

区域纪录片建构国家形象的视觉修辞实践

朱玲玲 (扬州大学新闻与传媒学院, 江苏 扬州 225000)

【摘要】 区域纪录片中的图像已成为建构国家形象的重要介质或隐蔽传达主流意识形态的重要手段, 对其视觉文本与视觉修辞实践进行分层析理, 可为我国国家形象的建构提供有益启示。区域纪录片反映出中国国家形象的整体变迁, 同时多维投射出地大物博与风景秀丽的东方地理大国形象、开放包容与自信可爱的人文大国形象、笃行不怠与踔厉奋发的发展中国家形象。其中, 通过符号“凝缩”的视觉修辞实践与“刺点”设置的情感激活实践, 赋予了国家以特定的文化主题和价值取向, 实现了主流意识形态话语的意义生产。

【关键词】 国家形象; 视觉修辞; 纪录片; 西藏

【基金项目】 2022年江苏省研究生实践创新项目“体育媒介事件与中国国家形象塑造研究”(项目编号: SJCX22_1695)。

现代图像技术日益普及, 国家形象越来越普遍地“被把握为图像”, 如何利用各种图像建构好国家形象也因此成为亟待研究的重要课题。区域纪录片作为一种取材于某区域范围内的现实生活, 且主要以图像为视觉文本和传播形态的综合艺术, 其内容真实生动、题材丰富广泛, 可以通过纪录片中作为示例的区域图景(包括经济、文化等)来反映、建构新时代国家形象, 以此将关联性紧密的区域形象与国家形象联系在一起。因此, 在反映、建构新时代国家形象方面, 区域纪录片具有不可忽视的重要价值与重要使命。

区域纪录片《走进西藏·高原之歌》基于不同主题, 从不同角度出发介绍了在新时期西藏的新面貌, 这不仅有利于展现一个将传统与现代进行有机融合、充满生机和活力的西藏形象, 更有利于建构一个真实全面的中国国家形象。鉴于此, 本研究拟从视觉修辞视角出发, 对《走进西藏·高原之歌》这一区域纪录片展开分析, 围绕“在区域纪录片中, 国家形象的视觉建构究竟如何增强国家认同”这一核心问题, 从而对“国家形象在区域纪录片中呈现出的视觉表征”“区域纪录片在建构国家形象过程中的视觉修辞实践”“区域纪录片在建构国家形象过程中的情感激活实践”这三个具体

问题展开讨论, 以探索区域纪录片利用图像建构国家形象过程中所发挥的媒介叙事力量。

一、区域纪录片中关于国家形象的视觉表征

区域纪录片作为一个多模态的话语集成, 其所容纳的图像文本是将文字表达具象化与传递意义的有力手段, 从视觉层面对其表征实践展开分析, 是分析其建构国家形象的重要路径。下面将分别从历时维度与共时维度出发, 以区域纪录片《走进西藏·高原之歌》为例, 分析其中关于中国国家形象的视觉表征。

(一) 历时维度: 区域纪录片中国家形象的动态变迁

图像与其他媒介的联姻是人类社会表征文化的普泛形态, 在《走进西藏·高原之歌》这一纪录片中, 多种类媒介形态的综合运用并由此引发的意义联动, 则更是将现代视觉艺术中表征媒介的互动发挥到极致。视觉图像所包含的信息类型可以分为语言信息、直接意指的外延图像信息、含蓄意指的内涵图像信息三类。这三类信息作为不同的媒介文本形态(语言与图片)往往不会在人类社会的表征场域中孤立发挥作用, 而是常常会进行一定的形式重组, 进而逐渐形成不同类型媒介

文本间的越界征用现象,如图片与图片、图片与影像、图片与声音、图片与语言之间的多模态互文,由此带来不同媒介文本间的意义联动。从视觉修辞视角出发,不同类型媒介文本间的越界征用现象(亦即表征媒介的互动样式)则主要聚焦于不同图片、影像间所建构的表征图式。这种表征图式在纪录片《走进西藏·高原之歌》中则突出表现为一种图像并置叙事,具体指不同图片、影像围绕某一主题并置,形成一种交互性的对应与阐释关系,由此构建出“图—图”互文的表征图式。^[1]

