

# “动画纪录片”与西方后现代主义观念

聂欣如

(华东师范大学传播学院, 上海 200241)

**摘要:**西方有关“动画纪录片”的讨论可以大致分成三种不同的立场:后现代主义立场、反后现代主义立场和中立立场。后现代主义立场否认纪录片的客观性、真实性,认为动画在本质上更为真实,因而能够取而代之;反后现代主义立场在表象的层面上质疑“动画纪录片”的概念,在本质的层面上倡导“创造真实”,超越媒介;中立立场在不排斥纪录片能够达到真实的前提下寻求动画的作为。对西方文献的细读应该是我们研究所谓“动画纪录片”的先决条件。

**关键词:**动画片;纪录片;动画纪录片

**中图分类号:** J952

**文献标识码:** A

**文章编号:** 2096-8418 (2021) 02-0106-09

有关“动画纪录片”的争论在国内延续了十年之久,至今仍无定论。“动画纪录片”的概念来自于西方,西方对“动画纪录片”的研究比中国早,也比中国深入,其中各种立场、观念也是繁复多样,绝非国内有学者指称西方文论所言:“仅就笔者所见,在所有这些专著、论文中,作者们都把动画纪录片视作一种纪录片的亚类型而展开讨论,没有任何一个人质疑、否定这一身份”<sup>[1]</sup>。本论文的目的在于梳理、介绍西方人在“动画纪录片”研究中所出现的“后现代主义”“反后现代主义”以及介乎于两者之间的三种不同立场。所依据的文本基本上是国内已有的译本,这些译本尽管数量不多,但已经具有了相对充分的代表性。使用这些译本的唯一困难是,某些翻译者有意无意地曲解作者的原意,在翻译中随意楔入个人观点,碰到这种情况我们会参照原文以及其他研究文本予以矫正。

## 一、倾向后现代主义的观念

所谓后现代主义观念,是指西方后现代主义思潮的一些基本理念在有关“动画纪录片”争论中的渗透。从哲学认识论的角度来看,后现代主义与纪录片相关的基本观念是不承认客观,不承认实在,也不承认真理。“后现代主义者指出,因为我们已经处在了这个世界之中,所以这个世界已经被我们所观察了。‘自然状态的现实’从来也不存在,因为我们是以一种世俗的因而也是经过改造的沉思的方式接受它的。”<sup>[2]</sup>著名的美国后现代主义哲学家罗蒂说:“我认为,‘事实问题’这个概念本身正是我们应当最好加以放弃的。在我看来,像戴维森和德里达这样的哲学家使我们有很好的理由认为,身心、外在内在、客观主观的区别乃是我们现在可以安全地加以抛弃的梯子上的阶梯。”<sup>[3]</sup>正因为如此,纪录片的概念在后现代主义纪录片理论家看来只是一个空泛的躯壳,以致可以在其中塞入影像、动画、游戏等任何东西。理由很简单,既然没有了主观与客观的区分,没有了实在与想象的区分,那么还有什么不能成为纪录片呢?了解后现代主义思潮的基本观念和立场,对于理解“动画纪录片”的争论甚为重要。本文据以区分不同类型的“动画纪录片”理论,凭籍的便是这一观念。

尼雅·埃尔利希在《“乔装”的动画纪录片》一文中毫不掩饰自身的后现代主义立场。作者写道:“后现代思想的前驱者尼采早已对绝对真理(final truth)这种观念展开批判,他指出绝对真理是种幻

想，其虚幻性已无从察觉，以至于被当做真理接受下来。乔装的动画纪录片采用某种能产生全新视觉形象的形式风格来记录，以求思考面具底下隐藏之物——如果确有其物。正如保罗·威尔斯在区分动画纪录片的不同模式类型时所指出的，动画自身显露出的人为建构性可以引导我们去反思宏大叙事，因为动画间接指出了现实本身的人为建构性。这对阐述乔装这一观点很重要，因为动画纪录片也同样动摇了背后那个内在的、确定的‘现实’。”<sup>[4]</sup>在该作者看来，纪录片的真实性值得怀疑，而动画就如同面具一样，在遮蔽某人的同时也呈现了某人真实的、本质的一面。这就如同中国戏曲中的脸谱，人物忠奸这样的本质属性就写在脸上。“本质真实”原本是人类所认同真实的一个方面，这篇文章多次谈到了保罗·沃德的理论<sup>①</sup>，但却丝毫不在意沃德的反后现代主义立场，从而为这篇文章带来一种内在的矛盾。

