

影像史学视阈下的 当代纪录片内部纷争与立场话语

◆秦 扬

在当代中国纪录片创作队伍内部,有所谓专题片与纪录片之分,同时也有关于“情景再现”能否使用之争。在影像史学的视阈下,分析当代中国纪录片的内部纷争和各自的立场话语,我们发现,争论与交锋其实源于两种不同的纪录片创作群体在各自不同的领域,其共享的“真实”观念所适用的不同语境,纪录片阵营内部的分裂和论争应该可以在影像史学的视阈内得到弥合和平息。

一、影像史学领域内的不同论争及话语

当今,中国纪录片人最感痛心也最感困惑的就是纪录片阵营的分裂。中国的一批纪录片人以及研究者提出:纪录片是个更为狭小的概念。他们提出了专题片与纪录片的区别。

“使纪录片与专题片互相独立和区分开来的话,那么我惟一能做的事便是从‘观念’入手。正是观念上的不同,赋予了它们不同的价值意义。”^①

“专题片是宣传性主题性很明确的片子,即使用纪录片的手法,还是专题片,专题片就是用来宣传政府的观点的,而纪录片则完不成这种任务。”^②

国外也有专业人士持类似观点,“格里尔逊对于纪录片的定义简洁,但并不很严密,因为它几乎包括所有非虚构形式,像自然风光片、科技片、旅行记录片、工业片、教育片,甚至包括广告宣传片,但这些名目下的影片根本不属于纪录片。”^③

我们可以称持有上述观点的人为纪录片里的精英派,他们将“非虚构”、“非扮演”、“非再构成”奉为主臬,拒绝一切“扮演”和“再现”,他们视“纪实”为自己的特征与标志:“纪录片是以影像媒介的纪实方式,在多视野的文化价值坐标中寻求立足点,对社会环境、自然环境与人的生存关系进行观察和描述,以实现对人的生存意义的探寻和关怀的文体形式。”^④

按照以上的说法,如果“纪实”——也就是声画同期

加长镜头才是真正的纪录片,那么我们想一下,弗拉哈迪与格里尔逊的时代同期录音的“纪实”手法还没有出现,弗拉哈迪的《北方的纳努克》贯穿着浪漫主义的情愫,而格里尔逊的《漂网渔船》则具有强烈的政府观念与宣传意味,格里尔逊更以社会宣传鼓动者自居,以今天的标准,他们的创作既不够“纪实”,也不够“观念独立”,他们制作的是不是属于纪录片也要打一个问号了。

关于纪录片所谓艰难定义的背后,其实是各个不同流派、不同领域的观念之争。

1988年,美国历史学家海登·怀特在《美国历史评论》首次提出了“historiophoty”,标志着“影视史学”的正式诞生。他把影视史学定义为:以视觉影像和影片语言来传达历史以及我们对历史的见解。后来,台湾中兴大学的周梁楷教授首次把它译为“影视史学”,以“史学”这个名词来强调“historiophoty”是门学问,它也有(或应有)自己的知识理论基础。

中国的大陆学者当中,何苏六较早发表了纪录片与历史学之间相互联系的观点:“纪录片与历史之间有着本质性的相似,无论在客观性、主观性或者想象力等方面,还是在真实感与权威性方面,都有近似之处。只不过历史是要将‘死’的过去复活成‘活生生的过去’(Livingpast),而纪录片则要把活的现在不让它死去。”^⑤

无论纪录片人主观上是否自觉,在纪录片的本体论的相关问题上,如关于“真实”的认识问题,纪录片与历史学有很大的共通性,从“影视史学”的角度看,当前中国纪录片阵营内部过于重视互相之间的不同,而忽视了它们之间的共同之处。纪录片作为影像史学的重要门类应该完成两个基本任务:一个是记录现代,一个是讲述历史。中国当代纪录片的内部纷争其实正是两个群体在面对不同任务的争论,他们涉及到的一些观念之争,主要是在各自不同的领域,因一些共享的观念所适用的话语环境不同

而造成的。

二、两大纪录片类型各自的历史影像学价值

纪实主义说,“纪录片是一面生存之镜”,但格里尔逊还说过:“艺术是一把锤子,而不是一面镜子”,“我们首先是宣传员,其次才是影片摄制者。”^④目前中国两大纪录片类型其实都是在深受西方纪录片不同时代的不同思潮和不同流派的影响下逐步形成的。

上世纪80年代初,中国社会在真理标准大讨论后,文学上首先开始注重对于人的发现与描写,随着电视的迅速普及,90年代,中央电视台《东方时空》的《生活空间》为后人留下了一部“小人物的历史”,为大众文化的展现打开了一个窗口,通过“讲述老百姓自己的故事”,纪实手法也从一开始就成为中国的电视工作者接受西方(包括日本)的方法和策略,上升为对画面加解说的传统纪录片模式的超越与反叛,从此纪录片成为一种中国知识分子关注社会基层的载道和关怀的工具,伴随纪录片人对西方纪实手法学习运用的愈加自觉,创作领域的愈加拓展,纪录片在中国开始赢得了它的独立意义,“纪实”随之也成为中国纪录片的一面旗帜。

