

言说的方式与嗓音： 表达与类型

纪录片虽以真实性为基本诉求和特性而区别于剧情片或故事片，但它并非只是物质现实的复制品，而是对人类所处世界的一种再现。这种再现用不同的表达方式来体现纪录片创作者对于世界的独特认知和观点。美国学者比尔·尼科尔斯（Bill Nichols）长期致力于纪录片表达风格的分类研究，他认为正是由于影片独特的表达方式赋予纪录片不同的“嗓音”，他的类型学理论在纪录片研究领域较具影响力，也获得了广泛的认可。在其1983年的论文《纪录片的语态》（*The Voice of the Documentary*）和1991年的著作《呈现现实》（*Presenting Reality*）中，尼科尔斯将纪录片分成4种类型，即解释型、观察型、互动型和自反型。随后，在其1994年的著作《模糊的边界》（*Limes Divergens*）中，他又提出陈述行为式纪录片。在2001年的《纪录片导论》（*Introduction to Documentary*）一书中，尼科尔斯又增加了诗意型纪录片，还将互动型纪录片改称为参与型纪录片。于是，他的基于表达风格的纪录片类型理论也从最初的4种类型扩展为6种。

人们想用不同方式来呈现周遭世界及自身的愿望，推动了纪录片表达方式的发展。同时，新的表达模式的出现，也与技术的革新息息相关，并在一定程度上弥补了之前模式的缺陷，同时它表明了一种新的结构影片的方式。“从某种程度上说，每一种纪录电影表述模式的兴起，在某种程度上是基于电影制作者对先前的模式感到越来越不满意。就这个意义而言，纪录电影表达模式的发展意味着纪录电影史的发展。”^①

1.1 诗意型纪录片

在人类艺术发展历程中，诗作为一种艺术形式有着极为悠久的历史，并在艺术宝库中占据着较高的地位，对人类生活及其他门类的艺术创作都有着极大的影响。黑格尔（Hegel）的艺术分类标准被称为是“哲学家和美学家中最系统、最详

^① 尼科尔斯. 纪录片导论[M]. 陈犀禾, 刘宇清, 邓洁, 译. 北京: 中国电影出版社, 2007: 115.

尽、最明确的”^①。在他的艺术分类体系中以所受物质束缚和精神自由的程度作为划分艺术门类高低的标准，由建筑、雕刻、绘画、音乐到诗，物质性束缚越来越少而精神性自由越来越强，呈现出由低级到高级的进阶，以语言为媒介的诗是其中最为高级的艺术门类。康德也盛赞了诗的这一普遍性特点：“在一切艺术中，诗是占首位的……诗开阔人的胸怀，它使想象力自由活动，从而在与一个既定的概念范围相符合的无限多样可能的形式中，提供一种形式，此形式把概念的表现同非语言所能确切表达并从而提升到审美理念的丰富思想相结合。”^②诗需要大胆而瑰丽的想象，而想象是一切门类的艺术所共有的基础，所以黑格尔称“诗是普遍的艺术”。同时在人们的审美感受中，所有的艺术门类是互相融合共生的，如诗中可有画、画中亦有诗。而一切以美为显著特征的艺术，都有追求诗的审美趋向。正如法国浪漫主义画派的代表性画家德拉克罗瓦所说：“谈艺术的人就要谈到诗。没有诗的目的，艺术也是不存在的。”^③海德格尔也认为“一切艺术本质上都是诗”，认为诗意是指消除对存在的遮蔽而走向澄明之境，他最欣赏诗人弗里德里希·荷尔德林的诗句“人，诗意地栖居在大地上”，并在多篇文章中谈到与诗、艺术等相关的理论，他的艺术哲学思想在其中得到阐释。这里“诗”应被视为一个广义的概念，即指一种脱离富有韵律感的诗歌文体而广泛渗透到一切艺术形式中的本体性要素。被称为“第七艺术”的影视艺术是一门最具综合性的艺术门类，而是否能够焕发出诗意是一部影视作品艺术性高低的一个较为重要的衡量标准。纪录片作为影视艺术中的一个品类，也包含一种独具美学风格的类型——诗意型纪录片（Poetic Documentany）。

诗意型纪录片仿若纪录片百花园中一枝清丽的水仙女，但奉行纪实美学仍是它跻身纪录片花园的首要条件，即必须遵循所有素材来自于现实生活的原则。在此基础上，诗意型纪录片又有着区别于其他类型纪录片的一些美学特质。

美国纪录片研究学者比尔·尼科尔斯的类型学理论赢得了广泛的认可，他根据纪录片的发展流变把纪录片分为六种类型或模式，其中非常重要的一种类型就是诗意型纪录片。他认为：“诗意模式紧随着现代主义而出现，它作为一种表现现实的手段，偏爱片段拼贴、主观印象、非连贯动作和松散的关联结构。这些特征的产

① 张世英. 有形与无形 有声与无声 有言与无言：试论美与诗意境界之区分[J]. 湖南社会科学, 2000 (06): 4-8.

② Immanuel Kant. Critique of Judgement [M]. tr. James Creed Meredith. Oxford: Oxford University Press, 1952: 191.

③ 德拉克罗瓦. 德拉克罗瓦论美术和美术家[M]. 平野, 译. 沈阳: 辽宁美术出版社, 1981: 300.

生通常与工业化的转变有关，尤其深受第一次世界大战的影响。对传统的叙事和现实主义而言，这种现代主义似乎不再制造意义，也不再具有意义……相对于现代主义的诗意理念，有些诗意型纪录片则回过头来追求古典诗歌理念中的和谐与美感，并在现实世界中发现了它们的痕迹。”^①也就是说，诗意型纪录片以弱化戏剧性矛盾冲突和去故事化的叙事为其显著的审美特征，不追求叙事的连贯和故事的起承转合，而以散文诗式结构串联全片。

诗意型纪录片的出现与先锋派艺术的发展密切相关，20世纪20年代中期，先锋派电影运动在欧洲和苏联产生并蓬勃发展。该流派反对叙事，主张“非戏剧化”，认为构成电影的要素是“纯粹的运动”“纯粹的节奏”“纯粹的情绪”，着重表现运动、节奏、形状。当时的纪录电影受到了该潮流的冲击，以法国的阿贝尔托·卡瓦尔康蒂（Alberto Cavalcanti）的纪录片《只有时间》（*Only Time*, 1925）为标志，形成了新的纪录电影流派——“第三先锋派”，这个流派也开启了“城市交响乐”电影的现实主义创作道路。如沃尔特·鲁特曼（Walter Ruttmann）拍摄的《柏林：大都市交响曲》（*Berlin: Symphony of A Great City*）



图 1-1 《柏林：大都市交响曲》（导演：沃尔特·鲁特曼）

（1927，见图1-1）是一部描绘柏林这座城市一天的生活和劳作情形的影片，创作者通过富有想象力的剪辑，配上德国著名作曲家艾德蒙特·迈泽尔（Edmund Meisel）创作的交响乐曲，使影片呈现出打破现代主义时空观念、拼贴片段、松散结构等特点，具有一种诗意的风格，并成为“城市交响乐”流派名称的来源。其他代表作品还有尤里斯·伊文斯（Joris Ivens）的《桥》（*Bridge*, 1928）、《雨》（*Rain*, 1929），吉加·维尔托夫的《带摄影机的人》（*Man with a Movie Camera*, 1929），让·维果（Jean Vigo）的《尼斯印象》（*À propos de Nice*, 1930），简·莱达（Jane Lyda）的《布鲁克斯的早晨》（*Brooksville's Morning*, 1930），等等。

尽管格里尔逊一贯重视和强调纪录片的社会功用，对弗拉哈迪的浪漫主义纪录风格不以为然，他在《漂网渔船》（*Drifters*, 1929）中运用特写拍摄和表

^① 尼科尔斯. 纪录片导论[M]. 陈犀禾, 刘宇清, 邓洁, 译. 北京: 中国电影出版社, 2007: 119-120.

现蒙太奇展示水下鲑鱼捕捞场景的做法，却使影像传达出浓浓的抒情氛围和诗意风格。在格里尔逊领导下，20世纪30年代英国纪录电影学派的一些作品如《锡兰之歌》（*Song of Ceylon*, 1934）和描写英国邮政状况的《夜邮》（*Night Mail*, 1936）等，都实现了现实题材、社会教育与诗意表达的完美结合。“二战”结束之后，巴尔诺认为纪录电影出现的倾向之一“是朝着诗的方面发展”^①，如瑞典的阿尔纳·苏克斯多夫（Arne Sucksdorff）的《八月狂想曲》（*Rhapsody in August*, 1940）和《这块土地充满生机》（*The Land is Full of Life*, 1941），法国的乔治·鲁吉埃（George Rouquier）的《法勒比克》（*Farrebique ou Les quatre saisons*, 1946），荷兰的贝尔特·哈安斯特拉（Bertoa Astra）的《荷兰之镜》（*Dutch Mirror*, 1950）和《班达·莱依》（*Bandari*, 1951）《玻璃》（*Glass*, 1958），美国的弗朗西斯·汤姆森（Philip Francis Thomsen）的《纽约，纽约》（*New York, New York*, 1958）等等。这些纪录片导演被巴尔诺誉为“电影诗人”，他们把近在人们身边的事物用影像表现得既美好而又惹人注目。

对于形式美感的追求是诗意型纪录片的突出特点，这种形式美感体现在视觉表达和声音效果两方面，使纪录片具有了或浓或淡的诗意，同时也使纪录片导演的艺术创作风格和主观表达得以直接呈现。

1.1.1 诗化的视觉表达与诗意的影像叙事

被誉为“电影界的黑格尔”的法国电影理论家让·米特里（Jean Mitry）在《电影美学与心理学》（*Esthétique et Psychologie du Cinéma*）一书中将电影中的影像划分为三个层次进行分析：影像作为现实的物象属于第一层次，即感知层次；影像按照特定的逻辑顺序和规则进行组接，使其作为视听语言，具备表意符号的功能，这属于第二层次，即叙事层次；导演运用其艺术创造力和想象力，通过意象、象征等手法，建构起诉诸观众审美判断的“诗意”，使影像上升到视听语言艺术，这属于第三层次，即诗意层次，这也是米特里电影美学体系中的最高层次。对于诗意型纪录片而言，借由片中对现实生活中某些物象的真实反映，形成在中西方诗学中均极为重要的节奏、韵律、隐喻和象征，达到意境的营造与意象的生成，呈现出诗化的视觉表达与诗意的影像叙事效果，是这类纪录片在视觉上给观众的审美感受。

① 巴尔诺. 世界纪录电影史[M]. 张德魁, 冷铁铮, 译. 北京: 中国电影出版社, 1992: 179.

《雨》（1929，见图1-2）是早期诗意型纪录片的杰作，也是纪录片导演伊文思早期的代表作品。在伊文思的纪录片创作生涯中，早期的他注重影片的形式和造型美感，带有浓郁的抒情气息和唯美主义倾向，他也因此被称为“先锋电影诗人”。洼地积水上晶莹的雨珠，雨滴落下泛起的层层涟漪，马路上反光的地面，闪闪发光的淋湿的雨伞，车辆玻璃上快速滚动的雨流等雨中各种富有造型美的细节，被伊文思用诗化的电影语言展现，组合成一首和谐优美的雨中阿姆斯特丹城市交响曲。比尔·尼科尔斯评论伊文思的《雨》称：“像这样的影像，传达出的是下大雨是什么样的感觉或印象，而不是传达某种信息或论点。很显然，这是一个对于历史世界的明显的诗歌性视角。”^①埃利克·巴尔诺在《世界纪录电影史》中同样盛赞这一诗意模式的经典作品：“我们通过雨中的镜头观赏到大城市的景物。在画家兼纪录电影作者流派的影响下所拍摄的电影中，《雨》可谓是最完美的作品。”^②在欣赏这部片子美的韵律和节奏时，观众得到的不是阅读故事的快感和对哲思的沉迷，而是怀有欣赏散文、诗歌，观看印象派绘画时所体验到的诗意情怀，能体味到雨中阿姆斯特丹的空灵意境。被称为“纪录片教父”的约翰·格里尔逊肯定了这种诗意类型纪录片的存在意义：“意象主义的处理手法，更明确地说是诗意的处理方法，本来可以被我们看作是纪录电影的一大进步。”^③

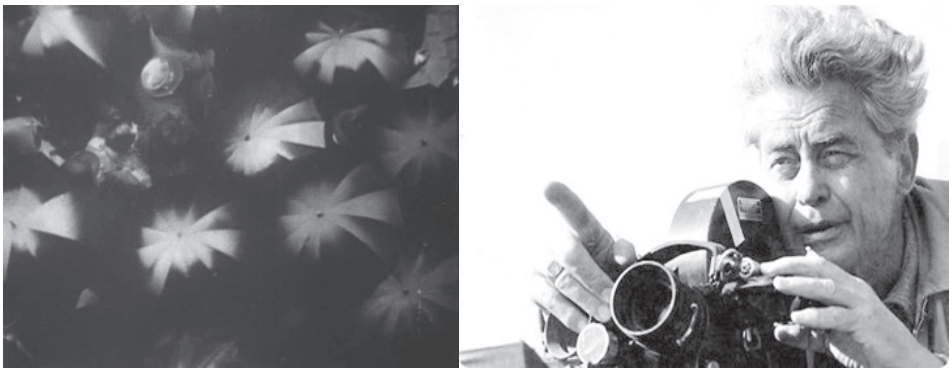


图 1-2 《雨》（导演：尤里斯·伊文思）

诗意型纪录片就是要通过摄影机镜头从现实生活中捕捉具体物象，让观众体味到“象外之象”和“味外之旨”，进入一种审美意境中去。“意境就是人的生

① 尼科尔斯. 纪录片导论[M]. 陈犀禾, 刘宇清, 邓洁, 译. 北京: 中国电影出版社, 2007: 120.

② 巴尔诺. 世界纪录电影史[M]. 张德魁, 冷铁铮, 译. 北京: 中国电影出版社, 1992: 77.

③ 格里尔逊. 纪录电影的首要原则[M]//单万里. 纪录电影文献. 北京: 中国广播电视出版社, 2001: 506.

命力的直觉所开辟的、情景交融的、包含人生哲理的辽阔的诗意空间。”^①这种意象和意境的创造与呈现，是纪录片作为一种影视艺术对客观世界的审美观照，本质上也是其超越有限的物质生活走向无限的精神宇宙的体现，是对现实世界的一种超越。

作为高弗瑞·雷吉奥（Godfrey Régio）的“生命三部曲”系列纪录片之一的《失衡的生活》（*Koyaanisqatsi*, 1983），其长镜头和大量两极镜头（大全景和大特写）的使用，构建出开阔、大气的视觉奇观，扩展了影像的表现力和艺术张力，营造了该片的诗意美学风格。摄影机以长镜头垂直俯视航拍自然地貌，在高空缓缓移动，形成人、景、物融为一体的自然风貌。两极镜头的使用，凸显制作者对现实时空的主观剪裁，如排列整齐的坦克、荒凉的山峦、进入地铁的人群等，于对比中形成强烈的视觉冲击力。摄影上还运用了变速技巧，如慢速拍摄正在坍塌的楼房、爆炸的火球、散落的碎屑、行走的人群；高速拍摄城市车流和食品机械加工过程等。变速处理的意象带给观众的是震撼的、陌生化的视觉效果，以及相伴而生的深刻的哲学思考。作者巧妙地将优美的自然影像、都市风景和经过快慢动作处理、双重曝光的人类破坏环境的镜头并置剪接在一起，配以美国著名作曲家菲利普·格拉斯（Philip Glass）简短的旋律和节奏模式，给观者以震撼的视听感受，也组成了一首由动态影像和交响音乐构成的影像诗篇。

近年来中国国产纪录片，如《我的诗篇》（2015）、《摇摇晃晃的人间》（2017）等，都在努力追求纪实和诗意的结合。这两部片子所具有的诗意，不仅与诗歌在片中的嵌入有关，更体现在与诗作相配合的影像上。《我的诗篇》（见图1-3）巧妙地把叉车工乌鸟鸟、爆破工陈年喜、制衣厂女工郭霞等农民工诗人们的代表诗作，与反映他们真实工作和生活的片段及反映诗篇内容本身的意象交织在一起，加上慢镜头等特效，创造出了一个个别具魅力的诗意段落。如片头当乌鸟鸟在京郊机场附近新工人剧场朗诵自己的诗作《大雪压境狂想曲》时，穿插的画面是雪花飘飘洒洒地从空中坠落，落在无边的森林里、城市的马路上、延伸的铁轨上和乡村的麦田上，白雪覆盖万物，天地间惟余茫茫。在城市当羽绒服充绒工的彝族青年吉克阿优的诗《迟到》则以缓慢抒情的升格镜头，展现他位于大凉山的家乡祭祀时舞蹈的人群、跳跃的篝火、乡间的集市等富有民族特色的景象。郭霞的《吊带裙》一诗不仅使用了慢镜头来表现她在制衣厂的包装车间手握电熨斗熨烫衣服的工作场景，还用高饱和度的蔽日绿荫间穿吊带裙的少女倩影、春草碧如丝的草坪和飘飞的裙裾与奔跑的少女的升格镜头等美的意象来对应诗句“林

① 童庆炳. 中国古代文论的现代阐释[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2010: 327.

荫道上/轻抚一种安静的爱情/最后把裙裾展开/我要把每个皱褶的宽度熨得都相等/让你在湖边/或者在草坪上/等待风吹/你也可以奔跑/但，一定要让裙裾飘起来/带着弧度/像花儿一样”。这些极具美感的画面与打工诗人现实中艰苦的物质生活相映衬，使观众对这样一个群体所面临的生活的艰难和他们诗篇中丰富的精神世界有了深刻的认知，对爆破工陈年喜“再低微的骨头里也有江河”这一直抵心灵深处的诗句有了更深的感悟。

苏联电影大师塔可夫斯基以其诗意电影而著称于世，在他看来，来自于自然界的“生活映像”既是他所钟爱的日本俳句也是电影的诗意所在。“电影却诞生于对生活的直接观察，我认为，那就是电影中诗意的关键，因为电影影像本质上即是穿越时光的一种现象的观察。”^①《摇摇晃晃的人间》一片中也采用了风吹麦田、乌云蔽日、莲叶中间一泓浅水中的小鱼、萧瑟秋风中的芦苇、朝霞旭日等自然界意象，这些均是对主人公余秀华生活环境进行直接观察后从中摄取的“生活映像”。余秀华写作诗歌的来源，正如该片摄影师所说：“刚到她家时，我就发现家门口的池塘、白杨树，以及红色砖墙的房子都特别漂亮、特别美。看完她的诗，我发现诗里的东西就是家门口的花花草草。所以我们用了大量的空镜头来呈现还原这种诗意。而在人物和事件这一块，用的是手持摄影，抓拍人物的情绪，用情绪塑造人物性格。这是我理解的诗意。”^②这些来自于“对生活的直接观察”的意象在片中承载着一定的隐喻与象征意义，是余秀华心境和处境的外在

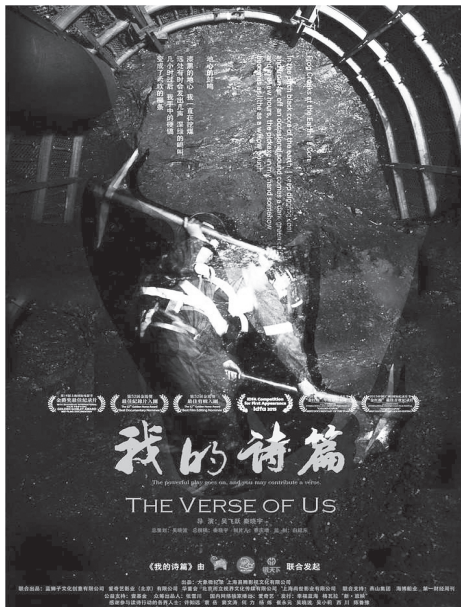


图 1-3 《我的诗篇》(导演：吴飞跃、秦晓宇)

① 塔可夫斯基. 雕刻时光[M]. 陈丽贵, 李沁泉, 译. 北京: 人民文学出版社, 2003: 68.

② 张熠. 透过摇摇晃晃的人间, 我们该如何理解余秀华? [EB/OL]. 2017-06-19[2021-01-27] <http://www.jfdaily.com/news/detail?id=56752>.

