

纪录之门



Documentary

Creation and Technique 谭天 陈强◎编著

纪录片创作理念与技能



暨南大学出版社
JINAN UNIVERSITY PRESS



College Journalism &
Communication Series

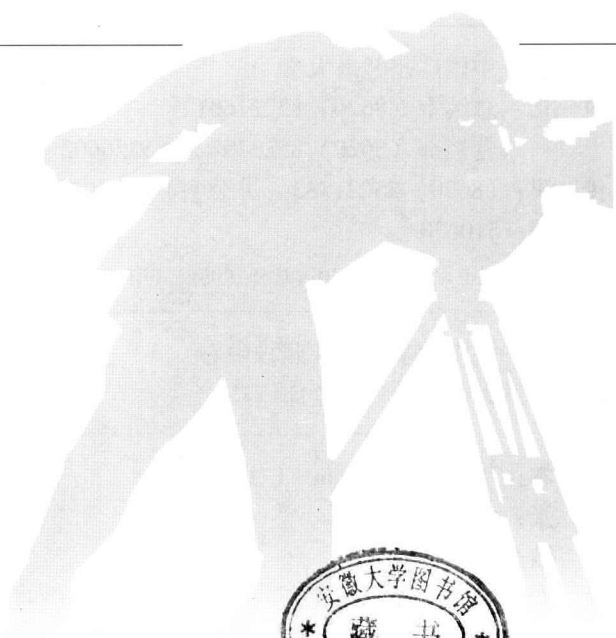
高等院校新闻传播学系列教材

纪录之门

Documentary

Creation and Technique 谭天 陈强◎编著

纪录片创作理念与技能



暨南大学出版社

JINAN UNIVERSITY PRESS

中国·广州

图书在版编目 (CIP) 数据

纪录之门: 纪录片创作理念与技能/谭天, 陈强编著. —广州: 暨南大学出版社, 2007. 8

(高等院校新闻传播学系列教材)

ISBN 978 - 7 - 81079 - 884 - 6

I. 纪… II. ①谭…②陈… III. 纪录片—创作方法—高等学校—教材
IV. J952

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 102638 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) 85227972 85220602 (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: 湖南省地质测绘印刷厂

开 本: 787mm × 960mm 1/16

印 张: 16.375

字 数: 312 千

版 次: 2007 年 8 月第 1 版

印 次: 2007 年 8 月第 1 次

印 数: 1—3000 册

定 价: 26.00 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)

内容提要

这是一部全新的纪录片创作教材，具有基础性、实用性、全面性和前瞻性的特点。本书首先从什么是纪录片这一基本命题出发，阐释了纪录片的本质属性、主要类型，介绍了中外纪录片发展史以及各个时期重要的、有代表性的人物和作品，以期读者能对纪录片形成初步的认识。在此基础上，本书立足于创作实践，根据纪录片创作流程依次对纪录片的筹拍、拍摄、叙事、编辑等环节作了详尽的讲解，旨在提升初学者的创作理念和基本技能。当然，为开阔视野、把握脉动，本书还就当代纪录片发展趋势和纪录片运营等问题作了有益的探讨。

本书既可以作为新闻和艺术院校本科教材，也可以作为纪录片创作者、爱好者的入门手册，还可以作为研究者和研究生的参考书。

作者简介

谭天，暨南大学新闻与传播学院广播电视系主任、教授、高级记者，中国广播电视协会电视学研究委员会理事，广东电视艺术家协会纪录片委员会主任委员。曾在湛江电视台工作15年，创作纪录片数十部，其中《海风吹来我的歌》、《越过大洋去握手》等，先后在中央电视台、广东卫视及海外华语电视频道播出。2004年调入暨南大学，先后主讲纪录片创作、电视专题节目研究等课程，发表论文70多篇，著有《电视策划学》等书。

陈强，暨南大学新闻与传播学院广播电视系讲师，中国传媒大学硕士，专业方向电视新闻。曾在江西教育电视台工作6年，从事新闻报道和节目制作；2003年到暨南大学任教，主讲纪录片创作、电视摄像、电视新闻等课程。

