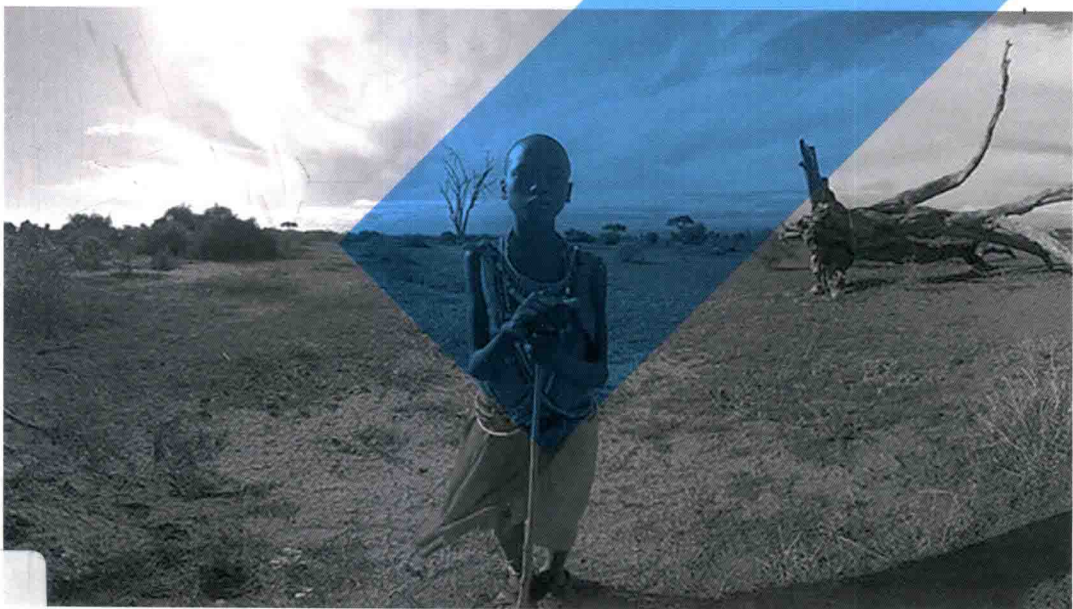


Making the Documentary

纪录片创作

黎小锋 贾恺 著



中国国际广播出版社



Making the
Documentary

纪录片创作

黎小锋 贾恺 著

中国国际广播出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

纪录片创作 / 黎小锋, 贾恺著. —北京: 中国国际广播出版社, 2017.8
ISBN 978-7-5078-3949-4

I. ①纪… II. ①黎… ②贾… III. ①纪录片—艺术创作—高等学校—教材 IV. ①J952

中国版本图书馆CIP数据核字 (2017) 第156195号

纪录片创作

著 者 黎小锋 贾 恺
责任编辑 刘 晗 祝 晔
版式设计 国广设计室
责任校对 徐秀英

出版发行 中国国际广播出版社 [010-83139469 010-83139489 (传真)]
社 址 北京市西城区天宁寺前街2号北院A座一层
邮编: 100055
网 址 www.chirp.com.cn
经 销 新华书店
印 刷 环球东方 (北京) 印务有限公司

开 本 710×1000 1/16
字 数 280千字
印 张 20
版 次 2017年8月 北京第一版
印 次 2017年8月 第一次印刷
定 价 45.00元

