

文 风 丛 书

WENFENGCONGSU

王
庆
福
著

中国纪录片

走向市场的类型化生产

ZOUXIANGSHICHANGDELEIXINGHUASHENGCHAN

中国文联出版社

中国纪录片： 走向市场的类型化生产

王庆福 著

中国戏剧出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国纪录片:走向市场的类型化生产 / 王庆福 著 - 北京:中国戏剧出版社, 2008. 11

ISBN 978-7-104-02879-6

I. 中… II. 王… III. 纪录片 - 电影事业 - 研究 - 中国 IV. J952

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 173654 号

中国纪录片:走向市场的类型化生产

责任编辑: 丁小倩

美术编辑: 王 恬

责任出版: 冯志强

出版发行: 中国戏剧出版社

社 址: 北京市海淀区紫竹院路 116 号嘉豪国际中心 A 座 10 层

邮政编码: 100097

电 话: 010-58930221 58930237 58930238

58930239 58930240 58930241 (发行部)

传 真: 58930242 (发行部)

经 销: 全国新华书店

印 刷: 北京高岭印刷有限责任公司

开 本: 850mm × 1168mm 1/32

印 张: 120

字 数: 1800 千

版 次: 2008 年 11 月北京第 1 版第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-104-02879-6

定 价: 280.00 元(全十册)

版权所有 违者必究

序

我和庆福相识多年了，当时他还是河北电视台的一名青年编导，经常拿着他拍摄的纪录片到北京来，找我和一些专家切磋。那股执着劲儿至今还记忆犹新，因此他的节目经常在全国比赛中获得奖项，在行业内小有名气。

三年前，庆福来找我说，他要去读博，不是在职读博的那种，是要辞去当时的记者工作，专心去上学。我问清了情况就在他的推荐信上写下了一段话，签了名，记得当时我写的是：“该同志热爱本职工作，业务上认真刻苦……”逝者如斯夫！时间过得真快，今天庆福送来了厚厚的一摞文稿，约我写序，令我思绪万千，感想颇多。

为庆福的论文写序是我很乐意的事，原因有二：一是对庆福其人的熟知和了解；二是对庆福其文拜读后的惊讶和受益。

不惑之年的庆福，一直淡泊名利，他是个老实人，甚至有些愚钝慢缓。正如他自己所说，人生经历了几次转折，在机遇和转折面前他没有选择让自己的优势更具优势，换句话说，在物欲的横流中他选择了做学问。他的价值取向与别人不同，审美坐标不同，处世心志不同，情感反应不同，人生选择也就不同，我以为这是庆福的优秀所在。

在中国的纪录片事业还不是很辉煌的时候，就在我们业内人士常说的“纪录片的春天快到了”的时候，庆福选择了纪录片作为研究对象，来探索究里，从理论角度来推动纪录片事业的发展。目前，纪录片界、学术界对纪录片的界定、分类还没弄得十分清晰，庆福的文章虽然是一家之言，但针对这一问题提出了自己的看法，而且我认为他对纪录片的认识有见地而且有深度。

全球文化的交融和科学技术的高速发展，给当今的传媒业带来了前所未有的繁荣和挑战。中国的电视纪录片发展到了今天，人们已经把既有新闻真实性又有艺术审美性的纪录片当作自己文化生活不可缺少的一部分，使自己扩大知识面，提高文化素质，汲取艺术营养。创作上的发展毋庸置疑，理论上的建

论上的建设却是纪录片发展的瓶颈。纪录片界定的清晰，分类的明确，将会促进纪录片的创作，解决这个问题，有待于时下的电视理论界专家学者们的努力。

最后，我想对庆福的这篇论文说几句，我认为这篇论文“言之有物，言之有理，隽永丰富，富于启迪，有一定深度”。

贡吉玖

2007年11月

（本文作者为中国广播电视协会纪录片委员会常务副会长 高级编辑）



目 录

序	
第一章 绪论	
第一节 问题提出与研究的目的、意义	2
第二节 研究现状	12
第二章 大型纪录片的类型化生产	
第一节 重识“话说”	25
第二节 从汇编到见证	40
第三节 言说的魅力	57
第三章 栏目内纪录片的类型化操作	
第一节 为类型而存在的纪录片栏目	72
第二节 类型变迁与栏目创新——以《生活空间》为例	83
第三节 类型化叙事与个性化抒写：《大风小风》与《幼儿园》比较	94
第四章 纪录片类型化生产中的娱乐路线	
第一节 娱乐化：国际通行的商业纪录片观念	109
第二节 个案一：故事型叙事——解析中国探索类纪录片	119
第三节 个案二：人类学纪录片范式研究	131
第五章 跨越类型的边际效应	
第一节 在讲述与论证的边际	146
第二节 在纪录与虚构的边际	157
第三节 在表现与再现的边际	168
第六章 类型化生产与纪录片品牌建设	
第一节 类型视野下的中国纪录片现状分析	183
第二节 类型化生产与纪录片品牌建设	195
第七章 结论与研究展望	
第一节 研究的结论	208



