

# 纪录片和搬演

聂欣如

**摘要:** 本文讨论了“搬演”在纪录片中的历史,及其在历史中所呈现出的不同的形态,并以主要的篇幅论述了纪录片中的搬演在 20 世纪末如何在西方发生了演变,以及这种演变所具有的美学意义。在讨论“搬演”问题的同时,不可避免地也涉及到一些相关的、纪录片自身的美学问题。

**关键词:** 纪录片;搬演;欺骗搬演;舞台艺术纪录片;明示搬演

**中图分类号:** J952

**文献标识码:** A

搬演<sup>①</sup>是指电影或电视在拍摄的过程中,用人工的方法创造环境,再现某些现实中已经不存在或根本就没有存在过的场面。这种方法是故事片制作中一种最根本的方法,一般认为在纪录片中是不能使用的。但是,

从纪录片的诞生直到今天,其中的搬演从来就没有绝迹过。这篇文章试图探寻纪录片中搬演现象的源流,并从美学上讨论其在纪录片中的意义所在。

## 一、历史上纪录片中的搬演

### 1. 欺骗搬演

众所周知,当卢米埃尔兄弟拿着他们的摄影机在大街上一阵乱摇的时候,电影就诞生了。——几乎与此同时,搬演也就开始了。《工厂大门》,这部电影史上的开山之作,同时也被称为纪录电影的创始之作,就有搬演的嫌疑。这部影片“自然的同时也包含了夸张”,一位专门研究纪录电影的理论家这么写道,“在这里,卢米埃尔兄弟借用了剧场中开幕与闭幕的效果(工厂的大门打开又关上)来框定动作。”<sup>②</sup> 尽管作者在他的书里对这部影片的许多“可疑”之处尽量地给与合理化的推理,但依然不能彻底消除搬演的痕迹。这可真是莫大的悲哀,纪录片似乎有“搬演”的“先天遗传”。

数年之后,当电影开始在美国大行其道的时候,搬演之风便愈演愈烈。在新闻报道

类的影片中,可以看到用拍摄模型火山来替代真实的火山爆发;用拍摄水池中的船模来替代海战;在探险片中,用从动物园买来的狮子来表现非洲原始丛林中的猎狮……等等。<sup>③</sup> 如果从纪录片的角度来描述这一时期的话,恐怕许多影片都要同纪录片自身的美学背道而驰。为此,我曾在一篇文章中主张将纪录片的起源推迟,至少要避开那个在影片中毫无顾忌地搬演的时代。<sup>④</sup>

我们把这个时期的搬演称之为“欺骗搬演”,是因为这个时期的搬演行为大多具有欺骗的性质,只要让观众信以为真,他们就会掏钱去观看。严格地说,这是一种以商业目的来规范的行为,同是否真实记录几乎没有关系。换句话说,这样一种方式在美学上根本不属于纪录片的范畴。尽管这样的说法有些绝对,但从理解纪录片的角度来说,这确是最根

聂欣如: 同济大学传播与艺术学院副教授

本的游戏规则之一。

尽管发财的欲望大于一切,恶意的欺骗搬演在那个时代也并不是毫无例外,同时还存在着一种善意的欺骗搬演。如为中国人所熟知的伊文斯,他曾在自己的许多纪录影片中使用了搬演。他在《摄影机和我》一书中说:“重现现场(也就是‘搬演’,笔者注)给纪录片的摄制引入了一个非常主观和个人的因素,导演的正直——他对真实的理解 and 态度——他说出主题的基本真理的意志——他对观众的责任感的理解。作为一个艺术家,他正在创造一个新的现实,这个现实会影响到观众的思想,并激励他们按他的影片表达的真理去行动。不包含这些‘主观’因素,纪录片的定义就是不完整的。”<sup>⑥</sup>伊文斯在这里所涉及的是一个纪录片制作中至今还会碰到的问题:事件已经发生,在时间上已经成为过去,你怎么去对待它。在今天,人们当然有各种各样的解决办法。比如,可以请当事人来描述事件发生时的情况——这成了纪录片中的一个流派;<sup>⑦</sup>但是在当时,这个问题可没有多少选择的余地,因为当时的影片是无声的。除了让观众看到之外,别无它途。因此欺骗也就成了一件无可奈何的事。问题仅仅在于,正如伊文斯所指出的:你讲述的是不是真理,你作为一个导演是不是正直。

