

单 位 代 码	10445
学 号	2021306050
分 类 号	J904

# 硕士专业学位论文

## 祭祀类民俗纪录片的生死观表达

**The Expression of Life and Death View in Sacrificial Folk  
Documentary**

学 位 类 别 : 艺术硕士

领 域 : 广播电视

学 习 方 式 : 全日制

研 究 生 : 白子舰

指 导 教 师 : 李金秋 副教授

宋法刚 教授

提 交 时 间 : 2024 年 6 月

## 目 录

绪论.....	1
一、研究背景及研究意义.....	1
(一)研究背景 .....	1
(二)研究意义 .....	2
二、研究综述.....	3
(一)国内研究综述 .....	4
(二)国外研究综述 .....	10
三、研究对象、目标、方法、难点 .....	10
(一)研究对象 .....	10
(二)研究目标 .....	11
(三)研究方法 .....	11
(四)研究难点 .....	12
第一章 祭祀类民俗纪录片与生死观的理论溯源 .....	13
第一节 祭祀类民俗纪录片的界定与发展现状 .....	13
一、祭祀类民俗纪录片的概念.....	13
二、祭祀类民俗纪录片的发展历程及现状.....	15
第二节 祭祀与生死观理论.....	17
一、何谓生死观.....	17
二、祭祀中的生死观.....	19
第三节 祭祀类民俗纪录片生死观研究的理论基础 .....	22
一、民俗学理论.....	22
二、影视叙事学理论 .....	23
三、影视人类学理论 .....	23
四、生死哲学理论.....	24
第二章 祭祀类民俗纪录片之生死观内涵 .....	25
第一节 生生不息:祭祀类民俗纪录片之生命观念 .....	25
一、生殖:繁衍与新生.....	25
二、生存:希望与愿景.....	27
三、禳灾:驱祸与避疾.....	28
第二节 抑制死亡:祭祀类民俗纪录片之死亡观念 .....	29
一、避讳言死:禁忌机制的触发.....	29
二、重死重丧:死亡的圆满谢幕.....	31
第三节 生死同构:祭祀类民俗纪录片之“生死一体”观念.....	32
一、生死互渗:灵魂引渡,生死模糊 .....	33

二、由死观生:死而后生,超越生死 .....	34
第三章 祭祀类民俗纪录片生死观的叙事策略 .....	36
第一节 叙事主题——蕴有生死的思想内涵 .....	37
一、敬天法祖的生息之思 .....	37
二、敦亲睦族的和谐之思 .....	38
第二节 叙事结构——表达生死的组合方法 .....	39
一、递进式:生死观系统性展演 .....	40
二、漫谈式:生死观多侧面深化 .....	41
三、板块式:生与死的分切显现 .....	42
第三节 角色与人物——生死体认的承载者 .....	43
一、巫覡:斋肃事神明 .....	44
二、参礼人:虔诚奉净土 .....	46
三、观礼人:理性辨是非 .....	47
第四节 祭祀空间的建构——生死之域的想象图景 .....	48
一、物理空间:生死观的可视化寄居 .....	49
二、精神空间:魂归之所的想象外延 .....	51
第四章 祭祀类民俗纪录片生死观的视听表达 .....	54
第一节 视觉语言:生死的无言救渡 .....	54
一、前景遮挡:神明区域的隐晦显现 .....	54
二、虚焦镜头:彼岸世界的模糊呈现 .....	56
三、两极镜头:生命场域的对比营造 .....	57
四、光效色彩:生死深意的象征表达 .....	58
五、写意空镜头:生命底色的感悟 .....	59
第二节 标志声音:生命真相的诉说 .....	60
一、祭文诵唱与方言 .....	60
二、祛祟降福的爆竹声 .....	62
三、抒情达意的民族器乐 .....	63
四、“间离态”的噪声 .....	63
五、“超疏离态”的主题音乐 .....	64
第五章 祭祀类民俗纪录片生死观表达之反思与发展 .....	65
第一节 祭祀类民俗纪录片生死观表达之拍摄反思 .....	65
一、“成为他们,还是观察他们” .....	65
二、“保护的悖论”与“神灵地带的亵渎” .....	66
第二节 祭祀类民俗纪录片生死观表达之社会价值反思 .....	68
一、慰藉当下,以生命教育缝合价值裂隙 .....	68
二、留存过去,以影像深描追忆民俗祭祀 .....	69
第三节 祭祀类民俗纪录片生死观表达之发展对策 .....	70
一、应对新媒体的冲击,构造传播矩阵 .....	71

二、关注新民俗新观念,重塑内容边界.....	71
三、增强思想价值引领,契合主流话语.....	72
结语.....	74
参考文献.....	75
附录一:参考片目 .....	80
附录二:毕业作品《泰山祭事》导演阐述 .....	81
附录三:毕业作品《泰山祭事》创作手记 .....	84

## 祭祀类民俗纪录片的生死观表达

### 摘要

生生不息，延绵存续，时代无论如何变迁，生与死的问题始终是全人类永恒的话题，死亡是生命的归宿，看待死亡的态度决定了生命意义的所在。长期以来，“生死观”都是学界重要的研究对象，而祭祀类民俗纪录片作为表达生死观念的重要载体，通过敏锐地捕捉正在消亡的祭祀民俗事项，展现了中国人生生不息、敬生畏死的观念。本文以祭祀类民俗纪录片为研究对象，依托中国民俗祭祀文化，从生死观视角切入，探究此类纪录片对生死观的艺术表达。

论文的研究结合了中国优秀祭祀类民俗纪录片和个人毕业作品《泰山祭事》，重点探究此类的纪录片如何艺术地表现中国人生活中的生死观念。以纪录片艺术的本体特征为研究基础，视民俗学理论、生死哲学理论、影视人类学理论、影视叙事学理论为理论指导，运用文献分析法、案例研究法等研究方法，结合具体的实践创作展开系统性地阐述。

全文共分为七个主要部分，绪论、结语之外，通过五个章节论述了祭祀类纪录片的生死观表达。

第一章，对祭祀类民俗纪录片和“生死观”进行理论溯源，在界定核心概念“祭祀类民俗纪录片”和“生死观”的基础上，概括出中国传统文化中的生死观，民俗文化中的生死观，现代生死学中的生死观，详细分析山川祭祀、祖先祭祀、节日祭祀中蕴含的生死观念，最终阐释了纪录片、祭祀民俗与生死观的紧密联系。

第二章，重点探析祭祀类民俗纪录片“生死观”的内涵。首先，从“生”的维度出发，探析祭祀类民俗纪录片中生殖、生存、禳灾在内的生命内涵；其次，从“死亡”切入，归纳出了避讳言死和重死重丧的死亡内涵；最后，从“生死一体”角度，分析祭祀民俗纪录片中生死互渗、由死观生的内涵。

第三章，从影视叙事学的角度出发，重点探析祭祀类民俗纪录片敬天法祖、敦亲睦族的叙事主题，归纳了递进式、漫谈式、板块式在内的三种叙事结构，分析了叙事过程中巫觋、参礼者、观礼者在内的三类角色，探讨了物理层次和精神层次的祭祀空间，在影像叙事中发掘了“生死观”多元化的表达方式。

第四章，深入研究祭祀类民俗纪录片生死观的视听表达，分析镜头拍摄中的构图、景深等影像艺术风格，以及各类现场声、音乐、音效的运用。探究纪录片视听语言艺术与生死观念承载之间的表现关系。本文认为，祭祀类民俗纪录片将真实的生死观念内蕴于视听表达中，使受众获得情感共鸣，达成对祭祀民俗的体认。

第五章，在上述研究的基础上，结合个人毕业作品创作，对现有祭祀类民俗纪录片“生死观”的表达进行反思。进而根据纪录片领域前沿发展情况，提出个人提炼总结的艺术创新和探索思考。首先，对拍摄进行反思，笔者探讨了“成为他们，还是观察他们”的拍摄立场问题，探讨了“保护的悖论”与“神灵地带的亵渎”的拍摄底线问题；其次，从当下和过去两个维度，反思生死观念的社会价值意义；最后，从媒体形态、内容边界以及思想引领的角度，提出了未来的发展方向。

综上所述，本文结合个人创作和有针对性的祭祀类民俗纪录片研究，认为抽象的“生死观”内蕴在祭祀类民俗纪录片文本之中。生死观与影像的有效对接，导演可以不断从传统祭祀文化中“取其精华”，提炼优秀的生死观念，进而创新影像的呈现方式，借助数字技术赋能祭祀类民俗纪录片“生死观”的艺术表达。

**【关键词】**民俗文化；纪录片；生死观念；祭祀仪式

# **The Expression of Life and Death View in Sacrificial Folk Documentary**

## **Abstract**

The question of life and death remains an eternal topic for all humanity, no matter how times change. Life and death are the ultimate destination of life, and the attitude towards death determines the meaning of life. For a long time, the concept of "life and death" has been an important research object in the academic community, and documentary films on sacrificial customs, as an important carrier of expressing the concept of life and death, vividly capture the disappearing sacrificial customs and demonstrate the concept of Chinese life's endless existence, respect for life and fear of death. This article takes sacrificial folk documentaries as the research object, relying on Chinese folk sacrificial culture, and from the perspective of the concept of life and death, explores the artistic expression of such documentaries on the concept of life and death.

The research of this thesis combines the Chinese excellent folk custom documentary of sacrifice and the personal graduation work Mount Taishan Sacrifice, focusing on how such documentary artistically expresses the concept of life and death in Chinese life. Based on the intrinsic characteristics of documentary art, guided by theories of folklore, life and death philosophy, film and television anthropology, and film and television narratology, this study employs research methods such as literature analysis and case studies to systematically elaborate on specific practical creations.

The full text is divided into seven parts. In addition to the introduction and conclusion, it mainly discusses the expression of the concept of life and death in sacrificial documentaries through five chapters.

Chapter 1: Theoretical tracing of sacrificial folk documentaries and "life and death views". Based on defining the core concepts of "sacrificial folk documentaries" and "life and death views", this chapter summarizes the life and death views in traditional Chinese culture, folk culture, and modern life and death studies. It analyzes in detail the life and death concepts

contained in mountain and river worship, ancestor worship, and festival worship, and ultimately explains the documentary The close connection between sacrificial customs and the concept of life and death.

Chapter 2 focuses on exploring the connotation of the "concept of life and death" in sacrificial folk documentary films. Firstly, starting from the dimension of "life", analyze the life connotations of reproduction, survival, and disaster prevention in sacrificial folk documentary films; Secondly, starting from "death", the death connotations of avoiding death and valuing death and mourning are summarized. Finally, from the perspective of "unity of life and death", the connotation of life and death infiltration and the view of life from death in sacrificial folk documentary films is analyzed.

Chapter 3, starting from the perspective of film and television narratology, focuses on exploring the narrative themes of sacrificial folk documentary films, such as respecting the Heavenly Ancestor and the Dun Qinmu tribe. It summarizes three narrative structures, including progressive, casual, and modular, and analyzes the three types of characters in the narrative process, including shamans, participants, and observers. It explores the sacrificial space at the physical and spiritual levels and explores the "view of life and death" in the visual narrative. Diverse ways of expression.

Chapter 4, in-depth study of the audio-visual expression of the concept of life and death in sacrificial folk documentary films, analysis of the composition, depth of field, and other visual art styles in camera shooting, as well as the application of various on-site sounds, music, and sound effects. Exploring the expressive relationship between the audio-visual language art of documentaries and the carrying of life and death concepts. This article believes that documentary films on sacrificial customs will incorporate the true concept of life and death into audio-visual expression, enabling the audience to gain emotional resonance and achieve recognition of sacrificial customs.

Chapter 5, based on the above research and combined with personal graduation work creation, reflects on the expression of the "life and death view" in existing sacrificial folk documentary films. Furthermore, based on the cutting-edge development in the field of



documentary films, propose personal artistic innovation exploration and reflection. Firstly, reflecting on the shooting, the author explores the issue of "becoming them or observing them" as the shooting stance, and explores the ethical issues of "the paradox of protection" and "the desecration of the divine zone" in shooting; Secondly, reflect on the social value significance of the concept of life and death from both the present and past dimensions; Finally, from the perspectives of media form, content boundaries, and ideological guidance, the future development direction is proposed.

In summary, this article combines personal creation and targeted research on sacrificial folk documentary films, and believes that the abstract concept of "life and death" is embedded in the text of sacrificial folk documentary films. With the effective connection between the concept of life and death and the image, the director can constantly "take its essence" from the traditional sacrificial culture, refine the excellent concept of life and death, and then innovate the expression of the image, and enable the innovative expression of the concept of life and death in folk documentaries with the help of digital technology.

Key words:Folk culture; Documents; The idea of life and death; Sacrificial ceremony

## 绪论

### 一、研究背景及研究意义

2020 年以来,疫情改变了中国纪录片的创作生态,但没有它的中断发展之路。互联网逐步成为纪录片传播主阵地,腾讯视频、爱奇艺、优酷、哔哩哔哩等民营新媒体视频网站,抖音、快手、西瓜等短视频 App 与央视频等传统主流媒体新媒体平台,成为新媒体传播三大赛道<sup>[1]</sup>。传播的流媒体化为纪录片带来了新的方向,为其未来发展注入了新的活力。祭祀类民俗纪录片作为承载中华民族独特民俗仪式、民俗事象、民俗惯习的纪录片类型,在后疫情时代增强文化自信方面发挥着重要的作用。

#### (一) 研究背景

##### 1、保护文化遗产的政策支持

早在 2001 年 7 月,中国民协主席冯骥才倡议实施“中国民间文化遗产抢救工程”,旨在保护、抢救民间文化遗产。抢救工程内容的首项是对中国民俗的全面普查,包括岁时岁节、人生仪礼、生产民俗、商业民俗以及建筑、交通民俗等等,几乎涉及中华民族的整个民俗生活。十八大以来,中央在《关于实施中华优秀传统文化传承发展工程的意见》中,第一次将优秀传统文化传承上升到国家重大战略层面,是出于对中华文脉延续的关切而解决优秀传统文化地位被漠视的现实问题。2017 年 1 月 25 日,中共中央办公厅、国务院办公厅颁布的《关于实施中华优秀传统文化传承发展工程的意见》中将民俗作为传统文化的重要内容,特别提到了民俗及与民俗相关的传统文化。

##### 2、民俗纪录片繁荣的社会语境

一方面,我国重视民风民俗的历史沿袭。早在周代时期,传承“民风民俗”已成为一项确立的文化传统,除了口口相传,士大夫群体还将民俗文化以诗歌典籍的方式留存下来,如汉魏乐府民歌,以及《荆楚岁时记》《汉书·地理志》《诗经》《史记·货殖列传》等,其中不乏含有各地特色的民俗事项。另一方面,在文化搭地基、经济作支撑的背景环境下,传统民俗文化借助旅游经济、文化经济的东风,呈现出良好的复兴态势。如福州游神民俗、陕西宝鸡社火民俗以及山东各项祭祀民俗等,都展现出繁盛的态势,众多游客纷至沓来。

<sup>[1]</sup> 张同道.2020 年中国纪录片发展研究报告[J].现代传播(中国传媒大学学报),2021,43(08):110-115.

中国优秀民俗的复兴与经济发展密切相关，在我国众多旅游景区，民俗产品既产生经济效益，又成为本地区文化招牌。笔者在民俗文化的调查过程中，发现了依托民宿经济的民俗村——泰安白马石，其中吸引游客前来的“摩崖石刻”，反映了泰山文化体系中的石崇拜。民俗文化与经济之间的密切关系，使得民俗纪录片的制作、传播处在繁荣的社会环境下，不仅包饺子、贴春联、挂艾草、划龙舟、驱摊等广为人知的民俗事象得以影像化呈现，一些地方性或少数民族的民俗也通过影像的方式被留存、记录。

### 3、通信技术更新，网民规模持续提升

第五代移动通信技术的更新，使我国逐步进入人、机、物互联的时代。2023年8月28日，中国互联网络信息中心（CNNIC）在京发布第52次《中国互联网络发展状况统计报告》。该份报告显示，我国互联网人群规模稳定增长，互联网普及率也在上升，万物互联基础不断夯实。后疫情时代，通信技术的更新与网民规模的持续提升，为纪录片的制作与创新提供了更多的思路。在互联网升级换代的影响下，纪录片在网络平台的影响力逐步提高。对于祭祀类民俗纪录片而言，互联网使其以更加便捷且年轻化的形态呈现。

### 4、民俗戏剧化、商品化的趋势

民俗纪录片记录和还原的是真实的民俗，是存在于几千年中华民族历史长河中的民俗，而民俗元素的误用与错用已经普遍存在于社会生活和一些影视作品中。例如《红高粱》中出现的颠轿、敬酒神、送魂曲等民俗事象，属于虚构的民俗范畴，来源于虚构的民俗传说，而在历史中的高密地区从未出现过。在一定程度上，民俗活动从其原本的文化土壤中分离出来，移栽到现代社会，呈现出了一种戏剧性、商品性的态势，消磨了本真的生命活力。民俗文化戏剧化、商品化的趋势，为民俗纪录片的创作敲响了警钟，创作者采取何种立场去记录民俗生活，是值得探索与反思的。

## （二）研究意义

### 1、现实意义

民俗纪录片促进了文化自信、文化自觉，助推了社会民俗记忆的“留存”，承担了“文化抢险”的任务。基于文化认同的民俗认同是祭祀类民俗纪录片现实意义的关键词之一，民俗行为的目的是维系个体和群体的认同，而其根本是共同的生活方式与价值观念。祭祀

类民俗纪录片通过影像深描的方式，真实还原的民俗事象，能够强化民众对民俗文化的认同，在一定程度上重构了民俗文化的生存空间。

基于集体记忆的文化自觉是民俗纪录片现实意义的关键词之二。民俗是一个民族的文化之根，是民俗持有者无论身在何方，回忆起来最亲切、最温暖的生活记忆。心理学家荣格建构的集体无意识理论，认为集体记忆可以在一定条件下激活和唤醒。费孝通提出的“文化自觉”，力倡自知之明是为了加强文化转型的自主能力，取得决定适应新环境、新时代文化选择的自主地位<sup>[1]</sup>。《七圣庙》《春社谣》《关中记忆》《迁徙，在寻找幸福的路上》等祭祀类民俗纪录片，不仅可以通过影像化的手段，使民俗持有主体获得了归属感、崇敬感，还昭示着本土民俗的觉醒和民族文化的回归。

基于政策导向的“文化抢险”是民俗纪录片现实意义的关键词之三。《生的狂欢》《最后的山神》《神鹿呀，我们的神鹿》《毕摩纪》等祭祀类民俗纪录片，重现了少数民族的民俗景观，同时也承担着对优秀文化的抢险任务。

## 2、理论意义

近年来，民俗纪录片的创作如火如荼，以祭祀民俗为表现对象的纪录片更不在少数。通过中国知网、维普等知名学术网站的检索，笔者发现有关民俗纪录片的研究主要集中在影像化研究、艺术表达研究、形象研究、叙事研究等方面。有关民俗纪录片的学术论文、期刊论文的研究角度，很少从具体民俗事象出发，结合民俗学进一步挖掘我国民俗纪录片的深处。据此，笔者在查阅民俗学论著和观阅民俗纪录片的基础上，发现中华民族是一个重死重丧又避讳言死的民族，对死亡的抑制中渗透出对生命的渴望，进而提炼出关键词“生死观”，并认为祭祀类民俗中的生死观具有一定的研究价值。

## 二、研究综述

针对“祭祀类民俗纪录片的生死观表达”这一选题，笔者在中国知网（CNKI）、万方数据知识服务平台、Web of Science 数据库中以关键词检索的方式，搜集、检阅、归纳、整理出大量的相关中外文献，结合田野调查的理性思考，探讨民俗纪录片和生死观的发展态势、空缺不足、未来走向。笔者从国内、国外两个方面论述与评价，国内期刊、报纸、硕博论文，暂无民俗纪录片与“生死观”结合的相关研究，有且仅有寥寥几篇医疗题材纪

<sup>[1]</sup> 费孝通.关于“文化自觉”的一些自白[J].学术研究,2003(07):5-9.

录片与对生死思考相结合的文章。鉴于此，笔者将“祭祀类民俗纪录片”与“生死观”的文献分而述之，探索生死观在民俗纪录片中的呈现以及人文价值，在此基础上，为本文的创新研究提供坚实的理论基础和合理的参考借鉴。

## （一）国内研究综述

### 1、民俗纪录片研究综述

我国的民俗纪录片，最早或可追溯至 20 世纪初叶，法国驻云南昆明总领事方苏雅（Au-guste Francois, 1857-1935），曾经用一台卢米埃尔摄影机拍摄了若干晚清云南乡村的生活场景。他所摄的影像中出现了乡村赶集、祭祀等中国民俗<sup>[1]</sup>。国内学术界对民俗纪录片研究晚于国外，2006 年美国民俗学家莎伦·谢尔曼来到中国后，才引入了“民俗纪录片”的概念。在 2012 年左右，民俗纪录片逐渐成为我国纪录片的研究热点，论著、期刊的数量明显增加，也取得了与本土民俗文化结合后的理论成果。

笔者在中国知网以“民俗纪录片”为关键词进行检索，在 1997 年至 2023 年间共有发文 126 篇（如图 0-1），期刊论文 52 篇，硕博论文 72 篇、报纸 2 篇，其中不乏文章刊载于《当代电视》《电视研究》《电影文学》等重点刊物。根据《2012 年中国纪录片研究发展报告》可知：“2012 年纪录片市场需求呈井喷态势，生产规模大幅上升<sup>[2]</sup>。”同时，2012 年的前后也是我国民俗纪录片研究发文量的重要增长点（如图 0-2）。从研究趋势方面来看，1997 年到 2012 年期间，研究民俗纪录片的文献较少，2012 年之后开始逐步增长，2022 年达到文献增长数量的峰值。总体来看，繁荣的文化环境和纪录片生产规模的提高，促进了民俗纪录片研究。

年份	1997-2012	2013-2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023	总计
关键词	4	13	8	15	12	19	6	12	20	17	126
民俗纪录片											

图 0-1 民俗纪录片的文献统计（截止到 2023 年 12 月 31 日）

<sup>[1]</sup>朱靖江.归去来兮:“乡土中国”的影像民俗志表达[J].广西民族大学学报(哲学社会科学版),2019,41(01):26-31.

<sup>[2]</sup> 张同道,胡智锋.2012 年中国纪录片发展研究报告[J].现代传播(中国传媒大学学报),2013,35(04):81-89.

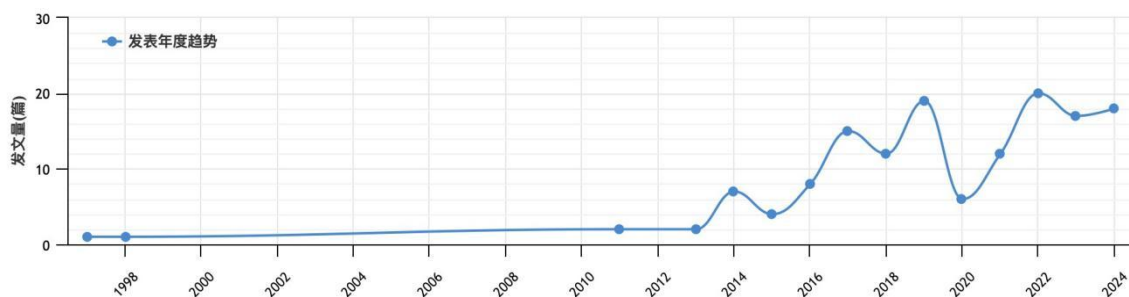


图 0-2 民俗纪录片年度发文趋势（截止到 2023 年 12 月 31 日）

从文献的研究内容来看，探讨民俗纪录片的影像本体和宏观民俗文化的研究相对完善，但在研究民俗纪录片某一具体分支，并深入分析具体民俗事项方面相对薄弱。笔者通过检索、归纳有关的文献，基本将现有的民俗纪录片研究分为了以下几个方面：

一是关于民俗纪录片民俗文化方面的研究。民俗文化始终是民俗纪录片研究的焦点，借助民俗学研究民俗纪录片中的民俗文化，不再仅局限于如何去呈现，而是向深入挖掘，开始对民俗的“真伪性”，演化后的“新民俗”以及民俗文化空间的建构进行深入的探索。董晓萍在《岁时民俗纪录片》（1998）一文中，以民俗学的“岁时”文化切入，探讨了民俗纪录片的岁时民俗文化。冯加香在《民俗纪录片中存在一种“伪民俗”吗？——文化记忆、影像与想象》（2021）中，深入研究了观看者、被摄者、创作者构成的“三重想象”，提出民俗影像的“三重想象”中“伪民俗”存在的可能性。牛光夏在《民俗纪录片对中国民间文化的影像重构》（2016）中，从文化自觉和文化认同视野出发，关注民间和乡土的民俗文化，然后基于民俗学理论，深入探讨了各类影像对我国民间文化的重构。雷鸣在《民俗纪录片影像重构西部乡村文化空间》（2022）中，指出民俗纪录片在重构文化认同空间、文化传播空间和文化空间方面能够起到关键性的作用。

二是关于民俗纪录片的视听影像研究。主要包括两个方面：首先是视听影像的艺术表达，它强调影像本体的基础性研究，探讨色彩、镜头、结构等如何艺术化地呈现民俗，彭勇《电视纪录片民俗内容的色彩》（1997）在宏观上探讨了色彩的表现力，以及与主题、题材的统一性问题，而以下几位学者则是个案研究，如傅秀政针对纪录片《张家界土家婚俗》中“讲茶片段”的视听影像分析，邢莉莉《民俗文化视角下纪录片<海祭>的艺术表达》（2017）深入研究解说词、同期声、采访、画面等在内的影像表达手法。其次，结合民俗学、人类学的跨学科性质的影像研究，向更深层次开掘。周云水对客家民俗独立纪录片探究的文章（2011），以客家学为切入点，在影视人类学的框架内分析影像价值。宋颖探讨



《记忆乡愁》的具象化影像和“一主线、双结构”，又深挖赫哲族的历史、生活和文化，同年他发表的《童年、故乡和春节：民俗纪录片<中国年俗>的“三重想象”》（2015），从时间、空间、主题的角度，挖掘民俗持有者的心理结构和幸福观，探讨了民俗事象影像化的价值。

三是关于民俗纪录片的创作研究。民俗纪录片多元化的创作视角，在符合纪录片客观真实性的基础上，实现民俗高于生活的艺术价值。赵鑫《“他者”视域下中国民俗题材纪录片的创新及思考》（2017），从非民俗文化持有者的角度出发，探讨“他者”视阈下民俗题材纪录片的创新发展。李成《浅析主位视角在民俗纪录片创作中的应用》（2014），从民俗学研究的角度出发，认为文化主位研究法所衍生出的主位视角创作法，对创作者在群体身份认同和反映民俗事象方面产生重要意义。

四是关于民俗纪录片的叙事策略研究。一方面，当下不仅局限于“画面+解说词”的格里尔逊模式，而是在此基础上，探索民俗纪录片故事化叙事、多元视角转换；另一方面，挖掘民俗文化中的叙事意象，用意象和符号讲好中国的民俗故事。肖珉 2014 年发表的文章以《舌尖上的中国》为研究对象，研究该纪录片的叙事背景，分析“物”“景”“人”在内的叙事意象，最后总结出电视民俗纪录片的中国化叙事风格。潘兆业《回归田野：民族节日影像纪录片的叙事探索》（2019）一文从“形象化政论”叙事模式、平行式叙事模式、渐进式叙事模式、绘圆式叙事模式出发，分析民俗影像的叙事在表达特定思想观念、文化内涵方面发挥的重要作用。王书良和巴亚岭以《年画·画年》为例，探究多元化、年轻化的叙事语态，分析系列民俗纪录片的超时空叙事转向，认为创新叙事框架、叙事策略对民俗影像的延续发展至关重要。

五是关于民俗纪录片区域性的研究。这类文献区别于宏观上的泛泛而谈，针对性很强，抓住民俗“百里不同风，千里不同俗”的特点，以某一具有相同民俗的区域为切入点，对民俗纪录片中的婚丧嫁娶、人生仪礼、祭祀活动进行挖掘。张景武《海南本土民间艺术类民俗纪录片题材的特色与价值》（2016）一文中，对海南本土的民俗纪录片进行分类，认为“热带海岛文化”和外来文化带来的多重民俗，使得纪录片具有鲜明的地域特色。王淑慧在《黔西南乡村民俗文化题材微纪录片探析》（2019）中探讨黔西南民俗纪录片的内容特色、传播优势以及地域文化。

## 2、民俗学研究综述

中国现代民俗学诞生于 20 世纪初，众多学者开展中国民俗学和民间文学的调查研究，取得了瞩目的成就。民俗纪录片是民俗学与影视联姻的产物，民俗纪录片的发展与民俗学息息相关。崑崙大学东亚系教授张举文认为“记录民俗是研究民俗学的前提”，记录民俗的方法为民俗纪录片注入新鲜活力。建国初期，民俗学学者钟敬文教授所在的北京师范大学民俗学学科开创了中国民俗学学科发展的新时代。民俗学参与到中国社会伟大的变革和光辉的发展历程之中，“移风易俗”“民族识别”“新农村建设”“乡村振兴”“非物质文化遗产保护”等国家重大社会活动，民俗作为主要内容纳入其中，并且发挥了重要作用<sup>[1]</sup>。总的来看，民俗学具有交叉性的学科属性，为民俗纪录片的研究提供了跨学科支撑。

笔者总结民俗学的相关文献，发现为学界所重点关注的部分。首先，民俗学发展史的相关研究，梳理了我国民俗学的发展历史，探讨了中国民俗学当下面临的问题；其次，运用民俗学视角研究某一地区民俗文化的相关研究，文献数量非常的丰富，代表了目前中国民俗学研究领域的硕果，但过于庞大文献体量较难在本文中详尽梳理；最后，有关民俗影视的研究，重点探讨了民俗与影视相辅相成的关系，以及影视工具在田野工作中对民俗学科的辅助作用，分析影视作品呈现民俗文化的问题，对之后民俗纪录片的创作具有深远意义。具体来看，笔者主要分为以下两个方面：

其一，关于民俗学发展史的研究。这一类文献审视本土民俗学的发展历程，王文宝是较早研究中国民俗学史的学者，他出版的《中国民俗学史》（1995）中详尽地梳理了中国民俗学发展的历史脉络。刘栋梁《中国民俗学发展的几个阶段》（1998）一文中，将中国民俗学自 20 世纪 10 年代末发端以来，分为了五个阶段，分别为：发起阶段（1918—1926）、形成阶段（1927—1937）、缓进阶段（1937—1949）、转移阶段（1949—1966）、复兴阶段（1978—至今），此外，他在划分的同时也总结出了中国民俗学的学术特点。高丙中在《中国民俗学三十年的发展历程》（2008）中指出民俗学在当下的活力得益于民俗复兴的生机，提到祭祀仪式、节庆活动以及民间艺术、文学纳入民俗研究对象，最后充分发挥该学科人文历史关怀的优势。

其二，关于民俗学与影视结合，即民俗影视的研究。民俗学研究对象范围广，与其他学科联系密切。民俗影视是民俗学与影视的结合，是一种以民俗学者角度研究民俗的影像

<sup>[1]</sup> 程艳林.新中国民俗学发展的历史分期考述[J].民间文化论坛,2021(06):92-98.



