

 林旭东 著

纪录电影手册



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

纪录电影手册

林旭东 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

纪录电影手册/林旭东著. —北京: 北京大学出版社, 2012.5

(培文·电影)

ISBN 978-7-301-19897-1

I. ①纪… II. ①林… III. ①纪录电影—制作—手册

IV. ①J9-62

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 260399 号

书 名: 纪录电影手册

著作责任者: 林旭东 著

责任编辑: 姜 贞

装帧设计: 纸皮儿工作室 @ 郭瑞

内文制作: 赵 茗

标准书号: ISBN 978-7-301-19897-1/J · 0418

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> **电子信箱:** pw@pup.pku.edu.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672

编辑部 62750112 出版部 62754962

印 刷 者: 北京大学印刷厂

经 销 者: 新华书店

720 毫米 × 1020 毫米 16 开本 14.75 印张 172 千字

2012 年 5 月第 1 版 2012 年 5 月第 1 次印刷

定 价: 36.00 元

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究 举报电话: 010-62752024 电子邮箱: fd@pup.pku.edu.cn

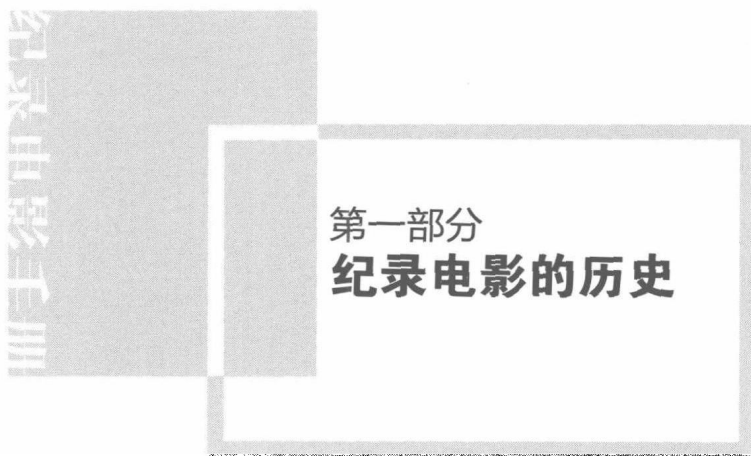
目 录

第一部分 纪录电影的历史

第1章	电影：一种前所未有的记录方式	005—007
第2章	罗伯特·弗拉哈迪：一种探险的实践方式	008—020
第3章	吉加·维尔托夫：“电影眼睛”	021—038
第4章	先锋派的纪录电影实践：“都市交响曲”	039—054
第5章	约翰·格里尔逊：“我视电影为讲坛”	055—067
第6章	莱妮·里芬斯塔尔：“通过电影来激发国民的 强烈感受”	068—082
第7章	真理电影 / 直接电影：现场——通过画面去 发现和认识世界的真相	083—122
第8章	直接电影之后：人的意识与事实的存在	123—168

第二部分 纪录电影实践

第9章	纪录电影的导演	171—182
第10章	纪录电影拍摄的前期准备	183—199
第11章	纪录电影拍摄现场的操作	200—219
第12章	纪录电影的后期制作	220—229
参考文献		230



什么是纪录电影/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，为了找到一个能令人满意的答案，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，纪录电影（documentary films）这个词源起于法语documentair。原来为形容词，意为“具有文献资料性质的”，后来兼具了名词性质。据法国著名电影史学家乔治·萨杜尔（George Sadoul）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进行理论性表述的是英国导演约翰·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》（*Moana*）。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，具有文献档案的（记录的）价值”。后来，他对这个词的指称范围作了进一步的说明：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”——这一般被认为是纪录电影/纪录片的经典定义。

第1章 电影：一种前所未有的记录方式

按当时欧美知识界的一种流行看法，那些生活在偏远的发达人类社群的“未开化”生活方式，由于其发达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里程的“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，把这种行为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，他将这类影片拍摄和人类的一种知识传统联系了起来；在漫长的历史过程中，人类留下了各种各样的文献和记载，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记录，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。人们通过自己所能够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，记录方式的沿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记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记录素材——卢米埃尔兄弟（Louis and Auguste Lumiere）的《工厂大门》、《火车进站》尽管技术简陋，但这些影像都毫无疑问的是作者所经历的那个时代的见证，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，他们打算趁人们对它的新奇感尚未消失之前不失时机地推广出去。

