情感结构视角下私人影像再现：拍摄与被拍摄的情感共振研究

国巍

（蚌埠学院，安徽省蚌埠市，233030）

摘要：影像创作主客体的交互，即“主体”与“客体”之间的情感互动，构成了影像生产过程中不可忽视的议题。影视实践中“摄影机权力”的长期存在“主体”将“客体”他者化、客体化的倾向，揭示出影像生产中潜在的主客体不平衡。基于“情感结构”视角，聚焦私人影像创作与接受中的“情感联结”“情感互动”“情感共振”，认为影像拍摄不仅是技术行为，更是情感深度参与的人际交互过程。私人影像依托于“主体”与“客体”之间的情感联结，通过亲密叙事策略，重新平衡了影像创作关系，依托亲密关系下情感互动的影像表达，促使创作“主体”由绝对的“控制者”发生转变，从而在影像结构中实现主客体间的重构，展现出私人影像在影视文化中所蕴含的伦理启示与美学价值。

关键词：私人影像；个体观点；情感结构

中图分类号：（字号:楷体小五黑体） **文献标识码：（字号:楷体小五）**

传统影视创作中创作的“他者化”与接受“误读”及私人影像为切入点，探讨创作“主体”与创作“客体”之间情感关系，即“情感联结”“情感互动”“情感共振”的内在机制及其所蕴含的文化意义为论述逻辑，旨在阐明私人影像情感共振的生成机制。私人影像将个体经验嵌入到文化语境中，以情感表达唤起受众情感共振，这种创作模式尊重创作“客体”的主体性，有效削弱了传统影视创作中“摄影机暴力”所带来的伦理争议，使创作“主体”在影像生产中更多地扮演“陪伴者”而非居高临下的“干预者”，从而实现影像叙事关系的重新平衡。

一、从主位到共振：影像情感表达的理论视阈

影像的情感表达兴起于 20 世纪末的文学研究，源于认知科学与叙事学的交叉融合，并逐渐形成“认知叙事学”这一分支。其中，“情感”作为关键研究方向之一，日益受到学界重视。帕特里克·克姆·霍根（Patrick Colm Hogan）将情感科学的前沿成果引入叙事研究。“情感结构”并非单指特定情绪的表层展现，而是指叙事系统中内在的情感建构机制，是一种由事件顺序、人物关系、符号使用与叙事节奏共同构成的隐性情感网络，决定了受众如何在观看过程中生成、识别并回应情感内容。“情绪是“结构性编码”的结果，不是自发产生的，而是通过影像构建的感知系统所触发的。[1]”私人影像更接近一种个人观点的表达，转变了影视创作中“主位（Emic）”与“客位（Etic）”的关系。“主客位”在电影理论中着重于影像的“视点”研究，主要探讨“谁在看”与“谁被看”，及其所代表的权力结构和身份意义，简而言之，主位是提供观看视角的位置，而客位是被观看、被再现的对象[2]。

在私人影像的表达机制中，情感结构作为文本内部的组织逻辑，主客位理论作为观看关系的定位框架，共同为影像的主体性表达提供了结构基础，而“情感共振”则进一步从接受层面揭示了私人影像如何在受众感知中完成其情绪价值的激活与转化。从受众接受的角度出发，私人影像的情感表达不单是在文本内部完成，影像与受众之间的情感互动中得以完成则占据更主要的地位，是建立在接受主体经验结构基础上的“情感共振”（affective resonance）机制之上。所谓情感共振，是指影像文本中的情绪线索通过特定的感知方式被受众所激活，引发其身体感知、情绪反应与记忆结构之间的联动，从而在心理与情感层面产

生共鸣效应。这一概念源自情感研究与传播学领域，在布莱恩·马苏米（Brian Massumi）等学者的理论框架中，“情感被视为先于语言、超越理性判断的身体感应系统，它通过图像、节奏、声音等非语言符号的“触动性”实现受众对情绪氛围的感知与内化。[3]”

