

# 试论电视纪录片的美学特征\*

□陈国钦 [重庆邮电大学 传媒艺术学院,重庆 400065]

**摘要:**从纪录片的记录属性入手,结合我国纪录片的创作实践,具体论述了电视纪录片真实性、客观性、主体性的美学内涵,并试图对电视纪录片的美学特征予以概括界定,以期有益于纪录片的理论研究与创作实践。

**关键词:**电视纪录片;真实性;客观性;主体性

**Abstract:** From the recording attributes of documentary, this article discusses the aesthetic characteristics of TV documentary's authenticity, objectivity and subjectivity based on creative practice of documentary in our country, and it tries to generalize and define the aesthetic characteristics of TV documentary to help its theoretical research and creative practice.

**Key words:** TV documentary; authenticity; objectivity; subjectivity

中图分类号:J235.2

文献标识码:A

文章编号:1009-1289(2006)06-0893-04

在当今的电视节目中,纪录片和纪实性的作品愈来愈引起人们的关注和喜爱。但对什么是纪录片、纪录片有哪些美学特征的认识却存在着一定分歧,有人强调其记录、再现属性,有人强调其解释、表现属性。这种分歧的存在表明人们对纪录片美学特征认识的深入。本文拟从纪录片的记录属性入手,结合我国电视纪录片的创作实践,从真实性、客观性、主体性几个方面对其美学特征予以概括界定,以期有益于纪录片的理论研究与创作实践。

## 一、真实性

真实性是纪录片的生命,是纪录片区别于其他电视艺术作品的最根本的特性。其他类型的电视艺术作品虽然也讲究真实性,但彼真实不是此真实,电视艺术作品的真实性是一种艺术真实性,是在生活真实的基础上进行合理的艺术虚构,通过艺术形象达到对现实生活的艺术化反映。它可以有生活原型,但绝不是对生活原型的照搬照抄,而是经过艺术家的创造,以形象来反映生活的本质,电视剧的真实性就属于这种情况。观众在观看电视剧的时候,虽然也会说它很真实,却从来不会把它和实际生活相混淆。纪录片的真实性则与此不同,它是对生活的一种客观记录,其中的人物和事件都是生活中确实存在的人和事,没有任何虚构的成分。“凡是对着真的个体生命(人类、动植物、细胞等活体物)、真事、真景象、真氛围而创作

的电视作品,并有10至15分钟以上长度的片子称为电视纪录片。对纪实性而言的电视纪录片,应在被拍摄对象严格不受任何干扰的情况下拍摄。”<sup>[1]</sup>如果说电视剧是生活的影子的话,那么纪录片就可以被认为是生活本身。

纪录片之所以能够引起观众的喜爱,根本原因就在于它是生活的直接记录,其本身就属于生活的一部分。观众通过观看纪录片,能够了解在其生活范围之外其他时空中曾经发生过的人和事,满足了了解外部世界的渴求。如果失去了这种真实性,纪录片也就失去了自身存在的根基。这似乎是一个不值得讨论的问题,而实质上却关系着纪录片的生命。如何获得纪录片的真实性,体现着纪录片编导的艺术创造能力,也是许多创作者绞尽脑汁的事情。

纪录片的真实性是靠声画语言来达成的,优秀的纪录片都能够在画面和声音方面进行艺术性的创造,以获得真实性的感人魅力。我们以纪录片《龙脊》为例来看看它是如何获得真实性效果的。《龙脊》记录了广西北部山区一个小山村中一群孩子艰难求学的状况。本来这部作品是要表现希望工程的,但由于创作者严格遵循了真实性的创作原则,因而使作品没有空洞的说教,主题得到了极大的升华,荣获1995年四川国际电视节特别奖、“最佳妇女儿童题材奖”,成为纪录片中的典范之作。它的成功与巧妙运用电视语言中的造型元素有很大关系。在摄影方面,作品许多地方运用自然光来拍摄,给人以强烈的真实感。由

\* 收稿日期:2006-04-03

基金项目:重庆市教委科研项目“电视节目研究”的成果之一(项目编号:D2005-85)。

作者简介:陈国钦(1968—),男,河南南阳人,执教于重庆邮电大学,现正攻读中国传媒大学博士学位,研究领域:影视艺术、戏剧戏曲。目前已在《文艺报》、《中国电视》、《现代传播》、《北京电影学院学报》、《戏剧》、《戏曲艺术》等报刊上发表文章10余篇,出版专著《电视节目概论》、《古典名著的电视剧改编》。