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简陋机械装置同时兼具了放映、拍摄和洗印的功能。卢米埃尔公司最能干的技师费利克斯·梅斯吉什（Felix Mesguich）在周游列国时不仅用这台机器来放映从法国带去的影片，同是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、景象能够在银幕上出现——这样，梅斯吉什在无意中不仅开创了“旅行观光影片”的先河，同时通过他摄制的一系列影片确立了纪录电影创作的最基本手段——随机地对物质现实进行实地摄录。

梅斯吉什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现在巴黎的银幕上时，立即激起了观众的极大兴趣——于是，其他人也起而效仿，纷纷把自己在各处发现的种种有趣的见闻记录在胶片上。随着这些影片的流通，渐渐地形成了一项几乎不成文的职业规范，即能否把自己身边所发生的重大事件及时地用胶片记录

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业务能力的依据。

曾经在卢米埃尔麾下工作过的弗朗西斯·杜布利耶 (Francis Doublier)，因成功地在俄国拍下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帮助下，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，抗议浪潮随着审判日期的临近而在逐步升级——这一期间在俄国南部的一个犹太社区逗留过的杜布利耶却没能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。

通过梅斯吉什和杜布利耶的实践，实际上开发出了纪录电影创作中的两个最基本的可能——对可见的现实过程的实况记录，对所记录的现实材料按一定意图的重新组合。整个纪录电影创作的发展历史，就是人们围绕这两个基本可能的逐步开掘和认识。

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记录的素材，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，基本上没有在一个明确有效的叙事织体中被系统地架构起来——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——这也是当时人们对电影的大体认识。

第2章 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懵懂状态，大约到了1920年左右，通过罗伯特·弗拉哈迪（Robert J. Flaherty）、吉加·维尔托夫（Dziga Vertov）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。

这一时期，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“可与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演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，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》（*Nanook of the North*）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。但就他自己所说，最初投身这一行则完全是出于个人因素。

罗伯特·弗拉哈迪(1884~1951)，从小生长在北密歇根和加拿大交界的一个矿区里。他的父亲是一名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，也成为一名采矿工程师。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炼了他的意志，使他学会了在严酷的自然环境里生存的技能，同时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依存的豪迈情怀。让他耿耿于怀且痛心疾首的是：他亲眼见到他们这种健康质朴的人格连同孕育了它的传统生活方式，正在遭受现代工业社会的侵蚀。他始终记得儿时出现在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进行定夺。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，以便把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部分，并最后始料未及地成了他探险事业的本身。

从来没有一点电影拍摄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，就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流连忘返，几乎忽略了自己的勘探任务。他如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，一场熊熊的大火使整理出的7000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——充其量只算是个旅行小品。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——其时文明世界里“一战”正鏖，提出到北极的不毛之地去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。在这期间，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。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，一位在当地颇有声望的爱斯基摩猎人作为向导。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地按千百年来传统休养生息。

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基本核心：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，如何跨越自己既定的文化背景，进入到爱斯基摩人的日常生活中去。

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冒着胶片在低温中碎裂的危险，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……纳努为此刻感到自豪。在随后的一年多时间里，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。据说，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物，在随后到来的暴风雪袭击中，纳努克和他的一家都饿死了。纳努克的死讯通过报纸传遍了世界，“甚至远至中国”——这个时候，他的名字早已和弗拉哈迪的影片一起，名扬四海。

后来，弗拉哈迪的妻子曾经问他，究竟是什么原因促使他一次又一次地重返哈德逊湾的极地，直到拍出了《北方的纳努克》。

弗拉哈迪回答：“为了重新回来。”

今天，无论从电影艺术的演进还是从纪录电影的发展历史来看，《北方的纳努克》都是划时代的。



《北方的纳努克》

1922年（美国）罗伯特·弗拉哈迪