

# 中国戏曲艺术的纪录理念与再度传播

## ——以央视纪录片《京剧》为例

方 塑 陈 卓

(作者单位：重庆大学新闻学院)

**摘要：**风险社会视阈下，文化风险在转型期的中国表现得越发突出，尤其表现为传统高雅文化的缺失等。该文通过文本分析的方法，对中国传统戏曲艺术纪录片《京剧》进行研究，旨在为后续的传统艺术纪录片在制作层面上提供一些学理支持与指导。研究表明，《京剧》的制作在中国纪录片的题材选取方面具有开拓性意义，该纪录片以人性为切入点，充分运用悬念、节奏、蒙太奇等手段，描绘出京剧艺术的盛世；但是，在今后的拍摄过程中，拍摄团队仍需对戏曲史料及解说词进行更多核实与思考。

**关键词：**戏曲艺术；纪录片；纪录理念；再度传播

京剧是中国传统戏剧之一，以中国北京为发源中心，在原有戏曲基础上，不断吸收并融合昆曲、秦腔等戏曲的特色，并最终在清朝时期形成的一种独具一格的艺术表现形式。京剧同豫剧、越剧共称中国戏剧的三鼎甲，它们自身所承载着独特的文化内涵，充分表现了中国戏剧的美学理念。作为中国文化传播中独特的媒介符号，京剧备受海内外相关人士的关注与重视，联合国教科文组织于2010年将其收录为世界非物质文化遗产。

与之形成强烈反差的却是国内部分观众对京剧等传统戏剧艺术的态度，其中，不少观众认为即使京剧等传统戏曲艺术申遗成功，却也无法改变它们在国内的现实窘境：戏曲爱好者年龄层多集中于老年，青年群体所占比例较少；对于大部分长期处于工作重压之下的青壮年群体来说，在工作之余其更愿意选择较为轻松的“快文化”娱乐方式。在这种社会环境中，文化风险逐渐凸显，受众对传统高雅文化兴趣的缺失恰恰印证了德国社会学家乌里尔希·贝克（Ulrich Beck）提出的“风险社会”（Risk Society）理论，即风险不仅是指对自然环境的危机，也是价值观丧失、传统文化丧失等社会与文明领域的风险。同时，再观现在的文化消费市场，戏曲似乎已远离了当初《申报》所描述的“晚华、小楼今春在京扮演《霸王别姬》万人空巷，比至海上，盛况更当十倍王城也”时代。

近年来，如何改变传统戏曲艺术所面临的困境是传播者一直在思考的问题，众多文化传播者曾试图通过自己的实际行动对此问题给予解答，白先勇先生导演的《青春版牡丹亭》即是这些尝试性解答中的一种，而高雅艺术进校园活动和央视拍摄的电视纪录片《京剧》等亦是如此。

其中，纪录片《京剧》尤为受到文化传播学者的关注，其原因不仅在于该片的拍摄者是对中国传统艺术颇有见解和研究的纪录片导演蒋樾和康建宁，更在于其独特的传播方式——将中国传统戏曲以纪录片的方式进行传播，这是在媒介融合时代背景下对中国传统戏剧文化的展现形式和内容表达的再探索。其次，它以央视纪录频道这一电视媒体作为传播平台，使受众能够方便而快捷地接触传统戏曲。这种传播方式不仅让受众在潜移默化中了解了传统戏曲的相关知识，进而也开拓了京剧等传统艺术的传播渠道，为重塑戏曲在观众心目中的形象，以使大众能够重新认识并喜爱京剧等戏曲艺术。

央视纪录频道总监刘文介绍说：“该片不仅是京剧艺术传播史上的划时代之举，也是民族文化建设的重大工程。大型纪录片《京剧》的问世，对传承京剧艺术，传播京剧文化，拓展京剧在海内外的影响力，提升京剧艺术的审美价值和文化品味，将产生重大的现实意义和

深远的历史意义。”然而，观众对于纪录片《京剧》的评价却呈现出另外一幅景象，据豆瓣电影调查显示：“有395人对此做出了评价，其中五星好评达到了23.5%，四星好评达到了28.9%，中间评价达到了32.3%。”从豆瓣的调查数据可以看出，虽然《京剧》获得了较高的行业认可，但仍存在着一些有待改进的地方。因此，本文旨在通过对《京剧》进行文本分析，尝试在多维度参照下给出可行的建议性意见，以便能对后续的传统艺术纪录片的制作给予学理的支持与指导。

