

真实、现世与自为： 媒体泛化语境下纪录片的特质问题研究

张 恒 姚 争

摘要：在媒体泛化的语境下，纪录片面临着内容和形式的双重泛化。内容的泛化主要表现为：纪实影像被过度消费，最终造成了纪录片纪实精神的泛化；形式的泛化主要表现为：纪录片节目形态的多元及泛化。在此语境下通过对纪录片真实性、现世性和自为性三个特质的重新审视，可以厘清它与其他节目类型的边界，这是纪录片审美之追求和旨趣之所在。真实性彰显了纪录片的精神价值，它表现为纪录片“现象”真实和“本质”真实的统一。现世性是指纪录片叙述语境与现实世界的关联性，它是纪录片重要的类型特征。由于影像真实的审美范式被逐渐打破，现世性在纪录片类型的建构中起到了更为关键的作用。自为性要求纪录片的创作是非功利的，它不能被市场和消费的逻辑所左右。具有自为性的纪录片使人的生存情感得以呈现，观众可以从中领会到人生的意义和生命的价值。

关键词：纪录片；真实性；现世性；自为性

作者简介：张恒，男，实验师，硕士。（浙江传媒学院 全媒体实验创新中心，浙江 杭州，310018）

姚争，男，教授，博士。（浙江传媒学院，浙江 杭州，310018）

中图分类号：J952 **文献标识码：**A **文章编号：**2096-8418 (2020) 04-0061-10

“泛化”，在《现代汉语词典》中的解释为：“由具体的、个别的扩大为一般的”。^①所谓媒体泛化，实际上指的就是基于传统媒体概念的扩大化问题。电视、广播、报纸等是我们传统的媒体形态，对这些传统的媒体而言，媒体的概念指的不仅是一种媒介，同时还特指某一具体的传播机构。随着个人运用微博、微信公众号、网络直播等传播手段的普及化，使个体成为“自媒体”成为可能。自媒体和传统媒体的受众都是社会中广泛的、不特定的人群，媒体的概念和内涵进一步扩大。它不再特指或局限为某一具体的传播机构，这就是媒体的泛化现象。网络的快速发展是造成媒体泛化的主要原因。根据中国互联网络信息中心（CNNIC）发布的第40、42、44次《中国互联网络发展状况统计报告》显示，我国网民规模在2017—2019年同期分别为：7.51亿，8.02亿，8.54亿；互联网普及率分别为：54.3%，57.7%，61.2%；手机网民规模分别为：7.24亿，7.88亿，8.47亿；网民中使用手机上网的比例分别为：96.3%，98.3%，99.1%。由此可以预见，随着互联网和智能手机的日益普及，媒体的泛化现象还会进一步加剧。

媒体泛化对媒介生态的影响是全方位的。在此语境下，纪录片的内容和形式都呈现出泛化现象。一方面是纪录片内容上的泛化，主要表现为：娱乐节目的纪实化和纪实节目的娱乐化。纪实和娱乐的合流已然成为影视节目中的新景观。不过在节目的合流中纪实影像被过度消费，导致其呈现娱乐化和虚构化倾向，最终造成了纪录片纪实精神的泛化。另一方面是纪录片形式上的泛化，主要表现为：纪录片节目形态的多元及泛化。造成这一现象的原因是多方面的：一是媒介形态泛化的因素。纪实影像与其他各类媒介形态通过融合，出现了诸如交互纪录片、游戏纪录片、动画纪录片等新的节目样态；二

① 详见《现代汉语词典》第6版，364页。

是媒介传播泛化的因素。媒介传播门槛的降低,吸引了大量民间组织和个体加入到纪录片的创作和传播中来。相机、手机,甚至具有影像录制功能的电子设备都成了创作者的工具,由此也出现了纪录片创作手法的泛化和观点表达的个性化等问题;三是受众接收终端泛化的因素。目前手机已经成为人们接收信息的主要终端,为了适应手机用户视频观看的体验,出现了诸如微纪录、竖屏格式纪录片等新的节目样态。

纪录片内容和形式的双重泛化使其传统的话语范式面临着解构,曾经严格遵循“对现实的严肃话语”的创作逻辑也面临着挑战和超越。对其特质问题进行重新审视,有助于解决当下纪录片存在的一些症结性问题。文章将从真实性、现世性与自为性三个方面来阐述。

