

記憶、再現與行動

——作為文化創傷見證的攝影機

Memory, Representation and Action: The Camera as A Witness of Cultural Traumas

陳 濤

CHEN Tao

作者簡介

陳濤，中國人民大學文學院副教授。

Introduction to the author

CHEN Tao, Associate Professor, School of Liberal Arts, Renmin University of China.

Email: chen0430@ruc.edu.cn

Abstract

This paper explores how the camera can function as a witness to cultural trauma in film by analyzing three works produced and screened in the late 1980s: *Holocaust*, *A City of Sadness* and *Haitian Corner*. Cameras that have not experienced massacres and disasters can never return to the historical scene, highlighting the paradox and crisis of witness; yet cameras can convey specific perspectives, view points and voices, surpassing the function of pure recording. In the cinematic representation of cultural trauma, the cameras in film is not only between the visible and invisible, audible and inaudible, but is also endowed with features of agency. This paper explores how different directors and artists use camera as an important element of the *mise-en-scène* to expand the experience of cultural trauma, as well as to enrich the meaning of witness, so as to overcoming the crisis of witness.

Keywords: witness, cultural trauma, camera, agency

作為一種特殊、持久而牢固的記憶或經驗，“創傷”（trauma）不僅強調了身體作為物質載體的儲存、建構和傳遞作用，而且證明了過去或歷史對現在的巨大影響。傑弗里·亞歷山大（Jeffery C. Alexander）將創傷從個人轉化為集體層面，以“文化創傷”（cultural trauma）這一概念來強調災難事實進入身份認同所形成的影響，即歷史性災難對於集體認同的作用。作為一種“自覺性的文化建構”，文化創傷是“作用於集體意識或無意識”的一種“強烈、深刻而難以忘懷的記憶”，是國家、民族和集體“難以磨滅的痕跡”；它一方面“無可逆轉地改變了群體的未來”，另一方面“削弱了群體凝聚力，破壞了集體身份認同，甚至會阻礙其在文化和社會上的發展”。^①

相對而言，文化創傷比個人創傷具有更廣闊的言說和傳播空間。沃爾夫·康斯坦納（Wulf Kansteiner）認為，文化創傷“在社會情境中被不斷建構、再現和傳遞”，並“呈現出集體的相關性”。^②通過大量的觀看、閱讀與傾聽，文化創傷能夠不斷傳遞，從而進入傳播與交流的公共空間。而在文化創傷的記錄與再現中，“見證文學”和“見證藝術”作為常見而重要的載體和類型，是“災難受害者或目擊者創作發生在自己或他人身上的集體性駭人經歷的作品”，是創傷記憶的重要再現形式；其意義“不僅在於保存歷史真相、見證被災難所扭曲的人性，更在於喚醒人們對災難的責任意識、修復災後的人類世界”。^③和其他藝術形式相比，以攝影機為書寫或再現媒介的電影，

^① Jeffery C. Alexander, "Toward a Theory of Cultural Trauma," in *Cultural Trauma and Collective Identity*, eds. Jeffery C. Alexander et al. (Berkeley: University of California Press, 2004), 1-30.

^② Wulf Kansteiner, "Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies," *History and Theory*, no. 41 (2002): 179-197.

^③ 陶東風：《文化創傷與見證文學》，載《當代文壇》，2011年第5期，第11-12頁。[TAO Dongfeng, "Cultural Trauma and Witness Literature," *Contemporary Literary Criticism*, no. 5 (2011): 11-12.]

具有天然的記錄功能與紀實屬性。正如荷蘭紀錄片導演伊文思（Joris Ivens）所說，攝影機具有“必備的真實性”，這令其“具有強大的力量”。^①在某種程度上，文字文本的“真”來自作者良知求實的態度和精密的邏輯，而“紀實”是攝影機固有的本體性特徵，即一種作為照相外延的“索引性”（indexity）特徵。

正因如此，影像也一向被當作重要的證據資料。人們通過真實的影像得以了解不同的社會群體在動蕩時代的反應和變化，因此攝影機被轉化為證人的角色，被賦予見證和判斷歷史事實的功能。正如蘇珊·桑塔格（Susan Sontag）所說，影像能“提供證據……有些我們聽說但生疑的事情，一旦有照片佐證，便似乎可信”，因此“影像提供了人們了解過去的面貌和現在的情況的大部分知識”。^②在面對一些社會事件或歷史記憶時，攝影師或導演有意識地將攝影機作為一種見證工具來凸顯一種批判意識，對此喬納森·弗里德曼（Jonathan Friedman）強調影像並非僅僅完成了對世界的感知與記錄，更構成了“對其所記錄和指向之世界的批判性思考”^③。因此，攝影機的見證具有一種強烈的倫理道德能動性（agency），如著名攝影師路易·海因（Lewis W. Hine）所說，“我要揭露那些應加糾正的東西，同時要反映那些應予表揚的東西”^④。

攝影機所具有的證據性記錄功能，似乎令其成為見證歷史記憶尤其是文化創傷的最佳媒介。然而事實上，它在更多情形下暴露了歷史見證的終極矛盾或悖論。在面臨歷史上的重大災難（例如大屠殺）

^① 轉引自聶欣如：《紀錄電影大師伊文思研究》，上海：上海書店出版社，2010年，第51頁。[NIE Xinru, *A Research on the Documentary Master Joris Ivens* (Shanghai: Shanghai Bookstore Press, 2010), 51.]

^② 【美】蘇珊·桑塔格：《論攝影》，黃燦然譯，上海：上海譯文出版社，2010年，第10-12頁。[Susan Sontag, *On Photography*, trans. HUANG Canran (Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2010), 10-12.]

^③ Jonathan Friedman, *Culture Identity and Global Process* (London: Sage Publications, 1994), 142.

