

符号学视阈下纪录片“纪实”特性的重新考察

刘 丽

[摘要] 纪录片“纪实”特性的讨论从纪录片诞生之初到纪录片多元呈现的当下,一直是个纷争不断却始终未得到统一认识的问题。真实与虚构观念的混杂以及情景再现、人物扮演等对虚拟文本表现手法的借鉴导致的纪录片观念和实践创作的复杂格局,更加重了厘清纪录片“纪实”特征的困难。本文尝试从符号学的型文本特征以及“一度区隔”的概念展开以讨论纪录片的“纪实”特性,拨开长期以来笼罩在纪录片概念、创作手法等争议话题上的重重密云,从新的理论途径重新考察、理解纪录片的理论研究和创作原则。

[关键词] 纪录片; 符号学; 纪实; 型文本; 一度区隔

中图分类号: H122

文献标识码: A

文章编号: 1004—3926(2014) 09—0158—05

作者简介: 刘丽(1976—),女,四川绵阳人,西南科技大学艺术学院教师,博士,研究方向:符号学与传播学。四川成都 610064

早在汉魏六朝时期,人们就用叙述智慧衡量史学实录的思维和才能。如《三国志·魏书》赞扬“司马迁记事,不虚美,不隐恶。刘向、扬雄服其善叙事,有良史之才,谓之实录”^{[1](P.418)}。“不虚美,不隐恶”,保持中立,不做评价的“实录”大概就是指最早的纪录。

按照《说文解字》的解释,“纪:别丝也。别理丝缕。段主裁注:丝必有其首,别之是为纪。众丝皆得其首,是为统,统与纪义互相足也”^{[2](P.645)}。梳理“丝缕”,一个个的理出头绪来。可以看出,从这个字在我们这个古老民族的文字形成之初,就有对材料进行整理和组织的含义。

“录”,在《说文解字》释为“金色也。”没有直接接近纪录含义的解释。但在其他古籍中可以找到与今天意义相吻合的字义源头,“记之具也”^{[3](P.91)},“皆辨其物而奠其录”^{[4](P.489)},可以发现,“录”最初也指记载言行事物的册籍,或者指对事物的有选择有辨别的纪录。纪与录的组合“纪录”意味着对原始真实材料的整理、选择,并通过将其媒介化加以纪录。

纪实是影视摄影(像)的基本功能,它能够把人们所选择的物质世界的三维空间中的形象及活动过程,基本接近原模原样地保存和复现。在诸多影视类型中,“纪实”特性最为典型的当属纪录

片。但是从纪录片诞生之初,到纪录片多元呈现、真实与虚构混杂的当下,关于纪录片“纪实”特征的理解愈加众说纷纭,难以统一。由于纪录片流派各自观点的分歧、创作时期的特点各异,“要想对纪录片这个概念进行准确地界定,就像给‘爱’或‘文明’下定义一样困难”,“纪录片的定义经常表现为一种相关性的或是相对而言的解释……纪录片的含义体现在它与故事片、实验电影、或先锋派电影的相对性中。”^{[5](P.28)}学者张雅欣则提出“纪录片不需强行定义”^[6],她认为,在整个世界范围内,纪录片的形态和种类繁多,彼此不能说服,难以用公认的准确定义予以概括。

在并未经过足够的科学论证和深思熟虑的理性思考过程时,强行提出某一个定义也只是得出某一个片种的称呼而已。如果将这个强行得出的定义上升至理论的高度去阐释,对于纪录片的理论建设和实践创作均有弊无益。对纪录片定义的纠结其实质还是围绕于纪录片的“纪实”特性,而尝试运用符号学理论对纪录片的“纪实”特性进行新的论证和探讨,研讨纪录片的形成过程和构成机制,从一个新的视角揭示纪录片的“纪实”特性,不失为理解纪录片本体特征的一种新的理论途径。

