

 新世纪高等学校教材

国家规划重点教材

电视学系列教程

○钟大年 雷建军 著

纪录片： 影像意义系统

JILUPIAN
YINGXIANGYIYI
XITONG



北京师范大学出版社
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PRESS

新世纪高等学校教材
国家规划重点教材

电视学系列教程

钟大年 雷建军 著

JILUPIAN YINGXIANGYIYI XITONG

纪录片：
影像意义系统



北京师范大学出版社
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

纪录片：影像意义系统 / 钟大年，雷建军著.
北京：北京师范大学出版社，2006.2
(电视学系列教程)
ISBN 7-303-07888-6

I. 纪… II. ①钟…②雷… III. 纪录片—研究—
中国—教材 IV. J952

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第004685 号

北京师范大学出版社出版发行
(北京新街口外大街19号 邮政编码：100875)

<http://www.bnup.com.cn>

出版人：赖德胜

北京新丰印刷厂印刷 全国新华书店经销

开本：170mm×230mm 印张：18.25 字数：302千字

2006年3月第1版 2006年3月第1次印刷

印数：1~5000册 定价：26.00元

《电视学系列教程》编委会

主编

任金州 钟大年

编辑委员会

朱羽君 叶 子

叶家铮 高 鑫

任 远 景 宏

序

◎ 钟大年 任金州 ◎

伴随着跨入新世纪的步伐，中国传媒业也进入了剧烈的变革期。媒体集团、资本运作、产业化、新媒体……这些词汇不断地进入传媒操作和传媒研究的视野。而首当其冲的中国电视更显得生机勃勃和伤痕累累，其生机勃勃表现在电视不断地被品牌化、频道专业化、经营模式、媒介产品等等新生概念裹挟着去寻求创新；其伤痕累累则表现在白热化的竞争、收视率的压力、盈利指标等等将电视逼入了寻求生存的茫然境地。

这种变革，为电视理论研究提供了更加多维的思考取向。

我们将电视研究分为三个层次：一是前沿研究，它着眼于变革时期的中国电视，对其间出现的新的电视现象、电视形态以及新问题和新趋势进行理论的探讨，这是一种功能性的研究，具有探索性和不稳定性。二是实用理论研究，它侧重于电视作为一种媒介本身所具有的特征、规律和操作规则等等的研究，这是一种本体论的研究，它具有相对的实用性和稳定性。三是基础理论研究，它侧重从一个宏观的哲学视角来对电视的传播属性和功能作研究，这是一种学理性的研究，通常具有形而上的意味。对于电视研究而言打破这些层次之间的界限，使前沿研究更有基础理论的指引，又使基础理论研究有更多的实用性，一直是电视研究与教学在不断尝试的。

近20年来，电视专业教育有了超乎想象的发展，目前全

国高校已有 660 多个新闻传播学的教学点，每年有几万毕业生进入广播电视行业，去参与越来越激烈的竞争，这也对电视专业教育提出了更高的要求。

中国传媒大学（原北京广播学院）在 50 多年的电视专业教育实践中，积累起了教学与研究的丰富经验。特别是在近 20 年，不断建立与完善了中国电视学的学理基础。1987 年的《电视节目制作丛书》，1993 年的《中国应用电视学》，1998 年的《电视学系列教程》都是几代教师的心智结晶，并以此培养了一大批专业的电视人才。

作为国家“九五规划”重点教材的《电视学系列教程》，是我国第一套系统的高等院校电视专业用的专业教材，自 1998 年出版以来，被许多大学采用，并受到好评。此间我们经历了电视发展最活跃的几年，电视实践已为我们的教学提供了许多新思路、新观点、新实例，但是作为教材的《电视系列教程》仍然重复着从前。

1998 年在《电视学系列教程》的前言中我们说过“也许在下个世纪，电视的发展将给我们提供新的课题，我们可能会再一次做出新的解答”，看来时代的发展使得我们现在不得不去实践那个预言了。电视的理论是一种新兴的发展变化的理论，我们从那套系列教程中选择了部分与电视实践联系最为紧密的课程进行修订，加入最为鲜活的新思路、新观点、新实例。希望这次修订能够赶上中国电视发展的步伐。

