

绪 论

一、纪录片的媒介变迁

对于中国观众而言,关于纪录片的印象可能源自20世纪60至70年代在电影院里观看故事片时,放映前的“加片”。这些“加片”是我国纪录片的早期形态,以电影胶片为介质的新闻纪录片,均由中央新闻纪录电影制片厂出品。直到2012年,一部电视纪录片《舌尖上的中国》,将几度沉浮的中国纪录片重新带入大众视野,百姓才开始比较清楚地认识到,除了电影、电视剧之外,还有一种影视作品叫作纪录片。其实对于影视创作界、高校影视专业以及影视研究领域来说,纪录片早已存在。因为纪录片是电影的最初形态,也就是说最早的电影就是纪录片。

1895年12月28日,电影发明家、法国的路易斯·卢米埃尔(Louis Lumière)和奥古斯塔·卢米埃尔(Auguste Lumière)兄弟,在巴黎卡普辛大街14号咖啡馆的地下室里,邀请一些社会名流观看他们的“活动电影机”作品《工厂的大门》,这就是世界上第一部电影作品,同时也是世界上第一部“纪录片”作品。纪录片拍摄的是真人、真事、真环境,没有演员、没有道具、没有摄影棚,也没有镜头剪辑。可以肯定地说,电影的最初形态是纪录片,其取材于现实生活,有一定的故事性,在影院放映,观众买票观看。

纪录片诞生之初就显示出两个属性,即真实性和商业性。世界纪录片大师美国的罗伯特·弗拉哈迪(Robert Flaherty)的开山之作《北方的纳努克》,即用真实的故事、真实的影像征服观众,吸引观众到影院观看。1922年6月11日,《北方的纳努克》在美国纽约首都剧场上映,引起诸多好评。《纽约时报》评论员说:“与这部影片相比,普通的影片,即所谓的戏剧性的影片则像印在赛璐珞上的东西一样,显得浅薄而空洞。”^①电影纪录片《北方的纳努克》不仅在美国大获成功,也享誉世界。有评论家把它与希腊古典戏剧相提并论。著名编剧和制作人、美国的罗伯特·舍伍德(Robert E. Sherwood)^②给予高度评价,认为“它是无与伦比的,是其他影片望尘莫及的。在当年或以后几年的电影中,在最优秀影片的总目录中,如果没有它就不能说是完整的”。^③而这部电影是纪录片,也被称为世界电影史上第一部真正意义上的纪录片。罗伯特·弗拉哈迪也因此获得“世界纪录片之父”的美誉。最初“电影”的样子都是纪录片,其承载介质是电影胶片。

随着分镜头拍摄与蒙太奇理论的出现,电影开始明确地分为“虚构”的剧情电影与“非虚构”的纪录电影两大类型。1922年,苏联电影导演、电影理论家谢尔盖·米哈伊洛维奇·爱森斯坦(Sergei M. Eisenstein),在《左翼艺术战线》杂志发表《杂耍蒙太奇》一文,被认为是蒙太奇理论的纲领性宣言。1925年谢尔盖·米哈伊洛维奇·爱森斯坦拍摄的《战舰波将金号》,被认为是其蒙太奇理论的具体实践。此后电影纪录片与电影故事片并行发展。胶片介质的故事片与纪录片,放映方式都是在影院。但是到了20世纪50至60年代,随着“电视”这一媒介的出现,胶片介质的电影纪录片渐渐退出影院,而是以电视纪录片的形式出现在电视屏幕上,特别是中国纪录片。20世纪80年代,中国“电视纪录片”异军突起,成为一种

① 埃里克·巴尔诺.世界纪录电影史[M].张德魁,译.北京:中国电影出版社,1992:43

② 罗伯特·E.舍伍德,著名电影《魂断蓝桥》和《蝴蝶梦》的编剧。

③ 埃里克·巴尔诺.世界纪录电影史[M].张德魁,译.北京:中国电影出版社,1992:39

特殊的艺术形式。1983年在电视上播出的纪录片《话说长江》掀起全国范围的纪录片热潮；1990年，《望长城》第一次使用电视纪录片这一称谓；1993年，上海电视台纪录片编辑室制作并播出了《毛毛告状》和《德兴坊》等优秀纪录片；1995年中央电视台开设“生活空间”栏目，制作并播出了“讲述老百姓自己的故事”系列电视纪录片，轰动全国。与此同时，胶片形态的“电影纪录片”，则逐渐淡出了公众视野。

纪录片和电影一样，最初以“胶片”形式存在。电视技术出现之后，纪录片作为一种记录客观真实生活的艺术形式，开始以“磁带”作为存在方式，并借助电视媒体的传播优势，得以重新焕发光彩，再一次被世人关注。虽然纪录片依存的媒介不断变化，但纪录片的本质属性没有变。

现在的电影纪录片不再局限于胶片拍摄，而多为数字高清拍摄，播放的平台也不再单一，而是影院、电视台、移动终端等多平台播放。无论电影纪录片、电视纪录片，还是数字纪录片，除了媒介本身、播放途径不同之外，纪录片追求真实、关注人性、启迪思考的内在品质，一直没有变。

纪录片像一棵根深叶茂的大树，谦逊、内敛、含蓄、深沉。它以宽广的胸怀迎接一切新生的力量，以深刻的目光注视世界的变迁。时至今日，从不同媒介和播放方式来看，通常而言，纪录片包括电影纪录片、电视纪录片和网络纪录片。纪录片是一个广泛的概念，涵盖了所有媒介的纪录片。

二、纪录片的类型发展

纪录片(documentary),从本质上讲,是指形象化的文献,是历史叙述的影像参与。1932年,英国纪录片大师约翰·格里尔逊(John Grierson)在发表的论文《纪录片的第一原则》中指出,纪录片是“对事实新闻素材进行创造性处理”的影片,而“对自然素材的使用,是至关重要的标准”。^①1979年,美国传播学者、电影历史学家弗兰克·毕佛(Frank Biver)教授在编写的《电影术语词典》中认为,“纪录片是一种排除虚构的影片,具有一种吸引人的、有说服力的主题或观点,但它是从现实中汲取素材,并用剪辑和音响来增强作品的感染力。”由此明确了“非虚构”作为纪录片的本质属性,也成为纪录片与剧情片区分的核心标准。纪录片取材于真实生活或曾经发生的历史事件,拥有权威的信息来源,注重内容的教育功能、社会意义及审美价值。不同时期的纪录片作品,可能题材范围不同,表现方法各异,如《沙与海》《藏北人家》《望长城》《最后的山神》《幼儿园》《复活的军团》《圆明园》《大国崛起》《森林之歌》《美丽中国》《香港十年》《劫后》《当卢浮宫遇见紫禁城》《滔滔小河》《三十二》《喜马拉雅天梯》《我的诗篇》《我在故宫修文物》《生门》《摇摇晃晃的人间》《二十二》《冈仁波齐》《如果国宝会说话》《创新中国》《风味人间》《我们走在大路上》《绿水青山》《彩色新中国》《相遇在中国》《文学的故乡》《抗美援朝保家卫国》《从长安到罗马》《同心战“疫”》《山河岁月》《闪亮的记忆》《告别贫困》《乡间一年》《无穷之路》《摆脱贫困》《“字”从遇见你》《画里有话》《下一站,火星》《中国想象力》《理想的村庄》《于青山绿水间》《我和我的故乡》等,但所表现的内容皆来自真实的现实生活或真实的历史事件,具有真诚的创作态度以及深切的人文关怀。与一些违背事实、有悖史实、胡乱编造的剧情视频作品相比,更具亲和力、吸引力与艺术感染力。纪录片在提

^① 李恒基,杨远婴.外国电影理论文选[M].北京:三联出版社,2006:262

升国民素养及跨文化传播方面具有不可替代的作用与价值。

纪录片可以根据不同的标准进行分类。按题材内容可以分为社会现实类、历史文献类、自然地理类、科技教育类、人物传记类等；按照制作方式可以分为探险式、解说式、观察式、参与式、表现式等；按风格流派可以分为弗拉哈迪式、格里尔逊式、直接电影式、真理电影式、新纪录电影式等。中国纪录片在很长一段时间内都以格里尔逊的解说式为主，直到1990年才开始出现探险式、观察式、参与式、表现式等。中国第一部电影纪录片诞生于1905年，即世界电影诞生10年后，该纪录片是由北京丰泰照相馆老板任庆泰拍摄的、谭鑫培主演的京剧《定军山》。1905年农历三月初五，京剧大师谭鑫培60岁大寿之际，丰泰照相馆老板任庆泰请谭鑫培在院子里表演，他利用自然光拍摄并记录其表演的全过程，从此拉开中国纪录电影的大幕。中国的电视纪录片则诞生于1958年5月1日，也就是说中国电视台成立当天即播出了纪录片，至2023年电视纪录片已有65年历史。中国电视纪录片的发展，受世界纪录片潮流的影响，既有借鉴也有参照，但也不是原封不动地照搬，而是在吸收经验的过程中，结合本国具体情况和时代需要，形成自己的特点与风格，并在不同时期呈现不同的类型与精彩。

1958—1988年，即20世纪50至80年代的30年时间，流行“格里尔逊式”。中国电视纪录片从一开始就注重社会教育功能，有很长时间盛行“我视电影为讲坛”的“格里尔逊式”。这一时期的纪录片以宣传化、政论化为明显特征，以解说+画面为主要表现方式。特别是20世纪60至70年代，比较偏重纪录片的社會教育功能，而纪实性、艺术性则相对较弱。题材多为表现各行各业的先进事迹，重大题材和宏大叙事占主流，也包括一些自然风光、历史文化、科学教育等内容。

1989—1999年，即20世纪90年代的10年时间，“弗拉哈迪式”与“直接电影”并存。中国电视纪录片从20世纪90年代初开始回归纪实本体，以《沙与海》为标志，一大批纪实风格的纪录片作品问世，并开始与世界交流。有“世界纪录片之父”之称的罗伯特·弗拉哈迪，早在1922年就拍摄了运用长镜头纪实跟拍的作品《北方的纳努克》，其“长期跟拍”普通人生活状态，并以“长镜头”纪录相对完整的生活片段的纪录理念，具有开创意义，为后来的“直接电影”的“不介入”观念提供最初参照。“弗拉哈迪式”在20世纪90年代的中国能落地生根，有深层的意识形态领域“求真务实”观念的影响。例如，《沙与海》《龙脊》《最后的山神》等作品都带有“弗拉哈迪”的影子。而20世纪60年代，以罗伯特·德鲁（Robert L. Drew）和理查德·利科克（Richard Leacock）为代表的“直接电影”创作小组，继承并发扬了弗拉哈迪的纪录理念，强调摄影机永远是旁观者，不干涉、不影响事件的过程，永远只作静观默察式的记录，这点又是对吉加·维尔托夫（Dziga Vertov）“电影眼睛”理论的发展。“直接电影”不采访，拒绝重演，不用灯光，没有解说，排斥一切可能破坏生活原生态的主观介入，这对后来的对美国纪录片大师弗雷德里克·怀斯曼（Frederick Wiseman）影响很大，他的《法律与秩序》《医院》《高中》等作品，对中国纪录片产生很大影响。例如，吴文光的《流浪北京》、段锦川的《八廓南街16号》，都对怀斯曼的作品有所借鉴。20世纪90年代，中国电视纪录片风格多样，作品丰富，但以纪实风格的作品影响最大。这一时期，优秀纪录片导演辈出，如刘效礼、康健宁、王海兵、孙增田、段锦川、吴文光、蒋樾、金铁木、张以庆、陈晓卿等。此时的纪录片从宏大叙事转向平民百姓的生存状态，题材多为现实生活，更关注人的命运，具有强烈的人文品质。

2000—2023 年,中国纪录片呈现出多样化的共生共存状态。进入 21 世纪以来,中国电视纪录片的理念变得多元、风格变得多样,以“新纪录电影”风格为主导,“格里尔逊”“弗拉哈迪”“直接电影”“真理电影”等模式多元共存。此时纪录片的艺术性、观赏性得到极大重视,题材和风格变得多样,追求画面的质量和美感。画面精美、制作精良,时尚大气且节奏明快。纪录片开始注重故事化叙述,无论是历史文化题材的《故宫》《圆明园》《当卢浮宫遇见紫禁城》《贝家花园往事》《中国》《曹雪芹与红楼梦》,还是现实题材的《劫后》《本色》《活力中国》《中国人的活法》《人间世》《生门》《二十二》《航拍中国》《我们这五年》《告别贫困》《我与大运河》《无穷之路》《我和我的新时代》等,都具有很强的故事性,设置悬念、展现冲突、推进情节,具有鲜明的戏剧性和艺术感染力。

三、中外纪录片与现实呼应

任何一种文化的成长,都离不开内外环境的滋养。中国纪录片的发展,同样离不开世界纪录片的影响。把中国纪录片与世界纪录片进行审视与比较,有利于我们厘清中国纪录片的风格样式与世界纪录理念的相互关联及传承脉络,也有利于辨识中国纪录片的形态价值与审美走向。中国纪录片的发展,离不开世界纪录片创作理念与纪录流派的影响,而且这种影响贯穿着“错时空”影响与“本土化”吸纳的复杂情况,在借鉴融合中不断衍变与创造,从而推进中国纪录片的繁荣与发展。

进入 21 世纪,中国纪录片的发展迎来黄金时期,中国纪录片与世界纪录片的距离日益缩短。纪录片的真实属性与人文品质,在沟通不同文化、传播历史文化、为时代留影中发挥越来越大的作用。社会需要更多的专业纪录片创作人才,纪录片也需要更多的爱好者与受众。为此,普及推广以及比较鉴赏中外经典纪录片,有其现实意义与价值。

在短视频时代,人人都可以成为表达者。本书力求从时代发展和社会需求出发,将理论与实践相结合,对创作理论进行具象化呈现,并从专业角度讲解如何拍摄制作一部纪实性影像作品。本书旨在讲述纪录片从哪里诞生,有哪些创作方法,如何选题,如何拍摄,制作一部纪录片有哪些流程。让学习者掌握纪录片的创作方法的同时,知其观念演变,知其创作路径,知其鉴赏方法,帮助学习者在分辨中寻找更优方案,为学习者及纪录片爱好者的创作实践提供切实有效的指导与帮助。