### 1 纪录片《京剧》的创作理念

作为我国传统文化瑰宝的京剧，因为呈现形式的局限逐渐在青年人中失去了市场，而纪录片《京剧》则努力以更加新颖、便捷的方式来宣传京剧，这其中所付出的努力与心血也是制作者创作理念的体现。

#### 1.1 纪录模式：故事主线下的人性阐述

《京剧》是由央视纪录频道播出的大型纪录片。它的播出填补了中国纪录片题材中无京剧国粹艺术的空白，不仅讲述了京剧的发展史，也通过京剧折射了中国在文化、艺术、经济等多个领域的变迁。

这部纪录片以京剧的发展历史为主线，在纪录模式上却打破时间顺序，转而以具有影响力的人物为主线以点带面

地呈现每集的内容。为了最大程度地吸引受众，制作团队选择了在京剧中极具影响力的8个选段，并以此为纪录片命名：《定军山·溯源》《宇宙锋·呐喊》《借东风·传承》《大登殿·绽放》《生死恨·抗争》《凤还巢·坤伶》《荒山泪·江湖》《群英会·新生》。

《京剧》以上述八个剧目为线索，通过对表演者的叙述，将人作为纪录片的焦点并把人性放在了首要位置。导演的用意十分明显，这八个剧目虽然经典，但是，京剧中更能引人注意的元素是“人”，如果没有对生活的体验，则没有这些经典剧目的产生。除此之外，制作团队还对一些艺术家进行了采访，让艺术家结合自身的故事，以专业的角度对这部戏剧进行评析以帮助观众了解京剧所散发的魅力。也就是说，纪录片《京剧》以市场为导向，从人性角度进行切入，对京剧进行了叙述意义上的文本重构。

纪录片在人物的选取方面破除了以往的单一形式，对专业人士和普通人士均有所涉及。在《京剧》中，国家京剧院的老艺术家们为了纪录片的拍摄效果，均拿出最佳的状态来再次演绎京剧中的经典角色；另一方面，怀揣京剧梦的学徒群体也被呈现出来。虽然这些学徒在此时并未获得荣誉，但是他们却默默无闻地在场下进行着一遍又一遍的训练以期待自己可以为传承京剧文化做点贡献。

纪录片导演蒋樾和康建宁深谙中国的文化传统与观众心理，在阐述京剧文化及其历史的过程中，他们有意挑选了一些看似与京剧无关的元素进行故事重组与建构，放大不同元素之间的矛盾与冲突，凸显纪录片《京剧》欲要表达的主题与寓意，跨越了时间、地域的限制，将京剧以及人物故事与情感进行重组与剪辑。同时，纪录片团队在后期制作中采用的多线叙述和人物故事碎片化等剪辑方式并用的处理，让观众享受到了一种迥异于传统经典纪录片的美感。

## 1.2 纪录手法：选材标准与叙事

对于纪录片的收视率和观众口碑来说，记录手法是至关重要的，其不仅关乎纪录片内容呈现的完整度与流畅感，同时也影响着受众的观影心理与认知。

### 1.2.1 选材标准：以小见大，用京剧折射出中国人对人性的思考与态度

京剧是中国的国粹，在其形成与发展的过程中汲取了中国其他戏剧的精华。因此，无论是其发展历程还是组成结构均具有复杂性的特点，这也增加了制作团队在素材选取方面的难度。

关于这部纪录片的选材，我们从每一集的命名中就可以看出《京剧》制作团队的用心。制作团队精心挑选的八个京剧选段不仅内容经典，且其本身的涵盖面也较为广泛，不仅描述了京剧大致的发展历程，概括了京剧发展中的各个流派，也在一定程度上对京剧中的角色表演进行了描写与强调。

