

伊文思等談新聞紀錄電影

中央新聞紀錄電影制片廠編

J952

中國電影出版社

伊文思等談新聞紀錄電影

中央新聞紀錄電影制片廠編

(內部參考資料)

中國電影出版社
1959·北京

伊文思等談新聞紀錄電影

中央新聞紀錄電影制片廠編

*

中國電影出版社出版、發行

(北京西單舍飯寺12號)

北京市書刊出版業營業許可証出字第089號

財政出版社印刷廠印刷

*

開本787×1092公厘^{1/32}·印張2^{1/2}字數70,000

1959年3月第1版

1959年3月北京第1次印刷

印數：1——800冊 定價：0.24元

統一書號：8061·611

編 者 說 明

为了适应当前蓬勃发展的新聞紀錄电影事业的需要，特将荷兰著名紀錄电影工作者約里斯·伊文思、苏联著名紀錄电影工作者卡尔曼、謝特金娜、克里斯基等来我国时（1954年—1956年）在中央新聞紀錄电影制片厂会上的发言汇编于此。在这些发言中，作者就新聞紀錄电影創作上的一些問題发表了自己的意見，并介紹了經驗，这些意見和經驗具有很大的参考价值，可供讀者在結合我国情况研究新聞紀錄电影創作問題时参考。

这些发言稿只是凭講話紀錄整理的，并无原文可資核对，且未經发言者自己过目。此次出版，有些地方曾略有删节。

一九五八年九月

目 次

- 关于新聞紀錄电影的任务及其他……約里斯·伊文思 (1)
- 关于紀錄片中补拍的問題……約里斯·伊文思 (14)
- 談談两部中国紀錄片……約里斯·伊文思 (21)
- 关于新聞紀錄电影……卡尔曼等 (27)
- 紀錄电影創作上的几个問題……謝特金娜 (32)
- 关于紀錄电影的創作……克里斯基 (48)

关于新聞紀錄电影的任务及其他

約里斯·伊文思

紀錄片的性質是什么？

紀錄片是电影艺术主流中的一个重要支流；电影艺术的另一重要支流是故事片。它們有着各自不同的发展道路，但又彼此密切相关。

紀錄片和故事片究竟有什么不同呢？

很多年以前，人們認為只有故事片才是电影的艺术形式，而紀錄片仅是一种报道的形式。但是法国国际电影博物館的总干事、导演亨利·兰格罗阿却对我說：“紀錄片的导演是电影导演中的詩人。”这样看来，紀錄片仍然是有艺术的。为了提高紀錄片的質量，很重要的一点是避免故事片手法的影响，否則就很可能失去紀錄片自己的特色。

紀錄片的目的和任务是什么呢？

紀錄片是通过消息的报导，去鼓舞、动员、教育、影响观众，并且使观众得到娱乐。当然在一部紀錄片里，不可能具有所有的这些作用，但它至少可以起到其中这样的或那样的作用。

包括中国在内，許多国家的有些观众为什么不喜欢看紀錄片呢？据我看，主要因为有些紀錄片流于公式化，缺少想象；有的实际情况不是那样，但是影片却作了不真实的描写；有的則枯燥无味，使观众厌烦。

怎样求得改进呢？只有使紀錄片在艺术上、技术上都有所提高，为影片高度的艺术性和反对公式化而奋斗，才能使問題得到解决。

从事紀錄电影工作的人，应该争取为每一部影片創造不同的风格，每个人都要在政治、艺术和技术方面提高自己。作为一个从事紀

录电影的工作者必須很好地了解群众，和群众保持密切联系；深入人民的生活，去探索纪录片特有的创作方法；求得从题材到形式的多样化；并且必須傾听观众的意見，重視电影发行机构所提供的有关資料。

