

广播电视艺术系列教材

总主编 王晓玉

纪录片 创作

黎小锋 贾恺 著



上海外语教育出版社 SHANGHAI FOREIGN LANGUAGE EDUCATION PRESS

外教社

中国电视纪录片创作十年(1993—2003)

纪录片 创作

——创作思维与创作方法

广播电视艺术系列教材

总主编 王晓玉

纪录片 创作

黎小锋 贾恺 著



上海外语教育出版社 SHANGHAI FOREIGN LANGUAGE EDUCATION PRESS

图书在版编目(CIP)数据

纪录片创作/黎小锋,贾恺著

上海:上海外语教育出版社,2006

(广播电视艺术系列教材/王晓玉总主编)

ISBN 7-81095-984-0

I. 纪… II. ①黎…②贾… III. 纪录片—创作方法—教材 IV. J952

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 008763 号

出版发行: 上海外语教育出版社

(上海外国语大学内) 邮编: 200083

电 话: 021-65425300 (总机)

电子邮箱: bookinfo@sflep.com.cn

网 址: <http://www.sflep.com.cn> <http://www.sflep.com>

责任编辑: 郑巧娣

印 刷: 无锡市江溪书刊印刷厂

经 销: 新华书店上海发行所

开 本: 850×1168 1/32 印张 7.5 字数 212千字

版 次: 2006年10月第1版 2006年10月第1次印刷

印 数: 3500册

书 号: ISBN 7-81095-984-0 / G · 506

定 价: 13.00元

本版图书如有印装质量问题,可向本社调换

广播电视艺术系列教材书目

1. 《广播电视新闻学》 仲富兰
2. 《广播学概论》 沈嘉熠
3. 《中外广播电视简史》 陈卫平
4. 《广播电视主持艺术》 王 群 曹可凡
5. 《播音原理与创作》 马 力
6. 《广播电视广告艺术》 廖秉宜
7. 《视听语言基础》 邹 建
8. 《广告语言修辞原理与赏析》 张英岚
9. 《广播电视经营与管理》 严三九 张苑琛 周 喆
10. 《纪录片创作》 黎小锋 贾 恺
11. 《电视节目制作》 李同兴
12. 《影视文学写作》 王晓玉 杨海燕 崔彩梅
13. 《中外经典电影作品评析》 杨海燕
14. 《中外经典电视作品评析》 满 方 杨海燕

广播电视艺术系列教材编委会

主任：王晓玉（华东师范大学）

委员：（以姓氏笔画为序）

王志敏（北京电影学院）

孙祖平（上海戏剧学院）

严三九（华东师范大学）

李亦中（上海交通大学）

张同道（北京师范大学）

星亮（暨南大学）

格非（清华大学）

董小玉（西南师范大学）

雷跃捷（中国传媒大学）



总序

新兴学科理论 的构建方兴未艾

广播电视艺术的发生和发展,是人类文明日渐发达的必然结果,催生剂是电磁电子技术的应用和推广。世界广播媒介出现于20世纪20年代,电视媒介出现于20世纪30年代。至50年代之后,广播与电视行业迅速发展,信息的远距离、直接、快速传播,打破了时间和空间的限制,改变了社会信息系统,使人类进入了一个前所未有的信息社会。作为媒介,广播电视最初仅以传播新闻信息为其主要功能。随着接受需求的与日俱增,源远流长的文学艺术很快与广播电视结缘,形成了丰富多彩的艺术样式,如广播剧、电视剧、广播音乐、电视音乐、广播戏曲、电视戏曲、广播文学、电视文学等,广播电视艺术亦应运而生,并因其显现出独特的艺术个性和美学风貌,被称作是继诗歌、音乐、绘画、雕塑、建筑、舞蹈、戏剧、电影之后的一种受众面极广、影响力极大的新的艺术形态。

