

回歸主體

——解讀「我的攝影機不撒謊」

● 張英進



2002年程青松和黃鷗出版的《我的攝影機不撒謊》一書介紹了八位「先鋒電影人檔案」。同年，兩位在北京的西歐女學者拍攝了同名紀錄片。如果「我的」攝影機不撒謊，那誰的攝影機撒了謊呢？在故事片領域，先鋒影人的目標大都指向90年代初在國外電影節聲譽非凡的第五代導演。用賈樟柯的話說，「當時的銀幕上……全是假的，全是謊話。」

程青松、黃鷗：《我的攝影機不撒謊：先鋒電影人檔案——生於1961-1970》（北京：中國友誼出版公司，2002）。

程青松和黃鷗合著，2002年出版的《我的攝影機不撒謊》一書介紹了八位生於60年代的「先鋒電影人檔案」。同於2002年，兩位在北京的西歐女學者自費拍攝了同名《我的攝影機不撒謊》（*My Camera Doesn't Lie*）的紀錄片，介紹了更多的中國

獨立影人，包括許多紀錄片工作者。這部紀錄片在一些國外電影節放映，一時給人這個印象：「我的攝影機不撒謊」成為近年中國獨立或「地下」電影的宣言。本文通過分析自我定位和風格追尋等問題，以解讀這個類似宣言的內在含義。

首先，如果「我的」攝影機不撒謊，那誰的攝影機撒了謊呢？在故事片領域，先鋒影人（又稱「第六代」、「新生代」、「青年導演」等）的目標大都指向90年代初在國外電影節聲譽非凡的第五代導演。用賈樟柯的話說，「當時的銀幕上……全是假的，全是謊話。」而章明更具體地指出第五代的「八股電影」充滿了黃土、高粱、腰鼓、土匪之類有關中國北方的舊物老事^①。在紀錄片領域，獨立影人的目標則指向電視台攝製的專題節目和遠離老百姓生活的政治宣教。在康建寧看來，《河殤》之類節目的演說者「好像站在雲彩裏，跟布道似的」^②。總之，對獨立或半獨立的新導演而言，第五代和體制內的電影製作極端缺乏「現實感」和「真實感」。

我這兒不用「先鋒」來描述這批導演，是因為80年代中期第五代剛

剛興起時也曾先鋒過。其實，賈樟柯並不掩飾說是《黃土地》讓他決定要當電影導演。換言之，第五代也曾有過「我的攝影機不撒謊」的姿態，而且影響深遠。章明對此「真實」的姿態作這樣的解釋：「每一代導演起步之始，都會不約而同拿起一柄利器去開闢屬於自己的一片新天地，這個銳利的武器就是『真實』。」^③

由此推論，「真實」乃是一種方法，而不一定總是目的；「我的攝影機不撒謊」因此可視為新影人爭取發言權的姿態，而不一定是對發言內容的真實性的確認。「誰曾得到過真實？」章明追問。「在藝術作品裏面，真實本身永遠是不存在的。有的只是作者逼真的想像，他的態度、趣味、感覺和品格，以及你作為觀眾將對這一切所認可的程度。」^④章明對真實作為發言權的解釋涉及我要討論的第二個問題，即為誰發言的問題。第五代的故事片在國際影壇上為中國民族文化發言，體制內的紀錄片為國家政策發言，而90年代興起的新紀錄片則以「平民意識」為榮，「讓老百姓講述自己的故事」。陳虻對《生活空間》的工作人員這麼說：「放棄你的所謂責任感，放棄你的所謂對文化的深層次思考；像朋友和親人一樣去關心你的拍攝對象。其結果你可以看到最真摯的責任，最深刻的批判。」^⑤90年代初一批新的體制內的電視專題節目一反「雲中布道」的精英傳統，打起為百姓發言的旗號，而贏得舉國上下注目。《百姓家園》一度曾有一個內部掌握的口號：「本欄目是為窮人服務的」。值得注意的是這個口號的意識形態內涵：

如今不再抽象地「為人民服務」或「為工農兵服務」，而「百姓」和「生活」成了宣教意味之外的新的對象的代名詞。

然而，對許多獨立導演而言，為百姓或窮人發言這個姿態本身仍帶有濃厚的貴族氣。在拍完描述下崗工人和妓女這類「邊緣人物」的辛酸生活的故事片《安陽嬰兒》(2001)後，王超問道：「你憑甚麼給他安排情節？你憑甚麼給他安排對話？你憑甚麼說你的主題是拯救他們？……你又憑甚麼說你的立場是道義的？」^⑥簡言之，你憑甚麼為他們發言？獨立導演的兩難窘境在王超的問題中充分表現出來。一方面，他們拒絕知識份子傳統的為民發言的姿態，另一方面，他們拍攝邊緣人物的邊緣故事又不可避免地被認為是為邊緣發言。王超所表達的正是這種自我定位的窘境，也是我要探討的第三個問題。