CRI

中国国际广播出版社

欢迎关注本社新浪官方微博

官方网站 www.chirp.cn

版权所有
盗版必究

目 录

绪论 纪录片的定义、特征及功能 / 001

第一节 什么不是纪录片 / 001

一、非虚构 / 虚构：纪录片与剧情片的根本界限 / 003

二、新闻片与纪录片 / 005

三、专题片与纪录片 / 005

四、家庭自拍与纪录片 / 006

五、风光片、科教片与纪录片 / 007

第二节 纪录片的定义及特征 / 007

一、真实，还是真实的幻觉 / 009

二、现实，还是现实的隐喻 / 013

三、不可预知性，永恒的诱惑 / 017

第三节 纪录片的功能 / 020

一、见证现实生活，记录现实断面 / 020

二、参与政治斗争，推动社会进步 / 022

三、文化保护和文化传播 / 023

四、艺术表达 / 024

第一章 纪录片的风格流派与创作模式 / 025

第一节 “参与式观察”：弗拉哈迪的纪录电影 / 026

一、去发现，去展示，电影作为探险的延伸 / 027

二、去生活，去拍摄，雕刻现实的“心像” / 029

三、在“参与式观察”中搬演 / 031

第二节 “电影眼睛”：维尔托夫与“真理电影” / 036

第三节 “我以电影为讲坛”：格里尔逊与“英国纪录片运动” / 044

第四节 “墙上的苍蝇”：“直接电影” / 049

一、“直接电影”的缘起 / 049

二、“直接电影”作为一种创作方法 / 051

三、“直接电影”的美学特征 / 055

四、“直接电影”与当代中国纪录片 / 057

第五节 “触发—感应”：“真实电影” / 060

第六节 建构真实的过程：后现代主义色彩的纪录片 / 066

第七节 穿越各种流派的“飞翔者”：以伊文思为例 / 070

一、先锋电影时期的实验作品：《桥》和《雨》 / 071

二、摄影机参与到政治斗争中来 / 073

三、在“真实电影”与“直接电影”之间：《愚公移山》系列影片 / 074

四、后现代主义色彩的纪录电影：《风的故事》 / 077

附 录 比尔·尼科尔斯对纪录片的分类 / 081

第二章 纪录片人的位置、立场与道德底线 / 083

第一节 纪录片人的位置和立场 / 083

一、作者与控制 / 083

二、是回避，还是介入 / 084

三、立场与观点：呈现与并置 / 089

四、立场与距离：以纪录片《平衡》为例 / 092

第二节 纪录片的法律边界与道德底线 / 094

一、隐私公众化与法律问题 / 094

二、被摄者的权益与制作者的权益 / 096

三、在现实法则与个人道德之间 / 098

四、纪录片：“分享”的可能性 / 103

附 录 关于《车站》：基耶斯洛夫斯基谈纪录片的独特角色 / 105

第三章 纪录片的时间与叙事 / 108

第一节 纪录片的时间 / 108

一、纪录片的放映时间 / 108

二、纪录片的三种叙事时间 / 109

三、纪录：时间的炼金术 / 112

第二节 视点 / 115

一、视点与叙述方式 / 115

二、视点的威力：里芬斯塔尔的启示 / 121

第三节 纪录片的叙事 / 122

一、还原完整的信息之场 / 122

二、过程：纪录片的叙事核心 / 124

三、叙事过程的中断与缝合 / 125

第四章 纪录片的空间与造型 / 130

第一节 纪录片的空间 / 130

一、大环境与小环境 / 130

二、长镜头、景深镜头与空间统一性 / 134

三、纪录片的画外空间 / 136

第二节 纪录片的空间造型 / 137

一、为内容寻找一种恰如其分的形式 / 137

二、焦距与视角 / 139

三、确立景别的依据 / 141

四、纪录片的构图 / 142

五、光影与戏剧性 / 145

六、色彩与情绪基调 / 146

第三节 景别、角度和构图的表意性：以弗拉哈迪为例 / 147

第五章 选题与策划 / 152

第一节 选题来源及标准 / 152

一、寻找选题，是纪录片创作的初步 / 152

二、寻找自己瞩目的中心 / 154

三、题材的可操作性 / 160

第二节 策划文案与拍摄大纲 / 161

一、策划文案 / 161

二、准备拍摄大纲 / 167

