

有情的历史：历史纪录片的共情传播

◆王强 裴悦

摘要：在情感转向的语境下，历史纪录片创作朝着叙事变革的方向演进，实现了共情传播。在叙事策略调整过程中，历史纪录片创作从宏大叙事转向平民叙事，透过家国叙事框架激发受众的情感共振，建构了民族国家的情感共同体。历史纪录片的共情传播可以分为情感共情与认知共情两种路径，二者相互作用，共同促进观众深层次的情感卷入，提升了作品的感染力。

关键词：历史纪录片 共情传播 情感转向 叙事变革

DOI:10.16531/j.cnki.1000-8977.2023.09.011

20世纪90年代以降，情感转向的潮流在西方学界兴起，其触角从社会学、心理学、文化批评等领域蔓延到文学、哲学、历史学等传统人文研究领域。情感已经超越纯粹主观精神问题的范畴，逐渐发展成为一种看待问题的视野与方法。作为情感传播的重要范畴，共情的概念也受到传播学界的关注。艺术审美在共情的催生与传播方面具备独特优势。历史纪录片选择共情传播的策略，在情感共情与认知共情两个维度进行探索，有效激发了受众的情感共振，促进了纪录片叙事话语的变革，建构起基于共享历史叙事的民族国家情感共同体。

一、共情传播与历史纪录片的叙事变革

（一）共情与共情传播

共情原本是哲学和美学研究中的一个概念，后来逐渐被引入心理学研究。爱德华·泰坦纳将其定义为“一个把客体人性化的过程，感觉我们自己进入别的东西内部的过程”^①。在“两成分理论”中，共情被区分为认知共情与情感共情两类：认知共情指的是“从认知上采纳了另一个人的观点、进入了另一个人的角色”；情感共情指的是“以同一种情感对另一个人做出反应”^②。总体而言，共情概念描述了主体之间情绪相互传染、观点相互契合的互动过

程。在意义交流的基础上，主体之间在认知与情感等维度上达成一致，进而达成情感认同，产生社群凝聚的效果，最终生成情感共同体。

共情传播由共情一词衍生而来。共情与传播具有一定的内在联系，“共情传播指的是共同或者相似情绪、情感的形成过程和传递、扩散过程”^③。共情传播既可以发生在个体与个体之间，也可发生在个体与群体之间，还可以发生在群体与群体之间。共情传播的效果主要体现在人们在情感、态度层面的趋同或相近。共情双方可以分别看作传播过程中的传播者与受传者，通过情绪的传播与扩散，二者产生了相似的情感反应，达成情感共鸣。共情的达成以双方产生相同或相似情感为标志，而这也与传播在情感与态度层面所追求的效果大致类似。

（二）讲好历史故事：历史纪录片的共情传播

纪录片叙事变革的态势明显：“纪录片的‘故事化’和故事片的‘纪录化’其实是当今电影发展进程中的两股潮流。让中国的纪录片善于‘讲故事’，这不仅仅是一种拍摄手法，更是符合现代人审美需求的一种表现形式。”^④历史纪录片从宏大叙事转向关注个人生命体验的平民叙事，从勾勒历史事件的脉络转向刻画历史情境中的人物。在故事讲述中，事件和情绪被放置于讲述者的个体经历与

生活背景之中,透过讲述者的个体视角加以观照,从特定主体的方位上重构了事件的意义。历史纪录片的叙述亦是如此,创作者在尊重史实的基础上,结合个人的理解叙述历史故事。因此,历史纪录片实质上是一种个体叙事,它是对历史事件的叙述性重构。这种叙述方式使得受众更容易进入故事情境当中,从而实现情感卷入。

历史纪录片的叙事变革,使其走上了共情传播的路径。通过共情传播,历史纪录片为人们建构了有情的历史,凸显出更加重要的现实价值:对内讲好民族国家的历史故事,增强中国人的历史自信,建构民族国家的情感共同体;对外则担负讲好中国故事的重要使命,以塑造具有丰厚历史文化底蕴的中国形象,建构人类共通的情感空间,有效提升中华文化的向心力、感召力和影响力。

