

诗意化纪录片的原理剖析

聂欣如

(华东师范大学 传播学院, 上海 200241)

【摘要】 诗意化纪录片的源头来自于文学, 史诗之“诗”最早的意义便是“记录”, 因此, 诗的韵律化表达成为了纪录片最早的形态。在影像有声之后, 意向化的诗意表达逐渐成为纪录片诗意化表达的重要形态, 韵律化和意向化遂成为纪录片诗意化表达的两个端点。意向化的诗意表达不再追求形式上的节奏和韵律, 转而从非明晰的主题和非戏剧化的叙事来构成纪录片的诗性书写, 把外在的节奏转化成内在的韵律。哲学家们把这样一种诗意化的表达称为“时间影像”, 也就是认为诗意的存在在于当下的时间呈现出了未来, 或者说展开了有关未来的思考, 在这样一种与未来的“对话”之中, 纪录片达成了自身的诗意。

【关键词】 纪录片; 诗; 韵律; 意向

【中图分类号】 J952

【文献标识码】 A

“诗意”的概念无疑来自于文学, 如果追溯“诗”的源头, 我们就会发现, 它与我们今天所谓的纪录片有关。汉代的许慎在《说文解字》中说: “诗, 志也。”清代的段玉裁解释说: “毛诗序曰: 诗者, 志之所之也。在心为志, 发言为诗。许不云志之所之, 径云志也者, 序析言之, 许浑言之也。所以多浑言之者, 欲使人因属以求别也。”

(许慎, 1981: 90) 这里的意思是说“志”的意思并不仅仅是毛诗序中所说的“在心”, 许慎不提“在心”是要大家去寻求另外的解释和意思。闻一多把另外的意思找出来了, 他说: “我们可以证明志与诗原来是一个字。志有三个意义: 一记忆, 二记录, 三怀抱, ……志从止从心, 本义是停止在心上。停在心上亦可以说是藏在心里, ……诗之产生本在有文字以前, 当时专凭记忆以口耳相传。诗之有韵及整齐的句法, 不都是为着便于记诵吗? 所以诗有时又称诵。”(闻一多, 2006: 151) 这个道理是世界通用的, 在文字产生之前, 人们通过言语记忆, 或者说“记录”自己的历史, 韵文便于记忆, 所以就有“史诗”。洛德在他有关史诗的研究中也指出, 史诗的流传需要凭藉某种韵文“程式”(洛德, 2004: 40)。西文中与诗有关的概念大多都含有“poe”这个词根, 也是指韵律、节奏的意思。

[作者简介] 聂欣如, 华东师范大学传播学院教授、博士生导师。

历史总是在发展的，我们今天说的“韵律”和“言志”已经不再是一体的，但它们依然都可以是“诗”，前者可能更多地倾向于韵律形式表达，后者可能更多倾向于意向化表达。当一个叙事作品呈现的不仅仅是信息和情感，而是兼有律动审美的意味，便可以说是具有了诗意。纪录片是叙事的，其诗意的表达亦不能例外。所谓“律动审美”，是一种高度抽象的归纳，涵盖了纪录片中多样的表达，“韵律”和“意向”便是这些表达的由来所自和边界范畴。本文试图从“韵律”和“意向”这两个方面来讨论诗意化纪录片的相关表现。

一、韵律化表达与纪录片的边界

影像的韵律化表达最早与纪录片关系不大，因为早期影像艺术的自觉来自于先锋艺术，波德维尔和汤普森在他们的电影史中说道：“1920年代还见证了独立实验电影的发轫——包括超现实主义、达达主义和抽象电影。”（波德维尔、汤普森，2014：110）先锋艺术影像对于材质的使用并没有界限，因此动画和特技手段被大量使用，如1914年的《对角线交响曲》和1929年的《突出拉瓦》主要使用动画，1925年的《幕间休息》大量使用特技，1925年的《机器舞蹈》则突出了影像组合的音乐性节奏。这些影像作品之所以被纳入先锋实验作品，是因为这些作品除了在形式表达和艺术观念上具有革命性的诉求之外，主要是因为其制作没有一般叙事的要求，因而也就没有主题、人物、事件之类一般叙事作品必不可少的因素，与一般所谓的影像叙事作品格格不入，只能自成一类。彼时，尚无“纪录片”一说，也就是没有一种对于影像呈现真实世界的期盼和愿望，“纪录片”的“孵化”是社会政治运动与纪实手段综合的产物，因此纪实手段并不绝对地附着于纪录片，当它与审美（或破坏审美）的欲望混合的时候，产生的往往就是影像艺术作品和先锋实验作品。这里所说的“影像艺术作品”是指狭义的“艺术”，非叙事的艺术。不过，将“纪实”坚持下去的却是纪录片，而不是先锋艺术，因为对于先锋艺术来说，纪实与否并不涉及其自身的核心原则。

