

碎片化到重构：《动物方言》(2019) 中 关于过去的碎片

伊莲 Désirée Marianini

概要

1980 年代以后，利奥塔所称的大叙事走向终结；进步、历史、科学及政治意识形态失去公信力，取而代之的是局部化、主观化且常常自相矛盾的微叙事。本文聚焦于导演雷磊（1985 年生）的作品《动物方言》（2019），从新数字技术在电影中的应用如何影响叙事结构与观众体验的角度入手进行文本分析。导演对档案素材与拾得影像的重新塑造、重复呈现与再想象，引发了对视听媒介本身及尚未被消解的历史创伤的元反思——这些创伤并未被处理，而是隐藏在旧照片与旧胶片的缝隙之中。

关键词：拾得影像、档案素材、个人纪录片、中国当代纪录片

引言

数字技术在记录现实以及影像的精细加工与保存方面的演进，不仅改变了电影创作的方法，也促使人们对如何利用既存影像、从不同媒介档案中挖掘素材以构建新的视觉叙事进行理论与方法论层面的反思。“拾得影像”（found footage）一词既指影像的载体本身（比如胶片或其中片段），也指拾得的过程：这些素材或在二手旧货市场中偶然获得（旧胶片往往可通过此类渠道寻得），或在为了编目、保护与使用视听资料而设立的官方媒体与数字档案中被提取（Bertozzi 2012，第 13 页）。长期以来，大量使用拾得影像并完全以“再循环”素材创造视觉叙事的实践，常被视为实验或先锋电影的专属领域（Wees 1999）。然而，当代许多纪录片导演也会将档案素材（比如老照片、家庭影像、新闻片段）与呼应技术装置深刻变革的其他视听语言并置使用，却未必会因此被贴上“实验电影导演”的标签。

多重语言的交互与影像能指过程的操控，引导观众在互文性的叙事结构中体验可供探究的过去与当下，从而与影像建立“新的审美、社会与心理关联”（Catanese & Ravesi 2021，第 11 页）。基于上述认识，本文在与导演多次会谈与交流的基础上，聚焦雷磊导演的纪录片《动物方言》（2019）中所采用的叙事策略，尤其是画面与镜头段落的重复、循环以及黑帧的运用。该片中所有影像均为导演从不同类型档案中提取的视听碎片，并按其个人诗性意图重新剪辑。素材来源与所用技术，以及由此产生的检索与再度呈现的实践，不仅决定了作品的观看体验，也影响观众对“档案”这一概念的理解，进而揭示其所蕴含的多重层次（Habib 2014，第 102 页）。以此为出发点，本文试图回答：由档案素材构成的电影具有什么特殊性与潜能？电影创作者与其所使用素材之间形成了何种关系？档案素材如何作用于观者？在当代中国这一官方“大叙事”将个人与私密故事边缘化、而独立文化实践者的艰辛努力又使记忆文化得以存续的语境中，这些问题显得尤为重要。

《动物方言》：六个部分、一个尾声与数千个碎片

一张黑白照片：中央是一位小女孩，手握小巧的玩具电话，身后是一台阴极射线管电视。两张其他照片叠加在一起，展现年轻人群在不同形态的建筑前做体操的交错身影。车辆缓行、停滞，又疾驰而过：自行车、公交车、环岛、还有繁忙的街道。彩色画面：红绿相间的椅子环绕着花园中一张棕色小桌，镜头随后重复展现椅子的细节——红色靠背、红色座面与金属椅架。反复出现的行李箱、巨型盆景与举着拳头旋转的年轻女子，皆因合成技术而同处一景。分屏镜头标示出一栋灰色公寓楼

的屋顶与烟囱。最后，长时间的黑屏，有时伴随背景音，有时全然静默。以上仅为雷磊在其纪录片《动物方言》中所运用的视觉母题与叙事手法的部分示例。



图 1. 雷磊拾得的家具产品目录及官方纪录片截屏，先打印于 A4 纸上，后进行扫描。

雷磊，1985 年生，毕业于北京清华大学美术学院，并曾在洛杉矶的加州艺术学院（CalArts）任教。他是一位多面向艺术家，擅长动画技术、拼贴、拾得影像与异质档案素材的运用，创造出挑战传统叙事时间线的视觉语言。在其个人简介的开篇，雷磊即强调其作品“基于现成影像与拾得素材的组织与研究，结合数字拍摄与戏仿，将废弃影像、口述史、零散网络视频、官方纪录片、商用产品画册、神话或传说等编织成视觉诗与散文”。他的视觉探索超越了虚构电影、纪录片与动画之间的分类，将观众投射于一种揭示理论 - 哲学视野的新型手工艺创作之中，似乎放弃了对“真实”这一概念的可表征性的既定假设。

