

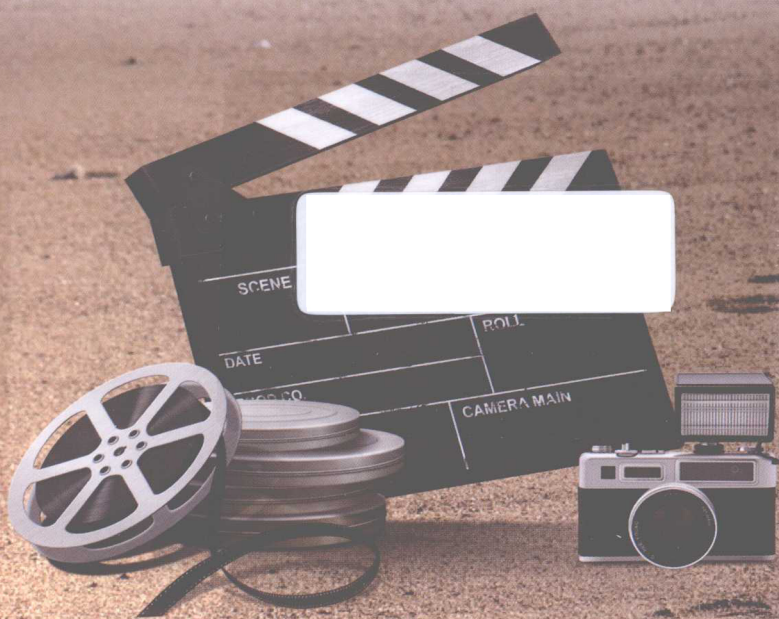
邢 勇 著

探寻的足迹

——中国电视纪录片话语谱系

TANXUN DE ZUJI

ZHONGGUO DIANSHIJILUPIAN HUAYU PUXI



河南大学出版社
HENAN UNIVERSITY PRESS

国家广电总局社科研究基础项目

TANXUN DE ZUJI

探寻的足迹

——中国电视纪录片话语谱系

邢 勇 著



河南大学出版社

· 郑州 ·

图书在版编目(CIP)数据

探寻的足迹——中国电视纪录片话语谱系/邢勇著. —郑州:
河南大学出版社, 2012. 8

ISBN 978-7-5649-0971-0

I. ①探… II. ①邢… III. ①电视纪录片—研究—中国
IV. ①J952

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 206094 号

责任编辑 刘建吾

责任校对 姜秋萍

封面设计 马 龙

出 版 河南大学出版社

地址:郑州市郑东新区商务外环中华大厦 2401 号 邮编:450046

电话:0371-86059701(营销部) 网址:www.hupress.com

排 版 郑州市今日文教印制有限公司

印 刷 郑州市今日文教印制有限公司

版 次 2012 年 11 月第 1 版 印 次 2012 年 11 月第 1 次印刷

开 本 650mm×960mm 1/16 印 张 19.25

字 数 216 千字 定 价 38.00 元

(本书如有印装质量问题,请与河南大学出版社营销部联系调换)

目 录

绪 论	(1)
一、极“左”政治权利话语的一统天下	(3)
二、政治权力话语主导下的合作表演	(5)
三、大众文化崛起下的多元话语时空	(8)
四、多元话语的整合与主流的回归	(10)
第一章 1958~1979:政治话语一元化与新闻纪录片时代	(14)
一、“左”倾思潮背景下纪录片的样态	(15)
二、官方话语的一统天下	(26)
三、个案解读	(34)
四、小结	(48)
第二章 1979~1990:精英话语的到场与纪录片的崛起 ...	(51)
一、改革大潮与纪录片启蒙精神的勃发	(52)
二、20 世纪 80 年代中国电视纪录片的话语发展	(60)
三、个案解读	(74)

