

景觀

無疆界的實體

——烏克蘭等地的戰爭紀錄片

• 張獻民

一 戰地紀錄片的歷史

戰爭紀錄片是一個古老的電影類型。電影膠片的現場性開始於1930年代中期西班牙內戰、終結於1970年代中期越南戰爭末尾西貢的美國大使館被攻陷的畫面。

西班牙內戰催生了兩部截然不同的紀錄片，一部來自布努埃爾(Luis Bunuel)的《無糧的土地》(*Las Hurdes*, 1933)，它是千年一永恆存在的紀錄式樣與超現實主義對此的懷疑的結合，引來弗朗哥(Francisco Franco)政權對巴黎放映此片的抗議；另一部是伊文思(Joris Ivens)的《西班牙的土地》(*The Spanish Earth*, 1937)，它代表一個聲音(voice)，但也是戰地攝影第一次出現，畫面來自卡帕(Robert Capa)，卡帕及同伴後來還發明了蘇聯用於拍攝第二次世界大戰的戰地攝影機，畫外解說來自海明威(Ernest Hemingway)等人。這兩份「證詞」來自共產黨陣營；來自保皇黨陣營的聲音在紀錄片經典中缺席，只以新聞短

片的方式存在，就是經過大幅剪輯的畫面和短促的聲音。

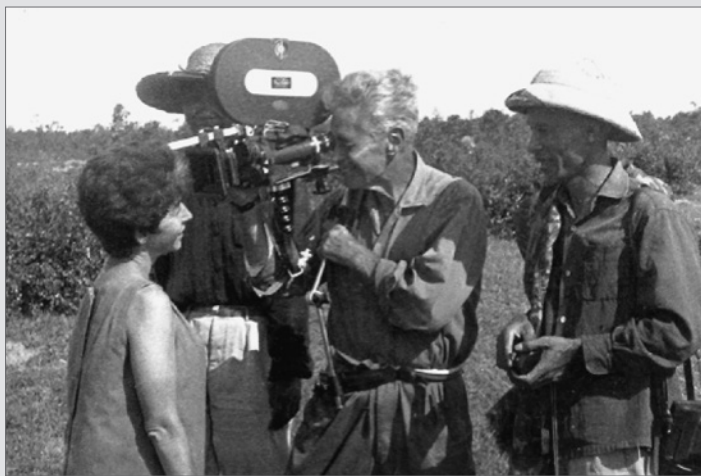
1970年代中期西貢的「陷落」(這個詞本身反映着一個視角)，在紀錄片中也是單向敘述的，來自越南北方共產黨陣營的聲音缺失，與西班牙內戰恰成強烈對比。它的強衝擊例子有兩個：一個是美國人拍攝的美軍撤離西貢時大使館樓頂、航空母艦上的直升飛機起降(這些記憶最近被美軍撤離喀布爾時大量阿富汗人攀爬飛機的畫面更新了)，它也強烈影響了好萊塢科幻電影中的災難或撤離的概念性畫面/場面組織；另一個來自一位澳洲攝影師拍下的北越坦克撞倒美國大使館圍牆的畫面，它是沒有聲音的，而且是從使館內往外牆方向拍攝，當時北越軍隊可能已經了解到美國人的撤退或南越軍隊的消失，處在火力靜默中，否則這位攝影師和那一卷膠片不可能存活下來。電影膠片時代的末尾是16毫米正片拍攝，視覺效果偏暖色的日光，光線反差小，沒有同期聲(拍攝時的同期錄音)。1898年出

生、跨越了世代的伊文思在此前於北越拍攝的《北緯 17 度》(17th Parallel: Vietnam in War, 1968) 使用了同期聲(有關戰爭的後方、高射炮兵群的聲音)錄製方法。

越戰末尾的戰地直擊，直到第一次海灣戰爭(1990-1991)時有線電視新聞網(CNN)實時轉播才有所突破，或者說 CNN 改變了紀錄片的存在必要，戰地攝影脫離了電影的範疇、脫離了圖片攝影的範疇，歸屬於電視和衛星傳輸。這又要等待 Tik Tok 的出現才又有改變，此改變從傳統角度看是聲音層面的，就是戰爭影像的個人化、給予了個人一個聲音。

