,“前 8 部”这个选择似乎也没有足够的理由,因为排名第 9 的就是梅索斯兄弟著名的直接电影《灰色花园》。另外,成为 20 世纪 90 年代中国纪录片人“圭臬”和“理想”的也不仅仅是直接电影,吴文光在 1990 年制作的《流浪北京》中就有许多第一人称表述或者说采访,这是直接电影避讳的东西。

再次,文章作者指认榜单前 8 部影片中有 6 部是先锋实验电影也不是事实,其中严格意义上的实验电影只有两部,即维尔托夫的《持摄影机的人》和克里斯·马克的《日月无光》。另外没有被提到的 4 部影片是:雷乃的《夜与雾》、莫里斯的《细蓝线》、鲁什的《夏日纪事》、瓦尔达的《我和拾穗者》。《夜与雾》和《细蓝线》在形式上有所创新,但依然是传统的叙事风格,完全说不上实验;《夏日纪事》在其出现的 20 世纪 60 年代具有一定的实验性,但是作为传统纪录片一大流派“真实电影”的代表之作,对其进行模仿的作品无数(如我国央视 2004 年拍摄的致敬之作《你想要什么》),今天已经很难将其看成是先锋;拍摄《我和拾穗者》的瓦尔达确实是一位实验电影的大师,但偏偏上榜的这部影片是用传统手法拍摄制作的。如果通览上榜的 50 部影片就会发现,几乎所有著名的直接电影、真实电影作品都在其中。以排名榜单来引起有关先锋实验电影作品的讨论并非不可,但以之贬低传统纪录片的理由实在太不充分。

以上并不是笔者要讨论的问题,只是对于该文作者提出问题的依据和方式表示质疑。文章作者提出的问题本质上是有关纪录片价值的。纪录片作为一种面对事实的影像作品,往往会具有历史的价值,比如我们需要了解“文革”时代,那么那个时代拍摄的影像或多或少总会具有一定的参考价值,而且越是客观现实的记录,其价值就越高。这就如同文物,时过境迁,对于今天似乎没有实用价值,但是我们还是会建造博物馆将其存放起来,因为它们具有历史研究的价值,尽管这些博物馆的造价不菲,参观博物馆的人数也远非能够与电影院的观众数相提并论。但并不能够因此得出文物没有价值的结论,历史对于人类的文明和文化来说必不可少,无需冗言。显然,文章作者没有将纪录片视为一种具有历史认知价值的影像作品,而是特别地看重其中的艺术价值,认为艺术价值高于一切,正是从这个立场出发,作者要求改写以往所有有关纪录片的史论,以及纪录片的创作方法。文章所罗列的《天地玄黄》《轮回》《生活三部曲》《尘与雪》等都是纯粹的艺术影像(或“影像艺术”)作品,属于非叙事的时间艺术,与音乐作品有类似之处,一般我们并不将其纳入纪录片的范畴,而是将其归属于艺术影像作品。理由是这些作品非叙事,不向观众提供有效的社会信息,或者说主要不是提供信息,而是提供韵律节奏、美感,与一般非叙事的经典艺术,如美术、音乐作品的功能相似。

笔者的问题是:纪录片是纯粹的艺术作品吗?如果是,为什么不能把这些作品称为艺术影像作品呢?叙事与非叙事的作品之间还是有巨大差别的,至少从观众接受的“体量”上可以反映出这一差别,作者在文章中告诉我们:“不争的事实是,煌煌世界纪录片历史,绝大多数都只是纪录作品,只有少数可以称作艺术品。”^①所以,只有在消除叙事和非叙事差异的前提之下,才有可能将以上那些影片称为“纪录片”。我们注意到了,作者把《迁徙的鸟》《海洋》等纪录片与纯粹的艺术影像作品相提并论,但笔者并不认同这样的做法。《迁徙的鸟》《海洋》等影片确实有着较强的艺术表现力,但是这些作品并不因此而忽略叙事,忽略具体信息的提供,比如各种不同鸟类的迁徙地点、途径、距离、时间等;海豚、鲨鱼、鲸鱼、海鸟等各种海洋生物争抢沙丁鱼的事件等,这些信息引导的是观众的认知,与纯粹以节奏韵律表现为主要的艺术影像作品截然不同。

