

Z427/1033(2008)-(40)



NUAA2009044456



艺术学院



40

2009044456

艺术学院 2008 年论文汇总 09.3.25 作

序号	姓名	职称	系、所	论文名称	刊名	时间	备注
1	肖平	教授	新闻传播学系	“献”说者的言说与“行为传达”的意旨——当代文献纪录片三题	现代传播	2008 年 1 期	
2	肖平	教授	新闻传播学系	山地纪录片边界与形态	“2008 中国（青海）世界山地纪录片节”高层论坛	2008 年 9 月	
3	肖平	教授	新闻传播学系	“破解与记忆”：‘中国记忆’大型电视直播节目的构成和影响方式	中国电视	2008 年 3 期	
4	张其凤	教授	美术	当代书坛三大误区	中国书法	2008 年 8 期	
5	张其凤	教授	美术	宣和画谱的编纂与徽宗关系考辩	美术与设计	2008 年 4 期	
6	张其凤	教授	美术	关于中国绘画“诗书画印”一体化进程的考察——兼论宋徽宗对此一体化进程的重要作用（上）	艺术百家	2008 年 6 期	
7	张其凤	教授	美术	文人身份及文人画种的新审视	中国书画	2008 年 4 期	
8	张其凤	教授	美术	书法是鸡尾酒	中国书画	2008 年 9 期	
9	张其凤	教授	美术	书法的现代性危机与现代书法的使命	中国美术研究	2008 年 2 期	
10	邱世鸿	副教授	美术	书法创作三态论	中国书法	20 08 年 第 4 期	
11	邱世鸿	副教授	美术	徐无闻书学思想研究（三题）	中国书法	20 08 年 12 期	
12	胡静	副教授	美术	易卜生与中国现代戏剧思潮	外国文学研究	2008 年 卷 2 期	
13	胡静	副教授	美术	“艺术社会化”与“社会艺术化”——南国戏剧运动中的口号辨析	首都师范大学学报	2008 年 卷 3 期	
14	张犇	副教授	美术	羌族释比法器和服饰的装饰内涵分析	《装饰》	2008 年 6 期	
15	张犇	副教授	美术	解析羌族建筑的文化内涵	《东吴文化	2008 年	

		授			遗产》	12 月 第二辑	
16	张犇	副教 授	美术	羌族门锁的造物特征与文 化成因分析	《艺术百 家》	2008 年 7 期	
17	张犇	副教 授	美术	羌族建筑	《羌去何处 ——紧急保 护羌族文化 遗产专家建 言录》	2008 年 9 月	
18	张犇	副教 授	美术	羌族的民间美术与服饰	《羌去何处 ——紧急保 护羌族文化 遗产专家建 言录》	2008 年 9 月	
19	陈云海	讲师	美术	《评高居翰〈气势撼人：17 世纪中国绘画中的自然与风 格〉》	新美术	2008 年 3 期	
20	陈云海	讲师	美术	《早期基督教美术中的女神 形象》	美术研究	2008 年 3 期	
21	王生智	讲师	新闻传播 学系	孙中山报刊宣传思想与实 践简论	湖南大众传 媒职业技术 学院学报	20 08 年 卷 5 期	
22	王瑜	讲师	美术	室内外环境设计中的时间 问题探究	新视觉艺术	2008 年 2007 卷 9 期	论文封 面目录 缺
23	姚义斌	讲师	美术	“竹林七贤”墓葬壁画的 图像学意义	美术与设计	2008 年 卷 6 期	
24	姚义斌	讲师	美术	地层学与宗教美术	中国美术研 究	2008 年 卷 6 期	
25	陈启林	讲师	美术	从西方油画意蕴表达初探 画者的思维	艺术百家	2008 年 卷 6 期	
26	陈启林	讲师	美术	图像与眼睛：论画者的内 在“观看”	美术与设计	2008 年 卷 5 期	
27	陈启林	讲师	美术	20 世纪德国表现主义绘 画图式论析	新视觉艺术	2008 年 卷 期	
28	陈启林	讲师	美术	现象学给予画家的启示	商情（教育	2008	

“献”说者的言说与“行为传达”的意旨

——当代文献纪录片三题

肖平

【内容摘要】 近年来，文献纪录片创作呈现出一种中国当代文化语境与历史影像的意义阐述特征，这些特征集中表现在对“新发现的知识单元”进行记录与保存的影像归位。文献纪录片的文献含义可以从三方面理解：“文”，是指一切影像的、网络的和平面的记载着知识的物质载体，也就是有明确的物质载体；“献”，是指非物质的知识记载体；第三是“行为传达”，这是王国维最早提出的关于民间原始风俗的一种记载形式等。文献纪录片的本质在于这三方面的内容建设与构成；在此，文献纪录片的基础是文献，重点在对“文”、“献”和“行为传达”这一“新发现的知识单元”的记载。应当说，文献纪录片制作活动，本身是一种对新发现的知识进行学术分析的科学研究活动。作为这一新发现的知识单元的纪录片，就是文献纪录片。

【关键词】 文献；行为传达；纪录片

近年来，文献纪录片创作呈现出一种中国当代文化语境与历史影像意义阐述的特征，这些特征集中表现在对“新发现的知识单元”进行记录与保存的影像归位。进入21世纪以来，中国文献纪录片取得长足的发展。其中，以“文”为类型的文献纪录片成为主流：如《邓小平》、《故宫》、《大国崛起》、《再说长江》、《李大钊》、《共产党宣言》等；以“献”为类型的文献纪录片有：《二十世纪中国女性史》、《三节草》等；以“行为传达”为类型的有：《中国记忆》等关于民间文学、音乐、舞蹈、美术、传统医药、戏剧、曲艺、杂技、竞技、民俗、手工技艺、自然资源风物和传统农业生产方式及技术、形体行为等记录和保存非物质文化遗产的文献纪录片。

一、何为文献纪录片？

“文献纪录片”的制作，早一点的有《毛泽东》和后来又相继推出的《邓小平》、《周恩来》、《李大钊》、《共产党宣言》、《故宫》、《大国崛起》、《再说长江》、《昆曲六百年》、《三节草》、《中国记忆》等。文献纪录片从开始只关注“文”这一单元的知识，发展到后来对“献”、“行为传达”等非物质文化遗产领域的新发现的知识单元的关注，使文献纪录片逐渐开拓视野，题材范围扩大到全面完整反映中国政治、历史和文化，并建立一种世界性视野的影像策略，还原了文献纪录片本身所有的叙事功能。文献纪录片开始真正从建构民族与国家优秀传统文化的影像档案出发，纪录片本身的“文献性”真正得到了强调，以中央电视台为主要制作力量的“崛起的当代影像”，就反映了纪录片作为一种“新发现的知识单元”的价值与存在。

关于文献纪录片的理解，我们可以先从文献学角度来

看，文献学专家袁翰青在《现代文献工作的基本概念》一文中对现代文献学从文献工作的角度做出了如下定义：“文献工作是组织知识的工作。更明确一点可以说：文献工作是将分散记录起来的知识，特别是文献中新发现的知识单元，经过学术分析与抽出之后，用一定的方法组织起来。”^①从文献学的专业出发看，这种方法是文献学的；从影像艺术来看，则是采用纪录片影像手段对“新发现的知识单元”进行影像整理。

