



新世纪普通高校广播电视艺术学系列教材

# 电视纪录片创作

DIANSHI JILUPIAN CHUANGZUO

张成 主编

河南大学出版社

新世纪普通高校广播电视艺术学系列教材  
总主编 段汴霞

# 电视纪录片创作

DIANSHI JILUPIAN CHUANGZUO

主 编 张 成  
副主编 王海丽 余 锐  
编 委 赵 丽 唐永勇  
张伟杰 郭 纓

河南大学出版社

· 郑州 ·

## 图书在版编目(CIP)数据

电视纪录片创作/张成主编. —郑州:河南大学出版社,2013.9  
(新世纪普通高校广播电视艺术学系列教材 总主编 段汴霞)  
ISBN 978-7-5649-1149-2

I. ①电… II. ①张… III. ①电视纪录片—艺术创作—高等学校—教材  
IV. ①J952

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 042426 号



责任编辑 郭 乾 谌洪波  
责任校对 胡 宁  
封面设计 张 松

出版发行 河南大学出版社  
地址:郑州市郑东新区商务外环中华大厦 2401 号  
邮编:450046  
电话:0371-86059712(高等教育出版分社)  
0371-86059713(营销部)  
网址:www.hupress.com

排 版 郑州市今日文教印制有限公司  
印 刷 郑州海华印务有限公司  
版 次 2013 年 9 月第 1 版  
印 次 2013 年 9 月第 1 次印刷  
开 本 787mm×1092mm 1/16  
印 张 14.75  
字 数 350 千字  
印 数 1~2000 册  
定 价 29.00 元

(本书如有印装质量问题,请与河南大学出版社营销部联系调换)

# 总序

中国的广播电视事业是随着国家经济、政治和文化的发展由小变大、由弱变强的，而广播电视艺术是20世纪伴随着电子技术的飞速发展而诞生的，被专家和学者称作继诗歌、音乐、绘画、雕塑、建筑、舞蹈、戏剧、电影之后的一种新的艺术形态。广播电视在传播新闻信息的同时，与文学、艺术结缘，形成了丰富多彩的广播电视艺术，如广播剧、广播音乐、广播戏曲、广播文学、电视剧、电视音乐、电视戏曲、电视文学等。随着网络和多媒体技术的普及，广播电视的艺术表现形式更加丰富多彩，视听手段更加多样化，数码摄像机(DV)影像、微广播剧、微电影等独特的广播电视艺术表现形式为21世纪的广播电视传播增添了无数个精彩的瞬间。21世纪，广播电视艺术作为社会文艺形态的重要组成部分，在繁荣社会文化、促进社会和谐进步等方面将会起到举足轻重的作用。

广播电视艺术学学科涉及面广，侧重于对广播电视表演艺术、历史、艺术理论、广播电视文艺创作规律、音乐学、美术学、艺术设计、戏剧戏曲学、电影学、舞蹈学等学科的结合，是以现代电子信息技术为主要手段，采用广播、电视、文字、音像、计算机和网络等多种媒体进行的理论与实践相结合的教育学科。随着国际、国内广播电视艺术形式的不断繁荣与发展，我国的广播电视艺术学学科也在高等院校有了相应的发展。据2012年教育部统计，目前我国普通高等院校开设广播电视艺术学专业的学校已有千所。广播电视艺术学学科的教育形式也呈现出多层次格局：专科生教育、本科生教育、硕士生教育、博士生教育，成人教育、函授教育、在职教育。专业内容主要涉及广播电视编导、影视戏剧文学、导演、电视摄像艺术、广播电视节目策划、网络影视节目制作、影视特效、音响制作、纪录片制作、微电影制作、电影电视编剧等方面。近年来，我国广播电视艺术学教育工作者遵循党的教育方针，通过辛勤的劳动，为国家培养出一大批学习优秀、实际操作经验丰富的毕业生，这些优秀的毕业生成为我国广播电视艺术事业发展的中坚力量。

21世纪，广播电视艺术学教育在国家“十二五”规划的推动下呈现出迅猛发展的势头。为国家培养出更多综合素质高、艺术创意新颖、技术全面的广播电视艺术人才成为高校教育工作者的共识。知识的获取离不开教育，教育离不开教材，门类和品种齐全、体例新颖、观点鲜明的广播电视艺术学教材是莘莘学子学习和实践的知识宝库。

“新世纪普通高校广播电视艺术学系列教材”集聚省内外十多所高校的广播电视专业教师以及一线广播电视工作者，集思广益，精心策划，内容涉及广播电视艺术学的多个领

域,如广播影视历史与理论、视听语言艺术表现形式、广播电视节目制作、电视摄像方法与技艺、广播影视编剧、影视导演艺术、电视稿本写作、多媒体节目制作、影视广告艺术等。为方便学生学习使用,本套教材在编写体例上采用统一编写模式,对学习重点、难点和延伸拓展的教学点都有严格的规定;在内容上追求思想性、知识性、实用性、艺术性、趣味性相结合,力求内容新、覆盖面广;在形式上图文并茂,生动有趣;在创新性上,对近年来广播电视艺术发展中的新思想、新理论、新技术进行汇编并融入教材,使教材的内容与形式紧跟时代步伐,与时俱进。

