

中国历史文化纪录片 多元叙述视角探论

王月^{1,2}

(1. 陕西师范大学 新闻与传播学院, 陕西 西安 710062; 2. 伊犁师范学院 人文学院, 新疆 伊犁 835000)

摘要: 经过 20 世纪 90 年代新纪录片运动的洗礼及近年来中国纪录片创作生态的变化, 极具主流色彩的中国当代历史文化纪录片由于创作主体深层理念的流变与网络时代的受众市场及国际化的竞争环境的影响, 普遍呈现出精英视角、主流背景和大众化表达相结合的特点。其中尤其值得关注的共性之一即在创作中采用的多元叙述视角以及每一视角呈现出的与以往不同的新特点。

关键词: 历史文化纪录片; 叙述视角; 口述史学; 情景再现

中图分类号: G206.3 **文献标志码:** A **文章编号:** 1008-5831(2014)05-0152-05

20 世纪 90 年代以前, 中国纪录片长期沿袭从前苏联舶来的“形象化政论”模式, 这一时期脍炙人口的作品如《丝绸之路》、《话说长江》、《黄河》等, 深受政治环境和创作传统的影响, 打上了“解说加画面”的“话语生产”模式的明显烙印。有些作品确如比尔·尼柯尔斯所描述的格里尔逊学派那样: “为了适合那些追求长篇说教者的口味, 它使用了表面上权威十足, 而实际上却往往自以为又是脱离画面的解说。在许多作品里, 解说词明显压倒了画面。”^[1] 这种代表创作者“直接的说话风格”的滥用逐渐成为中国纪录片发展的桎梏之一。

到了 20 世纪 90 年代, 新纪录片运动对客观、真实的回归以及 21 世纪以来的人本主义思潮使上述模式被逐渐反思与部分替代。新的政治和文化环境催生了新的文化生产及消费观念, 话语权日渐分散到各个阶层中, 即使是代表精英阶层的纪录片生产者, 此时也以更“自下而上”的方式寻找题材、表现社会, 影像关注的对象有了更多普通人群甚至边缘人群的身影。这一转向对中国纪录片的创作有深远影响。

该影响到了 21 世纪, 国外纪录片作品带来的理念冲击以及网络时代大众文化的强大裹挟形成了影响纪录片创作的合力, 使得具有浓厚官方色彩的历史文化题材的纪录片虽然在传播目的上依然少不了塑造国家形象、复兴民族文化和凝聚民族精神合力的使命, 但在表达主体的心态和呈现的面貌上, 却体现出与以往该类型作品不同的特点。

近年来, 主流媒体影响、制作、推广的大型历史文化纪录片已经形成了一个具有一定影响力的作品群, 以《京剧》、《玄奘之路》、《故宫》、《大国崛起》、《1405——郑和下西洋》、《昆曲六百年》、《敦煌》和跨国打造的呈现对外文化交流的《当卢浮宫遇见紫禁城》、《China·瓷》及地域性明显的《大秦岭》、《望长安》等作品为代表。尤其值得一提的是, 超过同时段电视剧收视率的 2012 年作品《舌尖上的中国》作为引起热议的“事件性的电视节目”^[2], 以人类学和生活史为视角呈现了中国人的日常饮食流变, 折射了东方生活价值观和经济、社会的变迁。这些作品与之前同类作品相比, 在叙述视角等多方面颠覆了过去纪录片留给观众的“刻板印象”。全知全能、居高临下、宣教味浓厚且直接推送意义的支配性一元叙述视角, 开始逐渐向多元化发展, 体现出对不同主体、不同观点的自觉发掘与尊重, 力图展现出一个多角度多侧面的立体历史图景, 让观众在尽量客观的影像表达中自行判断、解读和权衡。总结此类叙述视角上的突破及意义对今后的纪录片创作有

着积极的借鉴作用。

一、“叙述视角”及其选择

在历史文化题材纪录片中,对历史真实理解、发现、叙述及展示角度的差异,可能会呈现出完全不同的“媒介真实”,继而给受众建构出不同的“想象真实”。从视界结构上讲,可追溯到不同的叙述视角。所以叙述视角是探究纪录片深层创作理念的重要考量对象之一。

叙述视角,也称为叙述聚焦,是叙述语言观察和讲述故事的特定角度。按照结构主义批评家兹韦坦·托多洛夫的观点,叙述视角可分为三种形态:(1)全知视角——叙述者 > 人物;(2)内视角——叙述者 = 人物;(3)外视角——叙述者 < 人物。它们体现了叙述主体对事件或故事观察角度的差异以及与事件和故事关系的差异,从而呈现出事物不同的面貌和意义^[3]。

