

新世纪人文纪录片研究

XINSHIJI RENWEN JILUPIAN YANJIU

编著



陈霖
高峰
曾一果
周亚平



苏州大学
Soochow University

新世纪人文纪录片研究

王旭烽 著

中国传媒大学出版社

新世纪人文纪录片研究

XINSHIJI RENWEN JILUPIAN YANJIU

编著



陈霖 曾一果
高峰 周亚平



苏州大学出版社
Soochow University Press

图书在版编目(CIP)数据

新世纪人文纪录片研究 / 陈霖等编著. —苏州:
苏州大学出版社, 2014. 10
ISBN 978-7-5672-1091-2

I. ①新… II. ①陈… III. ①人文科学—纪录片—研究 IV. ①J952

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 227538 号

- 书 名 新世纪人文纪录片研究
编 著 陈 霖 曾一果 高 峰 周亚平
责任编辑 刘一霖
出版发行 苏州大学出版社
(地址: 苏州市十梓街 1 号 215006)
经 销 江苏省新华书店
印 刷 苏州工业园区美柯乐制版印务有限责任公司
开 本 700 mm×1 000 mm 1/16
字 数 185 千
印 张 12
版 次 2014 年 10 月第 1 版
2014 年 10 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-5672-1091-2
定 价 29.00 元

苏州大学出版社网址 <http://www.sudapress.com>

前言

新世纪以来,中央新闻纪录电影制片厂(以下简称“新影”)主创和出品的人文纪录片,在题材、观念、手法和运作方式上都有着积极的、大胆的尝试,并产生了广泛的影响。这一现象无疑值得深入研究和探讨。于是便有了中央新闻纪录电影制片厂与苏州大学凤凰传媒学院的学者们合作开展的“新世纪人文纪录片创作”研究项目。

在这个项目研究开展的过程中,“新影”提供了丰富的资料和研究便利:厂长高峰先生、时任“新影”副总编辑的周亚平先生等在具体的研究选题、研究方向上给予了富有启示的建议和意见,有关纪录片导演和主创人员也接受过本项目组成员的采访,提供了许多鲜活的经验。作为这一项目的负责人,陈霖教授组织和部署了这一项目开展的各个环节,并与曾一果教授、陈一副教授一起指导高年级研究生完成各项具体的写作任务。因此,本书可谓学界与业界开展深度合作、发掘学术课题的一次积极尝试。

在很大程度上,“人文纪录片”这个概念,就像用以描述我们这个转型年代的许多文化现象的许多概念一样,其内涵和外延并没有一个十分清晰明确并得到学术界认可的界定。但是,另一方面,我们如果不那么强调它作为一个学术概念,而更在意它作为一种文化实践的命名,那么它恰恰在召唤开放性的研究。也是在这个意义上,本书希望通过多视点地切入研究,揭示和呈现人文纪录片丰富的文化内涵和其作为纪录影像的艺术特质。

全书首先将人文纪录片的兴起置于我国纪录片尤其是电视纪录片的

发展过程中揭示其历史背景和现实关联,在此基础上的第二至第五章,分别从人文表达、影像主体、技术特性、文化奇观、历史内涵、叙事分析等方面,结合具体的创作文本,展开探讨和分析。在研究的切入观点上,我们努力从不同学科获取理论资源,去观照以人文纪录片为主但不限于人文纪录片的纪录影像,以此充实现有的人文纪录片研究的学理内涵,同时发现新的研究领域。第六章选择了七部不同题材和主题的人文纪录片作品,以“新影”制作的作品为主体兼及其他,通过鉴赏性分析与前四章的研究形成呼应。我们希望通过这样的研究能够为人文纪录片创作和进一步的学术探讨提供切实的参考。

