

广播电视编导专业系列教材

纪录片 解析

陈国钦 主编

广播电视编导专业系列教材



纪录片 解析

陈国钦 主 编

张阿利
耿宏伟 副主编
荣建华

复旦大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

纪录片解析/陈国钦主编. —上海:复旦大学出版社, 2007. 5
广播电视编导专业系列教材
ISBN 978-7-309-05469-9

I. 纪… II. 陈… III. 纪录片-鉴赏-教材 IV. J952

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 049655 号

纪录片解析

陈国钦 主编

出版发行 **复旦大学出版社** 上海市国权路 579 号 邮编 200433
86-21-65642857(门市零售)
86-21-65118853(团体订购) 86-21-65109143(外埠邮购)
fupnet@fudanpress.com <http://www.fudanpress.com>

责任编辑 章宇宏

总编辑 高若海

出品人 贺圣遂

印刷 常熟市华顺印刷有限公司

开本 787 × 960 1/16

印张 17

字数 314 千

版次 2007 年 5 月第一版第一次印刷

印数 1—5 100

书号 ISBN 978-7-309-05469-9/J · 96

定价 28.00 元

如有印装质量问题, 请向复旦大学出版社发行部调换。

版权所有 侵权必究



胡智锋

中国电视纪录片已经走过了 20 多年的历程,创作理念也发生了很大变化,从最初的“音配画”,到 20 世纪 90 年代的“同期声”,再到 21 世纪初开始崭露头角的“真实再现”,都对电视纪录片整体面貌和风格产生了很大影响。无论主观表达,还是客观纪录,创作理念的更迭影响着对中国电视纪录片责任与使命的认识与判断。纵观当前创作状况,对中国电视纪录片的责任与使命,持不同创作理念的纪录片创作群体坚持着各自的道路选择,同时,在不同的纪录片中也有风格迥异的表现:

一是个性化路线。

以前从事纪录片创作多年,并曾在 20 世纪八九十年代辉煌一时的纪录片大家和醉心于纪录片精英化创作的人士,并不把纪录片仅仅看作谋生的职业,而是把它看成是一项神圣的事业,为此他们不辞劳苦,潜心创作,在这个浮华和喧嚣的世界中,默默地找寻、发现和开掘那些常常被人遗忘的角落和人物,为我们搜寻、整理、纪录下一段段独特的、新鲜的、感人至深的、发人深省的影像故事。在这些从业者手里,纪录片是保留人类历史记忆,甚至可以藏之名山、传之后世的个性化创作。在他们看来,纪录片的职责和使命就是用个人化的发现、个性化的创作为人类和社会留下独特的影像记忆。

二是追踪时代主流。

主流纪录片的创作紧紧追踪现实和历史中的重大事件和人物,按照宣传主题的要求,去发现选题、组织素材,并予以时代化的创造性处理。这些纪录片可以为我们存留重大历史时刻难以忘怀的时代记忆,为我们绚丽多彩的当代生活提供影像的时代见证。在主流化路线的创作中,存在两支相辅相成的创作姿态:一支是配合重大的宣传任务,以讴歌和歌颂为主调,另一支是以积极的入世状态,去反思、去干预、去批判。不论是采取哪种姿态,主流化路线的从业者所秉持的原则是一致



的,那就是唱响“主旋律”,为历史留下重要的影像纪录。

三是大众化选择。

在过去几年中,不少纪录片人为了纪录片的生存与发展付出了许多努力。在电视传媒市场化程度不断提高的现实状态下,他们选择了“大众化”的创作路线,让纪录片从艺术化、个人化、个性化的创作状态中走出来,从带着高雅艺术光环的殿堂中走出来,面对大量的、日常化的当代社会和生活情状,组织批量化、规模化的生产,以应付栏目化、日常化的播出需求。尤其是近几年来,许多媒体按照电视传媒生产的普遍规律将纪录片的创作、生产与传播纳入常规的运行链条当中,其中栏目化播出作为一条最为突出的要求,使得电视纪录片传统的生产制作模式发生了很大变化,从策划、选题、创作、制作以及营销、推广等各个环节,都必须服从于纪录片生产与传播的日常化和常规化的需要。在内容和价值取向上,大众化路线的电视纪录片创作将重心放在了“讲述老百姓的故事”这一点上,关注当代普通老百姓的日常生活,并将他们的事件、情感、状态、心理需求和审美口味等作为主要的选题对象。