青衣程派中较受票友喜欢的是《锁麟囊》，这是青衣程派中为数不多以团圆为结局的作品，然而导演在纪录片第七集中却选取了《荒山泪》中的选段《荒山泪·江湖》。《荒山泪·江湖》是青衣程派的代表作品之一，由梅兰芳的弟子程砚秋开创。选取此片段的原因不仅在于《荒山泪》是程砚秋一举成功的作品，更在于程砚秋拜师于梅兰芳及剧作家罗瘿公门下，在表演形式上吸取了罗瘿公的花旦风格，在政治立场上更多地学习自梅兰芳同情劳苦大众并致力于改良社会风气的民族气节。程氏将这两种不同的风格进行了完美融合并构建了以《荒山泪》为代表的青衣程派。导演团队选取这部作品旨在表达当时艺术家对人们生活疾苦的同情与倾向人民的政治态度。在纪录片《京剧》的选段中，制作团队在尽力保证收视率的前提下更注重思考如何在纪录片中凸显人性。

### 1.2.2 叙事技巧：三种叙事技巧，共绘京剧艺术

《京剧》对京剧片段的选择较为审慎。八集纪录片中，虽然每一集纪录片都在讲述不同的选段，但也注重突出“人性”、“时代”等元素在其中的重要性，《定军山·溯源》展现中国人的统筹；《宇宙锋·呐喊》展现中国人的坚贞；《借东风·传承》展现中国人的智慧；《大登殿·绽放》展现中国人的团圆；《生死恨·抗争》展现中国人的抗争；《凤还巢·坤伶》展现中国人的爱情；《荒

山泪·江湖》展现中国人的深思；《群英会·新生》展现中国人愿景。纪录片《京剧》看似简单，实际则以小见大，三种叙事技巧的巧妙运用，折射出中国人真实的生存状态。

### 1.2.2.1 悬念

一部纪录片要获得人们的关注，首先需要注意其故事内容的选取与叙事节奏的把握。在当今的消费社会中，如何能够迅速赚取眼球才是媒体获得受众并赢取市场的关键之一。在纪录片中适当设置悬念以吸引受众是学者和业界认为可行的方式之一。学者景秀明认为：“悬念设置使在观看过程中，观众产生了一种是十分期待以紧张的情绪，有了悬念的故事才能使观众迫不及待地看下去。”

在纪录片《京剧》中，制作团队也多次运用这些方法并收到了较好的效果。纪录片第四集《大登殿·绽放》中悬念的设置便是一大亮点。影片一开始，解说词就使用了疑问的句式，说道：“登长城、游故宫、看京剧，据说这是如今在北京旅游的外国人，最为热衷的三件事情。一门蜚声世界的戏曲艺术，充当了一座城市的身份，这样的沧桑与荣耀始于何时，我们不得而知，不过可以肯定的是，仅在百年之前，舞台之上的这份精彩热闹，终究还是中国人自娱自乐的事情”。这样的情节不禁让人思索百年之前中国人自娱自乐的事情到底是怎样走出国门并享誉海外的，以至于来中国的外国人必看京剧。在第四集《大登殿·绽放》伊始即出现的悬念在最大程度上维持了观众看完整集纪录片的好奇心。导演也在这里为后面的剧情发展埋下了伏笔，并由此引出了纪录片中重点介绍的人物——梅兰芳，第一位在美国演出的京剧大师。

纪录片在讲述梅兰芳去美国巡演的故事时，仍旧没有忘却悬念这一手段的运用。片中讲1915年秋的梅兰芳在驻美大使齐如山的招待晚宴上进行表演，这再度点燃了齐如山想要将京剧带出国门的渴望。当时的驻华公使芮恩施讲到：“若欲中美国民感情更加亲善，最好是请梅兰芳去美国一次”。在齐如山的策划下，梅兰芳虽有过两次赴日演出的经历，但

是在齐如山看来，中日仍旧属同文之国，去美演出仍是毫无经验可借鉴。在只有话剧传统的西方，偏重虚拟与程式化的京剧表演，倘若被广泛接受，绝对需要谨慎掂量和精心准备。这一悬念的设置使观众不禁开始猜测梅兰芳到底会不会去美国演出，如果去美国进行表演，梅兰芳并无出国演出经验且美国大部分观众没有看过戏曲，这样的表演形式是否会成功，如果想要成功，梅兰芳此时应该怎么办。

