

YINGSHI CHUANNMEI

☆影视传媒专业系列教材

电视纪录片 创作实训

主 编 / 刘 迅 陈卓威



重庆大学出版社

<http://www.cqup.com.cn>

Dianshi Jilupian Chuangzuo Shixun



图书在版编目(CIP)数据

电视纪录片创作实训 / 刘迅, 陈卓威主编. —重庆:
重庆大学出版社, 2016.8
影视传媒专业系列教材
ISBN 978-7-5624-9920-6

I. ①电… II. ①刘… ②陈… III. ①电视纪录片—
创作方法—教材 IV. ①J952

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第143675号

电视纪录片创作实训

主 编 刘 迅 陈卓威
策划编辑: 雷少波 向文平 陈 曦 唐启秀
责任编辑: 叶相国 杨 敬 版式设计: 向文平
责任校对: 贾 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

印刷

*

开本: 787mm × 1092mm 1/16 印张: 12.5 字数: 243千
2016年8月第1版 2016年8月第1次印刷
ISBN 978-7-5624-9920-6 定价: 30.00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

▼
编写委员会
▲

总主编

刘 翼

总主审

刘 迅

编 委

杜仕勇

田 力

陈 卓

王 萍

文劲松

吕 南

沈 丹

冉 冉

曾 珍

赵 岚

吕 晖

林 林

林 强

文 杰

张 冰

陈卓威

李观慧

前 言

过去，电视纪录片对于电视台而言，无疑是一种重要的节目形态。它附着于电视栏目而生存，伴随着时代进步而发展。然而，在当今媒介融合的语境下，它的存在和呈现方式却早已突破了电视媒体。它不仅借助于基于互联网平台的各种新媒体得以广为传播，而且其创作主体也从单一走向多元，大有人人都可以成为记录者之势。然而，既然纪录片是一种独特的节目形态，或者说是一种独特的影像艺术，必然具有其独自的规律与特点。

作为传统意义上的纪录片，内容上的非虚构性和形式上的还原性凸显了其真实性的本质，而赖以生成的影视技术却支撑然也拘限了其作为真实影像纪录的种种探索。作为新媒体意义上的纪录片，除却真实性的属性和纪实性的风格仍然占据主流位置之外，其主体性的张扬和实验性的尝试几乎成为了一种创作常态，而作为其物质层面的新媒体技术却也为它的各种创造提供了更为广阔的空间和无限的可能。这就是我们认识中的纪录片，它从照相术中起步，借助影视工具前行，直奔新媒体而去，其理论虽一脉相承，其实践却创新不断。

执教纪录片多年以来，一直苦于找不到一本既恪守规范又与时俱进的教材。虽然国内有关纪录片的教科书已有几十部之多，也各有特色，有的偏重于纪录片发展史的梳理，有的突出其对经典纪录片作品的解读，有的侧重于中外纪录片理论的对照，也有的将理论阐述与实务讲解融为一体。但总体看来，多少存在着针对性不强，实操性偏弱，融合度不高等问题。因此，积累长期从事纪录片教学的经验教训，编写一部理论与实务融合、创作与探索并重的教材便成了一直藏在我们心底却又时时迸发出来的一个夙愿。

有幸于重庆大学出版社给予我们出版这本教材的机会，使得我们多年的探索和实践得以总结归纳，并能够与各位同仁见面。虽然还存在这样或那样的不足，文字尚有粗疏，

学术上或许也有待商榷之处，但本教材既是针对目前电视纪录片教学中的某些痼疾的改革尝试，也是针对那些只偏重于理论说教或实务操作某一面的教学误区的一种批判。从这个意义上讲，可以看作是本人所带的这个年轻团队的用心之作。其内容特色在于，突出创作实训的主体地位，按照电视纪录片的创作流程分步骤、分阶段地推进，合理地调整了理论部分和实训部分的比例，并将创作的概念贯穿于整个教材内容的讲授中。全书既围绕着理论阐释讲解创作实践，又在每个教学环节配以作品分析和实操，同时，力图将业内和学界最新的创作理论、理念和创作技巧贯彻于电视纪录片从创作到制片运营的整个教学流程中。因此，本教材不仅可应高等院校影视专业学生纪录片创作的教学之需，而且也可供社会各界广大纪录片爱好者阅读参考。

