

21世纪
中国影视艺术系列丛书
YINGSHIYISHU

影视纪录片创作

林旭东 著

中国广播电视出版社

影视纪录片创作



林旭东 著

中国广播电视出版社

二十一世纪中国影视艺术系列丛书

图书在版编目(CIP)数据

影视纪录片创作/林旭东著. —北京: 中国广播电视出版社, 2002. 1

(21世纪中国影视艺术系列丛书)

ISBN 7-5043-3800-1

I. 影... II. 林... III. ①纪录片—制作—基本知识②电视纪录片—制作—基本知识 IV. J952

中国版本图书馆CIP数据核字(2001)第078022号

影视纪录片创作

作者:	林旭东
责任编辑:	刘跃钊
封面设计:	郭运娟
责任校对:	谭霞
监印:	戴存善
出版发行:	中国广播电视出版社
电话:	86093580 86093583
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:	涿州市星河印刷厂
装订:	涿州市西何各庄新华装订厂
开本:	850×1168毫米 1/32
字数:	100(千)字
印张:	4.75
版次:	2002年1月第1版 2002年1月第1次印刷
印数:	5000册
书号:	ISBN 7-5043-3800-1/G·1479
定价:	9.00元

(版权所有 翻印必究·印装有误 负责调换)

二十一世纪中国影视艺术系列丛书

编委会

主编

李兴国

副主编

刘书亮

编委

王克瑞

宋培学

王本玉

李兴国

毕根辉

刘书亮

魏丽文

序

《二十一世纪中国影视艺术系列丛书》是由北京广播学院电视学院组织编写的影视艺术系列大型丛书，共20余种，总计600多万字。涉及影视艺术创作各元素、各门类，涵盖了影视艺术制作的整个流程，这是中国影视艺术界迄今为止涉及面最广的一套影视艺术系列丛书。

中国的电影和电视剧艺术从上世纪80年代初期的分庭抗礼，到90年代末期的相互融合，已经走过了20多年的历程。这期间人们逐渐意识到，电视和电视剧，都是由技术作为母体的综合性大众艺术，使用的都是由影像和声音构成的视听语言，在艺术本质上二者并没有根本的差别，所不同的是技术制作手段和传播方式。但是，80年代以来，由于电子技术，尤其是计算机技术的迅猛发展，使得电影和电视剧的技术制作手段逐渐趋于一体，而且这种趋势，使二者的传播途径和观赏方式也逐渐合二为一，划分二者差别的两大天然障碍逐渐消融。通过电视看电影，已经成为不争的事实，电视剧导演拍电影，而大量电影从业人员涌入电视剧创作行列，这已经成为当今影视界的一道亮丽的风景线。这一切都说明影视艺术已经合流，电影艺术家和电视剧艺术家已经成为一体，正像水墨画、水彩画、油画都属于绘画艺术一样，电影和电视剧也都属于影

视艺术。

一个国家、一个民族艺术水平的高低，从一个方面标志着这个国家、这个民族文明程度的高低，而文明程度的高低又取决于理论思维能力的高低。覆盖面最广、影响力最大、渗透性最强的影视艺术，在整个民族的精神文明建设和美育中，起着其他姊妹艺术难以替代的作用。在电影和电视剧已经成为人民群众文化“主食”的今天，我国的影视艺术理论研究则显得相当薄弱。这种状况在很大程度上制约着我国的影视艺术的发展。国产电影和电视剧在大量涌入的海外电影和电视剧的冲击下，显得日益疲软，这一方面与我们的经济实力有关，另一方面也显示出我国影视艺术从业人员艺术素质的薄弱和理论修养的匮乏。改变这种状况的惟一途径就是广大影视艺术从业人员艺术素质和理论水平的提高和未来影视艺术家的培养。正是在这种状况下，使我们有了组织编写这套丛书的初衷。我们希望这套丛书既可作为北京广播学院电视学院学习影视艺术专业学生的教科书，又可作为广大影视艺术从业人员的进修和培训教材。

这套丛书，是以北京广播学院电视学院影视艺术学教学大纲作为基本框架，针对影视艺术创作人员所需的最重要的知识结构设计的，涵盖了编剧、导演、表演、摄影、剪辑、美术设计等专业的主要课程，从前期策划、剧本创作、导演构思、美术设计到现场拍摄、后期剪辑、电脑特技制作合成等各个环节。可以说，这套丛书既是北京广播学院电视学院影视艺术学教学与科研成果的集中展示，又是迄今为止我国最完整、最系统的影视艺术学教材。

