“国际纪录传媒与文化”丛书

International Documentary Media and Culture

纪录片在全世界人民的日常生活中变得越来越重要。数字媒体和互联网的发展不仅推动了纪实文化的变革和扩展，也进一步拓展了纪录摄影和纪录电影等纪实媒介的形式，为纪录传媒形式创新注入了新的活力。本丛书涵盖了中外学者的最新研究成果，旨在介绍纪录片的最新理论、历史和批评，关注纪录片理论与实践的学术前沿问题。

丛书主编

鲍枫：东北师范大学传媒科学学院副教授，东北师范大学国际纪录影像研究中心主任，耶鲁大学电影与传媒研究专业博士后，哈佛大学艺术、电影与视觉系国家公派访问学者。

查尔斯·玛瑟尔（Charles Musser）：世界著名电影史学家，美国耶鲁大学电影与传媒专业、戏剧研究专业、美国研究专业终身教授，奥斯卡获奖纪录片剪辑师。2020 年，被美国电影与传媒研究协会授予终身成就奖。

编委会

（按姓氏字母排序）

阿什什·查达（Ashish Chadha）：美国罗德岛大学教授，耶鲁大学客座教授

简·盖恩斯（Jane M. Gaines）：美国哥伦比亚大学艺术学院教授

乔希·格里克（Josh Glick）：美国亨德里克斯学院助理教授，耶鲁大学博士

文森兹·赫迪格（Vinzenz Hediger）：法兰克福大学教授

约书亚·马林斯基（Joshua Malinsky）：美国印第安纳大学教授

罗斯·麦克艾维（Ross McElwee）：美国哈佛大学艺术、电影与视觉研究系教授

罗布·莫斯（Robb Moss）：美国哈佛大学艺术、电影与视觉研究系主任、教授

钱颖：美国哥伦比亚大学东亚系助理教授

艾伦·斯科特（Ellen Scott）：美国加利福尼亚大学洛杉矶分校教授

史杰鹏（J.P. Sniadeki）：美国西北大学副教授，纪录传媒 MFA 项目主任

丹·史特瑞斯（Dan Streible）：美国纽约大学艺术学院教授，Orphan 电影研讨会创始人

威廉·尤里奇奥（William Uricchio）：美国麻省理工学院开放纪录片实验室创始人、主任

王迟：四川师范大学客座教授，英国林肯大学博士

布莱恩·温斯顿（Brian Winston）：英国林肯大学电影与传媒学院教授

余天琦：英国伦敦大学玛丽女皇学院电影系讲师

张真：美国纽约大学艺术学院教授

帕特里夏·齐默曼（Patricia Zimmerman）：美国伊萨卡学院教授

前　言

Introduction

本书的文章来自“纪录与方法”全球纪录影像理论与实践国际研讨会（International Conference on Global Documentary Theory and Practice）。本次会议于2018年6月19日至21日，由东北师范大学传媒科学学院（新闻学院）和中国国际广播出版社联合举办，同时获得了东北师范大学社会科学处、东北师范大学国际合作与交流处、中国国际广播电台、央广新媒体、凤凰网、《文艺争鸣》杂志社、长影频道等机构和媒体的大力支持。东北师范大学鲍枫副教授作为会议的召集人，邀请了国际一流的纪录片理论家、学者和国际获奖导演，吸引了国内百余名致力于纪录片理论研究的专家和青年学者。在会议开幕式上，东北师范大学成立了“国际纪录影像研究中心”，旨在培养纪录影像理论与创作的国际化高端人才，为我国纪录片理论研究与创作搭建国际化交流平台。东北师范大学传媒科学学院（新闻学院）院长张文东教授，英国林肯大学布莱恩·温斯顿（Brian Winston）教授，中国国际广播出版社传媒编辑部主任祝晔，凤凰卫视中文台副台长黄海波，中国电视艺术家协会纪录片研究中心主任、吉林艺术学院副院长王俊杰为中心揭牌。会上，布莱恩·温斯顿教授、美国哥伦比亚大学艺术学院简·盖恩斯（Jane Gaines）教授、纽约大学阿布扎比分校戴尔·哈德森（Dale Hudson）教授、中国纪录片学者王迟、中央电视台科教频道《探索·发现》栏目编导曹汉民、中央电视台