理论篇

一个没有纪录片的国家，就像一个没有相册的家庭。纪录片不仅是一种艺术形式，更是一种保存记忆、记录历史、捕捉变迁印记的重要手段。纪录片具有史料价值、人文价值和社会教育价值。关于纪录片的定义和作用有很多形象的表达，比如穿越历史的影像、记录变化的镜头、引发思索的媒介；纪录片，用影像书写人生、描绘世界、表达情感；纪录片，是最客观真实的心灵交流，是一个生命对另一个生命的真诚对话。然而，纪录片的概念内涵是什么？如何界定一部作品是不是纪录片？这些问题需要我们进一步明确和区分纪录片的内涵范畴与外延边界。

第一章

纪录片的概念、类型及功能



拓展：纪录片概述

学习要点及目标

1. 理解纪录片与其他节目形态（如新闻、专题片、剧情片）的异同点。
2. 掌握纪录片的定义及其概念内涵。
3. 掌握纪录片的主要类型及其各自的特征。
4. 了解纪录片的属性及其功能价值。

根据《2019年纪录片内容及用户报告》，按受众年龄统计，18岁至35岁年龄段的观众占比高达82%。2022年8月，中央电视台央视网等单位发布的《纪录片年轻用户洞察报告》显示，央视9套纪录频道播出的纪录片《我在故宫修文物》，其70%的观看者为18岁至22岁的年轻人。这意味着近年来纪录片的受众群体，越来越趋于年轻化，而这些年轻人中具有高中乃至大专以上学历的比例相对较高。相对于普通娱乐节目而言，纪录片的接受与欣赏需要一定的文化基础，需要观众有一定的文化素养和审美理解力、判断力。偏爱知识性或严肃艺术的观众，可能更容易喜欢纪录片。

那么，纪录片究竟是一种什么样的艺术形式？它和新闻片、故事片有什么不同？有哪些独特的属性与功能？在探讨这些问题之前，为了便于理解，我们先进行一些比较。通过与其他节目形态的比较分析，我们可以更好地理解纪录片的概念内涵，明确专属于纪录片的特点、属性与功能。

第一节 纪录片与其他节目形态的比较

电视作为大众传播媒体的重要组成部分，有多种节目形态，如新闻、专题片、纪录片、电视综艺、电视剧、电视访谈、电视电影等，其中，纪录片与新闻、专题片、剧情片在选题范围、表现手法等方面虽存在一些交叉，但都有自己的专有属性。通过与新闻、专题片、剧情片等其他节目形态及艺术形式的比较分析，我们可以进一步理解纪录片的内涵及本质属性。

一、纪录片与新闻

新闻是对新近发生或发现的事实的报道。真实是新闻的生命。这是关于新闻概念的经典阐述，它强调了新闻的素材来源于事实，而非杜撰与虚构；新闻报道的是新近发生的事实，有时效性。因此，快速、客观、准确、真实是新闻的基本属性。

纪录片的素材也来源于真实生活，也不允许虚构和杜撰，强调真实性。纪录片不像新闻那样强调时效性，新闻是“易碎品”，事情发生了，就要以最快的速度发出新闻，否则就是旧闻。纪录片不要求“快”，而要求深入、深刻，它的内容要求比新闻更丰富。也可以说，纪录片和新闻并不属于同一个类型。新闻是不能有任何主观加工的真实信息的呈现，纪录片是基于真实生活的有主观创作的影视艺术。

（一）相同之处

1. 纪录片和新闻片都来源于现实生活

纪录片与新闻片，都必须取材于真实生活，必须是正在发生或者曾经发生过的真实事件，不许杜撰和虚构。不能为了某种利益或需要而编造出一个新闻出来，比如曾经的“纸馅包子”“人造圆明园”等，都是假新闻，是杜撰的，属于新闻传播业界严厉打击的范畴，所有新闻必须有真实来源。纪录片也不能杜撰和编造，必须是基于事实、基于历史曾有的记载进行艺术呈现，如《圆明园》等历史文献纪录片，根据宫廷绘画、历史文献、设计图纸、现存遗迹等，对已经毁坏的圆明园进行影视再现，而不是凭想象编造。

2. 纪录片和新闻片都具有真实性、客观性、社会性

新闻是对新近发生、发现的事件的客观报道,真实性是新闻的“生命”,客观性是新闻坚持的基本原则。纪录片同样如此,真实性也是纪录片的“生命”,客观性也是纪录片坚持的创作原则。比如关于“山东辱母事件”的新闻,虽然事件本身令人气愤,但是新闻必须理性客观,不能过分煽情与主观,新闻要客观陈述事件来龙去脉,公正、公开报道过程,让事件本身、让当事人自己说话。纪录片也是如此,不可以过分主观干预,不可以诱导或干扰被拍摄者对事物的看法,不可以改变事件原有的面貌。例如,拍摄农民的日常生活时,不能按照纪录片制作者的设想去拍他的劳动与生活,而是按照他本来的自然的生活样子,去跟拍、抓拍他的生活状态。如《乡村里的中国》,拍摄几个家庭的成员,没有把他们抽离出来进行采访或拍摄,而是在各自生活的真实状态里,进行长时间的纪实跟拍,抓拍记录下具有戏剧性的生活瞬间,而不是人为导演的结果。

(二) 不同之处

1. 学科属性不同

新闻属于新闻传播学科,而纪录片属于影视艺术学科,两者的呈现形式有本质的区别。新闻按照新闻五要素(即时间、地点、人物、事件、原因)的要求进行报道;纪录片则按照艺术创作的规律进行制作。

2. 时效性不同

新闻更注重时效性,今天播出是新闻,明天播出就变成了旧闻,所以新闻有“易碎品”之称。而纪录片则不同,可以记录今天的事情,也可以记录更久远的事情,播出时间不受任何限制。可以选择一个特殊日子播出,也可以选择自己认为合适的时间来播出,甚至可以不播出。纪录片对时效及传播范围没有过多要求。其题材内容可以关注历史事件,如《河西走廊》《楚国八百年》《西南联大》《甲午》等;也可以记录新发生的事件和人物的成长,如《人生第一次》《人间世》《棒!少年》《幼儿园》等。但相同题材,新闻和纪录片在制作周期、播出时间等方面,存在明显差异。比如,关于脱贫攻坚的内容,新闻报道通常是短而快,而纪录片则长而慢。

2021年2月25日,全国脱贫攻坚总结表彰大会在北京人民大会堂隆重举行,国家主席习近平庄严宣告中国脱贫攻坚战取得全面胜利。在现行标准下,全国9899万农村贫困人口全部脱贫,832个贫困县全部摘掉“贫困帽”,12.8万个贫困村全部出列,区域性整体贫困得到解决,完成了消除绝对贫困的艰巨任务。当天,各级媒体及各类新闻,都对这一重大消息进行了大篇幅、显著位置的及时报道,引发广泛关注和热烈反响。而关于脱贫攻坚内容的纪录片,如《落地生根》《摆脱贫困》《无穷之路》等,早在几年前就开始拍摄,跟拍记录全国各地摆脱贫困的奋斗历程和艰苦卓绝的感人故事。2021年4月24日纪录片《落地生根》在中央党校(国家行政学院)大有书局首映,并于2023年4月20日在中国院线上映。这部纪录片从2017年3月成立制作团队,到2020年8月完成前期拍摄,制作周期长达41个月,摄制团队深入怒江大峡谷碧罗雪山深处的福贡县匹河乡沙瓦村蹲点拍摄。这部纪录片讲述了深居怒江大峡谷山脊上的勤劳乡民如何在当地政府“精准扶贫”政策帮扶下,努力改变命运的脱贫攻坚的全

景故事，是一部浓缩的中国脱贫攻坚影像志。而8集纪录片《摆脱贫困》，由中央广播电视总台与国家乡村振兴局联合制作，于2021年2月18日至25日，在中央电视台纪录频道首播。这部纪录片的内容包括“庄严承诺”“精准施策”“使命在肩”“合力攻坚”“咬定青山”“家国情怀”“命运与共”和“再启新程”，作品用全知视角、具有说服力的解说词以及鲜活的纪实画面，生动地展现了人类历史上规模最大、力度最强的中国脱贫攻坚战的推进历程。这些信息，纪录片里都有具体的影像，而新闻则没有，新闻强调时效性，只对结果信息及背景知识进行播报。

3. 制作周期不同

因为新闻追求时效性，讲究“第一时间播报”，对“快”的追求导致新闻的制作周期比较短，篇幅也相对较短。新闻讲究“短平快”，是信息传播的轻骑兵。而纪录片则制作周期比较长，相对篇幅也比较长。一般短篇在30分钟以内，长篇则60分钟以上。近年来出现一种新类型，叫作“微纪录”，一般在5分钟到10分钟之间。例如，《如果国宝会说话》每集约5分钟，《国家相册》每集10分钟左右，《了不起的匠人》每集20分钟以内。但纪录片的制作周期依然比新闻节目要长，需要经过较长时间的酝酿、策划、拍摄和制作过程。

4. 制作方式不同

新闻需要对现场发生的事件进行不加任何“创作”的客观呈现，时间、地点、人物、事件、原因、结果等新闻要素都要具备，甚至更重视对事件结果的信息通报。新闻不具有原创性和创造性，不属于知识产权保护范畴。而纪录片则更需要对生活中的人和事进行“创造性”处理，需要创作者更多的艺术和技术赋能，作品注重故事性、艺术性、人文性，更具有作品性，属于艺术创作范畴。

比如，2021年中国共产党成立100周年庆祝活动，新闻只需要客观、真实地呈现各行各业人们的各种庆祝活动就可以，1~3分钟片长，以最快的速度、更广的范围传达出去。而纪录片则需要对具体人物或庆祝活动的过程进行拍摄，制作成长篇或者系列作品，重视对庆祝活动的前期准备过程进行展示，融入艺术表达手法，塑造人物性格，表达人物精神价值，更加注重故事性、人文性和审美属性。叙事手段和制作方法不同，传播要求和功能效果各有侧重。

二、纪录片与专题片

纪录片与专题片在中国有很长一段时间被视为同一概念。也就是说，从电视在中国诞生之日起，即1958年到1990年的30多年时间里纪录片都叫电视专题片。直到1991年，《望长城》第一次在屏幕上打出“大型电视纪录片”之后，纪录片才从专题片的范畴中独立出来，二者作为不同节目类型共存。但是争论一直存在，学界仍然有观点认为专题片从属于纪录片，把专题片叫作专题性纪录片。而业界更倾向于把二者分开，专题片和纪录片分开评奖，各自独立存在。

（一）相同之处

1. 都取材于真实生活

纪录片与专题片都来源于现实生活。比如，专题片《煤之痛》《天价医药费》《老年婚介所》

等,皆来源于现实生活。而反映煤炭工人生活的纪录片《我的诗篇》,表现环境污染的纪录片《造山的云》《塑料王国》,关注边缘群体的纪录片《舟舟的世界》,以及反映老年人生活的纪录片《老头》等,也都是来源于现实生活。

2. 都注重艺术性

纪录片与专题片都在注重真实性和客观性的同时,注重艺术性。例如,专题片《煤之痛》主题明确,艺术手法多样,而纪录片《我的诗篇》《舟舟的世界》《幼儿园》注重文学色彩,并巧妙运用对比、隐喻、象征等手法。

(二) 不同之处

1. 专题片更加注重目的性和宣传性

一般而言,专题片具有比较明确的宣传教育目的。比如,专题片《煤之痛》通过具体数字和新闻事件,表达对煤矿开采安全和环境保护的忧虑和批评,并采用提出问题、分析问题、解决问题的方式进行展开,目的性、宣传性比较明确。而纪录片更强调纪实性与艺术性的结合。同样是反映煤矿的题材,纪录片《我的诗篇》,以煤矿工人为切入点,展现他们的诗歌创作和工作性质与生活环境的反差,通过呈现煤矿工人现实生存状况,引发更深入的关于人生的思考。纪录片并不明确指向具体问题或实现某一具体目的,而是引发思考与感悟。

2. 专题片多为主题先行

在拍摄过程中纪录片一般没有非常清晰明确的主题,而是要在采访、拍摄、剪辑、创作的过程中,不断发现主题、提炼主题、完善主题。特别是主张不干预的“直接电影”模式,更是要表现生活的多样性、复杂性,不作有倾向的阐释。纪录片大师弗雷德里克·怀斯曼曾说过,观众看到的影像不是他的作品,看到影像之后所产生的感受那才是他的作品。纪录片事先没有明确的主题,更多时候追求意义的自我呈现。而专题片则需要事先明确主题,按照主题内容去构思画面,用事实去论证主题。

3. 专题片更加注重概括性和片段性

专题片是某些生活横切面的集合。而纪录片则是某些生活段落的完整展现,更加注重生活信息的完整性、连贯性。专题片《煤之痛》,也涉及挖煤的危险,但只是把发生矿难的数据列出来,把矿工的整体状况说一下,没有拍摄采矿的现场和具体经过,比较笼统概括。而纪录片《我的诗篇》则长时间跟拍一个挖煤工人的矿井生活,完整地记录他劳作的过程,细节生动,比较全面地呈现出煤矿工人的艰辛与危险,给人留下比较深刻的印象。

三、纪录片与剧情片

剧情片通常指有虚构情节的故事性影片,以剧情发展或角色性格转变为主要叙事手段。剧情片是虚构的艺术,可以在生活体验的基础上进行想象、改编与创造。而纪录片则是完全取材于客观事实,不允许对现实进行虚构,虽然可以运用多种艺术手段,可以对历史进行情景再现,但前提必须是曾经发生过的事实。

（一）相同之处

剧情片与纪录片都是通过讲故事的方式来表达对世界的感知，且都追求故事性。只不过，故事的取材和呈现的方式不同。剧情片通过虚构情节、虚构人物等来表现人们内心的恐惧、希望以及对世界的想象，表现的是观念化的世界。纪录片则直接再现真实的世界，通过真实的人物，讲述真实世界发生的故事，是对客观社会的反映，面向生活中的具体而真实的世界。