应当说,这三种道路选择共同构成了中国电视纪录片的总体格局,影响着电视纪录片的生存与发展。精英化的路线在探讨电视纪录片的内容与形式的丰富性、生产与创作的多元性、思想与情感的深刻性方面有着不可替代的价值与作用;主流化道路选择是中国电视传媒不可推卸的重要职责,它在引导社会舆论、弘扬先进文化,推进社会主义物质文明、政治文明和精神文明建设中发挥着重大作用。大众化的道路选择为电视纪录片保持在电视传媒中的主流地位、开拓纪录片的生存与发展空间、贴近广大观众的日常生活等方面,同样是不可忽略,值得重视的。

中国传媒大学的博士研究生陈国钦组织影视专业的博士、硕士研究生以及部分高校从事纪录片研究与教学的青年教师,编写《纪录片解析》一书,委我为之作序。从该书的总体内容看,试图通过作品评析,反映我国纪录片 20 多年来的创作实绩以及纪实理念、表现手法的嬗变,这对于我国纪录片进行栏目化、市场化和国际化探索,扭转纪录片在主流媒体中日益边缘化的趋势,都是大有裨益的,故乐于为之作序。

(胡智锋,中国传媒大学教授、博士生导师,《现代传播》主编)

目录

序	1
---	---

绪论 我国电视纪录片的发展与纪录观念的嬗变	1
-----------------------	---

第1章 叙事的嬗变与意义的可能	14
-----------------	----

——《丝绸之路》、《新丝绸之路》解析

第2章 长江之歌	21
----------	----

——《话说长江》、《再说长江》解析

第3章 真实再现 返璞归真	29
---------------	----

——《望长城》解析

第4章 还原与重构	36
-----------	----

——《故宫》解析

第5章 探寻江南文化的深邃星空	43
-----------------	----

——《苏园六纪》、《江南》解析

第6章 跨越时空的影像美	53
--------------	----

——《复活的军团》解析



第7章 纪录与诠释

61

——《邓小平》、《独领风骚——诗人毛泽东》解析

第8章 文献纪录片的话语方式

71

——《新四军》解析

第9章 困境中的守望

80

——《沙与海》解析

第10章 消逝的精神家园

91

——《最后的山神》解析

第11章 意义与结构

98

——《龙脊》解析

第12章 客观纪实与主观表现的完美结合

104

——《三节草》解析

第13章 成长的欢乐与烦恼

111

——《长大的故事》解析

第14章 电视纪录片的美学品格

118

——《唐代丝绸复原记》解析

第15章 灵与肉的流浪

122

——《流浪北京》解析

第16章 老年生活的真实写照

128

——《老头》解析

第 17 章 日常生活中的政治现实

137

——《八廓南街 16 号》解析

第 18 章 后工业时代的冰海沉船

144

——《铁西区》解析

第 19 章 青春群像：追逐梦想的人

150

——《我们的留学生活》解析

第 20 章 当现实照进梦想

157

——《歌舞中国》解析

第 21 章 留美幼童的影像记忆

164

——《幼童》解析

第 22 章 见证亲情的力量

170

——《俺爹俺娘》解析

第 23 章 梦想开始和遗失的地方

176

——《姐妹》解析

第 24 章 最是那一段与世隔绝的忧伤

181