私人影像中情感共振尤为明显，往往以日常生活的连续性、生活细节的累积以及个人声音的加入作为情绪生成的基础。黛博拉·霍夫曼《一个乖女儿的抱怨》（Complaints of a Dutiful Daughter，1994）中导演的画外音赋予看似零散的画面逻辑性，对亲情的理解与疑问最终得以倾诉。另一方面，伴随着这种拍摄的自主性，常规纪录片中客观稳定的镜头呈现被打破，影片中融入了更多随机的、晃动的影像元素，富有创造力的导演将隐喻性镜头融入其中，丰富的内心世界在画面中得以呈现。[4]如连续记录家庭成员的某一日常行为、反复呈现特定空间的变迁或某一语调、光线、音乐的多次、重复使用，均有可能成为触发受众内在共鸣的情感“引子”，通过“微感知”[5]（micro-perception）依托于受众的日常经验，使其在接受过程中不自觉地调动记忆、情绪与身体感知，实现一种“未加言说”的情绪对流。维维恩·索布切克（Vivian Sobchack）也进一步强调观看不是纯粹视觉行为，而是一种全身性的感知经验，观者与影像之间的关系建立在身体、空间、时间的同步化感受之上。她指出，“我们不仅观看影像，我们感觉影像。[6]”正因为私人影像的情感“朴素性”反而强化了观看过程中的“具身性”，受众更容易“走入”影像空间，产生与影像中人物、情景、情绪的同步感知，依赖身体感知与情绪牵动所生成的影像经验，构成了私人影像独特接受路径。值得注意的是，情感共振对于接受个体而言具有明显的特殊性色彩，以受众的生活经验、情感、文化背景为前提，不同个体在面对同一影像时可能触发全然不同的情绪反应。

二、创作的他者化与接受误读

影像创作中的主体与客体并不是彼此独立的两个静态位置。创作者通过摄影机接近被摄对象，同时也在选择、组织和解释被摄对象的生活。被摄对象则在镜头的注视下调整自己的行为，形成对拍摄的回应。影像因此既是现实生活的记录，也是创作者与被摄对象共同参与的关系过程。主体与客体之间的关系，不仅影响拍摄现场的情感氛围，也会影响影像呈现的方式以及受众对影像的理解。

传统影视创作中的他者化叙事，通常表现为创作者以自身经验和价值标准理解被摄对象，并将对方纳入既定的叙事框架。在这一过程中，被摄对象可能被处理为一种具有代表性的符号，而不是具有具体生活经验和复杂情感的个体。他们的贫困、沉默、异质生活和特殊身份，容易被当作推动叙事发展的视觉材料。创作者所面对的并不只是一个需要被记录的人，也是一套由文化经验、社会身份和权力关系构成的生活世界。如果创作者无法进入这一生活世界，只是从外部进行观察和命名，影像便可能在记录现实的同时重构现实，使被摄对象以他者的形象出现在观众面前。卡维尔认为，影像并不是对原有事物进行机械复制的拟像，而是在借助事物本身说明创作者试图表达的内容。影像中的现实由此具有双重属性。一方面，它保留了人物、空间和事件的可见痕迹。另一方面，这些痕迹又经过拍摄位置、镜头距离、声音处理、剪辑节奏和叙事结构的重新组织。摄影机对现实的介入并不止于记录，它还参与了现实意义的形成。摄影机对被摄个体施加的近距离凝视，会影响其精神状态、心理反应和行为模式，也会使其意识到自己正在成为被观看和被解释的对象。因此，影像创作中的他者化并不只发生在后期剪辑阶段，也可能从拍摄关系建立之初就已经发生。

（一）客体面对他者化叙事的情感失衡

作为一种媒介工具，摄影机在一定程度上代表着潜在的受众和社会观看。被摄对象面对的并非只有摄影师本人，还包括一个无法直接回应，却可能对其形象作出判断的观看群体。

正因为如此，摄影机所形成的注视具有超出现场关系的影响力。它会使被摄对象产生自我审视，并在无形中调整自己的言谈、姿态和行动。在通常的拍摄关系中，创作者掌握着摄影机，也掌握着素材的选择权、叙事的组织权和最终的发表权。被摄对象虽然提供了自己的生活和经验，却往往无法决定哪些内容能够进入作品，也难以预知这些内容在作品中将被如何解释。创作者可以停止拍摄、改变机位、删除素材，或者通过剪辑改变事件的前后关系。被摄对象则常常只能接受拍摄的进行，并承担影像传播可能带来的社会后果。由此形成的并不是简单的技术差异，而是一种结构性的权力不对称。

