

传媒新浪潮研究丛书

在政治、经济与美学的视野中

中国 ZhongGuo
DianShi JiLuPian De

电视纪录片

— SHENGCHAN YU ZAIXIAN —

生产与再现

陈 一 著

中国书籍出版社

在政治、经济与

中国

ZhongGuo

DianShi JiLuPian De

电视纪录片

— SHENGCHAN YU ZAIXIAN —

生产与再现

陈一著

中国书籍出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国电视纪录片的生产与再现 / 陈一著. — 北京 :
中国书籍出版社, 2011.8
(传媒新浪潮研究丛书)
ISBN 978-7-5068-2528-3

I. ①中… II. ①陈… III. ①电视纪录片—电视史—中
国 IV. ①J909.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第153755号

责任编辑 / 王 哲

责任印制 / 孙马飞 张智勇

封面设计 / 胡 玥

出版发行 / 中国书籍出版社

地址: 北京市丰台区三路居路97号 (邮编: 100073)

电话: (010)52257143 (总编室) (010)52257153 (发行部)

电子邮箱: chinabp@vip.sina.com

经 销 / 全国新华书店

印 刷 / 世纪千禧印刷(北京)有限公司

开 本 / 787毫米 × 1092毫米 1/16

印 张 / 15.75

字 数 / 210千字

版 次 / 2011年9月第1版 2011年9月第1次印刷

定 价 / 35.00元

版权所有 翻印必究



摘要

本论文探讨的是中国纪录片1978年以来的生产机制的变化,以及在这个过程中纪录影像与国家和社会的再现关系,意在使当代纪录片发展背后的驱动力量浮现出来,进而从纪录片的角度对中国三十年多来的文化和社会发展历程作出一种回应。

在研究中,论文借鉴了媒介社会学和文化社会学、传播政治经济学、文化研究这三种理论视角,并将它们整合到一起。三种理论中,传播政治经济学侧重传播活动中政治经济这两个最核心的要素,文化研究侧重于文本解读和意识形态分析,文化社会学则侧重于把这些要素放到不同的社会关系中去考察。在研究方法上,本文主要采取文献研究、内容分析和个案研究等方法,并与本人的田野调查成果相互照应。

本研究力图解决的具体问题是:中国电视纪录片三十多年来的演变轨迹是什么?纪录片在中国当代文化领域、传媒领域中处于什么位置?不同题材的纪录片的话语构成了怎样的媒介现象?纪录话语如何重构与呈现了“国家—社会关系”?纪录话语与社会变迁有着怎样的互动?如何处理好体制内外纪录影像的共生和互动问题?纪录影像进一步发展的动力和生长点在哪里?等等。

第一章追溯了列宁“形象化政论”的论述如何传入中国并对电视纪录片产生深远的影响,分析了1978年以前纪录片的制作和传播模式。接下来,论文梳理了三十多年来纪录片发展的几个阶段及其与特定年代的关系,指出了1980年代纪录片“建构与启蒙”的两大主题,1990年代普通人与纪录片的转型,以及新世纪以来政治与市场的双重逻辑对纪录片的影响。

第二章从画面、叙事视角、选题等美学元素出发,探讨了三十多年来纪录片文本的美学变化。本章比较了同样题材的一部剧情片和一部纪录片,以此分析1980年代以来电视纪录片现实主义创作方法的嬗变。同时,试图对纪录片的美学变化给出一个文化社会学的解释,即纪录片的播出、效果与评价



机制的变化是美学变化的推动力。

第三章探讨了纪录片中的国家话语问题，分析了电视纪录片从“革命”到“现代化”的话语转换以及纪录片的国家形象建构问题。本章提出，三十多年来体制内纪录片的发展无法回避“民族国家”这个根本命题，而有关国家的话语递进和相关纪录片风格变化的背后，是纪录片生产者的“变与不变”。

第四章与第三章呈现出某种“对举”的关系，探讨了社会类纪录片在主流电视媒体中的生长空间与话语呈现，分析了1978年以来的改革带来了社会“场域”的成长，将1990年代以来社会类纪录片和纪录片栏目的兴衰作为探讨重点。在此基础上，演绎了历年来体制内外纪录片人的互动以及关于《生活空间》栏目的话语博弈，以此折射当下社会类纪录片“方法被挪用”与“精神被消解”的困境。