一般来说，我们所讨论的真实可以分为两个不同的层面：表象的层面和本质的层面。表象的层面是物质的层面、可见的层面，而本质的层面则是精神的层面、不可见的层面。为了能够达到本质的真实，确实需要扭曲表象、穿透表象、符号化表象，否则无法让观众感受到本质的存在。但问题是，纪录片是一种追求事物本质真实的影像形式吗？纪录片当然可以追求本质的真实，但那并不是它在分类学意义上的凭据，所谓分类只能是形式上的分类，太过抽象的本质无以类分。可以说所有艺术样式都在追求本质的真实，不仅纪录片，还有故事片、音乐、美术、戏剧，包括动画，我们不能说所有这些艺术的分类都是纪录片吧？纪录片在分类学的意义上仅止于对表象真实的追求，也就是一般所谓的“纪实性”，亦即影像材质所具有的“索引性”。“索引”是指从一事物可以“点对点”地关联到另一事物，比如一个人物形象可以关联到一个具体的人，身份证上的照片证明的就是身份证的持有者。要证明动画是纪录片，首先便需要证明纪录片的索引性是错误或者不必要的。埃尔利希认为，动画的问题就在于它是人为建构的事物，一看就是人类做出来的，不过，对于影像来说也同样如此，它们大部分也是被建构的。现在所要做就是要打破这种认为自然拍摄的影像便具有客观性的观点，动画中所出现的那种人为的风格未必就是主观和不真实的，未必就会变得更没有价值。<sup>[4]</sup>

然而，埃尔利希打破物质索引性的做法还是从忽略表象的真实，强调事物的本质真实入手的，或者说他从根本上就不认同“索引性”。动画作为实际事物扭曲的表象，一种面具式的存在，在他看来正可以摆脱那种随处可见的日常行为、日常生活状态，实现不同身份之间的转化和改变。<sup>[4]</sup>但是，如何才能平衡两种不同性质的真实而实现转换？作者除了借用沃德的论证（沃德的论证对于不同层面的“真实”的强调与这篇文章格格不入），便只能是借助后现代主义的理念，因为在那些理念中完全不存在实在的事物，也就是不存在所谓表象的真实，因而可以轻松飞跃物质与精神之间的鸿沟。“后结构主义式的理解会指出，要完全了解整体是不可能的，要通过人为建构的、本身就是虚构的语言来‘捕捉’‘真实’的想法也是有问题的。动画本质上是人为建构的，但动画并不掩饰这种建构性，这意味着动画作为纪实语言实际上并不比其他意图‘捕捉’现实感的建构性语言更不真实。”<sup>②</sup>这里所谓的“真实”已不再是前面所提到的索引的、表象的真实，因而被作者打上了引号，那种具有实在意味的真实已经被后现代主义荡涤殆尽，剩下的那个“真实”不再附着于任何实体，而是可以在任何事物中漂浮游荡，在作者的描述中已不是一种实在的、物质的“现实”，而是一种“现实感”，或者说，这个世界已然不再有“现实”，而只存在“现实感”。

在保罗·威尔斯一篇名为《美丽的村庄与真实的村庄——关于动画与纪录片美学的思考》的文章

① 本文第二部分会详述保罗·沃德的文章以及他的反后现代主义立场。

② 同[4]，第192页。翻译有误，已矫正。参见鞠薇：《〈“乔装”的动画纪录片〉翻译之商榷》，《当代电影》，2017年第1期，第184页。

中，作者同样不回避自己的后现代主义立场，他说：“在动画的语境中，‘事实’（actuality）可能不会被看作是对现实（reality）的客观记录，但可以成为建构‘真实’（the real）的质证。”<sup>[5]</sup>作者把“现实”与“真实”对立起来，从而赋予了“真实”超越物质现实的功能。作者并未在理论层面上进行深入的探究，而是把“动画纪录片”分成了四种模式，从这四种模式的案例中，我们大概可以知道作者对于“动画纪录片”的想象。

第一，模仿模式。主要案例是麦凯在 1918 年制作的动画影片《路西塔尼亚号沉没》。把这部影片作为一种“模仿”，实在是有些“强人所难”，麦凯从未见过路西塔尼亚号是怎样沉没的，也没有相关的影像图像资料保存下来，它只能是作者对于这一事件的想象。不过对于后现代主义者来说，事实并不存在，存在的只是观感，那么实录与动画描绘之间的差异也就可以忽略不计了。

第二，主观模式。主要案例是英国人帕克制作的动画片《衣食住行》。这是一部黏土动画片，表现了一位记者对英国动物园中动物们的采访：狮子抱怨食物不新鲜，猩猩抱怨天气太冷等。这部纯粹的偶动画片被称为纪录片着实让人费解，作者的解释是：“可以说，这些情节中的‘幽默感’能够把另一种的真实呈现出来，只是这种真实是基于镜头前拍摄对象的相对真实。”<sup>[5]</sup>显然，作者认为只要有“真实”就是纪录片，而不必纠结是什么样的“真实”。作者似乎忘了，故事片、戏剧、小说都可以是“相对真实”的。