^④ Lewis W. Hine, *Photo Story: Selected Letters and Photographs of Lewis W. Hine* (Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1992), 2.

時，攝影機往往是不在場（或不允許在場）的，也就無法真正實現見證的功能；而它對於事件發生之後的再現則永遠無法等同於歷史現場的影像。那些經歷重大歷史災難的當事人，尤其是歷史災難中的犧牲者，作為真正見證歷史真相的“視覺證人”，永遠無法回到歷史發生的現場，更無親身言說創傷的可能。任何後來人（尤其是後代人）的見證，都是事後性和延宕性的，無論再生動，也都無法取代那些現場的細節與經驗。所謂“過去不可追，往事不可留”，再現性影像彰顯了攝影機“再現不可再現之物”（represent the unrepresentable）的終極矛盾。正如秀珊娜·費爾曼（Shoshana Felman）和多利·勞勃（Dori Laub）所說，作為“絕對的歷史事件”的大屠殺在事後成為“無證事件”（proofless event），而見證時代也成為缺乏證人的“無證時代”（proofless age）。^①這也就是我們認為大屠殺等災難“不可再現”（unrepresentable）及“不可回溯”（unrecollectable）的原因，即記憶的性質、幸存者的語言和事件本身等多重原因令“我們不知何故拒絕它的見證”^②。

然而，電影作為一種藝術，並不僅僅具有記錄的功能。優秀的見證藝術不僅能令幸存者克服心理阻力、激發證人良知而站到證人立場並做出見證之舉，而且可以藉由豐富的藝術表達來呈現部分歷史真相，由此喚醒和塑造人們對於受害者的情感認同、對於災難的責任意識以及對於人性和道德的深刻認知。而在電影的內容和形式表達中，攝影機作為重要的敘事與表現工具，不僅成為文化創傷見證的媒介，而且能夠傳達特定的視角、觀點和態度。那麼，攝影機如何成為文化創傷的見證？尤其在虛構性的創傷電影中，攝影機如何完成見證的角色、傳達見證的觀點，並實現見證的意義？如果攝影機是一種“目擊

^① Shoshana Felman and Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychology and History* (New York: Routledge Chapman and Hall, Inc., 1992), 211.

^② Sara R. Horowitz, "Rethinking Holocaust Testimony: The Making and Unmaking of the Witness," *Cardozo Studies in Law and Literature* 4, no. 1 (1992): 49.

見證”的眼睛——或者說鏡頭是一種觀看的視覺裝置（即攝影機強調了以“見”為“證”的功能），那它代表了誰的眼睛，是見證者、敘述者還是旁觀者？為了回答這些問題，本文通過分析上世紀80年代後期的三部影片《浩劫》（*Shoah*, 1985）、《海地角落》（*Haitian Corner*, 1987）和《悲情城市》（*A City of Sadness*, 1989）中攝影機的不同“場面調度”^①技巧，一方面思考攝影機在文化創傷再現中的功能與特徵，尤其是介於它可見與不可見、可聽與不可聽之間的微妙屬性；另一方面也論述不同導演或藝術家如何運用攝影機來豐富見證的意涵、擴展文化創傷的經驗，從而超越見證的危機。

一、“幽靈之旅”與道德批判

在文化創傷的影像見證方面，克勞德·朗茲曼（Claude Lanzmann）導演的《浩劫》是不可不提的經典作品。這部長達9小時的紀錄片，由朗茲曼於1974到1985年間對猶太人大屠殺目擊證人所進行的訪談所組成，被認為“徹底動搖和更替了我們對於大屠殺所抱有的共同概念，也顛覆了我們對於現實本身的看法以及與此相關一切世界、文化、歷史和生活的感受”^②。

與其他相似題材的紀錄片不同，這部作品並未使用現成的文獻資料，而是純粹使用目擊證人的證詞進行講述，令大量經歷“浩劫”的幸存者在鏡頭面前進行現場作證。這樣一種方式，強調了“見證”的不可替代性或不可“代表”（represent）性：文獻資料更多是歷史學家的事後整理，而親臨災難者真正能透過攝影機來講述自身經歷從而

^① 從“場面調度”（*mise-en-scène*）的角度來說，電影中攝影機的位置、角度、景深、景別、焦點、同場景的配合、與演員的距離關係等諸多要素，都是攝影機屬性的重要內容，不僅是導演和攝影師在拍攝時的藝術考量，而且同影片“風格”的建構具有密切的關係。

^② Shoshana Felman and Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychology and History*, 205.

實現見證的目的。正如諾貝爾和平獎獲得者、大屠殺幸存者埃利·威塞爾 (Elie Wiesel) 所說，見證的意義在於“無人能夠代替自己作證”，因此“我以自己為證人，以我的故事作為見證……三緘其口或講述另一個人的事情，都是作偽證”^①。而在這樣一種言說和作證的過程中，攝影機作為導演朗茲曼的化身，起到了聆聽者與記錄者的雙重作用。

朗茲曼不僅找到這些大屠殺的幸存者並令其在鏡頭面前見證創傷，更將其帶回到歷史災難的現場。例如，作為重要幸存者的西蒙·史列比尼克 (Simon Srebnik) 被帶回徹爾諾集中營，這裏既是電影開場的空間，又是影片旅程結束的終點。電影並未使用大量的跟鏡頭來強調史列比尼克的敘述者（或觀眾）視角，而是大量採用長時間不切割的空鏡頭來表達對於空間的感受。這樣一種空鏡頭配以見證者冷靜壓抑的話外音，一方面避免了影片在影像上訪談畫面（尤其是中近景）太滿的弊端、減弱了視覺上的單調感或疲勞感，另一方面則使聲音和畫面構成了一種對位關係——平淡話語中蘊含的血淋淋暴力事實令人產生了痛苦而壓抑的情緒，這種情緒在長鏡頭加空鏡頭的故地畫面中產生了一種更為厚重的歷史感，配合偏冷色調的光影與顏色處理，有效創造了一種疏離化的效果，令觀眾並不僅陷入對於痛苦經歷的感受，而且進行更深入的反思與追問。

