

深山老林影视人类学丛书

叁

民族志 電影

实践手册



陈学礼 著



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社

深山老林影视人类学丛书



民族誌電影

实践手册



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社

· 桂林 ·

图书在版编目(CIP)数据

民族志电影实践手册 / 陈学礼著. —桂林: 广西师范大学出版社, 2017.5

(深山老林影视人类学丛书)

ISBN 978-7-5495-9811-3

I. ①民… II. ①陈… III. ①民族志—电影制作—手册 IV. ①J91-62

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 108409 号

广西师范大学出版社出版发行

(广西桂林市中华路 22 号 邮政编码: 541001)
网址: <http://www.bbtpress.com>

出版人: 张艺兵

全国新华书店经销

桂林广大印务有限责任公司印刷

(桂林市临桂县秧塘工业园西城大道北侧广西师范大学出版社集团有限公司创意产业园 邮政编码: 541100)

开本: 720 mm × 1 010 mm 1/16

印张: 10.25 字数: 150 千字

2017 年 5 月第 1 版 2017 年 5 月第 1 次印刷

定价: 30.00 元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印刷厂联系调换。

序 言



郭 净

近年参与相关的影像展和影像项目的评审,发现一个普遍的问题:许多打着人类学影片招牌的作品,往往缺少或根本没有民族志电影的特质。这些影片的摄制者大都有影视专业的背景,却把民族志电影混同于一般的纪录片,有的甚至仿照“国家地理”或“舌尖体”的风格,或者干脆拍成了电视台常见的专题片和歌颂官方政绩的宣传片。

中国影视人类学自亮出旗号的 1995 年算起,也有二十余年了。若要追溯其源头,则中国民族志电影的历史已长达八十年。经历那么长的时期,却尚未在影视圈内确立这类影片制作的基本准则,应该引起人们的反思。究其根源,政治的动荡、思想的混乱固然难辞其咎,但专业教育的缺失,亦是极为重要的因素。这二十余年来,真正开办过专业影视人类学教育的机构寥寥无几,而其中水准最高的,当数 1999 年到 2003 年云南大学东亚影视人类学研究所(东亚所)与德国哥廷根科教电影研究所主持、大众基金会资助的研究生培训班。这个培训班先后举办了两期,每期一年,聘请欧美诸多知名的影视人类学家用英语授课。这是中国历史上第一次中外合作培养硕士水平的影视人类学专业人才。该班毕业的二十位研究生,

大多成了中国影视人类学的中坚力量。我当年有幸认识了这个班的青年学生,才能够以他们为依托,创办了历经十年的云之南纪录影像展,而持续十余年的乡村影像教育实践,也与他们的参与密不可分。

迄今为止,能够达到当年东亚所水平的专业教育尚未出现,而民族志影像的制作却正在热闹起来,二者之间的不匹配所造成的空隙,该如何填充?高校的专业教育有待天长日久的努力,而最便捷的方法还是以开放式教育的心态,拿出几个范本,让那些想在这个领域施展拳脚的年轻人有所参考,而不至于被一些学识浅薄的人忽悠。

读者面前的这部著作是一位影视人类学家编写的实战指导手册。他2000年毕业于云南大学东亚所第一期培训班,留校任教,除坚持文字和影像的写作以外,还一直担任影视人类学的教学,参与云之南纪录影像展的实施,在云南大学组织放映和论坛活动,并参与藏族和白裤瑶村民影像的培训工作。像他这样术有专攻,且具备多方面素质而又不事张扬的影视人类学学者,并不多见。本书的风格犹如作者本人,细致、耐心,并不炫耀高深的理论,只专注于方法和操作实践,把他对影视人类学的理解都贯彻到拍摄和编辑的一招一式当中。我相信仔细阅读此书,并勤于实践的人,都会有所收获。

人类学的看家本领是田野调查,影视人类学的看家本领是基于田野调查的影像制作。可正如前者的空论太多,田野报告太少一样,后者的影像志作品亦少之又少。希望本书的出版,不仅能有助于改变这一状况,而且能推动中国民族志电影实践论的完善,吸引更多有思想、爱动手的青年,投身到这个方兴未艾的领域当中,书写我们时代的影像史记。

最后提个建议:作者不妨考虑把这本教材改编为视频公开课,放到网上传播,这样的表现形式,或许更符合影视人类学的本义。

前言



这本《民族志电影实践手册》包含四个部分的内容：一部民族志电影的基本构成和生产过程概述，民族志电影的实地拍摄，民族志电影的后期剪辑，民族志电影实践之外的闲话。总体来说，就是讲述如何完成一部民族志电影。