一、真实性:纪录精神的价值

纪录片是以真人真事为表现对象,以真实生活的影像为创作素材,并以真实引发人们思考的一种影视艺术形态。“真实性”问题既是纪录片审美的核心问题,也是纪录片存在的本体问题。这是纪录片价值之所在。关于纪录片,格里尔逊曾提出过一个非常具有影响力的定义:纪录片是“对现实的创造性处理”。^[1]在这个定义中,他既突出了纪录片内容的真实性,同时也强调要进行创造性处理。不过后世学者对纪录片美学特征的分歧往往也源于此。“创造性地处理”是否会改变纪录片内容的真实性?所谓纪录片的真实性边际又在哪里?面对纪录片的泛化,这些问题显得尤为突出。一些以真人秀为代表的节目,刻意创造了一些场景和情境,以达到戏剧和娱乐效果。这些节目一方面强化纪录片对现实真实再现的功能,另一方面却又以高度的娱乐性和商业性颠覆了传统纪录片的严肃和真实,从而使纪录的精神呈现出泛化之态。纪录片的泛化使纪实节目和娱乐节目的边界变得模糊。纪录片作为一种常规的节目形态,其逻辑的合理性正在面临挑战。纪录片的“真实性”应该如何把握?我们将应用黑格尔“本质论”中关于“现实”的论述展开讨论。

(一) 黑格尔“现实”理论

对纪录片“真实性”问题的讨论是纪录片研究的一个“老”问题,但学术界对“真实”的标准和边界的界定却莫衷一是。这主要是因为讨论者在对“真实性”的理解和把握上并不处于同一层次。黑格尔的“现实”理论对“真实”进行了层次上的区分。“现实”是黑格尔哲学中的重要概念,在他的本质论中,“现实”最基本也是最简明的定义被表达为:本质与存在(即实存)的统一。黑格尔认为:“现实是本质与存在(或内与外)的直接统一。现实的表现仍是现实的自身。因而现实在它的表现里仍保持其本质。换句话说,只有当现实有了直接的外表存在时,现实才保持其本质。”“‘有’和存在是直接性的两个形式。一般来说,‘有’是一无反映的直接性,并且是一转向对方的过渡。存在是‘有’与反映性的直接统一,因此存在就是现象。”“现实的表现也就是它内在本质的外在化,因此它是自己反映自己的。”^[2]所以在黑格尔理论中,现实高于存在和实存。此外,现实还表现为其展开过程中表现出来的必然性。吴晓明认为:“更重要的是,在黑格尔哲学中,现实不仅是本质与实存、内与外的统一,而且是展开过程,是在展开过程中表现所出来的必然性。这就是说,现实乃是真正历史性的。”^[3]

我们首先要将黑格尔哲学中的“现实”,与日常意义上的“现实”进行区分。日常意义的“现实”指的仅仅是一些实存的事物,而在哲学意义上它们统归于“现象”或“事实”。由此可见,要想真正达到黑格尔意义上的“现实”并非易事,它指的不单是事实(实存),而是“实存”与“本质”的统一,并且在展开过程中还要表现为必然性。

此外,我们还需要明确几个问题:第一,“真实”是人的一种判断,它指本体与客体间的某种相

符，因此它是带有主观性的。第二，关于“真实”的判断要有明确的前提。比如两个视力不同的人观察事物，甲看到了清晰的物象，乙看到了模糊的物象。我们不能因此就判断乙看到的物象是不真实的，因为他们所看到都是各自直观的感觉，从这个意义上说他们看到的都是“真实”的。如果我们认为甲看到的是真实的，乙看到的是不真实的，作为判断者，我们其实省略了“基于正常人的视力”这一基本前提。黑格尔曾经说过：“自由的思想就是批判的思想，就是不接受未经审查其前提的思想，无论它看起来多么理所当然。”^[4]所以，当我们对一个人的观点进行质疑和反驳时，首先必须从接受他的前提开始，只有这样提出的质疑和反驳才是有效的。那些未设前提、在各自层面上的讨论，实际上都是在各自表述和自我立法，其结果是不能触及到事物本质的。第三，我们要对判断的本体和客体加以明确，也就是说用于比较和判断的事物，其概念、界限和内涵一定要清晰，不然会影响判断的有效性。

（二）媒体泛化语境下纪录片的“真实性”问题

纪录片的艺术表现是以纪实影像为基础的，它通过纪实的影像进行“信息”的传递。在这里所谓的“信息”包含两层意思：第一层指的是影像传递的内容；第二层指的是影像作为媒介本身传递出的信息。纪录片通过纪实影像这种“媒介”，传递出一种令人信服的“真实感”，这种“真实感”是受众建立的一种观念，它也是一种“讯息”，不过这种“讯息”不同于内容所传递的信息，它是对作品内容“真实”的一种修辞，是隐喻式的。“真实”是纪录片传递的信息，也是其审美特质之所在。根据黑格尔“现实”理论，我们可以对纪录片所表现出的“真实性”进行三个层次的划分。

1. 纪录片的“现象”真实

“现象”的真实是基于对“实存”的判断，“实存”是“现实”的外部表现，它是原生态的“生活流”，属于“现象世界”的范畴。“现象”的真实是人对“实存”的经验感受。“现象”世界中发生的事件是具体的、偶然的。它具有唯一性、一次性和不可还原性。因其转瞬即逝，无论通过什么先进的技术手段，对“现象”的复制或再现也只能是渐近于它，或者说是对它不完整地“模仿”或“再现”。