作为社会文艺形态的重要组成部分,广播电视艺术在人类文明的推进中起着难以替代的作用。它具有与其他艺术紧密结合、一方面借助其他艺术完成自身发展、一方面又作为其他艺术的传播载体使之进一步发扬光大的特性,因此而推进了人类文明向更高层次提升。它不仅加快了艺术传播的速度,开阔了艺术传播的疆域,而且沟通了接受传播的人群,同时还因其大众普及的效能,模糊了施者与受者之间的界限,填平着国域与种族之间的沟壑,促使更多的个体和群体从接受者向传播者转化,加速推动了全球

一体化的进程。广播电视艺术丰富了人类的艺术宝库,已经成为人类不可或缺的精神生活内容之一。

广播电视艺术的客观存在及其日益显现的对社会、政治、物质、文化、精神缔造等各层面的重大影响,促成了广播电视艺术学作为一门独立科学的构建和发展。在实践基础上形成的相关理论公认,广播电视艺术学是一门由艺术与电子技术相结合而产生的、具有大众文化特性的艺术类学科,主要包括基础理论研究、应用理论研究和比较研究三大内容。通常说来,基础理论研究包括广播电视艺术理论研究、广播电视艺术史研究、广播电视文艺学研究、广播电视艺术美学研究、广播电视文艺传播研究、视听文化研究等;应用理论研究包括广播文艺创作及理论研究、广播剧创作及理论研究、电视剧创作及理论研究、广播电视文艺编导艺术及技术研究、广播电视节目制作艺术及技术研究、摄影摄像艺术研究、广播电视音乐音响研究、电视美术设计研究等;比较研究则包括外国广播电视艺术研究、中外广播电视艺术比较研究等。学科的创建和相关研究的不断发展,也从理论上总结和引导了实践。

我国的广播电视艺术起步较晚,发展也相对迟缓,尤其在学科建设上有过一段较长的封闭停滞期。自20世纪70年代之后,情况发生了改观。应和着广播电视业的飞速发展,理论研究在一些专门院校迅速开展,并很快形成了两个主要学派:一为以高鑫先生为代表的“艺术派”,从艺术产生的历史必然入手,首先界定“广播电视艺术”为一种艺术门类,进而将广播电视艺术划分为电视文学、电视艺术片、电视剧和电视综艺四大类,并对之进行理论评析。另一为以张凤铸先生为代表的“文艺派”,其主要观点是抓住电视产生的广播背景和广播电视的传媒本性,沿用“文艺”的广义,将作为艺术的电视名之曰“电视文艺”,继而细分出包括电视剧在内的十多个类别,与“广播文艺”并列。数十年来,这两派理论研究者各领风骚,深刻影响着广播电视艺术的创作和理论构建。

随着高校广播影视专业尤其是电视专业的数量不断增加,广播影视教材的出版也开始打破了20世纪前半叶规模小、选题窄、

影响弱的特点。自1985年北京广播学院出版社开始陆续出版国内第一套广播电视艺术专业教材《电视节目制作丛书》之后,相关专著的出版进入前所未有的发展期。据本人所知,1995年北京师范大学出版社出版了《电视学系列教材》;1997年12月北京广播学院出版社出版了《电视艺术丛书》;2000年3月北京广播学院出版社出版了《实用影视艺术丛书》;2002年1月中国广播电视出版社出版了《21世纪中国影视艺术丛书》;北京广播学院出版社则在2002年之后连续推出了《电视节目制作专业函授教材》、《电视节目制作专业教程》、《中国电视文艺20年系列》、《电视及电视剧系列教材》、《中美影视专业同步教材》、《影视音乐教材》等8个系列近70个品种,其规模和数量均居全国之首。专著和教材的加速面世,一方面彰显出了我国理论队伍在数量上的扩展和质量上的提高;另一方面,也是适应着近十多年来我国高校广播电视学科布局进入高速扩容阶段的需要。据统计,至2003年底,全国共有270多所高校开办了广播影视院系或相关专业,而大批民办高校和培训机构还未计算在内。一门新兴的学科有相对广博的基础应视之为好事,但大跃进的现象还是带来了问题。在若干亟须解决的问题中,成熟并系统的教材的缺失尤为突出。诸多高校同仁和理论研究者共同不懈努力,都是为了解决现实教学困难,并进一步构建系统的学科理论。毕竟,这是一门诞生至今方近百年的新兴学科,其建设还只是在方兴未艾之期。

