



北京市社会科学理论著作出版基金资助

教育部规划基金项目“纪录电影美学研究”成果

张同道 主编

真实的风景

世界纪录电影导演研究

北京日报报业集团

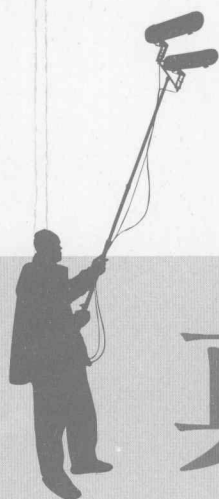
同心出版社



北京市社会科学理论著作出版基金资助

教育部规划基金项目“纪录电影美学研究”成果

张同道 主编



真实的风景

世界纪录电影导演研究

北京日报报业集团

同心出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

真实的风景：世界纪录电影导演研究 / 张同道主编.

北京：同心出版社，2009

ISBN 978 - 7 - 80716 - 773 - 0

I. 真… II. 张… III. 纪录片—电影导演—导演艺术—
研究—世界 IV. J911

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 034475 号

真实的风景——世界纪录电影导演研究

策 划：解玺璋

装帧设计：郭 丽

责任编辑：张秉文

责任印制：王 进

出版发行：同心出版社

地 址：北京市东城区朝阳门南小街 6 号楼 303

邮 编：100010

电 话：发行部：(010) 65255876 65251756

总编室：(010) 65252135

网 址：www.bjd.com.cn/txcbs/

电子邮箱：tongxinpress@gmail.com

印 刷：北京雅艺彩印有限公司

经 销：各地新华书店

版 次：2009 年 5 月第 1 版

2009 年 5 月第 1 次印刷

开 本：787 × 1092 1/16

印 张：36

字 数：650 千字

定 价：68.00 元

同心版图书，版权所有，侵权必究，未经许可，不得转载

序

陈汉元

我读着这本《真实的风景》，却联想到了黄仁宇教授。行啊，黄教授通过对明代万历皇帝和朝廷几个要员的有趣述评，一改无趣的说教，竟然让不爱读史书的人“一口气”读完了《万历十五年》这本不薄的史书。

《真实的风景》是一本“世界纪录电影导演研究”的论文集，本来也难免枯燥无味，但竟然也让我这个一接触“理论”就要打哈欠的人读得津津有味儿。

我本来读书就慢，人家一目十行，我呢十目一行。在读《真实的风景》的时候，我就更慢了，目前还不能将此归罪于“老年痴呆”，主要是书中的许多地方触动了我的痛楚和空白点。我要停下来好好地想想再想想，有时还要翻回去，比较比较，琢磨琢磨，并且做点记录，写一两句心得。

由此，我想到，写文章、做报告、拍片子（不论是否虚构）都是为了影响他人的一种表达。那么别人愿不愿意接受你的“表达”，影响又怎么样呢？这就取决于你的表达是否真诚、有趣。更要紧的是你表达的“东西”是不是人家真正所需要的。

就我而言，《万历十五年》和《真实的风景》都是真诚而有趣的，而且正是我需要的。

《真实的风景》共十七章，分别研究了世界电影“王国”里十八位“宗师”和“大师”。尽管他们在做纪录电影方面的动机、动力、主张、方法、风格有多么的不同，但是他们的共同点都是有一种思想、意念、情感要表达；也不论后来人怎么评价，在当时，他们都是为着多数人乃至全民族的需要“做”在表达。

诚然这样努力的人很多，但是这些“先驱”之所以被后人推崇为“宗师”、“大师”，是他们真正独辟了蹊径，是他们真正闯出了新路，而且不惜一切代价，就像斗牛场上的那只背上插着刀剑、流着鲜红热血的牛……

在读《真实的风景》的时候，我也想到了从事冰雕创作的艺术家里，在零下五十来度的野地里，他们不停地吐着热气，鼻子冻得通红通红。不知费

了多大干劲，心中的一个形象终于屹立在人们的面前。本来参观的人就不会太多，伸出双手鼓掌叫好的人更是寥寥无几了。难得的“暂短的辉煌”换来的是“长久的寂寞”。但是他们明年还来做。这又是为什么呢？