在所有的長時間空鏡頭中，朗茲曼最常使用的一種是“幽靈之旅” (phantom ride)^②，即他將攝影機放在當年運送猶太人去奧斯維辛集中營毒氣室的鐵軌上，創造出一種第一人稱視角的主觀鏡頭。伴隨着史列比尼克等見證者講述創傷的畫外音，“幽靈之旅”鏡頭在列車軌道上緩緩前行，一方面晃動感強烈的畫面令觀眾體會到當年猶

^① Elie Wiesel, *A Jew Today* (New York: Random House, 1978), 18.

^② 關於“幽靈之旅”鏡頭及其美學特徵，可參見陳濤：《“幻影之旅”鏡頭的美學特徵》，載《文藝研究》，2016年第2期，第97-105頁。[CHEN Tao, “The Aesthetic Features of Phantom Ride,” *Literature & Art Studies*, no. 2 (2016): 97-105.]

太人在死亡之路上忐忑、焦慮而恐懼的身心感受，另一方面也突顯了“幽靈”或“鬼魂”（phantom）的象徵性。這種鏡頭令攝影機、見證者（例如史列比尼克）、觀眾合而為一，在歷史現場的空間中移動和穿行，使場所具有了強烈的“地方感”（sense of place），於是創造出一種“感官地理”（sensuous geographies）^①的效果。它也具有強烈的吸納性，令觀眾沉浸於影像空間內，於是畫面的內容溢出了銀幕的框架，某種程度上“縫合”（suture）了影像空間（歷史）與觀影空間（當下）兩種不同的時空。

作為一種常見運鏡手法，“幽靈之旅”所帶來的超現實運動體驗，令其得到很多導演的青睞與創造性運用^②；而《浩劫》中的“幽靈之旅”不僅在“幽靈”的隱喻上具有歷史創傷的指涉，更令攝影機作為見證者具有了強烈的道德批判力量——它真切地建立了大屠殺與觀眾之間的聯繫，令其作為一種集體性記憶，從受難者傳遞給每一個觀眾，於是塑造了強烈的道德與文化認同。這也就是意大利作家、奧斯維辛集中營的幸存者普里莫·萊維（Primo Levi）所呼籲的：不要認為大屠殺是猶太人僅有的生存問題，而應將其視為人類普遍的苦難與罪惡。^③對大屠殺的反思應上升至對人性與道德的探討以及對道德責任的承擔，從而喚醒全人類的良知、修復殆盡的道德並重建價值觀，履行見證藝術的創作責任。

^① Paul Rodaway, *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place* (New York: Routledge, 1994), 2.

^② 例如法國導演特呂弗（François Truffaut）在《四百擊》（*400 Blows*, 1959）中用節奏感強烈的“幽靈之旅”來突顯都市漫遊者在巴黎的“情生意動”，捷克導演希蒂洛娃（Vera Chytilová）的《雛菊》（*Daisies*, 1966）藉由波普藝術配合升格拍攝的“幽靈之旅”來再現兩名神經質女孩的波西米亞式精神世界，而美國導演庫布里克（Stanley Kubrick）則在《2001：太空漫遊》（*2001: A Space Odyssey*, 1968）中以穿透宇宙五彩之光的“幽靈之旅”鏡頭來象徵人類探索宇宙的意志與精神歷程，等等。

^③ 【意】普里莫·萊維：《這是不是個人》，沈蓁梅譯，北京：人民文學出版社，2016年，第1-19頁。[Primo Levi, *Se Questo È Un Uomo*, trans. SHEN Ermei (Beijing: People's Literature Publishing House, 2016), 1-19.]

從集體性文化創傷的角度來說，出現在《浩劫》鏡頭前的目擊證人，並非只有文化創傷的受害者（即幸存的猶太人），還包括大屠殺的迫害者（納粹軍官）和旁觀者（波蘭的非猶太人）。透過攝影機，作為目擊證人的三類人表達了不同程度的“看見”：猶太人看到了大屠殺的某些場景和細節，卻由於被騙和無知，不能理解看到的東西（比如被驅趕到猶太人聚集區、被送往集中營等）意味着甚麼，其目的為何、終點在哪裏，甚至根本不知道這是通向集體滅絕之路；旁觀者也看到了與大屠殺有關的一些場景，但作為旁觀者他們並不認真看或“避免直視”，因此既忽視了自己的證人身份，更未意識到自己無意間成為了大屠殺的同謀者；納粹軍官作為罪犯（他們的影像並未出現在畫面中，而僅僅保留聲音）有意或無意地扼殺銷毀大屠殺證據，令犯罪難以被見證。因此，攝影機在見證歷史的過程中，似乎更多地表達了“看不見”或“無法見證”的事實，反而宣告了見證的失敗。於是，與其說這部記錄片通過親歷者見證了歷史現場，不如認為攝影機彰顯了見證的悖論，探討了文化創傷見證之不可能的過程。

雖然攝影機無法還原歷史的原貌，但作為一種藝術性的見證過程，《浩劫》找到了一種新的視覺可能性，來打開文化創傷見證的視野。一方面，“無證事件”或“無證時代”的事實凸顯了大屠殺對於證據的銷毀與抹滅——這尤其體現在迫害者（納粹軍官）的證詞之中；另一方面，三類人彼此隔絕、無法相互印證的見證言說，彰顯了歷史瓦解“看的共同體”（community of seeing）的過程^①，於是突顯了“不可再現”與“不可見證”的危機。因此，《浩劫》中的攝影機更多傳達了一種感受而非判斷，強調了一種探討而非定論，突出了一種過程而非結果。尤其，它並不希望成為一部為後人（尤其是歷史研究者）所查閱的文獻資料，而是彰顯歷史見證在面對巨大文化創傷時的辯證態度和複雜面向。正如朗茲曼自己所強調的：“《浩劫》

^① 關於《浩劫》中“看的共同體”被瓦解與消除的論述，參見Shoshana Felman and Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychology and History*, 211.

