

纪录·影像·海外与中国

 **Routledge**
Taylor & Francis Group

[英] 斯特拉·布鲁兹◎著
(Stella Bruzzi)

吴畅畅◎译

新纪录： 批评性导论

丛书主编：吕新雨

New Documentary:
A Critical Introduction



 复旦大学出版社

[英]斯特拉·布鲁兹◎著
(Stella Bruzzi)

吴畅畅◎译

新纪录： 批评性导论

New Documentary:
A Critical Introduction



图书在版编目(CIP)数据

新纪录:批评性导论/[英]布鲁兹(Bruzzi, S.)著;吴畅畅译.

—上海:复旦大学出版社,2013.10

(纪录·影像·海外与中国)

书名原文:New Documentary: A Critical Introduction

ISBN 978-7-309-10081-5

I. 新… II. ①布…②吴… III. 纪录片-电影-评论-世界-现代 IV. J905.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第225998号

First edition published 2000 by Routledge

This edition published 2006 by Routledge

2 Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxon OX14 4RN

Simultaneously published in the USA and Canada by Routledge

270 Madison Ave, New York, NY 10016

Routledge is an imprint of the Taylor & Francis Group, an informa business

© 2006 Stella Bruzzi

All rights reserved.

Fudan University Press is authorized to publish and distribute exclusively the Chinese (Simplified Characters) language edition. This edition is authorized for sale throughout Mainland of China. No part of the publication may be reproduced or distributed by any means, or stored in a database or retrieval system, without the prior written permission of the publisher. 本书中文简体翻译版授权由复旦大学出版社独家出版并在限在中国大陆地区销售。未经出版者书面许可,不得以任何方式复制或发行本书的任何部分。

Copies of this book sold without a Taylor & Francis sticker on the cover are unauthorized and illegal. 本书封面贴有 Taylor & Francis 公司防伪标签,无标签者不得销售。

Chinese (Simplified Characters) copyright© 2013

by Fudan University Press Co., Ltd

上海市版权局著作权合同登记号 图字09-2009-136号

新纪录:批评性导论

[英]斯特拉·布鲁兹著 吴畅畅 译

责任编辑/余璐瑶

复旦大学出版社有限公司出版发行

上海市国权路579号 邮编:200433

网址:fupnet@fudanpress.com http://www.fudanpress.com

门市零售:86-21-65642857 团体订购:86-21-65118853

外埠邮购:86-21-65109143

常熟市华顺印刷有限公司

开本890×1240 1/32 印张11.375 字数290千

2013年10月第1版第1次印刷

ISBN 978-7-309-10081-5/J·223

定价:35.00元

如有印装质量问题,请向复旦大学出版社有限公司发行部调换。

版权所有 侵权必究

“纪录·影像：海外与中国”丛书

编委会

主编：吕新雨

编委：裴开瑞 (Chris Berry)

张 真

顾 铮

丛书总序

终于可以为这套丛书写一个简略的序言了，也是给关心这套丛书的朋友们一个必要的交代。

自2000—2001年，我第一次赴美访学期间着手酝酿，到今天出版在即，这一套丛书经历了漫长的等待，也遭遇了种种困难。从寻找有意愿的出版社、寻求出版资金、遴选书目、接洽作者和版权方到一一落实翻译者，等等，每一环节都经历了反复颠沛之历程。其间甘苦冷暖自知。鉴于20世纪90年代以来，中国当代纪录影像理论与实践之间一直存在着种种紧张的关系，较之丰富活跃、复杂多元的当代中国纪录影像创作与生产的实践，理论建设严重落后，研究队伍基本匮乏，依然是今天无法回避的现实问题，所以这套丛书还是选择了坚守，也是迫于这样的情境。好在较之十年前，本丛书的书目进行了更新与调整，凡有修订版，翻译则依修订版而行，以期反映海内外最新研究动态与成果。

本丛书旨在激发中国纪录影像理论在学术上的精进，以学术建设为根底与方法，形成与实践之间的有效对话与互动，以及在此基础上的彼此砥砺与促进。基于以上考虑，本丛书包括了两个系列的内容：

