



世界影视艺术前沿译丛

主编：陈犀禾



Introduction

# 纪录片导论

[美] 比尔·尼可尔斯 著

To  
Documentary



CFP 中国电影出版社



世界影视艺术前沿译丛

主编：陈犀禾

# Introduction to Documentary

## 纪录片导论

[美] 比尔·尼可尔斯 著  
陈犀禾 刘宇清 郑洁 译



CFP 中国电影出版社  
2007·北京

### 图书在版编目 (CIP) 数据

纪录片导论/ (美) 尼科尔斯著: 陈犀禾, 刘宇清,  
郑洁译. —北京: 中国电影出版社, 2007. 7

(世界影视艺术前沿译丛)

ISBN 978 - 7 - 106 - 02421 - 5

I. 纪... II. ①尼...②陈...③刘...④郑...

III. 纪录片—理论研究 IV. J952

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 126764 号

图字: 01 - 2005 - 2092 号

### 纪录片导论

[美] 比尔·尼科尔斯/著 陈犀禾、刘宇清、郑洁/译

---

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100013

电话: 64296657 (总编室) 64216278 (发行部)

64296742 (邮购部)

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2007 年 7 月第 1 版 2007 年 7 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/787 × 1000 毫米 1/16

印张/15.25 插页/2 字数/250 千字

印 数 1 - 3000 册

---

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 02421 - 5/J · 0939

定 价 40.00 元

《世界影视艺术前沿译丛》  
编委会人员名单

主编:陈犀禾  
编委:张会军 钟大丰 杨远婴 周 星  
路海波 尹 鸿 彭吉象 贾磊磊  
陈犀禾 金冠军 李梦学 余 纪  
鲍玉珩 李道新 石 川  
策划:秦 赞 古 力

## 《世界影视艺术前沿译丛》序言

电影是一门国际化的艺术。这无论从其美学形态、产业模式还是消费环境而言都是如此。因此,电影研究也历来是一个具有浓厚国际化色彩的学术领域。

中国电影出版社历来非常重视国外电影艺术和研究成果的译介工作。上世纪80年代启动的外国电影理论名著译丛,陆续引进《电影是什么》、《电影作为艺术》、《电影语言》、《电影史:理论与实践》等经典作品,推进了中国电影文化的发展,滋养了大批电影艺术工作者、学生、学者和业余爱好者,对开创中国电影创作、批评、理论及学术研究的新局面,具有十分重要的意义。

1

上个世纪90年代以来,由于当代传媒技术的发展,全球化的推进和视觉文化流行,使电影艺术愈加居于当代国际文化现象的中心。国际上关于电影的各种知识成果和学术思想愈加丰富,交流也日益频繁。原有的理论经典和学术范式被不断更新、突破和扩展。中国的电影文化和研究,也参与并体现了这一巨大的思想文化变迁进程。学术研究与社会文化变迁的相关性日益凸显,原有的电影知识和学术事业,有待进一步拓宽和深化。

思想文化事业的发展,有赖辈出的学人薪火相传的努力。为了继续世界电影理论名著译丛所传递的接力,中国电影出版社委托编者筹划一套能够反映当前世界上新的电影知识和学术成果的译著,包括电影的基本知识、作品、人物、运动、理论、美学、历史、产业、文化等诸多方面,以期促进中国电影研究的学术建设和学术普及,并回应当代电影发展道路上出现的重要的问题。本着“中西二学,盛则俱盛,衰则俱衰,风气既开,互相推助”的思想,我们编委会愿意为中国电影文化建设添砖加瓦。

令人欣喜的是,在此“电影理论与文化译丛”启动之际,我们正见证一个辉煌的电影年代的到来。我们希望这套丛书能为这样一个时代尽绵薄之力。

是为序。

陈犀禾

2007年6月

# 目 录

---

导 言	1
第一章 为什么道德问题对于纪录片的制作很重要?	9
第二章 纪录片与其他电影类型的区别在哪里?	28
第三章 什么赋予了纪录片电影属于自己的“噪音”?	52
第四章 纪录片表现什么?	73
第五章 纪录片制作是如何起步的?	95
第六章 纪录片的类型有哪些?	114
第七章 纪录片如何反映社会和政治问题?	157
第八章 我们如何写出有影响力的纪录片评论?	190
影片目录索引	200
参考文献概要	220

