

感性认知的影像记录

吴菲 著



吉林人民出版社



感性认知的影像记录

吴 菲 著

吉 林 人 民 出 版 社

图书在版编目(CIP)数据

感性认识的影像记录 / 吴菲著.

长春:吉林人民出版社,2014.12

ISBN 978-7-206-11706-0

I. ①感…

II. ①吴…

III. ①纪实—电视节目—研究—中国

IV. ①G229.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 105523 号

感性认识的影像记录

著 者:吴 菲

责任编辑:周立东

封面设计:孙浩瀚

吉林人民出版社出版 发行(长春市人民大街 7548 号 邮政编码:130022)

咨询电话:0431-85378033

制 作:吉林人民出版社图文设计印务中心

印 刷:吉林省海德堡印务有限公司

开 本:700mm×1000mm 1/16

印 张:14.5 字 数:180 千字

标准书号:ISBN 978-7-206-11706-0

版 次:2014 年 12 月第 1 版 印 次:2014 年 12 月第 1 次印刷

印 数:1-500 册 定 价:38.00 元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与出版社联系调换。

献给吴小吴小朋友



绪 论	1
一、真实是态度，感性是方式	4
二、总要讨论的问题——纪录片与专题片的关系	6
真实的影像系统	11
一、真实的影像系统	11
二、纪录片的功能	22
意义表达的继承与通变	41
一、纪录片前传	42
二、诗意的真实——弗拉哈迪的人类学“纪录电影”	43
三、“对真实的创造性处理”的格里尔逊	48
四、用“电影眼睛”记录世界	52
五、不虚构、不干预，无搬演、无操纵的 20 世纪 60 年代	56
六、真实再现的“新纪录电影”	59
客观真实与感性认知的思考	62
一、客观真实与感性认知	62
二、五位导演镜头下不同的北京奥运	66

影像背后的内涵意义	75
一、意义产生于独特的视角和镜头语言	76
二、意义产生于声像的完美结合	79
三、意义产生于人文情感的表达	81
四、意义产生于对漫长历史的记忆	83
纪实思维的沉淀——纪录片的选题	85
一、纪录片选题之受众心理分析	85
二、纪录片选题之美学理念的表达与商品价值的实现	97
三、纪录片选题之特殊商品双重效益的实现	109
叙事文本建构中学习讲故事	116
一、意象的建构	117
二、叙事时间的裂变成就叙事可能	121
三、叙事视点变化中寻求中国纪录片的发展脉络	128
四、抽象选题具象化的过程——讲故事	143
真实叙事的表征体系	171
一、文学思维与纪录片视听思维	172
二、故事片视听语言与纪录片视听语言	176
三、长镜头的使用	178
四、声音的艺术	182
五、客观拍摄	192
六、细节展现	196
七、字幕	198
八、色彩	203

结 论	206
参考片目	207
参考文献	211
附录：国内外重要纪录片活动	219

绪 论

对于大多数观众而言，带有情节的故事片似乎是一个做梦的机器。当影院的灯光熄灭，将人们从喧嚣的世界带到沉寂中来，观众在逐渐展开的生活化的情节中开始背离自己的理性，视觉幻想让人们的梦境开始……相较于观众的热衷和学者们对于电影的趋之若鹜，纪录片是理性的、严肃的、沉重的，是没有高票房收入的。由此看来，电影史学家、理论家对纪录片表现出来的冷淡也是可以理解的。纪录片作为故事片的夹片的命运，在很长一段时间内贯穿世界电影史，当然也包括中国电影史，人们对纪录片的认识以及研究至今仍表现出一定的局限性。

智利的纪录片导演顾兹曼说过：“一个国家没有纪录片，就像一个家庭没有相册。”这句话道出了纪录片的重要意义。受到传播渠道、市场运作中存在的明显阻碍，加之观众欣赏水平有待提高等原因，纪录片并没有形成故事片观影热潮，但是作为一种艺术表现形式，纪录片所具有的广阔的文化视野和社会认知价值、文化传承价值是故事片所不可比拟的。对于纪录片的创作者来说，每一次的拍摄其实都是在为自己的生活故事加入新的感悟；对于观众而言，每一次的欣赏过程都是在不知不觉中获得了新的生命体验。纪录片所具有的人文关怀使其