雷磊的纪录片作品聚焦于个体与集体记忆、当代社会演进以及个体在剧变中的角色。他的作品曾入围柏林影展、鹿特丹影展、香港国际电影节及中国西宁 First 青年电影展等多个国际影展，其代表作包括通过档案素材与橡皮泥定格动画分层叙述家族 1950 年代至 1970 年代末故事的《第二个和第三个妈妈》（2022），以及以全家人庐山之行的相片为叙事引子，结合多种档案素材，折射 1980 年代初社会风貌的《公园日记》（2020）。

《动物方言》同样通过精心剪辑与合成的并置与再调制，对来自近代中国的现实影像元素进行碎片化、解构与剔除。影片分为七个带有明确标题的部分：前四部分分别聚焦“白马”、“猫”、“麻雀”与“红公鸡”，第五部分题为“其他事物”，第六部分为“现实生活的人们”，结尾以“尾声”收束。尽管标题明确指向不同野生物种，视觉叙事却依赖非连续剪辑的无叙事式镜头组接，并辅以母子对话（雷磊是其中的儿子）的画外旁白。对话将我们拉回特定的历史时刻，但这些瞬间并非宏大叙事中的节点，而是 1960–70 年代家族微史中的细小事件。大史记事被置于背景，由敏感的视角捕捉并凝固的视听碎片构成；而在前景中，通过导演对母亲的提问，这位女性的个人叙述浮现：她的梦魇、家族的分离以及导演的叔叔——一位 1970 年代的流氓——的命运。前景呈现的是日常生活的具象母题，如各式家具、床铺、衣柜、椅子、行李箱、自行车及交通工具等，这些常被忽视却最能标示特定时代的身份符号。由此，近代片段穿透纯粹史实，通过个人体验向普遍性的方向展开。

雷磊的视觉素材来源广泛，从家具画册剪报到 1980 年代初的中国艺术目录，再到 1950 年代与 1970 年代末的新闻片段¹。即使重复运用的黑屏，也成为叙事的媒介与能指，自始至终伴随全片。黑色承载着减法的理论与实践原则，常与有关死亡的事实相关联（Cecchi 2016，第 191 页）。作为一

种纯粹的剧情外显现，它在特定时刻可见，却具备多重结构功能：既分隔，又联合且连接（Misek 2016）。然而，使雷磊在当代中国艺术纪录片景观中独树一帜的，不仅是视听文本成分的数量与异质性，更在于对上述素材的创造性再利用。上世纪九十年代作者纪录片兴起之时，纪实主义，“一种对中国大陆独立影像现场影响深远的特定电影现实主义流派”（Bertozzi 2014，第 79 页），主张乌托邦式的客观寻求：摄像机不介入，电影人也不阐释现场实况。电影作者们致力于转变自身的观察视角，并以一种本体论上全新的方式与社会行动者建立关系：导演不再扮演全知的角色，而是成为一种视听文化的操作者，通过将自身置于与社会行动者同一立场上，自我拷问，并记录当代中国复杂、边缘化且带有主观色彩的现实。由此，当时的非主流纪录片电影通过聚焦后社会主义社会中各种形式的边缘性，揭示了正在被拆解的社会主义的碎片化面貌²。后九十年代的中国社会政治语境，使受过专业训练的作者与没有或略受训练的业余影像制作者走得更近，共同被同理心且想讲述现实的意愿所驱动（Wang 2005，第 18 页）。业余主义成为一种审美的、个人的、颠覆性的选择，为从家庭史出发、自下而上展开的当代中国微观图像提供了可能，并通过那些此前未有发声机会者的见证得以保存（Yu 2019，第 65 页）。尽管新数字工具（手持摄像机、移动剪辑站、同步录音）为体系外创作带来形式实验的机遇，但当时的独立纪录片导演并未沿此方向进行充分拓展。

