

中图分类号:

UDC:

学校代码: 10055

密级: 公开

南开大学
博士学位论文

影视艺术中古典主义复归
——唤起我们的古典审美记忆

Recalling the Memory of Classical Aesthetics
——Returning to the Classical Aesthetics in Cultural and
Historical Documentaries

论文作者 周 兵

指导教师 范 曾 教授

申请学位 历史学博士

培养单位 历史学院

学科专业 考古学与博物馆学

研究方向 影视艺术

答辩委员会主席 高峰

评阅人 匿名评审

南开大学研究生院
二〇一〇年十二月

南开大学学位论文版权使用授权书

本人完全了解南开大学关于收集、保存、使用学位论文的规定，同意如下各项内容：按照学校要求提交学位论文的印刷本和电子版；学校有权保留学位论文的印刷本和电子版，并采用影印、缩印、扫描、数字化或其它手段保存论文；学校有权提供目录检索以及提供本学位论文全文或者部分的阅览服务；学校有权按有关规定向国家有关部门或者机构送交论文的复印件和电子版；在不以赢利为目的的前提下，学校可以适当复制论文的部分或全部内容用于学术活动。

学位论文作者签名：周 兵

2010 年 11 月 20 日

经指导教师同意，本学位论文属于保密，在 年解密后适用本授权书。

指导教师签名：		学位论文作者签名：	
解 密 时 间：	年 月 日		

各密级的最长保密年限及书写格式规定如下：

内部	5 年（最长 5 年，可少于 5 年）
秘密★	10 年（最长 10 年，可少于 10 年）
机密★	20 年（最长 20 年，可少于 20 年）

南开大学学位论文原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师指导下，进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本学位论文的研究成果不包含任何他人创作的、已公开发表或者没有公开发表的作品的内容。对本论文所涉及的研究工作做出贡献的其他个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本学位论文原创性声明的法律责任由本人承担。

学位论文作者签名： 周 兵

2010 年 11 月 20 日

中文摘要

本文以“影视艺术中古典审美的复归——唤起我们的古典审美记忆”为题，考察近年来经典人文历史类纪录片制作，研究了古典审美精神及价值观在当代人文历史类纪录片创作的影响，探讨影视艺术在传达古典人文信息方面所遵循的理念、创新和实践的得失，从而，审视中国古典文化和艺术在当下的立场和发展。

中国历史人文纪录片在近年来空前关注中国古典文化艺术的题材，构成了当代中国文化思潮中一个独特的文化现象，尤其像《故宫》、《大国崛起》、《圆明园》、《大明宫》、《汉字五千年》、《敦煌》、《新丝绸之路》、《再说长江》、《问道武当》、《当卢浮宫遇见紫禁城》、《千年菩提路》等，极大地丰富和发展了人文历史类纪录片的创作和理论研究也不断丰富着中国影视艺术的创新和发展。

本文对中国古典审美意识的理解来自于研究者的中国传统文化美学研究和作者自身的体验，论文首先分析了中国古典审美意识对影视艺术创作者的影响，指出意境的产生是影视艺术创作者的中国古典审美经验与纪录片制作的基石和桥梁。

其次，论文分析了各种古典艺术形式的美学特点与人文类纪录片之间的中国古典意境的转换，例如，古典诗歌中审美追求、中国历代绘画、古典音乐中审美对人文历史纪录片的提升等等。古典主义美学观点都是我们创作的理论依据和源泉。特别要提到的就是由于人文历史类纪录片创作的特点，在实践创作中我们会大量的拍摄和记录现在已存的古代艺术品，如书法、绘画、瓷器、青铜、壁画、雕塑等。这里还包括已存的物质文化遗产中的地上建筑物，还有像古琴、京剧、昆曲这样的非物质文化遗产。对这些古代文明成果进行人文历史类纪录片的创作、整理和传播，也对我们回归古典审美的价值追求有十分重要的现实意义和文献价值，对我们重新梳理和回归古典审美有重大启发和帮助。

本文研究了古典审美追求在人文历史纪录片制作中的实际可操作性和应用方法，也就是创作者是如何实现古典审美意象和影视媒体表现形式的转换。作者结合自己创作的多部历史人文类纪录片，分别从文字资料、图像资料、声音资料的查找、文献及古代艺术品的解读；人文历史类纪录片文本的创作；人文历史类纪录片摄影技术的应用如定点和延时；人文历史类纪录片新技术的开发和创新如CG动画；人文历史类纪录片创作的特殊应用如“真实再现”；音乐及其他声音的（旁白和同期声）创作；研究者及历史亲历者观点的口述和引用，还有人文历史类纪录片的画面剪辑和后期制作等诸多过程的解读和分析，同时在创作中寻求本

领域内权威专家的学术支持和引导等等,通过对这些人文学历史类纪录片创作方法的分析和研究、试图探索出一套唤起当今大众回归古典审美的全新影视艺术方法。另外,本文作者强调了人文历史类纪录片创作中三种关系的平衡:媒体机构的价值观、大众的需求、创作主体的个人修养和审美价值取向。如何处理好这三种相互博弈、相互支持的关系是人文历史类纪录片创作中重要的技巧和方法。

论文还横向对比了中外古典审美追求在中外人文类纪录片制作中的处境,指出同类人文纪录片,中国人与其他国家不同的制作成本、不同的关注点,导致“回到事实本身”与“营造意象”两种不同手法在各自片中各有侧重。同时文中还分析了其他类纪录片和电影里的中国意象。

最后一章是从传播研究的角度探讨了能让多少人、什么人看到的问题,分析纪录片里的古典审美元素如何能被中国和海外观众人群所接受。在本章节作者通过对制作的一系列人文历史类纪录片的播出与发行的渠道和作品传播过程中的收视效果、社会反响、传播的广度和深度等问题来进行研究和思考。根据传播渠道的不同分为电视台、电影院线、网络、新媒体、图书和 DVD 音像出版六种。根据推广渠道的不同分为纸媒、网络、广播、电视媒体和人际传播五种。以上所阐述的大众媒体传播渠道和平台主要指中国大陆地区。本文作者尤其对国际及港澳台影视作品传播的主流渠道和传播现状进行了研究分析,并在文中探讨了使具有中国古典审美取向的人文历史类纪录片作品走向世界走向国际主流媒体的有效方法。

关键词:

人文历史类专题片 古典审美 大众传播

Abstract

This dissertation is titled *Recalling the Memory of Classical Aesthetics*. It examines the production of classic cultural and historical documentaries in recent years, researches the influence of classical aesthetics and values on the production of contemporary cultural and history documentaries, discusses on the theories TV programs are following to convey classical cultural and humane messages, gain and loss of innovation and practices of documentary productions, therefore surveys the current positioning of classical culture.

Historical and cultural documentary filmmaking in China has paid great attention to the subjects of classical Chinese culture and art in recent years, which has become a distinct phenomenon in modern cultural thoughts. Great works such as *The Forbidden City*, *The Rising of Great Nations*, *The Winter Palace*, *Damming Palace*, *Five-thousand years with Chinese Characters*, *Dunham*, *New Silk Road*, *Retelling the Story of Yangzi River*, *Wudang Mountain*, have greatly enriched and improved the creation and research of film and television art.

This dissertation relates to many creative practices and theoretical thoughts of the author and many other practitioners. It analyses the influence of Chinese classical aesthetics on documentary film makers, and points out that the creation of thoughts and images bridges the film makers' Chinese aesthetics experience and documentary production.

Second, the dissertation analyses the switching thoughts and images between the aesthetic features of all kinds of classic art forms and cultural and historical documentaries. In this chapter, the author respectively elucidates, by combining his own creative practices, how classical literature and poetry, painting, music, fine art theory, material and immaterial cultural heritages provide inspiration and nourishment to film and television production. Especially worth mentioning, the characteristic of film and television art creation is that in practice we will photograph and record a large quantity of existing ancient art works, including as calligraphy, painting, china, bronze, mural and sculpture, as well as the architecture in preserved cultural relics and

immaterial cultural heritage such as Guqin, Beijing Opera, and Kunqu Opera. The recreation, compiling and communication of those ancient cultural achievements through film and television art creation have both practical significance and archival value for pursuing the value of returning to classical aesthetics.

Third, the dissertation also talks about the application and approaches of classical aesthetics in historical and humane documentaries, in other words, how the film makers utilize TV media to realize classic aesthetic thoughts and images. During the analysis and study, the author will employ the research of written materials, video footage materials and audio materials, the interpretation of documents and ancient artworks, the film and television scriptwriting, photographic techniques such as time lapse from a fixed spot, the development and creation of new technology of film and television such as 3D computer graphics, the special application of film and television art such as re-enactment, music and other audio works such as background soundtrack, opening and closing music, quotes from scholars and witness, and editing and postproduction, and seeking for academic support from experts with authority in a certain field. Meanwhile, the author emphasizes the balance of three relationships in TV and film productions: media value, public demands and the personal values of the film makers. It remains an important technique and method to in film and TV art creation how to balance the three relationships and how to be supportive to each other.

The dissertation also compares Chinese classic aesthetics pursuit and that of foreign countries, pointing out that as both are cultural documentaries, Chinese and foreign productions don't share the same production cost or common focus. In this case, the two methods as "back to fact itself" and "creating thoughts and images" are practiced by film makers from different cultural backgrounds. It also goes through the Chinese image in other documentaries and films.

Last chapter of the dissertation talks about how many audience documentaries can reach and how to reach them in a perspective of communications, and further discuss how to make documentaries with classic aesthetics elements well accepted by both Chinese and international audience. In this dissertation the author will employ various historical and humane documentary programs he produced to illustrate and analyze the viewership, social repercussion, the width and depth of the

communication during the broadcasting and distribution of the documentary works. There are mainly six communication channels, including television stations, theaters, websites, new media, book publications and DVD publications. The promotions see five different channels, print media, the Internet, radio, television and inter-personal communications. The author of the dissertation focuses his study on the international film and television works' mainstream communication channels and current situation, esp. those in Hong Kong, Macau and Taiwan. The dissertation's also seeking to make the film and television works with Chinese classical aesthetic values aired in mainstream international channels.

Key words:

Film and television art, classical aesthetics, mass communication

目 录

第一章 绪 论	1
第一节 本文的选题意义	1
第二节 基本概念的界定	2
1.2.1 人文历史类纪录片	2
1.2.2 中国古典审美	4
第三节 本课题的研究现状	5
第四节 本文基本框架和创新之处	6
第二章 回归古典审美的价值追求	9
第一节 回归古典审美的原因	9
第二节 中国古典审美与人文历史类专题片的关系	17
2.2.1 古典诗歌中审美追求对当今人文历史类专题片的影响	21
2.2.2 中国历代绘画中古典审美对人文历史类专题片的启发	39
2.2.3 古典音乐中审美对人文历史类专题片的提升	46
2.2.4 美学理论中古典审美对人文历史类专题片的引导	50
第三章 古典审美在人文历史类专题片中的应用和方法	54
第一节 人文历史类专题片创作中的资料查找	55
第二节 人文历史类专题片解说词的创作	59
第三节 人文历史类专题片中摄影技术的应用	80
第四节 人文历史类专题片技术的开发和创新	84
第五节 人文历史类专题片创作的特殊应用	89
第六节 人文历史类专题片创作中的管理	96
第四章 传播研究：人文历史类专题片影响大众审美的途径和渠道	104
第一节 人文历史类专题片播出渠道	104
4.1.1 电视传播渠道	105
4.1.2 电影院线传播渠道	109
4.1.3 网络传播渠道	111

4.1.4 新媒体传播渠道.....	112
4.1.5 图书传播渠道.....	113
4.1.6 音像制品.....	114
第二节 人文历史类专题片作品的推广渠道.....	114
4.2.1 平面、纸质媒体.....	115
4.2.2 网络媒体.....	115
4.2.3 广播媒体.....	116
4.2.4 电视媒体.....	117
4.2.5 人际传播.....	117
第三节 影视作品的国际传播主流渠道.....	117
4.3.1 国际纪录片市场整体运营情况.....	120
4.3.2 我国影视文化国际传播战略、现状及策略.....	121
4.3.3 人文历史类专题片作品创作的国际化.....	125
结 语	127
参考文献	184
致 谢	189
个人简历	190

第一章 绪论

第一节 本文的选题意义

以具有视觉意义的物品图像特征或图像本身作为研究的对象,是艺术史的固有传统。影视是百年来发展起来的新的视觉形式,具有与文字文本同样重要的地位。研究其中所含有的制作者的动机、接受者的文化反应、影像传播过程中的社会意义等等,是上世纪90年代以来逐渐形成的“视觉文化”研究潮流中比较受到瞩目的课题,研究的领域涉及了文化史、社会史、人类学、心理学和艺术史等诸多领域,是一种跨学科的综合研究,而影视艺术的创作发展到今天也同样具备了跨学科的实践和应用。

在影视文本中,近年来的历史文化类纪录片和电影的制作成为比较受关注的一个主题。最早的探索是影像工作者自发的,一部分导演积极地介入历史剧情片的创作,他们企图通过影视独特的叙事能力刺激人们与过去对话的欲望。在好莱坞,大量建立在史实改编基础上的剧情片,构建了人们心中的历史图景,尽管它们并非严谨的历史书写,但却常常在娱乐大众的同时,道出人类社会的真实场景。例如《罗马》、《太平洋战争》、《宾虚传》及《斯巴达三百勇士》等。

本文作者是在研究和实践纪录片中,发现和参与了近年来中国大陆一些人文历史类纪录片的制作,这些作品的制作投入在国内相对来说是比较大的,往往被称为纪录片里的“大片”,在这些“大片”中,本文认为制作者们倾注了力图唤起人们回归古典审美意识的理念。这一努力,使人文历史类纪录片中延续了古典美学的生命力,传播了古典审美中的某种意境和人文精神。

本文将要分析这种现象中,制作者的立场与观点,这种文化的延续是来自主动的选择还是被动的外界环境的影响。分析这类作品将如何影响接受者的立场和观点,进而将这种观点扩散为一种社会性的观念,内化为一个时代共同的意识形态具有的特征。传统文化在民族血脉中的绵延既是一种悄无声息的渗透,深入骨髓,又需要通过当代化的创新,影视艺术的再次创作,利用最广泛的媒体传播达到更优化的影响力。

本文基于对于当代传统文化的反思,思考古典审美元素与现代影视技术的结合,从而希望沉淀在我们集体意识里的古典精神能够被各种现代的影视艺术形式所转化,赋予新的面貌和形态,唤醒我们的古典审美记忆传承和延续中国古典艺术之美之魂。

第二节 基本概念の界定

1.2.1 人文历史类纪录片

作为影视艺术中非常独特的种类——人文历史类纪录片的发展也越来越呈现多元化的趋势。首先,从20世纪80年代初开始直至90年代出现的《丝绸之路》到《话说长江》、《话说运河》,再到《河殇》、《望长城》、《西藏的诱惑》、《天安门》等,这些作品不断的丰富和推动着影视视觉艺术的发展。更为重要的是,一些人士认为,在一些大型电视纪录片中,充满了一种前所未有的理性和说教色彩。站在主流文化宣讲者的角度上,通过对一些宏大历史主题的关注及思考来体现国家意志。这些作品很少关心电视画面自身是否具有表现力、冲击力;或者很少能够通过剪辑手段来感染观众,使观众能够通过这些表象的累积而引发与作者一样的共鸣。换句话说,这时期的历史文献纪录片对于“人性”的理解和情感的表达是不够的,对古典审美的意境和精神的强化也有不足。因此,笔者认为,在20世纪70年代到90年代,很多纪录片作品缺乏古典审美式的视觉设计和发展,在表达古典审美的人文精神内涵中也缺乏更深一步的挖掘,创作者的审美意识也缺乏清醒的自我觉醒和独立思考。

当人类进入21世纪,随着影视技术的进步,人文历史类纪录片开始多方面的借鉴电影、动漫、广告、MV等多种影视视觉艺术的手法,进行综合的应用,跨学科的借鉴和实验使纪录片的视觉艺术创作呈现出更具多元化、实验性的发展,人类甚至把目光对准地球之外的宇宙进行探索和拍摄,也甚至进入微观世界,对昆虫和细胞进行观察拍摄,借助CG动漫技术,还原距今2亿多年前恐龙时代的动物和生物的进化和演变,距今20多万年前早期原始人类的生活和发展。当然,依据照相机和电影摄影机的发展从大量的影像资料中,重新剪辑和创作出很多近一百多年来关于人类自身发展的历史文献纪录片。这些文献纪录片也呈现出新的样貌,借鉴最新的学术成果,进行跨学科跨领域的综合应用,例如《百年中国》、《记忆》、《圆明园》、《故宫》、《敦煌》等。本文要关注的正是这个时期的“人文纪录片”。

人文历史纪录片如何定义?我们今天为何要用“人文”来命名纪录片?八十年代纪录片的繁荣,既和当时知识精英的文化寻根热有很大的关系,也是新的改革时代的国家动员的需要,这导致了一大批以《话说长江》为代表的大型系列纪录片的出现,祖国的大好河山风土人情成为重新审视和建构新的中国认同和中国意义的资源,“爱国主义”是这些由国家电视台播出的系列节目的主旋律。最具有民族象征意义的地理空间概念成为最有影响力的纪录片的内容,而《丝绸之

路》、《唐蕃古道》之类纪录片则对应着这个国家“开放”的合法性。

今天已经出现了重拍八十年代纪录片的热潮，比如从八十年代的《紫禁城》到今天的《故宫》、《台北故宫》、《敦煌》。从《话说长江》到《再说长江》，《南方周末》在相关报道中借用吴文光的话说，二十多年前的《话说长江》，你看了二十多集，能记住一个人吗？而今天制片人的理念是，二十多年后的《再说长江》如果一集里没有人，这集就不能成立。从个人视角来建立中国影像是新纪录运动的成就，它已经深入人心，也深入体制。

除了对具有全民族象征功能的人文地理遗产进行影像表达的国家叙述，地方影像正以八十年代所没有的意义开始凸现，它体现在这一系列的片名中：《江南》、《徽州》、《徽商》、《晋商》……“打捞失去的商业文明”，这句口号可以看成是这些人文纪录片在今天的意义。它们是通过市场经济的视野去回顾历史，并通过对中国历史地理的再次回溯，呼应着史学界关于中国资本主义萌芽的讨论。这些电视片的名字就叫“人文纪录片”。

“文化”是八十年代的关键词，“人文”则是九十年代“人文精神大讨论”以来一直到今天的关键词。不过，与“人文精神”失落的焦虑相反，今天的人文/地理类纪录片正在成为中国电视产业的一大热点，人文地理也是方兴未艾的中国旅游产业的热点。这个时代正在建构一种怎样的“人文”话语呢？

所有这类人文/地理类纪录片首先需要处理的是时间和空间的关系，空间是地理，人文则需要时间/历史来体现，也就是在特定的地域概念里去处理时间、空间与人的历史的关系。构建怎样的时空关系，直接体现了怎么样去理解历史和现实的联系。空间、历史和人文是纠缠在一起的，这个关系怎么用影像去表现出来？镜头用什么样的方式进入和建构这个空间？这都是首先需要追问的问题。本文认为在《故宫》、《敦煌》、《台北故宫》、《圆明园》等人文纪录片里，制作者们刻意把影像变成了抢救性的拍摄，他们希望能够把那些过去的“物”的存在记录下来，就像出版社在上世纪九十年代初开始热卖的老照片，把所有可能要消失的，或者正在消失的东西用影像的方式挽留下来，依赖于镜头对物的抚摸和迷恋，镜头的抚摸感非常细腻，“物”的刹那间的存在，——表象性的存在可以说让人非常感动。

当年《河殇》是通过对自我文化和传统来表达现代化的焦虑和展望。蓝色文明和黄色文明的对话也招到了诸多人士的批评。今天中国经济的发展，使得中国文化重新自我定位的需求得以浮现，大国崛起下经济的繁荣驱使文化创新下的虚弱，对自身文化的传承和发展极大的不足，使得对传统文化的重新开挖和尊重显得极其重要和紧迫。因此现在的人文纪录片对待传统的方式便颠倒过来，表现出一种曾被过滤了的历史、对凝固的过去的迷恋，对古代艺术文化的某种迷信，它

和今天的“读经”热和复古热似乎属于同样的社会冲动。通过大众媒体广泛的传播力和影响力,如何清醒和正确的传播中国古代文化艺术的核心精神和审美理念在当下是十分重要的方法。

今天由国家计划支持的文化产业要走国际路线“走出去”工程,要学习好莱坞和国家地理频道这样的跨国媒体。而跨国媒体的逻辑就是普世价值,唯有所谓爱情、探险、科学这些抽空了政治和历史脉络的东西才能在全球市场上销售。它肯定是要简化复杂的现实性和地方性的,只有简化才能获得商业利益。但是,代价是封闭了历史的复杂性和非因果性。“探索”频道的自我定位就是娱乐性纪录片,它可能极大地满足了我们观看的愉悦,但牺牲掉的却是历史的思想性。这种商业性娱乐片特别能迎合中国电视市场化的需求,而更为急功近利的是当今的电视媒体大量的复制西方主流媒体的多种真人秀娱乐节目,以大量快餐式的娱乐方式满足部分人拜金和偷窥的各种欲望,是媒体进入了一种泛娱乐化以收视率高低为唯一标准的恶性循环中,甚至个别媒体丧失了基本的传统道德底线,放大个人的隐私,以猎奇的方式,以制造各种吸人眼球的绯闻等方法来达到引人关注的传播价值。所以尼采说现代人总是饥肠辘辘,总是寻找着古人。而这样的匮乏是需要填补的。

今天,我们看到的是大众文化和国家意识形态都在乘虚而入,传统的认同资源也因此不断地被转换为新的符号生产。在这两者已经构成垄断性话语的空间里,人文纪录片能否开辟出新的可能性来占领一个自己的位置?一种建设性的位置。因此本文在《故宫》、《敦煌》、《大国崛起》、《再说长江》等纪录片里,对解说词、叙事本身以及叙事者位置、摄影机位置等等的反省,都是为了打开历史和现实的空间,强调影像独立建构的功能。这样的思考还应该包括利用电脑、动画等新技术与纪录影像本身的建构结合的问题。所有这些希望中国的纪录片能够对历史和自我认同开放出更多的视角,开辟出更多的可能性,来反观我们自己身处的位置,并以此来建构我们对今天的理解。

1.2.2 中国古典审美

在本文中讨论的中国古典审美是一个整体意义上的美学范畴。

相对当今社会对价值的一种饥渴现状,传统便成了一个资源库,人们希望从传统里找出新东西来推动社会关系,即使不能找到新东西,也可以唤醒人们对传统资源的关注,提升一个民族对自我的认知。本文便是从这个意义上来讨论中国古典审美的。

本文分析了《故宫》等电视片制作过程中的美学趣味和审美价值,指出古典艺术的各种形式对制作者的影响和制作者如何将心中的古典审美意识转换成具

体的镜头设计和配乐等工作中。例如诗歌中的赋、比、兴，情景交融，诗中有画，画中有诗，古典音乐中的空灵、飘逸等幻觉般的美感、书法的韵律节奏深刻地影响了影视艺术制作中镜头的运动、人物的设计、音乐的创作、图像的留白等等。那么，古典的审美如何通过影视创作者而表现成镜头形式，本文拈出中国古典美学中一个重要的概念“意象”作为讨论古典审美的与影视艺术的桥梁。

清代文论家叶燮在《原诗》中曾指出“可言之理，人人能言之，又安在诗人之言之可征之事，人人能述之，又安在诗人之述之必有不可言之理，不可述之事，遇之于默会意象之表，而理与事无不灿然于前者也。”叶燮认为诗人的任务就是将那些“不可言之理，不可述之事”表达出来，也就是要用意象的方式将那些无法用语言述说的事理加以表现，使它们得以明现。

古代和近代文艺理论都把意象当作各种艺术形式最重要呈现出来的内容，不仅诗歌，音乐、书画甚至园林建筑等等，用不同层面的特质呈现出“意象”，直接影响人印象和记忆，而现代的人文历史类纪录片比这些古代的艺术形式更加直观，其本身就是影像，然而，从意象到影像，把不可言、不可述的事物情感具体成可以视听的图像影像，这个过程固化了一些以往只有靠个人想象才能捕捉的东西。那么，这个固化过程是否合理？是开放性的，还是封闭性的？本文将就这些问题作出讨论。

第三节 本课题的研究现状

近年来，中国影视研究在传播学、视觉文化研究、文艺学、历史研究、人类学研究等方面都有大量的论文和著作，这些不同层面的探讨都影响了本文的选题思路。

一、影视史学的研究

在影视视觉文化方面，近年来，关于“影视史学”的研究，在国内学界逐渐有了一些进展，但是现有的研究成果往往关注了历史在影视中的表达这样的题目。复旦大学历史系张广智教授于1996年发表《影视史学：历史学的新领域》，向内地学术界首次介绍这一概念。2000年元旦，在中央电视台举行的大型纪录片《百年中国》开播座谈会上，中国近现代史专家杨天石呼吁建立中国的“影像历史学”。“影像史学”这一概念逐渐进入影像创作人员的视野。部分纪录片导演开始将历史学的观念与方法注入影像（主要是纪录片）的制作，用影像叙事的方法构建历史文本。

作为历史学的一门正在成型的分支学科，史学界对这一领域的研究相当薄弱。目前，国内出版的不少冠以“影像史学”或影视史学方面的出版物，其实大多是关于电影发展史或电影评论的著作，并非严格意义上的史学成果。研究对象

主要还局限于以娱乐或艺术为主要目的电影剧情片，非虚构作品还未真正纳入史学家的研究视野。就理论成果而言，主要以论文的形式散见于中外的史学杂志，内容集中于阐述影视史学的意义和可能性，仅有的几本专著也局限于推介和构思的层面，并未进行严谨的学科体系构建。可以推想，影视史学还未被明确地纳入权威的史学理论体系当中。

二、关于视觉文化研究

在中国台湾和中国大陆的学界，关于“视觉文本”的研究探讨，正在逐渐展开。中国台湾学者王正华即以《艺术史与文化史的交界：关于视觉文化研究》的题目，在《中国近代文化史研究》上全面介绍了欧美学者的研究成果，引起学界的广泛关注。

目前，欧美学者对于视觉文化的研究，其研究对象包括了所有的影像、观看器具、技术、活动、有关影像的论述，研究的题目包括诸如影像的复制与传播、视觉在某文化中的位置、视觉表述方式、观察者的凝视和角度等（参见王正华文章）。涉及的学科领域包括艺术史、社会史、文化史、人类学等传统学科领域。

因此，就研究方法来说，视觉文化的研究体现了一种跨学科的特征，他也需要从多种学科中进行多角度的思考跨领域的学术整合。单纯的依据某一传统学科去研究是无法对视觉文化进行全面而准确的表述。

1983年，伯克莱加州大学艺术史学者 Svetlana Alpers 出版《The Art Of Describing》一书，率先以“视觉文化”的概念展开研究。其研究对象是十七世纪荷兰地区世俗绘画，认为：绘画与当时当地科学上的视觉观念、图像制造器具技术、观看的有关知识，共同形成有关荷兰不同于意大利的视觉文化。其同事 Michael Baxandall 1972年出版之《Painting And Experience in Fifteenth-century Italy》提出“时代之眼”（the period eye）的观念，使本文要采纳的一个重要的观点。即为何形成一种某一时代地区人群接受的理解的特殊艺术形式，以及该风格为社会接受的原因，乃在于这些最终体现为绘画或者其他图像的视觉要素所构成的全部视觉知识，来自于各种文化因素，换句话说，某个时代的各种文化知识，抽绎出了视觉样式知识，因此，这一时代的制像，便成为一个时代的“时代之眼”。上述学者的开拓性研究对于本选题有重要的启发和借鉴，对视觉艺术的实践具有一定的指导价值。

第四节 本文基本框架和创新之处

中国的现在的学术论文关于“中国式审美元素，审美意象”的文章很多，大多是梳理“意象”的生成和古代诗论画论书论里的“意象”，审美趣味等内容。

本文在前人研究成果的基础上，认为那些古代的审美趣味、审美价值通过意

象深深影响了一批影视工作者,他们制作出像《故宫》、《敦煌》、《圆明园》、《台北故宫》、《当卢浮宫遇见紫禁城》这些的人文历史大片,受众人群的数量广泛,从而影响了一个时代人群的中国本土纪录片的观看习惯。可以认为,这是中国传统文化通过现代艺术形式的一种绵延。

本文作者对这个现象的关注较早是从张艺谋的《英雄》等电影,张艺谋自己也曾经说过:“我要把民族精神凝聚在作品中,只有民族文化才能超越各国的民族界线,促进彼此的了解,并改变我国电影在世界上的形象。”对于纪录片也是这样,传统文化就是源头,就是根基,就是血脉。一种艺术离开了民族文化、传统文化的哺育,它就很难产生精神性以及艺术性的飞跃。而李安的《卧虎藏龙》,在当代影视艺术的语境下,综合应用了中国古典审美的某种意向和西方观众的收视习惯以及社会价值观,成为一部成功的影视作品。

本文具体地讨论了在纪录片制作过程中,撰写脚本、摄像、音乐制作、动画制作、一系列具体过程中,制作团队对古典审美意识的把握。很多影像过去只是存在于人们似是而非的想象之中,电视手段通过影像将之变成现实。

作者以近年来这些经典的电视纪录片的制作情况为研究对象,从下面三个层面获取研究材料。

其一,从作品本身。

其二,大量制作者发表的创作实践和理论观点的文献。

其三,本文作者是人文纪录片的制作者,掌握大量一手材料,近十几年主创了《记忆——中国百年人物》、《故宫》、《梅兰芳》、《敦煌》、《台北故宫》、《当卢浮宫遇见紫禁城》、《千年菩提路》上万分钟的历史人文纪录片;参与创作文学脚本超过五十万字;拥有研究的第一手文献文字材料数千万字,视觉素材十万分钟以上。

本文研究了古典审美追求在人文历史纪录片制作中的应用方法,也就是创作者是如何实现的意象的转换。本文作者发现,在人文历史类纪录片创作中有三种关系的平衡:媒体机构的价值观、大众的需求、创作主体的个人修养和审美价值取向。如何处理好这三种相互博弈、相互支持关系是人文历史类纪录片创作中重要的技巧和方法。本章节作者结合自己创作的多部历史人文类纪录片,分别从文字资料、图像资料、声音资料的查找、文献及古代艺术品的解读;人文历史类纪录片文本的创作;人文历史类纪录片摄影技术的应用如定点和延时;人文历史类纪录片新技术的开发和创新如CG动画;人文历史类纪录片创作的特殊应用如“真实再现”;音乐及其他声音的(旁白和同期声)创作;研究者及历史亲历者观点的口述和引用,还有人文历史类纪录片的画面剪辑和后期制作等诸多过程的解读和分析,同时在创作中寻求本领域内权威专家的学术支持和引导,通过对这

些人文历史类纪录片创作方法的分析和研究、试图探索出一套唤起大众古典审美的全新方法。作者的人文历史类纪录片创作行为可以较为充分和成功的达到对古典审美艺术的传承和创新。以这些实践为依据进行理论思考和研究也具有重要的现实价值。

本文还横向对比了中外古典审美追求在中外人文类纪录片制作中的处境,指出同类人文纪录片,中国人与国际上不同的制作。得出这样的结论,即:在回到事实之外与营造意象。

同时还分析了其他类纪录片里的中国意象。本文还就人文历史纪录片与电影的古典审美意象作了比较,指出伪中国意象。

最后一章,本文从传播研究的角度探讨了能让多少人、什么人看到的问题,分析纪录片里的古典审美如何影响中国和海外观众,在本章节作者通过对制作的一系列人文历史类纪录片的播出与发行的渠道和作品传播过程中的收视效果、社会反响、传播的广度和深度等问题来进行研究和思考。根据传播渠道的不同分为电视台、电影院线、网络、新媒体、图书和 DVD 音像出版六种。根据推广渠道的不同分为纸媒、网络、广播、电视媒体和人际传播五种。以上所阐述的大众媒体传播渠道和平台主要指中国大陆地区。本文作者尤其对国际及港澳台影视作品传播的主流渠道和传播现状进行了研究分析,并在文中探索了使具有中国古典审美取向的人文历史类纪录片作品走向世界走向国际主流媒体的有效方法。

在影视研究方面,不同层面的研究给了本文很多启发,本文的创新之处就在于利用跨学科的研究方法,首次剖析了近年来人文纪录片里大量出现的一个现象,即:中国古典审美元素如何被转化成当代影视艺术的表现内容及其方法。在本文看来,在这类的人文纪录片的制作过程中都有创作者群的集体意志和自我觉醒——唤起我们的古典审美记忆。

第二章 回归古典审美的价值追求

人类进入 20 世纪之后，人们的审美价值越来越趋向于多元化。在悠长的历史长河中，人类不断的追求各种创造美的经验，审美的价值观不断的被重构和创新。特别是今天的人文历史类专题片的创作和实践，创作流派众多、作品数量与日俱增，深刻而广泛地影响着今天人们的生活方式和审美价值取向。尤其是在中国，自鸦片战争以后，民族的危亡，国家的衰败直接影响着中国文化及哲学思想的重构，李鸿章惊呼，乃是“数千年未有之变局”。但是笔者认为，这种未有之变局当中，很多中国人在文化的重构和转变中过于悲观、消极和激烈，一百年来很多中国人不断的在否定数千年来积淀和陈旧的审美价值观和艺术实践成就，甚至有人提出要全盘扬弃。中国文化在不断的被批判和否定的过程中重新走向了一条凤凰涅槃之路，但这条路至今走的依然崎岖不平。

在近半个世纪后现代主义的兴起和传播也深刻的影响了大众的审美观念，尽管一个世纪以来后现代主义拥护者高举反传统、反古典审美的旗帜，打破一切常态性、传统性，约定俗成的审美方式，在哲学意义上，或许它有着对人类自身发展的质疑和批判，但就美的本质和自然存在而言，这种企图颠覆人类艺术自古以来追求真善美的传统，标新立异，哗众取宠而追求商业利益和拜金主义的思潮是作者极其反对的，这种所谓的艺术现象的存在也严重的影响和误导着今天人们的审美和思想。

作者认为在人类进入 21 世纪的今天，亦应反省和审视已经走过的一个多世纪以来对我们传统审美价值的批判和重构，应重举古典主义文艺复兴的大旗，用我们的艺术创作和实践唤起我们古典主义审美的记忆、尊重和传承，应用最新的技术和当今的各类传播手段将具有古典审美价值的艺术作品进行广泛的传播，让全人类回归古典审美价值的追求，创造出全新的具有古典主义精神的艺术作品。

后现代主义作为一种社会思潮，它的兴起有其特定的社会背景。通常认为，现代化既是社会历史和文化的一种自然变迁的发展过程，也是一种可以选择。尽管世界范围内的现代化运动取得了巨大成就，但与之相伴的却是人类发展所面临的种种困境。正是这种矛盾导致了人们对现代化的反思，以怀疑和否定为特征的后现代主义思潮应运而生。

第一节 回归古典审美的原因

先让我们来看看后现代主义对古典审美的否定和破坏。

学者阿兰·罗德威给后现代主义以这样的评价：后现代主义是青春的，同时又是颓废的；它才华横溢，同时又是邪恶的；它专注于分析，同时又具有浪漫色彩；它既似曾相识，同时又新颖入时，也就是说，它是自相矛盾的。

美国的金·莱文在《告别现代主义》一文中说过：“后现代主义即风格自由（style-free）和自由风格（free-style）。它风趣而充满怀疑，但不否定任何事物，承认笨拙和粗糙这一事实，并采取一种业余爱好的态度。由于概括时间而非形式，关心情景而非风格，他们采取讽刺、幻想和怀疑的态度来运用记忆、研究、和虚构。由于其主观和内在性，它模糊了世界与自己之间的界限。它涉及个性和行为。”这是对后现代主义艺术形象的精辟的诠释。

后现代主义（Postmodernism）是一个从理论上难以精准下定论的一种概念，因为后现代主要理论家，均反对以各种约定成俗的形式，来界定或者规范其主义。

理论界一般认为：它是产生于20世纪50年代末60年代初的文化思潮，在哲学、宗教、建筑、文学中均有充分的反映。它与现代主义有本质的区别，是对现代主义的否定和批判。主要就是对过于诉求普遍性、共通性、绝对性、规范性、统一性，且深受科学与技术之工具性理性所影响的现代主义的反动、质疑、批判，而兴起的一种思潮。

哈山（I. Hassan）根据后现代的内涵，为后现代现象解析并整理出下列的特征：

1、不确定性：后现代主义并不确定做什么事物，一切事物都是相对的，各种不确定性参透人的行为、思想及解释之中，从而建构人类社会。

2、分裂性：分裂性是不确定性的来源，后现代主义相信断裂的碎片，对于任何形式的总体结合，均持反对攻击的立场。

3、非神圣化：后现代主义者认为非神圣化适用于一切教规法典、法律条文、乃至权威结构体制。其目的在使文化非神圣化、知识非神圣化以及使权力、淫欲、欺骗的语言解体。

4、无自我性、无深度性：后现代主义者颠覆传统的自我，使自我成为一个既无内容，亦无外表的虚假平面。

5、不可呈现性、不可表象性：后现代学者经常追求一种极限状态，以各种沉默的形式，进行自我颠覆，并以自我消亡为荣。

6、反讽：后现代主义的反讽，亦可称透视主义，具有不确定性、可求明晰、一种缺席的光明，此种特征说明心灵追求真理地再创造，而反讽的是，心灵要追求真理，真理却总是逃避。

7、杂交：后现代主义透过现在与非现在、同一与他者的辩证互动历程，使连续性与断裂性、高级文化与低级文化混杂交错在一起，呈现多元融合的景象。

8、狂欢性：后现代主义的狂欢性格包含了上述七项特征，此乃意味着复调技法、语言的离心力、事物狂欢的相对性、透视主义、喧闹的生活、荒诞的精神、嘻笑、颠覆等反系统的特殊逻辑。

9、表演性、参与性：无论是语言与非语言的，后现代均强调表演的及参与的特性，要求写定、修改、回答及表演。

10、建构主义：后现代主义具有强烈的想像性和非现实主义色彩，并以此虚构的本质来建构现实。其主张世界应从一个独特固定的真理，迈向百花齐放、百家争鸣、不断行塑的多元世界。

11、内在性：后现代主义的内在性，系指心灵通过符号，概括自身的能力，语言依据其自身建构逻辑，将宇宙重建为符号，亦即把自然转变成文化，把文化转变成具有内在性符号系统。

“后现代主义”提倡“多元化”，并不是为了民族解放和社会民主，而是为了冲垮人类的价值体系和真善美理想，为横冲直撞的极端个人主义开道。一位中国的“后现代主义”鼓吹者，有过一番坦白的表白：“后现代性的使命，它的伟大实践，就是要让身体培植快感内容，让身体从各种各样的依附中解脱出来”，“摧毁了各种各样对身体的规训机器，这包括律法、监狱、理性以及无处不在的控制性生活实践”。

后现代主义在 20 世纪高举反传统的旗帜，几乎不断革命了一整个世纪，但并没有能够摧毁人类艺术追求真善美理想的伟大传统，并没有能够扭转人类审美的大方向。曾经在一篇文章中看到有人提出这样的观点：“后现代主义文化是一种反文化，其目的是通过对人的感觉方式的革命，面对社会结构本身加以改革，以反文化的激进方式，使人对旧事物一律厌倦而达到文化革命的目的。因此这是一种以反文化为其内容的新文化，对传统文化而言是有特殊的历史蕴含，它既是终结，又是开端。”

“古代和中世纪的哲学图景关注事物，17 世纪到 19 世纪的哲学图景关注思想，而开化的当代哲学图景关注词语，这相当合理。”¹

“罗蒂的哲学史的最后阶段就是他所说的“语言学转向，”在人文科学的其他学科中产生复杂共鸣的一个发展。语言学、符号学、修辞和各种文本模式都成了关于艺术、媒体和文化形式的批评反思的混杂语。”²

“视像和控制技术时代，电子再生产时代，它以前所未有的力量开发了视觉类象和幻象的新形式。图像崇拜、打破偶像、艺术鉴赏以及拜物教都不是独特

¹【美】W.J.T. 米歇尔：《图像理论》，陈永国 胡文征译，北京：北京大学出版社，2006 年 9 月版，第 2 页。

²【美】W.J.T. 米歇尔：《图像理论》，陈永国 胡文征译，北京：北京大学出版社，2006 年 9 月版，第 2 页。

的‘后现代’”³

周来祥论述了后现代艺术的美学特征，他认为，荒诞的审美模式规范着后现代主义的基本特征。后现代主义同荒诞一样，一裂变的极端和主题的衰落所引起的错乱、混乱、点到为根本特征。

范曾先生曾在《后现代主义的没落》中说道：“后现代主义最初不无对后工业时代来临之后社会伪善的批判。然而以丑恶的手段来反讽，不足以丝毫杜绝已然存在的丑恶；对传统的叛逆，也只会使整体社会不再会有‘主敬’的虔诚。而乖张、荒诞无法缔造一个宽容博大的新秩序，淫秽之行为艺术，只会使社会更加沉沦。一切以自我宣泄为出发点，忘记了他们反对古典艺术霸权时的初衷，一味地膨胀自我，一旦应时得势，必然树立了新的后现代主义的霸权。这种霸权也许并不凭借政治的力量，集体的盲动和混乱，则足以使一些精力旺盛而尖牙利齿的角色声名鹊起。”后现代主义的提出，在当时当地而言，可能有它一定的意义。但其后来对世界，包括对中国当今绘画，都有严重的消极影响。

‘回归古典’即是坚守我们优秀的民族传统文化传统，‘回归自然’就是要融通中国人早就提出的“天人合一”思想。意大利文艺复兴时期提出的口号是恢复古希腊精神，认为古希腊精神体现了西方人与自然的和谐关系。马克思曾经说过，古希腊是人类健康的童年。中国现在面临一个文化全面振兴的时期。中国的文化振兴不应是一个群体的热闹，不是起哄架秧子似地嫁接西方后现代主义，完全不是。”

后现代主义广泛地涉及了艺术领域的各个范畴。尤其是近十几年来，受西方思潮的影响，中国视觉艺术中大量出现后现代艺术的影像。用怪异、变形、夸张、猎奇，背离了人类几千年来传统的审美和价值极尽能事，使人产生厌恶和丑恶的感觉。尤其是现在电视网络作为对视觉文化的传播的主导力量大量的传播低俗暴力甚至变态色情的视觉文化。

这些所谓的后现代艺术实际已深刻广泛的影响了青少年视觉的审美和爱好。我曾和一位美学博士沟通，我当时问他：“中国会不会出现伟大的画家？”他说：“不会，会出现伟大的漫画家。”他之所以这么说，是因为在现在的青少年视觉读物中，漫画和动画片几乎占统治地位，他们的成长伴随着来自欧美、日韩以及我们生产的各类漫画读物和卡通形象。在这些青少年的生活和学习中，古典式审美的艺术作品少有出现，并缺乏古典文化的熏陶。

欧美的一些电影和在我们的生活领域里视觉的消费广告、商业画报等，也规模化不断重复出现在我们的生活中，倡导奢华攀比的消费观，用大量色彩鲜艳、

³【美】W.J.T. 米歇尔：《图像理论》，陈永国 胡文征译，北京：北京大学出版社，2006年9月版，第2页。

充满着各种视觉诱惑的图像,吸引和打动人们的视觉感受。你甚至会发现,这些所谓视觉艺术,实际是充满商业陷阱的选套,他的背后是利益的诉求和对金钱和财富的过度追求。这些都颠覆和改造着我们长期形成的古典审美和价值观,扭曲和毒害我们人类健康的心理。甚至在某种意义上误导人类数千年古典审美取向。

近年来,商家越来越重视媒体宣传的作用,各类广告铺天盖地,充斥于报纸、电视、网络等新闻媒体,无孔不入,可谓想尽千方百计。在这种大的背景之下,明星代言广告应运而生。自20世纪80年代末,中国某著名表演艺术家为“三九胃泰”拍摄广告片,开了中国名人做广告先河之后,中国快速进入了品牌代言人时代。据统计,2006年上半年,央视晚间黄金时段(19点至21点)明星代言广告占该时段广告总数的80%。用明星代言广告,似乎成了各种品牌发展的必然趋势。

孤立的产品不容易记住,但人具有丰富的想象力,通过明星我们可以使之形象化、生动化、系统化。好的明星让我们记住了产品。比方,我们想买西装时,就可能会想起某明星穿西装时风度翩翩的样子,进而考虑买这个牌子的西装。好的广告也可能让我们记住了明星,如某个牙膏的广告词“牙好,胃口就好……”。

用明星代言就是向消费者进行心理暗示,使他们对广告中明星的好感转移到对产品或品牌的态度上,从而形成积极的品牌联想,并在情感和心理层面形成品牌认同。因此,一旦明星代言某个产品,社会公众就会产生非理性的盲从的消费心理,觉得明星用,咱也用,肯定错不了。

2009年11月16日针对消费者关注的一些明星代言虚假广告事件,北京市消费者协会发出公开信,劝诫名人、明星慎做广告,拒绝承做虚假和可能对消费者进行误导的广告。这已是市消协第四年发出劝诫公开信。

当年莫文蔚、大S、刘嘉玲、林心如等多名女明星代言的视觉文化几乎轰炸日本SK-II品牌化妆品被国家质检总局查出含有禁用成分;邓婕、倪萍代言三鹿奶粉广告出事;唐国强、解晓东代言“不孕不育医院”惹质疑;成龙代言霸王乌发被查出批号不合格,以至于今天侯耀华一人代言10种虚假广告,可以说,近几年明星代言广告出问题的事接连不断。

近两年来,高档化妆品导致皮肤乃至身体伤害的报道时有见报,而媒体几乎天天都有的化妆品广告长篇累牍使人目不暇接,一些功效性的化妆品被宣称有着神奇的保湿、防皱、拉紧皮肤、缩小毛孔等妙用,常涂常抹有着返老还童、青春常驻之功效,爱美的女性总想着通过化妆品的功效来减缓青春的步履。皮肤自身有很强的自身的新陈代谢、自我更新、自我修复、自我调理的功能,养颜护肤重在内调而非外敷。

近期各类媒体铺天盖地报道的“丰田汽车召回事件”,虽然丰田及时采取措施,全球范围内召回汽车,高层也通过媒体亮相向用户道歉,但是还是伤害了消

费者。想必对于丰田汽车的广告，绝大部分人都耳熟能详“车到山前必有路，有路必有丰田车!”、“cars will find right way, there is a way ,there there is Toyota ”。利用这种具有某种传播优势渠道，应用最新的科学技术的创作，对观众产生极大的诱惑力和感染力。

其实早在去年，一些纸媒和网络媒体就曾经报道过广西柳州航盛丰田为其在2009年3月17日《柳州晚报》上刊登题为“过清明节，开丰田车，光宗耀祖”的广告向社会公众致歉。

在一些论坛上也出现了讽刺性的帖子：

近日丰田汽车陷入了各种门事件中，闹得是焦头烂额，不可开交。为了提升公司形象，树立良好的信誉，现在丰田汽车全球范围选征广告词，请在下面的广告词语中选择你最喜欢的一个，发送短信到丰田公司，公司将会统一对用户抽奖，一等奖10名，各奖励KMR汽车一部!!

