纪录片之门
Documentary
Creation and Technique
纪录片创作理念与技能
内容提要

这是一部全新的纪录片创作教材，具有基础性、实用性、全面性和前瞻性
的特点。本书首先从什么是纪录片这一基本命题出发，阐释了纪录片的本质属性、主要类型，介绍了中外纪录片发展史以及各个时期重要的、有代表性的人物和作品，以期读者能对纪录片形成初步的认识。在此基础上，本书立足于创
作实践，根据纪录片创作流程依次对纪录片的筹拍、拍摄、叙事、编辑等环节
作了详尽的讲解，旨在提升初学者的创作理念和基本技能。当然，为开阔视
野、把握脉动，本书还就当代纪录片发展趋势和纪录片运营等问题作了有益的
探讨。

本书既可以作为新闻和艺术院校本科教材，也可以作为纪录片创作者、爱
好者的入门手册，还可以作为研究者和研究生的参考书。
作者简介

谭天，暨南大学新闻与传播学院广播电视系主任、教授、高级记者，中国广播电视协会电视学研究委员会理事，广东电视艺术家协会纪录片委员会主任委员。曾在湛江电视台工作15年，创作纪录片数十部，其中《海风吹来我的歌》、《越过大洋去握手》等，先后在中央电视台、广东卫视及海外华语电视频道播出。2004年调入暨南大学，先后主讲纪录片创作、电视专题节目研究等课程，发表论文70多篇，著有《电视策划学》等书。

陈强，暨南大学新闻与传播学院广播电视系讲师，中国传媒大学硕士，专业方向电视新闻。曾在江西教育电视台工作6年，从事新闻报道和节目制作；2003年到暨南大学任教，主讲纪录片创作、电视摄像、电视新闻等课程。
目录

第一章 纪录片概要 ........................................................................................................ (1)
  第一节 什么是纪录片 ......................................................................................... (1)
  第二节 纪录片的本质属性 ............................................................................... (7)
  第三节 纪录片的主要类型 ............................................................................... (11)

第二章 世界纪录片（上） .................................................................................... (18)
  第一节 卢米埃尔兄弟的纪录短片 ................................................................... (18)
  第二节 弗拉哈迪与《北方的纳努克》 ............................................................... (19)
  第三节 格里尔逊与“Documentary” ................................................................. (23)
  第四节 维尔托夫及其《电影眼睛》 ................................................................. (28)
  第五节 给魔鬼拍片的里芬斯塔尔 ................................................................. (33)
  第六节 罗姆及其“思想电影” ........................................................................... (38)

第三章 世界纪录片（下） .................................................................................... (43)
  第一节 直接电影 ............................................................................................... (43)
  第二节 真实电影 ............................................................................................... (48)
  第三节 伊文思的传奇人生 ............................................................................... (51)
  第四节 其他纪录片大师及作品 ....................................................................... (57)
  第五节 纪录片的发展轨迹 ............................................................................... (63)

第四章 中国纪录片 .............................................................................................. (70)
  第一节 新闻纪录片时期（20 世纪初—70 年代） ....................................... (70)
  第二节 电视专题片时期（20 世纪 70 年代末—80 年代末） .................... (74)
  第三节 电视纪录片繁荣期（20 世纪 90 年代初—1997 年） .................... (79)
  第四节 纪录片多元化发展时期（1997—） .................................................... (83)
  第五节 台湾纪录片 ......................................................................................... (88)
  第六节 港澳纪录片 ......................................................................................... (94)
第五章 纪录片筹拍 ........................................ (97)
第一节 选题策划 ........................................ (97)
第二节 调研预访 ........................................ (100)
第三节 方案写作 ........................................ (101)
第四节 拍片准备 ........................................ (105)
第五节 拍摄提纲 ........................................ (109)

第六章 纪录片拍摄（上） ........................................ (112)
第一节 景别、角度与构图 ........................................ (112)
第二节 固定镜头与运动镜头 ........................................ (118)
第三节 录音 ........................................ (123)
第四节 用光 ........................................ (126)

第七章 纪录片拍摄（下） ........................................ (132)
第一节 现场拍摄中的意识 ........................................ (132)
第二节 现场采访 ........................................ (138)
第三节 几种常见的拍摄方式 ........................................ (142)
第四节 真实再现（搬运） ........................................ (144)

第八章 纪录片叙事 ........................................ (150)
第一节 叙事视角 ........................................ (150)
第二节 叙事方式 ........................................ (154)
第三节 叙事态度 ........................................ (156)
第四节 叙事时间 ........................................ (157)
第五节 叙事结构 ........................................ (160)

第九章 纪录片编辑 ........................................ (166)
第一节 后期制作流程及要点 ........................................ (166)
第二节 解说词 ........................................ (168)
第三节 蒙太奇 ........................................ (179)
第四节 叙事的剪辑与表现的剪辑 ........................................ (181)
第五节 画面的剪辑 ........................................ (185)
第六节 声音的剪辑 ........................................ (189)
<table>
<thead>
<tr>
<th>章节</th>
<th>标题</th>
<th>页码</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>第十章</td>
<td>纪录片运营</td>
<td>(195)</td>
</tr>
<tr>
<td>第一节</td>
<td>纪录片生产</td>
<td>(195)</td>
</tr>
<tr>
<td>第二节</td>
<td>纪录片播映</td>
<td>(201)</td>
</tr>
<tr>
<td>第三节</td>
<td>纪录片营销</td>
<td>(208)</td>
</tr>
<tr>
<td>第十一章</td>
<td>当代纪录片</td>
<td>(215)</td>
</tr>
<tr>
<td>第一节</td>
<td>创作：颠覆与融合</td>
<td>(215)</td>
</tr>
<tr>
<td>第二节</td>
<td>制播：数字化与网络化</td>
<td>(224)</td>
</tr>
<tr>
<td>第三节</td>
<td>运营：产业化与全球化</td>
<td>(229)</td>
</tr>
<tr>
<td>附录</td>
<td></td>
<td>(236)</td>
</tr>
<tr>
<td>一、国外纪录片经典作品目录</td>
<td>(236)</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>二、中国纪录片经典作品目录</td>
<td>(244)</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>三、国内外重要纪录片活动</td>
<td>(250)</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>参考文献</td>
<td></td>
<td>(254)</td>
</tr>
<tr>
<td>后记</td>
<td></td>
<td>(256)</td>
</tr>
</tbody>
</table>
第一章 纪录片概要

“纪录片”一词对应的英文单词是“Documentary”，它最早由英国人约翰·格里尔逊提出，意思是“文献的”或“具有文献资料价值的”。但对于什么是纪录片，则历来众说纷纭，难以形成统一认识。为此，本章试图从史学角度入手，将众多纪录片大师有关这一命题的理解和论述罗列起来以期作一种概括性介绍。为进一步帮助读者增强对纪录片的理解，本章还将探讨纪录片的本质属性，对纪录片的主要类型也作了较为全面、详细的介绍。

第一节 什么是纪录片

什么是纪录片？这一直是个让人困惑的命题。有人曾夸张地说，如果两个纪录片导演聚在一起，他们就会为什么是纪录片而争论不休。

自1922年世界纪录片史上公认的第一部纪录片《北方的纳努克》公映以来，八十多个年头已经过去了，但纪录片连最基本的问题至今都未能得到很好的解决，这看上去似乎让人有些难以理解。

从字面上来看，“纪录片”一词对应的英文单词是“DOCUMENTARY”。而“DOCUMENTARY”的词根又源自法语“DOCUMENTAIRE”，意思是“文献的”或“具有文献资料价值的”。它是英国纪录片大师约翰·格里尔逊在评价他的老师罗伯特·弗拉哈迪的一部作品《摩阿那》时最早提出来的一个概念。