纪录片“现象”的真实就是指纪实影像的真实，这是纪录片存在的物质基础，它主要表现为纪实影像的索引性。“影像的真实”是声光电的结合作用于受众的知觉而产生的“物理真实”，这是它对我们“现象”生活机械的复制。影像与生活的这种映射关系，我们称之为索引性。应该说，媒介对现象世界都有一定的索引性，比如文字、图画等。在众多的媒介中影像的索引功能无疑是非常强大的，“纪录片中的声音、影像和它们所记录的对象之间有一种可靠的索引关系，证明了这部影片与世界之间的契合关系绝不是由他们自己构思出来的。”^[5]正是由于这种客观机械的复制，人们已经普遍地接受了“物理真实”与“现象真实”之间的映射关系。也正是基于这一前提，影像的内容在一定条件下，可以作为法律上认可的证据。随着科学技术的发展，这种“物理真实”在视听的体验上变得更为逼真。这也就意味着，影像对现象的索引功能变得更加强大了。人们致力于对影像“真实”的追求，其目的是想留住记忆，这是人类对无限时空的一种向往。

影像的索引性体现了影像与现象世界之间的某种关联。巴赞认为：“电影这个概念与完整无缺地再现现实是等同的，他们所想象的就是再现一个声音、色彩、立体感等一应俱全的外部世界的幻景。”^[6]巴赞将影像直接等同于现实，这一观点有夸大之嫌，因为“关联”并不意味着“等同”。“影像的真实”存在的前提是对“假定性”时空的认同，这个时空是由影像建构和呈现的。影像无非是人用于反映现实世界的符号系统，它是由摄像机创造的“假定性”文本。用克拉考尔在《电影的本性》中的话说，这是“摄影机面前的现实”。对克拉考尔的这句话，我们可以从两方面进行理解：其一，摄影机对

我们再现“现象世界”的“物理真实”提供了可能性。这种可能性表现为影像对“现象”世界的强索引性，即影像层面的真实性。其二，影像毕竟只是摄影机面前的真实，这是在“假定性”前提下的真实。它在一定程度上可以反映（索引）现象世界，但此二者毕竟不是同一性质的东西，所以不能看作是“等同”，而只能作为一种“映射”或“索引”。因此，“影像的真实”是有界限的，再逼真的影像也只是渐近于拍摄对象这一“现象”，而不是“现象”本身。

“影像的真实”是现象层面的真实，它对“现象”世界产生的“映射”所形成的“索引性”是“影像的真实”最基本的要素。实际上技术手段、拍摄手法的提升对影像真实性的影响并不大，比如我们目前运用VR技术、全息技术等手段进行纪录片创作，虽然观众在体验和观感上更加真实了，但其“现象”层面的真实之本质并没有发生变化。只有明确了这一点，我们才能正确地看待技术手段在纪录片创作中的作用。目前数字技术的蓬勃发展对纪录片的创作和繁荣的确产生了许多积极的影响，但是，如果我们因此一味追求技术，忽视对内容的建设，导致对技术的盲目崇拜，那就舍本逐末了。

2. 纪录片的“本质”真实

“本质”的真实是精神层面的真实，它属于“本体”的范畴。人对“本质”的认识是需要深入到事物内容本身当中去的。“本质”的真实是精神及意义的真实。我们通常说一部艺术作品真实或不真实，并不单指其描摹的现象是否真实，更重要的是其精神及意义是真实的，这就是“本质的真实”。亚里士多德说：“诗比历史更富于哲学性，更值得认真关注。因为诗所描述的是普遍性的事实，而历史讲述的是个别事件。”^[7]历史讲述的事件是个别和具体的，属于“现象”；而诗（艺术）描述的是普遍的事实，是“本质”的东西。诗描绘的就是“在特定的场合，某一种类型的人可能或必然要说的话或要做的事。”^{[7] (25)}诗的“可然律”与“必然律”，使其描述的人或事具有了普遍性与合理性，这也是为何诗的内容是虚构的，但它却能表现出事物最真实的“本质”。我们通过艺术的方式可以使事物的本质得以呈现，因为人与事物打交道，确切地说就是人在用“内在固有的尺度”与事物进行感性的交往。这是人对“生存”的领会。当人领会到了“生存”，也就把握到了“本质的真实”。马克思说：“动物只是按照它所属的那个物种的尺度和需要来进行塑造，而人则懂得按照任何物种的尺度来进行生产，并且随时随地都能用内在固有的尺度来衡量对象；所以，人也按照美的规律来塑造物体。”^[8]人先验地将自身的“尺度”置于事物之中，这一“尺度”即人对生存的领会。我们通过艺术的方式可以将这种领会显现出来。

