

时代之变：国外影像中的中国形象研究

范高培^{1,2}, 李昊³

(1. 浙江大学文学院, 浙江杭州 310058; 2. 浙大城市学院文明与传播研究院, 浙江杭州 310015;
3. 澳门科技大学人文艺术学院, 澳门 999078)

摘要: 中国形象在国外影像中的嬗变, 既映射出中国社会发展的时代变迁, 也揭示了国际社会对中国的认知演变。从早期短片中衰落的东方帝国到二战时期英勇的抗战民族, 再到封闭时期的双面“中国表情”, 以及开放交流时期的变革中国, 不同时代的影像虽记录了中国现实, 但受制于政治外交、文化差异和创作理念等因素, 它们充满了关于“他者”的文化想象, 并非全然客观真实。特定时代的制作主体总是遵循着某种固定的“中国印象”或“中国观念”, 对文本的主题、叙事和影像进行选择与编排, 进而主导了中国形象的生成。洞悉中国形象生成演变意义过程, 可以更理性地看待中国形象自我期待与他者形塑之间的认知鸿沟, 并为当下中国形象的自塑实践提供启迪。

关键词: 中国形象; 国外影像; 他者想象; 历史嬗变

中图分类号: G206

文献标识码: A

文章编号: 2096-8418 (2024) 02-0085-09

自影像技术诞生以来, 在世界的影像长廊中, 中国的身影一直没有缺席。从早期的默片时代到如今的数字影像时代, 中国形象在外国电影、新闻报道、纪录片以及短视频等多种影像媒介中得到了广泛而多样的呈现。这些不同类型的影像不仅记录了中国历史变迁和社会发展, 更反映了世界对于中国的认知与想象, 构成了关于中国的“集体想象织品”^[1]。

在视觉符号传播的当今时代, 影像作为最贴近现实的叙事媒介, 已经成为人们认识和感知世界的重要方式, 也成为全球化时代国家形象建构的重要场域。早在20世纪初, 中国的知识分子们便已经意识到“影戏宣传会直接影响一国的国际形象, 也能直接改变国家或民族的地位”^[2]。在众多影像类型中, 纪实影像因其独特的真实性和客观性, 在构建国家形象方面具有极强的感染力和可信度, 成为跨文化传播的重要媒介。而在世界范围内, 西方纪实影像在中国形象的影像传播方面长期占据主导地位, 并在很大程度上影响了国际社会对于中国的整体看法、舆论倾向以及情感态度。在一百多年的电影发展史中, 西方纪实影像持续记录着中国的发展和变化。在不同的历史时期, 它们塑造了何种特征的中国形象, 是否如实记录和反映了中国的社会现实, 政治外交、文化观念、创作理念等因素又如何影响中国形象的建构和传播, 这些问题值得深入探究。本文试图在中西关系演变的历史视野中, 系统考察中国形象在国外纪实影像中的时代变迁, 通过深入剖析特定时期典型文本的创作背景、叙事手法及观众接受, 揭示中国形象生成和演变意义过程。

一、猎奇视角与东方帝国衰落景观

电影诞生之后, 关于中国的活动影像很快就通过银幕展现在世界观众面前。早在1896年, 美国爱迪生公司的摄影师拍摄了清朝重臣李鸿章访问纽约的历史事件, 并将此过程制作成系列短片。当时电

影界的两大巨头法国卢米埃尔兄弟和爱迪生公司曾派出大量摄影师去往世界各地拍摄电影，其中也包括中国。例如，1898 年，爱迪生公司的环球摄影师拍摄了《香港街景》（*Street Scene in Hong Kong*）、《中国澳门河上景象》（*River Scene at Macao, China*）、《广州河景象》（*Canton River Scene*）、《上海街景》（*Shanghai Street Scene*）等影片。^[3] 这些短片大都取景于当时中国的通商口岸及周边区域。从所记录的内容来看，这些时长不到 1 分钟的纪实短片主要记录了中国普通民众的生活状态、市井百态和社会风貌。有异域情调的自然山水、庙宇楼阁，也有抬轿的苦力与轿子里的权贵、进出租界的外国军队、饥谨的孩童和无家可归的难民，还有晚清的长辫子、裹足的女性、抽鸦片、酷刑等等场景。这些浮光掠影般的镜头虽然没有明确的主题思想，但确乎反映了彼时中国社会的真实情形，拼接出一个落后、贫弱不堪的中国形象。这在许多西方摄影师的文字记录中也可以找到印证。詹姆斯·里卡尔顿，被认为是第一个在中国拍摄活动影像的摄影师，他曾在义和团运动期间跟随入侵的八国联军进入北京，在拍摄的同时也用文字记录下沿途的见闻和感受：“漫漫行程中，我们目睹了悲惨和令人绝望的贫穷与苦难，也看到了愚蠢和令人悲叹的奢华与富有；我们见识了“乞丐之王”，也看到大清帝国的皇子们；我们也已见识了战争的鲜血淋漓和触目惊心。当我们即将离去，向这个与埃及、巴比伦同样古老的国度告别时，禁不住好奇：她的未来在哪里？她将何去何从？”^{[3](74)} 从拍摄技法上看，早期的纪实短片基本由“单镜头”构成，未经剪辑，也没有刻意呈现出某种主题，只是一种机械性的记录，但这并不意味着其中的中国形象就是纯然的客观呈现。