这三种视角在表达时各有侧重,如全知视角体现出俯视的全知性、权威性,视野开合度大;内视角的叙述者身处故事之中,以普通人的感知“得知”和讲述,可信性和亲切性超越前者;外视角比内视角知道更有限,对内情毫无所知,即跟在人物后面告知受众其言行,但其“不知性”反而让人觉得神秘莫测,引人入胜,尽可能地调动追问和想象的参与。

不同视角既代表了纪录片叙述风格的选择,也体现了创作者之于受众的姿态以及希望受众采取何种姿态进行“阅读”和解读作品信息,从而引起不同的认知和判断。而无论选择哪一种视角,都无法克服该视角自身的局限性。“没有一种超越的实证权威对故事信息及材料可靠性负责,任何一个视界都有其独立的代言个性”^[1]。叙述视角的选择得当与否,也会直接导致观众采取不同的立场解读和评价作品信息。霍尔认为,在假定读者具备发现传播者“制码”能力的前提下,根据读者解码立场与传播者的编码立场是否一致,读者的解读方式可分为主导—霸权立场(dominant - hegemonic position)、协商代码或协商立场(negotiated code or position)与对抗立场(oppositional position)^[4]。这三种立场体现着读者对编码者权威和主导地位不同的认同程度。持主导—霸权立场的受众类型随着信息和文化产品买方市场的形成必将逐渐减少,而更多的是会经过自己的经验部分接纳甚至颠覆性解读作品的协商立场和对抗立场的解码者,尤其是在后现代的语境下。在网络传播时代,面对媒介经验日趋丰富、自我意识日趋强热的传播对象,历史文化纪录片的叙述视角选择就更需谨慎,如全知视角就极易使已形成自我观点的受众产生对抗立场。但若纪录片完全陷于纯客观表象之中,没有合适的主观意见和意义解读的自信,又易囿于“当局者迷”的局限而难以使受众信服,从而降低纪录片的认知水平与格调,同样容易引起对抗立场甚至轻视态度。

于是,当代历史文化纪录片均衡比较了多种叙述视角的长短利弊,向“多元化”视角的方向探索,以协调上述矛盾。

二、中国当代历史文化纪录片作品中的多元叙述视角分析

梳理 21 世纪以来中国历史文化纪录片的创作,从表现元素上看,作品中的多元视角主要包括:代表创作主体的叙述——解说、口述者(专家、见证人、相关事件的当事人等)和再现的历史人物。

(一)解说视角

语言是思维的工具,尤其长于传达抽象信息。解说作为纪录片抽象符号系统的重要主体之一,与被访者口述和表演者对白(及独白)共同表现视觉信息难于传达的概念、观点和意义。在力图输出一定意义的纪录片作品中,解说历来是贯穿作品的最常见的主线和链条,在其节点上再安放影像、采访等其他信息板块。它赋予作品逻辑性,同时,其理性思维和抽象思维特点符合该类纪录片主要目标受众群的书写文化传统和思维习惯,能更有效地构建出深层意义体系。

解说作为诉诸听觉和视觉的符号,以索绪尔的理论分析,其“能指”包括解说员的声音符号和相应的字幕文字符号,其“所指”则直接代言创作主体的价值判断,承担了描述事实、抒发感情、表明态度等多种功能,声音符号中的副语言及字幕的字体、大小、位置都承载了特定的涵义。受众借助影像本体形成对事物感性的认知,可以说画面在一定程度上“翻译”解说着文本,同时观众又能借解说避免画面解读的多义性和表面化,语言的逻辑特性更易于构建出结构、脉络、意义和情感。

解说还是纪录片的重要美学元素。首先,渗透于解说的字、词、句和整体结构的文学美能营造出令人陶醉和回味的丰富意境,受众能借助文学语言联想出超出“画框”的宏阔而绮丽的时空并心驰神往。这种审美感受通过时间的积累使受众逐渐形成对表现主体较稳定的认知态度与情感共鸣。

其次,解说蕴含思想、哲理的思辨美。语言能表现出远大于影像具象世界的思维领域,展示历史智慧和思维成果,揭示表象背后的价值与规律,发人深省。如《大国崛起》不仅有对具体国家的兴衰、具体历史事件的总结分析,而且其对葡萄牙、英、美等九个世界级大国的选择、排序以及作品的整体结构也都体现出创作

者的历史观点,展现了创作者包容的胸襟和气魄。

最后,听觉美。该类优秀作品体现出对人声之美的重视与挑剔,解说员圆浑有力、充满色彩和韵律的声音,与影像和音乐一起,营造出纪录片或深沉庄严或欢欣雀跃的意境美,给观众一种流连忘返的听觉审美享受。