导演团队的悬念设置远非这样简单，在一个大的悬念背景下，又设置出了非常多的小悬念。例如，当梅兰芳确定要去美国演出的前两天时，齐如山接到时任燕京大学校长的司徒雷登秘书的两份紧急电报，讲到美国此时遭遇经济危机，想要让梅兰芳推迟行程，如果确定要去则需多带资金。这时，我们会想到美国的经济危机，人们的生活都成问题，梅兰芳到底还会选择去吗？如果真的要去，演出成功的可能性可谓微乎其微。直到记录片最后，梅兰芳获得了巨大的成功，在演出结束后又出来谢场五次。此时，观众才松了一口气，心理状态随梅兰芳的成功获得了极大的喜悦，之前设置的所有悬念也随着这份喜悦迎刃而解。

## 1.2.2.2 节奏

学界虽然一直探索影视中的节奏问题，但是何为影视中的节奏却至今仍未有明确的指向，学者们多是从不同的研究角度来理解与阐述影视节奏。经过文献比较，这些概念中较为引人注意的是法国学者马塞尔·马尔丹（Marcel, Gabriel）的观点，他认为“影片的节奏，并不是指各个镜头放映时间的比例，而是更多地指向每个镜头的延续时间适应与该镜头所能引起并使观众感受到那种注意力的紧张程度。”

马塞尔·马尔丹的观点影响了导演对纪录片《京剧》的节奏把握。从影视文本可以看出《京剧》纪录节奏具有流动性，不仅直指受众的心理状态，同时也在镜头的不断运动下牵引着观众的心理起伏。纪录片对观众的心理引导为市场的评价与认可度提供了保障，并试图改变人们对京剧等传统戏曲艺术的固有

现象与认知。也就是说，该纪录片以现代、活泼、张弛有度但却又不失郑重美的剪辑节奏，迅速将观众带入情境。

### 1.2.2.3 蒙太奇

蒙太奇是纪录片在后期修改过程中，为了能对“时空”这一概念有所体现而使用的一种剪辑手法，其为故事的空间表现提供了最大的可能性。蒙太奇的叙事作用将不同时间与空间拍摄的镜头按照物理时间剪辑成情节连贯的影片。将不同时间、不同特点的镜头组接在一起，显得富有张力。同时，通过在片中的平行组接而相互衬托出同一个主题。蒙太奇的作用可以概括为：蒙太奇不仅可以改变乃至创造新的时空形态，而且可以在表现现实真实空间的基础上，使镜头、大组合段镜头和影片空间超越现实生活，从而产生深层的表意空间。通过多种手段的综合使用，使隐藏的文化内涵得以充分表现。

平行蒙太奇是纪录片常使用的表现手段之一，用来描述同一时间内发生的多件事情，将多条线索平列表现、分别叙述、并行发展。纪录片《京剧》在后期制作过程中大量地使用了平行蒙太奇的表现手法。在第五集《生死恨·抗争》中，片头展示了1931年9月18日晚，东北边防司令长张学良在听梅兰芳拿手好戏《宇宙锋》时，突然匆匆离场。第二天早晨，梅兰芳在读报时看到了关于18日晚发生震惊中外的“九一八事变”的新闻，而后，东北三省随即全部沦陷，故都北平门外以充满着来自关外的难民。当纪录片讲述日本人的铁蹄在东北平原肆意践踏时，画面又转至同时间发生的梨园事件，即北平梨园同仁在为刚刚病逝于北平的日本人辻听花料理后事。在中国住了33年的辻听花喜欢京剧，曾以记者的身份主持了“四大名旦”的票选活动，并著有记录中国京剧发展史的《中国剧》。纪录片借助平行蒙太奇的手法使葬礼中的人道和悲悯与近在眼前的侵略与掠夺形成了鲜明地对比。

为了强调京剧演员的心理起伏，突出他们对自身及世界的探索，《京剧》的剪辑过程中还使用了心理蒙太奇的表现手法。心理蒙太奇指的是通过声像手

段的心理活动、精神状态视听化，即将人物的心念、幻觉、梦境、想象、及潜意识等直接用影像和声音展现出来，使之看得见、听得着。同样是在第五集中，心理蒙太奇手法的应用使片中对杨小楼的心理描写堪称经典。这一段也反映了在“九一八事变”中，京剧演员并不是如杜牧在《泊秦淮》中所写得“商女不知亡国恨，隔江犹唱后庭花”那样，而是尽自己所能为争取战争的胜利付出自己最大的努力。

