

YINGSHI CHUANMEI

☆ 影视传媒书系

电视纪录片创作

(第2版)

王庆福 / 编著



重庆大学出版社
<http://www.cqup.com.cn>

Dianshi Jilupian Chuangzuo



内 容 提 要

本书是高等学校影视学教材,内容涵盖电视纪录片的概论、观念的变迁、类型、市场、伦理、策划、拍摄与剪辑八个方面的内容,教材立足于电视纪录片的创作实践,在对纪录片的概念作进一步界定的基础上,分别就电视纪录片的市场体系与创作特性展开论述,具有很强的针对性。本书可作为高等学校影视专业、新闻传播专业教材,也适用于媒体记者和纪录片工作者阅读。

图书在版编目(CIP)数据

电视纪录片创作/王庆福编著.—2版.—重庆:
重庆大学出版社,2016.5
(高等院校影视传媒书系)
ISBN 978-7-5624-9712-7

I.①电… II.①王… III.①电视纪录片—创作方法
—高等学校—教材 IV.①J952

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第056070号

电视纪录片创作

(第2版)

王庆福 编著

策划编辑:雷少波 贾曼 林佳木
责任编辑:文鹏 版式设计:雷少波
责任校对:邬小梅 责任印制:赵晟

*

重庆大学出版社出版发行

出版人:易树平

社址:重庆市沙坪坝区大学城西路21号

邮编:401331

电话:(023) 88617190 88617185(中小学)

传真:(023) 88617186 88617166

网址:<http://www.cqup.com.cn>

邮箱:fxk@cqup.com.cn(营销中心)

全国新华书店经销

自贡兴华印务有限公司印刷

*

开本:787mm×1092mm 1/16 印张:16 字数:286千

2016年5月第2版 2016年5月第1次印刷

印数:4 501—8 000

ISBN 978-7-5624-9712-7 定价:32.00元

本书如有印刷、装订等质量问题,本社负责调换
版权所有,请勿擅自翻印和用本书
制作各类出版物及配套用书,违者必究

“影视传媒书系——电视艺术系列”编委会

主 编◎庚钟银

编 委 (以姓氏拼音为序):

安 燕 贵州民族学院

曹峻冰 四川大学

高 力 西南交通大学

庚钟银 辽宁大学

郝朴宁 云南师范大学

洪 杨 东北师范大学

柯 泽 西南政法大学

姜永刚 辽宁大学

黎 风 四川大学

黎小锋 同济大学

李红秀 重庆交通大学

李明海 重庆师范大学

李启军 广西民族大学

林 磊 渤海大学

刘广宇 西南交通大学

卢 炜 浙江传媒学院

罗共和 四川师范大学

时宇石 渤海大学

史宗历 重庆三峡学院

田川流 山东艺术学院

汪振城 浙江传媒学院

王 列 河北师范大学

王庆福 上海外国语大学

王远舟 西华师范大学

夏光富 重庆邮电大学

颜春龙 贵州民族学院

杨尚鸿 重庆大学

虞 吉 西南大学

袁智忠 西南大学

张阿利 西北大学

张兵娟 郑州大学

张 阳 安徽大学

张应辉 福建师范大学

周世伟 宜宾学院

前言

Qian yan

《电视纪录片创作》一书为我们提供了关于拍摄电视纪录片这一影片样式的相关知识 with 制作技巧。不论是已经从事电视工作多年的业界人士,还是刚刚选择了“电视纪录片”课程的在校大学生,也许大家都有一个颇为困惑的问题:“电视纪录片”究竟是什么?在中国,纪录片一度给人以陈旧落后的错觉,一度却又成为一种时尚,被电视人竭力追捧,而那些在咖啡厅里播放的纪录片似乎又与大众离得太远。那么,真实意义上的电视纪录片是什么呢?你如何才能真正踏入纪录片之门呢?