不是一部歷史影片，其主要目的也不是傳遞知識（儘管其中當然有歷史知識），而是通過對各色證人的採訪，活生生地演示歷史探問的過程。”^① 或者用秀珊娜·費爾曼和多利·勞勃的話來說，《浩劫》是“對一種我們都不自覺地陷於其中的根本性無知（radical ignorance）的驚人洞見；歷史不能輕易地驅散這種無知，相反，它籠罩了歷史”^②。因此，歷史的真相或許並不能客觀存在於三類不同見證者的證詞中，相關的歷史文獻資料也無法保留那些珍貴的創傷記憶；它們或許只被貯存於那些長時間緩慢移動的空鏡頭裏，在那些冷峻色調下飄動飛舞的“幽靈”之中。

二、“一場一鏡”與記憶留白

中國台灣導演侯孝賢的作品《悲情城市》再現了1945-1949年期間台灣從脫離日本殖民統治到國民政府接管這一政治動蕩的時期，尤其講述了有關“二·二八”事件的歷史記憶。然而，恰如朗茲曼所強調的，侯孝賢也認為《悲情城市》“並非是一部還原‘二·二八事件’的歷史片”，而是借此來觸探創傷性民族記憶儲存、保留與呈現的方式。他所感興趣的，是特定歷史時期“普通人的生存狀況”，因為這些普通人構成了歷史與記憶的真正重量。^③

作為歷史背景的“二·二八事件”並未直接被置於影片的前台加以渲染，而是隱匿於大量生活細節當中，構成了林氏一家人的日常環境。例如在影片開頭，日本投降這一重要事件是通過主人公家裏的廣

^① Claude Lanzmann, “Seminar with Claude Lanzmann, 11 April, 1990,” *Yale French Studies*, no. 79 (1991): 84.

^② Shoshana Felman and Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychology and History*, 214.

^③ 侯孝賢：《戀戀風塵：侯孝賢談電影》，北京：新星出版社，2018年，第23頁。[HOU Hsiao-hsien, *Dust in the Wind: Hou Hsiao-hsien on Film* (Beijing: New Star Press, 2018), 23.]

播來傳達的，而台灣人民的生活卻並不因此而一日轉變——觀眾看到的是日常生活的繼續，包括嬰兒的誕生、友人的聚會、婚宴的喧鬧以及重複性的吃飯睡覺……然而與此同時，普通人的生活似乎也悄然發生着變化，例如在醫院的一個場景中，攝影機在不同病房間進行調度，觀眾看到人們各自的生活切面（例如正在努力學習國語、與徵兵去南洋打仗的家人通話等等），最終鏡頭中寬美正在用日記的方式來記錄和見證這五年時間的歷史——通過她的書寫，觀眾也得以從更為真切的視角來感受和認知歷史現場。

正是在這些日常細節中，政治動蕩所帶來的創傷得以不斷顯現。《悲情城市》並未拍攝鎮壓、槍擊、監禁、遊行、屠殺等暴力和聳動性內容，而是巧妙地通過日常畫面的變化和對比，令觀眾自行察覺文化創傷的發生。例如，電影片頭和片尾都安排了嬰兒新生的場景；但與前者合家歡樂的聚餐不同，結尾處我們通過寬美的信件得知她丈夫文清被捕的事實——此時畫面上出現了一張林文清被捕三天前拍攝的全家福，構成了反諷性的音畫對立，表達了強烈的批判性。正如編劇朱天文所說，電影希望強調的是“這五年的時空令台灣普通人的生活失去了平衡；而人們正是在這樣的歷史巨浪中艱難地找到平衡”^①。正如影片的結尾，飽經磨難、支離破碎的家庭依然存在，人們依然在衣食住行中繼續生活。

然而，歷史的創傷不可不銘記。作為後來人的電影創作者，如何介入式地再現這樣一種文化創傷？《悲情城市》似乎令觀眾通過鏡頭看到了一個姓林的鄰居家所發生的種種變故，所有的吵架、傷重、被捕都在發生，但觀眾卻不知其所以然，而是需要大量的推測和想像才能捕捉到事件的緣由。換句話說，攝影機似乎充當了一個鄰居家窗口的角色，觀眾透過這個窗口觀看了屋裏的一切——於是觀眾更多察覺

^① 朱天文：《最好的時光：侯孝賢電影紀錄》，濟南：山東畫報出版社，2006年，第121頁。[CHU Tienwen, *The Best Time: A Record of Hou Hsiao-hsien Film* (Jinan: Shandong Pictorial Press, 2006), 121.]

