

观察式纪录片在联邦德国的缘起和发展

Derivation and Development of Observational Documentaries in the West Germany

文 余茜 Text/Yu Qian

提要：直接电影进入联邦德国之后，迎合了20世纪60年代人们重新看待影像和现实关系的需要，被维登汉等导演大力推广，发展成为具有西德特色的观察式纪录片，其坚持观察日常生活的美学理念和利用影像改变社会的主张之间形成了独特的张力。在时代转向之后，又以参与式观察的形式延续着影响力。

关键词：观察式纪录片 日常性观察 参与式观察

20世纪60年代开始，联邦德国的纪录片领域发生了一场变革，在克劳斯·维登汉等导演的倡导和实行下，源于美国的直接电影发展成为具有西德特色的观察式纪录片，与访谈纪录片一起，成为影响着六七十年代大批导演创作实践的重要方法，其影响一直延续至今。这一潮流兴起的原因是什么？它让这个国家的纪录片面貌呈现出什么特色？它对于西德的纪录电影发展来说意义何在？这是本文试图考察的内容。

一、缘起——重建纪录片与现实的关系

对于20世纪60年代的联邦德国电影来说，最大的变化体现在对电影与现实的关系理解上。50年代的阿登纳时期实行的是政治上回避纳粹历史，文化上宣扬日耳曼传统，经济上力促增长的政策。在这样的氛围下，以虚幻的浪漫主义传统逃避战后现实的“家乡电影”，以及美国影响下被商业挟裹的“老爸电影”盛行。这种保守主义以及消费主义的风气，同样也蔓延到纪录片领域。当时在纳粹战争宣传纪录片《新闻周报》的阴影影响下，纪录片已基本被逐出影院，主要以各种纪实形式出现在电视节目中，“从配上画面的广播专题片到小型故事片都有”。⁽¹⁾最常见的是继承了乌发电影公司文教电影传统的阐释型纪录片，以汇编的素材加上画外音评论、配上背景音乐为特色。画外音以声音主导着画面，被视为没有实体的主体，并不指向具体的人，而是建构出权威的普遍化的话语

去告诉人们知识。⁽²⁾此外展现德国和世界各地风景名胜的观光片也很盛行。内容上，纪录片受制于电视台的生存策略，受到非电影的机构及当局在社会、政治或商业方面的干涉，偶尔也有“造假”之嫌。⁽³⁾

到了20世纪60年代初，联邦德国社会的经济发展渐渐陷入停滞，引起了大规模的失业和罢工。除了劳资冲突之外，冷战氛围的加剧和政府的保守主义政策也造成社会左派的不满。而一系列对纳粹战犯迟来的审判，终于揭开了一直被掩盖的法西斯罪行，使得整个战后一直被淡化和压抑的那段历史记忆进入了德国人的意识之中，触动了人们对于权威主义、极权主义导致民众盲目追随纳粹的反思，也引发了对于当时社会大众顺从潮流行为的不满。最贴近时代危机的纪录片导演们意识到，这种回避矛盾却又以权威评论向观众灌输对现实理解的纪录片已不能满足时代的需要。比如维登汉批评“所有的电影都不敢信任观众的好奇心和认识能力”。⁽⁴⁾

此时，随着16mm便携式摄影机和声画同步技术的应用，直接电影在美国兴起。这种提倡尽量压缩制作者的操控行为，减少画外音评论和背景音乐，弱化导演的在场，通过耐心观察，让真实自发呈现的美学风格，也来到了德国。1962年奥伯豪森短片节上放映的里科克的纪录片，以及对里科克、彭尼贝克等人专访的拍摄工作，促使维登汉在自己工作的北德意志广播电视台的批判性纪实专栏“全景”中开创性地引进了这种方法，而其他各地的不少导演，也纷纷在该风

格影响下进行创作，并影响了一批1968年后开始拍摄工作的年轻导演。

这种纪实手法在西德的接受和传播，当然得益于技术进步对于媒介的推动作用，也离不开西德社会在美国化氛围下对于来自美国的文化艺术的接纳。但更重要的，还是它契合了60年代历史语境下人们对于纪录片和现实之间关系的思考和追求。