虽然本文无法详论当代中国独立纪录片的审美影响，但是李风华（Flora Lichaa）曾指出，九十年代最大的创新在于对拍摄时间的全新管理：“通过偏爱长时间的观察，许多导演认为他们能尽可能贴近影像主体，而这种贴近性是捕捉现实准确性的先决条件”（Lichaa 2017，第 305 页）。在雷磊的纪录片中，他编织过去与当下的线索，从各类实物与媒介档案中检索旧新闻片、家庭影像与照片；从形式上重塑时间概念，通过延迟、叠加、重构或凝固档案画面的流动，仅在剪辑的时间线上进行干预——并无现场拍摄的镜头——从而挑战了九十年代之后纪录片创作中占据主导的“现场”写实风格。

视听文本影像的碎片化

雷磊的视觉研究将我们引入一种手工艺式的创作，揭示出似乎放弃了“现实可表征性”假设的理论哲学视野。在关于拾得影像实践的基础性著作《再循环影像：拾得影像电影的艺术与政治》中，威廉·C·韦斯（William C. Wees）指出，蒙太奇艺术在拼贴式再利用影像中的批判潜能最为强大：

与那种将媒介本身视为理所当然（甚至显性颂扬其造像能力）的后现代式拾得影像挪用不同，拼贴电影对媒体—现实的片段进行某种解构，或至少进行再情境化，从而阻止观众不加反思地将再编影片视为现实（即‘汇编影片’所假定的情况），也阻止他们在后现代挪用中所鼓励的冷漠或愤世嫉俗的接受态度。（Wees 1993，第 47 页）

雷磊所采用的交替／非连续蒙太奇、定格动画和数字拼贴等手法，强化了对现实的碎片化处理，成为反思媒介本质及其互文性的催化剂。这一影像语言通过大胆的联想与跳跃，颠覆叙事秩序，重塑线性时间规则，使我们得以在“错位”中探索过去。电影与媒体研究学者、档案影像能指专家杰米·巴伦（Jaimie Baron）阐明了不同来源档案素材创造性再利用实践与新历史主义以及解构主义之间的关联。一方面，对离奇隐秘影像逸事的发掘打开了多元意义，颠覆了历史大叙事；另一方面，对视听文本的反思质疑了电影语言的构成要素。正如巴伦所言，每一个片段都提供了一个“进入点”，使观众通过“错置之物”体验历史的不可解读性，从而改变对大历史的既定、单一的解读（Baron 2014，第 162 页）。

接下来，我们将详细分析《动物方言》的第一部分（14'及 26'处）、中段及尾声中的片段，这些段

落通过“延迟”与同一画面的再呈现来运作。影片开端，几张黑白照片呈现公园或纪念碑前青年男女的摆拍与微笑，画外音模拟幻灯片切换或模拟相机快门的“咔嚓”声。通过交替蒙太奇，画面突然切入数秒的全黑屏，以不规则节奏推演，将观众的关注从具象转向声音维度，留给观众时间去思索这都是谁的面孔与笑容。随后，素材汇聚于一个终结瞬间：先前的档案影像被再次呈现，放大了身着白衣骑行于环岛的男女动作（与“白马”单元标题的联想随之而来），重复与回归同一画面，延展了摄影影像的时长，让观众在视觉或听觉提示下、以及在个人经验的联想与想象中，留下了更多反思空间。

电影、摄影与时间的关系历来特殊。伦敦大学电影与媒体研究教授劳拉穆尔维(Laura Mulvey)认为，影像的记录与保存如同对逝去事件的无意识记忆。观众在“延迟美学”中获得处理空间——既影像被凝固、重复或回归(Mulvey 2006, 第 144 页)。在影片中的第二段长序列中(26'处, “猫”单元)也同样体现了这一点: 导演母亲对一场噩梦的叙述(一只猫突然从小巷窜出, 与她的自行车相撞, 脊椎断裂却无法即死)与车辆、自行车图像持续反复呈现的痴迷画面交融, 营造出冰冷惊悚的氛围。此处, 导演通过“前进两帧、后退一帧”(1-2-1; 1-2-3-4-3-2; 2-3-4-5-6-5-4-3; 3-4-5-6-7-8-7-6-5-4……)的数学剪辑公式, 实现了骑行者在前后摆动中近乎痉挛的动感。