候选1：清明开丰田车，回家光宗见祖！

候选2：车到黄泉必有路，有路必有丰田车！

候选3：开丰田车，走黄泉路！

候选4：丰田车，今天你开了吗？

候选5：要安全，躲丰田！

调侃之余，我们冷静思考一下，确实有不少的广告缺乏最基本的真实性，一些名人、明星根本不确切了解所宣传的产品，在广告中却称其使用效果好。用一句网络流行语“广告是天使，实物是魔鬼。”这些虚假的广告给消费者带来了不同程度的损失，经济的还有精神的。

虚假的广告让人觉得可憎，热门的网络游戏让人又爱又恨。有人说，游戏是诗歌、音乐、舞蹈、美术、建筑、戏剧、电影、电视以外的第九种艺术。无数的玩家却视它为“精神乐园”，在这个“乐园”里面，玩家们或化身为侠客、武士，或化身为精灵、法师，在极富浪漫主义色彩的国度中演绎着快意的恩怨故事。据业内人士分析，一个网络游戏的平均寿命在18个月左右，假设平均1万人在线，网络游戏运营商一年的收入就可达1000万元。近年来，中国网络游戏的市场主要停留在卖光盘、网上收费、会员制、广告和比赛上，其市场规模总量在5至10亿元人民币。在ctr市场研究2006年6月的关于付费网络游戏玩家研究报告中指出，目前有68%的网民在玩网络游戏。我们来看玩家的组成结构：国内网络游戏玩家的平均年龄为24岁，其中，19-25岁的玩家超过50%。国内网络游戏玩家的主流仍然是男性玩家，其比例为81.22%；玩家中大专学历的玩家相对比较多，占29.4%，其次是本科学历，占25.25%。据相关调查显示：目前我国网瘾青少年约占青少年网民总数的13.2%，也就是约有200万青少年网络成瘾。另

外还约有 13% 的青少年存在网瘾倾向，青少年网络成瘾现象已经不容忽视。

在不影响正常的学习和生活的情况下，适当通过游戏来缓解压力能够被大多数人所接受。而游戏能够带来利润，玩家享受这种娱乐，并且愿意付费，就是娱乐产业的优势之处了。魔兽世界、三国、带有明显的枪战、杀人等内容“CS”都成为风靡网络的游戏。沉迷网络游戏也给不少的家庭带来的新的困扰。不少孩子沉迷网络，经常性的在网吧的时间多余课堂，学习成绩直线下降，成为家长头疼的问题；有的夫妻因为某一方把业余时间都用来琢磨网游，交流不畅感情破裂；更有甚者引发人命。据介绍，过度痴迷电子游戏会对身心造成严重损害。国内一项学生调查表明，有玩电游戏经历者占 89%，成瘾学生占 6.5%，男生成瘾率高于女生。电子游戏瘾的临床表现为：躯体方面，患者长时间沉迷电子游戏，难以控制，睡眠紊乱，过度兴奋，一旦停止游戏活动，便不能从事任何有意义的事情。心理方面：逻辑思维迟钝，对现实生活有一种疏远感，情绪低落、悲观、丧失自尊、自信心等。行为方面：游戏成瘾患者的人格发生明显变化，变得怯懦、软弱、自卑、自责、失去朋友和家人的信任，为了继续游戏活动，不择手段。甚至出现电脑狂暴症，即一旦电脑出现死机或故障，便会沮丧、焦虑，转而向电脑或向他人发泄无名之火，狂暴不止，严重时将键盘、鼠标摔得粉碎，进而产生自杀念头。

曾有电视台报道，“2009 年一对韩国青年夫妇，沉迷于网络游戏，以致 3 个月大的女儿无人照料饿死在家的新闻，据新闻报道，两人经常把婴儿丢在家中外出去游戏厅打游戏，孩子哭闹居然击打其头部。”

东平中医院某护士值班期间游戏打牌，导致住院产妇胎死腹中；浙江省嘉兴市秀洲区一名男子在网吧猝死，据网吧工作人员介绍，这名男子是网吧的常经常客，一打开电脑就开始网游戏，而且常常是一玩就是一天。

网瘾这种视觉艺术，病态的，暴力的毒害着人类本来健康的生理和心理。网游和漫画广告在经济上的占有率和影响力，在这种严峻的形式上，我们要更加急迫的高举古典主义复归，利用好媒介，以传统古典文化基础为核心，创造一批既生植于传统文化，又的源头符合当代大众审美的影视作品。这是人文历史类专题片创作刻不容缓的责任和使命。

技术的革新，手机和电脑的出现虽然方便了人们的生活，但是也给人类带来了不可忽视的负面影响。

范曾先生就曾撰文论及此事：“电脑每增添一项功能，人类便走近更大的烦恼。这是我从遥远的方位，判断电脑的一句不用置辩的箴言。电脑从来不曾为人类的祥和增添任何的内容，无情界是一个蕙荏杂处、不辨是非、怪力乱神的处所，而不是一个众芳所在、清心寡欲、风调雨顺的圣址。

据推销商的广告，电脑至今已有十万种功能，似乎一个号称笔记本的电脑在手，则可上穷碧落，下入黄泉，无所不知，无所不能。一个个持有者皆成了恢宏渊博的圣哲和通天解密的大巫，合天人之学，通古今之变。而操作的熟练程度，决定着电脑主人的级别，一个不读书、不坐冷板凳的时代已然来临。写字的人越来越少，而提笔忘字的人越来越多。机巧之心正以其猖披一切的雄图，吞噬着人类来自大化的最可珍贵的淳朴。输入电脑的高技术人才，大体是有机心而智慧封存的群体，只须操作，而闲置大脑；而更广大的下载的人群，则是既无机心又无智慧的混混噩噩的亿万个‘氓之蚩蚩’。

电脑下载的‘知识’，缺乏经过人类大脑熔铸的智慧，哪怕是古人的经典，也宛似从冰箱里拿出的硬梆梆的食物，清新的芳香是谈不上了，而因温度改变了食物的原子结构，说不定变成了毒饵。经典的书帙在书屋中带有古墨的芳香，即使零落为泥化为尘却芳香如故，令人产生敬意和爱怜。

手机和电脑带来了人类品性的变异，而这种变异有心灵的：醇厚、质朴、纯良美德的消逝；佻巧、轻浮、齷齪恶德的甚嚣。它像瘟神一样用色情戕害了无数的纯良的少年。与此同时是形象和体型的改变，视而不转使眼轮匝肌无端隆起，食而不动使小小年龄便大腹便便。因少于行走，腿肌萎缩；因消化不良，口有异臭。人类健康的童年——古希腊奥运会上的健儿在哪里？为了下一代，我们可以下一道限制令，譬如欧洲少年不许使用手机。

当然，我们可以列举电脑带给人类的种种方便，但这方便倘若来源于机巧奸佞之心、张狂贪欲之意，则我们宁可安于无电脑的不方便而不要有电脑之方便。电脑带给我们查阅资料的速度，但这速度造成了治学的泡沫形态和文章的千篇一律，我们则愿抛弃电脑的速度而乐于启卷有益的稳健。

电脑带给人类的烦恼永无尽期，能方便十件事，它却奉上百件事，速度的加快，无异于生命的萎缩。人类要生存下去，决不能过分依赖电脑。”

自 80 年代末以来，国家政治危机相对缓和，社会生活相对稳定，商品化逻辑无限扩张，大众传媒的迅速普及，后现代语境已经包围着中国人。在娱乐文化方面，后现代氛围日渐浓厚。流行音乐、排行榜、卡拉 OK、通俗文学、畅销书、电视小品、连续剧甚至肥皂剧、武打片、言情片、VCD、录像带等等，消费市场已经形成，文化工业初具规模，艺术、理想、品德、情操、权威、价值等崇高的意义已经悄然引退，高雅和通俗的界限正在打破，无论政治还是文化，诸多领域已经渗透着资本的逻辑，甚至理论也成为一种实用主义的手段。这在一定程度上为后现代主义思潮的传播、大众文化的流行提供了温床。

正如范曾先生所说，“妄自尊大是后工业化时代人类的整体恶德，过分夸张了生产力对地球的改造作用，而当代生产力的重要标志则是电脑与信息在全世界

无远弗届的霸权。它渐渐不再驯服于创造者——人类的意志，反过来是对人类全面的专政。我相信在未来的社会，国家、制度、信仰、文化都是不再占主导地位，当工具发言超越意志发言的时候，那所形成的社会的巨大盲动是最可危可惧的破坏力。”

毫无疑问，后现代主义的出现，从合理性方面看，它确实能让人对现代化进程中的种种危机有清醒的认识：例如对自然资源的过分掠夺、物欲膨胀而导致的人文精神价值的失落等等。它的批判精神对现代化发展有一定的约束意义。但其中也存在着一些深刻的矛盾和严重的弊端，不仅对于整个人类文明，就是对于当下的社会文明，也已经带来不可漠视的负面影响。

综上所述，这些几乎占有统治地位和绝对优势的视觉文本读物，大量的流行和出现在我们的社会上，在人文历史类专题片创作方面上应如何去选择？“五百年来，人类的哲学家很多，而王阳明的心学，则是一条改善人类心灵，自我救赎的最广阔的法门。因为在王阳明看来，市廛的所有人都是圣人，而市廛的人也同样看到王阳明是圣人。这是中国大儒对人性“根本善”的信赖，而心学是集儒、佛、道之大成的东方哲学，它对世界的未来将起无可量计的作用。”这是范曾先生在他的新作《回归的本义》中提出的观点，也是我们人文历史类专题片创作重要的源泉和依据。

第二节 中国古典审美与人文历史类专题片的关系

什么是古典主义审美？有学者认为，中国古典审美精神指的是中国审美文化所具有的一种内在的审美品格或气质，涉及到中国艺术的审美特质、审美方式和中国人的审美价值取向等几个方面。中国古典审美精神是在中国远古多民族、多元文化的不断冲突与融合以及天人合一宇宙观、有机自然观、生殖崇拜文化等特殊文化特征的基础上发生，特别是在轴心时代以后形成了儒、道与后来佛教禅宗美学不断融合中逐渐生成、建构出来的。

范曾先生用“回归古典，回归自然”来概括五百年来从西方到东方哲人们思考的最简约的本质。他认为，“回归古典”即是坚守我们优秀的民族传统文化，“回归自然”就是要融通中国人早就提出的“天人合一”思想。意大利文艺复兴时期提出的口号是恢复古希腊精神，认为古希腊精神体现了西方人与自然的和谐关系。“宇宙本体”从更遥远的上古之世，人们便知道它是自在而已然的存在，“有物混成，先天地生，独立不改，周行而不殆，寂兮寥兮，可以为天下母，吾不知其名，强字之曰道，强为之名曰大”。“自然”，简言之即是时间和空间的大存在。最晚二千三百年前在伟大的先哲庄子书中的《齐物论》、《让王》、《列御寇》

之中提出了“宇”和“宙”两字。迄今为止，从广义相对论到量子力学所研究的范畴离不开这两个字。

张世英先生认为这种“天人合一”蕴含着浓厚的审美意味，因为它揭示了天与人“一气流通”、交融合一，而“审美意识或意境既非单方面的境，亦非单方面的情或意，而是人与世界，天与人‘一气流通’、交融合一的结果。”在张世英先生看来，“天人合一”是一种主客不分、情景交融、物我两忘的境界，极具有审美精神。

笔者认为，中国古典审美的精神是一种自然之道，是自然之美和人类精神之美的合一，这就是所谓的宇宙万物与人之间的和谐之道。

第一个层面，是人与自然如何去和谐。范曾先生提到：“宇宙的知识词典上最不可忘记‘无限’二字，古往今来的哲人、科学家、幻想家们，只要他们趋近‘无限’，便是大智大慧、先知先觉。知识词典上最不可忘记‘无涯’二字，‘吾生也有涯，而知也无涯，以有涯随无涯，殆矣。’（《庄子·养生主》）。后工业化来临之后，人类对追逐知识的目的与过往的世纪本质上的不同是缺乏对‘无涯’宇宙的敬畏。其实，人类迄今为止的一切科学成就，都来源于发现，而不可能发明任何一条哪怕是微末的宇宙规律，对宇宙规律的顺从，是人类的本分。”在大量道教和佛教文化经典中，也有太多地方讲述怎么去理解自然规律，了解我们身处的自然界的发展变化，同时了解我们人类如何在自然的发展规律中做到“天人合一”。虽然今天我们可以从大量广告词和各种文章中看到所谓得“天人合一”的概念，但我想，我们很多人并不了解“天”是什么？也不愿意去做深入地了解，也可能没有能力去了解。在无法知“天”的情况下，如何去跟“人合一”呢？所以现在很多“天人合一”口号的提出都是一个空洞概念。如果把“天”理解为自然与宇宙的规律，那么我们今天的许多人不仅不认同这种规律，还在不断破坏它，毫无止境的在自然中去索取。所以人与自然的和谐之道如何去达到，应该从很多中国的传统文化思想中学习和汲取。比如我们的生活方式，消费方式等等，都可以在其中找到人与自然和谐的方法和思想。

第二个层面，是人与人的和谐。人与人的和谐不仅通过道家的自然无为和儒家的伦理道德可以达到，更能通过佛教的慈悲济世思想达到。菩萨的思想境界是“同体大悲，无缘大慈”，直接的翻译过来意思就是全心全意为人民服务，毫不利己专门利人的雷锋思想。敦煌莫高窟里所表达的很多思想主体是想告诉我们，所有生活在这个世界上的人们情感和梦想是共通的。我们比较了解敦煌莫高窟里九色鹿的故事，讲的就是人与人之间要知恩图报，不能见利忘义；王子“舍身饲虎”的故事，讲的就是奉献自我，帮助他人的故事。观世音菩萨普门品的壁画，

讲的就是作为一个能力很强的人，如何能全心全意帮助身处困难和危险境界中的人，而不计回报。我想，在敦煌很多文化经典里，要表达的是：人需要更多地奉献于社会，帮助他人，而不是唯利是图，急功近利和满足自我精神和物质需要。这是敦煌壁画文献思想的精髓，直到今天依然对我们有借鉴意义。

第三个层面，是人与自我的和谐。“安心在乎虚，持心在乎平，用心在乎照，悟心在乎忘。”⁴是憨山老人的观点；范曾先生在《老庄心解》中谈及对庄子养生之道的看法时讲到：“什么是庄子的修炼养身之道呢：曰清纯、曰宁寂、曰浑一、曰以恬养智、曰以智养恬、曰虚空、曰无为。庄子所谓的真人、至人，都能达到完全清纯而无渣滓的心境，静寂持守而无所作为的胸怀，精神与宇宙本体浑然为一，这时就能排除世俗尘嚣的干扰，以恬静调养心智，而此心智不是人类的技巧，因此这与宇宙同体的心智又反过来调养恬静的襟抱。‘一心定而王天下’，指不为外物所动的心灵，反可以囊括天地万物。这样以虚静而推于天地、通于万物的境界，庄子称之为‘天乐’，这是至博之大的、彻里彻外的解脱。”⁵现带社会人与自然的和谐最通俗的说，就是在生活和工作中如何保持一种心里平衡。对很多佛教文化信仰者来说这是专业训练方法，它传承了千百年。现在社会，人的烦恼多，压力大，这些方法对心里辅导师和心理医生，都有很大的启示和借鉴价值。在壁画里用绘画的方式来表达人和自我的和谐。如五百强盗的故事，讲的就是浪子回头金不换，放下屠刀立地成佛的故事。一个人内心思想的转变就可以从邪恶到善良，从邪恶转换到光明和谐的境界。在敦煌莫高窟里，那个著名的禅定佛的微笑就是表达一个人的内心达到了极度的平和、宁静、善良、光明之后的神态和表情。他虽然过了一千多年，依然影响着今天看到它的人。敦煌艺术和文化给我们很多的启示，我们更多的是关注自己内心的成长和训练，而不是随着物质世界的各种诱惑起起伏伏。任何自我真正达到了和谐，真正了解自我情绪的控制，让自己的精神里有很多阳光善良合乎于自然之道的力量和审美取向，才有可能做到人与自我的和谐。

我们再来看看“天人合一”。从汉字的结构来看，“天”和“人”合一，仍为“天”。这说明了人永远是自然中的一部分，作为自然之子，不能背离自然中的和谐之道。而中医，也有这样的说法，人的生理循环和宇宙的循环是相互契合的，而人生理和心理的循环和自然的循环是一致的。

范曾先生在他的一篇文章中提到：“‘宇’，横无际涯，大不可方的空间；‘宙’，无始无终，永无尽期的时间，这是所有中、西哲人所无法逾越的两个涵盖最大的字，任你是老子、庄子、是苏格拉底、柏拉图、是牛顿、爱因斯坦、是朱熹、陆象山、王阳明、刘宗周、以至当代宇宙生成说之父霍金，都在这两个字中徘徊。

⁴ 曹越主编：《憨山老人梦游集》（下），北京：北京图书馆出版社，2005年1月版，第206页。

⁵ 范曾著：《老庄心解》，华东师范大学出版社，2005年12月版，第122页。

人类对‘宇’和‘宙’的辨析，有时自觉得渐渐清晰起来，有时却忽觉得犹在五里雾中，人类在自信和丧气之间徘徊，于是找到了最恰当的词：敬畏。”

当宇宙之道和人道真正合而为一的时候，才能真正做到“天人合一”。

当我们真正领悟和学习了中国古典审美的精髓之处，了解中国文化及哲学思想中的根本精神和主张，才能更好的应用于人文历史类专题片的创作。中国古典审美的精神内和和影视技术的应用相结合，才能使古典主义审美价值的复归得到良好的实践和应用。

那么我们究竟要从古典中学习什么？李泽厚的《美的历程》给我们很好的启示和美学理论的风格提炼，他从先秦理想精神到楚汉的浪漫精神，从气势与古朴到“有我之境”到“无我之境”的描写，从魏晋风度到盛唐之音的归纳和颂扬给我们提供了很好的去学习借鉴古典审美历史和艺术的理论指导。

“正因为重视的不是认识模拟，而是情感感受，于是，与中国哲学思想一致，中国美学的着眼点更多不是对象、实体，而是功能、关系、韵律。从‘阴阳’（以及后代的有无、形神、虚实等）、‘和同’到气势、韵味，中国古典美学的范畴、规律和原则大都是功能性的。……强调得更多是情理结合，情感中潜藏着智慧以得到现实人生的和谐和满足，而不是非理性的迷狂或超世间的信念。作为形象，强调更多的是情感性的优美（‘阴柔’）和壮美（‘阳刚’），而不是宿命的恐惧或悲剧性的崇高。所有这些中国古典美学的“中和”原则和艺术特征，都无不可以追溯到先秦理性精神。”⁶

“魏晋风度的基本特征就是人的觉醒。它恰好成为从两汉时代逐渐脱身出来的一种历史前进的音响。在人的活动和观念完全屈从于神学的目的论和谶纬宿命论支配控制下的两汉时代，是不可能的有这种觉醒的。但这种觉醒，却是通由种种迂回曲折错综复杂的途经而出发、前进和实现。文艺和审美心理比起其他领域，反映得更为敏感、直接和清晰些。”⁷

李泽厚先生的美学观点和认识都直接给我们准确、清醒的标示，他对古典主义审美高度概括的认识，使我们拿到了一把探索古典审美的钥匙。作者以为，我们在人文历史类专题片的创作实践和理论学习中，必须对古典审美的研究学术成果进行深入的学习和了解，例如：刘勰的《文心雕龙》、王国维的《人间词话》、刘熙载的《艺概》、李泽厚的《美的历程》、刘再复的《李泽厚美学概论》以及范曾先生的《书道法自然》、《后现代主义的没落》、《毋忘众芳之所在——论二十世纪美的误区和古典主义的复归》，这些都是我们掌握理论指导的重要经典文献。我们还应从中国的古典诗词、散文、书法绘画、音乐戏剧中汲取营养，融会贯通。将数千年来人类文明中积累和构建的古典主义审美精神和今天的人文历史类专

⁶ 李泽厚著：《美学历程》，北京：生活·读书·新知三联书店，1999年7月版，第55页。

⁷ 李泽厚著：《美学历程》，北京：生活·读书·新知三联书店，1999年7月版，第90页。

题片创作实践相结合,使古典主义审美精神焕发新的面貌和价值。

让我们来看看李泽厚先生对中国古典美的一些认识,这些认识也许将会给我们带来很多的启示。

“王维‘人闲桂花落,夜静春山空,月出惊山鸟,时鸣春涧中。木末芙蓉花,山中发红萼,涧户寂无人,纷纷开且落。’

忠实、客观、简洁,如此天衣无缝而有哲理深意,如此幽静之极却又生趣盎然,写自然如此之美,在古今中外所有诗作中,恐怕也数一数二。它优美、明朗、健康,同样是典型的盛唐之音。如果拿晚唐杜牧的名句来比,例如‘青山隐隐水迢迢,秋尽江南草木凋;二十四桥明月夜,玉人何处教吹箫。’‘斯人清唱何人和,草径苔荒不可寻;一夕小敷山下梦,水如环佩月如襟。’也极其空灵美丽,非常接近盛唐,然而毕竟更柔婉清秀,没有那种阔大气质了。”⁸

“宋代绘画强调得是‘师造化’、‘理’、‘法’和‘传神’,讲究画面的位置经营。‘有条则不紊’。‘有绪则不杂’,‘因性之自然,究物之微妙’。(《山水纯全集》)元代强调得则是‘法心源’、‘趣’、‘兴’和‘写意’。‘画者当以意写之’,‘高人胜士寄兴写意者,慎不可以形似求之。’”⁹

“一个更大的问题是,如此久远、早成陈迹的古典文学,为什么仍能感染着,激动着今天和后世呢?

凝冻在上述种种古典作品中的中国民族的审美趣味和艺术风格,为什么仍然与今天人们的感受爱好相吻合呢?为什么会使我们有那么多的亲切感呢?是不是积淀在体现在这些作品中的情理结构,与今天中国人的心理结构有相呼应的同构关系和影响?人类的心理结构是否正式一种历史积淀的产物呢?也许正式它蕴藏了艺术作品的永恒性的秘密?也许,应该倒过来,艺术作品的永恒性蕴藏了也提供着人类心理共同结构的秘密。”¹⁰

让我们走进古代审美的那些创造吧,去探寻这些秘密。这些秘密蕴藏在古典的文学和诗歌、绘画、音乐、美术理论以及留存至今的物质和非物质文化遗产当中,它们给予我们影视创作的启发和滋养。

2.2.1 古典诗歌中审美追求对当今人文历史类专题片的影响

让我们先来看看《人间词话》中王国维是怎么讲的。

王国维说,“词以境界为最上,有境界则自成高格。”按现在人文历史类专题片的理解,人文历史类专题片以境界为上,有境界自成高格。他在人间词话中写道,“有造景,有写境,此理想与写实二派之多由分。然二者颇难分别。因大诗

⁸ 李泽厚著:《美学历程》,北京:生活·读书·新知三联书店,1999年7月版,第136页。

⁹ 李泽厚著:《美学历程》,北京:生活·读书·新知三联书店,1999年7月版,第188页。

¹⁰ 李泽厚著:《美学历程》,北京:生活·读书·新知三联书店,1999年7月版,第216页。

人所造之境，必合乎自然，所写之境，亦必邻于理想故也”¹¹

这正好契合了人文历史类专题片的创作规律，人文历史类专题片用记录的方法来创作原生态的纪录片和新闻报道。古典诗歌中审美追求对人文历史类专题片的影像也有造境，通过导演和摄影的主观设计，面对真实的社会事件和自然地理景观，赋予影视作品以情感和意向性的审美追求。所以王国维说，大诗人所造的境界是合乎自然的，而写实的境界是靠近理想的。而这也正是影视创作中所达到的创作需要和目标。

如何在当今人文历史类专题片的创作中达到王国维所说的高格之境界呢？

王国维提出“有有我之境，有无我之境‘泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去’‘可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮’有我之境；‘寒波澹澹起，白鸟悠悠下’，无我之境也。有我之境，以我观物，故物皆著我之色彩。无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物。”¹²

王国维又提出“境非独谓景物也。喜怒哀乐，亦人心中之一境界。故能写真景物、真感情者，谓之有境界；否则谓之无境界”¹³这也正是人文历史类专题片创作者所要学习和追求的，古人说情真意切，如何在真实的情感表达和某种意境中感动人，是人文历史类专题片诞生以来始终要追求的审美目标。从而做到“神用像通，情变所孕；物以貌求，心以理应。”¹⁴

当然在当今所出现的所有人文历史类专题片作品中，还含有这样境界的作品出现，中国古典美学的这些理论和理想境界，是我们今天所追求的目标。

让我们来分析杜甫的《秋兴八首》。

杜甫的秋兴八首其一：

玉露凋伤枫树林，巫山巫峡气萧森。

江间波浪兼天涌，塞上风云接地阴。

丛菊两开他日泪，孤舟一系故园心。

寒衣处处催刀尺，白帝城高急暮砧(zhēn)。

前四句描写的是，身在病中，停留在凄风寒雨中的杜甫，眼中所看到的长江三峡中奉节一带景色。对影视创作来说就是对真实存在的自然景观空间的客观的描述。接下来诗人进行了时空的转换，从空间写景的描述，转到了对时光流逝的描写，情景开始交融。悲伤和思念之情油然而生。这和我们今天的影视创作奇妙的相似，往往是通过对于自然景观的记录和拍摄，从而转到某种情绪和情感的表达。

¹¹ 王国维著：《人间词话》，上海：上海古籍出版社，2004年4月版，第28页。

¹² 王国维著：《人间词话》，上海：上海古籍出版社，2004年4月版，第5页。

¹³ 王国维著：《人间词话》，上海：上海古籍出版社，2004年4月版，第8页。

¹⁴ 刘勰著：《文心雕龙注》下，范文澜注，北京：人民文学出版社，1958年9月版，第493页。

我们的影视作品从中国古典诗歌借鉴了这样的美学意境,《故宫》第一集有讲述这样一段故事:

据说宫殿盖好之后,意得志满的永乐皇帝把一位会推算未来的姓胡的官员找来,让他算一下以后会发生什么事。胡回答说:“明年四月初八宫殿会发生火灾”,永乐皇帝大怒将其关押大牢。公元1421年5月9日这一天,天气骤变雷鸣电闪,三大殿大火突然升起真的被雷火击中了。

我们设计了两组镜头来表现这一段内容:第一组表达故宫被烧毁的凄惨和被毁坏的真实景象,第二组表达朱棣面对此情此景极度失望和伤心的情绪。

纪录片《家住敦煌》其中有一个段落是这样处理的,用一个镜头来表达从写景写意到抒情的转换。我们将主人公安放在夕阳下一望无际的戈壁滩真实的风景中,画面只给出了一个背影由近到远,利用这个客观存在的景色,表达了一个崇尚自由生活的主人公离开敦煌瞬间。在空间的交代中,在同样的一个景色中,导演用电脑动画的技术让同样的镜头进行了夏季到冬季的转换。从而把一种具体故事信息的空间环境,转换成一种对西部戈壁的意境描述,从意境中生发出一种情感。

《艺概》中对诗歌描述是这样的。“诗者,天地之心。”¹⁵

“唐诗以情韵气格胜。宋苏、黄皆以意胜,惟彼胸襟与手法俱高,故不以精能伤浑雅焉。”¹⁶

可见意象也是中国古典诗歌的一个重要范畴,它不同于客观的物象,也不是主观的心态,是主观情意与客观物境互相交融而形成的艺术境界。

书谱云:“思虑通番,志气和平,不激不厉,而风归自远。”¹⁷

“律诗要处处打得通,又要处处跳的起。草蛇灰线,生龙活虎,两般能事,当以一手兼之。”¹⁸

“起有分合缓急,收有虚实顺逆,对有反正平串,接有远近曲直。欲穷律法之变,必先于是求之。”¹⁹

以上三句话,我们可以体会到美与力度的和谐,在纪录片创作的时候也是需要借鉴这一点,纪录片《梅兰芳》结尾有这样一段话:

“梅兰芳走了,他走完了自己的自然生命,也完美地走完了自己的艺术生命,完美得就像一次盛大演出的谢幕。他曾经是一位歌者、一位舞者、一位爱国者、一位人类共同情感的讲述者。

尽管他从来没有越出过舞台半步,但他的歌喉颠倒过万千众生,他的曼妙的

¹⁵ 【清】刘熙载:《艺概》,上海:上海古籍出版社,1978年12月版,第49页。

¹⁶ 【清】刘熙载:《艺概》,上海:上海古籍出版社,1978年12月版,第68页。

¹⁷ 【清】刘熙载:《艺概》,上海:上海古籍出版社,1978年12月版,第71页。

¹⁸ 【清】刘熙载:《艺概》,上海:上海古籍出版社,1978年12月版,第72页。

¹⁹ 【清】刘熙载:《艺概》,上海:上海古籍出版社,1978年12月版,第73页。

水袖划过东西半球，他那双可以说话的手，平等而谦逊地握过那个时代众多的伟人、文学家、诗人、戏剧家、舞蹈家，当然还有成千上万的普通劳动者。他儒雅而平静的微笑，永远地定格为一个巨大的文化偶像——他用毕生的努力，成为了一个“真正的演员”。

这段话借鉴了中国诗歌的韵律和节奏，既准确表达了梅兰芳一生中最精彩的一面，又包含着一种创作者的情感，看似朴素的文字里有一种生动的诗的意境在其中。

“论古近体诗，参用六机文赋，曰：绝‘博约而温润’，律‘顿挫而清壮’，五古‘平微而闲雅’，七古‘炜煜而譎诳’”。²⁰

从格律方面来看，中国古代诗歌体式丰富多彩，要想进行诗歌创作必须具备高度的文学修养，具有相当熟练的应运语言的能力。不仅要讲究内容丰富、意境优美，还要句式整齐、辞藻精妙。我们人文历史类专题片的创作就要从这些诗歌的美学追求上去不断学习和领悟。

“乐之所起，雷出地，风过箫，发於天籁，无容心焉。而乐府之所尚可知。”

21

古代的诗歌讲究声律和谐，对于我们纪录片创作也是如此，我们的解说词、画面、音乐一定要力求一种美的和谐、一种气韵的贯通。

刘勰在《文心雕龙·辨骚篇》中对楚辞给予很高的评价“气往轹古，辞来切今，惊采绝艳，难与并能矣。”他还认为，后人对于楚辞的借鉴也并非是人人都可以得之，“故才高者苑其鸿裁，中巧者猎其艳辞，吟讽者衔其山川，童蒙者拾其香草。”而楚辞的影响也不只是一个朝代一段时间，它在历史长河中一直都是后世学习的榜样如果写作“若能凭轼以倚《雅》、《颂》，悬轡以驭楚篇，酌奇而不失其贞，玩华而不坠其实，则顾盼可以驱辞力，欬唾可以穷文致，亦不复乞灵于长卿，假宠于子渊矣。”

影视工作者在创作的时候，追求语言的简练优美，实际上贯彻了楚辞的风格，学习它明朗华丽的抒情、它文辞美妙哀怨动人。

《文心雕龙·明诗篇》对诗歌做了这样的阐释：“大舜云：‘诗言志，歌永言。’圣谟所析，义已明矣。是以‘在心为志，发言为诗’，舒文载实，其在兹乎！诗者，持也，持人情性；三百之蔽，义归‘无邪’，持之为训，有符焉尔。”这样看来，诗歌就是用文辞来表达自己的内心的感受与情感。人内心的情感，往往在一定的语境之下，便会产生感应。

当作者面对敦煌时，也曾面对敦煌的实景用文字来表达一种情感，具有了一种诗的韵律。

²⁰ 【清】刘熙载：《艺概》，上海：上海古籍出版社，1978年12月版，第75页。

²¹ 【清】刘熙载：《艺概》，上海：上海古籍出版社，1978年12月版，第75页。

“敦煌是一种声音（鸣沙、宕泉、诵经）

敦煌是一种色彩

敦煌是一种味道

敦煌是一种触摸的感觉

敦煌是一种心的化现，一种生命意识的觉醒和表达。

是风吹过山峦扬起沙粒的声音；

是水流过沙漠边缘撞击沙石的声音，

是穿过绿洲掠过芦苇荡的声音；

是商队穿过城镇翻越沙丘骆驼喘气的声音，

是驼铃悠荡戈壁忽远忽近的声音；

是集市里熙攘人群中交错起伏的嘈杂声；

是寺庙里划破夜空冗长的祈祷之声；

是千年里回响着羌笛和琵琶乐舞余音之声；

是人在旅途中小憩之时的喃喃梦语之声；

是狼啸夜空黄羊奔跑远遁之声；

是月圆之夜浩瀚星空中的寂静之声；金戈的夺人魂魄之声；

是三危山上万丈金光之色；

是绿洲里白杨树叶在风中飘舞的银白色；

是沙丘在朝霞里浓浓淡淡的紫色粉色金黄色；

是总也望不到边的戈壁滩上的灰褐色；

是莫高窟里千年岁月后的红与黑；

是万里无云朗朗晴空中的天蓝色；

是酒肆中胡旋舞潇洒下的缤纷美色；

是春天里杏花桃花的飘香；

是西域香料的刺鼻芬芳；

是千层饼里玫瑰香豆的甜丝丝；

是茄辣西里的咸咸辣辣；

是榆钱儿和大葱炒出的清香；

是夏日里浆水面的凉丝丝和酸溜溜；

是火炉旁手抓羊排的肥腻；

是烈日下沙漠行旅满口干沙的苦涩；

是商人们触摸着丝绸的绵软和柔滑；

是士兵们在风沙击打下忍耐着肌肤的刺痛；

是牧人们在炙热的气浪中手捧冰凉雪水的清爽；

是雕塑家们拿捏着洞窟里湿黏的泥土和干枯的芦苇叶划出的美妙线条；
是画匠们摩挲着朱砂和天青的细密腻滑；
是信仰者们展开经卷时手指尖刹那的温暖和感动；
是在时间和光影的流失中触摸着一个又一个生命的轮回。”

古典诗歌讲究韵律和文字之美，在这些年做的纪录片中，我们都自觉的从诗歌的古典审美中汲取营养，应用了大量了诗一样的语言。但依据现在读者和观众的收视习惯，我们将诗歌的意境和节奏与白话文的创作相结合，在文字的描述中，准确、简练的风格下，追求一种诗意的美学意境。

纪录片《梅兰芳 1930》开场，对梅兰芳的介绍：

他是现在中国最伟大的演员，
他十岁便是个音乐家，
他 12 岁成功的扮演了旦角，
他拥有四百个保留剧目，
他创建了一个流派或是一种传统。

再如：

纪录片《故宫》讲瓷器一集开始：

瓷器，是我们这个善于创造，并深赋美感的民族曾经所独有的。
它有火的刚烈、水的优雅、土的敦厚。

中国人把那个看似普通的泥土，在水与火的灵动下，在中国人心灵与精神的升华中，成就出这种美丽的器皿。

它曾经是武则天供奉佛指舍利的至尊之器；
是宋徽宗宫廷院落中雅致的摆设；
是元世祖进行东西方贸易的贵重商品；
是永乐皇帝赐予外国使臣的珍贵礼物；
是雍正皇帝亲自参与创作和设计的艺术品；
也是中国每一个老百姓生活中不可或缺的东西；
更是这个世界上最大的宫殿中无处不见的珍宝。

纪录片《台北故宫》中讲述庄严一家陪伴文物在雾峰一呆就是十五年的时候，有一段话：

四十多年以前，台北故宫就是在这个地方停留了 15 年。

15 年，庄严的孩子们逐渐长大。

15 年，他和妻子逐渐变老。

15 年，他们全家一直住在简陋的房子里，因为觉得住不久就会回大陆而总买便宜的竹编家具。

15年后，他们终于要搬家了。但不是回北平，而是去这座小岛上的另一个城市——台北。

在《台北故宫——瓷中繁华》中对瓷器的描述：

它曾经是雍正书房中最珍贵的艺术品，它可能是世界上最完美的一件宝石红釉瓷器；

它们曾经是中国彩瓷烧制史上最美丽的作品，目前完好保存下来的，全世界难得再见；

它们是影响全世界的中国青花瓷器，历年来数次刷新各大拍卖会的最高价格。

古代诗歌创作的美学理论实践，从《诗经》的真诚质朴到《离骚》缠绵悱恻，唐诗的清新、阔大，宋词的中正、坚实，元曲的柔和、内秀，美的追求和审美风格都可以给我们今天的人文历史类专题片的创作提供丰富的理论支撑。无论技巧、情感表达和思想主题的提炼上，都值得我们在古典诗歌的海洋中遨游。

“‘诗着，天地之心。’‘诗者，民之性情也。’此可见诗为天下之合。”²²中国古典诗歌所追求的审美意境也应该是我们人文历史类专题片的创作实践中所追求的目标。

其他文字文学在人文历史类专题片创作中的应用

人文历史类的纪录片和其他的人文历史类专题片的创作，不仅仅依靠视觉和听觉来传递信息，表达观点，制造意境，还主要依靠旁白和解说。这就是这一类型的人文历史类专题片离不开文学化的创作及文字的创作方法。也就是说，人文历史类专题片的文本创作有多种方式的借鉴和应用，分以下几个类型阐述：

具有科学性、知识性说明文字的创作

这种创作方式力求精简、准确，不但有主观的感情色彩和艺术的表现力，更注重一种客观的公正，白描式的描述方法。这些文字的创作更多来源于一些学术文章和研究者的学术成果，以及我们在实景观察中得出的结论。

例如《故宫》第二集中对太和殿的描写是这样的：

“坐落在八米多高的汉白玉三台上的太和殿是紫禁城的核心，也是紫禁城整体建筑乐章的高潮部分。它的一切设计，都为着一个目的，就是把至高无上的皇权烘托到极致。

太和殿曾经是北京城最高的建筑，从庭院到正脊高36.57米，相当于12层楼房的高度。太和殿也是紫禁城中最大的建筑。面积达2381平方米，相当于半个足球场那么大。它的长宽比例正好是九比五，代表着九五之尊。

太和殿与身后的中和殿、保和殿一起构成前朝的主体，人们习惯称之为三大

²² 【清】刘熙载：《艺概》，上海：上海古籍出版社，1978年12月版，第49页。

殿。

紫禁城的建筑很多地方都与九这个数字有关，九为最大，体现至尊的含义。像大门上的九排九路门钉，房檐上的九个走兽等等。然而，对于太和殿来说，连最大数字九都不足以表达它的尊贵，因此，在它的屋顶上出现了十个走兽。多出来的这十个叫行什，在中国所有古建筑中仅此一例。

太和殿是目前世界上最大的木质结构建筑。在这个号称世界之最的大殿里，布置却相当简单。”

这段描述中涉及了古代皇宫建筑的很多具体数字，这些数字都是历经剧组多方查找资料和咨询专家阅读数十万字论文重新书写的。在历史人文类纪录片中常常会用到这种真实说明的文字，每一次在对待这种描述的时候，都要做到一丝不苟，因为面多的观众有可能就是这方面的专家，纪录片提供的信息要真实准确。

再如纪录片《台北故宫》中，对于汝窑瓷器有这样的介绍性文字。

“据统计，现在全世界留存下来的汝瓷仅有 60 多件，其中 20 件收藏于北京故宫。而台北故宫则收藏了 21 件，它们不但品质上乘，造型也最为丰富。

在历代帝王眼中，汝瓷向来被视为镇宫之宝。不过，历史上却有一位恃才傲物、胆大妄为的人，在它们身上大量题刻诗词。他就是乾隆。

这位自诩风雅的盛世皇帝，在当政的半个多世纪里，将紫禁城变成了中国最大的瓷器博物馆。散落在民间的汝瓷也被他极尽可能地搜集到了皇宫。现藏台北故宫的 21 件汝瓷中，就有 13 件题刻了乾隆的诗词。”

这样的文字描写不仅通过研究文章，还要去考察了解历史人物的传记，把多种文献进行综合判断，让两者看似并不关联的历史性知识进行粘连。例如，汝窑和乾隆的诗词的连接描述。纪录片创作中，对历史文献的阅读和考证是及其重要的手段，需要去搜集和了解一些历史直接的档案，并通过地方志的气候、地理、生活史、社会史以及多种历史信息进行综合的考量，最终把多种具有说明性的信息整合为纪录片独特的文字描述。

纪录片《敦煌》开篇对敦煌的简要介绍也采取这样的叙述方法“敦煌位于亚洲中部，东经 93°，北纬 40°，它北临蒙古高原，西接新疆塔克拉玛干沙漠，南邻青藏高原，这个位于中国甘肃西部，仅有 18 万人口的小城市，曾经是连接东西方贸易的咽喉要道，丝绸之路上一颗明珠，1000 年前，曾有 4 条道路从这里通向西方。十几个世纪以来，这里曾经汇集着来自欧洲的货物和文化；来自中亚的语言及文字，来自印度的艺术和宗教；它们在这里与中华文化全面交融。莫高窟藏经洞的文献，被称为人类进入中世纪历史的钥匙。但是，当斯坦因来时，这个沙洲小县已经被中国人遗忘了。陆续登场的是西方人。他们有英国人，过去的一个世纪是属于这个国家的，世界 1/3 以上的商船飘扬着他们的米字旗；有法

国人，在东南亚丛林里已经布满他们的身影；有德国人，他们已经在中国山东建起了欧式洋房；还有俄罗斯和亚洲新崛起的日本，他们正在中国的东北开战。”

以上历史信息白描式、说明性的文字，至少来自七到八种文学观点。纪录片的特殊性就是可以把不同领域科学性的知识进行不同的编排，从而成为整体性的描述。然而在纪录片当中也有简单的对某一建筑物的描述。

例如《台北故宫》中对外双溪新址建筑的介绍：

“1964 年，台北故宫的建筑设计方案尘埃落定。评委会最终把博物馆的设计图交给了评委之一的黄宝瑜。新的方案源自于设计师对于古代器物的联想。在占地 20 多公顷的面积上，这座由中央大厅、四周画廊及四隅小厅组成的中国古代明堂式的建筑，最终构成汉字中一个对称的“器”字。

皇室宫殿式的设计，是为了让参观者联想到建筑内展示的都是来自皇家的收藏。正门的“凹”字形，沿袭北京故宫午门的形制，是从汉代的门阙演变而成。绿色琉璃瓦檐墙，与中央的录顶呼应，更增强了整个建筑的传统色彩。黄宝瑜在设计方案中曾有这样的描述“外墙之米色钢砖，其设计为连续之图案，于阳光转移时，呈现出中国绸缎之纹样”，“当阳光自左上方入射时，则可获得 45 度角之阴影，人在影中，可得如北平午门前的感觉”。

《敦煌》对洞窟建筑的描写。

“在早期洞窟[275]窟内南北两壁的墙上有几座小小的屋檐，这是典型的中原建筑风格——阙。小小的阙形龕内交脚的菩萨恬然微笑。随着时间的推移，崖壁上出现了这样专门用来礼佛供养的洞窟，这些洞窟改造了印度的窟型，并加入了中原文化的痕迹。但由于人力物力的限制，这些早期洞窟空间较小，构造简单，在崖壁上零零星星，并没有形成规模。

窟的西壁有佛教、印度教的天神，线条流畅，丰满圆润，是受中亚、西域的影响，又在敦煌被本土化了的形象。而在窟内的其他地方，却已显露出当时盛行的中原风格。让人更叹为观止的是[285]窟覆斗形的窟顶，不同文明的印记在这里碰撞融合。中国神话中的雷神、飞仙、伏羲、女娲，和佛教中的摩尼宝珠，都汇集在了这方形似倒斗的穹顶上。四面斜坡的结构能分散窟顶上方的重力，使洞窟坚实稳固而且空间宽敞，从而成为了莫高窟的营造中最为普遍并延续不断的样式。”

《故宫》第二集对宫殿群的描述：“紫禁城的建筑分为前后两个部分，前半部分是处理朝政和举行重大礼仪活动的场所，称为前朝。后半部分是皇帝处理日常政务和帝后嫔妃的生活场所，称为内廷。

传说中玉皇大帝的紫薇宫一共是一万间，而人间的紫禁城一直流传着宫殿有九千九百九十九间半的说法。事实上，在长达五百多年的时间里，紫禁城一直在

变化着。根据 1973 年故宫专家的调查，紫禁城现有的宫殿是八千七百零四间。”

《台北故宫》第一集两岸文物藏品说明式的描述：“从 1948 年 12 月到 1949 年 12 月，先后五次，共计 5606 箱文物被运往台湾，其中 3879 箱 25 万多件文物在 1965 年入藏台北故宫，而这里面有 2972 箱是从北京紫禁城里迁出来的。

整整六十年过去了，中国有两个故宫博物院，一个在北京，一个在台北。北京故宫博物院现在拥有藏品 150 万件，明清建筑 8000 多间，1987 年被联合国评为‘世界文化遗产’。

