

# 独创性声明

学位论文题目：历史文化纪录片《京剧》的叙事方式研究

本人提交的学位论文是在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。论文中引用他人已经发表或出版过的研究成果，文中已加了特别标注。对本研究及学位论文撰写曾做出贡献的老师、朋友、同仁在文中作了明确说明并表示衷心感谢。

学位论文作者：李斌 签字日期：2015 年 6 月 15 日

# 学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解重庆工商大学有关保留、使用学位论文的规定，有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权重庆工商大学研究生院可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

(保密的学位论文在解密后适用本授权书)

本论文：☒不保密，☐保密 期限至 年 月止)  
学位论文作者签名：李斌 导师签名：王远忠  
签字日期：2015 年 6 月 15 日 签字日期：2015 年 6 月 15 日



# 目 录

|                              |    |
|------------------------------|----|
| 目 录 .....                    | I  |
| 摘 要 .....                    | I  |
| ABSTRACT.....                | II |
| 第 1 章 绪论 .....               | 1  |
| 1.1 选题背景 .....               | 1  |
| 1.2 研究目的和意义 .....            | 1  |
| 1.3 文献综述 .....               | 2  |
| 1.4 研究方法和创新点 .....           | 3  |
| 1.5 相关概念界定 .....             | 4  |
| 1.5.1 叙事学 .....              | 4  |
| 1.5.2 影视叙事学 .....            | 5  |
| 第 2 章 国产历史文化纪录片的叙事 .....     | 7  |
| 2.1 国产历史文化纪录片的发展 .....       | 7  |
| 2.1.1 纪录片的定义及分类 .....        | 7  |
| 2.1.2 历史文化纪录片的定义 .....       | 8  |
| 2.1.3 我国历史文化纪录片的发展状况 .....   | 9  |
| 2.2 纪录片的叙事特征与叙事方式 .....      | 10 |
| 2.2.1 纪录片的叙事特征 .....         | 10 |
| 2.2.2 纪录片叙事的一般方式 .....       | 13 |
| 2.3 国产历史文化纪录片的叙事方式 .....     | 15 |
| 2.3.1 叙事元素围绕母题 .....         | 15 |
| 2.3.2 叙事视角突出主题 .....         | 17 |
| 2.3.3 叙事结构架构内容 .....         | 19 |
| 2.3.4 叙事策略强化意义 .....         | 21 |
| 第 3 章 历史文化纪录片《京剧》的叙事方式 ..... | 25 |
| 3.1 《京剧》的叙事方式 .....          | 25 |
| 3.1.1 中心线串联式结构 .....         | 25 |
| 3.1.2 外部视角与解说相结合 .....       | 26 |

|                                 |    |
|---------------------------------|----|
| 3.1.3 故事化叙事 .....               | 27 |
| 3.2 《京剧》叙事方式的新探索 .....          | 27 |
| 3.2.1 风格化的叙事元素 .....            | 28 |
| 3.2.2 多样化的叙事策略 .....            | 37 |
| 3.2.3 全面的叙事角度 .....             | 43 |
| 第4章 《京剧》叙事方式新探索的得失与意义 .....     | 46 |
| 4.1 《京剧》叙事方式新探索之得 .....         | 46 |
| 4.1.1 鲜明的叙事特色 .....             | 46 |
| 4.1.2 舆论议题的设置 .....             | 46 |
| 4.2 《京剧》叙事方式新探索之失 .....         | 47 |
| 4.2.1 纪录片文献性的削弱 .....           | 47 |
| 4.2.2 完整京剧表演的缺失 .....           | 48 |
| 4.3 《京剧》叙事方式新探索的意义 .....        | 48 |
| 4.3.1 特色鲜明——纪录片历史文化传播的新思路 ..... | 48 |
| 4.3.2 精致优雅——历史文化纪录片美学的新范式 ..... | 50 |
| 第5章 结语 .....                    | 52 |
| 参考文献 .....                      | 53 |
| 致 谢 .....                       | 55 |
| 在校期间发表论文 .....                  | 56 |

## 历史文化纪录片《京剧》的叙事方式研究

### 摘 要

历史文化纪录片一直是我国纪录片发展的重要部分,近年来涌现出来的优秀纪录片诸如《复活的军团》、《故宫》、《大国崛起》、《圆明园》、《敦煌》等等,都是历史文化纪录片的代表,引领着我国纪录片的发展。2013年6月播出的《京剧》是央视的第一部重点立项纪录片,也是近年来的又一部历史文化纪录片力作。

本文以叙事学为主要理论依据,以符号学、传播学、美学等其他理论作为支撑,来分析纪录片《京剧》的叙事方式,并通过《京剧》与其他具有代表性的历史文化纪录片的对比分析来研究其在叙事方式上的新探索,以此总结出我国历史文化纪录片发展的一些新思路。

首先,文章对历史文化纪录片的概念、分类和发展状况、纪录片的叙事特征和叙事方式以及我国历史文化纪录片的叙事方式进行了梳理、总结和研究。其次,文章对纪录片《京剧》的叙事方式及其在叙事方式上的新探索进行了较深层次又多角度地研究。经过与其他具有代表性的历史文化纪录片的对比分析,文章认为《京剧》在叙事元素的运用上有着自己独特的风格,具体表现在解说词、画面和音乐这几个方面。此外,《京剧》的叙事策略也具有多样性,表现在叙事内容大众化、叙事逻辑语境化、叙事意义仪式化几个方面。同时,《京剧》有着较为全面的叙事角度,表现在宏大叙事与微观叙事的兼顾,并通过微观叙事实现了历史再现。最后,文章认为纪录片《京剧》在叙事方式上的新探索虽然有得有失,但仍有创新意义,鲜明的特色和优雅的美学风格是国产历史文化纪录片发展的可行趋势。

本文认为,国产历史文化纪录片承担着传播中华优秀传统文化,建设文化强国的重任。《京剧》是近年来的一部国家重点立项的大型纪录片,凝结了我国纪录片制作者的智慧和血汗,体现了我国近年来历史文化纪录片制作的新水准,在传播京剧艺术的同时,也弘扬了我国的优秀传统文化。所以,对《京剧》叙事方式的研究具有一定的现实意义。

关键词:历史文化纪录片;《京剧》;叙事方式

# **NARRATIVE RESEARCH ON THE HISTORICAL AND CULTURAL DOCUMENTARY OF "BEIJING OPERA"**

## **ABSTRACT**

Historical and cultural documentaries have been an important part of our documentaries development in recent years. The emerged documentaries in recent years such as "The Resurrection Legion", "The Palace Museum", "Rise of Great Nation", "The Summer Palace", "Dunhuang", etc., act as a represent role of historical and cultural documentaries, leading the development of the documentary. The broadcast of "Peking Opera" on June 2013 is the first focus documentary project of the CCTV, and it also act as a historical and cultural documentary masterpiece in recent years .

Firstly, the article give a summarize and research on the concept of the historical and cultural documentaries, its classification and development, the narrative feature and the narrative mode of documentaries, and the narrative mode of China's historical and cultural documentaries. Secondly, the article gave a deeper level perspective research on the narrative mode of the documentary "Peking Opera" and its new exploration of the narrative mode. After analysis and comparison to the other historical and cultural documentaries which are representative, the article repute that the documentary "Peking opera" has its own unique style in the use of narrative elements, specifically in the commentary, pictures and music. In addition, the narrative strategies of "Peking Opera" narrative are also diverse, reflected in these aspects such as the popular narrative content, the contextual narrative logic and the narrative meaning. Meanwhile, the "Peking Opera" has a more comprehensive narrative point of view, reflected in taking into account on the grand narrative and the microscopic narrative, and as a result it realized the history reproduction by the microscopic narrative. Finally, the article consider that although the new exploration of narrative mode of "Peking Opera" has its gains and losses, it still full of innovative, and it is a feasible trend for the development of historical and cultural documentaries of China, with the distinctive characteristics and elegant aesthetic style.

This paper argues that China's historical and cultural documentaries assume a

responsibility to spread traditional Chinese culture and a task of building a culture of power. "Peking Opera" is a large-scale documentary film of the country in recent years, and it also condensed the wisdom and sweat of the documentary film makers. What's more, it reflects a new level of China's historical and cultural documentaries. The "Peking Opera" not only give a contribution to the dissemination of Peking Opera, but also promote China's excellent traditional culture. Therefore, the research on the narrative mode of "Peking Opera" has a certain practical significance.

**Keywords:** The historical and cultural documentaries of China; Peking Opera; narrative mode

## 第1章 绪论

### 1.1 选题背景

纪录片自诞生伊始,便刻上了时代的印痕,我国的纪录片也不例外。新中国成立后,我国拍摄了大量的纪录片,归类起来,其发展历程大致经历了这几个阶段:一、政论型纪录片。纪录片被当做政治宣传的有效工具,典型的有《到农村去》、《收租院》、《深山养路工》、《太行山下新愚公》等。二、客观再现型纪录片。主要在80年代,题材以我国的自然风光和历史文化为主,典型的如《丝绸之路》、《话说长江》、《话说运河》、《望长城》等。三、主观多元化纪录片。从九十年代至今,这些纪录片在题材上更加多元化,有大主题反映国家政治民族的《祖国各地》、《大国崛起》、《大国重器》等,也有小主题反映生活的《闯江湖》、《最后的山神》、《神鹿呀,我们的神鹿》、《舌尖上的中国》等,大型纪录片和小型纪录片并重发展。

随着时代的不断变迁,我国的纪录片也不断发展。2010年广电总局下发《关于加快纪录片产业发展的若干意见》,提出了展示和弘扬当代中国精神风貌、优秀传统文化、自然风光和科学技术的纪录片创作任务。我国纪录片在满足国内受众需求的同时,也竭力挤入国际,充当传播国家形象和文化的先头兵,满足国家公关时代需求。近年来一些优秀的纪录片如《故宫》、《美丽中国》、《超级工程》、《舌尖上的中国》等不仅获得国内观众一致好评,在国外电视节上也备受瞩目。

历史文化纪录片一直是我国纪录片发展的重要部分,近年来涌现出来的优秀纪录片诸如《复活的军团》、《故宫》、《大国崛起》、《圆明园》、《敦煌》等等,都是历史文化纪录片的代表,引领着我国纪录片的发展,这也增加了对我国历史文化纪录片研究的必要性和迫切性,以引导历史文化纪录片发展的方向。2013年6月播出的《京剧》是央视近年来的又一部历史文化纪录片力作,也是央视的第一部重点立项纪录片。《京剧》经过两年的筹备与摄制,担负着“弘扬优秀传统文化”的重任,是央视在纪录片推动进程中的重要举措。《京剧》的播出,重新引发了国民对中华传统历史文化的注目和探讨,体现了在国家公关时代纪录片新的发展趋势。

### 1.2 研究目的和意义

本文以叙事学为主要理论依据,以符号学、传播学、美学等其他理论作为支撑,

通过对《京剧》叙事方式的分析来研究国产历史文化纪录片叙事方式的新发展。对于文本本身而言,这种系统的研究具备一定的理论和学术价值;对于国产历史文化纪录片的发展而言,本选题的研究对于《京剧》后续作品的构想拍摄以及其他历史文化纪录片作品的创作具有一定的实践意义和现实价值。

《京剧》在叙事方式上做了诸多新的探索。笔者认为,作为央视继《舌尖上的中国》后所推出的另一重磅力作,对《京剧》在叙事方式上的新探索进行研究有其历史和现实意义,这不仅体现在能为学界历史文化纪录片叙事方式的研究弥补空白,更能为今后国内历史文化纪录片的发展提供有益的借鉴。

### 1.3 文献综述

本文在撰写前,在“中国知识资源总库”(CNKI)的“中国期刊全文数据库”,选择时间段为2013年,按全文带有“纪录片《京剧》”进行搜索,发现国内关于纪录片《京剧》研究的文献还较少,仅得29篇文献。输入“历史文化纪录片叙事”的主题,得到了136条搜索结果。将检索主题扩大到“纪录片叙事”后,得到了266条搜索结果。从搜索结果来看,学界目前对于历史文化纪录片叙事的研究还比较少,而对记录片叙事的研究则相对较多。以下将对国内关于纪录片《京剧》研究、历史文化纪录片叙事研究和纪录片叙事研究的文献分别做简要梳理。

纪录片《京剧》的研究文献相对比较缺乏,大多是期刊文献。顾佳宁的《纪录片〈京剧〉浅析》从视觉、节奏和情绪三方面对《京剧》做了一个简要论述,对这部纪录片的美学特点和文化内涵进行了分析。李文君的《解析纪录片〈京剧〉中的情感及其表达方式》一文从解说词、修辞手法造就的情感表达、声话关系的情感流露和再现手法与情感表达的困惑四方面来对《京剧》的情感及表达方式做了解析。宗俊伟的《戏曲纪录片的精彩突围——兼谈〈京剧〉的艺术特征》从叙述视角、审美意向和视听文本几方面就《京剧》的艺术特征做了简要论述,在指责《京剧》并不完美的同时,充分肯定其文化、美学和传播价值,及其为弘扬传统艺术做出的努力。朱星辰的《戏曲音乐要素在纪录片中的应用——以纪录片〈京剧〉的戏曲音乐美学特色为例》一文认为在戏曲音乐的美学特色呈现方式中,纪录片《京剧》是一个良好的大众化范本。

关于历史文化纪录片叙事的研究方面,有对一定时期的历史文化纪录片的叙事特征研究的,如马昊莹的《2006年至2010年中国历史文化纪录片叙事探析》;有对历史文化纪录片叙事个案研究的,如陈桃的《NHK〈新丝绸之路〉的叙事研究》;有对历史文化纪录片导演作品研究的,如周璇的《金铁木历史文化纪录片研究》、



雷昊霖的《周兵导演历史文化电视纪录片研究》；有对历史文化纪录片的叙事策略和叙事技巧研究的，如陈鼎鼎的《国内历史题材纪录片的叙事研究》等等。

关于纪录片叙事的研究方面，国内专著还较少，只有景秀明的《纪录的魔方——纪录片叙事艺术研究》一书。此外是在影视叙事学范围来分析纪录片的叙事，如李显杰《电影叙事学：理论和实例》、郝朴宁和李丽芳《影像叙事论》和宋家玲的《影视叙事学》。还有将纪录片的叙事研究作为章节来，如陈国钦《纪录片解析》、聂欣如《纪录片研究》、钟大年 and 雷建军《纪录片：影像意义系统》等。

在论文上，主要在以下几个方面：一、从叙事学角度分析纪录片叙事形式。如杨新敏《遮蔽与敞开——叙事模式与纪录片创作的可能性》一文按叙事元素的不同来阐述纪录片的叙事模式。二、纪录片叙事个案研究。如宗戎《试论迈克·摩尔纪录片中的故事化叙事模式》一文对迈克·摩尔纪录片的叙事手法进行了分析。三、从叙事元素角度研究纪录片叙事。如蔡之国《论电视纪录片的叙事节奏》从叙事节奏来分析纪录片的叙事；姜燕《论纪录片声音元素的艺术表现力》研究的切入点是纪录片的的声音元素；李劲松《浅谈电视纪录片的叙事结构》阐述了纪录片的六种叙事结构；王伟平《略论纪录片的叙事策略——故事化手法在电视纪录片中的运用》详细论证了纪录片的故事化手法。四、对中外纪录片进行叙事上的比较研究。如任远《东、西方电视纪录片对比研究》一文从叙事观念和叙事方式对中西方纪录片做比较，认为中西方观念的不同导致纪录片叙事方式的不同。

通过对已有关于纪录片《京剧》、历史文化纪录片叙事、纪录片叙事研究的梳理发现：

第一，目前关于纪录片《京剧》的叙事研究中，相关文献和系统的研究成果还很缺乏。鉴于这种情况，后续研究应增加叙事研究。

第二，就国内对纪录片叙事的研究情况来看，多从叙事学的角度来进行研究纪录片的研究，而对纪录片叙事方式的研究却不多见。对历史文化纪录片的叙事研究多从个案或整体来进行叙事分析的，而将两者结合起来研究的或者对历史文化纪录片叙事方式进行研究的不多见。因而在这一方面的研究力度还有待加强。

#### 1.4 研究方法和创新点

本文的研究方法主要有以下几种：

##### （一）文献分析法

本文搜集和整理了相关文献资料，对这些资料加以梳理和分析，同时将纪录片

叙事研究的实际情况联系起来, 寻找到研究的突破口和创新点。

## (二) 文本分析法

本文的分析目标是历史文化纪录片的影像作品本身, 在通过对历史文化纪录片的大量观看与分析后, 对作品进行叙事方式的研究。

## (三) 个案分析法

本文重点对纪录片《京剧》进行个案研究, 希望通过对其个案的分析, 总结出我国历史文化纪录片叙事方式的新经验, 对历史文化类纪录片的创作起到一定的促进作用。

本文的创新主要体现在两个方面:

第一, 选题角度较新颖。目前从叙事方式角度针对我国历史文化纪录片的相关研究很少, 对纪录片《京剧》进行叙事方式研究的成果更少, 本文可以对现有研究进行有益的补充, 具有较强的现实意义。

第二, 研究方法较新。该研究综合运用叙事学、符号学、传播学、美学等, 采取多学科交叉的研究方法, 但都集中于历史文化纪录片叙事方式这一范畴, 比较集中地探讨纪录片《京剧》叙事方式的新探索。

## 1.5 相关概念界定

### 1.5.1 叙事学

叙事学, 简单的说“就是关于叙事本文的理论<sup>①</sup>。”人们对叙事的研究, 促成了叙事学的诞生。

20 世纪 20 年代, 俄国形式主义者什克洛夫斯基、艾亨鲍姆等人提出“故事”和“情节”的概念, 勾勒出叙事学研究的故事和话语两个层面。1928 年, 弗拉基米尔·普洛普出版《民间故事形态学》一书, 创造了对童话分类的新方法, 提出人物在故事中的“功能”这一故事基本单位, 成为叙事学的发轫之作。1955 年列维·斯特劳斯发表《神话的结构研究》, 研究神话的因素结构形式, 从结构主义立场来分析现代叙事结构。1966 年罗兰·巴特的《叙事作品结构分析导论》和克洛德·布雷蒙的《叙事可能之逻辑》等论著在《交流》杂志刊出。罗兰·巴特将叙事作品分为功能层、行为层、叙述层三个层次, 认为语言单位可能通过各个层次产生意义, 为叙事学研究提出了纲领性设想。同年, 格雷马斯的《结构语义学》

<sup>①</sup>谭君强. 叙事理论与审美文化[M]. 中国社会科学出版社. 2002. (09). 01.