紀錄片缺位原因之一是勝利者的自信，實體以疆界的方式存在，這也暗示弗朗哥、北越等勝利者將紀錄影像歸屬於一種闡釋：現實就是現實，現實並不需要對它的復刻。此時圖像進入皮爾斯(Charles Peirce)和尼科爾斯(Bill Nichols)的闡釋範疇，就是索引(index)性質，中文也曾翻譯為表徵或指涉^①。

我們似乎面臨紀錄片圖像生產的三重境地：第一重是未剪輯的素材，以前它沒有同期聲，現在的復刻性質在於它還沒有加字幕、沒有配上拍攝者的畫外音、沒有先期觀眾的「彈幕」(對影片即時發布評論)，就是對原始素材不僅闡釋為零，聲音也接近零，這是復刻^②；它對應於藝術史中曾經的匿名性質。第二重是索引性質，就是將直接改為間接(直接電影[direct cinema]的古老稱謂此時顯得迴響悠長)，同時使得素材作為語詞/短句材料可以被重新發現和引用，從而成為被闡釋的材料；目前電影的主流理



伊文思於北越拍攝的《北緯 17 度》使用了同期聲錄製方法。(資料圖片)

論之作者論就在這一過程中，被解釋為一個雕刻、摺疊、探索等留下痕迹的動作^③。第三重是徹底的符號化，目前的影像工作有兩個傾向符合這一標準，一個是「表情包」，另一個是比新聞短片更短促的視覺片段的無限重複，例如火箭發射或核彈爆炸鏡頭的無限複製和無限播放，這是影像語詞的固化，類似古代史詩中反覆回到太陽、沙丘、宮殿、海洋等超級詞彙。它大體對應於實體和疆界的勝利者對圖像的興趣寡淡，勝利者只重複口號^④。

二 文化外交

二戰以降，武裝衝突類的紀錄片在渡過瑪格南圖片社(Magnum Photos)模式的戰地攝影階段之後，與文化外交聯姻了^⑤。文化外交本身，經歷了宣講式的「歲月靜好」階段之後(影像的「三個世界」理論可以是這樣的：定制影片不用說「我很棒」就是第一世界，或稱文化發達國家；定制影片必須說「我很棒」就是第二世界，或

稱文化發展中國家；不定制影片就是第三世界，或稱文化欠發達國家），在環境污染、文明差異的張力、資源短缺、「熱衝突」等幾者之間徘徊。戰爭問題上，大體分為「我們在幹些甚麼」和「他們在幹些甚麼」兩類。巴以衝突題材的紀錄片產量最大，反覆展現「我們到底在幹些甚麼」；烏克蘭疆界內的武裝衝突，在紀錄片領域內（電影和電視領域內、不包括網絡短視頻），大體是「他們到底在幹些甚麼」的類型。中間地帶的例子有敘利亞，它包括這兩個大類。烏克蘭話題在這方面「我」和「我們」缺失的原因是由於他們都上了短視頻自媒體。這也顯出紀錄片需要資源，包括拍攝的資金、充裕的拍攝和剪輯時間、保持相對客觀態度的空間距離和思想距離、播放的渠道等。

文化外交的崛起緣於經濟和軍事的有限性，或者說殖民主義的侵略權是軍事、經濟、文化。典型的有英國和法國兩個模式：英式的是「你愛怎樣就怎樣」，就是不管，假設殖民者沒有破壞當地的文化；香港曾經基本是這個模式。法式的是「我愛怎樣你也得怎樣」，假設殖民之前當地沒有文化。按侵略時間順序的這三者，軍事的載體是槍，經濟的載體是數字，文化的載體是語言。軍事和文化都不可以內循環，所以軍事行動的目的是促進經濟，如果經濟自身循環不夠，還需要文化來幫助銷售。香港主要從事貿易，第一個環節與第三個環節都很弱。

