

社会现实与纪录影像的艺术再现

——论纪录片的美学底线与底线美学

王 华

摘 要：任何一种公共艺术品一旦失去审美意义，再去谈论其所承载的价值，无疑是脆弱的，纪录片同样如此。在对若干纪录实践与理念检视中发现，纪录片的美学底线不是真实或者客观，而是“合规性”与“合现实性”的有机统一。“合规性”强调对纪录片艺术性和专业性的坚守，如此才能与观众实现高效对接，在“好看”的传播氛围中发酵价值。纪录片是对现实的创造性处理，这一现实不仅包括人类历史与现实生活，还有人类想象生活。纪录片“底线美学”的提出，旨在表达纪录片是对人类本真样态和生活境界的追求。底线美学是纪录片艺术的理想和目标，而具体完成则需要纪录片美学底线的保障与促动。

关键词：纪录片；美学底线；底线美学；本真生活

作者简介：王华，男，讲师，博士。（山东大学 文学与新闻传播学院，山东 济南，250100）

中图分类号：J952

文献标志码：A

文章编号：1008-6552 (2013) 06-0052-06

一、问题的提出

最近读了两篇讨论近二十年来中国纪录片美学的文章，一篇认为，这一时期纪录片美学形态及特征可概括为走向多元化，它们在选题范围上，已开始用开阔的视野来讲述人类共同的主题；在表现内容上，已开始着力于对人性的探索，来引起人们普遍的情感体验和审美感受。^[1]另外一篇分析了纪录片美学主流变，“选材上，20世纪90年代新纪录运动的边缘人群被替换为大国、名人；美学追求上，20世纪90年代强烈的非主流精神与社会批判意识被替换为国家意识的宣扬和强国历史的彰显。相应的，在艺术语言上，除跟镜头、长镜头、同期声、自然光等写实手法之外，纪录片更多地运用情景再现、数字技术等高端技法。”^[2]值得称道的是，学者们超越了简单的真实再现讨论，对中国纪录片美学作出了总结与描述。应该说，业内从画面语言和文本精神角度对纪录片美学讨论颇多，诸如真实美、发现美、过程美、人文美、思辨美、生活美、细节美、意境美等等，但对纪录片美学实质的表达则意见不一。

当前，纪录影像依然在世界人民生活中扮演着重要角色，它们逐渐升级为国际媒介和文化竞争的关键力量，并为全球各大媒介所重视。现代媒介机构和专业人士以外的普通大众也拿起了摄像机，各类纪录视频在新千年后日趋盛行于网络，伴随其间的是一种主体性获取、文化去殖和技术解放的遐想与欢呼。在这一“众声喧哗”时刻，对纪录片美学再次明晰和厘定有着重要的历史和现实原因。

首先回到纪录片初创时期，《工厂大门》、《捕鱼人》等纪实影片堪称这一时期的经典之作，但虚构之风在随后的纪录片摄制中一度增长，同时王室访问、体育活动、陆军演习、灾害和地方仪式等新闻片也广泛出现。^[3]于是，凡是根据自然素材制作的影片都被划归纪录片的范畴。这种混杂局面使原本充

满活力的纪录电影，开始走向衰败。挽救这一局面的是一批作为探险家的纪录电影导演，他们在对遥远地区故事的细致讲述中让纪录片获得了新生，最杰出的代表当属弗拉哈迪和伊文思。虽然伊文思不像弗拉哈迪那样直接勘探加拿大荒原，拍摄爱斯基摩人，但弗拉哈迪称伊文思是“探社会现实之险”。^[4]于是，纪录片在与普通新闻片和资料素材的划界中得到规范与提高。当下对纪录片进行一次本体性探索，也许它的规范与警示意义远远大于挽救行为。

艺术作品批评存在两种事实，“一种是属于纯粹艺术的美学方式，另一种是属于文化政策的即是单单属于政治的美学方式。”^[5]纪录片批评同样需要在艺术与政治、艺术与生活感情、艺术与商业之间加以斟酌。纪录片的政治性主要表现为某种价值观、信仰和观念，由此，纪录片美学价值表现为观念美学与艺术美学两个方面，政治立场和资本意识形态共同托起了纪录片的观念美学，画面、声音、形式与结构处理等则形成了艺术美学。然而，试图用商业化操作方式来发展电视纪录片或者微调纪录片宏大叙事，往往会抽空纪录片本体价值，甚至损害纪录片艺术美。因此，在观念价值、商业效益之外需要估量纪录文本的艺术规律和审美价值。与此同时，随着DV影像和电子编辑技术的普及，纪录片拍摄者动机趋于多样，或实现个人表达与实验可能，或自娱自乐，或商业投机，它们同样需要在美学层面加以审视。