问世,深入研究了叙述结构和话语结构。这三本书成为当代叙事学的奠基之作。1969年茨维坦·托罗多夫在其著作《〈十日谈〉语法》中提出“叙事学”一词,将叙事学作为一门学科理论来研究。1972年,热拉尔·热奈特《叙事话语》出版,对叙事学的时间、语式和语态进行了分析,建构出一套可应用于分析其他叙事作品的理论体系,至此,叙事学正式确立。

由于深受结构主义和符号学的影响,叙事学更偏重于叙事的功能、规律和句法规则的研究,追求理论建构的模式化和抽象化。但由于本文机构和叙事规律的特殊关系,使得本文读解和叙事学的描述关系密切。因此叙事学吸收诸如“阐释学—接受美学”、精神分析理论等理论,以弥补结构主义的某些局限和不足,形成自己动态、开放的文本建构体系。

### 1.5.2 影视叙事学

影视叙事学是叙事学的分支,受结构主义和符号学的影响很大。1968年,法国符号学家克里斯蒂安·麦茨发表《电影表意散论》,研究隐喻性“电影语言”的实质,电影符号学建立。20世纪80年代,一些著名学者如费朗索瓦·若斯特、大卫·波德维尔等人,将叙事学的成果引入电影研究,完善和丰富了电影叙事学研究。大众传媒时代电视媒介的兴起,使得电视叙事的研究和电影叙事学结合在一起,形成了影视叙事学。

影视叙事学的理论指向大体有四种:将电影的语言结构作为主要研究对象的电影叙事理论,主要以麦茨为代表;立足于电影影像符号编码的电影叙事研究,主要以艾柯、沃伦为代表;借助精神分析学的方法,研究影片本文话语与观众的心理深层联系和意识形态的影像修辞策略理论,主要以劳拉·穆尔维、尼克·布朗等学者为代表;综合性的注重研究电影的叙事美学和艺术的电影叙事理论,主要以米特里、波德威尔为代表。

影视叙事学重在明确叙事和影视语言或表现叙事的影视手法之间的关系,主要研究影视作品的叙事结构和叙事功能,同时研究运动的影像和其他影视技术及受众、组织、社会之间的影响有关的这类社会学的主题,以使它同其他影视艺术在研究上形成一定的交叉。影视叙事学研究影视文本“是如何阐述故事的,它使用了哪些元素及其功能,安排了怎样的结构和布局,应用了什么策略和手法,试图和可能实现哪种叙事目的<sup>①</sup>”。影视作品的叙事构成形式如图:

<sup>①</sup>李显杰.电影叙事学:理论与实例[M].北京:中国电影出版社.2000,22-23.

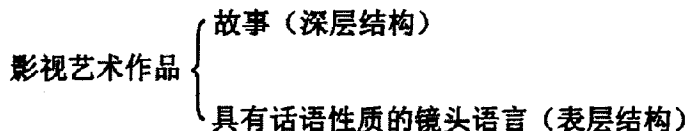


图 1.1 影视作品的叙事构成

本文从叙事学角度，同时参照影视叙事学的部分研究成果来研究国产历史文化纪录片。以下是对一些术语概念的界定：

（1）文本和叙事文本

文本是由语言符号组成的有结构的有限整体；叙事文本是由人物动作、解说者声音或由二者结合来进行故事阐述的连续文本<sup>①</sup>。

（2）故事和情节

故事是指叙述中所有事件的总和，包括所有看到、听到的事件及客观存在的因果关系、空间关系、时序、频率；情节是指观众在银幕上看得见、听得见的所有事物，既包括所有演出来的事件，也包括与故事里的世界不相关的事件<sup>②</sup>。

<sup>①</sup>周靖波. 影视叙事文本特性初探[J]. 现代传播双月刊. 2003, (03), 71.

<sup>②</sup>大卫·波德维尔, 曾伟祯. 电影艺术: 形式与风格[M]. 北京: 世界图书出版公司. 2008, 582 — 585.

## 第2章 国产历史文化纪录片的叙事

### 2.1 国产历史文化纪录片的发展

#### 2.1.1 纪录片的定义及分类

最早提出纪录片这一概念的是英国记录学派的创始人约翰·格里尔逊。1926年他发表文章将“纪录片”明确地定义为“对现实的创造性处理”，成为此后很长一段时间纪录片的权威定义。

1948年“世界纪录片联盟大会”给纪录片下了一个定义：纪录片是以各种记录方法，用胶片录下的经过制作者主观诠释的现实的各个层面；诠释的方式有纪实的拍摄，也有在诚恳且有道理的立场上去重演事实，透过情感或理性，满足人类的视野和认知，提出在经济文化和人际关系中的问题以及解决途径。

美国1979年编纂的《电影术语辞典》中，将纪录片定义为“一种非虚构影片。它具有能够吸引人且能说服人的主题或观点，但它的素材是来源于现实生活的，并用剪辑和音响两种手段来提高作品的感染力<sup>①</sup>”。该定义认为纪实性是纪录片主要的美学特征，反对虚构。至此，“非虚构影片”一词逐渐替代格里尔逊的纪录片定义，成为学界主流的纪录片定义。虽然在纪录片发展史上在西方曾兴起过否定“非虚构特性”的“新纪录电影运动”，但普遍为大家所接收和认可的一个定义仍然是“非虚构影片”。“尽管‘非虚构’一词对于纪录片来说肯定是一件过于宽大的‘袍子’，但无论如何它还是把‘纪录片’给笼罩在了其中<sup>②</sup>”。

事实上，在纪录片发展的上百年间里，不同时期、不同国家对于纪录片的定义都不一样。《法国电影词典》将纪录片定义为：具有文献性质的、以文献资料作为基础制作的影片。英国《不列颠百科全书》则将纪录片定义为：纪录电影，把教育和娱乐为宗旨的、叙述和解释真实内容的影片。

我国学者景秀明在其著作《记录的魔方：纪录片叙事艺术研究》一书中对纪录片的定义写到：所谓纪录片，我认为就是那些利用声画语言，力排虚构，对真实生活进行比较系统完整的“描述或重建”，并给人以信息交流和审美享受的影视片<sup>③</sup>。我国纪录片研究学者聂欣如也在其著作《纪录片研究》中给纪录片定义为“纪

<sup>①</sup>任远. 电视纪录片新论[M]. 北京: 中国广播电视出版社. 1997, 271.

<sup>②</sup>聂欣如. 纪录片研究[M]. 复旦大学出版社. 2010, 188.

<sup>③</sup>景秀明. 记录的魔方：纪录片叙事艺术研究[M]. 文化艺术出版社. 2005, 7.

纪录片是以纪实为美学特征的一种非虚构的、叙事的影片样式。它具有认知功能和娱乐功能，并区别于以认知为主的文献档案影片和以娱乐为主的艺术、剧情影片<sup>①</sup>”。

尽管在不同时期、不同国家的纪录片工作者给纪录片所下的定义都有所不同，但有一点是一致的，即：在本质上纪录片不是虚构文学，而是一种“非虚构性”的影视作品。纪录片纪录的是在真实的环境、时间和人物身上发生真实的事件，其最显著的特点就是纪实。

跟电影一样，纪录片也有不同的类型，而划分的类别也是多种多样。国际上通常把纪录片分为人文社会类和自然环境类两大类别。在我国，不同学者对纪录片的划分也有所不同。杨伟光从风格和手法上把纪录片分为“政论型”、“写意型”和“纪实型”三类；聂欣如从非虚构叙事和认知娱乐的范畴将纪录片分为纪实性纪录片、宣传性纪录片、实用性纪录片、娱乐性纪录片四类；张同道从纪录片文化形态的不同分出精英文化形态、大众文化形态、主流文化形态、边缘文化形态四种纪录片；任远把纪录片分为“社会性纪实片”、“历史纪录片”、“新闻纪录片”、“评论纪录片”、“电视风光片”、“创意纪录片”六类；石屹则把纪录片分类为政论性纪录片、人物题材纪录片、科学探索类纪录片、电视报告文学、弘扬革命传统题材纪录片、散文风格纪录片、实证性纪录片等；中国电影出版社出版的《电影艺术词典》把纪录片分为：政论纪录片、新闻纪录片、历史纪录片、舞台记录片、传记纪录片等；欧阳宏生则在其主编的《纪录片概论》中从内容上把纪录片分为历史文化纪录片、新闻纪录片、理论文献纪录片、自然科技纪录片、人文社会纪录片、人类学纪录片。

本文认为，纪录片的分类更多的是为了使普通受众能够对纪录片有一个较好的梳理，而不至于从专业理论研究角度来进行细分。因此在文章中，采用欧阳宏生在其主编的《纪录片概论》中较为全面的分类方式。

### 2.1.2 历史文化纪录片的定义

历史文化纪录片的分类在不同的纪录片研究学者看来，仍然存在着一一定的争论。所以国内外学者对于其定义的归纳如同纪录片的定义一样，对历史文化纪录片的理解不同，所下的定义也不同。在国外，纪录片研究学者将历史纪录片定义

<sup>①</sup>聂欣如.纪录片研究[M].复旦大学出版社.2010.200.

为一种“寻访人类文明之源”的纪录片。在国内，欧阳宏生提出历史文化纪录片这一概念前，纪录片学者肖平认为历史题材纪录片是在基于历史文献的基础上，使用影像形态使之成为一种可以作为历史实践见证的文献。欧阳宏生则将历史文化纪录片定义为“利用影像手段对文物器皿、文化景观和历史遗迹等进行记录和表达，来传承历史和文化，反映当代人对历史和文化的认知、理解与反省，文化意味明显<sup>①</sup>。”其认为历史文化纪录片的特点是具有鲜明的主体意识、解说词的主体表达以及“大文化”的取材视野。中国广播电视简明词典编辑委员会将历史文化纪录片定义为“大量运用历史影片、历史照片、录像资料、图片、文物等真实地再现和评述过去的重大的历史事件<sup>②</sup>。”历史纪录片要求尊重史实，具有历史感和文献感。

对于上述历史文化纪录片的定义，笔者认为不能全面、精准的描述历史文化纪录片，故总结前人叙述，对其定义为：是指运用影像手段，通过历史影片、照片、摄影资料、图片、文物、人物等对历史文物、遗迹、文化景观等进行影像形态表现，真实再现和评述历史，传达知识、观点和审美感受，具有纪实性与艺术性的纪录片。

本文选取的《京剧》这部纪录片，就是历史文化纪录片的代表。《京剧》用丰富详实的史料，来对京剧艺术进行深入的挖掘和表现。作为近年来历史文化纪录片的又一典型代表，《京剧》将作为本文的重点阐述对象。

### 2.1.3 我国历史文化纪录片的发展状况

目前，我国历史文化纪录片的发展经历了四个发展时期：起步期、小高峰期、低迷期以及新世纪以来的再次崛起期。在这个四个发展时期，历史文化纪录片有着不同的特点。

上世纪 70 年代末至 80 年代初，是我国历史文化纪录片发展的起步期。主要的大型历史文化纪录片有 1980 年的《丝绸之路》、1983 年的《话说长江》等。《丝绸之路》和《话说长江》都是中央电视台和日本广播协会(NHK)的合拍片，中日合作的丰厚资金投入和先进设备及技术使得影片在内容和制作上都堪称精品。《话说长江》更是创造了中国纪录片史上的一个收视奇迹。这一时期的历史文化类纪录片理想主义色彩浓重，融合了对民族文化的说教。80 年代末至 90 年代初是历史文化

<sup>①</sup>欧阳宏生. 纪录片概论[M]. 成都: 四川大学出版社. 2004, 96.

<sup>②</sup>广播电视简明辞典编辑委员会. 广播电视简明辞典[M]. 北京: 中国广播电视出版社. 1989, 76.

纪录片发展的一个小高峰期,这一时期的历史文化纪录片有《话说运河》(1988)、《河殇》(1988)、《黄河》(1989)、《望长城》(1991)等。其中,《望长城》在主题、切入点和拍摄手法上都较以往的历史文化纪录片有了很大的不同,具有浓厚的纪实主义色彩,是一部具有里程碑意义的历史文化纪录片,开创了我国纪录片发展的新时代。1993年,中央电视台“生活空间”栏目开播,“个人化理念”和“平民化视角”开始受到推崇,我国的纪录片开始转向“平民时代”。但是从这时开始至世纪末,我国的历史文化纪录片却由此失去了重视,没有出现一部像《话说长江》、《望长城》那样能够引起广泛影响的历史文化纪录片力作,成为我国历史文化纪录片发展的低迷期。

新世纪到来后,我国的历史文化纪录片步入了再次崛起期。这一时期的历史文化纪录片从全球化视野来进行拍摄,在叙事视角上呈多元化倾向,制作精良,并且呈现出历史文化的厚重感和文化大国的气魄,几乎每一年都有制作精良、规模大、收视率高、具有史诗风格的大型历史文化纪录片播出。这些纪录片在具有较高的学术和艺术价值的同时,也取得了较大的社会价值,成为宣传中华优秀传统文化的一张名片。代表性的纪录片有《复活的军团》(2004)、《故宫》(2006)、《再说长江》(2006)、《大国崛起》(2006)、《圆明园》(2007)、《中华文明》(2008)、《大明宫》(2008)、《文明的脚步》(2009)、《敦煌》(2010)、《我的抗战》(2011)、《当卢浮宫遇见紫禁城》(2011)、《京剧》(2013)等。

## 2.2 纪录片的叙事特征与叙事方式

### 2.2.1 纪录片的叙事特征

所谓叙事,就是讲事情,讲故事。诗歌、小说、电影,艺术类型不同,叙事也不一样。在具体的呈现形式上,剧情片与纪录片是最接近的,但剧情片的叙事是为了讲述故事,而纪录片的叙事则往往是为了事实和真实。作为一种独特的艺术形式,纪录片的叙事带有自己显著的特征。

#### (一) 纪实的本质

纪实是纪录片的本质,也是纪录片最基本的美学特征。格里尔逊是第一个提出“纪实”美学思想的人,他认为在摄影棚里拍摄的影片反映的是人工背景前表演出来的故事,而不是真实的世界,可以利用纪录片这种新的富有生命力的艺术形式,在影像中留住那些鲜活的场景和故事,把握银幕反映真实世界的可能性,挖掘电影艺术在观察和反映生活、把握环境和选择生活的能力。格里尔逊的《漂网



渔船》便是这一美学思想的代表作，它将渔民的日常生活劳动纪实性的展现在观众面前，第一次较为完整的呈现真实的生活。

纪实是纪录片创作始终遵循的准则。但纪实却不是生活真实，而是一种美学风格和表达方式，也是有别于客观存在的第一性的生活真实的一种主观艺术追求。真实不是纪实，而是纪实的重要保障和首要特征。纪实也不等同于记录，因为纪实是需要主体的参与的一种反映主体思想的创作方式、方法、风格等，而记录只是以客体为对象，排斥主体的一种技术行为。

纪实强调在表现客观现实的时候要自然，而不是纯粹机械般的自然主义表现。纪录片的创作是一种人类的主观活动，在这一创作过程中，不可避免的需要通过一系列表现技巧来表现作者的思想情感。在纪实创作中，不能死板、呆滞的有闻必录，而需要去粗取精、去伪存真，通过综合概括来提出问题，揭示事物的本质，研究现实生活中的问题，并通过艺术手段去感染人心、引人思考。纪录片的纪实并不是为了机械地记录，而是希望通过创作者对客体的记录，与受众之间传达一种思想上的情感交流。

纪实是纪录片有别于其他电影样式的核心特性和本质特征，纪录片的纪实在记录真实的同时，更能传递出纪录片的主体情感，传达出纪录片的魅力。

## （二）兼容的素材

纪录片的素材是指制作纪录片的原始材料。聂欣如把纪录片的素材分为五类：实时素材、采集素材、采访素材、扮演素材、添加素材<sup>①</sup>。其中实时素材、采集素材和采访素材因其获取的客观性，被称为自然素材，而搬演素材和添加素材需要的是影片制作者的主观参与，被称为人工素材。下面以纪录片《京剧》为例，简要介绍纪录片的素材。

实时素材是事物在发生进程中同步录下的素材。《京剧》在这方面的素材有谭鑫培 1907 年《秦琼卖马》录音、周信芳 1936 年《明末遗恨》录音，还有清末居民的生活影像、抗日救亡时的真实影像等。采集素材是通过各种途径采集到的各种非直接拍摄的素材，包括材料和物件。《京剧》里的程长庚、谭鑫培、梅兰芳等京剧名角的照片即是此类。采访素材是指对事件相关人员进行采访所得的视听素材。这些相关人员包括当事人、相关人、专家等，几乎所有的纪录片都有。搬演素材是指那些告知观众搬演事实的素材，包括明确标示字幕的告知搬演、符合观

<sup>①</sup>聂欣如. 纪录片研究[M]. 复旦大学出版社. 2010, 289-292.