——《德拉姆》解析

第 25 章 雄浑悲壮的生命之诗

186

——《空山》、《平衡》解析

第 26 章 精神家园的个人化追寻

196

——《幼儿园》、《英和白》、《舟舟的世界》解析



第 27 章 艺术与真实的神话 206

——《奥林匹亚》解析

第 28 章 大自然的和谐鸣奏 214

——《小宇宙》、《迁徙的鸟》解析

第 29 章 现实的力量 221

——《开垦平原的犁》、《河流》解析

第 30 章 人性的透视 229

——《小鸭子的故事》、《狐狸的故事》解析

第 31 章 游走在艺术与政治之间 236

——《华氏 911》解析

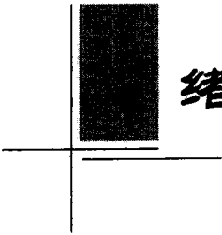
第 32 章 远离尘嚣的野性与亲情 242

——《哭泣的骆驼》解析

第 33 章 电视纪录片的娱乐化走向 252

——以探索频道与《探索·发现》栏目为例

后记 262



绪论

我国电视纪录片的发展 与纪录观念的嬗变

我国的电视纪录片是与我国电视事业一道发展起来的,电视事业的每一个变化都能够在电视纪录片的发展中得到反映,而电视纪录片的每一步发展,也同样体现了我国纪录观念的嬗变。

大体上说,我国电视纪录片的全面发展不过是 80 年代以来的事,其间既有中外合拍的大型纪录片,也有日常播出的反映小人物故事的纪录片栏目,更有异军突起的新纪录运动。因此,我们采用作品和制片方式相结合的方法,大体上把我国的电视纪录片分为 80 年代以前的纪录片、80 年代的大型纪录片、90 年代以来的纪录片栏目、新纪录运动以及 DV 艺术的发展等几个方面来进行介绍,力求较为全面地反映我国电视纪录片的发展历程与纪录观念的嬗变。

一、80 年代以前的纪录片

我国的电视纪录片是从电影新闻纪录片开始起步的。1958 年 5 月 1 日,在原北京电视台(中央电视台前身)首次试播的节目中,就有纪录片《到农村去》,这是由中央新闻纪录电影制片厂摄制的新闻纪录片,反映了干部下放的主题。这是我国最早在电视上播放的纪录片,从此拉开了我国电视纪录片的序幕。

早期的电视纪录片由于技术条件的限制,只能采用胶片进行拍摄,它与电影纪录片的区别就是电影用 35 毫米的胶片,电视用 16 毫米的胶片;电视的篇幅长度相对自由一些,而在制作设备、材料、方式、程序方面没有什么本质的不同,而且当时电视纪录片的创作队伍也主要是从电影厂抽调过来的人员组成,他们是我国电视纪录片的开拓者。

从播出内容看,当时的纪录片大部分是新闻纪录片,并且大多根据电视新闻片编辑而成,往往是把一组或几组新闻片按一定的主题联起来,配上解说词和音乐,就构成了一部纪录片,因此在纪录片和新闻之间没有严格的界限。

电视纪录片与电影纪录片相比最大的优势就在于它传播时效快,因而重大节



日和党政领导的重要活动一般都由电视台转播或做成纪录片播出。1958年6月1日,北京电视台播放了中国第一部电视纪录片《英雄的信阳人民》,主要内容是河南信阳人民抗灾夺丰收的感人事迹。1958年10月1日播出的《中华人民共和国建国九周年》是我国第一部纪录重大庆典活动的电视纪录片,片长20分钟。此后,重大庆典、重大事件或突发事件成为电视纪录片反映的重要内容。另一方面,我国领导人的重大活动或出国访问,北京电视台都有记者随同拍摄,除在新闻节目中播出之外,大都重新剪辑成纪录片进行播出,如《周恩来访问亚非14国》就属这类节目。

