

目 录

序	(1)
引言	(1)

第一章 发展论

一、世界纪录片演变概览	(5)
(一)前发展期世界纪录片主流形态的更迭	(5)
(二)电视纪录片对纪录电影形态的接续及发展	(22)
二、中国纪录片的产生、发展与崛起	(27)
(一)初创建设期	(27)
(二)恢复发展期	(30)
(三)变革整合期	(36)
三、推动纪录片发展的因素及规律	(48)
(一)物质技术条件是纪录片存在和发展的基础	(49)
(二)认识利用媒介特性是纪录片 生存和发展的保障	(52)
(三)社会、文化思潮和时代主题是纪录片 内容演变的关键	(55)

第二章 作品论

一、中国纪录片创作的转向·····	(62)
二、纪实与时代同步·····	(71)
三、人物性格的魅力·····	(81)
四、纪实赋予的力量·····	(88)
五、把理论具象化·····	(96)
六、创作的个性化和风格化·····	(104)
七、纪录片的多样化趋向·····	(115)
八、故事性与人生感悟·····	(124)

第三章 创作论

一、电视片成功的背后:是真实·····	(134)
(一)把电视片搞成“精装画册”——影响真实·····	(134)
(二)先写词后拍画面的制作程序——影响真实·····	(137)
(三)人为地追求电视片的高潮——影响真实·····	(139)
(四)导拍摆拍补拍的拍摄方法——影响真实·····	(141)
二、在真实的背后:是纪实·····	(143)
(一)画面必须要有信息量·····	(143)
(二)录好用好“同期声”·····	(148)
(三)从沿革中看解说词的发展趋势·····	(149)
(四)拍结果更要拍过程·····	(157)
(五)不要把长镜头剪碎·····	(159)
(六)“现在进行时”与纪实方式的多样化·····	(161)

三、在纪实的背后：是人	(168)
(一)拍别人，也是在拍自己	(168)
(二)学会运用电视语言	(174)
(三)要有细节意识	(176)
(四)镜头对准普通人	(180)
(五)掌握电视片的选材艺术	(182)
四、在人的背后：是观念	(191)
(一)选题也需要转变观念	(191)
(二)淡化情节的完整性	(199)
(三)不完整也是一种美	(201)
(四)开放的主题与结构	(203)
(五)一条线与多条线	(212)
(六)“到位”之说要全面看	(214)

第四章 政治论

一、讲政治是进行正确舆论引导的关键	(217)
二、讲政治是顾全大局的实际需要	(225)
三、讲政治就要在宣传艺术上下功夫	(233)
四、讲政治才能提升电视宣传的声誉	(241)
五、宣传贯彻十五大精神是讲政治的头等大事	(252)
结束语	(259)

引 言

近年来,一向被视为庸俗浅薄的电视长廊中矗立起一道耀眼的人文景观,这就是电视纪录片在当代的崛起。于是,在创作界、学术界,电视纪录片成了热门话题。热归热,关于纪录片的概念,仍是“妾身尚未分明”,关于纪录片的本性,也众说纷纭。

本书论述的全部是跟纪录片有关的问题。为了立论的需要,作者不得不披挂上阵,在电视片概念的领地中砍削一番,使得有所倒下,有所凸显,作一篇“我心中的电视纪录片”的命题作文。

回溯自《北方的纳努克》到现在纪录片走过的 75 年间,严肃的纪录片工作者都在追寻一个梦——真实、深入地观察人类赖以生存的世界并反观人类自身。在这一信念指导下所创作的公认的纪录片,其中绝大多数表现了“真实的事件,真实的人物,真实的场景,真实的生活过程”,等而上之的作品更蕴含了“超乎现实的普遍意义和永恒价值”(钟大年语)。这些纪录片大概也可以排列成金字塔形,前者是塔基,后者位于塔

顶。当然这个“金字塔”有些过于“庞大”，形状也不那么规则，它的边界甚至有些模糊，这是因为笔者无意冒天下之大不韪，画地为牢；同时，我们也有所希冀：给纪录片一个宽容的空间，它也许能还人们一个绚丽的世界。

