

史達林 會然回首的剎那

當歷史
還是歷史的時候

吳佳琪訪問·整理

98年9月，台灣國際紀錄片雙年展期間，筆者很榮幸在《在史達林的身影之下》(Evgueni Khaldei/Photographer Under Stalin, 1997)放映現場，擔任比利時導演馬克-亨利·溫柏格(Marc-Henri Wajnberg)的座談口譯，並在座談之後利用機會與導演討論這部作品中的許多議題。雙年展閉幕之時，《在史達林的身影之下》得到影帶競賽類的首獎。筆者與有榮焉，不過雖然作品本身不該因得獎而「更具意義」，得獎的事實倒是使筆者重新檢視影片文本，並重新思考呈現訪談內容的方式。筆者因而採取以「評論概念」(critical concept)為主導來呈現訪談內容，而非只是把訪談內容流水列帳。希望能藉此片提出一些關於「歷史敘事」(historical narrative)、「再現模式」(mode of representation)、「後現代治史」(postmodern history)或「後現代史觀」(postmodern historiographic theory)的問題，順帶將筆者腦中的「概念聯想」(conceptual association)記錄下來，供讀者參考。讀者若對筆者的「胡思亂想」不厭其煩。可以跳過每一部分前段「理論聯想」的部分，直接閱讀訪談的問答部分，相信仍可得到一種令人滿足的「直線式」電影介紹。

其一、當歷史還是歷史的時候

傳統的「歷史」，往往由所謂的史學家，把一個族群、國家、地區或全世界發生的重大事件，釐出或「強加」某種因果邏輯關係，再加上時代的劃分，建構出一個意義分明、詮釋完整的、(甚而強化「進化」意識形態)的歷史敘事。而歷史的意義，也往往植基於「重大」的政治、軍事、經濟事件。《在史達林的身影之下》這部片子，主人公是一位俄國猶太裔的攝影師卡得(Evgueni Khaldei)，一生的經歷與蘇聯多舛的歷史緊緊相依，並多次用攝影機為重大國際事件作見證，如波茨坦會議、二次大戰、紐倫堡大審判等等。影片由卡得的攝影作品切入，由卡得敘述每張照片的由來以及拍攝狀況。如果觀者認為卡得一生的經歷很重要，也是由於上述的傳統歷史觀。事實上，其歷史題材可貴，也是此片受在台北紀錄片雙年展眾評審青睞的原因之一。

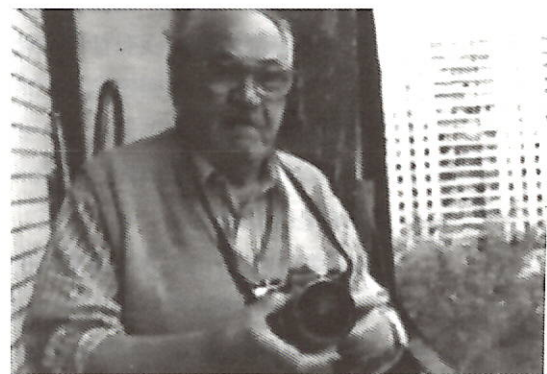
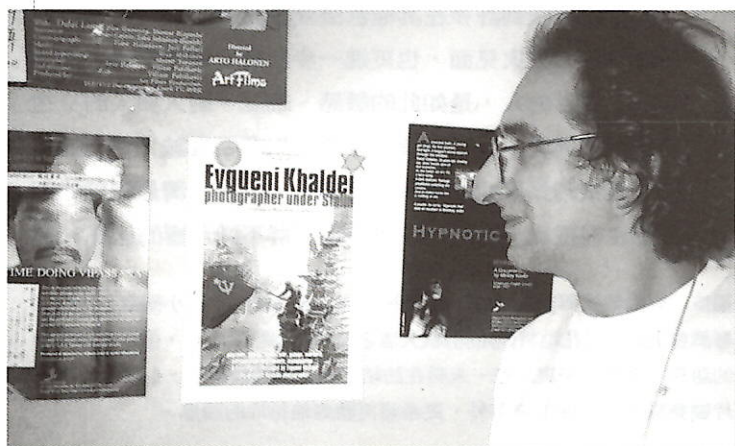
Q：談談這部片的拍片來由。

卡得是著名的俄國攝影家，他的攝影作品流傳全球，而

且為世人留下了珍貴的歷史見證。有一回我在雜誌上看到關於他的報導，很驚訝他居然還活著，於是決定到俄國拍一部關於他一生的紀錄片。

其二、“There Is No Single View of History.”