我这一辈子直接彻底参与制作的纪录片并不多，更不曾系统而认真地学习过有关理论，深入研究“宗师”、“大师”们的作品，但又一直没有停止与纪录片打交道。所以，对于许多问题都是雾里看花、水中捞月，而且常常感到能见度太低，难以安全着陆。为此，有过彷徨、困惑和无奈。

捧着这本《真实的风景》，我怀着感激之情。因为它不只是让我增长了知识、扩大了视野，而且让我情不自禁地陷入了久久的反思。

反思也是一种深刻的享受。

2009年3月5日

（本文作者为著名纪录片制作人，中国纪录片学术委员会名誉会长）

大师的天空

张同道

所谓大师，就是那些以个人身影覆盖历史的人。他们被历史选择，又创造历史；他们终结一种传统，又开辟另一种传统；他们撑起一片天空，又留下浓重的阴影。世界纪录电影百年历史犹如一座峰峦连绵的群山，而那些大师正是高耸的巅峰：弗拉哈迪、维尔托夫、格里尔逊、伊文思、罗伦兹、詹宁斯、让·鲁什、梅索斯兄弟、怀斯曼、小川绅介、基耶斯洛夫斯基……

传统是一条波动不息的河流，但传统不是一条直线，它在特殊时空发生转折甚至回流却与特定人物密切相关。纪录片是电影的长子，后来却沦落为故事片的穷兄弟，因为它自创世纪就选择了一条颇有贵族气质的道路：非娱乐化，拒绝向大众趣味低头。弗拉哈迪、维尔托夫与格里尔逊塑造了纪录片最初的品质，也为纪录片开辟了三条不同的道路：弗拉哈迪以《北方纳努克》终结探险电影的命运，挽回纪录片失落的尊严，开创了一种最为贴近纪录本性的拍摄模式和一种记录人类生活的电影类型，显示了人类学家的气质；维尔托夫提出电影眼睛理论，锤炼电影语言，《带摄影机的人》集先锋电影之大成，开创了纪录片的表现方法和创作模式，显示了艺术家的风采；格里尔逊缺少对电影本体的热情——除了创造纪录片（Documentary）这一名词，却把维尔托夫的先锋实验和弗拉哈迪的观察记录熔为一炉，打造纪录片的社会功能，显示了记者的风范。学者的良知与思考、记者的社会责任感、艺术家的心理敏感与个人表达引向三种不同风格的纪录片类型。时至今日，这三种类型依然是纪录片的主流，虽然创作方法发生变异，类型风格趋于杂糅。维尔托夫与格里尔逊的电影始终与商业无关，弗拉哈迪的《北方纳努克》尽管在商业上大获成功，却是一次意外，此后他的所有电影再也无法重复这次经验——弗拉哈迪的天真之眼无法看懂华尔街的生意经。

然而，纪录片也并不总是守候青灯黄卷、天涯海角，一旦发生重大社会变革，纪录片往往像尖刀一样切入时代的心脏，置身于社会的旋涡。伊文思与里芬斯塔尔把电影和政治扭结在一起，编织了一个炫目的神话，虽然他们都自称艺术家。伊文思凭借与中国、古巴、越南、老挝等多国政界要人的特

殊友谊拍摄了普通电影人无力完成的电影《人民和枪》、《北纬17度线》、《愚公移山》。里芬斯塔尔也因为与希特勒的私人关系才拍摄了《意志的胜利》，尽管她极力声辩自己是艺术家，不懂政治为何物。也正因为政治人物发现了纪录片作为大众媒介的威力，当第二次世界大战打响之后，好莱坞导演卡普拉披挂上阵制作了《我们为何而战》，最厌恶战争的剑桥才子詹宁斯制作了《倾听不列颠》、《伦敦可以坚持》。同时，法西斯分子也制作了大量宣传纪录片为邪恶张目。第三帝国宣传部长戈培尔曾说，“谎言重复一千遍就是真理”，纪录片成为任人打扮的小姑娘。

