

拉丁美洲电影的纪录片倾向

The Documentary Inclination of Latin American Films

文 魏然 / Text/Wei Ran

提要：在当代拉美电影的发展进程中，纪录片不仅占据了重要地位，许多虚构作品的原创性也来自纪录片风格。本文以战后意大利新现实主义的引入为开端，依照时代演进次序，考察了一组重要拉美剧情的纪录片倾向。倘若说在 20 世纪 50 年代初期实验中，电影人仍旧信任镜头具备捕捉真实的能力，而在新电影时期，纪实手段在更多情况下提供了批判思考的路径，那么 80 年代以来，《伊拉塞玛》《中央车站》等代表性影片又提出了重新思考纪实与虚构之间互动关系的路径。

关键词：纪录片倾向 新现实主义 拉美新电影 纪实与虚构对话

20 世纪 50 年代以降，在拉丁美洲电影的名作序列中，大量纪录片引入瞩目，如阿根廷电影大师费尔南多·索拉纳斯(Fernando Solanas)与奥克塔维奥·赫蒂诺(Octavio Getino)的《熔炉时刻》(*La hora de los hornos*)、古巴新闻纪录片《现在!》(*Now!*)、《河内：十三日星期二》(*Hanoi martes 13*)、哥伦比亚纪录片导演豪尔赫·席尔瓦(Jorge Silva)和玛尔塔·罗德里格斯(Marta Rodríguez)的《烧砖人》(*Chircales*)、智利流亡纪录片导演帕特里西奥·古斯曼(Patricio Guzmán)的《智利之战》(*Batalla de Chile*)，乃至更晚近的《光尘之忆》(*Nostalgia de la luz*)、《珍珠纽扣》(*El botón de Nacar*)等等。研究者里斯特(Peter Rist)在 1989 年的论文《纪录片冲动和第三电影理论在拉丁美洲》中强调，索拉纳斯与赫蒂诺将电影，尤其是电影的纪录片模式，视为社会分析、政治行动和社会改造的工具。里斯特将这种看待电影功能的倾向称为“纪录片冲动”(Documentary Impulse)。(1)

实际上，在当代拉丁美洲电影中，存在着大量难以用故事片或纪录片尺度进行界定的重要文本，甚至某些在传统上被认为毋庸置疑属于虚构作品的影片里，如古巴电影《欠发达的记忆》(*Memorias de subdesarrollo*)，观众也能发现大量穿插其间的纪录片片段。混淆纪录片与故事片的边界，在世界电影史上早已不算什么创新。研究者柏佑铭(Yomi Braester)就曾使用与里斯特完全一致的表达——“纪录片冲动”，来描述面对北京等大城市的快速发展过程中，当代中国故事片渴望保留那些行将消逝的空间的记录冲动。(2) 普泛而论，我们甚至可以说任何电影都携带着“纪录片特征”，因为摄影机所欲捕捉的人物、景观、器物都曾在真实世界里存在过，并且瞬息逝去、难以复现。然而，某一地区、某一时段的电影文化，刻意呈现出纪录片与故事片语体的重叠，这一现象应当引起研究者的关注；而不同国家、不同时间段的拉美电影作者，基于不同动力，纷纷在故事片里采取纪录片策略，其中差异也值得玩

味。正像拉美电影研究者查南(Michael Chanan)在其重要论文《纪录片的再发现：文化语境和意图性》一文所指出的，拉丁美洲新电影包含着不同的形式与风格，艺术家不会恪守封闭的艺术观念，比如“古巴人认为社会主义现实主义只是一个空洞的概念，因为这个概念能同时函纳邦达尔丘克(Sergei Bondarchuk)和塔可夫斯基(Andrei Tarkovsky)”，但不论如何，“纪录片在拉丁美洲新电影中占据了中心位置，而其他许多虚构作品的原创性也来自纪录片文献与纪录片风格”。(3)