二、历史纪录片共情传播的叙事框架与受众互动

共情传播不仅局限于人际传播,在群体传播中更能够产生情绪激荡的澎湃力量。群体共情所带来的广泛而深刻的传播效果,能够扩大纪录片的影响力,推动基于共享历史叙事的情感共同体建构。

(一) 群体共情与民族国家叙事

众多个体的共情反应需要环境条件来支撑。从心理学角度来看,这种环境条件就是情境。情境是在一个给定的时空场域所展示出来的整体境况和环境条件,包括感觉、行为和认知方面的各种信息,能够决定或影响个体的情感、情绪及认识、判断。无论是以何种题材作为纪录对象,历史纪录片都体现出民族共通的价值追求与情感态度。这种建立在民族共同认知基础上的议题选择,为共情的激发提供了情境基础。历史纪录片的题材总是与族群共享的历史相关,这使得观看纪录片行为本身就成为了一种仪式化的活动。历史是一个民族的集体记忆,族群成员需要在仪式感的驱动下理解民族与国家的过去,体会先辈的情感世界,塑造民族共有的情感结构。

从更加宏观的文化层面来看,中国人普遍具有的深沉的家国情怀,以及由此驱动的民族国家叙

事,为族群的共情反应创设了一种文化情境。家国同构的观念深刻地塑造了历史纪录片创作者的情感结构,他们倾向于选择民族国家的叙事框架,即便讲述个人故事也要在家与国之间建立情感的纽带,将个体悲欢与民族国家的命运交织在一起。换言之,讲述个人的故事也是在讲述民族与国家的历史,并由此建构了民族国家的情感共同体。

归结起来,在身份认同的层面,族群成员之间的关系往往体现为卷入情感的符号互动,其主要载体就是叙事。民族国家叙事要达到情感动员的效果,需要将民族国家的宏大叙事与族群成员的个体叙事结合起来,而家国同构观念为这种叙事创造了条件。“经由对‘国家’这一宏大而抽象主体的形象化、人格化与情节化处理,‘国家叙事’在意识形态表达、历史本质揭示过程中就不会流于空洞和概念化,才更容易被大众理解和接受。”^⑤民族国家叙事为族群的情感认同创设了有效情境,群体的共情反应就依赖这种叙述实践。换言之,族群的情感共同体实质上也是一种叙事共同体。历史纪录片要在民族国家共同体建构中发挥重要作用,就需要借助这种叙事驱动的共情反应。

(二) 虚拟空间的集体在场

报纸、广播电视等大众传播媒介为民族国家想象共同体的建构创设了条件。不过,共情传播尤其需要一种身体共在的场景。新媒体为广大受众提供了一个虚拟在场的交流平台,创造了虚拟的身体共在情境,从而将共情传播的场景从现实世界拓展到网络世界。原本孤立的个体在互联网上进行文化消费,成为通过虚拟社区聚集的趣缘群体,这就为共情传播提供了一种理想的情境。比如,自由书写的弹幕评论就让网民实现了在虚拟空间中的身体共在。这是互联网时代观众在虚拟空间中“集中的邂逅”,“弹幕互动正在建构一个‘造梗寻求认同’的共同体”^⑥。

约翰·费斯克在《电视文化》一书中提出了“三级电视文本”的概念:“由观众产生的第三种文本,如以信件、闲聊或交谈的方式所表达的为三级文本。”由是观之,网络用户所发出的弹幕评论也属于

三级文本。这些文本是“观众根据自己的情感反应所创造的,是一种集体的而不是个体的反应”^⑦。观众观看纪录片是强化或重构主观想象的过程。在此过程中,许多人通过发送弹幕的方式表达自己的观点。如纪录片《从秦始皇到汉武帝》透过秦始皇的视角展开叙述,讲述他为争取民心所做的努力。然而,从封禅、实行土地私有制,按亩纳税、再到修筑长城,秦始皇的统治并未获得民众的支持,百姓怨声载道。总体来看,纪录片所展现的秦始皇更像一个无奈的、用错了方法的君主。这种叙事重构了人们对秦始皇的想象。“嬴政真是明君”“罪在当代,功在千秋”“始皇帝真不愧为千古一帝”等弹幕,表达了观众情感态度的转变。这种在观众互动过程中自主生产的三级文本构成生产性文本。大量表达不同认知与情感态度的生产性文本,为观众创造了虚拟在场感,进而生成强烈的共情体验。