首先，西德导演们心头始终潜藏着战后所谓“集体罪责”的阴影。在“二战”期间，利用各种电影表现手法煽动战争的《新闻周报》早已臭名昭著，拍摄出著名的《意志的胜利》和《奥林匹亚》这样在审美和艺术表现力上备受推崇的纪录片导演里芬斯塔尔，由于为纳粹进行意识形态宣传，战后遭到了审查和抵制。出于对那段历史的内疚和羞愧，对于使用大量搬演和利用蒙太奇等各种电影语言，以强烈的情感表现力来感染观众的表现手法，大多数导演是回避的。这是出于对纳粹政府宣传部门滥用纪录影像，以及对里芬斯塔尔影响下极具感染力的纪录片美学魅力的恐惧。因此，直接电影平实朴素的电影语言，没有音乐的煽情，没有画外音的说教，只是把现实直接呈现的方式，显然很适合于驱散这种潜在的对于摄制主体对现实加工以操纵观众的恐惧。

同时，文学和戏剧领域的现实主义对于这种美学方式的接受也不无影响。布莱希特在论述关于现实主义的戏剧美学时，主张非亚里士多德式的叙述体戏剧，用叙述性代替戏剧性，压缩情感共鸣，主张情感间离，目的是唤起观众对理解的渴望。⁽⁵⁾他认为对于传统戏剧而言，观众是被“诱入到艺术的世界”，而对于新的叙述体戏剧来说，观众“应该怀着清醒的理智被带到现实的世界中去”，并“使观众成为观察者”，“使感情成为认识”。⁽⁶⁾这和直接电影理念中，电影只是用近似白描的风格提供素材，尽量少用音乐和画外音去渲染气氛引导观众，观众要从素材中自由解读得出结论的要求是相似的。由此可见，布莱希特美学与观察式纪录片对于导演和观众的要求类似，都不主张强烈的情感感染力，也不强调故事的戏剧性，相反注重对现实世界的观察，以及观众的主动思考和认识。

再进一步说，这种主张叙述性，让观众自行理解认识事物的原则，可以从德国的现象学传统中找到基础。现象学的开创者胡塞尔把现象学又叫做描述心理

学，提出要“朝向事物本身”去把握世界，用本质直观的方法去认识世界。⁽⁷⁾与之相应的是现象学的还原原则，它的“第一层含义是悬置或终止判断，即给预先设定的对象的存在性加上括号，使之中立化，不做判断”。“还原的后果就是，它把一切都逼入纯现象的范围，让现象显现出自身是如何可能的。”⁽⁸⁾或者按照雅思贝尔斯的阐释，现象学在认识世界的过程中提倡描述原则以及无假设性原则。⁽⁹⁾这一点，和观察式纪录片理念要求去掉拍摄主体预设的价值判断，通过对现实的描摹，让意义自行呈现出来是一致的。现象学的认识论，显然对于直接电影的被接受不无影响。

总的来说，可以用这样一句话来概括当时人们对于现实和纪录片关系的新追求：不再言说现实，而是让现实自己说话。正是随着这样的需求，直接电影进入了西德的纪录电影历史。

二、发展——日常性观察与改变社会

在直接电影的诞生地美国，因为尽量使摄影机不对拍摄对象产生干涉，造成拍摄主体仿佛不在场的效果，所以拍摄对象起初往往是政治家、歌手等本身就习惯在镜头前展示的人。来到西德后的直接电影，最初也是参照了这种模式。维登汉1964年拍摄的反映社民党党代会的纪录短片《64党代会》，可谓是这种风格在西德的开山之作。在这部短片中，无论题材还是美学理念方面都可以看到《初选》的影响，维登汉细致观察的风格已经初露端倪。片中使用了不少长镜头记录争执和选举过程，捕捉到了政治家的一些细微表情，还有现场标语等细节，观众把自己对这些细节的观察同政治现实相比较，有助于打破意识形态的表象，得出自己的结论。这种拍摄风格，可以说是弱化了政治活动的意识形态色彩，让它回到地面，落实到人群。

之后维登汉拍摄的《吉米·史密斯》《约翰·凯奇》等，都是对流行艺术团体的观察。影片并未太多展现华丽的舞台演出，反而以他们的幕后日常作为对象，以自然随意的画面展示了音乐制作、舞蹈编排的过程。工作人员之间的碎片化对话，马赛克似的拼接，看似没有主线，但种种细节给人一种真实生动可信的印象，在对艺术家去魅的同时又深深吸引了观众。

