



影像重塑世界

纪录片

观念·手法与形态

倪祥保
邵雯艳 著

中国电影出版社



影像重塑世界

纪录片

观念·手法与形态

倪祥保 邵雯艳 著

CP 中国电影出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

纪录片：观念、手法与形态 / 倪祥保，邵雯艳著．
—北京：中国电影出版社，2014. 6

(凹凸镜)

ISBN 978 - 7 - 106 - 03922 - 6

I. ①纪… II. ①倪…②邵… III. ①纪录片—研究
IV. ①J952

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 108825 号

纪录片：观念、手法与形态

倪祥保 邵雯艳 著

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100029

电话: 64296664 (总编室) 64216278 (发行部)

64296742 (读者服务部) Email: cfpgh@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京京华虎彩印刷有限公司

版 次 2014 年 6 月第 1 版 2014 年 6 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/880 × 1230 毫米 1/32

印张/11.125 插页/3 字数/280 千字

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 03922 - 6/J · 1533

定 价 29.00 元

序

根据叙事学的观点,任何一个文艺作品中都会有一个真实作者的存在,同时又会有隐含作者的影子,由此构成一个相对自足而且表达完整的意义世界。在这个具有特定意义的世界,既有他对不断变化发展着的现实世界的感受与态度,也有他对某一文艺作品样式、内容不断变化发展着的认识和理解。而他的那种不断变化发展着的感受与态度、认识和理解,不仅和作者与特定现实世界和文艺样式的联系相关,而且与作者以前对现实世界的感受与态度和对文艺作品样式内容的认识与理解也密不可分。这就是说,不管出于自觉还是不自觉,除了与现实生活相关,艺术家的艺术创作其实总是与他对某种艺术样式内涵的理解和相应创作手法的认知密切相关,并且,这种相关还具有互动性和发展性。

当 Documentary 这个专用名词尚未被启用的时候,弗拉哈迪就开始了非常专门而自觉的纪录片创作。由于他特别关注自己所拍影片的历史文献价值(这其实表征着他对纪录片内涵的一种自觉不自觉的认识,或者说也体现了他思想上一定的纪录片观念,尽管当时的他可能并不怎么清晰),因此,在他著名的《北方的纳努克》一片中,不仅纪录了很多当时生活在北极地区爱斯基摩人的真实生活景象,而且还刻意安排并拍摄了不少著名而精彩的“搬演”场景(如纳努克和同伴们用古老的投枪而不是来复枪捕获海象的那个惊心动魄的过程,还有纳努克一家睡在小冰屋里的情景等)。现在看来,弗拉哈迪纪录影片的影像

形态,既受到当时技术条件和自然条件的很多影响(比如无声),也非常明显地受到他本人对于自己所拍影片的价值认识和所采用的各种拍摄方法、手段等方面的影响(比如“搬演”)。此后,不管是标榜“真实电影”还是“直接电影”的纪录片,其创作手法和作品形态均各不相同,其关于纪录片内涵的认识及相关观念也都各異其趣……当纪录片声称不再排斥特定意义上的“虚构”策略的时候,其后现代的特征就非常充分地凸显了出来。世纪之交开始,中国主流电视纪录片已开始从注重重大人文历史题材创作,逐步转向探索自然题材拍摄,非常自觉地进行商业化操作,积极参与“全球化”进程,还特别青睐大量运用由演员扮演或数字技术提供的“情景再现”,甚至制作了彻头彻尾的“动画纪录片”……

世间凡是有生命力的事物,总要在一定的时间、空间中不断地发展与变化。就纪录片内涵概念、创作手法和作品形态这三方面来看,其与时俱进的发展也不例外。自电影到电视,从无声到有声,由黑白到彩色,纪录片不仅有技术层面的诸多变化,更有基本观念和创作手法方面的丰富发展。因此,一部有关纪录片的发展历史,可以是一部关于影像与声画技术发展的历史,可以是一部纪录片观念发展的历史,也可以是一部纪录片创作手法、作品形态发展的历史。这也就是说,关于世界和中国纪录片发展史的研究,其实也完全可以从小纪录片内涵扩大(观念丰富)与创作手法更新、作品形态多样这三者之间的互动相关角度入手。于是,这就有了我们的国家社科基金艺术学项目“纪录片内涵扩大与创作手法变化、作品形态互动相关发展研究”,也有了《纪录片：观念、手法与形态》这本书的写作和出版。需要说明的是,纪录片内涵的扩大,即意味着人们对纪录片观念的丰富与发展,因此本书书名为《纪录片：观念、手法与形态》。毋庸置疑,这个书名的确定,完全不悖于课题立项的初衷。