众观影逻辑的自明搬演、影片制作者为形象阐释故事内容的无害搬演以及影片主人公按制作者安排实际参与拍摄的非虚构搬演。《京剧》在很多地方都使用了搬演,如在《定军山·溯源》里,讲述程长庚和陆胜奎一起合作创作剧目时,便采用了数名演员来表演,类似的情况在影片中还有很多。添加素材是指附加给影片的和所表现对象无关的视听素材,体现在主持人出镜、第三人称旁白和艺术的标示几个方面。

自然素材和人工素材作为纪录片素材的组成部分,二者不能相互脱离而存在。这是因为在纪录片中如果仅仅使用自然素材,需要观众有一定的知识,对纪录片所叙述的事件的历史、背景或语境等情况有一定的了解,否则可能不能较为全面的解读纪录片所表象的事物或主题,甚至出现误读的现象。而人工素材由于往往反映了制作者的主观意图,能够在叙事过程中充当解说和引导的作用,在帮助观众正确理解影片叙事内容的同时,引导观众了解影片的主题。但是,自然素材和人工素材必须能够相辅相成、相互契合。且要把握好自然素材和人工素材配合的度,纯粹使用自然素材容易丢失纪录片的趣味性,不能很好地让观众接受,而过多的使用人工素材则会步入虚假、失真的极端。所以,一部纪录片的创作必须顾及到素材的兼容,做好纪录片叙事最基本的工作。

### (三) 朴素的修辞

电影是一种语言,“有自己的单词、文法、措辞造句、语形变化、省略和规律<sup>①</sup>。”画面、声音、旁白、字幕等都是电影语言的组成元素,作为一种电影类型的纪录片同样也是如此。既然是语言,则必然涉及到语言的修辞。

在语言学中,修辞是“运用各种语言材料和表现手法,来适当地表达文本内容的一种活动<sup>②</sup>。”与文字语言不同的是,电影语言是一种由画面与声音有机组合而成的视听语言,在这一层面上可以说电影修辞是指运用视听技巧和艺术手段去表达影片的思想内涵,实现自觉的语言审美目的的一种语言活动。一般语言中所使用的修辞格,如比喻、象征、对比、反复等在电影和纪录片中都可以适用。纪录片的修辞手段主要有以下几种。

1. 悬念。悬念是“作者在情节的处理、冲突的设置、人物命运的展现过程中,利用受众对人物或事件未来走向不确定的、持怀疑态度的或神秘的情形所带来的好奇、期待、兴奋、焦虑的心理状态而做的一种悬而未决的处理方式。作为一种

<sup>①</sup>马尔丹. 电影语言[M]. 中国电影出版社. 1980, 5.

<sup>②</sup>王一川. 修辞论美学[M]. 东北师范大学出版社. 1997, 4.

常用的叙事技巧和方式,悬念常常通过表现某种具有吸引力的不确定性来吸引受众,使受众呈现一种好奇和期待心理,引导受众继续观看来收获这种好奇或者不确定性的答案,获得心理满足感<sup>①</sup>。运用“悬念”,有利于纪录片主线的铺开和情节的形成与发展。“在纪录片的创作中,创作者往往通过制造信息落差的方式来制造悬念,按照彼得·乌斯的观点,信息落差即观众在短时间内对情况的了解要优于角色,正是这种“落差”造成了观众的紧张和疑虑<sup>②</sup>。”有些纪录片题目本身就是个悬念,如《当卢浮宫遇见紫禁城》、《古代暴君行为揭密》、《迷踪》、《失控的瘦身》等。

2. 象征。所谓象征就是“通过具体的事物来表达一种特殊的内涵<sup>③</sup>”。如纪录片《京剧》用燃烧的面具,象征京剧艺人在动荡时代的爱国热情和艰辛无奈。《闯关东》里淘金用的木瓢漂在水上,随波离去,象征淘金人的漂泊。

3. 抒情。抒情的作用是以情动人,深化主题,开拓影片意境。在纪录片的叙事中,常使用音乐、画面和旁白来进行抒情。如《京剧》讲述上海武生名伶刘汉臣屈死一事时,画面是昏暗的天空、苍凉的老树、屋顶上随风飘动的稀疏的野草和白雪纷飞的荒凉树林,音乐是悲怆的京剧名曲《行路哭灵》,旁白是“冰天雪地寒风呼啸中,老人绝望的呼嚎,又如何能唤醒这屈死的冤魂”,京剧艺人的悲惨命运溢于言表,使观众一道进入抒情的状态。

4. 搬演。搬演是指“在拍摄过程中,通过人工的方法来还原场景或创造环境,再现某些现实中已经不存在或没有存在过的场面,也被称作情景再现<sup>④</sup>”。搬演是纪录片的一种重要的叙事表现手法,它能将过去场景还原,便于阐述事实。

从上述纪录片典型的叙事修辞手段中,我们可以看到:悬念是绝大多数剧情片必须使用的修辞技巧,悬念设置的多与少,好与坏,直接关系到剧情片的优劣;象征、抒情、搬演三种叙事修辞手段都是人工制造的,对于追求纪实性的纪录片来说,处理不好会严重违背纪录片的本质,走向非真实的极端。所以,纪录片在叙事修辞手段的使用上相对来说更加趋向于朴素,即尽量恪守纪录片的纪实原则,谨慎、适度的使用修辞。

### 2.2.2 纪录片叙事的一般方式

<sup>①</sup>蔡之国.电视纪录片的叙事悬念[J].当代传播.2007,(06).

<sup>②</sup>宋佳玲.影视叙事学[M].北京:中国传媒大学出版社.2007,242.

<sup>③</sup>何星亮.象征的类型[J].民族研究.2003,(01).

<sup>④</sup>谭乐意.“搬演”与纪录片的真实性[J].视听纵横.2012,(04).

纪录片是一种影像记录手段和艺术形式,其内容的传播和主旨的传达都要通过叙事来实现。虽然划分方式的不同使得纪录片的类别不同,但其叙事方式却大同小异。本文认为,纪录片叙事的一般方式有两种,即解说式和客观叙事式。

### (一) 解说式

解说式的叙事方式是大多数纪录片普遍使用的叙事方式。纪录片通过解说,将所记录的人物、事物、事件进行串联,从各个角度、层次和范畴来进行内容的发展与推进。纪录片的解说又包括画面外解说和画面内解说两种。

画面外解说建立在解说词的文本基础上,通常对于解说词的撰写比较重视。不同的纪录片解说的风格也不一样,如历史文化纪录片和人文社会纪录片的解说一般来说具有较强的文化气息,抒情意味也更常见,而农业科技纪录片的解说则相对言简意赅,注重叙述的深入浅出,充满理性精神。如纪录片《中华文明》的解说词:战马是将军梦想的翅膀,这群战马曾经随着主人,东征西讨,立下过赫赫战功,但是今天,往日的风光已经不在,齐国国军齐景公的墓葬里,殉葬的 600 匹战马静静地躺在周围,忠实地陪伴着春秋时期齐国最后一位霸主的大墓,它们似乎还在聆听 2700 多年前中原大地上传来的群雄争霸的战鼓声。解说词运用了拟人手法,文学性很强。再如纪录片《超级工程》的讲述:这里是全球最重要的贸易航道,每天有 4000 多艘船只穿行,航道密集,复杂的海床结构让施工难度大大增加,每年南海的台风几乎都经过这里,在这里修建大桥,要做好足够的心理准备,其实还远远不止如此,工程师们还要面对一个不可超越的数字——10%。寥寥数语,就将港珠澳大桥的修建难度呈现出来。

画面内解说包括访谈、独白、主持人解说等。在 NHK 纪录片《新丝绸之路》的第九集中,摄制人员问在饅店当学徒的萨马德迥长大后想做什么,萨马德迥回答说:“攒了钱带回去给妈妈……长大后做饅饼师傅,回家开一家店,做城里做好的饅饼师傅。”纪录片《舌尖上的中国》第一集《自然的馈赠》也用了职业挖藕人的独白:“就是一个腰疼,一个胳膊疼,一个腿呀有点酸,还有一个胃不好受,我家里老婆她也说了,她说你外面要照顾好自己,我们肯定希望藕的价钱卖得高,就是为了生活,多挣几个钱。”生活化的语言透过镜头,把挖藕人的艰辛和朴素愿望流露出来。纪录片《望长城》则主要采取主持人解说的形式,全面介绍了长城在历史上的作用、对人民物质和精神生活的影响以及长城与自然生态及人口迁徙变化的关系等。

### (二) 客观叙事式

客观叙事式是“纯客观记录”纪录片所采用的叙事方式。由于这类纪录片主张保持生活的原生态,注重和强调取材的原始性和客观性,往往要求纪录片创作人员在记录时切实体验生活,不干涉拍摄对象,基于中立立场来深入生活,甚至把自己完全融入到拍摄对象的生活,从中提炼细节、情节乃至故事。客观叙事追求的是一种自明式的叙事效果和叙事意义,甚至存在开放的结局。

在纪录片《阴阳》中,全程没有任何解说、音乐,也没有任何纪录片摄制人员的只言片语,全部都是围绕风水先生徐文章及其生活的本真记录。该片以宁夏西北一个偏僻的名叫陡坡村的村子为拍摄场地,以风水先生徐文章为主要人物,以片中各个人物的言语交谈为叙事文本,来进行“挖井”、“择婚”、“打窑”等事件的阐述。在片中,观众可以看到农村风水先生的形象典型,可以看到人与自然的紧张关系,可以看到农村和农民的新变,也可以看到物资匮乏时代黄土高原农民的艰难生存。同时,可以使人感受到欢乐,也可以感受到痛苦;可以感受到愚昧,也可以感受到智慧。纪录片没有刻意揭露主题,所有的叙事意义都由观众自己去理解和领悟。类似的还有纪录片《婚事》、《重逢的日子》等。

## 2.3 国产历史文化纪录片的叙事方式

历史文化纪录片往往关注的是的历史文化类题材,如何将这些题材通过纪录片这种影像手段呈现出来,并将宏大的历史文化图景通过具体而微的方式进行阐述,是历史文化纪录片制作者需要认真思考的问题。近年来,我国的历史文化纪录片在拍摄数量不断增多的同时,也取得了重大的发展,其中不乏制作精良的优秀力作。通过对我国历史文化纪录片的叙事研究,本文总结出下述历史文化纪录片的叙事方式。

### 2.3.1 叙事元素围绕母题

纪录片的叙事元素包括解说词、画面、同期声、音乐等,叙事元素的组合构成了一部完整的纪录片。母题是叙事文本中反复出现的人类基本行为、精神现象和关于周围世界的概念,具有某种不变的、可以被人识别的结构形式或语言形式。由于浓缩力、涵涉面较大,一些反复出现的词语、意象都可以构成母题,母题是作为叙述的一个基本单位而存在的。母题的出现及特定的组合,使主题显示出某种意义,融注并揭示了创作者的主观倾向性。

历史文化纪录片的叙事离不开叙事元素如解说词、画面、同期声、音乐等声音

和画面元素与母题的一致，声画和母题的统一得以承担纪录片的叙事职能。如纪录片《话说长江》全片的母题是“长江”，整个纪录片的声音和画面都一致为这个母题服务，比如其中的一个片段：

画面：长江

声音：画外音、音乐

解说词：在人们以往的概念中，长江流域的文明史远比黄河流域年轻，所以都说，黄河是中华民族的摇篮。

而其每一集又有相应的母题如“扬州”、“太湖”、“三峡”、“成都”、“南京”等，在阐述这些母题的时候，都有着对应的画面、解说、音乐和同期声。

再如纪录片《故宫》第七集《故宫书画》的一个片段，其母题是“故宫书画”：

画面：雪景寒林图

声音：画外音、音乐

解说词：这幅画叫《雪景寒林图》，是北宋大画家范宽的作品，它曾经为故宫旧藏，现在则是天津博物馆的镇馆之宝。

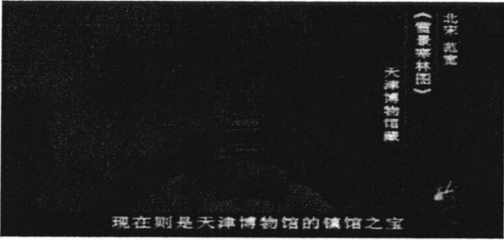


图 2.1 《故宫》的画面

声画的一致，能够确保对于母题的集中阐述。历史文化纪录片充分使用这些叙事元素，共同承担纪录片的叙事职能，完成纪录片的叙事，这也是当前纪录片叙事的一个基本模式。

在围绕母题的叙事上，历史文化纪录片还将蒙太奇语言与长镜头语言相结合来进行历史的、事实的阐述。蒙太奇理论是前苏联电影导演创造的一种电影镜头组合理论。蒙太奇语言能够拆解纪录对象，将场次、场景分隔，通过镜头形象之间的平行、对比、呼应、隐喻、冲突等技巧，来制造作品的戏剧性效果，增强艺术感染力。长镜头是指那些一个时间超过十秒的镜头，强调纪录的是连续、实际的时空，表现事态的连续进展。长镜头理论由安德烈·巴赞提出，他认为只有使用长镜头理论这种冷眼旁观的镜头才能够还原世界的本真面貌。现将蒙太奇语言和长镜头语言的区别做一对比，如下表：

表 2.1 蒙太奇语言和长镜头语言的区别

| 蒙太奇语言          | 长镜头语言    |
|----------------|----------|
| 主观性、表现性        | 客观性、再现性  |
| 不连续的时空         | 连续的时空    |
| 对接的镜头          | 无控制的剪辑   |
| 对比和冲突，封闭式的叙述方式 | 开放性的叙事方式 |

通过比较，我们可以发现前者主要注重影视语言的创造性使用，注重戏剧效果的实现，而后者则更强调影视语言的再现功能，以及纪实性。蒙太奇语言能够保证纪录片的创造性，形成纪录片的风格特色。而长镜头的时空连续性，能够连续、完整的呈现纪录片现场的气氛以及故事的发生、发展过程，展现完整的场景。历史文化纪录片将蒙太奇语言与长镜头语言相结合，能够有效的叙述历史，增强纪录片的可视性。

在纪录片《敦煌》中，有着多处的长镜头语言呈现。斯坦因在王道士的带领下进入藏经洞后，静卧的佛像，白云飘飘的天空，在这两个特定的长镜头中显现着历史的跨越。通过蒙太奇语言的连接，纪录片将两个因素结合起来，暗示出藏经洞珍贵文物的重见天日、重归世事，也暗示着这些珍贵文物此后云谲波诡的命运。

2.3.2 叙事视角突出主题

叙事视角，是指叙述者观察和叙事的角度。主题是“指某种相对抽象的观念，这种观念尽管是特指某个作品所表现出来的思想，但同时也具有一定的普遍性<sup>①</sup>。”主题可以是母题，但又与母题不同，主题是人 对作品思想意义的归纳和抽象，是叙事内容的首要要素。纪录片的叙事视角控制着叙事内涵的表达，能够突出纪录片的主题。历史文化纪录片在创作中，往往通过外部视角与解说相结合、内部视角与主人公叙述相结合的方式来进行叙事控制。

（一）外部视角与解说相结合

外部视角是一种通过影片画外第三人称解说的方式来叙述故事的视角，也被称为全知视角。外部视角具有独立性，能够全方位对叙述对象进行讲述。罗兰·巴特认为全知视角“作为一种非个人化的独立意识，它从一种较高的观点、神的观点产生故事<sup>②</sup>”。解说是纪录片的外在叙事，外部视角与解说相结合，能够自由的

<sup>①</sup>袁欣如. 纪录片研究[M]. 复旦大学出版社. 2010. 231.  
<sup>②</sup>（法）罗兰·巴尔特, 李幼蒸. 符号学历险[M]. 北京: 中国人民大学出版社. 2008, 103.

转换时间和空间,形成历史文化纪录片鲜明的叙事特色。2004年的大型历史文化纪录片《复活的军团》,就是使用了这种叙事方式。《复活的军团》共六集,分别为《王者之师》、《血色青铜》、《死生之地》、《关山飞渡》、《举国之战》、《与子同仇》。《王者之师》通过秦兵马俑的发现和研究,引发了世人对于秦朝军队行军、制胜的疑问;《血色青铜》通过秦人青铜剑、弓弩制作的精致性、标准性和批量性的讲述,展现秦国的兵器制造业的强大,以及由此带来的强大攻击力;《死生之地》通过讲述秦军发起攻击的方式、战斗的队形,揭示秦军的作战方式和战斗力;《关山飞渡》讲述秦朝通过修建运河、长城等一系列重大的军事工程,覆盖全国的道路网络,制作精良的车辆来塑造强大的秦军,叙述秦朝创造历史的策略;《举国之战》通过讲述秦国的征兵政策、生产政策,来阐述以举国之力来进行战争是秦国实现大一统的重要原因;《与子同仇》通过讲述秦人的军功授爵制度、秦人的尚武精神以及秦帝国的野心来阐述秦朝的崛起和覆灭,进一步叙述秦朝及秦文化对后世的重要影响。每一集都通过外部视角全面详尽地揭示萦绕秦国军队的历史谜团,层层推进,揭示秦军之所以能一统天下的历史真相。同时,在外部视角下,纪录片也通过解说详尽地掌控着叙事细节。

## (二) 内部视角与主人公叙述相结合

内部视角是通过故事内部的角色和身份来进行叙述,强调主人公自身的理解、情感和认知的一种视角,又被称作主体性视角。内部视角与主人公叙述的结合,使历史文化纪录片在宏大叙事的同时,能够进行情节和细节真实的弥补,丰富历史文化研究,拓展历史文化纪录片的主题和表现空间。

在纪录片《新丝绸之路》中,可以看到内部视角与主人公叙述相结合在历史文化纪录片中的表现。在第五集《和田寻宝》中,采玉人益米·尼亚兹讲述到:“每年就是二月份到十月份,到冰山采玉的,那个路呀很难走,上山以后住的话,下面也是冰,上面也是冰,在冰里面过夜……”通过主人公对其采玉经历的叙述,鲜活而又真切地还原了采玉人的采玉生活,突出了“和田寻宝”的叙事主题。还有玉石商人阿里木的讲述:“他们的事我管,他们家里有困难,我先从他们的小学开始,中学,大学的学费、生活费全部经费都由我来负担。”通过其讲述,来进行纪录片叙事细节的补充,塑造了和田人如玉石般的高洁品质,在进一步突出主题的同时,也与母题“丝绸”进行了对接。同样一部由日本NHK拍摄的《新丝绸之路》,也有诸多内部视角与主人公叙事相结合的体现。在NHK版的《新丝绸之路》中,第九集《喀什之千年的小巷流淌着诗歌》用恰萨老城各行各业人的个体讲述,



来体现他们承受苦难、顽强生存的秉性。卖麻花的男孩对着纪录片讲到：“兄弟三人一天不卖到三百个不行……长大了想做大老板。”在馕店当学徒的萨马德迥的回答：“攒了钱带回去给妈妈……长大后做馕饼师傅，回家开一家店，做城里做好的馕饼师傅。”摆摊老人阿普利斯巴库木对于自己一天销售的讲述：“这个是上个星期卖的钱，差不多大概四块钱，有时候也赚点钱，有时一点也没有，偶尔一个星期一点也卖不出去。”售货女孩对喀什这座城市热爱的表述：“一辈子住在这里，因为喀什是个美丽的地方，而且还是我们的故乡。”主人公的叙述，真实还原了喀什人们的生活现状，折射出这些顽强生存的人们对于生活的信念，谱出了千年喀什的一首首诗歌。在《再说长江》中，也有这样的组合方式。在第四集《金沙流韵》中，在丽江定居的法国人乐家生说：“我在这里生活得很快乐，对我来说，这里是人间天堂。”在第六集《水的年轮》里，德国生态学家豪格尔·帕奈说到：“黄龙与九寨沟有很好的口碑，德国一位专家曾这样比喻‘如果说九寨沟是中国的一个聚宝盆的话，那么黄龙就是聚宝盆里的一颗明珠’。”这些叙述，将鲜活的个体体验和情感溶入到历史文化记录片中，完成了纪录片的整体性叙事。

