

景觀

記憶、悲悼與歷史敘述的限度

——潘禮德的「紅色高棉」電影

● 楊佳凝

柬埔寨電影一直是亞洲電影中較為落後也少受關注的部分。柬埔寨電影萌芽於1910至1920年代，當時法國殖民者在金邊投資建設了第一批電影院。1950年代國家獨立後，電影業由柬埔寨人接管，同時期歐美和港台電影的進入，也給柬埔寨的電影業注入了一些活力，但未改其整體落後的面貌。據電影學者薩杜爾(Georges Sadoul)統計：1951年，柬埔寨還是全球電影業最不發達國家之一，全國只有十五家電影院，平均每人每年購票一張，本國影片一部都沒有拍攝過；到1960年還只有二十八家電影院，有兩部故事片在柬埔寨拍攝，一部名叫《你的影子是我的影子》(*Ton ombre est la mienne*, 1962)，由米歇爾(Andre Michel)根據韓素音的原作改編，另一部是卡繆(Marcel Camus)導演的《天堂鳥》(*L'oiseau de Paradis*, 1962)①。1980年代以來，當亞洲諸國紛紛擺脫戰亂、殖民、動亂，走向建設與復興，電影也開始在世界影壇嶄露頭角時，柬埔寨卻剛剛從紅色高棉(赤柬)的浩劫中掙脫，包括電影在內的各項文化事業都被迫歸零。時

至今日，柬埔寨電影仍是世界電影中被忽略的一支。

潘禮德(Rithy Panh)是當今柬埔寨最負盛名的電影導演，或可謂柬埔寨唯一享譽世界的電影人。自1989年開始，他憑藉《場地2》(*Site 2*, 1989)、《S21：紅色高棉殺人機器》(*S21, La machine de mort Khmère Rouge* [2003]，以下簡稱《S21》)和《殘缺影像》(*L'image manquante*, 2013)等影片初露鋒芒，2014年，《殘缺影像》摘得戛納國際電影節「一種注目」大獎，同年入圍奧斯卡最佳外語片；2020年，《輻射》(*Irradiés*, 2020)獲得第七十屆柏林電影節最佳紀錄片。潘禮德的影片可分為三類：第一類是紅色高棉紀錄片，通過紅色高棉大屠殺的倖存者、士兵、當權者的回憶、敘述和演繹，借助多種媒介和手段，再現柬埔寨黑暗時代，包括《場地2》、《S21》、《杜赫：煉獄之王》(*Duch, Le Maître des Forges de l'Enfer* [2011]，以下簡稱《杜赫》)等；第二類是柬埔寨當代生活紀錄片，對生活在科技和文明背後的普通柬埔寨人的生活投以關注的目光，包括《遊魂之地》

(*La Terre des âmes errantes*, 2000)、《紙包不住火》(*Le papier ne peut pas envelopper la braise*, 2007)等；第三類為虛構類電影，包括現實主義故事片以及文學作品改編電影，前者如《稻田裏的人們》(*Neak sre*, 1994)、《戰後的一夜》(*Un soir après la guerre*, 1998)，後者如《抵擋太平洋的堤壩》(*Un barrage contre le Pacifique*, 2008)。

同樣是表現恐怖時代和創傷記憶，奧斯維辛電影、「9.11」電影、冷戰電影、核爆電影等皆已各成體系，潘禮德則面對着如下問題：如何使「不可見」的邊緣歷史進入主流視野？如何處理自身與歷史寫作的關係？如何以可見的形式重現和表現不可見的記憶與歷史？在災難影像中，潘禮德的紅色高棉紀錄片呈現出明顯的異質性：對傳統「記錄」技巧的創造性使用、超現實手法的反思性挪用，以及對特定題材和元素的不斷重複，這與潘禮德作為大屠殺倖存者、柬埔寨難民、法國電影人的雜糅身份息息相關；而後來其影片遭致詬病的「題材重複」和「景觀化災難」，則反映了第三世界民族導演歷史述說的嘗試與困境。

一 重返柬埔寨：個體創痛與倫理責任

歷史從來是藝術表現的重要對象，傳統史學寫作重點在於重現歷史，而新歷史主義學者則將「當下性」的視野視作歷史表述的關鍵，福柯(Michel Foucault)所謂「從現在的角度來寫一部關於過去的歷史，那不是我的興趣所在。如果這意味着寫一部

關於現在的歷史，那才是我的興趣所在」正基於此^②。文學、雕塑、繪畫等藝術門類各有其表現歷史的策略和技法，電影也具有特殊的優勢：對於歷史事件的時空「重建」，其中導演本人與歷史的關聯、對歷史的認知，以及歷史寫作的意願，都會直接影響影片對歷史的表現。