第一，对海外纪录影像理论的翻译介绍。目的是建构全球视野中可资比较研究的框架，以开放出不同的理论、历史视野与中国当下语境的对话与论辩；

第二，在视觉文化的框架下观照当代中国影像研究。打通电影、电视以及当代视觉文化等不同影像文本之间的界限，以期在一个“影像中国”的学术视野中寻求对中国纪录影像的理论研究定位。

上述两个系列形成一种互相补充与交叠的研究视域,即世界纪录影像与“影像中国”的双重聚焦,也是针对目前中国相关学术研究的欠缺。今天,无论在汉语学术界还是海外,对于中国当代纪录影像的关注与研究都处于方兴未艾的状况,大家也都在摸索与开拓的过程中,需要借助一些不同的研究理路和学术坐标来完成自己的学术建构,并以此方式参与和推进这个生机勃勃的过程。与此同时,在一个社会大转变的时代里,这个变动不居的时代本身成为所有影像的脚本。在当代中国影像研究中,在纪实与虚构之间,纪录美学已经成为不可或缺的参照元素,或有机组成,无论是纪实还是虚构,两者正以一种先锋与实验的方式互相交错与穿越,成为中国影像中最引人瞩目的存在,彼此不可割裂。另外,纪实与虚构的复杂纠葛还直接介入到大众传媒的影像生产与传播中,这些现象也特别值得关注与分析。在这个意义上,“影像中国”随着中国的“崛起”,也因此成为当代世界影像生产与实践中最活跃的领域,而对其评价与研究并不充分,亟待改变。此为本书基本思路。在上述两个系列中,本书都不再局限于传统的电影或电视研究领域,而是注重在新技术与新媒体环境下,纪录影像与其他影像之间的互文本性,并特别关注与中国当下语境具有强烈对话基础的相关研究。

第一辑“纪录影像”研究丛书包括四本:《新纪录》(斯特拉·布鲁兹著)、《纪录电影的地平线——为了批判地认识世界》(佐藤真著)、《高压森林——小川绅介的作品与日本战后纪录片》(马克·诺尼斯著),以及《中国新纪录电影运动:为公共之纪录》(裴开瑞、吕新雨、罗丽莎主编)。遗憾的是北京电影学院司徒兆敦教授推荐的《伊文思电影创作历程——伊文思和20世纪的艺术》一书,沈涯涵先生由荷兰语译出多年,经张巍女士帮助与欧洲尤里斯·伊文思基金会反复协商,版权问题始终不能解决,无法纳入本书。这使得第一辑中没能包括伊文思研究——这位与中国的纪录电影历史有着深刻渊源的荷兰纪录电影大师,这一巨大的“缺席”希望以后可以弥补。

第一辑“中国影像”研究丛书包括四本:《城市一代》(张真主编)、

《银幕上的中国》(裴开瑞、玛丽·法夸尔著)、《播映:为世界上最多的观众——全球化与中国的电影电视》(迈克·科廷著)以及《性别与视觉——百年中国影像研究》(王政、吕新雨主编)。这些选目期望能够体现丰富、多元的学术理念,包容、开放的学术追求,特别是与当代中国纪录影像发展脉络的内在联系。

本辑以翻译为主,今后则希望更多纳入中国本土学者的研究成果。特别感谢老朋友裴开瑞(Chris Berry)教授对英语学术书目的建议与贡献,以及在联系作者与版权方面的帮助。

感谢复旦大学新闻传播与媒介化社会研究基地给予的出版资助,感谢基地主任童兵教授对本丛书的理解与支持。感谢复旦大学出版社黄文杰先生为此丛书付出的辛苦努力。

本丛书在第一辑面世之后,如果可能,希望不断加入新的书目滚动出版,以容纳新的研究成果,保持对学术前沿的追踪。本丛书秉承开放的理念,欢迎读者朋友后续的批评、建议与帮助。作为第一次相对系统的纪录影像理论与当代中国影像研究的翻译工程,承担翻译任务的多是年轻的学人,凭着热情工作,大量术语和影片都是第一次进入汉语学术界,虽然我们尽了最大的努力来校勘,但难免失误,也欢迎教正,以促进我们进一步完善这项事业。