21世纪,我国广播电视艺术文化创意繁花似锦。中国的广播电视事业与广播电视艺术学教育将会有有一个巨大的飞跃与发展,希望本套教材能够为新世纪广播电视艺术人才的培养作出应有的贡献。

段汴霞

2012年4月

# 前言

纪录片的创作史与电影的诞生史同步,电影史开始的同时也标志着纪录片创作进入到发展的阶段。在纷繁复杂的影视艺术形态中,纪录片是真正意义上的精神贵族。在人类的发展过程中,记录方式的沿革有力地影响了人类对事物的认知——就像照相技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一样,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进行复制的记录方式也就随之诞生了。纪录片是视觉的艺术,也是精神的艺术。其中在视觉上,人类对媒介接受的特殊机制通过三个方面实现:视觉暂留原理、似动现象、心理补偿机制。这就涉及了影像最重要的特性:记录性与幻觉性。我们谈影像的记录性,强调的是影像通过摄影机等机械记录光波,捕捉客观生活中的真实画面,“复制性”就是记录性的本质。而影像的幻觉性则是由视觉的三个原理决定,德国学者明斯特伯格等电影研究者一致认为,电影银幕上运动着的影像不完全是在银幕上完成的,也是通过观众主动参与,在其脑海中完成的。在当代纪录片创作中,越来越多的叙事技巧和视觉符号的使用正在引发更多的关于纪录片影像特性的讨论。

由于电视纪录片源于对世界的记录,这种由电子技术创造出来的图像所具有的真实性使人们将电视的真实性理解为本来意义上的现实。电视纪录片不同于其他电视作品之处在于:它在被电视观众视为现实世界——真实的还原的同时,它又具备作为一个独立存在的世界的资格——电视人根据现实世界的材料的选择而制造出来的虚拟世界。电视纪录片的这种双重存在方式,决定了其本身的多义性和多元化特点。正如张雅欣在《中外纪录片比较》中指出:电视纪录片是通过电视画面向观众诉说的并非特定意义构成的世界,它就是世界本身,就是所有电视观众置身于其中的现实物质世界。朱景和在《电视纪实艺术论》中也指出:纪录片是表现真人真事的非虚构非表演的影视纪实艺术,具有文献价值和审美价值。形象地说,纪录片就是对现实生活的“现场直播”。

现在纪录片更多地以电视纪录片的方式呈现在受众面前,并以电视台、网络等媒介为载体,广泛地进行文化传播,有效地发挥“文以载道”的社会教化作用;大多数纪录专业频道或专业制作团队主要以历史科教材为出发点,思想性强,文化底蕴丰厚,具有深刻的人文精神。这就决定了电视纪录片创作的强大生命力。电视纪录片作为一个社会产物,从精神层面促进了社会发展与进步。

本书用七个章节对当今电视纪录片创作理论研究和创作技巧作了详细叙述,目的在于解决当前广播电视新闻学专业和影视专业之教学急需。本书从纪录片的定义、类型、创作艺术、叙述方式(语言、结构、思维)等理论研究到创作实践都作了详尽的论述,力求让广大读者了解并认同电视纪录片创作的方方面面。本书力图深入浅出,将电视纪录片创作的基本原貌和基本原理以更加易懂的方式呈现,更多地从理论层面给予读者纪录片创作实践方面的指导。

由于时间和篇幅限制的关系,也由于编者的研究兴趣所在,本书所提供的对于电视纪录片创作的解读仍十分有限,解读切入的方面也各有区别,我们期待着社会各界的批评与指正。

编者

2012年11月

# 目 录

- 第一章 纪录片是什么 /1**
  - 第一节 从电影纪录片到电视纪录片 /1
  - 第二节 电视纪录片的定义评述及特征 /21
- 第二章 电视纪录片类型 /29**
  - 第一节 专题型电视纪录片 /29
  - 第二节 记录型电视纪录片 /37
- 第三章 电视纪录片的艺术本体论 /46**
  - 第一节 电视纪录片的创作特征 /46
  - 第二节 电视纪录片创作思辨 /53
  - 第三节 电视纪录片的创作手法 /68
- 第四章 电视纪录片的语言构成 /82**
  - 第一节 画面语言 /82
  - 第二节 有声语言 /95
  - 第三节 造型语言 /104
- 第五章 电视纪录片的结构方式 /110**
  - 第一节 绘圆法 /110
  - 第二节 设定中心线法 /114
  - 第三节 阶梯式递进法 /117
  - 第四节 依据文理逻辑法 /122
- 第六章 电视纪录片的思维方式 /130**
  - 第一节 角度选择 /130
  - 第二节 结构安排 /135
  - 第三节 再现方式 /138
  - 第四节 表现形态 /146
  - 第五节 细节捕捉 /149
  - 第六节 节奏把握 /154
  - 第七节 意境的营造 /162
  - 第八节 哲理开掘 /166



