

明天影视艺术技术丛书

MINGTIAN YINGSHI YISHU JISHU CONGSHU



纪录片编导

肖平●著

实践理论

上海大学出版社

纪录片编导实践理论

肖 平 著

上海大学出版社

· 上 海 ·

图书在版编目(CIP)数据

纪录片编导实践理论 / 肖平著. — 上海: 上海大学出版社, 2003. 7
ISBN 7-81058-603-3

I. 纪... II. 肖... III. ①纪录片—导演艺术②纪录片—编剧 IV. J952

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 062267 号

责任编辑: 江振新 封面设计: 王春杰
责任制作: 张继新 责任校对: 张 懿

纪录片编导实践理论

肖 平 著

上海大学出版社出版发行

(上海市延长路 149 号 邮政编码 200072)

(E-mail: sdcbs@citiz.net 发行热线 56331131)

出版人: 李顺祺

★

江苏句容排印厂印刷 各地新华书店经销

开本: 890×1240 1/32 印张: 10.5 插页: 4 字数: 270000

2003 年 7 月第 1 版 2003 年 7 月第 1 次印刷

印数: 1~2100

定价: 20.00 元



序 一

肖平似乎是专为电视而存在,才成其为肖平。一谈起电视,他就劲头十足,神采奕奕,议论滔滔。我最初见到肖平,是在1994年5月的南京大学戏剧影视研究所。南大戏剧所原先专论戏剧,我向董健所长建议当今之世电视剧与电视也应成为研究对象,于是改名为南京大学戏剧影视研究所,并专请曹禺先生题写了所名。我招收的第一届博士研究生就是电视艺术研究方向。肖平来报考,一副风风火火、满面风尘的样子,不像是研究文学、戏剧的,文学、戏剧的考生一般都文绉绉,在导师面前彬彬有礼,肖平给我的第一印象倒像是记者,甚至转复军人,尽管他的硕士论文是研究废名,很难想象肖平如何去理解废名。那时他还没有接触过电视,但是知道他有记者经历,他具有一般研究生所没有的现场实践能力,他有闯劲。我给他确定的博士论文研究方向就是电视纪录片。事实证明肖平胜任这个选题,他找到了学术生命的爆发口,这使他的生命的火花热烈地燃烧起来。干电视,他是“拼命三郎”。不久,他随我转入苏州大学。我主持的苏州大学传播艺术研究所接受政府委托,与江苏省委宣传部合作拍摄反映江苏解决粮食问题的专题片《世纪挑战》,回答“21世纪中国人吃什么?中国人能否养活自己”的世纪问题。这个片子的编导工作主要涉及到农业、水利、经济,肖平一人承担起全片的撰稿。从对江苏农村情况一无所知开始,调查访问,他只身跑遍大江南北,深入农村,沿苏北大水渠跑乡村,把握了江苏粮食生产、水利建设与经营管理的全局面貌与具体情况,如期完成了拍摄稿本。期间饱受艰苦,绝非一介书生所能承受,每次他从乡下归来时,都是又黑又瘦。这部片子后来获江苏省外宣片一等奖,在海外播出也产生了很好的影响。他后来又随中央电视台著名纪录片导演高峰参加纪录片拍摄,走南闯北,不断学习、思考,积累了不少经验。1997年4月



30日肖平的博士论文《电视纪录片编导创作论》通过博士论文答辩,被评为优秀论文。在这篇论文中已经显示出肖平对纪录片理论与实践的熟悉,其中一些重要观点具有原创性,他对纪录片的语言本体的研究,在当今纪录片研究中尤为可贵。

纪录片研究和纪录片创作在当今处于一种很有意思的境地。从创作角度看,纪录片是影视制播部门衡量其制播水平高低的一种艺术参照样式,而纪录片的导演却无法与故事片、电视剧、晚会等影视艺术的导演的社会影响相比。作为影视理论研究的基础工作,纪录片的研究其实际应用价值在于:一方面认识纪录片的认知功能,为当前先进文化建设提供一种积极的传播方式;一方面认识纪录片的原创艺术原则,为影视制播部门提供一种衡量其制播水平的重要标准。但中国的纪录片创作界一向是“跟着感觉走”、“一窝蜂”,理论研究被弃置一边,像刘郎那样的文化、文学积累有优势的纪录片编导实为罕见,有时还被某些只知赶新潮的人认为“声画两张皮”陈旧了。中国纪录片没有中国自己的理论体系,没有明确的美学概念与定义,大多数纪录片创作尚处于一种创作上摸索阶段,缺少坚实的理论支撑与文化积累,只是从西方道听途说一些,就仓促扛机上阵。这是目前纪录片创作与研究共同面对的困境。

