

意大利纪录片婆婆：用镜头照亮愿意挑战结构的人

她拍摄的对象，总在做著“重复”的动作，也总在“祈祷”某种看不见的力量……



纪录片女导演塞西莉亚·曼基尼于今年1月与世长辞，享年93岁。图：台湾国际女性影展提供

特约撰稿人 贾选凝 发自台北 | 2021-10-24

台湾国际女性影展 纪录片

享年93岁的塞西莉亚·曼基尼（Cecilia Mangini）于今年一月与世长辞。她是义大利战后第一位重量级纪

录片女导演，也曾为街头摄影师与影评人。她的创作是她对自身所处时代的激越诘问，她在作品中讨论的工人权利、女权及人权问题，在上世纪六零年代的义大利，还极少有影像工作者有勇气与志趣去进行考察。而她所展现出的前卫思考以及她对于在现代化进程中“被边缘化”群体的关注，即使放在今天来看亦不过时。借助今年台湾国际女性影展“[焦点影人](#)”单元所选的九部影片，我们得以看到曼基尼的创作精髓与影像风貌。

挑战意味作品要面对的命运

“配对制度”被废除后，政府虽然继续透过奖项资助纪录片，但奖项的颁发要通过严格的审查机制。而曼基尼的作品大多具有强烈的挑战意味，这意味著她不但与奖项无缘，还要时常面对当局的封杀和禁演。

九部影片里，两部由曼基尼与人合作完成，包括她最负盛名并曾入围1963年威尼斯影展的长片《战斗吧！我们是法西斯》和2020年在鹿特丹影展展映的《遗忘之间：越南记事》。前者是她与丈夫利诺·弗拉（Lino Del Fra）及义大利知名影评人利诺·米齐克（Lino Micciché）共同执导，因为议题具有的强烈政治挑战性，曾被当局禁演。

后者是她与新闻摄影出身的义大利纪录片导演保罗·皮萨内里合作，透过镜头重新探看两箱尘封负片；被遗忘的照片里，封存著1965年曼基尼与丈夫前往越战前线拍摄纪录片的所见所闻。他们完成了脚本，但拍摄计划却因越南政府驱离了所有外国人而夭折。





《战斗吧！我们是法西斯》剧照。图：台湾国际女性影展提供

《遗忘之间：越南记事》是唤醒回忆之旅，也是曼基尼辞世前的最后一部作品。人到暮年，丈夫早已过世，战事成为历史，记忆不再牢靠；但留存在负片里的画面依然清晰有力。一如曼基尼在片中的自白：“照片能填补时间和空间的空白”——这也正是“以影像去纪录”的意义所在。

七部由曼基尼独立完成的作品则都是短片。事实上，战后义大利的法规一度规定戏院“强制放映”纪录片：每放映一部长片，就必须在映前搭配一部纪录短片。这样的法规看似是保护纪录片创作，但曼基尼曾在访问中指出，“配对”机制造成的巨大伤害是让当时的观众对纪录片充满恶感——因为执政党（天主教民主党）信任的创作者所拍摄的纪录片会和票房较高的电影“配对”，而异见人士制作的纪录片就会“分配”给无人问津的电影。和执政党交好的那些人通常又只拍风光短片：像是罗马的喷泉、松树、七丘、台伯河岸边的日落等等，观众自然觉得无聊透顶。

“配对制度”被废除后，政府虽然继续透过奖项资助纪录片，但奖项的颁发要通过严格的审查机制。而曼基尼的作品大多具有强烈的挑战意味，这意味著她不但与奖项无缘，还要时常面对当局的封杀和禁演。





《遗忘之间：越南记事》剧照。图：台湾国际女性影展提供

南部与女性：自由只能靠自己争取

曼基尼在意的“真实性”，关乎义大利的“复杂性”，她很清楚“真相并不存在”，因而更为渴望摒除所有先入为主的想法，去寻找“一些绝对隐藏的东西”。

在2016年出版的《视觉与激情：摄影1952-1965》（*Visioni e Passioni: Fotografie 1952-1965*）一书中，曼基尼回忆了她从事摄影与纪录片工作的源起：她和丈夫（也是她最重要的合作伙伴）利诺·弗拉想要展现“真正的义大利”。虽然她看似往往是以一个中产阶级“局外者”身分，去观察工人阶级的“坚韧”生活，但实际上她所追求的“真实”远远超越阶级立场。曼基尼在意的“真实性”，关乎义大利的“复杂性”，她很清楚“真相并不存在”，因而更为渴望摒除所有先入为主的想法，去寻找“一些绝对隐藏的东西”。而当她以影像去处理义大利内部的“复杂性”时，又必然会触及工业文明进程中“发达北部”对“落后南部”的压榨、女性所遭遇的剥削、以及日渐式微的农业文明与传统仪式。