于山里没有通电,所以屋里的自然光源只有日光、炉火、煤油灯、蜡烛等,编导经过精心设计,多用黑色的光底,给人留下了深刻的印象。如影片一开始,当潘军权来到潘能高家叫他起床的时候,摄像机运用逆光拍摄,黑乎乎的门板占据了画面的绝大部分,只有一小部分漏进了一些户外的光线,从而形成一种强烈的剪影效果:黑色的画面给人以压抑、沉重的感觉,而阳光则又仿佛是黑暗中的一线希望,这样的画面极好地阐释了主题:这里的人们虽然生活艰难,却没有对明天失去希望,而希望就在这群求学的孩子身上。

这种真实性不仅通过摄影造型来进行表现,而且在声音方面也通过大量的同期声来加以表现。在影片开头第一个缓缓拉出的远景镜头中,先是村里公鸡打鸣的声音,然后是老牛哞哞的叫声,接着是清脆的鸟叫声和各种大自然的声音,然后是潘军权喊潘能高的声音。这种大远景和声音相结合,把观众带进了一个遥远而宁静的瑶族小寨的清晨,而孩子们天不亮就起床,真实地反映了小寨村孩子们的贫苦但又坚持求学状况。尤其是石梅珍、潘井妹等几个失学女孩跳绳游戏的场景,表现了她们的单纯和天真,但同时两个女孩对着窗外所唱的童谣更表现了她们的惆怅之情:“妹不知,爷娘不送妹读书,爷娘不送妹读课,无有文章,无有名……”通过同期声表现出来的那种稚嫩的歌声具有一种感人魂魄的力量,给人以强烈的心灵震撼,而这种效果的取得正源于对声音的真实记录。在学校课堂上学习古诗《锄禾》的那一段,也通过声音和长镜头的结合,生动地刻画出山村小学上课的情景:上课之前全班一片嘈杂声,老师走进教室后渐渐安静下来,漫不经心的“老师好”之后开始上课,潘安全背诵这首诗,大家一起鼓掌鼓励,接着潘能高从座位上走到黑板前领读。这一段落突出地表现了这些孩子在逆境下勤奋好学以及相互鼓励的精神,给人以深刻的印象。

钟大年教授认为,“在纪录片中,真实性是就事实而言的,逼真感是就作品的语言系统而言的,而真实是就观众的体验而言的。创作者通过创作活动将几者统一起来,才使‘真实地(观众的感受)反映(逼真的语言系统)现实生活(事实的真实性)’成为纪录片创作理想境界的基础。”<sup>[2]</sup><sup>15</sup>电视纪录片就是通过各种艺术手法,创造出一个真实的环境,让观众从中感受到真实性的魅力。

## 二、客观性

客观性也称记录性,它要求客观地记录下现实生活的内容。如果说真实性是纪录片的最高目的的话,那么客观性就是达到这个目的的手段。在很大程度上,真实性的取得要依赖于客观化的记录。

有不少人对客观性存在着误解,认为客观记录就是以非虚构的手法记录下生活中发生的事件。这是一种不全面的认识。摄像机不可能记录下生活中每一时刻发生的事件,生活的状态不可能在摄像机中得到全面展示。因为

生活流程本身存在着琐碎性,并不是每一个生活场景都表达着特定的意义,不加任何取舍的记录只是一堆没有意义的图像碎片,它所体现的是一种自然主义的记录,一种生活的自然流程。如果把一个人吃饭的全过程都拍摄下来,即便他的每一次咀嚼都十分清晰,真实固然真实了,但又有什么意义呢?又有哪一个观众能以审美的态度去观看这个过程呢?随着摄像设备的进步,创作者可以更加方便地记录下生活的状况,于是就有一种思维模式,要求在拍摄过程中“跟随跟随再跟随”,在镜头画面上“摇晃摇晃再摇晃”,大量的长镜头充斥于作品之中,以为这样就能够表现出事件的发展过程,获得真实性,而实质上这样做正滑入了自然主义的泥潭。对事件过程的记录决不意味着毫无取舍的自然跟踪,而是要记录下生活的情境,记录下生活中精彩的、人们又常常没有注意到的一个瞬间、一个片断,并把它加以放大,引起人们的警示和注意,并进而去探究其背后的意义。

