

doi:10.3969/j.issn.1674-117X.2021.05.007

重大突发事件语境下微纪录片的叙事修辞 与媒介重构

刘国强, 吕玟璟

(合肥师范学院 文学院, 安徽 合肥 230061)

摘要:“新冠”疫情爆发之后,“短视频化”的纪实作品,拼接出一个与主流媒体、传统纪录片相区分的现实图景。“宽幅化”与“私人性”的结合,既催生出多元化的创作主体和多形态的文本样式,也标志着突发事件语境下的纪录片的美学观念、意义修辞、表达范式等有了新的跃升。重大突发事件中纪录片更好地发挥记录、报道和呈现功能,既需要对“微纪实”为代表的新纪实主义形态完成新的审视,同时,也应该从媒介重构视角下探寻“真实”生产机制的变迁所带来的影响。

关键词:重大突发事件;微纪录片;叙事修辞;媒介重构

中图分类号:G206.3

文献标志码:A

文章编号:1674-117X(2021)05-0051-08

引用格式:刘国强,吕玟璟.重大突发事件语境下微纪录片的叙事修辞与媒介重构[J].湖南工业大学学报(社会科学版),2021,26(5):51-58.

Narrative Rhetoric and Media Reconstruction of Micro-Documentaries in the Context of Major Emergencies

LIU Guoqiang, LÜ Aijing

(College of Arts, Hefei Normal University, Hefei 230061, China)

Abstract: After the outbreak of the “COVID-19” epidemic, “short video” documentary works have spliced a realistic picture which is different from mainstream media and traditional documentaries. The combination of “broadness” and “privacy” not only gives birth to diversified creative subjects and multi-form text styles, but also marks a new leap in the aesthetic concept, meaning rhetoric and expression paradigm of documentaries in the context of emergencies. To better play the recording, reporting and presentation functions of documentaries in major emergencies, it is necessary to complete a new examination of the new documentary form represented by “micro-documentaries”, and at the same time, it is necessary to explore the impact of the changes of “real” production mechanism from the perspective of media reconstruction.

Keywords: major emergencies; micro-documentary; narrative rhetoric; media reconstruction

收稿日期:2021-03-05

基金项目:浙江省影视媒体技术研究重点实验室开放课题“基于传播游戏范式的交互式纪录片技术架构、美学元素和叙事策略研究”(CM2020004)

作者简介:刘国强(1987—),男,山东潍坊人,合肥师范学院副教授,研究方向为影视传播;
吕玟璟(2000—),女,安徽六安人,合肥师范学院学生,研究方向为影视传播。

2020年1月23日武汉“封城”之后,一个名叫林晨同学的UP主在B站平台发布自己制作的短片后,瞬间获得了破百万的播放量。他以实拍的方式展示了武汉封城后的一天内,这个城市里的物价、交通与人们的生活状态。这条短片会获得如此高的播放量和关注度,客观原因是武汉“封城”带来的地理阻隔和居家隔离形成的生活停滞使得这座城市暂时性地沦为“信息孤岛”。与此同时,这条短片也孕育出巨大的“真相”想象空间。随着限制性的政策出台和高强度的律令执行,这座地处中部腹地有着“九省通衢”之称的超大城市瞬间陷入到舆论冰封、信息圈闭的传播断层状态。如何准确及时高效地将武汉当下的城市状态和困难情况及时传播出去,一方面使得传统媒体面临巨大考验,另一方面也为无数普通人通过自我纪录、自我诠释向外界传达真实的武汉状态提供了难得的契机。无论是视频平台上涌现出的海量的与武汉百姓生活相关的Vlog、短视频、微纪录,还是本文所分析的《武汉:我的抗疫日记》纪录短片系列均是这一特殊情境下的产物。

《武汉:我的战疫日记》是中央广播电视总台出品的融媒体系列短视频纪录片,该片主要选取医护人员、志愿者、武汉市民等疫情亲历者的亲身经历作为创作素材,采取视频日记(Vlog)+纪实短视频相结合的创作形式,用一种微观视角和私我化的镜头语言完成了对这个城市的多视域、多景别、多主体的真实场景拼接,从而呈现了疫情期间武汉社会的多个“现实横断面”。疫情期间,传统创作团队无法深入实地进行记录和拍摄,央视纪录频道采用向视频作者定向邀约、专门定制、远程指导的方式高效率地完成了系列作品。某种意义上说,这是一次普通人化身纪录片创作者,以一种“接力”和“合力”的方式完成的关于武汉真实记录的“内容众筹”,它表征了一种融合了个体创作、亲身经历、主观视角、微观纪实等新纪录手法和新表达方式的新纪实主义形态。

