

大型电影学文库

纪录电影文献

Documentation and Fictionalization

单万里 主编



中国广播电视出版社

纪录片是高深的艺术门类。正如首次在英语世界使用纪录片一词的约翰·格里尔逊所说，虽然我们把一切摄自自然素材的影片都归入纪录片范畴，但纪录片这个称谓只应留给高层次的影片使用。纪录片具有强大的认知功能，是富有启发性的艺术，具有其他片种无法取代的独特魅力。就当今的电视台而言，制作或播放的纪录片水平高低已成为衡量其节目水准的重要标志。

纪录片是重要的传播手段。站在世纪之交的门槛，重提纪录片的重要性，对于中国影视工作者尤其具有现实意义。中国新闻纪录电影具有光荣历史传统，近年来的影视纪录片也经历了很大发展。相比之下，有关的理论研究却显得十分薄弱，编辑出版这本《纪录电影文献》，正是为了满足广大影视爱好者了解国内外纪录片的渴望，并期望引起理论工作者研究纪录片的兴趣。

本文献是迄今为止国内公开出版的第一部大型纪录电影文集，辑录文章70余篇，其中三分之一左右的篇幅属国内首次发表或首次公开发表。本文献涉及的内容广泛，包括纪录电影起源与历史、导演与作品、方法与技巧、理论与美学、电视与纪录、现状与未来等方面，具有这样几个特点：中外兼收，译介居多；影视兼顾，以影为主；古今兼谈，史论并重。另外，正文之后附有百余种纪录电影参考资料索引。

封面说明：尤里斯·伊文思（右）和玛瑟琳·罗丽丹（持话筒者）在中国拍摄大型纪录片《愚公移山》。

ISBN 7-5043-3656-4



9 787504 336569 >

ISBN7-5043-3656-4/G · 1420

定价：98.00元

纪录电影文献

单万里 主编

中国广播电视出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

纪录电影文献/单万里主编. —北京: 中国广播电视出版社, 2001.1

ISBN 7-5043-3656-4

I. 纪… II. 单… III. 纪录片-文集 IV. J952-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 83816 号

纪录电影文献

主 编:	单万里
责任编辑:	刘跃钊
封面设计:	李燕平
责任校对:	陈丹桦
监 印:	戴存善
出版发行:	中国广播电视出版社
电 话:	66093580 66093583
社 址:	北京复外大街 2 号 (邮政编码 100866)
经 销:	全国各地新华书店
印 刷:	河北省高碑店市鑫昊印刷有限责任公司
开 本:	787×1092 毫米 1/16
字 数:	1100 (千) 字
印 张:	57.75
版 次:	2001 年 5 月第 1 版 2001 年 5 月第 1 次印刷
印 数:	3000 册
书 号:	ISBN 7-5043-3656-4/G·1420
定 价:	98.00 元

(版权所有 翻印必究·印装有误 负责调换)

《大型电影学文库》编委会

顾问 (汉语拼音序):

陈景亮 崔君衍 傅郁辰 高占祥 何振淦 李恒基 李少白
刘建中 倪震 司徒兆敦 滕进贤 同向荣 奚珊珊 余倩
余秋雨 赵实 仲呈祥 周传基

总策划: 陈景亮

策划: 胡克 杨远婴 李迅 艾敏 李一鸣 牟国栋 单万里
张建勇 陈育新 张海涛 姜明吾 吴晚江

主编: 张红军

副主编: 王晓民 刘跃钊 章明 连秀凤

编委 (汉语拼音序):

埃利克 毕大松 程树安 陈晓云 成晓虹 戴立新 黄群飞
蹇河沿 励东 喇培康 李远毅 马卫军 秦碧达 谢强
席佩德 徐启文 孙东海 王长安 王培信 余玉熙 阎于京
易玛 向兵 袁文祥 郑长明 周欢 周梅林

《大型电影学文库》总序（一）

李少白

电影实践和电影理论，从历史上看，总是相伴而行，同步发展的。实践为理论提供研究对象和议论的题目；理论的思维，又为实践开辟新途径、新目标。电影理论不是救治电影创作的万应药方，但却可以帮助开拓创作视野，启发艺术的思路。世界电影历史上，那些具有先锋意义的电影作品，与其说主要是为了创作，不如说更着眼于理论思考而进行科学的试验。

