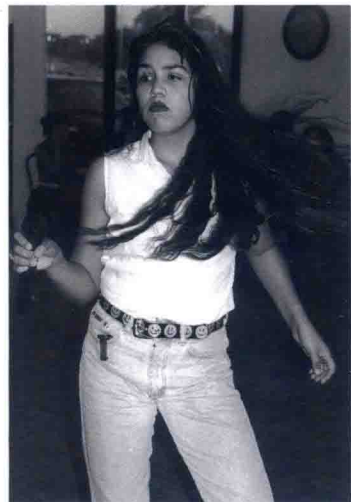
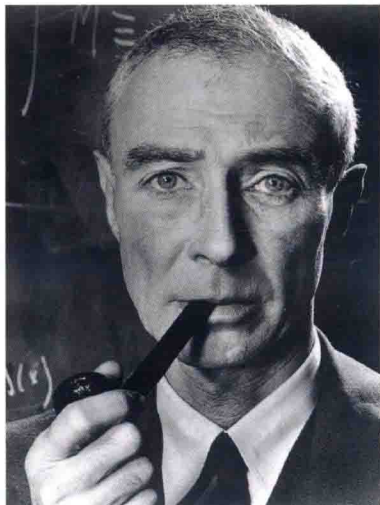
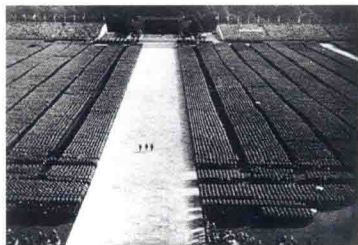


纪录片导论 (第2版)

INTRODUCTION TO DOCUMENTARY (2nd Edition)

[美]比尔·尼科尔斯 (Bill Nichols) 著

陈犀禾 刘宇清 译



上海市电影学高峰学科建设项目

纪录片导论

(第2版)

INTRODUCTION TO DOCUMENTARY

(2nd Edition)

[美]比尔·尼科尔斯 (Bill Nichols) 著
陈犀禾 刘宇清 译

图书在版编目 (CIP) 数据

纪录片导论 (第2版) / (美) 尼科尔斯 (Nichols, B.) 著;
陈犀禾、刘宇清译. —北京: 中国电影出版社, 2015. 11 (2017.7 重印)
ISBN 978-7-106-04304-9

I. ①纪… II. ①尼…②陈…③刘… III. ①纪录片—电影制作
IV. ①J952

中国版本图书馆CIP数据核字 (2015) 第252861号

图字: 01-2013-6866

INTRODUCTION TO DOCUMENTARY, SECOND EDITION, by Bill Nichols,
Copyright © 2010 by Indiana University Press. Chinese-language translation
rights licensed from the English-language publisher, Indiana University Press.

纪录片导论 (第2版)

(美) 尼科尔斯 著 陈犀禾 刘宇清 译

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路22号) 邮编100029
电话: 64296664 (总编室) 64216278 (发行部)
64296742 (读者服务部) Email:cfpygb@126.com

经 销 新华书店
印 刷 北京玺诚印务有限公司
版 次 2016年4月第1版 2017年7月北京第2次印刷
规 格 开本/710×1000毫米 1/16
印张/21 字数/330千字

书 号 ISBN 978-7-106-04304-9/J · 1768
定 价 50.00元

I 导 言

《纪录片导论》第二版详细地考察了纪录片这种迷人的电影制作形式，将一系列问题分成不同的章节。这些问题涵盖了纪录片的定义、道德、内容、形态、种类以及政治等诸多方面。由于纪录片所面对的是我们生活的这个具体世界（*the world*）而不是电影制作者想象出来的一般世界（*a world*），因此，它与各种类型的故事片（科幻片、恐怖片、惊险片、情节剧等）在很多重要的方面都迥然不同。与故事片相比，拍摄纪录片的目标预设不同，电影作者与主题之间的关系性质不同，对观众的期待也不同。