到的並非受傷和被捕等重要的暴力性事件，而是日常的吃飯、聊天和睡眠。尤其，畫面中牆壁、窗戶、屏風等切割與封閉空間的設計，配合強調縱向視野的大景深鏡頭，帶給觀眾一種暗自窺探（而非簡單觀看）的視角。觀眾在這樣一種攝影的調度中，似乎進入了當時的那段創傷歷史中，與主人公共同經歷這段白色恐怖的時日。

因此，通過攝影機的調度，侯孝賢在《悲情城市》中運用了一種極為有限的視角（而非全知視角）來見證歷史的發生，也在敘事上運用了大量的省略和留白技巧。攝影機扮演了一個旁觀式、有限性、參與性的見證者角色，配合固定且不切割的長鏡頭，令歷史見證的過程更為真實、客觀和可信。正如在酒館發生的幾場戲中，觀眾透過攝影機中的窗櫺，能夠體察其中的知識分子從歡聚到離散和躲藏的過程——從第一次的歡欣鼓舞、朝氣蓬勃的豪情壯志到第二次陰鬱、焦慮和慘淡的政治形勢再到第三次這些知識分子的“缺席”，觀眾通過攝影機見證了災難性事件的發生，卻並未直接點明，於是留給作為旁觀見證者的觀眾以更多的懸念。而從一些對白與影像的細節當中，觀眾也能夠藉由個人的推測對事件得出重要的因果結論，從而達成了歷史見證的功能。

配合這樣一種留白與有限的視角，《悲情城市》運用了侯孝賢慣常的“一場一鏡”（one scene one shot）^①拍攝方式。無論是作為主要場景的林家客廳、餐廳與臥室，還是經常出現的醫院、酒館等戶外場景，都使用了同一臺攝影機進行拍攝，而且完全不更換拍攝角度和位置。於是，隨着時間的推進、時局的動蕩和事件的爆發，觀眾不斷見證形勢的變化及其對人物命運的影響。侯孝賢的這樣一種鏡頭運用的方式，深受意大利新現實主義風格和費穆等中國影壇前輩的影響，強調以同期聲、不切割鏡頭、自然光影、長鏡頭等手段再現真實空

^① 關於侯孝賢“一場一鏡”的場面調度手法，可參見侯孝賢：《戀戀風塵：侯孝賢談電影》，第84-92頁。

間與環境，以最大限度達成巴贊“電影是現實漸近線”^①的屬性與功能，並在此基礎上呈現一定的詩意與抒情美學。

這樣一種固定而停滯的鏡頭彰顯了侯孝賢對於集體記憶的觀點和態度。例如在醫院的一個場景中，主人公家裏的一個兄弟正在接受搶救，畫面中的親屬、病人、醫生、護士等亂作一團、嘈雜擾攘，然而鏡頭兀自不動。一段時間後，電影再次拍攝這一醫院，此時病人因搶救無效而去世了——導演將攝影機安放在同樣的位置，依然固定不動。這樣一種“停滯”的鏡頭，似乎表明作為歷史見證者的攝影機被釘在了同一個地方，無法動彈，更沒有任何對於各色人物的情感色彩。如果《悲情城市》講述的是集體記憶和文化創傷的問題，那侯孝賢似乎表明：我們只用一種固定的、停滯的方式在銘記。

這樣一種極力客觀化、寫實化的鏡頭調度，也彰顯了歷史見證的矛盾與危機。在文化創傷的表達和見證上，純粹客觀的“再現”是不可能的——長久被正統歷史所遮蔽的“二·二八事件”包含了太多的暴力，而真正能見證這些暴力經驗的是歷史的當事人，然而他們大都早已消失而難以言說和自證。正如侯孝賢所說，“二·二八”的時代“是不可能觸碰的，而且沒有甚麼翔實的資料”^②；也正因如此，他不希望自己的影像來渲染那些歷史的暴力，更不願創造一種權威式的影像資料或檔案，而是選擇以一種留白、省略、局限的視角來勾勒普通家庭的故事，從而鋪展開災難的破壞力與傷害性。從這個意義上來說，《悲情城市》中的攝影機避免了文化創傷變成一種奇觀和炫耀，而是將其轉化為一種內斂而深入生活肌理的痛苦與傷痕，令我們不得不通過凝視和觀看來見證歷史的發生，也不得不思考“二·二八事

^① 【法】安德烈·巴贊：《電影是甚麼？》，崔君衍譯，北京：文化藝術出版社，2008年，第43頁。[André Bazin, *Qu'est que le Cinéma?* trans. CUI Junyan (Beijing: Culture and Art Publishing House, 2008), 43.]

^② 根據侯孝賢的說法，1987年台灣解除戒嚴以及1988年初蔣經國去世，令他有機會可以拍攝“二·二八”事件這一題材。參見侯孝賢：《戀戀風塵：侯孝賢談電影》，第21頁。

件”給幾代台灣人帶來的困惑與創傷。因此，侯孝賢以一種謙卑的方式，來見證歷史創傷的受難者，以超越見證的危機。這樣一種做法，正是“明知不可為而為之”的道義與責任。

三、“直視鏡頭”與革命衝動

《海地角落》作為海地導演哈烏·佩克（Raoul Peck）的第一部電影長片，獲得了全球範圍內的一致讚譽，甚至被電影人拉塞爾·拉布琪（Rassoul Labouchin）稱為“海地有史以來最好的影片”^①。電影上映於獨裁統治者弗朗索瓦·杜瓦利埃（François Duvalier）之子讓-克洛德·杜瓦利埃（Jean-Claude Duvalier）下台後的第二年，正值海地歷史辭舊迎新的轉折時期。電影講述了一個名叫約瑟夫·博蘇埃（Joseph Bossuet）的詩人在海地度過了七年的牢獄生活，後於小杜瓦利埃任總統的最後幾天逃亡至紐約布魯克林，卻總是被一種揮之不去的創傷記憶所縈繞，內容是一個叫西爾維亞·西奧多（Sylvain Theodor）的“通頓馬庫特”（Tontons Macoutes）^②對於他的瘋狂追捕與殘忍折磨。他每天都在相像中重溫這種折磨，並渴望有一天能直面曾經折磨過他的惡魔。

電影開頭拍攝了三個流亡者面對攝影機言說痛苦的創傷記憶：一名婦女和兩名男子坐在一個看似警局或法庭的場所，對着鏡頭（或觀眾）講述他們在監獄中度過的艱難時光。三個人話語中的大量細節（包括腫脹的腳、被迫脫衣服、被折磨與毆打、用尿液清洗瘀傷、感染性潰瘍、抑鬱症等）令觀眾不斷遭受精神的折磨與震動。在這裏，“直視鏡頭”的拍攝方式令觀眾避無可避、逃無可逃，只能被迫聆聽

^① Garry Pierre, “Exporting Haitian Culture to the World,” *New York Times*, May 12, 1996.