除了新闻纪录片之外,早期的电视纪录片在其他题材上也进行了探索,如自然风光、少数民族题材等,这些探索都为后来电视纪录片的发展积累了宝贵的经验。1963年摄制的《长江行》以一条客轮为导游,介绍了长江沿岸的风貌,轻松流畅、真实自然,开我国风光纪录片的先河。1964年摄制的《珠江三角洲》突出了地域特色,通过一些典型事件和画面展现了珠江三角洲农村欣欣向荣的景象。1965年摄制的《芦笛岩》则纪录了桂林千奇百怪的溶洞景观,是我国第一部纯风光题材的纪录片。此外,还有《美丽的橄榄坝》、《春到侗乡》、《厦门风光》、《苏州园林》等类似的片子。这些作品在当时浓厚的政治氛围中以清新的风格给观众留下了深刻的印象。在少数民族题材方面主要有《欢乐的新疆》、《古老西藏换新天》等作品,内容主要反映少数民族地区美丽的风光、富饶的特产以及各族人民团结和睦的景象,基调欢快明朗。

在“文革”前,尤其值得注意的是1965年摄制的《收租院》。这部纪录片紧扣当时阶级斗争的形势,以四川大地主刘文彩逼迫农民交租的泥塑群像为题材,把泥塑作品、史料和当事人的讲述结合起来,使一个个凝固的塑像成为有内心活动、有故事、有行动的人,镜头运用首尾连贯、流畅平稳,特别是一些长镜头的运用丰富了纪录片的表现方法。解说词更是朗朗上口,后来被编入语文教科书,开创了强调解说词文学性的先河。

总体说来,“文革”前的电视纪录片以新闻纪录片为主流,其他题材的作品则主要以表现祖国的锦绣河山、人民的生活面貌和风土人情为主,有浓厚的教化色彩,基本上是一种形象化的政论片。在画面和音乐上都注重形式美、造型美,也比较注重解说词和蒙太奇剪接效果,但在写实性方面显得相对不足。

“文革”爆发以后,电视纪录片成为“造神”运动和打击所谓“牛鬼蛇神”的有力武器,山川风光、历史文化等软性题材成为禁区,只能拍摄政治题材的作品,在表现形式如镜头运用、解说词写作、音响处理等方面也规定了许多条条框框,这使纪录片的创作处于停滞和倒退状态。在“文革”动乱稍为平息之后,从1972年起,出现了《深山养路工》、《放鹿》、《泰山压顶不弯腰》、《下课以后》、《战乌江》、《太行山下新



愚公》等一批较优秀的纪录片,但这些作品都带有“文革”的时代印记。“文革”结束后的几年里,一批优秀的作品迅速涌现出来,主要有《周总理的办公室》、《牧马姑娘》、《大连漫游》、《泰山》、《长白山四季》等,1979 年中日联合拍摄《丝绸之路》,揭开了纪录片创作新的一页。

从总体上看,80 年代以前的电视纪录片政治意识起着主导性的作用,纪录片被当作政治宣传的有效工具。在此观念之下,国家政治话语占据绝对优势,纪录片的责任意识被无限放大,纪录片的创作成为一种国家行为,为统一认识、统一意志的政治目的服务,创作者的主体意识、个人情感在作品中是缺失的,个人消融于集体意识、英雄主义的政治话语之中。由此导致电视纪录片的题材雷同单一,内容多为政治与外事活动报道、成就经验的展示、英雄先进的宣传等等。从艺术上讲,大多为声画两张皮,以解说为主导,画面主要对解说起配合作用,真正的纪录、纪实观念并没有建立起来,更多的是凭借一种气势和激情对观众进行自上而下的灌输,起一种宣传鼓动的作用。但它毕竟迈出了我国电视纪录片艰难的一步,确立了电视纪录片现实主义的美学品格,从思想与艺术上为纪录片的发展积累了丰富的经验。