类型，当下国内研究民俗影视的学者注重研究“纪实性”的民俗影像。国内专门研究民俗影视的著作是黄凤兰的《中国民俗影视》（2004），论著中指出中国民俗影视片创作在总结外国实践理念的基础上，探索出独特的道路，已经逐渐形成了与外界交流的主要对话形式。此外，他的另一学术著作《新时期中国影视民俗学的现状与问题》（2002），概述了中国影视民俗的发展状况及问题，一方面，梳理了21世纪以来民俗影视创作的新特点，包括制作上的社会性和由民俗群体向个人经历的转向；另一方面，民俗影视制作中，存在民俗语境缺失、田野作业粗糙的问题。张举文在访谈的文章（2016）中，就民俗影像的操作化与可能性进行讨论，认为田野报告的文字与机器记录相结合，构成一种民俗纪录片与民俗志相匹配的民俗影像，此外，他发表的《民俗影视记录与数字时代的民俗学研究》（2021），界定了民俗影视的概念和分类，认为数字时代的民俗影视记录要用影视技巧，处理好主题与背景、文本与记录、阐释与描述的关系，并聚焦记录某一民俗传统的核心符号。

### 3、生死观研究综述

中华大地五千年历史，古代先贤的生死观念闪烁着智慧的光芒，突出了中华民族通达超脱的心理。尧舜时代的古籍就有记载。据湖南马王堆汉墓出土的医书《十问》记载，中国古代两位万民敬仰的贤明君主尧和舜就曾经有过一次对话，尧问于舜，天下万物谁最为可贵？舜明确肯定“生最贵”<sup>[1]</sup>。中国传统生死观的研究，主要包括对儒家、道教、佛教生死观的研究；中国现代的生死观学科体系则偏重于生死学，虽然在理念上各有不同，但普遍存在“生死俱善”“生死互渗”的母题。

笔者归纳相关论著、期刊后，分为了以下三个层次：第一，中国传统生死观的研究；第二，中国现代生死观的研究；第三，生死观在我国纪录片中如何呈现的相关研究。

关于中国传统生死观的研究。改革开放前后逐渐活跃，出现系统性的学术论著及刊物。主要分为两个方面：第一，是与民俗文化的结合研究，采取人类学、民俗学、社会学的研究方法，对民俗仪礼、民俗事象进行探究，挖掘生死观背后的深层民族性格。郭于华《死的困扰与生的执著》（1992），基于我国民俗丧葬礼仪，概括了中国的传统生死观，认为我们是重死重丧又避讳言死的民族，总结出珍重人生的观念、死亡抑制的意识以及“生生不已”的主题。第二，是对儒家、道家、佛教以及先贤的生死观研究，整合三家和先贤的

<sup>[1]</sup> 陈延庆.论中国传统生死观[J].广西社会科学,2000(06):43-46.

生死观念,展开对三家学说的比较性研究,探究内在的关联性以及对当代文化语境的影响。陈战国、强昱论著《超越生死》(2004),认为儒家舍生取义,道家追求长生,以及佛教禅宗在轮回中超越生死。路晓军探讨了儒家、道家以及佛教的生死关怀,认为中国传统文化是积极“乐生”的文化(2004)。李霞认为老子生死自然观和庄子生死顺随观,对今人看待生死产生启示意义(2007)。海波认为道家生死观的发展,经过从“重生轻死”到“生死齐一”的变化,并对儒家生死观念进行消解(2008)。

关于中国现代生死观的研究。一方面,基于现代生活环境的现状,临终关怀、自杀、生命与死亡的尊严等问题成为该类研究的焦点。另一方面,台湾的有关现代生死的研究早于大陆的研究。台湾哲学家傅伟勋的论著《死亡的尊严与生命的尊严》(2006)提出建立“现代生死学”,探讨了脱生死的命题。郑晓江《现代人十大生死问题探析》(1999)列举的十大生命问题,是现代人幸福的关键问题,认为正面解决生死问题可以减少生命走向终结的苦痛,《论生活与生命》(2001)中探讨生命何去何从的问题、极端自杀的问题,认为要从“个我化”到“类我化”转变,达到“以死观生”,获得生的幸福和死的安心。《现代生死学导论》(2009)是我国第一部系统研究现代生死问题的论著,胡宜安从哲学、医学、人类学的不同学科角度,探讨对安乐死、衰老、疾病问题。

关于生死观在我国纪录片中呈现的研究。医疗纪录片与生死结合研究的学术文章最多,其他纪录片几乎没有涉及该领域。从研究内容来看,期刊和学位论文的研究方向具有不同的倾向。首先,学术期刊主要是针对个别案例,分析生死的影像化呈现。娄立原、刘佳卉在《医疗纪录片<人间世>的生死思考》一文中(2018)聚焦医患问题,呈现了真实的抢救现场、无奈的治愈现状。曾明兰在2022年发表的文章,同样对《人间世》进行影像分析,探讨了视听语言如何呈现生死的选择,景别建构死亡场景,剪辑隐喻死亡的事实。其次,现有的学位论文中,并没有综合地探讨生死观的文章,而是将生死一分为二,在死亡观中探讨生命,或者在生命观中探讨了死亡。黄怡婷《国产医疗题材纪录片生命主题意识研究》(2020)从生命主体意识角度出发,探讨医疗纪录片的个体生命在医疗活动中的问题,反思医疗体制的弊病。夏侯姿维《新世纪以来中国纪录片的死亡表达》(2022)从内容选择和呈现形式,系统地梳理了中国纪录片中的死亡归因,总结出直面死亡、接纳死亡以及铭刻超越死亡的深层内涵,引导人们树立科学的死亡观念。

## （二）国外研究综述

本部分主要从两个方面进行综述。第一，通过 Web of Science 以及 Springer link 等数据库，以“folk documentary”“Folklore Images”作为关键词检索，发现国外学术视角中主要有民俗文化角度、创作视角探讨民俗纪录片的文献、论著。

有关民俗纪录片的创作方面。国外在研究民俗纪录片创作时的重要观点是运用民族志、民俗志影像的手段，人类学、民俗学的跨学科思维，为民俗纪录片创作提供思路。Fatimah Tobing Rony 的论著《The Third Eye. Race, Cinema and Ethnographic Spectacle》将《北方的纳努克》视作民族志影像，论述了现实主义摄影为民俗影片或民俗纪录片创作上的帮助，并将其视为一种全新的创作手段。Xun Xiong 在《The context of presenting “others”: the construction of meaning and the potential of communication in ethnographic filmInternational》一文中，探讨他者视角在民族志影像、民俗纪录片的运用，研究了视觉呈现、文本写作、视觉模式、视觉潜力与民族志电影之间的关系。Pang Tao 在《Understanding the traditional customary law of the Yi people via ethnographic film- collaborative ethnographic film making process》中，从人类学的研究角度，探讨了民族志电影《来自祖先的规训》的创作。

有关民俗纪录片的文化研究。Montafiez Margie 在他的学位论文中，从民俗文化的角度，分析了民俗纪录片创作的特点，并探究出不同的文化背景下对待民俗创作的特点，如 Lourdes Portillo 的《La Ofrenda: The Days of the Dead》，追溯了从印度文化中社区的民俗文化呈现，永恒伴侣的民俗事象等。在国外文献的研究中，笔者发现在国外，民俗纪录片与民俗志、人类学等联系密切，国外学术视角中民俗纪录片、民族志纪录片和人类学纪录片有很强的关联性。这启发笔者从民俗学入手，借助人类学的科学工具，对我国祭祀类民俗纪录片做进一步的挖掘。

## 三、研究对象、目标、方法、难点

### （一）研究对象

研究方案的第一事项是针对研究对象“祭祀类民俗纪录片”和“生死观”的边界、范围进行划定。笔者拟定论题为“祭祀类民俗纪录片的生死观表达”，其中祭祀类民俗纪录片和生死观应进一步精细处理。

第一，研究对象的国别、时间的范围。一方面，研究对象是 1949 年新中国成立以来

我国拍摄的祭祀类民俗纪录片；另一方面，对于生死观，主要聚焦于中国传统的生死观以及基于生死哲学的中国现代生死观。国外学术界对于生死观的研究起步更早，并且更加全面、综合，但我国的祭祀类民俗纪录片深植于中华文化的土壤，民俗事象、民俗仪式中呈现的大多是本土文化语境下的生死观，因此，国外的生死观在本文中不作为研究对象，只作为理论援引。

第二，本文研究的祭祀类民俗纪录片有别于以民俗为外表的宣传片、风光民俗片，有别于存在虚构成分的影视民俗片，包含真实记录民俗文化的祭祀类民俗纪录片、系列民俗纪录片、纪录性质的民俗电影，对拍摄的内容而言，应是历史中客观存在的民俗事象，而不是民俗传奇、志怪传说。

第三，本文以传统祭祀民俗为主，又容纳“新”民俗。民俗是广大群众所创造、享有的文化，并且也是不断发展的文化。进入新世纪以来，新民俗不断出现，民俗主体进一步拓展。例如，高丙中倡导要关注民俗的现实性，注意新的民俗主体，阿兰·邓迪思也指出，民俗并不仅限于乡土民俗，随着城市的发展，新阶层的出现，城市中的新民俗也应运而生。因此，本文也将有别于传统民俗的祭祀“新民俗”也容纳在内。

## （二）研究目标

在民俗纪录片的研究领域，当前鲜有对祭祀类民俗纪录片“生死观”的表达的研究，为了弥补民俗纪录片中对具体民俗事象研究深度的不足，引起公众对民俗纪录片的重视，本文深挖民俗学和民俗文化，找寻民俗文化与中国生死观的深层联系。笔者对民俗纪录片进行系统性的梳理，厘清本文研究的民俗纪录片范围，以生死观为聚焦点，将民俗纪录片与生死观相结合。重点探讨民俗事项中的生死观，民俗持有者在民俗活动中的生死体认，以及民俗旁观者角度的生死认知。本文从民俗纪录片与生死观的结合，探索民俗事象中生死观的影像呈现、符号呈现以及人文价值，一方面，以期给予创作生死观的母题；另一方面，以期挖掘中国民族精神中对“生的尊重”和“死的意义”，从而带给身处后疫情时代的人们在精神和意志上的慰藉。

## （三）研究方法

### 1、文献分析法

笔者通过在中国知网、万方、Web of Science 等国内外论文数据库，将本文主要的参

考文献，祭祀类民俗纪录片与生死观的相关论著、学术期刊、硕博论文进行分类、整合和研究，从中梳理出最有价值的部分服务于本文写作，建立起祭祀类民俗纪录生死观表达的理论框架。

## 2、案例研究法

论文选取建国以后拍摄的民俗纪录片为研究对象，分析其中的民俗事象、民俗仪式以及民俗符号。本文案例选择的标准主要参考多个变量，包括但不限于评分、播放量、播放平台、获奖情况，此外，还要结合笔者创作的祭祀类民俗纪录片《泰山祭事》，归纳此类纪录片的特点，探讨生死观在民俗影像中的表达。

## 3、实践研究法

深入田野的实践，对祭祀类民俗纪录片的研究和拍摄具有重要价值。笔者在祭祀类民俗纪录片创作以及民俗事象的拍摄中，增强了理论联系实践能力，获取了第一手的祭祀民俗素材。

# （四）研究难点

第一，新中国成立以来的祭祀类民俗纪录片不仅在数量上较多，而且梳理工作具有复杂性。有相当数量的人类学纪录片，同样也是祭祀类民俗纪录片，如《神鹿呀，我们的神鹿》《生的狂欢》等等；其次，还有一小部分其他种类的纪录片，同样具备祭祀类民俗纪录片的属性。综上，民俗纪录片具有重叠性特征，与人类学、美食、乡村等纪录片杂糅，需注意将交叉地带的影像插入到研究序列当中，进而避免研究对象的片面性。

第二，本文“祭祀类民俗纪录片生死观的表达”能够直接参考的文献较少，国内外文献检索过程中，发现几乎很少有将两者进行联系的文章。

第三，田野调查和理论深度的要求。首先，祭祀类民俗纪录片创作需要深入田野的调查，但由于诸多客观条件的制约，较难实现很长时间的调查实践。其次，本文在研究纪录片的基础上，还涉及了民俗学、生死学、人类学、哲学等跨学科知识，但笔者作为硕士研究生，知识储备、思维深度方面有所欠缺，实行起来存在一定的困难。

## 第一章 祭祀类民俗纪录片与生死观的理论溯源

1922年6月,罗伯特·弗拉哈迪拍摄了世界上第一部纪录片《北方的纳努克》,该作品描述了因纽特人捕猎、烹饪、筑冰屋等原始民俗事项,因此被民俗学者和从事民俗影像的工作者视为民俗纪录片的发轫之作。一直以来,民俗信息广泛的出现在各类型的纪录片中,随着民俗与纪录片的逐渐融合,民俗纪录片以更加成熟的姿态呈现。“祭祀”类型是民俗纪录片的一个重要分支,它以多样化的影像手段呈现了一个民族的生死观,通过祈福避祸的仪式场景,消解个体的精神负荷,凝聚社会共识,强化文化认同和身份认同,成为最能构筑共同体意识的影像类型之一。

### 第一节 祭祀类民俗纪录片的界定与发展现状

在对祭祀类民俗纪录片的生死观表达展开研究前,笔者首先对祭祀类民俗纪录片的概念内涵进行阐述,为研究生死观表达的问题奠定基石,其次追溯祭祀类民俗纪录片兴起与演变的过程,并在论述的基础之上,辩证地看待祭祀类民俗纪录片的发展现状。

#### 一、祭祀类民俗纪录片的概念

约翰·格里尔逊在《太阳报》的一篇文章中,最早使用了“Documentary”作为纪录片的英文表述。在《纪录片的首要原则》一文中,他认为纪录片可以挖掘银幕敞向真实世界的维度;原始状态下的素材更具有特殊的价值;天然的演员和天然的场景可以塑造更加丰满的形象。可见,格里尔逊强调了纪录片天然且原始的特性,从这个理论层面来看,民俗纪录片是一种对民俗的真实写照。

民俗纪录片来源于莎伦·谢尔曼所提出的“民俗电影”概念。“为了进一步澄清这个概念,谢尔曼在其《记录我们自己》(1998)一书中进一步论述了‘民俗学电影’的概念,并兼用了 folkloristic film(Jones, 1998)一词,强调‘民俗学电影’最重要的目的是要‘记录民俗’。”<sup>[1]</sup>从记录的意义维度来看,“电影”的内涵已经向纪实方向进行外延。谢尔曼的另一篇文章《聚焦:电影与21世纪民俗研究的生存》中认为:“通过对民俗学者的调查,发现多数的回答倾向于民俗志影像、民俗电影和民俗纪录片不存在差异或是大同小异。”<sup>[2]</sup>在这

<sup>[1]</sup> 张举文.迈向民俗学的影视与民俗研究[J].民俗研究,2007(01):16-31.

<sup>[2]</sup> [美]莎伦·谢尔曼,张举文,游自荧.聚焦:电影与21世纪民俗研究的生存[J].民间文化论坛,2005(06):51-61.

里可以得出民俗学电影就是民俗纪录片，抑或是包含了民俗纪录片。从某种意义上来看，民俗纪录片更新了记录民俗的形式，民俗研究聚焦的不再仅仅是文字文本，还要关注与影视相关的文本问题。此外，民俗纪录片还被作为一种田野调查的方式，弥补了纸质调查的局限性，从而辅助民俗学者更好地完成民俗研究。张举文《民俗影视记录与数字时代的民俗学研究》一文中认为：“以影视作品记录民俗活动是 20 世纪初电影技术与民族学和人类学结合的产物，成为纪录片中独特的影视作品类型。”<sup>[1]</sup>纪录片是民俗信息的重要载体，对各类民俗事项进行真实的记录，与影视学界看法大致相同，但民俗学更强调民俗纪录片作为工具的意义，因此，可以看出民俗、影视两个领域对“民俗纪录片”的看法略有不同。

从民俗领域来看，民俗学研究可以为祭祀类民俗纪录片概念的界定提供理论根基。民俗学者钟敬文拓展了民俗的内涵，外延至社会生活的文化部分，如饮食、服饰、建筑、节日、祭祀等方面。此外，他还在《民俗学概论》中指出：“原始农业出现以后，相应的禁忌、占候、祭祀、庆祝活动便相伴而生了，这些便是最早的节日风俗因素。”<sup>[2]</sup>这里可以看出，民俗中的祭祀行为与农业活动息息相关，农业中祭祀的目的是祈求来年五谷丰登、风调雨顺、人畜兴旺。经过发展后，祭祀成为民俗文化生活中不可或缺的元素，《礼记》就曾记载周人对日、月、星、辰进行定期、定时的祭祀。总的来看，祭祀民俗与农业物质生产相伴，多在重大节日举行，并带有同祖先、神灵等进行沟通和祈祷福泽降临的复杂意味。

祭祀类民俗纪录片的诞生归因于祭祀民俗和纪录片的联姻，可以说祭祀类民俗纪录片是民俗学与纪录片深度融合的产物。祭祀类民俗纪录片内涵的定义是一个较为复杂的问题，它要同时兼顾纪录片和民俗学两个领域，此外，祭祀民俗纪录片涵盖的范围广阔，概念界定较为宽泛，目前纪录片学术界还没有一个明确的定论。

综上所述，笔者在吸收权威学者观点，并观看大量纪录片的基础上，结合了民俗学理论，把祭祀类民俗纪录片的内涵解读为：**对现留存的祭祀民俗行为进行纪实性影像描绘，呈现了某一文化背景、某一民族或某一地域的深层精神信仰，进而成为一种可以增强文化自信、凝聚民族共识的纪录片类型。**祭祀类民俗纪录片通常需要创作者有一定的田野调查基础，以参与者或观察者的角度介入到民俗持有者的生活中，使用较少的解说词，抓取适

<sup>[1]</sup> 张举文. 民俗影视记录与数字时代的民俗学研究[J]. 民间文化论坛, 2021(03):5-13.

<sup>[2]</sup> 钟敬文. 民俗学概论[M]. 北京: 高等教育出版社, 1998: 103.

当的矛盾冲突，并将某一种祭祀活动的流程记录下来，使观众在祭祀民俗的感性体验中把对生死观的理解上升到思辨的高度，潜移默化地提高对生命和死亡的体认，为凝聚共同体意识添砖添瓦。

## 二、祭祀类民俗纪录片的发展历程及现状

### （一）祭祀类民俗纪录片发展历程

自诞生到成熟壮大，中国的祭祀类民俗纪录片在观念更易、政策支持、技术进步等多重因素的影响下不断地开拓革新，宏观上经历了一个由知识性的民俗学记录影像向具备艺术性、蒙太奇思维的纪录片发展的过程，与其他类型的民俗纪录片有较大的差异。例如，民间手工艺、民间美食等其他类别的民俗纪录片发展至今，在形态更趋向于电视专题纪录片，但是现存的祭祀类民俗纪录片更趋向于“直接电影”的形态，几乎看不到专题片的影子。

新中国成立前，由于缺乏相应的社会文化条件，几乎没有人关注祭祀民俗的影像呈现。国外学者西德尼·甘博历经三年制作了纪录片《妙峰山朝圣》，表现了华北地区民众的民俗信仰，还原了“碧霞元君”的祭祀仪式，该影片画面略显粗糙，也缺乏文化上的深度，但却是记录中国祭祀民俗的早期珍贵影像。

20 世纪 50 年代，我国祭祀类民俗纪录片兴起，这与国家有关部门记录少数民族社会历史面貌的需求有着密切的联系。这一时期，我国的民俗学界、史学界，展开了大量的社会历史调研，形成诸多的调查报告，同时也拍摄了 20 多部社会科学纪录片，这些影片容纳了少数民族的生活、生产民俗，将民俗主体的祈福、祭祀行为记录了下来。可以说，祭祀类民俗纪录片在这一时期呈现出知识性、科学性，承担着文化抢险的功能。

20 世纪 60 年代到 70 年代末，中国民俗学的发展停滞，祭祀类民俗纪录片度过近 20 年的静默期，几乎没有作品的产出。改革开放后，经济的发展带来思想、文化的解放，尤其在民俗学、人类学研究中心的推动下，优质的佳作纷纷涌出，它们突破了影像记录的刻板模式和审美性缺失的不足，开始进行剪辑和拍摄的创新，例如，在蒙太奇表达上出现故事化的编排，在画面修辞上具有明显的隐喻、象征意味。1986 年《生的狂欢》有意识地运用俯仰角度和不同景别的运动镜头，描绘了哈尼族奕车支系族群在祭祀活动中的写照，为格里尔逊模式找到了一个知识性与艺术性的平衡点。1992 年《最后的山神》客观地表现了



还保存着原始传统的鄂伦春人，得益于画面“有意味的组接”，片中呈现出子孙对父辈祭祀山神的一种不解和迷茫。此外，同一时期中国台湾的作品也极具有代表性，如胡台丽的《神祖之灵归来：排湾族五年祭》《矮人祭之歌》等，在丰富的民间祭仪中展现驱祸祈福的朴实情感。这一时期，祭祀类民俗纪录片的创作由简单的影像记录向更为精致的加工转变。

新世纪以来，“中国民间文化遗产抢救工程”和乡村振兴战略的实施，使得大众的视野更多地关注到民间风俗文化上来。在多元的创作主体推动下，民俗纪录片进入创作活跃期。此外，纪录片的创作主体也愈发自觉，田波的《佛陀塬》，杨蕊的《毕摩纪》，刘湘晨的《开斋节》，鬼叔中的《保苗祭》《春之祭》等，充分表现了 21 世纪祭祀类民俗纪录片以乡土祭祀文化入手的特点。更加繁荣的创作环境，以及采用人类学田野调查的方法，使得影像化的民俗事象从深度上进一步开掘。以导演刘湘晨为典型代表，他早期拍摄的《太阳部族》（1996 年）到新世纪拍摄的《开斋节》（2016 年），在创作理念上发生了较大的变化，呈现出从民俗记录到文化深描的转向，见证了影视导演到影视人类学导演的蜕变，同时也反映出祭祀类民俗纪录片借助人类学进行创作的阶段特征。

## （二）祭祀类民俗纪录片的发展现状

进入 21 世纪，我国祭祀类民俗纪录片迎来了广阔的创作空间，具备艺术、学术双重身份的创作人才充足，高质量佳作不断涌出，艺术审美实现了较大的突破。一方面，民俗学和人类学的成熟，将祭祀类民俗纪录片的创作观念推向了新的高度，呈现出切合时代理念、贴合主流价值、符合民俗传统的整体特征；另一方面，当下对外传播范围有限、话语能力薄弱，未形成有建制、有规模的国际传播路径，但是对内仍承担着抢救民俗文化、凝聚民族共识、增强文化自信的重任。总体上看，祭祀类民俗纪录片已经实现了较大的进步，未来也拥有很大的发展空间。

祭祀类民俗纪录片创作理念成熟，创作根基深厚。随着中国人类学的成熟和完善，中国民俗学开始具有人类学的倾向。正如北京师范大学民俗学教授高丙中指出：“民俗学要在当代社会立足，必须从历史主义转向现实主义，从注目历史转向面对现实。”<sup>[1]</sup>借鉴人类学的理论和实践方法，祭祀类民俗纪录片不再拘泥传统民俗的限制，把镜头对准了时代新民俗，并在旧民俗“新”阐释方面实现了一定的突破。

<sup>[1]</sup> 高丙中. 中国民俗学的人类学倾向[J]. 民俗研究, 1996(02):6-14.

祭祀类民俗纪录片符合时代价值,“俗信化”特征凸显。“俗信”是区别于迷信的一种特殊民间文化,祭祀类民俗纪录片创作内容的俗信特征,旨在加强民间价值与主流价值的血脉联系,促进社会团结,增强社会凝聚力。其中,“俗”更强调乡土性、民间性的现实世界,“信”更倾向信仰崇拜的神圣世界。从这个角度来看,祭祀类民俗纪录片在坚持时代价值底色的同时,排斥媚俗、低俗、迷信的民俗景观,更多的是在呈现信仰场域与世俗场域的博弈,进而探求民族深层心理结构,表达中华民族优秀的生死观念。

## 第二节 祭祀与生死观理论

中华大地五千年历史,古代先贤的生死观念闪烁着智慧的光芒,展现出中华民族达观超然的态度。据湖南马王堆汉墓出土的医书《十问》记载,中国古代两位万民敬仰的贤明君主尧帝和舜帝曾经有过一次对话,尧问于舜,天下万物谁最为可贵?舜帝明确肯定“生最贵”<sup>[1]</sup>。中国传统生死观的研究,主要包括对儒家、道教、佛教生死观的研究,当代的生死观学科体系包含现代生死学、生死哲学等,虽然在理念上各有不同,但却都有着“生死俱善”“生死互渗”的母题。笔者将在本节探讨何谓生死观,从民俗中的生死观以及现代生死学的角度去阐述这一命题。其次,分析祭祀文化中的生死观,探讨祭祀与生死观的联系。

### 一、何谓生死观

生死观是一种对待生命与死亡的根本观点与核心态度,是人类无法避开的永恒命题。新生为起始,消亡为末尾,人生的历程是“由生到死”的周行过渡,关涉生死问题,基于每个人的差异会出现不同的感悟。渺沧海之一粟,个体在自身有限性、局限性前提下,从“有限”探求“无限”,这一过程会显示对待生命、死亡的态度,会反思生命的价值、死亡的价值,产生观点和想法后,进而构筑出生死观。神龟虽寿,犹有竟时,死亡是无法逃避的时刻,但死亡的存在是生命意义的源泉,生死观的问题就是探讨生与死关系、生与死意义的问题。生死是客观的科学,是不为主观意志而决定的自然规则。生死是严谨的哲学,是一个思辨的过程。同时,宗教赋予生死神秘感,认为生与死在精神上是可以超越的。

中国传统文化是儒、道、释长期历史的积淀与融合,这三家深刻影响了中国人对待生命与死亡的态度,可以说儒、道、释等派别的生死观念就是中国传统生死观的雏形。《论

<sup>[1]</sup> 陈延庆.论中国传统生死观[J].广西社会科学,2000(06):43-46.