即使同一个题材，剧情片和纪录片的视角和表达也可能不同。比如，关于周恩来总理的影片，有剧情电视剧《海棠花开》，也有纪录片《周恩来的外交风云》，都有故事性，非常好看。但电视剧是由演员扮演，情节有加工和虚构，注重艺术性和情感性；而纪录片则是对周总理真实生活的客观记录，包括历史重要时刻的珍贵影像，具有不可多得的历史文献价值。

关于抗美援朝题材的影片，有剧情电影《狙击手》《金刚川》《长津湖》等，也有纪录片《刀锋》《抗美援朝保家卫国》《热的雪——伟大的抗美援朝》《断刀——朝鲜战场大逆转》等。这些作品都兼具文献性和故事性，都非常吸引人。但电影《狙击手》，是按照剧情电影的表现手法虚构情节、设计悬念、制造冲突和高潮，而纪录片《刀锋》则是按照纪录片的创作原则，基于历史资料进行记忆还原，展现抗美援朝战争的广阔背景和深远国际影响，歌颂志愿军战斗英雄的顽强与勇敢、无畏与牺牲，弘扬爱国主义、英雄主义和国际主义精神。

（二）不同之处

1. 虚构与非虚构

剧情片是基于生活的虚构创作，而纪录片则是基于事实的非虚构创作。剧情片的内容可以完全虚构，如科幻片、悬疑片等，也可以是基于生活的加工提炼的虚构，既来源于生活又高于生活，如《一江春水向东流》《小城之春》《甜蜜蜜》《阿飞正传》《战狼》《红海行动》等。这些作品中的人物可以有生活原型，但经过艺术加工、提炼之后，不再等同于生活中的任何一个具体的人和事。比如，《祝福》里的祥林嫂并非生活中的某个具体人物，而是创作者根据生活中的原型人物提炼加工、虚构出来的艺术形象。生活中的原型无法将祥林嫂视为自己，因为电影人物形象不是她本人，而是由演员演绎的艺术形象。这个演员也许生活中是一个时尚的人，但是在电影里必须服从角色的设定，变成一个完全不同的人，执行某些任务，从而塑造出一个有魅力的荧幕形象，比如演员白杨塑造的祥林嫂。

纪录片则不同，它强调必须生活中确有其人，人物必须来源于真实生活，如果拍摄一个生活中叫祥林嫂的人，就应该是现实生活中真实存在的人，而且在纪录片里也必须使用真实姓名，不能虚构成另一个名字。在字幕中更不能写错。纪录片不可以随便虚构或改动人物的名字以及人物的生活事件。

在影视作品中，有很多相同题材，使用不同艺术形态都可以表达的案例。比如，关于两弹一星元勋林俊德的事迹，有电视剧《马兰谣》，也有纪录片《两弹一星元勋林俊德》；关于圆明园兴衰的历史，有电影《火烧圆明园》，也有金铁木导演的纪录片《圆明园》等。

2020年11月上映的电影《一秒钟》，生动地展示了什么是纪录片，什么是剧情片。电影里的逃犯想要看到自己的女儿，看电影里的女儿，就是正片之前的加片新闻纪录片里的女儿，那个是生活中真实存在的女儿，而不是剧情片《英雄儿女》中的虚构角色。虽然这两个片子都涉及“寻找女儿”，但只有新闻纪录片里的“一秒钟”的女儿才是来源于真实生活的存在，

而剧情片《英雄儿女》里的女儿则是由演员扮演的女儿。电影《一秒钟》是张艺谋导演向电影致敬的作品,同时也是向胶片电影和胶片时代纪录片致敬的作品。影片中明确把新闻“加片”叫作纪录片。通过对相同题材、不同形态影视作品的比较鉴赏,我们可以分辨出虚构与非虚构的界限,感知剧情片与纪录片的区别。

2. 讲故事的手段不同

纪录片讲述真实世界的故事,是对已经发生事件的可靠性再现,不是对可能发生的事件的想象性阐释。纪录片也要讲故事,但是要用真实生活素材讲故事,通过长时间的跟拍、等待,去捕捉故事情节的发展,而不是虚构一个故事。纪录片的制作是用时间积累故事。比如,纪录片《零零后》,从孩子4~5岁在幼儿园开始,一直跟拍到他们17~18岁上大学。这期间孩子们的成长、矛盾、冲突,不是虚拟环境下演员表演出来的,也不是用字幕方式显示“14年过去了”,而是每一年,真真切切地跟拍这些孩子从幼儿园到小学、中学,再到考大学的漫长历程。用14年的时间,记录下孩子们的成长,记录下他们与父母、老师以及自己的冲突、矛盾与和解等真实故事。纪录片用时间积累故事,而不是剧情片的虚构故事。

纪录片可以用“情景再现”手法,用演员表演、数字再现等手段重新呈现曾经发生的历史情景,即可以“虚构过去”,但这个“过去”必须是历史上确有其事。“情景再现”只是一种手段,用影像的方式让曾经的历史呈现出其情景氛围,它不可能也不应该是全部内容。“情景再现”作为纪录片的一种表现手段,增加了纪录片的可视性。例如,纪录片《圆明园》里的三个皇帝,皆为演员扮演,圆明园的样貌,也是通过数字动画呈现。这些都是手段,帮助观众认识 and 了解圆明园的兴衰历史及其具体形态。但是其中皇帝以及圆明园的样子,都是根据历史文献记载(如文字记录、绘画、设计图纸等)还原出来的,是有历史依据的影视呈现。

四、纪录片与监控录像

纪录片虽然来源于现实,不能虚构,但也不等同于没有选择、没有取舍、自然主义的流水账。纪录片不是24小时不关机的监控录像。纪录片需要选择、发现、提炼与升华,需要运用艺术表达手法。纪录片也有立场、观点和态度。



思考题

1. 举例说明纪录片与新闻有哪些异同?
2. 举例说明纪录片与专题片有哪些区别?
3. 举例说明纪录片与剧情片的不同之处。

第二节 纪录片概念的内涵

关于纪录片概念内涵的表述有很多,如纪录片是取材于真实生活、拍摄真人真事、用艺术手段增加感染力的一种影片;纪录片是用真实生活讲故事的影片;纪录片是可以用多种艺

术手法讲述真实故事的影片。纪录片的表现手法丰富多样,可以纪实跟拍,也可以用演员扮演,还可以用 flash 动画、三维数字动画等手段进行情景再现,可以把曾经发生过的事情展现出来。基于纪录片概念内涵的丰富性,纪录片概念的界定也随着时代的发展而不断变化。

一、纪录片的定义

最早给纪录片下定义的是英国纪录片大师约翰·格里尔逊。1926 年他在《太阳报》上发表文章,对另一位美国的纪录片大师罗伯特·弗拉哈迪的作品进行评价,其中就用了这样一句话,“影片当中对生活的视觉描述,具有记录文献价值。”这里第一次使用了 documentary,也就是纪录片这个概念。1932—1934 年,格里尔逊又对这个概念进行了进一步阐述,他说“纪录片是对事实新闻素材进行创造性处理的一种影片”。这里提出了一个非常核心的概念,叫“创造性地处理”。也就是说,“真实的生活”是纪录片的核心理念,但是同时,它要“创造性地处理”,而不是简单地复制生活本身。所以说,他强调了对自然素材的使用是纪录片至关重要的标准。

1979 年,美国传播学者、电影历史学家弗兰克·毕佛教授编写了一部《电影术语辞典》,其中对纪录片也做了一个界定,“纪录片是一种排除虚构的影片,它具有吸引人的、有说服力的主题或观点,从现实中吸取素材,并用剪辑和音响来增强作品的感染力。”这个界定是目前被广泛认可的纪录片定义表述。它包含四层含义:第一是非虚构,第二是有主题、有观点,第三是取材于现实,第四是具有艺术性。所以,纪录片是一种非虚构的影视艺术,它拍摄真实环境、真实时间内发生在真实人物身上的真实事件,并具有一定的审美愉悦功能,是与剧情片相对而存在的一种艺术形态。

纪录片不仅是发现的艺术,也是采访的艺术、剪辑的艺术。纪录片是记录生存状态的艺术、是用世界语言讲故事的艺术。也就是说,纪录片它可以跨文化传播,世界语言其实就是画面语言,它可以不依赖文字就能看懂故事和内容,画面本身就传递了一些信息。

基于以上介绍,纪录片概念应该包含以下内容。

1. 纪录片是取材于真实生活的影片

美国电影理论家比尔·尼克尔斯(Bill Nichols)在《纪录片导论》中指出,纪录片讨论真实的情境或事件,不涉及无法证实的事情。尊重已有的事实、提供可靠的证明,是纪录片非常重要的特点。纪录片拍摄的人物或事件必须是真实存在或曾经真实存在过的。历史事件也可以成为纪录片的素材,但必须有证据证明其真实发生过。取材于现实生活的《活着》《劫后》《彼岸的青春》《棒!少年》等,表现历史真实的《敦煌》《故宫》《当卢浮宫遇见紫禁城》《抗美援朝保家卫国》《刀锋》等,无论取材历史还是现实,必须确有其人其事。纪录片中的名字指向必须准确,现实中叫什么名字,纪录片里也必须叫什么名字,一字不能差。但剧情片则不一样,即使有生活原型,也可以由编剧和导演虚构出一个名字。

2. 纪录片是有观点的影片

纪录片不是生活的自然流淌或生活的复制品,也不是 24 小时无目的的跟拍录像。纪录片是有观点的表达。即便是历史文献纪录片,可以根据史料记载还原历史情境,但不可能等同于历史本身。在呈现过程中,会站在一定的视角进行审视,是有观点有态度的表达。比如,历史文献纪录片《圆明园》,通过真实拍摄及数字动画情景再现等手法,再现了三代皇帝与圆

明园的兴衰，不仅是对园林风景的展示，也表达出对这座闪耀着中国园林艺术光辉的建筑被毁的反思与痛心。文献纪录片《抗美援朝保家卫国》则利用珍贵的战地纪实画面，以及对幸存者、见证者的同期声采访，还原了历史的真实，表达了对中国人民捍卫和平、捍卫正义的英雄气概和舍生忘死的牺牲精神的颂扬与肯定。现实题材纪录片《乡村里的中国》通过 13 个月的纪实跟拍，用生动的生活细节和人物事件，表达了对现代农村生活的思考与担忧。

3. 纪录片是用真实素材讲故事的影片

纪录片可以讲故事，但是要用真实素材讲故事，不可以虚构或杜撰。比如，《活着》《棒！少年》《我和我的新时代》《德兴坊》等作品，它们讲述的故事都是真实存在的。纪录片《圆明园》讲述的是几位清朝的皇帝，动用大量的工匠和大规模的金钱，建造了一个地球上最大的皇家园林。但是，这座豪华的园林最终却毁于一场战争。圆明园，被誉为万园之园、东方的博物馆，是独一无二的人间仙境，承载着一个家族的欢乐和痛苦、一个帝国的兴盛和衰亡、一个民族的荣耀和耻辱。所有这一切，都浓缩铭刻在圆明园的历史中。圆明园的建设标志着大清盛世的到来，它的毁灭昭示着一个帝国不可逆转的败落，文明的奥秘和历史的诅咒尽在其中。纪录片用文献资料、图纸、照片、现实废墟拍摄和动画情景再现等手段，有理有据地展现了圆明园的兴衰历史。

4. 纪录片是表现手法多样的影片

纪录片的表现手法不仅有跟拍纪实，也可以用动画、数字再现，还可以用故事化的叙事手段，但前提是表现的内容必须是真实存在过的。比如，文献纪录片《贝家花园往事》，将宏大的历史背景与清晰的个人体验相结合，通过第三人称讲述与第一人称讲述的交织来体现。第三人称解说清晰地建构起一段客观的历史框架，其中不断穿插第一人称的自述，自述内容则源自真实的信件与日记。在《乡关何处》一集中，讲述在中国生活了 40 多年的法国医生让·热罗姆·奥古斯坦·贝熙业（Jean-Henri-Gaston Bichet），在 80 多岁时被迫离开中国的故事。解说词讲述事情的来龙去脉后，插入了让·热罗姆·奥古斯坦·贝熙业扮演者的自述：“我把中国当成第二祖国，把中国人当成我的人民。我这样一个又老又有病的人，是否可以在不工作、也不需要任何负担的情况下，住在北京。”苍老的声音和真切的情感令观众为之动容。鲜活的生命体验让一个个故事还原为一个个真实而有质感的历史情境，夹杂着那时的天气、人物的心情和想法等细节，将遥远的历史事件转化为一个立体的真切可感的信息场和一个真实的小世界。片中有多处真实的文献资料与情景再现的准确对接，比如，由一张旧照片过渡到模拟照片的再现场景，引发一段戏剧化的情景再现。在《乡关何处》中，贝熙业为乡村妇女看病的旧照片，叠化到相同场景的情景再现，引出贝熙业大夫为乡民看病的温馨场景。《乡关何处》一集并没有按照一般的顺序叙事方式，而是在影片一开始就抛出贝熙业最大的一次人生转折：在中国生活了半个世纪的贝熙业突然接到离开中国的命令，而他的妻子必须留在中国。突如其来的命令让两人措手不及，他们该如何抉择？叙述到此，影片却戛然而止，转而将贝熙业一生的故事娓娓道来。而开头的悬念成为一个悬而未决的疑问，始终萦绕在观众心头，使贝熙业一生的故事更显扑朔迷离。

二、纪录片大师关于纪录片的理解与表述

纪录电影“不是观照现实的一面镜子，而是打造自然的一把锤子”。

——约翰·格里尔逊（英国）^①

英国纪录片大师约翰·格里尔逊认为，纪录片不仅仅是反映生活的一面镜子，还应该是打造自然的锤子。他强调的是纪录片的社会性和宣传教育价值。

戏剧提供给生活的是“卑劣的代用品”，摄影者应该到生活中去，不能让视线避开“平凡的生活”。

——吉加·维尔托夫（苏联）^②

苏联纪录片大师吉加·维尔托夫认为，纪录片是平凡生活的记录者，应该多反映普通人的生活，而不应该像夸张表演的戏剧那样成为生活的代用品。他强调的是纪录片对平凡生活的自然表现。

我的片子的主要目的是反映人类行为的复杂性，而不是以意识形态的标准把人类简单化。不加解说词，也不采访，保持多义性理解。

——弗雷德里克·怀斯曼（美国）^③

美国纪录片大师弗雷德里克·怀斯曼认为，纪录片要保持生活的多义性和复杂性，不要把生活简单化、标签化。他强调的是纪录片对生活信息的保留。

“纪录片把现在的事记录下来，就成为将来的历史。纪录片不能虚构，但要想象。”