柬埔寨以農業立國，十三世紀被泰國入侵，1863年淪為法國保護國，1940年被日本短暫佔領，1945年被法國再次殖民長達八年。1953年，剛剛擺脫法國殖民的柬埔寨並沒有迎來人們嚮往已久的民主與自由，而是災難般進入了歷史中最黑暗的時代。在幾經轉手於西哈努克(Norodom Sihanouk)、龍諾(Lon Nol)將軍的統治後，1975年4月17日，紅色高棉奪取政權，開始了極度血腥的統治。紅色高棉以共產主義為至高理想，試圖以沒收所有私有財產、實行農業集體化、取消身份等方式，實現烏托邦的政治理想，而拒絕合作者、異見者、有產者、知識份子、無勞動能力的老人與兒童，最先被視為無用的人口投入集體農場並遭殺害，在緊接着的第四次內部大清洗中，柬埔寨任何人，哪怕紅色高棉內部「自己人」，都隨時可能被殺死。紅色高棉執政三年零八個月的時間，二百萬左右的柬埔寨人死於疾病、飢餓、過勞和屠殺，佔柬埔寨總人口的四分之一。1978年底，越南入侵柬埔寨，紅色高棉政權於1979年初被推翻，柬埔寨人始終不願承認這個戲劇性事實：自古的宿敵越南，居然成為了他們的拯救者。

1994年，紅色高棉被柬埔寨王國國會認定為非法組織，其主要成員在二十年後受到審判。然而災難的影

響並未因紅色高棉的覆滅而結束。有論者指出：「研究顯示，從赤柬時代存活下來的柬埔寨人，三分之一患有創傷後壓力症候群……，即使倖存了還是背負着過去的傷口：諸如眼睜睜看着年輕士兵處決自己的家人，或是醒來時發現躺在你身邊的人已經餓死了。根據臨牀病例調查：1980年代早期逃到美國、現居加州長灘市的柬埔寨人中，有62%診斷出創傷後壓力症候群，而診斷時間已經是創傷發生的二十五年後。」^③不僅如此，根據「後記憶」理論：那些沒有親歷歷史的創傷性事件、但又與親歷者關係密切的人，會因當事人的講述或見證，借助他者的代際傳遞而得到「獲得性記憶」^④。也就是說，創傷記憶甚至不會隨着親歷者的死亡而消散，而會以「後記憶」的方式在親屬間繼續傳遞。

但是，與海外柬埔寨倖存者及其後人不同，柬埔寨本國民眾卻「放棄」了這段記憶。據統計，在2003年，有四分之三的柬埔寨人對紅色高棉的歷史毫不了解^⑤，原因一方面在於，柬埔寨80%的教師和95%的醫生都在紅色高棉時代遭到屠殺，知識階層的死亡直接導致了自我反思、批判和文化記錄的斷代；另一方面，災難與災後極端的貧窮形塑了柬埔寨人的民族性：經濟建設的落後、基礎教育的缺失、疾病和罪惡久踞，掙扎在生存線邊緣的柬埔寨人將「活着」視作唯一追求，無暇也無能力面對歷史，成為了沉默的羊群。

潘禮德1964年出生於柬埔寨金邊，父親是法屬中學的校長，在金邊度過了短暫的幸福童年。1975年紅色高棉奪取柬埔寨政權後，潘禮德全家被投入勞改營，父親不堪羞辱絕食

而死，母親和妹妹亦飢餓而亡。四年後，潘禮德僥倖逃出勞改營，輾轉經泰國流亡巴黎，成為了家族中唯一的倖存者。1980年考取巴黎高等電影學院，開始了電影生涯。潘禮德並非一開始就自願成為柬埔寨歷史的招魂者，恰恰相反，他希望能夠忘記過去。潘禮德在1994年的採訪中稱：「當我來到法國，在紅色高棉政權統治下的四年後，我希望生活得很簡單，忘記一切，包括我的母語。過去已經不復存在了。甚麼都不存在了。我的行為就像剛出生時一樣。我想成為一名木匠，我學習如何繪圖和畫畫。我想忘記過去。」然而創傷後遺症沒有放過他，「每到晚上，噩夢般的畫面又出現了。我試着寫作，但沒有任何東西能治癒我。我四處奔波。就在這時，我開始拍一些小電影，讓自己平靜下來。對我來說，電影意味着卓越的自由，是我選擇的自由」^⑥。1989年，潘禮德拍攝了第一部紀錄片《場地2》，重返曾避難的泰國難民營，記錄了從大屠殺中逃出並渴望重返故土的柬埔寨難民。此後三十年，潘禮德的名字都與「紅色高棉」緊緊相連。