**第七章 电视纪录片的创作实践 /171**

第一节 前期准备 /171

第二节 前期拍摄 /192

第三节 采访 /202

第四节 后期编辑 /209

**参考文献 /222****后 记 /223**

# 第一章 纪录片是什么

**教学重点:**纪录片发展历程及代表人物、罗伯特·弗拉哈迪与探险纪录片、约翰·格里尔逊与英国纪录片运动、吉加·维尔托夫的“电影眼睛”理论、法国“真理(实)电影”、美国“直接电影”。

**教学难点:**“电影眼睛”、“真理(实)电影”、美国“直接电影”等电影流派的理论主张及其之间的联系和区别。

## 第一节 从电影纪录片到电视纪录片

在人类的发展过程中,记录方式的沿革有力地影响了人类对事物的认知——就像照相技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一样,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进行复制的记录方式也就随之诞生了。因此,电影从它发明的第一天起就带上了神奇的光环,它是人类智慧和想象力的一次革命性爆发,在此之前,人类从来没有如此真实地看见过自己的“影子”,尤其是“活动的影子”。1895年12月28日,当卢米埃尔兄弟第一次在巴黎卡普辛路14号大咖啡馆里的地下室放映电影时,面对银幕上呼啸而来的火车,很多人吓得四散奔逃。但自此之后,电影便成为记录人类行为和历史的重要的方式之一。从罗伯特·弗拉哈迪到约翰·格里尔逊,从吉加·维尔托夫到尤里斯·伊文思,100多年来,电影纪录片领域涌现出了一批大师级人物。

### 一、纪录片的发明:电影形式的可贵尝试

电影纪录片最早的尝试可以追溯到1895年12月28日,这一天在巴黎卡普辛路14号大咖啡馆里的地下室放映了《工厂大门》、《火车进站》、《水浇园丁》等12部具有鲜明的纪实风格的电影短片,尽管这些影片基本停留在抓取或还原生活中的某个场景,但对卢米埃尔兄弟来讲,能在电影幕布上看到扑面而来的“真实”生活是最令人兴奋的事。他们认为,艺术并不是一种对现实的模拟,而是对真人真事直接的、未经修饰的现实记录,这无疑确保了艺术作品的写实主义传统在电影形态的成功延续。之后,经历第一次世界大战,纪

录片的写实主义传统从拍摄日常生活、战争及国外游记式实况电影报道中得以进一步确定。1921年,当一部成熟的探险纪录片——《北方的纳努克》出现时,纪录片正式向公众宣布其诞生。

### (一) 罗伯特·弗拉哈迪与《北方的纳努克》

在影像记录电影发展进程的名人堂里,尽管“非剧情片第一人”的桂冠落在了发明电影摄像机的卢米埃尔兄弟的头上,约翰·格里尔逊也因为创造了纪录片(Documentary)一词被尊称为“纪录片之父”,但真正在纪录片领域里创作出第一部比较成熟的长篇叙事体作品的人,还是罗伯特·弗拉哈迪。1921年,他导演了纪录片史上的流芳之作——《北方的纳努克》。

1884年2月16日,弗拉哈迪出生于美国密歇根铁山脚下,父亲是位探险家。弗拉哈迪曾回忆说,当他长到十几岁时,总盼望着同父亲一起探险,他们常常一走就是几个月,夏天划着小船,冬天穿着雪鞋。1896年,弗拉哈迪跟随父亲来到加拿大的雨湖地区开采金矿,他喜欢这里天然的原始状态。后来,父母把他送到密歇根的矿产学院,但他没能毕业。据说学校认为弗拉哈迪没有成为专业矿业者的资格。但是,他在大学时代也并非没有收获,他学会了拉小提琴——这是他一生的爱好;还遇到了他未来的妻子——弗朗西斯·哈宾达。

后来,弗拉哈迪三次去北极探矿,在旅程的最后,弗拉哈迪确实发现了一些铁矿,但其开采价值微乎其微。而他获得的唯一奖赏是加拿大政府以他的名字命名了一处小岛。他想把探矿中拍摄的胶片剪辑成一部探险影片,就在将要完成的时候,从桌子上掉下的烟头把胶片点燃了,弗拉哈迪也被烧伤。幸运的是,他保住了性命。由于胶片被烧掉了,他决定等来年春天再去一次北方。这时,第一次世界大战爆发,他的拍摄计划直到1920年才在法国皮毛商雷维永兄弟的赞助下实施。这一年,他已经36岁。

弗拉哈迪选择哈德逊港一间小屋作为他的住所,并找到优秀猎手纳努克一家作为主要拍摄对象。第一场拍摄的就是猎海象。拍摄前,弗拉哈迪对纳努克说,猎捕海象时如果有任何情况干涉了他的拍摄计划,一定要放弃捕杀,他要的是捕象的镜头,而不是它们的肉。