流露出来的是真实的情感，而不是肤浅泛滥的大众温情。

影像与现实之间有着极其相似的表征，纪录片是以现实生活为表现对象的一种艺术形态，因此，关于“真实”的讨论就不可避免了。记录的本质在于对“真实”的表达，对“真实”的追求，以朴实、纯粹的镜头语言和诚恳的态度来表达一个真实的世界。与文字记录的人类文明史一样，纪录片同样承担了文化载体的重任，作为一个片种，有着重要的人文精神价值内涵。在各种影视艺术形态中，纪录片以其自身的真实和纪实的文化价值属性，被人们称为“精神的贵族”。它将人类社会经过岁月磨砺的变迁、深刻理性的人文精神和文化底蕴通过复杂、虚浮的表象记录并予以表达。这种并非单纯客观记录的艺术表现，需要创作者使用多种手法将创作内涵和纪实的魅力展现出来，让观众能够通过影片的表征体系感悟到其内涵和价值。改革开放是中国社会转型的开始，在经济体制发生巨大转变的同时，也伴随着思想的冲击和意识形态的变化。纪录片作为一种重要的媒介形态，是这种变化、冲撞的典型载体。从改革开放初期的《话说长江》《话说运河》，到20世纪90年代的《望长城》，世纪初的《故宫》《大国的崛起》，这两年受到特别多赞同的《舌尖上的中国》，将纪录片逐渐推向大众的视野范围内，开始受到越来越多人的关注。

本书以纪录片为研究对象，从纪录片的真实性、纪录片的功能和表现方法等方面进行讨论。具体的研究方法，既有作为创作参与者的主位体验，也有对于纪录片理论长期的学习后运用系统的知识进行的客观观察和思考。同时，本书采用影视纪录片研究中常用的文本分析的方法，搜集了大量纪录片影视资料和研究材料。为了能够让读者更

好地理解所述观点，书中所举例子均来自受众范围比较广、认可度比较高的纪录片。一部经典纪录片，带给观众的一定是全面的震撼，本书从不同角度举例分析，因此同一部影片的例证会出现在不同的章节当中。

本书所涉及的参考文献主要有三个方面——纪录片研究、叙事学研究和心理学研究。笔者通过对这三个领域的相关资料和著作的整理后发现：从20世纪90年代起，中国的纪录片迎来了真正的繁荣期，与纪录片相关的研究高潮迭起，对它的关注也开始从外延走向内涵。

全书分为七个部分。本书一开始根据纪录片最基本的“真实性”的特点进行了真实影像系统的论述。在具体分析和阐述纪录片定义的基础上，表达了纪录片的美学诉求，指出纪录片的审美价值、社会教化、历史记录等功能。纪录片不仅是一个名称、一种理念，也是一种方法，而“方法”会随着不同的历史时期和文化发展阶段发展和变化。因此，进入第二部分，通过真实与虚构在不同时期的纪录片文本中相互纠缠、相互博弈的状态，对世界纪录片的发展变化进行梳理和解读，旨在系统、全面地研究客观再现与创作者主观能动性之间的互动关系。第三部分、第四部分表明了笔者关于纪录片真实性的观点，重点论述纪录片的真实性与主观性之间的辩证关系以及在纪录片表现真实的背后所隐藏的内涵。在前几部分对于纪录片理论架构和知识体系研究分析的基础上，接下来的内容从创作的角度出发，尝试探寻纪录片制作的实践路径。分别从纪录片的选题、叙事手法外在的表征体系三个大的方面展开，将创作与理论意义相结合。在第六部分的“叙事”内容中，从叙事视点的角度切入，简单整理了中国纪实类电视节

目在不同的历史发展阶段所表现出来的不同特征。通过对中国纪录片发展过程的剖析，我们能够对媒介和意识形态的关系有更清楚的认识。

一、真实是态度，感性是方式

纪录片是具有较高品位的视觉形态，它使用纪实的手法非虚构地揭示历史、记录现在、在某种程度上预知未来，审视并再现了人类社会的各个方面。作为视觉文化，将以语言为主导的理性形态转向以形象、影像为中心的感性形态。它所具有的强大的认知世界和认知自我的功能其他形态的影视作品所无法取代的，并与故事片共存，共同构成影视的两种基本形态。

从弗拉哈迪、格里尔逊，再到“真实电影”“新纪录电影”，众多学者、流派都在遵循不同的纪实美学原则，在这种循环往复的过程中，纪录片的美学特质也借此逐渐形成。其美学层面不仅仅是“物质现象的复原”，而是人类的自我审视。创作过程中的主观介入对于非虚构影像美学特质的形成至关重要。每个人在进行观察和思考时选择的视点都是一种观察方式、一种分析特定现象的有利位置或视点。这就意味着每个人的视点和分析框架决不可能完全如实地反映现象。