由剧界大王梅兰芳和武生泰斗杨小楼所出演的《霸王别姬》曾经让众多戏迷如痴如醉。有人曾问梅兰芳在梨园界最佩服的人是谁，梅兰芳毫不犹豫地答道杨小楼。杨小楼以武戏文唱的舞台风范著称于世，一向清高的余叔岩曾感慨：

“舞台上的杨小楼别人是无法学的，因为他的技艺只能欣赏不能学习”。

然而，随着“九一八事变”的到来，国家的境遇日渐堪忧，舞台上不可一世的霸王最终选择了一身道袍，手执拂尘，以超然世外的道士形象留影明志。当梅兰芳知道了杨小楼选择息影的消息后，以最快地速度返回了北平并力劝杨小楼南下。片中的梅兰芳问杨现在不给汉奸唱戏还可以做到，那倘若北平变了色该如何？杨小楼坦然答曰：如果变色就不唱了。纪录片用心理蒙太奇手段着重刻画了杨小楼的心理状态，即对杨而言，在故都沦陷的巨大耻辱前，即使忍痛离开自己挚爱的舞台也不愿意谄媚地为汉奸亦或是侵略者表演。

## 2 传统戏曲艺术纪录片的再度传播

《京剧》是一部关于中国传统戏曲艺术的纪录片，同时也是一个具有研究价值的文本。因此，笔者对《京剧》进行了文本分析，旨在归纳其创作中所蕴含的独特叙事理念，以便为之后类似题材的纪录片拍摄提供借鉴与指导。

### 2.1 纪录内容：重视史料运用与真实呈现

秉持“影像解读200年梨园变迁”理念的纪录片《京剧》的拍摄不仅是为了描述京剧的演出形式或让观众了解京剧的发展历史，更在于结合现代手法探索传播传统文化的新途径。在进行京剧

历史的梳理过程中，制作团队非常重视对戏曲史料的理解与核实。因为此项工作的完成质量直接关系到影片内容的真实性和客观性，这是对制作团队的工作开展提出的巨大挑战。

在前期准备工作中，制作团队不仅对史料进行了认真梳理，同时还与相关专家进行了多次探讨。然而，片中仍有一些内容在播出后被观众认为表现失实，其中以第七集中对清朝京剧丑角艺术家刘赶三进行介绍与呈现的《荒山泪·江湖》所引起的争议最甚。

片中的解说“同光十三绝的刘赶三，以一头毛驴相伴登台，且台风戏谑，善于抓哏，而名扬京师舞台”“刘赶三曾搭程长庚的三庆班演出，因为生活所迫，偶在本班演出之余，擅搭另班演出，由此，刘赶三很快被逐出梨园行。1894年，这位曾有‘京城第一丑’盛誉的京城名角在贫困中死去”。节目播出后，不少学者认为这是对刘赶三的误读。首先刘赶三并非每场演出都要带驴，骑驴上台只在诸如“探亲家”等个别剧目中才使用；刘赶三被赶出梨园也因其疏忽而在不能演戏的梨园“祭神”日安排了戏目演出以致精忠庙首程长庚坚持将其驱逐出梨园；刘赶三知错认错，情愿领罚，结果被罚五百两银子，用来重修精忠庙的旗杆，并于杆上写下“同治丁卯夏季津门弟子刘宝山敬献重修”字样，可见与解说词形成明显反差。

虽然制作团队曾就纪录片内容的敲定付出了很多心血，但是误读史料这一行为还是遭到各界的质疑与批评。因此，《京剧》在史料解读与内容真实性等方面的失误也警示以后类似题材的拍摄活动在内容选取中要严格把关，以确保不会因客观事实等错误而误导受众。

## 2.2 纪录语言：注重解说词的合理应用

解说词对纪录片来说是重要的，好的解说词可以使人们通过语言符号对导演欲表达的内容有更深入地了解。在《京剧》中，部分解说词的错误引起了昆曲迷的不满，一些昆曲迷甚至认为纪录片《京剧》