一、表层伴随文本中的型文本特征

20世纪70年代,英国电视台纪录片编辑戴·

沃汉(Dai Vaughan)在《电视纪录片小册子》的定义也许更具洞见性,“首先,纪录片不是‘实体’(entity),而是人们追求的的一种理想。此时被认为是纪录片的作品,彼时可能就不是,因为不同的时代人们对‘纪录片’概念的认识和期待可能完全不同。由于纪录片不是实体,其形式、风格等要素也就构不成其与剧情片相区别的基础”,“所有纪录片唯一的共性在于它们对‘先在真实’(anterior truth)的主张,即致力于在作品中呈现出现实世界的真相”^[7],而这才是纪录片与剧情片的本质区别。

纪录片区别于其他影视类型之处,就在于其自身体裁首先就开宗明义,“非虚构”、“真实”、“忠实于现实”、“非故事片”等型文本特征。“型文本(archi-text)是文本显性框架因素的一部分,它指明文本所属的集群,即文化背景规定的文本“归类”方式。”^[8](P.146)在表层伴随文本中,最明显、最大规模的型文本范畴是体裁。体裁成为约束创作者表意和受众接收的无形框架,创作者的文本表达要符合这个框架的规定,接受者也在这个框架的指引下理解文本。二者的文化社会约定,规定了双方的理解路径和符号文本的表现形式。

任何一种文本类型都拥有自己的体裁形式,以限定和约束文本内的符号表意,并区别于其他的符号文本形式。但是型文本自身没有独立的符号意义,只有型文本内部的符号表意相结合,才能表达意义、传播意义。文本的体裁本身就是一个指示符号,虽然在接受者的惯常接收行为中,体裁常常被忽略,其实它恰恰应当引起相应的注意。体裁就是具体文本与所在文化规定之间的“理解契约”。同样的符号表意,在不同的文本体裁中,会产生完全不同的解读。这种类型特质造成了接受者的信任和意义无需外求的丰富感,将纪录片中的符号等同于历史或生活本身,并由此建立起真实客观的期待和认同心理。国内学者郝建曾指出,影像类型是一个规则系统,也是一种心理模式,(类型)是一种创作的观赏、反应的程式……偏重对其结构形式的整体上的感受与认识。它是一种艺术语言的规范和审美创造接受的心理构架,是一种心理模式。”^[9](P.32)

著名学者维维安·索布切克(Vivian Sobchack)运用现象学的方法,比较了纪录片、剧情片、家庭录像,得出结论,“‘纪录片’不是一个东西,而是与

影片对象之间的一种主观性的关系。是观众的意识最终决定了影片对象的类型。”^[10]纪实是影视摄影(像)的基本功能,它能够把人们所选择的物质时空世界中的人和物的形象及活动过程,接近原模原样地保存、复现。在所有影像类型中,纪实功能最典型的是纪录片。因为影视摄影(像)和照相有着天然的血缘关系,都是基于光学的反射现象,可以最大程度地还原生活中的人和物的原始样貌,主观随意性根本无法介入。在影像文本中,无论是摄影还是摄像,展现出的影像文本内的符号与文本外的对象,二者之间构成了高度相似的关系,从而使得人们对影像有着天然的信任心理。情节安排和逻辑展开“适应”了观众的接受心理和观看经验的文本,观众会因此投入情感和信任,产生“入戏”的收视效果。特别是对于以真实纪录、真实表达为标准的纪录片,观众往往会潜意识忽略制作者选择、剪辑和拼接事实的制作过程中必然存在的人为因素,相对剧情片,接受心理中的信任成分更为突出。

这样,纪录片作为已经被设定了客观的纪实影像类型的身份,使得它在被观看、接受、理解之前,就已经与观众建立了一种“契约”关系,获得了助推“真实”效果的动力和完满的修辞情境,更重要的是,赢得了观众潜意识中的信任感,在接受纪录文本之前已经被假定为真实。但是,纪录片的意义不止是一种纪录方式,更是一种观察生活、思考时代的方式。在事实呈现的叙述文本中,传达着制作者的信念、态度和情感,在尊重事实的基本前提之下,无可避免某种人工制作的情节建构意识。