谎言就住在真理的隔壁。纪录片避开了商业的引诱，却陷入权力的怀抱，以真理的名义散布谎言。为了摆脱任人打扮的命运，在新兴技术协助下，纪实语言成为纪录片新的美学形态：自然光、同期声、长镜头、跟踪拍摄。20世纪60年代，法国人让·鲁什以《夏日纪事》开创了真理电影流派，美国人罗伯特·德鲁、梅索斯兄弟、理查德·利科克等人开创了直接电影流派，纪录片进一步贴近电影的记录本性。就在这时，越南战争来了，纪录片被迫打破沉默，跳动着时代的良心：伊文思以70高龄奔走在枪弹呼啸的战场，与法国新浪潮导演一起制作了《远离越南》，美国人德·安东尼奥制作了《猪年》，抗议美国政府的越南战争政策，而日本人小川绅介在东京郊区一个名叫三里冢的地方与村民一起坚持7年，制作了7集系列电影《三里冢》，抗议日本政府强征土地——抗议成为这一时期纪录片的突出品质。美国人迈克尔·摩尔继承了抗议传统，自己站在摄影机前以个人的姿势直接挑战权力，《华氏9/11》直指美国布什政府的伊拉克政策。

中国古人说“文如其人”，纪录片的品质来自于纪录片制作者的品质。世界纪录片史上的杰出人物中，出身于非电影专业的人占据了多数，他们把不同体系的知识、文化和方法带进纪录片：弗拉哈迪是探险家，维尔托夫是先锋诗人，格里尔逊是大众传媒学者，伊文思毕业于商学院，罗伦兹是左翼报纸评论员，里芬斯塔尔是舞蹈演员，孙明经毕业于理学院，詹宁斯是剑桥大学文学系的才子，让·鲁什出身于桥梁工程专业，梅索斯兄弟毕业于心理学专业，怀斯曼是一位想当作家的律师，摩尔是报人，只有卡普拉、罗姆、马勒、小川绅介、基耶斯洛夫斯基等人毕业于电影学院，或来自于电影片场。在塑造纪录片品质的这些杰出人物中，不少人把纪录片作为信仰与生命的选择，与这一选择结伴而行的往往是贫穷和寂寞，弗拉哈迪、维尔托夫、格里尔逊、伊文思、孙明经、让·鲁什、梅索斯兄弟、怀斯曼、小川绅介……莫不如此。他们不懂得投机取巧或见风使舵，他们的作品缺乏娱乐大众的元素，也不流行。然而，在他们身上，我看到了坚持的力量和信仰的尊严：弗拉哈迪一生都以他的天真之眼坚持自己的拍摄模式，从《北方纳努克》到《摩阿

拿》、《亚兰岛人》、《路易斯安纳州的故事》，哪怕八年才等到一位投资者；维尔托夫坚持电影眼睛理论，即使斯大林政权剥夺了他的创作自由，退守机房成为一名普通编辑；伊文思一生清贫，晚年长期处于失业状态，却不拿信仰交换金钱；孙明经从38岁就失去创作自由，并遭受批判，仍然著述不停，珍藏对纪录片的挚爱；阿尔伯特·梅索斯直到80岁还在持机拍摄，坚信“直接电影”是纪录片最好的方式；怀斯曼从1967年拍摄《提提卡蠢事》，至今已完成35部作品，所有作品都采用同样模式、同样风格；小川绅介以生命拍摄电影，每部作品都是与拍摄对象一起长期生活的结果，最后穷困潦倒，生命耗尽，仍不改其初衷。用当下中国的时髦词儿来说，这些纪录片人有点轴。

也唯其这股轴劲儿，才锻造了纪录片独具一格的品质：担当时代良心，肩负社会责任。法国导演克莱德·朗兹曼花了11年时光制作长达9个小时的《浩劫》，仅仅为了给犹太幸存者留下一份证据；韩国女导演卞英珠耗费7年时间制作了三部曲《低吟》，记录慰安妇凄凉的晚年；美国导演怀斯曼穷毕生精力记录美国社会，从学校、医院、兵营、公园、警察局、屠宰场到歌剧院、缅因州……选择纪录片大都与名利无关——像迈克尔·摩尔这样名利双收的幸运儿微乎其微，我很想采访这些纪录片人一个问题：为什么选择拍摄纪录片？职业、责任还是信仰？如果作为职业，纪录片实在算不上一个好选择，既无名又无利；如果作为责任，纪录片确实是一种可供采用的有力媒介；如果作为信仰，纪录片则远远超出了作为电影的自身价值，变成信仰而斗争的武器。事实上，伊文思正是一个纪录片人的典型标本，他从13岁第一次接触电影，到90岁完成最后一部电影《风的故事》，职业电影生涯长达60多年，完成作品65部，其中包括12小时长度的《愚公移山》。他以《桥》和《雨》确立了电影诗人的地位，以《飞利浦收音机》建立了广告制作人的美名，一个诱人的名利前途拉开电影人生的序幕，可是他却偷偷地跑到比利时煤矿拍起了地下电影，此后带着摄影机远走西班牙战场、中国战场、古巴战场、越南战场——那时他已70高龄。曾经和他一起去西班牙拍摄的美国作家海明威说，“正当我们庆幸有这么一个适于观察而又没有危险的地方时，一粒子弹飞过来，打在伊文思脑后的墙上”，并断言伊文思早晚会被子弹打死。伊文思没有倒在战场上，但与伊文思一起去西班牙、中国战场的摄影师卡帕也去了越南战场并壮烈于斯，而归来的伊文思则在贫穷中继续拍摄，1973年来中国拍摄《愚公移山》时西装袖口已经磨损，请求陪同人员帮他缝补，周恩来动用总理基金为他定做了一套西装。为信仰而工作，这是伊文思的人生原则。