在视觉技术、大众传媒高度发达的现代社会,图像的越界征用成为现代社会的常态现象,然而,并不是任何图像间的并置都能构建出“图—图”互文的表征图式,并形成一种交互性的对应与阐释关系。只有围绕某一主题来安排、处置不同图像,使得不同图像脱离原本文本而形成一个新的图像文本整体并被纳入新的文本表征体系,在此过程中,并置后的图像文本整体不仅在形式上是一体的,还应形成一种时间性或空间性的逻辑关系。^[2]从历时维度看,作为区域纪录片的《走进西藏·高原之歌》,对中国国家形象的视觉表征主要体现在通过图像并置叙事,指涉国家形象的总体动态变迁。

纪录片《走进西藏·高原之歌》中,为了达到突出新时代背景下传统与现代、生机与活力并存的西藏新面貌以及西藏地区社会生活的历时性变迁,纪录片制作者采用了“装置时间”这一图像并置叙事手法,利用再现性图像来表达现实生活世界的本真。“装置时间”作为现代视觉中图像征用的重要手段,是纪录片制作者在颠覆传统线性叙事模式的基础上,用多幅图像的同时并置来达到一种“历史性的重合”。^[3]在此过程中,纪录片制作者将时间作为一种富于变化的材质来使用,解构时间、制造时间,从而实现整个视觉图像意义的“颠覆性”改写。具体而言,在纪录片每集开头部分所呈现的关于该纪录片核心主题的整体概览,其中大部分影像画面主要截取纪录片中不同主题下所拍摄的图像画面,这些图像画面也自然成为整体概览部分的母本。然而,为了达到突出传统与现代、生机与活力特色并存的视觉效果以及呈现西藏地区社会生活的历时性变迁,纪录片制作者援引、截取不同主题下的影像画面,如西藏地区的自然生态景象与西藏人民对于这些景观的描摹或利用、传统艺术表演与西方古典戏剧表演的影像画面、草原上的运动画面与足球场上的运动

画面等,并对画面进行拼贴处理,经过拼贴处理后的画面便被分为左右两部分,画面总体呈现出一种图像并置的叙事结构。这种以二分手法来处理图像中的时间和空间关系的图像叙事手法,打破了传统线性叙事模式并呈现出一种隐性的意义互动色彩,画面整体更多指向是不同时空维度下“传统西藏”与“新西藏”的特色对比,并由西藏地区自然风貌等方面的历时性变化指涉中国国家形象的整体变迁。

(二) 共时维度: 区域纪录片中国国家形象的多维投射

真实世界沦为影像,影像却升格成看似真实的存在。^[4]居伊·德波对于影像如何通过描摹生活世界与营造景观来形成关于现实世界镜子般的错觉表现的描述,为我们认识世界与再现性图像(包括影像)间的关系开启了一个新视角。视觉文化与物性视角下,纪录片制作者作为可见的形象化语言的绘制者,往往致力于利用图像不断描摹生活世界中的具体物象,不断捕捉生活世界中具体物象的特质,以“如实呈现”物的属性,追求物性真实,并利用景观不断夸大、增强人类对于物的属性的视觉感知。这里的景观具有两层基本的含义,其一是作为客观实在物本身的景观,主要分为作为物质性存在的景观与人文景观两个维度。其二是指代表或表征各种文化意义的符号,即景观在媒介文本中的符号再现。视觉文化语境下,纪录片中的景观大多通过视觉文本尤其是利用图像对不同维度下的物质性存在予以直观呈现,并进一步作用于观者对于生活世界中物象的认知。这种呈现与认知在一定程度上便反映为纪录片制作者与观者对于区域形象与国家形象的认知与价值判断。具体而言,纪录片《走进西藏·高原之歌》分别从以下三个方面来描摹西藏地区的具体物象或塑造该地区人文景观,以构建一个较为完整真实的西藏形象与中国国家形象。