《望长城》之后，中国当代纪录片在纪实的道路上获得新生。纵观当今纪录片创作，不运用纪实手法，不具备纪实品格的纪录片少而又少。因此，当我们试图通过纪录片发展历程及其典型作品和电视人的实践体验以探寻当代纪录片创作的规律、观念、技巧时，“纪实”这一精灵无处不在，这正是本书定名为《电视纪实与创作》的初衷。

说到“纪实”，笔者不得不再次跳进概念争执的漩涡。与“纪录片”界定一样，历来对“纪实”就没有一个统一的说法。“纪实”大可大到等同于“照相本性”，即无论是相片呆照还是活动影像，它们都是对镜前物质世界的逼真“复原”；小可小到对拍摄手法的规定。由于是立足于纪录片，特别是当代纪录片讲“纪实”，本书抛开了原初的对纪实的大而无当的认定，而把“纪实”理解为两个层次合一的概念，即作为观念的纪实和作为手法的纪实。所谓纪实作为观念，是指创作主体以冷静旁观的视角对生活原生态的顺时序呈现使作品获得深度的真实感，以此实现对世事、人生的审美观照，即表现为真，升华为美；所谓纪实作为手法，是指对有意味的生活流程、偶发事件、细节的完整记录，与此相关的是跟踪拍摄、采访摄影、长镜头、同期声等等的大量运用。

本书无意于建构严谨周密的理论体系，它只是把散落在纪录片旷野中的一颗颗珍珠，因兴之所至，拿起来把玩一番。当然，既然成书，还是希望内容能有一定的逻辑性、系统性，哪

怕是潜隐的也好。因此,“发展论”部分在史的描述中力图对一般规律进行探寻,并对影响我国过去、现在纪录片创作的观点与手法进行特别观照;“创作论”着眼于我国当代纪录片创作中的实际问题,不求面面俱到,但求在某一点上能被实践者引为知己;如果说“发展论”中对我国当代电视纪录片只是作了“面”上的描述、“线”上的提炼,那么“作品论”是对前者进行的“点”的深化,个体的展开;同时,它又是对“创作论”的呼应及最好的说明,是换一个角度的观察。

电视纪录片在我国获得大发展的 10 余年间,创作观念的变迁与整合,创作队伍的分化与重组,都与电视人风风火火行进在路上的身影杂沓交叠在一起。不经意间远眺已然在望的 21 世纪的地平线,面对着尚嫌苍白的电视美人,自思我们能让她变幻出怎样的容颜?

第一章 发展论

大概伴随着人类社会的出现,人们的心中便久久地萦绕着一个梦想,那就是借助可能找到的媒体,逼真再现外部世界与人类自身。以此实现信息的传递,“此刻”的永存,“形象”的亘古不灭。绘画的产生恐怕是这一梦想的表征。与东方绘画重在写意不同,西方绘画大概在19世纪中叶以前注重写实(这也可以说明,为什么照相术、电影、电视都是西方人发明的了)。从粗陋的勾勒发展到纤毫毕肖的描绘,西方绘画在不借助机械而逼真地再现人、物、自然方面逐渐达到了登峰造极的地步。当然,后来画家们为了求得更真实的效果,还是借用了器械——暗箱,这就是照相机的前身。从某种意义上说,一心追求逼真再现的画家们成了自己的掘墓人。19世纪上半叶,照相术发明并广为传播,对此,画家们不得不痛苦地承认,在“复制”现实方面,他们的画笔自愧不如,因而随后继起的流派放弃了千百年来追求的写实目标,另寻绘画作为艺术的出路。从此,逼真再现外部世界的接力棒就毫无疑问地传到了照相术手中。

如果我们把“纪实”的原初意义看作是对物质世界进行影像复原的话,那么,照相术无疑就是“纪实”的鼻祖,或称先驱了。事实上,照相术发明之初,人们争先恐后地追随它的原因就在于认为它的复现达到了与被摄物毫无二致的地步,虽然相片在当时还不过是黑白片,虽然由于光照、角度等的不同,复现有时不止差之毫厘。从这种现象中我们不难看出,人类试图借用第三方实现对外界、对自身进行审视的心理是多么地迫切,“纪实”又是多么地容易利用这种心理,使人们趋之若鹜。

从绘画到照相术,这似乎全都是与纪录片无关的话题。但如果我们把纪录片的出现与存在归结为人类的一种需要,是一种心理原因,那么上面的铺垫也就不是可有可无的了。下面,我们将开始对纪录片发展历程的阐述。