执著的是信念，善变的是美学。假如说信念是一座矗立的山，美学则是一条流淌的河，绕山而行，曲折婉转。每一位优秀导演都以自己的独特风格

丰富了纪录电影美学：淳朴、自然如弗拉哈迪，尖锐、凌厉如维尔托夫，硬朗、华美如格里尔逊，机智、冷峻如罗姆，里芬斯塔尔追求神话的力量，苏克斯多夫向往童话的境界，小川绅介的作品透出泥土的芬芳，基耶斯洛夫斯基的作品溢满光影声色的华丽技巧……在众多大师级导演里，伊文思与怀斯曼宛如两座对峙的高山，以迥然不同的方式创造两种风景：前者是高峰入云，每升高一层都是新的风景，从先锋派、左翼电影、干预电影到超现实主义，一生都在变，变幻莫测；后者则是群峰并立，绵延不断，气势雄浑，从第一部电影直到最新一部，35部电影风格完全相同。

纪录片从创世纪以来的80多年间一直笼罩在大师的光辉里，那些卓然独立的先行者命名纪录片、创作方法、美学流派、美学运动甚至某一段电影时间，他们为纪录片立法，确立新的标杆；他们扭转历史的航向，创造新的美学；他们担当时代的良心，留下不朽的经典。一部纪录片史就是大师与大师交替的历史。

然而，大师时代无可挽回地终结了。

从20世纪80年代开始，电视替代电影成为纪录片主流，BBC、Discovery Channel、National Geography Channel等电视工业形态成为纪录片传播的主要空间，纪录片品质发生明显变化，娱乐元素骤然增加，美学风格整齐划一，导演变成一个技术性职位。当然，还将出现一些大师性人物，但他们的座椅被搬到电影节、大学和博物馆里；他们的作品也许还会创造市场奇迹，进入大众传播领域，但只是偶然事件。纪录片被迫面对后大师时代。

中国纪录片起步晚，脆弱的传统又多次断裂，一次又一次几乎从零开始，知识和理论体系尚待完善。收集在本书里的18位纪录电影导演都曾经或者还在发挥巨大影响，虽然不能代表纪录片的全部成绩，却至少象征了世界纪录片历史的重要美学流派与经典作品，我相信他们的人生与作品对于中国纪录片理论知识体系和创作实践不无启示。

2008年10月10日

目 录

序	陈汉元 / 001
大师的天空	张同道 / 001
第一章 纪录的乌托邦：罗伯特·弗拉哈迪	/ 002
引言：从纪录片的概念谈起	/ 002
第一节 纪录乌托邦的缘起	/ 004
1.1 个人背景：电影作为探险的延伸	/ 004
1.2 人文背景：浪漫主义视野	/ 006
1.3 以纪录的方式构筑一个乌托邦世界	/ 008
第二节 寻找人类诗意的栖居之地	/ 012
2.1 空间特征：遥远、封闭的边缘世界	/ 012
2.2 家庭模式：乌托邦社会的缩影	/ 014
2.3 男孩意象：纯真与爱的象征	/ 017
第三节 纪录乌托邦的审美特征	/ 020
3.1 诗化结构	/ 021
3.2 表意性的视觉语言	/ 028
弗拉哈迪作品年表	/ 035
第二章 电影眼睛：狄加·维尔托夫	/ 038
引言	/ 038
第一节 电影眼睛的诞生	/ 040
1.1 个人背景：电影作为政治理想的表达手段	/ 040
1.2 艺术语境：未来主义和构成主义催生电影眼睛	/ 042
第二节 维尔托夫的电影眼睛理论	/ 046