正如我们即将看到的，这些差异并没有明确划分故事片和纪录片之间的界线。有的纪录片大量地使用剧本草案、舞台设计、情境重现、搬演和表演等与故事片相关的技术手段，有的甚至采用了故事片的修辞策略，比如：面临挑战或从事侦察的孤胆英雄，设置悬念，增强情绪，高潮结局等。相反，有的故事片则广泛地运用一些典型的纪录片套路，比如：固定机位摄影、非职业演员、手持摄影、即兴创作、资料胶片（并非由这个电影制作者拍摄的胶片）、画外音评论和自然光照明等。故事片和纪录片两个领域之间的界线虽然不是固定的，但在大多数情况下，还是可以辨认的。

什么是纪录片独有的？什么不是纪录片独有的？与此相应的各种观念随时在变，所以有些影片激起了关于虚构与非虚构的区分标准的辩论。曾

经有一个时期，埃里克·冯·施特罗海姆（Eric von Stroheim）的《贪婪》（*Greed*, 1925年）和谢尔盖·爱森斯坦（Sergei Eisenstein）的《罢工》（*Strike*, 1925年）因为在故事中表现出高度的现实主义或逼真性，使电影具有纪录片的魅力而备受赞誉。而在另一个时期，罗伯托·罗西里尼（Roberto Rossellini）的《罗马，不设防的城市》（*Rome, Open City*, 1945年）和约翰·卡索维茨（John Cassavetes）的《影子》（*Shadows*, 1960年）似乎把活生生的现实，以前所未有的方式搬上了银幕。尽管所有这些影片都习以为常地被当作故事片，但不能忽视其纪录片特性所具有的潜力，无论是故事片导演还是纪录片作者都应反思自己想当然的假设。诸如《警察》（*Cops*）、《美国偶像》（*American Idol*）、《幸存者》（*Survivor*）之类的真人秀电视节目（Reality TV），兼具纪录片的可靠性和情节剧的传奇性，将电视节目的这种混合性能提高到了一个新高度。而诸如《阿甘正传》（*Forrest Gump*, 1994年）、《楚门的世界》（*The Truman Show*, 1998年）、《女巫布莱尔》（*The Blair Witch Project*, 1999年）和《关塔那摩之路》（*The Road to Guantanamo*, 2006年）这样的电影，则围绕纪录片的潜在条件建立叙事：当我们在见证别人的生活时，会感受到一种完全不同的魅力，尽管这些人似乎与我们生活在同一个现实世界。

在《女巫布莱尔》中，这种魅力不仅在于它把纪录片的惯例和手提摄像机产生的粗糙的现实主义感觉相结合，赋予一个虚构情境以历史可信性，而且还充分利用了与这部电影特性相关的宣传和公共渠道，为帮助观众欣赏这部影片做好准备。这些渠道包括一个内容涉及女巫布莱尔背景信息、专家证言以及相关的“真实”人物与事件的网站，使人相信这部影片并非虚构，也不仅仅是纪录电影，而是依据三个悲惨地失踪了的电影制作者的原始素材制作的。所有的一切都是为了能打着这样的旗号来推销影片而设计好的。

假如没有其他因素的话，《女巫布莱尔》就会提醒我们，我们自己对于一部电影究竟是不是纪录片的看法在很大程度上容易受到别人意见的影响。苏珊·斯特瓦特（Susan Stewart）在1999年7月10—16日《电视指南》上发表文章评论科幻频道的节目“女巫布莱尔的诅咒”，她认为这是为了记录一个

真实的女巫的故事而进行的一次糟糕但可信的尝试，而不是这个精巧的虚构故事的捆绑推销策略。电影、电视以及当今基于数字技术的影像，能够为摄影机前方出现过的东西提供高度逼真的见证。与电影、电视或者计算机显示器所提供的清晰精确、高度明确的影像相比，绘画和制图就像是对现实世界苍白无力的模仿。不过，这种逼真性服务于故事片制作的需要，差不多就相当于使用X射线、核磁共振或者CAT扫描等成像方式对医学工作所起的便利作用。对于拍摄汤姆·克鲁斯（Tom Cruise）或凯瑟琳·德纳芙（Catherine Deneuve）的特写镜头和用X射线对肺进行透视，影像的逼真性可能同样至关重要，但是它们对于这种逼真的使用截然不同。我们知道两者都提供了有关周围世界的证据，但是我们认为前者是经过电影制作者的眼睛高度过滤的证据，而后者几乎是对世界上某些专属特征直接的、未经篡改的记录。我们相信眼见为实，并且甘担风险。