我们立足于将本书写成一部从特定角度进行叙述和论说的纪录片发展史专著。这个特定角度就是纪录片内涵扩大(观念丰富)与纪录片创作手法、作品形态之间的互动相关与发展。本书写作具有通史的一般属性,但没有真正意义上通史写作那样的全面和严格。全书前十章内容基本上以主要的纪录片大家及其代表作面世时间先后为叙述线索,各自发展历史区间除了确定一个相对的起始点外,没有作(也很难作)严格分隔(它们之间并非一点都不相干),但是突出的重点和兼顾的一般,既各有其相对侧重(在一定意义上来说具有很强专题性而不是明确断代性),又都特别强调本书的论述关切——纪录片内涵扩大(观念丰富)与创作手法更新、作品形态多样这三者之间的互动相关与发展。最后一章专门论述改革开放后中国电视纪录片发展,所以单独放在最后。我们的基本写作原则是,与本书论述密切相关的内容可多说,相关少的就一笔带过,有很多内容根本不可能、也不需要顾及。同时,本书内容既有对纪录片创作流派、重要作家和典型作品的梳理,又兼顾相关评论和理论研究(尤其是关注那些与本项目研究比较相关的部分),还要进行很好的相关典型文本分析,即努力将纪录片发展史、评论(理论研究)史和重点文本的独特分析这三部分内容有机地结合起来,以便更好地阐述纪录片内涵扩大(观念丰富)与创作手法、作品形态之间的互动相关及其发展。

横看成岭侧成峰。观察角度的不同,得到的观察结果有时会不完全一样。为了更为全面地观察事物和认知事物,人类越来越懂得需要更多的不同观察角度,这就像人类希望企及绝对真理,只得努力去获取更多的相对真理一样。如果说一个人就是一个世界(当然,这个命题和“一花一世界”一样不能逆向成立),那么,一篇小说,一座园林,或者说一部研究纪录片的专著,确实也可以说是一个世界——一个相对自足而表达完整的

意义世界。作为国家社科基金艺术学项目的阶段性成果之一，《纪录片：观念、手法与形态》一书将努力成为纪录片研究历史长河中能够自圆其说而且有一定价值的相对真理之一——希望我们的研究成果至少是在说大象的腿像柱子，而不是说大象像柱子。

本书由倪祥保提出内容大纲后与邵雯艳等讨论确定基本观点和主要章节安排，然后分工写作，最后由倪祥保和邵雯艳统稿。其中倪祥保撰写第二章、第三章、第九章，邵雯艳撰写第六章、第七章、第八章、第十一章，倪沫撰写第四章、第五章，贾恺撰写第一章，梁桂军撰写第十章，杨秋和王福来负责查询提供资料和排版校对工作。本书的出版，得到国家社科基金艺术学项目和江苏省优势学科（艺术学）的资助和出版社方面的热情支持，在此一并表示衷心的感谢。由于作者能力水平有限，本项目研究及本书的写作还有诸多不尽如人意之处和缺点错误，恳请读者们批评指正。

倪祥保

2013年11月

目 录

序	1
第一章 纪录观念与手法的最初形成	1
第一节 早期非虚构电影的语言形态	1
第二节 纪录:作为一种叙事话语	5
第三节 纪录与搬演:作为原型的弗拉哈迪电影	14
第二章 纪录片的“影像论证”	31
第一节 “影像论证”与影像纪录	32
第二节 “影像论证”与纪录片的先锋性、思想性	46
第三节 “影像论证”与蒙太奇	54
第三章 纪录片命名与格里尔逊模式	65
第一节 纪录片命名及内涵特征	65
第二节 “格里尔逊模式”纪录片与解说方式	83
第四章 军用喇叭片:宣传与审美的共谋	96
第一节 军用喇叭片	96
第二节 军用喇叭片变奏曲	110
第三节 军用喇叭片的特性	114
第五章 “真实电影”、“直接电影”的在场与呈现	123
第一节 “真实电影”的理念与创作	123
第二节 “直接电影”的理念与创作	132
第三节 “真实电影”与“直接电影”之比较	142
第六章 调查性纪录片及其社会与美学效应	152
第一节 调查性纪录片的具体形态	152