图 2. 影片中的档案资料(来源不明)

将影像解构并重新组装到不同画面中再度呈现的过程, 在穆尔维看来标示了转喻的场域(Mulvey 2006, 第 81 页), 于此可发掘隐藏的意义, 为诗意、梦幻与想象的维度开启无限可能, 从而对现实束缚的突破。影片自始至终均强调对“碎片”这一要素的关注。在另一段序列中, 当我们聆听母亲欢快地述说她于 1978 年顺利考入大学的经历时, 画面切换为一幅巨型盆景的全屏影像——数字拼贴与定格动画相结合, 将不同尺寸的具象元素反复整合(旋转的女性身影、旋转的行李箱、停驻于巨石上的大型巴士等)。这些画面缓缓流动, 宛如一副中国山水长卷似的徐徐展开, 最终以一张黑白照片收束: 一位女性立于巨大盆景旁。简言之, 导演主要运用非连续蒙太奇、定格动画与数字拼贴等手法, 让形状与色彩在贯穿全片的视觉与听觉暗示中相互追逐, 营造出独具特色的观影体验。



图 3. 数字拼贴



图 4. 影片中的档案资料(来源不明)

最后，雷磊无所畏惧地大胆挑战传统声画之间的说教性动态。在《动物方言》的尾声中，母亲的声音叙事唤起了她童年的记忆：疲惫却开心的父亲骑车带着孩子们游玩。与此同时，黑白摄影素材则再现了完全相同的画面——一群年轻人在广阔的草地上快乐地骑行。

结论：碎片的重构

追随雷磊的创作是一段复杂的旅程，人们常担心会在他所提供的各个切入点与缝隙中迷失。本文所提及的图象与听觉要素，虽难以全面诠释导演所采用的多种技法³，但可视为对其档案素材来源及其收集、编目方法的初步考察。正如潘律在《艺术档案（库）的可能与不可能：亚洲的理论经验》（2024）一文导言中所述，“档案”一词的词源既彰显了秩序的必要性，也蕴含了开启新体验的观念。因此显而易见，档案并非一个中立且孤立的知识保存工具，而是从福柯视角出发的一个话语配置（Foucault [1969] 2013），其中权力与等级动态相互作用；它既可重建假定的现实，也可成为一个充满多元性与话语潜能的场域。

在纪录片领域，雷磊不再追逐与“现场”相连的真理，而是深入个人记忆文化，将源自模拟影像的实践调制于新媒介之中，驾驭叙事的时间与节奏。他对法国新浪潮（尤其是瓦尔达的短片《尤利西斯》（1982））、贾樟柯的《小武》（1997），以及杨德昌、侯孝贤、蔡明亮等导演的借鉴并非偶然，也为其导演风格的形成带来深远影响。同时，也正是九十年代初以来个人纪录片开放观影者认知空间的进程，奠定了此类创作的基石。在这些叙事空间中，导演们摒弃剧本书写，以影像叙事、环境声记录与数字摄像为主要手段，但更重要的是他们通过批判性、主观性与个人创造性思考来实现创作。

正如王琦所指出：

个人纪录片不仅旨在呈现对过去的另类诠释或对当下的另类视角，也对“表现”本身进行批判性思考……它提醒我们：纪录片作为一种从当下出发的表现模式，在如何记忆过去与如何想象未来上，具有深刻的认识论与伦理后果。（Wang 2014，第 135 页）

在这场跨越时空、昨日与今日、个人与集体的“盛大巡礼”中，作者如何在时间轴上重构那些碎片？一方面，正如穆尔维所言，画面的重复、延缓与再现扩展了观众的反思空间；另一方面，拾得影像本身即在多重时态间流动，激发额外的解读空间，使观众得以在其中自主导航。法国符号学家罗杰·奥丹（Roger Odin）提出的“交际空间”模型，将发话者与受话者置于话语交流的现场，强调文本及其意义在双方传递过程中并不恒定。本文结语借鉴奥丹的观点，将“家族记忆的交际空间”视为一种内部话语的亲密模式：记忆的运营者一方面滋养过去的回忆，另一方面又通过连锁反应生成文本，而这些文本有时甚至会彻底偏离原初的意图（Odin 2011，第 97 页）。借用奥丹的两处术语，雷磊的纪录片可被视作一则“浮现的故事”（tale of surfacing）：档案素材不再仅是记忆的载体，而是记忆的触发者与激发者。

