

民族志影片与电影

- 民族志电影史
- 作为文化记录的故事片

民族志电影史

埃米莉·德·布里加德 著
杨 静 杨 昆 译

19世纪工业社会的技术发明使得用影像去记录与其他形态社会的接触成为可能，民族志电影便由此诞生。民族志电影一问世，就背负着人们对它的种种期望：民族志电影能够提示出其他手段很难把握的原始文化的某些特征，甚至最终能呈现出文化的全貌。我们这里要讨论的便是电影对这一期望的实现。民族志电影通常界定为表现文化模式的影片，这一定义却使得所有影片或在形式上或在内容上或形式内容上都属于民族志电影范畴。然而，一些类型的电影显然比其他类型的电影更具有表现力。

19世纪末，电影在欧洲和美洲同时发明，使得几乎每一个民族都以这样或那样的方式被拍成了电影。有些还被反复拍摄、深入记录、精彩展现^①。对民族志电影及其文献的整体研究表明，当时的技术手段、人类学和电影艺术的理论方法以及对电影预期的和实际的运用指导着也限制着电影制作者。与严谨的社会

至今尚未出版过一部关于民族志电影的电影学专著，作为电影摄制中优先考虑的事的参考宝典，国际民族学与社会学电影委员会应把已完成编目的撒哈拉以南非洲（1967年）、太平洋地区（1970年）、亚洲和中东地区（已付梓）、以及正在汇编的拉丁美洲的电影资料进行编年分类。

科学工作者对电影长期的迟疑态度相反的是，电影的技术在进步、其理论在发展、其应用在不断完善。第一次世界大战前几年，人类学界对电影不容分说的偏见便受到民族志电影革新人士的挑战，尽管这种挑战难免显出以卵击石的幼稚。两次世界大战期间，如果孤立来看，电影在其理论和运用上取得了坚实的进步，而在学术圈外培养了观看社会纪录片的观众；然而仅在 20 世纪 50 年代期间，民族志电影就成为一个拥有众多知名专家和自己的评论体系的规范化的科学领域。1973 年，即国际民族志及社会学电影委员会成立 21 周年之际，该委员会成员认识到他们的学科正处于重新阐释和空前未有的发展过程中。

近年来，观众对人类学影片的兴趣已不亚于对科学影片的兴趣，鉴于战后的通讯技术革命，这决非偶然。如今的年轻人，其成长过程中，可自由地观看 16 毫米同期录音电影，深受电视传播的影响，并可能运用电脑处理电影收藏。这一技术革命促成了民族志电影内容从零散生僻向系统全面的发展，同时也使其传统的拍摄主题大量消失。然而这种情况的反讽意味只是表面的。虽然捕捉“花哨的、传统的和怪诞的东西”倾向在科学片和商业片中都依然存在，但已让位于一种更为深刻思考的趋势，即尽可能连贯地实录一些平凡而有意义的行为。为了好好地审视我们自己的社会，现在我们把我们的摄影机转向了我们自己，这样便调整了民族志电影中“本民族”主题已关注到的非常令人生厌的倾斜。

民族志电影一开始是作为一种殖民主义现象出现的，并在政治变革（社会主义革命、民主革命、发展中国的独立运动）期间得以繁荣。其问题与原来的殖民地上出现的新电影面对的问题可作比较：比如喜欢严肃的特点（有时意识形态色彩很浓）；和

已有的一定规模的电影工业相比，民族志电影深受技术限制和资金匮乏之苦；再者它得战胜好莱坞法则，战胜没有观众支持的窘境，但是一些民族志电影的制作者却对电影业的发展产生了重要影响，并由此塑造了几代观众通过银幕观看生活的眼光（参看扬的论文，刊于后面），甚而更有迹象表明一些人类学电影有助于文化的更新。民族志电影最现实的意义可能在于它使得很多原来不愿这么做的人能重新全面地去认识、理解人的行为模式这一领域，这些人当中的有些具有指导人类事业的专业知识。民族志电影的本质作用正是在它的第一位实践者说出并留传至今的话里得到阐述：“电影为我们研究的需要永远保存了全人类的行为模式”（雷诺 1931 年，第 306 页）。