本教材的内容和框架由成都理工大学传播科学与艺术学院刘迅教授统筹、规划，并指导所有章节的撰写，同时作了全面修改和审定。第一章由成都理工大学传播科学与艺术学院教师王雪珺和刘迅撰写；第二章由成都理工大学传播科学与艺术学院教师曹新伟撰写；第三章由成都理工大学传播科学与艺术学院教师陈卓威撰写；第四章由成都理工大学传播科学与艺术学院教师陈卓威和刘迅撰写；第五章、第六章、第七章、第八章由成都理工大学传播科学与艺术学院教师陈卓威撰写；第九章由成都理工大学传播科学与艺术学院教师王雪珺和陈卓威撰写。

为了本教材的出版，重庆大学出版社的工作人员付出了许多辛勤劳动，特别是向文平编辑为此奉献了大量的时间、精力和热忱，在此一并致谢！

为编写本教材我们参阅了大量文献和影像资料，在此特别感谢这些文献和影像资料的诸位作者，还要特别感谢为此书付梓成册给予诸多关心和帮助的各位朋友，恕未一一提及。

主 编 刘 迅

2016年6月

目 录

第 1 章 电视纪录片理论述略 / 1

- 第一节 关于纪录片 / 2
- 第二节 纪录片的创作理论 / 6
- 第三节 纪录片创作的思辨 / 13
- 第四节 创作理论研究实训 / 16

第 2 章 电视纪录片的创意策划 / 18

- 第一节 电视纪录片的选题策划 / 19
- 第二节 电视纪录片的调研采访 / 25
- 第三节 电视纪录片的策划文案 / 29
- 第四节 电视纪录片的结构设计 / 34
- 第五节 创意策划操作实训 / 38

第 3 章 电视纪录片的创作筹备 / 40

- 第一节 组建创作团队 / 41
- 第二节 拍摄前期准备 / 53
- 第三节 摄制筹备实训 / 66

第 4 章 电视纪录片创作的专业意识 / 68

- 第一节 纪实主义的自觉 / 69
- 第二节 情景再现方法的探索 / 76
- 第三节 长镜头创作理论的实践 / 81
- 第四节 突出同期声效果 / 85
- 第五节 其他现场拍摄的专业意识 / 87
- 第六节 创作中的专业意识实训 / 90

第 5 章 电视纪录片的现场采访 / 92

- 第一节 现场采访的准备 / 93
- 第二节 现场采访的组织 / 96
- 第三节 现场采访的技巧 / 100
- 第四节 现场采访实训 / 103

第6章 电视纪录片的现场拍摄 / 106

- 第一节 电视纪录片画面造型 / 107
- 第二节 电视纪录片画面构图 / 115
- 第三节 电视纪录片的拍摄 / 119
- 第四节 高清摄像机的运用 / 123
- 第五节 现场拍摄实训 / 128

第7章 电视纪录片的录音与照明 / 131

- 第一节 纪录片的录音方法 / 132
- 第二节 纪录片的照明设计 / 138
- 第三节 录音与照明实训 / 146

第8章 电视纪录片的后期制作 / 148

- 第一节 电视纪录片的叙事方法 / 149
- 第二节 电视纪录片的剪辑流程 / 153
- 第三节 电视纪录片的编辑方法 / 164
- 第四节 电视纪录片的包装合成 / 171
- 第五节 后期制作实训 / 176

第9章 电视纪录片的市场运营 / 179

- 第一节 电视纪录片市场运营发展 / 180
- 第二节 电视纪录片的发行管理 / 183
- 第三节 电视纪录片的市场运营 / 187
- 第四节 市场运营实训 / 191



第 1 章

电视纪录片理论述略

纪录片在中国的电视发展历程中有着举足轻重的地位，它被认为是一种极具文化品格和品位的节目形态。一部纪录片就是一段生动的历史，带着鲜明的时代烙印和文化特征，见证着时光的流逝和社会的变迁。学习电视纪录片的拍摄和制作，首先应该从把握纪录片的基本形态和特征做起，进一步了解其基本的理论流派，及其从单一到多元、从银幕走向荧屏的发展轨迹，从而建立起关于纪录片的系统概念，为电视纪录片的创作实践打下坚实的基础。

[内容提要]

从世界上第一部真正意义上的纪录片诞生到现在的一百多年间，纪录片创作的先驱们用镜头引领着纪录片走过了漫长的发展历程，留下了许多珍贵的作品，产生了许多纪录片流派，形成了各自的纪录片创作理论。其间，关于纪录片的真实与虚构、主观与客观的争论从未停止过，也正是这些论辩促进了纪录片创作理念的成熟与提升。

[学习目标]