也许有人会问:叙事与非叙事的区别有那么重要吗?确实有,因为叙事会触及另一个哲学问题:时间。在哲学家看来,时间是我们认识这个世界的基本要素,康德、胡塞尔、海德格尔等在他们的学说

① 详见《当代电影》2018 年第 11 期第 75 页。

中都把人类对于外部世界认知的起点追述到时间，皮尔士认为时间有两个基本的特点，一是人类认识外部世界的主动性，二是事物的连续性。所以，“叙述一直是对时间的一种再现。在此，时间性不是附属物。时间的延续是各种叙述中意义的根基。”^[1]由此我们可以知道，叙事与意义的表达密不可分。非叙事的先锋艺术正是因为故意切断事物的因果连缀，也就是时间的连续性，所以它对意义的表达发生了畸变，它的表意至少也是含混不清的（这里所说的时间不是物理放映时间，而是叙事表意的时间）。在前文中提到的影片《生活三部曲》中，有一段表现了巴西塞拉贝拉达金矿淘金者们艰难的工作环境，人们一身泥水地背着金沙口袋从巨大的地坑中往上攀爬，各种姿态，各色人等……这是在批评狂热的淘金者，还是对他们的境况表示不满？是在批评消费主义的社会，还是在言说无产阶级的生存？由于没有事件、没有语言（旁白）、没有人物（对个人的采访或介绍），甚至没有事物所在的时间地点（前面提及的地点名称信息从其他渠道获得），其所表现的意义只能任由人们猜想。意义的不清晰对于艺术类的影像来说不是缺点，而是作者刻意追求的一种效果，这种效果所唤起的往往是类似于诗歌韵律或某种情绪的表达，是艺术家对于艺术追求的思考和尝试，所以笔者认为这类表现更为接近艺术作品而不是纪录片。纪录片在叙事上追求的是清晰的表意，它与艺术影像作品的区别就如同新闻照片和艺术摄影照片、肖像绘画和抽象立体绘画、新闻报道与小说一样一目了然。文章作者似乎认为把这些影片纳入纪录片便是“创造一个新世界”，其实诸如此类的艺术影像作品早已有之（如法国1924年制作的《机器舞蹈》），赋予一个“先锋纪录片”的新概念并没有任何对新事物的发现或对事物更为深层的理解，只是创造了一个能指而已。

顺便提一句，文章中称：“康德曾说，没有抽象，视觉是盲目的。”^①意思是说影像并不能独立存在，必须依存于人们的观念。康德的原话应该是“思维无内容是空的，直观无概念是盲的。”^[2]也就是说，除了视觉需要依靠观念之外，观念本身也要涉及到具体的对象，没有对象作为内容，观念也不能够成立，它只能是“空”的。抽象的观念与对具体事务的感知两者相辅相成，“只有从它们的互相结合中才能产生出知识来”。^{[2](244)}这是康德的本意，而文章仅强调了抽象的，也就是主观的一面，似有断章取义之嫌。

二、纪录片需要社会意义吗

文章《先锋纪录片的文化谱系：从伊文思到罗恩·弗里克》给读者描绘了一个“先锋纪录片”谱系：“先锋纪录片的出现大致经历了以下三个阶段：1925年前，是法国印象主义探索期，称为‘第一先锋派’问世；1925年后，超现实主义影响深广，‘第二先锋派’出现；20世纪20年代的后半叶，先锋电影人纷纷转拍纪录片并形成纪录电影流派……”^②然后便是现代性、后现代性一路往下走，直到今天。这样一种线性的贯通与先锋影像作品的历史不符，至少有以下两个方面的问题：

