内容、形式与身份：处在阈限中的中国作者纪录片

李忠业¹

(1.福建师范大学传播学院, 福建 福州 350117)

摘要：中国作者纪录片自上世纪八十年代末兴起后，不论在影片内容、形式还是身份上皆处在“阈限”之中。中国作者纪录片通过对阈限空间和阈限中个体的关照，使用着多样杂糅、未被归类、处在阈限中的表达形式，使影片主体性渐显，也为观众提供了不设限的多样读解的可能。作者纪录片及其作者的阈限身份不但拓宽了影片的内容与形式，也为其与被拍摄者、观众的交往提供了更为丰富的可能；作者复杂多元的阈限身份成为他们关照民众、在拍摄中实现自我追寻与社会交往的条件与契机；影片及作者被遮蔽的身份迫使影片在边缘化的阈限空间中寻求传播，但这也使其排除了传统观影所呈现出的单方面规范与特权，在一定意义上实现着“交往理性”。

关键词：作者纪录片；阈限；内容；形式；交往

DOI: doi.org/10.70693/rwsk.v1i5.1029

上世纪初，中国就开始了纪录片创作的尝试。但此时的纪录片创作常常与国家使命、教育民众连接在一起，有着较为宏大的表现形态。这中间或存在过一些个人影像，但多未形成作品，且不具规模，并未发展成潮流或现象。直至上世纪八十年代后，中国纪录片才获得了新的发展契机。“几乎就在被称为‘第六代’导演登场的同时，一种新的纪录片实践也开始了”。^[1]脱离原有的“媒介纪录片”的生产体系和形式，关注被媒介忽略的个体、实现个人表达成为了创作者们的期望，也使得纪录片实践拥有了新的路径，开始呈现出具有作者电影性质的“作者纪录片”倾向。

“所谓的‘作者纪录片’，首先需要体现导演的个性风格，另外就是基本能控制自己作品走向，具有一定的创作延续性。”^[2]由于作者纪录片对导演风格的重视，其很少关注结构性的宏大叙事，也不采用工业化的媒介纪录片生产方式。相比媒介纪录片，作者纪录片大多在题材上选择关注边缘性内容、在形式上采取杂糅的表现形式并选取被遮蔽的传播形态进行传播，这些特点都标志着其处在“阈限阶段”及“阈限空间”之中。“阈限”这一概念由德国民俗学家阿诺尔德·杰内普(Arnold Van Gennep)引入人类学领域，后被不断发展成为人文社会科学界的一个重要术语，用于指代模糊的过渡或时空的中间地带。“阈限性群体同时天然具有边缘性、混杂失序性与未被归类的非类型化特征”^[3]⁹⁸，对应着作者纪录片隔绝于主流的历史与社会的记忆建构之中。“阈限的实体，既不在这里，也不在那里；他们在法律、习俗、传统和典礼所指定和安排的那些位置之间的地方”。^[3]⁹⁵作者纪录片所处位置的结构之外的位置，在一定意义上填补了被媒介所遮蔽的以他者视角审视的阈限空间，将“他者的审视”演变为“主体的表达”，完善着社会记忆的建构，充当着社会交往的中介。

一、内容：处在阈限中的空间与个体

在电影中，有关空间的讨论很早就出现。“只要电影是一种视觉艺术，空间似乎就成了它总的感染形式，这正是电影最重要的东西。”^[4]在剧情片中，导演可以通过具有相似性的“图解式的视觉影像”来进行空间的建构。但对于纪录片来讲，“发现”往往比“发明”更具有意义。纪录片虽然无法建构空间，但可以通过发现或选择空间来呈现出相应的观念。结构性的空间成为八十年代之前纪录片关注的重点，《收租院》(1966)《第一辆汽车》(1956)等纪录片作品都在结构性的空间中延展：宏伟的工厂、劳动的土地、优美的自然风光……其实，对于这些结构性空间和内容的选择不是只是出于社会环境的需要，更有工业上的无奈。“彼时的胶片，多为进口，加之外汇紧张，拍摄时要求极高的成功率，新影厂的拍片比有时就是一比一”^[5]²⁴。加之同期录音设备很晚才引进，这就导致创作者不得不去关注那些具有稳定性的、宏大语境下的结构空间。八十年代末，轻便影像设备的引进、西方纪录片观念的影响，使得纪录片对阈限空间的关注成为了可能。正如吴文光所说“吾辈的崛起，是源于诸神