- ①把握纪录片的基本性质和特征。
- ②了解纪录片在国内外的的发展轨迹与流派。
- ③形成对纪录片搬演手法和主观化表现方式的系统认识。
- ④掌握鉴赏和分析纪录片的方法。

第一节 关于纪录片

纪录片的起源与电影的起源密切相关。当纪实的观念逐渐成为电影的主流意识的时候，纪录电影便应运而生，并应当时社会文化进步之需，逐渐成为一种兼有艺术、新闻和教育特质的电影样式。这种新电影样式的出现时间是在 20 世纪 20 至 30 年代。^[1]

一、什么是纪录片

纪录片的出现绝非偶然，它是伴随着电影的发展而出现，在电影理论家和实践家们共同探索和促进下最终获得了独立地位的片种。在影视漫长的历史进程中，从电影银幕到电视荧屏，从记录工具到纪实理念，从专门从业人员到普罗大众，纪录片已经走出一条兼具文化价值、美学价值以及商业价值的道路，成为了一种独特的文化艺术品。

（一）纪录片缘起

1895 年 12 月 28 日，法国人卢米埃尔兄弟（Lumiere brother）的《火车进站》在巴黎的成功放映，标志着人类电影文明的肇始，这也同时意味着纪录片的诞生。但是，也许大家并未留意，世界上真正意义上的第一部纪录片则是 1895 年 3 月 22 日，同样由卢米埃尔兄弟拍摄并放映的《工厂大门》，这部影片是以他们自家的工厂作为素材，记录了工人们每天下班的场景，普通的人群，普通的事件，非虚构，非搬演，体现了纪录片最为基本的精神，那就是“真实”。卢米埃尔兄弟所拍摄的影片，其取材都是来源于自己的家人及周围人们的生活场景，如《婴儿学步》《水浇园丁》等都是纪录片的雏形。可以说，卢米埃尔兄弟是活动影像中“纪录”本质的奠基人。他们拥有自己培养出来的摄影师团队，并创造了新闻片、旅行片、报道片等影像记录模式，在移动拍摄和特技拍摄等方面有创新探索，已经从“固定视点的单镜头”慢慢朝着早期剪辑、原始蒙太奇的方向迈进，以致在后来一百余年的纪录片探索过程中，电影诞生初期的影像创作给后人提供最有价值的进化沉淀的，依然是卢米埃尔兄弟所坚持的朴素实录风格。

（二）纪录片定义

第一个使用“纪录片”概念的人是英国人约翰·格里尔逊（John Grierson，1898—1972），他也是首个提出“纪实”美学思想的人。他在《纪录电影的首要原则》中说：“可以利用一种新的富有生命力的艺术形式挖掘电影之把握环境、观察现实和选择生活的能力。原初（或天生）的场景能更好地引导银幕表现当代世界，给电影提供更丰富的素材，赋予电影更丰富的形象的能力，赋予电影表现真实世界中更复杂和更惊人的事件的能力。取自原始状态的素材和故事相比表演出来的东西更优美（在哲学意义上

[1] 聂欣如·纪录片概论[M]·上海：复旦大学出版社，2010：1.

更真实)。在银幕上,自发的举止具有特殊的价值。”^[1]约翰·格里尔逊的这一说法的价值意义就在于定义了纪录片的真实原则和实现基础。他还对“纪实”这个词的指称范围作了进一步说明,纪录片是指那些“对时事新闻素材进行了创造性处理”的影片,而“自然素材的使用”是“至关重要的区别标准”,这一般被认为是纪录片的经典定义。其实,“纪录片就是从生活中拍出一部戏剧来,从一个问题中写出一首诗来。”格里尔逊的这句话正反映了纪录片应呈现出来的美学价值。

在电影史上有一个崛起于20世纪初期的重要流派——“电影眼睛派”。这一流派的创始人维尔托夫认为摄影机的镜头比人的眼睛更完备,它可以出其不意地捕捉生活,发现人们常态下难以看到的世界。他强调,“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分隔的镜头是不够的。这些画面要在下一个主题下贯穿起来,并使其整体也成为真实的。”维尔托夫给纪录片的定义是:“抓住现实的片断,将其有意义地结合起来”,这个定义从某种意义上来说确定了纪录片最基本的制作原则。

1986年,法国人让·路普·巴塞克主编的《电影词典》对纪录片的解释可归纳为三点:第一,具有文献性,可以广泛理解为具有很好的认识价值和人文意义;第二,指故事片以外的所有电影;第三,不虚构。^[2]《牛津词典》则定义为:“纪录片是人性记录(说明人性的事实或事件)。强调了词根 Document 的记录性和实证性。”这个定义从“人”的角度切入,在说明纪录片具有真实性和文献性的同时也表明了纪录片还承载着人类对审美理想的不懈追求。

