

中國「新紀錄運動」理論獻疑

• 王 遲

摘要：在中國當代紀錄片研究領域，呂新雨提出的「新紀錄運動」理論影響深廣。本文提出，這種理論解釋與歷史事實未必符合，不僅基本觀點可能有嚴重錯誤，其研究方法、理論取向也可能存在顯著偏差。為了說明這些問題，本文以呂新雨對紀錄片概念的基本理解為起點，比較系統地論述了該理論在多個不同層面可能存在的問題，追溯了隱藏在這些問題背後的方法論根源，並對中國當代紀錄片的歷史發展提出了另外一種替代性的解釋路徑。

關鍵詞：中國紀錄片 「新紀錄運動」 意識形態決定論 歷史發展斷裂說
盲目作者論

回顧中國當代紀錄片的歷史，從1980年代到1990年代或許是最為引人注目的一段。這期間中國紀錄片變化之巨，堪稱空前。著名中國學者呂新雨在1990年代末、2000年代初撰寫了一系列文章，2003年出版了《紀錄中國：當代中國新紀錄運動》一書，詳細闡述了「新紀錄運動」的概念，以此統攝其對這段歷史的解讀。在她看來，以吳文光《流浪北京》（1990）的誕生為標誌，一場以不同於官方的意識形態訴求為核心的紀錄片「運動」在中國出現，這場「運動」既包含了獨立製作的紀錄片，也包含了同一時期部分官方電視媒體製作和播出的紀錄片，如中央電視台與日本東京廣播公司（TBS）共同攝製的《望長城》（1991）、央視紀錄片欄目《生活空間》（1993-2001）等。這些作品一反1980年代體現國家意志的專題片的做法，轉以「純觀察」和「直接電影」手法表現過去一直被忽略的「民間社會」，「自下而上地關注中國的現實」^①；從歷史角度看，「從專題片到新紀錄運動，兩者之間是斷裂的，無法銜接」^②。這些內容構成了「新紀錄運動」理論的核心。

2010年，呂新雨與英國學者裴開瑞（Chris Berry）等人一起編輯出版了被稱作「第一部致力於研究這一類型影片〔新紀錄片〕的英文著作」^③的《中國

中，唯一一篇討論中國紀錄片的文章相當完整地援引了「新紀錄運動」理論的有關描述^⑦。毫不誇張地說，正是「新紀錄運動」理論為西方學者提供了認識、理解中國當代紀錄片的基本框架^⑧。

儘管該理論已為中外學界廣泛接受，批評的聲音卻也不是沒有，有些人對該理論的某些局部觀點提出商榷，有些人則完全否定「運動」的存在。例如被呂新雨視作該「運動」代表人物之一的導演段錦川，便不承認「運動」的存在^⑨。在2002年由央視等單位舉辦的「中國電視紀錄片二十周年回顧」研討會上，部分專家、學者當面質疑了呂新雨提出的以「新紀錄運動」為核心的歷史描述；在這次會議之後，呂新雨專門撰文〈紀錄片的歷史與歷史的紀錄——當前中國紀錄片發展的兩個理論問題〉，重申自己的立場^⑩，但當時持相反立場的人並沒有在理論上對其做出進一步的回應^⑪。此後十餘年，類似上述對「新紀錄運動」理論所作直接的質疑、批評在中文學界雖然已不復得見，但一直還是有一批學者在小心地規避「新紀錄運動」這個概念，似乎在以「無視」作為另一種回應。

此外，部分學者也對這個概念提出了不同看法。比如張英進早在2004年就指出：「以『運動』一詞來描述1990年代中國獨立紀錄片或許是過於強烈了。特別是當我們考慮到參與者數量之有限，其代表作品並不為公眾所知，而且事實上並沒有對國內一般觀眾帶來甚麼衝擊，這一點就更明顯了。」^⑫與張英進類似，柏右銘(Yomi Braester)也認為：「新紀錄片創作者從來沒有形成一個協調一致的群體，也沒有與之相伴的宣言或原則規範。這個含義上的電影運動從未形成。」^⑬除了關於「運動」的有無，一些學者對這一理論的其他論斷也做了批評和修正，比如張真對呂新雨關於中國紀錄片政治性的整體概括提出了異議，羅賓遜(Luke Robinson)亦對「運動」的美學起源作出了與呂新雨不同的解釋，等等^⑭。他們的討論對我們重新檢視「新紀錄運動」理論、重新認識中國當代紀錄片歷史都有啟發。

「新紀錄運動」理論所涉及的不僅是「運動」本身，實際上這一理論所提供和展示的是對過去四十年中國紀錄片歷史的一種系統解讀，其中既涉及歷史分期，也涉及對不同時期紀錄片政治、美學屬性的解釋和概括，以及這一時間段內紀錄片政治、美學的變遷軌迹，乃至這些變遷背後的影響因素、動力來源等。判斷「運動」存在與否是一個問題，理清其背後存在的以上因素是另一個問題。當下一個耐人尋味的現象是，雖然有人質疑「新紀錄運動」理論的某些說法，也有人徹底否定「運動」的存在，但他們當中大多數人卻又同時主動擁抱「新紀錄運動」理論一些更基礎的立場、判斷。譬如，「新紀錄運動」理論所建立的基本歷史範式，即1980年代與1990年代之間的「斷裂」、「無法銜接」，亦即後文將會談到的「歷史發展斷裂說」，成了幾乎所有西方學者進行相關討論時的基本預設。本文嘗試重新考察、梳理支撐「新紀錄運動」概念的那些具體的歷史描述、理論推演和基本結論，解析「新紀錄運動」理論的立場、觀點、方法，揭示該理論可能存在的錯誤。在這個過程中，筆者不可避免地也會相應提出自己對相關議題的判斷，特別是在結論部分提出一個在個人看來更為有效的、替代性的解釋路徑。

或許應該提醒的是，本文的核心目的並不在於充分、完整地呈現一個不同於「新紀錄運動」理論的新的歷史圖景——不在於立新，而在於全面、深入地批評「新紀錄運動」理論本身——在於破舊。本文甚至不尋求回答1990年代是不是真的發生過一場紀錄片「運動」，但一定會回答呂新雨所描述的「新紀錄運動」到底是不是真的合乎事實。破舊是一種鋪墊、一種準備，它本身不是目的，立新才是。從這個角度看，本文的全部討論也僅僅屬某種階段性的工作，它在功能上要服務於為中國當代紀錄片建立新的歷史闡釋框架這個總體任務。

一 紀錄片概念與「意識形態決定論」

呂新雨對紀錄片概念有自己獨特的理解，這種理解既決定了她思考中國當代紀錄片歷史時所選擇的基本視角，也預先決定了她對這段歷史最終的結論。在考察「新紀錄運動」這個概念之前，或者說在反思呂新雨對中國當代紀錄片歷史的描述之前，我們有必要先了解一下她對紀錄片的基本認識。和當時乃至現在很多的紀錄片研究者一樣，她通過對1990年代初期興起的紀實風格的紀錄片與傳統的說教風格的專題片進行對比分析，在二者之間有限的區別中尋找界定紀錄片的依據。但與其他人不同的是，她所說的對立主要指的是二者在意識形態、社會功能上的分野，而二者在形式、風格上的區別則被忽略^⑮：

專題片是國家電視台的行為，往往是國家電視台作為它的一種社會「責任」，作為國家意識形態功能的體現，是自上而下對中國社會的一種描述。但是，紀錄片應該從另外一個角度來探討。……紀錄片的很大作用是對主流意識形態的補充和開發，它使得一些非主流的人員、邊緣的人群，他們的存在有可能進入歷史。

呂新雨反覆強調，專題片屬國家話語形式，體現的是國家意志和主流意識形態，而紀錄片則是在主流意識形態之外獲得意義，獨立的思想、獨立的意志是紀錄片之所以成為紀錄片的根本。意識形態上的分野決定了紀錄片、專題片各自的身份和二者之間的對立關係，美學選擇此時已經無足輕重：「紀錄片和專題片可以在創作手法上毫無區別，它可以用訪談，也可以不用；可以用直接電影的方法，也可以用真實電影的方法。我不認為紀錄片在創作手法上和專題片能有多大區別。」^⑯

按照這種思路來看，形式充其量不過是一件外衣，一種對主題、內容的表面裝點。這種觀點當然是值得商榷的。在紀錄片表達中，特定的內容必然要求特定的美學支撐，而美學上的選擇也會直接影響到內容的處理和影片最終的傳播效果。就像美國學者雷諾夫 (Michael Renov) 所說的：「無論影片要創造哪一種含義，形式始終都是必經之途。它決定了觀眾對作品所傳達思想的

接受行為，也決定了作品最終是否能夠感動和改變觀眾。」^①換言之，美學問題不僅僅是美學問題，它背後隱藏的就是政治問題。為了強調作品的政治性而忽略掉美學，並不是明智之舉。