肖平有探索精神,他注重自己的纪录片研究的原创性。他的研究始终注意到事件现场所引发的编导控制与事件现场的原状,这一纪录片叙事结构所体现出的纪录片叙事原则问题。他的《纪录片编导实践理论》原名为《纪录片叙事理论》,由于许多论题的准备尚不能达到作者既定的目标,所以称之为“实践理论”。尽管如此,这一专著仍是纪录片研究领域一项基础理论与影视语言紧密结合的成果,具有较高的理论创新价值。当年,博士论文答辩会上的评价是:“其显著特点是理论阐发与微观的文本分析相结合,影视叙事学理论阐发与纪录片实践经验的描述相结合。该专著内容丰富、材料翔实、例证典型,对一些有影响的纪录片实例所进行的剖析,尤能体现作者的特点与功力,提高了纪录片研究的理论水平”。

这部专著以纪录片叙事形式及类型为主进行个案研究,这在纪录



片研究中尚不多见,他将纪录片与故事片等影视艺术门类进行区分,清理传统研究中关于纪录片的模糊认识,并根据事件现场这一纪录片的语言核心要素,重新定义何为纪录片。这是影视理论研究领域的重要课题。作者从纪录片叙事形式这一影视语言的个案研究入手,将纪录片叙事形式的研究置于广阔的社会、政治、文化等背景下进行综合研究,不仅得出纪录片本质的结论与定义,而且提供了崭新的视角和思考方法。

《纪录片编导实践理论》是在肖平 1997 年提交的博士论文的基础上充实完成的。六年时间里作者对纪录片的研究观点有了新的变化与丰富。肖平对于纪录片的探索与拼命精神,使他能不断进取。当然,这本专著还存在需完善的方面,我期待肖平尽早地完成其“绪论”中提出的纪录片研究的课题目标,把纪录片研究提升到一个新的档次。

朱栋霖

2003 年 6 月 9 日于苏州大学



序 二

我认识肖平是在 1995 年底的上海,当时是在开一个中国纪录片理论研讨会,那时,肖平刚刚开始攻读影视编导方向的文学博士学位,博士论文研究的就是纪录片编导创作;这期间,肖平经常来北京找我,我也为他提供了一些由我执导的纪录片创作实践的机会,许多纪录片方面的理论问题,都是在这种纪录片创作前后期提出并一起探讨的。肖平也经常会在纪录片前后期创作实践中,整理出自己的一些具有原创意味的心得,有些我赞同,有些仍需进一步研究。后来,1997 年我作为他的博士论文答辩委员之一,参加了他的博士论文答辩。印象中,我们七个答辩委员都是很正式的西服着装,惟独肖平一身随意而陈旧的休闲装,论文通过答辩后,有一位博导善意地笑着指出他这种着装是不能通过答辩的,弄得他满头是汗,比答辩时还要紧张。

肖平的这种随意与闲适,不经意间透出他与纪录片这个问题的某种巧适。纪录片与其他影视门类相比较,可能更重视那种退隐的、随机偶得的、自然而无预先设置的东西,可能是这种纪录片精神与人的个性态度的某种适逢,肖平一直执著地关注着纪录片的创作与研究。应该说,我是了解这些年肖平在纪录片研究方面走过的道路,我觉得肖平的纪录片研究有三方面特点:一是重视纪录片本体研究,做了大量的纪录片镜头分析准备,这使他非常熟悉中国 20 世纪 90 年代中期具有影响的纪录片;二是他的纪录片研究的许多观点具有原创性,当年作为博士生,他跟随我学习时,就提出先不看现有的纪录片理论,而是一头扎入纪录片编导创作实践中去,他的博士论文《电视纪录片编导创作论》中的许多观点,均来自他攻读学位期间的大量创作实践,通过实际拍摄建立自己的博士论文的理论架构;三是他选择了目前大多纪录片研究者很少去做,而且具有非常难度的研究问题域。现有研究大多注意纪