所以，在我看来，既不要把电影理论的作用估计过高，也不要不屑一顾。理论之于创作毕竟是有用的，关键是要有自己的鉴别，经过自己的独立思考，确认哪些是对的，于自己的创作有益；哪些是不对的，无助于创作，从而决定取舍，而不为时尚流行性所驱使和左右。

在当代，世界的和中国的电影创作，都在朝着多样化、个性化的丰富形态发展；电影艺术的构思和表现、类型、样式、风格和流派，比以往任何一个电影时代都更加光灿斑驳，异彩纷呈，使人目不暇接。与之相适应，电影理论也在朝着系统化、科学化的方向迈进。人们不再满足于和停留在对于电影艺术的笼统的、一般性的理论把握之上，而是在努力从电影的各个方位、多种角度和层次研究它，从而提出诸如电影社会学、电影政治学、电影文化学、电影伦理学、电影心理学等等这些除老的电影学科——譬如电影美学、电影艺术学、电影语言学——之外的新学科。可喜的是中国电影艺术科学的学科建设也在起步。《大型电影学文库》的编辑出版，就是一个证明。

张红军同志主编的这部文库将分为中国电影学撰著、外国电影学译介、世界现代电影大师创造学等系列，包括 30 余种专著和译著。这部文库的出版，不论其内容的科学性、系统性以及它们的深度如何，都是带有首创性的，具有先行者的意义。因此，我真诚地支持这套文库的出版，并衷心地祝愿它能够实现自己的既定目标，取得贯穿始终的完满的成功！

1991 年 5 月 4 日于红庙北里

《大型电影学文库》总序（二）

余秋雨

有点出人意料，一套卷帙浩繁的《大型电影学文库》竟然悄没声儿地在中国编成并即将出版了。我至今尚未通读文库的全部著作，仅从我翻阅过的那部分内容来看，这套文库的学术规模足以标志我国的电影意识已经开始走向全方位自觉的新阶段。

一个民族在电影意识上的真正自觉是很不容易的事，有的地方即便电影发展的时间不短、拍的片子不少，也未必有健全的电影意识，就像一个一生写了很多字的人未必有健全的书法意识一样。在我国电影发展的历史过程中，不管是兴盛期还是衰落期，都很少有人冷静、全面地对电影学作本体研究，因此几乎所有的电影实践家都处于经验性摸索的状态，纵然成功了也缺少坚实的理论背景，很难成为一种独特而响亮的文化现象，更难在上下承接、左右呼应上构成必然的逻辑关系。在这种情况下，电影的发展不能不带有某种整体上的盲目性。新时期以来，我国电影界佳作叠出、人才济济，但对电影学的思考还是比较零碎的，至今还没有出现公认的电影哲学家和电影美学家，也没有出现让人耳目一新的电影理论构建。国外的理论介绍了不少，却缺少足够的系统性和完整性，使这些理论带有了明显的信息性质和经验借鉴性质，而未能激励我们构成一种整体思考水准。不可否认，这几年一些有悟性的实践家也逐渐达到了某种艺术自觉，但在整个社会缺少群体自觉的背景下，个体自觉是成不了什么气候的。正由于此，新时期的电影既有声有色又很快陷入了困境。

终于有人开始发现问题的症结所在，决心为中国电影界铺垫几方整体思考的基石。他们默默地钻进了当代国际电影理论的丛林之中，寻找、比较、鉴别、选择，然后分头一本本地翻译；与此同时，又对中国电影的历史和现状进行深入研究，构成一个个恺切而又重要的论题。日积月累，便渐渐形成了这套大型文库的雏形。这个文库不是既有文本的简单拼合，而是体现了编辑者们对当代中国电影界的理论空缺和理论需求的一种判断，对中国电影前景的一种憧憬和设计。它不是一个健全完满的“万有文库”，而只是一种急迫的草创，尽管它已包含着好些当代经典，但它的主要价值不在于经典性而在于启发性。

文库中分量最大的现代西方电影学基干著作，与现代西方学术界的其他典籍一样，这些电影学基干著作的主要价值不在于得出了一个个结论而在于提供

了一些崭新的视角和思考方法。读完这些著作，我们就会从更多的方面、更深的层次上来把握电影，从而反衬出我们以往对电影的理解是多么狭隘和简陋。电影是一门实践科学，在解决了观念论之后必须紧接着面对创造学。这个文库别出心裁地把电影创造学看成“电影大师创造学”，试图通过一系列国际公认的电影艺术大师的创造方式来逼近电影创造的根本奥秘。这种由大师们的个体生命濡养的创造学既具有切实的可参照性，又明显地表露着个性化限定，不至于像一般的创造学理论那样每每造成以偏概全的理论混乱。为了辅佐这种活生生的创造学，文库还设立了现代电影大师传记系列，使读者能够更切实地贴近这些创造者的生命。在我看来，这套大型文库带有归结性的理论核心，就在于电影大师的生命创造过程，其他种种背景性的学问诸如电影哲学、电影心理学、电影社会学、电影结构学等等都只是这种创造过程的理论生态条件而已，因此不妨说，这套文库从本质上说是生命化的文库。

