

ELEVISION ART

电视艺术



《西游记》剧照

二零零零年 第一期

● 以人的还原为指归——谈纪录片创作意识的审美

嬗替：从记录意识到审美意识，从文献价值到人文价值，从人的空设到人的还原

■ 纪录片表达的第三种选择：“直视”与“窥视”的融合

● 世纪回眸——中国电视纪录片发展概览

■ 电视如何叙述一个故事

● 《宝莲灯》导演常光希谈国产动画片创作

■ 电视动画系列片《西游记》导演陈家奇谈造型设计

● 默片时期迪斯尼动画电影的风格与媒介

■ 电视综艺节目的目标——以联合阵线和优质节目

营造整体高收视率，抢占市场份额

主 办：北京市电视艺术家协会
编 辑：《电视艺术》编辑部
地 址：北京西长安街七号
邮 编：100031
电 话：66038683
传 真：66038683
图文制作：北京艺彩飞阳电脑图文设计中心
电 话：80497007
联 系 人：刘派



《我们的留学生活》

我们的留学生活



—在日本的日子—

这是一部介绍新一代海外游子在
日本求学奋斗的系列纪录片，由在日
留学生利用业余时间，自己集资，历
时三年，屡经磨难，亲手制作而成。

全片共十集，每集约五十分钟，
一段段鲜为人知的真实记录，令人动
容与感慨，并为研究新一代留学生的
历史提供了极为珍贵的影像资料。



总策划：张丽玲
制片：张丽玲、横山隆晴、王惠
导演：张丽玲、张焕琦
摄影：张焕琦、远藤一弘
共同制作：张丽玲、张焕琦
日本富士电视台
中国北京电视台

写在2000年

本刊编辑部

在这新年伊始，2000年第一期《电视艺术》散发着油墨的芬芳，摆在了你的面前。

站在新世纪新千年崭新的地平线上，举目望去，是又一千年的恢宏、辽阔、深邃、幽远与神秘。我们有天地初开的喜悦，有宇宙浩荡、莽莽的震撼，有“前不见古人后不见来者”的迷惘和豪壮，更有“筚路蓝缕以启山林”的勇气和决心。

在逝去的20世纪里，我国电视事业用不到50年的时间就完成了从诞生、发展到如日中天的过程，确立起自己不可动摇的媒介霸主地位。今天，我们每一个人都生活在众多电视台交叉覆盖之中。中央电视台与各地电视台，形成了星光满天的繁荣格局。电视已深刻地渗透进我们的日常生活和社会生活，影响我们的生活方式与审美方式甚至社会历史进程。

尽管如此，对电视的批评却从来没有停止过。关于电视能否成为艺术的长篇累牍的争论，虽然已成过去，但争论本身却表明：大部分电视节目在艺术品位、文化意蕴方面确实令人堪忧。

电视的理论研究已取得丰硕成果，但跟电视实践的丰富多彩和日新月异相比，理论则显得滞后。怎样使电视的理论研究跟上实践步伐并指导实践，是新世纪摆在我们面前的严峻课题。

与此同时，在我们还没来得及尽情分享电视的辉煌之时，电脑、多媒体已悄然成长、壮大，对电视的一统天下虎视眈眈。

虽有内在的不足与外在的竞争，我们仍然坚信，电视是不可替代的。欧洲有关人士预测，本世纪前十多年里，全球将会开通近500万个电视频道。而在我国，随着社会经济的发展 and 电视工作者素质的提高，凭着吞吐古今中外、吸纳世界万象的巨大兼容性，电视艺术会更加成熟、完善，其影响也将更加深远。

在新世纪里，本刊将一如既往地关注电视艺术的发展，探讨电视艺术的基本理论和实践，品评电视艺术精品，追踪影视文化热点与焦点。新观念、新思维是我们的出发点，学术价值、文化品格、审美意趣是我们的追求。

太平洋中我们人类第一个进入2000年小岛的小木船已经启航，载着一位老人和一个小孩，带着探索的火把，驶向那无边无际的大海和未来，采摘每天最后一抹晚霞，迎接每天第一缕晨光。

这也是我们电视人的使命。

亲爱的读者、广大电视工作者，出发吧，让我们携手前行！让我们共同去创造电视事业新的光荣与梦想！

近日火爆京城的电视纪录片《我们的留学生活——在日本的日子》(以下简称《留》)不仅在业内人士中间掀起一股强劲的旋风,而且深深抓住了普通老百姓的心。人们普遍反映说:“纪录片好看了”“原来纪录片也能这么感人”“要是纪录片都拍成这样儿,一准儿有人看!”等等不一而足。可见,这部作品的成功已经越出了纪录片在电视艺术本体领域的范畴,而走向了价值系统——它观照了生活,以一以贯之的人文精神鹤立于中国电视纪录片之林。它象一个风信标,标志着中国电视纪录

师、采用纯客观的手法再现真实的生活”是传统纪录片(姑且把《留》片之前的中国纪录片统称为传统纪录片)在创作观念上恪守的美学法则。

《芝麻酱,还得慢慢调》(以下简称《芝》片)获97年纪录片短片一等奖。这里,我们暂且把《芝》片在艺术上的成功搁置一旁,单从价值论的角度,分析二者社会价值量的大小。从题材来看,《留》片与《芝》片有着相似之处,即以“人”为主题,但老百姓对二者的反映却截然不同。老百姓觉得《芝》片象流水帐,不感人,记不住,难以沉淀成记忆。而《留》片却感人至深,看完后还想

