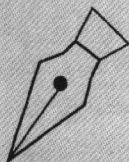


第一编

总 论



· 纪录片创作 · · 纪录片创作 · · 纪录片创作 · · 纪录片创作 · · 纪录片创作 · · 纪录片创作 ·



第一章

纪录片的范畴与属性

——现代科技与工业基础上的影视艺术，对经济基础最具影响力的上层建筑。

——纪录片，影视艺术中最具生命力的花朵。

第一节 从电影母体到电视节目

“纪录片”“电视纪录片”两个名词是电影、电视发展的产物。

其实，纪录片本身就是现代电影艺术的母体，在电影艺术的不断发展过程中才陆续分化出故事片、新闻片、科教片、动画片、纪录片等不同片种，纪录片英文为 DOCUMENTARY FILM，汉语译为纪录影片或纪录电影。这是电影时代的演化。

电视普及以后，纪录片在荧屏上获得空前发展，又出现了“电视纪录片”一词。它是电影纪录片的发展，又是电视节目的一个种类。随着专为电影院拍摄的纪录片的减少，纪录片的创作天地主要在于电视。“纪录片”与“电视纪录片”两个概念又在趋向合二为一。这也是本书名之《纪录片创作》的一个理由。不管

涉及电影时代的纪录电影，还是作为今天电视节目的纪录片，通用一个词，尽管它面对的主要是未来和在岗的青年电视工作者。道理很简单，百年电影史上，原始电影——不管是单镜头的还是多镜头的短片，都是记录体裁。100年来，从电影院到电视，纪录片的创作技法和风格样式虽有不少发展，其本质特性却是相对稳定的，基本艺术规律并没有根本变化。也就是说，谈论纪录片离不开电影和电视这两个发展阶段的历史。

诚然，迄今为止，还没有哪种艺术像电影艺术这样发展迅速，说它十年一大变、年年有小变或不为过。电视的发展更是日新月异。也没有哪一种艺术像影视艺术这样把自己变成社会产业和商品，乘商业巨船乘风破浪，一往无前。更没有哪一种艺术像纪录片这样被电视整体移植，并形成了电视屏幕上两大支柱性节目——电视新闻和纪实性专题节目良性互动、竞辉斗艳、不断发展的局面。甚至出现了覆盖全球的专门的纪录片频道。数以万计的电视台（频道）中，固定或不固定的纪录片时段、专栏更是普遍存在，数不胜数。

在现代科技与工业基础上发展起来的纪录片（包括电影电视），首先在西方工业国家发展起来；在多数文明古国，其发展至少落后了半个世纪之久。经济不发达，不可能有影视纪实艺术的繁荣。

时至今日，全球浩如瀚海的系列电视剧、系列电视纪录片，以至电影频道、电视剧频道、纪录片频道、昼夜新闻频道的出现（必将越来越多），都是现代传播技术发展的结果。影视科技和影视传播业的发展又推动着影视纪实艺术在观念、形态、方法和技巧等方面的不断更新、变化。

近百年来，故事片冲击纪录片、电视冲击电影等现象的出现，几度造成一种产业的困境和从业者的烦恼。其实，这些现象都是影视艺术长河中的短暂波澜，是吐故纳新、适者生存的自然规律在影视艺术领域的表现。近十年来，又出现了“信息高速公路”对包括电视在内的各种现有传媒的冲击。有人甚至断言，现有一切传媒都“将变成泡沫”。有人则说这是杞人忧天。历史事实证明，艺术领域的新兴者造成原有者完全消亡的事例是罕见的。凡具生命力的艺术只会从新兴者那里吸收营养，增加抗体，增强生命力，适应新环境，继续发展。说新兴的电视业是并不古老的电影业的推动力、带动者，不是很合适吗？包括纪录片在内的诸多电影艺术品种，正借着电视传播业之雄风振翼远翔，这不是公认的事实吗？

电影业刚届百年，电视业未足七旬。在视听艺术中，具有双重身份的纪录片，既没有作为母体而衰朽，也没有作为艺术分支而轻薄。以影视纪实手段表现真人真事的纪录片，以反映生活记录历史为使命，这是它的魅力和生命力所在。在电影发展史上，纪录片的地位常常比故事片重要得多，一些革命性电影艺术浪