语·先进》“未知生，焉知死”，活着的事情还一知半解，又怎理会死后的事情？儒家劝导人们珍重生命、重视当下，鼓励生命的进取，强调生命弘道的使命。儒家秉承“死而不朽”“立德不朽”的生命伦理观念，重视生活价值和人生价值。《庄子·知北游》“生也，死之徒；死也，生之始”。道家将生死置于宇宙万物之中，强调生死的自然属性，进而提出了“全生避死”“生死如一”的观点，充满了哲学思辨性。佛家强调“主死”的出世生死观，拥有一套完整的生死“轮回观”体系，包括“三世”“六道”“十二因缘”等，认为生命是痛苦的根源。除以上三家以外，古代诸子百家的典籍、诗歌、文论也不乏对生死观的探讨与希冀，但总体上都在儒、道、释的观念框架之中，如东晋诗人陶渊明被郑晓江教授认为是“外儒内道”，并将陶渊明的生死观念概括为“生命的二难紧张”，也就是一种生命自然性在社会中的表现。总的来看，儒、道、释分别代表了入世、避世、出世的观念，形成了中国传统生死观的“三维结构”，共同构筑了中国传统生死观念的系统。

从民俗的角度出发，挖掘出民俗中生死观的诸多层次，笔者在归纳民俗学相关书籍的基础上，将其概括为三个方面。第一，“重死重丧而又避讳言死”；第二，“事死如事生”“视死如生”“生死互渗”；第三，生生不已、生生不息的强烈生命意识。具体来看，“重死”在于避开死亡、忌讳死亡和抑制死亡，并且很少的提到“死亡”的字眼。许慎编著的《说文解字》：“葬，臧也。从死在草中。”葬与死在字源上有着密切联系，将死者用草来掩盖住，也就是说有死亡的存在便需要进行埋葬，这阐述了在“重死”方面，遭后人诟病的“厚葬”“厚丧”等丧葬民俗。“视死如生”的生死观，在于对生命与死亡的界限进行模糊处理，探讨“死”是另一个角度探讨“生”，在“生命”之伟大的永恒主题中“生”与“死”达到和谐统一。最后，“生生不息”的观念则是中华民族代代相传的对人生的礼赞以及对生命存续的希冀。

一方面，民俗文化中的生死观是依赖诸多民俗活动进行阐释的；另一方面，民俗行为系统服从于民俗意识系统，民俗中的“生死观”是生产、节庆、祭祀等民俗行为展露出来的。从文化人类学视野下的“文化适应”理论来看，文化具有“适应性”，即适应某一时代的自然环境和社会环境，最终得以延绵下去。民俗文化在“适应”环境后会形成一整套浑然天成的仪式系统，进而整合民俗自身。例如，人生仪礼（又称通过仪礼、生命仪礼）与生产、生活、社区乃至精神信仰等多方面相融合，形成一套完整的民俗祭仪系统。传统生死观在历史地积淀中形成，在时代的变迁中融汇与变形，不断地推陈出新，直到今

日留存了许多的精华和养料。虽然传统生死观中仍存在饱受诟病的地方，或与时代发展相悖，或与主流价值观背道而驰，但无论精华还是糟粕都对当今社会有着重大的反思、批判和学习的价值。

相比于传统生死观，现代的生死观突出对生死意义维度的探讨。现代的生死观研究更加的系统和多元化，已经发展成为独立的学科。1912年，罗斯威·帕克提出了死亡学学科，并在此基础上出现了死亡现象学、生死学的分支学科。在20世末期，傅伟勋提出“生死学”的概念，并试图建构“现代生死学”，尽管这一概念或观点没有成型的组织架构，但却引发了学界对生死观问题的再探讨以及关注生死教育的社会问题。“现代生死学”表达出的生死观念，试图解决的问题是：生命的意义和死亡意义是什么，支撑短暂个体生命的动力又是什么，进而将“临终关怀”和生死教育的问题放到了重要的位置。“现代生死学”强调对生死观的哲学化，并与医学、教育学、民俗学、宗教学、生理学等其他学科进行交叉。后来基于生死学，钮则诚提出一套“向死而生、以死观生”的观念，郑晓江对先秦时期、两汉时期、魏晋时期等传统生死观进行思辨，提出了“生死一体、生死互渗”的观念。可见，中国现代的生死观科学是在传统生死观的基础上注入时代的血液、辩证的思维、交叉的方法论后发展起来的，并留下了较为深刻的儒、道、释三家的思想烙印。

## 二、祭祀中的生死观

《说文》：祭祀也。从示，以手持肉。“祭”字“示”为偏旁，意为用手抓着肉进行献祭的活动。《道德经》中“子孙以祭祀为辍”“死而不亡者寿”。这很大程度地反映出了古代人对于祭祀仪礼的重视程度，同时也切合了中华民族自古以来“生生不息”的生死观主题。一方面，祭祀是古人对星辰、日月、水火、祖先的崇拜，是一种由信仰而催生的活动；另一方面，祭祀行为与原始人生产力低，并且敬畏自然的神秘、恐惧鬼怪的力量有莫大的关系。经过祭祀人们可以躲避灾祸，达到祈求福临、祛灾辟邪的效果，展露出对死亡的敬畏和对生命的尊重。在本节，笔者主要探讨山川祭祀、祖先祭祀、节日祭祀的文化内容，进而研究这些祭祀中所包含的生死观。

## （一）山川祭祀

中华民族世代久居的土地上有着不计其数的山川河流，山川是生存之所，但它在为民众提供生存需要的同时，也会引发自然灾害，进而危及宝贵的生命，带来死亡的威胁。因此，先民们对待山川的态度是复杂的，可以概括为既恐惧、敬畏又依赖、崇拜。山川祭祀是由山川崇拜的理念引发的国家及个人层面的祭祀活动。一方面，它有神秘性和宗教性，反映了古人在科学认知有限的情况下，一种迷信的文化心理状况；另一方面，通过牲祭、歌祭、酒祭、火祭等多样化的仪式，达成了敬畏自然的集体意识。可以说，一系列的祭祀行为、典礼仪式是山川崇拜观念的具像化体现。《礼记》：“天子祭天地，祭四方，祭山川。”<sup>[1]</sup>早在西周时期，山川祭祀就成为祭礼的重要部分，南北朝时期进一步完善，唐宋时期成熟。据民俗学家考究，春秋时期楚国人将“山”和“川”分开祭祀，这主要是由楚地自然条件决定的。“山”和“川”的祭祀均以国家形态为主且属于自然崇拜的范畴，后来才被学界并称。山和川的祭祀又都是古人天地信仰的一部分。山的祭是报山之功，川的祭是报水之功，建立起人与神之间索取与回报、赠予与接受、祈求与恩谢的关系。

山川祭祀作为古代国家祭祀体系中的显要存在，能够表现政治权威，彰显古代皇帝对山川地理的控制力。民间角度的山川祭祀则蕴含更朴素观念，是对于生命的延续以及消灾避祸的现实需求。民间香客进行山川祭祀通常抱着祛病、求子以及长生的目的。例如，泰山有东岳大帝、碧霞元君这两位既主生、也主死的神灵，其中的碧霞元君在民间享有盛名，被尊称为“泰山老奶奶”，人们认为她有着让人生命延续的祈福之力。再比如，嘉靖十一年，太子太保领受皇太后之命，前往泰山祭祀，祈求碧霞元君降下福祉为大明皇帝延续子嗣。这些官方或民间的祭祀仪式，与泰山崇拜信仰的“育化万物，始于乾坤”相统一。此外，其他举行山川祭祀活动的名山大川，一部分是受儒、道、释熏染的“文化山”“文化川”，也有部分是受民间信仰熏染的“神山”“神川”。山川祭祀中蕴含的生死观仍在传统民俗文化的范畴中，并且它们有着统一的生死观母题——生生不息、死亡抑制。

## （二）祖先祭祀

祖先祭祀在中华传统文化中占有不可或缺的重要地位，它是对传统孝道的践行，而从民族集体心理结构进行解读，则体现了“生死互渗”的观念。列维·布留尔：“对原逻辑思维来说，人尽管死了，也以某种方式活着。死人与活人的生命互渗”<sup>[2]</sup>。逝者通过某种

<sup>[1]</sup> 杨天宇.礼记译注[M].上海:上海古籍出版社,2004:70.

<sup>[2]</sup> [法]列维·布留尔.原始思维[M].丁由译.北京:商务印书馆,1981:298.

方式与在世的人们保持着紧密的联系，祖先祭祀便承担着沟通生死两界的功能，形式为定期祭祀、非定期祭祀。在定期的祭祖日、上坟日以及元旦、清明、中元等传统岁时岁节中都有相应的祭祀体系，如清明扫墓并插柳于门，中元节燃放河灯和超度亡灵，农历“十月初一”送寒衣以及为祖宗“发纸”“发元宝”等。非定期的祭祀在喜庆、欢乐的节点进行，如子孙后代生子、婚娶、诞辰等喜事会通过祭祀的方式向逝者祖先“报喜”，向先祖表达感恩、追思的情绪，以报答养育和荫蔽的恩情。在祖先祭祀中，子孙后代承担了“孝”的责任，集中体现了生者与逝者进行沟通的心愿和对逝者在另一界域过上美好生活的希冀。

“在‘生’的强大主旋律中达到和谐一致：一方面强调的是个体生命的永恒不灭；另一方面强调的则是群体、社会的整合与存续。”<sup>[1]</sup>在祖先祭祀中，“相信死人还活着”是个体生命永恒存在的显现，体现了“生死互渗”的理念。此外，祭祀祖先的仪式使生、死两界沟通，将宗族关系、长幼秩序带到了已逝祖先的世界，进而将“礼”的秩序延续下去，对家族进行整合，对传统社会进行归纳，表达了一个家族生生不息的世代延续与传承的意味。

### （三）节日祭祀

节日祭祀是一种在人类社会约定俗成的特定时节进行祭奠仪礼的活动，通常以年度为周期，交叉并渗透在不同的民俗活动中。节日祭祀的范围有狭义与广义之分，狭义的节日祭祀与自然神灵的崇拜有关，广义的节日祭祀则与禁忌观念和灵魂崇拜有关。在狭义上，主要囊括传统的岁时岁节，如中秋节、端午节、春节等。在广义上，个体的过渡仪礼——诞生礼、成人礼以及婚丧嫁娶等重要节点也包括在内，例如，祖先祭祀中的祭祖日、上坟日也属于广义的节日祭祀范畴。

传统岁时岁节的祭祀与中国古代农业文明紧密联系，历法、节气对节日祭祀的影响深远。节气虽然无法直接作为“节日”，但它使得一些重要的“节点”凸显出来，成为农业生产的依据，同时也成为节日祭祀的依据。各时节的祭祀仪礼，无不体现出人寿年丰、人畜两旺、驱傩避灾的生死观念。《淮南子》中记载：“今穷鄙社，叩盆拊瓠，相和而歌”<sup>[2]</sup>。春秋战国之后，“社日”普及到州、县、里行政单位，成为庆祝农事的大型节日。《左传·昭公二十九年》中记载：“共工氏有子曰勾龙，为后土……后土为社。”<sup>[3]</sup>“后土”被

[1] 郭于华.死的困扰与生的执著——中国民间丧葬仪礼与传统生死观[M].北京:中国人民大学出版社,1992:113.

[2] 杨树达.淮南子证闻[M].上海:上海古籍出版社,1985:67.

[3] 郭于华.死的困扰与生的执著——中国民间丧葬仪礼与传统生死观[M].北京:中国人民大学出版社,1992:96.

赋予神格成为“社神”，在这一层面，社日祭祀不仅是对土地的祭祀，也是对神灵的祭祀。社日祭祀源于对土地及土地神的崇拜，这种观念延续到现代也未中断。土地是生命的归所，具有生殖养育的能力，“社神”司掌冥界、管控死亡。土地与“社”联结，创构了链接生、死两界的空间，既有“生生不息”的向往，又有试图与神灵沟通，超越生死的意味。综上所述，岁时岁节的祭祀是人与自然、人与神灵的共事活动，大多都带有服务水利农桑的现实功能以及颇具迷信色彩的神灵崇拜因素。

个体的过渡仪礼及其相关的祭祀活动是民俗学者与人类学者重点关注的对象。范·热纳在《通过仪礼》一书中，首次提出了民俗学术语“通过仪礼”，它的意义是能够使人类从一种社会状况转变为另一种社会状况。通过仪礼有三个阶段：脱离仪式、转变仪式、合入仪式。每一阶段的“开始”是上一阶段的死亡，“结束”则是下一阶段的新生，如成人礼仪式，宣告儿童岁月的死亡，同时宣告进入成人时代。维克多·特纳在《仪式过程——结构与反结构》一书中，提出了“阈限”的概念，强调了“通过仪礼”中的转变阶段。个体在转变阶段的仪式空间里处于旧状态死亡和新状态焕发。“阈限”概念阐述了在祭祀仪式中生与死相交的状态。总的来看，人生的过渡仪礼，虽然有生和死的二元分化，但绝非完全的对立，其中也包含了同一性。例如，诞辰日与忌日、婚礼日与丧礼日，是“红事”与“白事”的呼应，“红事”祭祀仪礼中会包含死亡的因素，“白事”祭祀仪礼中也会包含生命的向度，象征着生与死的周行过渡，呈现出了“生死互渗”的意味。

### 第三节 祭祀类民俗纪录片生死观研究的理论基础

#### 一、民俗学理论

民俗学兴起于19世纪50年代的英国，英文名称为“Folklore”。威廉·汤姆斯向《雅典娜神庙》杂志邮寄的信件中提出用“民俗”的字眼来研究该学科。“汤姆斯第一次对民俗概念、性质、内容作了界定，如礼仪、风俗习惯、仪典、迷信、歌谣、寓言等。”<sup>[1]</sup>之后民俗逐渐进入国际学界的研究视野。中国民俗学家钟敬文在《民俗学概论》中指出：“民俗学是一门以民间的风俗习惯为研究对象的人文科学。”<sup>[2]</sup>在民俗学研究的领域内，研究对象是错综复杂的，包括并仅不限于物质、精神、社会、语言等方面。民俗学以严谨的态

<sup>[1]</sup> 仲富兰.中国民俗文化学导论[M].上海:上海辞书出版社,2007:2.

<sup>[2]</sup> 钟敬文.民俗学概论[M].北京:高等教育出版社,1998:4.

度，调查、收集、分析各个不同地域的民间风俗，并以科学的方法探究民俗文化的内在规律，进而总结出一个民族普遍的思维方式和深层的心理结构。

本文借助钟敬文、仲富兰等民俗学者的重要理论，为深入研究祭祀类民俗纪录片奠定坚实的基础。钟敬文在《建立中国民俗学派》中提出“多民族一国民俗观”的命题，通过该命题认识到祭祀民俗研究对象的广阔性以及内在的民族凝聚力；他还在《对中国当前民俗学一些问题的意见》中指出研究民俗文化现象，应当注重多学科的交叉，为笔者的研究开拓了思路。仲富兰《中国民俗文化学导论》中提出的“理论结构学”，旨在科学地认知祭祀民俗的产生、发展、变异的过程规律，有助于对祭祀民俗的属性、特征、范围进行把握；通过民俗“场”的理论，认知祭祀民俗“点”与“面”的组合系统；通过“隐显互动”的理论，认知祭祀民俗的复合形态。总的来看，民俗学是祭祀类民俗纪录片创作的理论根据地，一方面，民俗学研究历史中的民俗，提供文献资料的支撑；另一方面，民俗学是自我更新的学科，为创作提供更加前沿的视野。因此，祭祀类民俗纪录片想要发展，必须扎根于民俗学的沃土之中，不断学习全新的思考角度。

## 二、影视叙事学理论

叙事学是专门研究叙事的学科。1969年法国学者茨维坦·托多罗夫首次提出了“叙事学”，这一术语在西方文艺理论研究中发挥了重要作用。西方的叙事学经历了“经典叙事学”和“后经典叙事学”两个阶段，逐步建立了完备且独立的理论研究体系。中国很早便有了“叙事”的概念，《周礼·春官》中便有记载，意味“依序形式”，但是中国叙事学的理论研究晚于西方，直到二十世纪八九十年代国内学者才开始研究叙事学。叙事学作为文本研究的方法，近几年来在学术领域极受关注，并且成为纪录片领域的一个重要研究方向。因此，笔者在第三章以叙事学理论作为研究基础，从叙事主题、叙事结构、叙事人物、叙事空间的角度探讨祭祀类民俗纪录片生死观的影视叙事问题。通过叙事学的理论介入，结合祭祀类民俗纪录片作品总结出生死观表达的叙事方法。第一节发掘表达观点的叙事主题，第二节研究了递进式、漫谈式、板块式结构，如何呈现生死观念，第三节凝练了包含巫覡、参礼人、观礼人在内的叙事人物，第四节探讨了承载生死观的叙事空间。

## 三、影视人类学理论

影视人类学兴起于20世纪60年代，是人类学学科的一个分支，又称“视觉人类学”，



目前已经形成了相对稳定的学术理论框架。影视人类学现有丰富的综合性研究著作，如张江华、李德军的《影视人类学概论》，卡尔·海德的《影视民族学》，保罗·霍金斯的《影视人类学原理》等专著，均系统全面地阐述了人类学影片的创作方法和创作原理。影视人类学作为影视学和人类学相结合的综合学科，全面地反映了我国的社会文化状况，产生了“为少数民族子孙后代留下珍贵的文化遗产”的深远意义。影视人类学强调使用影像手段来阐释文化，为祭祀类民俗纪录片提供成熟的创作手法和完备的实践体系。影视人类学跨学科的视角，能够辅助祭祀类民俗纪录片进行观念表达，尤其“文化深描”“田野深描”的理念渗透到画面呈现、景别运用、内容聚焦等多个方面，成为深入挖掘祭祀类民俗纪录片民俗文化和生死观念的指南针，以及祭祀类民俗纪录片进一步发展的助推器。

#### 四、生死哲学理论

死亡哲学、生死哲学、生命哲学等哲学理论，将生死问题上升到新的思想深度，笔者学习、借鉴海德格尔的“死亡哲学”和傅伟勋“生死哲学”，旨在为挖掘祭祀中的生死观时，提供更深刻的哲学根基。德国哲学家海德格尔在著作《存在与时间》中，从死亡本体论的角度阐释了“向死而生”“为死而在”的死亡哲学。海德格尔指出“死亡不是一个事件”<sup>[1]</sup>的命题，从死亡的根基和意义入手，打破流行死亡观的局限，进而建构了深刻的死亡哲学。此外，海德格尔还在《物》一文中写道：“死是无的圣所...作为无的圣所，死是存在的庇护所。”<sup>[2]</sup>阐明了生存与死亡之间微妙的关系，即死亡在场，生存才能更有价值和意义。台湾哲学家傅伟勋强调从学科融合的角度去理解生死哲学，基于中国的生命哲学和西方的死亡学，建构了“现代生死学”。一方面，在生死哲学的“形上学”中总结出了一种“生死解脱境界”；另一方面，他基于现代心理学的成果，结合弗兰克“意义治疗法”和森田正马的治疗学，形成精神治疗学的理论框架，从实践维度上开拓了生死哲学。中外先哲有关生死的哲学成果，为笔者研究纪录片影像中“生死观”表达的问题，提供了丰沛的哲学养料，并助推了祭祀民俗画面的拍摄与构思。

<sup>[1]</sup> [德]马丁·海德格尔.存在与时间[M].王庆节译.上海:三联书店,1987:289.

<sup>[2]</sup> 余平.论海德格尔的死亡本体论及其阐释学意义[J].哲学研究,1995(11):30-40.

## 第二章 祭祀类民俗纪录片之生死观内涵

纪录片学者比尔·尼科尔斯在《表现现实》中写道：“纪录片从对人物、地点、情境和事件的具体描述开始，但它的成功更多地取决于它能否引导我们从它提供的细节中获得更大的经验教训、更广阔的视野或更全面的理念。”<sup>[1]</sup>题材界定边框的范围，主题给予价值理念的判断，内容则是纪录片的血肉。实际上，在有明晰的题材和主题之后，纪录片的内容便承担了抽象观念表达和具象塑造的功能。进一步而言，内容与观念互为表里，齐头并进，祭祀类民俗纪录片内容的选择影响着“生死观”内涵的呈现，同时，“生死观”的哲理深度在一定程度上充盈了该类纪录片的内容表达，进而实现对祭祀文化的深描。本章将从生命、死亡和生死同构三个维度，探讨祭祀类民俗纪录片的“生死观”内涵，旨在推动纪录片立意的深化与升华，并为接下来章节“生死观”的影像表达研究奠定基础。

### 第一节 生生不息：祭祀类民俗纪录片之生命观念

以生命为本原，是中华民族大智慧的结晶<sup>[2]</sup>。生生不息是中国传统生死观的主旋律，《易传》中曾提出“生生之谓易”的哲学命题，“易”为中枢的系统中更加强调生命，传递日日更新、生生不已的生命信仰。死亡与虚无绝非是恒久固定的，流转中长存永续的是生命的存在。在强大“生”之主题的影响下，人们驱祸避疾的美好愿景在民俗祭礼中显现出来，贯彻了乐生、健生、好生的生命观念。祭祀类民俗纪录片生命维度的内涵，通过蕴含生命意象的民俗事项，表达出对生命的敬仰和人生的礼赞，更将生生不息的民族精神留存到影像之中。

#### 一、生殖：繁衍与新生

生生不息的繁衍观念是一种生命意识，也是人类最根本的意识。实际上，繁衍与新生是永恒不变的历史文化现象，人类既在生理上保持原始的生殖动力，又将这种生命本源意识以巫术祭祀和艺术的形式传承下去。彩陶盛产于新石器时代黄河地区，在仰韶文化的影响下，器皿的外壁常饰有鱼形的花纹，象征着女性的生殖器官，母系传统的社群实行以鱼为象征的女性生殖器崇拜，最终形成了“鱼祭”的仪式。《生殖崇拜文化略论》一文中指

<sup>[1]</sup> 康世伟. 马克思·舍勒哲学下的纪录片审美情感阐释[J]. 当代电影, 2022, 314(05): 111-117.

<sup>[2]</sup> 陈伯海. “生生之谓易”——一种生命哲学的存在本原观[J]. 社会科学战线, 2008, 159(09): 156-163.

出：“半坡先民崇拜女阴的‘鱼祭’祭场（后为祭坛），为模仿女阴的原形。”<sup>[1]</sup>可以看出“鱼”作为一种生殖符号，象征着对生命的崇敬。此外，我国现存的岩石壁画描绘了众多男女在祭祀中做着有规律的舞蹈动作，祈求人口的繁衍。直到今天还留存的芒苕舞、跳花灯等民俗舞蹈，也充斥着原始生殖崇拜的意味。由此可见，从原始社会到现代社会，繁衍子嗣的生命意识始终占据了重要的位置。

随着祖先崇拜和鬼神信仰的发展，初民的生殖崇拜逐渐过渡为“生育神”的崇拜，也就是从性器官、性行为的崇拜转向了送子观音、碧霞元君、高禰、妈祖等神灵的崇拜。宋代《东京梦华录》第六卷记载：“最要闹九子母殿，及东西塔院……竟陈灯烛，光彩争华，直至达旦。”<sup>[2]</sup>唐代《酉阳杂俎》记载：“从来有灵，至今百姓上幡伞不绝。”<sup>[3]</sup>《谭宾录》也曾提到：“万回师，阆乡人也，俗姓张氏。初母祈于观音像，而因娠回。”<sup>[4]</sup>众多史料文献描述了司职生育的神灵香火之盛，以及祭祀祈福场面的热烈，进一步反映了多子多孙的生育观念。总的来看，无论是初民的生殖崇拜，还是后来的生育神崇拜，生命的诞生始终是生与死周行过渡的关键环节，是“以生抗死”意识的真实写照。

祭祀类民俗纪录片中表现繁衍与生殖意识的民俗内容不在少数，并大都呈现出对生命留存永续的期盼，对族群和民族经久不衰的渴望。以祭祀类民俗纪录片《生的狂欢》为例，镜头细致描绘了生活的细节，哈尼族车奕系姑娘裸露双腿，佩戴名叫“帕阿”的麻绳腰带，并装饰有鱼、螺地标志物。此外，“砣扎扎”节祭祀神灵之后，敲锣鸣鼓，载歌载舞，哈尼族男女无拘束的与异性交往，并建立“车艾”关系。无论是身体装饰物、歌舞表演，还是独特的祭祀民俗，都反映出了哈尼族车奕系人民通过娱神的手段，展现了对生殖的崇拜，表达了对生命的崇敬，尽显原始祭祀的遗风，从奔放的身体狂欢到生命力的喷发，超越了世俗的场域，进入神圣的生命境界，印证了生生不息的原始精神。笔者的毕业作品《泰山祭事》采访了爬泰山的年轻人李先生，他准备了一些祭品，来到碧霞元君庙叩首上香。在与其深入交流后，李先生表示几乎每年都会来泰山还愿，报答碧霞元君的降生之情。正如采访中所言：“从长辈那听说后，自愿前来碧霞元君庙上香祈福。”诚然，虽然受访者并不了解碧霞元君作为民间“生育之神”的民俗渊源，但出自对生命的敬重，仍会支配他完成简单的祭仪。笔者抓访的这段“还愿”部分，以年轻人的视角切入生命繁衍的内容，最

[1] 赵国华. 生殖崇拜文化略论[J]. 中国社会科学, 1988(01):131-156.

[2] 元艳敏, 杜文玉. 论唐宋时期的生育神信仰及其特点[J]. 宁夏社会科学, 2009(02):128-132.

[3] 段成式. 酉阳杂俎续集, 卷 6[M]. 北京: 中华书局, 1981:260.

[4] 李昉. 太平广记, 卷 92[M]. 北京: 中华书局, 1961:609.

终回归到珍重生命的母题。

## 二、生存：希望与愿景

中国传统民俗活动中体现出的生命意识，源自于中国人强烈的“土地意识”。《释名·释地》中记载：“地，底也，言其底下载万物也”；“土，吐也，吐生万物也。”土地承载着万物，也孕育着万物，对人类生存有直接的影响。从向自然界简单地索取到生产生活资料，人类都依靠着土地，眷恋着土地，以及期盼着土地的丰收。原始社会受“万物有灵”论的影响，土地被误认为拥有喜怒哀乐的情绪，掌控农作物的生长与成熟，此后崇拜土地、神化土地、祭祀土地的观念逐渐盛行。

中国广阔的乡土环境孕育出“社”或“乡社”的组织形式。在生产力低下、物质生活贫瘠的时代，生存的前提是团结乡邻力量，共同面对自然的挑战，基于这个原因，以“社”为中心，出现了社火、灯会等民俗活动。此外，乡社组织还通过“社祭”的形式，定期开展一系列固定化、程式化和信仰化的祭祀活动。祭祀期间摆放土地神的牌位，乡社的民众通过磕头焚香的方式向神灵许愿、还愿，祈求“社”的成员能够得到福泽和护佑。

从祭祀的种类来看，春耕节点的社祭称为“春祈”，秋收节点的社祭称为“秋报”，冬日的社祭叫做“大割”，这种以节气为重要依据的社祭反映了人们对土地祭祀的重视程度。从祭祀的形式来看，主要包括“瘞埋”和“血祭”。“瘞埋”是一种直接将祭品献给土地神的手段。《礼记·祭法》中记载：燔柴于泰坛，祭天也；瘞埋于泰折，祭地也。我国少数民族有类似于瘞埋的祭祀习惯，例如“瑞丽户育部落每三年以部落酋长名义，以牛一头为牺牲，大祭土地。先将牛杀死，洗净五脏，然后埋在部落酋长所居住的地方，作为直接献给土地的牺牲。”<sup>[1]</sup>血祭是指使用鲜血来祭祀土地，《谷梁传》中曾记载：“用之者，叩其鼻以衅社也。”这种方式源于原始人类认为血液可以滋养土地的观念，最终演化成了固定的祭祀形式。总的来看，生存方式决定了人的精神信仰，精神信仰又反映出族群的集体生命观念，以土地为中心的祭祀活动，既寄寓了对美好生活的愿景，又展现出朴素、粗犷、本真的生死观。

祭祀类民俗纪录片通过记录土地祭祀活动，呈现出眷恋土地的情结。以《春社谣》为例，该影片记录宁化县武层村阳春二月的祭社活动，镜头聚焦闽西地区信仰的“福主公王”，

<sup>[1]</sup> 何星亮.土地神及其崇拜[J].社会科学战线,1992(04):323-331.

按照时间的顺序，讲述本地村民虔诚祭社，祈祷神灵庇佑，渴望人丁兴旺、禾谷丰收的具体内容，此外，片中旁白“寡厝社公耕做主，求晴得晴雨得雨”暗喻祭社仪式中人们对未来生活的愿景，稻谷、黄牛等物件表达了尊谷重稻的朴素情感。最终，这一系列祭祀活动展露出生生不息的观念。

### 三、禳灾：驱祸与避疾

死亡是人类原生的恐惧，当人们生殖与生存问题得以解决后，又往往通过驱祸避疾的仪式进行“禳灾”，以求消解掉危及生命的因素。“禳灾”与鬼神沟通，驱除邪祟，其中“禳”字最早见于商周时期的甲骨文。古文字学家赵诚在《简明甲骨文辞典》中指出：“‘禳’将‘往’字借用为祭名，即后世之禳祭，为攘除凶殃之祭，如‘庚申卜，旅贞，往妣庚宗’。”<sup>[1]</sup>“禳”与祭祀联系密切，是为了驱除凶兆、消弭灾厄，反映出强烈的生命意识。禳灾的祭祀仪式分为预防解决和现时解决，前者是潜在危险的未雨绸缪，后者则是针对已经出现的危险。例如，彝族依据典籍《防雹经》，以“毕摩”为祭祀的主持者，通过四个阶段的仪式完成名叫“则斯哈马希”的驱雹行为。此外，清朝嘉庆、道光、咸丰等帝王，多次通过泰山祈雨以“禳”旱灾，每每祷雨灵应，甘霖大沛，造福百姓。禳灾是神灵信仰和生命观念在人们主观意识中的联通，对生命起到保护作用，预防和消除危机。

民俗学家仲富兰认为民俗文化的形态结构是一个“隐显互动”的复合结构。所谓隐显互动是指：“一方面它裸露着的林林总总的表象，显示出民俗文化的巨大魅力……另一方面，它的内涵又是相当沉稳地隐蔽着。”<sup>[2]</sup>民俗文化的“显”的与“隐”，实际上是外壳与内核、思维与表征的关系范畴，由此来看，“禳灾”事实上只是外壳与表征，而真正支配民族集体心理的内核与思维的是一种吉祥的世俗生命观，也就是期求生命健康延续下去的观念，盼望幸福与安康的观念。“禳灾”为显象的“隐显互动”复合结构，与西方截然不同，它表现出淡化神鬼志怪及信仰崇拜的倾向，展露出一一种现实主义文化精神，表达了一种源自于生活、服务于现实的意味。以笔者的毕业作品《泰山祭事》为例，影片中讲述的祭天大典、岱庙祈福活动，脱胎于传统祭仪，均是出于人们祈福避祸等现实需求的产物。但是其中加入了诸多现代文化的元素，例如，祭天仍保留的“进俎”仪式，原始血祭特征的宰杀牛羊改为简易的“献花篮”，岱庙活动中改跪拜为叩拜，改焚香为“心香”一柱。

<sup>[1]</sup> 赵诚.简明甲骨文辞典[M].北京:中华书局,2009:245.