一、走进电视纪录片之门

在各种电视节目类型中,电视纪录片属于高层次节目,但它的门槛并不高,一个人只要掌握了摄影和编辑技巧,就可以从事纪录片创作。但门槛低并不等于没有门槛,作为一个纪录片工作者,首先必须具备丰富的专业知识。为此,本书将由浅入深、由简到繁地系统阐述这方面的相关知识。

本书第一章至第四章将安排如下内容:

第一章 电视纪录片概论

为电视纪录片定义是一项非常复杂的工作,直到如今还存在“纪录片无须定义”和“应努力为纪录片定义”两种对立的观点。本书认为,从创作角度为纪录片定义是非常必要的。与以往的定义仅仅局限在纪录片本身不同,本书把电视纪录片放在媒介、文本和受众三方的联系中,正是在三方的相互博弈中,纪录片概念方显出自身的价值。另外,本章还安排了“电视纪录片与电影纪录片”“电视纪录片栏目”“电视纪录片的功能”“媒介与市场”等相关内容,希望读者通过这些内容的学习对电视纪录片丰富的内涵有一个更全面的认识。

第二章 观念的变迁

从早期的纪录电影到如今的纪录电视,纪录片的发展经过了近 100 年的历史。其间,世界纪录片经历了弗拉哈迪的“观察与发现”、维尔托夫的“真理电影”、格里尔逊

模式、直接电影、真实电影、新纪录电影等各个阶段,而中国纪录片最早则是以“新闻纪录片”的形态出现的。这种新闻纪录片所秉承的“形象化政论”理念是将纪录片作为宣教的工具,与真正的纪录片无缘。早期中国的电视人正是通过自己个性化的创作,突破这种观念的束缚,使其中蕴含着中国电视纪录片的萌芽。中国真正意义上的纪录片观念是自改革开放后开始的,并通过与国外纪录片观念的碰撞,在短短 20 年的时间内走过了西方纪录片近百年的历程。

第三章 类型

根据不同的划分标准,纪录片有不同的类型。本书根据商业时代的纪录片特点,采用从形式角度切入类型的划分标准,将电视纪录片分为五大类型,分别是话说体、口述体、汇编体、探索调查体、纪实体。五大类型都有各自的特点,从而让电视纪录片创作有规律可循。

第四章 市场

纪录片从前期策划到后期销售都需要资金支持。离开了市场,纪录片将寸步难行。那么,纪录片人该怎样将自己的创作与市场接轨呢?“市场”一章介绍了纪录片在国际市场的运营情况,并通过国内市场与国际市场的比较,探索中国电视纪录片的市场化道路。

以上四章内容是电视纪录片创作者必需的知识储备。除此之外,一个纪录片人还必须具备与所拍题材相关的专业知识,诸如人类学知识、生物学知识、传播学知识、文学功底、美学功底等。

二、踏上电视纪录片创作之路

仅仅具备以上知识还不能成为专业的纪录片人,因为一个专业的纪录片人不仅仅是一个理论家,还必须是一个行动者,是一个在摄影机背后的操控者,一个在剪辑台上直接与画面打交道的人。由于纪录片创作者所面对的是现实生活中真实的人,他与被拍摄对象的关系要比剧情片复杂得多。那么,怎样才能顺利进入纪录片创作呢?本书第五章至第八章将对此进行阐述。

第五章 伦理

伦理问题即道德问题。纪录片直接取材于真实生活,其对被拍摄对象的干扰程度远比剧情片大得多。伦理问题涉及前期拍摄和后期素材的处理,如何既能保证素材的不可预知性,又不造成对被拍摄对象的伤害?如何既避免踏入法律的雷区,又坚守道德的底线?伦理问题要求纪录片人把对被拍摄对象的尊重放在首要位置。

第六章 策划

对于电视纪录片创作者来说,策划包括寻找拍摄选题和撰写策划文案两部分,这

是进入一部电视纪录片创作的先决条件。纪录片选题是从兴趣出发的,而选题本身必须体现出创作者自己对这一题材的独特思考,这样才能找到你所表现的角度。策划案是对所拍题材进行思考之后的文字表现。对于纪录片创作者来说,策划案还担负着说服投资者的任务,纪录片的策划案应该充分考虑到前期拍摄的有利因素与不利因素,才能在拍摄中具有更多的可行性。

