

# 中国纪录片美学变化的背后

## ——一个批判的视角

陈 一

**摘 要：**从传播政治经济学和知识社会学的角度出发，探讨新时期以来几位重要的电视纪录片创作者关于纪录片的理念与操作的变化，意在找到纪录片美学演变与社会思潮之间的勾连。

**关键词：**纪录片；美学；知识社会学；批判理论

**作者简介：**陈一，男，副教授，文学博士，硕士生导师。（苏州大学 凤凰传媒学院，江苏 苏州，215123）

**中图分类号：**J952

**文献标识码：**A

**文章编号：**1008-6552(2013)01-0045-05

今天的研究者在探讨中国改革开放以来的纪录片的时候，几乎都会提到《话说长江》这个片子，然而笔者查阅到该片主创之一的陈汉元1983年在《人民日报》发表的有关此片的一篇文章，发现他的文中郑重表示：“《话说长江》不是电视纪录片，然而也应该高度注意以画面为主的原则。要让那些足以反映长江外部形象和性格特征的画面本身去‘话说’长江，‘百闻不如一见’嘛！编者要精选画面，并使画面编排入情入理，富有变化。”<sup>[1]</sup>这样的表述是与那个年代对纪录片的认识联系在一起的。从传播政治经济学理论和知识社会学的角度来看，纪录片美学变化的背后一定有其社会学和政治经济学的动因。卡尔·曼海姆在《意识形态与乌托邦》中指出，“知识社会学所探求的是理解具体的社会—历史情况背景下的思想……处于某些群体中发扬了特殊的思想风格的人，这些思想是对标志着他们共同地位的某些典型环境所做的无穷系列的反应。”<sup>[2]</sup>本文接下来分析中涉及的陈汉元、陈虻、周兵等人，应该就是曼海姆所说的“发扬了特殊的思想风格的人”，而他们对“某些典型环境做出的反应”恰恰有意无意地契合了当代纪录片美学变化的轨迹。

### 一、纪实主义风格的引入：从反对“摆拍”开始

上世纪80年代初我们只有专题片的概念，当时对西方纪录片的认识是与“自然主义”的拍摄观念联系在一起的，与电视节目的宣传教育功能不相匹配。因此，陈汉元在文中称《话说长江》为“电视系列节目”，但他在否认了《话说长江》是电视纪录片之后，却提出了“高度注意以画面为主的原则”，文中“然而”二字则告诉我们，在那个时代，电视人已经开始对西方纪实主义手法的关注，意识到“画面为主”是纪录片的重要原则。

一方面是重视画面的作用，更重要的是选择哪些画面。从《丝绸之路》到后来的《话说长江》，当年日本电视人的纪录片拍摄手法深刻地影响了中国电视纪录片的话语改变。正如很多亲历者提到的，在《丝绸之路》的拍摄中，日方编导想拍当地的农民，而中方编导却招来了歌舞团的人来演这个角色；日方想拍熙熙攘攘的街道，而中方却在几天后将清扫一新的街道呈现在日方眼前；日方想拍一个七十

岁的维族老汉光脚走路，中方强烈反对并称这是夸大中国的贫穷；日方想拍日落，中方要拍日出；日方经常用100英尺以上的镜头，中方并不习惯于此……所有的这一切延续了当年伊文思和安东尼奥尼来华拍片时的做法。这种观念和手法在中国逐渐对外国门开放和中国人逐渐心态开放之后，才慢慢地消失了。

这样的变化反映到纪录片制作中，便是专题片及其拍摄方法开始遭到质疑。专题片是重视解说词而相对轻视画面的。对画面的重视，开启了整个20世纪80年代电视纪录片发展的大门。强调画面的重要性使得电视纪录片成为电视艺术而逐渐摆脱了“报人办电视”的局面。对画面的追求，一方面去追求“真”，即长镜头与同期声。当然不能说蒙太奇就不真，这是对中国长期以来纪录片拍摄方法的反拨，反对摆拍，其实是反对当时蒙太奇学派在中国的一统天下，因为“摆”恰恰发生在镜头切换之间；另一方面去追求“美”，画面要好看，不能用万能镜头，所以出现了后来的“真实再现”，高清设备的使用，电脑特技的使用，也在这个脉络中。

