

电视专题节目制作

[TV]

❏ DIANSHI ZHUANTI JIEMU ZHIZUO

wang_hongye

王红叶 著

▼
▼
▼

中国商业出版社

图书在版编目(CIP)数据

电视专题节目制作/王红叶著. —北京:中国商业出版社, 2003.3

ISBN 7-5044-4765-X

I.电… II.王… III.电视节目-制作
IV.G222.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 012010 号

责任编辑:刘洪涛

中国商业出版社出版发行

(北京广安门内报国寺1号 100053)

新华书店总店北京发行所经销

中共山西省委党校印刷厂印刷

*

787×980 毫米 1/16 16.75 印张 299 千字

2003 年 3 月第 1 版 2003 年 3 月第 1 次印刷

定价:32.80 元

* * *

(如有印装质量问题可更换)

目 录

第一章 绪论	(1)
第一节 电视专题节目的界定与分类	(1)
第二节 电视专题节目的发展历程	(8)
第三节 中国20世纪90年代电视纪录片的进步与反思	(11)
第二章 电视专题节目的制作流程	(20)
第一节 电视专题节目的产生	(20)
第二节 电视专题节目制作的各个环节	(20)
第三章 电视专题节目的选题	(24)
第一节 电视专题节目的可视性思维	(24)
第二节 电视专题节目的题材的价值	(25)
第三节 电视专题节目选题常见的问题	(40)
第四节 电视专题节目选题的来源	(42)
第四章 电视专题节目的构思	(45)
第一节 电视专题节目构思的特点	(45)
第二节 电视专题节目制作的总体要求	(50)
第三节 电视专题节目的构思方法	(51)
第四节 电视专题节目的构思视听化	(53)
第五节 电视专题节目脚本的写作	(58)
第五章 电视专题节目的采访	(61)
第一节 采访的一般原则	(62)
第二节 电视采访的独特性	(64)
第三节 电视采访前的准备	(69)
第四节 先期采访	(74)
第五节 电视采访的提问方法和规则	(81)

第六节 电视记者出镜·····	(89)
第六章 电视专题节目的拍摄·····	(105)
第一节 电视摄像的基本概念·····	(105)
第二节 拍摄前的工作·····	(120)
第三节 电视专题节目的拍摄·····	(122)
第七章 电视专题节目的声音·····	(152)
第一节 电视节目的声音构成·····	(152)
第二节 电视节目的音响·····	(154)
第三节 电视节目的音乐·····	(161)
第四节 电视专题节目的同期录音·····	(168)
第八章 电视解说词·····	(176)
第一节 电视解说的特殊语言形态·····	(176)
第二节 电视解说词的主要功能和作用·····	(178)
第三节 电视解说词写作的基本要求·····	(190)
第四节 电视解说的形式要求·····	(200)
第九章 电视专题节目的叙事与结构·····	(207)
第一节 纪录片的叙事·····	(208)
第二节 决定纪录片结构的因素·····	(214)
第三节 电视专题节目结构的基本要求·····	(220)
第四节 电视专题节目的结构类型·····	(222)
第五节 叙述者和叙述方式·····	(225)
第六节 电视专题节目的叙事技巧·····	(227)
第十章 电视专题节目的后期制作·····	(237)
第一节 电视专题节目后期制作概述·····	(237)
第二节 电视专题节目的画面编辑·····	(240)
第三节 电视专题节目的声音编辑·····	(251)
第四节 特技与字幕的运用·····	(260)

第一章 绪 论

在《现代汉语词典》里，专题是指专门研究或讨论的题目。电视专题节目，是指主题相对统一，能对主题作全面、详尽、深入的反映，与综合节目相对应的一种电视节目。^①从字面意义理解，这是一个非常简单明了的名词。但事实上，“电视专题节目”作为中国电视中一个约定俗成、广泛运用的概念，为电视理论界和创作界带来了长达数年的争论。

电视专题节目，也叫电视专题片，这种称谓出现于20世纪70年代中期，当时的中国电视界为了摆脱电影传统，并与电影纪录片有所区别，走出自己的道路提出了这个名称。它的出现对当时中国电视工作者打破苏联电影纪录片的框框，解放思想，发挥创造力和想像力，不拘一格地制作风格样式各异的电视片起到了积极的促进作用。因此，这个名称很快就在全国流行开来，成为中国电视界内外和许多观众熟悉的名称。今天，它由谁最早提出，由哪一部电视片最早使用，它出现时的最本真的含义是什么我们已无从考究，但是它概念的模糊却使一系列实际使用中的混乱因之而起。比如电视节目报上刊登的明明是电视纪录片，可播出时的片头却标着电视专题片，有时却相反。而且，许多编导为了强调自己的片子与众不同，给自己的片子冠以与别人不同的名称，如电视散文艺术片、电视音乐文学片、电视艺术系列片、音乐散文诗风情片、电视风俗片、文献艺术片、电视报告文学、电视歌舞艺术片等，数十种在电视专题节目名下出现的名称使人迷惑不解，同时也给在全国范围内电视节目的分类和评奖带来了诸多麻烦。