谨序。

吕新雨

2013年元月9日,上海

目 录

导论	1
----------	---

第一部分 基本原则

第一章 事件：档案与新闻影片	21
----------------------	----

1. 作为偶然记录的电影(accidental film):“泽普鲁德的电影” 25
2. 编辑电影与艾米尔·德·安东尼奥
3. 当代的个案：历史电视纪录片；原子咖啡屋 52
4. 小结

第二章 解说：电影及其声音	66
---------------------	----

1. 传统的“上帝之声”解说：《战争中的世界》与《哈维·米尔克的时代》 71
2. 讽刺性的解说：《荣军院》与《圣·彼得洛之战》 82
3. 女性的声音：《没有阳光》 91
4. 小结

第二部分 直接电影的遗产

第三章 纪录片旅程	117
-----------------	-----

1. 跨越时间的纪录片制作：《人生7年》与《篮球梦》 123

2. 朝向“最终方案”(Final Solution)的旅程:《浩劫》与 《终点旅店》	141
3. 自反性旅程:《伦敦》与《谢尔曼远征》	157
4. 总结	169
 第四章 新观察式纪录片:从纪实性肥皂剧到电视真人秀	171
1. 纪实性肥皂剧:真实性娱乐的来临	174
2. 电视真人秀与类型化纪录片:“他人即地狱”	194

第三部分 表 演

第五章 总统与影像	219
1. 约翰·肯尼迪:电视与电影的正面影响	220
2. 理查德·尼克松与电视的危险	230
3. 克林顿与《唐纳 1988》	238
4. 小布什与《华氏 9·11》	249
5. 小结	257
 第六章 表演式纪录片	260
1. 风格、意义与表演主体	264
2. 表演式纪录片中关于作者身份的议题	278
3. “明星导演”:尼克·布鲁姆菲尔德	291
4. 小结	305

第四部分 新的方向

第七章 当代纪录片:表演与成功	309
1. 《山村犹有读书声》	312

2. 《战争迷雾》: 来自罗伯特·麦克纳马拉的十一条经验教训	321
3. 《追捕弗里德曼家庭》	333
4. 《冰峰 168 小时》	343
5. 小结	351
译者后记	353

导 论

本书第一版发行于2000年,过去这几年,电视与电影纪录片在制作上均取得重要进展。这些进展大表现为纪录片在影院的再次流行(以迈克·摩尔的《科伦拜恩的保龄》[*Bowling for Columbine*]为标志),电视真人秀以及与之紧密相关的类型化纪录片的出现。种种变化显示,纪录片已经转变成一种全球性的商品,与六年前的情况截然不同。同样,近几年来出现在纪录片当中的干预或介入手法,支撑并强调本书第一版的核心理念——纪录片是一种表演行为,与生俱来地具有流动性与不稳定,并以表演与表演性为特色。纪录片的定义愈发凸显表演与表演性的重要性:例如迈克·摩尔等纪录片导演的持续走红,表演成为电视真人秀的核心,以及历史纪录片越来越多地使用重构(reconstruction)等戏剧手法。

过去的几年间,纪录片的产量迅速增长,因此,本书再版时只添加一个章节似乎远远不够。所有的章节得到重新校对与修改,有一些章节还经过彻底的修整。比如大幅度修订“纪实性肥皂剧”(docusoaps)的有关内容,作为旧版“英国观察式纪录片”这一部分的总结。至今依然存在少数纪实性肥皂剧,不过曾经占据电视荧屏(尤其在英国)的次生类型节目(sub-genre)却在千禧年前后迅速消失,消失的过程如同当初崛起的过程一样突然。随着安迪摩尔公司(Endemol)出品的节目《大哥大》(*Big Brother*)在全球范围内获得成功,电视真人秀开始大行其道,像《换妻》(*Wife Swap*)和《火眼金睛》(*Faking It*)这样的类型化