……

虽然以上这些关于纪录片的定义各有侧重,但却可以找到一些属于纪录片的基本共性和本质特征,都没有放弃对“真实”的坚守,并以之作为纪录片创作的基础。

(三) 电视纪录片

我国对于纪录片定义的探讨与界定也一直处在发展中,表述也很多。由于目前电视媒体是我国纪录片传播的主要平台,专门为电视播出而制作的纪录片节目形态就是电视纪录片,所以国内有很多关于纪录片的定义都与“电视纪录片”有关。中国广播电视出版社出版的《广播电视简明词典》(1989)认为电视纪录片是“用新闻纪录电影的手法,以摄影或录像手段对政治、经济、文化、军事、历史事件等作比较系统的、完整的报道……它从现实生活或历史事件中选取典型意义的事实加以反映,以求真实地反映生活。……在题材选择上,注重新闻事实的典型意义,以反映社会生活的指导意义,创作上以富有

[1] 约翰·格里尔逊. 纪录电影的首要原则. 单万里, 李恒基, 译. // 单万里. 纪录电影文献 [M]. 北京: 中国广播电视出版社, 2001: 501-502.

[2] 张仁凤, 俞剑红. 电影词典 [M]. 北京: 中国电影出版社, 2000.

艺术感染力的手法，加强典型报道的宣传效果。”赵玉明、王福顺主编的《中外广播电视百科全书》（1995）将其表述为：“通过非虚构的艺术手法，直接从现实生活中获取图像和音响素材，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。”杨伟光主编的《中国电视专题节目界定》（1996）的表述是：“以摄像或者摄影手段，对政治、经济、军事、文化、历史事件等作比较系统完整的纪实报道，并给人以一定的审美享受的电视作品。它要求直接从现实生活中取材，拍摄真人真事，不容许虚构、扮演，其基本报道手法是采访摄像或摄影，即在事件的发生发展过程中，用‘等、抢、挑’或追随采撷的摄录方法，记录真实环境、真实时间里发生的真人真事，在保证叙事报道整体真实的同时，要求细节真实。真实是纪录片存在的基础，也是它最珍贵的价值所在。正是‘物质现实复原’的真实，才使纪录片有着它永恒的魅力。”朱羽君主编的《现代电视纪实》（1998）则认为：“电视纪录片的核心理念应该是要求以真实记录人类的生活，以现实的原始内容为基础素材结构，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。”

……

虽然，关于纪录片的界定迄今尚未完全达成一致的共识，但是有关概念中一些重要的因素却在不同的层面上一直影响着人们对纪录片的思考，并左右着人们的创作实践。

二、早期纪录片先驱

纵览世界纪录片史，不同国家在不同时期都有美学观念、制作技巧迥然不同的纪录片理论与流派，对这些理论与流派的了解，可指导创作者在制作实践中遵循一定的规律，并能够用一种多元的思维去看待纪录片这种充满活力的艺术样式。同时我们也能够对纪录片中那些“非纪录片”的因素迅速作出适当应对。

（一）罗伯特·J·弗拉哈迪

美国人罗伯特·J·弗拉哈迪（Robert·J·Flaherty，1884—1951）无疑应占据世界纪录电影史的首页，他作为世界纪录电影先驱，以名垂青史的杰作，宣告了纪录电影这一形态的诞生。1920年，36岁的弗拉哈迪在走出素材胶片毁于大火并被烧伤的人生低谷后，再次踏上了加拿大北部因纽特人的土地。他选择了猎人纳努克的一家作为影片的主要拍摄对象，把镜头对准他们的生活以及他们的关系。在影片的拍摄过程中，弗拉哈迪对因纽特人的描述是在相互交往的过程中实现的，他与纳努克在互助互享中去完成一个创作的过程。弗拉哈迪总是把人物置于一种极端危险的境地，以此来表现人的生存能力和人格形象，而纳努克也十分乐意为此去冒险，所以有了捕猎海象、修葺冰屋的精彩场面。这种创作者与被拍摄对象之间平等的、互助的、交往式的关系建立，极大地影响了以后纪录片创作者的创作观念。1921年，这部在世界电影史上被公认的、真正意义