不对称首先表现为被摄对象的被动性。拍摄过程中的被摄对象通常不能完全拒绝摄影机的存在，即使他们同意拍摄，也未必能够充分预见影像传播后的影响。知情同意在此并不只是签署授权文件的问题，还涉及被摄对象是否真正理解影像的传播范围、叙事用途和潜在风险。尤其对于社会地位较低、表达能力有限或缺少媒介经验的人而言，他们的同意可能是在信息不充分的情况下作出的。表面上的自愿，并不一定意味着关系上的平等。不对称也表现为情感流动的单向性。被摄对象向摄影机提供自己的生活经验和情感信息，创作者则通过观察和选择形成对其形象的解释。然而，被摄对象通常无法对影像的最终意义进行同等程度的反馈。他们不能在作品完成后重新安排自己的形象，也不能随时修正观众对自己的理解。当一个人的生活被压缩为几个具有戏剧性的片段时，其复杂的处境就可能被转化为单一的性格特征或社会标签。人物可能被呈现为贫困者、边缘人、异乡人或受苦者，却失去作为普通人的多重面向。被摄对象的情感失衡还体现在对不完美的暴露上。现实生活中的个体必然具有矛盾、犹豫和失误，但影像一旦脱离原有语境，就可能将这些日常状态转化为对人物的判断。一次沉默可能被解释为冷漠，一次情绪失控可能被解释为粗俗，一种不符合主流规范的生活方式可能被解释为落后。创作者为了保持叙事的集中，往往会删除能够解释人物行为的背景信息，保留具有冲突性和视觉性的部分。这样一来，被摄对象面对的就不再是完整生活的呈现，而是经过选择后形成的局部形象。他者化由此并不一定来自创作者明确的歧视意图。很多时候，它是在善意的记录和同情的表达中产生的。创作者可能希望让被忽视的人被看见，但如果仍然由创作者单方面决定什么值得看见，被摄对象就可能成为被观看的对象，而不是能够参与意义生产的主体。影像越是强调人物的特殊性，就越有可能遮蔽其与普通生活之间的联系。人物被置于一种被解释和被展示的位置，其自身的叙述权却没有得到充分保障。

故创作主体与创作客体之间的关系不能仅用拍摄者和被拍摄者来概括。二者实际上处于不同的叙事位置。主体拥有命名和组织现实的能力，客体则承担了被命名和被组织的后果。只有承认这种差异，才能进一步讨论影像创作中的伦理问题。创作者需要意识到，镜头并不是透明的观察窗口，而是一种具有选择性和方向性的介入方式。镜头如何接近人物，人物是否能够拒绝拍摄，素材如何反馈给被摄对象，以及被摄对象能否参与最终呈现，这些问题都会影响影像关系是否具有基本的平等性。

（二）主体对客体行为的情感理解不足

影像创作中的真实并不只是事件是否发生过，也包括创作者是否理解事件发生的语境。创作者即使准确记录了人物的动作，也可能因为缺少对文化背景、生活经验和价值体系的理解而误读这些动作。拍摄所获得的是行为的外部形态，行为所包含的情感意义则需要通过长期接触和关系建立才能逐步理解。