第五章从宏观的角度，探讨了电视纪录片未来发展的几个路向。本文认为，中国电视纪录片无法直接拷贝美国纪录片市场化的发展模式，而应适当借鉴欧洲纪录片生产中公共电视体制、社会基金资助等方法。中国纪录片的未来将在“国家—媒介—社会”和“市场化与非市场化”组成的坐标系中，而香港和台湾近年来的纪录片发展也给大陆提供了一定的经验。

关键词：纪录片 生产 再现

中图分类号：J9



Abstract

This thesis discusses the change of the production mechanism of Chinese TV documentary and as well, the representation relations between the documentary and the state or society, aiming at foregrounding the driven force behind the development of the TV documentary as a response to the social-cultural process over the recent 30 years in China.

The thesis adopts three theoretical angles, media sociology or cultural sociology, political economy of communication, and cultural studies and integrates them as a whole. The political economy of communication focuses on the most kernel political and economical elements in communication activities, and the cultural studies focus on text and ideology interpretation, while the cultural sociology studies all these elements in various social relations. Based on the literature review, the thesis uses content analysis, case study and field survey to explore the topic.

The thesis intends to answer the following questions: what are the evolution tracks of China's TV documentary over these years? What position does the TV documentary take in contemporary Chinese culture and media? What kind of media phenomena have been screened by different kind of documentaries? How can these different TV discourses reconstruct and represent the state-society relation? How do these different TV discourses interact with social changes? How can the question be handled on the co-existence of and interactions between TV documentaries inside and outside state-run TV system? Where can the TV documentary find its renewed power and growing points?

The first chapter analyses the production and communication model of China's TV documentary before 1978 by reviewing Lenin's view on imagery political comment and how it became the doctrine in Chinese early TV documentaries. It clarifies the relations between specific eras and the documentary movements during each era, including "construction and enlightenment" as two themes in the 1980s, the common people and the transition of TV documentary in the 1990s and the influence of the double logic of political and market power on



TV documentary since the turn of the century.

The second chapter starts with aesthetic discussion on the images, narrative angles and topics of TV documentary. Comparing a fiction movie with a TV documentary, both of which tell the same subject, this chapter analyses the changed realism of TV documentary in 1980s. Also, by studying the broadcasting, effect-rating and evaluation mechanism of the TV documentary, this chapter gives a cultural sociological explanation of the aesthetic changes.

The third chapter discusses the nation-oriented discourse in TV documentary, analyzing the discursive turning from “revolution” to “modernization” and the construction of national image. The chapter points out that the TV documentaries inside the state-run TV system can not avoid the basic nation- state issue and behind the discursive and stylistic changes are the producers’ changed and unchanged conditions.

As a counterpart of the third chapter, the fourth chapter elaborates on the society-oriented TV documentaries in terms of their development space and discourses in mainstream media. This chapter analyses the flourishing of social field brought about by the reforms with emphasis on the ups and downs of such TV documentaries or TV documentary programs in the 1990s. Meanwhile, a scrutiny on the interaction of producers in and outside state-run TV system, and a discursive game around the *Shenghuokongjian* (*Life’s Horizon*) are used to reflect the difficulties (eg. method appropriation and spiritual dissolution) in society-oriented TV documentaries nowadays.

The fifth chapter adopts the macro theoretical angle to discuss the future development directions of TV documentary. This chapter insists that Chinese TV documentary cannot just copy the highly market-oriented mechanism in US TV industry. Instead, more attention should be paid to public TV system and social financial support system in the European TV documentary production. By introducing experience form Hong Kong and Taiwan, The Chinese TV documentary will achieve new progress in the reference frame of state-media-society axis and the market-nonmarket axis.