呈现，能够烘托人物情绪、喻示人物命运、表达影片主题，表现主人公的悲伤、痛苦、无奈、妥协以及抗争与独立。如片中出现的一条在雨后荷塘中的荷叶上残存的水洼中挣扎的小鱼这个镜头，很自然地让观者想到“涸辙之鲋”这个成语，随之联想到余秀华成名之前作为一个身体残疾的农村女性对自身命运、婚姻无法掌控。

除却上述这些外在形式上的诗意感，这类纪录片最为深层的诗意表现在它对于片中人物生存状态和境遇的真诚关怀，以及这种渗透于视听语言中的关怀所给予观众的沉重的震慑心灵的审美体验。《我的诗篇》和《摇摇晃晃的人间》两部片子中所纪录的挣扎奋斗在社会底层的农民诗人，属于被社会主流媒体所忽略、为绝大多数人所不知的人群，他们通过诗歌和话语表达对生活的思考、表达内心丰富的情感和不凡的理想。在使观众获得丰盈的诗性体验时，也激起观众强烈的审美情感，唤起观众自身的生命体悟。所以优秀的诗意型纪录片绝不是仅仅停留在诗意的视听感官享受层面上，而是要最终引导观众不知不觉间进入感同身受的心灵体验层面，激起对生命的价值和人的本性等普世问题的思考。

影视艺术的功能“是在表现生命本身，而非生命的理念或论述”^①，这种表现要借助于具象化的事物。纪录片除了通过雪花、月亮、荷叶上的小鱼等直接取自于生活中的映像来写实地表现生命个体，有时也会采取动画这一虚构式影像表现浪漫主义的诗意。我国台湾纪录片导演杨力洲在《被遗忘的时光》（2010）（见图1-4）一片中，于纪实拍摄中夹杂了若干个画龙点睛似的动画段落，来表现失智老人的精神状态及他们与亲属之间的关系等无法用摄影影像来还原的精神世界。这些动画片段有着自己独特的美学风格，即巴赞所说的“表现精神的实在，在那里，形式的象征含义超越了被描绘物的原形”^②。不论是65岁的水妹忘记过往的一切而唯独对故乡西林村的记忆不泯，还是杨祥永对失去记忆的妻子的不离不弃，均含蓄蕴藉而又寓意深刻，片中这些表现主义风格的动画与写实段落共同组成了令人温暖动容的纪录诗篇。美国五集系列纪录片《打破沉默》（*Breaking the Silence*, 2002）中也使用了木偶动画来表现匈牙利犹太人被德国纳粹分子驱逐出家乡的历史现实。画面中玩具火车将一个个木偶运送到有着大量玩具兵偶的地方，然后画面叠化出德国纳粹部队。这种风格化、艺术化的表现手段相较于对现实场景的纪实拍摄，在观众的审美接受层面上具有较为强烈的间离效果，也弥补了某些历史事件因客观原因无法摄录而导致纪实影

① 塔可夫斯基. 雕刻时光[M]. 陈丽贵, 李沁泉, 译. 北京: 人民文学出版社, 2003: 122.

② 巴赞. 摄影影像本体论[A]. //安德烈·巴赞. 电影是什么[M]. 崔君衍, 译. 南京: 江苏教育出版社, 2005: 3.

像缺失的遗憾。当然，诗意型纪录片绝不能仅仅依靠这种非纪实的、虚构性的画面来达成诗意风格，尽管这种手法效果显著，因为纪录片在本质上是非虚构性的。



图 1-4 《被遗忘的时光》(导演：杨力洲)

1.1.2 诗化的声音效果与诗意话语叙事

默片时代的诗意型纪录片只能谋求视觉表达的诗意，而有声时代来临后，解说（包括独白）、音乐等诗化的声音效果也为诗意话语叙事增色添彩。除画面外，声音是视听艺术表情达意的另一重要手段，它诉诸人的听觉感官，和诉诸视觉的影像共同完成影视叙事。纪录片是声画结合、视听一体的艺术。在诗意型纪录片的创作中，声画关系的主要表现是画面和解说、音乐之间的配合与协调。

由于解说词不被镜头的边框所局限，创作者的主观情感和思想内涵可以通过解说得到酣畅淋漓的直接体现，观众也可以通过解说词联想到画面之外的更多信息，体会到更加深远的意蕴。诗意型纪录片的解说词有着诗歌语言的特征，语词凝练、节奏鲜明、音韵和谐，富有音乐美和抒情性，饱含思想感情与丰富的想象。阿仑·雷乃(Alain Resnais)导演的《夜与雾》(*Nuit et brouillard*, 1955) (见图1-5)是一部控诉纳粹以及战争暴力的诗意型纪录片，在“二战”结束、奥斯维辛纳粹集中营解放十周年之后，曾经是人间地狱、承载了无数罪恶与恐怖的集中营旧址上，鲜血已经干涸，惨叫已经沉寂，绿草如茵的小径掩盖了过往的痕迹，这段惨痛的历史正渐渐被人们淡忘。受法国“二战”历史委员会委托，阿仑·雷乃拍摄了《夜与

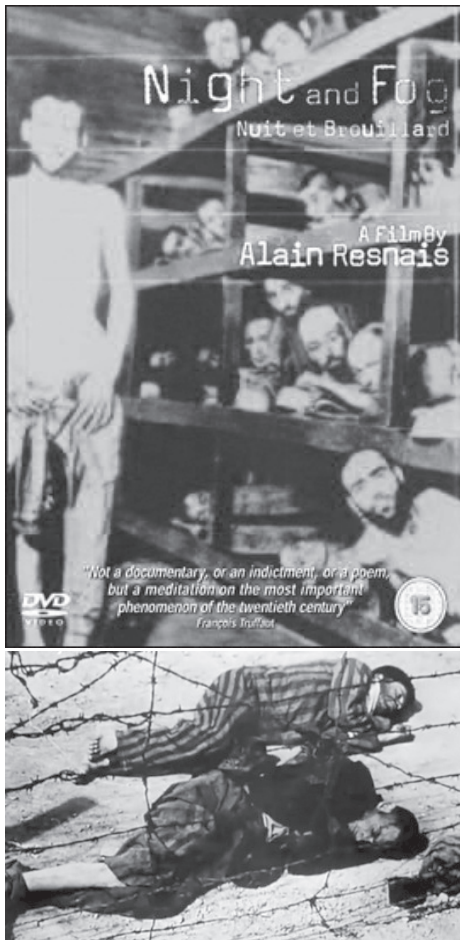


图 1-5 《夜与雾》(导演:阿仑·雷乃)

黑白胶片拍摄的在夜色中运载犹太人到集中营去的火车的镜头,切到了当前明媚阳光照耀下的空铁轨的跟拍长镜头,这时的解说词是:

慢慢地往前走吧,

你在寻找什么呢?

还能找到当年拉开车厢门时掉出来的尸体的痕迹吗?

还能找到那些初来者的足迹吗?

他们曾在犬吠狼嚎声中和刺目的探照灯的扫射下被驱赶到集中营的枪口前,

被驱赶到远处冒着浓烟的焚尸炉前

雾》这部纪录片。作为法国新浪潮电影的中坚人物之一,阿仑·雷乃的影片擅长关注形式主义、现代主义以及社会、政治议题,经常以遗忘和记忆为主题,从严肃文学中汲取营养,从哲学高度看问题;在叙事结构上采用新奇的手法,剪辑重抒情性。《夜与雾》是一部风格独特、富有诗意的影片。阿仑·雷乃把过去和现在两个时空截然分开,用黑白影像表现过去,用鲜艳的彩色影像表现现在,重复运用交叉剪接来加强过去和现在不同时期同一空间的对比,用解说词把不断交替出现的过去时空与当下时空联结起来。在纳粹集中营中生还的犹太裔作家、诗人让·卡罗尔受邀为该片写了解说词,那段残酷岁月的亲身经历,使他的解说词中融入了自己强烈的情感,冷静、低沉、如诗的旁白又别有一种直击人心的力量。

影片在不时提出一些没有给出答案却引人陷入沉思的问题的同时,伴随出现的是用长镜头拍摄下来的与过去相关联的现时的外景镜头。例如,从一列用

……

当这些画面变成过去，
我们假装再次充满希望，
好像集中营里的苦难就此痊愈。
我们假装这一切只会在特定的时间地点发生一次，
我们对周围的事物视而不见
对人性永不停歇的哭喊充耳不闻。

这些充满理性的问题对战争进行了省思而非道德评判，旨在使观众警醒和思考，并警惕这类悲剧的重演。“集中营周围的检阅广场上重新长出青草，被遗忘的村庄依然危机重重，火葬场已废置了，纳粹的罪恶已成为如今孩子们的戏剧。战争已经平息，但我们不能闭上眼睛。”^①简短而铿锵有力的诗句赋予影片高度的哲学意味和严肃的文学性，带领观众重新审视“二战”中违背人性的惨痛记忆，表达作者对战争暴力的强烈控诉和反思。

刘郎导演的《西藏的诱惑》（1988，见图1-6）作为中国纪录片领域写意派的代表作品，注重审美价值，创作者将自己饱满、真挚的主观情感体验，融入言辞奔放、感情充沛的解说之中，在整体构思和艺术表现上不注重生活情态和过程的具体展现，更看重意境的营造和开掘，较早地运用大写意的手法来构建优美的画面语言，并采用文学性和抒情性较强的解说词直抒胸臆地进行主观情感的抒发：

（女）像旭日诱惑晨曦，像星星诱惑黎明。西藏对人的诱惑，那样强烈，那样不可遏止。对具有献身精神的艺术家来说，像蓝天诱惑雄鹰。

（男）像山野诱惑春风，像草原诱惑骏马，西藏对人的诱惑，那样巨大，那样难以摆脱。对敢于追寻的艺术家来说，像大海诱惑江河。

① 纪录片《夜与雾》解说词。



图 1-6 《西藏的诱惑》(导演:刘郎)

这段文字抒发了创作者对西藏这方神圣土地的赞美和敬仰,纪录片的解说让观众对西藏心驰神往。

虽然《西藏的诱惑》一片主要表现了跋涉在宗教朝圣之途的三代僧侣和艺术朝圣道路上的四位艺术家,但并没有具体展现僧侣朝圣的过程和艺术家们的艺术创作道路,而是把他们作为“艺术符号”,借此表达创作者的思想,让观众从纪录片创造的意境中感受到西藏的魅力和诗情,体味人生的真谛和哲理。对这类诗意型纪录片来说,解说词的抒情表意功能体现得更为突出,成为创作者创造意境、抒发情感的重要手段。刘郎导演的另一部纪录片《江南》的开头有这样一段解说词:

“这是一幅宁静的画卷,画的是‘小桥流水人家’;这是一行彩色的诗句,写的是‘杏花春雨江南’。江南是一年年可以开花的莲藕,江南是一代代仍旧吐丝的春蚕。江南是一组文化的瓦片,经历过新风细雨;江南,是一座历史的石桥,构筑在古今之间……”

创作者以江南最有代表性的诗、画、景物,构建了江南特有的意象,让观众展开想象的翅膀,感受浓浓的诗意和醉人的江南情怀。

雅克·贝汉(Jacques Perrin)的《鸟的迁徙》(*Bird Migration*, 2001)这部纪录片可谓惜字如金,全片仅有极少量的解说词。影片并未通过大量解说词强行灌输环保意识,而是用极为精简的解说,配以唱诗班一样的优美音乐与和声来表现。全片如同一首优雅的抒情诗,一支充满美和力的芭蕾作品,一首关于坚持和承诺的颂歌。开头部分的解说词没有简单地描述或重复画面内容,而是从拟人的层面来审视这些需要长途跋涉、经历千难万险的候鸟们飞行的目的,揭示片子的主题(见表1-1)。

表 1-1 《鸟的迁徙》片首部分画面与解说词的关系

画 面	解 说 词
中景：最后一只候鸟从水上飞起 近景：排成人字形的大雁飞过金黄色麦田，远处层峦叠嶂 全景：俯拍大雁飞过田地、森林、河流 近景：一只大雁挥动翅膀飞行 中景：几只大雁贴着水面飞行 特写：一只飞行中的大雁的头部	鸟的迁徙是一个关于承诺的故事，一个关于归家的承诺。在数千公里的危险旅途中，只有一个目的：生存 迁徙是为生命而战

在纪录片中，画面为音乐提供形象和场景，音乐为画面烘托意境和想象，表现出特定场合和环境气氛中的韵律与节奏，从而带给观众不同的审美体验。音乐的感染力及其创造的意境之美，可以激发欣赏者的情感和心理认同，引领人们到达诗意的境界，起到烘托气氛、深化主题、辅助表意的作用。正如埃利克·巴尔诺在《世界纪录电影史》中所说：“对战后时期的电影诗人来说，声音是非常重要的。在影片《玻璃》中动作和音乐完全一致，所以看上去就觉得吹玻璃的工人在演奏音乐一样。”^①

张以庆导演的《幼儿园》（2003）也是一部具有诗意风格的纪录片，片中外景几乎全部使用虚焦镜头，孩子们的行动则以慢动作来处理，使画面营造出脱离现实的朦胧、虚幻的意境，同时音乐的使用也强化了全片的诗意风格。这部片子全片没有一句解说词，全部声音由幼儿园的现场同期声和一首少儿合唱的经典民歌《茉莉花》组成。如天籁般的童声合唱《茉莉花》在片中先后出现了五次，柔美舒缓的旋律中夹杂着淡淡的忧伤，如生命的咏叹，每一次出现对应的是孩子在幼儿园生活的不同阶段和场景，由入园第一天、第一次午觉、第一个周末等家长接回家、难得的户外活动到最后大班的孩子拍毕业照，传达了孩子们在幼儿园成长中的苦辣酸甜，可谓五味杂陈。音乐与画面的配合丝丝入扣，在诗意忧伤的整体氛围中，该片旨在让人们体悟孩子的言行是成人世界的反射，反思导演在片头题记中所说的“也许是我们的孩子，也许是我们自己”这句话，思考该如何做才能给孩子一个美好的童年。

《鸟的迁徙》（2001，见图1-7）一片诗意气氛的营造，除了得益于被赞为美到均可做电脑桌面的每一幅画面外，亦与其堪称经典的配乐密不可分。在这样一部自然纪录片中，曾四度赢得凯撒奖的电影配乐大师布鲁诺·库莱延续了他在音乐

^① 巴尔诺. 世界纪录电影史[M]. 张德魁, 冷铁铮, 译. 北京: 中国电影出版社, 1992: 186.



图 1-7 《鸟的迁徙》(导演:雅克·贝汉、雅克·克鲁奥德)

中对人声的精妙运用,天籁般的音乐与纯净的男声或女声吟唱相和,时而空灵缥缈,时而激越震撼;时而以紧张的管弦乐合奏来烘托工业污染烟雾中迷途的倦鸟,时而用合唱赞颂鸟类飞越海洋、河流、荒漠、森林、冰川与山谷时的壮丽景象;旋律中夹杂着飞鸟扇动翅膀的声音,鸟鸣声、风声、流水声……这些简单的自然音响宛若生命的合奏或灵魂的共鸣,同画面完美地搭配在一起。当田野、城市、山川和丛林不断在群鸟飞翔的身影下变换时,在吟唱声中加入管弦合奏和原始风情的鼓点,更好地展现了自然的辽阔苍凉。当鸟群到达北极,得以享受短暂的亲子时光,丹顶鹤翩然交颈而舞,鸟儿之间亲密地互相顺毛、啄喙时,拨弦、童

声、铜管的运用使镜头显得更加活泼幽默,呈现出万物有灵的美。影片最后,尼克·凯夫(Nick Cave)演唱的主题曲《守候在你身旁》(To Be By Your Side)低回婉转,优美轻灵中略带伤感气息,将鸟儿迁徙的故事讲述得生动而悲怆。

无论是视觉表达还是声音处理,诗意型纪录片中都会给观赏者创造“言有尽而意无穷”的审美意境,即王国维所说的“言外之味,弦外之响”。因为诗性或艺术性就在于以有限的事物表现无限性的普遍概念或典型,以在场显现不在场^①。纪录片要提高其艺术品性、彰显诗意风格就要在视、听两方面精雕细琢,给观赏者留下可供咀嚼和回味的想象空间。

现在由于纪录片类型和风格的多元化发展,纪录片创作从整体上来看艺术水准有了提升,大多数纪录片会在某些段落或部分显现诗意风格,而有些则由于过度地追求诗意而游走在纪录片的边缘地带,如加拿大自然摄影师格雷戈利·考伯特(Gregory Colbert)的《尘与雪》(Ashes and Snow, 2003),它是一部游走于诗意型纪录片与纯粹艺术作品之间的纪录片。影片用慢速摄影的方式,无论是光线、色彩、角度、构图都极度考究,使每个镜头都充满诗意和灵性,带给观众一种强烈的视觉冲击力和从未有过的视觉体验。它超越了影像对现实再现和叙事表意的两个层次,用极致的节奏和韵律、纯美的镜头语言,构建了一个人与自然完美融合的诗意

① 张世英. 有形与无形 有声与无声 有言与无言——试论美与诗意境界之区分[J]. 湖南社会科学, 2000(6): 4-8.

世界。准确地说,《尘与雪》是导演考伯特以纪录片为载体,用音乐和文字将自己长期以来对大自然的崇拜串联起来的写真集。如果按韵律节奏和信息含量来定义该片的类型,从其无叙事、无情节,只营造人与自然、人与自身的爱与美的氛围,传递生命与永恒的理念来看,《尘与雪》更接近纯粹写意的艺术作品。

1.1.3 小结

无论是先锋电影影响下的“城市交响乐”纪录片,还是现实主义理念下的诗意模式,创作者都在寻求一种风格化、情绪化地描述世界和表达自我的方式。从20世纪20年代至今,纪录片的诗意模式经历了从繁荣到落寞,再到新发展的过程,随着技术和纪录片理念的不断更新,成为介于艺术作品和一般纪录片之间的独特存在。严格来说,诗意型纪录片常常由于过于抽象和主观性的表达而导致真实性受到质疑,这使其站在了纪录片范畴的边缘。但诗意型纪录片正是由于不以劝服和传递信息为目的,注重情绪抒发和意境营造,其美学和哲学意义的表达才更加充分。

1.2 阐释型纪录片

20世纪20年代,与诗意型纪录片同时期产生的阐释型纪录片(Expository Documentary),表现方式却与前者大相径庭。阐释型纪录片不强调影片的美学和诗意色彩,而强调将现实片段组合成更具逻辑性、思辨性或者修辞性的结构,用一种更加积极和主动的形式,传达创作者的思想和意图。这一纪录片模式扩展了纪录片创作的自由度和信息传递的广度。

在纪录片家族中,阐释型纪录片是最擅长说理、论证的纪录片类型,并在此后30年里成为世界纪录电影的主要模式。随着有声电影的出现,阐释型纪录片依赖字幕或旁白直接向观众进行观点阐述、展开论述或叙述历史,其典型特征表现为:“上帝之声”(Voice-of-God)、证据剪辑(evidentiary editing)和全知视点。

1.2.1 阐释型纪录片的主观表达

被称为“纪录片教父”的英国人约翰·格里尔逊的电影理论被概括为格里尔逊模式,即画面加解说的纪录片形态。在他的带领下,纪录片的社会宣教功能被大大释放,纪录片以一种客观理性的叙述方式,完成了“对

现实的创造性处理”。

约翰·格里尔逊将纪录片定义为“对现实的创造性处理”，他对纪录片本性的这一概括简洁而含义深刻。他认为纪录片并不是对现实的完全复制，而是一种主客观结合的产物。诗意模式纪录片由于过于追求诗化的视觉与听觉效果和诗意叙事，引起人们对其反映的社会现实面貌的可能性和力度的质疑，有些诗意型纪录片甚至站在纪录片范畴的边缘，这使其在20世纪30年代经济危机后逐步走向落寞。与诗意模式过度个人化的表达相比，阐释模式运用理性思维来构建纪录片，以权威姿态传递一种客观的印象和证据确凿的观点，以此影响和调动观众的积极性。

作为一种经典的纪录片模式，由格里尔逊开始，阐释模式被世界各国广泛使用。代表作品有图1-8所示的帕尔·罗伦兹探讨生态保护问题的《开垦平原的犁》（*The Plow That Broke the Plains*, 1936）和《大河》（*The River*, 1938），以及“二战”期间弗兰克·卡普拉为美国国防部制作的七集系列片《我们为何而战》（*Why We Fight*, 1943）等。在中国，《收租院》（1966）、《话说长江》（1983）等政治化纪录片时期和人文化纪录片时期创作的宣传片和专题片，也大都采用这种风格。

有声电影时代来临，语言成了纪录片的重要元素。较之让记录对象说话，阐释型纪录片更倾向于让创作者自己“说话”，直抒胸臆，坦陈己见。解说方式有两种：第一种是“上帝之声”，即画外音形式，只闻其声不见其人，如《我们为何而战》《大海的声音》；第二种是“权威之声”，即解说者作为权威人士在片中出现，闻其声且见其人，如电视新闻中的播音员、片中的主持人、与拍摄话题相关的专家学者在镜头前分析事件或阐述观点。美国作家海明威为尤里斯·伊文思的《西班牙土地》（*The Spanish Earth*, 1937）撰稿并亲自担当解说，他语气中所具有的坚定的情感，对呼吁全世界支持和鼓励西班牙共和国保卫者反对独裁、保卫民主的战斗，起到了积极的作用。“上帝之声”和“权威之声”在阐释型纪录片中被充分运用，使影片充斥着浓厚的说教和宣传意味，“二战”期间此类纪录电影成为对公众进行宣传鼓动的强有力的工具。

尽管这种阐释模式力求通过维持距离，保持中立、公正、客观，来增加影片的真实性和可信度，但是在现在看来，类似《我们为何而战》这样通过解说词呼吁爱国精神和民主思想的纪录片，显得有些夸张和主观。此类影片在结构上有一个共同的特征，即导演以全知全能的第三人称形式，通过旁白和字幕阐述观点和立场，使解说语言占据影片主导地位，画面则起着辅