□ 绪 论	1
□ 第一章 影像成为意义	11
一、作为媒介的影像	12
二、画面——指意场	16
三、镜头——指意链	28
□ 第二章 作为支配性指意的语言	40
一、纪录片的语言风格	41
二、语言的陈述性特征	54
三、语言的作用	57
□ 第三章 影像语言的特点	65
一、直观视听形象系统	65
二、体验式的感性认知	72
三、多义性的语意	78
□ 第四章 呈现：自然的“表达”	84
一、影像的意义生成	85
二、指示意义：“呈现”	93
三、自然表达的语意群	97
四、语意成分配置	106

□ 第五章 内涵意义：“呈现”的超越	116
一、可视的影像背后	117
二、表现过程与创造象征	134
□ 第六章 审美意义：诗化的精神品格	147
一、创作思维：从现实中感悟美	148
二、影像操作：创造艺术化的屏幕形象	156
三、个案——张以庆的心灵象征	172
□ 第七章 从“现实的意义”到“影像的意义”	180
一、真实是什么	180
二、纪录片的真实观	187
三、影像与再现的真实	207
□ 第八章 纪录片的叙事	221
一、叙事视点	222
二、叙述行为	229
三、叙事类型	230
□ 第九章 叙事的深层结构	241
一、动机——内容核心	242
二、模式——结构核心	260
□ 第十章 叙事中的文化侵入	267
一、纪录片的多重价值取向	268
二、“仁者人也”的人生境界	269
三、“爱人修己”的道德完善	271
四、“中庸和谐”的宽容品格	274
□ 结 论	277



绪 论

本书命题的宗旨，是对二十多年来蓬勃发展的中国纪录片研究作一种另类的思考。自 20 世纪 80 年代以来，中国纪录片研究的长足进步，得益于社会变迁、理论引进和纪录片工作者的不懈实践，同时不可抹杀的是纪录片研究者们对影视艺术美学、影像本体论、艺术技巧论的深入研究。

中国纪录片理论研究的萌芽阶段，主要的理论依据来自电影的艺术技巧论和马克思主义的认识论，与其配合的实践浪潮则是刚刚冲破禁锢樊篱的社会解放。这种教子学步式的理论取向，培育了中国电视纪录片的童年期，也为理论研究氛围的形成提供了准备。随着社会的思想解放，纪录片的研究进入多角度发展阶段，其主要的理论模式来自传统美学和巴赞的“摄影影像本体论”。从对宏观的艺术特性、美学特性、本体特性、主客体关系、再现与表现的关系等等的探究，到对表现“原生态”、记录“过程”、“跟踪、跟踪、再跟踪”等等的提出，不仅确立了纪录片纪实理论的基础，也催生了中国纪录片创作的繁荣局面。之后，在一场有关“真实性”的唇枪舌剑中，一贯缺乏批判精神的中国电视文化理论，出现了试图脱离纪实论的母体而走向风格化的呼唤。虽然，开放的社会形态正好为这种呼唤提供了实践的可能性，但是，脆弱的实践使得这种呼唤隐约不清。

对一度独领风骚的“纪实理论”提出质疑，更多的是来自研究者的

直觉。由于缺乏观念的基础和理论依据，这种质疑只能停留在微弱的呼唤和脆弱的实践中，以至于有人说中国纪录片正在经历一个停滞期。有鉴于此，本书尝试以“表意论”来搅动一下这潭几近停滞的水。但需要说明的是，我们所说的“表意论”不是颠覆的理论，而是借鉴语言学、叙事理论等学科的一些方法来重新诠释传统美学的研究内容和观念体系，将研究取向从偏重主题元素的“表现了什么意思”的研究，转向偏重功能元素的“如何来表达某种意思”的研究。其中纪实论的滋养是不可或缺的。但是，我们更多地将着眼于纪实表象之下隐藏在更深层的那些逻辑因素，看看它们是怎样利用现实的影像来创造一个意义系统的。

1. 从符拉哈迪说起

符拉哈迪（Robert Flaherty）以《北方的纳努克》（1922年）奠定了他的纪录片先驱者的地位，此后的几十年间，尽管他曾受到过很多批评，但没有人能够否认他对纪录片发展所具有的持久影响力。《北方的纳努克》是符拉哈迪在愧疚感中完成的，他不忍看到工业化对爱斯基摩人文化的破坏而去记录下他们行将消失的生活。这种记录是浪漫化的，他重组了纳努克一家人的生活，让他们远离现代的侵袭（据说那时爱斯基摩人已经可用收音机了解皮毛的行情），返回到他们原始的状态。在以后他更将重组发展为重演，在拍摄《蒙阿那》时，他买来渔叉，去训



