



“影戏”传统与纪录片的叙事策略

邵雯艳

面向受众的生存是中国纪录片日前必须直面的沉重而艰难的议题。纪录片生存策略的解析需要借助科学、严谨的受众调查和理性分析，也需要追寻中国影视自身发展的历程和传统。1895年卢米埃尔兄弟用电影镜头聚焦现实生活，开创了世界电影的先河。1905年北京丰泰照相馆老板任庆泰将谭鑫培表演的京剧《定军山》片段搬上银幕，宣告了中国电影的开端。看似偶然的选择隐匿着东西方对于“纪录”的不同认可。对真人真事的直接未经修饰的记录可以构成西方电影的表述内质，却不能符合中国电影的要求。电影《定军山》是以电影逼近现实的技术能力对戏曲进行物质现实的影像化复原。而在目前能找到的第一篇中国电影评论——1897年9月5日题写的《观美国影戏记》中有如此记载：“近有美国电光影戏，制同影灯而奇妙幻化皆出人意料之外者……如影戏者，数万里在咫尺，不必求缩地之方，千百状而纷呈，何殊乎铸鼎之象，乍隐乍现，人生真梦幻泡影耳，皆可作如是观。”^①可见，电影初来中国之时，“影”与“戏”便彼此交融，难以割舍。纵观百多年来中国影视的行进轨迹，在特殊的生长土壤与存在环境中，

在内外因的多重作用下，与戏剧（尤其是中国戏曲）的紧密关联并深受影响，成为中国影视的主流美学形态和艺术传统。从受众的角度看，“影戏”传统中，中国人传统的审美习惯获得了沿袭，形成一种牢固的接受心理定势。显然，纪录片与受众的关联探讨也应当置于“影戏”传统的视域下展开。

“学者戴锦华把‘影戏’传统表述为是中国戏曲与古代小说的叙事方法与‘五四’以后‘文明戏’三者的融合。”^②如果说剧情片通过借鉴文明戏的表演而获得外在的演出形式，那么对于“以记录真实为前提基础，以现场拍摄为主要手段”^③的纪录片而言，其对于“影戏”的继承和升华，最重要的深层内涵则在于叙事。纪录片要努力亲近受众，就必须契合和满足他们曾经在戏曲和古典小说的叙事中所获得的乐趣、所形成的接受习惯和审美期待。中国戏曲和古典小说经过漫长的历史磨砺，在主题表达、题材选择、情节设计、结构安排、人物角色等叙事构成的各个领域所累积、沉淀的成熟技巧和观念，无疑是中国纪录片理应珍视的宝贵财富。

一、“文以载道”的主题历练

李渔认为：“传奇一书，昔人代以木铎，因愚夫愚妇识字知书者少，劝使为善，诫使勿恶，故设此种文词，借优人说法与大众齐听，谓善者如此收场，不善者如此结果，使人知所趋避，是药人寿世之方，救苦弭灾之具也。”^④在中国戏曲与古典小说中，“文以载道”的观念可谓源远流长。历经漫长的艺术实践，这种观念和思想积淀为具有民族特色的集体无意识，成为亘古不变的创作倾向和审美机制。在中国第一部全面、系统地介绍“影戏”知识的著作《影戏概论》中，作者周剑云、汪煦昌就认为“影戏”具有“开通风气，指导社会”的功能，^⑤侯曜、郑正秋、洪深等也有诸如此类的表述。正因为此，格里尔逊“我把电影看做讲坛”的纪录片社会功能的主张在中国尤其获得认可，其所提倡的画面加解说的手段长期以来成为中国纪录片创作的主流模式。