活动影像的出现看似提供了一种“如实”记录现实的媒介，但无法脱离意识形态的深层驱动，因为选择“拍什么”和“不拍什么”的背后就预设了某种主观意图。此外，对奇风异俗的追逐是早期电影的生产和传播逻辑，“拍摄”和“观赏”都带有猎奇心态，在这一点上中外并没有区别。制造“景观”是早期电影的美学特征，景观就是为了展现以及满足观众视觉好奇的场景，是构成“吸引力电影”的重要元素。^[4] 对于放映商而言，异域的景观可以激起观众的热情和兴趣，在卢米埃尔兄弟的短片合集中，亦有大量世界各地的异国风情。因此，对于异域景观的捕捉并不限于中国，这是一种世界性现象，又或者是时代的产物。

鉴于 19 世纪的中西力量发生了剧烈转换，尤其是 19 世纪末西方实力超越中国并远远凌驾其上，对中国充满了蔑视和鄙夷。与此同时，西方的中国形象也跌到了谷底，“专制、停滞、野蛮”的中华帝国成为这一时期中国在西方世界的主导形象。^{[1](800)} 因此，西方摄影师多是带着猎奇的视角来中国寻找所谓的“异国情调”，以此验证和发现过往所建构起来的想象。除了中国，许多西方殖民地如越南、印度、非洲等，在早期纪实影像中都被呈现为“未开化的他者”。这其中不仅夹杂着西方不同程度的殖民式偏见，也构成了西方现代文化实现自我认同的影像表征。

二、战时宣传中的苦难与英勇民族形象

尽管早期国外的纪实影像对于展现中国贫穷、落后、混乱的现实存在一定猎奇成分，但至少是对中国社会景象的客观记录。然而，到了 20 世纪二三十年代，为迎合西方观众，以娱乐为主的故事片基于刻板印象塑造中国形象，进一步加剧了对中国的负面描绘。尤其是在当时的好莱坞电影中，对中国人的形象塑造存在明显的种族偏见和文化歧视，其中最典型、最有影响力的莫过于“傅满洲”这一银幕形象。中国电影理论的拓荒者顾肯夫在 1921 年的《影戏杂志》发刊词中曾写道：“从前外国人到中国摄剧，都喜欢把中国的不良风俗摄去。没有到中国来过的外国人，看了这种影片，以为中国全体人民都是这样的。那么，哪得不生蔑视中国的心呢？”^[5] 随着二战的爆发，国际银幕上的中国形象出现了积

极的转向,而且主要是由纪录电影推动的。

作为世界反法西斯战争的东方主战场,中国的抗日战争受到了许多西方进步电影工作者的关注。最早从正面记录宣传中国抗战并引发国际关注的是著名的美国记者埃德加·斯诺。1936年,斯诺来到延安拍摄了一些活动影像,记录了毛泽东、周恩来、彭德怀等红军领袖的形象以及工农红军的边区生活。这些影像和《红星照耀中国》相配合在西方社会引起极大轰动,并吸引了更多的电影工作者来到中国拍摄,比如:美国摄影师哈里·邓纳姆制作的《中国的反击》(1937)、苏联新闻摄影师罗曼·卡尔曼的《在中国》(1941)等,这些影片的主要内容是揭露日军的侵略行径,展现中国人民抗日斗争的面貌。^[6] 这里要重点探讨荷兰导演尤里斯·伊文思的《四万万人民》(1938)和好莱坞导演弗兰克·卡普拉的《我们为何而战》(1943)。后者一共包括7集,其中《中国的战斗》一集专门讲述了中国的抗日战争。这两部纪实作品都具有高超的艺术表现力,不仅在纪录电影史上具有重要的地位,而且对当时中国的国际形象产生了广泛的积极影响。

