



电视纪录片创作

王庆福 黎小锋 著

DIANSHI JILUPIAN CHUANGZUO

影 视 传 媒 书 系

钩沉历史，积淀记忆；实录变迁，直对现实。

纪录片，一个充满魅力的名字，与电影共生，因电视而繁荣。

如今她正以独特的视听系统成为人类社会的生存之镜。



重庆大学出版社

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



电视纪录片创作

DIANSHI JILUPIAN CHUANGZUO

影 视 传 媒 书 系

王庆福 黎小锋 著

重庆大学出版社

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、类型、风格与流派、市场、伦理、策划、拍摄与剪辑九个方面的内容,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,也可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,黎小锋著. —重庆:重庆大学出版社,2011. 10
(影视传媒书系)
ISBN 978-7-5624-6309-2

I. ①电… II. ①王…②黎… 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(2011)第 158385 号

电视纪录片创作

王庆福 黎小锋 著

策划编辑:邱 慧 林佳木

责任编辑:文 鹏 贾德伟 敬 京 版式设计:林佳木

责任校对:刘雯娜 责任印制:赵 晟

*

重庆大学出版社出版发行

出版人:邓晓益

社址:重庆市沙坪坝正街 174 号重庆大学(A 区)内

邮编:400030

电话:(023) 65102378 65105781

传真:(023) 65103686 65105565

网址 [http //www cqup com cn](http://www.cqup.com.cn)

邮箱 [fxk@cqup com cn](mailto:fxk@cqup.com.cn) (营销中心)

全国新华书店经销

重庆升光电力印务有限公司印刷

*

开本 787 × 1092 1/16 印张 14 75 字数 264 千

2011 年 10 月第 1 版 2011 年 10 月第 1 次印刷

印数 1—3 000

ISBN 978-7-5624-6309-2 定价 29 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◎庚仲银

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
黎小峰, 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 岳, 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, 上海体育学院
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

出版说明

Chuban shuoming

可以说,电视艺术自1936年英国广播公司在伦敦正式播放电视节目开始就诞生了。当然,那个时候的电视艺术受限于技术、语言,看上去、听起来都是稚嫩的。经过数十年的发展,电视艺术到如今,技术应用、语言表达已经到达了相当的高度,内容承载、形式追求已经推进至章法趋于成熟的境地,电视艺术类型早已呈现出多样化、多层次的令人耳目兴奋的繁荣局面。

与电视艺术不断变化发展的态势相呼应,电视艺术专业教育发展可谓步步紧随。无论国内还是国外,电视艺术专业教育在最近二三十年以来,都取得了巨大的成就。从国内情况来看,开办电视艺术专业教育的高校已达数百所。但,一个突出问题是,面向本科的专业教材,其针对性、适用性、前沿性、基础性、系统性、科学性等令人难以满意。这既与电视艺术本体发展太快有关,也和电视艺术专业教育历史不长有关,而更重要的恐怕还是同教材建设力量较为分散有关。

基于电视艺术和电视艺术专业教育现实,相关高校富有专业教学和实践经验的教师在重庆大学出版社的精心组织下,自2009年以来,几度集合在一起,按照教育部相关教学指导方案,结合本科专业教学实际,首先确定了编写指向电视节目编导专业方向最为基础的8本教材,并以严谨的态度,分头探究,下力编写,意欲弥补现有教材的缺憾。

我们期待这套包括电视摄像、电视剪辑、电视节目制作技术、电视栏目策划与编导、电视纪录片创作、电视作品分析、电视艺术概论、电视文化理论等在内的8本教材对有关院校的本科专业教学起到积极作用。

“影视传媒书系——电视艺术系列”编委会

2011.09

前言

《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,真正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。

本书第一至第四章将安排如下内容:

第一章 概念。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“纪录片无需定义”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。

第二章 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。电视纪录片的五大类型由此产生,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。

第三章 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。

第四章 风格与流派。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,并孕育出众多风格与流派,从弗拉哈迪的“观察与发现”到维尔托夫的“真理电影”,从格里尔逊式“被创造的现实”到直接电影的“墙上的苍蝇”,从真实电影的“刺激——触发”到后现代纪录片“建构真实的过程”,世界纪录片的脚步总是在否定之否定中前行,并由此形成了今天电视纪录片风格多元化的景观。