一是先锋影像的历史不是一根直线，而是如同一棵大树有诸多分叉。先锋影像的出现早于纪录片，即便是在“20世纪20年代的后半叶”，也不是“先锋电影人纷纷转拍纪录片”，而只是其中的一部分转向了纪录片，无论是从人数还是作品的数量来说，都只是一小部分转向了纪录片。按照李斯的说法，这一时期的先锋影像有“查尔斯·德考科莱尔的原结构主义电影，史蒂芬和弗兰西斯科·泰默生的达达主义电影，拉斯洛·莫霍里-纳吉的抽象电影《黑白灰》和后期的纪实电影短片，波兰年轻一代建筑师和政治活动家米尔齐斯劳·斯楚卡的电影符码工程和包豪斯光影试验”^[3]等等，而在早期的诗意表现纪录片中，完全看不到如此复杂的类型区分。先锋影像在这之后的发展，也完全不是该文作者所描绘的情景。根据维斯的介绍，在20世纪60年代之后，在先锋实验影像领域崛起的有斯丹·不拉卡吉、肯尼斯·昂格尔、詹姆斯·惠特尼、乔丹·贝尔森、保罗·莎利兹、迈克尔·斯诺等人。^[4]这一串人名以及与之相关的作品，对于我们来说尽管足够陌生，但是并不等于不存在，他/她们在先锋实验影像领

① ② 详见《当代电影》2018年第11期第77、78页。

域自有其赫赫名声。由此可以看到,文章作者是把先锋影像的纪录片旁支当成了主干,所谓“谱系”之说,笔者认为基本上不能成立。

二是即便是从“旁支”的角度来看,早期诗意化纪录片的发展也不足以形成一个自给自足的先锋“谱系”。这是因为从“先锋影像作品”分蘖而来的早期诗意纪录片并没有继承先锋影像的衣钵,它们脱离先锋影像自成一体的代价,便是放弃了先锋艺术最为核心的原则,几乎是“净身出门”,仅在极其曲折隐晦的层面上维持着与先锋影像的关系。按照比格爾的说法:“在资产阶级社会中,只有唯美主义的出现,才标志着艺术现象的全面展开成为事实,而正是唯美主义,才是历史上的先锋运动所做出反应的对象。”^[5]换句话说,先锋派之所以“先锋”,是反对表现一般所谓的“美”的。因此,我们所看到的经典先锋影像作品,比如布努埃尔的《一条安达鲁狗》《幕间休息》等,都与一般所谓的“美”无缘,但早期的诗意化纪录片,大多并不排斥“美”,甚至还追求“美”,只是因为纪实的原始材料形式和极为有限的叙事性使它们成为了纪录片的先驱。这也就是说,所谓的“先锋纪录片”只不过是些背弃了先锋原则的影像作品,它们试图独树一帜,但很快就分裂成艺术影像和纪录片两个不同的方向。伊文思是其中一个典型的例子,他在走上了艺术影像的道路之后,面对当时阶级冲突激烈的西方资本主义社会深刻反省,最终放弃“美”的表现方法,转身踏入纪录片的行列。^[6]因此,早期的“先锋纪录片”并不是今天所谓的经典纪录片,两者之间尚有遥远距离,这就如同穆布里奇用照相机拍摄奔马被作为电影的起源一样,大概不会有人从这一起源得出这样的结论:照片就是电影。按照德国学者霍恩贝格的说法:“从格里尔逊开始,纪录电影成了具有真实意义的一种电影类型,它赢得了舆论教育和政治一致这样的社会功能。”^[7]格里尔逊也说:纪录片的现实“能够揭示社会的基本协作关系或群体的本性。”^[8]换句话说,纪实的影像形式只有被赋予了一定社会意义之后,才成为了纪录片。纪录片并非全等于“纪实”,纪实仅是纪录片的必要条件。这也是伊文思所认定的:“我坚持以我的职业干预社会。”^[9]这是一种完全不同于艺术影像的立场和观念。