练那些早已不使用这种东西的渔民如何用它来捕鱼。但是，人们对这种“造假”似乎并不在意，而将它当作真实的生活去感受。

这种“浪漫/真实”的对立是怎样被消解掉的呢？布莱希特（Bertolt Brecht）说：“在任何时候，一个简单的真实再

◁ 图 0-1 《北方的纳努克》 ▷

制，绝对无法告诉我们事实真相。一幅 Krupp 或是 GEC 的照片对这些机制的产生近乎于零。真实迅速地穿起功能的外衣，这个制造厂不再揭露人与人的关系。因此，有些事物必须被建构、被人工化及被设计。”^[1]在这中间，人工化和设计来自创作者的表意动机和对语言工具的使用。符拉哈迪的浪漫情怀与他对生活的还原方式填平了浪漫/真实的鸿沟，创造了一个可供人们体验的“真实”的文本，一个寓言式的故事。

后来符拉哈迪的学生格里尔逊(John Grierson)严厉地批评了老师的这种浪漫情怀，他要超越个人去反映现实社会的进程，使纪录片成为能够征服人们、激发人们热情的社会论坛。他所领导的纪录片运动将纪录片看作是“一把锤子，而不是一面镜子”，在反映当时工业社会带来的新的社会主题和社会关系的同时，发出抗议和要求紧急改革的呼声。在一大批影片中，他们将问题及其含义用富有艺术性的形式加以戏剧化，进而给人们带来充满诗意的希望。

这种“社会/艺术”的均衡是怎样建立的呢？谢尔盖·爱森斯坦(Sergei Eisenstein)这样说过：“组合宇宙形象——即思考——的实验性装置，引导人们走向毕达哥拉斯和柏拉图的诗的境界。为什么呢？因为所表现的现实无非是意识和数字的调和而已。”^[2]将思考化作诗意的形式，使现实与意识调和，同样来自创作者的表意动机和对语言工具的使用。格里尔逊的社会责任感和他处理现实片断的创意托起了社会/艺术的天平，创造了一个可供人们思考的“艺术”的文本，一个充满激情的社会宣言。

再后来的“直接电影”和“真实电影”拿着便携摄影机和同步录音机，作为观察者走进社会底层去拍摄那些小人物的生活。当创作者把焦点对准被压迫的小人物，并听到他们的呼吸和哀怨时，生活本身的戏剧性出现了，这种戏剧性反映出社会对个人的压制，使人受到启发。同样是符拉哈迪的学生，作为摄影师的理查德·利科克说：“没有人向我说什么，由我自己去寻找事物的意义，这时我最感到兴奋——当我感到有人向我作解答的一刹那，我好像要开始拒绝。”^[3]他们的影片直接表现生活，但他们的摄影机可以在很大程度上影响其面前的事物，也就是说，他们

[1] Walte Benjamin, *A short history of photography*, Screen, 13, 1972, p24.

[2] 《外国电影理论文选》，145页，上海文艺出版社，1995。

[3] 转引自《纪录片创作论纲》，11页，北京广播学院出版社，1997。

不仅展现现实生活，而且参与对现实生活的认识。

这种“展现/参与”的矛盾是怎样中和的呢？柯莫里（Jean-Louis Comolli）曾经指出：“直接电影的基本伎俩是它宣称真实地模拟现实生活，处于见证真实的位置，因此电影只是机械式地记录对象和事件。事实上，电影的真实当然是一种生产力的介入，修改和转换了所记录的事物。从这一刻起，摄影机成为一种操控形式。”^{〔1〕}这种转换和操控，也是来自创作者的表意动机和对语言工具的使用。他们用自己的意识形态观察调和了展示/参与的矛盾，创造了一个社会的或反社会的“意识形态”的文本。