正是出于参与建设的朴素目的,我们在卓有远识的上海外语教育出版社的大力支持下,力邀10余名多年从事相关教学及研究的高校教师编撰了本套丛书,并由多所广有影响的高校近10位资深教授组成编委,对书稿进行审读和修改。从构思到组织到编成,本丛书前后历时近四年,其中多本已经过几个学期的教学使用。丛书虽经殚精竭虑作成,但还是基于教学迫切需要,仓促推出,难免有诸多不尽如人意之处,祈盼不吝指教。

王晓玉

2005年夏于费城

目 录



- 1 绪 论 纪录片的定义、特征及功能
- 第一节 什么不是纪录片? 1
- 第二节 纪录片的定义及特征 7
- 第三节 纪录片的功能 19
- 23 第一章 纪录片的创作模式与风格流派
- 第一节 观察、介入与真实浮现:弗拉哈迪的纪录电影 24
- 第二节 电影眼睛:维尔托夫与“真理电影” 31
- 第三节 被创造的现实:格里尔逊与英国纪录片运动 38
- 第四节 “墙上的苍蝇”:直接电影 43
- 第五节 刺激—反应:真实电影 48
- 第六节 建构真实的过程:后现代主义色彩的纪录片 51
- 第七节 穿越各种流派的“飞翔者”:以荷兰纪录片人伊文思为例 53
- 64 第二章 纪录片人的位置、立场和道德底线
- 第一节 纪录片人的位置和立场 64
- 第二节 纪录片的法律边界与道德底线 74
- 84 第三章 纪录片的时间与叙事
- 第一节 纪录片的时间 84
- 第二节 视点 90

第四章 纪录片的空间与造型 102

102 第一节 纪录片的空间

108 第二节 纪录片的空间造型

116 第三节 景别、角度和构图的表意性：以弗拉哈迪为例

第五章 纪录片的选题与策划 121

121 第一节 选题来源及其“标准”

128 第二节 策划文案与拍摄大纲

第六章 纪录片的拍摄 134

134 第一节 搭建你的工作班子

141 第二节 机位的设计和摄像机的运动

146 第三节 采访作为一种触发的方式

第七章 纪录片的剪辑 151

151 第一节 剪辑作为一种艺术

159 第二节 动作的连贯性

170 第三节 声音在纪录片剪辑中的运用

173 第四节 “虚拟现实”的数字技术可否用于纪录片的后期制作？

第八章 为电视台制作：纪录片的栏目化生存 182

182 第一节 纪录片的栏目化存在

190 第二节 适应栏目的市场运作规则

193 第三节 目前栏目化运作的趋向

第九章 DV制作与民间影像 203

203 第一节 DV作为一种便捷的拍摄工具

- 第二节 民间纪录影像 208
第三节 选择自己的道路 215

217

第十章 纪录片的推广与发行

- 第一节 寻找合适的传播途径:在放映中完善你的作品 217
第二节 参与新的资助、合作项目 221

224

后记

226

主要参考目录

- 参考书目 226
参考杂志 227
参考片目 227
参考栏目 230

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？多年以来，对一般的纪录片观众以及纪录片制作人而言，大家并不认为明确纪录片的内涵与外延有多重要。综观世界纪录片史，不同国家在不同时期都有美学观念、制作技巧迥然不同的纪录片风格流派，一个人对这些风格流派了解得越多，或者在制作实践中跌打滚爬得越久，就越难以将纪录片的概念脱口说出。但是，换一种方式，让他说说什么不是纪录片，或者纪录片中存在那些“非纪录片”的因素，他往往能够迅速反应，作出直截了当的回答。

