

后浪·电影学院 049

纪录片创作六讲 (修订版)

王竞 著



北京联合出版公司
Beijing United Publishing Co., Ltd.

 后浪

电影学院 049

纪录片创作 六讲

(修订版)

王竞 著



北京联合出版公司
Beijing United Publishing Co., Ltd.

图书在版编目 (CIP) 数据

纪录片创作六讲 / 王竞著. — 修订本. — 北京 : 北京联合出版公司, 2016.8

ISBN 978-7-5502-5961-4

I . ①纪… II . ①王… III . ①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 (2016) 第 185295 号

Copyright©2016 Ginkgo (Beijing) Book Co., Ltd.

All rights reserved.

本书版权归属于银杏树下 (北京) 图书有限责任公司。

纪录片创作六讲 (修订版)

著 者: 王 竞

选题策划: 后浪出版公司

出版统筹: 吴兴元

特约编辑: 陈草心

责任编辑: 夏应鹏

封面设计: 周 留

营销推广: ONEBOOK

装帧制造: 墨白空间

北京联合出版公司出版

(北京市西城区德外大街 83 号楼 9 层 100088)

北京京都六环印刷厂印制 新华书店经销

字数 132 千字 690 毫米 × 960 毫米 1/16 10.5 印张 插页 4

2016 年 10 月第 1 版 2016 年 10 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5502-5961-4

定价: 29.80 元

后浪出版咨询 (北京) 有限责任公司常年法律顾问: 北京大成律师事务所 周天晖 copyright@hinabook.com

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书部分或全部内容

版权所有, 侵权必究

本书若有质量问题, 请与本公司图书销售中心联系调换。电话: 010-64010019

引 言

本书是北京电影学院摄影系《纪录片创作》课程的配套教材。摄影系的《纪录片创作》课最早是由《新闻纪录片摄影》发展过来的，这门课之前的任务是针对新闻片、纪录片拍摄的一些具体技术进行研究。比方说拍新闻纪录片的时候怎么拿摄影机、怎么样能够把手持摄影的画面拍稳、怎样快速抓拍（包括目测焦距、目测曝光）等，总之是研究一些针对于将来拍摄纪录片会用到的特殊技术技巧。

然而在授课过程中，我们开始对“纪录片摄影”这一概念的准确性产生疑问——什么叫纪录片摄影技巧？什么叫故事片摄影技巧？比如说“手持摄影”（有时也叫肩扛摄影），大家知道它早已不是纪录片的专利，实际上在很多故事片中都已经采用了这样的技巧；而纪录片也会使用诸如组织拍摄甚至用演员扮演之类的手段。那单独地说什么叫“纪录片拍摄技巧”？这个概念已经不准确了。我们也在想到底纪录片和故事片在创作上的差异是什么，这个差异是不是抓拍、抢拍或者偷拍这样一些手段？还是有更本质的差异？有时候哪怕你用了演员，影片拍出来之后大家还认为它是纪录片；或者说在故事片当中哪怕你是组织者，哪怕你把演员藏在人群当中去抓拍，哪怕你有意模糊了现实和虚构的边界，拍摄的结果仍然是一部故事片——这才是观念上最根本的差异。因此我们就把焦点转移到了对于纪录片创作最核心观念的研究，于是就有了这门《纪录片创作》课。

作为该课程的教材，本书不再仅仅关注纪录片拍摄的技巧，而是

把范围扩大到对整个纪录片的创作概念、创作规律进行研究。

在课程内容当中我们融合了以下几个部分：一、纪录片的创作观念和创作规律研究；二、纪录片创作、拍摄技巧；三、纪录电影史。北京电影学院开设了《外国电影史》和《中国电影史》课程，其中包含了一些纪录片的部分，但是对于真正去了解纪录片来说还是不够的。如果对纪录片发展的大致脉络都没有一点概念的话，那么在谈起纪录片的时候，或者去研究纪录片技巧发展的时候就会有一些障碍。但是本课程不想按照纪录电影史的时间顺序来讲，像纪录片什么时候诞生的、接下来发展是什么，那样会有很长时间可能都在研究老的、黑白的甚至是默片的内容，大家也会觉得和自己距离较远。我尽量选择纪录电影史当中一些最精简的部分，理出一个大概的脉络，再把它有机地揉合在技巧学习的过程中。因为一些技巧的发展和观念的衍变，也是呈现在电影史的过程当中的。