纪录片频道项目负责人金明哲导演、广东工业大学李淑娟副教授、东北师范大学鲍枫副教授先后做主题演讲。会后，东北师范大学还举办了纪录片高校学者论坛、中外高校纪录片教学研讨会和研究生论坛，并特别邀请顾桃导演举办了首次北方民族志纪录影像学术交流展。这次会议的召开为中国学者与国际学者搭建了交流的平台，在与会者之间播下了中外纪录影像理论研究与创作实践的种子。本书收录了本次会议上国内外知名学者的演讲，在此基础上，编者还邀请了其他出于各种原因未能到场参会的国外学者撰写相关论文。我们相信本书的出版将会使国内学界对中外纪录影像理论前沿有更深入的认识。我们也特别感谢中国国际广播出版社把这本论文集付梓出版。

本书的第一组论文主要基于西方国家特别是英美两国纪录片的实践，这部分内容融合了纪录片的历史和理论。长久以来，人们一直着迷于对纪录片“真理”的研究，美国电影史学家、耶鲁大学查尔斯·玛瑟尔（Charles Musser）教授在《缘起、成形、谱系：纪录片的长时段》（*Beginnings, Formations, Genealogies: Documentary's Longue Durée*）一文中指出，“真理的价值”是传统纪录片最早出现的时候就具有的一项基本特征。在他看来，美国纪录片实践的历史最早可以追溯到 18 世纪美国启蒙运动兴起。玛瑟尔教授在文中通过对“讲座”（Lecture）的讨论来追溯纪录片的家谱，而不是关注投影图像与伴奏声音的非虚构功能，这会带我们回到基歇尔的魔灯表演时期。“讲座”本身是 17 世纪末和 18 世纪初新教礼仪的核心要素，传道士曾提出“上帝之道”，也就是由《圣经》来决定真理。当“讲座”走出教堂并进入更多世俗的空间时，人们主张一种新式的、可替代的真理，这种真理是由科学、观察和推理来决定的。大约在 18 世纪 50 年代，许多公开的“讲座”都附有插图。这种“插图讲座”逐渐成为“讲座”的一种亚类型。这种类型的“讲座”包含了 19 世纪 80 年代纪录片的所有属性和相关术语，通过一系列相应的演变与发展，这些“讲座”的演示成为 20 世纪 20 年代以来可以识别的纪录片传统。

在《论纪录片的叙事》（*Life as Narrativised*）这篇文章中，纪录片理论家布莱恩·温斯顿教授反对那些将纪录片与叙事相提并论，而不是讲故事的人。他指出，纪录片的基本作用是对历史世界的某些方面进行讨论。温斯顿以 20 世纪 20—30 年代的经典纪录片，比如罗伯特·弗拉哈迪、约翰·格里

尔逊和汉弗莱·詹宁斯的作品为文本分析，对以上观点进行讨论。弗拉哈迪很清楚如何通过戏剧化的元素来巧妙地处理日常生活中的素材。因此，温斯顿争辩道，“纪录片的发展取决于对日常生活转化为具有剧情的戏剧化形式的发现”。这在詹宁斯的作品《聆听英国》（*Listen to Britain*，1941）中表现得尤为明显。与许多城市交响曲的电影类型一样，这部影片以一天的时间周期（从中午到第二天的中午）来建构。当电影人想要回避一种重要的叙事成分时，他们通常会使用相对薄弱的结构。另外，正如温斯顿所言，纪录片的叙事一般缺少剧情片那种功能性的经济特征。

