

● 柯锦煌

跨文化纪录片的视角差异

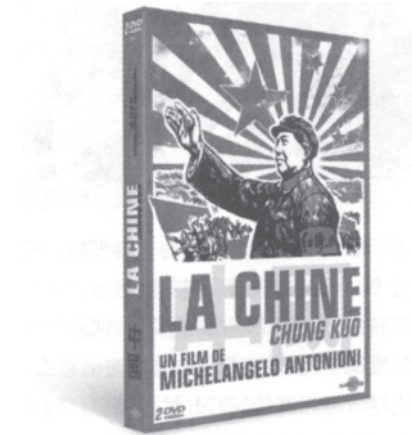
新中国成立后，曾有一批西方电影人前来中国，拍摄以中国和中国人为主题的纪录片。不同的创作视角，借助各自的镜头，映照出了同一时代、同一个国度、同一群人不同的历史与不同的真实。

《中国》：冷静理性的“客位”审视

在纪录片《中国》的开首处，导演安东尼奥尼就言明，他不打算评价中国的社会制度和建设。他试图凝望、查看这里的人的生活状态。且不论当时种种不利的拍摄条件，在影片中，我们确实可以感受到，安东尼奥尼一直在竭力捕捉他关心的表情。三个半小时的《中国》，留给观众最深刻的印象，莫过于画面上的一张张人脸——平静的、麻木的、惊奇的、害羞的、天真的、憨厚的、甚至是做戏的脸。安东尼奥尼用手中的摄像机，不断地寻找着一个可供西方视角审视中国的坐标。从人类学意义上分析，这种观察方式称之为“文化客位”。

距离、陌生与质疑，是安东尼奥尼“客位”视角的基本特征。“客位”视角的拍摄方式决定了他只能以一种意义暧昧的表达，去展现与西方文化大相径庭的中国文化。在这种表达中，安东尼奥尼几乎不掺杂自己的任何情感，力图通过不同文化之间的陌生与对立，来传递他眼中的真实。

影片中，慢摇的长镜头、平移环视、远景浏览、缓缓推进……丰富的镜头语言正是“客位”视角的最佳注解。擅长通过影像本身的力量和神秘感，来表达其冷静思考创作理念的安东尼奥尼，在《中国》这部纪录片中，再次强调了他作为一个旁观者的角色。在某些情况下，更是一个冷静的“窥视者”和“闯入者”。



天安门前等待照相的人群，面容祥和；上海茶馆里喝茶的老人，沉默不语；自发的农贸市场，私自交易的人们脸上流露着不安和慌乱；在河南一处偏僻的小村庄，村民们躲在隐蔽的角落，用好奇、恐慌的眼睛打量着这群身扛“长枪短炮”的不速之客。被摄对象与导演形成了一种“被看”与“看”的关系。

在解说词方面，安东尼奥尼同样采取一种在语言、文化、风俗习惯、社会背景都迥然不同的“客位”视角，对画面进行解读。虽然短短的22天时间，不可避免地令这位行程匆忙的导演对中国古老文化产生误读，如他对长城防御外敌的军事功能显得不屑一顾，称之为“记载军事艺术无用性的丰碑”。但是，安东尼奥尼始却终坚持不借助任何外力，来诠释他亲眼所见的中国。事实证明，他摄于30年前的影片以及他写下的旁白，在今天的我们看来，都是如实且客观的。尽管在影片中，安东尼奥尼没有和任何一名中国人进行密切交流；尽管他也自谦地把这部影片比喻为观光客拍摄的旅行日记，然而，影片最后那句“画虎画皮难画骨，知人知面不知心”的画外音，却表达了他“因为行色匆匆而难捕捉到这个民族深邃内涵的担心，同时

亦是一个严肃导演的艺术自觉”。①

《从毛泽东到莫扎特》：积极热情的“主位”观察

《从毛泽东到莫扎特》为我们呈现了一个刚结束十年浩劫不久，逐步从封闭走向开放的中国。与安东尼奥尼的冷静、隐藏、思考与质疑不同，《从毛泽东到莫扎特》的导演默里·勒纳，则是热烈、直接、充满善意的。他用摄像机这双“电影眼睛”，热切而好奇地盯着美国音乐大师斯特恩身边发生的一切人与事。他甚至不满足于只是“冷眼旁观”，而是积极地走近被摄者，深入到他们的内心里。通过与被摄者的深度对话，以中国人的视角，来认识镜头前那些经历过荒谬与混乱年代的中国人，去探索中国文化的底蕴与生命力。

这种尽可能从当地人的视角去理解异质文化的方式，人类学上称之为“文化主位”。《从毛泽东到莫扎特》的“主位”视角，十分明显地体现在《从毛泽东到莫扎特》的同期声上。与《中国》相比，《从毛泽东到莫扎特》显著的不同之处在于，整部片子中，独白与对话的同期声比例更大，而画外音的解说词却很少。

“为什么十七八岁以上学生的琴不如七八岁的拉得好？”“为什么中国学生都极力想拉那些技巧性强、难度高的曲子而不能深入理解，自然表达？”这些疑问在影片前半部分久久萦绕在勒纳和斯特恩的心中。在后半部分，影片运用专访的同期声，由当时的上海音乐学院副院长谭抒真指出了症结所在：“因为‘文革’。”谭抒真面对镜头用一口流利的英文倾诉的画面，最令观众为之动容。他回忆了“文革”时期教西洋音乐被视为罪行，学校里有10名教师不堪侮辱而自杀的痛苦往昔，其中，尤以他