^② “通頓馬庫特”（Tontons Macoutes）又稱海地國家安全志願軍，是弗朗索瓦·杜瓦利埃為鞏固權力所建的一個準軍事組織。這個組織因其成員通常帶上蒙面帽罩進行鎮壓活動而得名。

這些受害者的證詞，並由此產生與人物的情感連接。這樣一種攝影鏡頭也打破了屏幕的“第四堵牆”，實現了“疏離效應”（alienation effect）而賦予觀眾更多思考和行動的空間。當前兩人說完證詞，畫面立即變為黑屏，沒有任何淡化等過渡技巧；而當第三個人結束作證，他繼續直視觀眾，攝影機的特寫畫面則一直停留在他的臉上，繼續捕捉他沉默的表情——這對於觀眾來說更是一種挑戰，似乎迫使觀眾立即採取行動，來設法讓那些無法講述故事（或無法逃亡至國外）的受難者免於這種痛苦的創傷命運。

藉由“直視鏡頭”的方式，攝影機不斷逼迫觀眾充當暴力與創傷的見證人。觀眾不僅被動見證（即觀看和聆聽敘事中的暴力），而且被要求主動見證（即作為證人來向他人言說自己所見）。這種拍攝技巧也出現在《奎斯河畔的人》（*L'Homme Sur le Quais*, 1993）和《盧蒙巴》（*Lumumba*, 2000）等哈烏·佩克後來電影作品的開篇中。導演曾說：“《海地角落》片頭所言說的證詞，都是真實發生的事件；它源自於我對兩位逃亡自迪曼奇監獄（Fort Dimanche）的女證人所作的訪談……而從那之後，我的每部電影中都有真實的證人，這些證人構成了系列化的歷史見證。”^①

而這一系列的“影像證詞”被學者泰斯霍姆·加布埃爾（Teshome Gabriel）稱為“難以忍受的禮物”（intolerable gifts），即它們包含了一種“在未來某個時刻得到回贈或回報的期望”，甚至“即便不期望給予者得到甚麼，接受者也有回饋的社會義務”。^②觀眾被期待能夠在觀影後傳遞、付出和回贈歷史創傷的見證——換句話說，電影希望觀眾能行動起來，將這種見證從被動轉為主動，進行傳遞、補充和完善，由此達成改變現實的革命性目的。正如保羅·弗雷

^① Raoul Peck, *Raoul Peck: Stolen Images* (New York: Seven Stories Press, 2012), 45.

^② Teshome Gabriel, “The Intolerable Gift,” in *Symbolic Narratives/ African Cinema: Audiences, Theory and the Moving Image*, ed. June Givanni (London: British Film Institute, 2000), 99.

爾（Paulo Freire）所說，無論被動見證還是主動見證，都能產生強烈的革命衝動，是“試圖改變現實的革命行動不可或缺的動力”^①。因此，優秀的見證藝術能讓幸存者克服心理阻力站到證人立場，做出見證之舉，從而超越見證的危機。

與此同時，《海地角落》中的主人公博蘇埃並未通過“直視鏡頭”來言說杜瓦利埃的暴政，而是選擇三緘其口、拒絕作證——這也同其他三個流亡證人形成了對比。然而，博蘇埃找到了一種獨特的見證方式：詩歌。他以詩歌記錄黑暗而沉痛的創傷經歷，並在電台中朗誦了其中一首：“看着他們，兄弟/看着他們/就算你再無力/如果他們想碾碎你/請堅守你的陣地/如果他們想吃掉你/請睜大你的眼睛/如果你必須逃/你最好知道你的目的地/如果你必須死/你最好知道你的死因/看着他們，兄弟/看着他們/就算你再不悅/因為在這個遊戲中，兄弟/你將不會再有機會……”在這段表演中，鏡頭中的主人公不僅沒有“直視鏡頭”，而且全程閉着眼睛，同詩歌中強調“看着他們”形成了音畫對立。然而所有收聽廣播的人們卻都睜大了眼睛，似乎都在詩人鏗鏘有力的吟誦中感受到了共鳴與力量。這首詩是用克里奧爾語書寫並朗誦的，確保它在同胞中傳誦，從而建構與塑造了民族認同。所謂“言之不足，故嗟嘆之”，這一情節不僅強調了文學（或詩歌）超越歷史的見證力量，而且突出了廣播電台等大衆媒體的影響力。這令人想起另一位重要的海地導演讓·多米尼克（Jean Dominique），他曾不斷藉由廣播來批評海地政府的腐敗和暴力，並為衆多受難者和犧牲者進行見證，而後於2000年慘遭海地政府殺害。而這一創傷歷史見證者的故事，在2003年喬納森·戴米（Jonathan Demme）導演的紀錄片《農學家》（*The Agronomist*）中被二次見證。

通過流亡者的見證，《海地角落》強調了海地僑民的見證責任。《海地角落》有意無意地透露出大量作家、藝術家和知識分子因“不

^① Paulo Freire, *Pedagogy of the Oppressed* (New York: Continuum Books, 1993), 17.