以人的还原为指归

——谈纪录片创作意识的审美嬗替

■ 耿文婷



片创作在审美价值取向上,开始经历由记录意识到审美意识,由文献价值到人文价值,由人的空设到人的还原的历史转型。

为了更清楚地把握这种历史转型,我们有必要将前此的优秀电视纪录片择其一二与这部作品做比照,从中得出有关纪录片创作意识的一般规律的认识。

一、记录意识:传统哲学反映论在纪录片艺术领域里的反映,纪录片创作意识的初级阶段。

这里写下的“记录意识”之“记录”并非笔误,而是有其深意的。所谓“记录”者,把事情写下来是也,借用南齐画论家谢赫的艺术观点就是,“应物象形,随类赋彩”。“以自然为师、以现实生活为

看第二遍,“对小留学生张素要强的、含泪的眼睛”“对韩松沾着酱油饱餐剩饭的情景”记忆犹新。歌德说过,哪里有兴趣,哪里才有记忆。当老百姓面对海潮般汹涌而至的电视节目时,“哪里有感动,哪里才有记忆”。显然《留》片的社会价值大大超过了《芝》片。

纪录片的成败在纪录片之外。是对人的平面分解还是对人进行审美观照反映出纪录片创作主体创作意识的不同和认知水平的差异。从遥远的《北方的纳努克》到《芝麻酱,还得慢慢调》,在追求真实性的历史进程中,艺术家们一直在不懈地努力,同时我们也应看到,这种“生活高于一切”的记录意识,久而久之,将纪录片

导入了一种相对稳定的范式之中,它追求艺术对生活的模仿、再现,停留和满足于记录生活表面的流程——桩桩件件,毫发毕现。它使创作主体因惮于陷入主观虚构性而缺乏必要的主体性的思考。艺术作品是艺术家审美意识的物化形态。在传统纪录片的创作意识范式里,立体多元结构的审美意识被平面单一的记录意识所置换。由于缺乏主体审美意识的观照以及对记录意识的极端强化使传统纪录片在本质上等价于新闻片,从而使艺术等同于生活。

任何艺术现象都是社会现象,任何社会现象都彼此相关地共存于社会巨系统中并互相影响,马克思在《政治经济学批判序言》中曾指出:“哲学、艺术、宗教等漂浮于政治法律等上层建筑之上的社会意识形态,受经济基础决定并彼此之间互相影响。”纪录片创作主体所秉持的记录意识并非艺术领域的特殊现象,正相反,我们可以从与它共处于同一时代的哲学的传统反映论里找到其发轫的根源,认识其存在的合理性。

纪录片的记录意识始源于对生活真实性的追求,什么是真实的生活?传统哲学反映论认为,物质唯一的特性是客观实在性,由此推出具有客观实在性即真实性的只能是物质和物质生活。艺术所反映的社会生活是什么呢?就是人的意识领域之外的人民群众的物质生活。人类精神只能作为反映看而不能成为被反映物。如果被反映对象是人,那么这人只有物质生活层面的真实,而不具备精神层面的真实。以人为题材的纪录片只需对人的外部生活——记录。如果对人类内在心灵世界做探求就是唯心主义的艺术观只能遭受批判和摒弃。于是传统反映论在对待人的问题上,只追求对人的表层真实即所谓物质生活不吝笔墨、浓墨重彩,而忽略和遗忘了人之为人的内在真实:人的精神本性。在传统反映论和艺术理论中,人类情感意志等精神层面的真实被遮蔽了,人类物质与精神世界的两重真实被一元化、片面

化。在艺术作品中,真实的人得不到还原,所看到的只是一个个有如《芝》剧主人翁的到哪儿去,见了什么人,说了什么话,办了什么事之类的简单的人,平面的人,缺乏内在精神真实性的人。而人类的痛苦与欢乐、情感意志与品德志趣等人性精神层面的真实被抛在视野之外。

由此可见,纪录片的记录意识并非一种横空出世的怪物,在社会生活的母体中,它深刻地受着社会主导思潮的浸染。在此种意义上,记录意识是哲学反映论在纪录片艺术领域里的反映;在追求真实性的道路上,它是纪录片创作主体思辨水平向前发展的必要环节和初级阶段。

二、审美意识:以人的还原为指归,纪录片创作意识的高级形态。

如果说,记录意识是一种与机器类似的机械理念,那么审美意识则完全是属人的理念。伴随人类认识水平的提高,审美意识逐渐由自发迈向自觉。审美意识是一种完全的意识,合规律性之“真”的意识与合目的性之“善”的意识内在地蕴含于审美意识之中,为什么这样说?我们可以通过解析《留》片的创作意识管窥一般。

其一,由人的空设到人的还原——对人的真实性认识从片面走向全面,体现了纪录片创作主体思辨能力和认识水平的提升。

传统以人为题材的纪录片在描画人物时停留在生活的表层,致力于对“生活流”的记录,对人物外部活动的繁冗叙述,追求所谓原生态的生活,把人物定位在生活层面:于是就有了《芝》片中老人吃面条、老人唱京戏、老人会朋友、老人看球赛、老人与老伴说话、老人与琴师说话、老人与电台主持人说话、老人与收音机前的观众说话等等纯粹生活流的记录,在创作主体的主观意识领域,这种对人物生活层面的真诚追求无疑是必要的,但满足于此、止步不前却是有害的。正是由于在对人的真实性认识上,只看到了物理世界的生活层面的真

