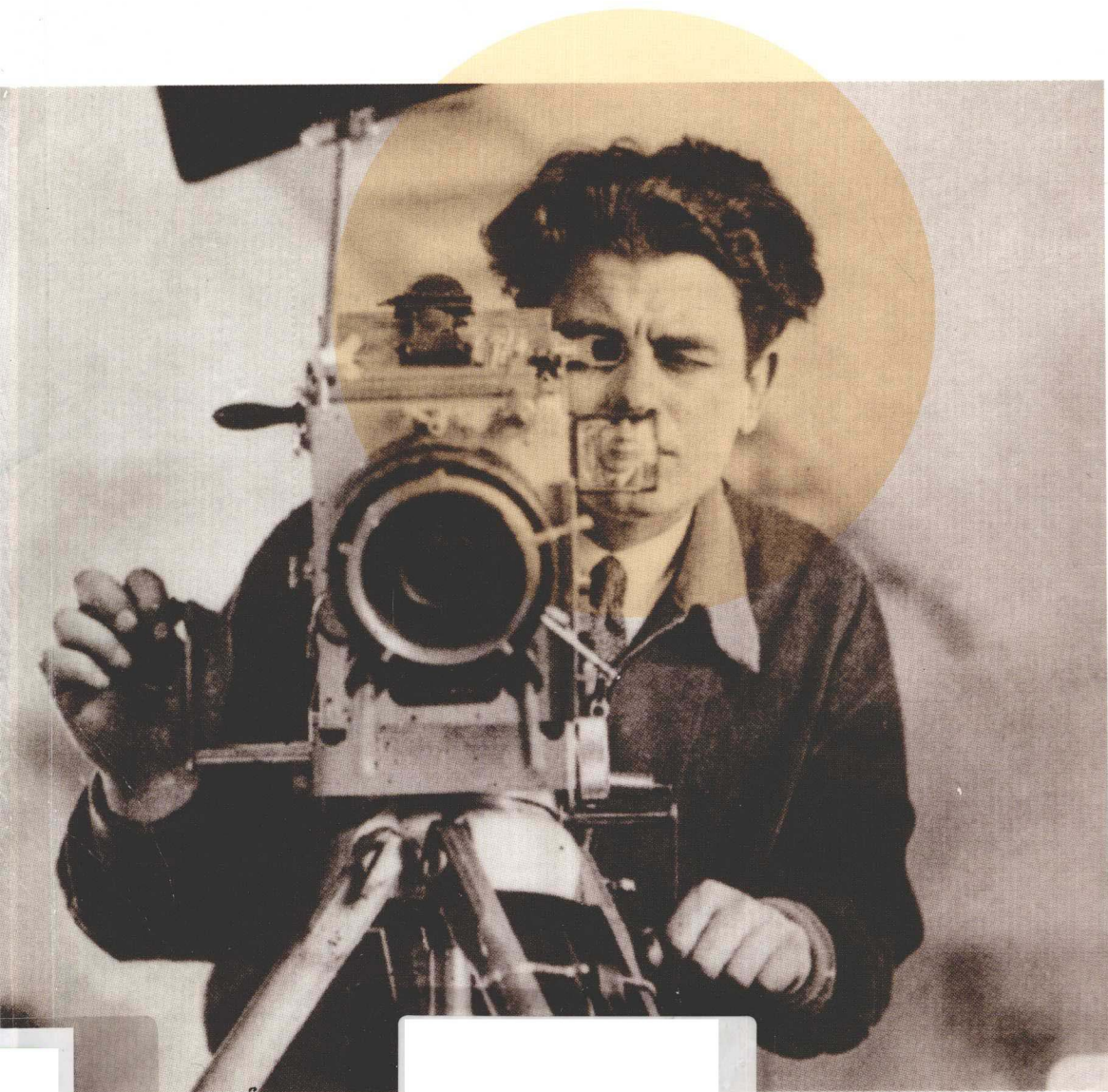


纪录片研究

聂欣如 著



本书获2007年度教育部哲学社会科学研究后期资助项目（07JHQ0030）资助

J952

6



纪录片研究

聂欣如 著

图书在版编目(CIP)数据

纪录片研究/聂欣如著. —上海:复旦大学出版社, 2010. 1
ISBN 978-7-309-06982-2

I. 纪… II. 聂… III. 纪录片-研究 IV. J952

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第215405号

纪录片研究

聂欣如 著

出版发行 复旦大学出版社 上海市国权路579号 邮编200433
86-21-65642857(门市零售)
86-21-65100562(团体订购) 86-21-65109143(外埠邮购)
fupnet@fudanpress.com <http://www.fudanpress.com>

责任编辑 黄文杰

出品人 贺圣遂

印刷 上海肖华印务有限公司
开本 787×1092 1/16
印张 30.25
字数 579千
版次 2010年1月第一版第一次印刷

书号 ISBN 978-7-309-06982-2/J·139
定价 58.00元

如有印装质量问题, 请向复旦大学出版社发行部调换。

版权所有 侵权必究

前 言

2000年从国外回国在高校任教,便开始开设有关纪录片的课程。时至今日,已经给本科、硕士、博士等不同水准的学生从不同的角度和要求讲授了有关纪录片的课程。这本书的内容大致上是这些课程的内容,同时也是个人对于纪录片研究的一些心得。

