

20世纪80年代中国主流纪录片批评标准的革新

张长

(上海政法学院上海纪录片学院, 上海 201701)

摘要: 从中国纪录片的发展历程看, 20世纪80年代是个承上启下的阶段, 也是纪录片批评标准的建构机制发生深刻变革的阶段。这一时期, 主流纪录片批评面对社会改革和电视兴起等外部因素的影响, 不仅批评标准本身有所更新, 批评标准的建构机制也由单一批评视角决定主导观念并建构评价标准的传统机制, 变为多个批评视角针对主导观念进行协商的新机制。随着时代发展, 影响纪录片批评的内外条件还在不断变化, 但新机制的运作逻辑, 仍对把握和引导当下的中国主流纪录片批评有着重要的现实意义。

关键词: 中国主流纪录片; 纪录片批评; 批评标准; 纪录片美学

中图分类号: J952 **文献标识码:** A **文章编号:** 2096-8418 (2023) 01-0107-11

主流纪录片批评应当成为引导和反思纪录片发展的重要力量, 而这一力量必须通过批评标准的建构来发挥。批评标准是一套由多个评价要素共同构成的评价体系, 它依据特定的美学观念对所需的评价要素进行选择、界定和排序。要了解中国纪录片批评标准的建构方式, 不仅要关注当下的批评动态, 也要熟悉它的传统。

20世纪80年代是中国社会的转型期, 纪录片批评也接连面临重建的任务和时代巨变的挑战。这一时期, 纪录片批评的主体有所扩大, 从原先主管电影事业的领导和国营制片厂工作人员, 拓展到中央和地方电视台从业者、专业院校师生、以及各行各业的基层群众; 批评对象也有所丰富, 但仍以专业制片厂所生产的纪录电影为主, 偶有电视纪录片和国外纪录片受到关注;^① 批评渠道主要是各类围绕纪录片举办的研讨会议, 相关影视期刊, 以及各类评奖活动。总体来看, 来自不同领域的批评主体通过会议发言、报刊发文、奖项评选的方式参与批评实践。概括这一时期重要的会议发言、报刊文章和评奖结果可以发现, 中国纪录片批评面对转型期的外部环境变化, 不仅批评标准本身有所调整(政治性、新闻性要素弱化; 娱乐性、纪实性要素强化; 真实性要素重新释义), 标准的建构机制也发生了深刻改变——批评主体由政府官员和国营制片厂的工作者向社会面扩展, 批评视角由官方视角的一元模式分化为官方视角、专业视角和观众视角各有侧重的三元模式, 引导批评的美学观念在对外开放和技术进步的环境中酝酿出新旧更替的土壤。批评标准是纪录片批评风向的具体体现, 内外条件的变化, 促使中国主流纪录片批评标准建构机制从单一批评视角决定主导观念并建构评价标准的传统机制, 变为多

基金项目: 国家社科基金艺术学重点项目“中国主流纪录片创作与批评发展研究”(21AC003)。

作者简介: 张长, 女, 讲师, 博士。

① 20世纪80年代的电视荧屏上尽管出现了一些具有影响力的电视纪录片作品(如《话说长江》《话说运河》等), 但在这一时期的批评语境中, 这些作品尚未被明确贴上“纪录片”的标签, 而是作为电视媒介中出现的有待定义的新艺术形式被研究者关注。在尚未明确“电视纪录片”这一名称的背景下, “专题片”作为一个权宜性的概念被提出, 用以指代由电视台制作播出的纪实类节目。随着时间推移, 这一缺乏科学界定的概念在电视界被广泛应用, 成为电视纪录片约定俗成的名称, 导致这一时期的电视纪录片无法“名正言顺”地进驻主流纪录片的批评视野。到20世纪90年代初, 经过对纪录片实践的不断反思和理论深入, 一些研究者郑重提出为“电视纪录片”正名的问题并引起业界和学界的共同重视。1992年11月、1993年4月和11月, 中央电视台研究室召集有关专家召开了三次关于中国电视专题节目分类与界定的研讨活动, 专门讨论20世纪80年代由于专题片和纪录片划归不清而产生的混乱问题, 承认一大批电视专题节目的“纪录片”身份, 为电视纪录片正本清源。自此, 关于专题片和纪录片的界定问题进入了一个新的时期。

个批评视角针对竞争性的主导观念交换意见、互相争取、寻求共识的新机制。

时至今日，这一形成于 20 世纪 80 年代的机制对思考当下中国主流纪录片批评依然有着借鉴意义。通过梳理 20 世纪 80 年代中国社会变革对主流纪录片批评标准的主要影响，可以透视其背后建构机制的变化，更好地开展当下的纪录片创作与批评学术研究。

一、主流纪录片批评标准的更新

20 世纪 80 年代，针对中国主流纪录片的批评标准在社会、文化、经济、技术等时代因素的影响下产生了一系列更新，特定评价要素的界定和在评价体系中的位置有所变化。概括而言包括五个方面：政治性要素相对弱化；真实性要素重新释义；娱乐性要素有所凸显；新闻性要素淡出视野；纪实性要素深入人心。

