

D 当代传媒与社会

主编 方晓红

纪录影像文化论

◆ 张红军 等著

◆ 新华出版社

当代传媒与社会

纪录影像文化论

张红军 等著

新 华 出 版 社

图书在版编目 (CIP) 数据

纪录影像文化论/张红军等著. —北京: 新华出版社, 2006. 12

(当代传媒与社会)

ISBN 7-5011-7740-6

I. 纪… II. 张… III. 纪录片—研究 IV. J952

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 142386 号

纪录影像文化论

责任编辑: 池平

出版发行: 新华出版社

地 址: 北京石景山区京原路 8 号

网 址: <http://www.xinhupub.com>

邮 编: 100043

经 销: 新华书店

照 排: 北京汉书鸿图文化传播有限公司

印 刷: 北京竹曦印务有限公司

开 本: 850mm × 1168mm 1/32

印 张: 7.75

字 数: 195 千字

版 次: 2006 年 12 月第一版

印 次: 2006 年 12 月北京第一次印刷

书 号: ISBN 7-5011-7740-6

定 价: 18.00 元

本社购书热线: (010) 63077122 中国新闻书店电话: (010) 63072012

图书如有印装问题, 请与印刷厂联系调换 电话: (010) 89580863

主 编 方晓红

副主编 顾理平

编辑委员会

方晓红 顾理平 毕一鸣 王丽娟

张红军 石 坚 季宗绍 陈 莉

李培林 陈正辉

主编的话

方晓红

为南京师范大学新闻与传播学院的年轻教师出一套书，以激活并释放他们的科研能量，肯定并展示他们的科研实力，是笔者的一个心愿。

酝酿这套书的出版，是在三年前，如此长的时间才完成丛书出版规划，问题不在作者，而在于主编对选题的踌躇。

南京师范大学新闻与传播学院是一个多学科交叉的学院，“文理渗透、技艺结合，软硬兼备”是本院十年前建院时的一个方针，而今已实实在在地融入本院的学科建设、专业招生、课程设置及研究方向之中了。

本院年轻的教师也因此来自于新闻学、社会学、哲学、文学、艺术学、经济学等多种专业、有着不同的学科背景，在新闻传播这个大的主题下，从事着相关又相异的教学，追寻、探索着相关又相异的研究方向。

他们或从事传媒与商业的关系研究、或从事社会发展进程中传媒价值的评价研究、或着眼于传媒与企业建设、经济建设的关联与互动、或发掘着影像在读图时代的特殊能力，探索着电视传媒中的文化传承作用，或关注最“时尚”的传播媒介，跟踪它们萌生、发展的轨迹，作几近同步的研究。总之，眼界开阔、思维活跃、角度新颖，是他们的特色，知识结构与前代人迥异，形成了他们与前代人在社会科学研究领域中的“代沟”。



他们不再过多地关注新闻学中的传统研究命题，注意力更多地放在了社会的政治、经济、文化各个层面——各个与新闻传播有关联的层面。因此，他们的研究已经不能完全用传统的新闻学的角度来看待，来要求，来统摄了。

在颇费周折地选择了无数个丛书主题后，我们再次回到了最初的、也是最简单的一个选题：当代传媒与社会。这个选题是蒙眬的，但也许是最周全的，因为，在资讯时代，从新闻传播学研究者的角度看，新闻传播所面对的，绝不是一个抽象的大千世界，而是一个具象的社会，社会中的一切，无不与新闻传播并行，与传播媒介形同唇齿，新闻传播研究的“对象”尽在“社会”中。用“社会”这一概念来涵盖研究对象绝非大而无当。

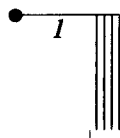
这是一支年轻的队伍，作者的年龄大多在26-38岁左右，硕士或博士，富有活力与生机。

他们的优势明显，张力无限，当然他们也有着稚嫩与缺憾。

南京师范大学新闻学专业在新世纪中成为江苏省省级重点学科，丛书作者与该专业的全体成员一起为重点学科的建设作出了重要的贡献，丛书的出版也为这一“建设”增砖添瓦。从这个角度而言，他们也同样是本主编应当感谢的对象。