与以往作品相比,这一纪录片群落中的优秀作品在解说方面体现出一些变化或趋势,这些变化从深层反映了创作主体话语姿态的改变。

其一,淡化的“脂粉气”——抒情性文字的减少与改进。

主旋律的作品曾给人留下这样的印象:慷慨激昂、直接而厚实的情感渲染表达和词藻的铺陈让人应接不暇,但却难以溶入。纪录片的纪实本性和客观信息量一度被主观化的抒情文字所包裹,甚至让位于后者,历史叙述带着浓厚的“脂粉气”。例如《话说长江》中有许多类似的表达:“古往今来,有多少著名的诗人,为您的魅力,寻访名胜、昂首歌唱啊!数千年间,有多少杰出的文豪,为您的风姿,写出了优美的篇章!”这种抒情化的表达方式曾受到一个时代的推崇。

抒情,《现代汉语词典》将其释为“表达情思,抒发情感”,即用形式化的话语组织象征性地表现个人内心情感的文学活动。据此,笔者对比了《话说长江》、《故宫》、《敦煌》、《舌尖上的中国》等多部代表性作品的解说文本,据情感表达和修辞特点统计了其中的典型抒情性文字,选择其中几例,作如下比较(表1)。

表1 《舌尖上的中国》等四部纪录片中抒情性文字的比例统计

| 作品名称及分集名称 | 时间 | 总字数 | 抒情性文字字数 | 抒情性文字所占百分比 |
|-------------------------|------|---------|---------|------------|
| 《话说长江》 第一回:《源远流长》 | 1983 | 约 2 433 | 约 837 | 约 34.40 |
| 《故宫》 第一集:《肇建紫禁城》 | 2005 | 约 6 702 | 约 359 | 约 5.36 |
| 《敦煌》 第一集:《探险者来了》 | 2010 | 约 6 164 | 约 164 | 约 2.66 |
| 《舌尖上的中国》 第一集:《自然的馈赠》 | 2012 | 约 1 288 | 约 46 | 约 3.57 |

注:本表中字数由WORD软件统计,百分比数值精确到小数点后两位。

由表1数据可见,同性质媒体创作的同类题材纪录片作品中,抒情性文字比例在新时期表现出明显下降趋势,且这种下降具有一定的普遍性,并不是某部作品的偶然表现。创作者对解说文字的美学追求发生了理性、平实性、客观化的转变,这与国际纪录片故事化的风潮不无联系,但更重要的是体现出创作者居高临下的精英教化心态向与受众对话心态的转化趋向,使该类纪录片表现出真诚、质朴的态度。

其二,纳“他者”之见——注重引用他人观点与一手资料。

解说更加注意引用他者话语,多方引证,以求更加全面、立体地构成与评述事件,减弱主观性,从而提升受众对作品的接纳和信任程度。例如《敦煌》第一集中便以探险者斯坦因的个性化独白简洁而真实地描述了探险历程,暂时脱离了对“解说员视角”的依赖。这比解说员极描述之能事传达的效果可能更直接而动人。此外,解说中也更多地引用研究者、亲历者的观点,有时甚至借助对创作者亲身体验的原始纪录——考察笔记、拍摄、走访手记等,削弱雕琢感,丰富审视角度,更显真实。

其三,“不知为不知”——全知语气的和缓。

在人们的印象里,大型历史文化纪录片如卷帙浩繁的史册一般谈古论今,无所不知,拥有与受众的巨大信息位差和文化优越感。但在当代作品中,解说中出现了“我们无从考察”、“我们不知道”、“或许”等词句,这些非但不是创作者的不自信,反而证明了创作者正在以一种平易而朴实的面孔与观众交流,表现出严谨的治学态度。

(二)口述者视角

说到口述者,不得不提史学研究中搜集历史的途径之一——口述历史,它源于史学研究的田野调查方法。其历史资料源自于人的记忆,通过访问和记录(文字笔录、录音、录像等)曾经身处历史现场的见证人获

得原始资料,从中抽取有用史料,获取历史真实。20世纪40年代,口述史学的术语(Oral History 或称 History by Word of mouth)正式产生。后被美国现代口述史学的奠基人、哥伦比亚大学的阿兰·内文斯教授推广运用^[5]。相对于书面正史资料,口述史更能够深入到民间,在社会生活史、风俗史、灾难史等方面有更大的发挥空间。该史学方法也集中地体现在纪录片家族的特定类型——口述体纪录片中。中国也产生了大量代表作,如《20世纪中国女性史》、《神鹿啊,神鹿》、《百年小平》。