是在贬低昆曲的基础上宣扬京剧的历史与文化。而这种行为失误不仅有损纪录片的口碑，更会对京剧等传统文化的传播产生不必要的风险。

自清朝中期以来，花雅之争便是人们较为关注的剧坛事件，“花部”诸腔与昆曲的争夺对剧坛影响巨大。花雅之争也在《京剧》第一集解说词中隐约折射，解说词道：“私订终身花园，落难才子中状元的老套情节，令百姓闻昆曲轰然而散”。此类解说词引起了昆曲迷的大为不满，他们认为，这是一个160年的剧种指责600年的剧种没内涵，且即使昆曲有衰落迹象，但其与京剧同为瑰宝。因此，如此解说极不妥当。

蒋樾针对昆曲迷的不满解释道：“京剧产生的原因的确和昆曲的衰落有很大关系，这是真话，但从导演组的内心来说，并没有踩昆曲的意思，‘花雅之争’要交代也可以，我们采访的专家学者们说得也很多，但我们的取舍还是因为结构的问题，把‘花雅之争’的争论压缩到最小，还是要为主题服务”。同时，他也提到，“在《京剧》第四集中谈到梅兰芳的成就时，同样强调了他在昆曲中汲取了很多东西，肯定了昆曲对京剧产生发展的作用，因此还是希望昆曲迷看完全片再来评论”。在此次纷争中，虽然导演事后已经及时对争议点进行了解释，但制作团队如何更巧妙地使用解说词以规避类似风险也是尚需商榷的问题。

## 3 结语及后续研究

本研究以中国大型传统戏曲艺术纪录片《京剧》为研究对象，旨在于通过对对其进行文本分析而为后续传统艺术纪录片的制作提供了学理支持与借鉴。笔者通过对比研究发现《京剧》的制作在中国纪录片的题材选取方面具有开拓性意义。该纪录片以人性为切入点，充分运用悬念、节奏、蒙太奇的手段，描绘出了京剧艺术的盛世。但鉴于专业知识、人力和财力等方面局限，其中也出现了对史料的误读及解说词应用不当等问题。鉴于此，笔者建议拍摄者在以后的传统戏曲类纪录片的拍摄过程中不仅要

提高对各类采编剪辑手段的综合应用，重视对史料的客观解读和对事实的真实呈现，还应该注重解说词的撰写与编辑，以尽可能地规避解说词中语言使用不当而引起的文化冲突。

由于时间和文本选取的局限性，本文所呈现的研究结果不够全面。因此，在后续对传统戏曲艺术纪录片研究中，笔者有意对比国内外关于传统戏曲艺术纪录片的研究或以传统艺术纪录片的修辞和史料运用为切入点进行深入剖析，以促进我国传统戏曲艺术纪录片的再度发展与传播。

## 参考文献：

- [1] 张国涛.弘扬传统文化、彰显文化责任——评8集电视纪录片《京剧》[N].光明日报,2013-07-15(14).
  - [2] 景秀明.记录的魔方[M].北京:文化艺术出版社,2005: 49.
  - [3] 马塞尔·马尔丹.电影语言[M].北京:中国电影出版社,2006: 134.
  - [4] 杨纲元.形象传播学[M].北京:中国人民大学出版社,2012: 189.
  - [5] 张宇丹,孙信茹.应用电视学——理念与技能[M].昆明:云南大学出版社,2003: 164,170.
  - [6] 钮骠.中国京剧史[M].北京:中国戏剧出版社,2000.
  - [7] 朱清河,王文龙.地方传统戏曲的凋敝及其媒介化生存[J].北京:现代传播,2014(2).
  - [8] 王钟陵.中国京剧史略论[J].清华大学学报(哲学社会科学版),2008(3).
  - [9] 危怡、石倍.影视戏剧中戏曲人物造型元素的运用及其审美文化价值初探[J].现代传播,2014(11).
  - [10] 邹贤尧,李勇强.戏曲电影式微的接受美学分析[J].北京:当代电影,2011(1).
  - [11] 张雪雯.论戏曲纪录片的音画关系[J].电视研究,2014(2).
- 作者简介：**方堃，硕士。研究方向：传播学、广播电视学。
- 陈卓，硕士。研究方向：传播学、广播电视学。