目 录

主编的话.....	方晓红(1)
绪 论.....	(1)
一、纪录影像的文化特征.....	(3)
二、纪录影像的文化探索.....	(7)
 第一章 纪录与认知文化.....	(17)
一、对“真”的探索	(18)
二、忠于现实：追求外部真实.....	(20)
三、挖掘现实：探索本质真实.....	(27)
 第二章 纪录与审美文化.....	(32)
一、对“美”的追求	(32)
二、审美感受：创作的前提.....	(35)
三、艺术传达：审美态度的体现.....	(39)
 第三章 纪录影像与伦理文化.....	(47)
一、对“善”的关注	(47)
二、纪录者的道德义务.....	(50)
三、纪录的人文关怀.....	(56)



第四章 纪录影像与时间	(60)
一、纪录的产生与时间的关系	(60)
二、纪录在时间上的两个向度及其关系	(66)
三、纪录时间的演变	(69)
四、被纪录时间的演变	(72)
五、纪录时间与被纪录时间之关系	(75)
第五章 纪录影像与中国传统文化	(84)
一、天人关系与纪录影像	(84)
二、礼的法则与纪录影像	(91)
三、“入世”、“无为”与纪录影像	(96)
四、“仁”的精神与纪录影像	(101)
第六章 纪录影像与现代文化	(106)
一、现代性对纪录影像的内在要求	(107)
二、现代性环境对纪录影像的外在限制	(118)
三、纪录影像对现代文化的反作用	(125)
第七章 纪录影像与后现代文化	(131)
一、后现代文化对纪录影像的影响	(132)
二、纪录影像对后现代文化的反作用	(160)
第八章 纪录影像与空间	(164)
一、纪录影像的产生与空间的关系	(164)
二、纪录在空间上的两个向度及其关系	(167)
三、纪录空间	(170)
四、被纪录空间	(173)
五、纪录空间与被纪录空间的关系	(182)

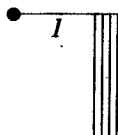
第九章 纪录影像与物质文化·····	(189)
一、影像诞生之前的纪录影像与物质文化·····	(189)
二、物质文化对纪录影像文化的支撑·····	(191)
三、纪录影像文化与物质文化相互依存·····	(206)
第十章 纪录影像与传播文化·····	(210)
一、纪录影像的传播渠道·····	(210)
二、中国纪录影像的文化形态·····	(221)
后 记·····	(232)
参考书目·····	(233)

绪 论

何为纪录影像？纪录影像的意义及价值是什么？纪录影像的时空维度和符号传达的特点有哪些？纪录影像文化的本质、特征及价值又是什么？这些问题，不仅越来越为纪录片理论研究者所重视，而且对纪录影片创作的理念、纪录影像作品的形成都有着不容忽视的意义。然而，这些似乎简单的、老生常谈的问题之所以经常被郑重地提出，是因为它至今尚未得到圆满的、令人信服的回答。截至目前，国内关于纪录片的理论探讨大致有三种类型：

第一种称为实践经验型。这种类型的文章多是创作者从自身角度对实践中的感性认识进行的总结。这方面的研究多数着眼于纪录片创作的具体方法与技巧，如摄影、用光、采访、编辑、写作等。应当说这样的文章对后来实践者有一定的借鉴作用，但从理论建设的角度上说，其直接意义不大。

第二种类型称为零散美学型。这一类文章主要是对过去和现在的纪录片从美学方面加以审视，为纪录片的创作确定新的观念：不确定的主题、开放式的思维，编导对生活的“参与”、蒙太奇与纪录片的关系等。应当说这类文章对纪录片的创作实践有着积极的指导作用。然而，尽管从20世纪90年代初开始纪录美学型文章不断出现，但从理论角度来看，这种研究还显得较为零散。不仅如此，由于纪录片在具备审美特性的同时，还具有强大