《纪录片导论》给我们提供了对纪录片这一迷人的影片制作形式的一次概述,它由一系列有关此类电影和电视的问题组成。这些问题涵盖了纪录片的道德、定义、内容、形式、种类以及政治多个论点。由于纪录片侧重于展示我们所居住的这个世界而不是电影制作者想象出来的世界,因此它们在很多重要的方面与有多种类型的故事片电影(科幻片、恐怖片、惊险片、情节剧等等)不同。纪录片根据不同的目的预设来拍摄,这样它们就包含了电影制作者和影片主体之间不同的关系性质,同时还激发了观众的不同期望。

这些差异,就如同我们即将看到的,并没有明确划分故事片和纪录片之间的界线。有些纪录片大量使用了比如剧本、舞台设计、重现、彩排和表演之类故事片准则,因此我们经常将其与故事片联系起来。而有些故事片大量使用了诸如固定机位摄影、非职业演员、手提摄影机、即兴创作以及资料胶片(并非由这个电影制作者拍摄的胶片)等纪录片的惯例,还经常让我们把这些与非虚构或者纪录片联系起来。

由于有关什么适用于纪录片而什么又不适用的观念始终在发生变化,所以有些影片就激起了关于虚构与非虚构的区分标准的辩论。曾经有一个时期,埃里克·冯·施特海姆(Eric von Stroheim)的《贪婪》(Greed, 1925年)和谢尔盖·爱森斯坦(Sergei Eisenstein)的《罢工》(Strike, 1925年)因为故事中表现出的高度的现实主义,或者说逼真性,而受到赞扬。而在另一个时期,罗伯特·罗西里尼的《罗马,不设防的城市》(Rome, Open City, 1945年)和约翰·卡萨维特斯(John Cassavetes)的《影子》(Shadows, 1960年)似乎把活生生的现实,以前所未有的方式搬上了银幕。诸如《警察》(Cops)、《现实电视》(Real TV)、《世界上最惊人电视》(World's Most Amazing Videos)等纪实电视节目,



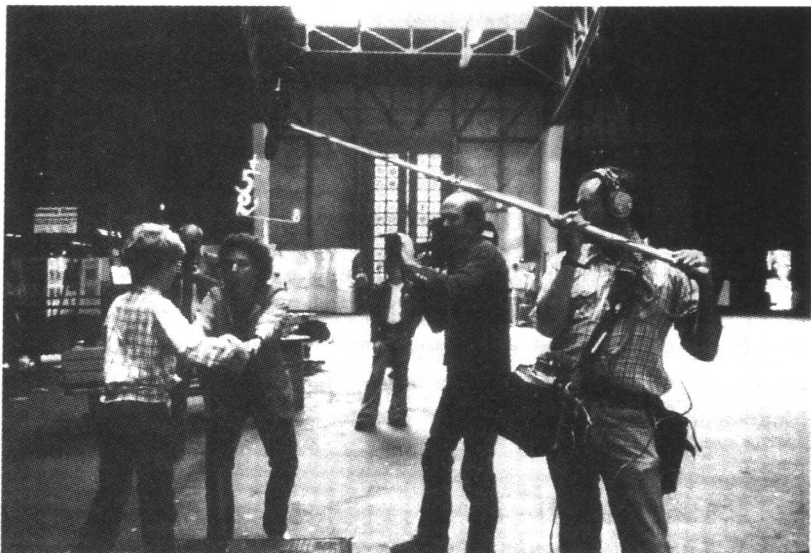
兼具纪录片的可靠性和情节剧的传奇性,使电视节目的这种混合性能提高到了一个新高度。而诸如《阿甘正传》(Forrest Gamp)、《楚门的世界》(The Truman Show)、《EDTV》和《女巫布莱尔》(The Blair Witch Project)这样的电影,其故事则是以纪录片为潜在的前提:这样,我们体验了一种独特的充满吸引力的形式,它让我们有机会目睹与我们生活在同一个历史环境里的其他人的生存状态。

