



我们的足迹

OUR RETROSPECT

下

新华出版社

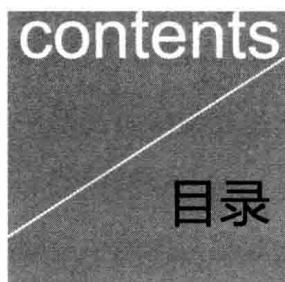


我们的足迹

OUR RETROSPECT

下

新华出版社



《西安2020》的影像追求	李 雄 / 1
意识形态下的叙事	
——《大漠长河》创作感言	樊志远 / 5
洒满阳光的记忆	
——《永远的雷锋》创作手记	历史节目部 / 11
回望百年辛亥	
——文献纪录片《辛亥革命》创作感言	沈 芳 / 18
探访云南十二年	施志镒 / 27
“察卡洛”	
——不应该被遗忘的世界	朱局钊 / 33
八年与1245分钟	樊志远 / 39
心灵的旅行	
——《司徒雷登与燕京大学》创作浅谈	王 欣 / 47
一次洗礼 深远影响	
——《龙腾东方》创作散记	解志刚 / 52



(1953-2013)

情绪和氛围的营造

——《苏州记忆——宝鼎传奇》情景再现的创作体会…… 孙 越 / 55

为默默无闻的生命而歌唱

——《我的格桑梅朵》编导手记 …………… 韩金娜 / 61

探险与收获

——《重返北领地》拍摄手记 …………… 樊小飞 / 65

走进新疆 走近兵团

——《寻找币中人》拍摄散记 …………… 孙建伟 / 75

让生命力在镜头前喷张

——《铜仁——最后的船帮》拍摄经历 …………… 邵 可 / 81

用光影为名家塑像 让艺魂流芳

——电视传记艺术片《新凤霞》创作谈 …………… 赵 达 / 85

戏曲节目挑战户外拍摄

——《戏里戏外〈沙家浜〉》导演手记 …………… 孙 梅 / 95

从一台演唱会节目到一个演唱会栏目…………… 赵震绯 / 102

热爱·勤奋·坚持·自信

——中央新影集团2011年度“优秀摄影师”李雄访谈 …………… / 114

“我会沿着这条路一直走下去”

——访中央新影集团纪录片导演沈芳 …………… / 124

摄影改变我的人生

——中央新影集团2011年度“优秀摄影师”赵一楠访谈 …………… / 136



百川汇海·····	赵 悦 / 147
我相信·····	齐 葳 / 156
跟随自己的节奏奔跑·····	王 欣 / 159
行路·读书·阅人·····	陈 庆 / 163
彰往知来	
——暮年感言 ·····	鲁 明 / 167
中国新闻纪录电影的首份刊物——《新闻摄影通讯》	
·····	张建珍 / 172
新影摄影师发现的两江源·····	姜云川 / 184
7200尺胶片背后的故事·····	王德成 / 190
镜头之外 生命之中·····	李振羽 / 193
新起点的再出发	
——新影“十年影展”观后感 ·····	陈光忠 / 202
上海外滩纪录影视的记忆·····	张远成 / 208
新影印象漫忆	
——60年厂庆感怀 ·····	李兴洲 / 216
让历史告诉今天和未来	
——简介新影影视资料部珍存的历史资料 ·····	马英魁 / 222
让影视资料发挥更大价值	
——从《新闻简报中国》系列图书说起 ·····	卢春雷 / 229



(1953 - 2013)

坚持是一种无形的力量

——新影互联网站侧记 郝 佳 / 236

守得云开见月明

——忆为纪录频道开播译制英文节目的日子 张姗姗 / 245

十年中那难忘的十天 贾晓凤 / 248

我在新影大家庭里成长 张 洋 / 251

后 记 郭本敏 / 256

附录1：2003—2012年新影“星花奖”获奖名单 / 258

附录2：2003—2012年新影节目社会获奖情况汇总表 / 283

附录3：2003—2012年新影获省部级以上奖项节目简介 / 315



《西安2020》的影像追求

李 雄

最近几年，城市题材的片子拍过许多，但拍摄定位为“未来时”的纪录片还是第一次。最初讨论拍摄方案时，总导演提出画面要有现代感和未来感，要拍出“不像西安的西安”，凸显西安作为国际化大都市的特质。众所周知，西安是位于中国西部的一座内陆城市，丰富的历史遗迹既是这座城市的瑰宝，也是制约其城市