目 录

Contents

第一章 新世纪人文纪录片兴起的背景 /1

新闻纪录片时代 /1

民族表征的“话说”时代 /3

平民化和栏目化阶段 /6

市场化观念的不断演进 /9

人文纪录片的兴起 /12

第二章 纪录影像与人文表达 /16

纪录影像的人文属性 /16

技术手段的文化观照 /22

影像时空的历史意蕴 /31

创作主体的自觉意识 /40

第三章 人文纪录片的视觉奇观 /44

从原生态到视觉奇观 /45

视觉奇观化的表现 /62

视觉奇观化与真实、人文、审美 /72

第四章 人文纪录片的声要素 /82

音响的人文功能 /82

声音变奏:叙述、呈现与表达 /92

配乐:创造“第三种意境” /99

第五章 人文纪录片的叙事肌理 /108

新历史主义叙事 /108

镜头叙事与城市文明 /112

怀旧的趣味 /121

历史人物的再塑 /132

两种介入模式 /141

第六章 人文纪录片欣赏 /152

《故宫》:传播中国文化中最经典的东西 /152

《南京城》:少了些市井风情,多了些文化气息 /154

《舌尖上的中国》:对传统农耕文明的集体缅怀 /157

《又见梅兰芳》:交错时空下的构建 /159

《筑梦2008》:人文内蕴的发掘与表达 /166

《人民至上》:砌在心灵上的纪念碑 /172

《淮,敞开的门》:轻度冒犯与积极尝试 /178

参考文献 /184

后 记 /186

第一章 新世纪人文纪录片兴起的背景

1958年5月1日,北京电视台播出了中国第一部电视纪录片《到农村去》,由此拉开了中国电视纪录片发展的帷幕。至今半个多世纪以来,中国电视纪录片已形成了清晰的发展脉络和多元的艺术风格,新闻纪录、民族话语表征、平民纪事、生存关照等各种题材内容的纪录片都得到了较为充分的实践。作为一种文化艺术作品,电视纪录片的生存和发展必然带有浓厚的时代烙印。正如普列汉诺夫所说的,一个时代的社会精神取决于那个时代的社会关系。这一点再没有比在艺术和文学的历史中表现得更为明显的了。中国电视纪录片经历了从制作初期充满意识形态气息的颂扬式的新闻纪录,到20世纪80年代对于民族精神的建构与召唤,到20世纪90年代新纪录片运动的兴起所倡导的平民纪实美学,再到新世纪以后对于电视纪录片市场生存之境的诸多关照的变迁。中国的人文纪录片正是在纪录片特别是电视纪录片的发展历程中产生的。对这一历程的简要回顾,可以让我们清楚地看到人文纪录片出现的历史条件与时代背景。

新闻纪录片时代

自1958年5月1日北京电视台成立,全国相继建立了一批电视台,如哈尔滨电视台、上海电视台等,标志着中国电视事业的发端。北京电视台建台初期的人员主要来自中央人民广播电台、广播文工团以及“新影”、八一电影制片厂。因此,早期的电视新闻节目与新闻纪录电影有着密不可分

的联系。中央新闻纪录电影制片厂(简称“新影”)制作的《新闻简报》成为电视台长期的、经常的、大量的新闻节目来源〔1〕。因此,可以把这个时期看成是中国电视的“新闻纪录片时代”。

当时的电视新闻纪录片,如同当时的电影新闻纪录片,也是一个复合概念,即新闻片加纪录片。一般来说,短的影片称为新闻片,长的影片称为纪录片,两者的界限并不明确。最主要的区别在于传播手段:前者通过电视播出,后者通过电影院放映播出;其他的区别也与各自的传播方式有关。如:在影片规格方面,电影新闻纪录片多用35mm胶片拍摄,电视新闻纪录片多用16mm胶片拍摄;在制作速度方面,电视新闻纪录片比电影新闻纪录片快;在制作质量方面,电影新闻纪录片总体上高于电视新闻纪录片,这很大程度上是由制作速度和数量决定的;在制作数量方面,电视新闻纪录片工作者比电影新闻纪录片工作者拍摄的数量多。当时有一个说法叫“两长八短”,即每人每月完成拍摄两条长片(纪录片)和八条短片(新闻片)〔2〕。