第一,地大物博、风景秀丽的东方地理大国形象。纪录片《走进西藏·高原之歌》在致力于凸显、建构西藏区域形象与中国国家地理形象的过程中,其所呈现的景观首先便着眼于第一层含义的景观(作为自然的或人文的物质性存在,这里首先体现为自然景观符号),以西藏地区的自然景观符号来拓展与更新中国国家形象符号系统,提升中国国家形象表征系统的认知度。具体而言,纪录片《走进西藏·高原之歌》以俯瞰自然的高空视角,向观者呈现出中国西藏的辽阔地域,呈现出

中国西藏垂直分布的“一山见四季”“十里不同天”的自然奇观,包括冈仁波齐峰、南迦巴瓦峰、米堆冰川、林芝的桃花美景……在高峻逶迤的山脉、陡峭深切的沟峡以及冰川、裸石、戈壁等多种山川地貌的穿行过程中,纪录片的镜头对西藏地区的自然生态文化、建筑文化(布达拉宫的修筑技艺)等进行视觉描摹,由此,一个幅员辽阔、地大物博、风景秀丽的东方地理大国形象也得以凸显与建构。

第二,开放包容、自信可爱的人文大国形象。要达到一国人文主题形象的凸显与建构,需要依赖于第二层含义的景观,即景观在媒介文本中的符号再现,这里体现为人文景观符号(如人文遗迹)。具体而言,纪录片《走进西藏·高原之歌》“成长”篇章中学习现代马术的小朋友——格西,他在与曾经学习过西藏传统马术的父亲之间的相处镜头表露出儿童在学习新事物时的天真烂漫,这种视觉文本的利用与视觉形象的打造,其目的在于诉诸直观的可爱人物的符号,即借助“萌人萌物”来完成可爱中国形象的塑造。此外,在纪录片《走进西藏·高原之歌》“新风”这一篇章中,作为近现代艺术形式的画展走进西藏人民的日常生活中,这些画风新颖并对当地人民形成视觉“刺激”的画作在当地人的日常生活空间——甜茶馆中展出,作为民族文化元素的传统空间与现代艺术的结合隐喻传统与现代的碰撞,凸显出开放包容的人文大国形象。

第三,笃行不怠、踔厉奋发的发展中国家形象。在自然或人文维度下对西藏地理与人文形象的描摹过程中,除了对物质景观符号与人文景观符号的挖掘与利用,纪录片《走进西藏·高原之歌》还积极描绘不同人物群像的生活状况,关注置身其中的个体的心灵世界,使得西藏区域形象与中国国家形象更具立体感与饱满度。纪录片《走进西藏·高原之歌》挖掘利用人物故事与形象资源,比如在职场中奋力逐梦的“律政先锋”——阿旺益西、利用现代技术保护古老药方的古桑、带领同辈妇女共同致富的珠旺姆等,向观者描绘出各行各业中的奋斗者群像,逐步构成了一个笃行不怠、踔厉奋发的发展中国家形象。

二、区域纪录片建构国家形象的 视觉修辞与情感激活实践

区域纪录片被视为一种由多模态视觉元素组合(以图像文本的铺陈与编排为主)而成从而实现

多重表意的艺术形式。视觉修辞是其构建影像图式与表意的实践路径,而“刺痛”与激活观者的感性神经则成为其完成对于目标形象建构的直接目的。

(一)符号“凝缩”:视觉修辞实践

“凝缩”一词是弗洛伊德在阐释梦的生成机制时提出的,具体指把抽象的东西物化,以利于思想以视觉或听觉的形式再现的这一“节省倾向”思想。^[5]从本质上而言,“凝缩”机制的运用总体受到一种节省倾向、省略意识的支配。之后,拉康在此基础上进一步指出“‘凝缩’是能指的重叠的结构”。而克里斯蒂安·麦茨则又以这种“凝缩”思想来观照电影艺术中符号形式的生成过程,他在借鉴弗洛伊德和拉康的精神分析学思想的基础上,结合符号学理论,把“凝缩”纳入电影理论之中,将“凝缩”发展成为电影这种艺术形式的修辞方式与生成机制之一。麦茨认为,电影可以被视为一种由邻近的影像所组成的影像链,这种影像链主要通过艺术形式(对应符号能指)和艺术内容(对应符号所指)来传达信息和情感,而“凝缩”则可以通过对符号能指的安排与干预,以简缩的形式表达复杂的隐意,从而为影像意义的快速汇聚架设了桥梁,为影像意义的转换开辟了通道。简言之,“凝缩”机制即通过符号能指的位置安排与干预来转换或产生新的意义。