同样，文献学专家潘树广先生针对文献学的功能及其作用指出：“可以预料，文献学知识在21世纪将进一步普及，因为人类正逐步进入知识经济时代，世界各国经济的增长方式，比以往任何一个时期将更加依赖于知识的获取与创造应用。而文献是‘记录有知识的一切载体’，文献是知识的结晶，是文明进步的标志。文献的载体已由纸张发展为磁盘、光盘，文献的传播媒介已由印刷、广播发展为电视、网络。人们不断生产文献，又不断利用文献。文献的生产和利用相互促进，推动着人类精神文明和物质文明的进步。”^②在这里，记录知识的载体，而不是表现知识的载体成为文献纪录片的主要取向，因此，文献纪录片就是记录有知识的非虚构影像载体。

由此可见，文献纪录片是以文献这一内容为主体的一种纪录片，决定纪录片形态的前提条件是纪录片所记载的“新发现的知识”，这是区别于其他类型纪录片的重要参照。根据对文献学派生出来的含义理解，文献纪录片的文献含义可以从三方面来看：“文”，是指一切有书面文字记载的东西，也就是有明确的物质媒介体，如影像的、网络的和平面的记载着知识的物质载体；“献”，是指非物质的媒介方式对历史文化知识的记载，如许多民间口头流传的

历史文化知识，包括某种语言、民间歌谣、诗歌等等，也就是特指民间的口述史；最后是“行为传达”，这是王国维最早提出的关于民间原始风俗的一种记载形式，如某种舞蹈、动作和形体行为对历史文化的记载，古老的有“傩舞”，当代的有“行为传达”等这类“记录有知识的一切载体”。正如乔治·萨杜尔对电影文献的归类那样，^③书面的原始资料的参考材料、口述的原始资料和胶片上的原始资料等。应当说，以上述三类内容为主体的纪录片就是文献纪录片。

在中国纪录片界关于“文献纪录片”的定义与概念，总是与“汇编性”纪录片混同。应该说，文献性是从内容上来说，而汇编性是从结构方式上来说的；其区别在于前者是新发现的知识内容的非虚构影像载体，后者则是对已经存在的影像物质进行重新剪辑。傅红星在其《写在胶片上的历史——谈新中国文献纪录片的创作》中是这样理解“文献纪录片”的：“在新中国的新闻纪录电影史上，尤其是近年来的纪录电影创作中，有一类影片非常引人注目，这就是文献纪录片。在西方，这种类型的纪录片通常被称为汇编影片（compilation film），一般是指利用以往拍摄的资料片（有时辅以适当的新拍摄的素材）编辑而成的纪录片，这是苏联纪录电影工作者艾斯菲尔·苏勃在20世纪20年代确立的一种纪录片类型，其后在许多国家得到不同程度的发展。随着新中国的成立，这种纪录片开始在中国发展和繁荣起来。西方人有时也将在同一时期由多个摄制组分别在不同地方拍摄的素材剪辑而成的影片称作汇编影片，本文依旧沿用我国纪录电影工作者熟悉的文献纪录片这个说法，指称以过去拍摄的资料为主剪辑而成的纪录片。”^④显然，这里有二层所指：一是指具有历史价值的影像材料，并以这一“新发现的知识”为内容构成的纪录片；一是通过“剪辑方式”重构已经存在的影像物质的纪录片。我们从傅红星先生所指的前苏联艾斯菲尔·苏勃在20世纪20年代采用的纪录片来看，应当是通过“剪辑方式”重构已经存在的影像物质的纪录片。这种汇编性纪录片在上世纪初，采取对已经存在的影像材料进行重新组织，用于重大事件的报道和宣传，其核心是服务于国家政治。

傅红星将关于内容的文献性与关于剪辑汇编式的两种不同的纪录片构成元素整合在一起，或叫汇编性纪录片，或叫文献纪录片，已经成为了一种惯例。实质上，文献纪录片还是因为它的文献内容而命名的，纪录片的核心是以非虚构的影像方式去组织“新发现的知识”的一个纪录片单元。从构成上来看，文献纪录片与汇编性纪录片的区别在于，前者是摄影机在现场，后者是一种“代言性叙述”；文献纪录片是纪录与保存，汇编性纪录片则是安排与再构成；前者是对一种知识单元的内容，后者则是改造已经存在的知识的路径。

文献纪录片作为一种影像类型，已经得到了国内影视工作者和理论研究者的肯定。随着这几年以中央电视台为主的诸多文献纪录片的相继推出，极大地提升了文献纪录片的影响与创作，同时也推动了对文献纪录片的理论研究，更加丰富了文献资料的收集、整理工作。在此，文献纪录

片的基础是文献，重点在“新发现的知识单元”的“文”、“献”和“行为传达”三方面的内容组织与保存。纪录片导演时间在总结他的文献纪录片创作时谈到：“文献纪录片的字样可以出现在片名，但不能称为纪录片的一个片种。虽然这些片子里面出现了一些文献材料（如文件手稿等），但大部分史料性素材属于图片和影像资料，从广义上讲，后者也可以称为文献。”^⑤在此，时间提出了傅红星没有明确的问题：文献纪录片并不是采用已有的文献资料汇编而成的纪录片，而是注意到对新知识的发现、整理与保存，它不是一种方式，而本身就是一种新发现的知识单元构成体。因此，文献纪录片一方面是将文献的平面资源转化为影像的资源；一方面注意到许多非物质媒介所承载的知识形态，一方面又关注人的某种特定行为传达所记载的最原状的新知识。应当说，文献纪录片制作活动，本身是一种对新发现的知识进行学术分析的科学研究活动，作为这一新发现的知识单元的非虚构影像，就是文献纪录片。

二、“文”以载道：一种对平面知识谱系的影像代言与知识阐明

“文”作为文献纪录片的第一大类型，其纪录片的主旨是对一切物质形态和平面知识谱系的影像代言与知识阐明。首先，这一纪录片运动及其承载着的社会思潮所显示的影像物质，体现出了一种明确的、传统的、为国家政治经济服务的倾向，其影像的知识重点是具有特定时间含义的时代思潮；第二，这种纪录片运动及其思潮又记载了当代中国文化的基本面貌，着力使影像物质成为当代生活的思想见证。因此，形成了已经和过去汇编性纪录片代言性叙述完全不同的美学形态，其影像话语的视界是展示性的。从《邓小平》、《故宫》、《大国崛起》、《再说长江》、《李大钊》、《共产党宣言》为代表的文献纪录片制作可以看出，开始真正注意到将平面的知识资源转化为影像的知识资源。

《邓小平》是一部“用电视手段生动、形象地阐释科学理论方面作了大胆的探索，成为里程碑式的优秀之作”。^⑥纪录片的里程碑意义在于第一次将一部纪录片所反映的内容，作为新发现的知识单元进行研究，注意到影像中关于人物的新发现与原创性。纪录片从保存与发现去建立人物单元的文献基础，系统地对邓小平生平及其理论生成、演进、发展到确立的全过程进行影像组织，摄影机在现场注重对关于人物原状材料的发现与研究，并据此建立一个人物与一个国家的一段历史的必然联系。从风格上看，《邓小平》一片突出了文献纪录片的特征，主要是靠真实、具有价值的新发现或者新认知的材料来构建摄影机现场，纪录片呈现出一种历史事实的理论可靠性、权威性、完整性，并据此构建纪录片本身的文献性。全片十二集都能充分地整合已经存在和新发现的人物历史单元，从《早年岁月》、《苏区风云》到《心系统一》、《晚年情怀》等，大都是通过一个具体的现场事件的细节，如通过一张表格、一幅照片、一条乡间小道、一份纪录、一席谈话和已经存在的影像等，切入主题并完成对历史现场还原。无论是中