我们注意到,文章作者竭力从艺术影像作品(请原谅笔者矫正有关“先锋纪录片”的说法)中读取意义,似乎由此便可获得与纪录片相似的价值,文章写道:“近年来,先锋纪录片的创作倾向,逐渐从现代性的歌咏延展为对现代性的批判,从工业文明与人类群体所塑造的文化丰碑式现代文明的凝视,发展为对自然与人造、宇宙与个体、科学与神学之间终极哲学之思的深刻反思。”^①应该说,从艺术影像作品读取意义并不困难,因为它们毕竟不是先锋实验作品(如果真是先锋实验作品,意义就不那么容易读解了),但是这并不能为其赋予纪录片的身份,这就如同人们能够轻易从绘画和音乐作品中获取意义,但却不能从中获取对于社会事件的有效信息一样。

笔者的问题由此而来:纪录片需要社会意义吗?按照文章作者的说法,纪录片诞生于艺术影像,艺术影像繁衍至今,自成谱系,社会意义对它来说并不重要,但这些说法从本质上是排斥纪录片的。文章作者所谓“纪实与非纪实,实验与原生态的对立并不是我们在研究先锋纪录片时所应纠结的问题”^②,相对于艺术影像来说并无不妥。但是,如果将艺术影像更名为“纪录片”,那么就会不可避免地遭遇社会意义存在与否的问题,以及纪实还是非纪实这样的问题。被消除了社会意义的、非纪实的影像还是纪录片吗?艺术影像被“改姓更名”之后,它们就“一笔勾销”不复存在了吗?

艺术影像与纪录片并非你死我活,两者只能存其一,而是可以在不同的概念之下共存共荣,各领一片风骚。它们是“一根藤上的两个瓜”,作为艺术影像自然不需要去尊奉纪录片的规则,但纪录片如果不尊奉自身的原则,它就不再是纪录片了。

从文章作者的这些言论,我们似乎可以隐约地感觉到西方后现代纪录片理论的影响,温斯顿、尼科尔斯、雷诺夫等西方后现代主义纪录片理论家几十年来一直在宣扬他们的主张,在他们看来,这个世界上并不存在“客观”,个人主义乃是唯一的真理。因此,传统的、以纪实为主的纪录片遭到了他们的

① ② 详见《当代电影》2018年第11期第79、81页。

攻击，“私影像”、动画、故事片、广告、宣传，甚至虚构的幻想作品全都被他们纳入了纪录片的范畴。这些理论在1990年代遭到了西方哲学和美学界人士的严厉批评。有趣的是，这些被批评的纪录片理论家，几乎都没有做出过像样的回应，唯一在自己的书中进行过回应的是温斯顿，他指责对他的批评是“政治行为”，是站在美国政府一边的“右派”，以这种态度回应学术争论也是不多见的，他直言不讳自己的后现代主义理想。^[10]伊格勒顿说：“后现代主义时不时地假设它对手的立场或者把它对手的立场加以漫画处理。”^[11]看来并非戏言。后现代主义在西方基本上是一种社会思潮，这种思潮“是一种思想风格，它怀疑关于真理、理性、同一性和客观性的经典概念，怀疑关于普遍进步和解放的观念，怀疑单一体系、大叙事或者解释的最终根据。”^{[11]〔1〕}后现代主义在不同学科亦有其代表人物，如历史学的怀特，哲学的罗蒂等，这些人在学术圈内掀起轩然大波，同时也受到激烈的批评，这里不能一一展开。但无疑，这使那些形形色色的后现代主义言论充满了底气，即便是受到批评也不争辩反思，颇有一些“自说自话”的风度。

