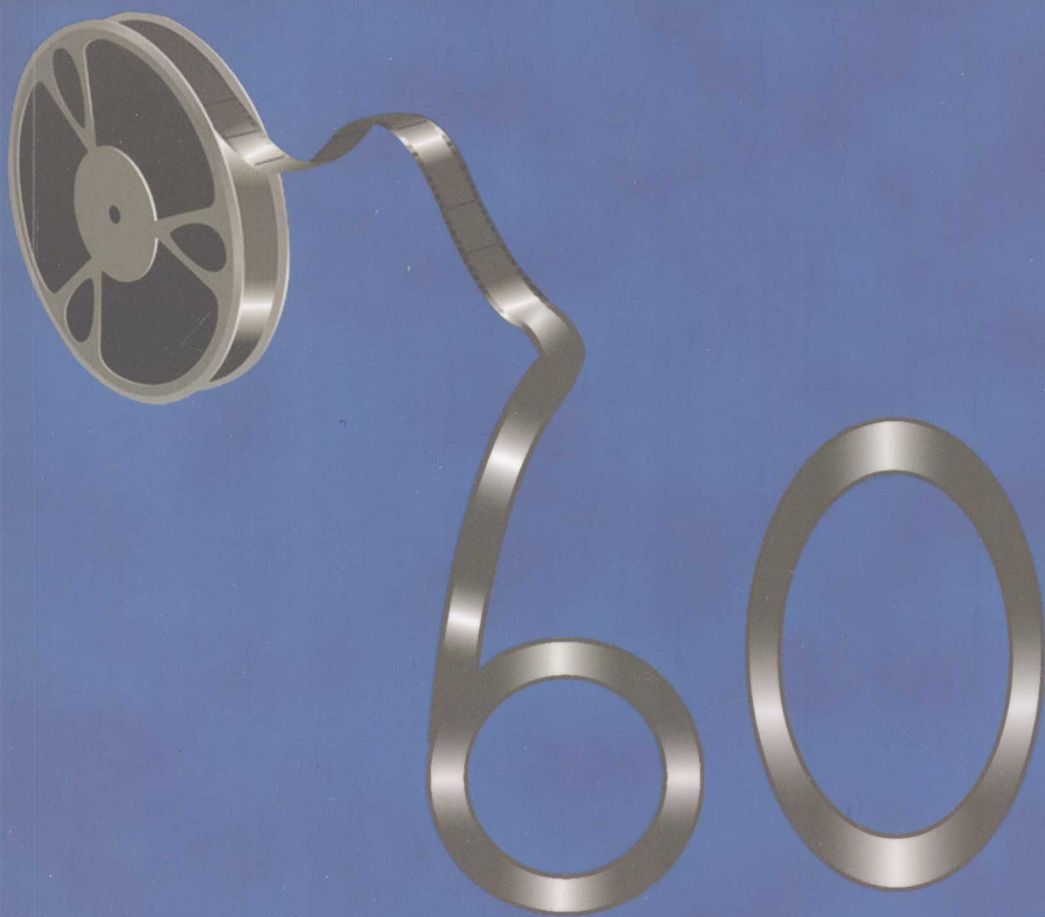


影像中国

当代纪录片理论争鸣与前沿探索

主 编 张君昌 迟 航
副主编 吴 煜 陈 嵩

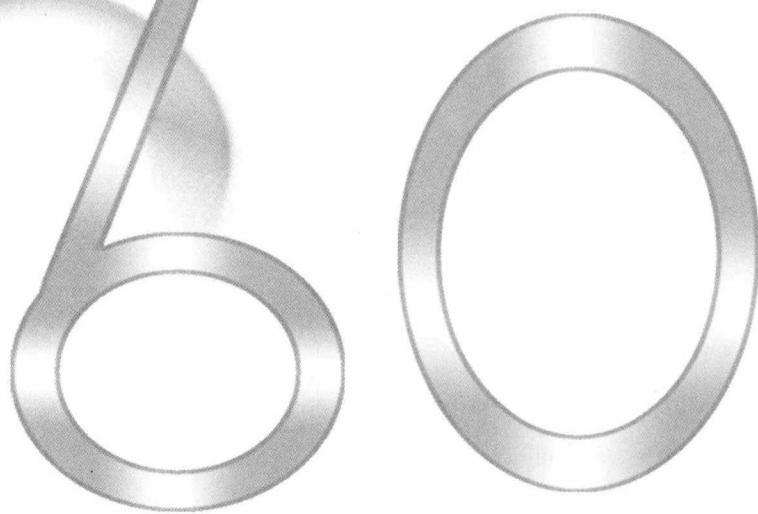


新华出版社

影像中国

当代纪录片理论争鸣与前沿探索

主 编 张君昌 迟 航
副主编 吴 煜 陈 嵩



新 华 出 版 社

图书在版编目 (CIP) 数据

影像中国：当代纪录片理论争鸣与前沿探索/张君昌，迟航主编.
-北京：新华出版社，2009.7
ISBN 978 - 7 - 5011 - 8835 - 2

I. 影… II. ①张…②迟… III. 纪录片—研究—中国
IV. J952

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 101134 号

影像中国——当代纪录片理论争鸣与前沿探索

责任编辑：原兴伟

装帧设计：北方

出版发行：新华出版社

地 址：北京石景山区京原路 8 号

网 址：<http://www.xinhupub.com>

邮 编：100040

经 销：新华书店

印 刷：河北省保定市北方胶印有限公司

开 本：787 毫米 × 1092 毫米 1/16

印 张：17 插页：4

字 数：360 千字

版 次：2009 年 7 月第一版

印 次：2009 年 7 月河北第一次印刷

书 号：ISBN 978 - 7 - 5011 - 8835 - 2

定 价：39.00 元

纪录片是什么？

张君昌

在传统认识上，纪录片是一类非虚构影视艺术作品的统称。纪录片的本体特征是再现物象（拍摄对象）的本来面目，这一本体特征来自摄影机原始的“照相”功能，即忠实地“复制”生活原貌的物象功能——照相本体性、影像纪实性。科学与艺术的完美结合，缔结了当代影像艺术的蔚为大观。可以说，没有现代光学、化学、电学、机械学，便没有影像艺术和纪录片的发展。从无声片到有声片、从黑白片到彩色片、从声画分制到同步摄录，每一次科技进步在影像制造中的体现，都使人们更加逼近现实，逼近真相，逼近人们对影像艺术的原本诉求。