上的纪录片《北方的纳努克》(Nanook of the North),在弗拉哈迪的编辑机上完成了,此片在1922年公映时获得了极大的成功。之后,弗拉哈迪又先后拍摄了《摩阿拿》《亚兰岛人》《路易斯安那州的故事》等纪录影片。人们把这几部电影集结在一起,称为弗拉哈迪的四部“自由”电影,罗伯特·J·弗拉哈迪也因此被誉为“纪录片之父”。

(二) 莱尼·里芬斯塔尔

德国女导演莱尼·里芬斯塔尔(Leni Riefenstahl, 1902—2003)从一名杰出的舞蹈演员和电影演员成长为被称为“奇观之母”的纪录电影导演,一生传奇而富有悲情色彩,是纪录电影的百年见证人。1935年她拍摄的《意志的胜利》(Triumph of the will)是里芬斯塔尔受命于阿道夫·希特勒拍摄纳粹在纽伦堡的党代会,这一次被迫的创作却成为其经典的纪录片代表作。美国电影史学家埃里克·巴尔诺对此评论道:“没有任何一部影片把恶魔般的希特勒的本质和把人类的自制心丧失殆尽的情况反映得如此淋漓尽致,里芬斯塔尔的摄影机没有撒谎,它所提示的真相永远使人不寒而栗。”^[1]里芬斯塔尔在政治上的迷失并不能掩盖其在艺术上的成功,《意志的胜利》获得了1935年威尼斯金奖和1937年巴黎世界博览会金奖。1936年,里芬斯塔尔应邀为柏林奥运会拍摄一部名为《奥林匹亚》的纪录片,片中采用了像“叠化”这样匠心独运的技巧,通过对画面影像细致地剪辑和编辑,形成美妙的运动节奏。影片的构思充满了激情,经过两年的精心剪辑终于完成了。1938年4月20日,《奥林匹亚》全球首映。之后里芬斯塔尔亲自带着影片到世界各地巡回放映,创造了纪录电影观者空前的纪录。里芬斯塔尔强调“出其不意”地抓拍和纪录片是在被拍摄者不知情的情况下完成,这位富有艺术才华的女导演的实践表明,只要“生活事件完全真实”,被拍摄者知不知情并不重要,重要的是采用一切手段和角度拍摄出具有“视觉奇观”的新颖画面。

(三) 帕尔·罗伦兹

美国电影评论家帕尔·罗伦兹(Pare Lorentz, 1905—1992)在20世纪30年代美国经济大萧条时期认识到了纪录电影的巨大社会价值,其宣传作用有利于解决某些社会问题,所以亲自担任导演来创作讨论重大社会问题的纪录影片。罗伦兹拍摄于1936年的代表作《开垦平原的犁》(The Plow That Broke the Plains),这部划时代的长纪录片在题材选择上关注了人们的共同话题和公共领域,在拍摄和剪辑技巧方面,罗伦兹即使面对的是灾难也一定要表现出“唯美”的风格特色。正是这个时期,纪录片进入了围绕事件核心进行文本阐述的新时代,纽约“电影——摄影联盟”喊出了“形象化文献”的艺术口号,在世界电影发展史上形成了“纽约纪录学派”。他们力求以简单的事件纪录来反映劳动人民深受经济大萧条之苦,并拍摄相关影片向社会发出呐喊。“纽约纪录

[1] [美]埃里克·巴尔诺·世界纪录电影史[M].北京:中国电影出版社,1992.

学派”更倾向于艺术化地表达“政论化”风格，采取了相对中立的态度来阐述公共议题。帕尔·罗伦兹非常执着地追求重大题材与艺术表达的和谐统一，他开创的以关注社会问题为特色的“形象化文献”风格成为了美国纪录电影新风尚，改变了以往新闻纪录片不过问现实的风气。1985年，帕尔·罗伦兹获得国际纪录片协会颁发的终身成就奖。