一 宽幅化与私阈性:突发事件中的新纪实主义形态

(一) 缺位:精英式、团队化纪录片产制模式临时性失效

纪录片作为一种记忆媒介,应当更好地发挥

凝视和记录突发社会变故的功能。与新闻、影视及文学作品相比,纪录片所具有的优势主要体现为纪实本性、视觉叙事和真相表征。正如英国著名的纪录片导演、电影理论家格里尔逊所言,纪录片具有观察“生活本身”的力量,因为它可以通过真人、真事、真情等真实片段的采集、提炼和整合从而完成现实场景的拼接,由此捕捉现实、定格现实、存真现实。专业性的纪录片产制一般都遵循专业团队、周期制作、宣发推广、上映获利的规律,目前已形成了较为严格的内容品控和商业操作机制。武汉突发疫情导致的正常态的社会生活的“紧急制动”,让既有的纪录片传统制作方式和操作逻辑均不可避免地“失效”。无论是CGTN创作的中英双语新闻纪录片《武汉战疫记》,还是新华社武汉战“疫”全景纪录片《英雄之城》,亦或是由国家广播电视总局指导,央视新闻、B站与FIGURE联合出品的纪录片《在武汉》无不肩负这样的使命——通过全景呈现、点滴记录、深入一线的方式“讲好中国抗疫故事”。这些纪录片内容具有的稀缺性和“独家”特质,根源在于特殊情境下的拍摄许可和政策支持。这些由主流媒体制作发行的纪录片作品不可避免地承担着总结盘点、反思经验、对外宣传的任务,某种意义上说,其“价值表征”要大于内容纪实。

如果说主流媒体纪录片拍摄单位是国家队,民营制作团队是专业队,公民个体制作是业余队,那么,我们不难发现,此次“抗疫”过程中三个队伍的力量对比明显呈现出首尾重、中间轻的结构性失衡。顶部的国家队因为肩负时代使命和国家重托,同时依托自身的专业性和政策福利而获得了制作重磅的带有主旋律色彩作品的机会。以公民自拍为代表的业余队则受益于手机、平板等智能终端的优异成像功能的加持,在平台激励、社交传播、视频消费等多种有利因素的驱动下迎来了快速增长。从数量维度看,其呈现出明显的“宽幅化”特点,即参与人数多、创作形式多样、内容形态不一等;从内容品质层面说,其既是鱼龙混杂的,同时又存在着专业和非专业的分野。除此之外,因为个人素材被主流媒体转发、使用(例如林晨同学的素材被央视《焦点访谈》使用),其获得了超越个人自娱自乐而向记录时代、诠释时代、见证时代进化的意义飞跃。与这两者形成

鲜明对比的是, 民间的精英型、团队式的纪录片制作团队这次出现了“暂时”的缺位现象。作为中国纪录片产业生态中不可或缺的“中间力量”, 其在此次突发的社会变故面前没有快速反应、果断行动。除去“封城”带来的出行限制和拍摄许可的政策限制之外, 有一个无法忽略的问题, 是这一形态的纪录片已经形成较为程式化的包含策划、论证、筹备、取景等环节的制作流程。这种产制模式的存在, 既决定了精英型纪录片具有深厚的思想内涵和文化品格, 同时也不可避免地使其存在行动滞后、按部就班的问题。