在呂新雨的理论體系中，形式問題雖然被輕視，但卻並非完全缺席，當然也不可能完全缺席。實際上，在她對中國當代紀錄片歷史每一階段的討論中，美學問題始終都在場，只不過具體論述始終給人一種隨意、粗疏之感。無論是關於紀實主義美學起源的論述^②，還是對「運動」的兩個階段美學特徵的概括，抑或對相關美學變化背後動因的解釋，莫不如此。按照呂新雨的解釋，「新紀錄運動」以1990年代中期為界，分成兩個不同階段。就美學形式而言，第一階段的特徵是紀實主義，以「純觀察」和「直接電影」（或稱觀察式[observational]紀錄片）為主^③；第二階段以表演式(performative)紀錄片和自反式(reflexive)紀錄片為主^④。就第一階段而言，呂新雨似乎沒有注意到，1990年代初本不存在「純觀察」和「直接電影」，恰恰相反，此時中國紀錄片並不忌憚創作者主體性的凸顯，它承認、甚至主動強化創作者自身在影片中的形象、聲音、態度、觀念、行為。譬如在1991年的《望長城》中，主持人成了「一支振動生活的鼓槌」^⑤，其在鏡頭前的活動構成了影片主要的敘事動力。從概念上說，這不是「純觀察」和「直接電影」，而是「真實電影」（或稱參與式[participatory]紀錄片）。直到1990年代中期，以段錦川和張元的《廣場》(1994)、段錦川的《八廓南街16號》(1996)、康建寧的《陰陽》(1997)為代表的紀錄片陸續面世，「純觀察」和「直接電影」才真正出現。此時創作者的主體性被最大程度地驅逐，創作者的形象、聲音(包括採訪)，全部都被抹去了。但在呂新雨的眼中，這一轉變似乎從未發生，當然也就更談不上剖析這一轉變背後的政治含義。除此之外，就其所謂第二階段而言，呂新雨的描述也與事實相悖。1990年代末以來，不是表演式或自反式，而是重新興起的參與式紀錄片佔據了最重要的位置。限於篇幅，本文不再展開討論。

這種剝離了形式、風格，忽略了作品的具體構成，以意識形態作為理論概括、歷史描述的核心依據，甚至是唯一依據的立場、方法帶有明顯的「意識形態決定論」色彩。但是，在具體作品中，很多時候意識形態並不是像地上的石頭一樣，赫然在目，相反，它的存在常常都是隱隱約約、斷斷續續、似有似無、若即若離。面對同一部作品、同一段情節，不同的人站在不同的立場，對其意識形態含義的判斷可能並不一致，甚至完全相反。比如被視作「運動」起點的《流浪北京》，很多學者和呂新雨一樣，將其視為高度政治化的作品。像最早關注中國紀錄片的西方學者之一雷納德(Bérénice Reynaud)就認為，《流浪北京》中主人公之一張夏萍在鏡頭前精神崩潰是1989年「天安門事件」的「餘震」^⑥；另一位學者拉爾森(Ernest Larsen)則認為，影片緩慢的情節發展是導演對當時政治事件突發性的一種「對位處理」(counterpoint)，影片聲軌上經常出現的沉默讓人聯想到天安門廣場上坦克車的隆隆聲^⑦。但在筆者看來，這些評論恐怕都是早有學者指出的西方知識份子的某種東方主義(Orientalism)思想傾向的表現^⑧。對於一般的中國觀眾來說，做出類似這樣的解讀恐怕是很困難的。事實上，愛德華茲(Dan Edwards)最近對《流浪北京》的重新評價要

來得更為客觀：「《流浪北京》是一部政治上非常謹慎的作品，其對中國人生活的描述可以說是小心翼翼。」²⁶由於對紀錄片意識形態含義所做解讀可能存在的這種多樣性，有時候甚至是任意性，任何完全奠基於「新紀錄運動」理論上的分析或推演都必然面臨巨大的風險。不幸的是，恰恰是這樣一種「意識形態決定論」，構成了呂新雨「新紀錄運動」理論的內核。

二 二元對立與「歷史發展斷裂說」

徹底剝離了形式、風格，主題思想、意識形態成了唯一存在的理論範式，必然帶來一種獨特的歷史景觀。由於呂新雨相信1980年代末、1990年代初出現的新紀錄片與傳統的、作為政治附庸的專題片之間，在意識形態上存在着顯著的差異，甚至完全的對立，就像上世紀初中國新文化運動中，胡適「一棒把『中國文學』打成『文言』、『白話』兩大段」一樣²⁷，呂新雨據此也把中國當代紀錄片歷史「一刀兩斷」——一個階段是專題片，一個階段是「新紀錄運動」，它們分屬「兩種不同的理念、不同的話語體系」²⁸。如前所述，她非常明確地斷言，「從專題片到新紀錄運動，兩者之間是斷裂的，無法銜接」。這是「新紀錄運動」理論對中國當代紀錄片歷史一個最基本的判斷。

正如胡適以「白話」與「文言」的對抗來描述中國文學史，呂新雨認為，正是紀錄片對專題片的反叛，促成了「新紀錄運動」的發生和發展。在具體論述過程中，胡適採用了一系列的二元對立的概念，比如上層/下層、貴族/平民、模仿/創造、死文學/活文學等²⁹。呂新雨的論述方式也與此類似，她所選擇的是官方/民間、體制內/體制外、主流意識形態/獨立意識形態、自上而下/自下而上、國家話語/個人話語等一系列對立項。

在理論研究中，二元對立的思想方法當然非常重要。有學者稱它符合人腦整理符號世界的基本特徵³⁰，這是有一定道理的。但我們在解決實際問題的時候卻要注意，不應對這些對立的概念做過於簡單、絕對的理解。比如官方媒體在運作過程中，其本身就存在着不同文化成份、不同社會力量、不同政治權力之間的複雜互動，有摩擦、有對立、有衝突，但同時也有滲透、有妥協、有轉化、有合作。這使得不同時期、不同機構甚至不同個人主導的媒介產品，即使是官方出品，在意識形態屬性上也未必整齊劃一，反而有可能呈現出多種不同的色彩。

呂新雨把1990年代部分官方製作的紀錄片，特別是《望長城》和《生活空間》欄目，有限度地納入到「新紀錄運動」中，一定程度上表明了她在這一問題上表現的靈活性。但對於1980年代的紀錄片，她的判斷則是鐵板一塊——完全是官方的政治宣傳，這又表明了她的不一致。實際上，與1978年改革開放前高度政治化的作品相比，1980年代初官方媒體攝製的紀錄片已經歷去政治化的過程。這一時期最有影響力的是一批以「山河路道」為主題的作品，比如《絲綢之路》(1980)、《話說長江》(1983)、《話說運河》(1986)等³¹，雖然依然不乏「社稷崇拜」色彩，但其政治說教含義已經大為淡化。而到了後來引發萬

人空巷的《河殤》(1988)，我們從中已經可以看到某種再政治化的趨勢，而值得注意的是，此時它在政治取向上已經與傳統的主流意識形態有了重要分別。如果考慮到從某種意義上說，包括《流浪北京》、時間和陳爵的《天安門》(1991)在內的第一批所謂「獨立紀錄片」其實都是在特殊歷史條件下由央視項目轉化而來的「副產品」的話，那麼央視紀錄片此時這種再政治化的趨向似乎就更易理解了^⑳。這樣看來，「新紀錄運動」理論把1980年代官方製作的作品統一貼上一個「官方意識形態」或「主流意識形態」的標籤，是不是有些簡單化？

呂新雨提出1990年後「新紀錄運動」的核心特徵在於其獨立的「意識形態承諾」^㉑，似乎同樣值得商榷。回看1990年代中期「運動」的代表性作品，我們可以發現，意識形態上的模糊性是它們共同的特徵。舉例來說，按呂新雨的說法，「新紀錄運動」中最成熟、最具代表性的作品是段錦川的《八廓南街16號》和康建寧的《陰陽》。就《八廓南街16號》來說，它「在整體上是理性的和分析的：對日常生活的意識形態進行分析」^㉒。那麼這種分析的結果是甚麼呢？呂新雨並沒有明確說明。對於普通觀眾，要想對其進行清晰的確認，非常困難。有學者曾經提到，這部紀錄片在美國放映的時候，「有人認為是在做讚美性的宣傳，也有人在別處說是看到了無所不在的社會控制」^㉓。影片的確呈現了一定的社會控制，但其背後的意識形態訴求是甚麼？值得一提的是，這部作品的壓縮版曾在央視播出，這似乎再次驗證了它在意識形態立場上的模糊性。《陰陽》的這種特徵恐怕就更加明顯，這部同樣經剪輯後在央視播出的作品更像是一部人類學紀錄片，從中幾乎看不到明確的社會政治訴求。此外，雖然被呂新雨視作「運動」主要代表人物的段錦川和蔣樾並非央視導演，但他們與央視始終保持經常性的合作，甚至從1998年開始就合作成立了「北京川林樾影視諮詢有限公司」^㉔，而央視則是其主要合作夥伴之一。