第三，奇幻模式。主要案例是史云梅耶的多部作品。史云梅耶是捷克著名偶动画艺术家，其作品往往是带有先锋意味的超现实主义风格，与一般所谓的“现实”少有关系。

第四，后现代模式。主要案例是韦斯特的影片《被绑架者》，这部影片由对众多被外星人绑架者的采访构成，纯属幻想。

由此我们可以看到，保罗·威尔斯对于“动画纪录片”的想象基本上是没有规律可循的，既不囿于内容，也不囿于形式，可谓彻底的后现代主义，既然没有了事实的约束，那么真实也就没有了对比和定义区间，可以任由作者想象。

同样把想象或者幻想作为“动画纪录片”表现形式的，还有史蒂夫·福尔的文章《重演雷恩：幻想性与动画纪录片》。福尔在讨论《雷恩》<sup>①</sup>这部影片时试图论证幻想与真实之间的关系，他说：“尼科尔斯对幻想概念的理解源于拉普兰奇（Laplanche）和庞塔利斯（Pontalis）的作品，他们认为幻想涉及将一个真实的物体转变成一个充满情感的图像，这个图像仍然与触发它的事物或事件保持联系，但产生一种有乐趣的独立自主的形式。这种享受或乐趣是真实的。它源于必须运动的物质身体的活动，但也完全是精神的。它涉及与过去事件相关的乐趣，过去事件被转变成一个截然不同的幻想领域。”<sup>[6]</sup>在这段文字中，我们发现一种奇怪的自相矛盾，作者认为幻想是从“真实的物体”转换而来，但又称，这种转换而来的精神也是“真实”的，这里便有显而易见的“偷换概念”，即把物质的“真实”偷换成了精神的“真实”，从而抹杀了两者之间的区别。在此，不借助后现代主义的观念，作者是无法从物质世界跨越到精神世界的，因此他会说，尽管影像提供给我们的这个世界在时间上是不同步的，但人们已经完全沉浸在这样扁平化的影像对象之中不能自拔，后现代主体的兴趣别无所指，似乎只是保持在这样一种时间的折叠之中，纪录片提供的当下永远只是过去的时间，然而这种过去通过影片制作者的视点被重新激活，于是过去折叠成为了当下，与当下同在，成为了观众为之投注情感的当下之物。<sup>[6]</sup>这话孤立来看并不错，但若被用来说明“动画纪录片”便有问题，因为其他的艺术方式，例如小说、戏剧、绘画都能“把当前时间折叠到已经发生的事情上”，而不仅仅是所谓的“动画纪录片”。

从以上三篇基于后现代主义立场的有关“动画纪录片”的讨论来看，它们无一例外地把精神层面

① 有些译者将该电影片名翻译成《瑞恩》。

的认同指认为“真实”，忽略了这一“真实”的高度抽象性，以致没有可能将其单独地附着于“动画纪录片”，小说、电影、戏剧均可达至这一“真实”。强贴标签的做法在逻辑上有着显而易见的不充分性，因此反对的声音必然存在。

## 二、反后现代主义的观念

保罗·沃德所写的《动画现实：动画电影、纪录片和现实主义》一文，是在有关“动画纪录片”的争论中被援引最多的论文之一，有趣的是，不论是赞同还是反对的意见都会从他的论文中寻找武器，这使很多人会误解他原本的立场。沃德的立场是反后现代主义的，他说：“我认为，首先要承认在我们的主观认知之外，存在一个客观的‘现实世界’，不以任何人的主观意志为转移。”<sup>[7]</sup>这种观念与不承认实在、客观、真理的后现代主义观念完全对立，沃德的立场是鲜明的马克思辩证唯物主义，他说：“后现代主义认为，某种意义上‘表象’或者‘现象性’（phenomenality）已经跟现实混杂在一起，构成我们眼中的现实世界。这说明现实关系和它们的表达形式之间并没有这么紧张的关系，某种程度上‘现实’可以被简化为其‘表达形式’。对现实世界的激进怀疑主义，以至于对人类认知现实世界能力的怀疑主义，是马克思主义批判后现代主义的重要原因之一。后现代主义、德里达的‘踪迹’理论，关切的都是事物表象和本体之间的矛盾、误差。它们的问题是没有充分地认识到现实世界的物质本性，因此倾向于把现实社会关系简化为语言所描绘的世界。”<sup>[7]</sup>基于这一立场，沃德与后现代主义者拉开了距离。那么，沃德究竟说了些什么，让对立的各方都趋之若鹜？

首先，沃德利用莫林·弗尼斯的动画理论，将动画分成了模拟与抽象两个极端，也就是分出了物质与精神这两种本质不同的事物，然后将目光集中在抽象的一端，指出了动画所具有的“现实主义”（不是“现实”）。他将动画片与纪录片做了明确的区分，他说：“我们需要建立一个理论模型来分析动画纪录片，一种显然不‘直接’代表‘现实世界’，不像实景摄影纪录片那样与现实世界具有对应关系的电影类型。的确，即使是最生动最逼真的动画，也无法像实景摄影那样原貌呈现现实世界。但是，如上所述，这并不说明动画纪录片无法代表或者评论现实。”<sup>[7]</sup>因此，在沃德这里，“动画纪录片”与纪录片是两种完全不同的事物，动画不能“直接”代表现实，纪录片则可以，这一立场与动画纪录片的拥趸大相径庭，认同“动画纪录片”者都把动画与纪录片视为同一事物，而沃德却将其在物质的层面分开，仅在精神的层面认同两者的同一。埃尔利希在援引沃德的时候便是完全没有顾及到他的这一立场，动画的非直接“现实主义”与纪录片直接的“现实”被混为一谈。