Keywords: TV Documentary Production Representation

Classification Code: J9

目 录

摘要 // 1

Abstract // 3

绪 论 考察中国电视纪录片的新视角

第一节 问题的提出：“国家相册”的背后 // 2

第二节 国内外研究综述：从美学到社会学 // 7

第三节 理论视角与方法：文本研究和田野调查 // 16

第一章 纪录片在电视版图中的位置变化

第一节 1958—1978：回望意识形态的遗产 // 26

第二节 1980年代：民族复兴与启蒙话语 // 29

第三节 1990年代：普通人与纪录片的转型 // 34

第四节 新世纪以来：政治与市场的双重逻辑 // 37

第二章 纪录片美学的演替及其动因

第一节 画面：从纪实主义到“真实再现” // 44

第二节 叙事视角：从“零聚焦”到“内聚焦”和“外聚焦” // 51

第三节 选题：从“命题作文”到“自选动作” // 58

第四节 现实主义的嬗变：

《黄山来的姑娘》与《远在北京的家》的再解读 // 63

第五节 美学谱系的背后：播出、效果与评价机制的考察 // 72



第三章 纪录片中的国家话语解析

- 第一节 从“革命”到“现代化”的话语转换 // 82
- 第二节 “民族国家”的召唤与国家形象的建构 // 85
- 第三节 政治经济中的变与不变：纪录片生产主体的考察 // 90
- 第四节 “宏大叙事”与“细小叙事”的张力：
兼评《感动中国——共和国100人物志》 // 98
- 第五节 “主流影像”与“个人影像”的互文：
以《人民至上》与《1428》为例 // 105

第四章 社会类纪录片的生长空间与话语呈现

- 第一节 从国家到社会：纪录片中的“社会”何以可能 // 116
- 第二节 社会纪实类节目的兴衰：从《生活空间》到《社会记录》 // 119
- 第三节 体制内外的互动与无奈 // 128
- 第四节 多重话语的博弈：《生活空间》何以可为 // 135
- 第五节 被挪用的“纪录方法”与被消解的“纪录精神” // 140

第五章 中国电视纪录片发展的路向

- 第一节 当前纪录片的危机与契机 // 149
- 第二节 走向多元与未来之路 // 159
- 第三节 香港：纪录片与社会的多重互动 // 167
- 第四节 台湾：“解严”以来纪录片发展的镜鉴 // 177

结论与附录

- 结束语 // 184
- 附录一：本研究田野调查的具体安排 // 187
- 附录二：部分访谈实录 // 188
- 附录三：《见证·影像志》与同时段节目收视率对比表 // 231
- 参考文献 // 233
- 后 记 // 241



绪 论

考察中国电视纪录片的新视角

纪录片是文化与文明透过历史和当下所析出的影像结晶，其意义与功能早已人所共知。我们习惯于把纪录片比作“国家的文化名片”或是“国家的相册”，也津津乐道于各种纪录片的内容和主题，但是却容易忽视纪录片背后的生产机制：从宏观上看，纪录片与时代政治经济的关系是怎样的？纪录片是如何再现这个时代？从微观上说，一部纪录片是如何从选题变成片子的？纪录片的各种生产要素如何在整个过程中起作用？因此，本书探讨的问题是中国电视纪录片的生产与再现，目的在于通过纪录片这个“结晶体”，透视中国当代媒介文化的生产与再生产，站在时间与空间的轴线上思考中国纪录片发展的历史与未来。



第一节 问题的提出：“国家相册”的背后

智利纪录片导演顾兹曼（Patricio Guzmán）说，一个国家没有纪录片，就像一个家庭没有相册。纪录片具有其他任何一种影像形式无法代替的现实意义和历史价值。1978年以来的社会转型给中国带来了巨大的变化——经济体制的变化，价值观念、生活方式、道德规范的重塑，人口的水平流动和垂直流动的加速——一个不同于以往的时代呈现在历史的面前。

与这个时代对应的，是对这个时代的记录。然而一个可能被忽视的方面是，如果我们借用“相册”这个比喻的话，这本“国家相册”是如何被制造出来的？每一张“照片”拍了什么，如何拍摄，拍摄时人们的状态是怎么样？这些照片被谁挑选出来，如何放进相册？“照片”和“照片”之间的联系是什么？“相册”又被国家和国家的主人放在什么位置？“相册”如何从一代人手里传到下一代人手里？

从这一组问题出发，本研究探讨的是中国纪录片三十年多来的生产机制的变化，以及在这个过程中纪录影像与国家和社会的再现关系。纪录片只是历史的一个载体或是呈现形式，本研究力图使当代纪录片发展背后的驱动力量浮现出来，进而从纪录片的角度对中国三十余年来的文化和社会发展历程作出一种回应。

需要说明的是，“纪录片”一词在世界范围内是一个内涵和外延都十分模糊的概念^[1]，想对“纪录片”这个概念进行准确界定，就像给“爱”或“文化”下定义一样难^[2]。英国纪录片之父格里尔逊（John Grierson）1926年在评论弗拉哈迪（Robert Flaherty）的新片《摩阿那》（Moana）时，第一次使用documentary film一词^[3]，意在指出此类影片具有的文献价

