



诗意·记忆·伤痕：纪录电影中的日常叙事

○ 顾亚奇 王薇

摘要：近年来多部院线纪录电影具有鲜明的日常叙事特征，较典型的作品如《四个春天》《生活万岁》《二十二》等通过话语方式与言说主体的转变建构新的文本形态。国产人文纪录电影通过对诗意生活的呈现，力图弥合现代社会中日趋分明的个体差异，在底层记忆的缝合中尝试与当代文化进行对话，伤痕修复影像语言体系的打造，也从一个维度引发了观者对阐释意义的思考。纪录电影的“日常叙事”以平等和敞开的姿态，赋予观者读解影像意义的更多可能性。

关键词：纪录电影 日常叙事 《二十二》《生活万岁》《四个春天》

近年来国产纪录电影的数量和质量均有显著提升，其题材、类型、主题显得更为丰富，以多样化视角呈现出对社会现实的关怀，开始驻足、凝视普通人的日常生活与生存境遇。《四个春天》（2019）、《生活万岁》（2018）和《二十二》（2017）三部纪录电影在市场和业界均取得积极反馈，它们的艺术表达虽然各具特色，但其相同之处在于鲜明的日常叙事特征，即通过对现实生活中平凡个体或被遮蔽角落的精细化

捕捉、挖掘和再现，激起观众共情并发人深省。这些作品一方面彰显了中国纪录电影艺术自主性的觉醒与张扬，另一方面也可被看作是与主流对话的尝试。

一、日常叙事：话语方式与言说主体的转变

在叙事学中，一般将叙事方式分为“讲述”（Telling）与“展示”（Showing）两种，其主要区别有

顾亚奇，中国人民大学艺术学院副院长、副教授、文化创新与传播研究中心主任、数字人文研究中心研究员；王薇，中国人民大学艺术学院2017级硕士研究生。

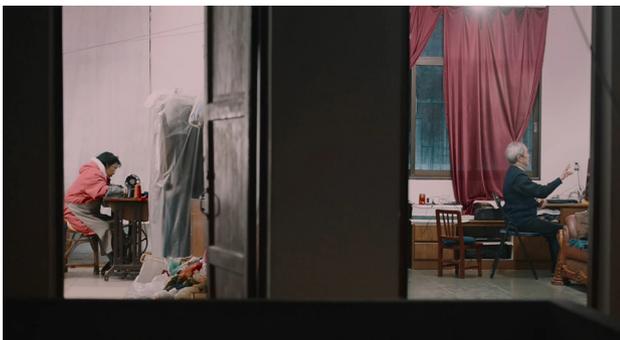


图1 《四个春天》剧照



图2 《二十二》剧照

三:第一,就其与所描述对象的距离而言,前者的距离比后者大,后者比前者更直接;第二,就其传达的叙事信息而言,前者较后者少,因为前者更简练而后者的描写更详尽;第三,也是最重要的一点,前者有一个叙述者面对阅读者,作为传达信息的中介存在于文本中,而后者中的叙述者却不介入或很少介入叙事,尽可能不留下叙述的痕迹。^[1]由此观之,相对于讲述式的“宏大叙事”而言,“日常叙事”是更偏向“展示”的叙事方式,即它是“一种更加个性化的叙事,平民生活日常生存的常态突出……它也许没有国家大事式的气势,但关心国家大事的共性所遗漏的个体的小小悲欢,国家大事历史选择的排他性所遗漏的人生的巨大空间,日常叙事悉数纳入自己的视野”^[2]。伴随着对“宏大”的消解,“日常叙事”以一种对当下个体生活经验进行想象性表达的叙事状态展开文本。从话语主体来看,日常叙事的主体偏重于社会个体;在文本呈现方面,它更倾向于采用简单平实、生动形象的故