其次，有了这样一种影片类型的区分，沃德便不再关心有关纪录片的问题，而是论证动画片如何趋向现实主义。因此在他的论述中，不仅有倾向纪实的《路西塔尼亚号沉没》，也有迪斯尼的动画片《古老的荣誉》，还有《小鸡快跑》《辛普森一家》等当下脍炙人口的动画片，他论证这些动画片虽然表现出了现实主义，可以具有纪实的倾向，但不是什么“纪录片”。这一段落的标题是“动画与‘纪录片倾向’”，其中的“纪录片倾向”被打上了引号，打上引号便是反讽，是指以上案例并非纪录片。当然，迄今为止还未听说有谁把《小鸡快跑》这样的影片说成是纪录片的。不过，沃德从辨析“真实”的过程中发现，纪录片是“代表真实”，“动画纪录片”则是“创造真实”，并且，在揭示“真实”的功能上，动画片要优于纪录片。他说：“实景摄影纪录片常常要面对一个问题，即被质疑其影像的‘透明性’‘一致性’‘逼真性’其实遮蔽了现实问题。而动画纪录片的优势就是，既能自由地评判和探讨现实问题，又免掉了实景摄影纪录片面临的这个麻烦。”<sup>[7]</sup>从逻辑上来说，沃德一点不错，只不过与这一段落的标题相对照似有自相矛盾之处，标题上是说动画片不是纪录片，而内容却在说“动画纪录片”优于“纪录片”。不过，需要注意的是，沃德所谓的“动画纪录片”与一般所谓的不同，在他的概念中，“动画纪录片”并不是纪录片的替代者，而是与纪录片平行的存在，是一种动画形式的存在。比如



他在提到《路西塔尼亚号沉没》这部影片时,仅指出其被视为“动画纪录片”,而在其后的讨论中则多次称其为麦凯的“动画片”<sup>[7]</sup>。这可能便是不同立场者都在援引沃德的原因。

再次,对保罗·威尔斯所提出的“动画纪录片”的四种类型<sup>①</sup>表示了怀疑。

最后,对尼科尔斯的纪录片“量级”理论提出了批评,认为“量级”理论所表达的非理性、情感等要素不适合纪录片,但却适合动画片,并认为,在纪录片影像拍摄碰到困难的时候,比如碰到某些敏感题材,这时候动画便有用武之地。<sup>[7]</sup>

沃德的论文基本思想是探究动画媒介呈现本质现实的功能,而不是纠结于动画手段如何取代纪录片。在他看来两者并没有根本的冲突,因为纪录片影像和动画一样,都是人为操作的,人们的欣赏习惯决定了哪种成像方式更为“真实”,如果涉及对事物的本质进行揭示,并不存在哪种方式更有权威的问题。<sup>[7]</sup>显然,对于动画媒介通达本质真实的揭示,沃德颠覆了一般人对于动画的想象。不过沃德很清楚,动画媒介的这一功能与分类形态没有必然的关系,可能他也意识到了“动画纪录片”这一概念所造成的麻烦,所以他在文章的结论中根本不提“动画纪录片”。沃德关心的是动画媒介对于现实非同一般的揭示,亦即他在文章标题中所谓的“动画现实”。他说:“实景摄影影像和被表现物之间的对应关系已经模糊了本体论边界,而当动画能够表达真实历史事件或者现实人物时,就进一步消除了这个边界。因此,现实世界的人和事与他们的动画形象之间的巨大差异,恰恰应该被理解成动画的力量所在:超越自然主义表象层面的表达,在各种量级的层面上拥抱现实的能力。”<sup>[7]</sup>这段话表达了沃德对于不同媒介在本质真实层面上同一性的理解,这种同一性的达成,需要超越媒介自身。不过,这里的说法也很容易被说成是动画媒介取代了纪录片媒介,所以需要特别注意的是“本体论边界”一词,“本体论”在这里是指不同媒介通达现实主义的本质功能,而不是指媒介本身,这样才能在逻辑上与后面提到的“消除边界”和“超越媒介表达”关联,因为不同媒介的物质边界是无法消除的,能够消除的只能是媒介功能的指向。这也就是前面提到的本质的真实可以存在于各种不同媒介,这对于反后现代主义立场的沃德来说不是问题。

笔者认为,沃德不是在认同和肯定的立场上使用“动画纪录片”这个概念,理由有三:

第一,我们发现沃德在其另一篇文章 *Animating with Facts: The Performative Process of Documentary Animation in the ten mark* 中使用“纪实动画”而非一般“动画纪录片”概念。

第二,尽管我们没有找到沃德这篇文章的英文原文,但从其他人的引用中可以发现,这篇文章的译者将有关“documentary”不同的用法都翻译成了“动画纪录片”,比如对“animated documentaries”的翻译。作者使用不同形式是为了表达不同的意思,否则作者为何不用“animated documentary”这个更为精准的概念?译者将不同形式的表达翻译成同一概念有悖作者的本意。正如不能把中文的“汽车”和“车队”都翻译成“car”一样,前者特指某一事物,后者则可以是包含多种事物的复数形态。“animated documentaries”言说的是纪实动画的多种形态,可以包括动画纪实片段、动画广告、动画培训影片等,或者也可以指象征表达、转描技术等不同的纪实方法,应翻译成“动画纪实作品”或“动画纪实手法”,而不能翻译成“动画纪录片”。因为“动画纪录片”概念不具有复数的意味,只是对单一事物的指称。

第三,“documentary”一词原本的意思是记实、文献、档案等,格里尔逊将其用作了纪实影像的称谓,才有了“纪录片”这一译法。然而,中文“纪录片”这个概念并不能对应英文中原有的“记实”“文献”等含义,因此在翻译的时候需要斟酌语境,选择合适的中文概念对译,但在国内有关“动画纪录片”的翻译中,望文生义者大有人在,几乎是看见“documentary”便翻译成“纪录片”。有统计证

① 参见前文有关《美丽的村庄与真实的村庄》一文的讨论。

明，在相关的翻译中，至少有五六种不同的表达方式，甚至是意义完全相反的表达，如“documentary animation”，被翻译成“动画纪录片”，严重扭曲了原文所表达的观念和立场。

沃德的反后现代主义立场使他对物质与精神这两个不同的层面保持了清醒的认识，在物质的层面，他尽可能地区分动画与纪录片，而不是简单地混淆和替代。当需要从物质媒介出发讨论精神层面的本质问题时，他则不得不对实际案例进行精细的区分，从哲学认识论的高度进行分析和归纳，从而得出令人信服的结论。但是，他的方法也不是完全无懈可击，我们看到，沃德是用动画片中一个特殊的部分，即趋向现实表达的部分，在与一般的纪录片进行对比，以“特殊”对“一般”，从而忽略了纪录片中也可能会有特殊的部分，即趋向非现实表达的部分。在这个部分，影像同样可以“超越自然主义表象层面的表达”，同样可以“创造真实”，但一般来说我们不会将其冠以“纪录片”的名号，就如同我们不会轻易将动画片称为纪录片那样。沃德如果注意到了这一点，即应该以“特殊”对“特殊”，以“一般”对“一般”，而不是以“特殊”对“一般”，他就能避免某些无谓的“死缠烂打”。

如果说沃德是在精神的层面上讨论动画与现实的关系，那么乔纳森·罗森克兰茨的《动画纪录片的一种理论阐述》一文则是在物质媒介的层面上对“动画纪录片”进行批判。有必要指出的是，这篇文章的译者把原文中多种不同的表达统一翻译成了“动画纪录片”，造成译文的自相矛盾和晦涩难读。论文原文的标题是 *Colourful Claims: Towards a Theory of Animated Documentary*，直译应该是《多重声音：面向动画纪录片的理论》<sup>[8]</sup>，译者竟然把“多重”翻译成了“一种”。

罗森克兰茨的文章有一个不同寻常之处，便是坚持从媒介的本身出发，他说：“虽然这不是那种完全否定纪录片（或更糟糕地否定现实本身）的半虚无主义立场，但是，它却是一种极端——我承认我把他们争论的含义推到了极限——似乎主张介质无关紧要。这是一个严重有问题的立场，因为这种观点不承认动画与实景拍摄的差异并不是一个单纯的惯例问题。它们之间有一个鸿沟，这也是客观存在的。”<sup>[9]</sup>承认客观实在、批评虚无主义，是显而易见的反后现代主义立场，作者站在这一立场上，大致是从影像、声音和数字技术三个方面讨论纪录片与动画的媒介问题。

首先，作者从罗兰·巴特的理论出发，指出不同媒介的不同性质：纪录片的影像直接指涉对象，并能够证明那个对象的存在，而动画的图像不能指涉对象，自然也不能证明对象的存在；绘画能够创造一个并不存在的对象，影像则不能，因而两者属于完全不同的媒介。从皮尔士的理论来看，符号被分成不同种类，象征符号、图像符号和索引符号，图像符号是表意符号，索引符号则是存在符号，它是对象存在的指证。因此，动画纪录片的影像与实景拍摄的影像完全不同，罗多威克所说的动画也能够具有索引性完全是无稽之谈。从符号学的角度来看，动画的符号性存在就是它的绘画，再也没有其他的东西。凡是指示着某物的都是符号，索引性是说某物的存在被指示着，符号指示的意义便在于存在着一个被指示的对象，因此，索引性的影像与对象具有因果关系，而图像的符号则没有。那种把所有纪录片都看成是人为建构的，同时也把动画看成是纪录片的观点，显而易见不合逻辑。<sup>①</sup>