的认知功能，因此，单纯的美学研究对于具有非艺术特性的纪录片来说显然显得不足。

第三种理论文章将研究的视野扩大到了“大文化”中的心态文化层，我们可以称之为狭义文化型。这样的研究是从一个更为广阔的视野去观照纪录片的特征及其发展，分析纪录片创作中的意识活动与社会价值观念、审美情趣、思维方式的关系。这样的理论探讨近几年来才偶见于学刊，由于数量有限，因此很难具备系统性，只能对纪录片作粗略的文化定位，加之由于其理论视野将行为文化层排除在外，因此，纪录片与媒介的关系，纪录片与认知的关系，纪录片与大众文化的关系都显得十分薄弱。

任何事物都可以有多个观察角度。从每个角度都可以看到其他角度看不到的东西，每个角度都有其自身的意义和价值。但事实上，在观照任何事物时，都有一个最佳的角度，即只有从这个角度才能看清事物的真相，才能了解最接近事物本质的特征。本书选择从文化的角度来考察纪录影像，正是在笔者看来，文化的角度是研究纪录影像的最佳角度。

由于纪录影像具有多重文化属性，仅仅从美学角度去审视它，仅仅把它当做一种艺术作品来研究，往往不能完整地勾勒出其价值体系。由于缺乏从文化视角对纪录影像的观照，纪录影像理论研究往往忽视纪录影像包罗万象、纷繁复杂的丰富内容和变化多端、灵活多样的形式特征，而仅仅抓住一些功能性的、较为简单和原则的规定性，难以全面详尽地把握纪录影像的特征和本质。因此，对纪录影像的系统研究必须要有一个更为广阔的理论视野和框架。另一方面，文化的视角可以把对现实的研究引入到更深的层面，用以揭示出隐于现象背后的深刻的文化根源和精神实质，从而在更为本质、更为真实的基础上对研究对象作出评价。而“文化”这一概念，虽然在用法上有时失之浮泛，几乎成为一只包容万物的大筐，但也正因为如此，“文化视角”具有

一种宽广的包容性和较大的伸缩性，可以较为充分地把握事物多方面、多层面的特征。因此，只要注意抓住“文化”概念的内涵，克服理解和运用上的随意性，准确分析纪录影像作为一种文化形式和文化力量的特征，就能够扩大纪录影像领域的研究视野，拓展纪录影像的研究空间。

基于此，本书试图从文化的角度来研究纪录影像，试图让研究从以往的经验形态和纯美学形态中走出来，以更为广阔的视野和崭新的观念框架去加以考察，从而使得纪录影像研究具有理论上的“先验”性，即以理论探索的理想范式来指导纪录影像的实践活动。

一、纪录影像的文化特征

1. 纪录影像：人类认识和发现世界的手段

从字面上理解，纪，通“记”。《文选·张衡〈东京赋〉》：“咸用纪宗。”李善注：“纪，录也。”^① 录，记载；抄写。《公羊传·隐公十年》：“《春秋》录内而略外。”^② 纪录，通“记录”，指对事实的记载。然而，人们既然创造出“纪录”这个词汇，其含义就必然有着与“记录”哪怕是微小的差别。纪又可解释为整理，综理。《诗·大雅·域朴》：“纲纪四方。”郑玄笺：理之为纪。^③ 从这个解释来看，“纪录”除了具备“记录”的基本

