



当代视听传媒系列

丛书主编 谭天

Documentary Production Tutorial

纪录片制作教程

谭天 陈强 编著

有人曾夸张地说，任何两个纪录片导演聚在一起，他们便会为纪录片是什么而争论不休。



暨南大学出版社
JINAN UNIVERSITY PRESS



第 1 章 认识纪录片 1

纪录片制作教程

第 1 版

中国美术学院美术考级教材

中国美术学院美术考级教材



当代视听传媒系列

丛书主编 谭天



Documentary Production Tutorial

纪录片制作教程

谭天 陈强 编著



暨南大学出版社
JINAN UNIVERSITY PRESS

中国·广州

图书在版编目 (CIP) 数据

纪录片制作教程 / 谭天, 陈强编著. —广州: 暨南大学出版社, 2011. 7
(当代视听传媒系列)
ISBN 978 - 7 - 81135 - 771 - 4

I. ①纪… II. ①谭… ②陈… III. ①纪录片—制作—教程 IV. ①J952

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 039559 号

出版发行: 暨南大学出版社

地 址: 中国广州暨南大学
电 话: 总编室 (8620) 85221601
营销部 (8620) 85225284 85228291 85228292 (邮购)
传 真: (8620) 85221583 (办公室) 85223774 (营销部)
邮 编: 510630
网 址: <http://www.jnupress.com> <http://press.jnu.edu.cn>

排 版: 暨南大学出版社照排中心
印 刷: 佛山市浩文彩色印刷有限公司

开 本: 787mm × 960mm 1/16
印 张: 16.75
字 数: 318 千
版 次: 2011 年 7 月第 1 版
印 次: 2011 年 7 月第 1 次
印 数: 1—3000 册

定 价: 33.00 元

(暨大版图书如有印装质量问题, 请与出版社总编室联系调换)

总 序

暨南大学是我国最早开办新闻专业的院校之一，迄今已历六十多个春秋。暨南大学的广播电视新闻教育也紧随中国广播电视发展的步伐而行。1978年，暨南大学新闻学系复办后，即开办广播电视课程，随后积极开展相关科研教学活动，相继出版了一系列广播电视专著和教材，如《电视摄制学》（李子先，1989）、《电视新闻学》（黄匡宇，1990）、《理论电视新闻学》（黄匡宇，1996）、《现代广播学》（梁巾声，2001）等，这些著述成为我国最早的一批广播电视专著和教材。其中，黄匡宇的《电视新闻学》还被《中国新闻年鉴》评定为“我国第一本系统研究中国电视新闻节目的学术专著”。

2001年，暨南大学新闻与传播学院成立，下设新闻学、广播电视新闻学和广告学三个系。同年，广播电视新闻学专业招生。2009年，播音与主持艺术专业招生。与此同时，暨南大学新闻与传播学院积极进行教材建设，组织出版高等院校新闻传播学系列教材。广电系教师也相继出版了一系列广播电视类教材：《广播电视学概论》（黄匡宇，2005）、《电视节目制作》（张印平、谢毅，2005）、《当代电视摄影制作教程》（黄匡宇，2005）、《电视广告创作基础》（张印平，2005）、《新编基础摄影教程》（陈喆，2005）、《纪录之门——纪录片创作理念与技能》（谭天、陈强，2007）。被誉为“华侨最高学府”的暨南大学招收了大量的境外学生，这就使该校的教学更具国际化，这批教材也更具国际视野，由此受到国内许多新闻传播院系和广播电视专业欢迎，一版再版，广泛采用。

广东省是中国内地唯一允许境外电视落地的省份，珠三角地区由此成为境内外电视媒体直接交锋的区域，这就给了我们的广播电视研究丰厚的学术土壤。近年来，随着暨南大学广播电视系师资力量不断增强，教研水平迅速提升，科研成果日渐丰硕，不仅发表了大量的学术论文，还相继出版了一批在国内有一定影响力的学术专著：《批评与建构——聚焦中国电视》（谭天，2009）、《广播生态与节目创新研究》（申启武，2008）、《境外电视频道落地广东研究》（谢毅，2009）、《港澳台广播电视》（谭天等，2010）、《中国广播研究90年》（申启武等，2010）、《中国类型电影的知识结构及其跨文化