从上面的叙述中我们可以发现，无论纪录片的风格样式多么多姿多采，最终都与创作者的表意动机和对语言工具的使用有关，这成为除对现实生活的态度（即通常所说的主客体关系）之外，我们认识纪录片的另一个重要方面。从这方面来认识纪录片，我们可以剥离开现实与纪录片的的关系（那方面的研究人们已做了很多），专注于纪录片意义形成的过程以及在这个过程中创作者所担当的审美创造角色。但是，这种论述是在这样的前提之下进行的：

首先，在以往的纪录片研究中，“真实性”是一个不可逾越的障碍。但是，从历史的过程看，符拉哈迪的拍摄对象，多数都是经过他的安排和改造；伊文思也曾多次用过组织拍摄的方法；许多纪录片创作者都曾对他的拍摄对象提出过特殊的要求……这些似乎成为一种悖论，人们总是争论不清。我们为了避免这种争论，先设定这样一个前提：在纪录片中，真实性是对事实而言的，逼真感是对作品的语言系统而言的，而真实是对观众的体验而言的。我们通常所说的“真实地（观众的感受）反映（逼真的语言系统）现实生活（事实的真实性）”，实际上是纪录片供研究的三个命题。

真实，实际上是人介入物质世界的产物，是人物质世界形态和内涵的判定。客观事物的“存在”是脱离人的精神世界而独立的，这个物质世界不依赖人的感觉而存在，但它又是通过人的感觉去感知的。正因为此，即使是客观存在的事物，不同的人也可能会从不同的角度去认识

〔1〕 Jean-Louis Comolli: *Realism and Cinema*, London, 1980, p226.

它、评价它。这种感知，有时是脱离某种具体时刻的情境所产生的偶然东西，而与人们的认知方式、价值观念和社会语境直接联系起来，特别是那种受着价值观念引导的认识与判断，使得人们对“真实”与否的认定并非一律。

真实性在纪录片创作中不是文本的概念，它是客观事物的属性，是与客观事物的存在相联系的概念。无论最终影片将以什么样的形式出现，但与之对应的客观存在的性质总是不会改变的：真正存在的——真实性；可能存在的——合理性；不存在的——虚构性。我们说，真实性是纪录片的本质属性，实际上就是强调它所表现的对象应该是现实中真正存在的事物。只有在这种事实的真实性的前提下人们才能去理解和创造主题意义。

但是，当我们把影片作为文本来考虑时，它实际上是一种通过语言使用来产生含义的机器，是一种以影像语言形式表现出来的意义载体，它不与现实直接相关。所以，从根本上说，真与假不能完全通过文本去确定，它的决定因素只能是内容层面事物的属性。在本书中我们重点研究的是第二和第一个命题，而将第三个命题作为必要前提来看待。

其次，对于纪录片来说，“记录”是一个重要的概念。从本体论上讲，它是纪录片影像语言的构成基础；从方法论上讲，它是表现手法的直接显现形式。我们知道，摄影的记录特性，具有如实还原实物外部形态特征的功能，由于这种“物质现实的复原”的特点，使得“记录”与客观性紧密联系在一起。纪录片首先要通过对客体对象的描述，将现实生活的状态呈现出来作为语言素材，然后才是将现实的片断组织成有意义的整体。尽管摄影机的机械物理特性能够准确无误地记载现实对象的基本质感和基本形态，但是，它的记录功能不是简单的复制功能，它是拍摄者对客观现实的一种观察方式。创作者在记录客观现实的同时创造具有审美价值的屏幕形象，实现对现实对象审美属性的把握，使视觉形象传达的信息具有一定的理智和情感的成分。看上去，事物还是那个事物，但记录形态本身已揭示了物质现实的新方面。主体的投入在很大程度上影响了客观事物的含义。

创作者的主观动机为我们引出了另外一个问题，即人们常说的“解释”。所谓“解释”，实际上就是纪录片创作者在反映社会生活的同

时，如何表达自己对社会生活的看法及观点的问题。任何一个创作者，无论是有意识的或是无意识的，是承认或是不承认，他都必定把自己的思想、倾向、情感、认识和观点带入到作品中。