南加州大学电影学院迈克尔·雷诺夫（Michael Renov）教授在他的开创性文章《迈向纪录片的诗学》（*Toward a Poetics of Documentary*）中明确了纪录片四种具体的构建原理、功能和效果。第一，他指出纪录片最基本的功能是对历史现实的记录、揭示或保存。也正因如此，作为这样一种媒介，纪录片本身就不可避免地具有一定的复杂性。比如，著名纪录片制作人彭尼贝克（D. A. Pennebaker）拍摄的《别回头》（*Don't Look Back*，1967）就是一部记录歌手鲍勃·迪伦（Bob Dylan）于1965年在英国巡回演出的纪录片。第二，雷诺夫所说的纪录片的功能——劝服或推广，我们也可以在很多纪录片中观察到。比如，由约翰·格里尔逊提供支持，并由亚瑟·埃尔顿（Arthur Elton）和埃德加·安斯蒂（Edgar Anstey）执导的《住房问题》（*Housing Problems*，1935），这部影片的创作旨在进一步清理英国的贫民窟。此外，有关战争的纪录片通常就正义的双方劝服观众，让人信服或给人以启发。比如《为什么是越南？》（*Why Vietnam?*，1965）是对埃米尔·德·安东尼奥（Emile de Antonio）的反战纪录片《猪年》（*In the Year of the Pig*，1969）的一种回应，这部美国政府纪录片为美国干预越南提供了辩护和主张。第三，雷诺夫探讨了纪录片如何进行分析或质询。比如由美国哥伦比亚广播公司（CBS Reports）制作的纪录片《蕾切尔·卡逊寂静的春天》（*The Silent Spring of Rachel Carson*，1963）是对蕾切尔·卡逊在前一年公开发行的畅销书《寂静的春天》进行分析和质询。第四，雷诺夫发现纪录片的表现或美学功能一直被低估或没有受到足够的重视。当埃罗尔·莫里斯（Errol Morris）在《细细的蓝线》（*The Thin Blue Line*，1988）中将全新的美学或者表达方法引入纪录片实践中的时候，却

被传统纪录片的那些守门人拒绝（这部影片被拒绝参评奥斯卡金像奖最佳纪录片）。然而，在20年以后，莫里斯在这部影片中使用的大多数创新性的创作方法都已成为既定的纪录片表现形式。

加拿大纪录片教授托马斯·沃（Tommas Waugh）在其1990年发表的一篇具有影响力的文章《自我扮演：纪录片中的表演》（*Acting to Play Oneself: Performance in Documentary*）中探讨了纪录片表演的各种不同的形式。他在文中研究了社会演员在不同历史时期使用表现式表演与再现式表演之间的方式。再现式表演利用了剧情片的电影美学和电影制作的资源，以至于在事后看来，比如西德尼·梅耶斯（Sidney Meyers）的《沉默的人》（*The Quiet One*，1948）或罗伯特·弗拉哈迪的《路易斯安那州的故事》（*Louisiana Story*，1948）等纪录片都可以被看作美国新现实主义的实例。扮演或者戏剧化在利奥·赫尔维兹（Leo Hurwitz）和保罗·斯特兰德（Paul Strand）的《国土》（*Native Land*，1942）这类纪录片中可以说是非常关键的表现元素。20世纪60年代末随着美国直接电影的兴起，再现式表演采用了新的形式。直接电影采用简单的观察式方法涉及一个基本矛盾：一方面是否认表演在纪录片中的作用，另一方面却在制作人和拍摄对象之间构建了一种动态的非正式的现实表演。到了20世纪70年代，采访在纪录片中的广泛使用见证了一种强劲的表现式风格。托马斯·沃把20世纪80年代看作纪录片的一个“黄金时代”。这一时期多种多样的表演风格（包括表现式和再现式）应运而生。正如他所描述的那样，“就20世纪80年代经济紧缩的情况来说，当电影存储成本非常高，而且视频质量还很差的时候，维持一种再现式的假象太过昂贵”。在过去的40年里，已经发生转变的也许是社会演员积极配合电影制作人扮演自己的能力和权利。