二、80 年代的大型纪录片

十一届三中全会以后,随着改革开放的发展,我国扩大了对外的交流与合作。在此背景之下,电视纪录片走上了与国外合作拍摄的道路,拍摄了一系列反映我国悠久历史与文化的大型纪录片,在国内外产生了巨大的影响。在这些影片的带动下,我国又先后拍摄了《黄河》、《蜀道》、《唐蕃古道》、《万里海疆》、《长征·生命的歌》、《让历史告诉未来》、《河殇》、《长城风情录》、《望长城》等许多大型纪录片,从而推动了电视纪录片的发展。在这些作品当中,影响最大的有《丝绸之路》、《话说长江》、《话说运河》、《望长城》等,下面我们对这几部影片分别予以介绍。

1. 《丝绸之路》

1979 年,中央电视台与日本广播协会(NHK)合作拍摄的大型纪录片《丝绸之路》开拍,这是十一届三中全会以后思想解放的结果,标志着我国电视纪录片走上了快速发展的道路。

《丝绸之路》的拍摄从 1979 年 8 月开始到 1981 年 5 月结束,历经 21 个月,行程达 15 万公里,拍摄素材 45 万英尺,最后剪辑为 17 集。这是一次真正意义上的国际合拍,在当时是开放的标志,给我国的电视界带来了一种开放的意识。我国的纪录片工作者在这次合作中受到了很多冲击,特别是在纪实语言方面,开始确立起“纪录过程”和“纪实”的理念,对纪录片拍摄观念的转变起到了重要的推动作用。



首先是在技术方面,日方的先进设备使拍摄长一点的镜头成为可能,而且可以进行现场录音,并进行了一些航拍,开阔了画面的视野,这些元素丰富了我国纪录片的纪实语言,给人以新鲜感。特别是让观众在镜头中感受现实,感受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,把拍摄过程呈现给观众,把现场的声音还原给观众,取得了极好的现场真实性效果。

其次是对纪录观念的认识。在拍摄过程中中日双方的导演经常发生冲突,如在拍摄雨中渭河桥上的画面时,日方导演联想到“渭城朝雨”的意境,要拍下现代丝绸之路上熙熙攘攘的热闹景象,中方导演则认为乱哄哄的场面有碍观瞻,坚持不同意拍。三天后在桥面被打扫干净、并暂时中断交通后,才邀请日方拍片,结果弄得日方人员啼笑皆非。在拍摄收哈密瓜的镜头时,由于意见分歧,相持不下,结果双方各拍各的:日方拍了衣衫不整的当地农民,中方则从文工团请来了漂亮的女演员^①。这种争执的存在源于不同的纪录理念,在争执过程中我们对纪录片的认识也在发生转变,产生一种强烈的惊喜感,原来片子可以这样拍,纪实可以这样进行,这无疑加深了我们对纪录属性的认识。

2.《话说长江》

《丝绸之路》所采取的中外合拍方式为纪录片的创作打开了新的视野,合作方资金与先进设备的投入也解决了我国电视资金不足、设备落后的燃眉之急,因此,当《丝绸之路》正在拍摄的过程中,中央台又和日本影视界进行合作,拍摄我国的长江。拍摄完毕以后,日方却迟迟没有编辑出来,1983年中央台决定根据拍摄的素材自己编辑完成一部纪录片,这就是《话说长江》。

《话说长江》最大的突破在于与观众的交流性。这种交流性首先体现在解说员的出现。在每一集中,随着“话说长江”主题歌的响起,陈铎和虹云两位亲切和蔼的主持人出现在屏幕上,与观众进行面对面的交流。这种交流虽然还带有很大的播音特点,有种居高临下的气势,但弥补了画面的不足,并运用当时已有的抠像、叠画等技术条件,增加了画面的信息量。

其次是增加节目与观众的互动。在节目制作过程中,在全国范围内组织了征集“《话说长江》主题歌”歌词的活动,结果在规定的13天之内,来稿达4000多件,在此基础上又组织了一场《话说长江》音乐会,极大地鼓舞了观众的参与热情。在播出过程中,节目组又收到10000多封观众来信,对节目提出意见、建议,发表评论。为回复观众来信,又专门做了两集“答观众问”。这使节目与观众的关系发生