纪录片作为一种公共媒介在西方遭到一些人的质疑本不奇怪，因为“美国的价值观体系一直是建立在个人成就和个人机会平等的基础上的。”^[12]一种具有公共性的社会媒介，势必会因为公众的利益而开罪某些个人。不过贝尔告诉我们，尽管公共社会是在市场化社会之前出现的，但“显而易见的是，非市场决策越来越重要，因为有许多事个人办不到。”^{[12]〔221〕}也就是公共性在今天依然是必要的。哈贝马斯尽管对西方社会的公共领域进行了犀利的批评，但仍然指出：“公共领域承担着平衡利益的重任。”^[13]因此，当西方后现代纪录片理论开始在我国流行的时候，难道我们不应该思考一下这些理论试图消解纪录片公共性的原由吗？西方学者已经在反思了，康纳告诉我们：“后现代理论的修辞性和制度性要求尽管试图培养或描述抵抗文化，但却能够将后现代理论有害地变为对它描述的状况的一种纯粹赞美，并且使其合法化。”^[14]

三、“电影眼睛”理论能推导出“虚构”吗

在《回到未来——吉加·维尔托夫的先锋电影理论与实践》一文中，作者想象了维尔托夫面对今天的数字环境：“设若维尔托夫能穿越到今天，又如何看待人人变成‘带摄影机的人’、随时随地手握屏幕发弹幕的局面？”显然，作者认为维尔托夫定是怅然若失，需要进行数字技术的普及教育，作者于是循循善诱：“这是一个‘在超级逼真中失真’的幻像合成时代。”^①当这一想象的推理完成之后，作者得出了结论：“当技术使‘一切皆有可能’，指向虚构的可能性增大了。”^②显然，作者认为维尔托夫应该会顺时应势赞同这样的说法。

但是，笔者对作者的这种自信深表怀疑。首先，维尔托夫即便“穿越”来到今天，看到数字技术恐怕未必会大惊小怪，因为电影技术在20世纪初给当时人们带来的震撼要远远超过今天的数字技术，我们所看到的数字技术只不过是传播速度和范围带来的惊讶，因为这超过了我们在前数字技术时代对于传播能力的想象。但是电影技术对于20世纪初的人们来说，是一种直接的生理上的冲击，它不是一种基于技术的想象，而是几千年愿望中的不可能变成了现实，它不容设想，不容置信，多少人看到银幕上开来的火车紧急避闪，多少人面对银幕上翻滚而来的海潮跳上了椅子；本雅明将电影技术的出现形容为“1/10秒甘油炸药”的爆炸，^[15]经历过那样一个时代的穿越者，应该不会为今天数字技术的到来而丧魂落魄，只会对少见多怪的今人付之一笑。

其次，说“数字技术取消了胶片电影与其拍摄对象之间借助光学原理和化学材料建构的‘一一对应’的指涉关系”，应该只是相对于数字技术的能力而言，并不是数字技术的必然后果，这就如同菜刀有杀人的能力，但并不必然地成为凶器一样。挥舞数字的“菜刀”同样唬不了人，反倒说明这样一种简单化的思维，其实是伴随着技术上的无知。没有胶片的光学和化学作用，数字技术连一幅最简单的

① ② 详见《当代电影》2018年第11期第85、86页。

影像都不可能产生,数字只是“0”和“1”的符号系统,本身并没有成像的能力,如果没有影像作为参照,数字永远只能是数字。^[16]同样,如果没有物理世界的参与,数字只能是人们头脑中的观念,如同幽灵无法现身。用波斯曼的话来说:“如果没有具象的符号,计算机只不过是一堆垃圾。”^[17]数字技术应该只是人控制之下的一种技术,不会成为“洪水猛兽”。