而今天所謂的「後現代」史觀，已有模糊私人史與國家政治歷史的趨勢，打破傳統史學對於「重大事件」與「日常事物」的狹隘界定，因而強調個人生活也有歷史的價值與意義，甚至市井小民也有詮釋歷史的權利與自由。(如《悲情城市》、《好男好女》由女人、小市民來說歷史)。同時史上重大事件間的完整因果關係也趨淡薄，後現代的歷史著重於事件的不定性(indeterminacy)或是多重決定論(over-determination)(一個較極端的例子是《阿甘正傳》，片中歷史都只是荒謬巧合的結果)。甚而打破過去、現在與未來的時間界定，而強調歷史與當下經驗之間的辯證關係。所有的概念，可說都在彰顯「過去」之不復得、以及「客觀史實」之不可能，在訪談中，溫柏格也觸及這樣的歷史概念。



馬克-亨利·溫柏格(左，林盟山提供)與卡得(右，資料組提供)



《真理報》在1957年開始任用我。

十五年間，我行遍全國拍下運動、工業、藝術家，我完全追隨國家的生命，我曾出力建立共產主義，我從社會主義起步，但從未達到共產層次。我拍下國內的一切，當然是最好的事，我不拍生活的黑暗面，像酒鬼、排隊買麵包店，我視為暫時的，這會改變。

——卡得



Q：您可曾想過，如果純粹由他的攝影作品和他的觀點來敘述歷史，可能失之偏頗？或許其他的俄國人對卡得的敘述毫不認同？

是的、很可能。我在拍攝過程學到的是，歷史的說法不可能一致。過去我們從電影看到歷史時，只聽到歷史學家的聲音，但他們並不見得真正貼近歷史。而攝影師卡得，不是什麼知識份子，只是戰時的工人而已，這也是我最感興趣的地方。因為歷史是可以有千百種說法的，而我恰好有機會來拍這樣的歷史故事，一生巧妙地與蘇聯歷史結合的一個人物。他生於俄國革命的那一年，1917年。1918年，年僅一歲，家人遇害。然後與祖父母相依為命。之後又經歷了希特勒、史達林的時期。所有歷史的重要時刻，卡得都在場攝影。我還拍到他戰前的許多作品，不過後來都捨棄，因為影片太長了。

其三、個人回憶與民族歷史：混淆與重新界定

因此卡得的一生雖然因俄國歷史而成為「珍貴」的拍攝題材，影片動人之處，卻是他的人生沈浮與觀點。而私人歷史與國家歷史的混淆，似乎在文本之外的製作情境更具趣味。卡得藉著自己的攝影作品道歷史——自己的和國家的。而本片導演卻是藉著卡得，和他口中的猶太人故事，來編織自己的人生故事，尋求自己的人生意義。

Q：在座談中，您說這部關於卡得的電影，同時也在講您自己的人生。為什麼？拍完後，您自己也改變了嗎？

我自己是猶太人，我的祖先來自波蘭、俄國以及烏克蘭。而我和卡得一樣，是個攝影師。我覺得卡得是個自己該作的題材，而且要趕快作。我的父母也是共產主義者，而我也因此在共產教育下成長。然而在比利時，信奉共產

主義沒什麼大不了。共產主義只是許多政黨之一而已，共產黨員的生活與其他人無異，可以隨心所欲，毫無苦難可言。在中國或俄國，共產主義的意義則大不相同。然而在比利時，所有猶太人都是從東歐或蘇聯來的。因此在比利時有兩種猶太人，一種人由於來自東歐，信仰共產主義；另一種人基於相同理由，則痛恨共產主義，因為猶太人在這些地區始終遭受迫害。這也是我在拍片時，一直想問的問題，為什麼共產主義國家總是迫害、殺害猶太人？原因之一可能是俄國革命之初，許多知識份子都是猶太人。也可能是因為猶太人一直很團結、與其他族群壁壘分明。種種原因很複雜。不過對於那些受迫害卻繼續信仰共產主義的人而言，共產主義的好處是屬於全人類的，自己族群受到的壓迫必須暫時忍受。瞭解這點，我才瞭解我父母、甚至是卡得的想法。