1. 文化背景造成的情感错位

文化背景是创作者与被摄对象建立情感联系的重要基础。个体的言谈方式、身体动作、家庭关系和社会交往，都受到特定文化环境的影响。相同的行为在不同文化语境中可能具有

完全不同的意义。如果创作者只依据自身经验解释对方的行为，就可能将具有日常性和内部逻辑的生活方式处理成异域性的景观。例如，一些家庭成员之间的沉默，在某种文化环境中可能意味着尊重、克制或亲密关系中的默契，但在另一种文化视角下却可能被理解为疏离和缺乏沟通。某些具有仪式性的行为对当地人而言是维系共同体关系的日常实践，但经过外部镜头呈现后，可能被包装成神秘、古老或具有观赏性的风俗。创作者如果只关注行为的表面形式，而忽略其具体语境，就容易将生活转化为奇观。文化错位还会影响作品的叙事重心。创作者可能倾向于选择与自身文化经验差异较大的场景，以增强作品的陌生感和视觉辨识度。那些平静、重复和缺乏戏剧性的生活内容，则容易被排除在外。结果是，被摄对象的生活被重新安排为具有异质性的故事，而其内部的连续性和日常性没有得到呈现。受众在观看时，也可能依据影像提供的单一线索，将一个具体个体理解为某种文化类型的代表。

文化背景的差异并不意味着创作者无法理解被摄对象，而是要求创作者承认自身理解的有限性。理解不是迅速找到一个结论，而是不断修正既有判断的过程。创作者需要在拍摄前了解人物所在的社会环境，在拍摄中保持对自身视角的反思，在后期制作中尽可能保留能够说明行为语境的声音、空间和关系。只有这样，影像才不至于把人物从其生活世界中抽离出来。

2. 生活习惯造成的情感错配

生活习惯是文化在日常层面的具体体现，其中包括时间安排、空间使用、劳动方式、饮食习惯以及家庭成员之间的相处模式。它们看似琐碎，却构成了人物情感经验的重要基础。创作者对这些细节的选择，会直接影响观众对人物生活状态的认识。不同群体对时间的理解存在差异。有些生活以固定的时间表为基础，强调效率和计划，有些生活则更加依赖季节变化、家庭事务和临时性的社会交往。如果创作者以高度戏剧化和快速推进的叙事节奏处理后者，就可能将原本具有延展性的生活压缩为一组孤立事件。影像看似更加紧凑，人物的真实生活却被削弱了。相反，如果创作者能够尊重人物原有的生活节奏，保留等待、重复和停顿，观众才有机会感受到生活经验的连续性。空间同样具有重要意义。家庭空间并不只是人物活动的背景，它还承载着家庭关系、劳动分工和情绪交流。厨房、院落、客厅和卧室的使用方式，都可能反映人物之间的亲疏关系。在跨文化拍摄中，创作者若只把空间当作具有视觉特征的场所，就容易忽略空间对于人物的情感意义。一个看似杂乱的房间，可能是家庭成员长期共同生活的结果。一个看似缺少私密性的公共空间，可能正是当地人维系社会关系的重要场域。

《四个春天》对家庭空间和生活节奏的呈现，具有一定的启示意义。影片没有将家庭生活处理为需要被外部解释的社会标本，而是通过日常劳动、节庆活动、家庭交谈和自然环境，逐步呈现人物之间的关系。创作者作为家庭成员，能够理解许多生活细节的内部意义，因此镜头不必反复说明人物的情感，也能够通过空间关系和生活动作使情感自然显现。影片中的家庭成员不是被观察和说明的对象，而是共同生活关系中的具体个体。此案例说明，生活真实并不等于拍摄到足够多的生活片段。只有当创作者理解行为产生的时间条件和空间秩序时，片段才可能获得内在联系。否则，影像只能完成表层记录，难以进入人物经验的内部。创作者需要避免以外部标准衡量被摄对象的生活方式，也需要警惕将陌生习惯简单归结为落后、懒散或不合规范。对于生活细节的尊重，本身就是对被摄对象主体性的确认。

3. 价值判断造成的情感偏差

影像并不是价值中立的现实切片。创作者对人物的选择、观看和剪辑，都会受到自身经历、社会位置和价值观念的影响。一个镜头拍摄什么，停留多久，何时切换，以及是否保留人物的解释，都体现了创作者对现实的理解。即使创作者没有明确表达立场，影像的结构仍