三、历史纪录片的共情传播路径

共情是一个互动的过程,主客体在互动当中共同建构同一个故事。在共情传播中,自下而上的情绪分享过程与自上而下的认知调节过程相互作用。历史纪录片的共情传播,同样可以从情感共情与认知共情两个方面加以考察。这两种共情机制相互作用,共同促进观众深层次的情感卷入,提升了历史纪录片的感染力与传播效果。

(一) 情感共情

共情发生的首要阶段是情绪感染,即个体在面对他人的处境时,自发产生与他人类似的情绪体验。这一过程是由个体感官系统感知的低级刺激,这种共情是由表情、气味、声音等因素直接触发的,因而属于浅层的情感反应。从这个意义上说,情感共情是刺激驱动的自动化结果,是一个自下而上的心理加工过程。历史纪录片创作需要利用这种情感共情的心理机制,以促进情感认同的发生。

1. 人物接近性加深情感卷入

历史纪录片中的人物形象是刺激情绪的主要载体。当观众看见片中人物处于一定的动作状态或是情绪状态中时,存储在镜像神经系统中的共

享表征被激活,从而产生自动模仿和情绪感染。纪录片《河西走廊》的开篇是张骞出使西域前汉武帝为他授予符节的场景,镜头扫过甘泉宫中伫立的群臣,众人表情皆充满了庄重与肃穆。张骞双手接过符节后,郑重地朝汉武帝拜别,紧锁的眉头与毅然的转身表征了此行所背负的重大使命。观众在这些具象化身体姿态和动作的直观体验当中,激发出情绪共情的心理反应。在此基础上,原本指向自我的共情成分会进一步分化出更高级的共情,即共情关注。

历史纪录片中的人物是观众产生情感代入的显性因素,历史纪录片要与观众建立情感联结,除了关注英雄人物,更需要展现普通个体的悲欢。由宏大叙事转向微观叙事,这是叙事传播中激发受众共情体验的有效路径。主流文化文本尤其要“向更接地气、更具烟火味的个体化叙事转向”,“转化叙事方式以提升讲述的吸引力,从而强化用户在认知与理解过程中的代入感”^⑧。纪录片《河西走廊》就在讲述张骞出使西域的故事中,浓墨重彩地刻画了历史人物凡俗的一面。根据史料记载,张骞有一位匈奴妻子,但是没有任何典籍记载过他们的情感故事。在忠于史实的基础上,《河西走廊》加入了张骞的匈奴妻子这一角色以及他们一起相处的大量细节。通过妻子为张骞缝补衣物、张骞教妻子书写汉代文字等情节,使观众了解到张骞不仅仅是一个历史人物,一个出使西域的文化交流使者,更是一个普通的丈夫。这种与常人的相近之处,给观众的共情理解创设了良好的认知情境,让观众在不知不觉中产生角色代入与情感卷入。观众对历史人物本身的情感代入,使其更容易代入纪录片所创造的历史情境中,更能唤醒观众与片中人物的共享表征,激发情感上的共鸣。

相较而言,平凡人物更容易让观众产生情感代入,历史纪录片选取普通人物的故事作为叙述内容,既与后现代史学推崇“私化”的历史叙事有异曲同工之妙,同时又展现出一种张扬历史叙事主体性的风格^⑨。纪录片《我在故宫修文物》透过平民视角聚焦被忽视的匠人群体,围绕文物修复这一主

题,记录了文物修复师的日常工作和生活状态。纪录片中文物修复师骑自行车上下班、围在一起打李子的镜头都展现了他们生活化的一面,拉近了与观众的情感距离。这种个体化的故宫叙事,同样融入故宫的历史脉络当中,展现了故宫更加丰满和独特的面貌。