历史文化纪录片中的口述者,多为相关领域的研究者、亲历者和各类知情者,将其讲述与评论的视听觉信息作为纪录片的直接构成部分,其特殊身份、特定经历以及本人影像增强了确认作用和大于语言本身的感染力。口述者视角主要具有以下传播优势。

其一,权威性。历史信息久远的历时性意味着对普通人的门槛和“知沟”,于是,对其进行讲述及价值评判,学术研究者往往能凭其在特定领域的专业经验和文化地位引发“意见领袖”效应,提升作品的学术高度和说服效果。

其二,多元性。当代作品中的口述者并不局限于专家学者,其来历既有“庙堂”也有“乡野”,创作者观念的包容带来口述者选取标准的多元。非正统的、私人的、群体性的观点以及不同的社会角色、态度立场能折射出多面的历史,为靠近真实提供参考。“历史影像叙事结构的逻辑性及其现场,建立在这种多元的、个体的和局限性视角共同组成的口述见证基础之上”^[6]。例如表现陕西风土人情和历史文化的作品《望长安》中的口述者涵盖各级科研院所科研人员、高校教授、文化学者、作家等30余位,他们的讲述针对自己对陕西文化最熟悉、最热衷、最津津乐道的方方面面,将宏观的地方文化风貌与个性化的体验认知相结合,在口语化表达的同时又不乏对政治、经济、历史文化背景与规律独立的深层思考。这种口述相对于解说词一元讲述或专家群体口述者的一元讲述,更能显示深层创作理念中的包容性、差异性和客观性,也更容易实现传播意图。

其三,感染力。口述者借大众媒介实现了类似人际传播的效果——面对面交流下的直视与“靠近”,把影像背后上帝一般的讲述者“他”转化成了一个促膝而谈、有生动表情、有肢体动作、有丰富情感的表达意愿强烈的“你”;而大众媒介借口述者成功地把久远的历史事件拉近为受众“在场”的当代事件;“教化”变为“交谈。”

《望长安》第八集《鼓舞风神》中,陕西籍作家高建群以极具特色的方言、质朴的外表、憨直的神态,一下就拉近了与观众的心理距离,厚重的文化表达顿时变得亲和与轻松,他动情地讲述着自己理解的陕北民歌信天游,“陕北民歌就是它的那种赤裸裸的表达感情的方式,那种热烈那种真诚”,然后,语言也不足以表达这种“热烈”与“真诚”,情到深处他便自然而然地吟唱了起来:“(唱)六月里日头,腊月里个风,老祖先留下个人爱人……”口述者兴至而歌、手舞足蹈,奔放豁达的人性释放真正充分利用了影视媒体的多通道和“零距离”,实现了信息与情感的双重交流,并且彰显了纪录片创作者回归人文本性的决心。

值得注意的是,作品中对口述内容选择及节奏把握的探索。口述视角虽然有以上优势,但也不能不分主题、风格的滥用,在当前历史文化纪录片中,形成的大致规律是:口述信息多用来表达事件和史实的细节性信息、未成定论的各家之言、个人化的身心体验等。且口述部分的剪辑节奏要与作品整体风格统一,避免节奏拖沓和视觉疲劳。由此,有的创作者会借音乐及转场设计等元素进行多位口述者的快速剪辑,形成片断信息拼合和递进的紧凑感和“疾风暴雨”式的信息流。

(三)“情景再现”中的历史人物视角

情景再现,是目前历史题材纪录片中广泛使用且争议渐小的表现手法,又称“搬演”或“重演”,是由他人扮演时过境迁的特定重要情节,或者运用光影声效造型再现某种历史环境氛围^[7]。这种手法可以追溯到美国纪录片先驱弗拉哈迪1916年的经典作品《北方的纳努克》。导演通过真人表演的方式再现了爱斯基摩人行将消失的生活场景。当代很多题材的纪录片中,情景再现都逐渐成为作品重要的组成部分和创作理念。

笔者在此先搁置学界对其合理性的长期争议,仅讨论其叙述视角问题。虽然“再现”的控制者仍然是创作主体,历史人物不可能真的穿越时空,但“再现”的历史人物的行为、动作、语言(内容与风格)均基于文献资料和专家考证,有史可查,力求客观真实。而且,其表现力不局限于历史人物的言行本身,服装、礼仪、建筑、环境等形成的信息“场”,都在参与表达,其直观效果是解说和口述都无法企及的。历史人物的生命通过史书、传说、遗迹的初次复制,而后又在后世的现代影像媒介里再次实现了巴赞所说的“人类延续生命的幻想”和“木乃伊情结”,这本身就是历史人物视角下的一种“发言”,对他同时空同命运的人们具有使命般的代言性。