（一）政治性要素相对弱化

相较于“十七年”间的纪录片批评，新标准中最显著的变化是对影片政治性要求的相对弱化。在“文革”结束前的评价体系中，思想性、艺术性、真实性是纪录片批评必不可少的三大要素，但对这三大要素的评价都在不同程度上与政治性挂钩，并以政治性最为优先。新中国成立以来很长时间内，文艺批评一直遵循并坚持“文艺从属于政治”“文艺为政治服务”的标准。受苏联观念影响，我国一直将纪录片定义为“形象化的政论”，进一步确立政治性在纪录片批评中的主导地位。^① 鉴于主流文艺思想和苏联观念的双重规定及影响，纪录片的功能被限定在政治宣教的范围，思想性评估相当于政治性评估，艺术性则服从于政治性，至于真实性，时任中宣部副部长兼文化部副部长周扬在 1953 年“新影”建厂后的创作会议上指出，新闻纪录片的“真实包括：事实的真实；题材选择角度的真实；题材处理方法的真实”^[1]。这就是说，除了强调影片的事实真实和手法真实外，还强调本质真实。时任电影事业管理局副局长陈荒煤对此的解释是：“我们主张真实，绝不是主张反映生活中那些琐碎的、个别的、非本质的现实事件，反映局部的真实。我们所主张的真实是无产阶级眼中的真实，是有革命理想的、反映革命主流的、符合客观事物发展规律的、反映世界本来面貌的真实，也就是说反映生活的本质。”^[2] 这就要求纪录片站在正确的政治立场上，通过科学的理论，揭示出现实表象之下的真理。

对政治性的强调有其合理性和必要性，但在实际评价体系中，政治性要求被扩大到了不恰当的程度。举例而言，摆拍、搬演等手法的使用，一直是纪录片创作中具有争议的问题。针对这些问题，过去的批评标准倾向于把赞成者和反对者的分歧置换为艺术性和真实性的分歧。陈荒煤在 1960 年全国第一次新闻纪录电影工作会议上谈到这个问题时说：“如果在新闻纪录电影中强调所谓艺术性而不注意它的特性，就很可能产生虚构、扮演，加一些心理描写和故事情节，从形式上来看，好像加强了新闻纪录电影的艺术性，实际上却是破坏了新闻纪录电影的真实性和政治性，也就是否认了新闻纪录电影为政治服务的特点。”^[2] 这一表述明显将真实性和政治性（即思想性）结成同盟，共同对抗艺术性。但这一同盟的对抗逻辑是经不起推敲的，因为它其实是将艺术手法简单地等同于虚构手法，从而将虚构手法在纪录片中的滥用解释为对艺术性的过分追求。由此，关于虚构手法合法性的问题摇身变成了真实

① 夏衍在 1960 年全国第一次新闻纪录电影工作会议上指出：“按照毛主席的指示，任何文艺作品，都是政治标准第一，艺术标准第二。那么，为了‘艺术’，来一点虚构、夸张，从而使‘政治上受到损失’‘丧失威信’，这不就违反了政治标准第一这一原则了么？”（《为了新闻纪录片的更大跃进》，第 5 页），陈荒煤也在会议上针对新闻纪录片批评中反复出现的“政治性和艺术性很难统一”的论调表示：“我们的社会主义文艺都是为无产阶级的政治服务的，都毫无例外的是阶级斗争的武器”“我们坚决批判、反对那种脱离政治，片面地强调艺术特征，否认党的领导，否认新闻纪录片为工农兵服务、为政治服务的倾向”（《为了新闻纪录片的更大跃进》，第 22-23 页）

性和艺术性的取舍问题，思想性则站在统领评价体系的主位上，通过与真实性结盟的方式制衡并约束另外二者。

党的十一届三中全会后，中国共产党将“文艺为政治服务”的口号改为“文艺为人民服务，文艺为社会主义服务”的“二为”方针，恢复倡导“百花齐放、百家争鸣”，使文艺界迎来“改革开放”的新局面。在这一背景下，文艺界就政治与文艺的关系问题展开了热烈讨论。这一讨论也关乎文艺批评的标准问题，尤其是政治性在各评价要素中的地位问题。关于这一问题，人们的看法莫衷一是，^①但所有观点都有一个共识，就是反对政治标准的单一化和绝对化，进而要求适当弱化政治性在文艺批评中的绝对主导地位。

主流文艺思想的转变也影响到了纪录片批评。1981年，新闻纪录电影制片厂（简称“新影”）原厂长钱筱璋在制片厂的创作会议上提出“纪录电影要解放哪些思想束缚”的问题，^[3]并在同年的文章中回答了这一问题，指出“由于我们把‘形象化的政论’绝对化而加以迷信，机械地遵循，这就使我们难以运用各种不同的样式，反映日新月异的新鲜事物，容易以‘形象化的政论’划线，限制其他题材，排斥‘政论’以外的其他样式”，这就“忽视了电影艺术所具有的广阔功能”。^[4]由此，纪录片不再只是政治宣讲的工具，也可以是反映现实、记录历史、普及知识、提供审美的载体。对其思想性、艺术性和真实性的评价也不再必然地与政治性挂钩。“制定题材要从生活出发，不能从政治概念出发。要运用艺术的魅力取悦于人，不能图解式的以说教强加于人。只讲政治需求，不讲艺术可能，是拍不出人民喜闻乐见的影片的。”^[4]钱筱璋以“文革”后拍摄的纪录片《竹》为例，认为按照以往的标准，这部影片的题材就是“风花雪月、无病呻吟”，但以新时期的眼光来看，“它赞美了高尚的情操与坚贞的气节，并给人以自然美的享受……作者以比、兴的手法，抒情的格调，使观众在艺术的潜移默化中受到思想上的启发与激励，这有什么不好呢？”^[4]这就意味着，新的批评标准在思想性方面，除政治思想外，也更重视影片的哲理性和对传统美德的宣扬；艺术性方面，更懂得欣赏艺术本身在技法、个性等方面的探索与创新；真实性方面，对本质真实的强调开始让位于对生活真实的观察与体验。政治性的主导地位被恰当地予以降低，其他评价要素则都有了更为清晰的范畴和相对的独立性。这一批评标准的转变促进了创作上的突破，使以“新影”为代表的制片厂呈现出欣欣向荣的景象，不仅在传统政论型的纪录片（如《先驱者之歌》《历史艳阳天》等）中更注重反映现实和艺术呈现，在其他题材和样式上也更勇于探索，仅1982年就拍出了《拼搏》《美的呼唤》《土林探奇》等角度各异、手法新颖的纪录片，极大地丰富了纪录片的主题、形式与功能。