纪录片层出不穷。第四章重新命名为“新观察式纪录片”，重点关注自纪实性肥皂剧以来“真实性娱乐”节目的走红，譬如电视真人秀与类型化纪录片。出于稍微不同的理由，第三章也做了部分调整，透过讲述纪录片旅程，旨在将更多的纪录片纳入讨论范围，譬如《谢尔曼远征》(Sherman's March)、《终点旅店》(Hotel Terminus)、《人生7年》(Seven Up)与《篮球梦》(Hoop Dream)，从而更加全面地分析纪录片旅程为何能保持这样一种持久的非虚构性叙事结构。本书第五章讨论纪录片中的总统形象，并囊括更多的个案，比如在迈克·摩尔在《华氏9·11》(Fahrenheit 9/11)里对乔治·布什(George W. Bush)的批判。最后一章，即第七章是新增加的一章，我分析了2000年以来在影院公映的四部最具影响力、最受欢迎的纪录片：《山村犹有读书声》(Etre et Avior)、《战争迷雾》(The Fog of War)、《追捕弗里德曼家庭》(Capturing Friedmans)以及《冰峰168小时》(Touching the Void)。

《新纪录》一直都是理论性的著作，在第一版中，我曾指出“纪录片的理论书写很难跟上批判的文化理论的发展脚步”；直到现在，这一说法依然成立，不过，鉴于部分新书的出版——比如迈克·雷诺夫(Michael Renov)的著作《纪录片主体》(The Subject of Documentary)重新评估并发展了之前有关纪录片的争论与定义，特别是与剧情片和主观性相关的讨论——不妨稍作修改。尽管本书以开阔的历史视野审视纪录片的发展，但它无意成为非虚构电影与电视节目的入门指南。本书的中心论点贯穿始终——纪录片应当被视为具有表演性的行为(绪论后半段将主要阐述该观点)，正因如此，刻意强调某一特定的历史时刻显得十分奇怪。然而，本书的最后一章细致地分析四部著名的纪录片，历史性地佐证了当前“表演性”观念具有的广泛影响力——占据电视荧幕的真人秀以及次生类型的节目足以证明这一点。《新纪录》的研究对象以英美与欧洲(主要是法国)的纪录片传统(不论电视纪录片还是纪录片)为主。若将本书的讨论范围扩展到我已涉及的领域之外，会让整个讨论变得累赘，并可能产生不契合之感。第一版已清晰表明，

本书尽量将那些读者能轻易看到或作学习之用的当代纪录片纳入讨论范围。对初稿进行修改时,这一点的确把我给难住了,如同我试图提供另一种理解表演性纪录片的路径一样。1990年茱迪斯·巴特勒(Judith Butler)《性别麻烦》(*Gender Trouble*)一书面世以来,无论在理论还是实践中,“真实”(real)已成为根本的问题意识,以至于当前的纪录片理念若对“真实”问题视而不见,一定被视为狭隘的观点。对于我而言,使用表演性观念研究纪录片,犹如戴上一副新的眼镜重新审视非虚构电影与电视节目。与《新纪录》第一版一样,导论分为“理论”以及对“组织与结构”的解释两部分。

1. 理 论

正如与纪录片相关的表演性及其意义成为贯穿全书的理论基石,本书的首要问题是,迄今为止,纪录片如何被理论化的。纪录片的理论家认为,有必要透过构建(或强加)“系谱图”(family tree),试图解释纪录片按照线性、前进的路线演变的过程,从而理解一大堆原本毫无章法的文本、运动与历史时刻。最有影响力且经常被引用的纪录片理论家当属比尔·尼可斯(Bill Nichols),他的众多著作为20世纪80年代以来,绝大部分与纪录片相关的大学课程打下了坚实的理论基础。尼可斯的纪录片系谱(genealogy)概念最具影响力;有不少学者也提出类似的理念:例如保罗·罗塔(Paul Rotha)在1936年的《纪录片》(*Documentary Film*)中首次提出“纪录片演变”概念,埃里克·巴尔诺(Eric Barnouw)在《纪录片:非剧情电影发展史》(*Documentary: A History of the Non-fiction Film*, 1993)中开创的系谱分类,不过,尼可斯的“系谱图”是纪录片界公认的持续有效的分类模式,尽管混杂、折中主义的现代电影已然破坏他的理论成果。尼可斯归纳出五种纪录片模式:解说式纪录片、观察式纪录片、互动式纪录片、自反式纪录片与表演式纪录片。五种模式中,他有自己的偏好(譬如互动式纪录片与自反