一般来说,有关纪录片的课程有两种讲法:一种是以学习技术为主,掌握机器的使用,拍摄的方法,也包括策划、组织工作、资金募集等等,基本上是把纪录片当成一个工程项目来剖析和实践;还有一种便是以理论为主,讲授纪录片的**历史、流派、美学**等等,把纪录片当成文化现象来研究。这两种方法的使用因为学校风格的不同和对象的不同有时会各有侧重。而这本书所涉及的纪录片主要是在文化和理论而非技术,这与我现在的工作环境是一个有着美丽校园和悠久文化传统的学校有关,我的同事们大多受过良好的文科理论训练,温文尔雅,学理通达,因此会不自觉地要求自己向他们靠拢,尽量要求自己的授课有更多的知识含量,有更明晰的理论脉络。

这样一来,便迫使自己不得不去搞清楚很多过去拍摄纪录片时不需要搞清楚,或者从来也没有想到要去搞清楚的问题。不过,纪录片中不清楚的事情也实在太多了,就连什么是“纪录片”这样的定义都不能找到一个令人满意的说法。断断续续花了八九年的时间(我从1995年开始在《电影艺术》发表有关纪录片的论文,如果从那时候算起,时间就更长),涂涂改改几易其稿,总算把有关纪录片的比较重要的问题都梳理了一遍,其中有许多领域是人迹罕至的“不毛之地”,完全是摸索前行,因此直到今天也不敢说有关纪录片的问题都搞清楚了,只能说,我至少把有关纪录片的重要问题都理了一遍。至于是否在理,能否被读者接受,只能拭目以待。

这本书共分六个部分。

第一部分主要讨论纪录片的起源问题。纪录片的起源其实与电影起源密切相关,电影在诞生之初,远不是我们今天观念中的那个电影,而是一种“杂耍”,纪

录片、剧情片、动画片等影片类型的雏形都包含其中。当社会意识形态中纪实的美学观念逐渐成为主流的时候,艺术作品中纪实的成分,包括文学、戏剧、绘画、摄影都发生了相应的变化,这种变化主要的倾向是将带有纪实性质的作品从原有的艺术门类中分离出去,成为独立的样式。电影也不例外,纪录电影便是这样一种在主流意识形态催生下出现的新生事物,它符合了当时社会文化进步的需求,成为一种兼有艺术、新闻和教育特点的电影样式。这样一种新电影样式出现的时间大约是在20世纪的20至30年代。具有显著自身特点的第一部纪录片是格里尔逊的《漂网渔船》(1929),人们把这个时间和这部作品作为纪录片诞生的一个标志和符号。