第二节	调查性纪录片的特征及其表现·····	158
第三节	调查性纪录片的 社会与美学效应·····	173
第七章	大众传播时代的纪实泛化·····	180
第一节	题材内容趋向丰富多样·····	180
第二节	表现形态日益创新多元·····	189
第三节	纪录与剧情类型界限逐渐模糊淡化·····	202
第八章	纪实、写意的糅合与探索·····	215
第一节	栖居纪实的写意·····	215
第二节	淡化情节与强化抒情·····	224
第三节	外在浮现与内心雕刻·····	231
第四节	心物融合的意境·····	240
第九章	“新虚构”纪录片及其真实观·····	248
第一节	关于“非虚构”与“搬演”、“情景再现”和 “重构”·····	248
第二节	“新虚构”纪录片与后现代纪录片·····	264
第三节	“新虚构”纪录片真实观及合理性·····	272
第十章	观察与介入的当代融合·····	280
第一节	传统观察式纪录片的观察理念、表现与手法·····	280
第二节	当代观察式纪录片真实观与道德观·····	293
第三节	当代观察式纪录片的融合理念、表现与手法·····	299
第十一章	主流纪录与个人纪录的交叉互异·····	311
第一节	主流纪录的认同化与范式化·····	311
第二节	个人纪录的泛众化与艺术化·····	322
参考文献	·····	335

第一章 纪录观念与手法的最初形成

不管完全自觉的纪录片是从什么时候开始的,所有纪录片的拍摄成功,一定在事实上与拍摄者对于纪录片的认识(或者说是观念)和使用的拍摄手法相关。换一种说法,那就是,相对自觉的纪录片的最初出现,一定伴随着不同程度的相对自觉的纪录观念与拍摄手法。

第一节 早期非虚构电影的语言形态

1926年,源自法文的英文字汇“纪录电影”(Documentary)一词最早出现在英国人约翰·格里尔逊用来评论罗伯特·弗拉哈迪电影《摩阿拿》的文章里,而在《纪录电影的首要原则》一文中,格里尔逊认为弗拉哈迪比任何人都更为出色地阐明了纪录电影的首要原则,即“必须把握和熟悉第一手素材以便更好地组织素材。为了深入挖掘素材,弗拉哈迪也许要花上一两年工夫与拍摄对象一起生活,直到故事脱颖而出;必须像弗拉哈迪那样分清描述和戏剧之间的区别……你不仅要拍摄自然的生活,而且要通过细节的并置创造性地阐释自然生活。”^①

这段对于纪录电影的经典定义,通过对纪录影像与自然生活关系的阐述,表达了一个重要的观点:纪录电影的本体特征存

^① 单万里主编:《纪录电影文献》,中国广播电视出版社2001年版,第503页。

在于组织现实表象的语言策略当中。按照热奈特的说法，“叙事”包含着三层不同含义：一是“最通常意义上的叙事，即叙事话语”；二是“它详述的事件”，三是“产生它的或真实或虚构的行为”。简言之，第一层指的是：讲述事件的“话语”——叙述方式，热奈特也称其为“狭义的叙事”；第二层指的是：被讲述的内容——故事；第三层指的是：“产生话语和文本的讲述行为。”^①

格里尔逊对纪录电影的定义显然指涉的正是热奈特所谓的“狭义的叙事”。即电影组织、操纵事件以实现其叙事意图的语言策略。弗拉哈迪的《北方的纳努克》从众多的早期非虚构电影中脱颖而出，被誉为纪录电影的开山之作，很大程度上正是缘于其独特的叙事方式和语言形态。

如果说卢米埃尔兄弟制作的影像是非虚构电影的雏形，那么我们可以发现一个基本的事实：无论是最早的《工厂大门》《火车进站》还是后来被他们派往世界各地采风的摄影师带回的短片，它们大都是对日常生活的简单记录与展示。也就是说，影像主要的功能是保存、再现现实。