在《女巫布莱尔》(埃德瓦多·桑切斯、丹尼尔·迈里克主演,1999年)中,其迷人之处不仅在于它把纪录片的惯例和手提摄像机产生的粗糙的现实主义感觉相结合,赋予一个虚构情境以历史可信性,而且还充分利用了与这部电影特性相关的宣传和公共渠道,为帮助观众欣赏这部影片做好准备。这些渠道包括一个内容涉及到布莱尔女巫背景信息、专家证言以及相关的“真实”人物与事件的网站,使人相信这部影片并非虚构,也不仅仅是纪录电影,而是依据三个悲惨地失踪了的电影制作者的原始素材制作的。所有的一切都是为了能打着这样的旗号来推销影片而设计好的。

2

假如没有其他因素的话,《女巫布莱尔》就会提醒我们,我们自己对于一部电影究竟是不是纪录片的看法很大程度上容易受到别人意见的影响。〔苏珊·斯特瓦特在发表于1999年7月10日—16日《电视指南》上的评论文章回顾了科幻频道的节目《女巫布莱尔的诅咒》(Curse of the Blair Witch),她将其看作一种为一个真实女巫故事提供证据的拙劣但又可信的尝试,而不是与这个精巧的虚构故事相联系的推销策略。〕电影、电视以及当今基于数字技术的影像,能够为在摄影机前方出现过的东西提供高度逼真性的见证。绘画和制图,与电影、电视或者计算机显示器所提供的清晰精确、高度明确的影像相比,就像是对现实的一种苍白无力的模仿。然而这种逼真服务于故事片制作的需要,差不多就相当于使用X射线、核磁共振或者CAT扫描等成像对医学工作所起的便利作用。对于拍摄汤姆·克鲁斯或凯瑟琳·德纳美的特写镜头和用X射线对肺进行透视,影像的逼真性可能同样至关重要,但是它们对于这种逼真的使用截然不同。我们相信自己的所见,以及把我们自认为真实的亲眼所见呈现出来。

由于数字媒体把一切都过于表面化了,因此逼真性就像展现在摄影机与镜头前事物的关系中那样,同样存入了观众的头脑中。(在数字制作的影像中,可能没有摄影机的存在,也没有镜头前的事物,即使这些影像对我们很熟悉的人物、地点和物品保持了高度的逼真性。)我们



《欢乐宫》Palace of Delights(乔·艾尔斯 Joe Else 和史蒂夫·朗斯切斯 Steve Longstreth, 1982 年)。南希·罗格 Nancy Roger 摄影。

照片由乔·艾尔斯 Jon Else 提供。

纪录片摄制组在拍外景。纪录片制作中与故事片摄制组中的大多数部门是一样的,不过通常规模要小得多。这个“摄制组”可能小到只有一个“摄影—声音”的操作者(即导演)。就许多纪录片来说,对尚未完全按导演意图发展的事件,也就是“真实的生活”的反应能力,在整个摄制组的组织机构及其工作方法中占有重要地位。在上图中,乔·艾尔斯用一台 16mm 摄影机进行拍摄,而史蒂夫·朗斯切斯用一台能够保持音画同步的纳格拉(Nagra)磁带录音机进行录音。他们正在旧金山的美国探索博物馆拍摄有关“机器动力”的场景。

无法保证所见的的确就是出现在摄影机前我们看到的影像。

已有的技术和类型促使我们相信在影像和现实之间有着即使不是很完美的,也是非常密切的呼应,而且透镜、聚焦、对比、景深、色彩、高解晰度媒体(高度清晰的电影胶片、像素丰富的电视机显示器)的影响似乎又保证了我们所见的真实性。然而,它们都可以被用来赋予那些实际上被虚构或者制作出来的内容以真实感。一旦影像经过选择被编排为模式或者序列、被编排入场面或者整部影片,我们所见的内容的解释和意义将取决于更多的因素,而不仅仅取决于影像是否真实地呈现了摄影机前方出现的(如果存在的话)东西。

