

纪录片创作

广播电视编导专业（电视编辑方向）“十二五”规划教材

何苏六 丰瑞 等编著

中国传媒大学出版社

广播电视编导专业（电视编辑方向）“十二五”规划教材

纪录片创作

何苏六 丰瑞 等编著



中国传媒大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

纪录片创作/何苏六,丰瑞等编著.——北京:中国传媒大学出版社,2015.10

广播电视编导专业(电视编辑方向)“十二五”规划教材

ISBN 978-7-5657-1413-9

I. ①纪… II. ①何… ②丰… III. ①纪录片—艺术创作—高等学校—教材
IV. ①J952

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 175823 号

广播电视编导专业(电视编辑方向)“十二五”规划教材

纪录片创作

编 著 何苏六 丰 瑞 贺明鸣
李 超 韩 飞
责 任 编 辑 欣 雯
装帧设计指导 吴学夫 杨 蕾 郭开鹤 吴 颖
设计 总 监 杨 蕾
装 帧 设 计 刘 鑫 杨瑜静
责 任 印 制 阳金洲
出 版 人 王巧林

出版发行 中国传媒大学出版社

社 址 北京市朝阳区定福庄东街1号 邮编:100024
电 话 86-10-65450528 65450532 传真:65779405
网 址 <http://www.cucp.com.cn>
经 销 全国新华书店

印 刷 北京中科印刷有限公司
开 本 787mm×1092mm 1/16
印 张 11.75
版 次 2015年10月第1版 2015年10月第1次印刷

书 号 ISBN 978-7-5657-1413-9/J·1413 定 价 38.00元

版权所有 翻印必究 印装错误 负责调换



中国传媒大学“十二五”规划教材编委会

主任： 苏志武 胡正荣

编委：（以姓氏笔画为序）

王永滨 刘剑波 关 玲 许一新 李 伟

李怀亮 张树庭 姜秀华 高晓虹 黄升民

黄心渊 鲁景超 蔡 翔 廖祥忠

广播电视编导专业（电视编辑方向）“十二五”规划教材编委会

主编： 王晓红

编委： 何苏六 张雅欣 陈 默 隋 岩 周 文

吴炜华 田维钢 付晓光 夏丽丽 周 逵

目 录

第一章 纪录片概述	/1
第一节 什么是纪录片	/1
第二节 纪录片的特征与价值	/8
第三节 纪录片的类型	/12
第二章 纪录片创作的演变	/19
第一节 从卢米埃尔到弗拉哈迪	/19
第二节 从维尔托夫到格里尔逊	/24
第三节 直接电影和真实电影	/31
第四节 伊文思与小川绅介的世界	/35
第五节 纪录片的虚构	/40
第三章 中国纪录片的发展	/43
第一节 政治化纪录片时期	/43
第二节 人文化纪录片时期	/49
第三节 平民化纪录片时期	/55
第四节 社会化纪录片时期	/59

第四章	纪录片策划	/68
第一节	认识自己	/68
第二节	纪录片的选题	/70
第三节	调查与预访	/78
第四节	方案与提纲	/80
第五章	纪录片拍摄	/82
第一节	摄影造型:景别与角度	/82
第二节	摄影造型:固定镜头与运动镜头	/88
第三节	录音	/94
第四节	现场拍摄的问题与意识	/100
第六章	纪录片采访	/112
第一节	采访准备	/112
第二节	采访方案	/115
第三节	采访风格	/117
第七章	纪录片剪辑	/120
第一节	从拍摄到精剪的后期制作全过程	/121
第二节	剪辑中的基本规律	/126
第三节	剪辑风格:两种类型的剪辑	/131
第八章	纪录片的结构	/139
第一节	纪录片叙事的特点	/139
第二节	结构的基本要求	/143
第三节	结构的形式	/146

第九章 纪录片与伦理道德 /151

第一节 危险的纪录片 /151

第二节 纪录片创作者的位置 /154

第三节 纪录片的道德底线 /157

附 录 中国纪录片的市场运营 /161

第一节 中国纪录片的制播格局 /162

第二节 纪录片的赢利模式和营销特点 /170

参考文献 /177

第一章 纪录片概述

■ 本章要点

1. 纪录片的定义
2. 纪录片的特征与价值
3. 纪录片的类型与思考

在当下的社会生活中,几乎每个人对纪录片都不会陌生。无论是通过电视观看还是走进电影院线,纪录片正逐渐呈现出多样化的姿态。它不仅能够让我们开阔视野、获得崭新的生命体验,同样可以让我们获得轻松与欢乐。作为重要的影视艺术形态之一,纪录片在社会、文化、经济的发展中发挥着越来越重要的作用,因此我们需要对它进行一番理性的认识与思考。什么是纪录片?纪录片的本质特征是什么?纪录片的价值何在?如何科学地认识纪录片?