一、世界纪录片演变概览

由于本书讲的是电视纪录片,所以,就把电影纪录片的出现、发展归结为“前发展期”。

(一)前发展期世界纪录片主流形态的更迭

1895年,法国人路易·卢米埃尔发明的活动电影机公开进行放映展示,世界电影史从此翻开了第一页。值得注意的是,卢米埃尔放映的第一部影片,也是世界电影史上的第一部

影片《工厂的大门》，是生活原始形态的翻版，它只有一个镜头：工厂的大门打开，下班的工人纷纷走出工厂，这是卢米埃尔开设的工厂再平常不过的日常生活场景。这部影片及卢米埃尔随后摄制的一系列影片，如《火车到站》、《代表们的登陆》等，都是对现实生活的“如实”再现。正是在真实再现生活情景这一意义上，后人把卢米埃尔称作纪录片的先驱。与照相术发明之初一样，早期的这些纪实影片在世界各地放映时都引起轰动，大受欢迎，这与其说是人们对这些影片内容感兴趣，还不如说富于吸引力的是技术本身。但毕竟，人们有了一种更自如、更逼真地再现物质世界的工具了。

但是，电影技术发明初期的喧嚣很快就陷入了沉寂。千篇一律的影片内容，对现实平淡生活的简单摹写已不能激起观众的兴趣。于是，内容的充实、丰富与转变被提上了电影发展的日程。这带来了两个变化，一个是故事影片的出现，另一个是遵循卢米埃尔不自觉开创的对现实生活进行“如实”再现的路子，纪录影片最早的创作者把摄影机的镜头对准了有可能引起大多数人兴趣的更为复杂深刻的内容上。于是有了《北方的纳努克》。

《北方的纳努克》是公认的世界纪录片史上的第一部真正意义的纪录片，摄制者弗拉哈迪因此被尊为“纪录片之父”。这部完成于1922年的纪录片记述的是一个叫“纳努克”的爱斯基摩人，他们一家在亚北极地区生活的情况。影片展示了奇异的民俗和迥异于西方白种民族的生产、生活状态，既有人与自然的共处与抗争，又有朴实的人情、人性的展示。其中有名的重要片段有捕海豹、造冰屋等。这部影片被认为是第一部真正意义上的纪录片绝非出于偶然，它开创了纪录片历史

的许多传统:第一,它是建立在真人真事的基础上的;第二,它关注的是行将消逝的文明,暗含着赞美人类真、善、美,呼唤工业社会之前的纯朴的文明的主题;第三,它以个人为关注对象,从而实现对特定生活状态的摹写;第四,运用了讲故事的叙述手法,注重利用戏剧性场面的感人力量;第五,极其注重画面语言的表现力;第六,对不常发生的场景进行组织拍摄;第七,创作者与拍摄对象长期相处,对拍摄对象有深入的了解;第八,艰苦的拍摄活动,漫长的摄制周期……这些传统在纪录片发展史上的不同时期得到不同程度的继承与发扬,实践证明,这些传统中的许多做法都符合电影特性,是行之有效的。尤其是它对文明、对人的生存状态的观照被后世的许多纪录片创作者奉为圭臬。

具有悲剧意味的是,“弗拉哈迪没有意识到他正在创造着一种用电影认识世界的新方法;而片面地认为影片的成功,是由于向人们展示了一种陌生的生活方式”。^① 基于此种认识,弗拉哈迪及追随者在其后的纪录片创作中,在题材的处理和拍摄方法方面都有些走极端。如在弗拉哈迪 1926 年完成的《摩阿拿》中,为了拍摄到反映波利尼西亚古文化面貌的情景,为了获得影片的高潮,弗拉哈迪让波利尼西亚人恢复举行即将绝迹的痛苦的文身仪式。而其他追随者把摄影镜头对准未开化民族,很大程度上仅仅着眼于猎奇,这导致了内容矫揉造作、平淡肤浅,组织拍摄的痕迹十分明显,最终流于花哨庸俗。至此,《北方的纳努克》开创的纪录片创作的好的方法或者是被极端地利用了,或者是被一些只学得皮毛的人滥用了,这