纪录片起源于纪录电影。1895年法国人路易·卢米埃尔兄弟拍摄的《工厂的大门》、《火车到站》、《水浇园丁》、《婴儿的早餐》等早期影片，可视为纪录电影的先驱。19世纪末、20世纪初电影技术传入我国，一些外国摄影师拍摄了清末社会风情、李鸿章生活片段、八国联军入城等影片，成为中国最早的纪录电影。此后的几十年，新闻纪录片一直是纪录片的主角，形式手法较为单一，与故事片区别明显，因而人们对纪录片的认识虽有流派上的争鸣，鲜有颠覆性结论。

国际上从20世纪60年代到90年代进入纪录片创作繁荣时期。这一时期，纪录片创作门派林立，风格多样，各领风骚，并由此推动纪录片市场开埠、频道诞生、评奖兴起。这一时期，由于电视媒体迅速崛起，各类节目形态日渐繁多，仅以“非虚构”来界定纪录片，已愈发显得不能自圆其说。然而各类学说莫衷一是，难以服众，最终难免走向自我封闭，又不同程度地束缚了创作的手脚。

当前，我国进入纪录片创作的一个新的转折期，应当以科学务实的态度梳理纪录片的发展历程，廓别主流支流，分清共性个性，温故而知新，以把握纪录片的正确创作方向。

一、纪录片发展史上的六个阶段

整个纪录片发展史在主观与客观、再现与表现、虚构与真实的争论中，不断演变，大致经历了六个阶段。

1. 弗拉哈迪式

美国人罗伯特·弗拉哈迪是世界公认的“纪录片之父”，他是早期写实主义传统的代表人物。在卢米埃尔制造的影像刺激渐渐消退，那种原始表浅的纪录影片日暮途穷的时候，弗拉哈迪以一部《北方的纳努克》挽救了纪录片，使之进入主流文化的视阈。《北方的纳努克》不是简单照相式地复制生活片断，而是一部有人物、有情节、充满牧歌情调的再现真实生活的纪录片。这是一部反映北极地区爱斯基摩人——纳努克一家艰苦而富有诗意生活的无声片，配有简单的字幕。由于原著居民的冰屋低矮黑暗不便拍摄，弗拉哈迪让人重新搭建一个更大的、只有半边屋顶的冰屋，供拍摄之用，并把建屋的过程摄入片中。由于当时爱斯基摩人已不穿正统的民族服装，弗拉哈迪费了很大力气找到几件传统服装，甚至是“舞台服饰”。片中纳努克把孩子一个一个从狭小的皮筏舱里抱上岸以及猎取海豹的场面都是经过精心设计的，纳努克以及他的妻子和孩子们充当了这部影片的“演员”。

弗拉哈迪最先将故事片手法借用到纪录片创作中，使《北方的纳努克》富于情节营造和节奏变化，公映后获得空前成功。虽然搬演曾使它招致批评，但并未影响它在世界纪录影片史上的地位。有人说，与这部影片相比，普通的故事片显得肤浅而空洞；有人说，即使从纯娱乐角度看，它也比一般故事片更富情趣；甚至有人把它与希腊古典戏剧相提并论，以致后来屡次获得国际大奖。史家对它作出这样的评价：“它是无与伦比的，是其他影片望尘莫及的。在当年或以后几年的电影中，在最优秀影片的总目录中，如果没有它就不能说是完整的。”^①

弗拉哈迪在创作上坚持颂扬美而回避丑的美学原则。虽然他也为工业化对古老文明的侵蚀深表忧虑，但从未直接批判，而是不遗余力地把自己的赞美之情投入到对古老文明的歌颂之中。这一点既为他赢来“吟游诗人”的称号，也给他招来逃避现实的指责。弗拉哈迪最早提出纪录片要有故事的观点，“几乎没有一部弗拉哈迪影片不含有若干充满了作者感情的叙事场面。”为了摄取故事，他常常要同拍摄对象交友共处，接济他们，深入观察，并使拍摄对象在镜头前达到高度自如状态。弗拉哈迪认为，“重要的并不在于严格地忠于事实，而在于对现实生活场景的再创造。”为此，他不惜用场面调度手段来拍摄情节完整的长镜头，运用画面组接创造节奏变化和艺术氛围。正是这些创造性手法，使纪录片脱离了原始形态，成为具有审美价值、史学价值的纪实艺术形态。

弗拉哈迪认为，一个故事必须来自一个原始民族的生活，并“在尚有可能的

^① [美] 埃里克·巴尔诺：《世界纪录电影史》，中国电影出版社1992年版，第39页。

时候表现这些民族早先的威严和性格”。^① 因其在他的系列作品中一以贯之地袭用这些原则，被后来出现的“影像人类学”尊为鼻祖。弗拉哈迪在为纪录片发展作出开拓性贡献的同时，也为后人留下争论不休的话题。有人批评他回避现实，粉饰生活；有人批评建造冰屋是“造假”，有人对组织拍摄的真实性提出质疑……即便后生的各种学派，也未能摆脱这些问题的困扰。

2. 格里尔逊式

如果说弗拉哈迪是以身体力行的杰出创作开拓了纪录片的艺术价值，那么格里尔逊则以自己的学说奠定了纪录片的美学基础。英国导演约翰·格里尔逊最早使用了“纪录电影”一词，把纪录片创作概括为对“真实事物做创造性处理”。他敏锐地意识到电影作为教育工具的巨大潜力，坚持把电影当作宣传的讲坛，借助人们对刚刚诞生的有声电影的新鲜感，发展出以解说词为主要表现手段的纪录片模式。以其代表作《漂网渔船》、《夜邮》、《锡兰之歌》等在世界范围掀起声势浩大的纪录片运动，成为英国纪录电影学派的领军人物。

格里尔逊倡导的纪录电影理念可以概括为以下三点：

(1) 主张电影直面现实，剖析社会问题。他与弗拉哈迪明显的分歧在于，后者沉迷于对偏远部落田园生活的描绘、赞叹，而他旗帜鲜明地接触社会问题，并且对沉迷古风的做法不能容忍。如果说弗拉哈迪将目光投向天涯海角，他则努力将人们的视线拉回到自家门前。