事化表达,使传达的内容更具象、更平实。此外,以多元化叙事视角完成立体覆盖,对日常生活既赞颂也反思亦是日常叙事的重要特点之一。

2017年,纪录电影《二十二》以300万元成本收获1.7亿元的票房,撬开了中国纪录电影院线时代的大门。这部讲述“慰安妇”敏感话题的作品,并未像以往纪录片常用的“宏大叙事”那样铺陈历史背景、渲染苦难仇恨,而是重点选取了4位幸存者,以回望的视角展示这一特殊群体生命余晖中的生活本相。与《二十二》主要运用采访的呈现方式不同,《四个春天》和《生活万岁》则采取了“直接电影”的形态。然而,三部作品相同的是,它们都尝试通过话语方式与言说主体的转变,来呈现隐匿在被记录者、记录者与观看者各自生活中的“关系”——人与历史的关系、人与他者的关系、人与自我的关系。三部作品的投射点都聚焦在日常生活中的普通人身上,他们身处巨大又多元的时代场域,是叙事的建构者、被建构者和见证人。《二十二》从不断变化着的当下反观历史,人文关怀在影像中悄然流露;《四个春天》渲染慢生活的山野色彩,寄意于对传统家庭生活的眷恋;《生活万岁》则发起对生活方式和生命意义的追问……凡此种种,创作者都力求在日常叙事中蕴藏积极、深入的思考。

尤其需要强调的是,这些作品中的“日常叙事”,除了对主体正面的表现,都不乏对主体负面情绪的展示。甚至可以说,影片中着墨不多的“负面”情绪,让观众更相信作品中“日常”的真实性,并由此为作品铺设了对话功能——观者与被记录者的对话、观者自我的对话、个体与社会的对话、人与环境的对话……人们借此发现和反思浸淫在时代场域中的自我、自我与外界的关系、自我应该如何选择。就像纪录电影需要自主性一样,正是在对话与反思中,个体获得自我确认的可能。

二、诗意生活:弥合观众的视域差异

德国哲学家马丁·海德格尔(Martin Heidegger)曾

引用德国诗人弗里德里希·荷尔德林(Johann Christian Friedrich Hölderlin)的著名诗句“人，诗意地栖居在大地上”作为他哲学研究的起点。他从“形而上”的层面来描述人类存在的独特性，企图唤醒亚里士多德在《形而上学》三分法中“制作”方面所讲到的悲、喜剧的“诗学”。与动物单纯的自然性的存在方式不同，人的存在除具有“日出而作、日落而息”的自然属性之外，还在无时无刻地“营造”着自己。这种“营造”构成了人类主体性的栖居，而“诗意地栖居”便是“自由地”对待自然且“自由地”对待自己。以一种完全“自在”的状态达成人与自然的“同在”，这是“诗意生活”的真谛。然而，随着现代科技的发展与消费主义浪潮的席卷，人们控制自然的欲望日益膨胀，其负面影响便是人们越来越“不自由”，越来越失去“自我”，与此同时，人与人之间主体性的鸿沟也越来越难以弥合。

2019年上映的以家庭生活为题材的纪录电影《四个春天》，导演陆庆屹以其父母为主要拍摄对象，用朴素而又真切的镜头为观众呈现了黔南小镇充满诗意和生机的自然状态。导演用了超过四年的时间，以无意识的私人影像方式记录了人与人、人与自然之间发生的故事：劳作、歌唱、出游、爬山、探亲、丧葬、欢聚别离……诚然，贵州小镇的风土人情与大部分银幕前观众的生活存在着巨大的主体间差异，但是通过诸多记忆碎片的捕捉与拼贴，表现这个普通但并不典型的家庭所传递的爱与自由，引发人们开始审视自我当下的生活，进而去反思什么才是真正的珍贵与值得。影片中颇具玩味并反复出现的意象之一是“燕子”，这在中国传统文化中象征着春天的到来，既有惜春伤秋之情，又有渲染离愁之感，更有寄托相思之意。“蜂儿不解知人苦，燕儿不解说人愁”，物与人、人与情，通过对普通家庭、普通人日常生活的“诗意化”表达，唤起银幕前观众的共鸣，一种普世性的归属感涤荡观者内心。在价值多元、碎裂的当代生活中，这种方式如诗歌般抚慰人心，无疑对观众起到一种黏合作用。