注释

1 档案素材主要来源（见片尾字幕，以下为方便读者整理的脚注）。摄影资料：《1700 个人体姿势》（吉林美术出版社，1988）；《1500 种动态姿势》（香港大利书店，1985）；《家具产品展览画册》（私藏，1988）；《盆景艺术展览》（盆景艺术展办公室，1979）；《天津家具》（中国工艺美术进出口公司天津分公司，1979）。影像资料：《永远年轻》（中央新闻纪录电影制片厂，1955）；《一寸光阴一寸金》（中央新闻纪录电影制片厂，1959）；《祖国新貌与新家庭成员》（中央新闻纪录电影制片厂，1978）。

- 2 相关学术研究：本议题已被多位学者广泛论及，包括 Chris Berry (2004)、Zhang Zhen (2007)、Paul G. Pickowicz (2012) 及 Qi Wang (2014)。
- 3 以下为雷磊主要的艺术创作。纪录片：《动物方言》(2019)、《公园日记》(2020)、《第二个和第三个妈妈》(2022)。动画短片：《不喜欢你画的漫画》(2017)、《三缺一》(2015)、《这不是一个可以说谎的时刻》(2014)、《呼噜噜，轰隆隆，哗啦啦》(2010)、《彩色魔方与乒乓球》(2009)。装置艺术：《从片段，到片段》(2023)、《庐山恋影院》(2019)、《周末》(2018)、《照片手工上色》(2015)、《书上的书》(2013-2016)。个展作品：《休息一下》(2024)、《发光的河》(2023)。以上整理旨在为读者提供对影片所用档案来源与相关背景的便捷参考。

参考文献

- Baron, J. (2014). 《档案效应：拾得影像与历史的视听体验》[The Archive Effect, Found Footage and the Audiovisual Experience of History]. 伦敦：Routledge.
- Berry, C. (2004). 《后毛时代的后社会主义电影：中国文化大革命之后》[Postsocialist Cinema in Post-Mao China, The Cultural Revolution after the Cultural Revolution]. 伦敦：Routledge.
- Berry, C., Rofel, L., 等 (主编) (2010). 《新中国纪录片运动：为公共档案》(The New Chinese Documentary Film Movement, For the Public Record). 香港：香港大学出版社。
- Bertozzi, M. (2013). 《再循环电影：失落影像，重现视野》(Recycled Cinema. Lost Images, Found Vision). 威尼斯：Marsilio.
- Bertozzi, M. (2018). 《纪录片即艺术：当代电影中的再利用、表演与自传》(Documentary as Art, Reuse, Performance, Autobiography in Contemporary Cinema). 威尼斯：Marsilio.
- Bertozzi, E. (2014). 《迈向现实的一步：当代中国电影“纪实主义”风格的变形重构》[One Step Forward Into Reality, Transvergent Reconfigurations of the Jishizhuyi Style in Contemporary Chinese Cinema] (博士论文)。伦敦大学亚非学院。
- Catanese, R., & Ravesi, G. (2018). 《当代电影实践中的拾得影像美学探究》[For an Aesthetics of Found Footage in The Practices of Contemporary Cinema]. 载于：Catanese, R., & Ravesi, G. (主编)，《档案：拾得影像体验——电影再利用实践与当代形式》(Dossier: Found Footage Experience. Practices of Film Reuse and Forms of The Contemporary)，第页数。罗马：Bulzoni。
- Cati, A. (2013). 《记忆影像：见证、谱系与纪录片之间的回忆理论与实践》(Images of Memory. Theories and Practices of Remembrance Between Testimony, Genealogy, Documentaries). 圣若望塞斯托：Mimesis/Cinergie.
- Cecchi, D. (2016). 《缺失的影像：交叉媒介时代的纪录片美学》(The Missing Images. Aesthetics of Documentary in The Age of Intermediality). 科森扎：Pellegrini Editore.
- Cuevas, E. (2022). 《从下而上的历史影像：微观史纪录片》(Filming History From Below, Microhistorical Documentaries). 纽约：哥伦比亚大学出版社。
- Habib, A. (2014). “档案再利用模式：拾得影像考古学”[Archives, Modes of Re-Use. For an Archaeology of Found Footage]. 《电影研究》[Cinémas: revue d' études cinématographiques] 24 卷 2-3 期, 页 97-122. doi:10.7202/1025150ar.
- Ishizuka, K. L., & Zimmermann, P. (主编) (2017). 《开采家庭影像：历史与记忆的发掘》(Mining the Home Movie, Excavation in History and Memory). 伯克利：加州大学出版社。
- Lichaa, F. (2015). 《中国纪录片 (1905-2017)：艺术自主与政治关切之间》[Documentary in China (1905-2017): Between Artistic Autonomy and Political Concerns] (博士论文)。巴黎国立东方语言文化学院。
- Misek, R. (2017). “黑屏”[The Black Screen]. 载于：Beugnet 等 (主编)，《不定形视野：电影与不确定性的魅力》(Indefinite Visions: Cinema and the Attractions of Uncertainty)，页 38-52。爱丁堡：爱丁堡大学出版社。