纪录片的“本质”真实是其精神层面的真实。它体现为纪录片中表现出的真实情感，以及人对生存的领会，像动画纪录片、三维纪录片等亚纪录片形态，一些学者之所以会将它们归于纪录片的范畴，主要原因就在于这些影片都呈现出了纪录片“本质”的真实。以色列导演阿里·福尔曼的动画纪录片《和巴什尔跳华尔兹》讲述的是1982年黎巴嫩难民营大屠杀这一历史事件。首先，该片表现的历史事件是真实的；其次，影片的导演是叙述者，也是该历史事件的目睹者，影片中叙述的声音就是导演的原声；再者，影片中被访者的声音也都是真人的原声。除了这些真实的元素外，该片独辟蹊径地将影片的画面都采用动画这一虚拟的形式予以呈现，这是对传统纪录片制作方式的一次挑战。与此类似的影片还有《末路黄花》《中华五千年》《黄桷坪的春天》等，这类影片在处理想象、梦境以及纪录片摄制中影像匮乏问题等方面具有独特的优势。它们是否可以归为纪录片的类型，我们姑且不论，因为不同的判断者采用的尺度和标准不同，会得出不同的结果。不过有一点是可以肯定的，那就是这些影片都体现出了纪实精神和纪录片“本质”的真实，这就是观众为何会以纪录片的审美方式对待这些影片的原因所在。

3. 纪录片的“现实”真实

黑格尔认为“现实”是“实存”与“本质”的统一，并且在展开过程中还要表现为必然性。因此“现实”的真实就意味着“实存”真实与“本质”真实是相统一的。它是事物“外部”与“内部”、“现象”与“精神”的统一，并且在发展中还要表现为必然性，这属于“历史”层面的真实。“历史”也是黑格尔哲学中重要的概念，黑格尔的精神辩证法第一次使关于历史的哲学成为可能，他说：“世界历史无非是‘自由’意识的进展，这一种进展是我们必须在它的必然性中加以认识的。”^[9]“历史”是理性的自我认识，精神就是在这种自我认识中存在的。“世界历史可以说是‘精神’在继续作出它潜伏在自己本身‘精神’的表现。如像一粒萌芽中已经含有树木的全部性质和果实的滋味色相，所以‘精神’在最初迹象中已经含有‘历史’的全体。”^{[9](18)}“历史”不在“精神”之外，“精神”必定要展开为“历史”。因此“现实”的真实不仅具有内外真实的统一性，同时它还具有历史性。

“现实”真实是纪录片最高层次的真实，它体现为纪录片“现象”和“本质”统一真实，并且影片在表现过程中还要体现出必然性。它是纪录片“历史精神”层面的真实。纪实影像对现象生活的索引性是纪录片“现象”真实的体现，但由纪实影像的“现象”真实所建构而成的纪录片，却并不一定都是“现实”真实的纪录片。一部纪录片只有达到“现象”真实和“本质”真实的统一，才称得上是“现实”真实的。比如德国女导演莱妮·里芬斯塔尔的《意志的胜利》和苏联纪录片《普通的法西斯》都是有关希特勒题材的影片，前者将希特勒塑造成为救世主的形象，而后者完全相反，表现了希特勒排除异己、迫害犹太人的恶魔形象。值得注意的是，《普通的法西斯》借用了大量《意志的胜利》中的画面，最终制作出了与其立场完全相反的影片。应该说这两部影片的影像都是真实的，也就是它们在“现象”层面上都是真实的。两部影片的差别在于“现象”真实与“本质”真实的统一上。《意志的胜利》的导演的历史观和世界观导致了其对“本质”真实把握的偏差。纳粹的行径是反历史的，它不符合历史发展的规律。如果忽略了这一点，影片虽然具有“现象”的真实，但是它并没有达到“现象”真实和“本质”真实的统一，当然也就不能达到“现实”的真实，所以影片最终所呈现出的“本质”是不真实的。一言以蔽之，该片只是运用了历史细节的真实伪造了历史，它缺乏了“历史精神”的真实。在纪实影像泛化的时代，对纪录片“现实”真实的把握具有一定的现实意义。一方面，在媒体泛化产生的海量影像和信息面前，观众要有独立的思想，要用自己批判的眼光去判断事物的真实性，而非人云亦云，以讹传讹；另一方面，作为创作者要有历史的眼光和把握事物本质的能力，要把“现实”的真实呈现给观众。因此，一部纪录片是否表现为“现实”的真实，是其审美能否得以体现的基本要求，也是其精神价值能否得以彰显的重要表现。

二、现世性：纪实语境的建构

随着媒介形态的泛化，纪录片与其他媒介融合与开发的现象日益增多，出现了诸如交互纪录片、全景纪录片、VR纪录片等融入新技术的纪录片形态，也出现了游戏纪录片、动画纪录片等亚纪录片形态。对于这些新的纪录片形态，我们将通过“现世性”对其加以分析，讨论它们被归之于纪录片这一“类型”的可能性。