1967年，维登汉以《在异乡》开启了对普通人日

常生活的观察历程。他在一个建筑工地进行了十个月的拍摄，处于影片中心的不是工程进展，而是工人的劳动、人际相处以及和领班之间的矛盾。毫无距离感的细腻画面，让人仿佛身临其境，但直到最后，矛盾也没有解决。也就是说，影片不是对过程的叙述，而是对状态的描述；不是讲一个戏剧性的故事，而是呈现人的琐碎日常。此后，反映工人组织罢工的系列片《埃姆登去美国》、描述小农庄主辛劳生活的《对土地的爱》等影片，也是同样的风格。维登汉的作品还包括对各种机构日常运作的观察，比如《研究所之夏》《每日镜报》等，无不以如实的近距离观察产生了很大的反响，使得观众注意到并思考体制结构的问题。



《奥登瓦特斯戴特》剧照

与此同时，其他一些导演的创作也努力呈现日常生活的面貌。为南德意志广播电台工作后又成为独立导演的彼得·内斯特勒致力于为劳动者拍片。在1964年关于一个村庄的《奥登瓦特斯戴勒》中，他没有把镜头对准田园风光，而是对准工农业生产的日常画面和关于未来打算及过去回忆的闲聊等。这些事件没有按时间顺序排列，也没有进行戏剧化处理，而是零散地展现出来。他作为作者隐身于每一个观察到的画面之后，让观众从中得以窥见处在工业化进程中的乡村社会的全貌。1969年起，彼得·内斯特勒又拍了《怎样做管风琴》《怎样造玻璃》等一系列反映各行各业劳动和生产技术发展的影片，同样都是用平实的镜头近距离地展示工人的劳动过程和环境以及对过去历史的回忆，引起观众对于劳动者在时代发展中生活状态

变化的关注和思考。

还有汉斯-于尔根·西贝伯格的《第五幕第七场》，通过三台摄像机三天不间断地对准话剧排练现场拍摄，凝缩成一部包含示范、挫折、休息过程等各种细节的对戏剧导演科特纳的记录。仅仅是纯粹的观察，就呈现出吸引人的张力。

而克里斯蒂安·魏森博恩在《侧面像》中对两名拜仁球员长达一个赛季的观察拍摄，让球员的日常生活，包括他们的民主化管理需要和俱乐部管理层之间的矛盾，也如实地呈现在观众眼前。

除此之外，还有影视学院学生的创作也值得一提。维登汉60年代中后期在柏林影视学院担任讲师，在他指导下成立的学生电影小组“新闻周报”的第一部作品，以学校开除18名学生事件为契机，使用纯粹的旁观手法，将各方的反应交错呈现出来，竟然奇迹般地增进了理解，缓和了事态，避免了新成立的学院的解体。此外还有乌尔姆设计大学电影学学生，也遵循着耐心旁观的原则学习创作。

以上这些导演，哪怕是以名人为拍摄对象，也不约而同把焦点集中于日常工作生活细节，把行动的人置于影片的核心，但是并没有固定的情节框架，而是将各种平行时刻的叠加。这体现了他们对于他人的好奇，对于个体的兴趣。维登汉把自己的工作态度总结为“通过直接的语言和直接的情感靠近现实”。⁽¹⁰⁾可见，导演不仅在现实层面，也在情感层面努力接近被拍摄对象。通过与人以及其周边环境深入而持久的直接接触，挖掘更深层的现实，在拍摄者和被摄者之间建立连接，体现出这种深入观察所具有的特别的交流能力。维登汉曾这样解释自己对于拍摄者和拍摄对象之间关系的理解：“纪录电影总是从第一人称开始的，或者是从复数的第一人称开始，然后这个第一人称的我(们)去认识第三人称的被拍摄者。这就形成了一场渐渐展开的考察之旅的契机。电影是第一人称和第三人称的相遇场所。”⁽¹¹⁾但其实，观察式纪录片不仅是拍摄主体和被拍摄的他者的一场相遇，被牵涉其中的还有观众。摄像机呈现出的日常细节，让观众有机会接触未经美化、没有预设、没有过滤的他人的生活世界。这无疑是在邀请观众进行感受、思考、认识和分析，邀请他们一起加入这场三方的对话，从而获得洞见。显然，日常性观察中体现的正是注重个体独立性