- Odin, R. (2013). 《交际空间：符号—语用学导论》 (The Spaces of Communication: Introduction to Semio-Pragmatic) . 布雷西亚: La Scuola Editrice.
- Pernin, J. (2015). 《中国的纪录片独立实践：1990–2010 的历史、美学与视觉话语》 (Independent Practices of Documentary in China: History, Aesthetics and Visual Discourse 1990-2010) . 雷恩: 雷恩大学出版社。
- Pickowicz, P. G. (2012). 《镜头下的中国：探索、对抗与争议的百年》 (China on Film, A Century of Exploration, Confrontation and Controversy) . 兰哈姆: Rowman & Littlefield.
- Pickowicz, P. G., & Zhang, Y. (2006). 《从地下到独立：当代中国另类电影文化》 (From Underground to Independent, Alternative Film Culture in Contemporary China) . 兰哈姆: Rowman & Littlefield.
- Pickowicz, P. G., & Zhang, Y. (2016). 《记录日常：二十一世纪中国独立纪录片》 (Filming The Everyday, Independent Documentaries in Twenty-First-Century China) . 兰哈姆: Rowman & Littlefield.
- Thouvenel, E. (2008). “‘拾得影像’ 影片让我重新思考电影史” [“How ‘Found Footage’ Films Made Me Think Twice about Film History”]. 《电影与同业》 [Cinema & Cie] 8 卷 (10 期) 。米兰: 米兰大学出版社。
- Wang, Y. (2005). “业余之雷管：后社会主义中国的 DV 纪录片” [“The Amateur’ s Lightning Rod: DV Documentary in Postsocialist China”]. 《电影季刊》 [Film Quarterly] 58 卷 4 期, 16–26 页。
- Wang, Q. (2014). 《记忆、主体性与中国独立电影》 [Memory, Subjectivity and Independent Chinese Cinema]. 爱丁堡: 爱丁堡大学出版社。
- Wees, W. C. (1992). 《再循环影像：艺术与政治》 [Recycled Images: The Art and Politics]. 纽约: Anthology Film Archives.
- Yu, K. T. (2018). 《我的镜头中自我：个体化中国的第一人称纪录片实践》 [My Self on Camera: First Person Documentary Practice in an Individualising China]. 爱丁堡: 爱丁堡大学出版社。
- Zhang, Y. (主编) (2012). 《中国电影伴读》 [A Companion to Chinese Cinema]. 霍博肯: Wiley-Blackwell.
- Zhen, Z. (2015). “走向数字政治模仿：情感美学与行动主义影像” [“Toward a Digital Political Mimesis: Aesthetic of Affect and Activist Video”]. 载于: Zhen, Z., & Zito, A. (主编), 《数字时代的中国：独立电影之后的数字主体与社会变革》 (DV-Made China Digital Subject and Social Transformations after Independent Film) , 页 316–346。檀香山: 夏威夷大学出版社。