(二) 补位: 亲历者化身创作者——新纪录力量让真实更近一步

相比于 2003 年的“非典”和 2008 年的汶川地震, 2019 年末发生的这次突发疫情为我们提供了一个难得的审视当下中国传播语境的契机。对比之下, 这次疫情中所凸显的一个典型特征是“技术赋能”和“媒介赋权”合力为个体性传播力量提供了强大的发展动能, 个体性传播能量的激活和效能释放成为一种新常态。例如, 纪实影像创作不再是专业机构和媒体组织所独享的特权, 而是成为公众参与书写当下与表达自我的工具, 每个具备拍摄条件的个体都可以跨入记录者和表达者的行列。例如由央视纪录频道发起、推出的系列纪实短视频《武汉: 我的战疫日记》, 就是以“全民记录+亲身经历”的创新方式, 借助患者、媒体记者、普通市民、外地志愿者等各类武汉疫情的亲历者的个体主观视角, 记录发生在他们身上和他们身边的故事, 同时也呈现出疫情当下他们眼中真实的“武汉状态”。节目在内容形态上采用了时下流行的 Vlog (视频日记) 的形式, 每一集裁剪成 5 分钟的微小体量, 以“微纪录+微叙事+微影像”的文本形态结合手机端自拍的创作方式, 成就了“三微一端”的纪录形态创新。系列短篇不仅在央视纪录频道循环播出, 而且在网络上也收获了超过 7 亿次的点击率。此外, 受到国外热播的纪录片《浮生一日》(视频网站 YouTube 邀请全世界网民用摄像机记录一天中关于自己的生活琐事以及对简单问题的回答, 尔后经由纪录片导演凯文·麦克唐纳构思和剪辑成片) 的启发, 曾经制作《我的诗篇》的大象记录也发起了一项在线征集网友自拍一天生活素材的活

动——拍摄者通过拍摄自己独处或与家人、亲人、朋友、同事在一起的生活片段, 共同完成一部扫描中国的全景式纪录片。据了解, 这个活动自发布后, 已经吸引了 5000 多位的网友参与, 上传了 3000 多份的素材。在这些素材当中, 有一些是由武汉市民提供的, 诸如物资调运现场、方舱医院内部探秘、普通百姓居家生活、驰援湖北医护人员在得知自己亲人已经故去后悲伤无助等画面。这些短视频通过个体视角, 记录下了普通人在疫情中的喜怒哀乐和悲欢离合, 而个体的影像日记的结集成篇, 也最终合力完成一次全景式记录当下时代的探索和尝试。正如本片导演秦晓宇所言, 全民记录的方式可以最大程度规避摄制组模式的主观和局限, 实现真正的全景式纪录。每个人都可以是时代的记录者, 每一个独立的个体表达也更加接近真实和真相。

(三) 弥合: 从“他者”记录到“私我”记录——纪录片的视域转换

纵观纪录片的发展史不难发现, 绝大多数的作品均会采用“他者”旁观和客观叙述的手法, 最大化地去除主观性价值判断和情感取向, 由此保障纪录片可以尽可能地按照事物的本来面目之“实”来进行“如其所是”的捕捉和映现, 这也似乎成为了纪录片保持“纪实”本性的不可逾越的底线。事实上, “真实”往往被界定为一种客观存在和主观认知, 并非只有一种“显微镜式”的他者审视方式可以窥见其内在结构和表象纹理。早在 20 世纪 60 年代, 真实电影的代表性人物弗雷德·怀斯曼就宣称自己的电影为“实况故事片”。他声称不打算客观再现现实, 而只是想展示他所看到的内容, 以及他觉得其中有意思的地方。这种我所见和我所知就是“真实”的理念, 曾经引领了记录电影的“主观化结构”热潮。2006 年, 中国独立纪录片导演吴文光发起了“中国村民自治影像传播计划”。吴文光选出 10 名村民, 给他们配发 DV 机器, 进行简单培训后, 让他们回到所在的村子拍摄身边的生活。这项持续了近 10 年的村民自拍计划, 也使得“自拍”的影像日志成为了中国近代纪录片发展史上一个极具先锋意味的存在。2002 年由朱迪思·赫尔方和丹·戈尔德创作的纪录片《乙烯浩劫》, 关注的是科技发展给人类生活带来的不可挽回的灾难。对于这样一

个世界性难题的诠释,他们采用的却是通过日记的形式、从个人视角呈现问题。例如,影片中跟随赫尔方的视角展现了燃烧聚录乙烯做成的墙板会产生致癌的毒性物质二噁英。这种自我“反视”,并没有削弱影片的真实性分量,反而以微观视角揭示了宏大的主题,并因此获得了良好的观影评价。综上所述,纪录片探究真实、捕捉现实、呈现现实不只有一种路径。如果说传统的他者叙述方式是打开真实世界的大门,那么我们也可以说,亲历者的自我叙述就是敞开真实世界的一扇扇窗户。这些窗户虽然口径小、进光量少,但是同样也是观察现实世界不可或缺的一种路径。随着互联网时代中“视频化”“直播化”逐渐成为了普通人新的表达方式,短视频相较于文字、图片等载体更具“直观性”和“现场感”^[1]。无数“碎片化”的现实记录正在被赋予更多的现实意义,例如四川阿坝州小金县麻足寨甘家沟村扶贫第一书记张飞和夫人拍摄的一家人在悬崖边吃饭的短视频就火遍全网。其注册的“忘忧云庭”短视频账号,不仅仅为观众呈现了原生态的藏区自然风光和乡土人情,获得了网友的好评和关注;同时,他们也用真实记录的短视频形式帮助村里实现了农产品的外销,从而助力当地脱贫攻坚。类似的案例还有很多,今天短视频化的纪实作品,以小题材、小事件、小生活的记录方式去呈现社会空间中的诸多“微观现实”。对于这种“微观现实”,我们应该把其视为一种新的纪实形态和文化景观,给予更多的学理关注。