约翰·格里尔逊认为，像《摩阿那》这类作品记录的虽然是现在的事实，但就明天而言，它们具有珍贵的史料价值，是后人研究和了解当时社会生活的珍贵资料。

当约翰·格里尔逊提出这一概念时，他实际上是为了要同当时电影界流行的另一类影片——“剧情片”相区别。因为在他看来，剧情片是虚构的、想象的和导演的，目的是为了娱乐大众，从历史的角度来看并不具备“文献价值”
显然，以现实生活为记录对象，进而达到对现实生活的真实记录，是"DOCUMENTARY"能够“具有文献资料价值”的关键所在。

然而，概念的提出与对概念的界定是两码事。当约翰·格里尔逊提出"DOCUMENTARY"一词的时候，大概连他自己也没能料想到，这个词会给后人带来无尽的烦恼与困惑。

许多年来，人们一直想要给纪录片下一个具有普遍意义的定义，并希望借此对纪录片的内涵与外延有一个一劳永逸的总体性把握。不过，人们发现他们的努力总是徒劳。在迄今为止的众多定义和解释中，尽管不乏有见地者，但能够对纪录片本质有清晰、准确、完整界定的却始终没有出现。不仅如此，诸如"这种手法也可以在纪录片当使用吗"、"这种节目也是纪录片吗"之类最基本的问题也常出现在那些致力于维护纪录片纯粹性的人们的争论之中。原因何在？纪录片内涵的复杂性与外延的扩张性使然。

毋庸置疑，纪录片应该致力于表现真实人物和真实环境。但问题是，真实是什么？以现实生活为拍摄对象的纪录片就一定真实吗？到达真实的途径又该怎样？拍摄者在记录过程中是该像"墙上的苍蝇"般作壁上观还是该积极主动地参与、介入到事件当中？纪录片到底应该是"客观再现"还是"主观表现"？诸如此类的问题的复杂性在于，它们不可能有标准答案。在仁者见仁、智者见智的情况下，纷争四起也就不足为奇了。

与此同时，科学技术的发展为纪录片不断注入新的表达因素，社会审美思潮的变化和创作者的探索动机也造成了纪录片不同的创作观念和风格样式，这些在为纪录片提供无限可能的同时也在不断地挑战着人们对纪录片业已形成的认识，扩张着纪录片的版图。从默片到有声片、从"画面+解说"的格里尔逊模式到以事实拍摄手法、从"真实电影"到"直接电影"、从传统拍摄到三维数字制作……纪录片创作无一不是在自我否定中前行。

所有这些都为人们准确把握什么是纪录片带来了相当的难度。对于纪录片这样一种不断发展、充满活力的艺术而言，那种指望为其确定一个一劳永逸的公式的想法无异于刻舟求剑、削足适履。因此，对于纪录片，我们应该采取一种开放的、多元的思维去看待。

以下一些观点和理论对帮助我们理解"什么是纪录片"或许不无参考价值。

1.（纪录片纪录的）"结果要真实"

美国人罗伯特·弗拉哈迪是纪录片史上第一个也是最为重要的人物之一。他的《北方的纳努克》（1922年首映）被认为是纪录片的开山之作。后来的作品还有《摩阿那》、《亚兰岛人》、《路易斯安那州的故事》等。"结果要真
第一章　纪录片概要

“真实”是弗拉哈迪在这些作品拍摄过程中恪守的信条，也是他对纪录片价值的基本判断。

以《北方的纳努克》为例。在这部作品中他以爱斯基摩人纳努克一家为主要拍摄对象。但他所拍摄的不是纳努克一家现在的生活，而是被他们回忆起来的传统的生活。弗拉哈迪希望通过对古老的生活方式的重现来反映一种对行将消失的文化的关注和理解。他曾这样写道：

我并非是想拍摄白种人对未开化民族的所作所为……
白种人不单破坏了这些人的人格，也把他们的民族破坏殆尽。我想在尚有可能的情况下，将他们遭受破坏之前的人格和尊严展现在人们面前。

秉承这一理念，在影片拍摄过程中，弗拉哈迪让纳努克一家回到了几十年前爱斯基摩人传统的生活方式之中。尽管他们现在已经穿着从英国进口的衣服，在用收音机了解皮毛的行情了，弗拉哈迪把这些统统清除在他的镜头之外。不仅如此，弗拉哈迪还认真研究、讨论、吸引了纳努克一家的许多建议。每拍下一组镜头，就请被摄对象一同观看，如果不满意，或者有人认为可以拍得更好，他就会重新选择角度，确定距离再拍一次。

虽然这种生活形态不具有严格意义上的真实性，比如，纳努克一家造的冰屋是专为拍摄建造的、特大的“电影冰屋”，再比如，他们一家睡觉是在室外刺骨严寒的阳光下拍摄的，等等，但是，它给人的生活气息和人情味却是无可置疑的。

“结果要真实”。在弗拉哈迪眼里，创作者的目的性和主动性被提到了至高地位。这对后来的纪录片创作产生了深远影响。

2. （纪录片是）“将现实的片断组合成有意义的震撼”

前苏联纪录片大师狄加・维尔托夫是纪录片史上与罗伯特・弗拉哈迪同时代出现的另一位重要人物。“将现实的片断组合成有意义的震撼”是他对纪录片的一个著名观点，而这一观点又是建立在他“电影眼睛”的主张基础上的。他有关“电影眼睛”的主张是：

用电影来认识世界……（最根本之点是）使用比人的眼睛更加完美的、作为电影眼睛的摄影机来探索充满世界的视觉现象的混沌状态。

电影眼睛在时间、空间内工作和移动，以完全不同于人眼的方式进行观察和记录印象。由于人体的位置和对任何现象进行一瞬间的观察所能看到的程度是有限的，而这种限制并不存在于性能更为广泛的电影眼睛。
纪录之门：纪录片创作理念与技能

我们无法改善自己的眼睛，却可以不断地改进摄影机。

1917年十月革命之后，维尔托夫成为莫斯科电影委员会成员。面对新政权刚刚成立后的混乱与艰难，他认为电影必须及时、准确地向全苏联进行报道以鼓舞士气、团结人民。他把由戏剧技巧派生的故事片看作是宗教的同类——对人民的麻醉剂，认为苏维埃电影的任务是记录社会主义的现实。因此，他要求电影制作者“到生活中去”，不能让视线避开“平凡的生活”，必须成为独具慧眼的“观察的匠人——眼睛所看到的生活的组织者”。实际上这就确定了这样一个原则：“现实的片断”必须建立在真实的基础上。

然而，作为报道者和鼓动家的维尔托夫对现实的真正关注，不在于用摄影机获得“现实的片断”，他更看重的是把“现实的片断”组合成一个“有意义的震撼”，他把这叫做“电影真理”。他说：

我的使命是要创造一个对世界的新的认识。用新方法向您说明您所未知的世界。

但是在银幕上只映出一些真实的片断和真实的分隔的镜头是不够的。这些画面要在一个主题下贯穿起来，并使其整体也成为真实的。①

由此可以看出，在维尔托夫那里，现实是意识形态的一部分，是真理和理想的一部分。维尔托夫对编辑技巧和特技效果的重视更甚于摄影方式，他的许多长纪录片，如《关于列宁的三支歌》、《在世界的六分之一土地上》等，就是通过对新闻素材的编辑而产生的。

“将现实的片断组合成有意义的震撼”，从某种意义上说确定了纪录片最基本的表意规则。以后的许多年中，纪录片制作者根据对这句话的不同理解，创造出众多不同的纪录片形态。

3.（纪录片是）“对现实的创造性处理”

英国人约翰·格里尔逊是罗伯特·弗拉哈迪的学生，正是他第一次将纪录电影命名为“DOCUMENTARY”。但与老师迷恋于偏远之隅“未开化种族人”的生活不同的是，格里尔逊更希望纪录片能更多地超越个人去反映现实社会，并成为征服人们、激发人们热情的社会论坛。他明确宣称——“我把