第二节 本文的不足与研究展望·····	212
参考文献·····	215
后 记·····	219

第一章 绪论



第一节 问题提出与研究的目的、意义

一、问题的提出

纪录片类型化生产是市场时代纪录片领域中的全新课题。21世纪,在媒介全球化的背景下,影视节目的生产、营销成为媒介市场的主体,纪录片作为影像之中的高端产品,自然纳入生产营销的序列。在中国,纪录片制作主要由国家电视台和一些具有实力的民营公司完成。秉承纪录片创作的独立精神,为这一片种赋予人文内涵是中国纪录片的特色。但中国纪录片由于缺乏故事性,缺乏包装而造成观众流失也是不争的事实。市场的法则要求必须科学地规划纪录片生产,而科学规划纪录片生产必须具备一种适合操作的类型体系。因此,建立一套有效的理论体系迫在眉睫。

在建立类型体系之前,让我们先明确以下概念。

1. 什么是纪录片

定义纪录片并不是一件容易的事,因为从纪录片一诞生就开始了对它的定义,但直到今天,也没有得出一个令人满意的答案,为了给本文建立一个前提,我想从四个方面阐释“纪录片”这一概念。

(1) 纪录片概念的变迁

在进入纪录片类型研究之前,让我们先从理论和创作两个方面考察一下纪录片定义的历史。

第一位为纪录片下定义的人是英国的格里尔逊,英文Docmentry最早出现在他为1926年2月出版的纽约《太阳报》撰写的评论弗拉哈迪第二部纪录片《摩阿那》的文章里,他说,“这部影片是对一位波利尼西亚青年所做的视觉描述,具有文献资料价值”。稍后,他还将纪录电影定义为“对生活的创造性处理”。

法国人让·路普·巴塞克主编的《电影词典》对纪录片的解释是:“具有文献资料性质的,以文献资料为基础制作的影片称为纪录电影……总的来说,纪录电影是指故事片以外的所有影片,纪录片的概念与故事片相对而言,因为故事片是对现实的虚构、搬演或重建。其中三点最为重要:其一,具有文献性,其二,指故事片以外所有影片,显然过于宽泛。其三,是不能虚构,这从对比的角度涉及纪录片的概念,这很



重要。

1979年，在美国南加州大学、南伊利诺斯大学、休斯敦大学和俄亥俄州立大学联合出版的《电影术语词典》中，对纪录片进行如下界定：

“纪录片，纪录影片，一种排除虚构的影片，它具有有一种吸引人的、有说服力的主题或观点，但它从现实中汲取素材，用剪辑和音响来增进作品的感染力”。

美国学者比尔·尼克尔斯认为纪录片的定义存在于影片影视类型的发展演进过程中，为了界定纪录片类型，他提出了机构组织、从业人员、文本（电影和电视）和观众四个角度。

中国权威的纪录片界定是在与专题片争论之中形成的，北京广播学院教授任远在他的《电视纪录片的界定》一文中说，在电视中制作、播出的纪录片是一种特定的体裁或形式，是对某一政治、经济、文化、军事或历史事件作纪实报道的非虚构电影或录像节目。纪录片直接拍摄真人真事，不容许虚构事件，基本的叙事报道手段是采访摄影、即在事件发展的过程中，用挑、等、抢的摄录方法，记录真实环境、真实时间里发生的真人真事。随后他又运用排除法对纪录片的范围进行和划定：

“纪录片不是形象化的政论”、“纪录片不同于新闻片”、“纪录片不是电视艺术片”，从而确立了自己的观点：“纪录片是发现的艺术”、“纪录片是采访的艺术”、“纪录片是编辑的艺术”。^①

以上定义似乎说明纪录片是在非虚构的范围内进行，然而，1993年美国电影评论家威廉姆斯的一篇文章《没有记忆的镜子》则改变了人们对纪录片的理解：在这篇文章中，威廉姆斯认为，纪录片不是故事片，也不应该混同于故事片，但是，纪录片可以而且应该采取一切虚构手段与策略以达到真实。

