

Lx 中国传媒大学“211工程”建设项目
ZHONGGUO GUANGBO DIAN SHI WEN YI DAXI

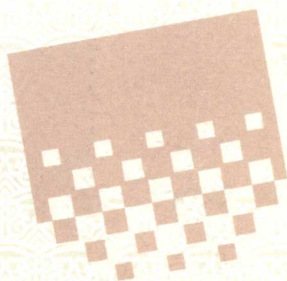
中国广播电视文艺大系

1977—2000

电视纪录片卷

(上)

李兴国◎主编



中国  广播电视出版社
CHINA RADIO & TELEVISION PUBLISHING HOUSE

电视纪录片卷

李兴国◎主编

(上)

中国广播电视出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国广播电视文艺大系: 1977 ~ 2000. 电视纪录片卷.
上 / 李兴国主编. —北京: 中国广播电视出版社, 2008. 4
ISBN 978 - 7 - 5043 - 5398 - 6

I. 中… II. 李… III. 电视纪录片—中国—文集
IV. G229.2 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 135293 号

中国广播电视文艺大系(1977 ~ 2000)电视纪录片卷(上、下)

主 编	李兴国
责任编辑	林 曦
装帧设计	亚里斯
责任校对	张莲芳
监 印	陈晓华
出版发行	中国广播电视出版社
电 话	86093580 86093583
社 址	北京市西城区真武庙二条9号(邮政编码 100045)
经 销	全国各地新华书店
印 刷	北京京都六环印刷厂
开 本	787 毫米×1092 毫米 1/16
字 数	960(千)字
印 张	40
版 次	2008 年 4 月第 1 版 2008 年 4 月第 1 次印刷
书 号	ISBN 978 - 7 - 5043 - 5398 - 6
定 价	84.00 元

(版权所有 翻印必究 · 印装有误 负责调换)

 中国传媒大学“211工程”建设项目
ZHONGGUO GUANGBO DIAN SHI WEN YI DAXI

中国广播电视文艺大系

1977—2000

《中国广播电视文艺大系(1977—2000)》

编 委 会

主 编 李兴国 周靖波 李宗达 王 甫

执行主编 李兴国

编 委 李兴国 周靖波 周华斌 关 玲
倪学礼 施旭升 杨 燕 朱宝贺
李宗达 王 甫 贾惠琴 陈 旻
戴 清 董 旻 张 晗 韩 莹
李 杰

《电视纪录片卷》编委会

主 编 李兴国

副主编 杨荣誉

编 委 王 婧 潘婷婷 黄文璟 潘 挺
高 源 房 磊 耿明海 刘天舒
任效松 孙 霄 虞 婷 张 凡
张秀红

总序

广播电视诞生之初，就肩负有传播文学艺术作品的使命。随着我国广播电视事业的不断发展，节目形态日益丰富，逐渐出现了专门为这种现代电子传播媒介创作的新型文艺体裁。借助于媒介的传播和接收之便，广播电视文艺创作迅速崛起，作品数量和传播范围均为传统形式所难以企及，时至今日，蔚为大观。以至有人断言，以电视剧、广播剧、电视综艺晚会、电视专题片等为代表的广播电视文艺作品已经成为当今中国社会最重要的日常审美形式之一。

与此同时，广播电视文艺理论和批评也相伴而生，几十年来不绝如缕。1998年，“广播电视艺术学”进入我国高等教育专业目录，标志着以前附骥于其他学科的广播电视文艺教学和研究获得了独立的地位。随着获得广播电视艺术学硕士、博士学位授予权的学校数目的增加，该领域的学术建设也显得生机勃勃。从某种意义上说，广播电视艺术学是目前最富于吸引力的专业之一，恐怕不无根据。

但我们也看到，广播电视艺术学自诞生以来，虽然发表的论文和出版的著述逐年增加，但公认的学科规范尚有待于完善，学科建设并不平衡。众所周知，没有史料建设的人文

学科是缺乏科学性的，学术创新必须在对学术源流的分析和对同时代的研究成果的比较基础上才能出现。广播电视艺术作品载体特殊、文本量大，搜集和整理都较为困难，学术界的某些角落浮夸之风又难以禁绝，因而，史料建设一直是广播电视艺术学学科建设中最为捉襟见肘的部分。

作为“广播电视艺术学”的教学研究人员，我们追仰先贤之丰功伟业，深愿在本学科的史料建设方面有所作为，遂不揣谫陋，借中国传媒大学“211工程”学科建设之东风，努力经年，广泛搜求，终于编定多卷本《中国广播电视文艺大系（1977—2000）》，现奉献于社会和学术界同仁面前。

当年主编《中国新文学大系》的赵家璧先生曾说：“这一件工作，自信不是毫无意义的；而且供给十年百年后研究初期新文学运动史者一点系统的参考资料，也是我们所应尽的责任。”我们也希望，自己的工作能够为相关领域提供较为系统的资料，进而切实推动具有中国特色的广播电视艺术学体系的进一步完善。至于编辑工作中的诸般不足，尚请方家指正。