李 雄

规划和建设的桎梏。摆在摄影面前的难题显而易见：如何拍摄出它拥有的堪比其他国际化大都市的现代气派？又如何刻画出它在现代色彩中令人回味的古典气韵？作为摄影指导，我更多地做了这样的构想和布局：

不同的主题决定不同的视角

在文稿论证阶段，我听到最多的一个概念就是“国际化大都市”。就城



(1953-2013)

市的景观而言，西安与北京、上海存在很多大的差距，更不用说与巴黎、纽约的距离。西安城墙内具有现代感的建筑大都兴建于20世纪八九十年代，而那些地方往往人口密集，如果照实拍摄，会显得这个城市拥挤无序、躁动不安。经过仔细地勘景，我们发现，西安最近几年拔地而起的高楼大厦大都散布在城墙的外围，那些被赋予高新技术开发区概念的城市边缘。为了增强西安城市的现代感，我们决定以城墙为界，选择从城内往城外拍摄的视角。呈现在影像上的效果即是：前景为城墙或者城楼的一角，背景则是鳞次栉比的高楼大厦。为了表现西安历史与现代并存的城市气质，我们大量采用了长焦距镜头，缩小了景深，压缩了空间。

西安这座城市闻名于世的是它自秦至汉再到盛唐留存至今的历史遗迹和考古发现。如何在影像上表现这座城市历史与文化的厚重感呢？我们选择了从城墙外往城内拍摄的视角，或大仰拍或大俯拍，多使用大广角或超广角，在视觉上营造了时间和空间的距离感，既成功规避了城内杂乱和无序的现实景观，又全视角地展现了古都的风貌。

两个不同视角的选择和调动，都是基于片子内容的需要。只有能够承载和呼应不同主题的视角，才是最好的视角。不敢说《西安2020》每一次视角的选择都成功到位，但可以说我们的意图和追求是明晰的。

用色彩和影调构筑特殊的影像

《西安2020》主要拍摄时段正赶上夏季。由于特殊的地理位置，这个季节整个西安都被灰蒙蒙的雾霭笼罩，景物之间没有反差，找不到透视关系。画面的构图主要依靠光和色，没有“光”，只能就“色”做文章了。以我对西安的认识，这个城市的主色调主要是土黄（复建的遗址）、灰（保存完好的城墙）、绿（城市绿植）、红（古建筑及古典风格的装饰）这四色。在拍摄时，我们尽量在不同色系的景观中捕捉最饱和的景物为拍摄对象，通过不同的色彩形成画面的反差。比如，在拍摄街道时，尽量多带些绿色植物；在拍摄城墙时，会以红灯笼这样的饰物增加画面的色彩反差，强化画面的透视感。还比如，片中有一组雨景，为了增加画面的反差，我们选择了道路上的



一滩积水，透过它的反光拍摄过往的车流，赋予了影像一种特别的诗意。另外一组夜景，由于街道环境比较暗，于是我们借用停靠在路边的汽车玻璃的反光，使呈现出来的画面充满了活力和动感。

由于《西安2020》“现代”和“未来”的定位，我深知在影像的表现上就要超出一些常规。为此，在所有外景的拍摄中，我们大都选择一早一晚来进行，并且大部分要求逆光或侧逆光的光效，来加大画面中的暗部，突出主体轮廓，使画面更有层次和立体感。此外，在色温的控制上，要求比正常值偏低一些，在影调上为西安这座城市加入了一抹充满神秘和未来感的蓝色。

内景的拍摄同样如此。在混合光的情况下，使用5600K的光源，色温控制在4800K左右，使得画面呈现出更加干净和透彻的效果。

这样的影调追求直至整个片子的后期制作阶段。我们要求调光师把整部片子的色调调得更加清冷一些，以达到金属般的质感。所有这些努力，目的都在于一个：让《西安2020》在影像上有一种未来感。