其实,当时爱斯基摩人捕海象已经不用鱼叉,而是用步枪。为了拍到更为原始的场景,弗拉哈迪让纳努克用他爸爸的方式猎捕海象。他在后来的影片中一再重复这种拍摄方式,让人们用父亲或祖父的方式表演生活,至于商业的入侵、人与人的矛盾等因素都被他挡在摄影机镜头之外。因此,电影史家称弗拉哈迪为浪漫主义者。

在弗拉哈迪的所有作品中,强烈的人本主义关怀贯彻始终。他在表现人与自然抗争的过程中,歌颂了人类依靠直觉和在传统中所学习的技巧求生存的做法。弗拉哈迪还认为,人类无论多么伟大与坚强,只有与自然紧密相连才是其生存的本质,人永远都不可能脱离自然。

弗拉哈迪的人本主义信仰还来源于卢梭,他信奉“最原始的及最少开化的人们是最快乐的,他们也是最不会堕落的一群”。弗拉哈迪像卢梭一样相信,包括艺术与科学在内的所谓的文明,其实是将人类拥有的善良本质销毁殆尽,这也是为什么弗拉哈迪那么痴迷于纪录片作品中展示异域民族的传统文化,而在创作上与真正的人类学电影方法背道而驰

的原因。因此，弗拉哈迪经常会采用扮演的方法使时光倒流，刻意改变被拍摄对象的生活、衣着和狩猎方式，企图重现昔日生活的原貌。

爱斯基摩人的房子是用冰块砌成的，被称为伊格鲁。冰屋通常大约为 12 英尺宽，弗拉哈迪需要的却是 25 英尺宽。纳努克没造过这么大的冰屋，花了几天时间实验均未成功。冰屋一次又一次塌下来，每一次倒塌，同伴们都哄然大笑。

冰屋在拍摄时被迫削去一半，因为没有照明，拍摄只能在露天状态下进行，纳努克一家其实是在冰天雪地里顶着刺骨寒风表演起床的。结果要真实，为了真实不惜扮演，这是弗拉哈迪的信条。

现在，理论界有人数落弗拉哈迪以扮演的的方式再现过去，错失了纪录片原本可以留下的真实生活面貌的机会，同时还给后来的纪录片人留下了纪录片可以造假的印象。因为弗拉哈迪拍摄的是他心中的爱斯基摩人生活的过去，而不是现在的爱斯基摩人生活的现实。其实，这还得从弗拉哈迪自己的创作思路说起，弗拉哈迪首先是一个电影作者、一个艺术家，他明白观众并不是永远乐于接受详尽的事实再现，观众更青睐于技巧上更优越的剧情片，而非剧情片要吸引观众就必须依靠重新安排的技巧。弗拉哈迪认为拍摄影片不是人类学或者考古学的一项技能，它是充满想象力的行为，同时兼具摄影真实和重新安排的电影真实。所以，弗拉哈迪基本上是以浪漫主义的手法讲述电影故事，只不过人物是真实的，时间是曾经真实地发生于过去时空的，影片试图呈现出导演心目中对于某一现象的真实认识，而这些，又恰恰是弗拉哈迪在他那个时代为纪录片发展成为一个电影类型所作出的开创性贡献。更有意思的是，弗拉哈迪在对别人关于他安排现实的批判所进行的回击中指出，有时人必须撒谎，也常常为了要掌握真实的精神而去扭曲事物的原貌。弗拉哈迪的这个精妙的表述实际上反映了他认识社会的一种态度，用哲学上的观点表述为：真实是可以虚构的手法获取的。而且弗拉哈迪这套理论在几十年后的西方纪录片界得到传承，许多后现代纪录电影就大量采用了扮演情境的方式去推理，发现曾经在历史上存在过的某种真实。历史证明，对于弗拉哈迪，这位真正领先一个时代的电影纪录片大师，后人需要很多年才能验证和实践他那些天才的电影主张。

虽然弗拉哈迪的拍片方式有时受人争议，但他还是开创了纪录片许多固定工作模式，如开机前他会住在拍摄地点，感受当地人的生活，之后与被拍摄对象建立友谊，当完全取得对方信任之后，纪录片拍摄才正式开始。弗拉哈迪坚信只有与当地社会融为一体，才能拍摄到符合他期望的真实生命形态。《北方的纳努克》就是采用了这种独特的工作方式拍摄完成的，弗拉哈迪把拍摄对象当作自己的合作伙伴，他首先努力让爱斯基摩人接受并理解他正在进行的电影工作，然后在结束了每一个阶段的拍摄工作之后，弗拉哈迪将拍摄的影片放给爱斯基摩人看，让他们熟悉并认同电影摄像机的记录和创作，以便达到在实际生活中他们予以配合拍摄的目的。