其實，這個自我定位也是回歸自我的問題。再引章明的解說，「我們不能甚麼都看見，甚麼都知道，我們不是民族的代言人。大全景的電影已經過時了。……作為普通人，我們從人的內心往外看，站在具體人的視點，帶着個人的品格，好惡和個人的局限性，這種真實性是難以掩蓋的。」^⑦換言之，在放棄為民族和國家發言後，獨立導演追求的是作為普通人(而非精英)的個人的視點和風格。因此，章明的故事片《巫山雲雨》(1996)力求反映他眼中普通百姓的生存狀況。同樣，王超的《安陽嬰兒》只求展示一種生存狀態的存在。在他們看來，生存狀態本身比作者的發言更有說服力，更具真實性。

第五代也曾有過「我的攝影機不撒謊」的姿態。章明對此「真實」的姿態作這樣的解釋：「每一代導演起步之始，都會不約而同拿起一柄利器去開闢屬於自己的一片新天地，這個銳利的武器就是『真實』。」由此推論，「真實」乃是一種方法，而不一定總是目的；「我的攝影機不撒謊」因此可視為新影人爭取發言權的姿態，而不一定是對發言內容的真實性的確認。

李紅拍完描寫北京的外地農民女工生活的《回到鳳凰橋》後頗有點負罪感，自己「覺得是城裏人對鄉下人的一個掠奪」。杜海濱在拍完《鐵路沿線》後也覺得自己就像一個掠奪者。楊荔納拍完《老頭》後「覺得自己像個小偷」。鏡頭語言同文字語言一樣充滿「殘酷」的暴力，即使在不加主觀解說的紀錄片中，導演與拍攝對象的不平等的權力關係仍可導致掠奪或偷竊的負罪感。

但是，儘管自我解除了為民發言的道義責任，一些獨立導演還是發現了電影真實性的「殘酷」力量。吳文光聽說蔣樾拍《彼岸》(1995)時，將自己對北京先鋒戲劇家牟森的外地窮學生們的抱怨也拍進紀錄片時，忍不住說，「紀錄片真殘酷」。同樣，段錦川聽說張元在看過寧岱拍攝的有關《一地雞毛》被禁停機一事的討論後發怒，對張元說，「怎麼樣？紀錄片殘酷吧！」^⑧當然，寧岱後來另剪一版《停機》(1994)參加國際電影節，則是對紀錄片或故事片新導演的「我的攝影機不撒謊」這一類似宣言的一個糾正。

與此相連，李紅所說紀錄片「殘忍」指的是自我定位的另一個窘境。在拍完描寫北京的外地農民女工生活的《回到鳳凰橋》(1997)後，李紅頗有點負罪感，自己「覺得是城裏人對鄉下人的一個掠奪」^⑨。同李紅一樣，杜海濱在拍完紀錄片《鐵路沿線》(2000)後也覺得自己就像一個掠奪者，因為他作為藝術家獨佔了那些無家可歸的少年的影像^⑩。雖然楊荔納拍完《老頭》(1998)後不用「掠奪」這個強烈的字眼，但仍然「覺得自己像個小偷，偷了他們的東西，裝扮了我自己」^⑪。

這裏大段引用獨立導演的現身說法，想證明的是鏡頭語言同文字語言一樣充滿「殘酷」的暴力，即使在不加主觀解說的紀錄片中，導演與拍攝對象不平等的權力關係仍可導致掠奪或偷竊的負罪感。簡言之，回歸後的創作主體不可能存在於真空的社會之中。由此回到章明前面所提的個人視點，我們可以更清楚地認識吳文光對「立場」的新態度。作為新獨立紀錄片的領潮人，

吳在90年代末期完全否定自己早期反映北京的外省「盲流」藝術家(包括牟森)的紀錄片，如《流浪北京》(1990)和《四海為家》(1995)。令人驚訝的是，他如今認為這些早期作品「都是廢品」，那些窮困潦倒但「貴族氣」十足的盲流藝術家「都是非常脆弱的，像集體手淫的感覺」，而吳對他以前的北京生活「覺得虛幻，非常不真實」^⑫。這裏，我們看到獨立導演在自我重新定位後對「真實」的重新界定。吳文光是這樣重新定位自己的：「不是知識份子立場，也不是民間立場；不是甚麼地下立場，也不是持反對甚麼的立場，就是一種個人的東西。」吳甚至對「立場」一詞也持懷疑態度：「我願意說我個人不願意說立場。」^⑬