《中国广播电视文艺大系》编委会

2007年8月

导 言

一、关于“纪录片”

“纪录片”(Documentary)这个概念是约翰·格里尔逊提出来的。1926年2月8日出版的《太阳报》上,约翰·格里尔逊就弗拉哈迪的第二部作品《摩阿那》发表评论,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,具有文献资料价值’。”

从1958年第一部电视纪录片播出至今,中国的电视纪录片已经走过了将近五十年的历程,但对它的命名曾有过一些分歧意见。这个问题的出现有其特殊的历史背景。众所周知,中国的电视纪录片脱胎于纪录电影,在电视事业初创期,人员、设备以及理念上都与纪录电影有着明显的传承关系。随着节目形态的成熟,有些人开始为之重新定位。1976年,在上海召开的全国电视工作会议上,有人提出摆脱电影影响,突出电视特点,应把“电视纪录片”定名为“专题片”。随后,中央电视台社教部改名为专题部,而“电视专题片”的名称也由此流传开来。

那么,“纪录片”和“专题片”的外延和内涵究竟有何不同呢?国家广播电影电视总局曾经专门召开会议,讨论这个问题,与会专家也言人人殊,莫衷一是。最后的妥协性共识是:不管是专题片还是纪录片,都以“纪实性”作为其本质属性,因此,不妨各退一步,搁置争议,把电视纪录片和专题片通称为电视纪实作品。

但是,搁置争议并不表示消除分歧。2005年初夏,我们曾邀请部分专家就《中国广播电视文艺大系·纪录片卷》的编纂工作征求意见。会上,“纪录片”和“专题片”仍是讨论的焦点。最后,朱景和先生的观点引起了我们的共鸣:不必强求纪录片和专题片概念的统一,两种称呼的存在,说明了我们作品的多样性,说明了创作过程中侧重点的不同;但是,它与电视新闻、电视文艺以及科教节目毕竟区分开了。于是,正如读者将要看到的,我们把自己对电视纪录片的认识落实到了我们的编纂工作中。

二、关于中国电视纪录片的历史

(一) 1958年,从中国第一部电视纪录片开始

1958年5月1日,“北京电视台”实验播出,标志着中国的电视事业正式诞生。在电视事业诞生之初,即以纪录片为主要节目形态;而当时的纪录片以今天的眼光看来,大部分与电视新闻没有明显的界限。从拍摄装备上看,使用16mm的电影摄影机,后期剪辑也相应地沿用电影的全套器材,换句话说:电视事业在建立伊始,只是实现了传播手段的改变,而传播观念依旧是电影的。

关于中国电视纪录片历史上的发轫之作，也有不同说法。有的说是1958年7月北京电视台播出的《英雄的信阳人民》（主创人员：孔令铎、庞一农），有人则认为当推1958年10月1日播出的《中华人民共和国建国九周年》（片长：20分钟，无声）。但有一点是可以肯定的：从1958年起，中国开始有了自己的电视纪录片；从这时起，在中国的纪录片历史上，出现了电视纪录片这个独立的体裁。

由于国内外政治环境的影响，诞生之初的中国电视纪录片奉行列宁提出的“形象化政论”为创作指导思想。从1958年到1966年的八年间，纪录片创作有着相对确定的套路：主题先行——先确定观点，再根据观点寻找和拍摄资料。《英雄的信阳人民》（1958）、《为首都历史博物馆工作的画家们》（1959）和《新兴力量运动会》（1963），都鲜明地体现了这一时期的宣传报导主题特色。内容固定——这一时期拍摄的纪录片在内容上可以划分为几类：第一类是以教化为主的纪录片；第二类是反映国内外重大事件和政治活动的新闻纪录片，每逢重大节日和重大事件，电视台都派出记者跟随采访拍摄，先编成电视新闻播出，然后再汇编成电视新闻纪录片；第三类纪录片如《长江行》、《当人们熟睡的时候》等，是这八年间纪录片创作者难得的几次探索和飞跃。总体而言，这一时期的纪录片所展现的都是全景式的英雄群像，创作者们所关注的对象也高度地一致。

拍摄和编辑手法限定——由于技术条件和国家财力的限制，“片比”一度成为考核工作人员的依据。为了尽可能节约胶片，有时不得不采取“摆拍”的方式。由于技术水平限制，声音的录制更是几乎不可能，要么做成无声片，要么另用录音机录制，回来再进行后期混录。当时电视纪录片的后期编辑镜头按照景别由面到点、由点到面的线性方式组合，然后再配以解说和音乐，缺少镜头组接的艺术性，更没有同期声带来的真实感，艺术价值相对较低。