根据电影理论家克拉考尔的说法，弗拉哈迪一直都自信地认为，透过他的工作方式，影片的故事都会自然出现：首先，他在一群与大自然共处的人的生活中去寻找几个主角和简单的故事，之后再在主角人物四周找寻与他相关的一些悬疑和趣味的戏剧故事进行创作。例如，在《北方的纳努克》中，弗拉哈迪找到了纳努克一家人来为影片真实生活的戏剧性增色，他们为影片贡献了制造冰屋、听留声机、狩猎等精彩的段落，这些都证明了弗拉哈

迪在触发并运用与被拍摄对象之间的互动关系以服务于电影创作方面所具有的杰出才华。

为了呈现浪漫主义的主题,弗拉哈迪还实践了后来为格里尔逊所总结的“纪录片最重要的原则”:

(1) 拍摄者必须在拍摄地点才能掌握纪实素材,保持与被拍摄对象关系密切才能做到拍摄自如。弗拉哈迪因此投身于拍摄地点一年或两年,与被拍对象一起生活直到自己出现在故事中为止。

(2) 拍摄者一定要遵循自己对戏剧及描写的比例划分原则。我们应该知道戏剧原来有其他的形式,或说更精确些,在拍摄者的选择之外,电影还有其他很多形式,但更重要的是要区分描述客观对象表面现象价值与更深入探索事物真正现实的方法不同。比如你拍摄了自然的生活,但以你对细节的相连则需要创造出新的诠释。

格里尔逊认为,只有通过细节的并置相连才能塑造现实。纪录片诠释现实的特点使其与其他仅描写对象表面的价值的写实主义影片相区别,而弗拉哈迪更是以浪漫主义的视角实现了对现实的创造性处理,开创了非剧情片领域中的一种别具风格的纪录电影类型。

在弗拉哈迪的非剧情片创作里,他还为纪录片的写实主义架构贡献了一个闪光理论,即关于摄影机长镜头美学的研究。弗拉哈迪的影片向来都是自己承担摄影工作,他善于运用长镜头,不断变换构图,跟拍有趣的事物,同时又以大景深配合长拍保持空间与动作的完整性,创造出一种具潜力且有丰富暧昧性意义的画面。作为一名优秀的摄影师,弗拉哈迪有一种可以掌握时间与空间现实的直觉,即便在不断变动的真实世界里,他也可以找到一个具有稳定感的视点。弗拉哈迪最优美的长镜头示范是在《北方的纳努克》中所展示的纳努克捕猎海豹的一段经典纪实。

弗拉哈迪一向以电影艺术家自称,这也是对他影片及艺术人生的忠实写照。弗拉哈迪的独特电影风格归因于两个方面:坚决的独立自主以及浪漫视野。这些源于弗拉哈迪对人类及自然都抱有强烈的情感,他向往前工业时代人类的各种生存技能,并对现代社会的非人性化的科技深感恐惧,由此他作品的主题常常围绕着歌颂自然之美、推崇历史优良的传统、展示家庭成员在人与自然冲突之中共度难关的坚强和奉献的精神、从人生煎熬中获得的知识、对过去时代的怀旧与依恋等。弗拉哈迪以一种人文主义的情怀,把关注人性作为贯穿他所有作品的恒定主题,将人当成一切事物的标准,自始至终都歌颂了人的尊严,为之后从事纪录电影创作的艺术者们树立了人文主义先行者的形象。

弗拉哈迪在北极生活了16个月,胶片已经用完,准备动身回家,纳努克惘然若失,依依不舍。弗拉哈迪指着身边河床的石子说:“会有像石子一样数不清的人看你的电影。”几年之后,弗拉哈迪为一些杂志撰写探险游历的系列文章,并在妻子的协助下,于1924年出版了《北方的纳努克》一书。弗拉哈迪在他的书中记录了爱斯基摩人在北极的日常生活习惯和在拍片过程中的种种趣事。影片拍完后,第一批观众就是当地的爱斯基摩人。弗拉哈迪在书中这样描绘:他们(爱斯基摩人)一直向后看放映机的光源,就像看银幕一样,我以为这次放映不会成功。突然一个人大喊:“抓住它,抓住它。”他们以为海象真的会跑掉。当时屋子里一片混乱。爱斯基摩人在胶片中看到了自己和同伴的影子,他们开始互相耳

语,脸上露出神秘的笑容。忽然之间,他们仿佛理解了我所做的一切。

弗拉哈迪先把片子送给派拉蒙公司,经理看完样片后,走过去,拍着他的肩膀和葛地说,非常抱歉,让观众去看这部片子是勉为其难的。几经周折,最终法国百代公司同意发行。

1922年6月11日,《北方的纳努克》在纽约首都剧场公映,观众如潮,一炮走红。法国一位评论家将该片比作古希腊感人至深的古典悲剧,而美国剧作家罗伯特·舍伍德更是高度称赞这部影片,说它是无与伦比的,其他影片望尘莫及。《北方的纳努克》作为弗拉哈迪三次北极探险的结晶,它不仅开创了用影像记录社会的人类学纪录片类型,也为纪录电影提供了一种至今仍在使用的拍摄模式。可以说,弗拉哈迪与他伟大的作品《北方的纳努克》,是世界纪录电影史上的起点。