第一节 电视专题节目的界定与分类

一、有关电视专题片与电视纪录片关系的争论及研讨

电视专题片与电视纪录片的区别，一直是学术界争论的焦点，归纳起来，大致有以下几种看法：

一是“等同说”，认为电视专题片就是电视纪录片，它们没什么区别，只是

^①高鑫，周文：《电视专题》第1页，中国广播电视出版社。

同一种节目形态的两种不同称谓而已。“两者皆为一种节目类型，专题片就是纪录片，专题片的提法，是我国电视界约定俗成的概念”。^①“中国式的电视专题片与国际统称的‘纪录片’的创作方法（既包括电影，也包括电视；既有纪实手法，也有写意手法）和播出形式（单独安排的、栏目包装的）均大同小异，并无泾渭之别。”^②

一是“独立说”，认为专题片和纪录片各自成为独立的节目类型，真实性是它们的生命。但是，专题片允许主观表现，纪录片则排斥主观、排斥造型。北京广播学院教授高鑫对电视专题片所下的定义是，“运用纪实手法，对社会生活的某一领域或某一方面给予集中的、深入的报道，内容较为专一、形式多种多样、允许采用多种艺术手段表现社会生活的纪实性电视节目形态”。他认为二者反映生活的方式不同，作品的结构形式不同，表现生活的手段不同，是两个独立的概念。^③学者高可名认为：“纪录片画面所表现的，与被拍摄对象之间有一段共同的时空轨迹，而专题片基本没有；纪录片主要依赖画面传达编导者的意图，专题片主要依赖旁白传达编导者的意图；纪录片是被记录的事物本身告诉观众是什么，而专题片是编导直接告诉观众是什么；纪录片必须在事情发生时同步进行拍摄，如果事情已经结束了，纪录片就无法表现，反映这个事件的纪录片也就不存在了，而专题片则不然，事情已经了结，可以采用一些能让人联想的画面，用旁白告诉观众；由于纪录片与被拍摄对象必须保持同时空流程，因此制作周期相对长，专题片可以直接拍事情发生的结果，不必顾及与被拍摄对象保持同时空流程，因此制作周期相对短；纪录片讲求透过画面所折射出来的深层含意，而专题片常常是直抒胸臆；纪录片更见摄影的功夫，专题片更见编辑的水平；纪录片除了体现现实的价值，还具有永恒的历史价值，而专题片则更注重现实的价值。”^④

一是“从属说”，认为专题片和纪录片互为从属，尤其是纪录片，它是专题节目或专题栏目常用的形式。任远在《电视纪录片的界定与创作》一文中提出，电视纪录片“是对某一政治、经济、文化、军事或历史事件作纪实报道的非虚构的电影或录像节目”，纪录片的基本手法是“采访摄影，即在事件发生发展的过程中，用挑、等、抢的摄影方法，纪录真实环境、真实时间里发生的真人真事”。^⑤他建议，“在学术界、学术场合，广泛一致地认同‘纪录片’这个称谓，有着十分

① 臧树清：《关于电视专题节目分类与界定问题》，载《电视专题文集》第35页。

② 钟艺兵、黄望南：《中国电视艺术发展史》第581页，浙江人民出版社。

③ 高鑫：《电视专题片创作》第5页，中国广播电视出版社。

④ 《走出困惑 走向成熟》，载《电视研究》1997年第11期。

⑤ 《电视纪录片的界定与创作》，载《中国广播电视学刊》1991年第5期。

积极的意义”。^①他认为纪录片是专题片的一种形式。钟大年则认为，专题片是在专栏节目中播出的纪录片，因而专题片是电视纪录片的一种。而张雅欣则在《中外纪录片比较》一书中提出，有人认为，没有提出“专题片”的头衔的国度，一定没有类似于“专题片”这样的片种。其实不然。我们在纪录片史的章节中曾经提到的视纪录片为形象化的政论的吉加·维尔托夫，以及为纪录片冠名的、视电影为讲坛的格里尔逊等的纪录片，都带有强烈的所谓“专题片”的色彩——主观性，而他们却仅仅把自己的作品称为“纪录片”。第二次世界大战期间及其之后的许多纪录片，无论是为本国政府的立场“吹喇叭”的美国系列纪录片卡普拉的《我们为何而战》，还是为自己所崇拜的元首歌功颂德的里芬斯塔尔的《意志的胜利》，甚或是表达自己对于战争、对于希特勒的认识的M·罗姆的《普通法西斯》，都是“依据文理逻辑”，通过纪录片的形式，以纪录片制作者的视角，阐释了自己对于世界、对于战争的理解和态度，这些制作人仍然将自己的片种称为“纪录片”。