1993年，轰动一时的NHK王牌栏目“NHK特集”的“木斯塘事件”就是一个鲜明的例子：纪录片《喜马拉雅深处的王国——木斯塘》曾经采用再现手法表现“高山病”等场景，剧组人员的确在去程发生过高山病现象，当时只是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、证实，就慌慌张张地将“木斯塘事件”定位为“作假”行为，并在电视上发表了谢罪讲话，从而使得骚动一再升级，文字媒体的报道规模甚至超过了杀人事件。^①

^① [日]安间总介：“什么是电视纪录片——关于导演意识的探讨”，《中国电视》，1999年第12期。

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踪三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》进行调查之后,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粹虚构的基础上炮制出来的。公众、政府和警方都感到受到莫大的愚弄!^①

纵览世界纪录片史,在纪录片制作过程中采用扮演、虚构手法,可谓由来已久。美国纪录片人弗拉哈迪的开山之作《北方的纳努克》就是请当地人表演他们自己的故事,连他们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活动时,为了照顾采光,不得不掀掉了半边冰屋!而“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。由于当时的录音技术落后,工人之间的对话也是经过反复排练的。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。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、技术水平以及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NHK“木斯塘事件”,日本观众将对真实事件的重演手

^① 徐迅:《记者就在你身边》,北京:中国广播电视出版社,2003年,第188页。

法视为“造假”，并上升到“犯罪”的高度，这就近乎苛刻了。

实际上，出现这种情形，很大程度上可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（虚构不仅仅作为一种手法）彻底排除在纪录片的范畴之外。

显然，建立在虚构基础上的剧情片不被认为是纪录片。

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自然甚至比较粗糙，镜头运动比较谨慎，故事也相对简单，曾几何时，“沉闷”甚至成了纪录片的代名词；而剧情片往往在影像上精雕细刻，运动方式多样，充满戏剧性张力，更加“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相同长度的剧情片更为旷日持久。一个纪录片拍个三年五年，那不是太稀奇。但剧情片如果拍这么长，那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。而一个纪录片剧组轻便得很，一般三五个人足矣。像著名的“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，一个摄影一个录音亲临现场。今天，当一些纪录片人采用 DV 摄像机作为拍摄工具后，一个人就可以完成基本的拍摄。

从创作主体来说，纪录片对故事和演员的控制程度总是最小的，纪

录片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,他能够而且必须控制演员表演和故事进程。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,就在于一个是非虚构的,而一个是虚构的。美国的一本电影术语辞典这样明确指出:“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,他们有自己的名字,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。

新闻片与纪录片

电影理论家克拉考尔虽然将新闻片和纪录片都纳入纪录影片,但认为“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。后者以一种简短的和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的目的来处理素材,结果可以各不相同,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。”^④在克

① 张同道、解玺璋:“呼吸山水:田壮壮访谈”,《电影艺术》,2004年第5期。

② 美国南伊利诺斯大学、南加利福尼亚大学、休斯顿大学、俄亥俄州立大学联合编撰:《电影术语辞典》,英文版,第28页。

③ [德]艾尔文·莱塞:“合法的手段”,聂欣如译,《纪录电影文献》,北京:中国广播电视出版社,2001年版,第569页。

④ 齐格弗里德·克拉考尔:《电影的本性——物质现实的还原》,北京:中国电影出版社,1982年版,第244—245页。

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。

荷兰纪录片大师尤里斯·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、什么事情;而纪录片告诉我们‘什么原因’以及事件与事件之间的关系”^①。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、事情,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,但它本身并不是纪录片。

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,体现出主体意识形态特征;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我们的电视屏幕上。当时,也有人将这种专题片称为纪录片。

1991年,当中国主流媒体中央电视台开始播放电视片《望长城》时,或许当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。此后,随着吴文光《流浪北京》、段锦川《八廓南街16号》、蒋樾《彼岸》、康健宁《阴阳》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,摆脱主流意识形态的某些束缚,在独立思考的基础上体

^① [荷兰]尤里斯·伊文思:《摄影机与我》,北京:中国电影出版社,1980年版。