让人高兴的是文库一开头还专设了中国电影学系列。平心而论，这一系列在理论成熟度上未必及得上其他几个系列，但它的重要性却是显而易见的。由中国人静下心来认真地回顾和思考一下电影学领域的诸多问题，使电影学与中国的现实连结起来，这种努力，使这套文库具有了理论构架上的自主性。在这些著作中，张红军以四维反馈创造思维模式为基点把电影作品分为以类型转换为枢纽的通俗片和以大师创造为枢纽的艺术片两种，并细致分析两者间的区别和互补关系的论述，胡克对中国电影理论长期以来只着重于政治文化意识形态简单图解的系统反思，胡菊彬关于中国电影自1949年至1976年拒绝必要的类型化审美“包装”的论述，李一鸣对类型片发展的合理性和文化价值的研究，饶曙光对中国电影中所埋藏的社会伦理意识深层结构的探寻，奚珊珊关于中国电影长期来受政治制约的必然性和局限性的思考，姚晓蒙关于中国大陆电影政策史的研究，张卫对影像语言的构成和观众看的心理机制的深层研究，陈晓云、陈育新对中国新时期电影的多方位解析，都具有别开生面的理论价值。此外，有的研究未必以中国为重心，如李迅等的《世界电影理论史纲》、杨远婴的《电影修辞》等，却也代表着当代中国人对国际电影领域的眼光和见识。

在这套文库里，还有一本使中国影视观众会感到十分陌生的关于电影企业学的书——《东方好莱坞宣言》。在这本书里，作者张红军大胆提出，电影第一个百年的历史是观众被动观看的历史，随着现代社会的发展，这种审美方式有可能引起疲倦，而电影从第二个百年开始，将会逐步演变成接受者主动参与影视创作活动和娱乐过程，形成以消费者自娱为主体的现代影视娱乐消费模式，这种有预见性的构想和东方好莱坞的具体设计完全有可能进入实际的运作。

现在社会生活的节奏越来越快，人们的心理都比较浮躁，很少有人能坐下来为文化建设做一些大型的基础工作了，因此，这套文库的编者、作者、译者们埋头苦干、通力合作的精神很让人感动。我觉得，要使我们日日夜夜的文化

创造不成为过眼云烟，而成为一种良性文化积累，就需要大力弘扬这种精神。可以相信，当整日匆忙的电影实践家们的书架上都有了这套文库，他们能在马不停蹄地奔波间歇中，哪怕是偶尔翻翻，从而在整体上领略一点电影世界的特殊哲学和前沿风景，那么，我国电影事业的发展一定会比以前更好一点。当然，我更希望有更多的理论工作者能从文库获得启悟，写出越来越多、越来越好的电影学专著，把中华民族的电影文化意识推向一个更自觉、更健全的高度。

1992年于上海

主编前言

本文集共分6部分,每部分约含10篇文章。凡分类皆有偏颇,许多篇章既可摆入“起源与历史”之中,亦可放在“理论与美学”或“导演与作品”或任何其他标题之下。所有文章都是相互关联的,你中有我,我中有你,分类只有相对意义,更多是出于编辑与阅读之便。辑录在同一部分中的文章,一般按照原作发表年代顺序排列,同时适当照顾内容之间的联系。每部分前面都有一篇“导言”,旨在简介文章背景和作者情况,有时难免夹杂一些主观评述,纯属个人视点。书后所附“纪录电影参考资料索引”由三部分组成:本文集所选篇目资料来源;有关纪录电影的其他中文资料;有关纪录电影的部分外文著作简介。可以用这样几句话概括本文集的特点:

1) 中外兼收,译介居多。最初的设想是编辑一本“外国纪录电影文献”,后来觉得这种做法不甚妥当。中国人写作的纪录电影文章尽管不多,毕竟也是世界纪录电影研究成果的一部分,中国纪录电影研究起步虽然较晚,但国外(包括西方发达国家)对纪录电影的研究也不太早,依照美籍以色列纪录电影学者和导演阿兰·罗森萨尔的看法,大约开始于20世纪70年代,真正开始重视也是80年代以后的事了。另外,在全球一体化进程逐步加快的今天,应该把中国置于世界的大背景中,增强中国纪录片人的国际意识。

2) 影视兼顾,以影为主。本文集收录的纪录电影文章居多,占80%以上篇幅。所以如此,有如下几方面原因。首先,电影的出现早于电视近半个世纪,有关电影的文章也就相应多些;其次,许多有关纪录片的著述(尤其是电视普及之后)在谈论电影的同时,其实也涉及电视,所以专门谈论电视纪录片的文章就相对少些。第三,电影和电视(包括近年来出现的各类的DV技术)的成像方式虽然有所区别,但活动影像的本质不变。高桌子矮板凳都是木头,他大舅他二舅都是舅,黄瓜怎么变都是黄瓜,不管电影还是电视,无论录像还是何种形式的Video,都是“因电而生的活动的影子”,汉语简称“电影”,一位美国学者将其译成英语就是Electric Shadow。

3) 古今兼谈,偏重历史。本文集中的文章有讲历史的,也有谈现状的,有些甚至涉及到纪录片的未来。相比之下,讲述历史的篇幅稍多一点,部分原因是人们对过去的事情基本上已有定论,而且这类文章查找起来也相对容易,

有关现状的文章或尚须写作或有待译介。从史与论的关系看，收录在本书中的篇目可以说是史论并重。另外，虽然关于历史与理论的文章构成了本书的主体，但论述导演与作品、方法与技巧、现状与未来的文章亦占相当分量。从文章形式和篇幅看，既有深奥的理论文章，也有相对轻松的访谈，既有长篇的论述，也有精巧的短文，甚至简单的信息。

当然，上述几个所谓特点是往好听了说，其实这种做法难免给人以杂乱无章之感。不过，编者实在是不得已而为之，主要是因为编辑过程中可供选择的中文资料非常有限。长期以来，有关纪录电影的文章国内学者少有为之，大量外文资料的翻译尚需时日。巧妇尚且难为无米之炊，何况拙夫。既然一时做不到吃什么有什么，只好先有什么吃什么了，待日后原料丰富之时再来烹制大餐。

“代序”部分的文字来自编者应邀为“中日韩广播电视发展国际学术研讨会”（北京广播学院广播电视研究中心举办，2000年6月16日~18日）撰写的论文，题为《影视纪录片的未来》，用作本书的“代序”时换上了《纪录与虚构》这个题目，想法来自编者在同一时期写作的介绍西方“新纪录电影”的文章《虚构真实》（见《当代电影》2000年第5期），其中有这样一段话：综观百年影史，虽然人们对于“什么是纪录电影”这个问题争论不休，但有关纪录电影的定义始终在“纪录”与“虚构”两个极点之间来回游移。一个有趣的现象是，西方人对于源自 document（文献资料）这个词根的 documentary（纪录电影）的定义，历来就跟“虚构”纠缠不清，不断经历着“虚构——非虚构——再虚构”的否定之否定过程。

本文集的编辑工作留下了不少缺憾，一个较大的缺憾就是没能附上中西文对照的纪录电影“名词术语人名片名索引”。这项工作虽然耗时费力，却可能有些用途：一是可以统计出专有名词出现在本书中的页码和频率，给读者提供阅读和查找之便；二是可能为以后的翻译工作提供些许参照。我在编辑本文集的译文（以及平常阅读纪录电影译文）时，经常不得不像考古工作者那样考证某些专有名词。以法国导演“让·鲁什”的名字为例，有的译作“让·胡什”，在有的文章中就成了“简·露丝”；他的代表作《夏日记事》就有《一个夏天的日记》、《一个夏天的记事》、《一个夏天的故事》等多种译法。我在编辑过程中尽量进行了统一，但没能做到完全统一。另外，本书现在所附的“纪录电影参考文献索引”也存在不足，主要是资料的搜索范围不够广泛，还有许多资料有待补充。这两项工作都需要很大耐心，以及广大翻译工作者的通力协作。有一个国际组织叫做“国际专名委员会”，但它偏重于各国地名的搜集整理和考证确认工作，鉴于我国电影界历来存在译名的混乱现象，我们似乎需要一个“电影专名委员会”。