潮往往在纪录片领域兴起，转而有力地推动着电影艺术的发展。许多国际著名导演在拍故事片的同时又不放弃拍摄纪录片。两种艺术既各自独立又互相渗透，这种趋势持续至今未曾中断：故事片向纪录片靠拢——追求客观记录风格；纪录片向故事片靠拢——追求情节化、故事化。一位资深电影教育家说：中国电影不发达的原因之一，是因为纪录片不发达。这话颇有道理。

由于种种原因，我国纪录片艺术发展曾严重滞后。20世纪30年代中国故事片艺术曾一度兴旺，纪录片却气息微弱，毫无影响。而在西方工业化国家，纪录片作为电影的一个分支，又陆续分化出若干片种、片型，迅速发展。

如今，电视中的纪录片呈现五光十色百花竞艳的景象。可喜的是，20世纪80年代以来，我国改革之门大开，国际影视艺术交流加快，创作方法和作品风格多样化成为现实，且与国际相通。当今国际上存在的影视纪实艺术创作方法和作品风格，我国也都有了。电视的发展正在推动着纪录片创作追赶世界潮流。纪录片作为影院艺术在世界上仅有象征意义。作为电视节目的纪录片，却成为荧屏主力军之一而大显身手。纪录片创作处于前所未有的良好环境，为从业者提供了广阔的用武之地。纪录片是一种前景无限、堪为用智用力以至为之献身的新兴艺术事业。

纪录片的创作方法、艺术手段，尤其是技巧、技法，必将随着科学技术的进步和艺术观念的更新而不断更新，并将继续推动纪录片艺术的发展。因而，相关的理论、结论不能固定化。后来的纪录片人不仅要有适应发展的思想准备，还应在掌握专业理论和创作基本功的基础上积极参与探索和创新，推动纪录片艺术的发展。

第二节 艺术形态——内涵与外延

纪录片是非虚构非表演的影视纪实艺术。然而，电视时代的纪实节目越来越多，何谓纪录片又成了问题。各种相关的主张、理论，见于著述者颇多，却是众说纷纭。这一现象说明，纪录片是一种发展中的现代艺术，是一种与社会生活密切相关且被广泛关注的艺术，相关论题内容丰富，值得认真探讨，却又未必能很快统一认识。

纪录片的本质特征是视听形象纪实性。电视时代引发了“影视纪实热”，千姿百态的纪实节目花样不断翻新，不免使纪录片外延迅速扩大。有些电视人让纪录片囊括各种题材的大部分电视纪实节目，也有人对此持否定态度。于是出现了对于纪录片的许多不同表述：