录片思想内容、文化历史形态等方面,而缺少对纪录片叙事形式这一纪录片语言特质的研究。肖平的这项研究注重纪录片是怎样表达的这一纪录片语言形式研究,应该说,纪录片是怎样表达的这一问题就是纪录片研究的核心问题。

肖平的《纪录片编导实践理论》一著,是在他的博士论文《电视纪录片编导创作论》基础上丰富完成的,从中可以看出作者对纪录片研究的发展轨迹。全书共分三部分:纪录片前期创作、后期创作和纪录片叙事形式及类型等。第一部分前期创作主要对纪录片前期创作诸因素进行分析,通过对纪录片前期拍摄中摄影机面对事件现场的视点、运动、距离、透视关系及构图等因素进行研究分析,提出摄影机镜头与事件现场的结构关系是纪录片前期创作的基础;第二部分则注重纪录片后期剪辑过程中必须面对的镜头、段落间的整合同一问题。纪录片编导控制与事件现场完整是后期创作中的一对矛盾,对于纪录片来说,后期剪辑控制程度越低,就越能充分体现出纪录片语言的叙事原则;第三部分主要是根据纪录片前后期的创作原则,解析并整理纪录片语言的叙事形式及类型。在这个部分作者重在比较纪录片与故事片、新闻片语言的美学含义、特质、原则等问题,以纪录与虚构这两个核心概念作为研究阐释的逻辑起点,从纪录片的语言模式入手,对纪录片语言的一系列问题作出了系统化的诠释。

应当说,肖平的研究最重要的一点是注重事件现场的完整展示。事件现场的完整展示是纪录片语言的根本特征,我早在执导《万里海疆》时,就遭遇到这一问题,那是拍摄海龟由沙滩入海这一事件,摄像师在拍海龟入海过程中关了三次机,理由是海龟停顿不爬行了。我当时就对摄像师说,海龟入海过程的静止与运动是不可切断的,越是不爬行就越要保持对海龟的拍摄,这样才能体现出纪录片的叙事原则。这一段现场事件的拍摄就非常典型地反映出纪录片与非纪录片语言的叙事原则的差异。摄像师切断海龟入海这一事件现场的完整过程,是新闻片语言的叙事方式,而我所要求的是海龟入海这一事件的时间进程的完整与尊重,这才是纪录片的叙事方式。纪录片不是对现实的创造性处理,而是试图纪录一种不再重复的动作和事件,强调声画时空现场同



一和无操纵剪辑,导演是一名使用摄影机纪录的旁观者。纪录片的特点还在于当影视艺术的语言手段越来越丰富之时,纪录片则强调尽可能地减少使用一般影视语言手段去表现材料并干预材料现场原状形态,这说明只有纪录片本身的特有规则才能说明纪录片本身的全部含义,这是纪录片研究的核心内容。

中国的纪录片研究大多数停留于对国外研究的介绍、评析、文化史论层面,缺乏对纪录片本质特征及其叙事形式的研究,尽管格里尔逊的纪录片理论与思想产生于20世纪初,但至今仍是纪录片研究与创作的主流,其中格里尔逊关于对现实的创造性处理的纪录片定义影响最大,基本定义了目前人们对纪录片的认识。这一定义模糊了纪录片与故事片等影视艺术形式的美学特征与界限,以纪录片的服务功能代替纪录片知觉形式,导致了现代纪录片理论与创作的模糊、含混与滞后。首先,多数研究以服务功能、思想内容代替纪录片的语言形式研究,真正从纪录片声画语言形式角度阐述论证纪录片是怎样的尚不多见,大多数研究停留于创作历程,历史编年、文化形态,创作实践等角度评析总结纪录片。其次,对纪录片传统的历史的连续性与逻辑的统一性研究不够,缺乏影视艺术门类间的相互观照最终确立自身的影视语言形式研究,而多注重纪录片创作实践的总结与评析;最后,许多著名的纪录片研究者,多是从文化学、文学和跨文化研究转向纪录片研究,因此,其研究的成果仍停留于文学、文化学和跨文化研究层面,鲜见针对纪录片叙事形式的纯影视理论研究。国内的纪录片理论研究长期以来停留于对作品、国外理论的评析、拼合及文化史论层面,大多数纪录片作者都处于经验摸索状态,缺乏坚实的理论支撑。