第二节 纪录片的创作理论

一、经典纪录片理论及创作流派

（一）“电影眼睛”理论

在20世纪20—30年代的电影世界中，还没有一种有关纪录片的理论，然而苏联人吉加·维尔托夫（Dziga Vertov, 1896—1954）显然已经意识到电影应该承载着一定的社会责任，并努力使其成为对现实关注的手段。他的纪录片创作实践最早可以追溯到1919年，他是电影史上最早探索纪录片样式并产生影响的人物之一。维尔托夫在创作中注重从一切有利的角度去抢拍正在发生的事情，他说：“我们的出发点是，把电影摄影机当成比肉眼更完美的电影眼睛来使用，以探索充塞空间的那些混沌的视觉现象。”他认为电影眼睛之所以比肉眼更完美，是因为“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。”^[1]在列宁时代，识时务的维尔托夫“从朴素的纪实新闻片做起，把发生在镜头前的事如实拍摄下来”，充分展示了“形象化的政论”的真实内涵。1917年苏俄十月革命胜利后，维尔托夫投身于莫斯科电影委员会，担任了《电影周报》的主编。他主要的工作是编辑摄影师在各地拍摄的影片，并将其“有意义地组合起来”，供当时巡回播放的宣传列车、宣传舰船以及流动电影卡车播放。大约从1920年开始，维尔托夫在创作中逐渐形成了自己的创作主张，并旗帜鲜明地提出了“电影眼睛”理论。1922年，维尔托夫创办《电影真理报》，每月一期，每期20分钟，这项工作一直持续了三年之久。此后电影理论家乌拉达·派屈克对“电影眼睛”的理论要点作了以下归纳：

① 没有通过镜头的人眼在迷乱的生活无法找到方向，只有经过摄影镜头的“电影眼”才能在人眼和摄影机的客观之间塑造一种共生状态。

② 摄影师并未掌握任何超自然的力量，他不过是个“寻常之人”，但他懂得如何运用机械工具帮他在“狂风暴雨的生活海洋”中仍能御风而行。

③ 摄影师应避免固定不动地去拍摄“生活实况”。他应随时准备移动机器，就如同“在

[1] 谭天，陈强．纪录之门[M]．广州：暨南大学出版社，2007：29．

风暴大洋中迷失的独木舟”一样，这样才能使投射在银幕上的影像实体有较大的动感冲击。

④ 摄影师并不需要剧本或任何对于生活的先验理论，对于导演的指示也不必全然配合，他应对生活有自己的看法，对未来的电影有自己的视觉。

⑤ “速度”和“机敏”是摄影师在专业上最重要的技巧，他必须“跟上生活事件的步调”，以便使这些事件在银幕上呈现时保持真实的韵律。

⑥ 摄影师在拍摄人物时应注意，要在被摄者全然不知的情况下进行，他希望在拍摄时不打扰对方，正如他自己在拍摄时不被打扰一样。

⑦ 摄影师坚信“生活并无偶然”，因此他应在现实中相互迥异的事件中抓住一种辩证上的关系。揭露生活中矛盾的本质冲突及生活现实中的因果关系乃是他的职责。

⑧ 同时，摄影师不是要在现实中做个公正不偏的观察者，他应进入生活，一旦进入，他可明白“事事皆有因”，这些即成为影片中的他的意见。^[1]

（二）“格里尔逊”学派

英国人约翰·格里尔逊（John Grierson，1898—1972）曾是罗伯特·J·弗拉哈迪的学生，是英国纪录片运动的推动者。但与老师创作理念不同的是，格里尔逊要超越个人去反映现实社会的进程，他曾公开宣布：“我把电影看成一个讲坛，并以一个宣传家的身份来利用它。”他认为纪录片的使命是要教化育人并给人们带去希望。他在英国开办纪录电影学校，并通过写作和演讲影响了全世界众多的纪录片创作者，教导他们要将电影当作“一把打造自然的锤子，而不是一面举向自然的镜子。”1926年，格里尔逊在评论弗拉哈迪的新片《摩阿那》时，第一次使用“Documentary film”一词，意在指出此类影片具有文献价值。后来，格里尔逊又发表了一篇名为《纪录片的首要原则》的文章，文中详细阐释了他的纪录片观念：“我们把所有根据自然素材制作的影片（film from natural material）都归入纪录电影范畴，是否使用自然素材被当作区别纪录片和故事片的关键标准。”这个观念意味着纪录片与故事片开始分庭抗礼，拥有了独立的生命。格里尔逊关于“纪实”的美学思想从此建立并影响了以后纪录片近二十年的发展。

“格里尔逊模式”与弗拉哈迪以及维尔托夫等人的纪录方法虽然都是取自于自然素材影像，但他们各自的侧重点却不同，“格里尔逊模式”以“政论化”的纪录理念奠定了纪录片创作的基石，格里尔逊更在乎的是影像所传达出来的意义，阐述社会公众普遍关注的问题以及社会效用。就关注民生和关注社会热点来说，格里尔逊的观点具有相当大的进步意义。格里尔逊学派的基本观点可归纳如下：

① 重视电影的认识功能，强调纪录电影创作要面对现实，剖析社会问题。

[1] 石屹. 纪录片创作论 [M]. 重庆: 西南师范大学出版社, 2007: 45.

