

纪录片的理念与方法



任 远 编著

What is Documentary Film

中国  广播电视出版社
CHINA RADIO & TELEVISION PUBLISHING HOUSE

纪录片的理念与方法

任 远 编著

中国  广播电视出版社
CHINA RADIO & TELEVISION PUBLISHING HOUSE

图书在版编目(CIP)数据

纪录片的理念与方法 / 任远编著. —北京:中国广播电视出版社, 2008.1
ISBN 978-7-5043-5449-5

I. 纪… II. 任… III. 纪录片—研究 IV. J952

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 159434 号

纪录片的理念与方法

编 著	任 远
责任编辑	周然毅
封面设计	东 仔
责任校对	孙雨芹
监 印	陈晓华
出版发行	中国广播电视出版社
电 话	86093580 86093583
社 址	北京市西城区真武庙二条 9 号(邮政编码 100045)
经 销	全国各地新华书店
印 刷	廊坊市人民印刷厂
开 本	787 毫米×1092 毫米 1/16
字 数	440(千)字
印 张	25.75
版 次	2008 年 1 月第 1 版 2008 年 1 月第 1 次印刷
印 数	3000 册
书 号	ISBN 978-7-5043-5449-5
定 价	46.00 元

(版权所有 翻印必究·印装有误 负责调换)

我为什么要组织讨论纪录片的非虚构本性

(代序)

任远

2006年的夏天,对我来说,是一段充满困惑的日子。这年的夏天又热、又漫长,本是外出旅游度假的好机会,我却呆在家里陷入了苦苦的思索。事情的起因之一,是我刚刚在中国传媒大学给研究生(20余名硕士生和两名博士生)讲完了“纪录片研究”。我讲的是探讨纪录片的纪实性或称“非虚构”这一具有质的规定性的本质属性,以及写实主义电影理论的基本命题:影像本体论。然而,在结业考试时,居然仍有个别学生大加赞赏“虚构的纪录片”。无独有偶,听说,有的研究生提交学位论文答辩的立题,也正是从正面去论述所谓的虚构的纪录片。我困惑的原因很简单,纪录片本来就是因为“非虚构”而作为一个独立的影片形式存在的,如今怎么又出了个“虚构的纪录片”?纪录片可以虚构,还要专门去拍故事片干嘛?如果真的承认“虚构的纪录片”,那么,历史不是要重写吗?

还有些事情也叫人摸不透:中央电视台接连推出两部系列纪录片:《故宫》和《新丝绸之路》。前者,我觉得还不错,虽然其中有大量的画面是靠数字技术生成的,而不完全是用镜头记录,但是,它始终没有虚构,也几乎没随意的扮演、重现。但是,《新丝绸之路》则不一样,它有点像情节剧,其中有大量的扮演,而且不惜请来洋妞作“情境再现”。据报载,某家纪录影片厂也在动用大量的重演的手段拍摄《圆明园》。

经多方交谈、打听,我才知道,这种虚构、扮演、重演的风气,有一个理论方面的支撑点,就是有位叫做林达·威廉姆斯的美国人,若干年前写了一篇叫做《没有记忆的镜子》的论文,我读后觉得它的基本论点例如“数字能使镜头说谎”,“因而就存在虚构的纪录片”是存在根本性的错误的,但是也还有一点新鲜的思维,又有参考的价值,于是就曾经建议我的研究生翻译了全文,并在《电视

艺术》杂志发表了。以后,又有别的人又一次翻译发表了此文。没成想此篇文章居然会给我们中国纪录片和电影界造成很大的混乱。作者竭力鼓噪的什么“新纪录片运动”,其实质就是要公开的打出“纪录片可以虚构”的旗子。在如今不少人热衷于追求“异化”的背景下,这个“新学说”,一经被引入中国,就会有一些人去跟从,但是,用虚构扮演的手段拍摄纪录片竟然成了风,这毕竟是使我始料不及的。我总觉得我的同胞中有一些人神经不那么坚强,即便伊文思早在1984年即告诫过他的中国同行:“不能只是一种模式”,但是,依旧地会有相当多的人趋之若鹜地去追随那种时髦的“异化”理论,竞相拍摄那些“异类”的片子。

我还担心过自己的年岁不饶人,怀疑我的信息是否还灵通,生怕我的思想已落在时代后面。于是,我把林达·威廉姆斯的文章转寄给我的挚友、美国芝加哥风城国际纪录片主任玛莎·福斯特(Martha Foster),她在看了文章后,给我的回信叫我吃了一惊。她说,她此前从未读过这篇诡异的文章,“文章很艰涩,很难读懂”。又说:“美国的电视媒体为了满足眼球经济的需要,什么新花样都会拿出来,但是,美国的理论界却始终对于那些想追求‘虚构纪录片’的人说‘不’!”