图3 《生活万岁》剧照

就当下的文化场域来看，焦虑的现代人渴望逃出阐释意义的藩篱。但从另一个角度来看，人们既想保持一份独立的主体区别性，又极为担忧被边缘化、被抛弃，从而反向催生出强烈的从众逐流心态。他们只希望在具有共性的文化语义阐释空间中，发挥一下可被社交圈层正向解读的区别性和特殊性，从而更好地凸显自身价值。^[1]这种把生活诗意化或者着力表现“诗意生活”的纪录电影，迎合了当代人特定的心理需求，构建了具有同一阐释意义的空间。

无论是前述的《四个春天》，还是《生活万岁》《二十二》，我们都可以从作品中看到其“诗意”的一面。这种“诗意”可以表现为《四个春天》中一对普通老人家庭生活中的日常景象；也可以是《生活万岁》中摄影机像一弯明月般照映“沟渠”的某些角落，并为之披上一层“朦胧外衣”；甚至在《二十二》中，导演铺陈曾经的苦难，以此烘托出的当事者达观、平淡的现状，似乎也获得了某种“诗意”。银幕上建构的“诗意”场景，让观众在共情的基础上实现了悲欢相通。在人们的感知被分化得更精细也更错位的当下，这类作品起到了弥合受众视域差异的作用，一定程度上实现了情感联结、抹平身份的功能。

三、底层记忆：寻求当代文化的最大公约数

在社会科学领域，安东尼奥·葛兰西(Antonio Gramsci)在《狱中札记》中最早提出“底层”一词，他主要强调了两种含义：其一，用作产业无产者的代名

词;其二,在以阶级分等级的社会里,占支配地位的阶级和从属阶级之间存在着更一般的关系^[4]。底层形象在叙事和意识形态表达上有着十分重要的表征意义,多样化、流动性的底层记忆形成了复杂的当代文化景观。在不同话语环境中,“底层”有着不同的表述。20世纪90年代,《东方时空·生活空间》开启从普通人角度记录历史的电视纪录片实践,其广为人知的栏目语是“讲述老百姓自己的故事”。“老百姓”无疑是政治话语场中与“官员”相对的、关于“底层”群体的一种表述。

进入21世纪以来,在现代化进程加快的时代背景下,中国的社会阶层结构发生了重大、显著的变化。此时的“底层”已不同于20世纪80、90年代以来,传统农业社会向现代工业社会转型过程中,因生存空间不平衡,在城乡“二元对立”中,从贫困乡村走出来的“农民/农民工”群体。阶层变迁导致社会资源的重新分配及利益格局的重构,当下的“底层视角”更应该是对被时代遮蔽的角落的关怀与反思,“反思实际上是一种文化自觉的尝试”^[5]。这种尝试反映在纪录电影中,更多的是以融入其中的立场,以一种平等的视角关注平凡人的生存境遇。比如,聚焦当代农民工的《我的诗篇》,书写山城重庆负重前行的棒棒军们的《最后的棒棒》,讴歌普通中国人坚守与热爱的《生活万岁》等作品都是典型代表,它们以纪实的方式反映普通民众的苦与乐。可以说,底层记忆是追求当代文化的最大公约数。从另一个角度来看,“人民”才是推动社会与历史进步的决定力量,他们历经的苦难与欢乐理应被记录下来。没有底层的历史只是断裂的篇章,这些承载着人类历史命运的底层记忆,才将揭开历史与社会隐秘的实践逻辑。

《生活万岁》就是以十五名普通人的故事拼贴而成的纪录电影,堪称中国版的《浮生一日》,该片引发了社会各阶层群体对“生而为人”的思考——有时候,用力活着便是全部的信仰。单身妈妈、生病的医生、帮儿子还债的老母亲、为亡妻念情书的退伍老兵、卖唱的盲人伴侣、骑三轮车的老头、失恋的舞女……