<sup>[2]</sup> 仲富兰.中国民俗文化学导论[M].上海:上海辞书出版社,2007:163.

总体看来,虽然祭祀仪式的显像被现代文化解构,但画面中呈现出敬重、肃穆的氛围,足以证明表达出的生死观内涵的稳定性。

## 第二节 抑制死亡:祭祀类民俗纪录片之死亡观念

“在中国人的人生观中没有死亡的位置。事实上,这种人生观恰恰正是以摒弃对死亡的主观意识为前提和根本特征的……死,于是成为现实生活中最根本的禁忌。”<sup>[1]</sup>何显明认为中国人的生死智慧在于对死亡进行有意识的回避与搁置,将死亡的问题作为生活方方面面中最根本的禁忌。死的忌讳和重视丧葬在中国传统死亡观念中最为突出,它们展露了我国家俗生活中“抑制死亡”的内容。避讳而又重视死亡,难以言说而又强化死亡的仪式,这种矛盾的吊诡现象,实际上是深层民族集体心理的显现。我国祭祀类民俗纪录片聚焦“抑制死亡”的民俗生活和祭祀仪礼,以具象化的民俗展演,多个角度、多个侧面地反映重死重丧又避讳言死的生死观,并规避迷信化的死亡认知,引导受众正确看待人生的死亡纬度。

### 一、避讳言死:禁忌机制的触发

避讳和禁忌是民俗生活中的一个普遍现象。《五杂俎》一文中曾记载宋明帝对诗书典籍中死亡含义的字眼十分避讳,乃至终生不去言“丧”。受思维惯性的影响,上至帝王下至百姓对待死亡避而远之。“死亡”在古代通常会被替换为“仙逝”“去世”“作古”“驾鹤西去”等,君王则使用“薨”“驾崩”等。可以说,这种现象的表层外壳,显现出一种趋近于病态的死亡认知。但生死观的问题是复杂且难以言明的,从浅尝辄止到对深层民族集体心理的剖析,会发现“避讳言死”中包含了深刻的民俗禁忌文化。

西格蒙德·弗洛伊德 1913 年出版的《图腾与禁忌》中指出:“Taboo‘塔怖’(禁忌),就我们看来,它代表了两种不同方面的意义:首先是‘崇高的’、‘神圣的’;另一方面则是‘神秘的’、‘危险的’、‘禁止的’、‘不洁的’。”<sup>[2]</sup>弗洛伊德进一步从心理学角度认为,对欲望的克制是禁忌的本质,禁忌有对个体及群体“抑制”功能。死亡的禁忌实际上是一种死亡抑制或是对死亡的抗拒。西方思想家卡西尔《人论》一书中指出:“禁忌的本质就不依靠经验就先天地把某些事情说成是危险的。”<sup>[3]</sup>禁忌会无意识地被个体习得,具有代际传承、族群传播的扩布特点。探讨禁忌的角度不同,如“欲望说”“灵力说”“教

<sup>[1]</sup> 何显明.中国人的死亡心态[M].上海:上海文化出版社,1993:76.

<sup>[2]</sup> [奥]西格蒙德·弗洛伊德.图腾与禁忌[M].杨庸一译.北京:中国民间文艺出版社,1986:31.

<sup>[3]</sup> [德]恩斯特·卡西尔.人论[M].甘阳译.上海:上海译文出版社,1985:243.

训说”都有各自核心的观点，但它们都不约而同地涉及了规范、制约和秩序的内容。某一共同生活的人群将应对事情的经验标准化，群体内部产生共同的认知，进一步形成具有规范作用的秩序，禁忌便出现了。“避讳言死”的生死观流淌在我们民族血液里，直至现代仍颇具影响，潜移默化地形成了能够制约个体行为的“禁忌”力量。

从禁忌“仪式说”的观点出发，死亡的避讳可以追溯到祭祀仪式。在古代受到祭祀仪式的规定，人们会陷入无意识的服从。如丧葬中亲友们会送丧服、抬灵出殡，在这一过程中即使与逝者没有较深的感情维系，参祭者也会嚎啕大哭以慰亡灵。“哭祭”仪式的禁忌力量规范、制约参与祭祀的个体，确保祭祀仪式顺利地完成。在这里，已逝者必须度过人生中最后的“分离阶段”，即丧葬祭祀仪礼，才能算得上死亡意义上的圆满。

祭祀类民俗纪录片在死亡内容的选择上并非一般意义的“择优而选”，而是系统性、结构化的真实记录，与完整祭祀仪式割裂开的死亡禁忌影像，如同无源之水、无本之木，失去原本民俗记录的价值。纪录片大师尤里斯·伊文思说过：“纪录片记录现在的事情就会在将来成为历史。”过去记录的事情在当下同样成为了历史，因此祭祀类民俗纪录片决定记录“当下”内容时便要背负“真实”的责任，对民俗祭祀中“避讳死亡”的事项进行影像化的呈现。以祭祀类民俗纪录片《佛陀塬》为例，它讲述了黄土高原上信仰西天古佛的一个村庄，山顶供奉了石像做的天神，山腰供奉了古佛，村西则供奉了“五龙王”，片中70岁的退休村支书拓巨福对“五龙王”“天神”等祭祀时有两大避讳禁忌，其一是上香后需到庙外磕头叩首，其二是必须用燃烧枯草的火焰点燃木香，并且祭香的数量为“三”。此外，村中的巫师张四为霉运连连的薛家老小，设祭坛，做一种陕西本地的“叫魂”仪式，巫师发出“禁忌”信号，要求薛家直系亲属必须去十字路口进行呼喊叫魂。这些禁忌与村子常年面对干涸土地，庄稼极易颗粒无收有着较大的关系，村民不得不诉诸民间信仰，妄图通过祭祀仪式及禁忌的力量来换取生存空间。《归去来兮》系列纪录片第二集《冬去春来》，导演刘湘晨口述：“并不是从宗教的角度去解读的，而是来源于对生活的需求，他们只和自己最相关的，用最虔诚的方法表现出来。”解释新疆塔吉克族祭祀祷告时的禁忌与内心的心理活动。笔者创作的《泰山祭事》更加直观地表达了避讳死亡的禁忌，例如在泰山祭祀碧霞元君时，不能吹敬献的香火，以及要用道家祭拜礼仪，此外在“灶王祭”板块，泰安市民白先生避讳说出“烧元宝”而是用“发元宝”来代替。

综上所述，祭祀类民俗纪录片中祭祀的主体，不仅关心遵循仪式禁忌后是否能够产生

积极的意义并改变现有的生存状况，而且还会担心违反禁忌后会面临惩罚并危及生命。祭祀仪式中的禁制成为一种社群的规定，民间的群体于“无意识”中虔诚地遵循，无法理性地思考意义的生成机制，进而呈现出“类宗教”性的精神依赖。

## 二、重死重丧：死亡的圆满谢幕

在人类的原始时期，死亡思考以及安置死者的行为就已经出现了。苏联考古学家在特什克一塔什发现了一个尼安德特男孩的颅骨周围摆放了一圈野山羊角<sup>[1]</sup>。尼安德特人将死亡的尸体掩藏到墓穴当中，并附有一些珍贵的陪葬物品。虽然安葬的形式较为简易，但展示了早期人类对死者掩埋的重视态度。相比之下，同时期的中国在对待死亡的重视程度上是首屈一指的，例如黄帝陵、秦始皇陵兵马俑等帝王陵墓，以及民间形式各异的土葬、火葬、水葬、悬棺葬等，无不体现出中国人对生死问题的终极关怀。祭祀类民俗纪录片中对安葬仪礼的复刻，一方面，对业已消亡的葬法影像留存，具有民俗学、人类学的研究意义；另一方面，对民俗文化进行影像深描，透过繁琐的丧葬祭奠仪式展露重死重丧的生死观念。

郭于华在《死的困扰与生的执著——中国民间丧葬仪礼与传统生死观》一书中指出：“与人类对待死亡、安置死者的行为相对应的是人们关于死亡的发生、死亡本体及生命与死亡关系的思考。”<sup>[2]</sup>传统风俗中的安置死者，实际上是人类对生死问题思考后的行为。何谓死亡？死亡终极的意义是什么？古人在“葬”的程序中试图得到答案。消灭尸体、放置尸体是我国民俗中处理死者的两大类型。现有的祭祀类民俗纪录片作品鲜有“消灭尸体”的直接记录，如饱受诟病且有违伦理道德“尸宴葬”，带有明显的落后、愚昧的色彩，因此更多的是通过记录具有文化意味的丧葬仪礼来反映死亡的内容。

中国传统的丧葬祭仪中“厚葬隆丧”是主流，而提倡丧事节俭的“节葬”为末端，这一点在很多祭祀类民俗纪录片或民俗纪录片的祭祀内容中可以找到。如《乡村里的中国》展演农村出殡时的人满为患；冷凇《悬棺》中苗族隆重的悬棺祭祀等。厚葬隆丧的结果是丧葬祭仪程序的繁杂。《民俗学概论》一书中列举了唐代名目繁多的仪式：“初终、复、设床、奠、沐浴、袭、含、赴阙……宅兆、葬日，启殡、赠谥、亲宾致奠。”<sup>[3]</sup>这些名目下又包含更为微观的章程，以“初终”为例，用“属纆”的方式确定死者鼻息是否停止，而

[1] [苏]乌格里诺维奇.艺术与宗教[M].王先睿译.上海:三联书店,1987:26.

[2] 郭于华.死的困扰与生的执著——中国民间丧葬仪礼与传统生死观[M].北京:中国人民大学出版社,1992:81.

[3] 钟敬文.民俗学概论[M].北京:高等教育出版社,1998:140.



后通过“揭瓦”，方便死者魂魄归于天道，最后再用“复”的招魂祭祀以及立幡、诵咒等一套系统。新中国成立后，我国政府移风易俗，“厚养薄葬”的观念得以推广，但无可否认的是“重死重丧”的生死观念却延续了下去。

祭祀类民俗纪录片表现重死重丧祭仪的方式是含蓄的，很少有兼顾艺术性且完整记录仪式的作品。正如上一小节所探讨的“避讳言死”，死亡在本土文化语境中是一种避讳，直接反映丧葬的内容更是一种禁忌。综上，祭祀类民俗纪录片聚焦的死亡内容在拍摄过程中是极为困难的，无论是在选取被拍摄对象，还是把握民俗事项的尺度问题，都是对创作者的一次挑战。冷凇导演制作的《悬棺》是极为珍贵的影像，王德先子承父业，负责主持苗寨的“悬棺”祭祀，在他 97 岁寿终正寝后，唯一的心愿便是悬棺葬。苗寨的村民共同为去世老人准备祭品、祭文，直至通过小舟拖送遗体。总体来看，片中容纳了丰富的悬棺葬祭仪，包括崖洞式的安葬形式、船棺式的运送方式以及众多祭祀程序。《俄亚纳西人》记录了四川木里大山中的祭祀与婚丧仪式，奇观化的葬礼形式成为宝贵的民俗活化石，同时也将该民族的死亡观念传递下去。

“重死重丧”是对死亡内容的再延续，如果上一小节中“避讳言死”的发生机制是来自禁忌的力量，强调无意识的遵守，那么“重死重丧”实际上是对祭仪完整性、顺序性的强调。祭祀类民俗纪录片死亡维度的民俗内容，镜头的表达和所占的篇幅都较少，也因“忌讳”的问题使得创作者们刻意回避。但在笔者看来，死亡作为“生死两面”中不可缺席的内涵，在完成文化深描的部分具有举足轻重的作用，因此创作者在拍摄过程中，应当重点权衡“表现死亡”与“死亡避讳”的问题，以期找到温和且艺术的呈现方式。

### 第三节 生死同构：祭祀类民俗纪录片之“生死一体”观念

基于生死体认的差异，中西方的先哲们在生死问题上的见解，可以概括为倾向“生”和倾向“死”。首先，以孔子儒家为代表的倾向生。《论语·先进篇》：“未知生，焉知死？”孔子认为关于死亡的事情，死后再去了解也并不迟。古希腊哲学家伊壁鸠鲁也持相同的见解：“死与我们无干，因为凡是消散了的都没有感觉。”<sup>[1]</sup>其次，海德格尔是强调死亡的重要代表者，他的论著《存在与时间》中写道：“唯有死才真正启示出个人存在的价值，个人的独一无二性。”致力于研究死亡的本体意义。以上的两种生死观倾向，虽然

<sup>[1]</sup> [英]罗素.西方哲学史上卷[M].何兆武,李约瑟译.上海:商务印书馆,1963:347.

形成了较为完整的体系，但都属于“生不知死，死不知生”，将生、死分而论之的。源于“齐生死”的生死一体观念，认为生死是人整体的两个方面，正如在《大宗师》中“得者时也，失者顺也”论述了这种观点。陈延庆认为：“即生死存亡、来去得失是同一过程的两种不同表现，实为一体，差别只在于生为气之聚，而死为气之散。”<sup>[1]</sup>在现代，有关生死一体的讨论在现代生死哲学的研究中延续了下去，并形成更加全面的观点。祭祀类民俗纪录片的祭祀民俗展现了生死链接的整体，使之具有一体两面的意味。笔者将在前两节论述的生命与死亡内涵基础上，进一步分析生死同构的维度。

## 一、生死互渗：灵魂引渡，生死模糊

祭祀类民俗纪录片记录的岁时节庆、土地社祭、祖先祭祀等各类民俗活动，通过影视语言表达生与死的意象，建构出象征生死的民俗场域。在“生生不息”的主题中包含了死亡向度，生命与死亡发生了融合。祭祀类民俗纪录片民俗事项的画面呈现中，代表生命的部分与代表死亡的部分，在一定程度上进行了交织，葬礼、上坟、祭祖与祈福、祛病、婚姻及新生等互为矛盾的事项，但在表情达意时融合到了一起。例如，少数民族的狂欢节在死亡的仪式中蕴含着生命的特征，以及广大乡土社会中俗称的“白喜事”等，比比皆是。事实上，生命与死亡绝非“异质”，而是同构的、非互斥的，它们共同构成了个体的一生。生死同构的内容在祭祀类民俗纪录片的展演方面占有重要地位，几乎出现于大部分现有的作品里，但要寻根溯源，就不得不从生死观的发生学层面出发，从原始思维中寻找答案。

生与死界限的模糊乃至相互渗透，其实在否定“死亡”时便出现了。原始人类的思维中自然死亡是不存在的，死亡现象总会有各式各样的原因，巫术、诅咒、鬼魂以及神灵的天谴等都包含在列。人类学家卡西尔将原始人的思维进行了概括，“死亡没有被看成是服从于一般法则的自然现象……我们一遍又一遍听到的是这种不屈不挠的信念：死人还活着。”<sup>[2]</sup>人已经去世，但却以某种形式活着，死人与活人的生命互渗的观念，为现代人类演化出的民俗活动以及生死同构意味的祭祀仪式埋下了伏笔。

英国人类学家爱德华·博内特·泰勒提出“万物有灵”的理论，认为原始人相信灵魂的存在，自然中的万物都有灵魂，并确信灵魂不会消亡。他在《原始文化》一书中论述：“在原始人看来，灵魂和肉体可以彼此分离，灵魂在脱离肉体之后仍然可以继续存在；在

<sup>[1]</sup> 陈延庆.论中国传统生死观[J].广西社会科学,2000(06):43-46.

<sup>[2]</sup> [德]恩斯特·卡西尔.人论[M].甘阳译.上海:上海译文出版社,1985:108.

人类之外，自然界也和人一样存在着灵魂。”<sup>[1]</sup>万物有灵论给生死互渗的发生提供了沟通媒介——灵魂。列维·布留尔在《原始思维》一书中，进一步阐述了万物有灵，提出“互渗律”的概念分析原始人感兴趣的神秘力量。让·皮亚杰的发生认识论借用“万物有灵”去分析儿童，对于研究生命与死亡互相渗透的问题产生了重要意义，他指出：“在儿童的思想中，一再重复着有生命事物与无生命事物的混淆。”<sup>[2]</sup>这一点与原始人思维有相似之处。综合几位学者的研究成果不难看出，原始思维在整体上，呈现出一种事物与事物之间混沌的特征，这一点可以用来理解祭祀民俗活动中生死界限模糊部分。

郑晓江认为“生死互渗”是建构合理生死观的核心。“‘死’并非出现于人生命的终点，处于人生过程的最末尾，而是渗透于人生的整个过程之中的。也就是说，‘生’包蕴着‘死’。‘死’则意味着‘新生’，所以，‘死’也可说蕴藉着‘生’，这即所谓的‘生死互渗’”<sup>[3]</sup>。他形象地举出新、老细胞衰老、死亡而又重新生长的实例，讲述人体的新陈代谢的生死循环，得出生命的过程就是死亡的过程，两者是一体化的，进而上升到生死哲学的维度。

在祭祀类民俗纪录片中，“生”的祭祀仪式里包含着死亡元素，死亡的祭祀仪式里也包含着“生”的元素，两者在祭祀民俗的释义语境中表达出生死互渗的观念。以祭祀类民俗纪录片《泰山祭事》为例，其中的土地祭板块，向观众展现了始于泰山生死信仰的一次民俗祭祀活动，泰安市民在土地庙旧址向土地爷祈福，火纸燃尽，木棍在土地上划出明显的大圆圈，黄纸的灰烬与土壤被分割开，展现冥界与人界的明确界限，但祭祀祈福的心愿，却暗示民俗主体相信人界能够通向冥界，体现了民间祭祀中生死互渗的观念。《生的狂欢》记录的是哈尼族奕车人的狂欢节，奕车人祖先在定居时，毁坏了自然环境，杀伤众多的动植物，后来它们进行“骑磨秋”和“转磨秋”的祭仪，旨在通过生的仪式来向生灵死亡进行忏悔。此外，《七圣庙》《佛陀塙》《北湾祭事》等纪录片中出现的“招魂仪式”，虽然在具体流程上有所不同，但都通过召唤魂魄以祈求达到生命的延续，这些作品的民俗主体都持有生命与死亡相互渗透的观念。

## 二、由死观生：死而后生，超越生死

祭祀类民俗纪录片生死同构的内容，除表现生死互渗外，还以一种死亡观照生命的形

[1] [英]爱德华·泰勒.原始文化[M].连树声译.上海:上海文艺出版社,1992:419.

[2] 朱狄.原始文化研究第一章[M].上海:三联书店,1988:98.

[3] 郑晓江.论中国传统死亡智慧与“生死互渗”观[J].中国哲学史,1999(03):19-26+46.

式出现,即“由死观生”。从本质上看,“由死观生”是人对“有死性”这一生命失败的积极担当,也就是面对死亡的生命终局和无法摆脱的生理限制时,在生死的一体两面框架中寻求价值感、意义感,最终建构幸福美满的生命。生活中,个体要面对很多的死亡现象,如陌生人之死亡、亲属朋友之死亡、自身之死亡等,由死观生的价值便在于引导个体消解恐惧感的同时,辩证地看待死亡的发生,进而形成合理的生死观。

从哲学来看,以下是“由死观生”最重要的三个理念:第一,生和死既矛盾又统一,从生死两端的对峙过渡到由死观生的状态,死亡是生命价值的前提,探讨死中之生;第二,生命过程与生命内容的辨析,认识到生命过程是自然的、有限的,但生命内容是无限的,是可以对抗死亡的。靳凤林认为:“死亡虽然能够把生命过程最终化解为零,但不能侵犯被充实到这一过程之中的生命内容及其意义”<sup>[1]</sup>。通过坚定的生命信念,完成生命内容的圆满,不畏惧死亡的终局;第三,超越生死,肯定肉体无法超越生命限度的客观事实,从生命信念探讨超越生死。郑晓江认为:“人们可以把对死亡的认识转化为人之生活过程与生命进程动力,将死亡观转化为规划生的资源和促进人生发展的动力机制,从而既幸福地‘生’,亦坦然地‘死’。”<sup>[2]</sup>他还认为:“把个我化的人生观置换成类我化的人生观,从而立于生命的基点上来对待‘生’来看待‘死’,最后超越死亡,既获得‘生’的幸福,也得到‘死’的安心。”<sup>[3]</sup>总的来看,由死观生传达的是一种乐观、豁达的生死理念,引导人们更加珍重生命,最终达到人生的圆满。

中国传统民俗中各类祭祀文化,具有生命过渡循环的意识,突出体现为死亡事项所包含的生命意象。例如,在民间“桥”作为连通阴阳两界的观念极为普遍,陕西丧葬祭祀中有走银桥、过金桥,北京及华北地区盛行“烧船桥”的祭仪,苗族有“祭桥”仪式,以及水族特有的敬桥仪式等。民间认为孩童体弱多病、妇女求生保生,需要通过“祭桥”仪式来增强生命力,寓意搭乘主体的魂魄前往彼岸,带有强烈的生的意味。此外,民间的丧葬仪式中不乏看到象征吉祥和生命的物件,如葬礼中也会摆放大枣、栗子、鸡、鱼等。“山东一些地区,下葬仪式之后,亲属们要吃栗子和枣,据说能使人家门早的子孙,人丁兴旺。”<sup>[4]</sup>中国民间借死亡事件对存世的生命祈福,这种死亡事项中的生命主题,寓意了死去的人长眠,存世的人充满希望,达到“死”的安心和“生”的幸福。以祭祀类民俗纪录片《泰

[1] 靳凤林.死,而后生[M].北京:人民出版社,2005:264.

[2] 郑晓江.论中国传统死亡智慧与“生死互渗”观[J].中国哲学史,1999(03):19-26+46.

[3] 郑晓江.论生活与生命[J].江西师范大学学报,2001,(03):107-112.

[4] 郭于华.死的困扰与生的执著——中国民间丧葬仪礼与传统生死观[M].北京:中国人民大学出版社,1992:107.

山祭事》为例，其中的年祭板块，泰安市民的父亲对祖先丧葬的事项侃侃而谈，提到每年春节期间，不仅要给故去的祖先烧香上供，而且家里上首的八仙桌、八仙椅也要给祖先准备，旨在安抚故去的人，为存世的后代带来祝福，体现了“以死观生”的观念。

### 第三章 祭祀类民俗纪录片生死观的叙事策略

长久以来，中国祭祀类民俗纪录片都涉及了严肃的叙事内容，呈现出敬天法祖、敦亲睦族的宏大叙事主题，但故事化叙事要求宏大与微观相结合，要聚焦到有血有肉的民俗人

物身上,并注重叙事过程中的情感表达。本章将在影视叙事学理论的支撑下,从叙事主题、叙事结构、叙事人物、叙事空间的角度切入,探讨祭祀类民俗纪录片的生死观表达,并深入剖析这一过程中该类纪录片的叙事手法。

## 第一节 叙事主题——蕴有生死的思想内涵

《电影术语汇编》中是这样界定纪录片的:“纪录片是一种非虚构的影片,它具有一个有说服力的主题或观点,但它取材于现实生活,音响且运用编辑和音响来增进其观念的发展。”<sup>[1]</sup>由此可见,纪录片的叙事主题是作品创作的指南,规定了叙事的宏观方向,叙事结构、叙事手段以及叙事的角色与人物都是以叙事主题为核心展开的,目的是将叙事主题中由创作者凝练的价值观念、社会思想传达给受众。祭祀类民俗纪录片的主题开掘良久,尽管不同的作品有不同的主题倾向,但基于生死观的阐释表达,又都能在敬天法祖、敦亲睦族的主题中找到共通之处。

### 一、敬天法祖的生息之思

敬天法祖是祭祀类民俗纪录片最基本的叙事主题,是传统生死观念的重要体现,剖析民俗祭祀内容的本质后,便会发现“敬天”和“祭祖”的内核。《周礼·春官·大宗伯》记:“以禋祀祀昊天上帝,以实柴祀日、月、星、辰,以槁燎祀司中、司命、风师、雨师。”古文字学家刘雨认为:“从西周金文的内容看,周人对土地、山川、河流、风雨雷电等自然神的崇拜观念比较淡薄。而对祖先却十分崇拜,为此他们制定了许多繁复的祭祖礼仪。”<sup>[2]</sup>敬天法祖是跨越上千年历史沉淀下来的为中华民族所普遍认同的行为。在现代,敬天法祖剥离了尊卑礼制、君权神授等封建色彩后,以更纯粹的对生命存续之思而存在,即敬仰提供生存之所的自然界,追思血脉相连的先祖。正如《礼记正义》记:“谢其恩谓之报”。<sup>[3]</sup>天地生之,祖先养之,报答他们是生命存续、抵抗灾祸的根本。创作者观察城市、乡村以及边缘地区人们的祭祀民俗生活后,挖掘出传统敬天和祭祖思想,呈现出中华民族一以贯之的生命信仰,进而对当下社会产生影响。

祭祀类民俗纪录片的叙事坚持“人事一体”原则,不仅关注敬天祭祖的民俗文化,还关注民俗持有者内心的真实写照,探讨他们对生命的希冀和对灾祸的趋避。在实际制作过

<sup>[1]</sup> 何苏六.纪录片的责任与影响力[J].现代传播,2005(01):83-86.

<sup>[2]</sup> 刘雨.西周金文中的祭祖礼[J].考古学报,1989(04):495-522.

<sup>[3]</sup> [汉]郑玄注[唐]孔颖达正义.礼记正义[M].上海:上海古籍出版社,2008:1070.

程中,要求制作人员既要把握当地具体民俗事项与传统敬天祭祖的内在联系,又要走出“观察者的象牙塔”。例如,导演田波在访谈中提到要探讨生命、探讨精神,在他最早的纪录片作品《佛陀塬》便展现了这种的创作理想。影片聚焦陕西宁淮河村民的民俗信仰,表现了几个典型的事件,如年近古稀的拓巨福拖着年迈的身体前往龙王庙,庙内跪拜后,又向庙外的西方跪拜,为的是祈求上天能够降下甘霖。田波导演抓住了人与事的联系,挖掘村庄民俗事项背后蕴含的敬重天神的信仰,表现出在恶劣环境下村民们对死亡的抗拒,对生命存续的渴求,呈现出近乎原始的生死观念。由此看出,制作者重视民俗主体和民俗事件的统一,更加有利于阐释丰富的主题内涵和深刻的生死观念。

祭祀类民俗纪录片在表达敬天法祖的主题时,应当做到“祛魅”和“去滤镜化”,也就是在制作中减少美化、浪漫化的镜头比重,更客观地反映严肃内容,使祭祀民俗更接近现实。例如,笔者创作的《泰山祭事》中泰山祭天祈福的典礼,虽然与古代封建王朝祭天仪式有很多不同,但通过多个景别的交叉剪辑,将迎神、进俎、奠玉帛、献礼、撤饌、送神、祭文的环节表现出来,客观记录了主祭人行拜叩之礼,敬献官虔诚地献花篮以及佾生跳八佾舞。平实无华的镜头语言,更能拉近受众与敬天法祖文化之间的距离,以大众角度来切入,展现当代人通过新时代的祭天仪式,传递出祈福美好、敬天礼神、尊重自然的生命观念。《泰山祭事》“年祭”板块,用平实的镜头语言,记录了市民白先生一家祭天、祭祖的过程。排除使用戏剧化的民俗扮演,蹲守式地拍摄除夕夜晚真实的祭祀场景,捕捉到了清扫除、备贡品、撰祭文、唱祭词以及泰山地区祭拜碧霞元君的特色祭祀事项,呈现了民俗持有者们敬畏天地、缅怀先祖的观念。

## 二、敦亲睦族的和谐之思

英国政治哲学家哈耶克在《自由秩序原理》中提到“自发秩序”的概念,是指一种相对于“命令式秩序”的社会秩序。乡村作为村民共同生活的社会环境,除了法律、宗法、礼法等制度的制约,还受到地方民俗这种自发的、非制度的制约。从这种意义上来看,乡村的民俗生活就类似于哈耶克所提到的“自发秩序”。这种秩序自形成以后便对乡村社会的稳定产生重要影响。民俗文化促成了乡村普遍认同的文化,提高了乡村主体的身份认同感和内在凝聚力,进而规范并约束着人们的行为,维护了敦亲睦族的友好邻里关系。在祭祀类民俗纪录片中,祭祀民俗对乡土社会及一定范围内民俗群体具有规范作用,祈求平安、

驱祸禳灾的强大生命信念凝聚广泛认同，重死重丧、避讳死亡的祭仪获得普遍效法，用共通的生死观念达到共同的理解，从而促进了和谐乡土社会秩序的形成。

祭祀类民俗纪录片并不是刻板地摹写乡土社会的秩序，而是将这种秩序深藏于民俗祭仪之中进行呈现，也就是在特定的民俗环境中通过典型的仪式活动，将敦亲睦族的和谐关系蕴含在祭祀行为、祭祀人物之中，使受众深入民俗主体的日常生活，进一步感受淳朴的民间邻里氛围。祭祀类民俗纪录片《七圣庙》中表现了基于对祈福延祥生命观念的认同，游雉习俗缓解了不同姓氏家族之间的紧张关系，对夏坊村乡土秩序的稳定起到了重要作用。在游雉日，吴、夏、赖三姓村民为了家族生命力的不断延续，会暂时放下明面上的争斗，一起完成追瘴驱鬼的祭祀仪式。从这个层面上来看，由共同生死观为中介的调节方式成为了维持乡村秩序的润滑剂，探讨祭祀文化中蕴含的生死观对创作者衡量主题价值具有重要参考意义。

祭祀类民俗纪录片并不是机械、静态地反映村社中的民俗秩序，而是坚持摒弃糟粕的原则，集中体现为强调社会主义核心价值观的内涵。这对建设符合民族精神和主流价值观的民俗秩序意义重大。传承新时代祭祀文化，赋予生死观赓续精神基因和文化血脉的力量，进而使得作品主题上升到时代的新高度。笔者的毕业作品《泰山祭事》中岱庙祭祀活动组织者李传武，并没有僵化地遵循旧制，他在采访中说：“神性力量和文化力量都要兼具，这样照顾人的时候才不会偏颇。”因时而新，因时而行，既传承了生生不息的“东岳大帝”信仰，又同时兼顾了时代新要求。李传武通过改造传统的祭祀礼制，变宗教化的“叩首”为“鞠躬”，变不环保的“上香”为“心香”一柱，在他提供的“岱庙祭”资料镜头中展现了简化过的祭仪，一方面能够凝聚民俗主体对东岳大帝“主生死”的信仰认同，另一方面也符合主流的民俗秩序。

## 第二节 叙事结构——表达生死的组合方法

清代戏剧理论家李渔在《闲情偶寄》中指出“结构”二字，如造物之赋形、工师之造宅。对于纪录片来说，结构是其存在的基本形式。罗伯特·麦基曾指出：“结构是对人物生活故事中一系列事件的选择，这种选择将事件组合成一个具有战略意义的序列，以激发特定而具体的情感，并表达一种特定而具体的人生观。”<sup>[1]</sup>纪录片的叙事结构按照作品特

<sup>[1]</sup> [美]罗伯特·麦基.故事、结构、风格和银幕剧作的原理[M].周铁东译.天津:天津人民出版社,2014:71.