比较》(陈林侠, 2010)、《电视剧城市意象研究》(王玉玮, 2010)等。这些专著也成为不少高校研究生和本科生的教学参考书。

进入新世纪,在全球化、数字化、产业化的背景下,进入转型期的中国广播电视面临着更多的挑战,对于科研教学也提出更高的要求,传统的广播电视教材渐已跟不上传媒发展和专业教学的需要。为了适应传媒发展和媒介融合的变化,需要建构广播电视学科体系,需要出版学科专业系列教材。对此,暨南大学出版社决定出版由谭天教授主编的“当代视听传媒系列”,该系列之所以称“当代视听传媒”,意在不局限于传统广播电视,而是把它延伸到新媒体视音频实务;该系列不只是专业教材,还是学术专著;不仅适用于高等院校相关专业教学,还适用于广播电视及新媒体从业人员学习。该系列将整合暨南大学及全国广播电视研究专家、资深学者和骨干教师的力量,撰写和出版一批高水平、高质量、全方位、新视角的广播电视学术专著和专业教材。我相信,这一系列的陆续出版必将促进暨南大学教学工作和广播电视学科建设,对我国广播电视学教学工作和教材建设也会作出积极的贡献。我希望,国内从事广播电视科研教学的专家学者积极参与到该系列的著述工作中来,共同构建具有中国特色的广播电视学科理论体系。

林如鹏

暨南大学副校长、教授、博士生导师

2011年4月于暨南园

目 录

总 序 (林如鹏)	/ 1
-----------	-----

第一章 纪录片概述 / 1

第一节 纪录片是什么	/ 1
第二节 纪录片的本质属性	/ 7
第三节 纪录片的主要类型	/ 11

第二章 世界纪录片 / 22

第一节 从卢米埃尔到弗拉哈迪	/ 22
第二节 格里尔逊的“纪录片”与维尔托夫的“电影眼睛”	/ 28
第三节 法西斯的三种记录方式	/ 35
第四节 直接电影与真实电影	/ 45
第五节 影响中国的纪录大师	/ 51

第三章 中国纪录片 / 61

第一节 新闻纪录片时期 (20 世纪初至 70 年代)	/ 61
第二节 电视专题片时期 (20 世纪 70 年代末至 80 年代末)	/ 65
第三节 电视纪录片繁荣期 (20 世纪 90 年代初至 1996 年)	/ 71
第四节 纪录片多元化发展时期 (1997 年至今)	/ 77
第五节 台港澳纪录片	/ 83