在拍摄《四万万人民》的前一年,伊文思已经拍摄了《西班牙土地》并获得国际声誉。他认为中国人民的抗日战争与西班牙抵抗侵略者的战争具有同样的性质,他的初衷就是要向世界如实、全面地介绍中国。^[7] 因此,在一开始构思这部影片时,伊文思就决定避免西方式的猎奇视角,“要使欧洲人在看这部影片时不陷入异国情调中,要欧洲人知道,中国人与他们一样爱劳动、爱生活,他们目前是在为独立和自由而斗争着。”^[8] 为了呈现一个真实全面的中国,伊文思不仅冒着战火近距离记录了日军侵华所犯下的罪恶暴行,更带着尊重的态度和平视的视角去体察中国的历史文化与现实国情。从东部沿海到西北内陆,伊文思辗转多地,对中国当时的农业、教育、工业等社会现实进行了全方位记录,试图塑造“一个正在向现代化国家转变”的中国形象。除了对宏观时局的介绍,影片也对抗战中“四万万人民”的个体状态进行了微观透视,不仅展示了周恩来、蒋介石、宋美龄等政治领导人的形象,还将镜头对准众多普通的中国面孔:遭受战争摧残的百姓、在武汉街头为前线捐献物资的民众以及战场上英勇战斗的将士等,真实生动地呈现了中国民众团结一心反抗侵略的精神面貌。在影片尾声部分,伊文思有意选择台儿庄战役的胜利场景作为整部影片的高潮,具有明显的隐喻含义。他深信中国最终会取得胜利,并对中国的未来充满乐观:“我拍了一个在战争中瓦解,又在战火中形成的国家,我看到了勇敢!”^[9] 事实也证明了伊文思的远见和历史洞察力。《四万万人民》打破西方的刻板偏见,向世界展现了一个同仇敌忾、全民抗战的英勇民族,从而改变了中国当时的国际形象。二战全面爆发之后,为了谋求国际社会对中国人民的支持,伊文思还将《四万万人民》的素材赠送给各国政府,《我们为何而战》中就曾借用这些珍贵的影像素材。

与《四万万人民》的个人拍摄动机不同,《我们为何而战》源自政治宣传任务,它是由美国陆军部下令拍摄,旨在支持当时美国政府的对华政策。1931年到1945年间,美国国内对于中国整体上多为积极正面的支持态度,美国媒体通过大量美化宣传营造了一种“浪漫的中国观”,意图为蒋介石治下的国民政府争取抗战支持。大的政治气候和外交政策也直接影响到好莱坞的电影产业,1942年美国政府出台的《电影界政府信息指南》中建议,描写中国的电影应考虑到“中国是一个伟大、文明、追求自由的国家,在即将到来的新世界秩序中,美国必将和中国紧紧地绑在一起”。^[10] 《中国的战斗》完全是以中国盟友的友好立场制作,影片开场就将中国生动地描述为一个拥有悠久历史文明和广袤土地资源且爱好和平的国度,接着深刻剖析了日军侵华的邪恶动机。通过二元对立的戏剧结构,影片将中国的抗战描述为“争自由、反奴役”和“争文明、反野蛮”的正义之战。导演卡普拉将拍摄故事片的才华发挥得淋漓尽致,通过运用丰富的素材、鼓动性的音乐、形象生动的动画演示以及感情丰富的解说等手

段,使得这部宣教性质的战争片充满了观赏性和说服力,最终产生了非常成功的宣传效果。伊萨克斯认为,二战时期中国人民在团结抗日过程中展示出英勇、刚毅和顽强的形象,是一个“崛起中的英雄”,使得美国人对中国人的了解和同情达到了历史顶峰。^[11]

整个二战期间,战争主题的新闻片成为纪实影像最主要的形态,纪实影像的宣教属性被前所未有地放大,成为吹响进军号角的“喇叭手”,其中既有正义的,也有邪恶的。在真实战场之外,纪实影像作为思想武器显示出巨大的影响力。在世界反法西斯战争的统一战线下,中国抗战在西方反战纪实电影的正义叙事中得到了正面的呈现,中国被塑造为一个业已觉醒、正在为自由和独立而战斗的英勇民族,从而为中国获得国际上的广泛支持提供了正面的舆论宣传。

三、隔绝对立带来的双面“中国表情”