第七章 拍摄

拍摄是电视纪录片创作最为关键的环节,纪录片素材就是在拍摄中间获得的。电视纪录片的拍摄主要包括拍摄前的准备、纪实拍摄、情景再现、采访拍摄四个方面的内容。在拍摄前,首先要保证资金、设备、人员到位,拍摄中根据所要表达的主题和现场情况确定拍摄的方式,区别各种可预见因素和不可预见因素。而采访则可以起到深化主题、弥补画面信息不足的作用,纪录片采访是获取声音信息的一个重要方面,并为后期编辑直接提供可选择的素材,丰富作品的视听信息。

第八章 剪辑

剪辑是电视纪录片创作的最后一个环节,包括搭建结构、剪辑语法、解说词写作、合成与审片四个方面。结构是一部电视纪录片剪辑的基础,通过审看素材完成。剪辑语法是指如何处理画面与画面、声音与声音、声音与画面的关系,贯穿整个剪辑过程。作为补充画面信息的重要手段,解说词是在粗剪完成后进行的。合成与审片包括添加配音员画外音、添加音乐和为声音添加字幕。纪录片剪辑开始于搭建结构,终止于配音合成。剪辑不仅仅是技术,也是一门艺术。

以上是对本书内容提纲挈领的介绍。对于一个纪录片创作者来说,仅仅停留于书本知识是远远不够的,还需要在实践中多多磨练自己。希望本书能成为你涉足纪录片创作领域的敲门砖。

作者

2010年8月

再版前言

《电视纪录片创作》这本教材已经出版四年,为了使这本教材更能经得起时间的检验,出版社嘱我对教材进行修订。

作为一位在教学第一线任教的教师,我深知教材对于一门课程的重要性,也很能理解综合性大学办传媒专业的难处。我曾经带领学生参加过国际电影节的比赛,也曾作为协办单位代表与同行交流,然而听到的是彼此完全不同的意见——

一位国际电影节选片人说,现在的学生的纪录片大多是一些镜头晃动、焦点模糊、构图不规则之作,凡遇上这样的片子,我一概毙掉。

一位教师在看了大学生电视节的获奖作品说,现在大学生电视节的获奖作品越来越不像学生作品了,和媒体制作的没啥区别了。

一位学生说,我们本来就是业余的……

这本来是一个可以达成共识的简单问题,何以会出现完全矛盾的看法,出现这些现象是不是我们教学体系出现了问题?

“纪录片创作”是传媒学科中一门实践性很强的课程,这门课程并不像其他人文学科的课程那样有着多年的积淀,并且课程的讲授存在着理论和创作两张皮的现象——教师课上只讲理论部分,创作由课下学生自己完成。更为悲哀的是,许多授课教师自己并不从事纪录片创作,学生从教师那里得来的顶多是期末作业的一点点评,所造成的结果就是学生把业余当作个性,出现大量不带解说词的所谓“实验影像”。显然,这与电视纪录片声画并重的要求背道而驰。正是这些问题让我萌生了修订这本纪录片教材的想法:我们能不能通过一本教材制定纪录片创作的技术规范与艺术规范,进而指导我们的教学实践?当我们把这一理念注入我们的教材编写工作时,更应该注重的是教材体系的科学性与实用性,而不是仅仅提供几篇优秀纪录片作品的案例赏析。遵循这一理念,修订版删除了原版的“风格与流变”一章,增加了“观念的变迁”

一章,同时,更加注重阐述国外纪录片创作观念与国内纪录片创作的联系。在“策划”一章,增加了纪录片的时代性、纪录片调研方面的内容,另外对各个章节的内容也进行了微调。全书修订工作由王庆福一人完成。

当下国内好的纪录片教材依然比较缺乏,这次修订也不可能做到尽善尽美,只是希望通过修订使本书更贴近创作实践。也希望同行在使用中多提宝贵意见,以便我们共同把这本教材建设好!