为什么会出现两种截然相反的观点？其实，只要看一下纪录片的属性就会发现，纪录片来源于电影本体，在电影诞生的初期，卢米埃尔拍摄的大量短片仅仅呈现的是一种摄影机的照相本性，二十世纪二十年代，随着电影语言的丰富，纪录片有了剪辑、叙事，才上升为一种艺术，而剪辑叙事的结果，则意味着对生活素材的改变，只是这种改变只是一种量变，没有发展到质变的程度。

再看一下创作：

① 单万里主编：《纪录电影文献》，中国广播电视出版社，2001年出版，第628—635页。



其实，早在格里尔逊的定义之前一年，世界上第一部严格意义上的纪录片就已经诞生了，这就是弗拉哈迪的《北方的纳努克》，《北方的纳努克》那种拍摄者与拍摄对象密切合作的拍摄方式、弗拉哈迪力图保存一个未曾受工业文明污染的企图都在验证着格里尔逊纪录片的定义。历时考察，世界纪录片的发展经历了如下流派：

20世纪20年代，以维尔托夫《电影真理报》为代表的电影眼睛派致力于电影的形式探索，这一时期，是纪录电影的实验阶段，无论是维尔托夫《带摄像机的人》，伊文斯的《桥》、《雨》，让·维果的《尼斯景象》都给人以全新的感受。

20世纪30年代，英国人格里尔逊领导的英国纪录电影学派，把人们的目光“从天涯海角转移到门前发生的事情上来”。格里尔逊首创的“画面加解说”被演变为“上帝之声”。这种纪录片在战争年代起到了鼓舞人心的作用，但到了50年代，随着电视等媒介在人们生活中地位的提高，这种模式的真实性受到质疑。

20世纪60年代是“真实电影”和“直接电影”的兴盛时期，这是两种随着便携式摄影机和同期录音而出现的新的纪录片类型，真实电影认为事件的意义并不能自动地呈现，强调拍摄者对于事件的干预；直接电影则认为，应该不带任何感情色彩，不动声色地纪录事件，摄影机如墙上的苍蝇。真实电影把对事物的整个调查过程呈现出来，从而呈现出一个相对真实的世界，直接电影隐藏了摄影机的存在，尽管在前期拍摄和后期剪辑过程中把对事件的干预减少到最低限度，但所得出的依然是一个“相对意义上的真实”。

到了20世纪70年代，“新纪录电影”作为一种新的流派出现，与以往纪录片现实取材不同，“新纪录电影所面对的大部分是历史题材”，为了让节目更加娱乐化，新纪录电影不只拍摄历史中留存下来的遗物、遗迹，而且大量采用再现扮演的方式，通过声音、画面的模拟，“复活了历史”，代表作品为美国纪录片《蓝色警戒线》、《内战史》、《猪年》等。

从弗拉哈迪的《北方的纳努克》到新纪录电影，纪录片的取材从遥远的天边到观众身边，从现实生活到历史，纪录片的表现手段也从简单的对生活的搬演变为对历史中情境、氛围大胆虚构。纪录片表现手段



的丰富是与纪录片题材的拓展成正比的。

可以看出，纪录片本身其实是一个开放的动态系统，正因为纪录片本身的开放性，所以当一种定义以为能够解释这一片种时，新的作品形态随即出现了，创作中出现的新问题让理论家不得不重新思考纪录片的定义。

