



广播影视新视角丛书

丛书主编 孙宜君 陈龙

电视纪录片概论

陈一 史鹏英 王旻诗 编著

DIANSHI JILUPIAN GAILUN



国防工业出版社
National Defense Industry Press

广播影视新视角丛书

电视纪录片概论

陈一 史鹏英 王旻诗 编著

国防工业出版社

·北京·

内 容 简 介

本书基于电视纪录片的历史演进和理论渊源,从文化研究的意义上对纪录片的定义、类型和功能做了较完备的梳理和阐释。在比较中外电视纪录片发展路径和美学流派之后,本书系统介绍了电视纪录片的“选题与拍摄”“编辑与加工”“播出与管理”三大部分的理念与实务,同时还选取了国内外有代表性的优秀纪录片进行了专题评析。

本书既考虑了教材在内容上重逻辑、易掌握的特点,也吸收了国内外最新的研究成果,可作为高等院校新闻、传播、影视艺术以及相关专业的教材和参考书,也可作为纪录片爱好者在欣赏和拍摄纪录片时的入门工具书。

图书在版编目(CIP)数据

电视纪录片概论/陈一,史鹏英,王旻诗编著. —北京:
国防工业出版社, 2014. 2
(广播影视新视角丛书)
ISBN 978-7-118-09293-6

I. ①电... II. ①陈... ②史... ③王...
III. ①电视纪录片—概论 IV. ①J952

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 024451 号

电视纪录片概论

出版发行 国防工业出版社
责任编辑 丁福志
地址邮编 北京市海淀区紫竹院南路 23 号 100048
经 售 新华书店
印 刷 北京嘉恒彩色印刷有限公司
开 本 710×960 1/16
印 张 14½
字 数 258 千字
版 印 次 2014 年 2 月第 1 版第 1 次印刷
印 数 1~3000 册
定 价 32.00 元

(本书如有印装错误,我社负责调换)

国防书店:(010)88540777

投稿电话:(010)88540632

发行邮购:(010)88540776

发行业务:(010)88540717

“广播影视新视角丛书”编委会

学术顾问:胡正荣 中国传媒大学副校长、教授、博导,
教育部高校新闻传播学专业教学指导委员会主任
胡智锋 中国传媒大学《现代传播》主编、教授、
博导,中国高校影视学会会长

丛书主编:孙宜君 陈 龙

编委会成员:(按姓氏音序排列)

- 毕一鸣 (南京师范大学新闻传播学院教授)
陈 霖 (苏州大学凤凰传媒学院教授)
陈 龙 (苏州大学凤凰传媒学院教授)
陈尚荣 (南京理工大学设计艺术与传媒学院博士、副教授)
戴剑平 (广州大学新闻传播学院教授)
邓 杰 (扬州大学新闻与传播学院教授)
金梦玉 (中国传媒大学南广学院教授)
李法宝 (华南师范大学文学院教授)
李 立 (中国传媒大学《现代传播》编辑部编审)
李亚军 (南京理工大学设计艺术与传媒学院教授)
陆 地 (北京大学新闻与传播学院教授)
尚恒志 (河南工业大学新闻传播学院教授)
沈国芳 (南京师范大学影视系教授)
沈晓静 (河海大学新闻传播系教授)
沈义贞 (南京艺术学院影视学院教授)
孙宜君 (南京理工大学设计艺术与传媒学院教授)
王长潇 (北京师范大学文学院教授)
王宜文 (北京师范大学艺术与传媒学院教授)
吴 兵 (南京政治学院新闻传播系教授)
杨新敏 (苏州大学凤凰传媒学院教授)
于松明 (南京晓庄学院新闻传播学院教授)
詹成大 (浙江传媒学院科研处教授)
张兵娟 (郑州大学新闻传播学院教授)
张国涛 (中国传媒大学博士、副编审)
张晓锋 (南京师范大学新闻传播学院教授)
张智华 (北京师范大学艺术与传媒学院教授)
周安华 (南京大学戏剧影视艺术系教授)