以俄羅斯為例，其遭受詬病的原因之一是這個外向型的國族在軍事行動之後，一向沒有經濟和文化跟上。

本文更需要討論的是其圖像生產的內捲——不是為了向境外傳播，而是讓本國國民堅定信念，即前述的「第二世界」。一些幅員遼闊、人口複雜的國族，圖像生產往往如此。反例是巴以，土地太狹小、人口有限，所以圖像生產更多是為了讓他者理解一點「我們在幹些甚麼」。本來這種圖像生產的內捲，烏克蘭與俄羅斯差不多，烏克蘭也可以算是「幅員遼闊、人口複雜」，但2022年2月俄軍的「特別軍事行動」促使烏克蘭採取了新的走向。

三 圖像生產

這並不是說俄羅斯在圖像生產方面甚麼都不做，俄羅斯聯邦文化部資助像《遠東各各他》(*Far Eastern Golgotha*, 2021) 這樣的女性導演紀錄片處女作：全片致力於揭露地方政權的腐敗，以及俄羅斯人某種意義上的整體愚昧。這證明俄羅斯的文化政策越過了「歲月靜好」的階段，允許批判現實主義的存在。但這還不夠，頂多能證明俄羅斯回到了十九世紀沙皇時期那種批判現實也不至於丟命的境況。它還應該向更廣泛的拍攝敞開，同時也應實踐更廣泛的拍攝。這兩者，等軍事行動已經開展就太晚了。

普京 (Vladimir Putin) 政權允許過對1930年代烏克蘭饑荒的反映、反思和紀錄片放映。它的「開放」也引來了一些文化發達國家和地區對此問題的進一步討論，這些討論讓俄羅斯/俄羅斯人很不痛快，經典爭議問題有到底死了多少人、饑荒延續了一個春天還是兩個春天；尖端提問

有如果斯大林不阻止托洛斯基 (Leon Trotsky)，是否饑荒還會惡化、此實踐是否已在以色列復活，等等。這些討論不可能讓人舒服，萬一覺得自己是當事人的後代，更不可能舒服。

俄羅斯在圖像生產上的態度、方式和形成的事實，非常接近1930年代的弗朗哥政權和1970年代的北越，就是漠視。漠視的根源之一是資源短缺，還有圖像的理念、媒體的地位等原因。比如圖像既不應依附神權、也不應附屬於國家權力，國家權力在把媒體從經濟寡頭手中奪回來的時候如何把它「還給人民」。媒體在俄羅斯有一定自由度，但還遠遠不夠。這就形成接近弗朗哥或胡志明的事態：普京變成了表情包，全民依賴這個形象，或俄羅斯國族塑造全俄羅斯的形象就是一組表情包。它取消了素材的證詞價值、取消了圖像索引性質中可以被討論的部分，只留下了符號和象徵。

烏克蘭在影像生產上並不是一個誘人的區域，它似乎過於平板，不曾深刻檢討它在排猶歷史中的核心地位。它並不努力與外界增加勾聯，其語言與俄語的差別讓外人莫名其妙（至今有些高校仍大量使用俄語教學），烏克蘭在美國人所寫的歷史書中成為東歐國族主體性變幻的例子。它是全球化中的「中西部」，原野、種植、寬闊的河流、戰爭的歷史等，使得它像是世界各國的「背景板」，就是別人的故事在它的前景發生，它本身並沒有故事。

以烏克蘭為背景的別人的故事的一個例子是：僑居加拿大的伊朗人帕哈米 (Shahin Parhami，因為共產黨身份在伊斯蘭革命期間被迫流亡) 回到

伊朗，拍攝一個青年音樂家致力於保存西南部遊牧民族 Qashdai 人的傳統音樂，他在基輔留學、有一個胖胖的烏克蘭女友在努力地學習意大利歌劇女高音。這部紀錄片叫《阿明》(Amin, 2010，又譯《阿敏的樂章》)，拍得很不錯，而且有中文版，音樂很動聽。