然会通过叙事顺序和情感节奏形成某种价值引导。价值判断的偏差，首先可能表现为对人物行为的道德化解释。创作者在面对贫困、冲突和家庭矛盾时，容易将人物置于受害者或责任人的位置。人物的选择如果不符合主流价值，便可能被剪辑为缺乏理性或不负责任。与此同时，创作者也可能出于同情，将人物塑造为单纯的弱者，从而剥夺其行动能力和复杂性。过度批判和过度怜悯看似方向不同，但都可能把人物固定在单一位置。其次，受众也会依据自身的生活经验对影像作出判断。观众并不是被动接收影像信息，而是会调动已有的知识、情感和价值标准理解人物。相同的场景可能引发不同甚至相反的评价。创作者试图表达的温情，可能被部分观众理解为煽情。创作者希望呈现的反抗，可能被另一部分观众理解为失序。影像文本因此具有一定的开放性，其意义并不完全由创作者控制。受众的误读不一定是对作品的错误理解。它首先说明影像意义是在创作者、文本和观众之间生成的。问题在于，影像是否为多种理解保留了足够的空间，是否通过过于明确的剪辑和音乐将人物固定为某种形象。如果作品只提供单一解释，观众的理解就更容易被引向刻板印象。反之，保留人物的迟疑、沉默和自我说明，能够使观众意识到人物并不能被一个结论概括。

从情感结构看，影像的价值并不只是传递信息，还在于建立一种感受关系。观众通过观看人物的生活，形成对人物处境的感知和判断。创作者的主观情感会影响这种关系的形成，但主观情感不应取代被摄对象自身的经验。如果创作者只按照自己的情感需求塑造人物，人物就会成为表达创作者立场的工具。影像伦理的核心，不是要求创作者消除主观性，而是要求创作者意识到主观性如何介入人物形象，并对这种介入承担责任。故影像创作需要建立必要的反身性。创作者不仅要观察被摄对象，也要观察自己的观看方式。需要反思自己为什么选择某个场景，为什么忽略另一个场景，为什么认为某种行为值得展示，为什么把某种沉默理解为某种情绪。后期剪辑也不应只是追求叙事效率，还应考虑删减是否改变了人物行为的意义，配乐是否替人物规定了情感，旁白是否遮蔽了人物自身的声音。接受误读无法完全避免，因为任何影像都不可能穷尽现实，也不可能控制所有观看经验。但创作者可以通过平等的沟通和适度的开放降低误读造成的伤害。拍摄过程中，应给予被摄对象表达和拒绝的权利。素材整理阶段，可以听取被摄对象对重要事件和关键场景的理解。作品呈现之后，也应关注影像对人物现实生活产生的影响。通过这些方式，被摄对象不再只是被观看者，也能够参与影像意义的形成。

影像创作中的他者化，源于主体与客体之间的结构性不平等，也源于文化经验、生活方式和价值判断之间的差异。它既可能表现为对被摄对象的直接凝视，也可能隐藏在看似客观的镜头选择和剪辑安排之中。主体对客体的情感理解不足，会使生活被转化为符号，使人物被压缩为某种类型。受众的误读则进一步说明，影像意义并非稳定不变，而是在不同经验之间不断流动。克服他者化并不意味着取消创作者的主体立场，也不意味着影像可以达到绝对客观。更现实的路径，是承认影像中的权力关系和理解局限，在创作过程中保持必要的自我审视，使被摄对象拥有更多表达、协商和修正的空间。只有当创作者不再把客体视为等待解释的对象，而是将其视为能够参与叙事和意义生产的主体，影像才有可能从单向凝视转向相互理解。此时，影像中的真实也不再只是被记录的事实，而成为主体、客体与受众在持续交流中共同形成的情感经验。