“广播影视新视角丛书”总序

胡正荣 孙宜君

20世纪末以来,数字技术、互联网技术及现代通信技术的飞速发展,给广播影视等传媒带来巨大的影响,传媒和科技都呈几何级数发展速度变化与增长。年龄稍长的人,可能都经历了电视的视图从黑白到彩色,广电技术从模拟信号到数字信号,节目从单调到越来越丰富的过程。如今广播影视传播的数字化、网络化、互动化已经成为现实。就通信而言,20年前,传呼机还是新潮的通信工具,现如今手机已经非常普及并开始进入3G时代。手机向着微型计算机的方向快速延展,其功能之强大已现端倪。当然,近10年来互联网对人们社会生活的影响就更大、更为深远,其中网络电视、网络音视频等视听新媒体也起到了重要作用。广播影视需要技术作为支撑,技术的进步必将给广播影视的存在形态与发展模式带来新的嬗变因素。可以预见,在媒介融合趋势的主导下,广播影视事业必将获得更快的进步,其中既有机遇,也有挑战。

对广播影视事业另一个至关重要的影响来自体制改革与媒介管理层面。自20世纪90年代中期以来,国家出台了一系列广播影视事业的管理办法,有力推动了广电体制改革,鼓励人们探索、实践新的媒介经营与管理模式。外资的进入、民营影视机构的准入、电影院线制的实施、电视节目“制播分离”制度的浮现,都有效繁荣了广播影视市场,并促使中国的广播影视事业迈上国际化的道路。于是我们有了国产大片,有了许多叫好又叫座的电视节目,更为重要、也更为内在的是广播影视机构的专业人士在经营与管理方面逐渐获得了自我意识。2011年10月举行的中共十七届六中全会对文化产业予以了高度重视,全会提出了“推动文化产业成为国民经济支柱性产业”的战略发展目标,广播影视事业作为国家文化产业的重要组成部分,必定会在这一大背景下受到积极的引导与激励,从而获得健康的、长足的发展。

所有这些,都使得广播影视在技术、产业、文化等方面不断出现新现象、新问题、新态势、新思潮、新理念。从广播影视学术研究与教学的角度来看,则出现了许多新案例与新的研究对象。传统的广播影视研究的内容、方法与范式面临挑战。在此形势下,广播影视学者理应把握住时代脉搏,将广播影视传播实践中所发生的巨大变化——从技术到产业、从理论到实践、从现象到文化——注入教学内容之中,从而让广播影视教学能够“与时俱进”。在这前提下,孙宜君、陈龙教

授任总主编的“广播影视新视角丛书”的意义很自然地就凸显了出来。这套丛书很明确地将自己定位在“新视角”上。所谓“新视角”，不仅意味着丛书会瞄准广播影视业界出现的新现象、新问题、新态势、新思潮，突出新案例、新材料，也意味着丛书会吸收学术界的新观点、新思维。其总体脉络则是广播影视在技术进步与体制改革背景下的发展趋势。这一点充分体现出丛书编委在编写这套教材时的新理念。

在“新视角”的主导下，这套即将陆续推出约30多本的丛书全方位地建构了广播影视本科教学的教材体系。广播电视新闻、广播电视编导、影视艺术、广告学等方面的内容悉数涵盖，涉及新闻传播学、艺术学两个学科。在编写思路上则以满足广播影视的本科教学为目标，充分体现教学特点，兼顾学理性与实用性。在体系上也较为完备，从技术（比如《影视数字制作技术》、《电视新闻摄影教程》、《电视摄像技术与艺术》等）到美学（比如《影视艺术概论》、《影视美学》等）、从理论（比如《影视传播导论》、《影视文化概论》、《广告传播概论》）到实务（比如《广播电视实务》、《广播电视经营与管理》等），涉及的课程较为全面，构架则较为严谨。所设课程尽管较多，却都不出广播影视之大范畴，这在一定程度上确保了这套丛书在选题上的集中性、在特色上的鲜明性。