（2）真实

真实是一个哲学命题，它是人的感知对外部世界的判定，巴赞说，“摄影的美学特质在于它能揭示真实……摄影机摆脱了陈旧的偏见，清除了我们感觉在客体上的精神锈斑，惟有这种冷眼旁观的镜头能够还世界以纯真的原貌，吸引我的注意，从而激起我的眷恋”^①。巴赞所说的真实是摄影影像还原现实的能力，其最高理想应该是通过对生活表象真实的呈现，达到本质真实的揭示，这是绝对意义上的真实。而在虚构类艺术中，其艺术真实只是代表了一种虚构的合理性，是一种相对意义上的真实。电影诞生初期，卢米埃尔的十几部短片以对生活片段的完整纪录实现着活动影像的纪录本性，我们今天已经无法看到卢米埃尔的拍摄过程，但从最后的作品形态来看，其一个镜头呈现影像的过程应该是最少干预的拍摄方式，所以至今，一些人把追求卢米埃尔式的纯真作为一种纯电影的表现。电影因梅里爱的“停机再拍”有了故事片和纪录片的分野，许多年来，随着纪录片表现手法的丰富，纪录片的类型也更加多元，但纪录片之所以依然保持着自己的独立性，就是因为其本质属性未变，顽强地坚持着对真实的探求，纪录片的真实可以美国纪录片导演莫里斯的作品《蓝色警戒线》为界，划分为两个阶段：《蓝色警戒线》之前，巴赞的摄影影像本体论占据着突出地位，因为人们相信摄影影像具备还原现实的能力，所以之前纪录片的一切手法在力图呈现一个与实际生活类似的“仿真世界”。数字技术改变了人们对影像的认识，在数码影像时代，当由电脑合成的影像与真人影像同处于一个空间之内时，巴赞的理论发生了动摇。正是在一种新形式下，出现了对真相的拷问式的“新纪录电影”。关于新纪录电影，这一派的理论代表威廉姆斯说，“与其对纪录电影的真实性抱有理想主义的幻觉和玩世不恭地求助于虚构这两种倾向之间摇摆不定，我们最好还是不要把纪录电影定义为真实的本质，而定义为旨在选择相对的和偶然的战略”他接着又说，“这个

① 安德烈·巴赞：《电影是什么》崔军衍译，南京教育出版社，2005年出版。



定义的方便和困难之处都在于，紧紧抓住现实（从根本上说是一种“现实”）的观念，甚至不惜完全以拍摄故事片的规则 and 标准拍摄纪录片”。^①表面上看，新纪录电影放弃了对真实的追求，其实它是通过让谎言现形，以一种迂回的方式接近真实，它绕过了对生活表象的直接纪录，通过揭穿虚假直抵生活本质，这是一种数字影像时代的后现代真实观。

（3）绝对纪录与相对纪录

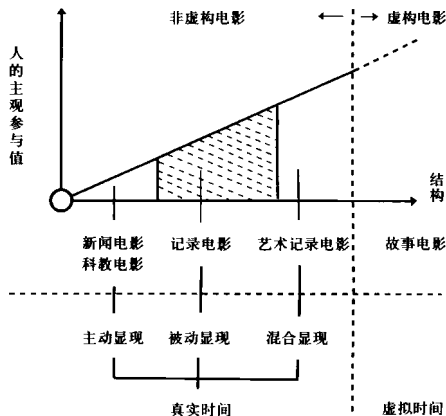
纪录片中的“纪录”一词存在着绝对纪录和相对纪录之分，绝对“纪录”是由媒介特性所产生的对表现对象的“呈现”，在绝对纪录中，“纪录”的内涵只存在媒介特性的差异，如影像的“纪录”不同于文字的“纪录”，而影像本身的差异性不大，巴赞在《电影是什么》中说，一切电影都是纪录，如果说纪录片纪录生活，那么故事片则是纪录戏剧。显然，在绝对纪录中，已经没有和真实和虚构之分，在绝对纪录中，纪录者只要运用手中的工具，把眼前发生的事情“记录下来”就行了，至于这件事是真实存在的还是“无中生有编造的”，并不在它的关注范围。从广义相对论的角度理解，绝对纪录所包含的时空应该包含人类一切外在的物质和内在的精神现象。相对纪录是以真实为起点的纪录方式，同绝对纪录相比，相对纪录纪录的对象被固定化了，正如格里尔逊所说，纪录片应具有文献资料性质，因为文献是建立在真实的前提下的，因此，对纪录影像真实性的要求成为纪录片铁定的原则，但影像的纪录片本身根据拍摄者的参与程度由可划分为存在新闻纪录电影、科教电影、纪录电影、艺术纪录电影、故事电影，请看纪录片学者聂欣如先生为纪录片分类画的图表^②：

① 单万里主编：《纪录电影文献》，中国广播电视出版社，2001年出版，第584—585页。

② 参见聂欣如《什么是纪录电影》，《电影艺术》1997.05



记录电影概念示意图：



显而易见，相对的纪录中，纪录和虚构被当成了截然对立的两极，纪录片的所有形态就包含在两个极点之间。

（4）纪录的精神

真实、绝对纪录和相对纪录还只是虚构节目和非虚构节目的基本界限，因为对于纪实性的电视栏目和专题节目、新闻节目来说，真实同样是必要的前提，一部纪录片首先必须具备独立的品格，才能获得自己的“噪音”。这种独立的品格存在于纪录片内部，是一种纪录的精神。