目 录

第一章 纪录片概要	(1)
第一节 什么是纪录片	(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(上)	(18)
第一节 卢米埃尔兄弟的纪录短片	(18)
第二节 弗拉哈迪与《北方的纳努克》	(19)
第三节 格里尔逊与“Documentary”	(23)
第四节 维尔托夫及其《电影眼睛》	(28)
第五节 给魔鬼拍片的里芬斯塔尔	(33)
第六节 罗姆及其“思想电影”	(38)
第三章 世界纪录片(下)	(43)
第一节 直接电影	(43)
第二节 真实电影	(48)
第三节 伊文思的传奇人生	(51)
第四节 其他纪录片大师及作品	(57)
第五节 纪录片的发展轨迹	(63)
第四章 中国纪录片	(70)
第一节 新闻纪录片时期(20 世纪初—70 年代)	(70)
第二节 电视专题片时期(20 世纪 70 年代末—80 年代末)	(74)
第三节 电视纪录片繁荣期(20 世纪 90 年代初—1997 年)	(79)
第四节 纪录片多元化发展时期(1997—)	(83)
第五节 台湾纪录片	(88)
第六节 港澳纪录片	(94)

第五章 纪录片筹拍	(97)
第一节 选题策划	(97)
第二节 调研预访	(100)
第三节 方案写作	(101)
第四节 拍片准备	(105)
第五节 拍摄提纲	(109)
第六章 纪录片拍摄（上）	(112)
第一节 景别、角度与构图	(112)
第二节 固定镜头与运动镜头	(118)
第三节 录音	(123)
第四节 用光	(126)
第七章 纪录片拍摄（下）	(132)
第一节 现场拍摄中的意识	(132)
第二节 现场采访	(138)
第三节 几种常见的拍摄方式	(142)
第四节 真实再现（搬演）	(144)
第八章 纪录片叙事	(150)
第一节 叙事视角	(150)
第二节 叙事方式	(154)
第三节 叙事态度	(156)
第四节 叙事时间	(157)
第五节 叙事结构	(160)
第九章 纪录片编辑	(166)
第一节 后期制作流程及要点	(166)
第二节 解说词	(168)
第三节 蒙太奇	(179)
第四节 叙事的剪辑与表现的剪辑	(181)
第五节 画面的剪辑	(185)
第六节 声音的剪辑	(189)

第十章 纪录片运营	(195)
第一节 纪录片生产	(195)
第二节 纪录片播映	(201)
第三节 纪录片营销	(208)
第十一章 当代纪录片	(215)
第一节 创作：颠覆与融合	(215)
第二节 制播：数字化与网络化	(224)
第三节 运营：产业化与全球化	(229)
附 录	(236)
一、国外纪录片经典作品目录	(236)
二、中国纪录片经典作品目录	(244)
三、国内外重要纪录片活动	(250)
参考文献	(254)
后 记	(256)

第一章 纪录片概要

“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”。但对于什么是纪录片，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罗列起来以期作一种概观性介绍。为进一步帮助读者增强对纪录片的理解，本章还将探讨纪录片的本质属性，对纪录片的主要类型也作了较为全面、详细的介绍。

第一节 什么是纪录片

什么是纪录片？这一直是个让人困惑的命题。有人曾夸张地说，如果两个纪录片导演聚在一起，他们就会为什么是纪录片而争论不休。

自1922年世界纪录片史上公认的第一部纪录片《北方的纳努克》公映以来，八十多个年头已经过去了，但纪录片连最基本的问题至今都未能得到很好的解决，这看上去似乎让人有些难以理解。

从字面上来看，“纪录片”一词对应的英文单词是“DOCUMENTARY”。而“DOCUMENTARY”的词根又源自法语“DOCUMENTAIRE”，意思是“文献的”或“具有文献资料价值的”。它是英国纪录片大师约翰·格里尔逊在评价他的老师罗伯特·弗拉哈迪的一部作品《摩阿那》时最早提出来的一个概念。

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。

当约翰·格里尔逊提出这一概念时，他实际上是为了要同当时电影界流行的另一类影片——“剧情片”相区别。因为在他看来，剧情片是虚构的、想象的和导演的，目的是为了娱乐大众，从历史的角度来看并不具备“文献价值”。

显然，以现实生活为记录对象，进而达到对现实生活的真实记录，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料想到，这个词会给后人带来无尽的烦恼与困惑。