求“新”并不意味着一味地赶时髦，唯新潮之马首是瞻。一味地求“新”而无视传统，必将使所谓的“新”成为无源之水，最终失去生命力，徒留空洞的外壳。唯有推陈，方能出新；唯有继往，方能开来，这是“发展”之辩证法。对广播影视的学术研究与教学来说，求“新”并非是将传统理论弃之如敝屣，实际上，新现象、新问题并没有颠覆原来的理论观点，而是对之进行了充实和发展，或者是将原来的理论观点拓展到一个更大的范畴，从而使之具有当代适用性。总之，本丛书的编写理念遵循了唯物辩证法的发展规律，求新而不忘本、追求新视角却注意保持与传统的内在贯通，将“新”建立在深入理解传统的基础上。惟其如此，丛书所彰显出来的新观念和新思维，方能做到言之有据、顺理成章。

“广播影视新视角丛书”编委成员都是来自教学一线的学者。他们具有丰富的教学经验；同时又在广播影视学的不同学术分支里潜心治学，可谓术业有专攻。前者保证了这套丛书的教学针对性和实用性，后者则保证了其著述的学理性与科学性。

作为这套丛书的学术顾问与主编，我们非常期待这套教材、专著能够积极、有效地推动中国广播影视教学与研究的发展。谨以之为序。

绪论	/1
----	----

理论篇

第一章 电视纪录片的概念与类型	/6
第一节 电视纪录片的定义与范畴	/6
第二节 电视纪录片的类型与特征	/10
第三节 电视纪录片的意义与功能	/18
第二章 中外电视纪录片的发展历程	/24
第一节 西方电视纪录片发展述略	/24
第二节 中国电视纪录片发展述略	/46
第三章 电视纪录片的纪实美学	/57
第一节 纪实美学的传统流派	/57
第二节 电视纪录片对纪实美学的借鉴	/67
第三节 中国新时期电视纪录片的美学特点	/73

实务篇

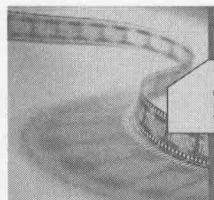
第四章 电视纪录片的选题与拍摄	/83
第一节 电视纪录片的选题	/83
第二节 素材收集与拍摄技巧	/94
第三节 几种特殊的再现手法	/110
第五章 电视纪录片的编辑与加工	/119
第一节 主题的提炼与深化	/120
第二节 叙事方法的选择	/128
第三节 声音与画面的有机结合	/147

第六章 电视纪录片的播出与管理	/158
第一节 电视纪录片的运营管理	/158
第二节 栏目化与频道化的播出	/165
第三节 电视纪录片的发展路向	/169

赏析篇

第七章 外国纪录片赏析	/176
一、格里尔逊模式应正确认识和使用	/176
二、怀斯曼的直接电影手法如何借鉴?	/178
三、美国电视新闻栏目中的短纪录片	/181
四、迈克尔·摩尔纪录片中的行动主义	/184
五、《美丽中国》:纪录片与国家形象	/187
六、《人类星球》:纪录自然,关乎人文	/189
七、《激流中国》:纪录片关注社会现实	/191
第八章 中国纪录片赏析	/194
一、“话说”系列:中国特色纪录片的探索	/194
二、《望长城》:长镜头与同期声的背后	/196
三、《生活空间》与《纪录片编辑室》:普通人做主角	/199
四、《远在北京的家》:纪录片与当代的现实主义	/202
五、《彼岸》:独立纪录片的追求	/205
六、《三节草》:限知视角与口述式纪录片	/207
七、《英和白》:纪录片的心灵探索	/209
八、《故宫》:传播经典中国文化	/211