高校影视人类学专业的学生，学习影视人类学课程的学生，学习民族志电影摄制的学生，以及民族志电影的爱好者，纪录片的爱好者，甚至试图用影像手段开展人类学的田野调查的研究者，都应该能够从本书中获得不同程度的帮助。因为本书较为详细地讲述了如何拍摄质量可靠的镜头，以及如何利用拍摄的镜头描述场景，叙述事件的发展过程，表达观点。

不过，本书并未讨论一部民族志电影制作过程中特别具体的技术细节，比如使用什么样的摄像机，如何操作摄像机的按键，如何控制画面的曝光，如何使用剪辑软件等。因为影像纪录的设备、影像数据存储的设备、剪辑设备和剪辑软件等，都属于更新太快的产品。即使在书中介绍当前最新的设备和软件，也会在本书出版不久之后沦为过时的内容，除了占去篇幅、浪费纸张之外，没有任何意义。

与此同时，本书尽量避免引用民族志电影历史上的成功案例，

比如某部经典影片的选题如何确定,某部经典影片使用了何种剪辑方法,某部经典影片的结构如何等。一方面,因为自己无法完全清楚地了解这些经典影片的所有制作细节,部分引用别人的论述,或者阐释自己对于影片的部分理解,都难免有失偏颇。另一方面,对于民族志电影的初学者而言,老实地掌握该有的基本功夫,应该是最为基础的一步。如果尚未相对系统地掌握民族志电影制作的基本知识,并系统地实践民族志电影的制作过程,就盲目模仿经典影片的拍摄和剪辑手法,不仅无益,只会有害。学会利用基础的技术去再现自己观察周边世界的方式,再现自己看待事物和思考问题的方式,并表达自己身体的感受,内在的思考、观点和迷惑,才是一个民族志电影制作者应该努力的方向。

从归属来说,民族志电影当属纪录片这个家庭。从实践的层面看,用影像的手段纪录生活现实,用影像的手段纪录社会文化的样貌和变迁这一特征,让民族志电影和大众眼中的纪录片之间的界限显得既模糊又暗弱。然而,现实中的民族志电影又常常被作为一个有点另类,更加小众的影片种类,放在纪录片家庭中一个不起眼的角落,很多时候近乎无人问津、无人知晓。近些年,越来越多的民族志电影制作者开始使用“民族志纪录片”这个概念,似乎可以看作民族志电影人自我挣扎的一个小小信号。正名,争名分固然重要,但是,重新认识一部影片为何能够被当作一部民族志电影面见世人,似乎是更加迫切的事情。

毫无疑问,跨文化交流是任何一部民族志电影的生产和传播过程中最为频繁发生的活动。摄影师和被拍摄主体的相互遭遇、相互理解,观众和民族志电影中被拍摄主体的相互遭遇、相互理解,都是所谓的跨文化交流活动。跨文化交流活动对组成民族志电影的每个镜头都提出了至高的要求:镜头必须通过非虚构的影像获取方式拍摄而来。这就意味着摄影师不能像虚构电影导演那样,凭空杜撰,制造原本不存在于生活现实中的影像。于是,长期而深入的田

野调查,以观察模式为主的影像拍摄方式,似乎成为生产一部民族志电影的两大法宝。

当然,民族志电影不应该粗浅地满足于把田野中的现实复制为可见的影像和可听的声音,搬到银幕上,供另一个文化中的人观赏和品鉴。相反,民族志电影应该通过银幕上可见的影像,揭示潜藏在表象背后的真相。不过,这需要民族志电影的制作者具有足够的勇气承认,影片揭示的真相仅仅是自己眼中的真相。同时也需要民族志电影制作者清醒地认识到,正是影片的制作者和被拍摄主体之间的相互遭遇、相互冲突、相互磨合、相互尊重、相互理解构成了跨文化交流的过程。所以,民族志电影不是制作者的独立成果,而是制作者与被拍摄主体之间相遇、合作的一个结果。这一点,不但需要体现在最终的民族志电影中,也需要民族志电影的制作者怀着敬畏之心去实践。

本书介绍的如何制作一部民族志电影的各种细节,正是基于这样的理解。

目 录

V 上篇：民族志电影的拍摄和剪辑

一、民族志电影的构成 3

1. 镜头 3
2. 场景 4
3. 段落 4
4. 开头和结尾 5
5. 声音 6
6. 文字 6
7. 生产过程 9

二、民族志电影的实地拍摄 10

1. 机位 10
2. 镜头景别 11
3. 三种角度 13
4. 三个变换 15
5. 摄像机作为被拍摄主体的眼睛 16

6. 如何拍摄一个场景或一个过程	18
7. 固定镜头	20
8. 运动镜头	22
9. 起幅和落幅	24
10. 镜头中的运动	25
11. 出画和入画	27
12. 拍摄构图	29
13. 视觉中心	33
14. 光	36
15. 镜头中的关联	40
16. 镜头中的完整性	42
17. 镜头的时间	48
18. 镜头的空间	49
19. 镜头的画外空间	51
20. 镜头空间的扩展	52
21. 访谈的拍摄	53
22. 民族志电影的选题	60
23. 未明确写入拍摄大纲的镜头	64
24. 实地拍摄的注意事项	65