### 2.3.3 叙事结构架构内容

纪录片的叙事结构，简单的说就是纪录片叙事内容的陈列方式。纪录片叙事内容的安排和统一依靠纪录片叙事结构的架构而得以实现，叙事结构是纪录片的存在方式和意义体现。历史文化纪录片由于题材的特殊性，往往涉及大量的历史材料，要求叙事结构的合理性和严谨性，保证结构的流畅和统一。近年来我国历史文化纪录片的叙事结构主要采取并列式结构和线性结构两种类型，并呈现出并列式结构和线性结构的有机统一。

#### （一）并列式结构

并列式结构体现出来的是纪录片各集版块之间的一种平行、并列或对列关系，这也是历史文化纪录片比较普遍的一种结构方式。如纪录片《复活的军团》就是采用并列式结构思维来构建的，它共六集，每一集都是围绕“秦军”这一叙事母题来展开的，彼此却没有明显的外在的联系；纪录片《当卢浮宫遇见紫禁城》也是如此，影片共十二集，分别为《遇见》、《逐荡两河》、《永恒天沙》、《典雅千古》、《铁血长风》、《神圣无上》、《完美人生》、《激越内心》、《中西对望》、《再造往昔》、《生于浪漫》、《人间关切》，各集间的联系也不明显，但都是围绕“卢浮宫”和“紫禁城”来进行阐述。纪录片《敦煌》也是采用这种结构方式，结构全篇的

是十个小集《探险者来了》、《千年的营造》、《藏经洞之谜》、《无名的大师》、《敦煌彩塑》、《家住敦煌》、《天涯商旅》、《舞梦敦煌》、《敦煌的召唤》、《守望敦煌》，通过对敦煌历史和现状各个方面的叙述来阐述敦煌。

## （二）线性结构

线性结构是“各个结构单位的内容之间，通过层层递进、逐步深入的切入，保持一种前后相继的不可逆转的逻辑关系、时间关系、空间关系、程度关系的一种结构思维方式<sup>①</sup>。”历史文化纪录片也往往采用这种结构方式。如纪录片《故宫》便采用了这种结构方式，《故宫》共十二集，分别为《肇建紫禁城》、《盛世的屋脊》、《礼仪天下》、《指点江山》、《家国之间》、《故宫藏瓷》、《故宫书画》、《故宫藏玉》、《宫廷西洋风》、《从皇宫到博物院》、《国宝大流迁》、《永远的故宫》，全片通过历史叙事的线性时间顺序，从故宫的诞生、故宫的演变到故宫的现状来阐述纪录片的主题。再如纪录片《京剧》的各集篇名：第一集《定军山·溯源》、第二集《宇宙锋·呐喊》、第三集《借东风·传承》、第四集《大登殿·绽放》、第五集《生死恨·抗争》、第六集《凤还巢·坤伶》、第七集《荒山泪·江湖》、第八集《群英会·新生》，纪录片采取了线性的叙事结构，从京剧的产生开始讲起，历经清朝末年、民国时期、新中国各个时期，全面的阐述了京剧艺术的发展历程。

此外，这种线性关系还体现在纪录片的每一集内。如《故宫》的第一集《肇建紫禁城》从朱棣窃取皇权讲起，继而讲到迁都北京，兴建皇城等，这是时间的线性结构；而朱棣对于燕京地区的浓厚情结、对皇权的担忧以及对自身的自责，都是朱棣迁都北京、兴建紫禁城的原因，体现出一种线性的因果逻辑。

## （三）并列式结构与线性结构相结合

历史文化纪录片往往会将并列式结构和线性结构这两种结构结合起来叙事，主要表现在各集版块间采用并列式的叙事结构，而每一集内的叙事采用线性叙事结构。如下表纪录片《大国崛起》的叙事结构。

<sup>①</sup>蔡之国.论电视纪录片的叙事结构[J].浙江传媒学院学报.2008,(06).

表 2.2 《大国崛起》叙事结构分析表

| 集数 | 标题   | 集内叙事结构 | 主要内容          | 各集间叙事结构  |
|----|------|--------|---------------|----------|
| 1  | 海洋时代 | 线性     | 葡萄牙、西班牙的崛起和衰落 | 并列式（同主题） |
| 2  | 小国大业 | 线性     | 荷兰的崛起和影响      | 并列式（同主题） |
| 3  | 走向现代 | 线性     | 英国的崛起         | 并列式（同主题） |
| 4  | 工业先声 | 线性     | 英国的扩张和霸主地位的丧失 | 并列式（同主题） |
| 5  | 激情岁月 | 线性     | 法国的崛起和衰退      | 并列式（同主题） |
| 6  | 帝国春秋 | 线性     | 德国的崛起、侵略和恢复   | 并列式（同主题） |
| 7  | 百年维新 | 线性     | 日本的崛起、侵略和恢复   | 并列式（同主题） |
| 8  | 寻道图强 | 线性     | 沙俄的兴起和出路      | 并列式（同主题） |
| 9  | 风云新图 | 线性     | 苏联的崛起和巨变      | 并列式（同主题） |
| 10 | 新国新梦 | 线性     | 美国的兴起         | 并列式（同主题） |
| 11 | 危局新政 | 线性     | 美国的新政和称霸      | 并列式（同主题） |
| 12 | 大道行思 | 线性     | 对大国发展的总结      | 并列式（同主题） |

这部纪录片每一集集内的线性叙事结构和各集间的并列式叙事结构结合在一起，使纪录片的结构完整和统一，流畅地完成纪录片的叙事。这种并列式结构与线性结构相结合的结构也叫做中心线串联式叙事结构，即以一条或若干条中心线，将纪录片几部分不同的材料串联起来，从不同方面展示同一个主题。

2.3.4 叙事策略强化意义

纪录片的叙事策略是指纪录片在叙事上的制定的宏观创作方针和具体叙事手法。叙事策略通过对文本叙事的策划，来实现提高纪录片的趣味性和美感，吸引和激发观众的兴趣，弘扬纪录片主题，增强纪录片传播效果的叙事意义。我国历史文化纪录片往往通过散文化叙事、故事化叙事和情节化叙事这三种叙事策略的运用，来强化纪录片的叙事意义。

（一）散文化叙事

散文化叙事，“就是淡化故事情节的因果关系与戏剧性，专注记录生活状态、生活流，使纪录片记录内容更符合生活的本真<sup>①</sup>。”散文化叙事是一种抒情化的叙事方式，在淡化故事情节、记录生活本真的同时，更追求意境的表达。新世纪以前，它曾是我国历史文化纪录片普遍使用的叙事策略。如纪录片《话说长江》贯穿全篇都没有故事性的表达，与之相反的是大量的抒情片段。如其第一集《源远

<sup>①</sup>景秀明. 纪录的魔方:纪录片叙事艺术研究[M]. 文化艺术出版社. 2005, 100.

流长》开篇就说：你可能以为，这是大海，是汪洋吗？不，这是崇明岛外的长江。您可能会联想到长长的飘带、洁白的哈达，是啊，多美啊！这也是长江。如果说是三级跳远的话，那么，我们刚刚从长江入海的地方起跳，中间在三峡落了一脚，现在，已经跳到世界屋脊的青藏高原了。长江就是从这里起步，昂首高歌，飘逸豪放的奔向太平洋。长江在这个世界上已经生活了千千万万个春秋，可它还是这样年轻，这样清秀，它总是像初生牛犊一样不知疲倦，永远充满着青春的活力。新世纪以来我国的历史文化记录片已经较少的使用散文文化的叙事策略，但在一些纪录片中仍然可以看到。如纪录片《颐和园》则使用诗化的镜头来表现颐和园的美丽和意境。

## （二）故事化叙事

纪录片的故事化叙事，是指“在真实纪录的前提下，借用电影故事片、电视剧创作中的一些故事化、娱乐化艺术元素，使我们叙述的真实故事对观众更具吸引力和影响力<sup>①</sup>。”简单的讲是指借鉴故事片的叙事手段，如悬念设置、叙事语言重新组织、戏剧性片段的选取等来进行阐述，来使纪录片中的本来事件变得更具故事性，增强纪录片的观赏性和趣味性。

在纪录片《大明宫》中，纪录片将散落在历史长河中的故事重新搬到了影像当中。六集的纪录片中，每一个叙事主题下都有各自叙述的故事来建构。如在第一集《幻影迷城》中，有三段具体的故事展示：一个故事是李世民弑兄夺权的“玄武门之变”的叙述，一个故事是李世民为减轻内心自责、缓解父亲内心压抑而修建避暑行宫的叙述，还有一个是因唐高宗身患风痹症、武媚娘噩梦缠身而重启修建行宫的叙述这三个故事。在第三集《日月当空》中，也讲述了两个故事，一个故事是大唐和吐蕃的马球比赛时李隆基扭转赛局一事，另一个故事是李隆基在大明宫发起又一起夺权的玄武门之变后登基一事。在第四集《盛世荣光》中，讲述十九岁的阿倍仲麻吕日本和新罗遣唐使因座次而发生争执，日本遣唐使晁衡力争首席并留在大唐的故事。《大明宫》实际上是以唐朝的权力中枢大明宫为载体，通过其从建造、辉煌到毁灭的过程，讲述大唐帝国三百年荣辱兴衰的历史；更通过大明宫的命运，探讨大唐盛世的诞生背景，揭示大唐帝国衰退覆灭的历史根源。历史的故事化讲述成为纪录片叙事的主体部分，但是这里的故事化是叙事的一种形式，是建立在丰富的史料资源与真实考证的文献基础之上，遵循着纪录片的“真

<sup>①</sup>赵伯平. 对纪录片真实性与主观表现的思考[J]. 电视研究. 2008, (10).

实性”原则，不同于小说、戏剧等文学题材中的故事化。这些故事在鲜活的阐述史实的同时，也一步步的阐述了纪录片的叙事主题。此外，《大明宫》在多处使用了设置悬念的叙事手段，强化纪录片的可视性。比如在第一集《幻影迷城》结尾说到：丹凤门的背后，究竟又是一个怎样的世界呢？在第四集《盛世荣光》的结尾，纪录片讲述到：李隆基离世后第二年，安史之乱结束，但是对于大唐帝国而言，噩梦才刚刚开始。这种悬念的设置迎合了观众的好奇心和心理期待，为下一集的叙事做好铺垫。

### （三）情节化叙事

所谓情节，指的是发生在故事中的事件。美国当代电影理论家大卫·波德维尔曾对情节做出定义和阐释“情节是用来形容所有在银幕上观众看得见、听得见的事物。首先，情节包括了所有表演的事件，其次，情节包括了与故事不相关的事物。故事和情节在某些方面彼此重叠而又有分歧。情节呈现故事中的事件，因此，事件是两个领域共有的<sup>①</sup>。”大卫·波德维尔的阐述可以理解为，情节与故事之间存在联系，但也有区别：情节包括了故事中的事件，但也包括了故事外的事件。历史文化纪录片情节的展现，与剧情片不同，在结构上不追求戏剧化，而是真实性。所以纪录片的情节化叙事，强调在纪录片的创作中，注重事件之间的因果关系，通过选择和概况来自生活中的冲突和矛盾，来强化纪录片叙事中事物间的矛盾和冲突，形成客观完整的情节内容。历史文化纪录片的情节化叙事既在故事内部制造矛盾点，又在故事外制造矛盾点，通过事件间的因果逻辑，来进行叙事。

纪录片《大明宫》第一集《幻影迷城》中，在讲述李世民弑兄夺权后李渊郁郁寡欢一事时，特意用演员扮演。纪录片里，在李渊动听的琵琶伴奏中，李世民与各位舞姬一起高兴地跳着舞，席下的宾客也兴致盎然，唯独李渊和一起伴奏的乐伎眉头紧锁；当李世民跳得正欢时，李渊的琵琶却越发的凌厉和迅疾，席下的宾客大惊失色，李世民也减缓了步伐，不时困惑的望向李渊，而李渊弹奏琵琶的速度和力道却没有丝毫减缓，最终在李世民停止跳舞时，满腔的激愤通过琵琶尽数宣泄出来，以琵琶弦断数根的高潮而结束，李世民大为震动，场面的欢乐瞬间化为乌有。这个情节化的叙述，通过戏剧化的冲突生动形象地还原了历史史实，展现了人物形象，成为纪录片吸引观众的亮点。在纪录片《敦煌》第七集《天涯商旅》中，也有这样的情节化叙事。这一集开头便讲述了一个一批送往撒马尔罕的

<sup>①</sup>（美）大卫·波德维尔、克里斯汀·汤普森，曾伟祯译. 电影艺术：形式与风格[M]. 2008, 90.

信件在敦煌附近遗失的情节，成为之后纪录片探究敦煌商旅和敦煌商业历史最重要的部分。情节具有比故事短小的叙事职能，看似与故事无关的情节叙述往往能在全片发挥推波助澜的作用，推进纪录片整个故事的叙述节奏。

### 第3章 历史文化纪录片《京剧》的叙事方式

纪录片《京剧》是中央电视台纪录频道经过两年的筹备与摄制,于2013年推出的一部重点立项的大型原创纪录片。同时《京剧》还是国家公关时代背景下推出的一部旨在传播中华优秀传统文化,建设文化大国的历史文化纪录片。作为近年来我国历史文化纪录片的又一部力作,《京剧》在国产历史文化纪录片叙事方式的基础上进行了许多新的探索。

本文将对纪录片《京剧》的叙事方式进行分析,同时选取《话说长江》、《望长城》、《故宫》这三部历史文化纪录片来进行对比分析,研究《京剧》在叙事方式上的新探索和突破。这三部纪录片都是我国历史文化纪录片不同发展时期的具有分水岭意义的历史文化纪录片精品,它们出来后的一定时期内我国的历史文化纪录片在叙事方式上基本都与之相同,因而具有代表性和可比性。

#### 3.1 《京剧》的叙事方式

纪录片《京剧》是一部讲述京剧艺术发展历程的历史文化纪录片,其叙事的基本方式也在前文所述的国产历史文化纪录片叙事方式的范畴之内,与其他的历史文化纪录片有着类似之处。

##### 3.1.1 中心线串联式结构

在前面对国产历史文化纪录片叙事方式的论述中,本文总结了历史文化纪录片的叙事结构,将其分为并列式结构和线性结构两种,并提到了并列式结构和线性结构的结合,也就是纪录片的中心线串联式结构。所谓中心线串联式叙事结构是指以一条或若干条贯穿全片的中心线,将几部分不同的材料串联起来,从事物的不同方面展示同一个主题<sup>①</sup>。《京剧》主要采用了中心线串联式的叙事结构,关于它的叙事结构,如下表。

<sup>①</sup>李劲松.谈电视纪录片的叙事结构.现代视听.2007.(06).

表 3.1 《京剧》叙事结构分析表

| 集数 | 标题     | 集内叙事结构 | 主要内容          | 各集间叙事结构  |
|----|--------|--------|---------------|----------|
| 1  | 定军山·溯源 | 线性     | 京剧的起源与演变      | 并列式（同主题） |
| 2  | 宇宙锋·呐喊 | 线性     | 京剧艺人的革命斗争和革命戏 | 并列式（同主题） |
| 3  | 借东风·传承 | 线性     | 京剧的传承         | 并列式（同主题） |
| 4  | 大登殿·绽放 | 线性     | 梅兰芳的美国巡演      | 并列式（同主题） |
| 5  | 生死恨·抗争 | 线性     | 抗日战争中的京剧      | 并列式（同主题） |
| 6  | 凤还巢·坤伶 | 线性     | 京剧女性演员的舞台回归   | 并列式（同主题） |
| 7  | 荒山泪·江湖 | 线性     | 京剧艺人的谋生手段     | 并列式（同主题） |
| 8  | 群英会·新生 | 线性     | 新时期京剧艺术和艺人的新变 | 并列式（同主题） |

在《京剧》中，各集间的关系是并列关系，联系不是很紧密。“京剧”是纪录片的中心线，将各集的叙事串联在主题的叙事上，从京剧艺术的不同方面来进行阐述，从而使关于京剧的材料和宏大的叙事变得简明和清晰，有效的为叙事服务。

3.1.2 外部视角与解说相结合

《京剧》的叙事视角相对比较单一，主要是外部性的全知视角，并采取和解说相结合的方式来进行叙事。《京剧》通过外部视角全面详尽地介绍京剧艺术的起源、演变和发展，并通过解说详尽地掌控故事中的人物和细节。纪录片通过讲述京剧与清朝的渊源，说明“古老的京剧，她的精彩其实才刚刚开始”；通过讲述民国前后的京剧戏改及相关的人物际遇，来说明“对推动着京剧不断前行的人们而言，现实的旧垒坚硬如固”；通过讲述新中国成立后京剧艺术及京剧艺人的变化，来说明京剧“见证、亲历了这个国家和民族从黑暗贫穷向光明富强的艰难转型”；通过外部视角的呈现，纪录片全面透彻地展示了京剧艺术的历史和变化。同时，纪录片通过解说，将京剧艺术、京剧名角、京剧的传承等信息详尽地传递出来。

这种“外部视角+解说”的叙述方式，便于纪录片在叙事时可以自由地转换时间和空间，形成纪录片鲜明的叙事特色。如在第二集《宇宙锋·呐喊》中，纪录片开头介绍上海的天蟾舞台以及为纪念“辛亥革命”一百周年的《梨园少将》新编历史剧的演出，由此引出清末京剧艺人参与革命的阐述。同样，在第三集《借东风·传承》，纪录片开头讲述中国戏曲学院 2012 届本科毕业生毕业的事情，然后时空变换，开始讲述盛唐皇帝李隆基建造梨园的事情。