本文的考察对象正是那些虚构作品当中的原创性，之所以在标题的“纪录片”之后再加上“倾向”字样，是为了强调文章将讨论的文本属于那类通常难以归入传统纪录片的拉丁美洲电影。研究所期待的结果，是大体依照时代演进次序，分析这些电影文本如何借用纪录片的美学技术，书写并讨论发生在拉丁美洲的当代经验。

一、逼近现实：50年代中期到 60年代末

拉美电影里的纪录片冲动，携带着意大利新现实主义的影响。这一影响的谱系可以从古巴电影艺术与工业研究所(Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica, 其简称为 ICAIC)的两位创立者——古铁雷斯·阿莱亚(Tomás Gutiérrez Alea)和胡里奥·加西亚·埃斯皮诺萨(Julio García Espinosa)的求学经历中，厘出清晰

(1) Peter Rist, "The Documentary Impulse and Third Cinema Theory in Latin America: An Introduction", *CineAction*, no. 18 (1989): 60-61.

(2) Yomi Braester, "Tracing the City's Scars: Demolition and Documentary Impulse in New Urban Cinema", In Zhen Zhang, ed., *The Urban Generation*. Durham: Duke University Press, 2007. pp. 161-180.

(3) See Michael Chanan, "Rediscovering Documentary: Cultural Context and Intentionality", In Michael T. Martin. *New Latin American Cinema (Volume One): Theory, Practices, and Transcontinental Articulations*. Detroit: Wayne State, ed., University Press, 1997. pp. 201-217.

的脉络。两人都曾在 20 世纪 50 年代早期，赴意大利罗马的电影实验中心学习。彼时的罗马是新现实主义电影艺术的重镇，新现实主义的拍摄方式和理论，无疑给两位青年电影人留下了深刻印象。返回古巴后，两人合作拍摄于 1955 年的《烧炭工》(*El Mé gano*) 就是一部混杂着纪实因素与虚构因素的有趣文本：一方面，影片以纪实方式描述了烧炭工人如何在哈瓦那南部的沼泽地里获取木材、沿着河道将木材运往烧炭炉，刻画了工人家庭的简陋居住环境以及他们的民间娱乐活动；另一方面，创作者又将劳工与资本家之间的冲突做了戏剧化处理：劳动者宣告“这样的生活不能继续下去了”，同时捏紧拳头，揉碎了手中的资方文书——这一特写构成了叙事的终点，也预示了革命风暴即将来临。正像影片宣告的，1959 年古巴革命胜利，埃斯皮诺萨与阿莱亚成为革命之后电影机构的领导者。1960 年，他们所拍摄的几部影片，如埃斯皮诺萨的《古巴起舞》(*Cuba baila*) 与阿莱亚的《革命故事》(*Historias de la revolución*)，仍旧可以清晰看到意大利电影人萨瓦蒂尼(Cesare Zavattini)的影响。

新现实主义在拉丁美洲的影响并不止于古巴。阿根廷电影人费尔南多·比利(Fernando Birri)也曾赴意大利求学。返回阿根廷后，他指导一所地方大学社会研究所的学生们，于 1958 年拍摄了社会调研型影片《请扔一角钱》(*Tiré Die*)。《请扔一角钱》和《烧炭工》一同作为从意大利引入新现实主义电影模式的前驱，着力于展示“被银幕遗忘的人民”。影片中，比利遵循了布莱希特所主张的“间离效果”，即便电影展示了依赖过路火车乘客扔下的几枚镍币而糊口的贫穷人群的生活，叙事方式也并不促使观众因悲悯而抽泣，而是敦促观影者就此展开反思。《请扔一角钱》的拍摄质量是相当粗糙的，以至于受访者的发言还需画外音做修补。但这种粗糙恰好与埃斯皮诺萨提出的“不完美电影”(Cine Imperfecto)的概念相吻合：拉丁美洲电影质量的不完美是拉美贫穷的一个具体符号，正因为其不具备好莱坞电影的完美，才有戳破虚假现实的社会效果。⁽⁴⁾