九、《西藏一年》:人类学视野与国际化运作	/214
十、《舌尖上的中国》:对农耕文明的集体缅怀	/216
参考文献	/219
后记	/222



绪 论



英国纪录片之父格里尔逊(John Grierson)1926年在评论弗拉哈迪(Robert Flaherty)的新片《摩阿那》(Moana)时,第一次使用 documentary film 一词^①,意在指出此类影片具有的文献价值。从广义层面来看,纪录片包括所有的非剧情片,即排除了以虚构创作为主要方式的影片,包括了从电影出现之初卢米埃尔兄弟拍摄的部分纪实片段到后来的纪实电影、民族志电影、探险电影、战时宣传片、真实电影、直接电影^②;而从狭义层面来看,有学者认为纪录片“严格来说应该专指1930年代英国格里尔逊发展社会学纪录片影响下的产物”^③。1948年布鲁塞尔的世界纪录片大会曾经给纪录片下的定义是:从广义出发的,即“以各种纪录方法在胶卷上录下经过诠释后的现实的各个层面,诠释的方式可以是去拍摄真正正在发生的事情,也可以是忠实而有道理地重演发生过的事实,其目的在于通过感性或者理性的管道去激发和加强人类的知识和认识,并真正提出经济、文化和其他人际关系中的问题和解决方法”^④。而随着纪录片拍摄的个人化,很多研究者对纪录片的定义往往从狭义出发,如“纪录片一般是指有个人观点、去诠释现实世界的、以实存的事物为拍摄对象、经过艺术处理的影片。新闻片缺少纪录片整体的观点,也未经艺术处理。宣传片不是以个人观点去诠释世界。教育片、工业

① [美]Richard M. Barsam:《纪录与真实:世界非剧情片批评史》,王亚维译,台湾远流出版公司1996年版,第131页。

② [美]Richard M. Barsam:《纪录与真实:世界非剧情片批评史》,王亚维译,台湾远流出版公司1996年版,前言。

③ [美]Richard M. Barsam:《纪录与真实:世界非剧情片批评史》,王亚维译,台湾远流出版公司1996年版,译序。

④ 韩耀丛:《纪录片再现真实的再思考》,“独立制片与纪录片国际学术研讨会”会议论文,台湾台南艺术学院音像技术科技多媒体中心暨音像艺术管理研究所,2001。转引自:骆俊嘉:《“遗忘的国度”——乐生疗养院纪录片制作流程研析》,台湾世新大学硕士论文,2005。

片则不需要个人观点,只需要提供信息给特定对象”^①。

因为纪录片定义的复杂与困难,西方学者对纪录片的研究更多的是从形态和功能上来分析,甚至以“非剧情片”一词来代替纪录片。当然,这也指出了纪录片“非虚构”的底线,即必须以对客观存在的人和事的反映为前提,在这样的反映中,制作者必须暗示观者纪录片是通向真实的一条路径。保罗·罗沙将纪录片分成“自然主义传统、现实主义传统、新闻影片传统和宣传片传统”^②;埃里克·巴尔诺认为,纪录片从诞生以来先后承担着“预言家、探险家、报导记者、画家、拥护者、喇叭者、揭发者、诗人、编年史作者、奖励者、观察者、触媒者、游击战”^③的角色;比尔·尼科尔斯则将纪录片试图表现的东西分成“具体的事件和抽象的概念、‘说服’的挑战、隐喻的力量”^④。我们认为,无论怎么分类,纪录片的功​​能可以归纳为传播事实(哪怕是声称的)、传播观念(可能是潜在的)两种,更多的时候,是这两种功能的混合状态。

考察纪录片的史,我们可以发现,20世纪50年代以前,纪录片发展最重要的推动力量来自国家层面,无论是英国的纪录片运动、美国的战时宣传片还是苏联的纪录电影,因为很多纪录片都不被商业电影发行和放映机构看好,而国家正好需要纪录片实现时代的报道或历史的记录,因此国家委托生产或者直接定制的情况非常普遍。20世纪50年代之后,随着电视的普及,纪录片逐渐与电视结缘。需要注意的是,无论在西方国家的商业电视机构还是公共电视系统中,电视纪录片长期作为新闻报道的延伸,因此往往与公共利益和公共议题直接联系在一起,而较少地被当作盈利的手段。例如在英国,1946年BBC率先将纪录片引入电视节目中^⑤,而在美国,随着1951年爱德华·默罗在CBS开设的第一个纪录片栏目《现在请看》和1952年《海上的胜利》系列电视纪录片的出现,电视从电影那里接过了记录的责任。^⑥

① 李道明:“台湾纪录片与文化变迁”,《电影欣赏》,台北:电影资料馆,1990年第44期。

② Paul Rotha. Documentary Film. Faber and Faber Ltd., 1952: Content.