第一个拍摄民族志影片的人是菲利克斯·路易·雷诺（Felix-Louis Regnault 图 2），他是一个病理解剖学医生，大约在 1888 年对人类学产生兴趣，同年，连续摄影机的发明者爱提尼·朱利斯·马雷（图 1）（Etienne-Jules Marey）用赛璐珞薄片向法国科学院演示了他的新式摄影机。1895 年春，雷诺在马雷的副手查尔斯·孔特的帮助下，拍了一部关于在西非民族博览会上制作陶罐的沃勒夫妇女的影片。这部电影演示了沃勒夫制陶方法，用一只手翻转着一个浅凹的基模，同时用另一只手塑陶。雷诺宣称他是第一个注意这种制陶方法的人。他说，这种方法是从根本不用轮轴的制陶法过渡到古埃及、古印度和古希腊用原始的平面轮轴制陶法的例证。他写出了他的实验报告，该实验报告从影片纪录中摘录下几幅线插图，并于 1895 年 12 月发表。同月卢米埃尔兄弟首次公映了“电影机”拍摄的电影，这是一次成功的商业试验，它发起了电影工业（拉贾德与雷诺，1895 年；萨杜尔 1966 年，第 11 页）。

雷诺后来拍的影片对运动的跨文化研究作出了贡献：他拍了沃拉夫人、富拉尼人和迪尔拉人的妇女和男人爬树、蹲和走的运动（雷诺 1896 年 a、1896 年 b、1897 年）他率先系统地把电影运用于人类学，并倡议建立人类学电影档案馆（雷诺 1912 年、1923 年 a、1923 年 b）。到了晚年，好像已感觉到他的敦促并不奏效，事实上，英国人和德国人不久就在民族志电影的摄制工作上超越了法国。尽管如此，马雷的同胞们在拍生理学影片方面仍然出众。

一件标志着 19 世纪纯理论的人类学已成为一门具有与自然科学相当的、具有明确衡量标准的学科的重大事件，就是剑桥大学的托雷斯海峡的人类学考察。以前曾是动物学家的阿弗雷德·卡特·哈登（Alfred Cort Haddon）曾于 1898 年到过这里。这次考察被看做覆盖托雷斯海峡生活各方面，包括体质人类学、心理学、物质文化、社会组织和宗教在内的一次系统的拯救民族志的集体行动努力的结果。一整套的记录方法都被用上了，有些方法像 W·H·R 里弗斯的系谱调查法和有蜡筒录音并拍电影的摄影技术是最新的。W·H·R 里弗斯的系谱调查法从此成为人类学的标准工作方法。哈登用一架卢米埃尔摄影机拍摄的民族志影片是这一领域所知道的最早影片。现存的全部胶片（只有几分钟的长度）表现了三个男人跳舞和试图生火的两个场景。

哈登鼓励他的同事带摄影器材去做田野调查（图 5）。1901 年他写了封关于拍片的信给将去澳大利亚中部进行考察的鲍德温·斯宾塞。此后斯宾塞和他的同伴 F·J·吉伦花了 30 年时间研究澳大利亚土著人，并写出了配有大量图片说明的珍贵民族学著作，但是斯宾塞只拍了两次影片，1901 年拍了一次，另一次则是 1912 年在北澳大利亚。

尽管遇上苍蝇干扰，交通不便，阿兰达人（the Aranda）羞怯等不利因素，他还是有着 7 000 多英尺胶片的收获，主要是拍摄礼仪方面的片子，还有一些蜡筒录音。在当时如此规模已属很大（放映时间达 1 个多小时）。时至今日，该片依然清晰，可以用来作研究之用。一段巴舍斯特岛上布夏玛尼人仪式的长片段甚至美得令人惊异。虽然所拍片子极有价值，一旦在维多利亚国家博物馆被束之高阁，斯宾塞显然就不再用了。哈登的另一个同事，维也纳人鲁道夫·波赫于 1902 年在剑桥看到在托雷斯海峡拍摄的片子，而后便于 1904 年在新几内亚和 1907 年在西南部非洲的田野调查中使用了电影和立体照相机。由于操作不慎导致的曝光不足和镜头松动，使波赫的拍摄出了故障，在新几内亚拍摄的片子半数未能冲印出来。波赫懊悔地指出，野地拍摄的影片在可能时就要冲印出来，至少每卷试冲一段以便出了技术问题就能发现并予以纠正。他成功地拍出了内森角的舞蹈，哈努瓦达（莫尔斯比港）汲水少女、嬉戏群童以及用黑曜岩刀片剃须的男人等片子（波赫 1908 年，第 395 页）。