这套丛书的20多位作者，都是北京广播学院电视学院影视艺术学的中青年教师。他们其中许多人在美国、日本、法国、英国留学多年，大部分具有硕士和博士学位，而且其中许多人既是教学经验丰富的教授，又是优秀的电影电视剧

编剧、导演、摄影、美术设计和剪辑师，既有扎实的理论修养和崭新的思维观念，又有敏锐的艺术感觉和较强的实践能力。这两方面的素质，无疑使这套丛书避免了脱离实际的夸夸其谈和缺乏理论涵养的匠气。

由于时间仓促，这套丛书难免有不完备之处。希望广大读者见谅，并真诚地希望给我们提出改进意义。同时，由于艺术观念、艺术实践和影视技术在日新月异地发展，我们这套丛书只能是影视艺术发展过程中一个阶段的探索和总结。我们希望和广大读者一起努力完善我们的工作，争取与时代保持同步。

《二十一世纪中国影视艺术系列丛书》编委会
北京广播学院电视学院学术委员会
2001年10月28日

目 录

第一部分 纪录片创作的历史

- 一、电影:一种前所未有的纪录方式 (3-5)
- 二、罗伯特·弗拉哈迪:一种探险的实践方式 (5-11)
- 三、吉加·维尔托夫:“电影眼睛” (12-21)
- 四、约翰·格里尔逊:“我视电影为讲坛” (21-33)
- 五、莱妮·里芬斯塔尔:通过电影来激发国民的强烈感受 (33-39)
- 六、真理电影/直接电影——现场:通过声音和画面去发现世界 (39-64)
- 七、直接电影之后 (64-86)

第二部分 纪录片的实践

- 一、纪录片的导演 (88-98)
- 二、纪录片拍摄的前期准备 (98-113)
- 三、纪录片拍摄现场的操作 (113-131)
- 四、纪录片的后期制作 (131-140)

第一部分

纪录片创作的历史

什么是纪录片？

这是每一个新手上来都会遇到的第一个问题——这个问题涉及到他将要从事的工作的性质。

他得到的回答是各种各样的，甚至是互相冲突的——他将在困惑中开始自己的学习，为了找到一能令他满意的答案，也许他将穷尽其整个的职业生涯。

确实，这是一个看来十分简单但实际上却难以解答的问题——要想一劳永逸地解决这个难题几乎是不可能的，不过，对它进行一番梳理还是可以做到的。

从字面上看，纪录片这个词（documentary films）最初起源于法语 documentair，原为形容词，意为“具有文献资料性质的”，后来兼具了名词性质。据乔治·萨杜尔考证：大约在19世纪末，这个词就开始被欧洲的一些小发行商用在招揽顾客的电影海报上。

最早严肃地在电影领域里用这个词来进行理论性表述的是英国人约翰·格里尔逊。1926年，好莱坞的派拉蒙公司发行了一部拍摄于南太平洋玻利尼西亚群岛的影片《摩亚那》，其时正在美国的格里尔逊在2月8日于纽约出版的《太阳报》上发表了一篇文章，认为“这部影片中对一个玻利尼西亚青年的日常生活事件所做的视觉描述，具有文献资料的（纪录的）价值。”后来，他对这个词的指称范围作了进一步的说明：是特指那些“对时事新闻素材进行了创造性处理”的影片，而“自然素材的使用”是“至关重要的区别标准”——这一般地被认为是对纪录片的经典定义。

一、电影：一种前所未有的纪录方式

按当时欧美知识界的一种看法，那些生活在偏远的欠发达地区人类社群的“未开化”生活方式，由于其进化程度的差异而有可能成为工业社会里的人们审视自身文明进程的“化石”——正是基于这样的认识，格里尔逊认为，不管《摩亚那》的作者拍摄这样的影片的初衷如何，把这种行将消亡的原始生活方式用电影的形式留存下来，将会具有一种人类学上的认识意义。这样，他把这类影片的拍摄和人类的一种知识传统联系起来：在漫长的历史过程中，人类留下了各种样式的文献和记载，以作为印证和检讨自身存在的参照，也使自己的文明得以传承。人对世界的认知起始于他对事物的记忆，人为了印证自己的记忆而创造了各种不同形式的纪录，在不同的维度上为自己的记忆也为后人的认知提供着形形色色的知觉材料。人们通过自己所能接触到的知觉材料来编织自己对事物的感知经验，所以就这个意义上可以这样说，在人类的发展过程中，纪录方式的延革有力地影响着人类对事物的认知——就像照相术在近代的出现深刻地影响了人们历来对事物的见证方式，当人们在技术的层面完成了对电影的创造时，一种前所未有的能够在时间和空间两个维度上对人的经验现实进行复制的纪录方式也就随之降生了。