实,看不到心理世界的精神层面的真实,造成了人物表现的平面化、简单化,至于老人精神世界有哪些生动感人的地方则不得而知,一片模糊。于是就有老百姓说,“我看这个老头与我隔壁的老大爷没啥区别”。

而《留》片的成功之一在于它丰满地昭示了对人的真理性认识,把在日本的中国留学生的精神境界刻画得惟妙惟肖、感人落泪、使人奋进。从小留学生张素的眼神、言语中我们感受到了炎黄儿女的倔强,要强与自尊;从老博士李仲生的遭际中我们感受到在他那强烈抑制内心复杂情感的貌似木纳的神情下面跳动的是一颗火热的心,他偷偷把妻子十年打工赚的血汗钱做了风险投资不是为了自己,而是为了心中的太阳——祖国,他说中国教育太落后了,他准备用这些钱回国办私立大学——

“拳拳赤子心,诚诚报国志”其灵魂的崇高与伟岸令人肃然。这部作品是极其感人的,揪心之处在一个“真”字。这个“真”,不是平面的简单化的真,而是有着多重的内涵的复合的真。这个“真”是包含了对祖国大陆发展现状忧虑不满与通过个人强大转而报效祖国的充满内心冲突的矛盾的真;这个“真”是从人的生活层面出发向精神层面拓展的立体的真;这个“真”是洋溢着善良、吃苦、倔强等中国人古来有之的精神素质和独立、自主、进取等中国人至今缺乏的精神素质的完整合璧的精神人格之真。《芝》片



等传统纪录片尽管镜头里充塞着人但因缺乏人之为人的内在精神素质而把人变成符号化的空壳;《留》片的人是立体的人:既有物质生活层面的真实——要有饭吃、有房住、要学习、要工作;又有精神生活层面的渴望——要强大,要用自己的双手创造一个崭新的世界,虽然物质生活充满艰辛,但心中始终怀抱远大的理想。

人是精神的动物,是有理想的动物,是超越物质现实的动物——所以人最终不是动物。人在物质生活的现实基础上充满着对精神自由的不懈追求。——这才是真正的人性。

《留》片深刻地挖掘出这一真实人性并把它还原给了人。

其二,由文献价值到人文价值——善意的审美情感取向体现了纪录片创作主体强烈的人文关怀意识与社会责任意识。

审美意识不仅内在地蕴含了如上所述的至“真”,也包含了如下所

述的至“善”。如何创作主体在从事艺术创造之前都会自觉或不自觉地将心态定位。心态是一种感情意欲,是艺术家从事创作的情感驱动器。在艺术创造之前的构思酝酿阶段,艺术家对创作客体的心态无外乎三种情形:善意的(又作建设性的)、恶意的(又作批判性的)、无意的。在纪录片艺术领域,由于对客观真实性的执着追求,使创作主体逐渐养成一种心态定势,即杜绝把任何主观的东西加到被摄对象身上,对被摄对象不允许有主观意念,是纯客观的无意心态在纪录片创作意识领域悄然成风。

以无意心态拍成的纪录片,缺乏创作主体内在的激情,所摄之物因为缺少主体审美情感的灌注而变得干瘪生涩,失去生命力。更重要的是,由于没有一贯的情感投入,创作客体成了与受众毫不相干的物事。黑格尔说,艺术的本质是自我意识的观照。人们喜爱艺术,是因为人们在艺术中找到了自己。如果艺术作品的主人翁不能引起受众的情感共鸣,成了与受众毫不相干的“自在”之物,那么还有哪位受众会喜爱这样的作品呢?恕笔者冒昧,《傻子沉浮录》中的年广久就是这样的“自在”人物。创作主体力求纯客观地再现瓜子大王的兴衰史,始终抱持“无意”的创作心态,结果看完片子后,人们终究弄不清楚自己应对年广久是个什么态度,人们觉得年广久离自己太远,在他身上找不到自己的影子,引不起任何内心共鸣。这样一部社会题材的纪录片并未取得应有的社会价值,原因何在?在于创作主体审美情感取向的“无意”性。以无意性为审美价值取向的纪录片作品由于不能感动人因而无法抓住观众,观众远离这类作品,许多以鲜活现实为题材的作品因此遭到厄运,成了一堆引不起人观赏兴趣的电子资料,失去了人文价值而徒具资料价值,变成留给历史的文献资料。

《留》片的成功之二是其包含了善意的人文关怀。它突破了传统纪录片创作主体审美价值取向的“无意”范式,通篇秉执着善意的建设心态和强烈的社会责任感。善是什么?用美学的语言来说,善即是合目的性,合谁的目的?当然是合社会发展方向之目的,合每个人都积极向上、全面发展之目的。对创作主体来说,有善意的心态和有强烈的社会责任感是异语同义。在《留》片中创作主体以其强烈的人文关怀意识观照照片中的一个主人翁,人们一边为之感动得落泪,一边比照着自己,思考着自己、反省着自己。社

会发展之善要求每个人都乐观进取、勤学上进、自尊独立,片中的主人翁几乎个个都是这类样板,创作主体在对人物的刻画中始终让人们感到,无论条件何等艰苦,都只会增加而不会减少一分对理想的追求。片中初来乍到的韩松一开始住的是只有九平方米的斗室,为了节省开支,不久以后他搬到了只有六平方米的蜗居,但他始终坚强地微笑着,目不识丁(指日语)的他以两年的超人毅力与吃苦精神终于考取了大学。比照韩松物质生活的极端清苦,生活在安逸环境中的中国一代年青人看到了自己的不足,一种感奋与斗志油然而生。人们在一幅幅主人翁的生活画卷之中找到了理想中的自己,在刹那间的审美感动之中获得了理性认识的永恒——要珍惜现有的生活,发奋向上,决不懈怠。艺术的魅力即在于此,它使人们在有限中把握了无限,让感性与理性交融,以人的自我完善为终极目的。