前文討論呂新雨有關「新紀錄運動」第一階段美學形態的論述時，筆者曾提到1990年代初期到中期發生的從參與模式向觀察模式的轉化。這種轉化意味着創作者主體性的主動消隱，不可能不影響到作品的政治性。裴開瑞是西方學者中罕見的對「新紀錄運動」政治性持保留態度的學者，雖然他也擁抱「新紀錄運動」的概念。與呂新雨相反，他認為「對中國紀錄片創作者而言，介入社會、介入政治從來都不是一個選項」^㉕。在他看來，正是由於創作者對解說、採訪、配樂或其他闡釋手段的放棄，最終導致了政治性的弱化：「〔紀錄片〕放棄了向觀眾就拍攝內容提出任何的看法。影片創作者只是把我們置於他或她的位置上，當事件發生時，站在那裏做當下的觀察。……儘管影片創作者在跟拍他們的對象，我們卻總是無法獲得任何有關社會狀況變化或問題如何解決的特定信息。」^㉖這種看法與加拿大學者吳沃(Thomas Waugh)在1970年代對「直接電影」的批判如出一轍，即對創作者主體性的驅逐，導致了「表意模糊不清」和政治訴求的喪失^㉗。

當然，在特定的社會政治語境下，模糊政治立場本身也可能是一種鮮明的政治姿態，對創作者而言也需要十足的勇氣和智慧。然而，1990年代中、後期顯然不存在這樣的語境，在類似《八廓南街16號》、《陰陽》之類的作品中尋找強烈的政治訴求，可能只是評論家的一廂情願。概言之，「新紀錄運動」

既錯誤地評估 1980 年代——這個階段並非簡單的「政治宣教」所能概括，又錯誤地描述 1990 年代——這也不是一個「新紀錄運動」理論所說的獨立意志高揚的時代；這是一種雙重的錯誤。建立在這樣一種雙重錯誤之上的理論概括——「歷史發展斷裂說」，自然難以成立。

三 「運動」的動力與「時代的力量」

上述理論範式上存在的問題除了讓呂新雨對中國當代紀錄片的歷史發展做出了錯誤描述，同時也讓她的這種歷史發展的內在動力做出了錯誤的估計。既然當代紀錄片的發展趨勢被「一刀兩斷」，從邏輯上說，就一定有揮動刀子的手存在。或者說，這場「運動」背後的推動力在哪裏？呂新雨的回答非常明確：「無可迴避的是，直接催生紀錄運動的正是 80 年代後期中國發生的事情。」^④此時她沿襲、拓展了定義紀錄片時採用的「意識形態決定論」思路，將社會思潮、時代精神的因素與紀錄片領域的「新紀錄運動」分別視為前因與後果。這種歷史描述清晰而有力，但過度簡化卻讓它與事實相去甚遠。

呂新雨對這段歷史的判斷主要來自她在 1997 至 2000 年間與十幾位導演的訪談。這些導演中，很多人都不約而同地講述了他們個人對中國社會現實的思考，以及如何用紀錄片的形式來傳達這種思考。比如康建寧說：「紀錄片說來說去，還是一個人對社會的認識、看法。」^⑤吳文光也曾在另外的場合說：「我不願意以紀錄片作為一種藝術來談，這只會混淆了紀錄片裏的東西。我覺得紀錄片應以社會工作者的角度來談，而不能作為藝術家的作品來談。」^⑥呂新雨似乎完全接受了創作者的這種修辭。當她作為理論家對創作者的這些論述進行理論歸納的時候，就在這個方向上走得更遠^⑦：

他們直接的動機是想揭發中國的現實問題和人的問題，關注現實，關注人，特別是社會底層和邊緣中的人。當整個社會因為烏托邦衝動的消解而開始犬儒化了，紀錄運動卻把理想轉化為精神的潛流灌注在一種默默的行為上。在這個意義上，他們依然是 80 年代時代精神的產兒，與那種精神有親密的血緣關係，他們是承沿那個時代的最後一批理想主義者。

簡言之，「運動所由之來的東西」，不是別的，就是這種「時代的力量」^⑧。此時紀錄片似乎已完全服膺於「時代意識的感召」^⑨，紀錄片創作者的角色似乎也只是時代精神的領受者，紀錄片創作不再有自己相對獨立的發展規律，也不再有自己的歷史繼承性。紀錄片似乎失去了自己的主體性，成了時代精神的某種忠實註腳。

誠然，紀錄片的創作和歷史發展一定受到其所處社會時代的規約，但二者不可能是簡單的、線性的決定與被決定的關係。紀錄片的歷史發展受到多種不同因素的影響，比如技術設備的更新、美學觀念的嬗遞、創作管理機制的調整、創作者個人偏好的變化等，甚至偶然性因素有時也在這個過程中扮

演重要的角色⁴⁵。可以說，多種力量的綜合作用推動着紀錄片創作。剝離了它們，只以時代精神來解釋紀錄片的發展，這樣的歷史圖景一定是不完整的，甚至有可能是完全錯誤的。

在前面提到的「中國電視紀錄片二十周年回顧」研討會上，央視導演周兵曾經評論說：「我個人認為呂新雨老師在專題片和紀錄片的劃分上犯了概念性的錯誤。……呂新雨教授忽略了所謂的專題片也好、紀錄片也好，它是建立在影視技術的基礎上。因為建立在影視技術的基礎上去認識這個問題，就沒有這兩者之間的對立。」⁴⁶周兵強調影視技術，提醒呂新雨應該打破視野的局限，把目光從形而上的意識形態，轉向形而下的創作手法上。此時，技術、美學的維度被納入了視野。可以說，這一判斷直指「新紀錄運動」理論在方法論上的軟肋。

詩人艾略特(T. S. Eliot)曾就詩歌創作評論說：「詩歌是自古以來一切詩歌的有機的整體。」⁴⁷此說雖然看似誇張，卻有其道理；對於紀錄片而言也沒有不同。「新紀錄運動」理論片面強調紀錄片與專題片之間的對立，割裂了二者之間必然存在的歷史連貫性。如果我們立足文本，對1980年代的紀錄片創作進行考察，而不是輕率地加以拒絕，無論是主題、內容，還是形式、風格，其與1990年代新紀錄片之間都可以建立起明確的歷史關聯。也只有在這項工作完成後，我們才能準確地作出評價。換言之，針對「新紀錄運動」理論，我們還要做雙重的拓展：一個是時間的拓展，我們的視野要涵蓋1970年代末以來的歷史發展；一個是空間的拓展，我們要把被「新紀錄運動」理論實際否定掉的「主流紀錄片」納入進來。在前文提到的研討會上，關於如何對待1980年代也是當時爭論的一個焦點⁴⁸，呂新雨認為那種肯定1980年代歷史貢獻的主張是一種「權力話語」，其目的不過是擴張言說者自己的「光榮榜」⁴⁹，在筆者看來，這種說法是有失公允。

四 「運動」節點的問題

上述討論表明，哪怕我們和「新紀錄運動」理論家一樣，只從意識形態角度來考察1980年代和1990年代的紀錄片，其對二者各自的概括也都是可疑的，「歷史發展斷裂說」自難以成立；此外，一旦超越「時代的力量」，回到技術層面，把美學維度納入視野，1980年代和1990年代的紀錄片之間就可以建立起遠為複雜的關聯。以下筆者就「新紀錄運動」理論對「運動」的「起點」、「轉折點」和「終點」的具體論述展開討論，這種討論將會讓我們更清晰地看到該理論本身諸多難以自治之處。

(一)「起點」問題

按照呂新雨的說法，「新紀錄運動」的起點是《流浪北京》，到蔣樾的《彼岸》(1995)的時候，「運動」出現了轉折，而終點則比較模糊。按照〈再思考〉一文

的解釋，似乎目前這場「運動」還沒有停止，仍在進行當中。呂新雨曾經不止一次強調吳文光和《流浪北京》對新紀錄片發展的重要意義，稱這部作品奠定了「新紀錄運動」在中國的發展方向，而吳文光本人則是這場「運動」的領導者、奠基人，其歷史地位「不可動搖」^⑤。很多學者接受了這樣的說法，尤其在西方，絕大多數學者都視吳文光為「新紀錄運動的發起者 (initiator)」^⑥，甚至還稱其為「新紀錄運動之父」^⑦。在筆者看來，類似的說法殊不可取。

一方面，如果從挑戰傳統官方話語的角度來看，《流浪北京》之前有引發萬人空巷的《河殤》，之後有充滿政治反思意味的《天安門》，再往後還有直接呈現「天安門事件」給青年學生所造成的心靈傷害的時間、王光利的《我畢業了》(1992)，而《流浪北京》裏所有的討論也不過是五位藝術家的個人生活、個人夢想和個人遭際。影片的確真切地呈現了這些人的現實處境，但也僅限於此；任何敏感的政治議題都沒有出現——雖然影片的拍攝、製作是從1988到1990年，正好跨越了1989年席捲中國社會的「天安門事件」；吳文光個人對此也有解釋，他說當時「太忙了」，沒想起來要拍這些東西^⑧。