不难发现，在 20 世纪 50 年代“纪录片倾向”的第一阶段，拉美政治电影的作者们更多的是将纪录片策略视作“祛魅”工具。这一观点呼应着 20 世纪六七十年代世界电影理论家的时代之声，当时几乎所有重要的理论家都在攻击好莱坞电影的幻觉效果，批判影像与现实极端割裂。从彼时拉美电影人的宣言里，可以读出，他们仍旧颇为天真地信任摄影机捕捉现实的能力，单纯强调如何才能逼近现实。但随着更深入的电影实践的展开，新现实主义的追求逐渐演进了批判思维和理性观察的代名词，“记录”也不再是自身的目的，进而变成了与更大的政治、经济、社会网络相互对话的途径。古巴导演圣地亚哥·阿尔瓦雷斯(Santiago Álvarez)的作品就是这种

发展趋势的代表。

依据影片的功能，古巴电影人曾将纪实性影片分为“谴责电影”(cine denuncia)、 “政论电影”(cine ensayo)、 “证言电影”(cine testimonio)、 “战斗电影”(cine de combate) 四大类，而阿尔瓦雷斯的作品不仅覆盖了上述全部类型，也超越了传统纪录片的范畴。《现在！》《LBJ》《79 个春天》等短片，使用图片摄影、新闻档案、流行音乐，早已不是单纯的“事件记录”，已然成为了政治介入的直白表达和询唤革命新人的政治动员。例如，时长仅为六分钟的《现在！》一片，以美国黑人爵士女歌手莉娜·霍恩(Lena Horne)的同名歌曲为音乐底衬，将美国新闻、图片摄影中的美国警察对非裔公民施加肉体暴行以及种族对抗的影像联缀起来，最终呼唤着被压抑的种族“就在此时此刻”挺身抵抗，做你死我活的武装斗争。阿尔瓦雷斯的纪录短片给观影者勾勒出共产主义和资本主义两大阵营善恶对决的世界图景，他那种明晰直露的政治动员语汇，使得其作品早已溢出了强调的客观纪实的传统纪录片范畴，同时也比新现实主义走得更远。

二、以纪实撰写历史：60年代末到 70 年中期

自 60 年代末到 70 年代中期，包括巴西新电影、阿根廷“第三电影”、玻利维亚原住民电影在内的新电影(Nuevo Cine Latinoamericano)进入鼎盛时期。此时，许多拉丁美洲导演都以虚构方式成功地讲述了这一地区的现实与特性，也有相当多的作品将纪录片嵌入虚构作品之中，为虚构话语提供历史语境。这一策略调整了故事片与观众之间的关系，改变了电影的表意效果。古巴电影《欠发达的记忆》、智利电影《纳胡尔托罗的豺狼》(*El Chacal de Nahueltoro*, 1968—1969) 与玻利维亚电影《人民的勇气》(*El coraje del pueblo*, 1971) 是这一策略的代表。

古铁雷斯·阿莱亚执导的《欠发达的记忆》，影片故事发生于首映的七年前，即 1961—1962 年间。两个历史事件可作为影片故事起止的时间坐标点，即从吉隆滩事件到古巴导弹危机——这一时段是“冷战”历史上最具张力的时刻，也是古巴政权努力在民众中间创造政治认同，通过明确社会主义性质以完成最深刻的社会动员的时段。在影片起始段落，观众看到 1961 年哈瓦那国际机场里的一段纪实影像，而主人公、属于中产阶级上层的塞尔希奥正在目送即将离开这个国家的父母与妻子飞往迈阿密。亲人去国，但塞尔希奥本人并不愿意，他内心厌弃无聊的古巴中产阶级，然而在革命后的哈瓦那，他也

(4) Julio García Espinosa, "Por un cine imperfecto", en Secretaría de Educación Pública, ed., *Hojas de Cine Testimonios y Documentos del Nuevo Cine Latinoamericano (Volumen III)*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1988. pp. 63-77.