在针对滥用摆拍、搬演等手法的问题时，主流批评的看法也发生了变化。“新影”副厂长刘德源在1981年的文章中指出，出现这一现象的原因一方面“是作者不尊重客观事物的本来面貌”，另一方面是出于“维护革命利益”的“一片好心”。创作者生怕把现实拍得过于落后而给革命“抹黑”，本质上是被极左政治思想捆绑的结果。^[5]由此，对这一现象的批评被带到了主观动机与客观真实的矛盾中，艺

① 有的认为，文艺批评的标准应当依据文艺自身的特点和规律来制定，而不是依据其他意识形态来制定。政治性标准就是一种外来的标准，是一种他治而非自治的标准，因而无法成为文艺批评的科学尺度。（参见王文生《真善美——文艺批评的标准》，《文艺研究》1980年第2期，第23-24页。也可参见许杰《文艺批评首先应该是文艺》，《上海文学》1979年第6期，第77-79页。）反对者认为，在阶级社会中，文艺作品的思想性、艺术性、真实性都是建立在阶级性的基础上的，因此阶级性或政治性仍是文艺作品的本质属性。（参见王得后《给〈上海文学〉评论员的一封信》和吴世常《“文艺是阶级斗争的工具”是个科学的口号》，同刊于《上海文学》1979年第6期，第82-90页。）还有的观点认为，文艺无法和政治脱离，但也不能把政治性标准绝对化和扩大化。可以保留政治性在评价体系中的一席之地，但要清晰界定它的评价范畴，比如把政治性看成是体现作品社会功利价值的一个方面，与伦理性、道德性等其他方面共同构成文艺社会价值的评价标准。（参见刘再复《论文艺批评的美学标准》，《中国社会科学》1980年第6期，第173-198页。或刘纲纪《关于政治与文艺的关系》，《文学评论》，1980年第2期，第40-42页。）

术性则从与真实性的对立中解脱出来。思想性标准不再像以前那样，通过与真实性的结盟来制约艺术性，同时回避自身的问题。

（二）真实性要素重新释义

政治性要素的弱化，使批评者得以把重心转移到纪录片的其他方面，关于纪录片本体特性的问题由此得到了更多关注。“新影”的工作人员最先对这一问题展开讨论，传媒院校的师生也随后加入讨论行列。讨论中的一大重点是纪录片区别于其他文艺形式的真实性究竟应当如何理解，这一特性作为评价要素在新的标准体系中又应占到何种位置？

刘德源围绕这一问题发表了许多论述。他在 1981 年的文章《在新的路程上——关于纪录电影特性的探讨》中指出，新闻纪录电影中的虚假问题是一个难以根治的“影癌”：“一是被反映的客观事物虚假，一是表现客观事物时失真。……这两者尤以后者居多。因为在一般情况下，伪造虚构事实作出报道，这在我们创作工作中，不能说绝对没有，但是发生这种事情也是很少见到的。而造成不真实、不可靠的直接原因，还是在表现处理上。”^[5] 这里把“表现处理”的不当作为造成虚假的关键，强调手法真实在纪录片真实性中不可被取代和被偏废的地位。同时，刘德源特意重提纪录片批评界一直以来对采访摄影和补拍两种创作方式争持不下的历史“公案”，指出“作为一种方法，我们始终主张和提倡以采访摄影为主，因为这种方法，更符合新闻纪录电影的创作原则和特性。”^[5] 至于补拍，则援引与我国纪录片同行关系最密切的海外顾问尤里斯·伊文思的说法：“补拍是一个非常脆弱的武器，使用它的时候必须加倍小心。”^① 在 1982 年“新影”的创作会和 1983 年的文章《未能摆脱的思想》中，刘德源都再次强调：“克服影片不真实的毛病，在当前来说，最为重要的是要改变我们的工作方法，提倡和坚持采访摄影。因为一般来说，我们所反映的事实本身不是虚假的，主要是拍得不真实，其原因又在于摆布过多造成的。纪录电影本身的特性，就要求它反映客观事物的方法和手段有其自身的规律。”^[6]

不久后，任教于北京广播电视学院的任远也在 1983 年的文章中指出：“不能混淆、模糊纪录片和故事片的界限；不能用虚构、扮演来取代采访摄影”，因为“纪录片是对某一政治、经济、文化、军事生活或历史事件作长篇纪录、报道的电影或录像节目。纪录片直接拍摄真人真事，不容许对事件作虚构。它的基本手法，是采访摄影，即在事件发生、发展的过程中，用挑、等、抢的拍摄方法，纪录真实环境、真实时间里发生的真人真事。这里，真实性是纪录片的生命。”“我们有一些纪录片画面美则美矣，但一看就使人觉察是人工摆布而成，工匠气味很浓，刀斧痕迹明显，气氛呆板、生硬。这些画面是拙劣的构图学的模制品，是广告画；而不是真正的艺术。”^[7] 同样任教于北京广播电视学院的钟大年在 1985 年的文章《真实的，又是艺术的——纪录片美学特性漫谈》中对真实性作为纪录片特有属性的内涵做了更深入的理论探讨。他指出：“纪录片的真实具有独特的内涵，它不仅要求本质的真实，而且要求现象的真实；不仅要求事实本身的真实，而且要求这种真实能使人从银幕上感受到；不仅要求影片本身逻辑的真实，还要求这一真实事件是摄影师有可能拍到的。”^[8] 他还通过对具体影片的批评指出：“《金凤凰飞进光棍堂》表现三中全会前一家四口光棍的悲惨情景也是组织拍摄的。当然，我们并不否认它们在题材选择、主题挖掘上具有新颖、典型、深刻之处，但并不能由此就承认这种创作方法是正确的。……同样是表现农村变化题材的《春风从这里吹起》，用抓拍和现场解说的方法拍摄，虽结构不如前片严谨精巧，但看上去更真实可信，更富于生活的活力，体现了美即生活、美即自然的纪录片独特的美学涵义。”^[8]