埃里克·巴尔诺认为,纪录片是“抓住现实的片断,将其有意义地结合起来。这就是格里尔逊所说的‘创造性地处理现实’。这种公式强调两种机能:①(影像和音响的)记录,②解释。”<sup>[3]</sup>记录,是对客观现实的客观记录,它不允许虚构,“具有一种吸引人的、有说服力的主题或观点,但它是从现实中汲取素材,并用剪辑和音响来增进作品的感染力。”

我们常说社会生活是一切艺术创作的源泉,这一点对于纪录片来说尤其重要,但源泉归源泉,生活毕竟不是艺术,对生活不加取舍地记录并不能产生出真实性来,不能给观众以美感。因而,我们所说的纪实性,体现着编导对生活素材的一种选择和判断,凝聚着编导对生活的思考,而决不仅仅是毫无选择地再现生活的原始面貌。从这个意义上说,记录性意味着对原始生活素材的取舍与剪裁,使其产生特定的意义。

在《龙脊》中,编导记录下了几个失学女孩玩跳绳游戏所唱的童谣:“朋友请进来,进来就进来,请你帮我做件事,做什么事?挑白菜。几多斤?一百斤。挑不动。滚出去。滚就滚。滚就滚……”如果单独看这个片断,除了表现孩子们的天真之外,没有更多的意义,甚至童谣本身还显得俚俗与无聊。但作品却把这首童谣和两个失学女孩无意中唱起的童谣“妹不知,爷娘不送妹读书,爷娘不送妹读课,无有文章,无有名……”并列在一起,虽然都是客观的记录,但两首歌谣的碰撞却产生了新的意义——孩子天真的心灵因为失学被过早地笼罩上了一层阴影,从而使作品的主题得到深化。在考试的段落中,作品如实地记录了潘能高的爷爷站在教室外向内张望的情景,最终老人按捺不住自己的心情,进入教室走到孙子身旁看着他答题。在老师把爷爷请出教室后,他又到学校门口,和在那里等孩子考试的家长们交流起经验来:不能让孩子干很多的活,否则会影响孩子的学习……这个段落相当冷峻,记录了一个过程,但这个过程并不是从头到尾一点不落,而是选取了

潘能高爷爷走入考场和与其他家长交流这两个细节,从而表现出在这个贫瘠、落后的小山村家长对孩子们的殷切期望。在作品结尾处,潘能高和潘能凤姐弟俩都受到了希望工程的资助,在近乎黑屏的画面上能高爷爷讲了一段话:“像我这样连自己的名字都不认得,上一次,能高跟我说,这个是你的名字,我说,我的名字我都不认得啊,那不让人笑话哪?你们说我笨到什么程度!能高才九岁,我都六十多岁了,他认得,我不认得,你说好笑不好笑?所以才找钱给你们读书啊……”老人的这段话充分表现出了他对于知识的强烈渴盼,这种强烈的感情并不是由创作者自己表达出来的,而是通过对生活情状的记录传达出来,体现着编导对于纪实语言的深刻理解和把握。

客观性使纪录片能够真实自然、贴近生活,有力地表现生活,符合电视作为当代传媒工具的传播理念和美学追求,也是对以往电视纪录片创作观念上的一个突破。但客观性不是对现实生活简单、机械、不加提炼的照录,而是纪录片创作者对现实生活的观察、理解、思考、选择,以表达主体思想和世界观的过程。它不仅仅是去拍摄真人真事,而是要赋予真人真事以运动发展的意义,使人的活动具有一种符合人们日常生活经验可经历的逼真性。纪录功能在记录现实对象的同时,实现创作者对现实对象审美属性的直接反映和把握,使对象的审美属性变为具有审美价值的屏幕形象。这时,摄影机对拍摄对象的选择与记录,就具有了超出冷眼旁观的审视效果。平时不显眼的事物,可以变成强烈的可视形式突出出来(如特写镜头),平时习以为常的事物,可以变得空灵阔远(如远景镜头)。影像的影调、色彩、运动、景别以至于清晰度,都使视觉形象传达的信息具有了特定的理智和情感的成分。看上去,事物还是那个事物,但记录形态本身已揭示了物质现实的新方面。这是因为,具有情感和理智活动的记录方式,能引导观众深入到拍摄对象的精神深处,展示出一个蕴涵深厚、丰富多彩的世界。