[1] 例如，在Documentary and the Mass Media一书中，编者John Corner指出，随着电视媒介的发展，纪录片和时事新闻片的区别并不明显，纪录片和一些现实题材的剧情片、以及其他教育类、娱乐类、广告类的片子的界限也并不十分清晰。

[2] [美]比尔·尼克尔斯·陈犀禾，刘宇清、郑洁译：纪录片导论[M]。北京：中国电影出版社，2007：28。

[3] [美]Richard M. Barsam.王亚维译：纪录与真实：世界非剧情片批评史[M]。台北：台湾远流出版公司，1996：131。



值。从广义看,纪录片包括所有的非剧情片,即排除了以虚构创作为主要方式的影片,从电影出现之初卢米埃尔兄弟拍摄的部分纪实片段到后来的纪实电影、民族志电影、探险电影、战时宣传片、真实电影、直接电影^[1];而从狭义看,有学者认为纪录片“严格来说应该专指1930年代英国格里尔逊发展社会学纪录片影响下的产物”^[2]。1948年布鲁塞尔的世界纪录片大会曾经给纪录片下的定义是从广义出发的,即“以各种纪录方法在胶卷上录下经过诠释后的现实的各个层面,诠释的方式可以是去拍摄真正正在发生的事情,也可以是忠实而有道理地重演发生过的事实,其目的在于通过感性或者理性的管道去激发和加强人类的知识和认识,并真正提出经济、文化和其他人际关系中的问题和解决方法”^[3]。而随着纪录片拍摄的个人化,很多研究者对纪录片的定义往往从狭义出发,如“纪录片一般是指有个人观点、去诠释现实世界的、以实存的事物为拍摄对象、经过艺术处理的影片。新闻片缺少纪录片整体的观点,也未经艺术处理。宣传片不是以个人观点去诠释世界。教育片、工业片则不需个人观点,只需要提供信息给特定对象”^[4]。

因为纪录片定义的复杂与困难,西方学者对纪录片的研究更多的是从内容、形态和功能上来分析,甚至以“非剧情片”一词来代替纪录片。当然,这也指出了纪录片“非虚构”的底线,即必须以对客观存在的人和事的反映为前提,在这样的反映中,制作者必须暗示观者纪录片是通向真实的一条路径。保罗·罗沙将纪录片分成“自然主义传统、现实主义传统、新闻影片传统和宣传片传统”^[5];埃里克·巴尔诺认为,纪录片从诞生以来先后承担着“预言家、探险家、报导记者、画家、拥护者、喇叭者、揭发者、诗人、编年史作者、奖励者、观察者、触媒者、游击战”^[6]的角色,比尔·尼科尔斯则将纪录片试图表现的东西分成“具体的事件和抽象

[1] [美]Richard M. Barsam,王亚维译.纪录与真实:世界非剧情片批评史[M].台北:台湾远流出版公司,1996:前言.

[2] [美]Richard M. Barsam,王亚维译.纪录与真实:世界非剧情片批评史[M].台北:台湾远流出版公司,1996:译序.

[3] 韩耀丛.纪录片再现现实的再思考.“独立制片与纪录片国际学术研讨会”会议论文.台湾台南艺术学院音像技术科技多媒体中心暨音像艺术管理研究所.2001.转引自:骆俊嘉.“遗忘的国度”——乐生疗养院纪录片制作流程析[D][EB].台湾世新大学硕士论文.2005.

[4] 李道明.台湾纪录片与文化变迁[J].电影欣赏.台北:电影资料馆,1990(44).

[5] Paul Rotha. Documentary Film. Faber and Faber LTD., 1952: Content.

[6] [美]埃里克·巴尔诺.张德魁,冷铁铮译.世界纪录电影史[M].北京:中国电影出版社,1992:目录.