1949年,中华人民共和国的成立开启了中国历史的新篇章,这一历史事件使得西方的中国形象发生了又一次迅猛而剧烈的转变。由于当时美苏之间的冷战大幕逐渐拉开,以美国为首的西方世界对新中国充满了敌视和恐惧,并对新中国实行外交封锁政策,由此中西关系进入了一段隔绝对立的时期。受此影响,从新中国成立到改革开放期间,西方涉华纪实作品的数量急剧减少。因为沟通的不足所导致的知识匮乏,他者更多受到新闻流动中的形象以及屏幕中刻板印象的影响,往往容易造成认知鸿沟。^[12]当时西方对中国的了解主要来自新闻媒体,由于无法获得真实的信息,许多涉华报道充满了基于历史刻板印象的臆想,而封闭也使得中国缺少与世界的交流,从而导致中国形象在自我期待与他者认知之间产生了巨大的鸿沟。通过对比两组不同的纪实作品,可以形象地揭示这一认知鸿沟:一种是中国官方期待展现的中国形象与西方纪实电影实际塑造的形象之间的差距,另一种则是持不同视角所塑造出的中国形象的差异。

(一)《早春》与《北京的星期天》的不同境遇

《早春》是伊文思于1957年冬至1958年春在中国拍摄的纪录片,左翼思想背景再加上对中国的热爱,促使伊文思想要拍摄一部纪录片来展现新中国所取得的成就。同《四万万人民》一样,伊文思采用了行旅看中国的叙事方式,从冰雪北国到早春江南,记录了中国人民辛勤劳作、朴素平和的精神面貌。伊文思在《早春》中拒绝使用宏大叙事进行直接的抒情和评论,而是致力于对个体人物的刻画和描摹。在影像方面,伊文思要求中国摄影师王德成不要采用过于写实的拍摄手法,而是要运用浪漫化的镜头来展现自然景象,因此,《早春》被誉为“一部广泛采用中国传统绘画技法进行色彩实验的抒情性纪录片”。^[13]借助大量诗意般的初春美景,《早春》隐喻了新中国在经历严冬后并迎接春天的发展图景,从而塑造出一个生机勃勃、焕然一新的新中国形象。

在《早春》之前,1955年,法国新浪潮左岸派代表人物克里斯·马克到中国拍摄了一部19分钟的短纪实片《北京的星期天》。影片以一种游客的视角记录了新中国成立初期北京城的社会风貌,不仅展示了中国的传统历史文化,包括故宫、天坛、京剧、皮影戏等,也记录了民众的日常生活,例如清晨雾气中的人力车、骑自行车上班的工人、公园里打太极的中老年人、参加体育运动的青年、街头艺人等等。然而,由于拍摄时间太短,马克并没有深入参与到中国人的日常生活中。《北京的星期天》更像是一部浮光掠影的旅行片,将北京城描绘得神秘且具有浓重的异国情调。1958年,马克带着《北京的星期天》再次来到中国,但是影片放映了几次都没有得到官方的肯定和认可。据当时同行的导演朗兹曼回忆:“在沈阳播放的时候,首先是放给当地的官员看,看完之后,死寂一片,没人鼓掌,连个脸色都没有,没有任何人说话,职位最高的那个首先拂袖而去。”后来马克又给北京的中央干部看,结果和

沈阳的情形一模一样,从那以后,马克就彻底不抱希望了。^[14]在当时中西关系僵化的特殊时期,《北京的星期天》中尽管没有任何政治化评论,但其轻松调侃的解说以及非宣传式的立场,在当时严肃的政治氛围中显得不合时宜。因此,遭受官方的冷遇也就不难理解了。

(二)《愚公移山》与《中国》:双面的“中国表情”

20世纪70年代,中国政府主动邀请一些与中国建立了友好关系的外国人来拍摄纪实作品,以此促进西方社会对中国的了解。《中国》(1972)和《愚公移山》(1976)均是在这样的时代背景下制作的,前者由意大利著名导演安东尼奥尼拍摄,后者的导演是已经成为中国人民老朋友的伊文思。不过,面对同一个中国,两位世界级导演的镜头却呈现出截然不同的中国形象。

《愚公移山》共有12部,总时长达12小时,影片全景式记录了工、农、兵、学、商等各个阶层的工作、生活、学习状态,展现了当时中国民众的精神面貌和社会发展状况,可以说是一部史诗级的作品。伊文思与夫人玛斯林·罗丽丹跑遍了中国的大江南北,花了近5年时间制作完成。为了深入到中国人的日常生活中,他们效仿“愚公”的精神,长时间沉浸在中国社会中,采用“蹲守式”的拍摄方法去记录,比如在上海的汽轮机厂拍了四个月、大庆油田拍了一个月。因此,《愚公移山》得以捕捉到丰富的生活细节。由于种种客观原因,原计划拍摄三个月的安东尼奥尼最终只用了22天完成了时长220分钟的纪录片《中国》。与《愚公移山》的广阔性和深入程度相比,《中国》更像是对中国的“匆匆一瞥”,影片结构松散,充满了碎片化的印象展现,许多信息都是通过旁白来叙述,场景内部意义被全部省略,没有实质性地传达给观众。与此相反,《愚公移山》大量使用长镜头和同期声,充分展现场景的纪实性,塑造了更加鲜活的人物。不同的观察视角和拍摄方式导致两部影片呈现出迥然不同的“中国表情”:《愚公移山》里充满了激情的“革命新人”形象,而《中国》通过抓拍捕捉到的更多是中国人迷茫、呆滞的眼神,前者是“公开”的,后者是“私密”的。^[15]这些表情都是通过大量的特写镜头来展示,不过,两者存在明显的区别:《愚公移山》是基于拍摄者和拍摄对象之间的相互信任而拍摄的,属于近距离的平等“对视”;而《中国》中的表情特写则是用长焦镜头远距离拍摄,被摄人物并不知情,更像是一种“窥视”。影片中的旁白也承认了这一点:“为了能捕捉到它的日常生活,我们得把摄影机藏起来”。