作者简介：李忠业(1995—)，男，博士研究生，研究方向纪录片理论与创作、中国电影史论。

的缺位”^[54]，对于公共结构性空间的关注，往往是公共媒介的权力，但在阈限空间中，这种权力产生了缺位，这就使得作者的触角可以在城乡结合处、铁路、私人空间等阈限空间中自由地延展。这些阈限空间，从物理属性上看往往处在两种结构性空间之间的过渡地带，这种物理上的过渡性使得其在观念上具有模糊性和二重性，“正是这种含混不清的特点增加了作品的趣味”^[6]。

在徐童的《算命》(2009)一片中，片中主人公厉百成和石珍珠就生活在这样一个阈限空间中——处在“首都北京”和河北交界的燕郊镇。城乡结合处被隐蔽在城市建筑当中，与真正的城市空间形成强烈的对比，呈现出低矮、无序、逼仄的空间样式。城乡结合处无法像乡村一样在原野上横向铺展，也无法像城市一样在纵向上生长，站在处于工业与农业的过渡地带之上，人们能同时看到过去与现在的混乱交融与对话。这个阈限空间中可以看到城市，但却是乡村化野蛮发展的城市界面；可以看到乡村，但却是被红砖与水泥建构的乡村。这个空间容纳了众多北京溢出的处在阈限中的人们，他们不被城市文化所接受，同时也无法回归乡村。这也正是王学泰所说的“游民”——“一切脱离了当时社会秩序的人们”。^[7]杜海滨的《铁路沿线》(2001)则发现了铁路这一阈限空间。铁路作为连接两端确定的结构性空间的阈限空间，处在过去和未来的边界上，是一个有待沉淀的时空，当下感受不到未来，人在其中居无定所：“这群人就像被飞驰而过的列车甩了下来，他们永远无法再回到车上。”^[8]周浩的《差馆 I》(2010)则将摄影机指向两个阈限空间：车站、派出所共同构建出的一个阈限空间——广州站的铁路派出所。火车站最能体现“游民”问题，春运场景也为事件发展预设了众人渴求阖家团圆的特定背景，让发生在火车站派出所这一处在合法与非法之间的阈限空间中的一切琐事显得格外急迫、无奈与心酸。阈限空间所呈现出来的冲突性和对社会的切面性呈现，加之结构性话语在阈限空间中的缺失，使得作者们唤起了“在那个年代的表达的渴望”^[9]。

其实，当作者们在关注阈限空间的时候，其往往关注的是身处阈限空间中的个体。“以前出现的……都是一个符号的存在，不是一个日常的存在……新纪录片的一个共同特点就是个体的存在开始呈现了。”^[526]作为被作者纪录片关注的个体，他们往往以农民工、下岗工人或处在激烈变革中的人的身份出现在影片中，往往都面临着生活中的某些困境，他们是“阈限中的受礼者，行踪隐秘且没有恒产、没有姓名的陌生人，以及处在社会底层边缘的弱者”^{[10]26}。尤为突出的是对农民工的关注。从身份上讲，他们来自农村，户籍身份是农民；从职业上来说，他们又是产业工人，他们进入了城市，但没有融入城市。在他们身上呈现出来的传统与现代的碰撞尤为突出。《厚街》(2002)《红毛皇帝》(2019)《杀马特我爱你》(2019)片中的主人公无一不是困限于阈限中的人。值得一提的是《红毛皇帝》与《杀马特我爱你》，这两部影片的作者不但将阈限空间扩展到互联网这一虚拟空间，更将话语权交给了阈限中的个体。在虚拟的空间中，他们陷于自我构建的阈限空间中不能自拔，享受着阈限带来的虚幻荣耀，但在物理空间中，却是一个个失落的个体。他们居住在城市的缝隙中，被结构性空间所否定、所排挤，自然其话语权也被剥夺。近几年的作者纪录片在实践中，不只是赋予了阈限中个体被关注的可能，更是赋予了他们“发出声音”的可能。在《杀马特我爱你》中，整部影片在由“杀马特”们的言说所构成的基础上，更是使用了大量“杀马特”们用他们的视角所拍摄的素材，在一定意义上通过技术的发展与观念的更新实现了“话语权的解放与让渡”。