什么是纪录的精神？上个世纪九十年代中期，纪录片大师怀斯曼被邀请到中国与中国纪录片人进行过一次交流，怀斯曼的《高中》因寓意丰富而被推崇，于是许多模仿怀斯曼式的作品在中国出现，但外在形式上的相似并不等于得到大师的精髓，中国出现的这些模仿之作因为镜头语言的沉闷与题材的边缘而失去观众，但从根本上看，这些作品所缺乏的正是大师怀斯曼所具有的纪录精神。对此，《生活空间》原制片人陈虬曾做过这样的诠释：纪录片创作应该有一种“理性”的到场，^①陈虬这话是针对一种无目的纯纪实而言的，实际上提出了纪录片人所具有的责任感问题，“我为何要纪录”？弗拉哈迪拍摄《北方的那努克》是在他第一次拍摄的胶片被烧之后，“为了再来”，是因为他要把那些被白人破坏之前的文化纪录下来，小川绅介以十年的时间拍摄三里冢系列纪录片，在拍摄过程中，制作者经历了农民反抗政府建立成田机场的整个过程，在这里，摄影机的在场是与对整个历史事件的纪录同步进行的，

① 吕新雨：《纪录中国——当代中国的新纪录运动》，生活·读书·新知三联书店，2003年版，第238页。



但这种纪录完全不是新闻报道式的冷漠旁观，而是站在反抗者一方，以激烈冲突中的细节展示向压迫者一方抗议。纪录精神是为一部纪录片命名的先决条件，把卢米埃尔的《火车进站》与弗拉哈迪的《北方的那努克》做一比较，可以明显地看到，前者仅仅是一个镜头的纪实短片，尽管在这里卢米埃尔为这部片子的拍摄也花费了不少精力，包括摄影机的位置、画面的构图等等，但一个镜头的片子并没有形成完整意义上的叙事，因此这样的节目无法承载一种真正意义上的思想。而《北方的那努克》则把一个家庭的生活通过镜头语言完整地展现出来，这是由许多类似《火车进站》镜头片段组合起来的作品，运动性长镜头和固定镜头的剪辑传达出《火车进站》所不具备的诗意。当然，由于纪录片这一片种自身和政治的接近，纪录的精神有时被意识形态所掩盖，在里芬斯塔尔的《意志的胜利》中，影片通过移动、仰角、全、中、近、特等多种镜头语言为纳粹主义做宣传，但影片所包含的真实的力量依然使人不寒而凛，对比里芬斯塔尔的《意志的胜利》和罗姆的《普通法西斯》，可以发现相同的镜头被用于完全相反的观点，这恰恰说明纪录片是一种主观性非常强的艺术，而非某些人所说的纯粹的客观纪录。

可以说，纪录片概念的变迁、真实、绝对纪录与相对纪录、纪录的精神构成纪录片定义的四维空间，纪录片的概念只有放在这四维空间中，才有价值。

2. 纪录片类型

与纪录片定义密切联系在一起的是纪录片类型，比尔·尼克尔斯说，“与为纪录片或非纪录片寻找一个一劳永逸的适当定义相比，我们更需做的事情是：观察在纪录片发展与演进过程中，曾经出现的影片样式和类型，以及在新的更加广阔的舞台上实验和创新的实例。”“每一部纪录片都有自己的噪音，即独特的表达方式。就像每个人说话的声音都会不同一样，电影的噪音就如同签名或指纹，有其自身的风格或纹理，成为影片的识别标志，它能够反映出制作者或导演的个性，有时则是影片赞助者或者管理机构决定权的体现”^①。那么，如何才能找到这种纪录片身份的标志呢？《简明不列颠百科全书》关于类型辞条的定义为：“一种分组归类方法的体系，通常称为类型。类型的各成分是用假设的各个个别属性来识别的，这些属性彼此之间互相排斥而结合起来却