一是“怪胎说”，认为电视专题片是中国特定国情下产生的怪胎，这种“画面加解说”的作品，本来就不应该存在。学者路海波指出，“艺术分类的根本原则，是从审美表现形式的范畴来划分，无论从其内涵还是从其外延来看，‘专题片’这一指称与审美表现的形式和风格问题都无关，而仅涉及到内容范畴的问题”，因此，专题片的名称是有悖于分类学原则的。“长期以来，正是专题片的约定俗成的一统天下”造成了纪录片创作及纪录片观念的尴尬处境。^②“专题片的称谓很不科学，它是中国电视界推出的‘怪胎’。”^③

此外，诸如“纪录片侧重于新闻性，专题片更接受于‘形象化的政论’”；“专题片是介于电视新闻和电视艺术两者之间的一种电视文化形态，它既需要具备新闻的真实性，又需要具备艺术的审美性，专题片是艺术化的探讨社会问题，而不是新闻式的纪实报道”；“从艺术的根本特性出发，电视专题片创作离不开‘意’和‘象’两个艺术细胞，‘真情’是电视专题片的生命，‘真实’是电视专题片的存在基础”；“专题片是采用无虚构的艺术手法，对事实进行系统分析报道的电视节目，它具有一个最明显的特点——文学性”等看法还有许多，这里就不一一列举了。

针对这些混乱情况，电视界人士意识到问题出在电视专题片这个概念本身。古人云：名正则言顺。说的是名分对于事物的合理存在具有重要意义。因此，为

① 《纪录片正名论》，载《中国广播电视学刊》1992年第4期。

② 《从昨天到今天……》，载《中国广播电视学刊》1992年第4期。

③ 臧树清：《关于电视专题节目分类与界定问题》，载《电视专题文集》第35页。

了促进我国电视专题节目的理论研究,中央电视台研究室邀请全国电视界部分专题节目编导和学术界部分专家共 100 多人次,于 1992 年 11 月、1993 年 4 月和 11 月分别在北京、浙江省舟山和湖北省宜昌,举行了三次中国电视专题节目分类与界定的研讨活动。

第一次研讨会,理论与实际相结合,对专题节目已有的分类条目,分组进行了讨论与分析。讨论的结果认为,若以单一标准分类,难以“涵盖周全”,所以,暂时以三种标准分类:以创作形式分:有专题类、综合类;以功能形式分:有服务类、教学类;以播出形式分:有栏目类、非栏目类。为了便于讨论,初拟出分类条目 49 条,并初步对条目下了定义。

第二次研讨会,对一些带有争议的问题进行了充分讨论。讨论的主要议题是围绕对界定标准的认识,对专题节目和纪录片的看法等。大家认为,中国的电视专题节目界定与分类,首先应该尊重创作实践和已经取得的经验,本着繁荣和发展电视专题节目的原则,本着“以我为主”的原则来界定,目的是要告诉人们各类节目的特点。正因如此,专题节目的界定一定要遵循电视规律,要有中国特色。要力求做到准确、科学,每个条目都应列举实例,切忌模棱两可,否则,不利于今后的实际创作。

有了前两次讨论的基础,第三次研讨会虽然还有一些分歧,但主要的问题基本上得到了统一。

通过三次研讨会,关于纪录片和专题节目的关系,大家认为,专题节目是 70 年代末出现的一种节目形式,它涵盖纪录片。对于专题节目的称谓,尽管有人认为提法不科学,但它已经是约定俗成的概念。目前,要把这一“怪胎”淘汰还有些困难。

《中国电视专题节目分类条目》不再使用专题片的名称,而是明确提出:纪录片是电视专题节目的一部分,被涵盖于其中的报道类,是报道类节目中的主要形式。报道类(含纪录片)根据其叙述表述方式的差异,可分为纪实型、创意型、政论型、访谈型和讲话型五种。这五种类型基本包括了以前被认为是专题片和纪录片的电视片。至此,关于纪录片和专题片名称的争论便暂告结束。此后,电视专题片的说法渐渐淡出,而含电视纪录片的电视专题节目逐渐成为大家都接受并普遍使用的一种名称。