尽管如此，在电视工作者的努力下，还是出现了有一定艺术追求的纪录片。如《当人们熟睡的时候》（1961）、《长江行》（1963）、《美丽的珠江三角洲》（1965）和《芦笛岩》（1965），虽然初衷仍是反映“八字方针”提出后全国各地出现的新变化，但是毕竟在摄影、后期等方面较前有明显的突破。其中《长江行》的参与创作者陈汉元和戴维宇，就是二十年后著名的大型纪录片《话说长江》的主创人员。

“文革”十年，对整个中华民族都是一场史无前例的浩劫，其间除了极少数记录考古新发现等的作品外，几乎所有的纪录片创作都被绑在了极左思潮的政治战车上。但在“文革”后期，却有三件事情值得一记。第一件事是1972年，意大利现实主义电影学派的代表人物安东尼奥尼率队来华拍摄大型纪录片《中国》。这部作品在当时受到“四人帮”控制的舆论机器的猛烈攻击，但在内部放映时，却使相关专业人员感到震撼。他采用实景和自然光，直接拍摄表现对象，表现出强烈的自然化和生活化倾向，给当时处于极度封闭状态的中国纪录片创作人员带来了强烈的冲击。第二件事是同一年，美国全国广播公司电视制片人露西·贾维斯夫人来到中国，拍摄了电视纪录片《紫禁城》，与她的《克里姆林宫》、《卢浮宫》并称“三宫”，曾在电视台内部播放。第三件事是1972年，荷兰纪录电影大师伊文思来到中国，耗时18个月拍摄了他创作生涯中投资最大、耗时最长、规模最大、恐怕也是困难最多的纪录影片《愚公移山》。在谈到这部影片的拍摄过程时，伊文思说“那是一所开办了一年半的流动电影学校”。在影片拍摄过程中，跟随拍摄的中国纪录片工作者得到了伊文思的真传。

（二）1978年至1987年，中国电视纪录片恢复和发展期

1978年，全国性的电视广播网络已经基本建成，通过国家微波干线，北京电视台的节目可以送到25个省、市、自治区，全国人口的电视覆盖率达到了36%，一些大中城市的覆盖率甚至达到了50%。随着改革开放的进行，人民生活水平的提高，电视机作为普通消费品在百姓生活中迅速普及，看电视开始进入人们的日常生活。

这一时期电视台节目的播出也开始逐渐定时、定期和规范。1978年，《新闻联播》正式定时播出。1978年9月30日，《祖国各地》栏目也正式开播，成为中国电视第一个纪实性节目。有了固定栏目，电视纪录片和观众之间便有了定期收视的关系，这对于电视纪录片来说是一个重大的变化。

其次，是ENG（Electronic News Gathering）电子新闻采集方式开始在各个电视台普及。这种由便携式摄像机、录像机构成的电子采集新闻方式，很快替代了原先16mm电影胶片的拍摄，大大地解放了画面纪录的生产力，甚至有人把纪实性电视节目前期拍摄技术所带来的革命与当时节目传播卫星技术相比。ENG最大的特点是记录系统的声画一体，而且比较轻便。正是这两点，使得ENG技术在20世纪70年代中期被世界各大电视台广泛采用。它改变了胶片作为记录载体的历史，不仅大大降低了成本，而且免除了原来复杂的洗印、剪接、混录等工作程序，使电视纪录片有了自己的制作形式和画面语言表达形式。

1979年，中国中央电视台与日本NHK合拍《丝绸之路》，这是中国首次与外国机构合作拍摄大型纪录片。这次合作除了给中国电视带来技术上的革新之外，更主要的是观念上的更新。该片在拍摄过程中加入了体验性因素，几乎不加任何修饰，把拍摄当中的一些场景记录下来，把现场的声音采集进来。这些变化成为后来对中国电视纪录片创作影响深远的纪实手法的发端，并在一定程度上加快了中国电视纪录片的国际化进程。

与拍摄技术进程同时进行的是内容上对“工具说”的扬弃。从《丝绸之路》（1981）、《话说长江》（1983）到《话说运河》（1986），形成了当时电视纪录片创作的高潮。与此同时，以《让历史告诉未来》为代表的大型文化纪录片（或曰政论片）和以《雕塑家刘焕章》为代表的电视报告文学也引起了人们的注意，它们不同于传统的纪录片，但都在相当大程度上采用了纪录片的语言，是有着鲜明的民族特色和时代特色的形式创新。