有人按历史上的艺术学派将纪录片分为四种：画面加解说的“格里尔逊式”、写实的真实电影、访谈式和个人追述式；

有人按题材内容将纪录片分为时政片、文化片、历史片、科技片等；

以体裁形式论者，又分别将纪录片名之为报道片、政论片、艺术片和跟踪纪实片等。

也有一种主张认为：纪录片只有新闻纪录片和文献纪录片两种。

同是涵盖说，却有涵盖与被涵盖之别。有人主张纪录片涵盖各种纪实节目；有人则把纪录片视为纪实节目的一种。

还有人把纪录片狭义化，只承认某一种——如只承认“绝对客观”纪录型的片子是纪录片，认为其余都是“专题片”；

又有人强调自我表现，允许搬演、重演，反对纯客观记录……

众多不同认识，说明多学派多风格纪录片并存是基本事实。

究竟如何理解电视时代的纪录片更接近实际呢？七个影视发达国家业内代表人物对纪录片的理解，颇值得参考。

日本

纪录片：报道特辑、社会性纪实片；自然类纪实片、科学类纪实片，历史、美术类纪实片；纪行片、经济专题纪实片、剧本类纪实节目等以特辑形式播出的节目。

美国与加拿大

纪录片：新闻节目、时事节目——时事类纪实片；专题纪实节目——其他类纪实片。

英国

纪实节目：新闻片、时事节目——时事类纪实片；纪实片——其他类纪实片。

德国

纪录片：通讯报道节目——时事类纪实片；纪实节目——其他类纪实片。

法国

纪录片：通讯报道节目——时事类纪实片；纪实片——其他类纪实片。

澳大利亚

（总名称未定）新闻节目、时事节目——时事纪实片；纪实片——其他类纪实片。^①

参见《日本 NHK 广播文化研究所的一份调查资料》，载《世界广播电视参考》，1993（3）。

以上所述，未必就是某个国家的业内统一定论，但肯定是一些权威机构和权威人士的见解，其共同特点是赞成广义纪录片概念。英国和其他几个国家的差别是两种不同的涵盖说。从中至少可以看出，多数人把纪录片与一部分纪实节目归于一类，并以纪录片涵盖若干纪实节目。其中“通讯报道节目”、“报道特辑”、“社会性纪实片”等等是时事类纪录片的同义语。这里的“新闻节目”、“时事节目”和“新闻片”，显然不是指在新闻时段播出的消息类节目，而是人们所熟悉的“新闻性专题片”——“报道型纪录片”，或者可以包括“新闻调查”之类的节目。“其他类纪实片”则是一个包容庞杂的范畴，无疑概括了时事类文化类以外的各种纪录片。

我国则把纪录片置于电视专题节目之“报道类节目（含纪录片）”中，包括纪实型、创意型、政论型、访谈型等各种纪录片形态。^①这是中央电视台组织几十位专家、同行在两年时间内三度论证、研讨的结果。即使不算定论，也不能不说是具有代表性的认识。

广义的纪录片概念比较符合电视创作和传播实际，也有利于管理和研究工作。广义的纪录片概念也不是广到囊括一切电视纪实节目。有些非虚构非表演的纪实节目可以在其他相关科目下进行研究。狭义论对某种纪录片的深入探讨和潜心创作有益。广义论与狭义论不是对与错的问题，多些不同意见对深入研讨和繁荣艺术有益。

至于纪录片的种类，以内容或以形式划分都是长期形成的习惯，都有一定的科学性。因为同类题材内容以不同形式表现或用同一形式表现不同题材内容都行之有效。不同的划分产生相应的若干范畴，构成了“纪录片”的宽广外延，增加了专业词语概念，研究者和创作者不能回避。

就题材内容而言，当今纪录片可以表述为：社会人文类与自然科学类两个含意广泛的范畴。

社会人文类包括了各种现实和历史的社會人文题材纪录片。自然科学类则是各种自然科学题材纪录片的总称。不少国际影视交流、评奖，常常依此分类进行。就制作和主创而言，社会人文类纪录片常有政治机构（社团）和史学机构积极支持、参与，社会学者和史学工作者是影视人的热情伙伴。自然科学类纪录片则有科研机关和科技工作者的广泛支持、参与。在国际上，一些专门学者由参与主创纪录片而成为影视纪实艺术家的大有人在。我国的专家“触电”也正成为时尚。大批各类专家直接参与创作之日，将是纪录片真正繁荣之时。

参见杨伟光主编：《中国电视专题节目界定》，6~19页，北京，中国广播电视出版社，1996。

两大类之下又各有若干片种。

社会人文类的时政、文化、经济、军事、历史等等是常见的片种。

狭义时政片专指记述重大政治性新闻事件的纪录片，广义时政片还包括以社会热点为内容并有一定时效性的纪录片。

文化片包括人物、民族、风光、行业等题材的片种。

我们熟悉的民族题材纪录片，在国际上又称人类学电影、影像人类学，并有专门国际学术组织和学术活动。行业片顾名思义是以专门行业为题材内容的，以传播专业知识、扩大专业影响为宗旨，各国都有这一片种。美国学者埃伦·罗森斯尔所著《纪录片编导与制作》中就有一章专门论述行业报道片。

自然科学类纪录片在我国又叫科教片，以传播科学知识为宗旨。它是当今国际上自然类纪录片研讨和评奖的特定对象，学术交流广泛而活跃。近 20 年来，电视中的自然科学片，尤其是有关野生动物、海洋、环保题材的纪录片因为广受欢迎而成为影视投资热点之一。英国、西班牙、美国等国家是野生动物片制作的大户和有实力的竞争者。大投入（几十万甚至上百万美元一集）、高效益、精品多，是国际纪录片生产中少有的长效良性循环。

自然科学片的另一特殊贡献是对影视摄录技术发展的有力推动。许多新型摄制技术设备，往往是适应科技片的特殊拍摄需求应运而生的，从而有力地推动了影视摄录技术的不断发展。

纪录片的丰富多彩是由题材内容和艺术形式的多样性构成的。艺术形式的更新、演变是推动影视纪实艺术发展的内在动力。不同艺术形式是影视纪实特性和艺术家个性结合的产物，是艺术学派的外在标志。不同艺术学派又是不同思想倾向和不同艺术观的直接表现。艺术方法的更新直接表现为艺术形式的变化。同样的内容用不同的形式表现，效果差异甚大。同一题材可以产生艺术形式完全不同的作品。这就是艺术形式的重要意义所在。