作為黑暗時代的親歷者、倖存者和受難者的親屬，面對創傷遍布的個體記憶、枯骨累累的本國歷史、掙扎在記憶泥沼的其他倖存者、一無所知的新生同胞、關注缺缺的西方世界，潘禮德對柬埔寨充滿混雜的情感：個體受難的痛苦、對親人和死難同胞的悲悼、對母國的沉重的愛，以及倖免於死亡的恥感，使得他被迫成為了整個家族，甚至更多無名死難者創傷記憶的「代理人」，他不得不一次次回到記憶深處，挖掘並揭開傷疤。另一方面，柬埔寨作為第三世界國家，不僅

在歐洲世界中始終是他者化的存在，即使置於亞洲，也是邊緣的、落後的、沉默的國度，因而對於本國歷史，潘禮德也背負了難以脫卸的倫理責任。

二 記錄的途徑：從再現到表現

紀實與虛構的邊界何在？是否存在完全不含作者立場的記錄？已發生的歷史能否被「記錄」？理論家對於紀錄電影本體的追問從未停息，而電影導演也通過自己的拍攝實踐不斷挑戰對這些問題的回答。潘禮德的紅色高棉影片一方面對常規的記錄手法進行了創造性使用，使其呈現出反常規的「景觀」效果；另一方面，對不同媒介和手段的挪用與借鑒，也成為拓延記錄邊界的有意味的形式。

「口述」是紀錄片最常用的方式，通過對事件親歷者的提問和他們的回答，試圖對事件進行還原。然而，口述歷史的真實性問題飽受爭議：提問是否會引導受訪者？如何處理記憶和對記憶的描述間的存在偏差？受訪者是否會撒謊？而且，所有大屠殺紀錄片都無法避免某種聲音空缺：罹難者的缺席。潘禮德的早期紀錄片也頻繁使用親歷者口述，他將提問隱去，直接進入親歷者陳述，在剪輯時交叉組織各個角度與聲音，篇幅基本相當，達成近乎「複調」的表意效果^⑦。

《S21》通過大屠殺施刑者的母親、倖存者、倖存畫家以及監獄看守的敘述，多角度重現了S21集中營（第21號安全監獄[Security Prison 21]，1980年改建為吐斯廉屠殺博物館[Tuol Sleng Genocide Museum]）的煉獄場景：17,000人經歷慘絕人寰的

審訊、酷刑、姦辱、電刑後命喪於這所由學校改建的集中營。影片中，原聲敘述佔比最多。畫家萬納(Vann Nath)傾訴痛苦：「蟲子從嘴裏掉出來。我在那裏待了三十四天，只上過兩次廁所，肚子裏甚麼都沒有」；獄守的母親同樣痛苦：「我可憐我的兒子，他從未舉止無禮過，從未侮辱過老人，我們教導他，他卻變成了一個殺人的流氓」；施刑者同樣困惑：「那時候我還小，我只是一腔熱血，別人讓我做我就做了，讓我殺人我就殺了，我現在不能想這些」；醫生非常痛苦：「給他們治療是為了他能夠繼續受刑，大城市需要血漿的時候，他們根據需要被抽血，每月一次到兩次」……所有人的表述都平靜而克制，他們沒有歇斯底里或聲嘶力竭地痛斥罪惡，而是表達了共同的疑惑：一切都是為了甚麼？苦難是為了甚麼？殺人是為了甚麼？

潘禮德紀錄片中包含兩種搬演：真人重演和偶人重演。在《S21》中，潘禮德要求曾經的施刑者和獄守重演監獄場景：他們執行審訊程序，走到牢房門口前，讓犯人報數，同時解釋自己的行為：「我讓他站起來，蒙住眼睛，抓着他的胳膊然後出去，酷刑無法避免，只有多少的差別」；他們重演查房的場面，在空蕩蕩的監獄中走來走去，說道：「我來到這邊檢查，我再來到這邊檢查，搜走螺絲釘，以免他們自殺。」他們呵斥、行動和演繹的對象是空洞的空間，犯人的缺席提示了觀眾他們的死亡。此種搬演產生了介於虛構與真實之間的張力：一方面，歷史現場無法重返，歷史事件也無法重現，紀錄片使用真人演繹的目的往往是將現實「戲化」後，使觀眾產生沉浸式的錯覺：我正親歷歷