曼基尼对义大利南部生活的关切与自身背景密不可分。她直到六岁才随家人搬去佛罗伦斯，而她早年的童年记忆里，充斥着普利亚大区的破败光景：赤脚的孩子、断背的农场工人、砂眼病、身著黑色服饰哀悼的悲伤妇女；当然也有作为身分与血缘印记的南部方言。这些记忆之于她，是直到她读到了同样来自贫穷南部的葛兰西（Antonio Gramsci）的论述之后，才被真正赋予意义。曼基尼对北部霸权的批判十分明确：她认为北部就像章鱼，以南部为食，把南部的利用价值彻底榨干，再反过来用种族主义式的傲慢，歧视南部人懒惰、愚蠢、犯罪率高。





《成为女人》剧照。图：台湾国际女性影展提供

在代表作《成为女人》（1964）里，她告诉我们：因为南部企业发展缓慢、效率不彰，成千上万的南部劳动力在战后移居北部，成为工业化流水线上的螺丝钉。其中女性的牺牲尤为沉重，她们要在进工厂工作与照顾孩子之间做出抉择，很多留守在南部农村的孩子只能由祖父母抚养——人们赞颂这段时期的“经济奇迹”，却无视一个国家在从传统社会转变为现代资本主义社会的历程里，个体被无情剥削之痛。

六零年代，女性的辛勤劳动为义大利贡献了三分之一的GDP，但她们仍要为最基本生活所需而焦虑，而且随时担心失业。牺牲了工作自由的女性，也没换来“家庭和乐”，当时的社会福利配套严重不足，法律却禁止女性堕胎（直到1978年堕胎在义大利才合法化），堕胎被视为“拒绝主的祝福”。《成为女人》让我们看到那个年代义大利女性要面对的重重艰难，以及她们的权益是如何被漠视——类似的故事，半个世纪以来在东亚各国不断上演，我们对这样的议题一点都不陌生，而曼基尼也早已给出解方：“她们的自由只能靠自己争取。”

抵抗是最大动力

古老的习俗看似与“文明”或“进步”背道而驰，但对于当地居民的生存却至关重要，所以不能被轻易地弃如敝履。

曼基尼曾在访问中说，纪录片这种创作形式之所以能一路延续，是仰赖三项基本的自由：自由表达，自由探索，自由实验。当创作者基于热情或兴趣选择了去拍摄某些事件时，纪录片就成为一种表达，一种发

坏尔，自由天选。当的工作坐于然而为八起起升了公拍取不三手目时，尔尔开就成为一特依起、一特依现、一种抗议。

“抵抗”可以被视为曼基尼创作的最大动力。她深受左翼人类学家德·马蒂诺（Ernesto de MARTINO）的影响。德·马蒂诺曾经游历义大利南部各地，参与过许多面临消亡的民间仪式，他在作品里细致讨论了传统异教仪式与罗马天主教的融合以及为何古老习俗仍能存在于南部——经济条件的恶劣和自然灾害的侵袭，让贫困的南部人面对著更不确定的未来。德·马蒂诺的著作《Morte e pianto rituale》直接启发了曼基尼拍摄《女人的哀悼之歌》（Stendali: Still They Toll），因为他们同样看到了“传统”的价值。



《女人的哀悼之歌》剧照。图：台湾国际女性影展提供

无产阶级的“反抗”和以影像民族志“反抗”传统的消逝，但这两类主题又有微妙的共同之处——她所拍摄的对象，总在做著“重复”的动作，也总在“祈祷”某种看不见的力量。

曼基尼曾指出，德·马蒂诺在勾勒义大利南部令人著迷的民族志座标之同时，还提供了一种跨学科的认识论框架，将“现象”解读为更复杂的事件。“而他影响我最深的想法，是他宣称自己对民族志的兴趣源于‘为了挑战自己出生与成长的社会体系所做的激进选择’，这种对体系的挑战，是《女人的哀悼之歌》想表达的核心，也是我会选择拍纪录片、站在摄影机后面的推动力。”

从《女人的哀悼之歌》（1960）、《亲爱的玛丽亚》（1960）到《夏日河畔》（1962）、《少年托玛索》（1965）再到《顽童法比欧》（1974），充满“挑战”意涵的创作线索，在曼基尼的作品中从未中断。

《女人的哀悼之歌》是召唤消逝的习俗。曼基尼发现，自1800年代义大利南部萨伦托乡下女性以希腊方言吟唱的哀悼仪式，已近乎消亡，她请帕索里尼（PASOLINI）根据当地妇女仅存的记忆写下歌词，再请她们唱诵出“不存在的哀悼之歌”。曼基尼认为这些挽歌是当地民间诗歌的最高表现，该片是她留存文化遗产的尝试，也是她透过“重构记忆”抵抗传统消亡的实践。《亲爱的玛丽亚》则是背向现代化的固守与不妥协。垂垂老矣的乡下妇人玛丽亚早上拉车出门，晚上带著满身疲惫回家。日复一日的劳作虽然困苦，但她并不孱弱。用以祈祷的经文如同驱魔的古老咒语，让她的生命强韧延续。