二、美学底线：“合规律性”与“合现实性”的有机统一

（一）作为专业结构的“合规律性”

与照相和电影一样，纪录片涉及自然纪录与艺术造型间关系，两者间的冲突产生了一些务必论述的美学问题。伯格认为影像在坚持文献价值的同时，必须保有一定的艺术特质。“除了影像，还没有任何一种遗物或古文献可直接确证各个朝代人民生活在其中的世界。在这方面，影像比文献精确、丰富。上述说法也并不否定艺术的表现力或想象力，并不将其仅仅看作记录性的文献；相反，作品越见想像力，就越能让我们与艺术家深入地分享对眼前影像的感受。”^[6]

纪录片在对现实的创造性处理中，需要挖掘内在的表现潜力，使得自身富有艺术表现力或想象力。纪录片是以记录人与社会为目的，表现历史与自然的必然性，彰显不同的崇高美、和谐美和悲剧美，但片子也要合乎艺术规律，将拍摄视角、影片结构、画面、声音等元素进行较好处理，创造一种影像意境与“美的感受”。^[7]因此，纪录片的“合规律性”对纪录片的题材与视角、形式与结构、技术手法和艺术手法提出了要求。其中，录像、录音、用光、色彩以及后期制作中的剪辑、混音、字幕、切换、特技等技术手法，以及虚与实、动与静、详与略、稀与密、张与弛等一系列处理手段，应该遵循具体的艺术作品原则，反对粗制滥造。

（二）作为表现内容的“合现实性”

从本体意义上来说，纪录片美学底线不是真实，不过对纪录片美学底线的彻底把握却与如何理解真实密切相关。

首先，纪录片需要面对真人真事，但由于摄制者和摄像头的介入，那种绝对状态的真实难以企及，它只是某一种方法或某一角度下的选择结果。“在银幕上，不管呈现的是什，都是各种选择与各种关系之下的产物，而这些都无可避免地反映了导演的信仰，也就是他认为什么才是真实的，而对这些事实又该说些什么。”^[8]真实、写实或者纪实一直被拿来描述纪录片的美学本质，这与将新闻纪录片、专题片与纪录片混为一谈的中国纪录片历史认知有关，前者讲究真实和新闻性，但纪录片并非如此，“新闻属性对于纪录片是一个强加的负担。正是它把纪录片最富魅力的优势：作者的创造性压到了最低点。”^[9]

其次，纪录片是摄制者、拍摄对象、观众三者意愿、情感以及对生活世界理解的协商空间，影片价值与真实魅力是三者互动创建的结果。纪录片从不回避制作者、摄制对象以及观众对人类现实主观的、坦率的想法，其中纪录片美学的达成脱离不了观众评价，正如接受美学所认为的，应当从受众和接受

出发进行文本思考。人类学学者和民族志影像导演胡台丽曾就观众对《爱恋排湾笛》中少数民族“盛装出场”的质疑做出过回应。她称,这些盛装不是导演刻意安排的,都是排湾族人自行更换的,导演除了尊重他们而没有其他办法。其实,这种盛装更换不仅不是虚假的,而且真实地反映了排湾人的内心世界和美学观问题。“排湾族人所认定的影像纪录的最主要目的是要给人看的,特别是要留给后代看的,因此排湾人希望被摄时能穿得体面而正式,不仅服饰要美,衬托的景致也要美,要古典一点。此外,排湾族人并喜爱令人哀伤思念、惊讶赞叹、古意盎然的影像意境。”^[10]有趣的是,看过《爱恋排湾笛》的汉族观众有些会因为影片中人物的服饰太华丽,而对影片真实性加以质疑,反而排湾族观众都觉得十分真实。正如学者布莱恩·温斯顿所述,“真实性还需要语境中其他方面的证实,这种证实就是观众的接受行为。事实上,‘纪录片价值’并不依赖于生产制作方式,而更多依赖于观众的接受行为。……仅仅依靠影像本身是没法保证真实性的;观众要将其与经验(来自现实或基于其他方面的信息)进行对比才能验证其真实性。对真实的主张依赖于观众此前的知识和对现实的经验。”^[11]非排湾族与排湾族两类观众的迥异感受,一定程度上说明真实的真正实现是摄制者与拍摄对象、观众三者默契性协商的结果,这种协商的体认标准是合乎现实知识与经验。