第一节 什么是纪录片

学习一门学问、做一件事情或是认识一个人,总要按照一定的顺序由浅入深、循序渐进。学习纪录片,最基本的问题是:什么是纪录片?和其他事物一样,凡是涉及对事物进行界定,往往会有不同的方式以及众多的争论。一方面,相异的视角决定了不同的风景;另一方面,以技术为代表的外在因素又不断推

动着事物自身的变革,给科学的分类法提出新的挑战。因此,科学地给事物进行界定便成了一件很困难的事情。事实的确如此,目前关于纪录片的定义可谓各式各样,更有学者直言明了纪录片定义的不可为。

一、虚构与非虚构的分野

追溯纪录片的历史本源,便要回望电影的发展历程。电影脱胎于照相术的“物质现实的复原性”,自然以与现实最为接近的“纪录”的形态呈现。随着时代的发展与技术的进步,人类逐渐开始不满足于以“纪录”的方式面对生活而要创造性地再现生活,进而“蒙太奇”等电影语言诞生了,电影也明确了两个阵营的分野——纪实与虚构。从形而上的影视美学,到具体的影片类型,都是沿袭着这样的标准。

故事片,这是我们对虚构类影片的称呼。它取材于生活又强烈地注入了创作者的希望与理想,经由电影专业化的创作流程(剧本创作、导演表演、服装化妆、道具制景、摄影灯光、音乐音响、后期剪辑等),最终呈现给观众一段“梦境”。观众愿意花钱走进影院,在黑暗的影院环境中“做这段梦”,以期体验强烈的身心感受。

纪录片,则是我们对非虚构类影片的指称。这类影片最大限度地保留了摄影术的“物质现实的复原性”,以审慎的态度再现现实世界。纪录片被奉为人类的“生存之镜”,意指其并非对世界的简单还原,而是带着体悟、关照与反思。这就是一般的非虚构影像与纪录片作品的本质区别。“纪录片”这一概念被明确地提出是在约翰·格里尔逊 1922 年的一段论述中。他认为,这类影片记录的是当下的生活,但是在历史的长河中它将会成为珍贵的历史资料,成为后人了解这段历史的宝贵资料。因此,他以英语“documentary”(词根源于法语词汇,本身有文献资料的意思)一词作为对该类影片的指称。

以虚构与非虚构的分野为起点,我们不妨从历史与现实这两个维度入手,一步步觅得纪录片的“庐山真面目”。

二、历史维度的演进

(一) 过程与结果的抉择、浪漫与冷峻的权衡

无论是谁,谈到纪录片的历史,都会毫无疑问地谈到这部公认的首部作品——黑白默片《北方的纳努克》(<http://www.letv.com/ptv/vplay/1100375.html?ref=baiduletv>)。作者罗伯特·弗拉哈迪凭借着这部划时代的作品毫无争议地进入了世界纪录片名人堂,被后人誉为“世界纪录电影之父”。这部作品巨大的知名度与影响力使得弗拉哈迪的《摩阿那》《亚兰岛人》《路易斯安那州的故事》等后续作品几乎被人遗忘。



北方的纳努克

尽管《北方的纳努克》为弗拉哈迪赢得了巨大的荣誉,该片也成了所有纪录片人心中的不朽经典,但是该片背后的拍摄方式却引起了不小的争论与非议。弗拉哈迪在过程与结果中选择了后者,在浪漫与冷峻中毫不犹豫地选择了前者。以浪漫的方式来呈现理想的结果是弗拉哈迪拍摄《北方的纳努克》的诉求,这也可以从观众的观影感受中得到印证。即便就当下纪录片的评价标准而言,纪录片《北方的纳努克》也远没有想象中那么枯燥,反而可以说具有较强的戏剧性,同时透着浓浓的人文气息。