2.1	机器眼睛颠覆人类视听系统	/ 047
2.2	以纪录的方式反叛戏剧	/ 050
第三节	维尔托夫的动力蒙太奇体系	/ 054
3.1	“间隙”——“动力蒙太奇”的基本单位	/ 055
3.2	“动态结构”——“动力蒙太奇”的叙事线索	/ 057
3.3	“动感节奏”——“动力蒙太奇”的审美特征	/ 059
第四节	维尔托夫与城市交响曲电影	/ 061
4.1	城市交响曲电影的诞生	/ 061
4.2	《柏林——大城市交响曲》与《带摄影机的人》	/ 062
	结语	/ 069
	狄加·维尔托夫作品年表	/ 072

第三章 诗意建构与社会表达：格里尔逊与英国纪录电影运动 / 074

引言	/ 074
第一节 英国纪录电影运动背景	/ 075
1.1 格里尔逊的理论体系：从美学意义到社会学价值	/ 075
1.2 英国纪录电影运动的发展历程	/ 079
第二节 社会现实的诗意表达	/ 082
2.1 格里尔逊的诗意建构——意象剪辑	/ 082
2.2 有声片中的诗意与社会学的融合	/ 088
2.3 战时影片的诗意表达	/ 095
2.4 社会问题的诗意呈现	/ 096
第三节 诗意与真实架构的话语空间	/ 097
3.1 “诗意”的价值	/ 097
3.2 真实的本质	/ 098
3.3 纪录电影的话语权	/ 102
结语	/ 104
英国纪录电影运动主要创作年表	/ 105

第四章 深入时代的心脏：帕尔·罗伦兹 / 108

引言	/ 108
第一节 社会学电影的缘起	/ 110
1.1 个人背景：年轻有为的评论家 公共事业的维护者	/ 110
1.2 时代背景：罗斯福年	/ 111

第二节 帕尔·罗伦兹的电影风格	/ 113
2.1 论证式电影的形式结构：《大河》为例	/ 113
2.2 《大河》的风格	/ 117
2.3 电影的美感和政治功能	/ 119
2.4 人类重大社会主题的关注者	/ 125
第三节 帕尔·罗伦兹对后世纪录片创作的影响	/ 127
3.1 帕尔·罗伦兹对世界纪录片创作的影响	/ 127
3.2 帕尔·罗伦兹对中国纪录片创作的影响	/ 128
帕尔·罗伦兹作品年表	/ 131
第五章 光影传奇：莱妮·里芬斯塔尔	/ 134
引言	/ 134
第一节 电影与人生	/ 135
1.1 艺术之路——电影土壤	/ 136
1.2 与纪录片相遇——书写传奇	/ 138
1.3 战后的生活——“电影”人生	/ 141
第二节 主要作品分析	/ 143
2.1 政治神话：《意志的胜利》	/ 143
2.2 美的赞歌：《奥林匹亚》	/ 155
第三节 电影美学风格及历史影响	/ 162
3.1 电影艺术观	/ 162
3.2 电影美学风格	/ 164
3.3 影响	/ 166
结语	/ 169
莱妮·里芬斯塔尔作品年表	/ 171
第六章 信仰与真理：论伊文思的《愚公移山》	/ 174
引言	/ 174
第一节 “国际主义战士”到“真理电影”实践者	/ 176
1.1 从“电影诗人”到“国际主义战士”	/ 176
1.2 中国，热烈信仰的乌托邦	/ 178
1.3 声音和画面的结合	/ 179
第二节 拍摄《愚公移山》	/ 182
2.1 受命于危难之中	/ 183

2.2	一个特殊的时代	/ 185
2.3	《愚公移山》：时代镜像	/ 186
第三节	“坚持让人民说话”	/ 187
3.1	做平等的观察者、倾听者和参与者	/ 188
3.2	接近和熟悉拍摄对象	/ 190
第四节	《愚公移山》的影视语言风格	/ 194
4.1	《愚公移山》长镜头的美学效果	/ 194
4.2	《愚公移山》同步录音的运用	/ 198
4.3	《愚公移山》解说的视角与风格	/ 200
结语	记忆之镜	/ 203
	尤里斯·伊文思作品年表	/ 206