^① 郭镇之:《中国电视史》,中国人民大学出版社1991年版,第259页。

了微妙的变化,赢得了观众对节目的认同。通过与观众的交流与反馈,《话说长江》达到了40%的收视率,第一次掀起了纪实节目的收视高潮。

第三,培养了观众定时收看纪录片的习惯。当时纪录片的播出没有固定的栏目,是不定时的,因而观众难以及时收看纪实性的节目。《话说长江》采用在周末准点准时的播出方式,25集,每集20分钟,很快使观众养成了收视习惯,当时新华社报道说,“每到星期天晚上,数百万中国人便坐在电视机前,收看中央电视台播放的系列片《话说长江》”。这种播出方式对电视节目栏目化的探索积累了有益的经验。

《话说长江》还开创了“话说”节目的先河,使纪录片以大型系列节目的形式出现,后来的许多纪录片都采用了这种方式。

3. 《话说运河》

有了《丝绸之路》和《话说长江》的成功经验,特别是《话说长江》引起的强烈反响,中央电视台受到极大鼓舞。1984年,《话说长江》的原班人马,开始了《话说运河》的拍摄。到1986年,《话说运河》正式开播。这次播出的轰动效应大大超过《话说长江》,再次掀起纪录片发展史上的收视高潮,而且使纪实手法、纪实节目在观众中深入人心。

与《话说长江》相比,《话说运河》首先体现了纪录观念的转变。它“以运河为线索,一路拍摄所经所历,所见所闻,有古有今,有土有洋,有雅有俗,有气有福,有甘有苦”,突破了不能拍阴暗面的教条束缚,既报喜也报忧,在反映运河所代表的悠久文化的同时,也指出了人们对运河的破坏以及一些不文明的行为,特别是运河中的船工由于争执而将大粪泼向对方的景象给观众留下了深刻的印象。这种“不虚美,不隐恶”的写实态度减少了宣教味道,向纪录片客观纪实的本性迈进了一大步。

其次,更注重观众的参与。这种参与性体现在比较重视平民视角,不只是与观众面对面,而且还把记者推到现场,让他们跟老百姓进行直接交流,把话筒交给了老百姓,使老百姓在画面里成为一定的主角,有了说话的权利。同时还注意及时反馈观众的意见,把观众的建议和意见融入后面的节目里。

第三,在拍摄方面,开始注意现场的氛围,把现场作为纪实的重要元素,被拍摄的人不再回避镜头,有些回头观望镜头的画面也被保留了下来,这使作品获得了一种强烈的真实感,贴近了生活的原貌。在航拍方面和以前相比也有较大的进步,从高空和低空两个层次拍摄,如在拍摄镇江时,一个在高空的飞机上拍摄,有种整体俯视的效果,一个在贴近地面的“小蜜蜂”飞机上拍摄,以求接近观众的视角。这些手段的运用,都体现着拍摄思维的突破。

第四,在制作播出方面,《话说运河》改变了以往节目全部制成以后再播出的做



法,而实行边摄、边编、边播,这样可以随时根据观众的反馈意见修正制作、播出计划,减少失误,提高节目的质量。这种做法为观众的参与提供了极大的空间,从而建立了与观众的互动,如《里下河》这一集就是根据观众的意见临时增添上去的。

4. 《望长城》

1988年,中央电视台再次与日本电视界合作,联合拍摄中华民族的精神象征——万里长城,至1991年,这一合作终于结出硕果。按照当初协议,中日双方联合拍摄,各自剪辑,最后中方片名定为《望长城》,日方定名为《万里长城》,于1991年11月18日同时播出,结果双方都创下了纪录片的最高收视率。