纪录片传统很大程度上依靠的是它能传达给我们真实感的能力。

这种真实感非常深刻。它始于未经加工的影像和变动的外观：无论这些影像质量多么粗糙，也不论物体被拍摄的方式有多么不同，它变动的外观与真实变动保持了难以区分的一致。（一个影片的每一幅画面都是静止；外观动作有赖于它们以快速连续的方式进行投射时产生的效果。）

当我们相信我们的目睹足以证实世界是怎么回事时，它构成了我们对世界的（认识）倾向和行为举动的基础。这一点在科学上显而易见，医学成像在医学领域的几乎所有分支中都扮演着一个举足轻重的诊断角色。宣传，比如广告，同样也依赖于我们对于一种关系的信任，这种关系连接着我们的所见和这世界的发展方向，以及我们在其中的表现。所以许多纪录片都以此来说服我们接受一个给定的看法或者观点。

4  
当电影制作者试图让我们参与关注与我们共同拥有的这个世界有直接关系的问题或者论题时，他们经常会采用纪录片式的呈现方式。有些人会强调他们自己观察世界的方式的创意或特征：我们将通过一种特殊的对世界的理解方式来观察我们共同拥有的这个世界。有些人会强调他们所呈现的世界的真实性或者逼真性：我们将清楚透明地观察世界，而电影的类型或制作者对世界的理解则不是重心。

无论怎样，那些采用纪录片形式作为电影表达手段的人，将我们的注意力转移到了我们生存的这个世界。他们运用与故事片制作者同样的智慧和创造力，让我们关注说不定我们永远也不会认识的世界。因此，纪录片电影和电视展现出了与所有故事片类型相同的复杂性和挑战性、同样的魅力与冲动。通过这本书的各个章节，我们将探究在现实的呈现过程中所包含的论题是如何对纪录片制作者的智慧和创造力进行考验的。

这本书不是一部纪录片电影史，作为告诫，提醒读者一下可能会有好处。如果这是一本历史书，正如我们现在所了解的那样，它有义务提供构成纪录片传统的主要的电影制作者、电影运动、重要时期以及各个流派。有一些书就是关于这些方面的：埃里克·巴诺乌（Eric Barnouw）极具可读性和阐释纪录片的《纪录片：非虚构电影史》（Documentary: A History of the Non-fiction Film）、理查德·麦伦·巴萨姆（Richard Meran Barsam）富有价值的概述《非虚构电影：批评史》，以及由杰克·C. 艾里斯（Jack C. Ellis）精心组织的《纪录片观念：英语纪录片电影和电视的批评史》。尽管每本书都有自己的长处和弱点，总的来

说他们都提供了对于纪录片电影历史发展的有益的简介。

《纪录片导论》对既有成果进行了补充。以往图书的历史重心对一些关于纪录片概念上的问题和论题没有认真研究。例如,纪录片制作的模式就是个具有一定历史性(不同的制作模式在不同时期会显得突出)且更具有基本概念性(纪录片模式的观念或者纪录片本身独特的种类,就需要在认可它的史实性之前经过思考和研究)的问题。一部纪录片如何表现真实的人而不是专业演员,这是在纪录片制作的叙述中需要回答的另一个问题。但是如果我们要认真处理纪录片电影实践的道德伦理时,这一问题同样需要被单列出来进行仔细考察,这是个被大多数这种类型的历史书所忽略的论题。

《纪录片导论》将会提供纪录片电影历史的线索和路径,因为在本书中所考察的这些论题和实践早在历史上就出现了,因此当然不能完全脱离历史进行讨论。然而,本书并不打算广泛均衡地涵盖在纪录片历史过程中的多个重要的电影制作者、重要的运动和纪录片种类的民族风格。在这里我们选择讨论的那些作品,或是对具体问题有指示作用,或者是对既定问题的重要例证。尽管具有说明性,但它们并不相当于一部纪录片历史。