定的规则和要求，将素材、观念、经验等要素有层次、有逻辑地进行布局，最终构成一个有机的序列和严谨的整体。纵观叙事结构的形式，主要可以分为线性叙事结构和非线性叙事结构，在此基础上，这两大类别还延伸出了更加微观的形式，虽然不同的结构形式排列民俗事项的方法各异，但都通过不同的侧面展露了生死观念。就祭祀类民俗纪录片而言，使用线性、非线性结构形式的作品均存在，因此本节结合毕业作品的创作经验，理论联系实际，归纳并分析服务于生死观表达的叙事结构。

## 一、递进式：生死观系统性展演

“递进式”叙事结构也称为“阶梯式”叙事结构，它按照递进的思维将各个部分的内容，以一种不可逆的时空逻辑进行排列、组合，并将清晰和严谨的线索贯穿于结构单元之间，直至叙事完成。这种结构的优势在于以时间为顺序，更加贴合受众的日常审美经验，切合受众思维逻辑，符合受众观看习惯，是最常见的纪录片线性叙事结构之一。祭祀类民俗纪录片需要完整地展演各类民俗事项，并系统地反映蕴藏在祭祀民俗中的生死观，这有赖于递进式结构循序渐进、层层递进的叙事方式。

在祭祀类民俗纪录片中，递进式结构按照某一民俗事项的发生和发展来编排出素材的序列，在客观还原民俗真实的同时，超越了简单的事件叠加和零碎的线索罗列，实现站在“主位”或“客位”的角度向观众系统地阐释出复杂的生死观。在祭祀类民俗纪录片《佛陀塬》中，导演通过“佛陀庙”卜签的结果，按照时间的顺序讲述村庄的祭祀活动，进而建构出了影片的叙事结构。第一签“鸳鸯纷飞”到第四签“风卷杨花”成为作品的主要线索，村民购置年货、春节祈福、丧葬出殡、叩首进香等内容都沿着卜签娓娓道来，这种递进式叙事结构，更系统地阐释出了民俗活动中的生死观念，表达了当地民众祈福平安、保佑长生的心愿。纪录片《牧魂》开头便讲述了哈萨克族拉台一家，从冬季驻扎地向春季驻扎地迁移，结尾部分展示了拉台又重新回到了冬季牧场，这种以时间顺序的阶梯式结构，有助于系统性地介绍牧民们的日常生活和祭拜神明的仪式。

递进式在祭祀类民俗纪录片中的应用，并没有止步于简单地梳理线索，除上文讨论的作用之外，递进式结构还有助于观众代入到某一民俗持有者的视角中，感同身受，在生死维度上引发情感的共鸣。纪录片《姑婆》讲述客家地区特殊的一类女性群体“斋姑”，她们长期居住于村落社区的庙宇之中，通过祭祀上香祈求神灵庇护人民。片中的姑婆刘云香

历经一年又一年，面临三次庙宇的翻修，她依旧念经、摆放祭品，津津乐道着诸天神佛，始终坚信“菩萨”会将接班的姑婆派过来。这种递进式结构的应用，拉近了观众与民俗持有者之间的距离，人们从时间的流逝中更容易感受到生命的意义，实现了该类叙事结构表达生死的目的。

## 二、漫谈式：生死观多侧面深化

漫谈式也被称为散文式或片段式，是指：“创作者以自己的目光为线索，看到哪里就谈到哪里，就像人们置身于生活之中，用自己的眼睛观察生活一样，真实，亲切。”<sup>[1]</sup>漫谈式叙事结构类似文学中的散文手法，它选择生活中的片段，用真实、朴素的手法记录现实，不进行刻意地操作，几乎不会出现人工雕琢的迹象，保留了事物的天然属性。祭祀类民俗纪录片漫谈式的应用，不依赖于构思巧妙的蒙太奇手法，更注重从民俗事项和祭祀仪式的人、物、景中寻找创作的活力，用近乎自然的影视手法，挖掘真实民俗的闪光点，力求还原本真的面貌。此外，应用漫谈式结构的祭祀类民俗纪录片数量最多，是该类纪录片最常用的手法。

漫谈式结构的纪录片“形散而神不散”，它用独特的眼光来观察生活和记录生活<sup>[2]</sup>。一方面，散文中“形散”的特质赋予祭祀类民俗纪录片更多的枝蔓，大大增加叙事的容量，有助于从多个侧面深化某一具体民俗活动的内在涵义；另一方面，散文的“神不散”是指思想观点的清晰，就影视作品而言则是指中心主题的明确。“神”的存在使零散的民俗祭祀内容聚焦于生死观母题，在表情达意时往往呈现出非线性特征，思想内涵通常隐藏在片段化的场景中，需要受众去理解和感悟，这就要求创作者需要把握好“形散”与“神”之间的辩证关系，避免漫无目的的影像记录。纪录片《俄亚纳西人》，记录纳西年前后诸多传统民俗活动和祭祀性质的仪式，烧香、杀猪、打跳、印经帆、烧香、婚礼等类宗教的仪式，碎片化地展演了纳西人真实的生活及生存状态，这种看似零散的结构方式实际上起到了一种积累的效果。纳西人信奉神灵“东巴”，生活中离不开祭祀，通过婚丧嫁娶在内的多种仪式，多个侧面深化了他们敬重生命和驱祸避疾的观念。《北湾祭事》讲述了裕固族人祭祀“鄂博”的故事，通过记录宰杀牛羊充当祭品以及修理“鄂博”等场景，将祭祀鄂博的民俗文化展演出来。导演灵活地抓住真实存在的生活矛盾，着重刻画了冲突场景，郭

[1] 李劲松.电视纪录片的叙事结构样式漫谈[J].声屏世界,2007(07):32-33.

[2] 李劲松.电视纪录片的叙事结构样式漫谈[J].声屏世界,2007(07):32-33.

强与本地老人在“祭鄂博”中意见相左，并在独白中说道：“我没有这个胆子下决定。”最终他寻求高僧的帮助，才解决了“修缮鄂博”的难题，诸如此类的场景，呈现了裕固族人对神灵的尊敬，并表达了避讳禁忌的生死观念。

岁时岁节的祭祀民俗有以下两个特征：一是生活化气息浓厚；二是仪礼的程序繁琐。中国传统民俗节庆的影视化呈现，有赖于漫谈式结构的片段化特征，进一步切入节庆仪礼的多个侧面，挖掘生活化的细节，展露出敬重生命或抑制死亡的观念倾向。祭祀类民俗纪录片《卯节》记录贵州水族的节日庆典，水族的村落在水利的九月或十月选择一个“卯日”，开展祭祀“霞神”和“稻神”的一系列民俗活动。影片展示在卯节这一天敲皮鼓、吹唢呐、花灯剧，从特色表演到祭祀神灵，再过渡到卯节遇良缘、择佳人的高潮部分，各个环节看似凌乱无逻辑，但在敬畏自然、崇敬生命的主题下达到统一。纪录片《七圣庙》讲述了福建“七圣庙游雉”的节庆活动，散点式地记录了夏坊村吴、夏、赖姓氏村民，前往七圣庙请“祖师面具”。影片虽没有一条明显的主干线索，但通过游雉等祭祀活动反映出的地方宗族矛盾性事件，呈现出该地独特的观念。胡台丽执导的《神祖之灵归来：排湾族五年祭》记录高山族排湾系的迎神祭“玛勒乌克”，呈现酿酒、画神牌、列祭品、刺球赛等民俗事项。影片淡化戏剧性，专注民俗节庆各项仪式碎片的拼接，更让作品贴近民俗真实，呈现出排湾人祈福驱病的天然理念。

### 三、板块式：生与死的分切显现

所谓板块式结构是指不按照时间的线性顺序，将几个相对独立的部分进行排列组合，它通常会先确立一个明确的主题，使得各个板块之间具有主观性联系，进而拼接为一个有机的影视作品。这种形式常见于多集的系列纪录片，而单集性质的纪录片较少应用。板块式结构最突出的特点是带有强烈的主观色彩，创作者通过巧妙地构思与设计，将不同时空的事物归纳在一起，且不受严格的逻辑限制。从生死观表达的角度来看，由于各个民俗板块相互独立，每个部分都可以阐述大主题下的小观念，如果该结构与民俗意象较好的结合，则有助于更具象地向观众传递生命与死亡观念。

现有的祭祀类民俗纪录片还未出现成系列的作品，均是单集性质的。它不同于其他类型纪录片宏观的板块设计，而更倾向于单集内部的微观操作，这种形式的优势在于积累情绪。影片单集内容的板块化，使得向受众传递生死观念时，产生一种类似“积累式蒙太奇”

的效果。积累式蒙太奇是将一连串说明同一内容的镜头并列组接在一起,让画面表现更加丰富<sup>[1]</sup>。在实际呈现中,各个板块的内容大不相同,但在统一主题的影响下,每块内容的中心思想相近,受众在观看一个又一个板块内容后,便会积累一次又一次的相同观念,最终产生强大的情绪力量。就祭祀类民俗纪录片而言,板块式结构将代表生与死的民俗事项进行分切,最后把积累后的生死观念传递出去,给受众带来更加深刻的生死体认。祭祀类民俗纪录片《毕摩纪》运用板块式结构,按照毕摩的职能,将影片划分为“招魂毕摩”“咒人毕摩”“村官毕摩”三个部分。其中招魂毕摩做善性法事,起到祈福生命的作用,咒人毕摩做凶性法事,给人带来灾祸,这两种不同职能的毕摩传达出了生死观的两个方面。此外,笔者创作的祭祀类民俗纪录片《泰山祭事》运用板块式的结构,串联全片,影片设置了泰山祭祀、灶王祭、年祭、岱庙祭、土地祭等多个板块,灵活地处理了泰山文化背景下的各类祭祀事项,并通过多个层面表达了祈福延寿、避讳死亡、敬畏神灵、生死互渗等统合在泰山信仰下的生死观。

叙事结构是纪录片排列素材的工具,无论是递进式、漫谈式、板块式结构,还是其他形式的结构,都是服务于主题思想和具体内容的。随着纪录片形式的创新和大众审美的提高,祭祀类民俗纪录片更应不落窠臼,为民俗内容与生死母题寻找更加新颖且合理的结构“外壳”。

### 第三节 角色与人物——生死体认的承载者

任何一个以“叙述事件”作为内在表现形式的文本,都离不开叙事主体的存在。也就是说,信息不会自行传递,故事不会自行讲述<sup>[2]</sup>。叙事主体是叙事行为的执行者和内容信息的传递者,同时也是叙事过程的核心。只有明确了叙事主体,故事才能开展下去。在一部纪录片中,叙事主体有两种存在形式,其一是隐藏于文本之外却掌握叙事过程的主体,其二是能见其人能闻其声的主体。后者主要指的是屏幕或荧幕中的角色或人物,它参与事件与戏剧化的情节,同时也可能控制叙事的发展方向。悉德·菲尔德将“人物”定义为观点、态度、个性与行为,认为人物形象是在内在观点和外在行为的交织下塑造出来的。就祭祀类民俗纪录片的人物而言,几乎都是先有外在行为,后有内在观点的,也就是人物进行具体的民俗事项或祭祀行为之后,进而展露出他的某种态度或观点,属于叙事事件索引

<sup>[1]</sup> 刘波.电视广告:视听形象与创意表现[M].太原:山西人民出版社,2006:65.

<sup>[2]</sup> 宋家玲.影视叙事学[M].北京:中国传媒大学出版社,2007:177.

的类型。笔者在下文中将要探讨三种人物形象：巫觋、参礼者、观礼者，它们作为叙事的主体，所持有的生死观或对待生死问题的态度，直接影响着整部影片的价值取向。

## 一、巫觋：斋肃事神明

所谓巫觋，是指在民间专职于祭祀、巫术、预言并能够沟通生死两界的人员。《说文解字》中记载：“能斋肃事神明者，在男曰觋，在女曰巫”。“巫”指师婆，一般是女性；“觋”指巫师，一般是男性。在中国古代时期，巫觋最开始没有特权，人人都可以进行祭祀及巫术活动，但在这之后，奴隶主为了维护政治统治吗，设立了“祭司”的特权阶层，专门负责祭祀与通天。《周书·名刑》记载：“乃命重黎，绝天通地。”至此改变了“家为巫史”的局面，巫觋的权力被特权阶层垄断。美学家李泽厚曾提出“巫史传统”的概念，认为中国古代有着独一无二的“由巫到礼”的理性演变。他在《说巫史传统》一书中进一步指出：“‘巫术礼仪’其主观目的是沟通天人，和合祖先，降福氏族；其客观效果则是凝聚氏族，保持秩序，巩固群体，维系生存”<sup>[1]</sup>。进入科学与文明的时代，普通的“巫觋”又重新在民间活动，负责一些大众的娱乐活动，主持一部分民间的民俗祭祀仪式。纵观“巫觋”的发展历史，可以发现他们随着社会发展而发生相应的变化，鉴于此，我们应当以辩证的眼光去看待他们在历史与现实中的作用，对我国仍存在的毕摩、东巴、萨满等社会性角色，秉持“去其糟粕，取其精华”的研究态度。对于祭祀类民俗纪录片的创作者来说，应当塑造好“巫觋”的影视形象，避免迷信化的倾向，这对于传递中华民族对美好生活的心愿，以及祈福避祸的生死观念有着重要意义。

祭祀类民俗纪录片的“巫觋”在主持婚丧嫁娶、祈年求雨、人生仪礼等重要活动中，是作为典型人物而存在的。所谓典型人物是指生长在典型的社会历史环境中，能够体现出社会普遍性的人物形象。恩格斯在一封《致玛·哈卡奈斯的信》中提到现实主义创作不仅要展现细节真实，还要再现典型环境中的典型人物，“巫觋”扎根在广阔的乡土环境之中，典型的环境为该类角色的创作奠定了基础。

祭祀类民俗纪录片聚焦仪式典礼的“主持者”巫觋。纪录片《卯节》对作为民俗活动主持者的巫觋形象有较好的诠释，该片讲述了贵州省黔南荔波县水族过卯节时的“水书先生”，也称为“鬼师”，是在水族中被视为能与鬼神对话的人。水书先生在卯时占卜吉凶，

<sup>[1]</sup> 李泽厚.说巫史传统[M].上海:上海译文出版社,2012:150.

定好节庆的时日，并在水族村寨祭祀神石，占据了祭祀事务中的重要地位。纪录片《神祖之灵归来：排湾族五年祭》镜头记录了祭场奉送神灵的仪式，祭司将酿造好的酒以及食物进行祭祀，选取佳品放置到村落之外。影片画面展示了献祖仪式，巫觋们庄严、虔诚地跪拜天地和自然神灵，最后，巫觋也会负责刺球、歌舞等节庆娱乐活动。“主持者”巫觋是各项民俗活动的负责人，承载了民间最朴素的生死观。随着科技与文化的发展，“主持者”巫觋的专职范围，从原始祭祀仪式逐渐向娱乐性质的现代民俗展演过渡。现如今，虽然很多祭仪褪去了原本的光泽，但通过“巫觋”存留下了民族最本真的精神信仰。

祭祀类民俗纪录片聚焦造福社区的“祈福者”巫觋。在纪录片《佛陀塢》中展现了一段巫觋张四为村民祭祀祈福的段落。故事起因于，村子里的薛家老二车祸病在床上，无法起身，薛老大的妻子则患有怪病，全家的生活都不顺利，因此巫神张四设立祭坛，准备纸人用来降鬼收魂，为薛家祈求福泽。午夜十二点，张四用“五谷轰门”的祭祀仪式驱除灾祸，给薛家的妻子治疗虚病。最后，镜头聚焦到张四按照神灵的指示念动咒语，试图消除所有的不幸。纪录片《俄亚纳西人》刻画了俄亚人祭司“东巴”。影片讲述作为巫觋的东巴，参与到婚礼、葬礼、杀猪、烧天香的活动中，为逝者祈福，为新生带去祝福。在俄亚人的“火葬”仪式，东巴表示它们的葬礼没有任何的陪葬品，提倡节约的理念，把更多的希望与幸福带到现实生活中。半岛国际电影节主席阿巴斯·阿诺特评价《俄亚纳西人》：“人们尽管生活困苦，但是村落里却洋溢着幸福的气氛，这对当代唯利是图、技术至上的价值观是一次颠覆和讽刺。”<sup>[1]</sup>纪录片中的东巴在传统民俗祭祀仪式中进行祈福，给族人带来幸福的生活和旺盛的生命力。总的来看，几乎在祭祀类民俗纪录片中均有“祈福者”巫觋形象的塑造。一方面，巫觋通过巫术、祭祀等行为与鬼神沟通，目的在于祈福求生、祛病避祸，承载了“生死互渗”的观念，即巫觋作为媒介，沟通了人、鬼两个维度，实现生与死两个界面的互通。但另一方面，“祈福者”巫觋仍保留部分原始仪式，这些行为远离现代文明社会，带有非现代文化的思想观念，甚至会演变成错误的价值引导，因此，创作者在塑造该类形象时，需要理清头绪，划清边界，理性判断，避免迷信、媚俗的倾向。

祭祀类民俗纪录片聚焦于甘愿奉献的巫觋形象。纪录片《姑婆》刻画了姑婆刘云香的形象。闽西客家的姑婆需要一生侍奉斋堂，为社区祈福，生活清贫。影片中的刘云香年少

<sup>[1]</sup> 傅乐群.从文化人类学看边缘纪录片的价值[J].西南民族大学学报(人文社科版),2003(12):17-18.

时沦落为童养媳，后又经历了战乱，直至国家解放，她终于坚定了在斋堂度过余生。刘云香 80 岁的高龄，仍然与神灵相伴，为前来烧香拜佛的人祈福。斋堂面临翻修，破旧的墙皮砸伤她，倒地不起，只能卧床修养。纪录片《泰山祭事》中的泰安市民玄女士，受到泰山女神碧霞元君的托梦，认为应当祭拜家里店铺所在范围内的土地庙，之后便与丈夫展开了一系列的民俗祭祀活动。泰山地区民众对待民俗信仰十分虔诚，表达出了强烈的利生避死观念。总的来看，巫觋的影视形象大都深度沟通神灵，开展民间的祭祀行为，祈福生命的永续，表现出对精神信仰的矢志不渝，展露了“生生不息”的生死观念。

## 二、参礼人：虔诚奉净土

所谓“参礼人”是指自行参与到由巫觋主持或负责的祭祀仪礼中的一个群体。这一角色普遍具有以下的特点：具有民俗主体的身份特征，是某一特定民俗的持有者；直接参与到民俗的各个环节，实施仪式化的民俗行为；具有虔诚的精神信仰，认可仪式的神圣性；相信巫觋拥有沟通生死、神鬼两界的能力。如果说巫觋是掌控民俗活动、祭祀仪礼程序规范的负责人，那么参礼人角色则是这一过程中真正的“主体”。民俗学家张举文指出：“民俗认同是以民俗为核心来构建与维系认同和传承传统的意识与行为”<sup>[1]</sup>。中华大地孕育五十多个民族，分别有着各自不同的民俗文化，基于“民俗认同”维度来讲，每个人都是本民族独特民俗的参礼人。例如，汉族、满族、壮族清明节的祭祀仪式虽然各不相同，但都基于祖辈的传承而认同这些民俗行为。祭祀类民俗纪录片参礼人是叙事的主体之一，起到发生事件，推动叙事发展的作用。从生死观角度来看，他们也能传递出本民族生死问题的独到见解。

祭祀类民俗纪录片中参礼人形象以“群像”的方式呈现。《现代汉语词典》中“群像”的定义是“文学艺术作品中表现的一群人物的形象。”群像塑造打通了横向群体的认知，强化了群体认同，群体认同最终会带来文化的深度认同。祭祀类民俗纪录片《春社谣》以祭祀活动为主线，讲述了客家祭祀“福主公王”的春祈活动，影片使用群像手法塑造了客家群体的形象。春社这一天，老人们用传统的仪式，祈求神灵驱除死亡，带来生命的护佑。此情此景，对于奔波于大城市的客家青年来说，无疑会勾起浓重的乡愁。《七圣庙》讲述农历正月十三，吴、夏、赖三家举行游傩习俗，族人戴上面目狰狞的傩神面具，群像

<sup>[1]</sup> 张举文.民俗认同:民俗学关键词之一[J].民间文化论坛,2018(01):9-14.

塑造了他们人与神沟通的代言人形象，在经历洁净、祭祀、巡游、祓除、祈愿、奉献的仪礼程序之后，又重新做回村落族人。影片反映了吴、夏、赖三家世俗的宗族矛盾，但当他们作为参礼人游雉祭祀时，为了共同驱散灾祸、祈求生命延续，便会暂时放下矛盾和冲突，此时，参礼人身份的认同，以及他们共有的“生”之理念，成为缓和宗族矛盾的调和剂。

祭祀类民俗纪录片除塑造“参礼人”的群体形象外，也塑造了“参礼人”的个体形象。纪录片呈现了参礼人由群体回归自我，在纵向维度上探讨了他们的内在精神世界，特别是表现了原始观念与现代观念发生碰撞后，个体该以何种方式继续生活，并对“生命与死亡”何去何从的哲学命题进行发问。《最后的山神》以鄂伦春人孟金福为主线，讲述了他的主要民俗生活。孟金福参与到萨满教各项祭祀事宜，用黑炭描绘出山神“白那恰”的样子，此外，还与妻子一起祭拜火神、月亮神。但随着现代文明的侵入，年轻的鄂伦春人更加追求定居的生活，逐渐放弃了传统游猎方式，忘却了鄂伦春族对神灵的信仰，进而民俗祭祀仪式也慢慢消逝，影片刻画出孟金福虔诚的参礼人形象，同时聚焦到他内心的强烈冲突。

《北湾祭事》塑造了新生代民俗持有者郭强的形象。郭强说：“你祈福鄂博是一个对的活动，但是你破坏自己的家园，你祈福啥呢？老天能帮你吗？”影片直言不讳地展现了新一代鄂博与老鄂博人的观念冲突，并表现在“祭鄂博”的事宜上。郭强为保证顺利进行，要修缮“鄂博”，却遭到了老鄂博人的强烈反对，被认为是不祥之兆，恐不尊神灵降下祸端，他们的认知不同，展露出了不同的生死观念。笔者创作的祭祀类民俗纪录片《泰山祭事》，聚焦到泰安市民在小年这一天祭祀灶王神，市民夫妻两人在现代城市的家中备置糖瓜、包水饺、割秫草、清扫除，在有一搭没一搭的闲聊中，展现了他们对仪式的重视程度。两人对白：“忙忙碌碌又是一年”“灶台亮堂了，心里也亮堂了”，可以看出他们通过对灶王神的祭祀事项，实现了精神世界的富足，洗涤了一年城市工作的劳累，流露出对未来美好生活的向往。

### 三、观礼人：理性辨是非

所谓“观礼人”是指以客人身份观看民俗活动、祭祀仪式的角色。它普遍具有以下的特点：一般不参与民俗活动的具体环节；具有强烈的猎奇心理；以“客位”视角审视祭祀仪式。相对于巫觋、参礼人而言，观礼人的角色是民俗活动中唯一“外来者”。祭祀类民



俗纪录片“观礼人”通过两种不同的形式完成观礼行为。其一是“在场”形式，包括纪录片中的人物和隐藏于摄像机后面的创作者；其二是“缺席”形式，他们透过电影银幕、电视荧幕及手机屏幕观看，囊括了所有纪录片的观众。在叙事过程中，两种类型“观礼人”的共性在于都能对生死观念加以引导，无论他们持怀疑态度还是肯定态度，都会引发受众对蕴藏于影片中生死观进行辩证思考，进一步加强受众对祭祀仪式中生死观理解的深度。总而言之，观礼人是叙事的重要一环，直接影响了生死观的表达。

祭祀类民俗纪录片呈现于画面之中的“观礼人”形象，一类是有着猎奇心理的“捧场”人群，他们起到热场的作用，尤其是在盛大祭祀庆典活动中，烘托了现场气氛，辅助观念的传递。例如《七圣庙》《北湾祭事》等大部分祭祀类民俗纪录片都会刻画热闹的集会场景。“外来者”的到场，表现了仪式的宏大，渲染了活动的娱乐氛围。另一类以“阻碍者”形象出现，在“观礼”过程中，他们认为活动不符合公序良俗、道德规范或法律法规，进而影响祭祀仪式的正常进行。纪录片《悬棺》中有一段讲述了“悬棺葬”仪式破坏了当地自然环境，不符合现代伦理风俗，相关人员以文化“外来者”形象中断了这一违法行为。最后，虽然葬礼仪式秘密地完成了，但“阻碍者”的出现，必定会影响受众的价值判断，进而引导受众辩证地思考苗族“悬棺葬”及其生死观念中不合时宜的成分。

祭祀类民俗纪录片画面之外的“观礼人”角色，包括创作者和受众。藏在摄像机背后的创作者，掌握表达观点的权力，是最特殊的一类观礼人。例如，笔者在制作《泰山祭事》时，无论面对公共空间举办的祭天大典、岱庙祭、舞龙祭，还是在私密空间的年祭、土地祭，都是以观礼者角色定位而出现的。结合实践拍摄经验，笔者认为虽然画外的观礼人不参与叙事，但应谨防干扰叙事，不能为了实现创作者的意图，而破坏原有祭祀民俗的完整性、天然性，因此，摆正身份的定位是重中之重。

#### 第四节 祭祀空间的建构——生死之域的印象图景

莫里斯·席勒认为：“只要电影是一种视觉艺术，空间就成了它总的感染形式，这正是电影最重要的东西。”纪录片与电影相似，都是时空结合的艺术，在横向维度上依靠时间叙事，在纵向维度上需要富有造型冲击力的叙事空间。“电影制作者借助电影的叙事空间来代表或暗示整个的故事空间并表达某种观念或意识，而观众则通过电影的叙事空间的提示来尽可能重新建构完整的和原先一样的故事空间并体会到电影制作者所要传达的某

种观念或意识,进而达到审美空间的境界”<sup>[1]</sup>。祭祀类民俗纪录片的祭祀空间是祭祀活动的故事空间,是观众把握民俗文化的审美空间,更是传递出生死观念的特定场域。在生死观表达的问题上,创作者如果想要加深观众对祭祀场景的理解,就不得不借助物理空间和精神空间来建构出更加完备的叙事空间。

## 一、物理空间:生死观的可视化寄居

“空间的内容由空间中的物体所填充,物体在空间中的排列方式等确定了该空间的效果”<sup>[2]</sup>。爱德华·苏贾划分了三个不同的空间层次,他指出“第一空间”具有物理性、地域性。可以说,物理空间是第一空间,是叙事空间生产的起点。物理空间反映民俗祭祀的场域,呈现出可以被感知的民俗意象,成为构建祭祀空间的第一步。祭祀类民俗纪录片中庙、寺、社、祠等物理空间,容纳了丰富的民俗信息。根据祭祀的形式不同,物理空间又分为公共空间和私密空间。例如庙宇是祭祀的公共区域,辐射范围是整个社区村落,属于公共空间;而祠堂是家庭的私密区域,辐射范围仅有血缘宗亲,属于私密空间。虽然两个空间覆盖的区域不同,但它们都是生死观的载体,观众透过民俗实体,进而更好地理解抽象的观念表达。

祭祀的物理空间是“场域性”和“在场性”的统一。在纪录片中,民俗祭祀的场域被圈定在屏幕之中,产生了陌生感、间离感。倘若观众以第一人称视角去审视这种异文化空间,产生共情是一件困难的事情。但是对观众来说,在物理形态的场域中建构人的身体性,重拾主体的在场性,能够激活空间的社会意义,最终可以移情于祭祀空间之中。正如列斐伏尔指出的:“在空间和权力话语的真正核心是身体,是那个不可简化不可颠覆的身体”<sup>[3]</sup>。倘若创作者能够主动掌控影片空间的形式,直接处于祭祀的物理空间中,那么观念的表达将会更加容易。例如,第三届乡村之眼影像论坛发布的纪录片《永芝,我们的神山》的导演是云南藏族村民扎西,他身为藏地空间中的一员,在影片中建构的神山祭祀空间,使观众更容易产生移情。创作者身体的在场,让空间产生的意义更容易接受。“主位”视角的空间生产方式,增强了民俗群体所持有生死观念的真实性。综上所述,祭祀类民俗纪录片要想增强空间意义生产的能力,一方面要注重物理场域和身体在场的联系;另一方面要加强民俗调研的能力,建构出真实的物理祭祀空间。

<sup>[1]</sup> 黄德泉.论电影的叙事空间[J].电影艺术,2005(03):18-24.