① [美] 埃里克·巴尔诺．世界纪录电影史．张德魁等译．北京：中国电影出版社，1992：56
电影看成一个讲坛，并以一个宣传家的身份来利用它。”

就在把纪录电影看成讲坛并以宣传家身份利用它过程中，格里尔逊较早地发现了纪录电影具有真实性以外还具有艺术性。因此，格里尔逊将纪录片明确地定义为“对现实的创造性处理”。

所谓“创造性处理”，主要是指根据事实对人们的重要性而对事实进行有选择的戏剧化，反对不加选择地传播事实。格里尔逊认为，素材的原生态和非虚构性并不是判定纪录电影的充要条件，不应该将所有根据自然素材制作的影片都归入到纪录电影的范畴。他说：“纪录片这个称谓只留给高层次的影片。”这实际上是将纪录片与新闻片、图解片区别开来。在此基础上，格里尔逊主张纪录电影应该从对自然素材的平铺直叙（或想入非非）的描述过渡到对它们进行的组织（arrangements）、再组织（rerearrangements）以及创造性剪裁的阶段（creative shapings）。他说，“重要的是，首先要把清理如下两种表现方法之间的区别：一个是仅仅描述主题的表面价值，另一个是更加有力地揭露主题的真实。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”。说到底，他是主张在记录中要融入主观意识。

4. （新闻纪录片是）“形象化政论”

“形象化政论”这一概念是列宁最先提出来的。1921年，列宁在审看国际新闻片时说：“广泛报道消息的新闻片，这种新闻片要有适当的形象，就是说，它应该有形象化的政论，而其精神应该符合于我们苏维埃优秀报纸所遵循的路线。”

很明显，列宁所说的“形象化政论”只是在特定的场合下针对新闻片而非纪录片所作的口头讲话。但是在强化意识形态控制的苏联，列宁的这段话被解释为对纪录片的定义。“新闻纪录片是形象化政论”在很长时间内深刻地影响着纪录片的创作观念，特别是社会主义国家纪录片的创作观念。在此观念指导下，纪录片创作被过多地强调主观性和宣传性，导致选材不广、形式单调，流于枯燥的政治说教。德国电影理论家克拉考尔对此评论道：这一时期的苏联纪录片导演“常常如此热衷于宣扬某些理性或意识形态的主题，以至于根本不去考虑应该如何把这些主题从他们所提示的视觉材料中引申出来。在这种场合，精神世界便凌驾于物质世界了”。

5. 其他有关纪录片定义的描述

（1）1991年法国《电影词典》：具有文献资料性质的、以文献资料为基础制作的影片，称为纪录电影。

这个定义强调的是“文献”的品质，无论是其来源还是其目的都指向了
“文献”，可见其对于纪录片历史感和真实性的追求。

（2）《朗文英语词典》：纪录片——通过艺术提供事实。

相比较而言，这个定义简单得多，不过，同样涉及制作手段和目的两个方面。有所不同的是，提出了创作的艺术性。这样的明确而直接在别的定义中并不多见。

（3）美国《电影术语汇编》：纪录片是一种非虚构的影片，它具有一个有说服力的主题或观点，但它取材于现实生活，并且运用编辑和音响来增进其观念的发展。

这个定义颇具美国实用主义的特点，它明确提出了许多人总是回避的纪录片主题问题、创作者的主体性问题和创作过程的艺术手段，甚至凸显了影视语言的技巧：编辑技巧以及音响功能的运用。

（4）美国电影史家埃里克·巴尔诺认为：纪录片作者和故事片艺术家不同，他不专心于创作，他通过对自己所发现的东西进行选择和排列而表现他自己。

这个定义虽然特别强调了“自己”，自己发现、表现自己，其实它最为本质的部分还是“发现”。正是这一点，限定了纪录片创作的根源应该是现实存在的东西，作者只能发现，而不是创造。

（5）荷兰纪录片导演伊文思：纪录片把现在的事记录下来，就成为将来的历史。

伊文思关于纪录片的描述意义也很深远，简单的几个字强调了来源、手段与目的：记录“现在”，成为“历史”，其中暗示了纪录片应该具有的历史责任与历史态度，这正是纪录片最为紧要的品质。

在国内，纪录片的表述也有许多，下面列举几种：

（6）朱羽君：电视纪录片的核心含义应该是，要求真实性地记录人类的生活，以现实的原始内容为基本素材结构，它虽也可以有艺术手法，但语言本体必须保证素材的真实性和编辑的生活自身的逻辑性。（《现代电视纪实》，1998）

（7）钟大年：通过非虚构的艺术手法，直接从现实生活中获取图像和音像素材，真实地表现客观事物以及创作者对这一事物的认识与评价的纪实性电视片。（《纪录片创作论纲》，1997）

（8）吕新雨：“纪录片是以影像媒介的纪实方式，在多视野的文化价值坐标中寻求立足点，对社会环境、自然环境与人的生存关系进行观察和描述，以实现对人的生存意义的探寻和关怀的文体形式。”“纪录片是一种人类的生存之镜。”（《中国纪录片：观念与价值》，1997）

（9）《中国应用电视学》：纪录片——影视艺术中对某一事实或事件作纪
实报道的非虚构节目，直接从生活中取材，以生活的自身形态来表现生活、真实环境时间中的真人真事。

以上有关纪录片定义的种种描述琳琅满目，出发点、角度和最终指向也不尽相同，但总体而言，对于什么是纪录片，我们可以大致归纳出以下三个基本要素：①必须以现实正在发生的事件为拍摄对象，也就是说必须根据现实素材来处理（纪录片发展到现在，这一提法有可商榷的余地，现实素材并非“必需的”，而应是“主要的”）；②必须有个人诠释和观点，也就是说，必须是经过处理的；③必须是艺术性的、美的，也就是有创意的。

第二节 纪录片的本质属性

一、真实性

在观看影视作品时人们往往会有一个心理预设——期望能从影片中看到什么、得到什么。但在观看剧情片与纪录片两类不同片种时，人们的这种心理预设是不一样的。对于剧情片，尽管编剧可以将故事情节设计得天衣无缝，导演可以将场景和细节布置得异常逼真——就如意大利新现实主义电影《偷自行车的人》，片中所有场景都来自实景拍摄，演员也是一些与人物身份相符的普通群众，甚至那个穷困潦倒的父亲的扮演者也是一名真正的失业工人；或者如好莱坞大片《拯救大兵雷恩》诺曼底登陆那一幕，尖锐的枪炮声、凄厉的呼啸声再加上血淋淋的画面，令观众恍如置身于枪林弹雨之中——但这些只不过是增强了影片的逼真感而已。对观众而言，他们可能会为此折服，甚至深受感动，但最终的心理预设还是会告诫他们：“这是假的，千万不可当真。”

这种心理预设在艺术上被称为“艺术的假定性”。艺术的假定性，是一切虚构艺术创作的一条重要规律，同时也是重要的审美原则，可以说，没有假定性就不会有虚构艺术。法国戏剧理论家萨赛对艺术的假定性的解释是：借助于一系列“约定俗成”的东西给观众造成真实的幻觉。这里所谓的“约定俗成”指的就是“假定性”，它是一切艺术的本性。