认同某些电影而排斥另一些电影,直接引出关于“经典”的概念。“经典”就是一系列构成传统的优秀作品。我已尽力避免建构出一种规范。因为这样的方法潜在地告诉我们历史如何前进(伟大的艺术家、伟大的著作为先导)。我个人的意见是,各种观念、价值、论题、技术、制度框架、资助行为和共享的表达形式都为纪录片或者其他媒介的历史做出了贡献,某些艺术家虽然的确非常有影响力,但他们只是在这样一个繁杂丰富的范围中占据一部分而已。

因此,本书虽然通过有选择性地使用实例冒险建构了一个规范,但是它依然试图说明,那些被选择的作品固然在艺术上和社会意义上具有非凡的造诣,但也并非处在无懈可击的纪念碑或者偶像地位。因为不是它们内在的绝对价值观在这里取得了优先位置,而是它们如何解决问题并为解决方法提供例证,以及如何为流派、实践、类型、论题提供指导性意见发挥了作用。

《纪录片导论》所涉及的许多作品现在已经成了规范的一部分,在这种规范中它们频繁地被其他著作所引用,并经常被放入课程中。通过引用熟悉的作品来论述这里所提出的概念核心,似乎要比固执地依靠那些不怎么有影响的作品更为有用。因此,本书可能强化了规范感,

但无论在什么情况下,我都尽可能选择至少两部电影来为一个既定观点做出例证。通过这种方式,我希望对于不同电影如何发现对普遍问题至少是有微小差异的解决方法,能给予一种更圆满的感觉。同时我还希望提出,没有一部电影称得上最好或者最伟大的,当然也不可能在任何永恒的、与历史无关的意义上存在这么一部电影。

最后还有一点,作为一部介绍纪录片电影和电视的入门作品,本书没有顾及许多类似的,有时是相同的发展状况。故事片电影中各种形式的现实主义就是其中一个例子。文献电视片是另一个例子,它有着一段复杂的在英国甚至比在美国更为引人注目的历史。从摄影、摄影新闻学到广播报道,再到口头历史(oral history),这些所采用的表达与呈现历史世界的不同方式,在这里被当作与注意力中心相对的边缘事物。这些形式只是因为它们处于我们研究范围以外才是边缘的,并不是因为它们让人不感兴趣、不值得关注或者没有意义。在我所讲的这个意义上,围绕摄影新闻学或者摄影蒙太奇的研究,可能也会把纪录片电影和电视放在边缘位置。

6

纪录电影和电视中有一个特征,即围绕着由媒体记录的活动声音和影像的现象,能够在所呈现的影像与其对应物之间制造出高度的逼真性。呈现(方式)的数字形式使符合这一标准的媒体数量增多。一些人会注意到纪录片的领域已扩展到了媒体,比如光盘存储器(CD-ROM)或者互动网站,他们致力于历史讨论并根据纪录片呈现的规则组织起来。作为相关媒体的对换惯例和技术的互相模仿,我发现这点更接近于“交叉授粉”而不是字面意义上的扩张或者直接延续。就像较早出现的摄影,网站总有一天将会拥有属于自己的历史和理论。目前,我们认为所有这些相关媒体都是非常重要的,但尽管这样,相对于我们所关注的焦点,它们还是处于边缘。

与电影或电视相比,数字媒体更为清晰地让我们认识到,我们对于影像真实性的信任程度,首先就是一个信赖问题。数字记录和编辑技术能够始于一个创造出来的影像,而完全不需要在现实世界有任何参照物。即使当现实生活中真的存在这么一个参照物、一个真实的人或者事时,它们也可以对声音和影像进行修改,修改后的东西,就与我们在另一种媒体中称之为“原版”的声音或影像有着完全一致的参数和状况。副本和原本都只是1和0在不同位置的编队而已。