附录一 纪录片《蹬三轮车的父亲》策划文案（有删节） / 170

附录二 受访拍摄同意书 / 173

第六章 纪录片的拍摄阶段 / 174

第一节 搭建你的工作班底 / 174

一、了解纪录片制作的各个环节 / 175

二、选择适合自己的拍摄方式 / 181

第二节 机位的设计和摄像机的运动 / 182

一、是否使用三脚架：选择你的镜语风格 / 182

二、机位的设计 / 184

三、摄像机运动：依据与原理 / 184

四、镜头运动的原理：摄像机的运动需要激发 / 185

第三节 采访作为一种触发的方式 / 187

一、旁观还是触媒 / 187

二、怎样采访 / 188

第四节 做一个纪录片的“狙击手” / 191

第七章 后期剪辑 / 192

第一节 剪辑作为一种艺术 / 192

一、剪辑：为素材寻找一种恰如其分的形式 / 192

二、剪辑从哪里开始 / 193

三、对现实的创造性处理 / 194

四、解说与字幕 / 196

第二节 动作的连贯性 / 198

一、连贯性 / 198

二、避免跳切的几种方式 / 198

三、节奏 / 202

四、剪辑的“催情”与“表意”作用：以纪录片《哭泣的骆驼》
为例 / 204

第三节 声音在纪录片剪辑中的运用 / 210

一、纪录片中的声音 / 210

二、剪辑与声画关系 / 212

第四节 “虚拟现实”的数字技术可否用于纪录片的后期制作 / 213

附 录 弗拉哈迪剪辑师范·唐琴谈她的工作方法 / 215

第八章 主流制作与民间影像 / 223

第一节 电视纪录片的栏目化存在 / 223

一、栏目纪录片题材类型 / 223

二、栏目纪录片的基本制作模式 / 227

三、栏目纪录片的现状 / 228

第二节 数码纪录成为普遍趋向 / 230

一、所谓“DV 电影” / 230

二、DV 作为一种便利的拍摄工具 / 232

三、将数码制作专业化 / 233

四、从 DV 到高清设备 / 235

第三节 民间纪录影像 / 235

一、为什么创作 / 235

二、民间纪录影像的制作方式 / 236

三、民间纪录影像的审美取向 / 238

第四节 选择适合自己的职业之路 / 243

第九章 纪录片的推广、发行与未来趋向 / 245

第一节 寻找传播途径，在放映中完善作品 / 245

一、电视播放 / 246

二、影院发行 / 246

三、国际影展 / 247

四、网络媒体传播 / 249

五、全媒体传播 / 250

第二节 参与新的资助、合作项目 / 251

一、国家投入 / 251

二、纪录片基金 / 251

三、参与国际合作 / 252

四、寻求代理机构的支持 / 253

第三节 面向未来的纪录片 / 254

一、纪录片的跨界 / 254

二、互动纪录片 / 256

三、VR 纪录片 / 257

2016 海上影展暨论坛“作者纪录片”与“纪录片作者”专场 / 261

参考文献 / 292

后记 纪录片人何为 / 301

绪论 纪录片的定义、特征及功能

第一节 什么不是纪录片

什么是纪录片？就一般纪录片观众和纪录片制作人而言，明确纪录片的内涵与外延未必有多重要。有趣的是，一个人对纪录电影史上的风格流派了解得越多，或者在制作一线跌爬滚打得越久，反而越难将纪录片的概念脱口说出。但是，换一种方式，让他（她）说说什么不是纪录片，或者纪录片中存在那些“非纪录片”元素，他（她）倒往往能够迅速反应，做出直截了当的回答。

1993年，轰动一时的日本NHK电视台王牌栏目“NHK特集”之“木斯塘事件”就是一个鲜明案例：很多并不能明确定义何谓纪录片的电视观众，通过报纸获悉该栏目播出的纪录片《喜马拉雅深处的王国——木斯塘》曾经采用再现手法演绎高山病等场景，剧组人员的确在去程发生过高山病现象，当时由于种种原因没有捕捉下来。为了表现木斯塘之旅的艰难险阻，导演特意在归程再现了这个场景。很多并不能明确说明什么是纪录片的电视观众，通过报纸获悉该栏目播出的上述内容后，顿时群情激奋，认为剧组人员违反了日本《放送法》里“报道必须真实”的原则，“打假”之声一浪高过一浪。在这种情势之下，当时NHK的会长没有进行充分调查、取证，就慌慌张张地将“木斯塘事件”定位为“造假”行为，并在电视上发表谢罪讲话，从而使得事件一再升级，文字媒体的报道规模甚至一度超