① 伊文思原话可参见文章《关于纪录片创作的几个问题》，由何钟辛整理并发表于《电影艺术》1980年10月。

这些来自国营制片厂和专业院校的论述，都以创作方式为立足点阐释纪录片真实性的意义，把纪录片独有的美学价值与采访摄影的创作方式明确联系在一起，在主流纪录片创作和评论界形成一定影响。

（三）娱乐性要素有所凸显

1978年，党的十一届三中全会提出“改革开放”政策，对内以经济建设为中心，逐步引入市场化机制。在由计划经济向社会主义市场经济转变的过程中，电影的产销关系发生变化，制片厂收入开始与市场联系。^①同时，城市经济改革的企业化浪潮也影响到了电影业，使制片机构的企业性质得以明确，不再依赖财政拨款，自负盈亏。这些变化都使制片业在经营策略上更加尊重经济规律，进而把对经济效益的重视落实到制片方针和评价标准上。电影业的整体改革也影响到了纪录片。在“新影”1984年度的创作会议上，时任厂长靳敬一讲到，“一九八五年我们的战略设想：坚决贯彻执行《中共中央关于经济体制改革的决定》的精神，进一步解放思想，大胆进行改革，巩固和发展已经取得的成绩，团结一致，夺取影片质量和经济效益的双丰收”。^[9]总编辑赵化也在会议上指出，今后要提高影片质量，就要满足两条标准：“一条，在为人民服务为社会主义服务的方向下影片内容丰富新鲜，有深刻的思想性，有独到的艺术特色；另一条，一定的观众喜欢看，上座率高，经济效益高。”^[10]

关注经济效益的直接反映是在主流纪录片的批评标准中更加强调娱乐性，使娱乐性要素在评价体系中的地位提升。陈荒煤在1984年专门访问上海沪西工人文化宫的业余影评人时就讲到：“我们以前对电影的教育性、思想性过分强调，而对电影的娱乐性，‘观众化’研究不够，这是当前迫切需要解决的问题。”^[11]钱筱璋在1981年的新影创作会议上也指出：“新闻纪录电影要讲求娱乐性，只有娱乐性，观众才愿意看”。^[3]由此可见，在引导主流批评风向的电影局领导和制片厂领导看来，娱乐性是最能直接反映和代表观众诉求的评价要素。娱乐性在主流批评标准中日渐彰显的存在感离不开改革开放的社会背景的推动。

不过，在主流纪录片批评中，经济效益的重要性始终比不过社会效益。文化部和宣传部在20世纪80年代中后期多次强调，纪录片的主要任务“不是赚钱，而是要宣传好党和国家的方针、政策等”^[12]。“电影、电视既然是教育人民的一种手段，就应该把社会效益放在首位，而把部门或单位经济利益放在其次，摆正社会价值和票房价值的关系”。^[13]这就明确了娱乐性要素在评价体系中的位置——尽管纪录片的娱乐功能更受重视了，但宣教功能仍是更加主要的。

（四）新闻性要素淡出视野

另一个影响纪录片批评标准更新的现实变化是电视媒介的兴起，尤其是电视新闻对传统新闻纪录电影的冲击和影响。电视兴起前，中国的纪录片主要指由专业制片厂拍摄的新闻纪录电影，这类影片肩负着通过新闻报道来宣传政策方针的职能。20世纪70年代末开始，电视媒介快速发展，新的采编技术简化了节目的制作流程，使电视在时效上有了电影难以相比的优势。1978年，《新闻联播》开播，北京电视台更名为中央电视台，覆盖全国的电视网基本形成。由“新影”制作的老牌新闻片《新闻简报》改版为杂志片《祖国新貌》，功能从及时报道时事变为不受限时地广泛反映现代化建设中的新事物。至此，纪录电影报道新闻的职能基本转交给了电视。

如果说过去的纪录片是通过新闻报道来达成宣教目的的话，脱离新闻职能后，它独特的宣教手段

^① 作为电影发行中转的中影公司改变了与制片厂的结算方式，从固定价格购买单片变为根据发行拷贝数量来进行结算，使制片厂收入开始与市场联系。到1984年，原本由中影公司所承担的拷贝费被下放给地方发行公司，由于拷贝数量的总额仍然受到限制，就使得单片效益更好的影片备受青睐，进而挤压了其他影片的市场份额。

又该是什么呢？在这个问题上，伊文思的看法对中国理论界产生了重要的影响。他说：“新闻片采访每天发生的直接的、轰动性的事件，主要是迅速把外表的现象拍下来，而不是深入揭示事件的背景。而且，新闻片不需要把一些事件联系起来或揭示出它们的相互关系。”因此，尽管电视分掉了纪录电影一部分的新闻功能，但并未取消它所具有的新闻价值。“我们的工作表现我们所描绘的那些事件的复杂而深刻的方面。表现更深刻的感情，揭示心理，在意识形态上强调事件的复杂的本质——对纪录片来说，这才是向前迈进的步伐。”^[14] 换个角度看，电视新闻的崛起，使纪录片解释事件、揭示事物本质的功能更加明晰了。