中国的新纪录运动的源头应上溯至西方上世纪60年代出现的“直接电影”。1959年前后,由于轻便可靠的1/4英寸盘式录音机和轻便16mm摄影机的出现,美国的德鲁工作小组引发了美国的“直接电影”运动。“直接电影”改变了一代纪录片制作的风气,也深刻影响到80年代乃至今天的中国纪录片,一种中国的纪录精神和纪录当代的责任意识,体现在80年代至今的主流媒体和许多独立制片的纪录片当中,这种纪录精神在国际领域获得了认可,尤其当年获奖的纪录片《归途列车》、《铁西区》等都可以证明。在今天各种不同的纪录片节上,可以看到大批这类风格的影片,在一批人的心目中,纪实类纪录片才是纪录片的正宗。

从影像史学的角度理解,当代中国的纪实主义纪录片开创了一种新的影像书写方式和美学理念。这种冷静“旁观”的书写方式给观众提供了尽可能多的客观角度,在可能的范围内保持尽可能少的观念的注入,从而使对于同一事物不同的理解和阐释成为可能。但中国当代的纪实主义纪录片实现主流化的过程与许多实验电影一样,走着一条先在国际获奖,后通过DVD流通或网络传播的模式。其在精神上能维持了一种“独立”的风格和批判的精神。但这种纪录片之中的精神“贵族”无论在当代中国还是在西方目前都无法在主流媒体占据主体,因为这类纪录片在创作上最大程度地尊重纪录主体的自然发生过程,必然会造成编导主观上无法把握作品的完成进度。由于难以预见出产时间,市场化的批量生产无法做到,所以无法组织播出平台,即使建立平台,也会出现纪

录片在电视栏目化之后为了收视率而改变立场或制作模式的命运。

上世纪90年代,在中国的纪实主义纪录片成为潮流的同时,有着鲜明“专题片”风格的历史文化类纪录片正在中国蓄势待发,而这类纪录片也是在受到西方持续影响之下发展起来的。

上世纪70年代,西方纪录片工作者在并没有因为“直接电影”的兴起就囿于“记录”这一种形式,更多的开始转向历史人文类纪录片的制作,从70年代到90年代一直处于上升趋势。2000年以后,深受西方影响的中国历史人文纪录片从创作理念到表现手法,更是经历了一次前所未有的嬗变,“情景再现”手法已经普遍运用到了许多重大题材的创作之中,《史前部落的最后瞬间》、《复活的军团》、《故宫》、《圆明园》等纪录片纷纷涌现。

“情景再现”的使用,从根本上触动了纪录片的底线,于是关于真实与虚构的争论被提了上来。纪录片阵营分成了明显对立的两派,反对者认为“纪录片只允许有记录的真实,而不允许掺假,对于纪录片来说,非虚构是最后一道防线,它不属于‘宽容’的范畴。”^⑤支持者则认为,“我们可以把它看成是在创作理念和表现手法上区别于传统纪实主义纪录片的‘新纪录片’的代表。”^⑥

从影像史学的角度看,历史题材纪录片的“历史真实”与纪实主义纪录片处理的“现在真实”其实是不同的,纪实主义纪录片以现在发生的事件为对象,那么真实的第一要义当然是记录当下,而历史题材纪录片以历史上已经发生的事实为对象,要完成的任务则是如何讲述、如何还原以及如何解释历史发生的原因。两种类型的纪录片面对的其实是不同的领域,他们只是共享了同一个“真实”的概念,正因为它们面对的是不同的时态,不同的域,所以研究、书写的手段也应该是完全不同的。

历史学有许多的类型和分支,中国古代有为皇帝做的实录,中西方政府各级机构都有健全的档案,它们的记录采用质朴直叙的风格,就相当于今天的纪实主义纪录片;同时,历史学还有综合研究的各大门类,如断代史、通史、传记、专门史、方志……它们就相当于今天的历史类纪录片,历史题材纪录片以文字、口述、档案、照片以及真实记录影像为基础,目的是完成的“抽象叙述”和“解释、阐释”的任务,而这种抽象叙述往往需要新的影像补充才能完成,这种新的影像的重建无论是一种氛围的营造,还是人物的刻画或是历史情节的还原,它都符合影像学的语法,因为历史学当中早就有此类写法。

历史学家是需要想象力的。历史学对“真实性”的基本诉求,在相当大的程度上,也曾经制约了历史想象力的边界。但汤因比在其经典名著《历史研究》中曾指出:“所有的历史,不能完全没有虚构的成分。光是把史实加以选择、安排和表现,就已经是在虚构范围所采用的一种方

法。”此外,他还说:“历史学家如果同时不是一个伟大的艺术家,就不可能成为一个伟大的历史学家。一成不变的确定‘史实’并不存在,即使是最为忠实的史料,其中也难免带有各种观点、意见,甚至于偏见。”^⑦