2. 音乐曲调触发情感反应

声音在纪录片叙事中扮演重要角色。作为一种相对独立的、自由的、富有创造性的声音元素,背景音乐被广泛地运用于各种纪录片中。音乐虽然具有社会和文化属性,但在意义表达上并非像语言文字那样清晰精确,其优势在于通过旋律、节奏与调式等的变化直接调动与唤起听者的情绪反应。激昂与悲壮、舒缓与感伤、轻快与欢欣、低沉与忧郁……多元的音乐曲风触发听者丰富的情感体验,听觉上的冲击直抵受众的心灵世界。历史纪录片的配乐如果运用得当,能够跨越年龄、性别乃至阶层的差别,达到文字、画面等无法比拟的效果。纪录片《河西走廊》在壮阔的自然风景中展开历史叙事,与之配合的背景音乐营造了浓郁厚重的历史感。由雅尼创作的主题曲《河西走廊之梦》使用古老的双簧风鸣乐器杜杜克演绎乐曲主旋律,辅以长号、竖琴、提琴等悠扬的和声,苍凉悠远的音乐风格奠定了纪录片的总基调,自然唤起观众对河西走廊的追慕与向往之情,帮助观众更快地进入故事情境当中,进而产生沉浸式的情感体验。

(二) 认知共情

与情感共情相比,认知共情处于社会与文化的维度上,属于更高层次的情感活动,它要调用认知资源推断加工才能产生。认知共情采用自上而下的加工方式,个体将自我客体化,“以‘第三者’的视角来表征、监控和调节自我和他人的关系”^⑩。总体而言,共情是一个情绪与认知因素相互交织的复杂进程。为了达到理想的共情传播效果,需要综合考量诸种因素,激发主体的意义解码与认知活动。在历史纪录片的表意实践中,一方面可以借助解说词,利用文字与画面的双重编码,实现认知与情感的复合共情;另一方面则可以在历史叙事中运用符

号修辞思维,突出影像叙事的提喻属性,将更丰富的意蕴暗示性地传达出来,以此调动观众意义解码的主动性,达到以简驭繁的美学效果。

1. 双重编码:解说与画面的复合共情

历史纪录片创作往往采取格里尔逊模式,注重解说词的运用,通过画面与解说的双重编码展开历史叙事。解说词通常以画外音的形式出现,对人物或事件进行解说,补充介绍背景,提示画面细节等,主要诉诸观众的理性认知,其优势在于可以进行精确的意义表达。如果置于符号学的视域下,那么历史纪录片的解说词堪称“定调媒介”,它是整个纪录片意义表达的主导文本。与此同时,画面则呈现了具体可感的人物形象,使观众能够获取感性的印象,产生移情式反应。按照共情传播的两种路径来看,文字与画面可以大致地对应于认知共情与情感共情。换言之,文字与画面的双重编码,能够产生复合的共情效果。在纪录片《河西走廊》第一集《使者》中,张骞双手接过符节,拜别君主后毅然转身的画面,配合着气势恢弘的背景音乐,解说词如此表述:“张骞一定知道,西去的路上必定充满艰辛和不测,但他无法知道的是,当他转身的那一刻,他的这次出行就将注定被载入史册。而河西走廊,也将从此进入中国人的视野。”解说词客观陈述历史事实,让观众理解张骞出使西域的历史意义,从而塑造了观众的认知。而具体可感的人物情态与充满表现力的音乐,又自然触发了观众的情感共情。通过文字与画面的双重编码,作为多媒介文本的历史纪录片展现了其在共情传播方面的独特优势。

需要指出的是,对于一些追求诗意品格的解说词来说,其本身也承担渲染情感的重要功能,内在地具备调和理性认知与感性审美的特质。且看《河西走廊》中的一段解说词:“汉武帝刘彻率领上万骑兵部队出巡雍州,最后抵达甘肃靖远的黄河岸边……尽管他一生都没有踏上河西走廊,但他知道,为了打通并经略这条走廊,有无数汉家将士为之浴血奋战,忠骨销魂,长眠戈壁大漠。”这段恢弘大气的解说词,不仅交代了历史事件的基本背景,