<sup>[2]</sup> [荷]米克·巴尔.叙述学:叙事理论导论[M].谭君强译.北京:北京师范大学出版社,2015:152.

<sup>[3]</sup> 谢纳.空间生产与文化表征--空间理论视域下的文学空间研究[M].北京:中国人民大学出版社,2010:238.

### （一）公共空间

祭祀空间能够表现一定区域内的民间信仰，是庄严、肃穆且神圣不可侵犯的。公共祭祀空间阐释了民俗祭祀的社会文化功能，为观众提供凝视的场域。爱德华·W.苏贾指出：“空间性是由社会生产的，而且如同社会本身一样，既以各种具有实质性内容的形式存在，也以个体与群体两者之间的一套关系，即社会生活本身的一种‘具体化’与媒质而存在。”<sup>[1]</sup>乡土社会生产出了广阔分布于田间村口的土地庙，土地庙作为“城隍”的下级单位，供村民进行祭祀仪式和祈福活动。例如，华北地区的“报庙”便依托本地的土地庙或城隍庙，进行“送纸寄魂”的祭祀仪式，孝子贤孙焚香烧纸，完成对亡者的“送路”。庙、寺、社提供了公共祭祀的场域，参与祭祀的人群可以祭拜、祈福，以求神灵护佑生灵的平安，这类公共空间集中反映了人地关系、天人关系，成为连通生死两界的祭祀空间。

公共的祭祀空间以“有意义空间”的面貌呈现，奇观化的祭祀场景仅仅是表象，而深层观念的表达是空间的实质。罗伯特·考尔提到：“引导观众的眼睛在空间中的视线，或者让人沉思默想地注视某个空间。”<sup>[2]</sup>把镜头聚焦到相对固定的空间范围内，更有利于呈现典型的民俗环境和真实的祭祀仪式。画面固定，受众不得不跟随镜头凝视，进而去发掘隐藏在空间表象中的内在意义。祭祀类民俗纪录片《佛陀塬》运用重复蒙蒙太奇的手法，多次展现了佛陀庙的公共空间。佛陀庙供奉西天古佛，摆满了金灿灿的祭品和各类美味的佳肴，村民按时集聚一堂，虔诚跪拜，求签卜算，在这特定的祭祀空间中寻求现实的慰藉。影片中重复出现的佛陀庙，是占卜祭祀的信仰空间，是村民得以托付的情感空间，同时也暗示了他们原始蒙昧的生死观念。《北湾祭事》中“鄂博”建筑是举办一切祭祀鄂博仪式的地理空间，影片将叙事矛盾聚焦到修缮建筑的问题上，使用很大的篇幅在间接讲述“鄂博”空间对于本民族祭祀活动的重要程度，观众在对空间的注视下，引发深刻的思考，进而去理解内在的意义。

### （二）私密空间

私密空间是相较于公共空间而言的“后场空间”，通常是私密性较强的个人或家庭空间。加斯东·巴什拉在《空间的诗学》一书中指出：“家宅是一个相对封闭的空间体系。”<sup>[3]</sup>而在相对封闭的家宅中，以家庭或宗族为单位的“祠堂”构建了私密的祭祀空间。钱嘉

[1] [美]爱德华·W.苏贾:后现代地理学——重申批判社会理论中的空间[M].王文斌译.北京:商务印书馆,2007:182.

[2] [美]罗伯特·考克尔.电影的形式与文化[M].郭青春译.北京:北京大学出版社,2007:44.

[3] [法]加斯东·巴什拉.空间的诗学[M].刘自强译.北京:三联书店,1996:9.

学派代表人物钱大昕认为：“祠堂之设，以祀其先祖，俾族姓不忘其所自出。”<sup>[1]</sup>无祠堂无以安抚亡者，祠堂空间是家族祭祀文化的中心，以祠堂为核心的宗祠文化展露出中华民族敬重生命、生死一体的生死观念。从建筑空间的角度来看，祠堂作为家庭中的后场空间，内部陈设极为讲究，私密性也有保障，宋元时期的《家礼》曾记载：“神主皆藏于棨中，置于桌上，南向，龕外各垂小帘，帘外设香桌于堂中，置香炉、香合于其上，俩阶之间又设香桌，亦如之。”<sup>[2]</sup>祠堂空间的案牍、窗帘、香桌等物件的摆放皆有礼制，一方面可以维持庄严、肃穆的空间氛围，便于孝子贤孙按制行祭；另一方面，避免堆积杂物，冒犯祖先或神灵，是一种敬重死亡的观念。

从意义的维度来看，“祭于寝”的寝居空间与祠堂的功能等同。“祭于寝”是古代庶人家庭祭祀的法制。直到宋朝年间，庶人百姓才开始在非寝居处修建祠堂。可以说，封建王朝的贵族在较长的时间里垄断了私密祭祀空间的修建权。但“祭于寝”作为特定历史文化下的产物，打破了这种垄断，将寝居空间与祭祀空间进行了缝合。由于空间的重叠，寝居空间除了供奉祖先的牌位以外，也会出现神灵崇拜的物质载体，例如华北地区、东北地区的“保家仙”“四大门”等带有神秘色彩的民间神灵，也会在同一空间中出现。笔者的毕业作品《泰山祭事》通过记录除夕祭拜碧霞元君，展现了私密的祠堂空间，祠堂的案台上不仅摆放碧霞元君像，还安置了观音像以及祖先牌位。在空间中，道教、佛教、祖先神的同时在场，凸显了宗教与民俗文化的融合，强调了信仰的联通，反映出现代民俗的俗信化倾向，也就是突破传统观念的挟制，以更加纯粹的信念向往美好的人生。

## 二、精神空间：魂归之所的想象外延

精神空间是第二空间，它是以物理空间为基础，吸取现实中的经验，从而构想出来的想象空间。陈旭光指出：“精神性指空间生产是一种具有精神性的人类社会活动，是一种精神的‘虚构物’或代码、符号，一种‘想象的风景’‘象征性的空间’。”<sup>[3]</sup>精神空间常作为艺术作品中二次加工的区域，创作者以物理空间为蓝本对精神空间“编码”，受众对抽象化、符号化的精神空间“解码”，进而获得独特的审美体验。

祭祀的精神空间勾勒出了死后的魂归之所，是一种掺杂魂魄观念与神灵观念的死亡想像，人们通过祭祀方式探寻并印证了这种民俗精神空间的存在。先民们对死后空间的思考

[1] 欧阳宗书,符永莉.祠联与中国古代祠堂文化[J].南昌大学学报(人文社会科学版),1993(02):69-73.

[2] 方春生.徽州古祠堂的文化解读[J].黄山学院学报,2010,12(01):10-13.

[3] 陈旭光.中国电影的“空间生产”:理论、格局与现状——以贵州电影的空间生产为个案[J].当代电影,2019(06):4-10.

比祭祀还要久远，早在魂魄观念和祭祀系统未成熟时，人们便依赖神话去想象死后的世界了。例如，家喻户晓的神话“嫦娥奔月”，讲述了凄美的爱情故事，同时也表现了对生命与死亡的幻想。“姮娥，羿妻。羿请不死之药于西王母，未及服之，姮娥盗食之，得仙，奔入月中，为月精也。”<sup>[1]</sup>灵西王母赐予人类永生之药，服用者可以寿与天齐，飞入月宫之中，而无法服用药物的后羿只能迎来死亡的命运。之后的学者在原始丧葬和祭祀活动中找到了古代人死后的精神世界。《中国史稿》认为：“墓葬中死者头朝向基本一致的现象，是人们信仰存在灵魂的表现。”<sup>[2]</sup>杨宽在《中国古代陵寝制度研究》中指出：“‘墓祭’是由于当时人们认为墓葬是死者灵魂所居处。”<sup>[3]</sup>人们相信死人还活着，并以灵魂的状态出现，于是便出现了“幽都”和“度朔之山”在内的灵魂聚集之地，《山海经》所描述的“幽都之山”是漂浮在大海之上的山川，而《楚辞》则将“幽都”指向了地底的世界，但无论哪一种幻想都是古人对死后世界的想象。随着灵魂观念的成熟，幽冥地府的图景逐渐显现出来，民间认为地府里掌管生死大权的泰山府君，也不过是同普通官吏一样，任职于人间的州府体系之中，西汉王充《论衡》中的“死人有知，与生人无异”便论说了这个观点。佛教传入中国后，便与山川祭祀、泰山“治鬼说”相融合，使地狱观念本土化，形成了道德评价体系，从善者死后进入阴曹地府会得到优待，由此，规范了在世人们的行为。祭祀的精神空间就是中国人想象中的“魂归之所”，也就是通俗讲的“地狱”空间。从唯物主义的观点来看，祭祀的精神空间对现实世界来说是一种“幻觉”，是封建社会的文化产物，反映了不可知的世界观。但是，这种精神空间在民俗文化中广布，与祭祀文化交织，呈现出中国人精神世界的一个侧面，它既解释了重视祭祀行为的原因，又阐释了敬畏死亡、珍惜生命的生死观内核，对研究中国传统生死观来说有着重要价值。

祭祀类民俗纪录片精神空间的建构，主要是对魂归之处的想象建构，创作者依托物理空间中可视化的内容，引申到看不到、摸不着，只能让观众心领神会的象征空间。中国社会科学院制作的纪录片《神圣的治疗者》讲述了傜人“送鬼”的类宗教祭祀活动。影片聚焦“打洛”场景，为已经逝世的死者杀猪杀鸡，将灵魂顺利送到彼岸，物理空间的呈现，帮助观众感受到更深层的精神空间。此外，精神空间被现代文明的解构，成为该片的叙事冲突之一，主人公邓红羊身体疼痛到无法行走，本地人认为是祭祀者缺失和“送鬼”活动

[1] 郭于华.死的困扰与生的执著——中国民间丧葬仪礼与传统生死观[M].北京:中国人民大学出版社,1992:131.

[2] 郭沫若.中国史稿(第一册)[M].上海:人民出版社,1979:134.

[3] 杨宽.中国古代陵寝制度史研究[M].上海:上海人民出版社,2016:36.

中止导致的，祭祀活动的减少，逐渐解构了地方的信仰体系，仍然信仰灵魂和鬼神的僇人将病痛归结于了精神世界的污染。总体来说，原有精神空间与现代精神空间的碰撞，呈现出了民俗持有者处于矛盾之中的生死观念。笔者创作的祭祀类民俗纪录片《泰山祭事》建构的精神空间，主要是泰山独有的“地狱”空间。影片中的民间文化学者张锐，受访时说道：“泰山神主生主死，并且主领地狱，后来在僧人翻译佛经时，就将泰山直接代替地狱了，所以这种观念就来了。”专家的文化阐述赋予了“地狱”想象的空间，而奈何桥、蒿里山则是地狱观念的物理载体，进而能使观众在景观和文化的融合叙述中领会到独特的地狱空间。这种地狱的精神空间，在岱庙祭、年祭、土地祭、舞龙祭多个板块都有所展现，以影片最后一板块为例，泰山“二鬼摔跤”技艺来源于古老的丧葬祭祀和地狱的观念，现以民俗表演的形式出现。它将抽象的鬼神进行拟人化，赋予其人的动作，如“就地十八滚”“扫堂腿”，包含了诸多娱神元素，表达了趋生避死的观念。

## 第四章 祭祀类民俗纪录片生死观的视听表达

祭祀类民俗纪录片充分利用自身的特点,运用丰富多元的视听语言传递厚重的生死观念与民俗情感,使观众在祭祀民俗氛围中理解不同地区的民俗文化,强化文化认同、文化自信,建构中华民族共同体意识。本章将从影视理论的角度入手,分别从视觉和标志性声音两个方面,分析祭祀类民俗纪录片生死观的视听表达,探究在此过程中声画设置的特征。

### 第一节 视觉语言：生死的无言救渡

匈牙利电影理论家贝拉·巴拉兹提出了“视觉文化”的概念,强调电影的视觉语言会给观众带来感官上的冲击力。巴拉兹还预言道:“电影将在我们的文化领域里开辟一个新的方向,每天晚上有成千上万的人坐在电影院里,不需要看到文字说明,纯粹通过视觉来体验事件、性格、感情、情绪,甚至思想。”<sup>[1]</sup>想要观众诉诸视觉感官,由浅入深地理解画面内容,就要合理地使用视觉语言,将诸多画面元素安置妥当,把握画面的形式美感,处理好画面的动静转换,只有这样才能从视知觉中获得更深层的思想、表意和内涵。祭祀类民俗纪录片作为影像的一种类型,它的视觉语言可以将寄寓在民俗祭祀场景中的生死观表达出来。

#### 一、前景遮挡：神明区域的隐晦显现

前景遮挡是影视画面构图的一种常见手法,它是指前景包围或遮挡住一部分的主体、后景或环境,突出了重点事物,有效地集中了观看者的视线,使画面呈现递进感,制造构图元素的层次感,进而形成类似于“框架”的构图形式。前景遮挡可以分为引导式遮挡、虚化式遮挡,前者遮挡部分较少,易形成开放的画面布局;后者遮挡部分较多,易形成封闭式的画面布局。

祭祀类民俗纪录片中的前景遮挡,使用大景深的深焦点镜头,形成封闭或半封闭的构图形式,进而利用观众的视知觉心理,将创作者想要强调的部分裸露出来。罗兰·巴特曾经在他的著作《明室》中提到了“刺点”的视觉修辞概念。刘涛基于视觉修辞认为:“‘刺点’常常是画面中某个极不协调的信息元素以及含混不清的表征‘细节’,是一种‘说不出名字’的刺激物,那里储藏着巨大的反常性和破坏性,它的存在总是引诱人们去琢磨一

<sup>[1]</sup> [匈]贝拉·巴拉兹.电影美学[M].袁文强译.北京:中国电影出版社,2000:26.

些难以捉摸的画外意义。”<sup>[1]</sup>前景遮挡破坏了画面的完整性，阻碍受众欣赏构图的整体，而其中被刻意突出的事物便成了画面里的“刺点”，进而赋予它丰富且深层的内涵。例如，祭祀类民俗纪录片《游傩纪》通过前景遮挡形成了刺点，隐晦的显现了不可触摸的神灵地带，如图 4-1 所示，在游傩的当天，吴姓家族在祖屋中准备祭仪的面具，俗称为“装菩萨”，画面的前景部分被窗户上的两根木柱遮挡，形成了框架式的构图，破坏了穿戴面具过程的完整性，创作者刻意隐藏了受众想要看到的空缺部分。一方面是出于拍摄的忌讳，保证神明区域不受亵渎，另一方面，则是为了强调尊重神灵信仰的观念，并侧面衬托出村民对福寿延绵的渴求。



图 4-1 《游傩纪》截图

前景遮挡通过实现“景物堆叠”，极大地填充了空白部分，画面的内容涵义也随之丰富起来。阿恩海姆从视知觉角度阐述通过“重叠”获得深度，约瑟夫·冯·斯坦伯格认为只有画面堆积着大量事物的时候，空间才能明显地显示出来。“重叠”或“堆积”的手法在装饰画面的同时，也弥补了观看者的“空白恐惧”。奥地利的阿洛伊斯·李格尔在 1893 年问世的著作《风格问题：装饰艺术史的基础》将“空白恐惧”定义为：“填充构图可用空间的一种倾向或偏好，无论装饰性或非装饰性，借助附加或附带的元素，表现为几类创造图案的基本规则。”<sup>[2]</sup>笔者拍摄的纪录片《泰山祭事》，泰山“土地祭”板块中运用前景遮挡，如图 4-2 所示，将被摄主体与祭祀物品堆叠，刻有吉祥字样的烛火填充在构图轴线的另一侧，弥补画面空白，满足视觉填充装饰物的欲望。这种摄影技巧与阐释性解说词相结合，形成特定的释义语境，会使观众相信祈福的信众将会获得神性的庇护，进而展现碧

<sup>[1]</sup> 刘涛.隐喻论:转义生成与视觉修辞分析[J].湖南师范大学社会科学学报,2017,46(06):140-148.

<sup>[2]</sup> [奥]阿洛伊斯·李格尔.风格问题——装饰历史的基础[M].邵宏译.杭州:中国美术学院出版社,2016:426.



霞元君强大的向生之力，表达乐生、长生的生死观念。



图 4-2 《泰山祭事》截图

## 二、虚焦镜头：彼岸世界的模糊呈现

虚焦一般是指画面呈现焦点清晰范围以外的事物，由于这种摄像手法焦点不实，在以往被作为废镜头而不被重视。虚焦在特定的镜头组中具有视觉修辞的效果，尤其在重要叙事段落还发挥表情达意的作用。同一个影视片段中的虚焦镜头穿插使用，不宜过多，类似于中国古典美学中的“虚实相生”，实中有虚，虚中有实。虚焦镜头的美学基底在于它的“模糊性”。范小青以韩国导演朴赞郁对影视的模糊处理为范例，认为：“‘模糊美学’亦伴随事物的复杂性、美的不确定性、美美与共的互渗性等辩证关系而诞生”<sup>[1]</sup>。模糊以其不确定性带来美感。祭祀类民俗纪录片的虚焦镜头依靠这种手段，突破有限的画面内容，以视觉上的模糊联结遥远的彼岸神灵，扩展生死观念的呈现空间，引发受众对不曾接触的陌生地带遐想连篇。

祭祀类民俗纪录片表现彼岸世界常借用虚焦手法，这里的“彼岸”是指超越有生有死的“此岸”，到达能与神灵沟通的区域，通常民俗主体借助有祭祀意味的仪式，如占卜、招魂、游雉、祈福等，与神灵进行交流。这些内容在纪录片中的呈现，既是为了赋予彼岸似有非有的模糊性，又是为了表达“超越生死”的意味。祭祀类民俗纪录片《佛陀塢》，村巫张四断定薛大的妻子被一个厉鬼缠身，为薛家做法事。如图 4-3、4-4 所示，创作者改变快门速度，使焦点虚化，最终连续使用虚焦镜头展现这个桥段。但虚化的镜头仅仅停留在张四“跳大神”部分，屋内焦急等待的薛家村民以及祭仪的准备阶段，均使用了实焦镜

<sup>[1]</sup> 范小青.文本借用与模糊美学：朴赞郁的导演创作[J].当代电影,2023(10):108-113.

头，张四做法事的间隙进屋与村民交流“神是看不见摸不到的”也使用了实焦镜头，在念大家听不懂的咒语时则又重新切换为虚焦。导演设置镜头的实虚对比是刻意为之，既展现超越生死彼岸世界的模糊性，又暗暗质疑巫术活动是否能够拯救病重的村民，质疑他们生死观念的合理性。总的来看，虚焦镜头的巧妙之处就在于引导受众思考祭祀民俗的灰色地带，理性辩证地看待“鬼神论”下的生死观念。



图 4-3 《佛陀塢》截图

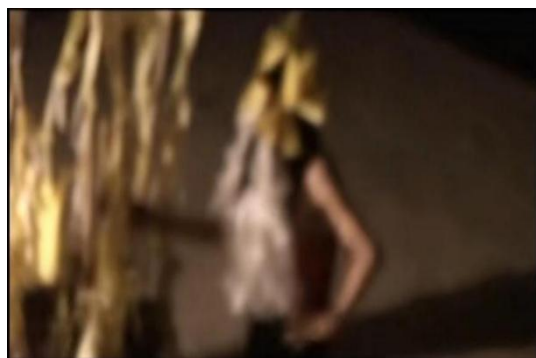


图 4-4 《佛陀塢》截图

### 三、两极镜头：生命场域的对比营造

纪录片的景别规定了画面内人物或景物范围的大小，是组成画面最基础的部分。对于资深的影视创作者来说，他们会情不自禁地在分镜头脚本中，将各类镜头划分成相应的景别，最终体现在屏幕上，进而观众能够在连续不断的景别序列中获得视觉快感。在复杂多变的人物调度、镜头调度的过程中，不同景别地合理转换，一方面可以满足观众的视觉需求，另一方面也为纪录片表情达意提供了画面基础。通常意义来讲，小景别刻画微毫之处，强调细节描绘；大景别概括宏大场景，突出环境氛围。大景别与小景别在实践创作时，出现了一种两极的运用手法，被称为“两极镜头”，它最早可以追溯到大卫·格里菲斯 1908 年拍摄的《纸醉金迷》。这种手法是小景别的近景和特写与大景别的全景和远景，剪辑在一起，形成影视节奏上的变化，产生特定的视觉心理效果。

贝拉·巴拉兹提出电影中存在视觉“微相学”，这里的微相学是指小景别镜头通过对被摄主体拉近和放大，强调了藏在隐蔽之处的细节，并传达出画面的弦外之音、声外之情。在祭祀类民俗纪录片中，小景别作为两极镜头中的一级，投射了民俗持有者丰富的精神世界，抒发了细腻的人文情感，与大景别连用，防止观众空间感知的模糊性，增强地理位置的辨识度，进而在特定释义语境中将沉重、严肃的生死问题呈现于无言之中。纪录片《春之祭》结尾运用了大全景，展现了村庄外碧绿的山脉、茂密的森林，配之前景中动态的野

草，随风摇曳，富有生机与活力。在悠长的民乐中，大景别构建了视知觉的分散区域，观众视线从近景刻画的春祭民俗活动里抽离出来，对生命崇敬之心得以延续，寄寓在自然场域中朴素的生死观念得以呈现。《最后的山神》中使用两极镜头，如图 4-5、4-6 所示，展现了孟金福老母亲对鄂伦春族萨满文化的哀悼之思，利用景别的强烈差异，将母亲悲伤的心情贯穿于冰天雪地的大兴安岭之中，引发人们对观念更迭的沉思。《太阳部族》运用两极镜头，表现塔吉克族火把节祭祀先祖。塔吉克族人念着表达敬意的祭文，小景别刻画他们虔诚的面容，大景别表现他们透过天窗向静谧的夜空祈福，天窗勾连天地，将目光投注自身的生存。此外，塔吉克族人在逝者墓葬“点灯”的祭仪，运用小景别表现点灯动作，大景别刻画高耸入云的山川，覆着皑皑白雪的地表，以及汹涌澎湃的云蕾，呈现并加深了本地居民坚韧不拔的生命观念。



图 4-5 《最后的山神》截图

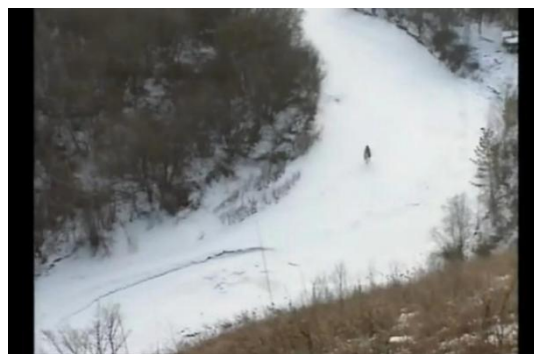


图 4-6 《最后的山神》截图

#### 四、光效色彩：生死深意的象征表达

在中国古典文化中，伏羲与女娲分别代表着日神与月神，他们创造了华夏文明的第一代生命。“悬象著明，莫大乎日月”，照耀天下的就是太阳与月亮。《中国电影意境论》中指出：“太阳的升沉把生命划为生与死、阴与阳两个世界，光明与黑暗也就象征着生与死两种境界。”<sup>[1]</sup>影视作品中的光效和色彩具有象征性，是营造画面氛围的重要造型元素，它们的性质、层次、强弱、对比等属性，既反映了影片的镜语风格，也能呈现出特定的意境。

祭祀类民俗纪录片光效和色彩地巧妙运用，不仅展现了独特的民俗氛围，而且也服务于观念表达，光色变化呈现的对比与反差，象征事物生命力的逝去，一定程度上代表创作

<sup>[1]</sup> 刘书亮.中国电影意境论[M].北京:中国传媒大学出版社,2008:177.

者对陈旧生死观念的态度，进而引发观众对民俗祭仪的辩证思考。以《泰山祭事》为例，影片的最后一个板块“2024年春节”，程钦兵要去镇上参加“二鬼摔跤”的祭演活动，程钦兵在土屋里更换祭演服装，茅茨艺术团的团员整装待发，等待大巴车的到来，这一过程由内景转换到外景，沉郁的冷色调发生了转变，强烈的阳光打入画面，反映程钦兵忧虑的消散。纪录片《佛陀塬》的结尾部分，如图4-7、4-8所示，佛陀神像静静的屹立山头上，长年的风蚀沙侵磨平了它的棱角，画面色彩基调由写实的土黄色变成了写意的黑白，在短短30s的镜头长度里色彩的变换是导演有意为之，结合整个段落的语义，可以发现黑白的消色系是对上个字幕镜头“在陕北这样的村子很多……因为他们总会找到解读生活的方式，总会找到似有似无的神给他们安慰”的一种再诠释，表达了创作者对落后、愚昧民俗活动的无奈，同时也象征依托神灵的生死观终将消失在时代的洪流之中。



图 4-7 《佛陀塬》截图



图 4-8 《佛陀塬》截图

## 五、写意空镜头：生命底色的感悟

现象学美学代表人物罗曼·英加登认为作品中有许多的“未定点”，需要读者的想象去填充。德国接受美学家沃尔夫冈·伊瑟尔首次提出了“召唤结构”，认为艺术作品的“空白”导致了不确定性，从而形成了一种开放型的结构。中国古典美学的“留白”，常常能表现作品的画外之情、弦外之音，与“未定点”和“空白”有着异曲同工之妙。在纪录片中，留有空白的手法主要表现为空镜头运用。空镜头根据功能差异划分为写实与写意，写实空镜头起到交代环境和段落转换的作用，写意空镜头则往往是某种观念或情绪的外化。虽然祭祀类民俗纪录片中空镜头的数量较少，但其中写意性质的空镜头均是创作者苦心雕琢的视觉元素，它们在强调民俗信息和呈现生死观念方面发挥了重要的功用。

祭祀类民俗纪录片的创作者运用写意空镜头，在叙事段落的开始处烘托氛围，在叙事段落的结尾处延长韵味，以隐喻的方式表达观点和情感，在无形中将已呈现的生死观进一

步深化。例如，祭祀类民俗纪录片《生的狂欢》在记录哈尼族车奕人集会、聚餐、耕作之后，使用了三个并列的写意空镜头作为叙事段落的结尾，即黑暗中微弱的蜡烛、室外熊熊燃烧的篝火以及清晨蓄势升起的暖阳，不仅通过暗喻将生命比作蜡烛、火焰和太阳，而且还切合了车奕人敬重生命的观念，加深了生死观的表达。笔者的毕业作品《泰山祭事》通过专家学者视角讲述民间地域观念形成时，民俗专家张锐对泰山主生、主死的渊源娓娓道来，凸显了泰山作为中华民族魂归之所的重要意义，强调了泰山地狱观对人们有严格的评价系统，在这里使用岱庙的空镜头作为段落的结束石门与石狮子组成的空镜头，不仅是接续采访部分对东岳大帝掌管生死权威性的补充，又增强了观众的在场感、参与感，烘托出宏大、肃穆的氛围。

## 第二节 标志声音：生命真相的诉说

1927年，电影告别了缄默，自此进入了有声时代。听觉与视觉的有机结合拓宽了影像表达场域，丰富了影像类型风格，使观众能够感受到画外之情、言外之意。所谓标志音是指：“即音标，是构成‘音景特征’的标志性声音。”<sup>[1]</sup>这种标志性声音不仅是记忆留存、情感抒发的载体，同时也具有人文景观的功能。《京华烟云》中写到：“每在风雨之夜，人人都听得见大钟响时，那凄怨的调子，那就是钟匠女儿灵魂的哀歌”。<sup>[2]</sup>林语堂笔下的钟声引出存在于想象的“灵魂哀歌”，一实一虚，一真一假，用声音书写时代的挽歌。对于祭祀类民俗纪录片来说，祭文诵唱、方言、爆竹声、民族器乐、主题乐以及噪声，都是提升民俗影像质感，书写民俗文化历史的标志声音，它们直接作用于观众感官，造成听觉维度的刺激，成为服务叙事与主题，建构生命场域，并呈现生死观念的重点色彩。

### 一、祭文诵唱与方言

#### （一）祭文诵唱

祭文是古代祭祀活动中的一种文体，有“哀”和“祝”两种形式，分别对应着丧葬祭祀和生命活动的祭祀。《文心雕龙·祝盟》：“土返其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽。”记录了上古时期祭祀农神的祝祭文。文献学家赵逵夫认为：“《诗经·大雅》中的几首所谓‘史诗’，全是用来祭祖、歌颂祖先功德的；《周颂》中也有一些祭祀先祖所

<sup>[1]</sup> 傅修延.中国叙事学[M].北京:北京大学出版社,2015:250.