“现世性”是萨义德文学批评中的重要概念。所谓“现世性”即“处于世界中的”。萨义德认为作家的写作不能脱离他所处的环境，作家的文本作为世界的存在物，具有现世性。“文本是现世性的，从某种程度上说是事件，而且即便是在文本似乎否认这一点时，仍然是它们在其中被发现并得到释义的社会世态、人类生活和历史各阶段的一部分。”^[10]因此作为物质在场，文本与世界之间存在着无法割舍

的关联。“现世性”，即与现实世界的关联性，这是纪录片叙述语境的基本特质，也是其作品形态的重要特征。

（一）纪录片语境的“现世性”

我们可以把每一部影片看作是创作者的一次“叙述”。创作者通过“叙述”进行信息传递、情感交流以及思想的表达。在纪录片中创作者叙述的语境是“现世”的，这意味着“我”（创作者）和“现世”是相关联的，“我”将自己“现世”的亲历直接呈现给观众。此时创作者与其所叙述的故事是直接关联的，他不仅是故事的“叙述者”，同时也是故事的“见证者”。所以一个纪录片作品，实际上就是“现世”中的人讲述“自我”的故事。它以“现世”中创作者的眼光看待“现世”中的事件。因此，“现世”是纪录片叙述的前提，也即语境。具体而言主要表现为：

第一，纪录片中创作者叙述的故事是“现世”语境下的事件。因此，“现世”既是故事叙述的基点，也是故事叙述的原点。虽然纪录片整体的语境是“现世”的，但其内容所涉及的时空却可以是过去的，也可以是未来的。也就是说，纪录片中叙述的“过去”或“未来”，是“现世”语境下的“过去”或“未来”。如果没有“现世”语境作为基础，非现实的这些内容之于纪录片是没有意义的。譬如央视推出的人文历史纪录片《如果国宝会说话》中讲述的那些故事，都是已经过去的“历史事件”。虽然叙述者叙述的内容是“历史”的，但他叙述的语境却是“现世”的，因为故事是围绕“我”（创作者）的叙述展开的。这种以“自我”为中心的叙述，创作者可以采用介入镜头或是第一人称进行叙述，比如创作者作为采访者出镜，此时他所充当的是参与者。当然，创作者也可以作为局外人，完全采用旁观者的视角进行叙述，就像“直接电影”一样，以不干扰被摄体为原则，此时创作者充当的则是现场的见证者和冷静的观察者。在纪录片中，“我”是一个必定的“在场”者，不管其是否直接出现在影片中，这是纪录片基本的叙事语境。

第二，创作者与“现世”的关联性是通过作品中的纪实影像来完成的。纪实影像是一部纪录片的核心理念。它不仅具有叙事性，更具有隐喻性。《如果国宝会说话》中的“历史事件”本身处于过去的时空，而创作者却处在当下的时空。为了使那些处于过去时空的事件能够进入“现世”的语境，创作者往往会拍摄一些与“历史事件”相关的文物或古迹的镜头。这些镜头就成了“历史事件”在“现世”语境中的投影。它的作用无非是将处于历史时空中的事件纳入到当下的时空中来，同时这也是对创作者“在场”的一种隐喻。创作者正是通过纪实影像的这种隐喻，向观众暗示“自我”的“在场”和“存在”。

第三，互动性是对“现世性”的一种强化。目前出现的诸如交互纪录片等新的纪录片样态，是网络平台与纪录片融合的产物。这类影片使受众的观看从静态变为动态，创作者在纪录片中融入对话、参与等互动元素，使受众、叙述者甚至叙述的事件都处在了相同的时空中。它可以让受众拥有更强的体验感，实际上是对“现世性”语境的一种强化。

（二）“现世性”语境对节目类型建构的作用

1895年，法国人卢米埃尔兄弟第一次向公众展示了影片《火车进站》，这被看作是电影艺术的开端。他们的影片取材于现实场景，“从现实生活中捕捉自然景象”成为其拍摄影片的指导思想。此后，乔治·梅里爱将故事和情节引入电影，他在“人为安排的场景”中拍摄电影，创造了电影的戏剧。这两种不同的创作风格被后来的理论家视为现实主义和造型主义的两种倾向。这两种倾向逐渐形成了目前影视中最基本的两种作品类型：纪录片和剧情片。

就语境而言，纪录片是“现世性”的，剧情片是“假定性”的。剧情片中创作者讲述的故事是以

“他人”为中心的，在这种叙述中创作者叙述的“故事”不是“现世”的“故事”。影像内容与“现世”的创作者并没有直接的关联，剧情片的创作者自身并不卷入“故事”。剧情片的创作者之于影像所呈现的“故事”，都显现出其“不在场”，但他却是“故事”背后真正的叙述者。相反，有的影片虽然是以第一人称进行叙述的，但是故事中的“我”（叙述者）不是创作者，也不是故事“真正”的叙述者，因为“我”一旦进入了“故事”（作品），也就成为了创作者叙述的对象，此时的“我”只是作为角色而存在。比如电影《泰坦尼克号》就是以老年罗丝回忆的方式展开叙述的，罗丝虽然是用第一人称进行整个故事的讲述，但是这里的“我”（老年罗丝）其实只是“作品”中一个的角色或形象而已。这个“我”不是作品背后真正的叙述者，而只是作品形式意义上的叙述者。