四、小结	(92)
第三章 1991~1999:众声喧哗与纪录片的多元探索	(95)
一、市场经济与纪录片的大众文化转型	(96)
二、20 世纪 90 年代中国电视纪录片的话语变迁	(101)
三、个案解读	(114)
四、小结	(131)
第四章 2000~2011:消费社会与纪录片的话语整合	(134)
一、盛世中国与纪录片的媒体变革	(135)
二、新世纪中国电视纪录片的话语变迁	(142)
三、个案解读	(157)
四、小结	(180)
第五章 中国独立纪录片的发展	(185)
一、萌芽阶段(1988~1993)	(187)
二、探索阶段(1993~1999)	(200)
三、繁荣阶段(1999 至今)	(214)
四、小结	(227)
第六章 台湾纪录片话语谱系	(233)
一、早期官方话语和大众话语	(233)
二、解严以后的众声喧哗	(251)
三、后全景时代	(266)
四、小结	(280)
结语 中国电视纪录片的话语变迁	(284)
参考文献	(289)
后记	(302)

绪 论

“话语”理论近年来成为媒介研究热点,被众多传媒学者用于媒介研究^①。正如福柯指出的那样,人类都是通过“话语”而获得一切知识的,任何脱离话语的事物都是不存在的,人与世界的关系是一种话语关系,而话语又是与权力紧密相连的,“话语意味着一个社会团体依据某些成规将其意义传播于社会之中,以此确立其社会地位,并为其他团体所认识的过程”^②。在《话语 心理 社会》中,梵·迪克也这样论述道:“权势不仅在话语中和通过话语体现出来,而且也是话语后面的社会力量。在这一点上,话语与权势紧密相连;两者的关系是阶级、群体、机构权势的直接体现,也是阶级、群体、机构成员地位的直接体现。”^③福柯把话语分为政治权力话语、知识精英权力话语和大众权力话语三个层次。他认为话语与当前统治阶级的问题、话语与精英阶层的问题、话语与普通大众的问题,这三个问题一同构成了话语权的三个领域,这使得话语权

① 张雅欣:《中外纪录片比较》,北京师范大学出版社,1999年版,第2页。

② 转引自《中国电视纪录片45年大鸟瞰》。<http://www.chinadocu.com/cms/2005/12-9/211429.htm>

③ 祁林:《电视文化的观念》,复旦大学出版社,2006年版,第89~92页。

不能被割裂开来,只能在相互联系中理解。回望中国电视纪录片的发展,也同样是伴随大众文化崛起的民间话语交融与整合的过程,它不仅代表了政治意识形态的官方话语,而且也代表了精英知识分子的精英话语。20世纪50年代末至70年代末,伴随着中国电视的缘起和北京电视台(中央电视台前身)的建立,中国电视纪录片开始正式进入电视媒体。但受当时极“左”政治语境的影响,中国电视纪录片在观念上基本上依附于政治,在形态上依附于其他电视节目,内容上主要是模仿抗日战争、解放战争时期的纪录史实,一般以介绍先进典型、宣传党的方针政策、报道领导人出访等重要内容为主要任务,如《到农村去》、《收租院》等。由于特殊的政治气候,国家对这一时期的纪录片拥有绝对的话语权,宣传因此成为头等重要的功能。20世纪70年代末到80年代初,中国的电视纪录片才真正进入到起步阶段,官方话语作为政治意识形态的代表仍然占据着绝对统治地位,主流纪录片成为这一时期我国纪录片的主要形式。期间,我国组织拍摄了一大批关于弘扬民族文化、激发人们爱国热情的大型纪录片,如《丝绸之路》、《话说长江》等就是经典之作。20世纪80年代中期,改革开放进行,由于中国文化是以思想解放运动为标志的,时代主题向“思想启蒙”转变,精英知识分子们对现实与历史的批判和思考也逐步加入到纪录片的拍摄中来。从边缘走向中心的大众文化,在20世纪90年代构成了中国思想文化发展史上的多元景观。这一前所未有的发展使主流纪录片、精英纪录片、大众纪录片都得到了蓬勃的发展。进入新世纪后,时代的主题已向文化的多元交融演变,代表政治权力的官方话语、代表精英知识分子的精英话语以及崛起于大众文化流行背景