彰显了纪录片的纪实属性,又体现出强烈的感情色彩,表达了创作者鲜明的价值立场,能够激发观众的情感共鸣。纪录片《中国(第二季)》在总结李白与杜甫时如此解说:“李白如从天上而来,飞流直下;杜甫如在大地上生长,厚重深沉。无论少了哪一个,大唐的天空都将黯然失色。”诗意澎湃的解说,既具有知性的意义表达,又富有浓郁的感性色彩,融说理与抒情于一炉,让观众同时得到思想教益与情绪感染。

2. 提喻修辞:场景与细节的意义解码

从修辞的视角来看,图像符号都可以归类为提喻:“几乎所有的图像都是提喻,因为任何图像都只能给出对象图景的一部分。戏剧或电影用街头一角表示整个城市,却经常被视为现实主义的表现手法。”^⑩符号的提喻修辞,显然是作者刻意创设的结果,属于一种观点表达手法,其主要目的在于塑造观众的认知。因此,影视文本的提喻修辞是实现认知共情的重要途径。在纪录片创作中,要充分利用图像符号的这一属性。具体而言,纪录片中的叙述场景以及细节特写是典型的提喻符号,需要观众调用自身的社会经验和文化积累,深入解读这些提喻符号蕴含的文化意义。

总体而言,以局部表征整体的手法,符合提喻修辞的基本逻辑。这也涉及历史纪录片如何处理宏大叙事的问题,即通过艺术转化,更多地转向个体叙事,使之从历史教科书转变为艺术性文本。在历史纪录片中,卷入人物的情节叙述能够使观众产生移情的心理反应,由此触发情感共情。而空间场景的意义解码则容易导向认知共情。在纪录片中,空间场景虽然是具体的、局部的,但其指向的是整体的历史语义场,由此便超越了物质性环境的维度,而作为历史与文化语境而存在,其意义的编码与解码体现在历史传统与文化认知层面。钦慕中国传统文化的纪录片创作者会选取故宫、敦煌等历史古迹作为叙事场景,其用意在于展现中华优秀传统文化,故宫、敦煌等往往被当作中国传统文化的象征或者展示场景。新世纪以来,《故宫》《探秘紫禁城》以及《我在故宫修文物》等故宫题材的历史纪录片受到

关注。这类题材纪录片的观众,具备丰富的中华优秀传统文化储备,他们通过调用自身知识积累对纪录片的意义进行文化解码。在此过程中,观众与纪录片创作者达成视界融合,在文化认同的层面实现认知共情。

基于共享的历史与文化,特定时代语境下的历史纪录片创作者与接受者在思想观点、情感态度方面整体上是趋同的。创作者通过提喻式的空间场景选取与建构,召唤目标受众进入整体性的历史文化空间当中,通过意义编码与解码实现认知共情。例如刘郎创作的《苏州水》《苏园六纪》《西湖》等纪录片展现了诗意的江南。在这类纪录片中,空间场景成为历史文化书写的有效载体。且看《苏园六纪》的一段解说词:“枫桥,本不过是苏州城一座普通的桥梁,因张继的一首仅28字的诗篇,使一首不朽的姑苏咏唱跨越了无尽的时空,枫桥也成为一天下闻名的去处。横塘,一个普通的苏州小镇,却成了许多读者为之神往的地方。800多年以前,宋代词人贺铸的一首《青玉案》,使横塘驿成了中国文学史上富有宋词色彩的景点。”枫桥和横塘作为传统诗性文化的典型意象,成为苏州乃至江南的文化地标。苏州园林,牵连的是唐诗宋词与历史文化,局部的空间场景指向中国人所处的历史文化传统。