史。但潘禮德安排重演的目的顯然不在於使觀眾「沉浸」，受難者的缺席反覆提示觀眾：這是一場演繹，這不是真實的，演繹背後的暴力和死亡因而被表現得非常克制；但另一方面，演出者並不是演員，而是真實的S21獄守和劊子手，他們的演繹實際上是對過去暴行的「重現」，身體本身承載着記憶與歷史，過去被身體帶到了當下，此時不是演員在演繹歷史，而是歷史真實地「重演」了。身體的感覺和下意識的行動表現了暴力是如何活在倖存者、受害者和犯罪者的心靈和身體記憶中。因而，真人演繹在影片中呈現了介於真實與虛構、身體記憶與頭腦記憶之間的影像張力。

創造性的偶人演繹也散見於潘禮德多部影片中，他使用黏土小人、木偶等偶人，對歷史和現實事件進行搬演，而演繹的背景分為兩種：一種是以同樣材質捏製的虛構空間，另一種是真實的歷史影像資料。影片中對象與背景質地和風格的「不諧」，在延伸紀錄片「演繹」邊界的同時，對柬埔寨民族歷史與群體的關係進行了再思。《殘缺影像》是潘禮德最個人化的電影，影片的開頭就以畫外音的方式為黏土小人的出場作註：「我們總是以為已經看到了、想到了世上所有記錄。某些畫面本應缺失，由其他畫面來代替；這裏有生命、鬥爭、痛苦、美麗、消失臉龐的悲傷、對歷史事件的理解；有時甚至是優雅和勇氣；但絕不是遺忘。」鏡頭先呈現了一隻捏製的黏土小人的手，隱喻歷史不可重現，但電影正在重建歷史。黏土小人穿着白色的衣服，打着黑色的領帶——「他是我的父親」，一個個黏土小人重演導演家庭生活場景：他

們談論食物的味道，一同讀書和學習……真實的戰爭影像隨即插入，打破了泥塑的烏托邦影像畫面和畫面中人的幸福生活。之後，黏土小人被剝除服裝、重新編號成為無法區分的群體。泥塑人物與真實影像的結合產生了一種特殊的影像張力：人偶粗糙、面目難辨、極不靈活，在真實的戰火、宣傳等影像中顯得被動而無力，如同權力輪子下的泥土。泥土這一介質也頗具隱喻性，在影片中被捏製為人、家宅、集中營和埋屍地，而在真實影像中，從作為埋屍地的土地中挖出百顆頭顱，真實影像以土地為聚焦對象，而黏土人偶以土為肉身，指涉柬埔寨人與農業和土地的聯結。

如前所述，所有的大屠殺紀錄片都面臨同樣的問題：受害者的缺席。因而此類紀錄片往往使用罹難者照片進行彌補。死者照片也大量出現在潘禮德的電影中，除了常規地作為受難者視角的補足、對於歷史的還原外，還發揮了儀式性悲悼的效果。在電影《杜赫》中，潘禮德拍攝曾經的「煉獄魔王」(S21監獄長康克由[Khang Khék Leu]，別名杜赫[Duch])面對死者照片時的反應，以及大量對死者照片的靜止特寫，形成了一種杜赫與死者、觀眾與死者相互凝視的效果，缺失的視角得以通過想像來補足。雖然照片是否反映「真實」一直受到爭議，但它作為對象某一時刻狀態的固定，是還原和補充歷史的重要介質。在《殘缺影像》中，潘禮德借畫外音稱：「幾年來，我一直在尋找缺失的畫面。這是一張由紅色高棉在統治柬埔寨時期拍攝於1975至1979年之間的照片。這一張照片並不能證明紅色高棉的暴政，但它足以令人思考、反思

及還原歷史真相。」在《S21》中，潘禮德先拍攝個別死者照片的特寫（這些照片一般拍攝於囚犯進入集中營之時），然後是獄守面對牆上幾張照片的近景，最後是正面牆壁的罹難者照片。從少到多的照片呈現，在還原歷史罪惡的同時，也使情感濃度逐漸加深。在《無名冢》（*Les tombeaux sans noms*, 2018）中，潘禮德將死者照片豎立在搭建的樹叢中，並對其進行長時間固定機位的平拍，呈現出集體葬禮般的肅穆感，死難者也在影像中獲得儀式性的悲悼。