三、民族志电影的后期剪辑

1. 什么是剪辑?	69
2. 重新整理素材	71
3. 看素材	72
4. 重新确定镜头	74
5. 一个镜头的播放时间	76
6. 景别搭配	78
7. 时间表达	80

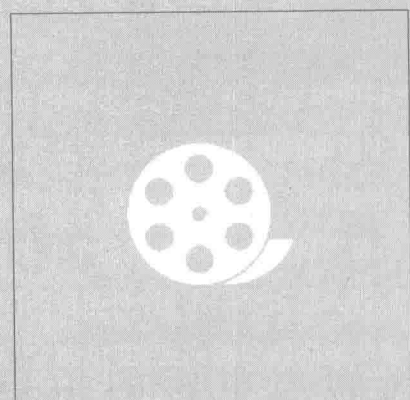
8. 淡入和淡出	86
9. 空间转换	87
10. 声音的剪辑	89
11. 解说词	94
12. 音乐的使用	96
13. 从镜头到影片	98
14. 观点表达	100
15. 字幕	100
○ 16. 影片定稿	108

V 下篇：民族志电影实践之外的闲话

1. 剪辑和拍摄之间的关系	113
2. 非虚构的影像获取方式	114
3. 必要的镜头	116
4. 参与观察和民族志电影	117
5. 民族志电影的碎片化实质	123
6. 民族志电影的表述	125
7. 再现事实与表现真相	126
8. 民族志电影该呈现的关系	128
9. 被拍摄主体的隐私	134
10. 表述中的伦理面向	135
11. 被拍摄主体在影片中“成人”	140
12. 乡村活动影像的启示	144
13. 历史的观念	147
14. 民族志电影的剩余素材	148
○ 15. 作为一个民族志电影的制作者	149

上 篇

民族志电影的拍摄和剪辑





一、民族志电影的构成

镜头是一部民族志电影最基本的构成单位,一个或一个以上的镜头组成一个场景,一个或一个以上的场景组成一个段落,一个或一个以上的段落组成一部影片。

1. 镜头

一个镜头是指其中包含有人物和景物在时间和空间上都没有被切断,保持连续的一个单元,即在拍摄过程中,从按下“开始拍摄”的按钮开始,到按下“停止拍摄”的按钮结束,这个过程中纪录下来的,在开始的点到结束的点之间,时间、空间、人物动作、人物声音都没有被切断的一个片段。

在民族志电影的剪辑过程中,纪录在胶片、磁带、存储卡或硬盘上的镜头,可以不经任何删减,直接作为最终影片的一个镜头;也可以被剪切为两个或两个以上甚至无数个片段,以作为影片中的两个甚至无数个镜头。也就是说,拍摄过程中得来的镜头和剪辑过程中最后确定的镜头,可能相同,也可能已经发生变化。后期剪辑需要清楚时间的换算,在 PAL 制式中,1 小时等于 60 分钟,1 分钟等于 60 秒钟,1 秒钟被划分为 25 帧。即使 1 帧也可以作为一个镜头。在 NTSC 制式中,1 秒钟被划分为 29.97 帧。

如果不考虑纪录媒介的存储时间和空间局限,一个镜头的时间长度没有既定的标准,可以是数小时,也可以是1分钟,或者几秒钟,甚至1帧。比如,1895年电影发明之初,受胶片长度的限制,一个镜头最长也就是1分钟左右;DV带在标准模式下拍摄,一个镜头最长可拍摄到65分钟左右;以硬盘作为存储介质的情况下,一个镜头的时间长度有了更多的延伸空间。

2. 场景

组成一个场景的一个或多个镜头,有一个共同的特征:在一个相对固定的空间环境中完成拍摄。这个空间有大有小,比如一个房间内,或者包括很多房间的一栋房子;再比如一个院子,一片树林,一块包谷地,一个水池,一个水井四周等。