《苏园六纪》饱含深情地解说了中国传统文化,对于这类空间场景的意义解码,需要调动与激活观众的整体文化储备。在历史纪录片创作中,刘郎追求学术的艺术化或艺术的学术化的定位,其作品具有丰厚的历史文化底蕴。这类纪录片的接受,既需要学术与文化的认知,也有情感与审美的体验,其诉诸认知共情的倾向显而易见。

影视艺术擅长细节刻画,细微地表现对象的内心世界与作品主题。作为纪录片刻画细节的主要镜头语言,近景和特写的运用在建构共情张力中具有独特价值。作为提喻式的影像修辞,近景与特写是创作者对符号意义的着重强调,凸显了创作者的思想观点与情感态度,因此观众要对细节蕴含的意义进行准确索解。对于一些意味深长的细节的深入解读,尤其需要诉诸观众的认知与领悟能力。纪

录片《我在故宫修文物》的特写镜头非常丰富,这是因为文物修复工作是个精细活儿,主要集中在文物的局部与细微之处,注重力度与分寸的把握,向观众展示文物修复过程时尤其需要特写镜头的加持。如木器组谢扬帆在修复木雕佛造像时,一点一点地给佛像断裂手指上色;漆器组修复师闵俊嵘用生漆制作透明漆,用工具一遍遍刷搅;镶嵌组罗涵修复番人进宝图柜子,用棉签剔除嵌槽边边角角残余胶粘剂等。记录这些细节的特写镜头,让观众切身了解文物修复过程以及文物修复师严谨认真的工作态度。

这种在认知基础上形成的情感共振往往更加持久。细节的刻画在大部分纪录片的总体占比并不算多,但往往极具表现力。有些细节的呈现虽然是碎片化的,但是观众主动使用自身的认知储备和情感路径去想象与填补留白,一旦解读出细节背后的隐含义蕴,便能形成强烈的情感冲击力。

四、结语

在情感转向的时代语境下,共情传播成为热门议题,也为历史纪录片的创作提供了新的路径。历史纪录片的共情传播,在历史叙事中为人们建构了共享的意义空间,增进了彼此的情感认同,发挥了社群凝聚的重要作用,对于推进中华民族共同体的建构具有重要的现实意义。共情传播突出情感的重要价值,又超越情感与理性二元对立的框架,展现了具有包容性的品格。在历史叙事的共情传播中,也应当超越狭隘的族群视野和情感偏见,致力于建构持有正义、开放和进步价值观的情感共同体。

本文系国家社会科学基金项目“认同政治的公共叙事与舆论引导策略研究”(项目编号:18XXW003)的阶段性研究成果

注释:

①②郑日昌、李占宏:共情研究的历史与现状,《中国心理卫生杂志》,2006年第4期,第277页。

③赵建国:论共情传播,《现代传播》,2021年第6期,第48页。

④李忠志:纪录片如何讲好“中国故事”,《中国广播电视学刊》,2016年第7期,第82页。

⑤王强:平民史诗·民族寓言·人民文艺:“国家叙事”视域下的《人世间》,《电影文学》,2023年第5期,第140页。

⑥王强:当代新闻叙事的“受众转向”及其“诗学功能”的生成,《重庆邮电大学学报(社会科学版)》,2022年第1期,第149页。

⑦[美]约翰·菲斯克著,祁阿红、张鲲鹏译:《电视文化》,商务印书馆,2005年版,第250—285页。

⑧曾祥敏、翁旭东:具身化、代入感、共情性:短视频推动中国形象建构的三重体验研究,《当代电视》,2023年第6期,第26—28页。

⑨王强:从“叙事转向”到“历史表现”:论历史叙事的美学化,《淮北师范大学学报(哲学社会科学版)》,2022年第1期,第7页。

⑩黄鹄青:共情的毕生发展:一个双过程的视角,《心理发展与教育》,2012年第4期,第437页。

⑪赵毅衡:修辞学复兴的主要形式:符号修辞,《学术月刊》,2010年第9期,第113页。

(作者王强系闽南师范大学新闻传播学院教授、闽南师范大学两岸传播研究中心主任;裴悦系闽南师范大学新闻传播学院2021级硕士生/责编:刘原)