《京剧》叙事视角的一个显著特点是，为了证实或者是提高京剧的历史地位，凸显京剧艺术的意义，契合纪录片的价值诉求，纪录片叙事的外部视角很大程度



上是在纪录片自身的叙事逻辑框架内，而不是在立足于真正的史实基础上。同时，出于为京剧艺术立传的需要，实现制作人员的叙事意图，纪录片的解说带有极大的抒情性，有着浓厚的叙事风格。

3.1.3 故事化叙事

作为历史文化类纪录片，《京剧》讲述的是国粹京剧这一传统艺术的发展史，其主题便具有故事意味。正是这种题材的特殊性，使得《京剧》在叙事上采取了故事化的叙事方式。《京剧》所有的叙事都是以跟京剧相关的各色各样的人物为载体，围绕各色人物的生平经历及故事，铺陈京剧艺术发展的主线。

纪录片共讲述了八个大的关于京剧的故事，而每一个大故事里穿插着各类小故事，如下表对于《京剧》故事的设置分析。

表 3.2 《京剧》故事设置

| 大故事           | 大故事里的小故事                                     |
|---------------|----------------------------------------------|
| 京剧的起源与演变      | 京剧申遗成功、乾隆的八十寿典、慈禧邀请大臣看戏、程长庚与卢胜奎的合作、谭鑫培成为伶界大王 |
| 京剧艺人的革命斗争和革命戏 | 《黑奴吁天录》的排演、攻打江南制造总局、梅兰芳的登台                   |
| 京剧的传承         | 叶春善办喜连成科班、中华戏曲专科学校的办学                        |
| 梅兰芳的美国巡演      | 梅兰芳巡演前的困境                                    |
| 抗日战争中的京剧      | 京剧三大贤的息影与病逝、马连良创办扶风社、梅兰芳的复出                  |
| 京剧女性演员的舞台回归   | 雪艳琴、新艳秋、章遏云、孟丽君四大坤伶的登台及谢幕                    |
| 京剧艺人的谋生手段     | 常春恒被顾竹轩街头暗杀、刘汉臣被褚玉璞枪决、金少山营业演出黯然收场            |
| 新时期京剧艺术和艺人的新变 | 首届文代会的召开、戏改运动、群英会的演出                         |

纪录片用八个大故事来铺陈主线，用众多的小故事来架构结构，来对京剧艺术的发展进行完整阐述。大故事的讲述能够阐述主题，揭示主旨；而每一个大故事下的小故事的加入，能够作为叙事补充，丰富叙事的细节，进一步吸引受众的兴趣。

3.2 《京剧》叙事方式的新探索

在国产历史文化纪录片发展的进程中，每一阶段都不乏进行新探索的纪录片：国产历史文化纪录片发展起步期的《话说长江》首次启用主持人解说，小高峰时期的《望长城》全程采取主持人串联的叙事方式，新世纪以来再次崛起期的《故

宫》则首开使用大量情景再现叙事的先河。叙事方式的创新,使人们对这些纪录片留下了深刻的印象,也使这些纪录片成为那一时期的代表作甚至是具有里程碑意义的作品。

纪录片《京剧》也有着尤为独特的风格,这种独特主要是由叙事方式上的创新而呈现出来的。

### 3.2.1 风格化的叙事元素

《京剧》在叙事元素的独特风格主要表现在解说词、画面和音乐几个方面。通过这种叙事元素的风格化特征,《京剧》将叙事内容、叙事情境、叙事节奏很好的结合在一起,进行全方位的叙事。

#### 3.2.1.1 华丽的解说词

纪录片的解说词是指纪录片配音人员朗读的文字部分。解说词是“纪录片文字语言的核心和主干,它规定了文字语言中其他语言元素的走向和风格,进而对镜头的运动方式、不同景别的运用加以组合、加以引导,成为推动电视纪录片主体运行的重要因素<sup>①</sup>。”解说词与画面同步,并对画面进行补充,为纪录片的叙事和风格服务。

《京剧》解说词的文学性很强,在交代事实、阐释道理的同时,注重氛围的渲染和意境的烘托,具有华丽的风格。如在《定军山·溯源》里,有这样的解说:“京剧是国粹,这是中国人由来已久的共识。然而,当‘国粹’写入‘遗产’,一则以喜,一则以忧,我们无从回答。历史的晨钟暮鼓送走了这座城市弦歌相伴的遥远岁月,而京剧舞台上的这份热闹与绚丽,其实,从来就没有在这座城市真正离去。”“王瑶卿的身影其实并不孤独,京剧百年,曾经见证了太多粉墨登场的艺人无以掩饰的光荣或梦想、得意或失落。程长庚、谭鑫培、杨小楼、余叔岩、梅兰芳……正是这些熟悉或陌生的名字,成就了一个王朝跨越世纪的欢娱,也成就了京剧自身的灿烂与辉煌。”“时代风云如白云苍狗,一个孕育了一门不朽戏曲艺术的老迈帝国,终于走到了尽头。京剧鼻祖程长庚‘亡国之音’的预言一语成谶,帝国大厦的轰然倒塌中,它的准确与神秘,恍如咒语。”每一句都辞藻华美,赋予观众一种惊艳感。

同样作为以解说词为突出特色的纪录片《话说长江》,它的解说词文学性也很强。如在《飞虹滴翠记黄山》中,有这样的一句解说词:“我们从远处眺望,登山

<sup>①</sup>陈少波.电视纪录片解说词创作的审美选择[J].中国广播电视学刊.1997,(10).

的男女老少一个接一个鱼贯上升，如同一条悬空的彩带飘动在万绿丛中。”这种比喻的手法，将黄山的高、险，游人的众多形象的描绘出来。

与《话说长江》不同的是，《京剧》的解说词讲究词的精挑细琢。在《定军山·溯源》中，有一句长达百字的表述：“在老北京的传说里，京剧是从茶楼到戏园子几代中国人一脉相承欲罢不能的疯狂沉醉与痴迷，忘我的追捧、山呼的喝彩，在那些有情和无情岁月里，京剧之于大多数北京人、中国人，既是各层人士沉浸其中、乐此不疲的一种生活方式，或者，更是一种刻骨铭心的温情慰藉。”为了达到对仗效果，采用叠加和并列的用词方式，另外通过连用状语，使语调有顿挫和力道。

此外，《京剧》解说词还善用反问技法，直接发挥抒情功能。如在《定军山·溯源》中：“在一个以京剧作伴的时代，谁会愿意去关心、留恋一个注定将退出历史舞台的王朝的陨落呢？”在《生死恨·抗争》中：“虞姬离了霸王，虞姬不复为当初的虞姬，霸王又岂能为曾经的霸王？”在《荒山泪·江湖》中：“冰天雪地中，老人绝望的呼嚎，又如何能唤起这屈死的冤魂？”等等。这些反问能够鲜明的呈现影片情绪，加深观众印象。

《京剧》的解说词虽然典雅、华美，但又不失历史的厚重和雄浑的气势。比如《定军山·溯源》写到：“往后的一场大火，令人痛惜地将中国人的第一部电影《定军山》的胶片化为了灰烬。今天呈现于我们眼前的仅剩这张穿越岁月沧桑的个人剧照，这瞬间的永恒，当属百年京剧为我们难得留驻的第一个不老容颜。”犹如京剧这门久远的舞台艺术将自身呈现给观众的一种自我表达，历史的厚重感接踵而至。在《群英会·新生》的结尾中：“时光的流逝，将一份百转千回的美丽时尚，变成了一份博大精深的厚重遗产。时至今天，京剧已经走过了两百年漫漫征程。两百年的卑微、屈辱或荣耀、风光，两百年的苦闷、彷徨或呐喊、抗争，京剧如同一个无所不在而又不知疲倦的精灵与使者，以自己载歌载舞且歌且行的亘古姿态，既为一个国家、一个民族奉献了两百年的温暖、欢娱和力量，更见证、亲历了这个国家这个民族从黑暗贫穷向光明富强的艰难转型。”语言充满雄浑的气势，扩展了纪录片的意蕴。

### 3.2.1.2 抒情性的画面与意象

纪录片《故宫》是我国第一部大规模使用高清技术的纪录片，引领了我国纪录片发展的新时代，自此我国纪录片的发展进入高清技术时期。《京剧》在摄制上也同样采用了高清技术，呈现出精致的画面，但与《故宫》注重精雕细刻的画风不同的是，《京剧》侧重画面上的抒情和意境上的美感。

### （一）画面与抒情

《京剧》在色彩、影调、光线上的出色处理，呈现给画面一种唯美感。在纪录片中，有一个经常出现的画面：空旷的宫殿，白色汉白玉的围栏石阶，朱红色的宫殿漆柱，黄色的琉璃瓦，湛蓝的天空，身着五彩的戏服在阳光下旋转的京剧演员。这组画面色彩丰富，影调的搭配也恰到好处，显示出一种与主题相契合且富于艺术气息的独特美感，成为纪录片的一个显著标志。

在光线上，无论顺光还是逆光画面，《京剧》都进行了细致的处理，光圈控制得当，画面清晰，有层次感。这种光影造型也使得人物、建筑物、艺术品或风景呈现出古典美的艺术风格，有着丰富的意境。如京剧演员在宫殿前旋转的画面，便是采用了逆光的拍摄手法，光圈的良好控制使得画面既不曝也不暗，整体影调保持一致，控制在亮、暖、朦胧之间，有效地渲染了氛围，达到了情景交融的意境；在《借东风·传承》中讲到京剧传承的转型时，有明媚阳光下微风吹拂的杨柳、熠熠生辉的白塔和古老的建筑；说到科班演员的重要作用时，画面呈现的是翠绿的枝叶、宁静的城墙一角、蔚蓝的天空和在微风摇晃的树叶后阳光洒出来的斑斑驳驳的光影。镜头里蓝色的天幕占了很大的空间，优美的风景，柔和的光线，使画面充满了艺术气息。



图 3.1 《京剧》的画面

《京剧》的画面不仅唯美，还有着强烈的抒情意味。如在《宇宙锋·呐喊》中

讲述京剧艺人参加革命时，纪录片采用了慢镜头仰拍，以蓝色的天幕为背景，采构图别致，并虚化前景，人和马的动作一起表现出一种富有张力的美，表达出紧张、强烈的情绪。在《荒山泪·江湖》中说到刘汉臣屈死这一悲剧时，画面上是灰蒙蒙的天空，皑皑的白雪，浓重的白色和朴素的灰色融合在一起，呈现出一种极致的美，但这种极致的美在纪录片中却烘托出浓浓的哀情；在讲述京剧艺人的最终归宿时，画面上的是在蓝色天幕下，逆光呈现出的芦苇随风飘荡的情景，这种本来极具观赏意义的风景此时却呈现出淡淡的落寞感。类似这样唯美且富抒情的画面，在纪录片中还有很多。



图 3.2 《京剧》的画面

## （二）丰富的意象

所谓意象，“就是形象和情趣的契合<sup>①</sup>”。简单地说，意象就是“融合了作家主观感情的客观物象或景象<sup>②</sup>”。《京剧》在唯美的影像中穿插了丰富的意象：威严的皇城、宁静的城墙、灯火通明的舞台、飘渺的长巷、寂寥的荒原、静置的道具、空旷的戏台、燃烧的面具、荒凉的雪地、漂浮的云朵、湛蓝的天空、晃动的枝叶、长满杂草的屋顶、芦苇丛生的河岸等等。这些意象在画面中反复出现，成为叙事的纽带。

如“舞台”这个意象。在《京剧》中，“舞台”的意义被扩展了，它不再局限于具象的表演场地，而延生到了抽象的意义空间。如在《定军山·溯源》中，京剧演员在皇宫大殿前款款而行，甩袖旋转，这时的“舞台”既是当年京剧艺人辉煌过的皇家舞台，又是京剧艰难走过的历史舞台，营造出一种历史的厚重感。在《生死恨·抗争》中，讲到抗战结束后梅兰芳在美琪大剧院复出登台演出时，被聚光灯照亮的舞台是当年梅兰芳演出时的真实舞台，更是梅兰芳等京剧艺人经历八

<sup>①</sup>叶朗. 中国美学史大纲[M]. 上海: 上海人民出版社. 1985, 74.

<sup>②</sup>张学松. 从意象构建看建安与盛唐风骨[J]. 北京师范大学学报. 1999. (05).

年抗战后的人生新舞台。具象的舞台和抽象的“舞台”交织在一起，将艺术的外在和内在呈现出来，同时与纪录片的叙述母题“京剧”相契合。



图 3.3 《京剧》的舞台意象

又如“面具”这个意象。在纪录片中，这些“面具”有的镶嵌在宫墙上，象征着京剧宫廷正剧地位的形成；有的飘扬在空中，象征着京剧艺人的孤独、迷茫、无依无靠和时刻被束缚的命运；有的悬挂于荒野、村里的老树上，象征着京剧艺人地位的卑微和生存的艰难；有的燃烧在硝烟弥漫的战场上，象征着京剧艺术在战争中的凋零和坎坷发展；还有的散落在雪花纷飞的暗夜雪地里，象征着旧时京剧艺人生活的不易和艰难过后的宿命。

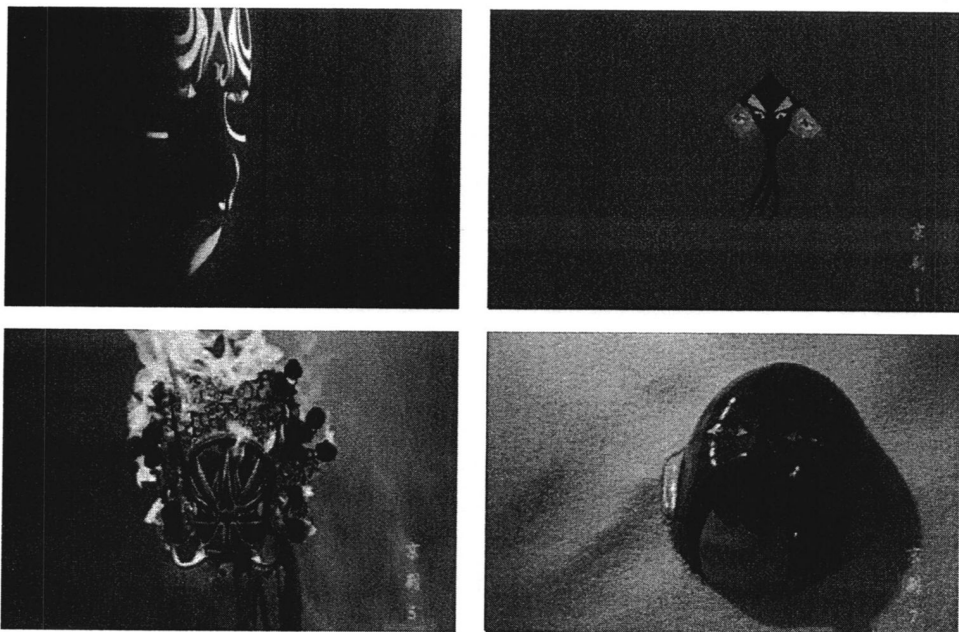


图 3.4 《京剧》的面具意象

此外，一些自然现象如“雨”“雪”“日出”等自然意象的运用也极大的增强了

记录片的意蕴。如在《借东风·传承》中，在讲述“富连成”科班遭遇就地散班的噩运和困境时，叶春善与萧长华每逢外出，无论天气阴晴，必带一把意为“不散”的布伞一事时，记录片在雨天取景，采用慢镜头拍摄滴落在布伞之上的雨滴。缓缓滴落的雨丝将人的愁丝具象化，道出主人公“时运不济，命途多舛”的悲苦心境。在《荒山泪·江湖》中，讲述一代名伶刘汉臣冤死一事时，选用了冰天雪地、大雪纷飞的画面，给予观众一种阴沉、压抑的感觉；当说到“十五年后一出以刘汉臣屈死为原型之一创作的话剧《秋海棠》在沪上舞台火热上演，一代名伶当年神秘失踪的真相才被更多的人知道”时，云层散开，太阳升起，给予观众一种真相大白之感。



图 3.5 《京剧》的自然意象

《京剧》唯美的画面和丰富的意象构成了美轮美奂的独特意象体系，在完整叙事的同时，能够有效地抒发情感，极大地提升影片的审美价值。这种美学上的张力带来的视觉冲击力和感染力，是纪录片叙事功能高效发挥的重要支撑。

### 3.2.1.3 独具一格的音乐

音乐是纪录片的重要组成部分，具有抒情和叙事的功能。在纪录片中，音乐以其细腻而丰富的表达方式，增加着影像的感染力，并烘托出整个视听语言营造出来的叙事美学氛围。音乐的风格对于纪录片风格特色的形成起着重要的作用，而且可以使纪录片的背景更为鲜明。“纪录片中特定的各种不同时代、民族、地域、国度和各种地理、自然环境的风格特征，几乎都可以通过音乐用不同的旋律、调式、和声、节奏和不同的乐器来丰富和加强，会给观众带来对节目的时空背景和风格的一种立体感觉<sup>①</sup>。”《京剧》与《话说长江》、《望长城》、《故宫》这几部代表作在音乐上有很大的不同。我们可以从《话说长江》、《望长城》、《故宫》这几部

<sup>①</sup>王一夫. 论音乐在纪录片中的作用[J]. 当代电视. 2006. (01).