下的民间话语呈现出更加明显的交融和渗透。这一时期的纪录片大都题材重大,既包含了精英知识分子的人文思考,也有取悦观众的倾向,如引发热论的纪录片《故宫》、《再说长江》、《大国无疆》等都是这一时期的代表之作。纪录片的话语形态和话语表达深受不同时期主导话语变迁的影响,纪录片拍摄的主题、美学追求、社会功能等也随之发生一系列的变化。本研究试对中国电视纪录片的话语变迁及权力表达进行梳理,从话语与权力这一新的视角更好地解读纪录片与权力、意识形态、大众文化的关系。

一、极“左”政治权利话语的一统天下

1958~1979年是一个特殊的阶段,在这段时期,中国电视纪录片在观念上依附于政治,在形态上则依附于其他的电视节目,所以从某种意义上来说,这一时期的中国电视纪录片并没有走上正轨。电视台长期稳定的新闻节目最多最大的来源是中央新闻纪录电影制片厂的长短纪录片和《新闻简报》。1960年1月1日,开始设立固定的《电视新闻》栏目播放新闻片和纪录片,因此人们称这个时期的中国电视为“新闻纪录片时代”。^① 这一时期的中国电视纪录片由于受社会政治因素的影响,几乎都染上了政治化色彩。代表政治权力的官方话语占据着绝对的统治地位。这些纪录片都以国家重大政治事件、各条战线的先进典型为报道的主要内容,

^① 张雅欣:《中外纪录片比较》,北京师范大学出版社,1999年版,第2页。

以颂扬独立自主、艰苦奋斗的精神为宣传的主要基调。列宁曾说：“新闻影片不单是报道新闻，不单是纪录式地、客观主义地反映事件，而是政治性强烈的‘形象化的政论’。”^①这种纪录片政论化政策的指引影响了当时的一系列作品，例如《为钢而战》（1960）、《欢乐的新疆》（1964）、《周恩来总理访问亚非十四国》（1964）、《收租院》（1964）等。这些电视纪录片都具有那个时代鲜明的教化色彩。它们确实给后人留下了很多极为宝贵的历史影像资料，但其宣传色彩过于浓重、题材面过于狭隘、表现形式过于单一，也造成了一定的负面影响。

这个时期有一些西方电影纪录片工作者陆续到中国讲学、拍片，其中也有与中国的电视纪录片发生关系并产生重要影响的国际纪录片大师。早在抗日战争期间，荷兰纪录片导演伊文思就来到中国拍摄了关于中国抗战的纪录片《四万万人民》。1958年他的又一部系列纪录片作品《早春》在中国北方的内蒙古和南方的江苏等地拍摄完成。在“文化大革命”的非常时期，伊文思走遍了中国大江南北，拍摄了由12个短片组成的大型纪录片《愚公移山》。1963年，英国的费力克斯·格林来到中国，受到了周恩来总理的接见，还发表了电视讲话。格林拍摄的纪录片《中国》，用西方人的眼光比较真实地记录了中国的社会现实，不仅为国内观众提供了另一视角下的中国社会，也为西方观众提供了一个了解中国的渠道。这部纪录片让坚持反共立场的美国当局很不满意，当时的美

^① 转引自《中国电视纪录片45年大鸟瞰》。<http://www.chinadocu.com/cms/2005/12-9/211429.htm>

国对中国是怀有敌意的,因此禁止播放对中国有利的影像。^①另一位在“文化大革命”这样的非常时期被准许进入中国拍摄纪录片的西方人士是意大利的安东尼奥尼,这也表明当时的中国政府希望让西方更多地了解中国、接受中国。1972年,中国政府邀请安东尼奥尼到“文化大革命”中的中国拍摄纪录片《中国》。正如安东尼奥尼本人所说,这是一部不带教育意图的政治片。但因为没有刻意地从正面塑造中国形象,这部时长两个小时的纪录片遭到了当时中国政府的指责。但现在,这些作品成为纪录当时中国现状的珍贵史料,并为世界正确认识中国提供了切入点。

二、政治权力话语主导下的合作表演

20世纪70年代末到80年代初才是中国电视纪录片真正意义上的发展时期。从1979年8月开始,中央电视台和日本放送协会(NHK)等海外电视机构合作拍摄了《丝绸之路》和《话说长江》等大型电视纪录片,自此开始了一系列的合作。中国电视人在这些电视纪录片的拍摄过程中,接触到了跟拍、同期声的使用等世界一流的制作方法和电视拍摄理念。但同时,中国电视人的理念仍然受一些中国传统的文化观念尤其是文学观念的影响。朱羽君教授曾说过,那个时候“中方节目一方面接受了日本的纪实熏陶,发展早期纪实语言形态;另一方面依然恪守了对唯美画面语言的追