用我们今天的眼光来看，最早出现的电影都可以说是一些原始的纪录素材——卢米埃尔兄弟的《工厂的大门》、《火车进站》尽管技术简陋，但这些影像都毫无疑问地是作者所经历的那个时代的一个见证，虽然他们自己并没有充分地意

识到这一点——卢米埃尔兄弟当初只是把自己的成果看做是一项“科学技术的珍品”，认为它之所以吸引人，仅仅是因为它带给了人们从未经历过的体验——所以，作为具有经营头脑的企业家，他们打算乘人们对它的新奇感尚未消失之前不失时机地把它推广出去。

于是，一批经过他们公司培训的技师带着复制的卢米埃尔电影机被派往世界各地。这个看上去像一只旅行箱的机器同时兼具了放映、拍摄和洗印的功能。卢米埃尔公司最能干的技师菲利克斯·梅斯基奇在周游列国时不仅用这台机器来放映从法国带去的影片，同时还随机拍下了自己在各处的见闻，最初只是作为招揽观众的一个手段——因为他发现，人们很有兴趣看到自己的形象和周围熟悉的事物能够在银幕上出现——这样，梅斯基奇在无意中不仅开创了“旅行影片”的先河，同时通过他摄制的一系列影片确立了纪录片创作的最基本手段——那就是随机地对物质现实进行实地摄录。

梅斯基奇把在国外拍摄的这些影片带回了法国的公司总部，当那些五光十色的异域见闻被活生生地映在巴黎的银幕上时，立即激起了观众的极大兴趣——于是，其他人也起而效仿，纷纷地把自己在各处种种见闻纪录在胶片上，随着这些影片的流通，渐渐地几乎形成了一项不成文的职业规范：能否把自己身边所发生的重大事件及时地用胶片纪录在案，是当时的人们用以评判一个随身携带电影机的技师是否恪尽职守和他的业务能力的一个依据。

曾经在卢米埃尔麾下工作过的弗朗西斯·杜勃利埃，因成功地在俄国拍下过沙皇尼古拉二世加冕礼的隆重场面（1896年5月26日）而在业内小有名气。1898年，他在另一个制片人的资助下再次前往俄国。其时德雷弗斯案件在欧洲各地正闹得沸沸扬扬，特别是在那些犹太人聚居区，抗议的浪潮随

着审判日期的临近而在逐步升级——而这一期间在俄国南部的一个犹太社区逗留过的杜勃利埃却没能在那里拍回任何相关的材料。为了掩盖自己的疏忽，他要了一个小花招：把来源各异的影片组接在一起，再配以提示性的字幕穿插其间——于是，最早的编纂式类影片就这样出现了——电影蒙太奇由此开始初见端倪。

通过梅斯基奇和杜勃利埃的实践，实际上开发出了纪录片创作中的两个最基本的可能——对可见的现实过程的实况纪录，和对所纪录的现实材料按一定意图的重新组合，整个纪录片创作的发展历史，就是人们围绕着这两个基本可能的逐步开掘和认识而发展起来的。

今天看来，那个时期拍下的这些影片固然不失为一种历史的见证（事实上这些影像在今天的许多编纂史诗影片里被一再引用），但受原始的技术条件所限，它们因在形式上太过于简陋只能说是一些纪录的素材，而不能被看做具有独立价值的作品——这些影片在拍摄上基本是固定的单镜头，长度极为有限，浮光掠影，基本上没有在一个确定的叙事织体被系统地架构起来——乔治·萨杜尔形象地将其称之为：“活动的照片”，也就是说，无论在创作的观念上还是在实际的功能上，它们仅仅被看做是照相术的一种延伸——这也是当时的人们对电影的大体认识。