另一方面，從歷史的角度看，1990年代初中國紀錄片的紀實主義美學不是吳文光的發明，也並非單單來自懷斯曼 (Frederick Wiseman) 或小川紳介。紀實主義的出現離不開此前長達十年的歷史積累，多種因素都在這個過程中發揮了作用。值得進一步提醒的是，紀實主義的興起是一股潮流，《流浪北京》不過是諸多做出同樣努力的作品中的其中一部。比如同時期的康建寧和高國棟的《沙與海》(1990)、王懷信的《格拉丹東兒女》(1990)、《天安門》、《望長城》等，無一例外都採用了紀實手法。要確切地指認哪一部具體作品是這一潮流的「起點」，恐怕是相當困難的。但如果要追問哪一部作品對1990年代中國紀實主義的全面勃興產生了最重要的推動作用，那一定是《望長城》，而不可能是《流浪北京》。

創辦於1989年的著名央視紀錄片欄目《地方台30分鐘》(最初定名為《地方台50分鐘》)正好經歷了紀實主義從早期探索到走向成熟的過程。該欄目的一位編輯在1994年回憶說：「從創作方向上說，《地方台30分鐘》是沿着以電視專題藝術片為主體向以電視紀錄片為主體的方向過渡的。在《望長城》出現之前，這種過渡是不自覺進行的，《望長城》之後則是在目的和方向都十分明確的情況下完成了這個轉變。」^⑨在上述這段文字中，側重紀實風格的作品被稱作「紀錄片」，而傳統的畫面配解說式的作品則被稱作「專題片」。統計數字支持了這個判斷，通過檢索「中國知網」從1990到1995年間所有見諸文字的有關紀錄片的討論，涉及《望長城》的文章有數百篇之多，研究者普遍認為《望長城》完整體現了紀實主義美學的新方向^⑩。在被稱為「中國電視與媒介人才頂級培訓機構」^⑪的北京廣播學院(2002年更名為中國傳媒大學)，1994年新開學專業的研究生入學考試中，甚至出現了這樣一道考題：「為甚麼說系列節目《望長城》是我國電視紀錄片發展的里程碑？」^⑫與此形成對比的是，《流浪北京》此時幾乎沒有進入到學者、評論家的觀察視野。

除了具體作品的推動，學術界對紀實主義美學系統性的梳理和闡釋也對紀實主義潮流的興起產生了重要作用。自1990年代初開始，北京廣播學院的

一批學者，比如鍾大年、朱羽君、楊田村、任遠等，對紀實主義進行了比較系統的闡述^⑤。可以說，中文領域紀實主義美學的理論基礎就是在那個時候打下的。同時，各種紀錄片評獎，如全國電視文藝「星光獎」、《地方台30分鐘》年度評獎等，也都對紀實主義的流行起到了推波助瀾的作用。與這些因素相比較，既不會在電視台播出，又沒有錄像帶發行的《流浪北京》，如何能夠「影響了一代紀錄片」^⑥，又如何奠定中國當代紀錄片的發展方向呢？

(二)「轉折點」問題

呂新雨把1995年的紀錄片《彼岸》視作「新紀錄運動」的一個「分水嶺」，「運動」因這部作品而分成了立場、視角和方法彼此不同的第一階段和第二階段。如前所述，她認為第一階段的創作者是1980年代時代精神的產兒，「是承沿那個時代的最後一批理想主義者」。他們的作品一般採用傳統的「純觀察」的手法，關注底層，試圖自下而上地解讀中國社會。《彼岸》預示着第二階段的到來，這一階段的創作者生活在「一個完全不同的社會環境」^⑦（這個論斷當然相當可疑），此時抵抗強權已經不是他們的首要考量，作品的社會價值、政治價值也不再像第一階段那麼重要。這些創作者更看重的是藝術的創新，把先鋒、實驗精神帶入了紀錄片創作，很多作品都體現出表演式紀錄片和自反式紀錄片的特徵。

《彼岸》記錄了一部名為《彼岸》的先鋒戲劇的排練、演出，以及演員的後續生活。這齣戲劇的導演是牟森，演員則是他從全國招募而來的一群到北京尋夢的年輕人。演出獲得了巨大成功，但隨着演出的結束，演員卻變得生活無着，不得不拋棄對「彼岸」的幻想，面對各自艱辛的生活。這部影片最初的主題是牟森和他的戲劇創作，但在拍攝過程中，導演蔣樾卻逐漸改變了初衷，把關注的重心轉向了這些年輕人的現實人生。在呂新雨看來，影片對這些年輕人心中烏托邦的破滅過程的呈現，傳遞的是導演對1980年代中國知識份子所營造的那個烏托邦的重估^⑧；影片視角所發生的這種變化，即從凌空虛蹈的精英階層、精英意識到具體現實的這種轉變，表明了「新紀錄運動」在立場、觀點和方法上的改變，即「到底層去」，「揭發中國的現實問題和人的問題，關注現實，關注人，特別是社會底層和邊緣中的人」^⑨。

在呂新雨的論述中，底層立場、底層精神是「新紀錄運動」的核心特徵之一。除了《彼岸》之外，她還特別強調了央視《生活空間》欄目所具備的這種底層立場和底層精神。在與《天安門》導演之一時間就後者所進行的對話中，她明確指出：「甚麼是紀錄片精神？我覺得就是一種底層精神。」^⑩這個「底層精神」具體有甚麼含義，呂新雨沒有進一步說明。依其相關論述進行推斷，「底層精神」似乎應該包含兩個方面：一是要以底層百姓為表現對象，一是要體現出底層百姓的真實處境。就前者來說，就像紀實主義美學不是破空而出，而是有一個相當長的演進過程一樣，底層百姓進入中國紀錄片也不是一蹴而就，也有一個相應的歷史過程。在1986年的《話說運河》、1990年的《沙與海》、1991年的《望長城》中，都有對底層百姓的呈現。所以無論《生活空間》欄目還



2013年巴黎Shadows電影展放映蔣樾的《彼岸》。(資料圖片)

是《彼岸》，都屬於早已存在的一條延長線上不同的點，難以構成「運動」的轉折^④。

呂新雨所暗示的「底層精神」另一層含義，是真實地呈現底層百姓的處境。她或許可以就此解釋說，在《生活空間》和《彼岸》之前的那些作品雖然存在以底層百姓為表現對象的情況，但創作者言說的方式、角度卻未必有效呈現出他們的真實處境，所以還是要把《生活空間》和《彼岸》獨立出來視為轉折。但倘若如此，呂新雨就需要有一個更詳細的論證過程，解釋清楚為甚麼《彼岸》和《生活空間》與此前表現底層百姓的作品比較，會有這樣的不同，同時還要說明，為甚麼《彼岸》與

《生活空間》之間也有足夠的區別，使得《彼岸》而不是《生活空間》構成了這個轉折。另外，還需要證明《彼岸》與後續紀錄片發展的關係，即它並非孤例，而是對應新趨勢或新潮流的起點。這是個可能的任務嗎？

在《彼岸》的製作過程中，的確有一個拍攝對象、表現主題的轉變過程，即從對牟森所代表的文化精英向年輕學員所代表的社會底層的轉變，但我們不能拿這個轉變去論證和說明整個中國新紀錄片發展的變化。這是兩個不同層面的事情，不可混為一談。就筆者個人感受而言，毫無疑問，《彼岸》是整個1990年代最觸動人心的作品之一。但是在任何意義上，這部作品都難以構成中國紀錄片歷史演進過程中的任何一個轉折點。

(三)「終點」問題

在2003年的《紀錄中國》一書中，呂新雨曾經暗示「新紀錄運動」在2000年前後已經退潮，甚至終結了。她寫到：「這些紀錄工作者們不約而同地開始宣稱，我所做的一切都是基於我個人的行為和判斷。……敏銳地反省和批判由於運動而形成的模式化，並開始各自的探索，走自己的路，這既是運動完結的標誌，也是運動結出的果實，運動的歷史任務已經實現。」^⑤此時「個人化」的創作成了「運動」終結的標誌。雖然幾乎所有嚴肅的創作者都會力爭做出個人化的表達，但呂新雨這個「個人化」概念卻非泛指個人風格的呈現，其來源還與吳文光有關。

吳文光在1999年評論藝術家汪建偉的紀錄片創作時，曾經提出「個人化紀錄片」的概念，指的是一種與電視台、電影廠那種「公家的」紀錄片生產完全不

同的生產方式，其特點是讓紀錄片創作成了一種「『私人』活計」，「純屬個人行為」^⑥。在寫作這篇評論的同一年，吳文光接受了呂新雨的專訪，他將自己當時的紀錄片創作也描述成了這樣一種完全「個人化」的行為：「我逐步逐步做紀錄片，並不是我要表達對社會的思考，而是因為這是我能做的事情之一而已。……這只是一種個人的東西，只是一種興趣和愛好。」^⑦呂新雨顯然非常看重這篇訪談，並將其冠以標題〈個人化寫作方式——吳文光訪談〉，列為《紀錄中國》一書的第一篇。