以上四章内容是电视纪录片创作者必须的知识储备。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称之为专业的纪录片人,因为一个专业的纪录片人不仅仅是一个理论家,他还必须是一个行动者,是一个在摄影机背后的操作者,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要远比剧情片大得多,伦理问题涉及前期拍摄和后期素材的处理,如何能既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,拍摄中根据你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

2011.8



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 类型

第一节 话说体纪录片	32
一、旧话说体：解说词主导的声画关系	32
二、新话说体：纪录片的艺术突破	33
第二节 汇编体纪录片	38
一、汇编作为纪录片的制作原则	38
二、不同形式的编辑方式	39
三、创作视角	42
第三节 口述体纪录片	44
一、口述的传统	44
二、声音叙事	45
三、人类学视角	48
第四节 探索调查体纪录片	50
一、探索的品质	50

二、故事化的操作	52
三、艺术化的表达	54
第五节 纪实体纪录片	57
一、概念	57
二、拍摄原则	58
三、制作方式	59
四、影像的泛化时代与人类学纪录片的价值	63

第三章 风格与流派

第一节 观察与发现:弗拉哈迪的纪录电影	64
第二节 电影眼睛:维尔托夫与“真理电影”	67
第三节 被创造的现实:格里尔逊与英国纪录片运动	71
第四节 “墙上的苍蝇”:直接电影	76
一、直接电影的基本工作方法	77
二、直接电影的解说、扮演与控制	78
第五节 刺激—触发:真实电影	79
第六节 建构真实的过程:后现代主义色彩纪录片	82

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	85
一、制播分离机制	86
二、制作专业化	88
三、视角国际化	91
四、观念普适化	94
五、国际著名电视纪录片播出平台简介	95
第二节 中国纪录片生存状态	99
一、地域化生存	99
二、栏目化与频道化	101
三、新媒体为电视纪录片带来新的发展契机	103
第三节 差异与对话	104
一、中西纪录片差异	105
二、接轨与对话	107

第五章 伦理

第一节 纪录片人的位置与立场	116
一、作者与控制	116
二、回避还是介入	116
三、立场与观点：呈现与并置	119
第二节 纪录片的法律边界与道德底线	122
一、隐私公众化与法律问题	122
二、被摄者的权益与制作者的权益	123
三、在现实法则与个人道德之间	125
四、纪录片人的道德底线	127
附录 关于《车站》：基耶斯洛夫斯基谈纪录片的独特角色	128

第六章 策划

第一节 选题来源及其标准	131
一、寻找选题，是纪录片创作的初步	131
二、寻找自己瞩目的中心	133
三、题材的可操作性	136
第二节 策划文案与拍摄大纲	137
一、筹划文案与提案活动	137
二、准备拍摄大纲	142
附录 1 纪录片《蹬三轮车的父亲》策划文案(有删节)	144
附录 2 签订有关责任书及版权转让协议	146
附录 3 受访拍摄同意书	147

第七章 拍摄

第一节 拍摄前的准备	149
一、预算与合同	149
二、选择外景地	151
三、选择摄制组成员	151
四、选择设备	152
五、起草拍摄进度表	153
第二节 纪实拍摄	153
一、过程纪录	154

二、细节捕捉	158
三、掌握纪实拍摄的基本技能	160
第三节 情景再现	163
一、情景再现的概念	164
二、情景再现的方式	164
三、情景再现的原则	168
第四节 采访拍摄	171
一、采访准备	172
二、采访话题的设计	174
三、采访机位	176
四、访问控制	177
五、采访内容的控制	180
附录 纪录片《跨越：河北 1949—2009》预算	182

第八章 剪辑

第一节 搭建结构	184
一、以时间为线索的结构	185
二、以空间为线索的结构	186
三、时空交错式结构	187
四、主题型结构	189
第二节 剪辑语法	190
一、画面与画面	190
二、声音与声音	194
三、声音与画面	195
四、剪辑节奏	197
第三节 解说词的撰写	198
一、解说词的性质	198
二、解说词的谋篇与布局	202
三、文稿写作	206
第四节 合成与审片	214
一、声音合成	214
二、字幕合成	215
三、审片	216

后 记	218
------------------	------------

参考文献	220
-------------------	------------

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义不容辞的责任。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,纪录真实环境、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,先后出现了如下流派(第三章中详细讲述):

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,因而所有真实性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式下,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“纪录下来”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。请看图 1.1:

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“噪音”,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.