我是中国传媒大学新闻与电视学院广播电视新闻学专业、纪录片研究方向的教师,我所指导的研究生都是攻读“纪录片研究”方向的,我担任的研究生课程也被指定为“电视纪录片研究”。因此,我和我的研究生都有一种不容推辞的义务,即维护所研究的对象的本质。我们都属于新闻学范畴的,因此必须从新闻传播的视角来看待问题。我们由此想到,有必要和我们的影视界的朋友们一道来重温西方的写实主义的基本电影理论。因此,编译了《西方电影现实主义经典理论综述》;同时,又编著了这本《纪录片的理念与方法》,来表明我们的观点,书中除了我自己的代表性论著以外,还集纳了我的研究生们执笔的文章,它们都是我们师生共同讨论多次的结果,因此它们充分地反映了我的学术观点。

在这本书里,我们优先地来论述我们提出的纪录片的底线:非虚构、非扮演、非重建。因为,这不仅仅是当务之急;而且,也是涉及的读者面最广的话题。我们也没有忘掉方法论方面的内容,特别是有关纪录片叙事技巧的问题。为此,我特别辑录了我的挚友、多次担任国际评委因而熟悉中国纪录片的马莎·福斯特女士的文章,同时也循用了我自己的大学讲稿。

我十分感谢中国广播电视出版社和本书责任编辑、高级编辑周然毅博士,他们以最大的热情支持和帮助了我,使这本书尽快地和读者见面。从他们的身上我领会到的是一种对我国广播电影电视事业健康发展的高度使命感和责任感。我将永久的怀着对他们的敬意,继续工作下去。

2007年12月25日

目 录

Contents

西方对写实主义电影的两种对立的解释	1
-------------------------	---

纪录片的界说	30
一、纪录片不是“形象化的政论”	30
二、纪录片不同于新闻片	31
三、纪录片不是“电视艺术片”	32
四、“主体”与“本体”之争	34
五、纪录片是“发现的艺术”	35
六、纪录片是采访的艺术	36
七、纪录片是编辑的艺术	37

纪录片正名论	39
一、纪录片和“专题片”	39
二、纪录片和“艺术片”	41
三、纪录片的本性与他性	43

非虚构是纪录片最后防线	45
一、纪录片的定义——不允许虚构	45
二、“对现实创造性处理”的积极理解	46
三、主张虚构是纪录片虚无主义倾向	49
四、是“厚古薄今”，还是“功在当代”？	53

非扮演是纪录片创作的基石	55
一、“新纪录片运动”带来的混乱	55

二、虚构是如何被偷换概念的	57
三、记录今天	61
非重现是纪录片的价值所在	66
一、关于概念的廓清	66
二、“重现”对纪录片价值本身的危害性	69
纪录片的虚构是低俗化的表现	71
一、“虚构”概念的歧变	71
二、虚构就是造假	73
纪录片的当代性、社会性及其社会责任感	76
一、大众媒介的社会责任	76
二、纪录片的社会责任贯穿于当代性和社会性中	79
三、中国纪录片的社会责任意识	88
四、当前中国纪录片创作陷入的误区	97
五、新时期面临的挑战更呼唤纪录片的社会责任感	99
中国电视纪录片的发展和成熟	103
一、我国纪录片发展历程及其评价	103
二、创作走向成熟的主要标志	107
现代西方纪录片思潮	112
一、纪录片和人类学的关系	112
二、风格的演化和争论	113
三、手法——叙事技巧	116
四、发行运作	117
东西方电视纪录片对比研究	118
跨文化纪录片的认知价值	123
一、跨文化纪录片的定义	123
二、跨文化纪录片的认知价值	125
三、纪录片的主观表现	128