台北故宫博物院，号称世界五大博物馆之一，馆藏文物 65 万件，其中百分之九十二的文物来自于北京紫禁城的清宫旧藏和遗存。”

历史事件及人物行为的客观描述。

我们会从原始历史档案的记载以及其他历史写实性文学著作，如《宫廷档案》、《起居注》、《二十四史》、《史记》以及众多的历史散文和笔记中，得到很多真实的历史信息。结合近代和现代的一些学者的研究成果和学术文章，对历史事件和人物进行纪录片式的文学创作，综合说明性文字和一些其他的文学方法，甚至会借鉴戏剧中关于节奏、悬念对人物情感描述文字的经验。而这一纪录片式的文字创作占据了我们的文本创作的绝大部分比例。

例如在《故宫》第一集中是这样描述永乐皇帝迁都北京的历史史实：

“我们不难想像，曾经在北方生活多年的永乐皇帝，可能越来越不喜欢住在南京。他开始谋划将第一京都迁往北京的行动。

很快当年的 5 月份，在一次临朝时，他对大臣们说，北京是我旧时的封国。有国社国稷，将实施国都的礼治。然而皇上的建议，却遭到了大臣们的激烈反对。从那以后，朱棣谨慎了很多，他开始以迂回而秘密的方式，为迁都进行系统而缜密的准备。

公元 1406 年 8 月，当南京皇宫里发生了一件让朱棣高兴的事。我们已经无法考证，是出于永乐皇帝本人的暗中授意，还是大臣们自己揣摩上意的结果。总之在这一天的朝堂上，以丘福为首的一群大臣，建议在北京修建一座新的宫殿，永乐皇帝非常愉快地接受了这个建议。于是一场浩大的工程拉开了序幕。”

上面这些文字分别来自于《明实录》和一些研究文章，进行了文学化的改造和一些人物内心的细微描述，形成了这样的创作。甚至在描述历史中的人和事时，导演非常看重对历史亲历者回忆的记载。比如在《故宫藏瓷》中叙述康熙皇帝和雍正皇帝对瓷器的喜爱和制瓷业的推动，结合了多种纪录片文本创作的方法，既有说明性、文学性，又有文献引用性的创作。

“从康熙开始，清朝皇帝对瓷器烧造所投入的心血，远远地超出前朝君王。但康熙对中国瓷器最大的贡献是，他创造了世界上独一无二的珐琅彩瓷。那个时

候，法国传教士进贡来一些铜胎画珐琅，让康熙皇帝几乎是一见钟情。他决定在宫中尝试制造，并将这种珐琅工艺，移植到他所喜爱的瓷器上。为了全力烧造珐琅彩瓷器，康熙皇帝在造办处下，专门设立了珐琅作。

瓷胎画珐琅的烧制方法，和其他瓷器都是不同的。它是唯一在皇宫中搭窑烧制的御用瓷器。当陶瓷的素胎在景德镇烧好后，再将素胎运至紫禁城内，由宫中画师画上图画，上好彩料，然后在宫中烧制。为了方便康熙随时亲临作坊巡视督察，烧制珐琅彩的小窑，搭设在了养心殿。一件瓷器，由皇帝直接授意，亲自过问并且就在皇宫内烧制完成，这在中国乃至世界是绝无先例的。

铜胎画珐琅来自西洋，康熙广为召集会画画的外国传教士。甚至每见到一个传教士，就会问他是否可以作画。如果回答是，那么这名传教士，就会被半强制地请进宫内，与工匠们一起烧造珐琅彩。康熙五十六年的三月，来自意大利的传教士马国贤，在写给欧洲同行的信中这样写道：皇上开始非常喜欢欧洲珐琅画，命欧洲画家来画珐琅，我们必须将一整天和卑贱的工匠们同作息，于是言称不曾学过画珐琅，而且也故意不学此技术。我们将画画的其劣无比，于是皇帝下旨作罢。在康熙皇帝的直接督管下，珐琅彩瓷器，终于在康熙去世前烧制成功。这一时期康熙珐琅彩，还是和铜胎画珐琅风格一致，图案多以花卉为主，珐琅颜料也全部依靠外国进口。

公元 1723 年，雍正皇帝继位。他继承了父亲的江山，也继承了康熙皇帝对珐琅彩的酷爱。但是在雍正六年以前，珐琅彩瓷器进展还是比较缓慢。主要是在康熙到雍正六年以前这段时间，珐琅彩瓷器用的珐琅料，还需从西洋进口，颜色也只有八九种。雍正皇帝登基以后，当时就让他最信赖的十三弟允祥，来负责内务府造办处的工作，也具体参与珐琅彩瓷器的烧造。到雍正六年，国产珐琅料终于炼成，而且它烧炼出来的花色品种比进口料还要多，足以保证珐琅彩瓷的创新需要。

雍正对珐琅彩瓷器的痴迷，比他的父亲康熙有过之而无不及。他在处理繁忙的政务之余，还经常亲自设计瓷器的样式。对使用的原料、绘画图案乃至器物的高矮尺寸，都要一一过问。”

《敦煌》第一集《探险者来了》引用了斯坦因的日记。

“他是一个孤傲的、忠于职守的人见到生人非常害羞和紧张，脸上不时流露一丝狡猾、机警的表情。”

“从一开始我就感到他是个不好对付的人，用金钱来收买显然是不可能的，这会伤害他的宗教情感。”

“记得那是很热的一天，外面空无一人，我在蒋师爷的陪同下来到藏经洞前，在那里我见到了王道士，他显然还有些紧张和不安”

“他鼓足勇气打开密室门洞，借着道士摇曳不定的灯光，我睁大了眼睛向阴暗的密室中看去，只见一束束经卷一层层堆在那里，密密麻麻。”

“我们没有充足的时间来仔细研讨这些文书的年代，我所关注的是能从这里拿走多少经文，我决定放手一搏，我应允蒋师爷可以给王道士一笔款子——40锭马蹄银，必要时可以翻倍，以换取全部的藏卷。”

根据阅读到的斯坦因的日记，进行了历史的描述，尽力的重现当年斯坦因和王道士的交往过程，当然在描述中，片子建立在一些亲历者的回忆文章和对历史事件发生的现场进行视觉表现的时候，也能揭秘和恢复当年历史发生的许多真实细节。

纪录片《台北故宫》中，讲述如何将北京故宫博物院的文物搬运到台湾的一个细节故事。我们通过了多方查找和研究，终于还原了历史的原貌。

《台北故宫》中文物搬运事件的决定：

1948年11月10日，南京市一处不寻常的院落中正在召开一个秘密的会议。

来开会的一共8个人：国民党政府行政院院长翁文灏，这所官邸的主人；教育部次长杭立武，这次会议的倡导者；中央研究院史语所所长傅斯年；教育部长朱家骅、外交部长王世杰、考古学家李济、中央图书馆馆长蒋复璁、故宫博物院的古物馆馆长徐鸿宝。

这是一次非正式的秘密会议，所有的人都认为南京已经岌岌可危，存于南京的文物极有可能毁于战火，这8个人一致主张将文物迅速迁往台湾。

1950年杭立武在台湾撰写的报告中，详细地叙述了这次会议的决定。上面标示着：会议决定先抢运故宫600箱精品，并推举杭立武全权负责文物迁移的事。

很快，国民党政府行政院院长孙科签发了批准文物迁台的文件。当时还拨发28000元金圆券作为迁运费用。

《当卢浮宫遇见紫禁城》对比描写两座宫殿开放的情形：“1925年10月10日，紫禁城神武门挂上了‘故宫博物院’的牌匾，中国最大的古代文化博物馆在这一天成立。开放第一天，虽然票价昂贵，但当时的北平城依然出现了万人空巷的盛况。

曾经森严的皇家禁地，从这时起，开始走进了携家带口的平民百姓，皇帝的家和家里的一切，成为万众观瞻的古物，私藏于深宫高墙里的国家宝藏，终于迎来了万千激动的目光。

同样的场景，在卢浮宫出现，比紫禁城早了132年。

1793年的8月10日，刚刚建立一年的法兰西共和国宣布卢浮宫成为中央艺术博物馆，正式对公众开放。连接卢浮宫与杜伊乐利宫的大画廊，也第一次迎来了法国普通的公民。于是，从中世纪法王菲利普二世为战争建立起的城堡，到后

世建立起来的皇宫，卢浮宫，在这一刻，终于变成了世界上第一所现代博物馆。”

以上文字都是有通过一种类似白描的说法，冷静、客观、真实的描述了历史中曾经发生的重要事件。

关于对历史描述的写作方法有很多种：古有《春秋》、《左传》、《史记》对今天的历史人文纪录片的写作都有重要的学习和借鉴价值。

《艺概》中写过：“太史公文，精神气血，无所不具。学者不得其真际而袭其形似，此庄子所谓‘非生人之行而至死人之理，适得怪焉’者也。太史公文，疏与密皆诣其极。密者，义法也。苏子由称其‘疏荡有奇气’，于义法犹未道及。

史记叙事，文外无穷，虽一溪一壑，皆与长江、大河相若。太史公文，悲世之意多，愤世之意少，是以立身常在高处。至读者或谓之悲，或谓之愤，又可以自征器量焉。

太史公文，如张长史于歌舞战斗，悉取其意与法以为草书。其秘要则在于无我，而以万物为我也。”²³

这段对司马迁文章的评价就是我们创作要好好和学习领悟的。

在1998年到2003年的纪录片《记忆》就是借鉴了《史记》的方法，截取一个历史人物一生中几段精彩片段来展示20世纪100年中几个重要的历史事件，用30个人物来表达20世纪100年当中最重要的若干历史现象及典型人物。并着重描述这些人物在某种历史情境下的生活细节，解构大历史中很多细微的情境，这一方法也是多年来我们坚持对历史人物的重要创作手法之一。我们是通过文字这样描述他们的。

画家齐白石：

“1956年9月1日晚，93岁的画家齐白石在郭沫若等人的搀扶下，缓缓走进了中国人民保卫世界和平委员会的会议大厅。在这里，白石老人接受了世界和平理事会颁发的1955年度国际和平奖金。这项奖金包括：一份荣誉奖状，一枚金质奖章和折合当时人民币三万五千元的一百五十万法郎。齐白石在致辞时说：‘世界和平理事会把国际和平奖金获得者的名义加在齐白石的名字上，这是我一生至高无上的光荣，我认为这也是给予中国人民的无上光荣。正由于爱我的家乡，爱我祖国美丽富饶的山河大地，爱大地上一切活生生的生命，因而花了我的毕生精力，把普通中国人的感情画在画里，写在诗里。’齐白石老人当场宣布：‘把奖金的一半长期存放在银行里，每年所得的利息，以齐白石国画奖金的名义奖励优秀的国画家。’掌声中，郭沫若风趣地说道：‘愿到会的同志们都能像齐白石一样长寿。’会议结束后，白石老人回到家里，已将近深夜十一点钟了。老人没有一点倦意，兴奋之余，他的心里在想什么，没有人知道。有人注意到了这样

²³ 【清】刘熙载：《艺概》，上海：上海古籍出版社，1978年12月版，第12页。

一个细节，就是在授奖的晚宴中，白石老人几乎没有动筷子。”

中国民乐家阿炳：

“1950 年是阿炳人生的重要一年。这一年的深秋，他第一次可以坐着不用拉琴就能聆听到自己的琴声，这声音是从当时还属于稀罕之物的进口便携式钢丝录音机中传出的。阿炳无法想像，那细细的录音钢丝竟然能改变一个人的命运！”

1950 年 9 月 2 日，晚上 7 时半，在离崇安寺不远的三圣阁，为阿炳录音的工作终于开始。这天晚上，杨荫浏、曹安和为阿炳录下了《二泉映月》、《听松》、《寒春风曲》三首二胡曲，全部是一次通过。第二天，又在曹安和家接着录制了《大浪淘沙》、《昭君出塞》、《龙船》三首琵琶曲。

1950 年 9 月 25 日是录音后的 23 天，已成了新闻人物的阿炳在无锡牙医协会成立大会上表演节目。从来都是站着演奏乐器的阿炳今天可以坐下来为大家演奏了，这是阿炳一生中唯一的一次登台演出。”

教育家晏阳初：

“1929 年，晏阳初踏着坎坷不平的土路，带着满脚的泥巴，披一身灰尘，领着一群博士、硕士、教授、专家来到定州。清代乾隆年间举行地方科举考试的地方——已经荒废的贡院，当地俗称考棚，经过一番整理，成了一个简易的礼堂。从北平来的博士、硕士、教授、专家们，就在这里给从乡里赶来的农民上课、演戏。这里成了当时中华平民教育促进总会的总部所在地。一开始，小镇百姓们不明白这些或穿西服或穿长袍的大人先生，来到这里干什么。可是，此后七年，这里却成了当时中国平民教育运动的圣地。在以后的岁月里，他始终把定县称为他‘真正的故乡’。在这里，他度过了人生中美好的一段岁月。在他的号召下，平教会在定县的机构日渐完善，定县实验工作全面展开。

平民学校往往在农闲的秋冬季节开课，学制四个月，课堂就设在农家院里，或是乡村的寺庙里，为了便于学习，晏阳初和平教会的同志编了一本《平民千字课》，收录了 1000 多个最普通、最常用的汉字，还把一些生活知识、历史传说和救国济世的道理编入其中，当时《平民千字课》由商务印书馆出版，总共发行了 300 万册。在定县的 472 个村子里，他们共办了 470 所平民学校，越来越多的人把能写信、能记账、能看报视为一种体面、一种光荣。据统计，1931 年前后，定县聚集了大约 500 多名知识分子。但乡村生活的艰苦、时局的动荡，也使得有些人的理想变得飘忽不定，他们不再坚持，中途退出了，但这毕竟是少数，更多的人还是在晏阳初的带领下，继续着定县的工作。”

文学家沈从文：

“沈从文在凤凰城里长到 15 岁，然后从军，又在沅江、辰水之间浪迹 5 年。此后，湘西的山水就再也关不住一个年轻人的心了。当“五四”运动的浪潮波及

到湘西进时，沈从文经一位从长沙来的印刷工人指点，开始接触白话文，并通过阅读《创建周报》、《新潮》、《改造》等书刊，了解另一新的世界，新的人生。新文学煽起他‘追求知识，追求光明的勇气’，他说‘为了读这些新书，知识与权力相比，我愿意得到智慧，放下权力。’在新文学的影响下，他怀疑往昔生活，倾心于湘西以外的新地方，神往于更宽广的新世界。而促使他下决心改变生活的直接原因，是一位好友在涸流中沉没。

1922年，年仅20岁的沈从文抛开在湘西军队中很有希望的前程，结束了半流浪式的士兵生涯，告别了熟悉的边城，来到人地生疏的北平，开始进入一个‘永远无从毕业的学校’，来学那课‘永远学不尽的人生’。从苗区荒僻小县到繁华的大都会，跨越的岂止是六千里的路程，简直‘就是跨过一个历史时代到另一个时代。’”

这些文字的创作也借鉴了黄仁宇《万历十五年》对历史细节的描述写作方法，受到了沈从文优美质朴的学风格的影响；还参考了查找，威廉曼彻斯特所著《光荣与梦想》，这本书已经成为部分艺术院校影视专业学生的教科文本。这些前辈们的文风用文字来描述历史描述人物描述情感而方法和风格都给我们很多的滋养。

中国“文以载道”的历史传承。

《艺概》说“孟子之道，百变而不离其宗，然此亦诸子所同。其度越诸子处，乃在析义至精，不惟用法至密也。集义养气，是孟子本领。不从于是于此，而学孟子之文，得无象之然乎？”²⁴

孟子文章里的“义”，庄子文章中的比喻都离不开一个对世界大道的表达和理解。就像范曾先生的“大美之道”，作者通过鲜明的观点、气蕴生动的文字而表达明确的主提思想和情感。

讲述一个历史真实故事，都需要立意为先，表达创作者自己的观点。作为一部优秀的影视作品无疑要做到“文以载道”的表达。

《故宫》第一集最后一个镜头的解说词：

“北京紫禁城，最终成为中国明清两代统治天下的最高政治中心；一座世界一座世界建筑艺术史上独一无二的经典之作，从此傲然于世；成为我们人类历史上迄今能看到的最大的宫殿建筑群；最终成为我们全人类共同的历史文化遗产。

然而紫禁城在重新建好后，又将面对数百年中的一次又一次灾难和重建，它的故事或许才刚刚开始。”

片子中设计一个镜头，在景山上远望故宫，让观众身临其境之后略有时空交错之感，一个镜头跨越春夏秋冬，既达到了某种意境感人的效果，也表达了作者

²⁴ 【清】刘熙载：《艺概》，上海：上海古籍出版社，1978年12月版，第6页。

某种历史观点。

在纪录片《敦煌》的创作共经历了长达5年的时间。敦煌成为一个地理名词有2100多年的历史，莫高窟的已有1600年的历史。众多的历史事件、人物、艺术、文化，使表达敦煌呈现着很多的主题。那么在这部纪录片里究竟想表达什么？作者有着自己的思考，并写下这样的观点：

敦煌在今天对我们存在的价值和意义，是留存给我们一种文明发展的成功模式和样态，值得我们去学习和借鉴，为什么要这样说呢？因为无论是过去还是现在，我们都面临一个问题，就是在我们的生存和发展中，不同的文明如何在交流、碰撞中融合发展，一千多年前的敦煌面临着来自世界四大文明的碰撞，那些来自古希腊、古印度、古波斯的文明、艺术及来自中国中原地区的文化进行着碰撞、交锋。不同的文明碰到一起将会产生什么样新的文化样态呢？我们今天就面临这样一个课题，敦煌给我们很多的启示：从汉到南北朝时期，到隋唐时代，敦煌产生的文化艺术碰撞之后，终于相互信任、相互宽容的融合在一起，而没有在相互猜疑，无法认同和对抗中用一种文明取代另一种文明。

我们在敦煌莫高窟的壁画里可以看到，在同样一面墙上有来自不同文明的符号和思想，他们被巧妙的排列组合在一起，十分统一。比如，我们可以看到来自希腊的太阳神和中国的王母娘娘神奇的出现在同一片天空里，他们在和平相处而不是相互争斗；再比如，生活在敦煌不同肤色，不同生活习惯，不同宗教信仰的人，都曾经和睦友好的生活在一起，由此产生了更为灿烂的文化和艺术。一百年前王道士与斯坦因的交易，我们之所以把他们设计在剧情里，在我看来这似乎是一种寓言，寓示着我们正处在一种历史和现实冲突和碰撞之中，这种冲突从一百年前一直延续到今天。这就是东西方该如何平等地、相互理解地对话！不同的文明方式应该如何更好地宽容相对，在交流中融合，而不是在碰撞中对抗。无论是对我们今天的中国人还是世界其他角落的人都有很大的启示：今天中国文明的发展如何更好地去借鉴敦煌的文明？一千多年前的敦煌对各种外来文明积极地吸收和发展，最后成长为一个灿烂的历史文明，它留存至今的艺术和文化，直到今天还对我们起着深远的影响。而那种对自我文明模式的过渡自信和膨胀，对其他文明存在方式的指责和怀疑，只会产生更多的人类悲剧，这就是敦煌存在给我们的启示。

那么“敦煌”这两个字，该究竟如何去解释它呢？“敦”，在中国人文字的概念中，有太多的意思。作为动词，是“向外投掷”的意思，这难道是代表着汉唐时期，中国人积极进取开疆拓土的精神吗？同样作为动词，它还有“注重、推崇、崇尚”的意思，这难道不正昭示着，随后的敦煌对各种信仰如此崇尚，对各种文化的学习和吸收如此注重，推崇着各种艺术的传播。作为形容词，有“厚道、

厚重、笃实”之意，还有“勤勉”和“丰富”的意思，这难道不也昭示着，此后2000多年里，敦煌的人文里从来不缺乏厚道与勤勉，敦煌的物产如此丰富、饶溢四方。

文字的真情实感对于人文历史类专题片的创作也相当重要。

就像《艺概》说“诗者，天地之心，明知性情也。”

2008年4月，纪录片《敦煌》还在制作中，摄制组在巴黎的法国国家图书馆拍摄到了由法国探险家伯希和从敦煌藏经洞带回书信文字，破译后的八封书信，有七封都是和贸易有关。还有一封与商业完全无关的家信。1600年过去了，它依然能深深地打动我们的心。这是一位名叫米薇的粟特女子写给丈夫的，在被经商的丈夫遗弃后，她和女儿滞留在敦煌。在处理这个情节的时候，画面展示的是一张浸满岁月痕迹的纸张，画外音“眼下这种凄惨的生活让我觉得我已经死了，我一次又一次得给你写信，但从来没有收到过你的哪怕一封回信，我对你已经彻底失去了希望，我所有的不幸就是：为了你，我在敦煌等待了三年”，背景音乐也选择了凄婉曲调，是怨恨，是对不幸的悲叹，还是充满希望的等待……无论是创作者还是观众，我相信都会为之动容。

《敦煌》最后一集用这样的语言描述来表达人们对守护敦煌艺术家的崇拜之情“时间像大漠的沙子，不停地流走。敦煌，这个有着2000多年历史的西北边陲城市，曾经辉煌，也曾经被遗忘。这个被佛教文化深深滋养的敦煌是祥和、安逸的。世世代代有多少人在这里走过，又曾发生过多少故事，敦煌见证着这一切，敦煌石窟记载了这一切。

这些敦煌石窟艺术的保护者更多的是为了心中的理想。

在这里，他们很多时候只能与孤独作伴，天上的一片云，一朵野花，一排杨树，经常光顾的风沙是他们忠实的朋友。几十年过去，改变的是他们的容颜，不变的是他们手中的画笔和永远的坚持。

也许他们并不像那些最初开凿石窟的修行者，并不像前来朝拜的香客，但是他们同样选择了远离繁华，选择了苦行僧般的生活。这种对文化艺术宗教般的虔诚以及他们获得的幸福安宁也是相同的。

守望敦煌，“守望”两个字，让人看到了坚持和无悔。在这片土地的下面埋葬的也是敦煌的守护者。他们爱敦煌直到停止呼吸，他们早已和敦煌融为一体，从不曾分开。

雨过天晴了，就在墓地和莫高窟之间搭起了一座清晰的彩虹，仿佛要向人们诉说着什么。在墓地的对面，正是莫高窟北区蜂房般的僧侣们修行的狭小洞窟，它们也曾是当年画工们居住的地方。那些没有留下姓名的无名的大师们，在画出了令后代儿女骄傲的不朽作品之后，却终年居住在这低矮的洞子里。病了，伤了，

老了，直到默默地死去。千百年来，他们的魂灵同样守护着这座世界上最大的古代艺术画廊。”

《台北故宫》第一集结尾，寥寥几句勾勒了那些陪伴国宝流迁台湾的守护者的思归情绪，“60年过去了，曾经伴随着文物来到台湾的人们，大多数都已离开人世，60年前几乎所有人在踏上台湾土地的那一刻，都以为这里只是他们短暂停留的一站。杭立武后来一直生活在台湾，直到88岁逝世他再也没有踏上过祖国大陆的土地；高仁俊到台湾的时候只带了一身衣服，索予明还没来得及安顿好老母亲就上了船，那志良到台湾后劝说大家不要买木质家具，以免回北京时扔了可惜，李济一直盼着早点回安阳继续新的发掘，庄严在去世前还在和小儿子庄灵念叨，自己终生的遗憾是没能把这些宝贝再带回北京去……”

在纪录片《记忆》中选取的那些人物那些事件中，对真情实感的描述也是相当动人，在观众的无意识之间影响到他们的情绪波动。

《记忆——巴金在1931：创作激流》中我们引用了巴金先生自己的一段回忆录：

“我二十三岁从上海跑到人地生疏的巴黎，想找寻一条救人、救世，也救自己的路。说救人、救世，未免有引起夸大，说救自己，倒是真话。当时的情况是这样：我有感情无法倾吐，爱憎无处宣泄，落在无边的苦海中找不到岸，一颗心无处安放，倘使不能使我的心平静，我就活不下去。我是一个不善于讲话的人，唯其不善于讲话，有思想表达不出，有感情无处倾吐，我才不得不求助于纸笔，让我心上燃烧的火喷出来，于是我写了小说。”他的这些真实情绪的发泄在小说《家》中找到影子。

还有一段文字描写他收到他大哥服毒自杀电报的境况：

“巴金在自己的房间里痴愣了一、二个钟头，随后走上了北四川路。这条曾被她称为‘神秘的街’，依然灯火辉煌，电车、汽车、黄包车在马路上奔驰，各种颜色的人影在他眼前晃过：有西洋兵挺直着腰站在横滨桥两边，连眼睛都不闪动；有一些狐假虎威的华捕正在搜查从电车车厢里走下来的乘客，也不知出了什么事情，过往的行人也都慌慌张张，一切都呈现着恐怖与不安。那天的景象巴金永生难忘。”

《记忆——宋庆龄1927：出走莫斯科》有几段文字：

“斯大林的态度，使宋庆龄感到，莫斯科已不是适宜她停留的地方。然而，蒋介石统治下的中国，也不是她要回去的地方，何去何从？庆龄感到，12月的莫斯科寒气袭人。”

“这唯一的女友雷娜·普罗梅却由于突患严重脑炎，于11月21日去世。庆龄悲痛欲绝。送葬的那天天气阴沉。庆龄和大家一起步行几小时，穿过莫斯科的

市区去火葬场。”

“就在庆龄最孤独的时刻，来自家庭的背叛，给了她更沉重的打击。12月1日，她所挚爱的小妹美龄与因断送革命而令她极为痛恨的蒋介石，在上海举行了隆重而奢华的婚礼。”

这几段文字是对宋庆龄失望、悲痛情绪的描述，具有真实感情的文字解说配以严肃萧瑟的画面把宋庆龄的真实感受准确的传达给观众。

作为纪录片工作者，摄制组也会在现场的时候拍摄到最新发现，并记录下来，在拍摄《故宫》的时候，就遇到了这种情况。

在《故宫》第十二集，有两段内容都是描述摄制组在现场拍摄时的新发现：

从2004年六月开始，故宫中轴线上东西两庑的修缮工程陆续开工，摄制组一直跟踪记录着大修的过程。三个月之后，当工程进展到中轴线最北端的宫殿钦安殿时，纪录到一次重大的发现，紧接着他们有了更多的发现。在随后的一个多星期里，陆续发现了3000多卷佛教经典，全部由藏文撰写。这样重大的发现在故宫博物院建院以来，还是第一次。这些藏文经卷的发现，也引发着故宫很多专家的兴趣和猜测。

当故宫大修进入2005年三月初的时候，又有了一次令人惊喜的发现。这一天，正在昭德门上拆卸屋顶的工人，在屋脊正中的琉璃瓦下，发现了一个金属盒子，这就是传闻中的宝匣。

它的里面到底有什么呢？经过故宫专家仔细得取证，发现这个宝匣里有24枚铸有“天下太平”字样的金币，还有五种彩色丝线，五种中药材，五种香料，五种金属的元宝和五色宝石。据专家介绍，安放宝匣是为了祈求平安、长久，每样放置五种，又与阴阳五行有关。而后这些宝物被故宫文物管理处妥善保存起来。

这些来自于记录现场的独家发现和文字说明都是人文历史类专题片作品中最为推崇和具有独特价值的。由于人文历史类专题片的特殊性和独特性，摄制组往往可以在拍摄现场得到最新的信息，独家的拍摄到最新的发现。

2.2.2 中国历代绘画中古典审美对人文历史类专题片的启发

人文历史类专题片最显著的特征是视觉艺术的应用。视觉艺术在漫长的人类文明进程中，从远古到今天至少已经发展了上万年的历史。而中国的绘画艺术，据说也有2000多年了。

范曾先生说，我们在探讨中国画的时候，不要忘记，中国画几千年的历史，培养了几千年的观众，百亿人的审美经验，是一种不可忽视的因素，倘若认为这么有酒的历史和如此众多观众的审美经验一无是处的话，那么，我们就真正的孤

立了——“前不见古人，后不见来者；念天地之悠悠，独怆然而泣下。”“我以为中国画之所以有它永恒的魅力，正是由于它体现了中国的魂，它是一部辉煌的、不朽的历史，它像一座繁茂葱茏的森林，那么引人入胜，令人心驰神往。”“中国古典绘画所表现出来的艺术语言上的高远、沉雄和典雅，远非我们想想的那么简单。中国绘画和中国诗歌一样，早在一千多年前，便远离了状物象形的阶段，走上了意匠独运、以抒发作者主观情怀为终极目标的境界。而这种抒发，又顾及到艺术的本质，那就是艺术的社会功能——‘可以兴，可以观，可以群，可以怨’，注意到艺术必须与千百万群众有共同交流的桥梁。”²⁵

中国古代艺术以绘画见长，历史中遗留的纸本、绢本绘画及壁画极多，成就很高。中国画独特的创作方式与西方绘画形成了截然不同的视觉效果，这首先与中国画独特的物质媒介——纸墨笔砚的独特性分不开，但也与中国绘画整体存在的氛围及画家极力营造的画面意境分不开的。

这些学者和艺术家对绘画理论和审美的观点，如果嫁接到人文历史类专题片的创作中，该有无比重要的价值。对当代美术理论的学习和消化，把中国古典绘画艺术追求的意境和气韵应用到我们的影视创作中，虽然重要，但如何应用，如何去借鉴，需要我们进入历史中的经验和美学观点中去汲取。2000 多年来，中国古人对绘画艺术的审美追求观点不一，价值取向也多有变化。笔者以为，最核心的有两个重点：意境和气韵。

“意境，也叫有情之境，是客观与主观相熔铸的产物，是情与景，意与景的统一。”²⁶

“意境——《辞源》（修订本）：指文艺创作中的情调、境界。明·朱承爵《存余堂诗话》：‘作诗之妙，全在意境融彻，出声音之外，乃得真味。’

《辞海》（1979 年版）：“文艺作品中所描绘的生活图景和表现的思想感情融合一致而形成的一种艺术境界。能使读者通过想象和联想，如身入其境，在思想感情上受到感染。”

李可染说：“意境是艺术的灵魂。是客观事物精萃部分的集中，加上人的思想感情的陶醉，经过高度艺术加工，达到情景交融，借景抒情，从而表现出来的艺术境界；诗的境界，就叫做意境。”²⁷

意境来自于对自然的感悟，就像王国维说，“词以境界为最上，有境界则自成高格。”

早在唐代，杜甫在《丹青引》中，为描写曹霸画马的情景用了“意匠惨淡经营中”的诗句。

²⁵ 范曾著：《抱冲斋艺史丛谈》，北京：中华书局，2003 年 6 月版，第 143 页、144 页。

²⁶ 刘英：《一花一世界一草一精神——浅谈花鸟画中意境的表现》摘自《北京：美术观察》，2004 年第 12 期。

²⁷ 转引自《谈学山水画》，见《美术研究》1979 年第一期。

宋郭熙、郭思：“见青烟白道而思行，见平川落照而思望，见幽人山客而思居，见岩扃泉石而思游。看此画令人起此心，如将真即其处，此画之意外妙也。”

明董其昌：“范宽山水浑厚，有河朔气象，瑞雪满山，动有千里之远。寒林孤秀，挺然自立，物态严凝，俨然三冬在目。”²⁸

唐代张彦远和清代方薰分别对绘画的意理有自己的理解：前者说：“凝神遐想，妙悟自然，物我两忘，离形去智”²⁹，后者认为“笔墨之妙，画者意中之妙也，故古人作画意在笔先。”³⁰

古人画人物，亦多画外用意，以意运法，故画具高致；

近代学者王国维“何以谓之有境界？写情则沁人心脾写景则在人耳目述事则如口出是也”。

唐代王维在《山水论》中说：“凡画山水意在笔先。”

诗中有意境，绘画中有意境，书法中也有意境。这是中国人一直以来追求的审美价值，我们今天用现代电子技术、光学仪器，面对真实的自然和人类的社会去选取画面，成为人文历史类专题片中最重要表达方法。人文历史类专题片不仅仅只用单幅固定静止的画面来表达，它可能是一连串的组合在一种运动的节奏中表达，这就是所谓的“蒙太奇”剪辑方法。但意境的表达来源于创作者对自然对人和人社会诸多的感悟和提炼。

那么如何借鉴和学习中国古典绘画中的意境之美呢？

“这种艺术上的要求，和中国古典诗歌上的要求几乎是一致的。宋代诗人苏东坡说‘作画以形似，见与儿童邻，作诗必此诗，定知非诗人’，表明中国画家不以表面的逼真和酷似作为追求的目标，‘形似’这在中国画家认为是‘余事’。当画家有能力用自己的语言，拉大了和客观物象的距离的时候，那他的劳动往往就成为精神领域的发现和创造，他就不再是自然的奴隶，而自然就变为他手底的材料。中国画家主张‘舍形写意’‘言忘意得’。这个‘意’，包含的内容既有客观物象的神，也有画家主观的情怀和物象的神髓相遇，在这主、客观相互渗透和交融的过程中产生了绘画特有的意境、境界。能体现中国古典绘画精华的画家作画的宗旨‘我之为我，自有我在。’”³¹

在《意境杂谈》中，李泽厚对“境界”说则进行了专门深入地论述，他说：“‘意境’也可称作‘境界’”，但“比稍偏于单纯客观意味的‘境界’二字似更准确。”他认为意境“是客观景物与主观情趣的统一”。这样就从一般意义上对意境概念作了总的概括，后来的人在谈论意境问题时都不能离开情景交融这一基

²⁸ 杨大年：《中国历代画论采英》，南京：江苏教育出版社，2005年10月版，第102页。

²⁹ 杨大年：《中国历代画论采英》，南京：江苏教育出版社，2005年10月版，第60页。

³⁰ 杨大年：《中国历代画论采英》，南京：江苏教育出版社，2005年10月版，第72页。

³¹ 范曾：《中国古典绘画的精神》，摘自《文艺研究》，1982年第二期。

本的范畴。

从这些话里我们会得到颇多的启示。一个优秀的艺术家不仅仅要直面自然，去用身心体悟自然给我们的启发，他还要善于从众多的艺术巨匠们的个人体悟中直接汲取营养，就好比站在巨人的肩膀上。

范曾先生在《抱冲斋艺史丛谈》中也谈到了绘画的境界：

“人法地，地法天，天法道，道法自然”，才能做到眼不见绢素，手不知笔墨，落笔无非天然生机。

中国书画家中以人类分之有三，其一曰：重灵性、重感悟者。其二曰：重写生、重理性者。前者之作，往往风流倜傥，凄恻动人；后者之作则循规蹈矩，索然寡味。其三曰：以高度理性驭高度热情者。

而画家某至石景山，见高炉而写生，炉上之螺丝铆钉一一画之，不厌其烦。其最惊人之发现谓牵牛虫之触须可双钩，每根凡十四节。愚钝若此，可为一叹。此真所谓一叶障目，不见泰山，谨毛而失貌者也。

正由于中国画家重灵性、重感悟，如老子所谓“澹兮其若海，飏兮若无止”，优秀艺术家的思维如沧海波涛之广漠，山林旋风之激越，因之，往往像米芾之得泉石膏肓，烟霞痼癖，不能自己，灵感之来如兔起鹘落。”³²

这些观点都来源于艺术家们不断的实践和大量的艺术创作中个人的感悟，这也给我们一个启示：从中国历代绘画的艺术经典中，我们要尽量多的去观摩，不仅仅利用当代人文历史类专题片的应用，还要注重对古典艺术创作的学习和揣摩，历代的艺术精品，像倪瓒、黄公望、明代的董其昌、明末清初的八大、石涛的众多绘画经典，我们应从中去看，在看中将这些大师在纸张和笔墨中传递出的意境更好的体悟，在创作实践中，面对自然大道中传递的意境之美的感悟，二者相结合才能使我们人文历史类专题片的创作，具备真正的古典意境之美。

《台北故宫》的书画一集中，我们讲述了一千年前北宋画家范宽的代表作品《溪山行旅图》，被誉为宋代绘画的第一神品。

矗立在画幅正中央的是一座高大的山峰，细线般的瀑布在高山深壑间飞泻而下，隐没在云烟缥缈的深渊中。一队商旅行进在摩天巨岩与深邃林莽间。这幅画的构图并不复杂，画家却用密如雨点的墨痕将山峰高不可攀的气势表现的淋漓尽致。对于范宽的生活，即使在北宋时期的这部书中也记载得十分简略。我们只知道这位隐士喜欢饮酒，终日端坐在岩石上放眼四望，任时光在山谷的风中流逝。距离陕西省西安市一个多小时的车程，有座翠华山，传说这里是老子归隐的地方。直到今天，这里还依然居住着许多悟道修行的隐士。范宽一生都隐居在此，从没有离开过。《溪山行旅图》的风景原型应该就是这里。

³² 范曾著：《抱冲斋艺史丛谈》，北京：中华书局，2003年6月版，第61页。

《台北故宫》片头的制作我们也采用水墨画卷的底色，在墨点晕染的瞬间，留白处出现台北故宫收藏的器物。这种方式的嫁接是直接把古典笔墨中的意境通过与3D的结合，达到了一种中国绘画意境的全新的解读和展示，我们会在人文历史类专题片的应用中详细的描述。

意来之于境之表达，是人心中之境，还是自然之境？也许两者本然自是一体。在意境的表达中，中国绘画中可能做了更详尽的描述。

“昔谢赫云：‘画有六法：一曰气韵生动，二曰骨法用笔，三曰应物象形，四曰随笔赋彩，五曰经营位置，六曰传模移写，自古画人，罕能兼之。’

——唐·张彦远《历代名画记》卷一”³³

“逸格 画之逸格，最难其俦。拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘，笔简形具，得之自然，莫可楷模，出于意表，故目之曰逸格尔。

神格 大凡画艺，应物象形，其天机迥高，思与神合。创意立体，妙合化权，非谓开厨已走，拔壁而飞，故目之曰神格尔。

妙格 画之于人，各有本性、笔精墨妙，不知所然。若投刃于解牛，类运斤于斫鼻。自（王氏画苑本作“目”）心付手，曲尽玄微，故目之曰妙格尔。

能格 画有性周动植，学侔天功，乃至结岳融川，潜鳞翔羽，形象生动者，故目之曰能格尔。（《四格》）。

——北宋·黄修复《益州名画录》”³⁴

“从美学理论看，情况和艺术实践的历史行程大体一致。宋代绘画强调的是‘师造化’、‘理’、‘法’和‘传神’，讲究画面的位置经营。‘有条则不紊’，‘有绪则不杂’，‘因性之自然，究物之微妙。’（《山水纯全集》）元代强调的则是‘法心源’、‘趣’、‘兴’和‘写意’。‘画者当以意写之’，‘高人胜士寄兴写意者，慎不可以形似求之。’（汤垕《画鉴》）”

“从作品到理论，它们的区别差异都是很明白的。这些区别正是美学上‘无我之境’和‘有我之境’的种种表现。”³⁵

当然这些追求美的意境的心得理论观点在新的影视创作很难达到，在我们的创作实践中更多的是在记录自然给我们的启发和赐予，纪录片《敦煌》和《千年菩提路》，在中国的大江南北，拍摄了近百座山川河流，惊叹于祖国山川之壮丽，云雾之奇幻，森林树木之幽美，此景之意境难以用语言表达。尤其是中国古典建筑往往利用山势地形，隐含其中，创造出一种人文与自然相结合的独特的中国式意境。面对近现代城市的扩张，都市中钢筋水泥的蔓延，中国古典意境的记

³³ 周积寅编著：《中国画论辑要》，江苏美术出版社，2005年7月版，第158页。

³⁴ 周积寅编著：《中国画论辑要》，江苏美术出版社，2005年7月版，第173页。

³⁵ 李泽厚著：《美学历程》，北京：生活·读书·新知三联书店，1999年7月版，第184页。

录和传递是一种极为难得的影像创作。这其中，中国古典绘画中神、妙、意之不同境界的追求，也是我们在摄影和剪辑中不断努力的目标。

而“有我之境”和“无我之境”的创作，也是在留白与充满一种从绘画的构图色彩的布局和搭配的应用中，在一个个画面的创作实践中，不断的积累和感悟，使人文历史类专题片这来自于欧美的艺术形式，逐渐形成中国化的意境之美。

从唐代以来，以王维为代表的画家开始超越了现实的束缚，他们不再为皇帝画画，不再为生计画画，一种精神上更加超脱、形式上更为自由的画种——文人画形成了。五代到宋之后，文人对于绘画的影响越来越大，文人画以其特有的精神追求，成为所有画种中，品格最高的一类。崇尚释道的心无外物，返璞归真，把意境的表达提升到突显的位置，超越外在物质世界，回归本心。元代文人画家之首的倪瓒认为绘画应该抒发主观感情，而不求形似，表现画家“胸中逸气”。

台湾艺术批评家蒋勋对于中国山水画有一个形象地比喻。他觉得生命是一个过客，我们在走进一个山水里面去，我们还没有爬山之前，抬头就看到那个山，对这样山有很多的向往，很多的，很多的渴望，很多的期待，然后慢慢走进山里面去了，在山里面的时候会碰到各种各样的事情，快乐的、不快乐的事情，可是峰回路转，他其实就是生命的态度，等到他爬完山了以后，从山回看到自己刚才走来的那一条路，他知道繁华也过去幻迷也过去了。

《当卢浮宫遇见紫禁城》中，提到了倪瓒。他常画竹子、树木和石头，再辅之以远山近亭，独具特色。《秋亭嘉树图》描绘是江苏无锡太湖边的秋景，远景中湖波淼淼，山形幽淡，天色空阔无云；近景处一脉土坡，茅屋草亭，树木三株秀丽其间。倪瓒笔下的树全然区分不出枝叶形体，树干从山石中钻出，似乎根本没有根。人们看他画的竹子像是茅草，但他丝毫不以为意。

倪瓒论画时常说，我画竹子，为的是抒发胸中逸气，哪管它像不像真的竹子，随笔涂抹而已，结果被别人当做是麻杆和芦苇，我也不强辩，拿这种看客没办法啊！倪瓒作画时“逸笔草草”，但他恰恰写出了竹子清秀疏朗、细而有节、柔而不折的自然野趣。这些树，代表了中国文人画历史上的极高成就。

纪录片《敦煌》对榆林窟中《普贤变》的解读也是采用这种方式，《普贤变》堪称古代山水画的杰作。画中壁立的群峰、突兀的奇石，院落和楼宇，在云烟之中若隐若现。不论是布局设计、人物造型，还是笔墨的运用，一派超凡脱俗的雅逸风度。

自古从真实的描绘自然之境中，如何追求意境和气韵都是美学家们一直追寻的目标。

作者认为已经之外，在人文历史类专题片的创作在绘画中另一个审美高度就是气韵的实现。关于中国绘画气韵的美学理论有很多。

“一【唐】张彦远

今之画纵得形似，而气韵不生，以气韵求其画，则形似在期间矣。

二【宋】郭若虚

谢赫云：“一曰气韵生动，……”

四【明】顾凝远

六法中第一气韵生动，有气韵则有生动矣。气韵或在境中，亦或在境外，取之于四时寒暑、晴雨晦明，非徒积墨也。

七【清】龚贤

笔法要健，墨气要活，邱壑要奇，气韵要雅。气韵犹言风致也。

八【清】唐岱

画山水贵乎气韵，气韵者非云烟雾霭也，是天地间之真气。

气韵与格法相合，格法熟则气韵全，古人作画岂易哉！”³⁶

我们也看到诸多关于气韵的描述。

“传说是荆浩继六朝谢赫关于人物画的‘六法’之后，提出山水画的‘六要’（气、韵、思、景、笔、墨），其核心是强调要在‘形似’的基础上表达出自然对象的生命，提出了‘似’与‘真’的关系问题：‘画者，画也，度物象而取其真。…苟似可也，图真不可及也。’‘似者得其形，遗其气，真者气质俱盛。’（《笔法记》）提出了外在的形似并不等于真实，真实就要表达出内在的气质韵味，这样，‘气韵生动’这一产生于六朝、本是人物画的审美标准，便推广和转移到山水画领域来了。它获得了信的内容和含义，终于成为整个中国画的美学特色：不满足于追求事物的外在模拟和形似，要尽力表达出某种内在风神，这种风神又要求建立在对自然景色，对象的真实而又概括的观察、把握和描绘的基础之上。”³⁷

“在文人画家看来，绘画的美不仅在于描绘自然，而且在于或更在于描画本身的线条（景物）的相对独立的美，它不仅是种形式美、结构美，而且在这形式结构中能传达出人的种种主观精神境界、‘气韵’、‘兴味’。这样，就把中国的线的艺术传统推上了它的最高阶段。”³⁸

范曾先生说，“中国古代画家讲究气韵。这气韵包含了深邃的意境，隽永的诗情和风情孤军的神采等内容，而在笔墨的表现上，则主张以一贯之的气势，这种气势使画面有一种统一浑融的感觉，一草一木都不孤零，万象森罗耳部芜杂。这种气势的统一构成了画面如一个乐章办的韵律，铿锵和鸣，没有鼓励跳动的额杂音，看中国画是一种情感上纯净化、意念上圣洁化的真正崇高的享受。”

这种享受就是一种气韵在薄薄的纸张上的跳动带来的感动，就是在一种气韵

³⁶ 杨大年：《中国历代画论采英》，南京：江苏教育出版社，2005年10月版，第93、94、96、97页。

³⁷ 李泽厚著：《美学历程》，北京：生活·读书·新知三联书店，1999年7月版，第174页。

³⁸ 李泽厚著：《美学历程》，北京：生活·读书·新知三联书店，1999年7月版，第184页。

贯通的线条和笔墨挥洒的韵动中带给你的抒发；气韵存在于天地之间，存在于森林湖泊之中，也存在于一株小草一朵小花里，甚至在大树的叶子里。据说古代的那些画家们通过观察身边的一朵花一片叶，就能了知生命的奥妙，也许这就是鲜活的气韵之所在吧。气韵同时存在身心之内，当我们的眼睛、耳朵在感知自然，与它息息相通时，或许我们就会把一种美妙的意境，以一种一以贯之的生动的美感，表达在指尖，表达在笔墨飞舞的纸张上，表达在我们的人文历史类专题片创作中。一部电影有时长达2个小时，非常奇妙的是，当你在某种气韵中，组合你的视觉画面，在人文历史类专题片的综合元素的应用中，优秀的影视作品往往观众会一口气看下来，这就是我们强调的一以贯之的气韵吧。在这些气韵的贯穿中有简有繁、有密有疏，它和意境相映成趣，共同体现在现代技术创作出来的视觉人文历史类专题片中。符合于自然之道的的气韵是一种美的本来面目，自然存在。或许我们在一幅绘画里，一个人文历史类专题片的作品里看到的鲜活生动的气韵，这或许就是一种大美不言的存在吧。

2.2.3 古典音乐中审美对人文历史类专题片的提升

“音乐插入的概念来源于对纪录片视频结构的研究。在我们的研究中，我们发现了大多数的纪录片都有背景音乐。总之，图像开始时有一段开场音乐介绍交代上下文，画面结束时又有一段音乐来总结视频内容或者预示将来、可能会要呈现的版权信息。”³⁹

从事人文历史类专题片创作的人，都知道古典音乐对于我们创作的重要性，画面艺术追求“意境”和“气韵”离不开音乐，人文历史类专题片是视听结合的艺术，人们用眼睛观看的同时也用耳朵听，当我们坐在电视机前或电影院里，我们观赏到的人文历史类专题片是对视觉和听觉的综合传播，这种传播将画面和声音有机的融为一体，使观众达到身临其境的效果。而绘画则是在无声的欣赏中达到美的传递。所以音乐的创作是极其重要的，甚至是至关重要的。把古典音乐元素和现代的音乐创作技巧方法结合起来应用在今天的影视创作中是我们一直探询的一种方法。而中国独有的古琴艺术的音乐原理和审美追求对今天的人文历史类专题片的创作有极大的启发意义。古琴理论作为古典乐理的一种，崇尚的意境和气韵和我们今天人文历史类专题片追寻的意境惊人的一致性。

古琴，为中国最古老的弹拨乐器之一，因其清、和、淡、雅的音乐品格在音乐、棋术、书法、绘画中居于首位。据说是中华民族的始祖伏羲发明的，它融合天、地、人三者的关系。迄今为止我们在中国能看到的最古老的古琴来自于汉代，存见最早的古琴琴谱是传于南朝梁、陈年间的《碣石调幽兰》，原谱则是唐人手

³⁹ 北达科他州立大学董爱娟，李宏林 Publication Date : 9-12 July 2006. On page(s): 1825 – 1828.