二、中国电视专题节目界定

本着“涵盖周全,分类准确,界定周密,表述精当”的原则,三次研讨会会

纷繁复杂的电视专题节目形态做了归纳和整理，具体内容见下表。^①

中国电视专题节目界定分类条目简表

一、报道类（含纪录片）

（一）纪实型

1. 新闻性 2. 文献性 3. 文化性 4. 综合性

（二）创意型

1. 抒情性 2. 表现性 3. 哲理性 4. 愉悦性

（三）政论型

1. 评述性 2. 思辨性 3. 论证性

（四）访谈型

1. 对话性 2. 专访性 3. 座谈性

（五）讲话型

1. 报告性 2. 发布性 3. 礼仪性

二、栏目类

（一）对象型

1. 军人节目 2. 青少年节目 3. 老年节目 4. 妇女节目
5. 残疾人节目 6. 少数民族节目 7. 港澳台胞节目 8. 对外节目

（二）公共型

1. 社会节目 2. 经济节目 3. 文化节目 4. 体育节目
5. 科技节目 6. 卫生节目

（三）服务型

1. 公益性

- (1) 天气预报 (2) 股市行情 (3) 寻人启事 (4) 广而告之

(5) 节目预报

2. 指导性

- (1) 示范节目 (2) 时令节目

三、非栏目类

（一）特别节目型

（二）系列节目型

（三）连续节目型

^① 转引自《中国电视专题节目界定——研讨论文集锦》。

(四)竞赛型

1. 益智性 2. 娱乐性 3. 技能性

四、其他类

(一)主持人节目

(二)节目主持人

三、电视纪录片属于报道类专题节目

界定的框架经过研讨分为:报道类、栏目类、非栏目类和其他。在理论阐述上,专家们将电视纪录片归类到报道类。

对报道类专题节目界定作了这样说明:

报道类专题节目是以报道的方式对社会政治、经济、军事、文化等方面的某一主题进行较为系统全面而又深入的探究与表现的电视节目。这类节目是电视专题节目的主体。

报道类节目内容涵盖面广,历史、现实、文化、科学、社会、人生的各个领域均可成为主要的报道对象。这类节目是深度报道最常用的节目形态,在选题时往往偏重那些能反映事物实质意义和发展规律的具有典型意义的人和事。报道类专题节目有以下一些明显的特征:

1. 报道类节目通常具有新闻性和艺术性双重属性。主要为观众提供准确、完整的有用信息和明了的思想内涵,具有较高的认识价值。同时要通过主题开掘、素材剪裁、摄影、摄像、编辑、音乐、音响等艺术手法的运用,为观众提供视听愉悦和审美享受,具有较高的审美价值。

2. 报道类节目所面对的客体对象应是现实生活中真实存在的事物与人物,以及他们的存在方式和活动状况。真实性是这类节目的本质特性。在尊重客体对象作为真实主体存在的前提下,创作者应对素材进行有创意的处理。“抓住现实的片断将其有意义地结合起来”(维尔托夫语),“创造性地处理现实”(格里尔逊语),从中体现出思想意义、文化内涵和艺术意蕴,使其成为完整的节目整体。

3. 报道类节目通常是对某一主题的深入报道与阐释,具有一定的深刻性和丰富性。一般说来,它要求有较明确的主题,要求对报道对象的发展脉络和背景材料作较清晰的综合判定,要求创作者通过直接或间接的方式对客体对象进行有目的的分析、议论和评价。

4. 这类节目通常采用直接取材的方法获取客体对象的图像声音素材,具有明显的现场气氛和真实效果。

四、电视专题节目分类标准的“场性”思维

从理论的层面看,这次专题节目界定活动的基础,基本上是为了确立概念体

系，对专题节目的形态进行规整。众所周知，人以性别为标准可分为男人和女人，这种分类可以包容所有正常的人。但电视专题节目是个“庞然大物”，是个复杂的“系统工程”，任何单一标准都无法将它完全概括。在对专题节目的界定、分类上，我们必须走进电视的“场性”思维——全方位、多视点、多标准地考察事物。

《中国电视专题节目界定分类条目简表》的多标准、多角度具体表现在，对我国电视专题节目从类、型、性三级所作的金字塔型的立体分类。

比如在“类别”这一层面上，把专题节目分成报道类(含纪录片)、栏目类、非栏目类和其他四大类，这儿就有三种标准：报道类(含纪录片)，主要依据专题节目的构成——是以报道的形式；栏目类与非栏目类是依据节目播出方式；其他类列举了“主持人节目”与“节目主持人”却是依据节目的传播方式。