二 作为一种文化景观:叙事学视域下“我”之纪实意义的游离与再确认

现象学是胡塞尔创立的一个重要哲学流派,作为当代哲学研究的热点领域之一,其哲学主张一直受到学界推崇。现象学本体论的一个基本预设即社会现实是以解释过的事实(而非客观事实)呈现自身的,而对社会现实的解释在很大程度上又在不断地建构着新的社会现实。胡塞尔的理论主张为“媒介化社会”理论找到了哲学落脚点。胡塞尔提出的内视域与外视域、经验世界与生活世界之间的明证性关系等概念作为理解现象学的重要入口,也是建构其理论世界的支点。本文将从视域概念、意向性结构以及明证性三个方面,

探讨当下“私我”纪实影像作为一种真实表征的新现象、新方式,应如何确认其在“纪实”范畴内的意义归属和功能定位;作为一种由个体捕捉、呈现并汇聚而成的“文化景观”,该如何明确其在纪实影像的发展的史学视野中的价值坐标。

(一) 由外而内的“视域”翻转,从无边际转向有限度的“真实”

“视域”概念的提出,归因于现象学中的核心概念即意识的意向性。所谓意向性即是指意识与“对象”是一种永恒的对立存在关系,“对象”之所以可以被感知和被经验到,有一个前提即是“对象”是作为一个视域之中的存在。“视域”概念在胡塞尔哲学中最重要的意义在于,它说明了意识中的单个对象与作为这些对象之和的世界之间的过渡关系,说明了具体、充实的视域与抽象、空乏的视域之间的过渡关系^[2]。有学者提出,视域即是为意识的意向性开辟的“游戏场”,我们可以将“视域”简单地理解成是决定人的意识宽度和思想深度的界域范围。它从时间性和空间性两个维度确定了意识“追究”客观存在的形式,从时间性的角度明确了此在、过往与前瞻的关系,从空间性明确了内和外两种“关注”方式所获得意识体验的差异。内和外是指内视域和外视域;内视域是指我们视域范围内的所有事实、经验与可能性,其具有可以知晓、理解和把握的特点;外视域则指向了不在我们“直观”范围内存在的复杂的、未知的和不可穷尽的事实和可能性。如果说内视域是指一种“现实”的有限性,那么外视域则是指一种“现实”的无限性。个体在成长过程中必然要建构一个自我的视域世界,这个世界也可以称为生活世界,其正如胡塞尔所言,“回溯到世界,看它作为一切单个经验的无所不包的基础,作为经验世界,是如何直接地、先于一切逻辑作用地被预先给定的,回溯到经验世界就是回溯到生活世界”^[3]。这句话概括了胡塞尔对经验世界和生活世界之间关系的基本态度。

纪录片与现实之间的关系可以理解为是创作者意识与现实世界之间的互动,而纪录片的文本内容则是基于一定视域前提下的对于现实的复制与复原。两个前提的存在,决定了绝大多数纪录片是以追求无限性真实(外视域)为旨归的。其一是为了客观表达需要,因为纪录片需要隐匿或

者去除“我”的主观性介入, 最大限度地将个人情感、认知和观念做减法处理, 即将内视域尽可能地缩小。其二是优秀的纪录片不应当是人既有经验、知识的补充, 而应该去填充观众对于真相残缺而偏狭的认识, 通过外视域的观察方式来塑造自我。在以《武汉: 我的战疫日记》为代表的个人纪实影像日记中, 以我的视角, 拍摄我的生活、呈现我的琐碎平实的生活, 成为这类个人纪实影像日记“内视域”表达的一种典型形式。例如第5集中的主人公、楚天音乐广播主持人李小雷, 他拍摄的是疫情期间自己上班、与同事去超市买菜、听同事讲故事等看似再平常不过的故事; 第6集中的主人公吴孝文, 是一名四川大学华西医院护师, 他在镜头前自述给同事过生日的细节——因为怕飞沫传播, 同唱生日歌却不能吹蜡烛; 第10集则主要记录的是作为一名新冠病毒肺炎痊愈患者的朱红, 在14天隔离期后回医院复查、献血的生活片段, 以及他在片中吐露的所思所想。