第二部分主要讨论的是纪录片历史上两个最主要的流派:美国的直接电影和法国的真实电影。这两个流派的形成是在20世纪的50至60年代。这两个纪录片的流派在美学观念上是对立的,直接电影强调“旁观”,不干预事物;真实电影强调“在场”,干预事物。这两种不同的美学追求分别指向人们对事物认知角度的客观和主观、外部和内部。在今天的纪录片实践中,绝大部分都是杂用这两个流派的美学原则,纯粹的直接电影和真实电影均不多见。当然,在纪录片的历史上还有一些其他的流派,如早期的“都市交响曲”、英国纪录电影、自由电影、口述电影、政治电影等等,这些流派的重要性相对来说不能与直接电影和真实电影相提并论;并且,其中的一些流派也已经在本书的其他章节有所提及,因此不再专章讨论。

第三部分主要讨论纪录片的分类。分类问题是纪录片研究中的难点,国外的分类方法不统一,各家有各家的分法,国内的情况大致上也还是“春秋战国”,没有一个公认的说法。我在这里的分类是一个尝试,试图吸收国外专家对于分类的某些思想,综合不同的理论,取长补短提出自己的看法。我认为,纪录片大致上可以分为纪实、宣传、娱乐、实用等四个大类。这是一种按照纪录片功能进行的分类,这种分类方法能够对理解纪录片及其发展历史有一定的帮助。并且,通过对纪录片内涵、外延及其功能的梳理,能够找到有关纪录片的定义,自认为也算是做了一件有“抛砖”意义的事情。

在有关纪录片分类的讨论中,有关“实用主义纪录片”或“实用政治纪录片”的议论颇费思忖。一般来说,我们对于纪录片的讨论都自觉或不自觉地在传播媒体的立场之上,这一立场能够将绝大部分的纪录片现象置于视野之中,唯独对于伊文思的作品和一般所谓的“科教片”无效,因此我们能够看到某些将“科教片”逐出纪录片,不承认其为纪录片的极端做法。要将这些“另类”的纪录片纳入讨论的范围,势必不能恪守一般分类的传统,也就是说,需要将原有固定的(静止

的)立场和视野做出些许调整和移动。这样一来,原有的简洁和统一性便被破坏了,这似乎有些“冒犯”传统的纪录片研究殿堂,特别是“实用主义”这样的名称会让许多人感到异样和不舒服。但是想到就连“哲学”这种远比纪录片研究有着更为长久历史、更为深入思考和更为普遍接受的学科,也在使用类似的名称和开拓新的视角,按照罗蒂的说法,是杜威、海德格尔和维特根斯坦开创了哲学的这一新纪元^①,既然有先贤在前,我也就斗胆在纪录片的研究中如法炮制,如有批评和指责当独力承担,不敢诿过于前人。

第四部分主要讨论纪录片构成的诸要素。从纪录片的选题、采访、拍摄一直到叙事,讨论了纪录片构成中所有重要的环节。由于这一讨论基本上是理论化的,未涉及具体的操作,因此称其为“构成”而非“制作”。“选题”、“采访”和“拍摄”看上去都是老生常谈,但有许多问题至今仍是争论多多,如拍摄中的“搬演”,我试图就这些问题提出个人的看法。纪录片叙事的研究似乎是越来越热门的问题,但从目前能够找到的一些研究来看,均不能令人满意,因为这些研究大多都是“就事论事”;其实纪录片叙事的关键在于如何与一般故事电影叙事,也就是虚构的叙事进行区分,否则便没有独立研究纪录片叙事的必要。我在这里所做的工作,也正是从虚构叙事和非虚构叙事进行比较的立场出发的,这恐怕也属于“抛砖”的范围。

第五部分主要讨论纪录片的美学。本书分别讨论了纪录片与真实、纪录片与制作者、纪录片与对象以及纪录片与观众之间的关系。应该说国内在这些方面的讨论并不少,还曾有过几次争论。但是我总认为国内大部分的讨论“焦点不实”,也就是没有能够找到一个真正能够深入的对话语境。其实,这是一个众所周知的问题,讨论纪录片美学不涉及哲学无异于空谈。在此,我尝试将有关纪录片的美学问题引申到哲学、社会学和心理学的领域。尽管是涉及了哲学,但实在是勉为其难,浅薄和疏漏在所难免,读者应多加注意。