(2) 主张电影的宣教功能，强调其社会责任。20 世纪初，电影的功能还处在探索阶段，有人视其为市井杂耍，有人将其当作艺术形式，格里尔逊则提出“电影哲学”的概念，视电影为讲坛，用作宣传的手段。如果说弗拉哈迪的作品是“观看自然的镜子”，那么格里尔逊的影片则是“打造自然的锤子”。电影纪录工作者首先是政治家、宣传员，其次才是艺术家。

(3) 主张创造性地处理现实，允许艺术加工。格里尔逊反对不加选择地堆砌事实，而要根据事实的重要性进行“有选择地戏剧化”。他主张纪录片应该从对自然素材平铺直叙的描述中解脱出来，过渡到对它们进行组织、再组织以及创造性剪裁的阶段。弗拉哈迪允许搬演且追求效果质朴，格里尔逊则强调对原生态场景进行艺术加工，认为“观点比纪实更重要”，因而对构图和蒙太奇的兴趣超过了纪录本身。他还创造性把现场录音和解说词作为内容和形式的重要部分，有些作品甚至不惜让解说词占据主要地位，使画面显得无足轻重。

格里尔逊式纪录片出现在有声片诞生初期，那些观点鲜明、掷地有声的解说词为其赢得极高声誉。这种“画面+解说”的模式影响世界纪录片创作达 30 年之久。由于格里尔逊迷恋于用蒙太奇去“组织现实”，而不是去纪录现实，为以后的变革要求埋下了伏笔，以致这种充满“上帝之声”的说教模式渐渐远离了观

^① 参见 [德] 齐格弗里德·克拉考尔：《电影的本性》，中国电影出版社 1981 年版，第 313 ~ 315 页。

众。正如电影理论家比尔·尼柯尔斯所评述的那样：“格里尔逊式传统的直接谈话风格是第一种被彻底用滥了的纪录片形式……在许多作品中，解说词明显压倒画面”，“第二次世界大战以后，格里尔逊式失宠了……除了在电视新闻、竞赛、广播对谈节目、广告和特殊的纪录片中以外，它几乎没有了市场。”^①

当然，这并不是说格里尔逊式纪录片已经销声匿迹，在一些政论片和抒情片中仍能看到它的踪影，它也在继承中发展。

3. 真实电影式

真实电影学派的创立者是法国社会学者让·鲁什。他1947年开始拍片，主张让被摄体自己说话。他认为传统纪录片人为痕迹过重，对那种在拍摄好的画面上添加解说词的技法不以为然。在影片《美洲豹》（1957年）中，他让影片中的一个角色解说这部影片。其代表作是与艾德加·莫兰合拍的《夏日纪事》。让·鲁什借用苏联“真理电影”的译词，将他们的影片命名为“真实电影”。

真实电影的目标是直接把握人物、运动或事件的现实性。它“是以忠实于未加操纵的现实，拒绝损害自然呈现的生活形态为基础的一种实际工作方法。”^②其一般的操作方法是通过对真实人物的采访、对话，获取采访对象对现实问题的切身感受；把几个采访对象之间的交谈、争论摄录下来，然后请他们看样片，再把他们的观感编入片中。这样的影片故事性虽不强，但不同人物的个性、见解却被客观地记录下来，营造出一种内容实在、形式独特的记录风格。

让·鲁什的真实电影又被称为“触媒电影”，他主张不要回避摄影机的存在，而让它大胆接触人群，促成媒介事件的发生。他认为人们在摄影机面前较之其他场合更能袒露自己的心声，因而摄影机可作为“精神分析的刺激物”，是能够启发内部真实的重要媒介。“真实电影是以人为的环境能使隐蔽的真实浮现出来这一论点为依据的。”^③因此，拍摄者往往充当事件策动者的角色，他们不惜抛头露面，常常公开参与到影片所涉及问题的讨论之中，而且不回避自己对事件的看法。

与格里尔逊式影片喋喋不休的“公开叙事者”角色相比，真实电影选择了“隐蔽叙事者”的方式，因而显得较为客观；它对采访的开拓性运用，丰富了纪录片的表现手法和创作题材。但由于过分依赖“说话的人”，使之在跨文化交流方面产生障碍，在一定程度上限制了纪录片的传播。

4. 直接电影式

直接电影是由美国人罗伯特·德鲁和理查德·利科克为骨干的摄影小组创立的。其开山之作是《初选》（1960年），该片跟踪记录了两任总统候选人约翰·肯尼迪和休伯特·汉弗莱竞选总统的活动，其中不乏生动的细节和令人叫绝的抓

① [加] 比尔·尼柯尔斯：《纪录片的人声》，载《世界电影》1990年第5期。

② [美] 史蒂文·芒贝语，转引自朱景和：《纪录片创作》，中国人民大学出版社2002年版，第273页。

③ [美] 埃里克·巴尔诺：《世界纪录电影史》，中国电影出版社1992年版，第245页。

拍。罗伯特·德鲁说，我们要创立真正属于纪录片的拍摄方式。这种方式必须合乎内在规律。他认为，电视应该纪录生活的“本来模式”，而不是反映那些经过拍摄者修饰过的生活……应该按照电视媒体反映生活的规律来展示生活，即用一种富有戏剧性的电视语言来叙述故事，而不是让解说词牵着观众的鼻子来观看发生的事件。^①这一流派后来又产生了人物传记片《不要回顾》（1966年）、《蒙特莱·波普》等佳作。

为了追求更大的客观性，直接电影主张摄影机永远只作旁观记录，这种“纯粹纪录”的方式又被称为“观察电影”。它要求观察者“手持摄影机处于紧张状态，等待非常事件的发生……事物的真实随时可以收入摄影机”。^②直接电影主张通片不加解说，尽量避免访谈，以消除拍摄者主观倾向的流露；而仅以即兴抓拍现实生活中未加修饰的事件、场面为手段，来保证纯粹的真实效果，充分体现对现实反映的直观性和坦率性。