從某種意義上說，吳文光堅持個人的東西與章明強調個人的視點不謀而合，注重的都是個人風格追求，也是本文要分析的第四個問題。從張元的《媽媽》(1991)到賈樟柯的《小武》(1997)，獨立故事片中的「紀實手法」即是一種風格追求。但如果把獨立導演的追求都當作獨創革新，則言過其實。英國影評人雷恩斯(Tony Rayns)為《我的攝影機不撒謊》一書寫的序中所列種種「革新」即為一例。雷恩斯的論點，如「是張元和王小帥，第一次在中國電影中使用了劇情片段與記錄片段的交織」，是「賈樟柯開創了使用長鏡頭、固定畫框的先河」，皆與中國電影史實不符。而他提到婁燁等人「打碎故事的敘述性，割裂劇情的連貫性，甚至肢解了音效和構圖」，這些先鋒實驗性在不同程度上已在第五代的部分早期作品中出現過^⑭。其實，所謂「紀錄風格」也

只是第六代影人所追求的種種風格中的一種。

在獨立紀錄片中，長鏡頭和訪談在90年代初成為反對宣教式畫外音解說的兩種有效的風格手法。讓拍攝對象自我解說，讓真人真事在真實環境中不加主體旁白的情況下直接呈現的「直接電影」或「真實電影」方式，的確為新紀錄片提供了全新的風格。然而物極必反，段錦川認為當時大家「一窩蜂」的做法反而使某些紀實手法「變得特別低廉，而且也顯得很貧乏，智力很低下」，其結果是「一種對真實的理解的偏差，還有是對自己的一種不自信，需要完全借助於別人的直接表述」^⑤。換言之，拘泥於某種客觀真實的直接呈現，反而造成對主觀表達的不真實。人云畢竟有別於己云。

回歸主體因此是必然之路。這在吳文光看來「是一個自身解放的問題，一個自我反省的問題」^⑥，或是一個找回自信的問題；而在段錦川看來又是一個風格多樣化的問題。追尋個人風格多樣化促使段錦川在完成不具任何旁白解說的直接電影式的代表作《八廓南街16號》(1997)之後，在《沉船》(1999)中適當加入解說。對段而言，個人風格並不意味一成不變的風格。

這裏，睢安奇具有自我反射式風格的紀錄片《北京的風很大》(2000)值得一提。在這部頗具荒誕意味的片子中，藝術家不加掩飾的主觀存在使觀眾不得不面對種種生活場景，甚至黑暗的畫面，思考「你覺得北京的風很大嗎？」這個反覆提出的問題以外的問題。雖然此片引起紀錄片愛好者的爭議，吳文光仍認為睢安奇的片子放映時現場效果特別好，表達了「一種更個人視點，

更個人寫作，更自由的方式」^⑦。

有趣的是，「個人的影像」近年突然成為媒體關注的新現象，這也是本文要討論的最後一個問題。鳳凰衛視2002年以《DV新世代》為新欄目推出「中華青年影像大展」，其定位是：「千萬別學那些『行為藝術家』，我們也不是甚麼『地下狀態』、『邊緣話語』、『獨立立場』、『民間聲音』，我們不過是一群愛好DV的普通人，愛關心甚麼就關心甚麼好了。」^⑧《DV新世代》一方面與地下或獨立電影劃清界限，另一方面又與獨立影人在回歸主體的個人化策略上不謀而合。

或曰「有謀而合」，因為賈樟柯曾發表〈業餘電影時代即將再次到來〉一文，而《DV新世代》開場白也由「那個DV，那個業餘」而發出「個性張揚，我行我素」的呼聲，以展望「大師出自民間，外行領導革命」的前景^⑨。賈樟柯呼喚「業餘電影」是期望DV「衝破電影特權」。他認為獨立電影的方式和VCD的普及已經在很大程度上使中國電影「民主化」了，而DV的出現更可能會「潛在地改變中國電影的精神」，這是因為「越來越多的人依賴數碼機拍攝紀錄片和實驗電影」，而紀錄片中的人道精神和實驗電影中的求新精神都是「中國電影所缺乏的」^⑩。

賈樟柯原想使用的標題是「獨立電影的時代」，但因顧慮到發表的問題而改為「業餘電影」的說法。吳文光則認為「業餘」一詞比「獨立」這個詞更有意思，因為「『獨立電影』現在在中國已經變成一種『外衣』的東西，也是一種姿態，甚至可以說是另外一種實惠」。不少獨立電影在國外獲獎使吳文光提醒大家，國際電影節也可能是「鋪滿鮮花的陷阱」^⑪。