<sup>[2]</sup> 林语堂.京华烟云[M].长沙:湖南文艺出版社,2016:164.



用乐歌。”<sup>[1]</sup>祭祀类民俗纪录片祭文以诵唱的形式出现,成为标记“祭祀文化”最独特的声音。例如,纪录片《迁徙,在寻找幸福的路上》第三集,哈尼族的祭祀梯田文“二月来了,男人犁田的日子到了,备下了春耕的柴禾,拿着染黄的糯米饭”;第六集瀑布前的祭文:“感念先祖荫庇护佑,追慕远古艰难迁徙”。笔者的毕业作品《泰山祭事》中祭天大典仪式的末尾,主祭人大声念出准备好的敬天祭文,通过肃穆的语言、宏大的声音,表达了追思祖先、敬重神灵的情感,寄寓天下安宁的期盼,借祭词“天地大德唯浩生,涵养万物以育成”,呈现出生生不息的观念。

## (二) 方言

方言是反映一定区域文化、风俗、思维惯习的语言类型,除以北方语音为基础的北京“标准音”外,我国还有着包括吴、湘、赣、闽、粤、客在内的六大方言区,而在方言区内又衍生出更细化的方言类型。方言作为标志音,象征着地方身份、文化的认同,但相较于普通话,方言一直处于非中心的边缘位置。“按照福柯的观念,语言与权力密切相关,语言里面出权力,现实是语言的现实,有什么样的语言就有什么样的世界。”<sup>[2]</sup>方言在语言系统中以较低级的形式存在,影响了方言文本的生产。从这个层面来看,方言在公共领域中面临各种困境,并直接影响到地域民俗文化的传播与传承。因此,对于祭祀类民俗纪录片的创作而言,注重方言的运用,把握方言的原生态结构,挖掘方言的文化价值,不仅对治疗地方文化“失语症”有着重要帮助,而且在留存民俗文化、呈现优秀生死观的方面起到了核心引领作用。祭祀类民俗纪录片《俄亚纳西人》彰显了方言的文化特征,纳西语属于汉藏语系的分支,内部又分为东部纳西语、西部纳西语,影片中记录的四川木里县俄亚村落使用的是西部纳西语,其中可以找到彝语、苗语、藏语的影子,由此可见方言文化融合的态势,此外,“纳恒”“纳汝”的方言指称,贯穿在纳西人祭祀舞蹈、送灵仪式、葬礼仪式之中,不仅为影片增添了趣味性,还为呈现纳西人敬畏死亡、尊重生命的观念提供了语言载体。熟谙客家文化的导演鬼叔中制作的《保苗祭》,其中使用的是中原客家人第二次迁徙后形成的福建闽西客话,独特的韵尾声调赋予保小粽、游大粽、保苗醮等仪式丰富的文化韵味。同样运用客家方言的纪录片《春节》第二集《祭祀》,郑海山在供奉“伏羲帝仙”时,使用客家话道出:“初五初六进香请神,初七几时起鼓祭神”,为地方“抬凳子”的祭祀仪式注入了原生态的活力,展现了客家人敬重自然、期望福临的生命观念。

<sup>[1]</sup> 赵逵夫.祭文的源流与抒情特征[J].西北民族大学学报(哲学社会科学版),2008(01):111-115.

<sup>[2]</sup> 韩鸿.方言影视的文化解析[J].新闻与传播研究,2003(01):67-74+95.

## 二、祛祟降福的爆竹声

环境声音是一种标志性声音，在纪录片中是不可或缺的重要部分，它与音乐不同，通常以同期声的形态出现。法国电影理论家米歇尔·希翁在《视听，幻觉的构建》一书中认为：“环境声就是形成场景气氛并定位其空间位置的声音，也可称为地域声，它们的连续性可以帮助我们识别一个具体的场所。”<sup>[1]</sup>就像视觉感知到的图像背景一样，环境声音是声音系统的背景，在听觉维度真实地显现空间的形态。祭祀类民俗纪录片中的爆竹声兼有写实性、写意性的双重功能，一方面遵循了“真实性”原则，客观还原民俗场景中的声音，起到反映特定地域文化和烘托民俗氛围的作用，另一方面，建构影像与观众沟通的桥梁，使观众沉浸在祭仪，进而强化了生死观的传递。

西汉文学家东方朔曾在典籍中提到一种名曰“山臊”的奇异怪物，经常骚扰百姓，而爆竹的轰鸣声可以将其驱赶，自此它便就有了驱邪降福的象征含义。爆竹不仅是重大节庆的基本要素，而且已经深入地渗透到中国民俗生活的方方面面，在婚丧嫁娶、民间表演中拥有不可替代的地位。祭祀类民俗纪录片中爆竹声的应用频率极高，几乎出现在大部分的民俗祭仪场景之中。以《游雉纪》为例，爆竹声作为环境声音持续了20分钟。该影片记录了正月十三日七圣出巡的“游雉”仪式，从“关门装神”（俗称“装菩萨”），到村民扮演的猿猴、长蛇、蜈蚣、山狗、野牛、野猪、山羊在内的“七圣”游街，再到焚香叩首，爆竹声始终存在。它作为同期声不仅烘托了仪式热闹的氛围，而且还呈现出当地村民蓬勃向上的生命观念。纪录片《春社谣》中展现的两个典型民俗事件，也都使用了爆竹的同期声，其中一个，甲午岁二月十八日村民凌晨宰猪祭社，燃放爆竹，爆竹声既冲淡了惨叫声，又象征着迎接黎明，祈福纳祥。另一个是，村民祭拜“社公”“社母”后，点燃爆竹，意为祭祀阶段的结束恭送神灵，期盼福临。《泰山祭事》“年祭”板块，记录了泰安市民祖孙三代前往祖坟进行祭拜。除夕的清晨，墓区中传来持续的鞭炮声，与“禁止放爆竹”的提示语形成了强烈的对比。“祭祖”放鞭炮的习俗渲染了春节热闹的气氛，当地民众认为人间的爆竹声可以传到冥界，让已经入土的先祖能够感受到子孙的心意，并保佑后辈能够在新的一年里平安顺遂，表达了生死互渗的观念。

<sup>[1]</sup> [法]米歇尔·希翁.视听,幻觉的构建 [M].黄英侠译.北京:北京联合出版公司,2014:64.

### 三、抒情达意的民族器乐

纪录片的民族器乐常常起到点明主题、烘托氛围、表达观点的作用。在纪录片创作中民族器乐通过同期声和配乐实现，前者借助画面人物演奏某种民族乐器，强化纪实性，凸显人物形象；后者在叙事片段的间隙插入，用作转场，强化环境。通常情况下，创作者会根据主题基调、观点立场，匹配合适的民族器乐，或增强同向的情感基调，强化情感，或突出反向的情感基调，形成对比。

祭祀类民俗纪录片经常使用富有本土文化特色的民族乐器作为环境音乐，如竹笛、锣鼓、二胡等，不仅具备抒情表意的功能，还助推了观念的表达。《毕摩纪》中的竹笛作为转场过程的环境音，烘托了大山里祥和、自然的环境氛围，如 20 分钟 28 秒，沙马家族推选送祖毕摩，与招魂毕摩和徒弟在野外做活，两个事件的间隙用竹笛进行过渡。12 分钟 10 秒左右，竹笛声伴随着村民修剪树木、整理粮食，将宁静深邃、悠悠深远的生命状态展露出来。笔者的毕业作品《泰山祭事》的年祭板块，泰安市民一家包水饺、备冥币、叠元宝，此时市民的父亲开始演奏二胡曲目《苦菜花》，音色浑厚婉转，如诉凄凉，穿插剪辑已故祖辈的黑白相片，在过年喜庆氛围中凸显出对先祖的思念之情，接下来除夕祭祖民俗活动营造悲恸、庄重、质朴的氛围，突出视死如生、敬重死亡的生死观念。

### 四、“间离态”的噪声

纪录片除了具有美感的环境音之外，还存在着环境噪声。狭义上的噪声一般指的是音高和音强变化没有规律，并且分贝超过人耳承受限度的声音，但在美学意义来看，噪声泛指一切干扰人物或者事件发生、发展的声音，它甚至能够解构业已建构起来的文化、思想、观念。例如，导演贾樟柯曾使用电视里传来“申奥”成功的声音，解构了边缘小人物的话语权，此时电视声就属于“噪声”的范畴。加拿大音乐家谢弗认为：“工业革命制造了众多新的声音，这些声音使声音环境愈加模糊了。”<sup>[1]</sup>这种现象被他称之为“声音分裂”，是一种对工业和技术的批判。祭祀类民俗纪录片中的环境噪音也充斥着解构乡土文化、传统观念的意味。

表现黄土高原祭祀民俗的纪录片《佛陀塬》，全片几乎都在阐述村庄的各项民俗事宜，从龙王庙祭拜到佛陀庙占卜，都展现了村民朴实无华的生活状态。但在影片 42 分钟左右，

<sup>[1]</sup> 季凌霄.从“声景”思考传播:声音、空间与听觉感官文化[J].国际新闻界,2019,41(03):24-41.



通过电视机播放“双节棍”“快乐崇拜”在内的现代流行歌曲，与村民保持缄默以及室外的锣鼓声形成了强烈对比，前者代表时代新文化，后者代表乡土文化。流行歌曲在此时成为了具有解构意味的“噪声”，这种不合时宜的噪声不仅入侵了原生态的乡土民俗环境，同时也在一定程度上消解了他们的人生观念。此外，纪录片《毕摩纪》中多次出现的汽车轰鸣声，也具有相同的消解作用，新时代科技产物带来更加主流的文化系统，进而消解本地的原生态的祭祀文化。总的来说，环境噪声解构了旧观念，并建构了新观念，为乡土中的祭祀民俗书写了一曲生命的挽歌。

## 五、“超疏离态”的主题音乐

王一川通过分析抗疫歌曲，认为标志性的主题音乐建构了“超疏离态审美听觉场”。他指出：“音乐宛如创生出一个特殊的审美生命力场，听众们得以在这听觉激荡的瞬间，摆脱掉相互疏离或分隔的痛苦。”<sup>[1]</sup>这种审美的生命力场，凝聚了生存的智慧 and 生命的韧劲。祭祀类民俗纪录片中作为标志音的主题音乐与视觉画面相辅相成，不仅表现出强大的感染力和沉浸力，还建构出多感官的生命场域。主题音乐通过富有民俗特色的曲调、节奏、顿挫、词义，将观众置身于特定的民俗情境之中，避免了异文化“疏离”给生死观表达带来的阻碍，进而使观众在“超疏离态审美”的基础上获得更高层次的生死体悟。

祭祀类民俗纪录片主题音乐，参与叙事过程，紧扣民俗祭祀的内容，配合画面共同营造出真实、厚重、神秘的祭祀场景，强化了生命观念表达，内蕴着朴素、本真的民间文化。声画艺术的结合，突破了观众对陌生民俗的疏离感，使观众在生命审美场中产生共鸣。以表达土地眷恋情结的祭祀类民俗纪录片《春社谣》为例，该影片使用了老街乐队创作的同名歌曲《春社谣》，主创方光辉将中国吴地传统民族乐器尺八融入其中。尺八苍凉的音色，配以强叙事感的歌词：“土鼓坎坎篷篷过田埂。十番八乐傀儡戏拜祝神，土地公公勤做主，青年仔外出，老少在家，”不仅将观众带入到闽西福主信仰空间之中，还将欣欣向荣的生死观潜移默化地呈现出来。笔者的毕业作品《泰山祭事》中祭天大典重复使用相同的主题音乐，旨在通过厚重、宏大的音乐旋律，拉近观众与祭天仪式的距离，增强在场感、参与感，更好的领悟安神、迎神、献礼、进俎、祭文等过程中蕴含的生死观，最终达到消除疏离感的效果。

<sup>[1]</sup> 王一川.超疏离态听觉审美场的创生——抗疫主题音乐印象与地缘美学密码[J].中国文艺评论,2020(11):6-11.

## 第五章 祭祀类民俗纪录片生死观表达之反思与发展

原始人类在“万物有灵”观念的牵引下笃信着肉体消亡后灵魂仍然存在，但随着科技的发展和认知水平的提高，人们对待生死问题愈发的科学理性，生命教育、死亡教育、生死教育成为重要的社会议题，如何接受死亡和怎样有尊严地活着成为热议的问题。当下仍留存的民俗祭祀仪式，不仅是“活化石”的奇异景观，而且也蕴含着中华民族一脉相承的生死智慧。祭祀类民俗纪录片应当去其糟粕、取其精华，在顺应时代的发展的前提下，重新唤醒优秀生死观的生机与活力，消解现代个体过重的精神负荷，起到情感疗愈的作用，进一步将敬畏死亡、珍重生命的观念不断传递下去。祭祀类民俗纪录片“生死观”的表达应在反思中不断进步，建立起与观众、与社会、与时代接轨的影像话语体系。

### 第一节 祭祀类民俗纪录片生死观表达之拍摄反思

通过对祭祀类民俗纪录片生死观表达的研究，发现该类作品的立场问题、道德问题，受到学界和创作者的广泛关注。据此，结合自身创作经验的反思，笔者针对“成为他们，还是观察他们”的问题，展开对拍摄立场的反思；针对保护民俗群体的隐私以及尊重精神信仰的问题，展开对拍摄底线的反思。

#### 一、“成为他们，还是观察他们”

“异文化”是人类学中提取的关键词汇，含有“野蛮”“非文明”“原始”等意义指向，它是人类学纪录片的广阔田野，同时也是民俗纪录片创作的丰富宝库。纪录片创作者的田野调查是记录“异文化”的有效手段，携带摄影机走进某一陌生的地域，观察特定社群的日常生活。在这一过程中往往被轻视的重要因素是拍摄者的立场问题，也就是说拍摄者选择以何种身份进行“观察”，是选择成为“墙壁上的苍蝇”，还是暂时成为拍摄对象族群中的一员。拍摄者身份之所以重要是因为拍摄角度的不同，会影响一部纪录片前期拍摄、后期剪辑直至成片的全过程。对于祭祀类民俗纪录片的“生死观”表达而言，就涉及了“我们”的生死观，还是“他们”的生死观，是异文化的生死观，还是能被我们所接纳的生死观。中国社会科学院研究院冷凇导演制作的两部作品《悬棺》与《俄亚纳西人》，《悬棺》在忠实记录苗族悬棺葬的过程中插入了当地政府阻拦的叙事旁枝，制作《俄亚纳西人》时冷凇认为与当地村民做了朋友。不难想象，观众会更能信服俄亚纳西人的生命观

念，而苗族悬棺葬具有的生命回归自然的理念会受拍摄者客观立场的影响，在传递过程中逐渐减弱。

时代、社会、题材以及艺术追求等多种因素都会影响拍摄者的立场问题。拍摄者以何种身份进行拍摄，答案并不是唯一的。民俗志学者萨达尔为了研究萨满信仰和神秘驯鹿，在喜马拉雅、青藏高原等多处进行实地调研，拍摄并制作了《驯鹿人》《阿尔泰之翼》等作品。谈及作为拍摄者的身份问题，萨达尔分享：“我并不是像一个外人那样和他们打成一片，而是成为他们，我就是部落的一员。我住和他们一样的屋子，和他们一样劳作，跟着他们去放牧……”<sup>[1]</sup>山形国际纪录片电影节创始人小川绅介“三里塚系列”纪录片是他深入农民生活后制作出来的。由此可见，学习拍摄对象的风俗文化，加入到他们的生活日程之中，更能以一种参与者的身份拉近距离，获得暂时的“主体性”。但是从另一方面来看，拍摄者与拍摄对象距离感的消弭，“我们”与“异文化”社群的完全融合，会面临陷入偏离真实性和制造虚幻梦境的危险。有学者曾批评孙建军制作的纪录片《牧魂》，指出会误导观众“看不到这种游牧民族会有解体的可能”<sup>[2]</sup>，过度呈现了拉台一家生活的幸福，刻意忽视了不利因素。

“成为他们，还是观察他们”对于纪录片的拍摄而言是一个哲理性的隐喻，创作者永远无法真正地成为“他们”，就像导演杨蕊深入的研究毕摩文化，没有成为毕摩，郝跃骏也没有成为热情奔放的哈尼族车奕人。但是在暂时的、假性的成为“他们”的过程中，打破异文化的身份壁垒，使民俗纪录片传递的祭祀民俗文化以及内蕴在其中的抽象生死观念，绽放出更加吸引受众的魅力。

## 二、“保护的悖论”与“神灵地带的亵渎”

纪录片学者比尔·尼科尔斯在《纪录片导论》中开宗明义：“为什么道德问题是纪录片制作的基点。”<sup>[3]</sup>他将道德问题置于了探讨纪录片的最开端，对创作者而言无疑是晨钟暮鼓。纪录片普遍涉及伦理道德紧张的问题，纪录片真实性的原则往往与镜头记录真实的“人”相矛盾，也就是说要面临真实与伦理道德取舍的困境。在这种情况下创作者会选择遵循“不伤害原则”。所谓不伤害原则是指：“一般认为拍摄者有义务保护拍摄对象，尽

[1] 王奋飞.“最后”的异托邦：中国边地新纪录影像研究[D].福建师范大学,2018.

[2] 吕新雨.当代中国纪录片发展问题备忘[J].南方电视学刊,2003(1):29-32.

[3] [美]比尔·尼科尔斯.纪录片导论[M].王迟译.北京:中国国际广播出版社,2020:3.

量避免拍摄对象被拍摄行为所伤害是最基本的道德责任。”<sup>[1]</sup>但实际上,保护拍摄对象的隐私,尽量避免他们受到伤害是很难做到的,这看上去像是过度理想化的乌托邦。创作者拍摄的最初目的从来都不是保护“人”,而是为了力求真实的素材,深入挖掘被摄对象生活细节和精神世界,进而更好地表现“人”。

“保护的悖论”给纪录片带来的伦理道德压力,经常使创作者陷入两难的境地,有些纪录片导演甚至会认为真实的影像使人负罪。美国安内特·因斯多夫在《双重生命·第二次机会》中提到波兰导演基耶斯洛夫斯基有关纪录片道德问题的见解,指出:“即使是纪录片的镜头,也没有权利进入这个我最感兴趣的主体:个人的私密生活……我宁可去药店买些甘油,刺激演员流下假的泪水,也不愿拍到别人真实的哭泣画面。”<sup>[2]</sup>纪录片的拍摄天然就存在各种不道德的因素,会使创作者滑入伦理道德的深渊,绝大部分纪录片一上映就会遭到观众、影评人、学者等群体的多项道德指控。尼克尔斯针对拍摄中可能出现的欺骗行为,给创作者提供了一个冷静的底线原则,也就是尽可能地使被拍摄对象、观众以及学界认可创作者的道德观,使负面的伤害降到最低。总的来看,对“人”的完全保护是难以实现的,执着于纪录片先天的伦理道德问题只会影响拍摄的进程,使创作者束手束脚,因此只有在制度“他律”与拍摄者“自律”的相互作用下,纪录片伦理道德才可能进入良性的轨道。

祭祀类民俗纪录片“生死观”的表达既存在上述讨论的“保护的悖论”,也存在亵渎“神灵地带”的问题。《最后的山神》结尾部分出现的萨满舞蹈是应导演孙增田要求展演的,鄂伦春族最后一个萨满孟金福在火焰与月光下起舞,这一行为遭到了长者的强烈不满和极力反对。从当地的民俗信仰来看,有关萨满文化的祭仪、占卜都不是表演性的节目,而是通往精神世界的媒介,充满了虔诚和神秘。同样是孙增田创作的《神鹿呀,我们的神鹿》,在拍摄过程中,摄影机对准神像的行为惹怒了本地的长者,摄影机作为外来的科技产物,是异质的存在,对祭祀的空间而言是一种入侵行为。除此之外,祭祀类民俗纪录片《悬棺》《俄亚纳西人》《毕摩纪》《佛陀塬》等也存在对神灵地带亵渎的部分,如神像、神龛近距离、小景别的拍摄,会对在场的民俗持有者造成极大精神负担;拍摄丧葬祭祀场景时对隐私空间的泄漏等。从某种意义上来看,民俗祭仪地艺术性展演将民俗持有者优秀的生死观表达出来,虔诚仪式中蕴含了生生不息的精神,但创作者要同时把握好“神灵地

<sup>[1]</sup> 刘忠波.纪录片的道德困境和伦理风险[J].中国电视,2012(08):50-53.

<sup>[2]</sup> [美]因斯多夫.双重生命,第二次机会[M].黄渊译.桂林:广西师范大学出版社,2008:98.

带”的尺度，尊重被拍摄对象的民俗信仰，只有在富有敬畏之心的镜头下记录，才能赢得观众的认可与信服。

## 第二节 祭祀类民俗纪录片生死观表达之社会价值反思

阿兰·罗森萨尔 (Alan Rosenthal) 在他的《纪录片的良心》 (The Documentary Conscience) 导言中说：“纪录片应该被当作是改变社会的一种工具，甚至是一种武器。”<sup>[1]</sup>一方面，纪录片叙事结构、视听语言的建构体现出了艺术价值，内容承载的信息体现出了文献价值，另一方面，纪录片反映现实的品性，还要求它具备社会责任感，体现出人文关照的社会价值，基于此，祭祀类民俗纪录片应当立足当下，回首过往，以现代的视角反思人本精神。

### 一、慰藉当下，以生命教育缝合价值裂隙

世界卫生组织 (WHO) 发表的公报多次指出全球青少年的自杀率正逐年增高，全球平均约每 40s 就有 1 人进行自杀，自杀行为造成每年近 100 万人口的非自然死亡，这一现象引起国际范围的高度重视。在科学技术日益发展、生活水平不断提高的现代社会，人文精神的匮乏、死亡的妖魔化、生命的工具化等多方面因素造就了“生死观”的异化。现象学创始人胡塞尔认为，科学给生活在科学中的人带来精神的危机，并指出：“科学丧失了生活的意义。”<sup>[2]</sup>马尔库塞提出“单向度的人”概念，用以指代丧失精神生活和创造力，并被“异化”了的人。人类绝不是普通的动物，而是需要价值意义的高等动物，人类的生命是在不断追寻价值意义的过程中度过的。生命与死亡的“异化”会导致价值链条的断裂，进而造成极端行为的产生。

“人人都形而下地‘活着’，只要活着，人总要思考自身的存在的问题‘我’为何存在、何以存在、目的是什么、意义是什么等，这些饱含终极意义的问题，等待着‘纪录片’用影像的方式作出回答。”<sup>[3]</sup>祭祀类民俗纪录片受中国新纪录片运动的影响，将“民俗持有者”群体作为影像表达的核心，让其成为影像关怀的最终目标。民俗祭仪的展演既是对如何“生存”与“活着”的直观回答，同时也彰显了生死一体、向死而生、超越生死的人文精神关怀。对生死思考的过程实质上是生命本源注入的过程，能够实现精神疗愈与情感

[1] 何苏六.纪录片的责任与影响力[J].现代传播,2005(01):83-86.

[2] [德]胡塞尔.欧洲科学危机和超验现象学[M].张庆熊译.上海:上海译文出版社,1988:5.

[3] 王奋飞.“最后”的异托邦:中国边地新纪录影像研究[D].福州:福建师范大学,2018.

抚慰，缝合断裂的“单向度”价值链条。例如，《生的狂欢》《卯节》《春社谣》通过富有表现力的民俗展演，唤醒沉睡的生命意识；《毕摩纪》《北湾祭事》《悬棺》等通过对死亡民俗的描绘，促使观众重拾对死亡的敬畏之心；《最后的山神》《神鹿呀，我们的神鹿》通过表现旧有观念与时代的碰撞，引发观众对人生信仰的拷问。祭祀类民俗纪录片就如同的一面“生死之镜”，反映了原始、自然、朴素的生命意识、生存状态，促使观众反思生与死的永恒命题。

总的来说，祭祀类民俗纪录片生死观的表达具有生命教育的社会价值，为迷茫在生死问题之中的观众提供价值意义的参考，因此该类纪录片的创作更应注重生死观表达，“扬”给予人精神力量的先进价值，“弃”不符合时代规律的负面价值。此外，我们也要清醒地认识到祭祀类民俗纪录片在生命教育方面的局限性，即无法达到改变生命极端现象的发生，但它引发人们深思的能力，就足够振聋发聩了，就像先哲柏拉图在《理想国》中所说的“未经过思考的人生不值得过。”

## 二、留存过去，以影像深描追忆民俗祭祀

早在 20 世纪初，法国人方苏雅曾使用摄影机记录云南乡村杀猪、赶集、祭祀等影像画面，后来成为清末乡村生活的珍贵影像记忆。在某种意义上来看，“民间的文化每一分钟都在消亡”，纪录片导演鬼叔中认为：“我们荣幸生活在一个突飞猛进的新时代，也是一个破旧立新的坏时代。很多传统的东西在我们这辈可能永远消逝了。重复一句无奈之言我只能用风土影像为农耕时代唱一曲挽歌。”<sup>[1]</sup>面对逐渐消失的民间文化，创作者往往持悲观的态度，但他们在影像实践上并非是无能为力的，如何真正地保存民俗文化的活态性，并凝固在后世的集体记忆之中，是一个急切需要应对与反思的问题。在经济搭台、文化唱戏的大背景下，民俗记忆不应是消费后留在脑海中的某一瞬间，而理应通过“影像深描”嵌入现代人的记忆空间中，进而避免中华民族文化记忆传承链条的断裂。

20 世纪 80 年代以来，众多优秀的祭祀类民俗纪录片如雨后春笋般层出不穷，它们在客观再现真实民俗的基础上，以祭祀类民俗为主要切入口，对乡土中的民俗记忆进行留存，建构了蕴含丰富生死观念的乡土记忆场域。皮埃尔·诺拉首次提出的“记忆场”理论，将记忆场域进一步扩大。诺拉认为：“‘记忆场’便是存在于记忆与历史之间的场域，包含

<sup>[1]</sup> 鬼叔中.风土电影笔记[J]. 艺术世界, 2012(07):28.

实在性、象征性和功能性三个层面，这个三个层面缺一不可。”<sup>[1]</sup>“记忆场”既直接指示实在的场所，如房屋、祠堂、庙宇等建筑，又能指示赋予一定象征含义的抽象场域，如具有记忆内涵的祭祀仪式。祭祀类民俗纪录片多元化的镜头组合，从不同的侧面建构客观的民俗记忆场所，又通过采访、旁白、独白的方式引导观众感悟抽象的生死观，在这一过程中，“影像深描”起到了整合内在逻辑和强化象征场域的作用。以祭祀类民俗纪录片《七圣庙》为例，除了运用全景式手法记录七圣祖师出巡的全过程，还将镜头对准了诸多民俗细节，如孩童等候祖师的“牛须”扫过，老人在巡游道路上叩首跪拜，参礼者们在七圣庙中虔诚祈福等等，这些具有代表性祭仪的深描，细腻生动地呈现了民俗景观。《泰山祭事》的年祭板块，市民家里的老父亲拉起沉重的二胡曲子，缅怀已经去世的先祖。老人对2017年的丧葬事仪娓娓道来，提到春节会将刚刚辞世的长辈请回家中，用好酒好菜供奉，连续进行三年，被称为请“家客”，并且上首椅子不能坐人，是为先祖准备的。《毕摩纪》运用大篇幅的采访与独白，描绘了不同职能毕摩祭祀、法事的细节，如主祭毕摩要选家族学问渊源的子弟，招魂毕摩要进行驱邪祈福的仪式等。民俗祭祀的“深描”，打通具象场所与抽象观念的桥梁，观众从保留个人记忆到建构更深层次民俗文化记忆，再到凝聚以优秀生死观为核心的民族集体记忆。

留存文化记忆要依托影像深描，而影像深描的重点是内蕴于实在中的“观念”。祭祀类民俗纪录片的创作者通过蓬勃向上的“生命信仰之镜”，强化家国认同感和民族自豪感，凸显优秀生死观念的社会价值，实现文化抢险和精神抢险。影视人类学学者朱靖江曾呼吁“归去来兮，田园将芜胡不归”，回归到慢慢消逝的乡土，重建即将荒芜的精神家园，重新审视当代社会的生死观念，行之，思之。

### 第三节 祭祀类民俗纪录片生死观表达之发展对策

民俗祭祀是一个蕴藏着丰富生死哲理、民族精神的文化宝库，如何运用年轻化的语态呈现大众所喜闻乐见的影像文本，是每一个创作者都需要思考的问题。民俗祭祀文化需要生死观念的厚度，生死观也需要民俗仪式作为载体。在全新的媒体环境中，祭祀类民俗纪录片要想得到进一步的发展，就离不开手法、语言、内容、主题、题材等方面的突破。事实上，生死观作为抽象的观念表达，是祭祀类民俗纪录片重要的意义纬度，但却不是唯一

<sup>[1]</sup> 李宁.“社会记忆”理论的发展概述[J].新闻研究导刊,2019,10(09):73-74.