波赫的片子被维也纳大学收藏并于 1960 年发行。1967 年，斯宾塞的片子在澳大利亚人类学电影回顾展上展映并引起全世界广泛关注。太多的人类学片子仍在博物馆的仓库里或在人类学家们的家庭车库里默默无闻，未派上用场；很多在火灾中被毁；另有一些则即将过时而无法保存，除非 20 世纪 50 年代以来专设的修复计划能合理地、集中地在资金有保障情况下开展。

民族志电影的先驱中，我们知道的只有雷诺在一段时间使用过所拍的片子。为什么别人拍了片子却没有下文呢？拍电影总是

要比文字书写昂贵得多，相对而言 20 世纪初时更是如此^①。和含易燃硝酸盐的电影胶片打交道的确很危险，到 20 世纪 50 年代发生过可怕的夺去生命的惨剧后，采取了一些必要的预防措施，像建防火放映棚等，加大了开支和不便。实地拍人类学电影像一场同变化无常的设备的角力赛：安在三脚架上笨重的摄影机，用不用摇拍镜头，用不用取景器或是更换镜头，用曝光指数低的胶片则需要在日光充足情况下拍摄。这一些技术问题够严重的了，再把理论问题考虑进去，民族志电影的前途显得实在黯淡。（图 6 和图 7）

雷诺拍人类学电影的中心论点是：“这种生理学研究适用于各个族群”（雷诺 1931 年，第 306 页）。哈登显然是出于拯救人种濒危的动机，这是无可挑剔的，但人种拯救虽有价值，却不能代替科学的调查工作。再者，占据了哈登这一代人的对文化的物质表达形式的兴趣，在 20 世纪初已被对心理学特征和抽象的社会结构的强调所取代，电影技术却好多年未能跟上这一转变。

以上述说的都是与民族研究相关的电影，这些影片是由科学家摄制，并非给外行人看的。但如果我们把自己囿于科学家拍摄的片子的范畴，我们的民族志电影史会显得比其原貌更为贫乏。如果剔除所有的商业片和受资助独立制作影片，用世界民族志影片来进行的全球范围内的人类行为的比较研究会受到严重的阻碍。埃德加·莫林（Edgar Morin）已经描述了电影由机灵的手艺人的玩物转变成大人的梦幻机器。从最初时候就能看出它的两种倾向：卢米埃尔兄弟首创的资料片或称为现实片；为提高票房，

^① 资金预算的例子，见 Hilton-Simpson 和 Haeseler（1925 年，第 330 页）和 Collier（1969 年，第 127~135 页）。

吸引在很短的时间内已对电影感到厌倦的观众（萨杜尔 1966 年，第 32 页）梅里哀 1897 年发明了故事片。故事片的摄制一般比现实片要昂贵。不同的时间和地点，制片人和观众对故事片和现实片是各有所爱的，但通常是二者兼而有之，相互取长补短。现实与浪漫的互荣共生——将故事片置于一个真实而奇异的背景里——到了 1914 年这便构成了电影的外观。

最早的商业电影中，有一些是卢米埃尔一家的自传式资料片：《孩子的午餐》、《为了告别的聚会》、《捕捞对虾》等（1895 年^①。1896 年~1897 年间，他们的合伙人在全球各大洲为好奇的观众巡回放映影片，还拍摄一些片子寄到里昂，编入卢米埃尔的影片目录（萨杜尔 1964 年）。爱迪生的美国公司送摄影师去拍了一些在巴农的萨摩亚人舞蹈家和贝利马戏团、印第安人村落里法拉帕人的舞蛇者以及朝拜圣地的犹太人舞蹈家的片子。从 1905 年，百代兄弟公司制作并发行了平均长度为 300 英尺的 35 毫米现实影片，这些影片反映了欧洲和其他地区的各种题材。从事这类活动的还有华威公司、欧本公司、基内图公司和高蒙公司^②。