第四章 纪录片筹划 / 91

第一节 选题策划	/ 91
第二节 调研预访	/ 95
第三节 方案写作	/ 96

第四节 拍片准备 / 99

第五节 拍摄提纲 / 103

第五章 纪录片拍摄 / 106

第一节 景别、角度与构图 / 106

第二节 固定镜头与运动镜头 / 112

第三节 录音 / 117

第四节 用光 / 120

第五节 现场拍摄中的意识 / 126

第六节 现场采访 / 132

第七节 几种常见的拍摄方式 / 135

第六章 纪录片叙事 / 138

第一节 叙事视角 / 138

第二节 叙事方式 / 142

第三节 叙事态度 / 144

第四节 叙事时间 / 145

第五节 叙事结构 / 148

第七章 纪录片编辑 / 155

第一节 后期制作流程及要点 / 155

第二节 解说词与脚本 / 157

第三节 蒙太奇 / 173

第四节 两种风格的剪辑 / 175

第五节 画面的剪辑 / 178

第六节 声音的剪辑 / 183

第八章 纪录片运营 / 189

第一节 纪录片生产 / 189

第二节 纪录片播出 / 196

第三节 纪录片营销 / 203

第四节 纪录片市场 / 210

第九章 纪录片理念 / 211

第一节 再现与再造 / 211

第二节 真实与客观 / 218

第三节 真实再现（搬演） / 223

第四节 当代纪录片 / 229

附 录 / 240

参考文献 / 257

后 记 /259

第一章 纪录片概述

【学习提示】“纪录片”一词对应的英文单词是“Documentary”，它最早由英国人约翰·格里尔逊提出，意思是“文献的”或“具有文献资料价值的”。但对于纪录片是什么，则历来众说纷纭，难以形成统一认识。为此，本章试图从史学角度入手，将众多纪录片大师有关这一命题的理解和论述整合起来作一种概括性的介绍，以期帮助读者建构起对纪录片的初步印象。为进一步帮助读者加深对纪录片的理解，本章还将深入探讨纪录片的本质属性，并对纪录片的主要类型也作了较为全面、详细的介绍。

第一节 纪录片是什么

纪录片是什么？对于任何一个想从事纪录片创作的人来说，首先要面对的便是对这一命题的思索。这确实是一个让人困惑不已的命题。有人曾夸张地说，任何两个纪录片导演聚在一起，他们便会为“纪录片是什么”这一命题而争论不休。

我们知道，自摄影（像）机发明以来，它的镜头所对准的无非是两个世界的两种题材：想象的/虚构的以及现实的/非虚构的。

对于想象的/虚构的这种题材我们通常用“故事片”（fiction）一词来指称。这类影片往往表达我们的希冀与梦想、梦魇与恐惧，并通过导演、表演、化装、布景等手段使我们想象的内容变得清晰、具体——可听、可视、可感。在故事片中，人们可以暂时抛弃现实世界的种种烦恼而进入另一个充满无限可能的快乐新世界。好莱坞之所以被称为“梦工厂”，原因正在于此。

与“故事片”一词相对应，当我们在指称现实的/非虚构的这类影片时，我们使用了“非故事片”（non-fiction）一词。顾名思义，这类影片的最大特征在于它利用摄影（像）机的“物质现实的复原性”来再现现实世界的方方面面，并以此为观照而成为人类的“生存之镜”。不过，自英国纪录片大师约翰·格里尔逊创造性地使用“纪录片”一词以来，“非故事片”一词便渐渐淡出了人们的视野，其更多地只能在对“纪录片”一词的解释中看到。

“纪录片”是约翰·格里尔逊评价他的老师罗伯特·弗拉哈迪的一部作品

《摩阿那》时提出来的一个新词。而英文“documentary”的词根又源自于法语“documentaire”，意思是“文献的”或“具有文献资料价值的”。约翰·格里尔逊认为，像《摩阿那》这类作品记录的虽然是现在的事实，但就“明天”而言，它们具有珍贵的史料价值，是后人研究和了解当时社会生活的珍贵资料。

显然，以现实生活为记录对象，进而达到对现实生活的真实再现，是“documentary”能够“具有文献资料价值”的关键所在。

然而，概念的提出与对概念的界定是两码事。当约翰·格里尔逊提出“documentary”一词的时候，大概连他自己也没能预料到，这个词会给后人带来诸多烦恼与困惑。

许多年来，人们一直想要给纪录片下一个具有普遍意义的定义，并希望借此对纪录片的内涵与外延达到一个一劳永逸的总体性把握。然而，人们发现他们的努力总是徒劳。在迄今为止的众多定义和解释中，尽管不乏有见地者，但能够对纪录片的本质进行清晰、准确、完整的界定者却始终没有出现。不仅如此，诸如“这种手法也可以在纪录片中使用吗？”“这种节目也是纪录片吗？”之类最基本的问题仍常出现在那些致力于维护纪录片纯粹性的人们的争论之中。

原因何在？纪录片内涵的复杂性与外延的扩张性使然。

毋庸置疑，纪录片应该致力于表现真实的人物和环境。但问题是，真实是什么？以现实生活为拍摄对象的纪录片就一定真实吗？到达真实的途径又该怎样？拍摄者在记录过程中是该像“墙上的苍蝇”般作壁上观，还是该积极主动地参与、介入到事件当中？纪录片到底应该是“客观再现”还是“主观表现”？……诸如此类问题的复杂性在于它们不可能有标准答案。在仁者见仁、智者见智的情况下，纷争四起也就不足为奇了。