本书的各个部分不是按电影史顺序线性排列，而是按照所使用拍摄技巧的复杂程度对纪录片类型进行了重新梳理，基本上是由简单到复杂(包括使用单一手段到复合手段)阶梯式排列。这里需要强调的是，使用技巧复杂与否并非水平高低之分。有些纪录片只用了最简单的拍摄手段，却毫不妨碍它成为一部优秀的纪录片。相反，一些应用了复杂技巧的纪录片也可能是一部失败之作。我认为，创作没有技巧的高低，只有应用是否得体。

最后，感谢张磊、周珺、杨可、王宪平四位同学在前期调研准备过程中为本书所做的工作，感谢刘冷然、梁子叶同学的录音整理，以及赵淑莹女士出色的整理校对工作。

目录

Contents

| | |
|-----|---|
| 引 言 | 1 |
|-----|---|

第一章 为什么拍摄纪录片? 1

| | |
|-----------|----|
| 纪录片的类型 | 5 |
| 从素材到影片 | 6 |
| 网络时代的影像 | 7 |
| 成为公共影像的条件 | 9 |
| 题材的选择 | 10 |
| 文献价值 | 13 |
| 罗伯特·弗拉哈迪 | 15 |

第二章 电影—眼睛 21

| | |
|-----------------|----|
| 我看，故我在 | 21 |
| 伊文思的《雨》 | 23 |
| 只有得体的方法，没有过时的方法 | 25 |
| 观察类纪录片 | 26 |

| | |
|----------------------------|----|
| 雷蒙·德巴东与《第十区法庭》 | 27 |
| 理查德·利科克 | 29 |
| 罗伯特·德鲁 | 31 |
| 《初选》与“公平原则”，纪录片的“断奶” | 33 |
| 《椅子》和《总统诺言背后的危机》 | 35 |
| 直接电影 | 36 |
| “危机结构” | 38 |
| 梅索斯兄弟 | 41 |
| 技巧：手持摄影与“贴近原则” | 42 |
| 声音质量 | 44 |
| 意外事件（或意外动作） | 45 |

第三章 主人公纳努克 47

| | |
|-----------------|----|
| 纪录片与“人” | 51 |
| 找到你的“演员” | 53 |
| 时 间 | 56 |
| 密闭的房子 | 61 |
| 人物纪录片中的访谈 | 67 |
| 让·鲁什和真实电影 | 71 |
| 社会中的人 | 76 |

第四章 观 点 81

| | |
|-----------------|----|
| 影响世界的影像 | 82 |
| 约翰·格里尔逊模式 | 85 |
| 纪录片的战争 | 89 |
| 全知视点 | 94 |

| | |
|------------------------|-----|
| 《科尼 2012》，影像即是权力 | 96 |
| 对素材的重新组织 | 99 |
| 《普通的法西斯》 | 101 |
| 对权威视点的反思 | 103 |
| 《夜与雾》 | 107 |
| 作者论 | 108 |
| 主题驱动的纪录片 | 109 |
| 迈克尔·摩尔 | 110 |
| “坡上的作者” | 113 |

第五章 心 像 122

第六章 迷 踪 137

| | |
|-----------------|-----|
| 张丽玲“搬演”风波 | 138 |
| “搬演”或“重现” | 141 |
| 重现真实的风险 | 145 |
| 纪录片与故事片 | 149 |
| “真实”是一个契约 | 152 |
| 明天的纪录片 | 155 |
| 出版后记 | 158 |

第一章 为什么拍摄纪录片？

拍电影不一定要从电影学校开始。

德国导演赫尔佐格曾说，如果他开办一所电影学校，学生入学资格的首要条件就是 5000 公里的徒步旅行。这 5000 公里的经历将积满厚厚的一本笔记，这些经历将超过一个学生在电影学校里待上 5 年的时间所得。在他看来，电影的技能从来不是问题，而人生的历练才是更重要的先决条件。这些经历将与理论知识截然相反，因为理论是电影的死亡状态，也是激情的对立面。事实上，可以从事影像工作的人，不见得非得是电影学校的学生——希区柯克、法斯宾德、北野武、赫尔佐格、里芬斯塔尔，这些电影史上里程碑式的人物没有一个上过电影学校。