纪录片工作者有責任生产一些受观众欢迎的影片。作为纪录片创作工作者應該具有这样的修养，他能够了解纪录片的限制和有些什么可以活动的自由。

有些导演認為，要使纪录片生动、有趣，但他們不是走现实主义的道路，而是走脱离现实主义的道路。这实际就牵涉到创作工作者的世界观的問題了。

周揚同志在中国作家协会第二次理事会（扩大）會議上的报告中說到：

“世界观和创作的关系是一个复杂的問題。对这个問題的简单化、庸俗化的理解是有害的。首先必須明确，一切真正现实主义艺术的基础，始終是生活的客观真实，而作家的世界观，作家对待自己所描写的现实的态度，則是属于主观的認識。我們不能将客观真实和主观認識两者等同起来。我們所要求于一切艺术作品的并不是作家的主观的說教，而是体现在艺术形象中的生活的真实。先进的世界观的作用，是帮助作家更正确、更深刻地認識生活的真实，鼓舞作家創造有益于人类的艺术作品。”

这段话不仅可以运用到作家的身上，也同样可以运用到我們电影工作者的身上。

有人認為纪录片不是艺术，因为没有想象。这看法是不对的。我們的艺术必須跟现实紧密結合起来。有人把电影艺术和素材混淆起来，以为纪录片是从实际生活中直接拍来的，纪录片就等于现实生活。事实上这也就跟石料对于一个建筑家或雕塑家那样，石料本身并没有什么艺术价值，但經過建筑家和雕塑家的加工，才成为艺术作品。生活只是素材而不就是艺术品。艺术开始于对素材的选择。现实生活需要經過选择、剪裁才能形成一部具有艺术价值的影片。

这种选择、剪裁的过程，是从拍摄以前开始一直到影片的最后的剪辑阶段。而且自始至终都不能脱离想象。如象“我的孩子”这部影片

如認為這只是客觀生活的報道，不需要藝術的想象，那是不對的。當初國際民主妇联只要我拍一部以會議報道為主体的、表現和平的重要、表現母愛的影片。接受這個任務以後，我再三地思索、想象，最後才構思出這樣的一部影片。

我拍了孩子自誕生到十八歲，只有二十分鐘時間，我表現了母親對孩子的關係，表現母親如何教導孩子。孩子誕生是在柏林，然後又轉到越南，轉到其他国家，以孩子的生長把這些材料貫串起來。我把拍攝提綱寄給許多國家的攝影師，請他們拍了材料寄到柏林來。我拿到這些材料就象雕塑家拿着石料一樣，經過思考、想象，才剪輯成為影片。有些材料是我沒有預想到的，要把這樣的材料也加到原來的結構中去，這也是一項藝術創作工作。雖然只是放映二十分鐘的影片，也是需要導演的想象的。

另外一個例子是“激流之歌”。

有人也許會說，這樣一個政治性的主題，這樣一部反映世界工人團結的影片一定是枯燥無味的。最初的意圖也只是想到要拍一拍開會、討論的情形，以及各國代表回去以後，如何擴大會議的影響。也許有人認為這樣一部片子是毋須什麼想象的，只要把事件的过程拍下來就行了。

最後我想到用六條河來表現工人團結的主題。而這也不是憑空而來的，它是有它的現實基礎的。當我在許多國家旅行時，我看到許多的大河從這些國家的土地上流過。我注視着世界地圖，找出了六條有代表性的大河。對於這些河的洪水，人們可以築起堤來加以阻擋，而世界工人團結的力量是任何力量也抵擋不住的。

1932年我到蘇聯馬格尼托哥爾斯克鋼鐵中心去時，開始我只覺得那里是一個普通的工地，沒有什麼可拍。以後才知道只有深入生活，才能發掘和表現生活，就象要跳到水里才能學會游泳一樣。在許多國家都有這樣的電影創作人員，他們在現實生活的面前是很懶惰的。意大利的電影劇作家柴伐梯尼說：“我們必須克服懶于去對日常生活及其他人的工作深入了解的現象。一個電影藝術家要逃避現實，那就是欺騙現實，脫離了創作的源泉，必須耐心地、頑強地去深入現實。”柴伐梯尼還說：“電影藝術家需要象一個淘金者，在金礦的面前不聞

断地挖掘，他才能取得艺术上的成就。”

“布利納其矿区”这部关于比利时矿工罢工的影片，却給另外一个国家的紡織工人带来了鼓舞，他們对自己的罢工因此更有信心，更加坚定了。而紀錄片如真的只是把现实重現一遍的話，那它是并不能起到这样的作用的。