一位烏克蘭女性編導拍攝的《雨永不停歇》(This Rain Will Never Stop, 2020) 與之類似。在這部詩意的紀錄片中，她以敘利亞青年男性為主角，把敘利亞的段落放在最後，而且是從庫爾德人的角度切入的；影片前段並沒有聚焦敘利亞的俄軍，而是直接進入莫斯科街頭的閱兵場面，中段部分是烏克蘭的「和平」生活——婚姻、餐飲、朗誦會等。影片標題來自布萊希特 (Bertolt Brecht) 和普雷維爾 (Jacques Prévert) 的詩歌，難說他們誰抄襲誰；因布萊希特的詩歌經常被引用，在此引用普雷維爾《芭芭拉》(Barbara) 一詩的片段：

現在你過着怎樣的日子
在這鐵的雨中
火的鋼的血的雨中
而那個鍾情的
把你抱在手中的人
是否已死已消失或仍然富有活力

和平並不足夠讓人幸福，戰爭足夠讓人不快樂。

四 公益和自由

烏克蘭東部在2008、2014年後一直在局部的動盪中。歐洲的文化外

交和影像「扶貧」延伸到這裏，經常由一些幾乎沒有過殖民歷史的「小國」操作，如丹麥、瑞典、挪威等。最近幾年，波蘭、拉脫維亞等國也加入了聯合製作局部武裝衝突題材紀錄片的行列。亞洲範圍內，西亞、波斯灣地區對此議題更有興趣，可能因為地區衝突對它們是近切的事，無論從空間上還是時間上。東亞承平日久，似乎群體心理上與此隔斷較深。西亞參與出品或製作此類紀錄片的常有卡塔爾、阿聯酋等，也是小國；若論傳統，西亞的科威特、黎巴嫩似乎更應該參與敘利亞、阿富汗、烏克蘭等地區衝突的紀錄片製作——這兩個國家到底還是被最近幾十年的侵略蹂躪過頭了，無法恢復的表徵之一就是難以他顧。

烏東紀錄片常常反映一些人道話題。當地一個小鎮還有人試圖維持一個樂隊、定期組織電影放映等。蘇聯解體前，蘇維埃體系中曾有文化宮，後來部分得以保持，並相對活躍。如果改造成影迷俱樂部，放映已經搬走的鄰居的家庭錄影，挺讓人睹物傷神。

女性和兒童是一個重要話題，畢竟大家都同意孩子是無辜的，如果幾年被迫無法上學，喪失掉的是甚麼，恐怕孩子自己到更大的時候才能領會一些。《遠方的狗吠聲》(*The Distant Barking of Dogs*, 2017) 就是這樣一部紀錄片，主角為十歲左右的烏克蘭男孩，紀錄片工作者跟拍了一年。該男孩的日常是跟隨兩位同村男性少年去野外躺在草地上看「煙花」——衝突中敵對雙方互相發射的炮彈在空中的劃痕。戰亂之下，村中已經十室九空了。影片中的人道主義是延續的，

2022年戰端重啟，製片人和導演幾度想辦法讓這些男孩徹底離開那個危險的頓涅茨克(Donetsk)村莊，後來他們在奶奶的帶領下離開。此片並不涉及該村的成年人是否有俄羅斯認同、戰亂中哪一方軍人更惡劣，主題只是「這一另類的童年可能很特別，但還是最好不要這樣」的溫柔提醒。

《德涅斯特河畔》(*Transnistria*, 2019) 有關德左地區(德涅斯特河左岸)。德涅斯特河沿岸共和國是摩爾多瓦的一個地方行政區，毗鄰烏克蘭。摩爾多瓦語與羅馬尼亞語的關係有點像俄語與烏克蘭語的關係，外人可能弄混，但其實並不相通。1991年摩爾多瓦獨立之後曾數次有與羅馬尼亞合併的傳言，但均被否認了。德左傳統上是俄羅斯族聚居地，斯大林晚期的「摻沙子」式民族融合時期才歸入當時的加盟共和國摩爾達維亞。摩爾多瓦是傳統農業國，我喝過兩箱那裏生產的葡萄酒，色味俱淳，只是不能喝到最下面，沉澱物不少，顯示他們用的可能是一種很古老的過濾工藝。