纪录片的艺术形式主要有报道体、跟踪纪录体、政论体和文学体等等。依篇幅论，又有系列片、长片和短片等形式。

报道体纪录片：特点是记叙事实质朴无华，以思想内容的典型性和综合手段营造艺术效果。

客观记录体：强调跟踪纪录事件的发展过程，强调自然客观，重过程不重结论，隐藏主观意图。大量使用长画面，重视访谈和同期声；尽量少用（或不用）解说和音乐。反对拍摄中的人为干预。往往能取得绝妙的自然客观效果。这是当前国际上比较通用的艺术形式之一。如果驾驭不当，客观记录体容易流于冗长平淡、现象罗列乃至自然主义，不知所云。

政论体与文学体：是影视纪实艺术与评论、文学结缘的产物，也是两种主观色彩颇浓的艺术形式。在这两种形式的作品中，解说词和可视纪实形象同样重要，解说词不再是辅助艺术手段，有的反而成为艺术整体的决定性因素。作者的主观思想感情融合于视听形象，浑然一体。与学术论文和散文相比，它因视听通俗性和艺术性独特而显示出影视纪实、艺术的魅力。它的解说词往往就是相对完整的论文或散文。

政论片的品格是选择重要社会性题材，以主题为中心，叙事说理融为一体；画面素材广征博引，不受时空限制；大量使用评论语言，剖析论辩自由驰骋；旗帜鲜明，导向明确，充分发挥认识功能。

顾名思义，文学体注重作品文学性，不喜欢写实；以解说词中的主观感情打动受众。

这两种形式容易产生的弊病是，主观色彩过露，说教灌输味过浓，有损自然客观效果和艺术感染力。

系列片和多本片：它不受题材内容和艺术形式局限。系列片强调题材内容的系统完整和风格形式的统一。政论体、报道体的形式均可用于系列片。系列片以内含的丰富性、系统性和章（集）间的连续性效果而受广泛欢迎。这种纪录片因为双重效益而备受影视制作业和电视传播业青睐。它是电视节目中最具商业价值的节目形式之一。

这里所列，不是严格的纪录片分类，只是当今中外常见的片种片型。它与历史上的艺术学派有关，虽不是严格对应的学派标志，却是下面若干章节要涉及的，也是创作和研究工作经常涉及的。

第三节 影像本性与社会功能

纪录片艺术的影像本性是再现物象（生活）面貌。这种特性来自“照相”特性，即“复制”生活原貌的物质功能——照相本体性、照相纪实性。没有现代电子学、光学、化学、机械学便没有纪录片和电影电视。近代科学沃土孕育了电影，催化了影视艺术和影视两大产业。影像本体性，产生了纪录片无与伦比的可信性，这是它最可宝贵的品格和魅力的物质源泉。

纪录片再现物象原貌的特性，能有效地纪录物象客观自然的真实形象，能有效地消弭人为主观色彩。与各种虚构和表演艺术比较，它的这一特性能最大限度地满足人们“了解真相”的求知心理（诚然，各种电视纪实节目同样具备这种品格）。正是这一品格被广大受众、艺术家和现代传媒所看重，使纪录片成为现代

传媒中最具普遍性的艺术形式。

照相本性是可贵的，却不是绝对的。科学地说，纪录片的照相本性与思辨性同在，即它的物质特性与精神特性密不可分。把物质特性绝对化，不承认不重视人的社会作用，是机械唯物论。作为社会人的艺术家，各有自己的主观意识，无不打着所处时代和社会环境的烙印。离开人的作用，再现，或成为不可能，或仅仅是罗列表象而无艺术性可言。客观事物（包括人和事件）之内涵和表象都具丰富性、多样性。再现或回避任何侧面，都是对客观真实性打了折扣。纪录片之纪录生活，并具信史价值的原因，在于纪录表象及其丰富而深刻的内涵。纪录何种表象，突出何种内涵，必然与人的认识、兴趣、思想倾向有关。再现生活的客观性与创作者的主观性组成了纪录片特性的矛盾统一关系。这就产生了照相本性与人的主观意识的关系——纪录艺术与意识形态属性的关系。