其次，“动画纪录片”把大量动画配以实录声音的作品纳入自身的范畴，罗森克兰茨对此有不同看法。他认为声音不能与影像相提并论，其不拥有同样的索引性。像《与巴什尔跳华尔兹》这样的影片，被某些人称为“广播纪录片”，也就是那些以声音表达为主的纪录片，这种说法并非一无是处，当事人的声音无疑会使影像更具有可信性，声音在此填充了那些缺乏纪实性的动画影像。不过有必要说明的是，这样的声音并不能够证明或者索引什么，它只是在陈述一个事实，一个无法被图像符号索引指示的事实。<sup>[9]</sup>在罗森克兰茨看来，与其将实录的声音类比于索引的影像，还不如将其看成是表意的图像，

① 同 [9]，第 177 页。译文把原文的意思颠倒了，已矫正。参见刘丽菲：《关于“动画纪录片”概念翻译的商榷与反思——以译文〈动画纪录片的一种理论阐述〉为例》，《当代电影》，2017 年第 1 期，第 181 页。

“绘画赋予声音色彩”<sup>[9]</sup>。

再次，数字技术的出现经常被指认为是影像索引性失效的证据，也是纪录片不能继续有效的证据。然而罗森克兰茨却指出数字技术看上去使索引性失效，但实质上却是中断了索引性对于对象的指称，然后自说自话地再造对象。换句话说，不是索引性不存在了，而是被弃用了。他说，符号与对象之间的连续性，说明了影像作为证据的可能性。当一个相关的数字图像出现的时候，它似乎处在影像与对象两者之间，它的出现与任何实在的连续性无关，因而它的出现打断了影像与对象之间的连续，从而造就了一种与他者无关的存在，成为了一个独立的单元，可以让人随意把玩的单元事物。用数学的语言来说：“数字采集量化使这个世界成为一个可以操作的一系列数字。”<sup>[9]</sup>

论文的结尾，罗森克兰茨非常客气但明确地表示了对于“动画纪录片”的质疑。他说：“真正的问题是摄影与绘画存在的差异，摄影要求并提供其指涉对象的证据，而绘画则并非如此。这并不意味着动画纪录片的潜能也要否定掉。它仅仅表明，绘画证明不同。我的目的不是说不相信动画纪录片，而是指出，动画纪录片确实提出了一个问题，它不同于实景拍摄的影片，而任何关于动画纪录片真实的讨论如果没有考虑到这一点，那出发点就错了。”<sup>[9]</sup>

反后现代主义的立场呈现出两个发展方向，这两个方向是沿着动画的物质性和精神性分别展开的。在精神性方面，有关“创造真实”的讨论呈现出了艺术本质美学的意味，因而预示了超越媒介的可能性，不再囿于所谓的“动画纪录片”。在物质性方面，由于不同媒介自身的物质属性无法混淆，“动画纪录片”的概念遭到了质疑。

### 三、介乎于“后现代主义”与“反后现代主义”之间的观念

安娜贝尔·霍内斯·罗伊的文章《缺席、超越和认识论上的拓展：面向动画纪录片的研究框架》表现出一种介乎于“后现代主义”和“反后现代主义”之间的立场，因为罗伊既对纪录片的真实性和客观性表示怀疑，对卡罗尔针对后现代主义纪录片理论的批评表示不满，同时又把动画纪录片明确地置于纪录片的范畴之中。她说：“我认为，尽管动画片也许首先通过打破对真实的要求而威胁到了纪录片理论，但事实恰恰相反。我不是要像许多学者所做的那样去质疑纪录片认识论的可行性。我提出，动画扩大和深化了我们可以从纪录片中学习什么的范围，其方式之一是动画可以向我们展示在实景拍摄的影片中所达不到的方面。”<sup>[10]</sup>如果动画纪录片是呈现“在实景拍摄的影片中所达不到的方面”，那么它确实与纪录片没有矛盾，因为在纪录片中使用动画的手段，是纪录片的常态，而非例外。

罗伊的文章罗列了“动画纪录片”成立的三个条件：第一，动画纪录片应该是逐帧进行记录或创造的；第二，动画纪录片是关于现实世界的，而非某个想入非非的世界；第三，动画纪录片应该是被当成纪录片来制作，被观众当成纪录片来接受的。罗伊认为最后一条最重要，因为它有可能出于其他不同的目的被制作、被接受。<sup>[10]</sup>这三个条件中的第一条是说“动画纪录片”在形式上必须是动画，因为这条规定就是来自动画的相关定义。第二条是说“动画纪录片”的内容必须是与现实世界相关的，但作者没有使用一般纪录片定义使用的“非虚构”的说法，这样便给各种虚构的叙事留下了机会。比如俄国著名动画片导演诺斯坦因的作品《克尔杰内兹战役》，尽管历史上实有其事，但导演的表达借助于中世纪的圣像画和壁画，采用象征手法，与纪录片完全扯不上关联。<sup>①</sup>为了进行限制，罗伊的第三条规定是说“动画纪录片”必须是被当成纪录片来制作，且作为纪录片被接受的。然而，事实上这一条