紀錄片有时比故事片更自由。它可以运用一种新的形式，把不同时间和空間的生活联系起来。紀錄片把现在的事记录下来，到将来就成了历史。

德发新聞紀錄片厂的厂长說，一个紀錄片厂，就好像是一个世界。在这一个世界中，我們必須要用特殊的方法来制作影片。有时，有些主题是应该由故事片来表现的。所以在选择主题时，就应该考虑到是不是适合拍紀錄片。

紀錄片应该运用紀錄片的特有的方法来表现，不能过多着重心理描写。应该設法使现实在影片中表现得更生动。有时需从一件事扩展到許多事，有时从事件的整体开始推进到一个細节。

在确定一个主题以后，就得思索以什么方法来表现最好。但也要自始至终不能忘記这是一部紀錄片，应该用紀錄片的方法来处理。写剧本时也不能仿效科学教育片或是故事片的剧本，而是要的确写出紀錄片的剧本来。有的片子需要有詳細的剧本，有的則只需要写出个提綱就行了。在拍的时候要把所有的力量都集中到拍片的工作上来，假若要拍一个工地，事先就要把那里的党、行政领导和工人发动起来，請他們帮助拍片的工作。有时也要学习記者的报道方法，当然电影和文字报道是不同的，但是記者工作的有些方法，还是可以供我們参考的。

紀錄片在拍摄的时候，也不能离开紀錄片的特有方法。事先必須仔細观察。我知道你們有不少摄影师是在战场上受过鍛炼的，那种在战场上的灵活性是永远值得保持的，虽然是在現在这样的和平环境里，也还需要保持战场上的灵敏。我在你們的有些影片中察觉到你們是有这种能力的。当然拍摄方法不能是一成不变的，有时也需要用一些新的方法。

我在拍摄荷兰修筑一道海堤的时候，就采用了一种新的方法。那

是在拍从两头修起的堤坝要合龙的场面。这是个异常紧张并且富有戏剧性的场面：一方面是海水愈来愈凶猛的冲击；一方面是粘土愈堆愈多，而也随时有被冲垮的危险；还有一方面工人们驾着推土机在紧张地劳动。人、粘土、海浪三方面都要同时表现。我们有三个人，便进行了分工：一个人专门拍反面的力量，就是拍海水的冲击；一个拍筑坝的粘土的加长加高；一个拍工人的尽力劳动。非常有趣，在海堤修成的三天前，负责拍海水的摄影师说，明天有西北风，你们的堤一定修不起来。但是拍工人的摄影师说，明天会有一批熟练的工人来参加工作，我们的堤一定修得起来。这样，每个人都和他拍摄的对象紧密地结合在一起了。每人所拍的材料既生动又不彼此重复。这段拍了二百米。有的电影学校把这部片子作为教学的范本。这部片子能够剪辑得好的秘诀，就在于采用了这样一种拍摄方法，象这样的方法，故事片是很难运用的。

纪录片在剪辑的时候，往往会使它原来的面貌改变，并且各人有各人的剪辑方法，这也是故事片所不可能有的。

解说词有时会使影片更加有趣，这也是纪录片和故事片的不同之处。

纪录片有时接近于短篇报道，故事片有时接近于小说。有时遇到纪录片不受观众欢迎，纪录片工作者就想用其他方法，如补拍、扮演等等来改进这个情况，这是不对的。补拍、扮演，只是纪录片的一种方法，而不是主要的方法。打个比喻：马戏团中有杂技也有魔术。如果在杂技中掺进一些魔术去博得观众的欢迎就是不对的，杂技演员要想得到观众的欢迎，只应该在杂技本身的范围内提高，原来翻两个跟斗的，可以连续翻三个跟斗，这样也许会更成功些。我们要学会如何更好地表演杂技，而不要学会去变魔术。

现在我想谈一谈纪录片避免补拍的可能性。

我们要拍一部片子，要在事件发生的当时赶到现场。但是在中国有时是困难的，地方这样大，有些地区交通又不便利。我们对于所发生的事情要有预见性，我们到达现场以后，应向各方面了解，充分掌握情况，就可以有准备地把材料拍下来。当然这样做，制片厂应该发给摄制组足够用的预备胶片。