当格里尔逊试图将社会意义赋予纪实影像的时候，纪录片便诞生了。这里所谓的“诞生”是指一种标志性的事件，这样一种影像形式或许早已存在，但却没有被公认，也不稳定，只是在某一个时刻它变成了为大众所接受的事物，具有了“公共性”，也就是霍恩贝格所说的：“它赢得了舆论教育和政治一致这样的社会功能”（霍恩贝格，2010：403），才成为了具有稳定性的事物，正是在这一刻纪录片有了自身存在的目的，建立起了自身的主体性。但是，任何首创都不能是凭空的，总要有所依托，有所凭借，总要参照前人的成果，因此，先锋实验作品中含有微弱叙事的那一部分作品成为了格里尔逊的参照。我们在格里尔逊的《漂网渔船》（1929）中可以看到多种先锋实验影像的表现风格，因此萨杜尔会说：“英国纪录片学派一开始就采取了1930年各种先进的

倾向。例如，华尔特·罗特曼的‘交响乐式的’蒙太奇手法，法国先锋派的各种趋向，维尔托夫、爱森斯坦、普多夫金、杜甫仁科等人的理论，尤里斯·伊文思最近的作品以及弗拉哈迪的经验等。”（萨杜尔，1957：259）也正因为如此，人们在写作纪录片史的时候，也往往将某些具有先锋实验意味的影像作品纳入早期纪录片的范畴，如鲁特曼的《柏林，一个大都市的交响曲》（1927），伊文思的《桥》（1928）、《雨》（1929）等。这些影片表达了一个城市的一天，一座桥的开合，一场雨的来去，至少能够达到纪录片叙事要求的下限。我们可以说，纪录片的诞生，便是在一个诗意表达的意味之中。当然，这与影像技术不无关系，彼时尚在默片时代，这就如同语言在没有文字的时代，需要诗的形式来帮助记忆一样，在无声时代，叙事影像也需要节奏和韵律的表现实现自身的存在。因为单凭文字字幕呈现的纪录片因果叙事，在媒介形式上实在是太过“喧宾夺主”，太过“僭越”了，以致人们在纪录片中总是尽可能少用它们。

早期叙事影像的这样一种律动形式表现一直延续到了今天，当然，今天影像在表现韵律诗意时不再沉默，而是往往伴有音乐，因而那些需要通过蒙太奇来呈现的律动在今天变得相对舒缓，或者变得更为激越，这要视具体情况而定。2004年大连电视台制作的《海路十八里》，颇有些返璞归真重返早期纪录片诗意表现的意味，影片讲述了辽东半岛沿海村民在大海退潮后步行十八里到海涂上挖蚬贝的过程，影片没有人物采访，没有戏剧性的矛盾冲突，没有导向性的主题和旁白，甚至听不到剧中人物的对话，只是用字幕告诉观众画面上的人们在做什么，以及蚬贝能卖多少钱一斤这样的信息。短切的并列镜头与大景别（大远景）的固定长镜头在不同的段落交替使用，使影片具有了音乐般的韵律与节奏，呈现出了诗的意味。那些大远景的表现在一般纪录片中是不常见的，这些镜头能够有效间离叙事，使观众能够从一个更为超脱的视角进行观察，而不是进入故事。不过类似的纪录片并不多见，更多纪录片不愿意放弃人物和叙事的表现，仅把诗化的表现手段作为影片的部分来使用，比如我国1994年制作的《龙脊》，在分段的过渡使用了民歌演唱和空镜头，从而使影片有了淡淡的诗意。