一切艺术都是有关人的艺术,一切科学本质上都是人学。《留》片以其创作主体善意的人文建设意识悄然变更着纪录片主体心态的固有理念,用真心抒写真心。《留》片所洋溢的人文精神将“人”还原给了艺术,还原给了艺术的特定形式——纪录片,从而引发了纪录片由文献价值向人文价值嬗变的历史转型。

对人的真理性追求和对社会人生的至善关爱是这部作品的人文精神之所在。“以人的还原为指归”是这部作品成功的关键。我们可以乐观地展望,伴随着这部优秀作品的诞生,伴随着创作主体审美意识的不断深化,中国的纪录片将真正走进人的心灵,开创一个崭新的人文主义时代!

纪录片表达方式的第三种选择

——纪录片《我们的留学生活》创作手法分析

■ 贾秀清

看《我们的留学生活》，那一次次不期而至的感动会让眼睛禁不住泪水充溢、让心在隐隐的痛中昂扬起来。这迫使我们这些关注着纪录片创作的人会自觉地追问：这感动来自何方？这感动又是如何从那群留学生抵达我们的心扉？对这个问题的回答实质上是对纪录片创作根本问题的回答，即记录什么和怎么记录问题的回答。前者是指对所记录对象的选择；后者是指对记录方式的选择或创造。

鉴于《我们的留学生活》创作者本身身份即为留学生，其对“纪录什么”的选择有一定的特殊性，因此本文对该问题暂拟不予分析，而试图集中笔墨对其“怎么记录”这个关于纪录片创作普遍性的问题加以探究。

任何一种艺术归根揭底是“有意味的形式”。如果说生活是所有艺术的内容，那么“怎么表达”生活就是规定艺术之所以为艺术的根本要素。纪录片的本体属性是对生活原生态的如实记录，这先天性地限定了其艺术表达方式是而非演义的、非杜撰的，而只能是“实录”式的。因此，“怎么记录”的问

题在纪录片创作中就凸现出来了：它是纪录片创作主体能动性的最大体现，它直接关系到纪录片艺术价值和审美价值的实现与否。

如果把“编纂的”纪录片（我国的专题性纪录片）拿掉，只审视以追求“记录”为纪录片本体价值的纪录片，那么关于“怎么记录”，纪录片已有的实践活动大致提供了这样两种基本模型：一是“直接纪录片”；二是“真实纪录片”。这两种表达方式都来自电影，前者的代表人物有艾伯特·梅斯莱和弗雷德·怀斯曼；后者的代表人物有罗伯特·德鲁。围绕两种不同的表达方式形成了纪录片创作中的两大风格流派。两个流派因“谁更逼近真实”而争论得水火难容，但他们追求的目的只有一个：真实。实质上“直接纪录片”采用的是所谓“墙上之蝇”的“窥视”方法。它反对摄像机对生活的介入与干预，主张以隐蔽的机位维护所记录对象的客观真实；而“真实纪录片”则反其道而行之采用了“直视”的方法，认为完全隐蔽的机位是不存在的，承认摄像机的存在才是

纪录片真实的基础。摄像机的干预反而能启发内部的真实，因为“对象”在摄像机面前要比在其他情况下更加忠实于自己性格来行动，如果他渴望被了解、渴望沟通。这两种方式首先出现在西方，不只是由于西方影视技术的超前，更是由西方的文化传统和民族心理、性格特点所决定的。

事实上当这两种方式被我国电视界所广泛采用了以后，情况就变得更复杂、微妙了起来。虽然这两种方式都诞生了一些优秀的作品，但更多的情形是“直接记录”伴随着镜头背后的“导拍”而存在，许多“对象”在拍摄结束后都会恍然大悟：纪录片原来是这么拍的！这是在镜头前象真的那样演一次罢了；而“真实记录”则往往伴随着“摆拍”来进行，不仅“对象”在表演、甚至摄制组也在表演。因为受社会意识形态熏染的大多数人只要面对“闯入”的摄像机镜头都会产生“照像”意识，其言辞得有点“水平”，从而形成了其精神风貌与话语方式的“套路”。由于后者被专题性纪录片使用的更多，造成了观众审美心理中对其或多或少的“可疑”成见，因此在我国得到长足发展的记录方式以前者为主。但无论如何，“怎么记录”的问题在我国目前仍然是悬置的，似乎创作者与理论者都别无他策，只能在这已有的“二元”存在中做出选择。

然而，在这世纪末的最后日子里情况有了变化，人们欣喜地看到《我们的留学生活》在走别一条道路，也正是它独特的表达方式给我们送来了许多纪录片都期望着但没有实现的“感动”效应。如果说“直接记录”在于“窥视”状态，“真实记录”在于“直视”状态，那么《我们的留学生活》则是“直视”其生活而“窥视”其灵魂。这并不意味着其表达方式是“二元”的简单杂凑，不是时而“窥视”时而“直视”的视角混淆，而是编创者对纪录片的表达方式有了