艺术的假定性使得艺术中的事实真实与客观中的生活真实并不存在直接的对应关系，而只不过是生活真实中种种可能性的某种“合理”表现。对此，鲁迅的创作经验谈可以作为最好的例证：我笔下的女主人公是“往往从嘴在浙江、脸在北京，衣服在山西，是一个拼凑起来的脚色”。(鲁迅：《我怎样做小说来》)
与此相反，“它是真的”或者“这应是的真的”则是人们在观看纪录片时确立的另一种截然不同的心理预设。“纪录片都假定是忠于事实的⋯⋯凡是能震撼人心的纪录片，其成功原因部分在于观众深信现场拍摄的影片是不能弄虚作假的。”（克拉考尔语）在这里，所谓“真的”直接指向的是，银幕/屏幕上真实与被表现的生活真实存在着一种对应关系——生活真实不是纪录片的“创作原型”，而是它的“翻版”。这就意味着，人们在银幕/屏幕上看到的事件绝不可以是靠想象力编造出来的。创作者可以对客观事物进行选择，概括，提炼，综合，使之更集中，更典型，更深刻，但绝不能把主观想象而事实上并不存在的东西以纪录片的名义强加给观众。否则，观众便不会将其视为纪录片。

因此，就纪录片的属性而言，尽管从不同角度可以有不同的认识，如文献性，社会性，文化性，审美性，娱乐性等，但作为本质的属性则是它的真实性（亦可称为非虚构性，视听形象纪实性等）。这不仅因为其他属性都是以真实性为基本前提，更因为真实性是纪录片与剧情片相区别的要点所在。作为与“艺术的假定性”相对立的一个概念，人们将纪录片这种真实属性称之为“无假定意义的真实”。

二、对真实性的探讨

今天大概不会有谁再怀疑“真实是纪录片的生命”，“真实性是纪录片赖以生存的美学基础”这种说法的正确性了。然而，问题的复杂性在于，“真实”是个变量。作为一个内涵丰富，外延益广的概念，不同的语境下人们对该概念的理解常常不一致，这往往导致纪录片创作观念上的混乱。因此，在对纪录片真实性的追求过程中，有以下几个问题特别值得注意。

1. 影像不等于真实

人们之所以会认为“纪录片是真实的”，一个重要原因便是对纪实影像的一种本能性信赖——影像不会说谎。

“摄影是影像本体论”对此的解释是：摄影是“照相术的延伸”，影像是一“物质现实的复原”，“由机械作用产生的摄影影像与客观中的被摄物等同”。

的确，世贸大厦的轰然倒塌，海啸掠过的满目疮痍，巴以冲突下的悲欢离合⋯⋯纪实影像在为我们提供有关现实世界的图景方面有着无与伦比的优势，以至人们有理由毫不犹豫地认为：“影像是真实的”，“影像就是现实本身”。

然而，实际情况却是，影像不尽真实，也不等同于现实，尽管它与现实十分相似。
柏拉图在《理想国》里有一个著名的“洞穴隐喻”：在一个幽深黑暗的山洞里，世世代代住着一群“囚徒”，他们一生中从没有出过山洞，也不知道自己身处洞中。他们双手被反绑着，背向洞口，脸朝洞壁，脑袋不能向后回望。身后的火堆和不为人知的活动在墙上形成投影，被他们误以为是现实。但大家早已习惯了这种生活，望着洞壁上并非真实的种种影像，竟感觉它们比原物更加可亲可信。

如果人们因为纪实影像与现实极其相似而将两者等同的话，那么，犯下的将是与“囚徒”相同的错误。

实际上真实是有等级的。纪录片中的真实，根据再现和表现现实生活的深度，可以划分为外在真实、内在真实和哲理真实三个逻辑层面。外在真实指的是现象的真实、事件的真实；内在真实指透过生活表象，直达生活本质，是整体的真实、本质的真实；哲理真实是指以外在真实和内在真实为基础，进一步将现实生活的探讨上升到具有普泛社会意义、普泛人性价值的高度，它是真实的最高层次。

摄影影像本体论下的影像真实（影像是“物质现实的复原”），其意义更多的是体现在“外在真实”上，即基本事实（5个W）的确凿无误。这种真实由于片面夸大了照相术的物质性作用甚至将其绝对化，排斥了操控摄影机的人的主观能动性，因此是肤浅的、片面的和有局限性的，往往难于到达“内在真实”，更谈不上什么“哲理真实”。一个显而易见的例子是，影像记录一个人脸红了，但它却交代不了这个人为什么脸红——是高兴？发烧？抑或其他原因？对纪录片而言，这种影像的外在真实可能会使它成为权威的消息或史料，却不能保证它成为有价值的影视纪实艺术。

2. 纪录片不存在“绝对的真实”

伊文思的《愚公移山》和安东尼奥尼的《中国》表现的都是20世纪60、70年代的中国，然而两者在中国所受的境遇却截然相反：前者得到的是广泛赞誉，后者受到的却是严厉批判。两部作品，谁更真实？是伊文思在刻意迎合？或者是安东尼奥尼在有意丑化？

其实问题并不总是非黑即白。对于两位大师的作品来讲，都是20世纪60、70年代中国的真实写照，只不过由于看问题的立场和角度不同才导致了人们对其真实性的评价不一。

唯物主义哲学认为，客观事物的“存在”是脱离人的精神世界而独立的，这个物质世界不依赖于人的感觉而存在，但它又是通过人的感觉去感知的。真实，实际上是人介入客观物质世界的产品，是人对客观物质世界形态与内涵的判定。由于人们的立足点、看问题的角度、认知方式、价值体系等方面的差
异，即使是面对同一事物，人们对其“真实”与否的认定也并非一律。因此，“真实”是个变量，“绝对的真实”是不可能有的。

纪录片同样不存在“绝对的真实”。作为主观性活动，纪录片创作与其他任何创作一样，都要表现创作者对客体世界的认知和情思，进而达到感染观众的目的。只不过纪录片是借助实物和实录来实现这一目标。对摄影机而言，从记录工具转化为创作工具的前提显然是创作者的创作目的。影像虽然能够准确再现物像的原貌，但以何种方式再现不可能由摄影机自身来决定。景别、角度、距离、影调、镜头运动、镜头长短乃至清晰度等，这些看似不起眼的东西实际上无不渗透着人的主观意图。由于摄影机的存在，可以说，任何一位纪录片创作者，无论他如何有意识地想置身于事外，但他的到场就已经不可避免地介入了事件之中。因此，从这个意义上说，纪录片的真实是创作者主体自觉下的真实，是主观与客观相结合的真实。

3. 纪录片最终目的是超越真实

“真实”虽然是纪录片的本质属性，但却不是纪录片创作的最终目的。或者说，纪录片创作的最终目的绝不是为了求得一个“无假定意义的真实”或“本体论意义上的真实”，否则的话，红绿灯下监控交通的摄像头最真实、最有资格称为纪录片了。对纪录片创作而言，“真实”只是基础和立足点，在“真实”的背后有着比“真实”更为重要的东西。

我们不妨想一想，难道《华氏9·11》只是为了向公众展示布什家庭不为人知的另一面真实生活？《幼儿园》只是为了向人们诉说孩子们上学玩耍、吃饭、哭闹的真实性？《房东蒋先生》只是为了向我们展现蒋先生孤僻、怪异、琐碎的生活真实？绝不仅仅是这样。“真实只是对一种事物、一个世界客观存在的知识性介绍和呈现，通过对现实客观真实的记录，我们可以了解到许多不知道的事，看到另一些生与我们完全不一样的人。纪录片的最终目的，应该是引起我们的思索，让我们从那些真人、真事、真情、真景中，体悟到一种精神、一种生命。换言之，纪录片的最终目的是对真实的超越。”①

因此，在纪录片创作过程中，我们不能为真实而真实，不能仅停留在表面真实的阶段，而要调动多种手段，为纪录片的更高目的——超越真实而努力。艺术地处理好真实与创造、客观与主观、再现与表现、距离与参与、长镜头与蒙太奇、原生态与戏剧性等关系。