① 王竞:《源与流——世界主流纪录片形态的形成与发展》。

样,以弗拉哈迪为代表的反映异族古老文明的纪录片创作潮流在经过四年左右的发展后日渐式微了。

继弗拉哈迪之后占据世界纪录片创作主流地位的是苏俄的吉加·维尔托夫开创的“电影眼睛派”。早期纪录片担负着用影像报道新闻,甚至进行宣传的职能,“纪录片”与“新闻片”几乎是合一的,“电影眼睛派”就是这一职能的开拓者。所谓“电影眼睛派”,用维尔托夫自己的话说就是“用电影来认识世界”。作为一个流派的开创者,维尔托夫对纪录片理论的贡献也许比他创作上的贡献影响更大一些,从他独特的理论中,我们也能窥见“电影眼睛派”创作之一斑。

与弗拉哈迪不同,这一派严格排斥为拍摄纪录片进行的表演,主张带着摄影机走到生活中去,出其不意地抓取现实真实的片断。维尔托夫认为,创作者要“使用比人的眼睛更加完善的,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”。他甚至认为,“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”。他宣称,要利用摄影机“永远摆脱人的静止性,要不停的活动”,“无论在什么地方进行纪录,对世界的任何地方都会一视同仁”。对于他将创作出怎样的作品,维尔托夫说:“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“电影眼睛派”的这种理论曾在世界纪录片发展进程

① 转引自埃里克·巴尔诺:《世界纪录电影史》。

中产生过很大的影响,这主要是由于这种理论有其合理的一面。首先,在决定纪录片创作面貌的三方中,他特别强调了作为中介物的机器和作为主体的摄制者的作用。他对摄影机作为人眼的延伸的表述,是电影史上对摄影机功用、地位认识的深化。他肯定了在纪录片创作中摄制者的主体地位,强调了纪录片的素材必须来自真实的生活,但是片断的真实不等于整体的真实,为了获得整体的真实,创作者必须在某一具有真实性的主观意图指引下,对生活中的真实片断进行组接与连缀。这一论述肯定了纪录片创作中主观能动性的客观存在,同时,也说明了纯客观的纪录片是不存在的。

在“电影眼睛”理论的指导下,维尔托夫及其同伴创作了一批有影响的作品,如《在世界六分之一的土地上》(1926年)、《关于列宁的三支歌曲》(1934年)、《热情——顿巴斯交响曲》(1931年)等等。由于创作者对主题表现的热衷,由于处在苏俄特定的政治背景下,维尔托夫的这些影片与政治的关系特别密切。但由于影片没有简单停留在图解政策的水平上,由于视听手段运用高超,影片情绪的饱满,所以这些作品在当时乃至后世都产生很大影响。人们认为,维尔托夫提高了那个时代所谓的“新闻电影”的地位。

值得一提的是,维尔托夫还拍摄过一部表现纪录片摄影师及其活动的实验性影片——《带摄影机的人》。此片画面内容极其丰富,既有苏联人的日常生活镜头,又有摄影师拍摄影片的活动的展示,而且有时摄影机本身、摄影机所拍下的画面、拍摄这一画面时摄影者的活动三者同时出现在一个画面里,甚至影片中还模拟了编辑在制作影片过程中拉片子时画面运动的异常情况。这部影片虽有“形式主义”之嫌,但它是

维尔托夫“电影眼睛”理论中有关摄影机优越性、可能性的论述的极出色的形象化证明。这种对电影语言形式的探索在二三十年代还有伊文思的《桥》、《雨》，华尔特·罗特曼的《柏林——大城市交响乐》等。以维尔托夫为代表的“电影眼睛派”虽然拍摄了大量的有明确宣传意图的片子，但是，由于维尔托夫所处的时代电影基本上还是无声的，所以，维尔托夫等人的作品并不是后来在我国 50~80 年代盛行一时的“画面加解说”式纪录片直接效仿的对象。我们的“榜样”，确切地说仿效的源头在格里尔逊那里。