学者张雅欣认为,纪录片存在双重存在方式或曰双重性格,这些导致了电视纪录片的多义和丰富性。“它可以将现实物质世界的一切现象,通过纪录片编导精心筛选、过滤的一系列‘特殊的’生活片段,组合完成后反映到电视屏幕上;与此同时,还能以某种特殊的方式反映艺术作品的特质。观众可以由这些经验世界的画面带入一个超越了经验世界范畴的先验领域之中,因为这些都内储于纪录片的画面。”深层的主观表达和表层的客观见证互相融合,是纪录片公开的秘密,只是观众们常常被型文本的文化压力所束缚,对影像的真实性深信不疑。

随着观众媒介经验的积累和成熟,一部分受众开始多视角打量这个之前无条件信任的影像形

态。这时候,人们发现:纪录片不可能纯粹地成为“人类生存之镜”,“整个情节性构建大部分都是被其社会接受性所限定的,也就是被社会中的约定性、编码以及现行的象征主义所规定和命名,最终成为一种带有社会性的文化符码”^{[10] (P.13)},所以,纪录片被视为无限逼近现实的被媒介化、符号化的非纯粹真实的图像形态也许名副其实。

除了虚构和非虚构的真假之辩之外,随着消费思潮在当代传媒文化中的进入,甚至风行,各种各样的娱乐性作品泛滥成灾,关于纪录片制作方法的尺度又成为一个鼓荡不息的话题,并直接动摇着纷争中渐趋稳定和开放的纪录片概念。

二、纪录片与“一度区隔”论

“纪录片是什么?这似乎是一个并不难回答的问题,但多年来,人们仍然在为确定它的内涵争论不休”^{[11] (P.1)}。回顾纪录片久无定论,观点纷争的概念史,多数通用概念都将虚构类的故事片(或剧情片)作为不允许虚构的纪录片的对比类型,但是这种区分外延过大,故事片之外的影片类型复杂多样,但这种排除法无疑是最省力便捷的。“非虚构”是纪录片的底线,但是随着纪录片手法和观念趋于多元,虚构和“非虚构”的概念还需要详加探讨。

在纪录片创作过程中,内容的纪实和客观是纪录片文本类型的基本要求,由于内容的真实完整,形式的客观程度的高与低往往被观众所宽容或忽略。人物纪录片、人文历史纪录片等纪录片的创作常常面临真实的原有时空、情境、人物的缺失,如何呈现这一部分真实存在过的物质空白,是创作者面临的一个难题。此外,出于对市场和受众的迎合,纪录片戏剧性情节编织与剧情片般的特殊技术画面的呈现也源于纪录片叙述者打造具有视觉冲击力文本的创作意识。文本中的影视技术有着明确的实用价值和功利目的,对技术的崇拜正在成为纪录片创作的某种悲观情绪。

“面对日益平庸、从众和惯例化的现实生活,艺术就是理想的生存目标。”“受到探索频道、国家地理频道的刺激,包括央视在内的国内许多影视文本创作都开始学习这种商业化、奇观化的叙述模式”,“非常注重用悬念吸引和引导观众”,“更加注重表现不为观众熟悉的、浪漫、新奇的情景和画面”^[12]。随着数字技术的成熟和文化观念的包容多元,纪录片创作出现了大量的情景再现、人物扮演、场景还原等借鉴、吸收虚拟影像创作的方

法,但是回归到纪录片内在的内容与形式的纪实型要求,是拯救当下纪录片创作过于自由,甚至纪实、虚拟混杂的拼凑乱象。

真实发生的事件及事件中的人物这些纪录片的对象题材中充满了元符号,这些元符号只有经过媒介化形成文本,才是真正意义上的纪录片。“文本有边界,形成整体结构。”任何文本的形成,都需要经过内容选择和组合的双轴运作过程。通过聚合轴的选择,组合轴的组合,产生出最后的叙述文本,这个文本及其内部的构造符号们共同传达着制作主体预设的某种意义,在这个意义传达的过程中,因为接受主体的可预见性,甚至是精确锁定的针对性接受主体,所以,纪录片文本充满着特定意向性。