让我们来还原该片中的一些经典段落,同时也是最为人所争议甚至诟病的部分:“冰屋起居”“冰上捕猎”“父子射箭”等。这些段落代表着爱斯基摩人独有的生活方式,在观众心中留下了难以磨灭的印象。但是在弗拉哈迪拍摄影片之时,爱斯基摩人已经不再以如此“传统”的方式生活了。为了能够再现这些内容,爱斯基摩人实际上是亲身集体“演出”了上述“传统经典”。

为了“冰屋起居”段落的拍摄,纳努克专门搭建了比通常尺寸更大的冰屋。早期电影胶片的感光度很低,要想保证拍摄的画面质量,就需要比较强的光照条件。为此,纳努克甚至去掉了冰屋的一半,使之几乎成了专为拍摄所需而搭建的“景片”。就是在这样半边露天的条件下,纳努克一家冒着刺骨的低温再现了爱斯基摩人的生活起居,为观众奉献了银幕经典。“冰上捕猎”与“父子射箭”

同样如此,实际上爱斯基摩人已经放弃了这样的捕猎方式。但是,我们深知弗拉哈迪的用意,“冰上捕猎”不仅展现了传统捕猎的形态,更强烈地传达出了爱斯基摩人与自然的紧密关系;“父子射箭”既能集中展现爱斯基摩人核心的生存技能,还能透过父与子的技术传承展现浓浓的人文情感。

弗拉哈迪曾在后续出版的同名著作中写道:“他们一直向后看放映机的光源,就像看银幕一样,我以为这次放映不会成功。突然一个人大喊:‘抓住它,抓住它。’他们以为海象真的会跑掉。当时屋子里一片混乱。爱斯基摩人在胶片中看到了自己和同伴的影子,他们开始互相耳语,脸上露出神秘的笑容。忽然之间,他们仿佛理解了我所做的一切。”^①弗拉哈迪为了影片的“结果”与“浪漫”而将当时已经开始在爱斯基摩人中流行的进口服装、收音机等现代社会元素统统赶出了影片,以艺术家的审美与人文精神还原了爱斯基摩人的传统世界。

(二)“电影眼睛”与“电影真理”

“电影眼睛”的开创者当属狄加·维尔托夫,作为苏联电影导演与电影理论家、苏联纪录电影的奠基人之一,他为纪录片的发展做出了积极的探索。他的“电影眼睛”观点认为,人的眼睛在观察世界的时候是有局限性的,而摄影机相较于人的眼睛更加完美,因而要充分使用它来观察和记录现实世界。

维尔托夫的个人经历与当时的历史背景都为其开创性地提出“电影眼睛”这一术语提供了环境与契机。1922年,维尔托夫对虚构的西方故事片很反感,认为它们是生活的廉价替代品,是麻醉人民的鸦片。为此,维尔托夫以“三人委员会”为名义发表宣言并创办了《电影真理报》,决定以实验来寻找改变的良方,苏联电影应该记录社会主义现实。而《电影真理报》的名字正是来自于列宁创办的《真理报》,这也为“电影真理”打下了基础。在《电影真理报》发行的三年时间里,维尔托夫经常躲在隐蔽的角落,不打扰被拍摄对象,默默地记录着当时那个充满生机和希望的时代。在这一过程中,摄影机逐渐成为见证与记录时代的

^① [美]罗伯特·J. 弗拉哈迪、弗朗西斯·H. 弗拉哈迪:《我的爱斯基摩人朋友“北方纳努克”》,美国双日出版公司1971年版。

眼睛,逐渐地孕育出了“电影眼睛”这一术语。

维尔托夫认为,纪录片工作者应该到生活中去,让摄影机的“电影眼睛”观察并记录生活中现实的片段,并将这些片段组合成有意义的整体(“电影真理”)。“在银幕上只反映出一些真实的片段和真实的分隔的镜头是不够的。这些画面要在一个主题下贯穿起来,并使其整体也成为真实。”^①从片段的真实到完成全片的真实,不是真实的简单叠加,而是创作者对真实的再呈现。由此,20世纪20年代形成了以维尔托夫及其《电影真理报》为代表的“电影眼睛”派。这一时期的代表作品有维尔托夫的《带摄影机的人》、伊文思的《雨》和《桥》、让·维果的《尼斯景象》等。