通常一本关于纪录片创作的教材在 500 页左右，从纪录片的流派历史到银幕语法再到录音照明的基本技能，事无巨细，一一说明。然而，我们并不一定要在掌握教科书里所有的知识点后才开始创作。如果你有拍摄纪录片的欲望，如果你对世界有话要说，那么你在读完本书的第一章后，就可以拿起机器拍摄了。

我们先从一个小的故事开始。

北京电影学院的两位同学偶然认识了一个非常有意思的人，他是

西城区的一名退休法官，在“人民调解委员会”工作。当时这两位同学为一部电视剧去采访他，听说是电影学院的学生，他对这两位同学的兴趣比同学对他的兴趣还大。他说：“我在拍纪录片，遇到一个障碍，我不会剪接，你们能教我怎么剪吗？”同学就问他，你拍纪录片？拍什么纪录片？这位老人说他是一个老北京，对从小长大的环境特别有感情，现在拆建特别厉害，很多他熟悉的环境都被拆了。他觉得特别可惜：“如果现在不把它拍下来的话，将来我跟儿子、孙子说我是在一个什么环境成长的都说不清楚，我得留下点什么东西。”于是他把镜头对准了那些即将消失的胡同。做法很简单，周末有时间了他就骑着自行车过去，拿着一个DV摄像机，对准目标，然后一边拍一边解说：“这是X X胡同，我打小跟这儿长大的，一直长到X岁……我在那儿上的学，天天从这儿走，这胡同现在要拆了，大家再看一眼啊，就要拆了……拆了以后听说要建一个商场，建得怎么样我不知道，反正再看最后一眼了……”（图 1.1）

我们可能会质疑这叫不叫纪录片？严格地说他拍摄的这些东西只是个人留念，一种为私人保留的影像，还不太具备纪录片本身的完整性或学术意义上纪录片的特征。它没有经过剪接和任何的技巧加工，只是一段段的素材，但是这种行为给我们一个思考：

纪录片到底是做什么的？人们为什么要把一些东西拍成纪录片？

这位老人拍摄的素材，尽管还不是纪录片，但是具备纪录片的某种价值。因为它触及到了纪录片的—个话题，就是纪录片和记忆之间的关系——纪录片是记忆保存的延伸。在没有纪录片的时代，很多记忆是非常不准确的，人的记忆在某种程度上并不可靠，包括对于在法庭上询问证人这样一个手段也有人质疑。曾经有心理学家做过实验，通过一个精心布置的心理学圈套，让一位律师成功地误导了证人的证词。