由于数字媒体把一切都变得显而易见了，因此逼真性既存在于观看者的心中，也存在于摄影机与镜头前事物的关系中。（用数字技术制作的影像，可能没有摄影机的存在，也没有镜头前的事物，甚至对熟悉的人物、地点和物品也能保持高度的逼真性。）我们无法保证所看到的影像就是与我们一起出现在摄影机前的事物的影像。

特定的技术和风格鼓励我们相信影像和现实之间虽不完美但很紧密的一致性。镜头、焦距、反差、景深、色彩和高清媒介（比如微粒胶片或者超过300像素的数字影像）效果似乎可以保证我们所见之物的可靠性。它们都可以用来造成我们对实际上经过构造或建构的事物产生真实可靠的“印象”。一旦影像经过选择并被安排到特定的结构和顺序，嵌入场景或者整部影片，对所见情形的阐释及其意义将会根据更多的因素来决定，不再只是影像是否忠实地再现了摄影机镜头前的事物。

纪录片的流传在很大程度上依赖于其能够传达真实的印象。这是一种强有力的印象，很多媒介都可以借助动态影像的一些基本性能获得真实的印象。它始于运动的现象（appearance）：无论这些影像质量多么粗糙，也不管它与被拍摄的事物有多么不同，凭感觉都难以区分运动的现象与真实的运



《欢乐宫》(Palace of Delights), 乔·艾尔斯 (Joe Else) 和史蒂夫·朗斯切斯 (Steve Longstreth), 1982年。纪录片摄制组在拍外景。纪录片制作照搬了故事片摄制组中的大多数部门, 不过规模通常要小得多。这个“摄制组”可以小到只有一个“摄影-声音”的操作者 (即导演)。对很多纪录片而言, 对尚未按照导演意图完全展开的事件, 即“真实的生活”的反映能力, 在整个摄制组的组织原则及工作方法中占有重要地位。在上图中, 乔·艾尔斯用一台16mm摄影机进行拍摄, 而史蒂夫·朗斯切斯用一台能够保持音画同步的纳格拉 (Nagra) 磁带录音机进行录音。他们正在旧金山的美国探索博物馆拍摄有关“动量机”(Momentum Machine) 的场景。

★ 南希·罗杰/Nancy Roger摄影, 承蒙乔·艾尔斯供图。

动。(电影胶片上的每一幅画格都是静止的影像; 动态影像的出现是快速连续地投映画格所产生的效果。) 如果影片中的运动是社会行为者 (人) 的运动, 既非专为摄影机表演, 也不是在故事片中扮演角色, 就会赋予影片可靠性。结合更专门的纪录片手法——比如: 画外音评论、实景拍摄、利用人们在日常生活中的表现、探讨全球变暖或者社会公正之类的议题——真实再现世界的感觉会更加强烈。

数字表现形式增加了满足这个标准的媒介数量。新的数字形式的出现,

典型地体现了某种类似于纪录片传统“异花传粉”的过程。相关的媒介彼此交换用法和借鉴技巧。像之前的摄影术一样，YouTube和Facebook这样的网站，也会很快拥有专属于自己的历史和理论。现在，我们可以将这些相关的制作、发行和放映形式当作对不断发展的纪录片传统的重要贡献。

当我们相信自己的亲眼所见即是世界的实情时，它构成了我们在世界上行为取向的基础。这一点在科学上显而易见，医学成像在医学领域的几乎所有分支中都发挥了举足轻重的诊断作用，诊断结果和处理方案都是基于影像所揭示的信息。宣传，比如广告，同样也依赖我们对这种关系的信任：我们的亲眼所见与世界实情的关系，以及我们可能在其中实施的行动。许多纪录片在准备说服我们接受一个给定的看法或者观点时，也是这样做的。通过本书，我们将会发现与再现现实相关的各种议题是怎样考验纪录电影人的智谋、创造和天赋的。

《纪录片导论》涉及纪录电影史的诸多要素，因为本书考察的问题与实践都源于历史（社会史和电影史）。离开历史，就无从讨论。不过，本书并不打算面面俱到地罗列历史过程中出现的重要导演、流派、运动，以及纪录电影类型的民族特征。这里讨论的主题和影片都是为了直陈具体的问题，或者为某个议题提供例证。它们是说明性的，而不是限定性的。