^① 何苏六:《中国电视纪录片史论》,中国传媒大学出版社,2005年版,第30页。

求,造型意识卓然,和以往的风光片、风情片保持了很大程度的顺延以及其连续一致性”^①。

追求美而忽略纪实,其背后的理念则是中国电视纪录片人对自己电视艺术创作的定位,同时他们还定位自己为中国传统意义上的知识分子。所以,他们在追求电视艺术效果的同时也追求着对大众精神世界和思想意识的引导。这种观念和意识突出地体现在中央电视台随后拍摄的《话说长江》、《话说运河》、《黄河》等一系列大型电视纪录片中。这类纪录片往往从理念先行、主题先行落实到脚本先行,最终就是循着文字的逻辑拍摄相应的电视画面和制作相应的电视节目。电视纪录片《河殇》在20世纪80年代末将这一电视理念推向了极致。《河殇》不同于《话说长江》、《话说运河》、《黄河》等作品,它不是用叙事或抒情来表达一定的主题思想和创作者的主体意识,而是完全通过说乃至说教来完成这一目的。在这部片子里,创作者主体意识的表达更多的是一种赤裸裸的说教,而不仅仅是对思想情感的引导,电视的纪实本性被完全消弭了。^②

在20世纪80年代的中国,这一特征在电视纪录片中的显现是和当时所处的社会环境紧密联系的。国富民强的需要以及对民族振兴的渴求是推动政治机制的修复和战略中心(发展经济)位移的第一推动力,而这一时期崇高的文化主题也以爱国主义、民族主义和启蒙意识为主。我们不难发现以科学家、文艺家、学者、大

① 朱羽君、殷乐:《生活的重构——新时期电视纪实语言》,北京广播学院出版社,1998年版,第51页。

② 祁林:《电视文化的观念》,复旦大学出版社,2006年版,第89页。

学生等为表征的知识群体在社会公共生活中的影响力已经越来越大,“天下兴亡,匹夫有责”的意识形态话语也逐渐渗透与扩张到整个社会生活中,中国参与国际竞技(包括科学、文化艺术、体育等广泛领域)所承载的国家意识和民族复兴精神也逐步发扬起来。作为意识形态的国家机器,传媒在这一时期的主要作用在于召唤民众、鼓动民众和群体动员。虽然已不再提及阶级斗争,但传媒仍然受着意识形态的影响,在电视中占据支配地位的仍然是作为官方意识形态代表的政治权力话语,推行政治、宣达政令,直接言说“党——国”意识形态。这一时期,电视纪录片最主要的服务目的就是帮助建构国家意识形态,于是这一时期的重要任务就是唤起民族意识,纪录片的主要叙述方式也变成以宏大叙事为主,民族、国家、现代化构成了这种叙述的关键词。20世纪80年代初,知识分子颇具儒家思想色彩的社会使命感也被中国落后的社会现实激发起来,他们力图找到一条崭新的腾飞之路。“无论在文学、音乐和绘画、雕塑各个领域里,尽管不断有阻挠,有禁令,有批判,这股新生的自由之风却始终挡不住,骂不倒,在为数庞大的青年知识群中获得空前广泛的一致支持”^①。所以,在电视纪录片《话说长江》、《丝绸之路》中爱国主义的思想浓厚、理想主义的信念坚定。从《黄河》、《话说运河》、《河殇》的“寻根”意蕴,我们不难发现在这些纪录片的文化内涵里,却都有着“寻根文学”的影子。所以,从这个意义上说,我国20世纪80年代的电视纪录片发展已经不是在