《望长城》在我国电视纪录片的发展过程中具有里程碑式的意义。在此之前,出现了一批像《迎接挑战》、《让历史告诉未来》等以画面表现为辅、以解说为主的纪录片。这些作品广征博引,具有强烈的政论色彩,创造了一种政论和抒情相结合的风格,以其深沉的历史忧思引起很多观众的共鸣。但如果冷静地思考,就不难发现,这种强烈的主观色彩并不符合纪录片的纪录本性,斗室之中的愤懑和热情的空洞呐喊并不符合当时中国发展的实际。《望长城》对这种倾向有了全面的突破,它严格遵循了纪实主义的创作方法,通过似乎不经人为控制的叙事结构,运用长镜头(或长镜头段落)加同期声的拍摄方法,以对长城的不断找寻为线索,把历代长城的遗址及有关长城的古今人物组织在一起,展示出一幅长城的历史风情画卷。

从内容上说,《望长城》以长城作为民族精神的象征,把镜头对准了生活在长城内外的普通人,借长城来说国人,通过这些人物来挖掘民族的魂魄。从表现上来说,以一种追寻的结构把众多的人和事连缀在一起,作品开头“一次次走近你,不知道我在你身边,一次次离开你,才知道你在我心头”的嘹亮歌声和“喂,你们在哪呀”呼唤构成了整部作品的灵魂,显示出对悠久历史的呼唤,笼罩着整个作品的追寻过程。在拍摄上,“跟随跟随再跟随”,注重现场的拾取、发现,体现了纪录片创作的基本原则:在事件发生、发展的过程中,运用运动拍摄或挑、等、抢的采访拍摄,反映在真实环境、真实时间中发生的真人、真事。这种对真实性的追求,使作品具有强烈的感染力。在音响方面,追求现场的真实声音,大胆使用同期声和现场效果声,总编导刘效礼要求“一切声音必须在现场完成,并达到播出要求,不准后期造假”,这就使声音信息显得丰满、有层次感,这种声画合一的纪实风格增加了作品的真实性。

《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抛弃了,“声画合一”造成的现场感展现出电视语言的独特魅力。但《望长城》的不足也是明显的,如对于过程的太过重视使有些追寻显得琐碎、信息量不足;为了突出纪实而过多地展现了摄制组的活动,淡化了

主题,等等。但它毕竟把镜头对准了平民百姓,纪录下了普通人的生存状况,标志着我国纪录片创作观念的重大转变,为后来大量纪实风格作品的出现起到了开路先锋的作用。

总的说来,80年代的大型纪录片反映了一种强烈的文化反思意识,这与改革开放带来的思想活跃是分不开的。“‘祖国’和‘民族’成为这一时期中国电视纪录片的主题表征。相对于‘国家’和‘阶级’来说,‘祖国’和‘民族’,少了许多政治的味道,添了许多人文的因素。”^①它一头指向历史、文化,另一头指向现实、当下,以一种清醒的现实主义精神,立足现实、回顾历史、反思文化、展望未来,构成了80年代电视艺术中一道亮丽的风景。从纪录观念上看,80年代逐步确立起了纪录片的纪实理念,多角度地探索纪录片的表现手法,极大地拓展了纪录片的表现空间,也反映了我们对纪录片本质属性认识的深入。

三、90年代以来的电视栏目纪录片

80年代的纪录片大多以大型纪录片为主,追求宏大叙事,很少将视点对准普通的小人物,不管在结构上还是在表现视角上都显露出宏伟的气魄,虽然其间也出现了一些有较强平民意识的短纪录片,但由于播出缺乏连续性,影响不大。同时,80年代又是我国电视节目栏目化的时期,纪录片必须纳入到具体的栏目之中,才能使纪录片的播出不再是一种偶然性的行为,与观众建立日常化的联系,促进纪录片的发展壮大,因而纪录片的栏目化成为纪录片发展的必然趋势。像中央台的《祖国各地》、《人物述林》和地方台的《长城内外》、《岭南风云》、《浦江新貌》、《锦绣八闽》、《可爱的中国》等栏目都是专门播出专题片、纪录片的栏目,推出了一些作品,但都没有产生太大的影响。