王庆福

2015年9月15日于上海



第一章 电视纪录片概论

第一节 概念界定	2
一、什么是纪录片	2
二、电视纪录片与电影纪录片	7
三、电视纪录片栏目	8
第二节 电视纪录片的功能	12
一、社会认知功能	12
二、文化传承功能	14
三、审美功能	15
四、娱乐功能	17
第三节 媒介与市场	20
一、投资方	20
二、制作方	24
三、展示平台	26

第二章 观念的变迁

第一节 世界纪录电影创作观念的演变	31
一、观察与发现:弗拉哈迪的纪录电影	32
二、电影眼睛:维尔托夫与“真理电影”	34
三、被创造的现实:格里尔逊与英国新纪录片运动	38
四、“墙上的苍蝇”:直接电影	42
五、刺激——触发:真实电影	46
六、建构真实的过程:新纪录电影	48
第二节 中国电视纪录片观念的嬗变	50
一、本体观念的变迁	50
二、创作观念的发展	53

第三章 类型

第一节 话说体纪录片	58
------------------	----

一、旧话说体:解说词主导的声画关系	58
二、新话说体:纪录片的艺术突破	59
第二节 汇编体纪录片	64
一、汇编作为纪录片的制作原则	64
二、不同形式的编辑方式	65
三、创作视角	68
第三节 口述体纪录片	70
一、口述的传统	70
二、声音叙事	71
三、人类学视角	74
第四节 探索调查体纪录片	76
一、探索的品质	76
二、故事化的操作	78
三、艺术化的表达	80
第五节 纪实体纪录片	83
一、概念	84
二、拍摄规则	84
三、制作方式	85
四、影像的泛化时代与人类学纪录片的价值	89

第四章 市场

第一节 国际纪录片市场的运行规则及选片标准	90
一、制播分离机制	91
二、制作专业化	93
三、视角国际化	96
四、观念普适化	99
五、国际著名电视纪录片播出平台简介	100
第二节 中国纪录片生存状态	104
一、地域化生存	104
二、栏目化与频道化	106
三、新媒体为电视纪录片带来新的发展契机	108
第三节 差异与对话	109
一、中西纪录片差异	110
二、接轨与对话	112

第五章 伦理

第一节 纪录片人的位置与立场	121
----------------------	-----



一、作者与控制	121
二、回避还是介入	121
三、立场与观点:呈现与并置	125
第二节 纪录片的法律边界与道德底线	127
一、隐私公众化与法律问题	127
二、被摄者的权益与制作者的权益	129
三、在现实法则与个人道德之间	130
四、纪录片人的道德底线	132
附录 关于《车站》:基耶斯洛夫斯基谈纪录片的独特角色	134

第六章 策 划

第一节 选题	137
一、选题应有时代性	138
二、选题与个人	139
三、选题的社会价值	143
第二节 调 研	145
一、资料搜集	145
二、实地调查	146
三、形成想法	147
四、讨论议题	149
第三节 策划文案与拍摄大纲	150
一、策划文案与提案活动	150
二、准备拍摄大纲	155
附录 1 纪录片《蹬三轮车的父亲》策划文案(有删节)	157
附录 2 3D 纪录片《人文常州》策划方案	160
附录 3 签订有关责任书及版权转让协议	166
附录 4 受访拍摄同意书	167

第七章 拍 摄

第一节 拍摄前的准备	169
一、预算与签订合同	169
二、选择外景地	171
三、选择摄制组成员	171
四、选择设备	172
五、起草拍摄进度表	173
第二节 纪实拍摄	173
一、过程记录	174

二、细节捕捉	178
三、掌握纪实拍摄的基本技能	180
第三节 情景再现	184
一、情景再现的概念	184
二、情景再现的方式	184
三、情景再现的原则	188
第四节 采访拍摄	192
一、采访准备	192
二、采访话题的设计	194
三、采访机位	196
四、访问控制	197
五、采访内容的控制	200
附录 纪录片《跨越：河北 1949—2009》预算	202