③ [美]埃里克·巴尔诺:《世界纪录电影史》,张德魁、冷铁铮译,中国电影出版社1992年版,目录。

④ [美]比尔·尼科尔斯:《纪录片导论》,陈犀禾、刘宇清、郑洁译,中国电影出版社2007年版,第77-87页。

⑤ 因为电视摄录设备还不发达等原因,当时的纪录片与今天的概念有着较大的差异,BBC将纪录片分成“戏剧化的、现实的和杂志化的”三类,戏剧化的纪录片指用职业演员在摄影棚中搬演真实故事,现场播出;现实的纪录片指对当下社会严肃话题的讨论,类似新闻报道;杂志化的纪录片则对社会生活中比较轻松的话题进行报道。参见:Elaine Bell. The Origins of British Television Documentary: The BBC 1946-1955. in John Corner(ed). Documentary and Mass Media. Edward Arnold, 1986:65-80.

⑥ [美]Richard M. Barsam:《纪录与真实:世界非剧情片批评史》,王亚维译,台湾远流出版公司1996年版,第401-402页。

这样的情况到了20世纪80年代出现了变化,美国电视中“有些重要的制片公司及频道,如家庭票房电影频道(HBO)、探索频道(Discovery Channel)、艺术与娱乐频道(Arts & Entertainment)、演艺时间频道(Showtime)及其他有线电视频道公司都开始制作电视纪录片,这说明有相当数量的观众喜爱这种节目”^①,这意味着电视纪录片的商业化转型。从深层次看这也与西方国家20世纪80年代以来电视商业化浪潮甚至整个西方社会的消费主义转型有关。21世纪前后,美国1985年创办的探索频道和1997年创办的国家地理频道的节目大量进入中国,使得中国观众一度误以为:美国纪录片就是一种模式,美国的电视纪录片都是高度商业化的。

对于中国电视界来说,“纪录片”是一个“复活”的概念。任远曾提到:

■ ■

虽然有一种过去电影艺术门类中长期存在而后又为电视接收的艺术形式绵延不断地、时兴时衰地出现于电视屏幕上,但确实它一度被改了名字:80年代初期开始,在北京和一些地方的电视台,纪录片组织机构被撤销,专门从事纪录片摄制的人员被遣散,“纪录片”这一名称几乎从电视屏幕上消失;取而代之的是由各电视台新成立的专题节目部制作的“专题片”。这股“驱赶纪录片”的潮流的兴起,可能是出于要闯出电视的独家道路,丢掉“电影拐棍”……^②

■ ■

正如当年电影急于丢掉“戏剧的拐棍”,在20世纪80年代初的中国,每一种艺术形式都力图确立自己的独立性和独特性。而电视界当时急于甩掉的其实是传统纪录电影的拍摄制作方法,这样的方法从延安时期开始,经由新中国成立初期苏联“形象化政论”的强烈影响,在中国根深蒂固。从另外一个角度说,从1958年中国电视出现到“文化大革命”结束,电视节目长期被分成“新闻、文艺、社教”三大块,纪录片与这三种节目都存在一定的交集,甚至新闻类和社教类的纪录片都无法完全分开。^③20世纪80年代以前的电视纪录片,主要是从新闻纪录电影中延伸出来的,基本上也直接用胶片拍摄。而到了80年代,伴随着

① [美]Richard M. Barsam:《纪录与真实:世界非剧情片批评史》,王亚维译,台湾远流出版公司1996年版,第549页。

② 任远:《纪录片的理念与方法》,中国广播电视出版社2008年版,第39页。

③ 央视社教部自1958年成立,当时只有新闻部、文艺部、社教部三个业务部门。1980年代以来,社教部历经多次调整,甚至连名称也从社教部改为专题部,后再改成社教部,几次改名也见证了业界对专题片一词认识的混乱。参见:段忠应:“从社教部的几次易名谈专题节目的界定”,《电视研究》1994年第10期,第23页。