作为纪录片，这部片子在灯光造型上可谓比较复杂的一类。既有类似故事片的历史情境再现，又有纪录片惯常的纪实片段，此外，还有表现未来生活的、需要与数字特效相结合的棚内拍摄部分，这部分的拍摄几乎跟广告一样费钱费力。从现在的成片看，我欣慰地感到，我们在色彩和影调上的处理是恰当的，既表达了片子不同的主题，凸显了现代和未来，又营造了这座城市特有的古朴和厚重，整部片子在色彩和影调上过渡得自然和谐。



《西安2020》剧照



(1953-2013)

运动和节奏强化片子的主题

每部影片的影像都是通过摄影（像）机镜头推、拉、摇、移这些不同方式的运动来完成的。镜头的运动决定和影响了影片的整体节奏。我理解，《西安2020》的影像特点应该是多运动、快节奏。为达到这样的效果，我们使用了大量的辅助设备。不管是室内还是室外，能用移动轨的尽量上轨，无论拍人还

是拍景。摇臂是该片整个拍摄中大量使用的器材，城墙上下，楼上楼下，将之用到极致。为了达到多视点多角度的拍摄效果，我们还与FLYING-CAM公司合作，在西安市区几个重要的景观带使用遥控飞行器进行贴飞，弥补了普通航拍资料的不足。比如，我们用遥控飞行器拍摄了巴士穿过钟楼城门洞后镜头升起俯瞰西安全景的画面，其运动的方式和角度在视觉上比现有的航拍素材更具冲击力。



《西安2020》拍摄现场

总之，《西安2020》
作为一部城市题材的纪录片

，因为定位的特殊和现实的诸多局限，给摄影师在影像上出了不少难题。但正因如此，它也是一部值得我反思和总结的片子。

（本文作者：电视纪录片《西安2020》摄影指导）



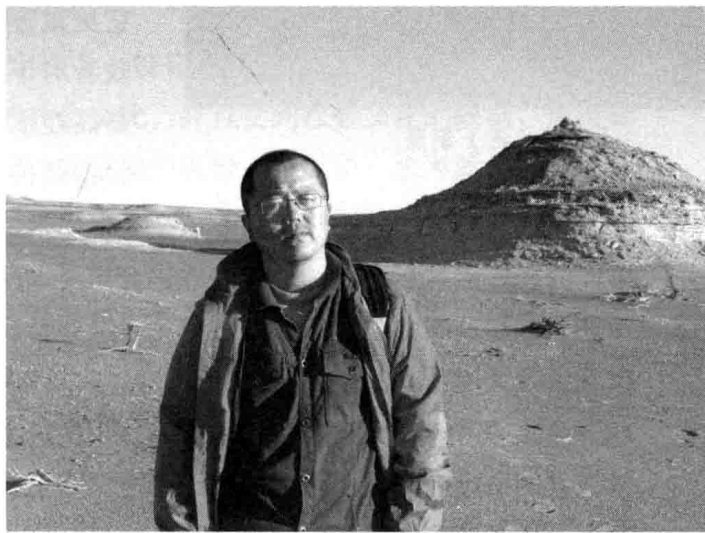
意识形态下的叙事

——《大漠长河》创作感言

樊志远

《大漠长河》是国家林业局与中央新闻纪录电影制片厂（集团）合作出品的七集纪录片，每集30分钟内容。其目的是梳理新中国60年来荒漠化治理的得失，向观众介绍荒漠化的常识、反映荒漠化的危机，唤起民众对于荒漠化治理的重视。