助、印证解说的作用。

解说词的运用是阐释型纪录片进行主观表达的有力武器。在表达观点时，文字比画面更加具有概括力。与一般纪录片强调画面占主导地位相反，画面在阐释型纪录片中处于辅助地位，用于配合解说词进行举证、说明与号召。解说词常常可以作为结构影片、组织画面的重要手段，甚至可以独立成篇，游离于影像之外。这增加了影片的完整型和逻辑性，但同时也压制了影像本身的艺术魅力。20世纪30年代英国纪录片导演保罗·罗萨（Paul Rotha）曾批评当时的纪录片创作滥用音乐和解说，指出这种滥用会使纪录片变成了一种“图解的广播”（illustrated radio）。

由于解说词在阐释型纪录片中占据主导地位，画面的剪辑在阐释型纪录片中的作用则主要是使影片对于论点的阐述保持连贯，无须像诗意型纪录片那样追求节奏和形式感。这种为了表达一个完整的观点，只要对阐释论点有帮助的画面都拼接在一起，甚至牺牲画面在时间和空间上的连续性的剪辑方法，被称为“证据式剪辑”（evidentiary editing）。此类纪录片的画面选择和安排，往往比故事片更自由。例如《开垦平原的犁》（见图1-8）作为纪录片史上第一部关注环境与生态保护的影片，为了印证影片的观点——人类对大自然的贪婪索取和恣意破坏遭致沙尘暴的肆虐，画面选取了美国中西部各个草原的干旱情况作为证据，用漫天黄沙、狂风中摇曳的树木以及奔流的褐色河水等真实的镜头展示环境遭到破坏后的严重后果，让观众对导演的观点一目了然，加深了对所阐述问题的认识。

“二战”期间，许多国家都为本国制作了被埃里克·巴尔诺称为“军号片”（bugle-call film）的纪录片作品，其宗旨是用影像手段激发人们的战斗热情，鼓舞斗志。珍珠港事件爆发后，美国也意识到参与这场影像大战的必要性，《我们为何而战》就是其中的经典之作。当时，马歇尔将军亲自召见了三次获得奥斯卡奖的导演弗兰克·卡普拉，委任他以纪录片的形式制作一部美国历史上首创的系列片，达到激励美国

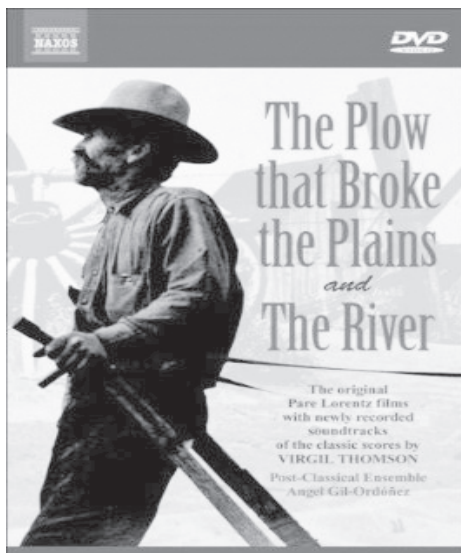


图 1-8 《开垦平原的犁》《大河》（导演：帕尔·罗伦兹）

青年参军、为自由与民主而战的目的。作为故事片导演，卡普拉对大型纪录片的制作并不熟知，但他难以推辞。经过一番艰难的资料搜集，他利用来自苏联、德国、意大利、日本、中国及其他国家和地区的各种新闻影像，最终制作出了7集资料汇编影片《我们为何而战》（见图1-9）。该片成为“二战”期间放映范围最广、影响最大的阐释型系列纪录片。其中，第一部《战争序曲》还获得1942年奥斯卡最佳纪录片奖。这部经典的系列片被列为军队教育的必看影片，在形式上与许多战争影片一样，以语言为主诉诸情感，极好地发挥了格里尔逊模式的宣教功能。解说词富

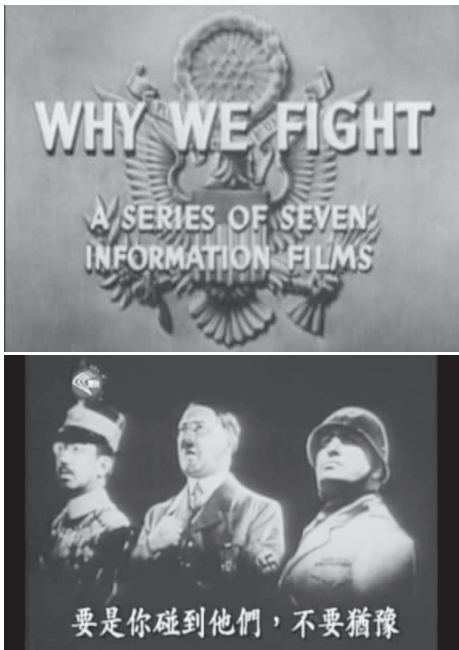


图 1-9 《我们为何而战》（导演：弗兰克·卡普拉）

有激情和感染力，深刻地解释了美国迫切参战的原因和目的。影片一开头就以反问句的形式提出了为什么美国要参与到“二战”中去，“导致我们参战的原因是哪些？美国人为什么参战？是因为珍珠港吗？这就是我们参战的原因吗？或是因为……英国？法国？中国？捷克斯洛伐克？挪威？希腊？南斯拉夫？是什么在一夜之间改变了我们的生活方式？是什么将我们的资源、我们的机器，我们全国改造成一支巨大的军队？……”配合各个国家战火纷飞的残酷场面，随后有力而坚定地提出为自由而战的“美国精神”。当作为“奴隶世界”的指挥者希特勒、墨索里尼和裕仁的画面出现时，解说词表达了明确的情感好恶：

要好生看看这三个家伙，记住他们的面孔。要是你碰到他们，不要犹豫。……

《我们为何而战》广泛地介绍了各国政治、经济与文化传统，以阐释模式汇编了各国战时资料画面。在没有现实材料证实其解说的场合，将正义与邪恶两大集团对抗的情景用故事片的手法表现出来，甚至还运用了迪士尼的动画特效来表示战争形式和地理位置，充分增加了影片的艺术表现力和内容丰富程度。

纪录片的宣教功能在这部影片中被淋漓尽致地表现出来，以至于有时候阐述型纪录片也被认为等同于宣传性纪录片。

阐释型纪录片的创作者为了能够更好地发挥解说词对于客观事实的描述，一般选用全知视角，以全知全能的眼光全方位描述人物和事件。

主题先行与结构预设是阐释型纪录片的显著特征。作为一种传递观点和鼓动宣传的模式，阐释型纪录片的解说词大都围绕观点或主题先于画面拍摄而完成，并承担结构影片的重任。这种类型的纪录片有如下两个特征。

1.明确的倾向和立场

即创作者以积极心态去表达较为明确和清晰的观点，表明自己的立场和倾向性。如《我们为何而战》拍摄之前，导演弗兰克·卡普拉就已经确定这部系列片的目的及需要传递的观点——借此向美军士兵说明为何而战，战斗的原因和意义是什么。影片中，他用“光明世界与黑暗世界的决战”来形容战争，把美国的制度和生活方式作为“光明世界”的代表，国会山、方尖碑等镜头被赋予国家意义，用以歌颂“美国精神”，表达了导演对民主制的一种牧歌式的自信。

中国的大型系列纪录片《大国崛起》（2006）、《复兴之路》（2007）和2017年央视推出的《辉煌中国》《永远在路上》《大国外交》《将改革进行到底》等宏大题材的纪录片均采用主题先行的手法，各自阐述了代表主流意识形态的鲜明立场和观点，属典型的政论专题片。如《辉煌中国》一片全景式展现了五年来各行各业为中国经济社会发展所做出的贡献，明确和清晰地展示中国的发展思路和发展理念，正本溯源地阐释了中国在走向复兴的征途上对世界所产生的积极影响，向世界呈现了一个日益崛起、走向全面复兴的中国。

2.借助声音的力量来进行说服

为了增强观点的可信度和正确性，使观众顺理成章地接受作者的观点，必须使用某种方法，如使用旁白解说。一般认为，在纪录片中使用旁白等于是采用“上帝”的声音，观众会不由自主地倾听并相信。一个第三人称的叙述往往会被观众“缺省”地认为是来自“上帝”的声音^①。如《辉煌中国》第一集《圆梦工程》的结尾处以慷慨激昂的解说词总结全篇：“中国桥、中国路、中国车、中国港、中国网，一个个圆梦工程铺展宏图。它们编织起人民走向幸福、美好的希望版图，编织起中华民族伟大复兴的中国梦。向着这伟大的梦想，铿锵的中国脚步自信、前行！”这类话语如进行曲般铿锵有力，对全片内容加以升华，目的在于唤起民众的集体归属感和爱国情感。另外，使用名人或权威的解读也是增加影片说服力的方

^① 马丁.当代叙事学[M].伍晓明,译.北京:北京大学出版社,2005:39.

法。观众对于名人和权威的言语会有强烈的趋同心理，他们的姿态、语言、服饰等都能够成为公众的模仿对象，因此他们可以成为一般公众的说服者。如《大国外交》一片为全面展现中国外交领域的成就，通过大量权威访谈和鲜活故事，既勾勒出中国特色大国外交的理论框架，又展现了新时期中国外交波澜壮阔的宏伟实践，反映了中国外交给人民带来的获得感和构建人类命运共同体、“一带一路”等中国理念、中国方案的世界回响。

阐释模式的纪录片还会将引经据典作为提升可信度的手段。如《我们为何而战》系列片的第一部《战争序曲》中，就引用了《论语》中孔子的“己所不欲，勿施于人”、《古兰经》中的“人类是一个生命共同体”、《圣经·约翰福音》中的“真理将使你自由”等经典语录来证明其观点的正确性。

1.2.2 如何辩证地看待格里尔逊模式

约翰·格里尔逊是纪录片史上举足轻重的人物，“他命名了纪录片这一电影类型，命名了一种电影制作模式，命名了一个电影运动，并以他的电影观念和运动影响世界电影的发展方向”^①。纪录电影在格里尔逊的理论与实践的指导下发展成声势浩大、影响力波及全世界的电影类型，他也因此被誉为“纪录片的教父”。

格里尔逊模式是对格里尔逊电影理论的精练概括，也是阐释模式的典型代表。这种被简化为画面加解说的创作方法，实现了现实题材、诗意表达和社会教育的完美结合，是纪录电影从无声时代转向有声时代后发明的最有力的创作模式，也是纪录片由个人趣味转向社会宣传工具的重要手段。

格里尔逊模式的形成，与格里尔逊本人的经历与主张密不可分。在美国学习期间，他认识到在现代社会中，电影和其他大众传播形式将在某种程度上代替教堂和学校，成为影响公众舆论的有效媒介手段。他不怕宣传这个词，甚至指出“我把电影看作讲坛，用作宣传，而且对此并不感到惭愧”^②。他认为“他的使命就是要使纪录影片作者把问题及其含义以富有教益的形式加以戏剧化，给人们带来民主的希望”^③。在格里尔逊看来，与其说纪录电影是一种艺术形式，不如把它看作影响舆论的手段，是“打造自然的锤子”，而不是“观照自然的镜子”，社会教育功能是格里尔逊式纪录片所认同的基本观点。

① 张同道. 多元共生的纪录时空[M]. 北京: 北京师范大学出版社, 2010: 222.

② 哈迪. 格里尔逊与英国纪录电影运动[M]//单万里. 纪录电影文献. 北京: 中国广播电视出版社, 2001: 52.

③ 巴尔诺. 世界纪录电影史[M]. 张德魁, 冷铁铮, 译. 北京: 中国电影出版社, 1992: 80.

从格里尔逊为纪录片所作的界定“对现实的创造性处理”可看出，他一方面强调纪录片对现实的关注，试图将人们的眼光拉回到自己家门口发生的事情上；另一方面，尽管格里尔逊声称纪录电影是“非美学意义的运动”，但他仍然主张对生活真实进行艺术加工，在发挥纪录片的大众教育功能之外还要注重其艺术魅力。例如讲述英国鲱鱼捕捞业的《漂网渔船》（*Drifters*, 1929）（见图1-10）一片在展现捕捞工人日常生活时，格里尔逊就运用音乐与蒙太奇剪辑使影片充满诗意色彩，没有丝毫激进的说教意味。这也表明，现实题材和诗意表达是构成格里尔逊模式的基本要素。

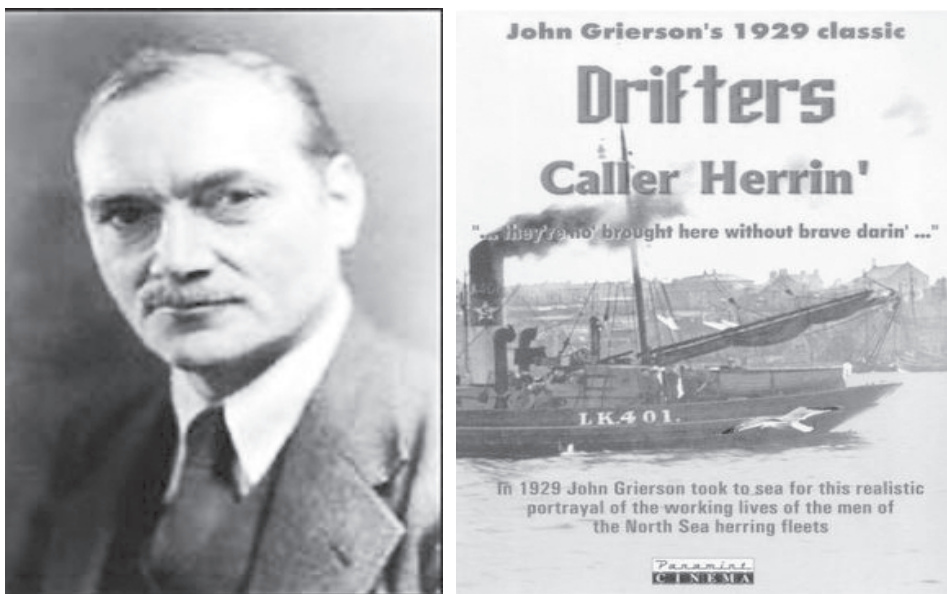


图 1-10 约翰·格里尔逊及其导演的《漂网渔船》

与弗拉哈迪的浪漫主义相比，格里尔逊的纪录片创作理念倾向于实用性和有效性，是一种“解决问题式”（problem-cause-solution type）的纪录方法。他领导的英国电影学派积极实践并将他的理念发扬光大：《住房问题》（*Housing Problems*, 1935）是一部表现贫民窟居民生活的阐释型影片，“影片表现手法令人耳目一新。贫民窟的居民作为代言人出场，取代了格里尔逊的纪录片中惯用的评论员和解说员。由他们直接对着摄影机讲话，做向导，观看老鼠横行的厨房、没有暖气设备的居室以及行将倒塌的走廊”^①。片中的被拍摄者引导观众去关注他们居住的条件简陋的破败房屋，直观展现住房问题的严重性，这种直接对话形式也在后来

^① 巴尔诺. 世界纪录电影史[M]. 张德魁, 冷铁铮, 译. 北京: 中国电影出版社, 1992: 89.

的电视中被广泛使用。这一时期，英国纪录电影学派创作了不少这种针对全国性议题和公众关心话题的现实题材纪录片，如纪录锡兰岛国的异域风情及艺术与宗教传统的《锡兰之歌》（*Song of Ceylon*, 1934）、表现煤矿工人井下作业的《煤矿工人》（*Coal Face*, 1935）以及描写英国邮政状况的《夜邮》（*Night Mail*, 1936）等，不仅引起大众对社会问题的重视，也成为英国20世纪30年代纪录电影中不可或缺的经典作品。

格里尔逊模式在20世纪30年代到60年代成为世界纪录电影的主导模式。美国电影史家埃里克·巴尔诺认为：“格里尔逊及其运动在数年之后改变了‘纪录片’这个词所唤起的期待。弗拉哈迪的纪录片是以较长的篇幅把身居远方却相亲相爱的人群特写下来的肖像片，而格里尔逊的纪录片则是超越个人去反映社会的进程。他的片子通常是短的，带有能够明确地说明一个观点的‘解说’，而这正是弗拉哈迪所厌恶的。格里尔逊的式样被广泛采用。”^①

第二次世界大战中，作为一种理想的宣传鼓动的纪录片形式，格里尔逊模式纪录片被大量创作，并且成为政府行动的一部分。《伦敦可以坚持》（*London Can Take It*, 1940）、《今夜的轰炸目标》（*Target for Tonight*, 1941）、《倾听不列颠》（*Listen to Britain*, 1942）是战时英国纪录电影最重要的作品，格里尔逊本人也在加拿大电影局主持制作了大量反法西斯电影作品。“二战”期间放映范围最广、影响最大的阐释型纪录片莫过于好莱坞导演弗兰克·卡普拉为美国国防部制作的七集系列片《我们为何而战》。慷慨激昂的军乐、惨烈的战争场面，配合着极具煽动性和思辨性的解说词，成功鼓舞了美军士兵的斗志，也得到了全国民众的支持。这部影片在美国国内起到了“军号”作用，在美国之外则履行了外交职能，极好地发挥了格里尔逊模式纪录片的社会教育功能和艺术魅力。

“二战”后的一段时间，格里尔逊模式依然是纪录电影的主导美学形态，直到16毫米摄影机和轻便录音机的产生和结合，使得同期声成为可能，以“上帝之声”为特征的格里尔逊模式才逐步走向衰落。尽管这种自以为是的画外解说易引发反思和质疑，但对于格里尔逊的历史贡献，电影史家和理论家都不吝赞美。法国电影史家乔治·萨杜尔（George Sadoul）说：“英国电影界在1930—1940年最为突出的大事就是纪录片学派的形成。”他认为格里尔逊所领导的英国纪录片运动“尽管有些明显地是为了宣传的需要而摄制的，但它们却继承了欧洲大陆已经衰落的先锋派所

^① 巴尔诺. 世界纪录电影史[M]. 张德魁, 冷铁铮, 译. 北京: 中国电影出版社, 1992: 92-93.

开创的研究，加以发扬光大”^①。

1.2.3 阐释型纪录片与“形象化的政论”

格里尔逊模式在前苏联被称为“形象化的政论”，并作为一种行之有效的创作方式被带到了中国，深刻影响了中国纪录片主流形态40年之久。“形象化的政论”十分强调纪录片的宣教作用。在新中国成立之后相当长的时间里，这种将解说词凌驾于画面之上的创作模式，成为新闻纪录片的基本范式。这一时期中国纪录片的拍摄是一种国家行为，国家意志占据主导地位，个人主体意识缺失。这类纪录片中出现的人物对话，基本由画外解说代替。通过“上帝之声”单向传递思想和观点，导致观众始终处于一种被动接受的状态，纪录片成为政府宣传的工具。解说加画面的创作模式主导了中国电视纪录片发展的前两个阶段——政治化纪录片时期（1958—1977）和人文化纪录片时期（1978—1992），一度被膜拜为纪录片的最佳形式。

1958年，北京电视台播放了中国第一部讲述河南信阳人民抗灾夺丰收事迹的电视新闻纪录片《英雄的信阳人民》，开启了中国电视的新闻纪录片时期。

在“形象化的政论”的指导下，中国纪录片史上新闻纪录片时期的作品呈现如下特点。

1. 题材雷同

这一时期的纪录片多以国家重大政治事件和有关英模典型的报道为主要内容，以弘扬独立自主、艰苦奋斗的精神为基调。如《周恩来访问亚非14国》《大庆在阔步前进》《河北人民抗洪斗争》《两种命运的决战》《欢乐的新疆》《人民战争胜利万岁》等，都具有浓厚的宣教色彩。尽管这些影片为我们留下了宝贵的时代影像，但题材雷同，导致全面性、客观性、真实性不足，从而削弱了纪录片作为文献的价值。

2. 表现形式单一

“形象化的政论”要求纪录片采用解说加画面的方式，手法上过于倚重解说词和蒙太奇剪辑，声画分离，宣传色彩浓郁而宣传技巧匮乏，这使影片缺乏艺术性。选择阐释模式作为理想的表达观点和宣教的纪录片创作形式，不仅是中国向苏联学习的结果，也是纪录电影主管机构的历史选择。为了确保影片政治正确和节约成本，同时受到技术条件的限制，按脚本和解说台本“摆布场景”和“组织拍摄”的

^① 萨杜尔. 世界电影史[M]. 徐昭, 胡承伟, 译. 北京: 中国电影出版社, 1995: 381.