从某种意义上说，纪录片的精神本质是自由精神和独立人格，它是自由话语的张扬，有时甚至是站在个人立场对主流话语权的反叛。尤里斯·伊文思曾经说过：“对于我来说，‘记录’和‘纪录片’这两个词的区别是很清楚的。难道我们要求提交法庭的证词具有客观性吗？不，唯一要求就是每一段证词都充分体现出证人主观的、真实的、坦率的想法，就像他对圣经发誓时所保证的那样。”^{〔1〕} 客观事物的多义性，为人们提供了认识它的多元可能性，它的含义只能通过人们的认知去确定。同样，当创作者对一个事物经过认识、判断、归纳，确定了它的含义之后，他才会通过创作传达出去。从纪录片创作的历史和实际看，无论是代表个人的观点、社会的观点还是政治权威的观点，纪录片必定会表现出理性的动机。

这种动机主要表现在这样几个方面：首先是从某个角度，出于某种目的的选择，选择题材、选择人物、选择拍摄内容和拍摄方法等等，这种选择受一种隐含的价值驱动，实际上是创作者的态度的体现。其次是对客体对象内涵意义的确定，确定主题、确定内容的社会意义、确定它为作品带来的认识价值，这种确定是作者的观念体现。再次，是通过对材料的组织和语言方式的运用形成意义表述的结构，这是作者运用观点对生活表示看法的直接形式。这时，客观现实（已变成模拟形态的影像系列）也不再是客观现实本身，而变成了具有语意价值的文本。因此，我们将纪录片放在创作者的“人工制品”的前提下去展开我们后面的论述。

尽管纪录片创作中主体动机和语言使用决定着创作的过程和质量，但是，它与其他艺术类型，特别是以虚构为特征的叙事艺术不同，它必须是以客观、现实的态度去直接观照客观存在的世界，必须用记录的方法去采集它所需的素材，并用真实的材料作为表意语言的构成基础去组成表述系统。

〔1〕伊文思：《摄影机和我》，126页，中国电影出版社，1980。

2. 概念的解释

由于我们后面偏重从纪录片本身作为一种特殊的语言方式来分析纪录片的创作美学，并从相关的学科中借鉴来一些用语，所以在这里有必要先对后面涉及的一些概念做出界定和解释，一方面它是引导我们分析思路的逻辑依据，另一方面它是如何理解我们下面的论述的一种指向和限定。

“影像语言”

影像语言，是我们整体立论的基本概念，我们以此来描述纪录片创造意义和解读意义所使用的语言形态。在对影像语言的理解上，有着不同的概念层次，一种是从宏观的语言交流层面的理解：影像语言是书写影视作品所使用的一种特殊形态的语言，它是作者表达思想，进而与他人交流的工具，是与口语语言具有同等性质的思维成果。在此层面上，它与电影符号学中的“cinematic language”（电影语言）基本同质，我们在使用“影像语言”时，通常是用来探讨这种宏观范畴的内容，将它作为构成意义系统的交流工具来看待。而另一种是电影技巧层面的理解：作为一种构成影视作品叙述的语法规则，它是影像作为载体的图像素材（画面或镜头）的一种组织方法和结构方法。它与电影艺术理论中的“Montage”（蒙太奇）基本上是同义的。我们在论述这一范畴的内容时，会用“画面语言”或是“视听语言”的说法，它是一种以影像结构为特征的语言组织的句法技巧。

“影像” / “图像”

影像（image），是屏幕上显现出来的物质现实的存在形式，但是，它并不是物质现实本身，而是与其极其相似的光影。影像中的现实尽管看上去多彩多姿，但都是通过光波和声波的传递呈现出来的，一旦声、光、电没有了，一切也就消失了，因此，它是“非物质性的”。其次，影像与现实的物体具有极其相似的形态和运动方式，它能将现实世界逼真地反映出来，使之符合人对外部世界的感知经验，所以它是“可感受性的”。影像是视觉形象的存在形态，当人们试图用视觉形象更逼真地呈现出客观世界的面貌时，首先要做到的是正确的“影像还原”。我们在用“影像”这个概念时，通常都是从这种物理性的形态特征出

发，而不涉及其中的内容成分。

我们将“图像”（picture）定义为有内容的影像，主要侧重从内容的角度来认识影像的组织方式，即将影像中的物体通过结构的组织来表达某种内容意义。根据组织结构的不同，图像又分为画面和镜头两个层次，画面侧重于从空间结构的影像组织来表达意义，而镜头则加入时间结构的因素来表达意义。从表意的角度讲，由于画框的存在使得影像变为有组织的意义实体，所以可以说图像是影像语言的语意单元。