图4 《生活万岁》剧照

这些身份符号无一相同,但在众生百态中,观众借助影像体悟到了逆境人生中底层个体的倔强与不屈服。毋庸置疑,苦难是大部分普通人生命中的重要内容,学会直面苦难亦是每个人的必修课。纪录电影中对底层的书写,更多的是将生活中的苦难呈现至银幕上。无论是《生活万岁》里充满艰辛与坎坷的普通人,还是《二十二》里一边被“彰显”一边又被“遗忘”的“慰安妇”们,在“被消费”过后,又不得不面临着“被失语”的处境。值得注意的是,观看这些苦难的并非苦难经历者本人,观众更多的是“凝视”苦难的“他者”。在电影院的场域中,聚焦底层的纪录电影在再现生命图景的同时,似乎也尝试着以“底层视角”与主流意识对话,然而,当一切回到现实,底层的命运故事似乎很快即被遗忘,这种反讽效果多少有些令人沮丧。

不可否认,当代人正面临着信仰缺失的严重危机,很多人一生忙碌只为物质奔波,最终还是被“焦虑”所捕获和填满。怀疑论、不可知论等诸多不可名状的后现代情绪,像幽灵一般飘荡在人们的精神圈层。此时,亟需召唤和引导一种具有同构性和指向性的内涵,在当代分散四溢的多元价值圈层中建构一个精神共同体——底层记忆,它作为建构当代文化的最大公约数,亦是促进不同圈层视域融合的关键产物。



图5 《四个春天》剧照

四、伤痕修复：意义延异的纵深思考

在日常叙事的话语模式中，纪录电影关于“伤痕”的处理可以表现为多重层面的修复、弥合甚至和解。然而，伤痕“修复”的意义是延异的。雅克·德里达(Jacques Derrida)认为，“延异”是指文本本是无中心的，结构也是不稳定的，其表述的意义超越了时间与空间，不断变化着、游移着，在各种不同的结构中不断被解构着。^[6]从这个角度来看，《二十二》之所以受到争议、褒贬不一或许易于理解了。

《二十二》抛弃撰写历史惯常的“宏大叙事”，采用极为细腻的个体叙述视角，碎片化、生活化的镜头语言，试图重新描摹历史的伤痛。二十二位中国内陆仅剩的“慰安妇”幸存者，除了这个显著标签和符号之外，她们的生活似乎与普通老人的晚景并无二异。对亲历的个体而言，在纪录过程中，采取这样一种平静的日常叙事方式，似乎好过强烈仇恨的情感宣泄，历史的“伤痛”被淡化为“隐痛”。显然，这种“陌生化”的处理方式与宏大叙事的揭露、控诉不同，更多的是尝试着对历史“伤痕”进行“抹擦”和“修复”。在德里达看来，当一个文字写错了，人们把它涂抹掉，这个字与其涂抹痕迹会一同呈现出来，这也真实地再现了书写的心理。就此来看《二十二》，它不得不面对这样的质疑：它真的做到反映历史了吗？在面对侵略与民族仇恨的时刻，除了通过还原、归罪等叙事手段让观众记住这段悲痛的历史之外，更重要的是“反思”和对“反思本身的反思”，这恰恰是这部作品所

欠缺的。换句话说，造成“慰安妇”群体形成的原因，以及当下社会对其认知的现状究竟是什么，诸多问题是值得深入解读并引发观者思考的。对此，个体叙述的单一性，使影片对伤痕的表现延异为“抹擦”与“修复”。