拍摄行为屡见不鲜，这也是新闻纪录片时期纪录片运作模式和艺术风格形成的重要政治、经济原因。

《收租院》（见图1-11）是“文化大革命”时期影响最大的电视纪录片。该片根据四川美院师生创作的大型泥塑群像《收租院》拍摄，反映新中国成立前四川大地主刘文彩逼迫农民交纳租米的情景。由于影片具有强烈的意识形态色彩，很好地配合了当时政治宣传的需要，1966年播出后便发行了数千部电影拷贝，在全国各地连续放映8年之久。《收租院》是典型的“形象化的政论”，由陈汉元撰写的解说词具有文学色彩和强烈的煽动性，不仅被编入小学教材，还开启了解说词脱离画面独立存在的先例：

四方土地都姓刘，千家万户血泪仇！穷苦的农民们忍着饥饿、扛着粮食来到这个人间地狱。在那黑暗的旧社会，装满地主粮仓的都是我们穷人的血和汗；填满我们穷人胸膛的只有仇和恨！



图 1-11 《收租院》（导演：陈汉元）

尽管《收租院》现在看来有些过于主观，缺失对复杂人性的判断，但也让创作者、宣传部门和观众意识到纪录片的能量和价值。

“文化大革命”之后，纪录片的宣教味道开始淡化，人文色彩增加，题材范围扩大，也带动了纪录片样式的创新。

人文化纪录片时期，正值中国的改革开放，追求真理、实事求是的思想占据主导地位。加上与国外合拍片的实践，这一时期的纪录片开始从政治宣传转向集体审美和情感的抒发。阐释型纪录片此时以专题片和宣传片的形式呈现，关于国

家和民族问题题材的纪录片层出不穷，如《话说长江》（1983）、《话说运河》（1986）、《唐藩古道》（1987）、《让历史告诉未来》（1987）等题材宏大、主题深厚的作品，都产生了巨大的社会影响力。

尽管出现了不少新题材、新样式，七八十年代的人文纪录片仍然不能完全脱离解说加画面的格里尔逊模式。“专题片和宣传片由于其主题的先行性和思维方式的文学性，注定其制作过程必然要走与故事片类似的、事先设定意义的控制过程。”^①主题先行和解说词过多及较为浓郁的文学色彩，使这一时期的纪录片无法真正贴近普通老百姓的生活。

有人将“形象化的政论”等同于格里尔逊模式，实际上是对这两个概念的误读。列宁提出“形象化的政论”是有其特殊的时代背景的，却在那时被泛化为纪录片唯一的创作模式。格里尔逊模式虽然强调“上帝之声”和宣教作用，但也重视纪录片对社会现实的关注，重视纪录片的诗意表达。两者的共同之处是都可以简化为画面加解说，强调影片的教化功能。最大的不同是，“形象化的政论”看重解说词的主导作用，解说优先于画面，极端状态是解说统摄画面，可以直接以理论为题材，用电影方式来诠释理论观点。而格里尔逊模式的解说则来自于对画面的提炼和补充，解说词无法脱离画面存在。只有回到格里尔逊本人的电影观念和实践上面，才能真正理解格里尔逊模式的美学精神。

2012年，中央电视台推出的大型美食类纪录片《舌尖上的中国》曾引发巨大的社会话题，成为一部现象级纪录片，其收视率一路飙升，最高达到0.55%，甚至赶超同期黄金档电视剧，这部纪录片也可纳入阐释型纪录片的范畴。这部国内第一次使用高清设备拍摄的七集纪录片，全方位展示了中华饮食文化的博大精深，为观众呈现了一场视觉、听觉、味觉俱全的饕餮盛宴。《舌尖上的中国》及2014年、2018年相继推出的《舌尖上的中国2》和《舌尖上的中国3》，不仅掀起了中华美食探秘热，其精练又贴切的“舌尖体”解说词也火了一把，成为人们竞相模仿谈论的对象。舌尖系列的解说词基本上是不动声色的客观叙述，只是在片尾当叙事达到高潮时，会有一段创作主体的主观表达：

当我们远离自然享受美食的时候，最应该感谢这些付出劳动和汗水的人们，而大自然则以它的慷慨和守信，作为对人类的回报和奖赏。

^① 宋杰. 纪录片：观念与语言[M]. 昆明：云南大学出版社，2008：114.

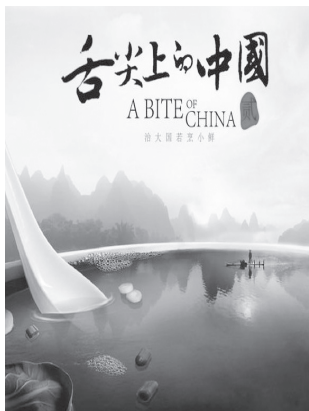


图 1-12 “舌尖”系列纪录片（导演：陈晓卿）

客观纪录与主观表达相结合，使本片的主题得以升华：由对美食的纪录，到对劳动者的付出和智慧赞美，并进一步提升到对自然界的感恩，及传达中国传统哲学中人与自然的和谐相处之道。

2014年，央视推出了“舌尖”系列的第二部——《舌尖上的中国2》。这部续集延续了第一部的主题，继续探讨中国人与食物的关系。影片中有美食，有情感，有故事，与第一部相比，制作更加精良，故事更加精彩，东方味道更加浓厚。为了延续热度，《舌尖上的新年》（见图1-12）在2016年1月进入院线播映，2018年《舌尖上的中国3》继续讲述人与美食背后的温情故事。

《舌尖上的中国》系列的走红和热议，不仅打造了一个现象级的纪录片品牌，也传递了中国传统文化和精神。作为阐释型纪录片，解说加画面的组合并没有引起观众的排斥，反而增加了影片的思想厚度。一方面，美食的介绍穿插在一个个普通又耐人寻味的故事和细节中，大大增强了影片的感染力。另一方面，与之相配合的解说词极好地控制了叙事节奏，与制作精良的画面相辅相成，提升了纪录片的表现力。解说在片中起到了画龙点睛的功效，配合画面还原生活真实的同时，用以表达主创对生活的价值判断和情感寄托，并实现与观众的情感交流。

主创陈晓卿说：“我们要拍的不是名厨名菜，而是普通人的家常菜。”^①透过普通人的人生百味来看社会变迁，来寻找承载中国人精神的食物，是《舌尖上的中国》系列的最终目的。许多传统的中华文化在随着社会发展而流失，影片中出现的人很有可能是最后一代传承手艺的人。这增添了影片的社会现实性，契合了格里尔逊所提出的纪录片要关注现实的要求。

① 姬少亭，王玉珍.《舌尖上的中国》讲述中国百姓与食物的故事[EB/OL].腾讯网. [2012-05-27].
<https://finance.qq.com/a/20120527/000880.htm>

《舌尖上的中国》系列是高水准的、国际化的纪录片，它的叙述语言，它的镜头节奏，它讲故事的方式，都明显是对过往中国纪录片的一次刷新。《舌尖上的中国》第一部，与德、日、韩、美等40多个国家和地区的传播机构达成了销售协议，美国Passmore Lab公司还以每分钟一万美元的成本将它改编成3D纪录片，面向欧美主流电视播出机构和电影院线发行。这都证明，若有好的题材和创意，阐释型纪录片也可以吸引人，也可以如同剧情片一样精彩。

1.2.4 小结

最具有劝服色彩的阐释型纪录片自20世纪20年代末诞生后，曾是世界纪录片创作最主要的模式。在约翰·格里尔逊的纪录理念之下，纪录片的宣教功能被充分发挥，无论是作为战时宣传片，还是作为意识形态色彩浓厚的政论片，都显示出它巨大的社会价值。“形象化的政论”是苏联对格里尔逊模式的解释，这一模式影响并垄断了中国主流纪录片的发展直至20世纪80年代末期。

阐释型纪录片里使用的解说词和字幕、“上帝之声”、主题先行等创作手法，不可避免地掺杂了较多的主观因素，一定程度上影响了人们对纪录片所反映事物的客观认知。因此在纪实主义盛行后，格里尔逊模式不再受到欢迎。但阐释型纪录片具有的说理论证的优势仍有着巨大的潜力。只有重拾格里尔逊最初提出的纪录片创作要求，直面现实，不回避社会中的矛盾和问题，积极发挥纪录片对社会的影响，并且不放弃对美和诗意的追求，阐释型纪录片才能葆有生命力和艺术魅力。

1.3 观察型纪录片

20世纪60年代，随着轻便的16毫米摄影机和同步录音器材的产生，阐释型纪录片的美学观念受到冲击。人们渴望看到画面中的人自己张嘴说话，而不是借由“上帝之口”表达观点。苏联纪录片大师吉加·维尔托夫的“电影眼睛”理论强调纪录电影对现实的客观展示，倡导“出其不意地捕捉生活”。这一理论也成为美国直接电影流派的理论来源。

观察型纪录片（Observational Documentary），即直接电影（Direct Cinema）风格的纪录片，它排斥诗意模式和阐释模式为表达观点而建构规范的形式，放弃以往传统纪录电影所采用的手段，如场面调度、现场搬演、置景和构图等，避免画外解说和音乐，提倡摄像机如“墙壁上的苍蝇”一般观察生活和人物，将干预或阐释缩小到最低限度。为了达到记录真实的目的，观察型纪录片直接展示生活的自然流

程，不做解释，观众仿佛置身现场目睹事件发生，重新拥有了思考的主动权。直接电影流派在理论和实践上，将纪录片的纪实功能推到极限，成为对世界纪录片影响深远的一种创作理念和美学风格。

1.3.1 观察型纪录片的美学理念

1958年，罗伯特·德鲁（Robert Drew）在纽约《时代》周刊组织了德鲁小组（Drew Team），开始了把焦点对准说话的人们的新尝试。他认为：“在传统纪录片里，逻辑和说服的力量是由解说词而不是由影像本身传达出来的，这便把纪录片简化为一种图解的演说了。”^①他所开创的直接电影，将带给观众一种更为强烈的过程体验，是对现实“要闻”和“戏剧性发展的亲身调查”。

“一种新的纪录电影表述模式的产生，一定程度上是由于创作者对先前的模式感到越来越不满意。”^②曾经担任弗拉哈迪的纪录电影《路易安那州的故事》（*Louisiana Story*, 1948）的摄影师理查德·利科克（Richard Leacock），同时也是德鲁小组的代表人物，他对弗拉哈迪的“搬演”行为不以为然，对传统纪录电影被解说词满灌的现象强烈不满，排斥纪录片中观点的直接表露。但他也从弗拉哈迪那里认识到，认真观察生活，并对周围世界及时做出反应是纪录片摄制的关键。由此，他与其他组员制定了无解说、无采访、尽量避免干扰拍摄对象、纯粹纪录现实、等待事件发生而不是主观控制等拍摄原则，形成了直接电影所标榜的“墙壁上的苍蝇”般旁观的美学理念。

轻便的同步摄录设备的出现，是直接电影美学观成型的重要原因。借助于新技术的帮助，德鲁小组的第一部电影《初选》（*Primary*, 1960）（见图1-13），成为直接电影美学发展过程中具有里程碑式的作品。影片记录了1960年威斯康星州举行的民主党候选人的选举活动，鲜活地捕捉了包括演说、集会、战略会议、接见、电视讲话和汽车行列等过程的生动细节。影片革新了纪录电影语言，在拍摄选举场面时，导演大胆放弃了全景描述和人物脸部镜头，采用脚部特写展示人物身份。摄影师肩扛或手持16毫米摄影机，跟踪拍摄，同期录音。观众仿佛亲临现场，跟随摇摇晃晃的镜头一同深入昏暗的房间，能看到等待选票结果的自然状态下的肯尼迪，这是以往的纪录片中难以捕捉的画面。

① 巴尔诺. 世界纪录电影史[M]. 张德魁, 冷铁铮, 译. 北京: 中国电影出版社, 1992: 85.

② 尼科尔斯. 纪录片导论[M]. 陈犀禾, 刘宇清, 邓洁, 译. 北京: 中国电影出版社, 2007: 115.

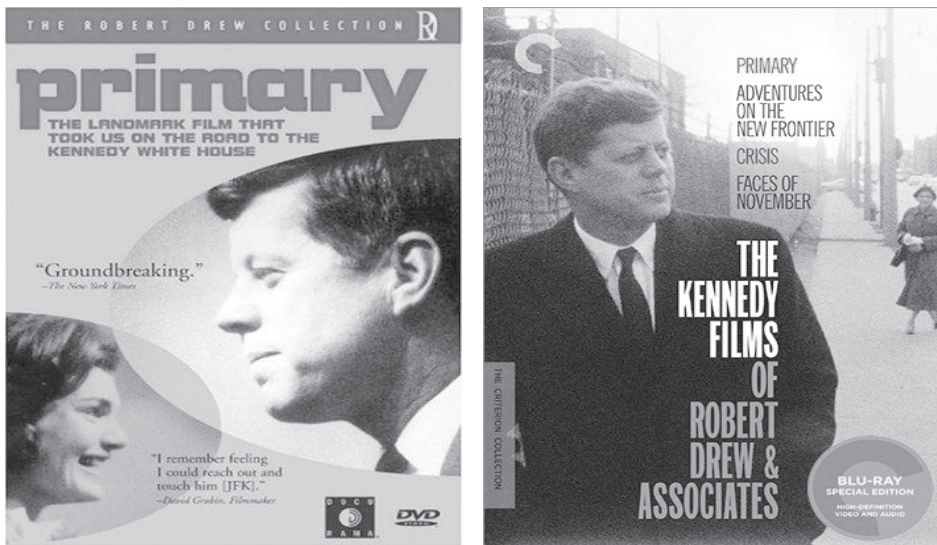


图 1-13 《初选》(导演: 罗伯特·德鲁)

《初选》是直接电影流派的第一部电影，与传统纪录电影相比，它更接近于电视直播形式。匈牙利电影美学家贝拉·巴拉兹(Béla Balázs)认为艺术不在于虚构，而在于发现。艺术家必须在经验世界的广阔天地中发掘出最有特征意义的、最有趣的、最可塑造的、最有表现力的东西，并把自己的倾向性和思想意图异常鲜明地表现出来。^①直接电影将观察和发现当作创作目的，“通过观察我们的社会，反对人们抱有那种事情就应该如此发生的社会幻象，并去观察实际上是怎么发生的，来发现我们社会中的某个方面”。此外，直接电影流派反对观点和倾向性的直白表露，他们创作的观察型纪录片将意义的挖掘交还给观众，用一种更具开放性的形式，追求更直接的真实感。利科克说：“直接电影观察着我们的社会，暴露社会问题而又不明确评说，它要做的只是以尽可能不带偏见的方式向观众揭露一种社会处境的‘真相’。”^②尽管摄影机的客观存在使得偏见不可避免，直接电影的创作者希望可以使这种影响降至最低。旁观美学给予直接电影流派更开阔的创作空间，同时推进纪录电影本体论的进一步发展。

被称为“直接电影之父”的梅索斯兄弟，即阿尔伯特·梅索斯(Albert Maysles)和大卫·梅索斯(David Maysles)(见图1-14)，曾是德鲁小组的成

① 巴拉兹. 电影美学[M]. 何力, 译. 北京: 中国电影出版社, 2006: 166.

② 艾伦. 美国真实电影的早期阶段[M]//单万里. 纪录电影文献. 北京: 中国广播电视出版社, 2001: 95.

员，也是直接电影流派的代表人物。两兄弟合作了30余年，拍摄了14部纪录片，他们的《表演者》（*Showman*, 1963）、《披头士初访美国》（*What's Happening! The Beatles in the U.S.A.*, 1964）、《给我庇护》（*Gimme Shelter*, 1970）、《灰色花园》（*Grey Gardens*, 1975）等都是观察型纪录片的经典之作。



图 1-14 梅索斯兄弟



图 1-15 《推销员》（导演：梅索斯兄弟）

《推销员》（*Salesman*）（见图1-15）是梅索斯兄弟1969年的作品。由于两人之前都曾做过推销刷子、百科全书等物品的工作，这段难忘的经历便成为他们直接电影的题材。影片将焦点对准波士顿地区的4个《圣经》推销员艰难的生活经历，包括他们在饭店里聚会、互相对比笔记、与亲人打电话和参加推销员会议等，持续的过程纪录和细节刻画带给观众强烈的真实感。其中一个叫保罗的推销员引起了梅索斯兄弟的重点关注，他推销卖力又有趣，逐渐成了影片的主角。摄影机跟随保罗进行家庭访问，为了能够将整个推销对话过程事无巨细地展示给观众，梅索斯兄弟通常进门之前就开机，从屋外对话拍到屋内推销，以观察者的身份静静观望事件的进展。保罗不少尴尬的推销情形都被被动地记录了下来，例如他在进入一户家里有一位年轻的母亲和年幼的女儿的家庭进行推销时，这边保罗在卖力推销，那边4岁的小女孩自然流露出的观望、打哈欠、弹琴等不耐烦的举动，令人忍俊不禁又颇感无奈。

直接电影的美学特点在《推销员》中展示得淋漓尽致。梅索斯兄弟选取了日常生活中的世俗事件和平凡人物进行拍摄，不进行观点阐述，不刻意激发观众感情，不介入事件过程，不惊扰拍摄对象。摄影机如同墙壁上的苍蝇，隐匿了拍摄痕迹，让观众忽略导演的主观控制，自己从影片中探索意义。这种旁观美学或曰静观模式，是直接电影流派对纪录片真实性的探索，不仅保持了事件在结构上的完整性，更产生了强大的感染力。影片公映后引发巨大的社会反响，许多观众都被影

片所记录的人物打动。一名叫芭芭拉·库珀的女孩观影后，便追随梅索斯兄弟做了助手，而她后来独立拍摄了《美国哈兰县》（*Harlan County U.S.A.*, 1984）、《美国梦》（*American Dream*, 1990）并成为了一名两度获得奥斯卡金像奖最佳纪录片奖的优秀纪录片导演。

观察型纪录片的创作者放弃了对影片人物和事件的控制，以一种开放性的纪录理念，追求过程的“不可预知性”。创作者耐心等待事件的发生，准确捕捉突如其来的状况和细节，带给观众一种如同探险一般的期待感和紧张情绪，这也正是观察型纪录片不同于其他类型纪录片的独特魅力。

尽管纪录电影的创作手法和理念不断更新，但美国纪录片导演弗雷德里克·怀斯曼（Frederick Wiseman）（见图1-16）在影片实践中四十年如一日地坚持直接电影的美学观念，认为直接电影模式是他最喜爱也是最适合的表达方式。他以学校、法院、图书馆、医院等公共机构为拍摄对象，“他的影片对于美国社会中权力的运用情况，不是从高的角度，而是站在社会公众的角度进行了研究。这些影片合在一起，构成了展现美国生活全貌的画图”^①，深刻刻画了人与社会、人与国家之间的多种关系。美国电影专栏作家菲利普·罗帕（Philip Rehaupal）称赞怀斯曼的30多部纪录片“组成了最接近美国生活面貌的一部长片，构造着一部美国史诗”^②。吴文光也对怀斯曼那种一如既往没有解说和音乐，冷静如铁、犀利如手术刀的记录风格给予高度评价，认为他在拍摄时关注的是这把手术刀现在解剖的是“美国躯体”的哪一个部分。

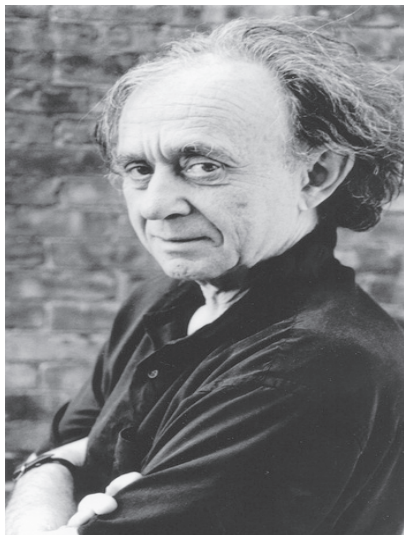


图 1-16 弗雷德里克·怀斯曼

怀斯曼的第一部观察型影片《提提卡蠢事》（*Titicut Follies*, 1967），就把焦点放在马萨诸塞州的一所精神病院，摄影机如一双犀利的眼睛，冷峻地观察和记录着精神病人被异化的世界。在这一荒诞的气氛和场所下，医生对病人如同牲口般摆布，漠视精神病人的感受，无视他们的基本权利，冷酷、残暴地折磨他

① 巴尔诺. 世界纪录电影史[M]. 张德魁, 冷铁铮, 译. 北京: 中国电影出版社, 1992: 237.

② 吴文光. 弗雷德里克·怀斯曼（Frederick Wiseman）以日常生活之纪录而构造了一部美国史诗[J]. 当代艺术与投资, 2007（11）: 40-43.

们，这使得精神病院更像是一所监狱，在这里人性的麻木与尊严的丧失令观众深感不安又无能为力。探究环境与人的关系是怀斯曼把目光投向公共机构的重要原因。之后，他又在费城的学校里拍摄了《高中》（*High School*, 1968），在堪萨斯警察局摄制了《法律秩序》（*Law and Order*, 1969），在纽约贫困者医疗中心拍摄了《医院》（*Hospital*, 1970），在诺克斯堡陆军训练营拍摄了《基础训练》（*Basic Training*, 1971），在孟菲斯法院摄制了《少年法庭》（*Juvenile Court*, 1973）（见图1-17），在纽约某个福利办公室拍摄了《福利》（*Welfare*, 1975），等等。^①



图 1-17 《少年法庭》（导演：弗雷德里克·怀斯曼）

在怀斯曼看来，纪录电影的价值就在于主题的开放性和意义的模糊性。纪录片不同于新闻片中观点的直白传达，其意义和真实性的体现隐藏在影片的过程中，而不是通过“上帝之声”式的解说词来直接阐述。“我的片子主要目的是反映人类行为的复杂性，而不是以意识形态（ideology）的标准来把人类简单化。我认为任何以意识形态为主导的电影方式只会使你的电影变得很狭隘，而不能使你了解更多的东西。”^②对于一个选题的确定，怀斯曼一般要经历一年时间的深入研究，最

① 巴尔诺. 世界纪录电影史[M]. 张德魁, 冷铁铮, 译. 北京: 中国电影出版社, 1992: 237.

② 怀斯曼. 怀斯曼的电影世界——美国纪录片大师怀斯曼谈纪录片创作[A]//多元文化视阈中的纪实影片[M]. 上海: 学林出版社, 2003: 431.