當言論”而受到監牢甚至死亡的威脅；於是生活在海外的人們，更有義務來充當歷史的證人。影片中的攝影機也充當或扮演了一個流亡者的角色，不斷捕捉着流亡者在海外的生活環境，而這種環境被導演加以主觀化的處理——主人公博蘇埃總是置身於黑暗和沉悶的空間環境中，他的公寓空間狹小且毫無色彩；天空中一直陰雲密布，樹木光禿而蕭瑟。這樣一種主觀化的環境營造，令攝影機沾染了強烈的主觀心理與情感色彩，傳達出流亡者的真實心境與生存狀態。

在《海地角落》的結尾處，博蘇埃終於得以直面他的仇人西奧多，並在法庭上與其對質。最終，博蘇埃以德報怨，饒恕了他的性命——看着他蜷縮在地板上，博蘇埃轉身而去，在雨中穿過街道，將手槍扔進垃圾桶，回到車上擦拭自己濕漉漉的臉龐。他終於擺脫了縈繞不休的噩夢——批評家姆拜·查姆（Mbye Cham）說：“從這一刻起，他能夠以一種新的姿態，來面對未來的人生。”^①這一結尾也彰顯了哈烏·佩克在面對文化創傷時所具有的救贖精神和寬廣胸懷。作為“第三電影”^②的重要組成部分，當代海地電影“雖然不斷地再現和講述悲劇與恐怖，卻也同樣描繪了面對痛苦逆境的優雅以及對於罪惡磨難的救贖”^③。而這樣一種優雅和救贖的達成，需要更多人對災難和創傷進行見證。正如《海地角落》中攝影機所傳達的，見證不僅需要被動的接受與觀看，更需要觀眾的主動參與，尤其能夠將見證化為革命性的行動，將這些救贖的故事傳遞給他人。而這，也彰顯了見證的本意。

^① Mbye Cham, “Introduction: Shape and Shaping of Caribbean Cinema,” in *Ex-Iles: Essays on Caribbean Cinema*, ed. Mbye Cham (Trenton: Africa World Press, 1992), 32.

^② 作為後殖民主義理論在電影方面的重要體現，“第三電影”提倡一種不同於好萊塢商業電影（“第一電影”）和歐洲藝術電影（“第二電影”）的新電影。這種新電影具有異質性、反抗性和革命性等特點，是第三世界的電影工作者所拍攝製作的反帝國主義、反種族歧視和反剝削壓迫等主題的電影，因而它也成為了20世紀70年代以來非洲、南美洲、中東等地區電影製作和傳播的推進劑。

^③ Kaiama L. Glover, “A Literature of Terror and Mourning,” in *Violence: Mercurial Gestalt*, ed. Tobe Levin (New York: Rodopi, 2008), 62.

結語：具有能動性的攝影機

本文所分析的三部電影，都出品和上映於上世紀80年代。從世界電影史發展的角度來說，20世紀70年代末的好萊塢電影^①開啟了全球化的商業大片（blockbusters）模式；面對這樣一種浪潮，不同國家和地區的“作者電影”導演高揚藝術電影的旗幟，藉由批判性的影像表達了知識分子的立場與聲音，對好萊塢的霸權和主流意識形態進行了強有力的抵抗，其中也包括大量再現與言說文化創傷的影片。《浩劫》《悲情城市》及《海地角落》都以一種冷峻、嚴肅而紀錄式的光影見證了歷史的磨難與創傷，表達了現實主義所具有的批判力量。同時，三位導演並不排斥虛構性和藝術性，這尤其體現在對於攝影機的運用上。三部電影的藝術性令其超越了簡單的影像證據價值，具有更強的感染力和傳播力，從而更好地實現了見證的作用。

三部影片也都彰顯了見證的悖論與危機。《浩劫》中的三類證人在“看見”的證詞中更多體現了一種“看不見”或“無法證實”的事實，令“看的共同體”被瓦解，表明了見證的失敗；《悲情城市》中的歷史創傷作為一個銷聲匿跡的“無證事件”，令見證成為“無證時代”的悖論行為；《海地角落》中的主人公被痛苦的創傷記憶所縈繞，並拒絕在鏡頭前直陳事實……然而，三部電影卻也試圖超越“再現不可再現之物”的終極矛盾，於是《浩劫》採用大量空鏡頭來回到歷史現場，令觀眾在人物的證詞中親身感受歷史的幽靈；《悲情城市》採用大量留白和有限敘事引領觀眾參與歷史的見證過程，並通過前後對比來營造創傷的效果；《海地角落》則藉由詩歌的吟誦等方式

^① 好萊塢在20世紀70年代推出了大量的商業大片，尤其是《驅魔人》（*The Exorcist*, 1973）、《大白鯊》（*Jaws*, 1975）、《星球大戰》（*Star Wars*, 1977）等作品，藉由高投資、大製作、大場面尤其是視覺特效製造出一個又一個視覺夢境，收穫了大量的票房，開啟了此後商業大片浪潮並奠定了好萊塢的霸權地位。

間接傳達證據，以贈給觀眾“難以忍受的禮物”。

三部作品中攝影機見證功能的達成，離不開導演“場面調度”的藝術技巧。《浩劫》中的“幽靈之旅”製造了置身經驗並縫合了影像時空，將大屠殺升級為人類普遍性的苦難與罪惡，並表達了強烈的道德批判；《悲情城市》中的“一場一鏡”配合兀自不動的攝影機營造出有限見證的客觀視角，強調了歷史記憶的凝滯性；《海地角落》則藉由“直視鏡頭”逼迫觀眾被動見證，並號召將其轉化為主動見證與革命行動。攝影機在三部作品中絕非一個簡單的客體或媒介，而是被賦予一種道德責任——它們不僅見證了歷史的發生，而且承載了記憶的創傷，更被寄託了改變現實的革命衝動。無論靜止還是運動，無論深焦還是望遠，無論特寫還是全景，攝影機不僅達成了“觀看”和“聆聽”的功能，而且成為主動感受、認知和尋找證據的“行動者”（actor）。正如人類一樣，它們具有強烈的能動性（agency）。