——尤里斯·伊文思（荷兰）^④

荷兰纪录片大师尤里斯·伊文思（Joris Ivens）认为，纪录片应该在现实基础上合理想象。他强调的是纪录片的艺术性和教育意义。

三、纪录片还是什么

1. 发现的艺术

纪录片的核心不在于虚构，而在于发现——发现细节、事实、场景。这种发现需要创作者具备丰富的生活阅历和深厚的人生积淀，以及高度的审美素养。对于现实题材需要创作者跟随事件的自然发展，耐心等待并及时发现精彩内容的出现。例如，《舟舟的世界》《活着》《彼岸的青春》《劫后》《乡村里的中国》《棒！少年》等作品都有很多等待发现的生活片段，它们真实、生动、鲜活、精彩。对于历史题材创作者需要“发现”新的证据、新的史料。纪录片的制作过程，是“发现”的过程，也是人类探索新知的过程。它可能是对一种行为的记录，也可能是对一种认识的记录，还可能是一种对一种结果或判断的记录。

2. 采访的艺术

采访是纪录片创作过程中非常重要的手段。在确定选题之前，要做深入细致的前期采访，

① 单万里. 纪录电影文献 [M]. 北京: 中国广播电视出版社, 2001: 8-9

② 埃里克·巴尔诺. 世界纪录电影史 [M]. 张德魁, 译. 北京: 中国电影出版社, 1992: 51

③ 单万里. 纪录电影文献 [M]. 北京: 中国广播电视出版社, 2001: 189

④ 姜依文. 生存之境 [M]. 北京: 北京广播学院出版社, 2000: 135

以确定主要的拍摄对象和拍摄方向。在拍摄和制作环节,更离不开采访。不仅历史题材需要对专家、学者、历史见证者进行采访,现实题材也需要采访当事人、目击者、相关者。采访中获得的内容、观点、现场环境、与人物说话同频的同期声等,可以起到传达丰富信息、塑造人物性格等重要作用。不要以为只有新闻或访谈节目才有采访,纪录片也有采访,而且非常重要。

3. 剪辑的艺术

剪辑是影视艺术创作的最后一个环节,也是非常重要的环节。由于画面语言本身具有意义不确定性,以及蒙太奇剪辑能够构成丰富意义,同样的素材可以剪出不同的作品。纪录片的剪辑取决于对素材的理解、把握和提炼。由于主题立意的不同,对素材的取舍也不一样,这不仅是技术层面的剪辑,更重要的是内涵意义的选择与升华。例如,德国著名女导演莱妮·里芬斯塔尔(Leni Riefenstahl)的作品《意志的胜利》,被苏联电影导演米哈伊尔·罗姆(Mikhail Romm)剪辑为《普通法西斯》。

4. 记录生存状态的艺术

纪录片有时也被称为家庭相册、生存之境。一部纪录片可能就是一个人的生活史,也可能是一个时代的侧影。例如,《舟舟的世界》《彼岸的青春》《劫后》等作品,是对人的命运、人的生存状态的真实记录,从不同侧面展现了人的个性风貌和时代变迁。纪录片用镜头书写人生、描绘世界、表达情感;纪录片通过一个生命与另一个生命的真诚对话,更多地表现了人的生存状态。

5. 用世界语言讲故事的艺术

客观纪实的影像本身就是一种通用语言。即使语言文字不相通的人,也可以从真实的影像中理解画中人的情绪变化,四季更迭和环境改变。纪录片不需要文字语言的解释,就能看懂其内容,这就是通用语言的力量。例如,纪录片《舟舟的世界》在法国展映时,外国观众看完之后起立鼓掌,久久不肯离开,用掌声向中国导演表达敬意,这表明他们不仅看懂了作品,还产生了情感共鸣。



思考题

1. 如何理解纪录片的“非虚构”?
2. 如何理解纪录片的“创造性处理”?
3. 为什么说纪录片是发现的艺术?

第三节 纪录片的主要类型

虽然纪录片和电影一起诞生于1895年,距今已经128年,但是关于纪录片的类型,至今没有公认的统一表述。根据不同的划分标准,纪录片呈现出不同的类型。

一、国外的划分标准

（一）六大类型

著名的纪录片理论家、美国学者比尔·尼克尔斯在《纪录片导论》中将纪录片分为以下六种类型。

1. 诗意纪录片

诗意纪录片（poetic documentary）出现于20世纪20年代，强调视觉联想、音律和节奏。代表作品包括《桥》《雨》《锡兰之歌》《夜与雾》等。这种类型的纪录片不强调叙事，不注重特定时空的营造，也不强调剪辑的连贯性，而是以深蕴的诗意和清新的风格被世人称道。它们更注重节奏的创造和不同空间的并置，目的在于情绪、情感 and 情调的表达。

2. 说明式纪录片

说明式纪录片（expository documentary）出现于20世纪30年代，强调语言解说和辩论性逻辑。例如，《西班牙的土地》和《巴厘岛的催眠与舞蹈》等。英国纪录片大师约翰·格里尔逊是这一类型的代表人物。他的作品《漂网渔船》是说明式纪录片的典范。此类纪录片宣传目的明确，创作者通过解说词来说服观众接受自己的观点。说明式纪录片形式上典型的特征是解说+画面，采用“上帝之声”（voice-of-God）、证据剪辑、全知视点等手法。

3. 观察式纪录片

观察式纪录片（observational documentary）出现于20世纪60年代，其技术基础在于便携式摄影机和磁带摄像机的出现。此类纪录片强调与影片主体日常生活的直接接触，摄影机的存在不会对影片主体产生影响。代表作品包括《推销员》《战争空间》等。中国在1990年以后出现了很多这种类型的纪录片，如段锦川的《八廓南街16号》、康健宁的《阴阳》等。这种纪录片擅长对现实世界的表达，但对历史题材的处理较为困难。由于放弃解说和字幕，影像表达有时可能会显得冗长和沉闷。

4. 参与式纪录片

参与式纪录片（participatory documentary）出现于20世纪60年代，代表作品包括让·鲁什（Jean Rouch）和埃德加·莫兰（Edgar Morin）的《夏日纪事》（*Chronicle of Summer*, 1961）以及《浩劫》（*Shoah*, 1985）等。此类纪录片强调制作者与拍摄对象之间的互动交流，常用的方式是采访。制作者不再刻意掩盖自己的存在，而是主动出现在镜头前并与被拍摄对象进行交谈甚至挑衅。中国的纪录片《望长城》有一些参与式的风格，而1999年北京电影学院睢安奇的作品《北京的风很大》则是向《夏日纪事》致敬的作品，全片采用现场采访的形式，问题从“北京的风大吗？”“你吃饭了吗？”到“你幸福吗？”等，通过闯入新人婚礼现场、进入办公室等场景，刻意干预和打扰被采访者的生活，以捕捉“突袭”状态下人们的真实状态。

5. 反身式纪录片

反身式纪录片 (reflexive documentary) 出现于 20 世纪 70 年代, 代表作品包括《斧头战》(1975)、《重新集结》(1982) 等。这种类型的纪录片关注那些对纪录片制作起支撑作用的假设与惯例, 使人进一步了解现实呈现的建构方式。导演在片中同时表达对纪录片创作本身的反思。这种影片往往显得更为抽象, 难以理解。对于中国的纪录片创作者和观众来说, 这种类型的纪录片还比较陌生。

6. 述行式纪录片

述行式纪录片 (performative documentary) 出现于 20 世纪 80 年代, 强调制作者在参与和接触拍摄对象时所体现出的主观性或表现性, 以增强观众对这种参与和接触的反应。这类纪录片把真实的事件进行主观放大, 强调创作者的主观表述。代表作品有马龙·里格斯 (Marlon Riggs) 的《饶舌》(Tongues Untied, 1989)。这种类型的纪录片往往与先锋电影 (avant-garde) 很接近。荷兰纪录片大师尤里斯·伊文思晚年的探索作品《风的故事》(The Wind, 1988), 在风格上有些接近这种类型。

(二) 四大类型

美国学者伊莉莎·巴巴什 (ilisa barbash) 和吕西恩·泰勒 (Lucien Taylor) 将纪录片分为四种类型。

1. 解说式纪录片

解说式纪录片出现于 20 世纪 20—30 年代, 以英国纪录片大师约翰·格里尔逊为代表。这种类型的纪录片最常见, 通常以权威的旁白方式, 直接表达对事物的见解。例如, 英国的《漂网渔船》、美国《探索频道》(Discovery Channell) 和《国家地理》(National Geographic) 频道的大多数电视节目、新闻影片; 中国的《话说长江》《话说运河》《复兴之路》《大国崛起》等。解说式纪录片一般立场鲜明, 说教意味浓厚, 给观众明确的指示和价值判断, 自由联想的空间比较小。

2. 印象式纪录片

印象式纪录片的定义较为模糊, 通常运用较为抒情、诗化、暗喻式的影音呈现, 游走在纪实与虚构之间。它不直接说教, 而是试图诱发观众的主观感触和诠释。这种类型由于与“真实”之间的关系比较暧昧, 容易混淆观众的判断并难以把握“真实”。

3. 观察式纪录片

观察式纪录片出现于 20 世纪 60 年代初期。观察式纪录片强调摄影机的透明性, 虽然在形式上对纪录片的叙事和影像不加干预, 但是机位的安排和剪辑的选择仍然不能脱离主观意识的介入。同时, 它的影像呈现被认为缺乏历史感和时间的联系脉络。

4. 自省式纪录片

自省式纪录片强调疏离效果与拍摄者的自我暴露, 使观众持续反思纪录片拍摄的媒介性与主观真实, 注重拍摄者、被摄者与观众之间的关系, 提倡一种自主的观影意识, 鼓励观众

脱离影片的框架。

二、国内的划分标准

国内学界和业界对纪录片的类型有很多种不同的划分标准。

（一）按题材内容划分

按照题材内容可以分为社会现实、历史文化、理论文献、自然科学、人类学五大类。

1. 社会现实类纪录片

社会现实类纪录片，是比较常见的一类纪录片。它以记录当代人的生活状态或社会发展进程为主要目的，通过纪实风格来反映当代人的思想感情或记录社会发展的实况，旨在关注民生、关注社会和关注现实。关注现实生活，讲述“老百姓自己的故事”，是社会现实类纪录片的核心所在。纪录片诞生初期就具有鲜明的社会现实特征，如《火车进站》《工厂的大门》《水浇园丁》《婴儿的午餐》等作品，都是对现实生活的真实反映。我国的社会现实类纪录片也比较丰富，从20世纪90年代的《远在北京的家》《毛毛告状》《德兴坊》《十字街头》《土地忧思录》，到21世纪的《归途列车》《平衡》《在一起》《劫后》《棒！少年》等，精品佳作连续绵延。

2. 历史文化类纪录片

历史文化类纪录片，是通过历史遗迹、文献记载、文物考证等手段重新认识历史，用纪实影像讲述历史，了解文物的历史价值、文化价值以及现实影响的纪录片。历史文化类纪录片是对某个历史人物、文化遗存或历史事件的纪实化影像再现。任何历史都是当代史，历史文化纪录片折射的也是当代人对历史的认知与解读。为了方便解读历史，制作者一般采用可以掌控的全知视角，自由转换观察视点，用易于接受的影像叙事方式呈现历史面貌和文化价值。例如，《丝绸之路》《河西走廊》《西南联大》《大明宫词》《故宫》《敦煌》《圆明园》《汉字五千年》《花开中国》《茶，一片树叶的故事》《京剧》《昆曲六百年》《如果国宝会说话》《“字”从遇见你》等。

3. 理论文献类纪录片

理论文献类纪录片突出强调作品的理论和文献价值，最早由苏联纪录电影工作者艾瑟·苏勃在20世纪20年代确立，代表作品为《罗曼诺夫王朝的覆灭》。最初是指利用过去已经拍摄的资料进行重新编辑的影片，所以又叫汇编片。后来指利用以往拍摄的新闻片、纪录片等具有文献价值的影像资料以及相关文件档案、照片、实物等，辅以新近拍摄的对当事人采访或专家评论等素材进行再度创作的影片。在文献类纪录片的前面加上“理论”二字，是为了与普通历史文化类纪录片进行区分，强调题材的重要性。理论文献类纪录片的题材内容更倾向于重大历史事件，如《百万雄师过大江》《红旗漫卷西风》《解放战争》《欢腾的西藏》等。20世纪90年代，我国理论文献类纪录片进入繁荣发展时期，出现《毛泽东》《邓小平》《朱德》《周恩来》等优秀作品，生动解读伟人思想，具有非常鲜明的理论和政治色彩。21世纪以来，我国理论文献类纪录片精品佳作不断涌现，如《毛泽东1949》《周恩来的外

交风云》《东方主战场》《忠贞》《习仲勋》《我们这五年》《改革开放四十年》《抗美援朝保家卫国》等。

4. 自然科技类纪录片

自然科技类纪录片是一种以自然环境、生物科技、科学技术等为拍摄主题,展现自然生态现状、科技发展变化,以及它们与人类社会相互关系的纪录片。人与自然相依相存,人类的发展史也是自然与科技的发展史。我国的自然科技类纪录片最早出现于1918年,是商务印书馆活动影戏部与中国影片制造公司合作拍摄的《西湖十八景》,该片介绍了杭州湖山春社、玉带晴虹等18个自然景点。此后,还陆续制作了《庐山风景》《长江名胜》等多部自然风景纪录片。进入21世纪以后,自然科技类纪录片进一步细分为自然类纪录片和科技类纪录片。自然类纪录片指以自然界的动植物、自然风光为主要记录对象,以对自然现象、动植物的探秘解读为制作理念,以反映动植物的生存方式、生存状态以及动植物与人类的关系等为主要内容的纪录片。理论界并没有统一公认的“自然类纪录片”的概念,其他相近的名称有“人文地理类纪录片”“生态类纪录片”等。科技类纪录片是以科学理性的视角,以自然界万事万物和人的自然特质为拍摄对象的纪录片。它所记录的是除了社会关系以外的其他对象,包括人的物理和化学的存在、动物、植物以及风雨雷电等自然现象背后的科学原理。比如,《太阳的秘密》《人体:内在世界》《宇宙的秘密:黑洞》《时间之旅》《智能机器人》《嗨!火星》《互联网时代》等。