二、形式：从反叛到表达的阈限呈现

正如吕新雨教授所说，“‘纪录片’……这个词在八九十年代中国旧有的语境中是以反叛旧有的习惯而获得意义的”^{[11]13}，纪实手法成为作者纪录片反叛的鲜明标志。形式是服务于表达的，形式成为了作者们进行自我表达的一种外在工具。此时的作者主动选择了一种更加贴近现实生活的表达方式：长镜头、大景深以及毫无保留的同期声的使用。纪实手法使得被拍摄的人和事件具有了完整的整体性质，这种手法所呈现出的效果是可信的、实在的，同时它呈现给观众的却是多意的、暧昧的生活。这种多意性呈现出阈限的交融作用，为观众提供了不设限的、非结构性的丰富读解的可能。“尽管都反对专题片以解说为主的‘文学电视’模式，《流浪北京：最后的梦想者》(1990)完全抛弃了解说，而用采访、跟拍等方法贴近生活，《天安门》(1991)则在不拍抛弃解说的前提下进行蒙太奇的实验。”^{[12]51}可以看到，此时纪录片的创作并未彻底的脱离“文学电视”美学的桎梏，在形式上既有跟拍，又有采访同时出现，也有解说词的介入，甚至还有“城市交响乐”的身影，呈现出一种混杂的、未被归类的、处在阈限中的表现模式。虽说在形式上是对“文学电视”的一种反叛，是对一种虚假生活呈现方式的反叛，但同时，他们也要回应曾经被忽略的“底层叙事”、“微观叙事”等阈限内容的召唤。“因为长期不让人说话，现在突然开口说话，所以创作者就大量往外说，说自己的情感、认识，创作者特别想表达自己，这被认为特别重要。”^{[12]143}可见，一方面纪录片作者在追求“真实”，一方面又视纪录片为“讲坛”。这就导致了此时的纪录片需要在纪实风格的基础之上呈现出“声音”，呈现出作者的观念。而这种处在阈限中的纪录片形式，恰恰满足了作者们“反叛”的需求，也满足了“作者声音”呈现的需要。

从张以庆的《英和白》(1999)开始，范俭的《的哥》(2008)魏小波的《生活而已》(2011)等一系列作品中，作者更注重自我观念在影片中的呈现，并希望在现实中找到契合的素材作为自我宣泄的注脚。尤其是近年来《冈仁波齐》(2020)《吉祥如意》(2020)《这个女人》(2022)等影片采取的混杂外在形式，可以从中看出对于作者纪录片来讲，形式为何已不再重要，作者们开始享受处在阈限当中的形式带来的极高创作自由度以及“作

者声音”的便利呈现。《冈仁波齐》全片大部分画面采取摆拍的方式进行拍摄，镜头语言与画面异常之考究，作者让藏民“重演”了作者架构后的朝圣路上发生的真实故事，从人物、结构、情节、摄影等多方面对影片进行“介入”，又通过这些视听元素，使影片整体的形式上呈现“直接电影”的范式。“所有的电影元素和概念都是对生活的重演，通过对村落里朝圣者的日常生活的观察，然后把它浓缩到电影里。”^[13]作者只是利用观众对于纪录片“真实性”的认知，将其对于朝圣的主观上的真实认知呈现出来。而《吉祥如意》则直接将影片分为两部分，“吉祥”部分按照工整的纪录片语法进行叙述，呈现出“直接电影”的影像形式，但演员的加入又使得影片具有一定剧情片色彩；“如意”部分则是将摄影机与银幕暴露在影像之中，将作者的拍摄过程与思考过程暴露在影像之中，“其与‘吉祥’部分产生了一种界面效应，……界面效应使两部分相互拉扯，产生出更多元、更深刻的话语表达”^[14]。《这个女人》也如同《吉祥如意》一样，无法用传统的纪录片尺度去审视它，作者采用了类似戏剧中“幕表制”的方式，导演与主人公之间达成“共谋”的创作初衷，在直接的镜头语言表达之中埋设了假象，组合出一种极为混杂的电影表现方式。让纪录片与剧情片有机组合，幻化出一种粗砺、大胆、迷人的直观感受。模糊的真实与虚幻之中，树立起一个超时代意义的自由女性形象，实现着作者、主角与观众共同的自我审视。

阈限中的作者纪录片的表现形式，在一定意义上证明了在后现代文化语境中，真实这一概念处在被质疑、被消费、被褻玩的状态之中。真实已经不再是作者纪录片的最终追求，传统纪实美学所营造的真实神化变得难以为继，“真实”不再只是被悬置，而已经被打破，作者纪录片不只是影像视觉所营造出来的“真实”表达，更应是多感官所呈现出来的知觉与情绪。正如蒋樾所说“纪录片给我感觉它之所以有魅力，是因为它宽容，它什么都可以包含”^{[12][167]}。阈限中的众多可能性的形式为纪录片的创作、作者声音的呈现、纪录片样式的探索提供了空间。这种一直处在探索中的对于真实的认知并不是对于纪录片真实性的否定，而是在形式上不断进行探寻，从而抵达作者认知、作者表达的真实之中。