关于补拍的問題

可以这样說，在有些情况下，补拍是需要的。但是如果决定哪一个镜头需要补拍，那末这个摄制組的人就要尽最大努力使补拍工作做得尽善尽美。在社会主义国家，观众对纪录片是很信任的。所以不应该讓观众感到他們是受了欺騙。如果一部片子补拍的太多，最好就不要再称它为纪录片。苏联就有一种影片叫作“艺术性纪录片”的。当然这个名称也还有值得研究的地方，因为每部影片都是有“艺术性”的。有时拍一些这样的片子还是必要的，如“八一”电影制片厂所拍的“救死扶伤的英雄們”，就是一部这样的影片。对于纪录片的看法和要求，有些国家并不相同。例如在法国，并不严格地要求它的基础必須是真实的，只要和故事片不同就可以称为纪录片。我們有些影片在进行补拍时，也还必须采用纪录片的手法来进行补拍。

纪录片中能不能用特技摄影？

我的意見是：如果不是在非常特殊的情况下，纪录片是不应该用特技摄影的，即使用了，绝对不能讓观众看出你是用模型代替实物。就好象为了一个好的理由去偷东西，也必须不要讓人看出来才行。

对于一些无关紧要的镜头是可以补拍的。如“永远年青”中球落在鷄群里的镜头，是可以用的。但也还是需要考虑它的效果。

对于諷刺的題材，用报道式的纪录片手法来表现是困难的。如“游园惊梦”，这部片子我看是不错的。纪录片厂也是可以拍一些这样的影片的。至于是不是要称它为纪录片，那就是另外的問題了。

“顧客的煩惱”是一部介乎报道和补拍之間的影片。有些地方很好，有些地方就不好。如洞房中扯破被单一場，就干預到人們的私生活上去了。

如我拍“布利納其矿区”时，拍一个青年工人把他劳动了一个星期所得的工資全放在他母亲的面前，他母亲在桌上把錢一堆一堆地分开，这一堆付房租，这一堆买粮食，这一堆……剩下就没有了。这个镜头是补拍的，我在实际生活当中見到过许多次这样的事情，这里面也没有心理描写。观众不会怀疑到这是补拍的。一般观众并不了解拍

片子的技术限制，他們以为什么都可以拍下来。当然，如果我拍的不是儿子把錢給母亲，而是从母亲那里偷錢，观众就不会相信这是真实的了。补拍是一个非常脆弱的武器，使用它的时候必須加倍小心。

如果一个导演从新聞素材中剪辑、汇编成一部纪录片，这能不能算作导演？还是应该称之为总剪辑师或者編輯？

我認为这种片子的导演和剪辑师还是有区别的，而是比剪辑的工作要复杂得多。有时这样的片子也还需要专门拍一些镜头。如“我的孩子”这部影片，大部分是用各国的资料，但也专门拍了一些镜头。即使不要专拍镜头，对全部素材也需要有一个完整的概念，写出編輯提綱，这就不是剪辑能做的了。而且他还必須从政治、艺术、技术各方面通盘考虑选择材料，最后綜合起来，进行创造性的剪辑。这些工作自然也都不是一个剪辑工作人员可以做的。当然这种片子，剪辑的工作也更为重要。搞这种片子，导演和剪辑的关系，就如同在拍摄影片时导演和摄影师的关系一样。除了导演工作以外，就是剪辑工作重要。汇编新聞素材仍然应该称作导演，但也需要特別重視剪辑工作。

纪录片中表现人的問題

这是一个有趣的問題。在开始拍一部纪录片时，就需要考虑，如何表现人在这部片子里的发展。在剧本中必須突出地写出人是怎样进行工作的，而避免单纯技术过程的描写。对于要表现的人，导演、摄影师都要和他建立起密切的关系。并不要描写他的心理状况和家庭关系，但必須形象地表现出他的性格。

在纪录片中对人物进行心理描写是很危险的，那是借用了故事片的方法。最好是去表现他和他的工作、他和他的同伴的关系。表现人，不仅需要艺术技巧，而且需要长期的观察。如果在剧本中就写下了这些，导演和摄影师就要通过技术努力达到这个目的。