因为《北方的纳努克》,弗拉哈迪获得了善于拍摄边缘人群的专业评价。1932年,高蒙公司制片人贝克决定冒险投资1%的公司预算在弗拉哈迪身上,拍摄《亚兰岛人》。弗拉哈迪来到爱尔兰西海岸三个岛屿中最大的一个岛屿,这里距离伦敦只有15个小时的车程。由于水源充分,他们决定把这里作为拍摄地点。岛上没有摩托车,没有电影院,也没有任何奢侈的东西,但土壤对于当地人来说比金子还宝贵。

为了拍到亚兰岛人本来的生活面貌,弗拉哈迪从伦敦请来一位专家教居民用鱼叉捕鲨鱼。亚兰岛人的祖辈曾经这样捕鱼,但弗拉哈迪拍片的时候,当地早已改用蒸汽轮船了。这部电影虽然给亚兰岛带来了络绎不绝的游人,岛上人把曾参加过弗拉哈迪电影拍摄作为向游人炫耀的资本,但弗拉哈迪想把《亚兰岛人》拍成另外一部《北方的纳努克》的愿望却没有真正实现。也许是他没想到,《北方的纳努克》是他十年探险与爱斯基摩人交往的结晶,而《亚兰岛人》是为了拍摄而结识这些陌生的人们的结果,从这一意义上来说,《北方的纳努克》是他无法超越的高峰。

弗拉哈迪从未放弃自己的拍摄模式,1938年,他和妻子回到美国,想过一段属于他们自己的宁静生活,但事与愿违。不久,负责美国电影服务社的纪录片导演帕尔·罗伦兹邀请弗拉哈迪拍摄反映美国农业问题的电影《土地》。弗拉哈迪从小云游世界,四处探险,他55岁才第一次有机会接触美国人民的真实生活。

紧接着新泽西标准石油公司给了弗拉哈迪一份奇怪的拍摄合同:它规定弗拉哈迪行动自由,拥有影片的版权,甚至出资者要求不在片子上署名,而资助的金额却非常慷慨。新泽西标准石油公司想借助弗拉哈迪的名声改善公司形象,因为二十年的电影工作经验已经使弗拉哈迪的名字成为人与自然和谐相处的象征。这部电影就是《路易斯安那州的故事》,这也是弗拉哈迪最后一部成功的作品。

影片展示了一个男孩的欢乐与悲伤。一开始就将观众置于神奇而美妙的丛林之中:池塘、荷叶、露珠、水鸟。伴随着悠扬的音乐,少年划着小船缓缓入画。可以看出他在这片森林里如鱼得水,他熟悉这里的一木一草。他最亲密的朋友是一只小浣熊,他们常常在一起嬉戏玩耍。然而,鳄鱼吃掉了浣熊,他决心为浣熊报仇。正当少年与鳄鱼相持不下时,爸爸正焦急地寻找着他。少年与鳄鱼的搏斗惊心动魄,这个场景让人想起纳努克与海象的搏斗,想起亚兰岛人与鲨鱼的搏斗,突出了弗拉哈迪一贯的主题,即人与自然的搏斗。

1948年,威尼斯电影节因为弗拉哈迪的热情和勇猛授予他大奖。1949年弗拉哈迪对

用摄影机“还原”绘画产生了浓厚兴趣,开始拍摄有关毕加索著名壁画《格尔尼卡》的影片,但是直到1951年去世,这部片子仍没有完成。它成了弗拉哈迪作品中令人期盼的“遗憾的艺术”。

## (二) 约翰·格里尔逊与英国纪录片运动

1898年是世界电影庆幸之年,许多引领电影艺术潮流的大师级人物在这一年降临人世,谢尔盖·爱森斯坦、尤里斯·伊文思、雷内·克莱尔,一听到这些彪炳史册的名字,任何一个热爱电影的人都不禁热血沸腾,这一年,对于纪录片同样重要,一个令人无法忘却的名字,一位发明纪录片的人物,一名纪录片界真正的领袖,诞生在了苏格兰的一个边远小镇,他就是纪录电影的教父,英国纪录片运动的旗手——约翰·格里尔逊。

约翰·格里尔逊,出生在苏格兰一个乡村教师之家。1915年,格里尔逊考入格拉斯哥大学攻读人文学科,入学不久,由于战争需要应征参加“皇家海军预备军”,服役于北海扫雷舰队。1924年,在美国洛克菲勒基金会的资助下,他来到美国学习电影、新闻等大众传播科学。由于他对这门学科的独到见解,引起了报刊编辑和电影评论家的注意,美国好几家报刊邀请他担任客席评论员。Documentary(纪录电影、纪录片)一词便是他发表在1926年2月8日出版的纽约《太阳》报上的评论弗拉哈迪第二部影片《摩阿纳》的文章中首倡使用的英文单词,他在这篇文章里写道,此片“是对一位波利尼西亚青年的日常生活事件所做的视觉描述,具有文献资料价值”<sup>①</sup>。稍后,他还将“纪录电影”明确地定义为“对现实的创造性处理”(The Creative Treatment of Actuality)。纪录片才得以正式从剧情片中脱离并与之分庭抗礼,拥有了自己独立的生命形态、艺术价值和美学特征,格里尔逊也因此赢得了“纪录片之父”的荣誉。他对纪录电影这个定义具有如此非凡的影响力,以至于其后的近30年时间这一一直被认为是纪录电影的权威定义。而由他倡导的电影史上声势浩大的英国纪录片运动,也使格里尔逊获得了“英国纪录片运动旗手”的荣誉。