区域纪录片作为一种取材于某区域范围内的现实生活,以某区域范围内的真人真事为表现对象,主要以图像为视觉文本和传播形态的综合艺术,往往可以在几分钟至几十分钟的时间长度内通过图像文本完成多重意义的传达,且这种图像文本不是静态凝固的意义呈现,而是存在大量意义的积累、变调、交错。因此,区域纪录片不仅同电影一样,是一种由邻近的影像所组成的影像链,也是一种包含了多种意义积累、语义汇聚的“意义链”,深刻隐含着与电影艺术相类似的意义传递、流通结构。而作为一种重要修辞方式的“凝缩”机制,不仅可以成为电影这种艺术形式的重要加工手法,也可以成为区域纪录片这种综合艺术形成“意义链”的重要修辞方式。

“凝缩”的运用能够改变意义汇聚、流通的逻辑规则,而这种规则可以应用于电影等艺术的意义传递与流通过程中,因此,“凝缩”也可成为区域纪录片建构国家形象的一种重要修辞方式与作用机制。在麦茨看来,符号形式的“凝缩”,最终可达到符号意义的延展。电影艺术中的影像链主

要是由邻近性的镜头组成，其所运用的“凝缩”机制，主要是在位置轴上形成位置的邻近关系(如画面中的时间邻近)与形成镜头的组合关系(如画面中的空间邻近)相一致，来完成对“意义链”的干预。其中，在位置轴上形成位置的邻近关系即形成叙事的有序化，并以模式对其进行规范，以达到镜头表现的连续性，实现不同内容间历时性关系的建立；而形成镜头的组合关系即通过事件相关序列的表述，实现不同内容间的共时性关系的建立。

在区域纪录片这一综合艺术中，如若利用“凝缩”机制实现对国家形象的建构，可将“凝缩”视为通过多元符号的运用(包括对符号能指的调整安排)，从而将“部分形象”组合成多维立体的国家整体形象的修辞实践。具体而言，纪录片首先需要广泛征用能够投射某一主题国家形象(如开放包容、和谐美丽、雍容大度等)的地域符号、人物符号、文化符号等多元视像符号，再依据不同的组合关系(位置的邻近关系、镜头的组合关系)调整安排这些符号能指的位置以转换或产生新的意义，从而完成建构某一主题国家形象的“凝缩”修辞实践。在《走进西藏·高原之歌》“逐梦”这一篇章中，纪录片影像叙述了扎西次仁作为在上海戏剧学院求学的西藏青年学子，其在排练藏语版《哈姆雷特》过程中，回到家乡西藏收集“用藏语诠释世界经典”的灵感与自信。纪录片在拍摄叙述这一人物事迹的过程中，对《哈姆雷特》这一文化符号、西藏青年学子——扎西次仁这一人物符号以及藏语这一特色语言符号进行征用并对其艺术形式的呈现(即图像文本的呈现)次序进行安排组合，通过调整多元视像符号能指在画面中的邻近位置，形成镜头的组合关系，最终达到主人公立足于家乡文化传统而寻回了艺术表演的灵感与自信这一意义的延展。可见，这种图像文本的利用与组合搭配不仅可以映射出西藏地区不同个体或群体的形象，还可以通过个体或群体形象组合构成西藏区域或民族形象，而该纪录片中的西藏区域或民族形象又可以实现中华民族整体形象的建构。