5. 人类学纪录片

人类学纪录片是最早出现的纪录片。世界上第一部纪录片《北方的纳努克》就是一部人类学纪录片。人类学纪录片是在对一个民族进行长期观察和研究的基础上,通过纪实影像真实反映该民族的社会构成和文化习俗的纪录片。我国人类学纪录片最早可以追溯到1940年,由当时位于南京的中央电影摄影场拍摄的《西藏巡礼》,详细介绍了抗战时期西藏的社会动态和风俗。同年,位于武汉的中国电影制片厂拍摄了《民族万岁》,介绍了蒙、回、苗、彝等各族人民支援抗战的事迹和民族的风土人情等。

田野调查是人类学家了解研究对象的重要方法,人类学纪录片的真实性也是建立在田野调查的基础上。创作者需要在选定拍摄地点后,深入当地生活,学习当地语言,了解当地习俗,通过参与式观察及深度访谈,记录人们的日常生活、风俗习惯和社会结构等。我国人类学纪录片从20世纪90年代的《甬吉和他的情人们》《山洞里的村庄》《甲次卓玛和她的母系大家庭》《藏北人家》《最后的山神》《三节草》《泸沽湖》《归去来兮》等,到21世纪的《最后的马帮》《茶马古道》《盘龙江故事》《渡过塔里木河的船》等,佳作不断。

(二) 按照创作主体划分

按照创作主体来分,可以分为媒体纪录片和独立纪录片两大类。

1. 媒体纪录片

媒体纪录片是指以各级各类媒体机构为制作机构,以广泛传播为目的,注重画面质量、制作精良的纪录片。媒体纪录片的内容题材包罗万象,但是传播正能量、引领主流价值等是其主题方向。它们通常资金雄厚、场面宏大、画面精美、剪辑及后期包装设计感强等,

并不以纯“纪录”“纪实”手段来表现。中央电视台纪录频道播出的纪录片是媒体纪录片的典型代表,如《大国崛起》《复兴之路》《美丽中国》《航拍中国》《超级工程》《与全世界做生意》《丝路·重新开始的旅程》《中国人的活法》《新青年》等。

2. 独立纪录片

独立纪录片的概念相对宽泛,难以给出确切定义。在承载介质上,独立纪录片早期多为胶片形式,也就是作为单集文本在电影领域中生产、流通或再生产,以此区别于由多集组成、定期播出的电视纪录片。在表现手法上,这类纪录片多摒弃解说词和图解的手法,更多采用现场同期声,让被拍摄对象自己发声。在经费来源上,多为制作者自筹资金。在播出渠道上,多为电影院线、电影节展映或小范围观影交流,很少在电视台播出,如《流浪北京》《四个春天》《生活万岁》等。

(三) 按照制作目的划分

按照制作目的划分,可以分为大众纪录片和宣教纪录片两大类。

1. 大众纪录片

大众纪录片是记录精神和大众文化相结合的产物,更关注百姓的平凡生活,展现普通民众的生存状态与生命足迹。这类纪录片是对平民意识的表达与探寻,比较契合大众对个人意识的张扬和对真实生活的渴望,追求的是一种轻松和娱乐,如《舌尖上的中国》《人生一串》《螃蟹的征途》《风味人间》《我的温暖人间》《生活的减法》等。

2. 宣教纪录片

宣教纪录片是以各级组织机构及媒体为创作主体,以宣传为明确目标,通过诉说道理、描述典型等方式,表达主流话语的纪录片,如《换了人间》《改革开放四十年》《我和我的新时代》《摆脱贫困》《五大道》《大国重器》《七三一》等。

(四) 按照制作方式划分

按照制作方式划分,可以分为解说式、调查式和观察式三大类。

1. 解说式

解说式是纪录片中最常见的一种类型,以“解说+画面”的形式呈现。它的开创者是英国纪录片大师约翰·格里尔逊,他是“电影讲坛”的开创者。

解说式是解说词与画面结合在一起的模式。解说词是其核心特征,用以解释说明画面以外的所有信息,包括介绍人物身份、性格、经历,介绍事件发展的前因后果,说明主题内涵等。画面可以是现场实拍的纪实画面,也可以是照片、图片、资料、人物采访,以及情景再现等。比如,《舌尖上的中国》《航拍中国》《抗美援朝保家卫国》《摆脱贫困》等具有广泛影响力的作品,都是典型的解说式纪录片。

解说式纪录片的特点如下所述。

(1) 解说式纪录片一般主题比较鲜明。解说式纪录片通常采用全知全能的视角,介绍人物或事件的来龙去脉,用解说词把各种画面素材串联起来,以体现具有教育意义或宣传目标

的主题,如《航拍中国》《故宫》《颐和园》《摆脱贫困》等。

(2) 解说式纪录片有明显的社会教育价值。解说式纪录片依托解说词,使画面因权威式的旁白或直接现身于画面上的评论者的解说而更具有明确意义。这种模式下的纪录片有助于观众了解主题内涵,理解历史、传承文化,从而进行深入思考。例如,《话说运河》《话说长江》《大国崛起》《航拍中国》等。

(3) 解说式纪录片追求画面的精美。解说式纪录片注重画面的审美价值,为观众带来独特的视觉享受,如《故宫》《当卢浮宫遇见紫禁城》《圆明园》《苏园六纪》等。

解说式纪录片的制作要求如下所述。

(1) 要求解说词质量高,具有文学性、思想性、哲理性,如《苏园六纪》《圆明园》等。

(2) 画面与解说相得益彰,二者互美、共美。例如,《苏园六纪》的解说词把苏州园林的意境之美与文人气质描绘得淋漓尽致,与精美的园林画面紧密结合,相映成趣。

(3) 制作精良,综合运用视听语言,如音乐、音效、特效等元素,使整体呈现精致。

(4) 节奏从容,一般节奏比较舒缓。但如果解说词太多,则有可能导致节奏比较慢。

2. 调查式

调查式是类似于“真理电影”的一种方式,制作者以调查者身份进行采访,主张通过采访来刺激现实、来揭露现实背后的真理。这种模式是“采访+纪实画面”。代表作品包括《夏日纪事》《北京的风很大》《望长城》《幼儿园》等。

调查式纪录片的特点如下所述。

(1) 以采访为推动手段。

(2) 以调查者甚至是引导者的身份进行。

(3) 制作者出现在画面里。

(4) 旁观与介入并存。

3. 观察式

观察式即常说的“直接电影”式,制作者以旁观者身份客观记录生活事件。代表作品包括《推销员》《美国工厂》《劫后》《活着》《归途列车》等。

观察式纪录片的特点如下所述。

(1) 不用解说词,采用“现场同期声+画面”的形式。理念是做“墙上的苍蝇”,理性、客观地记录所见。

(2) 不采访,让事件自己说话,如《推销员》《美国工厂》等。

(3) 不干涉,不采用事先写脚本的做法。

(4) 旁观者身份,不与被拍摄者事先交流,以保持即时性,发现未知。例如,米开朗基罗·安东尼奥尼(Michelangelo Antonioni)拍摄的纪录片《中国》。

(五) 按照存在方式划分

按照存在方式划分,可以分为栏目类、非栏目类、特别类和新媒体类四大类。

1. 栏目类

栏目类纪录片是纪录片适应自身的生存和发展需要的同时,顺应电视媒介的传播特性,

以电视栏目形式为依托的电视节目形态。

栏目类纪录片实现了以下几个方面的转变和发展。

(1) 栏目类纪录片,实现了纪录片以受众为中心的传播方式的转变,使纪录片进入大众传媒的传播时代。

(2) 栏目类纪录片,在保留纪录片的本质特征(如反映真实社会生活和普通人的生活状态)的同时,由传统的代表集体话语权威的共性传播,转向更加开放与多样的个性化传播,如“讲述老百姓自己的故事”的《生活空间》《纪事》《见证》等。

2. 非栏目类

非栏目类纪录片包括企事业、媒介机构、社会团体、公民个人的纪实影像、资料片等类型,它们或用于宣传和推广,或满足个人视频表达的需要。

3. 特别类

特殊时期的特别节目,如奥运、非典、抗疫、脱贫、雪灾、震灾等特别时期推出的一系列纪录片节目,具有时效性与文献价值性。

4. 新媒体类

随着新媒体的发展,越来越多的纪录片作品已不再局限于电视屏幕或电影院放映。新媒体平台已成为纪录片的重要播出渠道。新媒体是指除了传统媒体之外的,基于现代计算机技术发展而来的媒体形态,主要包括网络媒体和移动媒体。网络新媒体平台不仅是纪录片的播出平台,也独立制作纪录片作品。由于网络传播的特性,一般比较容易受到年轻人广泛欢迎。比如,《守护解放西》《人生一串》《风味人间》《人生第一次》等作品,不仅在网络上播出,还反过来流向传统媒体电视台,获得权威主流媒体的认可与再传播。作为具有互联网基因的纯网生的纪录片类型,相对于传统纪录片而言,新媒体纪录片在内容、形式及传播方式等方面都具有鲜明的特征,能够更加适应移动互联网的传播和欣赏习惯。在多屏时代下,网络用户可以选择PC端、移动端等观看设备,自由度高、灵活性强,这缓解了网生纪录片传播过程中的时空限制。但是网络接收环境的随意性、观看时段的自由性等因素,也使观众的跳出率比较高,导致网生纪录片的完播率比较难以保证。



思考题

1. 纪录片有哪些类型?
2. 解说式纪录片有哪些特点?
3. 观察式纪录片有哪些制作要领?

第四节 纪录片的属性与功能

作为具有真实属性的艺术形态,纪录片有着自己独特的价值和作用。它可以从独特

的视角观察世界、评价自我、审视社会，可以传递知识、揭示真相、沟通情感、展现生活等。

一、纪录片的本质属性

1. 表现对象的非虚构性

纪录片是非虚构、非表演的影视纪实艺术形式，它是以真实事件或真实情境为表现对象，并在此基础上加以选择和组接，以表达作者的思想。纪录片用真实、客观的纪实影像，向观众提供不同时间、不同空间、不同人群的真实生活状态，可以拓宽人们的视野，帮助他们了解自己不熟悉的、有趣的、具有人生参照价值的事物。例如，生态纪录片《森林之歌》，探讨森林与中华文明乃至人类文明的关系，对构建人与自然之间的和谐共生，推进社会的生态文明具有积极意义。现实题材纪录片《劫后》《飞跃塔利班》《聚焦索马里》等，则通过客观记录真实事件，向观众传达不同地域、不同环境下人们的生活与挑战。

2. 内容题材的丰富性

纪录片的魅力在于让观众从呈现的真实生活中感受到不同时期、不同地域、不同人群的生活状态，了解到本来陌生的、平时不容易看到的、有趣、感人或给人启发的故事和知识。纪录片可以表现的内容非常丰富，可以说现实生活中的所有方面都可以成为纪录片表达的题材，现实生活为纪录片提供了丰富的素材和广阔的创作空间。历史、文化、人物、事件、动物、植物、自然风景等，天地间的万事万物都可以纳入纪录片创作者的视野。例如，纪录片《行走的植物》《雪豹和它们的朋友》《河狸的故事》《瓷》《花开中国》《故宫》《敦煌》《圆明园》《河西走廊》《大黄山》《望长城》《话说长江》《话说运河》等作品，都是对植物、动物、建筑、自然山川、历史遗存、历史事件等所作的纪实性影像呈现。

3. 表现手法的多样性

纪录片是非虚构的艺术形式，也是综合性的影视艺术，是各种艺术手段综合运用产物。纪录片融合了文学、绘画、美术、音乐等多种艺术门类。多种艺术元素的嵌入，为纪录片提升艺术性提供了广阔空间。长镜头是纪录片常用的表现手法，它可以保持事件的连续性、完整性和客观性，是纪录片真实感的重要保障。解说词、音乐、同期声、情景再现，也都是纪录片的重要表现手段。纪录片可以是纯粹的旁观纪实影像表达，也可以运用故事化叙事，甚至可以采用人物扮演或数字再现等情景再现艺术手法。例如，《河西走廊》《西南联大》《圆明园》《大国崛起》等纪录片，运用大量数字动画，对无法重现的历史进行情景再现。

4. 视听语言的综合性

纪录片是视听结合的产物，是诸语言元素集合而成的多维时空艺术。视觉语言包括镜头语言和字幕语言，听觉语言包括人物同期声、自然音响、解说词旁白和音乐等。这些丰富的视听元素，在纪录片里都得到了综合运用。镜头语言是纪录片综合语言中占据主要地位的语言，没有镜头画面，就没有立体、流动的影视艺术，可能是只有声音的广播，或只有文字的报纸。听觉语言也是纪录片中非常重要的元素，没有声音，再好的画面也难以生动呈现，而

且没有声音的帮助,画面本身容易产生歧义。比如,一个画面拍摄的是两个人在交谈,如果没有现场同期声,那么交谈的内容就无法呈现,或者可能被歪曲成其他内容,所以现场同期声有提供真实信息内容的证据作用。声音还可以丰富画面的内涵,让画面更加生动。例如,纪录片《乡村里的中国》,不仅有大自然的风景画面,还有小鸟的鸣叫、潺潺流水的声音,让自然景物显得生动真实;在人们劳作的时候,配以悦耳动听的“四季歌”音乐,不仅使劳动不再枯燥,也表达了劳动者对生活的幸福感。

二、纪录片的价值与功能

1. 传播知识与社会教育功能——社会价值

作为一种意识形态的载体,纪录片具有一定的社会功能,它能够传播知识并进行社会教育。它通过展示世界各地风俗、风情、风景,以及动物、植物生长规律,呈现历史与现实、人物和事件,从而传递各种知识。通过对社会典型人物、事件的真实记录引起人们的共鸣,引发社会思考,从而形成一定的社会教育意义。例如,纪录片《航拍中国》,用宏大的叙事、精美的画面,对祖国壮美山河和悠久历史文化进行呈现,激发了观众的强烈爱国主义情感。《彼岸的青春》《舟舟的世界》《劫后》等则是对不同地域人们的生存状态、价值观念等的纪实表达。

2. 记录历史与文化遗产功能——史料价值

纪录片最直接的功能是记录,真实记录丰富多彩、纷繁复杂的现实生活。由于其真实客观的本质属性,纪录片具有文献价值,今天的记录是明天的历史,同时又具有传承的功能。纪录片对过去的展现,是对历史的解读和延续,是对历史文化的传承与弘扬。比如,《故宫》《敦煌》《苏园六记》《如果国宝会说话》《“字”从遇见你》等一大批历史文化类纪录片,是对中国灿烂悠久的历史文明的再现,具有珍贵的史料价值。

3. 情感沟通与跨文化传播功能——传播价值

纪录片可以传递信息、扩展视野、交流情感、启迪智慧。情感交流历来是艺术创作的重要目的和内容。纪录片力求寻找人与人、人与社会、人与自然之间沟通交流的桥梁与纽带。随着社会文明的进步、人们知识水平的不断提升,纪录片不只是把现实复制在影像上,而是要把作者独特的感受与理解传达给观众,以期引起观众的共鸣。在全球化时代,纪录片在跨文化传播中发挥重要作用。例如,纪录片《沙与海》《最后的山神》《彼岸的青春》《舟舟的世界》《丝路·重新开始的旅程》《无穷之路》等作品,在国际社会获得了较好的赞誉,有效地发挥了跨文化传播的功能与价值。

4. 审美与娱乐功能——审美价值

纪录片的美学价值体现在其记录的内容和呈现的形式美上。比如,《航拍中国》《美丽中国》《鸟瞰中国》等地理自然类纪录片表现出的自然美、崇高美、意境美;《舟舟的世界》《劫后》《活着》等社会现实类纪录片体现出的人情美、人性美;《故宫》《台北故宫》《当卢浮宫遇见紫禁城》等历史文化纪录片体现出的工艺美、技术美、文化美等。所有纪录片的外在形式都具有艺术美,给人或优美、或壮美、或引人深思的艺术享受。



思考题

1. 纪录片的本质属性有哪些?
2. 纪录片的价值与功能是什么?