《生活万岁》是关于人在困境中努力生活的故事。片中的每一个人物都面临着这样或那样的现实难题，涉及记忆、梦想，似乎人人都带着“伤”，外伤或内伤。这是一种纯现在时态的影像写作，它不是人物、场景的零散细碎的片段，而是最终妥帖地“收纳”在一起，形成一个新的空间。而收纳这一切的正是“苦难”与“伤痛”，这一切正是“宏大叙事”中常常忽略的场景。创作者的巧妙之处在于，影片并不试图追问造成“伤痛”的原因，而是以一种召唤结构将阐释权交给观众。导演之一任长箴以“进窄门，走远路，见微光”诠释创作理念，也似乎意味着她将修复“伤痕”的责任抛给了每个个体：顽强生长、“活下去”就有希望。^[7]在这一点上，《四个春天》对于“伤痕”的处理有类似之处。在即将到来的第三个春天，姐姐去世，原本和谐快乐的一家人不得不直面亲人离去的悲伤。年迈的父母白发人送黑发人，显然更加悲痛。于是，第三个春天，导演用大量的篇幅展示姐姐健在时的影像，以及父母对女儿的怀念场景，这在一定程度上缓和了悲伤，是主动、干预式地伤痕“修复”。第四个春天，两位老人在已故女儿的坟茔四周种上辣椒，防止动物来踩踏；母亲在餐桌上留有女儿的碗筷；父亲找出已落满灰尘的短笛，家里又有了音乐……伤痛转化为接受、坚强与豁达。

我们不妨换个角度去理解这类以苦难、伤痕为依托的纪录作品。吕新雨认为，探讨纪录片的真实性其实和探讨纪录片的历史使命是一致的，在于要建立观众对纪录片的信任。而信任的基础是建立在创作者不是以一个权威的角度垄断对事件的阐述。纪录片导演面对拍摄对象，要有对真相的敬畏之心，更需要一种自我反省，即记录下来的应该明确是个人某一个视角下的真实，并不代表着“绝对”的真实。

因此,日常叙事中的“伤痕”应该在真实和表现两个向度上达到平衡,将意义的阐释最终交给每一位观者去完成。

综合来看,三部纪录电影承载的意义大于其电影本身,它们尝试着以更加开放的姿态面对观者,让观者通过解读影像文本挖掘属于自身的价值。作品对生活的诗意呈现、对底层记忆的打捞、对伤痕的修复式处理,其目的都是为了让人们更多地关注主体、弥合差异、产生共情,进而真正实现彼此的对话。我们可以继续追问的是,实现对话与反思的基础与核心是什么?——相互理解。正如德国哲学家汉斯-格奥尔

格·伽达默尔(Hans-Georg Gadamer)所说,“一切理解都是语言的理解……语言有一种隐匿和隐匿自身的力量”^[8]。三部作品的语言体系正是采取日常叙事的方式,达到了与现实的“对话”,并由此激发观众去思考关于自我、自我与他人以及自我与外部世界的关系。▲

注:本文系国家社会科学基金项目“新型主流媒体与国家意识形态传播研究”(项目编号:15BXW058)研究成果;受到中国人民大学“中央高校建设世界一流大学(学科)和特色发展引导专项资金”支持。

(责任编辑:孙红云)

注释:

- [1] 罗钢.叙事学导论[M].云南:云南人民出版社,1995:189-190.
- [2] 郑波光.20世纪中国小说叙事之流变[J].厦门大学学报(哲学社会科学版),2003(04):56-62.
- [3] 邓笑然.“中国形象”在纪录电影中实现视域融合的效度——基于阐释学的共同体精神建构[J].当代电影,2018(12):152-155.
- [4] 王庆明,陆遥.底层视角:单向度历史叙事的拆解——印度“底层研究”的一种进路[J].社会科学战线,2008(06):224-227.
- [5] 费孝通.反思·对话·文化自觉[J].北京大学学报(哲学社会科学版),1997(03):15-22,158.
- [6] 雅克·德里达,汪民安.延异[J].外国文学,2000(01):69-84.
- [7] 张嘉.进窄门 走远路 见微光[N].北京青年报,2018-12-05(B05).
- [8] (德)汉斯·格奥尔格·伽达默尔著.洪汉鼎,夏镇平译.真理与方法——补充和索引[M].台北:时报文化出版企业有限公司,1995:203-218.