纪录片的音乐来探寻我国纪录片音乐发展的轨迹:《话说长江》采用的是典型的带有革命时期色彩的抒情性音乐,与解说一起贯穿全篇;《望长城》的音乐开始做出改变,更多的是根据纪录片叙事的需要来选择相应的音乐;《故宫》则开始风行中国风,充分运用古典音乐元素,并且常常有人声吟唱伴奏,呈现出恢宏的气势。但这些纪录片的音乐的主要功能是渲染纪录片氛围和抒情,而未能参与纪录片的叙事。《京剧》则在将京剧艺术与音乐相结合,形成有京剧特色的纪录片音乐的同时,还充分发挥了音乐的叙事功能。

### (一) 古典与现代的完美结合

《京剧》呈现出了优美动听的音乐,作为阐述中国传统艺术京剧的纪录片,《京剧》的音乐将古典韵律与现代节奏结合在一起,形成主题突出而又特色鲜明的纪录片音乐。

在每一集纪录片开头,传入观众耳膜的是一阵紧张而又压抑的提琴声,随后响起一声清脆动听的京剧女腔和京剧老生长叹之后的大笑,节奏一转,大气磅礴的提琴声、鼓声、铜管声和人声的合奏便扑面而来,期间适时加入一阵急促的锣鼓声和点点堂鼓声,接着在现代节奏的锣鼓声背景下,一声悠扬、深沉的二胡独奏又成了主旋律,高潮部分便是提琴声、人声、二胡声、锣鼓声的大合奏。同时在每一集的结尾预告,富有民族音乐风格的提琴声和中国传统乐器一起营造出一种激扬向上的旋律,令人心神激扬。在结尾字幕处,仍然是用提琴和钢琴演奏的富于民族特色的旋律,悠扬而充满历史的情怀。

此外,《京剧》将中国传统音乐要素和现代音乐相结合的同时,也根据叙事的需要选用适当的音乐。在定军山·溯源》中,讲到乾隆皇帝的寿典时,纪录片响起的是富有皇家风格的雍容华贵和大气的唢呐声;在《宇宙锋·呐喊》中,讲述旧时伶人倡优并列的卑微地位时,采用了一段京剧的锣鼓声;讲到梅兰芳初登舞台便红遍十里洋场时,纪录片用了一段钢琴旋律,淡淡的琴声显得肃穆而优雅,如同流逝的时光,极具历史韵味。

《京剧》的音乐将古典与现代音乐要素完美的结合在一起,形成典雅、优美的旋律,既激奋人心,又古色古香,充满怀旧和抒情。

### (二) 作为叙事的戏曲音乐

在《京剧》中,纪录片音乐的一个显著特色便是对戏曲音乐的运用。

#### 1. 戏曲音乐成为叙事内容

戏曲音乐与其他性质的音乐元素不同,有着大量的历史和文学文本为依托,往



往寥寥数语便包含着丰富的叙事内容和叙事意义。旋律和节奏的夸张性,也使得戏曲音乐具有较强的叙事效果。《京剧》有着大量节奏和旋律鲜明的戏曲音乐,这些戏曲音乐能够更加强烈地丰富纪录片的叙事氛围。《京剧》的戏曲音乐除了在纪录片中和其他音乐元素一样承担着渲染纪录片叙事氛围,强化纪录片叙事效果的功能外,还有一项重要的功能,即充当纪录片的叙事内容。

《京剧》有很多人们熟悉的戏曲音乐,这些戏曲音乐契合纪录片主题的阐述,在抒发情感、渲染氛围的同时,通过历史语境的故事表达,呈现京剧艺术背后的人文精神。比如《定军山·溯源》,讲到清朝末年时期最流行的京剧旋律时,影片插入了谭鑫培 1907 年录下的《秦琼卖马》中一句“店主东带过了黄骠马”唱段,苍凉的声音表现出了那个时代人们内心的痛苦和无奈。在《宇宙锋·呐喊》中,讲到梅兰芳的大紫大红时,影片插入了梅兰芳 1929 年的一出全本戏《宇宙锋》录音,让人感受京剧大师的韵律。在《荒山泪·江湖》中,讲到名伶刘汉臣屈死一事时,影片插入了李多奎演唱的《行路哭灵》,将旧时京剧艺人的卑微表现得淋漓尽致。经典的戏曲音乐散发出浓厚的古典美学的韵味,不但突出了历史背景,还增强了叙事氛围。

《京剧》戏曲音乐的一个显著特点是,将京剧艺术发展历程中的代表作品作为纪录片分集的命名。《京剧》共有八集,分别是:《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》,每一集都以京剧发展历程中的代表剧目为名。这些京剧剧目由于其在艺术上的造诣和表演者的独特性,流传广且具有深远的影响,有着丰富的历史内涵和文化意义。《京剧》对这些作品名字予以文本使用,能够直观的呈现叙事内容,强化叙事意义。

## 2. 鲜明的符号叙事功能

符号的概念在不同的领域有不同的阐释,巴赫金认为符号有这几个特性:(1)物质性:符号是有物质基础的,即以物示物,由此产生意义;(2)历史性:任何意识形态的符号,都与所处的时代有关;(3)社会性:只有在两个个体社会地组织起来的集中体,个体之间才会形成符号环境;(4)意识形态性:当形象转化为象征后,构成意识形态<sup>①</sup>。瑞士语言学家索绪尔认为符号具有能指和所指的功能。能指是符号的物质形式,表现为声音或形象;所指是符号的内容,表现为由这种

<sup>①</sup>胡壮麟. 走近巴赫金的符号王国[J]. 外语研究. 2001, (02).

声音或形象在人心理所引发的概念。而这二者的联系是任意的,仅仅是习惯的结果——文化的约定俗成,这也是语言符号的第一原则<sup>①</sup>。音乐是一种声音符号,节奏和韵律是其外在物质形式,而传达的内容和情感则是其意义内涵。能指与所指的合一性,使音乐具备了叙事功能。比如喜乐和哀乐这两种音乐,由于文化的约定俗成,使其自身具备了相应的符号意义,能够提供叙事环境,渲染叙事氛围。在纪录片中,音乐这种声音符号,与画面、文字这些形象符号一样,执行与纪录片主题相关联的叙事功能。戏曲音乐的背后蕴涵着丰富的历史或文化事件,特定时期的有着特定内容的戏曲音乐往往容易成为人们约定成俗的认知元素。而由于其风格的独特性,符号的叙事功能也愈鲜明。

《京剧》大量的戏曲音乐,为其提供了鲜明的符号叙事功能。这种叙事功能首先体现在戏曲音乐的命名及其内涵本身,来看纪录片《京剧》中各集篇名所用的京剧剧目表:

表 3.1 《京剧》的剧目

| 剧名  | 演唱代表         | 时期         | 内容                                    |
|-----|--------------|------------|---------------------------------------|
| 定军山 | 谭鑫培          | 清末         | 蜀老将黄忠夺取曹军大本营所在的定军山的故事。                |
| 宇宙锋 | 梅兰芳          | 民国初年       | 赵高遣人盗取匡洪所藏“宇宙锋”宝剑行刺秦二世嫁祸给匡家而引发的一系列故事。 |
| 借东风 | 马连良          | 民国         | 诸葛亮草船借箭、火攻曹营的故事。                      |
| 大登殿 | 谭富英          | 民国         | 薛平贵坐上龙位,自立为帝,封官授爵,清算余孽的故事。            |
| 生死恨 | 梅兰芳          | 民国         | 北宋末年士人程鹏举和少女韩玉娘的生死爱情故事。               |
| 凤还巢 | 梅兰芳          | 民国         | 明末程雪娥阴差阳错、身获委屈,历经艰难终与穆居易结为伉俪的爱情故事。    |
| 荒山泪 | 程砚秋          | 民国         | 明末慧珠一家因苛捐杂税相继而死,慧珠也于荒山自刎而死的悲惨故事。      |
| 群英会 | 京剧名家<br>联合演出 | 新中国成立<br>后 | 三国时孙权、曹操两军对峙,孙权、刘备联合抗曹取得战役胜利的故事。      |

通过这个表,我们可以知道,这些剧名作为符号的能指,隐含着一定的所指。如“定军山”“大登殿”有胜利、辉煌的含义,“生死恨”“荒山泪”有凄凉、悲惨的含义,“凤还巢”有女性回归的含义,“群英会”有各路英雄汇聚的含义。这些命名,即便没有相关的历史文化知识作为背景,也能让人读取出一定的意义内涵。

<sup>①</sup>宋家玲. 影视叙事学[M]. 中国传媒大学出版社. 2007, (07).

在《京剧》中,每一集的片名都是以京剧经典剧目为名,通过这种剧名设置,能够使受众产生联想,让受众得以最直观的领会纪录片的内容,有效组织记录片的结构。同时,这些蕴藏在戏曲音乐背后的历史事件和文化内涵,与纪录片的表述主题融为一体,为纪录片提供叙事动力。如《定军山》是当年京剧剧本革新时伶界大王谭鑫培的著名剧目,也是京剧一定江山的剧目,是京剧兴盛的标志,更是在昏暗的清朝末年人们宣泄内心的新旋律;《宇宙锋》在第二集中被寓意为劈开束缚京剧发展荆棘的一把利剑;《借东风》在第三集中指京剧教育人士借时代之风来改革京剧教育;《大宝殿》在第四集中寓意京剧艺人及京剧艺术发展的高潮期;《生死恨》寓指京剧艺术在战争中的坎坷发展和京剧艺人报国的志气;《凤还巢》寓意女性角色在京剧艺术舞台上的重新回归;《荒山泪》寓意京剧艺人的漂泊和坎坷的命运;《群英会》寓意京剧艺术步入新时代后的新发展和新进步,是京剧艺术发展的顶峰。这些戏曲音乐在纪录片中已经超越了剧目原来的内涵,融叙事内容于一体,为纪录片的叙事服务。

### 3.2.2 多样化的叙事策略

在《话说长江》、《望长城》、《故宫》这几部纪录片中,叙事策略的运用相对比较单一,如《话说长江》的散文化叙事,《望长城》的情节化叙事、《故宫》的故事化叙事和情景再现。《京剧》的叙事策略则相对多样化,它通过叙事内容大众化、叙事逻辑语境化、叙事意义仪式化这几种叙事策略来完成文本叙事,达到收放自如的叙事效果。

#### 3.2.2.1 叙事内容大众化

纪录片叙事内容的大众化是指通过叙事手段的使用,来使纪录片的叙事内容以一种通俗化的方式向受众传达。《京剧》没有从“唱、念、做、打”的京剧表演手法和技巧来阐述,而是将这些艰涩的内容用大众化的方式呈现出来。

##### (一) 故事化叙事中突出情节叙事

《京剧》在故事化叙事中充分突出了情节化叙事。如在《定军山·溯源》讲述京剧起源时,插入了三庆班班主扬州盐商江春一夜造白塔取悦乾隆这个情节;在讲述程长庚与卢胜奎合作创作新戏一事时,引入了来自江西的官宦子弟卢胜奎就是否放弃儒生身份而屈居梨园的决定而踌躇不已这样一个扮演情节:扮演卢胜奎的演员在小巷过道上看到路边的艺人拉二胡后回头短暂伫立,徘徊在小路左右两边,在短暂伫立后转身离去。伫立和徘徊展现出卢胜奎内心的挣扎,转身离去,

展现出其内心挣扎后做出决定的释然。通过这种情节化的叙事,来强化纪录片叙事情绪上的矛盾,感染受众情绪。类似这样的情节化叙事在《京剧》中还有很多。如《生死恨·抗争》中讲述抗日战争的爆发时,插入张学良在梅兰芳演唱至高潮时匆匆离开一事,引出变化的时局,并用北平梨园人士为病逝日本人举办葬礼一事来与日本的侵略做对比;在讲述京剧三大贤的息影时,插入余叔岩半夜练嗓子、歌迷齐到围墙外聆听解馋的情节,从侧面揭露出在战争阴云笼罩中京剧的苦闷和温暖。《群英会·新生》中讲述京剧的“戏改运动”一事时,插入梅兰芳为选戏发愁、程砚秋被紧紧跟随的警卫员的不适应、张君秋在饭桌上的尴尬等情节,突出了新中国成立后京剧艺人地位的提高和京剧艺术变革的历史趋势。这些情节化叙事将故事内和故事外的事件完整的呈现在受众面前,便于受众理解和掌握,完善了纪录片的叙事。

## (二) 视听语言的大众化

视听语言是“指影视作品中以画面和声音为质料所创造的视听形象,并由人们的视觉和听觉进行感知的符号、语言符号和非语言符号所构成的表述系统<sup>①</sup>。”视听语言包括视觉语言和听觉语言。这些要素在影视作品中的集中呈现便是画面和声音。与其他类型的影视作品一样,纪录片的视听语言同样也可以分为画面和声音两类。《京剧》由于弘扬中华传统文化的宗旨,在叙事上采用了大众化的视听语言。

普遍意义上,视觉文化属于大众文化。在图像时代,没有任何东西能像图像一样给予受众最直接的视觉冲击。《京剧》具有相当精致唯美的画面,无论是华丽的舞台、五彩的戏服,还是湛蓝的天空、空旷的原野,都通过色彩、影调、光线的出色处理来达到一种华丽的视觉冲击,吸引受众的眼球。尤其是其中一些具有中国古典美和意蕴的画面,如记录片中朱墙红瓦的宫殿、宁静的城墙、灯火通明的舞台、飘渺的长巷、寂寥的荒原、燃烧的战场、荒凉的雪地、漂浮的云朵、湛蓝的天空、晃动的枝叶、长满杂草的屋顶、芦苇丛生的河岸等画面,这是中国人千百年来所特有的审美取向,在吸引观众眼球的同时,更能引起观众的心理共鸣。同时,《京剧》画面的大众化不仅表现在画面的唯美化,还表现在画面内容的形象化上。如《借东风·传承》中,介绍京剧打戏时引用的电影《霸王别姬》片段,还有大量演员扮演的京剧表演画面,都形象的向观众展示京剧的艺术特征和魅力,

<sup>①</sup>刘迅.从视听语言的形式美感谈起——影视文化的表层解读[J].理论界.2006,(07).

使观众得以最通俗的理解京剧这一艺术形式。作为一部旨在传播中华传统艺术的纪录片，形象的画面能够给予观众最直观的关于京剧的视觉形象，这是任何脱离图像的说教所无法比拟的。值得一提的是它的情景再现的扮演，不像《故宫》的模糊化处理，而是以一种剧情片的方式承担了重要的叙事职能。



图 3.6 《京剧》的画面

《京剧》声音的大众化主要表现在人物语言和音乐上。《京剧》的人物主要是一些专家学者和扮演演员。在影片中，这些京剧专家都是用最浅显的语言来进行阐释和说明，没有专业术语的生硬和晦涩。如这一段话“闻歌昆曲衰然而散，这就是什么呀，没找着对象，没找好场合，你扎在唱梆子堆里头，扎在唱罗罗腔堆里头，扎在唱高腔的堆里头，你要唱昆曲，那大伙还不散了”，很形象的解释出了当时昆曲在北京兴盛不起的原因。此外，《京剧》的音乐在钢琴和提琴等现代乐器演奏的基础上，还充分发挥中国传统乐器的功能，营造和影片契合的氛围。如每一集影片开头部分的二胡独奏和影片中插入的部分二胡独奏，这是国人最熟悉的乐器声，能够很好的传递情绪。同时，影片还将京剧的传统乐器与现代乐器结合起来，并将大众耳熟能详的经典戏曲音乐结合起来，创造自己的音乐特色。

#### 3.2.2.2 叙事逻辑语境化

语境是“指一切影响话语的结构生成和语义理解的语言和非语言要素的综合

①。”语境这个概念来自于语义学的研究，最初由波兰籍人类学家马林诺斯基最早提出，他提出了“情景语境”和“文化语境”的概念，认为语言环境对于理解语言来说是必不可少的，语境决定文本意义的诠释。美国著名学者海登·怀特认为语境能够提示出事件产生的根源、发生的经过和与另外历史事件之间的特殊关联。主要是因为历史事件的“现场”和历史事件在历史中的具体位置通过语境来确定，从而能够以此作为根据来阐述事件的功能性相互关系——行为主体与行为方式间的各种关系②。历史语境从时代和历史的角度来将受传者的意义架构进程置于设定的认知系统和阐释结构中，通过历史语境的强调能够更加显著的凸显文本深层的时代意义。《京剧》通过将叙事逻辑置于语境的语义场中，来完成对于京剧艺术历史的阐述。

《京剧》的叙事逻辑是我国社会政治的演变史。纪录片将京剧的发展起伏置于中国历史的走向中，研究京剧与时代之间的关系，追寻京剧深层的时代意义，这也是纪录片探求的历史叙述命题。在具体层面上，《京剧》将京剧艺术的发展历程与我国的社会政治历史进行深层对接，从而使京剧的命运沉浮呈现为近代中国历史变迁的一个外在表现，将文本的叙事逻辑通过历史语境化的叙述，转化成一个特殊的叙事逻辑。京剧的改良运动、京剧艺人参与革命、坤伶的出现、中华戏校的解散、京剧的新生等等均与时代时事相关联，随着时代时事的起伏而起伏。京剧的沧桑与沉浮在历史语境的构建中，缓缓呈现出来，并由京剧的命运变迁还原一个宏大的历史和社会图景。

《京剧》由一种主观性的历史语境化的叙事逻辑来架构和铺设，在这种主观化的历史语境的叙事逻辑中，京剧的命运和故事犹如历史的碎片，散落在历史发展变迁的进程中，通过历史叙事的连接，传达并形成人们对于京剧艺术的普遍认知和印象。这种叙事连接突出的表现在《京剧》将中国历史上的一些重要转折点与京剧艺术的变迁连接在一起，将这些碎片化的历史事件进行筛选和编辑，构成关于京剧艺术发展进程的一个相对完整的叙述，使其符合纪录片所要呈现的价值诉求。

①王冬竹. 语境与话语[M]. 黑龙江人民出版社. 2004, 72.

② Hayden White. Metahistory: The Historical Imagination In Nineteenth-Century Europe, Baltimore: [M]. Johns Hopkins University Press. 1973, 13-20.