第六部分是一个附录,收集了几篇有关纪录片的译文。其中关于利柯克的文章为我的学生董丹妮从英文译出,其他是我从不同的德文书籍中找来并翻译的。因为国内有关纪录片理论的翻译相对较少,因此觉得有必要在一切可能的场合尽量增加纪录片理论翻译的数量。这几篇论文与这本书中所讨论的内容密切相关,有助于读者的独立思考。

最后的引注书目是将本书脚注中出现的书籍,按照第一作者姓氏字母重新排列了一下,以备读者查找方便。本书中引注的报刊文章、学位论文、字典、各色

^① 理查德·罗蒂:《哲学和自然之镜》,李幼蒸译,北京,商务印书馆2003年版,导论。

4 纪录片研究

百科全书等未予列入。

这本书中的内容是否适合作为大学本科的教材,我不确定,可能会过于艰深。对于研究生,这应该是一本合适的教材或参考书。如果教师能够找到本书中所提到的那些影片,肯定能够把这门课上得有趣而引人入胜。本书的第五部分,也就是关于美学的部分,我并没有把它作为必修的内容,如果学生们对讨论有关“真实”这样的问题有兴趣,我会向他们介绍一些相关的哲学思想。总之,只要涉及了哲学,便需抱一种诱导的态度,启发学生思考,而不是将观点强加给他们。因为学习纪录片理论毕竟不同于学习哲学,尽管我们不可能在不谈哲学的情况下来讨论“真实”、“虚构”,以及与之相关的问题。至少,要让他们理解纪录片在哪些问题上必须求助于哲学。

这本书可以被看成教材,也可以被看成专著。说实话,我一向很不喜欢这样的区分,看国外的教材,资料、观点来源都写得清清楚楚,也不知道国内是谁发明了教材可以“编著”,可以稀里糊涂“一锅煮”,可以天下文章一大抄,从而使教材成了被人瞧不起的著述。索绪尔写了《普通语言学教程》,那是教材还是专著?黑格尔的哲学美学著作都是在大学里讲课形成的,你能说那是教材,不是专著?不敢攀比学术大家,但这本书确实可以被相关的研究者当作有关纪录片的基础理论书籍来阅读。书中的部分章节已经作为独立的论文或以其他方式发表,由于此书写作过程漫长,部分观点不能一以贯之,如有差异,当以这本书为准。这本书从编排上看,具有“概论”或“导论”、“引论”的性质,不是对纪录片中的某一个问题进行深入的哲理研究,但是由于涉及了许多以前无人涉足的问题,有着许多“抛砖”,诸多不确定因素的存在如同“一地砖瓦”,使我不敢轻易使用“概论”一词,斟酌再三,书名还是用了“研究”,为日后进一步深入探讨留下余地。

在这本书出版之际,我首先要感谢那些在课堂上认真听课并提出问题的学生,正是他们的提问迫使我不断思考,不断修改我的讲稿,直至今天这本书的出现。对于我所工作的华东师范大学传播学院的领导,我心存感激,因为他们总是能够给我一个足够宽松的气氛(不论我是否拿到项目),使我能够静心向学,最终完成这样一个对于我来说绝非轻松的研究任务。另外,我还应该感谢教育部哲学社会科学研究项目审查的专家,没有他们的首肯,我的工作也许很难得到各方面的认可和支持。我特别要感谢的还有复旦大学的杨击教授、苏州大学的倪祥保教授、上海戏剧学院的吴保和教授、华东政法大学的石屹教授、上海大学的林少雄教授、交通大学的李亦中教授、上海曲阳图书馆李果研究员、上海文广新闻传媒集团

