

关于尼科尔斯纪录片理论的几个问题

——基于《纪录片导论》三个版本的研读

聂欣如

(华东师范大学传播学院, 上海 200241)

摘要: 尼科尔斯的《纪录片导论》前三章分别讨论了纪录片的定义、伦理和“声音”，提出了一种后现代主义的纪录片理论体系。在伦理问题上，他主张一种“伦理学转向”，试图用伦理的规则消解纪录片的公共属性；在给纪录片所下的定义中，试图用“历史世界”的“阐释”来替代“现实世界”和“真实世界”，实则是对客观世界存在的否认；而有关纪录片“声音”的主张，则是想把个人主义的“表现”作为纪录片的核心价值，从而将纪录片纳入西方自由主义的“政治正确”中。尼科尔斯的纪录片理论带有鲜明的西方政治文化色彩，有必要对其进行反思，并表达不同的看法。

关键词: 纪录片；纪录片理论；尼科尔斯

中图分类号: J952

文献标识码: A

文章编号: 2096-8418 (2023) 01-0097-10

自21世纪以来，尼科尔斯出版了三个版本的《纪录片导论》(2001、2010、2017)，形成了有关纪录片的理论体系。国内许多人对这一体系认同有加，甚至将其作为讨论纪录片的前提，或者将其用作大学相关课程的教材。尼科尔斯纪录片思想的形成，尽管也在发生着改变（可以从《纪录片导论》三个不同版本的修订里看出），但其基本的理念始终未变。这里所说的“理念”，是指“三观”，是人们对有关世界和人类生活的看法、理想和价值认同。这样的“三观”主导了尼科尔斯的纪录片理论体系，无疑带有西方文化的特质。对于这样一个理论体系，我们是全盘接受，还是有所思考和批判？这是写作这篇文章的动因。这里不可能对尼科尔斯的纪录片理论体系进行全面的梳理，但是可以从一些我们所关心的、对于纪录片有重要意义的理论入手，提出问题、表述观点，从而达到引起思考和争论的效果。

一、纪录片理论的“伦理学转向”与纪录片的公共性

西方纪录片理论的“伦理学转向”应该是由尼科尔斯开启的。他在2001年初版的《纪录片导论》中，第一章的标题便是“为什么道德问题对于纪录片的制作很重要？”^[1]。在以后的两个版本中，伦理问题尽管不再占据第一章的位置，但依然在全书的第二章，依然是其纪录片理论的核心。尼科尔斯的做法得到了西方某些人的回应。温斯顿在2008年出版的著作中说道：“随着新千年的到来，纪录片创作中存在的剥削被拍摄对象、误导观众等伦理问题正以多种形式存在并日益增多。先是十六毫米同期装备，接着是更小的录像格式，最后是‘真实电视’的出现，创作者对被拍摄对象的侵犯越来越严重，这也使得人们越来越多地质疑他们对真实的主张是否具备道德合法性。可以说，最终伦理学成为纪录片的核心问题——这既是由于剥削被拍摄对象、让他们承受舆论压力的问题，也涉及误导观众的问题。”^[2] 不过，西方纪录片理论的伦理学转向，基本上是跟随哲学领域的伦理学转向发生的，但纪录片

理论的转向却完全没有哲学对于“自我中心”的批判,伦理学转向的先行者列维纳斯“将这种‘自我学’形容成一种‘消化哲学’或‘帝国主义哲学’”^[3]。2012年台湾学者奚浩开始在自己的文章中讨论尼科尔斯“将纪录片研究的焦点核心由‘真实’转向到‘伦理学’”^[4]。由此,大陆的纪录片理论也开始越来越关注所谓的纪录片伦理问题。

西方纪录片理论把伦理问题指认为纪录片的核⼼问题,有其深刻的认识论背景。因为在20世纪90年代西方纪录片理论经历了一场有关认识论的争论^①,这里无法全面展开,仅指出这样一种说法在逻辑上的悖谬。伦理问题严格来说是人的问题,不是事物的问题。比如人们生产制造汽车,这里完全不涉及伦理问题,在汽车制造的所有理论中也不包含伦理问题,但是如果制造者隐瞒或篡改重要的数据,比如在2015年被揭发的德国大众汽车相关排放指标数据造假事件^②,便会涉及伦理问题。与纪录片接近的相关故事电影、动画电影、新闻电影、新闻摄影等,都有其自身的理论体系,这些理论体系一般也不涉及伦理问题,伦理问题仅存在于某些人在制作过程中违背公共道德所产生的问题。也就是说,伦理问题存在于人,而不存在于事。用德国伦理学家包尔生的话来说:“道德哲学不是别的,而只是一个彻底的发现据以决定事物价值(在它们依赖人的意志的范围内)的根本原则的企图。”^[5]这里所说的“企图”,是一种人的意愿,与事物无关。那么,西方的纪录片理论,特别是尼科尔斯的纪录片理论,为什么要把伦理问题强调到凌驾于“纪录片”这一事物之上?这么做的动机是什么?后果又是什么?