1989年中央电视台《地方台50分钟》(后改为《地方台30分钟》)开播,集中播出全国各地生产的优秀电视纪实作品,推出了一批堪称艺术精品的纪录片,为探索电视纪实语言方面提供了一个窗口。随后,电视纪录栏目迅速发展起来。1993年上海电视台《纪录片编辑室》开播,这是全国第一家以纪录片为主题的栏目,推出了《摩梭人》、《德兴坊》、《毛毛告状》、《十字街头》、《半个世纪的乡恋》、《远去的村庄》、《茅沿河的船夫》、《下岗以后》、《大动迁》等一系列关注普通人的纪录片,引起了较大反响,也展示了纪录的魅力。

而1993年中央台《东方时空》的开播不仅标志着我国电视节目栏目化的完成,也使电视语言的纪实风格风行大江南北,特别是其中的《生活空间》,它表现普通人

^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47页。



生活的自然形态,不以主观的意识去横加干扰采访对象,也不以主观判断的方式把报道的主题强加给观众,“讲述老百姓自己的故事”成为其平民化的口号。在《东方时空》的影响之下,又出现了一大批纪实性的栏目,如《焦点访谈》、《东视纪录片》、《纪录》、《百姓家园》、《自己的故事自己拍》等等。到90年代末,几乎所有的省级电视台都开办了纪实栏目。由于栏目性纪录片播出时间持续、周期固定,容易使观众形成收视习惯,从而使纪录片在荧屏上全面开花,进入了创作的繁荣时期。

90年代的栏目纪录片一个重大特征在于其平民性。以普通百姓为拍摄对象,贴近百姓的生活,在纪实语言上真正具有电视的现场性、贴近性、原生态、过程性、真实感和交流感,具有浓厚的人文关怀。另一方面,栏目化也给纪录片的创作带来了相当大的限制,如流水线的制作方式使纪录片不能有充分的拍摄周期;收视率的压力使纪录片不得不去表现弱势群体,形成“好心人帮可怜人”模式以赢得观众的眼球;工业化的操作限制了编导的个性与创作的主动性,等等。这些又使电视纪录片处于一种尴尬的境地。

除上面提到的作品外,这一时期在纪实性栏目中播出的优秀纪录片有:《闯江湖》、《西藏的诱惑》、《藏北人家》、《天驹》、《雕塑家刘焕章》、《龙脊》、《最后的山神》、《神鹿呀,我们的神鹿》、《中华百年祭》、《沙与海》、《壁画后面的故事》、《五平太流转》、《湘西,昨天的回响》、《女特警雷敏》、《人·鬼·人》、《土地忧思录》、《少年启示录》、《深山船家》、《半个世纪的爱》、《潜伏行动》、《远在北京的家》、《梦界》、《考试》、《泰福祥日记》、《背篓电影院》、《北京百姓家》、《重逢的日子》、《呼唤》、《十五岁的初中生》、《方翔荣》、《明天的浮雕》、《我们生存的这片土地》、《山洞里的村庄》、《回家》、《歌魂》、《三节草》、《英和白》、《平衡》、《祖屋》、《姐姐》、《忠贞》等等。这里提到的仅是其中的一部分,还有许多优秀的纪录片值得我们深刻铭记。

90年代以来的栏目纪录片把镜头从80年代的民族、文化转向了平民百姓,以一种平视的角度纪录普通百姓的日常生活,平民意识成为这一类纪录片的主要特征。纪录对象的转变体现了纪录观念的变化,它不再以国家、民族、文化这些宏大的话语,而以人的日常生活作为表现对象,以一种客观的态度去纪录、还原生活的本来面貌,普通人成为纪录片的表现主体,即便是纪录革命伟人的作品也把他們从神坛上请下来,除去笼罩在他们头上的光环,着力反映他们作为普通人的一面。这一变化既有社会思潮、美学思潮、技术条件等因素的影响,也是纪录片发展到一定阶段的必然选择,目前,这一变化还在深入发展当中。

四、新纪录运动的兴起与DV艺术的发展

90年代以来除了纪录片栏目迅速发展并成熟之外,值得注意的就是新纪录运