肖平的《纪录片编导实践理论》在对纪录片语言的美学含义、特质、原则等问题提出了自己具有特色的观点,并在纪录片语言形式研究方面做出了实实在在的工作,正如他所说的“只有纪录片本身的特有规则才能说明纪录片本身的全部含义。”这是一部具有较高理论价值的纪录片研究专著,中国纪录片研究与创作,需要这种扎实的对纪录片语言本体进行研究的理论新人,更需要真正从纪录片本身的语言规则角度去研究纪录片的新成果。虽然该专著对纪录片语言形式这一本质问题的



研究尚未形成一个完整而清晰的体系,但正如作者在绪论中说到的那样,已经开始对纪录片语言形式这一本质问题进行研究。我希望通过这本书的出版,能推动更多的理论与创作新成果的问世,使中国纪录片研究与创作整体水平达到一个全新的高度。

高 峰

2003 年 5 月 30 日于北京·五棵松



绪 论

纪录片不是对现实的创造性处理,而是试图纪录一种不再重复的动作和事件,它强调声画时空现场同一和无操纵剪辑,而纪录片导演则是使用摄影机纪录的旁观者;纪录片的特点还在于当影视艺术的语言手段越来越丰富之时,纪录片则强调尽可能地减少使用一般影视语言手段去表现材料并干预材料现场原状形态,这说明只有纪录片本身的特有规则才能说明纪录片本身的全部含义,这是纪录片知觉形式及类型研究的核心内容,也是本文观点得以确立的基本理由。

近年来,国内外对纪录片的研究总体上可以概括为五个方面^①:一是英国纪录片学派的主张,即格里尔逊为主的“对现实的创造性处理”的纪录片理论;二是维尔托夫“电影眼睛”学说,强调真实、非虚构和对现实进行客观展示;三是巴赞的现实主义理论,即“长镜头”理论,是一种注重事物现场原状形态的纪实美学;四是人类学纪录片理论,是通过建立现场的长期观察与研究,描述并分析人类行为的一种创作原则;五是后现代纪录片理论,是“反真实电影”,主张虚构的纪录片理论,认为纪录片可以而且应该采取一切虚构手段与策略以达到真实。

单万里先生在《纪录片电影文献》代序中总结卢米埃尔兄弟的创作时,指出他们的摄影师对电影的理解一开始就确立了纪录片的两种形态:一是对现实的描述,一是对现实的安排,即纪录与虚构这两个纪录片研究的核心概念。“综观百年影史,虽然人们对‘什么是纪录电影’这个问题争论不休,但有关纪录电影的定义始终在‘纪录’与

^① 单万里. 纪录电影文献. 北京:中国广播电视出版社,2001.



‘虚构’两个极点之间来回游移”。^① 首先在英语世界使用“纪录片”一词的是英国人约翰·格里尔逊，明确把纪录片定义为“对现实的创造性处理”。格里尔逊这一定义的积极意义首先是在当时否定了纪录片初期的简单复制日常生活，使纪录片在国家与世界市场的需要中，完成了由个人趣味向社会服务功能的审美转变，顺应了产业的要求，变纪录片为一种服务于国家与社会的媒介工具。从这个意义上说，格里尔逊的这一定义改变了纪录片最初的玩偶性质的地位，一开始就为国家与政府的政治宣传需要找到了一种最佳的媒介。格里尔逊的纪录片主张“对现实的创造性处理”，意指采取戏剧化手段对现实生活及现场进行改造与重建，使纪录片走向搬演与重构，强调纪录片的国家、产业、社会及政治的服务功能，因此形成被称为“英国纪录片运动”的理论与创作思潮。纪录片能够在英国形成一种“运动”有三方面原因^②：一是纪录片的媒介形态与英国人情感表达方式的联系；二是纪录片可以实现艺术的社会责任功能；三是国家与政府的产业需要。其核心是纪录片的影响建立在其服务功能上，就是说，格里尔逊运用一切手段，使纪录片成为一种可以改造一切并使之成为服从编导需要的材料的影视媒介物。因此，格里尔逊也仅仅是将纪录片作为一种代言物，它来源于现实，又非故事片的职业搬演——对现实的重建，来定义他对现实的创造性处理的全部理论与实践活动。在格里尔逊时期和百年纪录片史上，纪录片与故事片之间的界线一开始就这样含混不清，许多纪录片更多地运用故事片的表现手段去搬演与重构现实材料。格里尔逊及其英国纪录片运动的实质并不仅仅是理论上的模糊与含混，而是关于纪录片作为一种媒介方式的社会功能认知角度与原则，格里尔逊视纪录片为讲坛，用纪录片对现实进行创造性处理与重建，并服务于他所忠诚的政府的思想，使得纪录片在美学的、思想的功能与形式上都从未思考过纪录片的语言形式及艺术特质，格里尔逊的理论在一开始就建立了 20 世纪世界政治需要的纪录片媒介内容与方式。简言之，从根源上说，“对现实的创造