自己的全新诠释：“窥视”与“直视”并不重要，重要的是“真实”。只要是符合“真实”的表达，“窥视”与“直视”的界线就取消了，它可以在艺术创造的旗帜下有机有序地熔铸于一炉，可以超越既定的范畴边界在不同的层面上有不同的化合与生新：

首先其表达的动机和目的都是明确的，亦即记录编创者自己也拥有着的那一种留学生活，所以规定了其表达方式的大概是“直视”方式。编创者从一开始就不讳言摄像机的存在，是在“对象”完全明白其采访意图后才开机，而“对象”也是在完全“清醒”的状态下面对摄像机开始生活的。但是公开摄像机亦即摄制组的存在，就可能意味着“对象”与观众之间有了一堵墙，即便这“墙”是媒介身份也有可能使观众看与知的权利降为二道货色。对这个问题的解决，来自于编创者将“窥视”与“直视”在“对象”——摄像机——观众这一场性层面上的有机融通。他们聪明地把摄像机与观众的眼睛合二为一了，即在摄像机“直视”的过程中不断留出让观众“窥视”的余地和机会，让观众在产生“窥视”那群留学生生活真切感受的愉悦中忘记了摄像机的存在。因此该片的实践提出了这样一条理念：重要的不是让“对象”忘记摄像机的存在，而是想方设法让观众忘记摄像机的存在，因为纪录片的创作的终极目的是让观众产生“亲历真实”的美感。

比如在拍摄《小留学生》张素第一次上课的情形时，摄像机并没有急于以特写去直接暴露张素的状态，而是用景深镜头引导观众透过前景中众多日本孩子轻松愉快的小脸去寻找、发现那藏在背后的张素无助、茫然、含泪的眼肯。摄像机把“窥视”即发现的机会拱手让给了观众。

其次是在摄像机“直视”的表达中能动地灌注摄像机“窥视”的表现张力。从创作

方式的主要方面来看,摄像机是随着“对象”的活动而活动的,有一定的被动性,仿佛在被“对象”牵着鼻子走。但实质上这只是编创者赋予“记录”以客观真实感的外在手段,其镜头往往在他们明确的审美意识操纵下、在“对象”行止自如的生活过程中出其不意地转向并深深刺入其心灵。这也应验了日本纪录片大师牛山纯一对摄像机的定性:洞察心灵秘密的探针。

如《初来乍到》中韩松面向镜头大发对居住环境的感慨时,镜头起初是冷静地如观众眼睛般地保持着一定的距离任其自由诉说,其言语中时常夹杂着让他烦恼的火车隆隆声。但当又一阵火车声传来、韩松打住话头无奈地谛听的时候,镜头并没有象有些片子那样在谈话结束时关闭,而是不失时机的推上去并且久久地停在了韩松的脸上。这个镜头的用法及其长度告诉观众的已不是韩松的长相,而是韩松的情绪:一颗初初漂泊在异国的华人的心;而画外渐强的火车声更足以令观众为之心碎。这已不是简单的拍摄技巧的运用,而是对电视语言的一次生动诠释:电视的记录性语言不仅具有真实再现的能力,而且具有生动表现的张力。

第三其表达方式始终是在“直视”与“窥视”融汇的基础上给如常的“生活之链”打上“戏剧性的结”。从“直视”的角度看,片子的结构是以“对象”日常生活流程来完成的:起床、上学、打工、吃饭、睡觉……,周而复始。但如“记录”仅止于如斯的平铺直叙,那么它就不可能上升为艺术作品了,更何况“生活本来就充满了戏剧性”。该片的编创者之所以高明就在于他们从来没有忘记在“直视”生活之流的过程中,以“内窥”的方式站在观众一边不断设置“悬念”,将人物性格、命运的发展一次又一次悬置起来。即让原本走在前面的摄像机和剪辑机作出让步,与观众同行,从而保证了观众在观看中“内窥”其戏剧性成份的可能

性,让观众收视的兴趣与“对象”的命运共时共鸣。比如《初来乍到》韩松赴考的前前后后、《心中的太阳》在李博士论文答辩的前前后后,编创者就以这种方式给观众留足了“戏”。

第四以“直视”和“窥视”的融合将现时空与心灵时空交织起来以增加表达的厚度与层次。在这点上可以说该片闯入了纪录片创作的一个“禁区”,即取消了“闪回”镜头禁用。不论是西方还是我国,以追求“记录”的纪录片本体目的创作在选择表达方式时都有一个不成文的准则:方法的真实。亦即为了使生活的原生态本色地出现在屏幕上,创作者是力除表达方式上“作”的痕迹的。如声音(包括音乐)宜尽量使用有声源者、结构宜尽量以现在进行时展开(不使用逆时空的“闪回”)、慎用有夸张或修饰效果的特技等等。而该片在“直视”“对象”生活的现实时空过程中,为满足观众窥其心灵的收视期待大胆使用了“闪回”镜头,以“闪回”窥其情绪、窥其思想、窥其心路。如《初来乍到》的韩松历尽忧患与曲折后终于获得了大学录取通知书而可以问心无愧地给国内的家人打电话报喜讯时,编创者在韩松与家人通话的现实时空中插入了一组其父母、其妻儿以及其自身的一系列情绪性反应镜头,并将之加以“升格”处理。这段心灵时空的插入不仅没有使现实时空失真,而且让观众在观看生活真实的同时看到了心灵的真实,进而让观众在审美情感在充分延宕的过程中得到提升。