直接电影的特征可以概括为以下四点：

（1）拍摄者始终是身处事外的旁观者或偷窥者，以观察者的心态记录生活，以尽可能提供物质现实的复原。

（2）拍摄者决不主动“介入”生活，不干涉、不影响事件的发展，竭力维持中立和旁观者角色，藏匿一切主观因素——评论、解说、采访、音乐等。

（3）反对直白诠释，追求主题的多义性和开放性。它“孜孜寻求一种同古典好莱坞风格方式相同的‘一目了然’的风格——抓拍行动中的人物，让观众自己去对他们下结论，而无需任何含蓄或直率评论的帮助。”^③

（4）反对不加选择地堆砌素材，试图把主题抽象到一种隐喻的层次。享有国际声誉的美国直接电影大师弗雷德里克·怀斯曼说：“仅仅把纪录片作为‘曝光’性的片子是太过于简单化了，而且是不足取的。”^④直接电影的模糊主题、藏匿主题不等于没有主题，而是在看似客观冷静的外表下隐藏着观察者对社会、人生的思索。

与真实电影相比，直接电影扮演的是“缺席叙事者”的角色。除镜头客观记录的事物表象之外，几乎听不到观察者对于历史背景、人物心理的任何声音。直接电影作为格里尔逊式纪录片的彻底颠覆者，让人们真正触摸到了纪录片的真谛。但是，它在向世人展示不断逼近生活本质的客观纪实精神的同时，也渐渐把“纯客观”、“不介入”绝对化、教条化，形成一种模式霸权。由于过分强调过程展示和“生活流”表现，使得大多数作品情节冗长、拖沓，陷入“肤浅真实”的怪圈，鲜有佳作。另外，“这种影片有时使人困惑，更时常使人为难，它们难

① 转引自朱景和：《纪录片创作》，中国人民大学出版社2002年版，第274页。

② [美]埃里克·巴尔诺：《世界纪录电影史》，中国电影出版社1992年版，第245页。

③ [加]比尔·尼柯尔斯：《纪录片的人声》，载《世界电影》1990年第5期。

④ 转引自林少雄主编：《多元化视阈中的纪实影片》，学林出版社2003年版，第431页。

得向观众提供他们所寻求的历史感、时代背景或前景。”^① 这类影片的主体选择十分有限，它在表现诸如历史与未来、探微与抽象等现实物象之外的题材时显得捉襟见肘。

5. 自省式

自省式纪录片 20 世纪 80 年代出现在美国。这种影片把评述者的议论夹杂在采访谈话之中，通过适当的画外解说与屏幕文字相结合，恰当地表达创作者的意图。由于这一时期美国的电视界已经成功地培育出诸如沃尔特·克朗凯特、丹·拉瑟、彼得·詹宁斯等大牌主持人，他们以个人身份在片中串场，评古论今，颇具“舆论领袖”的感召力，所以这类影片又称作“个人追述式”。比尔·尼柯尔斯认为它是一种“形式更复杂、认识论与美学意味更显著的影片。这些新的自省式（Self-reflexive）纪录片把评述和采访、导演的画外音与画面上的插入字幕混杂在一起，从而明白无误地证明了纪录片过去总是限于再现，而不是向‘现实’敞开的明亮窗户，导演向来只是参与者——目击者，是主动制造意义和电影化表述的人，而不是一个像在真实生活中那样中立的、无所不知的记者……在我们目前的历史环境下，在可供选择的多种发展的风格中，自省式纪录片明显可见的毛病要比直接解说式、‘真实’式或采访式更少些”。^②

自省式纪录片有效地集中了前几种纪录片的优势，使“纪录片永远是再现的形式”。正像比尔·尼柯尔斯所总结的那样：“影片工作起来像个自由的整体，影片比它的所有组成部分都伟大而且将各部分组织结构起来：（1）吸收进来的人声，吸收进来的背景音响和画面；（2）影片整体的风格讲出的‘声音’（它的方法是多种多样的，包括同吸收进来的声音有关的，如何结构一个单一的、主导的形式）；（3）历史环境，这是影片本身的声音无法成功地超越或完全控制的。这种历史环境也包括对事件本身的观察。”^③ 这类纪录片常常跟踪拍摄人物活动的细节，包括富有感染力的人物谈话，以活生生的现实的情节性来吸引观众。

自省式纪录片的出现，与强调自我表现的现实主义思潮有关。真实电影那种“主题的声音隐藏在向我们讲话的人物背后”的策略，乃至“主导的声音的削弱、减少都不同程度地存在”的倾向是现实主义者所不能忍受的。正如某些学者所指出的，自省式纪录片主张“自我”不必为影片的客观性而躲藏，“自我”就是结构影片的重要元素，全片强调的是“自我”对现实的反省与互动关系。需要说明的是，这种纪录片的“主观”，指的是在现实中，创作者与现实的关系——它们之间的相互影响，是纪录片创作过程中人与现实的关系，因为它改变了现实，使“自我”融入现实之中，所以“主观”应该成为纪录片构成的一部分。就像一个孩子站在一池水边，他总想扔一粒石子进去，其实他是对水充满好奇，在池水被激起浪花泛开层层涟漪时，他对水的理解加深了。自省式纪录片就是创作者把自己当作石子，有头脑、有眼睛的石子，投入生活的水面，去触摸事物表

象背后的秘密。就像水并不会因为石子而改变，水还是水一样，正是浪花和涟漪使水的特性得到展现，创作者通过这种方式来探求和表达自我对现实世界的看法。自省式纪录片并不意味着：创作者有权凭借想象对现实进行随心所欲的歪曲和利用，纪录片对“主观”的强调，指的是创作者对现实的观察与理解。^①

自省式纪录片所推崇的“互动的主观”获得成功，打破了纪录片界一度曾形成的唯“客观纪实”为正统的模式霸权，丰富了纪录片创作的风格样式。这种样式是改革开放后我国电视界最先接触并实践的模式。堪称我国纪录片创作里程碑式作品的《望长城》（1991年），曾摸索出一套全新的创作思路：让画面作主导，尽可能不表现主观先见，伴随事件发展前行，对过程跟踪采访，用捕捉到的鲜活事实说话，通过主观探寻与客观现实的互动来反映长城两边各族人民的风土人情。有着锡伯族血统的主持人焦建成，一改正统主持人的范式，他皮肤黝黑，留着干练的小平头，反应灵敏而又风趣幽默，不失时机地捕捉、放大现场中出现的每一个闪光点。该片播出时曾创下40%的收视率高峰。此后，这类模式又诞生了《中华之剑》、《广东行》等佳作。