① 高鑫、周文．电视专题．北京：中国广播电视出版社，1997：69
第三节 纪录片的主要类型

给纪录片分类同样是件令人颇感头痛的事。纪录片经过近百年的发展，特别是近几十年进入电视时代以来，题材日趋广泛，风格日益多样，表现手法不断创新，这些既繁荣了纪录片的创作，又给纪录片的分类带来了困难。科学分类的前提是划分标准的统一以及各个类别的单一归属性。然而对于内容复杂、外延宽泛的纪录片来说，任何一种分类模式都存在明显的局限性，都不足于囊括所有类型。多年来，先后多人就如何科学地划分纪录片发表了富有启迪意义的看法，却从未获得过广泛认同。不过，按题材内容和按风格样式来划分是两种常见的纪录片分类方法，本书也以此为标准对纪录片主要类型作大致介绍。具体分类见下图:

纪录片

按题材内容分类
社会人文类：新闻类、社会类、文化类、历史类、文献类……
自然科技类：野生动物类、海洋类、环境类、科学类……

按风格样式分类：报道体（真实电影）、客观记录体（直接电影）、政论体与文学体（格里逊式）、写意体……

一、按题材内容分类

根据题材内容，纪录片可以划分为社会人文类和自然科技类两大类型。这也是国际上纪录片交流、评奖通常采用的分类方法。两大类型之下又各有若干个片种。由于题材内容的无限性，本书只能择其主要的几种进行介绍。

1. 新闻类纪录片

顾名思义，新闻纪录片应该兼具新闻和纪录片两者的一些基本要素。新闻是新近发生的事实的报道，新闻价值和时效性是新闻的重要属性；与此不同的是，纪录片要求对事件和人物作较为完整、系统、深入和全面的反映，更加注重对过程的记录。因此，新闻纪录片强调的是对有新闻价值的、新近发生的事件或人物作有深度、有过程性地记录和反映，而不仅仅是报道一个结果。

当然，新闻纪录片的时效性与新闻对时效的追求是有差异的。新闻以无限缩短与事实发生的时差间隔为第一追求。新华社比世界上其他几大通讯社早几十秒发布美伊开战的消息为中国媒体赢得了声誉，这里时效性成为决定性因素。纪录片由于其本体的特殊规定，很难把时效性作为自己的首要目标，往往有一...
定的滞后性。

另外，新闻纪录片与新闻在声画的运用上也有所不同。新闻纪录片由于注重深度和过程，同期声被更多地使用，画面的叙事功能也得到了加强，有局部的整表达能力；事实的丰满与理性深度也更多地依靠声（解说、同期声）画的完美配合来实现。

由于电视的兴起，大量电视新闻深度报道节目也可以被归到新闻纪录片的名下。在美国，类似《60 分钟》、《20/20》等电视新闻节目又常被称为微型调查纪录片。

2. 历史类纪录片

所谓历史类纪录片，是指通过影像形态来讲述历史，或者通过对历史遗迹、文物器皿的考证来重新认识历史。解历史之谜。

正如任何历史都是当代史，历史类纪录片折射的同样是当代人对历史的认识、体验和反思。为了能让这种认识、体验、反思达到让人信服的目的，历史类纪录片通常采用全知全能的叙事视角。在这种视角中，叙事者能方便自由地转换观察点，全方位地叙述历史事实，把历史事实的各个方面展现在观众面前，交代其来龙去脉，探讨其原因意义。更为重要的是，在这种视角中，叙事者甚至可以直接以独立姿态出现，对历史进行价值评判。

历史类纪录片创作的难点在于：历史是“过去时”，对历史特别是年代久远的历史的探寻大多只能依赖于史料和文物；而影像则是“现在进行时”，对正在发生的事情进行记录是它的特长。要“现在进行时”去表现“过去时”本身就比较困难，而当史料与实物证据严重匮乏时，这一问题就更显突出。为解决这一问题，空镜头、情景再现以及三维动画制作在历史类纪录片中被经常使用以丰富画面。

3. 文献/汇编纪录片

纪录片的法文原意是“具有文献资料价值的”（DOCUMENTAIRE）——把今天的事实在记录下来，就是明天的历史资料。文献/汇编纪录片正是利用影像的文献性，“把昨天记录下来的资料，用作今天的素材”，即利用以往拍摄的新闻片、纪录片、影片素材以及相关的真实文件档案、照片、实物等作为素材进行重新编纂，当然，有时还可以加上采访当事人或与当时的人物和事件有联系的人对历史进行复述。这是一种“二度创作”，对后期编辑的倚重要明显强于前期拍摄。

严格说来，文献/汇编纪录片应该属于历史类纪录片范畴，但其强烈的现实目的又使它与历史类纪录片相区别。“二战”期间美国好莱坞电影导演弗兰
克·卡普拉汇编制作了著名的系列片《我们为何而战》，其目的就非常明确——用作美国军队教育，让美军士兵看了之后明白为什么要参加这场战争。“二战”后，苏、美、英、法都曾广泛搜集可以作为战争证据的影像资料制作成纪录片以供国际法庭审判之用。在中国，像《让历史告诉未来》、《毛泽东》、《邓小平》、《周恩来》等文献汇编片也都是为配合现实宣传需要而制作的。正因为如此，题材的重大性是文献／汇编纪录片的另一个特征。只有那些内容特别重要者才堪称文献片。

4. 人类学纪录片

人类学纪录片是由人类学和纪录片两者相结合构成的一个片种。

人类学（Anthropology）是19世纪在西方兴起的一门科学，专门对一个民族的人种、社会构成、文化等进行研究。它是一种深入细致地描写和分析人类行为的科学方法，这种描写和分析是建立在现实观察和研究的基础上。

人类学纪录片既不同于人类学传统的文字表达方式，也区别于一般的纪录片。从内容上来看，人类学纪录片是人类学的、理性的，属于一种学术研究和成果。在这个意义上，人类学纪录片与人类学书信文字等同，而与一般的纪录片相异。从表述形式上看，人类学纪录片又是一种形象的、生动的、鲜活的，从而与传统的书面著作有异，而与一般的纪录片等同。因此，我们说人类学纪录片是科学与艺术的完美结合——人类学是内容，纪录片是形式。一言概之，人类学纪录片就是用影像来进行人类学研究的一种方式和成果。

当然，我们上面所说的人类学纪录片是一种严格意义上的概念。实际上，从人类学纪录片的源头《北方的纳努克》开始到现在，就有许多的非人类学专业研究人员在进行人类学纪录片的拍摄。我们此处所说的人类学纪录片是从事更宽泛的意义上来说的。它不仅仅是指那些由人类学家拍摄的，作为一种人类学研究成果而存在的纪录片，而更多的是指蕴涵有人类学因素和内容的纪录片。

另外，人类学纪录片中的“人类”概念，也和通常的理解有些区别，它更多地具有“民族”，特别是“少数民族”的意义。人类学纪录片和人文社会纪录片的区别体现在，人类学纪录片主要把目光投向相对于一个社会主体民族以外的那些民族，而人文社会纪录片则把注意力集中在社会的主体民族上。这是特别需要注意的。

和其他种类的纪录片相比较，人类学纪录片在创作上显现出明显的特征：

（1）创作理念上，人类学纪录片把目光投向人类生存表象的背后，力图挖掘和记录各个不同民族的生命轨迹和心路历程，进而探讨人类文明渗透于各民族文化不同状况中的历史性差异和不同民族在一时时空下的相互碰撞。
（2）题材取向上，人类学纪录片热衷于边缘题材。这里面除了此类题材本身所具有的因“陌生”而产生的吸引力外，创作者希望借记录远离现代社会形态和主流文化边缘甚至原始民族的本真生活状态，促使人们对现代社会进行反思，寻找已经失去的精神家园。