抄的卷子。

《琴集》曰：“《幽兰操》，孔子所作也。”孔子离鲁，率弟子奔走于七国诸侯之间，经过14年的辗转流离依然不能推行仁政，最后落拓回到鲁国。隐谷之中，见香兰独茂，喟然叹曰：“兰当为王者香，今乃独茂，与众草为伍。乃止车，援琴鼓之，自伤不逢时，托辞於香兰云。”孔子以幽兰自比，怀着孤独愤闷和不遇之情，感叹自己飘摇无定老之将至。整个曲子充满悲凉惆怅之意。

孔子学《文王操》的故事。孔子拜师襄子为师，学习古琴。师襄子教孔子一首曲子，孔子弹了十日还在练习。师襄子说：“可以学另一首曲子了”孔子说：“曲子虽然已经学会了，但是我还没熟悉它的韵律。”过了些日子，师襄子说：“韵律已经熟悉了，可以学下一首曲子了。”孔子说：“我还不知它所叙述的内涵。”又过了些日子，师襄子说：“已经知道所叙述的内涵了，可以学下一首曲子了吧！”孔子说：“还不知作曲者是谁，他的为人如何呢。”再过了些日子，师襄子说：“从你的琴声中可以感受到，有个人好象很肃穆，正在沉思着，又好象怡然自得，志向很高洁的样子。”孔子说：“我感受到这个人脸色肃穆，身材高颀，目光慈祥，心胸宽大能包容天下。呀！那不就是文王吗？”师襄子听了大吃一惊，连忙站起来向孔子一鞠躬说：“不错！我的老师讲过，这个乐曲名叫‘文王操’。”

从这两个故事我们能看到古琴一开始就被赋予了怎样的意境和中国哲学思想的追求。

“琴者，禁也。”是传统古琴美学思想中最重要的命题。古琴言禁始自汉《新论·琴道》“琴之言禁也，君子守以自禁”，后被《白虎通》加以发展，一直影响了其后近两千年中国的古琴美学发展史。古琴音乐作为一种审美艺术，必然会受到社会环境、政治背景和道德观念的影响，所以，它和政治、社会也必然有着千丝万缕的联系，认识到它们之间的关系是必要的。但如果将这种关系视为古琴音乐的创作之本，将古琴作为经世致用的手段，忽视其艺术审美价值，就会使古琴异化，沦为实现功利目的的工具。蔡仲德先生在谈到我国古代《琴论》的美学思想时认为“古琴艺术之所以走向衰落，显然与历代琴论、与古琴美学思想强调‘雅’，强调‘德’，强调修身养性的伦理教化作用，强调一个‘禁’字有关”。这是一个极其精到而又令人深思的见解。古琴文化是一种对儒家文化创造的仁、义、礼、智、信”的表达。古琴是中国传统文化的重要组成部分，它所蕴涵的哲学思想和文化内涵已超出了乐器本身的演奏功能。古琴音乐的发展主要受儒家“中正平和”、“温柔敦厚”和道家“顺应自然”、“清微淡远”思想的影响。其次，从古琴音乐的审美特征来说，它体现了“和”的精神。儒家主张“入世”的人生态度，注重人为，采取各种方式来维护等级制度。这就决定了儒家把万物的产生、天下的统一归于“和”。因此在哲学思想上强调矛盾的统一，而反对矛盾的对立，认为

矛盾统一所产生的“和”才是世界的本源。表现在音乐上就是以平和为美,不平和为丑,这是一种符合人性伦理道德的“平和”的审美观。

而在中国古琴审美的发展中,有人打破了“琴者,禁也。”的说法,对古琴审美的倡导进行了反思,这就是李贽的“琴者,心也。”

中国音乐学院的苗建华对这一命题作了研究:“‘琴者,心也。’李贽继承、发展了庄子‘法天贵真’、反对束缚、追求自由的精神,以‘童心’说为其音乐美学思想的基础,对代表典型儒家美学思想的‘琴者,禁也’命题进行了尖锐的批判,提出‘琴者,心也,琴者,吟也,所以吟其心也’。此命题出自《焚书》卷五之《琴赋》,其美学意义有三:首先,‘琴者,心也’视琴乐为抒发人们内心感情的艺术,突破了‘琴者,禁也’思想的束缚。儒家视古琴为君子修身养性、治家理国的工具,倡导‘平和’‘淡和’之审美观,由于儒家音乐思想在传统音乐思想中的统治地位,这些思想始终成为古琴美学思想的主流,为封建文人所推崇,李贽是历史上第一个明确对此发出挑战的思想家,‘琴者,心也’则是数千年孕育的非主流思想的惟一大胆表现。”

刚开始学习古琴的人都知道,第一首要学习的琴曲就是《仙翁操》,作为著名的古琴曲开指小曲之一,因配有“仙翁仙翁,仙翁得道仙翁”的唱词而得名,整首曲子表达的境界无疑是:“仙翁得道,逍遥乎物外,任天而游无穷也。”

在演奏《鸥鹭忘机》的时候,必须心闲气静,毫无欲虑妄念,先有天空海阔任鸟飞翔的意境,然后以转空灵的执法,疾徐适当的节奏出之,才能有音舒韵远,情畅神流、天然自得的妙趣。若一气重指急弹,就失去忘机的意义了。

在弹《高山》这一曲的时候,必先息虑静气,深体冥搜,设想意中山,神会山中景,身化景中人,真如历境追踪,而后抚弦动操,才能得心应手,达意移情。这又不仅是对于《高山》这一曲应该如此,凡属诸曲,莫不如此。徐青山《琴况》所讲的“弦与指合,指与音合,音与意合,得之弦外,与山相映发,而巍巍影现,与水相涵濡,而洋洋惝恍”,也就是这个意思。

古琴在深受儒家文化影响同时也受到道家的熏染。无论是儒家还是道家,都表达了对人对自然的理解。艺术家们把意境和气韵寄托在音乐的表达中,音乐同样在人文历史类专题片的应用中需要传承 2000 多年的审美经验和价值追求。让我们在看看数百年前,文人对古琴审美境界的要求。

一曰“静”

生厉则知指躁,声粗则知指浊,声希则知指静,此审音之道也。盖静由中出,声自心生,苟心有杂扰,手指物挠,以之抚琴,安能得静?惟涵养之士,淡泊宁静,心无尘翳,指有余闲,与论希声之理,悠然可得矣。

一曰“清”

故清者，大雅之原本，而为声音之主宰。地而不僻则不清，琴不实则不清，弦不洁则不清，心不静则不清，气不肃则不清，皆清之至要者也，而指上之清尤为最。

一曰“淡”

清泉白石，皓月疏风，怡然自得，使听者游思缥缈，娱乐之心不知何去，斯之谓淡。

舍艳而相遇于淡者，世之高人韵士也。而淡固未易言也，祛邪而存在，黜俗而雅归，舍媚而还淳，不着意于淡而淡之妙自臻。

一曰“恬”

不味而味，则为水中之乳泉。不馥而馥，则为蕊中之兰茝。吾于此参之，恬味得矣。

一曰“逸”

形神并洁，逸气渐来，临缓则将舒缓而多韵，处急则犹连急而不乖，有一种安闲自如之景象，尽是潇洒不群之天趣。所以得之心而应之手，听其音而得其人，此逸之所征也。

一曰“雅”

惟真雅者不然，修其清静贞正，而籍琴以明心见性，遇不遇，听之也，而在我们足以自况。斯真大雅之归也。

这样的美学追求对中国古典诗歌和绘画同样有相通之处，“琴者，心也。”作者相信只要把这样的美学追求融会贯通与创作者的内心，用声音技术和技巧与视觉人文历史类专题片完美融合，一定能达到一种和谐的古典审美意境。当然这些古典音乐需要和当今新的音乐形式相结合，在传统的审美趣味中应用适合现代大众的新方法，才能有新的面貌和良好的传播效果。

纪录片《故宫》的主题音乐就应用了明清音乐的曲调进行改造和现代西洋乐器弹奏的融合呈现出一种新的面貌，得到了很好的传播效果。《故宫》第九集《宫廷西洋风》，我们找到了十七世纪的西方乐谱，对那个时代刚刚进入中国的音乐重新进行了恢复和演奏，当我们的西洋乐队在故宫那个环境弹奏起古典的西洋乐曲时带给人一种奇妙和时光穿越的感觉。而我们也大量的借鉴和吸取了当代中国和西方音乐的创作方法和技术，作为我们人文历史类专题片创作中一种大胆的尝试和创新。对中国的古典绘画、瓷器、书法进行现代音乐创作的诠释，并用音乐来营造历史中人物的情感和思绪得变化和发展。

在《台北故宫》和《敦煌》两部纪录片的音乐创作中，同样将一些古典传统的音乐曲调和现在青少年喜闻乐见的流行音乐相结合，和古代的水墨山水画相配合剪辑成片播映，达到了全新的视听艺术创新和探索，收到了既现代又古典的

良好效果。很多纪录片的创作直接引用古典音乐,例如《台北故宫》在表现学者李济的思乡之情时,用到了古琴《归去来辞》很好的表达了片中人物的心境,展现出的是洒脱的美,自由的美,回归的美。叙事、写景、抒情有机地结合在一起,感情真实充沛,抒情意味深长也使这一段落充满了古典音乐的韵味。

在纪录片《千年菩提路》中,甚至还引用了古老的一些唱诵,和现代音乐做结合,给人一种亦真亦幻,宁静致远,情沁人心肺的音乐感受。

还例如在《敦煌》中使用琵琶独奏,来模拟唐朝宫廷舞蹈音乐,用羌笛来展现“大漠孤烟直、长河落日圆”的意境,都受到了很好的效果。《敦煌》的片头音乐,则是选用了一首在青少年中广为流传的歌曲《悠远的天空》。用敦煌的壁画塑像和拍摄到的西部风光,人物扮演的真实再现,进行视觉化的重组,使这段音乐和歌词有了一个新的面貌,受到了很多观众的喜爱和称赞。

《当卢浮宫遇见紫禁城》中,表现倪瓒绘画意境的时候,我们也运用了画面展示和背景音乐相融合,向往自然于一体的意境。用淡雅、飘逸的古琴音乐来表达对倪瓒精神世界的理解,对他的绘画、艺术进行看似无言的一种解读。

古语说的好“曲高和寡”在当代人文历史类专题片创作中,我们本着大众媒介所承担的文化传播审美服务和引导的功能,在音乐创作中追求传承古典审美的意境和情趣,尽量做到雅俗共赏、喜闻乐见。

2.2.4 美学理论中古典审美对人文历史类专题片的引导

王国维提出了“诗人对宇宙人生,须入乎其内,又须出乎其外。入乎其内,故能写之。出乎其外,故能观之。入乎其内,故有生气。出乎其外,固有高致。美成能入而不出。白石以降,于此二事皆未梦见”。⁴⁰

“古人云:“形在江海之上,心存魏阙之下。”神思之谓也。文之思也,其神远矣。故寂然凝虑,思接千载;悄焉动容,视通万里;吟咏之间,吐纳珠玉之声;眉睫之前,卷舒风云之色;其思理之致乎!故思理为妙,神与物游。神居胸臆,而志气统其关键;物沿耳目,而辞令管其枢机。枢机方通,则物无隐貌;关键将塞,则神有遁心。……登山则情满于山,观海则意溢于海。我才之多少,将与风云而并驱矣。”⁴¹

这两段重要的美学思想,对人文历史类专题片的创作者有重大的指导意义。人文历史类专题片尤其是人文历史类纪录片绝大多数会面对自然风物中的高山大川,森林湖泊,面对宇宙自然的美景,如何创作一部有意境有鲜明主题思想的影视作品,又不拘泥于眼前所观察到的自然景观,这就需要王国维提出的“入乎

⁴⁰ 王国维著:《人间词话》,上海:上海古籍出版社,2004年4月版,第62页。

⁴¹ 刘勰著:《人文雕龙注》下,范文澜注,北京:人民文学出版社,1958年9月版,第493页。

其内，故能写之。出乎其外，故能观之。”

在范曾先生的论述中，有这样的描述，“啊，大地之美！天衣无缝，天章云锦的大美，那半天朱霞、云中白鹤，山间明月，水上清风，那崇岭险峻？，奇峡大豁？，渺渺微波，浩浩江流，那寒光积雪，大漠孤烟，那风啸马鸣、落日余晖，何处不是造化神奇的创造，忙忙天宇，恢恢地轮，何处不是无言的大美。‘天地有大美而不言，四时有明法而不议，万物有成理而不说’（《庄子·知北游》）”⁴²

“当我们艺术家在人生的体验上，没有一种彻底的大解脱，在倒悬之苦中挣扎，处于这种心态便无法与大自然在浑然中邂逅，无法去了解天地无言的大美，而又欲标新立异、炫人耳目，必然如庄子书中熔炉中跃然而起的一块溶金说“我必须成为莫邪这样的良剑”一样，被视为不向之金。一切艺术上的故意矫造，何尝不似这跃然而起的恶金？”⁴³

“天地大美是一种无是非、无差异的齐一淳和之美，天地万物的升息消长相嬗替，开始和终结宛若一环，不见其规律，这在庄子书中称为天钧，也称作天倪，就是自然而非人为的分际，乃是一种真正的大和之境。”⁴⁴

“艺术家的本领有限，永怀谦卑之心是我们的自知之明，我们对宇宙的了解，微乎其微，让我们老老实实地去画像一片叶子，或者天才一些画出郑板桥的兰花，或者更天才一些画出八大山人的一条鱼，天下事能事毕矣。”⁴⁵

就像范曾先生所说，我们在创作的时候，要怀着敬畏和学习的心态去发现大美之道。“外师造化，中得心源”。用自己的内在感受与自然相契相合，才能达到像刘勰所说的“思理为妙，神与物游”，这就是说，我与物的交融，远远超越了勉强的捏合。妙就妙在这个“游”字。这种主客体的契合，是无法用其他字来描述的。刘勰又说：“物色之动，心亦摇焉”，这“摇”字之妙在于充分表现了创作主体心灵的感动。而这种感动又是与大自然的瞬息万变（即“物色之动”）相和谐的。刘勰更进一步说：“目既往还，心亦吐纳”，这就说明了创作活动是一种十分主体性的精神活动，而这种精神活动依然不会离开目之所见（即“目既往还”）。

美国旧金山州立大学广播和电子传播艺术教授赫伯特·泽特尔说：我们所要做的是激发起传媒领域内学者们一种普遍的对于电视美学的意识，和与电视有关的各种不同美学元素（例如灯光，空间，时间，声音）和他们之间的情境关联。只有这样，我们才能真正推进研究目标，才能使我们关于电视美学的研究得到应有的关注度。⁴⁶

⁴² 范曾著：《范曾谈美》，天津：南开大学出版社，2009年10月版，第8页。

⁴³ 范曾著：《范曾谈美》，天津：南开大学出版社，2009年10月版，第9页。

⁴⁴ 范曾著：《范曾谈美》，天津：南开大学出版社，2009年10月版，第9页。

⁴⁵ 范曾著：《范曾谈美》，天津：南开大学出版社，2009年10月版，第24页。

⁴⁶ Herbert Zettl：RESEARCH IN TELEVISION AESTHETICS. :Spectra; Aug1982, Vol. 18 Issue 7,p9-9, 2/3p.

另外,《人间词话》提到的审美艺术是值得学习和借鉴的。“大家之作,其言情也必沁人心脾,其写景也必豁人耳目。其辞脱口而出,无矫揉装束之态以其所见者真,所知者深也。诗词皆然。持此以衡古今之作者,可无大误矣”。⁴⁷

我们的人文历史类专题片追求的是意境的优美,是无我之境,还有宏壮,来自有我之境,是由动至静而得。

那么,最高的艺术境界到底在哪?

王国维在《人间词话》说:“古今之成大事业、大学问者,必经过三种之境界:‘昨夜西风凋碧树。独上高楼,望尽天涯路’。此第一境也。‘衣带渐宽终不悔,为伊消得人憔悴。’此第二境也。‘众里寻他千百度,蓦然回首,那人却在,灯火阑珊处’。此第三境也。”⁴⁸

一部好的人文历史类专题片作品也同样,情感的表达是不是真切地进入人的心灵,与之产生共鸣,使观众进入你描绘的故事和情景中,观众犹如在现场共同参与到事件当中,身临其境。对景物的拍摄和记录也不仅只是在简单的临摹,而是讲述一段真实客观的故事,表现一段自然美丽的风景。

也有学者曾这样评价我这几年的创作实践,“从内容风格的角度来看,《敦煌》很好地继承了从《故宫》开始,在《台北故宫》继续发展的中国风格。这种不紧不慢,而又堂皇大气的气派,其实在《台北故宫》中已经达到相当的高度。《敦煌》试图在此基础上做得更精细。”

“比如在评论近代史上最早对敦煌藏进行考察的西方探险家,无论后人对其的评价是正面还是负面的,片中的影像和文字,都并没有喋喋不休地在这些话题上纠缠,而总是及时打住,重新回归作为地理概念和文化概念的‘敦煌’这个客观对象的主题上来。正是这一点,让《敦煌》具备了真正的中国风格。同样的意蕴,曾经是中国诗歌和绘画最珍贵的遗产的风格特征。”

对于回归古典审美,范曾先生认为,“今天谈回归古典,当然不是再厕身雅典学园的门墙或者去杏坛聆听先贤的雄谈;我们必须弄清的是回归古典的切实内涵,然后我们才可能有所依允、有所寄托、有所恃守、有所弘拓。回归古典一词,它旷逸的一面,是与古人邂逅,异代知己,有朋自远方来不亦乐乎;它峻烈的一面,则是不会以食古人剩菜残羹为己任,对一切古已有之的东西,我们将同样抱着薙其繁芜、掇其精要的精神。古典主义精神之复归,已渐为东西方远瞩深虑之士所共识。人类惟有从自身精神宝库中汲取养料,以作再生之图,舍此,别无途径。同时我们应坚信,衡量艺术亘古不变之原则是好和坏,而不仅仅是新和旧。古典主义的碎片,可能是吉光片羽,而现代流派的余唾,则恐真正是残踏颓瓦。”

“一个艺术家,能从自然大道取之不尽、用之不竭的源泉中汲取灵感,在森

⁴⁷ 王国维著:《人间词话》,上海:上海古籍出版社,2004年4月版,第58页。

⁴⁸ 王国维著:《人间词话》,上海:上海古籍出版社,2004年4月版,第28页。

严的法度中又不受牢笼拘束，最后回归自然。这个过程是古往今来真正能创造大美真美的艺术大师所必然经历的道路。”⁴⁹

“人是有限的，人有各种过失和罪恶，从而人在情感上总追求皈依和超脱。这一皈依、超脱就可以是那不可知的宇宙存在的物自体，这就是‘天’，是‘主’，是‘神’，这个‘神’既可以是存在性的对象，也可以是境界性的自由；既可以是宗教信仰，也可以是美学享受，也可以是两者的混杂和中和。《历史本体论》一书扉页引用了爱因斯坦的话说：人们总想以最适当的方式来画出一幅简化的和易领悟的世界图像，于是他就试图用他的这种世界体系来代替经验的世界，并来征服它。这就是画家、诗人、思辨哲学家和自然科学家所做的。他们都按自己的方式去做，个人都把世界体系及其构成作为他的情感生活的支点，以便由此找到他在个人经验的狭小范围里所不能找到的宁静和安定。”⁵⁰

让我们皈依在中国古典的终极审美之中，用我们的人文历史类专题片，发现美，创造美，传播美。

⁴⁹ 范曾著：《老庄心解》，上海：华东师范大学出版社，2005年版，第54页。

⁵⁰ 刘再复：《李泽厚美学概论》，北京：生活·读书·新知三联书店，2009年版，第61页。

第三章 古典审美在人文历史类专题片中的应用和方法

在大众文化时代,古典审美记忆的传承方法可谓是“仁者见仁,智者见智”,不同行业的人们都在用自己不同的方法来实践。人文历史类专题片作为当代影响非常广泛和深远的手段,其文化影响力不可忽视。同时,古典文化资源也在给影视提供基本的文化资源和创意资源。

人文历史类专题片是不仅仅是视觉和声音艺术的结合,更是综合了文学、戏剧、绘画、舞蹈、音乐等多种艺术的一门跨界艺术。通过影像和声音的传播唤起大众古典审美无疑是面对当代社会文化发展现状一种必然选择。

在每一次的人文历史类专题片的创作中先明确一个指导思想,对多种创作技巧和技术进行综合考虑并确立创作的指导方针。例如,在纪录片《故宫》中,在创作之初就是这样确定它的创作方向的:

在综合了大量的历史信息和各个创作重要的指导者的意见之后,作出了如下思考,并把这一思考整理成文字,发给了每一位参加创作的编导和其他工作人员,“一部片子好不好,关键在于有多少原创性的因素,最重要的原创在于观点和信息的原创,在于艺术创造力的原创,在于新技术使用上的原创。请记住创新是无止境的,只要你愿意,我们就能达到,就电视创作领域而言,我们试图改变些什么;就文化遗产而言,我们是中华文明薪火相传的一份子。”

关于《故宫》的画面。只要在能控制的范围内都要有创造性的展示,要使创作者和观众都产生非同凡响的视觉体验,呈现出强烈而又能打动人心灵的画面来,让人震撼和赞叹。那就要求无论是在色彩、影调、光线、镜头的运动轨迹等画面的各个元素中,都要精心地用智慧和勇气去设计、打磨。视觉上的追求是永远要给人带来惊喜的。在我们这套片子里应该在许多章节里呈现出非凡的视觉创造,这是对我们每一个编导、摄影、灯光的巨大挑战。平庸而常见的画面效果就意味着失败。

关于《故宫》的声音。声音和画面同等重要,声音的创作是一门非常高深的艺术。在《故宫》这套片子里,一定要在音乐、效果声、旁白等声音的创作和设计中,同样达到非同凡响的效果。使它穿透观众的内心,极具震撼力地传递创作者所要表达思想和情感。

关于《故宫》的思想。要在这套节目里展示,中国人拥有什么样的文明,中华民族是怎样来传承这些文明的,这些文明的核心部分是什么。而创作者更想探寻的是中华民族的文明和它的核心部分为什么一代又一代地传承到了今天,绵绵不绝。

关于《故宫》的节目形式。包括:访谈、纪实内容的拍摄、建筑空镜和风光

空镜拍摄、静物的拍摄、史料图片的拍摄、真实再现、三维电脑动画。在每种形式的运用中都需要有创新,这种创新可以体现在节目的各个环节和元素中。比如每一个画面,每一处的灯光造型,一组镜头的剪辑,一个再现场景的设计,一集节目的结构方式、叙事手法等。要善于借鉴和学习戏剧和电影的手法,有时候,模仿其他艺术门类的手法也是一种创新。总而言之,要开拓前人未走过的路,这需要勇气、智慧和耐心。

关于《故宫》的内容。在内容的展示上,要包括拍摄主体的基本信息、历史事件的进程、人物命运的变化以及提炼出的文化内涵。既要有科学知识的传播,又要有具有悬念的好看的故事,还要包含对人物的命运、情感、性格的挖掘和展现。对已知史实一定要有全新的发现,要善于在节目的叙事中发现和放大历史问题的疑点和争议点,要有揭密性。在对史实的叙述中,不能简单地就事论事,就一个历史现象要有更宏观的认识,要有多领域的考证和发现,并进行合理的组合。要在只言片语的史料中去解读历史的真相,要在无言的建筑和文物中去感悟隐含在历史中的思想和情感。

本章节,分别从文字资料、图像资料、声音资料的查找、文献及古代艺术品的解读;人文历史类专题片文本的创作;人文历史类专题片摄影技术的应用如定点和延时;人文历史类专题片新技术的开发和创新如3D动画;人文历史类专题片创作的特殊应用如“真实再现”;音乐及其他声音的(旁白和同期声)创作;研究者及历史亲历者观点的引用还有人文历史类专题片的画面剪辑和后期制作等诸多过程的解读同时寻求本领域内权威专家的学术支持和引导,通过对这一人文历史类专题片创作方法的分析和研究、试图探索出一套唤起大众古典审美的方法。

同时,本文作者认为在当代中国人文历史类专题片的创作中三种关系的平衡:媒体机构的价值观、大众的需求、创作主体的个人修养和审美价值取向。而这三种相互博弈相互支持的关系,如何处理好这三中关系是人文历史类专题片创作中重要的技巧和方法。

第一节 人文历史类专题片创作中的资料查找

人文历史类专题片创作中最基础的工作之一就是历史资料查找。尤其是历史人文类的纪录片,资料查找对于整个片子的创作是至关重要的,纪录片创作者所传达的历史信息力求准确和详实,不仅仅要涉猎相关的文字资料;遗留下来的历史图片、历史亲历者收藏的照片、信件;古代艺术品的考证包括地上建筑和考古挖掘的古器物;更为重要的一点是要查找活动影像,不同的时代对不同的历史事

件、历史瞬间、历史人物，哪怕是一件器具都会有不同解读，有的时候新的田野考古发现或者另类文字的破译都对研究对象有新视角的观察。

影视创作中，资料查找也实现古典审美的重要途径之一。

文字资料的查找：

首先是古典文献的查找包括留存下来的史书典籍、档案、当时那个年代流传至今的文学作品，这类古典文献不止是对历史人物和事件的记录而且蕴含着古典审美精神；其次，学术论文期刊的查找，在这方面纪录片创作者利用的查找途径是中国全文期刊数据库包括研究生优秀论文库和万方数据库，学术论文集聚都是这个研究领域内的权威人士和研究者的学术成果，其中包括后人对原始资料的分析。再次，联络和走访一些专家学者，为资料查找开拓视野，引导方向。

在每一部片子立项初期，我们就开始大量的资料查阅和调研工作，图书馆查阅老资料，复印杂志和报纸，甚至有的时候会用到微缩胶片的资料，历史档案馆也是查找的重要渠道，每一部片子的每一个创作者都要阅读几十万的资料。

纪录片《故宫》关于故宫的始建年月查找了很多的典籍史料，如：

清乾隆四年宫修的、由张廷玉等编纂的《明史》。《明史》成祖本纪四年：“闰七月壬戌诏以明年五月建北京宫殿，分遣大臣采木于四川、湖广、江西、浙江、山西。”

《永乐实录》：“十八年十二月癸亥，……（营建北京）自永乐十五年六月兴工，至是成。”

黄瑜《双槐岁抄》：“（永乐）十五年十一月贵筹建里奉天殿、乾清宫。……十九年正月郊社宗庙宫殿告成。”

朱国桢《涌幢小品》卷四，宫殿条、《天府广记》宫殿条：“永乐十五年起工，至十八年三殿工成。”

有关故宫三大殿的资料查找了若干篇学术文章，其中包括林徽因和罗哲文发表于20世纪50年代的文章。

纪录片《台北故宫》创作团队购买了几百期的《故宫月刊》、《故宫季刊》

《故宫学术季刊》，有关片子中涉及到的每一件文物，都会参考专家的研究成果来解读；在讲述文物南迁以及文物运台的那段历史的时候，创作团队查阅了当时参与人的回忆录，如那志良的《我与故宫五十年》、《典守故宫国宝七十年》；再有就是参与事件人物的日记，如《马衡日记》；在涉及到关于两岸故宫交流活动的时候，查找了北京故宫郑欣淼院长和前台北故宫博物院院长秦孝仪的书信往来。

在纪录片《敦煌》讲述藏经洞文物外流的故事时，创作者采用的资料来源也是斯坦因何伯希和等人的日记。

图片资料的查找:

图片也是视觉文化发展到一定阶段的产物,图片比文字记录更形象,更直接。从绘画到照片无论是哪种形式的图片也代表着当时创作者的审美追求。图片的查找途径可依靠插图类的图书扫描,各类博物馆、图书馆以及专业图片买卖公司的收藏,流落民间的一些图片也可是寻访的对象。

纪录片《敦煌》创作团队从李约瑟工作室购买了34张早期敦煌莫高窟外景的图片,在法国国家图书馆也购买了十几张伯希和文书,包括经书和绘画初稿,还有阿龙文书,不仅有助于片子中解读那个时代敦煌地区人们的生活,而且会给观众带了新奇感。

纪录片《台北故宫》制作中,创作团队采访了庄严之子庄灵,他提供了很多有价值的照片,有“曲水流觞”的风雅、南迁路途的艰险、初到台湾的窘迫,都给片子增色不少。收藏在台北故宫博物院的一些重要文物,如毛公鼎、翠玉白菜、溪山行旅图等是从得意典藏文化股份有限公司进行了图片购买。

纪录片《当卢浮宫遇见紫禁城》,摄制组再去法国实地拍摄的时候,对卢浮宫馆内收藏的文物尽可能的拍摄了电子图片,如蒙娜丽莎的微笑、胜利女神等等,此外,法国巴黎标志性的建筑物也进行的图片拍摄,如,埃菲尔铁塔、巴黎圣母院、凯旋门、香榭丽舍大街等。

声音资料的查找:历史人文纪录片的创作也离不开声音资料的查找,在纪录片创作过程中不单单依靠现代的作曲家去为片子重新创作一系列的音乐,还要查找一定的声音资料包括古典乐器的演奏和古代曲谱从中汲取古典音乐的营养。

在一部片子的制作过程中,也会注意收集与整部片子的音乐风格相近的音乐。在纪录片《千年菩提路——中国名寺高僧》中就收集了杨晓琳的《药师咒》、《大悲咒》、许巍《南无观世音》、汤珏《度母的祝福》等等音乐以供导演可以用作参考音乐。

活动影像的查找:资料画面的应运也是纪录片创作不可缺失的部分。这部分资料查找的范围一般锁定在各个电影博物馆。这部分资料对于支撑历史人文类纪录片的创作是有其重要的。

纪录片《故宫》中,最早的活动影像是一位名叫西蒙斯的美国人1903年拍摄的,这段活动影像也被应用到片子当中;

纪录片《台北故宫》也有早期参观台北故宫博物院的台北市民刘生容拍摄的一段活动影像,这种民间的活动影像也弥足珍贵。

在纪录片《梅兰芳》中,也有梅兰芳的一些演出的资料影像。

专家的联络和采访也是纪录片创作中资料查找的重要环节。在每一部片子立项之初,都要确立专家范围,并对这些专家的研究范围、著作、居住地和职务进

行整合备份,每一集的创作导演根据自己负责部分的内容需要来选定专家。专家学者都会给导演提供这个领域内最权威和最前沿的研究动态。

采访一些事件的亲历者或者亲历者的家属,也是创作者得到最真实而有说服力的资料的重要途径。

古代艺术品考证资料也是资料查找的工作之一。主要包括地上建筑物与考古挖掘的文物。纪录片《故宫》和《台北故宫》中,对故宫和台北故宫建筑本身就是艺术品,对宫殿的建筑年代、建筑风格、建筑施工人员甚至风水八卦等都做了详细的资料查找。

纪录片《千年菩提路——中国名寺高僧》,五台山一集中对大佛光寺的建筑,现存的较早的全木质结构建筑。其中,东大殿的唐代建筑的典型。

《敦煌》中对各个朝代开掘的洞窟相关的资料也进行了整合,这对于导演分析各个时代人们对宗教建筑的审美追求有着重要作用。

资料查找的重头戏莫过于对艺术品资料的收集,不仅仅要查找艺术品的现存放地点、类型、年代,器形,制作工艺流程、生产的社会背景还要注意收集文物流转的故事。

在收集资料时应该带着下列问题搜集资料,并作详细梳理、记录,最终形成文字表述。

①节目所涉及到的最重要的历史信息,包括:时间、地点、人物、事件以及人物行为的细节和人物间的真实对话,包括这些要素的文献出处。

②一定要涉及历史背景,从两部分收集:这一时期的国家大事件,包括大事中的重要人物行为;这一历史时期社会背景包括:经济状况、民生、文化生活、宗教、天气、奇闻逸事、游乐等社会新闻。

③最好涉及到历史史实的争论。要查阅有关这方面的论文,比如,为什么有争议,各方持什么观点,有何独到之处。

④要收集最新的学术成果和学术观点,通过一定的筛选后在节目中使用。

⑤尽最大努力寻找可以看到的景物、遗迹、文物、绘画、图片以及幸存者等等。

⑥现在需要打交道的专家名单,其著述、业绩简介,这些人中哪些人可做采访、哪些人用于提供资料。

⑦最好提炼出最能体现主题思想、编导意图、在制作该片中不可或缺的细节,同时提出拍摄建议。

⑧能收集到从未公布于世的独家重要资料,并在节目中进行展示和使用,是最值得鼓励和兴奋的。

资料收集中的注意事项:

资料的收集必须全面、客观，要穷尽所有和选题相关的素材。尤其是原始档案和第一手的资料。整理资料要严谨、规范，杜绝编排失误，必须保证史实准确。记住：资料失实会给后边的所有创作造成灾难性的后果。

在查找资料的时候，最重要的一点就是拓宽眼界，对于社会大背景资料也要注意收集，从人类审美精神的发展历程来看，社会发展和人们审美精神的变革之间有着密切的联系。

对这些历史资料查找的过程本身也是追溯古典审美精神的过程。

第二节 人文历史类专题片解说词的创作

文字的文本创作、完成影视结构的剧本创作、细化分镜头与解说的分镜头本创作三个阶段。

文本创作阶段：

1、罗列基本史实：

一是最重要的信息，纪录片中无论涉及到的是历史事件的发生与变迁、历史人物以及他们之间的关系、建筑的设计制造与诞生、艺术品的收藏与制作，或是宫廷生活和礼仪制度的展示等，都要梳理出一些最重要的信息出来，它在片子的叙事中是不可或缺的。这些最重要或最有价值的信息构成了纪录片中的主体部分。

纪录片《故宫》第一集讲述的是紫禁城建筑诞生的事，主体信息有这么几个：迁都之争；备料；建设的过程；被烧毁与修复。再往下细分，比如备料之中主要展示木材和石料。烧毁中主要展示紫禁城第一次被毁的情景。

纪录片《台北故宫》第一集讲述的是文物流迁的事，重要信息有以下几个：文物南迁的背景信息；文物运台的决定；参与文物运台的人物；几次文物运台的具体信息。再细分，比如文物运台会议展开的地点、时间、参与会议的人物、最后的决议；文物运台的经费清单、船只安排、每次运送的文物数量等等。

二是最新的信息，一个节目中如果出现了闻所未闻的，见所未见的最新信息展示，是最值得鼓励和兴奋的。应当将这些最新的信息进行放大与渲染。

在纪录片《故宫》和《台北故宫》中，涉及瓷器的分集，哪些瓷器是从来没有在电视上展示过，人们从未见过、听说过的；比如建筑，哪些是广大百姓从未见过，听过；比如政务和生活，老百姓看了会感到很新鲜，很有历史知识上的收获。

纪录片《台北故宫》最后一集《承古开今》中，涉及的新信息很多，关于台北故宫的制作的非常有特色的宣传片《Old is new》、台湾歌手林强演唱的闽南

语主题曲、台北故宫举办的一系列以馆藏文物为主题的创意设计比赛，台北故宫博物院制作的数码 3D 动画片《国宝总动员》在第 7 届东京国际动画影展荣获公开征选作品类首奖。

《敦煌》中，特别是洞窟尤其是首次对媒体开放洞窟的解读，比如敦煌莫高窟第三窟壁画“千手观音”。

三是有争议的信息，在片中会涉及到某些历史事件、历史人物或文物存在着一些争议，要善于巧妙的利用和编排。这种争议会在片子的叙事中形成一些悬念和冲突，是一定要好好利用的。

比如，纪录片《故宫》第一集中紫禁城建造完成时间长度的争议，关于中轴线变化的争议，第二集关于李自成烧没烧故宫，第七集关于某些书画作品真伪的争议、第八集的图片中关于传国玉玺的真假等。

纪录片《台北故宫》关于溪山行旅图作者署名被发现的事件；台北故宫镇馆文物翠玉白菜被损毁；四库全书被浸泡事件。

四有趣味性的信息，历史人文纪录片也要增强趣味性，要特别注意挖掘要表现的事件、文物、人物背后的有趣故事。

纪录片《敦煌——家住敦煌》一集中有关“牙可文书”背后的唐代女子生活自由的故事；《台北故宫》中“花气薰人帖”、“寒食帖”的流转故事，郑文堂故事片《经过》的关联，林怀民“云门舞集”与台北故宫收藏的书法和器物之间的关系。

2、进行主题提炼：

每一部纪录片都要树立一个共同的主题思想。纪录片《故宫》中，中国数千年文化传承的核心、理念到底是什么？归纳为以下三个方面：

一、皇权至高无上，个体要服从最高的权力统治。故宫的建筑体现的就是皇权至高无上；故宫的文物收藏和制造的行为也同样体现皇权至高无上；故宫的政务及宫廷礼仪也要围绕这个去展示。

二、大一统思想是无论从经济、文化、政治各领域都要统起来的做法。玉的制造和开采要统一起来。天底下最好的字画也要统进宫里。大一统思想要表达的不仅仅是在某一时期疆土的统一，文化政治的统一，更有一种不论时代怎样变来变去，兴衰沉浮，中国人关于自己文明理念的传承行为，始终不会改变。一个建筑的诞生是举全国之力统筹安排规划。无论明清两代均是这样。这个建筑所包含的文明信息可以跨越数千年，始终不变，一脉相承。一个礼制制度的传承可以上述到两千年前，一个玉器制造的行为同样可以维系到两千多年的古人。文物流失这集和字画要点出中国历史演变的一个规律。王朝兴盛则统一，王朝衰败则散乱。兴衰之间中国所有的历代政治领袖都会追求一个大一统，古今不变。

三、礼制天下，这讲的是中国人和人之间的关系，以儒家文化为核心。故宫里的建筑格局处处体现一个礼字，礼制就是等级制度，人之间，要在这个礼制的框架上去生存，故宫里的玉和瓷同样也表达一个礼制天下，人分三流九等，政务生活典章制度，宫廷西洋风最能体现礼制天下的理念。

故宫节目的思想性还有一个可以表现的方面，就是中国人和自然、宇宙的关系。从皇帝来讲，就是君权神授，替天行道；对艺术家的创作来讲，是天人合一，故宫的建筑和设计很多都体现这一点。乾隆为什么要给自己盖一所乾隆花园无非是追求道法自然，天人合一的境界。故宫的整体布局也体现着君权神授的理念。故宫的藏玉、故宫的典章制度同样可以找到这样的依据和证明。故宫的书画创作都体现着中国艺术的最高追求、理念，天人合一和自然的亲近融合。

纪录片《台北故宫》可以说是《故宫》的姊妹篇，在主题提炼方面很多方面承袭了《故宫》的创作，但是也有自己的创新。

2006年《故宫》播出时，创作团队的总导演曾经写下这样的话：“就电视创作领域而言，我们试图改变些什么；就文化传承而言，我们是中华文明薪火相传的一份子。”用电视纪录片的形式来表现故宫，实际上是在表达对中国传统文化的关切和了解，并把这个过程中的收获通过纪录片传递出去。而电视纪录片《台北故宫》的诞生，就像一个文化工程的传递，试图再一次解读那些久远历史带给中华民族的文明成果。无论是青铜器，瓷器，玉器，还是绘画，书法等等，这些收藏在台北外双溪地下库房里的珍宝们，都向人们展示着它曾经的传奇和现在的精彩。在这些历史当中，人们努力寻找着中国传统文化带给人们的惊奇和启发。

在60年前，中国内地的那场战争使60多万件的珍宝漂洋过海，到台湾这块土地上，几经颠沛流离。在台湾的基隆海港，台中的山村北沟，台北的外双溪，都曾留下这些珍宝的足迹，那些生活在海峡对岸的历史亲历者，听他们讲述这些国宝流散的故事。他们对60年来台湾文化的传承和熏染，无不使观众感到，两岸之间，中华文明的根连的如此紧密，无法分割。中国人在20世纪和21世纪激荡的岁月里，坚守着自己的文化传统，维护着自己文化品格。是做的那么精彩和顽强，无论是对海峡那边的台湾，还是海峡这边的内地。中国人在两岸的两个的故宫里守护着祖先传下来的珍宝，更守护着中华文明绵绵闪亮的薪火。

《敦煌》对于纪录片创作来说依然延续了一个信念——积极创新和对中华文化的梳理及传播。继续用新的影视技术来解读历史与文化。

《敦煌》和《故宫》最大的不同在于，敦煌相互交融，胸怀开放，四大文明的交汇碰撞，这使得它的历史、文化和艺术绚丽多样，极富变化，更有想象力和张力，更加奔放和自由。而《故宫》正好相反。《故宫》浓缩的是明清近600年的历史，而《敦煌》跨越的却是汉唐至今中国2000多年的历史。

希望纪录片不是简简单单只从那些死文字中去排列去组合敦煌许许多多的信息，用八股似的思维去完成，那会是一次在传统的习惯思维下失败的创作。而是创作者用自己的内心去感悟活生生的历史，活生生历史中的人物，用自己的情感和过去的那段历史、历史中的人去交流；用自己大脑里的思维，用自己的身体的感知能力去体悟我们面对的松散、头绪众多、让你激动而又迷茫的各种信息、影像、存在或不存在的各式人等。

关注历史中的人，也是纪录片《敦煌》创作的重要视点。人，在这部纪录片里，将是最重要的描述和解读对象。纪录片讲述了十组人物和敦煌的故事，发掘和寻找这些人物在这一千多年来，他们的行为语言，他们曾经身处的环境，他们在历史情境当中情感和思想的痕迹，他们的传奇和故事。

纪录片《当卢浮宫遇见紫禁城》源于故宫博物院和法国卢浮宫联合举办一次展览的契机，这部纪录片要树立的不仅仅是中国文化最经典的艺术创作和人文思想，还要和古希腊、古埃及以及意大利文艺复兴时期的古典主义审美和人的思想做沟通和比较。它试图用当代人的观点和视角，进入曾经发生在人类历史上几个最精彩的创造经典艺术的故事，那些大师们的经历和思想。这实际上是一次极为艰难的创作探索，似乎在面对一件不可能完成的事情。在面对浩如烟海的史料和历史事件中，纪录片创作者应用一颗年轻、敢于探索和创新的精神，去面对卢浮宫里达芬奇神秘的微笑，没有头颅却屹立千年之久的胜利女神，古典美的典范之作——维纳斯，还要面对古埃及的近六千年历史的书记官平静的表情，巴比伦《汉莫拉比法典》开启人类历史的钥匙，德拉克罗瓦的浪漫主义，伦勃朗的雄厚博大，与之相对应的是中国倪瓒的旷远高逸的精神，八大山人的少、圆、水、白、奇，徐渭的桀骜不驯。

3、情节结构设置：

大型纪录片《故宫》的创作主题被确立了下来后整个情节结构被分为四个方面：

一.紫禁城的建筑及它的建造历史，通俗一点讲就是紫禁城怎么建起来的；它的设计理念、空间布局、建筑特点。它被分为两集来讲，第一集《肇建紫禁城》，此集展示了北京紫禁城最初的建造历史，围绕紫禁城的营建，以明成祖为主要人物，讲述这座经典的古代历史文化遗存的诞生历程。伴随着激烈的政治斗争、王者更替，历经了空前浩大的规划、设计和繁复的施工，紫禁城在明成祖的手中建立起来，这也成为它几百年来沧桑历史的开端。在明朝，紫禁城经历过十几次大火的破坏和明成祖数代子孙的重建。从此，紫禁城伫立在历史深处静观风云变化，世事无常。第二集《盛世的屋脊》通过介绍紫禁城宫殿的建筑艺术，以及清朝时几次毁、修、改、建带来的主要变化，对紫禁城的建设理念、高超工艺以及朝代