近年来，自省式纪录片的佼佼者当数新疆电视台拍摄的《天池人家》（2002年）。这部作品较为完整地借鉴了自省式纪录片的叙事策略和风格样式。该片在15分钟的时间里，通过叶尔肯——一位手持DV的哈萨克青年的采访、拍摄、讲述和回忆，反映了新疆天池地区人民的生存状态，展现了旅游开发对当地百姓生活条件的改善及其对传统价值观念的冲击和影响。尽管作品的主题是歌颂性的，但由于采用了“真实电影”手法，整个片子显得自然朴实，没有说教味、宣传腔。从叶尔肯的叙述中我们了解到哈萨克人热情好客，把所有的游人都视为朋友，其民族传统观念曾经认为“赚朋友的钱是可耻的”，但是随着天池的旅游开发，市场经济意识也逐渐消解了传统观念。在片子的结尾，我们看到，两个不到10岁的哈萨克小姑娘牵着一头小羊羔，为了招徕游人照相，用带着稚气的童腔吆喝着。整个叙事采取了限制视角，即以叶尔肯这一人物的视角展开叙事，以叶尔肯的采访、拍摄和讲述来结构全片。更为巧妙的是，《天池人家》采用了双重叙事视角——叶尔肯既是拍摄者，又是被拍摄者，从而产生一种新颖别致的效果，升华出“你站在桥上看风景，看风景人在楼上看你”的美学意境。在拍摄过程中，叶尔肯手持DV对姐姐、女歌手和几位年轻人进行采访，他时而是事件的参与者，用英语同外国游人交谈，时而是独立于事件之外的叙述者，以画外音进行讲述、评论和回忆。在片子的结尾，叶尔肯还将自己采访拍摄所得的素材放映给采访对象看，请年迈的母亲谈感想。从《天池人家》的成功，我们可以感受到自省式纪录片饱满的叙事张力，相信今后会出现更多更优秀的此类作品。

6. 新纪录电影

在20世纪90年代末，美国学者林达·威廉姆斯高举“新纪录电影”的大

^① 参见欧阳宏生主编：《纪录片概论》，四川大学出版社2004年版，第330~331页。

旗，大胆地扮演了传统纪录片恪守“非虚构性”这一信条叛逆者的角色。他在《没有记忆的镜子——真实、历史与新纪录电影》一文中首次提出“新纪录电影”这一概念并进行了系统论述。他对传统纪录片定义提出质疑，积极肯定已被“真实电影”和“直接电影”批评得体无完肤的搬演和虚构手法，主张创作者应当完成从一个中立旁观者向一个主动制造意义和电影化表述的主动参与者的角色过渡。因而，这一学派也被称作“反真实电影”或“新真实电影”。

新纪录电影的出现有着深刻的时代背景。一方面是计算机成像技术（CGI）的发展，使得复活历史、“情景再现”成为可能，从而大大拓展了纪录片的表现领域，使得以前很难涉足的历史事件成为新纪录电影的首选题材；另一方面与文化产品市场全球化紧密相关，文化工业将纪录片也纳入其庞大的商业机器中。在这种情况下，为探索更深层次的真实，试图通过虚构来揭示“生活是如何成为这样的”新纪录电影手法，很快就被商业所利用，发展成今天蔚为大观的“探索频道”式生产模式。在这一背景下，“为谁创作”即审美接受主体的变化成为时代传播理念的主题，而在共性与个性的矛盾中，共性越来越占上风。公众对纪录片的期待视野和心理需求成为纪录片创作的风向标。正因为如此，这一类型的纪录片前所未有地拥有了大量观众。^①因而，有学者归纳：积极主张虚构，否定传统定义，关注历史题材，拥有商业模式，是新纪录电影的四个特征。

如果说真实电影重在展示生活的过程，那么新纪录电影则偏重对生活的思考。威廉姆斯认为，传统纪录片否定搬演和虚构，不但束缚了自己的手脚，也缺乏历史参照和深度，因为单纯的纪实只能记录“肤浅的真实”。威廉姆斯说：“对真实和虚构采取过于简单化的两分法，是我们在思考纪录电影真实问题时遇到的根本困难。选择不是在两个完全分离的关于真实和虚构的体制之间进行，而是存在于为接近相对真实所采取的虚构策略中。”^②他把新纪录电影的“虚构策略”称为“新虚构化”，这种“新虚构化”与弗拉哈迪时期采用搬演手法时的被动与不自觉相比，显得更为积极而主动。这一学派的实践者克洛德·莱兹曼在解读自己的影片《证词：犹太人大屠杀》时曾自豪地宣称：“通常所说的虚构，即电影工业中的专业人士和那些善于进行分类的专家所说的与‘纪录片’相对的‘故事片’的‘虚构’，与我们纪录电影采取的‘虚构’相比显得相形见绌。”^③可见，新纪录电影的出现，是对格里尔逊式的回归与超越，是纪录片创作历史的又一次观念轮回。

在梳理、评价纪录片发展史的六个阶段时，我们无意否定任何一种模式，因为任何一种审美价值都因那个时代的需求而存在，纪录片也不例外。时至今日，由于观点的交融，科技的发展，已经产生多种模式互为借鉴的杂糅模式，你中有我，我中有你。各种原本独立的风格样式被“拆为零件，重新组装”，成为“以

① 参见欧阳宏生主编：《纪录片概论》，四川大学出版社2004年版，第163页。

②③ 转引自林少雄主编：《多元文化视域中的纪实影片》，学林出版社2003年版，第287页，284页。

类型混合粉碎类型”、“以拆散模式合成模式”的新类型。^①今后不论其怎样演变,都会朝着后者尽可能包容前者的精华,尽可能丰富纪录片的表现手段,尽可能满足新时代人们的新需求的方向发展。

二、纪录片定义及其流派之争

“纪录片”这一名词的法文(Docuementaire)本意是指“具有文献资料价值的”,“到1906年,这个词便开始用来指纪录电影,并于1914年成为名词(Documentary)。”^②真实是其本质属性。可是为了达到真实,却可以采取多种途径,并由此产生纪录片创作的两大流派。