纪录片对生活的纪录、再现，是人的主观意识通过影视纪实物质技术手段对客观现实的反映。

纪录片反映生活、纪录历史、传播知识和它的舆论引导作用、审美作用等多种社会功能，既源自它的视听形象本性，也源自创作主体的主观意识。这也注定了它不可能超然于意识形态而“独立”存在。纪录片作为一种意识形态的载体，为不同经济基础服务。正像电影作为产业崛起之后，同时也作为艺术种类融入民族文化一样，任何国家的影视作品都或深或浅地烙刻着民族文化传统和意识形态的印记，从政治性题材到自然科学题材无不如此。谈论纪录片回避它的意识形态属性，既不符合实际，也不利于全面理解它的社会功能和作用。

百年国际文化史和空前发展的电视传播说明，影视艺术具有国际性。纪录片则是影视艺术大家族中最具国际性的一员。它的收视率和商业效益虽比不上某些片种和节目，却是国际间影视艺术交流最活跃的项目。名目繁多的国际纪录片交流活动，电视屏幕上越来越多的国际纪录片作品便是明证。纪录片艺术的国际性的基础是对其纪录本性的普遍认同；对其基本艺术规律和创作手段、形式的普遍认同；对某些题材内容和商业化文化交流方式的普遍认同等。

纪录片的国际性和民族性双重品格并存。一部纪录片从思想内涵到感情倾向，从美学追求到技巧手法，都或深或浅地濡染着民族文化色彩。有超然科技无超然艺术，社会功利性是客观存在的。纪录片的“文以载道”——载智育美育德育之道，既是功利，也是功能。

民族性既表现在内容上，也表现在艺术观念和形式上，更表现在作者自觉不自觉的主观意识上。一个作者即使是跨境创作，表现的是异国题材内容，其渗透于作品中的情绪、倾向、基调，也是与他的主观意识及其自身文化传统影响密不

可分的。作品总体能否被认可为异国文化，便大有疑问。表现异国内容的作品成为本国文化成果，倒是顺理成章的。这就是为什么跨国创作更为困难——或受欢迎，或受到诸多限制的原因。

意识形态和民族差异形成的彼此不信赖，以至各怀敌意、互相防范，直接影响着跨国创作，也局限了纪录片艺术国际性的发挥。这也是它的民族性长久存在对其国际性的障碍，即国际性与民族性具有一致与不一致两种表现。

关于民族性与国际性关系问题，有两种表述值得分析：一种见解认为“越是民族的越具国际性”，一种观点为“与国际接轨”说。这两种表述表面似有道理，其实似是而非。

第一种表述若能成立，就不必谈国际性了。事实是，某种民族艺术或某部作品被国际同行、受众所看中、喜爱，与国际性远不是一回事。在国家存在的情况下，多数艺术将作为民族文化在本国存在、发展或淘汰。走向国际的只能是若干作品。艺术的国际性是就品种及其基本规律、基本形态而言。一个艺术从此国传到彼国，必染上彼国色彩，融于彼国文化。具体作品主要是民族的，只有少量能够走出国门为外国观众接受，绝大多数只能在本国发挥作用。

探讨国际性的意义在于谨慎认真地将被国际认同并通行的某些艺术规律、方法用于创作，让更多的外国人理解、接受，便于交流，以至走向国际市场。一个艺术学派出现之后，迅速引起国际性反响，或借鉴、仿效，或表示反对。这也是影视纪实艺术特有的现象。应该充分认识到，纪录片的民族性和国际性相互不一致或曰矛盾的一面，并积极探索其统一性的一面，或许更有益于艺术交流和发展。文化传统和意识形态两方面的差异，是矛盾的基本原因。这就决定了任何国家的纪录片走出国门的只能是一小部分，大部分作品主要是为国内服务，就连那些最具开放性国家的作品也不例外。

“接轨”说也是对纪录片意识形态属性估计不足的表现。作为艺术的纪录片与某些规制化的科学技术、商贸、产品完全不同，不可能有统一之轨连接。至于设备、技术和某些技法、形式等等通行之规，则与艺术“接轨”完全不是一回事。“接轨”实为自误误人之说。