在符号的能指定义中,它和所指如“硬币的两面”是一体两面的,能指为感知层面,它的存在价值是指向对应的所指,赋予其对应的感知内容或意义。人类具有追寻意义,探索事物本质的求知本性,只要进入认知过程的能指,必然会获得某种“所指”。在纪录片中,能指通常表现为通过情节、语言、动作、线条、色彩、音响等不同手段构成的声画形象,依托画格、镜头、镜头句、段、解说词和其他声音形式,所指则通过符号能指们生成一个意义的空间,并表达制作者的某种观念或情感。在电影观看过程中,人们“不仅经验到电影所表达的真实,也可以感觉到他们自己内心的真实”^{[13] (P.6)}。对纪录片而言,这个论断更为恰切。符号由能指所指构成,能指是被感知部分,所指则是概念,认知过程中的感知。在“原始现实”之上建立一个被主体认知所承认、接纳的充满真实感的感知,正是纪录片所要表现的真实世界。

学者赵毅衡提出了“一度区隔”和“双层区隔”的相对概念,认为“所有的纪实叙述,不管这个叙述是否讲述出‘真实’,可以声称(也要求接受者认为)始终是在讲述‘事实’。虚构叙述的文本并不指向外部‘经验事实’,但它们不是如赛尔说的‘假作真实宣传’,而是用双层框架区隔切出一个内层,在区隔的边界内建立一个只具有‘内部真实’的叙述世界”^{[14] (P.73)}。卡勒对“框架”的理解为“某种已经多少自然可知的话语类型或框架”^{[15] (P.138)}。框架为媒介接受者提供了解读意义的文本话语类型的规定性接收边界。观众面对纪录片叙述,因为对这一类文本的文化训练和模式化认知,会自动产生对文本叙述的认可心理。在

这种接受心理之下,即便纪录片创作者的思维“把经验事件材料转换成文本再现,再转换成虚构文本,这中间不是机械的操作,而是经过认知学的过程,把符合心理模式的细节加以组接,构成一个有意义的符号文本”^{[14] (P. 73)},观众也会欣然接受。

任何经验事实只有经过媒介化才能予以再现,即通过某一种媒介再现,感知的经验才能形成具体的符号文本。“一度区隔是再现框架,把符号再现与经验世界区隔开来。一旦用某种媒介再现,被再现的经验之物已经不在场,媒介形成的符号代替它在场。再现以载体的感知取代经验,这种感知因为携带了意义,因此是符号。”^{[14] (P. 74)}这个“一度区隔”就是“再现框架”,将媒介世界与经验世界区别开来。因为媒介符号与经验事实的再现与被再现的关系,一度区隔显现出再现性符号文本透明的特征,接受者能够直接感知一度区隔内的符号,与经验世界一一对应。对电视纪录片而言,经验世界的本真存在经由镜头的选择、摄录,再通过电视等媒体的后期剪辑拼接,最后通过电视、网络等媒体平台播放,从而形成纪录片文本叙述透明的一度区隔。正如国内学者钟大年所言,“纪实是一种特殊的纪录形态,它强调记录行为空间的原始面貌,强调记录形声一体化的行为活动”^{[16] (P. 67)},反复强调对原始物质经验世界的纪录,而非二度加工过的非原始面貌。

相对的虚构叙述则是“二度区隔”,即在一度区隔的基础之上,再设置一层区隔,是“再现中的进一步再现”。“这个框架区域里的再现,不再是一度媒介再现,而是二度媒介化,与经验世界就隔开了双层距离。正因为这个原因,接收者不问虚构文本是否指称‘经验事实’,他们不再期待虚构文本具有指称性。”^{[14] (P. 76)}如果接收者忽视叙述区隔的一度与二度的差异,就很容易将一些伪装出透明真实效果的二度区隔视为一度区隔,从而将虚构叙述替代为经验世界的直接再现。在这些高度伪装、修饰的二度区隔的符号文本中,需要接受者小心剥离一度区隔和二度区隔混杂相生的边界。