1. 纪录片定义

纪录片的最基本特征是“非虚构性”,这一点在众多权威辞书的解释都是一致的。《牛津现代高级英汉双解词典》在解释纪录片(Documentary)词根(Document)的含义时说:“人性纪实(说明人性的事实或事件)”,并强调了这个词根的纪实性和实证性。《朗门英语词典》说得更简洁:“通过艺术提供事实:纪录片。”美国《电影术语汇编》则这样表述:“纪录片,一种非虚构的影片,它具有一个有说服力的主题或观点,但它取材于实际生活,并且运用编辑和音响来增进其观念的发展。”英国《不列颠百科全书》这样表述:“纪录电影:以教育和娱乐为目的的、描述和阐释事实材料的影片。”

我国纪录片创作者和研究者也对纪录片概念作出过种种界定,比较有代表性的有以下几种:

纪录片,对现实生活或历史性事件作纪录报道的影片。——《辞海》^③

纪录片以真人真事为表现对象,不经过虚构,从现实生活本身的形象中选取典型,提炼主题,直接反映生活。纪录片一般不受新闻性的限制,可以记录当前的现实,也可以重现过去的历史;可以反映举世瞩目的重大事件,也可以揭示日常生活中不被人注意的某个侧面;可以从社会生活中发掘素材,也可以表现自然界的风光景物、珍禽异兽等。可分为新闻纪录片、历史纪录片、传记纪录片、政论纪录片、人文纪录片、地理纪录片等种类。——《电影艺术辞典》^④

纪录片是用新闻纪录电影的手法,以摄影或录像手段对政治、经济、文化、军事、历史事件等作比较系统的、完整的报道。它从现实生活或历史事件中选取有典型意义的事实加以反映,以求真实地反映生活。它所拍摄记录的是真事,不允许虚构、扮演。在遵循真实性原则基础上,可用比喻、象征、联想、对比等艺术手法,多层次、多角度地反映生活以加强艺术感染力。依据题材可分为新闻纪

① 参见张君昌:《纪录片的历史演变及其生存现状(上)》,载《视野》2005年第1期。

② 引自《当代世界美学艺术学辞典》,江苏文艺出版社1990年版,第557页。

③ 参见《辞海》,上海辞书出版社2002年版,第768页。

④ 参见《电影艺术辞典》,中国电影出版社1986年版,第24页。

录片、历史纪录片、自然风光纪录片等几类。——《广播电视简明辞典》^①

纪录片继承纪录电影的表现手法与经验，不能虚构情节，不能由演员扮演真实人物，不能任意更换地点环境等等。在上述前提下，可以通过各种视听手段并采用对比、联想、象征、比拟与局部模拟等艺术手法，以增强表现与感染力。——《中外广播电视百科全书》^②

纪录片是指记录型的专题报道类节目。它的拍摄往往是在非控制条件下寻找、追踪、撷取的，后期编辑过程是作品成型的阶段；前期的取材，须经编辑的再创作才能成为有生命的作品。——《中国电视专题节目界定》^③

所谓纪录片，其根本任务就是纪录。纪录什么？就是纪录人的行为轨迹。这种行为轨迹就是有声有色的历史。纪录片的进步正是让今人和后人看到了这样一段又一段有声有色的历史。——陈汉元^④

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的电影或电视节目。“四真”，即真实环境、真实时间、真实人物、真实事件是纪录片的生命。——任远^⑤

纪录片是社会生活的客观记录，注重展现生活的完整过程，是让事实本身说话的“纵向结构”节目形态。——高鑫^⑥

上述定义虽然未必精确，但其坚持纪录片必须直接取材于现实生活的真实性原则，坚持不依靠搬演、虚构的纪实性手法，是有着积极的、科学性的普遍意义的。不过，如果仅仅坚守这一方面，势必把后来诞生的新纪录电影学派的作品排斥在纪录片大门之外。因此，对什么是“非虚构”还应当有一个正确的理解。

故事片是指以展示故事情节来刻画人物、反映社会生活的影片。扮演和虚构是其常规手段，用来表现一段真实或虚构的、以若干人的思想和活动为内容的经历。而纪录片从发生学角度来判断，它是作为与故事片相区别并获得独立存在价值的片种。它要求记录真实的生活，而故事片则要求真实地刻画生活。虽然二者都有“真实性”的要求，但是否具有文献资料价值，可以作为鉴别二者的分水岭。

首先，故事片中的扮演、虚构是其必须采用的、赖以安身立命的创作手段，演员无论表演得多么逼真，观众永远不会把它与现实相混淆；纪录片中的扮演和虚构是作为补充手段出现的，它是对于摄影机原始记录之外的空白所进行的必要的修补和复原，是对于缺失影像素材的纪录片不得不采用的非常规手法，而且使用时还要力求让观众不要与现实相混淆。

① 参见《广播电视简明辞典》，中国广播电视出版社1989年版，第76页。

② 参见《中外广播电视百科全书》，中国广播电视出版社1995年版，第62页。

③ 参见《中国电视专题节目界定》，东方出版社1996年版，第8~9页。

④ 参见《电视纪录片创作》，人民日报出版社1998年版，第1页。

⑤ 参见《电视纪录片的界定和创作》，载《中国广播电视学刊》1991年第5期。

⑥ 参见《高鑫电视艺术文集》（上卷），作家出版社1999年版，第254~255页。

其次，作为扮演、虚构的情节所呈现的“第二自我”，永远是故事片叙事的主体；而在纪录片中，“第二自我”永远作为“第一自我”（现实——生活）的陪体而存在，它是在被严格限定在为“情节化叙事”和“增强画面直观性”的前提下呼之而来、挥之即去的。

再次，故事片中的扮演、虚构是一环扣一环的连贯性故事，它遵循典型性、完整性的戏剧化原则；而纪录片中的扮演和虚构则是片断式的、不连续的，它要借助大量采访和纪实场景而显示自身存在的必要性。

第四，故事片中的虚构完全可以信马由缰地编撰（历史、传记故事片除外）；而纪录片中的虚构必须严格遵守事件发生的时间、地点和发展顺序。

第五，故事片对搬演的内容和手法不设“禁区”，只要通过必要的审查即可；而纪录片在搬演过去曾经发生过的诸多色情、暴力、犯罪、破坏生态等事件时，禁止使用写实手法，只能采用写意、替代等手法“再现”。