终从70个至120个小时的庞杂素材里，选取能够展现事物发展和戏剧性的片段进行组合，片比通常达到30：1。高片比，注重过程纪录和长镜头运用，使得怀斯曼的纪录片呈现出一种对真实事件长时间纪录的特别毅力和耐心，揭示了“环境”“存在”和“人物”的关系，深层次反思人类的生存现状。

直接电影的客观纪录，并不是不加选择的素材堆砌。其冷静外表之下，隐藏着创作者对社会、现实和人生的思考。怀斯曼认为，在剪辑中素材安排的目的是希望能够上升到一个抽象的层次，在这个抽象层次上，影片就完成了对一个对社会问题的隐喻。“仅仅把纪录片作为‘曝光’性的片子实在是太过于简单化，这是不足取的。”^①直接电影如何在秉承不介入、不打扰、冷静旁观的美学原则下，巧妙而隐晦地融入创作者的主观情感，是观察型纪录片能够区别于简单的自然主义记录的关键，也是直接电影的精髓所在。

2010年上映的法国纪录片《阳光宝贝》（*Babies*）（见图1-18）是一部直接电影风格的优秀作品。导演托马斯·巴尔姆斯（Thomas Balmes）用一年多的时间，跟踪拍摄了在纳米比亚、日本、蒙古和美国四个国家不同生长环境下的婴儿从出世到学会走路的成长历程，无解说，无字幕，无情节。纯观察式的拍摄方式、精美的画面构图，配合跳跃、欢愉的背景音乐，带领观众一同重温“生命之初”的爱与成长。

影片中身上落着苍蝇的非洲儿童，物质条件优渥的美、日宝宝，和山羊抢洗澡水的蒙古孩子，他们的生存环境有着天壤之别，但却都有近乎相同的童真与欢乐。细节的刻画是影片真实性和趣味性产生的重要因素，也是观察型纪录片的优势所



图 1-18 《阳光宝贝》(导演:托马斯·巴尔姆斯、阿兰·夏巴)

^① 怀斯曼. 怀斯曼的电影世界——美国纪录片大师怀斯曼谈纪录片创作[A]//多元文化视阈中的纪实影片[M]. 上海: 学林出版社, 2003: 431.

在。例如，非洲宝宝因为犯困而东倒西歪的憨态、大公鸡跳到蒙古宝宝的床上与他对视的场景、日本宝宝独自在房间地上一边打滚一边任性大哭的形象、美国宝宝自己学着剥香蕉的笨拙动作等细节，都被本真地呈现出来。没有旁白的阐释，观众更能沉浸于影片中一个个妙趣横生的细节片段，而这些看似巧合和摆拍的细节，也是导演坚持“等”来的结果，正如导演所说：“我们遵循的基本概念就是与我们选好的家庭待在一起，去观察然后等待一些不同寻常的时刻的发生，因为有些东西是没办法复制或临摹出来的，一旦错过，就再也沒辦法回头了。”^①

除了细节的精妙刻画，《阳光宝贝》大量运用低角度、长镜头与固定镜头纪录过程，营造真实感，极好地诠释了观察型纪录片“墙壁上苍蝇”的旁观美学观念。导演巴尔姆斯说：“我们的宗旨是不打扰被摄制家庭的正常生活，所以80%的胶片都是由我一个人单独拍摄出来的，时间跨度超过两年，大约拍摄了400天吧……”对于纪录片来说，孩童是最不会掩饰和表演的对象，不介入、不干预、冷静旁观的直接电影方式最适合他们天性的施展。但是影片又脱离了普通的育婴科教片，隐喻了作者对社会和人生的理解。他巧妙地将不同国家不同情形的镜头穿插剪辑在一起，在并列对比中唤起观众发现问题的意识，折射丰富社会意趣，尽显影片艺术张力。例如婴儿爬行、说话、站立、行走等，在天壤之别的环境中生活的孩童有着相似的天性又各具风采，尤其当蒙古宝宝终于晃悠悠地屹立在茫茫大草原上，镜头以仰拍和顶天立地的构图来表达对生命的赞颂，令观众感受到儿童成长的欢悦与希望。

《阳光宝贝》不仅是一部优秀的观察型纪录片，也同样具有珍贵的社会学和人类学价值。作者运用社会学抽样调查的方式，在荧屏上展现四个鲜活的跨文化样本。通过冷静观察的镜头观众能够不被打扰地欣赏小家伙们成长的每一个重要细节，在影片中感受到生命之初的稚嫩、脆弱甚至是无助，以及小宝宝们如何在不同的文化环境中认识世界，迈开艰难的第一步。这部投资400万欧元的纪录片，在院线放映所得的收入有相当大的部分会分别存入片中4个孩子的指定账户，供他们未来所用，以实际行动延伸了纪录片的社會功用。

1.3.2 观察型纪录片中拍摄者与被拍摄者的关系

观察型纪录片中，拍摄者与被拍摄者的关系变得密切而复杂。不同于诗意模式中人物作为表现客观世界的象征性符号和阐释型纪录片利用人物的特定语言和行为

① 《阳光宝贝》幕后花絮[EB/OL]. 1905电影网. [2021-01-26]. <https://www.1905.com/mdb/film/346642/feature/>

表达观点，在直接电影模式中，个体行为和生活流程被放大，拍摄者需要长时间与拍摄对象在一起，观察并拍摄其具有不可预知性的人物状态与活动。这种拍摄具有私密性，对于拍摄者来说，需要隐匿拍摄痕迹；对于被拍摄者来说，这种生活流程的展现也同样是其隐私的一部分。因此，如何处理好与被拍摄者的关系，对于观察型影片的成功具有至关重要的作用，同时也对拍摄者提出了一系列伦理和道德问题。

观察型纪录片的美学观念，影响着拍摄者和被拍摄者关系的形成。为了能够为观众带来更为真实的观看感受，拍摄者退回到“观察者”的位置，尽力做到拍摄行为不对拍摄主体的日常行为有所侵犯和干扰，这不仅对技术提出要求，也对拍摄视角的选取有所规定。日本纪录片导演小川绅介（Ogawa Shinsuke）强调观察型纪录片的拍摄视角应当放低到与拍摄对象同一水平，无论对方蹲着或者躺着，都要尽力遵循这一原则。平视的摄影视角意味着平等，也表明拍摄者亲切的态度和对被摄主体的尊重。创作者以一个普通人的身份进入到被拍摄者的生活中，只有平等的相处才能更好融入生活场景，在平视角度下拍摄更多来自于现实时空的片段，还原真实的生活现场。小川绅介为了拍好表现日本东京郊区三里冢的农民反抗修机场抢占耕地、保卫自己权利的纪录片《三里冢》（1971，见图1-19），自1967年到1972年，五年中坚持与当地农民同吃同住，甚至自己耕田劳作，完全融入被摄对象的生活，这种长期形成的密切关系也使被拍摄者能够忽略摄像机的存在，集中精力应对自身生活的重压和危机。影片无字幕、无解说、无配乐，常常一个镜头就是三四分钟，其带来的真实感令观众仿佛置身于20世纪60年代的那个现场。



图 1-19 《三里冢·第二道防线的人们》（导演：小川绅介）

小川绅介的观察型纪录片影响了中国20世纪90年代初的“新纪录运动”。吴文光在观看《三里冢》系列中的代表作品《第二道防线的人们》（1971）后，称其“现实性达到了迄今为止一般政治纪录片所没有达到的高度，具有古典武士戏剧的水平”^①。小川所提倡的“时间是纪录片的第一要素”以及尊重被拍摄者的理念也被广泛接受。20世纪90年代的中国纪录片中处处可见原生态的跟拍和固定长镜头

^① 吴文光. 小川绅介：一种纪录精神的纪念[J]. 书城，1998（12）：34.

的运用，平民视角和百姓意识也成为重要的创作理念，体现了纪录片人对于普通个体的人文关怀。拍摄者与被拍摄者的关系，因为这种平视的尊重，而变得温暖和有人情味。



图 1-20 《沙与海》(导演：康健宁、高国栋)
和他的摄像机一直是这户普通农民生活的见证者，也是他们最受欢迎的朋友。几年内因为拍摄结下深厚情谊的双方，已经不单纯是拍摄者与被拍摄者的关系了，也是真挚的朋友。

《沙与海》(1990，见图1-20)作为中国纪录片中第一次获得“亚广联”大奖的纪录片，传达着创作者的人文关怀。值得注意的是，它的导演康健宁十几年间一直没有中断对片中沙漠人家的纪录。为了能够忠实记录刘泽远一家的生活，从第一次踏上腾格里沙漠开始，几乎每隔两年他就会再次光顾，他和他的摄像机一直是这户普通农民生活的见证者，也是他们最受欢迎的朋友。几年内因为拍摄结下深厚情谊的双方，已经不单纯是拍摄者与被拍摄者的关系了，也是真挚的朋友。

但是直接电影大师怀斯曼并不认可交友拍摄的行为。在回答与被拍摄者的关系时他说：“我对我的拍摄对象总是坦诚，我会告诉他们我怎么做，为什么这样做，影片会被如何使用。我不会努力成为他们的朋友，因为很明显我居主动和强势地位（我们不是平等的），我在拍摄他们。”^①怀斯曼明确指出纪录片拍摄的目的性，他尊重被拍摄者，但并不与他们过分亲近。在拍摄中，他会主动征求被摄主体的同意，无论是拍摄镜头的选择还是拍摄素材的使用。他的镜头里，人们都很放松自如地欢笑、哭泣、唱歌等，并没有什么不自在。在面对质疑影片真实性或者被拍摄者的表演行为时，怀斯曼认为，对于普通人来说，轻易改变自己的习惯并不是易事，况且在长时间的拍摄过程中，自己镜头中的人和平常并没有什么差别，表现的就是最本真的自我。

尽管观察模式的拍摄获得了被拍摄方的同意，比尔·尼科尔斯提出：“观察他人处理自我事务的行为引发了一系列道德问题：这是否属于窥探他人隐私，是否将观众置于一种趴在“锁眼”位置上的窘迫的偷窥感？”^②梅索斯兄弟的作品《灰色花园》(Grey Gardens, 1975，见图1-21)，主角是一对生活在破败老宅子里与世隔绝的古怪的母女。女儿伊迪为了照顾母亲放弃了事业、爱情和家庭。母亲曾是

① 张同道. 多元共生的纪录时空[M]. 北京：北京师范大学出版社，2010：318.

② 比尔·尼科尔斯. 纪录片导论[M]. 陈犀禾，刘宇清，邓洁，译. 北京：中国电影出版社，2007：127.

歌唱家，而今几乎终日躺在破旧的床上回忆往事，两人过着封闭无聊的生活。导演观察并记录了两人喂猫、喂浣熊、吃饭、回忆往事和彼此埋怨的生活细节，两人复杂的人性和纠葛的关系被完整展现。这种记录生活琐碎的行为，既激发观众的窥探欲望，又引发了是否应该利用他人隐私满足创作的探讨。

中国纪录片导演范立欣跟拍3年，制作了一部讲述外出打拼的农民工家庭春运返乡的观察式纪录片《归途列车》（2010，见图1-22）。四川农民工张昌华和陈素琴两口子为了赚取微薄的收入来抚养家乡的一双儿女，16年前就背井离乡南下广州打工。由于常年在外无暇顾家，女儿张琴与父母之间产生了巨大的隔阂，最终她选择退学离家，重蹈父母覆辙，成为新一代打工妹，也深深刺痛了父母的心。

影片不仅使用张昌华夫妇的真名，还跟随他们来到打工的制衣厂拍摄他们的衣食住行，抓拍到许多自然流露的生活状态和日常对话。为了得到工厂和工友们的拍摄许可，范立欣也花了不少时间进行交流沟通，使他们能够正常地在摄像机面前工作，甚至敢于面对摄像机发表意见。《归途列车》用直接电影的手法反映了中国庞大的农民工群体面临的生存困境以及他们与留守子女的情感沟通问题，同样也是中国城镇化和现代化过程中不可忽视的矛盾。作为现实题材作品，该片因为真实记录了中国社会底层的现状而在海内外广受好评，2009年获荷兰阿姆斯特丹国际纪录片电影节最佳纪录长片奖，2010年获洛杉矶影评人协会最佳纪录片奖和美国金番茄大奖、加拿大基尼电影节大奖，2012年还获得第33届艾美奖，导演范立欣成为第一个在美国电视节目最高奖留名的中国导演。

对于张昌华一家，范立欣始终抱着一种复杂的心情。三年的跟拍，范立欣与张昌华夫妇一同经历买票、进站、挤火车、乘船等，完全融入了这个家庭的工作与生活，也取得了他们的信任与尊重。作为主角，张昌华一家的生活和故事成就了这部



图 1-21 《灰色花园》（导演：梅索斯兄弟）

影片，也为导演带来荣誉。然而，作为底层农民工群体中的一员，他们的生活并没有因为影片的获奖得到巨大改变，他们依然在为生计艰难打拼，甚至没有途径和条件看到成片。范立欣曾说，被拍摄者无私地把生活展现在镜头面前，这对于创作者来说是一种无以回报的馈赠。这种故事的索取建立在双方较为密切的关系上，但同时也是具有目的性的，这种利用对方的真诚，同时贩卖对方苦难的感受让他对被拍摄者一直心怀愧疚。事实上，不仅是纪录片，纪实摄影、新闻报道的创作者也会被这一问题困扰。



图 1-22 《归途列车》(导演：范立欣)



图 1-23 《龙哥》(导演：周浩)

在处理与被拍摄者关系时，范立欣也经历过所有观察型纪录片导演都可能面对的一个矛盾——当事件向不可控制的方向发展时，是选择继续冷静旁观拍摄，还是介入其中进行干预。例如，影片中张昌华与女儿张琴爆发了激烈的冲突，两人因为言语不合扭打在一起。作为纪录片导演来说，如此具有戏剧性的场面是可遇不可求的，不但可以很好地诠释人物积蓄已久的矛盾关系，甚至可以推动影片走向高潮。然而另一方面，已经取得父亲和女儿信任的范立欣第一时间想到的是放下职业使命，作为朋友去拉架，阻止父女冲突的进一步恶化。尽管这违背了直接电影“不

介入、不干预”的美学原则，但是却符合人最本能的善意，是对被拍摄者的尊重与关怀。

在与被拍摄者的相处中，既可能出现被迫介入的问题，也可能出现伦理道德的抉择。《龙哥》（见图1-23）是导演周浩2007年的纪录片作品。影片用观察型的拍摄方式记录了毒贩阿龙的生存状态。为了接近并了解以阿龙为首的边缘人群的生活，并维持长久的信任关系，周浩不得以一次次满足阿龙借钱买毒品的要求，尽管他知道这样做可能有违法律、道德。影片的英文名“Using”赤裸裸地表明导演所理解的两人的关系，表面上龙哥称周浩是他唯一的朋友，实际上两人是相互利用，各取所需。一方面，面对毒贩龙哥这样特殊的人物，周浩既想要一个好的故事，精彩的影片，又想要产生有益的效果；另一方面，被拍摄者利用了这一点，也甘于用暴露自己的生活来换取周浩的钱财，满足自己的利益。龙哥甚至会迎合周浩进行拍摄，影片结尾处他从高墙上纵身一跃，跳之前扭过头对周浩说：“我给你一个完美的镜头。”这种亦真亦假的情景，让观众对龙哥这样充满戏剧感的人物既排斥又怜悯。阿尔伯特·梅索斯（Albert Maysles）认为：“被拍摄者在镜头前的表演并不一定是虚假做作，这也是真实个性的一部分，是表演与生活的完美结合。”与其说《龙哥》是展示了地下毒贩的生活状态，不如说是拍摄双方之间的一场角力。当周浩听说阿龙因为贩毒被判死刑，他的心情格外复杂。一方面片子有了完美的结局，另一方面，这个悲哀的生命又确实与自己曾产生过相互依赖的微妙的情谊，他不知该如何面对。

1.3.3 纪实主义与“新纪录运动”

20世纪80年代末90年代初，直接电影流派格外推崇的纪实主义理念传入中国，冲击了传统专题片主题先行的创作模式，引领了中国纪录片理论和实践的第二个发展高潮。纪实主义注重再现原生态的生活状态，大量运用长镜头与同期声，提倡平民视角与人文关怀精神，使这一时期的纪录片迸发了从未有过的活力。这种专题片向纪录片的转向，被复旦大学新闻学院教授吕新雨称为“新纪录运动”。

以吴文光的《流浪北京》（1990）为“新纪录运动”的开端，此后涌现出了一大批在国际上获得大奖、广受赞誉的优秀纪录片，如《沙与海》（1991）、《藏北人家》（1991）、《最后的山神》（1993）、《茅岩河船夫》（1993）、《深山船家》（1993）、《普吉和他的情人们》（1994）、《回家》（1995）、《远去的村庄》（1996）、《山洞里的村庄》（1996）、《八廓南街16号》（1997）、《阴阳》（1995）和《三节草》（1997）等。而随着电视台体制改革和纪录片国际交流

活动的日益频繁，不少纪录片栏目也创建起来，如1993年上海电视台的《纪录片编辑室》和中央电视台的《生活空间》（后改为《百姓故事》），都以平民生活为题材，创作风格自然朴实，拥有了相当规模的稳定收视群体。《德兴坊》《重逢的日子》《毛毛告状》《远在北京的家》就是这些栏目中播出的优秀纪录片，它们对中国电视纪录片的转型起到了至关重要的作用。

中国电视纪录片一直深受西方纪录片的影响，在模仿与学习中不断发展。解说加画面的格里尔逊模式曾垄断了中国纪录片发展的前两个时期，一定程度上限制了纪录片的多元化发展和本体回归。直到20世纪80年代末纪实主义的传入，中国纪录片才开始摆脱意识形态的束缚，从国家话语走向个人话语，履行起纪录片作为“人类生存之镜”的重要职能。纪实主义所具有的题材生活化、叙事情节化、对象个性化、细节真实化、结构多义化等美学特征，扩展了纪录片的表现手法，带给观众更加真实的感受。

“新纪录运动”对于中国纪录片的发展具有里程碑式的意义。吕新雨说：“只有经历纪实美学洗礼的中国纪录片，才会更加成熟，它是绘画中的素描，有这个功底和没有这个功底是不一样的。新纪录运动既导致我们对直接电影理论的亲近和接受，也必然会指向在此基础上的反省。而最重要的是，它使中国的纪录片从一开始就能够牢牢地植根在现实的土壤上，脚踏实地。”^①“新纪录运动”是中国纪录片回归本真、独立思考的重要一课，纪实主义倡导的冷静旁观的拍摄方式也教会纪录片导演用一种更加理性的心态看待生活。

在“新纪录运动”的发展中，导演段锦川起到了穿针引线的作用。早年他深受直接电影大师怀斯曼的影响，对于后者“对固定环境进行剖析，通过象征产生隐喻意义”的创作方法深表认同。1994年段锦川运用“定点拍摄”的方式，和张元合作完成了观察型纪录片《广场》。全片没有具体人物，没有情节和矛盾冲突，导演以观察者的身份，客观记录了天安门广场上形形色色人们的生活片段和状态。影片获得日本山形国际纪录片国际影评人奖和美国夏威夷电影节评委会奖。

真正体现段锦川功力的影片是他1996年独立完成的《八廓南街16号》（见图1-24）。在这部代表作品中，段锦川把摄影机架在西藏拉萨的一个小居委会里，熟练地运用直接电影模式，观察记录了这个公共机构一年内处理日常事务

^① 吕新雨. 在乌托邦的废墟上——新纪录运动在中国[A]. 中国高等院校电影电视学会. 冲突·和谐：全球化与亚洲影视——第二届中国影视高层论坛文集[C]. 中国高等院校电影电视学会：中国高等院校电影电视学会，2002：12.