过了同时期的杀人事件。^①

1994年，德国电视界爆出一个“造假丑闻”：一位名叫麦克伯恩的独立制片人制作了一部关于德国三K党的电视纪录片。片子播出之后，观众反响非常热烈。然而，当德国司法机构根据此片线索去追查三K党分子时，却发现这部纪录片大部分都是虚构的。麦克伯恩因为这一“造假”行为被千夫所指，进而饱尝铁窗之苦。

1998年圣诞前夕，由英国独立电视委员会公布的一则处罚公告引起了广泛关注：卡尔顿电视台由于制作完全虚假的纪录片《关联》而被处以200万英镑的高额罚款。该片内容显示，存在一条由哥伦比亚到伦敦的地下毒品贩运线路。然而，当独立电视委员会对《关联》展开调查之后，结果令人瞠目结舌：这个故事从头至尾都是由导演和演员在纯虚构基础上炮制出来的。公众、政府和警方都感觉受到了莫大的愚弄。^②

纵览世界纪录片史，在纪录片制作过程中采用扮演、再现手法——这种情形可谓由来已久。纪录电影史上的开山之作《北方的纳努克》就是导演罗伯特·弗拉哈迪请来当地猎手表演他们自己的故事，连主人公居住的冰屋都是专为拍摄建造起来的。而且，在拍摄纳努克一家在冰屋里的起床场景时，为了照顾采光，不得不掀掉了半边冰屋。在“英国纪录片运动”中，一些作品为了增加真实感，并不避讳摆拍行为——据知情者透露，在纪录片《夜邮》里，哈里·瓦特和巴锡尔·瑞特就采用了摄影棚来表现工人在车厢里分发邮件的情景。由于当时录音技术落后，工人们的对话场景也经过了反复排练。而且，车厢就架在可以摇动的平台上，通过有节奏的摇晃来模拟火车飞奔的动感。虽然有人将以上情形归结于20世纪二三十年代落后的拍摄设备、技术水平和不够成熟的纪录美学观念，但是，略有电视制作经验的人都知道，类似“木斯塘事件”这样的“作假”方式，时时刻刻都在电视荧屏后面发生。这是因为，影视媒介本身就存在种种局限

① 安间总介. 什么是电视纪录片：关于导演意识的探讨[J]. 中国电视, 1999(12).

② 徐迅. 暗访与偷拍：记者就在你身边[M]. 北京：中国广播电视出版社，2003：188.

和不足，无论采用多么先进的拍摄设备和技术手段，摄影（像）机镜头都不可能像一支自来水笔那样，在现在、过去与将来时空里纵横捭阖，挥洒自如。

因此，反观“木斯塘事件”，日本观众将对真实事件的重演手法视为“造假”，并上升到“犯罪”的高度，就近乎苛刻了。

实际上，出现这种情形，很大程度上归结于观众有时候会将纪录片与新闻片等同起来，尤其是当一个纪录片具有新闻片的某些特征时，往往会以新闻的尺度要求纪录片。从这个角度来说，公众似乎对纪录片已经形成了某种共识，或者说，大家对纪录片已经具有某种共同的“期待视野”。当纪录片出现所谓“造假”行为，与自己的“期待视野”相距甚远时，必然引发观众强烈的心理反弹。当“造假”行为超过一定限度，扰乱民心、混淆视听（如涉及黑帮、贩毒等）时，就可能导致国家行政、司法机构的介入。

因此，我们就不难理解，德国司法机构和英国电视机构为什么会将具有政治欺骗性和新闻欺骗性的虚构故事彻底排除在通常认为的纪录片范畴之外。

显然，建立在整体虚构基础上的这类“伪纪录片”，不被认为是纪录片。

一、非虚构/虚构：纪录片与剧情片的根本界限

众所周知，纪录片与剧情片有很多不同之处。从作品的外部形态上看，纪录片的影像风格往往比较朴实、自然甚至粗糙，镜头运动比较谨慎，故事也相对简单。曾几何时，“沉闷”“乏味”甚至成了纪录片的代名词；相形之下，剧情片往往在影像上精雕细刻，运动方式变化多样，情节充满戏剧性张力，更加“精彩”“好看”。