在中国独立纪录片的研究领域，吕新雨教授提出的“新纪录运动”理论影响深远，她曾指出中国“新纪录运动”开始于吴文光在1990年拍摄的《流浪北京》，这也恰好与托马斯·沃的文章出现在同一年。吕新雨认为，中国“新纪录运动”的导演采用的纪实手法在很大程度上受到了美国直接电影导演弗雷德里克·怀斯曼（Frederick Wiseman）和日本导演小川绅介的影响。在《反思中国“纪录片运动”》一文中，王迟老师重新回顾了20世纪80年代中央电视台制作的早期纪录片，并对中国独立纪录片出现的美学来

源提出了修正的观点，他试图对中国当代纪录片发展史提出另一种替代性的解释路径。

本书的第二组论文主要关注纪录片向自传主题的转向。自传体纪录片出现在20世纪60年代末、70年代初的美国，经过半个世纪的发展，现已成为当代纪录片的一种主流类型。本书首次以中文形式对这一专题进行讨论，我们要特别感谢自传体纪录片领军人物、哈佛大学教授罗斯·麦克艾维（Ross McElwee）先生，他曾于2015年5月8日访问东北师范大学，这也是他首次来访中国。在该校两个星期的访问中，麦克艾维教授不仅展映了他的经典作品《谢尔曼的远征：核武器扩散时代在南方寻找爱情可能性的沉思》（*Sherman's March: A Meditation on the Possibility of Romantic Love In the South During an Era of Nuclear Weapons Proliferation*，1986，以下简称《谢尔曼的远征》），还与在校师生深入探讨了自传体纪录片的理论，及其他个人的创作实践。东北师范大学鲍枫副教授在其文章《自传体纪录片：历史、理论与实践》中指出，私人化、非虚构电影在美国具有悠久的历史。她不仅追溯了自传体纪录片在美国的产生和发展，还以罗斯·麦克艾维的主要代表作品为例，探讨了“声音”对于自传体纪录片主观性建构的重要性。1987年，麦克艾维凭借《谢尔曼的远征》荣获美国圣丹斯电影节评委会最佳纪录片奖。在此之后，这种以第一人称叙事为主，并且具有强烈个人主观性的纪录片类型获得了全世界的关注，西方许多纪录片制作人开始成为自己影片中的核心角色。从迈克尔·摩尔（Michael Moore）的《罗杰和我》（*Roger & Me*，1989），到尼克·布鲁姆菲尔德（Nick Broomfield）的《爱琳·伍诺斯：一个连环杀手的肖像》（*Aileen Wuornos: The Selling of a Serial Killer*，1992），再到朱迪思·赫尔芬德（Judith Helfand）的《健康女婴》（*A Health Baby Girl*，1997）等，纪录片从传统的客观性理念转向了主观表现私人世界的新形式。在鲍枫的论文后，是她与麦克艾维的个人访谈，这段访谈由麦克艾维的首次中文视频采访整理而成。在访谈中，麦克艾维回顾了40年以来他的纪录片创作经历和作品风格，并向我们介绍了他如何从一名创意写作专业的本科生成长为一名纪录片制作人。除此之外，他还讨论了自传体纪录片中的表演元素。最后，作为在哈佛大学拥有30余年从教经验的大学教授，他为中国高校纪录片专业师生提供了教学与创作实践的意见与建议。在

黛安·史蒂文森（Diane Stevenson）撰写的《罗斯·麦克艾维纪录片中的巧合》（*Coincidence in Ross McElwee's Documentaries*）一文中，她着重介绍了麦克艾维的两部自传体纪录片：《谢尔曼的远征》和《明亮的叶子》（*Bright Leaves*，2003）。史蒂文森将偶然性视为一种巧合和有意的设计创造性张力，考察了这两部作品的美学逻辑。她在文中列举的一个例子就是在《谢尔曼的远征》中伯特·雷诺兹（Burt Reynolds）和麦克艾维两位南方电影人的偶然相遇。也就是在那一刻，他们二人都是在各自的电影中扮演主要角色。