在回顾《丝绸之路》的创作过程时，朱羽君教授说：“《丝绸之路》当中有一段摄制组在沼泽地步履维艰的状况以及当时周围的自然条件，这是当时在学术界津津乐道的段落之一，让观众在镜头中感受现实，把拍摄过程交给大家，把现场的声音交给大家，这里没有音乐，也没有非常文学的解说，有的只是对现场的重视。《丝绸之路》除了技术上的革新，还带给我们新的观念就是把体验性的东西加进去，现场声音加进去。我们有过强烈的惊喜感，原来这个片子可以这样拍的，纪实可以这样进行的。在《丝绸之路》以前，所有纪实节目没有超过一小时的，而且都是单本出现，原因是什么？没有连续的概念，当时还考虑不到电视进入家庭的条件，也没有考虑电视伴随的播出方式，就是每天都伴随人生活的播出方式。《丝绸之路》不但在表现形式上，而且也在进入家庭伴随的形式上，给我们很大的启发。”

《话说长江》采用了航拍、偷拍、自然光等手法，这在中国纪录片史上都是可喜的探索。此外，还进一步采用了让解说员跟观众直接的交流、以及抠像、叠画等手法，加强单位面积视觉的信息量。很多人是通过观看《话说长江》第一次领略到了青藏雪域的奇景、横断山脉的雄壮、天府之国的富饶、江汉平原的丰庶、江南水乡的秀美。九寨沟、丽江、峨眉山、乐

山、大足、三峡、洞庭湖、庐山、黄山、苏州等这些后来令旅游者神往不已的地方。此片还对沿途的各大中城市，诸如宜宾、成都、重庆、宜昌、武汉、南京、扬州、上海都有详细的介绍，真实展现了当时当地的人们生活的状况。这些都是难得的记录20世纪80年代初中国真实景象的数据。有人说：如果有国产的“国家地理频道”的话，《话说长江》当之无愧。

《话说运河》开拍于1984年，创作人员是《话说长江》的原班人马。在拍摄中，他们更加注意现场的氛围，把现场作为纪实非常重要的元素，有意识把现场保留得非常真实。同时，它还采取了边制作边播出的形式，把观众的意见融入到节目里。

《话说长江》与《话说运河》的制作与播出模式影响了当时的纪录片工作者。观众对纪录片的欢迎、认同和纪录片创作者自觉结合起来了，纪实慢慢走进了一个新的时代。

中国电视纪录片的成长始于20世纪80年代的超常规发展，但是尽管这一时期的纪录片出现了不同的形式，但是基本上还是没有摆脱“文学电视”的模式；尽管这个时期出现的电视纪录片样式很多，但是并没有形成明显的风格和流派。电视纪录片多样化，超常化发展的背后，依然是相对的贫乏和单一，尤其是没有从根本上解决“真实”和“亲近”的问题。回首这一时期电视纪录片的主要创作特征：

(1) 重视文本。根据作品要表达思想和主题，事先设计完整的“文本”，作为拍摄的基准。

(2) 依赖解说。借用广播的语言，通过播音或解说，将思想直接灌输给观众。

(3) 声画分离。解说为主，画面为辅，出现“声画两张皮”的节目形态。

中国电视纪录片要继续前行，需要一次本体意义上的革命。强调“人文关怀”；强调“过程”——要求一切处于现在进行时的一种未知状态，这样才是最生动的真实；以及“原生态”——还原原汁原味的原生态生活；这些都是电视纪录片需要进一步解决的问题。

(三) 1988年至2000年电视纪录片的转型期

20世纪80年代末至90年代中期是电视纪录片创作逐渐转型的一个历史阶段。大概在1989年1月，中央电视台开播了《地方台50分钟》，对全国在摆脱电影的纪实方式、形成电视纪实语言方面，为大家提供了一个舞台。在后来不长的时间里，一些专门为纪录片开设的栏目也相继诞生了。这样，从最早出现的《祖国各地》，到后来相继开办的《兄弟民族》、《人民子弟兵》（1983）、《人物述林》（1984），再加上各地方台的《长城内外》、《岭南风云》、《浦江新貌》、《可爱的中国》等纪录片栏目，电视纪录片已成蔚然大观。另外，中央电视台还专门辟出黄金时段，特别播映《话说长江》、《唐蕃古道》、《长征——生命的歌》、《让历史告诉未来》等大型纪录片。

进入20世纪90年代以后，电视纪录片的叙事视角和拍摄风格都发生了明显的转变，从80年代深沉的文化反思，变为90年代的平民化百姓故事讲述。亦即从原来“教化与指导”的创作理念转变为“客观与再现”。此外还有两个比较明显的趋势：独立纪录片的出现以及纪录片的栏目化播出。

1991年，中央电视台推出了12集电视纪录片《望长城》，它一改“教化与指导”的传统理念，走上了“客观与再现”的创造道路。《望长城》抛弃了原来电视纪录片创作采用的电影“声画分离”的制作传统，大胆启用拍摄时的同期声和现场效果声，总编导刘效礼要求所有编导人员严格遵循“声画合一”的纪实风格。后来的实践证明，《望长城》对中国电视