从创作周期上看，拍一个纪录片就是在与时间较量。一般来说，在实际拍摄阶段，一个纪录片往往要比一个同等长度的剧情片更为旷日持久。

一个纪录片拍个半年一载比较正常，拍个三五年也不稀奇。但剧情片如果制作周期太长，就有可能把一个剧组彻底拖垮。

从创作规模上看，一个剧情片剧组包括导演、摄影、灯光、美工、剧务等多个环节，拍摄现场线缆交错，数十人、上百人在等着导演发布指令；而一个纪录片剧组往往轻便得很，一般三五个人足矣。像“直接电影”流派的黄金搭档梅索斯兄弟，他们往往就是两个人亲临现场：一个摄影，一个录音。今天，当一些纪录片人采用小型数码摄像机作为拍摄工具后，一个人就可以完成基本的拍摄工作。

从创作主体来说，纪录片对故事和演员的控制程度较小，总是在现场将门敞开，迎接种种不确定性。而剧情片导演是拍摄现场真正的主宰，他必须控制演员的表演和故事的进程。电影导演田壮壮曾打过一个形象的比喻，“像捧水一样，故事片是水慢慢漏……纪录片是接水，你不停地接水，你可能会接到非常多，但是也可能你最后只接一点水。”^①

而纪录片和剧情片的传统界限，就在于前者是非虚构的，后者是虚构的。美国《电影术语辞典》明确指出：“纪录片，一种完全排除虚构的影片。它具有一种吸引人的、有说服力的主题或观点，但它是从现实生活中汲取素材，并用剪辑和音响来增进作品的感染力。”^②

“较之于‘纪录电影’，我宁可用‘非虚构电影’这个词，它表达了这样一种意思：这类影片不是人为创作的，剧中人也不是演员扮演的，它们有自己的名字，真实可信。‘非虚构电影’的题材不是虚构的，而是一种事实，一种存在的搬演。”^③

然而，不是所有非虚构的影视类型，都可以称之为纪录片。下面，我们不妨采取排除法，将一些非虚构的影视样式与纪录片区别开来。

① 张同道，解玺璋.《德拉姆》：呼吸山水[J].电影艺术，2004(5).

② 美国南伊利诺伊大学、南加利福尼亚大学、休斯敦大学、俄亥俄州立大学联合编撰的电影术语辞典(英文版)，第28页。

③ 莱塞.合法的手段[M]//单万里.纪录电影文献.北京：中国广播电视出版社，2001：569.

二、新闻片与纪录片

德国电影理论家齐格弗里德·克拉考尔虽然将新闻片和纪录片都纳入纪录影片，但他认为，“虽然纪录片和新闻片都是反映真实的世界，它们的方法却是不同的，后者以一种简短的、中立的方式来表现所谓引起普遍兴趣的时事，而纪录片则出于各种不同目的来处理素材，结果可以各有不同，从不表现任何态度的画面报道，直到具有强烈社会性的作品。”^①在克拉考尔看来，纪录片与新闻片的区别并不仅仅在于新闻性上，还在于它比新闻更具备一种个人化的视角，可以更自由地进行主观表达。

荷兰纪录片导演尤里斯·伊文思指出，“新闻片不需要把一些事件联系起来或揭示出它们的相互关系……新闻片告诉我们什么地点、什么时间、什么事件；而纪录片告诉我们什么原因及事件与事件之间的关系。”^②在伊文思看来，纪录片比新闻片更具有一种追根溯源、寻求事物本质联系的特征。

综上所述，新闻片必须具有新闻性，需要告诉观众地点、时间、事件，而纪录片则需要一种更为个人化的视角，探究事件的前因后果，找到不同事物之间的联系。显然，新闻片可以作为纪录片的素材，但它本身未必就是纪录片。