事实上,伴随数字技术的发展,有关原型整体观念开始淡化。尽管我们郑重其事地提出了纪录片影像的信任问题,但关于原型的观念

对此是否有必要仍是一个容易引起争议的问题。本书假定,在摄影、录像或者数字影像以及它们所呈现的对象之间的联系非常紧密,即使这种对应完全是虚构出来的。导言中所提出的问题并不打算为了让我们确定参照物“确实”像什么或者什么事“确实发生了”,而要我们判断虚构是否发生,或者它在多大程度上已经发生了。导言中的问题更倾向于探讨我们是如何自愿地信赖由活动影像所呈现的景象,当然这种信赖或多或少都有一定证据,并考察我们的信任对我们与生存的现实世界的关系会导致何种后果。

这部《纪录片导论》涉及下面一些问题:

第一章提出了“为什么道德问题对于纪录片的制作很重要?”。因此本章探究了关于纪录片伦理道德的一些方面,并提出它们与故事片所带来的道德问题的各种类型有什么不同。

在第二章里,我们询问“纪录片与其他电影类型的区别在哪里?”并考察在解答这个问题时可采取的多种互为补充的方式。在这一章我们会首次领略到纪录片的历史维度,当然侧重点还是不同历史时期重复出现的影片性质和状况。

第三章的问题是“什么赋予了纪录片电影属于自己的噪音?”。在这个问题中我们介绍了从修辞学引入的概念,以展示纪录片如何始终受惠于修辞传统,以及纪录片制作者如何像个老练的演说家那样,通过他(或她)的努力来表达那些要求社会舆论关注和解决的议题。

第四章的问题是希望了解“纪录片表现什么?”。它着眼于能够为纪录片提供内容或者主题的那些议题的某些特点,特别是那些由纪录片提出的问题在多大程度上回避了科学上的或者纯逻辑上的解释。由于这些议题依赖于经常变更的设想和意义,因此它们会呼唤诸如纪录片这样的表现形式,来使我们信服一种优于其他方式的办法的意义。

第五章的问题是询问“纪录片制作是如何起步的?”。这个问题是为了质疑一些关于纪录片的流行的设想,比如有人认为它与路易·卢米埃尔开创的那一类型的早期电影如《工厂大门》(Workers Leaving the Factory, 1895年)是一样的,有的则认为它通常与非故事片相同。这一章针对20世纪20年代后期以来,构成纪录片惯例的四种起了一定作用的不同方式进行了识别分析。

第六章试图通过区分纪录片的六种不同模式或种类,来解读“纪录片的类型有哪些?”。每一个模式都有自己代表性的制作者、典型的影片,以及有制度支持和观众期待中的形式。上述六种模式在任何特定

时期都能用来提供一部作品的结构组织,即使这部电影慷慨地把所有模式都结合了起来。

第七章提出了“纪录片如何反映社会和政治问题?”。与第四章和第五章一样,这一章也是从历史的角度切入,探讨了社会的中心议题如何在纪录片中有所呈现,以及这个议题如何与国家民族问题、女性主义问题、政治身份问题、多元文化主义和混合身份等问题发生紧密联系。

最后,第八章的问题是“我们如何写出有影响力的纪录片评论?”。为回答这个问题,我们简单提到一些组织论文结构的基本步骤,并假设了一个写作课题和两种对此可能的反应。本章因此提供了这两篇范文,它们对一部经典纪录片,即罗伯特·弗拉哈迪的《北方的纳努克》(1922年)的观点截然不同,试图据此说明学生们自己的观点或论文是怎样占据了对一部给定电影的评论写作的核心地位。

在《纪录片导论》的背后还存在着这样的设想:这种对于纪录片实践中的重要概念,以及纪录片制作的一种历史感的认识,向电影制作者和批评家提供了极有价值的工作方法。制作与研究之间强有力的联系已经成为过去大量纪录片制作的特征。我希望将来它们之间仍能保持一种极其重要的联系,而且在这里所讨论的概念能有助于维持这种活力。

## 第一章

# 为什么道德问题对于纪录片的制作很重要？

### 电影的两种类型

每部电影都是一部纪录片。即使是最荒诞怪异的故事片也带有孕育其文化的痕迹，并再现了在其中进行表演的那些人的特征。实际上，我们可以把电影分为两类：(1)达成心愿的纪录片；(2)再现社会的纪录片。每种类型的影片都是在讲故事，但这些故事(或者说叙述)又有所不同。