第八章 剪辑

第一节 搭建结构	205
一、以时间为线索的结构	205
二、以空间为线索的结构	206
三、时空交错式结构	208
四、主题型结构	209
第二节 剪辑语法	210
一、画面与画面	210
二、声音与声音	214
三、声音与画面	215
四、剪辑节奏	217
第三节 解说词的撰写	218
一、解说词的性质	218
二、解说词的谋篇与布局	222
三、文稿写作	226
附录 《河姆渡猜想》解说词	228
第四节 合成与审片	234
一、声音合成	234
二、字幕合成	235
三、审片	236

参考文献	238
------------	-----

第一章 电视纪录片概论



本章提示：提及电视纪录片，必然首先涉及纪录片的定义，这是每一本纪录片教材必须包含的内容。从传播学的角度看纪录片，对纪录片的定义是在制作机构、文本与受众之间进行的。在这里，真实性、纪录文本、纪录精神依然是纪录片概念界定的三个参照系。在现实社会中，纪录片承担着社会认知功能、文化传承功能、娱乐功能、审美功能，其中，社会认知功能是最基本的功能。纪录片起源于电影，繁荣于电视，电视播出的日常化使纪录片创作告别了个人的作坊式制作，进入到工业化生产时期，因此，投资方、制作方与展示平台共同构成电视纪录片创作与传播不可分割的部分。

电视纪录片，一个在纪录电影基础上出现的片种，是纪录片在电视时代的媒介生存状态。从宽泛意义上说，电视纪录片几乎涵盖了当今各种形式的纪实影像样态，而狭义的电视纪录片又有着自己明确的界限和范围，正是这种界限和范围使纪录片创作有章可依。因此，为使创作者全面了解电视纪录片创作的相关知识，本书对纪录片的研究首先从概念的界定开始。

第一节 概念界定

一、什么是纪录片

对于一位刚刚接触纪录片创作的人来说,最大的困惑就是什么是纪录片。也许你看过大量纪录片作品,你会根据自己的印象说出“纪录片就是 *Discovery*”,纪录片就是“讲述老百姓的故事”之类的话,而真正要为纪录片下一个科学的定义却并非如此轻松。

为了让大家对这一片种有一个更为清晰的印象,我们必须先了解纪录片定义的历史。

(一) 纪录片概念的讨论与变迁

第一个为纪录片下定义的人是英国人约翰·格里尔逊。1922年,约翰·格里尔逊在评论弗拉哈迪的第二部纪录片《摩阿纳》时,首次提到“纪录片”这个词,即“*Documentary*”。格里尔逊把“具有文献价值”和“对生活的创造性处理”作为定义一部纪录片的先决条件。

法国人让路普·巴塞克主编的《电影词典》将“具有文献资料性质的,以文献资料为基础的影片称为纪录电影”。纪录片的概念与故事片相对而言,故事片是对现实的虚构、搬演或重建,而纪录片我们则可以理解为:①具有文献性;②不能虚构;或者说,③指故事片以外的所有影片。

1979年,由美国四所大学联合出版的《电影术语词典》对纪录片进行了如下界定:纪录片,一种排除虚构的影片,它具有有吸引力和有说服力的主题或观点,同时从现实中汲取素材,并用剪辑和音响来增强作品的感染力。

美国学者比尔·尼可尔斯认为,纪录片的定义存在于影片影视类型的演进过程中。为了界定纪录片类型,他提出了机构组织、从业人员、文本(电影和电视)和观众四个角度。

中国权威的纪录片界定是在与专题片的争论中形成的。北京广播学院(中国传媒大学前身)教授任远在他的《电视纪录片的界说》一文中说,在电视中制作、播出的纪录片是一种特定的体裁或形式,是对某一政治、经济、文化、军事或历史事件作纪实

报道的非虚构电影或录像节目。纪录片直接拍摄真人真事,不容许虚构事件,基本叙事报道手段是采访摄影,即在事件的发展过程中,用挑、等、抢的摄录方法,记录真实环境、真实时间里发生的真人真事。随后他又运用排除法对纪录片的范围进行划定:“纪录片不是形象化的政论”“纪录片不同于新闻片”“纪录片不是电视艺术片”,从而确立了自己的观点,即“纪录片是发现的艺术”“纪录片是采访的艺术”“纪录片是编辑的艺术”。