以其奇异思想作品（当时也把月球旅行当做拍摄题材）而闻名于世的乔治·梅里哀的明星电影公司，在初期的成功之后，逐渐遇到了经济困难。1912 年，梅里哀的兄弟加斯顿·梅里哀受当时流行影片的影响，试图通过到南太平洋拍片来赚钱。他配备了摄影机、胶片和一群演员，便乘船到了塔希提和新西兰。1913 年返回纽约时，明星电影公司发行了 5 部两本的纪实故事影片，

① 有关所引述的影片更详细的信息，见本书有关“电影学”的章节。
很多国家的民族档案馆有供作详细研究用的电影目录。

却没有一部幸存下来。从民族志作品的价值这一角度来看，最好的一部可能是《毛利酋长女儿的爱》。影片讲述 19 世纪 70 年代的一个探险家在要被猎头者砍头之际，在一个美丽公主的帮助下逃到一岛上，和公主结婚并被毛利人接纳为驸马的故事。故事情节以真实的乡村生活、舞蹈和独木战船为背景展开（奥莱利 1970 年，第 289~290 页）。梅里哀计划发行一整套的这类热带地区的娱乐片系列，但却发现一年来南太平洋的潮湿已使他拍摄的影片大部分霉坏。由于这次打击，明星电影公司再没能恢复元气。乔治·梅里哀卖掉了他的公司，并最终在贫困中死去（萨杜尔 1966 年，第 39 页）。

非科学性的民族风俗片除了娱乐性还有什么价值呢？可以用来补充影片的信息，这一点是极其重要的。现实片和新闻片通常很短而且有时是杜撰的，很少能系统地展现事物，当然，以舞蹈为表现内容的片子要比其他大多数题材的片子好些。资料片和故事片中的人类行为被导演极大地歪曲了，以至于影片可能会毫无科学价值。然而，对戏剧性表演未曾触及的层面上还是可能找到真实性的（参看本书中威克兰的论文）。

一个相关的例子，就是爱德华·柯铁斯 1914 年拍的出色的影片《猎人头之地》（顺便说一下，最早的关于美洲印第安人的影视民族志并非发轫于爱迪生公司或托马斯公司的影片，碰巧是始于相片（塔夫特 1938 年，第 249 页）^①。拍印第安人的摄影师不是受过训练的人类学家，但其中最出色的几位却充满热情、敏锐地投身于这项工作。）柯铁斯是一个作品众多的静物照摄影师，

人类学照片的概览，见 Rowe（1953 年）；Mead（1963 年）和 Collier（1967 年）。

他花了 9 个月的时间与夸扣特人呆在一起，拍一部爱情和战争的故事片，为了再现文化接触前夸扣特文化的真实性，他们煞费苦心地将影片背景。像 D·W 格里菲斯一样，柯铁斯学到拍电影的窍门，他把悬念处理得很好。而给他的影片以永久魅力的是影片中运用印第安人文化元素作为视觉语言来叙述故事的方法：这是关于一个邪恶的巫师与一个英雄为赢得一个姑娘的芳心而彼此较量的故事。这一情节，25 年后在 H·P·卡维尔 (H. P. Carver) 的奥杰希韦人故事片《沉默的敌人》中再次出现。

到民族志电影开拓时代的末期，电影第一次被运用于应用人类学领域，这是殖民地电影的起源。到 1912 年，统治菲律宾的美国人已意识到电影或许可用于当地教育：在菲律宾语言障碍使口头授课不能顺利进行，但影片可以传达这些信息。菲律宾的内务大臣瓦色斯特设计了一个对各省进行卫生教育的项目。为攫住朋它克·伊高洛人 (the Bantoc Igorot)、伊福高人 (Ifugao) 和凯林格人 (Kalinga) 的兴趣，在放映卫生教育影片间隔期，瓦色斯特的部下还插播一些反映本地风光和外国生活的片子。这个项目达到了期望的效果。在放映一些有关好的卫生条件的影片时，人们表现出愿意改变的态度。此外，据瓦色斯特报道：“过去部落间那些划分分明的界线正在消失……同时这个项目的计划已付诸实施，人们的美好的愿望已保证能得以实现” (唐纳生 Donaldson 1912 年, 第 41~42 页)。