“新影”编导王永宏借鉴伊文思的观点，根据当时的创作现实区分出新闻片、新闻纪录片和纪录片三种类型的影片，将伊文思所说的报道和解释新闻事件的两种功能分别对应于新闻片和新闻纪录片，同时指出还有另外一种不带任何新闻性的纪录片，功能是从日常生活中提炼具有深刻思想内容的题材，如“文革”后反映新时期现实的纪录片《美的心愿》《莫让年华付水流》等。他还写道：“‘新闻’和‘纪录’一定要走向分化。目前分化已经开始，新闻性的报导任务，总有一天要全部为电视所接替。”^[15] 陈荒煤在谈到这个问题时说：“纪录电影应该具有较高的概括能力，虽然也还有新闻报导的性质，但不只是一般的报导，而着重于综合、概括、揭示矛盾，提出问题，引人思考；不只是罗列现象，而能够透视本质，发现、探索、研究现实生活、社会现象中带有规律性的问题；不只是进行一般的宣传教育，而是富有艺术感染力激动人心的艺术。”^[16]

从新闻价值角度看，新闻性标准包含了时效性、重要性、真实性等多方面的判断。电视新闻崛起后，人们不再强调纪录片的新闻性，实际上是不再强调它报道新闻的时效性，但人们依然看重纪录片真实纪录重大历史事件的作用，同时也更加强调它在概括现象、提炼本质方面的优势。这一变化从批评引导的角度促进了特定类型纪录片的发展，文献纪录片就是在这一时期兴起的。这类影片主要以历史为表现对象，通过对过往资料的搜集整理和重新编排，形成形象化的人物传记或史论。20世纪80年代初期，文献纪录片通过对老一辈无产阶级革命家和重要党史的梳理，为正确评价历史做出努力。社会秩序基本恢复后，它还在持续发挥作用，用电影手段制作形象化的编年史和百科全书，在教育人民的同时也向世界介绍中国文化。这类影片的兴起离不开社会形势的发展需要，也离不开更新后的主流批评标准的引导。正是批评标准让新闻的时效性要求淡出视野，使纪录片可以更加自由地在时间的长河里进行选材。

（五）纪实性要素深入人心

纪实性标准的深入人心，也是电视兴起对主流纪录片批评标准的影响。从创作角度来讲，电视新闻对电子新闻采集系统（ENG）的引入，为纪实手法的广泛使用提供了技术条件。不同于传统电影的拍摄设备，ENG不仅便于携带，还具备摄录一体的功能，使拍摄者能更自如地走访实地，采集声形同步的现场实况。虽然在刚刚引进这一系统时，创作者还难免因循惯例，采用音画两张皮的方式来处理镜头，但在不断实践的过程中，创作者一方面受到海外同行（尤其是合作拍摄《丝绸之路》和《话说长江》等系列片的日本同行）工作方式的影响，一方面也切实地体验到纪实拍摄的独特魅力，越来越认同纪实手法在电视节目中的使用。从接受角度来讲，电视新闻类节目对观众视听习惯的培养，也为纪实手法的广泛接受提供了条件。对观众而言，频现于电视荧屏中的实地采访和现场直播，让他们更多地接触并熟悉了纪实手法，在身临其境的镜头中体验到不同于组织拍摄的粗粝而又鲜活的现实气息。这些由电视媒介的发展所带来的改变，促进了纪实性要素的深入人心，也为纪实美学在20世纪80年代后期的兴起做了铺垫。

此外，电视媒介还在与观众的密切互动中改变了传统纪录片与观众的关系，这一点也对纪实性要素的深入人心起到作用。从《话说长江》开始，中央电视台开始规范系列纪录片的播出时间，请观众参与评论，甚至根据观众反馈制作专门内容。到《话说运河》时，更是直接采用边制作边播出的方式，根据观众意见有针对性地制作后期节目。这些制播模式上的创新带给观众强烈的参与感，也改变了传统纪录片与观众之间“我播你看”的单向关系。中国农业电影制片厂编导赵立魁由此在1987年的时候将中国纪录片的发展分为三个阶段：第一阶段为“工具电影”阶段，纪录片是“形象化的政论”，以居高临下的姿态向观众进行灌输；第二阶段为“主观电影”阶段，创作者开始在影片中呈现鲜明的个性，通过发表作者的感慨和议论，向观众传输观点；第三阶段为“思考电影”阶段，这一阶段使纪录片从“灌输”和“说教”的模式中彻底解放，尽量客观地运用电影再现现实的功能，带动观众自己去思考并得出结论。^[17]这一概括指明了纪录片与观众的关系已经由单方面的灌输变为双向互动。而这种改变也意味着，纪录片在创作时需要减少结论式的观点输出，更多地通过提供具有典型意义的事实，引导观众去独立思考。同时，在事实材料的转呈过程中，创作者也要尽量减少因主观干预而产生的损耗，保证材料的原始性。节目与观众关系的改变，也强化了对纪录片纪实性的要求。

二、批评标准的建构机制革新

20世纪80年代，随着“改革开放”的不断深入，建构纪录片批评标准的条件也发生了根本改变，进而促成了建构机制的革新。建构条件的变化可以概括为两方面：一是批评视角的多元化；二是美学观念的变迁。

（一）批评视角的多元化

批评标准的建构很大程度上取决于批评视角的选择。批评视角指的是进行批评时所采取的立场或身份上的出发点和倾向性，它并不必然地对应于某一特定人群。一名具体的批评者可以选定一种视角，也可以同时兼顾几种视角。20世纪80年代以前，中国的纪录片批评几乎只有一种视角，就是由官方所代表的上下一体的视角。这一视角原先以纪录片的政治宣传价值为优先，在适当弱化了政治性因素后以纪录片的功利价值为优先。20世纪80年代，专业视角和观众视角逐渐兴起。