无论是中国电视在起步时的中苏两国的紧密关系,还是电视纪录片在起步阶段与电影纪录片的紧密联系,列宁“形象化的政论”这句话深刻地影响了中国几代纪录片工作者。然而,列宁说这句话的社会背景是什么,这句话的上下文又是什么,关注的人却很少。20世纪50年代初译自苏联的《党论电影》一书,其中几篇列宁的谈话记录了列宁这句话的来龙去脉。在该书《列宁论苏维埃电影的三种形式》一文中,引述了当时主管苏联宣传机关的卢那恰尔斯基回忆列宁在1921年关于电影的口头指示:“广泛报道消息的新闻片,这种新闻片要具有适当的形象,就是说,它应该是形象化的政论,而其精神应该符合于我们苏维埃优秀报纸所遵循的路线。”

值得注意的是,列宁在讲新闻片应该成为“形象化的政论”的同时,还讲了另外两种影片:①电影又应该具有关于各种科学技术问题的形象化的通俗演讲的性质……②在反映生活片段并渗透着我们的思想的动人的

〔1〕 单万里.中国纪录电影史.北京:中国电影出版社,2005年:214.

〔2〕 同上。

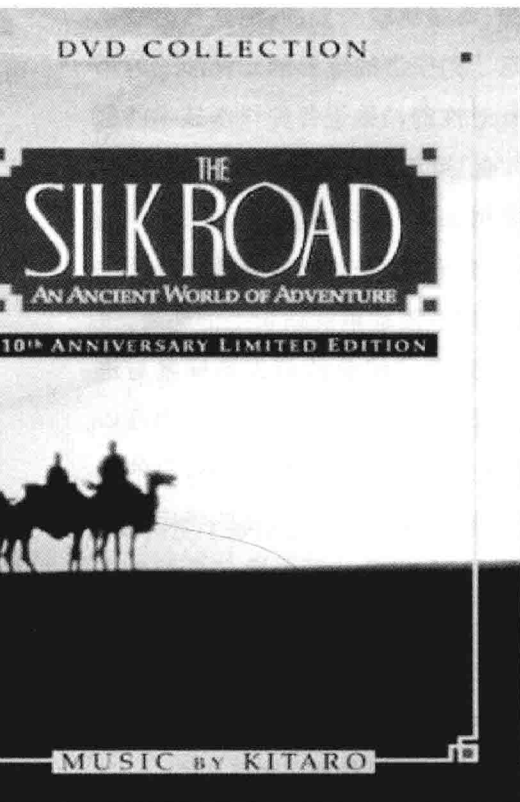
影片形式中,用艺术方法宣传我们的思想,不是比较次要的,而是更为重要的。也许是一个历史的误会,我们只注意了列宁讲的电影的三种形式的第一种,而后面两种对于纪录片也是有其针对性的,“关于各种科学技术问题的形象化的通俗演讲”对应的是科教片,而“用艺术方法宣传我们的思想”既可以指虚构的影片,也可以指纪实的影片。

据此,列宁说的“形象化的政论”是指新闻影片,却被当成是纪录片的唯一定义,这必然导致对纪录片特性、功能的狭隘理解及认识上的偏差,进而导致纪录片样式的单一和题材的单调,妨碍了纪录片创作的探索与进取。从1958年到“文革”结束这一时期,中国电视纪录片尽管风格、内容以及表现方式有所不同,但受“纪录片是形象化的政论”观念的影响,总的出发点是一样的,就是为了完成中国共产党领导下的某一个时期的特定任务去组织人民、动员人民。在这样的思想指导下,纪录片的内容多是相关领导人的活动,还有就是英雄、模范和一些有代表性的人物活动。通过他们的活动来影响老百姓,并希望老百姓也像他们那样思考、工作、生活。这些纪录片中的人物往往处于某一运动或某一事件之中,基本上不会表现他们自己的日常生活,他们更多的是作为某种政治象征、某种符号意义而存在的。