有关动机问题,我们主要在下一个小节讨论。这里主要来看,尼科尔斯以伦理的标准来衡量纪录片究竟会有怎样的结果。

首先,纪录片的伦理说认为纪录片(无论是过去还是现在)侵害了个人的权益。当然,不能否认确有一部分的纪录片在制作过程中侵害了被拍摄者的权益,但我们认为这种侵害是由制作者的个人行为造成的,而不是纪录片这一事物自身的机制。但尼科尔斯的看法不同,他认为纪录片制作者如果是为出资方代言,就必然要“代表着他们所制作的电影中被拍摄的对象,或者代表资助他们拍摄的机构,那么作为制作者拍出一部动人的电影的愿望,与作为个人希望自己的社会权利和尊严得到尊重的要求之间,往往会产生矛盾”^[6]。这样一来,许多著名的纪录片导演和作品便都成了尼科尔斯的批评对象。比如亚历克斯·吉布尼拍摄的《安然:房间里最聪明的人》,是一部对美国华尔街金融巨头安然公司进行毫不留情批评的影片。众所周知,安然公司是美国金融危机(之后影响到全球)的始作俑者,为了获取利益,这家公司想方设法抬高电价,造成了加利福尼亚的用电危机。为了说明这些金融巨头的冷血行为,吉布尼援引了另一部纪录片《服从》的资料。《服从》表现的是一则心理学实验,通过招募被试,让他们执行对犯人的电击,来测试人们对于侵犯他人的心理耐受程度。实验结果表明,有50%的人可以把电击提高到置人于死地的程度。吉布尼的本意是说明为了利益有些人可以不顾他人死活。但尼科尔斯却认为,这样的实验因为没有事先告知被试所谓“电击”是假的,并没有真正实行,因而是一种“欺骗”。他认为“参与者应被告知参与后可能产生的结果”^{[6](53)},从而对吉布尼的纪录片从伦理上表示质疑。同样的判断也被使用在纪录片《标准流程》和《罗杰和我》上。《标准流程》是对美国阿布格莱布监狱虐囚事件的批评,尼科尔斯认为这部影片伤害了那些虐囚士兵的知情权,而且没有触及上层的高级军官。《罗杰和我》是表现美国汽车制造业向第三世界迁移造成国内大规模失业现象的纪录片,影片就资产阶级对工人状况漠不关心的现象进行了批评。尼科尔斯指责影片导演迈克·摩尔在影片中就城市经济问题询问一位“密歇根小姐”,她的答非所问让她显得很傻,从而侵犯了这位密歇根

① 参见聂欣如:《纪录片研究的“伦理学转向”》,《新闻大学》,2021年第7期,第107-118页。

② <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1630975788230851351&wfr=spider&for=pc>,2019年4月16日。

小姐的个人权益。但是，如果摩尔不向具体的个人发问，又怎么能体现出某些阶层人士对工人状况的漠不关心？如果不通过展现那些实施虐囚的士兵，又怎么可能将虐囚的事实揭露出来？由此可以看出，把伦理问题作为纪录片的机制问题，不仅是在维护个人的权益，同时也在某种程度上对公众所关心的重大问题进行了屏蔽，至少是把个人与社会事件的公共性对立了起来。

其次，纪录片伦理说对纪录片的传统表达方式提出了质疑。所谓传统表达方式，最为著名的便是“直接电影”和“真实电影”这两个流派。“直接电影”提出了“旁观”（也被称为“观察者”^[7]）的美学，“真实电影”提出了“在场”的美学，分别从外部的观察和内部的参与提出了纪录片制作的基本原则和方法，这两种方法一直沿用至今。但尼科尔斯并不认同，他说：“这种观察模式因为涉及他人处理私人事务的行为而引发了一系列的道德问题：这是否属于窥探他人隐私。该行为本身是否具有窥探隐私的性质？”^{[6](174)} 这里让人感到诧异的是，尼科尔斯居然把“观察”和“窥探”等同起来，“观察”与“窥探”的区别在于，“观察”是一种中性的人类行为，人皆有之，而“窥探”则有贬义，是一种未经许可的，或者说不被认可的观察行为。两者的区分非常鲜明，为何要将其混淆？再说了，“隐私”也不是一个可以轻下判断的概念，对于张三来说的隐私，比如收入，对于李四来说或许正是乐于在网上炫耀的事情。另外，不同的身份也会有不同的隐私范畴，娱乐明星、政治家的隐私范畴不等同于常人。这里让人感到困惑的是，如果纪录片不能进行观察，它还能做什么？“真实电影”（尼科尔斯称之为“参与模式”）也是同样，尼科尔斯认为这样一种类型的纪录片因为“一个控制着摄影机，而另一个却不能。电影制作者和社会角色应该如何彼此应对？他们如何协调控制权、分摊职责”^{[6](182)}。在纪录片的历史中，尼科尔斯提出的问题尽管存在，但从来都不是不可化解的原则性问题，只要拍摄者和被摄对象彼此之间存在信任和尊重，就不会出现所谓的伦理问题。尼科尔斯之所以提出这些问题，主要是因为他要将个人的价值和地位置于公共性之上，他所提倡的是“电影拍摄者不再保持调查者的态度，而是对所涉及的事件做出更为积极的响应和思考。后一种选择好像是在记日记或者完成对个人经历的见证，使我们把目光转向日记和个人证书。在影片的整体结构中，第一人称的‘声音’处于显著地位”^{[6](188)}。换句话说，他认为纪录片最好是让个人发声，个人应在公共之上。