(三) 创造性地处理事实

该观点源于英国人约翰·格里尔逊,也是他首先在英语世界中提出使用“纪录片”这一单词的。他认为纪录片是一个讲坛,创作者要以宣传家的身份来使用它。可见,他明确了纪录片的艺术性,肯定了其对事实的创造性处理。

格里尔逊拍摄的影片《漂网渔船》以捕鱼为题材,是一部具有“交响乐式”蒙太奇的纪录片作品。透过它可以更加深刻地看到格里尔逊对于创造性地处理事实的理解。纪录片讲什么不讲什么、什么先讲什么后讲、什么详细什么简略,都取决于事实对于人们的重要性,同时可以进行戏剧化的处理。显然,真实不再是评判一部纪录片的最重要的标准,而是要在此基础上对原始素材进行组织与再组织,经由富于创造性的剪辑,最终成为较高层次的影片。经由对事实进行创造性的处理,纪录片从记录现实世界达到对于现实的阐释。格里尔逊虽然亲自创作的纪录片不多,但是作为一名电影理论工作者,他于20世纪30年代领导了英国纪录电影学派,开创了独具特色的纪录片样态。

(四) “真实电影”与“直接电影”

20世纪60年代,技术的进步(便携式摄影机的出现和同期录音技术的发

^① [美]埃里克·巴尔诺:《世界纪录电影史》,张德魁等译,中国电影出版社1992年版,第56页。

展)促进了“真实电影”与“真理电影”的兴盛。“真实电影”为法国发起的根源于纪录片的写实主义电影类型。“真实电影”的这一术语源自苏联导演维尔托夫,原意为借由影像获取被掩盖的真实。“直接电影”产生于美国,其主张摄影机永远是旁观者,不干涉、不影响事件的过程;创作者只做静观式的记录;排斥采访、灯光、解说等一切可能破坏生活原生态的主观因素。

二者的区别在于,“真实电影”认为事件的真相和意义不会自动呈现,创作者必须经过主动地干预事件才能获得它们;“直接电影”则认为创作者应该摒弃一切感情色彩与主观企图,以静观的姿态不动声色地记录事件(摄影机如墙上的苍蝇)。换言之,“真实电影”要将创作者对于真相与意义的寻找在调查的过程中展现出来,从而呈现出创作者努力探寻的那个意义世界;“直接电影”则刻意隐去了摄影机与创作者的存在感,同时尽力淡化前期拍摄与后期剪辑对于事件本原的破坏,最终呈现(相对)真实的世界。

(五)“新纪录电影”

20世纪70年代,伴随着以数字技术为代表的技术发展,“新纪录电影”开始以崭新的姿态出现。这些纪录片作品以历史题材为主。历史题材纪录片创作的突出特点是:历史画面资料有限甚至缺失,难以还原与复制,并且已经成为该类纪录片创作需要克服的首要问题。正是这样的特点,为“新纪录电影”提供了空间与可能。为了能够克服上述障碍,“新纪录电影”不满足于对现存历史物件、遗迹旧址等的拍摄,而是大量地以真人搬演的方式重现历史的场景。换言之,这种创作企图以声画奇观的方式“复活”逝去的历史。

在一定意义上,“新纪录电影”模糊了“虚构”这一传统上认为的纪录片与故事片的分野,在技术与商业的氛围中给纪录片的内涵提供了新的空间,也提出了新的挑战。

三、现实维度的观照

在历史的维度下,我们大致梳理了关于纪录片的基本认识,接着便要在现实的维度中建构起较为科学的纪录片的定义。这同样需要遵循一定的方法与

路径,博采关于纪录片定义的“各家学说”,经过综合、修正、补充,最终给出符合时代要求与现实语境的纪录片的定义。

法国《电影词典》认为,具有文献资料性质的、以文献资料为基础制作的影片,被称为纪录片。美国《电影术语汇编》认为,纪录片是一种非虚构的影片,包含有说服力的主题,取材于现实生活,并且运用电影语言与手段来增强其观念的表达。美国电影理论家巴尔诺认为,纪录片创作者的工作是通过对自己所发现的事物进行选择 and 罗列来表现自己。荷兰著名纪录片工作者、在中国享有盛誉的伊文思认为,纪录片就是把现在发生的事情记录下来,便成为了将来的历史。“新纪录电影”理论代表威廉姆斯认为,“与其在对纪录电影的真实性抱有理想主义的幻觉和玩世不恭地求助于虚构这两个倾向之间摇摆不定,我们最好还是不要把纪录片定义为真实的本质,而定义为旨在选择相对和偶然的战略”^①。法国电影理论家巴赞认为,一切电影都是记录,如果说纪录片是记录生活,那么故事片就是记录戏剧。