虽然呈现了不同的中国形象,但伊文思和安东尼奥尼在创作理念上是一致的,他们都努力把镜头对准了普通中国人的面孔,而不是官方指定的模范场景和人物。因为当时特殊的政治气候,两位导演的拍摄计划和创作构思都受到了不同程度的限制和干预。面对这种情境,伊文思与安东尼奥尼各自想尽办法,尽可能按照自己的理解去记录他们眼中的中国。和过去中国新闻纪实片里喜欢宣传成就的纪实理念不同,伊文思和安东尼奥尼的镜头都有意识地进入普通人的生活场景。伊文思认为中国人的日常生活面貌,包括工作、休闲、吃饭甚至是笑容,恰恰是西方社会缺乏了解的,所以他坚持记录中国老百姓说话的样子。《愚公移山》运用了大量的同期声,让西方观众感到“中国人民比以往任何时候都更加直接地对我们讲话”。^{[13](45)}创作者对影片题材和拍摄方法的选择本身就已经内含了深刻的政治和美学含义,伊文思和安东尼奥尼所带来的崭新的创作理念对于长期处于封闭状态的中国电影工作者而言是完全陌生的。从20世纪60年代开始,以“纪实跟拍、同期录音、不加解说”为主要拍摄方法的纪实美学开始引领世界纪录电影的创作潮流。而从新中国成立起,中国纪实影像工作者一直受苏联电影“形象化政论”的创作方法的影响,这种“解说优先于画面”的电影八股垄断中国纪实影像的主流形态长达40年。^[16]伊文思在拍摄《愚公移山》过程中,不仅要力争避免政府刻意安排的摆拍场面,还需要不断纠正中方摄影师的思维,他在回忆这段拍摄往事时写道:“不具有16毫米摄影和同期录音的

经验，他好像对直接电影的技术一窍不通，这使我大失所望，不论我们怎么解释，他的摄影机总是离不开三脚架，也不顾及声音。”^{[9](28)} 虽然伊文思和安东尼奥尼都坚持认为影片在如实记录中国，但是他们所塑造的中国形象与官方的期待出现了严重偏差。影片《中国》公映后，安东尼奥尼受到了当时中国上下的一致谴责和批判。尽管伊文思已经是中国人民的老朋友，并且是受周恩来总理所托，但《愚公移山》在审查上也未能豁免。当时文化部的审查官员共提出了 61 处意见，伊文思坚持自己的专业原则，拒绝接受，最终也没有得到在中国放映的许可。^{[9](34)}

特定的时代语境、不同的观察视角和拍摄手法共同作用于影像的主题风格，并深刻地影响到中国形象的生成。克里斯·马克、伊文思和安东尼奥尼的镜头都没有说谎，他们都如实记录了自己眼中的中国，在那个特殊年代，还有很多真实的历史场景，他们没有也无法捕捉到，他们的作品可能不是一种宣传，但也绝不是一个谎言。

四、开放交流时期的变革中国

改革开放是中国经历重大变革和转型的时期，同时也是国外纪实影像的中国形象逐渐多元化的时期。对于国际媒体及影视工作者而言，中国的改革开放政策如同福音，为来华拍摄提供了友好的环境。于是他们迫不及待踏上这片土地，希望通过镜头告诉世界这个神秘国度曾经和正在发生的一切。这一时期国际上中国题材的纪实作品数量骤然增多，仅英国的电视机构就制作了上百集的一系列纪实作品，题材涵盖政治经济、历史文化、社会现实等方方面面，折射出世界想要重新认识和理解中国的迫切心态。