第一次世界大战前是创新的时期，两次世界大战之间是普及时期。1931 年雷诺纵观人类学电影的状况，根据其娱乐、教育和科研用途来明确电影的分类。并断言电影在科研领域的重要性已被忽略了 (雷诺 1931 年, 第 306 页)，事实上情况并非如此，电影在实验室已有其稳固地位 (米凯利斯 1955 年) 人类学家们

在田野调查中制作的影片虽有其固有的价值，却一直直到 1936 年~1938 年，在米德和贝特森（Bateson）的努力下才在构架上有所创新，所谓创新是指在博物馆和大学扶植下，电影在人类学教育中得到普及。随着这种教学片的发展，在最广泛的意义上，教育电影在纪录片中找到了一个新的方向。16 毫米教学片微缩技术的发展，使米德和贝特森的影像研究可能达到了史无前例的顺利。纪录片在美学探索方面的发展深刻地影响着二战后复苏的人类学电影的状况。

教学片历史可追溯到电影起源时期，但勃兴却在两次世界大战期间以及战后的一段时间，电影设备和人员在这时期转向了百姓生活（安德生 1968 年）。到 20 世纪 20 年代中期，人类学教学片发展了其规模形式：概念简明的礼仪片、手工工艺片以及这种类型的片子；拍摄文化影片的收藏加保存，多少是完整的。另一种文化比较片（像北极和热带的房屋比较片）要更少一些。在类型上，人类学教学片长度从 10 分钟到一个多小时不等，无声，有字幕，有时字幕占了影片的一半多。1927 年采用声音之后，解说词叙述逐渐替代了字幕。

博物馆既能派出摄影师远征考察，又能吸引稳定的观众来看他们节目的特点，使博物馆很好地参与了人类学题材电影的制作。一部关于祖尼人的优秀系列片是 1923 年人类学家 F·W·哈治（F.W.Hodge）和摄影师奥闻·考特尔（Owen cattell）为赫叶创建的美国印第安博物馆制作的。这是一部总览式影片，名为《祖尼人地区及其社会运作》，展现了祖尼人栽种、收获、担水、赌博和孩童戏耍的情景，里面的男人、女人和孩子们在进行日常工作时显得全神贯注，似乎忘记了摄影机的存在。三部仪式方面的片子则展现了跳舞和安置圣杖的仪式。这部系列片的其余片段

还展现了梳头、筑房、烤面包、鹿皮绑腿的鞣制和编裹。尽管在电影制作的技巧方面偶有败笔，但和加利福尼亚大学的萨缪·贝勒特 30 多年后执导的那部系列片相比还略胜一筹。

商业片的制片人感到有利可图，便开始和博物馆以及大学联合制片：哈佛与百代联合拍摄了一些浅显易懂的影片，在双方合作期间拍摄了关于苏门答腊巴特克斯人、中亚蒙古人、阿拉伯沙漠漫游者等短片（1928 年），北欧人（Nordisk）影业公司和斯芬斯克（Svensk）影业合拍了由匈牙利导演波尔·菲乔斯（Paulfejos）执导，在马达加斯加拍摄的《黑色地平线（Svarta Horison-tor）》系列片（1935 年～1936 年）。随后温纳·格伦（Wenner-Gren）研究基金会主任菲乔斯训练了一批人类学电影的摄制人员《丛林流浪者》（1952 年）和一批摄制电影的人类学家（耶鲁大学和哥伦比亚大学）但他优秀的人类学纪录片《一把米》（1938 年）《亚格瓦》（1941 年）等却不像他的故事片《孤独》（1928 年）、《洪拉易斯传奇》（1932 年）那样饮誉世界（Bidney 1964 年；Dodds 1973 年）。

伊斯曼·柯达公司（Eastman Kodak）专门为中小学校开发了 16 毫米胶片格式，但到 1950 年为止，大多数教育片都还是用 35 毫米格式拍摄的，因而发行量减少了。甚至其中最好的教育片都遭受了一定程度的僵滞的影响。这种影视教学的形式至今还在沿用，只是现在用彩色片。

然而（也许而且应该记住，伊斯曼公司开发的教学用胶片是资助项目，是用来促进公司胶片销售的），二次世界大战期间拥有大批观众的背景奇异的探险影片和故事影片，在可视性和赢利性上都胜于教学片。在探险家当中，马丁·约翰逊一直坚持拍片，拍了《文明的边缘》（1920 年）《辛巴》（*Simba*）、《刚里拉