那些执意追求影像韵律表现而故意忽略叙事的纪实影像，则有脱离纪录片重回先锋实验作品或影像艺术作品的倾向。如雷吉奥制作的《失去平衡的生活》（1983）和苏可洛夫制作的《精神之歌》（1995）等，尽管表现的都是现实的日常生活，拍摄手法也很朴素纪实，但不进行任何意义上的叙事，任何有可能建立起因果叙事的可能，都被刻意回避，以致观众连因果想象的空间都无法建立，这样的影片显然不再属于纪录片，而应归属影像艺术作品的范畴。

二、意向化表达与诗意呈现

“意向性”是现象学奠基者胡塞尔使用的一个概念，指人类在感知事物时对对象

的整体性把握，属于人类一种先天的辨识判断能力。胡塞尔说：“认识体验具有一种意向，这属于认识体验的本质，它们意指某物，它们以这种或那种方式与对象发生关系。”（胡塞尔，1986：48）张祥龙在解释胡塞尔的意向性思维时，使用了蛹化蝶的比喻，他说：“它作茧自缚，它在里头，把它的一切放在‘意识范围’之内。……这里面出现了意向性思维，出现了蛹和蛾，这个蛾子最后咬破这个茧，然后飞出去。当然这并不意味着它飞出了所有意识范围，但毕竟意味着飞出了比较狭义的内在性领域，飞出了实项的内在性领域，当然也飞出了实在内在领域，而达到一种意向性的自由空间。”

（张祥龙，2011：57）意向在感知的实在和认知的意识之间，成为勾连内外两者的“桥梁”，张祥龙在此把“意向”由内而外、由外而内的辩证关系比喻得甚是精彩。这里借用“意向化”这个概念，以区别于韵律化表达，并暗示这一区别在于作品的内部，而非如同韵律化那样能够直接从外部形态上辨识。

从某种意义上说，意象化表达在于对作品外部形式的一种“破坏”，一种“溢出”，这一点很早便有人注意到了。如海德格尔，他在论述荷尔德林的诗歌时说：“冷静地运思，在他的诗所道说的东西中去经验那未曾说出的东西，这将是而且就是唯一的急迫之事。此乃存在之历史的轨道。如若我们达乎这一轨道，那么它就将把思带入一种与诗的对话之中，这是一种存在历史上的对话。”（海德格尔，1997：278）对于诗性本质的讨论更早的还是出现在我国，如《周易·系辞》中便有“书不尽言，言不尽意。”（王弼，2011：358）这样的说法，如果辞不能达意，还可以“立象以尽意”（王弼，2011：358）。到了唐代，刘禹锡说：“境生于象外，故精而寡合”（刘禹锡，1990：229），是说“象”也不能够进行充分的表达，能够充分表达的仅是少数。清朝人叶燮把意向和表达之间的关系说得更为透彻：“可言之理，人人能言之，又安在诗人之言之？可征之事，人人能述之，又安在诗人之述之？必有不可言之理，不可述之事，遇之默会意向之表，而理与事无不灿然于前者也。”（转引童庆炳，2010：312）这些都是在说诗意的表达需要一种对于形式的超越，但并没有与形式对立起来，因为毕竟都是在就诗论诗意。

当纪录片不再使用韵律化的表现手段时，似乎是在外部形式上摒弃了诗意化的表达，但不尽然的是，它仍然可以在叙事的层面进入新形式的表达。恰如诗歌在表达那些“言不尽意”的意念时，要迫使语言能指脱离所指一样，也就是要“将其变形”（哈利泽夫，2006：384）。赫斯特曾经指出：“与具有全面的指称特点的日常语言不同，在诗歌语言中，意义与感觉的搭配往往产生一种自我封闭的对象。在诗歌语言中，符号被‘打量’，而不是被‘看穿’；换言之，这种语言本身不成为通向现实的桥梁，而是像雕刻家使用的大理石那样的‘材料’。”（利科，2004：287-288）语言符号这种象征隐喻的功能在罗兰·巴特手中被演绎成了一种“神话”理论（巴尔特，2005：1-35），