（一）从封闭走向开放

改革开放促使西方的对华政策发生重大变化，尤其是 1979 年邓小平访美在西方世界树立了积极的改革形象。因此，西方开始不再视中国为恐惧和威胁，转而采取接触和友善的态度，这一切使得 20 世纪 80 年代西方的中国形象出现了大幅改观。与此同时，中国也充满了与世界对话交流的渴望，这一历史性转折下的时代风貌在国外纪实影像中得到了真实的再现。在这方面，《从毛泽东到莫扎特：斯特恩在中国》（以下简称《斯特恩在中国》）可以被视作一部极具代表性的作品，这部纪实电影于 1981 年在美国上映，并荣获第 77 届奥斯卡最佳纪录片奖，后来还被里根总统选中，在白宫晚餐后为来宾放映，在政治和思想上都具有深远的意义。影片跟踪记录了美国著名小提琴大师斯特恩 1979 年访华的全过程，向世界展示了 20 世纪 70 年代末改革开放初期的中国社会风貌。与西方涉华新闻报道不同，《斯特恩在中国》摒弃了“上帝视角”的宏大叙事和先入为主式的立场判定，而采用斯特恩个人的视角来叙述，这种个体的观察感知拉近了观众与中国的心理距离，促进了西方民众对中国的认同和理解。此外，影片展示了音乐如何将不同文化的人们联结在一起，并实现平等的交流，这场中西方民间的音乐交流与碰撞成为当时中西关系的生动隐喻。影片真实地捕捉到了中国民众热切期望从疯狂失序的状态返回到正常文明世界的精神状态，从而映现了一个国家从封闭转向开放的时代形象。

如果说《斯特恩在中国》代表了西方民间视角对中国社会的微观体察，那么，西方主流传媒机构制作的系列电视专题片则以一种宏大叙事和权威姿态开启了对中国的全方位扫描和解读。这些作品主要通过介绍中国的历史、文化、艺术、科技、美食和日常生活等，试图促进中西方之间的交流和理解。例如，由英国广播电视公司（BBC）制作的十二集大型电视纪实片《龙之心》（*The Heart of the Dragon*, 1983），影片耗资 400 万英镑，共分 12 个主题：Remembering、Caring、Eating、Believing、Correcting、Working、Living、Marrying、Understanding、Mediating、Creating、Trading，对中国进行了百科全书式的介

绍。令西方观众感到新奇的是,《龙之心》不仅呈现了中国普通家庭的日常生活,甚至罕见地拍摄了包括法院、医院、收容所和监狱等这些对公众关闭的场所。《龙之心》邀请了许多世界上著名的汉学家参与制作,并搜集了大量的中国历史档案和史料,显示出严谨的专业态度。这部电视片在播出后曾获得西方媒体的高度评价:“这是一场中国文化盛宴,是迄今为止向西方观众解释中国社会、传统和文化的最具洞察力和最引人入胜的影像作品。”^①从议题的广度到知识的深度,《龙之心》展示出西方企图全面认识中国的努力,同时也从侧面反映出当时中国对西方的高度敞开。

(二) 不确定的“威胁”

20世纪90年代,随着苏联解体、两极格局瓦解,整个世界进入动荡不安的状态。由于对中国走西方道路的幻想破灭,西方再度对中国产生怀疑和失望。受冷战思维影响,“中国威胁论”的观点开始在西方世界蔓延,于是中国被视为一种不确定的“威胁”和与西方现代性规范背道而驰的“越轨”者。^[17]受此影响,西方媒体围绕政治体制、政党、人权等议题,制作了一系列新闻纪实片,将中国形象局限于政治压迫和缺乏自由的框架,开启了一个极其负面的对华报道时代。摒除政治议题上关于中国的负面表达,这一时期西方也制作了许多聚焦中国自然生态和社会文化的电视专题片。比如,BBC、Channel 4、ITV等英国电视机构在四川卧龙拍摄了许多大熊猫的纪实影像,展现中国独特的自然风貌和动植物样态;还有一些作品关注中国文化界的名人,如:中国第五代导演张艺谋和陈凯歌以及摇滚教父崔健等,展现了开放时期中国人的精神思想以及社会文化环境的转变。

在20世纪的最后20年里,中西关系经历了由暖到冷的转折,西方对待中国的情感态度既有接纳和期待,也夹杂了怀疑、失望乃至敌视。^[18]这个时期,中国形象开始频繁出现在西方主流电视中,其中有客观立场下对中国的知识科普,也有人文视角下的平等交流,还有政治话语下的负面建构,从而呈现出多元和矛盾的特征。尽管这一时期的纪实影像一定程度上受到了西方媒体的影响,但也开始呈现中国社会的多样性和复杂性,为国际观众多角度认识和理解中国打开了一个生动的窗口。