更替、历史兴衰在建筑上的反映等，做一个大概的阐述。

二. 紫禁城的功能，就是紫禁城在建造完工后被怎样使用的。它被分为三集来讲，第三集《礼仪天下》通过康熙、乾隆、光绪三位皇帝为历史背景，展现了包括登极大典、殿试、传胪、祭祀、禅位以及清朝中西礼仪之争等重要的礼仪活动。所有的礼仪再现，所有的意义思考，都包容在一个个具有强烈戏剧张力的历史片段中。第四集《指点江山》展示皇帝如何处理政务以及紫禁城内国家最高权力机构是如何运转的。通过对一些鲜为人知的历史资料的挖掘，展示了神秘的紫禁城里政令上传下达的始末与细节、明清两朝议政地点转移和听政方式变化背后的深层政治含义、大厦将倾与盛世之治的更迭以及沉浮于政治斗争漩涡里的众多人物的命运。第五集《家国之间》通过一些真实生动的历史故事，讲述紫禁城中第一家庭的日常生活。从宫中选秀到光绪大婚，从皇子教育到皇帝办公，从侍寝制度到遇喜规定。再现了明宪宗认子、光绪选妃等历史场景，用客观的角度揭开了宫廷生活的神秘面纱，向人们呈现出紫禁城中最真实的生活点滴。

三. 紫禁城里的国宝，它被分为四集来讲，第六集《故宫藏瓷》紫禁城是中国最精致、最美丽的瓷器的集中地。目前故宫博物院收藏的瓷器有三十多万件。

几百年来，御用瓷的烧造制度产生出大量艺术精品，但是，这些精品瓷器仅仅是皇家御用的玩物。世事兴衰与瓷器的兴衰有着高度重合的发展轨迹，这也是中国瓷器在清代康雍乾时期达到顶峰的原因所在。此集展示故宫收藏的精品瓷器及瓷器背后的故事。第七集《故宫书画》故宫博物院成立至今已有 80 年整，而院藏近 15 万件书画文物中的大部分，与紫禁城的渊源却远不止 80 年。从明成祖迁都北京，明内府所藏的书画珍品便来到了崭新的紫禁城。但在明代皇帝手中，这些珍贵的艺术品或代替俸禄发给大臣，或直接变卖充作军饷，大量书画因此流入民间。王朝更替，清王朝国力日渐强盛的时候，他的君王也显露出鲜明的文化志向，乾隆皇帝在其在位的 60 年间兴致勃勃地搜集着散落民间的古书画，虽然在后世的战乱中，这些书画又有很多散失出宫甚至流失海外，但它留存的部分依然支撑了现今故宫院藏书画的主体部分。时至今日，优厚的文物政策和先进的的科技手段，使这些古老的民族文化珍品在经历了千百年沧桑之后还能在世人面前绽放光彩。第八集《故宫藏玉》石之美者为玉，自古以来中国人对玉一直有着不解的情结。而在紫禁城这座代表着中国古代皇权的宫殿里，就聚集了数以万计的玉器，它们覆盖了整个宫廷的生活。这一集带领观众走入一座座宫殿，欣赏那些精美绝伦的无价之宝，体会皇家生活中奢侈的点点滴滴，讲述与乾隆这个“玉痴”有关的故事，以及玉象征皇权的特殊地位。同时通过对故宫藏玉的介绍，了解中国玉器发展的历史，感受玉对于中国人来说的非凡意义。第九集《宫廷西洋风》反映明清时期尤其是康熙、雍正、乾隆年间发生在紫禁城里的中西方文化交流的

情况,以及这种交流对双方的社会发展带来的不同影响。在讲述这段历史时,展示了大量科学仪器、钟表等来自西方的珍贵文物,并引用翔实可靠的古籍文献资料,追溯中西交流的过程和细节。当年外国传教士专门为康熙皇帝谱写演奏的十二首奏鸣曲,是出现在中国最早的西方音乐,片中将演奏这些奏鸣曲,这也是中国音乐家对该曲的首次翻新。

四. 故宫博物院 80 年的历史,它被分为三集来讲。第十集《从皇宫到博物院》八十年前,当末代皇帝溥仪被逼仓惶出宫的脚步声还在紫禁城四处回响时,这座曾经被封建皇权专制紧紧包裹了六百多年的宫城,已经向世人敞开神秘的大门,展示它蕴藏已久的瑰丽与壮美。从皇宫到博物院,从帝制到民国,从讳莫如深到对外开放,一代代有识之士为抢救华夏文明成果付出的艰辛,一次次顶住巨大压力的力挽狂澜,一幕幕鲜为人知为保全故宫博物院的背后故事。透过历史的尘封去体会,去感悟…第十一集《国宝大流迁》主要讲述故宫文物的聚散流迁,关切故宫文物的历史命运。主要通过梳理清末外国军队劫掠、末代皇室盗卖国宝和抗战期间文物南迁的历史脉络,明晰故宫国宝在国家多灾多难的时期度过的颠沛流离的历史生活,交待故宫文物分离各地的历史原委,向今天的人们说明:今日故宫博物院琳琅满目的顶级藏品有着怎样曲折动荡的历史命运。揭示出国家衰则文物衰,国运兴则文运兴的朴素道理。第十二集《永远的故宫》自公元 2002 年起,故宫博物院启动了一项历时 19 年、估算投资达 20 亿元人民币的古建修缮计划。此次修缮是以“完整保护、整体维修”为特点,充分展示故宫的历史文化价值与内涵。通过对各个时期紫禁城维修工程及“营造之法”的回顾和介绍,不断发现建筑内部蕴藏的惊奇与历朝历代的古建观念,并由此纵览故宫几百年的兴衰历史。同时,展示建国以后故宫人以现代化的新理念管理故宫的成就,畅想故宫的美好明天。

而纪录片《台北故宫》则是把台北故宫 60 年的历史做梳理,分成四个部分:

一、文物的流转和迁移。第一集《国宝迁台》台北故宫博物院珍藏的 65 万件传世珍宝,绝大多数来自北京故宫博物院,这背后是一场因战乱而起、人类文化史上空前的文物大迁徙,经由亲历者的讲述揭开那段尘封已久的历史。

第二集《北沟烟雨》文物来到台湾后,在长达十五年的岁月里,被存放在台中深山里。讲述伴随文物来台的专家们,十五年间如何在清贫乐道的生活中,向岛内民众乃至世界展示着中华文明的灿烂与博大,直到 1965 年台北故宫博物院建成。

二、文物的保护和研究。第三集《青铜记忆》青铜器在岁月流转中,逐渐由实用功能演变成了含意深邃的神器,其中鼎更贵为国之重器。然而近代战乱却使国之重器辗转流离,考古专家李济的命运与这批故宫文物的命运同在时代的洪流

中波动、沉淀。此集细述青铜器上斑驳纹饰所铭刻的岁月记忆以及台北故宫博物院建设成立之初的一段往事。第四集《釉彩千年》五大名窑瓷器无疑是台北故宫最引以为豪的收藏之一，向世人展示着中华民族深厚的文化积淀。宋人对现实生活的专注和讴歌，如何造就了这些让后世仰慕千年的美学典范，千年后，在海峡对岸，它们又经历了些什么。第五集《瓷中繁花》瓷器，曾经是中国给予世界最为熟悉的印象。海上丝路贸易的宠儿青花瓷和普通人难得一见的皇家秘器——珐琅彩瓷，都默存着中西方文化交流史上曾经的荣耀。此集围绕台北故宫的藏品，透过两岸专家的交流，渐次展开那些凝固在釉色中的尘封过往。第六集《玉润华光》中国人自古爱玉，延续至今。现今台北故宫万般藏品中，最为人们熟知的仍是玉器——翠玉白菜。五千年来，玉器包含了国人怎样的文化情感？有多少件故宫藏玉远赴台湾？北京奥运会的“金镶玉”奖牌，将牵引思绪，在温润的流光中，回眸千年的希冀与冥想。第七集《巧夺天工》在台北故宫众多藏品中，“珍玩”类藏品格外吸引造访者的目光，令人叹为观止的精巧和细腻，处处流露出古代宫廷生活细节和帝王的内心喜好。此集透过这些精致小巧的“珍玩”，还原宏大历史中的真实细节以及台北故宫和他们之间的精彩故事。第八集《翰墨风雅·上》书法，一种中国化的艺术，先人的心灵印迹。王羲之、颜真卿、怀素……台北故宫的这些珍藏都曾属于乾隆皇帝一人。60年前，这批旷世之宝来到台湾，沉睡于库房中，它们中的某一个偶尔会在某个秋天被叫醒，陈列在台北故宫光线幽暗的展厅中，唤起人们对时光与古老技艺的回忆……第九集《翰墨风雅·下》生命遗憾，一碗承受。苏东坡的《寒食帖》吟唱的又何止一人哀婉。苏东坡与《寒食帖》、黄庭坚与《花气熏人帖》、宋徽宗与《牡丹诗帖》，在书家挥洒翰墨间，交织着一曲台北故宫人与物、古老与现代、拥有与失去的命运之歌，而其中台北故宫的院长秦孝仪的故事感人之深。第十集《云山深处》宋元山水画堪称台北故宫宝藏中的极品。从北宋的巨碑型风格到南宋诗意的小景，再到元朝的心灵山水，古代画家用不变的笔墨线条，勾勒渲染出千般样貌、万种情怀。而今在台北故宫的展厅里，一幅幅旷古巨制，依然延续着“只恐夜深花睡去，故烧高烛照红妆”的禅思。第十一集《传世珍籍》1772年，乾隆帝下令开始编撰《四库全书》。三千多人，历时15年，编撰抄写《四库全书》七部，其中一部藏于紫禁城文渊阁。1949年，故宫博物院图书专家梁廷炜护送文渊阁《四库全书》来到台湾，梁廷炜的儿子梁匡忠则留在了北京故宫。两代人虽分隔两岸，但对于《四库全书》的共同守望，依然延续着华夏文明的传承与希望，本片还讲述了台北故宫院长蒋复璁的许多故事。

三、这些中华文明的成果在台湾地区的传播和弘扬。第十二集《承古开今》文物展览与保护的矛盾，是每一个博物馆都面临的难题，为此，台北故宫博物院

致力于采用高科技手段,让人们能通过更多途径领略文物的魅力,让参观者能看到一个时尚现代的台北故宫博物院。在具体介绍台北故宫博物院现代化建设之余,也娓娓道来一宫宝藏分置两院的遗憾,以及人们对明天的温暖畅想。

《敦煌》的历史表达更具有戏剧性,更彰显人物情感的描述,学习并借鉴了电影故事片和戏剧的结构方式。每一集都尽量用一个主人公的叙事线索来结构全篇,同时以学术研究为基础,籍此查找相对应的历史时代及真实的历史人物,而这个历史人物又恰是那个时代具有代表性的人物。例如发现藏经洞的王道士,骗取文物的斯坦因,元代画师史小玉,五代时期的敦煌居民寡妇阿龙,敦煌守护神常书鸿等。依据较新的历史研究方法,对这些人物所处的生活环境,经历的历史事件,和他们的行为、思想、情感等赋予合理的推理和想象来进行描述。乃至创作期间我们还突破性的使用了一个虚拟人物来结构其中的一集,这无疑是纪录片创作中一次大胆的尝试。《敦煌》创作期间,团队受到英国学者 Susan Whitfield 和美国学者史景迁历史研究方法的启发,试图用一个人物亲身经历的事件来切入一段历史,用故事化的方法来呈现一段真实的历史,展现一个人物在历史事件中的性格和情感。

《敦煌》从最初的 6 集慢慢扩展到 10 集,增加了彩塑、商贸、研究与保护的内容,让《敦煌》这部纪录片从叙事的主题上更丰富和全面。在随后的近 3 年的时间里,摄制组前后 10 多次进入敦煌拍摄,也分别多次和敦煌研究院的专家学者们坐下来探讨每一集的内容和主题的叙事方法。几乎每集都修改过 10 遍以上,有个别集甚至修改过 20 多遍,就这样在一次次的修改和打磨中逐渐确立了一个较新的纪录片创作叙事形态:以一个人物为核心,以人物命运的变化为线索,将观众带入特定的历史事件;将大的历史事件、宏观背景设计为叙事背景。既有历史细节的描述,又有大历史的介绍,也就是追求历史描述的张力,在微观和宏观的历史描述中寻求一种契合。

第一集《“探险者”来了》1900 年,一把芨芨草,捅开了一个沉睡近千年的藏经洞。这时的莫高窟由一个叫王圆箓的道士看管。7 年之后,匈牙利人斯坦因在敦煌获得文书,此后,法国伯希和、日本橘瑞超、俄国奥登堡等探险队纷至沓来……中国学者虽然姗姗来迟,但终于展开了对敦煌文书的拯救,这集为观众展现一部中国近代的伤心史。文物的流失让国人痛心疾首,学者的奋力拯救让人心生感慨,而这些故事似乎都昭示着一个帝国的国势衰微……

第二集《千年的营造》从公元 366 年的一天,乐僔在三危山前忽见金光状有千佛起,至往后的千余年营造不止,大泉古河床的断崖成为了敦煌莫高窟,世界四大古文明在这里交汇,直到今天仍保留的 735 座形制各异的窟室,绵延 1600 余米,历尽岁月更迭、王朝兴替而生生不息。他们有着怎样的前尘往事?倾心莫

高窟考古的研究员彭金章在这里寻访 1600 余年前乐僔的踪影，探知莫高窟繁盛的历程，讲述与莫高窟难以割舍的情缘。

第三集《藏经洞之谜》是一个储满文书的藏经洞，无数珍贵的文物汇聚在这个小小的洞窟里。它形成的原因和时间从被发现开始一直争论到现在，仍无定论。是入侵的马蹄让僧侣们心生恐惧，进而将佛教典籍保存在藏经洞中？这是一种说法，叫做“避难说”。还是寺庙将无用、残破的经卷集中的储藏在这里？这是另一种说法——“废弃说”。此集同时呈现着这两种说法各自的依据，给读者展现多重的思考空间。

第四集《无名的大师》通过元代敦煌地区的画匠史小玉的视角来引领观众回溯敦煌历代壁画的精髓。“曹衣出水”、“吴带当风”分别是怎样的绘画风格？壁画所用的颜料是用什么东西制成的？壁画的整个绘制流程是怎样的？在这一集中用富有历史现场感的表述方式、华丽的画面为你解答这些问题。

第五集《敦煌彩塑》以敦煌彩塑制作的整个流程为线索，通过虚拟的敦煌彩塑制作工匠进行故事展开，期间将经典彩塑进行全面展示。制作流程是线索、彩塑展示是内容，其中还将穿插有趣的故事。对于最经典的彩塑进行展示是本集的主要内容。

第六集《家住敦煌》寡妇阿龙地产纠纷案，是敦煌法制文书中内容保存十分完整的案卷。此集通过专家采访，以分析这起官司的起诉、立案、取证和判决的关键点为主线，同时展示阿龙在打官司期间参加女人社，去莫高窟拜佛等小故事。还通过阿龙的回忆，展示敦煌服饰的变化、饮食的多样、婚礼趣事、莫高窟燃灯节、马球赛等典型的敦煌生活。

第七集《天涯商旅》讲述的正是沙拉等几个粟特人怎样踏上丝路商贸之旅，经过一路坎坷之后，却因安史之乱而终生未能到达长安，最后终老敦煌的故事。通过勾勒沙拉这个个体曲折的命运，展现历史行程的衍进，反映赋予丝绸之路以活力的粟特人群体与敦煌的商贸气质。

第八集《舞梦敦煌》通过佛儿、高金荣一古一今两个人物追寻敦煌梦舞的历程，讲述他们追梦寻梦实现梦想的故事，进而展示以盛唐时代为代表的敦煌乐舞。这是一种艺术的欣赏，但实质上，敦煌乐舞壁画所含蕴的是一种信仰，是用音乐、舞蹈来供奉佛祖。

第九集《敦煌的召唤》以 20 世纪初叶至 80 年代这一时间跨度为背景，表现一组为敦煌奔走呼吁，致力于敦煌拯救、守护、研究的人物群像，并突出反映常书鸿这一人物在敦煌 50 年中的动人故事。敦煌鲜活的生命是靠着许多人的坚守而延续的。

第十集《守望敦煌》主要讲述新时期敦煌研究院为保护莫高窟、窟内壁画艺

术而做的工作。敦煌研究院要做的工作,大者维护整个莫高窟周边的自然生态环境,小者细心呵护每一寸壁画。而一项更为庞大的工程正在展开——“数字化洞窟”工程。这项工程完成以后,只要坐在电脑前就可以领略到敦煌的瑰丽艺术,并且,可以尝试不同的角度。

二、剧本创作阶段:

根据撰稿提供的文本,编导与撰稿在电视结构、叙事内容、情绪、节奏等方面完成文学历史化到影视化创作的转化。这一阶段撰稿辅助编导工作。

在纪录片《故宫》第一集《肇建紫禁城》中备料的过程在这个阶段被加工成了完整的片段故事,“那么 500 年前,比这些木材巨大数倍的楠木,又是怎么运到紫禁城里的呢?被派往四川的工部尚书宋礼,这样向皇帝描述了一次大木出山的传奇情景。有一天山洪暴发,一株大木顺流而下。遇有巨石拦路,大木发出像雷鸣一样的巨响,撞击巨石。巨石裂开大木完好无缺。后来永乐皇帝将发生这一故事的那座大山封为神木山。这只是一个特殊的例子。更多的木材,从川贵湖北的崇山峻岭中依靠天然的河流和修好的运河,输送到北京。永乐时期为建造新的宫殿,而进行的采木工作,据说持续了整整 13 年。

然而开采修建宫殿的石料,同样也很艰辛。在保和殿后,这块故宫中最大的丹陛石,它是在明代,由一块完整的石头雕刻而成。而这样巨大的石头,是如何被运到这里来的呢?

据历史记载,这些石头都来自于北京西南郊房山的大石窝和门头沟的青白口。这里从明清两代跨越 600 年,直到现在还在生产汉白玉石头。这块石料开采就动用了一万多名民工和六千多名士兵,而运往京城则更为艰巨。数万名民工,在运送石料的道路两旁,修路填坑。每隔一里左右掘一口井,在隆冬严寒滴水成冰的日子,从井里汲水泼成冰道。二万民工一千多头骡子,用了整整 28 天的时间,才运到京城。那些同样被费尽心力,运到紫禁城的巨石,大部分都被安放在故宫中轴线的御道上。

据现在的专家学者研究,这次宫殿建设的备料过程长达近十年。”

纪录片《台北故宫》第一集《国宝迁台》中的决定文物运台的翁宅会议也被具体描述成一个完整的故事:

“1948 年 11 月 10 日,南京市一处不寻常的院落中正在召开一个秘密的会议。来开会的一共 8 个人:国民党政府行政院长翁文灏,这所官邸的主人,教育部次长杭立武,这次会议的倡导者,中央研究院史语所所长傅斯年,教育部长朱家骅、外交部长王世杰、考古学家李济、中央图书馆馆长蒋复璁、故宫博物院的古物馆馆长徐鸿宝。

这是一次非正式的秘密会议,所有的人都认为南京已经岌岌可危,存于南京

的文物极有可能毁于战火，这8个人一致主张将文物迅速迁往台湾。

60年前，文物迁台的重大决策就是在这里酝酿成熟的。这份1950年杭立武在台湾撰写的报告中，详细地叙述了这次会议的决定。上面标示着：会议决定先抢运故宫600箱精品，并推举杭立武全权负责文物迁移的事。很快，国民党政府行政院院长孙科签发了批准文物迁台的文件。当时还拨发28000元金圆券作为迁运费用。”

庄灵提供的他父亲组织的“曲水流觞”的照片在这个阶段也被描写在《台北故宫》第七集《翰墨风雅》，“2008年，台北近郊外双溪。这里相比三十多年以前已经变了很多。但如果时间可以倒流，倒流回35年前4月5日的那个清晨，你就会看到一场露天酒会正在这溪水边举行……

那天来的共有43个人，他们之中有些人已经不是第一次参加这样特别的聚会。70年代初的台湾生活还比较清贫，但是所有人都穿上了自己最好的衣服。

盛着温酒的木杯，在溪水中漂流打转，人们在水边随手取用。一边饮酒边吟诗或谈天……那天的聚会，因为这样特别的形式而有一个美丽的名字：曲水流觞。

庄严在那天的日记中写道：‘盖从王羲之那次举行之后，逢到此日，便成为文人最常最多，也最有意义的一种文酒雅集的良辰。’”

著名的《溪山行旅图》作者落款被发现分歧的故事在《台北故宫》第九集《山水深处》也被完整化了：

“当时在展厅里欣赏《溪山行旅图》的观众可能并不知道，这副画中隐藏了几百年的一个秘密是4年前才刚刚揭晓的。

由于在这幅画中并没有明显的画家落款，几百年间，人们只能依据史料记载以及明代董其昌在画上的题跋来推测这幅画的作者。直到1958年8月5日，从画的右下角树丛中发现了画家的签名。

对于发现名款的人，公众普遍认可是台北故宫书画研究员李霖灿。李霖灿在回忆录中，对那个激动人心的一刻是这样描写的。

李霖灿日记：‘忽然一道光线射过来，在那一群行旅人物之后，夹在树木之间，范宽二字名款赫然呈现。’

除此之外，台北故宫还流传着一个姓牛的老工友发现签名的传闻。

胡赛兰：他是姓这个牛羊的牛，结果有一天他跟我讲，他说，其实我早就看到了，因为他不认识字。

不论怎样，这些轶闻又为本来就充满神秘的这幅千年古画增添了几分传奇色彩。

由于每四年才能展出一次，观众们很难一睹这幅旷世名作的真容，只能凭借2006年一次展出时拍摄的影像资料领略它的风采。据说每逢展出的日子，游客

们都循着树丛去寻找画家的签名，早已成为一项固定的仪式。”

纪录片《敦煌》创作过程中，利用了解读流落法国的敦煌文书来塑造人物形象捕捉当时当地人们的生活状况。

这个沙漠中的城市，土地因为稀少，而显得尤为珍贵。人们要精心得浇灌它，保护它，两千多年来从未间断。保存在法国国家图书馆的，“伯希和 3257 号”文书，就记载着在鸣沙山下发生的一场土地纠纷。

1000 年前，一个叫阿龙的寡妇向官府递上诉状。敦煌王曹元忠，亲自审理了这个案件。敦煌吐鲁番学会秘书长柴剑虹一同解读了这件文书。这就是《家住敦煌》的故事情节。

通过《牙可书》：“新妇乃索离书，废我别嫁可会？夫婿翁婆闻道色（索）离书，忻忻喜喜，且与缘房衣物，更别造一床毡被，乞求趁却，愿更莫相值。新妇道辞便去，口里咄咄骂置，不徒（图）钱财产业，且离怨家老鬼。”学者李正宇同一起解读：她婆婆批评她，她也是怄气不服气，睡那不起来。婆婆说，叫你饿三天，饿了自己就起来了。这个日子过不了了，后来她就提出来离婚。她一提出来离婚这婆婆就巴不得，这样的媳妇早就不想要了，你自己提出来离婚那巴不得。那好，所有房子里面的东西都归你，都送给你。另外还在给你做一床被子，新被子送给你。就像送瘟神似得把她送走。她走了以后她自己也很高兴，离开你这个死老鬼，我再去找一个我所心爱的一个人去结婚去。但是这里面还是比较同情，就是可能流露出作者认为这个女子也不能光是你叫我怎么样我就怎么样，应该有她自己的想法应该有她自己的人格。”

在每一部历史人文纪录片创作中，对文献和古代艺术品的解读都是创作的重点。在解读这些精美艺术品的过程中，给观众带来精彩画面的同时传达创作者对古典审美的追寻精神。有关艺术品文字性解读的故事也是在创作的这个阶段完成。

例如《花气熏人帖》的解读是这样的：

在宋一朝，“苏，黄，米，蔡”并称为“宋四家”。黄庭坚诗写的很好，书法呢？人们以为他在书法上的突破是因为碰到苏东坡。

他和苏东坡亦师亦友，据说，他在一生对苏东坡的崇拜，反叛、回归和超越中，黄庭坚完成了自己书写风格的蜕变与成熟。早年他崇拜苏轼的书法，连拿笔的手法都学习苏轼的单钩。之后，向颜真卿学习，《天民知命》可以清楚地看出是模仿颜真卿的痕迹。

苏东坡对他早年书法评价不高——“多俗笔”，这句话估计让他很郁闷，给他很大的刺激。“俗”成了他一生最怕听到的字。

“抛弃了苏轼的执笔方式，用双钩高提笔，令手腕随自己的意愿随意运动。

他选择草书突破。”

当在长江三峡边上陪陵看到怀素的《自叙帖》真迹后，使他震撼、痴迷。他便废寝忘食地开始临摹。

《花气熏人帖》便开始创作于这个时候。

“此帖尺幅虽小，却有诸多变化。笔画干、湿互见，重者密，轻者疏，结体倾侧，重心忽左忽右，欲离又合，顾盼有情，行列参差，大有可观。”第一次看到它的时候，觉得这个字写的很帅、很潇洒，估计黄庭坚是不是也想象自己是这样。第二次看到它的时候，突然被其中的一笔给牵引住了，心中泛起一种莫名的感动。我突然明白了，为什么一千年前的东西会让今天的人痴迷，如果你有心，读懂他或它，它会产生一些心心相映的化学反应。

“花气熏人欲破禅，心情其实过中年，春来诗思何所似，八节滩头上水船。”

这首诗，传达了黄庭坚对自己年龄、岁月、春天、生命创作许多复杂的经验；更把黄庭坚平日严谨的中锋线，和草书中的宛转结合起来，是欣赏书法不可多得的佳作。

2006年，台北故宫博物院以这幅书法制作广告片，由歌手林强，以河洛闽南古语吟唱这首诗，搭配现代节拍，是一种创新。

《寒食帖》的解读更是一段凄美哀婉的故事，将人物的情感和艺术的创作巧妙地结合在一起进行描述：

“千年以来，长江边的这个小县城，不会因为一个被贬的官员而有任何改变。它的名字只是由宋朝时候的黄州改为今天的黄冈。

1082年，苏轼这个北宋文坛领袖，已经在这个地方贬居三年，因为住在河东岸的坡地，他把自己的号改叫东坡。

这一年的寒食节，连绵的阴雨笼罩江岸，春江水漫，似乎就要冲垮家门。

外面是冷雨，炉灶上是冷食，苏东坡裹在湿冷的被子里，他觉得自己就像一个病了很久的人。已经被人遗忘。

（苏轼自白）‘自我来黄州，已过三寒食年。’也许苏东坡虽然领悟到这一点，却仍然不能看破。他的文字仍然充满矛盾。‘空庖煮寒菜，破灶烧湿苇。那知是寒食，但见鸟衔纸。’

‘君门深九重，坟墓在万里。’写到最后，他越发觉得所有的梦想都已变成笑话。‘也似哭途穷，死灰吹不起。’这几个字陡然放大。他似乎觉得自己将困在这里，终此一生。‘也似哭途穷，死灰吹不起。’

书法是有生命的，所谓‘流转有序’。它的每段过去都可以在帖子后面的跋中找到，在这些各个时代拼贴的宣纸和不同收藏者鉴赏者留下的记录中，我们可以看到《寒食帖》的命运。”

这些文字描述通过旁白人的解说和音乐、画面进行组合最终形成一个完整的人文历史类专题片。而这一当代的、跨界的、综合艺术，所要传递的核心价值，笔者认为就是经典的中国古典艺术精神。这一精神千年以来都体现在中国不同的艺术创作中。

分镜头本创作：

这一步骤的实施和完成就意味着历史人文纪录片进入了很重要的文本创作的最后阶段，它是借鉴了电影的创作方法将创作者所要体现的视觉艺术和传递的历史信息用绘图技术做处理。把每一个历史场景分为具体的拍摄地点、时间，把文本创作的学术化和文学化思路转化为具体的视觉语言。这一分镜头创作阶段极其重要，它把存在于创作主体大脑中的创作构思具体转化为一种更具有影视特制的创作实现。同时在完成创作思路的细致镜头分解之后还需要实现这一艺术思路的技术保证，例如摄影设备、服装道具和所需场景的详细计划。

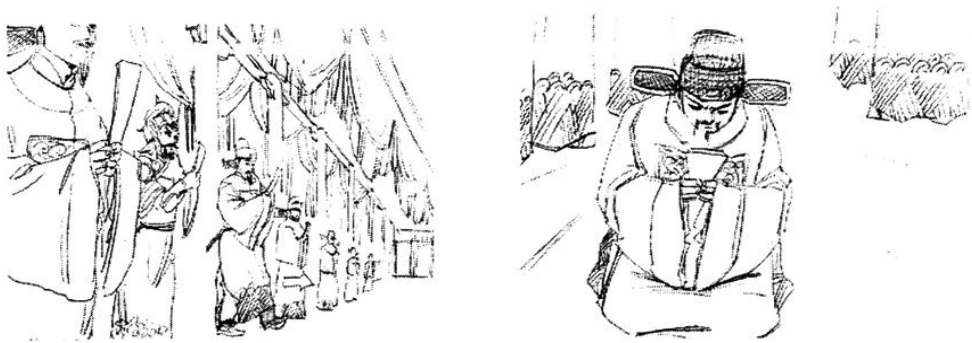
这一步骤的完成也意味着创作的拍摄实施阶段的到来，例如《故宫》第一集大臣提议迁都的分镜头脚本是这样：

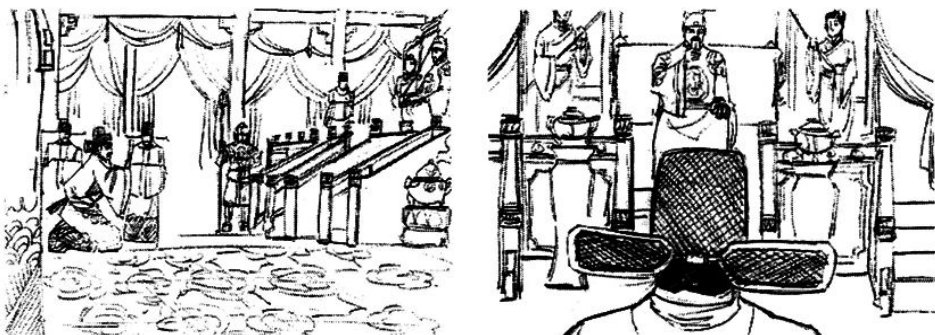
《故宫》第一集

第二场：李至刚提议迁都（1403年，正月十三日，改北平为北京）

拍摄地点：宫殿内景

拍摄时间：4月27号





场景解说：李至刚从人群中移出，跪下，中全，平移。

以李至刚背为前景观皇座上的朱棣，平移。

解说提示：礼部尚书李至刚等人这时提出改北平为北京的建议，“自昔帝王，或起布衣，平定天下，或繇外藩，入承大统，而于肇迹之地，皆有升崇。窃见北平布政司，实皇上承运（龙）兴之地，宜遵太祖高皇帝中都之制，立为京都。”朱棣当即答应下来。

摄影设备：滤片、色片、HD 遥控器、HD 镜头遥控器（赤平勉自带）

摄象机、轨道、大炮、三角架、监视器

灯光设备：另见灯光设备单

服 装：礼部尚书（二品大臣）服装一套

皇帝的服装一套，宫女服装两套，大臣服装 30 套（文、武各 15 套）

道 具：宫女手中拿着的道具，龙椅、护板 30 个、

演 员：礼部尚书李至刚，皇帝一人，宫女两人，大臣 30 人

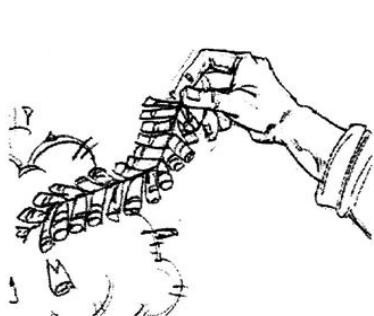
备 注：大臣腰带、皇帝腰带

第一场：百姓过元旦（三年的三个元旦）

拍摄地点：街道上（大宅门街景、紫石街待定）（白天、晚上二场）

拍摄时间：4 月 30 日





场景提示：（白天）贴春联的手、贴年画、帖福字、放鞭炮手部特写、逛街往门上的红纸袋投问候信
（夜景）放烟花、百姓观灯

解说提示：百姓过元旦

（永乐元年春节、永乐七年春节、永乐十九年春节）

摄影设备：滤片、色片、HD 遥控器、HD 镜头遥控器（赤平勉自带）
摄象机、轨道、大炮、三角架、监视器、

灯光设备：另见灯光设备单

服 装：老百姓服装男 30 套，女 20 套，小孩 3 套

道 具：纸灯 60 个、春联（繁体字）7 副、门神，红纸袋：名刺
（贺年卡，2 寸宽，三寸长，自制）、烟花（天上开花、地上转）
、二踢脚、鞭炮、

演 员：53 人（40 演员+10 剧组）（男 30+女 20+3 个小孩）

备 注：福字不能倒着贴、春联：天垂余庆，地接长春、双手劈开生死路，
一刀割断是非根、新年纳余庆，嘉节号长春（横批找王）？？？
红纸袋：贴在门上的小红袋（2/3A4 纸）

有的分镜头本，没有具体的土化验师，但是通过更加具体形象文字来提示，

觉得多数的人文历史类专题片作品都是以这样的方式来做分镜头本：

例如：《敦煌》第一集《探险者来了》

镜头分类	景别	画面描述	解说
照片		一组斯坦因当年拍摄的洞窟照片	每天，斯坦因在莫高窟四周拍照，每次经过藏经洞时，都忍不住要偷偷看上几眼，但是，密室入口被王道士用砖墙堵住，这让斯坦因心中有了一丝不安。而且，他发现，他和这个虔诚而孱弱的人没有任何共同的话题。 夜里，斯坦因在帐篷里焦急地等着蒋师爷和王道士谈判的消息，时间一天天过去，斯坦因仍然没有看到藏经洞中的经卷。
再现	特	一只手举着煤油灯缓缓前进	
再现	近	灯光下的雕塑、壁画	
照片		藏经洞当年照片	
空镜		藏经洞现状	
空镜		全 莫高窟夜景	

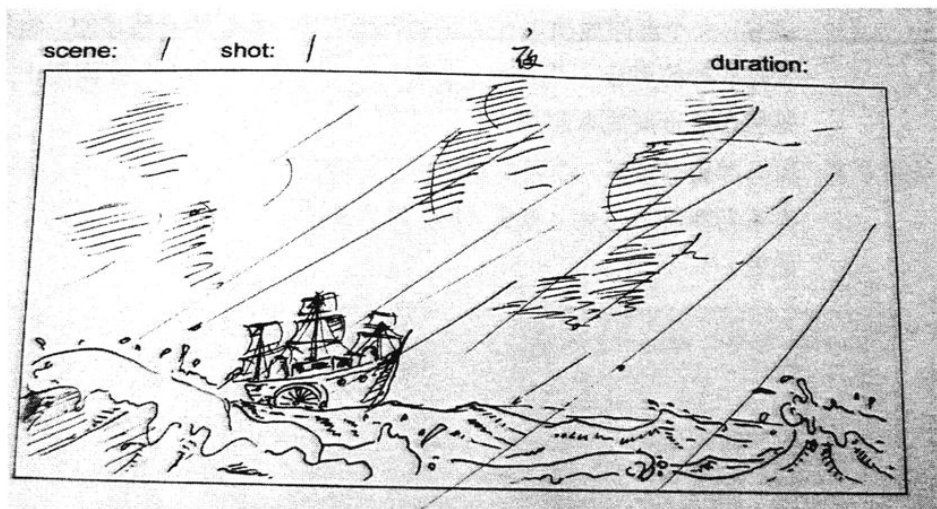
空镜	近	风铃	一天中午，斯坦因在王道士的带领下到一幅壁画前，这是他请当地画工画的玄奘西行，斯坦因发现，每当他向王道士描述自己从印度沿着玄奘的道路穿越沙漠和山岭和路上的风土人情时，王道士发亮的眼神中就流露出一入迷的表情来。
再现	全	王道士与斯坦因行走在洞窟前	
		王道士在壁画前的照片	
再现	中	两人一同观看《大唐西域记》	
再现	特	《大唐西域记	这位朝圣者满载着 20 捆佛经准备从印度返回中国，摆在他面前的困难是需要跨越千山万水，不知道我身边的王道士石否能理解这画面中的情节，让我把这些古代经卷重又取回印度，这批经卷只不过是命运之神交付他保管着。这一天夜里，斯坦因在日记里这样写到。同时，蒋师爷在另一个房间里对王道士说，是唐僧的在天之灵将这些经卷托付给他，而现在，从印度来的唐僧的信徒，要把他送回印度去。 一天之后，一整夜没睡得蒋师爷又有了重大的发
再现	特	照片	
再现	中	斯坦因灯下写日记	
再现	特	铅笔特写	
空镜	近	移动长镜头俯拍——灯下蒋孝婉照片、一卷半掩的古佛经	

		镜头推上——佛经角有“玄奘”二字	现，他在王道士交给他的一卷经文边页，发现了两个字——玄奘，这是玄奘早年翻译的汉文佛经，这个发现同样让王道士激动不已。 斯坦因后来不无感激的说，玄奘，是他的中国保护神
--	--	------------------	---

《敦煌》《守望敦煌》

镜头分类	景别	画面描述	解说
写意再现	特写 特写 近景 特写 大炮 升起 俯拍 全景 大全	沙漠中被寒风吹动的骆驼草 踩进深深沙窝里的骆驼脚入画 行走在沙漠中的骆驼队从镜头后入画 简单的行李在驼背上摇荡 从穿着西北羊皮袄的人的背影拉开 一支驼队走在寒风中的沙漠中， 驼队走在沙漠的地平线上	“从安西到敦煌的一段行程，连破旧的公路也没有了，一眼望去，只见一堆堆的沙丘和零零落落的骆驼刺、芨芨草，活像一个巨大的荒坟牧场。这段行程只有靠“沙漠之舟”骆驼帮忙了。雇了十头骆驼，开始了我们敦煌行的最后旅程。”
再现	全景 全景 特写 近景	驼队侧行 六个人在交谈着，疲惫但有些兴奋 骆驼蹄子快速的踏着路面 莫高窟牌坊 驼队由镜头后入画， 停止在人的背影上，背景为莫高窟。	“当一轮红日从嶙峋的三危山高峰升起的时候，我们完全被眼前壮观的景象陶醉了，不远处，透过白杨枝梢，无数开凿在峭壁上的石窟，像蜂房一样密密麻麻。”

对于纪录片创作中，有很多特别设计的特效镜头，它是通过电脑动画的重新设计和制作形成恢复历史中早已不存在的某些场景，这一镜头的设计必须进行草图绘制。例如《外滩》特效 CG 分镜头细化：



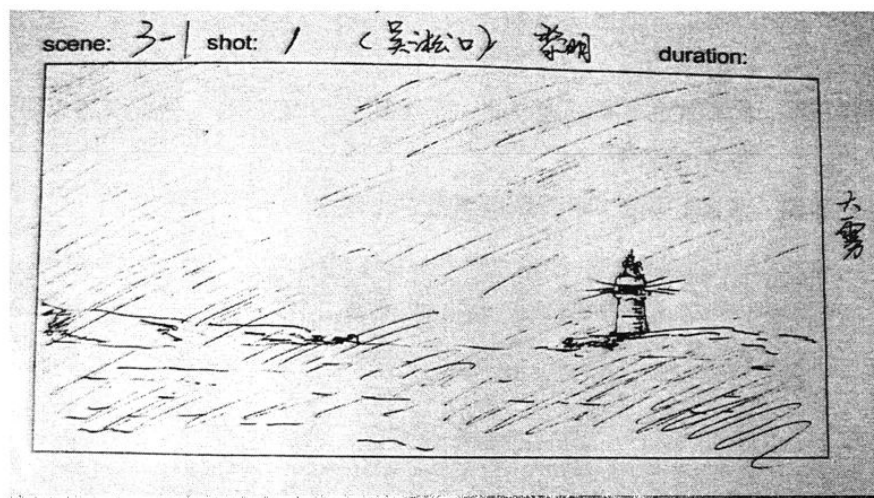
年代: 1854 年

场景: 海上

气氛: 夜

画面内容: 一艘英国邮船在风浪中颠簸。

动画方案: (大全俯瞰)全三维表现英国邮船在风浪中颠簸



年代: 1854 年

场景: 海上

气氛: 黎明

画面内容: 黎明近夜, 广阔的海面上, 有浓雾。画外有轮船发动机的轰鸣, 伴着

划开海水的声音。浓雾渐渐散去，忽然，远处有灯塔的微弱的光穿透迷雾。一个海岸线出现在人们的视线之中，朦胧中有些迷幻。画外爆发出欢呼的声音。“上海，上海！”“外滩，外滩！”在黎明中，外滩的形象渐渐清晰起来。

动画方案：黎明海面有浓雾，浓雾渐渐散去，灯塔的微弱的光穿透迷雾，外滩的形象渐渐清晰起来（根据 1849 年外滩油画场景复原）（吴淞口灯塔位置）



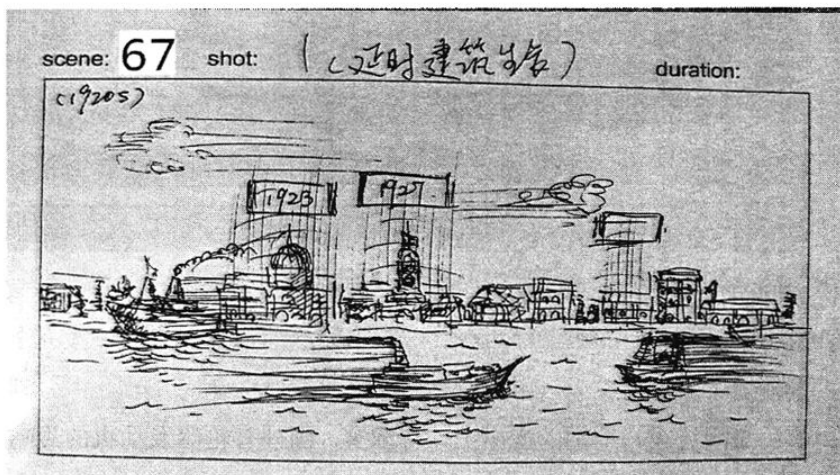
年代：1923-1928 年

场景：外滩空镜

气氛：

画面内容：外滩建筑不断拔地而起，汇丰银行（1923 年），海关大楼（1927 年），和平饭店等

动画方案：全 CG 场景,3-4 个外滩建筑生长特技



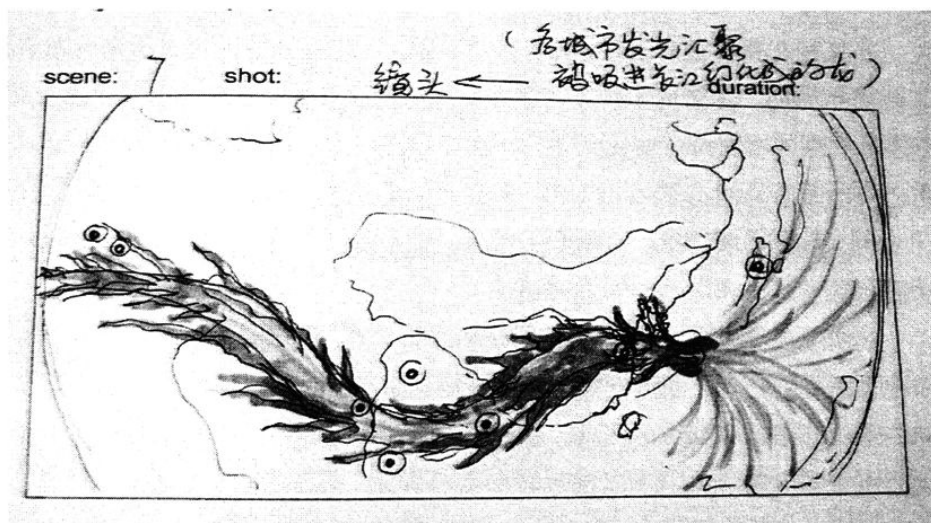
年代：1928 年

场景：外滩空镜

气氛：夜

画面内容：外滩的江面上，停满 100 多艘军舰，挂着各国国旗。

动画方案：全 CG 场景，特技镜头表现江面军舰，和国旗



年代：1854 年

场景：外滩

气氛：日外

画面内容：从外滩拉起到空中俯瞰的影像，长江口像龙头的大嘴连接着海洋，有若干条航线分别连接着印度、孟买、东南亚新加坡、日本东京、美国纽约、英国伦敦、法国巴黎，背后深入广大的中国内地，像一条龙身一直延伸到青藏高原

动画方案：各条航线及各城市发光汇聚后，被吸入长江幻化成一条龙，镜头从右往左摇

以上这些列表都是导演在创作实践中逐步积累得到的一些经验和操作方法，这些方法将极大的提高导演实施和实现艺术创意的效率。由于人文历史类专题片的创作是由多人甚至数十人、几百人共同协助联合完成的，所以这些文本和分镜头本的创作及其重要，各个岗位，如导演、助理导演、摄影、美术、灯光等共同掌握了这些文本才能更加有效地来进行相互协作，在统一的艺术思想指导下进行着创作，保证人文历史类专题片创作中的摄影信息传递。

文本在整个艺术创作中具有纲领性和魂魄,是最基础的东西,无论是对一部电视人文纪录片还是电影来说,一个优秀的剧本是至关重要的。在文本的创作和实施中,倡导古典主义精神传播经典的传统文化思想是人文历史类专题片最核心的创作价值。