我們过去有些纪录片在表现人时，总显得公式化和概念化，看来总显得很单调。只看见一个人在工作，而没有深入地把这个人对他自己工作的反映表现出来。有时需要表现一下他在工作中因为等材料而着急，因为作好了一件工作而高兴，这都不是补拍可以得来的。导

演、摄影师都必须有耐心，必须了解和喜爱所要表现的人的工作。

要表现一个人的变化和发展，比较困难，接触到心理描写，容易象故事片，不然又容易流于公式化。

我在摄制关于馬格尼托哥尔斯克钢铁中心的影片中，表现了一个吉尔吉斯族的青年。起初他是一个普通的土工，以后在工作中学习文化成为了高爐上的一个熟练的技术工人。我是怎样表现这个发展和变化的呢？最初我表现他是个非技术工人，最后他成了管理高爐的技术工人。这中间的过程我没有表现。我从侧面表现他識了字，并且教他父母学文化，这显示出他自己对于学习很有自信心。最后观众看见他成为一个高爐工人这一变化，对他并不突然，同时感觉得出他是一个普通的工人，观众也可以看到他和同伴们的关系，这样在片子中，观众便看到了人的发展。但这样的发展，和故事片终究是不同的。在实际生活中認識一个人有时也是这样，譬如在飯館里，經常看見的人漸漸就会認識，有时也交談几句，但并不一定了解对方的内心活动。纪录片表现人，也必须这样地和现实結合起来。

有人問：在这部影片里，你怎样会想到要去表现那个少数民族的工人的？剧本是怎样处理的？

这部片子的剧本是苏联电影学院的一个学生和我们一起写的。到工地以后，我們看到許多穿少数民族服装的工人，我們就向人打听他們的情况，又到他們的家里去訪問。他們就住在工地附近的帐篷里。这样就把他們写进了剧本。据工地上的工会告訴我們，他們学文化很努力，两三个星期就学会了認識字母。我們就这样讓我們的摄影机和现实結合了起来，并且也預見到了未来。也不需要进行什么补拍，在工作休息的时候，他們拿出字母本来学习，我們就把它拍了下来。这样拍是根据剧本的内容拍的。对于他过去的情况，例如他过去干什么，怎样来到工地的等等我們都沒有去表现。因为那些内容都是需要补拍的。他当时还和他的家庭有联系，从这里就可以透視出他过去的的生活。在他們有的帐篷里仍然用石磨磨面，磨子是很原始的。有时我們采用对比的手法，表现距离他們二百米的地方的一个現代化的大面包工厂。这样的表现方法，把一个家庭和一个面包工厂联系起来，在故事片中則是困难的，纪录片却可以这样做。

建設的發展是和這個青年工人工作的遠景聯系在一起的。我們只在那里八個月，要表現這個青年工人的更遠的將來是不可能的。這部影片表現了這個青年發展的三個階段。在紀錄片中我們往往並不具體地表現出將來怎樣，而只是預示着將來怎樣。預示出社會主義建設的方向，就是這部影片的主題。我們是用現實主義的方法表現生活，觀眾可以感覺到將來將會如何。我們也沒有把這一個地區的發展和整個蘇聯的現實隔離開來。開頭我們就表現了在蘇聯其他地區也在建設鋼鐵中心，從這個具體的青年工人的身上就可以看到他和整個蘇聯社會主義建設的聯系。我們是抱着樂觀的態度在拍這部影片的，觀眾對這個青年的前途也會抱着樂觀的印象。我們展示了社會主義建設的光明前途，這一切我們不是通過空洞的口號，而是和影片的形象有機地聯系起來加以表現的。你們的影片也有這樣的任務：向觀眾指出將來的道路！