我们根据纪录片与剧情片叙述语境和叙述内容所涉及的时态，可以看出不同的影片类型（见表1）：

表1 影片类型的叙述语境与时态对比

	过去	现在	将来
现世性语境	历史类纪录片	新闻类纪录片	科技类纪录片（未来题材）
假定性语境	历史剧	纪实剧、现实题材影片	科幻片（未来题材）

我们从表1可以看出，作品内容所涉及的时态，并不会影响影片的基本类型，真正对类型起决定性作用的是叙述的语境，它是区分纪录片和剧情片的关键。对影片类型的认定，实际上也就是对语境的认定。对于观众而言，在观看影片前，他首先会确认影片的类型。不管这种确认是有意识的还是无意识的，是正确的还是错误的。总之，观众是带着“类型”这种“范畴”（“范畴”来自于观众前期观影经验的积累所形成的一些范式）来观看影片的。观众对影片类型的认定是“前”于作品内容的，比如当观众看剧情片《开国大典》时，他也许会去讨论某个演员的演技，但当他看纪录片《开国大典》时，就必定不会去讨论这个问题。因为在纪录片的观影语境中，去讨论演员的演技问题是毫无意义的。当然，这种语境的认定首先需要观众建立“类型”的观念，这是根本的前提和基础。“类型”观念的建立，形成了一些相对固定的观影范式，即某类影片叙述或表现的方式要符合属于它自己的“那一种”类型。这种范式不是一成不变的，它的边际一旦突破，就会使观众对“类型”产生质疑。比如《圆明园》是一部完全运用“真实再现”制作出来的影片，这些以数字技术合成的非纪实影像的运用，加上引人入胜的故事化叙述，都使观众对纪录片的界定产生了疑问。在新技术新手段的推动下，类似数字合成纪录片、动画纪录片、虚拟现实纪录片等类型界定模糊的现象显得非常突出，其原因就在于现有作品形态与原有的类型观念之间发生了冲突。要解决这一矛盾，纪录片就要突破原有的框架，将新的形态纳入到新的类型中来，重新建构“类型”的范式。目前我们将这些类型界定困难的作品统称为“亚纪录片”。所谓亚纪录片是相对于主流和传统纪录片而言的。因为数字影像使传统纪录片的影像与现实本体间的索引性发生断裂，所以我们对这些作品的审美主要还是建立于“现世性”的基础之上。随着影像真实的审美范式被逐渐打破，叙述语境的“现世性”作为纪录片审美和类型界定的标准，就具有了十分突出和重要的地位了。

三、自为性：作品存在的表现

媒体泛化促使了纪录片市场的繁荣。纪录片拍摄和传播的门槛降低，吸引了大量“草根”加入到纪录片的创作和传播中来；纪录片的商业价值被充分认识并加以开发，一些以纪录片为载体的植入式广告应运而生，出现了纪录片创作和商业运营相互融合的产业模式。不过在纪录片市场繁荣的背后也

存在一些隐忧，比如创作的功利性问题，这主要表现为纪录片的创作只是作为一种工具或手段，而不是其目的本身，所以出现了追求商业利益、真实消费过度、价值导向迷失等一系列问题。在媒体泛化的语境下，纪录片应该如何存在，这是一个值得业界关注的问题。我们将运用海德格尔的“生存本体论”对纪录片的存在性问题进行讨论。

（一）从海德格尔的本体论看艺术的自为性

海德格尔是 20 世纪最伟大的思想家之一。他对西方几千年来的哲学思想进行了全面的反思。西方本体论自古希腊巴门尼德开创以来，“存在”一直被看作是第一个思维范畴。而在海德格尔看来，“存在”是概念前的，它只能被领会，而不能被理性所把握。因此，他认为用理性去把握“存在”，其实正是遗忘了“存在”。海德格尔的基础本体论开辟了新的哲学道路，也开启了一种全新的美学视野和境界。