①② 单万里：《纪录电影文献》，北京：中国广播电视出版社，2001。



性处理”的纪录片定义的全部内容都是从功利角度,而非从艺术形式及美学角度来界定纪录片,格里尔逊及其理论从未解决纪录片知觉形式这一纪录片最本质的问题。

关于维尔托夫“电影眼睛”学说的纪录片理论。维尔托夫的纪录片实践与理论本身并没有对纪录片作出过格里尔逊式的界定,他的纪录片影响是其“真理电影”观点与实践形成的。20世纪60年代西方流行的“真实电影”或“真理电影”,直接源于维尔托夫的这种纪录片观念,继承了维尔托夫“电影眼睛”学说,强调“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”,^①以对现实进行客观展示。而对维尔托夫纪录片学说的理解又出现了两种截然不同形式的纪录片观念,即“直接电影”与“真实电影”。“直接电影”对生活的观察,首先是放弃传统的主导性一元视界选择的语言说明和评论,这种审美观念认为纪录片的解说,附加给纪录片的是非解放因素,是对影视语言的束缚和削弱因素。这种多元的审美视界结构,规定了“直接电影”的纪录片创作主体与材料对象的平等关系,而非格里尔逊式的纪录片,以一个统一的视点去俯视对象;因而,这一倾向的纪录片往往是持一种展示的态度,站在社会公众的现实立场进行客观的观察,从而同构出世界现实的完整面貌。同时,纪录片的声画合一同步的实现,使对象世界的所有发展瞬间得到了应有的尊重,保持了对象世界事件在结构上的完整状态,从而实现了纪录片材料对象真实视境的纪录。

“直接电影”对生活的观察,解决了卢米埃尔以来的纪录片艺术真实的两大问题,即纪录片知觉形式的声画同一和对象世界原状的完整统一,同时,也因为这种对象世界现实的得以尊重,对纪录片又提出了另一个真实视境的审美话题,这就是作为创作者眼睛,观察审视对象世界的摄影机的存在与对象世界存在构成的真实性问题。也就是说,纪录者——摄影机的存在和这一存在对材料对象原始形态的影响问题,这实质上就是纪录片“现场时间”所提出的保持事件在

① [美]埃里克·巴尔诺.世界纪录电影史.北京:中国电影出版社,1992.



原始结构上的完整性和统一性问题。这个问题的引发,实际上提出了纪录片创作观念至今仍未澄清并仍在论争的两个基本事实:一是以摄影机为代表的纪录与阐明,一是材料对象的存在事实。前者认为材料对象的真实纪录,包含了创作者的认知影响,而后者未经选择就决定了材料对象的纪录片本质特性。