近年來，超現實手法在潘禮德電影中發揮出紀實之外的表現效力。摘得2020年柏林電影節最佳紀錄片大獎的電影《輻射》中，潘禮德將紅色高棉大屠殺與納粹集中營、廣島核爆、南京大屠殺、越南戰爭等二十世紀的歷史暴行並置，反思為何種族屠殺如輻射般蔓延的問題。影片創造性地使用了裝置藝術、媒介疊化等表現手法，疊加舞蹈、照片、人偶等元素，輔以重複的背影音樂，使得影片呈現出「再現」之外的強烈「表現」效果。影片開始時，畫面被切割為三塊面積相等的四邊形屏幕，時而表現同一內容，時而並置三個不同影像，時而連接成一個完整寬幕，並置的影像往往彼此關聯，如將柬埔寨勞改營和納粹集中營的真實影像同時呈現，形成類似平行蒙太奇式的表達效果。此外，他還以廣島廢墟為背景，將核爆受難兒童與柬埔寨受難者的照片進行疊化，使其產生了超現實的時空和意義連接。

綜上可見，潘禮德的紅色高棉紀錄電影，在敘事手段上日趨複雜和超現實化。除基本的畫外音和人物訪談外，人偶搬演、非線性剪輯等紀錄片

非常規手段成為其敘事策略，黏土、木偶、照片、舞蹈、裝置藝術等結合而成的超現實元素成為其敘事的媒介，在對傳統記錄方式進行拓延的同時，也展現出明顯的從「再現歷史」到「表現歷史」的趨勢。文學理論家米勒（J. Hillis Miller）將奧斯維辛小說的敘事特徵總結為：「小說作為有效的見證，其作者越接近小說要間接見證的歷史事件，其敘事就會越複雜。」^⑩換言之，災難的寫作者愈接近災難現場，其敘事方式會愈難解，呈現出破碎、晦澀，甚至意識流式的特徵，反而不會組織線性的完整敘事。潘禮德電影中日益駁雜和表現化的結構方式也可作此解讀，直接的災難經驗和複雜的情感使他無法確鑿地定義被攝對象，於是，解讀和思考空間向接受者敞開。

三 重複的悖論：災難敘述的限度

從《放逐》（*Exil*, 2016）起，潘禮德拍攝的電影遭到影評人「過多重複」和「景觀化」的詬病^⑪。2020年3月，《輻射》摘得柏林電影節最佳紀錄片後，關於潘禮德電影中的「重複」更引發了中西方影評人的熱議：一方面，始終圍繞着紅色高棉大屠殺的主題，會不會使觀眾對災難承受的閾值上升？另一方面，反覆使用人偶搬演和黑白照片，會不會使觀眾產生視覺疲勞？的確，從《場地2》到《輻射》，潘禮德先後拍攝了十一部紅色高棉紀錄電影，佔他所有作品的一半。此外，哪怕拍攝劇情片，主題也都或多或少對紅色高棉有所指涉。那麼，對

同一主題的反覆述說是否無意義的「重複」？這種「重複」的原因何在？

其一，「重複」基於個體訴求。一方面，災難創傷很難從肉體和記憶中抹除，潘禮德被迫一次次重返記憶現場：「有時我也想拍點別的東西。但人沒法選擇……我拍大屠殺，那是我自己的故事，我從那裏來。我知道延這個主題再拍一部片或者再過幾年都不會到盡頭。這不是一種欲望，而是絕對的必需。」^⑩另一方面，他試圖使電影發揮出超出「記錄」本身的功能，他同時扮演記錄者、歷史學者、司法警察的角色，譬如在拍攝《杜赫》的過程中「尋找證據，比較筆迹，找專家鑒定」，迫使杜赫承認對年輕受害者波法娜(Hout Bophana)的罪行，而這些工作是在拍攝《波法娜：柬埔寨悲歌》(*Bophana: Une tragédie cambodgienne*, 1996)時未完成的。表面看來，這是對單一題材的重複，實際上，每部電影均試圖扮演不同的角色。

其二，相比於其他同類型的藝術書寫，紅色高棉文學和電影具有明顯的邊緣性。在拍攝《殘缺影像》前，潘禮德稱：「我不和解。再說我跟誰和解？尤其在當時！和解是政治的事。不能這麼要求人們。要想和解，前提是確定受害者的身份，讓受害者和劊子手都為人所知。影片拍攝的時候，整個事件還沒有接受法庭審判。我們還沒有被看做『受害者』。甚至到現在，仍然有人不承認大屠殺。」^⑪二十世紀以來，世界籠罩在連綿不斷的戰亂與死亡中，兩次世界大戰、冷戰、核威脅、恐怖襲擊，以及人類歷史上最難以解釋和難以接受的種族滅絕大屠殺……在搖晃了人類對宗教和理性的信仰同時，也成為了藝術表