三、主客体情感结构下的情感共振生成机制

私人影像拍摄行为的主客体“统一”、拍摄过程的朴素“合约”性以及影像呈现的双向“交互”性，使得消解“他者化”成为可能。

（一）情感联结：亲密关系下的主客体

在“主客体同一”的情境下，创作“主体”通过纪录自身的生活故事，模糊了主客体之间的界限，强化了影像的个人化表达。而在“主客体亲密”的情境中，增强了影像内容的真实性和感染力。这种统一使私人影像在叙事上更加具有共情力，为影像创作提供了更丰富的表达维度。“通过摄影机独特的目光和口吻，将个人深深地嵌入影像，这些作品终于可以绕开隐秘的私人空间去描绘自我”[7]私人影像中的“主客体同一”指创作“主体”兼具创作者与创作“客体”双重身份的情境，减少外界对影像“他者化”的质疑，同时提升影像的叙事自主性。由于创作者的深度参与，能够在情感表达和事实纪录之间找到平衡，既真实又具有强烈的主观视角[8]。在村民影像计划中，从数百报名者选出村民作者和青年创作者，并进行拍摄技术培训，引导村民亲自参与拍摄，通过摄像机镜头纪录和参与自己所生活的乡村，表达自己的观点和感受，其中多数作者从未使用过摄像机。但他们通过摄影机展示了乡村生活的真实面貌，留下了宝贵的实践经验。主客体“亲密”超越了拍摄技术或艺术层面的互动，更多表现为情感上的共振，亲密关系中，拍摄行为的非侵入性能够显著提升影像的伦理正当性[9]。在私人影像创作中，亲密关系既是拍摄行为得以顺利展开的前提，也是影像内容富有情感张力的关键。影像往往通过日常的琐碎细节展现亲情的温暖和细腻，而这些内容正是因为创作“主体”与创作“客体”的亲密关系得以被自然捕捉。亲密关系使过程更具互动性和协作性，创作“客体”可能主动参与影像叙事，通过建议或反馈帮助创作“主体”完善创作内容。亲密性还能够体现在镜头语言的表达上，创作中，频繁捕捉家人之间的互动细节，“对话”“笑声”以及“无声的陪伴”，这种对情感细节的捕捉正是亲密关系赋予的“亲密”选择。这种情感化的拍摄方式不仅能够赢得受众的信任，还能够在一定程度上消解外界对影像“他者化”的质疑[10]。也使得影像不再是冷静审视的“观察者”，更成为情感流动的“陪伴者”，为私人影像的情感真实奠定了基础。

（二）情感互动：主客体情感朴素“合约”

家庭和社会习俗提供了私人影像创作的伦理框架，构成了影像避免“他者化”叙事的重要基础[11]特别是在“和谐的共知背景”下，合约性让拍摄行为成为一种无须明确许可的互动行为。而在双向交流中，创作“客体”与创作“主体”之间的动态互动、创作“客体”与摄影机的情感交流，亲密关系之间的互动不需要过多的设计，彼此的熟悉度和文化认同感已经形成了自然的“情景合约”，创作立也足于此，彼此的行为和情绪反应具备高度的可预测性与理解力，从而避免了外部视角常常带来的误读。正是情感朴素“合约”，为影像提供了持续而稳定的情感支撑，使其具备了打破“他者化”叙事的内在可能。

私人影像中的双向交流特性，为影像创作注入了更多的真实感与情感深度。在拍摄过程中，创作“客体”不仅是被动的纪录对象，还通过与创作“主体”和摄影机的互动成为叙事的积极参与者。一是与创作“主体”的交流构建了一种动态互动关系，超越了单向纪录的局限。通过对意图的共同理解，从而使私人影像成为双方情感与思想的。二是创作“客体”与摄影机的交流则是一种情感化和非语言化的互动过程，通过表情、动作和目光等非语言符号，创作“客体”传递了丰富的情感信息，与受众建立起隐形的对话关系。在亲密关系中，创作“客体”以自然的姿态与镜头互动，这些瞬间体现了创作“客体”对拍摄行为的接受与认同，同时也传递了创作“客体”的情感状态。创作“客体”与摄影机的交流实际上也是一种多重符号传递的过程。镜头前的肢体语言、表情变化、目光接触等，均是非语言符号的体现。这些符号通过影像呈现，形成了复杂的情感交织[12]。《四个春天》中创作“客体”的笑容和沉默，在镜头下显得尤为生动，它们不仅展现了人物的情感状态，也引发了受众的情感共鸣。创作“客体”与摄影机的自然互动能够缓解影像内容的刻意感，使影像更加贴近生活本身[13]。