海德格尔在其著名的美学论著《艺术作品的本源》中对“艺术与真理”和“美与真理”的关系进行了讨论。首先，海德格尔认为“真理”指的是“原初”的真理，理智的真理都是其派生之物。威廉·巴雷特认为，“海德格尔提出的重大主张是：真理首要地并不属于理智，而是恰恰相反，理智的真理其实只是一种更基本的真理观念的派生物。”^[11]而艺术正是这种“原初”真理的原始发生。海德格尔认为，“真理之生发在作品中起作用，而且是以作品的方式起作用。因此，艺术的本质先行就被规定为真理之自行设置入作品。……于是，艺术就是：对作品中的真理的创作性保存。因此，艺术就是真理的生成和发生。”^[12]由此可见，在海德格尔的理论中，艺术与真理不是分立的，而是统一的。艺术为人营造了一种生存情境，此种情境乃是“无蔽”之真理，即“存在”之真理。美就是当人领会并体验到了这种情境时所作的判断。“在作品中发挥作用的是真理，而不只是一种真实。刻画农鞋的油画，描写罗马喷泉的诗作，不光是显示——如果它们总是有所显示的话——这种个别存在者是什么，而是使得无蔽状态本身在与存在者整体的关涉中发生出来。鞋具愈单朴、愈根本地在其本质中出现，喷泉愈不假修饰、愈纯粹地以其本质出现，伴随它们的所有存在者就愈直接、愈有力地变得更具有存在者特性。于是，自行遮蔽着的存在便被澄亮了。如此这般形成的光亮，把它的闪耀嵌入作品之中。这种被嵌入作品之中的闪耀就是美。美是作为无蔽的真理的一种现身方式。”^{[12](37)}当我们说“艺术是情感的对象化”时，我们首先要明白，艺术显现的情感不是日常的情感，而是人之生存情感。因此，所谓艺术作品即是生存情感对象化的产物。

艺术要存在，首先应该是“自为”的，这也就意味着它要为自己而存在，即其存在本身也就是其目的之所在。关于艺术的“自为性”问题，19 世纪后期的唯美主义曾提出了“为艺术而艺术”的口号，这是将艺术的“自为性”强化到了极致。它虽然充分强调了艺术的“自为性”，却把艺术和人类的感性生活割裂开了。按照唯美主义的逻辑，艺术家的创作和现实生活没有必然的联系，他们可以不食人间烟火，他们可以生活在自我的世界中，他们可以按照自己的想法天马行空地进行创作。这些其实都是假象，因为人的存在是社会性存在。一个人（确切地说是海德格尔认为的 Dasein ——“此在”）只有领会到了“存在”，他才算得上是真正意义上的人。这个人不是指生物的人，而是社会的人。所以，完全独立于社会的艺术家是不存在的，即便他与世隔绝，不与任何人交往。只要他进行创作，就一定要运用语言进行思维，一旦进入这种思维，他就一定处在社会之中，他的思维也必定是属于“人”的思维。

唯美主义将艺术与感性生活割裂开来，这是对艺术“自为性”的误解。因为与人的感性生活无涉的艺术是不存在的。海德格尔认为“艺术就是真理的生成和发生”，当然这个真理指的是“存在”之真

理。“存在”是人对生存的领会，这种领会是人与世界的原初关联，它是感性的，是观念前的，是逻辑前的。艺术是人对生存的领会，只有在此意义上的艺术才是自为的。艺术拥有自为性，也就意味着它不是一种“工具性”的存在。所谓“工具性”存在指的是，艺术的存在价值是依附于“他物”的，诸如“为道德而艺术”“为宗教而艺术”中的“艺术”。它们并非依靠自身而存在，而是作为“他物”的“工具”而存在，所以是没有“自为性”可言的，当然也就不能使“存在”之真理得以呈现。

根据“自为性”的原则，我们可以将“艺术作品”和“工艺品”进行区分。艺术作品之为“作品”存在，是因为它使“存在”之真理得以呈现。艺术作品的目的不在作品之外，换言之，其自身即是其目的，因此艺术作品是非功利的。“工艺品”则不然，尽管它也有“美的形式”，但是它的存在是“工具性”的存在，即它是为某一功能性的“目的”服务之工具。比如一个花瓶，尽管它的外观精美绝伦，但它始终不能脱离其“工具”的本质。因此花瓶存在的真理是“工具”的真理，即它是作为插花的“器具”而存在的，而非作为“作品”而存在。

（二）纪录片的“自为性”存在

影视的“自为性”是指影视自身的“存在”即是其目的，它是非工具性和非功利的。影视拥有“自为性”，意味着它能使其“存在”之真理得以呈现，人通过作品能领会到“生存”之情感。此时影视作品所建构出的时空不是为了其他用途，而只是为了表达自我，即影视通过画面、声音和蒙太奇等元素构建出属于其自身独特的艺术时空。影视的“自为性”具体表现为画面和声音的“自为性”。其一是画面的“自为性”。影视中并非所有的画面都是“自为”存在的。那些不对影视艺术时空进行建构的画面，就不具有“自为性”，比如会议实况录像中的画面就不是“自为”的，而是“他为”的。因为这些纪实画面传播的目的只是为了传递信息，而不是为了建构影视艺术的时空，在这样的影像中，人无法领会到“生存”的情感；其二是声音的“自为性”。在声音类型中，我们将旁白、独白、解说等排除在“自为性”之外，因为这些声音在影视中是以“言语”的形式出现的，它们只是文字符号传递的“工具”，无非是文字的“听觉化”而已。这种“听”不是“听”之本身，因此缺乏“自为性”。虽然在影片的旁白或解说中，我们也能获得美感，但这种美感产生的本质是“文学”之美，而非“视听”中“听”所产生的美。因为它的美不是影视中“听”之本身给予的，而是通过听文字，然后由文字这一观念的符号转变成感性的形象，最终给予受众的。此时影视中的这种声音其实只是作为一种媒介而存在，它是工具性的，而非本体的。