的考量标准,因此在这个日新月异的时代,创作者们不得不秉持整体性的艺术原则,选用新视角,引入新思维,找到新切口。在本章,笔者将从多个方面反思生死观的影像新表达,并探讨祭祀类民俗纪录片的未来发展策略。

## 一、应对新媒体的冲击,构造传播矩阵

媒介进一步的深度融合,使得传媒领域获得了巨大的繁荣。《2018 年中国纪录片产业发展研究报告》中谈到:“截止到 2018 年,纪录片产业已经构建起传统媒体、新媒体和线下活动相结合的立体传播网,覆盖大屏、小屏、院线和移动端等众多终端,互联网已经成为立体传播格局中不可或缺的传播平台,成为纪录片的新主场。”<sup>[1]</sup>纪录片逐渐摆脱单一的电视媒介,向着多平台传播的方向发展。体量轻小的微纪录片形态应运而生,以更加快捷方便的优势占据了市场,如美食类微纪录片《早餐,中国》《人间有味》,非遗类微纪录片《“字”从遇见你》等其他众多类别,以 10-25 分钟的内容体量,契合了当下受众的观影习惯。

在特定的大形势下,祭祀类民俗纪录片仍面临以电视为主要传播渠道的困境。在某种意义上来看,祭祀类民俗纪录片全景式记录民俗景观,以影像深描增加文化厚度,使其大多带有学理化的气质,很难完成体量上的“减肥”,无法像其他题材的纪录片一样进行“微短化”。因此,面对新媒体冲击和微形态纪录片挤压生存空间的现状,构造独特且有效的传播矩阵已经是迫在眉睫。祭祀类民俗纪录片根据自身的特点,应当打造以“线下为主,线上为辅”的双线传播渠道,首先,该类型纪录片的观众准入门槛较高,所以要高度重视线下的主创见面会、作品座谈会、主题性展览会等传统传播渠道;其次,在新媒体平台建立特色民俗板块,站稳传播阵地;最后,要注重纪录片花絮、预告以及精彩片段的投放,进而吸引更多感兴趣的受众。综上所述,双线结合的传播矩阵,实现传播效力的最大化,有助于改善祭祀类民俗纪录片的传播困境。

## 二、关注新民俗新观念,重塑内容边界

1936 年,法国民俗学家山狄夫在发表的文章《民俗概论》中指出:“民俗学是文明国家内民间文化传承的科学”<sup>[2]</sup>。民俗是科学的,并非是一成不变的,传统民俗随着历史的

<sup>[1]</sup> 樊启鹏,李瑞华,任伯杰.2018 年中国纪录片产业发展研究报告[J].电影艺术,2019(03):118-122.

<sup>[2]</sup> 黄永林,韩成艳.民俗学的当代性建构[J].华中师范大学学报(人文社会科学版),2011,50(02):106-115.



演变也发生了变化。一方面,时代新鲜血液注入,改造了旧有民俗,如山东封禅祭天大典,从古代皇帝专权的国祭变成今天其乐融融的祭祀文化展演,又如山西“社火”是古代供神的祭祀典礼,现如今他们变成了祈福并传递欢乐的民间活动;另一方面,新的民俗也在诞生,例如大年三十这一天,海内外中国人不约而同地观看春节联欢晚会。

社会学家萨姆纳认为民俗是动态更新的,民俗学家阿兰·邓迪斯表明新民俗会伴随着新群体而出现,以及理查德·多尔逊坚定的“反古董主义”立场。基于部分学者的观点和民俗学当代性建构,要求创作者清醒认识到民俗的发展活力,进一步改变抓取内容的思维,实现从“考古”向“新生”的转向。近几年,祭祀民俗领域出现了许多的新生现象,例如,自2023年以来,据携程数据显示寺庙相关景区的售票增长了310%,2月以来预定门票的人群中,90后、00后占据了50%。高考、考研前后,大批考生涌入寺庙通过虔诚地上香、跪拜,进行祈求考运。现有的祭祀类民俗纪录片,几乎没有关注考生求佛在内的“类祭祀”新民俗,无法有效探析当下出现的新观念,很难使观众产生共鸣。

总的来说,中国纪录片长期存在题材匮乏、内容表现单一的问题,祭祀类民俗纪录片也面临相同的困境。在“内容为王”的时代,创作者要反思内容表现能否跟上社会发展的脚步,为此,要从民俗学中获取方法论,重塑内容边界,关注旧有民俗的新面孔,关注新民俗的发展动向,注重拓宽民俗主体的范围,为传统生死观赋予新的诠释,为未来的创作营造更广阔的天地。

### 三、增强思想价值引领,契合主流话语

纪录片不仅是审美对象和艺术作品,而且还作为媒介和工具,承担着传播信息的重任。纪录片观念的表达中存在“模糊”地带,影像话语中也可能存在“争议”部分,如若运用与处理不恰当,则会偏离作品的本意,产生误导甚至是负面的影响。创作者要谨慎考虑纪录片传递的价值观,注意思想引领的方向,保证与主流话语体系的契合。

祭祀类民俗纪录片创作者在素材选用阶段要秉承正向思维,在叙事结构的建构阶段要坚持积极的创作动机,摒弃严重迷信化和过度宗教性的民俗祭祀,避免用视觉奇观博取观众眼球,避免某些生死观念带来的反向社会价值。此外,重视思想价值的引领不代表束缚创作者的手脚,也不代表抛弃“真实性”的原则,而是在客观呈现民俗祭祀文化的基础上,将契合主流话语的积极因素隐含在影像表达中,起到引导和劝服的作用。以祭祀类民俗纪

录片《北湾祭事》为例，影片展现了祭鄂博请神食用、求神赐福等片段，也通过表现“修鄂博”事件，发掘现实矛盾，引导观众对民俗祭祀与现实生活的关系进行思考。《生的狂欢》中介绍哈尼族奕车系偶婚习俗、原始血祭等违背现代道德观念的部分时，创作者使用精心设计的解说词：“他们看来并不是肮脏的，相反是纯净的，是对生命和爱情的尊重”，通过对本地人生死观念的正向阐释，消解并解构可能带来的低俗倾向。《悬棺》中创作者使用插曲、文字的手法，在尊重苗族祭祀风俗的基础上，多次提醒观众“悬棺葬”及其祭祀仪式的落后性。以及在笔者创作的《泰山祭事》中，使用字幕和黑幕标明“春节烟花燃放绚烂”，以及在墓地片段放出“请文明祭草，禁止燃放”等同期收录的声音，力求坚定契合主流价值观的创作立场。总的来看，祭祀类民俗纪录片要在寻找艺术价值和思想价值平衡点的过程中，既要做到展现真实民俗，深入挖掘生死观念，又要做到重视主流思想的引领。

## 结语

自 20 世纪末的“新纪录片运动”以来，祭祀类民俗纪录片在数量和质量上得到了显著的提高，创作者深入影像文本的更深层，将镜头由简单记录祭祀民俗转向了探究民俗持有者的精神世界，并通过运用“民俗深描”的创作思维，不断地挖掘隐藏在各类祭祀事项中的生死观念。当下，优秀的祭祀类民俗纪录片，统合了现代生死观和传统生死观，探讨了生命与死亡的命题，呈现了“避讳言死，谨慎言死，凡是言死，必定言生”的哲学智慧，引导人们思考生命的意义。

论文在系统梳理祭祀类民俗纪录片的基础上，融合创作中的实践经验，探索祭祀类民俗纪录片中“生死观”的内涵和表达，并进行了反思与展望。首先，祭祀类民俗纪录片中叙事策略、视听表达，赋能“生死观”的表达，将抽象化的生死观念具象化，在充满艺术张力的呈现过程中，使观众产生共情；其次，研究发现，祭祀类民俗纪录片结合现实社会的语境，不盲目地追求祭仪的原始呈现，反而能更好地反映民俗主体的真实内心写照。同时，祭祀类民俗纪录片有涉生死问题的民俗事项，越是推陈出新，容纳时代新元素，越能讲好契合民族共同体意识的故事，展现当代人整体的精神面貌。因此创作者要做到不虚构“想象民俗”的画面，不刻意塑造迷信化奇观，克服片段化、割裂性地民俗意淫，才能真正做到凝聚民族共同体意识，传递出优秀的生死观念。

诚然，笔者虽然对祭祀类民俗纪录片中“生死观”表达展开了分析与总结，但总体上仍然存在着不足，研究停留在“生死观”与影像文本对接的层次，整个研究的深度有所欠缺。当下将民俗纪录片与生死观相结合研究的理论文献并不多，但在实践为驱动、理论为基底的推动下，未来的研究角度、研究空间会不断拓宽，相信以后，民俗学者与创作者能更好地关注到正在消亡的祭祀民俗，并从中发掘出中华民族优秀的生死观念，使祭祀类民俗纪录片更好地承担文化抢救和精神抢险的责任，与此同时，也应当坚定文化自信与民俗自信，密切关注新民俗的产生以及旧民俗的新变化，从瞬息万变的社会环境中不断获取新思路最终创作出更多能够反映人们生死观念的优秀纪录片。

## 参考文献

### 一、学术专著

- [1] 郭沫若.中国史稿（第一册）[M].上海:人民出版社,1979.
- [2] [德]恩斯特·卡西尔.人论[M].甘阳译.上海:上海译文出版,1985.
- [3] 杨树达.淮南子证闻[M].上海:上海古籍出版社,1985.
- [4] [奥]西格蒙德·弗洛伊德.图腾与禁忌[M].杨庸一译.北京:中国民间文艺出版社,1986.
- [5] [苏]乌格里诺维奇.艺术与宗教[M].王先睿译.北京:三联书店,1987.
- [6] [英]爱德华·泰勒.原始文化[M].连树声译.上海:上海文艺出版社,1992.
- [7] 郭于华.死的困扰与生的执著[M].北京:中国人民大学出版社,1992.
- [8] 钟大年.纪录片创作论纲[M].北京:中国传媒大学出版社,1997.
- [9] 钟敬文.民俗学概论[M].北京:高等教育出版社,1998.
- [10] [匈]贝拉·巴拉兹.电影美学[M].北京:中国电影出版社,2000.
- [11] [美]罗伯特·麦基.故事、结构、风格和银幕剧作的原理[M].北京:中国电影出版社,2001.
- [12] 单万里.纪录电影文献[M].北京:中国广播电视出版社,2001.
- [13] 冯沪祥.中西生死哲学[M].北京:北京大学出版社,2002.
- [14] 吕新雨.纪录中国——当代中国纪录片运动[M].北京:三联书店,2003.
- [15] 黄凤兰.中国民俗影视[M].北京:中国戏剧出版社,2004.
- [16] 陶涛.电视纪录片创作[M].北京:中国电影出版社,2004.
- [17] 杨天宇.礼记译注[M].上海:上海古籍出版社,2004.
- [18] 靳凤林.死,而后生[M].北京:人民出版社,2005.
- [19] 傅伟勋.死亡的尊严与生命的尊严[M].北京:北京大学出版社,2006.
- [20] 陈国钦.纪录片解析[M].上海:复旦大学出版社,2007.
- [21] [美]罗伯特·考克尔.电影的形式与文化[M].郭青春译.北京:北京大学出版社,2007.
- [22] 宋家玲.影视叙事学[M].北京:中国传媒大学出版社,2007.
- [23] 赵诚.简明甲骨文辞典[M].北京:中华书局,2009.
- [24] 欧阳宏生.纪录片概论[M].成都:四川大学出版社,2010.
- [25] 李泽厚.说巫史传统[M].上海:上海译文出版社,2012:150.

- [26] 费孝通.乡土中国[M].北京:北京大学出版社,2012.
- [27] [美]莎伦·谢尔曼.记录我们自己:电影、录像与文化[M].张举文译.武汉:华中师范大学出版社,2015.
- [28] [美]比尔·尼克尔斯.纪录片导论(第二版)[M].王迟译.北京:中国电影出版社,2015.
- [29] 张举文,莎伦·谢尔曼.民俗影视记录手册[M].北京:商务印书馆,2018.
- [30][美]迈克尔·拉毕格.纪录片创作完全手册[M].喻溟,王亚维,译.成都:四川人民出版社,2019.
- [31] 赵鑫.中国文化人类学纪录片创作理念的嬗变[M].武汉:华中科技大学出版社,2022.

## 二、学术论文

- [1] 彭勇.电视纪录片民俗内容的色彩[J].中国广播电视学刊,1997,(10):51-54.
- [2] 董晓萍.岁时民俗纪录片[J].电视研究,1998,(05):28-29.
- [3] 郑晓江.现代人十大生死问题探析[J].社会科学,1999(01):57-61.
- [4] 郑晓江.论中国传统死亡智慧与“生死互渗”观[J].中国哲学史,1999(03):19-26+46.
- [5] 陈延庆.论中国传统生死观[J].广西社会科学,2000(06):43-46.
- [6] 张振华.略论电影艺术的视觉心理机制[J].文艺研究,2000(06):108-111.
- [7] 郑晓江.寻找人生的价值与生命的安顿——从人生哲学到生死哲学[J].江西社会科学,2001(02):1-6.
- [8] 郑晓江.论生活与生命[J].江西师范大学学报,2001(03):107-112
- [9] 郑晓江.论陶渊明之生死观[J].中国哲学史,2002(01):95-104.
- [10] 叶涛.泰山香社传统进香仪式述略[J].民俗研究,2004(03):100-111.
- [11] 叶涛.论泰山崇拜与东岳泰山神的形成[J].西北民族研究,2004(03):132-141.
- [12] 路晓军,路小燕,田根胜.中国传统文化的生死观[J].求索,2004(06):171-173.
- [13] [美]莎伦·谢尔曼,张举文,游自荧.聚焦:电影与 21 世纪民俗研究的生存[J].民间文化论坛,2005(06):51-61.
- [14] 庄孔韶.“虎日”的人类学发现与实践——兼论《虎日》影视人类学片的应用新方向[J].广西民族研究,2005,(02):51-65.
- [15] 卜庆萍.浅析纪录片的采访对象心理及其把握[J].中国广播电视学刊,2005(12):58.
- [16] 邢月.情感,纪录片的重要元素[J].中国广播电视学刊,2006(10):62-63.

- [17] 叶涛.泰山石敢当源流考[J].民俗研究,2006(04):161-194.
- [18] 周伶.影视画面造型中的光影、色彩和构图[J].艺术广角,2006(02):59-61.
- [19] 叶涛.泰山香社传统进香仪式研究[J].思想战线,2006(02):80-90.
- [20] 李霞.老庄道家生死观研究[J].安徽大学学报(哲学社会科学版),2007(06):16-21.
- [21] 张举文.迈向民俗学的影视与民俗研究[J].民俗研究,2007(01):16-31.
- [22] 海波.从“重生轻死”到“生死齐一”——道家死亡观的哲学维度[J].哲学研究,2008(01):70-75.
- [23] 叶涛.碧霞元君信仰与华北乡村社会——明清时期泰山香社考论[J].文史哲,2009(02):24-37.
- [24] 朱靖江.人类学表述危机与“深描式”影像民族志[J].中南民族大学学报(人文社会科学版),2011,31(06):28-32.
- [25] 朱靖江.田野之声：“直接电影”影响下的人类学影像民族志[J].电影新作,2011,(03):24-28+23.
- [26] 张举文,桑俊.影视民俗与中国文化认同[J].温州大学学报(社会科学版),2011,24(02):51-61.
- [27] 刘忠波.纪录片的道德困境和伦理风险[J].中国电视,2012(08):50-53.
- [28] 周云水.记忆与重构:客家学研究的影像表达——对客家民俗文化独立纪录片的人类学分析[J].嘉应学院学报,2013,31(10):14-22.
- [29] 朱靖江.复原重建与影像真实——对“中国少数民族社会历史科学纪录电影”的再思考[J].西北民族研究,2013,(02):61-68+130.
- [30] 张景武.海南本土民俗纪录片题材的挖掘与梳理[J].青年记者,2014,(35):64-65.
- [31] 宋颖.童年、故乡和春节:民俗纪录片《中国年俗》的“三重想象”[J].贵州大学学报(艺术版),2015(04),19-27.
- [32] 陶涛,林毓佳.寻找他者活着的文化——浅析民族志影像纪录片的类型与创作[J].艺术教育,2015,(11):216-217+225.
- [33] 赵鑫.用影像阐释文化——文化人类学纪录片的深描技法[J].电视研究,2016(06):69-71.
- [34] 牛光夏,毛蕾,皮永伶.民俗纪录片对中国民间文化的影像重构[J].民族艺术研究,2016,29(03):108-113.

- [35] 胡台丽,邓启耀.民族志考察及影像拍摄中的“迭影”现象[J].民族艺术,2017,(04):19-24.
- [36] 邢莉莉.民俗文化视角下纪录片《海祭》的艺术表达[J].当代电视,2017(02):36-37.
- [37] 赵鑫.中国文化人类学纪录片的现存问题及发展对策[J].电影艺术,2017(05):84-89.
- [38] 赵鑫,赵盼超.“他者”视域下中国民俗题材纪录片的创新及思考[J].电视研究,2017(08):79-81.
- [39] 罗翔宇,彭晨.土家族民俗事象的影像书写与文化迷思——基于电影《1980年代的爱情》的文本分析[J].湖北民族学院学报(哲学社会科学版),2017,35(01):164-168.
- [40] 张举文.民俗认同:民俗学关键词之一[J].民间文化论坛,2018(01):9-14.
- [41] 潘兆业.回归田野:民族节日影像纪录片的叙事探索[J].电影文学,2019,(17):60-62.
- [42] 朱靖江.归去来兮:“乡土中国”的影像民俗志表达[J].广西民族大学学报(哲学社会科学版),2019,41(01):26-31.
- [43] 陈学礼.论民族志电影制作者进入影片的必要性[J].江汉学术,2019,38(05):35-43.
- [44] 王淑慧,朱奕欢.黔西南乡村民俗文化题材微纪录片探析[J].电影文学,2019(01):56-58.
- [45] 牛光夏.“非遗后时代”传统民俗的生存语境与整合传播——基于泰山东岳庙会的考察[J].民俗研究,2020(02):109-115
- [46] 张举文.探索互联网民俗研究的新领域[J].西北民族研究,2021(01):102-109.
- [47] 冯加香,卢其亮.民俗纪录片中存在一种“伪民俗”吗?——文化记忆、影像与想象[J].现代视听,2021(02):56-60.
- [48] 张举文.民俗影视记录与数字时代的民俗学研究[J].民间文化论坛,2021(03):5-13.
- [49] 程艳林.新中国民俗学发展的历史分期考述[J].民间文化论坛,2021(06):92-98.
- [50] 李向振.中国民俗学研究 2021 年度报告[J].民间文化论坛,2022(02):20-33.
- [51] 康世伟.马克思·舍勒哲学下的纪录片审美情感阐释[J].当代电影,2022,314(05):111-117.
- [52] 王树良,巴亚岭.“记录我们自己”:民俗纪录片的叙事转向与传播空间——基于《年画·画年》系列纪录片的考察[J].电视研究,2022(04):77-79.
- [53] 邓天一.民俗展演·家庭叙事·文化表达:当代家庭题材电影中的婚丧景观[J].电影评价,2022(05):61-65.
- [54] 雷鸣,李丽.民俗纪录片影像重构西部乡村文化空间[J].电影文学,2022(17):54-57.
- [55] 范小青.文本借用与模糊美学:朴赞郁的导演创作[J].当代电影,2023(10):108-113.

- [56] Rony, Fatimah Tobing. The third eye: race, cinema, and ethnographic spectacle [M].Durham: Duke University Press, 1996:87-102.5:6.
- [57] Montafiez, Margie. Texas-Mexico border cultural production: Ethnographic aesthetics and modernity in folklore, literature, and film[D]. The University of New Mexico, 2017.
- [58] Pang Tao .Understanding the traditional customary law of the Yi people via ethnographic film- collaborative ethnographic film making process[J]. International Journal of Anthropology and Ethnology , 2020.
- [59] Xun Xiong.The context of presenting “others”: the construction of meaning and the potential of communication in ethnographic filmInternational [J]. Journal of Anthropology and Ethnology ,2021.

## 二、学位论文

- [1] 程群. 道教生死观研究[D].成都:四川大学,2007.
- [2] 盘旋.人类学视阈下的电视纪录片创作[D].北京:中央民族大学,2011.
- [3] 郭荣君. 先秦儒道生死观研究[D].哈尔滨:黑龙江大学,2012.
- [4] 张明.藏地人类学纪录片研究[D].成都:西南民族大学,2012.
- [5] 侯小琴.论人类学田野的影视表达[D].武汉:中南民族大学,2012.
- [6] 李安定. 人文纪录片中信仰仪式的美学变迁[D].西安:西北大学,2013.
- [7] 乔祎佳. 浅谈民俗纪录片的艺术表达与文化传播[D].保定:河北大学,2016.
- [8] 周扬雪. 仪式观视角下中国人类学纪录片的民俗文化传播研究[D].重庆:西南政法大学,2016.
- [9] 闫鹏. 民俗类纪录片在当代文化语境下的艺术表达[D].青岛:青岛大学,2017.
- [10] 黄晓晨. 论民俗手工艺类非物质文化遗产纪录片的创作[D].保定:河北大学,2017.
- [11] 王奋飞. “最后”的异托邦: 中国边地新纪录影像研究[D].福州:福建师范大学,2018.
- [12] 叶桐. 泰山信仰中的生命崇拜研究[D].哈尔滨:黑龙江省社会科学院,2019.
- [13] 秦岭. 民俗题材纪录片的叙事策略和人文价值探究[D].青岛:青岛大学,2021.
- [14] 夏侯姿维. 新世纪以来中国纪录片的死亡表达[D].济南:山东艺术学院,2022.



## 附录一：参考片目

编号	播出时间	片名
1	1922	《北方的纳努克》
2	1983	《神祖之灵归来：排湾族五年祭》
4	1986	《生的狂欢》
5	1986	《矮人祭之歌》
6	1992	《最后的山神》
7	1996	《神鹿呀，我们的神鹿》
8	1996	《太阳部族》
9	1996	《牧魂》
10	2005	《悬棺》
11	2006	《毕摩纪》
12	2007	《佛陀塬》
13	2008	《俄亚纳西人》
14	2012	《游雉纪》
15	2013	《迁徙，在寻找幸福的路上》
16	2015	《开斋节》
17	2015	《春社谣》
18	2016	《姑婆》
19	2016	《七圣庙》
20	2017	《关中记忆》
21	2017	《北湾祭事》
22	2017	《卯节》
23	2017	《神圣的治疗者》

## 附录二：毕业作品《泰山祭事》导演阐述

### 一、创作目的

泰山祭祀文化作为中国传统文化的一部分，每个具体的仪式都有其特定的意义。文化育人、文化养人，挖掘泰山祭祀文化，对传承中华民族的文化基因有着举足轻重的作用。随着时代环境的变迁，科技迅猛发展，物质生活条件日益富足，生活质量得到极大的提高，但是，与此同时物质与精神也出现了失衡的问题。现代人时常以“非诗意栖居”的状态而生活，受到各种各样的生死困扰，据此，笔者创作《泰山祭事》，对泰山祭祀文化寻根求源，通过文化解读加祭祀民俗展演的形式，呈现泰山精神信仰中优秀的生死观念，促使人们反思生命的价值、人生的旅途，珍惜来之不易的幸福生活。

### 二、创作构思

《泰山祭事》使用纪实性拍摄、采访以及资料镜头等方式，采用板块式叙事结构，向观众呈现了两个部分的内容：挖掘泰山信仰下的泰山祭祀文化并展现泰山地区民众的祭祀民俗活动。第一部分，宏观角度切入，介绍泰山信仰的由来，之后进一步引出泰山是少有的能够统合古代中国人“生死观念”的山川，从祭天、换袍祭、东岳庙会等多个文化角度，层层递进，系统地讲述泰山的祭祀文化。第二部分，个体微观角度切入，聚焦泰山地区的祭祀民俗的持有者，从2022年底到2024年初，以时间顺序，讲述灶王祭、年祭、岱庙祭、土地祭、祭演活动等具有代表性的民间祭祀板块。这种内容构思围绕泰山信仰、聚焦泰山地区的民众，最终使观众在泰山祭祀文化认知与民俗活动的体验下，更好地感知深藏在优秀泰山民俗文化中的生死观念。

### 三、人物选取分析

《泰山祭事》为确保内容丰富性、准确性、可信性，既选取了泰安民间具有代表性的民俗群体，同时也选取了泰山文化专家，包括泰山文化学者及泰山学院教授周郢、泰安政协委员及石敢当文化园建设者李传武、岱庙民间文化学者张锐，保证纪录片文化探讨方面的严谨度以及深度。此外，笔者与三位专家多次沟通交流，深入学习了泰山祭祀文化，既汲取理论知识，同时也学习文化研究方法，为作品创作提供了有力的支撑。

笔者在选择泰安民间人物时，充分的进行了不少于一个月的实地调研，最终才确定被

摄对象群体。首先，选择了泰安北集坡镇的市民白先生一家，以时间为顺序，记录了他们家族 2022 年底到 2023 年之后的民俗祭祀事项。作为重点表现对象，笔者认为其民俗活动的空间具有代表性和稀缺性，旧村改造后他们一家的祭祀民俗活动，从传统的乡村空间转移到了现代城市空间，一定程度上回答了城市化进程中优秀的传统文化何去何从的问题，同时也展现了泰山地区民众仍保留的生死观念。例如，中国乡土社会中的特色建筑“土地庙”，在现代化社会越来越少，但泰安民众仍旧保留了一定的土地信仰，会在城市中的土地庙旧址进行祈福。其次，选择了泰安良庄镇的民间丧葬扎彩人、“二鬼摔跤”传承人程钦兵，虽然在发现该人物时具有一定的偶然性，但笔者一见面就被程钦兵身上的魅力所吸引，他不仅了解泰山地区的丧祭文化，并且对待生活始终充满激情，在祭演活动中表现出了他超越花甲之年的旺盛精力，在他以及与他相关的祭祀事项中展现出了对美好生活的向往，代表了泰山地区民众的部分生死观念。总的来看，《泰山祭事》结合学界与民间的相关人物，使纪录片的讲述更具完整性和真实性，展现了泰山信仰体系下的生死观念。

#### 四、创作反思与不足

首先，从整体上反思影片的得失。得笔者于 2022 年下半年开始拍摄《泰山祭事》，“后疫情”环境带来的诸多不便，拍摄过程中遇到了较多的突发性、随机性的事件，很多祭祀民俗活动无法全貌的记录还原。笔者对这些创作问题进行反思，一方面是由于客观情况使然，另一方面，也缺乏应急拍摄预案的准备，影片部分细节无法尽善尽美。笔者在后期剪辑过程中，为了弥补各类问题，进行多个版本的制作。

其次，要精简专家采访的内容。采访是一把双刃剑，虽然它可以阐述泰山信仰文化、祭祀文化，但是也会面临一些问题，如表演倾向、语言冗长、偏离主题，进而影响纪录片的叙事节奏。泰山文化学者周郢、政协委员李传武以及民间文化学者张锐，他们作为久经镜头考验的专家，语言流畅、逻辑条理，虽然不会出现语言表达的问题，但却出现新闻栏目受访对象的严肃状态。笔者在进行多轮采访后，发现无法达到预期的效果，便更改了生硬的采访方法，在与专家日常交流一段时间后，减少了隔离感、陌生感，最终使得采访状态更加贴近观众审美，更具有叙事感。

最后，要总结拍摄中的问题。笔者在记录民俗事件和人物时常遇到群众性的场面，如程钦兵在祭演活动中，常常被挤在拥堵的人群之中，较难抓取被摄对象，或是来不及调整

摄像机参数，导致部分片段不能使用，成为了遗憾；泰安市民白先生一家，祖宅位于6楼的背阴面，且屋内灯光极其昏暗，虽有补光灯，但无法始终照顾到每个被拍摄对象，进而容易影响观感。

## 五、主要拍摄地点及详情

拍摄地点（泰安市）	拍摄内容	摄录详情
岱庙	1.岱庙民俗祭祀活动 2.张锐老师访谈 3.李传武访谈	历时：1个月 素材量：70GB左右 设备使用：索尼 A7M3*2、三脚架*2、大疆 mini2*1、小蜜蜂*2、灯具*1。
泰山及附近景区	游客采访及泰山空镜头	历时：3个月 素材量：70GB左右 设备使用：索尼 A7M3*2、三脚架*2、大疆 mini2*1、大疆如影 SC*2。
北集坡镇	泰安民间祭祀活动	历时：6个月 素材量：100GB左右 设备使用：索尼 A7M3*2、三脚架*2、大疆 mini2*1、大疆如影 SC*2。
文化路41号	周郢教授访谈	历时：5天 素材量：15GB左右 设备使用：索尼 A7M3*2、三脚架*2、小蜜蜂*2、灯具*1。
泰山学院泰山文化研究院	泰山文化相关影像	历时：10天 素材量：20GB左右 设备使用：索尼 A7M3*1、三脚架*1、稳定器*1。
泰安茅茨村	泰山祭俗扎彩	历时：3周 素材量：70GB左右 设备使用：同上。
资料镜头部分	2020年疫情期间珍贵的岱庙祭祀祈福资料（李传武提供）	素材量：10GB

A hand-drawn floor plan of a room, likely a classroom or office, with various objects and labels:

- Room Boundary:** A large rectangle with a thick border, possibly representing a wall or a frame.
- Top Wall:** Labeled "入镜" (Enter frame) on the right side.
- Bottom Wall:** Labeled "大门" (Main door) on the right side.
- Left Wall:** Labeled "黑板" (Blackboard) on the left side.
- Center:** A circle labeled "周教授" (Professor Zhou).
- Top Center:** A label "景象(一幅字)" (Scenery (a calligraphy scroll)) with an arrow pointing to the top wall.
- Right Side:** A rectangular object labeled "相机" (Camera) with an arrow pointing to it.
- Bottom Center:** A rectangular object labeled "白板" (Whiteboard) with an arrow pointing to it.
- Left Side:** A circle labeled "圆窗" (Round window) with an arrow pointing to it.
- Top Left:** A label "去掉障碍物" (Remove obstacles) with an arrow pointing to the top wall.

[illegible]