三、身份：由阈限中的身份带来的交往

“阈限中的个体 / 群体在社会结构和文化分类中的特征是模糊的、不确定的无法被明确或被安排于某一社会位置。”^{[10]26}可以说作者们就是以“阈限中的个体”的身份出现在舞台之上的。上世纪八十年代末独特的历史文化阶段使成长其中的作者们呈现出复杂多元的文化主体身份。他们在思想意识上是社会精英，而在物质、权利等层面又是处在边缘中的群体。吴文光在拍摄《流浪北京：最后的梦想者》之前，曾以“知识青年”的身份上山下乡，在辗转新疆、昆明后才来到北京。“到北京后什么也没干，身上大概有几百块钱……住的地方是乱七八糟的朋友家，处在一直流浪的状态。”^{[11]6}他们被结构性社会认为是不稳定的、是需要被排斥与遮蔽的对象。随着知识分子理想的落地，作者们形成了一种新的主体性，不再是以启蒙大众为己任的精英态度，而是站在个人角度对个体化的表达进行追求。作为“失落的知识分子”，处在阈限中的身份成为了作者们创作灵活性的来源，成为了他们体察民众、理解民众并获得平民意识的条件与契机。创作的过程，也正是一次交往的过程。对影片来讲，对于普通民众生活的关照，召唤出了处在阈限中的国人的日常生活与细微表情，实现作者与被拍摄对象间的直接交往；对作者来讲，创作往往是一个追寻自我的过程，在对被拍摄对象进行纪录与反映的过程中，作者们也在反映着自身，发现着自我，实现着自我反思与自我交往。

同时，DV、智能手机等影像设备的发展与价格愈发的低廉，再一次降低了通过影像发声的门槛，使得“人人成为作者”这一神话成为可能。愈发多的个体成为了作者，作者们不再只是“失落的知识分子”，普通人拥有了呈现自我，成为作者的机会。作者们也可以是被拍摄的对象，他们将摄影机对向自己，对向自己的生活，通过创作来实现个人满足与表达。他们与早期作者们相比，其身份更为混杂，更具有阈限性。技术实现了影像权力的下放，赋予了更多人通过创作进行自我审视，通过影片实现社会交往的可能，召唤出了更多的处在阈限中的人的生活状态，尤其是召唤出了具有主体性的自我呈现。正如《生活而已》的作者魏晓波本人所说，“在做了几部纪录长片之后，我不敢奢望纪录片能改变什么，但是，我发现它能悄悄的改变我自己，从这面镜子中，我才真正意识到，我不过是生活着而已”^[15]。

虽说更多的个体参与到作者纪录片的创作，但作者纪录片所存在的空间却在逐渐缩小，尤其是影片与观众见面的方式。虽有《归途列车》（2010）、《城市梦》（2020）、《棒！少年》（2020）等作者纪录片以纪录电影的形式在院线上映，但民间放映机构、互联网资源依旧是作者纪录片与观众见面的主要方式。作者纪录片作为处在阈限中的“受礼者”，往往需要通过“仪式”才能向结构空间进行转换，“但仪式力量让阈限里的受礼者表现得卑微低下、顺服和沉默。他们往往要承受身体的折磨和心灵的考验”^{[10]26}。以“反叛语境”出现的作者纪录片自然不会变得“卑微低下、顺服与沉默”，这也使得作者纪录片更青睐于在阈限空间中进行传播，采取边缘化、小众化的传播方式。阈限中的传播虽短于横向，但更长于纵向。这种传播方式反而能够吸引具有更高价值的观众进入到阈限空间内进行交往，尤其是对于民间放映来讲。民间放映给予了作者与观众一个交往融合的空间，在这个空间中，在一定意义上实践着尤尔根·哈贝马斯（Jürgen Habermas）提出的交往理性。民间放映中观众通过传统观影形式以作者纪录片为载体与作者进行交往、拓宽生存经验的同时，日常生活影像中的出现使得观看变得更为审慎清晰，促使观众进行自我反思与审视。同时，放映空间也是“民主化”的，映后交流作为民间放映的“必备科目”，排除了传统观影呈现的单方面的规范与特权，使得影片拍摄、放映中所有参与者呈现出对等的身份。作者、学者、观众甚至被拍摄对象都有机会参与陈述性、规范性表现性的言语活动，在一定意义上实现着平等真