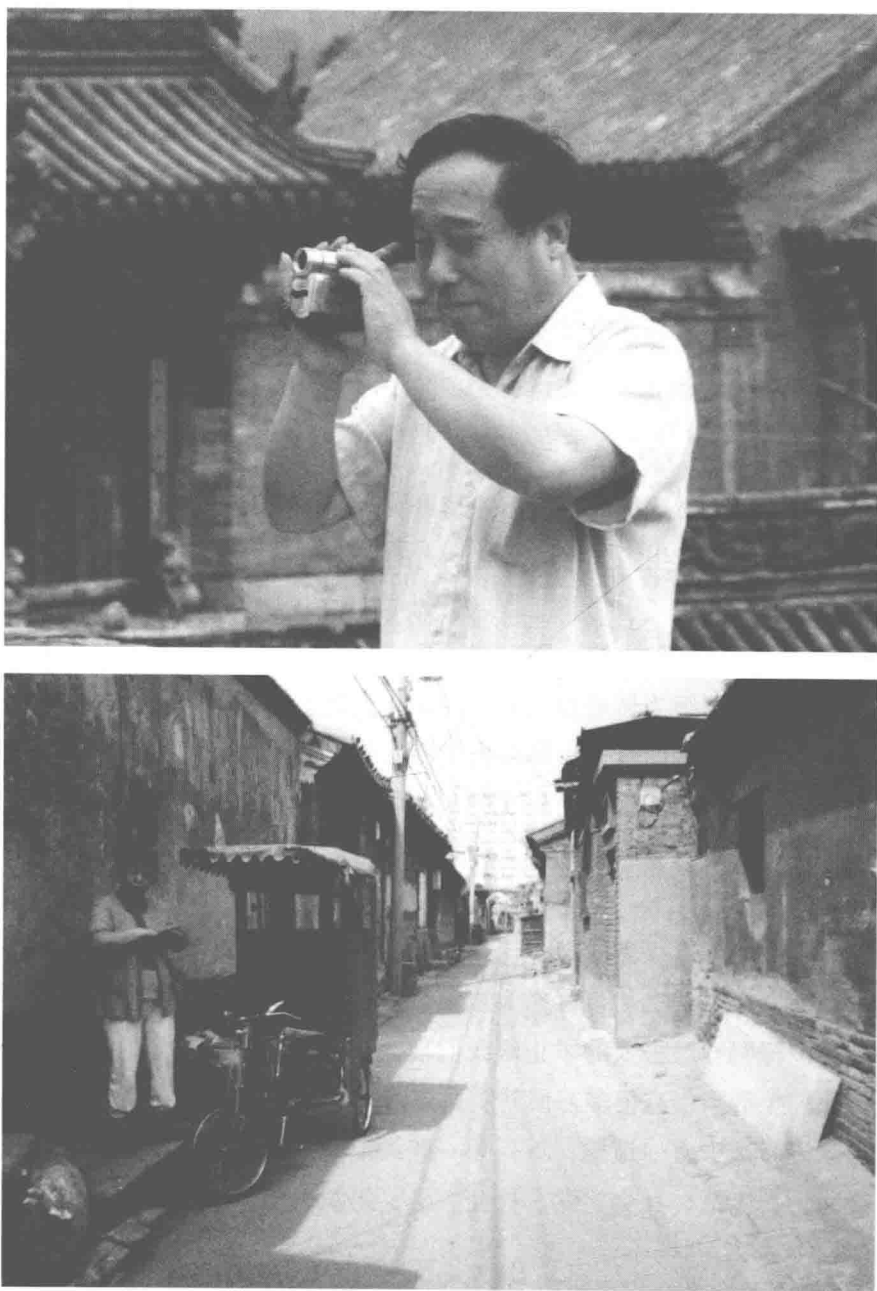


图 1.1 西城区退休法官程阿沛老人

类似的实验在心理学研究中还有其他例子：

在“挑战者”号爆炸的那天，研究“闪光灯效应”记忆（对极度戏剧化事件的回忆）的心理学家乌尔里克·奈瑟（Ulric Neisser）让他班上的106名学生写下他们是如何听到爆炸消息的，以及当时他们在哪里、在干什么、听到爆炸消息是什么样的感觉。两年半后，他们再次接受了访谈，结果显示：25%的学生所说的跟他们原来日记记录的截然不同，一大半人错得不算太离谱；真正把所有细节都写正确的人不足10%。然而，在他们看到原来写的日记前，大多数学生都认为自己的记忆正确无误。^①

所以即使对这样一件留下不可磨灭印象的事，记忆中一些内容还是随时间流逝发生了挺大的变化，人的记忆也会出错！

拍摄一部像《一九四二》（冯小刚导演，描写1942年中原饥荒的灾难片）这样的电影，那时候农民应该穿什么样的衣服？是什么样的气质？摄制组当然可以去参考四十年代留下的影像。可是如果再早一点，比如明朝的时候，那时候没有影像，我们去还原人们生活就更值得质疑了。现在银幕上呈现的那些画面，人们穿的衣服、举止、说话的神情，是每个人根据自己的理解去推断的，这样的呈现会出现非常大的偏差。

纪录片可以提供一个时代影像的佐证和参照。尽管有一些文献可以查阅，有一些文物可以作为线索，但是过去人们说话的语速跟我们现在一样吗？过去人的举止跟我们现在一样吗？今天我们的行为，包括我们生活当中有很多习惯其实是跟西方交流的结果。2012年北京电影学院考试中有一道题：下列哪一些词汇是从日语借用而来的？比如说科学、生活、社会、党、社会主义、组织、干部、哲学——一百多

^①（美）罗伯特·伯顿：《人类思维中最致命的错误》，任小红译，北京：中国人民大学出版社，2010。

年前汉语里有这些词吗？类似于这样的有很多。我们今天说话的状态，是否受过电影的影响？我们的举止是否受到电影中人物举止的影响？两百年前或者一百年前的人到底是怎么生活的？他们的表情跟我们现在一样不一样？这种疑惑，可能永远都无法考证，因为那时候没有影像留存。