这里隐藏着一个常见的谬误,即认为纪录片的真实性来自于它的影像。真实性与影像有关,但并不必然地关涉影像本身,因为真实与否是人们对于事物属性的判断,与事物自身没有关系。从词性上看,“真实”是形容词,并非名词,也就是世上没有一个可以被称为“真实”的事物,“真实”只是被用来描述我们对于事物的信念和态度。所以,在有关符号学的讨论中会认为“纪录片的吸引力并不源于电影符号,而是源于对拍摄制片的物质条件的了解。”^{[1](106)}这句话的意思是说,我们判定一部影片为纪录片并不是从其影像的性质来决定的,而是从这部影片表现的对象是否被虚构来决定的。换句话说,也就是影片制作者在拍摄影片时对待物质对象所使用的手段,即虚构或是非虚构,决定了影片是故事片还是纪录片的属性。1990年代在西方有关后现代纪录片理论的争论中,卡罗尔曾指出:“非虚构电影与虚构电影之间的差别,也不能以形式方面的技术差别为根据。”^[18]这也就是说,数字技术时代的到来,并不能够影响人们对于影像真实与否的判断,对于纪录片来说,真实是纪录片制作者面对事物时的态度,一个对事实毫无敬畏的人很难制作出一部真实的纪录片,不论他使用怎样的技术手段;而一个尊重事实的人,即便是使用数字技术,也不会影响其作品的真实性。今天我们看到的大部分纪录片都是用数字技术制作的,难道我们可以说,这些纪录片的真实性都值得怀疑吗?同理,判断维尔托夫是否会走向虚构在于他对事实的态度,而不是他使用的是怎样的技术。

第三,维尔托夫会认同纪录片“指向虚构”吗?我认为完全没有这种可能。因为维尔托夫的“电影眼睛”理论是一种排斥任何形式虚构的理论,他说:“戏剧几乎一直在可怜的模仿同样的生活,再加上芭蕾舞式的装模作样、音乐般的尖声怪叫、灯光噱头和舞台布景(从拙劣的涂抹到构成主义)愚蠢地凑到一起,即使上演某位才子的作品,也被这些无聊的东西弄得面目全非了。”^[19]除了戏剧,他还攻击虚构的电影:“从现在起,电影中不再需要心理剧和侦探剧。/从现在起,电影不再需要戏剧式制作。/从现在起,不论是陀思妥耶夫斯基的作品或是南·平克顿的小说都不再需要被改编为电影脚本。/一切都可以收入到新闻电影的新观念中。”^{[19](222)}维尔托夫认为他的“电影眼睛”理论是“建立在影片对生活事实系统记录的基础上”的,“它以可见的实事,以影片纪实的不断交流为基础,这同电影式的和戏剧式的表现是对立的。”^[20]维尔托夫说得非常清楚,他的理论与虚构势不两立。

假设维尔托夫的“穿越”无非两种可能,一是认为维尔托夫已经过时,如果是那样的话,直接批判他的理论即可。另一种可能是,认为维尔托夫的理论隐含着“虚构”的可能性,时过境迁便可释放出来。因此我的问题是:怎样才能够从维尔托夫“电影眼睛”理论之中推出“虚构”的可能性来?任何推理都要有切实的依据,而不是仅凭假设和想象,特别是要把一个事物推到它的对立面去的时候。我们注意到了作者并不排斥“非虚构”对于纪录片的重要性,但是事实上“虚构”之门一开,“非虚构”便会无处容身,因为“非虚构”之“非”是排他的,容不下对立面的。换句话说,无论技术发展到哪步田地,“虚构”与“非虚构”都是一对相悖的概念,不能将其“一锅煮”。

四、一点困惑

论文《形式主义美学的遗响——蒙太奇美学极致追求与纪录片先锋探索间的爱森斯坦》以爱森斯坦的影片《墨西哥万岁》为例,从先锋形式的角度对影片进行了全新的读解,全文没有涉及任何有关纪录片的问题,没有跨越美学范畴的诉求,因此笔者对之没有相关疑问。只不过有一个困惑:这篇论文尽管没有涉足有关纪录片的讨论,但副标题中却出现了“纪录片先锋探索”的字样,以及在摘要中把《墨西哥万岁》称为“纪录片”,显然,作者并没有这样的意思,否则不会在文章中不予讨论。那么为什么在文章的副标题和摘要中会加入“题不对文”的内容?——这成为笔者对此篇文章最大的困惑。