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有一个一劳永逸的总体性把握。不过，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，但能够对纪录片本质有清晰、准确、完整界定的却始终没有出现。不仅如此，诸如“这种手法也可以在纪录片当中使用吗”、“这种节目也是纪录片吗”之类最基本的问题也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人物和真实环境。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”？诸如此类的问题的复杂性在于，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，科学技术的发展为纪录片不断注入新的表达因素，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拍摄手法、从“真实电影”到“直接电影”、从传统拍摄到三维数字制作……纪录片创作无一不是在自我否定中前行。

所有这些都为人们准确把握什么是纪录片带来了相当的难度。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，对于纪录片，我们应该采取一种开放的、多元的思维去看待。

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。

1. (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》(1922年首映)被认为是纪录片的开山之作。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拍摄过程中恪守的信条，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，而是被他们回忆起来的传统的生活。弗拉哈迪希望通过对古老的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方式之中。尽管他们现在已经穿着从英国进口的衣服，在用收音机了解皮毛的行情了，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”，再比如，他们一家睡觉是在室外刺骨严寒的阳光下拍摄的，等等，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。这对后来的纪录片创作产生了深远影响。

2.（纪录片是）“将现实的片断组合成有意义的震撼”

前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，而这一观点又是建立在他“电影眼睛”的主张基础上的。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印象。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。

我们无法改善自己的眼睛，却可以不断地改进摄影机。

1917年十月革命之后，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、准确地向全苏联进行报道以鼓舞士气、团结人民。他把由戏剧技巧派生的故事片看作是宗教的同类——对人民的麻醉剂，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”。实际上这就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，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摄影方式，他的许多长纪录片，如《关于列宁的三支歌》、《在世界的六分之一土地上》等，就是通过对新闻素材的编辑而产生的。

“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。以后的许多年中，纪录片制作者根据对这句话的不同理解，创造出众多不同的纪录片形态。

3.（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电影命名为“DOCUMENTARY”。但与老师迷恋于偏远之隅“未开化种族人”的生活不同的是，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

^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

电影看成一个讲坛，并以一个宣传家的身份来利用它。”

就在把纪录电影看成讲坛并以宣传家身份利用它的过程中，格里尔逊较早地发现了纪录电影除了具有真实性以外还具有艺术性。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有选择的戏剧化，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电影的充要条件，不应该将所有根据自然素材制作的影片都归入到纪录电影的范畴。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，格里尔逊主张纪录电影应该从对自然素材的平铺直叙（或想入非非）的描述过渡到对它们进行的组织（arrangements）、再组织（rearrangements）以及创造性剪裁的阶段（creative shapings）。他说，“重要的是，首先要分清如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，他是主张在记录中要融入主观意识。

4.（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，列宁在审看国际新闻片时说：“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，而其精神应该符合于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了”。

5. 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。有所不同的是，提出了创作的艺术性。这样的明确而直接在别的定义中并不多见。

(3)美国《电影术语汇编》：纪录片是一种非虚构的影片，它具有一个有说服力的主题或观点，但它取材于现实生活，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总是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，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·巴尔诺认为：纪录片作者和故事片艺术家不同，他不专心于创作，他通过对自己所发现的东西进行选择 and 排列而表现他自己。

这个定义虽然特别强调了“自己”，自己发现、表现自己，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，而不是创造。

(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，这正是纪录片最为紧要的品质。

在国内，纪录片的表述也有许多，下面列举几种：

(6)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本素材结构，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。（《现代电视纪实》，1998）

(7)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视片。（《纪录片创作论纲》，1997）

(8)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。”（《中国纪录片：观念与价值》，1997）

(9)《中国应用电视学》：纪录片——影视艺术中对某一事实或事件作纪

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。

以上有关纪录片定义的种种描述琳琅满目，出发点、角度和最终指向也不尽相同，但总体而言，对于什么是纪录片，我们可以大致归纳出以下三个基本要素：①必须以现实正在发生的事件为拍摄对象，也就是说必须根据现实素材来处理（纪录片发展到现在，这一提法有可商榷的余地，现实素材并非“必需的”，而应是“主要的”）；②必须有个人诠释和观点，也就是说，必须是经过处理的；③必须是艺术性的、美的，也就是有创意的。