总之,从《我们的留学生活》对表达方式的选择和创造中可以看出,合规律的艺术表达是没有禁区的。“脚镣”虽不能打碎但可以让它变得轻些再轻些。纪录片创作亦如斯:在遵守其本体性原则的前提下,“怎么表达”也可以多几种探索。

老

戏剧性对纪录片的意义

《我们的留学生活》的启示

■ 李胜利

《我们的留学生活——在东京的日子》主要是老留学生拍新留学生的结果。双方的特殊身份和特殊地位使他们很容易消除心理上的疏远感,从而减少拍摄过程中主体对客体的影响,将主客双方的生活命运和思想感情自然而然地融进创作之中:一点日语都不懂的9岁小女孩一年后成了日本学校的第一名;26岁的傻公子两年间变成了一个真正自立的名牌大学生;已届天命之年的老知青历尽艰辛,一个九年不回打工挣钱供女儿美国留学,一个几乎妻离子散十年寒窗尚未拿到博士学位……《我们的留学生活》不仅在感性层面上向我们讲述了一个令人感动好看耐看的故事,而且具有深层的思维品格与审美品格,世纪末的中国人——不管是作父母的还是作子女的,不管是搞教育的还是当学生的,不管是政府官员还是平头百姓——都可以从中获得自己的启示。

生活中的人们都需要心灵的抚慰,这是美之为美、艺术之所以为艺术的本质所在。为观众制造一些封闭于文本之中的幸福体验,让他们借虚幻的情境获得对光荣与梦想的象征性满足,从现实的沉重之中得到暂时的解脱固然重要,但是贴近现实,让人们再次体验生活的艰辛,认清现实的生存状态,从他人对现实的反抗中增强心理承受力,调整和唤起对现实社会的责任感,这似乎应该成为艺术作品更重要的功能。从内容层面看,《我们的留学生活》直面人生,为我们展示了生命中不能不承受之重。

从形式层面看,《我们的留学生活》以极富传奇色彩的留学生活为表现对象,通过高超的摄像和编辑相当完美地向人们展示了真正纪录片的巨大魅力,在真实性与戏剧性之间获得了一个良好的平衡点,体现出叙事对象个体化和叙事过程情节化的艺术特征,令观众在愉快的接受过程中获得沉甸甸的收获。其中尤以《初来乍到》和《我的太阳》更为精彩。

《初来乍到》中的韩松简直是一个天才的演员。初到日本时,他是一个一点日语不懂就想上名牌大学的傻公子:不管是他对日本天堂的赞颂,还是对父母和自己昔日荣耀的回忆,甚至包括他那满脸麻点的长相,都让人觉得讨厌。然而,当他独立地陷入真正的日本生活,当他以自己独特的个性去做出反应的时候,我们的印象很快发生了变化:他对国内的父母妻儿隐瞒自己的真实生活情形免得让他们为自己担心,始终把岳父书写的条幅挂在斗室中,以乐观的心态开始极为艰辛的打工和学习生活,最终成为明治大学商学部的学生。当他在片尾向我们讲述他的留学心得时,当他为以前的自己感到不好意思时,当他说出“现在我觉得比以前实在了,人要实在,就要实实在在地做人,实实在在地做事,每天都要实实在在的”的时候,他在我们面前变成一个令人崇敬的勇士。

《我的太阳》戏剧性也很显著。曾出身于资本家家庭的李仲生文革中被剥夺了上大学的权利。文革之后,年已35岁的李仲生来到隔海

相望的日本,开始了长达13年、从本科生到博士生的学习过程。为了写博士论文,他靠妻子刷碗挣来的钱生活,几乎没时间与女儿交谈;为了圆在国内办一所私立大学的梦,他冒险把妻子打工挣来的400万日元偷偷投向诈骗集团KKC,以至于夫妻分居。别人把他当神经病,他不以为然。然而,在片子结束时,这一切努力的结果却是:他47岁时写成的47万字的博士论文第一次提交时未获通过。

相比之下,《心中的家》、《小留学生》也真实、感人,但没有《初来乍到》和《我的太阳》精彩。《心中的家》中的丁尚彪,出场时已经是拿了好几个合格证书的技术工人,当年从北海道阿寒汀逃亡的历史仅仅是一种补叙,女儿争气地一下子考上了纽约大学;《小留学生》中的张素除第一节课因听不懂日语潸然泪下,后边却几乎是直线上升,没有多少曲折的东西。我们固然感叹丁尚彪夫妇近十年分居不易,感叹丁琳争气,感叹张素小小年龄为自己为父母为中国争了光,但不能不为缺少起伏的情节和缺少挫折的过程稍感遗憾,因为它所带来的愉悦是有限的,屡败屡战是常人的路,是共鸣的源泉。

看完这个片子,让人不由自主去思考这样一些问题:纪录片的真实是一个什么样的概念?如何认识和把握真实性与戏剧性的关系?纪录片纪录什么?为什么纪录?如何纪录?