美是感性和理性的统一体，审美是一个从悦目悦耳到悦智悦神的过程。一个完整的艺术作品包含知识、伦理、审美等各方面的信息，艺术是人类情感的载体。纪录片的客观属性要求内容的真实性。作为一种艺术形式的表达，必然会带有相应的主观属性。

人的认知历程分为感性、知性、理性三个阶段。创作者首先要对某一个事物有一个感性的认识之后，才能开始知性和理性的思考阶段，继而进入创作层面。法国结构主义美学家茨维坦·托多洛夫说：“没有一种社会科学（或任何科学）能够完全避免主观性。选择某一组理论概念而不选另一组，这本身就已经包含了一种主观的决定。但不做这一选择，我们又一事无成。”^① 只要进入表达领域，人的主观性就必然存在。既然不能排除带有主观色彩的感性认知，那么主观的感性认知就是一个值得讨论的问题。纪录片就是这样的一种艺术表现形态，它试图使用客观真实诱发观众主观感触，通过各种视听语言呈现给观众一种模糊真实体的感觉，因此始终游走在真实与虚构之间。

受到后现代主义思潮文化趋向的影响，大众文化愈发注重感性价值，在纪录片创作中的体现则反映其由理性价值向感性价值重视程度的递增。匈牙利电影学家贝拉·巴拉兹表示：“艺术不在于虚构，而在于发现。艺术家必须在经验世界的广阔天地中发掘最有特征意义的、最有趣的、最可塑造和最有表现力的东西，并且把自己的倾向和思想意图异常鲜明地表现出来（倾向性和思想意图是每一部描写现实的影片和一个有意识的或无意识的，但是必然存在的内涵物）。 ”^② 纪录片的本体变化虽然离不开客观事物的变化，但是和人的意识关系很大。基本的观点仍旧是客观，但主观的作用正在加大。被记录的主体对象

① 茨维坦·托多洛夫：《叙述的机构分析》，载朱立元等编《二十世纪西方文论选》下卷，高等教育出版社2002年版，第142页。

② 贝拉·巴拉兹：《电影美学》，中国电影出版社1978年版，第166页~167页。

按照所存在的环境的语法活动，其社会行动逻辑并不为创作者先入为主的判断而改变，但是创作者的主观想法和感性认识仍然决定了艺术行为的呈现方式，这种文本表达方式的选择决定观众进行解读的方式和角度。

本书选择了将主观感性表达作为对纪录片认知的重要方式。在还原真实、尊重真实的基础上，接受并赞同主观情感的表达。

二、总要讨论的问题——纪录片与专题片的关系

古人云：“正名，必也。”什么是纪录片？什么是专题片？它们之间的区别到底在哪里？很长时间以来，关于电视专题片和电视纪录片的的关系都是学术界积极探讨的内容，对此众说纷纭，莫衷一是。

其中以“等同说”“从属说”“独立说”“怪胎说”为代表。

“等同说”：认为电视专题片就是电视纪录片，二者是同一个概念的两种不同的表述方法。

“从属说”：认为纪录片与专题片之间存在着包含关系。“纪录片从属于专题片”的说法认为纪录片是专题栏目中的一种存在形式；“专题片从属于纪录片”的说法认为专题片是与纪实风格相对应的纪录片。

“独立说”：认为专题片和纪录片各自为独立的两个片种，电视专题片追求的是艺术表现形式，纪录片追求的是客观的自然。

“怪胎说”：认为国际上大多使用的都是“纪录片”这样的说法，电视专题片是中国电视事业发展道路上的怪胎，是“纪录片”的中国

特色的说法。

中国传媒大学的高鑫教授在 2002 年发表的一篇论文中对于当时的专题片创作特征总结如下：

一、重视文本。根据作品要表达的主题和思想，事先设计完整的文本，作为拍摄的基础。

二、依赖解说。借用广播的语言，通过播音或解说，将思想直接灌输给观众，达到耳提面命的说教目的。

三、声、画分离。解说为主，画面为辅，所以是声、画不搭界，构成简单的“声、画两张皮”的节目形态。严格地讲，这种纪录片的创作，与其说是记录生活，不如说是揭示思想、宣传观念，对广大电视观众进行思想教化和行为指导。^①