这种关于对象世界与主体选择认知的影响话题的提出,就由“直接电影”观引出了另一个新的审美观念,这就是“真实电影”的纪录片观念。作为“真实电影”的纪录片代表人物鲁什,强调在摄影机面前对象世界能更充分地呈现自己的本来姿态,鲁什肯定摄影机的影响,但他认为摄影机的影响实际上是主体与对象之间互动建构性的,只有通过这种主体精神的影响,对象世界才能在纪录片视域中呈现自己独立的景观。在这里,直接电影表现出一种等待的被选择性,创作者和摄影机的零度选择,使它等待对象世界出现,而真实电影则通过摄影机去创造一种机遇,即创作者试图促成对象世界出现,并力图结构出对象世界的全部形态景观;直接电影拒绝创作主体的介入姿态,认为对象世界的原状形态和这一形态的纯粹观念才是纪录片必须尊奉的,真实电影则强调摄影机对对象世界的影响,强调在同对象世界的联系、影响、对话中确立对象现实;直接电影主张纪录片作者是生活的旁观者,他中立于对象世界与主体思想之外,而真实电影则置身于对象世界之中,强调主体选择是生活不可分割的部分;直接电影确信摄影机直接面对并纪录对象世界的完整统一的形态的存在,并据此建立直接电影的真实视境,真实电影则认为创作者主体选择的深入与影响对象,才能真正地使对象世界封闭潜隐的真实本质得以展现,从而创造更高原则的真实视境。显然,维尔托夫学说影响下的“直接电影”与“真实电影”观,比起格里尔逊的理论才真正进入到了纪录片本质特征研究领域,真正开始触及了纪录片材料现场因素这一纪录片核心问题。纪录片知觉形式研究中的材料现场和摄影机所代言的编导控制,是纪录片研究中的重要方面,从纪录片知觉形式方面考察纪录片本质特征,就是摄影机临达材料现场,并实现现场原状的真实纪录。无论是等待现场还是制造现场,都首次在一定意义上



触及了纪录片现场因素这一知觉形式问题。

巴赞的现实主义纪录片理论,是一种注重事物现场原状状态的纪录片美学,其理论的基本命题是画面与材料现场形态同一,巴赞认为摄影机再现材料现场原状是纪录片美学的基础。这一注重现场原状形态的美学,表现在以下三方面:表现对象的真实、时间与空间的真实和叙事结构的真实。其中,时间和空间的现场同一真实问题是巴赞纪录片美学的核心,巴赞认为纪录片应当思考现场时间流程和现实空间纵深的统一问题。这一观点体现在他对纪录片《北方的纳努克》的评论:“本来可以用蒙太奇来暗示这个时间,而弗拉哈迪却给我们表现了整个等待的时间;……这个插曲只由一个镜头构成。”^①巴赞敏锐地指出了长镜头保持的材料对象时间与空间现场形态的一致性所体现出的纪录片本质特征。在纪录片叙事结构的真实问题方面,巴赞强调“事件的完整性受到尊重”^②的叙事结构,它的作用是展示完整的事件或事实。对此,巴赞强调纪录片镜头——段落和景深语言的原状形态——长镜头与段落才能体现现代纪录片的叙事原则,摒弃了戏剧式的因果联系省略法,再现了材料现场原状的自然形态。巴赞的纪录片美学是对格里尔逊与维尔托夫纪录片理论的彻底否定,也是对纪录片传统的一种批判,虽然没有留下关于纪录片理论的系统论著,但他的相关影片评论,尤其是关于选题、时空和叙事结构的思想,以及对《北方的纳努克》的评论观点与思考,突破了传统纪录片理论的格局,特别突出的是他注意到纪录片是怎样和应该怎样表达的这一纪录片知觉形式问题。关注现场原状的形态,这是巴赞的纪录片现场美学与其他纪录片理论的最大的不同。巴赞已经对纪录片的选题、叙事结构和时空现场等纪录片知觉形式诸问题提出了具有创建的理论框架,但仍未能对摄影机与现场材料间的关系等纪录片语言进行系统阐述,尤其是许多论述是针对故事片展开的。因此,其关于纪录片现场理论的论述仍有待通过纪录片的材料及其叙事结构、原则进一步考查检验。但是,巴赞对故事片与纪录片的相

①② 李恒基,杨远婴. 外国电影理论文选. 上海:上海文艺出版社,1995.