德左是全摩爾多瓦的工業集中區。2008年烏東衝突爆發後，這裏處於非常尷尬的境地，有人指責這批俄羅斯人阻礙了摩爾多瓦與羅馬尼亞的合併，有人猜疑德左即將成為指向烏克蘭西部的進攻策源地。摩爾多瓦作為一個中立國，拒絕任何外國軍隊的駐扎，全國軍人不足萬人，德左地區的俄羅斯族軍人只有千人左右，不構成威脅，而且摩爾多瓦政府完全支持抵抗的烏克蘭。但德左的尷尬一目了然：由於地區狹窄，人口失去了流動性，也形成了原材料和製成品長期無法流通的局面，工業不斷萎縮，導

致致命的人口流失，這裏的人只有遠走他鄉；返回俄羅斯只是一個選項，但如果下黑海，終點是哪裏？

此片中毫無故事，幾個少年人在原野裏無止境地遊蕩，去尋找另一個無所事事的少年，個別異性出現時也可以一起跳入河中暢游，去工業廢墟「冒險」，議論沒有答案的未來，想像長大之後的人生方向。他們最有儀式性的活動是集體的軍裝典禮，定期舉行，伴有軍樂，這個儀式替代了歐洲一般的周日宗教儀式，但性質是一樣的：追思某種古代的聖賢和失樂園。此片繼承了俄羅斯詩性電影最優秀的傳統，也是歐洲非敘事、自由電影的傑作，人性附體、一片靈暈。東南歐電影在過去幾年發展出一個亞類型，姑且稱為「不良少年團夥暴力片」，目前還以短片為主，以虛構或非虛構的方式講述混居的男女少年在混雜着金屬和化學廢料的郊野生活的內捲型暴力故事，如輪流嘗試吸食毒品、團夥要求的投名狀是燒死一條狗、無理由地抽籤決定團夥某成員必須執行對自己的傷害等。影片以羅馬尼亞和保加利亞為主，但也延伸到波蘭等地。《德涅斯特河畔》可能受到此亞類型的影響，但它做出了一個和平主義的版本：世界雖然動盪和荒謬，未來完全缺位，但幾個郊野中的少年並沒有對自己或他人施以暴力。他們的不上學就是自由，戀情像風一樣颳過。

烏克蘭紀錄片的下一個階段可能是跨民族的個人對個人的和解努力、軍人放下屠刀之後的夢魘、基礎公益的重建等。大型人道主義災難紀錄片在歷史中的發展進程大體如此，它跟隨社會和群體的節奏。

我們為何對烏克蘭感興趣？以發現為目的的對遠方的觀看也是一種接近殖民主義的視角，可是完全內捲的審視又回到封建的一畝三分地。我們在殖民主義與封建的視角間切換，一度期望華語地區創立一個新模式？或花大錢就可以把自己從觀看者的地位掙脫出去？

五 傳播和療癒

被戰爭紀錄片療癒的主要是觀看者，而不是經歷戰爭的人。如何在心理上治療戰爭親歷者，整個東亞都沒甚麼經驗，我們只是在等待經歷了戰爭的那些人全部去世，如慰安婦。那麼，至少我們可以做觀看者，以微薄到不能再微薄的力量，讓戰地的人們知道有人在關注他們。如果對軍人反感，那就看一些女性和兒童的紀錄片吧。有時我也希望有人出來反駁這個推論。但事實相反，觀眾往往只是不看而已。這也涉及我個人以甚麼視角寫作本文——應該是一個電影策展的視角，我的部分工作是把影像作品組織起來給觀眾看。比如我在2005年前後觀看了巴以衝突的紀錄片百部左右，從那時直到2015年左右觀看了亞洲各地的紀錄片幾百部，中國內地的長短紀錄片每年也能看到百部以上。看片的目的是經過過濾、篩選、排列、組織，使得影片能與觀眾見面。以前感謝前輩林旭東、同輩單萬里等人，後來感謝年齡略小於我的左靖、劉智海、杜海濱、林立等人，我斷續有機會在中國大陸和海外舉辦一些集中的或分散的放映，也有幸邀請