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个心理预设——期望能从影片中看到什么、得到什么。但在观看剧情片与纪录片两类不同片种时，人们的这种心理预设是不一样的。对于剧情片，尽管编剧可以将故事情节设计得天衣无缝，导演可以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《拯救大兵雷恩》诺曼底登陆那一幕，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林弹雨之中——但这些只不过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一条重要规律，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，是一个拼凑起来的脚色”。（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截然不同的心理预设。“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电影是不能弄虚作假的。”（克拉考尔语）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能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、娱乐性等，但作为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分的要点所在。作为与“艺术的假定性”相对立的一个概念，人们将纪录片这种真实属性称之为“无假定意义的真实”。

二、对真实性的探讨

今天大概不会有谁再怀疑“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，不同的语境下人们对其理解很不一致，这往往导致纪录片创作观念上的混乱。因此，在对纪录片真实性的追求过程当中，有几个问题特别值得注意。

1. 影像不等于真实

人们之所以会认为“纪录片是真实的”，一个重要原因便是对纪实影像的一种本能性信赖——影像不会说谎。

“摄影影像本体论”对此的解释是：摄影是“照相术的延伸”，影像是“物质现实的复原”，“由机械作用产生的摄影影像与客观中的被摄物等同”。

的确，世贸大厦的轰然倒塌、海啸掠过后的满目疮痍、巴以冲突下的悲欢离合……纪实影像在为我们提供有关现实世界的图景方面有着无与伦比的优势，以至人们有理由毫不犹豫地认为：“影像是真实的”，“影像就是现实本身”。

然而，实际情况却是，影像不尽真实，也不等同于现实，尽管它与现实十分相似。

柏拉图在《理想国》里有一个著名的“洞穴隐喻”：在一个幽深黑暗的山洞里，世代代住着一群“囚徒”，他们一生中从没有出过山洞，也不知道自己身处洞中。他们双手被反绑着，背向洞口，脸朝洞壁，脑袋不能向后回望。身后的火堆和不为人知的活动在墙上形成投影，被他们误以为是现实。但大家早已习惯了这种生活，望着洞壁上并非真实的种种影像，竟感觉它们比原物更加可亲可信。

如果人们因为纪实影像与现实极其相似而将两者等同的话，那么，犯下的将是与“囚徒”相同的错误。

实际上真实是有等级的。纪录片中的真实，根据再现和表现现实生活的深度，可以划分为外在真实、内在真实和哲理真实三个逻辑层面。外在真实指的是现象的真实、事件的真实；内在真实指透过生活表象，直达生活本质，是整体的真实、本质的真实；哲理真实是指以外在真实和内在真实为基础，进而将现实生活的探讨上升到具有普泛社会意义、普泛人性价值的高度，它是真实的最高层次。

摄影影像本体论下的影像真实（影像是“物质现实的复原”），其意义更多的是体现在“外在真实”上，即基本事实（5个W）的确凿无误。这种真实由于片面夸大了照相术的物质性作用甚至将其绝对化，排斥了操控摄影机的人的主观能动性，因此是肤浅的、片面的和有局限性的，往往难于到达“内在真实”，更谈不上什么“哲理真实”。一个显而易见的例子是，影像记录一个人脸红了，但它却交代不了这个人为什么脸红——是高兴？发烧？抑或其他原因？对纪录片而言，这种影像的外在真实可能会使它成为权威的消息或史料，却不能保证它成为有价值的影视纪实艺术。

2. 纪录片不存在“绝对的真实”

伊文思的《愚公移山》和安东尼奥尼的《中国》表现的都是20世纪60、70年代的中国，然而两者在中国所受的境遇却截然相反：前者得到的是广泛赞誉，后者受到的却是严厉批判。两部作品，谁更真实？是伊文思在刻意迎合？或者是安东尼奥尼在有意丑化？

其实问题并不总是非黑即白。对于两位大师的作品来讲，都是20世纪60、70年代中国的真实写照，只不过由于看问题的立场和角度不同才导致了人们对其真实性的评价不一。

唯物主义哲学认为，客观事物的“存在”是脱离人的精神世界而独立的，这个物质世界不依赖于人的感觉而存在，但它又是通过人的感觉去感知的。真实，实际上是人介入客观物质世界的产物，是人对客观物质世界形态与内涵的判定。由于人们的立足点、看问题的角度、认知方式、价值体系等方面的差