但是从一百多年前电影发明开始，我们陆陆续续地有了一些这样的纪录片。当有这些东西的时候，我们对历史的认识就是不同的。比如说看到一百多年前的欧洲城市，我们会吃惊于那个时候跟今天差异非常小，包括街道建筑都没怎么变，但是一百多年前的北京和现在的北京相比，简直就是天翻地覆的变化。这种对于记忆的保存，纪录片是非常有价值的。

如果没有纪录片，我们损失的不光是记忆，还有它本身所具备的文献价值。文献价值是纪录片最核心的东西（我们会在后面讨论纪录片的文献价值到底是什么）。

纪录片的类型

在很多书中都可以看到对不同类型纪录片的划分，此处介绍的两种划分方法更多是跟纪录片的功​​能有关系。

在雷诺夫（Michael Renov）的《纪录片理论》（*Theorizing Documentary*）中对纪录片的类型的划分是基于纪录片本身作用的，他对纪录片的功​​能进行了总结：

“揭示或者保留”

“劝说或提倡”

“分析或者质疑”

埃里克·巴尔诺（Erik Barnouw，美国，1908—2001）在《世界

纪录电影史》(*Documentary: A History of the Non-Fiction Film*) 里把纪录片拍摄者的角色进行了分类。我们看到他对纪录片的作用做了更加宽泛的延展：

预言家、探险家、报导记者、画家、拥护者、吹鼓手、揭发者、诗人、编年史作者、奖励者、观察者、触媒者、游击战。

可能有些概念大家现在不完全能理解，比如说什么叫“触媒”？什么叫“游击战”？他这个“角色”是什么意思？我们以后引用具体影片的时候还会讨论。

从素材到影片

前文提过的那位拍摄北京胡同的老人，他拍摄的画面不应该被叫做纪录片，但因为拍摄自现实生活，同时具有一定的文献价值，可以称为纪录片的素材。但它可能不是一段好的素材。在这里我们先提一个最简单、最基本的技术要求：拍摄纪录片要用外接话筒。如果用随机话筒像老人那样边拍边解说，最后恐怕所有的声音都得去掉，否则无法剪辑。通常来说纪录片拍摄的标准组合是两个人：一个负责拍摄，另一个负责录音和监听声音质量。如果只有一个人，没有办法操作外接话筒，那么建议采访的时候把话筒放过去，最起码把人声录清楚（即使没有外接话筒，也建议使用一个指向性话筒，或者一个采访机）。

当一段影像具备了观看的价值（拍出了清晰的、大家感兴趣的画面和质量上过得去的声音）就可以算做一段素材了（可能把它放在视频网站上会有一定的点击率了）。然而从拍摄一段影像素材到完成一部影片，中间的距离其实很大，要做的工作还很多。

素材跟影片是什么关系呢？素材是一个对作者形成刺激的东西。不管是一个问题、一个话题、一个人物、一件事或者一段画面，但仅

仅这个东西还不足以构成一个完整的纪录片。它只相当于大海里一颗砂粒，偶然掉进一个蚌壳里，刺激它，促使它分泌一些物质去包裹它，砂粒慢慢被包裹得圆润、饱满，最后变成一粒珍珠，这就是质变了。

从素材到一个成熟题材的转变非常像这样一个从孕育到质变的过程。大家常常有一些拍摄或创作的冲动，这个冲动可能是关于纪录片的，可能是想创作一部小说的，或写一篇散文，或者想据此创作一部故事片。但是从这个东西到形成一个电影的题材，还有很长的发展孕育过程。你可能要补充对于价值的提炼，要想清楚到底为什么要拍，通过它你想讲什么。

素材与题材之间的逻辑关系是否成立？成立之后用什么样的结构方式来讲述？用什么样的形式能够最准确地传达你所要体现的主旨？当你把这一切都完成的时候，才算完成了对于一个题材的准备。

网络时代的影像

近十年随着媒体尤其是互联网络的发展，电影、影像在某种意义上来说更加社会化了，我们已经进入了一个影像传播影响认知的时代。

摄影师杜杰（北京电影学院摄影系学生，作品有《疯狂的石头》等）的毕业论文写的是关于DV时代的影像。他说：“随着DV的普及、网络的到来，电影将深入到生活，会大大地影响人们的生活，乃至会影响到将来人们互相打招呼的方式。北京人习惯说‘吃了吗’，以后可能会变成‘拍了吗’。”这种预言将来有可能成为现实。