①【美】比尔·尼克尔斯：《纪录片导论》，中国电影出版社，2007年版，第114页。



又包罗无疑——这种分组归类方法因在各种现象之间建立有限的关系而有助于论证和探索。”^①西方现代著名哲学家库恩对艺术类型现象作了如下大致的描绘：我们不妨把所有类型现象都看作艺术世界中的一个“范式”。所谓“范式”，原是语言学中的一个重要术语，是指语言中的语法、词形的变化规则，后来库恩把它引入科学哲学之中，用来表示使整个科学研究领域共同遵守的理论体系和规范一级学科范例。他认为，科学学科的形成、科学知识的积累和突破过程，就表现为范式的建立、用范式去解谜以及突破旧范式建构新范式的过程。艺术类型的演化与科学的发展相似，它表现为艺术类型范式的建构与突破的矛盾运动过程。任何一种类型都可以说是一种范式。艺术类型范式在形式上规范着某种艺术类型的整体结构方式，同时也积淀了特定的艺术体验和感知方式。艺术类型范式是各个规范要素组成的整体，它包括某种艺术类型形成所需要的物质材料要素、创作工具和手段，特定的主题内容和表现对象等，也包括特定的艺术体验和感知方式。把构成艺术品的各种要素整体作为划分类型的标准，看到了艺术类型本身的复杂性，但没有解释造成艺术类型变化的外因，实际上外因是最活跃的成分，无论是日常社会的工业用品，还是精神领域的艺术品，人们都是首先从外在特征确定类型的。库恩的类型理论从艺术的一般规律构筑类型大厦，但影视艺术，特别是电视作为一个消费工业已经具有明显的特殊性，电影特别是电视节目已经不再是孤立的文本，它的存在价值在于联结媒体与受众，如果我们把纪录片节目看作一种产品，那么真正重要的是产品的消费过程。正是基于此我们把类型当作一种体现媒介工业、文本、受众之间的话语行为，从影视工业的特殊性去寻找纪录片类型的划分标准，是为了给范式理论提供更广阔的背景。

范式理论对于纪录片类型的划分具有积极的借鉴意义，把范式理论和现代传播理论结合，可以看到纪录片类型的历史背景与现实处境。就历史背景而言，类型随着纪录片题材的拓展和表现手法的丰富有着一个逐渐丰富的过程。从格里尔逊式的“上帝之声”、诗意电影、到真实电影、直接电影、自我反射式纪录片、新纪录电影各种创作模式构成了一个纪录片类型演变的历史，这是一种纪录片依表现手法的丰富而形成的系统内的类型体系，其标准符合库恩的范式理论，但这一理论在电视时

①《简明不列颠百科全书》（中文版）第五卷，中国大百科全书出版社，1986年出版，第184页。



代的商业纪录片面前则显得无能为力，因为，现代商业性的纪录片类型往往不是根据某一个单一的原则建立的。比如口述类纪录片，它是在一种面向观众的开放的收视环境下建立的，同时这一类型又有着纪录片自身艺术元素的积累，如真实电影的镜前采访，直接电影的不干预等等。而纪录片不同的制作机构又把纪录片划分为独立纪录片和类型化纪录片。所谓独立纪录片是由个人投资，有着自身独特个性的纪录片；所谓类型化纪录片是提取纪录片中的某些外在表现形式，通过对形式的有意识操控，形成纪录片的批量生产。如今天的在电视栏目中形成的纪录片类型就已经不是传统意义上的纪录片类型。本论题“论中国纪录片类型化生产”中的纪录片类型就是由纪录片生产者、文本、观众共建的类型。这些类型更多具有媒介工业产品的意义。

3. 纪录片类型化生产

纪录片类型化生产是同一类别纪录片的批量生产。纪录片类型化生产是一个全新的概念。因为中国的纪录片向来是以一种独立制作的形式存在着，中国纪录片制作人总是把自己的创作当作一种高尚的事业，他们把纪录片当作个人艺术品，以谈产品为耻。纪录片创作过于精英式的追求，使得纪录片市场萎缩，而纪录片的类型化生产就是借鉴国外故事片的成功经验，变独立的纪录片个人创作为公司化的纪录片类型生产，它是一种工业化的操作行为。

由于纪录片的类型是一种在纪录片的生产者、文本和受众之间建立的关系，本文中论述“作为媒介工业产品的纪录片类型”需要确定类型划分的几个层面：形式层面——类型的操作方式，它决定着类型的生产，也是节目可识别的标志；内容层面——内容潜藏在形式之下，它受形式的操纵，内容与题材联系在一起，它是稳定的，往往构成某种品牌的核心价值。在传播学和接受美学中，受众是作品接受的最后一个环节，按照接受美学的观点，一部作品只有进入阅读价值才能实现，纪录片对于受众的重视是通过前期调研进行的，可以根据受众的不同趣味生产不同类型的节目。因为受众在作品接受中参与文本的构建，把受众引入类型分析已经成为现今传播学的一项重要内容。

因此，本文把类型化生产中的纪录片类型理解为体现某类纪录片特性的文本系列，但这种系列不是孤立的，它是纪录片生产者到受众中间