视域由外向内的转换, 决定了文本内容从上帝视角的鸿篇大论转向了平民视角的闲情偶寄, 由精英式的思辨与追问范式转向了公众化的自娱自乐。以往的以外视域叙事为特征的传统纪录片, 是通过调查求证、权威解读、事实呈现的方式来引导观众思考社会、探求人生、审视自然, 从而守护自己的精英文化品格的, 而当下“我”的纪实则倾向于呈现出一种“所见即所得”的真相观, 即代替我的眼睛去记录下来的现实就是真实的, 它是一种无意识的、偶然的、具有未知性的“真实”, 因此带有很强的“去目的性”属性。《武汉: 我的战疫日记》中呈现更多的就是一种碎片化的生活片段。例如《巴铁在武汉》这一集中, 巴基斯坦留学生吴梅尔把自己的所见所闻录制成短视频发布在网上。他组织同学录制为武汉祈福的视频不是为了突出一种有意为之的“感人事迹”, 而是化作一个外国人寻常生活的点滴记录。纪录片往往通过事实序列的组合、逻辑顺序的匹配和人文意识的导引而成就其思想深度和思想光辉, 它讲究的创作者自我意识(经验世界)和现实世界(生活世界)之间的尽可能“无差别”互动, 而“我”的纪实则是通过生活片段的拼接、时间和空间转换、即兴的意识流露等组合成一个影像日记, 它将现实定义为“现实不是我们周围的一切, 而是

我们所知道、理解和彼此分享的周围的一切”^[46]; 其在题材、体裁、话语、格调等方面并不要求保持文本格式的统一性和规范性, 而是以一种私闯式的现实生活的窥探, 将现实的流动性和无限性转向了一种固态化和有限性, 从而确立了这种纪实本身的微观价值和意义。

(二) 呈现式“直观”与当下式“口述”结合: 意向性的单一化

纪实性是纪录片的本质属性之一。“所谓“纪实”, 就是尽量按照事物的本来面目之“实”来进行如实的记录或“再现”, 即对真人真事真场景、真情实感真思想等原生态素材进行采集、提炼和整合”^[5]。与纪录片相比, 个人纪实影像在“纪实性”上具有两个先天优势: 一个是在场化的直观所形成了一种纯粹呈现, 最大化地消解了他者口述、情景再现、现场还原等既定的纪实手法, 将原本复杂的多维事实的呈现方式转换为一种纯粹的直观, 达成一种“我所见即为我所呈现”的现实复制效果。另一个是个人纪实影像是一种当下式的单一时间维度的视觉表征, 它聚焦于此刻、此情、此景与此在, 放弃了对于过往、当下、未来所建构的完整时空序列的溯源和全方位呈示, 由此带来的是一种将时空序列压缩后简化为一种平面式的时间符码的重组。这样就将现实的呈现牢牢锁定在一种时空维度上的此刻与此在, 再加上个人出镜来对“我”所见的现场进行描述, 我的解说与我所熟悉的场景叠加在一起, 这就会带来一种“身临其境”的真实体验感, 其借助主观化的旁白与音乐, 润物细无声地把观众缝合进作品的意图中, 从而实现“询唤”机制^[6], 最终也为我所见的“真实”增加说服力和可信感, 毕竟“事实现场的存在, 首先提供了一个真实可靠的环境图像”^[7]。以我的直观作为一种表现方式则将真实性呈现带入到一个新的视野, 即真实是呈现出来的, 不是由观点叙述出来, 也不是由论据组合而思辨而来, 从这个意义上说, 它赋予了真实性一种新的表征范畴。例如, 一些纪录片中会有意地选择一些事件亲历者、研究者、观察者的口述作为呈现真实的一种佐证方式。值得注意的是, 即使作为事件亲历者之后接受采访的口述真实, 从真实的“逼真性”效果来说, 也远不及在事件发生的当时用一种在场者的记录来表达更有力量。