西班牙电影学者艾福伦·库瓦斯（Efrén Cuevas）曾在2008年编著了一本专门研究罗斯·麦克艾维自传体纪录片的著作《自我的景观：罗斯·麦克艾维的电影》（*Landscapes of the Self: The Cinema of Ross McElwee*）。在本书中，库瓦斯教授撰写了《西班牙自传体纪录片》（*The Autobiographical Documentary in Spain*）一文。西班牙的自传体纪录片出现在新千年，这与美国形成了鲜明的对比。在此之前，客观性非虚构话语的纪录片在西班牙占主导性地位。在外国纪录片的影响下，尤其是罗斯·麦克艾维等人的作品在西班牙电影节展映后，推动了西班牙电影人转向纪录片自传主题的创作。在这篇文章中，库瓦斯分析了西班牙自传体纪录片在主题上的两种趋势：一种是家庭肖像式，另一种是那些探索特定空间的作品，特别是电影制作人出生地或者包含旅行元素的纪录片。在《我从社区来》（*Yo soy de mi barrio*，2002）这部影片中，胡安·比森特·科尔多瓦（Juan Vicente Córdoba）以自传的视角考察了马德里恩特雷维亚社区，并试图寻找被遗忘的历史。里卡多·伊斯卡（Ricardo Íscar）的《来自布宜诺斯艾利斯的明信片》（*Postal desde Buenos Aires*，2008）是旅行纪录片的一个例子。在这部影片中，纪录片导演伊斯卡在阿根廷电影资料馆访问的期间，记录了这座城市的日常景象。此外，还有一些家庭肖像式纪录片。比如《家庭地带》（*Lluis Miñarro*，2009），这是一部有关画家弗朗切思科·海洛爱罗（Francesc Herroero）在电影制作者米尼亚罗家中为他和父母画像的视听日记。总之，库瓦斯认为自传体纪录片代表了一种创新的运动，并且这种运动仍然在不断拓展，有望取得新的发展方向。

从国际视角上来看，世界各国在自传体纪录片发展上都具有各自不同的历史。北京师范大学博士研究生梅林纪子在本书中撰写了《日本第一人称纪

录片》一文，她描述了近年来在日本颇具影响力的三部纪录片《临终笔记》（エンディングノート，2011）、《千鹤》（ちづる，2011）和《每天阿尔茨海默病》（毎日がアルツハイマー，2012），并以这三部作品为例，探讨了纪录片制作人与其家庭、病人与健康的伦理关系，以及在第一人称纪录片中，导演如何选取拍摄内容和处理主客观关系。

以上这几位作者对美国、西班牙和日本作品的分析，为我国自传体纪录片的发展提供了一个思考和研究的框架。伦敦大学玛丽女皇学院余天琦老师在她具有开创性的文章《向着一种沟通实践：21 世纪中国女性第一人称纪录片》中，重点分析了两位中国女性导演的作品：王芬的《不快乐的不止一个》（*They Are Not the Only Unhappy Couple*，2000）和杨荔钠的《家庭录像带》（*Home Video*，2001）。这两部作品都是围绕纪录片制作人的个人家庭，探索亲密家庭的问题与亲密家庭空间的纪录片。这两部纪录片都以某种方式记录了她们父母在婚姻中的苦恼和痛苦，并且都是非主流电影产业、非男性主导的纪录片。余天琦随后引用了其他几部女性导演创作的自传体纪录片，从这个角度来看，我国与西班牙自传体纪录片的创作实践具有非常相似的时间表。值得注意的是，20 世纪 70 年代初美国女性导演作为女权运动的参与者之一，在美国自传体纪录片的发展过程中也起到了重要的推动作用。