关于这本文集中存在的其他遗憾，我将在每部分前面的“导言”中加以说明。弥补这些缺憾的时机或许只有寄希望于将来出版修订本。事实上，在本书

尚未首版之际，编者就已经在考虑修订本的事情了。这项工作需要编者的持久努力，更需要仰仗各位著译者的继续支持，尤其有赖于热心读者能够将意见及时反馈给编者。

由于本书收录的文章中译文占多数，所以我想在这里就翻译问题啰嗦几句。人类的语言是一种奇怪的东西，既有沟通作用，又有屏障功能。人们在使用语言沟通时经常会遇到这样的情境：能说出来的东西往往并不重要，重要的东西几乎难以用语言表达，何况常言道“知者不言，言者不知”，有人考证说古汉语中“知”与“智”通假，所以这句话又可说成“智者不言，言者不智”。然而，吾辈俗人皆非圣贤，有生之年仍需使用语言，尽管它不完美，我们仍难舍弃。总之，用语言表达已属艰难之事，语言之间的转换更是难上加难。

说起语言文字翻译之难，西方人往往将根源追究到《圣经》故事，据说当初上帝打乱天下语言，目的就是制造障碍，阻止地球上不同区域和不同民族间人类的沟通，否则通天之塔早就建成了。法国人谈到翻译问题时常说这样一句话：“翻译就是篡改”（Traduire, c'est trahir）。靠翻译吃饭的人背负的罪名还不止这一个，人们在抱怨某部译著或某篇译文难懂时也往往怪罪于翻译。然而，他们常常无视这样一个事实：原文作者在用他们的母语表达时也会遇到难以言表清楚的东西。因此，怀着批判的眼光（连译者加原文作者一块批），细心揣摩隐藏在字里行间的言外之意，在阅读任何译文（包括用你的母语写作的文章）时都是非常重要的。当然，这决不能作为译者开脱自己责任的理由。文章千古事，得失寸心知。想当年，玄奘大师翻译佛经时要动用9道工序，可是今天的一些译者（包括我自己）能用其中的3道就已相当不错了，而且肯定不是后3道。无论如何，翻译的文字应该经得住法庭的辩论，这样的译文肯定是不错的译文（我想纪录片也是如此）。关于本书中收录的译文，一方面我觉得每一篇都有改进的余地，另一方面我相信用心的读者可以得其意而忘其形。

本文集从最初构想到最终出版经历了漫长的过程。

编者对纪录电影的关注始于1986年。那时，我正在中国电影艺术研究中心和北京电影学院读书。这期间，我曾经尝试着翻译和写作了一些介绍国外纪录电影的文字，发表于中央新闻纪录电影制片厂编辑出版的内部刊物《纪录电影》杂志，并且打算将美国学者埃里克·巴尔诺的《世界纪录电影史》（1983年第1次修订本）译成汉语，因毕业后相当一段时间内远离了电影研究工作，这个设想也就随之化作了泡影。1994年秋，我曾撰文《先驱者的足迹——纪念早期的几位纪录电影大师》，发表于1995年第1期《当代电影》，以纪念世界电影百年诞辰。我在写作此文时就有意编辑一本纪录电影中文文集，因当时的有关文章太少而未能如愿。那时，我搜集到的中文资料仅20余篇（可选用的更少），虽然可以凑成一本集子，但缺乏起码的系统性。此后5年间，我一边搜集资料，一边着手翻译，本想早些成书，由于翻译资料时找不到同盟军，只能孤军奋战，加上其间诸多事体缠身，直拖至今天才得以结集出版。

说起我国的纪录电影研究状况,我想援引《电影艺术》杂志1997年第5期“专题研究”栏目编者按中的一段话:“本期的专题研究,选择了纪录电影,意在対沉寂的纪录电影研究探索出一点头绪,更何况纪录电影与电影的本性的关系密切。由此,我们尽可能地确立了比较广泛的选题范围,既有理论探讨,又有历史描述,中外兼顾,力求全面。但是,在组稿过程中我们却遇到了意想不到的困难。首先,有关纪录电影的理论研究不仅中国少有人为,就连国外最新的研究成果也鲜为人知(尤其是80、90年代的研究材料就更少了),甚至对国外70年代以后纪录电影发展状况的了解都不多,更遑论系统研究……这些情况不能不令我们忧虑。事实上,纪录电影创作和研究的现状,不仅仅与整体电影的形势有关,更重要的是人们对纪录电影的认识。这里渗进了意识形态、电影传统和美学认识等诸多因素。”