的概念、‘说服’的挑战、隐喻的力量”^[1]，笔者认为，无论怎么分类，纪录片的功能可以归纳为传播事实、传播观念两种，更多的时候，是这两种功能的混合状态。

考察纪录片的历史，我们可以发现，20世纪50年代以前，纪录片发展最重要的推动力量来自国家层面，无论是英国的纪录片运动、美国的战时宣传片还是苏联的新闻纪录电影，因为很多纪录片都不被商业电影发行和放映机构看好，而国家正好需要纪录片实现时代的报道或历史的记录，因此国家委托生产或者直接定制的情况非常普遍。50年代之后，随着电视的普及，纪录片逐渐与电视结缘。需要注意的是，无论在西方国家的商业电视机构还是公共电视系统中，电视纪录片长期作为新闻报道的延伸，因此与公共利益和公共议题直接联系在一起，而较少地被当作盈利的手段。例如，在英国，1946年BBC率先将纪录片引入电视节目中^[2]，而在美国，随着1951年爱德华·默罗在CBS开设的第一个纪录片栏目《现在请看》和1952年《海上的胜利》系列电视纪录片的出现，电视从电影那里接过了纪录的责任。^[3]

这样的情况到了20世纪80年代出现了变化，美国电视中“有些重要的制片公司及频道如家庭票房电影频道（HBO）、探索频道（Discovery Channel）、艺术与娱乐频道（Arts & Entertainment）、演艺时间频道（Showtime）及其他有线电视频道公司都开始制作电视纪录片，这说明有相当数量的观众喜爱这种节目”^[4]，这意味着电视纪录片的商业化转型。从深层次看这也与西方国家80年代以来电视商业化浪潮甚至整个西方社会的新自由主义盛行有关。新世纪前后，美国1985年创办的探索频道和1997年创办的国家地理频道的节目大量进入中国，使得中国观众误以为：美国纪录片就是一种模式，美国的电视纪录片都是高度商业化的。

[1] [美] 比尔·尼克尔斯. 纪录片导论[M]. 陈犀禾, 刘宇清、郑洁译. 北京: 中国电影出版社, 2007: 77-87.

[2] 因为电视摄录设备还不发达等原因，当时的纪录片与今天的概念有着较大的差异，BBC将纪录片分成“戏剧化的、现实的和杂志化的”三类，戏剧化的纪录片指用职业演员在摄影棚中搬演真实故事，现场播出；现实的纪录片指对当下社会严肃话题的讨论，类似新闻报道；杂志化的纪录片则对社会生活中比较轻松的话题进行报道。参见：Elaine Bell. The Origins of British Television Documentary: The BBC 1946-1955. in John Corner(ed). Documentary and Mass Media. Edward Arnold, 1986:65-80.

[3] [美] Richard M. Barsam.王亚维译. 纪录与真实：世界非剧情片批评史[M]. 台北：台湾远流出版公司，1996：401—402.

[4] [美] Richard M. Barsam.王亚维译. 纪录与真实：世界非剧情片批评史[M]. 台北：台湾远流出版公司，1996：549.



对于中国电视界来说,“纪录片”是一个“复活”的概念。任远曾提到:

虽然有一种过去电影艺术门类中长期存在而后又为电视接收的艺术形式绵延不断地、时兴时衰地出现于电视屏幕上,但确实它一度被改了名字:80年代初期开始,在北京和一些地方的电视台,纪录片组织机构被撤销,专门从事纪录片摄制的人员被遣散,“纪录片”这一名称几乎从电视屏幕上消失;取而代之的是由各电视台新成立的专题节目部制作的“专题片”。这股“驱赶纪录片”的潮流的兴起,可能是出于要闯出电视的独家道路,丢掉“电影拐棍”……^[1]

正如当年电影急于丢掉“戏剧的拐棍”,20世纪80年代初每一种艺术形式都力图确立自己的独立性和独特性。中国电视界当时急于甩掉的其实是传统纪录电影的拍摄制作方法,这样的方法从延安时期开始,经由新中国成立初期苏联“形象化政论”影响,在中国根深蒂固。从另外一个角度说,从1958年中国电视出现到“文革”结束,电视节目长期被分成“新闻、文艺、社教”三大块,纪录片与这三种节目都存在一定的交集,甚至新闻类和社教类的纪录片都无法完全分开。^[2]20世纪80年代以前的电视纪录片,主要是从新闻纪录电影中延伸出来的,基本上也直接用胶片拍摄。而到了80年代,伴随着电子摄录设备的运用,文艺和社教节目中也出现了大量的纪实性“专题片”^[3]。这三种“专题片”经过种种探索、发展和分化,有一部分“专题片”逐渐在理念、选题和拍摄手法上发生了变化,于是专题片的概念又遭到了质疑。

任远所说的“纪录片概念的复活”,在时间上已经到了20世纪80年代

[1] 任远.纪录片的理念与方法[M].北京:中国广播电视出版社,2008:39.