摄制《爱恋排湾笛》让胡台丽也较深刻地体会排湾族的影像美学,并重新反思纪录片对“真实”的认知。她称,“如果以尽量不干涉被摄者、不让被摄者意识到摄影机存在的方式摄制‘观察性影片’,其结果很可能呈现的是很表相的真实,而无法反映该文化较深沉的理知、情感与美感的真实世界。”在此基础上,她提出传统的观察拍摄与资料采集需要改进,而主张反思性、诠释性与实验性拍摄,进而能够达到更高的诗意发现,实现真实。^[10]因此,从内容上看,纪录片美学底线不是通常意义上的真实,而是一种“合现实性”,即丈量影像内容与现实社会间的距离与关系,这种关系与距离的认知是纪录片创作者、摄制对象和受众之间在宏大的社会文化现实语境中共同实现的。需要补充的是,这种现实既包括摄制对象的日常生活世界,还包括摄制对象的历史生活以及想象或精神生活世界。法国社会学家埃德加·莫兰认为,想象也是人类现实的一部分,“人类社会学的现实是在真实与想象之间的蜕变、流通和混合中形成的。另外,只有充满想象的真实才会从现实中脱颖而出,因为想象把质地和厚度赋予真实,从而使其固化或物化。”^[12]因此,莫兰主张把研究电影艺术与研究想象的人联系在一起,把电影问题作为历史社会学现象加以研究。基于此,纪录片艺术既然是对现实的创造性处理,这种实际的现实与想象的现实应该都给予一定关照。纪录片关注人与社会,不能舍弃对具有半想象天性的人类的深入关注,以及对创作者书写、被书写者的参与对话以及阅读者的深入分析,如此才能更加符合现实,抵达真实。

第三,纪录片真实性讨论,往往是纪录片艺术被政治或商业绑架的绝地反弹,其真正意图在于批评政治意识或商业霸权。当然,从以往的“真实迷失”到后来的“真实迷信”,两者都违背了纪录片本性,后者在对前者的批判中也掉入了客观主义泥淖。同样,草率地否认政治类纪录片不是科学的态度,毕竟政治生活是最大的现实生活,它是某一时期社会生活的集中反映,不能因为对某一种政治的道德评价而抹杀纪录片的美学价值。另外,真实本来与美是有区隔的,或者说它本来不是美学范畴,但因为社会虚假信息、非真理性知识、娱乐噱头的大量传播,社会公众对真实呼声颇高,在这个意义上,真实获得了美学层面的可贵地位。

纪录片美学底线中的这种“合现实性”诉求,突破了简单的真人真事报道或日常生活观察。其实,格里尔逊在对纪录片早期讨论中已经指出了这一点,他说,无论把日常生活琐事搞成多么优美的交响乐都是不够的,只有超越对人们的所作所为或日常事件进程的肤浅描写而真正进入创作阶段,影片才能够达到更高的艺术境界。需要指出这样一个区别:创造不是制造事物(things)而是制造功能(virtues)。^[13]创造性处理即是超越寻常观察,纪录片借此张扬了纪录片力量,这也是超越新闻片对事件地点的简单处理,抓住事物和现实联系,体现为一种文化美学和政治美学。“纪录片如果去重复电视的快速报道和纯粹的连续阐释,这是倒退了一步。我们的工作表现我们所描绘的那些事件的复杂而深刻

的方面。……表现更深刻的感情，揭示心理，在意识形态上加强事件的复杂的本质——对纪录片来说，这才是向前迈进的步伐。”^[14]

（三）“合规律性”与“合现实性”的统一

纪录片从艺术层面应该遵循“合规律性”，在内容上讲究“合现实性”，而其美学底线则是两者的有机统一。

第一，不能因为“合规律性”而放弃“合现实性”。伊文思在前苏联拍摄纪录片《博里纳奇矿区》过程中，曾就面临外在风景与煤矿工人苦难的关系处理难题，“美学上的快感，光与影的变化，对称美或布局与比例协调的构图，会暂时损害影片的目的。我们经常碰到这种危险。在博里纳奇矿区那些狭窄、肮脏的内景镜头中，如果出现叫人舒服的美学效果，观众看了或许就不会自言自语地说：‘这里真脏、真臭，这不是人住的地方。’如果事先对这种情况不加以预防，那么，拍在画面上的那些矮小、破烂的棚屋（有的屋顶上还覆盖着常春藤），往往可能显得很别致，而不是很丑陋。”^{[14]（77-78）}因此，“合规律性”促成的观众不反感与创作者的现实体验形成了冲突。