^① 李泽厚:《中国思想史稿》(下),安徽文艺出版社,1999年版,第1080页。

代表国家意识的政治权力话语下进行,而是逐步发展为政治权力与精英知识分子的合作表演。

三、大众文化崛起下的多元话语时空

上世纪90年代被人们称为“后革命时代”,政治热情开始真正的消退,社会也步入转型期,社会图景也同步呈现出复杂性和多样性。与20世纪80年代单一的“思想启蒙”不同,20世纪90年代“文化的冲突、观念的碰撞、思想的互渗、价值的并行,构成了中国思想文化发展史上前所未有的多元景观”^①。作为文化的重要组成部分之一的中国电视纪录片,开始在市场经济和西方影视文化这两方面解构性因素的催化下,逐步生成一种世俗化与商业化的大众话语形态。话语格局已不再是政治权力一元主导的局面,而演变成多元并存的结构,这种结构是集合了代表政治权力的官方话语、代表精英知识分子的精英话语以及随着大众文化流行而崛起的民间话语三者之间的多元话语空间。

这一时期,政治权力话语不再是主导电视纪录片发展的唯一话语形式,国家意识形态构建也不再囿于“党——国”意识形态,而是在承认这个大意识形态的前提下,实现本质上单一、形式上多元的目标,不断丰富自身内涵,容忍或者接受其他无伤根底的负面意见,这不仅没有损伤反而使得“大”国家意识形态得到更好的建构。

^① 徐圻:《论当今中国三种文化形态及其关系》,载《新华文摘》1999年第1期。

其主导下的纪录片通过浅显易懂、形式多样、人们喜闻乐见的方式,潜移默化地完成主流意识形态的教化要求,同时也更多地注入了“民生”、“人文”的内涵。《毛泽东》、《周恩来外交风云》、《中华之剑》、《邓小平》、《广东行》、《壁画后面的故事》、《龙脊》等一大批纪录片多是在政治权力话语支配下以一种人们普遍愿意接受的方式在强势媒体中出现。这些纪录片在通过“讲故事”的结构方式间接地宣传党的基本路线的同时,还讴歌了社会主义建设所取得的成就,客观上起到了有别于其他宣教方式的更好的宣传教育效果。

20 世纪 90 年代的中国,大众话语成为占突出地位的话语形式,大众文化也成为这一时期中国文化格局中最为壮观的一种。那些突出表现同最一般的物质利益相一致的大众意志,成为整个 90 年代中国文化的显著变化。这一变化不仅满足了人们的基本要求和欲望,而且体现了对普通生活的关注和感动。在中国电视媒体上那些强调“大众温情”的大众纪录片开始如雨后春笋一般,迅速出现在人们的眼前,并很快掀起纪实热潮。与此同时,以往那些动不动就讲“文化”、“民族”、“历史”的纪录片却渐渐失去活力,不再受到观众的宠爱。1991 年,开创纪实主义时空的《望长城》在电视上播出;1993 年,上海电视台《纪录片编辑室》开播,继而播出了《摩梭人》、《德兴坊》、《茅岩河船夫》、《远去的村庄》、《毛毛告状》等杰作;同年,中央电视台的《生活空间》开播,开创了电视纪录片每日定期栏目播出的先河。“讲述老百姓自己的故事”已经不仅仅是《生活空间》的口号,更成为轰动一时的大众式纪录片的美学观念。

20 世纪 90 年代,大众文化迅速崛起,精英知识分子第一次感

到了“失语”的痛苦,他们的优越感也就此终结。精英纪录片创作者的目标在这样的文化语境下,开始从用理性话语影响社会逐渐退缩至在较小圈层中进行精神坚守。同时,为精英话语纪录片发展开辟出新思路的外界环境还依赖于西方人类学纪录片开始传入中国,西方纪录片制作人到中国访问、讲学,留学归来的电影、电视学者带回新的理念和资料等,这些都是不可或缺的客观条件。如果说官方话语纪录片关注的是意识形态的宣传,大众话语纪录片关注的是市场利益,那么,精英话语纪录片更多的是对纪录片文体的坚守和对人文关怀、终极价值的追求^①。如孙曾田的《最后的山神》和《神鹿啊!我们的神鹿》,康健宁的《阴阳》等。虽然精英话语纪录片与官方话语纪录片和大众话语纪录片相比,“人气”远远不够,但它却在知识分子圈层中固守着,成为电视纪录片三级架构中不可或缺的存在。