格里尔逊是在苏格兰社会主义,一种激进且具人道主义色彩的政治思想影响下成长的。热衷于政治活动的父母使得少年格里尔逊掌握了苏格兰社会主义工人自由运动和女性独立运动的第一手经验,他发展出根植于民主政治的人道主义哲学。1924年,格里尔逊在芝加哥大学研究社会和大众传播期间接触了李普曼与知识鸿沟理论,他发现,在现代工业社会,电影和其他大众传播媒介将有可能取代教室和教堂,成为塑造公众意识形态,填补教育实践中的鸿沟最具有效的途径,这成为他未来投身于推广纪录片运动的终极动力。

在美国学习期间,格里尔逊还亲自到好莱坞学习电影制作,结识了一些电影大师。其间有两件事对他产生了重大影响:一是苏联导演爱森斯坦的《战舰波将金号》在美国上映,影片所蕴涵的震撼人心的宣传鼓动力量给他留下了深刻印象;二是他与弗拉哈迪的会晤,这位纪录电影大师创作的《北方的纳努克》等影片,从普通生活事件中发现了美,发现了诗意,引起了他的极大兴趣。

在格里尔逊认识和考察电影制作的过程中,弗拉哈迪与爱森斯坦是帮助打造格里尔

<sup>①</sup> 单万里:《纪录电影文献》,中国广播电视出版社2001年版,第8页。

逊的政治及美学思想的众多人物中最重要两位精英。格里尔逊在《北方的纳努克》和《战舰波将金号》这两部杰作中看到了电影形式的一种可能性,格里尔逊称弗拉哈迪的电影使他发现电影在把握环境、观察生活和选择现实场景方面的能力,可以用于一种新的有生命力的艺术形式中。

尽管格里尔逊对弗拉哈迪的电影才华钦佩不已,但他又颇为看轻弗拉哈迪将视角投向异域边缘文化以及对于社会变迁的漠不关心的做法。格里尔逊倍加推崇爱森斯坦的《战舰波将金号》,他不仅亲自参与该片的英文翻译、内容裁剪及在美国的发行放映等工作,而且在评论上为其造势,并毫不掩饰地称赞该片是“光芒四射的新闻片”。格里尔逊在肯定了爱森斯坦视电影的目的为一种强大的社会力量的观点的同时,也将改造社会的政治理性具体地转化为一种富有感染力的电影形式作了尝试。这时的格里尔逊已经完全相信:电影是一个严肃而有能力塑造公众意见的媒介。他总结说:电影既不是艺术也不是娱乐,它是一个出版的形式,而且可以为上百种不同的观众以上百种不同方式出版……在上述各种方式中迄今最重要的领域乃是宣传片,业界对电影艺术的贡献当然很好,他们也使技术的发展更加明确,但在公众困难时期,他们对艺术有意识的追寻必然在观点上带有特定的肤浅。

如果说弗拉哈迪将眼光投向天涯海角,那么格里尔逊则是试图将人们的目光拉回到自己家门前发生的事情,把电影用于教育和宣传。他导演的《漂网渔船》堪称英国纪录片运动的奠基之作,这也是格里尔逊唯一的一部自己创作的纪录片作品。它主要描述了英国小型而独立的鲑鱼捕捞工作在向大工业化作业的转变过程中,那些终日在惊涛骇浪中劳作的渔业工人健康而朴实的银幕形象,呈现了鲑鱼捕捞这个活动所带来的活泼自然的景象,传递出了其后众多英国纪录片关注的方向:劳力工作的尊严及工人的个人价值。同时,格里尔逊也尝试了将真人真事的现实生活纳入英国经济的大选题中的做法,证明了纪录片的视野可以使每天生活中一直存在的现实素材转变为有趣、有思想深度和有艺术价值的电影作品。这部有点向弗拉哈迪致敬的影片在英国电影评论界备受好评,被认为是一部可以与旧式图解演说式电影全然决裂的纪实电影。