四、纪录片解读的差异	129
人物纪录片的观念	132
一、表现真实时空中的人	132
二、表现行动中的人	133
三、摒弃无所不知的神的姿态	135
四、赋予纪录片独立的品格	136
五、把对人的描述上升到审美和思维的高度	137
作为调查性报道的纪录片	139
一、调查性报道	139
二、叙事策略	141
三、“调查者”角色	144
四、“悬念”结构“过程”	160
五、解读“真相”	175
体育纪录片与拟似人际传播	183
一、体育电视纪录片具有拟似人际传播的特性	184
二、体育电视纪录片拟似人际传播的手段	188
三、拟似人际传播在体育纪录片中的体现	210
电视纪录片“娱乐化”之辨析	215
一、中国电视纪录片娱乐化之风缘何而起	217
二、娱乐性和娱乐化,一字之差,天壤之别	222
三、娱乐化还是愚乐化,这是一个问题	228
四、中国电视纪录片——任重而道远	241
纪录片怎样才“好看”?	244
一、纪录片的本质——真实	245
二、目前纪录片探索发展存在的误区	248
三、内容为重,形式创造—纪录片挖掘的潜在空间	261
电视纪录片的编辑技巧	274
一、三种不同的电视语言符号	275

二、影像美学和方法论	275
三、“两种影像语言”:蒙太奇和长镜头	281
四、合理组接镜头	294
纪录片编导要议	323
一、纪录片定义	323
二、想象和补拍	327
三、纪录片的体裁	328
四、主线、细节、悬念、高潮	329
五、两种创作倾向	331
六、纪录片的叙述与描写	333
纪录片解说词的编写	337
一、解说词的地位	337
二、解说词的作用	339
三、解说词要有概括力	345
四、解说词的语言	346
五、解说词的创作准备	348
六、节目标题的选定	349
电视纪录片音响编辑	350
一、声音在节目中的地位和作用	350
二、声画的综合处理	352
三、声音的画外运用	354
四、声画合一	358
五、声音的主观运用	360
六、纯写意音——配乐	361
七、声音的混合使用	364
为国际交流拍摄电视社会纪录片	366
一、策划纪录片制作	366
二、社会纪录片的内容	369
三、对中国电视纪录片的个人看法	370
四、纪录片说故事的技巧	372

让观众参与纪录片制作	374
“深度涉入”的运用	374
倾听观众的呼声,是“参与”的先决条件	375
观众宏观指导,是“参与”在最高层次的体现	377
留下的问题	378
评《望长城》的创作方法	380
时代的号角 历史的鼓手	382
一、深沉的历史感从何而来?	383
二、想象和推理——结构的奥秘	385
将视点投向人物内心	387
一、关于普通人的主题	387
二、关于纪录片中的形象塑造	389
三、善于传达“形象”的内心情感	390
三十年后话《丝路》	391
南疆铁路上的“先行官”	393
天山留下的印记	395
龟兹幻想曲	398
后 记	401

西方对写实主义电影的两种对立的解释

当代纪录电影的最有趣的发展,存在于理论和实践的分化。在西方,围绕着纪录片与真实的关系,已经有过很多讨论了,大致分为两派:一是“直接电影”;一是“场面调度电影”(真理电影)。“直接电影”原本是直接反映生活,而真理电影则允许或鼓励电影导演作为“真相”的一部分介入影片中去。在实践中,这两个概念常常相互混淆。下面的文章中,法国著名的杂志《电影手册》编辑组成员让·路易斯·克莫里(Comolli),尝试探究这些混淆,他的基本观点是:事件的电影化存在和事件的本身两者之间具有不可避免的区别。这种区别也就被看作电影制作过程中“人为操纵”必不可少的基础。一些纪录片导演承认这点,但对克莫里来说,这种人为操纵,因为允许“意义和形式的不稳定性”而为纪录电影增加了丰富的色彩。虚构和纪录相互渗透;纪录片披上“虚构的光环”,虚构成为纪录式的。不是电影力图通过创造复制生活,而是电影和生活互相影响,是“互动的”。下面就是克莫里的原话:

1. “虚构”电影转向“直接电影”。现代电影的一个确定的趋势就是它变得越来越简单:直接来说,是日趋明显从“虚构”电影转向“直接电影”样式的趋势。

在美学上,由于当代电影特有的(实验性的)边缘,传统的“纪录片”和“故事片”领域的分界乃至对立,变得越来越模糊,它们相互渗透、相互融合,通过数不清的方式。好像他们之间有大量的互换进程,从而融进一个互动的体系。在这一体系中,新闻报道式和虚构式交替、结合,成为同一类电影,相互影响,打破并修改着对方,直到最后,人们可能已经无从分别它们了。

2. 这种相互作用呼唤着对“直接电影”重新定义。如果“直接电影”能够既拥有虚构性,又能被虚构性所包含(暗指的在它),如果平等地成为叙事的工具和效果,“直接电影”就将冲破最初为它设定的严格新闻性边界。(在第一部分中,我将把自己的注意点限定在这样一种重新定义和对于“直接电影”功能与影响的分析上。第二部分,我将对于“直接电影”融合当代

“虚构”电影的不同程度和方式进行更多的解析。)

我们知道“直接电影”的起源,但却不知道它的归宿。

事实上,它起源于最初级的新闻报道式电影和最小规模的有声电影纪录片。这确实是它被电视、社会学家、伦理学家、教育学家以及警察广泛应用的层面。

“纯粹状态”的“直接电影”可以在各种被摄制的访谈或调查中看到,在新闻报道或新闻影片中也有少量现身,但这一事实并不意味着它们因此可以就成为了“直接电影”典型、理想的用途,或者这就代表了“直接电影”在美学上的绝对价值。

这种新闻报道式的影片,只不过是代表了“直接电影”最低限度的含义。也不过是代表了它最彻底的形式,最完美的个案和范例,实际上,它处于“直接电影”的起点,是它最根本的基础。

“直接电影”以原始形态出现在新闻报道式影片拍摄的每一个片断里,就像电影以原始形态出现在连续的影像之中。

3. **“直接电影”最基本的法则——“倒错”**:按照我的理解,这种起点应用于自称为“客观”、非干涉主义(非干涉主义者)的大多数新闻报道式影片中(除了在第七段落中提及了极少数的例外)。通过运用路易斯·马克莱尔斯所形容的“逼近的魔力”,这些影片成为优秀的新闻报道式影片。尽管如此,我认为他们不能作为“直接电影”的典型,以用于和其它影片进行对比与联系。

这并不是因为缺少诚实或缺少“对影片原始素材的尊重”,而是缺少一种勇气——把这种尊重推到极致的勇气。某种意义上来说,他们并没有充分发挥“直接电影”的潜力和悖论,忽视了“直接电影”最基本的法则——“倒错”。实际上这条法则也是它的本质。

4. **“直接电影”一个最基本的骗局:摄影机介入的那一刻起,人为操纵的形式就启动了**。它确实声称要真实地反映生活的真相,打根儿上起就以旁观者的姿态与真相发生关系,因此,这类影片只是机械地纪录事件和事物。而在现实中,拍摄影片的非常实际的情况是:它当然早就以自己的活动进行了干涉,这种干涉使所纪录的素材发生了扭曲和变形。从摄影机介入的那一刻起,人为操纵的形式就启动了。而从每一个操作来看,甚至包括最富技术性的动机——开拍、暂停、变换角度和焦距,到选择粗剪和编辑,诸如此类,构成了纪录电影的人为操控。影片制作者或许很想尊重纪实性,但他无法回避这种操控。“直接电影”并非先于新闻报道而存在,它是它自己的产品。

于是,从这一主张起源之时就存在着一种特定的伪善说法,即“直接电影”和电影艺术的人为操纵之间是二律悖反的关系。不可避免的干涉和人为操纵(它们生产电影的意义、效果和结构)好像并不算什么,它们更多的是单纯的技术性而非艺术性的东西。联系到“直接电影”,实际上,就是要求使这些人为痕迹最小化。这种说法意味着不必去理会“直接电影”所有的潜在可能性,而只注意于“直接电影”天然的创造性作用和在某些虚幻的诚实、无干涉和谦逊的名义下的创造性能力。