英国人约翰·格里尔逊很早就预见到电影这种人们喜闻乐见的传播工具将对大众的思想和行为产生很大的影响。在 20 年代末、30 年代初欧美经济大萧条的动荡中，格里尔逊认为纪录影片作者的使命在于把社会问题及其含义以富有教益的形式加以戏剧化，用纪录片展现出来，从而给人们注入希望和力量。在用纪录片关注、引导社会生活方面，格里尔逊与维尔托夫是很相似的，不过格里尔逊更进一步明确了纪录片的宣传职责，他公开宣称“我视电影为讲坛”。当然，要使电影成为“讲坛”是有条件的，这就是电影必须是有声的。而二十年代末、三十年代初，电影技术的发展创造了这一条件，电影已经逐渐由无声时代进入有声时代。因而，在格里尔逊的领导下，他的电影组先后创作了像《住房问题》（1935 年）等抗议现实和要求改革的片子；像《锡兰之歌》（1935 年）这样纪录锡兰文化和英帝国贸易活动的片子；像《夜邮》这样表现、赞颂工人劳动、敬业重要性的片子。在这些片子中，音响的开拓功绩十分明显，如在《锡兰之歌》中，解说词与画面联系得很紧密，甚至在影片的第三部分《商业之声》中还“模拟”了茶叶市场上人

们交易的声音。在《夜邮》中,流畅的解说成为后来许多影片的楷模。尤其是在《住房问题》一片中,没有用解说员,被摄对象——贫民窟的居民作为代言人出场,直接对着摄影机讲话并做向导,引领观看老鼠横行的厨房、没有暖气设备的居室以及行将倒塌的走廊。《住房问题》的这种拍摄方法使影片产生了感人的力量,纪实观念手法在此初露端倪。由于纪实语言演变从自发到自觉,从稚拙到成熟还需要假以时日,所以,这种拍摄方法还不可能大范围、经常性地使用,但它的潜在价值,无疑已得到预见。

电影是视听媒介,视、听无论哪一方面取得长足的进展都将深刻地影响纪录片发展的方向。格里尔逊等人对声音的试验、创造性应用无疑在探索电影本性方面又进了一步,符合纪录电影试图真实地反映世界的目的,因此,格里尔逊“画面配解说”的纪录片模式在当时是代表着一种进步的潮流的。不仅如此,“格里尔逊模式”以其迎合现实社会生活需要、用于宣传的巨大价值,受到许多社会机构的支持,获得了迅猛的发展,产生了深远的影响,在纪录片史上第一次改变了人们对纪录片的期待视野。纪录片不再只是记录失落的文明和社会生活零散片断的不惹人注目的小东西。它已成为某种观念、思想、势力反映、干预社会问题的有效工具。人们通过它获得的是教益和规范。二战前世界局势动荡不安,各种政治势力都想通过传媒掌握“话语阵地”,“格里尔逊模式”因适应了这种需要而得到了有权力的上层的支持,因而,二战前后,这一模式成为世界纪录片创作的主流。

二战前和二战中,在轴心国和盟国两方面为激发人们参战热情组织拍摄的众多纪录片中,最富有煽动性的是德国著

名女导演莱尼·里芬斯塔尔摄制的《意志的胜利》。《意志的胜利》是为宣传 1934 年德国纳粹党年会而拍摄的。在希特勒的支持下,里芬斯塔尔为拍摄调动了大批的人员、器材,进行了大量的前期准备工作。1935 年该片公映,当时即被誉为杰作。人们普遍认为,正是《意志的胜利》煽起了德意志民族的战争热情,使许多人聚集在希特勒的奋斗目标之下。有意思的是,在战争中没有哪一部影片曾如此广泛地为参战双方所利用,轴心国把它作为希特勒“神的光辉与意志”的充分展示,盟国把这部影片作为淋漓尽致地反映了希特勒恶魔般的本质和人类自制力丧失殆尽的例证。影片何以产生这么强大的力量,甚至截然相反的理解?这得从影片中视听语言运用的巧妙、不露痕迹上寻找原因。

作为一部政治宣传意图很强的影片,出现在有声片时代的《意志的胜利》并没有运用口语解说,这可能让一些人感到奇怪。当需要语言表达时,影片就使用希特勒或其他纳粹领导人的演说录音,这可以说是里芬斯塔尔的高明之处。影片力量主要来源于画面拍摄、剪辑以及音响运用的撼人心魄和字幕的暗示性上。如影片开始的一组镜头,一架飞机穿云破雾时隐时现。陆地上,云雾环绕着纽伦堡的许多塔尖,群众在等待,在仰望。终于飞机的影子掠过市区并着陆,舱门打开,刹那间希特勒出现在眼前,欢呼声响彻云霄,震耳欲聋,此时字幕出现:“1934 年 9 月 5 日/世界大战/爆发后/二十年/德国的苦难/开始后/十六年/新生的德国/起步之后/十九个月/阿道夫·希特勒/再来纽伦堡/检阅忠实的追随者的队伍。”优秀的影片转述成文字时,任何语言似乎都显得贫乏,画面造型的力量,视听语言在《意志的胜利》中尽显的独特魅力是无法