在〈再思考〉一文中，呂新雨改變了2003年的這個論斷，稱「個人化」並不意味着「運動」的終結，而是「運動」進入第二階段的標誌。按照這種解釋，「新紀錄運動」始終在延續，迄今仍未停止。呂新雨對「新紀錄運動」的界定依據本來是她所指認的新紀錄片在意識形態上與傳統專題片的分野，但她此時所談第二階段的特點恰恰又是對政治、社會問題的遠離和對作品藝術性的探索。用她的話說，「中國的新紀錄運動，特別是其第二階段，採用的完全是一場先鋒藝術的形式」^⑧。不難看出，此時呂新雨對「運動」第二階段的界定方式已經違背、顛覆了其對第一階段進行界定時所依據的邏輯。一個問題不得不提出來：此二者如何還能屬同一個「運動」？

第一階段與第二階段之間呈現出的這種異質性讓「新紀錄運動」的內涵變得模糊難辨，無法捉摸。在邏輯上，此時我們已經難以再找到任何穩定的原則或依據，為這個「運動」確定一個明確的終點。「新紀錄運動」已經成了一個「爛尾」的術語，或者一個沒有底的筐子，甚麼都可以放進去。

五 「盲目作者論」研究方法問題

探究「新紀錄運動」理論出現如此偏差的原因，不能不談呂新雨所採用的研究方法。呂新雨曾經說過，其所有的研究結論都來自於自己所做的田野調查，而這種調查的主要方式就是對導演進行訪談^⑨。的確，通觀她對「新紀錄運動」理論的描述，主要史實支撐幾乎全部來自導演的講述。比如她對「運動」起點的命名，就與吳文光對《流浪北京》創作過程的描述緊密相關。在不同年份的多次採訪中，吳文光始終強調在拍攝《流浪北京》之前，他既「從來沒有看過一部可以稱得上叫『紀錄片』的片子」，也「不知道紀錄片是怎麼定義該怎麼拍」，他所做的一切不過出於直覺（「完全個人方式地自由一把」）^⑩。他甚至明確地說，「實際上，1988年前中國根本沒有紀錄片」^⑪。類似的說法顯然給「歷史發展斷裂說」提供了最直接的支持。不管是呂新雨還是其他很多的中外學者，都接受了吳文光的這種說法。但實際上，這種說法並不算可靠。

要相對全面地認識《流浪北京》，不能不談到朱曉陽。朱曉陽現在是北京大學人類學教授，當年是吳文光的同鄉、朋友、合作者，是《流浪北京》的並列導演，只不過多年來一向不為人所知。據他介紹，他和吳文光在創作該片時，無論是影片內容、主題，還是形式、風格，都有非常明確的參照對象。其主題來自朱曉陽未出版的報告文學手稿《北京拉丁區》（與張慈合撰，張後來



吳文光：《流浪北京》，DVD 光盤封面。（資料圖片）

成為《流浪北京》中五位主人公之一），而在形式和風格上，則主要借鑒了由國外電視機構製作、已傳入中國的十二集系列紀錄片《龍之心》（*Heart of the Dragon*, 1985）^②。要是忽略了這些重要的事實，以及這些事實所暗示的推動中國紀錄片發展的複雜因素（就本例來說，至少我們可以看到 1980 年代的「報告文學熱」和國外作品所產生的推動力），僅憑導演本人一面之詞就得出結論，顯然會導致很多問題。

任何創作者都生活於現實社會中，總有各種現實性的考慮，當他們對自己的創作進行解釋的時候，出現誇張、渲

染、閃爍其詞、刻意引導、小心規避等種種現象，並不奇怪。1977 年，前文提到過的吳沃曾撰寫文章，批評美國紀錄片理論家巴薩姆（Richard Barsam）主編的一本紀錄片教材《非虛構電影理論與批評》（*Nonfiction Film Theory and Criticism*）。吳沃指出，巴薩姆在選編納粹德國女導演里芬斯塔爾（Leni Riefenstahl）的一篇文章時，犯了「盲目作者論」（unconsciously auteurist approach）的錯誤。這篇文章回憶了《奧林匹亞》（*Olympia*, 1938）的製作過程，但裏面卻充斥了導演本人對自己拍攝行為的辯護。作為第一次將這篇文章譯介到英語世界的編者巴薩姆，並未對這篇文章做任何必要的說明或提醒，就直接推薦給學生閱讀，此舉被吳沃稱作是一種「極為不負責任的行為」。他提醒說，即便是面對像格里爾遜（John Grierson）那樣卓越的紀錄片理論家，我們也不應對其不加辨別地予以完全的信任^③。對「新紀錄運動」理論家來說，這是一個非常必要的提醒。

驗證、平衡創作者說辭的一個重要手段是展開對文本的細讀。在紀錄片研究中，無論中外，類似「新紀錄運動」理論家這樣對紀錄片形式、風格的忽略都不罕見。早在 1980 年代初，尼克爾斯（Bill Nichols）就曾指出，在紀錄片研究領域，由於作品內容的重要性被提升到了至高的位置，對紀錄片形式、結構方面的關注和討論就顯得明顯不足^④。加拿大學者格蘭特（Barry K. Grant）在 1990 年代初也曾評論說：「紀錄片幾乎總是被當成紀錄片來討論，而不是將其視作電影文本進行細讀。」^⑤ 文本細讀是一個非常重要的研究方法，進行文本細讀，就是要把作品與創作者相對分開，把創作者、評論家有關影片的解釋、評論在一定程度上懸置起來，只看作品本身。此時，文本構成了一個相對獨立的意義世界，就像生物學家解剖小麻雀一樣，研究者通過對具體文本

的拆解和研究，破解文本內部隱藏的編碼。以文本分析為基礎，再結合創作語境，研究者就有更大的機會反思既有的理論解釋，提出自己獨立的判斷。

六 結語

總結本文的討論，「新紀錄運動」理論所作出的基本歷史描述可能是偏頗甚至錯誤的，其所主張的「歷史發展斷裂說」並不符合中國當代紀錄片歷史的實際。分析這一重大理論失誤的根源，我們可以進一步看到呂新雨進行相關闡述時，在方法論上存在的顯著偏差：在文本內部，只強調政治意識形態立場；在外部語境，只看社會政治環境的作用。在這些偏差的背後，隱藏着研究方法上的根本失誤——過多地依賴了部分創作者單方面的修辭，而沒有對這段歷史做全方位的考察。比如對1980年代的作品，無論是內容、主題，還是形式、風格，此間諸多的變化都不曾稍加留意。對促成這些發展變化的諸多或隱或顯的複雜因素，更沒有做任何考察。無論是電視產業的急速發展，技術設備的日新月異，還是1970年代末中國大陸恢復高考後，完整接受了高等教育的新一代紀錄片創作者的出現，以及國際電視機構之間的合作、國外紀錄片作品帶來的衝擊等，所有這些都不在其視野範圍。

下面這個表格將「新紀錄運動」理論與本文所主張的替代性方案的思路進行了對比：

表1 「新紀錄運動」理論與本文提出的替代性方案思路對比

	「新紀錄運動」理論		替代性思路
歷史軌迹	「歷史發展斷裂說」		鐘擺式往復運動
理論取向	文本 (text)	只強調政治維度	強調政治維度，同時也強調美學維度
	語境 (context)	只強調社會思潮、時代精神的作用	強調多方面不同因素的影響
研究方法	只看重影片創作者本人的解釋		創作者的解釋與文本分析相結合，且以文本具體構成作為判斷主要依據

資料來源：筆者分析整理。

這一表格中部分內容在前文都有所涉及，在此不再贅述，但有關中國紀錄片歷史演進的「鐘擺式往復運動」，或許還需要做些進一步的解釋。在筆者看來，如果從政治意識形態的角度來考察1949年以來中國當代紀錄片的歷史，其運動方式很像一個鐘擺，高度的官方立場和高度獨立的消解、否定官方話語的立場構成了這個鐘擺運動的兩極。具體說來，毛澤東時期，鐘擺處在高度官方立場的一極，高度政治化是這一時期的特徵。從1980年的《絲綢之路》開始，直到1980年代末和1990年代初，鐘擺一直在向另一極點方向移動。最開始是個去政治化的過程，官方政治宣傳色彩逐步淡化；之後以1988年的