● 于宇

纪录片中的情景再现

1995年,中央电视台推出了第一部情景再现样片《忘不了》,此后,情景再现这种手法便在我国纪录片创作中广泛应用开来。“这种创作手法以其新颖、形象的特色得到许多纪录片创作者的喜爱,它在一定程度上弥补了现场不足造成的情节‘断层’,活跃了原本沉闷、单调的‘纪实’空间,丰富了纪录片的表現手段。”^①情景再现的引入使得纪录片在形式和内容上有所丰富,更使纪录片在时间和空间上得到了很大延伸,对纪录片的发展起到了不可替代的作用。

纪录片中情景再现的概念分析

1. 情景再现的含义

情景再现的概念有广义和狭义之

分。从广义上讲,情景再现泛指一切运用了情景再现创作观念与创作手法的纪实类电视节目。它的存在往往伴随着采访、评述等多种表现手段。此时的情景再现是作为一个节目整体呈现。^②

从狭义上讲,“‘情景再现’是纪实作品中的一种创作手法,指的是在客观事实的基础上,以扮演、搬演的方式通过声音与画面的设计,表现客观世界已经发生或人物心理的一种制作技法。”^③这种创作手法在历史题材纪录片中应用十分广泛,弥补了该类纪录片资料不足、叙事单一、情节单调等缺点,赋予了时下历史题材纪录片崭新的内容和形象。中国目前纪录片创作者多为此类,如著名的创作人张以庆、贾樟柯等。

2. 纪录片中情景再现的基本特征

讲述自己被关押在小黑屋、与女儿和外孙女五分钟会面的故事,最具感染力。这段画面前后,没有任何旁白,但是观众依然可以从谭抒真眼中饱含的泪水和突然的哽咽,理解一位高级知识分子在历经文革苦难后内心的愤懑和伤痛。

同样,“主位”视角的同期声对话,既让观众看到了双方的交流因政治立场不同而产生争议,也感受了斯特恩一行人面对中国古老文化时由衷的感动和赞叹。斯特恩和李德伦讨论莫扎特的同期声令人记忆犹新,李德伦用当时国内盛行的阶级斗争学说评价莫扎特的作品,而斯特恩则以一句“我并不认为艺术与政治有什么关系”作为回应。两种艺术观碰撞的背后,似乎暗示着文化交汇过程中有时面临的沟通无奈。另一方面,斯特恩在看到二胡、唢呐、芦笙、琵琶、京剧、杂技、口技时,饶有兴趣地对向演奏者不断追问,在中国人眼中,正是西方人第一次见到中国传统文化精粹时

的典型反应。

总而言之,尽管当时的勒纳来自发达的西方,但是在影片中,我们并没有感受到镜头背后的文化优越感。相反,令我们难以忘怀的,是影片以平等的视角传递出对中国的友善、理解与鼓励。诚然,《从毛泽东到莫扎特》和《中国》一样,都展示了不同文化间客观存在的差异。但是,它并不像《中国》那样因为差异而产生距离、产生质疑;相反,整部片子始终贯穿着一种平和的宽容。这也是为什么这部影片不像《中国》那样引起诸多非议,并被称赞为“对艺术、对文明以及对人道主义的理解方面的贡献”的原因所在。

视角的兼容与文化的共通

笔者认为,把握“主位”与“客位”间的辩证关系,对于跨文化纪录片的创作而言,大有裨益。简而言之,就是遵循“内外有别”的原则:反映本土文化

首先,真实性是纪录片的生命。纪录片创作的基本方法就是用事实说话。著名的纪录片导演张以庆在创作《英与白》过程中运用了大量的情景再现,比如在拍摄熊猫与饲养员的相处过程中,很多镜头都是张以庆刻意捕捉的。另外,用一些有张力的镜头来表现世纪末人们内心的骚动和没有归属感的心灵独白。但是,出发的动机都是源于纪录片的真实性。

其次,情景再现具有再现性。由于纪录对象不可复现,纪录片创作者常常要无奈地面对时光的背影与记录历史之间的矛盾,如何在有限的条件下尽可能完整地记录下历史的“立体档案”,把已经逝去却被人们所掌握的历史片断纪录下来,而又不失“真实”,是纪录片

题材的纪录片,不妨在创作中更多地运用“客位”的观察,摆脱固有的思维模式,跳出地域表层的束缚,以敏锐的感悟,对习以为常的文化现象进行一针见血的思索和批判;而在进行跨文化纪录片创作时,一方面应充分坚持“外来者”的客观立场,另一方面也要尽可能地将自己融入到所拍摄的异质文化中,尝试站在拍摄对象的“主位”角度,从本地人的思维模式和行为习惯出发,理解不同文化环境下个体的情感与思想。这样有利于克服“族际差异”所造成的障碍,在最大程度上不带偏见地反映异质文化。因为,真正优秀的纪录片不是加大不同文化之间的对立,而应该以促进人类的沟通和理解作为终极归依。

注释:

^①乐颜:《亲切而日常的〈中国〉》,《读书》,2005年第5期

(作者单位:厦门大学新闻传播学院)