巴布那和波尼欧》 (*Longorilla baboona and Borneo* 1937 年)。弗兰克·赫利 (Frank Hurlly) 的《珍珠和野人》 (1924 年) 大概是在新几内亚拍摄的第一部片子。《草原》 (1925 年) 一片的作者梅里安·库伯和厄尼斯特·肖德沙克在拍摄他们最成功的片子《金刚》 (1933 年) 之前, 拍摄了老挝村民和掸邦大象。莱昂·帕里埃尔 (Leon poirier) 的 *Crosiere noir* (1926 年) 是在非洲拍摄的第一部法语长片。由于合同执行得好 (为雪铁龙卡车做广告), 1933 年以完整的版本发行。1934 年发行, 由马奇思·瓦伍林夫妇拍摄的 *Au pays du scalps* 记录了一次亚马逊考察, 由卡瓦康蒂剪辑并由莫里斯·朱伯特 (Maurice Jaubert) 配乐。这一时期的故事片包括 20 世纪 20 年代在菲律宾群岛上拍摄的《玻琅之险》 (*Perils of pauline*) 系列片和塞西尔·德·米勒重拍的《印第安女人和她的丈夫》 (*Spuaw Man*) (1931 年): 由于并不清楚该片的拍摄地到底什么地方更具异域风情, 是英国乡下房屋还是西部的原野, 该片反而更为凄迷。W·S 凡·代克 (Va Dyke) 执导了部分在非洲拍摄的特别烦人的《商人霍恩》 (*Trader Horn*) (1930 年) 以及《人猿泰山》 (*Tarzan, the Ape Man*) (1932 年)。让·缪格里 (Jean Mugeli) 的《丛林中的木伐舟》 (1932 年) 是第一部美拉尼西亚题材的影片。而安德列·保罗·安托瓦内和罗伯特·卢吉安 (Ander-Paul Antonie and Robert Lugeon) 制作了首次被公开揭穿的瞎编来骗人的民族志影片《食人生番》 (1930 年)。安托瓦内和卢吉安布置了一个基督教化的小南巴 (Small namba) 村落来演出一场人吃人的可怕惨剧。这个村落被想像地置于马里库拉内陆 (Malekula) 的“无人地带”, 这儿白人的统治完全是名义上的。在那个地方接待他们的维拉港的主教揭穿了这一骗局, 然后这一切发生在巴黎举行了名人满座的首映

式之后不久（勒普罗翁，1960年）

虽然罗伯特·弗莱厄迪（Robert Flaherty）超越了这些电影风格，但他是以一个探险家的身份开始其拍片生涯的。随后他为好莱坞执导了一部南太平洋岛上的爱情故事。一位亚洲协会的发言人把《拿努克》（1922年）描述为“戏剧、教化、灵感的综合体”。而关于《摩阿娜》（*Moana*）约翰·格里尔逊写道“《摩阿娜》是波利尼西亚青年一生中大事件的影像纪录，具有文献价值。”两部片子在技术上都有开创性。为拍摄《拿努克》，弗莱厄迪使用了一个能作回旋运动的三脚架，这使他能灵巧地跟随他们拍摄对象并参与到他们生活中，这种手法成为他的标志。拍摄《摩阿娜》时，弗莱厄迪发现为他的特殊彩色摄影机改进的金色胶片能拍出最美的皮肤色调的黑白片。他的这一改进成为影像业的典范（遗憾的是，弗莱厄迪对声音的兴趣并不如他对影像的感觉那么敏锐）。作为一个艺术家，弗莱厄迪是一流的；作为一个人类学家（他从未自称是）却有所欠缺（图3和图6）爱里斯·巴里（Iris Barry）对《拿努克》真实性的诘问他就未能圆满作答，因为弗莱厄迪总是那个说故事的人，他没有留下该片拍摄的系统的记录。弗莱厄迪夫人1925年对《摩阿娜》拍摄环境的记述足以排除该片作为人际交往中人的行为纪录的科学价值，虽然它的拍摄手法尚可接受。实在是可惜！·《亚兰岛人》（*Man of Aran*）由于忽略了佃农制的政治现实而遭到否定；《土地》则由于被视作太悲观太灰暗不宜在战时发行而被束之高阁。弗莱厄迪的天赋不在于他是记者式的或者是录音机式的电影人，而在于他是一位启蒙者。