以上观点都把纪录片定义在非虚构前提下。然而,1993年美国电影评论家威廉姆斯的一篇文章《没有记忆的镜子》则改变了人们对纪录片的理解。在这篇文章中,威廉姆斯认为,纪录片不是故事片,也不应该混同于故事片,但是,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。

为什么会出现两种截然相反的观点呢?其实,只要看一下纪录片的属性就会发现,纪录片来源于电影本体。在电影诞生的初期,卢米埃尔拍摄的大量短片仅仅呈现的是一种摄影机的照相本性,直到20世纪20年代,随着电影语言的丰富,纪录片有了剪辑、叙事,才上升为一种艺术,而剪辑叙事的结果,则意味着对生活素材的改变,只是这种改变仅仅处于量的积累状态,没有发展到质的改变程度。

再看一下创作,早在格里尔逊对纪录片进行定义的前一年,诞生了第一部严格意义上的纪录片,这就是美国人弗拉哈迪的《北方的纳努克》。《北方的纳努克》采取拍摄者与拍摄对象密切合作的拍摄方式,弗拉哈迪力图还原一个未曾受工业文明污染的场景,既包含“对生活的创造性处理”,又竭力让纪录片具有“文献价值”。

纵观纪录片的发展历程,先后经历了如下创作样态(第二章中详细讲述):

20世纪20年代,以维尔托夫《电影真理报》为代表的电影眼睛派致力于电影的形式探索。这一时期是纪录电影的实验阶段,无论是维尔托夫《带摄影机的人》,伊文思的《桥》《雨》,让·维果的《尼斯景象》,都给人以全新的感受。

20世纪30年代,英国人格里尔逊领导的英国纪录电影学派,把人们的目光“从天涯海角转移到门前发生的事情上来”,格里尔逊首创的“画面加解说”被演变为“上帝之声”。这种纪录片在战争年代起到了鼓舞人心的作用,但到了50年代,随着电视等媒介在人们生活中地位的提高,这种模式的真实性受到质疑。

20世纪60年代是“真实电影”和“直接电影”的兴盛期,这是随着便携式摄影机的出现和同期录音技术的发展而出现的两种新的纪录片类型。真实电影认为,事件的意义并不能自动地呈现,强调拍摄者对于事件的干预;直接电影则认为,应该不带任何感情色彩,不动声色地纪录事件,摄影机如墙上的苍蝇。真实电影把对事物的整个调查过程呈现出来,从而呈现出一个相对真实的世界;直接电影则隐藏了摄影机的存在,

尽管在前期拍摄和后期剪辑过程中把对事件的干预减少到最低限度,但所得出的依然是一个“相对意义上的真实”。

到了20世纪70年代,“新纪录电影”作为一种新的流派出现,与以往纪录片取材于现实不同,“新纪录电影所面对的大部分是历史题材”。为了让节目更加娱乐化,新纪录电影不只拍摄历史中留存下来的遗物、遗迹,而且大量采用再现扮演的方式,通过声音画面的模拟,“复活了历史”。其代表作品有美国纪录片《蓝色警戒线》《内战史》《猪年》等。

从弗拉哈迪《北方的纳努克》到新纪录电影,纪录片的取材从遥远的天边到观众的身边,从现实生活到各种历史题材,纪录片的表现手段也从对生活的简单搬演演变为对历史情境、氛围的大胆虚构,纪录片表现手段的丰富是与纪录片题材的拓展成正比的。

可以看出,就纪录片而言,其本身就是一个开放的动态系统。正因为纪录片本身的开放性,所以当一种定义以为能解释这一片种时,新的作品形态随即出现,创作中出现的新问题让理论家们不得不重新思考纪录片的定义。