三、专题片与纪录片

在中国电视界，专题片一直缺乏一种明确的学术界定。通常见到的专题片往往具有这样一些特征：满足国家主流媒体在政治、经济、文化等各方面宣传的需要，体现出主流意识形态特征；一般先铺好声轨，然后根据解说来匹配画面；解说者的姿态往往都是不由分说、不容置疑的。这种类型的专题片广泛存在于电视屏幕上，也有人将这种专题片称为纪录片。

① 克拉考尔. 电影的本性：物质现实的复原 [M]. 邵牧君, 译. 北京：中国电影出版社，1981：244-245.

② 伊文思. 摄影机和我 [M]. 沈善, 译. 北京：中国电影出版社，1980.

1991年，当中央电视台开始播放电视片《望长城》时，或许那时的观众还没有意识到，它是中国专题片向纪录片过渡的具有革命意义的一跃：它脱胎于电视专题片，保留了主持人的引导作用和文字稿本《东方老墙》的框架作用；与此同时，它又将镜头推向长城两边普通百姓的日常生活场景，保留了大部分同期音效。在此前后，随着吴文光的《流浪北京》、康健宁的《阴阳》、蒋樾的《彼岸》、段锦川的《八廓南街16号》等“新纪录片”的出现，越来越多的人认识到，纪录片之所以不同于专题片，绝不仅仅是它排斥画面和解说的简单组合，而是在使用纪实手法记录现场的同时，摆脱了主流意识形态的某些束缚，在独立思考的基础上体现出对人类生存状态的深切关注。

将以前的专题片概念与纪录片区别开来，有助于明确纪录片自身的文体特征，使得我们能在独立思考的基础上，表达自己的思想和情感。

四、家庭自拍与纪录片

随着DV、单反等摄录设备的日渐流行，越来越多的普通人家采用DV、单反拍摄家庭录像，内容包括生日宴会、婚礼喜庆、出游行纪等，并会在自家电脑上利用一些软件做些剪辑，放给亲戚朋友们观看。这种家庭自拍录像一般没有什么主题思想，缺乏统一的视点，无法独立表达情感和思想。虽然有人鼓吹用DV或单反拍摄自己的影像日记，进行自由的艺术表达，但是，一般意义上的家庭自拍普遍缺乏纪录片的品质，不能算是纪录片。

不过，家庭录像可以成为纪录片的素材。比如，美国纪录片《死亡之舞》是从制作人米歇尔·布伦在得知丈夫罹患绝症以后真正开始的。“摄像机是我最常用的东西，它使我在这样的情况下（指丈夫接受化疗）有事可做。”其中一些段落，如夫妻俩驱车来到广袤、荒凉的旷野边缘，互相依偎着倾吐彼此的心声时，画框下侧打出了拍摄的年月日。这是一种提醒：他们这样促膝谈心的时间已经屈指可数了。影片最后，布伦不断以跳跃的火焰叠化丈夫在病中的躯体，试图隐喻在依恋和挣扎中，人的生命曾经焕

发的炽烈和光彩。影片一开始就使用了他们以前的家庭录像素材，表现他们结婚以来曾经有过的平安、默契与幸福。这些平常、琐碎不过的家庭录像素材本来只对夫妻两人才有意义，但当它被纪录片制作人合理结构之后，被赋予了一种新的视点，其思想和情感被内化，从而成为纪录片不可或缺的一部分。



《死亡之舞》剧照

五、风光片、科教片与纪录片

风光片主要用来表现自然风貌、风土人情，其拍摄内容包括山川胜景、风土人情、讲述历史掌故、介绍地理知识等。科教片主要用来传播科学知识、推广先进技术经验，包括科普片、教学片、科学杂志片等。

风光片和科教片都致力于对知识和信息的介绍，而缺乏对社会现实的思考 and 人类生活状态的揭示，因而也不属于本书所探讨的纪录片范围。

第二节 纪录片的定义及特征

1926年，源自法文的英文词汇“纪录电影”（documentary）最早出现