列宁讲这一席话是在20世纪20年代初,正是十月革命后苏俄内外交困的时期。尽管列宁认为“电影对于我们是最重要的”,但是因为新建立起来的国有电影工业缺乏设备,特别是缺乏电影胶片,所以当时苏俄电影最主要的就是新闻片。从这个角度上看,新中国成立之后的情况与当时的苏俄有些类似,因此无论是苏联人的理论传授还是中国人的主动寻找,列宁关于电影的三种形式的第一种观点就直接变成了1978年以前中国电视纪录片的指导思想,这几乎是必然的。

民族表征的“话说”时代

1976—1979 几年间,中国电视机的保有量有了惊人的增长,1976 年中国电视机社会拥有量仅为 60 万台,1979 年达到 485 万台,3 年后增长到



《丝绸之路》国际版封面

其实包含了民族复兴与现代化的潜层话语。反过来说,当时国家没有更好的题材可以拍,表现大好河山是各方面力量都可以接受的一个交集。这正如《话说长江》和《话说运河》的总编导戴维宇提到的:“如果说,我们在涉足长江的时候,注意力还集中于祖国山河的风貌,那么,我们在选择运河这一题材时,则希望通过电视节目去追溯我们民族的悠久历史,志在表达中国人民创造东方文明的艰苦历程,去话说运河身上所凝聚的中华民族的智慧和

2761万台。^{〔1〕}从20世纪70年代末80年代初提出现代化的目标开始,中国开始重新与世界对话,找寻现代化的路径。在与西方文化对话的基础上,西方的纪录片、纪录片人、纪录片理论进入中国,中国纪录片开始借鉴西方纪录片的理念和方法,进而用一系列纪录片来建构中国的民族国家形象,展开现代化的话语。这些纪录片所选择的拍摄对象和拍摄风格,都体现了以现代性为核心的时代精神的整合与互动。

《丝绸之路》的播出在国际上掀起了一股“丝路热”,之后又诞生了《话说长江》《黄河》等合拍的纪录片,也促使了《话说运河》《唐蕃古道》等国产纪录片的出现。这类影片看似是对文化遗址与考古发现的解读,其

〔1〕 对于电视机的保有量,各种数据略有出入,此处数据综合了《中国广电事业六十年:电波岁月影像缤纷》和新华网 http://news.xinhuanet.com/newmedia/2009-09/30/content_12132500.htm 的数据。另根据国家统计局全国年度统计公报,1978年全国电视机生产数量为51.7万台,而到了1983年已达684万台。这说明,电视已经成为大众传播媒介。

散发出的人情味和乡土气。”〔1〕从今天的眼光看,虽然这些片子在内容和表达形式上有一些缺陷,但它们毕竟意味着20世纪80年代的电视纪录片已脱离了简单地、完全地为政治服务的观念,逐渐地成为电视节目除新闻和文艺之外的专题节目中的一个支柱,为电视节目逐渐走向审美与表现开拓了空间。到后来,对于专题片和纪录片外延内涵的讨论其实正是纪录片获得了自身发展空间之后的一个必然结果。