从纪录片的发展史来看，纪录片与专题片很难区分。现今中国电视界“画面+解说词”的“怪胎”也是影视艺术的一种既已存在的表现形式。这种形式可以追溯到格里尔逊的“视电影为讲坛，自觉以一个宣讲者的方式来利用它”的理论时期。换句话说，中国的专题片也是在借鉴世界纪录片部分理论的基础上建构的。中国专题片所表现出来的创作过程中的主题先行，对文本的高度重视、依赖解说词表达主观情感、宏大叙事风格下的宣传教化等特点几乎都可以在世界纪录片的发展历程中找到对应的先例，而且中国的专题片和纪录片同样具有纪实风格。“专题片是落后的纪录片理论的一种代表，当下主流的纪录片就是在对其反叛的基础上发展起来的，这本身就是纪录片的一场自

① 高鑫：《中国电视纪录片创作理念的演进以及论争观》，载《现代传播》2002 年第 4 期。

我革新。”^①

中国传媒大学张雅欣教授在她的一篇论文中就专题片和纪录片的关系阐述了自己的观点：

“有专家在界定电视纪录片与电视专题片的差异时，提出了如下观点：‘纪录片画面所表现的，与被拍摄对象之间有一段共同的时空轨迹，而专题片基本没有；纪录片主要依赖画面传达编导者的意图，专题片主要依赖旁白传达编导者的意图；纪录片是被记录的时间本身告诉观众是什么，而专题片是编导直接告诉观众是什么；纪录片必须在事情发生时同步进行拍摄，如果事情结束了，纪录片也就不存在了，而专题片则不然，事情已经了结，可以采用一些能让人联想的画面，用旁白告诉观众；由于纪录片与被拍摄对象必选保持同时空流程，因此制作周期相对长，专题片可以直接拍摄事情发生的结果，不必顾及与被拍摄对象保持同时空流程，因此制作周期相对短；纪录片更见摄影的功夫，专题片更见编辑的水平；纪录片除了体现现实的价值以外，还具有永恒的历史价值，而专题片则更注重现实的价值。’这样的观点，我不敢苟同。综上所述，不难发现，专题片与纪录片实在无本质上的不可以逾越之处。所谓专题片，不过是纪录片的一种结构方式，至多算是一种较为特殊的结构方式。所以，在国外无“专题片”之称谓就理所当然了。我以为国人在为纪录片与专题片画地为牢式地界定是一种无谓的劳动。纵览世界纪录

^① 李刚存：《“合分论”引申的两条轨迹——浅谈纪录片与专题片的界定》，载《云南农业大学学报》2008年第11期。

片领域，被绝大多数电视纪录片人和电视观众认同的纪录片定义尚未出现，那么，我们又将依据什么给二者穿靴戴帽呢？或者说，不被绝大多数人认同的定义，意义何在呢？如果没有将纪录片或者专题片严格区分，没有为纪录片确定一个框架，是否就意味着我们是在儿戏我们的电视（纪录片）理论呢？^①

从以上的内容中可以看出，关于专题片和纪录片特征属性的争论从未停止。从学术研究的角度来看，对于任何事物进行完整的意义界定都是非常困难的。因为对于纪录片和专题片到底是不加分别地统称还是加以必要地区别，显然都是片面的。

徐志祥在他编著的《广播电视概论》一书中提出：“现今，无论习惯论定的哪些专题片属于哪些节目范畴，但它们都必须具有新闻的本性——真实性。同时，无论它们采用什么素材（现实的或历史的），但都是事实的一种记录。”^②

无论是以“纪录片”定义，还是以“专题片”命名，它们都是取材于真实的现实生活，是将真人、真事、真景作为拍摄的对象和表现的内容，运用纪实的创作手法。创作者在提炼生活素材的过程中，都需要做到尽量保留其自然形态。

本书名为《感性认知的影像记录》，是为了理论研究的方便，也是为了能够更好地指导创作实践。因此，不对专题片和纪录片加以区别，而是将二者界定为同是纪实类电视节目的主要节目形态，从纪实

① 张雅欣：《纪录片不需强行定义》，载《中国电视》2005年第6期。

② 徐志祥：《广播电视概论》，武汉大学出版社2000年版，第125页。

的角度来研究电视节目形态，思考节目创作方法。因此，无论是电视纪录片，还是电视专题片的内容，定义以及创作特点都对纪实类电视节目具有一定的指导意义。出于一些可预见的原因，如果需要界定，本书按照国际上认同的说法，以“纪录片”作为统一名称。