的琐碎片段。没有旁白解说，没有大量采访，也没有背景音乐，段锦川严格秉持直接电影所主张的“不介入不干预”的拍摄原则，除了跟摄影师有一些眼神交流，大多时候完全处于一种被动拍摄的状态。从治安管理到计划生育、妇女儿童问题，从人口管理到商业摊点整治，从解决居民纠纷到文化扫盲……观众在影片中看到了这些既陌生又熟悉的生动细节，仿佛身在现场般真实。

与其他表现西藏的纪录片不同，除了利用更加冷静客观的直接电影拍摄手法，段锦川也避免使用浅层的民族元素吸引受众，而是展现了一个相对特殊的地域权力运行的普遍性。为了拍摄更加真实的画面，段锦川努力和居委会的工作人员熟络，尽力融入居委会的工作生活中去。

他这样告诉他们：“我必须天天跟你们在一起，不能错过任何可能发生的事情。所有的事情，无论对你们是否重要，对我来说都是重要的。”正因如此，他才能记录下开会、吵架、老人来居委会告女儿和女婿的状、审小偷、统计税收数字等承载创作者观察结论与价值取向的重要细节。

小小的居委会，折射的却是彼时整个西藏社会文化的变迁，以及中国基层政权运作的真实状态。段锦川擅长从这种微观视角出发，以小见大，在隐匿摄影机痕迹的同时，也隐喻了自己的道德取向和感情色彩。他曾从怀斯曼的影片《动物园》（Zoo）里获得启示：“那是我的一个最重要的发现，他能把任何一个可以被叫作机构的具体的环境，延伸到整个社会，使你可以从任何地方看到整个社会的问题。”怀斯曼对公共机构、社会权力运作的表现，以剪辑来产生象征意义和隐喻主题，都在段锦川的《八廓南街16号》中充分显现。它不仅是一部精彩的观察型纪录片，也堪称一部展示文化独特性的影像民族志。1997年该片获得法国真实电影节大奖，这是中国纪录片在国际上首次获得头奖，后被美国纽约现代艺术馆收藏。



图 1-24 《八廓南街 16 号》（导演：段锦川）

1.3.4 小结

以美国20世纪60年代直接电影为代表的观察型纪录片，用一种朴实的、不加修饰的方式，把散发着真实魅力的生活现场带进电影，打破了传统电影的封闭观念，创造了以客观、真实为特征的电影美学和以跟踪拍摄、同步录音为特征的纪实语言，至今仍是影响纪录片发展的重要纪录理念。纪实主义深刻影响了中国20世纪90年代初的新纪录运动，开启了中国纪录片发展的高峰期。

真实是纪录片的本质，也是每一个纪录片创作者所追求和标榜的目标。观察型纪录片运用纪实手法展示生活流程，的确带给观众更强烈的现场感和真实感。应该明确的是，纪实是一种手法，但不是通向真实的唯一途径。再客观的表现形式，也不能避免创作者主观意图的融入，绝对的客观和真实是不存在的。另外，比尔·尼科尔斯也提出观察型纪录片的不足之处，即缺乏历史感和事件发生的语境。即便如此，观察型纪录片在理论和实践领域所做出的成就，足以作为一种独特的电影美学和电影语言，在纪录片百花园中留下它浓墨重彩的一笔。

1.4 参与型纪录片

参与型纪录片出现于20世纪60年代，与同时期在美国兴起的观察型纪录片一样，它的产生同样基于当时成熟的便携式摄录技术和设备以及发展传播学在西方国家的勃兴。这种类型的纪录片与观察型纪录片所推崇的“隐匿如墙壁上的苍蝇”的“旁观式”拍摄理念不同，它强调制作者的“参与”，奉行“在场”的美学。参与型纪录片不刻意掩盖制作者的在场，相反，它强调与被拍摄对象的互动，主动介入到具体的生活情境中去，使观众感觉到制作者在特定情景中的存在，并展现出该情境在制作者的影响下如何发生了改变，肖和罗伯逊（Jackie Shaw and Clive Roberston）将其界定为“一种创造性地利用影像设备，让参与者记录自己和周围的世界，来生产他们自己的影像的集体活动”^①。里奇和克里斯朗奇（Nich and Chris Lunch）则认为参与式影像是“动员群体或社区塑造关于他们的电影一套方法”^②。其代表作品是1960年法国人类学家让·鲁什（Jean Rouch）和社会学家埃德加·莫林（Edgar Morin）合拍的《夏日纪事》（*Chronicle of Summer*）。

① Jackie Shaw, Clive Roberston. Participatory video: a practical approach to using Community video creatively in group development work[M]. London: Routledge, 1997: 1.

② Lunch N, Lunch C. Insights into participatory video: a handbook for the field[J]. Announcements Listing Eldis, 2006.

1.4.1 让·鲁什的“分享人类学”理念与真理电影

参与型纪录片的这种理念最初源于让·鲁什在人类学纪录片方面的拍摄实践，他提出了“分享人类学”的理念，即拍摄者走到摄影机前，参与拍摄对象的讨论和提问，并把这些拍摄下来。在获得素材后，拍摄者将素材回放给拍摄者，并将他们对素材的批评、对素材取舍的讨论意见拍摄下来。1957年在非洲象牙海岸的首都阿比让，他拍摄了影片《我是一个黑人》（*I'm a Black Man*）。在影片拍摄的最后阶段，鲁什把经过剪辑的素材，放给被拍摄的年轻人们看，把他们的评论也纳入最后完成的影片中。1960年在拍摄实验影片《夏日纪事》时，他运用了“现场反馈法”，强调了与被拍摄者积极互动的关系。他认为，在以往的纪录片拍摄中，拍摄者拍摄的只是表面的真实，无法透视被拍摄者的内心，“因为在真实生活中，人们不会让你拍到他们的眼泪，他们想哭时会关上门”。但如果拍摄者用这种双向联通的“分享人类学”方法介入到影片中，会有效地打破拍摄者和被拍摄者之间的僵局，更加有利于获取和挖掘更深层次的真实。

在让·鲁什的电影理念下，法国的“真理电影”也成为参与型纪录片的原初代表。而“真理电影”这一名称又源自于苏联纪录片大师吉加·维尔托夫制作的《电影真理报》（*Film Pravda*），维尔托夫提出的电影眼睛理论强调摄影机的特殊功能，他把摄影机比作电影眼睛，认为摄影机无所不能，不受限制，远胜于人类眼睛的功能，它既能看到事物外貌，也能展示“您未知的世界”，所记录的内容比人眼所见更真实。在参与型纪录片中，摄影机不再是一个单纯而被动的记录工具，而是一个积极的参与者。参与型纪录片和观察型纪录片都是对维尔托夫的“电影眼睛”理论的延续与发展。

1.4.2 参与品格和在场美学

与观察型纪录片不同，参与型纪录片不追求绝对的、未受干预的真实。参与型纪录片不会像观察型纪录片一样一味被动地等待事件的发生，其最重要的理念是强调制作者参与、介入，对所拍摄的事实施加一定程度的影响，以获得创作者介入事件后“撞击产生的真实”。

格里尔逊把纪录片定义为“对现实的创造性处理”。在参与型纪录片中，对于现实的创造性处理就表现在将导演设定为影片被拍摄事件的“触媒者”，即挑拨者与煽动者，制作者参与到影片所拍摄的事件和人物生活中去，与影片的被摄主体产生互动，主动出击去推动事件的发展，激发特定时刻的出现，改变现实生活原本的轨迹。它采用和观察型纪录片相类似的技术手段，如同期声、长镜头等，完整捕捉

镜头前影片创作者与被摄对象的互动过程。同时，这种类型的纪录片还通过采访来获取深层真实，注重过程和结果的展示，并常借助历史资料来调查历史事件。

1.通过采访来获取隐藏于生活表象之下的真实

在这种类型的影片里，影片创作者在主动介入事件时，会对被拍摄者展开采访，访谈和口述是参与型纪录片的重要标志，这使它很明显地区别于以“直接电影”为代表的观察型纪录片。在美国著名纪录片理论家比尔·尼科尔斯较早的著作《纪录片的语态》一文中，这一类型被称作是“采访引导”或者“基于采访”的影片类型。

参与型纪录片不忌讳制作者与影片主体之间的对话和交流，双方的谈话被记录在片子中，这使得拍摄者与被拍摄者之间实际上存在着直接的、密切的、个人化意味浓厚的参与感与交流感。作者的态度不是如格里尔逊式的“上帝之声”般高高在上，也不是墙上苍蝇般静观，而是采取各种策略积极地进行阐释，它的这种特点，使得隐藏在表象之下的真实更易被激发和挖掘出来。

访谈是体现影片制作者与被摄主体之间互动的一种最为常见的方式。访谈能够让电影制作者以交互式对话的方式激发被拍摄主体的内心感受与深层次的情感，是一种不同于日常交流、带有强制性的讯问有时甚至是拷问的过程。在这个互动的过程中所碰撞出的内容，以一种相对强烈的方式刺破表象，冲击深层次的内涵意义。

《夏日纪事》这部影片由许多人物访问组成，人们在街头或在自己的家中被问到同一个问题，即“你幸福吗”？它“首先试图探索的是人内心世界的真实，人们对于‘幸福’是如何想象和体验的”^①。

2002年上映的《科伦拜恩的保龄》（*Bowling for Columbine*），其影片创作者迈克尔·摩尔（Mikell Moore）将自己作为影片的中心人物，采用第一人称的叙事手法，采访了大量与科伦拜恩校园枪击事件有关联的人，在与他们的对话中，不时提出尖锐的问题让他们回答，这些受访者或犹豫或忙于临时组织答案，在强烈的碰撞中刺破被访者“伪装”的面具。这种方式可以突出影片创作者的个人观点，但也易于引起对其主观性的批评。

上海电视台纪实频道于2011年播出的纪录片《房东蒋先生》（见图1-25）是国内拍摄的一部优秀的参与型纪录片。影片讲述的是来自北京的记者梁子在上海工作期间结识了个性有些古怪的房东蒋先生，因卷入了房东蒋先生的房

① 聂欣如. 纪录片研究[M]. 上海: 复旦大学出版社, 2010: 105.

屋拆迁，而一步步走入了蒋先生孤独
的内心世界。

在影片的开头，记者梁子用强硬的
语气一边采访蒋先生一边与他聊天。创
作者梁子通过自叙和蒋先生的述说，交
替着给观众讲述房子、蒋先生与创作者
自己的过去与现在。

在影片中，梁子是以房客的身份
介入蒋先生的生活中的。可以说，如果
没有梁子的介入，蒋先生的生活会一直
沉闷下去，也不会有人走进蒋先生的内
心。蒋先生出生于上海旧时的富贵之
家，在那栋房子中经历过民国时期大上
海十里洋场的荣华富贵，也经历过“文
革”动乱时期的流离失所，有过被迫离
家18年的生活。在影片中，他的生活没
有亲情，没有爱情，只有寄托于这栋老
房子的孤独。在这部影片之前，没有人
理解，也没有人想知道蒋先生内心的孤
独与孤独的来源，而创作者用她直接而



图 1-25 《房东蒋先生》(导演：干超、梁子)

率性的性格影响着蒋先生，在与蒋先生的相处中去激发他说出不曾向别人倾诉过的
内心感受。在影片中，梁子一直沿着蒋先生的生活轨迹向前推动着影片的情节发
展，并不时与蒋先生对话，试图用这样的方式去打开蒋先生的“秘密”，并帮助他
排解心中无所寄托的孤独与失落。对于蒋先生这样的人，如果创作者采取“直接电
影”的方式，隐匿如墙上苍蝇的方式静静地观察，那么影片就永远不可能探究到蒋
先生“古怪”个性表象下的真实心境。

梁子带领观众从旁观到慢慢深入地体会她如何引领着蒋先生帮助他排解孤独。
比如在蒋先生拿到拆迁安置费后，梁子鼓励他在房间中踹碎废弃的物品排解哀怨，
买来蛋糕给蒋先生过生日，给他情感的关怀与温暖……在整部影片中，她把她要探
究的世界和调查的整个过程完整地呈现出来。她自己完成了一次心灵的探访，
带领观众窥探到了蒋先生心灵深处，最终激发出观众那种由心底迸发出的对于
蒋先生及其境遇的同情，对自己、故乡、对历史安放于何处的思考和感悟。而对

于蒋先生来说，这部影片让他有了一个心灵的出口，将长久沉积于内心的那种孤独与落寞倾诉出来。

2. 强调过程和结果的展示

参与型纪录片除了“参与”“介入”的特点，还非常强调过程的展示以及事件结果的表现，尤其是强调对参与结果的展示。正如英国纪录片大师格里尔逊所说，纪录片不仅是一面可以反射世界的镜子，更应该成为改造世界的锤子。纪录片应该具有强烈的目的性和鲜明的社会现实功能。他认为只有锤子才会发出铿锵有力的捶打声，才能塑造生活，迸发出震撼人心的力量。参与型纪录片就是那把塑造生活的锤子，它重视由影片所直接引发的对现实世界的影响，而这也是参与型纪录片最有代表性的特征。

对于中国观众而言，美国导演路易·皮斯霍斯（Louie Psihoyos）2009年拍摄的《海豚湾》（*The Cove*）（见图1-26）是一部比较熟悉的典型的参与型纪录片。这部影片集中体现了参与型纪录片注重过程与展示结果两大特点。它获得了2010年的奥斯卡最佳长纪录片奖，其社会影响力甚至盖过了当年的最佳故事片《拆弹部队》。虽然决定一部纪录片的社會影响力的因素是多元的，但是从创作层面来看，《海豚湾》强大的影响力来源于它的参与式纪录的方法。

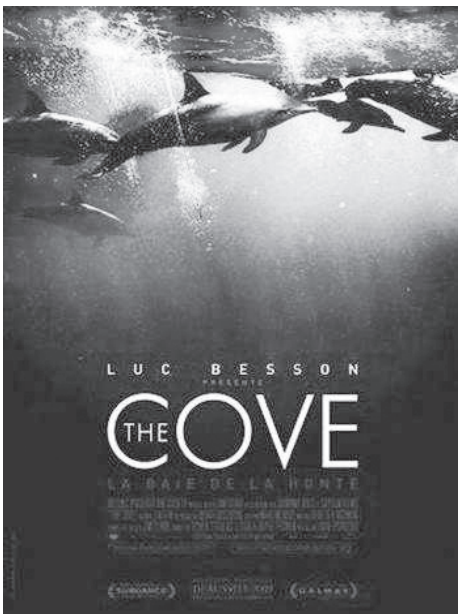


图 1-26 《海豚湾》（导演：路易·皮斯霍斯）

该片记录了摄制团队与海豚保护者们克服重重困难与当地警察和渔民斗智斗勇，揭露日本和歌山县太地町村民屠杀海豚的故事。正如影片开篇导演的那句自述“我们试图让这个故事合法”，作为一部反映海豚被屠杀的纪录片，最初制作者试图以观察者的身份去拍摄，但由于当地政府的阻挠、居民的抵抗，影片的制作者被迫成为整个事件的参与者。也正因为制作者参与其中变成抗议屠杀海豚的当事人，将拍摄屠杀海豚的直接角度变成记录整个团队与当地政府、村民斗智斗勇，获得屠杀海豚证据的过程，所以他们将自己置身于整个事件当中，拥有了掌控事件发展走向的主动权。从艺术效果来说，这一过程加剧

了影片的矛盾冲突，将海豚与村民的冲突转移到了村民与创作者身上，人与动物的矛盾比较隐蔽，人与人之间的矛盾则更加激烈。而且在创作过程中也制造了悬念，原本单一的屠杀海豚事件演变成了一场充满惊险、悬念与未知的跌宕起伏的探险。屠杀作为真相已是一个预知的结果，但影片制作过程中抵达这个结果之前却有了一个曲折的、惊心动魄的情节，使观众处于紧张、焦虑、期待之中，形成了很强的戏剧张力。

《纽约时报》评价《海豚湾》，称其是一部比警匪间谍片还要好看的纪录片。抛开剪辑和摄影等技术层面的因素，影片之所以能够赢得这样的评价，最为重要的原因是拍摄者本身的深度参与，使得人与动物的矛盾，巧妙地外化成激烈的人与人之间的矛盾。

影片的后半部分展现了这样的一组画面：在国际反捕鲸大会会场，导演身背视频显示器，将摄制组一行人在日本拍摄到的日本渔民残忍猎杀海豚的画面展现在各国代表面前；他还这样走上东京涩谷的十字街头，在人潮中静静地伫立着，直到驻足观看的人越来越多……这些画面中的举动都是为了给影片之前所有屠杀海豚的情节寻找一个说法、一个结果。直到影片的最后，观众们终于看到国际捕鲸委员会开除了受日本支配的多米尼加的会员资格，日本政府为学生午餐提供海豚肉的计划被取消，日本水产厅副厅长被撤职等一系列由影片摄制所起到的效果。同时，还产生了更为深远的全球性的社会影响与讨论，比如全球性媒体给予“海豚湾事件”以及动物保护问题的关注、对于人类与自然和谐相处的讨论、对日本国民性格的思考，等等。这些影响已经不局限于事件或影片本身，已经上升到了公民责任与人类责任的层面，从更深的层面影响了现实世界。

3. 参与型纪录片通常与资料片相结合，以调查历史事件。

在参与型纪录片中，访谈可以展现给观众一个更为广阔的视角。电影制作者可以将访谈中各种各样的论述“汇编”到一段故事中。“这（汇编）使影片内容在一个特定的时刻、从一个独特的视角来看，显得更为丰满；不同人物的嗓音‘颗粒’也使影片的解说词变得丰富多彩。”^①但这种运用访谈的影像“汇编”与阐释型纪录片不同，参与型纪录片强调的是制作者在影片中的作用，以及他们与采访对象及整个事件的相互关系。

例如埃罗尔·莫里斯的《细细的蓝线》，影片中制作者根据对不同人物的访问，还原出不同的凶杀现场，将这些现场汇编到一起，以质疑司法机关对杀警案

^① 比尔·尼科尔斯. 纪录片导论[M]. 陈犀禾, 刘宇清, 邓洁, 译. 北京: 中国电影出版社, 2007: 139-140.

的判决。《科伦拜恩的保龄》一片中也汇编了大量的访谈资料和实时采访素材。导演迈克尔·摩尔不认同人们将儿童变坏归因于摇滚歌手玛丽莲·曼森（Marilyn Manson），他将这些提及玛丽莲·曼森的各种声音与解说词串联在一起，引出对玛丽莲·曼森本人的访谈。这种串联不仅为解说词添色，同时也让玛丽莲·曼森本人的访谈和指责玛丽莲·曼森的访谈二者形成强烈的对比。

在不同的参与型纪录片中，制作者运用访谈的方式是有所不同的。有些制作者用以表达自己与周围世界的直接冲突与感受，另外有些制作者则是希望通过访谈收集、编辑资料影片的方式将具有广泛意义的社会问题和历史观点加以诠释。这两种方法构成了参与型纪录片的两大分支。

参与型纪录片十分强调其制作者的社会角色参与对于影片本身的作用。在有的参与型纪录片中，制作者充当的是研究员或者调查记者的角色，通过他们给影片设定的独特的表达方式发表自己对影片主题的看法。1995年美国导演罗德·波蒂略（Rodès, Portillo）将她去墨西哥调查叔叔死亡的过程记录下来，编成纪录片《恶魔从不入睡》（*The Devil Never Sleeps*），她在其中“扮演”的就是调查记者的角色。



图 1-27 《就爱亚洲妹——中美跨国婚姻》(导演：林黛比)

片中史蒂芬和珊蒂这样一对具有鲜明“年轻中国妹嫁给美国‘黄热病’^①老头”特点的夫妇进行拍摄，她介入两人的生活中，帮助他们两个解决婚姻中的摩擦和冲

美国华裔导演林黛比在其拍摄的纪录片《就爱亚洲妹——中美跨国婚姻》

(见图1-27)中，开篇就表明了她的困惑，她作为一名亚裔女性经常被喜欢亚洲女性的白人男子搭讪、骚扰、纠缠，她无法解释为什么那么多的白人男子对亚洲面孔的女性疯狂迷恋，无法理解为什么会有一些来自亚洲尤其是中国的女孩，愿意跟一个自己并不是很了解的美国白人步入婚姻。她试图通过这部影片去调查、研究其中的原因。导演林黛比在影片中交代，她曾经因为这个问题去过中国，甚至为此学习了汉语。她选择

① Yellow fever直译为“黄热病”，即对黄色人种的亚洲女性的狂热迷恋。

突，在不断地暴露问题和解决问题中，研究这段跨国婚姻揭示的社会现象。导演在影片中成为语言不通的男女主人公的翻译，以拷问的口吻质问影片的男主角史蒂芬是否是一个自私的人，质问女主角珊蒂是否是为了绿卡才跟史蒂芬结婚，质问两人他们如何看待自己的婚姻……这种拷问是一个线索，由这条线索引发她对中美跨国婚姻的困惑，也激发观众参与到问题的思考中去。导演就如同一个桥梁将男女主人公以及观众三个方面贯穿起来，以研究者的身份将导演一直困惑、一直想要在影片中探讨的问题直观而清晰地展现出来。虽然在影片的最后导演没有给出观众一个确切的研究结论，但是却引发了观众的思考。而导演自己也在参与了这对跨国夫妇的婚姻生活，并看到两个人在经历过种种磨合走过四周年后，对于跨国婚姻中的各种不解有了自己的答案。

随着数字技术的发展、信息社会和网络文化的形成，参与型纪录片也有了新的发展与突破。在纪录片中，导演除了可以充当研究员与调查记者的身份，还有一些参与型纪录片的创作者以显著的第一人称的表达方式参与到整个事件中，以类似于“自叙”的方式完成影片。

这种新的参与型纪录片也被称为日记体纪录片，在这种纪录片中，导演不只是让观众看到真实情况，更加入了适度的诗意化电影艺术手法，进一步让观众信服并感同身受。

在《5台破相机》（*5 Broken Cameras*）中，导演艾曼德·博纳特（Emad Burnat）以5台摄像机损坏的时间为时间节点，用5台摄影机记录了小儿子吉布里（Gibreel）从出生到5岁的时间里的成长影像，也从侧面记录了巴以冲突从发生到发展以及阶段性停止的过程。导演对整个事件的参与自然而顺畅，将这段由和平走向暴力对抗的国际矛盾平静客观地揉进纪录片之中。

除了《5台破相机》，近几年在各大国际电影节或重要赛事中展出或获奖的日记体的参与型纪录片都以时间标签作为其最显著的美学特征。如获得第61届柏林国际电影节人道主义纪录片奖的导演拜尔宰（Barzah）和爱丁堡国际电影节“最佳纪录片奖”提名影片《A工场》（*Chantier A*）、《雷德修斯》（*My Red Shoes*）等，都延续了传统参与型纪录片“介入”“观察”的方法，同时导演期望通过录像的时间标识，强调影片的真实性和时代性，并且通过影像日志的方式勾勒出了个体命运与大时代之间的关系。