5. 这种创作原则的后果,就是产生出一种“非事实”的协同因素:即一种虚构的氛围笼罩(大使随员它本身到)在电影中的事件和事实之上。当然,这也是构成纪录电影的所有操纵的自然的后果,从它们变成影片并在影院的屏幕上放映开始,所有的纪录影片和它们对原始事件的每一个纪录,都披上了一层“电影现实”的外衣,这种真实与独特的原始真实(也就是,它们“被体验”的价值)相比,要么添了点东西,要么减了点,要么认识得不够,要么过分渲染。但这两种状况都悄悄地扭曲了真实,并使它向虚构的方向靠拢。在“直接电影”中,一种全方位的互换、含义扭曲和颠倒的行为建立起来了,它们介于所谓的真实效果和虚构效果(比如人们常说的“好得令人难以置信”的感觉,等)之间。可以说,顺着这种矛盾到最后,“直接电影”恐怕只能辩解道在新闻报道式的写实主义上偶然出现了一道裂痕,——虚构从这条裂缝中涌出,同时,通过这条裂缝,在新闻报道式写实主义的上空,最基本的骗局背叛了自身,——或者就干脆承认这种矛盾。换句话说,人为操控存在于所有无干涉主义的中心。

6. 写实主义的门槛:每一部新闻报道式的写实主义影片都有一个特定的门槛,这一门槛取决于人为操纵的本质和程度——它划分出写实主义的领地,并基于此进行制作。人为操纵得越多,虚构的因素也就越强,美学的距离标志也就越显眼,这些将改变观众对所纪录的事件解读。

紧跟着,从报道到评论,从评论到反思——从声音、影像到思想——的转变发生了。但在部分“直接电影”的这种自我“颠倒”中,还有一种后果值得一提。“直接电影”突破底线,开始受虚构影响的做法,也带来了一个与之相对应的效果,即影片在另一个层面突然之间获得了全新的价值,哪怕它披上了虚构的羽毛,并因此对生活原貌有了轻微的改变。这种全新价值(源于“直接电影”带着新的含义和内容的组合)飞离了现实本身,从辩证法的角度上说,“直接电影”也被赋与了可能更强有力的确切性,它的真相伴随着,也正因为“虚构手法”的借用而得到加强。

7. 与此相反的是,那些人为操纵尽可能少的影片(即,当干涉只是被简

单地限制在那里拍摄),全都体现了一种针对虚构的无法逆转的优势。例如,一部题为《奇迹》(La Rentree des usines)的影片中有一个120米的长镜头。它没有任何的剪辑或处理,只是事件完完整整的原生态记录。它描述了工人们返回奇迹工厂上班的头一天,一个女工被身为商会代表的老板申斥,其他的普通工人进入工厂开始工作,并且放弃了罢工的目标。她反抗着,哭泣着。周围的人安慰、鼓励她:“不,这场罢工并非没有意义,回来工作对工人来说就是胜利”,等等。很明显,也许是出于某种“神迹”,那种发生在当年五月和六月之间的,反映工人、老板、商会三者关系的全部情况,都非常具体的被凝成了“结晶”,而且具有符号性,这所有的一切都在一个镜头中完成的。每个人物都把角色演到最佳,在讲述那次罢工的关键性话句时,表达得如此之好,使人对不安情绪的感受有一种不可抗拒之感。我们尽可能明确地相信,里面的事情没有“造假”。虽然如此,但所有的一切都表现得如此完美,“比真实还真”,这种情况恐怕只有从布莱希特(Brechtian)的剧本中才能找到参照;这种纪录影片的效果可以与经受最严格控制的虚构电影相媲美。

在《贝萨克的玫瑰园》(La Rosière de Pessac)影片中也曾出现同样的情况。它曾担保最确定无疑的高度客观化和绝对的无干涉:三台摄影机同时拍摄选定的场景序列:一位女孩准备去赢取玫瑰花环,影片剪辑也遵守着叙述和行为的先后顺序。不知不觉之间,这高度现实的效果转变成为一种梦幻般的感觉。堪称典范的人物天性、话语和举止,让人联想到童话、神话和寓言中的英雄形象。虚构战胜了真实,宁可这么说,虚构把它自己的真实空间(the true dimension)给与了真实,使真实与最初的原型发生关系并不断地重现寓言故事中的寓意。从独特到普遍的道路很自然地浮现出来。