纪录片创作的影响是革命性的,传统的“解说词——拍画面——后期找补”的三部曲制作程序被突破,“声画合一”造成的现场感展现出电视语言自己的独特魅力。

以《望长城》为代表的这一阶段的电视纪录片的创作特征是:(1)纪录生活发展过程。一般以时间为顺序去纪录正在行进中的、未知生活结局的过程。在跟踪拍摄的过程中,跟出人物、跟出情节、跟出故事,完成客观地再现真实生活的任务。(2)再现原生态的生活。电视纪录片开始重视纪录生活的原生形态,对真实的生活,不做太多的雕琢,不做太多的粉饰,尽量保持生活本来面貌。(3)声画合一。(4)视角平民化。平视的理念与纪实的方法使得这一阶段电视纪录片呈现出一种平民意识和百姓意识,尤其体现在人物类的纪录片中。平民化视角实事求是地还原反映出人本真的状态、环境的本来面貌,人与人之间的真实情感以及人与环境的真实关系。这些创作特点体现在这一阶段的纪录片创作中。

在《望长城》的冲击和引导之下,中国的电视纪录片创作,全方位地踏上了“客观与再现”的创作理念之路:《沙与海》(康健宁、高国栋编导,宁夏电视台制作,获1991年度“亚广联”纪录片大奖);《藏北人家》(王海兵编导,四川电视台制作,获1991年度四川国际电视节金熊猫大奖);《最后的山神》(孙增田编导,中央电视台制作,获1993年度“亚广联”大奖);《深山船家》(王海兵编导,四川电视台制作,获1993年度四川国际电视节金熊猫大奖)……这些作品都是由于“客观与再现”的创作理念而走向世界的。正是这些作品,将中国电视纪录片的创作推向了高潮,故而有人将其称之为“中国新纪录片运动”。

在这一时期,军事题材纪录片也日益凸现。《让历史告诉未来》、《中华之门》、《中华之剑》、《女特警雷敏》等都是这方面的优秀之作。以《中华之门》为例,这部8集电视纪录片反映的是国门卫士与偷渡、贩毒分子进行的生死较量,在表现方式上运用长镜头跟踪拍摄,将缉毒抓人的过程实景式地展现在观众面前,并通过热情激昂的画外音来渲染缉毒战士精神的追求,使观众自始至终保持着强烈的观看兴趣。

在20世纪90年代,市场经济对电视媒体的影响越来越大,大众文化日益取代精英文化成为主流文化,电视观众的欣赏习惯也发生了“审美疲劳”,那些历史感沉重,思想过于深沉、过于说教的纪录片逐渐失宠。1993年,上海电视台《纪录片编辑室》开播,《摩梭人》、《德兴坊》、《茅岩河船夫》、《远去的村庄》、《毛毛告状》、《不平常的心》等作品恰如一股清风吹入电视观众的心坎;1993年5月1日,中央电视台《东方时空》节目开播,纪录片栏目化播出后,其节目不得不以“产品”的形态而非以“作品”的形态出现。因此,需要调整以往把纪录片神圣化的姿态,建立新的观念来对待纪录片的经营。其中的《生活空间》专栏开创电视纪录片日播先河,讲述老百姓的故事逐渐成为一种潮流。在《生活空间》的镜头中,我们看到了喜获三天探亲假的犯人在与家人重逢时那悲喜交加的情景(《回家》),看到了深深陷入爱河的年轻夫妻在摄像机前的忘情亲吻(《告诉我你爱我》)……这些普通人的生活以一种原生态的风格展现在老百姓的面前,正是这种对普通平民生活的关注,使得原本有点神秘的电视拉近了与观众的距离,现在每个人都可以轻松地说:给我一个镜头,我也同样精彩。同一栏目中的《东方之子》专栏使人物纪录片有了栏目化存在的形式,使谈话体人物纪录片蔚然成风,同时开创了谈话体人物纪录片的先河。

人物纪录片是电视纪录片的重要形式,也是中国电视纪录片的特色。随着新纪录片运动的开展,人物纪录片也出现了崭新的面貌。对人物的选取和评价直接反映着社会的总体价值观念,这也是纪录人物的价值所在。《方荣翔》(1992)是同期声时代人物纪录片的代表作,

创作者克服了主人公已逝世三年造成的拍摄困难,在为数不多的珍贵影像数据基础上进行了成功的二次创作。全片采取了以舞台开始、以舞台结束的封闭式结构,中间以两次领导指示、两次手术为段落连接点,运用多种艺术手段表现京剧表演艺术家方荣翔“清清白白做人,认认真真演戏”的高尚情操。大型人物纪录片《毛泽东》(1993)共12集,从12个侧面表现了毛泽东的领袖风范。全片运用了丰富的历史影像数据,注重叙述方式的故事化,同时通过对仍健在历史当事人的采访使材料进一步丰富和生动。