本书的第三组论文主要对新媒体环境下的互动式纪录片进行讨论，这使我们见证了纪录片的变革性潜力。这组论文以美国麻省理工学院开放纪录片实验室主任、创始人威廉·尤里奇奥（William Uricchio）教授的《交互时代对纪录片的再思考》（*Re-thinking the Documentary in an Interactive Age*）开始，他首先指出纪录片在数字媒体时代发生了根本性的社会和技术变革。尤里奇奥重点关注交互式纪录片如何打破生产者和消费者之间的鸿沟，也就是找到一种主动的、“生产者型”的公共环境，了解如何跨不同媒体平台和交互式文本系统追随其兴趣点。他认为当今交互式纪录片的出现意味着“从直接电影和真实电影以来，纪录片在形式、叙述方式和公众传达方面所做出的最重要的转变”。在他看来，交互式纪录片是对线性叙事的一种挑战，这使得线性叙事成为一种选择，而不是唯一的方法。比如吉加尔·梅塔（Jigar Mehta）和雅斯敏·艾拉亚特（Yasmin Elayat）的纪录片《埃及 18 天》（*18 Days in Egypt*，2011）就向我们提供了一个聚集性资源的迷你纪录片数据库，

这些纪录片带有最小的元数据标记，用户可以特别关注某位电影制作人或某一个主题。尤里奇奥认为交互式纪录片支持一种娱乐性和探索性。

随后，纽约大学阿布扎比分校的戴尔·哈德森教授进一步对交互式纪录片进行分析。哈德森分享了尤里奇奥提出的乌托邦冲动，他认为虽然传统线性纪录片受到了种族主义、性别歧视和阶级歧视策略的严重破坏，但仍负有客观性和“进步”话语的责任。交互式纪录片可能会破坏这些表达方式，使传统的解释型纪录片变得复杂化，因为这种类型的纪录片仰赖权威的声音。同样地，交互式纪录片也可能会破坏作者身份的概念，在哈德森看来，这属于政治上的问题。在《海岸线》（*The Shore Line*，2017）中，丽姿·米勒（Liz Miller）与世界各地的电影制作人和学生合作，讲述了来自 9 个国家的城市与偏远岛屿的 43 位居民是如何以不同的方式应对海平面上升和因全球气候变暖造成的气候变化的，并期待着一个合作的未来，包括人类和非人类（比如植物和树木）。

美国哥伦比亚大学简·盖恩斯（Jane M. Gaines）教授在《激进式纪录片：互联网出现前后的世界联系》（*Radical Documentary: World Connection Before & After the Internet*）一文中，从广泛的历史维度探讨了世界的联系。在数字时代以前，联络与连通性就已经在全球范围内蓬勃发展，特别是在 20 世纪 30 年代至 40 年代初期，许多电影和摄影联盟在世界各地的大城市兴起。盖恩斯认为，当鲁迅将《现代电影与有产阶级》从日文翻译成中文并对其进行批判时，或者龟井文夫于 1933 年在苏联学习之后，又回到日本加入左派电影团体普罗基诺，跨越障碍的“联系”就产生了。现在，新形式的社交网络似乎是以一种人们熟悉的方式（比如 1929 年在瑞士拉萨拉举行的先锋电影大会）出现。盖恩斯的研究转向了更具媒体互动现象（比如 Facebook 和 Twitter）的当下，她试图在“技术乌托邦”（人类对技术过高的期待）和“技术反乌托邦”（技术本身的负面性）之间寻求一种中间立场。在文中，她质疑了“阿拉伯之春”成为一种互联网现象的假想，并指出了电视媒体同样至关重要（尤其是在半岛电视台 24 小时不间断报道的影响下）。

总的来说，本书的系列论文从纪录片长期关注的历史与理论问题开始，然后集中在自传体纪录片最早出现于 20 世纪 60 年代末、70 年代初的美国，再到 21 世纪初在西班牙、日本和中国的兴起。最后，本书转向了交互式

纪录片。在过去的 10 年里，随着数字媒体和互联网 2.0 的出现，促进了交互式纪录片的蓬勃发展。然而，人们一定会问：交互式纪录片的出现到底是传统视听纪录片的根本性变革，还是一种具有其独特家谱的新事物？正如威廉·斯托特（William Stout）提醒我们的那样，我们必须要记住，“纪录片”这一术语同时具备广义和狭义的理解范围。纪录片不仅包括纪录电影，还包括纪实摄影、纪录剧场，以及纪实书，比如杰伊·莱达（Jay Leyda）的《梅尔维尔日志：赫尔曼·梅尔维尔的纪录生活》（*The Melville Log: A Documentary Life of Herman Melville*，1951）。如今，交互式纪录片的盛行迫使我们关注纪录片的动机，无论是在当下时刻，还是在历史发展的过程中，它都是以跨多种媒介的形式和建构方式来运作的。