主题先行，是本片制作之初就存在的要求。对于体制内的纪录片制作者来

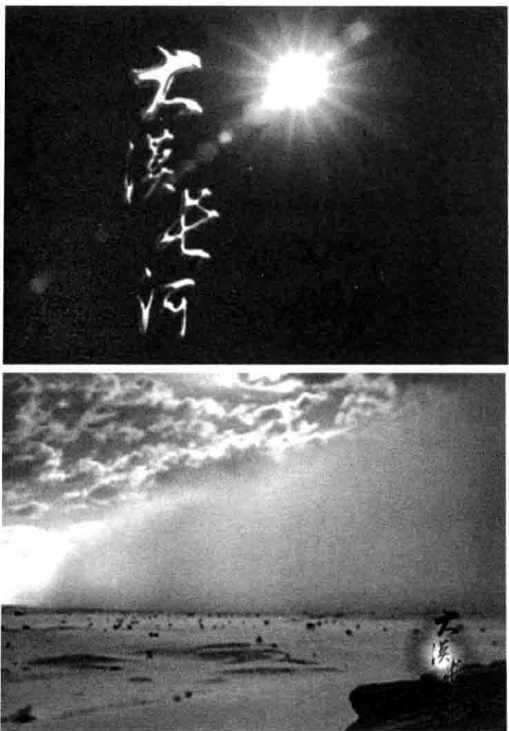


樊志远

说，这种创作方式是我们不得不接受的形式——我们的表达方式从一开始就受到了官方意识形态的限制，它要求我们减少细节化、故事化描述，代之以大视角的宏观论述。政论性一直是合作方强调的因素——他们需要通过论述来表达行政成绩，也需要通过论述让观众了解中国荒漠化的危机。而作为纪录片的制作者，我们首先想到的则是故事性与可看性。



(1953-2013)



《大漠长河》剧照

在这种情况下，有三种合作可能：一、完全听从出资方的要求，从脚本入手，前期详细推敲脚本，严格按照已通过脚本拍摄；二、完全按照纪录片的拍摄方法，强调人物和故事，减少对于政策、条文的论述；三、尽力将政论性与故事化结合。在任何一方都不愿意完全放弃自身权利的情况下，前两种方式必然被抛弃，于是，我们只能采取第三种叙事方式——这使得我们从一开始就面临着表达的困境。

政论是一种全知全能的叙事角度，它更重宣传功能，体现为知识精英和当政者对于大众的普及和教育，它以一种高高在上的威严，展示出“我告诉你，我指给你看”的叙事表情；而电视纪录

片的基本叙事方式是纪实，它要求纪录者反映未经修饰的自然和社会，记录当事人的真实语言。电视纪录片的创作者需要一种观察者的角度，减少对客体的干涉。一切论断需要隐于叙事之中，通过剪辑、音乐的手段表达纪录者的“主体意识”，形象一点说，电视纪录片的叙事方式是“我们一起思考”。

从观众接受与作品的关系来看，政论性叙述更注重理性表达、数据展示，它要求以理服人；而电视纪录片主要属于感性维度，心理诉求点在于以情动人，通过感性渠道来引发观众共鸣。

可以说，政论与纪录片的正常叙事较为矛盾。纪录片的特性是否容许我们将故事与政论结合？在意识形态要求极其强大的前提下，如何做到自然地形象化地表达？这是我们必须面对的问题。

而当回顾历史，反思纪录片概念的时候，我们发现，所谓政论与纪录片叙事的矛盾并不像我们想象的那么格格不入、完全对立。



一 所有的叙事都是意识形态下的叙事

与所有艺术门类一样，纪录片是一种思考、一种表达——我们“拍摄”的目的在于借助“客体”完成我们对事物的思考，从而向观众传达某些观念或知识。

从这种角度讲，纪录片最根本的问题在于“叙事”——我们依赖“客体”进行所谓客观的拍摄，而我们却通过主观的“叙事”来完成纪录片的创作，也正是“叙事”使得纪录片具备可传递的观念。

而无论哪种类型的纪录片，左右其叙事表达的不外乎三种因素：一是纪录者既定的社会地位和文化储备；二是出资方的要求；三是大众的审美习惯。而这三方面的因素归根结底是一个方面的问题，即“意识形态”。也就是说，意识形态决定着我們所有的叙事。

首先，纪录者是存在于特定社会、特定文化中的人。任何一个观察者的思考表达都必须依赖他所存在的社会文化，并且受到社会文化的限制，他所处的经济阶层、所受到的教育程度决定了他的视野。可以说，思考就是从偏见开始的——所有的思考过程都必然从思考者既有的“前理解”开始进行。换句话说，我们总是用我们既有的认识去拆解、分析那些新的“客体”。对于问题的理解总是在这种“偏离”中一点点前进。