第七章 诗意的重构：汉弗莱·詹宁斯 / 210

引言	/ 210
第一节 电影诗人的天空	/ 212
1.1 “文艺复兴人”的电影之路	/ 212
1.2 人文背景：精英文化立场	/ 215
1.3 美学背景：英国纪录电影运动	/ 217
第二节 诗意现实的力量	/ 219
2.1 重塑英国民族精神	/ 219
2.2 公众意象与集体想象	/ 223
2.3 理性与想象的调和	/ 226
第三节 用诗的语言重构现实	/ 228
3.1 追求真实感的现实重构	/ 229
3.2 诗化的结构	/ 231
3.3 表意性的视听语言	/ 236
结语	/ 239
汉弗莱·詹宁斯作品年表	/ 240

第八章 用好莱坞的方式记录战争：弗兰克·卡普拉 / 244

引言	/ 244
第一节 卡普拉与重大社会问题纪录片	/ 245
1.1 纪录片参与社会传统溯源	/ 245
1.2 卡普拉与美国社会问题纪录片	/ 245

第二节 时代背景与个人创作道路	/ 246
2.1 故事片创作为纪录片创作铺路	/ 246
2.2 特殊的时代背景	/ 249
第三节 好莱坞传统与卡普拉纪录片创作	/ 251
3.1 弘扬美国民族精神	/ 251
3.2 大生产模式	/ 253
3.3 好莱坞的影片风格	/ 254
3.4 注重“受众的接受”	/ 261
第四节 国际纪录片视野中的卡普拉	/ 263
4.1 卡普拉与维尔托夫	/ 263
4.2 卡普拉与格里尔逊	/ 264
4.3 卡普拉与里芬斯塔尔	/ 266
4.4 卡普拉与詹宁斯	/ 267
结语	/ 270
弗兰克·卡普拉作品年表	/ 272
 第九章 带摄影机的旅人：孙明经	 / 274
引言	/ 274
第一节 孙明经与金陵大学教育电影	/ 274
1.1 科学教育电影	/ 276
1.2 纪录电影	/ 277
第二节 在艺术和历史双向坐标上的孙明经	/ 278
第三节 孙明经与格里尔逊	/ 281
第四节 电影史上的孙明经	/ 287
结语	/ 289
孙明经作品年表	/ 290
 第十章 思想的力量：米哈伊尔·罗姆	 / 302
引言	/ 302
第一节 “思想”之源	/ 303
1.1 “思想电影”的渊源	/ 303
1.2 思想者——罗姆	/ 305
第二节 “思想”之路	/ 311
2.1 蒙太奇：作为结构方式与思维方式	/ 312

2.2	解说：承担多种功能	/ 315
2.3	细节与个体：联系历史与现实	/ 318
第三节	“思想”之果	/ 319
3.1	探寻真相 达到真实	/ 319
3.2	揭示与反思	/ 321
结语		/ 323
	米哈伊尔·罗姆作品年表	/ 324
第十一章	真实与虚构：让·鲁什	/ 326
引言		/ 326
第一节	让·鲁什的实验电影之路	/ 327
第二节	探索真理的开始：《夏日纪事》	/ 331
2.1	展示真理的套层结构	/ 332
2.2	通过干预再现真实	/ 335
2.3	影片纪实风格的呈现	/ 342
第三节	真理电影产生的历史语境	/ 346
3.1	“电影眼睛”学派的影响	/ 346
3.2	巴赞的长镜头理论	/ 347
3.3	技术条件的突飞猛进	/ 348
结语		/ 350
	让·鲁什作品年表	/ 353
第十二章	“直接”打造的纪录关系：梅索斯兄弟	/ 356
第一节	“直接电影”与梅索斯兄弟	/ 356
1.1	“直接电影”作为一个流派	/ 356
1.2	“直接”理念与梅索斯兄弟的叙事策略	/ 359
第二节	消解与建构：在制作者与客观世界之间	/ 364
2.1	被消解的“观点”	/ 364
2.2	有限视点的建立	/ 366
2.3	人物，作为镜头聚焦的中心	/ 368
第三节	反应与介入：在拍摄者与被摄者之间	/ 370
3.1	接近与回应	/ 370
3.2	介入与互动：现场的信息对流	/ 372
3.3	获取与利用信任	/ 375