如果再仔细观察，可以看到，绝大多数专题节目都可以在上述几种大类中分别找到自己的位置，也就是说，按上述任何一种标准都可以把电视屏幕上绝大部分节目囊括进去。这表明：三种标准既各自独立却又相互包容。报道需要在栏目中播出，需要主持人主持；栏目需要报道作节目形式，需要主持人传播；主持人是报道常见的形式，是栏目的主人。尽管三者交叉、融汇，仍需从三个标准去分类，否则就不全面，就只能看到专题节目三个面孔的其中之一。当用三个标准同时对专题节目来界定、分类时，我们看到，报道类(含纪录片)着重强调专题节目的真实性、深入性特征，栏目类与非栏目类着重体现专题节目的编排、播出的规范性特征，主持人节目和节目主持人则着重突出专题节目人格化传播的特征。这样，对专题节目的认识就全面了、立体了。

多标准、多角度交叉，互相涵盖的分类标准，极好地适应了专题节目内容、形式、风格、手法的千变万化。

而从另一个层面来理解，由于专题节目在内容、表现形态、功能、构成方式等方面的纷繁复杂，有些问题无法准确定位，使得有些内容不得不作回避或简约处理；有些内容又会有交叉、重叠之处。例如，在报道类节目中，纪录片与其他类型节目的关系，它们既不等同，相互间又有交叉，因此只能用“包含”的方法来处理。再比如，在文化性节目、哲理性节目、思辨性节目等的论述与举例中，相互间有些说法和例子又有极大的相似性。这些问题，或多或少影响了概念体系的科学性、准确性和严谨性。当然，这一方面与电视节目创作本身的复杂性有关，另一方面也与理论研究的阶段性有关，一种理论处在形成和发展的过程中时，有些问题是不可能一次性解决的，它需要经过不断的认识——修正——再认识——再修正的过程，逐渐接近其本质属性，从而确定它的理论模式。从这个意义上说，

这次专题节目界定,只是在现阶段电视理论水准和电视实践水准的基础上作出的理论描述,它绝不是一成不变的终极标准。正是那些难点或那些不尽合理之处,可能也正是电视专题节目理论研究今后要更加引起人们注意和深入研究的内容。

第二节 电视专题节目的发展历程

在新世纪之初,回顾我国电视专题节目走过的40多年的奋斗历程,确定今后的发展目标很有必要。本节按照中国电视专题节目各时期的创作文化特征,将其分为四个发展阶段。

一、报道阶段:1958—1966年

中国第一部电视专题节目诞生于1958年10月1日,是采用16毫米胶片拍摄的,片长20分钟,题为《中华人民共和国建国九周年》的无声电视作品,由北京电视台(中央电视台前身)记者、编辑集体创作。

从中国第一部电视专题节目诞生,到1966年“文革”开始,为中国电视专题节目发展的第一阶段。这时期的电视专题节目主要是报道型的,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活动和重要节日为主要任务。选题内容和风格形式虽不够丰富,但创作者的工作作风极为认真负责。其中代表性的作品有:《当人们熟睡的时候》、《长江行》、《周恩来访问亚非14国》、《欢乐的新疆》、《收租院》(主创人员:陈汉元、朱宏、王元洪)等。

二、颂扬阶段:1966—1978年

“文革”开始至党的十一届三中全会召开前《祖国各地》栏目的开播,为我国电视专题节目发展的第二个时期。这是我国推行极“左”路线最严重的时期。这一阶段优秀电视专题节目的突出特点是:以工农业生产成就和工农业战线新闻人物事迹为主要内容,以颂扬自力更生、艰苦奋斗精神为基本主题。虽然题材相同或相近,但作品的拍摄内容和人物却都比较深入、生动,具有鲜明的个性和时代特征。比如《三口大锅闹革命》(主创人员:吕逢欣、裴玉章等),《深山养路工》(主创人员:童国平、刘效礼等),《金溪女将》(主创人员:朱景和、陈汉元、赵化勇、王精波、任扬林),《战乌江》、《成昆铁路》、《大庆在阔步前进》、《铁人还在战斗》、《新上海的主人》等工交题材的作品都有异曲同工之妙。^①

三、觉醒阶段:1978—1989年

^① 《中央电视台发展史》,第116页。

从1978年十一届三中全会召开前的《祖国各地》开播，到1989年大型电视纪录片《望长城》确定跟踪纪实拍摄基调，是我国电视专题节目发展的第三阶段即觉醒阶段，这是我国改革开放、思想观念发生巨变的时期。粉碎“四人帮”、改革开放以后，我国的电视节目创作不论在题材、数量、种类、表现形式上，直至设备材料、人员队伍都有空前发展。20世纪80年代后，ENG电子采集设备功能的改进，为电视专题节目创作带来了很大便利。电视专题节目创作涉猎的题材无所不至。各种形式的电视专题节目已经成为中国人民了解社会、认识世界的重要窗口而备受欢迎。