参与型纪录片强调制作者作为社会角色的作用，以及影片所具有的社会效应。在很多参与型纪录片中，制作者是维权斗士，为其拍摄主体摇旗呐喊，奔走忙碌。

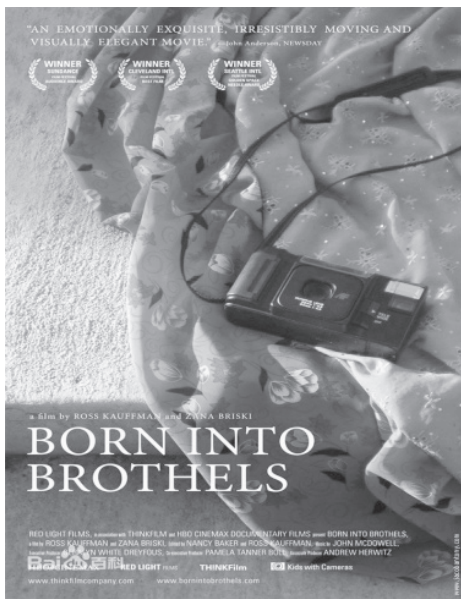


图 1-28 《生于妓院》(导演：罗斯·考夫曼、泽娜·布里斯基)

如获得第77届奥斯卡最佳纪录片奖的《生于妓院》(Born in a Brothel) (见图1-28)，制作者泽娜·布里斯基(Zana Briski)到访加尔各答红灯区的原意是为拍摄加尔各答红灯区性工作者积累素材，但当她在深入了解红灯区性工作者的生活，接触到了那些出生并成长于红灯区里的性工作者的孩子时，她担当起了这群孩子的摄影老师，带他们到城里玩耍，教孩子们用手中的相机拍摄身边的人和事。从社会层面来说，她为这些孩子们带去的不仅仅是相机，更深刻的意义是她为绝望的世界里的孩子带去了欢乐和希望。在整个社会体系中，布里斯基的社会阶层要远高于这些孩子，但她尽最大的努力为孩子争取上学权，奔走

于印度的各种机构和组织之间，并帮助孩子们在美国开办影展，创立了名为Kids with Cameras的基金会，甚至在加尔各答筹资建造一所容纳150名来自红灯区的孩子的学校……这些都是她作为一个维权斗士，积极发挥其自身社会角色和个人能量来帮助社会底层的表现。

这部影片所具有的社会效应是长久而持续的。短期内，影片中的孩子受到了极大的关注，许多人愿意帮助他们，这一切经历在孩子们的生活中留下了许多美好的回忆，给他们灰色的童年带去了一些甜美的记忆，其中有的孩子离开了加尔各答的红灯区来到美国上学。而更有意义的是，十年之后，影片中那个胖胖的小男孩阿吉(Avijit)被纽约大学艺术学院录取，另一个女孩也在纽约大学学习表演，尽管这部片子中的女主角普瑞缇(Preeti)最终还是走上了和妈妈一样的道路，成为一名应召女郎。但如果没有这部影片的制作人，这些孩子今天的命运极有可能是另外一番模样。

迈克尔·摩尔的另一部参与型纪录片——《资本主义：一个爱情故事》(Capitalism a Love Story) (见图1-29)，则是一部矛头直指资本主义制度，试图揭穿政客和财阀勾结以剥削普通民众、发穷人财内幕的纪录片。迈克尔·摩尔不仅仅是一位导演，他还想要发挥他组织者、揭露者、维权者的社会作用。这也是他在

他的影片中经常践行的一个想法。他在影片中是一个头戴棒球帽，不修边幅，其貌不扬的白人胖子形象，看起来与美国千千万万的普通工人一样，而且也像很多普通工人那样经历着家乡的衰落，经历着同样的剥削和掠夺，是整个资本主义机器大工业生产链条末端极为普通的一个角色。但是他想通过这部影片去干涉现状，为平民寻求公道。尽管他只是庞大的社会机器中的一颗小小螺丝，但是却要做千万普通民众的急先锋，把摄影机当作社会动员的工具，向民众吹起行动的号角，以此来参与社会进程，促进社会改良，发挥他作为社会一员的作用。正如他在影片的末尾所发出的呼吁：“除非所有在影院看过本片的人和我一起行动，否则我没有办法真正地做下去。我希望你们迅速行动起来！”

对于参与型的纪录片，创作者如何把握参与的“度”是一个十分重要的问题。参与型纪录片强调“介入”“参与”和“影响”，如果创作者参与的程度不够，那么创作者对于事件的推动作用就无法充分发挥，进而影响观众对于影片的思考和理解，无法实现参与型纪录片在社会层面的改良与推动效果。但如果参与型纪录片的创作者过分地参与到影片中，势必会让影片带有浓厚的个人价值导向，影响观众对于事件客观性的判断。虽然每一部纪录片都会有创作者主观意志的表露，但是过分参与最直接也最突出的一个副作用就是会破坏纪录片中的“真实”。“真实”是纪录片最核心、最基本的原则，在参与型纪录片中对于“真实”的要求是揭示隐藏于表象下的“真实”，但过度的参与会把事件引向创作者主观价值倾向的方向，偏离相对客观而公正的事件走向。对于纪录片来说，如果破坏了“真实”这一条原则，那么整部影片就失去了存在的意义。



图 1-29 《资本主义：一个爱情故事》（导演：迈克尔·摩尔）

尼科尔斯的纪录片类型理论虽然把纪录片分为6类，但是细观每一部纪录片也都含有各种类型相互交叉重叠的部分，没有绝对的对立和矛盾，极端纯粹的参与没有观察是无法呈现的，而极端强调静观绝不参与也是不现实的。参与型纪录片要把握好创作者“参与度”的问题，将“参与”与观察型纪录片的“静观”相互融合是最好的方式。

范立欣的纪录片《归途列车》是典型的观察型纪录片，当张昌华父女二人发生争吵，两人扭打在一起的时候，导演固然完整地记录了这一切，但是最终还是将二人拉开，虽然拉开两人的画面没有呈现在影片中，但随后观众可以看到小女孩冲着镜头方向跟画外的摄制组人员的交流对话。创作者实际上是参与到了事件中去的，当然这并不影响整部影片以观察为主的特征。

《海豚湾》是在“静观”与“参与”两个方面结合得较好的影片。它的创作者到镜头前面现身说法，又躲到镜头后面用技术手段“偷拍”——利用设置在太地町的拟态石头或者树桩摄影机进行“观察”，这两种手段的应用很大程度上相辅相成地成就了《海豚湾》。

在当今的社会语境下，纪录片不应只是单纯的国家相册，更应该成为推进现实世界民主与进步的助推器。参与型纪录片更适合承担起这种促进社会启蒙和改造的责任，其创作者应把自己定位为现实生活的积极参与者，将纪录片由空泛的精神救赎引向具体的现实改造，以行动彰显真实影像的力量。

1.5 自我反射型纪录片

自我反射型纪录片被美国纪录片学者比尔·尼科尔斯评价为“最具自我意识和自我反省品质的表述模式”^①，其又被称为“自我反映式纪录片”“反身式纪录片”“个人追述式纪录片”或“自省式纪录片”。自我反射型纪录片强调对自我的反射和映现，新纪录电影中时常会用到自我反射式的表达手法。

1991年美国学者珍·艾伦（Jane Ellen）在《纪录电影中的自我反射手法》（*Self-reflection in Documentary Films*）一文中对自我反射型做了一个比较清晰的定义，所谓自我反射型（当时译文是“自我反映”）即“影片中任何涉及自身制作过程的那些方面：影片的立意、获取技术设备的必要程序、拍摄过程本身、把零散的图像和声音片段组合起来的剪辑过程、销售影片的期望与要求、放映影片的环境条

① 比尔·尼科尔斯，薛虹. 纪录电影的类型（续完）[J]. 世界电影，2004（03）：162-176.

件”^①。在这里，作者比较明确地提出了自我反射型纪录片的范畴，强调了制作过程在影片中的呈现。

1.5.1 自我反射型纪录片的发展

自电影诞生以来，纪录片领域的研究和实践不断向前推进。自我反射型纪录片是伴随着纪录片的发展而产生的，它是一种相对较为新颖和先锋的纪录片类型。自我反射型纪录片沿袭了此前的格里尔逊模式、直接电影、真实（理）电影等电影理念，苏联先锋电影人吉加·维尔托夫于1929年拍摄的《带摄影机的人》是较早的自我反射型纪录片，但直到20世纪90年代，尤其是DV出现和普及之后，我国研究者才开始关注这一现象。至今国内外已涌现出了一批优秀的自我反射型纪录片，如1988年美国导演迈克·摩尔拍摄的纪录片《罗杰与我》（*Roger and Me*）、2002年周岳军的中国农村题材纪录片《梯田边的孩子》、1999年导演睢安奇拍摄的《北京的风很大》等。

自我反射式手法是20世纪60年代初借鉴人类学的田野调查法，把它引入纪录片创作中的一种方法，即在影片中将调查的过程、拍摄者与拍摄对象以及观众之间的关系、镜头对拍摄对象的影响等这些原本幕后的东西呈现给观众。自我反射型纪录片使观众仿佛置身于摄制过程之中，参与影片的调查和寻访行动，给观众积极参与和思考影片的心理体验。自我反射型纪录片是现代常用的纪录片创作类型之一，早期有《谢尔曼的远征》（*Sherman's March*），21世纪以来比较知名的有《我的建筑师》（*My Architect: A Son's Journey*）《寻找小糖人》（*Searching for Sugar Man*）等。

20世纪90年代，这类纪录片随着主观纪录片的兴起而快速发展起来，它大多采用反射式调查法，创作者往往把自己作为普通大众的代言人，尤其以英国导演尼克·布鲁姆菲尔德（Nick Broomfield）和美国导演迈克·摩尔为代表，他们以纪录片作为点燃公众政治热情的工具，以一种自下而上、身体力行的寻找和调查真相的形式，针砭社会时弊和揭露政治内幕，以提高公民的政治意识，改变公民的政治立场。这类影片在当今世界复杂的政治环境中为人们理解社会问题和政治现象提供了多元的思考和判断依据，毫不掩饰创作者个人的立场和政治观点。如《华氏911》（*Fahrenheit 11*）的导演迈克·摩尔认为，美国“911”恐怖袭击事件背后原因是布什政府助长了恐怖主义在美国的蔓

^① 珍·艾伦. 纪录电影中的自我反射手法[A]//单万里. 纪录电影文献[M]. 北京：中国广播电视出版社，2001：594.

延；《战争迷雾》（*Fog of war*）通过美国前国防部长麦克纳马拉对执政期间的11个教训的总结，让观众认识到政治的残酷性以及个人的腐蚀性；《标准流程》（*Standard Procedure*）则表现了在极端的政治高压环境中人性是如何泯灭的；《第四公民》（*The Fourth Citizen*）抨击了美国政府“棱镜门”的政治丑闻。

自我反射型纪录片出现及发展的原因是多方面的，如技术条件、观众意识、文化背景以及对真实的不同追求等。首先，从受众层面上来说，观众对技术产生置疑。伴随科技的进步，摄影设备和技术突飞猛进地发展，观众越来越了解电影机械和制作工艺，因而便对影像产生了怀疑，需要创作者将自己的制作过程展示出来。其次，第二次世界大战之后的美国步入了其建国以来最不稳定的一个时期，“冷战”“越战”、黑人运动、妇女运动等因素深刻地影响着五六十年代的美国文化，后现代主义艺术思潮、反文化运动以及先锋派艺术家们对自由的追求都促进了自我反射式创作的形成与发展。最后，对于创作者自身而言，他们在追求“真实”的过程中有了新的思考和尝试，试图以展示制作的过程来完成自我反思，从而更加接近真实。

1.5.2 自我反射型纪录片的叙事风格

自我反射型纪录片是一种非常“锋利”的纪录片类型。它常常通过一些独特的表达技巧，如戏谑、反讽、嘲笑的方式，让自己和观众反思熟悉的日常与现实。比尔·尼科尔斯认为这是自我反射型纪录片的策略之一。

美国导演摩根·斯普尔洛克拍摄的《超码的我》（*Super size me*）（见图1-30），是一部在美国肥胖问题越来越严重的社会背景下，以导演自身为实验对象，以证明麦当劳所出售的食品若过量食用是有害健康的，从而揭露快餐对美国民众健康造成的巨大影响。在影片中，导演斯普尔洛克就大量运用了反讽、嘲笑等手法。他选定麦当劳为实验目标，坚持30天只吃麦当劳的食品，并进行实时的健康状况评估。影片中，导演常常插入很多夸张、诡异的麦当劳叔叔的卡通形象，这与麦当劳叔叔原本憨态可掬的形象大相径庭。而随着实验的不断推进，一组组不断恶化的健康数据与影片中那些夸张而诡异的卡通形象形成映衬，极具嘲讽效果。

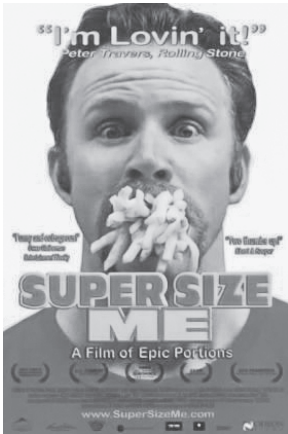


图 1-30 《超码的我》(导演：摩根·斯普尔洛克)

整部影片在一种极为欢快的基调中行进，在麦当劳餐厅以及进食的场景中，人物对话都是非常愉悦甚至是亢奋的，这部影片中的配乐也极为风格化，欢快轻松而又带点莫名的自信，麦当劳叔叔的形象在音乐中行进。如此轻松的气氛暗示这种由快餐带来的非正常的状态是病态的，亢奋之后便是身体状况的急剧恶化，其讽刺意味浓厚。

在传统的纪录片类型中，创作者尤其是国内的纪录片创作者的影片大多追求尽可能自然地记录真实生活。而自我反射型纪录片的创作者则以影片为武器，充当着侦探、政客、说客一类刺破社会问题的角色，肩负起社会责任，把影片书写成一篇针砭时弊的议论文，以清晰而严密的逻辑论证其观点，直面现实中的困惑与麻烦，进而引发思考。比如，揭露和批判2008年以来经济危机的美国纪录片《监守自盗》(Inside Job, 2010)、回顾和反思布什政府对伊政策的美国纪录片《一望无际》(No End in Sight, 2007)等。

在影片《监守自盗》(见图1-31)中，导演意欲抨击的是美国政府以自由的名义对华尔街贪婪的银行家的纵容。美国标榜热爱自由，塑自由女神像来彰显其对自由的追求，同时美国人也极度追求个人财富和价值，但在导演看来自由与财富碰撞出的是对贪婪的放纵。2008年开始出现的一系列经济危机，便是美国政府打着“自由”的旗号过分纵容丧失道德的银行家而造成的恶果。于是，影片末尾定格在自由女神像的画面就是对美国过度“自由”的莫大讽刺。

具体来说，《监守自盗》中美国导演查尔斯·弗格森以冰岛破产为切入点，简要讲述了冰岛政府破产的经过和深层次原因，矛头直指美国投资者和银行业改

从表现“真实”的创作手法上来说，自我反射型纪录片反对传统意义上的现实主义手法，并不刻意追求长镜头、同期声这样的纪实手法。在各种纪录片类型中，自我反射型纪录片是自我意识最强的一种。其保证真实性的前提下，十分强调创作者主观意识，注重论述的逻辑。自我反射型纪录片中的“自我”不再躲藏在片子“客观性”的后面，创作者自己是片子的重要元素；强调“我”与现实的对话与互动关系。创作者试图解构自我对于生存环境的思维定式、重新看待熟悉的环境和自己以及观众、技术和真实之间的关系。自我反射型纪录片创作者对于真实的这种认识来源于他们发现中立立场和客观纪实能力的局限性，于是将出发点放在重新发现已经存在、被忽略的事物，包括拍摄行为和影片的制作过程。因此，自我反射手法可以说是强调真实性的传统纪录片模式的一种反拨。

1.5.3 自我反射型纪录片的美学特征

自我反射型纪录片的美学特征，首先是导演从幕后走到台前成为电影中的一个重要角色并积极参与到事件中表达自我。

纪录片《罗杰和我》（*Roger and Me*）（见图1-32）的创作背景是：1988年，通用公司老板罗杰·史密斯决定裁员，这让生活在弗林特小镇的居民的生活受到了冲击，于是弗林特居民迈克·摩尔拿起了摄像机，将自己和身边人的生活记录下来，希望这些影像能够引起大众对弗林特人命运的关注。作为弗林特人的一分子，导演迈克·摩尔既是纪录片的创作者，又是这起裁员事件的当事人，这起裁员事件与他自身存在着紧密的利害关系，所以他在影片中作为一个角色出现，也就是片名《罗杰和我》中的“我”，其活动在影片中占据了相当大的篇幅。

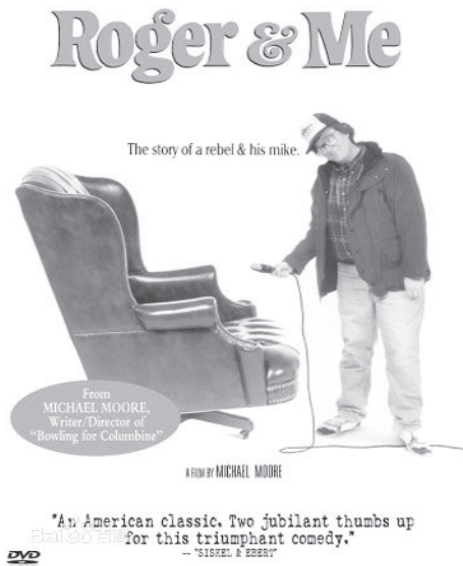


图 1-32 《罗杰和我》（导演：迈克尔·摩尔）

受裁员的冲击，导演的家庭生活受到了相当大的影响，因而，这部由他自己导演的影片带有很强烈的个人主观情绪和倾向。

整部影片看似真实而客观地反映了当时弗林特小镇乃至整个社会的某些现象，

但实际上观众看到的这些影像都是经过作者精心挑选和编排的。他这样做的目的在于支持自己的观点，即城市的混乱和没落都是由于罗杰·史密斯这一无情的决定所引发的，这就为他片中寻找“罗杰”找到了一个充分的理由。

如果创作者站在影片中通用公司老板罗杰·史密斯的角度来看待他的这个决定，或许会是无奈和心痛的。但迈克·摩尔想要表达的是对通用公司的无情的批判以及对包括自己在内的所有弗林特人命运的哀悯。观众可以在影片中看到虽然主观但却现实的一面。

片中毫不回避地记录了包括导演本人也参与了的、弗林特当地一些让人感觉啼笑皆非的事件。比如，弗林特人成群结队地上街游行、请歌星来为他们助阵打气等，无助的市民自认为能够凭借这些手段让城市再度繁荣起来。但是一切都只是愿景，到头来弗林特还是那座沉寂的城市。而且更加可笑和可悲的是，随着失业率的不断上升，政府只能不断给监狱扩容，加建监舍，但是却从没有想过怎样降低犯罪率或者将资金用于改善民众生活。而民众这边，甚至有一对夫妇为自己能够入住监狱而感到高兴……在罗列了发生在弗林特的种种社会乱象之后，迈克·摩尔提出了问题：“为什么会有这样异想天开的想法和举动？”他运用了大量的跟踪记录、采访、新闻资料，将矛头指向通用汽车公司。由于通用公司无情的经营策略导致弗林特的经济全面崩溃，大批的民众流离失所、下岗失业，原本忙碌的民众突然间就变得无所事事，并且民众对这一状况无计可施、无可奈何，所以即便有再多的歌星和游行，也不能掩盖小镇的没落。

自我反射型纪录片还利用揭示影片摄制过程来表现真实。苏联电影人吉加·维尔托夫在1929年拍摄的《带摄影机的人》，即向观众展示了他拍摄电影、剪辑电影的过程。在影片中，观众会时常看到摄影师米哈伊尔·考夫曼与剪辑师伊丽莎白·斯维洛娃的身影，比如摄影师为了拍摄火车疾驰而来的画面，肩扛摄影机趴在铁轨旁等待火车在身边疾驰而过；剪辑师伊丽莎白·斯维洛娃把一条条胶片组合拼接在一起剪接成我们所看到的影像。虽然诸如爱森斯坦等诸多电影人对这部影片并不认可，但这部影片正是运用自我暴露的摄制手法来提醒观众导演所想要表达的是一种非常规的真实，即影片呈现的画面是人为记录的，以此达到“间离”的效果。

所谓“间离”，是由德国戏剧理论家布莱希特（Brecht）提出的理论，即观众以一种保持距离（疏离）和惊异（陌生）的态度看待演员的表演或者剧中人。在布莱希特看来，所谓间离的过程，就是通过一系列戏剧表演的艺术手法，揭示和暴露事物的因果关系及矛盾本质，以显示社会是被建构出来的，而不是自然如此，并使观众主动地思考习以为常的社会生活，以达到批判社会政治和对抗主

流意识形态的目的。^①

这种“间离效果”理论对自我反射型电影产生了重要的影响。多视点叙事基础上的间离效果成为自我反射型纪录片另一个特征。在这种类型的纪录片中，创作者往往刻意营造间离效果，刻意与观众保持距离，甚至不断提醒观众，强化间离效果。比如1989年由崔明茵拍摄的美国纪录片《姓越南》（*Surname Viet Given Name Nam*）（见图1-33）中有一段人物采访，导演运用了一幅三个连在一起的人物面部大特写的画面，并且这三幅特写画面都是不完整的，只有人物面部的一部分，与常规的人物访谈摄影有着巨大差异。而这样的一组画面恰恰是导演在拍摄之前就特意设计安排的，目的就是提醒观众与传统的人物访谈对比，让观众注意到这次访谈是一次非常规的访谈，将观众带入思考。

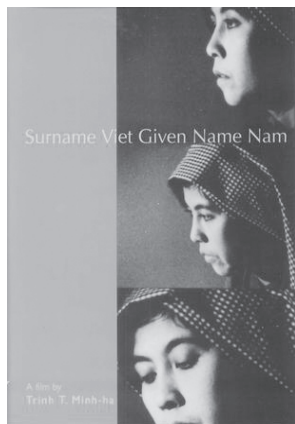


图 1-33 《姓越南》（导演：崔明茵）

① 赵艳明, 李文聪. 论纪录片的自反性理念及其中国影响[J]. 理论界, 2011 (02): 178-181.