(二)“刺点”设置：情感激活实践

罗兰·巴特的《明室：摄影纵横谈》提供了广为人知的“展面”与“刺点”这两个概念。^[6]“展面”指照片显示的基本文化背景与知识框架，关于“展面”的修辞则指向道德或政治文化的理性调节。本质上而言，“展面”是从属于文化，乃是创作者和观者之间的一种契约，其为观者带来的是相对中

性的情感，是井井有条、平滑完美的存在。而“刺点”则具体指照片上的某些偶然性元素，像箭一样跳脱出或溢出或“破坏”常规与固有的文化范畴，冲击惯常的思路和理解，击中与“刺痛”观者的内心，迫使观者放弃秩序，刺激观者进行“作者性”解读。“刺点”一般包含至少三方面的特征，其一，“刺点”为观者的观看体验带来异常冲击，让平缓而有序的观看陷入慌乱。“刺点”不仅可以对微妙复杂情绪的传递起到重要作用，还可以唤醒观者脑海中早已被遗忘的深层记忆；其二，“刺点”往往产生于文本的断裂之处，是对文本常规、“正常性”的破坏，断裂是“刺点”出现必不可少的条件；其三，“刺点”须引向画面之外的精神向度。“刺点”的背后往往暗藏深意，潜藏着一种隐喻式的力量，可以将照片转喻式地打开到一个与观者的情感与记忆相衔接的领域。

“刺点”可以是影像中的一处细节，也可以是一组局部的透视。在图像文本中巧妙利用“刺点”来激活与“刺痛”观者的感性神经，可以带动观者的共通感，促使观者形成情感记忆与加深文化认同，即以图像文本中的“刺点”来发掘、点明创作者与观者间、不同观者间的情感共通点。因此，“刺点”设置可成为区域纪录片建构国家形象的重要实践路径。“刺点”的效果是相对于观者的主观意志与感性思维活动而言的，这就要求纪录片制作者在观者已经识别、理解照片中的各类视觉信息的基础上，积极利用不同类型的“刺点”打破既定的经验与事实，最大限度地引起观者的选择性注意，刺激观者的感性神经，带动起观者的共通感，并向观者递送意义的“邀约”，以达到加深情感记忆与文化认同的效果。

《走进西藏·高原之歌》这一区域纪录片中也包含了图像中作为突兀性存在的“刺点”。该纪录片中所存在的“刺点”，不仅体现在对于常规、“日常性”图像文本形式方面的“解构”，在“解构”过程中更进一步延伸、扩展了图像文本的意义。纪录片《走进西藏·高原之歌》“逐梦”这一篇章中，在讲述林芝市当地的藏族青年尼玛丁增的个人逐梦故事时，利用当地的“等梦”习俗与仪式为故事阐述铺垫了一定的文化意涵，“古老而神秘的等梦习俗与充满欢闹的浪漫仪式在学巴村当代已经传承了五六百年……摘下桃枝，围火而坐，许下自己的心愿……在桃树下睡上一晚，梦到白发老奶奶的人，梦想便会实现”。纪录片为搭配“等梦”习俗与仪式的旁白介绍，时而穿插着桃花等浪漫元素，

画面整体和谐而又温馨。然而,在仪式结束后,纪录片画面随即直接呈现仪式成员在诉说梦境时的面庞,或惊喜或可爱或直面镜头时的紧张。这种将拍摄对象与镜头正面“对话”的图像文本,无疑是对于纪录片中镜头常常作为“旁观者”角色(纪录片往往会淡化镜头本身的存在)这一常规的破坏,打破了纪录片观者原本平缓而有序观看,直接越过镜头的存在而向观者传递拍摄对象在仪式中、在诉说梦境时的主观体验。这种视觉“刺点”能够对观者形成一定的认知与情感刺激,甚至造成一种强介入的认知体验,可进一步强化观者对于“等梦”习俗与仪式的意义联想(青年在逐梦过程中对于梦想成真的期待)。因此,作为突兀性存在的视觉“刺点”可在一定程度上成为纪录片中的情感引爆点,在对西藏地区各类习俗与仪式的视觉呈现过程中,穿插与强调个体的情感叙事活动,渲染人物个体在特定情境下的独特体验,更有利于观者找到与拍摄对象之间所共有的情感通点,强化观者对于真实可爱人物形象的感受以及对于真实可爱国家形象的感性认知。