平心而论,从观众的角度很难区别欺骗搬演的善恶。因此有时也不得不把“脏水和孩子”一起泼出去,这就是今天观众的态度。一旦知道你在骗他,他便从此对你失去信任。20世纪70年代初,伊文斯和他的妻子罗丽丹到中国拍摄文化大革命的时候,已经彻底地放弃了他早年的搬演理论。有趣的是,那时搬演在中国正大行其道,迫使伊文斯将成千上万尺的胶片扔进了垃圾桶,并不停地同又一个与他配合工作的中国人发生争论。

## 2. 被迫搬演

从上个世纪的20年代末开始,人们已经能大致区分出那些搬演和非搬演影片的区别了。这里所说的“大致”,并不是指观众的品味

有了变化,或他们观看影片的选择有了明确的目标;而是指一些电影工作者的美学趣味产生了分化。如弗拉哈迪,坚持在自然的环境中拍摄,坚持不使用职业的演员,因此而被誉为美国的“纪录电影之父”。英国的格里尔逊,开创了英国纪录电影学派,并首创同政府合作,将纪录电影作为一种实用的教育和宣传工具。可以说,他是纪录电影进行深入思考的第一人。他给纪录电影罗列了三条原则:“(1)……摄影棚影片大大地忽略了银幕敞向真实世界的可能性,只拍摄在人工背景前表演的故事,纪录片拍摄的则是活生生的场景和活生生的故事;(2)……原初的演员和原初的场景能更好地引导银幕表现当代世界,给电影提供更丰富的素材,赋予电影塑造更丰满的形象的能力,比摄影棚的技师重新塑造的世界生动得多;(3)……取自原始状态的素材和故事比表演出来的东西更优美(在哲学意义上更真实)。在银幕上,自发的举止具有特殊的价值。”<sup>⑧</sup>纪录片在格里尔逊那里是活生生的、美的、丰富多彩的;搬演则是虚假和丑陋的。可以说,这是第一次将故事片同纪录片在美学上进行了准确的区分。他们不会再像以前那样不分彼此,这是一个巨大的进步,格里尔逊功莫大矣。出于这样一种美学的观念,在纪录片中的搬演应该不会再出现了吧?

尽管当时纪录电影的先锋派在主观上已经杜绝了搬演的可能,但在某些情况下他们又不得不重新拾回被他们弃之如敝屣的搬演。这看上去有些矛盾,既然已经摒弃,为什么还要回头?这同当时的科学技术的发展有关。当时还没有高感光的胶片,在室内的拍摄一般都要打灯光。这样一来,根本就无法维持一个自然的环境。而且当时一般的室内还不具备能够用于电影摄影的用电设施,所以,只要一进入室内,许多东西便只能在摄影棚里拍。英国纪录电影学派的著名纪录影片《夜邮》,表现的是英国邮政工人在夜晚工作的情形,其中有许多在火车上的镜头。这部影片的实际拍摄过程“是把火车拉到一个摄影棚里,

让邮差到车厢里去，经过打灯布光之后才进行拍摄。为了制造整个事态像是真的发生在火车里一样，就在车厢底下装上弹簧，使车厢晃动，演员经过排练后进行拍摄。”<sup>④</sup>“看起来像是在拍故事片，但拍出来的却是一部纪录片，没有人对此提出过怀疑。