国历史进程中邓小平理论的实践过程，还是邓小平本人面对一系列重大问题的理论思考与抉择事件，都显示出这一文献纪录片对于新发现的知识单元的理解与组织。

“一部成功的电视文献纪录片，离不开其史料文献价值的开掘”^⑦，时间指出的史料价值应当是文献纪录片的核心理念。而文献纪录片《共产党宣言》和《李大钊》的最大特点不是影像手段上，而是在相关国际共运史和党史知识的发掘、整理和研究上。《共产党宣言》除了它开创了一部纪录片叙述一部书的诞生过程外，最重要的特色就是对分散的党史和共运史知识用文献学的方法和思路进行组织与分析研究，发现、保存并抽取了大量有历史价值的党史文献。纪录片基本是围绕重新“发现”一本书，来建立关于“共产党宣言”这一新知识单元。其中许多构成材料都是从发现新知识这一视角入手，如英国人李提摩太与中国早期马克思主义宣传的材料；寻找第一个中译本《共产党宣言》的材料；山东老人刘世厚与《共产党宣言》的材料等，这些材料填补了这一历史研究的空白，也成为中国现代史研究中重要的史料发掘。导演阎东将纪录片的制作首先定位于对党史和国际共运史的新知识发现、分析与研究的文献学工作，使得摄影机的现场选择统一在文献学视野与视点控制中，如“劳动券”、“正义者同盟”、特里尔市的采访、大英博物馆的马克思签字等，都实现了摄影机在新发现的知识现场进行分析研究。

除了注重对关于共产党宣言这一书稿形成与影响的知识单元外，《共产党宣言》的制作还体现了文献学专业知识的视野与思想水准。以纪录片的文献本身，来衡量这一新发现的影像档案的文献价值，如关于巴黎公社起义的绘画内容、《共产党宣言》的各种版本的源流、变迁、《共产党宣言》在中国的传播历程、国内外研究当事人的采访与口述、历史遗址等，突出体现了纪录片的文献新知识点及其单元的独立性和学术性。和《共产党宣言》一样，《李大钊》这一文献纪录片的制作，更加追求用文献学方法与学术视野来确定纪录片的形态。和其他中国共产党领导人物相比，制作李大钊的人物传记片难度非常大。作为中国共产党早期领导人之一，李大钊离世已久，由于历史的原因，那个时候还没有关于李大钊的影像记载，只有部分关于李大钊研究的平面的文字史料。关于李大钊的影像资料十分难找，对此，制作人物传记的影像就容易落入一种对当事人的转述或追述的代言性叙述局限，纪录片很容易滑入“汇编平面”材料的代言性叙述。因此，导演将纪录片的重点放在研究与分析第一手文献内容上，重视前期研究与采访分析工作。如《李大钊》一片的前期采访时，制作者根据研究调查所提供的线索，从荷兰外交部寻找到李大钊被捕时的20多幅影像文献，这是在以往关于李大钊的文献中所没有的材料，填补了李大钊研究的一个空白。导演通过新发现的知识单元实现了“用影像来支撑某个历史论点在理论上的可信度”^⑧这一文献纪录片的目標。

《大国崛起》是一篇当代政治与历史文化的分析性“论文”。纪录片制作者依据大量已经存在的影像文献，但不是采用传统的“汇编性”方式，而是将摄影机建立在当

代全球化这一视野上，分析世界上9个主要国家自15世纪以来的兴衰史中“新的知识元素”。《大国崛起》的“文献性”不同于《李大钊》、《共产党宣言》等纪录片；如果说，《李大钊》、《共产党宣言》是寻找新知识单元的第一现场的话，那么，《大国崛起》则是期待在现有的世界发展史这一纵线中建立国家崛起的交汇点，纪录片的关键词是：组织、分析和抽取，纪录片不是期待影像和镜头的表现力来分散对论题的注意力，而是强化这一“论文”的论点与内容材料论证的逻辑性。但它并不是照搬已经存在的影像文献进行技术加工，也不是将平面历史教科书以影像方式进行再呈现的电视版教科书，不拘泥于历史的插叙，不进行文明史的差异比较，而更注重纪录片主题认知的历史带给现实的思考。和以往的大型文献纪录片相比，它的特点突出在一个新视野：全球化进程中的大国崛起之路。

因此，这一容易滑入空论的政论性文献纪录片，恰恰体现出强烈的摄影机“在现场”的特征，从许多富有生机的历史遗迹中，建立纪录片对论题单元的认知。如一栋古老的建筑的现场、一段残破的遗址现场所记载的声音，一个偏僻的博物馆里尚存的气息，或者仍在当地人的衣食住行中保持的习惯与动作，或者将摄影机建立在源远流长的原状仪式的形态，还包括将摄影机镜头深入到独立研究的新发现与认知中。和其他文献纪录片相一致的是，这一文献纪录片分七个摄制组分赴欧、亚、美九个国家进行深入采访和实地拍摄，非常注重摄影机在第一现场的发现，获得了关于国家发展的前沿性知识，从而使纪录片成为“表现国家价值的一种无可比拟的工具”。^⑨

《香港十年》叙述视点是在当代中国“一国两制”背景下讲述香港普通人的故事。其文献性体现在：其一是“抢救”与整理已经消失或者将要消失的香港特区人在某一特定时间与空间的生活片段和方式。冯骥才就指出“纪录就是抢救”，这就是说，纪录不仅是抢救历史，还要纪录现在，保存并建立那些将要消失和已经消失的生活形态、文化与事件，纪录片是站在明天的角度来记录现在，是为了明天留下现在的文化与历史的现场影像，这也是指出了文献纪录片的基本功能与构成；其二是要有历史的当代意识，这一文献纪录片的纪录要能够留下当时历史的痕迹，要特别注重对事件与事物的新发现领域的记录和保存；其三是通过拍摄原状生活形态的事物，建立有历史意识、经济和文化特征的群像。《香港十年》作为一个设定的时间与空间新知识单元，文献纪录片的视点不是制作者和摄影机的视点，而是香港人的个性化叙述视点。纪录片一共涉及到四十多位普通香港人，通过当事人的亲身经历追述十年间香港的几大重要历史转折点、一国两制下香港的成功发展、香港与内地割舍不断的血脉之情和新香港人的未来之路等等。这一大型纪录片制作视点的变化也成为近年来中央电视台大型纪录片叙事策略上与早期大型纪录片的重要区别。

《故宫》是从有文明史以来第一部关于故宫建筑变迁史的文献纪录片。纪录片从故宫兴起的开端出发，来发展一个国家转折的历史焦点。纪录片通过故宫这一历史建筑

群建立了影像恢宏的气势与历史景观，并由此疏理政治、经济、文化、建筑、艺术和历史等新发现的知识单元。同时，这一文献纪录片的历史故事又是在紫禁城历经百年的规划、设计与修建这一“新发现的时间”中，贯穿着百年来激烈的政治事件和文化事件成因，城建的时间与历史事件的空间构造，展示这座经典的古代历史文化遗存是怎样诞生的，并由此推出国家历史文化的厚重基础与源流。《故宫》正是这样，一方面，以“城”建和“城”兴来疏理与分析这一新发现知识的文本范式；一方面，通过这一“城”的塑像，注册了“故宫”截然不同的身份与文化。全片通过“故宫”这一紫禁城的历史影像写作，传承源远流长的中华文明，见证故宫百年历史的整个过程。