[2] 央视社教部自1958年成立,当时只有新闻部、文艺部、社教部三个业务部门。1980年代以来,社教部历经多次调整,甚至连名称也从社教部到专题部,后一再改成社教部,几次改名也见证了业界对专题片一词认识的混乱。参见:段忠应.从社教部的几次易名谈专题节目的界定[J].电视研究,1994(10).

[3] 例如,曾拍摄了多部纪录片,后来成为山东电视台台长的曾昭明指出,当时“仅就形式讲,大致有专题新闻节目类(纪实,有较强的时效性),电视报告文学艺术类(纪实,但不强调时效性,具有明显的审美功能),再就是不好以上述两种形式概括的纪实性节目,不妨仍笼统称之为电视片”。参见:曾昭明.关于电视专题节目的思考[A].中国广播电视年鉴,1991:187.



末90年代初，命名的背后反映出的是对纪录片认识的变化。当中国电视界再次发现或者去使用“纪录片”这个概念时，这早已超出了一个概念的问题了，它预示了中国电视纪录片的转型。在90年代初，中国电视开始了对纪录片的重新界定^[1]，但是专题片的提法及其影响在今天依然存在。笔者分别以“纪录片”和“专题片”为关键词，对中国广播电视年鉴1986年至2009年的全部正文进行了统计，从以下数据中可以发现，“纪录片”和“专题片”的概念至今仍在同时使用，只是“纪录片”的提及次数越来越多，而“专题片”的提及次数越来越少，两种称谓使用频率根本性的逆转发生在20世纪90年代中后期。

表1：历年《中国广播电视年鉴》中关于“纪录片”“专题片”出现频率的统计

年份	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992—1993	1994
正文包含“纪录片”的篇数	21	10	18	24	10	21	30	46
正文包含“专题片”的篇数	44	42	51	50	47	58	88	67
年份	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002
正文包含“纪录片”的篇数	40	50	51	78	65	55	54	74
正文包含“专题片”的篇数	63	74	67	72	70	57	51	57
年份	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	
正文包含“纪录片”的篇数	80	47	65	81	119	102	79	
正文包含“专题片”的篇数	62	51	42	40	48	55	39	

注：中国广播电视年鉴从1986年开始出版，1992—1993年为合订本。

- [1] 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于1992年11月、1993年4月和11月分别在北京、浙江舟山和湖北宜昌，举行了三次中国电视专题节目分类与界定的研讨活动。几次讨论的结果是，在《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。任远当时给出的定义被采纳：以摄影或摄像手段，对政治、经济、军事、文化、自然和历史事件等作比较系统完整的纪实报道，并给人以一定审美享受的影视作品。它要求直接从现实取材，拍摄真人真事，不容许虚构、扮演，其基本手法是采访摄影，即在事件的发生发展过程中，用“挑、等、抢”或追随采访的摄录方法，记录真实环境、真实时间里发生的真人真事，在确保报道整体真实的基础上，要求细节的真实。参见：任远. 东西方纪录片对比研究[J]. 世界电影，1998 (5) .



因此,当我们谈论中国当代纪录片发展的时候,无须讳言中国纪录片发展经历过的专题片的时代,相反地,我们应该看到1978年以来专题片的变化。专题片这个中国特色的纪录片片种其实既和“形象化的政论”相对应,也与西方纪录片史上的某些类型有相似之处,如果按照一般的形态来框定纪录片的话,笔者倾向于认为专题片是中国电视纪录片发展的一个阶段。

需要说明的是,本研究主要聚焦于1978年以来中国电视纪录片,即电视台制作或在电视台播出的纪录片。考虑到纪录片定义的模糊和宽泛,这些纪录片既包括作为单部的纪录片,也有系列纪录片、纪录片栏目、准纪录片栏目。同时,本研究兼顾了同时期以电影胶片为载体的纪录片和民间拍摄的纪录片,因为它们与同时代的电视纪录片形成了一定的对话和呼应的关系。