传播人类优秀文化伦理，传播现实的和历史的有益信息，最大限度地把为本民族服务和为全人类服务结合起来，是正直的纪录片人和优秀纪录片作品的崇高品格。认识国际性和民族性的双重品格，谨慎利用其风格、手法统一性的一面，积极促进交流，必能有所作为。统一性的程度取决于主创者对影视纪实艺术规律的正确理解和驾驭程度。不追求这种统一，甚至排斥这种统一者，同样是出于某种功利的需要，也是正常现象。

“文以载道”本身强调的就是功利。问题是何种功利，功利千差万别，大至民族的、人类的，小至阶级的、集团的，直至艺术家个人的志趣表露、情绪宣泄、利益追逐，无不是功利。任何艺术都不可能超然于功利。不应该一概反对功利。

思考与练习题

1. 纪录片的属性与范畴。
2. 纪录片的社會功能表现在哪些方面？
3. 请谈谈纪录片的民族性与国际性的关系。

参 考 片

《工厂大门》 《火车进站》 《北方的纳努克》 《雨》 《桥》



第二章

纪录片学派及创作方法演变

——艺术学派，艺术发展的里程碑。

——多学派并存与竞争，艺术发展的重要动力。

第一节 从原始电影到《北方的纳努克》

电影自 1895 年问世后，在长达几十年的时间里，一直处于纪录片和新闻片的雏形期，呈现出明显的原始特征。但是，电影发明者却在坚持纪录真人真事、确立写实传统方面打下了基础，并为后来的纪录片艺术所继承和发扬。

电影发明者法国人卢米埃尔在巴黎放映的第一批短片《工厂的大门》、《火车到站》、《水浇园丁》、《婴儿吃奶》等等，都取材于真实生活，被称为“活动照片”。由于是单色片，拍摄简单，原始电影除了给人惊奇之外并没有多少美感。从单镜头到多镜头、从短片到长片、从简单娱乐到有影响的艺术经历了 20 多年时间。

三位近代大文豪看纪录片的观感，或能看到这种艺术由原始到成型的某些轨迹。高尔基第一次看电影后大为失望：“昨天晚上我去拜访了影子的王国。那是

一个无声、无色的世界。在那里，每一样东西——土地、树木、人、水和空气——都沉浸在一片单调的灰色之中。灰色的太阳穿过灰色的天空，灰色的脸上长着灰色的眼睛，树上的叶子都是烟灰的颜色。那不是生活，只是生活的影子，那不是运动，只是运动无声的幽灵……卢米埃尔用来展示他的发明的那间房子里灯光熄灭之后，幕布上便突然出现一幅巨大的灰色画面，你凝视着它时，你看到了马车、建筑物和千姿百态的人，全都一动不动地冻结在那里……但是，突然有一道奇特的闪光掠过幕布，画面活动起来了。马车从画面深处的某个地方径直朝你驶来，消失在你座位周围的黑暗之中……这种无声的灰色的生活终于使你感到不安，感到厌烦。它似乎在向你发出某种包含着模糊的但是险恶的警告，使你感到心颤。你忘记了你置身何处。种种奇怪的想象侵入你的脑子，你的意识开始变得模糊 茫然不知所措。”

引起高尔基不快感觉的除了电影的“无声、无色”，便是它的照相式的呆板。在一些观众眼里，原始纪录片是一种怪物，说不上什么美感和功能。

电影诞生 15 年以后（1910 年），托尔斯泰的评论与高尔基完全不同。他说：“电影应该纪录各种不同状态的俄国现实。必须用电影来反映俄国真实的生活，而不是寻求最虚构的题材。”^② 重视艺术社会功能的伟大艺术家，敏锐地认识到电影潜在的巨大社会功能。

1906 年，留学日本学习医学的鲁迅，因为在课堂上看反映日俄战争中中国同胞被杀戮的时事片大受刺激，这竟成为他改事文学创作的重要思想因素。

卢米埃尔坚持他的影片“只是再现生活”。他从没有企图把电影变为一种有巨大社会影响力的产业和艺术。他甚至有些悲观，担心人们的好奇心不能持久，会对“活动照片”失去兴趣。他实行严格的技术保密，大力发展自己的放映员和摄影师队伍，与美国发明家爱迪生竞争，把放映和拍摄范围扩大到全世界，都是为了利用人们的好奇心及时赚钱。当他的藏片达到七百多部的时候，仍坚守着纪录生活的定规。他动员自己的亲属出镜参与拍摄，却不是表演虚拟故事，仍是再现生活片断。他对“演出事件”增加电影娱乐性不感兴趣。卢氏工厂制作的作品选材主要包括日常生活景象、民俗活动和各国王室礼仪等方面。为了取得各国王室的支持，不得不按照他们的要求拍摄，致使这些作品成为统治者宣示威德的工具。有些作品的拍摄颇具新闻报道雏形。比如，他拍摄照相会议的活动，并在放映时请发言者到幕后重说发言内容，被后人视为第一次拍摄新闻片和对有声片的