《再说长江》的摄影机行走在有史以来的长江自然景象、人文景观和母亲河畔。这一大型文献纪录片的镜头视域在于长江流域的最新面貌、历史文化遗产、民族精神、社会民生和当代经济。纪录片以影像方式“再说”二十年后的长江新视域，突出今天长江的现场个性，注重事件细节完整过程的展示意义，以母亲河长江为载体，融合了长江沿岸历史、人文、现实、自然等，以完整、立体、多层次的影像体系，再说了一个与二十年前完全不同的、又具有沿承关系的新长江。“河”一向是世界性的纪录片博物馆，与许多纪录片史上著名的关于河的文献纪录片一样，《再说长江》继续了这一关注人类源流生活形态题材的传统。这是中国电视史上规模最大的一次纪录长江的行动，从对长江的影像层次的说与看，引伸到长江生态、人文、发展等多个领域，展示出一个新长江关于“河”文化的新发现的知识单元，将平凡的素材转化为严肃而高品质、并具有见证意义的影像构成。

文献纪录片《故宫》、《大国崛起》、《再说长江》等制作，一是来源于纪录片题材与历史自身某一阶段的特定的经济、文化、生活的活动，是摄影机在纪录片现场对新知识单元的发现的“实录”；二是影像的第一现场和历史研究方式的结合所完成的对这一新发现的知识单元的研究、分析与整理。应该说，文献纪录片是制作者对已发生行为的主客观材料结合的一种发现与还原，包括该行为本身，体现对这一新知识的揭示和结构性认知。正如麦可·雷毕格指出的那样，文献纪录片是一种反映事件的独特材料，因此也是一种关于事件的观点，是一个事件，同时也是关于这一事件的一种态度，从而确立了文献纪录片“不只是生活价值的一种表达，更能使人类了解本身之于人生的关系”。^⑩这就使得这一类型的文献纪录片本身，同时也是政治学、社会学、文化学、历史学和人类学的新知识单元。

三、“献”说者的言说与“行为传达”

“献”说者的言说这一类型纪录片的文献价值在于，通过“田野调查”方法，记载民间或当事人的口头流传，还原已经消失或者正在消失的文化与生活方式等知识域，从而建立了口述历史这一新知识单元。这是因为口头流传大多为当事人和见知人的口述，这样，“文献愈是私人的、

地方的和非官方的，就愈是难以幸存。”^⑪因此，也愈来愈珍贵和真实。在中国，比较典型的以“献”说者的言说为主体的文献纪录片，主要有《二十世纪中国女性史》、《三节草》等，但许多文献纪录片都在其叙事构成中，注意到发现民间口头流传——“献”这一非物质载体的内容价值与叙事策略。

《二十世纪中国女性史》的背景是20世纪的中国发生了前所未有的深刻的社会和历史变迁。这一纪录片旨在站在世纪之交回眸百年风云，以女性视角重述中国往事。从纪录片中看出，中国女性的相关讲述所形成的“口述史未必就是变迁的工具，它取决于利用它的时候所贯彻的精神。不过，口述史当然也可以成为改变历史内容和目的的手段。它可以用来改变历史本身的重点，开辟新的探究领域；它还能够破除师生之间、代际之间、教育结构和外部世界之间的障碍；此外，在历史写作过程中，无论借助书籍、博物馆还是广播电影，它都能通过曾经创造过和经历过历史的人们自己的语言，重新赋予他们在历史中的中心地位”。^⑫保尔·汤普逊在他所著的《过去的声音——口述史》中已经非常明确地界定了这一类型文献纪录片的定义与功能。事实上，在这一类型纪录片的制作建立了一个世纪的中国女性独特的文化与精神史，纪录片还原了中国女性在“中国往事”中崭新的维度与地位。

作为一种民间的口头传达的记载，纪录片《三节草》除了言说还有丰富生动的面孔记载。纪录片中的女当事人的口述与面孔记录是由八个叙述层面构成，事件亲历者面对摄像机讲述过去的事件。女当事人肖淑明以“我”的视角讲述自己的过去与现在，讲述者面对摄像机的倾诉时空是现在时空，纪录片的叙事是“我”对“你”的主观描述，事件的时空是过去的。在讲述者“我”面前，摄像机和观看者是“倾听”的“你”，是处于旁观者的位置，通过摄像机的新记录，还原当事人过去事件的原状形态。这一纪录片的口述史的最引人注目的特征就在于，它真实地还原了一个普通家庭生活及历史的状态。在这一人物亲历与口述中，我们“发现普通家庭与邻居和亲属之间的联系，或是其内在的关系。夫妻角色、抚养子女、情感和物质上的冲突和依赖关系、年轻人赢得自立的斗争、求爱——所有这些，都是十分隐秘的领域。”^⑬从而建立了中国民间原生态家庭史这一“新发现的知识单元”。纪录片“通过文字的声音转化为这个声音所固定指向的事物，才能够获得这个事物的具体的形象，包括这个物体的形态、形体和它所发出的音响”。^⑭这是从说者的角度建立的文献纪录片的基本视野及视点。

纪录片的意义就在这里：“一部没有母语的影片”、“一部语言破碎的影片”、一部没有先见的结论的倾向性和一部拒绝完整性与视觉感的影片。在此，纪录片制作者的角色是一个民间的调查者、口述史的田野工作者、见证人和文献学工作者，他们重视当事人的声音原状价值与意义，据此来构建这一纪录片新的知识单元及其影像修辞。这就说明，“口述史的首要价值就在于，相比于绝大多数的原始材料，它可以在更大程度上再造原有的各种立场”。^⑮

口头言说往往与“行为传达”同构成为一种新发现知识单元的载体，这一新发现的知识单元构成主要体现在从“非物质”到具有文献价值的影像物质。

以中央电视台推出的文献纪录片《中国记忆》为代表，这一纪录片由中央电视台十套“百科探秘”栏目推出，充分展示中国非物质文化遗产所面临的现实。该片是针对中国濒危的非物质文化遗产项目进行的第一次大规模电视调查行动。这一大型纪录片，使得非物质文化遗产工作，成为媒体和民间关注的热点。《中国记忆》立足于对即将消失或者存在于非物质形态中的知识单元进行全面梳理与组织，摄影机通过口头传达、行为传达的记录与访问，建立起关于中国非物质遗产这一新知识单元的“记忆”。对于纪录片来说，这一存在于非物质形态载体中的新知识，是最能体现文献纪录片特点的。摄影机通过对事件、当事人和某种行为的记载，挑战以往历史影像及纪录片的叙事传统。从口头传达与行为传达方式来说，纪录片制作者基本不依附于已经存在的“文献”，是通过当事人、亲历者和具体行为的声音与形态，在没有文件留存的地方建构事件的证据基础。从材料结构上看，这一类型纪录片所提供的事件真相也是差异而零碎的，并以面对面的方式而不是后期编辑的形式来呈现这一段言说与行为的影像，经过整理与抽取提供了历史文件的文本范式。