蒙太奇既是电影独特的剪接的技法，也是电影基本的结构方式和叙事手段，更是一种图像化的思维。电影史上著名“库列肖夫效果”表明，导演可以运用蒙太奇，对现实进行不同的解释，这就带来了另一方面的问题，电影如何反映真实？中国纪录片长期在“政治挂帅”的前提下，要求思想性和艺术性的统一，基本上不会涉及真实性的质疑问题，而恰恰到了1978年之后，当纪录片逐渐“去政治化”的时候，西方的纪实主义电影流派进入了中国。事实上，在当时进入中国的各种电影理论里，中国学界和业界是有选择的，以巴赞为代表的现实主义理论直接可以与意大利“新现实主义”电影风格对接，也与当时中国的实际情况最为接近。也正如有学者指出的，“纪实”在我国的提出，是与社会政治经济的发展和审美心理的变化有着紧密联系的。多年来，电视纪录片创作非审美的目的和教海式的宣传，形成了一种理想主义的价值取向。纪实的提出，在很大程度上是为了促成从理想主义向现实主义的转变。从美学角度讲，纪实风格属于实用美学的范畴，它试图在形式表达、内容意义和美学价值之间建立起一种特殊和谐的关系。它是用生活表现生活，用现实表现现实，以适应大众审美心理需要的方法。由于它明显地不同于以前的方法，于是人们才把它作为一种新颖的手法加以赞扬。<sup>[3]</sup>

从电影史上考察，纪实主义电影流派与蒙太奇学派几乎同时诞生，这个流派讲求不切断画面，而是通过一系列连续拍摄，尽可能地再现真实。罗伯特·弗拉哈迪1920到1922年拍摄的纪录片《北方的纳努克》中，就成功地用长镜头拍摄了爱斯基摩人捕猎海豹的场景。弗拉哈迪把纳努克如何在冰窟下发现海豹，如何与之搏斗的情境连续不断地拍摄下来，并且自始至终让纳努克和海豹同时出现在画面内，把拍摄对象如实地记录到胶片上，银幕时间几乎等于现实时间。从理论上对纪实主义电影理论进行总结的是20世纪60年代前后法国著名电影理论家安德烈·巴赞和德国著名电影理论家克拉考尔。他们都十分强调电影的“照相性”，认为电影是对现实的复写和模拟，电影擅长于记录和揭示具体的现实，导演不应对影像加以干预。从这种思想出发，巴赞和克拉考尔对蒙太奇理论进行了尖锐的批判，他们认为蒙太奇先将真实的空间变成了一堆画面的碎片，再把这堆碎片组接起来，创造出原来并不含有的意义，这违反了电影的空间真实，不能真实记录物质现实本身。因此，纪实主义电影理论提出用长镜头来保持空间和时间的完整性。长镜头意味着镜头延续时间变长，一个镜头可以有十几秒、几十秒、几分钟甚至更长，摄影机连续工作中通过推、拉、摇、移、跟等动作，完成画面与画面的过渡，实现对某一段时空的完整记录。观众在观看这一长段画面时，可以发挥自己的能动性去理解，不会完全被拍摄者的意图所左右。随着电子摄像设备和录音设备的普及，纪实主义在80年代中后期，逐渐成为了中国电视纪录片的标志性风格。虽然站在今天的立场上看，当时的纪实风格有些矫枉过正，甚至有形式主义的倾向，但是不可否认，这样的风格对于当时纪录片及其创作者的影响是巨大的。

## 二、学会用影像讲故事：突破“主题先行”的模式

大主题和小主题的纪录片都会用到纪实手法，然而这些手法在不同主题中的作用是不一样的。如果说80年代的各种大主题纪录片展示了很多未见的场景，那么90年代的纪录片则在于学会了用影像讲故事。很多研究者对《生活空间》的肯定，主要集中在对社会底层的观照上。如果我们进一步研究的话，对小人物的重视与对现场和过程的重视是什么关系，换言之，栏目的立意如何落实到操作方法之中？笔者认为，长期作为节目制片人的陈虬起到了重要的作用，他既给节目找到了定位，又创造性地将理念转化为若干操作规范。

根据孙玉胜的表述，时任央视台长的杨伟光在给孙玉胜开办《东方时空》的指示是，“给你两项政策，一是经费包干，二是节目你把关，要变‘新华体’为‘中新体’”。<sup>[4]</sup>而从文字的“中新体”到电视的“中新体”，则体现了陈虬的贡献。很多研究者从播出的节目出发进行分析已经得出了很多结论，而笔者从央视内部拿到的陈虬一次内部业务讲座的资料光盘，更体现了他对小人物纪录片制作上的独到之处。<sup>①</sup>