并没有自己的位置。于是从这一天起，镜头就跟着他在哈瓦那游荡，与他一道注视着街头变幻的人群，直到震动世界的导弹危机爆发。影片的最后段落，我们看到人群已经行动起来，准备迎接社会重组，抵抗美国所支持的雇佣兵入侵。此时的塞尔希奥为什么只能停在原地，而不能参与到任何共同行动中来？直接的答案是他被资产阶级的价值框架所制约。城市知识分子的状态也呼应着埃斯皮诺萨在《不完美电影》中所提出的尖锐问题：既然长久以来，都是本土与国际的文化精英形塑了艺术形式，那么观影者如何能跨越文化精英所带来的障碍？阿莱亚敦促观影者做出反思的策略之一，便是插入纪录片段落。影片中，塞尔希奥从书店随意购买了一册左翼书籍《资产阶级道德与革命》。通过他的朗诵，观众得知此书写于古巴成功阻击吉隆滩入侵、俘虜大批雇佣兵之后。朗诵同时，一段新闻短片（阿莱亚本人的作品《入侵者的末日》）穿插进入虚构叙事。这部学术专著认为，吉隆滩入侵者的构成体现了资产阶级国家的政权结构，但在公开审讯中，政客和教士总是拒绝看到原先社会结构中的凶手是如何为前政权服务，进而维护他们的社会地位。塞尔希奥充当画外音，为我们朗读法庭审判入侵者的记录：这些俘虏者没人能清晰意识到个人与集体的辩证关系，他们不承认自己实际上是反革命势力中的成员。塞尔希奥为我们念道：“这些人或者强调个人性，远离集体，拒绝其他人的污染，或者沉溺于组织中，隐藏自己的责任。”但不无反讽的是，塞尔希奥本人没有意识到，他自己也是个“拒绝他人污染”的古巴社会里的“多余的人”。阿莱亚将故事片与纪录片做重叠的同时，也将个人视角和历史视角并置在一起。通过这段纪录片，观众能超越主人公的视角：可以通过塞尔希奥的眼睛观察，也能通过摄影机的实录，回答塞尔希奥在影片中提出却无从回答的疑问。

智利导演米盖尔·利丁(Miguel Littín)的第一部故事长片《纳胡尔托罗的豺狼》改编自1960年智利轰动一时的真实犯罪事件。影片前半段，如编年史般记录了目不识丁的流浪农民何塞的童年与少年生活，以及他如何结识农妇罗莎，并在一次酒醉后，残酷杀死了罗莎和她的五个孩子。随后段落里，何塞被逮捕入狱、遭审判，他的罪行引发社会热议并最终被判处枪决。纪录片的阑入是通过影像风格的转化而实现的：交代何塞的童年生活、流浪遭遇及其罪行的段落，影像风格近乎直接电影，而法庭审判、记者质询、人们对罪犯的攻讦，则依照了故事片的语言惯例。这一影像风格的转换，以何塞被捕入狱后，第一次跟狱友踢球时脸上露出微笑那一刻为标志。随着何塞在监狱中理去乱发，他不再排斥社会交往，不仅投身足球赛，而且依照监狱训导安排，学习智利历史，试着练习新手艺，甚至还组装了一把吉他——显然，逮捕、审判这位社会边缘人之后，

国家力图将他调教为合格的智利人，即便他最终将被处决。显然，利丁用反讽的方式建立了一组相互勾连的二项对立，即纪实/虚构，直接/间接，野性、未驯化的/文明、程式化的。随着政府将何塞改造成智利公民，影像也从直接电影的纪录片风格逐渐转换常规的故事片风格。然而经历了这样的转变，观影者将不禁产生这样的疑问：国家有什么权力训导、惩处这样一个从未谙熟文明规则的局外人？正是因为这种叙事策略，在阿连德政府执政时期（1971—1973），《纳胡尔托罗的豺狼》引发了民众对于教育与社会融合问题的广泛讨论。