首先是专业视角。20世纪80年代初，以国营制片厂工作人员和传媒院校师生为代表的纪录片的批评者，在针对纪录片真实性要素的热烈讨论中，逐渐从单一的官方批评视角中自觉地分离出更关注纪录片本体特性的专业视角。在他们的论述中，一种立足于纪录片本体特性的专业视角越发明显。这种视角在标准建构上将纪录片独特的美学特性放在评价体系更为显要的位置上，呼吁批评界和创作界重视对纪录片独有美学特性的尊重与发扬；在批评方式上，注重理论性和学术性，形成以理论阐释和理论争辩为优势的批评方式。另外，创办于这一时期的专业评奖活动也对巩固专业视角的权威起到作用，包括始于1981年的“金鸡奖”和始于1982年的“星花奖”，前者作为电影界的专业性评奖对纪录片类型里的佳作予以肯定，后者作为“新影”的内部评奖专门针对厂内制作的纪录片进行评价和鼓励，理论争辩的学术气氛在这两项评奖的过程和围绕评奖结果的后续讨论中体现得尤为充分。^①这些批评标准

^① 例如，1983年，一部名为《士林探奇》的影片在“金鸡奖”和“星花奖”上得到了截然不同的评价，“星花奖”将其评为年度优秀影片，“金鸡奖”评委则认为，影片将由于水土流失、生态破坏而造成的自然景观作为审美对象，“不是探奇，而是猎奇”。针对这一分歧，一些学者撰文为影片辩护，肯定其在艺术想象力方面的创新表现（可参见肖宏《谈一部被“否定”的影片——〈士林探奇〉》，《电影艺术》1983年8月）“新影”则专门向地质专家请教，组织地质学的工程师、教授撰文，用科学事实证明土林的形成本与生态破坏无关，体现了客观严谨的学术态度。

和方式上的主动变化,体现了批评者回归纪录片本体、崇尚科学思维的专业自觉,丰富了中国纪录片批评的角度,使主流批评的内部出现了多元互动的交流性。

其次是观众视角。随着制片业对经济效益的加大关注,创作者和评论者也更加关注观众的感受,这就涉及观众视角的问题。从观众的角度出发,对于纪录片的批评会受到官方和专家引导的影响,但观众也有自己独特的标准来源,那就是日常的生活经验。观众会根据影片同自身当下的生存需要及生活经验的关系来进行评价。生存需要构成实用性标准,生活经验则构成观众独特的真实性标准。根据实用性标准,观众在评价影片时会将其作为生活材料来考察它的实际用途,像是能否对现实有所干预,解决实际问题,或提供对生存有助的知识和经验,又或是提供按摩心灵的情感体验和娱乐享受。比如,在1985年首次在沪举办的新闻纪录电影座谈会上,有的观众对“揭短”的纪录片表示赞赏,认为这类纪录触及了社会弊端,使纪录片功能得到进一步发挥。有的观众认为纪录片题材可以更广,除了反映重大政治事件和介绍名胜古迹,还可拍些实用性纪录片,如怎样养花,怎样钓鱼,怎样烹饪。还有的观众直接把欣赏心理概括为“求知、猎奇、娱乐、觅美、解恨”,包含了各种心理诉求的满足。^[18]根据观众的真实性标准,比起对影片事实真实、手法真实、本质真实“三位一体”的条分缕析,观众凭借更加原始直接的印象和感受来作出反应,一旦影片所呈现的情况与个人的实际体验不符,就会被视为不真实。“新影”1986年“慰问开滦矿工新闻纪录电影周”座谈会上,一位来自唐山矿的技术人员,在看了关于矿工生活的纪录片《男子汉们》之后就表示,影片中“井下吃饭不太真实,四四方方的像点心。其实,矿工在井下吃的是烧饼一类的”^[19]。这些不加修饰的直接评价体现了观众区别于官方和专家的生动诉求。

与此同时,观众也开始成为纪录片批评的主体之一。随着一批贴近群众的电影刊物的陆续复刊和创办(如《大众电影》《电影评介》《电影之友》等),群众影评快速崛起,包括军队、工厂、学校在内的各地基层还纷纷成立影评协会,使群众影评蔚然成风。在活跃的业余影评中,也不乏对纪录片的关注。不仅在群众性的影评期刊中经常可以看到观众评论纪录片的文章,一些业余影评协会还会组织针对纪录片的研讨。上海沪西工人文化宫影评组,就在1983年、1985年专门组织讨论纪录片的座谈会,影评组中的骨干施庆忠、毛学用等人,还经常以特约通讯员的身份在“新影”内刊上发表评论。

随着观众批评声量的提高和电影经济的市场化,电影的主流批评也开始汇入观众视角。自此,主流批评形成了一个由官方视角、专业视角和观众视角相互交织的结构。这也对应到一些学者在总结20世纪80年代中国文化生态时所指出的,那一时期中国主流文化的格局就是一个由官方、文化精英和大众共同构成的关系复杂的三元结构。^①需要指出的是,这一时期引领纪录片批评思想转型的,主要还是来自于中宣部和文化部的领导以及国营制片厂和电视台的工作者,正是他们主动将专业视角和观众视角纳入批评标准的建构机制,才实现了官方视角和其他视角的融合。

(二) 美学观念的变迁

纪录片的美学观念指对纪录片中何以为美的问题的判断与理解,关系到对纪录片本质、功能、特性等基本问题的认知,决定着标准制定的原则和逻辑。不同美学观念对于构成纪录片核心价值的要素有着不同判断,在建构评价体系时,会据此来筛选和排列评价要素。将纪录片看成是宣传工具还是艺术品或商品,在批评时优先考虑的面向就会不同,对影片的整体估价也会有差别。

^① 参见李宗桂的《论当代中国的主流文化》,《社会科学战线》,1993年第4期,第103页;也可参见徐贲的《文化批评往何处去——八十年代末后的中国文化讨论》,吉林出版集团有限公司出版,2011年,第137页。