在这个时期，从1978年到1983年期间，电视专题节目主要是在进行一种能量的释放，在思想上受到压抑后的一种空前的释放。这种释放基本上是对风光的歌颂，也是醉翁之意不在酒，在乎山水之间也。以1983年为例，几乎平均20天就有一集中国名山在中央电视台播出。在《话说长江》以后，《黄河》的制作，《唐蕃古道》的开机，以至到《话说运河》，中央电视台专题节目的制作都给人充满活力的印象。

同时，知识界的文化热使一大批文化界的人，参与到电视节目制作中来，20世纪80年代后期，创作了很多大型的高屋建瓴、气度恢弘、洒脱自如的政论片，如《长征·生命的歌》、《让历史告诉未来》等。

尽管这个时期电视专题节目的形式、风格竞现异彩，但相比较而言，编导们基本上使用文学的方式跟生活达成关系，就是先有完整的文学本子，然后用比较唯美和接近古典主义的方式去完整记录一个对象。这是典型的电视专题片的创作手法。

这一时期，电视栏目逐渐成熟。1978年9月30日《祖国各地》开播，播出的内容主要是介绍我国的山川风光、名胜古迹、民族风情，以此传播地理、历史、文化知识。1979年，开办了第一个有主持人的节目《为您服务》，加强了电视的服务性。随后，一系列为满足群众需求，以服务于受众的名牌栏目如《兄弟民族》、《神州风采》、《地方台50分钟》等相继问世。它们的开办，培养了一批有追求的电视编导，一大批优秀作品在这里崭露头角。

四、纪实阶段：1989年至今

从《望长城》至今，是中国电视专题节目的第四阶段即纪实阶段。1989年开拍，1991年播出的《望长城》是中国电视节目史上里程碑式的作品。中央电视台社教中心主任高峰在2002年5月召开的“中国电视纪录片20年”研讨会上透露：“《望长城》的拍摄自始至终非常矛盾，是在一种斗争中产生的。而且大家应该记得《望长城》的最初构想不是这样的，是由4个军旅作家写的《东方老墙》，

是一个绝对传统的纪录片。但是由于在拍摄当中,我们必须得承认是向日本学习,才有现在这样的结果。当时我们主要的编导,比如说魏斌、崔屹平,这两个编导琢磨着外国人怎么排练,怎么拍着后脑勺的镜头都进去了,这都曾经是他们探讨的原话。我们的主持人得给他一个正面的说话。后来我发现王一平对声音的处理,对纪实性的把握是功不可没的。《望长城》是一个矛盾体,一方面纪实风格开始尝试,一方面把过去我们追求唯美的东西也做到了极致。但是《望长城》使我们看了耳目一新,……对纪实性的探讨,从此也就开始了。”^①《望长城》的创作人员集体用类似于兵谏的方式,以一种不计后果的精神确立了全新的拍摄理念,就是纪实美学原则的确立。在创作上,纪实性美学作为一种新的美学原则确立,是从《望长城》开始的,这是很重要的。

回想 20 世纪 80 年代的电视专题节目,其特征表现有:先验性(观念无须变,只是找“个案”,套入公式中,即成专题片)、表扬性(自我表扬觅词句,他人之口“合己意”)、颂诗性(词藻空泛,全是礼赞,满纸抒情,溢满画面)、主观性(组织摆布,人为介入,代客作主,生活虚无)。自《望长城》开始,一种新的影像纪存形式逐渐兴起。

1992 年,《沙与海》,中国的纪录片第一次在国际上获奖——这是一个标志。1993 年,纪录片学会的成立;上海台第一个纪录片栏目《纪录片编辑室》建立,以纪录片工作室为口号,它的收视率曾经创造了整个上海电视台收视率的第一名;中央电视台《东方时空·生活空间》以“讲述老百姓自己的故事”为中国电视纪录片带来了一阵清风,其成功的主要原因是真正把原来高高在上的视角彻底地平卸下来,关注平民百姓的生活,它给观众传递的是百姓故事背后的思想、哲理以及发现的思考空间。通过讲小的人物,小的故事,来体现社会大的背景。它的纪实语言、拍摄手法和创作风格也堪称一派,一时成了各电视台效仿的对象。纪实美学走过了一段值得回望的黄金期。