其次，经济基础决定上层建筑——出资方的要求，必然决定着我們表达的倾向，这种倾向也必然有利于出资方。

再次，大众的审美习惯——大众，是社会的大众，大众从祖辈那里传承传统，从社会文化中接受教育，特定社会的大众审美习惯从来是受到特定意识形态影响的审美习惯。

正如弗雷德里克·詹姆逊在《政治无意识》中所说：“一切事物都是社会的和历史的，事实上，一切事物说到底都是政治的。”

从这一角度上说，我们所有的叙事都受到意识形态的影响，只是影响表现得大与小、强与弱而已。



(1953-2013)

二 纪录片的概念是不断发展的，拍摄实践引领着“概念”的论争

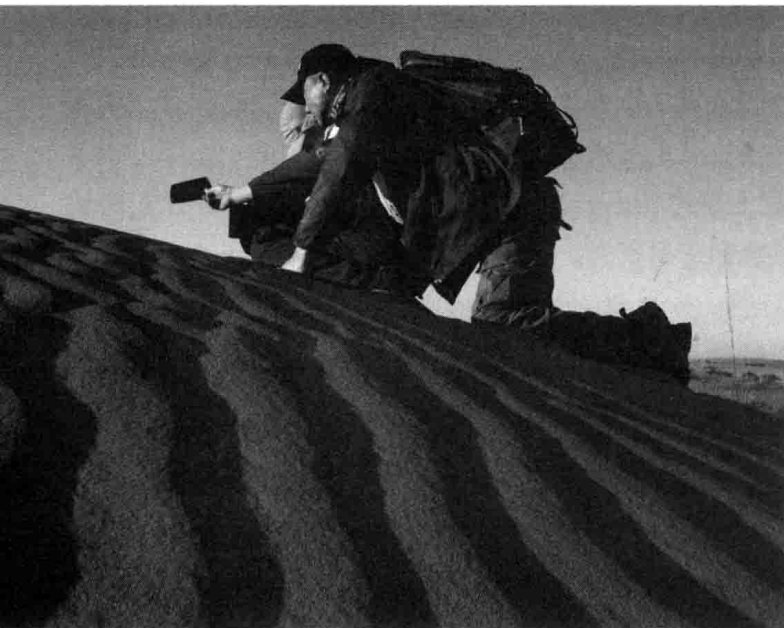
从纪录片发展的历史看，它产生之初就是以“宣传者”、“教育者”的面目出现的，最早为纪录片定义的约翰·格里尔逊曾公开宣称“我把电影院看成一个讲坛，并以一个宣传家的身份来利用它”。很长一段时间内，纪录片都承载了太多宣传性的任务。荷兰纪录片大师伊文思拍摄的《西班牙的土地》《四万万人民》、德国女导演里芬施塔尔拍摄的《意志的胜利》、新中国成立后拍摄的《人民革命的胜利》《两种命运的决战》等等，无不是从政治、宣传角度出发。

而随着社会的发展，人们对于纪录片的认识也在发生着变化，更多人不再满足于纪录片的功用性，转而强调纪录片的客观性。从1926年约翰·格里尔逊提出“纪录片”（documentary）概念以来，对于纪录片的定义一直在不断修订和发展——就像所有“概念”的产生、确定一样，不断发展的实践影响着人们对于“纪录片”的理解。80多年来，纪录片的创作主体逐渐由直截了当的说