课堂实训

实训（一）

1. 实训内容：比较分析一部纪录片作品与一档新闻节目的异同。
2. 实训步骤：
 - (1) 选择相同或相近题材的纪录片作品及新闻节目。
 - (2) 从内容选取、创作方式、传播要求等方面进行比较分析。
 - (3) 制作包含图片、文字、视频片段的 PPT。
3. 成果评价：课堂展示，学生互评，教师点评。

实训（二）

1. 实训内容：比较分析解说式与观察式纪录片的类型特点。
2. 实训步骤：
 - (1) 选择两种类型的经典纪录片作品各一部。
 - (2) 从创作理念、拍摄方式、镜头语言等方面进行比较分析。
 - (3) 分小组进行（3～5 人一组）训练，制作 PPT。
3. 成果评价：课堂分组展示，学生互评，教师点评。

第二章

纪录片的发展历程



拓展：纪录片发展流派

学习要点及目标

1. 掌握世界上第一部纪录片作品的创作理念及其历史地位。
2. 了解“直接电影”与“真理电影”的创作特点及其异同。
3. 了解“电影讲坛”的创作理念及其贡献。
4. 了解中国电视纪录片的风格发展及其历程。

1895年12月28日，法国的奥古斯塔·卢米埃尔和路易斯·卢米埃尔兄弟在巴黎一家地下咖啡馆里放映了自己制作的影片，这不仅标志着电影的诞生，也标志着纪录片的诞生，因为当时的影片都是纪录片。这些早期的影片没有人工搭建的摄影棚，没有专职演员，没有舞美灯光，也没有切换镜头的蒙太奇，只是利用室内或户外的自然真实环境进行拍摄，内容多为简单的生活事件，采用一镜到底的方式记录真人真事，如《火车进站》《工厂的大门》《水浇园丁》《婴儿的午餐》《警察游行》等。

第一节 外国纪录片的发展历程

一、卢米埃尔兄弟与纪录片的诞生

1. 卢米埃尔兄弟

法国的卢米埃尔兄弟，哥哥奥古斯塔·卢米埃尔，弟弟路易斯·卢米埃尔，是电影和电影放映机的发明者。卢米埃尔兄弟在父亲所经营的照相馆中学会了照相技术，又在管理照相器材厂的同时，研制出了“活动电影机”。他们用自己发明的手摇便携式摄影机来摄制及放映影片。更重要的是，他们突破了照相馆摄影师所受的封闭的空间的束缚，走向了更广阔、开放的自然空间。拍摄的作品内容，更注重表现现实生活中实际存在的事情，而不是安排和搬演实际不存在的事情和生活。比如，路易斯·卢米埃尔最初拍摄的短片《工厂的大门》《火车进站》《烧草的妇女们》《出港的船》《代表们登陆》《警察游行》等，都直接表现了下班的工人、上下火车的旅客、劳动中的妇女、出海的渔民、登岸的摄影师和街头行进中的警察等。在这些作品中，卢米埃尔兄弟真实地捕捉和记录了现实生活的瞬间，使人们看到了自己身边的那些真实的生活和熟悉的人群。正如法国电影史学家乔治·萨杜尔（George Sadoul）所说，从路易斯·卢米埃尔的影片中人们了解到，电影可以是“一种重现生活的机器”，而不是像爱迪生的“电影视镜”那样，仅仅是一种制造动作的机器。

卢米埃尔兄弟发明的可以手提的“活动电影机”，是一种既能摄影又能放映和洗印的多功能机器。活动电影机由一个暗箱组成，内含使35毫米片孔胶片间歇运动的牵引机构和遮光器的转动机构。它备有一个摄影镜头，以每秒12帧的速率进行拍摄。画面静止时，遮光器开启，胶片得以曝光；遮光器关闭时，胶片向前运动，这样便得到了负片。然后取下镜头，将负片装到机器上，与另一片未曝光的胶片贴在一起，在光源照射下运行，曝光后得到正片。此外，电影机还配有放映镜头，装上胶片后，使机器置于灯泡的照射下，光束穿过胶片和镜头，摄影机就转变为放映机。正是借助这台“活动电影机”，卢米埃尔兄弟拍摄了以《火车进站》《工厂的大门》等为代表的最早的一批胶片纪录片，成为电影和纪录片的先驱。

2. 纪实和娱乐

电影诞生之初，就显现出两大特质，即纪实和娱乐。卢米埃尔兄弟的作品《火车进站》《工厂的大门》《水浇园丁》《出港的船》《代表们登陆》等，内容多为对日常生活的真实记录，

无意中奠定了影片领域的基础。与小说、戏剧主要表达人类的内心不同，电影表现的是生活的动态，自然界的现象，以及人群的变动。凡是运动的东西都在电影机的拍摄范围内，这是卢米埃尔的电影观念，也体现出电影与生俱来的纪实特性。被称为世界上第一部短故事片的《水浇园丁》，已有简单的叙事和喜剧色彩。影片中，园丁浇水时，水突然不流了，因为一个男孩在他身后用脚踩住了水管，当园丁低头查看时，男孩又松开了脚，结果水突然喷园丁一脸。这一情节又体现出纪录片的娱乐品质。由此可见，纪录片从诞生之日起，就非常注重作品的可观看性和对观众的吸引力，注重作品的生活化和娱乐性。

3. 固定视点的单镜头

在形式上，卢米埃尔兄弟的影片大都由一个固定视点的单镜头拍摄而成。比如，《火车进站》是最为典型的固定视点单镜头拍摄的作品。摄影机架在站台上，面向远处延伸的火车轨道。起初站台上空无一人，随后一列火车迎面驶来，火车头驶进左侧站台停下，旅客们开始上下火车。其中，有一位少女在摄影机前迟疑地经过，并露出自然、羞涩的表情。火车离开站台驶出画面，影片结束。在这部影片中，物体与人物时远时近，以及被拍摄物体本身的运动，产生了不同的景别。不同景别的视觉变化，形成了纵深的场面调度。这就是今天广泛使用的“固定长镜头”的拍摄方法，即通过固定视点的镜头捕捉同一个时间和空间内的连续画面。

二、罗伯特·弗拉哈迪与世界上第一部纪录片

美国的纪录片大师罗伯特·弗拉哈迪年少时的梦想是当一名工程师。但1922年的一部纪录片《北方的纳努克》，却为他赢得了“世界纪录片之父”的称誉。《北方的纳努克》的创作过程非常艰难，远没有放映时那么风光。

1. 浪漫探险家与世界纪录片之父

罗伯特·弗拉哈迪于1884年2月16日出生于美国，是家中的第一个孩子。父亲是矿石勘探者，母亲是一位德国天主教徒。弗拉哈迪在多元文化的熏陶下，度过了一个快乐的童年。少年时期，他和父亲一起到旷野寻找矿石并探险的经历，让他看到了更加广阔的世界，也激发了探索自然的个性。弗拉哈迪身材高大、性格开朗，善良而坚定，热情而勇敢，具有与生俱来的悲天悯人和浪漫主义情怀。

1910年，弗拉哈迪遇见了来加拿大修建铁路的威廉·麦肯齐（William Mackenzie）爵士，这次邂逅为拍摄纪录电影《北方的纳努克》创造了条件，他被派到爱斯基摩人生活的北极寻找矿藏。1911年，当弗拉哈迪第二次去北极时，在那里居住了19个月。1913年第三次去时，弗拉哈迪带了一架摄像机，并出发前特意去纽约学习了三周的电影拍摄技巧。1914—1915年，第四次去时，弗拉哈迪拍摄了数小时介绍爱斯基摩人生活的素材。他对纪录电影的热爱与日俱增，已经远远超过了勘探，早把自己是一个矿石勘探员的身份忘得干干净净。拍摄一部令自己满意的纪录电影，是他最大的愿望。1922年，这部历时8年，断断续续拍摄的《北方的纳努克》在美国公映，引起极大轰动，有无数的人涌进电影院观看。《北方的纳努克》因为长时间记录跟拍一个家庭的生活，与之前的观光片不同，而被称为世界上第一部真正的纪录片。罗伯特·弗拉哈迪也因为这部《北方的纳努克》，而获得“世界纪录片之父”的美誉。

2. 罗伯特·弗拉哈迪对世界纪录片的贡献

- (1) 创作了世界上第一部真正的纪录片，把纪录片与浅显的游记风光片区分开来。
- (2) 确立了纪录片的拍摄原则，如与被拍摄者交朋友，跟拍一个家庭等。
- (3) 开创了人类学纪录片类型，记录不同群体的衣食住行和生存状态，为人类学研究提供了影像资料；拍摄主题旨在体现人的价值、人文关怀，并展现人的尊严。
- (4) 采用长镜头纪实跟拍，捕捉相对完整的生活片段，如猎捕海象、与海豹搏斗、建造冰屋等经典场景，都是采用长镜头跟拍。
- (5) 注重纪录片本身的艺术价值。纪录片也要讲故事，罗伯特·弗拉哈迪非常擅长用镜头讲故事，比如片子开始时出现的那条小船，里面不知道有几个人，充满悬念。与海豹的搏斗，也充满悬念，一开始人们不知道纳努克在干什么，像演滑稽戏一样，但是逐渐知道是有一个动物在冰下被钓住了，那个动物好像还比较有力气，拼命想挣脱，上面的纳努克也很有力量，拼命往上拽，充满戏剧性。镜头非常稳定，生活气息浓郁而充实。

三、约翰·格里尔逊与解说+画面模式

采用解说+画面模式，关注现实、注重宣传、具有教育意义和讲坛性质的风格被称为“格里尔逊”风格。这种风格的作品，最早是由英国纪录片大师、“世界纪录片教父”约翰·格里尔逊创立，形成了独特的“电影讲坛”模式。

1. 世界纪录片“教父”

约翰·格里尔逊拥有很多耀眼的头衔，包括英国纪录片大师、英国纪录电影学派创始人、英国纪录片之父等，但最响亮的还是“世界纪录片教父”。

约翰·格里尔逊，1898年出生于苏格兰。祖父是灯塔看守人，格里尔逊从小就非常喜欢大海和船只。父亲是一所乡村学校的校长，也是最早把电影引入教育领域的先驱。母亲对社会服务充满热情，这对幼年格里尔逊有着重要影响。他对电影的热爱、对大海的喜欢、对社会的强烈关注与思考，都和家庭背景密切相关。1915年17岁的格里尔逊中学毕业，考入格拉斯哥大学哲学系。适逢第一次世界大战，就读期间的格里尔逊应征入伍，在皇家海军扫雷舰队服役。从此有了进一步亲近大海、了解大海的机会，海和船在他脑海里的印象更加鲜明而深刻。第一次世界大战结束后，格里尔逊重返校园并于1924年获得洛克菲勒奖学金，赴美国芝加哥大学学习社会学，并对电影产生兴趣。在美留学期间经常给美国周刊投稿，撰写一些关于教育问题和公共信息方面的文章。格里尔逊1927年回国，说服大英帝国商品推销局，资助他拍摄纪录片作品。1929年第一部也是唯一一部纪录作品《漂网渔船》问世。此后格里尔逊在英国开办纪录电影学校，培养了一批纪录电影制作人才，制作出一批优秀的纪录片，形成了史称“英国纪录电影学派”。他还将纪录片理念推广到加拿大、非洲、印度等地，终生致力于纪录片的教育、普及和推广工作。

英文“纪录电影”一词，由约翰·格里尔逊首先提出并使用。它是源自法文的英文词汇 documentary，这个词最早出现在他为1926年2月8日出版的《纽约太阳报》撰写的评论文章中，这篇评论主要评价的是“纪录片之父”罗伯特·弗拉哈迪的第二部影片《摩阿娜》。他在文中写道，这部影片“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，

具有记录价值”^①。这是“记录”一词第一次公开用于阐述电影。1932—1934年格里尔逊发表论文《纪录片的第一原则》，进一步说明了纪录片是“对现实生活进行创造性处理”的影片，而“对自然素材的使用”是“至关重要的标准”^②，进一步深入阐述纪录片的概念，强调“对现实的创造性处理”。一般认为这是关于纪录片最早也是最经典的定义，一直影响着纪录片创作。因为这个定义，约翰·格里尔逊获得“世界纪录片教父”之称。