現的重要對象，由此而生的災難書寫已蔚為壯觀^⑫。由於數量和類型的豐富，這些恐怖表述在類型內部彼此補充，形成了藝術的「記憶場」，以自身的形式優勢與官方歷史書寫爭奪大眾的記憶領地。然而，紅色高棉的書寫則面對「群體性的沉默」：本國知識份子幾乎被清理殆盡、普通的民眾若非一無所知便大多選擇沉默、客居國外的倖存者則大多已開始新的生活，並不願繼續面對歷史和創傷，而國際政治論述也未對紅色高棉大屠殺產生定論。結果是：在潘禮德之前，以紅色高棉和柬埔寨災難為背景的作品數量極少，並沒有進入大眾視野，甚至基本是由西方人完成的，例如美國戲劇家劉易斯(E. M. Lewis)創作的《滅絕之歌》(*Song of Extinction*, 2008)。潘禮德稱：「許多人都拍關於杜赫的影片，而我就自問，為何關於這場審判，沒有一個柬埔寨人的視角？」^⑬群體性沉默的潛在結果就是歷史的沉沒，這也是為何第三世界創作者迫切地爭取自我敘述的權利。如果潘禮德不堅持對歷史對象進行反覆的言說，那麼即使他的作品獲得一時注目，也會很快被遺忘。誠如後殖民理論家霍米巴巴(Homi K. Bhabha)的精準洞見：「在你唸出自己的名字之前，你是無名氏；有人回應你，於是轉眼間，符號、姿態、肢體語言的循環系統建立起來了，你從此有權講述自己的故事。你是一個可能一開始並無聽到或者招呼的對話的一部分——人們可能會忽略你——但你作為人的存在不容否認。」^⑭

其三，文化和社會「情感結構」不斷更新和生成，決定了歷史永遠是「未完成物」，因而對歷史的敘述

是不斷更新和流動的。「情感結構」(structure of feeling, 又譯「感覺結構」)是英國文化研究學者威廉斯(Raymond Williams)的創見：一方面，情感結構是共時性的，它包含某一代人的共同經驗，其中包括統治階層(主導因素)、中產階級、普羅大眾等不同的社會成員；另一方面，它也是歷時性的：是不斷發展、變化的有機物，始終處於塑造與再塑造的過程中，即「新的一代人將會以其自身的方式對他們繼承的獨特世界做出反應，吸收許多可追溯的連續性，再生產可被單獨描述的組織的許多內容，可是卻以某些不同的方式感覺他們的全部生活，將他們的創造性反應塑造成一種新的情感結構」¹⁶。紅色高棉的統治不僅以記憶和創傷的方式成為親歷者和倖存者的情感經驗，它也以「後記憶」的方式保存在部分柬埔寨普通人的頭腦中，成為了新一代柬埔寨人情感結構中的一部分。在《紙包不住火》中，潘禮德記錄了一群柬埔寨妓女的生存遭遇，鏡頭依次展示了她們合住的連牀鋪都沒有的逼仄房間、得了艾滋病的遍布疹子的肉體、老鴿懶洋洋的看守——他知道她們無處可去，並記述了一對母女的談話，貧窮的母親勸女兒好好「工作」(賣淫)：「你覺得苦？在紅色高棉統治下，生活更苦，我們每天只能吃米水，整天整夜地幹活，我們三十個人分吃一罐米，粥也是稀得要命，吃完之後，我們還要被問：『同志們，飯菜好吃嗎？』我們都得回答『很好吃！』如果不說，我們也許會人頭落地的……如果你出生在紅色高棉統治之下，你要麼餓死，要麼被人處決。今天你拿着賣身的錢，還能一公斤一公斤的買

米。」也就是說，災難左右着倖存者的話語模式、影響着新一代人的生命選擇，也形塑着柬埔寨人的民族性格，這種影響隨着時間的推移而不斷變化。因而，潘禮德對歷史事件的多視角呈現，建構了共時性的柬埔寨群體情感，而歷時性的反覆拍攝也體現了他在進入歷史和掌握材料的過程中，歷史觀點的不斷變化和思考的不斷深入。更重要的是，由於文化與流動的日常生活經驗(包括閱讀文學作品和觀看電影的文化經驗)息息相關，因此他持續的歷史寫作也是參與建構和更新文化的方式。換言之，潘禮德的歷史書寫在重複中發揮着「施為性」的效能¹⁷，直接指向本國民眾與西方接受者，參與大眾記憶的再生產。