《河殤》為標誌，中國紀錄片開始進入一個短暫的再政治化過程，鐘擺趨近否定傳統官方話語的一極。

1993年前後到1990年代末，歷史出現了一定程度的回盪。《河殤》、《天安門》、《我畢業了》等作品一時無兩的氣勢迅速淡化，另一個去政治化過程開始。如果說第一次去政治化是遠離官方政宣，這個第二次去政治化則既遠離明確的官方立場，也遠離明確的獨立立場，曖昧性是它的基本特徵。從1990年代末到當下，中國紀錄片進入到多樣化發展的階段。在多個發展脈絡中，具有高度政治訴求的「立場紀錄片」(committed documentary)尤其引人注目。在筆者看來，我們可以將這一潮流視作對1980年代末、1990年代初那一次再政治化的復興。

為了更直觀地描述這一運動，呈現其與「新紀錄運動」理論的不同，我們可以借助於以下表格進行粗略的說明：

表2 「新紀錄運動」理論與本文提出的替代性方案分段對比

時間線	「新紀錄運動」理論		替代性思路
1949至1980年	專題片階段	官方政治宣教	第一階段： 官方政治宣教
1980年至1980年代中後期			第二階段： 遠離傳統官方話語的去政治化
1980年代中後期至1990年代初			第三階段： 朝向獨立立場的再政治化
1990年代初至1990年代末	新紀錄運動	第一階段(1990至1995年)： 朝向獨立立場的政治化	第四階段： 既遠離傳統官方立場，又遠離獨立立場的去政治化
1990年代末至當下		第二階段(1995年至當下)： 去政治化	第五階段： 朝向獨立立場的再政治化

資料來源：筆者分析整理。

這個表格是從政治角度出發，對兩種不同版本的歷史描述進行對比。除此之外，我們還可以再繪製一張表格，就是從美學角度出發，將「新紀錄運動」與本文所主張的替代性解釋進行另外一個方面的直觀對比。限於篇幅，這裏只能從略。

如果本文對「新紀錄運動」理論的分析基本正確，如果該理論是如此不禁推敲，那麼在過去近二十年中，它又何以產生如此巨大的社會影響呢？這是一個必須回答的問題。從具體構成來說，「新紀錄運動」理論的內部既包含了歷史，又包含了理論，同時也包含了部分的批評。作為一種歷史描述，「新紀錄運動」理論固然是錯誤的，但這個「運動」的概念卻非常有效地讓1990年代一批導演和他們的作品進入人們的視野。無論對導演本人，對評論家、研究者，還是對更廣泛的社會大眾，「運動」這個概念讓他們對這一時期的紀錄片實踐有了更大的想像空間，同時在精神上、情感上也帶來了巨大的鼓舞。自

2003年後，西方學界關注中國紀錄片的學者顯著增多，並在過去十多年間貢獻出一批論文、專著。這一現象的出現，與「運動」這個概念本身的政治吸引力有相當大的關聯。

另一方面，正如前文指出的，支撐這一歷史描述的是一種獨特的理論範式——「意識形態決定論」。拋開其極端的、過度發揮的部分，只看其對紀錄片表達中的政治維度的闡釋和強調，應當承認其中也有合理的部分。尤其在中國特定的歷史語境中，這種強調甚至是相當必要的。呂新雨重視紀錄片的使命，強調「紀錄片是我們介入社會現實的方式，是民主，也是政治」^⑥。這種言辭背後，隱藏的應該是她希望以紀錄片方式改變中國社會現實的渴望。這些論述讓更多中國的創作者、研究者更清晰地看到了紀錄片表達中可能承載的政治訴求，從這個角度說，這是呂新雨對中國紀錄片理論研究所做出的卓越貢獻。2000年後一批政治色彩鮮明的紀錄片的迅速崛起，相當程度印證了其理論在這個方向的正確性^⑦。雖然作為一種歷史書寫，這一理論是徹底地失敗了，但如果我們將其視作一種歷史預言，它卻是非常成功的。

「新紀錄運動」理論所出現的這些問題、錯誤，在其他學科領域似乎也不鮮見。就文學史研究而言，理論家唐弢曾做過一個著名的論斷，即「當代文學不宜寫史」。由於「嚴格說來，歷史是事物的發展過程，現狀只有經過時間的推移才能轉化為穩定的歷史」，而正在發生或剛剛發生的事件距離寫作當下不具備時間距離，對研究者來說，很多事情一時還看不清楚；同時，由於沒有足夠的時間間隔，研究者個人的心理、情感也更有可能被捲入正在發展的事件、潮流之中，不能自拔，最終導致判斷的失誤^⑧。這些提醒當然有其道理，但呂新雨在對中國當代紀錄片進行考察時的努力方向卻與此論斷恰好相反，她是自覺地、有意識地將自己的思想、情感介入到她所理解的「新紀錄運動」中來，為其搖旗吶喊。在《紀錄中國》的〈後記〉中，這一點得到了清晰印證：「我對紀錄片的理解、我自身的立場和情感投入，這三者對於我的研究來說都是不可或缺的，也是彼此纏繞的。」她甚至毫不掩飾地說：「我相信我的研究軌跡本身也是屬這個運動的。」^⑨這樣的宣言似乎表明，從一開始這一理論的取向就是高度意識形態化的，與學術工作本應恪守的徵實求是的原則並不一定完全契合。

當然，從根本上說，任何知識的生產和知識秩序的建立都一定是歷史性的，都一定會受到社會權力、個人動機等因素的制約和干擾，完全排除研究者的個人立場和主觀傾向既不可能，也不必要。然而，努力恪守學術研究的基本原則和致力於維護或宣揚某一特定的意識形態雖不可能完全分開，但卻始終還是有所區別的兩件事。如果研究者由於歷史原因，或者單純出於內心的急切，忽略甚至放棄了前者，他們所建立的理論就更容易脫離研究者的本意，走向歧途，甚至導致美國學者格里 (Patrick Geary) 所說的「災難性後果」^⑩。

就「新紀錄運動」理論而言，其對中國紀錄片研究與創作產生的消極影響實際早已出現。毫不誇張地說，近些年來我們在國內外看到的有關中國紀錄片愈來愈多的錯誤闡述，多數時候都要追溯到「新紀錄運動」理論。而且隨着時間的推移，這種負面影響顯然是愈來愈嚴重。對這段歷史的親歷者來說，

他們自然可以憑藉自己的親身經驗，察覺到該理論存在的問題，從而確定自己的取捨，但對那些歷史的後來者、跨越學科領域討論中國紀錄片的學者，或者西方的中國紀錄片研究者來說，由於客觀條件的限制，他們中間的很多人就只能通過前人的記述，來接觸和了解這段歷史。如果此時仍不加辨析，這一理論只能更加貽誤後人。

此外，「新紀錄運動」理論在有意無意間將1990年代一批社會政治訴求不高的作品人為地提升到了一個不適當的位置，同時又忽視、貶低了新世紀以來出現的真正具有明確社會政治訴求的作品，且以「去政治化」來概括這一階段紀錄片創作的總體特徵，這種處理不免讓人們對如何在理論層面理解、判定紀錄片的政治性產生某種困惑。更為糟糕的是，它也必然對近年來中國紀錄片在這一方向的實踐造成不必要的傷害。這樣一種後果恐怕已經和呂新雨當年進行相關理論闡述時的初衷背道而馳了。

不斷延展的歷史進程就像一支在山谷中行進的隊伍，作為歷史觀察者的我們也同樣處身其中，並與隊伍一道，迂迴曲折，迤邐前行。行至不同位置，我們回看歷史的方位、角度都有不同，做出的判斷也可能迥然有異。或許正因如此，才有學者稱歷史注定就是「一場永無休止的辯論」^⑥。辯論帶來的後果可能是對既有理論的局部修正，也可能是對其完全的顛覆，這是任何歷史書寫都必然面對的宿命。「新紀錄運動」理論如此，本文提出的替代性方案也一樣。但成為他人反駁、批判的靶子，有時候卻恰恰意味着批評者對該理論所蘊含價值的一種最好的承認——作為被批駁的對象，它能夠以一種辯證的方式豐富我們對問題的理解，讓那些距離我們愈來愈遠的歷史，有機會變得愈來愈真切。這是筆者在很久以前決定寫作本文時就抱有的一個基本看法。

註釋

①②③④⑤⑥⑦ 呂新雨、梅冰：〈附錄：甚麼是新紀錄運動——呂新雨訪談〉，載呂新雨：《紀錄中國：當代中國新紀錄運動》（北京：三聯書店，2003），頁335-36；335；334；335；338；338。

⑧⑨ 呂新雨：〈當前中國紀錄片發展問題備忘〉，載《紀錄中國》，頁306；307。

⑩ Ying Qian, "Book Review: The New Chinese Documentary Movement: For the Public Record", *The China Quarterly*, no. 207 (September 2011): 733.

⑪⑫⑬⑭⑮ Lu Xinyu, "Rethinking China's New Documentary Movement: Engagement with the Social", trans. Tan Jia and Rofel, ed. Lisa Rofel and Chris Berry, in *The New Chinese Documentary Film Movement: For the Public Record*, ed. Chris Berry, Lu Xinyu, and Lisa Rofel (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010), 15-48; 23-24; 34; 32; 39.