陈虬提出，纪录片就是一个选择的艺术，在片子制作过程中，一共有四次选择：选题、拍摄时机的选择、角度的选择、剪接。就选题来说，编导应该对当下的中国社会变革有清晰的了解，然后在这个基础上找到相应的事件。他举例说，1996年李伦等拍了关于“下岗”的《许姐的夏天》，编导当时并不认识许姐，而是先认识到下岗这个事件的重大意义，然后去找相关的人。拍摄时机的选择涉及编导对事件的把握，陈虬既提醒手下的编导在拍摄时不要轻易关机，因为很多重要的场面稍纵即逝，更提醒他们不能盲目跟拍。从这一点上来看，很多人注意到了90年代以来大量纪录片“跟腿拍”的现象，其实这只是一种画面呈现方式，这种纪实拍摄终究只是一个手段。拍摄角度的选择渗透了编导和摄像记者的职业素养和瞬间的判断。陈虬举了1993年《难忘的十五岁》一片中的一个拍摄细节：一个外地学跳舞的女孩子因为骨癌，被截掉了一条腿，编导记录了她来到北京的生活，其中有一场她和倪萍在长城上交流，两人交流得很开心的时候倪萍突然问她“现在还想跳舞吗？”女孩顿时就哭了。这个时候摄像把镜头推上去了，但是镜头并没有停留，接下来做了一个“甩”的动作，把镜头“甩”到了倪萍的脸上。陈虬认为，这个“甩”含蓄地表达了女孩的痛苦，倪萍的尴尬更强调了女孩的痛苦。在纪录片的剪接上，陈虬提醒编导不能为了剪接的方便而摆拍，因为摆拍一个镜头，得到一个最佳剪接点，但是失去被拍摄者正常生活的心态。

综上所述的内容，陈虬其实是为了教会编导如何用影像来讲故事，如何利用结构的力量来深化纪录片的主题。同时，他总结的三句话“在开拍之前决定关注的方面，在剪接的过程中发现主题，在观众收看时产生结论”，完全打破了以往专题片主题先行的模式，将观众对纪录片意义的解读放在了显著的位置上，也正是在这些“选择”的问题上，《生活空间》成为20世纪90年代初中国新纪录运动的重要里程碑。

同样的，上海电视台《纪录片编辑室》的编导们也在另一个城市探索着类似的影像叙事的方法。一位编导者拍一位残疾青年的故事的时候，因为这个青年曾经接受过采访，拍过一次“自强不息”的故事，因此很难在镜头前表现自然。编导于是“在农场住下，和他打持久战。离开农场的的时间里，也始终与他保持通信和电话联系”。在逐渐接近了残疾青年之后，编导再开始拍摄。在拍摄残疾青年“夜读”场景时，编导“扛着摄像机蹲在角落里……直到他忘了我的存在，直到他昏然入睡，我才关了机器”。<sup>[5]</sup>

① 央视内部资料·陈虬漫谈在纪事（光盘）·2003年8月摄制。

几乎所有的影片都需要用画面来讲故事，在90年代初“讲的故事”之所以区别于以前，是因为纪录片人通过自己的符号生产，将一种新的秩序在电视媒体中合法化了。这里的符号就是影像语言，这里的秩序是普通人成为社会影像的主角。

### 三、“真实再现”的手法：为了“再现”还是为了“真实”？

同样在20世纪90年代，“真实再现”或称“情景再现”的手法成了纪录片画面语言的新进展。有学者提出我国电视纪录片探索用真人扮演的手法来创作纪录片，最早是1995年《东方时空》节目组中的时间、周兵、陈真等人<sup>[6]</sup>。其实早在1980年的《丝绸之路》的《龟兹幻想曲》一集中，就已经有了“真实再现”的手法：为了表现唐僧取经的坎坷，片子安排了一位演员饰演骑马的唐僧，选择拍摄演员的逆光剪影和地上的影子，同时拍摄马头、马蹄、马鬃、马尾等。当然，“真实再现”大规模地出现在中国电视荧屏上，确实与《东方时空》中纪录片人的努力联系在一起。1995年前后，《东方时空》制作了一批“真实再现”的样片，1996年中央电视台新闻评论部根据这些样片，决定启动“真实再现”为主要手法的栏目，1999年7月大型系列人物纪录片《记忆》正式开机，2001年耗资600多万元的《记忆》得以播出。

今天很多论者在谈及“真实再现”的时候，往往提到“真实再现”的功能是为了复原历史上没有留下影像的记录或是弥补影像叙述的断点，然而当年开启“真实再现”浪潮的《记忆》系列纪录片，探索“真实再现”的手法却是为了服务于更高层次的目的。