许多大型文献纪录片纷纷亮相荧屏,《毛泽东》、《邓小平》、《孙子兵法》、《百年中国》等无不打破历史教科书冷冰冰的面孔,以人物性格为浓墨重彩所在,以纪实风格赢得观众的赞许。这些纪录片与《百姓故事》的视角大有不同,它们更多的是关注大的社会时代背景下的人和事,关注流逝了的历史热点、冰点以及历史人物和事件,关注时代变迁中的文化现象和文化处境。这些纪录片勇敢地触摸过去,大胆地聚焦现实,大主题、大制作,从记录百姓生活流中脱离出来,转向对历史与现实的放大和张扬。从某个层面来说,这些纪录片所要传达的是一种社

① 转引自《回眸:成长的足迹》,载于《南方电视学刊》2002 年第四期第 37 页。

会责任感和使命感，所要唤起的是人们的社会良知、历史感知和文化良心。在中国社会的转型时期，这种充满历史激情和现实热情的纪录片更值得关注和肯定。

同时期，许多优秀的纪录片令人记忆犹新，回味无穷，如四川电视台王海兵的《藏北人家》、中央电视台孙增田的《最后的山神》、陈晓卿的《龙脊》、宁夏电视台康健宁的《阴阳》、湖北电视台张以庆的《英和白》等等，这些纪录片充满着个人化创作的色彩，具有较高的艺术美感，而且有些大胆地加入了创作者的主观意味和个性化思考，有些还蕴涵画面、音乐以及构思的唯美主义倾向。

与此类纪录片同样含有个性化色彩的是 DV 纪录片，DV 的出现与其说是纪录片运动的开始，还不如说是拍摄技术的革新和普及的结果。从纪录片品质结构来看，DV 纪录片兼具《百姓故事》的平民意识和个性化创作的主观色彩。DV 的取材大多是创作者身边熟悉的百姓故事，如北京 DV 导演杨荔纳的《老头》、王芬的《不快乐的不止一个》以及香港凤凰卫视 DV 新时代推出的《我的父亲母亲》大赛等，都是记录创作者身边熟悉的人物。不过，这些 DV 纪录片由于深受《百姓故事》的影响，在短时间还不能形成自己别具一格的个性品质，因此，DV 纪录片仍然需要一个较长的时间发展和培育。DV 纪录片属于私人化的创作形式，如同各种住宅里的空间设计，每个人都可以在自己的空间里抹上自己喜欢的色彩，装点富有个性的艺术空间。由于这种“创作”自由的存在，使得各种空间的设计形态五彩缤纷而又独具匠心，各具特色。也正由于每个人都可以有创作的自由，有自己不同的表达方式以及尽情地倾诉自己的所见所闻和思想感受，从而使 DV 纪录片风格迥异，丰富多彩，令人百看不厌。

第三节 中国 20 世纪 90 年代电视纪录片的进步与反思

时至今日，纪录片的意义已不必多言。纪录片有广义与狭义之分，前者包容性甚广，似乎什么专题都可被接纳；后者或许更专指有人文内涵的、较强现场感和事实厚度的、非宣教性的影像纪存形式。过去列入的，多为前者；如今讨论的，多指后者。这实际已经表明了一种观念的进步。

进入 20 世纪 90 年代，纪录片交了好运。一是地位显然了；二是上品略为多了；三是走入理论的层面，理论的探讨多起来，争鸣多起来，深度的文章多起来，不单是电视人，而且还有学者的介入；四是纪录片也栏目化起来，其功德是纪实美学进入寻常百姓家，激起了百姓对纪录片的关注和热情；五是除了省级台，许多地市台的专题部也专攻纪录片了；六是有的作品获国际奖项了；七是纪录片的

表现开始多样化了，人类学和社会学的触角，走入了中国纪录片；八是一些独立制片人及 DV 人悄然走入，使纪录片的视域拓宽，并有了前卫之味……这些都是显然的进步。在表现特征上，从景到人，从业绩到生存，从结果到过程，从“硬”到“软”，从“高”到“低”，更体现了观念的更新，与国际电视文化潮流的合辙，对自我的超越。当然这只是笼而统之的说法，对于有心追求纪录片的人来说，仅看到这一层面的进步，是远远不够的。这有点像慢镜头的三级跳远，前一个十年是起跑，第二个十年是踏线与第一跳，而二跳三跳还未开始。检省起来，我们的纪录片在客观上的受制还太多，主观上的心态还未完全健朗，加之对外在条件的反射，还显得主心骨不固。如果不能正视这些弱项，难以有更大的进步。试察其原委及表现：