读到上面这段文字时,我刚从加拿大访学归国,带回了一些外文资料,又刚刚为“首届北京国际纪录片学术会议”承担了部分翻译工作,我感到了—个翻译工作者的责任,更加感到了编辑一本纪录电影文集的必要性,于是加紧了资料的搜集、翻译和整理。1999年春,在新影厂组织召开的一次纪录片研讨会上,我向与会的专家学者(其中包括电影学院的司徒兆敦老师)征集资料,得到了大家的热情帮助和鼓励。是年秋,我又搜集和翻译了不少新材料,同时也遇到了新问题:在非赢利性书籍出版难的今天,谁愿冒险出版这本明显无人问津的文集呢?每当想到这一点,我都不免心灰意懒,编辑速度也放慢了。这一年冬天的一天晚上,司徒老师来电询问文集的情况,说班上不少同学在等待这本文集……当时,我无言以对。

如今,历经数载周折和磨难,这本文集终于要跟读者见面了。如果用两句话来表达编者此刻的心情,那就是:蓦然回首,往昔岁岁艰;举目前瞻,来日事难。然而,入门既不难,深造也是不可能的。

本文集的编辑和出版工作得到了许多有识之士的热情支持,没有他们的鼎力相助,这卷百余万言文集的面世是难以想像的,编者在此表示真诚感谢。

首先要感谢每一篇文章的作者和译者,虽然他们的名字都已出现在书中,但我仍想在这里重复提到其中的几位:北京广播学院电视学院林旭东副教授在总体策划方面做出了重要贡献;北京电影学院导演系教授司徒兆敦先生使我感到了编辑本文集的迫切性,文学系教授胡濒先生提供了尚未发表的译稿;我国新闻纪录电影界老前辈高维进老师的热情帮助令我获益匪浅;北京广播学院电视学院任远教授及其弟子们提供了大量稿件;北京师范大学艺术系副教授张同道博士给予了热情鼓励,他的研究生赵蓉认真校对了每一篇文章的每一个文字;上海复旦大学新闻学院副教授吕新雨博士提出了宝贵意见;上海同济大学文化艺术系聂欣如副教授专门著译了几篇文章;云南艺术学院宋杰教授和他的几位同事特意翻译了一些文字。一些年轻的纪录片制作人,如吴文光、傅红星、季丹与沙青都把本文集的编辑工作当做了自己的事情。我国影视界的一些

专家学者，如著名新闻纪录电影编导陈光忠先生，中国电视纪录片学会会长陈汉元先生，中国电影出版社总编崔君衍先生，香港电影史专家余慕云先生，台湾著名纪录电影学者李道明先生，北京广播学院电视学院教授钟大年先生，中国艺术研究院研究员李小燕先生，都以不同方式对编辑工作给予了大力支持。我还要特别感谢中国电影艺术研究中心原外国电影研究室的同事们，他们给予我的帮助是难以言表的，尤其是尊敬的李恒基老师，虽然他已看不到这本文集了，但这里凝聚着他的心血。

有些人的名字没有出现在目录上，他们对本文集的贡献是无形的：北京电影学院图书馆的宋诗云老师和郭青老师；《世界电影》编辑部的陈宜年老师；《电影艺术》编辑部的左舒拉先生；《纪录影视》编辑部的韩小俊女士；《当代电影》编辑部的各位伙伴；《北京电影学院学报》编辑部的刘捷女士；中国电影艺术研究中心研究生部的李迅研究员，中国电影资料馆文图编目研究部的朱天纬研究员；中央新闻纪录电影制片厂张建华副厂长，韩君倩导演；北京电影学院青年教师王竞，北京广播学院国际传播学院陈卫星博士，以及金贵荣、单东炳、李伟、桑吉·扎西诸位好友。本文集的编辑工作还得到了一些机构的热情支持与帮助，除上面提到的几家杂志编辑部、图书馆和教学机构之外，还有加拿大驻华使馆文教新闻处和法国驻华使馆文化科技合作处。我还要特别感谢我的工作单位中国电影艺术研究中心，它为我提供的良好环境、各级领导的大力关怀以及同事们的热情帮助，所有这一切对于保证编辑工作的顺利进行都是必不可少的。

最后，本文集的出版工作得到了《大型电影学文库》主编张红军先生的热情鼓励和慷慨相助，中国广播电视出版社编辑刘跃钊先生以及所有相关人士的大力支持。在结束这篇谢辞之前，我还要特别说明一点，在编辑本文集的过程中，有些文章的作者和译者我一时没能联系上，今后我将继续寻找，另一方面也希望您在见到本书后与编者取得联系：邮编 100088，北京市海淀区小西天文慧园路3号，中国电影艺术研究中心研究室。