张亚敏主任编辑,他们对这部书稿提出了建设性的意见和自己的见解,使我受益匪浅。

对于本书附录中论文的作者爱娃·霍恩贝格(Eva Hohenberger)教授、维尔海姆·诺特(Wilhelm Roth)先生、汉斯-迪特·格拉伯(Hans-Dieter Grabe)先生以及《采访理查德·利柯克》一文的采访者卡琳·贝纳尔特(Karin Bernard)、坦雅·施密特(Tanja Schmidt)、斯比诺思·塔拉维拉斯(Spiros Taraviras)等,在此一并表示感谢,并对慷慨赠予翻译版权的 dfi-dokumentarfilminitiative im Filmbuero NW 和 Petra L. Schmitz 女士、UVK Verlagsgesellschaft MbH 和 Sonja Rothlaender 女士,以及 Wilhelm Roth 先生表示感谢,对给予《采访理查德·利柯克》一文翻译出版许可的原文编者表示同样的感谢。特别感谢爱娃·霍恩贝格教授在联系翻译授权许可的工作中付出的辛勤劳动和无私帮助,她给我提供了诸多方便和帮我克服了许多对我来说难以克服的困难。感谢我的学生董丹妮,在联系翻译授权许可的工作中为我处理了大量繁杂事务。

感谢复旦大学出版社的黄文杰编辑,为这本书的及时出版提供了方便。

聂欣如

2009年8月27日

目 录

前言	(1)
----------	-------

第一部分 纪录片的起源

第一章 早期纪实电影	(3)
第一节 可疑的“纪实”	(3)
第二节 缺失的纪实观念	(7)
第三节 虚构的真实	(11)
第二章 弗拉哈迪与纪录片的雏形	(16)
第一节 独特的审美、价值观念	(17)
第二节 非虚构搬演	(20)
第三节 深入了解对象	(25)
第四节 强调画面效果,而不是依靠蒙太奇	(26)
第五节 传奇性的故事	(28)
第三章 维尔托夫与先锋理论指导下的实验电影	(31)
第一节 维尔托夫的生平和电影实践	(31)
第二节 “电影眼睛”理论	(34)
第三节 “电影眼睛”产生的时代和意义	(39)
第四节 维尔托夫的影响	(43)
第四章 格里尔逊与纪录片的诞生	(47)
第一节 “纪实”的美学	(47)
第二节 《漂网渔船》的纪实性及其接受	(51)
第三节 《漂网渔船》的艺术性	(54)
第四节 《漂网渔船》的倾向性	(57)
第五节 《漂网渔船》的实用主义	(62)

第五章 伊文思的道路	(66)
第一节 实用主义纪录片	(67)
第二节 政治性实用主义纪录片产生之背景	(76)
第三节 政治性实用主义纪录片的影响	(81)

第二部分 纪录片的主要流派

第六章 美国直接电影	(87)
第一节 直接电影代表作分析	(87)
第二节 直接电影的特点	(90)
第三节 直接电影产生的背景	(93)
第四节 直接电影的影响和意义	(99)
第七章 法国真实电影	(103)
第一节 真实电影代表作分析	(103)
第二节 真实电影的美学	(106)
第三节 真实电影产生的背景	(108)
第四节 真实电影的发展和影响	(114)

第三部分 纪录片的分类和定义

第八章 纪实性纪录片	(119)
第一节 结论性纪录片	(119)
第二节 陈述性纪录片	(126)
第九章 宣传性纪录片	(132)
第一节 宣传性纪录片	(132)
第二节 宣传教育性纪录片	(143)
第十章 娱乐性纪录片	(145)
第一节 诗意性纪录片	(146)
第二节 娱乐性纪录片	(156)
第十一章 实用性纪录片	(163)
第一节 实用政治纪录片	(163)
第二节 认知性纪录片	(174)