二、罗伯特·弗拉哈迪： 一种探险的实践方式

随着电影艺术在整体上逐步摆脱初期的蒙昧状态，大约到了1920年左右，通过罗伯特·弗拉哈迪、吉加·维尔托夫

这样一些人的实践，纪录电影的创作也进入一个相对自觉的时期。

这时，电影作为一种新兴艺术的表现潜能，正在实践中被开发出来并日臻完善——人们看到：在格里菲斯这样一些导演的手里，电影正在变成一种“堪与19世纪狄更斯的小说相媲美”的叙事形式。

但应该指出的是，这一阶段电影艺术的衍进主要是通过剧情影片的叙事实践来逐步实现的。而随着更具娱乐性的剧情电影的步步崛起，纪录电影开始被看做一种简陋的原始素材而备受人们特别是大部分电影发行商的冷落。

1922年6月11日，在遭到以派拉蒙为首的几家好莱坞发行公司的多次冷遇之后，弗拉哈迪的影片《北方的纳努克》在百代公司支持下终于在纽约的大都会剧院正式上映，一举大获成功——直到今天，这部影片在大多数专业的教科书里仍然被推崇备至，认为这是纪录电影领域里出现的第一部比较完备的具有独立存在价值的叙事体，而弗拉哈迪本人也就此在这一领域里被尊奉为开了一代先河的先驱，但就他自己而言，最初投身这一行则完全是出于十足的个人因素。

罗伯特·弗拉哈迪（1884~1951年）从小生长在北密执安和加拿大交界的一个矿区里。他的父亲是一个由铜矿工人成长起来的采矿工程师。少年时代的弗拉哈迪就是想长大后和父亲一样，也成为一个采矿工程师。他经常跟着父亲一连数周地辗转在人迹罕至的加拿大荒原上，四处探寻矿源。长时间艰苦的野外作业不仅磨练了他的意志，使他学会了在严酷的自然环境里的生存技能，同时也培养了他对各种自然现象敏锐的观察力和感受力。他正是从自己的经历中，切身体会了那些世代代在这种环境里顽强求生的印第安土著居民与大自然共生共存的豪迈情怀——让他感到痛心疾首的是：他亲眼见到他们这种健康的人格连同孕育了它的传统生活方式，正

在遭受着现代工业化社会的侵蚀——他始终记得儿时出现在他家中厨房里的那些前来乞讨和取暖的印第安流浪汉，他们蜷缩在炉火边大声地干咳，诸如酒精中毒之类或由各种产业文明带来的疾病，正在无情地吞噬着这些纯朴的生命，他们不仅丧失了劳动的能力，也丢失了最起码的尊严——这些刻骨铭心的记忆影响了弗拉哈迪一生对事物的情感取向。

1910年，26岁的弗拉哈迪作为一个有能力独当一面的探险家和勘探者，受雇于正在加拿大北部架设铁路的威廉·麦肯齐爵士，前往靠近北极圈的哈德逊湾一带尚未开发的岛屿，对那里的地理状况和资源分布进行勘察，以供他的雇主在投资决策时定夺。弗拉哈迪的工作能力和成绩给了他的雇主很深的印象——1913年，正当他着手准备进行第三次前往哈德逊湾勘察时，他的老板建议他在行囊中添加一台电影摄影机，可以把他探险时的沿途见闻拍摄下来，因为那个多年被文明世界忘却的地区据说有些风物会“令人很感兴趣”。弗拉哈迪接受了这个建议——于是，电影就这样成了他探险事业的一个部分，并最终始料未及地成了他探险事业的本身。

从来没有一点电影经验的弗拉哈迪先去美国进行了三个星期的摄影技术培训，然后带上摄影器材出发了。在那片广袤的不毛之地上他再次邂逅了生活在冰天雪地里的爱斯基摩人，“这些人拥有地球上最贫瘠的资源，却享有最大的快乐——他们是我所见过的最无忧无虑的人。”他在这些爱斯基摩人中间留连忘返，几乎完全忽略了自己的勘探任务。他痴如醉地用随身携带的摄影机拍下了这些爱斯基摩人的日常生活景象——几个月后，他带着25000多英尺胶片回到多伦多，从此，电影成了他“生活的基本内容”——不久，他就重返哈德逊湾，拍回了更多有关爱斯基摩人的素材——1916年，就在他打算把经过粗剪的底片运回纽约时，发生了一起意外：他在剪辑台边和人闲谈时，一个烟头掉落在地上的碎胶