8. 因此,在“直接电影”中,人为操纵的作用就是要控制这样的倾向和摇摆。换句话说,不断地驱使偏差回归正途,同时评估它们的范围和效果。

然而,如果缺少人为操纵会带来一些不可预见以及无法控制的后果和效果,这既可以给《奇迹》(Usines)和《贝萨克的玫瑰园》这类影片带来与众不同的效果(但是少见),同样也可以在每天的新闻报道影片中产生乏味的感觉(比较常见),后一种电影像一片灰色的荒地,被毫无意义和形式缺失所控制着。

安迪·华荷(Warhol)在帝国大厦拍摄的电影是返回“直接电影”起点的证明。它正好是缺少人为操纵的。他用了整整一天时间,把一部摄影机放置于大厦的前面,拍摄它面前所出现的一切,除了重装胶片之外导演没有任何干涉。于是,事件被按照它原本的样子机械式地纪录和组合起来,

成了百分百的纯纪录。结果,这部电影缺少任何意义,只剩下关于纪录性和虚构性取向的困惑。总体上说,这部影片超离了“体验式”和“虚构式”,进入到纯粹梦幻的王国。

9. 还有一种不能轻视的矛盾那就是混淆了“体验式”的真实和虚构的界线。人们常常把那些被视为“体验式”的、“真实”的、“事件原生态”的东西,和那些虚构性的感觉,例如童话、寓言(这都是完全不同的景观和价值观念的转变)区分的界限突破,而且很明显,相对于从原本就划归为“虚构”类的影片而言,“直接电影”更容易越界。

如果“直接电影”不是被刻上电影项目的“烙印”,如果它不被想象成一个电影节规划程序,也就是说,当电影在某种情况下蜂拥进入虚构的领域时候,虚构不会离它这么近,也不会这么伸手可及。这里可能有两种情况:1)要么是在一些“纯粹”的新闻报道类影片中,虚构手法非常明显,而且给人以突兀、偶然为之的感觉(如《奇迹》和《玫瑰园》);2)要么是刻意把虚构手法隐藏起来,使得电影像是自然呈现(这种情况出现在加工程度极高的“直接电影”中,如贝洛特和让·鲁什的影片)。

以此为基点,我们有可能得到“直接电影”的定义,这一定义是建立在纪录电影人为操纵和它的解读之间的反比关系之上的。影片意义的丰富性、连贯性和权威性,取决于所创造的现实经过处理后,在多大程度上给予人们受阻或造假的印象。——换句话说,取决于它临近虚构的典型性或者寓言的普适性的程度。毫无疑问,这些明显的事实被遗忘了,更准确地说,被现代“直接电影”的“理论家”们遗忘了,因为长时间以来,这些事实都被掩埋在电影历史中最遥远的角落里。

10. 因此,我们将要追溯“直接电影”发展的起源和“历史”——它起源于电影有声革命的阴影之下,被它的主流地位所掩盖。

在1929—1931年短短的三年时间里,电影的本质整个地发生了改变,实现了技术上



爱森斯坦

的转变——这是由于有声电影所掀起的一定程度近乎暴力的变革,以及在全球爆炸性的胜利。在大批观众(即票房)的压力下,仅仅三年——几乎同时——无声电影就从纯艺术的宝座上跌落为技术进步的次品,迅速出局了。它在电影美学和技术上的许多成就(如蒙太奇,剪辑,连续性和运动)被一项弱点所突然抹杀——没有对话(speech)。

当然,有很多电影人在这种转变面前停步不前。但是他们之中最具“生存天赋”的人(按照达尔文主义的说法)用尽可能最快的速度采用了这种新媒体。而在新技术面前最落伍的却是苏联电影人,这并不完全意外。米哈伊尔·罗姆(Mikhail Romm)直到1934年还在拍摄无声电影《羊脂球》;这一年,根据萨杜尔(Sadoul)的统计,全苏联2.6万家影院中,只有772家安装了声音设备。