① 可能有好事者欲将诺斯坦因的作品纳入“动画纪录片”，诺斯坦因表示坚决反对，他认为尽管自己的“动画创作来源于生活，但绝不会采用纪录片的方式来描绘社会的情景与状态。”参见王六一：《俄罗斯动漫节亲历记 我的纪行之二》，<https://baijiahao.baidu.com/s?id=1597235238914370414&wfr=spider&for=pc>，2018年4月9日。



并不能形成约束，因为制作和接受都是内在的标准，无法量化，也无法测量。比如像前面提到的《衣食住行》这样的影片，在绝大多数人看来是不折不扣的偶动画片，可是在某些人看来，这部动画片使用了“采访”这样的形式，因而也可以是纪录片。所以第三个条件形同虚设，这也是中立化立场所不可避免的难以自圆其说的部分。罗伊在谈到《衣食住行》这部影片时说：“而《衣食住行》以及它后来的续集和分部，可以看作是对人类状况的精确观察，动物形态和人的声音时而匹配、时而不匹配，它很少被呈现或理解为纪录片。但是，这部影片确实将动画片和纪录片有效地整合成一个耦合的整体——在这个案例中，它是一部喜剧短片。”<sup>[10]</sup>那么，这部影片究竟是不是“动画纪录片”呢？罗伊看上去是否定了，但其态度表现出了显而易见的犹豫和模棱两可。

罗伊的中间立场，促使她对典型的后现代主义立场采取否定的态度，比如对尼科尔斯将纪录片分类移置于“动画纪录片”的做法持明确的批评态度，对威尔斯的“动画纪录片”分类虽然没有直接批评，但从她提出自己的完全不同于威尔斯的分类来看，其对威尔斯的分类也是不接受的。罗伊把“动画纪录片”分成了三类：“模仿替代”“非模仿替代”和“召唤”。“模仿替代”比较简单，是说动画替代了那些影像所未曾记录或不能记录的对象，比如像《路西塔尼亚号沉没》这样的影片。“非模仿替代”其实是“模仿替代”的一种特殊方式，即用象征而非模仿的形式进行替代，比如影片《就像那样》中用针织小鸟玩偶替代年轻的非法移民。“召唤”则是用动画的方式表现人物的主观心理。所谓召唤功能主要用于唤起某种具有现实性的情感，由于影片主人公的经历与社会上的大多数人不同，动画便起到了唤起象征、唤起想象的作用，促使观众调动情感与影片主人公进行认同。<sup>[10]</sup>从理论上讲，罗伊的这三个类型都没脱离纪录片，换句话说，这三种方式也是一般纪录片所使用的方式，罗伊对此并不否认，她说：“动画纪录片是从宽度和广度上都提供了一种单一的实景拍摄所达不到的表现现实的视角，而不是要质疑纪录片知识的可行性。生活是丰富而复杂的，我们不一定总能观察到，而这种复杂性也可以通过当代动画纪录片多样性的形式和主题反映出来。”<sup>[10]</sup>

从某种角度来看，罗伊的理论把“动画纪录片”与纪录片的本质之争变成了“名义之争”，因为她不认为两者有本质的差异，差异仅在于如何为这样一些影片命名。

米德哈特·阿扬·阿加诺瓦克的文章《超越自我之像：瑞典动画纪录片的语境及发展》表达了对罗伊理论的认同，因而我们可以确认这位作者的立场是中立的。阿加诺瓦克从自己的立场出发，给“动画纪录片”下了一个定义：“动画纪录片可以定义为借鉴纪录片制作的标准和惯例所创作的动画电影。”<sup>[11]</sup>有趣的是，这个定义最后是将“动画纪录片”认定为“动画电影”，而非纪录片。因此该文尽管使用“动画纪录片”的概念，但却在标题中显示出一种刻意的回避，如“非拍摄的纪录片”“动画采访”“基于事实的动画”等，把“动画”作为事物基本的认定标准。最后甚至吐槽：“为什么瑞典制作了如此多的动画纪录片？原因之一其实很乏味——即瑞典电影协会并不将动画电影作为一个单独的类别提供资金，也没有一个专门负责动画的专员（konsulent），而其他形式和电影类型包括纪录片有专门负责委员。这就是为什么有些动画师会将其项目作为纪录片申请。另一个原因是，笔者认为与纪录片的本质有关。纪录片从不仅仅用于娱乐，它们要么是教育性的，要么总是涉及真理这一动态影像的古老信条。”<sup>[11]</sup>看来，这位作者对于“动画纪录片”概念的使用有一种无奈、不得不跟从的心理，他说：“动画纪录片是一个容易产生歧义的混合概念，但这种类型的命名已经在电影制作和研究中得以确立。”<sup>[11]</sup>看来，如果不是体制对于概念接受的强迫，其内心还是要将这些作品认同为动画片的。