（三）情感共振：受众的接受

情感共振的实现并非完全源于创作者的主动表达，而更多地发生在影像与受众之间的交互空间中，在接受过程时，受众并非处于被动地“接受情绪”的状态，而是在观看中激活自身经验体系，调动记忆与情绪感知，从而实现情感的主动生成。私人影像为受众构建了一个感知场域，使其在接受中得以以自己的生活经验作为参照框架，对影像中出现的场景与情绪状态进行“情感共振”。

《四个春天》（陆庆屹，2018）以创作主体在贵州小镇的家庭生活为中心，纪录了其父母的日常生活点滴。影片的创作主体更是家庭记忆的纪录者；镜头也不再只是观看装置，更是代际情感的见证者，影片中的父母因其与创作“主体”的情感联结而成为影像场域中共同的“表达者”。当影像中出现模棱两可的表情、沉默的空间、含混的对白或未加渲染的情绪停顿时，受众往往会在这些“含混”处充分融入自身的理解与感受，从而产生个体化的意义构建，这里的情绪并非由影像直接传递，且需要基于受众的心理活动。影片中父亲听闻女儿病情后的凝视与停顿、清晨露水中泛起的鸟鸣，这些非语言的情绪线索使情感从叙事中抽离，转而依靠受众自身经验予以补足。影像的空间结构与观看节奏对于受众与影像之间的情感协同也有强化作用。影像中的空间多为熟悉的家庭场景、日常空间同样承载着受众普遍共享的情感象征，当受众看到老人独自择菜、母亲在缝纫机前低头忙碌、家庭成员围坐餐桌唱歌时，影像的指向已不止于他人生活的展示，更成为受众对自身生活经验的觉醒，这种感知与记忆之间的联动，使影像不再只是别人的故事，使受众从“观看”走向“参与”、从“理解”走向“感受”，引导受众通过情绪、记忆与经验的协同作用，在接受中完成感知与情感的同步生成，即情感共振。

四、结语

私人影像作为以个体观点的纪录、表达或具有明显私人属性的叙事作为影像呈现主体的作品[14]，从而构成一种具有美学自觉、伦理思辨与情感逻辑的创作机制。本文以“作者电影”理论为支点，融合“情感结构”“主客位关系”与“情感共振”理论路径，深入分析了私人影像在创作、呈现与接受各个环节中所体现出的主体性表达、伦理结构与接受机制，阐释了私人影像生产中创作主体与创作客体之间情感互动的动态性与复杂性。从创作过程中的“主客体同一”与“情感合约”出发，私人影像有效打破了传统影像中“他者化”叙事。在接受层面，私人影像通过情绪的调动，使受众在接受过程中生成自身特殊性的情感共振，从而完成从被动观看到主动参与的转化。在影视创作、传播、接受方式不断转变的当下，私人影像作为一种“作者化”的影像实践，其潜在的文化能动性与情感伦理意义值得持续关注。未来的研究可以进一步拓展私人影像在不同视阈下的表征，从而丰富私人影像创作、接受的理论思考。

参考文献

[1] Linda W. Film bodies: Gender, genre, and excess[J]. Film quarterly, 1991, 44(4): 2-13.
[2] Jean-Louis B. Ideological Effects of the Basic Cinematic Apparatus[J]. Rosen, 1985: 286-98.
[3] Massumi B. Parables for the virtual: Movement, affect, sensation[M]. Duke University Press, 2021.
[4] 王一顺.个体记忆与私人视角：私纪录片影像空间建构与表征研究[D].西北师范大学,2022.
[5] Massumi B. Parables for the virtual: Movement, affect, sensation[M]. Duke University Press, 2021.
[6] Sobchack V. The address of the eye: A phenomenology of film experience[M]. Princeton University Press, 1992.
[7] 贾恺.从“私人纪录片”到“私人影像”:观念嬗变、形态转化与未来趋向[J].当代电影,2022,(09):115-124.
[8] Egan S. Encounters in camera: autobiography as interaction[J]. MFS Modern Fiction Studies, 1994, 40(3): 593-618.
[9] Tarbu I. Cultural Intimacy and Family Ties in the New Romanian Cinema[D]. Concordia University, 2021.
[10] 同上。
[11] Buckingham D, Pini M, Willett R. Home truths?: Video production and domestic life[M]. University of Michigan Press, 2011.
[12] Sauter D A. The nonverbal communication of positive emotions: An emotion family approach[J]. Emotion Review, 2017, 9(3): 222-234.
[13] Amateur filmmaking: the home movie, the archive, the web[M]. Bloomsbury Publishing USA, 2014.
[14] 国巍.“个体观点”的影像纪录与表达:私人影像研究框架与主要议题[J].湖北第二师范学院学报,2025,42(3):89-96.