社会纪录片于20世纪20年代形成，30年代繁荣。这是一种敏锐反映统治政策需要和各种国家政治对抗需要的大众宣传媒

体。列宁告诉他的教育部长鲁纳加斯基（Lunachasky）“所有艺术中电影对我们来说是最重要的（莱达 1960 年，第 161 页）”。布努艾尔（Bunuel）说：“我把《无粮的土地》（*Las Hurdes*）看做是我的一部超现实主义影片。”（泰勒 T aylor 1964 年，第 90 页）。科学资料可以在现实中寻到，但它们陷身于比小说更晦涩的争论当中。如果说探险家影片不能脱离其功利特性，那么，纪录片也未能从一厢情愿的说教中免俗。

对社会变革的关心是苏联人类学家和电影制作者的共性。作为马克思主义者，他们不仅努力描写社会变革，还试图引导发生社会变革（德贝兹 1957 年；克鲁平斯卡娅 1960 年），第一代苏联电影工作者的显著特征在于他们和科学以及先锋派艺术的紧密联系。影片制作理论上明确而坦白的特性使爱森斯坦、普多夫金和其他苏联电影工作者有别于西方同时代的电影工作者，而前者曾经从后者那儿学到了很多。吉加·维尔托夫这位苏联纪录片的先驱执导了“真实电影”系列片（1922 年）并表述过下列蒙太奇理论或摄影机拍摄世界的组接：

1. 观察中蒙太奇（裸眼随时随地的即时定位）
2. 观察后蒙太奇（视觉按逻辑组成一个和另一个特定的顺序）
3. 拍摄时蒙太奇（电影的眼即摄像机寻找适当机位并调整以适应几个变化的拍摄环境的定位）
4. 摄毕蒙太奇（根据主旨对拍摄内容的精略组接，弄清漏去哪些需拍的内容）
5. 蒙太奇片段判定（连接平行片段的即时定位，要特别小心地遵循这几条军事原则：判定——加速——攻击）
6. 最终蒙太奇（通过一系列的细小主题阐释更大的主题，

记住要在保持流畅的连续性的同时来重组所有的材料。揭示影片所有材料的中心）（贝伦森（1225年）引于莱达（1960年，第178~179页）参考鲁什的论文，刊登于后）

《关于列宁的三支歌曲》被认为是维尔托夫的杰作。该片以一个关于苏联中亚地区少数民族“从过去至未来，从奴隶生活到自由生活”的进步的剧情片段结束全片。苏联鼓励乌兹别克斯坦、亚美尼亚、格鲁吉亚和别的地区发展本地电影业。米哈伊尔·卡拉托卓夫的《斯瓦涅季亚的盐》（1930年）表现了高加索山区过去生活的艰苦（对盐饥渴的痛苦）如何在苏联技术资助下得以结束（用拖拉机建设了一条四季畅通的大路）。这部影片激怒了当地的斯万族人，他们否认曾经存在过影片中塑造的那些旧习俗。另一部“前后对比”的影片维克多·图林拍的《土西铁路》（1928年）描写土耳其斯坦—西伯利亚铁路建设及沿线人民的反应。

在东欧和中欧，纪录片制作者以一种恭敬的态度来看待传统生活。卡莱·普利茨卡（Karel Plicka）执导了《斯洛伐克青年的赛事》（*Slovensky ludem* 1931年）《永恒的歌》（*the Eternal Song*）和《大地在歌唱》（*Earth in Song* 1933年）的拍摄，他把这三部影片视为“献给斯洛伐克人民的赞歌。”德拉戈·肖洛佩克（Drago Chloupek）和A·格拉西莫夫（A. Gerasimov）合拍的《一个克罗地亚大家族的一天》（*A day in a large Croation family*），此片激发了亨利·斯多克在比利时（Henri strek）、乔治斯·鲁吉尔（Georges Rouquier）在法国拍摄农民交响曲体裁的影片。德国电影界人士也同样被民间传说和有关民族的题材所吸引，他们将这类影片归为“文化影片”。对电影发展流派的追溯会更多地凸显出电影从初级到高级的发展特性。威勒姆·普拉格（Wil-