過歐洲、美國、亞洲的數十位導演、藝術家、策展人到訪中國。基於尊重對等的原則，我也在十多個國家舉辦過中國不同電影的專題展、回顧展或電影周。在網絡的時代，堅持舉辦線下活動，非常吃力、不討好；做的是類似文化外交的事情，但沒有文化外交的實質，一切都以民間方式進行。時至今日，舉辦這些放映的巨大阻礙，彷彿就是它的意義的證據。

電影策展工作有基礎的分類，這些分類涉及地緣和民族分野，但它不排斥乃至需要一點理論，需要闡釋和一丁點抽象化。影展是甚麼？就如同古代戰爭搶奪的是硬資源，如土地、人口、珠寶等，後來只是為了確立有疆界的實體、讓對方不要侵入。影片或文化只是無疆界的實體，影展、書展等就是劃定疆域。影像創作工作只能對巨大而深刻的創傷進行一些周邊的心理治療。我們需要這層療癒，即使那些創傷似乎只發生在遠方。

註釋

① 王遲指出：「尼科爾斯借用符號學家查爾斯·皮爾斯(Charles Peirce)的術語，將攝影影像視作一種索引符號，即承認影像與被拍攝物之間具有一種點對點的『物理性的』對應關係。」參見王遲：〈譯序：在紀實主義的陰影下——談比爾·尼科爾斯紀錄片理論在中國的接受〉，載尼科爾斯(Bill Nichols)著，王遲譯：《紀錄片導論》，第三版(北京：中國國際廣播出版社，2020)，頁21。再者，皮爾斯當年區分的三個基礎概念為象徵(symbol)、索引(index)、符號(sign)，三者與物體與物像的關係上分別象形、關聯和抽象。尼科爾斯不大贊同復刻類的

影像本體理論，故而使用「關聯」作為紀錄片的基本特徵之一，紀錄片作為物像是物體的關聯物，關聯意味着間接關係，是分析的對象，如因果關係。

② 「復刻」的概念產生自電影史較早期的馬克思主義分析方法。當時較多運用的概念之一是「拓片」(l'estampe)。它也來自早期圖片攝影的闡釋，當時部分評論闡釋圖片是物像的拓片，拓片的理念來自中國的碑文，也來自日本的浮世繪。「拓片」的概念在後來電影理論中退潮了。

③ 「作者論」在本段落中至少可以有以下的解釋：(1)在它徹底成立之前，電影的創作以集體或資本的名義在匿名狀態中。(2)作者論有版權+勞動保護、文藝、名譽等幾個方面。第一個方面在華語範圍內一直沒有實現，甚至共識也沒有；第二個方面就是本段嘗試說明的、以淺度動作加工、對物像進行「索引」；第三個方面是指通俗文化中作者論已經替代了演員明星制，或者說現在的明星制圍繞着導演。

④ 這不僅是有關用語審慎，也牽涉片長的問題。所謂「話語即權力」指的是“discourse”，但在媒介的發展中它一直短小化，就是“slogan”——或者現在叫「標題黨」。它以無限量複製、不知疲倦的播放為特點。

⑤ 文化外交一直存在，如何成為了主流尚待研究。大報導是一個媒體格式，起源於古代的遊記，伴隨着整個大航海時代，文字未免帶有殖民主義視角。大報導衰落的歷史緣由之一是飛機的出現，或者說自從1967年最後的歐亞定期郵輪停止服務之後，大報導就走向了尾聲。現在取而代之的是一般稱為「深度調查」的媒體格式。

張獻民 獨立電影批評家、策展人，
任教於北京電影學院、中國美術學院。