中国知识界在20世纪80年代初进入“知识分子的春天”之后,也有着巨大的心劲和热情,知识界中与电视接近的人群开始走进纪录片。而一旦纪录片与启蒙和建构的主题相勾连,加之当时的“文化热”,知识界在对西方的集体想象和西方现代性话语的渗透中,在经济体制改革和新闻信息公开的背景下,就将纪录片推向了一个政论片的高潮。此类政论片可以看成是当时流行的报告文学的电视版本,是文学元素与电视元素的结合,这样的片子更多的在于“政论”而不是“片”,几乎都是先写好解说词或底稿,再贴上画面,画面基本上是服从和服务于观点和解说词的需要。又因为这些片子在叙述中的时空跨度往往很大,所以画面语言并不重要,讲究一点的以蒙太奇的关系存在,差一些的就使用“万能镜头”。政论片的出现,反映了电视纪录片人的思考,也吸纳了一批电视之外的知识分子的参与。当时知识分子参与纪录片的途径一般有两种,要么参与片子的创作策划,写提纲,写底稿;要么接受采访,讲研究,讲观点。20世纪80年代中后期特殊的时代背景,再加上中国素有文人论政的传统,使得当时的政论片展现了巨大的魅力,由此开创了一条独特的电视纪录片发展的路线。后来的《大国崛起》《复兴之路》依然是在史料、观点、画面、解说词上下功夫。

当然,20世纪80年代是匆忙的。中国电视纪录片经历了巨大的变化,也有许多重要问题被忽略、被掩盖。推动纪录片前行的动力既来自于电视台经济上的支持,也来自于整个社会的变革。这样的情况在20世纪90年代逐渐发生了新的变化。

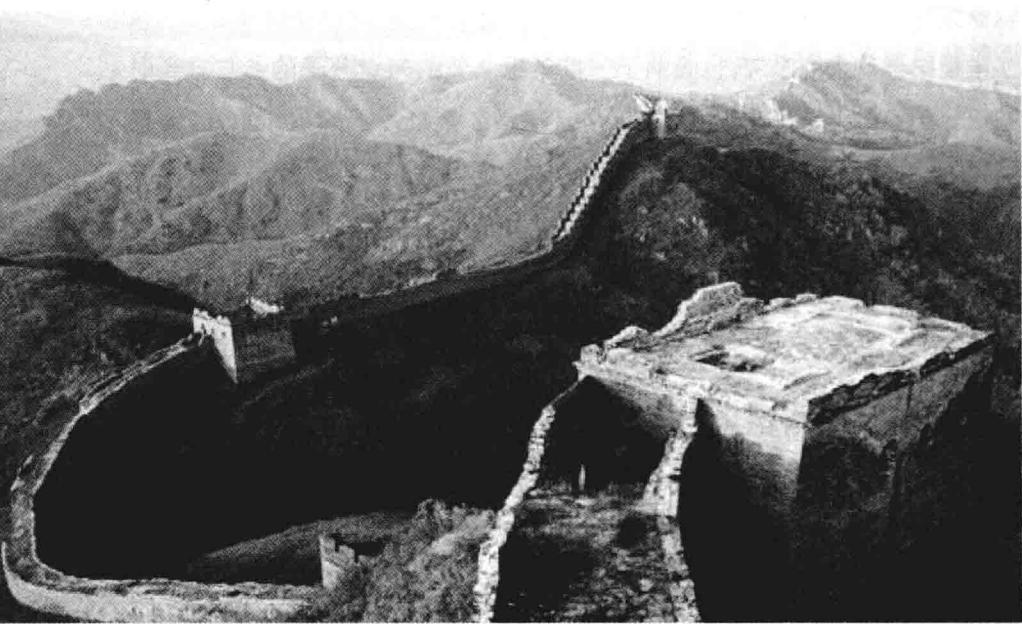
〔1〕朱羽君,殷乐.生活的重构——新时期电视纪实语言.北京:北京广播学院出版社,1998年:69.

平民化和栏目化阶段

20 世纪 90 年代的纪录片,其发展出现了两个显著的变化:一是叙述视角向平民和边缘群体转变,纪实主义美学盛行,逐渐脱离单纯的意识形态宣教和宏大叙事;二是初创了纪录片的栏目化样式,逐步对纪录片市场化道路进行摸索。

讨论 20 世纪 90 年代的纪录片可以从《望长城》开始。《望长城》的拍摄和播出横跨了 20 世纪 80 年代末和 90 年代初,它树立的纪实主义的标杆在当时的特殊地位在于:20 世纪 90 年代初,当政治领域的讨论逐渐降温之后,纪录片开始主动或被动地回归生活世界,这时,用纪实的手法拍摄普通人的纪录片或纪录片中的普通人,恰好契合了当年的社会环境。