例如,广东全民战疫微纪录片《31天》、广东复工复产微纪录片《交响曲》、战疫诗歌微纪录片《致英雄》等均是采用将网友作为创作合伙人的形式,由网友自行拍摄、提供素材后剪辑成片。现象学意义上的“直观”,是一种知觉系统的整体感知,“我所见即为我所呈现”的直观方式,此刻与此在的时空属性,以及“我”的解说和“我”的场景的叠加,都让个人纪实影像具有了一种和现实同在与同化的可能。当然,这里的现实指的是微观意义上的现实,其实质是,在消减影像文本与现实纵深之间的人为介入(创作者的个体)之后,两者间达成一种单纯的“亲密接触”关系。由此,真相不再是错综复杂的线索交织、意识投射和叙事手法的结合,而变为一种纯粹的直观,其正如加拿大摄影师迈克尔·布罗曾说,你无法讲述真相,你只能展示它。这种纯粹直观也将图像作为了最可靠的呈现真实的手段,即通俗意义上的“有图有真相”。

胡塞尔的意识意向性理论的精髓是“意识总是关于某物的意识”,即人的意识并非是一个存在人脑海中的实在的东西,而是一种行为体验,也是一种与实在物相关联的经验;物便是意识的对象,人的意识之所以能够认识和感知客观世界,就是因为“物”可以以某种具体形式与人的意识产生互动,例如绘画中的色彩和音乐中的旋律无论其表现的内在含义如何抽象,其能够被人感知就是因为它能够以绘画和音乐这种对象形式来显现。从这个意义上说,个体纪实影像作为一种意识对象的记录载体显现出的单一性的特质,主要归因于将手机等拍摄终端的镜头等同于人的眼睛。这样就必然形成一个单一的主观视角和近距离的观察范围,而无法完成几种视角的切换和补充,由此也就决定了这种直观式呈现只能产出一种外在是固定形态(微纪录片)、内在则缺少延展性(主题内涵的持续性解读)的单一化影像形式,比如,《武汉:我的战疫日记》就明显缺少视角的相互佐证关系。单一视角下的主观审视必然会使得真实变为“我”所看到的真实,这就容易将“真实”这种存在划归为一个细小的局部和片段,其虽然能起到窥一斑而知全豹的效果,但这也决定了其在意向性层面的单一性,而这种单一性带来的必然后果是主题的浅薄化和表达的自由化。

(三) 依赖直觉经验、忽略逻辑统筹: 明证性的“价值折扣”

现象学的本质原则体现为直觉的明证性,人类认识和把握世界的基本方式便是依赖于自身的直觉;在直觉过程中,主体使用自身的“权能性”即“具有使空洞的、间接的、不确定的‘被意识之物’得以充分的能力和‘才能’的意识”^[8]。其最终达成对于现实对象的本质直观,必须依赖于直觉和逻辑两个端点,两者缺一不可。一方面,直觉经验是逻辑起点,离开了具体的感性材料、脱离具体表象,逻辑也就失去了其栖身之所;另一方面,逻辑又是建立在直觉经验之上的从表象向本质的“一般之物”迈进的阶梯,缺少了逻辑的统筹,个体的直觉经验必然是零碎的、偶然的、表象的。“直觉明证性以主观的心理活动为载体,但是本质直观的实现并非心理元素的联结,本质直观呈现于思维的直觉活动中,同时以逻辑为基础,在二者的相互依托中,实现对于事物本质规律的把握。”^[9]这也意味着,想要达到直觉本质之真,必须要立足于客观逻辑,同时避免个体心理活动的主观任意性。

《武汉:我的战疫日记》为代表的个人纪实影像实践体现出较强的直觉经验的依赖性,而缺少了一种逻辑想象力的统筹。它以个体主观体验为依托,以主观视角为透视角度,以感性经验的视觉化表征为基本方式,完成了创作者主体精神、生命意识和行为方式的“客观化”叙述。某种意义上说,这种客观化是基于“我”的呈现所需要的客观化,是一种包含着具体心理体验和感性直观的客观化,而非以呈现体验和直观中的本质要素为其旨归的客观化,所以其可以理解为是一种为我所用的“客观化”,而非作为一般意义上的客观化,也就是说“创作者的思维、情感、欲望等也一直在场,须臾不离”^[10]。这就不可避免地将内容文本引向个体“演绎”的方向,从而呈现出较强的演绎美学特征。所谓演绎美学,“它热衷于从主观出发,建构、假想事物形成的过程和原因,然后再通过验证使其客观化。”^[46]例如第7集中的主人公 Mr Pea 逗逗先生(英国),他是憨豆先生唯一钦定模仿者。这一集中展现的是他自述的在封城期间自己独居生活的体验历程以及自己的所闻所见。叙述中,他特别回忆了一个情景,