邹牧君：《西方电影史概论》，61 页，北京，中国电影出版社，1996。

任远、彭国利：《世界纪录片史略》，54 页，北京，中国广播电视出版社，1999。

有益尝试。但他却没有自觉向前发展，致使大批作品停留在缺乏生气缺乏变化的浮浅程式里。这便是原始电影——纪录片。尽管如此，作为电影发明家和纪实传统奠基者，卢米埃尔的伟大贡献却永垂史册。

正如卢米埃尔担心的那样，电影在风靡一时之后，人们的新鲜感迅速消逝。原始纪实电影无法满足观众的娱乐需要，也不被看做反映生活、影响生活的手段，难以引起广大观众和政府的重视。

正当卢米埃尔固守其写实原则的时候，一些早期美国电影人却在向电影娱乐化方向努力。从拍摄歌舞表演、动物表演，到搭建摄影棚请演员表演某种情节片；为追求技术上的完美，通过创造人工生活场景、删除与情节无关的素材，使故事、意境更加典型、集中，从而达到一定娱乐效果和宣传教育效果。这便是早期美国电影出现的与写实传统不同的技术主义基础。

娱乐性是电影艺术水准和影响力的培养基。不管纪实片还是虚构片，要发挥审美和教育功能，首先要使观众有兴趣。美国电影人对电影艺术技巧的执著探索催化了故事片诸片型，创造了好莱坞奇迹，也推动了纪录片艺术的成型。

在这种背景下产生的纪实名作呈现出某些自相矛盾的现象：《北方的纳努克》既坚持非虚构，又巧用虚构影片手法。美国人弗拉哈迪在北极探矿过程中拍摄了北极冰雪世界中的爱斯基摩人的完整生活风貌，朋友们看过样片后认为并不动人。于是，在样片被烧毁之后，他毅然专程返回北极，决心拍摄一部讲究艺术技巧的非虚构影片。《北方的纳努克》已不是呆板纪录景象式的“再现生活”，而是一部有人物、有故事、充满诗情画意的再现真实生活的纪录片。他精心选择拍摄自己感兴趣的自然景象和人物活动，一次次地把样片放给人们看，根据人们的反映决定内容取舍。这种方法虽然使影片成本高而效率低，却有效地提高了艺术效果。

弗拉哈迪享有纪录片创始人的美誉。他的《北方的纳努克》（1916年）被国际影视界公认为第一部完整意义的纪录片，故而蜚声国际影坛。它体现的美学取向和手法、技巧，对纪录片艺术的发展产生了巨大影响。

居民原有的冰屋低矮黑暗不便拍摄，他便让人们搭建新的冰屋并把建屋过程摄入影片；纳努克把孩子一个一个从狭小的皮筏舱里抱上岸、充满戏剧效果地猎取海豹等等生动场景，都是在生活真实基础上的艺术再现。又如，充分利用长画面；关键之处打出简练而幽默的字幕，作为画面内容的补充和说明；后期编辑中巧用素材剪接突出细节，营造节奏变化和结构高潮等。这一切，都是移用了相对成熟的故事片手法。影片获得空前成功，各种媒体不吝赞美褒奖之词。有的说，与这部影片相比，普通的故事片显得浅薄而空洞；有的说，即使从纯娱乐角度

看，它也比一般故事片更富情趣，感人至深。一位法国评论家甚至把它与希腊古典戏剧相提并论。《北方的纳努克》被誉为纪录片的里程碑之作，多次荣获国际奖。20 世纪 60 年代出现的新学派又把弗拉哈迪尊为“影像人类学”（人类学电影）创始人，视《北方的纳努克》为开山之作，并袭用了其基本艺术原则和方法。

弗拉哈迪的重要贡献是在坚持“非虚构”这一基本原则下，积极地介入生活，让真实生活场景与作者的主观感情完美地结合起来。他的主观意识便是赞赏现代文明入侵之前的自然美和人性美，从而使纪录片成为具有审美价值和社会影响的电影纪实艺术。