为了讨论而选择某些电影，立即引出了关于“经典”的概念。“经典”就是一系列构成传统的优秀作品。我尽力避免建构某种典范。因为这种方法潜在地告诉我们历史如何前进（伟大的艺术家、伟大的著作引导历史）。我个人的意见是，各种观念、价值、论题、技术、制度框架、资助行为和共享的表达形式都为纪录电影或者其他媒介的历史做出了贡献。因此本书努力表明，那些被选择的作品固然在艺术上和社会意义上具有非凡的造诣，但也并非无懈可击的纪念碑或者偶像。关键在于它们如何解决问题并为解决方法提供例证，以及如何启发流派、实践、风格和论题，而不是占据优先地位的具有绝对意义的内在价值。

《纪录片导论》所参考的许多作品，现在已经成为经典的一部分。换句话说，它们都是被其他著作频繁地引用，并经常被放入课程中的作品。通过

引用熟悉的作品来论述这里所提出的概念核心，似乎要比固执地依靠那些不怎么有影响的作品更为有效。因此，本书可能强化经典的意义，但无论在什么情况下，我都尽可能选择至少两部电影来为一个既定观点做出例证。通过这种方式，我希望更加完满地表明，对于共同的问题，不同的电影会有不同的解决方案（至少有微小的差别）。同时我还希望指出，没有一部电影称得上是最好或者最伟大的，当然也不可能在任何永恒的、与历史无关的意义上存在这么一部电影。

本书假定摄影影像、磁带影像和数字影像与它们所再现的事物之间的联系是极其强大的，即使它们也可以被彻底伪造。导言中提出的问题并不是为了让我们确定参照物“确实”像什么或者什么事“确实发生了”，而要我们判断虚构是否发生，或者它在多大程度上已经发生了。它们更倾向于探讨我们是如何自愿地信赖由活动影像所呈现的景象，当然这种信赖或多或少都有一定证据，并考察我们的信任对我们与生存的现实世界的关系会导致何种后果。

《纪录片导论》集中探究以下问题：

第一章提出“怎样界定纪录片？”为进一步提炼纪录片的常识性定义，探索一些行之有效的方法。同时，也为后续章节提出的论题预作铺垫，考察电影制作者、支持纪录片的机构以及观众对于纪录电影完全不同的设想和期待。

第二章，我们会问“为什么道德问题对于纪录片的制作很重要？”探索的问题涉及权力、信任、责任，以及对于相似的议题，纪录片的方案与故事片有何不同。

第三章追问“什么赋予纪录片专属的声音？”这个问题借鉴修辞艺术的概念，证明纪录片如何始终受惠于修辞传统，以及纪录片制作者如何像个老练的演说家那样，通过他（或她）的努力来表达那些要求社会舆论关注和解决的议题。

第四章想知道“什么让纪录片迷人而且可信？”它关注能够为纪录片提供内容或者主题的那些议题的某些特点，特别是那些由纪录片提出的问题多大程度上回避了科学上的或者纯逻辑上的解释。由于这些议题关乎价值和信仰，并且变动不居，因此要求用纪录片这样的表现形式来使我们相信一种

方法比另一种方法更值得信赖。

第五章追问“纪录片制作如何起步？”质疑一些广为接受的关于纪录片的假设——要么将纪录片等同于路易斯·卢米埃尔（Louis Lumière）开创的那一类早期电影，比如《工厂大门》（*Workers Leaving the Lumière Factory*, 1895年），要么认为纪录片就是非虚构电影。本章辨识了四种不同的有益实践，它们在20世纪20年代后期融入了四种不同的纪录电影实践模式。

第六章尝试回答“如何区分纪录片之间的差别？”这一章先描述纪录电影的六种模式，然后专门讨论在其他媒介中形成的模型被用于纪录电影模式后的差别，最后特别详细地考察两种具体模式：说明模式和诗意模式。每一种模式都有自己代表性的制作者、典型的影片、制度支持和观众期待。第六、第七章详细探讨这些话题。