(三) 多元特征的现代化国度

进入21世纪,尤其是2001年中国加入世界贸易组织之后,中国深度嵌入全球化进程之中。随着中国国际影响力的提升,“中国故事”成为国外纪实节目的热门选题,包括英国广播公司(BBC)、日本广播协会(NHK)、美国探索频道(Discovery)等在内的国际主流媒体制作和播出了大量中国题材的电视纪实节目,掀起了一股“中国影像”热潮,比如:《中国的故事》《巨龙中国》《超级中国》《运行中国》《鸟瞰中国》等等,这些作品围绕中国的政治经济、社会现实、历史文化和自然地理建构了丰富多彩的中国形象。不过,这些形象并非散乱和孤立的,而是内在遵循一定的叙事规范,并在题材内容、视觉表达、观念态度和修辞技巧等方面表现出较为一致的特征。

在政治现实方面,许多西方纪实节目对于中国的解读仍然带有明显的意识形态偏见,且负面建构居多。随着中西经济交流的加深,西方的对华政策更多转向实用主义,纯粹政治题材的影像作品逐渐变少,但是其中对中国政治的非议并未消失,只是在话语策略上变得更加分散与隐蔽,常常借着一些社会现实问题含沙射影地批评中国。由于意识形态的根本差异,西方看待中国的定型化思维和观念短时期内将很难改变,中国的政治形象仍将局限在以“共产他者”为特征的负面框架内。在经济方面,“第二大世界经济体”已经成为西方在讲述中国故事时不可或缺的背景表述。对于中国经济崛起的事实本身,许多作品并不回避,而且给予了较为客观的呈现。但是,在“崛起”的形象背后还交织着威胁、衰退、变革等矛盾的特征,例如《中国的动荡与崛起》《中国:摇晃的巨人》等片聚焦中国经济发展中

① 资料来自于互联网电影资料库(IMDb),网页地址:https://www.imdb.com/title/tt0088532/?ref_=fn_al_tt_1.

的负面问题,用一种极为消极和夸张的修辞话语试图塑造中国经济即将“崩溃”的形象。其实,无论是“崩溃论”还是“威胁论”,都是西方主流话语基于意识形态和经济利益的刻意渲染,体现出西方在看待中国经济崛起时的失衡心态。此外,许多纪实作品也记录了中国社会转型过程中所出现的矛盾与冲突,塑造了“变革”的中国形象,比如《列国图志·中国》《驾车游中国》等。在历史文化方面,与过往“古老神秘的东方文明”这一刻板印象不同,新世纪的国外纪实影像更加关注中国传统文化在现代传承,塑造了传统与现代交织的中华文明形象。比如,《中国文化之旅》《中国的故事》《中国新年》等节目采用文化融合的叙事视角,强调中西文化的对话和交流,体现出对中国文化的欣赏与尊重。一方面,通过“解谜”和“体验”的方式来科普中国的历史文化知识,将传统文化与中国人的日常生活联系起来,为之赋予了更多的当代性;另一方面,通过文化符号的类比,表达中西文化之间的共性,试图促进西方观众对中国文化的接受和认同。在自然地理方面,中国犹如历史上审美化的乌托邦,“天人合一”般的宁静与和谐启示着人类生活中神秘的美,延续了历史上西方对中国的浪漫想象。比如,《美丽中国》《鸟瞰中国》《极致中国》等片通过新奇化的视角和多样化的视听修辞打造了一种“强奇观”,为观众带来充满惊奇感的审美体验。值得一提的是,这些纪实节目并非一味地追求奇观营造,也揭示了持续高速发展的经济建设对自然环境和传统文明所造成的冲击和破坏,在一定程度上呈现了相对真实的中国地理空间。

在21世纪的国外纪实影像中,中国形象整体变得比过往时期更加光明。从外部现实来看,随着中国融入全球化程度加深,合作与对话成为中西关系的主旋律,西方的中国叙事总体上逐步呈正面基调。尽管西方对中国的意识形态偏见和文化误读依然存在,但是越来越多的作品开始采用开放和多元的视角来讲述当代中国的发展变化,为中国形象带来了新的表达方式和内涵,并使世界对中国产生新的认识。