对于普通人物的关照和反映,使得纪录片的题材走向多样化。20世纪是中国社会现代化进程中关键的百年,政治、经济、文化等领域都发生了巨大的变化,在这种变化面前,传统的生活方式如何坚持或转化是个令人关注的问题。《最后的山神》(孙曾田)等作品用镜头向人们揭示了这两个两难困境。本片通过对一位鄂伦春萨满师孟金福的生活记录展现出时代前行的必然。孟金福留恋着狩猎生活,他和老伴在对山神的敬畏中保持着原始朴素艰苦的生活方式;但她的女儿和儿子却走出了山林,接受了山外精彩现代的社会生活,并且对父亲的祭拜神灵的行为表示不理解。传统的鄂伦春生活方式在年轻一代上断裂了,孟金福作为“最后的山神”变为一个影视人类学研究的背影。该片获得了1993年度“亚广联”电视大奖。还有些导演把关注的目光直接投射到当代普通人的生存状态上,如《沙与海》,它在结构上采取了两条线索交叉剪接的方式,一条线索反映西北戈壁滩一家牧民的生活,另一条线索展现东海之滨一家渔民的生活。两条线索的时间背景都是在改革开放之后,牧民和渔民的生活水平都有了很大提高,但沿海和西部的差距也是非常明显的,这个差距决定了两地人在生活方式、家庭观念、婚姻理想等方面的差别。《沙与海》编导在表现这个差别时态度是客观的,它展现给人们的是那个时代人们生活的原生态,其中“父子打酸枣”、“小女孩沙滩嬉戏”、“牧民女儿谈婚姻”等段落更是在朴实无华中流露出一种生活细节的诗意,令人过目难忘。此外,《藏北人家》(王海兵)、《深山船家》(王海兵)、《龙脊》(陈晓卿)、《远在北京的家》(陈晓卿)等也是此类纪录片中的优秀之作。

另外,从某个角度来讲,纪录片最根本的价值就是记录历史,记录生命经过这个时代时所特有的那种历史的痕迹。如果这个时代的纪录片,不去关照这个时代的人基本的思想、情感和状态的话,那么纪录片就失去了其本质特征。

中国人民大学新闻学院教授喻国明在他的《21世纪传媒揭秘》一文中这样评价:“中西方文化的比较:西方新闻媒介被称为观望者,它紧盯社会的负面情况。按照西方社会学的观点,正常的东西维持社会运转,反常的东西导致社会变化。西方学者认为,工人每天去上班,学生每天在上课,都是很正常的事情,不值得报,而工人上街游行,学生罢课等情况就会引起社会的一些变故,所以需要新闻媒介来使这些问题引起社会注意,使社会的相关职能部门了解并且来对此进行解决。”

在我国纪录片工作中也有以下观点:

“纪录片工作者应该是时代的弄潮儿,应该是‘与时俱进’的先遣队,我们的视野应该更加广阔一些。‘弱势群体’固然是创作题材的来源,但那些可称为中华民族脊梁的,推动社会进步、创造社会财富的精英层更应该受到纪录片工作者的关注。”但实际上在国内,纪录片的这些职能多由大量的新闻、专题片承担了。所以,我国纪录片的选材上更多倾向于边缘题材、人文性题材、非主流题材。

20世纪90年代中后期,以电视台的很多纪录片为代表,它们基本上只是借鉴了一种所



谓审美化的纪实的语言。人文性题材较多。比如说：选择了一个山清水秀的小村庄记录一下，表达了某种人文生态的思考，这是较容易的做法，但它最起码忽略了我们这个社会处在转型时那种巨大的痛苦。比如很多弱势群体阶层，如：艾滋病孤儿、下岗工人、城市边缘人、吸毒的人、建筑队等，这些都没有拍过。

随着时代的进步，高科技电视传媒手段拉近了全球的距离，改革开放的中国不可回避地面临着全球化的冲击，中国不论是政府还是百姓们的观念也不断进步，特别是近年来，新一届政府领导人提出，在坚持正确的舆论导向的同时务必坚持：“贴近实际、贴近群众、贴近生活”的原则，纪录片工作者将目光的焦点更多地对向了底层百姓，其中就包括了农民、下岗工人、打工者等等，也就是我们称为的“弱势群体”。在这样的大背景下，中国传媒界的思想观念也在转变，尤其是在加强社会报道的力度，对待灾难事故和突发性重大事件的报道方面有了突破。这些改变得到了社会各界和百姓们的肯定。

同时，在20世纪90年代中期，电影纪录片的新纪录运动初有斩获，地下纪录电影发展很快，获奖颇多。这也刺激了电视台纪录片的制作。90年代末到21世纪，很多人把镜头对准了各种各样的社会阶层，而且真实地记录了这些人的生活。通过这些东西，你确实能看到、感受到中国社会在转变过程当中，带给人们的那种巨大的失衡感和痛苦。纪录的历史感和现实感在电视纪录片中开始更强烈地显现出来。其中具代表性的作品有，新疆独山子电视台的《远去的老马》、胜利油田电视台的《挺进十万大山》等。