- ② 主张把电影直接用于宣传教育。
- ③ 主张“创造性地处理生活场景”，允许拍摄中进行艺术加工。
- ④ 对故事片持完全否定态度。
- ⑤ 创造性地把现场录音和解说词作为内容和形式的有机部分。^[1]

（三）真实电影流派

真实电影又称真理电影，是20世纪50年代末产生的一种以直接记录手法为特征的电影创作潮流。从20世纪60年代开始，声画同步技术广泛地运用于电视台，后来又由于电视现场制作EFP系统的推广，这一时期的纪录片面临着来自于电视直播和电视新闻的巨大挑战。为了应对这一挑战，法国人让·鲁什首先提出了“真实电影”的概念。这一流派介于纪录电影和剧情电影之间，兼有虚构与非虚构的特点。法国的真实电影与美国又有不同，最大的不同在于法国可让纪录片导演介入电影中，而美国的真实电影则强调导演置身事外，不干涉事件进行。这样的电影拍摄方式要求导演能准确地发现事件与预见戏剧性的过程，摄制动作要敏捷与当机立断，而这种方式必然限制了题材的选择方向，因此纯粹意义上的真实电影的作品很少。真实电影的最大意义在于它给一般剧情片式的纪录片创作提供了一个最大限度上的写实性。最纯粹的“真实电影”甚至视解说为天敌，通片没有一句解说词，只是“客观地”记录被摄对象的声音。

《夏日纪事》是第一部真实电影的代表作，是由让·鲁什和社会学家埃德加·莫兰一起创作，并由加拿大人米歇尔·布劳特所拍摄完成的，这是一部典型的“非叙事、非戏剧、非表演”的真实电影。让·鲁什将巴黎人在20世纪60年代关于幸福观的采访真实地记录下来，女记者玛斯琳·罗丽丹对被拍摄者提出相同的问题：“你觉得幸福吗？”勾出人们以往不曾倾吐过的感受。而后，他们又将受访者再次请到放映室观看此片，并围绕着影片进行讨论，讨论的过程又被录制下来，构成这部纪录片的一部分。让·鲁什认为，在摄影机前，人们都不自觉地隐藏起一些真实的东西，因此只有声画结合才能够反映这种真实，他所做的一切就是要将真实的情况告诉给观众。他的出发点是：不应该纯粹地记录现实，而应主动挖掘真实，不排斥虚构的策略。《夏日纪事》对很多人而言是一部难以理解的纪录片，它的发行范围因此而受到了局限，但它的基本原理却引起了广泛的讨论。类似的作品随之出现并盛行于世界各地。真实电影流派创作具有下列特点：

- ① 直接拍摄真实生活，排斥虚构。
- ② 不要事先编写剧本，不用职业演员。
- ③ 影片的摄制组只由三人组成，即导演、摄影师和录音师，由导演亲自剪辑素材。
- ④ 导演可以介入拍摄过程。

[1] 朱景和·纪录片创作[M]·北京：中国人民大学出版社，2002：19.

（四）直接电影流派

与真实电影同时期，20世纪60年代初直接电影也应运而生。直接电影是在美国发展起来的，它最早的模式实际上是运用类似剧情片或者戏剧的一种概念，以多架摄影机同时去捕捉一个人、一件事、一个物体在现实生活中的情况，然后通过剪辑的方式去塑造“人为的一种戏剧性”，这样的运作模式排除了拍摄者介入的方式，所以也被称作“观察式记录”。第一部直接电影作品是罗伯特·德鲁的代表作《初选》，讲述的是美国民主党内竞选的情况。直接电影流派的纪录片没有采访，没有重演，不用灯光，也不用解说，不讲究造型及构图，放弃蒙太奇所造成的戏剧效果，只进行简单的连接，拒绝了一切可能破坏生活原生态的主观介入。他们主张摄影机永远是旁观者，不干涉、不影响事件的过程，永远只作静观默察式的纪录。直接电影是一种旁观式的纪录，追求最大的真实性，具有人文性的静态观照，关注生活及更贴切地还原生活本质。