与虚构的影视符号文本相比,纪录片最大的特点是戏剧性情节设计的被动甚至缺失。“表现历史时只能凭借档案文献和人物追述,显得苍白无力”^[17]。为了增强纪录片的戏剧性,填补事件发生的情节空缺,纪录片制作手法中出现了备受争议但一直顽强存在的“情景再现”,以增强纪录

片的生动性、趣味性。对于情景再现,应对的主要有两种态度:第一,“情景再现”滥用的趋势将对纪录片的真实性产生严重挑战,“非虚构”是纪录片的底线也是基本的要求。如果默认纪录片创作中的“情景再现”手法,虽然纪录片的影像得到了充实和美化,但是对跟踪拍摄的敬业纪录精神会在不觉中松懈,长此以往,纪录片将会由此变得不再真实可信,失去受众的信任而走入更大的困境。第二,“情景再现”是有根据的还原,不是凭空捏造或杜撰虚构,而是有史料的佐证作为再现的依据。

必须承认,纪录片有一个自守独立的空间,这个空间允许艺术走向和审美品质,但不应当接受任何造假行为。“对形式的自觉是艺术自觉的开始”^{[18] (P. 179)},对纪录片纪实、客观形式的维护与自觉遵守,也是维护纪录片自身纪实美学的起点。

“没有任何一种人类交流形式是纯描述性的”^[19],以忠实于客观并呈现事实为生命的纪录片也无法不在叙述过程中传达一定的价值判断和情感倾向。虽然电视纪录片通过画面讲述的符号世界,即一度区隔,是一个经过选择、筛选、遮蔽和拼装的带有主观色彩的经验世界的媒介再现,但这是富有原初意义上的真实。在创作者美学观念和价值理念的推动下,对客观物质世界加以理性选择、组合而审慎建构生成的声画世界。审慎的建构有两层含义,第一,最大诚意地践行对客观材料的尊重,无论是细节的选取还是整体的组合框架,都以客观为制作图旨。第二,尽可能执行非虚构的创作律令,将镜头对象的虚构现象和镜头后期剪辑制作的主观性最少化。

虽然面对愈益丰富多元的纪录片形态和表现手法,国内纪录片元老、学者朱景和还是秉持“纪录片是非虚构非表演的影视纪实艺术”^{[20] (P. 5)}的理念。已故的原北京广播学院学者任远也一直强调,非虚构是纪录片的最后防线,不能再妥协,否则,纪录片就找不到自己的方向了。此外,为了将非虚构的理念施行到实践创作的实处,还提出了著名的“四真”原则。这些学者的声音实质都是在呼吁重视对纪录片一度区隔空间的建构和保护。

2013年央视推出八集系列纪录片《京剧》,在导演队伍中专门设立了情景再现内容的导演,导演考虑到当年的影像资料难以寻觅,而很多历史场景和故事发生地也早已是物是人非,为了保证对京剧艺术和历史完整的呈现,制作团队运用了大量情景再现和还原,以向观众生动解读200年

梨园变迁。《京剧》每集约50分钟,情景再现和场景还原就占了10分钟左右,为了保证还原质量,其中的人物全部是京剧演员,“参演”人数达到了130人次。大量的情景还原已经溢出了一度区隔的空间,虽然被还原的人物、事件曾经是历史的一部分,或某种历史的可能,但因为不仅将其媒介化,还进入了外层的表演空间,形成一个绚丽热闹的二度区隔世界。为了避免将纪录片拍成影视剧,导演多次强调从纪录片的视角出发,“出现在片中的演员,与拍摄环境中的桌椅、服装一样,是个道具,不承担过多的情感表达。”但是这种个人设想显然不能保证纪录片“非虚构”的品质。演员们不可能是当年的京剧界前辈或者经典剧目中的知名表演艺术家,最重要的是,观众们也未必会如导演所设想的那样,将其视为作品的“道具”,而仍然将其当做历史的一部分,这种混淆历史真实与影像幻影的可能性是存在的。