「景觀化」地呈現災難或許是潘禮德應對「重複」的破局之舉。如沙茨(Thomas Schatz)所言，「類型經驗已經融入一個滿載價值的敘事慣例之中。但不斷衍生的電影文本必須跟上觀眾關於這些議題變化着的構想，以滿足其對於類型不斷增長的熟悉度和期待值」¹⁸。儘管潘禮德並非類型片拍攝者，但他對紅色高棉題材的不斷重複已使觀眾形成了他是「紅色高棉導演」的共識，觀眾對導演及影片的熟悉使這一題材帶來的衝擊閾值下降，觀影預期也隨之上升，因而擺在導演面前的問題是：如何「尋找到一種形式，以使人們可以駐足觀看」¹⁹？「景觀化災難」是災難片中的慣用技倆，一方面，通過重建已發生的、抽象的「災難」，為觀眾提供對災難的直觀認知；另一方面，景觀中包含觀眾所熟悉的元素(語言、地點、人種等)，能夠喚醒觀眾的集體記憶和恐懼。《輻射》所選擇的廣島、奧斯維辛、

柬埔寨集中營、越南戰爭等災難場景，雖然盡可能覆蓋更多觀眾的集體記憶，但由於被並置呈現，因此大部分畫面都是這些災難中最容易辨識的常規圖景：如核爆之後的蘑菇雲、奧斯維辛的黑白囚服等，未必使觀眾感到恐懼。此外，被並置的希特勒(Adolf Hitler)、波爾布特(Pol Pot)等獨裁者的影像，多取自廣泛傳播的歷史新聞片，也很難起到「類聚」之外的效果。在零星的畫外音和靜穆的音樂中，整個影片彷彿景觀展演，既未深入任何一場災難，也很難提供形式之外的震驚。在《景觀社會》(*La société du spectacle*)中，德波(Guy Debord)表達了對世界「景觀化」的憂慮：「在現代生產條件無所不在的社會裏，生活本身展現為景觀的龐大堆聚。直接存在的一切全都轉化為一個表象」^⑨，景觀與真實的分離意味着景觀的在場可能遮蔽了本真。因而當潘禮德選擇以「景觀化」的方式呈現災難，表達「邪惡在輻射世界」、「世界正在變得越來越糟糕」的憂慮時^⑩，他可能已走到了真實的反面。

對「題材重複」和「景觀化災難」的批評，一定程度上反映了人類苦難的難以通約和表現邊緣歷史孤掌難鳴的困窘，因而潘禮德的困境一定程度上也是第三世界導演共同的困境。然而，在他「鏗而不捨的追問中，我們聽到了一種敘事的權利和一種對『集體和倫理上的平等個性權』的追求」^⑪。通過對紅色高棉題材的反覆拍攝，使得共時性的情感得以以多角度、多形式敘述的方式相互補充，對災難的歷時性思考、觀點的變化、接受者的反應也呈現在影像中，實現了對柬埔寨歷史複雜且流動情感結構的把握。另一方面，潘禮德以影像再現歷史、追

訴罪惡、療癒傷痛、喚啟和再生產記憶，也是對藝術本體的重思和探延。

四 結語

本文對潘禮德「紅色高棉」電影的回溯與細讀、對導演當下所面對的爭議與困境的反思，並不意味着筆者完全贊同他的表達及表現方式，他的影片在追求「被看到」的同時是否折損了「看甚麼」的深入？在選擇「看的對象」時，是否放棄了包括柬埔寨民眾在內的普通大眾？電影節與影展和西方凝視在其影像的變化之路上扮演了怎樣的角色？這些問題仍待繼續追問。無論如何，對於第三世界創作者而言，被「看到」只是第一步，如何在不折損表意的情況下，被持續地觀看、關注和討論，可能是他們要面對的更大問題，而如何保持對歷史幽靈的記憶和警惕，則是我們需要共同反思的。

註釋

① 薩杜爾(Georges Sadoul)著，徐昭、胡承偉譯：《世界電影史》，下冊(北京：中國電影出版社，1982)，頁191。《你的影子是我的影子》和《天堂鳥》皆由法國電影人在柬埔寨拍攝，是否嚴格意義上的「柬埔寨電影」仍待商榷。

② 福柯(Michel Foucault)著，劉北城、楊遠嬰譯：《規訓與懲罰：監獄的誕生》(北京：三聯書店，2003)，頁33。

③ 布林克里(Joel Brinkley)著，楊芩雯譯：《柬埔寨：被詛咒的國度》(台北：聯經出版公司，2014)，頁40。

④ 拉卡普拉(Dominick LaCapra)認為「後記憶是一種可以通過實際傳遞的獲得性記憶」。引自但漢松：〈歷史暗影下的文學與肖像畫——論村上春樹的《刺殺騎士團

長》·《當代外國文學》，2018年第4期，頁67。

⑤ 參見維基百科，https://wikimili.com/en/Khmer_Rouge; Katja Dombrowski, "Dealing with the Past" (15 May 2013), www.dandc.eu/en/article/initiatives-help-young-cambodians-come-terms-traumadictatorial-khmer-rouge-regime。

⑥ Panivong Norindr, "The Sounds of Everyday Life in Rithy Panh's Documentaries", *French Forum* 35, no. 2-3 (2010): 183.