「個人的影像」近年突然成為媒體關注的新現象。賈樟柯呼喚「業餘電影」是期望DV「衝破電影特權」。他認為獨立電影的方式和VCD的普及已經在很大程度上使中國電影「民主化」了，這是因為「越來越多的人依賴數碼機拍攝紀錄片和實驗電影」；「業餘」一詞比「獨立」這個詞更有意思；吳文光提醒大家，國際電影節也可能是「鋪滿鮮花的陷阱」。

「我的攝影機不撒謊」的含義亦可釋為：我的印象，我的攝影機，我的真實。獨立電影先獨立於體制外，為的是保持「個人」；而其依賴於外資或民資，也是因為不妨礙「個人」。推而論之，倘若體制能提供表達「個人」的「真實印象」時，則理所當然可以放棄「獨立」而由「地下」而「地上」，如張元近年所行軌迹。

換言之，以何種姿態面對可能的實惠也還是一個主體性的問題。

最後讓我們回到「撒謊」一說的來源。婁燁的故事片《蘇州河》(2000)的片頭片尾都用以下對話：〔美美〕「如果我走了，你會找我嗎？」〔攝影師〕「會。」〔美美〕「會像馬達一樣找我嗎？」〔攝影師〕「會。」〔美美〕「會一直找到死嗎？」〔攝影師〕「會。」〔美美〕「你撒謊。」雖然婁燁承認《蘇州河》的這個故事是虛構的，但它卻「能夠準確地傳達我對蘇州河的真實印象。我的攝影機不撒謊」^②。

顯然，婁燁提出「我的攝影機不撒謊」這個「命題」所表達的是攝影機如何捕捉到(這裏涉及個人風格問題)作者的真實印象(這裏涉及個人視點問題)，而不是獨立電影從不撒謊的問題。如吳文光所言，「獨立」是個人的姿態；又如章明所言，「真實」是新導演爭取發言權的武器。由此解讀「我的攝影機不撒謊」，其含義亦可釋為：我的印象(個人視點)，我的攝影機(個人風格)，我的真實(個人作品)。獨立電影先獨立於體制外，為的是保持「個人」(藝術個性)；而其依賴於外資(如電影節)或民資，也是因為不妨礙「個人」。推而論之，倘若體制能提供表達「個人」的「真實印象」時，則理所當然可以放棄「獨立」而由「地下」而「地上」，如張元近年所行軌迹。從回歸主體這個角度看，類似張元這樣發展的獨立導演本未可厚非，但關鍵的問題乃是這「主體」本身的充滿矛盾的內涵(如藝術，商業，意識形態和拍攝對象與主體的錯綜關係)。在故事片領域，賈樟柯與張元的藝術商業化途徑相反，期待大眾式的「業餘電影」和精英式的實驗

精神，但DV要促成一種電影民主化的普及現象，恐怕在中國當前的文化環境中一時也難以成形。在紀錄片領域，「民間」或「個人」影像無疑會漸漸蔓延，但其藝術性和真實性的成就該作個案分析，而不應統而論之。「我的攝影機不撒謊」最終還是電影人重新定位的問題。

註釋

①⑥⑭⑲ 程青松、黃鷗：《我的攝影機不撒謊：先鋒電影人檔案——生於1961-1970》(北京：中國友誼出版公司，2002)，頁362、31；173；vi-vii；265。

②⑤⑧⑨⑫⑬⑮⑯⑰ 呂新雨：《紀錄中國：當代中國新紀錄運動》(北京：三聯書店，2003)，頁40；230；209；209-10；8-9；10、31；88-89；22；30-31。

③④⑦ 章明：《找到一種電影方法》(北京：中國廣播電視出版社，2003)，頁27；28；9。

⑩ 吳文光主編：《現場》，第一卷(天津：天津社會科學出版社，2000)，頁218。

⑪⑱⑳ 鳳凰衛視編：《DV新世代1》(北京：中國青年出版社，2003)，頁259；iii；1-3。

㉑ 鳳凰衛視編：《一個人的影像：DV完全手冊》(北京：中國青年出版社，2003)，頁306-11。

㉒ 吳文光主編：《現場》，第二卷(天津：天津社會科學出版社，2001)，頁211-12。

張英進 美國斯坦福大學比較文學博士，現任美國加州大學聖迭哥校區中國研究中心主任及文學系比較文學與文化研究教授。著作包括英文專著*The City in Modern Chinese Literature and Film* (1996), *Screening China* (2002)及*Chinese National Cinema* (2004)。