国内的影视理论工作者们也提出了自己的思考。朱羽君认为:“电视纪录片的核心含义应该是要求真实地记录人类的生活,以现实的原始内容为基本素材结构,它虽也可以有艺术手法,但语言本体必须保证素材的真实性和编辑的生活自身的逻辑性。”^②钟大年认为,纪录片应该“通过非虚构的艺术手法,直接从现实生活中获取图像和音像素材,真实地表达客观事物以及创作者对这一事物的认识与评价的纪实性电视片”^③。此外,还有学者从其他的角度提出了自己的观点。例如吕新雨认为:“纪录片是以影像媒介的纪实方式,在多视野的文化价值坐标中寻求立足点,对社会环境、自然环境与人的生存关系进行观察和描述,以实现对人的生存意义的探寻和关怀的文本形式。纪录片是一种人类的生存之镜。”^④

之所以存在如此多的观点与论述,一方面是由于大家站在不同的立场、从

① 单万里:《纪录电影文献》,中国广播电视出版社2001年版,第584页。

② 朱羽君:《现代电视纪实》,北京广播学院出版社1998年版,第108页。

③ 钟大年:《纪录片创作论纲》,北京广播学院出版社1997年版,第33页。

④ 吕新雨:《中国纪录片:观念与价值》,《现代传播》1997年第3期。

不同的角度看待纪录片,自然会得到不同的结论,即所谓“横看成岭侧成峰”;另一方面,纪录片本身也在随着时代的发展、技术的进步而不断地发生变化,相关理论自然也就存在着“与时俱进”的内在诉求。

作为国内纪录片研究领域的权威机构,中国传媒大学中国纪录片研究中心于2013年年底发布了纪录片的定义:“纪录片是以真实为原则,从社会和自然中获取基本素材,表现作者对事物认知的非虚构活动影像。”这一定义首先明确了纪录片的核⻝原则与立足点——真实。纪录片无论是自身特点的彰显还是价值诉求的实现,都是基于对真实原则的秉持。此外,该定义很审慎地将获取素材的方式表述为“从社会和自然中获取基本素材”,社会与自然构成了整个世界的两个面,“基本素材”言明了获取过程可以是直接的,同样也可以是非直接的。在当下纪录片的现实语境中,大量“真人搬演”手法的使用与动画纪录片等类型的发展使得纪录片从社会与自然间接地获取素材的方式获得认可。最后,该定义将落脚点放在了“表现作者对事物认知”上。纪录片只具有之前的那些属性还是不够的,还需要体现出创作者对于社会、自然的认知与思考,由感性到达理性,由表象触及真理。总体而言,该定义简洁、准确,能够切中纪录片的本质,具有较高的包容度与时代性。当然这并不是一劳永逸、一成不变的。在未来的历史长河中,纪录片的理论与纪录片本身还会继续不断地发展与变化。

第二节 纪录片的特征与价值

一谈到纪录片,人们往往会对其形成截然对立的两种态度。一种态度认为,纪录片具有较高的视听质量,承载着文化的价值与思考的重量;另一种态度当然也无可回避,他们认为纪录片枯燥艰涩,缺乏可视可听可感的特性。基于这些认识,无论人们是因纪录片深沉厚重而对其“敬而远之”,还是因纪录片枯燥乏味而对其“避而远之”,都将是纪录片的大不幸。就目前的纪录片市场而言,无论是电视领域还是电影院线都不尽如人意,与大行其道的娱乐之风很难分庭抗礼。可见,对于纪录片特征与价值的厘清显然很有理论与现实意义。

一、纪录片的特征——关于“真实”

无论是从纪录片的定义入手,还是从纪录片作品的形态来看,真实无疑都是纪录片最基本、最核心的特征。虽然对纪录片与真实的相关解读已然汗牛充栋,但在此还是有必要再进行一番梳理与厘清。

(一)观众心中的“真实”

观众在观看视频内容时,常常会把“真实”挂在嘴边,把它当作品头论足的标准之一。在看电影故事片与电视剧等作品时,观众会给出“这个剧情很真实”诸如此类的评价。而且,观众在观看纪录片时同样会说出类似的话。虚构类作品(电影故事片、电视剧等)与非虚构类作品(纪录片)为何都会以“真实”作为评价的标准之一?此“真实”与彼“真实”的意义是否相同呢?