是一天晚上打开窗户听见小区里的住户自发地打开窗户呐喊“武汉加油”。原本是本人亲眼所见的一个客观化场景,却因为文本内容中更多地是侧重于自我独居生活的感受、体验和情绪的表达,使得这个客观化场景演变为我的感受(武汉人民乐观、坚强)的佐证材料。将客观场景包裹进我的主观体验和表达中,除了能够证明“被‘说’的事实本身的真实存在”^[11]之外,并没有整合个体所见的感性材料和客观场景,通过逻辑的想象力达成一种对于生活本质的直观。这样,其影像便停留在对于生活表象的记录和“津津乐道”上,成为了一种割裂了自我生活空间和社会现实空间逻辑关系的“喃喃自语”。除此之外,个人纪实影像的“短视频”化的表征载体也不适合逻辑化的文本结构形态,更难以在经验直观、生活表象、逻辑统筹、纯粹本质之间建立起一种内在的衔接和关联关系,由此也决定了这种文本形态在纪实意义层面上的“价值折扣”。

三 媒介重构视角下的“真实”生产机制再审视

伴随着疫情的突然爆发而来的新的社会情境重塑了以纪录片为代表的纪实影像的创作场域,这种改变主要体现为两个方面:一是对于普通个体创作纪实影像的赋权和价值认可,二是使得既有的纪实手法、表达技巧、体裁格式等获得了一次新的扩容。从更广的意义上说,谁来定义真实、如何诠释真实、如何呈现真实这些基本问题也获得了一次重新确认答案的机会。在回答这些问题之前,我们必须明确:事实生产主体多元与物质世界的多维存在需要保持一种一致性;事实(或真相)的生产机制不应当是由某个主体来掌控的;事实(或真相)也不应当只有一种呈现方式、一个观察视角,它应该保持一种适当的开放性和包容性,能够容纳更多的创作主体基于自我的角度来完成对于事实的诠释和呈现,这也是当下媒介生态领域发展到今天的一个必然要求。“如果说传统纪录片模式是‘真相’下创作者主导观众从认知‘事实’再到情感疏导,是创作者一个人的舞台,那么后真相语境下的纪录片创作则逐渐显现出的是主控力量的削弱以及公众参与的加强。”^[12]我们需要承认,纪录片所代表的真相生

产范式正在与个体纪实影像实践所形成的真相生产范式并存发展。除此之外,我们还可以从几个微观角度来审视这场全民纪实影像运动给予纪录片创作的一些有益启示。

一是叙事视角的转换。我的纪实影像与纪录片相比,往往采用第一人称叙事。“第一人称叙事平易近人,其观点仅代表叙述者自身的观点,没有强加于人的压迫感,因此也特别容易感动人。人只能被具体的人所感动,很少能被理性思考牵动情绪。”^[13]这种叙事视角可以有效拉近与观众的心理距离,进而增强情感共鸣。例如,第2集的主人公曾雨辰,在大年三十晚上躲在被窝里对着镜头记录下了自己的新年愿望。这个年轻女孩吐露的心声也是身处疫情当中的武汉人民的共同心声,这也让“我的叙事”演变为集体的叙事,从而超越个体存在的价值而演变为一种集体之中的价值。正如纪录片研究学者布莱恩·温斯顿所说的“隐含的或然性”一样,其使得对某一事件或某个人的特定描述可以被扩展成为对此一事件或个人所属总体的一种说明,只要这种描述还可以体现出一定的社会意义。

二是叙事由过去式和总结式向现在进行时的事实演绎维度转变。这是一种类似于直播的“即时在场”效应,它不同于传统纪录片因为流程化制作程序而形成的相对滞后性,也不同于拍摄完成后的后期构思、叙事、解说而形成的“滞后性”表达。这种现在进行时某种意义上说是一种现场直播时的切片处理,即将一个正在发生的直播画面做一种片段式的浓缩,而浓缩后的这个点则具有了一种“由点及面”的意义放大效应;这个面则是指向了现实空间的结构和关系,从而跳脱单纯的平面化的“点”状式微观情境和微观话语的表征,进一步拓展事实维度的现实纵深和隐喻能力。