第七章提出“如何描述纪录片的观察模式、参与模式、反身模式和述行模式？”的问题。像第四、第五章一样，第六、第七章也具有历史的维度，探讨人际关系与社会的重要议题如何在纪录片中得到呈现：纪录片如何增强或破坏我们与他人的联系；纪录片如何证明电影制作者与他或她所面对的现实世界之间的关系的天性和本质。这一章讨论的四种模式常常要求电影制作者直面他人，因此将问题变得更加尖锐，而说明模式和诗意模式却不会。

第八章处理“纪录片如何反映社会和政治议题？”的问题，考察纪录电影的兴起与民族国家的需要之间的紧密联系。时至今日，很多纪录片都专注于民族/国家问题，并且越来越具有国际意义。从历史的角度，它们这样做，要么是以国家的名义，要么完全相反。这一章考察处理社会议题时的不同选择，比较了个人肖像电影和社会议题纪录片之间的差别。前者可能间接地提出更广泛的社会问题，后者却直接着手解决这些问题。

第九章探讨我们“如何写出有影响力的纪录片评论？”为回答这个问题，我们简单提到一些组织论文结构的基本步骤，并假设了一个写作课题和两种对此可能的反应。这一章提供了两篇范文，它们对一部经典纪录片，即罗伯特·弗拉哈迪（Robert Flaherty）的《北方的纳努克》（*Nanook of the North*, 1922年）的观点截然不同。据此，说明学生们自己的观点占据了对

一部给定电影的评论写作的核心地位。

在《纪录片导论》的背后还存在着这样的设想：这种对于纪录片实践中的重要概念，以及纪录片制作的历史感的认识，向电影制作者和批评家提供了极有价值的工作方法。制作与研究之间强有力的联系已经成为过去大量纪录片制作的特征。我希望将来它们之间仍能保持一种极其重要的联系，而且在这里所讨论的概念能有助于让这种联系保持活力。

目 录

第一章 怎样界定纪录片?	001
迈入黄金时代	001
寻找共同点：定义纪录片	006
模糊的概念与变化的过程	014
组织机构	015
从业者的团体	019
文本库：传统、时代、运动和模式	020
观众群体：假设、期待、证据以及影像的指示性	033
第二章 为什么道德问题对于纪录片的制作很重要?	041
纪录片如何表现世界	041
表现他人的道德	044
道德的目的	050
电影制作者、人民、观众	058
第三章 什么赋予纪录片专属的“声音”?	066
“声音”的特质	066
“声音”的范畴	071
纪录片与演说者的声音	076
第四章 什么让纪录片迷人而且可信?	094
传播的三角形结构	094

具体的事件和抽象的概念	099
公共性议题，反复性话题	101
“说服”的挑战	104
隐喻的力量	108
第五章 纪录片制作如何起步?	120
早期电影中的神秘“起源”	120
现实主义以及表现现实的愿望：纪录电影不完善的基础	121
纪录电影作为多种元素的综合	124
20世纪20年代：纪录片开始独立发展	128
第六章 如何区分纪录片之间的差别?	
纪录片的类型、样式以及说明模式和诗意模式	143
纪录片中的类型与样式：分类的必要	143
纪录片及其与其它类型电影的关系	145
纪录片：样式和模式	148
纪录片的模式与电影制作者的“声音”	157
诗意模式	161
说明模式	166
第七章 如何描述纪录片的观察模式、参与模式、反身模式和述行模式?	172
观察模式	172
参与模式	180
反身模式	194
述行模式	200
第八章 纪录片如何反映社会和政治议题?	214

纪录片中的人物：牺牲品还是代言人？	214
构建民族身份	217
对民族—国家的质疑	226
超越民族主义：全新的认同形式	232
重新定义身份政治	242
社会问题与个人化描述	247
结语	256
第九章 如何写作有影响力的纪录片评论？	257
参考文献	277
影片目录	296

丨 第一章

怎样界定纪录片？

迈入黄金时代

正如导言所示，纪录电影介入世界的方式，就是本书章节标题的一系列问题。如果我们希望理解纪录电影，那么，这些问题都是我们必须自我追问的常识性问题。每一个问题都会带领我们朝着纪录片王国更进一步；每一个问题都会帮助我们理解纪录片传统的发生、发展以及它在今天的贡献。