《北方的纳努克》留下的有深远影响的（包括遭批评的）艺术方法技巧，主要是如下几方面：

歌颂美而回避丑的美学原则。他对现代文明的破坏力深有痛感，却不直接接触，只是不遗余力地去描写、纪录乃至重演古老文明的善与美，并把自己的赞美之情注入其中。

与被摄对象长期交友共处，深入观察、准确把握其生活形态，并使被摄对象在镜头前高度自然。

用故事片手法表现非虚构的人生故事，使纪录片故事化，并以主观热情介入强化情节、塑造人物。所谓“介入”就是巧妙地运用“重演”和“主观干预”，摒弃呆板的客观纪实，却又善于最大限度地追求自然效果。

长画面大容量。猎取海豹，一家人下筏上岸等长画面，都被誉为长画面的最早范例。

在选择拍摄和选择编辑基础上，运用画面组接创造节奏变化和艺术气氛，使作品高潮迭起，增强魅力。

利用字幕增强效果，使默片具备了综合艺术手段的表现力。

正是这些创造性手法，使纪录片脱离了原始形态，成为具有审美价值、史学价值和社会震撼力的纪实艺术。

里程碑之作中一些创作方法的是是非非也由此产生，且长期争论不息。

《北方的纳努克》遭到非议之处主要是：有人批评建冰屋是“造假”；有人批评他单纯扬美，是回避社会矛盾、粉饰现实；用长镜头组织情节等。由此发端的纪录片再现与表现之争、艺术与现实之间应保持多大距离的歧见，便长期存在，至今依然。

此后，弗拉哈迪又筹资摄制了《蒙阿那》（反映南太平洋岛屿居民生活，并首次成功试用全色胶片）、《亚兰人》、《土地》和《路易安那州的故事》等影片，

执著地描绘人和环境纯朴无华的天然美。以后的作品，在手法上虽有变化，却保持着这一既成风格。

70多年来，两个不争的事实是：故事片引用纪录片手法而发展，纪录片吸收故事片技巧而创新；相继出现艺术学派，无不继承前人成果、扬弃前人不足而形成自家个性。实践与论争相伴，新学派总是在一个或若干方面有所突破而推动纪录电影的发展，其兴旺时间有长有短，却至今没有无缺憾无争议的艺术学派。

第二节 苏联“电影眼睛”与英国“纪录电影运动”

20世纪20年代至30年代出现在苏联的“电影眼睛”和英国的“纪录片运动”是最有影响的两大纪录电影学派。他们各有自己的艺术主张、理论和丰富的实践，都在国际影坛留下了深远影响。

新生的苏维埃政权十分重视电影的社会作用，把新闻纪录片视为形象化政论。列宁提出“必须从新闻电影做起”的要求。1918年6月开始上映的杂志形新闻片《电影周报》发行全国，影响甚大。

初期的苏联还没有自己的故事片，进口娱乐片充斥电影院。面对这种形势，两位电影先驱人物向不同方向努力：爱森斯坦潜心于故事片创作（并以卓越的研究和创作实践使蒙太奇理论臻于完善），成为举世公认的电影艺术大师；《电影周报》主编吉加·维尔托夫则在新闻片基础上创作《革命节》、《内战史》等纪录片，开办《电影真理报》（每期20分钟，发行三年之久），并酝酿完备了自己的纪录电影理论。他以“三人会议”名义发表“宣言”，旗帜鲜明地提出“电影眼睛”理论。主要观点主张是：

强调摄影机的特殊功能，重视拍摄角度、景别以至特技等等摄影造型技巧。他认为，多视角的机械“电影眼睛”无所不能，不受限制，远胜于人类眼睛的功能，既能看到事物外貌，也能说明“您所未知的世界”。

主张抢拍和隐蔽拍摄，甚至以“墙上的苍蝇”比喻摄影的客观性，要求摄取人物自然神态和事件进程原貌，甚至要求摄影师在被拍对象发现你在拍他时，便立即停拍。反对拍摄中的人为干预和表演。

强调蒙太奇的作用，认为蒙太奇手段可以改变乃至创造新的时空形态。有声片出现之后，又自觉把声音、字幕变成蒙太奇的组成部分，充分发挥综合艺术手段的作用。

强调电影的任务是反映社会主义现实，肯定纪录片的传媒作用和教育功能、