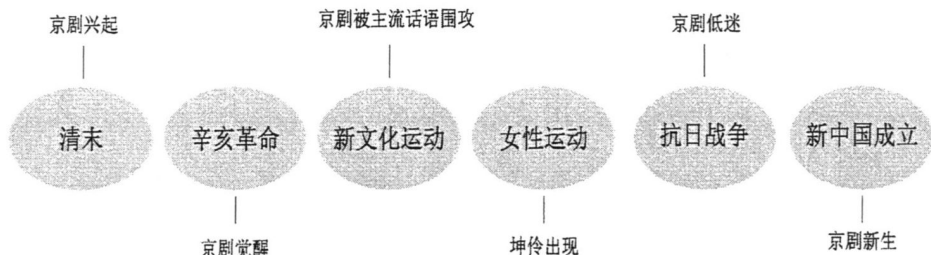


图 3.7 《京剧》的历史发展节点图

如图所示，京剧的发展与我国近代史的发展紧密相连，“清末”、“辛亥革命”、“新文化运动”、“女性运动”、“抗日战争”、“新中国成立”这些历史时期是我国近代史上的一个个重要转折点，通过这些历史节点的串联，本来散漫的京剧事件和发展状态便立体和清晰起来，京剧史也便自然的呈现出来。

《京剧》传播中华优秀传统文化的宗旨，使其隐隐包含着一定的主流话语的政治诉求。通过将叙事逻辑置于历史语境的范畴，纪录片将文本的叙事建立在服务于这种主流话语的政治诉求上。如在纪录片中，将中国历史上的慈禧太后、袁世凯、孙中山、冯玉祥等历史人物进行征用，对辛亥革命、五四运动、抗日战争、新中国成立等历史事件进行设置，勾画出一个符合纪录片诉求的连续完整且具有单一性的历史叙述脉络。百年京剧在历史语境的宏大叙事中构造自我陈述的叙事逻辑，形成京剧的“沧桑”和“沉浮”。

### 3.2.2.3 叙事意义符号化

符号是“信息的外在形式或物质载体，是信息表达和传播中不可缺少的一种基本要素<sup>①</sup>”。“符号化有两层含义，一是指主体经过抽象思维将客体转化为符号，并赋予符号意义的活动。简单地说，就是指人创造符号的活动。二是指人运用符号，以符号为中介来认识世界，并创造出丰富的人类文明的过程。也就是说，人借助符号功能所生成和发展文化的活动的实质就是符号化过程<sup>②</sup>。”《京剧》通过符号化的叙事，来实现文本的叙事意义。

在《京剧》中，皇城、城墙、舞台、长巷、荒原、面具、雪地、云朵、天空、屋顶、河岸等各种自然和非自然符号都被赋予了象征意义。如皇城象征着权威和

<sup>①</sup>郭庆光. 传播学教程[M]. 北京: 中国人民大学出版社. 1999, 43.

<sup>②</sup>卢姗姗. 符号、符号化与符号异化释义[J]. 晋中学院学报 2008, (01).

地位,荒原象征着漂泊和寂寞,天空象征着时光和岁月等等。纪录片将文本的叙事意义转化在符号上,通过这些符号来进行阐释和说明。此外,一些京剧术语如“打戏”、“倒仓”、“拜码头”、“毯子功”等,其意义也被符号化了。如“打戏”原本指的是根据剧情需要由武术指导所设计的武打动作,但在纪录片中,“打戏”指向了旧时京剧演员学习道路上的坎坷和艰辛;“倒仓”原本指戏曲演员在青春期发育时嗓音变低或变哑,是一种生理特征,而在《京剧》中,“倒仓”却是京剧艺人能否继续唱下去的一道重要卡口,甚至是一种危险的境地。

此外,《京剧》还通过对情节元素和叙述方式的符号化,来进行叙事意义的生成。这种符号化表现在仪式化的叙事上,仪式化是指通过对事物的抽象和升华,赋予事物以某种象征意义。《京剧》在对京剧发展历史的叙述中,往往进行仪式化处理,赋予这些历史事件或现象以象征意义,这种仪式化处理在纪录片中随处可见。

首先,《京剧》对情节元素进行了符号化处理,使其变成了有着一定意义的仪式性符号。比如,在《宇宙锋·呐喊》中,西方话剧元素和传统京剧相结合排演出的《黑奴吁天录》这一“文明戏”,在纪录片中被辛亥革命的历史背景符号化,变为“革命”的象征;在《借东风·传承》中,富连成科班被迫解散,叶春善与萧长华每逢外出,必带一把意为“不散”的布伞,有着“坚持”的含义;在《大登殿·绽放》中,梅兰芳在美国演出成功,有着“梦想”的寓意;在《生死恨·抗争》中,抗日战争爆发,京剧三大贤集体息影,有着“磨难”的意味;在《群英会·新生》中,新中国首届文艺工作者代表大会的召开,剧界大王梅兰芳的回归参会,京剧艺人收获文艺工作者的崭新身份,有着“新生”的意义……《京剧》通过对情节元素的符号化处理,将世俗生活上升为一个个神圣仪式,呈现影片背后的叙事意义。

其次,为了呈现京剧艺术发展的一种沧桑感,形成与主流话语一致的京剧历史地位,实现文本的叙事意义,《京剧》采取了仪式化的叙述方式,这种仪式化叙述主要体现在对京剧历史人物的叙述上:京剧历史人物的登台或出场,预示着一个属于京剧的新的时代的诞生。如程长庚的登台意味着京剧的诞生;谭鑫培的登台意味着京剧国剧地位的确立;梅兰芳的登台意味着看戏时代的到来;程砚秋的舞台意味着“四大名旦”时代的开启;刘喜奎的登台则意味着京剧舞台上女性时代的来临……纪录片对于这些京剧大师的叙述,充满着仪式感。这种仪式化叙述与纪录片历史语境的叙事逻辑一道将京剧发展史与近代中国的历史结合起来,相互



交融。同时,通过这种仪式化的叙述,《京剧》赋予京剧艺术一种庄严的神圣感,京剧艺术的历史意义和文化价值这些为文本追求的叙事意义便显现了出来。

### 3.2.3 全面的叙事角度

为了呈现京剧艺术的百年发展史和京剧艺人的生存状态,将叙事主题和叙事宗旨进行对接,纪录片《京剧》从宏观和微观的角度进行全面的歷史阐述和歷史还原。

#### 3.2.3.1 大小兼顾的叙述角度

《京剧》从京剧的各个方面入手,对京剧的歷史和演变进行了多方位、多角度的展示。《京剧》有着京剧艺术百年历程的宏伟阐述,有着中国文化“文以载道”的宏大主题,也有着为京剧艺术树碑立传的宏伟任务和目标。但在这些宏大叙事的背后,那些散落在歷史里的个体生命也得到了关注。

《京剧》共分八集,每一集时长45分钟。它的宏大叙事,表现在不仅以有限篇幅撰写出京剧诞生至今的两百余年間的发展史,更明了的传达出这门艺术所肩负的歷史使命以及百年中国社会的历史动荡。《京剧》首先有着宏大的叙事内容,体现在:一、京剧艺术百年的发展演变史。在《京剧》中,影片梳理出京剧自清末起源,历经戏改、兴盛、沉寂、新生的演变史,从清末民初、抗日时期到新中国成立,京剧在这短短的两百年間,经历了曲折的发展过程。每一集都承担了一个历史时期的叙事任务,在这简明的叙事篇幅中,《京剧》将百年京剧艺术发展的宏大图景完整的呈现出来。二、中国近现代社会百年来的变迁史。《京剧》的每一集都揭示着一幅幅生动的社会图景:风雨飘摇的清朝末年,社会的黑暗、人们的压抑和沉闷;民国时期笼罩在军阀混战和抗日战争下的生命的卑微;新中国成立后,中华民族从未有过的欣欣向荣。在每一段历史时期,不管是苦闷的生活,还是国恨家仇,京剧都以其特有的形态为民众提供心灵上的慰藉,传递着中华民族的精神和力量。

《京剧》宏大的叙事还体现在它目标的宏大上。在京剧成为“人类非物质文化遗产”这一背景下,作为央视的重点立项之作,《京剧》肩负着弘扬优秀传统文化、宣传国家形象的重任,主流话语下的政治诉求使得《京剧》必然要清晰的梳理出京剧艺术的发展史,同时提高京剧的歷史和政治地位。为此,将京剧艺术的发展变迁置入历史语境的发展逻辑中,使京剧艺术的发展沿着历史发展的脉络进行演变和沉浮,构造符合京剧艺术再现所需要的价值诉求,肯定京剧的歷史地位甚至

在微妙的话语设置下创设一个符合影片诉求的历史地位，显然都是一个宏大的任务和目标。

同时，《京剧》在它的宏大叙事外，也将视角对准了那些在历史进程中的个体命运，以及这些个体的生命故事。京剧大家如程长庚、谭鑫培、杨小楼、马连良、余叔岩、梅兰芳、程砚秋等，从他们从艺的生平经历到生活中的琐屑往事，《京剧》都进行了详细的介绍。如对梅兰芳的讲述，在《宇宙锋·呐喊》中，梅兰芳开始亮相，讲述了梅兰芳的成名和成就；在《大宝殿·绽放》中，讲述了梅兰芳美国巡演的详细细节；在《生死恨·抗争》中，讲述了梅兰芳在抗日战争期间息影明志和卖画挣钱养活班社的事情以及战争结束后梅兰芳重新登台的感慨；在《群英会·新生》中，讲述了梅兰芳参加全国政协会议期间选戏的犯难。这些关于梅兰芳的大小小的故事，既丰满了人物形象，也给予观众关于梅兰芳的一个直观的印象。除了这些舞台上的显赫人物，《京剧》还把视角对准了那些推动了京剧和时代进程的普通人物。如为追求京剧艺术而放弃科举、屈就梨园的儒生卢胜奎；获封“梨园少将”称号，步入仕途却黯然退出，在贫苦中死去的潘月樵；从六名弟子起家，打造出京师第一科班，并进行科班改革的叶春善；被冤杀的常春恒、刘汉臣，还有每次表演高台“吊毛”时总要摔昏、最终摔死的二路武生赵黑灯。这些遗落在历史里的小人物、小故事和小细节，在补充叙述京剧历史的同时，更散发出强大的人性力量，为纪录片增添了浓重的情感。

### 3.2.3.2 微观叙事的历史再现

历史文化类纪录片由于其题材的特殊性，往往旨在一个个抽象且宏大的历史、艺术和文化命题。这些内容往往抽象、宏大而难以令受众把握，需要将其转化为一种形象生动的微观叙述。通常的做法是，将这些宏大的内容以一种故事化的形式表述，通过强调故事内容人物的微观叙事，展现个体命运的起伏，使受众得以感知和把握历史的脉络，来传达影片所要表达的主题。这是近年来我国一些有名的历史文化类纪录片如《故宫》、《颐和园》、《圆明园》、《敦煌》、《复活的军团》等普遍使用的表现方式，《京剧》也是如此。但是《故宫》等历史文化纪录片的人物命运与历史话语之间的关系是人物命运只是为服务于历史话语陈述逻辑的一种表象，人物命运与时代没有过多的关联。而《京剧》的人物命运与历史话语进行了一种深层结构的连接，将人物命运与历史走向进行了直接的对接，换言之，在《京剧》这里，人物命运已经和历史命运交织在一起，京剧艺术家的命运沉浮，反映出的便是京剧百年来的坎坷和曲折。

《京剧》从叙事伊始，便侧重对人物的拿捏。京剧的起源便是围绕着京剧鼻祖

程长庚来讲述的，程长庚的出现，是京剧开始兴盛的标志。接着谭鑫培的出现，使得京剧国剧地位正式形成。而这些都是在封建统治阶层纵欲肆虐的腐朽生活方式中孕育出来的，随着清帝国的倒塌，京剧的温床也随之破碎。清朝末期至民国期间，京剧开始了自身的改革。民国成立后，谭鑫培已经难以适应潮流，梅兰芳代表了京剧新的发展走向。抗日战争的爆发，以梅兰芳为代表的京剧艺人纷纷息影，京剧陷入了暗黑时期。新中国成立后，京剧艺人有了“文艺工作者”的崭新称呼，京剧艺人的地位得到了前所未有的提高，京剧艺术获得了新生。这些京剧艺人经历的人生的起伏，与京剧艺术百年的曲折发展相呼应。

参加革命，有过风光，却仍在贫苦中死去的潘月樵；白手起家，桃李天下的“富连成”班主叶春善；被青帮大佬杀害屈死的常春恒和被军阀杀害的上海名伶刘汉臣；抗战期间，深更半夜吊嗓子被戏迷们抻着耳朵听唱的余叔岩。每一位京剧艺人的命运，都如实的反映着当时的时代风云和社会生态，反映着京剧艺术发展的历程。当京剧艺人的人生命运故事被推至幕前，《京剧》的叙述重点就上升到文化、社会、历史等的层次，来讲述人的故事，进而传达出一个宏大的人文命题。京剧的历史脉络，通过程长庚、谭鑫培、梅兰芳、程砚秋、马连良、余叔岩等一个个具体而真实的京剧大师的人生历程串联了起来。从个体命运的微观叙事着手，通过一个个生命故事的命运讲述，使得宏大的历史话语以一种“具体而微”的形式呈现出来，整个叙事框架得以构建，京剧历史得以实现了再现，并且升华到了“文以载道”的宏大主题。

此外，《京剧》通过对个体记忆进行征用，对历史细节进行挖掘和再现，来呈现一个鲜活的历史，深化历史的“在场感”。这种历史再现主要是通过那些经历过京剧曲折发展历程的京剧老艺人以及和历史上的京剧大师有过亲密接触的京剧工作者的口述来实现的。如在《借东风·传承》中，有王金璐、曹世嘉、马玉秋老人关于旧时科班“打戏”的记忆、李金鸿老人关于中华戏校解散时偷走合影的记忆以及叶春善之孙叶蓬关于祖父办科班的讲述；在《生死恨·抗争》中，有梅兰芳配戏老生王琴生老人、梅兰芳琴师姜凤山老人关于抗战胜利后梅兰芳复出的细节回忆，还有马连良之女马小曼对父亲的回忆等；在《群英会·新生》中，有李慧芳老人关于京剧艺人成为“文艺工作者”时感激涕零的回忆。以口述的方式来陈述京剧史，在强化历史叙述的在场感和真实感，再现历史细节的同时，更对一个在时代发展中渐走渐远的历史真实进行了挽救式的留影。

## 第4章 《京剧》叙事方式新探索的得失与意义

纪录片《京剧》在我国近年来拍摄的历史文化纪录片叙事方式基础上进行了一些新的探索,这些新的尝试既为《京剧》赢得了赞许,也为其引来了诟病。虽然《京剧》在叙事方式上的新探索既有得,也有失,但其对于我国历史文化纪录片的发展来说仍有重要的意义。

### 4.1 《京剧》叙事方式新探索之得

#### 4.1.1 鲜明的叙事特色

在叙事元素上,《京剧》充分组织视觉元素和听觉元素,对纪录片的解说词、画面和音乐进行包装,撰写出华丽的解说词,制作出精致唯美的画面和独具特色的音乐,呈现出丰富的意境和强烈的抒情性。在叙事策略上,《京剧》注重故事化叙事,并充分进行情节化叙事,增强了纪录片的趣味。同时叙事逻辑的语境化也使得纪录片得以按照制作宗旨来进行京剧史的阐述,实现纪录片的价值诉求,而叙事意义的符号化更是拓展了纪录片的意境,提高了纪录片的艺术价值。这些要素的组合和创新,形成了《京剧》的鲜明特色。

我国的历史文化纪录片发展的各个阶段,纪录片的成功无不与其叙事方式的创新相关。以本文概括的历史文化纪录片发展时期为例,在历史文化纪录片的发展起步期,首次采用生动、亲切的主持人解说以及立体瑰丽的画面使得《话说长江》成为那个时期的代表作;在历史文化纪录片的小高峰期,全程采取主持人串联阐述,集探索与考察于一体的《望长城》,成为一部具有里程碑意义的作品;在新世纪后的再次崛起期,首次使用高清技术、电脑CG技术和大量扮演,在画面上精心处理纪录片的色彩、影调、光线、镜头的运动轨迹等画面元素,在摄制上采用延时摄影、定点拍摄等技术,在音乐及声效上采用电影技术,并借鉴电影和戏剧的叙事方法大量情景再现的《故宫》,直接开创了历史文化纪录片的一个新时代。与它们相比,《京剧》仍然能够呈现出自己鲜明的特色,并与当前的一些历史文化纪录片显著的区别开来,显然得益于其叙事方式的创新。

#### 4.1.2 舆论议题的设置

在大众传播时代,大众传媒主要通过三种机制来设置议程:第一种机制是“知

觉模式”，即大众传媒报道或不报道某个议题，会影响到公众对该议题的感知；第二种机制是“显著性模式”，即媒介对少数议题的突出强调，会引起公众对这些议题的突出重视；第三种机制是“优先顺序模式”，即传媒对某一系列议题按照一定的优先顺序所给予的不同程度的报道，会影响公众对这些议题的重要性顺序所做的判断<sup>①</sup>。《京剧》叙事方式的新探索所带来的鲜明的特色，使其自播出后，成为网络热议的话题，在这种情况下，《京剧》自觉或不自觉地成为了大众传媒设置的舆论议题。在娱乐化的时代和文化背景中，以纪实性和文献性为特征的纪录片本身便被挤入时代的一角，正如陈汉元先生所做的断言“这不是一个适于纪录片生存的时代”，而作为历史文化记录片的《京剧》得以挤入舆论圈，本身便已不易。

正是由于《京剧》的这种议题效应，它才能充分发挥历史文化纪录片的优势，有效的普及和传播京剧艺术，弘扬中华传统文化。

## 4.2 《京剧》叙事方式新探索之失

### 4.2.1 纪录片文献性的削弱

《京剧》在叙事方式上的新尝试如唯美的画面、大量的扮演、华丽的解说词和强烈的抒情虽然使纪录片具有独特的风格，也具有一定的艺术魅力，但却在一定程度上削弱了纪录片的文献性。

纪录片之所以区别于剧情片，最主要的是纪录片所具有的文献性特质。这种文献性特质决定了纪录片叙事的纪实本质，纪实是纪录片最基本的美学特征，也是纪录片有别于其他电影样式的核心特性和本质特征。

在纪录片的镜头上，《京剧》频繁地使用了慢镜头，营造出一种美轮美奂的画面，比如身着五彩戏服的京剧演员，在空荡荡的长城上、戏台中、雪地里、小巷处表演，力图营造一种穿越历史和时空的艺术美感。但是，在这种美感之外的主观设计、摆拍等，使得纪录片的纪实性大大降低。在解说上，解说词过于华丽而文学性太强，如“光荣与梦想，得意与失落，灿烂与辉煌……”“当所有的繁华已成过往，所有的热闹归于沉寂……”等，缺乏实质性的阐述，流于形式。而融入了过多强烈抒情意味的解说，也在一定程度上降低了纪录片的客观纪实性。

历史文化纪录片本身便是具有较强文献性的一种纪录片，《京剧》为了营造风格而在一定程度上忽略了纪实，从历史文化纪录片的文献性层面来讲，《京剧》无

<sup>①</sup>郭庆光. 传播学教程[M]. 北京:中国人民大学出版社. 1999, 216.