诚的对话。对话带来了更多的观看世界的视角，有助于个体走出经验盲区，发展个体对他者的理解能力，让群体变得更加富有人性，实现着“交往共识”。

四、结语

正如王小鲁所说，“纪录片是一种社会交往，它从制作到传播的全过程，都是对于社会区隔的打破”^[16]。在内容上，作者纪录片对阈限空间和个体的关注在一定意义上是对媒介纪录片对社会关照中缺失的补充；在形式上，阈限所带来以表达为目的的表现形式拓宽了纪录片样式探索的空间；在身份上，处在阈限中的作者身份与作品身份成为了创作灵活性的来源，实现着从创作到放映全过程的社会交往。处在阈限中作者纪录片所处的不再是一个“通过性”“过渡性”的空间，相反地“过渡成为了一个永久状态”^{[3][108]}，这个空间成为了永久性的交融、变革、筛选的空间。在一定意义上，阈限中的作者纪录片缓冲了社会区隔所带来的对立冲击，实现了“交往共识”，促使个体适应性的增长，也促使了纪录片所关注的内容与影片形式上的革新。

参考文献：

- [1] 查建英.八十年代:访谈录[M].北京:生活·读书·新知三联书店,2006:22.
- [2] 黎小锋.“作者纪录片”何以成立[J].艺术广角,2017(02):54-55.
- [3] [英]维克多·特纳.仪式过程:结构与反结构[M].黄剑波,柳博赞,译.北京:中国人民大学出版社,2006.
- [4] [法]马塞尔·马尔丹.电影语言[M].何振淦,译.北京:中国电影出版社,1985:169.
- [5] 梅冰,朱靖江.中国独立纪录片档案[M].西安:陕西师范大学出版社,2004.
- [6][美]约翰·费斯克,等.关键概念:传播与文化研究词典[M],李彬,译.北京:新华出版社,2004:29.
- [7] 王学泰.游民文化与中国社会[M].北京:学苑出版社.1999:17.
- [8] 凤凰·DV 新时代栏目组.一个人的影像:DV 完全手册[M].北京:中国青年出版社.2003:112.
- [9] 李幸,刘晓倩,汪继芳.被遗忘的影响:中国新纪录片的滥觞[M].北京:中国社会科学出版社.2006:9.
- [10] 王华.阈限[J].广西民族大学学报(哲学社会科学版),2022,44(06):26.
- [11] 吕新雨.纪录中国.当代中国的新纪录运动[M].北京:生活·读书·新知三联书店.2003.
- [12] 樊启鹏.民间影像与个人书写:中国独立纪录片的创作与传播(1990-2007)[M].北京:北京出版社:2013.
- [13] 张杨,王红卫,孙长江.发现自我的朝圣之路——《冈仁波齐》导演创作谈[J].北京电影学院学报,2015(06):41-43.
- [14] 范虹.电影与现实的叠映:元电影中的界面效应研究[J].北京电影学院学报,2021(06):49-56.
- [15] 魏晓波.纪录片《生活而已》资料[EB/OL].[\(https://www.douban.com/note/138243919/?_i=1672618LB4nOTG,1672650LB4nOTG\)](https://www.douban.com/note/138243919/?_i=1672618LB4nOTG,1672650LB4nOTG).(2011-03-06)[2023-08-15].
- [16] 王小鲁.纪录片与中国现代性——论当代纪录片如何参与现代社会建构[J].电影评介,2022(10):1-6.

Content, Form, and Identity: Chinese Author Documentaries in Liminality

Li Zhongye¹

¹School of Communication, Fujian Normal University, Fuzhou, Fujian 350117, China

Abstract: Since the emergence of Chinese author documentaries in the late 1980s, they have remained in a state of "liminality" in terms of content, form, and identity. By focusing on liminal spaces and individuals within these transitional zones, Chinese author documentaries employ hybrid, unclassified, and liminal expressive forms that gradually assert the films' subjectivity while offering audiences unrestricted interpretative possibilities. The liminal identity of both the documentaries and their creators not only expands the films' content and formal boundaries but also enriches their interactions with subjects and viewers. This complex, multifaceted liminal identity becomes a condition and opportunity for filmmakers to engage with the public, pursue self-reflection, and facilitate social connection through their work. The obscured status of these films and their creators compels them to seek dissemination within marginalized liminal spaces, yet this very marginalization strips away the unilateral norms and privileges inherent in traditional viewing contexts, partially realizing "communicative rationality" in the process.

Keywords: Author documentary; Liminality; Content; Form; Interaction