如央视纪录片元老陈汉元所言,“在评估纪录片史料价值、认识价值、审美价值和经济价值的时候,应该把史料价值放在第一位。换言之,务必坚持客观、公正、真实。这应该是制作纪录片亘古不变的根本原则。”“起码,应该做到被纪录下来的图像和声音都是客观存在。”^[21]

但是纪录片推出伊始,就出现了大量质疑的声音,就扮演问题质疑《京剧》过多借鉴了影视剧的手法,纪录片的本性特征因此遭到削弱。

“为了争得高收视率,就对被纪录的对象进行暗示、诱导乃至几近无中生有地安排情节、营造氛围,进而直接干预事件、事态、命运发展的方向等等,我以为这些都是捏造历史、歪曲历史、虚构历史的行为。不论动机多么高尚,其后果必然是给世人和后人添乱、编织麻烦,让人真伪难辨,以至于是非难分。有些状态和过程,多少年以后,不知要花费多大的投入去考证和甄别。”^[21]将纪录片赋予戏剧性的后期改造,角色扮演、情境还原,增加了纪录片叙述传奇性和视觉冲击力,但并未更多加强历史的纵深感,反而给历史又增添了潜在的疑云。

纪录片的时间轴包括过去、现在和未来。纪录的范围从古至今,覆盖过去和现在两个时间向度。未来的时间向度对于纪录片而言,意义更多在于纪录片为未来留存历史、为历史存证的文化

功能。运用非真实纪录手法创作纪录片,无异于文化的功利和短视,因为这种做法忽视了纪录片在未来必然产生的文化价值和历史论断,真实时空与非真时空混杂的文本时空不仅割断了通向历史的求真之路,势必还会使得后来者面对过往历史的惶惑。为此,纪录片中的“纪实”特性,到了再次被强调和重新理解的时刻。

参考文献:

- [1] (晋)陈寿.三国志·魏书[M].北京:中华书局,1982.
- [2] (汉)许慎撰(清)段玉裁注.说文解字[M].杭州:浙江古籍出版社,2002.
- [3] (清)王念孙.广雅疏证[M].北京:中华书局,1983.
- [4] (清)孙诒让.周礼正义[M].北京:中华书局,1987.
- [5] [美]比尔·尼克尔斯.纪录片导论[M].陈犀禾,刘宇清,郑洁译.北京:中国电影出版社,2007.
- [6] 张雅欣.纪录片不需强行定义[J].中国电视,2005(6).
- [7] 王迟.纪录片究竟是什么?——后直接电影时期纪录片理论发展述评[J].影视艺术,2013(9).
- [8] 赵毅衡.符号学[M].南京:南京大学出版社,2012.
- [9] 郝建.影视类型学[M].北京:北京大学出版社,2002.
- [10] 朱永明.视觉语言探析——符号化的图像形态与意义[M].南京:南京大学出版社,2011.
- [11] 钟大年.纪录片创作论纲[M].北京:北京广播学院出版社,2000.
- [12] 陈旭光,王思泓.从新时期到新世纪:中国纪录片美学主潮的流变[J].现代传播,2012(5).
- [13] 姚国强,孙欣主编.审美空间延伸与拓展——电影声音艺术理论[C].北京:中国电影出版社,2002.
- [14] 赵毅衡.广义叙述学[M].成都:四川大学出版社,2013.
- [15] Jonathan Culler, Structuralist Poetics, London: Routledge, 1975.
- [16] 钟大年.纪录片创作论纲[M].北京:北京广播学院出版社,1997.
- [17] 谭天.从《故宫》看中国纪录片的转机[J].中国电视,2006(5).
- [18] 宋佳玲,李小丽.影视美学[M].北京:中国广播电视出版社,2007.
- [19] 张小琴.隐蔽的意义:电视叙事的魔力[J].现代传播,2013(6).
- [20] 朱景和.纪录片创作[M].北京:中国人民大学出版社,2008.
- [21] 陈汉元.纪录片就是一段有声有色的历史——代序[A]//石屹.电视纪录片——艺术、手法与中外观照[M].上海:复旦大学出版社,2000.

收稿日期:2014-01-17 责任编辑 吴定勇