《记忆》的总编导周兵曾经在2002年中国纪录片论坛上提到：

因为我们当时做很多历史片的时候，都是从报刊、杂志、影像资料、别人的回忆录里去堆积我们的解说词，把别人用过的东西我们再加工，而我们在做《晏阳初》的时候，包括《梁思成》，包括《阿炳》，甚至《梅兰芳》，都有这样的东西，是我们编导用历史学家一样非常严谨的方法把第一手资料体现在我们的节目当中，它不仅仅是视觉的一种展示，它更多展现的信息是具有学术性的东西，这是很好的一种碰撞。

……

看画面我们是非常严谨，我们可能花了很多心血，研究半年，找资料花一年，我找梅兰芳的资料是花了两年的时间。但是在这两年里，我们都在享受创作的乐趣，这是很重要的。<sup>[7]</sup>

因此，“真实再现”在90年代出现是纪录片人的影像探索，其直接的指向是对历史的影像追寻，在这里“真实再现”是建立在大量的史料爬梳基础之上的，为了一个情景再现的镜头，编导要付出大量的案头工作。然而很快，“真实再现”出现在了全国各地的电视节目中，并且丢掉了其核心的东西：严肃地对历史负责。而一旦这样的品质失去了，“真实再现”很容易滑向以往的“导演”和“摆拍”，于是在新世纪初，一场有关“真实再现”的讨论出现在了纪录片的学界和业界。

真实再现其实是对另一段时空的调用，在叙述时能够增加情节性，丰富片子的影像，从而让观众看得有趣；严肃地对历史负责意味着其底线是不能破坏影像的真实感，与此相关的是，一方面编导应该把再现的影像做得逼真，另一方面应该用自己的职业伦理来支撑真实再现影像的合理性。目前流行的各种纪录剧或者叫做纪录剧情片只做到了第一点而回避了第二点，因此这些片子打着纪录片的旗号行着剧情片之实，对于一般观众来说有很大的迷惑性。正如美国学者阿兰·罗森沙尔在其《纪录片的良心》序言中所说的，纪录片的功能在于阐明抉择、解释历史，增进人们之间的了解，揭示出人的尊严。<sup>[8]</sup>但这一功能的实现是建立在观众对纪录片信任的基础上的。

如果把有关“真实再现”的话题继续向前推进，我们很容易联想起纪录片中的电脑特技问题，随

着电脑特技等技术的不断发展，视觉符号的生产更加呈现出一种超现实的趋向，正如让·鲍德里亚所担心的，“今天，整个制度都在不确定性中摇摆，一切现实都被符号模拟的超现实所吞噬。如今控制社会生活的不再是现实原则，而是模拟原则”<sup>[9]</sup>。一个建筑物，在建造前就能看到虚拟的“效果图”，图上的效果是如此美丽，以至于比建好后的景象还要漂亮。超现实的视觉符号不仅在虚构电影中常见，同时也出现在了更多纪录片中。当数字技术全面进入影视生产的时候，巴赞、克拉考尔的本体论也需要重新解释影像与现实之间的证据关系，如果把电脑特技看成是另一种“真实再现”，那么这样的视觉技术进入纪录片领域也是一个必然。然而问题依旧在于：当观众那种经过长期的观看体验所建立起来的对纪录片的真实感会不会被这些图像所销蚀，如何保证让观众知晓这些特技所依赖的现实基础？

### 参考文献：

- [1] 陈汉元.《话说长江》编制随想 [N]. 人民日报. 1983-09-21 (8).
- [2] 卡尔·曼海姆. 意识形态与乌托邦 [M]. 北京：商务印书馆，2007：3.
- [3] 钟大年. 再论纪实不是真实 [J]. 现代传播, 1995 (2): 27-31.
- [4] 孙玉胜. 十年：从改变电视的语态开始 [M]. 北京：三联书店，2003：33.
- [5] 汤炯铭. 从生活空间到情感空间 [A]. 目击纪录片工作室 [C]. 上海：东方出版中心，2001：156—160.
- [6] 胡智锋. 江逐浪·真相与造像——电视真实再现探密 [M]. 北京：中国广播电视出版社，2006：11.
- [7] 中国纪录片论坛 2002——中国电视纪录片 20 年回顾 [EB/OL]. [http://www.cctv.com/tvguide/0524\\_jilupian/gyhd/gyhd\\_14.html](http://www.cctv.com/tvguide/0524_jilupian/gyhd/gyhd_14.html).
- [8] Alan Rosenthal. *The Documentary Conscience: A Casebook in Film Making*. University of California Press [M]. 1980: Introduction 1.
- [9] Mark Poster, ed. *Jean Baudrillard Selected Writings* [M]. Stanford: Stanford University Press, 1988: 120.