《望长城》第一次摆脱了资料加旁白手法的传统的纪录片影像方式,长镜头和同期录音、普通人的出现,都令人耳目一新,被一部分评论者认为树立了 20 世纪 90 年代主流纪录片的范式,但同时也使批评者感到“跑题”,甚



纪录片《望长城》剧照

至惶惑不解。但观众的确是第一次见到如此现场的纪录片,它的真实感和个人的出现,也朦朦胧胧地吻合着一个抒情神话、国家神话时代的终结,和叙事、当下、具体的时代的开始。^{〔1〕}

纪录片的这个转向不是孤立的社会文化现象。中国 20 世纪 80 年代末出现了新写实小说。对庸常生活的细度描写,对小人物生存苦恼的关注,对人生无奈的理解,成了这些作品的整体风格。20 世纪 90 年代开始流行的各种“老照片”,也具有非常独特的意义。用个体、家庭的记忆来置换民族、国家历史的大叙事,本身也是一种策略。这样的策略不仅舒缓了政治焦虑,更开启了商业化的闸门。此外,20 世纪 90 年代的纪实摄影中也出现了许多边缘人群的身影,流浪汉、农村进城打工者、精神病人、灾民纷纷进入摄影镜头。以边缘性题材满足大众的窥视欲或许只是当时商业谋利的一种手段,但必须承认的是,确有一批这样的作品表达了创作者对“人”的关注。所有的这一切,学者吕新雨将其概括为“新纪录运动”,这对过去的纪录片意识形态或政论风格产生了直接的挑战。“新纪录运动”以一种独特的符号方式解构着现实生活,对人的生存状态进行关注,在艺术风格上直接而富于力度,镜头语言看似平静,实际上却是深入内心的真实结构。

不同于传统纪录片的创作模式,新纪录片在拍摄手法上以同期声、跟拍、长镜头为主。在叙事策略上,颠覆了传统“格里尔逊式”的“画面加解说词”的叙事模式,“注意自然纪录、原生态资料、声画并重,视同期声为艺术的生命。编摄人员从摆布调度转为发现、跟拍、抢拍。传统的解说词一拍画面一后期找补的三部曲制作程序被完全摒弃了。过去采用事后补拍、静态拍摄,改变为现在进行时的跟踪追拍与动态拍摄。在这里,审美观念也起了变化,真实地纪录生活,展示生活的‘原生态’,才是纪录片的魅力所在”。

20 世纪 90 年代的中国电视纪录片及其风格,在很大程度上是与当时的两个纪录片栏目联系在一起的,它们是 1993 年分别出现在中国一北一南的中央电视台的《东方时空》之《生活空间》和上海电视台的《纪录片编辑

〔1〕 林旭东,张亚璇,颜峻.新纪录片运动始末.<http://www.quacor.com/show.php?contentid=44297>.