片上——一场熊熊的大火使 30000 多英尺的胶片化为了灰烬，他本人也在烈焰中被大面积烧伤，险些送了命。

“我那时是个绝对的外行”——对于弗拉哈迪这样的性格来说，这场灾难带来的沮丧很快就过去了：“让我再试一次”他甚至把这次事故看做是自己的事业不得不重新开始的一个契机：“拍得并不好……我……对如何将看到和感到的真实拍进胶片不甚了解。”——通过前一阶段在剪辑台上的工作，他已经开始认识到自己在拍摄中的大量失误：像大部分业余制作一样，整个拍摄过于松散，叙事脉络模糊，节奏散乱，场景冗杂而不得要领——充其量是个旅行小品”。为了克服这些不足，他从各个方面开始了更加周密的准备。

首先他觉得应该使自己全身心地投入到影片的创作中去，那就必须要摆脱半业余状态的拍摄，这样第一步要做的就是要为自己筹集到一笔起码的运作资金。他进行了各种尝试，但收效甚微——其时一战正鏖，提出去北极拍摄一部反映爱斯基摩人生活的电影这样的计划显得不合时宜。而这一期间弗拉哈迪已经是三个女儿的父亲，因为经济窘迫，他只有靠发表自己的探险故事和进行讲演的微薄收入来勉强度日——他的事业眼看跌入了谷底……

终于，战争结束了，在北极有业务的法国大皮货商勒维尼翁兄弟对弗拉哈迪的拍摄计划很感兴趣——1919年8月15日，一艘纵帆船在哈德逊湾抛下了锚。在经过两年多的等待后，弗拉哈迪带着两台能在高寒条件下工作的 Akeley 摄影机重新回到了爱斯基摩人中间。

为了改变以往那种走马观花式的工作方法，弗拉哈迪这次准备选择一个具体的拍摄对象——他要把自己的焦点对准一个爱斯基摩人和他的家庭。在勒维尼翁公司驻当地代表的帮助下，他找到了纳努克，一个在当地颇有声望的爱斯基摩猎人。

作为弗拉哈迪的向导，纳努克不仅把他带进了一个个爱斯基摩人的生活现场，同时也把他带进了一种生机勃勃的日常存在——在终年冰封的极地上，爱斯基摩人日复一日地顽强按千百年来的传统休养生息。在与纳努克的朝夕相处中，弗拉哈迪逐步发展了他工作方法的核心：那就是把自己的拍摄进程水乳交融地汇合到一种人与人的坦诚交往中去。这是因为他认识到：是否能够血肉饱满地勾勒出这些爱斯基摩人如何在这片寂寥的不毛之地上富于人性的存在，是他这部影片成败的关键。而要做到这一点，那就必须有爱斯基摩人的全力合作。所以，他所要面对的除了严酷的自然环境，还有一种他实际上不甚了解的文化传统。作为一个外来者，最重要的是，如何跨越自己即定的文化背景，进入到爱斯基摩人的日常生活里去。

为了让这些从未听说过电影的人了解自己工作的性质，他决定要克服重重困难，在第一次拍摄结束后立即着手冲洗影片，然后“以爱斯基摩人能够接受和理解的方式把影片放给他们看，好让他们知道我正在做的到底是什么。”

那天晚上，在勒维尼翁公司皮货收购站的厨房里，弗拉哈迪为挤得水泄不通的爱斯基摩人放映了他刚刚拍摄回来的影片。这些第一次看电影的观众很快就忘了自己是在看电影——当他们看到纳努克在和海象搏斗时，有人不顾一切地扑向了屋子尽头悬挂着的那块临时充作银幕的白床单……

于是，“银幕上的狩猎”成了那一带爱斯基摩人说不完的话题……纳努克此刻感到自豪。在随后的一年半时间里，拍摄电影成了他们一家日常生活中的一个重要组成部分，竟至于当弗拉哈迪最后结束拍摄即将离开时，纳努克若有所失：今后他们生活中发生的一切将再也不会被搬上银幕了……

纳努克的结局是悲惨的：这一年里他们一家因为拍电影而耗去了大量的时间和精力，以至于没有储存下足够的食