的民主化思想。

维登汉和内斯特勒拍摄的对象，也包括很多默默无闻的底层小人物或者按部就班生活着的社会中层，因为“电影应该提供一个平台，让那些平时没有机会发言的人说话，让平时不能参加讨论的人，说出他们平时不会说的东西”。⁽¹²⁾从这里，可以看到塞缪尔提倡的“自下而上”的历史书写的影响。其实政治的和个人的并不是二元分割的关系，个人日常生活也是一个公众性和政治性的命题。



拍摄《在异乡》时的维登汉(左)和建筑工人

直接电影在美国的诞生，其实是对反抗文化的一种呼应。在西德，这个反抗性功能得到了发扬。无论是维登汉还是内斯特勒，都强调纪录电影介入社会，及促使社会变革的功能。内斯特勒一直秉承布莱希特关于现实主义艺术的理想，“在理所当然的瓦砾堆中挖掘出真相，用醒目的方式把个别同普遍联系起来，在大的变化进程中记录下特别之处”。⁽¹³⁾维登汉干脆直接宣称“纪录片制作是一种抗议形式”。他认为纪录片“通过个体命运体现出经济结构的总体特征，纪录片制作人是工人或者学生运动的辩护人”。⁽¹⁴⁾也就是说，他们都主张从记录个人生活入手，达到暴露社会现实，从而唤起人们改变社会欲望的目的。

这自然和60年代整个西德社会的政治化浪潮相关。当时的“议院外反对派”呼唤每个公民的政治批评和参与意识。年轻的大学生们反对现存体制的僵化专制，要求清算父辈对纳粹政权的姑息纵容。在这种环境下，马尔库塞强调艺术对于改变社会的作用，认为“革命是艺术的本体”。⁽¹⁵⁾纪录电影也构成了对抗公共领域中的一环。而且按照齐默尔曼的说法，西德的直接电影与美国的相比，呈现出更多的启蒙原动力和政治动员的特点。⁽¹⁶⁾

在用纪录片揭露真相进行抗议的同时，导演们依

旧恪守对日常生活耐心观察的创作原则。这种方式的直接性造成的影响力不容小觑，从他们的纪录片不止一次因为资本和官方机构的要求，而导致不能正常播出可见一斑。但还是有人质疑这种没有用语言作为武器宣传鼓动、没有体现出革命激情的观察，是否能对改变社会起到作用。对此维登汉事后回应说：“语言的表达是左派大学生的王牌。我是站在他们一边的，但是我作为影视学院的讲师努力教给他们的是，我们可以信任电影的观察，它可以带来评论没有办法做到的东西。我认为不应迷信口号和文本，而应信任直接电影的方法，信赖和那些人——也就是和工人阶级的相处。我觉得当时的关键问题是，那些高学历的左派精英们不相信工人阶级能够用自己的声音进行表达。”⁽¹⁷⁾从这个表述中可以看到，观察式纪录片对于影像逻辑优于语言逻辑的信念。毕竟语言可能遮蔽、误导，而影像这种非语言的方式更加可靠。此外，它还体现出对于普通人的尊重和信任，以及对于让底层大众表达自己想法的坚持。这可以保证影像不会被政治所裹挟，从而失去真实性。同样，若特对于内斯特勒的影片的评价也是如此，它“不会为政治运动所利用，它让人更加耳聪目明，从明显的表象中发现意义，也就是说由影像符号制造了意义关联”。⁽¹⁸⁾对此，我们可以用阿多诺关于艺术作品的美学理论作为注解：文学艺术作品应有它自己的独立性。真正的文学艺术作品在内容上不应追求党派功利、利润效益，观念上不应受宗教和政治的支配，不过它仍然应该担负批判社会的任务，采取一种非顺从立场。⁽¹⁹⁾