Q：您父母也看了這部片嗎？他們反應如何？

他們很喜歡這部電影，(笑)不過兒子作什麼他們都喜歡，所以他們的觀點不夠客觀。不過他們很引以為榮。

Q：我想這部電影也是關於他們的人生。

沒錯。我母親尤其開心。我拿到卡得的通訊地址之後，是她幫我聯繫到卡得的。我從比利時打電話給卡得，但我與卡得語言不通。母親正好在家，幫我作翻譯。兩人都會說意第緒語(Yiddish)、俄語和一點點德語。卡得的意第緒語不是很好，不過意第緒語和德語很相近。第一次的聯繫便非常的成功。母親也很開心。

其四、曖昧不明的歷史評斷

由一人的傳奇來講歷史，不只為歷史作佐證，同時也可指向歷史的矛盾、不一致與曖昧、甚至是政治的無奈、無謂、與無聊。

Q：我記得在座談會中，你曾談及拍片的動機之一，是想要知道，為什麼卡得一生在蘇聯(以及後來的俄羅斯)因為是猶太裔的緣故而屢遭迫害，卻仍堅信共產主義，留在俄國。您找到答案了嗎？

沒錯。這也是本片的重點。影片的第二部分，側重描寫他戰後受迫害的生活，以及蘇聯國內的反猶太種族歧視。我希望觀眾能夠經由我的電影，慢慢地瞭解他，這個走過歷史的人，今天仍在受苦，因為俄羅斯的貧窮仍在，反猶的仇恨心態仍然存在，毫無改變。至於他為什麼不選擇離開，我只有部分的答案。其一，他告訴我他沒有理由離開蘇聯(或俄羅斯)，自己雖然是猶太裔，他覺得自己認同俄國這個國家多於自己的種族。其二，對他而言，共產主義是一種理想的象徵傳統，而非一種哲學或政治上的思辯問題。對他而言，共產主義的理想是好的，但共產主義在蘇聯、中國、越南、或北韓等等的實行卻是另外一回事。他只視自己為一個單純的攝影師而已，不問政治問題。

Q：卡得是否曾覺得被史達林背叛了呢？或是仍然相信史達林？

不，當時對他而言，史達林是打贏戰爭、擊退德國納粹主義的英雄。他說史達林去世時，他正遭受迫害，但是他也因史達林的過世而哭了。當時民不聊生，民智未開，很難瞭解史達林是迫害猶太人的罪魁禍首，以及他的施政過失，當然這些在今天看來是顯而易見的。

其五、再現的再現(Representation of Representation)： 歷史的再現科技與影像

本片說歷史故事的方式，乍看倒是十分地後現代。紀錄片的敘事慣例，常是帶著觀者親臨現場(無論事發當時或事後)，以求逼近真實。本片的特殊之處，在於全片都是透過「再現」的模式來「再現」史實，包括卡得本人口述、他的知名攝影作品、以及

由莫斯科電影資料館蒐集來的新聞影片(newsreel)。雖然卡得世帶我們去紅色廣場和大運動場，鏡頭的焦點皆放在卡得的攝影作品，而非製造歷史現場的臨場感。

紅色廣場一幕尤富趣味。卡得拿著自己的作品，站在事件發生的地點，侃侃訴說1941年6月22日在莫斯科人們於街道上聆聽蘇聯宣戰的情景，興致盎然地訴說如何拍到朱可夫(Zhukov)的馬上英姿。忽然紅色廣場的年輕警衛跑到鏡頭前，喊：「不准攝影！」卡得忙著解釋：「他們拍的是我，我是這張照片的攝影師。」一副有圖為證的模樣，說：「你看，這是朱可夫，這是我拍的。」警衛看了照片，不知如何是好地走開了。溫柏格把個突發狀況保留在影片中，是紀錄片的精神體現。同時也點明了現代歷史與再現科技的關係。給了一個後設性的歷史觀點(meta-history)：現在的「歷史」，已經與現今的再現科技密不可分，而(只)存在於科技當中，包括電影(cinema，片中的新聞影片)、錄影(溫柏格的camcorder)和攝影(卡得的攝影作品)。科技成了歷史權威的來源、權力的象徵，而非只視歷史的媒介。