⑯ 例如Bérénice Reynaud, "New Visions/New China: Video-Art, Documentation, and the Chinese Modernity Question", in *Resolutions: Contemporary Video Practices*, ed. Michael Renov and Erika Suderburg (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1996), 229-57; Ernest Larsen, "Video verité from Beijing", *Art in America* 86, no. 9 (1998): 53-57。

⑰ Chris Berry, "New Documentary in China: Public Space, Public Television", in *Electronic Elsewheres: Media, Technology, and the Experience of Social*

Space, ed. Chris Berry, Soyoung Kim, and Lynn Spigel (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2010), 100.

⑦ Wang Qi, "New Documentary Movement", in *Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture*, ed. Edward L. Davis (London: Routledge, 2005), 595-96; "Performing Documentation: Wu Wenguang and the Performative Turn of New Chinese Documentary", in *A Companion to Chinese Cinema*, ed. Yingjin Zhang (Hoboken, NJ: John Wiley-Blackwell, 2012), 300-304.

⑧ 值得注意的是，裴開瑞將「新紀錄運動」理論視作對中國獨立紀錄片的一種闡述，張英進也將「新紀錄運動」理論納入到獨立紀錄片的範疇，這種做法在中外學界都普遍存在。但就呂新雨本人而言，她並沒有明確將獨立紀錄片和官方的電視紀錄片分隔開，而是一定程度上並置一處。在其對「新紀錄運動」理論進行綜合闡述時，也明確把官方紀錄片視作「運動」的一部分，並否定獨立紀錄片與官方紀錄片之間存在一個「明確的界線」(clear line)。但這並沒有妨礙人們做相反的理解，這種狀況出現的根源恐怕還是在於「新紀錄運動」理論框架中，處在核心位置的都是呂新雨和幾乎所有其他學者所認為的「獨立紀錄片」，那些官方紀錄片就只能處在一個邊緣性的、陪襯性的、補充性的位置上。簡言之，「新紀錄運動」理論的內在邏輯幾乎完全是由這些被認為有着獨立意識形態訴求的獨立紀錄片支撐起來的，官方紀錄片注定只能是一種模糊的、暗淡的存在。無論呂新雨怎樣強調二者之間的關聯，如何重申後者同樣也是「運動」的一部分，這一基本事實都無法改變類似裴開瑞、張英進這樣把「新紀錄運動」視作「獨立紀錄片運動」的情形。參見Chris Berry and Lisa Rofel, "Alternative Archive: China's Independent Documentary Culture", in *The New Chinese Documentary Film Movement*, 135; Yingjin Zhang, "Styles, Subjects, and Special Points of View: A Study of Contemporary Chinese Independent Documentary", *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 2, no. 2 (2004): 120; Lu Xinyu, "Rethinking China's New Documentary Movement", 15-16。

⑨ 呂新雨：〈獨立製作，我選擇的生活方式——段錦川訪談〉，載《紀錄中國》，頁97。

⑩ 參見呂新雨：〈紀錄片的歷史與歷史的紀錄——當前中國紀錄片發展的兩個理論問題〉，《新聞大學》，2003年第1期，頁69-73。此文後來更名為〈當前中國紀錄片發展問題備忘〉，收錄於《紀錄中國》，頁305-21。

⑪ 系統性的對「新紀錄運動」理論的辨析和批判基本不曾出現，唯一的例外或許是劉紅梅未正式發表的論文〈強光背後——「新紀錄運動」抑或成長的年代〉(2004年)。該文曾在網上刊登，但多年前已搜不到了。

⑫ 這段話最早出現於Yingjin Zhang, "Styles, Subjects, and Special Points of View", 120；之後出現在其專著中，措辭略有修改，參見Yingjin Zhang, *Cinema, Space, and Polylocality in a Globalizing China* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2015), 120。

⑬ Yomi Braester, "Excuse Me, Your Camera Is in My Face: Auteurial Intervention in PRC New Documentary", in *The New Chinese Documentary Film Movement*, 196.

⑭ 張真評論說：「並非所有過去二十年間出現的獨立紀錄片都可以說是在『介入』社會，更不要說激進的行動主義意圖了。」參見Zhang Zhen, "Toward a Digital Political Mimesis: Aesthetic of Affect and Activist Video", in *DV-Made China: Digital Subjects and Social Transformations after Independent Film*, ed. Zhang Zhen and Angela Zito (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2015), 317。羅賓遜提出，構成所謂「新紀錄運動」的那些作品算不上是一個嶄新的起點，而是業已存在的創作潮流的延續。參見Luke Robinson, *Independent Chinese Documentary: From the Studio to the Street* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013), 13。

⑮ 呂新雨：〈當前中國紀錄片發展問題備忘〉，頁308。在很多紀錄片實踐者和研究者看來，形式、風格、策略、技巧是區分紀錄片與專題片的主要依據。比如

較早對二者進行區分的國內學者高鑫在1992年提出，專題片有「較強主體意識的滲透」，紀錄片則要求「不允許創作者主觀意識的直接流露」；專題片「允許對生活本身進行較多的藝術處理」，紀錄片則要反映「不加雕琢的具有『毛邊式』的生活情狀」；專題片可以運用各種藝術表現手法，紀錄片則被歸到「新聞」的範疇，「主要以新聞鏡頭紀錄社會生活」。參見高鑫：〈「電視紀錄片」與「電視專題片」界說〉，《中國廣播電視學刊》，1992年第3期，頁33。

⑰ Michael Renov, "Art, Documentary as Art", in *The Documentary Film Book*, ed. Brian Winston (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013), 348.

⑱ 呂新雨將「新紀錄運動」的美學來源歸結於吳文光的貢獻，「形式上大量採用的長鏡頭、跟拍、同期聲的紀實手法」這種新形態的紀實主義美學始於1990年的《流浪北京》，稱其來自導演對懷斯曼(Frederick Wiseman)和小川紳介的「借用」。參見呂新雨：〈導言：在烏托邦的廢墟上——新紀錄運動在中國〉，載《紀錄中國》，頁5、9；王暉：〈論「懷斯曼神話」〉，《電影藝術》，2017年第4期，頁139-40。但紀實主義的出現有着漫長的歷史過程，其間有多重因素綜合發揮了作用，如中央電視台在1978年底從日本引進了可以同步錄音的攝像機、從1980年《絲綢之路》就已經開始的中外合作拍片、從1984年開始每年一屆的中日電視藝術交流活動，以及國外優秀紀錄片作品的刺激（如下述朱曉陽的例子）。

⑲ 呂新雨的文章明確說明，這兩個術語是從紀錄片研究先驅尼克爾斯(Bill Nichols)那裏借用。參見Lu Xinyu, "Rethinking China's New Documentary Movement", 24。在中文領域，"performative documentary"大多被譯作「表述行為型紀錄片」，但尼克爾斯曾經解釋說，他對這一詞彙的用法不同於哲學家奧斯丁(John L. Austin)的用法。參見Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, 3d ed. (Bloomington, IN: Indiana University Press, 2017), 150。在翻譯此書的過程中，筆者曾與尼克爾斯溝通過這個術語的翻譯，他贊同漢語表達中用「表演式」來指稱這一類型。

⑳ 朱羽君：〈屏幕上的革命〉，載楊偉光主編：《望長城》（北京：中國廣播電視出版社，1993），頁642。

㉑ Bérénice Reynaud, "Translating the Unspeakable: On-Screen and Off-Screen Voices in Wu Wenguang's Documentary Work", in *The New Chinese Documentary Film Movement*, 164; "New Visions/New China", 235.

㉒ Ernest Larsen, "Video verité from Beijing", 53-55.

㉓ Dai Jinhua, *Cinema and Desire: Feminist Marxism and Cultural Studies in the Work of Dai Jinhua*, ed. Jing Wang and Tani E. Barlow (London: Verso, 2002), 90-91; Chris Berry, "Jia Zhangke and the Temporality of Postsocialist Chinese Cinema: In the Now (and then)", in *Futures of Chinese Cinema: Technologies and Temporalities in Chinese Screen Cultures*, ed. Olivia Khoo and Sean Metzger (Bristol: Intellect, 2009), 122; Yingjin Zhang, "Directors, Aesthetics, Genres: Chinese Postsocialist Cinema, 1979-2010", in *A Companion to Chinese Cinema*, 65.

㉔ Dan Edwards, *Independent Chinese Documentary: Alternative Visions, Alternative Publics* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015), 2.