有声电影的专利和设备属于美国人。还是在苏联,爆发了抵制有声电影的声势浩大的浪潮,最早可以追溯到由普多夫金(Pudovkin),爱森斯坦和亚历山大洛夫(Alexandrov)在1927年发表的“宣言”。这是因为,通过维尔托夫(Vertov)和爱森斯坦等人的努力,苏联的无声电影水平远远超过世界上的其它先锋流派。苏联电影人对于电影诸多的可能性和方式,正规化的流程以及这些做法在影像意义和情感层面的效果,都进行了最基础的研究。(这种研究理论性和实践性并重,可以说是两者的完美结合,因为后来中断了。

11. 令人惊诧(也符合逻辑)的是,在那段时间里,“直接电影”(电影真理报=场面调度—长镜头 Kino Pravda=cinema verite)与蒙太奇电影被结合起来进行实验。维尔托夫的“真实电影”思想是:不要演员,不要英雄,只有普通人或人群;没有虚构,只有如实的新闻报道或者对新闻类影片进行重新整合(如《十月》和《战舰波将金号》,后一部是爱森斯坦的影片)。在对“真实生活”元素的运用上,纪录电影和“直接电影”通过蒙太奇的运用以及对影像韵律、节奏的追求,与人为操控密不可分。这两方面(直接纪录和人为操控)被用作政治性和革命性电影的样式,因此不再需要借鉴资本主义制度建立的电影形式(即布尔乔亚艺术)。

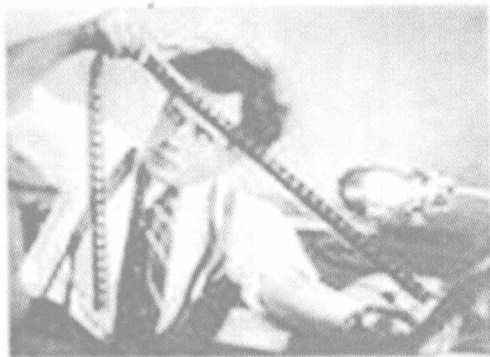
当然,像这样的研究在有声电影流行之后不得不全面封杀,在美国是因为这意味着占主导的意识形态的胜利,在苏联也一样,电影中的声音已足够确保共产主义教义和理想,通过电影进行传播。

这种压制持续了30年,直到“直接电影”革命第一份宣言的亮相和蒙太奇手法在现代电影中的复兴(如阿仑·雷乃,让·吕克·戈达尔,让·玛利·斯特劳布),才告一段落。这两股潮流,彼此关联,缺一不可。

12. 与有声电影革命不同的是,“直接电影”革命来得并不激烈,也并非不可逆转。它更像一种散漫的运作,轻微的逆流和潜伏的变化。在它第一次小心翼翼的亮相时,并没有被冠以任何排它的主流色彩,而且它的首次宣言也没有指责前面的电影模式一文不值。它的出现甚至完全没有引起人们的关注,除了可能有极少数专业人士——电影人、影评家、特殊受众(如电视台、社会学者、警察)——会关注它。

下面的问题是,不管表面如何,我们将通过什么方式来断定:“直接电影”的出现清楚地标志着变革的到来,传统被打破,以及在电影理念和制作方面的差异性被呈现出来。

13. 使“直接电影”起飞的一个首要原因是技术的进步。16毫米摄影机曾经在业余电影爱好者市场上流行,表现良好,随后被电视台使用。电视台(通过新闻和战争报道)发展了使这种摄影机更轻便、灵活、耐用的技术。与此同时,一项在电影胶片感光度方面的科学进步,使得昂贵而笨重的人工照明设备越来越多余。摄影机显然变轻了,同时也更结实和易于操作。这使得随时随地快捷、细致地拍摄影片变得可能。更多的人不再需要经历专门培训,便可以操作摄影机。除此之外,摄影机还实现了同步录音,而且噪音很小,这也就免去了寻找制片厂或后期配音的必要。(这不仅费钱,而且限定了影片的重新组合)。



爱森斯坦在剪接台前工作

吉加·维尔托夫倡议的在真实生活中拍摄所有一切、纪录一切的思想,在他的时代过去30年之后,才有了不付出任何代价即可实现的可能。(维尔托夫曾被限制去拍摄公众游行、人群、庆典等等,同时,因为摄影机做不到悄无声息地拍摄,他也无法捕捉到每天真实的生活)。



吉加·维尔托夫,“电影眼睛”的代表人