值得注意的是,在当代作品中,史书上的主体——帝王将相等强势阶层不再是唯一的主角,对普通人尤

其是平凡甚至苦难的个体的关注上升,比如《敦煌》中对社会地位并不高的塑匠、舞女等的大篇幅再现。这些历史人物通过特殊的方式,获得了表达的一席之地,穿越古今的时空巨壑,诉说或无言重演着自己的命运,触动当代人的情感神经和现世困惑。创作者不仅为古人“失语”作了改善,通过历史人物的视角实现了民族历史情感化的古今对话与中外对话,同时借用新历史主义“history——his - stories”的观念^[8],体现出将抽象化思维向具象世界和真实人物生活还原的创作趋向。

三、多元视角的“合力”

上述三种视角构建了一个包容的体系,共同构建历史叙述的完整性与多面性,多点、多层次思维形成较全面的历史“拟态环境”的立体感,通过传者一方的多元(涵盖创作主体自身、学界、艺术界精英阶层、大众阶层,甚至历史人物)满足不同文化背景的受众。这三种视角借助不同的表现方式可以使纪录片作品集可视性、情节性和思辨性、抽象性为一体,根据不同的侧重而在创作中分工与合作,创作者也通过向其他媒介的借鉴使之优化,例如新闻写作华尔街体(DEE)的理念便常被应用于纪录片创作中^[9],由个人故事、细节、事件或口述者引入(Description),由解说语言概括、梳理、深入剖析,结合专家及口述者的多元阐释(Explanation),最后实现价值揭示、理性升华(Evaluation),这种剥笋式地层层深入地由历史局部向全貌延展的创作方法在《大国崛起》等偏政论型作品中均能找出痕迹。

可以说,历史文化纪录片中的多元视角的探索体现出当代独特的历史解读方式,它能够在“小人物一大历史”、“小事件一大背景”以及“理性阅读—视觉商品”间寻求一种平衡。借助历史话语表达了对不同社会成员的人文关怀,凸显了创作者的人文精神,也体现出对视听语言规律认识的深入。但同时要警惕创作中模式化以及因追求戏剧性、传奇性对真实性、深刻性的消解等潜在危机。

参考文献:

- [1] 李杨. 新世纪历史文化电视纪录片研究[D]. 南宁:广西大学,2008:19.
- [2] 高庆. 《舌尖上的中国》何以走红——超越美食的人文情怀与文化观照[J]. 文学界:理论版,2012(7):192-193.
- [3] 兹韦坦·托多罗夫. 叙述作为话语[M]// 美学文艺学方法论(下册). 北京:文化艺术出版社,1985.
- [4] 明铭. 一个诠释性典范:霍尔模式[J]. 新闻与传播研究,2002(2):23-30,95.
- [5] 杨祥银. 试论口述史学的功用和困难[J]. 史学理论研究,2000(3):37-46.
- [6] 肖平. 纪录片历史影像的制作基础及实践理论[M]. 北京:中国广播电视出版社,2005:185.
- [7] 朱景和. 纪录片创作[M]. 北京:中国人民大学出版社,2002:135.
- [8] 郎功勋. 新历史主义视阈中的当代纪录片[D]. 兰州:兰州大学,2008.
- [9] 胡正荣,王嘉. 《公司的力量》之于纪录片传播的启示[J]. 现代传播,2010(11):91-92.

On the diversified narrative perspectives of Chinese contemporary historical and cultural documentaries

WANG Yue^{1,2}

(1. School of Journalism and Mass Communications, Shaanxi Normal University, Xi'an 710062, P. R. China;
2. School of Humanities, Yili Normal University, Yili 835000, P. R. China)

Abstract: After the new documentary movement in the 1990s and the ecological changes of China's documentaries in recent years, Chinese historical and cultural documentaries with the mainstream color have generally exhibited the feature of the combination of elite perspective, mainstream cultural background and popular expression owing to the changes of deep comprehension of the creators, the audience market in network era and the International competition environment.

One of the features which are particularly worthy of attention is the *diversified* narrative perspectives used in the creation and their different characteristics. The narrative perspectives of Chinese contemporary historical and cultural documentaries include commentary, oral narrator and the historical characters of “scene representation”, etc.

Key words: historical and cultural documentary; narrative perspective; oral history; “scene representation”

(责任编辑 胡志平)