直到1960年，纪录片彻底摒弃搬演的理想才算有了实现的可能。这一年美国人发明了16毫米的肩扛式摄影机和同步录音设备。这可以算得上是一个纪录电影史上的革命。没有技术上的进步就没有以后的“直接电影”、“真理电影”这些对后人发生过重大影响的纪录电影流派，也没有今天意义上的纪录片。有人把60年代以前的纪录电影称为“默片美学”的时代，言下之意就是60年代以前的影片尽管有了声音，但却少不了配音，配音本身就是一种搬演。这样一来便在60年代划了一条线，似乎60年之前的纪录片都是搬演的、不真实的，在搬演和不真实之间画起了等号。这是我所不能同意的。真实与否的关键在于美学的观念而不在技术。被迫搬演形式上是被迫的，其实质未必就是假。换句话说，我们大可不必将60年代之前的纪录片都看成是不能令人信服的。技术上的革新尽管意义重大，但不能因此而彻底否定其前身的历史。那些认为真正的纪录片诞生于20世纪60年代的观点，我认为是一种技术至上主义，是不值得推崇的。因

为技术不可能决定人的美学思想。由技术原因所造成的搬演，其真与假的判定，我认为要从两个层面上进行思考：第一，过去的人拍的片子是给过去的人看的，人们对于真与假的认定是随着时代的不同而变化的；第二，真与假永远都是相对的概念。今天我们认为配音是搬演、做假，那是因为我们有了同步录音的技术。明天也许我们有了更高的技术，能将摄像机和录音设备制作得异常微小，在拍摄时再也不会引起对象的注意。那时的人们也许会今天我们今天的时代称之为“大机美学”时代，他们将无法理解，我们扛着那么大的机器，耀武扬威地站在对象的面前，拍下的东西也能算是“真实”。后天，我们的技术更高，所有的图像都是三维的，后天的人们同样也无法理解，今天“二维美学”创造的图像，居然也是“真实”……，这样的推理可以无穷无尽。技术至上主义既不是纪录电影赖以生存的根本，也不是消除搬演的不二法门。德国电影史学家对于60年代的摄影技术的革新说了这么一番话：“纪录电影征服了一块新的领地。为了用摄影机的贴近来达到克拉考尔所幻想的‘拯救表象的真实’，这样一个重要的前提，现在用新的技术事实上已经完成。同时，无疑也表现出来了，这样一种新的技术并不能使纪录工作免受公共机构的利用和避免堕入新形式化，同时也不可能对外来的束缚产生免疫。”<sup>⑤</sup>

## 二、现代纪录片中的搬演

### 1. 历史心态的延续

赤裸裸的欺骗搬演是纪录片同故事片不分彼此、纠缠不清的那个时代的产物。今天的人们早已唾弃了这种令人感到厌恶的方法。尽管如此，欺骗搬演直到今天仍未绝迹。过去同今天尽管在技术上有天差地别的变化，但今天出现的欺骗搬演，在实质上同过去并没有什么不同。100年前的欺骗是为了获取经济上的利益。今天的欺骗在很大程度上依然是为经济利益所驱动，只不过不那么直接

罢了。一般来说，今天纪录片中设置搬演的地方，往往是需要用它来打动观众，而正是观众的数量，决定了广告的收入。“收视率”是全世界几乎所有电视台都念念不忘的一本“圣经”。尤其是私营电视台，广告收入就是它赖以生存的生命线。

日本专门制作、播出纪录片的NHK特别节目，在1992年被揭露在一些高收视率的纪录片中有搬演行为之后，1993年对其中一些高级职员进行了降职、减薪的处分。有学者认

为：“收视率并不能反映出纪录片的真实与否，相反却能看出电视消费与媒体市场的景气与否。从这个意义上看，真正能操纵日本电视纪录片制作的，不一定是‘制作者’的良知，更有可能是维持电视媒体经营的金钱。换言之，如若不能从其经营体制上对其加以解剖，并明示于人的话，那么纪录片的搬演、造假问题就永远不会偃旗息鼓。”<sup>⑩</sup>这个分析尽管不错，但结论却似乎过于悲观。如果我们把纪录片也作为一个商品来看，当然不能排除以次充好，以假乱真的情况，但从一个长远的商业利益来看，信誉的破坏乃是对企业最根本的打击，这也是许多企业决不放弃自己商品质量的原因。我想，一个作为企业的电视台，有把纪录片做好的可能。那种“杀鸡取蛋”的心态，似乎更符合目前某些中国的商家。