因此，纪录片要作为“艺术作品”而存在，首先，其影像的“存在”是“自为”的，也就是说它的影像不是作为“他物”的“工具”而存在。“工具性”存在的影像，其存在的价值是依附于“他物”的。比如新闻的影像虽然也是纪实的，但它的主要功能是向观众传递信息。因此新闻影像之于观众的价值，主要体现为“认知”的功能；其次，纪录片要使人之“生存”真理得以呈现。它要为观众开启“生存”的语境，此语境是人对“生存情感”的一种体验。“生存情感”不同于具体情感，它是超越性情感。比如纪录片《人生第一次》通过“蹲守式”拍摄，观察不同人群的人生节点，从出生、入学、长大，到上班、买房、结婚，直至退休、养老和告别。我们在观影过程中或许会体验到自己的人生经历由此产生共鸣，或许会被影片里人物的情绪所感染与之同悲同喜。这些虽然也是一种情感体验，不过这些情感都是具体的情感，而非超越性情感。如果纪录片中呈现的只是这些具体的情感，那么它所记录的只不过是一些“事实”。此时纪录片之于观众，所体现出的是其史料价值，而非艺术价值。我们说《人生第一次》不仅是一部具有史料价值的影片，同时还是一部具有艺术价值的作品，因为影片在表现出“具体情感”的同时还呈现出了“生存情感”。观众通过影片领会到了人生的意义和生命的价

值。这种领会不是影像直接给予观众的，而是观众结合自身的生活经验和对世界的理解，最后通过作品体验到的。唯有进入此种语境，纪录片才能作为“艺术作品”而存在。纪录片的“自为性”在媒体泛化的语境下日益消弭，其“纪实”的特质往往只是成为吸引观众眼球、获取点击量、赢得经济利润的工具，而不再作为其创作目的之本身了。在文化消费的逻辑下，通过纪录片获取经济价值的“工具性”得以突显，而其“自为性”的特质却明显式微。所以，如果完全按照市场和消费的逻辑进行创作，容易导致纪录片对市场回报的过度关注而舍弃对“艺术”品质的追求，进而走向创作的功利主义。从长远来看，这肯定会阻碍纪录片创作的可持续发展。

四、结 语

当前，媒体泛化现象日益突出，纪录片的内容和形式都发生了许多变化。在此语境下，“纪录片要如何存在”是需要学界和业界直面的问题。本文以纪录片真实性、现世性、自为性这三个特质为切入点，对其如何存在这一问题分别进行了探讨。笔者认为：面对纪录片的泛化导致的种种问题，对纪录片特质的坚持不仅是必要的，而且也是必须的。这是纪录片审美之追求，也是其旨趣之所在。

参考文献：

- [1] 单万里. 纪录电影文献 [M]. 北京：中国广播电视出版社，2001：8.
- [2] [德] 黑格尔. 小逻辑 [M]. 裴瑞雪译. 北京：中国文史出版社，2013：202.
- [3] 吴晓明. 马克思的现实观与中国道路 [J]. 中国社会科学，2014（10）.
- [4] 吴晓明. 思想是这个时代的当务之急 [N]. 新华日报，2014-11-05.
- [5] [美] 比尔·尼可尔斯. 纪录片导论 [M]. 陈犀禾等译. 北京：中国电影出版社，2007：46.
- [6] [法] 安德烈·巴赞. 电影是什么？ [M]. 崔君衍译. 北京：中国电影出版社，1987：19.
- [7] [古希腊] 亚里士多德. 诗学 [M]. 郝久新译. 北京：中国社会科学出版社，2009：25.
- [8] [德] 马克思. 1844年经济学哲学手稿 [M]. 刘丕坤译. 北京：人民出版社，1979：50-51.
- [9] [德] 黑格尔. 历史哲学 [M]. 王造时译. 上海：上海书店出版社，1999：19.
- [10] [美] 萨义德. 世界·文本·批评家 [M]. 李自修译. 上海：生活·读书·新知三联书店，2009：7.
- [11] [美] 威廉·巴雷特. 非理性的人 [M]. 段德智译. 上海：上海译文出版社，1992：228.
- [12] [德] 马丁·海德格尔. 林中路 [M]. 孙周兴译. 上海：上海世纪出版集团，2008：51.

[责任编辑：华晓红]