⑦ 俄國批評家巴赫金(Mikhail M. Bakhtin)在對《卡拉馬佐夫兄弟》分析後提出「複調」理論，其中「複調」的實現至少需要三個條件：大量的對話；來自多角度的聲音；作者立場的後退，即作者不對人物進行任何道德、智識高下的評判，作者的聲音與作品中人物的聲音力度相同。但在《S21》中，作為大屠殺親歷者和死難者親屬的潘禮德，很難不對獄守進行道德批判，因而筆者稱之為「近乎複調」的效果。

⑧ 米勒(J. Hillis Miller)著，陳旭譯：《共同體的焚毀：奧斯維辛前後的小說》(南京：南京大學出版社，2019)，頁327。

⑨ Guillaume Gas, "Un travail mémoriel en perpétuelle redéfinition", www.abusdecine.com/critique/exil/; Jessica Kiang, "Irradiated": Film Review", *Variety*, 28 February 2020, <https://variety.com/2020/film/reviews/irradiated-review-1203517476/>.

⑩⑪⑫ 鮑什(Nicolas Bauche)、馬丁內(Dominique Martinez)採訪，深黑的藍譯：〈潘禮德：我所做的超出了導演的工作〉。引自迷影網，<https://cinephilia.net/23170/>。

⑬ 例如冷戰書寫：小說《大師與瑪格麗特》(*Mistrz i Malgorzata*, 1966)、電影《竊聽風暴》(*The Lives of Others*, 2006)等；核爆書寫：小說《黑雨》(1965)、電影《廣島之戀》(*Hiroshima mon amour*, 1959)等；大屠殺書寫：已形成奧斯維辛文學如《這是不是個人》(*Se questo è un uomo*, 1947)、南京大屠殺文學如

《金陵十三釵》(2007)等子類型；電影如《辛德勒的名單》(*Schindler's List*, 1993)、《美麗人生》(*La vita è bella*, 1997)、《朗讀者》(*The Reader*, 2008)等；以及恐怖主義書寫：「9.11」小說如《特別響，非常近》(*Extremely Loud and Incredibly Close*, 2005)、《墜落的人》(*Falling Man*, 2007)，電影如《拆彈部隊》(*The Hurt Locker*, 2008)等，而同屬第三世界災難的盧旺達大屠殺也有諸如電影《盧旺達飯店》(*Hotel Rwanda*, 2004)、《殺戮禁區》(*Shooting Dogs* [又名*Beyond the Gates*], 2005)，小說《盧旺達往事》(2017)等作品加以書寫。其中《金陵十三釵》、《墜落的人》、《盧旺達往事》等小說，都已被改編為電影。

⑭⑮ 霍米巴巴(Homi K. Bhabha)著，鍾添雅譯：〈向後看，向前走：對本土世界主義的註解〉，載張頌仁、陳光興、高士明主編：《全球化與糾結：霍米·巴巴讀本》(上海：上海人民出版社，2013)，頁20-21；21。

⑯ 威廉斯(Raymond Williams)著，丁爾蘇譯：《現代悲劇》(南京：譯林出版社，2007)，頁3。

⑰ 米勒(J. Hillis Miller)認為：「文學不是記述性的而是施為性的、不是反映現實的而是建構現實的……」引自肖錦龍：〈「將事物放到詞語中」——希利斯·米勒言語行為理論的文學功能論〉，《國外理論動態》，2010年第3期，頁84。

⑱ 沙茨(Thomas Schatz)著，何欣譯：《好萊塢類型電影》(上海：上海人民出版社，2009)，頁42。

⑲⑳ 〈如同攜死者同行：潘禮德柏林影展新作《輻射》〉(2020年2月24日)，「非虛構NFCINE」微信公眾平台，<https://mp.weixin.qq.com/s/dezxiu4SrVU8xVZVMetVqw>。

㉑ 德波(Guy Debord)著，王昭鳳譯：《景觀社會》(南京：南京大學出版社，2007)，頁3。

楊佳凝 南京大學戲劇影視學博士
研究生