尼科尔斯对于直接电影的严苛态度在《纪录片导论》的三个版本中基本未变，但在第三版中增加了一些对直接电影著名作品的赞扬文字，因而在这个版本中出现了一种自相矛盾的表达。

最后，纪录片伦理说把个人置于社群之上。尼科尔斯把纪录片有关社会和政治问题的表现放在伦理观念之下进行讨论，从而引发了诸多的问题。

其一，对马克思的批判，他说：“卡尔·马克思曾经说过‘他们（工作阶层）无法代表自己；他们必须另由他人代表’，然而这句话不再正确了，因为那些曾经被纪录片传统假设为‘受害者’的人们——妇女、少数民族、同性恋和第三世界人民——已经制作出许多的纪录电影和电视。”^{[6](217)} 尼科尔斯在这里所谓的“工作阶层”（《纪录片导论》第三版被翻译成“工人阶级”^[8]），肯定不是马克思的说法，马克思的原话应该是：“他们不能代表自己，一定要别人来代表他们。他们的代表一定要同时是他们的主宰，是高高站在他们上面的权威，是不受限制的政府权力，这种权力保护他们不受其他阶级侵犯，并从上面赐给他们雨水和阳光。所以，归根到底，小农的政治影响表现为行政权力支配社会。”^[9] 尼科尔斯的言下之意是说当下的西方社会（至少美国）已经是“人人平等”，马克思的说法已经过时。且先不论马克思说的是19世纪末的小农阶级，与工人阶级八竿子打不着，能够在纪录片中发声的也不是社会上所有的“工作阶层”，即便是在美国，也存在那些在政治上毫无话语权只能由别人代言的阶层，比如偷渡的墨西哥黑工、难民。尼科尔斯试图将纪录片的“公共性”改写成“发言权”，难道人们

还能够指望那些虐囚者和金融家自我发声，对自己的所作所为进行批判？——尼科尔斯对马克思的批评看上去只是一种政治立场的表达，并无实际意义。

其二，把社会、政治问题纳入个人的表达。《纪录片导论》中被尼科尔斯讨论最多的便是种族问题和性别问题案例。因为在美国这两个方面的个人表达相对充分，对于那些在纪录片领域个人表达不够充分，但却具有重大社会意义的问题，则被忽略。比如美国的金融危机问题、反恐战争问题、人权问题、环境问题、教育问题、医疗保险问题等等，这些问题经常出现在纪录片中，但却很少出现在尼科尔斯讨论的范畴里。换句话说，社会、政治问题范畴经由伦理的表达被压缩和狭窄化了。或许正应了哈维所说的：“后现代主义的言辞是危险的，因为它避免面对政治经济的现实和全球权力的情景。”^[10]

其三，把纪录片分成了“社会问题”和“个人问题”两大类，并认为“社会问题”纪录片仅是对问题的“解释”，而“个人问题”纪录片则涉及真正的“理解”。这样一来，“解释”便成了“理解”的背景，也就是将社会问题看成是个人问题的背景，其价值和意义均大打折扣。用尼科尔斯的话来说：“理解可以催生解释、政策和解决方案。社会演员不是工具，而是人。”^{[8] (252)} 这里的言下之意便是指“社会问题”纪录片把人当成了工具，“个人问题”纪录片才是把人当成人。这里暗含着康德“人是目的，不是工具”的伦理判断，因而前面提到的那些指向社会问题的纪录片成了尼科尔斯伦理批评的对象。

纪录片从诞生之日起，便是一种具有公共性质的大众传播媒介，其公共性几乎是不言而喻的。也正因为如此，尼科尔斯在申讨公共性的时候极其谨慎，有时甚至也会冠冕堂皇地提及“公共领域”，但更多是在“绕着圈子”说话，用“发言权”“个人表达”“个人理解”来替代、消解公共性，而这正是哈贝马斯在批评公共领域受到私人权益侵害时所说的：“恰恰由于它们保留在私人手中致使公共传媒的批判功能不断受到侵害。”^[11] 尼布尔也指出，有关个人伦理的法则不能随便地运用到群体上，比如曼彻斯特儿童的营养不良，不能归结为印度对英国纺织品的抵制；二战时期德国儿童的死亡也不能归因于盟军的封锁；总之，不能“不加鉴别地将个人的伦理关系转用到群体间关系上去”^[12]。至于尼科尔斯为什么要处心积虑地将公共性从纪录片中移除，则是下一个小节要讨论的问题。

二、纪录片定义与后现代主义世界观

给纪录片下定义本来是每个纪录片研究者天经地义的责任，但是西方的纪录片研究者给纪录片下定义却极其痛苦。这是因为“纪录片”（documentary）这个概念在被格里尔逊发明出来的时候，借用了传统的“文献”（document）这个概念，但纪录片在格里尔逊手中做得越来越不像“文献”，所以定义成了一件难事。相对于温斯顿、雷诺夫等人给纪录片下的定义，尼科尔斯算是中规中矩的，不似其他定义要么内涵缺损，要么外延泛化，让人很难接受^①。