倘若说《欠发达的记忆》在剧情中嵌入纪实片段，而《纳胡尔托罗的豺狼》将近一半篇幅使用纪录片式的影像风格，那么，玻利维亚电影《人民的勇气》则将纪实与虚构的模糊界限推向了极端。1971年托雷斯政府时期，玻利维亚著名导演桑希内斯(Jorge Sanjinés)接受意大利国家电视机构(RAI)的邀请，允诺为该机构策划的“拉丁美洲导演看拉美”系列电影拍摄其中一集——这就是后来讲述“二十世纪矿场大屠杀”的影片《人民的勇气》的缘起。桑希内斯和他领导的电影团体乌卡矛电影小组(Grupo Ukamau)，谋求拍摄“与人民一道”的电影，因此拒绝传统故事片的制作方式。⁽⁵⁾桑希内斯曾撰文指出，他的代表作《雄鹰之血》因为“采用故事片的惯用技术来讲述历史事实，由于其形式限制而未能记录事实”。⁽⁶⁾为此，《人民的勇气》完全依据“二十世纪矿场大屠杀”亲历者的记忆来组织，邀请屠杀幸存者来扮演。这样一来，通过打破电影的精英特质，实现集体参与，原本可能湮没无闻的历史见证人通过电影再一次成为历史的行动主体。

桑希内斯和其他在60年代末至70年代中期活跃于影坛的新电影导演们一样，对习自西方主流电影工业的故事片惯例抱有深刻怀疑。正是出于这种批判意识，他们不同程度地引入了纪录片形式，以期创造一种另类电影语言。在上述案例中，纪录片不仅提供了叙事的历史语境，甚至提供了一种讲述经验的批判性的“历史编纂学”。

三、纪实与再现的互动：80年代以来

进入20世纪80年代，“短暂的20世纪”行将终结，一如世界上其他地区，拉丁美洲也面临着“去革命化”的历史处境，思考影像对现实中介作用的方式也发生了相应调整。即便如“第三电影”理论的创作者索拉纳斯，也开始向作者电影靠拢。总之，

(5) 参见魏然《豪尔赫·桑希内斯：原住民电影与闪回的政治》，《北京电影学院学报》2015年第6期。

(6) Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *Teoría y Práctica de un Cine Junto al Pueblo*, Ciudad de México: Siglo Veintiuno, 1979. pp. 13-33.

这一时期的电影人绝少要求取消再现或戏剧化表演，而是致力于在社会环境与戏剧化表演之间创造一种新的对话关系。社会与表演之间如何互动的议题，替代了取消再现的诉求。

实际上，公映于1980年的巴西电影《伊拉塞玛：穿越亚马逊》(Iracema, Uma Transa Amazônica)已然显现出对纪实与虚构互动的再思考。博丹斯基(Jorge Bodansky)与森纳(Orlando Senna)所执导的这部影片，由西德电视台资助，从被诱拐的少女伊拉塞玛的眼光，勾勒了亚马逊高速公路修筑时期的社会样貌。影片被认为是巴西“保守主义现代化的隐喻”，最终揭示的是巴西社会的组织原则。⁽⁷⁾女主人公、年仅15岁的女孩伊拉塞玛遇上了来自富庶南方、绰号“大巴西”的卡车司机塞巴斯蒂安昂。女孩登上他的卡车，一同穿越新近由威权政府修筑的亚马逊高速公路，并很快被他抛弃。伊拉塞玛就如同高速公路上被销售贩卖的货物一般，几经转手，最终沦落成处境最悲惨的妓女。影片摄制于“巴西经济奇迹”时期。此时的国家主导意识形态是右翼民族主义，政府强调内部控制，极力用经济发展为政权提供合法性。新近修成的穿越亚马逊雨林的高速公路就是当时巴西政府所宣扬的文明战胜自然的典范，也是巴西终将掌握丰富自然资源，成为世界新兴强国的证据。《伊拉塞玛》从多个层次挑战了这一粗暴的发展主义逻辑。影片的表演段落无疑是隐喻性的，伊拉塞玛的身体就是被压榨自然的象征；与此同时，影像风格又是纪录性的，受到了巴西电影传统当中的真实电影的影响。拍摄那场人为制造的森林大火时，影片有意识地使用长镜头，以展示自然灾害的全局，凸显这一段落并非剪辑的结果。拍摄宗教之都贝伦的游行队伍时，摄影师与演员一道混入人群，呈现在观影者眼前的是片段化的仪式过程，明显缺乏顺滑的过渡——宣告电影作者并不能掌控全局，仅能像新闻记者那样把捉历史发展的片段。纪录片策略在总体上又给银幕所显影的隐喻故事，提供了合法性参照。