我们凭什么相信一个纪录片是真的?仅凭上面确认的真名实姓吗?果真如此,则除了故事发生地与拍摄对象熟悉的一些人,别人根本无法判定他的真实存在。因此,纪录片的真实是客观与主观、可能与现实、个别与普遍的统一体,离不开荧屏形象带给人的效果,离不开人主观的感觉。从反映论的角度看,生活中是否发生是纪录片真实的重要根据。从价值论的角度看,观众是否认同也是纪录片真实的重要根据。

一般来说,人们都不会否认真实性对纪

录片的重要性,也不会否认戏剧性对观众所起的巨大作用,但由于人们的日常生活更多是在平凡中度过,就在真实性与戏剧性之间造成了一定的矛盾。人们倾向于认为,戏剧性过强的生活是不真实的。于是,纪录片对戏剧性就产生了一种先天的恐惧。这里就产生了另一种矛盾,从接受的一面看,真实性本身固然是纪录片非常本质的一面,但不管是制作者还是观众都并不愿关注那些他们不用关注或不想关注的事情,他们需要以一种陌生化的审美眼光来观照自己和他人的生活以超越自己。如果纪录片仅仅满足于对平凡生活的简单记载,那么除了相对异域的认知价值和相对本土的保存价值外,很难引起普通观众的长时间审美注意。因此,纪录片必须在真实性与戏剧性之间建立恰当的平衡点,既真实地纪录日常生活,又能够通过巧妙的叙事技巧(如选材、剪辑;戏剧性、情节化等等)发挥审美与教育功能。从发展历史来说,纪录片生于新闻,长为艺术,虽然是纪录这种手段使它与其他片种区别开来,但纪录或者真实都仅仅是其手段,而非其终极目的。纪录片和其他一切人类文明形式一样,涉及对人的终极关怀。

情节化是戏剧性的重要体现方式。西方人说过,自从莎士比亚之后,一切情节都成俗套。其实,我们可以将这句话扩而大之,不仅仅是情节模式,一切该说的话人们都已说过过尽,今人所能作的,只不过是根据时代与个体之需,选其重要者进行一次又一次的重复与阐释而已。纪录片是电视屏幕上最富于文化品味的节目,有一大批理论工作者在研究和关注着它,因此,这里所说的,可能仍旧是老生常谈,我所希望的是,我们的纪录片生产能够搞得象《我们的留学生活》一样好,甚至超过它。

艺

功夫在“纪实”之外

■吴三军

中国的电视观众一定会记得九十年代初那部引起轰动的电视连续剧《北京人在纽约》。事隔七年之后,又一部反映中国人异乡生活的电视纪录片《我们的留学生活》再一次在国人心中掀起了涟漪。不同文化圈层的撞击和碰撞似乎永远是近期中国电视文化的一大卖点。和前者不同的是作为一部纪录片,《我们的留学生活》既无大腕明显加盟,又无事先大规模的宣传攻势,它的成功原因何在呢?自然,我们可以从人文关怀和人伦道德方面加以观照,获得一种情感意义上的审美体验。如十一年时间靠洗碗资助丈夫完成学位论文的那位老李之妻,再次唤起了人们对富有中国传统美德的妇女的渴望;在日一年就获得入大学深造机会的王尔敏身上寄托了中国人渴望在异乡迅速获得成功的几多梦想;小张素和日本师生建立的友谊令人唏嘘不已。总之,全片充分调动情感因素进行煽情是它吸引观众的一个重要原因。在此,本文不想进一步展开,而只是想从纪录片创作形式方面,就当前盛行的纪实风格追求评析该片,力图总结出一些有意义的规律。

自九十年代以来,以《望长城》为代表的纪实风格电视纪录片一时成了电视纪录片的绝对主流。作为对传统纪录片那种声画分

离、空洞说教的一种纠正,纪实手段的应用的确是积极意义的。然而,任何一种创作方法或态度一旦成了某种模式或定律被固定下来,便往往会滑向另一个极端。纵观后来的一些跟风者,都不同程度的步入了一个又一个的误区。人们有时用所谓“跟腕拍”来戏称这种拍法便多数反映出这一问题。

出路何在?我认为《我们的留学生活》在这方面作出了一些有益的探索。尽管从总体上讲,我们不能否认它还是一部纪实风格的纪录片,但可贵的是创造者并没有陷入“为纪实而纪实”或“纯纪实”的泥潭之中。相反,他们在“纪实”之外深入地拓展审美空间,尽量调动各种视听元素,在“纪实”之外做足文章。尽管并不是每一处都处理得十分得体到位,但创造者以其实践告诉我们,艺术只有被赋予了多样性时,同时也被赋予了生命。

或许是出于对“真实”的维护,我们的纪录片过分地强调了展示生活的原生态,甚至提出了“无须解说词,无须后期剪辑,无须蒙太奇”的说法。这几者真的不能相融吗?《我们的留学生活》的实践证明,并非如此。我们不难发现,《我们的留学生活》中解说词的分量并不在少数。纪录片中的解说词不同于纯新闻报道,它除了陈述事实,

交代经过以外,作为一种特定的语体,解说词还应具备文学的审美价值,以及哲学的思辨意义。自然,作为电视纪录片的一个有机组成部分,它又必须与画面相得益彰而不是声画两张皮。如《初来乍到》中有这样一段,王尔敏正走上一段楼梯,进入一家餐馆找工作。此时的解说词是“自己选择的路,自己决定的事,自己踏着台阶往上攀”。这句话既与画面内容高度契合,又高度概括了王尔敏此时的境遇和复杂心理,同时又能给观众以某种生活哲理的启迪。再以《小留学生》中的一段为例,在交代完张素的父亲面临失业可能之后,画面出现的是雪夜的东京,接着是风吹着路面的树叶,此时解说词响起“东京,这时已经转入了冬季。”这里把自然场景与人物的境遇巧妙结合,制造出了一种稍带黯淡与忧郁的氛围。试想,这里若取消解说词,这两者便很难被沟通起来。