以《中国记忆》为代表的许多非物质文化遗产类别的系列化纪录片，除了通过“口头传达”来形成纪录片的文本外，还有将摄影机的镜头对准民间文学、音乐、舞蹈、美术、传统医药、戏剧、曲艺、杂技、竞技、民俗、手工技艺、自然资源和传统农业生产方式及技术等等“行为传达”的原状形态与动作等材料。在这类型纪录片中，新发

现的知识单元的构成是“行为传达”的非虚构的影像事件，摄影机的基础在于对“行为传达”的现场进行直录与描述，其中对这一“行为传达”的描述、整理和分析成为纪录片的重点。

综上所述，我们可以看到，文献纪录片的叙事策略与构成元素都是与具体的影像内容相联系的。正如巴赞所提出的那样，纪录片怎样表达和表达什么都是针对纪录片所关注的原状材料与现场来确定的。文献纪录片事实上是一种以真实性的、非虚构的“新发现的知识单元”的影像载体。文献纪录片先天的就是一种最能体现纪录片本质特征的非虚构影像。也就是说，文献纪录片因为对原状真实的追求，使这一类型的纪录片最具有纪录片传统原创的认知功能。在这里，纪录片的新发现的知识单元才决定了这一纪录片“是”和“不是”文献性的。正如丹尼尔·戴扬和伊莱休·卡茨所著的《媒介事件》指出的那样，文献纪录片是通过影像进入“有历史意义的现场”。^⑩这样，就“从根本上改变了人类视觉文化的对象与历史，也深深地改变了人类的物质与精神生活。于是人们今天几乎成为所有重大事件的‘见证人’，在参与和见证历史事件方面，以往任何一个时代的人都不曾像我们这样幸运”。^⑪这是因为，文献纪录片表达的“是与人们衣食住行等日常生活完全连结在一起，所以看起来它并不是一种我们身外的特殊的媒介传播手段与样式，它本身就是我们日常生活中最自然的一部分，成为了现实生活的自然延伸，成为了我们生活中难以分割的构成因素。”^⑫因而，文献纪录片因本身的这一知识内容建设形成自己对事件进行客观的描述与评论叙事体系，从而保证了摄影机现场处于新发现的“知识”所规定的历史视野和文本范式。

注释：

①② 引自潘树广：《论古典文献学与现代文献学的交融》，《苏州大学学报》（哲社版），2000年第1期。

③ 石川主编：《电影史学新视野》，学林出版社2002年版，第89页。

④ 单万里主编：《纪录电影文献》，中国广播电视出版社2001年版，第483页。

⑤ 李东生主编：《电视专题文集》，北京出版社1998年版，第104页。

⑥ 王录、徐敏：《〈邓小平〉——用电视传媒阐释科学理论的成功之作》，引自李东生主编：《电视专题文集》，北京出版社1998年版，第98页。

⑦ 胡智锋：《中国电视策划与设计》，中国广播电视出版社2004年版，第134页。

⑧ [法] 马克·费侯著：《电影与历史》，张淑娃译，麦田出版股份有限公司1998年版，第118页。

⑨⑩ [美] Richard M. Barsam 著：《纪录与真实——世界非剧情片批评史》，王亚雄译，远流出版公司，电影馆63，2002年3月16日初版，第132页、第88页。

⑪⑫⑬⑭ [英] 保尔·汤普逊著：《过去的声音——口述史》，覃方明等译，辽宁教育出版社2000年版，第3页、第3页、第8页、第6页。

⑮ 董小英：《叙述学》，社会科学文献出版社2001版，第27页。

⑯⑰ [美] 丹尼尔·戴扬、伊莱休·卡茨著：《媒介事件》，麻争旗译，北京广播学院出版社，2000年1月第一版，第1页、第2页。

⑱ 胡智锋：《论电视纪录美学》，引自《多元文化视阈中的纪实影片》，学林出版社2002年版，第5页。

（作者系南京航空航天大学新闻传播学系教授、博士）

【责任编辑：张国涛】

山地纪录片的边界及形态

肖平



肖平，教授，硕士生导师。从事广播电视艺术学和新闻传播学专业的教学与研究，现任南京航空航天大学艺术学院院长。中国电视艺术家协会会员，中国高教影视教育委员会理事、中国高校影视学会会员、江苏省传媒艺术研究会副会长等职。

肖平教授一直从事广播电视艺术学、纪录片、影视传播的教学与研究工作，主要研究方向为影视编导、纪录片和电视文艺。现已出版专著三部，主持完成省部级科研课题5项，在《现代传播》、《中国电视》、《电视研究》、《影视艺术》和《当代电影》等刊物发表论文50余篇。编导《姑苏城外》、《世纪挑战》等纪录片；在《现代传播》发表的论文《从〈阴阳〉、〈夏天〉的叙述结构看纪录片的叙事原则》，获第四届中国电视金鹰奖理论奖三等奖；《“过去的声音”：一个说者的视角、视点及其影像写作》获第六届中国电视金鹰奖理论奖二等奖；著作《纪录片历史影像的制作基础与实践理论》获第十届江苏省哲学社会科学优秀成果奖三等奖等。目前主要研究纪录片边界理论课题。

一、话题缘起，地域文学背景下提出的纪录片边界问题

在当前全球化趋势下，纪录片的地域性与纪录片的题材、基本形态及其边界越来越趋向精确化。早在中国现代文学发端期，鲁迅、茅盾和周作人就乡土文学和地域文学的概念等就有了明确的界定，其中，以周作人的自然情趣说和鲁迅等的生存批判说为主。从地域文学背景来考查本话题，我们可以做一个简单的梳理。从二十世纪中期开始，欧美国家开始推出“文化研究”战略，其中，地域文化成为一种策略和取向。在中国二十世纪80年代，从文学界开始形成地域文学创作和文化研究潮流，广

泛涉及中国文学、人类学、历史学、哲学、民族学、人文地理学、宗教学等多种学科领域，并明确界定地域文学及其文化范畴。我们应当看到，早在鲁迅时期就提出来作家由乡村到城市再重返家园的地域文学创作轨迹。当代纪录片也不例外，纪录片导演地理意义上的流动迁徙和重返，则形成了其纪录片创作视域的现象及其影像构成。

中国纪录片的发生发展是建立在改革开放及其文化社会思潮基础上的。从二十世纪八十年代末到九十年代初开始，中国纪录片就以其深厚的民族传统文化为依托，在国家文化传统与当代意识、保持自然性与发现社会、乡村与

城市的时空观照、本土地域与外部关系等方面,建构起纪录片影像美学的基础。许多纪录片导演和研究者已经就地域文化与纪录片的概念、范畴及边界的建立、何为纪录片及纪录片的核心理物质呈现等,进行了有益的创作实践、理论探讨和经验总结。如许多关于中国西部纪录片的创作及理论概念提出本身,就已经明确了地域性纪录片创作规律、题材与边界问题。实质上,西部的“山地性”自然地貌、人文地理环境,已经规定了纪录片的原状文化人格、基本形态、地域特征、影像语言和叙事模式等。在此,纪录片导演突破了传统的从历史到社会学的创作主导观念和固定模式,纪录片影像构成由摄影机外部代言性叙述,转换到摄影机注重事件现场的原状材料的展示,尤其是山地纪录片不再注重外在附加元素代言,而是转向摄影机影像本体对现场物质的还原。这时期以来的纪录片专注于纪录片语言与内容的统一、叙事结构、还原性和摄影机前提与条件等纪录片基本原则的影像物质表达。