在中国，纪录片的制作方兴未艾。我们有没有类似西方的那种恶意欺骗搬演的情况呢？如果说纪录片节目是承包的、有竞争的，那么显然也会出现同西方类似的情况。如果是没有竞争的，我认为欺骗扮演的情况同样也还是有可能发生，只不过是善意的罢了。据有关资料，“中央电视台有一个摄制组也拍过天葬，从光线处理、镜头角度以及规模上都超过了山杉忠夫的《天葬》。那次对于天葬的拍摄是有周密的组织计划的，他们只想拍到天葬，但苦于没能赶上有人去世，于是乎杀了一头牛，让喇嘛和天葬师们以及‘亲人’们吹吹打打扛着牛肉上山了。”<sup>⑪</sup>中央台尚且如此，其它地方台就不用说了。

不过，不论是善意的还是恶意的，欺骗搬演已经不为今天的观众所接受，这类搬演大多小心翼翼如履薄冰，一旦露出马脚，影片的制作人往往身败名裂。节目的播出和制作单位也跟着蒙受损失。

## 2. 从被动到主动的过程

纪录片中的搬演，在纪录片这个家庭中的地位，从“古”至今可以说从来没有被认可过。其原因是显而易见的，搬演就是欺骗。搬演似乎从来就是那些心术不正或图谋不轨者

不登大雅的伎俩，就连那些善意者也被不分青红皂白地笼罩其中。

20世纪末这种现象有了改观。<sup>⑫</sup>搬演不再偷偷摸摸，而是堂而皇之地登堂入室，出现在某些纪录片中。这是一个很有趣的现象。作为纪录片，它必须维持自身的美学价值，否则就不成其为纪录片。一般来说，搬演是同真实纪录背道而驰的。“搬演”这两个字本身，便意味着一种非自然真实的状况。那么，搬演又是怎样从欺骗变成了纪录片中可以接受的真实呢？

首先我们要搞清楚的是，在纪录片的范围内，搬演的家族里是不是清一色的“地痞流氓”，其中有没有“正人君子”？回答是肯定的。舞台艺术纪录片是公认的纪录片，从头到尾都是搬演，但却跟欺骗毫无关系。由于舞台艺术纪录片在形式上同一般纪录片不同，人们在讨论纪录片的时候似乎根本就没有把它考虑在内。确实，舞台艺术纪录片同其它纪录片相比显得十分被动，它几乎没有作为一部影片的自身的价值，它的价值是属于他所表现的对象。难怪人们在讨论纪录片的时候忽略了它的存在。但是，作为一种纪录的方式，又没有人能够否定其作为纪录电影的美学形式。也就是说，没有人否认它是纪录片。问题的关键在于，搬演在舞台艺术纪录片中并不具有欺骗的性质，因为观众很清楚地知道，影片中出现的事物不是现实，而是表演。

突破可能就是从舞台开始的。<sup>⑬</sup>1981年制作的纪录片《猫王传奇》(This is Elvis)是一部很普通的影片，制作者没有加上任何自己的观点，但显然对猫王没有敌意。这是一部可以在大范围销售而又不指望到电影节一展身手的影片。从这部影片中，我们可以看到一些搬演进入纪录片的早期现象。影片有一段表现了埃尔维斯因打架而被法庭传讯。在这一段的前面，被加上了一段埃尔维斯在一部故事片中表演打架的镜头。这是一段“舞台艺术纪录片”。这种将搬演的镜头同纪实的镜头并列的做法，正是日后搬演式纪录片最常见的