教者转化成中立、客观的报道者，又转化成参与者、目击者。

从某种程度上讲，对于纪录片特性的争论，就是对于话语权的争论——亦即，应该由什么人来拍摄纪录片，纪录片应该为什么人说话。

纪录片本身没有问题，只是因拍摄纪录片的人不同而造成了对于纪录片功用的



《大漠长河》摄制组在沙漠中拍摄



理解不同。

从1926年纪录片被定义之后，纪录片人通过在“实践”中的创新，不断挑战着“概念”的底线；同时，人们又通过对于“概念”的争论，吸纳和框定那些溢出思辨范畴的实践。

当搁置这种争论的时候，我们发现，有时候那些理论或概念

并不时刻影响我们的实际操作。对于概念的理解和争论是一种必要，但是，在实践中更为重要的一点是“纪录片何为”，亦即，纪录片拍摄的目的是什么？

既然《大漠长河》的拍摄目的早已确定，那我们就不应再为表达的困境所苦恼，而此时，解决意识形态下叙事的困境就提上了日程。

第一，从纪录片创作的原则出发，尤其是现实类纪录片的创作，所有的叙事都需要依赖现实存在的客体支撑——非虚构是我们必须坚守的原则。

在《大漠长河》的创作过程中，我们对于各集结构的设定是以人带事、以点带面。也就是说，每集都需要找出个体人物、典型地区，形成叙事线索。所有的论述或分析，必须依赖人物故事这条叙事线索。在叙事和人物同期声的使用上，我们选择“事实类”、“过程类”的表达，而拒绝概念化、结论化的内容。

第二，解说词以陈述事实为主，避免抒情、论述。

解说所承担的任务，不应该是说教和宣传，而在于陈述事实、交代信息。在叙事过程中，我们尽力把结论、概念等抽象的论述作形象化的表达。例如，在表现额济纳旗环境状况的时候，我们用治沙人给植物浇水为叙事载体，



《大漠长河》摄制组拍摄沙漠绿植



(1953-2013)

以他的行为带出我们要表达的概念——“每浇一次梭梭都要在它的根部挖一个直径80公分的坑，而一场大风仅仅需要半个小时就可以将这个坑填满沙土。每株梭梭一次要用50斤水，沙子的保水性极差，50斤水渗入地下，用时不会超过一分钟。”——这样，额济纳旗风大、沙多、水少、治沙辛苦等等诸多概念都在叙事中得以表达。

第三，通过剪辑、音乐、音效等多种手段表达观念。

减少编导观念直接通过解说表达的形式，而利用剪辑来表现。同样的几个镜头，先后顺序安排不同，传达给观众的意义就不同，镜头能够表现的内容，解说就不要再重复。尽力把主观性隐藏在剪辑背后，通过镜头顺序、剪辑留白来表达观念。同时，尽力发挥音乐、音效的作用，减少解说、音乐、音效同时出现的几率，让每一种手段都充分发挥自己的功能。

第四，兼顾理论和概念的传达。

在弱化编导主观性的同时，我们尽量使用专家同期声、字幕等手段承载政论功能，尽量减弱纪录片宣传感觉。在同期声的选择上，除强调危机、展望未来等内容外，我们避免大而空的结论性论述，尽力营造同期声表述的历史氛围，让这种表述具备打动观众的历史因素。同时，使用字幕作为论述的补充，让观众自己看结论，而不是解说式的灌输。

我们认为，叙事，是纪录片的灵魂所在——所谓真实也是叙事的真实。不同时代，对于纪录片叙事的要求不同，但是，所有的叙事，都是由意识形态所决定，左右叙事的因素都与意识形态相关。

就目前情况来看，人们对于纪录片的要求更多的是希望它传达观念、讲解知识、同时提出问题。随着时代发展，越来越多的观众拒绝被宣教，而渴求独立的思考，在此情况下，当官方意识形态处于强势地位、政论诉求强烈时，在纪录片的制作过程中，如何减少宣教性、主观性，是值得我们长期探讨的问题。

(本文作者：电视纪录片《大漠长河》执行总编导)



洒满阳光的记忆

——《永远的雷锋》创作手记

历史节目部

2012年3月2日晚，由中央新闻纪录电影制片厂（集团）历史节目部创作的纪录片《永远的雷锋》（第一集）在中央电视台综合频道播出。

据统计，当天观看这部纪录片的人数达到了一亿四千万，收视率达到百分之三点一。几天之内收到来自各级领导和各方观众的反馈。中宣部领导给



《永远的雷锋》摄制组合影

予《永远的雷锋》“三有”评价：有新意、有特点、有时代感。中央电视台台长胡占凡高度评价该片：“片子还原了真实雷锋，以平民视角、以年轻人视角看当年的雷锋。不高、大、全，不凭空拔高。对今后制作同类型节目是很好的启发。”

然而，不为观众所知的是，这部时长为43分钟的纪录片从策划到播出只有