尼科尔斯给纪录片下的定义是这样的：“纪录片所讲述的是与真实人物（社会演员）相关的情境或事件，而这些人物也会在一个‘阐释框架’（frame）中呈现自己。这个阐释框架会传达对影片中描述的生活、情境和事件的一种看似有理的观点。影片创作者独特的视点把影片直接塑造成一种看待历史世界的方式，而不是塑造成一个虚构的寓言。”^{[8] (14)} 这个定义可以被简单地表述为：纪录片讲述的是真人真事，影片创作的原则是非虚构。其中“阐释框架”之类的说辞看上去是多此一举，因为世界上没有一个讲述不是经由“阐释框架”而来的，没有一个纪录片可以表述一个“阐释”之外的东西。该定

① 参见聂欣如：《“纪录片”概念：一种源自认知语言学的阐释》，《上海师范大学学报》（社科版），2021年第5期，第62-69页。

义的内涵是真人真事的选择，外延是非虚构的影片。删繁就简之后显得清晰明了。

但问题是，尼科尔斯并不打算遵循自己给纪录片下的这一定义，或者说，他对于纪录片定义的内涵和外延有着自己的解释。

首先，他把具有纪实意味的动画片《与巴什尔跳华尔兹》看成是纪录片，这样便需要突破“影像”这一外延。他说：“作为证据之源的索引性影像（索引性影像指影像与事物对象的一一对应，可由此及彼——笔者）与它所支持的观点、解释、故事或阐释之间存在着区别。人们使用索引性画面，正如人们也使用动画或再现的画面一样，它们共同服务于影片更大的整体目的。”^{[8] (32)}（译文中“再现的画面”应为“搬演的画面”，“再现”可以涵盖索引性画面，前后有同义重复自相矛盾之嫌）纪录片需要使用搬演和动画这样的手段并不是新鲜的事情，它们早在20世纪30年代的纪录片中就已经出现，迄今几乎已经“司空见惯”。但这些手段在尼科尔斯这里却与影像混淆了起来。作为主体媒介在纪录片中使用的影像，其被称为“索引性”的本质属性遭到了尼科尔斯的否认，似乎只要能够服务于“整体目的”，任何媒介形式都是能够接受的。换句话说，纪录片是不是一种影像媒介并不重要，这就彻底冲决了纪录片定义“外延”的堤坝。尽管尼科尔斯有时也会说直接电影的好话，但是对于影像的索引性他是从根本上持否定态度的。他认为“索引性提供了一些事实。但它无法确认那个事实的本体论地位，无法判断该事实是属于这一个历史世界，还是属于影片创作者想象出来的某一个世界”^[13]。换句话说，影像的实在性在尼科尔斯那里是不存在的，实在的世界和想象的世界在他那里无法区分。从更广大的媒介概念来看，这样一种说辞其实是把媒介分类的意义给取消了。我们一般所谓的故事电影、动画片、纪录片都是基于媒介形式来分类的，一旦取消了这一规定，人们将无法从物质的层面来把握事物彼此间的区分。而尼科尔斯丝毫不认为这会是一个问题。他说《与巴什尔跳华尔兹》这部影片“呈现的是他（指导演——笔者）主观的体验，而不是一个战争观察者身上‘真正’发生了什么”^[13]。主观体验的重要性远在对事实的观察之上，这便是尼科尔斯对于“纪录片”的认定。

其次，对于纪录片须讲述真实人物事件的定义内涵，尼科尔斯也没有打算遵守。因为影像媒介的索引特性被取消之后，“真实”附着于何处便成了问题，它们似乎只能飘来荡去无处生根。尼科尔斯曾使用两个法律的案例来说明这样的情况：第一个是某国会议员收钱，既可以被解释为受贿，也可以被解释为他的目的是要拿到证据以举报行贿；第二个是美国著名的罗德尼·金案，警察殴打黑人司机的视频既可以作为警察滥用权力的犯罪证据，也可以作为警察自卫制服酒驾犯人的证据。这两个案例似乎都可以证明事物真实性本质的不确定性，不过，尼科尔斯的论证并非完美。在第一个案例的论证中，忽略了司法程序中不能诱供、诱导犯罪的规定，即不能通过制造犯罪来证明犯罪，所以真伪还是可以分辨的。第二个案例是一个被广为讨论的案例，普兰廷加认为，尽管有时候影像并不能完整地说明问题，但它的真实性依然不容忽视。“电视提供给我们一些视觉信息，虽不是完美的，或不可辩驳的，或完全的，或无可置疑的，但仍然是一些信息。例如，它的确表现了一个黑人被一群白人警察殴打。电视提供的许多信息是不可辩驳的：那些人身上穿着的制服表明他们是警察；当其他人殴打金时，一些人站在旁边；殴打发生在晚上等等。我们从审判中得知，作为刑事犯罪起诉的一些重要信息，并未被电视表现出来，如犯罪目的、警察和金的行为、金试图站起来的动机是自卫还是侵犯等等”^[14]。影像尽管不可能说明一切，但这也是人们追寻真相的原始依据。美国法院一审判决警察无罪并不说明影像材料的无效，而是人们的判断发生了偏差；二审判决打人警察有罪，说明的并不是影像材料可以被随意解释，而是纠正之前判断错误的依据。所以，尼科尔斯的这两个案例都缺乏说服力。按照尼科尔斯的逻辑推理，美国司法系统依据证据判案似乎尽是儿戏。