能指脱离所指之后会将人们带往一个想象之境。文字符号本身就是人为的“替代品”（按照德里达的说法），尽可以让人们“蹂躏”。纪录片不同，纪录片影像是索引性的形象，在巴赞看来它甚至就是对象的本身，“照片作为‘自然’现象作用于我们的感官，它犹如兰卉，宛若雪花，而鲜花与冰雪的美离不开植物与大地的本源。”（巴赞，1987：12）我们难道可以为了诗意的创造而扭曲影像吗？如同《幕间休息》那样在芭蕾舞女的肩上展示一个大胡子男人的头？或如同布努埃尔那样把一头死驴搬到钢琴上？——如果是那样的话，纪录片将不再能够接纳，这些影片会被划归先锋实验影像作品。所以，纪录片的影像能指变形，需要有自己的规律和原则。

西方在纪录片意象化影像形式方面进行探索的一员干将是瓦尔达，这位法国电影新浪潮的“老祖母”在形式的探索上充满了激情，在《阿涅兹的海滩》（2008）这部影片中，瓦尔达尝试将自己的艺术创造纳入到纪录片之中，这本是一件很危险的事，前面已经说了，这有可能使影片不再被视为纪录片。但是瓦尔达的做法恰到好处，卡在纪录片的边缘，由于她把自己创造的装置艺术设置过程予以了展示，而不是仅仅表现艺术作品，因此也可以是一种“记录”。这就如同舞台艺术纪录片，尽管我们看到的是虚构的舞台表演，但是它依然能够属于纪录片。纪录片影像能指的“变形”可以不在影像的本身，而在影像叙述过程中对“纪实”进行了“变形”，把“纪实”变成了“纪虚”，只要“记录”的形式还在，它便依然可以是纪录片。

瓦尔达对于诗意表现的探索不仅在于纪录片的边缘，也就是影像叙述的形式，同时也深入到了叙事的内部。她的一部名为《我和拾穗者》（2000）的纪录片诗意盎然，这部影片中基本没有假定的摆置和艺术创造，沿用的是传统纪实手法。那么，这部影片的诗意从何而来？《我和拾穗者》讲述的主要是法国捡拾废弃食物者的故事，也有一些相关的捡拾其他日用物品的人们，包括作者，也在影片中捡拾某些物品。一般来说，捡拾食物的是城市里的流浪一族，他们往往不是酒精依赖便是吸毒上瘾，作者刻意表现的并不是这样的一个群体，而是“捡拾”这样的行为，因此在她的影片中，捡拾食物的不但有流浪汉、吉普赛人这些边缘群体；同时也有有工作、有学历的人，以及一般正常人。如果说前者是为了果腹而被迫从垃圾堆中捡拾食物的话，那么后者则是对消费社会的浪费不满，对资本主义商业社会逐利的原则不满，他们主动寻找那些被工业生产抛弃的、不合格的食物，比如过大的、形状不一的土豆，一家出售土豆的企业每年要废弃几十吨不合“规格”的土豆。作者告诉观众，“捡拾”不仅是传统（如米勒油画《拾穗者》所表现的），而且是古代《圣经》、当今法律规定中所允许的行为。

这部纪录片与一般类似题材纪录片的不同之处在于，它没有把所要讲述的主题依托于某个故事，也就是影片的叙事没有激烈的矛盾冲突和戏剧性。意向性是人类清晰认知的前意识状态，因此不具有鲜明的线性和戏剧性、因果性，主题往往可以有多种不同意义的

阐释，如《我和拾穗者》，既可以被看成是一部对资本主义生产提出抗议的、具有意识形态倾向的影片，也可以看成是一部对于人类行为善恶进行伦理讨论的影片，因为影片中出现了不同的农庄主，有的大度，允许别人前来捡拾剩余的农作物，有的吝啬，不允许别人进入自己私有的领地。同时还可以从宗教信仰的角度对影片进行读解，影片中的一个人物拥有硕士学位，但却与那些最底层的北非移民居住在一起，以拾荒为生，无偿为他们提供读写教育服务，颇有奉献精神。甚至可以将这部影片理解成介入式的、带有述行意味的影片，因为影片作者自己便在镜头前拾荒，并表现出自身并非中立的立场。意向性主题所表现出来的朦胧、多意对于诗意化的表现来说是必要的，但还不够充分。