长期以来，中国纪录片在对重大事件的宏大叙事、对伟人与先进人物的赞颂、在对历史文化和自然风光的展现中，往往荡漾着深沉的民族精神和炽热的爱国热情，然而其居高临下的理性教育姿态、锁闭的一元视界、不容质疑的权威解说拉开了传媒与受众的距离。中国传统文艺观提倡“寓教于乐”或“乐教结合”，认为教益的功能要融入娱乐之中。纪录片需要表达主题，但主题的传递应该不是生硬的、强制的，而应当努力做到自然、亲和。为此，纪录片创作者要对选题策划、采访拍摄、后期制作等各环节通盘考虑，在同期声、解说词、音乐、画面和谋篇布局等各方面巧妙设计。《幼儿园》开篇的字幕“也许是孩子，也许就是我们自己”；《美丽中国》在大量铺叙后，娓娓道来的“天人合一”的信念；《小人国》片尾，缓缓驶过的校车车身上赫然映现的标语“孩子是脚，教育是鞋”……纪录片的思想内涵以唯美而确实、令人信服的方式获得了有效传播。

“不关风化体，纵好也枉然”。^⑥尽管刻画的世态人情千奇百怪、不尽相同，但推崇以伦理为核心的教化是中国戏曲和古典小说不厌其烦、

一再重复的主题。伦理教化的思想，同时与主流意识形态相互妥协，最终达到正统性同构，应和中国民众的价值取向，并在相当程度上内化为创作者的自觉行为和自我要求。伦理的主题自觉或不自觉地体现在中国纪录片中。众多产生良好传播影响力的纪录片作品正是体现了伦理道德中关于尊贵与卑俗、崇高与渺小的价值认可。《德兴坊》中，70多岁的老妈妈为了让年轻人过正常的生活，住到自己搭建的晒台上的小棚子里；有的人家女儿离婚回到娘家，却受到兄嫂的嫌弃，于是她满心希望分到属于自己的房子……但温暖和煦的骨肉情与邻里谊，居民们平和善良、乐观宽厚的心态快速缓解着人们的忧患，浓郁的人情味符合受众稳定的道德标尺。改革开放以来，社会秩序处于不断调整中，人们的价值观念失去衡量依据，心理状态陷于混沌，伦理的呼唤更能起到修齐治平、治国安邦的作用。诸如《第二次生命》中以母亲对女儿倾其所有的付出来化解因病致贫的难以承受之重，重拾微笑着面对现实的好心情，从而避免了片面的宣传与灌输。

二、求奇尚趣的故事打造

李渔说：“古人呼剧本为‘传奇’者，因其事甚奇特，未经人见而传之，是以得名，可见非奇不传。”^⑦中国戏曲及古典小说遵循的叙事理论，并非单纯的“事”，而是“奇事”。华语电影的开拓者郑正秋在《中国影戏的取材问题》中提出：“我们认为中国现在的时代，实在不宜太深、不宜太高，应当替大多数人打算，不能单为极少数的知识阶级打算的，艺术应当提高，这句话我们也以为不错，不过只可以一步一步慢慢的提高，否则离社会太远，非但大多数的普通看客莫名其妙，不能得到精神上的快感，而且于营业上也难得美满的结果，所以我们抱定一个分三步走的宗旨，第一步不妨迎合社会心理，第二步就是适应社会心理，第三步方才走到提高的路上去，也就是改良社会心理。”^⑧并认为：“当然这情节最好是要离奇曲折一点，但也不脱离悲欢之旨罢了”^⑨。情节离奇生动、迭宕起伏，任何时期、任

何一部受大众青睐的中国影视作品都未能超脱这一规范。对受众和市场的尊重决定了纪录片题材的选择必须符合大众审美习惯,注重故事情节的曲折离奇,以“戏”夺人,唤醒受众对传统叙事文化既熟悉又陌生的审美体验。这一点在目前国内纪录片创作中已经形成共识。《土楼探秘》、《巴人之谜》、《淹城探秘》、《蝶谷秘境》、《探访魔沟》、《“银究”传奇》……类似悬疑题材的纪录片已占据纪录片内容资源相当大的比重。

影视技术的诞生本身意味着一种奇观的到来,当代影视在追求视像奇观方面无所不用其极,当然也会影响到纪录片对题材之“奇”的趋之若鹜。这使得以本土观众口味为指向、以“奇”制胜的纪录片选题,在考虑故事内核外,也要关注其呈现的外壳,并将两者完美融合。《美丽中国》红外摄影记录的竹芦里的扁颅蝠、热敏相机拍摄的尸香魔芋花、高速摄影机捕捉的蝮蛇捕鸟的惊奇场景让人叹为观止。《人类星球》则将人类与自然依存的动人故事依附于或壮阔或旖旎的大地、山区、海洋、丛林、草原、河流、沙漠和城市的影像再现。