电影故事片、电视剧等虚构类作品,虽然故事、人物、情节等完全是设计出来的,但是“创作原型”的意义就在于对上述这些内容进行规范与指导。在众多“原型”的基础上,最终呈现出浓缩、精炼、重构之后的银幕故事。例如在虚构类作品中,创作者往往将生活中无数“人物原型”身上的特性集中于剧中的一个主要人物,这才成功地塑造出了为广大观众所喜爱的“国民媳妇”等剧作形象。这样的方式在文学创作中更是成熟与普遍,鲁迅在谈起自己的创作时认为,笔下的人物往往是嘴在浙江、脸在北京、衣服在山西,是一个拼凑起来的角色。这种创作方式深刻地揭示出虚构类影视作品与生活的关系,即以生活本身为逻辑,借由艺术的假定性,给观众创造具有真实感的屏幕时空。法国戏剧理论家萨赛认为,戏剧是借助一系列“约定俗成”的东西给观众创造真实的幻觉。这些“约定俗成”的东西,其实就是生活的内在逻辑。可见,观众在观看这些作品时给予“真实”的评价,其意义在于肯定了虚构作品本身与生活内在逻辑性的统一。

与之不同,虽然观众在观看纪录片时同样会给予作品“真实”与否的评价,其含义却大相径庭。德国电影理论家克拉考尔认为,纪录片都假定忠实于事实……凡是能震撼人心的纪录片,其成功的原因就部分在于观众深信现场拍摄的影片是不能弄虚作假的。显然,观众此时的“真实”评价与前述观看电影故事

片、电视剧时不同。此“真实”与彼“真实”的最大区别在于：观众对于纪录片的期许不仅要求其与生活内在逻辑相一致，更要求二者有更直接的对应。换言之，纪录片在观众心中具有与生活本身“直接对应”的假定性。

（二）纪录片的“真实”——发展与超越

人类对于“真实”的理解与追求从未停歇。对纪录片的“真实”的探寻，本质上乃是纪录片对于“真实”的发展与超越。总体而言，纪录片的“真实”分为三个层次：具体真实、总体真实与意义真实。

纪录片的具体真实是最为基础的层次，是建立在摄影术的“物质现实复原”属性基础上的，体现为影像与现实被摄客体的简单对应。今天的人们可以通过纪录片作品去触摸历史，凭借的就是纪录片经由具体真实所反映出的史实。但是在一定意义上，具体真实片面强调了摄影的物质属性，忽视甚至排斥创作者的主观介入与能动性。

纪录片与现实世界之间的界限终究是无法消除的，本质上乃是对现实世界的时间与空间的重构。毫无疑问，现实世界的时间与空间都是无限的，而纪录片呈现出的世界却是相对有限的。尽管摄影机可以准确地还原，但是对拍摄对象的选取、拍摄的角度与时间等等都无法回避创作者的主观存在。显然，纪录片乃是创作者对于现实世界的观察与选择后的呈现。从这个意义上说，纪录片是创作者的主观与客观博弈与平衡的结果。

纪录片的总体真实是指创作者能够通过对现实世界的观察与选择，通过视听语言呈现出现实世界的内在逻辑。

纪录片之所以能够与一般非虚构影像相区别，能够在形式众多的影视艺术中得以独立存在与发展，原因就在于纪录片不仅仅是对现实世界的记载与还原，更有着对现实世界的剖析与反思。通过对现实世界的剖析与反思，达到纪录片真实的最高层次——意义真实。现实世界的内在肌理深藏于外在表象之中，简单的观察是无法触及实质的，真实的背后实则存在着更有质感、更加重要的东西。就这个层面而言，纪录片不仅仅是为了追求真实，更是为了超越真实。纪录片通过对现实世界的剖析与反思，实现对真实的超越，最终反映出现实世