纪录片在中国曾经专指由国营制片厂和电视台等具有官方背景的机构所制作的影片，作为党和人民的“喉舌”，明确承担配合党中央进行宣传教育的功能。“文革”结束前，宣教功能几乎是纪录片的唯一功能；“文革”结束后，纪录片集结了更加广泛的功能，但宣教功能依然是最首要的功能。无论是传统新闻纪录电影的从业者，还是日益崛起的电视台工作者，作为20世纪80年代中国纪录片生产的主力军，都把发挥纪录片的宣教功能作为纪录片的题中应有之义。因此，国内所奉行的纪录片美学观念也可以被概括为宣教美学的观念。根据这一观念，主流批评在实际运作中，总是将作品的宣教价值放在第一位，重视作品的认识与思辨作用多于审美和娱乐作用，重视社会效益多于经济效益，重视集体意志的表达多于个性主张的输出。

改革开放后，纪录片从业者有了更多接触世界纪录片创作与批评的机会。合作拍片、国际影展、邀请海外专家来华交流等不同形式的往来互动使大批外国作品进入视野，也使国内的作品频频走上国际舞台。在互相审视的过程中，出现了不同标准间的碰撞。一些国外得奖影片，在国内批评者看来实在难以接受，一些国内获好评的作品在国外批评者眼中恰恰相反。而标准差异的背后，其实是纪录片美学观念的不同。纪录片《自行车的王国》的导演刘玉峰，在携该片参加1984年的奥本豪森短片节后不无感慨地说：“他们认为：纪录片是制片人与导演表现个人内心世界或对客观世界的认识工具。它是商品。我们则认为：纪录片是党的宣传工具，强调的是教育功能。”^[20]正是观念上的差别，使《自行车的王国》在评奖上未能取得理想成绩，也让创作者陷入反思。

对外开放以前，国内的纪录片批评不存在观念上的分歧，即使人们在一些基本问题的讨论中有不同看法并就此争论不休，其目的也是为了最终能在标准上趋于一致。但在国际舞台上，观念的林立是一个客观现实。正如伊文思所说：“对于纪录片的看法和要求，各个国家都不相同。”^[21]随着视野的开阔，批评界在与海外观念的比较中，重审宣教美学作为纪录片主导观念的合法性和适用性，因为观念的不同直接关系到中外纪录片批评标准的差异。这一差异在纪录片对外宣传作用变得日益显著时，引起了官方的重视。1987年，文化部副部长丁峤携《北京》等5部国内纪录片前往欧洲、非洲、美洲的8个国家进行调研，结果发现：“这些影片，我们坐在北京看的时候，都认为是好的，或者是比较好的影片。……但是出去了以后，就感到这些影片还有很多值得商榷的地方。”^[22]海外评论认为，这些影片都是结论式的，不够客观；材料雕琢痕迹明显，不够真实。这些意见直接关系到影片的对外宣传效果，促使主流批评界去了解不同国家的批评标准及其背后的美学观念。

与此同时，拥有专业背景的研究者也更积极主动地了解海外纪录片。任远、单万里、韩健文等学者，在20世纪80年代后期纷纷撰文介绍海外纪录片的情况，探索不同国家、不同流派的美学观念，如美国直接电影、法国真实电影等，为不同批评视角的批评者拓宽学术范围和理论视野。

20世纪80年代后期，纪实美学的观念成为最具竞争力的选择。这一观念受到美国直接电影的影响，强调纪录片对现实的客观纪录，往往以对同期声、自然光、长镜头等视听元素的应用为形式上的标志。由这一美学观念所引导的批评标准建构，相比纪录片的社会效益、宣教价值，更看重影片在拍摄方法上对纪实性的体现。事实上，对于纪实手法的提倡，在专业批评者关于采访摄影的强调中就已埋下种子。但将纪录片特有的拍摄手法与纪实美学的观念相联系，是20世纪80年代中后期才开始形成的逻辑。20世纪80年代，巴赞、克拉考尔等国外电影理论家的观点逐渐被国内学界接受并熟悉，海外具有纪实风格的故事片也让国内影人深受启发，电影影像在本体论意义上的纪实特性得到了更为普遍的认同，以发扬这一特性为主张的美学观念蔚然成风。基于这一观念上的更新，国内故事片对纪录片的拍摄方法有了更多借鉴。谢晋在拍摄《高山下的花环》时，就特邀来自“新影”的摄影师加盟，意

图“把纪录片的纪实性和故事片拍摄的好经验结合起来，在摄影艺术和技术上进行一次新的探索”。^[23]面对电影理论的纪实主义转向，刘德源写道：“或许当代电影追求纪实性、生活化这一总的趋势，能对新闻纪录电影的改进，起到催化剂的作用，使它原有的特性返璞归真。”^[24]由此，纪实美学以一种迂回的方式回归到纪录片的研究视野，并开始成为一些专业批评者评价纪录片美学价值的首要标准。

但纪实美学的推广，仅靠专业学术讨论，是不足以与宣教美学形成竞争关系的。作为在 20 世纪 90 年代革新中国纪录片创作观念的重要力量，纪实美学的兴起离不开官方视角的默认和观众视角的接受。在官方视角里，纪录片的宣教价值依然是第一位的，但宣教的方法却可以商榷，尤其在对外宣传方面。1984 年，中宣部副部长郁文在“新影”创作会上的讲话中就指出：“我们对外宣传不要一左、二窄、三套话，要反对这个。……现在假的东西不少，要让事实讲话，结论让人家去做。我们宣传上要注意这个问题。”^[25]这就为新观念的加入留出了余地。而观众视角对纪实美学的认可，就又要说回电视媒介的功劳了。电视媒介不仅通过日常节目对纪实手法的应用让观众对此习以为常，还通过改变节目与观众的关系提高观众自主解读原始材料的能力和积极性。对纪录片说教的抵制，无疑也为纪实美学的普及铺平了道路。