纪录片的黄金时代始于20世纪80年代，发展至今，有增无减。大量的影片赋予旧形式以新生命，并且促进了关于如何定义这类电影制作活动的严肃思考。这些影片挑战了既有的设想，改变了人们的感知。它们通过创造性的方式重新观照世界。通常，它们都被结构成故事。它们是故事，但有很大差别：以透明和参与的方式谈论我们共享的世界。对此，任何20世纪80年代以后出生的人都无须赘言，但是更长辈的人们则可能需要调整他们关于故事片这位非虚构亲戚之力量的设想。有时候，重要媒介一次又一次地为了相同的主题重复利用相同的故事，基本不在形式方面冒任何风险，对强势赞助商的政治议程和限制性要求言听计从。唯有独立的纪录电影坚持用新颖的眼光观察世事，充满热情和想象地讲述故事，拓展被限制的视野，唤醒新的可能性。

凭借独特的视野，纪录片成为社会参与性电影的旗舰。纪录电影的冲动



《哈维·米尔克的时代》(*The Times of Harvey Milk*), 罗伯特·爱泼斯坦 (Robert Epstein) 和理查德·施麦歇恩 (Richard Schmeichen), 1984年。该片对2008年备受赞誉的故事片《米尔克》(*Milk*) 产生了重要影响。故事片由肖恩·潘 (Sean Penn) 饰演哈维·米尔克。纪录片追溯了第一位公开自己同性恋身份的政治人物的经历。

★ 承蒙罗伯特·爱泼斯坦/Telling Pictures,inc.供图。

进入YouTube 和Facebook, 在互联网上泛起阵阵涟漪。在那里, 拥抱新颖形式、处理新鲜话题的模拟纪录片、类似纪录片、半纪录片、假纪录片、准纪录片和真心诚意的纪录片迅速激增。当有抱负的导演还在犹豫从哪一条路开启自己的第一部故事片的时候, 纪录电影制作已经做出了探索。有线频道, 低成本的数字化制作, 便于发行的DVD, 互联网及其几乎没有成本的传播, 良好的口碑, 以及人们对新鲜视角和另类观点的渴望, 给纪录电影带来了光明而且充满活力的前景。

纪录片是一种既广受欢迎又不可抗拒的电影形式, 20世纪80年代中期以来, 奥斯卡的奖项也体现了它的优势地位。美国电影艺术与科学学院 (AMPAS) 是多愁善感的, 从来都不以大胆的偏好而著名。然而, 在不能拯救自己的时候, 她也开始承认黄金时代的很多杰出的纪录电影。看看20世纪80年代以来的奥斯卡奖得主以及某些入围作品:

- 《哈维·米尔克的时代》(1984年), 关于敢为天下先的同性恋活动分子



《美国民权之路》(*Eyes on the Prize*)，亨利·汉普顿(Henry Hampton)，1987年。影片严重依赖历史胶片来重新捕捉20世纪60年代初期民权运动的感觉和基调。历史影像赋予被采访者讲述的内容以可信度，使他们的证词更有力。

★ 承蒙Blackside inc./Photofest 供图。

和政治人物哈维·米尔克。

●《破碎的彩虹》(*Broken Rainbow*，1985年)，关于20世纪70年代一万纳瓦霍人被赶出他们祖居的土地。洛德斯·波蒂略(Lourdes Portillo)和苏珊娜·穆尼奥斯(Susana Muñoz)的《五月广场母亲》(*Las Madres de la Plaza de Mayo*，1985年)，关于母亲们抗议阿根廷政府非法地让她们的儿女“失踪”，以及肯·伯恩斯(Ken Burns)第一次获得奥斯卡奖提名的影片《自由女神像》(*The Statue of Liberty*)。

●《亚提·萧：你只拥有时间》(*Artie Shaw: Time Is All You've Got*，1985年)，关于著名的爵士音乐家。《在美国潦倒》(*Down and Out in America*，1986)，关于80年代中期那些受经济衰退影响最深的人。这两部影片同获1986年奥斯卡最佳纪录长片奖。

●入围作品《比基尼电台》(*Radio Bikini*，1987年)，关于造成大量人员被