鲍 枫

2020 年 1 月

美国纽黑文

目　录

Contents

第一部分　纪录片历史与理论
Part 1 Documentary History and Theory

3　缘起、成形、谱系：纪录片的“长时段”　Charles Musser
Beginnings，Formations，Genealogies：Documentary’s Longue Durée

25　论纪录片的叙事　Brian Winston
Life as Narrativised

43　迈向纪录片的诗学　Michael Renov
Toward a Poetics of Documentary

67　自我扮演：纪录片中的表演　Thomas Waugh
Acting to Play Oneself：Performance in Documentary

89　反思中国“新纪录运动”　王迟
Rethinking New Chinese documentary movement

第二部分　自传体纪录片
Part 2 Autobiographical Documentary

115 自传体纪录片：历史、理论与实践　鲍枫
History，Theory and Practice on Autobiographical Documentary

130 自传体纪录片的创作实践——访罗斯·麦克艾维　Ross McElwee　鲍枫
Autobiographical Documentary Practice: An Interview with Ross McElwee

141 罗斯·麦克艾维纪录片中的巧合　Diane Stevenson
Coincidence in Ross McElwee's Documentaries

151 西班牙自传体纪录片　Efrén Cuevas
The Autobiographical Documentary in Spain

171 日本第一人称纪录片　梅林纪子
First Person Documentary in Japan

184 向着一种沟通实践：21世纪中国女性第一人称纪录片　余天琦
Toward a Communicative Practice: Female First Person Documentary in 21st Century China

第三部分 新媒体与纪录片
Part 3 New Media and Documentary

207 交互时代对纪录片的再思考 William Uricchio
Re-thinking the Documentary in an Interactive Age

223 交互式纪录片：在后殖民/跨国的美国激活过去、赢得未来 Dale Hudson
Interactive Documentary：Reactivating the Past to Claim a Future in the Postcolonial/Transnational United States

241 激进式纪录片：互联网出现前后的世界联系 Jane M. Gaines
Radical Documentary：World Connection Before & After the Internet

255 附录 作者简介
Appendix Contributors

260 后记

第一部分
Part 1

纪录片历史与理论
Documentary History and Theory

缘起、成形、谱系：纪录片的“长时段”①

Beginnings，Formations，Genealogies：Documentary’s Longue Durée

文 /Charles Musser
译 / 花超荣

之所以写这篇论文，其中有很多原因，不可避免地多少有些个人因素。首先，在纪录片领域，无论是作为一名电影人还是一名研究学者，我都具有很长时间的工作经验。如果你像我一样相信纪录片是一种重要的文化形式的话，就会觉得那种把纪录片的起源定在 20 世纪 20 年代（或者 20 世纪第二个 10 年）的做法非常值得怀疑。那么，纪录片究竟是何时并且如何开始的呢？我仍然记得自己曾经以相似的方式质问过剪辑的问题，即电影剪辑是如何开始的。历史学家通常认为是某位电影制作人“发明”了剪辑。于是，我就想：第一次的电影剪辑是什么？很快我就意识到，19 世纪时剪辑或者所谓的“后期制作”是由放映商（Exhibitor）掌控的——通过早期幻灯片（Lantern-slide）图像的连续并置，可以很明显地看出这一具有悠久历史的实践形式。移动影像投影技术的发明带来了新的问题和机遇，在 20 世纪早期，剪辑也渐渐不

① 译注：原文使用法文“longue durée”，专指法国年鉴学派提出的一种以研究长期历史时段里较为稳定、变化较为缓慢的自然环境、地域条件、文化传统等的方法倾向，以区别于关注短时段历史事件的历史撰写方法。中文学界一般翻译为“长时段”，本文译者在此沿袭这一译法。