以“真实化”为目的的策略再次出现在1998年的巴西电影《中央车站》(Central do Brasil)，这并不让人感到意外。在《中央车站》开篇段落，退休女教师伊莎多拉给车站中来往路人撰写信件的场景实则是一组真实访谈，它吸纳了拉美新电影的纪录片传统。导演瓦尔特·塞勒斯(Walter Salles)认为这些访谈给影片提供了巨大的情感力量。2004年在英国《卫报》一则访谈里，塞勒斯坦言，腹地的宗教仪式场景十分重要，因为这场亲身体验促使他重新发现巴西民间信仰的力量，并敦促他改写剧本⁽⁸⁾；影片摄影师卡瓦略(Walter Carvalho)也主张拍摄宗教仪式时采用自然光。⁽⁹⁾上述段落证明，塞勒斯有意识地在剧情片里融合了纪录片技术。然而而特别有意味的是，这种纪录片策略造成了与《请扔一角钱》

的间离效果截然相反的结论：非职业演员口述信件时情绪化的面容及迷狂而虔敬的宗教礼拜场景，不但没有增强被叙事件的客观性，反而强化了情节与观众之间的情感呼应。

结语

以战后意大利新现实主义的引入为开端，拉丁美洲剧情片连续呈现出一种朝向纪录片的冲动。20世纪60年代，真实电影和直接电影分别在欧洲、美国显影，相当一批拉美电影人受到世界电影理论与拉美社会现实变化的双重激励，尝试在电影里展示民族生活的不同图景，并改变剧情片的传统功能：对阿根廷“第三电影”小组而言，电影是“每秒射击24次的枪”；对古巴国家电影工作者而言，银幕上为民众呈现的是“电影真理报”或“电影格拉玛报”；对罗恰等巴西新电影导演而言，拍电影意味着“头脑中的一个想法加上手中的一架摄影机”。正是在这种语境下，剧情片不断被纪录片技术“打断”“渗入”。20世纪50年代末，在那些初期实验中，电影人还不同程度地信任镜头具备捕捉真实的能力，但在新电影全盛时期的代表作中，我们发现纪录片策略已然相当复杂，纪实手段在更多情况下提供了批判思考的路径。

纪实和戏剧之间的张力是电影的永恒话题，但值得注意的是，80年代以来拉美电影中的纪录片倾向与六七十年代文本中的相应情况，其生成动力往往具有较大差异：现今，除去仍在创作的桑希内斯等电影大师，多数渗入剧情片的纪实段落是在寻求风格化的视听语言，而60年代这一策略的机制更注重影片的社会动员效果，换言之，是社会意图决定了新电影的语体风格。但毋庸置疑，两者仍有共通之处，那就是不管拉美电影作者坚持何种程度的社会承诺精神，电影人总是向往打破精英圈子，与民众甚或是底层阶级建立实质性的对话关系。就此而言，拉美电影里的纪录片冲动，就远非出自单纯的“影响的焦虑”，而是正像安娜·洛佩斯(Ana López)所总结的：“拉丁美洲电影有意识地将自身放置在主流电影的旁侧或反面，创造着一种回应欠发达处境的反电影。”⁽¹⁰⁾

(魏然，中国社会科学院拉丁美洲研究所助理研究员，100007)

(7) Ismail Xavier, "Iracema: O cinema-verdadevaiaoteatro", *Belo Horizonte*, no. 1 (2004): 70-85.

(8) See Walter Salles, "I have seen the light", *The Guardian*, April 2, 2004. <https://www.theguardian.com/film/2004/apr/02/1>.

(9) See Deborah Shaw, *Contemporary Cinema of Latin America: 10 Key Films*, New York: Continuum, 2003. p. 165.

(10) See Ana M. Lopez, "At the Limits of Documentary: Hypertextual Transformation and the New Latin American Cinema", In Julianne Burton, ed., *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990. pp. 403-432.