Reproduction of Private movies from the Perspective of Emotional Structure: A Study on the Emotional Resonance Between the Photographer and the Subject

Guo wei

Bengbu University, Bengbu City, Anhui Province, 233030

Abstract： The interaction between the subject and the object in visual creation—namely, the emotional interaction between the "subject" and the "object" —constitutes a significant issue that cannot be overlooked in the process of visual production. The long-standing presence of "camera power" in film and television practice, along with the tendency of the "subject" to otherize and objectify the "object," reveals a latent imbalance between subject and object in visual production. From the perspective of an "emotional structure," this approach focuses on "emotional connection," "emotional interaction," and "emotional resonance" within the creation and reception of private visual works; it argues that filming is not merely a technical act but a process of interpersonal interaction involving deep emotional engagement. Relying on the emotional bond between the "subject" and the "object," private visual works use intimate narrative strategies to rebalance the relationship within visual creation. By employing visual expressions rooted in emotional interaction within intimate relationships, they impel the creative "subject" to shift from an absolute "controller," thereby achieving a reconstruction of the subject-object relationship within the visual structure and revealing the ethical implications and aesthetic value embedded in private visual works within film and television culture.

Keywords: Private movies; individual perspectives; emotional structure

作者简介: 国巍，蚌埠学院文学与教育学院讲师，研究方向：影视理论。

基金项目：教育部人文社会科学研究青年基金项目“情感驱动的记忆建构：私人影像的文化记忆生成机制研究”（编号：25YJC760028）。

[1] Linda W. Film bodies: Gender, genre, and excess[J]. Film quarterly, 1991, 44(4): 2-13.
[2] Jean-Louis B. Ideological Effects of the Basic Cinematic Apparatus[J]. Rosen, 1985: 286-98.
[3] Massumi B. Parables for the virtual: Movement, affect, sensation[M]. Duke University Press, 2021.
[4] 王一顺.个体记忆与私人视角：私纪录片影像空间建构与表征研究[D].西北师范大学,2022.
[5] Massumi B. Parables for the virtual: Movement, affect, sensation[M]. Duke University Press, 2021.
[6] Sobchack V. The address of the eye: A phenomenology of film experience[M]. Princeton University Press, 1992.
[7] 贾恺.从“私人纪录片”到“私人影像”:观念嬗变、形态转化与未来趋向[J].当代电影,2022,(09):115-124.
[8] Egan S. Encounters in camera: autobiography as interaction[J]. MFS Modern Fiction Studies, 1994, 40(3): 593-618.
[9] Tarbu I. Cultural Intimacy and Family Ties in the New Romanian Cinema[D]. Concordia University, 2021.
[10] 同上。
[11] Buckingham D, Pini M, Willett R. Home truths?: Video production and domestic life[M]. University of Michigan Press, 2011.
[12] Sauter D A. The nonverbal communication of positive emotions: An emotion family approach[J]. Emotion Review, 2017, 9(3): 222-234.
[13] Amateur filmmaking: the home movie, the archive, the web[M]. Bloomsbury Publishing USA, 2014.
[14] 国巍.“个体观点”的影像纪录与表达:私人影像研究框架与主要议题[J].湖北第二师范学院学报,2025,42(3):89-96.