电子摄录设备的运用,文艺和社教节目中也出现了大量的纪实性“专题片”^①。这三种“专题片”经过种种探索、发展和分化,有一部分“专题片”逐渐在理念、选题和拍摄手法上发生了变化,于是专题片的概念又遭到了质疑。

任远所说的“纪录片概念的复活”,在时间上已经到了20世纪80年代末90年代初,命名的背后反映出的是对纪录片认识的变化。当中国电视界再次发现或者去使用“纪录片”这个概念时,这早已超出了—个概念的界定问题了,它预示了中国电视纪录片的转型。中央电视台研究室邀请全国电视界部分专题节目编导和学术界部分专家于1992年11月、1993年4月和11月分别在北京、浙江舟山和湖北宜昌,举行了三次中国电视专题节目分类与界定的研讨活动。几次讨论的结果是,在《中国电视专题节目分类条目》不再使用专题片的名称,而是明确提出:纪录片是电视专题节目的一部分,被涵盖于其中的报道类,是报道类节目中的主要形式。报道类(含纪录片)根据其叙述表述方式的差异,可分为纪实型、创意型、政论型、访谈型和讲话型五种。这五种类型基本包括了以前被认为是专题片和纪录片的电视片。至此,关于纪录片和专题片名称的争论便暂告结束。此后,电视专题片的说法渐渐淡出,而含电视纪录片的电视专题节目逐渐成为大家都接受并普遍使用的一种名称。任远当时给出的定义被采纳:以摄影或摄像手段,对政治、经济、军事、文化、自然和历史事件等作比较系统完整的纪实报道,并给人以一定审美享受的影视作品。它要求直接从现实取材,拍摄真人真事,不容许虚构、扮演,其基本手法是采访摄影,即在事件的发生发展过程中,用“挑、等、抢”或追随采访的摄录方法,记录真实环境、真实时间里发生的真人真事,在确保报道整体真实的基础上,要求细节的真实。^②

在20世纪90年代初,中国电视开始了对纪录片的重新界定,但是专题片的提法及其影响在今天依然存在。如表0-1所列,我们分别以“纪录片”和“专题片”为关键词,对《中国广播电视年鉴》1986—2009年的全部正文进行了统计,从以下数据中可以发现,“纪录片”和“专题片”的概念至今仍在同时使用,只是“纪录片”的提及次数越来越多,而“专题片”的提及次数越来越少,两种称谓使用频率根本性的逆转发生在20世纪90年代中后期。

^① 例如,曾拍摄了多部纪录片,后来成为山东电视台台长的曾昭明指出,当时“仅就形式讲,大致有专题新闻节目类(纪实,有较强的时效性),电视报告文学艺术类(纪实,但不强调时效性,具有明显的审美功能),再就是不好以上述两种形式概括的纪实性节目,不妨仍笼统称之为电视片”。参见曾昭明:“关于电视专题节目的思考”,《中国广播电视年鉴》1991年版,第187页。

^② 任远:“东西方纪录片对比研究”,《世界电影》1998年第5期,第60页。

表 0-1 历年《中国广播电视年鉴》中关于“纪录片”“专题片”出现频率的统计

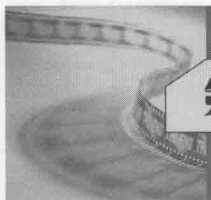
内容 \ 年份	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992— 1993	1994
正文包含“纪录片”的篇数	21	10	18	24	10	21	30	46
正文包含“专题片”的篇数	44	42	51	50	47	58	88	67
内容 \ 年份	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002
正文包含“纪录片”的篇数	40	50	51	78	65	55	54	74
正文包含“专题片”的篇数	63	74	67	72	70	57	51	57
内容 \ 年份	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	
正文包含“纪录片”的篇数	80	47	65	81	119	102	79	
正文包含“专题片”的篇数	62	51	42	40	48	55	39	
注:《中国广播电视年鉴》从 1986 年开始出版,1992—1993 年出的是合订本								