（3）纪录片手段上，人类学纪录片多使用“直接电影”的手法。这种拍摄理念的核心是：尽量让镜头前原生态的事实在影片当中进行直接表达。它在西方被称作“墙上苍蝇片”记录。也就是说，拍摄手法强调在一定的距离下，以纯观察方式来记录对象的活动，就像一只停歇在墙壁上的苍蝇一样，不动声色地、冷静客观地记录在镜头前所发生的一切，尽量避免对拍摄对象的干扰。这就要求拍摄者深入到所要面对的人群中去，和他们进行深入交流，取得他们的信任，最大限度地减少因摄影机进入而带来的生活变形。在具体拍摄技巧上，人类学纪录片强调跟踪拍摄，一般不采用事先拟定的脚本来指导拍摄；十分重视同期声的拾取，反对过多地使用解说词甚至不用解说词。

5. 社会现实类纪录片

这是最常见的一类纪录片。它以普通人和当下的社会现实为记录对象，特别注重对人的喜怒哀乐、悲欢离合等生存状况的记录和反映，具有当代生活的鲜活性和对电视受众的接近性，因而这类纪录片在电视屏幕上颇受观众喜爱。

关注现实世界，“讲述老百姓自己的故事”，可以说是社会现实类纪录片的核心内涵所在。纪录片发展初期，卢米埃尔兄弟所拍摄的正是现实生活。虽然《工厂大门》、《火车到站》、《水浇园丁》等所表现的生活是十分有限的，基本是片断式的，但是这些发生在自己身边的影像，观众还是被深深吸引了。在弗拉哈迪使人类学题材进入纪录片创作领域后，纪录片创作一度远离了普通人的生活，去表现“异族”的人群。但是，正如格里尔逊所说，“让公民的眼睛从天涯海角转到眼前发生的事情，公民自己的事情……门前石阶上发生的戏剧性事件上来”，是纪录片真正所应该做的。纪录片不久又重新回到了对现实关注的路途上来。

6. 自然科技类纪录片

与社会人文类纪录片相对应的是自然科技类纪录片。

自然科技在人类的生活和进步中扮演了重要角色，但是人类迄今对其了解可以说知之甚少。因此，以大自然的神秘、科学技术的奥秘为主题内容的纪录片对许多人保持着相当的吸引力。近20年来，有关此类题材的纪录片因为广泛流行而成为影视投资热点。美国的国家地理频道、DISCOVERY, 英国的 BBC等，是这类纪录片的制作大本。大投入（几十万甚至上百万美元一集）、大制
作、高回报是其特点。在《迁徙的鸟》中，导演雅克·贝汉组织了5个摄制组，450名工作人员，包括17名飞行员、14名摄影师，历时3年，穿越40多个国家，才完成这部史诗般的作品。

自然科技类纪录片要想有吸引力，有几个方面值得注意：

1. 注意故事化的讲述方式的运用。自然科技类纪录片应该是一个个精彩的故事，而不是给观众上枯燥的教科书。
2. 要注意视听语言的运用。精美的画面、动听的声音、生动的细节、张弛的节奏……优美的视听语言是自然科技纪录片成功必不可少的因素。从另一方面讲，自然科技片的一个特别贡献是对影视摄录技术发展的有力推动。许多新型摄制技术设备往往是适应科技片的特殊拍摄需要应运而生的。
3. 要注意表达一种人文精神。以动物片为例，它表现的是动物觅食、择偶、交配、生育、社交等一系列生存繁衍的过程。从表面上看，动物是唯一的主角，实际上，它还有一个潜在的主角，那就是人类的眼睛。人为什么要看动物？因为动物是人类的生存之镜，从动物身上处处有人的投影，看动物实际上是在看人类自己；拍动物实际上是在拍我们自己的心灵。因此，这类片子应该处处比照着人类的生存方式，表现出浓厚的人文精神。

二、按风格样式分类

艺术形式的更新、演变是推动纪录片发展的内在动力。不同艺术形式是影视纪实特性和艺术家个性相结合的产物，也是艺术学派的外在标志。同样的内容用不同的形式表现，效果差异甚大。按艺术形式划分，纪录片的风格样式主要有如下几种：

1. “格里尔逊式”/解释式/政论体与文学体

这是一种主观色彩较浓的纪录片样式。“主题先行”和“画面+解说”是其两个最典型的特征。创作过程基本上是先确定一个主题，再围绕主题撰写好解说词/分镜头本，然后严格按照解说词/分镜头本的要求来采访、拍摄和编辑，极少作出变动。解说词通常是相对完整的政论文或散文，在片中居主导地位，甚至成为决定性因素。对解说的过分倚重往往使画面沦为可有可无的“替补”角色，表现能力不强。叙事时声音以“上帝之声”的姿态出现，对观众进行居高临下的教诲和劝说。创作者是真理和美好愿望的化身，他代表了社会的道德标准和价值取向。

在特定历史条件下，“格里尔逊式”纪录片曾因敢于直面现实而发挥了重要的思想启蒙作用，甚至风靡一时，但是较浓的说教味和过于美化生活却也容
易引起观众的反感，以至于现在一提起“格里尔逊式”便被人们理解成一个颇具贬义色彩的概念。但实际上这种风格样式的纪录片仍有其存在的价值和理由，比如它反对逃避现实的边缘化题材取向，借重语言的高度概括力，能节省时间、加快节奏、直抒胸臆，等等。

2. “直接电影式”/观察式/客观记录体

作为对“格里尔逊式”的反叛和颠覆，起源于 20 世纪 60 年代美国的“直接电影”在创作风格、表现手法上几乎处处与其针锋相对，走的完全是另外一个极端。“直接电影式”的主要特征可以概括为以下几个方面：

（1）拍摄者作为观察者的姿态。直接电影的拍摄者是置身于事件之外的偷窥者或旁观者。尽管摄影机的存在不可避免地会同它前面的被摄对象在不同程度上受到影响，但是拍摄者的不参与态度至少可以将这种影响降低到最低程度。

（2）拒绝评论、解说和采访。为追求客观真实效果，“直接电影”没有采访，没有搬演，不用灯光，也不用解说，拒绝了一切可能破坏生活原生态的真实性介入。为捕捉到生活本身出人意料的戏剧性、美妙瞬间和亲切自然之感，创作者总是处于高度紧张的等待之中，“挑、等、抢”是其最主要的拍摄手段。

（3）追求开放性、多义性的主题，反对简单化的诠释。其理论基点是：人类行为是复杂的、矛盾的，现实生活是模糊的、暧昧的，人的某一行为可以用不同方式和角度来诠释，但诠释的主动权应该属于观众，因为观众和纪录片制作者一样聪明并且地位平等。那种解释性的纪录片实际上是在简化内容，把观众当作不是很聪明的人或者很成熟、有理解力的人，所以纪录片创作者就要解释所发生的是什么。当然，这种风格也有其自身的问题，正如埃里克·巴尔诺所说：“因为结论要让观众来做，所以影片的含义是不明确的……这些含糊不清之处，在某些影片爱好者看来感到愉快，而在另一些爱好者看来，则感到恼火。”

不过值得注意的是，“直接电影”强调的客观记录并非不加选择的自然主义记录，其主题的隐蔽性也不等于没有主题。在看似客观冷静的外表下面隐藏的的是作者对现实、社会、人生的思考，只不过作者的思考是通过一种隐喻的形式表现出来。认识到这一点非常重要，如果用客观纪实的手法创作的纪录片作品不能上升到隐喻的层次，作品就失去了灵魂而成为毫无意义的素材堆砌。