与此同时，科学技术的发展不断地为纪录片注入新的表达元素，社会审美思潮的变化和创作者的探索动机也造就了纪录片不同的创作观念和风格样式，这些在为纪录片提供无限可能的同时也在不断地挑战着人们对纪录片业已形成的认识，扩张着纪录片的版图。从默片到有声片、从“画面+解说”的格里尔逊模式到以纪实手法拍摄、从“真实电影”到“直接电影”、从传统拍摄到三维数字制作……纪录片创作无不是在持续地自我否定中前行。

所有这些都为人们准确把握纪录片的定义带来了相当难度。对于纪录片这样一种不断发展、充满活力的艺术而言，那种指望为其确定一个一劳永逸的公式的想法无异于刻舟求剑、削足适履。因此，我们应该用一种开放的、多元的思维去看待纪录片。

以下一些观点和理论对帮助我们理解“什么是纪录片”或许不无参考价值。

一、(纪录片记录的)“结果要真实”

美国人罗伯特·弗拉哈迪是纪录片史上第一个也是最为重要的人物之一。他的《北方的纳努克》被认为是纪录片的开山之作，其后来的作品还有《摩阿那》、《亚兰岛人》、《路易斯安那州的故事》等。“结果要真实”是弗拉哈迪在这些作品的拍摄过程中始终恪守的信条，也是他对纪录片价值的基本判断。

以《北方的纳努克》为例。在这部作品中，他以爱斯基摩人纳努克一家为主要拍摄对象。但他所拍摄的不是纳努克一家现在的生活，而是他们回忆里的传统生活。弗拉哈迪希望通过对古老生活方式的重现来反映一种对行将消失的文化的关注和理解。他曾这样写道：

我并非是想拍摄白种人对未开化民族的所作所为……

白种人不单破坏了这些人的人格，也把他们的民族破坏殆尽。我想在尚有可能的情况下，将他们遭受破坏之前的人格和尊严展现在人们面前。

秉承这一理念，在影片拍摄过程中，弗拉哈迪让纳努克一家回到了几十年前爱斯基摩人传统的生活之中。尽管他们现在穿着从英国进口的衣服，在用收音机了解皮毛的行情，但弗拉哈迪把这些统统清除在他的镜头之外。不仅如此，弗拉哈迪还认真研究、讨论、吸取了纳努克一家的许多建议。每拍下一组镜头，就请被摄对象一同观看，如果不满意，或者有人认为可以拍得更好，他就会重新选择角度、确定距离再拍一次。

虽然这种生活形态不具有严格意义上的真实性，比如纳努克一家造的冰屋是专为拍摄建造的、特大的“电影冰屋”，又如他们一家睡觉是在室外刺骨严寒的阳光下拍摄的，但是，它给人的生活气息和人情味却是无可置疑的。

“结果要真实。”在弗拉哈迪眼里，创作者的目的性和主动性被提到了至高地位，这对后来纪录片的创作产生了深远影响。

二、(纪录片是)“将现实的片断组合成有意义的震撼”

苏联纪录片大师狄加·维尔托夫是纪录片史上与罗伯特·弗拉哈迪同时代出现的另一位重要人物。“将现实的片断组合成有意义的震撼”是他对纪录片的一个著名观点，这一观点是建立在他有关“电影眼睛”的主张的基础上的。他有关“电影眼睛”的主张是：

用电影来认识世界……（最根本之点是）使用比人的眼睛更加完美的、作为“电影眼睛”的摄影机来探索充满世界的视觉现象的混沌状态。

“电影眼睛”在时间、空间内工作和移动，以完全不同于人眼的方式进行观察和记录影像。由于人体的位置和对任何现象进行一瞬间的观察所能看到的程度是有限的，而这种限制并不存在于性能更为广泛的“电影眼睛”上。