第二，不能因为“合现实性”而置“合规律性”不顾。有学者主张从道德判断和思想高度，对纪录片画面、声音、构图等艺术效果加以宽容，这一点应该给予批评。现代社会是大众传播建构的媒介社会，纪录片如果失去艺术特性，画面模糊、结构混乱等因素导致的将是受众接受的晦涩或者歧义，如此纪录文本难以在社会上广泛流传，其所承载的“合现实性”将大打折扣。施拉姆认为，人们都是有选择地接受信息，选择的或然率与“报偿的保证”和“费力的程度”有关，如果传播途径或文本可得性艰难，这种选择的或然率则很低。^[15]此外，纪录片不能因为所谓真实、科学等名誉，来取消艺术或者情感，这种道德高度的批判，无异于一种虚幻。胡台丽认为，人类学者在书写和摄制民族志影像时，不必再为“科学”而隐藏自己的情感和艺术表现风格，还要比以前更关心着要给谁看、对谁发生影响的问题。她说：“电影不但有较强而直接的感染力，并且比文字更能有效地表现文化的情感、精神。这也许是因为电影作为一种艺术形式，它的影像特质无可避免地和其他艺术类别一样要涉及感性认知的领域，创作者主要传达的是情感。民族志采用电影形式时就要发挥这种形式的优点，不必像科学性书写民族志那样强调知识，贬抑情感。但我并不认为以往科学民族志建立的一套采集资料、分析建构假设理论的训练就要弃如敝屣，而是在影像呈现时一定要思考内容与表现形式的问题。”^[16]因此，纪录片再现现实过程中不应应对“合规律性”降低要求，纪录片美学底线是“合规律性”与“合现实性”的有机统一。

三、底线美学：追求人类本真的生存样态与生存境界

依据现象学原理，有研究将纪录片分为身体式纪录片和话语式纪录片。“身体式的纪录片能将那锁闭在拍摄对象那里的被话语所遮蔽的生活世界向外公布，并赢得相互照亮的真实。相反，话语式的纪录片因为更多的从先入的和固化的话语视域出发看事物、结构镜头，必然增加对事物的遮蔽。”^[17]其中，身体式表述及其对生活世界“去蔽”的实现则在另外一个层面上提升了纪录片的本体价值，纪录片底线美学所审视的正是这一点。

（一）“底线美学”内涵与启示

审美经验是人类的本然要求，是人类日常生活的重要部分，自古以来广受学者关注。“底线美学”在美学研究领域是一个生僻词，它是对柏拉图美学观念和现象学理论的一种呼应，即回到人或事物的本然状态或纯粹境界。学者彭锋认为，在本然的人生境界中，诸如主观与客观、形式与内容、感性与理性、直觉与思维等矛盾，本来就不存在。如果将严格的美学学术领域内所讨论的艺术作品还原为艺术行为或艺术化生存方式，如此即触及了人的本真的生存样态和生存环境。艺术、审美的存在的合理性，只有还原到这种本真的生存样态和生存境界上，才能得到很好的说明。彭锋将拥有这一基础的美学称为“底线美学”。^[18]纪录片底线美学即讨论这一公共艺术品对人类原本生活的再现及其对人类生存

环境的触摸,它深刻地诠释了纪录精神。

底线美学改变了对美的传统理解,美不是主观或者客观,而是人与世界的融合境界,其中所有事物平等且唯美。在底线美学关照下,纪录片应该是这一境界的还原,以平等的视角再现生活、思考生活,真正地抵达“事物本身”和“真的自己”。纪录片《雪落伊犁》运用黑白画面,在冬不拉的琴声和诸多艺术镜头中表达了一个民族乐观、恬静、简单的生活状态,它再现的不仅是巴黑拉小姑娘及其家庭一天的生活,更是张扬了哈萨克族的文化精神,同时还上升到了人生哲学的高度去思考这些个体、家庭与族群的本然生活。他们的生活如同一片片飘落的雪花,轻轻地飘来又淡淡的化去,正如片子结尾展现在风雪声中的字幕所言:“人的一生如同一场雪/从天空飘落到地面/随后就是漫长的蒸腾/之后还会有雪飘落下来……”。因此,纪录片触及了生命与永恒的关系,它反映一个民族乃至整个人类的生存哲学魅力。