诗意化的叙事还需要在结构上避免过于强烈的戏剧性冲突，因为影片一旦在外部形态上避免节奏化的表现，那么人们便不再可能直接感受到“韵律”，前面已经提到，“韵律”是“诗”的最原初的形态，没有韵律也就没有诗。当人们不从影像镜头和蒙太奇的层面呈现节奏，并不等于韵律消失了，而是韵律被内在化了，人们不再通过感官来感受节奏刺激，而是通过思考，通过对于情节意义的了解来感受律动。在《我和拾穗者》中，人们看到了过去的人们拾麦穗，今天的人们拾土豆，采摘剩余的苹果、番茄，在都市大卖场的垃圾堆中寻找食物，在联合收割机的后面挖掘剩余……正是这样一种非线性事件的陈述和罗列给人们带来了韵律感。与之相对的是，过于戏剧性的结构会给观众带来高度的注意力集中和紧张，这会影响观众对于内在律动的感知，诗意的表现永远都需要一种相对的“平静”。因此在《我和拾穗者》中，对于过于强烈的冲突都做了淡化处理，比如其中有一个片段表现了一群二十多岁的年轻流浪者，因为翻找垃圾，损坏了垃圾桶，与某商场发生了冲突，商场老板将他们告上了法庭，这本是一个非常具有戏剧性的片段，但是影片并没有对此进行深究，只是将其作为了影片中的一个片段，甚至是不甚重要的片段。

按照胡塞尔的看法，意向是人类所固有的，代表着人与客观世界发生关系的，并不具有独立存在的意义。但是在康德看来，人类的这样一种先验性是可以对世界有所规定的，他在《未来形而上学导论》一书中说：“我们是就世界、并且从而是就我们自己来规定它（按：即理念）的。”（转引陈嘉明，2013：161）如果我们从这一点来思考意向性表达与纪录片的关系，我们就会发现，在诗意化纪录片之中，意向性的表达越是强烈，作品的假定性就越强，相反，纪实性就越弱。在瓦尔达的作品中，《我和拾穗者》还是典型的纪录片，而像《阿涅兹的海滩》《脸庞·村庄》（2017）这样的影片，尽管诗意盎然，但却踩到了纪录片要求纪实不能虚构的边界。换句话说，诗意化的意向性与纪录片的纪实性要求是彼此交叉的，只在某一个区域内能够做到较好契合，超越这一区域，尽管还是艺术作品，还是诗意化的表达，却有可能不再属于纪录片的范畴。伊文思的《风的故事》（1988）、赫尔佐格的部分影片便是这样的案例。

三、纪录片意向化表达原理：“时间影像”

人类认知中的“先验性”“意向性”或是“存在”，最终都指向了“时间”，这是康德、胡塞尔和海德格尔等哲学家思考世界和人类的共同进路，我们也不可能例外。当我们使用“意向”这样的概念来描述诗意化的纪录片时，便已经把“时间”和“影像”联系在了一起。

“时间—影像”是德勒兹提出的一个概念，他把电影，或者说影像分成了两种，一种是“运动—影像”，一种是“时间—影像”，可以简单地说，“时间—影像”便对应着一种诗意化的表达，德勒兹在他的著作中提到了“一本极具诗意的理论著作”，理论为什么可以是诗意的呢？因为这位作者提出一种有关影像时间的观念：“薛佛从中提出了一个更为严重的因果关系：纯属于电影影像的运动偏离将时间自所有的牵连中解放出来，它逆转时间与正常运动的从属关系，以进行着时间的直接呈现。于是，‘电影成为唯一能够让时间呈现为某种感知的经验’。”（德勒兹，2003：421）除此之外，德勒兹还引述了塔可夫斯基的说法：“塔可夫斯基说最根本的就是如何让时间在镜头里延展的方法，不论是它的高张还是稀释，都可以说是‘镜头里的时间迫力’。”（德勒兹，2003：426）以及戈达尔的说法：“高达（戈达尔——笔者）说必须知道这些人在置身画面之前是什么样子，而之后又会是什么样子；‘电影就是这样，当刻从不存在，除了一些烂片之外’。……只有在烂片中电影影像才会指向当刻。”（德勒兹，2003：422、423）众所周知，戈达尔是嘴不饶人的，德勒兹借着他的口来贬低非时间化的影像，从而把诗意化的影像抬升到了哲学的高度。

为什么说时间影像是造就诗意化的基本原理？这还要从时间的定义说起，海德格尔把当下被感知的时间分成了三个部分：曾经、未来和当下，这是现象学对于时间一般的思考，早在海德格尔之前，康德、胡塞尔便已经在讨论认知过程中的时间作用，胡塞尔用一个图来表现他的思想（图1）：