“指意” / “语意”

我们在论述影像对指涉物释义的过程时，用到“指意”的概念。指意（signification），是符征和符旨结合后指示会意的能力，它是一个过程，又是一种功能。例如一只狗的画面，影像直接指示出“狗”的意思，但随着它顺从主人的媚态又可传达“走狗”的意思，而根据上下文它又可能是“忠诚的卫士”，因此影像的指意功能会因上下文、社会语境、文化隐喻等等因素的影响而有不同的层次：直接的具象性指意、含蓄的意象性指意和象征的抽象性指意。“语意”是指意的结果，即构成语言的基本的意义单元，这是从内容角度而不是从形式角度来讲的。而在“语意”和“语义”两词中，一般意义上说两词应是同义，我们之所以选择前者，因为我们所说的“语意”有意义上的意思，是比较简单、直接的意义，我们在文章中用到“语意”时，通常都是在论述语言中最基础层面的问题，因此我们用了“语意”一词。

“呈现” / “表达”

我们在论述影像的表意特点时用到“呈现”（appearance）和“表达”（expression）的概念。对于艺术创作而言，呈现，是自然指示出的意义，它只是作者想表现的一小部分；而表达，则是指示意义散发出的有某种美学内涵的意义，这中间包括了作者的风格、意蕴、构成形式等等，这可能才是作者想表现的内容重点。对于影像而言，不管怎么说怎么看，影像就是现实的影像，它在自己的世界里塑造出有意义的景观，而它自己则成为符征，它自己所呈现的东西，不用再去为它们指出意义，在呈现时意义已经被自然地表达了，这是影像与文字的区别。我们在论述这个问题时是为了说明影像具有双重表达能力：呈现本身就有自然表达能力，而美学的表达能力又取决于自然的表达能力。

“叙事” / “叙事结构”

叙事 (narrative) 是人们在纪录片研究中探讨最多的论题之一，也是我们探讨的重点问题。从一般意义上讲，“叙事”概念分为三个部分：叙事体、故事和叙述。叙事体，是叙事文本本身，它是把故事世界传达给观众的口头或影像论述，例如在文学中是文字组合的形式，在影片中是具体的镜头范型，叙事体既有物质实体又有形态；故事，是叙事的内容，它是想象中的故事世界，没有实体和形态；叙述，是指讲述故事的行为，它既不是被叙述的事件，也不是文本本身，它具有手法、策略和风格的含义。将一个内容通过一个过程组成一个文本的描述，大概是最简明的关于叙事的解释。纪录片的审美价值就蕴含于影像的叙事之中。

一般来说，对叙事的理解都是从“故事”、“情节”等概念开始的，它多是在以虚构为特征的想象性故事情节的基础上展开。但是，我们在探讨纪录片的叙事问题时发现，纪录片面对的现实生活要复杂得多，而且其叙事动机也不仅限于讲述故事，因此，我们对纪录片叙事的理解要宽泛一些，从对“故事”的讲述扩展到对“内容”的讲述。所谓“内容”，实际包括了作者一切想要表达的意义，在纪录片中除了生活本身的戏剧性之外，还有对生活的思考、评价，以及作者的情感、理解和认知。

在探讨叙事结构时，以往人们往往只注意从影片内容的安排顺序来分析它的结构形式。其实叙事结构不仅仅是内容之间安排的顺序方式，而且包括深藏于内容之中的逻辑关系，前者只属于表层的形式结构，而后者才是发挥叙事主导功能的深层逻辑结构。我们在书中从内容核心（动机）与结构核心（模式）两个方面去探讨叙事结构的深层含义，我们把“动机”理解为叙事构成时的内在逻辑动因，是因为在纪录片的叙事中有一种引导故事形成的原始因素，这种原始因素（故事核）是隐藏于内容之中，又影响着内容发展的构成形态的。而“模式”则是在多元性的因素中，通过二元对立的规则，建立起的一种结构核心。我们把它称作“叙事的深层结构”，就是想从内容安排顺序的表层结构中解脱出来，去寻找隐藏在其深层的逻辑结构。

“表意”

最后我们来说说“表意”的概念，我们所说的表意就是“意义”表达的意思，而不是一般文艺理论中所说的“意象”之表达的意思。影像