我们无法改善自己的眼睛，却可以不断地改进摄影机。

1917年俄国十月革命之后，维尔托夫成为莫斯科电影委员会成员。面对新政权刚刚成立后的混乱与艰难，他认为电影必须及时、准确地向全苏联报道社会现实，以鼓舞士气、团结人民。他把由戏剧技巧派生的故事片看做是宗教的同类——人民的麻醉剂，认为苏维埃电影的任务是记录社会主义的现实。因此，他要求电影制作者“到生活中去”，不能让视线避开“平凡的生活”，必须成为独具慧眼的“观察的匠人——眼睛所看到的生活的组织者”。这实际上确定了这样一个原则：“现实的片断”必须建立在真实的基础上。

然而，作为报道者和鼓动家的维尔托夫对现实的真正关注，还不在于用摄影机获得“现实的片断”，他更看重的是把“现实的片断”组合成一个“有意义的震撼”，他把这叫做“电影真理”。他说：

我的使命是要创造一个对世界的新的认识。用新方法向您说明您所未知的世界。

但是在银幕上只反映出一些真实的片断和真实的分隔的镜头是不够的。这些画面要在一个主题下贯穿起来，并使其整体也成为真实的。^①

由此可以看出，在维尔托夫那里，现实是意识形态的一部分，是真理和理想的一部分。维尔托夫对编辑技巧和特技效果的重视更甚于对摄影方式的追求，他的许多长纪录片，如《关于列宁的三首歌》、《在世界六分之一的土地上》等，就是通过对新闻素材的编辑而制作的。

将现实的片断组合成有意义的震撼，从某种意义上说确定了纪录片最基本的表意规则。在以后的许多年中，纪录片制作者根据对这句话的不同理解，创造出了众多不同的纪录片形态。

三、(纪录片是)“对现实的创造性处理”

英国人约翰·格里尔逊曾是罗伯特·弗拉哈迪的学生，正是他第一次将纪录片命名为“Documentary”。但与老师迷恋于偏远之隅“未开化种族人”的生

^① [美] 埃里克·巴尔诺. 世界纪录电影史. 张德魁等译. 北京: 中国电影出版社, 1992. 56

活不同的是，格里尔逊更希望纪录片能更多地超越个人去反映现实社会，并成为征服人们、激发人们热情的社会论坛。他明确宣称：“我把电影看成一个讲坛，并以一个宣传家的身份来利用它。”

就在格里尔逊把纪录片看成讲坛并以宣传家身份利用它的过程中，他较早地发现了纪录片除了具有真实性以外，它还具有艺术性。因此，格里尔逊将纪录片明确地定义为“对现实的创造性处理”。

所谓“创造性处理”，主要是指根据事实对人们的重要性而对事实进行选择性的戏剧化处理，反对不加选择地传播事实。格里尔逊认为，素材的原生态和非虚构性并不是判定纪录片的充要条件，因而不应该将所有根据自然素材制作的影片都归入纪录片的范畴。他说：“纪录片这个称谓只留给高层次的影片。”这实际上是将纪录片与新闻片、图解片区别开来。在此基础上，格里尔逊主张纪录片应该从对自然素材的平铺直叙（或想入非非）的描述过渡到对他们进行组织（arrangements）、再组织（rearrangements）以及创造性剪裁的阶段（creative shapings）。他说：“重要的是，首先要分清以下两种表现方法之间的区别：一个是仅仅描述主题的表面价值，另一个是更加有力地记录主题的真实。你不仅要拍摄自然的生活，而且要通过细节的并置创造性地阐释自然生活。”说到底，他主张在记录中融入主观意识。

四、（新闻纪录片是）“形象化政论”

“形象化政论”这一概念是列宁最先提出来的。1921年，列宁在审查国际新闻片时说：“广泛报道消息的新闻片，这种新闻片要有适当的形象，就是说，它应该是形象化的政论，而其精神应该符合我们苏维埃优秀报纸所遵循的路线。”