与此同时具有大文化视野、大国家观的大型纪录片创作、现代DV运动和摄影机在现场的有限纪录的纪录片制作形成了三种不同的叙事话语,开始对叙述与展示、代言性与原状性和历史观照与影像本性等纪录片基本边界问题进行比较,呈现出广义纪录片、狭义纪录片和非影像写作的大众DV的不同纪录片形态。应当看到,我国北京、上海、成都、云南和青海等地举办的纪录片国际电影节,更加鲜明突出中国纪录片的地域性和本体性。纪录片开始注重从影像构成的内容材料入手,深入开掘具有纪录片特质的现场材料构成、视角及语言。这些地域性鲜明的纪录片的空间性,呈现出历史与现实诸元素的共同构成,纪录片以自然面貌、族群状态、个人言说和时代精神的影像现场,反映了导演对本地域文化的认同与选择,及其整体视觉意识与结构共同作用下纪录片语言归属。特别是在共同的外部文化思潮下地域纪录片形态的多样性与原创性选择,据此形成

了地域纪录片空间性的主体内容和重要语言表征。

显然,山地纪录片导演与土地山川风貌、人文景观等存在一种天然的关联,纪录片导演由解释、表达并代言自然,转换为保存、纪录并还原自然,实现了风物与心志的主客统一,从而生成出一种纪录片的影像本体文化,地域自然风物已不仅是纪录片的客体对象,更加是构成其影像物质本身的内在因子,据此准确地把握并界定纪录片本体语言的内在机制和影像构成特征,进而提出独有的审美取向,叙事结构、摄影机角度、题材选择等。总之,越是内容化的,就越具有形式规定性,纪录片内容界定了何为纪录片。在此,我们可以列出许多重要的纪录片导演的名字:刘郎、高峰、康建宁、王海兵、孙曾田和梁碧波等,从他们的创作中已经可以看出山地纪录片的基本形态及叙事策略。

二、从纪录片语言的模糊性看纪录片边界理论

纪录片语言边界的模糊化所带来的纪录片边界理论问题,主要原因是当代文化思潮中纪录片新旧观念的变迁,新影像技术与传统影像艺术的差异性认知,新观念中所含有的其它理论与观念的发展,剧情片与纪录片差异性淡化与模糊化趋势,新技术引发的真实与虚拟现场时空重建性,人类对自然认知的局限性与选择性等等都将引发纪录片边界模糊化问题。

1、模糊常观:多义性、重组性与概括性

多义性又分为影像与事件两个层次来理解。在影像部分是影像构成元素所决定语言方向;事件形态反映出影像构成元素所决定的事件的差异性认知,因此,事件现场本身作为纪录片的材料就有了形态与含义上的多义性。

代言性叙述及材料组合使纪录片现场成为了一个重组的话语平台,尤其是当代数字影像艺术与技术的运用,对广义纪录片的价值、动机和策略提出了思考。

从理论上说概括性反映了一般与特殊的关

系,概括性并不强调事件的原状形态及意义,更强调多种视角下对某一事件的整合。在此,纪录片表现出以下方面的模糊化趋向:

基于纪录片表现手段的多元化趋势而形成的模糊化;

基于现代影像技术与艺术的变化与发展而形成的模糊化;

基于纪录片制作者对纪录片对象和内容构成的认知差异;

基于纪录片创作观念变迁、新技术的运用和大众化影像运动等而趋向广义性;

在这里,影像的意义是现场事物的一种局限性框架,其影像画面的空间与时间本身都决定了与现场事件事物原状形态的差异和这一影像的局限性,因此,一方面是影像本身的时空选择与局限性,一方面是使用摄影机的手段对现场形成了一种改造,并因此形成一种影像规则层次的模糊常观。

2、创作主体选择与影像语言的模糊性

表现真实的动机就决定了影像事件真实性价值,这一点关于纪录片制作道德原则问题,早在巴赞和尼科尔斯已经在他们的著述中有界定。从新纪录电影观来理解这种纪录片主体选择及多元构成,主体选择的绝对不能到达而只能逼近现场真实,和影像技术与观念可能到达并无限实现所谓真实性的现场,就决定了纪录片边界的模糊性。在此,提出了两个层次的含义:一为对象是什么样的存在,即存在状态;二为对象这一存在表现出什么样的主体(人的)规定性。这两个层次问题都可能导致纪录片边界模糊,而大多数纪录片导演只能做到摄影机对象存在的主体规定性,因此,从这个角度理解,任何纪录片对象真实或者现场的存在,只是主体(摄影机镜头的框架)的一种有限认知片段,而表达这一认知的方式就具有一种影像语言的约定与规范,所以差异性的主体对纪录片对象的约定选择,就决定了纪录片对象的差异的、个性化的存在。

纪录片事实上也是人类认识、把握、衡量

自然的一种认知语言,这一选择在纪录片认知活动中在结构上又呈现出一种由准确、逼近、接近、模糊、代言和非确定性等差异程度与层次。重要的是,对纪录片来说,形式就是内容。从影像语言规则的角度来看,纪录片的语言规则就代表着一种真实性的观念与认知结论。

三、话语原则的坚守:山地纪录片的边界

山地纪录片的基本原则必须明确一种区别于一般影像和其他类型纪录片的影像形态。从纪录片原则及其构成来看,一个对象对于一个集合,不是属于,就是不属于,二者必须属于其中之一一的状态,具有明确的影像语言的精确性。由于思想界和影像技术带来的对真实性的理解与定位,就产生了几几个具有颠覆性、构成性的命题:如纪录片制作中可以到达的真实与不可以达到的真实,可以实现的影像语言与有条件的影像语言存在。长期以来,纪录片事实上一直存在着一种语言规则的模糊,纪录片语言边界的模糊与多义,表明了纪录片创作原则及语言边界存在着一种语言运用与实践中的不明确的特定集合。因此,有必要建立符合并适用山地纪录片基本原则及其理论研究。

(一)、十九世纪写实主义文艺思潮的影响与接受Richard M.Barsam指出:“非剧情片的诞生或甚至是电影的诞生其实都跟十九世纪艺术中对现实多采多姿的再现密不可分,而卢米埃尔兄弟的作品就是针对客观的万物世界寻求一种‘贴近现实’的艺术宣言。”他引用富列兹·诺瓦特尼对十九世纪艺术中写实主义多样化的表现方式盛行的原因:社会变迁、传统思想势力的动摇、民主与自由观念的出现、社会生活成为创作的背景及源泉和艺术与艺术家的自由等。因此,十九世纪写实主义文艺思潮在以下方面对地域性或者说山地纪录片具有重要影响:

一是写实性创作的实物描绘启蒙并定位了纪录片的思想基础;

二是纪录片不是体现于对传统思想的颠



覆,而是源于影像构成规则的精确度;

三是从浪漫主义到后印象主义的过渡与转换历程中,都致力于从日常生活中寻找题材并坚信自己的眼睛所见现实;

四是建立了影像阅读的层级。

(二)、巴赞的三大现实主义理论、克拉考尔的物质复现电影本性和尼科尔斯的纪录片制作道德原则等纪录片边界理论对蒙太奇语言的补充与反拨

巴赞最早提出纪录片的边界理论,强调纪录片构成前提与条件;克拉考尔也在其《电影的本性》中阐述自己关于电影的本性的基本观点,并提出物质现实复原这一论点的前提与条件;尼科尔斯关于表现对象真实的制作道德原则等,他们共同表达了对服务于国家政治、经济及文化战略发展的广义纪录片的一种消解与补充,其纪录片边界主要主要定位于以下四方面:

1、事件选择建立在完成这一事件的精确性影像尺度;

2、摄影机对当事人的立场、现场和视角的完整呈现;

3、在时间上,实现最大限度的等待,在空间层次,进行最有限的切分;

4、展示性的纪录与保存话语模式;

5、表现对象真实的制作道德原则。

(三)、直接电影与真实电影之间关于纪录片边界理论的辨析

维尔托夫之后,围绕事件现场与摄影机的规则展开,纪录片进入了一个关于真实性标准的探讨时期,也是关于纪录片边界理论最早探讨时期。其中最重要的是“真实电影”与“直接电影”观的辨析。以理查德·利科克等为代表的纪录片制作者提出了“直接电影”观,据此,直接电影观开始了与真实电影观的对话转换。利科克一直致力于纪录片同期声探索,在他的那部突破技术障碍,具有“直接电影”启蒙性纪录片《初选》中,显示出声画同步的现场品质,使对象世界原状发展运动的每一瞬

间都得到了保存,摄影机完全实现了在当时的“这一”现场目标,直到发展出让·鲁什的访谈与追述的“真实电影”观的纪录片边界理论与实践对话。直接电影的核心元素是:

注重不干预事件的原状构成;

摄影机只能作为旁观者,视点零度化、作者的完全退隐;

采用的是超现实主义的“自动写作”的创作原则;

重要的是直接电影观导致了“真实电影”观的提出。

直接电影表现出一种等待的被动性的状态,创作者和摄影机的零度选择,使它等待对象世界自我呈现;而真实电影则通过摄影机去创造一种机遇,即创作者试图促成对象世界潜隐的物质出现,并力图推进与发展对象世界的全部真实景观;直接电影拒绝创作主体的介入姿态,认为对象世界的原状形态和这一形态的原状性才是纪录片的核心,真实电影则强调摄影机对对象世界的影响,强调在同对象世界的联系、影响、对话中确立对象的现场形态;直接电影主张纪录片作者是生活的旁观者,他中立于对象世界与主体思想之外,而真实电影则置身于对象世界之中,强调主体选择是人类阅读自然与生活不可分割的部分;直接电影确信摄影机直接面对并纪录对象世界的完整统一的存在状态,并据此建立直接电影现场材料的基本形态,真实电影则认为创作者主体选择的深入与影响对象,才能真正地使对象世界封闭、潜隐的真实本质得以展现,从而推进并发展出更高层次的真实现场。无论是保持现场还是发现现场,都更加精确具体地讨论到纪录片边界理论问题。因为,任何艺术样式,如果没有边界就不存在风格与形态。

摄影机的存在和这一存在对材料对象原状形态的保持、影响与推动,都是纪录片边界理论范畴的问题,这实质上就是巴赞、克拉考尔和尼科尔斯等对影像物质的时间与空间的选择与思考。纪录片这一影像物质在结构上的完整

性和代言性,实际上反映了纪录片至今仍未澄清并仍在论争的边界理论中两个基本事实:一是以摄影机为代表的纪录与阐明,这一层次是关于影像构成基础;一个是材料对象的存在事实,这一层次是关于题材选择的前提条件。内容与形式互为因果,就成为何为纪录片的基础。

(四)、山地纪录片的构成与形态

1、叙事与材料:从属、局限和原状;山地形态与生存状态;

2、结构:现场的连贯现实、单一事件或人物、事件发生发展的因果关系、事件内部的非跳跃进程、相对静止的事件交流关系、事件现场形态的经典形式;

3、时间与空间:非组织的、连贯的线性时间,相对完整的最小切分的空间;

4、视点与文化读像:非官方的、片段的、个性的和局限性的;山地到城市的人的重返家园;人在山地的生活方式及生存状态;

5、创作动机:偶然所得、随机性发现、可改变的或者是纪录片制作者对影像现场的探索和文化诉求;

6、缺失的:不具有一个影像构成的经典形式及其结局、其构成要素是非组织的、事件线索处于原状自动生成与消失状态;

7、展示式的:影像写作的客观展示;

8、开放式结局:相对于广义纪录片的闭合式结局,山地纪录片的结局并不是完全按照导演选择的方向发展,在结论部分可能更加重视纪录片材料原状自身发展的节奏与规律,纪录片常常留有一个材料自然发展的开放式结局。

9、非控制:无论是在题材选择还是前期拍摄过程中,都强调事件的遭遇性与机遇性。

山地纪录片属于精英形态的纪录片,纪录片构成方式的精确性与单一性对应的是现场的话语模式,并以此来表示影像元素与这一元素构成之间组合的语言归属程度及其性质。精确性的、单一性的、排他性的和有条件的构成方

式,归属于具有极大局限性的山地纪录片。

纪录片创作的历史发展脉络表明:首先,纪录片作为一种影像类型,其影像语言内涵与外延的价值取向、制作者的创作观念与认知选择、影像的构成材料及方式,都是处于科技发展与文化思潮流变的动态过程之中,表现为一个绝对运动的过程,并在影像、广义与狭义纪录片之间形成不同层次的对话。影像是一种非写作的活动;广义纪录片是建立在重建事件及其话语现场构成性思维方式层面;而狭义纪录片则强调单纯的事件现场原状形态及影像语言的精确性,在对事件材料基本形态进行影像写作的过程中,不是重建而是追述,是一种受制于诸种制作条件与现场材料局限的纪录片类型。

如果建立起科学的、具有规则的纪录片语言系统,首要前提就是对这一影像语言边界进行精确性界定,而这一影像语言与另一影像语言必须是巴赞指出的那样,理解影片所表达的是表达什么,最好是先懂得它是怎么表达的。因此,山地纪录片必须得出一种清晰而确定性的语言边界,在影像、广义纪录片和山地纪录片之间寻找出它们之间语言的差异点。从山地纪录片的形态及其边界来看,一是关注纪录片时间性之外的空间材料构成元素;二是纪录片导演的地域文化认同和其整体世界观、价值观与影像策略所规定的纪录片导演选择;三是纪录片具体的语言构成、形态、地域个性材料内容所提供的形式归属。



“破解与记忆”：

《中国记忆》大型电视直播节目的构成和影响方式

■ 肖 平

《中国记忆》是文化部、国家文物局、中宣部宣教局、故宫博物院、中央电视台社教中心联合主办的大型媒体行动。《中国记忆——“6·09 中国文化遗产日大型直播”》以“遗产”为主题,以北京演播室为主后方,设立了陕西韩城梁带村发掘现场、四川成都金沙遗址博物馆金面具移送现场和广州南越王宫署遗址发掘现场三个直播点,通过演播室直播展示文化遗产发掘现场的三个空间材料。从个体的记忆还原,到一个人历史过程的记载;从群体的记忆还原,到一个民族的变迁历程的重建;从国家的记忆还原,到对一个时代与社会的认知与传承。中央电视台科教频道,收集、整理这一零散的“中国记忆”,从而建立并还原了一个影像的历史文明生态文献,使这次大型直播节目的媒体行动日,如节目制作者所说的那样,“在广袤的土地上寻找远去的背影,在时间的长河里打捞失落的记忆”。据此,节目向全世界充分展示了中国的一个“历史的底片”。