因此,当我们谈论中国当代纪录片发展的时候,无须讳言中国纪录片发展经历过的专题片的时代,相反地,我们应该看到 1958 年以来电视纪录片的变化。专题片这个中国特色的纪录片片种其实既和“形象化的政论”相对应,也与西方纪录片史上的某些类型有相似之处,如果按照一般的形态来框定纪录片的话,笔者倾向于认为专题片是中国电视纪录片发展的一个阶段。

需要说明的是,本书主要聚焦于电视纪录片,即以电视台制作或在电视台播出的纪录片为主。考虑到纪录片定义的模糊和宽泛,这些纪录片既包括作为单部的纪录片,也有系列纪录片、纪录片栏目、准纪录片栏目。同时,本研究还兼顾了同时期以电影胶片为载体的纪录片和民间拍摄的纪录片,因为它们与同时代的电视纪录片形成了一定的对话和呼应的关系。



理论篇



第一章 电视纪录片的概念与类型



1895年12月28日,由法国人卢米埃尔兄弟所拍摄的一系列单镜头影像短片《工厂大门》《拆墙》《火车到站》等在法国巴黎上映,标志着人类进入电影时代。包括上述几个短片在内,很多早期电影都是对现实的某种记录,因此我们可以认为,卢米埃尔兄弟也开创了世界纪录片的先河。伴随着西方文明的全球扩张,电影很快传入中国。1905年,北京丰泰照相馆拍摄了中国第一部电影——《定军山》,记录了京剧名家谭鑫培的表演。由此至今,中国纪录电影已走过百年历程。20世纪20年代,电视在英国首先出现,为纪录片传播提供了新的契机。1958年5月1日,北京电视台成立,当晚播出了由中央新闻纪录电影制片厂制作的纪录片《到农村去》,标志着中国电视纪录片的开端。

第一节 电视纪录片的定义与范畴

智利纪录片导演顾兹曼说,一个国家没有纪录片,就像一个家庭没有相册。纪录片在传播国家文化信仰、映射社会现实、进行自我表达和提供精神愉悦等层面具有其他任何一种影像形式所无法替代的现实意义和历史价值。如今,世界各国都非常重视纪录片这一媒介产品。那么,究竟什么是纪录片呢?比尔·尼克尔斯认为,要想对“纪录片”这个概念进行准确地界定,就像给“爱”或“文化”

下定义一样困难^①。而纪录片定义模糊性的产生是因为“纪录片的制作实践是一个动态的、变化的领域,总有人不断地尝试不同的方法进行实践,然后这些方法也会不断地被别人采纳或者抛弃,争论时常发生^②。”

一、纪录理念的核心要素

如前所述,第一个使用“纪录片”这一概念的人是约翰·格里尔逊。他当时在看了罗伯特·弗拉哈迪拍摄的反映南太平洋岛国土著人生活的《摩阿那》之后,撰文提出了纪录片这一概念:纪录片是“对现实的创造性处理”,在这里,格里尔逊意在指出此类影片所具有的文献价值,即对现实生活进行真实记录。从电影纪录片到电视纪录片,虽然传播媒介发生了变化,但纪录片本身所富有的内涵与精髓却从未改变。

然而概念的提出并不等于概念的界定,纪录片内涵的复杂性与外延的扩张性使得给纪录片下一个标准定义变得尤为困难。纪录片应致力于表现真实,但问题是,什么才是真实?如果对现实的复制和机械还原才是真实,那么银行的监控摄像头所拍摄的画面是不是能够被称为纪录片呢?拍摄者在摄制过程中是否应该积极主动地参与到事件当中?纪录片到底应该是“客观再现”还是“主观表现”?诸如此类的问题没有标准答案。综观百年纪录电影史与近几十年的电视纪录片史,无数的纪录片工作者用他们的实践诠释着对于纪录片的理解,在关于影像与真实、纪实与现实的关系,以及如何达成这样一种关系的各种不确定性中游移,并为我们提供了关于纪录片本质的多样化的认知。