(二) 在“底线”与“底层”之间

底线美学眼中的“美”,即现象学还原的审美生活样态或世界本来面目。那些被还原到底线的生活,属于一种美好生活。底线美学最终探讨的是本然生存的“第一世界”,而不是物质世界、文化世界、语言世界等“第二世界”或“第三世界”。正是因为这种底线美学的存在与设想,纪录片学者提出了纪录片作为一种“人类生存之镜”,其美学风格的最高境界是“诗”意化追求。^[19]

中国纪录片一直在官方与民间两个层面被深入推进,如是二元划分来自传统“庙堂”与“江湖”的对立,以及体制内外的现实区隔,而西方国家与市民社会理论则让这些二维分析增添了述说力量。中国独立纪录片实践推崇底层纪录以及底层美学,这种推崇有其意识预设,即边缘群体的生存状态是一种本真存在,生命真谛或者社会变革力量源自底层。这一思潮呼应的是文化研究学派和福柯思想,文化研究学派立足的基础在于文化是一种生活方式,底层文化是一种无法忽视的本真生活,值得去探究与照亮。福柯主要关注了诊疗所、监狱、教室、性场所等空间,认为激进的改变来自于上述空间里面的疯子、罪犯、变态以及女性。学者吕新雨提出,纪录精神是一种底层精神,这种底层意指它的价值立场,在主流之外的立场。^[20]这超越了“底层”表面涵义,而是提倡通过多种价值角度来照亮复杂的生活现实,触摸生活和生命真谛,与“底线美学”形成了契合。

“底线”有别于“底层”,但底线美学的达成却离不开对底层个体与群体、社会、国家之间互动关联的注视。“底层”与其对应的“中层”、“上层”三者之间相互对流,而不是隔离的封闭存在。底层美学既包括对底层独特精神的表达,也包括对底层与上层之间融合可能与交织情形的记录。因此,纪录片底层美学需要将“底层”及其对应面联系起来一体思考,而不是在各自的生活群体内去想象。马克·费罗曾将历史著作分为记忆史、通史、试验史和虚构的历史。记忆史属于某一团体或集体,具有认同功能;通史属于国家、政党和民族,强调政治机构的合法性;试验史则尊崇知识和科学;虚构的历史则信奉娱乐至上。^[21]可以说,纪录片的“底层”关照属于一种记忆史范畴,它在与通史、试验史的配合过程中,社会各个层面的本来生活状态得以体现,并逐渐逼近底线美学主题。例如,纪录片《归途列车》触及了中国经济乃至全球经济发展中的人类共通经验,每一底层劳动者连同整个中国经济与全球资本生产融为一体,他们各自不停地为生活奔波。

纪录片大师弗拉哈迪曾提倡“简略的叙事”,具体指纪录片描绘土著民族的日常生活故事。这种故事不是来自于个人生活,而是来自于人群或街市,纪录片应当从现实生活素材中提炼故事,但不能让生活素材服从预先确定的要求。应该说,弗拉哈迪试图从原始民族的日常生活讲述中去发现人类本真生活,以达成纪录片美学底线。正如克拉考尔所言,“弗拉哈迪‘简略的叙事’如果换成文字,那将是一篇接近诗的报道文章。”^[22]伊文思认为自己与弗拉哈迪有着共同兴趣,同样关心人类劳动和姿势的美,“他(弗拉哈迪)的哲学是,如果按照原始的方式生活,人类有很多优良的品质,随着文明的发展,优点就消失了。而我相信技术的发展,相信生活条件的改善,相信创造发明。”^{[4](46)}无论如何,两者都证明着纪录片对于生活本真状态的认知和寻找。

四、小 结

任何一种艺术都要遵循美学规律,纪录片的美学底线是“合规律性”与“合现实性”的有机统一。纪录片底线美学与美学底线两者相辅相成,底线美学是纪录片艺术所追求的理想和目标,而具体完成则需要纪录片美学底线的保障和促动。