第三节 人文历史类专题片中摄影技术的应用

人文历史类专题片创作的作用相当关键,不同的技术应用对画面的表达程度是截然不同的,摄影对于技术的掌握和应用程度直接会影响一个片子的可观性。在多年的创作实践中,也认识到必须要求摄影去学习中国绘画中的一些意境,除此之外还要学习西方美术的东西,来自德国的、意大利的、法国的,甚至美国的、日本的,各种艺术门类,你都要去学习,去消化。当然在拍摄中都力求摄影师和导演们有创造力和独特的发现视角。

人文历史类专题片是一种视听相结合的艺术,是给观众看到的一种画面表达和视觉感受的传递,创作主体、客观画面呈现和观众对画面的接受感应这三者之间关系极其微妙和复杂。在近二十年的创作实践中,笔者从各种绘画艺术、其他人文历史类专题片中得到了很多的影响和借鉴。在中国古代绘画中“意境”“知白守黑”、“笔墨的气韵、神、妙、逸”这些都对摄影技术和创作有很大的启示,例如纪录片《千年路菩提路》拍摄的时候借鉴了中国山水画的一些构图方法,利用自然的云雾蒸腾变换发现特殊的光影,拍摄出类似写意水墨山水的影像。在画面构图上进行大胆的留白,也力图追求某种高远、神妙的意境。在对这一文化历史遗产进行学些和解读后,发现它承载更多是儒家文化的礼制和中庸思想,所以在画面中追求中正、平衡和规范。在色彩上追求灿烂和厚重之感。通过这种影像的创作来表达这一建筑群承载的礼制思想。但在《敦煌》的摄影技术应用中,导演面对雄阔大气的汉唐文化、面对河西走廊中国西部的大漠戈壁、力图追求一种“大漠孤烟直、落日照大旗”的美学意境。用影像来传递中国曾经的一种审美气度与追求。

当然,人文历史类专题片由于其特殊的功能性,导演利用摄影机拍摄很多古代艺术作品时,也应注重真实还原,这具有十分重要的文献价值。俗话说:“绢八百,纸钱年”。中国古代大量的绘画作品,或以丝绸制作绢或以纸这两种材料为原料,绢的寿命八百,《游春图》距今1400年,《清明上河图》距今1000年,《溪山行旅图》距今1100多年,创作者用摄像机和照相机进行拍摄记录这些国宝级的绘画,也是对这种古代艺术文化的保存和传播的重要手段。在敦煌莫高窟被发现之前,宋代以前的绘画作品几乎罕见,但是在莫高窟榆林窟看到了宋

代南北朝之前大量的唐代壁画，而在此之前，隋唐绘画艺术作品罕有人能见其真迹。通过当代摄影技术的拍摄记录可以留存下他们今天的艺术样貌。在2006年，《敦煌》纪录片创作团队利用最新的HD高清技术拍摄敦煌莫高窟榆林窟的67个重要洞窟，从公元4世纪到11世纪大量的壁画和彩塑。这些拍摄将给后人留下一笔珍贵的影像文献。因为再过20年可能很多壁画会斑驳或看不清楚。比如千手观音那幅壁画下面的“史小玉”三个字，有人认为那个千手观音是史小玉画的，若干年前“史小玉”那三个字还能看见，但是现在却消失了。曾任敦煌研究院院长的段文杰先生五十年前临摹的一副壁画到今天已经完全看不清楚了。

这都是通过影视技术的应用来对古典艺术及其传播的审美价值进行很好的传播和保存。当然，影视技术在不断的发展和进步，除了我们进行文化影像的记录保存，我们还会应用很多新的方法来进行视觉艺术的创新和发展，例如最近这些年纪录片人经常会应用的延时摄影，定点摄影等很多新的方法，极大地拓展和丰富了人文历史类专题片中视觉创作。

延时摄影就是电影摄影技术中的逐格摄影，拍摄时使用“逐格电动机”驱动摄影机一个画格一个画格地逐格拍摄，最后完成一个完整的电影镜头。拍摄时，摄影机叶子板打开一次拍摄一个画格，每两个相邻画格之间的停歇时间可根据需要确定。

《故宫》使用的高清摄影机HD750在经过了摄像机内置菜单的调试并附加了一个延时板后，就具备了电影摄影技术中的逐格摄影能力，把这种拍摄方法叫做延时拍摄。拍摄后的影像效果便是大家在《故宫》这个片子中看到的，宫殿上空云层的移动，宫墙上光影的变幻以及从暗到明的光线变化，尤其是影视创作者用这种技术，拍摄下了2004年冬至日前后三天中，太阳光线照在太和殿内的精彩景象，那一天阳光划过整个大殿内，太和殿的正中匾额出现了极其独特的光影变幻效果。在观众看得十几秒到二十几秒的画面中，摄影师可能要用两三个小时或者长达八至十个小时的时间完成。摄像机在长达数小时的拍摄中，每次只记录下这个景物在某个时间段、几秒钟的影像，经过十多次或更多的固定角度的重复拍摄，一座建筑物一段时间内的光影变化的独特影像就被记录下来，像这样的延时摄影，在片中大量的使用，也成为《故宫》画面的显著特征之一。大自然对这些人类文明的经典建筑长达数小时甚至十多个小时之间的不同光晕变化，摄影师利用这一拍摄方法使观众在数秒之内就可以领略到其风采。当然这种拍摄很辛苦，有时候摄影师为了拍摄十秒画面，可能在环境险恶的高山峡谷中呆上一天，从深夜一直到凌晨，这样的拍摄需要摄影师极大的耐心和毅力，而依靠的灯光师就是太阳。

另外一个特殊营运就是定点拍摄，比如纪录片《故宫》，为了使故宫这座凝

固不动的建筑群,显得更有生命力和历史感,故宫摄制组选择近二十个具有典型代表性建筑,对它进行定点拍摄,就是在固定不变的拍摄地点和角度,对他进行多次拍摄,拍摄主要在一年四季春夏秋冬最显著的气候变化中进行。最典型的是故宫角楼的拍摄,角楼是故宫最典型的建筑,通过春、夏、秋、冬四季的变化,用广角镜头对其进行一种对称的、近乎夸张的构图拍摄,生动的记录了四季中不同的景象,成为《故宫》的典型。故宫内断虹桥桥边从枯枝到绿叶再到白雪纷飞景象就是这样拍摄下来的,在景山最高处由北往南拍摄故宫的全景,也是在四季进行多次拍摄,使观众欣赏到不同季节故宫的景象。《敦煌》中的九层塔、鸣沙山下的村庄等一些其他的文化遗产也用到了此类摄影手法。把这样的镜头主要使用在了表现时间流转、世事变幻的叙述段落中。



图 3.1 故宫角楼定点

这种拍摄方法使故宫有了一种更丰富的生命感。摄制组从故宫拍摄之初就建立了故宫植物生长的档案,文华殿前面的海棠花、慈宁宫里的牡丹花、钟萃宫的玉兰花、承乾宫的梨花以及断虹桥的十八棵古槐。从花开到花落我们都有详细记录,都用镜头拍摄下它们从冬季的枯枝、春天的发芽和开花、夏天的茂盛、秋天的落叶,这些植物随岁月流转的画面,它们构成了故宫四季变迁和真正的生命力。

在拍摄宫殿外景和延时时,摄制组模仿流动光效,这种模仿流动光效十分复杂和麻烦,它不但要耗费很大的人力和财力,更要准确的算出时间和速度,但是由于拍摄经费有限,只能采取手动的方法,首先要先搭高台,高台搭好以后上轨道,对于轨道也极其讲究只能用四轨道,每拍摄完一个镜头都要有专业人员先计算出下一个镜头的时间和速度,这样才能拍摄出太阳光影变化的效果。比如第二

集中西长街的救火；第三集中太和殿内的模拟延时、西长街里秀女走过、中和殿内的宝座移动；第七集中明代太监抄家以及万历皇帝摔奏折的再现。

拍摄中使用了大量的情景再现，就是通过把人物、历史场景还原，达到历史人物在历史场景中若隐若现或从历史到现实相互交替的景象。这种手法也经常使用，这是模仿“Motion control”（可用电脑控制的轨道）电脑控制的移动轨拍摄，连续拍三遍，运动轨迹和高度、速度是一样的，亦真亦幻，镜头里一会有人物突然出现，一会儿又消失了，一会是清代的人物，一会可能是唐代的，但是给你的感觉却是一个镜头完成的。通过应用这样的拍摄方法我们甚至可以在一个十几秒的完整镜头中表现几百年甚至上千年间时空变换。

人文历史类专题片的创作中必须要提到和总结的就是灯光的使用，在《故宫》拍摄中，摄制组打破了以往纪录片中规模较小灯光的惯例，我们完全运用电影和广告灯光使用的模式和方法，就是使用的器材都是规模较大的底灯包括 18K、12K、6K、4K 和 2.5K 特图利等等，聘请的灯光师也是参与过很电影电视富有经验的专业人员，在整个拍摄中，灯光组是整个前期拍摄中人员最多，运行环节十分复杂、牵涉头绪最多的一个部门，在整个拍摄中也出现了意想不到的问题，例如：紫禁城的建筑高大宽敞，如太和殿从庭院到脊镇共 36.57 米，相当于十二层楼的高度，摄制组最初的打算只是用 2.5K 和 4K，但是由于殿内的光线极其昏暗，运用这些底灯根本不足以完成拍摄，在这时摄制组不得不改用 18K 和 12K。由于故宫里所有的建筑群都是年代久远的历史文化遗产，对灯光的要求也是极其苛刻，他对光的亮度、温度、紫外线的指数以及热度都有的一定的比例要求，运用其他灯已经不能满足拍摄，这就必须用一种叫凯诺的灯具，它是模拟阳光照射的原理，把光线照射在物体上但没有温度，也就是我们常说的冷光源，所以在宫殿拍摄中大量使用了这一类型灯光。

拍摄文物是摄制组遇到的最大难题，不但要拍摄出精美的画面，更重要的是保证文物的安全。比如《故宫》拍摄书画，一般说来，古书画都是平铺展开的，但这回就行不通——故宫方面担心，万一拍摄过程中摇臂上的镜头掉下来，砸在字画上，那可如何是好？因此，编导在故宫专家的指点下，特制了一个直立的“开卷架”：铁板为底，垫上平整的海绵，再包上厚实的丝绒，两端是可活动的支架，用来固定字画两端以及调整卷轴长短，然后在画面上放上包上丝绒细磁条，保持延展和平整。

摄制组每天花费布置灯光的时间达到三个小时左右，这样就造成了每天只能拍摄两幅书画，而且拍摄到的大都是年代比较久远的绢本画，绢本画对温度和湿度以及紫外线的要求特别严格，为了不损坏画面本身，就必须用隔热纸，但是国内现有的隔热纸由于隔热指数不够高，根本不能达到画面要求，这就需要从国外

进口,所以摄制组使用的隔热纸全部是从日本原装进口的。每次对瓷器、绘画、玉器等文物拍摄前,故宫都会派出科技部的人员来对现场灯光热度和紫外线强度测试,只有达到故宫文物保护的拍摄要求才可以进行拍摄。在对敦煌壁画的拍摄中摄制组同样借鉴了这一技术的应用,要求进入洞窟拍摄的每一位工作人员都要佩戴手套和口罩,地面铺设有效的保护膜。

同时利用摄影技术的独特性对文物进行极其细致的局部拍摄,它的艺术影像是观众通过影像得到生活中不同的感受,更细致更独特的观察到这些文化遗产的微妙、细腻的细节。这也是影像拍摄中导演非常注重的手法。

在拍摄中对于再现灯光的拍摄手法和以往的纪录片也是不同的,导演运用以物写实、以人为虚,通过把物体拍得精雕细琢把人物处理暗,让画面具有超现实的创作设计,这样就需要在拍摄的时候拉大光比反差。给观众一种跟那个为强力的视觉感受。

总之,摄影技术在人文历史类专题片创作中也是一个至关重要的环节,创作者需要对摄影技术的进步和创新有相当深入的了解,同时还要掌握一些使用摄影机对物体进行拍摄的专业光学原理和基本方法后,才能利用大自然的光影变化和人工灯光的设计,拍摄出唯美的影像。无论是纪实还原古典艺术珍品还是记录自然山水、人物行为和语言都需要在某种艺术创意和审美的指导下进行应用,无论是忠实记录还是艺术表现,都要通过摄影技术的应用记录事物、去表现导演想要表现的某种艺术审美的精神。

第四节 人文历史类专题片技术的开发和创新

在人文历史类专题片创作中,随着技术的发展,电脑处理和制作的画面也越来越多的被使用,虽然这种做法也引起了不少的争议,但是对于制作历史人文类纪录片来说,很多历史的景象早已不复存在,可引用的史料也极其有限,为了达到同样良好的效果,影视创作者也只有采取电脑动画制作的方法。在历年的创作过程中,也逐步的积累了一些经验,对电脑动画的制作也有一些自己的认识。《故宫》十二集的播出总长度为五百四十分钟,而经过电脑处理和制作过的画面多达七十六分钟;《台北故宫》十二集的动画制作共计十二分钟。

在人文历史类专题片创作中,电脑动画的制作大致可以分为以下几种:

一、纯CG制作

故宫的建筑为主,由于明朝初年所建的紫禁城和现在大家所看到的紫禁城有所不同,只能依靠CG数码复原的技术将明朝紫禁城的空间布局和建筑式样还原展示,在第一集中,导演用CG技术展示了紫禁城修建时从空中鸟瞰北京工地时

的情景，展示了从元朝皇宫遗址到明紫禁城的空间布局变化的过程。尤其是第一集的开篇第一个镜头，完全有 CG 动画制作的技术，呈现了这样一组画面，从繁星点点的星空穿过云层鸟瞰中华大地，在镜头一步一步的靠近地面时，镜头中不断的变化出从春秋战国时开始的北京城的地理位置，然后跨越汉、唐、宋、元、明、清两千多年里这座城市的历史变迁。当镜头穿越北京的街道跨过正阳门时，一个公元 2005 年崭新的天安门广场展现在观众面前，当镜头飞跃天安门广场进入天安门门洞时又把观众带入了六百多年前的明代，这组镜头的设计，如果没有 CG 技术的支持，仅凭编导的想象是无法完成的，编导也想通过这组镜头表达一种观点。



图 3.2 故宫动画截图 1



图 3.3 故宫动画截图 2



图 3.4 故宫动画截图 3

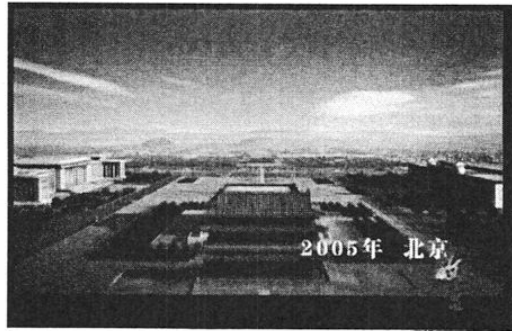


图 3.5 故宫动画截图 4

《故宫》的历史坐标要放在中国数千年的文明发展史当中去，这座宫殿承载的不仅仅是五六百年的明清历史，它蕴涵着中华文明超过八千的历史与文化。在这次 3CG 制作中还有一些代表镜头如：第十一集《国宝大流迁》中南迁文物的火车高速前行；第七集《故宫书画》隋代运送书画的龙船沉没，以及每一集都使用到的故宫不同建筑群的景象。

纪录片《敦煌》彩塑那一集中，导演用电脑 CG 复原了莫高窟 205 窟的佛龛内主佛释迦摩尼塑像。到唐代的时候，塑像技艺更加成熟，尤其是人体塑像的手法更加细腻写实，尽可能还原了它最初可能的模样。在画面中，复原的释迦摩尼

塑像也不是静止的而是转动的，观众们可以从正面、侧面、半侧面都能欣赏到这尊佛像的美。如果不采用电脑特技来复原塑像，仅仅展示现在已经残破的塑像，可能不仅不会给予观众美感，而且不能表现千年之前唐代塑像的高超技艺。



图 3.6 敦煌彩塑截图

在纪录片《台北故宫》片头的设计上，导演就采用了这种方法，把中国古典的水墨画的晕染技巧和动画制作有机结合起来，水墨画的长卷徐徐展开，随着墨色晕染，再留白处出现每一集的名称和各集具有代表性的台北故宫典藏器物，呈现给观众的是一种美的视觉享受，现代化电脑特技和古典文化的结合，使得整个片头古典韵味十足，又不失活泼与动态。

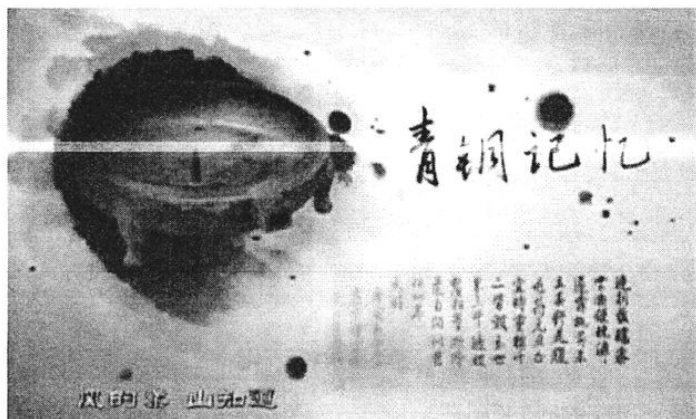


图 3.7 台北故宫片头动画截图

二. CG 制作和实景拍摄相结合

这种动画技术在大制作的电影中可以经常看到如：《魔戒》、《神话》等；纪录片《故宫》第一集中上万人运送大石的场景，明成祖在城墙上阅兵的壮观场面；第二集中的顺治进京；第三集中太和殿广场上的盛大的登极典礼；第四集的李自成攻入北京等等。这种动画技术的使用也是《故宫》在视觉上加强了感染力，许多过去无法复原的真实历史场景也得以复原，需要特别注明的是，像万人运石、神木出山和登极大典都是历史书籍上有明确记载和描述的，在这些动画场景的设

计上，导演报着非常严谨的态度力求真实复原，也找来故宫专家进行现场指导，从后来的播出效果来看，这种 CG 和实景拍摄相结合的特技效果，引起观众不同反应有赞同也有反对，制作效果来看水平不一，有些场面非常真实和精彩，而有些则显得粗糙看起来很假，很多画面的细节处理的还不够细致，尤其在画面的色彩、光影效果上不慎理想，但是值得肯定的是这种技术在中国纪录片上还是首次这样大量的使用。

纪录片《千年菩提路》的片头中，表现一个和尚坐禅的镜头，和尚坐禅的画面是拍摄的，而和尚所处的环境春夏秋冬四季变化则是 CG 制作而成。

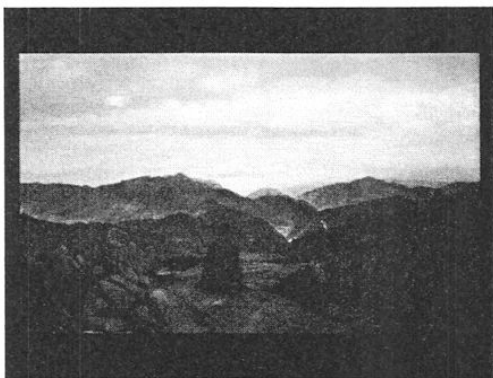


图 3.8 千年菩提路片头截图 1

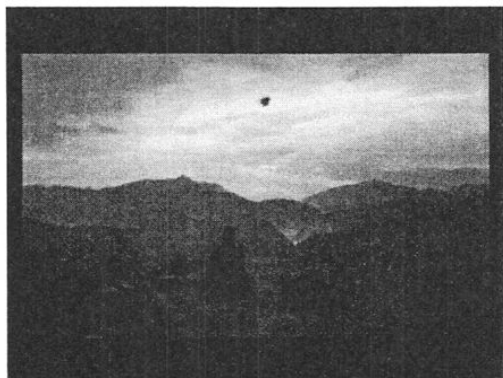


图 3.9 千年菩提路片头截图 2

《敦煌——家住敦煌》一集中，表现索进军离开敦煌的镜头，摄制组实景拍摄了夕阳下小河边索进军离开的背影，环境变换飘雪的镜头是采用 CG 制作而成。



图 3.10 索进军离开敦煌截图

一、从 CG 动画和实景拍摄相结合的制作到二维动画的转换。

《故宫》第三集中太和殿广场上的盛大的登极大典，跪拜的场景是实景再现

拍摄，现场拍摄中跪拜人数只有前三排，片子中呈现出来的泱泱大众是 CG 制作而成，从再现的登极场面转换成《康熙南巡图》又成为了二维制作。

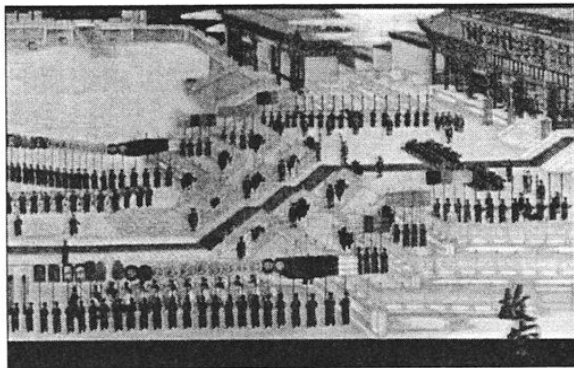


图 3.11 登基大典动画截图 1

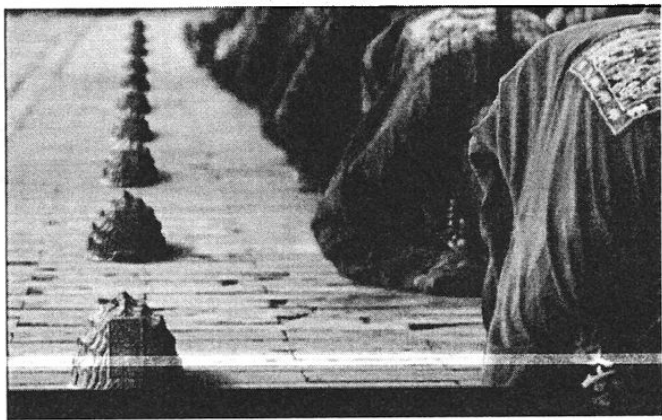


图 3.12 登基大典动画截图 2

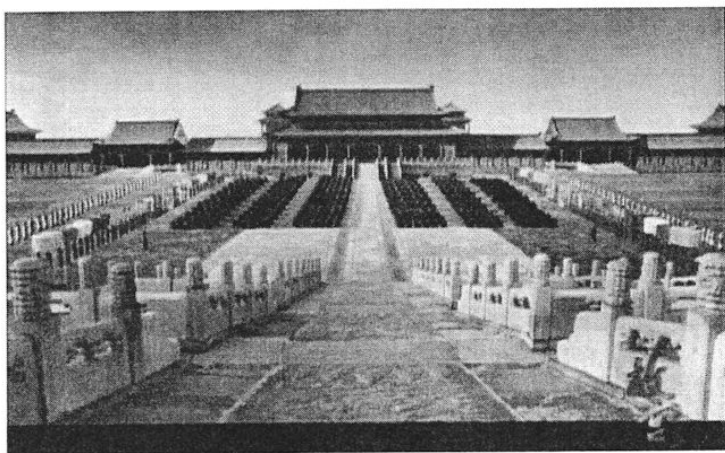


图 3.13 登基大典动画截图 3

第六集《故宫藏瓷》中景德镇瓷器运输的一组画面，险峻狭长的江面是实景拍摄，江面上的船只只是CG制作，从江面转换为中国古代地图又成为了二维制作，类似的画面还有第八集《故宫藏玉》中古代工匠采玉的情景；第十一集《国宝大流迁》中文物在群山峻岭中搬迁的画面转接到示意地图。

二、以一些古代绘画为蓝本制作成二维动画，这种方式的使用在中国纪录片和其他节目的动画制作中是一种独创。

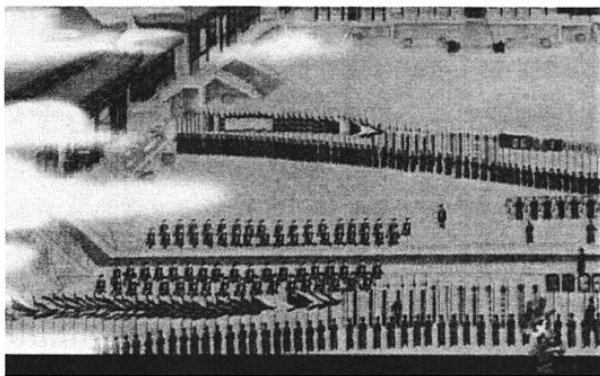


图 3.14 康熙南巡图动画截图

《故宫》第一集的《燕京八景图》，第三集的《康熙南巡图》，第五集的《光绪大婚图》，第七集的《平安春信图》，第九集的《万国来朝图》，这些都是明清宫廷画家的代表作，具有典型的中国宫廷绘画的审美风格和艺术特色，导演把这些绘画和电脑动画技术结合起来，使画面中的人物、云彩、流水活动起来，出现了一种独特的视觉效果，使这组画面具有显著的中国传统绘画气质和典型的宫廷特征。画面的色彩和构图也极具跨越数百年历史的传承意味。

第五节 人文历史类专题片创作的特殊应用

真实再现也称“场景重现”或“情景再现”，是创作者通过扮演的方式，将客观世界已经发生的、可能已经发生的事情或者人物的内心世界用活动的影像的方式表现出来，是补充虚实、烘托情境、叙述事件的一种影视手段。

真实再现，从方法论上讲是一种传达信息的手段。它与纪实的手法并不冲突。开始时有些人接受不了，认为这种方式违反了真实性的原则，对其对待历史态度的严肃性也提出质疑。

人文历史类专题片创作者面临历史问题时总有一种缺憾，实际上“真实再现”便是对这种缺憾的弥补。当一个电视编导要做一个历史题材的纪录片时，遇到的

首要问题就是历史不能再现，缺乏可视史料。但是不能因为这些阻力，电视人就放弃了给观众再现历史，展示经典的机会。事实上，尽管使用访谈、史料、空镜头等这些传统的纪录片表现手法，也可以让观众理解创作者所要表达的意思，但这样的话电视的传播优势就要大打折扣了。

在多年的创作实践中，总结了真实再现的拍摄体会及一些技巧和方法：

再现要慎重，不可一味追求画面的逼真，道具的简单还原。

简洁明了的光影设计和道具的意向化设计。

尽管故事背景和基调是新闻性，纪实性和史料性的。但画面处理又是极具主观色彩，具有每个主创人员的独特个性，这就是对现有电视语言的突破。

笔者认为历史文化类型的纪录片中使用真实再现是十分必要的，在现在的创作中不是应不应该用或用多用少的问题，而是该如何去使用的问题。

真实再现这种方式是比较繁琐的，需要付出大量的人力和财力。而实际上大量使用真实再现，成功率是非常低的。编导们花了很多的人力、物力，花了很多的钱去模拟历史场景，而制造出来的影像，往往造成观众对纪录片真实性的怀疑——因为导演制造真实影像的能力不够。

真实再现在操作的时候，就好比是探险，没有人给你一个确定的标准，而且还会不断有人对片子的真实性提出怀疑。所以，在运用这种方法的时候必须谨慎再谨慎。人文历史类专题片创作者一般在两种情况下运用这种手法：

第一种是在拍摄资料严重缺乏。瞎子阿炳是家喻户晓的、富有传奇色彩的人物，对于有责任感的电视人来说，是不能不做的题材。但是当时仅有一张他的照片可以利用，有关他的资料就只有一张照片，是当时的身份照。那是他在日本人占领无锡时候的良民证上的照片。仅仅一张照片，要做成一个三四十分钟的节目，难度可想而知。由于当时亲身经历参与那场录音的人都还在，所以导演大量使用了访谈，要让亲历者，让那些和阿炳有共同经历的人亲自站出来说话。如果仅仅用访谈，用那张图片，视觉图像的感染力和传播效果是要打折扣的，于是编导在制作节目时插入了真实再现这种形式，作为一个辅助手段弥补了画面信息的不足。

还有纪录片《梁思成 1937》也只有两三张照片。若用传统的方法，导演能想到的就是采访，空镜和这张照片。这在视觉叙述上是有缺陷的。而运用真实再现后可以使叙述更可视性。

第二种情况是当画面叙事出现断点。比如说表现阿炳和朝娣去大街小巷卖艺，如果用以前的方法，可能就是拍个空镜再加上解说词。这在画面叙事上就留下断点，而运用真实再现就可以很流畅地弥补这个断点。而且由于运用了灯光，布景，人物的扮演等，视觉效果就发生了质的变化。

从这一点上说,真实再现的出现也是为了追求更好的影像传达效果。但是,真实再现必须以真实性为基础,其中信息基础是真实的,叙事基础也是真实的。当你的画面进行真实再现的时候,我们所要传达的信息应该是真实的。因此,对于创作者来说必须抱着认真严肃的科学态度,片子的每一信息的细节都要经过严格考证。电视人在创作的时候是本着一个创作者的职业良心,要把那些真实的东西,通过画面传输出去,那么在背后有需要大量的论证工作。几乎每一个节目都有研究这个人物或这段历史的国内最具权威的历史专家,还有就是在服装道具上,尽可能使用当时的原物。观众们看到的阿炳的收录机是花了很长时间走遍了大江南北,在博物馆里花了很大价钱给租起来,在阿炳时代全国也就几台。导演不可能把一个不真实的东西放进影片,而是要把真实的道具(或者说元素)放进来。

对所有的解说词和旁白的叙述,导演也是非常考究的:所有的话都要有出处,并且是出于当年的原始史料,不是经过再加工的史料;仅仅去看阿炳的传记或者是梅兰芳的传记,是不行的,因为那里有很多虚构的或者是后人加工过的东西。比如说当年的报刊新闻,当年的杂志,当事人的回忆和当事人在当地所发生的一些事,当地那些不为人所知的普通人她们的叙述,都是作为真实性原则的一个主要的信息来源和基础。

电视纪录片的核心表达方式是具体形象语言,真实再现只是一种补偿,甚至叫做一种补丁,它是画面中的一种补丁。在这里我想说明一下,真实再现是一种视觉和信息传达的补救,如果现存的真实元素足以满足视觉和信息传达的需求,则不用真实再现。在创作《梅兰芳 1930》一片时,摄制组从一位美国同行手中找到了当年梅兰芳在美国访问时不到两分钟的影像资料的时候,这珍贵的画面一秒钟都没有剪掉,因为它太重要了。

目前可掌握的真实再现有三种拍摄方式:

第一类是完全真实的模拟还原历史场景。

比如:纪录片《记忆》系列中的《晏阳初》、《沈从文》、《卢作孚》等。在《晏阳初》中,导演完全还原和模拟历史的场景,造就了一个 30 年代乡村的场景出来。这是比较传统的电影方式,或者说是戏剧扮演的方式,而在这样的画面中,要传达画面主题的历史的目的其实是非常明确的。这时画面是传达信息的主要渠道,是作为叙事主体存在的,这是真实再现存在的一个非常关键的定位。

《敦煌》第五集《家住敦煌》一集中,在民俗学家谭婵雪的讲解中间穿插的主人公阿龙婚礼的场景,采用的就是还原和模拟历史场景,在鸣沙山下搭建了青庐,新娘的装扮包括服装和面部化妆、头饰也都是经过考证完全按照当时的婚俗来准备的,婚礼用的青庐和婚礼仪式也均是参考敦煌壁画的描述的场景来复原

的。



图 3.15 敦煌再现-阿龙婚礼截图

第二类是半虚拟化的历史情景再现。其手法是用当时场景中的一些元素，再加上简单的道具、布景，用演员来概念化地扮演历史人物。这是导演使用比较讨巧的方式，目前定位是半虚拟化的真实再现。

在《黄兴》中，编导用了很多长焦吊着，画面是黄兴旗帜的特写，音响效果是部队欢呼，在打仗的过程中，背景用了一些烟雾，并且前景设置了很多遮挡物。这就是对真实场景的半虚拟化。导演利用部分真实的元素——枪、战马、黄兴本人的战刀，还有当时一些战争元素，包括烟。这些只是对部分历史场景的这种营造。而这种方式作为对历史认同感的一种影视方式，是行之有效的。编导用这种画面虚设的方式表现了黄兴到达武汉鼓舞军心的历史场景。以前，可能只是一个空镜头或者是黄兴的一张照片，加上解说，缺乏视觉冲击力、感染力。

《敦煌》彩塑那一集，在讲述彩塑匠人赵僧子在敦煌莫高窟制作彩塑的事迹时候，也采用了这种真实再现的方式，尘土飞扬的空气，制造的光线明暗程度也是模仿洞窟真实光线，半成品的泥塑营造了一种在那个时代洞窟中辛勤劳作的气氛，再沾满泥浆的双手特写，编导用这样的方式表现了一位彩塑匠人的工作环境、工作程序，使得画面丰富而不单调。



图 3.16 敦煌再现—赵僧子制作彩塑截图

第三类完全虚拟化的气氛营造。这里所谓的背景，道具都是象征性的，用特写镜头，和一些技术手段来营造一种气氛、情绪。

比如说《梅兰芳》，其中便运用了完全虚拟化的一种真实再现。实际上我把人物存在的历史场景中所有的道具和背景全部拿掉，给它一个完全虚拟的空间，制造了一个历史认同的氛围和情绪。《梅兰芳》里面采用了大量的 MTV 的方式，完全把梅兰芳当年表演的背景虚拟化，用特别虚拟的色彩来展现，用了明黄做舞台背景，用一种特别抒情和优美的动作和具有舞蹈韵律的那种节奏，展示梅兰芳京剧的美，它为观众营造了一个想象的空间，而这种想象的空间完全是虚构的，是编导对当时历史行为的感悟和想象。



图 3.17 梅兰芳再现截图

《敦煌》第五集《家住敦煌》那一集讲述一千年前敦煌女人社的时候，有一个画面是表现当时一份文书记载的一位女子牙可和自己婆婆吵架的故事，这个画面的背景是放大的女人社文书，这则故事则是由两位演员分别扮演牙可和她婆婆，两个人用舞蹈的表演形式，应用肢体语言来演绎这段故事。



图 3.18 敦煌再现—牙可与婆婆吵架截图

用虚拟的空间来传达对历史的认同，这是真实再现最大的魅力所在，而非简简单单的图解历史，是要对历史进行再创造。而这种再创造实际上体现了编导的个人理解，必须是以真实性为基础，这是非常关键的。真实再现只是作为传达信息的一种手段。

《敦煌》的再现拍摄摄制组也大胆的进行了一些尝试，就是在真实再现的感觉空间上营造种舞台的戏剧效果。简单地说，就是把一些真实场景变成舞台的布置，比如说过去拍一堆人在屋子里聊天，就在一个真正的屋子来真实再现，尝试把它放在虚拟的舞台上来拍。比如说把演员置身于一个虚拟的舞台空间，用投影打出一个洞窟的影像，通过灯光的造型和镜头景别的变化，营造出历史人物在洞窟参观和观摩等景象，这是一个创新，感觉上像是在舞台上完成的，实际上是在演播室里完成的，当然这也是出于保护洞窟安全的考虑，懂行的一看就知道这洞窟是打出来的，不是画出来的，但老百姓可能就不知道这是怎么弄的，亦真亦幻的。还有的时候导演会把历史文献和壁画的素材打在演员表演的背景上，使演员的背景更具符号化和象征意义：比如《舞梦敦煌》这一集把舞蹈的白描素材打在舞蹈演员表演的背景上。

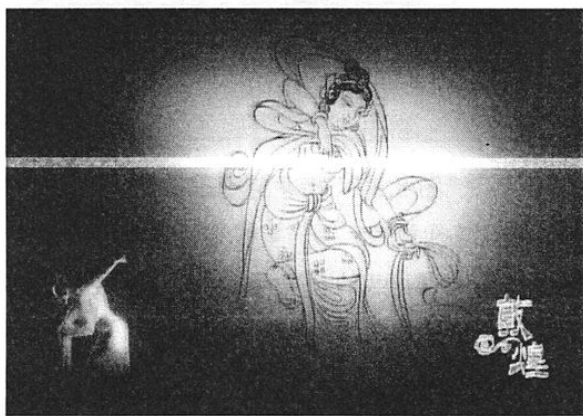


图 3.19 敦煌舞蹈再现截图

《家住敦煌》那一集将一个唐代的离婚文书打在演员的背景上，主要为了凸显虚拟的情景再现和真实的历史信息的结合。尤其是在《家住敦煌》这一集里，再现部分把学者的采访，对历史的解读放在了再现现场，比如阿龙一说“那个地是我的”，专家马上出来说“对，她说得没错”，一个镜头从历史再现转向现实。

在具体运作中，选择哪种真实再现的过程要受到多种因素的制约，主要是节目的主题、内容和风格。比如说在叙述沈从文的时候，他的人生轨迹和人文情节很重。因此用的是一种从模拟真实环境到完全虚拟化的意象性的环境的一种真实

再现,着重情感渲染。而在叙述卢作孚这样的人物时,由于他们具有新闻性,是当时新闻事件的焦点人物,因此导演采用新闻事件性的再现叙述方式。而这一种真实再现在法制类节目中也有用到。当然这一种真实再现因其画面的逼真感有可能给观众造成一种错觉,以为这就是真的。在这一点上,导演只有通过字幕提示的方式解决。

到目前为止笔者认为带有知识性和说明性的真实再现的使用是值得鼓励和坚持的,而另一类带有意向性和抒情性具有视觉想象力的真实再现的使用要十分的谨慎。一旦使用不好就会显得非常让人不舒服,破坏整体的效果,在展示说明和想象力之间需要一个度的把握,这在于编导需要有成熟的视觉语言创作能力,还需要编导者对中国历史文化有一定的认识和理解,这种控制的能力即涉及到画面中整体的布局和构图,又会牵扯到画面中各个组成元素的诸多细节如:扮演者的气质、体型、动作、扮演者所穿服装的色彩及图案,包括历史场景中道具的使用以及光线、色彩、运动方式的相互结合都要恰到好处,非一日之功所能完成,真实再现在纪录片的使用中不是孤立的,它要和我们的节目中的其它形式,包括:人物访谈、纪实内容的拍摄、建筑空镜和风光空镜拍摄、静物的拍摄、史料图片的拍摄、三维电脑动画等相互结合才能形成一个完整的叙事。

从学术的角度来讲,真实再现是没有办法的办法。我觉得拍《敦煌》也给了我一个理论上的启发。壁画是怎么出现的?古代老百姓受教育程度低,甚至有很多人识字,看不懂佛经,为了让他们明白佛教的道理、佛教的故事,就画画给他们看,这跟真实再现很相似。它是一种替代方法不是目的,画壁画的目的不仅仅是让你喜欢这个壁画,而是为了让你喜欢和接受壁画背后表达的思想和理念。

笔者做真实再现这种方式中,不仅仅是要使用多种电视影视手段,要使用电视剧电影的创作方式,MTV,广告的创作方式。电视文献片的创作方式,记录观察的纪实语言的创作方式,还有访谈的创作方式,要进行一个很好的结合,和真实再现进行结合,这是一次实践活动。同时在这样的实践活动中,要发现对编导的认识。要进行充分的再培养,不仅仅要求编导具备单一的节目创作能力,还要多种节目创作的影像构成能力,还有他具有一定的组织能力,这是很重要的,具有文学的历史的和美学上的比较深厚的修养,因为你创作的本身就是一个非常深的东西,如果你对这个事件不进行深入的了解和学习的话,你的东西肯定是苍白无力的,所以说真实再现对于电视专业化的人才队伍要求是非常之高的,这是笔者的切身体会。

真实再现是一个完全的电影运作模式,它有成本核算,有周期控制,有形态上的非常严格的技术控制,它不是完全的自由化和无限制的个人化,它必须是产业化的东西,所以必须有一套行之有效的产业化的管理班子和制片部门。同时在

艺术的创作上需要有统一的指标,这也是非常严肃的一个问题。

在多种技术的结合和复杂的影视技巧当中,真实再现只是一种可能,而不是唯一的可能。在将来的形态发展过程中,它可能只是其中的一个门类,不具有排他性。做第一线的人文历史类专题片创作者,永远不会停止对这一艺术形态的探索与思考。

第六节 人文历史类专题片创作中的管理

人文历史类专题片也需要影视创作管理的介入,艺术创作不再是个人面对一张纸,通过画笔颜料实现,当代的人文历史类专题片比如故事电影、电视剧还有纪录片是要通过规模化的生产管理,多种艺术创作岗位的组织协调,比如制片、资料统筹、技术管理等多种岗位的一种设计安排进行系统化的管理形成一种事实性的契约关系。建立一种特殊的生产关系。从而决定了这一独特的人文历史类专题片的创作产生,对于人文历史类专题片而言不再是个体行为而是协作的,甚至是类似工业产品生产流水线的方式。但它又无法像机械毫无生命力的商品一样,人文历史类专题片具有艺术审美有独特价值,情感诉求等诸多不确定因素,所以说,人文历史类专题片的创作管理具有无法比拟的特殊性。但是如果缺乏有效的管理,人文历史类专题片的创作将难以有效完成。

在纪录片《故宫》中,导演特地制定了生产管理流程,这其中包括组织架构、工作流程、管理制度、使用设备四个方面。

下面将就这四个部分分别阐述以说明规模化生产管理对于人文历史类专题片创作的重要性:

一、组织架构。

在组织架构中,对以下岗位进行了详细的划分和具体职务描述,从而明

晰了人文历史类专题片作品创作当中的创作人员关系,确保各司其职。大型文化历史纪录片是集体创作的结晶,需要多种岗位,比如在故宫中的岗位多达26种,从高屋建瓴的总监制、总策划、总编导到前期拍摄和后期制作的编导、灯光、摄像、剪辑以及提供后勤保障和剧组管理的行政、财务等。

总监制、监制是节目总负责人,负责节目的终审。总策划、策划、顾问负责节目整体框架和立意的策划与审定,在节目的创作中对文稿和最终合成的节目进行内容取舍、思想表达、艺术手法的指导,对史实的准确性进行专业把关。制片人负责节目生产及节目质量的全面管理。总编导具体负责节目的创作思路、把握节目的总体风格,对节目的艺术和技术质量进行把关,对节目制作的各流程运转进行统筹审核,在制片人的领导下执行节目预算,协助制片管理部门对节目组进

行规范化操作,协助制片管理部门对节目组工作人员进行管理。执行总编导协助总编导的业务创作工作。

总撰稿负责确定节目内容和方向,对各集文稿创作进行指导和审定。协拍统筹负责摄制组与合作方及拍摄场地提供方沟通协调,确保拍摄按进度如期安全进行。制片主任负责落实节目经费支出方案,统筹协调制片人和相关部门及上级主管对节目操作进行规范化管理,代表节目组就相关合同、协议进行商讨和洽谈协助制片人对组内制片工作进行指导和管理。撰稿是根据节目创作方向、思路、形式与编导协商完成各分集文学脚本。

资料统筹负责统一组织摄制组创作所需资料的搜集工作,为撰稿和编导的创作提供支持,根据选题大纲或相关编导的创作意图,确定资料搜集范围,在规定的日期内,选择所有与本集内容相关联的素材,这些素材包括文字史料、图片和影片资料、影片中所需要的器物、原始档案、建筑物内外景及地貌外景、受采访人名单等六个部分。该资料搜集过程中策划、撰稿、编导共同参与。

编导对本集节目创作全过程负责,按节目流程要求完成节目制作。助编配合并参与编导的各项工作,协助编导与各个岗位的沟通与联络。摄像不仅参与拍摄前文本镜头及灯光效果设计还担负起培养摄助的业务能力。摄助负责协助摄像完成节目拍摄,领取、保管、维护所有设备。

美术、道具按照编导和摄影的要求完成拍摄中的美术设计、场景设置及道具的制作和租赁及安全使用。服装、化妆根据导演的要求完成节目中服装和化妆的工作。作曲、音乐监制主要职责是根据主创人员的要求和创意对节目的主题音乐和各集的配乐进行创作和录音制作,统筹安排编导最终完成节目音乐、解说和其他声效合成工作。

动画制作负责根据主创人员对节目内容的具体要求进行动画设计、拍摄、制作。录音负责拍摄现场的录音工作,与编导、摄像进行现场勘探调查,与编导沟通,明确拍摄意图,确定录音方案,负责录制拍摄时所需要的环境声以及在现场与编导和摄像配合完成预定方案。另外还有灯光、设备统筹、制片统筹、制片、责编、宣传统筹、财务行政、财务等等岗位,正是由于有这么多专业和分工明细的岗位,才能保证才这样大型的影视作品创作中提高创作质量,理顺工作关系。

二、工作流程

在工作流程当中,确立和规定了节目制作流程,制片工作流程,设备统

筹工作流程,灯光工作流程,美术工作流程,动画制作工作流程,音乐创作、录制、编辑、合成工作流程(负责人:音乐监制)和声音创作、录制、编辑、合成工作流程(负责人:录音、编导)。

其中节目制作流程包括:1.确定各集题目及内容。该部分包括编导依照创作

指导思想和总体纲领,搜集相关选题内容。将选题内容简要交制片人、总策划、总编导审阅。确定后的选题交至资料统筹处备案,并落实策划人和撰稿。2. 资料调查整合。特别要提出的是资料的搜集,搜集是在整个创作中是最重要的第一步,直接影响到最终的成果,所以根据多年的创作经验整理出以下工作方法:首先资料统筹统一组织摄制组创作所需资料的搜集工作,为撰稿和编导的创作提供支持,然后根据选题大纲或相关编导的创作意图,确定资料搜集范围,在规定的日期内,选择所有与本集内容相关联的素材,这些素材包括文字史料、图片及影片资料、影片中所需要的器物、原始档案、建筑物内外景及地貌外景、受采访人名单等六个部分。该资料搜集过程中策划、撰稿、编导共同参与。(根据节目形式、内容的不同,资料搜集、整合的范围会有所不同。)这之后资料统筹将收集的资料分类整理,提交相关编导、策划、撰稿及资料统筹。总策划、总撰稿依据大纲编辑审阅后,最终将资料交撰稿人进行创作,并将资料留底保存。资料统筹还要建立和完善学术专家库,维持良好的学术资源,统一安排摄制组编导的专家采访、联络工作,统计专家工作量。另外资料还要根据编导资料需求,统一安排书籍、光盘等资料的购买工作,对每集编导创作进程备案和资料整合,内容包括:所收集的文档资料、专家会谈记录、重要的协调会记录、历次脚本、分镜头本、历次拍摄申请报告及批复、历次拍摄时间地点内容的记录和总结、拍摄花絮、所用书籍目录等。3. 脚本创作。该环节包括罗列文字的文本创作、完成影视结构的剧本创作、细化分镜头与解说的分镜头本创作三个阶段。文本创作阶段:撰稿罗列基本史实,进行主题提炼和情节结构设置,进行第一步文字创作。该阶段主要由撰稿负责。剧本创作阶段:根据撰稿提供的文本,编导与撰稿在电视结构、叙事内容、情绪、节奏等方面完成文学历史化到影视化创作的转化。这一阶段撰稿辅助编导工作。分镜头本创作:在第二阶段工作的基础上,编导与总编导、摄像共同完成分镜头的创作。4. 提交拍摄方案。5. 拍摄方案提交制片人、总编导审阅。6. 前期拍摄。7. 后期合成制作。8. 参与播出后的宣传推广工作以及出版物(DVD、书籍等)的相关工作。