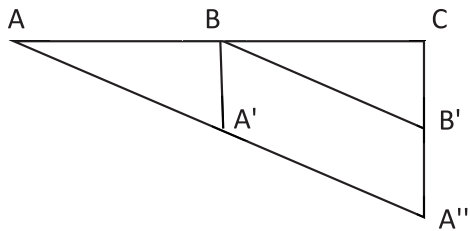


图1

当人们在感知某人的话语时，时间经过了A、B、C三个点，当时间达到B点时，A点的声音已经衰减至A'，但并没有消失，当时间达到C点时，A点的声音已经衰减至A''，B点的声音衰减至B'。在时间C点上，并不是孤立的C的当下，而是与曾经的B、A同在。张祥龙在解释胡塞尔的时间观念时说：“在时间对象这个问题上，那就是这个当下实在者，这个声音的当下这一刻，这才是真正个别的声音。而这个个别的东西实际上它总是在隐蔽的或边缘的意义上融在一般里头了。为什么他一定包含有一般性？因为它总比当下这个一刻要更多，而且这个更多的东西尽管可能越来越边缘化，‘匿名’化，但也不是说到这儿马上就没有了，它是逐渐逐渐地隐去，而且这个所谓的隐去实际上不会完全地没有，它是融到你的或你们的、我们的巨大的下意识背景里面。”（张祥龙，2011：90-91）到了海德格尔，他比胡塞尔更为强调当下时间的未来性，他说：“此在愈是有所期待的消散于所操劳的事情，越是对它自己无所期备而遗忘自己，它所‘允许’自己具有的时间也就通过这种‘允许’的方式而愈被遮蔽起来。恰恰在日常操劳的‘混生活’之际，此在从不领会到自己随着纯‘现在’的持续不断的序列行进。基于这种遮蔽，此在所允许给自己的时间就好像有许多漏洞似的。”（海德格尔，2006：463）这里所说的“期备”是指人们对未来的一种期许，用海德格尔的话来说是“操心”，上手的工具被期许着能够发挥作用，否则就不会被创造出来，因此当下中已经包含着未来。这种期备与曾经拥有的（用海德格尔的话来说是“居持”）一道，才能够构成有意义的当下。显然，海德格尔已经对那些浑浑噩噩“混生活”、混时间的人有了批判，因而时间在海德格尔手里是有“流俗”和“本真”之分的，那些在当下生活有着“期备”的，也就是对于未来有着自己思想的存在者，在海德格尔看来便是进行着“一种与诗的对话”。这也就是叶燮在《原诗》中所谓的：“遇之默会意向之表，而理与事无不灿然于前者也。”为什么“灿然”？就是因为当下看到了深植于“意向之表”背后的“理与事”。

纪录片的影像一般来说属于纪实的影像，它很容易将人带入到“俗套”的日常生活时间之中，能指的庸常能够使自身“脱落”而摇身变成所指，因此具有强烈意向表达的作者都倾向于使用假定的，而非纪实的影像来进行表达，以避免能指本身的脱落，使观众能够更便捷、更超脱、更自由地进入意向化的世界，但是作为并非纯粹艺术作品的纪录片，它只有在保持纪实性的前提之下，才有可能成就诗意化的作品。在《我和拾穗者》中，时间的期备是在那些食物的捡拾者身上实现的，特别是在那些并非因为贫困而被迫捡拾者那里。因为那些人与我们（大部分观众）处于相同的生活状况，而我们已经被文明规训为视捡拾的行为为耻辱，视捡拾者为另类，当你看到一个人从垃圾桶里拿出食物，放进嘴里的时候，你的心会收缩，会有生理上的不适。正是能指影像的悖谬迫使你思考，迫使你在经历“当下”的时候对未来有所拷问，有所反省，因为那些吃垃圾食物的人表现出的是一种含有未来的日常生活，而不是到当下为止的“表演”，如果仅