常听人们说,纪录片要“忠实地记录生活流程”。这是必要的。但如何记录流程却可以是法无定则。除了那种一杆子插到底的记录之外,还能允许其他的手法吗?自然是有的。在《初来乍到》一集中,讲述主人公韩松和王尔敏故事的方式可谓别具一格。创造者采用了类似电影平行蒙太奇的手法,分别叙述他们抵日、安顿、求职、上学等生活历程。这里显然渗透了强烈的编辑意识与技巧。他们两个不同性别,不同背景,不同性格,似乎毫不相干,但相同的命运又将他们紧紧地连在一起。创造者的匠心在于力求在这种双线并进的结构中,形成一种一张一弛,一开一合的效果,正象传统评书里“花开两朵,先表一枝”的讲述方式一样。具体地说就是在两人不同命运的交错与对照中,时时设下伏笔与铺垫,给观众以某种收看的期待。如这边韩松还在为背日文单词一筹莫展,这时镜头转向王尔敏,她已成功进了大学校门。观众为王感到高兴之余,自然地关注起韩松的命运来,他也能获得成功吗?这时镜头又

返回交代韩松。如此这般,环环相扣,层层推进,从而构成它的叙事策略。

音乐音响是视听艺术的重要元素之一,但不知从何时起,我们的纪录片却只剩下同期声了。音乐本身固有的表现力和震撼力被弃之不用,实在是资源的一大浪费。《我们的留学生活》似乎并不避讳音乐的运用。运用较成功的一段是在《我的太阳》中,老李倾其精力所写的博士论文第一次未被通过,他在彷徨之时画外音乐响起了帕瓦罗蒂亮的男高音《我的太阳》,观众此时似乎一下明白了这个故事为什么取这样的一个题目。对老李来说,完成博士论文这一理想就是他心中的太阳,他终身矢志不移追寻的目标,甚至可以说是他的精神支柱所在。这首歌最形象地代表了老李的那份执着与坚强,也是这一集的点睛之笔所在。

我们在这里讨论《我们的留学生活》,并不是仅仅谈谈某一具体电视纪录片的某些具体手法和技巧。更为重要的是应该以此为一个切入点,在总体上观照纪录片创作的现状,不断反思和更新我们的关于电视纪录片的观念。我们常说,“艺术源于生活,又高于生活”。电视艺术似也不应例外。但事实是将“纪实”推到了极致之后,电视艺术也开始迷失了自我。与“纪实化”相一致,又有人提出了电视“平民化”。这一提法某种程度上使一些纪录片在盲目追求纪实的路上走得更远。因为“平民化”除了被理解为将镜头对准普通人外,还追求一种所谓不是技巧的技巧。原本的电视艺术创造者成了摄像机的机架,这不能不让人反思。

在西方电影史上有过“真实电影”、“新浪潮电影”。在我国,也有《秋菊打官司》《一个都不能少》《小五》《九一八大案》等一批纪实风格影视剧出现。电视艺术里纪实类和非纪实类作品之间的融合之势正日益明显。这一现象恐怕应该启发我们思考更多有关纪实的话题吧?

老

中国电视纪录片 发展概览

■ 刘树勋

在二十世纪的最后二十几年里,中国的纪录片以前所未有的速度走向了繁荣。其表现为选题范围非常广泛,从国家政治经济大事、伟人、名人到寻常百姓、凡人琐事,几乎包括了社会生活的各个方面。再者就是涌现了一个人数众多的创作群体,并由此带来了灵活多变的表现手法和多种多样、个性鲜明的创作风格。

带来这种繁荣的原因最主要应归功于思想解放带来的观念上的更新,经过十年浩劫,人们终于从左倾阴影的笼罩下解放出来,纪录片创作的视野也一下豁然开朗。再者就是科学技术的发展给纪录片的繁荣提供了必要的物质条件,改革开放使我们迅速缩小了和发达国家在科技特别是电子技术方面的差距,电视在我国迅速得到普及,电视快捷的传播方式和巨大的节目吞吐量,使纪录片的创作由原来长期维持的几家电影制片厂独揽的局面转变成全国各家电视台都在参与的共同事业,一个纪录片创作的“火红的年代”便不可避免地到来了。

电视人制作纪录片,最早可上溯到1966

年。由当时的北京电视台(中央电视台的前身)陈汉元编导的揭露四川大地主刘文彩罪恶的《收租院》就曾轰动一时,解说词还被收进了中学语文课本。七十年代中期,由戴维宇、陈汉元等创作的《下课之后》,反映了山东半岛农村的一群小学生的假日生活,展示了人性的一面,是文革时期万马齐喑中难得的一点灵光。这一时期的电视纪录片基本上还是电影纪录片的拍摄路子,而且由于电视在当时尚未普及,也多是印成拷贝在电视院里和广大群众见面。

七十年代末八十年代初,由中国中央电视台和日本广播协会费时三年联合摄制的《丝绸之路》,成为我国电视纪录片转型期第一部有影响的片子,中方总编导是戴维宇。当时从便于资料保存和国际间交换的规范性考虑,《丝绸之路》仍用16毫米胶片拍摄。日本广播学会编辑了14集,中央电视台编了18集。中方创作人员王纪言称它是“把对中华民族的赞颂和爱国主义的情感带入了千家万户,徐徐揭掉了丝绸之路历史上的神秘面纱,向人们述说着广阔的世界”。因为这部系列片只供电视播出,所以在摄制时双方都注重了电视的某些特点,诸如长镜头、同期