言说的。不用空洞的叫喊与解说而能达到里芬斯塔尔所预期的“国民的真实的、强烈的感受通过电影这个媒介而激发起来”的效果，这来自对电影本性的深刻颖悟。正是因为该片主要借助摄影机表达观点，而摄影机所捕捉到的又是纳粹党最有代表性的活动场面，它是主观的，又是真实的；它是有倾向性的，又是不动声色的，因此，这部影片才可能具有“透明的多义”，它所揭示的“真相”才可能让人产生不同的理解，才可能具有历史真实档案的价值。无疑，它留给利用视听媒介进行宣传的人们的启示也应该是深刻的。

继《意志的胜利》后，二战交战双方都斥巨资拍摄了大量的宣传片。有人说，二战不仅是武器的较量，也是“纪录片”的较量。交战双方为统一己方认识，瓦解敌方的军心、民心，都通过纪录片发动了一次次心理攻势。在德国法西斯方面，比较著名的有《战火的洗礼》（1940年）、《进攻波兰》（1940年）、《永远的犹太人》（1940年）等。在盟国方面有美国卡普拉的《我们为何而战》七部系列片等。一个值得注意的现象是，英国著名纪录片创作者詹宁斯在二战初期拍摄了一系列优秀影片，如《最初的几天》（1939年）、《倾听英国的声音》（1942年）、《战争开端》（1943年）等。在这些影片中，詹宁斯没有对人们进行劝告，也不作热情的演说，他只是把观察到的英国人在战争中显现出来的异常行动方式和在灾难面前弥足珍贵的人类对待世界、生活、生命的应有姿态，如实地纪录了下来。他的这些影片无疑是具有感染力和永恒价值的，似乎也更符合严肃的纪录片创作者所追求的境界，但是随着盟军由守转攻，詹宁斯的影片因不能适应战局转换的需要而被更热烈、更主观、更直率的宣传影片取代了。从这里可以看出，不管创作者愿

不愿意,历史进程时代的需要会怎样改变着纪录片在某一时期的风貌。从全世界范围看,纪录片与政治、与时代变动的距离在二战中被前所未有地缩短了。

二战对纪录片发展的重大影响至少有两点是特别值得一提的。一是纪录电影工作者大转移、大流动使纪录片扩大了影响区域,纪录片为许多经济上落后的国家、地区认识并加以运用;二是纪录片的战时声誉使它在各种宣传工具中的地位迅速提高,这似乎不适当地养成和激发了纪录片作者接近权力中枢的习惯和欲望。

二战结束并没有使有关二战题材的纪录片创作也走向终结。一些试图对产生二战这样人类悲剧的原因作深入思考和对战争罪行进行深入揭露的纪录片战后纷纷登场。这类影片充分发掘,对已有形象素材的利用二战中积累下来的大量影片资料,进行“编年史式”的创作。这类创作持续了很长时间。其中代表性的作品有波兰的《五十万人的葬歌》(1963年)、《屠杀者的纪念册》(1960年)、《盖世太保军官修米特的生活》(1963年);苏联的《各国人民的审判》(1946年);美国的《纽伦堡审判》(1948年);原民主德国的《我们是同胞》(1955年)、《济尔特岛的假日》(1957年)、《条顿剑在行动》(1958年),以及关于希特勒的《我的奋斗》(1960年)、《阿道夫·希特勒的一生》(1961年)、关于西班牙内战的《死在马德里》(1962年)、关于原子弹爆炸的《广岛——长崎,1945年8月》等。作为这类片子的代表,苏联导演米哈依尔·罗姆制作的《普通的法西斯》(1965年)具有强烈的思辨色彩。影片创作的动机在于,通过影片使观众思考,为什么20世纪出现了法西斯这个怪异现象?为什么希特勒能够掌权并蛊惑那么多人为他卖命,犯下