Q：他現在已經知道史達林迫害猶太人的事實，那麼看到自己歌頌史達林的攝影作品在世上廣為流傳，他心中有何想法？

卡得的重要作品都是戰時拍下來的。因為戰後他被解雇、之後拍的作品性質也不同。對他而言、戰時的作品歌頌的是共產主義的勝利，一個勝利的時刻與過去。

Q：那麼他樂見自己的作品廣為流傳了喔！

作為一個攝影師，是的。他非常引以為榮。在莫斯科大家知道那是他的作品，但看他作品的世人並不知道他是誰。

Q：不過他倒是收到了《時代》雜誌(Time)寄給他的照片使用費，兩百元美金。

對，後來他收到了。

左：卡得拿著自己的作品，站在事件發生的地點，細細訴說人們聆聽蘇聯宣戰的情景。(資料組提供)





史達林站在我面前，看著我，好像在說：「來，照張相！」
我照了，就是這一張，世界各地都刊登過，當今的共黨遊行時，手中仍持著它。
這張著名的照片攝於1945年5月2日，至今全世界仍在使用，我當然感到自豪。……
我拍過全國各個領袖，其中最困難也最精采的，就是拍史達林，
他等於人民的上帝，人民也認為他是上帝。
他站在攝影師面前時，我們都會發抖。所有的領袖我都拍過。
史達林後是赫魯雪夫、布里茲涅夫、安德波洛夫、查能柯、戈巴契夫、
最後是葉爾辛。不知下一位是誰，或許我能否拍得到他。

——卡得

其六、史達林驀然回首——紀錄片也可以有通俗劇的元素

說故事不再是一個文化製造意義的回應。取而代之的是一個療傷的行為，藉著再敘事、再回憶的舉動，並且一再重溫偏向癡狂、幻想、創傷的回憶。

——Thomas Elsaesser(註1)

片中一幕，卡得興奮地站在大運動場，述說五十年前在此如何克服萬難用鏡頭捕捉到史達林受萬民擁戴的畫面。說著卡得轉身望向當初史達林站立處，然後導演剪入一個史達林慢動作特寫，雖然後者很明顯地是從新聞影片中剪來的。然而剪接之巧妙，使得史達林的鏡頭仿如回應他的觀望一樣，視覺上的交接，卻是相隔半世紀的時間。簡單的兩個鏡頭，交代了卡得與史達林橫跨時空的「邂逅」，一如我們與任何「史實」的相遇。簡單的兩個鏡頭，也成功地傳達了五十年前對史達林的崇拜敬仰，即使是在史達林神話已被破解的今天，我們也能感受到那種渴望、相信英雄的熱切。

有趣的地方在此，史達林的極權早已蓋棺而定，卻因卡得的一生傳奇與述說位置(speaking position)，讓他的照片以及影片資料有一種強烈的情緒感染與懷舊感。事實上，紀錄片在寫實主義的旗幟下，常借用通俗劇的一個敘事規則(narrative convention)，即一種充滿傷感、滄桑、的主體感情秩序。電影學者Thomas Elsaesser指出，通俗劇可能是製造歷史回憶、悼念過去的最佳工具(註2)。要傳遞歷史帶給人的感動，不論這份感

動有沒有政治意識形態護航，通俗劇中的情緒性(emotionality)還是最有效的。我們現在看台灣戒嚴時期的政宣通俗劇，雖然很難不嗤之以鼻或捧腹大笑，然而我們看去年才出品的《宋家皇朝》(張婉婷，1997)，即使對於其中情緒「操縱」的部分戒慎恐懼，影片終結時，任何華人觀者、不論其是否仍以中國人自居，很難不為中國的命運多舛而歎噓感慨吧。