下面談一談關於解說詞的問題

解說詞是紀錄片的重要因素之一，在影片最後剪輯的階段，畫面、解說和音樂是互相關聯的三個重要因素。據我知道有的國家是先把解說詞寫好，再配上畫面，這樣做是不好的。因為畫面畢竟是影片的主體，最好是讓畫面自己說明自己。解說詞只是從政治方面或藝術方面加強畫面的效果。有一種錯誤的作法是解說詞重復畫面所已經表現出來的內容。譬如畫面上是在下雨，而解說也說“今天下雨”。這樣的情況解說最好只說：“這是一天早晨。”而讓畫面自己說明“這是個下雨的早晨。”畫面和解說都表現同樣的內容，就會給人造成重疊印象。這在藝術上是很不好的，而且這也會引起觀眾的反感，認為過低估計了他們的智力，把他們看得太笨了。最好能喚起觀眾自己的想象，不能象喂孩子吃飯，把東西一匙一匙地送到嘴里去。如果解說把什么都說明了，觀眾就沒有機會去運用自己的想象了。有時把一切都在解說里說了，反給人不真實的感覺。最好一方面用畫面說明，另外用解說來幫助畫面。如“西班牙的土地”就完全沒有正面去說法西斯怎樣壞，只是說他們干了些什麼，觀眾自己會作出結論：法西斯是壞的。

在一部影片中，解說詞必須能引起觀眾的共鳴，使觀眾感到很親切。如果畫面一開始，解說就羅羅嗦嗦說起來，說這是個大的國家，它在海的北邊等等，這樣就不能使觀眾感到可親。最好先讓觀眾看到一些東西，然後在觀眾不知不覺中把解說插進來。“激流之歌”開始的畫面是自然風景：瀑布、飛鳥……我當時就這麼想：各國的觀眾看到了這些鏡頭，一定會感覺自然的景色是多美啊！這時候解說員開始說：自然的景色是美的，但是人可以創造自然。這樣，解說員和觀眾間就起了一種共鳴，好象解說員親切地拍着觀眾的肩膀在說一樣。這當然不是唯一的好的做法，但這也是值得考慮的。

我有個經驗，就是盡量避免用或少用解說詞。可以在一段畫面的前面說明一下，然後就讓觀眾自己去看。“西班牙的土地”中人們在搶救藝術寶藏。解說詞說這宮殿是被炸毀的，裡面保存的藝術珍品是人民軍搶救出來的。鏡頭一連串地出現：雕塑、油畫、“唐·吉珂德傳”的書籍、塑像。而這些用不着解釋，歐洲人都是很熟悉的，觀眾會很感興趣地發現這些自己熟悉的東西。即使是政治性的內容，也可以這樣處理。被打落下來的美機是法西斯派到西班牙來的，畫面表現出飛機上的德文、降落傘上的德文，英國或法國的觀眾立刻就會知道這是德文，雖然他們並不一定認識這幾個字是什麼意思。然後解說員說：就是我也不能認識這些德文。……這樣先使觀眾自己有個理解，然後解說來證明，你的理解是對的，這的確是德文，從而使觀眾了解德國法西斯在干些什麼。

有的解說詞需要說在畫面內容開始的時候，有的需要說在畫面的後面。有些時候還需要加進一些感情的成分。

“印度尼西亞的呼喚”里有一段這樣的內容，停在悉尼港口的一艘印度輪船開走了，那上面載有去屠殺印度尼西亞人民的軍火。組織罷工的海員聽到消息，駕着一隻小舢板去追着向他們解釋，要他們不要走。大船繼續在前進，他們沒有聽見小舢板上的聲音。這時候解說詞沒有說大船走了等等，而只是向舢板說：“你們大聲些喊，你們大聲些喊！”這樣，解說詞就參加到影片的情節中去了，這樣處理，有時效果是很好的，特別是在情節發展到高潮的時候。

有時解說的內容和畫面表現的並不是一回事。如“新地”這部片

子中，表現1933年資本主義經濟危機，一方面很多人在挨餓，一方面大批的糧食被傾入海中。歐洲有人舉行了飢餓遊行。我拍了巴黎街頭瘦弱的飢兒。剪輯的時候，前面用一片豐盛的麥田，接着是飢餓的兒童，接着又是麥田，再接着是遊行。畫面是飢兒時，解說說田里生長着許多糧食；畫面是麥田時，解說却說：“我們飢餓，我們要麵包！”而當畫面是遊行的時候，解說却傳出農民們的呼聲說：“我們的小麥在田里快要爛掉了！”這樣形成了一個強烈的對比，觀眾可以知道，許多的糧食被糟蹋，而許多的人却在挨餓。這是一種辯證的用法，可以加強解說詞的作用。