如果说弗拉哈迪以亲自创作的优秀影片为纪录电影的存在赢得地位,那么将纪录电影发展成为声势浩大、影响波及全世界的运动的人物则是格里尔逊。格里尔逊认为,电影工作者首先是一名爱国者,他应该具有强烈的社会责任感并深刻保持对社会现象的批判态度,其次才是一名艺术家;同时,格里尔逊还确信,只有通过人类集体的努力才能达到改进社会的目的。影片《漂网渔船》的成功,使格里尔逊能够进一步发展他纪录电影的思想。此后,他几乎不再亲自拍摄影片,而是致力于发展帝国市场委员会电影部,培养年轻的纪录片工作者以及为拍摄影片筹集资金。1930年到1933年,电影部成员从2人增加到30多人,格里尔逊周围聚集了许多志同道合的年轻人,如巴锡尔·瑞特、阿瑟·艾尔顿、斯图亚特·莱格等。同时,他还邀请了外国纪录电影大师(如弗拉哈迪、卡瓦尔康蒂)到英国拍片。在短短几年时间里,他们拍摄了一百多部影片,其中最优秀的影片如弗拉哈迪的《工业的不列颠》、瑞特的《从乡村到城市》和《山峦起伏》、艾尔顿的《逆流而上》等,这些影片的拍摄充分显示了格里尔逊作为制片人的才能。此外,格里尔逊使年轻纪录片编导得到了锻炼的机会,他们的影片不仅受到发行商的欢迎,因为对发行商来说,这些影片是新奇而



难得的产品,还受到观众的喜爱,因为它们让观众获得了丰富的令人振奋的精神感受。

1933年,在帝国市场委员会解散时,英国纪录电影运动就已经蓬勃开展起来了。作为这场运动大本营的电影部并未消失,而是随着泰朗兹任职邮政总局而迁其名下,改称邮政总局电影部,此时的成员队伍又有所扩大。自20世纪30年代开始,世界电影已经进入有声电影时期,邮政总局也为电影部装备了有声电影设备,开始拍摄有声片。格里尔逊对电影声音有着清醒的认识,认为电影声音不单是为画面提供对话和音乐伴奏,而且能作出更为丰富和独特的贡献。瑞特的《锡兰之歌》、瓦特和瑞特的《夜邮》、卡瓦尔康蒂的《彼特和鲍特》等影片对声音的应用都极富想象力。比如,在《夜邮》中,人的动作、机车运动、迎面而来的铁轨、车窗外闪现的黄昏景象,配以说明画面的诗句朗诵和音乐,构成了一幅幅音响与运动相交织的优美画面。这个时期影片的风格也变得多样化,作为制片人,格里尔逊不是将刻板的模式强加给他的导演,而是鼓励他们拍摄各种风格的影片,大胆地进行实验和探索。因为只有这样的环境下,才有可能出现像伦·赖特的《彩虹舞蹈》这样优美动人的彩色动画片,以及上述那些富于想象力的纪录电影作品。

与风格的变化相比,更为重要的变化还是表现在影片的内容方面,这个时期影片内容的明显变化是更加关注社会问题。卡瓦尔康蒂的《煤矿工人》、埃德加·安斯戴的《丰富的粮食》和《住房问题》、唐纳德·亚历山大的《国民的健康》,这些影片的拍摄与格里尔逊的指导思想分不开,他认为纪录电影只有致力于公众和政府之间的信息交流,才能密切两者的关系。

在国家机器的电影组带动下,格里尔逊聚集了一批对社会变革有激情的青年人,他们将视角指向英国工人阶级的现实生活及问题,在当时仍崇尚上流社会生活方式的艺术风气中开创了一条新的道路。在苏联之外的非剧情片早期历史上,他们形成了一个唯一产生巨大社会影响的团队运动,史称“英国纪录片运动”。

20世纪30年代末,英国纪录电影运动就开始产生广泛的国际影响,格里尔逊的名声也日渐扩大。1939年,他应邀来到加拿大创建加拿大国家电影局。第二次世界大战爆发之后,英国邮政总局电影部由英国情报部接管,改称“皇冠电影部”,开始拍摄服务于战争的影片,此时的加拿大国家电影局也成为加拿大政府的战时新闻机构和宣传鼓动机构。加拿大国家电影局邀请一些国外纪录电影大师来加拿大拍片,如法国人亚·阿莱格耶夫、荷兰人伊文思、美国人艾文·杰考比。第二次世界大战期间,格里尔逊主持拍摄并担任制片的纪录片主要是两套杂志式影片:《加拿大坚持下去》,它反映了加拿大在各个方面取得的成就;《世界在行动》,它表现了对加拿大世界事务的关注。

系列片《世界在行动》的成功,使格里尔逊意识到了将纪录电影服务于国际主义的可能性。1945年,他来到纽约发起建立国际电影联盟。由于电影摄制和发行周期较长,已不再是实现他的国际主义理想的最佳媒介,这时他已越来越注意电视,认为电视应及时报道重大国际事件、科技新发现、教育、体育等方面的成就。他坚信优秀的影片应是国际性的,优秀的电影工作者应是国际主义者。1947年,他应邀担任联合国教科文组织大众传播和公共信息部主任,为实现他的将电影服务于国际主义的理想提供了良好的机会。

格里尔逊的一生是为纪录电影而奋斗的一生,他对纪录电影的影响是巨大的,无论是在20世纪50年代英国的“自由电影”,还是在北美的“真实电影”中,都受到过他的影响。