溫伯格先生的作品，《在史達林的身影之下》，全片讓觀者貼著卡得的情緒走，或悲傷、或驕傲、或無奈。片子的開場，卡得敘述童年時，只要用小提琴演奏〈以色列之淚〉，祖母就賞五戈比買冰淇淋。片尾卡得坐在工作室，拿起小提琴拉〈以色列之淚〉，奏畢戲謔地拿起著帽子說：「請慷慨施捨吧。」然後笑笑說：「上一代的好人都走了，那些勇敢有信仰、建立共產主義的一代都走了……」到底我們懷念的是歷史，還是那些在歷史中沈浮的人？
溫伯格：卡得去年(1997)去世了，幸好能在他去世前，完成這部紀錄片。

fa

註釋

1. Thomas Elsaesser, "Subject Positions, Speaking Positions," in *The Persistence of History: Cinema, Television, and The Modern Event*, ed. Vivian Sobchack (New York: Routledge, 1996), 146.
原文如下："No longer is storytelling the culture's meaning-making response; an activity closer to therapeutic practice has taken over, with acts of re-telling, re-memorizing, and repeating all pointing in the direction of obsession, fantasy, trauma."
2. Ibid.170-172.

新宿元祿的藝術風貌

劉名揚作



1. 傳統裝扮的情侶與史達林肖像，巧妙地透露著新宿元祿時代的特殊氛圍。(若松孝二《壁中祕事》，1965)
2. 橫尾忠則設計的《新宿小偷日記》海報(ATG)
3. 長谷川和彥的《青春殺人者》也是ATG全盛時期的經典名片之一。
4. 寺山修司《再見箱舟》海報(ATG)
5. 寺山修司《拋下書本到街上去》海報(ATG)
(資料組提供)

1

1999年的今天已經是名副其實的「世紀末」，但我們很可能在2000年的元旦醒來，發現生活仍然一如往常。但是在三十一年前的1968年，日本的年輕人在混亂的社會狀況中，切身的和當時的西方國家同步體驗到了「世紀末」的魔力。在西方傳來的迷幻、嬉皮風氣影響下所爆發出的地下藝術能量，一舉將以新宿為中心的文化圈推向了「新宿元祿」時代(按：日本的元祿時代以出產華麗的和服著稱)，一場絢麗的日本文藝復興於焉展開。

1964年的東京奧運會帶來的繁榮景氣讓日本擺脫戰後的貧窮，除了確保生活的安逸之外，也賦予了當時的年輕人接受新思潮的土壤；在有能力享樂之餘，年輕一代也追上了西方的思潮，夢想粉碎權力核心和保守勢力的抗爭以迅雷不及掩耳的速度升溫。六〇年代的後半，將新宿發展為地方政治與商業中心的計畫仍在紙上階段。在當時的新宿街頭，爵士咖啡廳與阿哥哥舞俱樂部林立，幾家較出色的還有水準頗高的樂團駐唱，或有革命性的小劇場表演，例如「狀況劇場」的唐十郎在一家叫「Space Apuyaru」的俱樂部裡發表過不少膾炙人口的作品。除了一些舞棍之外，這種風氣吸引了不少嬉皮、藝術家、與文學家，後來的街頭運動也帶來了左右兩派的硬派學生活動家。在這段時間裡，新宿呈現出一種龍蛇混雜的亂象，卻也在政治理想與縱慾享樂之間發展出光怪陸離的文化風貌。

地下文化的朝聖地——新宿

在1960年的安保運動與六八年的混亂期之間的幾年昇平歲月裡，學生運動家在新宿並沒有太激進的表現，新宿成為以大島渚為首的電影工作者茁長的場所，隨後並與同時期的許多藝文活動匯聚成一股文化強流。當時藝文工作者的越界演出十分平常，劇場的腳本刊載在藝文雜誌《現代詩手帖》或美術雜誌《藝術手帖》裡一點也不稀奇，大家對不同行的創作活動都抱著關心的態度，也十分熱中於彼此的交流。

在當時，野心勃勃的文化人習慣性的聚集在新宿的幾家「沙龍」(說穿了只是便宜的酒吧或咖啡廳)裡飲酒作樂，在意識形態上劃分出自己的流派與疆界；崇法派習慣聚集在「Nadja」、崇俄派的劇場與文學愛好者則盤據在「Donzoko」(意為一貧如洗)，其他如



2