这个相对固定的空间或环境,也是被拍摄的主体活动的空间或环境。

与相对固定的空间相对应,被拍摄主体活动,或者事件进展的时间也集中在某个时间段内。比如某个上午、某个下午、某个晚上,或者某天上午的6点到8点。

所以,如何用不同的镜头,交代空间环境,展现不同主体的运动方向,表现不同主体在一个空间中的相互位置关系,对于一个场景的拍摄来说是非常重要的。

3. 段落

如果判断场景的标志是空间的话,那么判断一个段落的主要标志是时间,以及伴随着时间流逝的过程而不断发展的事件。段落就是在一个时间段内,随着被拍摄主体活动的空间、场所的变化,而展现事件的发展过程。所以,一个段落往往会包括一个,或者两个,甚至两个以上的场所里发生的事情。比如,通过镜头的组合,描述某个农村妇女一天上午的活动,在水龙头跟前刷牙洗脸,随后到厨房准备早餐,把吃完早餐的孩子送进小学,和丈夫一起到玉米地里除草,提

前回家准备午饭,干活回来的丈夫和放学回来的孩子们围坐在一起吃午饭。这种流水账式的描述中,包含了盥洗、厨房、小学、庄稼地等一系列空间。

镜头、场景、段落、影片之间的关系并非一定呈现为上述的递进关系。也就是说,并非一定是一个场景由若干个镜头组成,一个段落由若干个场景组成,一部影片由若干个段落组成的关系。在极端的情况下,可能一个镜头就是一个场景,就是一个段落,甚至就是一部影片。1895年电影发明之初,相当长的一段时间内的影片,都是由一个镜头构成的,比如《火车进站》《工厂大门》《婴儿午餐》《水浇园丁》等。早期这些由一个镜头构成的影片,是电影摄影技术不够完善的结果。近些年,由一个镜头完成的影片,则是充分利用了先进的摄影技术实现的,比如导演亚历山大·索科洛夫(Aleksandr Sokurov)2002年的《俄罗斯方舟》(*Russian Ark*),就是由一个没有任何间断的镜头构成的,播放时长为90分钟的影片。

而且,有的情况下,一个镜头中可能包括两个或两个以上的场景。比如被拍摄主体在厨房里烧菜时,发现自己需要一两个青辣椒,于是摄像机跟随被拍摄主体,从厨房走到屋前的菜园里采摘青辣椒。这个持续纪录从厨房到菜园,再从菜园回到厨房,其间不切断的镜头中,就包含了两个空间里面发生的事情。当然,一个场景里也可能包含两个或两个以上的时间段里面发生的事情,比如一个因为年老力衰而手脚不便的老人从早到晚自始至终待在自己卧室的情况下,同一个场景中就包括了不同时间段里面发生的事情。

4. 开头和结尾

民族志电影的开头和结尾也就是一部民族志电影以什么样的镜头、什么样的场景开始和结束。

一个能引起观看者兴趣、好奇心,能吸引观看者眼球的镜头或场景,往往被用作影片的开头;一个能够引人深思,能够呼应开头,或者能够回答影片提出问题的场景或镜头,往往被用作影片的结尾。

所以,民族志电影的开头和结尾,充满了各种可能性,不仅和拍摄到什么样的素材有关,也和影片剪辑师的审美取向,以及对影片目标观看者的揣度有关。

5. 声音

根据音源划分,民族志电影中的声音,既包括从人的口中发出的声音,乐器演奏的音乐,也包括自然界中的声响、动物的声音、机械运作的声音、人的行为和动作发出的声音等。

从民族志电影的生产过程来看,常常被提到的声音,主要是指同期声、画外音、音乐。同期声是指影片拍摄过程中,摄像机在纪录影像的同时录制下来的所有声音,在拍摄的场景中正在播放的音乐,如果被录制下来,也属于同期声的范畴。画外音和音乐,则属于后期剪辑过程中通过剪辑软件重新添加进去的声音。

在影片的后期剪辑中,可能仅仅沿用拍摄时录制下来的同期声,也可能添加画外音和音乐。除此之外,也可能把某段原本与影像匹配的同期声弃除,可能把原本与影像匹配的同期声置换成另外一段声音,也可能把另外一个环境中的声音混进来,以实现通过声音烘托场景氛围的目的。让某段同期声提前进入一个镜头,或者拖后进入另一个镜头,以建立前后两个镜头之间的相互关联,也是民族志电影剪辑中可能使用的方法。

6. 文字

一部民族志电影必然包含数量不等的文字。这里所说的文字,都是在影片的后期剪辑中,通过剪辑软件添加上去的文字,可能添加在实地拍摄得来的影像上面,也可能添加在黑屏上面。

(1) 片名

片名就是一部民族志电影叫什么名字。

民族志电影的片名,可以放在影片的开端,也可以放在一个片头之后,甚至可以放在影片的结尾。从文字摆放的具体位置来说,片名可以放在一个黑屏之