3. “真实电影式”/参与式/报道体

“真实电影”和“直接电影”有许多共同点，比如，都勃兴于 20 世纪 60 年代，都在很大程度上依赖于能同时录音的轻便摄像机的出现，都有“鲜明的焦
点”——把摄影机对准“说话的人”。但实际上，二者的区别是十分明显的，特别是在摄影机的存在使它面前的事物受到多大影响这一问题上，二者观点截然相反。“直接电影”对此感到不安，“真实电影”却认为在摄影机面前人们要比重在其他情况下，做出更加忠实于自己性格的行为。“真实电影”承认摄影机的影响，但不把它当作一种负担，而把它当成一种重要的媒介——可以启发内部真实的媒介。对此，美国纪录片史学家埃里克·巴尔诺有精辟的论述：“直接电影的纪录电影工作者手持摄像机处于紧张状态，等待非常事件的发生；鲁什型的真实电影则试图促成非常事件的发生。直接电影的艺术家不希望出头露面，而真实电影的艺术家往往是公开参加到影片中去的。直接电影的艺术家扮演的不介入的旁观者的角色，真实电影的艺术家都担任了挑动者。直接电影作者认为事物的真实随时可以收入摄像机，真实电影是以人为的环境能使隐蔽的真实浮现出这一论点为依据的。”正因为此，巴尔诺又把“真实电影”称为“触媒电影”（“触媒”意为催化剂），把“直接电影”称为“观察电影”。

4. “自我反射式” / “自我参与式” / “个人述述体”

“自我反射式”（Self-reflective）又称为“个人述述式”、“自我参与式”或“自省式”，其特点是：在事实客观性的基础上，强调创作者的主观介入，强调“我”与现实间的对话和互动，创作者不再躲藏在片子“客观性”的后面，他本身就是片子的重要构成元素。

这种创作观念认为，纪录片绝不只是清楚地看到“现实”的窗口，而主要是作者对现实的描述形式。创作者也绝不只是一个客观的旁观者，而主要是参与其中的目击者，一个意义的创造者和一个描述的制造者，同时，也是一个有头脑的报告者。

其风格主要表现在解说词有明显的人称概念——创作主体的第一人称。它使附加于视像之上的“上帝之声”有了明确的对象性。创作者作为具体的个体把自己的看法、自己的评价，特别是自己的情绪传达给观众。虽然只是叙述角度的不同，但对观众来说，却是一种关系的变化——创作者与观众处于一种平等的地位进行交流。

日本纪录片《金字塔的奇闻轶事》在讲述金字塔的许多不解之谜时，反复强调，我们摄制组发现了什么，我们摄制组如何如何认为。尽管有些观众可能不同意他们的观点，但作为明确的个体化意见，人们是不会去指责它的。《壁画后的故事》、《毛毛告状》、《重逢的日子》等，作者都作为一个角色形象出现在影片中，直接参与引导内容的发展。

这种“自我参与”式的解说词和主持人方式结合在一起，在现在的纪录片中越来越多地被采用。
第二章 世界纪录片（上）

如何在较短的篇幅里为纪录片的初学者和创作者介绍世界纪录片的百年历史呢？本章将选取那些对纪录片发展具有里程碑意义的大师和作品作重点的介绍，以便大家在较短的时间里对世界纪录片的发展脉络有一个基本的认识。这一章里我们将从电影的起源开始，分别介绍弗拉哈迪、维尔托夫、里芬斯塔尔、罗姆等纪录片大师及其代表作。

第一节 卢米埃尔兄弟的纪录短片

1895 年 3 月 22 日在巴黎公映放映了世界上第一部电影《工厂大门》，这也是世界上第一部纪录片，是由法国人卢米埃尔兄弟拍摄的。作为电影诞生的集大成者，卢米埃尔的影片主要记录了自己家人和周围人们的日常生活片断，如《工厂大门》、《火车进站》、《婴儿喝汤》、《水浇园丁》等，实际上这些电影片断是纪录片的雏形。纪录生活情景的逼真影像唤起观影者的极大的兴趣和惊奇，人们希望通过电影目睹发生在他们身边的熟悉而真实的人和事。这种早期看电影电影时的典型心理与如今家用摄像机持有者的心态有某种相似，其中更多的是出于娱乐目的和游戏需要。“看电影分解照片和把照片还原为运动摄像的各种技术问题逐一得到解决之后，为科研目的而发明的活动影像逐渐开始脱离发明者的初衷。当活动影像被爱迪生关进‘窥影筒’供人独自单独观赏时，它已变为娱乐工具。卢米埃尔兄弟的历史功绩在于把活动影像从爱迪生的封闭柜中解放出来，让它映现于银幕。”

卢米埃尔有些作品的拍摄颇具新闻报道雏形，比如，他拍摄会议的活动，并在放映时请发言者到幕后重说发言内容，被后人视为第一次拍摄新闻片和对有声片的有益尝试。但他却没有自觉地向前发展，致使他的影片只是停留在简单机械地记录生活片断的原始状态。他从来没有企图把电影变为一种有巨大社

① 李恒基，杨远婴．外国电影理论文选．上海：上海文艺出版社，1995
第二章 世界纪录片（上）

会影响力的产业和艺术。显然，卢米埃尔的纪实影片更多是出于对工具介质的好奇性运用，而非自觉意义上的纪录创作。这种纪录电影在风靡一时之后，人们的新鲜感迅速消失了。原始的纪录电影无法满足观众的娱乐需求，更难以引起社会的关注和政府的重视。

第二节 弗拉哈迪与《北方的纳努克》

正当卢米埃尔固守其写实原则的时候，一些早期的美国电影人却在向电影娱乐化方向努力。从拍摄歌舞表演、动物表演，到搭建摄影棚请演员表演某种情节片，为追求技术上的完美，通过创造人工生活场景，删除与情节无关的素材，使故事、场景更加典型和集中，从而达到一定的娱乐效果和宣传教育作用。美国电影人对电影艺术技巧的积极探索，催化了故事片的各种类型，创造了好莱坞奇迹，同时也推动了电影纪录片的成长。

被称为世界“纪录片之父”的美国导演罗伯特·弗拉哈迪（Robert Flaherty, 1884—1951）出生于美国密歇根铁山脚下，父亲是位探险家。弗拉哈迪回忆说：“当我长到十几岁时，总盼望着同父亲一起探险，我们常常一走就几个月，夏天划着小船，冬天穿着雪鞋。” 1896 年，弗拉哈迪跟随父亲来到加拿大的雨湖地区开采金矿。后来，父母把他送到密歇根的矿产学院，但没能毕业。据说学校认为弗拉哈迪没有成为专业矿业者的资格。后来，弗拉哈迪遇到威廉·麦肯齐先生，三次为他去北极探险，最后弗拉哈迪确实发现了一些铁矿，但开采价值微乎其微。不过弗拉哈迪却有了一次意外的收获，他把探矿中拍摄的胶片剪辑成一部探险影片。就在将要完成的时候，从桌子上掉下的烟头把胶片点燃了，弗拉哈迪也被烧伤。唯一幸运的是，他保住了性命。胶片烧掉了，他决定等到春天再一次去北方。这时，第一次世界大战爆发，拍摄计划直到 1920 年才在法国皮毛商雷维兄弟的赞助下实施。这年他已经 36 岁。

在哈德逊港，弗拉哈迪找到优秀猎手纳努克一家作为主要拍摄对象。

第一场拍摄的就是猎海象，弗拉哈迪在日记里描述了这次拍摄：

天气好极了。在晴朗、温暖的早晨，大约有 20 头海象熟睡在岸边的石头上。走近不到 100 英尺的地方，它们惊慌失措地向大海踉跄地爬去。纳努克的渔叉叉到猎物时，它已顺利地逃到水边，一场搏斗开始了。爱斯基摩人在岸边拼命拉着绳子，猎物像一条大鱼激起浪花翻滚着。剩下的那群海象远远地围住，人们“好、好”的呼叫声相互呼应。一头大雄象赶到猎物旁，齧着牙前
来营救。我拍呀拍呀不停地拍，人们喊着，让我用步枪结束这场战争。