关论述,为纪录片知觉形式及类型研究指明了方向,这就是将纪录片与故事片、新闻片的知觉形式等因素进行比较。

人类学纪录片理论,实际上是附属于人类学研究而派生出来的一种纪录片理论。人类学纪录片是用影视手段表现人类学原理的纪录片,也就是说,人类学纪录片更多地用影视手段纪录并研究文化学、社会学、人类学,而非纪录片本身的特性、规律、知觉形式等。它的主体是人类学科学原理,而不是研究纪录片本身。同样,后现代纪录片理论,是“反真实电影”,主张虚构的一种纪录片理论,后现代纪录片理论又称“新纪录片理论”,焦点集中在反省和挑战过去认为不能运用的表现真实的影视艺术手段上,认为纪录片可以而且应该采取一切虚构手段与策略以达到真实^①。这一纪录片理论及创作思潮的核心是采用故事片的手段,去叙述真实的现场故事,这与格里尔逊的创造性处理现实材料的思想类同,其主要思考点仍然是故事片的,而非纪录片的。

中国的纪录片研究大多数停留于对国外研究的介绍、评析、文化史论层面,缺乏对纪录片本质特征及其知觉形式的研究。尽管格里尔逊的纪录片理论与思想产生于20世纪初,但至今仍是纪录片研究与创作的主流,其中格里尔逊关于对现实的创造性处理的纪录片定义影响最大,基本定义了目前人们对纪录片的认识。这一定义模糊了纪录片与故事片等影视艺术形式的美学特征与界限,以纪录片的服务功能代替纪录片知觉形式,导致了现代纪录片理论与创作的模糊、含混与滞后。主要表现在:①从研究方法和手段上看,首先,多数研究以服务功能、思想内容代替纪录片的语言形式研究,真正从纪录片声画语言形式角度阐述论证纪录片是怎样的尚不多见,大多数研究停留于创作历程、历史编年、文化形态、创作实践等角度评析总结纪录片。只有中国电影艺术研究中心的单万里先生在《纪录电影文献》中的部分论述及观点,涉及到纪录片时间与空间现场形态这一纪录片知觉形式问题;其次,比较、历史的研究手段采用不够,对纪录

① 单万里. 纪录电影文献. 北京:中国广播电视出版社,2001.



片传统的历史的连续性与逻辑的统一性研究不够,缺乏影视艺术门类间的相互观照最终确立自身的影视语言形式研究,而多注重纪录片创作实践的总结与评析;最后,许多著名的纪录片研究者,多是从文化学、文学和跨文化研究转向纪录片研究,因此,其研究的成果仍停留于文学、文化学和跨文化研究层面,鲜见针对纪录片知觉形式的纯影视理论研究。②从研究目的上看,现有的纪录片理论研究与创作多是从完成国家、政府宣传目的服务功能上去研究专业对策,对纪录片知觉形式这一艺术理论的超前性、体系性、前瞻性研究不够。③从研究内容上看,正如余秋雨先生评述电影理论与美学的研究现状那样:过于分散,尚未形成一套完整的理论体系,没有出现耳目一新的纪录片理论构建。国外的理论译介缺乏系统性和完整性,带有明显的信息性质和经验借鉴性质;国内的纪录片理论研究长期以来停留于对作品、国外理论的评析、拼合及文化史论层面,大多数纪录片作者都处于经验摸索状态,缺乏坚实的理论支撑,“没能在上下承接、左右呼应上构成必然的理论逻辑联系”^①。目前,纪录片研究中最有争议的问题就是何为纪录片。这一问题的核心就是自格里尔逊以来就没有解决纪录片知觉形式问题,导致纪录片在长达一个世纪里没有明确统一的概念及其定义,影响了整个纪录片理论体系的建立。因此,立足于纪录片知觉形式及类型研究,结合影视艺术先进的理论成果,从点到面对纪录片知觉形式问题做进一步研究探讨显得十分重要。

纪录片理论研究伴随创作历经一个世纪,纪录片理论研究与创作实践同时显示其作为世界经济、文化和社会的一个媒介思想选择,无论是对世界的描述,还是对世界的安排,纪录片不但改变着国家和个人作为个体的生活,也越来越把全球不同国家和民族的人类聚合到相同的经历与追求上来。对纪录片知觉形式及类型进行全面分析研究,丰富了纪录片研究领域的理论视野和实证材料,在国内外纪录片研究领域尚属首例;通过研究纪录片语言与其他门类影视语言形

① 单万里. 纪录电影文献. 北京:中国广播电视出版社,2001.