疑未能正确的处理好。

#### 4.2.2 完整京剧表演的缺失

《京剧》将叙事逻辑语境化的叙事策略,架构了一个主观化的历史叙事逻辑,在这个逻辑下,纪录片侧重于将京剧的发展和中国的近代史进行对接,使得纪录片的叙事变成了一种主观化的历史叙事,体现在京剧艺术的发展和演变史,以及京剧艺人的命运轨迹上。这种主观化的历史叙事的目的是为了迎合主流话语的政治诉求,即肯定或者是提高京剧艺术的历史地位,进而为文化传播服务。在这种叙事逻辑中,关于京剧艺术的详细叙述便被有意或者无意的忽略了。

在纪录片中,除了对于京剧历史、京剧艺人、一些京剧术语的介绍以及由演员表演的作为叙事音乐背景画面的京剧片段外,纪录片并未呈现一段关于京剧艺术的相对完整的表演和完整的唱腔,更未能呈现京剧大师们的相关表演,这不能不说是一个遗憾。《京剧》的创作宗旨是普及和传播京剧艺术,然而在全片中,纪录片的叙事都聚焦于京剧史和京剧人物身上,注重于影片风格的塑造,而忽略了京剧这一表演艺术的形象或唱段,这些恰恰是京剧艺术的精华。尽管纪录片处处彰显着浓重的京剧气息和绚丽的美感,但是却未能较好的体现京剧艺术的形象性,这也在一定程度上影响了纪录片的文献性。

### 4.3 《京剧》叙事方式新探索的意义

纪录片《京剧》取得了较高的收视率,甚至一定范围内引发了一股“戏曲热”,对于京剧艺术的普及和传播,以及中华优秀传统文化的弘扬都做出了重要的贡献。《京剧》在叙事方式上的新探索,对于我国历史文化纪录片的发展来说,有着诸多意义。

#### 4.3.1 特色鲜明——纪录片历史文化传播的新思路

《京剧》播出后虽有关注,也有争议,但其鲜明的叙事特色为我国历史文化的传播提供了新的思路。

##### 4.3.1.1 主题与时代接轨

2010年,京剧成为人类非物质文化遗产,这是《京剧》开拍的主要时代背景。《京剧》的拍摄既是央视纪录频道在京剧成为媒体及公众焦点时顺势而为的明智之举,更是传承传统京剧艺术的需要。

2009年国务院通过《文化产业振兴规划》,明确提出要扩大对外文化贸易,通

过重点扶持具有民族特色的文化艺术、展览、电影、电视剧、动画片、网络游戏、出版物、民族音乐舞蹈和杂技等产品和服务的出口,抓好国际营销网络建设。2010年广电总局下发《关于加快纪录片产业发展的若干意见》,提出了纪录片的任务:展示当代中国精神风貌,弘扬中华优秀传统文化,展现中国优美自然风光,传播科学思想文化,普及科学技术知识。国家由经济大国迈向文化大国的决心,对外文化传播的困境,以及“国家公关时代”的需求,都是纪录片在这一时期获得重视的重要背景。

我国历史文化纪录片多注重题材的深刻和教化之能,而较少的与时代背景相结合,实际预期的传播效果有限。《京剧》从国家文化传播需求出发,从媒体和受众对京剧艺术的关注着眼,且将京剧艺术的发展历史语境化,与时代接轨,取得了较好的传播效果,在创作上值得我国历史文化纪录片借鉴。

#### 4.3.1.2 创造纪录片风格

相较于其他的国产历史文化纪录片,《京剧》的风格化特征可以说非常明显。无论是京剧艺术的独特性,还是解说词的华丽,画面的精细与唯美,音乐的独特,都无时无刻地提醒着观众这部纪录片的诉求和规格。且不说其影片内容的真与伪,解说词、画面与音乐的优与劣,单就这样的风格组合来说,让人很容易就能识别和记住。

这种风格化特征,我们也可以从其他类别的纪录片来一窥究竟。2011 一经播出便引发轰动的自然科技纪录片《美丽中国》,从华南的稻米之乡,到云南的西双版纳,西藏的珠穆朗玛峰,到长城、黄河以及中国漫长的海岸线,纪录片横跨中国广袤的版图,从自然环境到人文风俗,纪录片以全方位的立体角度拍摄,呈现给观众视觉和听觉上的饕餮盛宴,传达出中国“天人合一”的思想,并以这种独特的魅力吸引着世界上的观众。这部纪录片的标签包括自然、人文、中国等等,独特的拍摄技法和构图,出色的画面,独具中国特色的音乐等等这些因素组合在一起形成了纪录片独特的风格,在人眼前一亮。

历史文化纪录片不能仅仅客观、清楚地讲述史实,这样无异于一本干巴巴的史书,不能充分的利用影视平台来进行历史文化的传播,而应该使用众多的技巧来丰富和完善纪录片,抓住观众的兴趣点,甚至制造观众的兴趣点,来使影片呈现出生动、有趣或者具有独特风格特色的方面。对于一部纪录片来说,创造属于自己的风格,是在同类众多纪录片中脱颖而出的重要前提。

#### 4.3.2 精致优雅——历史文化纪录片美学的新范式

《京剧》全片充满了精致和优雅,在传播京剧艺术及其发展历史的过程中,无形中也向观众传达了一种充满历史厚重感的美。这种美能够在受众的认知层面、心理和态度层面都带来一定的传播效果。《京剧》给我国的历史文化纪录片带来了美学上的新范式。

##### 4.3.2.1 构建视听意象

纪录片《京剧》有着丰富的视觉意象:威严的皇城、宁静的城墙、灯火通明的舞台、飘渺的长巷、寂寥的荒原、静置的道具、空旷的戏台、燃烧的面具、荒凉的雪地、漂浮的云朵、湛蓝的天空、晃动的枝叶、长满杂草的屋顶、芦苇丛生的河岸等等。听觉意象如微风吹拂树叶的“沙沙”声、咯吱的推门声、插入的京剧唱段等。这些视听意象交织在一起,共同营造出一种和谐、优雅的美。

我国的历史文化纪录片多注重于史实的阐述,而容易忽视影片美感的营造。“纪录片虽然具有很强的工具性和目的性,但文献工具不是它的终极追求。纪录片有着明确的认知价值,也有着唯美和观赏这样的艺术价值<sup>①</sup>”。对于我国历史文化纪录片来说,从来都不缺乏知识的说教或者是悬念的制造,但视听意象的构建以及由此而带来的美则相对缺乏。在我国的文学史上,诗歌一直有着重要的位置,诗歌文化的熏陶,使得我国素有注重意象的文学传统,这也深深的烙印在我们的文化背景上。意象之于文化的独特性,也造就了人们审美经验的独特性。在文学上,有一种理论叫做文学接受,它是一种以文学文本为对象、以读者为主体、力求把握本文深层意蕴的积极能动的阅读和再创造活动,是读者在特定审美经验基础上对文学作品的价值、属性和信息的主动的选择、接纳或抛弃。与意象相关的审美经验影响着人们的文学接受,对于纪录片来说也是如此。我国的历史文化纪录片在客观阐述史实的同时,构建契合叙事的视听意象,有助于提高传播效果。

##### 4.3.2.2 用美来叙事

纪录片的美,从外在层面来说包括画面美和声乐美。从内在层面来说,包括自然美、人文美、科技美等等。纪录片的美除了应给予受众一种美的感受外,更应该用于纪录片的叙事。

《京剧》丰富的视听意象便营造了一种意境美。如朱墙红瓦的皇宫和湛蓝的天空形成的一种庄严的美,灰蒙蒙的天空和漫天的白雪所形成的一种凄惨的美,野

<sup>①</sup>任远.电视编辑学[M].北京:北京师范大学出版社.2002,266.



草和城墙形成的一种沉寂的美等等。影片所呈现的这些意境美在拓展镜头的同时，还承担了叙事的职能。如朱墙红瓦的皇宫和湛蓝的天空形成的庄严之美，诉说着京剧与北京及封建统治阶级的历史渊源；灰蒙蒙的天空和漫天的白雪所形成的凄惨之美，诉说着一代名伶刘汉臣的屈死之冤和旧时京剧艺人命运的无奈；野草和城墙形成的一种沉寂的美，诉说着时光的荏苒、世事的变迁。除了由意象营造的意境美，《京剧》贯穿全片的还有一种传统文化之美。如作为背景音乐的京剧经典剧目乐曲，便充分充当了纪录片的叙事功能，比如定军山·溯源》中讲到清朝末年时期最流行的京剧旋律时，影片插入了谭鑫培 1907 年录下的《秦琼卖马》中一句“店主东带过了黄骠马”唱段，不仅适时的提供了叙事职能，还通过唱段里苍凉的声音表现出了那个时代人们内心的痛苦和无奈。还有影片随处可见的跟京剧和中华传统文化相联的画面，如宫墙、灯笼、戏服等等，无一不充当着符号的叙事职能。

历史文化纪录片除了要阐述史实，更要传播诸如人文美、意境美、传统文化美等美的存在。从这一方面来说，《京剧》从一个新的角度给我国历史文化纪录片的发展提供了一个方向。

## 第5章 结语

中华文明源远流长，我们具有上下五千年的历史，有着醇厚的传统文化。《京剧》一方面以剪影的形式为我们创造性地展现了我国京剧艺术的璀璨烂漫，另一方面《京剧》通过影像传播的力量，促进了观众对我国传统历史文化的认识，《京剧》以精致的制作和良好的传播，推动了我国传统优秀文化的对外传播。

国产历史文化纪录片《京剧》彰显了中华传统文化，进一步唤起了我们的文化认同，同时《京剧》能够切合时代特色，与社会现实接轨。《京剧》用影像的力量唤醒了我们关于传统艺术的回忆，当一门艺术被宣告为“遗产”，既是对这门艺术地位的肯定，更是对这门艺术的庇护。京剧艺术似乎无时无刻就在我们身边，又似乎正在慢慢消逝和远离。京剧艺术的坎坷发展，京剧艺术的绝美华丽，都在唤醒我们关于传统艺术和文化的认同，以及传统文化在当代社会嬗变的思考。从这一点来说，《京剧》既让观众大饱耳福和眼福，增长了知识，更在观众心中多了份对于传统文化的认同感和传承传统文化的责任感。

《京剧》以八集的有限篇幅，为观众呈现了京剧艺术的百年历程。优美动听的音乐和细腻精巧的画面为观众奉献了一场听觉和视觉的盛宴。在叙事方式上，《京剧》从叙事元素、叙事策略和叙事角度方面进行许多新的探索，这些探索尽管有得有失，但仍为我国历史文化纪录片创作和发展提供了许多有用的借鉴。我国丰富悠久的历史文化值得和需要我们进行挖掘和传播，在浩瀚的历史文化面前，如何更好的挖掘和传播，是当前摆在我国纪录片创作者们面前的问题，也是我国实现文化大国迫切需要解决的问题。在大众传播时代，历史文化的传播不能仅仅靠严谨的学术传承，而应具备雅俗共赏的式样和气魄。我国的历史文化纪录片需要不断创新，不断探索，为我国历史文化的传承做出应有的贡献。因为文章作者自身理论修养还不够，对我国当前历史文化纪录片研究的认识和挖掘还不够深，因此本文的许多观点可能有待继续改进。

## 参考文献

### 一、著作类

- [1]谭君强.叙事理论与审美文化[M].中国社会科学出版社.2002.(09).01.
- [2](美)大卫·波德维尔、克里斯汀·汤普森,曾伟祯译.电影艺术:形式与风格[M].世界图书出版公司.2008.
- [3]李显杰.电影叙事学:理论与实例[M].北京:中国电影出版社.2000.
- [4]大卫·波德维尔,曾伟祯.电影艺术:形式与风格[M].北京:世界图书出版公司.2008,582 — 585.
- [5]任远.电视纪录片新论[M].北京:中国广播电视出版社.1997,271.
- [6]聂欣如.纪录片研究[M].复旦大学出版社.2010.
- [7]景秀明.记录的魔方:纪录片叙事艺术研究[M].文化艺术出版社.2005.
- [8]欧阳宏生.纪录片概论[M].成都:四川大学出版社.2004,96.
- [9]马尔丹.电影语言[M].中国电影出版社.1980,5.
- [10]广播电视简明辞典编辑委员会.广播电视简明辞典[M].北京:中国广播电视出版社.1989,76.
- [11]王一川.修辞论美学[M].东北师范大学出版社.1997,4.
- [12]宋佳玲.影视叙事学[M].北京:中国传媒大学出版社.2007,242.
- [13](法)罗兰·巴尔特,李幼蒸.符号学历险[M].北京:中国人民大学出版社.2008,103.
- [14]叶朗.中国美学史大纲[M].上海:上海人民出版社.1985,74.
- [15]王冬竹.语境与话语[M].黑龙江人民出版社.2004,72.
- [16]郭庆光.传播学教程[M].北京:中国人民大学出版社.1999.
- [17]任远.电视编辑学[M].北京:北京师范大学出版社.2002,266.
- [18](美)马丁,伍晓明译.当代叙事学[M].北京大学出版社.2005.
- [19]李丽芳,郝朴宁.影像叙事论[M].云南大学出版社.2007.
- [20]任远.纪录片的理念与方法[M].中国广播电视出版社.2008.
- [21]陈国钦.纪录片解析[M].复旦大学出版社.2007.
- [22]石屹.纪录片解读[M].复旦大学出版社.2012.
- [23]尹兴.影视叙事学研究[M].四川大学出版社.2011.
- [24]石屹.纪录片创作论[M].西南师范大学出版社.2007.

- [25] 林旭东. 影视纪录片创作[M]. 中国广播电视出版社. 2002.
- [26] 何苏六. 中国纪录片史论[M]. 北京广播学院出版社. 2005.
- [27] (法) 罗兰·巴尔特, 王冬亮译. 符号学原理[M]. 三联书店出版社. 1999.
- [28] (法) 皮埃尔·吉罗, 倪世雄译. 纪录片创作论[M]. 四川人民出版社. 1988.
- [29] 周淑萍. 语境研究——传统与创新[M]. 厦门大学出版社. 2011.
- [30] 邓颖玲. 叙事学研究: 理论、阐释、跨媒介[M]. 北京大学出版社. 2014.
- [31] (瑞士) 索绪尔, 高名凯译. 普通语言学教程[M]. 商务印书馆. 1980.
- [32] (法) 罗兰·巴尔特, 李幼蒸. 符号学历险[M]. 北京: 中国人民大学出版社. 2008.
- [33] 钟大年, 雷建军. 纪录片: 影像意义系统[M]. 北京: 北京师范大学出版社. 2006.
- [33] (法) 热拉尔·热耐特, 王文融译. 叙事话语新叙事话语[M]. 中国社会科学出版社. 1990.
- [33] (匈) 巴拉兹, 何力译. 电影美学[M]. 中国电影出版社. 2006.
- [34] 周兰. 纪录片——影像对历史的传播[M]. 华语教学出版社. 2010.
- [35] 方方. 中国纪录片发展史[M]. 北京: 中国戏剧出版社. 2003.
- [36] Hayden White. Metahistory: The Historical Imagination In Nineteenth-Century Europe, Baltimore: [M]. Johns Hopkins University Press. 1973, 13-20.

## 二、期刊类

- [1] 周靖波. 影视叙事文本特性初探[J]. 现代传播双月刊. 2003, (03), 71.
- [2] 蔡之国. 电视纪录片的叙事悬念[J]. 当代传播. 2007, (06).
- [3] 何星亮. 象征的类型[J]. 民族研究. 2003, (01).
- [4] 谭乐慧. “搬演”与纪录片的真实性[J]. 视听纵横. 2012, (04).
- [5] 蔡之国. 论电视纪录片的叙事结构[J]. 浙江传媒学院学报. 2008, (06).
- [6] 陈少波. 电视纪录片解说词创作的审美选择[J]. 中国广播电视学刊. 1997, (10).
- [7] 张学松. 从意象构建看建安与盛唐风骨[J]. 北京师范大学学报. 1999. (05).
- [8] 王一夫. 论音乐在纪录片中的作用[J]. 当代电视. 2006. (01).
- [9] 胡壮麟. 走近巴赫金的符号王国[J]. 外语研究. 2001, (02).
- [10] 赵伯平. 对纪录片真实性与主观表现的思考[J]. 电视研究. 2008, (10).
- [11] 刘迅. 从视听语言的形式美感谈起——影视文化的表层解读[J]. 理论界. 2005, (07).
- [12] 卢姗姗. 符号、符号化与符号异化释义[J]. 晋中学院学报 2008, (01)

## 致 谢

随着论文答辩的临近，我蓦然发现，三年的研究生时光不知不觉便已流逝了，而我也步入了新一轮毕业生的行列。仍然记得当时来到学校的情景：天空下着小雨，我拖着重重的行李箱来到了校园，在四面开敞的校园观光车的轻微颠簸中，我来到了一片又一片的烟雨蒙蒙里，凉风吹过，大学毕业后的孤单感不觉涌上心头。感动的是，一下车同学便来相迎，让我内心一片温暖，不适感也随之散去。新的同学、新的校园，我开始了新的学习生涯。风和日丽的时候，我逐渐惊讶于母校的美：一栋又一栋依山而建的建筑，风格各异；一条又一条通往翠湖、南山的林荫小道，清静幽雅；一层又一层铺着青石板的阶梯，柳暗花明。在如风景胜地的校园中，在良师益友的陪伴下，我度过了三年美好的时光，也拥有了三年人生中的宝贵财富。

临近毕业，感慨万千，首先我要感谢我尊敬的导师——王逸虹教授。王老师是一位治学态度严谨、德高望重的名师，他不仅对人和蔼，还有着博学智者的大家风范，虽然已过花甲之年，但老师仍然奋战在教学的第一线，为教育事业尽心尽力。王老师在学术道路上的钻研和博学给了我写作论文的灵感和动力，在论文的创作中，王老师积极肯定和支持我的研究，并为我答疑解惑，指明方向。从老师这里，我能感受到老一辈知识分子严谨的治学态度，更能感受到一名教师春风化雨的热忱。王老师的教诲，我将铭记于心。

其次我要感谢重庆工商大学文学与新闻学院的各位老师，你们在教学上的兢兢敬业让我收获了很多知识，并将受益终生。同时我还要感谢学校和学院的各位领导和职工，感谢你们为我们的学习和生活提供了良好的条件，感谢你们对我们的悉心培养。

最后我要感谢一路陪我走过的同学，以及同门的师兄师姐，谢谢你们的宽容、友好和帮助。和你们一起的美好回忆，我将永远珍藏在心间。

## 在校期间发表论文

[1]李斌. 国产中小成本电影的诉求研究[J]. 北方文学. 2014. 7.