1910年后，随着新闻纪录片的大量上映，人们对纪实电影的态度渐趋淡漠。为了赢得观众，摄影师们不得不去拍摄那些极端的生活方式，于是，战争、边缘人群、异国奇观成为早期非虚构电影的主要类型。

早期的探险、旅行片大致可以分为三类。首先是旨在提供漂亮的异国风情的风光片(Travelogue)，这类影片往往是作为演讲者的视觉陪衬而存在；其次是较为严肃的探险—旅行片(Expedition film)，这类电影可以被纳入人类学研究的视野，最早可以追溯到1901年，鲍德温·斯潘塞(Baldwin—Spencer)在前往

^① [法]热拉尔·热奈特：《叙事话语，新叙事话语》，转引自李显杰：《电影叙事学：理论与实践》，中国电影出版社2000年版，第57页。

澳洲的远征中携带了一架摄影机,并记录了当地部落的某些仪式;最后则是专门记录业余探险者远征的游记(Travel film);这种影片往往流露出强烈的商业色彩,它们主要针对观众对陌生世界的好奇心,将电影作为一种猎奇的手段,满足人们的窥视欲。“这些游记流露出粗俗而自恋的情调,对西方人在非洲或亚洲的掠夺与剥削沾沾自喜,对当地人和他们的环境了无兴趣”。^①

从修辞的角度来看,这些与战争片一起构成早期非虚构电影类型的旅行片,在电影语言形态上依然延续着卢米埃尔式的表现方式。摄影机扮演着一个非常被动的角色,全靠被摄对象本身来吸引观众,当然也缺乏比尔·尼克尔斯所谓的叙述者的“声音”。

在这种情形下,非虚构电影不可避免地走向没落。如果说在电影诞生之初,人们还会为日常景象在银幕上的重现而惊讶不已,那么随着时间的延续,媒介本身引发的新鲜感和诱惑力已无法挽留住眼光日益挑剔的观众。于是,电影商人们不得不踏上遥远的旅途或者跑到战争前线去。奇风异俗、异国情调成为非虚构电影赖以生存的主要策略。“但是无论这些探险或战争电影的素材有多么精彩,拍摄的人却对如何结构或组织这些素材知之甚少,而虚构电影也没有提供多少有益的经验。观众希望看到戏剧,看到冲突,看到角色,只有这样他们才能投注其情感,产生认同。然而非虚构电影却对此束手无策。一些旅行片试图通过安排当地人表演一些简单的虚构情节,同时保留真实的背景来解决这些问题,但是结果往往滑稽不堪”。^②

① [美]Kevin Macdonald and Mark Cousins: *Imagining Reality—The Faber Book of the Documentary*, Faber and Faber Limited, 1996, p. 18.

② [美]Kevin Macdonald and Mark Cousins: *Imagining Reality—The Faber Book of the Documentary*, Faber and Faber Limited, 1996, p. 18.

在这里,我们发现现实本身远远无法满足普通观众对于电影的诉求。结构和由此产生的意义才是电影更重要的品质。所以,与其说早期的这些非虚构短片缺乏优秀的摄影师,不如说它们缺乏好的导演——一个能够通过赋予影片适当结构来传达意义的人。

从叙事的角度来说,当时非虚构电影主要由两种模式组成。要么以风光片为代表,没有叙事可言,满足于对异国风光进行浮光掠影式的报道;要么就是一些借鉴虚构电影做法的探险电影,即在真实的背景上,虚构一个好莱坞式的故事。而这两种都不能被称为纪录电影。

前者之所以被排除在纪录片概念之外,是因为它无法提供一个结构影片的视角。“观点或视角的意义,就是指一种提供信息的逻辑和组织形式。它把纪录片同纯粹的影像资料、或者摄影记录区别开来,后者所体现的观点性或者视角意义微不足道。”^①视角意味着文本背后有一双眼睛,一个人。影片不再是对现实世界的复制,而是通过一种独特的视角,有选择地呈现出的意义世界。