综上，西方后现代主义纪录片理论在我国的泛滥可谓“来势凶猛”，这些理论以个人主义诉求为基本出发点，力图贬低和消解纪录片的公共性和客观性，这里讨论的几篇文章或多或少与之相关，涉及到了纪录片的根本性问题，即我们究竟把纪录片作为一种怎样的媒体来看待？纪录片还是不是大众传播媒介？是不是社会的“公器”？可不可以不纪实或者“虚构”？把这些问题搞清楚，能够使我们对于“纪录片”这一事物有更为深刻的理解，同时，也会有助于我们在西方的某些理论面前保持独立思考，而不是亦步亦趋。

参考文献：

- [1] [意] 约翰奈斯·艾赫拉特．电影符号学：皮尔斯与电影美学 [M]．文一茗译．成都：四川大学出版社，2015：214.
- [2] 邓晓芒．康德《纯粹理性批判》句读（上）[M]．北京：人民出版社，2010：244.
- [3] [美] A. L. 李斯．实验电影史与录像史 [M]．岳扬译．长春：吉林出版集团有限责任公司，2011：74.
- [4] [加] 威廉·维斯．光和时间的神话——先锋电影视觉美学 [M]．胡继华，邓子燕，王小晴译．成都：四川人民出版社，2006.
- [5] [德] 彼得·比格尔．先锋派理论 [M]．高建平译．北京：商务印书馆，2005：82.
- [6] [荷兰] 尤里斯·伊文思．摄影机和我 [M]．沈善译．北京：中国电影出版社，1980.
- [7] 爱娃·霍恩贝格．纪录电影理论：对于萌芽和问题的历史回顾 [A]．聂欣如．纪录片研究 [C]．聂欣如译．上海：复旦大学出版社，2010：403.
- [8] [英] 约翰·格里尔逊．纪录电影的首要原则 [A]．单万里．纪录电影文献 [C]．单万里，李恒基译．北京：中国广播电视出版社，2001：503.
- [9] [法] 罗贝尔·戴斯唐克，尤里斯·伊文思．尤里斯·伊文思，或一种目光记忆 [A]．王志敏，陈晓云．理论与批评：电影的类型研究 [C]．胡滨译．北京：中国电影出版社，2007：3-4.
- [10] [英] 布莱恩·温斯顿．纪录片：历史与理论 [M]．王迟，李莉，项治译．北京：中国广播影视出版社，2015：214.
- [11] [英] 特里·伊格尔顿．后现代主义幻想 [M]．华明译．北京：商务印书馆，2005：2.
- [12] [美] 丹尼尔·贝尔．资本主义文化矛盾 [M]．严蓓雯译．南京：江苏人民出版社，2010：221.
- [13] [德] 哈贝马斯．公共领域的结构转型 [M]．曹卫东，王晓珏，刘北城，宋伟杰译．上海：学林出版社，2004：233.
- [14] [英] 史蒂文·康纳．后现代主义文化——当代理论导引 [M]．严忠志译．北京：商务印书馆，2007：268-269.
- [15] [德] 瓦尔特·本雅明．机械复制时代的艺术作品 [M]．王才勇译．北京：中国城市出版社，2002：119.
- [16] 聂欣如．什么是动画 [M]．上海：复旦大学出版社，2016：6.
- [17] [美] 尼尔·波斯曼．技术垄断：文化向技术投降 [M]．何道宽译．北京：北京大学出版社，2007：65.
- [18] [美] 诺埃尔·卡罗尔．非虚构电影与后现代主义怀疑论 [A]．何春耕译．大卫·波德韦尔、诺埃尔·卡罗尔．后理论：重建电影研究 [C]．麦永雄，柏敬泽等译．北京：中国社会科学出版社，2000：401.
- [19] [俄] 吉加·维尔托夫．电影眼睛人：一场革命 [A]．李恒基，杨远婴．外国电影理论文选（修订本上册）[C]．皇甫一川，李恒基译．北京：三联书店，2006：221.
- [20] [俄] 吉加·维尔托夫．从电影眼睛到无线电眼睛 [A]．李恒基，杨远婴．外国电影理论文选（修订本上册）[C]．皇甫一川，李恒基译．北京：三联书店，2006：227-228.

[责任编辑：詹小路]