五、结 语

中国形象是他者文化构筑的话语系统,掺杂着知识与想象。^[19] 特定时期的特定文本对中国形象的构建往往遵循着某种程式化的话语体系,正是这些固定的话语力量支配着影像的议题选择、视觉表达及观念体系,使得不同国家和地区制作的作品相互参照、对应、协作,共同参与类型化中国形象的复制与传播。因而,西方纪实影像的中国形象虽不能代表全部,但以之作为方法和案例,可以透视中国形象背后那种规律性的生成机制。对于今天的世界而言,中国不再是一种传奇、一种怪异,而是一个巨大无比的主题。它既是更真实的现实,也是更神奇的神话,它提供的是另一种生存于世的方式。^[20] 认识中国是一个巨大的命题,无论何种类型的中国形象,美好的、丑陋的、刻板的、奇观的,都属于特定时代背景下特定话语的产物,它们只能代表中国的一个侧面,而无法定义整体的中国。中国形象的主体期待与客体他塑之间存在深刻的认知鸿沟,这背后涉及深刻的权力、文化与心理层面的影响因素。因此,描绘一种绝对客观、既符合中国人自己的期待又有全世界眼光的中国形象,不亚于蜀道之难。只有深入探索形象鸿沟生成背后的权力、文化与心理动力,才能更好地理解与超越因形象鸿沟所带来的对立与冲突。^{[12](96)} 他山之石,可以攻玉。回顾国外影像中的中国形象犹如观看“他者之镜”,具有观照自身的现实意义:一方面,国际纪实节目的叙事理念和制作模式可以为中国本土作品提供借鉴;另一方面,透过“他文化”的视角,可以跳出自我文化之囿,更理性地认识和改善自身,为当下中国形象的自塑提供更多的启迪。

参考文献:

- [1] 周宁. 天朝遥远: 西方的中国形象研究 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2006: 4.
- [2] 周剑云, 汪煦昌. 影戏概论 [A]. 1924: 23—24. 丁亚平. 百年中国电影理论文选 [C]. 北京: 文化艺术出版社, 2002: 11.
- [3] [英] 马修·D. 约翰逊. 战地之旅: 早期外国电影中的中国形象构建 [J]. 张华, 译. 当代电影, 2018 (1): 71—79.
- [4] [美] 汤姆·冈宁. 纪实影像之前: 早期非剧情电影及“景观”美学 [J]. 严毓倩, 译. 电影艺术, 2015 (5): 101—108.
- [5] 顾肯夫. 《影戏杂志》发刊词 [A]. 丁亚平. 百年中国电影理论文选 [C]. 北京: 文化艺术出版社, 2002: 11.
- [6] 高维进. 中国新闻纪实电影史 [M]. 北京: 世界图书出版公司, 2013: 41.
- [7] [荷] 尤里斯·伊文思. 摄影机和我 [M]. 七海出版者, 译. 北京: 中国电影出版社, 1980: 127.
- [8] [荷] 约·伊文思. 我是怎样摄制“四万万人民”的 [J]. 何振淦, 译. 中国电影, 1958 (12): 68.
- [9] [法] 罗贝尔·戴斯唐克, 尤里斯·伊文思. 尤里斯·伊文思或一种目光的记忆 [A]. 王志敏. 理论与批评: 电影的类型研究 [C]. 北京: 中国电影出版社, 2007: 23.
- [10] [美] T. 克里斯托弗·杰斯普森. 美国的中国形象 (1931—1949) [M]. 姜智芹, 译. 南京: 江苏人民出版社, 2010: 97.
- [11] [美] 哈罗德·伊萨克斯. 美国的中国形象 [M]. 于殿利, 陆日宇, 译. 北京: 时事出版社, 1999: 5—21.
- [12] 叶淑兰. 权力·文化·心理: 国家自塑与他塑形象鸿沟的生成动力 [J]. 探索与争鸣, 2023 (8): 96—108.
- [13] [加] 托·吴沃. 拍摄文化大革命: 评《愚公移山》兼论伊文思的纪实电影创作 [J]. 单万里, 译. 世界电影, 1999 (1): 31—50.
- [14] 张献民. 与克劳德·朗兹曼谈《浩劫》 [J]. 当代电影, 2004 (5): 85—89.
- [15] 张同道. 中国表情: 读解安东尼奥尼与伊文思的中国影像 [J]. 当代电影, 2009 (3): 94—96.
- [16] 张同道, 刘兰. 格里尔逊模式及其历史影响 [J]. 电影艺术, 2008 (4): 147—151.
- [17] 曹青. 全球视野下的中国形象: 英国电视对华报道话语分析 [M]. 天津: 南开大学出版社, 2013: 107—108.
- [18] Mosher, S. W. (1990). *China misperceived: American illusions and Chinese reality*. New York: Basic Books.
- [19] 周宁. 跨文化形象学: 思路、出路或未路 [J]. 东南学术, 2014 (1): 83—90, 247.
- [20] 钱林森. 光自东方来——法国作家与中国文化 [M]. 银川: 宁夏人民出版社, 2004: 290.

[责任编辑: 华晓红]