2000年12月

北京小西天听雨阁

纪录与虚构 （代序）

单万里

常言道：“知过去晓未来。”在这个意义上说，预知未来的最好方式也许就是研究过去和了解现在。古人云：“唯智者能以往知来。”原因非常简单，过去决定现在，现在决定未来。人类历史上的先知先觉毕竟屈指可数，而且他们的预言往往如同天书，令吾辈缺乏悟性之俗人难以破解，更像是永远供事后查考的备忘录（这也许就是凡间预言的特征）。本文虽然旨在展望“未来”，谈论更多的却是“过去”与“现状”。另外，本文重在介绍国外（尤其是西方）纪录片的情况，以供国内同行参考，同时诚恳希望得到方家指教。

影视是现代传播手段。现代生活中到处充斥着活动影像：从电影院线到录像网点，从家庭电视到可视电话，从互网络到游戏机房……可是，在“娱乐工业”或曰“节目工业”大行其道的今天（“休闲”和“娱乐”在20世纪末已成为人类生活中最响亮的广告语，而且在新的世纪里仍将继续响亮下去），纪录片的重要意义远未引起国人的足够重视。站在新旧世纪相交的门槛，重提纪录片的重要性，对于中国影视工作者来说尤其具有现实意义。

纪录片是高品位的影视形态。正如首次在英语世界使用“纪录片”一词的格里尔逊所说，虽然“我们把一切摄自自然素材的影片都归入纪录片的范畴”，但是“纪录片”这个称谓只应“留给高层次的影片使用”^①。如今，越来越多的人已经意识到，纪录片拥有其他形态影视作品无法取代的独特魅力，拥有认知世界和自我的强大功能，是富有启发性的艺术，是富有文化内涵的艺术。对于当今的电视台而言，制作或播放的纪录片水平高低已成为衡量其节目水准的一个重要标志。

纪录片：对现实的创造性处理

纪录片是电影（包括电视）的初始形态，是一种更加自为自在的传播手

^① 约翰·格里尔逊《纪录电影的首要原则》，见福西斯·哈迪编《格里尔逊纪录电影》，英国 Faber 出版公司 1966 年修订版，中文（单万里、李恒基译）见《外国电影理论文选》，上海文艺出版社 1995 年，第 228 页。

段。故事片可能因战争等因素而发展迟滞,纪录片则较少受到此类因素的制约(相反,多事之秋恰恰是纪录片的黄金时期)。今天,随着轻型摄录编辑设备,尤其是DV、数码编辑系统等高新技术的日益发达,纪录片已成为一种无所不在的影视形态,可以毫不夸张地说,我们生活在“纪录片的社会”。虽然至今尚未有一个相对完善(甚至令人大致满意)的有关纪录片的定义,但是丰富多彩的纪录片作品开阔了人们的视野,变更着人们对世界与自我的认识,甚至改变着人类的思维方式。同时,世界纪录电影史上的所有重要影片都或多或少地“定义和重新定义着纪录电影”,而且这种循环往复的过程构成了“纪录电影得以发展的重要步骤”^①。

综观百年影史,虽然人们对“什么是纪录电影”这个问题争论不休,但有关纪录电影的定义始终在“纪录”与“虚构”两个极点之间来回游移。一个十分有趣的现象是,西方人对于源自document(文献资料)这个词根的documentary(纪录电影)的定义,历来就跟“虚构”纠缠不清,不断经历着“虚构——非虚构——再虚构”的否定之否定过程。

最初使用“纪录片”(documentaire)一词的是法国人,用以指谓电影诞生初期大量出现的旅游片(或称旅行片)。依照法国学者的看法,卢米埃尔兄弟最初的拍摄活动实际上代表着纪录电影的开端,他们的两位摄影师确立了两种纪录片的雏形(尽管他们自己没有意识到),分别代表着纪录电影的两个极端:前者是“对现实的描述”,后者是“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的。^②

首先在英语世界提倡使用“纪录电影”一词的是20年代留学美国、研究大战传播科学的英国人约翰·格里尔逊,源自法文的英文词汇documentary最早出现在他为1926年2月8日出版的纽约《太阳报》撰写的评论罗伯特·弗拉哈迪的第二部影片《摩阿纳》的文章里,他在文中写道:这部影片“是对一位波利尼西亚青年的日常生活事件所做的视觉描述,具有文献资料价值”。稍后,他还“将‘纪录电影’更加明确地定义为‘对现实的创造性处理’(the creative treatment of actuality)”^③。