最后,尼科尔斯自知其纪录片定义无法自圆其说,于是写道:“不必因为纪录片无法遵从于任何一个单一的定义而遗憾,也不必因为没有任何一个单一的定义能够涵盖所有的纪录片类型而伤感。恰恰相反,我们应该把这种流变不居视为一种值得庆祝的特质。它赋予了纪录片一种动态的、不断发展的形式,模糊易变的边界是成长与活力的证明。”^{[8](133)}《纪录片导论》开篇伊始,用整整一章的篇幅建立起来的有关纪录片的定义,就这样被轻而易举地推翻了。

纪录片定义的内涵和外延在尼科尔斯手中被轻易拿起、放下,究其根本乃是对客观世界是否存在表现出的深刻质疑。尼科尔斯在 20 世纪 90 年代曾大张旗鼓地对科学的客观性表示怀疑,为此他遭到了批评。今天尽管不再重提旧日后现代主义怀疑论的主张,但他依然认为纪录片不可能与客观性有染,因此纪录片对于他来说不可能是对现实的“再现”,而只是一种“表现”,“而评价一种表现,更多的是依据其所提供愉悦的性质、所呈现洞见的价值,以及所传递视野的品质。对于复制和表现、文献和纪录片,我们所要求的东西是不一样的”^{[8](133)}。由此可见,尼科尔斯对于纪录片的理解尽在主观,毫无客观性可言。这像极了尼采所谓的“视角主义”,“即某种意义上的‘阐释学’。它否认客观事实与真理的存在,宣称认识所进行的不过是出自认识者视角的某种解释”^[15]。尼科尔斯的这一“阐释”立场,也可以从他定义纪录片时使用的“阐释框架”概念看出。前面已经提到,事实上人们对于世界的表达只能是阐释,而不可能是其他。那么,尼科尔斯的“阐释”与一般所谓的阐释有何不同?一般对于事物的阐释并不否认被阐释对象的存在,因而阐释只是对于对象物的阐释,也就是康德所谓的“没有内容的思想是空的”^[16],思维不能凭空而立,它必须要依托于对象。尼科尔斯所谓的“阐释”,将被阐释物自身取消了,将事物的意义和价值维系于阐释的本身。用霍伊的话来说就是:“后现代对表层而非深度解释的关注意味着后现代所从事的不是解释,而是阐释。我是说,他们不是致力于发现由类似于律法的规则控制的独立的既定现实,而是献身于文本的阐释。”^[17]这也是尼科尔斯在纪录片定义中,特别是在《纪录片导论》第三版的定义中,将客观存在的世界描述为“历史世界”,将“真实人物”表述为“社会演员”的原因,不论是“人”还是“物(世界)”,这些被阐释物统统不复存在,存在的只是“演员”和被想象的“历史”,只是“阐释”。尼科尔斯尽管没有从正面来讨论自己的后现代主义认识论立场,但只有知晓了他的这一立场,才能够对他在纪录片定义中所使用的修辞手段和思想脉络产生确切的理解。

后现代主义不是一种严格的社会学、哲学理论,而是一种社会思潮。用伊格尔顿的话来说:“后现代性是一种思想风格,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。与这些启蒙主义规范相对立,它把世界看作是偶然的、没有根据的、多样的、易变的和不确定的,是一系列分离的文化或释义,这些文化或释义孕育了对真理、历史和规范的客观性,天性的规定性和身份的一致性的一定程度的怀疑。”^[18]西方纪录片理论著名的代表人物布莱恩·温斯顿、迈克·雷诺夫都是自嘲的后现代主义者,尼科尔斯尽管与他们不同,但立场相似。由此我们可以看到,所谓纪录片理论“伦理学转向”的动力,基本上是一种囿于后现代主义立场的观念。在否认了世界的现实性之后,也就不存在人与世界的关系,而只剩下人与人之间的关系,也就是伦理关系。

刘悦笛在讨论尼科尔斯 20 世纪 90 年代的著作《被模糊的边界:当代文化中的意义问题》时说,“在这部著作里面,尼克尔斯用影像事实来支持的就是后现代‘模糊边界’的大势:从电影、电视和视频现象的维度上看,他认定虚构与非虚构无界限;从文化、社会和思想的深层维度上说,他认定真实与虚拟之间无距离,并力图以此趋势为‘视觉文化’之发展提供新的方向。”^[19]也就是说,尼科尔斯

的纪录片理论是以后现代主义世界观、价值观为支撑的。在这一观念和立场的指引下，尼科尔斯刻意回避影像与现实世界之间的关系，力图将其纳入一种“悬空”的“阐释框架”。

前一小节谈到的“伦理学转向”其实也间接地涉及纪录片定义的问题，这是因为纪录片的伦理学转向拥有一个潜在的美国实用主义哲学传统的大背景，这一传统发展到今天便是美国哲学中的“新实用主义”，也可称为“后现代主义”。“与经验主义者一样，实用主义者认为我们不可能有关于实在之整体的概念。我们认识事物有很多角度，只能安于用多元的方法来求得知识。与理性主义和唯心主义一样，他们也认为道德、宗教、人的目的构成了我们经验中一个重要的方面。”^[20]但哲学家们的讨论与尼科尔斯不同，相关的讨论一般会被严格局限在人类行为的范畴，“对人不对事”，一旦涉及“事”，便会出现不同的说法。比如提出“事实与价值不可分”的普特南，他就会说：“承认我们的判断要求客观有效性和承认它们是被特殊的文化和特殊的问题情境所塑造的，这两者并非不相容。”^[21]当然也会有罗蒂这样的哲学家提出完全相反的看法。由此我们可以看到，尼科尔斯纪录片定义的“对人不对事”，并非空穴来风，其背后是广大的美国本土哲学文化，尽管他并没有对此展开讨论。