### 三、主体性

在理论界,对专题片和纪录片的概念向来存在着争议,有人认为国际上没有专题片这个概念,它是中国特有的一个电视片种类,二者的区别在于专题片是表现理念、思想的,而纪录片是塑造人物和记录事件的,甚而认定专题片不属于纪录片的范畴;还有人认为现在很多纪录片把纪录的主体当作纪录本身是错误的,只有镜头内部的记录才体现了记者的功底、修养,而对于创作主体情感的表达和个性色彩的张扬,以及镜头外部接受主体对整个事件信息的接受则有所忽略。这些争议反映了我国纪录观念的变化,从根本上来说,则体现了对纪录片主体性认识上的差异。

从我国纪录片发展历程上看,大体上80年代的纪录片具有强烈的主体性,专题片的意味更浓一些,强调主观的议论和抒情,在《迎接挑战》一类作品中,基本上以解说

词为主,画面仅起到辅助性作用,可以说是一种形象化的政论。而90年代以来的纪录片更注重记录的功能,以一种民间化的视角,通过讲一些小的故事、小的人物,来体现社会大的背景,主题先行改为了主题后行,在拍摄方式上彻底告别了摆拍,由记录结果变成了记录过程,出现了像《沙与海》、《龙脊》、《最后的山神》、《闯江湖》、《流浪北京》等一大批表现底层、偏远、边缘人生活状况的优秀纪录片。这些纪录片以客观的纪录方式改变着人们对记录的观念,最终形成了声势颇为壮观的新纪录片运动。但这是否意味着纪录片不需要主体意识,不需要创作者的主观介入呢?对此,钟大年教授认为:“我们没有必要回避纪录片的主观性问题,任何一个创作者,无论是有意识的或是无意识的,是承认或是不承认,他都必定把自己的思想、倾向、情感、认识和观点带入到作品中。……任何在纪录片中保持完全客观、公正的想法都不免有些自慰的天真。”<sup>[2]17</sup>

纪实因素的强化导致了纪录片主体性的淡出,使其摆脱了宣教色彩,向记录的本体回归。但这种淡出决不是主体性的消失,主体性以一种变形的方式,把具体的社会状态和真实的生活情状展现在屏幕上。创作的思想或倾向,隐而不露地隐蔽在对生活过程本身的记录之中,而观众也在不知不觉中潜移默化地接受了蕴含在作品之中的思想内涵。在纪录片《龙脊》的结尾,潘能高和潘能凤姐弟俩都受到了希望工程的资助,全家沉浸在一片兴奋之中,解说词这样写道:“农历八月,龙脊上的十几所学校都开了学,潘能高家里的稻子也灌满了浆,用不了多久,就是龙脊收获的季节了。”这样的解说配合着丰收的稻穗,起到了画龙点睛的作用,把小寨人对知识的渴望、国家希望工程的巨大意义都提升到了一个前所未有的高度,但创作者却不是以直观、浅露的方式来进行的,而是用稻田的丰收隐喻了未来的希望。我们能说这里没有创作者的主体意识存在吗?

解说词不但通过议论、抒情、隐喻等手段表达出主体意识,在客观性的叙述里面,也同样可以传达出创作者的思想倾向。在纪录片《沙与海》打沙枣一段中,作者运用了近乎客观的解说:

离刘泽远家门不远的地方长着几棵沙枣树,是种植的还是自生的,谁也搞不清楚。从来没有人给它浇水,然而这几棵树每年都开花结果。沙枣树耐干旱和寒冷,结出的果实就叫沙枣,果实是甜的,又非常涩。刘泽远每年都要去打沙枣,并告诉他的孩子们,沙子里长东西太难,不收回来,落在地上,再刮一场风,就什么都没有了。

这段解说,只是一种情况介绍,但在言语之间,却字字渗透着创作者强烈的主观情感,沙枣树成了刘泽远一家与恶劣的自然环境相抗争的象征。这里,客观的叙述被赋予了主观化内涵,表达着对刘泽远一家顽强精神的敬仰。值得注意的是,与这段解说相搭配的画面是刘泽远父子去打枣的过程,这是一种客观记录,而解说词的出现,给客观的记录抹上了浓郁的抒情色彩,体现出创作者强烈的主体意

识。

画面记录是纪录片的本体。纪实性的画面能够产生强烈的视觉冲击力,给观众留下难以磨灭的印象,但画面的拍摄与剪辑同样体现着创作者的主体意识。我们不妨看一下打沙枣的画面拍摄与剪辑构成:

1. 中景,刘泽远父子去打沙枣;
2. 全景,父子来到沙枣树下;
3. 全景,父子展开毛毯接沙枣;
4. 全景,儿子爬上枣树;
5. 全景,刘给儿子扔上一根打枣棍;
6. 中景,儿子打枣;
7. 中景,儿子打枣;
8. 中景,刘蹲在沙地上捡枣;
9. 刘面部特写拉至捡枣近景;
10. 近景,刘捡枣;
11. 刘手部捡枣特写;
12. 刘面部特写;
13. 近景,刘捡枣;
14. 刘手部捡枣特写;
15. 近景,由毛毯上红枣摇至沙地上红枣最后到刘捡枣;
16. 近景,父子捡枣;
17. 全景,父子捡枣,拉至远景。

在这不到三分鐘的段落中,共有十七个镜头,前八个镜头主要用于交待过程,起着记录的作用,从第九个镜头开始,创作者的主体意识就明显地渗透了进来,表现的要素大大增强。从景别上看,前七个镜头均为中景或全景,交待了人物的行为以及他们与周围环境的关係,第八个镜头虽然还是中景,却交待了刘蹲在沙地上捡枣的动作。这是一种客观记录,但前引的解说词却与之配合,在客观的记录中已经渗透了主观性的内容。第九个镜头则从他黧黑的面部特写拉到他捡枣的近景。接下来的七个镜头全部为特写和近景交替,表现他的捡枣过程,尤其是面部和手部的特写镜头,满是皱纹的面部给人以饱经风霜的印象,沙子从他粗大的手指间漏过,刻画出他对于沙漠中长出的果实的爱惜,也表现出这位沙漠中的牧民与艰苦的自然环境不屈抗争的刚毅品格。但创作者的这种强烈感情不是通过作者之口说出来的,而是通过画面客观记录,通过特写和近景的交替运用让观众自己感受出来。在这里,似乎是客观的镜头起到了主观的表意作用,表达了创作者的赞美之情。而全景、中景镜头向近景、特写镜头的转化

是从记录向表现的开始,创作者的主体性通过近景和特写镜头体现了出来。

我们知道,近景和特写镜头用于表现对象的细部,但对于这些镜头的选择和运用则体现了创作者的审美思考与判断。为什么要用面部特写与手部特写,为什么这里不再用全景镜头,要选择什么同时又要舍弃什么,这些都与创作者要表现什么样的思想密切相关,也是创作者主体创造性的表现。这个段落的最后是由刘泽远父子捡枣的全景镜头拉至远景,随着他们父子的身影在画面中的比例越来越小,我们感受到了沙漠的辽阔空旷与这对父子在自然中的渺小,同时也感受到了他们不向自然屈服的精神却充塞着辽阔的沙漠,这个镜头也同样体现着创作者的独具匠心,具有强烈的主体性。

在纪录片中,任何记录都不可能是漫无目的的信手拈来,都指向创作者的创作理念,表达着创作者的思想、意识,都是其主体性的体现,只不过是浅白直露还是深沉含蓄的不同而已。恰如朱羽君教授所指出的:“纪录片是从真实的生活中采撷素材,以生活自身的形态来阐释生活,抒发情感,升华哲理的。纪录片表现的问题是真实生活中的一个存在,一个流程,一个片断,以此来反映活脱脱的人生现实,给予观众一个评价生活的基点,一种真实的人生体验。这是纪录片的美感所在。”<sup>[5]</sup>

真实性、客观性、主体性体现了电视纪录片的总体美学特征,三者都不能游离于其他特点而独立存在,而是相辅相成、彼此依赖,共同构建起电视纪录片的美学大厦。在具体一部作品中可能存在着某一因素相对突出的情况,但这正说明了电视纪录片不同的美学走向与探索,昭示出电视纪录片多元化的美学风格,并不构成对总体特征认识的偏差。

#### 参考文献:

- [1] 陆晔,赵民.当代广播电视概论[M].上海:复旦大学出版社,2002:223.
- [2] 钟大年.纪录片创作论纲[M].北京:北京广播学院出版社,1997.
- [3] 埃里克·巴尔诺.世界纪录电影史[M].北京:中国电影出版社,1992:281.
- [4] 电影术语辞典[M]//任远.纪录片新论.北京:中国广播电视出版社,1997:271.
- [5] 朱羽君.纪实:震撼人心的美[J].北京广播学院学报,1991(3).