室》。在这两个栏目之中,纪实主义同样成了其拍摄宗旨。另外,有关纪录片的主题、拍摄、栏目化运营等几乎所有问题,都可以从这两个栏目身上找到解释。

《生活空间》作为《东方时空》的子栏目,在其初创期并没有像它的姊妹节目《东方之子》或是《焦点时刻》那么惹眼。半年后,即1993年11月5日,在《生活空间》的结尾我们看到这样一句话:“讲述老百姓自己的故事”。这标志着《生活空间》已经从养生、美容等生活百科型的“小生活”向探讨人性、观照剧烈变革中的老百姓的生存状态和心态嬗变转变,视角更加开阔,更具人文气息。正是基于这个准确定位,我们在《生活空间》中看到了一个个由老百姓、小人物自己演绎的质朴、真切、跌宕、多彩的生动故事。^{〔1〕}观众与片中的主人公一起品尝生活的“悲与喜”“苦与乐”,体味社会转型期中理想与现实的冲突以及在这种冲突中挣扎着的人们的辛酸与乐观的生活态度,当然也不乏会在屏幕上表现“老百姓”的多重性格,例如狡黠、自私等等。在《生活空间》之中,观众可以找到一种真实感与亲近感。例如节目《两个老人的故事》《少年柔道班》《小丫头西西》《虎跳峡的异国恋情》……内容虽琐碎却再现了生活的原始风貌,将普通人的生活场景纳入了观众的视野。而这样的节目制作也始终依赖于纪录片拍摄人员自觉化的平民意识,从而以普通人的视角向普通人讲述普通人自己的故事。那么,与其说《生活空间》的成功得益于它定位的成功,毋宁说是平民意识的成功,是编导们那种从节目中体现出来的尊重而体贴地进入拍摄对象的生活乃至内心世界,从而渗透出来的强烈的平民化、世俗化意识的成功。^{〔2〕}

栏目化是电视纪录片走向市场化道路的一种初创,也是其在电视体制内寻得存在合法性的一种尝试。有关栏目平民化叙事视角的定位和对纪实主义的运用也正好契合了中国电视纪录片意欲走向大众化与市场化的目标方向。而《生活空间》的成功也表明了中国电视纪录片脱离了电影纪录片的创作手法,探索出自身的电视媒介特点与叙事方法了。^{〔3〕}和单独成

〔1〕 成立新,魏勇.《东方时空·生活空间》的平民意识.电视研究,1998(12):37.

〔2〕 成立新,魏勇.《东方时空·生活空间》的平民意识.电视研究,1998(12):38.

〔3〕 陈一.中国电视纪录片生产与再现.北京:中国书籍出版社,2011年:37.

片的作品相比,这种栏目式的创作集合,要更为深刻、微妙地契合于时代^{〔1〕},更能满足人们日益增长的观照自身和社会现实的精神需求,因而也更能获得市场的成功与持续的生存。

同时,在纪录片栏目化的过程中,也不可避免地会出现一些问题。例如:因纪录片节目故事性不强与拖沓平淡所造成的收视率下降,因电视纪录片创作周期长而导致的片源不足,因播出模式不合理而引发的困境等。但栏目化始终是电视纪录片生存发展所要选择的必要策略,而随之出现的那些问题也必将在以后的纪录片发展过程中得到解决。

市场化观念的不断演进

新世纪以来,电视纪录片在20世纪80、90年代所收获的收视盛况进入了“退潮期”。在全球化和商品经济的时代语境下,在消费文化和娱乐文化的冲击下,纪录片逐渐成为一种被束之高阁的小众化产品。然而,与被边缘化的处境相伴随的是纪录片一度在电视体制内的生存危机。当经济效益成为各电视媒体生存的首要议题之后,收视率便成为衡量电视媒体各节目存在应然性的重要指标。面对这样的硬性杠杆,虽然电视体制内存在对于纪录片的行政性保护,但仍然改变不了电视纪录片栏目被撤销或是被放到午夜时分播出的命运。

与此相对的是,无论是在电视剧还是在娱乐节目中都能看到原来纪录片所使用的跟拍、长镜头、同期声等手法,纪实手法被其他的节目使用,因此纪录片又失去了其形式上的特色^{〔2〕}。面对自身和外界的双重压力,电视纪录片如何在形式的创新与市场的压力之下走好自己的路,在当前的市场颓势中获得突围,并更好地承载起纪录现实与教化大众的功能,这是纪录片在当前的发展过程中需要不断思考的问题。

为了在市场环境中获得更好的发展,新世纪之后的电视纪录片无论是

〔1〕 林旭东,张亚璇,颜峻.新纪录片运动始末. <http://www.quacor.com/show.php?contentid=44297>.

〔2〕 陈一.中国电视纪录片生产与再现.北京:中国书籍出版社,2011:37.