三是完成了真实表述的主体由“他者”向“见证人”的转换。“他者”叙事是传统纪录片为了保证叙事客观性而经常采用的一种叙事视角;这里所谓的“他者”是与叙事空间相互隔离后的一种独立存在,“他者”叙事中常用的叙事视角是外向视角和全知视角,因此也容易建立起客观、权威和全面性的观感印象。与这种独立于叙事空间而存在的他者叙事不同,《武汉:我的战疫日记》则采用了是一种“见证人”的叙事视角来完成一

种“内在视角”的延伸,这种视角是以明确见证人作为叙事的发起者和总结者为前提的。正如纪录片传播学者布莱恩·温斯顿在《当代英语世界的纪录片实践——一段历史的考察》一文中指出的那样,见证人(其中包括摄影机的见证以及拍摄者、信息提供者、被拍摄对象的见证)和叙事一道,构成了纪录片另外一个必不可少的基础。在此次疫情爆发之后涌现出的众多纪实影像作品中,创作者以“见证者”的身份完成了作品的叙事视角的预设。与以往的纪录片叙事中更多的是将“见证者”纳入到“他者”叙事视角之中不同,见证者与创作者的身份合一带来了纪实作品叙事范式上的一种新进化。

《武汉:我的战疫日记》完成了一个双重价值坐标的定位。一方面,智能终端赋予了普通人去记录真实生活、表达自我、呈现微观现实的影像表达权,它表征了在特殊社会情境下,个体性纪实影像传播能量的激活和效能释放成为一种新常态;另一方面,它通过“接力”“合力”“众筹”“视频化”“直播化”等互联网“新玩法”,拼接出一个与主流媒体、传统纪录片相区分的现实图景,从而完成了纪实创作在创作者和美学这两个层面的双重“补位”。随着更多元的创作者的涌入,其必然带来纪录片产业生态的全面“扩容”,这些“现实碎片”所隐喻的“现实微观”也将获得价值上的重新审视。它并非是对既有的纪录片纪实性、真实性和纪实美学的消解和解构,而是让纪实美学有了更广阔的“施展空间”。“电影眼睛派”的代表性人物韦尔托夫认为,“仅仅在银幕上展示真理的碎片,真理的局部是行不通的,这些局部应当按照主题组织起来,整合成一个整体的真理”^{[4][45]}。从这个意义上说,对于这些看似微观化的现实表象、有些浅显的“我的眼中”的真相的“整合”就变得非常有意义了。如果说个体纪实

影像实践的“聚沙成塔”效应促成了“泛纪实化”纪录空间构建,那么当下传统纪录片创作中如何吸收其有益成分,进而开阔现实记录的界域、提升现实记录的纵深尺度、赋予纪实美学更多的表征空间,就成为一道非常有意义的思考题了。

参考文献:

- [1] 王筱卉,赵鑫磊.“三农”短视频兴起之意义与现存之问题[J].湖南工业大学学报(社会科学版),2020,25(4):36.
- [2] 倪梁康.胡塞尔现象学概念通释[M].2版.北京:三联书店,2007:216-219.
- [3] 胡塞尔.经验与判断[M].邓晓芒,译.北京:三联书店,1993:58.
- [4] 帕特里夏·奥夫德海德.纪录片[M].南京:译林出版社,2018.
- [5] 李智,郭沛沛.纪实性·真实性·真诚性:现象学视域下纪录片纪实性再议[J].当代电视,2020(2):66.
- [6] 叶绵耀.关于现场实录类电视纪录片创作的思考[J].中国电视,2019(5):28.
- [7] 何苏六,韩飞.时代性互文互动:改革开放40年与中国纪录片的发展谱系[J].现代传播(中国传媒大学学报),2018,40(12):111.
- [8] 姚洪磊,张德胜.纪录片的“口述”何以呈现“事实本身”:现象学视域下的理论探究[J].中国广播电视学刊,2014(6):18.
- [9] 埃德蒙德·胡塞尔.现象学的方法[M].克劳斯·黑尔德,编.倪梁康,译.上海:上海译文出版社,2005:125.
- [10] 陆云.解读胡塞尔的直觉明证性[J].社会科学战线,2011(1):263.
- [11] 王迟,布莱恩·温斯顿.纪实之后:纪录片创作新趋向[M].北京:中国国际广播出版社,2017:8.
- [12] 侯洪,宁珂,王卓尔.交互式纪录片的现实建构与发展症候及其反思:基于媒介研究“实践范式”的视角[J].现代传播(中国传媒大学学报),2018(4):114.
- [13] 聂欣如.纪录片概论[M].上海:复旦大学出版社,2016:307.

责任编辑:黄声波