式纪录片),然而,他通常采用否定的方式定义每种模式——根据影片没有再现什么(而不是影片再现什么)来定义。

《新纪录》第一版发行以来,很多人认为我对比尔·尼可斯的批评过于激进、自相矛盾且自我防备(简·罗斯科[Jane Roscoe]在《新纪录》的书评文章中用到这个词);我需要进一步澄清的是,出于特定的目的,本书采用尼可斯的系谱范式,因为它十分重要、影响力巨大。在某些本科生课程里,尼可斯的模式不是审视纪录片发展史与制作方式的路径之一,而是唯一路径。尼可斯自己曾表示,当他写作的时候情况确实如此,例如在1990年代中期引入第五种模式“表演式纪录片”时,他这般写道:“情形有所变化。四种纪录片生产模式要完全概括实际情况,已经远远不够”(Nichols, 1994: 93)。不过,什么时候开始尼可斯早期提出的四种模式(解说式纪录片、观察式纪录片、互动式纪录片、自反式纪录片)向纪录片贡献“详尽的调查”了?就像用来理解纪录片的任何其他图谱一样,尼可斯的“系谱图”不可避免地受其自身偏好与知识储备的限制;与这些化约主义的分类相比,显然,尼可斯更愿意细致研究个人纪录文本。诚如迈克·雷诺夫在《纪录片主体》中的评论,尼可斯的《再现现实》(*Representing Reality*)是一项“开创性的研究”(Renov, 2004: 22)——这么说并非因为尼可斯的理论想成为纪录片历史中的达尔文进化论。由于这种全知全能,尼可斯在20世纪90年代中期对“各种模式”的定义显得格外粗糙(例如,在我看来,当尼可斯在《模糊的边界》[*Blurred Boundaries*]中引入表演式纪录片时,他似乎不得已而为之,仅仅为了使他之前提出的纪录片“系谱图”永远有效,而不是面对日益异质化与复杂化的纪录片发展现状,主动承认纪录片的分类工作过于简单化)。本书中五种模式的图表,化约的程度令人讶异,并代表“系谱图”存在的根本问题——在本质上属于理论范畴的范式中强加一种错误的纪年法,于是,解说式纪录片归于20世纪30年代,观察式纪录片归于60年代,以此类推,直到表演型纪录片被归于80—90年代(Nichols, 1994: 95)。倘若按照尼可斯的划分,那么在二战与1960年

代观察式电影开始出现之间的这段时间似乎就被抹去了。尼可斯运用的年代划分方法产生诸多问题。举例来说,它无法解释非虚构电影的画外音(解说式纪录片的绝对必要条件)为何从过去到现在一直都这么流行;解说无处不在,同样,观察亦是如此——通常出现在同一部纪录片中。

尼可斯“系谱图”的问题之一在于,大多数情况下,彼此完全不同的纪录片以一种不相容的状态被强行归在同一种模式里——本书第二章将详细检视这一进退维谷的困境。《模糊的边界》出版以来,尼可斯将自己卷入这场争论当中。在《纪录片导论》(*Introduction to Documentary*)中提出稍微不同的纪录片分类方式,纪录片一共分成六种模式,从诗意的纪录片(the Poetic)开始(一种新的分类,专门指涉那些强调“视觉联系,音调与节奏的质量,描述性段落”的电影[Nichols, 2011: 33]),随后是熟悉的解说式、观察式、参与式(即之前的互动式),自反式与表演式。的确,存在不同类型的纪录片,它们分别代表或凸显形式上的差异;不过,尼可斯之前提出的论断则显得不那么站得住脚——这些纪录片类型按照时间顺序,一个接着一个出现。尼可斯的《纪录片导论》中,这个问题暴露无遗,他如是写道:“六种模式组成一个松散的依附式框架,保证每一部纪录片都能归在其下;它们建立相关规范,保证每一部既定的电影都能采用;它们满足观众预期实现的某些特定愿望。”(Nichols, 2001: 99)