第四节 表达与还原：在制作者与接受者之间	/ 377
4.1 叙事的重心：还原现场与展示过程	/ 377
4.2 叙事过程的中断与缝合	/ 380
4.3 叙事的跨时空延续	/ 383
梅索斯兄弟创作年表	/ 385
 第十三章 拍摄机构的人：弗雷德里克·怀斯曼	 / 388
引言	/ 388
第一节 起于青萍之末——怀斯曼纪录电影世界生成的土壤	/ 391
1.1 文学青年和纪录电影实践者	/ 391
1.2 技术和美学背景	/ 394
1.3 社会背景	/ 396
第二节 建构“美国机构系列”——怀斯曼纪录电影世界的描述	/ 398
2.1 变化的和不变的	/ 398
2.2 把机构变成电影的主角	/ 403
2.3 人物的符号化	/ 404
2.4 关系之网	/ 405
第三节 发现之旅——怀斯曼纪录电影世界的建立	/ 407
3.1 最好的位置——旁观者	/ 407
3.2 摄影机的发现	/ 409
3.3 “围城”影片和构建“围城”	/ 415
结语：方法的力量	/ 420
弗雷德里克·怀斯曼作品年表	/ 421
 第十四章 从纪录片出发：克日什托夫·基耶斯洛夫斯基	 / 424
引言	/ 424
第一节 基耶斯洛夫斯基纪录片创作的意义	/ 425
第二节 基耶斯洛夫斯基纪录片作品分析	/ 427
2.1 洛兹电影学校：从锅炉工到电影青年	/ 427
2.2 纪录片《初恋》分析	/ 430
第三节 基耶斯洛夫斯基纪录片与故事片之风格传承	/ 444
3.1 纪录片之终结	/ 444
3.2 在剧情片中延续的纪录思考	/ 446
结语	/ 447

克日什托夫·基耶斯洛夫斯基作品年表	/ 448
-------------------	-------

第十五章 快乐的追逐：路易·马勒 / 450

引言	/ 450
----	-------

第一节 交叉与融合：个人视点里的生平与创作	/ 451
-----------------------	-------

1.1 第一时期：开端与发展（1956—1968年）	/ 452
----------------------------	-------

1.2 第二时期：纪录片成熟（1969—1976年）	/ 455
----------------------------	-------

1.3 第三时期：美国时期（1978—1987年）	/ 456
---------------------------	-------

1.4 第四时期：回归与提升（1987—1994年）	/ 456
----------------------------	-------

第二节 手法与观念：“直接电影”、 “真实电影”与二者之间——路易·马勒纪录片的独创性	/ 458
--	-------

2.1 早期纪录片作品分析	/ 458
---------------	-------

2.2 异国观察：纪录片成熟之作	/ 460
------------------	-------

2.3 在美国：手法的演进	/ 466
---------------	-------

第三节 影响与被影响：纪录片之于故事片	/ 469
---------------------	-------

3.1 纪录片创作理念对商业电影的影响	/ 469
---------------------	-------

3.2 剧情片对纪录片的反作用	/ 471
-----------------	-------

第四节 纪录搭台，戏剧唱戏：戏剧纪录电影——集一生之所成	/ 472
------------------------------	-------

4.1 戏剧与电影之辨	/ 472
-------------	-------

4.2 最大限度靠近戏剧	/ 474
--------------	-------

4.3 比较、启发与创作启示	/ 480
----------------	-------

结语	/ 482
----	-------

路易·马勒作品年表	/ 483
-----------	-------

第十六章 用生命纪录生活的人：小川绅介 / 486

引言	/ 486
----	-------

第一节 走近小川绅介	/ 489
------------	-------

1.1 小川绅介其人	/ 490
------------	-------

1.2 小川绅介之政治纪录片	/ 494
----------------	-------

1.3 小川绅介之拍“农”	/ 498
---------------	-------

第二节 幸福是驴子嘴边的胡萝卜	/ 500
-----------------	-------

2.1 坚守现场：《三里冢·第二堡垒的人们》	/ 501
------------------------	-------

2.2 体验时间：《古屋敷村》	/ 504
-----------------	-------

2.3 惊鸿一瞥：《满山红柿》	/ 506
-----------------	-------