新奇脱俗的故事固然能吸引受众,但一味趋异逐奇容易走向荒诞,导致脱离事理常情的胡编乱造,割裂艺术创作与现实的有机联系。李渔因而提出,“凡说人情物理者,千古相传;凡涉荒唐怪异者,当日即朽……世间奇事无多,常事为多,物理易尽,人情难尽。”^⑩把对“奇”的追求由故事表层转移到“人情”内涵的挖掘,在常事中演绎千姿百态的人情,是对题材之奇的更深刻的认识。纪录片里的故事不像剧情片可以随心所欲地虚构,它只能是对现实生活的选择、概括和提炼。由叙奇事转为畅奇情,由平常题材演化神奇的运作,更应当成为纪录片选题的可行出路。《生活空间》讲述工厂女工、孤单老人、城市打工者等“老百姓自己的故事”,将镜头对准日常生活,在平凡中寻求并表现神奇,也取得了不错的收视效果。

三、引人入胜的情节设计

中国戏曲和古典小说推崇情节化的叙事。

因巧合、误会生出的事事非非、颠颠倒倒、恩恩怨怨牵扯出重重矛盾、冲突,情节因此抑扬顿挫、张弛相济、波澜起伏而扣人心弦。中国电影的先驱者郑正秋先生深谙观众的欣赏需求,认为记流水账似的铺排生活是很难产生吸引力的,“最好取材要取得戏里面常常有风波,反反复复,高低起伏要来得多。”^⑪纪录片与剧情片在情节设计的自由度上有很大差异。情节的曲折生动可以作为衡量剧情片叙事成功的基本标准,为此而允许一切虚构与想象,纪录片则必须遵循事实本身的逻辑。

剧情片可以借鉴戏剧“三一律”的处理方式,在限定的时空内完成矛盾冲突集中、尖锐的展示,纪录片的情节推进则必须依赖时空的延展,而且埋伏着许多未知,因此有“纪录片的导演是上帝”之说。然而,现实本身充满着戏剧性,纪录片的情节也可以做到引人入胜。正如张同道先生在阐述《小人国》时所说:“它的戏剧性并非源于搬演,而是来自实践的积累与跟踪拍摄,更来自生活本身。”^⑫《小人国》的拍摄耗时2年,小川绅介的经典作品《三里冢》历时5年,巴巴拉·容格夫妇的《传记——高尔佐孩子的私人肖像》则历经36年,生活的点点滴滴、延伸扭转自然形成了矛盾和冲突,把这些矛盾和冲突加以选择和概括时,就有可能形成既客观完整又曲折动人的情节内容。较之于搬演(或情景再现)让故事内容限定在预先设定的框架中,以细节甚至大段落情节的编造等虚拟的外界来实现多快好省的情节化叙事,漫长的时间积累、现场的忠实记录 and 理性表达更符合纪录片的纪实精神。

中国戏曲和古典小说中矛盾冲突的对撞实质上有制造并强调悬念的效果,而制造并强调悬念是影视叙事赢得一般受众的生命力所在。如今,悬念的设置已在《探索·发现》等栏目化纪录片中广泛使用,成为国内纪录片重要的情节手段。通过反复提问的主观诱导,刺激受众寻求谜底的乐趣,悬念设置的呆板方式来自于对美国DISCOVERY等国际商业纪录片的简单模仿。其实,我们在中国戏曲、古典小说中可以看到更为丰富的变化。纪录片《算命》首次采用了古典

章回体小说的结构，用字幕打出的每章标目诸如“第一回 厉百程算定孤单命 唐小雁棒打无赖汉”、“第二回 厉百程且说结婚事 小神仙画符财运红”、“第三回 小神仙进货大悲院 尤小云问事行宫村”等，既起到了提纲挈领的作用，实际上也在每一章节的映现前引起受众对即将发生的未知情境的期盼，巧妙埋下了悬念，给3小时长的观影过程带来欣赏快感。