以“新虚构化”标榜并掀起新一轮纪录片收视热潮的新纪录电影学派的诞生，确实扰乱了人们对纪录片的传统认识。不过，德国电影理论家克拉考尔早就表达过这样一种意见：“为求避免连篇累牍地谈论反正是无法解除的分类问题，这里最好还是依次研究下列这三种可以说是总括了纪实影片的一切可能变种的样式：（1）新闻片；（2）纪录片，包括诸如旅游片、科学片、教学片等；（3）较晚出现的艺术作品纪录片。”^①他在随后的美学分析中，将新闻片排斥在纪录片之外，而将第二种和第三种样式列入纪录片的研究范畴。他认为，关于艺术和艺术家的影片，“把艺术作品和现实生活过程结合在一起，它们能够获得电影化特质。”^②克拉考尔这里所指的“电影化特质”说的就是纪录电影。这一立场今天依然可以作为我们讨论问题的基础，就是以尽可能的包容性来涵盖艺术作品纪录片所能创造的诸多变种。

纪录片主张的“虚构”与故事片的“虚构”有着本质的不同，在不少成功借鉴“虚构”手法艺术再现历史而整体上又不失为文献资料品格的纪录片中，“虚构”已经成为表达真实、理解真实的有效途径。可以说，纪实不等于真实，而虚构也并不意味着不真实，以纪实以外的多种艺术手法和美学风格来实现对真实的严肃追求是可行的。这一点，已经为多部成功的新纪录电影所证实。纪录片发展史上每一部有影响的作品，都在“定义和重新定义着”纪录片本身，人们对事物的认识总是在逐渐接近真理的过程之中。任何定义都不应该构成束缚纪录片创作思想的障碍。而随着人们对创作实践活动的深入，纪录片的定义也应该更加准确和完善。

综上所述，笔者主张把纪录片定义为以客观记录为主，通过跟踪拍摄真实事件，间有艺术再现历史或未来场景，立体、完整地报道对象进行深刻阐释的纪

^{①②} [德] 齐格弗里德·克拉考尔：《电影的本性》，中国电影出版社1981年版，第244页，第269页。

实性节目形态。^① 该定义强调“以客观记录为主”，就意味着可以采取其他“非客观记录”的手法作为辅助，从而为纪录片所容忍的“虚构”手法的介入留下余地。这一定义，显然拓宽了纪录片的创作视野。但同时必须提出警告，即使是与故事片有着本质不同的“虚构”具备再大的可看性，它也终究代替不了真实镜头的文献价值；而且“虚构”的场景越多，纪录片的文献性越小。这也正是探索频道中国区副总裁罗百鸿先生否认本频道播出的是纪录片，而是“纪实娱乐节目”的原因。^② 的确，当虚构超越了一定的边界，整部作品便不能再称为纪录片了。恰当的虚构可以帮助人们触摸真实，而滥用虚构又会从根本上扼杀纪录片。

2. 两大流派

影像技术的发明已经有百余年的历史，在其发展进程中，“纪录电影史上存在着两种传统，分别代表着纪录电影的两个极端：一种是对现实的描述，另一种是对现实的安排，纪录电影的全部历史便是在这两个极点之间形成和发展演变的。”^③ 前者以巴赞、克拉考尔为代表人物，主张“外部世界的影像第一次按照严格的决定论自动生成，不用人加以干预，参与创造”；但允许创作者的个性通过“选择拍摄对象、确定拍摄角度和对现象的解释表现出来”；只是要求这种个性的表达应当区别于艺术化作品，“这种个性在最终的作品中无论表露得多么明显，它与画家表现在绘画中的个性也不能相提并论。”^④ 后者的代表人物则是格里尔逊和贝拉·巴拉兹。巴拉兹旗帜鲜明地把纪录片定义为“一种介于单纯纪录现实和企图解释现实之间的奇妙的中介性艺术形式”^⑤，主张“艺术家必须在经验世界的广阔天地中发掘出最有特征意义的、最有趣的、最可塑造的和最有表现力的东西，并且把自己的倾向性和思想意图异常鲜明地表现出来。”^⑥

两大流派争论的焦点是：“摄影影像本体论”与“形象本体论”究竟何者为正宗？

以巴赞和克拉考尔为代表人物的纪实派以“摄影影像本体论”为理论基石，强调影像与物质现实的同一性。巴赞指出：“电影是一种通过机械把现实记录下来的艺术”，是“照相的延伸”。他强调影像直接产生于被摄物体，它就是实物的原型，具有天然的客观性。“电影的出现，使摄影的客观性在时间方面更臻完善。”“一切艺术都是以人的参与为基础的，惟独在摄影中，我们有了不让人介入的特权。”纪录片就是用客观现实的影像再现客观现实。克拉考尔也认为：“电影按其本性来说是照相的一次外延”，是“物质现实的复原”，“影片就像照相那样应该记录和揭示物质现实。”他指出电影“是唯一能保持其素材的完整性的艺术。因而，任何破坏影像完整统一的艺术技巧必须禁用。”