方法。搬演进入纪录片最根本的美学原理——让观众知道搬演正在进行——在这部影片中已经开始具备，尽管看上去还有些笨拙。另外，这部影片在大量使用纪录片镜头的同时，也使用了演员。在影片的开头，用故事片的手法简略地交待了埃尔维斯的青少年时代。因此这部影片的开头看上去更像是故事片而非纪录片。这样一种将故事片的形式不加任何说明同纪录片放在一起的做法，在一般情况下应归入“欺骗搬演”一类。但是在这部影片中，在大量纪实镜头的映衬之下，搬演显得非常突兀，换句话说，观众能很清楚地感觉到这些是搬演的镜头，因此这些镜头并不具备“欺骗”的性质。人们开始逐渐认识到，只要把搬演的形式或者说过程让观众知道，在纪录片中使用搬演完全是可行的。在这方面进行尝试的一些电视节目可能是受到了诸如《猫王传奇》这一类影片的影响，开始把搬演作为节目的一个部分。今天我们经常看到这类搬演出现在有关刑事犯罪的节目之中，这是因为刑事犯罪几乎没有现场被拍摄到的可能。

20世纪末，大型的搬演式纪录片出现了。这标志着在纪录片中使用搬演的手法已经成熟。《死亡游戏》是一部德国人拍摄的大型搬演纪录片，长约3个小时。分析这部影片中搬演手法的运用，能我们对西方纪录片中的搬演有一个比较清晰的认识。《死亡游戏》讲述的是20世纪70年代德国恐怖分子绑架经济界要员，以及劫持飞机等一连串震惊世界的事件。其中有一个片段是有关恐怖分子杀害机组人员的。

这样一个片段看起来像大制作的惊险故事片，飞机、军队、恐怖分子，一切都用搬演的方式再现。但是它与一般的故事片有一个最大的不同：故事片强调气氛的营造，要使观众入戏。而在这个片段中，却不停地插入对当事人的采访，使观众时不时地离开搬演所造就的气氛，始终停留在一个清晰地意识到搬演与非搬演的状态。这就是观众在欣赏故事片与欣赏纪录片时的不同。用一个不甚恰当的比喻，我们可以把这个片段看成是一个长长的果仁面包，果仁是它的真实所在。当我们看着这个面包的时候，我们看到的最多只是一个有着果仁意味的面包，或者说只是一个现实主义的作品。只有把这个面包切开，我们才能看到里面的果仁，或者说看到真实的所在。那些同搬演完全不同时态（影片中被采访的人物比他们的扮演者大了20多岁）、不同气氛的采访，如同一把刀，切开了那个看上去近乎完美的面包，破坏了那种营造出来的完整的气氛。短短的一段情节，被“切开”了7次。这就是纪录片与故事片的不同。这就是搬演在纪录片中存活的方式之一。这种方式因为真实地显露了搬演的过程，或者说搬演的形式，从而使搬演与欺骗性剥离，以一种“舞台艺术纪录”的方式出现，成了能为纪录片观众所接受的真实的一个部分。同时也使自己完完全全地同故事片中的搬演相区别。

如果要给这种搬演方式一个名称的话，可以称其为“明示搬演”。这个“明示”所表现的不仅仅是被搬演的内容，同时也包括了整个搬演的形式。搬演不再是不为观众所觉察的，而是被明确标示出来的。

### 三、走向商业化而引发的思考

纪录片中搬演手法的运用显然同纪录片走向商业化有关。使用了搬演的纪录片，在可看性和感官刺激方面都较传统的纪录片大大加强。在不违背纪录片自身美学的前提下，手段的丰富应该是一件值得庆贺的事。