实际上，从20世纪30年代电视诞生以来，虽然摄像、录像设备于60年代已普遍用于美国各大电视台，但由于太过笨重因而还无法做到在所有场合进行拍摄，同时，在70年代之前，电影和电视也并没有十分严格的区分。后来16mm的轻便摄影机被用于各家电视台，而这时候影院放映的新闻纪录片也已被电视台所推崇的“视听新闻”逐渐取代，这就为直接电影的出现提供了重要的技术支撑和现实基础。探究直接电影流派出现的原因，以下四点相对重要：写实主义的实验探索；设备和技术的更新；电视播出的优势开始显现；发行系统和独立制作的出现。由此可见，直接电影的出现是与电视台之间相互影响，共同促进与发展的原因有关。直接电影流派开创了一种新的美学概念和旁观的书写方式，为观众提供尽可能多的素材角度，但却尽可能少地表达观念，从而保证了不同观众对同一部影片可以有不同角度的理解，并可以让观众自己进行“格式塔心理学”式的完形。

二、纪录片的创作特性

（一）真实性

黑格尔在《美学》中谈到，“真实不是别的，而是一种缓慢成熟的过程，或是一系列必然的但又可以自行纠正的谬误，或是一系列不断自行补充和自行扩展的历程。”钟大年在《纪录片创作论纲》中写道，“真实是个变量，是人介入现实存在的结果。从哲学意义上讲，‘真实’是人们对物质存在的内涵的判定；从美学意义上讲，‘真实’是一个关于现实的神话。”关于“真实性”的问题，长久以来人们只能在相对性中去判定，在艺术创造中去感知。从格里尔逊学派的英国纪录片运动到法国的真实电影，再到美国德鲁小组的直接电影，可以看出纪录电影的美学观念一直处于不断革新中。然而有一个关键词却始终不曾改变——“真实”。真实，是纪录片的首要品格。不管反映的是何种

领域中的题材，记录的是哪一个时代的历史，纪录片的素材都应该是来源于现实生活或者历史，有着真实的环境、真实的时间，记录的应该是真人真事。这里的真实性并不是创作意义上的“艺术真实”，而是一种现实意义上的“事实真实”。可以说，纪录片的审美功能正是凭借其对外观生活的真实反映来实现的。

随着时代的发展和社会的变迁，特别是进入电视时代以来，纪录片的风格日益多样，题材日趋广泛，创作理念不断更新，表现手法更加多元，这既繁荣了纪录片的创作，又带来了纪录片“真实”概念的新思考。尤其是后现代文化语境下的“新纪录电影”的出现，几乎彻底颠覆了人们固有的观念。有人提出，既然纪录片中的虚构和再现是可以被接受的，那么真实已经成为一个过时的概念——没有什么不可以是真实的。显然，如此简单地理解和诠释纪录片中的虚构与再现，未免流于肤浅和庸俗，而远非“新纪录电影”的本意。事实上，“新纪录电影”中的虚构和再现，也都有着严格的前提和限制。这个前提就是，“它是基于对现实中的真实的重新读解，是对作为共识的真实的怀疑与批判，在此基础上重新定义和建构真实——他们所认定的真实，是必须被非常审慎和严肃地对待和运用的。它体现的其实依然是一种批判现实的精神”。^[1]有学者认为，“从某种意义上说，纪录片的史就是一部关于真实观念的理解史，真实问题永远与纪录片联系在一起，相互缠绕，无法分离，不管是过去还是今天。”^[2]上述种种说法各有侧重，很难说哪种说法更加接近真理。但从一个普通受众对纪录片这一影片最为朴素的理解来说，要让观众认可一部纪录片的“真实”，它的基础还是应当建立在哲学层面上，是具有真实内容，合情合理，符合我们认识世界、了解世界的规律的。

（二）客观性

我们应该看到，纪录片具有自己独特的价值诉求：与新闻相比，它所追求的不是时效性，而是一种历史与社会价值；与故事片相比，它所追求的不是娱乐性，而是理性与现实性。

现在的一些深度新闻报道也采用了一些纪录片的表现元素和创作手法，但是从根本上说，它们之间是有区别的，对于时效性的不同追求是其中重要的一环。纪录片追求的目标不是新闻所强调的时效性，而在于表达一种价值抉择或者判断。每一部可以写进历史的纪录片本身，就应该是它所反映的那个时代某一方面的横断面或断代史。无论从意义的定位，还是叙事的方式上来讲，纪录片都应该有历史的观念。正如美国纪录片学者艾伦·罗森塔尔（Alan Rosenthal）说过的那样，纪录片的使命是“阐明抉择，解释历史，增进人类互相的了解”。

[1] 钟大年·纪录片创作论纲[M]·北京：北京广播学院出版社，1997：45.

[2] 赵曦·真实的生命力[M]·北京：中国传媒大学出版社，2004：117.