我们认为,“真实性”的表现并不一定依赖于“纯粹的客观”。客观的态度是纪录片的灵魂,但是纯粹的客观事实和记录者所秉持的“客观性”之间是有差异的。有时真正能让观众融入影片所记录的事件中去的方法不是纯粹的客观记录,而是纪录片制作者对事件的“重构”,但这种“重构”却又不是剧情片的虚构导演行为。

通过以上的阐述,我们可将纪录理念的核心要素归纳为三点:

一是从对真实事件的时空记录出发,强调“非虚构”,对真实真空的一段的还原与再现,提供了一种影像对真实的指向。

二是在对真实事件进行记录的基础上,在制作中加入作者的观念,强调“主

① [美]比尔·尼克尔斯:《纪录片导论》,陈犀禾、刘宇清、郑洁译,中国电影出版社2007年版,第28页。

② [美]比尔·尼克尔斯:《纪录片导论》,陈犀禾、刘宇清、郑洁译,中国电影出版社2007年版,第29页。



体意识”，哪怕是“直接电影”的手法拍摄的纪录片，选择“直接呈现”不也体现了作者的匠心吗？

三是在“非虚构”和“主体意识”之间，需要有某种“逻辑”去联系和调和，这里的逻辑具体指“声画关系”“蒙太奇”“纪实手法”等方面的内容。

二、电视纪录片的出现与发展

电视出现以后，由于电影与电视相比在时效性上的欠缺，纪录片在 20 世纪七八十年代出现了“影视合流”的现象，甚至出现了电视纪录片比纪录电影更受欢迎的情况。

但电视纪录片的发展在很大程度上是基于对纪录电影的理念继承与经验借鉴。随着电视技术的发展，纪录电影原有的新闻功能逐渐弱化，其社会作用和艺术形式，却在更为广阔的领域获得发展。电视纪录片最早是纪录电影移植于电视的节目形式，早期的电视新闻片，从摄制手段、设备材料到表现形式，与新闻纪录电影没有什么根本不同。但发展到现在，大量风格各异的电视纪录片，已经取代了纪录电影而成为纪录片的主体。而电视媒介的特性，也对纪录片的创作与呈现产生了诸多影响。

从一个方面看，电视的高普及率使得纪录片创作不断趋于大众化和平民化，同时也提高了大众对于纪录片的接受度。然而从另一个方面看，不少电视媒体追求眼球消费，使其在表现深度方面总是稍显不足。然而电视纪录片在题材选择和制作过程上往往与一般电视节目是不一样的。相对于多数无法带来大量盈利的纪录片，电视媒体总是更乐于把有限的时间与空间放在广告、综艺节目和电视剧等“快速消费品”上，使得留给纪录片的时段不断被压缩。因此，市场化程度高的电视媒体往往不重视纪录片，或者只关注某种类型的纪录片。在中国，20 世纪 90 年代末期以来，由于类似的原因，对于电视纪录片资金的较少投入和人才的配备不足，使得纪录片一度被边缘化。2010 年秋国家广电总局发布的《关于加快纪录片产业的若干意见》以及 2011 年 1 月 1 日央视纪录频道的开播，让我们看到了中国电视纪录片发展的新前景。

另外，随着电视技术的发展，尤其是编辑摄像设备的数字化和小型化，一大批独立于电视机构之外的纪录片制作者和爱好者也拍摄了很多优秀作品。这些作品有的在电视媒体中播出，有的在互联网上可以看到，有的通过人际传播的方式在民间传播。我们认为，虽然这些作品不一定与“电视台”产生关系，但是因为它们几乎都是用电视技术手段制作的，所以也应该列入电视纪录片的范畴。

在中国电视纪录片半个多世纪的发展历程中，研究者和从业者根据其自身的观察和实践，对于电视纪录片的概念做出了各种探索。以下是具有代表性的