2. 约翰·格里尔逊与“电影讲坛”的艺术主张

- (1) 重视纪录片的社会教育功能，是电影“锤子论”“介入说”的倡导者。
- (2) 主张“创造性地处理生活”，认为在尊重事实的基础上，可以搬演和重构生活。
- (3) 对故事片持否定的态度，认为虚构情节的故事片是生活的替代品。
- (4) 重视摄影造型，比较重视镜头的视觉张力和形式的完美。

(5) 创造了解说+画面的纪录片模式，也被称为“格里尔逊模式”。1927年以后电影进入有声时代，格里尔逊开始重视解说词声音的教育功能，让电影解说词参与主题表达和意识形态传达。

四、“直接电影”

1. “直接电影”的缘起

“直接电影”诞生于20世纪60年代初的美国，以不介入、不干扰、不采访的方式，以及旁观者身份面对拍摄对象，目标是客观、理性地反映真实生活，代表人物为美国的罗伯特·德鲁和理查德·利科克，代表作是1960年的《初选》。当时的一些评论者称之为“真实电影”，为了与同时期的另一流派“真理电影”相区别，后来改称为“直接电影”，一直沿用至今。

同步录音技术和设备的出现，为不采访、不介入的“直接电影”流派提供了物质和科技基础。1927年，声音开始出现在影像作品中，开启了“有声”电影的新时代。经过1930—1940年的发展和设备的不断改进，到了1950年年末，一种更为轻便的可以同步录音的拍摄设备（16毫米摄像机）开始面世。这为主张摄影机不介入、不干扰的“直接电影”的出现，提供了技术上的可能。

2. “直接电影”的纪录制作原则

作为20世纪60年代出现于美国的一种纪录片制作风格，“直接电影”制作的基本目的是尽可能准确地捕捉一个正在发生的事件，并将制作者的干扰或阐释降到最低。其记录理念或制作原则如下所述。

(1) 旁观者身份：“直接电影”最明显的标志是不介入、不采访、不干扰，以旁观者的身份进入拍摄和制作，制作者不影响影片主体的言语内容或者行为方式，拍摄过程尽可能不引人注目。制作者及摄像机都尽量隐藏起来，力求把对现场及被拍摄者的干扰降到最低，当然更不会采访，只是理性、客观、中立地跟拍事件本身的进展，忠实、客观地拍摄人物自己的行为及语言。不像格里尔逊那样创造性地处理现实，也不会像弗拉哈迪那样适度地摆拍，而

① 张同道. 大师影像 [M]. 广州: 南方日报出版社, 2003: 112

② 李恒基, 杨远婴. 外国电影理论文选 [M]. 北京: 三联出版社, 2006: 262

是冷静地旁观，客观地记录。

(2) 不用解说词：“直接电影”与以往纪录片最显著的区别，就是不用解说词，而是隐藏观点，把对事实的干扰降到最低，安静地跟拍，仅使用现场同期声，必要时辅以适当字幕，避免解说或音乐带来的“阐释”。

3. “直接电影”模式的创作主张

(1) 不介入或少介入，让事件自己说话。

(2) 不事先编写脚本，不干涉。

(3) 事前达成共识，保持现场对事态发展的关注和默契。

(4) 展现多种现实模式，开放的形态，给观众留下多种解读的自由空间。

(5) 依赖后期剪辑，放弃前期拍摄对事件过程的干预。后期剪辑的主旨是保持客观，尽量隐藏观点。让事实在影片中自我阐释。

五、挑动者与“真理电影”

1. 反叛与挑战

与罗伯特·弗拉哈迪一样，让·鲁什的父亲也是探险家，母亲则热爱绘画和诗歌。父母的职业和爱好对让·鲁什产生了很大影响，他从小热爱自然，喜欢诗歌，也喜欢绘画。幼年时随父亲迁居于阿尔及利亚、德国及摩洛哥等地，对各地独特的民风民俗产生了浓厚的兴趣。1938年在巴黎人类学博物馆，让·鲁什观看了罗伯特·弗拉哈迪的两部影片，《北方的纳努克》和《摩阿娜》，从此坚定了成为一名人类学家的职业追求。后来，他在巴黎大学获得人类学博士学位，同时开始了人类学电影的拍摄工作。

但是，让·鲁什对弗拉哈迪的长镜头跟拍、适度摆拍手法并不认同。他认为这种旁观者的拍摄方式并不是本质的真实，而在外界刺激下的应急反应，可能才会体现最本质的真实。所以1960年他开始了一场实验，研究一种新的人类学电影形式。明确表示与“直接电影”不同，不做旁观者，而是要参与到拍摄过程中。他开发了一种将电影作为“精神分析的刺激物”的行之有效的手段，使人们说出以往难以言说的真实情感。^①这既是对弗拉哈迪传统的反叛，也是对“直接电影”的挑战，似乎是要打擂台，看看谁才是真正的真实揭示者。这比较符合让·鲁什人类学家的气质与风格，他热衷于冒险、探索 and 实验。

2. “真理电影”的纪录原则

20世纪60年代兴起于法国的“真理电影”流派，由人类学家让·鲁什和社会学家埃德加·莫兰等一批纪录电影工作者组成，他们从一开始就有自己鲜明的制作理念与拍摄主张。

(1) 挑动者身份。与“直接电影”的“旁观者”身份不同，“真理电影”主张介入，而且是全面、深入地介入，成为问题的提出者、事实真相的“揭示者”。让·鲁什认为在摄像机的干预下，人们能够表露出一些平时不易表露的真实。他鼓励被拍摄对象在摄影机面前真实流露，并促使非常事件的发生。

^① 埃里克·巴尔诺：《世界纪录电影史》[M]。张德魁，译。北京：中国电影出版社，1992：245

(2) 制作者出现在画面里。与“直接电影”隐蔽自己不同,让·鲁什提出摄影机是“参与的摄影机”,形成了一种以访问形式出现的,建立在拍摄者和被拍摄者之间互动关系上的制作模式。制作者明确地出现在画面里,成为作品的重要组成部分。不仅是拍摄者和采访者出现,制片核心人物如导演、策划也出现在画面里,与被拍摄者共同完成作品。这是之前弗拉哈迪、格里尔逊都不曾有过的做法,也是同时期的“直接电影”极力反对的做法,但却是“真理电影”大力倡导的。

3. “真理电影”与“直接电影”的联系与区别

二者共同点如下所述。

(1) 都取材于现实生活。拍摄素材的来源都是非虚构的现实生活。

(2) 都不用解说词,而是借助于同期声的力量。只是获取同期声的方式不同,一个是自然采集,一个依靠提问。

(3) 目的相同。拍摄的目的都旨在揭示真实。只是方法迥异,一个旁观,一个挑动。

二者区别如下所述。

(1) 拍摄身份不同。“直接电影”的拍摄者作为旁观者,等待非常事件的发生;“真理电影”的拍摄者则作为挑动者,促成非常事件的发生。

(2) 拍摄状态不同。“直接电影”的拍摄者故意隐藏在摄像机背后,不希望抛头露面;而“真理电影”的拍摄者却要大张旗鼓地参与到影片中。

(3) 对“记录”与“虚构”的看法不同。“直接电影”认为纪录电影应该是对现实的纯粹记录,在被动状态中捕捉真实,反对在纪录片中使用虚构手法;“真理电影”则认为纪录电影不应该纯粹地记录现实,应该主动去挖掘真实,不排斥在纪录电影中采用虚构策略。这一点点对后来的“新纪录电影”产生了影响。

六、“虚构过去”与新纪录电影

“新纪录电影”是二十世纪八九十年代在美国出现的一种纪录片浪潮,是电子时代纪录电影工作者对传统纪录电影表现手法提出的质疑和反叛,也是对传统纪录电影真实观发出的挑战。美国纪录片学者琳达·威廉姆斯(Linda Williams)认为,摄影机是可以撒谎的,影像已经不再是从前被称作映照物体、人物和事件的视觉真实的“有记忆的镜子”,而是变成了对真实的歪曲和篡改。^①这大概是她把文章取名为“没有记忆的镜子”的原因。1993年琳达·威廉姆斯在《没有记忆的镜子——真实、历史与新纪录电影》一文中阐释了新纪录电影的本质特征。她说,新纪录电影的“新”在于它肯定了以往纪录电影否定的“虚构”手法,认为纪录片不是故事片,也不应该混同于故事片,但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。^②

新纪录电影的特征与原则如下所述。

① 单万里. 纪录电影文献[M]. 北京:中国广播电视出版社,2001:14

② 琳达·威廉姆斯. 没有记忆的镜子——真实、历史与新纪录电影//单万里. 纪录电影文献[M]. 北京:中国广播电视出版社,2001:592

1. 主动“虚构”过去

进入电子时代,影像的虚幻和不确定性加剧了人们的怀疑情绪。这种情绪对纪录电影美学的转变产生了深刻的影响,“虚构”和“真实”被纪录电影工作者重新考量。为了讲述真实,新纪录电影大胆创造,有意识地、主动地、明确地提出“虚构”真实。

2. 模糊纪录片与故事片的边界

纪录片不是故事片,但可以采取虚构手段达到真实。当给人带来创伤的历史事件无法用任何简单的或单面的“有记忆的镜子”进行表现时,就需要建构以努力唤起人们对它的记忆。

3. 调查者的身份

与直接电影的制作者作为“旁观者”、真理电影的制作者作为“挑动者”不同,新纪录电影制作者的身份是“调查者”。影片的制作过程很像考古工作,试图揭开谎言的疤痕,彰显难以接近的事件的真相。



思考题

1. 简述弗拉哈迪的历史地位及贡献。
2. “直接电影”与“真理电影”有什么区别?
3. 新纪录电影有哪些艺术主张?

第二节 中国纪录片的发展历程

中国纪录片和中国电影一起诞生,最早的一部中国电影即《定军山》,也是纪录片,其拍摄于1905年,与世界电影诞生的1895年相隔也只有10年。之后中国纪录片经历战火的洗礼,发挥文献价值,记录中国人民的抗战历程。随着技术革命的发展,中国纪录片在纪录理念、表现手法上不断探索与创新,就像一条奔流不息的光影之河,映照着中国社会的发展进程。

一、任庆泰与第一部纪录片

1905年,第一部由中国人自己拍摄的纪录电影《定军山》在北京问世,这也是中华民族电影事业的开端。

该纪录电影的制作人是任庆泰。他是沈阳人,早年曾在日本学习过照相技术。回国后于1892年在北京琉璃厂土地祠旧址开设了一家照相馆,名叫“丰泰照相馆”。当时北京的照相馆多由外商经营,丰泰照相馆是第一家由中国人开设的照相馆。

任庆泰喜欢照相,也喜欢看电影。但他看到电影都是外国人拍摄的,拍摄的也都是外国景物和事件。这激发了他一个大胆的想法:中国人能不能把自己喜欢的东西拍出来给老百姓看?他决定拍摄一部中国电影。他从东交民巷德商专营照相与摄影器材的祈罗福洋行,购买了一架法国制造的手摇木壳摄影机和14卷胶片。器材准备好了,拍什么内容呢?当时京

戏最受广大市民欢迎，而谭鑫培是当红的京剧名角。于是任庆泰决定邀请谭鑫培主演《定军山》。

拍摄地点就在丰泰照相馆院内，利用日光进行，由照相技师刘仲伦担任摄影师。由于是无声片，拍摄内容只拍了戏中的请缨、舞刀、交锋等动作场面。前后拍了三天，共拍影片三卷。《定军山》中的黄忠是谭鑫培擅长的角色，尽管只拍了片段，但他表演精湛，很好地表现了角色的忠勇气概。电影拍完后在大栅栏一带放映，深受欢迎，引发“万人空巷来观之势”。

旗开得胜使任庆泰备受鼓舞，接着他又拍摄了谭鑫培表演的《长坂坡》片段，俞菊笙表演的《青石山》《艳阳楼》，以及俞振庭表演的《金钱豹》《白水滩》片段等。

正当任庆泰的电影顺利拍摄时，1909年一场意外大火烧毁了丰泰照相馆，摄影机等电影器材均毁于大火，也终止了他的电影拍摄活动。

【小知识】

《定军山》作为中国人自己拍摄的第一部电影，在北京丰泰照相馆拍摄并在前门大观楼放映，该片由任庆泰执导，谭鑫培主演。影片于1905年12月28日在中国（清朝）上映。影片包括《请缨》《舞刀》《交锋》三个片段。影片是对戏曲表演的舞台记录，采用自然光、长镜头拍摄，景别一直是全景，没有使用后来的蒙太奇切换与剪接技术，呈现出典型的一镜到底风格。

此后，任庆泰还拍摄了一系列的纪录片，如《青山石》《艳阳楼》《纺棉花》等戏曲片段，但不幸的是，1909年丰泰照相馆遭受了一场大火，所有影片都付之一炬。

二、商务印书馆活动影戏部与教育纪录片

商务印书馆活动影戏部成立于1918年，是上海的一家私营电影制片机构，属于商务印书馆业务科，由印刷所照相部负责拍摄工作。陈春生担任主任，聘请留美学生叶向荣主持摄影，导演和主要演员主要从商务印书馆内部发掘。它主要摄制“风景”“时事”“教育”“新剧”和“古剧”五大类短片，其中包括教育片《盲童教育》《技击大观》《养真幼稚园》，风景片《长江名胜》《浙江潮》《南京名胜》，时事片《第五次远东运动会》等。开始拍摄新闻短片时，拍过《商务印书馆放工》《上海焚毁存土（鸦片）》《欧战祝胜游行》等。这些内容比较严肃，在一定程度上起到了启蒙的教育效果。

【小知识】

1897年，由夏粹芳、张元济等人在上海创办的商务印书馆，是中国近代最早的大型出版机构。1917年，该馆所属印刷所照相制版部开始兼营活动摄影业务，曾拍摄《商务印书馆放工》等短片。1918年正式成立活动影戏部，陈春生任主任，任彭年为助手，并修建厂房，扩充设备，制定有关制片和租借的章程。制片方针是“抵制外来有伤风化之品，冀为通俗教育之助”和“表彰吾国文化”。