然而,倘若如尼可斯早先指出“六种模式并非后者驱逐前者,相反,它们之间相互重叠,相互影响。一定程度上,这些术语具有启发性,实际的影片制作通常混杂好几种不同的模式,尽管有一种模式占据主导地位”(Nichols, 1994: 95),那么,这些系谱式表格是否变得多余?将这一“系谱图”强加于(无论有意还是无意)纪录片发展史上的结果无非是,创建一整套保守且排外的电影核心规范。这一点我谨记于心,透过本书试图呈现一种较为宽松的纪录片基础理论体系,它有助于找出不同纪录片之间的联系,例如从独立艺术剧院出品的影片到最受欢迎的

电视纪实性娱乐节目。

尼可斯的“系谱图”概念一直暗含如下意义：纪录片追求一种朝向更多自省与主观性的发展式进程，不仅如此，纪录片的发展历程受纪录片导演的共同追求所决定，即以更合适、更真实的(authentic)方法再现真实(reality)，其弦外之意在于，乌托邦的未来，纪录片可以消解真实和再现之间的差别。这场争论中，纪录片与虚构永远被置于截然相反的两极，在尼可斯创立的系谱里，20世纪90年代竟然从“好莱坞剧情电影”开始，后者的缺陷正是“‘真实’的不在场”(Nichols, 1994: 1995)①。此处，加在“真实”两旁的引号意味深长，好比永远无法真实地再现真实(the real)，而且，任何电影(不论纪录片还是剧情片)试图捕捉真实的努力最终将流于失败。对此，迈克·雷诺夫(1986: 71-72)抱持类似的观点：

纪录片是一种最积极地推动即时性幻想(illusion of immediacy)的电影语言，因为它否定“现实主义”，倾向一种更加直接、本体论意义上的“真实”立场，记住这一点尤为重要。每部纪录片或多或少都会宣称“真实”，即与历史保持联系，由此超越剧情片相对应的位置。

尼可斯或雷诺夫都不会如此天真，以至于不愿意或无法将真实和再现之间的关系视为一种辩证关系；然而，面对过去20年间有关纪录片的理论著作时，似乎有必要提醒各位理论家，无需对这一辩证关系抱有一种本能的排斥心态。并且，有时候亦有必要提醒我们自己，真实的确存在，它无需透过再现的手法被再现出来，因为再现手法要么等同于再现之前就已存在的真实，要么使真实毫无价值。

纪录片理论不断召唤理想化的观念，即纯粹纪录片理念(其中，影

① 尼可斯在《纪录片导论》一书中进一步区分六种纪录片模式时，已将这一分类删除，详见本页。

像与真实的关系简单而直白)以及这一抱负的不可能性。在这一脉络里,布莱恩·温斯顿(Brian Winston)显得有些歇斯底里,他指出,不久纪录片只会加强其维持现状的能力,以应对来势汹汹的造假手段:

看起来,在接下来的几十年内,这种(数字图像处理)技术将透过文化得以运作。然而,很明显,这些科技发展,无论它们意味着什么,都会对纪录片产生显著甚至致命的影响。不难想象,每个纪录片导演很快(这里是指之后的50年间)人手一部“视频图像处理”电脑,随心所欲地进行影像造假。如此这般,影像与真实的关系之间还能有或言之还剩下什么呢?

(Winston, 1995: 6)

显然,在纪实性肥皂剧、电视真人秀出现之前,在更为宽松的纪录片制作规范出台之前,在表演流动性被普遍接受之前,温斯顿写下这番话。鉴于此,我们更能清楚地体认到,纪录片的真实性不会因为一两个冒充的内行利用“必要的设备”制作出虚假的作品而备受质疑。重新阐释《摇滚万万岁》(*This Is Spinal Tap*)这部一直以来最受欢迎的仿纪录片(faux documentary):这是真实与虚假之间一条分界线(a fine line),在我看来,彼时纪录片导演更感兴趣的地方是两者关系的复杂与可生产性(productiveness)。温斯顿确认的二元对立关系在电视真人秀里变得更加简单,即便最近出版的纪录片著作流露出一种不信任感,例如雷诺夫谈论《警察》(*Cops*)与《全美通缉令》(*America's Most Wanted*)等美国大众非虚构电视节目时指出:

媒体形式的混杂日趋增多,贩卖“真实”的同时,甚至偶尔模拟一种纪录片的风格,即便如此,也不能认为它们遵循过去70年以来发展而成的纪录片实践规范(纪录片伦理、修辞抑或说教手法)。