中立的立场不接受后现代主义不承认实在、客观、真理等一套说辞，但认同有关“动画纪录片”的概念。不过，在论述这一概念时，中立的立场并不排斥纪录片的真实与客观本质，而是设法将动画与之捆绑、融合。“动画纪录片”的争论从本质上来说是一场“鸠占鹊巢”的文字游戏，这场游戏的基本动力是后现代主义思潮的非理性，中立的立场尽管没有打算改变这种“鸠占鹊巢”的态势，但在思



考具体问题的时候却试图回到相对理性的主张上来。

## 四、结 语

在西方有关“动画纪录片”的讨论中，出现了三种不同的立场。后现代主义立场往往否认表象之真实，强调本质之真实，从而以动画取代纪录片。但本质乃是无形无体之物，可以存在于一切艺术形式之中，而不仅仅是动画，这是后现代主义立场在逻辑上的无以自洽之处。反后现代主义的立场往往超越“动画纪录片”，将这一概念弃之不顾，直奔“创造真实”而去，不受任何媒介羁绊约束；或者指出动画与纪录片在媒介形式上的不同，对“动画纪录片”概念提出直截了当的质疑。中立的立场则力图调和动画与纪录片的冲突，试图建立一片“与世无争”的“动画纪录片”领地。由此我们可以看到，西方的动画纪录片说并不是一种旗帜鲜明的理论主张，而是杂糅了多重声音和立场，需要我们仔细辨析。

国内对于西方“动画纪录片”的引入和传播极为粗糙，不论何种立场观念均被简单地打上“动画纪录片”的标记，纳入一种不变的后现代主义立场，甚至在翻译中也是极其粗暴地对待原文，以致将反对后现代主义的立场“翻译”成赞同的立场。在国内相关的争论中，有一种写作方法尤其值得警惕，某些人将西方文论中的某些观点改头换面变成自己的观点，或者在论文结构和具体案例上“照猫画虎”，完全不尊重原文原作者的观点与立场，颇为“放肆”。为了规避学术研究中的不正之风以及不受传播过程中观念变形的影响，我们需要认真地阅读、辨析西方观点的原本之意。

本文概述西方有关“动画纪录片”争论中各派诸家之理论，难免挂一漏万，还望读者能够参照原文进行思考。

### 参考文献：

- [1] 王迟. 动画纪录片的争议与学术研究的基本规范——对聂欣如教授的回应之二 [J]. 南方电视学刊, 2014 (6): 49-53.
- [2] [美] 约瑟夫·纳托利. 后现代性导论 [M]. 杨道, 张松平, 耿红, 译. 南京: 江苏人民出版社, 2005: 188.
- [3] [美] 理查德·罗蒂. 后哲学文化 [M]. 黄勇, 编译. 上海: 上海译文出版社, 2004: 181.
- [4] [美] 尼雅·埃尔利希. “乔装”的动画纪录片 [J]. 徐亚萍, 孙红云, 译. 世界电影, 2015 (1): 181-192.
- [5] [美] 保罗·威尔斯. 美丽的村庄与真实的村庄——关于动画与纪录片美学的思考 [J]. 李晨曦, 孙红云, 译. 世界电影, 2015 (1): 159-169.
- [6] 史蒂夫·福尔. 重演雷恩: 幻想性与动画纪录片 [J]. 滕腾, 孙红云, 译. 北京电影学院学报, 2019 (8): 21-30.
- [7] [美] 保罗·沃德. 动画现实: 动画电影、纪录片和现实主义 [J]. 李淑娟, 译. 世界电影, 2014 (1): 177-192.
- [8] 刘丽菲. 关于“动画纪录片”概念翻译的商榷与反思——以译文《动画纪录片的一种理论阐述》为例 [J]. 当代电影, 2017 (1): 180-183.
- [9] [美] 乔纳森·罗森克兰茨. 动画纪录片的一种理论阐述 [J]. 程玉红, 孙红云, 译. 世界电影, 2015 (1): 170-180.
- [10] [英] 安娜贝尔·霍内斯·罗伊. 缺席、超越和认识论上的拓展: 面向动画纪录片的研究框架 [J]. 刘丽菲, 王帅, 译. 电影艺术, 2016 (6): 101-111.
- [11] [瑞典] 米德哈特·阿扬·阿加诺瓦克. 超越自我之像: 瑞典动画纪录片的语境及发展 [J]. 郭春宁, 译. 重庆交通大学学报 (社科版), 2019 (6): 27-35.

[责任编辑: 谢薇娜]