三、纪录片的“声音”与个人主义

如果说“伦理学转向”和“纪录片定义”对于纪录片理论来说都不是罕见和陌生的概念的话，“声音”概念便是尼科尔斯的独特发明，在全世界所有的纪录片理论中闻所未闻。尼科尔斯之所以要发明这样一个概念来对纪录片的本质进行描述，是因为他在定义纪录片的时候便已经把“真实”纳入了“阐释框架”，使前者消解于后者之中。纪录片定义中被消解的“真实”是纪录片的本质，没有了本质，纪录片这一事物便无从把握，因此尼科尔斯必须寻找替代之物，这个替代之物便是他所谓的“声音”。

什么是“声音”呢？尼科尔斯在《纪录片导论》的初版中便有明晰的表达，将之与另外两个不同的版本对比，可以看出尼科尔斯在十多年的时间里有了哪些改变，以及哪些始终不变的坚持。

初版中是这样说的：“纪录片是根据某种独特的视角或视点视线对现实世界某些面貌的摄影记录，并且通过这种方式再现历史世界。同样，纪录片成为关于社会问题的百家争鸣中的一家之言。纪录片并非只是物质现实的复制品，这是一个不争的事实，因此，它能够而且应该发出属于它自己独特的噪音。纪录片是对世界的一种再现，但是，这种再现是一种选择的结果，体现出一种对于世界的独特的视点。纪录片的‘噪音’，就是让我们能够了解这种独特视点或观察世界的途径。”^{[1](53)}在此，尼科尔斯强调“声音”（噪音）是因为纪录片不仅仅是对世界的物质再现，同时也是一种观念的表达。

第二版中是这样说的：“纪录片表现真实的世界，直接‘关照’现实世界而不是‘塑造’虚构的寓言，是一种视听综合的直观世界的方式。对我们的世界进行清晰表达的声音有很多——从书写的历史到政治政党，从宗教领袖到城市规划师——纪录片也是众多声音中的一种。在社会辩论和争议的舞台上，这些声音全都汇集在一起。有时候，这种舞台也被称为公共领域。客观事实——纪录片不是对现实的‘再现’——赋予纪录片自己专属的‘声音’。纪录片是对世界的‘表现’。纪录片的的声音提醒我们注意某人正在从他或她自己观察这个世界的角度对我们讲话。而这个世界，是我们和那个人共同拥有的。”^{[6](67)}在这一版中，不再提纪录片“再现”现实世界，而是强调“表现真实的世界”，“声音”所代表的也不再是抽象的纪录片观念，而是具体的个人表达，“客观事实”被等同于主观的“声音”。

第三版中是这样说的：“我们谈到纪录片通过赋予历史世界以视听形象来表现这个历史世界。但 these 作品所发出的只是表现我们这个世界的诸多声音中的一种，从书写下来的历史到政治党派，从宗教领袖到城市规划者，他们都会发出自己的声音。这些声音共同构成了一个社会讨论与对抗的空间，有

时候这个空间又被称作公共领域。纪录片的聲音可以发出宣言、提出观点、唤起情感。纪录片试图通过自身观点及声音的力量来劝说或征服我们。纪录片的聲音是影片在表现自己观察世界的方式时所采用的特定途径，同样的话题和视角可以由多种不同的方式来表达。”^{[8](63)} 在这一版中，纪录片表达的世界既不是初版中的“现实世界”，也不是二版中的“真实世界”，而是“历史世界”，也就是被阐释的世界，因为任何历史都是人类书写的历史，“不存在未被加工过的历史资料”^[22]。“声音”可以和这个世界无缝对接。声音的个人化尽管没有被强调，但依然存在，因为在世界变成阐释化的世界之后，声音只能是阐释者的声音，只能是以“这个历史世界的社会演员的身份对我们说话，直接向我们讲述我们共同分享的这个世界”^{[8](64)}。