但弗拉哈迪没有开枪，他只顾转动摄像机，直到胶片拍完。拍摄前，弗拉哈迪对纳努克说：“猎捕海象时如果有任何情况干涉了我的拍摄计划，一定要放弃捕杀；记住，我要的是你捕海象的镜头而不是它们的肉。”纳努克向他保证说：“是的，是的，阿基是最重要的。”在爱斯基摩语中电影就是阿基。

其实，当时爱斯基摩人捕海象已经不用渔叉，而是用步枪。为了拍到更为原始的场景，纳努克才用他爸爸的方式猎捕海象。弗拉哈迪在后来的影片中一再重复这种拍摄方式，让人们对父亲或祖父的方式表演生活。商业的侵入，人与人的矛盾都被他挡在摄影机镜头之外。电影史家称弗拉哈迪为浪漫主义者。

爱斯基摩人的房子是用冰块砌成的。冰屋通常为12英尺宽，弗拉哈迪需要的却是25英尺宽的冰屋。纳努克没造过这么大的冰屋，花了几天时间实验，却一次又一次塌下来，每一次倒塌，同伴们都哄然大笑。冰屋在拍摄时被迫削去一半，因为屋内照明度不够，拍摄只能在露天状态下进行，纳努克一家在冰天雪地的刺骨寒风里表演起床。结果要真实，为了真实不惜搬演，这是弗拉哈迪的信条。

20世纪20年代，拍摄北极或南极甚至非洲野蛮人的探险电影非常流行。但是，弗拉哈迪第一次把游移的镜头从风俗猎奇转为长期跟踪一个家庭，表现野蛮人的尊严与智慧，关注人物的情感和命运，并且尊重他们的文化传统。弗拉哈迪所开创的这种拍摄模式直到今天仍为纪录片工作者所推崇。

影片中有一幕很像戏剧中的滑稽表演：纳努克一次又一次把绳子从冰地里拉出来，却一次又一次摔倒，搏斗在持续，但观众并不知道他在做什么。援军赶到了，大家一起努力拉出绳子，观众这才发现，绳子另一端连接的原来是一只海豹。弗拉哈迪把悬念和戏剧性引入影片，在他看来，电影应该具有观赏价值。

弗拉哈迪在北极生活了16个月，胶片已经用完，准备动身回家，纳努克惘然若失，依依不舍。弗拉哈迪指着身边河床的石子说：“会有像石子一样数不清的人看你的电影。”

弗拉哈迪的预言是正确的，但放映过程非常曲折。他回忆派拉蒙公司看完样片后的情况：经理走过来，和蔼地拍着他的肩膀说，“非常抱歉，让观众去看这部片子是勉为其难的。你到北方去历尽了辛苦，却落得这般结局，实在令人惋惜。”几经周折，最终还是法国百代公司同意发行。

1922年6月11日《北方的纳努克》在纽约首剧场公映，一炮走红。它不仅开创了用影像记录社会的人类学纪录片类型，也为纪录电影提供了一种至
参考文献

1. 朱景和．纪录片创作．北京：中国人民大学出版社，2002
2. 欧阳宏生．纪录片概论．成都：四川大学出版社，2004
3. 何苏六．中国电视纪录片史论．北京：中国传媒大学出版社，2005
4. 高鑫．电视纪实作品创作．北京：北京广播学院出版社，2000
5. 任远，彭国利．世界纪录片史略．北京：中国广播电视出版社，1999
6. [美] 埃里克·巴尔诺．世界纪录电影史．张德魁等译．北京：中国电影出版社，1992
7. 朱日坤，万小刚．独立纪录——对话中国新锐导演．北京：中国民族摄影艺术出版社，2005
8. 中国应用电视学编辑委员会，北京广播学院电视系学术委员会．中国应用电视学．北京：北京师范大学出版社，1993
9. 杨伟光等．望长城．北京：中国广播电视出版社，1993
10. [匈牙利] 贝拉·巴拉兹．电影美学．北京：中国电影出版社，1978
11. [法] 安德烈·巴赞．电影是什么．北京：中国电影出版社，1987
12. [德] 齐格弗里德·克拉考尔．电影的本性——物质现实的复原．北京：中国电影出版社，1981
13. 陈志昂．中国电视艺术通史．北京：中国文联出版社，2000
14. 高峰，肖平．电视纪录片论．北京：中国国际广播出版社，1999
15. 钟大年．纪录片创作论纲．北京：北京广播学院出版社，1997
16. 张雅欣．中外电视纪录片比较．北京：北京师范大学出版社，1999
17. 石屹．电视纪录片——艺术、手法与中外观照．上海：复旦大学出版社，2000
18. 单万里．纪录电影文献．北京：中国广播电视出版社，2001
19. 张宇丹，孙信茹．应用电视学：理念与技能．昆明：云南大学出版社，2004
20. 林少雄．多元文化视域中的纪实影片．上海：学林出版社，2003
21. 高维进．中国新闻纪录片电影史．北京：中央文献出版社，2003
22. 胡智锋，江逐浪．“真相”与“造像”——电视真实再现探密．北京：中国广播电视出版社，2006
23. 陶涛．电视纪录片创作．北京：中国电影出版社，2004
24. 张同道．大师影像．广州：南方日报出版社，2003
25. [美] 保罗・霍金斯．影视人类学原理．昆明：云南大学出版社，2001
26. 吕新雨．纪录中国：当代中国新纪录运动．上海：生活・读书・新知三联书店，2003
27. 林少雄．纪实影片的文化历程．上海：上海大学出版社，2003
28. 任远．影像中的历史——世界纪录片精品档案．北京：中国国际广播电视台出版社，2005
29. 景秀明．纪录的魔方．北京：文化艺术出版社，2005
30. 王列主．电视纪录片创作教程．北京：中国广播电视出版社，2005
31. 任金洲，高晓虹．电视摄影与编辑．北京：北京广播学院出版社，1997
32. 朱羽君，雷蔚真．电视采访学．北京：中国人民大学出版社，1999
33. 朱羽君．现代电视纪实．北京：北京广播学院出版社，1998
34. 曾庆香．新闻叙事学．北京：中国广播电视出版社，2005
35. 姜依文．生存之镜．北京：北京广播学院出版社，2000
36. 方方．中国纪录片发展史．北京：中国戏剧出版社，2003
37. Richard M. Barsam．纪录与真实：世界非剧情片批评史．王亚维译．台北：台湾远流出版公司，2002
38. 黄万里的中国纪录电影史．北京：中国电影出版社，2005
39. 迈克尔・拉毕格．纪录片创作完全手册．何苏六等译．北京：中国传媒大学出版社，2005
后 记

近年来，随着我国纪录片的发展出现转机，关注和学习纪录片的人与日俱增。作者基于长期的纪录片创作、教学和研究，深感目前国内外关于纪录片的书虽然不少，但适合本科教学和纪录片创作入门的却不多，于是萌生了编写新的纪录片教材的想法。

本书体系由三部分组成：中外纪录片发展史、纪录片创作基本技能、纪录片生产经营及新理念。编写力求全面、基础、实用，注重海内外纪录片的发展，特设港澳台纪录片部分。谭天负责编写第二、三、四、十、十一章及附录，陈强负责编写第一、五、六、七、八、九章。

历时一年的写作终于完成，在出版之际，要感谢很多为本书的编写提供指导、支持与资料的前辈、同行、同事和同学：中国电视艺术家协会纪录片学术委员会副会长戴树清老师，厦门电视台纪录片编导吴木坤，暨南大学新闻学院广电系林思洁同学、黄衍华同学等，在此不能一一列举。同时感谢暨南大学出版社编辑室主任翁红宇在本书的编辑出版中所作的努力。由于时间和水平不足，相信本书还会有不少遗憾和错误，我们衷心希望本书的读者能给我们提出宝贵意见（tianten＠tom.com），以便再版时进一步修改、完善。

2007年7月5日暨南园