很明显，列宁所说的“形象化政论”只是在特定的场合下针对新闻片而非纪录片所作的口头讲话。但是在强化意识形态控制的苏联，列宁的这段话被解释为对纪录片的定义。“新闻纪录片是形象化政论”在很长一段时间内深刻地影响着纪录片的创作观念，特别是社会主义国家纪录片的创作观念。在此观念指导下，纪录片创作被过多地强调主观性和宣传性，导致选材不广、形式单调，流于枯燥的政治说教。德国电影理论家克拉考尔对此评论道：这一时期的苏联纪录片导演“常常如此热衷于宣扬某些理性或意识形态的主题，以至于根本不去考虑应当如何把这些主题从他们所提示的视觉材料中引申出来。在这种场合，精神世界便凌驾于物质世界之上了”。

五、其他有关纪录片定义的描述

(1) 1991 年法国《电影词典》：具有文献资料性质的、以文献资料为基础制作的影片，称为纪录电影。

这个定义强调的是“文献”的品质，无论是其来源还是其目的都指向了“文献”，可见其对于纪录片历史感和真实性的追求。

(2)《朗文英语词典》：纪录片——通过艺术提供事实。

相比较而言，这个定义简单得多，不过同样涉及制作手段和目的两个方面。所不同的是，其提出了创作的艺术性。定义的明确和直接在其他定义中并不多见。

(3) 美国《电影术语汇编》：纪录片是一种非虚构的影片，它有一个具有说服力的主题或观点，取材于现实生活，并且运用编辑和音响来增进其观念的发展。

这个定义颇具美国实用主义的特点，它明确提出了许多人一直回避的纪录片主题问题、创作者的主体性问题和创作过程的艺术手段问题，甚至凸显了影视语言的技巧——编辑技巧以及音响功能的运用。

(4) 美国电影史家埃里克·巴尔诺：纪录片作者和故事片艺术家不同，他不专心于创作，而是通过对自己所发现的东西进行选择 and 并列来表现他自己。

这个定义虽然特别强调了“自己”，“自己发现”、“表现自己”，但其实它最为本质的部分还是“发现”。正是这一点，限定了纪录片创作的根源应该是现实存在的东西，作者只能发现而不能创造。

(5) 荷兰纪录片导演伊文思：纪录片把现在的事记录下来，就成为将来的历史。

伊文思关于纪录片的描述意义也很深远，简单的几个字就强调了来源、手段与目的：记录“现在”，成为“历史”，其中暗示了纪录片应该具有的历史责任与历史态度，这正是纪录片最为重要的品性。

在国内，关于纪录片的定义也众说纷纭，列举以下四种：

(1) 朱羽君：电视纪录片的核心含义应该是要求真实地记录人类的生活，以现实的原始内容为基础素材结构，它虽也可以有艺术手法，但语言本体必须保证素材的真实性和编辑的生活自身的逻辑性。^①

(2) 钟大年：通过非虚构的艺术手法，直接从现实生活中获取图像和音像素材，真实地表现客观事物以及创作者对这一事物的认识与评价的纪实性电

① 朱羽君：《现代电视纪实》，北京：北京广播学院出版社，1998. 108

视片。^①

(3) 吕新雨：纪录片是以影像媒介的纪实方式，在多视野的文化价值坐标中寻求立足点，对社会环境、自然环境与人的生存关系进行观察和描述，以实现对人的生存意义的探寻和关怀的文体形式。纪录片是一种人类的生存之镜。^②

(4) 《中国应用电视学》编委会：纪录片是影视艺术中对某一事实或事件做纪实报道的非虚构节目，直接从生活中取材，以生活的自身形态来表现生活，真实环境时间中的真人真事。^③

以上有关纪录片定义的描述可谓洋洋大观，出发点、角度和最终指向都不尽相同，但总体而言，对于什么是纪录片这一命题，我们大致可以将其基本要素归纳为以下三点：

第一，必须以现实中正在发生的事件为拍摄对象，即必须根据现实素材来处理（纪录片发展到现在，这一要素有了可供商榷的余地，即现实素材并非“必需的”，而应是“主要的”）；