(二) 真实

定义纪录片,一个不可缺少的问题就是真实。真实是一个哲学命题,它是人的感知对外部世界的判定。巴赞说:“摄影的美学特质在于它能揭示真实……摄影机摆脱了陈旧的偏见,清除了我们感觉在客体上的精神锈斑,唯有这种冷漠旁观的镜头能够还世界以纯真的面貌,吸引我的注意,从而激起我的眷恋。”^①巴赞所说的真实是摄影影像还原现实的能力,其最高理想应该是通过对生活表象的真实呈现达到本质真实的揭示,这是绝对意义上的真实,早期的纪录片就坚持这种真实观。由于人们相信纪录片的影像都能够在现实生活中找到对应物,因而所谓真实问题就成为观众认知纪录片的道德底线。事实上,完全意义的真实是不存在的。纪录片从拍摄到制作均可以看到导演的主观意识,电影史上,只有卢米埃尔的十个短片更接近严格意义上的真实,但这种一个镜头的作品很难称得上艺术。电影的干预从梅里爱的“停机再拍”就已经开始,而到了弗拉哈迪的《北方的纳努克》更是让主人公去表演祖辈们的生活。弗拉哈迪与梅里爱的不同在于,他拍摄的是人们实实在在的生活,而梅里爱拍摄的则是虚构的故事,弗拉哈迪由此便赢得了纪录电影之父的殊荣。在巴赞的摄影影像本体论的前提下,人们相信摄影影像具备还原现实的能力,因此纪录片的一切手法都基于追求一个与现实生活相似的“仿真世界”。然而在数码影像时代,数码技术却颠覆了传统的

^① 安德烈巴赞,电影是什么[M].崔君衍,译.南京:江苏教育出版社,2005.

真实观,当电脑合成的影像与真人影像同处于一个空间之内时,巴赞的理论发生了动摇,正是在这样一种新形势下,出现了真相拷问式的“新纪录电影”。关于新纪录电影,这一流派的理论代表威廉姆斯说,“与其在对纪录电影的真实性抱有理想主义的幻觉和玩世不恭地求助于虚构这两个倾向之间摇摆不定,我们最好还是不要把纪录片定义为真实的本质,而应定义为旨在选择相对和偶然的战略”^①。他接着又说,这个定义的方便和困难之处都在于,紧紧抓住现实(从根本上说是一种“现实”)。表面上看,新纪录电影放弃了对真实的追求,其实则不然,它采用的是另一种到达真实的方式,即通过让谎言现形,通过揭穿虚假直抵生活本质。这是一种数字影像时代的后现代真实观。

(三) 绝对纪录与相对纪录

纪录片中的“纪录”一词存在着绝对纪录和相对纪录之分。绝对纪录是由媒介特性所产生的对表现对象的“呈现”,“纪录”的内涵只存在媒介特性的差异,如影像的“纪录”不同于文字的“记录”,而影像本身的差异性不大。巴赞在《电影是什么》中说,一切电影都是纪录,如果说纪录片“纪录”生活,那么故事片则“纪录”戏剧。显然,在绝对纪录中,已经没有真实和虚构之分,纪录者只要运用手中的工具,把眼前发生的事情“记录下来”就行了,至于这件事是真实存在的还是“无中生有编造的”,并不在它的关注范围之内。从广义相对论的角度理解,绝对纪录所包含的时空应该包含人类一切外在的物质现象和内在的精神现象。相对纪录是以真实为起点的纪录方式,与绝对纪录相比,相对纪录的对象被固定化了。正如格里尔逊所说,纪录片应具有文献价值,因为文献是建立在真实的前提下的。因此,对纪录影像真实性的要求成为纪录片铁定的原则,但作为影像的纪录片本身,根据拍摄者的参与程度又可分为新闻纪录电影、科教纪录电影、艺术纪录电影、故事电影如图 1.1 所示:

显然,在相对纪录中,纪录和虚构被当成了截然对立的两极,纪录片所有的形态就包含在两个极点之间。

(四) 纪录的精神

真实、绝对纪录和相对纪录还只是虚构节目和非虚构节目的基本界限,因为对于纪实性的电视栏目、专题节目和新闻节目来说,真实同样是必要的前提。一部纪录片首先必须具有独立的品格,才能获得自己的“嗓音”,这种独立品格存在于纪录片内部,是一种纪录精神。

^① 单万里.纪录电影文献[M].北京:中国广播电视出版社,2001:584-585.