三、区域纪录片建构国家形象 与主流意识形态的视觉生产

区域纪录片是叙事的艺术,在数字化时代,区域纪录片中的视觉图像仍旧凭借其突出的民族或区域特色、完备的图像叙事审美功能以及浓厚的感染力与亲和力,较好地引发大众对于民族或区域文化的认同并达到国族情感的凝聚,成为建构国家形象的重要手段。作为主流意识形态外在表现的国家形象,其在纪录片中的建构过程,实际上也是国家主流意识形态和核心价值观的重要传播过程。尤其是在当今视觉文化背景下,纪录片中关于国家形象的视觉修辞实践,其实质上为国家主流意识形态的视觉生产活动,具体指国家主流意识形态利用图像等视觉文本进行意识形态直观表达的话语实践。在区域纪录片《走进西藏·高原之歌》建构中国国家形象的过程中,开展符号“凝缩”的视觉修辞实践与“刺点”设置的情感激活实践,通过赋予图像以“意义”,主流意识形态被编码为各种各样的图片、影像并在纪录片中呈现、被观者所接受。在此过程中,各类图片、影像不断赋予国家以特定的文化主题和价值取向,悄无声息地绘制出承载着主流意识形态话语的不同主题国家形象。换言之,作为主流意识形态外在表

现的国家形象,其承载了隐蔽的政治话语,并借助纪录片中的视觉图像实现了主流意识形态话语的意义生产。

纪录片作为一种意识形态话语,纪录片中的图像是建构国家形象的重要介质或隐蔽传达主流意识形态的重要手段,而这种视觉修辞实践或视觉生产活动效果的实现基于对主流意识形态内容的图像化建构,以及对文本内容的图像化加工与叙事。在此过程中,需要注意将具有高度抽象性的主流意识形态以喜闻乐见的形式转化为大众的认知与实践,视听兼备、诉诸真实,满足大众的感官体验,激发其感官愉悦感,避免意识形态倾向性过于强烈而削弱纪录片本身的真实性与艺术性,在驾驭好“影像记录”和“价值阐释”两种表达范式的基础上,在化抽象为具体、化理性为感性的过程中引导大众增强对主流意识形态的认同,提升主流意识形态的视觉生产效果与总体建设效果。要做到这两点,就需要纪录片制作者(图像叙事主体)一方面始终秉持“影以载道”的文化追求,不断探索纪录片的纪实理念和影像实践的现实意义,另一方面要结合区域纪录片内容的纪实性与艺术性,不断拓展主流意识形态与国家形象(作为主流意识形态外在表现)在视觉文化时代的传播路径以提升其传播效果,提升主流意识形态的吸引力、感染力、凝聚力和引领力,发挥好纪录片在建构中国国家形象、讲好中国故事过程中的图像媒介力量。

参考文献

- [1]张伟.从“场外征用”到“图—图”互文——现代视觉表征的新范式及其意义生产[J].学习与探索,2018(02):152-158.
- [2]南渊涵.图像:从“空间性”向“时间性”的一个历史调整[J].浙江社会科学,2023(03):74-84,158.
- [3]杨国柱.装置时间与游牧的观看者——中国录像艺术中的多屏影像研究[J].美与时代(下),2016(11):74-77.
- [4][法]居伊·德波.景观社会[M].张新木,译.南京:南京大学出版社,2017:38.
- [5]车文博,主编.弗洛伊德文集(第四卷)[M].长春:长春出版社,2004:433.
- [6][法]罗兰·巴尔特.明室:摄影札记[M].赵克非,译.北京:中国人民大学出版社,2011:34.

[作者简介]朱玲玲(1998—),女,江苏扬州人,扬州大学新闻与传媒学院新闻与传播专业2021级在读硕士研究生,主要研究方向为文化传播。