是表演，显然不会对人们有所触动，因为时间停滞于当下，驻足于庸常。只有当影像向着未来展开，才会触发人们的反省，才是一种时间的影像。

我国纪录片《英与白》（1999）讲述了雄性大熊猫英与女性驯养师白14年相守的故事，影片“当下”的时间被分成了两个部分，一部分表现的是大熊猫的日常生活，吃喝拉撒，洗澡训练，以及白对英的照料；另一部分是通过电视机表现的政坛丑闻、战争、灾难、庆典等；总之，两个不一样的世界，一个孤寂，一个喧嚣。这两个世界似乎都不是一般人所祈求的、理想的世界，彻底的孤寂似乎便是人兽不分，投身喧嚣似乎又是如此的虚幻，无论温馨的回忆还是丑恶的战争终究只是电视机荧屏上闪烁的光点，与现实格格不入，以至我们很难从这部纪录片中找到一种切身的体悟和共鸣，那两个世界似乎都远离我们，但又近在咫尺，因为这就是我们生活的世界。在两个世界之间，有一个名叫娟的红衣女孩，她似乎属于英和白的世界，但又不是，因为尽管她会拿上大熊猫玩具，但在影片中并没有与白或者英的真正交流，而是一直在“等待”。字幕解释说娟在等下班归来的父母，但在影片中我们从来没有看到过她的父母，人们看到的只是她的等待，“父母”似乎应该换成“戈多”更为确切。她是一个象征，一个作者赋予影片的题解，“等待”成为了《英与白》的另一个主题。按照萨弗兰斯基的说法，时间就是在无聊和等待中呈现的，“与动物不同，人是一种会感到无聊的生灵。即使生活所需已备，总是还有富余的关注力，倘若他找不到合适的事件和活动，会指向时间流逝的本身。”（萨弗兰斯基，2018：21）《英与白》中，作者使用了大量英和白的观看与眺望镜头，时间正是在这样一种“等待”中被悄悄地展开，无期盼的“等待”，是一种不舒服的感觉，一种对自身，对自身生活未来时态的寻觅和探访。当影像触碰到人们心灵深处那个隐秘的角落时，诗性的话语便油然而生，如同破茧之蝶振翅而飞。

四、结语

纪录片作为一种叙事体的影像形式，其诗意的表达从根本上不可能脱离一般意义上的诗的概念，作为诗学之诗，已经不再囿于某一种媒体的限制，这也是我们为什么要从哲学家那里借用概念的原因。但是，尽管诗学之诗具有原则性的、根本性的意味，但当我们讨论到具体问题的时候，也就是讨论诗意化的表现在某一种媒体之中时，媒体的限制性依然会毫无顾忌地表现出来。这与原则性并不矛盾，只是在原则性之下有了具体某物的规定性而已，其实原则性也只是具体规定性经过抽象之后的原则性，不可能将一个足够抽象的原则“放之四海”，因为我们不能知道它的所指其谁，除非它能具体。作为纪录片来说，媒体的限制便是影像，影像排斥语言，于是便有了影像蒙太奇的韵律，纪录片排斥假定，意向化的诗意便需要与纪实影像成为“捆绑夫妻”，由此，纪录片有了自身的诗意化作品。

从韵律化到意向化涵盖了纪录片诗意化表达的全部，但在本文中，讨论的只是诗意化表达的两个“端点”，即典型的韵律化和典型的意向化表达的纪录片。其实我们所看到的诗意化纪录片绝大部分处于这两个端点的之间，也就是综合了韵律化表达和意向化表达的特点，或许有些更偏向于韵律化，有些更偏向于意向化，有些可能比较均衡，呈现出丰富多彩的样态（聂欣如，2015）。而在这篇文章中，更多是从原理的角度对纪录片的诗意化现象进行研究，这样便不得不从基本的原理和边缘形态的区分展开话题，它并不是对于一般诗意化纪录片的讨论。