总之，20世纪80年代末到21世纪初，中国电视纪录片的总体表征由政治化向人文化、平民化发展。但就总体而言，80年代中后期的纪录片尽管样式比较多，但是由于创作上缺乏根本性变革，画面加解说的专题片式的创作习惯仍然占据统治地位。而且这一时期的纪录片过多地借助文学因素，缺乏电视艺术自身语言的创新，漂离现实生活还是比较远。进入90年代以后，电视纪录片成为一个大众文化的类型，纪录片回归了自己的本体。而且进入90年代以后对于纪录片的学理探讨也越来越多，理论上的指导促进了纪录片的健康发展。

1995年至2000年中国纪录片栏目化、市场化后带来了纪录片制作的转型，这样的转型带来的一个直接影响是离以往的那种纯艺术的形态远了，离纪录片的本性远了。当然，这种困境和转型，也是中国纪录片真正走向成熟、回归其艺术品格之前必然的阵痛。它的影响延续至今，需要调适多方面的关系，来保证纪录片有一个健康的发展环境。

（四）观念之争

20世纪80年代至90年代末，此时中国电视纪录片的创作理念发生了重大变化，其创作理念是——“客观与再现”。理念基础是巴赞所说的：“记录镜头，摆脱我们对客体的习惯看法和偏见，清除了我们蒙在客体上的精神的锈斑，唯有这种冷眼旁观的镜头，才能引起我们的注意，从而激起我们的眷恋。”

在20世纪90年代末期，中国的纪录片创作出现了新的倾向，以刘郎的《西藏的诱惑》为发端，借景抒情多以写意为主，尽管它也记录自然景观社会现实，但却不是目的。通过外部的客观存在抒发他的主观情感才是真意。刘郎的电视纪实作品《西藏的诱惑》、《天驹》、《江南》、《苏园六记》，无不以写意为主。“写意”构成刘郎电视纪实作品的独特风格。刘郎是这样做的，也是这样说的。

他说：“风格依然是写意。写意式的电视片，这几年争议较多，但我还是矢志不渝。”

他又说：“我历来对‘纪录’一词很排拒，虽然我们可能还要继续拍下去。”

他还说：“国人有一种习惯，喜欢厚此薄彼。纪录型一火，大家都来赶热闹，致使创意型电视片门前冷落鞍马稀。”

由此，引发了20世纪90年代纪录片理念争论的焦点：写实还是写意。

1992年，针对刘郎的观点，电视理论家路海波首先向刘郎发难。他说：“《西藏的诱惑》恐怕反映了我们的纪录片观念存在的严重问题。”又说：“《天驹》更超于个人冥想，更倚仗解说词，同时画面内容更加空泛。”著名电视纪录片创作者康健宁也著文激烈抨击刘郎的创作风格：“在屏幕叫得最响的《西藏的诱惑》，它被同行看得如醉如痴，我却不以为然，所以决定拍《闯江湖》时，我和合作者说，应该抵抗一下这种腐朽气息。它被抬到一处很高的位置上，已经成为学院的经典电视编导者们的参考，一窝蜂地效仿……我对这种东西，深恶痛绝。”这就是中国电视纪录片发展史上关于“写实”还是“写意”的著名论争。

20世纪90年代末至21世纪初由于张以庆的一部《英与白》在四川国际电视节上获得四项大奖，更揭开了“主观与表现”创作理念的序幕。这种“主观与表现”的理论基础，一是台湾纪录片研究者李道明所说：“纪录片一般是指用个人观点去诠释世界的，以实有事物为拍摄对象，经过艺术处理的影片。”再就是英国格里尔逊的观点：“纪录片是对真实的创造性的诠释。”

在这种创作理论的指导下，纪录片创作者的主体意识、主观思想大大提升，通过屏幕展现的事物阐释创作者主观的思想感情、观念意识。从纪录片的客观再现原则走向了主观表现原则：

(1) 符号语言的运用。较多地运用暗示、象征、对比、强化、隐喻等符号语言和修辞手段寄寓个人的情思，抒发创作者的主观情感。

(2) 寄寓深刻含意。创作者赋予客观存在的事物以深刻的含意，具有了较强的可读性，进而激发观众的联想，引发观众再创作的能力。

(3) 理性观念被印证。创作者选择和记录的事物化作创作者的主观思想，是个人判断被印证、被阐述的过程。

争论焦点：客观还是主观，针对张以庆。张以庆的作品具有非常鲜明的主观性，代表作品当然是《英与白》。张以庆的电视纪录片《英与白》讲述了这样一个故事：武汉杂技团狭窄的小院，一座大门里是英与白的家。英，是世界上仅存的一只被驯化可上台表演的熊猫，也是唯一和人居住在一起的熊猫。白，是一位有着一半意大利血统的女驯兽师，她和英组成的这个家庭已经14年了；该片还有一个角色是一台不断提供外部世界信息的电视机。一只熊猫，一个人，一台电视机构成了一种存在，同时也作为一种载体承载了一些对生活现象背后的思考。