达成心愿的纪录片就是我们通常所说的故事片(fiction)。这些影片明确地表达出我们的希冀与梦想、梦魇与恐惧；使我们想象的内容变得具体——可见、可闻。故事片表现出我们希望或害怕的东西、现实本身可能的样子或发展的趋势。如果我们认为这样的影片会传达真相，那它们的确如此，我们要么接受影片反映的真相、对事物的见解以及所采用的观点，要么则拒绝。它们提供了可供观众探索和思考的世界，或者说，我们可以通过故事片暂时离开现实世界从而进入另一个充满无限可能的快乐世界里。

再现社会的纪录片则是我们通常所说的非故事片(nonfiction)。这些影片明确地再现了我们所居住并共同拥有的这个世界的方方面面。根据电影制作者的选择和安排，影片以独特的方式使社会现实的内容变得可见可闻。非故事片所描绘的，是我们所理解的现实本身的过去、现在以及将来可能的情况。如果我们要用非故事片传达真相的话，它们也同样能够办到。我们必须评估它们对于我们所认识的世界进行的陈述和评论以及持有的主张和观点，然后判断它们是否值得信赖。再现社会的纪录片向我们提供了探索和理解这个我们早就熟视无



睹的世界的新视角。

作为故事,这两种类型的影片都要求我们对之进行阐释,而作为“真实的故事”,电影还要求我们相信它们。阐释就是要掌握电影的形式或结构如何传达意义及其价值取向。信仰则涉及我们对这些意义和价值取向的反应。我们相信非故事片所反映的真相,同样也可以相信故事片传达的真实:比如,故事片《眩晕》(阿尔弗莱德·希区柯克,1958年)告诉我们关于精神困扰的实质,同纪录片《平原犁》(The Plow That Broke the Plain)(派尔·劳伦茨 Pare Lorentz,1936年)讲述的土壤保护的问题一样重要。由于再现社会的纪录片总是试图对现实世界的本身施加影响,而为了做到这一点,它们必须能说服我们,或者使我们相信某种观点或方法的确比其他的更为可取,因此,纪录片对信念就特别重视。故事片可能只是满足于搁置“怀疑”(观众把它所营造的世界当作可信的世界来接受),而非故事片则往往想要逐步地灌输信念(受众把影片中的世界作为真实的世界来接受)。这就是纪录片和修辞传统不谋而合的地方:能言善辩不仅仅只是满足社交的目的,而且是审美的需要。我们从纪录片中得到的不仅仅是愉悦和快感,还有方向和信仰。

这就是纪录片的魅力和力量所在。(在下文中,我们一律将达成心愿的纪录片简称为“故事片”,将再现社会的非故事片简称为“纪录片”)。我们通过电影化的视角观察世界。纪录片给予我们恰如其分而且恰合时宜地看待那些值得注意的问题的能力,为我们呈现社会的热点话题、当前发生的事件、反复出现的问题以及可能的解决办法。纪录片与现存世界之间关系紧密,而且互相之间影响深刻,它为人们了解大众记忆和社会历史增添了一个崭新的维度。

本书的主旨在于介绍纪录片得以与我们所了解的现实世界相结合的种种方式,这些方式以一系列设问形式在各章节的标题上反映出来。当我们打算走近纪录电影时,这些问题都是具有普遍意义的、值得我们扪心自问的问题。每一个问题都会带领我们朝着纪录片王国更深入一步;每一个问题都会对我们理解纪录片传统的产生、形成,以及今天它能给我们提供什么有所帮助。

纪录片通过再现现实世界从而与世界建立联系,再现与联系的方式大致有三种。首先,纪录片向我们展示了现实世界的表象,或者说,为我们提供了对现实世界的某种描绘。人们从这些表象或描绘中辨认出自己熟悉的事物。利用电影胶片、录音磁带逼真地记录下某种情景