㉕ 參見唐德剛譯註：《胡適口述自傳》（上海：華東師範大學出版社，1993），頁156；258-60。

㉖ 利奇(Edmund R. Leach)著，王慶仁譯：《列維·斯特勞斯》（北京：三聯書店，1985），頁21-34。

㉗ 前兩部分別與日本放送協會(NHK)和佐田雅志企劃社合作，第三部為央視獨立製作。

㉘ 林旭東曾在2004年指出，《流浪北京》是央視《中國人》欄目的「副產品」。參見梅冰、朱靖江：〈溯流——訪林旭東談中國獨立紀錄片的誕生與脈絡〉，載《中國獨立紀錄片檔案》（西安：陝西師範大學出版社，2004），頁26。

㉙ 呂新雨：〈導言〉，頁15；9、11；5；5；15；5；14。

- ⑳ 王小魯：〈中國獨立紀錄片20年觀察〉，《電影藝術》，2010年第6期，頁73。
- ㉑ Bérénice Reynaud, “Duan Jinchuan”, in *Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture*, 227.
- ㉒ Chris Berry, “Getting Real: Chinese Documentary, Chinese Postsocialism”, in *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, ed. Zhang Zhen (Durham, NC: Duke University Press, 2007), 130.
- ㉓ Chris Berry, “Jia Zhangke and the Temporality of Postsocialist Chinese Cinema”, 121.
- ㉔ Thomas Waugh, “Beyond verité: Emile de Antonio and the New Documentary of the 70s”, *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, no. 10-11 (June 1976): 33-39, www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC10-11folder/EmileDeAntonio.html.
- ㉕ 呂新雨：〈與痛苦共鳴——康建寧訪談〉，載《紀錄中國》，頁38。
- ㉖ 王慰慈：《記錄與探索：與大陸紀錄片工作者的世紀對話》（台北：遠流出版事業股份有限公司，2000），頁114。
- ㉗ 比如，在英國著名電影雜誌《視與聽》（*Sight & Sound*）於2007年評選的「震動世界的十部紀錄片」中，《河殤》位列其中（Nick James, “Documentary: Shaking the World”, *Sight & Sound* 17, no. 9 [2007]: 24），但當初夏駿能夠執導《河殤》卻完全出於偶然。《河殤》的立項、製作與當時一部失敗的系列紀錄片《黃河》（1987）有很深淵源，央視領導策劃《河殤》的目的，實際就是要「補救一下」《黃河》，其素材也都主要取自《黃河》劇組，而不是自己拍攝。這樣一來，項目的經費就非常少，央視領導找到老導演，但沒有人願意接手，剛剛入職不久、年僅二十五歲的夏駿才因而獲得了執導《河殤》的機會。如果不是夏駿，很難想像會有這樣一部《河殤》。這一信息來自筆者對《河殤》攝像孫曾田的個人訪談。
- ㉘㉙ 〈中國電視紀錄片20年回顧〉，中央電視台網，www.cctv.com/tvguide/0524_jilupian/zjyt/zjyt_02.html。
- ㉚ 艾略特（T. S. Eliot）：〈傳統與個人才能〉，載王恩衷譯：《艾略特詩學文集》（北京：國際文化出版公司，1989），頁5。
- ㉛ Chris Berry and Lisa Rofel, introduction to *The New Chinese Documentary Film Movement*, 4.
- ㉜ Keith B. Wagner, “Xue Jianqiang as Reckless Documentarian: Underdevelopment and Juvenile Crime in Post-WTO China”, in *China's iGeneration: Cinema and Moving Image Culture for the Twenty-first Century*, ed. Matthew D. Johnson et al. (New York: Bloomsbury, 2014), 147.
- ㉝ Bérénice Reynaud, “Translating the Unspeakable”, 164, 274.
- ㉞ 李虹：〈我們怎樣做《地方台30分鐘》的編輯〉，《電視研究》，1994年第9期，頁39。
- ㉟ 在《望長城》播出幾個月後，朱羽君發表了文章〈長城的吶喊〉，詳細論述了該系列紀錄片在紀實美學上的重大突破，並判斷這部作品將會引發一場「富有電視特性的現代紀錄片的新潮流」。事實也的確如朱羽君所料。十幾年後，方方在其《中國紀錄片發展史》中總結說，作為「中國紀錄片新觀念的一個標誌」，《望長城》「為紀實風格的紀錄片在全國範圍的廣泛鋪開，奠定了基礎」。參見朱羽君：〈長城的吶喊〉，《北京廣播學院學報》，1992年第2期，頁20；方方：《中國紀錄片發展史》（北京：中國戲劇出版社，2003），頁326。
- ㊱ Wang Qi, “Performing Documentation”, 300.
- ㊲ 〈北京廣播學院1994年碩士學位研究生入學考試試題（新聞學專業）〉，載趙玉明主編：《中國廣播電視年鑒（1995）》（北京：北京廣播學院出版社，1995），頁686。
- ㊳ 相關文章包括：鍾大年：〈「過程」的魅力——解讀一部電視片的斷想〉，《北京廣播學院學報》，1989年第3、4期合刊，頁35-39；朱羽君：〈長城的吶喊〉，頁16-20；鍾大年：〈紀實不是真實〉，《北京廣播學院學報》，1992年第3期，

頁 19-28；任遠：〈紀錄片正名論〉，《中國廣播電視學刊》，1992 年第 4 期，頁 54-57；楊田村：〈紀錄片的基本策略〉，《北京廣播學院學報》，1992 年第 5 期，頁 45-53；〈紀實與真實（探索與爭鳴）〉，《北京廣播學院學報（人文社會科學版）》，1994 年第 2 期，頁 74-76，等等。

⑥③ 呂新雨：〈在理想與現實的錯位中——時間訪談〉，載《紀錄中國》，頁 160。

⑥④ 裴開瑞提出，在 1990 年代前期、中期，中國新紀錄片的表現對象是與影片拍攝者類似的受過良好教育、生活在城市中的人，直到 1990 年代後期，表現對象才開始從精英階層轉向普通百姓。與之類似，羅賓遜稱中國獨立紀錄片在 1997 年之前關注的是公共話題，而在 1997 年之後，則更多關注私人生活。這些觀察顯然都有商榷的餘地。參見 Chris Berry, "Getting Real", 120-21; Luke Robinson, *Independent Chinese Documentary*, 16-19。

⑥⑤ 吳文光：〈錄像：「公家的」？「個人的」？〉，載《鏡頭像自己的眼睛一樣》（上海：上海文藝出版社，2001），頁 128-29、131。

⑥⑦ 呂新雨：〈個人化寫作方式——吳文光訪談〉，載《紀錄中國》，頁 10。

⑥⑧⑨ 呂新雨：〈後記〉，載《紀錄中國》，頁 343。

⑦⑩ 吳文光：〈回到現場：我理解的一種紀錄片〉，載《鏡頭像自己的眼睛一樣》，頁 212。

⑦⑪ 參見李幸、劉曉茜、汪繼芳：《被遺忘的影像——中國新紀錄片的濫觴》（北京：中國社會科學出版社，2006），頁 46。

⑦⑫ 以上信息均來自筆者與朱曉陽之間的私人通信。1994 年 8 月 31 日，身在澳洲的朱曉陽給吳文光寫了一封信，後經朋友之手轉給了吳。信中談到了《流浪北京》的創作過程：「我記得的實情是你讀到《北京拉丁區》的手稿後，即要求我與你合作以《北京拉丁區》為藍本去作一電視片。我知道在此之前你已表示我們應利用《中國人》劇組器材拍一部自己的副產品。在談過合作盲流片以後我便開始改編《北京拉丁區》為電視腳本的工作。當時我們共同受到 BBC《龍之心》影響，風格便是以個人講述為主的。」數年後，吳文光曾在電話中對朱曉陽承認，上述細節「完全屬實」。

⑦⑬ Thomas Waugh, "Nonfiction Film Theory and Criticism: Revisionism Made Simple", *Jump Cut*, no. 15 (July 1977): 25-26, www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC15folder/DocyBookRev.html#n1.

⑦⑭ Bill Nichols, *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1981), 208.

⑦⑮ Barry K. Grant, *Voyages of Discovery: The Cinema of Frederick Wiseman* (Urbana, IL: University of Illinois Press, 1992), 1.

⑦⑯ 呂新雨：〈當代中國的電視紀錄片運動〉，載《紀錄中國》，頁 296。

⑦⑰ 在紀錄片導演文海的著作《放逐的凝視——見證中國獨立紀錄片》的出版說明中有這樣一段話：「中國十多年來的獨立紀錄片演進，因直面中國社會當下的重大事件，真正是一場『運動』，尤其是 2003 年以後的紀錄片，紀錄片或製作人本身就成為或『被成為』社會重大事件。」參見文海：《放逐的凝視——見證中國獨立紀錄片》（台北：傾向出版社，2016），頁 364。

⑦⑱ 唐弢：〈當代文學不宜寫史〉，《文匯報》（上海），1985 年 10 月 29 日。

⑦⑲ 〈歷史學家如何參與最劇烈的政治與學術衝突〉（2018 年 12 月 1 日），大風號，<http://wemedia.ifeng.com/68828820/wemedia.shtml>。

⑦⑳ 這句話為荷蘭歷史學家蓋爾（Pieter Geyl）所說，轉引自齊華甫：〈序言〉，載卡爾（Edward H. Carr）著，吳柱存譯：《歷史是甚麼？》（北京：商務印書館，1981），頁 1。