结语：后续影响——一种态度

20世纪70年代中后期时代转向以后，随着政治化浪潮消退和新主体性思潮兴起，纪录片领域增加了对私人领域和心灵维度的关注，出现了散文化的趋势。90年代之后各种纪录片方法更是层出不穷。可以说观察式纪录片作为一种运动渐渐退潮，但它作为一种创作理念从未被完全放弃。

因为纯粹的观察式纪录片往往要求长时间的跟踪拍摄，资金和商业化的限制使其越来越难以实现。不少导演在观察式基础上逐渐增加了访谈因素，以期较快地推进记录的过程。比如维登汉拍摄于80年代的“汉堡城市印象”四部曲的后两部，除了作为隐身的提问

者置身画面之外，有时他自己也会作为和被拍摄者互动的主体身影片之中，呈现出一种参与式观察的特色。这种方式体现出更多的人文关怀。在影视人类学领域，已经成为一种主流的方法，比如尼克劳斯·亨伯特拍摄的法国艺术家和美国哲学家等人在撒哈拉和图阿雷格人相聚一起体验游牧民族生存方式的《身处此刻》。此外，该方法还被用于对社会边缘群体的观察，比如托马斯·瓦尔特曼 2005 年拍摄的反映印度跨性别群体“海吉拉”生活的《两线之间——印度的第三性》。

有趣的是，六七十年代作为访谈式纪录片代表人物的导演汉斯·迪特·格拉贝却在 1996 年采用观察

手法拍摄了《希伯特老师和她的学生》等影片。还有托马斯·沙特从 90 年代至今始终坚持对足球、选举等社会各个层面的参与式观察，基尔斯庭·施密特在《阿德海德、科内柳斯和死亡》中，对一对老年夫妇长达八年的生活记录都说明观察式纪录片的魅力始终存在。

对于观察式纪录片来说，政治的立场和关注的对象可能会随着时代而变迁，但对于客观事实的敬畏，对被拍摄者和观众的尊重，作为一种态度一直存在。正所谓“追寻真实，趋近客观始终是纪录片不该放弃的理想”。⁽²⁰⁾

(1) Christian Hißnauer u.a., *Wegmarken des Fernsehdokumentarismus*, Konstanz: UVK, 2013, S.122.

(2) Eva Hohenberg, *Die Wirklichkeit des Films*, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1988, S.122.

(3) Wolfgang Jacobsen u.a., *Geschichte des deutschen Films*, Stuttgart: J.B. Metzger, 1993, S.404.

(4) Gerhard Lampe u.a. Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien (Panorama), *Arbeitshefte Bildschirmmedien*, 1989(11), S.23.

(5) 余匡复《布莱希特论》，上海：上海外语教育出版社 2002 年版，第 78 页。

(7) 张祥龙《现象学导论七讲——从原著阐发原意》，北京：中国人民大学出版社 2011 年版，第 5 页。

(9) 徐献军《雅思贝尔斯对现象学直观的阐释及发展》，《浙江社会科学》2008 年第 8 期，第 105 页。

(10) 同(1)，第 144 页。

(11) Heller Heinz-Bernd, *Bilderwelten, Weltbilder: Dokumentarfilm im Fernsehen*, Marburg: Hitzeroth, 1990, S.159.

(12) Klaus Wildenhahn, *Über dokumentarischen und synthetischen Film*, Frankfurt: Kommunales Kino, 1975, S.114.

(13) Kay Hoffmann, *Peter Nestler-Ein poetischer Provokateur*, Berlin: Deutsche Kinemathek Museum, 2009, S.4.

(14) Klaus Wildenhahn, *Dokumentarfilm ist kein Voyeurfilm*, *Kinemathek*, 2000(37), S.83.

(15) 李昌珂《德国文学史》第五卷，南京：译林出版社 2008 年版，第 171 页。

(16) Peter Ludes u.a., *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland*, Bd 3, München, Wilhelm Fink, 1994, S.266.

(17) 同(1)，第 150 页。

(18) Jutta Pirschtat, *Zeit für Mitteilungen*, Essen: Edition Filmwerkstatt, 1991, S.165.

(19) 余匡复《德国文学史》(下)，上海：上海外语教育出版社 2013 年版，第 132 页。

(20) 聂欣如《直接电影：一种关于纪录片的理想》，《文艺研究》2014 年第 7 期，第 102 页。