① 《辞海》，第2637页，上海辞书出版社，1979年版。

② 同上，第2442页

③ 同上，第2637页

含义之外，还包含着“整理”的意思。从这个意义上看，如果说“记录”是指对事物的客观记载和原生态摹写，那么“纪录”则渗入了主体性的精神，通过对记录对象的整理和选择而显示出其主观能动的一面。格里尔逊曾对纪录影片做了明确的界定：纪录影片就是“对现实进行的创造性处理”。显然，这一定义中包含两层意思：其一，纪录的对象应该是“现实”而非“虚构”，这是纪录影片区别于故事影片而独立存在的唯一理由；其二，纪录影片对现实的处理应当体现创作者的“创造性”，而非仅仅是简单的罗列，这一特征使得纪录影片与新闻报道相区别。然而，由于过分强调了“纪录”中的创造性因素，并且在“我视电影为讲坛”的主张之下大量使用“搬演”、“扮演”的手法，因而在这一定义延续了多年之后，开始受到人们的质疑。因此，人们后来便使用“非虚构影片”来定义纪录片。虽然这一定义在逻辑上采用的是否定，对于纪录片究竟是什么还是无法给出明确的回答，但至少它规定了纪录影片与故事片的区别。德国著名纪录电影导演埃尔文·莱塞认为：“较之‘纪录电影’，我宁可用‘非虚构影片’这个词，它表达了这样一种意思，这类影片不是人为创作的，剧中人也不是演员扮演的，他们有自己的名字，真实可信。”美国南加州大学等四所大学联合编撰的《电影术语词典》也将“纪录电影”定义为“一种排除虚构的电影。”^①

然而，对于“纪录”而言，“非虚构”所规定的范围显然过大。如果说“记录”与“非虚构”相对应，那么与“纪录”相对应的，是“对非虚构存在的认识”。正如“看”不等于“看见”一样，“非虚构”并不等于“对非虚构存在的认识”，不等于“纪录”。应当说，“纪录”不是“看”，而是“看见”。由此

^① 单万里：《纪录电影文献》，第13页，中国广播电视出版社，2001年版。

我们可以看到，“纪录”的两极是“纯客观”和“主观想象”。正如法国学者所说，“前者是‘对现实的描述’，后者是‘对现实的安排’，纪录电影的全部历史便是在这两个极点之间形成和发展的。”^① 纯粹的“客观”是不存在的，而“主观”的安排又是有限度的，因而，“纪录”是介于原生态“记录”和主观想象之间的概念，是在主体精神参与的前提下，对引起人们趣味和思考的现实进行认识的过程，是一种“发现”的过程。纪录的世界，就是发现的世界。

本有的事物或规律，经过探索、研究，才开始知道，叫做“发现”。^② “发”为揭开、显现，即打开事物的外观而使事物的本质被显露；“现”和“见”在古汉语里相通，不仅意为“被看见”，也意为某物显露出来。因此，“发现”这个词义中，事物被看见与事物本质的显现是同时出现的，即看与知是统一的。这恰恰体现了存在主义的思想。德国哲学家、存在主义宗师马丁·海德格尔在他的《艺术作品的本源》中说到，“人们已经充分看到，对艺术作品有良好领悟的希腊人用同一个词 $\Gamma\epsilon\chi\nu\eta$ 来表示技艺和艺术……但这个词从来不是指某种实践活动……更确切的说知道（Wissen）的一种方式。知道就是已经看到（gesehen haben），而这时在‘看’的广义上说的，意思就是：对在场者之为这样一个在场者的觉知（vernehmen）。”海德格尔认为，知道、认识、发现就意味着去看，这是一种广义的看，它意味着去了解 and 把握所现身的东西。他指出：“知道的本质在于……存在

① 单万里：《纪录电影文献》，第8页，中国广播电视出版社，2001年版。

② 《辞海》，第1122页，上海辞书出版社，1979年版。

者之解蔽。”^① 按照海德格尔的看法，发现、认识的本质就是使被遮蔽着的存在物显现出来。事物存在着，但多是自我遮蔽的，发现它的过程就是使它进入到敞开之中，只有发现了它，才会像世界一样澄明光亮，真理才会显现出来。海德格尔认为，“成为作品即建立一个世界”。^② 由于世界是敞亮的，因此，“发现”的过程即为“成为作品”的过程。