其实，这种主体性早在张以庆的《舟舟的世界》中就有所流露。弱智的青年指挥家舟舟是创作者眼中的舟舟，记录舟舟的弱智生活不是他的目的，他要通过舟舟来一吐他胸中的块垒，成为他热情呼唤人性、赞美人性的主观抒情。张以庆也是新世界纪录片主体性的热情鼓吹者。他说：“我一向坚持纪录片是一种非常个人化的、私人的东西。它是作者个人描述解释世界的一种方式。”又说：“你要记录‘纯粹’的、‘客观’的现实，但却无法把自己排除掉，更不要说后期剪辑的过程，所谓‘客观’便成了自欺欺人的说词。”还说：“我就是要用暗示、对比、强化等手段，表达我所要表达的东西。”



在中国电视纪录片创作界，可以说张以庆是自觉地运用、公开地倡导主体理念的重要人物。尽管《英与白》获得了国际的认可，却没有因此逃脱理论界对其作品和创作理念的批判。

洪国舫批评说：“这部片子，与其说是拍出来的，不如说是编出来的，‘想’出来的，是一理性化的观点逐步印证、阐述的过程。”又说：“记录者应尊重事实、记录事实，而不以自己的需要改造事实，虚构是一种改造，鱼目混珠式的、细节的虚构是纪录片创作所不能允许的。如果跨过了这点，则意味着纪录片的消亡。”还说：“纪录片创作者需要诚信来建立并获取观众信任，并给他们以思索、想象的空间，而不要用自己的主观性结论取而代之。”

梁蓬飞、殷俊批评说：“张以庆创作思维已经逼近了纪录片赖以生存、观众赖以信任的心理指标和可接受的下限，彰显出其创作主体价值选择趋向主观的异化样态。”

又说：“张在这部作品里越过的‘限制’实际上不单单是一种影像表现形式的突破，而且还过度膨胀了纪录片的本体意义，使纪录片有着主观而非客观、向着创作主体而非现实存在和作为独特电视文艺形式的真正价值，形成了创作主体的价值选择和再现客体的本体原素的双向异化。”

纪录片的主客观表现和写实写意手法的争论由此到达顶点。国家广播电影电视总局更在2004年开始对纪录片和涉案题材影视剧中过度使用的“再现”手法进行了统一的规定和限制。

纪录片的历史意义非常重要。过去发生的事情，我们可以找见证人做访谈、做口述历史。口述历史同样是历史。为什么？因为它是见证人的口述。而一旦这些见证人都没有了，就会比较麻烦，这一段历史很可能会被沉沦下去，丧失它的锚着地。这时候，“真实再现”固然是一种办法，但“再现”也必须是有凭依的，并不是如我们有些人所想象的那样可以为所欲为。其实，纪录片的这种先天宿命却正是它的魅力所在。历史不能为所欲为，这就是纪录影像的意义。它见证历史，打捞历史的证据，使有可能被沉沦的历史重新浮出，进入到历史的光亮中来。所以，纪录片负有这样的历史使命，就是纪录有可能沉沦的却是有价值的东西。那么什么是有价值的？这当然有不同的看法，而这种不同正是纪录片的意义，把你认为有价值的东西拍出来，这就是纪录片和纪录片工作者的意义：建构多元的历史与文化，打破对历史解释的垄断，打破单一的文化垄断。我们认为纪录片的价值就在于，它能够从一个发现的角度去看历史。也就是说严肃意义上的历史类纪录片，它承担着文化发现的责任。在这个发现的责任基础上，我们要慎重考虑所谓“真实再现”的问题，考虑“真实再现”和历史、文化的关系。并不能简单地说“真实再现”是或者不是一个很好的演示历史与文化的途径，而是说当我们用“真实再现”的时候，要看它和我们的历史与文化使命之间是构成怎样的关系；也不是简单地要“真实再现”或者不要的问题，而是去探讨“真实再现”对于我们的纪录片建立和历史、文化的关系，它起到了一个什么样的作用。

美国有一个很有影响的纪录片叫《蓝色警戒线》(The Thin Blue Line)，蓝线喻指的是“警察”——美国的警察总是用蓝色的警戒线把案件现场围起来。这个纪录片用了大量的真实再现，也用了很多电影的特技，包括慢镜头，用的音乐也是非常后现代的带有催眠效果的音乐。但是这部纪录片并不是一个商业片，它是非常严肃的片子，它为我们怎样看待“真实再现”提供了一个新的视角。

片子的主题是一起杀人犯罪案，一名警察在执行公务时被打死了。到底是谁打死了警