我们往往对书写史学存在幻想,认为它们更为真实,但其实它们也是一条与历史真实的接近线。怀特说过:“书写史学与影视史学之差别在于传播媒体的不同,一是书写的,另一是影像视觉的;两者相同的是,都得经过浓缩、移位、象征与修饰的过程,不论是以叙述见长的历史影片或者以分析取胜的历史作品,都难免有‘虚构’的成分,专著性的历史论文其‘建构’或‘塑造’的成分并不亚于历史影片。两者都有其共同的局限性。”^⑧

因过分强调历史的客观性而否定影视史学的主体性是不可取的,同样,过分强调纪录片的客观性而否定历史纪录片的主体性也是不可取的。正如戴维斯所说:“影视历史的目的并不在于提供一个看过去的窗口,而在于提供给人们另外一个解读过去的角度和方法。”^⑨历史纪录片需要注入对历史的激情和灵感,否则它将失去其影像艺术的独立存在价值与传播的魅力。

追求历史客观真实是纪录片的伦理基础,再现历史真实的水平是检验纪录片的艺术水准,而提出关键问题并启发观众对历史问题的深度思考才是纪录片的最终目标。当然,纪录片再建构影像无论采用多少,都应该检验它的真实性,它的标准第一是“是否历史发生过的事实”,第二是“是否历史上真实的环境”,第三是“是否是历史上真实的态度与观念”,同时我们还应为再建构影像留下标记,切不可用虚假的想像取代客观的历史,从而使真实的历史变成虚假的历史。纪录片与新闻摄影应该自觉成为影像史学最坚实的基础,对历史的真实性和在保证观众对真实与虚构手法之间的区别上负起崇高的责任。

三、结语

纪录片的发展历史充满着论争。在弗拉哈迪与格里尔逊时代,纪录片其实就已经存在着浪漫主义与现实主义的争论,《北方的纳努克》被称为浪漫主义的,格里尔逊就曾经批评说:“只要想一想爱斯基摩人的情况就可以了……他们穿的衣服、用的毛毯几乎都是曼彻斯特的产品,是在温尼伯百货商场买的……他们用收音机了解毛皮的行情,为从纽约飞来的机敏的投机商们所操纵……”^④

随着人类影像史学的发展,弗拉哈迪与格里尔逊时代就已经存在的纪录片阵营内部的诸多矛盾随着创作实践的深入,有些转化了,退居次要,有些则上升了,成为主要的矛盾,而其中贯穿至今的是对于什么是真实的认识问题。“什么是真实”是一个哲学问题,既是本体论,也是认识论,康德的不可知论认为所谓真实的客体是不可知的,马克思主义的实践论认为人达到客体的认知依赖于

实践,认识世界的过程也是实践的过程。实践的关键是两个,一是实践主体,也就是人的主观能动性的发挥过程;二是实践手段,关键是工具的发展。所以,我们到达“真实”的彼岸的认识过程完全依赖于人类思想的发展与实践工具的进化,同时对于真实的感受也会随着认识的改变和工具的进化而改变。

记录今天与讲述历史都是纪录片应当承担的任务。在弗拉哈迪与格里尔逊时代,他们的记录是没有同期声的,所以他们无法预料到今天的纪实主义纪录片关于纪录片的正统地位之争。格里尔逊既无法回答今天的纪实主义纪录片的要求,也无法回答历史纪录片能否运用虚构手法,同时我们也无法把非纪实的专题片和历史类纪录片驱逐出纪录片的队伍。

我们更应该看到,无论是纪实主义对真实的记录,还是历史题材对历史事件的讲述,都具有同样的追求与价值:对真相的呈现与揭示。对纪实主义讲,呈现是一种揭示;对于历史题材来说,揭示也是一种呈现。

无论是纪实主义,还是历史题材纪录片,它们都共享着一个越来越有影响力的概念,作为一种艺术、武器和社会改造力量,它的强大才是我们希望看到的。它们共享这个概念,也共同面对着关于“真实”的问题,只有共享一个概念,纪录片才能与故事片的影响力相对抗,而共享一个问题,纪录片才有前进的动力和巨大的魅力。

注释:

- ①吕新雨:《中国纪录片:观念与价值》,《现代传播——北京广播学院学报》1997年第3期。
- ②迈克尔·拉毕格:《纪录片创作完全手册》(第4版),中国传媒大学出版社2005,第4页。
- ③何苏六:《纪录片的观念》,《现代传播》1994年第6期。
- ④埃里克·巴尔诺:《世界纪录电影史》,中国电影出版社1992年,第84页、第43页。
- ⑤任远:《非虚构是纪录片最后防线——评格里尔逊的“创造性处理”论》,《现代传播》2002年第6期。
- ⑥王瑞林:《跨越时空的影像美:历史纪录片在当下的发展》,《重庆邮电大学学报》2007年第5期。
- ⑦汤因比:《历史研究(下册)》,曹未风译,上海人民出版社1986年,第224页。
- ⑧张广智:《影视史学:历史学的新生代》,《历史教学问题》2007年第5期。
- ⑨梁艳春:《娜塔莉·泽蒙·戴维斯与影视史学》,《史学理论研究》2009年第1期。

(作者单位:扬州广播电视总台/责编:丁磊)