四、线性流畅的结构安排

中国戏曲及古典小说注重剧情的逻辑顺序，起承转合的精妙结构，推动情感的起伏变化……整套成熟的结构手法深刻影响着中国影视的叙事。“对于纪录片来说，强调开端和结尾、强调素材因果逻辑连续的叙事都是不合适的。”因为，“取自自然的素材较难构成对人类有较强刺激的戏剧性蒙太奇，因为这类戏剧性在人们的日常生活中并不常见；而人为搬演的素材则能够构成更多的戏剧性蒙太奇和对观众的视觉、心理形成更强烈的刺激。”^⑩不得不承认的是，无论如何，纪录片“以并列方式连缀为主”的叙事无法满足“影戏”传统浸润下中国受众对“因果逻辑”的期待。日常生活的戏剧性事件并非绝然没有，甚至有时真实本身比虚构想象更富有戏剧性。这非常考验纪录片创作者的选择、判断、捕捉，当然也需要一定的拍摄机遇。借鉴“影戏”的结构手段可以帮助具有逻辑叙事可能的纪录片俘获更多受众。

李渔认为“结构第一”就要“立主脑”。即叙事要围绕着主要人物和主要事件而展开；要“密针线”，人物事件之间的前后照映、环环相扣；情节线索要从头至尾“一线到底”，使得“三尺童子观演此剧，皆能了了于心，便便于口”，^⑪单线型的缝合叙事，而非立体化的散点合成，主次、轻重、繁简、缓急各有不同的情节点依次缀入整体结构，这是“影戏”鲜明的结构特征。这种结构方式在纪录片中的体现能助推理想的传播效果。纪录片《梁思成与林徽因》紧紧围绕梁、林两人一生的颠沛流离展开，单纯的情节结构线带动叙事的内在冲突，人生悲欢离合有头有尾，层次

分明。

元代剧作家乔吉提出：“作乐府亦有法，曰凤头、猪肚、豹尾六字是也。大概起要美丽，中要浩荡，结要响亮，尤贵在首尾贯穿，意思清新。”^⑫中国戏曲和古典小说主张结构布局并非按时间顺序作空间上的前后左右的简单排列组合，而是力求在叙事整体性和内在逻辑性的规定下，谱出迂曲盘旋的韵律。纪录片《中国冰雪记忆·冰之舞》以申雪和赵宏博一路追梦，自1992年合作开始，历经1994年世锦赛的21名，1996年花样滑冰大奖赛第15名，到1998年冬奥会第5名，1999年世锦赛银牌，“起”得开门见山、渐入佳境；为了突破竞技生涯的瓶颈、提高艺术表现力，申雪、赵宏博在美国专家的帮助下，用智慧和心血凝聚成《图兰朵》，2002年首次获得冬奥会奖牌，“承”得层层推进、扣人心弦；2009年两人在告别冰场两年后，带着满身伤痛和奥运梦想再次复出，“转”得令人震撼；最终在2010年37岁的赵宏博和32岁的申雪完成夙愿，摘得冬奥会金牌，“合”得完整圆满、使人欣慰，整部纪录片在纵向的流畅情节中，衍生出高低错落、跌宕起伏的节点。

五、人物为中心的故事架构

中国戏曲是由演员出演的代言体叙事艺术，演员附着于具体、特定人物形象之上的载歌载舞是戏曲的外在表征，以人物活动架构起的故事情节也是古典小说表情达意的文本载体。人物塑造也因而成为“影戏”最根本的创作任务，也是与受众达成精神共鸣的具体对象。同样，无论是《毛毛告状》还是《我们的留学生活——在日本的日子》，这些吸引普通观众广泛注意的纪录片，无不紧紧围绕人物于现实中挣扎的喜怒哀乐、爱恨情仇展开。

曾经《纪录片编辑室》对于小人物“城市悲情”的抒发，《生活空间》中“讲述老百姓自己的故事”，使得受众作为现实存在的人的生存情感得到关怀和满足，在当时产生了轰动效应。然而，目前国内大众传播渠道所上映的纪录片作品中，人物从中心走向了边缘。以2011年1月开