值得一提的是,纪录片创作者与观众接受之间的距离是纪录片美学底线的生成与否的关键。如同前文以及社会心理学领域的认知一致理论所示,观众接受行为对于纪录片美学和价值的断定受制于观众的先前知识、现实经验以及思维方式,而纪录片创作者的生产行为不仅受制于知识经验,还有复杂的现实生活,其中现实生活影像呈现的一个隐蔽作用者即为摄影机。从记录者手中的“枪”到“墙上的苍蝇”式观察,摄影机不同角色与位置则呈现出不同的影像世界,因此观众接受行为所参考对象则因摄影机变化而变化。例如,纪录片《企鹅群里有特务》使用间谍企鹅摄像机、企鹅蛋摄像机等仿生学机器企鹅,拍摄到了一些新颖、刁钻的企鹅行为镜头,其中企鹅完全将仿生学摄像机当作群体中的一员,他们向间谍企鹅摄影机求爱、把宝宝企鹅摄像机看成孩子。与同题材的《帝企鹅日记》不同,《企鹅群里有特务》通过这种别样的方式解放了摄影机,呈现了一个别样的企鹅世界,这个世界是观众接受的世界,也是人的世界和美的世界。由此,纪录片美学底线实现需要具备底线美学的本真追求和哲学达成视野,还应在客观世界、创作者、摄影机和观众之间进行谋略与周旋。

纪录片关注人和社会的生活,纪录片底线美学旨在发现“人类的真实面目”。在这一意义上,全球纪录片的最高伦理或者说美学主题应该是关注全人类生命真谛和生存环境。克拉考尔认为,“在各种合适的电影表现的思想主题中,特别值得提出的是反映和肯定世界各国人民之间实际的和解精神的主题。”^[22](393)]于是,纪录片的生命力与终极意义在此显现,纪录片底线美学提倡对“人类大家庭”和共享经验的关注,这也将引起全人类对纪录片的关注。尽管纪录片在思想主题或者内容层面上各不相同,但是在进入瞬息万变的社会现实中,就会散发出无尽的力量。在这一意义上,纪录片是最好的世界语言和人类表情。

参考文献:

- [1]晨光. 1989-2009年电视纪录片美学形态及特征[J]. 现代传播, 2010(2).
- [2]陈旭光,王思泓. 从新时期到新世纪:中国纪录片美学主潮的流变[J]. 现代传播, 2012(5).
- [3][美]埃里克·巴尔诺. 世界纪录电影史[M]. 北京:中国电影出版社, 1992: 22-28.
- [4][法]克莱尔·德瓦里厄. 尤里斯·伊文思的长征——与记者谈话录[M]. 北京:中国电影出版社, 1980: 46.
- [5]葛兰西. 狱中札记[M]. 北京:人民出版社, 1983: 462.
- [6]约翰·伯格. 观看之道[M]. 桂林:广西师范大学出版社, 2005: 4.
- [7]郑征予. 纪录片美学笔记[J]. 中国电视, 1999(3).
- [8]张同道. 真实的风景——世界纪录电影导演研究[M]. 北京:同心出版社, 2009: 420.
- [9]王竞. 老调重弹:什么是纪录片[J]. 电影艺术, 1992(6).
- [10]胡台丽. 排湾影像的美学(2001)[EB/OL]. <http://www.docin.com/p-15460282.html>, 2013-3-12.
- [11]布莱恩·温斯顿. 当代英语世界的纪录片实践(上)——一段历史考察[J]. 世界电影, 2013(2).
- [12]埃德加·莫兰. 电影或想象的人:社会人类学评论[M]. 桂林:广西师范大学出版社, 2012: 8.
- [13]约翰·格里尔逊. 纪录片的首要原则[A]. 李恒基, 杨远婴. 外国电影理论文选(上册)[C]. 北京:三联书店, 2006: 265.
- [14]尤里斯·伊文思. 摄影机和我[M]. 北京:中国电影出版社, 1980: 213.
- [15][美]威尔伯·施拉姆, 威廉·波特. 传播学概论[M]. 北京:新华出版社, 1984: 114.
- [16]胡台丽. 民族志电影之投射:兼论台湾人类学影像实践[J]. 中央研究院民族学研究所集刊, 1991(春): 202.
- [17]郑力烽. 镜头是谁的眼睛?——试用现象学解释纪录片本体[J]. 新闻大学, 2009(1).
- [18]彭锋. 美学的感染力[M]. 北京:中国人民大学出版社, 2004: 285.
- [19]吕新雨. 人类生存之境——论纪录片的本体理论与美学风格[J]. 现代传播, 1996(1).
- [20]吕新雨. 纪录中国:当代中国新纪录运动[M]. 北京:生活·读书·新知三联书店, 2003: 304.
- [21]费罗·马克. 电影和历史[M]. 北京:北京大学出版社, 2008: 146.
- [22]齐格弗里德·克拉考尔. 电影的本性——物质现实的还原[M]. 北京:中国电影出版社, 1981: 316.