虽然格里尔逊认为“纪录电影”这个表述“言不及义”,但他对纪录电影所作的这个定义具有如此非凡的影响力,以致其后的30年间一直被认为是纪录电影的权威定义。今天看来,这个定义的积极意义在于否定了电影初期大量出现的简单复制日常生活事件的纪录片。当时的观众对那些仅仅拍摄“火车进

① 埃里克·巴尔诺《世界纪录电影史》,牛津大学出版社1993年第二次修订版,第297页。本文中有有关当代纪录电影状况的其他引文均在前或后标明“巴尔诺说”等字样,不再逐一标明页码。

② 见福西斯·哈迪编《格里尔逊论纪录电影》(英国Faber出版公司1966年修订版)《序言》,第13页。

③ 见法国让·路普·巴塞克主编《电影辞典》(法国拉鲁斯出版社1986年首版)中的“纪录电影”条目。

站”、“工厂大门”、“婴儿午餐”之类的影片已经感到厌倦，20 世纪初期远征与探险电影虽然暂时调解了观众的口味，但由于当时探险范围和电影技术手段的限制，人们很快又失去了兴趣，20 年代注重形式探索的欧洲先锋纪录片也如同昙花一现，纪录电影的发展急需注入新鲜血液。

格里尔逊所说的“对现实的创造性处理”，主要是指采取戏剧化手法对现实生活事件进行“搬演”（reenactment 或 staging）甚至“重构”（reconstruction）。在纪录电影的社会功能方面，格里尔逊与罗伯特·弗拉哈迪不同，他反对将眼光投向天涯海角，主张纪录电影应拍摄“发生在家门口的戏剧”。在影片的风格方面，由于格里尔逊坚持把电影用作一种新的“讲坛”，发展了以解说为主的影片样式，以至于数十年间许多观众心目中的纪录片就是这种样式的影片。格里尔逊十分强调纪录电影工作者的社会责任感，当时的纪录电影主要被用来指“社会评论片”（film for social comment）。

格里尔逊强调把电影用于教育和宣传的目的，而且毫不掩饰自己的这种主张：“我把电影当做讲坛，用做宣传，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。”事物的存在先于本质，电影作为一种存在诞生于 19 世纪末，人们对它的本质的认识经历了相当长的时间。作为一种新型媒介，电影具有多种功能，20 世纪初期人们对电影本质的认识尚处在初步探索阶段，有人将之看做市井杂耍，有人将它用作艺术媒介……格里尔逊将它当做新的讲坛，用做宣传手段。既然是探索，挖掘电影各方面的潜能必然有帮于人们认识电影的本质。另外，格里尔逊是世界电影史上较早提出“电影哲学”概念的理论家之一。

在方法论方面，格里尔逊将电影用做“打造自然的锤子”，而不是“观照自然的镜子”，正如他所说的那样：“在一个充满活力和迅速变化的世界上，举向自然的镜子不如打造自然的锤子那样重要……我对这种来到我的有些烦躁不安的手上的媒介的使用，是把它当做锤子而不是镜子。”在他的这种思想指导下，英国纪录电影运动中的许多影片都带有人工“打造”的痕迹。比如，表现夜间运输邮件的火车为主题的影片《夜邮》（巴锡尔·瑞特、哈莱·瓦特，1936）即是其中的一例。在 30 年代，如果想在火车上实地拍摄的话，当时的录音条件很难做到。这部影片的实际拍摄过程是把火车拉到一个摄影棚里，让邮差到车厢里去，经过打灯布光之后才进行拍摄。为了制造整个事态像是在真的发生在火车里一样，就在车厢底下装上弹簧，使车厢晃动，演员经过排练后进行拍摄。这跟现在的大部分人所理解的纪录片拍法非常不同，但在 30 年代的英国却是普遍使用的，而且当时被认为是拍摄纪录片的一种手法，也就是所谓的“对现实的创造性处理”。

在格里尔逊时期，纪录片与故事片之间的界线本来就含混不清，加上当时的许多纪录片都没有排除“搬演”和“重构”这类主要为故事片采用的手法，人们很容易将这些手法与“虚构”等同起来。事实上，直到 40 年代末期，“那