三、结 语

20 世纪 80 年代，面对社会改革和电视兴起等外部变化，中国主流纪录片的批评标准有所更新。政治性、新闻性要素在评价体系中的分量减轻，娱乐性、纪实性要素的地位得到加强，真实性要素得到新的阐释。同时，主流批评标准的建构机制也发生了深刻改变。批评主体的视角由一元模式分化为三元模式，在以官方视角为主导的前提下，专业视角逐步显现，观众视角更受重视，三种视角以更加清晰的诉求在决定主流批评走向的问题上形成协商关系。中国主流纪录片批评标准建构机制由此从单一批评视角决定主导观念并建构评价标准的传统机制，变为多个视角针对竞争性的主导观念寻求共识的新机制。

多元视角在协商中的核心议题是标准制定的原则问题，即以什么样的美学观念为主导原则的问题。在单一视角决定主导观念并建构评价标准的时期，宣教美学作为唯一的主导观念不断得到巩固与延续。新视角加入后，对原先的主导观念有了多角度的反思。同时，随着国家对纪录片外宣功能的日益强调，理论界对海外思想的借鉴吸收，电视节目对纪实手法的大众化普及，纪实美学观念得到官方视角的默认、专业视角的肯定和观众视角的接纳，逐步成为具有竞争性的新的美学选项，为中国纪录片在下一阶段的发展奠定了很好的理论基础。

总结 20 世纪 80 年代主流纪录片批评标准及其建构机制的革新，对思考当今及未来中国主流纪录片的批评发展有着启示意义。因为批评标准的建构与批评视角的选择密切相关，主流批评的走向就取决于不同视角的权重对比，而批评视角还存在着新旧交替和分化合并的各种可能。因此，想要能动地介入主流批评，使之发挥引导和反思纪录片发展的理想作用，就应当从协调不同视角间的关系出发，使相关观念的协商机制能与时俱进地向着实现公共利益的方向运行，以发挥纪录片创作与批评发展的最大文化效能。

参考文献：

- [1] 高维进. 中国新闻纪录电影史 [M]. 北京: 世界图书出版公司, 2013: 114.
- [2] 陈荒煤. 加强新闻纪录电影的党性 [A]. 夏衍, 陈荒煤. 为了新闻纪录片的更大跃进 [C]. 北京: 中国电影出版社,

1961：15-36.

- [3] 钱筱璋. 八一年创作座谈会专辑(一): 钱筱璋同志讲话 [J]. 业务通讯, 1982(1): 1-7.
- [4] 钱筱璋. 新闻纪录电影应该为新时期作出新贡献 [A]. 文化部电影局《电影通讯》编辑室. 新闻纪录电影创作谈 [C]. 北京: 中国电影出版社, 1982: 1-8.
- [5] 刘德源. 在新的路程上——关于纪录电影特性的探讨 [A]. 文化部电影局《电影通讯》编辑室. 新闻纪录电影创作谈 [C]. 北京: 中国电影出版社, 1982: 9-19.
- [6] 刘德源. 未能摆脱的思想 [J]. 业务通讯, 1983(6): 20-22.
- [7] 任远. 论纪录片创作 [J]. 现代传播, 1983(6): 32-36.
- [8] 钟大年. 真实的, 又是艺术的——纪录片美学特性漫谈 [J]. 现代传播, 1985(5): 33-39.
- [9] 靳敬一. 在一九八四年度创作会议上的讲话 [J]. 纪录电影, 1985(3): 33-35.
- [10] 赵化. 进一步提高质量, 为四化建设服务——1984年度创作总结会上的发言 [J]. 纪录电影, 1985(3): 19-32.
- [11] 俊如, 黎生, 庆忠. 真·放·严——陈荒煤同志谈群众影评 [J]. 电影评介, 1985(3): 3.
- [12] 丁峤. 丁峤同志在中国新闻纪录电影展览周座谈会上的讲话 [J]. 纪录电影, 1985(10): 33-43.
- [13] 中央新闻纪录电影制片厂办公室. 发挥新闻纪录片的教育作用——中央领导同志的谈话纪要 [J]. 纪录电影, 1985(12): 51.
- [14] [荷] 尤里斯·伊文思. 对纪录片的几点看法 [J]. 沈善, 译. 电影艺术译丛, 1979(4): 261-276.
- [15] 王永宏. 总结历史经验, 紧跟时代步伐——谈纪录电影的创作 [J]. 电影通讯, 1981(6): 29-33.
- [16] 陈荒煤. 向纵深发展, 攀登新的高峰 [J]. 纪录电影, 1983(7): 2-6.
- [17] 赵立魁. “中国”系列片《农业之路》导演阐述 [J]. 纪录电影, 1987(4): 14-15.
- [18] 楼为华, 袁放荣, 施庆忠, 毛学用. 新闻中的“新闻”, “纪录”外的纪录——记首次在沪举行的新闻纪录电影座谈会 [J]. 纪录电影, 1985(1): 17-23.
- [19] “慰问开滦矿工新闻纪录电影周”座谈会发言摘要 [J]. 纪录电影, 1986(11): 8-19.
- [20] 刘玉峰. 奥本豪森归来断想 [J]. 纪录电影, 1985(7): 40-44.
- [21] [荷] 尤里斯·伊文思. 关于纪录片创作的几个问题 [J]. 何钟辛, 译. 电影艺术, 1980(10): 47-51.
- [22] 丁峤谈对外宣传问题——在新影编辑部工作会议上的讲话 [J]. 纪录电影, 1988(2): 1-5.
- [23] 沈杰. 纪实性拍摄的探索——我参加《高山下的花环》摄影的点滴体会 [J]. 纪录电影, 1985(4): 1-5.
- [24] 刘德源. 电影新观念与纪录电影 [J]. 纪录电影, 1985(1): 8-16.
- [25] 中宣部副部长郁文同志在新影厂一九八四年度创作会议上的讲话 [J]. 纪录电影, 1985(3): 36-45.

[责任编辑: 华晓红]