2. 纪录影像：一种新的表达方式

人类自诞生以来，就一直在孜孜寻求着交流和表达的方法。早期的人类，通过面部表情、声音和体态动作来进行沟通和交流。这是人类最基本的表达与交流方式，它充分体现了人类交往的本能，有着相当大的生物特性成分。视觉、听觉、味觉、嗅觉、触觉以及作为高级动物所具有的心灵直觉，构成这种表达和交流的生理基础。然而，这种沟通方式尽管“方便直接”，但无法摆脱时间和空间对表达和交流的制约，它必须是即时的、面对面的、人际的，既是稍纵即逝的，又是范围极小的。经过了漫长而艰苦的生存实践之后，人类的大脑开始发达起来，不仅学会了利用工具生存，还逐渐开始借助物质世界的材料来进行沟通和表达。木料、颜料、皮毛、甲骨等存在于人体之外的材料便充当起人类沟通的媒介，成为一种表达和交流的符号。此时，人类的沟通和交流第一次超越了时空的局限而被固定下来，并以自身的凝结状态获得了离开人体而相对独立存在的可能。当语言和文字等抽象符号出现之后，人类的沟通变得更加自由和准确。

① [德] 马丁·海德格尔：《林中路》，第43页，上海译文出版社，1997年版。

② 同上，第33页。

然而，印刷术的发明使得“可见的思想变成了可理解的思想，视觉的文化变成了概念的文化”^①，甚至“人的面部表情逐渐减少”^②。不论是出于“看见自己、感知生活”的朴素需要，还是出于“复制外形以保存生命”的巫术职能，人们在对诉诸理性的抽象认知符号推崇膜拜的同时，对诉诸感性的具象认知符号更是渴望已久。于是，在技术革新的帮助下，绘画、雕塑、建筑、戏剧、摄影等各种艺术形式相继出现。这些具象化的纪录方式在不同的维度上为人类的记忆和后人的认知提供了各式各样的知觉材料。但是，这些纪录方式无一能真正还原“生活的原态”，直至“活动的照相术”——电影的产生。当卢米埃尔兄弟的“活动电影机”诞生时，一种能够在时间和空间两个维度上完成“物质现实的复原”的新的纪录方式也随之降生。

二、纪录影像的文化探索

本书的宗旨是从文化的角度对“纪录影像”作多层次的学术探讨。从文化的角度研究纪录影像，势必难以躲开“文化”的概念问题。据说，“文化”一词的定义已不下两百种，而界定“文化”定义的基本思路，也有七八种之多。然而，尽管“文化”这一概念很难有公认的结论，但是，综观各种定义，无一例外都强调文化与人的关系，文化即是“人化”，“文化永远是

① [匈] 贝拉·巴拉兹：《电影美学》，第25页，中国电影出版社，1979年版。

② 同上，第24页。

人的定在”^①。因此，我们不妨采用广义的文化定义，即文化是人类的精神与物质创造活动及其创造产物的总和。

广义的文化，包括精神文化、制度文化和物质文化三种层次。精神文化，是指人类在精神生活中形成的各种文化，是文化心理及社会意识的各种形式，它包括了历史地形成的带有强烈民族性的情感、意志、风俗习惯、道德风尚、审美情趣、价值图示、精神信仰等社会心理构成，以及政治法律思想、经济观念、道德、艺术、宗教、哲学等理性化的社会意识形态。精神文化，实质上就是建构人类的主观世界、展开人类精神生活的文化，是将人的内部世界从真、善、美诸方面不断由社会心理、社会意识形态领域再生产出来的活动。制度文化，主要是人类在建构和处理社会关系过程中形成的各种方式、成果的文化结晶和理论体系。它规范人们以何种身份、何种方式参与社会生活，从历史与现实的结合中获得一种社会的规范、品质与存在形式。物质文化，是人类改造自然，创造物质财富的行为方式及其成果所购成的产物。它体现着人以何种方式与自然界进行物质、能量、信息的交换，规定着人在生命活动中能在何种程序、何种层次、何种方面改造与利用自然。一般认为，“物质文化位于文化表层，精神文化深潜于文化内层，制度文化介于二者之间。”^②

纪录影像作为一种特定的文化现象，其本身也包含着物质层面、理论体系和精神内核这三个层次。它的物质层面是指纪录的技术依托及由此带来的表现手段等；理论体系是指其艺术观点和艺术主张；精神内核则是其体现的思维方式、

① 胡潇：《文化的形上之思》，第42页，湖南美术出版社，2002年版。

② 李宗桂：《中国文化概论》，第7页，中山大学出版社，1989年版。