自我反射型纪录片与参与型纪录片有着很多相似之处，但自我反射型纪录片的导演除了参与到影片事件之中，还会向观众呈现他用影像表达现实世界的过程，而参与型纪录片强调的是影片中事件发生发展的过程，并且自我反射型纪录片还会向观众展示这个拍摄过程中所遇到的困难和麻烦。从导演的角色定位上来看，自我反射型纪录片区别于直接电影和真理电影的最重要因素是从媒介到个人的转换，自我反射型纪录片的导演代表的不是媒体，而是作者自己。再者，某些自我反射型影片把电影变成了一种行动，对正在进行中的社会事件进行干预，引发公众参与讨论，并由此影响事件的发展。

自我反射型纪录片主张积极采访事件当事人，且所提问题带有个人立场。正如比尔·尼科尔斯所言：“这些新的自省式纪录片把评述和采访、导演的画外音与画面上的插入字幕混杂在一起，从而明白无误地证明了纪录片过去总是限于再现，而不是‘现实’敞开明亮的窗户，导演向来只是参与者——目击者，是主动制造意义和电影化表述的人，而不是一个像在真实生活中那样中立的、无所不知的记者。”^①

纪录片《一望无际》的导演查尔斯·弗格森在影片的开头将访谈中人物无言以对的画面剪辑在一起，在主观上先给观众以强烈的抨击意识。整部影片的访谈都是伴随着时间和事件的推移来推进的，导演是以探访者和倾听者的视点在事件的行进中插入人物的访谈，营造一种与观众共同探索发现的体验。导演赋予这些访谈以意义，正如开篇那组蒙太奇，讽刺布什政府对伊开战是一场残酷的闹剧。

而在《北京的风很大》这部街头采访的影片中，正是“粗暴”的采访才赋予影片那么多的意义。睢安奇走在街头，采访形形色色的人，有上班族、情侣、游客、小商贩、发廊小姐甚至是上厕所的人，他拿着手里的摄像机，逼近人的脸部，尾随式的跟踪拍摄，就像拿着一支吓人的枪，被访问的人或避而远之，或不解，或恼怒。不过正是因为睢安奇这样做，才能带着嘲讽式的情绪，硬生生地把人的内心剖开。尽管强硬且暴力，可是却一针见血、生猛鲜活，将20世纪90年代的北京市井百态原汁原味地呈现出来。

自我反射型纪录片在塑造真实感时，是通过创作者操纵性的手段制造和构建的。而这种“操纵性”的手段具体表现为“搬演”和“虚构”。

比如在《姓越名南》中，导演运用了大量的访谈，被采访的越南妇女描述了她们在越战结束后所面临的困境。但是随着影片的演进，观众可以发现其实这些越南

① 比尔·尼柯尔斯. 纪录片的人声[J]. 任远, 张玉苹, 桑重, 译. 世界电影, 1990(05): 220-239.

妇女的访谈内容都是演员背诵和排演的。但是演员背诵和排演的这些内容的确是别人采访越南妇女时的口述资料，导演崔明茵又将其整理和编排。

诸如《姓越南南》中采用的这种“虚构”，并不会破坏纪录片的真实。创作者会刻意让观众识破这种“虚构”，而其目的就是让观众去质疑所谓的传统的“现实主义”的真实和其构建手段。正如比尔·尼科尔斯所言，“要达到更高的社会意识水平，就意味着要改变原有的认识层次。反射型纪录片试图重新审视认知方式的假定性，从而让观众建立新的期待。”^①

自我反射型纪录片自出现以来，有越来越多的纪录片创作者将这种自省的手法融入作品当中，也出现了越来越多的自我反射型纪录片。尤其是随着家用DV设备和高像素摄像手机的普及与新兴的“拍客”“微电影”的兴起，人们想要表达自我和发表评论的需求越来越迫切，自我反射式方法的运用，将进入一个全新的时代。

1.6 表述行为型纪录片

表述行为型纪录片也称陈述行为型纪录片、述行模式纪录片，比尔·尼科尔斯在其1994年的著作《模糊的边界》（*Blurred Boundaries*）中对这一类型进行了深入、系统的论述。其原文题目为Per-forming Documentary，但在正文的阐述中，尼科尔斯使用的概念是performative documentary，他指出这一类型的纪录片“最重要的一个特征是它放弃了纪实风格，强化了对于创作主体的主观体验、主观感受的传达，相信个体的主观体验是我们把握世界的可靠途径。主观镜头、印象式蒙太奇、戏剧化的灯光、煽情的音乐等等一些表现主义的元素在这里都派上了用场”^②。它强调纪录片中传统客观话语的主观方面，凸显创作者的主观表达，试图以主观意志重建观众对世界的理解，相对于其他表达类型，它是一种主观性较强、带有较为浓厚的作者色彩的纪录片类型。在比尔·尼科尔斯所著《纪录片导论》（*Instruction to Documentary*）一书中，他把美国导演马龙·里格斯（Marlon Riggs）的《舌头不打结》（又译《饶舌》，*Tongues Untied*）、英国导演诺兹·奥乌拉的《美丽的身体》（*The Body Beautiful*）、艾萨克·朱利安（Isaac Julien）的《寻找兰斯顿》（*Looking for Langston*）、以色列导演阿里·福尔曼（Ari Folman）的《和巴什尔跳华尔兹》（*Waltz with Bashir*）、法国导演阿涅斯·瓦尔达（Agnès Varda）的

① 比尔·尼科尔斯. 纪录片导论[M]. 陈犀禾, 刘宇清, 邓洁, 译. 北京: 中国电影出版社, 2007: 139-146.

② Bill Nichols. *Blurred Boundaries*[M]. Indiana University Press, 1994: 92-106.

《我与拾穗者》（*Les Glaneurs et la Glaneuse*）等纪录片纳入这一类型，认为这类片子“引导我们重新审视世界，重新思考我们与世界的关系”^①。

1.6.1 注重情感和感性的表达

因相信个体的主观体验是我们把握和认识世界的重要途径，所以表述行为型纪录片强化了创作主体主观体验、主观感受的传达，带有明显的主观性和个人情感因素。

表述行为型纪录片将其他类型，如参与型、观察型、自我反射型、阐释型这四种纪录片中的技巧巧妙地为己所用，以展现其独有的风格。阐释型纪录片的剪辑不考虑形式和节奏，往往注重结构先行或主题先行。它的这种风格在表述行为型纪录片中被用来唤起情感或诗意地呈现这个世界，以突出影片的气氛、风格和语态。在观察型纪录片中影片关注情感变化，而不是依靠事件情节吸引观众。它讲述的是普通人的平凡之事，描绘日常生活状态，同时在影片中压缩生活的长度与事件的过程。于是，在表述行为型纪录片中就更加强调整时间的持续、质地的饱满和切身的体验，这往往是通过与社会角色密切互动得以实现的。^②参与型纪录片“介入、参与”的特性让表述行为型纪录片的创作者介入到所拍摄的真实中，但是表述行为型纪录片更加强调整创作者的情感体验，以及创作者的主体位置和情感倾向。^③自我反射型纪录片强调“间离”，但这种理念被用到表述行为型纪录片中，更多的是将观众的注意力吸引到创作者的主观思维和观众的情感响应上，激发观众去思考纪录片本身所反映的核心议题。

张以庆导演执导的纪录片《英和白——99纪事》（见图1-34）可以被视为一部带有主观色彩的表述行为型纪录片。“这部影片题材是现实的，蒙太奇是隐喻的，事件是被浓缩的，思想观念成为中心，所有的一切都是为了说明、论证思想。”^④

《英和白——99纪事》表面上来看是在讲述熊猫驯养师白与熊猫英的故事，实际上它探讨的是人类自身的问题，表达的是所有人都无法回避而又无法解决的问题——人内心的孤独和寻求依托。这部片子获得第六届“金熊猫”纪录片最佳创意奖，评委对这部纪录片的评语是：“影片以独特的角度切入英和白的生活。又从他们平淡的生活中发掘出带着普遍人性的美。”《英和白》镜头间独特的对比剪接、字幕对

① 比尔·尼科尔斯. 纪录片导论[M]. 陈犀禾, 刘宇清, 译. 北京: 中国电影出版社, 2016: 210.

② 王迟, 温斯顿B. 纪录与方法[M]. 北京: 中国国际广播出版社, 2014: 74.

③ 王迟, 温斯顿B. 纪录与方法[M]. 北京: 中国国际广播出版社, 2014: 75.

④ 洪国舫. 纪录片的主观干预: 与《纪录与现实》作者张以庆商榷[J]. 电视研究, 2002(02): 56.

画面的补充性说明、对光线与画面的讲究、极具冲击力的来自熊猫视点的主观镜头——倒置的正在播放国内外时事的电视机等，都是对现实的创造性处理和诠释，是导演隐藏于镜头后的深沉的感性。爱森斯坦说：“画面将我们引向感情，又从感情引向思想。”^①在《英和白》中导演成功地通过画面将观众引向了感情和思想。观众可以从片中解读出20世纪末世界的纷乱与人内心的孤独，可以解读出现代社会人类心灵间交流与沟通的困境，可以解读出时代语境下人与动物因为环境而产生的异化，还可以解读出导演从细微之处对人性的观照。而这一切，都是导演通过镜头的选取与剪接来传递的。隔着熊猫英所居住栅栏的颠倒的影像，英和白从窗口探出脑袋张望对街灯红酒绿的画面，白的碟片机里传出的荡气回肠的意大利歌剧，电视机里新闻传递出的国际动荡局势，小院里独坐发呆的小女孩娟与英在笼子里呆坐的镜头的对比剪辑，这些视听元素的选取与组合，都是位于镜头背后的导演表达其主观意图的手段。这些隐含其中的深沉的情感与感性表达，贯穿于这部内敛、沉静的纪录片之中。



图 1-34 《英和白——99 纪事》(导演：张以庆)

英国纪录片《寻找兰斯顿》(见图1-35)是英国黑人艺术家艾萨克·朱利安(Issac Julien)的处女作。它以黑人同性恋者充满诗意的眼光回顾了伟大的黑人作家兰斯顿·休斯(Langston Hughes)的离世以及20世纪60年代发生在纽约的黑人文化复兴运动。在影片中导演运用了大量的影像资料展现兰斯顿·修斯的一生，但这些影像资料并不是简单而生硬地放置于影片中，它们都经过了重新加工，如放慢动作、添加字幕和音乐等。虽然这是一部由英国导演拍摄的反映英国同性恋者生活状况的纪录片，但是整部影片却在大力地宣扬美国哈莱姆文艺复兴时期，美国黑人的权益运动和精神。影片拍摄时，英国正值撒切尔夫人上台之

^① 朱羽君. 画面的表意与抒情[J]. 现代传播：中国传媒大学学报，1989(2)：63-70.

前，其政府的思想观念极为保守和陈旧。这使被压抑的人们像影片导演一样急于找到一个宣泄情感的出口，也正是因为导演将现实、历史以及强烈的个人情感融进了一部影片当中，因而看似随意而富于诗意的影片更具现实意义与社会价值。

所以“表述行为型纪录片试图以一种富有情感的、主观的方式把观众重新引向一个它所营造的历史的、诗意的世界”^①。它不像阐释型纪录片一样去争论、解释，也不游说，其侧重点是情感和感性的表达，试图以自己的情感来激发和感染观众，唤起观众的一种感觉，通过突出主观和情感因素，强调我们对于这个世界认知的复杂性和人类情感经验的复杂性，而不是冷静地向观众展示我们所共有的这个世界。



图 1-35 《寻找兰斯顿》(导演：艾萨克·朱利安)

1.6.2 剧情片的表达技巧

表述行为型纪录片中常常有主观镜头、印象式蒙太奇、有意味的留白、戏剧化的灯光、煽情的音乐、闪回和定格等表现主义元素的运用，赋予这种纪录片故事片似的肌理、密度与张力，以宣泄强烈的情感，同时唤起观众的关注。

在《英和白》的开头，观众看到的是一组倒置的画面，这是导演以熊猫英的视角拍摄的一组主观镜头，他以这种拟人化的手法暗示观众熊猫英正通过电视观察着纷繁的人类世界。导演对英和白的故事进行叙述时，用一台正在播放新闻的电视机贯穿影片始终，将现实时空和电视带来的虚拟时空进行交叉叙事，同时构建起心理时空，从而打破了现实和心理的界限。影片中反复出现的铁栅栏、紧闭的窗户都在导演的操控下形成一种内敛而封闭的氛围，通过赋予铁笼、窗户等客观存在以主观

^① 王迟，温斯顿B. 纪录与方法[M]. 北京：中国国际广播出版社，2014：80.

的意义来营造一个闭塞的时空，同时，通过电视里讲述的纷繁复杂的世界，映衬着英与白两个人孤独和乏味的生活，也强化了影片中弥散着的孤独与困顿。

赵亮导演的《悲兮魔兽》（2015）同样是一部蕴含着创作者强烈情感，偏重于主观表达的纪录片。《悲兮魔兽》（*Behemoth*）（见图1-36）这部片子具有更多表演或行为艺术展示的成分，背负一面半米高的镜子有着沉重呼吸声的男子、手拿一盆绿色植物的男子以及分别蜷卧于草地和荒漠里的裸体男子的场景，都明显是含有导演意图的表演性摆拍。片中有许多造型感很强的画面，如黑灰色了无生机、有大型运送矿产的货车穿梭往来的群山俯拍，开矿爆破引发的巨型蘑菇云和纷纷滚落的石块流等。



图 1-36 《悲兮魔兽》（导演：赵亮）

片中开头和结尾响起的类似贝希摩斯（*Behemoth*）巨兽的声声低吼，以及用“三棱镜”式的画面处理手段来寓意“支离破碎”的大地和家园等，都是带有浓厚意味的表现主义的手法。导演赵亮以希腊传说中与海里怪兽对应的山中怪兽“Behemoth”作为隐喻，对人类现实的生存状况进行凝视，关注和审视内蒙古草原上盲目开发所带来的环境问题，表达了创作者对现代文明的批判和反思。暗喻人类的欲望造成了对自然的侵蚀和破坏，曾经的水草丰美之地如今变成了荒山秃岭，也使底层民众的生存权利遭到侵害，沉疴遍地、众生危亡，曾经健壮如山的男人患上了尘肺病而奄奄一息，指出“我们就是那魔兽，那魔兽的爪牙”。这部影片在叙事、声音、时空架构等多个方面运用了很多主观化手法来表达导演对这个问题的思考。导演谈及此片的创作初衷时表示：“我的愿景是借由此片，引起更多来自不同国家地区的人们对于这些问题的讨论和审视，并且在全球范围内倡导人们更多地尊重与倾听来自大自然的发声。”^①

美国导演马龙·里格斯（Marlon Riggs）拍摄的纪录片《舌头不打结》（*Tongues United*）（见图1-37），是一部将虚构与个人资料相融合的影片，影片

① 肖扬. 亚洲纪录片首次入围威尼斯主竞赛单元[N]. 北京青年报. 2015-08-04.

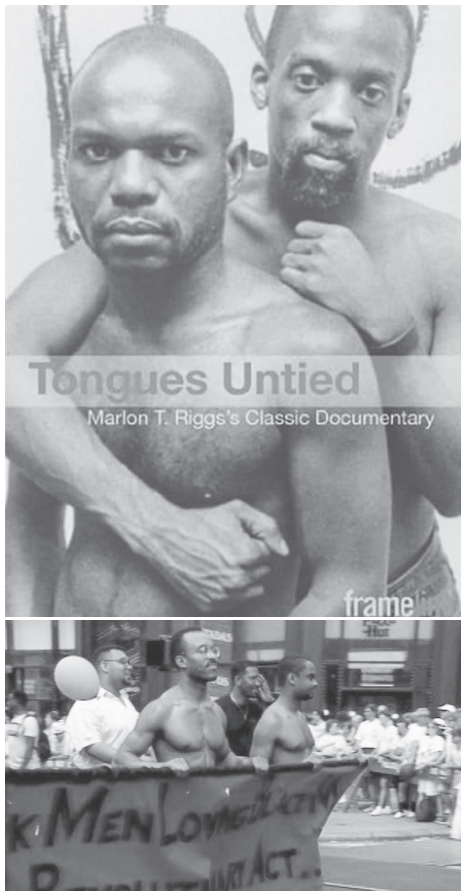


图 1-37 《舌头不打结》(导演：马龙·里格斯)

试图通过这些影像素材向观众描绘黑人男同性恋者的生活。该片不拘泥于现实主义的表现手段，注重营造人物的内心世界，“沉默”贯穿影片，导演用“沉默”指涉那些在白人以及黑人异性恋社会中的偏见使黑人同性恋者无法表达自己的困顿，正如白人同性恋社会中也存在的那种来源于偏见的压抑。在片中出现了布莱希特风格的小插图以及导演的同性恋伙伴，在看似愉快的氛围中含蓄地表达了在一个以白人、异性恋占统治地位的世界里，黑人和同性恋者的感受。片中运用大量的朗诵和表演来表现黑人男同性恋者的艰难境遇，而在结尾，导演用一句呐喊来结束全片：“黑人小伙之间的爱情是一场革命。”

这些表现主义手法使用了剧情片的表达技巧，“尤为显著的是，这种转变使纪录片与剧情片之间原本就不甚清晰的边界变得更加模糊”^①。

1.6.3 实验和先锋色彩

由于表述行为型纪录片“尤为突出经验和记忆的主观特性（这种特性与实际的叙述相分离，脱离了对现实的叙述）”^②。把事实和想象自由结合是这类纪录片的共同特征，如赵亮在《悲兮魔兽》中以希腊神话传说中每天吞食一千座山峰的巨兽来喻指人类对大自然的掠夺，以它的怒吼首尾呼应，以但丁的《神曲》中的地狱、炼狱、天堂来结构全片。

这样的叙事方式使这一类型的纪录片由于过分风格化和主观化，背离了现实

① 尼科尔斯B, 王迟. 论表述行为型纪录片[J]. 世界电影, 2012(01): 179-192.

② 尼科尔斯B. 纪录片导论[M]. 陈犀禾, 刘宇清, 译. 北京: 中国电影出版社, 2016: 202.

主义风格而偏向表现主义，这与纪录片这一片种所尊崇的客观、严肃话语相悖，所以从整体上来看表述行为型纪录片数量偏少，国内虽有少量这种类型的片子，但大多因远离主流话语而不能被大众媒体平台播放，只能在极为有限的范围内传播，如赵亮的《悲兮魔兽》等。“这些纪录片会显得近乎不可理解。当然这种不可理解并不是真的不可理解（这些电影似乎仍然可以被理解），而是一种分类上的不可理解：人们更多将其视作是剧情片或形式实验来理解，而不是将其视作纪录片来理解。”^①

《英和白》问世时曾经在纪录片界引起强烈反响和争议，有人认为这部片子，与其说是拍出来的，不如说是编出来的、想出来的，是理性化的观点逐步被印证、阐述的过程，认为它太过主观，已与纪录片这一片种的本质属性相距太远。《悲兮魔兽》则被人认为更像艺术电影或一场以行为艺术秀贯穿全片的实验影像。

尼科尔斯认为《美丽身体》等表述行为型纪录片“表明了某些先锋电影传统和纪录片传统可以高度融合成一个更为单一的整体。这种处理使我们看到那些过去被称作是纪录片的作品或许也可以被重新认定为实验电影，而那些过去被称作是实验电影或先锋电影的作品，我们也许可以重新认定其为纪录片”^②。但表述行为型纪录片和实验电影或先锋电影的最大区别在于社会主体性和对历史的介入，如果一部表述行为型纪录片没有以大的时代语境为背景，没有唤起观众对重大社会问题的思考，没有指涉表现行为和被表现对象之间可以感知到的紧张关系，那么这种“唤起将会塌陷到唯我论所说的个人化意识的水平”，从而使片子仅仅停留在“个人化的视野、个体的主观经验和诗意的自觉而没有其他内容，社会主体性仍将无法在文本中获得体现”^③。

①②③ 尼科尔斯B，王迟.论表述行为型纪录片[J].世界电影，2012（01）：179-192.