而后者则是虚构故事完全占据了主导性地位,现实不过是一道仅供装饰的布景而已。“视点(素材成分从中表现出来)对于读者将要分派给素材的意义常常具有决定性的重要性。这一观念在大部分日常情况下也起着作用。通过让每一方表述自己对于事件的看法,即自己的故事,双方的对立就可得到最好的判定。任何处理都可以约简为视点,通过视点,素材的想象以及它发生于其中的(虚构)世界被建构出来。”^②

① [美]比尔·尼克尔斯著,刘宇清、郑洁译,《纪录片导论》,中国电影出版社2007年版,第58页。

② [荷]米克·巴尔著,谭君强译,《叙述学:叙事理论导论》,中国社会科学出版社1995年版,第58页。

第二节 纪录:作为一种叙事话语

一、《北方的纳努克》:纪录电影的开山之作

弗拉哈迪第三次和第四次的北极探险之旅,获得的最重要成果之一就是生平头一遭拍摄了长达 7000 英尺的电影胶片。对于一个业余的电影摄影师来说,这种拍摄还完全出于一种直觉。在妻子的鼓励下,1916 年,他又花了几个月时间对素材进行了剪辑,使其具有一定的连贯性。他们甚至还四处奔波,希望能卖个好价钱。

1914 年 12 月 17 日,弗朗西斯在日记中这样写道:“作为一名探险家,一位艺术家,以及为爱斯基摩人代言的人,我们希望这部电影能受到广泛关注,能广泛上映,能让罗伯特赢得名声,最终带给他更大的机会。”为了出售这部旅行——探险电影,弗拉哈迪夫妇携带着这部电影,到处去做关于弗拉哈迪北极探险的演讲。

然而,随着放映的延续,弗拉哈迪对这部影片也变得越来越不满意。观众的反应是其中一个原因,更重要的是弗拉哈迪开始意识到它和自己心目中理想电影的差距。“观众们很礼貌!但是我能看出来,他们之所以感兴趣,只不过是作为我的朋友想知道,这些年我到哪里去了,都做了些什么。而这根本不是我的初衷。我想表现爱斯基摩人,不是从文明人的角度,而是从他们自己,从‘我们’、‘人类’这个角度。我突然意识到,我必须以一种完全不同的方式开始。”^①

这部有着当时盛行的探险电影面孔的影片,令弗拉哈迪难

① [英]保罗·罗沙著,贾恺译,《弗拉哈迪纪录电影研究》,上海人民出版社 2006 年版,第 17 页。

以容忍的是它在叙事上的简陋。“那部电影非常笨拙，不过是一些场景的简单拼凑，没有内在关联，也没有故事线索和任何连续性，这样的东西势必令观众生厌。实际上，我都觉得厌烦。”^①

显然，奇观式的简单展示并非弗拉哈迪的本意，而这正是非虚构电影从诞生起就开始的一种传统。

无论是早期卢米埃尔兄弟对生活场景的记录还是这种类型后来的主要继承者——探险、旅行片，都将摄影机仅仅当作一种记录的媒介、一面有记忆的镜子，而放弃了对它作为一种表达手段的挖掘以及对其修辞艺术的经营。

“修辞艺术的典型表现，是通过展现某种看待世界的独特视角来谈论历史世界。它试图说服我们接受某种观念，鼓励我们采取行动，或者接受一种或某种与我们实际生活着的世界有关的情感和价值观。”^②而在早期的非虚构类影片中，支离破碎的新闻式画面却无法提供这样的视点。

弗拉哈迪的首部游记重复了同类型影片的表现模式。如果他也是一位出卖电影的商人，或许他会欣然接受它。即使不小心被焚毁了，他完全可以重新复制一遍，毕竟，这是当时唯一可以依循的电影模式。然而弗拉哈迪却改弦易辙，创造了一种全新的电影叙事模式。

创造背后的原动力，用他的话说：“拍摄《北方的纳努克》的冲动来源于我对他们独特的感受和对他们深深的敬意，我想把他们的故事讲给其他人听。这就是我拍摄这部电影的全部原因。在众多的旅行片中，电影制作者总是瞧不起，也不了解他们的被摄对象。他们永远是从纽约或伦敦来的大人物。但我完全