一、中国电视纪录片成长方式的独特性

与西方国家不同，我们是在主流意识形态的聚光灯下，发展着纪录片。因此这些纪录片，首先是要为党和政府的主调服务的，甚至是为阶段中心工作服务的。所以从一开始，就与新闻宣传靠得近，离个性创作远。我们大多数从业者，是土生土长的中国人，受的教育几乎清一色。一方面是媒体的属性要求，不管纪录片还是什么片，只要是出自电视台，必须遵从主调。另方面是业者的从属心理，已经在长期熏陶中养成，一般而言，不会逾越，甚至也想不到逾越。吃国家的饭，干国家的事。国家的事，就是自己的事，反之亦然。一直习惯的是线性思维，是罩性思维，前者表现为只会“顺拐”，后者表现为只会“推拉”。即令有所灵动，也难逾聚光灯范围——规定前提下的思维。两方面的原因，极易形成“集体无意识”。这种“国民性”，潜移默化地烙印下来，即便当纪录片这种极需个性化体现、最具民主特色的片种来到我们跟前时，我们还不能适应，观念上还一时转不过来。这才有了“中国特色”的纪录片移植——专题片。专题与纪录，是两个概念。从思维的根源分析，前者是“规定动作”，后者是“自由落体”。或者说，前者是聚光灯下，不会逾矩；后者是放射线上，任由飞翔。专题片之于纪录片，就是中国特色的渐进过程。部分先觉者，早一点走过了这一阶段。而继续在走的，仍然有相当数量。这也可以解释，为什么二十年里中国电视已经如此红火，纪录片却只见局部突破，而整体疲弱。或许也可以解释，为什么早期的电影纪录片，有太多的说教色彩，除了受形象化政论影响及服从革命斗争需要的原因外，没有意识到它的“民主”性，也是一重要原因。而对于中国电视纪录片来讲，为什么作为媒体彰显的，多是领袖人物，多为“大题材”，也可找出其中一个答案了。

二、中国电视纪录片的体制性

承上所述，电视人的惯性思维，导致了纪录片的曲折迂回之路。但推其“根

源”，乃体制所造成。人在中国，一般而言，如果你是一个纪录片人，首先你得是一个媒体中人；作为媒体中人，首先是体制中人。表面看来，体制作保障，作后盾，何其优越。如果体制能放手，当然善哉。然而事实是，“制”的规定性，电视台的属性，更多的不是保障性，而是制约性，制约着思维，也制约着你的行为，纪录片的采拍制作，条件难遂。体制性，决定了其节目的生产性或曰产品性，别人都在批量生产，定时送播，你就是精耕细作，就算出上品，远水怎能解近渴？功利心戴上近视镜，纪录片入冷宫。当然这并不代表着体制下没有灵活性。就有开明的领导，有预见的眼光，有宽敞的肚量，让一些跃跃欲试者、有潜质者做些“慢活儿”，给纪录片人开出一块“特区”，宽于台里一般顶版栏目的要求，一旦有了这一点放活，细活儿、精致可能就出来了。

三、中国电视纪录片的非政治性

所指不是说没有政治色彩，相反，这色彩常常是浓浓的。非政治性，是指政治学意义上的。也就是说，我们片子里的政治性，大多不是自己的观点，而是现成的，是非自主的、上传下达的观点。政治，在一般感觉上，就是党性，在中国，就是从属性，不二性；在媒体来讲，则是工具性，喉舌性，或叫宣传性。这里，政治性，实际已被换置为“政府性”。这是中国社会主义媒体质的规定性。这不是不该，只是作为文化思维品的纪录片，如果仅有这单一性，只是一边倒地说着重复的话，作着一种调门的“客观反映”，必将失去个性。个性的失去，将留不住纪录片。事实证明，一些优秀的国产纪录片异军突起，正是突破了单一性，表达了一些非报纸、非文件、非表面宣传的思考，即便像《毛泽东》这样的主旋律领袖人物文献片，也是因为敢于将时空打散，以人物性格为切入、为浓墨重彩，而主要不是它用了多少跟拍、纪实等表现手法，才有了比以往同类片稍强的可看性，有了与史料文字所不同的文献价值。但是，这部片子虽然有所发现，有所大胆表现，仍只不过略为“诗人”一点，“轶事”一点，解密一点，似未能从历史的、民族的、或农民的、权力的等方面去解读人物，未能以某种个人的研究心得、视角，来解读领袖。这成为一个二律背反，一方面做体制的事，才能见到“效益”，另方面正是体制之因，使做纪录片难逾雷池。跨不过这个雷池，纪录片个性化的识见性，不能充分展现。

说纪录片的政治性，或许也有两种解读：符号的和注入的，前者是外在的，后者是内在的。也就是说，一种是片子显出了某种需要性意义，符合了某种政治需求，于是有了深层意义，这里的意义，还不是指内涵。一种是片子本身就由一种独立的政治观点所包裹，作者编导自己的阐说，其内涵是真有深义。前一种情形，有两个作品或可为例，早几年的《八廓南街16号》，以一种近于无干预、无