一部影片在最後剪接時，如果解說很多，並且比較複雜，最好不要多變換鏡頭。有時解說是次要的，而畫面或音樂是主要的。如果沒有主次的區分，觀眾就不知該去注意什麼好了。

一個好的作家並不一定能寫出好的解說詞。“西班牙的土地”的解說詞是美國的小說家海明威寫的。但最後用的時候我刪去了約有60%，因為他原來說得太多了。我起初並沒有用紅筆去刪減他的原稿。但他看了電影的畫面以後，自己也說，的確可以刪去60%。我是和海明威一起坐在剪接台前研究解說的。在導演“激流之歌”時，我也和解說詞作者一起在剪接台前研究了好幾天，研究怎樣說最好。

有時解說詞可以用詩來寫，但這是很困難的，因為詩有它自己的表現方法和韻律。如果用詩可以是這樣：先是一段詩的朗誦然後是一段畫面。解說詞也還可以嘗試用中國說書的形式來寫。不過說書有時夾雜着些文言，但是這也可以嘗試一下。

最後一個問題是導演和攝影師的關係

在紀錄片工作中，導演和攝影師一定要保持密切的關係。我過去就曾經作過攝影師，“雨”當時就是我自己拍的。紀錄片出現的初期，導演同時是攝影師的情況是很多的，以後少了。目前在人民民主國家就有不少導演是從攝影師中來的。

導演是指導整個攝製組工作的，攝影師也並不是完全去做技術性的工作，他是根據導演的指示去進行創作。導演對於攝影師的指示不能抹煞攝影師自身的創造。導演的指導，有時會把片子拍好，有時會

把片子拍坏。导演和摄影师需要密切合作。摄影师能了解片子的主题思想是很必要的。摄影师有时会沉醉于自然风景的美，而导演的意图，并不是要表现风景的美。比如要从一个险峻的山峰上修筑一条公路，主题思想是表现人的劳动的艰巨性，这时就不能专拍美丽的风景，而应拍出山峰的险峻。我看到你们有些片子只拍美丽风景，而忘了影片的主题思想。在这时导演就必须向摄影师交代清楚，某一段、或是某几个镜头是表现什么。有时有的意图是好的，但和总的主题思想不一致，效果就不会好。

有时摄影师的创作会给导演很大帮助。比如拍修公路，突然发生事故，一个工人滑到水里去了。这时在场的摄影师的创造性是很重要的。他来不及去问导演就拍了。等他遇见导演时导演是应该谢谢他的。因为他这样做，就使导演得到了更为丰富的材料。这只能在摄影师对他所拍的影片感到很大兴趣时才能做到。

在拍很多人进行工作的场面，导演与摄影师应密切合作商量好，不要扰乱被拍的人的工作。例如在一部影片中，我们拍一个农家吃饭，这是在现场拍的，不是补拍的。这时我们和这一家农民，已经相处了一个多月，彼此已很熟悉。我们没有象一般表现吃饭那样，由上而下拍一个俯瞰的镜头，而是从表现餐桌上放着些什么菜，人们怎样在吃饭开始的。那一家人依然安静地在吃饭，我们拍了小孩吃饭的特写，拍了这个家庭的主妇把菜送到桌面上来。我和摄影师因为关系很密切，在半小时的工作里，我并没有说什么，我扶着他的肩膀，只用手指点一下，他就知道拍什么。我想要利用这个机会表现一下这个农民和他的妻子的关系是很好的，事先我暗地里要这个农妇准备了一盘她丈夫最喜欢的菜，当这菜端上桌面时，农民的脸露出了很高兴的表情。我们就拍了下来，这是一种艺术的刺激的手法。这部片子后来表现村子里通电的时候，我用上了这个镜头。这样的方法，不是每一部片子都可采用的。这样做的时候导演和摄影师要合作得如同一个人。

有些时候摄影师离开导演单独工作，导演必须很具体地给予指示。导演要告诉摄影师那些镜头是有重大的政治意义的。我在“移山填海”的片子中看到一段华侨归国观光团参观的内容，里面有很长的镜头表现年青的妇女。后来才知道，华侨在国外许多年，一直盼望修