另外在制片工作流程中包含的范围有:

1. 根据拍摄计划,协助编导进行现场采景,调整拍摄方案,通联协调相关部门,

制定拍摄时间、地点、方式、所需道具、灯光及摄影设备的使用明细及后勤保障

方案报批调整,批准后拍摄清单交办公行政处存档。

2. 在拍摄中,负责与各个部门的及时协调与沟通,以及现场的拍摄安全。
3. 与灯光共同完成灯光设备的租用和使用,确保灯光设备的安全使用。

4. 负责摄制组的吃住及交通。

5. 负责车辆的调配。

6. 协助现场大摇臂及轨道的安装与使用。

7. 服装、化妆、道具按导演拍摄要求落实到位。

8. 按批准的预算执行本集经费花销，并做到保留原始票据，制作明细账目，以供财务审核。

另外还有设备统筹工作流程，此工作流程包含的程序是：

1. 编导在拍摄前向总编导提交设备申请。

2. 设备统筹经总编导同意填写设备申请单。

3. 根据设备申请单，租用相关设备。

4. 设备租用期间做好设备保管与维护工作。

三、管理制度

在管理制度之中，摄制组严格地规定了奖励和处罚管理办法，素材带管理规定，财务制度。其中财务制度包括借款程序、报销程序、劳务费支出办法及程序和日常办公费支出。

四、使用设备

尤其需要指出的是：作为这种规模化的对历史艺术的梳理不仅仅需要学术观点和成果的支撑，也不仅仅需要艺术创作理念的支撑，保证视觉艺术最终能完成的最重要的系统管理模式的确立往往被研究者和管理者所忽略。因而笔者认为，在人文历史类专题片中，古典审美意识的回归以及古典审美的确立在很大程度上是要依靠现代化的影视生产系统的建立和管理，比如确立岗位责任和创作流程，创作流程保证了各部门之间的协调顺畅，提高了工作效率和生产力。

实际在这种创作过程中，编导处于核心位置，因此对编导在前期拍摄和后期制作有严格要求：这样才能确保有高质量的人文历史类专题片作品，准确无误的实现人文历史类专题片在创作中的职业化目标。为了确保能达到更高品质的视觉创作要求，要求了美术、动画和音乐创作流程。

其中美术工作流程包括：

编导向美术设计提供本集详细文本资料，同时阐述剧本总体构思、美学风格及影调。

编导向美术设计描述本集主要内容的构思、气氛（如，时间是清晨还是黄昏，情绪是喜庆还是悲愤，等等）、场景、人物、服装、道具。

美术设计与编导沟通，分清主要画面、次要画面，就主要画面提出建议。

美术设计与编导共同确定美术设计方案，并将方案形成文字。

美术设计确定可实施方案（其中包括人员、预算、完成周期）。

编导和美术设计将可实施方案报总编导、制片人批准;根据批复意见作相应调整。并再次报批。

五、实施方案。

纪录片《故宫》中大量运用了电脑动画,活灵活现地再现了许多无法重演的历史画面,营造了中国电视纪录片前所未有的影像效果,观众在赏心悦目中感受历史与文化的魅力,节目获得了很高的收视率和美誉度,改变了观众对中国电视纪录片“深刻却不好看”的印象,它在“可视性”上的突破,让业界从中看到了电脑动画与纪录写实联姻的美妙结晶,动画制作工作流程:

各编导根据自己拍摄所需,确立动画制作内容。由总编导最后确认。

根据各编导提供的动画制作内容和成片时间,拟定详细的制作时间进度表。

编导与动画导演根据动画内容制作分镜头脚本。

动画制作人员完成分镜头脚本的手绘工作。

动画制作人员依据分镜头脚本确定三维制作的具体内容。

动画制作人员与摄制组做实拍与三维合成测试。其中包括:影棚蓝幕拍摄,固定镜头、运动镜头、大幅度回旋运动镜头、固定镜头多次拍摄人物并在后期合成多人的场景等。尝试模拟日景、清晨黄昏的灯光设定,以便在电脑后期测试追踪不同光色的合成。

摄制组为每一处三维场景制作提供相应的图片、文字、书籍等参考资料,以及将与三维镜头相剪接或需要合成的拍摄视频、各种以图片为主的参考资料或者特殊场景的设计手稿等。提供尽量多的资料,为的是尽可能接近和超越编导意图地搭建三维模型。

动画制作人员依据分镜脚本和参考资料进行动画角色创意,制作出镜头预演,并与摄制组沟通、修改调整,最终制定镜头预演。

制作渲染出每组镜头的单帧画面或草样序列,与摄制组讨论和确认后渲染出完整的三维镜头序列,并作后期合成较色。

最后交付三维镜头成品。

视听艺术中声音和画面是不可分割的,电视记录片和其他电视节目一样,是在视觉和听觉的共同感知中展开的。音乐作为一种具有独立表现能力的艺术形式,在视听艺术中有着积极的、多方面的表现作用。它用自己极具魅力的独特手段对画面进行补充、深化、烘托和渲染,是电视记录片中的重要创作手段之一。黑格尔讲过:“情致,是艺术的真正中心对于作品和观众来说,情致的表现是效果的主要来源。”可以说黑格尔的这句话概括了一切艺术形式最基本的特性,即艺术的抒情性。这也是音乐同一切艺术的共性之一。因此摄制组也规定了详尽的音乐创作、录制、编辑、合成工作流程,这些流程包括:

与总编导商议、分集编导沟通，确立音乐创作风格。

确定音乐主题及作曲人选。

确定音乐创作的时间长度。

提交预算。

提交创作小样，与总编导和分集编导会议并修改。

进入正式创作阶段：主题曲、片头曲创作；片中段落时间音乐的创作。

审议修改之后，乐队排练。

录音。

混录。

音画合成

在拍摄历史文化题材的纪录片过程中，重视文物保护、遵守拍摄对象安全条例是极为重要的。对于拍摄中国古代文物的要求，甚至借鉴了很多单位的安全要求如防火要求，如果在拍摄中因工作意外造成了文物或建筑的损坏，将使所有的拍摄功亏一篑。而如果由于技术或创意要求使得拍摄对文物造成了破坏也违背了初衷，遵守如下故宫所规定的防火条例：如果有吸烟的习惯，请您在故宫博物院内参观游览时克制，并提醒他人不要吸烟！故宫是世界上现存最大的木结构宫殿建筑群，历史上曾经多次发生火灾。每个点燃的烟头都可能是对这片珍贵文化遗产的威胁。

还有在人文历史类专题片的应用中，对最新影视技术的了解和掌握，例如对于高清设备的技术配置和使用手册的熟悉程度（比如高清摄像机SONYF900、F750CE、F750P）是我们在长达近十年的纪录片的创作中汲取的经验和技术成果，只有对这些看似生硬复杂和高新精密的仪器经过深入的了解和应用，了解他们相互之间搭配产生的艺术效果，才能更好的保障古典主义审美在纪录片中良好的应用。

对以上管理、流程和技术应用较为详细的阐述旨在本文中阐述一个观点，就是在人文历史类专题片中复归古典主义审美离不开对古典主义审美理论价值的深入了解，传承传统文化的精神内髓是至为关键的，但同时创作技巧、创作素养上的培养和应用也必不可少，但是在长期以来的学术研究和艺术理论的传播中忽略了一个很重要的现象，那就是人文历史类专题片创作中对人（创作主体）、对技术的应用管理、配置（创作工具）二者之间的生产的关系的研究和梳理不够重视，而作为一种集体创作、集体生产又依赖于人类电子科技和光学仪器的进步才能不断创新和发展的一门跨学科艺术行为和门类，创作者必须面对和深入研究类似企业管理模式、工业产品生产和系统管理的问题和现实，这样才能更好地将多种艺术的成果更好地应用在当今的人文历史类专题片创作中。这是由于人文历

史类专题片创作实际是一种生产力的体现,生产力是人们改造自然以获得物质生活资料的实际能力,由劳动对象、劳动资料和劳动者三个实体性要素构成。而导演所谈到的管理、流程和技术应用则是一种生产关系的体现,生产关系是人们在生产过程中发生的人与人之间的关系。两者之间的关系是:生产力决定生产关系,同时生产关系对生产力的反作用表现在:生产关系适合生产力状况则促进生产力发展;反之则阻碍生产力发展。综上所述,在人文历史类专题片创作当中只有理顺了生产关系才能提高生产力,也就是人文历史类专题片创作的质量有所提高。纪录片整个团队的管理也是借鉴电影的管理模式——大规模、系统化的管理方法。采用这种创作的管理方法,也试图探索出大型纪录片规模化的生产模式。

做一个人文历史类专题片的创作者,笔者认为需要认清三种关系,个人与机构的关系,个人与受众的关系,个人与自我的关系。

一些艺术创作者在艺术创作中,最想表达的是他个人的观点和艺术体验,往往把公共机构的需求和社会的需求放在第二、第三位,但作为传播古典艺术审美价值的人文历史类专题片作品,具有服务于大众的公共性。第一,艺术创作首先要服从于公共机构的核心价值诉求,在这种由公共机构投资出品的人文历史类专题片作品中,创作主体的个人追求和表达不再是最重要的、第一位的,他绝对服务和服从于机构的价值诉求;第二,当今的人文历史类专题片面对的公众更加广泛,不再是一个独立个体的表达方式,它具有服务于大众的功能性作用,所以对公众的需求,创作者需要深入的了解和把握,尤其是传播具有古典艺术精神的作品中,尤其要注重这一点,任何有过多个人好恶和趣味的东西是否对公众进行某种误导和强制性的传播是需要警惕的问题,尊重和了解更广大人群的审美需求是一个长期需要严肃对待的课题;第三,当然在人文历史类专题片创作中的创作主体具有鲜明的个人风格也是很重要的,没有个性化的艺术作品是缺乏生命力的,无法鲜活的存在于世间,所以创作主体的自我审美精神的建立和成长是极其重要的,笔者以为,在传播和展现中国古典主义审美趋向的艺术作品中,需要创作主体很好的去汲取中国古典绘画、诗歌、音乐等诸多艺术的滋养,同时关注公众和机构的需求,在三种关系中达到一个相对和谐的平衡才能使我们的艺术创作更有长久的生命力和影响力。

综以上所述本文作者认为,根植于学习古典审美艺术的理论、借鉴古代和当代艺术家的创作心得和成就至关重要。另一个重要的方法就是解读和梳理古代艺术品及物质和非物质文化遗产中优秀传统审美方法和精神。作者近年来分别对收藏和保护在北京故宫博物院、台北故宫博物院、敦煌研究院、及上海、江苏、浙江、辽宁、山西等诸多博物馆的古代艺术品以及卢浮宫、法国集美博物馆、大英

图书馆和法国国家图书馆等重要的古代艺术品和古代文献进行了详尽的文本和视觉解读,应用最新的学术研究成果和影视传统技术及最新的影视技术进行具有人文历史类专题片特征的创作和传播。作者认为,以上的人文历史类专题片创作行为可以较为充分和成功的达到对古典审美艺术的传承和创新。

第四章 传播研究：人文历史类专题片影响大众审美的途径和渠道

作为人文历史类专题片工作者，我们希望人文历史类专题片作品能唤起大众古典审美记忆，为古典艺术而感动，受到古典审美艺术的启发和影响。我们如何去传播我们创作的具有古典审美价值的人文历史类专题片，如何去使大众更广泛更深入地接触和接受到我们的古典人文历史类专题片创作作品，并成为大众媒体传播中一个文化影响主体，也成为我们不得不去面对和探索的议题。

如何将媒介传播落到实处，如何在大众传播时代强调媒介的生产和传播能力是我们面对的主要问题。因为在当今大众传播时代，信息的制造与交流成为社会和经济的主要活动，这些信息的制造和交流就包括传统古典审美的弘扬与传播，根据现在技术革命的特征来看，知识与信息已经不再是核心了，核心是怎样把知识和信息应用在处理及沟通上，简单地说就是怎样传播，影视文化作品中蕴含的古典审美怎样影响大众的审美意识，通过何种途径才能更加有效地落实到受众主体中是本章将要着重阐述的命题。

在本章节中，作者通过对一系列人文历史类纪录片的播出与发行渠道和作品传播过程中的收视效果、社会反响、传播的广度和深度等问题来进行研究和思考。以上所阐述的大众媒体传播渠道和平台主要指中国大陆地区。

此外，本文作者尤其对国际及港澳台影视作品传播的主流渠道和传播现状进行了研究分析，并正在探索力图使具有中国古典审美机制取向的人文历史类专题片作品走向世界走向国际主流媒体，在全世界传播我们的传统古典审美，我们灿烂的中华文明。

第一节 人文历史类专题片播出渠道

探讨人文历史类专题片播出渠道有利于整合各种媒体（文本、图像和声音）现有的功能，挖掘他们的潜在价值，充分利用一切渠道，将蕴含古典审美意义的人文历史类专题片作品展示给大众，从而培养受众欣赏美和理解古典审美的能力。

人文历史类专题片作品的传播可根据渠道的不同分为电视台、电影院线、网络、新媒体、图书和 DVD 音像出版六种。

以下本文将以电视传播渠道为例说明电视是怎样影响大众审美情趣的。

4.1.1 电视传播渠道

如果说印刷术把人从神的桎梏中解放了出来，光电技术消除了时空障碍，那么广播电视则使世界变成了地球村。

在印刷年代因为大多数文化人也不了解印刷技术，因此写的使用价值是有限的。电视语言引发了一场意义深远的变革，它改变了媒介产品的制作者和消费者之间的关系，欣赏视听文本已经成为最普通人都能够拥有的权利。二十世纪八十年代以来，世界范围内媒介文化的一个显著变化，就是视觉图像在受众中起着越来越重要的作用。电视已经取代报纸和广播成为强势媒体，以电视为主的电子媒体“影像时代”已经到来。卫星传送、无线微波、有线网络铺设与直播卫星等技术手段的逐一实现使各级电视频道的影响范围不再局限于本区域，而是能够覆盖到其他地区、省份乃至全国。

“几年前，美国议员新闻助手代表团来华访问。一位中方官员问他们对一位经常对中国事务说三道四的报纸专栏作家的看法。对方团长不假思索地答道：‘我们不看报。在美国，凡是不上电视的新闻不算新闻。’这位团长的回答一方面巧妙地避开了这个他不想回答的问题（他了解中方的意思），另一方面也反映了电视在当今世界的巨大影响。其实，在西方国家，电视早已从影响人们的‘眼球’扩展到影响人们的‘钱袋’。也就是说，随着信息技术的进步和市场需求的变化，电视已从单纯的、社会功能显著的大众传播媒介工具，演化为一个经济功能突出的文化产业。自1994年以来，美国的电视产业收入每年皆以超过100亿美元的速度递增，即是一个明证。随着改个开放的不断深入，中国市场经济发展的最后一片禁区媒介产业也逐渐春风初度，草色青青。”⁵¹

作为传统媒体，电视媒体在文化传播中的特点可以概括为以下四个方面：

1) 内容资源：传统电视媒体有星罗棋布的信息采集网，能够在第一时间发布最新消息；2) 有经验丰富的传媒人才以及成熟的采集、编辑、制作流程和把关系系统；3) 有形式多样、内容丰富的电视节目资源，例如SMG拥有近50年的海量资料；4) 受众资源：电视目前仍拥有世界上最庞大的受众市场。

从内容资源来看，电视媒体无疑是具有内容资源的沉积优势。电视媒体拥有专业的制作队伍、质量精良的节目内容、制作时政类新闻内容的授权。

从受众资源来看，电视媒体受众范围广。我国电视观众理论上超过12亿。2005年7月7日，中国社科院副研究员郭良在发布了《2005年中国五城市互联

⁵¹ 陆地著：《中国电视产业的危机与转机》，北京：中国人民大学出版社，2002年8月第1版，第5页。

网使用现状及影响调查报告》。本次调查目标城市设定为：北京、上海、广州、成都、长沙。调查表明，在人们使用的大众媒介中，电视仍然占了绝对优势。在总数为 2367 的被访中人群中，看电视者有 2312（占 97%）。拿中央电视台的受众资源来举例，2008 年央视平均收视份额达到 36.75%，央视的节目信号覆盖全国收视人口的 97.28%，观众规模达到 11.91 亿，平均每天收看中央电视台节目的人数为 6.98 亿。

“1953 年艾森豪威尔总统就职时，约摸有 6000 万人看到了他……1962 年，约翰·格伦的第一次环绕地球轨道飞行吸引了 1.35 亿人凑近电视观看，1963 年肯尼迪总统被刺的消息传来时，纽约市电视观众从该市人口的 30%激增到 70%，而在全美为之默哀的葬礼举行的几分钟里，观众达到了 93%。1969 年人类第一次在月球上行走，实况转播被发回地球上时，有 1 亿 2500 万人收看了这一登峰造极的广播；而据统计，由卫星网带给全世界各地的观众有 5 亿人。”用今天的眼光来看，埃德温·埃默里（Edwin Emery，美国新闻史学家）的上述描写实在是有些大惊小怪了。当今的世界杯足球赛、奥运会比赛甚至中国每年的春节晚会、美国总统大选辩论等，哪一个不是动辄吸引数以十亿计的电视观众？电视，作为最廉价、最方便、最丰富多彩的信息传播和娱乐工具，已成为人类生活不可或缺的一部分。也正因为如此，人们为它设定了诸多的社会功能，如政治功能、信息功能、娱乐功能等。”⁵²

同时，我们更加应该重视电视媒体的人文属性，并利用该属性传递古典审美情趣。

电视媒体对人文历史类专题片作品的传播推动作用及传播效果可以用以下几方面进行监看和测量：1）收视率；2）学术界的反馈；3）意见领袖的意见；4）普通观众的反响；5）媒体的评价

1）收视率

收视率是电视台对节目质量进行评估的主要指标。科学、公正、准确的评估体系是评价节目质量高低的重要措施，而收视率又是这一体系中不可缺少的组成部分。以下是国内一些纪录片的收视情况，可见通过收视率指标，我们能够观察到人文历史类专题片作品的传播效果。

《故宫》在中央一套播出后，第一周在北京地区的收视率就以 6.2% 排名第五，超过热播电视剧《京华烟云》。

《世界遗产在中国》2008 年 6 月 16 日 23:00 开播，平均收视率 0.31。

《敦煌》于 2010 年 2 月 14 日在央视新闻频道开播以来，它的最高收视率达到 0.364。在一套收视率是 0.2，比同比的收视率有所下降。

⁵² 陆地著：《中国电视产业的危机与转机》，北京：中国人民大学出版社，2002 年 8 月第 1 版，第 22 页。

《智人》是2003年法国第三电视台播出的电影《人类进化史诗》的二部曲之一，本剧在2005年1月首播立即创下了极高的收视率。超过九百万的法国人都守在电视前面观赏这部巨作，创下法国电视史上最高的收视率。

2) 学术届的反馈

学术，在古代中国是指追寻研究学问的方法与水平，在现代则包括了系统专门的学问，泛指高等教育和研究。从事高等教育和研究的科学与文化群体常被称呼为学术界或学府。在一些人眼中，学术界是以学术为目的和内容的一个精神文化世界。

学术界对于人文历史类专题片作品的评价和反馈反映了艺术作品传播效果质量，并在一定程度上反映了专业的审美情趣。

《敦煌》自播出后引起了学术届广泛的热评：

中国纪录片学会理事、中国传媒大学电视与新闻学院副院长何苏六认为：“《敦煌》的历史观最值得关注，作品体现了创作者对于人物命运的人性化观照的姿态，以及对社会历史的一种哲学化的思考。此外，娴熟老练的叙事技巧以及对视听语言使用方面的想象力，也在同类纪录片中显得突出。”

南京大学文学院教授董健认为：“《敦煌》团队的坚守和勇气值得文艺界反思。滚滚的经济大潮造就了虚假繁荣、本质平庸的娱乐泡沫，人们追求更多的是感官之乐，而不是精神之乐，在这样的文化背景下，一旦艺术家选择做坚守者，就会与清贫寂寞为伍。而一个民族，如果丧失了这种坚守，就会陷入人文精神的整体滑坡。而艺术家的责任，正是坚守自己的历史使命与文化良知，以理性、智慧、质朴的光芒照亮人们的心灵，守望大众的精神家园，为整个民族的精神世界增添财富。”

古琴艺术家、制作师王鹏评《敦煌》道：“从文化和历史的角度来看，敦煌这部片子能够真实再现历史的魅力，叙述清晰，音乐非常好，整体感觉很融合，摄像编导的默契让人敬仰。”

中国敦煌吐鲁番学会秘书长柴剑虹评《敦煌》：“这是一部全面、准确开掘敦煌文化内涵，融历史沧桑感、真实感、现实感于一体，普及与学术相结合，充满艺术魅力的佳作。”

学术评价在一定程度上反映了从治学研究的角度上对电视媒体的人文属性的肯定和教育功能的实现。

3) 意见领袖

意见领袖是指在人际传播网络中经常为他人提供信息、意见、评论，并对他人施加影响的“活跃分子”，是大众传播效果的形成过程的中介或过滤的环节。意见领袖具有影响他人态度的能力，他们介入大众传播，加快了传播速度并扩大

了影响。例如著名学者马未都在他的博客中评价《敦煌》垒起了坍塌的历史：“电视片《敦煌》以新的角度解释历史，可以看出编导们为此煞费苦心，广开思路，镜头也美。整个片子充满了凝重之感，让观众有机会重回千年之前那个色彩绚丽的敦煌。以其客观的态度解释了一代又一代人建造敦煌的行为，大多时候尽可能地展现当时人的精神世界，聚沙成塔般将已坍塌的历史重新垒起，很多情节虽古人而为，但仍让今人感佩，甚至唏嘘不已。编导们历尽艰辛，将这一宝库展现给更多的观众，算是一份功德。”马未都先生这篇文章阅读点击次数近16万次，有507人发表了评论。

《大明宫》是由著名导演金铁木耗资三年，用三维特效还原了一千余年前中国历史上最繁华荣光的时期的纪录电影。

著名影评人司马平邦在博客中这样评价这部作品：“在金铁木镜下出现了一个美仑美奂的唐代王廷，一个比现在的北京故宫还要大4.5倍的宫殿群落，里面有300多座宫殿，对这些，金铁木是从掌握了60%的历史资料开始的，再加上40%的个人推理，电脑特技上的这座大明宫的建设思路其实也正是唐代皇家建设大明宫的思路，而当我知道大明宫的建设初衷是李世民为了向年迈的太上皇李渊表达孝意时，竟有一点点感动，所谓的文化，就这样一点点被金铁木嵌含在电影里。”

4) 普通观众的反响

普通观众代表了最广泛的人文历史类专题片作品的收视群体，他们的反响是传播效果的最直接体现。普通观众是否能被作品中的审美体验所打动，是否能感受到所要传播的审美价值是非常重要的。

日本NHK电视台的系列纪录片《中国铁道大纪行》2008年播出后，在日本观众中引起热烈反响。日本观众为中国的壮丽山河所吸引，为中国百姓的热情质朴所感动，也为对中国的误解与现实的差异而惊讶。

另外，《故宫》这部作品对于普通观众的影响也十分深刻：“看了《故宫》，我激动，我心酸；我骄傲，我悲伤；我甚至有时无法用言语来表达我对《故宫》的肃然起敬。”

《台北故宫》播出后，《三联生活周刊》主笔王小峰更是说出了绝大多数媒体和观众的心声，“60年来，有多少大陆媒体想探访台标故宫，然后都未成行。此次拍摄的重大意义和背后故事的引人程度，绝不亚于台北故宫本身。”一位观众写信告诉记者，“我爱好古玩多年，早听说台北还有个故宫，自己也收集过许多相关资料，那段时间做梦都想去台北看看，这回看了《台北故宫》的纪录片，我非常激动，当天就电话告诉了我周围所有的古玩爱好者”。

再过更多的我们是通过信件来了解，现在是通过网络来了解。台北故宫在新浪网点播超过100万，普通观众对影视作品的评论成为我们创作中很重要的借鉴

和改进的依据。

5) 媒体的评价:

平面和影视、网络媒体对影视作品播出后的反馈往往具有更为广泛的社会性和代表性,同时也能较为全面地反映媒体传播效果。

在2007年评选出的“金熊猫”奖国际纪录片人文类奖项中,《圆明园》获“纪录片大奖”和“最佳导演奖”,评委称“该片以高科技手段和真实再现的方法讲述了中国历史上一段惊心动魄的往事,影像风格华丽,叙事技巧娴熟,具有浓郁的史诗风采。”中国中央电视台选送的《老腔绝唱》和《大国崛起》也分别获得“最佳长纪录片奖”和“最佳短纪录片奖”。

中新网评价电视片《大国崛起》揭示了大国崛起的根本在于改革和发展这一基本规律,让人们在领略了世界经济史和文明史发展魅力的同时,感受到了世界文明成果给全人类经济发展和社会进步带来的巨大变化。

另有媒体评价《老腔绝唱》则成功地塑造了陕西农村艺人张四季的艺术形象,并通过老腔剧团进京演出的故事,揭示了一个当代世界普遍存在的问题——传统艺术如何在市场经济中传承与生存,显示出深切的人文关怀。

《人民日报》、《人民网》刊登文章“雄浑奇崛再现辉煌”这样评价《敦煌》:

“影片给我们留下最深刻印象的至少有三方面:第一,艺术创作与真实性较完美地结合,达到了真实地再现敦煌历史文化的目的。第二,普及历史文化知识与提高学术性相结合,使之成为既有资料价值、鉴赏价值和普遍的教育意义,又能体现学术研究成果的传世佳作与精品。第三,历史感与现实感紧密结合,使得“人类的敦煌”更加亲近当代人。”

由此我们可以看出在现代社会,电视媒体对传播人文历史类专题片作品,传递文化及古典审美起着至关重要的作用。

4.1.2 电影院线传播渠道

今天,好莱坞已经将电影商业化运营方式发展到登峰造极的地步,不仅拥有电影营销的系统模式,电影发行的院线制和分账制,还拥有经典的叙事系统,种类丰富的电影类型。李立 在《当电影遇上传播》中说,“电影和纪录片首先是一门传播,其次才是一门艺术。电影和纪录片首先是一门传播的艺术,其次才是一门艺术的传播。”

那么让我们来看看近年来中国电影院线的发展情况,2009年,中国电影本土制作数量已多达456部,中国票房市场2009年比2008年涨幅高达44%,票房总额约9.1亿美元。再拿2009年中国贺岁档电影举例,仅仅在2009年贺岁档近90天的放映周期里,总计观影人次约4779万,票房总计收入达14.7亿元。可

见作为重要的传播渠道，电影也必将同样成为越来越多的优秀纪录片的展播和人文历史类专题片传播的舞台。

接下来，笔者将简要介绍一下纪录电影以及通过院线上映的纪录片的发展情况。1993年9月，建厂40周年的新闻纪录电影制片厂整建制并入中央电视台，此举意味着中国纪录片驶上了新一轮影视合流的快车道。由于胶转磁设备提供的技术支持，使新影厂自“延安电影团”以来长期积累的胶片资源在电视中又得到二度开发和利用，如《周恩来》、《邓小平》等大型电视文献纪录片的摄制，都调用了大量珍贵的电影胶片素材。面临新形势下纪录电影是否会消亡的新问题，新影厂资深人士认为摘要：“电视纪录片完全替代纪录电影，恐怕一时还无可能，电影胶片为历史保存资料的功能，一定时间内录像磁带尚难以做到。”在熟悉上，我们亦有必要理清“片种”和“载体”这两个轻易混淆的概念。目前纪录片在中国制作、传播的主渠道无疑是电视，但采用电影胶片摄制纪录片的做法并未绝迹，例如荣获电影“金鸡奖”的纪录片《往事歌谣》（1994）便是一部风格独特的精品；《较量——抗美援朝战争实录》（1996）、《周恩来外交风云》（1998）等。

2007年4月起，由纪实频道打造的“真实中国·影院计划”开始与市场进行“第一次亲密接触”——每月单周一晚，在上海的一个时尚地标——新天地国际影城，以“作品放映+导演交流”的方式，开启了纪录片的影院征途。至2008年12月15日，共计43部国内外精品纪录片轮番上阵。观众们徜徉在《故宫》和《圆明园》，为历史的恢弘壮美而心潮起伏；《颖州的孩子》、《高三》，体味生命的困惑和挣扎；还有雪域高原的奇葩《布达拉宫》，可可西里的男儿本色《平衡》……其中，2007年《故宫》国际版首映，观看的观众不仅满场，还加了30个加座；2008年开幕场独家献映日本纪录片大师小川绅介遗作《满山红柿》，上座率达到98%以上，312座的影厅内有280多人买了35元的正价票，观看一部严肃纪录片。“影院计划”为纪录片爱好者和纪录片人提供了一个分享感受的空间，观众希望看到什么，导演执着于表达什么，在“影院计划”中得到了尊重。

2009年广州亚组委宣传部与中国（广州）国际纪录片大会合作，以“亚洲故事”为主题进行特别展播，用纪录片这种影像文本讲述了一个个来自亚洲各国的真实故事。而这七部分别来自缅甸、新加坡、意大利、澳大利亚、美国、荷兰、日本的纪录片，有的讲述亚洲人民的故事，有的述说对亚洲发展的思考，在蓝宝石当代艺术馆、正佳飞扬影城等院线和广州大学城等，掀起了一股亚洲风潮。

大型数字电影《圆明园》以绚丽的三维动画将一座恢弘壮阔的圆明园呈现，加入与真实演员相结合的拍摄手法，让观众好似游历其中。《圆明园》上映以来好评如潮，一些影院很多场次的上座率达到80%还仍然无法满足观众的需求。

据报道，《圆明园》在多家影院播映时，在漫长的播映过程中，很少人离开

座位！观众反馈良好，一名观众表示：“气势恢宏，场面浩大，看了以后非常震撼。电影再现了圆明园的奢华，故事性强，情节很打动人，与平常所看的纪录片不一样。”

主持人曲向东看完片后谈到：“这是一部拍给所有人看的电影，没有孤芳自赏，更不是说教布道。”该片6月在西安点映时得到好评，后扩大至全国院线放映，首周四天全国票房约70万左右，累计约120万左右。

在西方则涌现出现一批杰出的纪录电影艺术家和有代表性的作品，如约翰·格里尔逊的《飘网渔船》，P.罗沙的《交接点》，伊文思的《博里纳日》等，他们不掩饰这些作品是为了宣传。约翰·格里尔逊公开宣称：“我把电影院看成一个讲坛，并以一个宣传家的身份来利用它。”

4.1.3 网络传播渠道

互联网代表了未来最具有发展潜力的影像传播渠道。随着IT行业和流媒体技术的不断成熟，通过网络在线观看或者下载，渐渐形成了新生代电影的另一种文化流通模式，并迅速受到都市中的青年群体尤其高校学生族群的欢迎。也正是由于电脑技术的存在，模糊了作者和读者的界限。

宪法赋予人民主体地位和表达权利，受众绝不当仅仅是消极的媒介信息接受者，而应以一个积极的传播主体角色出现。那么网络传播渠道就赋予了受众十分宽广的空间从而成为积极的传播主体角色。

据中国互联网络信息中心（CNNIC）2009年7月发布《第24次中国互联网络发展状况统计报告》显示，截至2009年6月底，中国网民规模达到3.38亿人，上网普及率达到25.5%，其中，网络视频用户22.240万人，网络视频使用率65.8%。互联网的飞速发展，网民数量的剧增，带来传媒环境的变革，网络媒体不仅是网民获取信息的主要渠道，也成为功能强大的娱乐平台。互联网的传播力量越来越受到重视，也渐渐成为纪录片传播的坚实力量。

网络的传播效果则可以用网络点击率和网友的参与积极性来衡量，例如豆瓣网，纪录片“影院计划”在“豆瓣同城”发起观影活动，组织团购，邀请豆瓣迷参加“写影评得影票”，那些在电脑前，下着种子、激动地写着影评的“隐性”纪录片迷，如同找到了“组织”。

2008年1月9日独立影片《年轻好时光》在多家网站播出，三个月内创下2000万点击率，并多家媒体采访。

《敦煌》在豆瓣网上的帖子有超过460人参与写评论，并有705人留言表示想看此片。

而《台北故宫》的网络点击量则轻松超过了300万之众，网友们也积极留言

对此片发表了评论。

《昆曲六百年》的视频在土豆网中播出，点播次数在 1000 次左右，有网友评论道：非常感谢你上传了这部纪录片，让我对昆曲有了比较全面的认识。以前很不喜欢京剧，虽然它是国粹。但是看了这部片子，我被昆曲的美震撼了！作为 80 后，我觉得昆曲的美是无法言语的，所有对她的语言上的赞美都有些苍白，像是那种内心深处的某种东西苏醒了，看的时候几欲落泪，这部记录片拍的也非常非常好，把高科技的现代传媒与传统艺术完美的结合在了一起，让人看了欲罢不能。昆曲，不愧是百戏之祖，真是美到了极致，穿越时空……”另一位网友则说：民族的东西终于开始复苏。

正是通过这种网络传播和互动的方式，中国传统古典文化和艺术被网友所认识和了解，并不同程度地影响其审美品味，此时，大众传播主体已经由被动转为积极，不仅仅是由于网络赋予了作品以传播渠道，更为普通观众提供了反馈的平台。

4.1.4 新媒体传播渠道

新媒体是新的技术支撑体系下出现的媒体形态，如数字杂志、数字报纸、数字广播、手机短信、移动电视、网络、桌面视窗、数字电视、数字电影、触摸媒体等。相对于报刊、户外、广播、电视四大传统意义上的媒体，新媒体被形象地称为“第五媒体”。

美国《连线》杂志对新媒体的定义：“所有人对所有人的传播。”

清华大学新闻与传播学院熊澄宇教授：“在计算机信息处理技术基础之上出现和影响的媒体形态。”

新传媒产业联盟秘书长王斌：“新媒体是以数字信息技术为基础，以互动传播为特点、具有创新形态的媒体。”

分众传媒 CEO 江南春：“分众就是区分受众，分众传媒就是要面对一个特定的受众族群，而这个族群能够被清晰地描述和定义，这个族群恰好是某些商品或品牌的领先消费群或重度消费群。”

阳光文化集团首席执行官吴征：“相对于旧媒体，新媒体的第一个特点是它的消解力量——消解传统媒体(电视、广播、报纸、通信)之间的边界，消解国家与国家之间、社群之间、产业之间边界，消解信息发送者与接收者之间的边界，等等。”

BlogBus.com 副总裁兼首席运营官魏武挥的定义：“受众可以广泛且深入参与（主要是通过数字化模式）的媒体形式。”

中国传媒大学黄升民：构成新媒体的基本要素是基于网络和数字技术所构筑

的三个无限，即需求无限、传输无限和生产无限。——社会关系层面的理解。

可以肯定的是“新传媒”是建立在数字技术和网络技术的基础之上，延伸出来的各种媒体形式。“新”最根本体现在技术上，也会同时体现在形式上，有些新媒体是崭新的，比如互联网；而有些是在旧媒体的基础上引进新技术后，新旧结合的媒体形式，比如电子报纸。新媒体就是能对大众同时提供个性化的内容的媒体，是传播者和接受者融会成对等的交流者、而无数的交流者相互间可以同时进行个性化交流的媒体。

近两年来，随着科技的飞速发展，新媒体越来越受到人们的关注，成为人们议论的热门话题。新媒体在业界的繁荣也使得学界对其研究进一步加强。

随着科学技术的不断发展，我国新兴媒体发展的态势也日趋成熟，作为一种非主流文化，新媒体的出现，带来了更巨大的传播平台。新媒体的发展优势将为纪录片创造一个良好的传播环境。

当传统媒体和新兴媒体在各个领域的合作越来越广泛时，手机版的文献纪录片应运而生了。文献纪录片《新中国日志》手机版共 50 集，每集 5 分钟，通过原始的历史镜头，真实记录了新中国发展历程中的重要事件，充分展示了中国共产党领导全国人民艰辛开拓、奋勇拼搏的伟大历程。中国移动用户，在前期可以免费收看。大量珍贵的历史镜头将通过手机这一新的方式传递到更广阔的空间。

4.1.5 图书传播渠道

联合国教科文组织对图书的定义是：凡由出版社（商）出版的不包括封面和封底在内 49 页以上的印刷品，具有特定的书名和著者名，编有国际标准书号，有定价并取得版权保护的出版物称为图书。

图书是以传播知识为目的，用文字或其它信息符号记录于一定形式的材料之上的著作物；图书是人类社会实践的产物，是一种特定的不断发展着的知识传播工具。图书是通过一定的方法与手段将知识内容以一定的形式和符号（文字、图画、电子文件等），按照一定的体例，系统地记录于一定形态的材料之上，用于表达思想、积累经验、保存知识与传播知识的工具。图书在狭义上的理解是带有文字和图像的纸张的集合。广义的图书则是一切传播信息的媒体。

2005 年由紫禁城出版社出版的《故宫》，2008 年由中国青年出版社出版《昆曲六百年》，2008 年由当代中国出版社出版《影像志梅兰芳》以及立足于台北故宫博物院的文物资源、人文历史及自然景观的《台北故宫》都起到了传播中国古典文化的作用，将人文历史类专题片作品中的古典审美以更全面的形式进行大众传播。

《台北故宫》、《敦煌》、《圆明园》、《大国崛起》都有图书同步上市热

卖。

4.1.6 音像制品

音像制品是指录有内容的录音带、录像带、唱片、激光唱盘和激光视盘等。2006年《故宫》多语言版本在全球20多个国家播出或发行，单集销售突破四万美金，创纪录片海外发行多项纪录。改编后的《故宫》国际版是两个小时的精华，通过美国国家地理频道以26种语言销往160多个国家和地区。据说《故宫》正版DVD销售60万套，刷新了新一轮的销售记录。

《敦煌》目前已成功销售到了香港、台湾地区，日本和泰国。

《大国崛起》在播映以后，DVD的版本也在各地热销。

继《台北故宫》十二集DVD发行后，制作方又推出了《台北故宫》四十集的版本，在这个版本中对十二集中涉及但是未成详尽解读的文物，用科学性说明性的文本进行分析讲解。四十集的版本主要以发行DVD为主要，而面对的主要购买群则是很广泛的，既可以作为少年儿童的通俗影像，在进行古典审美教育的同时也普及台北故宫馆藏文物的知识，也可以为专业人士的研究工作提供可参考的知识。

音像制品由于具有长期保存性和反复观看性，无疑有其他播出渠道无可比拟的优势。

第二节 人文历史类专题片作品的推广渠道

人文历史类专题片作品的推广渠道是指促使该作品顺利进入播出平台或渠道、有效地被传播到观众端的一整套相互依存的组织体系。而实现这些功能的组织体系通常是一些媒体，媒体充分发挥各自优势，将人文历史类专题片作品信息介绍、传递给大众，从而达到吸引更多观众关注该作品，或者引导观众选择收看甚至进行互动的推广目标。正如在北京广播学院任远邱茹萍编译的《现代西方纪录片思潮点滴》中提到的那样：“中国纪录片工作者很少关心作品的发行运作，认为这种“生意经”不是上“学问档次”的事。西方纪录片创作者却总是把纪录片的发行看成整个创作过程中不可或缺的一个重要环节。将纪录片推向市场的重要一环是做宣传工作。一部新片子出来，先要做一个具有穿透力的电视简介广告，并在各个时段不断反复地播放，让大部分观众获知信息，吸引他们去找原片看。此外，在一切可接触到的媒体！广播、报刊、杂志等’刊载有吸引力的广告，总之，想尽一切办法将影片的信息发放出去。西方人，尤其是欧美很少相信“酒香不怕巷子深”，他们很看重宣传攻势。”

人文历史类专题片作品推广宣传渠道可分为纸媒、网络、广播、电视媒体和人际传播五种。下面我们就来看看这些媒体的特点和各自推广效果。

4.2.1 平面、纸质媒体

从职业和教育程度来看，阅读报纸的阶层可以说是媒体中幅度最广泛的。而且报纸配送地域明确，以定期订阅者为主要对象，可以说报纸是最有计划性的稳定的媒体。作为重要的推广平台，平面及网络媒体对影视作品的宣传起到了重要的推波助澜的作用，这其中包括媒体的前期宣传，播出后的反馈以及后续报道等。

例如《故宫》在 2005 年首播前北京青年报曾发表一篇题为故宫博物院 80 岁《故宫》展现“看不见”的文章，其中说道：“80 年前的今天，故宫博物院成立。从此，紫禁城这个昔日的皇城禁苑向公众敞开了大门。为了纪念建院 80 年，经过两年艰苦的拍摄，中央电视台和故宫博物院联合制作的 12 集纪录片《故宫》将于 10 月下旬在中央一套黄金时间播出。”

在这篇报道中，人文历史类专题片作品中的传统文化元素的知识比如书法比如绘画已经通过媒体传递到了读者脑中，在作品播放之前，读者会对该作品尤其是作品中所包含的传统文化审美有所了解并产生期待。

《故宫》后于 2005 年 10 月 26 日开始在中央一套黄金档（20：47）播出，每天一集，每集 50 分钟。收视率节节上升，掀起了一股“故宫热”。那么在《故宫》播出之后，媒体的反馈也反映了该作品的传播效果，是作品播出后期推广中不可或缺的一步。其中媒体这样写到：“不少人说，《故宫》将是 20 年里令人难忘的作品，我们希望是这样，可也希望 20 年里并非只有《故宫》一支独秀，而是在出现更多雅俗共赏的作品，来记录，诠释和传承已经被冲击得七零八落的中国传统文化，它们可以像《故宫》一样深入人心，同时也挣到钱。”

4.2.2 网络媒体

互联媒体作为是计算技术和通信技术结合的产物，有如下几个特性：

1) 跨媒体。在拥有自己独特表现手段的同时，具备先前各种媒体的几乎所有特性，拥有各种传播表现手段。2) 多平台。既是新闻信息发布平台，也是生活内容服务平台，电子交易支付平台，娱乐消闲平台，涵盖了人的需求的方方面面，显示了强大的包容能力、兼容能力和变化能力。3) 交互性。某种意义上，这是基于互联网技术的网络媒体的最基本的特性。这一特性彻底改变了传统媒体单一传播的模式，返朴归真，会对未来的媒体发展，包括社会文化等发展，产生根本性影响。4) 具有数据库功能。相应的数据库系统具有海量内存，可以完成

迅捷方便的检索。5)多终端。与以前只是通过桌面计算机看网络媒体不同,现在的技术趋势表明,几乎每一个电子装置,都有可能通过有线或无线方式,接受网络媒体发布的不同的信息。因为无线和多终端,网络媒体实际上无处不在。

以《台北故宫》的播出为例,在播出前,搜狐网就引用了华西都市报的文章以宣传《台北故宫》:

“中国只有一座紫禁城,却有两座故宫博物院,一座在北京,另一座在宝岛台湾。1月12日开始,央视一套每周一到周六晚将播出大型纪录片《台北故宫》,以12集的体量首次披露文物在两座故宫博物院之间迁移的过程。总导演周兵称,他们试图采用一种更加自然的、新闻化的方式来呈现台北“故宫”。《故宫》与《台北故宫》风格不同,本片导演周兵曾经执导过纪录片《故宫》,在他看来,用电视纪录片的形式来表现故宫,实际上是在表达我们对中国传统文化的关切和了解,并把这个过程中的收获通过纪录片传递出去。台北故宫与北京故宫博物院一脉相承,收藏着65万件艺术珍品,其中绝大多数发端于北京故宫,是国之重器和瑰宝。”

一位姓吴的先生说:“大陆要开播《台北故宫》的消息不少岛内媒体都有报道。其实以前DISCOVERY、NHK等都曾拍过纪录片,这次之所以特别期待。”

那么在这部作品首播后,凤凰财经网发表了这样一篇报道,其中说道:“最近,正在央视热播的大型高清系列纪录片《台北故宫》则让观众们一饱眼福。全片从1月12日开始,每周一至周六晚在央视一套播放,共12集。通过本片,观众不仅可以了解到台北故宫及其馆藏珍宝的全貌,更能够感受到诸多传奇与精彩背后蕴含的人文精神。”

2009年2月,这部纪录片在央视十套重播时收视率仍居高不下,成为一个具有广泛话题意义的事件。

4.2.3 广播媒体

随着信息时代和知识经济的到来,注意力越来越成为稀缺资源。电视、报纸、杂志、户外媒体、甚至楼宇电梯间的视频广告设备注重的是“眼睛”,“眼睛”的负担越来越重,解放“眼睛”是提高现代人生活质量的必然要求。在完成解放“眼睛”这一使命中,广播作为一种以听觉为接收特征的必不可少媒体,是其它任何媒体无法替代的。

广播(声音)媒体有其独特的优势,受众能一心二用,在接收它的同时不影响人们做其它事情。不论是在家中,还是在汽车里;不论何时何地只要能够接收得到,就“无孔不入”、“无处不在”,你都可以毫无障碍地收听。