“声音”就这样顶着“阐释”的名义，用历史世界替代了真实世界、现实世界，把纪录片记录现实（真实）的本质变成一种“声音”的表达。由此，纪录片便沦为了一种个人表达的“容器”。对于纪录片（容器）优劣的评价完全在于其容纳个人表达的程度，所谓的“伦理学转向”，基本上也就是把个人主义作为“政治正确”的转向。在前面有关“伦理学转向”的讨论中，我们已经看到，尼科尔斯从个人主义的立场出发，对某些具有社会批评性质的纪录片进行了质疑，对传统纪录片的制作方法进行了道德评判，认为其侵犯了个人隐私。为了让“声音”具有纪录片的本质属性，尼科尔斯甚至将科学教育性质的纪录片逐出了纪录片的领域，他说：“那些非纪录片，比如科学电影、监控录像、单纯提供信息或指导实践的影片等，只展示出极其微弱的声音感：它们作为文件而不是纪录片为人们所用，其传递信息的方式非常直接，而且经常充满说教的味道。……而在纪录片中，表现力、风格，有时候甚至是暧昧性，则是最宝贵的品质。这些品质令纪录片与其他类型的影片得以区分，我们能够感觉到，一个声音从一个特定的角度在向我们讲述历史世界的某个侧面。”^{[8](133)} 这段话的前半段似乎没错，但从后面的表述来看，尼科尔斯区分纪录片的本质并不在于信息提供的有效性（机械化记录的信息之所以不能成为纪录片是因为它对于一般人来说无效，也就是并不具有信息的价值），而在于是否有个性化的“声音”。对比第二版的说法可以更清楚地看到这点：“我们感觉到一种声音从特定的角度向我们谈论真实世界的某个方面。这种角度是更加个人化的。”^{[6](147)} 因为是说“真实世界”，所以必须强调和凸显个人的角度，而谈论“历史世界”，也就不必刻意强调个人，因为历史世界的阐释在纪录片中已经是个人化的了。

尼科尔斯尽管没有可能把个人的“声音”作为纪录片的唯一内涵本质，因为这样的话就要否认纪录片历史上的一大批作品，但他却论证说这种个人“声音”是最为有效和令人信任的“声音”，“由于影片制作者以自己最为了解的生活——个人经历——作为创作的起点，并由此展开叙述，因而这种结合本身就有助于建立作品的可信度和说服力。同时由于制作者抱着极大的热情去探索他或她自己的生活状态，自身与生活之间存在的张力使得作品同样具备了引人注目的特质。这种创作形式形成一种坦率、亲密的氛围，与传统纪录片所标榜的超然的客观性氛围形成鲜明的对比。主观性本身之所以博得人们的信任是因为我们不需要一种超然真实的氛围，而是需要用一种坦诚的态度来表达一些虽然略显偏颇但是意味深长、虽然略显狭隘但是充满激情的见解”^{[6](81)}。（《纪录片导论》第三版将上文中的“主观性”翻译成“主体性”，易引起误解。）如果说个人化的角度比较容易获得信任，这的确是事实，但是如果因为这样一种信任而放纵“偏颇”和“狭隘”，便很难让人接受。个人主义是西方社会生活中的“政治正确”，尼科尔斯将其作为纪录片伦理的基本法则，甚至要求纪录片必须符合个人“知情同意”的原则，便是走向了极端。即便是在西方，对于趋向极端的个人主义也会有不认同的表达，在一本专门论述个人主义与公共责任的书中写道：“我们面临着一种深刻的困境。现代个人主义似乎正在产生一

种无论个人或社会都无法维持下去的生活方式。”^[23] 纪录片是一种具有社会公义的大众传播媒介，如果将其局限在“个人”伦理的范畴，将会大大削弱其社会批评的功能。道理非常简单，任何一个做出损人利己行为的人，都没有可能认同（“知情同意”）纪录片对其行为的揭露和批评。因而以个人的“声音”来充塞被掏空的纪录片本质，并不具有理论上的合理性。

结 语

在本文中，我们主要围绕尼科尔斯在《纪录片导论》（三个版本）前三章中所提出的问题进行了讨论，即纪录片的定义、伦理和“声音”。在有关纪录片理论的核心问题上，我们认为尼科尔斯的立场和世界观是后现代主义的，他不认同我们所生活的这个世界是实在的，因而纪录片也就不可能是一种“documentary”（记录），“记录”的本身也就变得无“实”可“记”，只能以“阐释”和“声音”取而代之，人和世界之间的“认知”关系也就变成了人和人之间的“伦理”关系。在这一理论之下，纪录片开始“漂浮”，在尼科尔斯的口中，人变成了“社会演员”，世界变成了声音的“阐释”，影像甚至也变成了动画、虚构、先锋表现的混合体。在这样的纪录片理论体系中，个人主义成了至高无上的存在，因而具有鲜明的西方政治文化色彩。众所周知，个人主义是伴随西方现代社会产生的观念，我国从20世纪80年代开始在经济上步入“现代”，个人主义也随之发展，尊重个人权利日益成为社会共识，但远未像西方那样，将个人主义推至极端，致使个人主义形成与群体的对立，成为一种文化。“个人主义是美国文化的核心”^{[23]（190）}，我们不可能对这样一种文化产生认同。尼科尔斯的纪录片理论同时也是历史虚无主义的，因为他所提出的理论，针对的便是纪录片的传统。纪录片的纪实本质、传统纪录片的类型、制作方法等，无一不是尼科尔斯攻击的目标。可以说，尼科尔斯的纪录片理论是在批判中建构自身的。他的这一历史虚无主义也是国内某些纪录片理论所热衷效仿的。近年来，对纪录片真实性和纪实性的质疑、对改革开放以来新纪录运动的质疑、对直接电影方法的质疑在国内成为时尚。这也是我们要从西方理论的源头进行梳理辨析的动因。