① 张君昌：《纪录片的历史演变及其生存现状（下）》，载《视野》2005年第2期。

② 参见《“探索”的节目不是纪录片》，载《南方电视学刊》2003年第1期。

③ 引自林少雄主编：《多元文化视阈中的纪实影片》，学林出版社2003年版，第289页。

④ [法]安德烈·巴赞：《电影是什么》，中国电影出版社1987年版，第11页。

⑤⑥ [匈]贝拉·巴拉兹：《电影美学》，中国电影出版社1986年版，第148页，第166页。

这一流派学术观点的积极意义在于强调影像的“再现”功能，强调客观真实反映生活，反对脱离现实去粉饰生活，以及在强调“完整表现生活”理念下开掘出的长镜头和广角镜头的审美意义。它对后来诞生的“真实电影”和“直接电影”学派产生了深远的影响。但是，这一流派的偏颇也是显而易见的：片面强调照相的物质功能，反对人的介入和创造作用，否定一切艺术技巧和电影的娱乐作用，使其在创作实践上缺乏可操作性。这是因为，纪录片虽然追求还原物质现实，但其还原物毕竟是使用影像技术制造出来的虚拟现实。“这无疑是一个具有重要历史意义的悖论：技术越是促进信息（尤其是图像）的传播，那么它就越能提供把人为构想的含义假装成客观给定的含义的手段。”^① 否定人的主观能动性是不现实的，因为无论是长镜头理论还是蒙太奇理论，其本质都是省略的艺术。这是由无限的现实时空和有限的屏幕时空的二元对立所决定的。有省略就必然有选择，有选择就必然浸透着创作者的主观意图。就连巴赞后来承认：“同一物体，同一事件能以多种方式来再现，每次再现都会舍弃或保留某些使我们能在屏幕上识别出该物的特征。每次再现都引入一些具有不同程度腐蚀作用的抽象物，使原物难以保持完整……最初的真实被真实的幻觉所替换。”^② 其实，在任何纪录片中，创作者的“主观”都是无处不在的，只不过有“隐匿”和“显身”等处理手法的不同而已。

作为“摄影影像本体论”对立面出现的“形象本体论”，其代表人物格里尔逊十分强调电影的社会功能。他说：“我把电影看作讲坛，用作宣传，而且对此并不感到惭愧，因为在尚未成型的电影哲学中，明显的区别是必要的。”“隐藏在纪录电影运动后面的基本动力是社会学的而不是美学，它源自这样一种愿望：在平常的生活中发现戏剧”。^③ 他把“纪录电影”明确定义为“对现实的创造性处理”，主张依据事实的重要程度进行有选择的戏剧化。同样，物象本身也不能引起巴拉兹的兴趣。他说：“在我们的思想里，印象代替了实物。这些画面是一系列的形象，而不是具体事物的再现。”^④ 他对“单纯地再现现象”持强烈的批评态度：“开始时是其他各种艺术反对文学侵入它们的领域，而到最后则文学领域内也发生了要求‘绝对化’的运动。谁都想‘纯粹地和单纯地再现现象’，而对于现实本身——一切现象的展现场所——则谁也不怎么感兴趣。”^⑤ 他们明确反对把电影仅仅看作机械物理过程和现实的复制物，认为电影手段有主观性、选择性和创造性的一面，并且强调电影对现实生活进行选择、概括、提炼的可能性和必要性。他们指出，照相毕竟不是现实的同一物，只不过是现实的影像而已。何况，照相过程中选择拍摄对象、角度、距离、光线、色彩以及印制中的艺术处理等等，无不融入作者的感情。照相功能不应置于电影本性高度来认识，只能在电

① [法] 罗兰·巴尔特：《图像修辞学》，载《交流》（法国）9164年第4期。

② 引自《世界电影》1991年第4期，第48页。

③ 转引自单万里主编：《纪录电影文献》，中国广播电视出版社2001年版，第36页。

④⑤ [匈] 贝拉·巴拉兹：《电影美学》，中国电影出版社1986年版，第162页，第144页。

影特性的层次上来理解。电影不是照相式地“复原物质现实”和没有主观意识的纯物理过程，而是不可避免地经过创造性干预，通过摄影、录音和蒙太奇等手段对生活做出选择、提炼、概括，并融入自己的感情和评价。进而认为，拍摄者对生活适度的干预，有利于获取深层次的真实，而且比真实更重要的还有观点。

这一流派的缺陷正像它批评别人尊崇画面“绝对化”一样，自己也走上了“文学至上”的绝对化，主张利用解说词唤起观众的感情冲动乃至心灵触动，通过对事件深刻的剖析来影响观众的态度。这种“全知视角”造成的“满堂灌”式的压迫性，往往引起人们的反感。

两大流派都承认摄影画面的纪实功能，差异是将这种功能置于何种地位以及人在其中的作用。纪实派作品表达的是一种隐性、内敛的主观性，要求拍摄者将主观意念深埋于题材、镜头、拍摄角度、剪辑手法等一系列选择之中，通常只在背景交代和情节过渡时才会用到解说词，配音也要求语调平实。不提倡使用解说词进行直接的主观抒情，在整个声画语言体系中解说词处于较为次要的地位。这种风格往往让人感到平实、亲切，但由于画面的多义性，某些作品可能让人感到不知所云。在写意派的作品中，解说词则上升为主导性的表意元素，渲染情绪的音乐和表现蒙太奇等手法得到充分的运用。这类作品擅长表达抽象的概念，但容易陷入主观说教的泥潭。

两大流派虽然都强调真实的重要性，但采取的手法却是南辕北辙。真实电影学派的创始人让·鲁什说：“纪录片的客观与真实，需要的是纪录片创作者的一颗正直的心，而远非其他什么。”纪录片史学家埃里克·巴尔诺的话更是一针见血：“一些艺术家从纪录片转向故事片，因为他们觉得故事片让他们更接近真实，他们的真实。还有一些人，他们应该已经出现，转向纪录片是因为可以使他们的欺骗更可信。真实感和权威性，是纪录片的特性——正是这吸引了需要它们的人，不管他们是出于什么样的动机——这个动机正是启蒙或欺骗的力量来源。”^①所以，从这个意义上说，纪实只是纪录片创作的一种方法和审美风格。作为表现手法和技巧方式，无论是纪实的还是表现的，长镜头的或是蒙太奇的，同期声的抑或解说词的，都只是创作者对现实的物质存在进行艺术描述时，所采用的一种结构方法。需要肯定的是，纪实手法因声画同步、相对完整地记录现实时空，更加符合人们的生活经验和接受心理，它把文本意义置于日常知觉的现象学之中，向观众提供了一种熟识的逼真感和亲切感。^②

然而，不可否认，两大流派的差异也是显而易见的。如果各自沿着极端的方向发展下去，对纪录片创作都会形成自缚。我们主张纪录片创作要把真实性和艺术性有机结合起来，力求二者的融合统一。即达到伊文思要求的那样：“纪录片把现在的事记录下来，就成为将来的历史。”这是在强调纪录片的真实性和文献

① [美] 埃里克·巴尔诺：《世界纪录电影史》，中国电影出版社1992年版，第282页。

② 参见欧阳宏生主编：《纪录片概论》，四川大学出版社2004年版，第245页。