第二，必须有个人诠释和观点，即必须是经过处理的；

第三，必须是艺术性的、美的，即必须是有创意的。

第二节 纪录片的本质属性

一、真实性

在观看影视作品时，人们往往会有一种心理预设——期望能从影片中看到什么、得到什么，观看纪录片的时候也有。但在观看剧情片与纪录片这两类不同片种的影片时，人们的这种心理预设是不一样的。对于剧情片，尽管编剧将故事情节设计得天衣无缝，导演将场景和细节布置得异常逼真——就如意大利新现实主义电影《偷自行车的人》，片中所有场景都来自实景拍摄，演员也是一些与影片中人物身份相符的普通群众，甚至那个穷困潦倒的父亲的扮演者也是一名真正的失业工人；或者如好莱坞大片《拯救大兵瑞恩》中诺曼底登陆一幕，尖锐的枪炮声、凄厉的呼喊声再加上血淋淋的画面，令观众恍如置身于枪

① 钟大年：《纪录片创作论纲》，北京：北京广播学院出版社，1997.33

② 吕新雨：《中国纪录片：观念与价值》，现代传播，1997（3）

③ 《中国应用电视学》编委会：《中国应用电视学》，北京：北京师范大学出版社，1993

林弹雨之中——但这些也仅是增强了影片的逼真感而已，对观众而言，他们可能会为此折服甚至深受感动，但其最终的心理预设还是会告诫他们：“这是假的，千万不可当真。”

这种心理预设在上艺术上被称为“艺术的假定性”。艺术的假定性，是一切虚构艺术创作的重要规律，同时也是重要的审美原则，可以说，没有假定性就不会有虚构艺术。法国戏剧理论家萨赛对艺术的假定性的解释是：借助于一系列“约定俗成”的东西给观众造成真实的幻觉。这里所谓的“约定俗成”指的就是“假定性”，它是一切艺术的本性。

艺术的假定性使得艺术中的事实真实与客观中的生活真实并不存在直接的对应关系，而只不过是生活真实中种种可能性的某种“合理”表现。对此，鲁迅的创作经验谈可以作为最好的例证：我笔下的人物“往往是嘴在浙江，脸在北京，衣服在山西，是一个拼凑起来的角色”。（鲁迅：《我怎样做起小说来》）

与此相反，“它是真的”或者“这应该是真的”则是人们在观看纪录片时确立的另一种与剧情片截然不同的心理预设。德国著名电影理论家克拉考尔曾说：“纪录片都假定是忠于事实的……凡是能震撼人心的纪录片，其成功原因部分在于观众深信现场拍摄的影片是不能弄虚作假的。”在这里，所谓“真的”直接指向的是银幕/屏幕真实与被表现的生活真实存在着一种对应关系——生活真实不是纪录片的“创作原型”，而是它的“翻版”。这就意味着，人们在银幕/屏幕上看到的事件绝不可以是靠想象力编造出来的。创作者可以对客观事物进行选择、概括、提炼、综合，使之更集中、更典型、更深刻，但绝不能把主观想象而事实上并不存在的东西以纪录片的名义强加给观众。否则，观众便不会将其视为纪录片。

因此，就纪录片的属性而言，尽管从不同角度可以有不同的认识，如文献性、社会性、文化性、审美性和娱乐性等，但最本质的属性则是它的真实性（亦可称为非虚构性、视听形象纪实性等）。这不仅因为其他属性都是以真实性为基本前提，更因为真实性是纪录片与剧情片相区别的要点所在。作为与“艺术的假定性”相对立的一个概念，人们将纪录片的这种真实属性称为“无假定意义的真实”。

二、对真实性的探讨

今天大概不会有谁还怀疑“真实是纪录片的生命”、“真实性是纪录片赖以存在的美学基础”这种说法的正确性了。然而，问题的复杂性在于，“真实”是个变量。作为一个内涵丰富的概念，在不同的语境下人们对其的理解很不一