四、多元话语的整合与主流的回归

进入新世纪,中国电视传媒的改革不断深入,电视传媒的市场化程度不断提高。电视纪录片,这一被几代电视人所推崇的类型节目,面临着巨大的压力和挑战。一方面,电视纪录片中意识形态构建功能在大众文化的冲击下出现了弱化现象,广大学者开始质疑电视纪录片应承担的社会责任。陈汉元曾说过:“进入九十年代

^① 张红军:《生态与类型:九十年代的中國纪录片》,载《艺术广角》2002年第5期。

以后,关注个体的人、关注在现时的社会历史条件下普通人的生存状态和内心世界,逐渐成为国内同仁的共识,这不能不说是中国纪录片界在认知上的一大飞跃。但与此同时,对重大社会变革和具有普遍意义的重大事件就关注得太少,选题面过窄,挖掘深度太浅,对社会生活的卷入程度还远远不够深入。”另一方面,曾经风行一时的纪录片栏目化也遭遇挑战,在越来越多的虚构与非虚构电视节目中,栏目纪录片所标榜的纪实风格已经得到空前广泛的运用,越来越多的节目打起“老百姓”的旗号。曾经依靠纪实手法打天下的纪录片栏目,再也无法继续“一招鲜,走遍天”的局面,收视率的日益下滑已经不可避免,一批纪实性栏目在日渐挑剔的电视观众目光中夭折了,《百姓家园》就是其中之一。栏目纪录片困于生存瓶颈,也纷纷开始踏上分化整合、受众研究、市场细分以及探寻类型化生产之路。为进一步加强其在市场经济条件下作为社会主义国家电视台的传媒主导作用,中央电视台于1999年开始身体力行,首先进行了以“品牌化,专业化,频道化”为主题的一系列改革。他们把央视纪录片资源进行了整合,建立了中央电视台10套科教频道,该频道以中央电视台的文化专题部(原纪录片部)、科学纪录电视制片厂的创作力量为骨干,与此同时,还集合了西部各省市电视台纪录片的创作队伍创办了中央电视台12套西部频道,以此开始了纪录片频道的尝试并打造了一批优秀的纪录片栏目,如《走近科学》、《探索·发现》、《人物》、《大家》等。这些受到观众广泛赞誉的优秀栏目,收视率稳步提高。此后,其他电视台也纷纷仿效,电视改革在中国电视界全面展开。在电视改革中,政治权力话语、精英话语、大众话语,开始在一定范围内得到整合,政治权力话

语主导下的电视纪录片担任起更多的“意识形态构建”功能,并且也加入了更多理性的思考和批判的意识。大众纪录片开始注入新的精神内涵——精品意识,它“不仅仅是指‘思想性与艺术性的统一’”,“真正的‘精品意识’既是涵盖着‘本土化’的,又因为它还体现了民族审美,体现着开放式的人文关怀,所以,它也是能与世界对话、参与全球竞争的文化产品。它不仅深蕴着中国情结的内涵,同时也潜藏着全球目光,它可以是现实主义的形式,也可以是现代主义的,或是后现代的”。^① 更重要的是,这种精品意识所涵盖的“本土化”情节所体现的正是纪录片对于这个时代与当下社会变革的自省式挖掘和深刻的卷入,它是纪录片能够长远发展的根基。大众话语和精英话语的交融成为必然趋势,其间既有精英纪录片对大众纪录片成功运作方式的学习,也有大众纪录片对精英叙事模式的借鉴。

在电视纪录片话语整合的同时,20世纪80年代纪录片的宏大气象,对大国梦想的阐释,对民族精神的塑造功能又重新显现。2006年,中央电视台先后推出《故宫》、《再说长江》、《大国崛起》几部大型电视纪录片。它们用电视最先进的影像记录手段,分别从人文历史、自然与现实、社会经济与政治等不同的视角和领域描摹了历史与现实、自然与人文、全球与本土相互交织与碰撞的壮丽景观,使处在娱乐风潮中的中国电视提升了耐人寻味的理性思想与深度。这三部大型电视纪录片,不仅在电视影像制作层面取得了

^① 张红军:《生态与类型:九十年代的中國纪录片》,载《艺术广角》2002年第5期。