但是，纪录片能走向商业化吗？走向商业化之后它的前景如何？这是困扰着我的问题。

纪录片要反映真实，这个真实只同它自身的存在相关，而同任何其它的因素如商业化、收视率，甚至真理、正义都无关。事实上，

纯粹的纪录片是不存在的。当纪录片同真理、正义发生关系的时候我们往往会比较放心。那么,当纪录片同商业化发生比较密切

的关系之后,又会出现什么样的后果呢?这是一个值得进一步关注和研究的问题。

## 注 释

①这里所说的“搬演”是指将整个的环境,包括环境中的人物的再现。也有人写成“布置重拍”或“再现现场”,这种写法多见于译文,其内容不错,因为现场之中自然是有人物的。但在中国人的感觉中,这两个词更多涉及到的是“物”。另一个极端是随意地用“扮演”来替代“搬演”,这样又成了“见人不见物”,再现的环境被忽略。因此,我认为只有“搬演”才是准确的表述。

②Richard M. Barsam:《纪录与真实》,台湾,远流出版事业股份有限公司,1996年5月,第47页。

③参见埃里克·巴尔诺:《世界纪录电影史》,北京,中国电影出版社,1992年。

④聂欣如:《纪录电影的起源》,北京,《电影艺术》,1998年第3期。

⑤乔依斯·伊文斯:《摄影机和我》,北京,中国电影出版社,1980年9月,第69页。

⑥参见汉斯·迪特·格拉伯:《我走向谈话电影之路》,选自彼得·齐默曼主编:《电视纪录主义——回顾与展望》,德国,Oelschlaeger出版社,1994年,第181~196页。

⑦约翰·格里尔逊:《纪录电影的首要原则》,选自单万

里主编:《纪录电影文献》,北京,中国广播电视出版社,2001年5月,第501~502页。

⑧单万里:《纪录与虚拟》,选自单万里主编:《纪录电影文献》,北京,中国广播电视出版社,2001年5月,第9页。

⑨克劳斯·克莱梅尔:《德国纪录电影的双重困境》,选自单万里主编:《纪录电影文献》,北京,中国广播电视出版社,2001年5月,第112页。

⑩钟以谦,张雅欣:《NHK纪录风波之后》,选自姜依文主编:《生存之镜》,北京,北京广播学院出版社,2000年6月,第224页。

⑪高峰:《电视纪录片及其审美选择》,北京,中国广播电视出版社,1996年8月,第32页。

⑫参见聂欣如:《西方纪录片的商业化倾向》,选自单万里主编:《纪录电影文献》,北京,中国广播电视出版社,2001年5月,第792~798页。

⑬这只是一个推测,要确切地证明这一点对我来说非常困难。希望以后能看到支持或推翻这一推论的实证资料。

(责任编辑:陈晓东)

## 第10次国际历史教科书学术会议在同济大学举行

由同济大学德国问题研究所和韩国汉城国际教科书研究所联合举办的第10次国际历史教科书学术会议于2001年10月23日~24日在同济大学举行,主题为“亚洲国家历史教科书中的抗日运动”。来自中国、韩国、日本、泰国、新加坡、美国、德国、瑞士的30多位专家学者围绕这一主题进行了学术交流,瑞士与韩国驻沪总领事应邀出席了这次会议。在为期两天的会议中,与会的专家学者以大量的史料、丰富的图片和图像,运用多媒体演示手段,就会议的主题作了观点鲜明的主题发言与全面评述,并披露了一些鲜为人知的当年日本军国主义在亚洲各国犯下罪恶的历史事实。

在分析、评价日本对二战历史的态度和立场时,与会者以德国为例进行比较,展开热烈的讨论。各国学者对中国、日本和韩国学者不断以新的研究成果揭露日本侵略亚洲各国的罪行给予高度评价,认为将确凿的历史事实公布于众并教育后人,是回击当前日本右翼在历史教科书问题上的恶劣行径的一个重要任务。通过交流,参加本次会议的专家学者强烈地意识到,各国学者应加强相互间的交流与合作,借鉴受害国与德国在解决历史教科书问题上的经验,共同研究如何正确处理好这一重要的历史问题。