具有能動性的攝影機，也令我們思考其知覺方面的媒介屬性。三部電影不僅關注攝影機“看到了甚麼”和“聽到了甚麼”，而且促使我們思考攝影機“沒看到甚麼”和“沒聽到甚麼”。從視覺的角度來說，三部電影在大量空鏡頭和長鏡頭的營造中再現了被歷史暴力所屠殺和淹沒的、無法被觀看的創傷“幽靈”；無論《浩劫》中冷色調的集中營、《悲情城市》中常年不變的房間環境還是《海地角落》中陰鬱慘淡的布魯克林，都強調了受難的死魂靈對於空間的影響。而從聽覺的角度來說，從《浩劫》中並未出現身形而僅有聲音在場的迫害者，到《悲情城市》中說不好閩南話而被迫扮演聾啞角色的演員，再到《海地角落》中只得通過吟誦詩歌來傳遞創傷的詩人，三部電影在聽覺方面營造出“可聽”與“不可聽”之間的張力，並觸及聲音作為創傷證據的功能與意義問題。

這樣一種介於可見與不可見、可聽與不可聽之間並具有能動性的攝影機，成為最善於見證文化創傷的媒介之一。它藉由視聽語言營造了豐富的體感經驗，不僅介入敘事而且實現移情，從而更好地完成了

見證創傷的任務。具有能動性的攝影機，既是歷史的見證者，又是時代的參與者，更是銘記與治癒文化創傷的行動者。正如傑弗里·亞歷山大所說，藉由文化創傷的建構，“各種社會群體、國族社會，有時候甚至是整個文明，不僅在認知上辨認出人類苦難的存在和根源，還會就此擔負起一些重責大任”^①；而在這個過程中，攝影機不僅將創傷記憶轉化為文化記憶，而且助力於重建被災難毀壞的公共世界和精神世界。

^① 轉引自陶東風：《文化創傷與見證文學》，第10頁。

參考文獻 [Bibliography]

西文文獻 [Works in Western Languages]

- Alexander, Jeffery C., et al., eds. *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- Cham, Mbye, ed. *Ex-Iles: Essays on Caribbean Cinema*. Trenton: Africa World Press, 1992.
- Felman, Shoshana and Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychology and History*. New York: Routledge Chapman and Hall, Inc., 1992.
- Freire, Paulo. *Pedagogy of the Oppressed*. New York: Continuum Books, 1993.
- Friedman, Jonathan. *Culture Identity and Global Process*. London: Sage Publications, 1994.
- Givanni, June, ed. *Symbolic Narratives/African Cinema: Audiences, Theory and the Moving Image*. London: British Film Institute, 2000.
- Hine, Lewis W. *Photo Story: Selected Letters and Photographs of Lewis W. Hine*. Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1992.
- Horowitz, Sara R. "Rethinking Holocaust Testimony: The Making and Unmaking of the Witness." *Cardozo Studies in Law and Literature* 4, no. 1 (1992): 45-68.
- Kansteine, Wulf. "Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies." *History and Theory*, no. 41 (2002): 179-197.
- Lanzmann, Claude. "Seminar with Claude Lanzmann, 11 April, 1990." *Yale French Studies*, no. 79 (1991): 82-99.
- Levin, Tobe, ed. *Violence: Mercurial Gestalt*. New York: Rodopi, 2008.
- Pierre, Garry. "Exporting Haitian Culture to the World." *New York Times*, May 12, 1996.
- Peck, Raoul. *Raoul Peck: Stolen Images*. New York: Seven Stories Press, 2012.
- Rodaway, Paul. *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place*. New York: Routledge, 1994.
- Wiesel, Elie. *A Jew Today*. New York: Random House, 1978.

中文文獻 [Works in Chinese]

- 【法】安德烈·巴贊：《電影是甚麼？》，崔君衍譯，北京：文化藝術出版社，2008年。[Bazin, André. *Qu'est que le Cinéma?* Translated by CUI Junyan. Beijing: Culture and Art Publishing House, 2008.]

- 陳濤：《“幻影之旅”鏡頭的美學特徵》，載《文藝研究》，2016年第2期，第97-105頁。[CHEN Tao. "The Aesthetic Features of Phantom Ride." *Literature & Art Studies*, no. 2 (2016): 97-105.]
- 侯孝賢：《戀戀風塵：侯孝賢談電影》，北京：新星出版社，2018年。[HOU Hsiao-hsien. *Dust in the Wind: Hou Hsiao-hsien on Film*. Beijing: New Star Press, 2018.]
- 【意】普里莫·萊維：《這是不是個人》，沈萼梅譯，北京：人民文學出版社，2016年。[Levi, Primo. *Se Questo E' Un Uomo*. Translated by SHEN Emei. Beijing: People's Literature Publishing House, 2016.]
- 聶欣如：《紀錄電影大師伊文思研究》，上海：上海書店出版社，2010年。[NIE Xinru. *A Research on the Documentary Master Joris Ivens*. Shanghai: Shanghai Bookstore Press, 2010.]
- 【美】蘇珊·桑塔格：《論攝影》，黃燦然譯，上海：上海譯文出版社，2010年。[Sontag, Susan. *On Photography*. Translated by HUANG Canran. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2010.]
- 陶東風：《文化創傷與見證文學》，載《當代文壇》，2011年第5期，第10-15頁。[TAO Dongfeng. "Cultural Trauma and Witness Literature." *Contemporary Literary Criticism*, no. 5 (2011): 10-15.]
- 朱天文：《最好的時光：侯孝賢電影紀錄》，濟南：山東畫報出版社，2006年。[CHU Tienwen. *The Best Time: A Record of Hou Hsiao-hsien's Film*. Jinan: Shandong Pictorial Press, 2006.]