不过我们也要看到，尼科尔斯与西方那些极端的后现代主义者有所不同，对温斯顿之流的某些后现代主义纪录片理论他也有所批评，可以说他对于传统纪录片的方法尽管会有批判，但也会有接受的一面。对于纪录片的公共性，尼科尔斯尽管拒斥，但也会在个人主义的前提下表示接受。他说：“公共问题之所以引发我们的关注，是由于其自身的价值：个人领域是可以保持私密的，我们只要将自己的公共自我转向讨论中的问题就可以了。”^{[8]（244）} 也许正是因为这样一种“模棱两可”，尼科尔斯拒绝给自己贴上“后现代主义”的标签（但并不否认“后结构主义”^[13] 的标签），至少我们没有在他的著作中看到他像温斯顿、雷诺夫那样自称为纪录片领域的“后现代主义者”。因此，尼科尔斯的纪录片理论会呈现出一种相对“中立”的观感。作为一种理论，我们认为其当然有存在的价值，不过这种价值不是因为其理论上的正确性，而是因为理论本身需要的多样性，没有多样性的理论不会是有价值的理论，理论是在辨析中才成其为理论的。我们对于纪录片理论的思考，对于尼科尔斯纪录片理论体系的思考，是从纪录片这一事物本体出发的。是从我们对于这个世界的基本认知出发的，是从我们自身的文化和观念出发的。这也是我们与尼科尔斯在立场和观念上无法调和的原因。

参考文献：

- [1] [美] 比尔·尼科尔斯. 纪录片导论 [M]. 陈犀禾, 刘宇清, 郑洁, 译. 北京: 中国电影出版社, 2007: 9.
- [2] [英] 布莱恩·温斯顿. 纪录片: 历史与理论 [M]. 王迟, 李莉, 项冶, 译. 北京: 中国广播影视出版社, 2015: 183.
- [3] 欧阳谦. 当代哲学叙事的“伦理转向” [J]. 社会科学战线, 2020 (11): 1-9.

- [4] 奚浩. 纪录片的真理转向 [J]. 南艺学报, 2012 (5): 45-63.
- [5] [德] 弗里德里希·包尔生. 伦理学体系 [M]. 何怀宏, 廖申白, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 1988: 29.
- [6] [美] 比尔·尼科尔斯. 纪录片导论 (第 2 版) [M]. 陈犀禾, 刘宇清, 译. 北京: 中国电影出版社, 2016: 55.
- [7] [美] 埃里克·巴尔诺. 世界纪录电影史 [M]. 张德魁, 冷铁铮, 译. 北京: 中国电影出版社, 1992: 223.
- [8] [美] 比尔·尼科尔斯. 纪录片导论 (第 3 版) [M]. 王迟, 译. 北京: 中国国际广播出版社, 2020: 210.
- [9] [德] 马克思·路易·波拿巴的雾月十八日 [A]. 中共中央马克思、恩格斯、列宁、斯大林著作编译局, 编. 马克思恩格斯选集 (第一卷) [C]. 北京: 人民出版社, 1972: 698.
- [10] [美] 戴维·哈维. 后现代的状况——对文化变迁之缘起的探究 [M]. 阎嘉, 译. 北京: 商务印书馆, 2003: 156.
- [11] [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, 1999: 224.
- [12] [美] R·尼布尔. 道德的人与不道德的社会 [M]. 蒋庆, 阮炜, 黄世瑞, 王守昌, 牛振辉, 译. 贵阳: 贵州人民出版社, 2009 (2): 102.
- [13] [美] 比尔·尼科尔斯. 西方纪录片理论的发展历程——比尔·尼科尔斯访谈录 [J]. 王迟, 译. 当代电影, 2021 (11): 96-103.
- [14] [美] 卡尔·普兰廷加. 运动的画面与非虚构电影的修辞: 两种方法 [A]. 何春耕, 译. 大卫·鲍德韦尔, 诺埃尔·卡罗尔, 主编. 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: 439.
- [15] 陈嘉明. 现代性与后现代性十五讲 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2006: 123.
- [16] [德] 康德. 纯粹理性批判 [M]. 王玖兴, 主译. 北京: 商务印书馆, 2018: 98.
- [17] [美] 戴维·柯真斯·霍伊. 福柯: 现代还是后现代 [A]. 陈永国, 译. 汪民安, 陈永国, 马海良, 编. 福柯的面孔 [C]. 北京: 文化艺术出版社, 2001: 305.
- [18] [英] 特里·伊格尔顿. 后现代主义的幻象 [M]. 华明, 译. 北京: 商务印书馆, 2000: 1.
- [19] 刘悦笛. 电影记录与影片虚构的边界何在? ——“分析美学”视阈下的纪录片本体论 [J]. 电影艺术, 2019 (3): 95-101.
- [20] [美] S·E·斯通普夫, J·菲泽. 西方哲学史 (修订第 8 版) [M]. 匡宏, 邓晓芒, 等译. 北京: 世界图书出版公司, 2009: 361.
- [21] [美] 希拉里·普特南. 事实与价值二分法的崩溃 [M]. 应奇, 译. 北京: 东方出版社, 2006: 54.
- [22] [美] 汉斯·凯尔纳. 语言和历史描写——曲解故事 [M]. 韩震, 吴玉军, 等译. 郑州: 大象出版社, 北京: 北京出版社, 2010 (前言): 1.
- [23] [美] 罗伯特·N·贝拉, 等. 心灵的习性: 美国人生活中的个人主义和公共责任 [M]. 周穗明, 翁寒松, 翟宏彪, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 2011: 192.

[责任编辑: 谢薇娜]