播的纪录频道的节目资源为例,《颐和园》、《河姆渡》、《玉石传奇》等对于“器物”或“景物”的展览,《王陵疑云》、《丛棺疑云》、《古颅悬疑》等对于神秘未知的探索,《公元1644》、《日内瓦1954》、《古城末日》等以历史名人钩沉时代事件的宏阔追述,从数量上远远超过了对“人”本身的关注。这些偏离了“人”的作品能够提供受众的视听愉悦,满足好奇和发现的心理期待,却无法实现情感的释放和抚慰,不能打动人心。

中国戏曲及古典小说中的人物形象善恶分明、美丑迥异、褒贬立见。人性二元的鲜明对比和激烈较量成为人物行动的动机与命运的最终决定因素,是推动戏剧发展的动因,善有善报、恶有恶报又符合伦理价值的评判标准。李渔说:“传奇无实,大半皆寓言耳。欲劝人为孝,则举一孝子出名,但有一行可纪,则不必尽有其事……”^⑥类型形象高度抽象的虚构尤其不适合纪录片对人物的表现。此外,善恶分明的角色设定,重人物关系与行为的外在冲突,轻人物心理的内在探究,能唤起受众激烈的感情反应,却无法提供更高层次的理性思辨,这固然在纪录片创作中需要注意。然而,不加取舍、不经选择地保持原生态的记录,或者一味追求人物性格、心理的剪不断、理还乱,以至于突破基本的善、恶界限的话,可能导致影片在道德评价、历史判断和社会责任等方面的刻意回避。在个人作品中,这一现象尤为明显。对人性精微的多侧面、多角度的挖掘一旦突破了普遍认定的关于真善美的基本价值标准,将引发认识虚无、思想迷惘,也无法获得受众的青睐。

注释:

①程季华编:《中国电影发展史》第1卷,中国电影出版社1998年版,第8-9页。

②陆绍阳:《“影戏”传统对“十七年电影”叙事的影响》,载于《中国戏剧与中国电影互动发展国际学术研讨会论文集》2010年12月。

③倪祥保、邵雯艳:《纪录片专题片概论》,苏州大学出版社2009年版,第10页。

④(清)李渔:《李渔全集·第三卷·闲情偶

寄》,浙江古籍出版社1992年版,第5-6页。

⑤罗艺军主编:《中国电影理论文选》,文化艺术出版社1992年版,第22页。

⑥(明)高明:《琵琶记》,转引自《六十种曲》(第一册),毛晋编,中华书局1958年版,第1页。

⑦(清)李渔:《闲情偶寄》,《中国古典戏曲论著集成》(七),中国戏剧出版社1959年版,第15页。

⑧郑正秋:《中国影戏的取材问题》,《明星公司特刊》第2期《小朋友》号,1925年。

⑨钟大丰:《中国无声电影剧作的发展演变》,《中国无声电影剧本·序》,中国电影出版社1996年版。

⑩(清)李渔:《闲情偶寄》,《中国古典戏曲论著集成》(七),中国戏剧出版社1959年版,第19页。

⑪郑正秋《中国影戏的取材问题》,《明星特刊》第2期《小朋友》号,明星影片公司1925年6月出版。

⑫张同道:《让阳光照亮童年——〈小人国〉与〈成长的秘密〉札记》,载于《小人国的秘密》,京华出版社2010年版。

⑬聂欣如:《纪录片研究》,第305页、第309页,复旦大学出版社2010年版。

⑭(清)李渔:《闲情偶寄》,《中国古典戏曲论著集成》(七),中国戏剧出版社1959年版,第10—16页。

⑮(元)乔吉:《作今乐府法》,《中国古典编剧理论资料汇编》,秦学人、侯作卿编著,中国戏剧出版社1984年版,第3页。

⑯(清)李渔:《闲情偶寄》,《中国古典戏曲论著集成》(七),中国戏剧出版社1959年版,第20页。

(作者系苏州大学文学院讲师、博士;本文为国家社科基金艺术学一般项目“纪录片内涵发展与创作手法、作品形态互动相关研究”(10BC031)的阶段性成果)

(责编 大木)