附 录 试论迈克·摩尔纪录片及其“游戏”风格	(179)
第十二章 纪录片的分类原则和定义区域	(188)
第一节 分类诸说	(189)
第二节 分类原则和纪录片的定义	(196)
第三节 纪录片的分类	(202)
第四节 共时性与历时性的统一	(204)
附 录 纪录片与电视媒体	(208)
第十三章 纪录片的定义和“非虚构”	(219)
第一节 哲学中的虚构与非虚构	(219)
第二节 历史学中的虚构与非虚构	(221)
第三节 纪录片与非虚构	(224)
第四部分 纪录片的构成	
第十四章 纪录片的选题	(231)
第一节 主题先行和主题后行	(231)
第二节 猎奇和个性化	(235)
第三节 兴趣所在和责任所在	(237)
第十五章 纪录片的采访	(242)
第一节 采访的观念	(242)
第二节 采访者的准备	(249)
第三节 采访者的技巧	(253)
第四节 采访的形式	(257)
第十六章 纪录片的拍摄	(261)
第一节 旁观	(261)
第二节 在场	(267)
第三节 口述电影	(267)
第四节 搬演	(269)
第五节 艺术化	(284)
第十七章 纪录片的叙事(一): 素材	(289)
第一节 纪录片的素材	(289)

4 纪录片研究

第二节 素材关系	(295)
第三节 单纯化素材纪录片	(298)
第四节 美学讨论	(300)
第十八章 纪录片的叙事(二):语法和修辞	(303)
第一节 纪录片的叙事方式	(303)
第二节 纪录片语法概要	(309)
第三节 纪录片修辞概要	(311)
第十九章 纪录片的叙事(三):人称和旁白	(317)
第一节 纪录片的叙述主体	(317)
第二节 旁白	(330)

第五部分 纪录片的美学

第二十章 纪录片与真实	(339)
第一节 真实与真理	(339)
第二节 真理与真诚	(343)
第三节 真实与记录	(346)
第四节 真实何在	(349)
第二十一章 纪录片与制作者	(353)
第一节 知识和信念	(353)
第二节 欲望和信念	(355)
第三节 坚定的信念	(358)
第四节 不坚定的信念	(362)
第二十二章 纪录片与对象	(367)
第一节 对象社会角色的转换	(368)
第二节 对象的回忆	(371)
第三节 对象的内心世界	(376)
第二十三章 纪录片与观众	(382)
第一节 纪录片观众的基本心态	(382)
第二节 接受和拒绝	(385)

第三节 诱导的需求	(389)
第四节 契约关系	(392)

附 录 (译 文)

纪录电影理论：对于萌芽和问题的历史回顾	(399)
直接电影和真实电影	(414)
采访理查德·利柯克	(436)
我的口述电影之路	(445)
引注书目	(457)

第一部分
纪录片的起源



第一章

早期纪实电影

在几乎所有有关纪录电影史的论述中,都将纪录电影的起源追述到了电影初创的时代。这里面有卢米埃尔最早拍摄的《工厂大门》、《代表们的登陆》、《火车到站》等著名的影片。按照巴尔诺的说法,在卢米埃尔的影片中,“除了《婴儿的午餐》、《水浇园丁》等几部是专门在摄影机前表演的作品之外,大部分都来自‘现实’,没有使用演员”^①。乔治·萨杜尔似乎也有同样的看法,他说:“纪录片是在卢米埃尔的摄影师们拍摄长篇新闻片的时候创造出来的。”^②这样的说法尽管在比较粗放的电影史观内可以成立,但对于站在我们今天的立场来认识纪录片却没有太多的帮助,甚至还可能产生错误的引导。这是因为我们今天把纪录片定义为一种非虚构的影片,凡是具有虚构性质的影片,哪怕看上去再真实,也必须从纪录片的范围内将其剔除。

第一节 可疑的“纪实”

最早对卢米埃尔兄弟拍摄影片的纪实性提出质疑的,可能是一个叫亚历山大·克鲁格的人,他说:“纪录片最早并没有作为一种样式与故事片相分离,尽管人们可以把路易·卢米埃尔最初拍摄的那些影片称作纪录电影,但在这些影片中并不能排除搬演。”^③卢米埃尔兄弟的第一部影片是《工厂大门》,因为是第一部,所以也就有名。这部影片表现的是卢米埃尔的工厂午休时工人们离开工厂回家吃饭的情形。萨杜尔对这部影片有较为详细的描述:

这部影片向观众显示他设在里昂蒙普莱西路的使用蒸汽机的工厂,职工

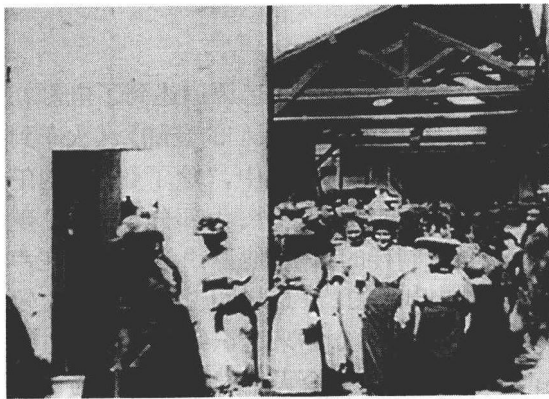
① 埃里克·巴尔诺:《世界纪录电影史》,张德魁、冷铁铮译,北京,中国电影出版社1992年9月版,第7页。

② 乔治·萨杜尔:《电影艺术史》,徐昭、陈笃忱译,北京,中国电影出版社1957年12月版,第253页。

③ 转引自克劳斯·克莱梅尔:《德国纪录电影的双重困境》,聂欣如译,载单万里主编:《纪录电影文献》,北京,中国广播电视出版社2001年5月版,第101页。

如何众多,规模如何宏大。工厂的两扇大门打开,首先出来的是女职工,她们穿着紧身上衣和曳地长裙,戴着有缎带纽结的帽子。接着出来的是男职工,大部分推着自行车。出来的人足有一百多个。在这部放映一分钟的影片将近结束的时候,大门口跑出一只蹦蹦跳跳的大狗。随后,看门人出来,很快地把两扇大门关起^①。

Barsam 在他的《纪录与真实》一书中写道:这部影片“在自然的同时也包含了夸张”^②。影片看上去不够自然的地方如下:



《工厂大门》

(1) 工人们出厂分别从左右两个方向出画,难道就没有可能有人向着摄影机走来?

(2) 出厂的工人有百余人之多,竟然没有一人看镜头。

(3) 出厂的顺序是女工在前男工在后,不太能想象工厂的男工都如此的“绅士”,让女士先行。

(4) 工人的服装远较一般的情况正式。

(5) 工人行走的速度较正常情况快。

(6) 看门人在工人出厂之后,可以从容关门,不必加速。

所有这些质疑都可以成立,卢米埃尔很可能事先将拍摄的事情通知了工厂的工人,尽管这些工人也许不明白拍电影是怎么回事,但在那个时代,人们对于拍照已是非常熟悉,因为照相术在 1826 年便已经诞生。而卢米埃尔在拍摄《工厂大门》的时候,已经是 1895 年。那个时候的摄影机一次最多只能拍摄一分钟的影片,如果卢米埃尔想要在一分钟的时间里让所有的人走完并关上大门,那就需要所有人都走得快,而且看门人也不能如同往常那样悠然自得。不过,Barsam 还是比较维护这部影片的纪实性,他除了认为影片中的开门关门有些戏剧化之外,还是尽量对质疑的意见提出解释,如工人行走快是因为赶着吃午饭;着装正式是因为卢米埃尔工厂生产的是光学仪器,工人们能够穿着正式的服装上班等等。尽管如此,卢米埃尔的第一部影片有搬演的嫌疑是无论如何都存在的,即便是 Barsam 也不可能否认这一点。

对于卢米埃尔兄弟来说,这样的事情可能是极其自然的。他们平日在自己的

^① 乔治·萨杜尔:《电影通史》第一卷,忠培译,北京,中国电影出版社 1983 年 5 月版,第 313 页。

^② Richard M. Barsam:《纪录与真实——世界非剧情片批评史》,王亚维译,台北,远流出版公司 1996 年 5 月版,第 47 页。