① [英]保罗·罗沙著，贾恺译，《弗拉哈迪纪录电影研究》，上海人民出版社2006年版，第17页。

② [美]比尔·尼克尔斯著，刘宇清、郑洁译，《纪录片导论》，中国电影出版社2007年版，第108页。

依赖着这些人,和他们一待就是几个月。我们一起旅行,一起生活。在寒冷的天气里他们为我暖脚;当我的手冻僵时,他们为我点烟,在长达八年的数次旅行中,他们无微不至地关心我。我的作品是与他们共同完成的。没有他们,我不可能做成任何事。总之,这完全是人与人之间的关系问题。”^①

在这里,弗拉哈迪一语道破了他创作的先机。他是出于内心情感表达的需要而拍摄,这意味着叙事的背后终于可能获得视点的支撑,对影像进行的选择和安排将被统一在一个确定的意义框架之中。“纪录片根据某种独特的视角或观点实现对现实世界某些面貌的摄影记录,并且通过这种方式再现历史世界。同样,纪录片成为关于社会问题的百家争鸣中的一家之言。纪录片并非只是物质现实的复制品,这是一个不争的事实,因此,它能够而且应该发出属于自己的独特嗓音。纪录片是对世界的一种再现,但是,这种再现是一种选择的结果,体现出一种对于世界的独特视点。”^②

二、纪录:作为一种叙事修辞

《北方的纳努克》中展现了一种全新的表现模式。这首先体现为,他摆脱了简单的照相实录,将摄影机深入到被摄对象的生活中,改变了此前浮光掠影式的报道形式。

在叙事策略上,弗拉哈迪借鉴了虚构电影的剪辑风格和戏剧结构,来展现爱斯基摩人的真实生活,让故事和它所置身的环境融合在一起。在这部影片中,戏剧性的故事与现实场景相互交织,生动的人物与充满质感的日常生活水乳交融。影片不再

① [英]保罗·罗沙著,贾恺译,《弗拉哈迪纪录电影研究》,上海人民出版社2006年版,第38页。

② [美]比尔·尼克尔斯著,刘宇清、郑洁译,《纪录片导论》,中国电影出版社2007年版,第53页。

是现实碎片的复制，而是充满情感和意义的个人表达。“人为生存而挣扎求活的奋斗”^①的这一主题清晰而有力地被影片传达出来。所以它得以从同时代的作品中脱颖而出，“通过叙事的应用，弗拉哈迪提升了非虚构电影，使得它从当时肤浅，无聊的旅行片和探险电影变成了纪录片。”^②在这里，叙事意味着“建立起一种主体性话语机制，即存在着一个讲述人”^③。

其次，弗拉哈迪主张“从现实内部发现真正的人的故事”。在他看来，现实永远是影片的起点和终点，故事不过是加深它对现实的本来面貌的尊敬。如果拿《北方的纳努克》与当时最为知名的旅行片《在猎头族的土地上》相比，爱德华·科特斯在影片中为女人而战的故事情节，显然是来自好莱坞的叙事套路。纵然他也使用了真实的环境背景，“但影片的虚构核心像块磁铁似的吸住了片中一切纪实性的元素”。^④

弗拉哈迪没有选择这种性加暴力的叙事模式，相反，他的戏剧来源于爱斯基摩人的真实生活，“我和妻子思考良久——一个想法闪过我的脑海：也许，再去一次北方，我能把这部电影拍好。毕竟我在那里生活了八年，熟知那里的人们。‘为什么不呢’？我们相互发出这样的疑问。为什么不可以拍一部表现爱斯基摩人日常生活的电影呢？还有谁的传记比这更有趣呢？他们是世界上最缺少资源的人，生活在一个与世隔绝的地方，其他种族在这里恐怕都难以存活。他们的生活就是不断与饥饿作战。在寸草不生的土地上，人们完全靠打猎为生。而这一切的

① [美] Michael Rabiger: *Directing the Documentary*, Focal Press, 1997, p. 36.

② [美] Jay Ruby: *A Re-examination of the Early Career of Robert J. Flaherty*, *Quarterly Review of Film Studies*, 1980.

③ 李显杰：《电影叙事学：理论与实践》，中国电影出版社 2000 年版，第 131 页。

④ [德] 齐格弗里德·克拉考尔著，邵牧君译，《电影的本性——物质现实的复原》，中国电影出版社 1993 年版，第 317 页。