《敦煌》播出前，北京广播电台文艺调频、中国国际广播电台以及北京广播电台交通调频都对《敦煌》的主创进行了专访，重播前，中央人民广播电台的《都市之声》栏目又对主创进行了专访，形成了多种收听群体，不同收听时段的多角度多层面的立体宣传。

4.2.4 电视媒体

电视媒体是最具实力的传播宣传媒体，其特点如下：

1) 视听兼备，有完善的介绍、演示功能，内容详细易懂，偏向感性，容易被观众理解。

2) 信息传播有强制性，观众选择权相对报纸杂志要小得多，如同广播也是依时间线性传播，但由于电视巨大的社会影响力，使得同一时间会有很多人关注同一内容：如重大体育赛事、社会活动、国际会议等

纪录片《敦煌》播出后，引起了社会的强烈反响，中央电视台新闻频道，福建海峡卫视，台湾 TVBS 对导演和相关专家进行了专访，尤其是在《敦煌》首播后重播之前，中央电视台新闻联播对该《敦煌》热播以及相关音像成为正版 DVD 单月销售冠军的消息做了报道，进一步在全国范围内对该作品进行宣传，为其重播进行了强有力的提前预热。

4.2.5 人际传播

在人际传播、组织传播、大众传播三种传播方式中，人际传播是人类社会中进行得最为频繁、传播的信息总量最多、传播的实际影响也可能是最大的，这是因为它具有最大的双向性和产生效果的即时性。

传播学的研究结果显示，人际传播要圆满进行并取得效果，必须使之具备五个要素，即：（1）开放性（openness）；（2）移情作用（empathy）；（3）支持性（supportiveness）；（4）积极性（positiveness）；（5）平等（equality）。

人际传播的方式包括：研讨会，看片会，交流会或者演讲、展示以及观众之间互相推荐和讨论等。这种方式由于是在固定群定中或者相识人群之间发生，因而对于人文历史类专题片作品深层次的内涵，尤其是其中的审美情趣的传播提供更好的交流平台。

第三节 影视作品的国际传播主流渠道

中央电视台副台长、中央新闻纪录电影制片厂长高峰曾说，纪录片是最富有

国际性和国际相通的语言方式的一种镜头语言方式。所谓镜头语言，更多的是指影像语言，而非单纯的文字语言。纪录片的这种镜头语言方式，是由言语和非语言两种符号系统构成的，且更应当重视非语言符号系统的运用。因为在纪录片中，用非语言符号系统去交流和传播有着语言所不能比拟的效果和作用，而在这方面，我们中国的纪录片还有很大差距。不少参加过国际交流的专家、学者或业界人士，都有一个共同感受：当许多题材非常好的中国纪录片在走向国际市场时，首先遭遇到一个跨文化传播的问题——语言不通，这在很大程度上妨碍了人们去感知和认识中国纪录片的价值和意义。甚至有的国外纪录片人直接提出：中国纪录片的解说太多了。当然，我们并非要全盘否定解说的作用，而是说应该重视非解说手段的应用和表现。如果画面已经能够传达出丰富的信息，为何还要喋喋不休？

问题，最终都归结到生存与发展的问題。中国纪录片在拓展自己的生存空间时，面临着国内和国外两大领域。解说等有声语言，对国内观众不会构成障碍，但多了也让人厌烦，可对于国外观众来说，就是一个实在的阻碍。这种障碍势必会影响中国纪录片走向国际。与此同时，这种阻碍对于中国纪录片在争取国际资金与合作中又将产生不利因素，反过来又会影响国内纪录片的创作。当今这个时代，国内和国外市场无论怎样，都是无法完全隔离开来的。纪录片人曾呼吁中国纪录片应该重视“故事性”；而讲故事，除了用必要的解说补充、说明、推动影像进程之外，更重要的是要善于用画面讲故事。讲故事离不开过程，当然更少不了人、事、物。而塑造它们的有力手段无疑还是非语言传播。

近年来，随着媒介市场化改革的逐步加深，以及加入 WTO 之后国外商业化纪录片大举进军中国市场，国内纪录片发展现状令人担忧。曾经创下 36% 高收视率的《纪录片编辑室》栏目，如今收视率跌至 7%—8%，更有大批电视纪录片栏目纷纷被撤下。而另一方面，以美国国家地理、Discovery 频道为代表的国外纪录片在中国市场却节节挺进，凯歌高奏。国外纪录片成熟的资金、技术、运作等诸方面的经验对中国纪录片的生存空间造成了巨大挤压。但与此同时，海外市场对中国纪录片的需求也在急速增长。面对挑战与机遇并存的形势，中国纪录片只有迎难而上，坚持本土化路线，参与跨文化传播，并完成自身的市场化转型，才能迎来民族纪录片业新世纪的腾飞。

在跨文化传播中，一个有效的传播至少包含三个关键要素：传播主体、接收者和经过编码的信息。纪录片作为一种大众传播媒介最为重要的当属编导。中国纪录片虽然在国际上获奖频频，但是依然缺乏具备号召力的领军人物，整个创作群体的团队意识还不够强烈。根据国外纪录片界反馈，中国的制作人过多地专注于个人风格，没有以观众为主导，因而虽然在拍摄角度、描写人物感情和细节表

达上有独到之处，但往往思想性强，故事性弱，节奏缓慢，观赏性较差，很难迅速吸引观众，一般要重新剪辑、组接，增强了故事性后才能在海外播出。从传播主体方面而言，中国纪录片要打入国际市场，首要的是必须培养出一批深谙东西方文化要义的跨文化传播者，既精通中华民族传统文化、又熟练掌握西方影视市场运作流程的艺术家，真正使中国纪录片的操作规则与国际接轨。

随着强势的好莱坞电影在全球的扩张和渗透，消费文化观极大地冲击了各民族的传统艺术和审美文化，娱乐性大众文化逐渐成为社会主流文化，商业性成为影视创作不可抗拒的力量。中国人文历史类专题片创作传统的艺术追求和审美价值也受到了严峻的挑战，并在发生着深刻的变化。

中国传统“文以载道”的文艺观，以及在传统经典艺术中确立的艺术至上的审美价值观，使中国影视作品作为最有影响力的叙事艺术，一向强调作品的宣传教化功能，追求高雅的艺术品格。

比较中西文化观念的差异，弘扬中国叙事艺术的传统文化观念，能使我们在一个纵横交错、深远开放的文化视野中，正确理解当代中国影视创作在消费时代的文化意义，深刻认识在全球化背景中，电视或电影纪录片对于维护中华民族独特的审美文化传统和艺术品质、保持文化趣味和艺术精神的多元性与独立性所具有的重要意义和价值，从而在“文化帝国主义”垄断的国际影视文化市场上，为中国影视文化及传统文化审美争得一席之地。

如下笔者将首先简单介绍一下我国引进国外影视节目的情况。通过这些节目，我们得以深刻了解国外的文化、历史以及各种地理、科学、教育和自然方面的知识，例如中国内地早期电视产业对外交流就是通过引进电视节目开始的，从早期的泰国、日本、前苏联、美国，逐步扩大到欧洲及拉丁美洲的部分国家。引进节目的类型从世界地理知识、根据外国古典小说改编的影片、电视剧，拓展到科技、文化专题、专栏节目和综艺节目。20世纪80年代末，中央电视台引进的仅有《世界各地》《外国文艺》《电视译制片》《动物世界》等几个栏目。进入90年代中期，中央电视台在栏目开拓上加大了力度，增加了《环球》《人与自然》《佳艺大世界》等栏目。“映佳国际”早在1995年就开始拓展中国电视业务，提供了众多国际优秀电影和各类电影节目。设在香港、隶属澳大利亚七台的Waverley国际公司，从1996年开始向中国有线电视网提供记录片、教育片和儿童片，并与陕西电视台和黑龙江电视台签订了合资办节目的协议。

当然，若希冀我们传统的文化艺术魅力传播海外，我们就要积极探索海外传播主流渠道，提高市场化意识，将更多的人文历史类专题片作品展示到海外去。首先，让我们来了解一下国际纪录片市场整体运营情况。

4.3.1 国际纪录片市场整体运营情况

想要了解国际纪录片市场整体情况，笔者认为应当首先参考传播这种人文历史类专题片作品的国际主流传播平台：在欧洲，商业电视台设有专门的纪录片频道或专门的纪录片时间，大多在黄金时段。比如英国虽然只有 5000 多万人口，却有 7 个纪录片频道，比如纪实频道、真实频道、探索发现、国家地理、历史频道、赛马频道等等。还有法国 5 台、德国 ZDF、意大利的 RAI 和探索欧洲频道。在美国的纪录片播映商有 PBS, A&E, 历史频道，国家地理频道和探索频道，另外，加拿大、日本、澳大利亚也有很大的市场空间。

其次我们应该了解一下目前国际市场上广受欢迎的纪录片类型：

1) 运用 CGI 技术戏剧化重建故事，以使节目更为生动的作品如《漫步侏罗纪》

2) 以重大事件为主题的纪录片如《史前公园》

3) 可重复的优质剧集如《伟大设计》

4) 不同版本可由不同主持人配上不同语言如《企鹅的三月》

目前国际市场上主要纪录片题材包括：

1) 历史类包括古代和现代历史如《希特勒护卫队》，《二战全纪录》等

2) 国内历史如《我们的星球》，《冰天雪地》

3) 设计和建筑类如《伟大建筑》

4) 冒险和灾难类如《空气毁灭证据》

5) 科学和技术类如《子宫里的生活》

国际对中国普遍感兴趣的纪录片类型是：

1) 历史类题材，包括文化、民俗、考古及独家大型题材，比如《长城》、《故宫》、《兵马俑》等。

2) 现实类题材，也是 Discovery 比较喜欢的类型，因为 Discovery 的观众特点决定了他们更关注社会底层生活。

再者，了解国外纪录片的发展阶段也是极富参考价值的，笔者通过多年和国外纪录片界人士的接触，了解到国外纪实类节目的发展阶段如下：20 世纪 80 年代，公共服务广播媒体主宰播出市场，历史题材是播出的主要类型，以事件为主导，如社会新闻、环保活动等；专业频道的开始阶段，如探索频道和国家地理频道等，这是世界纪录片发展的第一个阶段。90 年代以来，纪实节目变得更为商业化，技术主义驱使更多娱乐企业开始关注纪实节目，专业纪实频道更具可操作性，同时观众也越来越多，出现了国家地理频道与默多克集团合作、探索频道与 BBC 合作等新闻资源整合等大的新闻事件，这是纪录片发展的第二个阶段。进入 21 世纪，纪录片登上商业频道黄金时段，越来越多的需求使得专业化频道逐

渐增加，国际互联网逐渐显示出其影响力，如BBC的iPlayer等，这是纪录片发展的第三个阶段。

最后，作者将简单介绍一下国际纪录片制作投入情况及收购价格。国际纪录片制作特点是：高投入、高质量产出。以美国为例：国家地理频道和探索发现频道制作费高达60-80万美元/50分钟HD纪录片（约为420-560万人民币）欧洲各国的制作投入不等，基本在5-30万欧元/50分钟节目，平均可达10万欧元/50分钟节目（约为50-300万人民币）。

国际市场纪录片收购价格因国家和频道的不同以及根据节目的不同质量相差很大，综合美国、欧洲及日本的行情，1小时的电视节目成品收购价格在2-10万美元之间（约为14-70万人民币），具体收购价格不等。

4.3.2 我国影视文化国际传播战略、现状及策略

在中国政府大力支持中国文化走出去的政策背景下，胡锦涛指出：“大力发展涉外文化产业，积极参与国际文化竞争”。

李长春说：“要支持和鼓励我国文化产品的出口，形成一批对外文化的交流的文化品牌，不断扩大我国文化产品的国际文化市场份额，逐步改变文化产品出口严重逆差的局面。积极拓宽对外文化交流渠道，在发挥政府主导作用的同时，充分调动各部门、各地方、各文化企业和民间团体的积极性，逐步形成政府交流与民间交流并举，积极引入商业运作机制的新局面。”

在这种政策鼓舞下，我国纪录片作品积极通过国际传播渠道走向世界，已经获得了国际高度关注并取得了瞩目的成果。2009年12月11日，为期5天的2009中国国际纪录片大会在广州落下帷幕。这是国际纪录片大会的第七次集结，来自60多个国家和地区的510部作品参赛，其中包含了中国的163部影片，占据1/3。“可以说，中国纪录片在世界上热起来了。”德国导演克里·明里克说，“但是，要走的路还很长。”的确，我们还有很长的路要走，这是因为我们难免会碰到以下的矛盾：

一方面，海外市场对中国纪录片的需求在逐年攀升。

美国探索频道亚洲电视网总经理张方说：“我们对中国的纪录片很有兴趣，正在做一个项目，那里所有的纪录片都要来自中国。”

另一方面，国内制片人并没有能够真正建立成熟的国际纪录片市场关系，进入国际纪录片市场运作循环。国内许多纪录片，因为制作不够精良，或者画面不够精美，技术达不到国际标准而只能自产自销于国内电视栏目。一些国外影视公司不得不对中国纪录片进行改编加工后，再投入海外市场；有些片子则根本没有留出包装改动的余地，只能退出国际视野。

这些问题集中体现在：

- 1) 缺乏具有品牌效应的制作与发行机构；
- 2) 创作题材与手法不符合国际市场需求；
- 3) 创作与营销队伍割裂，缺少国际市场意识；
- 4) 不注重对衍生产品的开发。而美国探索频道和国家地理频道都非常注重相关图书与 DVD 等影像产品的推出。

了解到我国纪录片国际传播的政策背景和矛盾之后，让我们大致来认识一下中国纪录片海外推广现状，这包括发行或出售播出权：到目前为止，一些中国纪录片成功地打入了国际市场，获得了良好的国际声誉，例如《故宫》在不到 5 个月的时间之内发行超过 15 万套，目前 DVD 发行收入已超过 3000 万元，创中国纪录片海外发行新高。

《大国崛起》在韩国版和音像市场上，大获成功，在其他各国电视频道播出也好评如潮。

发现之旅之《喇家村史前部落的最后瞬间》销售至法国，并由法国公司代理英文和法文版，销往法国以外 20 多个国家。发现之旅之《王陵疑云》已由海外销售公司代理进行预售。

《野马回归中国》原为新疆电视台制作的《回家的路有多长》，时长两小时。纪录片制作公司 NHNZ 与新疆台探讨将影片改编投放海外市场，最后选择一种适合国外观众欣赏习惯的剪辑风格和叙事手段，运用了类似迪斯尼电影的叙事风格，加入许多戏剧冲突，比如“争夺马群首领地位”等，改编后时长一小时。该片在动物星球首播后，现已发行到 30 多个国家，两年时间收回成本。

《敦煌》已经销售到日本，泰国以及中国的香港和台湾地区。

那么如何扩大中国影视作品国际合作和海外传播的渠道呢？笔者认为以下几种方法值得广泛学习和借鉴。

1) 参加预售竞争

方案预售是现今在国际纪录片市场上流行的交易环节，纪录片制作人将自己的纪录片制作方案向国际买家推介，以争取投资和其他支持。他们向播出机构或买家阐述自己的创意和剧本，如果提案被选中，他们将获得资金支持来完成该片的拍摄。有时，BBC 投资一个 50 分钟的纪录片，会给出至少 50 万人民币的拍摄经费。等到它买的时候，也会给出 5 万到 10 万一集的价位。

预售活动例如在国际享有盛誉的“亚洲预售”（Asian Pitch）借着中国（广州）国际纪录片大会的平台，于 2009 年在纪录片大会上召开了它的第三次预售活动。“亚洲预售”成立于 2007 年，独立于纪录片大会。它专门面向在亚洲生活和工作的独立导演，征集有关他们祖国以及亚洲的原创故事，为导演提供拍摄

纪录片的援助和支持。从创办至今，亚洲预售已经收到来自柬埔寨、中国、印度、韩国、马来西亚、美国等提交的方案 200 多个，并从中评出了近 10 个优秀提案给予拍摄资助。

2) 国际项目合作

北京大学中文系教授、博士生导师张颐武表示：就目前国内纪录片在海外发行的情况而言，大部分还停留在参加电视节播映的阶段，真正成功的商业运作寥寥可数。张颐武认为还是制作水平的问题。国内优秀的纪录片不能满足国外观众的审美需求，其传播效果由此大打折扣。

另外，国内纪录片在与国际接轨的执行层面上也做得不够。举最简单的例子，很多纪录片的英文配音和字幕就很不合格，外国观众根本看不懂。如果连这个基本技术层面的问题都不能解决，国产纪录片何谈走向世界？因此，中国纪录片工作者仍然任重道远，需要更多的像《美丽中国》这样的项目来历练自己，从制作理念到制作技巧，都还需要进一步地与国际接轨。

2009 年 9 月 21 日，由中视传媒股份有限公司与英国广播公司（BBC）联合摄制的大型高清系列纪录片《美丽中国》（Wild China）在第 30 届艾美奖新闻与纪录片大奖颁奖典礼上喜获多项大奖，其中包括最佳自然历史纪录片摄影奖、最佳剪辑奖和最佳音乐与音效奖。“艾美奖”与电影界的“奥斯卡奖”、音乐界的“格莱美奖”、戏剧界的“托尼奖”齐名，是美国电视界的最高奖项。

《美丽中国》之所以获得如此巨大的成功，得益于其深入实质性的国际合作。英国驻华大使欧威廉爵士在谈到该片时说：“《美丽中国》是一部具有空前雄心壮志的自然历史系列片。该片的成功拍摄及制作不仅是两国电视节目制作合作的成功，也是中英两国创意产业领域的一次成功合作。”

中国其他一些影视纪录片创作的国际合作成功案例还包括：中视传媒股份有限公司与国家地理合作改编包装的两集国际版《故宫》（2005-2006 年），在全球一百与美国历史频道合作改编包装《复活的军团》（2003-2004 年）；与德国 ZDF 合作改编包装的一小时国际版《郑和下西洋》（2005 年 4-8 月-2006 年 10 月）2006 年下半年已在德、法主流频道黄金时段相继播出，收视率创同类节目的新高；2005 年与美国国家地理频道联合制作发行《故宫》国际版，目前已在多个国家和地区播出，其中在新加坡、台湾、香港的收视效果远远超出当地黄金时段的平均收视率；2006 年与委内瑞拉 Venevision 公司就纪录片《再说长江》西班牙语版的改编达成合作协议，这也是继《故宫》国际版之后与国际主流媒体的又一次大型合作。这些合作项目对扩大中国电视的影响，提升中国影视制作和

营销水平无疑具有重要的意义。

2006 年第四届中国国际广播影视博览会上，全球著名的美国国家地理频道带来了由该频道与央视合作改编的中国纪录片《故宫》精编国际版。2006 年 9 月 1 日美国国家地理频道开始在全球播出《故宫》国际版。

2006 年 11 月 20《故宫》国际版日在东南亚首播。2008 年 11 月，美国国家地理频道国际亚洲制作总监莫彩莲介绍说，他们在中央电视台拍摄的《故宫》基础上制作完成的《解密紫禁城》，以 26 种语言，在 164 个国家播出，全球有 2.9 亿个家庭收看。最近，在国家地理频道 30 个最受欢迎的节目评选中，亚洲观众将《解密紫禁城》评为第一名。可以说，《解密紫禁城》是国家地理频道成立以来在全亚洲地区最受欢迎的节目。

纪录片《外滩》与《皇帝的秘密花园》从创作之初就开始国际合作，很好地引入了符合国际观众观看心理的制作方法，同时也扩大了中国传统历史文化的影响力。

3) 参加国际纪录片节、电影节及纪录片交易大会

中国题材或中国制作的纪录片已经越来越受到电影节关注并已经获得不少世界级的奖项，以下作者将着重介绍世界顶级知名的几个纪录片电影节。

日本山形电影节，法国真实电影节，荷兰阿姆斯特丹电影节，加拿大热点纪录片电影节，德国莱比锡电影节。另外还有一些包含纪录片竞赛单元的电影节如奥斯卡，艾美奖，威尼斯电影节等。历年来，不乏中国导演在这些国际性纪录片电影节中斩获大奖。

山形电影节：首届电影节于 1989 年开始，每两年一届，其中传统项目是“竞赛单元”和“新亚洲潮流”。符合 60 分钟以上长度规定、并由电影 16 或 35 毫米制作完成的作品可以正式入选“竞赛”栏目。此栏目意图在宣扬和推广亚洲纪录片，展映性质超过竞赛性质，但为了鼓励、表彰更年轻的纪录片人的追求，要在其中评选出一部“最闪光的新人新作”、授予以日本著名纪录片人（也是山形国际纪录片电影节创办人）小川绅介名字命名的“小川绅介奖”奖金 50 万日元，此外，再评选出两部作品授予“优秀奖”。2007 年王兵的《和凤鸣》获国际竞赛单元的“弗拉哈迪大奖” 该片主要通过和凤鸣老人的叙述，记录了中国从 20 世纪 40 年代末到 90 年代，一个个体经历的漫长历程。2007 年冯艳的《秉爱》亚洲新浪潮单元的“小川绅介奖”。讲述一个三峡移民的“钉子户”，一位贫困而有尊严的农民女性的故事。2005 年李一凡、鄢雨的《淹没》（国际竞赛单元大奖）本片记录了三峡库区重庆市奉节县大水淹没前移民搬迁的全部过程。

法国真实电影节：作为全欧洲最重要的国际纪录片电影节，真实电影节自 1978 年创建以来一直致力于倡导以“真实视觉记录”方式展示人类学和社会学

而享誉世界，有纪录片界之嘎纳的美誉。电影节常设四个单元：“国际竞赛”、“法国全景”、“非竞赛”和“特别展映”。

真实电影节：2007年郭静、柯丁丁《马戏学校》获得了多媒体作者联合社奖讲述了一个竞争和生存的故事。影片分两个部分，看上去却是一个整体。第一部分展现的是，为了参加全国比赛，空中飞人组和倒立组学员同时投入了艰苦的训练，但在巨大的压力面前，倒立组选择了放弃，飞人组最终获得了成功。第二部分看到的是表演柔韧的一位学员正在同自己的体重搏斗，屡次退却后，他惊人地完成了一次完美的表演。2006年《梦游》黄文海获得了真实电影节大奖，是一部描写中国当下文化困境中，艺术家的生存图景的影片。

另外目前四大国际电影节及制片人大会交流平台有：

- 科学与真实制片人大会（World Congress of Science and Factual Producers）
- 英国自然荧幕电影节（WildScreen Festival）
- 戛纳电视节（MIPTV）
- 真实影片峰会（Realscreen Summit）

通过这些专业平台，中国纪录片从业人员可以更好地有所借鉴。

4.3.3 人文历史类专题片作品创作的国际化

扩大或者拓宽海外传播渠道起到了敲门砖的作用，增强影视作品向海外传播的竞争性将是我们文化影视作品真正实现国际化并传递古典审美价值的最终利器。

要想有更多的纪录片走向国际市场，必须注重制作方法的国际化：1）在叙事语言、叙事结构、技术应用等方面，逐步实现制作方法上的真正的国际化；2）在制作上充分认识欧美各国文化的差异性以及观众欣赏口味的不同，如以BBC为代表的英国风格，以国家地理、探索频道为代表的美国风格等，逐步探索针对不同国家观众特点的叙事语言和方法；3）注重创作过程的国际化。笔者的团队在《当卢浮宫遇见紫禁城》、《外滩》等项目的最初选题策划及拍摄中，就注重国际合作，比如：《外滩》在剧本创作时就引入英、法等导演参与创作讨论，并与国家地理制片人进行剧本创作，并合作粗编后，国家地理认可的资深导演来担任剧本医生，在完成拍摄和粗编后，按照国家地理的标准进行精编，成片。此外《当卢浮宫遇见紫禁城》一片我们邀请了日本摄影师加入团队，法国和英国制作人员加入团队，从影像上带来国际上最先进的技术。

综上所述，我们就是要利用一切传播手段和推广平台，通过人文历史类专题片作品发扬中国古典审美，唤起人们的古典审美记忆。同时扩大海外传播途径，

更好传播中国古典历史文化。

结 语

人类在近万年的视觉艺术演变中,尤其是近两三千年的文明进程中,中华文明积累了丰富的艺术实践和理论,其精神和智慧存在于绘画、音乐、诗歌文学等诸多艺术形式中。无论是“外师造化,中得心源”;“文之思也,其神远矣。”“思理为妙,神与物游”;“诗者,天地之心”;还是“求之章法,不惟于字句争长,则体虽近而气脉入古矣”等等诸多的古典审美思想,它们就像一座座精神的高峰,在21世纪的今天,这些古代资源对当代文明的重构有着很多现实的意义。

在当代,传媒的力量是人们获得信息的重要渠道之一,人文历史类专题片虽然仅仅历经一百多年的短暂历史,却以广泛而迅猛的发展势头成为21世纪人类接受讯息、感知艺术的一种主要的大众媒介。它通过电视、网络、平台广泛而深入的影响着今天人类的生活和审美价值观的形成及演变。

本文作者有着近二十年的人文历史类专题片创作及理论认识,在影视视觉艺术的创作理论上一贯主张与中国古典审美理论相结合。因此,撰写此文来阐述中国古典绘画、音乐、诗歌等诸多艺术形式对今天人文历史类专题片创作的启发以及当代影视工作者对古典理念和意象的创造性发挥,并举出多个案例进行事实说明。

本文将从人文历史类专题片与视觉文化研究中,从回归古典审美价值追求的角度,从古典审美在人文历史类专题片中的应用和方法、以及人文历史类专题片影响大众审美的途径和渠道等诸多视角,来阐述上述理论观点。

作者除了将既往的实践经验理论化,在本文更深的一层意思里,还表达出这样的期望,即:能将中国古典的核心价值植入到当今人文历史类专题片的创作实践和理论构建中去,通过大众化的传播媒介,应用最新的影视技术和艺术来重新梳理、诠释、传播中国古典艺术之美及其核心的艺术精神,在人文历史类专题片的形式和技术上创新、在核心的文化理念和精神上传承古典——人文历史类专题片创作之路也是中华薪火相传的一部分,也是当下中华优秀传统文化复兴的重要手段之一。文中将就这个内容翔实地分析了古代文化艺术通过影视技术转化成现代媒介的可能性和实施空间,这些内容无论从实践意义还是理论建构上,都是以往诸多论文里很少涉及的。这些古代的文化遗产和资源,对当代中华文明的重构有着重大的不可替代的至关重要的现实意义,它呈现出跨学科跨领域的综合应用和思考。撰写此文希望能对这个领域的研究工作有抛砖引玉的作用。

参考文献

一、【专著类】

- (清)尊闻阁主人辑: 点石斋画报大全: 四十四集 石印本 上海: 集成图书公司, 1910
- 梁启超著: 中国历史研究法[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1998.
- 王国维著 李维新注译: 人间词话[M]. 郑州: 中州古籍出版社, 2008
- 胡适著: 再造文明: 胡适随笔[M]. 北京: 北京大学出版社, 2009
- 范曾著: 趋近自然: 范曾新作 北京: 中国人民大学出版社, 2009
- 范曾著: 范曾谈艺录 北京: 中国青年出版社, 2007
- 范曾著: 诗意的裁判: 范曾艺史谈话录 天津: 天津古籍出版社, 2005
- 徐复观著: 中国艺术精神[M] 桂林: 广西师范大学出版社, 2007
- 何兆武、陈启能著: 当代西方史学理论[M]. 上海: 上海社会科学院出版社, 2003.
- 张广智著: 影视史学[M]. 台北: 扬智文化公司, 1998.
- 肖同庆著: 影像史记[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2005.
- 陈卫星著: 以传播的名义[M]: 陈卫星自选集 北京: 北京广播学院出版社, 2004
- 曹晖著: 视觉形式的美学研究[M]: 基于西方视觉艺术的视觉形式考察 北京: 人民出版社, 2009
- 梁虹著: 视觉审美批判[M]: 当代电子媒介影像分析 北京: 文津出版社, 2009
- 周宪著: 视觉文化的转向[M] 北京: 北京大学出版社, 2008
- 尹鸿著: 尹鸿自选集: 媒介图景. 中国影像[M] 上海: 复旦大学出版社, 2004
- 姚蒙著: 法国当代史学主流: 从年鉴派到新史学[M] 香港: 香港三联书店, 1988
- 周梁楷著: 历史学的思维[M]. 台北: 正中书局, 1993.
- 陈怀恩著: 图像学: 视觉艺术的意义与解释[M] 台北: 如果出版社, 2008
- 高宇民著: 从影像到拟像: 图像时代视觉审美范式研究[M] 北京: 人民出版社, 2008
- 余英时著: 知识人与中国文化的价值[M] 台北: 时报文化出版企业股份有限公司, 2007
- 余英时著: 士与中国文化[M] 上海: 上海人民出版社, 2003
- 朱耀伟著: 当代西方批评论述的中国图像[M] 北京: 中国人民大学出版社, 2006
- 李亦园著: 文化的图像[M] 台北: 允晨文化实业公司, 1992
- 钱家渝著: 视觉心理学: 视觉形式的思维与传播[M] 上海: 学林出版社, 2006
- 黄勇编著: 回眸晚清: 点石斋画报精选释评[M] 北京: 京华出版社, 2006
- 吴果中著: 《良友》画报与上海都市文化[M] 长沙: 湖南师范大学出版社, 2007
- 张广达著: 文本 图像与文化流传[M] 桂林: 广西师范大学出版社, 2008
- 郑文惠著: 文学与图像的文化美学: 想像共同体的乐园论述[M] 台北: 里仁书局, 2005
- 崔炼农著: 孔子思想的传播学诠释[M] 长沙: 湖南大学出版社, 2008
- 肖同庆著: 《影像史记》[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2005
- 李思屈等著: 传媒产业化时代的审美心理[M] 杭州: 浙江大学出版社, 2008
- 单万里主编: 纪录电影文献[M] 北京: 中国广播电视出版社, 2001
- 许知远主编: 公共知识分子的声音[M] 北京: 机械工业出版社, 2003
- 许纪霖主编: 公共性与公共知识分子[M] 南京: 江苏人民出版社, 2003
- 陈平原, 夏晓虹编注: 图像晚清: 点石斋画报 天津: 百花文艺出版社, 2001

- 朱志荣主编：中国美学研究. 第一辑 [M]；苏州大学美学研究所编
- 常昌福等编译：大众传播学：影响研究范式[M]，北京：中国社会科学出版社，2000
- 周兵、蒋文博著：昆曲六百年[M]，北京：中国青年出版社，2009
- 周兵著：梅兰芳影像志[M]，北京：当代中国出版社，2009
- 周兵著：台北故宫[M]，北京：金城出版社，2009
- (法)埃马纽埃尔·勒华拉杜里著：蒙塔尤：1294-1324年奥克西坦尼的一个山村[M]，北京：商务印书馆，2007
- (法)克洛德·列维-斯特劳斯著：神话学，从蜂蜜到烟灰[M]，北京：中国人民大学出版社，2007
- (法)克洛德·列维-斯特劳斯著：看·听·读 北京[M]，中国人民大学出版社，2006
- (法)列维-布留尔著：原始思维[M]，北京：商务印书馆，1981
- (法)马克·费侯著：电影与历史[M]，台北：麦田出版公司，1998.
- (法)乔治·萨杜尔著：世界电影史[M]，北京：中国电影出版社，1995.
- (法)布洛克著：历史学家的技艺[M]，上海：上海社会科学院出版社，1992.
- (法)克里斯蒂昂·德拉热著：历史学家与电影[M]，北京：北京大学出版社，2008.
- (法)阿芒·马特拉著：世界传播与文化霸权[M]，北京：中央编译出版社，2001
- (法)马赛尔·马尔丹著：电影语言[M]，北京：中国电影出版社，2006
- (法)莫里斯·梅洛庞蒂著：知觉现象学[M]，北京：商务印书馆，2005
- (法)保尔·克利著：虚构叙事中的时间塑形：时间与叙事[M]，北京：三联出版社，2003
- (法)罗兰·巴特著：S/Z[M]，上海：上海人民出版社，2000
- (美)蓝尼·艾伯斯坦著：傅利曼的选择：从自由主义经济学者到公共知识分子[M]，台北：中原造像股份有限公司，2008
- (美)伯格著：通俗文化、媒介和日常生活中的叙事[M]，南京：南京大学出版社，2002
- (美)查德·A.布鲁姆著：电视与银幕写作[M]，北京：华夏出版社，2003
- (美)约翰·菲斯克著：理解大众文化[M]，北京：中央编译出版社，2001
- (美)约翰·菲斯克著：电视文化[M]，北京：商务印书馆，2005
- (美)理查德·A.波斯纳著：公共知识分子：衰落之研究[M]，北京：中国政法大学出版社，2002
- (美)史景迁著：王氏之死：大历史背后的小人物命运[M]，上海：上海远东出版社，2005
- (美)汉诺·哈特著：传播学批判研究：美国的传播、历史和理论[M]，北京：北京大学出版社，2008
- (美)黄仁宇著：万历十五年[M]，北京：三联书店，2008
- (美)马克·卡尔尼斯著：幻影与真实——史家眼中的好莱坞历史片[M]，台北：麦田出版公司，1998.
- (美)埃里克·巴尔诺著：世界纪录电影史[M]，北京：中国电影出版社，1992.
- (美)鲁滨逊著：新史学[M]，桂林：广西师范大学出版社，2005.
- (美)海登·怀特著：后现代历史叙事学[M]，北京：中国社会科学出版社，2003.
- (美)林达·威廉姆斯著：没有记忆的镜子[A]，单万里.纪录电影文献[C]，北京：中国广播电视出版社，2001.
- (美)埃里克·巴尔诺著：世界纪录电影史[M]，北京：中国电影出版社，1992.
- (美)阿瑟·阿萨·伯杰著：眼见为实：视觉传播导论[M]，南京：江苏美术出版社，2008
- (美)鲁道夫·阿恩海姆著：视觉思维：审美直觉心理学[M]，成都：四川人民出版社，1998
- (美)马克·卡尔尼斯著：《幻影与真实——史家眼中的好莱坞历史片》[M]，麦田出版公

司1998年版

- (美)朱莉娅·伍德著: 生活中的传播[M] 北京:北京大学出版社,2009
- (美)威廉·奥格本著: 社会变迁: 关于文化和先天的本质[M] 杭州: 浙江人民出版社, 1989
- (美)赫伯特·泽特尔特著: 图像 声音 运动: 实用媒体美学[M] 北京: 北京广播学院出版社, 2003
- (美)苏珊·朗格著: 情感与形式[M] 北京: 中国社会科学出版社, 1986
- (美)莱斯特著: 视觉传播: 形象载动信息[M] 北京: 北京广播学院出版社, 2003
- (英)尼古拉斯·阿波克隆比著: 电视与社会[M] 南京: 南京大学出版社, 2001
- (英)维多利亚D. 亚历山大著: 艺术社会学[M] 南京: 江苏美术出版社, 2009
- (英)安东尼·伍迪维斯著: 社会理论中的视觉[M] 北京: 北京大学出版社, 2009
- (英)柯林武德著: 历史的观念[M] 北京: 商务印书馆, 1997.
- (英)罗伯特·莱顿著: 艺术人类学[M] 桂林: 广西师范大学出版社, 2009
- (英)David Sonnenschein著 声音设计: 电影中语言、音乐和音响的表现力[M] 杭州: 浙江大学出版社, 2007
- (英)扎奥丁·萨德尔、博林·隆著: 视读传媒研究[M] 合肥: 安徽文艺出版社, 2009
- (英)贡布里希著: 艺术与错觉——图画再现的心理学研究[M] 长沙: 湖南科学技术出版社, 2004
- (德)瓦尔特·本雅明著: 迎向灵光消逝的年代: 本雅明论艺术[M] 桂林: 广西师范大学出版社, 2008
- (德)瓦尔特·本雅明著: 机器复制时代的艺术作品[M] 南京: 江苏人民出版社, 2006
- (德)瓦尔特·本雅明著: 单行道[M] 北京: 人民文学出版社, 2006
- (德)H.R. 姚斯、R.C. 霍拉勃著: 接受美学与接受理论[M] 沈阳: 辽宁人民出版社, 1987
- (德)汉斯·罗伯特著: 审美经验与文学解释学[M] 上海: 上海译文出版社, 1997
- (德)康德著: 纯粹理性批判[M] 上海: 华中师范大学出版社, 1999
- (德)爱因汉姆著: 电影作为艺术[M] 北京: 中国电影出版社, 1981
- (乌拉圭)赫里洪著: 图解电影语言的文法[M], 台北: 志文出版社, 1987
- (意)克罗齐著: 历史学的理论和实际[M], 北京: 商务印书馆, 1999
- (苏)爱森斯坦著: 蒙太奇论[M], 北京: 中国电影出版社, 1999
- (瑞士)C.G. 荣格著: 人、艺术和文学中的精神[M] 北京: 工人出版社, 1988
- (荷兰)米克·巴尔著: 叙事学: 叙事理论导论[M] 北京: 中国社会科学出版社, 2003
- Berger, J. Ways of Seeing(《看的方式》), London: BBC Publications, 1972.
- Bryson, N. Vision and Painting: The Logic of the Gaze(《视觉与绘画: 注释的逻辑》), New Haven: Yale University Press, 1981.
- Bryson, N. et al. eds. Visual Culture: Images and Interpretations(《视觉文化: 形象和解释》), London: Wesleyan University Press, 1994.
- Buck.Morss, S. The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project(《看的辩证法: 本雅明与拱廊计划》), Cambridge: MIT, 1989.
- Burgin, V. In/Different Space: Place and Memory in Visual Culture(《在/不同空间: 视觉文化中的地点与记忆》), Berkeley: University of California Press, 1996.
- Cary, J. Technology of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century(《发现者的技术: 论19世纪的视觉与现代性》), Cambridge: MIT 1993.
- Cohen, S. Vision of Social Control(《社会控制的视觉》), Cambridge: Polity, 1993.
- Dandeker, C. Surveillance, Power and Modernity(《监视、权力与现代性》), Cambridge:

- Polity, 1990.
- Foster, H. ed. *Vision and Visuality*(《视觉与视觉性》), Seattle: Bay Viwe Press, 1988.
- Freedberg, D. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*(《形象的权力: 历史与反应理论研究》), Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Frisby, D. & M. Featherstone, eds, *Simmel on Culture*(《西美尔论文化》), London: Sage, 1997.
- Jay, M. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*(《低垂的眼睛: 20 世纪法国思想中对视觉的诋毁》), Berkeley: University of California Press, 1993.
- Levin, D. M. ed. *Modernity and the Hegemony of Vision*(《现代性与视觉的霸权》), Berkeley: University of California Press, 1993.
- Levitt, H. *Way of Seeing*(《看的方式》), Durham: Duke University Press, 1996.
- Lyon, D. *The Electronic Eye: The Rise of Surveillance Society*(《电子眼: 监视社会的兴起》), Cambrige: Polity, 1994.
- McGuigan, J. *Culture and the Public Sphere*(《文化与公共领域》), London: Routledge, 1996.
- Melvill, S. & B. Readings, eds., *Vision and Textuality*(《视觉与文本性》), London: Macmillan, 1995.
- Metz, C. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and Cinema*(《想像的能指: 精神分析与电影》), Bloomington: Indiana University Press, 1982.
- Michell, W. J. *Iconology: Image, Text, Ideology*(《图像学: 形象, 文本, 意识形态》), Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- Michell, W. J. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post Photographic Era*(《重塑的眼光: 后摄影时代的视觉真相》), Cambridge: MIT, 1992.
- Michell, W. J. *Picture Theory*(《图像理论》), Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Neal, S. *Cinema and Technology: Image, Sound, Colour*(《电影与技术: 形象、声音和色彩》), London: Manderin, 1991.
- Poster, M. ed. *Jean Baudrillard: Selected Writings*(《鲍德里亚文选》), Stanford: Stanford University Press, 1988.
- Tagg, J. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*(《表征的重负: 论摄影与历史》), London: Macmillan, 1988.
- Tulloch, J. *Watching Television Audiences: Cultural Theories and Methods*(《看电视的受众: 文化理论和方法》), London: Arnold, 2000.
- Urry, J. *The Tourist Gaze*(《旅游者的凝视》), London: Sage, 1990.
- Williams, L. ed. *Viewing Position: Ways of Seeing Film*(《观看的位置: 看电影的方式》), Nwe Brunswick: Rutgers University Press, 1989.

二、【论文类】

王正华:《艺术史与文化史的交界: 关于视觉文化研究》,《中国近代文化史研究》台北

- 江政宽:《历史、虚构与叙事论述》,《文化与权力—台湾新文化史》,台北麦田出版,2001
- 周梁楷:《银幕中的历史因果关系》,《当代》第6期,台北
- 《书写历史与影视史学》,《当代》,第88期,台北
- 《〈辛德勒的选民—评史匹柏的影像叙述和史观〉》,《当代》,第96期,台北。
- 《银幕中的历史因果关系:评论〈谁杀了肯尼迪〉及〈返乡第二春〉》,《当代》,第74期,台北,
- 《影视史学、知识基础与课程主旨之反思》,《台大历史学报》,第23期,台北
- 《建立在历史意识音符上的国家—〈我的祖国〉捷克》,《当代》,第130期,台北
- 《影视史学与地方史》,《宜兰文献》,宜兰
- 《历史剧情片的“实”与“用”——以〈罗马帝国沦亡录〉和〈神鬼战士〉为例》,《当代》,第156期,台北
- 《影像中的人物与历史——以〈白宫风暴〉为讨论对象》,《兴大人文学报》,第32期,台中
- 《影像视觉与历史书写的关系》,《台湾历史与文学研习专辑》,台中
- 《摄影在影视史学中的地位》,《台北文献》,第139期,台北
- 《影视史学:理论基础及课程主旨的反思》,《台大历史学报》,1999年第6期,台北
- 谢勤亮:《历史的质感——〈中国1931—1945:一个时代的侧影〉编导朱乐贤访谈》,《电视研究》2006年第7期
- 吕新雨:《让历史具有“风情”——纪录片导演陈晓卿访谈》,《南方电视学刊》2000年第5期
- 肖同庆:《影像历史——叙述什么与怎么叙述》,《百年中国(下)》山东画报出版社2002年版。
- 张广智:《影视史学与书写史学之异同.学习与探索.2002(1)》.
- 陈文育:《图像时代的美学批判[博士论文]:南京师范大学;2007
- 赵华夏:《以图片建构的旧上海都市景观[硕士论文]:1926-1937年《良友》画报“上海专题”研究,北京师范大学;2005
- Hayden White, *Historiography and Historiophoty*, American Historical Review, Vol. 93, No. 5 (December, 1988)
- Hayden White, *Historiography and Historiophoty*, American Historical Review, 1988 (5),
- Robert A. Rosenstone, *History in image & history in words: reflections on the possibility of really putting history onto film*, American Historical Review, Vol. 93, No. 5 (December 1988)
- James West Davidson and Mark Hamilton Lythe, *Where trouble comes: history and myth in the films of Vietnam*, After the fact: the art of historical detection, McGraw Hill. Inc, 3rd, 1992

致 谢

本文从确立选题，搜集资料，梳理思路，到撰写修改，前后经历三年左右的时间。在此，首先要感谢我的导师—范曾先生，在论文开题阶段，范曾先生给了我很多建设性的意见，多次耐心的与我共同梳理创作思路。在范曾先生的指导下，使我对自己的研究方向得到了全新的认识，开拓了我的创作思路。其次，我要感谢我的师兄——南开大学郭长虹教授，在论文的撰写过程中，郭长虹教授提出了许多中肯的意见，还曾多次与我沟通不足之处，对于郭长虹教授扎实过硬的学术修养让我非常敬佩。最后，还要感谢那些在论文创作过程中帮助过我的人。在各位老师的帮助和指导下，本文才得以顺利的完成，并且提高了我对学术观点及理论的认知能力和驾驭能力，对我今后事业的发展方向和生活都有非常大的帮助。在此对各位专家、教授和老师表示最衷心的感谢！

个人简历

周兵，原籍江苏苏州，出生地甘肃兰州。1968年4月1日出生。

教育简历：

- ◆1981年-1987年，兰州一中
- ◆1987年9月-1991年8月，北京广播学院电视系电视编导专业，文学学士；
- ◆2004年5月至今，就读于南开大学历史学院文物及博物馆系艺术史专业，攻读博士学位。

主要影视作品：

◆2003年5月，任大型系列纪录片《故宫》总导演。这是故宫博物院首次与央视进行全面开放式的合作。也是共同扎实梳理中国历史、文化、艺术的一次规模空前的电视化创作。荣获国家广播电影电视总局，2005-2006年度，中国广播影视大奖，广播电视节目奖。

第23届中国电视金鹰奖长篇纪录片奖最佳长篇纪录片奖、最佳编导奖。

荣获2006年中国高等院校影视学会的中国影视“学院奖”中国影视作品年度大奖。

◆2005年，任大型纪录片《敦煌》总导演

荣获2009年“金熊猫”人文类评委特别奖

◆2006年，任大型纪录片《千年菩提路—中国名寺高僧》总导演

在云南腾冲召开的“人文中国”纪录片论坛暨2008-2009中国电视纪录片“十佳十优”表彰活动中，获得中国电视纪录片系列片好作品奖。

◆2007年1月，任大型纪录片《台北故宫》总导演

荣获2009年中国广播电视协会纪录片工作委员会举办的第三届“纪录 中国”金牌称谓

荣获“人文中国”纪录片论坛暨2008-2009中国电视纪录片系列片十佳作品奖

主要书籍作品：

- ◆2008年由中国青年出版社出版《昆曲六百年》任主编
- ◆2008年由当代中国出版社出版《影像志 梅兰芳》作者
- ◆2009年由金城出版社出版《〈故宫〉导演看台北故宫》作者

学术论文:

- ◆2006年《创新、实验、传承——〈故宫〉创作构想与反思》发表于《现代传播》第一期
- ◆2010年《〈敦煌〉新的创新和探索》发表于《现代传播》第四期