商务印书馆活动影戏部的成立，标志着中国电影制片业进入了一个新的阶段。不同于之前“亚细亚公司”的外资背景和“幻仙公司”的投机性质，“商务”活动影戏部自资经营，具有相当的技术基础和规模，有比较明确的制片设想和管理制度，它的成立是中国电影产业规模经营的开始。

1920年初夏，梅兰芳带剧团到上海演出。有一天，商务印书馆经理邀请梅兰芳到福建菜馆“小有天”用餐。席间，商务印书馆经理告诉梅兰芳商务印书馆想请他拍电影。梅兰芳听了之后，非常高兴，欣然应允，因为他正想把自己的舞台艺术搬上银幕。后来双方商定拍摄两部戏，一部是情节热闹、场景丰富的《天女散花》，另一部是身段表情较多、能展现中国风韵的《春香闹学》。此后一段时间，梅兰芳白天在商务印书馆拍摄电影，晚上在戏院演出。《春香闹学》的大部分镜头就是在商务影片部的大玻璃棚内拍摄的，《天女散花》则是在戏院舞台上拍摄的。这两部影片虽然都是无声片，唱词和对白采用字幕插入方式，但在当时已算是用电影表现戏曲艺术的比较完整的作品。在上海、北京等大中城市上映后受到观众赞誉，并发行到了海外，在南洋一带也颇受华侨的欢迎。

由于拍片的教育目的与市场经营产生矛盾，商务印书馆领导对此意见也有分歧。1926年，活动影戏部和馆本部分离，影戏部改组为“国光影片公司”，独立经营。但随着电影业的发展，竞争日趋激烈，国光影片公司因资本和市场规模都不大，且缺少编导人员，于1927年年底宣告停业。公司共拍摄数十部影片，但遗憾的是，所有的影片资料都没能保存下来。在1932年“一·二八”事变中，这些资料被日寇飞机炸毁于商务印刷所的仓库中。

三、黎民伟与文献纪录片

黎民伟（1893年—1953年），原籍广东新会县都会村，出生于日本，被誉为中国电影事业的拓荒者之一，有“中国纪录片之父”的美称。1913年，黎民伟组织了“人我镜剧社”，后与美国人共同创办香港第一家电影制片公司——华美影片公司；同年编剧并主演了剧情电影《庄子试妻》。1921年与黎北海、黎海山合作创办新世界戏院，该戏院是香港历史上首家全华资戏院；同年，黎民伟开始携带摄影机追随孙中山，记录孙中山和革命军的重要活动。

1922年，他在香港银幕街创建民新制造影画公司并担任厂长；同年，担任香港南华体育会副主席。1923年4月10日，赴日本拍摄纪录片《中国竞技员赴日本第六届远东运动会》；5月14日，在香港铜锣湾威菲路创办民新影片公司，出任副经理兼摄影师。

1924年至1925年，国共合作期间，黎民伟亲赴北伐前线实地拍摄，记录了第一次国内革命战争时期的重要人物孙中山、李大钊、周恩来等人，创作了一批极其珍贵的新闻纪录片。1937年执导纪录片《淞沪抗战纪实》。1945年抗战胜利后，回到香港恢复了民新影片公司的运营，并经营仙乐电影院。1947年担任纪录片《勋业千秋》的摄影师。

黎民伟不仅是一位富有传奇色彩的革命志士，更是早期中国电影拓荒者中的重要人物。他始终恪守自己的人生准则和生活信念，为国爱民，展现出一个正直、进步、爱国的电影事业家与艺术家的可贵思想品格和人格魅力。在电影创作中，他一贯坚持的重要原则就是真实。在中国电影界，黎民伟是第一个明确提出“电影救国”口号的人，也是最早有计划地将正在进行的大革命全面记录在胶片上，为后人留下珍贵的形象档案和第一手历史资料的艺术家。他一生自觉倾注大量精力和财力，为宣传民主革命而努力，对创建中国早期的新闻纪录电影事业起到了关键的先导作用。所以，还有人将他称为“中国纪录片之父”。他主张电影的“宗旨务求其纯正，出品务求其优美”，更要通过影片把中国固有的“超迈之思想，纯洁之道德，敦厚之风俗”表现出来，传播出去。

四、延安电影团与抗战纪录片

1938年,在中国共产党中央委员会和八路军总政治部的组织和领导下,在延安成立了八路军总政治部延安电影团,由此开创了人民新闻纪录电影事业。延安电影团从成立之时,就始终坚持党的文艺方向,紧密结合现实斗争,把团结人民、鼓舞人民、打击敌人作为制片的主要目的。在极其艰难条件下,延安电影团为新闻纪录电影事业作出了巨大贡献。

1938年10月,在陕西省延安市黄陵县黄帝陵拍摄了纪录片《延安与八路军》。该片记录了从祖国各地汇集来的青年,经过这里奔赴延安的情景,表现出“天下人心归延安”的景象,这是纪录片《延安与八路军》的第一个镜头。这部影片由袁牧之编写提纲,吴印咸、徐肖冰负责摄影工作。虽然影片最终没有完成上映,但是它拍摄的许多素材,在后来中苏合拍的《中国人民的胜利》和《解放了的中国》等影片中被使用。作为延安电影团的第一部影片,同时也是人民纪录电影的第一部影片,《延安与八路军》产生了极为广泛的影响和非同寻常的历史意义。

1939年1月,摄影队从延安出发到华北敌后,拍摄了第一部解放区的历史纪录片《延安与八路军》。1940年以后摄影队回到延安,在国民党反动派物资封锁下,继续拍摄了《陕甘宁边区第二届参议会》《十月革命节》《边区生产展览会》《生产与战斗结合起来》等影片。这些影片都是在极其困难的条件下制作完成的。

20世纪40年代初期,延安电影团的工作面临重重困境。由于敌人对陕甘宁边区的封锁,使制片材料的来源断绝,工作几乎陷于停顿。但是,当时的革命斗争迫切需要电影作为宣传工具。1942年后,电影团的同志们努力克服各种困难,摄制完成了大型纪录片《生产与战斗结合起来》,边区的群众称它为“南泥湾”。影片在陕甘宁边区各地巡回放映时,受到群众的热力欢迎,人们争先恐后地赶来观看,一时轰动了边区,起到了很好的宣传作用。

五、电视纪录片

中国电视纪录片从1958年5月1日诞生至2024年已经走过66个春秋。在其发展历程中,经历了模仿电影、借鉴苏联手法与“格里尔逊模式”并存的“初创时期”;主观表达、主题先行的“特殊时期”;尝试改编、合作拍摄的“探索时期”;回归纪实本体的“回归时期”;纪实理念多元、纪实手法多样的“多元时期”以及网络化时期。

1. 初创时期

1958年5月1日北京电视台正式成立,当晚播出的第一个节目为《工业先进工作者和农业合作社主任庆祝“五一”节座谈》,节目形式为电视座谈,时长为10分钟。第二个节目是新闻纪录片《到农村去》,由中央新闻纪录制片厂制作,该片聚焦于干部下放问题,片长为10分钟。这个时期电视台播出的纪录片,主要依托于“新影厂”供片,后来电视台自己摄制的纪录片,也是用16毫米胶片拍摄,表现手法也受电影纪录片的影响。在题材内容上,多为各行各业劳动成果和模范人物的事迹介绍,比如《英雄的信阳人民》《纪念白求恩》《南泥湾》,也有反映祖国新面貌的风光片《欢乐的新疆》《美丽的珠江三角洲》《长江行》等。相对而言,题材范围比较广阔,主题内涵充满昂扬奋进的时代气息,并带有明显主观表达特征。

1958年至1969年,这段时间属于格里尔逊式时期,纪录片主要报道重大事件、介绍先

进典型、宣传方针政策。新闻电影纪录片风格上以影像为主，辅以解说，动作多而过程少，形成了典型的“解说+画面”模式，如《珠江三角洲》《欢乐的新疆》《战斗中的越南》以及专为国际交流而制作的年度“贺年片”等。1965年，《收租院》比较有影响，该片由陈汉元、朱宏、王元洪主创，将地主庄园陈列馆中的“收租院泥塑群像”搬上了银幕，以文学性强的散文体形式，打破了传统的“宣教”模式，将思想性与艺术性融为一体。

2. 特殊时期

中国电视纪录片的第二个十年，即1969—1979年，是在“特殊时期”中度过的。这一时期的纪录片创作处于与世界隔绝的“自闭”阶段。在主观表达方面更加概念化、程式化，题材范围也相应缩小，反映风光、民俗风情类的作品不再出现。创作方式多采用干预生活的主观表达，主题表现有明显的主观倾向性，与现实的关系越来越远。作品多聚焦于反映各行各业的事迹，表现群体形象，如《三口大锅闹革命》《泰山压顶不弯腰》《壮志压倒万重山》等。其中，也有较为客观真实地反映人和事的作品，如《下课以后》《深山养路工》等。其中，《下课以后》作为出国片，受到了日本、美国、法国等国家的欢迎和好评。

3. 探索时期

中国电视纪录片的第三个十年，即1979—1989年，是在“改革春风”中度过的。随着国门初开，中国开始审慎面对来自外部的影响。在这一时期，中国社会经历了思想解放和改革开放。电视纪录片领域也出现栏目化、系列化现象。例如，1979年9月30日中央电视台推出了《祖国各地》栏目，1989年中央电视台推出了《地方台50分钟》栏目，1990年改为《地方台30分钟》。这一时期，中国电视纪录片领域涌现出一系列引人注目的作品。其中，包括1979—1981年中日合拍《丝绸之路》，1983年中日合拍的《话说长江》，1986年中央电视台独立拍摄的《话说运河》等。改革开放之初的纪录片，占主流地位的仍然是主观表达、思想性强、“解说+画面”的作品，而且呈现大型化、系列化的特点。以文化寻根为主题，出现一大批文化系列片，其中《丝绸之路》17集、《话说长江》25集、《话说运河》35集、《唐蕃古道》20集、《黄河》30集、《龙的心》12集、《河殇》6集。这些系列作品以宏伟的气势、深沉的文化反思和浓厚的民族情感，引起观众的高度认同，曾掀起纪录片的观看热潮。但在表现形式上，仍然没有使用具有说服力的现场同期声以及跟拍纪实画面。

4. 回归时期

中国电视纪录片的第四个十年，即1990—1999年，是在“深化改革”的浪潮中度过的。经过长达30年的探索与跋涉，中国纪录片终于迎来转变与突破。世界纪录大师及其拍摄理念汇涌而来，中外纪录理念终于深度交汇，为纪录片的生态系统注入了活力。这一时期，纪录片回归到纪实本体，强调同期声、自然光的使用，关注普通人的生活，兼容并蓄。弗拉哈迪模式、直接电影、真理电影并存，不再是格里尔逊模式一家独大的时代。题材内容开始呈现人文品格与人文关怀，表现风格趋向理性客观、自然质朴。经过漫长的探索与坚持，这种“旁观”“不干预”或“少干预”的纪实理念逐渐占据主流地位，主观图解生活的“格里尔逊式”逐渐退居幕后。中国纪录片开始主动吸纳外来影响，用世界能够理解的影视语言来讲述中国故事。在寻求共同语言的同时，也保持“本土化”的个性特征。这一时期出现了《望长城》《沙

与海》《藏北人家》《远在北京的家》《最后的山神》等优秀作品。同时,这也是“作者化”纪录片出现的时期,它们以人文关怀、平民视角和关注过程为特点,如《流浪北京》《彼岸》《老头》《北京的风很大》《舟舟的世界》《我们的留学生活——在日本东京的日子》《三节草》《英和白》等,一大批中国纪录片作品在国际上获奖。中国纪录片终于迈出国门,与世界对话并在当代世界纪录片领域占有一席之地。

5. 多元时期

中国电视纪录片的第五个十年,即2000—2010年,是在“全球化”浪潮中度过的。这一时期,以“新纪录电影”流派为主,纪实理念多元,纪实手法多样,出现《故宫》《圆明园》《大国崛起》《森林之歌》等一大批采用现代数字技术的纪录片。DV(数字视频)记录技术的出现,标志着精英纪录片从巅峰走向低谷。纪录片开始走向大众化、娱乐化、产业化,面对前所未有的挑战。纪录片的风格和题材变得丰富多彩,但一些传统栏目如《讲述》《纪事》等栏目却举步维艰。相对应地,新纪录电影风格的纪录片却异军突起,它们采用扮演、情景再现、虚构过去的手法,戏剧化、故事化、影像化地呈现内容,如《故宫》《圆明园》《大国崛起》《敦煌》《颐和园》等,引发广泛关注,也远销国外。

6. 网络化时期

2011年,中国第一个纪录片频道正式成立,标志着中国纪录片专业化水平的提升。这一时期的纪录片追求画面的质量和美感,不再黑乎乎、晃悠悠,呈现出画面精美、制作精良,时尚大气且节奏明快的风格,代表作品有《舌尖上的中国》《运行中国》《超级工程》《金砖之国》《美丽中国》《航拍中国》等。它们注重故事化叙述,如《我在故宫修文物》《春节全世界最大的聚会》《归途列车》《贝家花园往事》《丝路·重新开始的旅程》等。此外,纪录片开始关注文明对话,如《和全世界做生意》《当卢浮宫遇见紫禁城》《从长安到罗马》等。2012年是世界互联网元年,这一年智能手机诞生,移动终端使手机传播纪录片成为可能,爱奇艺、优酷、腾讯、B站等平台成为播放纪录片的专业网站。网生纪录片大批出现,如《历史那些事》《人生一串》《风味人间》《守护解放西》等。同时,传统媒体纪录片也开始进行网络传播,如《如果国宝会说话》《舌尖上的中国》《从长安到罗马》《棒!少年》《人生第一次》《人间世》等,优秀的纪录片作品都可以在各大网站上观看,这标志着一个大屏小屏、多屏联动互动的新时代的到来。



思考题

1. 简述20世纪90年代中国纪录片的风格特点。
2. 简述中国电视纪录片的发展历程。



课堂实训

1. 实训内容:观看一部中国或外国的经典纪录片作品,并分析其历史地位及影响。

2. 实训步骤:

- (1) 选择并确定要观看的中国或外国经典纪录片作品。
 - (2) 从创作背景、创作理念、主题价值、地位影响等方面进行分析。
 - (3) 撰写不少于 800 字的文稿。
3. 成果评价: 教师课后审阅, 课上点评。