第二节 国内外研究综述:从美学到社会学

一、1978年以来电视纪录片研究概述

梳理1978年以来电视纪录片研究,本文采用了两个思路,一是浏览一份刊物《北京广播学院学报》1979年至今刊发的有关电视纪录片的文章,二是借助于历年来学界对于1978年以来电视纪录片发展脉络的梳理,特别是2008年前后,学界关于改革开放30周年电视纪录片发展的各种综述性的文献。

1979年创刊的《北京广播学院学报》是“文革”后第一份出现的中国广播电视学术理论刊物,1994年该刊改名为《现代传播——北京广播学院学报》。我们浏览这份刊物自1979年以来的各种纪录片论文的主题,可以对电视纪录片研究的发展做出一个粗略的描述。从上世纪70年代末到80年代初期,《北京广播学院学报》刊登的电视纪录片的文章不多,主要是关于如何写解说词、组接镜头、深化主题一类的技术性论文^[1]。从

[1] 这类论文如《电视纪录片解说词写作漫谈》(陈安,1979)、《主题式蒙太奇——一种纪录片常用的组接形式》(钟大年,1983)、《试论纪录片意境美的创造》(张政,1984)等。



技术角度对当时的纪录片提出批评不失为一个既保险又有说服力的方法，所有的这些讨论都包含了对纪录片“美”的探讨，事实上从20世纪80年代至今，这个研究主题一直存在。同时，随着80年代《话说运河》《丝绸之路》等纪录片（当时的名字叫“电视专题节目”或“电视系列片”等）的出现，学界最初是从反映传统文化、民族文化角度展开对纪录片的论述。

在对“美”的探讨的基础上，有关纪录片的艺术特性成为20世纪80年代中期以来《北京广播学院学报》刊发的纪录片论文的聚焦点，有一批论文通过比较纪录片与故事片等其他电视节目，提出了纪录片的真实性即“真”的问题^[1]。这也直接带来了1990年代初有关“纪实与真实”问题的大讨论^[2]，应该说《北京广播学院学报》上的一系列论文是及时的、必要的，有关“纪实不是真实”的观念在若干年之后，逐渐成为学界的主流观点。1990年代初还出现了对“纪录片和新闻片”“风格和手法”“题材和叙事技巧”等多方面的探讨，这些都反映了研究者从原来文学批评的视角向纪录片的专业眼光的转换。

从20世纪90年代中期以来，有关纪实风格和平民化叙事成为纪录片研究的热点，《现代传播》也关注到了这一纪录片拍摄和研究的转向^[3]，与此同时，有关国外发达国家的纪录片进入了研究者的视野，在对国外优秀纪录片的评析基础之上，也有研究者开始关注国内优秀纪录片人的系列作品。也正是从这个时期开始，伴随着对西方国家纪录片的叙事模式和画面语言等方面的借鉴，虚构与“真实再现”“混合类纪录片”等问题浮现出

[1] 这类论文如《真实·时代感——关于电视纪录片的思考》（曾昭明，1986）、《纪录片与虚构艺术中的真与美》（杨田村，1990）、《纪录片、艺术美与人的主题》（刘敬东，1993）等。

[2] 钟大年在北京广播学院学报1992年第3期发表《纪实不是真实》指出：“纪实是一种风格，况且，这并不意味着纪实就是最好的风格。今天，人们之所以议论起‘纪实’的话题，是因为，我们形成的电视片制作模式需要某种外力的冲击，纪实正好成了这种冲击的契机。但是，任何一种新颖手法的美学价值都是依赖于它的存在的环境，任何一种手法的作用都是与其他的表现方法相互关联的。”后来他又在1995年第2期《现代传播》中发表《再论纪实不是真实》，指出：“创作者总是要在创作手法和观众的审美习惯之间寻找一种‘张力’，任何一种把某种拍摄技法和风格样式提高到根本原则的做法都是危险的，它很可能在不久就会被后来的经验所否定，纪实也是同样的。”钟大年教授的文章引发了一场历时数年的理论争议。另见：杨田村，纪实与真实[J]，现代传播，1994（2）；杨田村，传统现实主义与纪实主义不可通约，现代传播，1995（6）。

[3] 这类论文如《读解生命的尊严——“生活空间”纪实》（孔祥光，1995）、《论电视纪录片的“视点”》（胡智锋，刘文，1998）、《俯视·平视·仰视——纪录片视角的变化》（姜依文，1997）等。