这一趋势现在对我们有什么具体的影响？

首先，今天的影像比以前丰富了，因为更容易获取。过去把活动影像拍摄下来，本身就是一件被垄断的事情。

单万里（纪录片理论研究者，《纪录电影文献》作者）说过一个故事。他在读研究生的时候有一次在元大都土城（紧邻北京电影学院，

电影学院学生常在那里拍摄作业)拿着摄影机拍作业,有一个离退休的老头锻炼路过,在旁边问他说,你们是电影学院的吗?你们拍作业的是吧?你们这片比是多少?听起来这老先生绝非外行,于是他诚实回答说我们这个片比大概3:1。老人问,你们一年能拍多少作业?单万里回答一学期拍5—10分钟(当时是用16mm胶片,现在更多了)。老人说你们太幸福了,当年我们学电影的时候比这条件惨多了。于是单万里问他在哪儿学的电影,老人说我在延安学的,延安电影团,也拍过作业,拍5格。

现在不管拿DV也好,拿手机也好,影像的成本基本可以忽略不计。你只要买得起一个机器,就可以随便去拍,拍完后大不了抹掉重拍,影像就变得廉价了。

在影像还很珍贵的年代,大家对影像的态度也是不一样的。

这中间最大的差异可能就是你的想法形成在影像之前还是在影像之后。设想如果你学3个月电影只能拍5格,这5格我相信每一个人都会特别认真地去对待。设想你想拍延安的宝塔山,绝对不会拿着机器到那儿就轻易拍下这一格。你会观察哪一刻的光线最美、哪一个角度最佳。曝光正确吗?焦点清楚吗?在脑子里推翻了无数次的方案,最终你想明白了,在绝不出错的时候才拍下这一格。

曾经很多人家里都有一本装帧精致的影集,里面珍藏着爷爷奶奶、爸爸妈妈儿时的照片,每一幅照片都很完美。今天人们的影像比过去多出很多,但在海量的影像中却往往找不到那时的完美感。由于影像变得便宜了,于是产生了一个现象即“拍了再说”。这就造成很多烂影像,或垃圾影像。由于“拍了再说”,可能1万分钟没有1分钟有价值的。

在拍摄影像之前首先要琢磨这个影像。尽管影像的成本变低了,但是拍摄的时候还是应该把它当作当年那5格来对待,充分地去挖掘影像当中可能的价值,去把每一格画面拍好。这才是制作专业化影像

或者有流通价值影像的首要基础。

影像社会化的影响力被一部分人高估了。曾经，“识字”也是作为一个特权被垄断的。在中世纪的欧洲，“识字”是一件成本很高的事情。因为书写的载体是羊皮纸，当时只有教士、贵族才能去识字。后来随着纸张包括印刷的发明，识字的门槛降低了，甚至农民都可以学会识字，可是并没有因此所有的人都变成作家。同样，在今天影像泛滥的时候，不是所有人都能成为导演或者摄影师。

识字成本降低之后，产生了另外的门槛，这个门槛就是作家和普通识字人之间的门槛。当影像泛滥的时候，我们同样要去思考电影的门槛是什么，这个门槛不再是获得影像的手段，而是其他一些东西。

成为公共影像的条件

我们说电影是一门语言，那么语言就要有它自己的语法（有一本书就叫《电影语言的语法》，丹尼艾尔·阿里洪著，后浪策划出版）。所谓“符合电影语言的语法”，首先就是能不能被别人读懂。你不能自创一个语言规则，只有你自说自话，别人看不懂。很多学生作业会犯这样的一个错误，“我就是这么理解的，看不懂是你的事”。不符合公共语法的影像不是公共影像。

第二个就是我们反复讲的“价值”问题。一个纪录片值不值得被拍，或者一个纪录片值不值得被看，这个价值不应该仅仅是你个人关注的，要有公共性。

第三，“实际的流通”。一个片子拍得再精彩但是永远不公开不与人交流，那么也是没有价值的。

这里反复强调“差异”，比如说“私人影像”和“公共影像”的差异，“素材”和“题材”的差异，以及“影像”和“影片”的差异。

影像到处都是，可是要变成影片它就要具备上述的一些条件才可