一、节目布局及影响方式

《中国记忆——“6·09 中国文化遗产日大型直播”》以“遗产”为主题,以北京演播室为主后方,设立了陕西韩城梁带村发掘现场、四川成都金沙遗址博物馆金面具移送现场和广州南越王宫署遗址发掘现场三个直播点,进行四点一线的全方位展示。在此,以大型电视直播节目为文本,对这一节目形态、材料构成和影响方式进行分析。

这一大型直播节目的节目布局主要分为五个板块,第一板块是导引式的,主要交待直播节目的构成、时间与空间、目的与功能等;第二板块由北京、成都、广州和陕西四个直播现场材料构成,以成都的“黄金面具”为主线,并列发展其他直播现场材料;第三板块则由北京、

广州和陕西三地材料组成,以广州的“千年之水”话题为始终,贯穿陕西和北京直播材料;第四板块则是陕西最后一个直播话题及其直播空间现场,节目时间与空间从开始的众多场景,逐渐归入一个总结性的单一目标;第五板块回到北京主演播室,由国家文物局局长谈陕西农民捐献文物、普通人抢救文物的故事。话题的终结性和节目空间回归北京演播室,实现节目直播的大情节经典设计的构成。

其基本布局在第一板块的七个场景的形态与构成中就确定了节目的影响方式。此后,节目的第二板块采用了十六个场景,第三板块采用了二十九个场景,第四板块采用了七个场景,最后一个板块采用了四个场景,共同构建整个节目的经典设计。

从直播内容来看,节目制作者对演播室和三个直播现场及其直播节目的材料运行具有灵活而严密的组织。考古与发现的故事性质、发生点、故事构成要素和故事展开的行为,都有预测性和随机性安排;节目制作者采用高强度的信息量,但在每一内容材料的安排上,注重节目材料在时间与空间、节目材料的差异化和同层次上的配置。因此,本节目的大型直播,虽然采用的主要是插叙,但又具有长篇小说式的先后和主次叙事特点。

这一大型直播节目,在四个小时的大跨度时间中,进行了更加大跨度的空间跨越。纵向的是从现场到过去千年以上的时间穿越与还原;横向的是从南到北,从西到东。对历史的贯穿性和跨越性是节目直播的基础。在此基础上,大型直播节目围绕三个最具有媒介影响力的考古现场,发掘出能够还原中国记忆和人类历史底片的这一最原状的故事。节目直播中,许多考古现场材料被节目制作者设置为独立成篇,节目在故事构成、直播风格、视听节奏和讲述方式上确立了这一大型直播节目的

基本形态。

另一方面,这一大型直播节目呈现出节目交流与影响的特有模式。节目交流系统注意到观看者的欣赏惯例,材料本身历史的神秘性,和媒介人物的认同的熟知性,同构了节目的影响与接受效果,易中天、于丹、王立群等专家的解说与点评成为观看者的一个注意焦点;再者,对文化遗产发掘现场材料的安排是建立在差异与同一的基础上。如古墓、金面具、谜城、南越国宫遗址、蕃池等材料的差异与同一性;演播室专家和考古现场专家的点评各具不同层面,涉及不同问题域,话语风格相互补充,考古专家与媒介热点人物配置等等材料的差异与同一性。总之,材料不同层次的差异组合与视觉对抗,建立起4小时直播节目的观赏动力。

节目直播话语建立在递进式的探索、发现、揭示、比较、解说、对话和还原的叙事策略上。现场的发掘展示,演播室的控制解读和观看者的参与反映构成节目内部交流系统,对应全国四地直播现场连线的外部交流系统。五个块面的主持人设置,各具不同节目控制的功能。北京演播室主持人,代表节目导演控制节目总进程,引领话题,确立节目的影响层面;演播室互动平台主持人主导观看者的反映信息,传达节目的接受层面和节目直播效果的信息,是节目与观看者互动的中介者;三个直播现场的双主持人对专家就现场发掘的材料进行访问,是具体现场材料的引领者和讲解者。三个层次建立了节目的对话、反映和确认的节目交流系统。

直播现场双主持人配置:男女配置,央视与地方配置;先后出镜的次序,主持人与现场专家共同解读材料;问答式配置,主持人问,专家解答;四个小时的直播中,学者易中天、于丹、王立群和考古学家李伯谦一起评述讲解,有的从传统文化遗产有关的背景知识、历史反思和美的认知视野出发,有的则对遗址、遗迹和文物等进行考古知识与信息层面的分析。动态的主持人及专家将静态的出土文物纳入具有视觉意味的阅读线索中,使得观看者能够轻松聆听由文物发出的“过去的声音”。

节目直播建立在一种大循环的叙述基础上。由演播室到直播现场,由主持人到考古专家,由专家到发掘物质,由现场材料到演播室专家评述,这一大循环另一层次是以本次直播行动的话题为内在逻辑,话题的差异性与整合性,将演播室与三个直播现场统一在一个共同的时间与空间层面,差异性建立在比较机制中,而这一比较进程中的基本逻辑就是还原中国的消失的历史,体现出一个共同的历史认知。

二、直播节目形态与经典设计

以“黄金面具入馆仪式”第二板块为文本,考察这一直播节目形态的经典设计。节目设计者采用延长时间和打破空间的节目构成方式,强调金面具在考古与发现中的重要性,金面具护送到博物馆的500米路程,被导演设置成一条连贯千年历史的回顾之路。其中主要采用插叙手段,导演运用电视特有的构成手段,将现在时间与空间与千年前的历史时间与空间实现交叉,使历史时间和空间与现实的时间空间高度融合并整合为一个统一体。

节目的第一阶段,以“金面具王国”为主线,500米的人馆仪式直播中,采用插叙方式,打破现实时间与空间的关系,分十六个不同时间与空间的场景,来扩大与延长“黄金面具的考古意义”这一历史时空。这些插叙性材料,一方面,为后续材料的深入展开做了铺垫;一方面,节目将金面具入馆仪式的时间与空间作为中心点,纵横交叉贯穿整个节目四个直播现场时间与空间材料,据此建立起“文化遗产博览月”这一整体的中国记忆的还原的历史视域。

节目制作者在这一个多小时的板块中,设计了十六个差异场景,通过“黄金面具”这一具体话题进行贯穿,演播室专家谈、现场考古专家介绍解读遗址现场和观看者参与互动来结构直播材料。节目制作者以“金沙遗址出土文物新闻发布会”为问题域,将直播时间和非直播时间材料交替组合,形成了成都直播现场主持人对发布会现场材料的介绍(直播时间)、成都文化局官员发布相关金面具信息(直播时间)、金沙遗址博物馆内外景专题片(非直播时间)、金沙遗址博物馆馆长介绍发掘的文物(非直播时间)、石磬的出土、科学测音等影像材料这一前期出土的金面具文物影像材料(非直播时间)等节目材料的布局层次,这样一组扩大节目时间与空间的材料构成本身,就期待节目有限的物质空间确立,还原过去时间与空间中历史及其事件的原状。

从节目的经典构成规律来看,十六个场景是建立在事件的大情节基础上的。

节目板块从新闻发布会开始,接着是金面具的起运、北京演播室直播时间中的金面具的意义与文化话题、古墓谜城所提出的“梁芮之谜”、广州、成都和陕西三地考古发掘现场的第一个序列等等,由三块一点和五个具体话题构成黄金面具入馆仪式结束本板块。节目制作者为什么要这样设置这十六个场景建构的第二板块?每一个场景的现场材料是为了向观看者直播呈现考古现场当