参考文献：

- [1] 许慎撰，段玉裁注.说文解字注[Z].上海：上海古籍出版社，1981.
- [2] 闻一多.神话与诗[M].上海：上海人民出版社，2006.
- [3] [美]阿尔伯特·贝茨·洛德著，尹虎彬译故事的歌手[M].北京：中华书局，2004.
- [4] [美]大卫·波德维尔，克里斯汀·汤普森著，范倍译.世界电影史(第2版)[M].北京：北京大学出版社，2014.
- [5] [德]爱娃·霍恩贝格著，聂欣如译.纪录电影理论：对于萌芽和问题的历史回顾[A].聂欣如.纪录片研究[M].上海：复旦大学出版社，2010.
- [6] [法]乔治·萨杜尔著，徐昭，陈笃忱译.电影艺术史[M].北京：中国电影出版社，1957.
- [7] [德]埃德蒙德·胡塞尔著，倪梁康译.现象学的观念[M].上海：上海译文出版社，1986.
- [8] 张祥龙.现象学导论七讲：从原著阐发原意（修订新版）[M].北京：中国人民大学出版社，2011.
- [9] [德]马丁·海德格尔著，孙周兴译.诗人何为[A].马丁·海德格尔，孙周兴译.林中路[C].上海：上海译文出版社，1997.
- [10] 王弼撰，楼宇烈校释.周易注[M].北京：中华书局，2011.
- [11] 刘昉等撰.旧唐书韩愈张籍孟郊唐衢李翱宇文籍刘禹锡柳宗元韦辞传（节录）[A].周祖谟编选.隋唐五代文论选[C].北京：人民出版社，1990.
- [12] 童庆炳.中华古代文论的现代阐释[M].北京：中国人民大学出版社，2010.
- [13] [俄]瓦·叶·哈利泽夫著，周启超，王加兴，黄玫，夏忠宪译.文学学导论[M].北京：北京大学出版社，2006.
- [14] [法]保罗·利科著，汪堂家译.活的隐喻[M].上海：上海译文出版社，2004.
- [15] [法]罗兰·巴尔特著，徐晶译.今日神话[A].罗兰·巴尔特，让·鲍德里亚等著，吴琼，杜予编.形象的修辞[C].北京：中国人民大学出版社，2005.
- [16] [法]安德烈·巴赞著，崔君衍译.影像的本体论[A].安德烈·巴赞，崔君衍译.电影是什么[C].北京：中国电影出版社，1987.
- [17] 陈嘉明.建构与范导——康德哲学的方法论[M].上海：上海人民出版社，2013.
- [18] [法]吉尔·德勒兹著，黄建宏译.电影2：时间—影像[M].台北：远流出版公司，2003.
- [19] [德]马丁·海德格尔著，陈嘉映，王庆节译.存在与时间（修订译本）[M].北京：三联书店，2006.
- [20] [德]吕迪格尔·萨弗兰斯基著，卫茂平译.时间：它对我们做什么和我们用它做什么[M].北京：社会科学文献出版社，2018.
- [21] 聂欣如.思考纪录片的诗意[J].中国电视，2015(9)，第41-46页.

42 The Principles of Poetic Documentaries

· *NIE Xin-ru*

[Abstract] The origins of poetic documentary stemmed from literature. The word "epic" comes from the Greek adjective "epikós", or its noun form, "épos", which means "story". This definition can also be used to explain the appearance of rhythmic and prosodic expressions in the earliest forms of documentaries. Since the invention of sound films, intentional poetic expressions has gradually become an important form of poetic expressions adopted in documentaries. The emphasis on prosody and rhymes, as well as that on intention, have since become the two extremes of poetic expression in documentaries. An intentional poetic expression tends to structure a documentary with an undefined theme and undramatic narration, and transforms its extrinsic rhythms into intrinsic ones, rather than always pursuing the formal expression of prosody and rhythms. This kind of poetic expression is defined as the "temporal image" by philosophers, which means that to show what is going on now is to imply what will happen in the future, or to think about the future. Through such a "dialogue" between the present and the future, documentaries have accomplished the expression of its intrinsic poetic quality.

[Keywords] documentary; poem; rhythm; intention

52 The Agenda-Setting Effect on Medical Issues: How Newspaper Affects Public Opinion on Social Media

· *LIU Yi, WANG Yu-hao*

[Abstract] In order to explore the agenda-setting effect of newspaper on public opinion on social media in terms of medical issues, this study takes the "Wei Zexi Incident" as an example to explore how Party Daily affects public opinions on Weibo. In general, this study found that the agenda between newspaper and public opinion do not resonate on medical issues, but present a state of fragmentation and inconsistency. The result indicates that on medical issues, the attributes agenda of newspaper is not related to the public opinion on social media. The network correlation of attributes of newspaper is not related with public opinion on social media. The further results of network centrality show that "conflict" is the central attribute of attributes network of newspaper, while "result" is the central attribute of