在这两部短片里，我们可以非常清楚地看到曼吉对于南部的前现代价值观与文化传统的态度：古老的习俗看似与“文明”或“进步”背道而驰，但对于当地居民的生存却至关重要，所以不能被轻易地弃如敝屣。





《夏日河畔》剧照。图：台湾国际女性影展提供

《夏日河畔》是一个自成一体的边缘世界——暴力、偷窃、大喊大叫随处可见，但小团体里的男孩们，却在这个罗马郊区河畔的平行宇宙里，自得其乐无拘无束。帕索里尼为该片撰写了口白，他和曼吉尼的共同点是他们都对“建构出来的现实”更有兴趣，因而多次合作。《夏日河畔》和《女人的哀悼之歌》一样有著诗意的影像语言，也都体现出了曼吉尼创作的独特之处：重构现实，以抵抗消失。

《少年托玛索》里的群像，则延续了《成为女人》对资本主义发展神话和北部财团的批判，住在普里亚大区布林迪西省的少年，一心想进石化厂工作，这样他就能买一辆拉风的摩托车；不偷不抢也不想捡垃圾为生的营造工人，以为工厂盖好后自己有机会应征，却没想到需要推荐信；痛失儿子的老母亲对著镜头哭诉，她的儿子死在石化厂，工厂的人说是掉进水槽，但很可能是因为中毒所致。即使如此，少年还是渴望有朝一日走进工厂大门——看似这是他的个人意志，但曼吉尼又明确指出：有权选择的只有财团。她更在片尾明示左派立场：财团有所不知，唤醒群众的，正是它自己。

虽然“抵抗”在曼吉尼的纪录片中看似分为两条主轴：无产阶级的“反抗”和以影像民族志“反抗”传统的消逝，但这两类主题又有微妙的共同之处——她所拍摄的对象，总在做著“重复”的动作，也总在“祈祷”某种看不见的力量。

现代化工厂和前现代农场的日常，都是循环往复永无止境。《女人的哀悼之歌》里乡下女性在民间仪式中所做的动作，和《成为女人》里工厂女性在流水线上所做的工作，没有本质区别；都是在重复同样的身体记忆。祈祷经文和古老挽歌可以助人度过艰难时刻，而少年托玛索也在内心不断祈求有人能给他机会进工厂赚钱。文明的进程真的消弭了人们对外部力量的依赖吗？并没有，人们只是从迷信灵性求助信仰变成了迷信资本主义力量，并祈求这套秩序能让自己的生活得到改善。

照亮愿意挑战结构的人

如果套用义大利哲学家阿甘本（Giorgio Agamben）的说法：当代（艺术家）不仅能感知时代的晦暗，抓住注定被错付的光芒，也能重构与挪移时间。

到了1970年代的《顽童法比欧》，创作生涯中期的曼吉尼将目光投向了“叛逆小孩”，这次她批判的是作为整个社会结构缩影的教育系统。住在罗马郊区的七岁小男孩法比欧来自蓝领家庭，和父母弟妹住在一居室公寓里。该区有数千名孩童和青少年，却只有一所私立天主教学校，没有公园和绿地，孩子们只能在建筑之间的空地玩耍。法比欧被转去特殊需求班，因为他过动，不守校规，总之就是不合群。而不合群就要被贴上“坏小孩”的标签，没有人为法比欧和他的家长提供任何疏导与支持。老师认为他需要“重新融入群体”，长大后才能融入社会，但曼吉尼在片中提出诘问：“问题是他要融入一个什么样的社会？”



《顽童法比欧》剧照。图：台湾国际女性影展提供

《顽童法比欧》和1960年代的《夏日河畔》有呼应之处——曼吉尼再度呈现了战后义大利的年轻男孩置身于孤立无援的大环境之下。成年人看不到法比欧身上的美好品质，只将他视为体制内的异类。而法比欧的处境可能比《夏日河畔》里肆无忌惮的男孩们更边缘，因为他没有那样的“小团体”可以加入，他只有他自己。这其实也折射出了整个义大利社会从六零年代到七零年代的重大转变：从一个农耕的、村落化的宗教社会，转型为一个工业的、城市化的世俗社会。工业文明可以带来现代化，却缺乏能凝聚整个社会的价值观。新一代在个人主义思潮下长大，他们远离了传统，也无法再从中汲取生生不息的力量。

而曼吉尼留给她身后的时代之最大贡献，或许是她作品里不灭的“当代性”。如果套用意大利哲学家阿甘本（Giorgio Agamben）的说法：当代（艺术家）不仅能感知时代的晦暗，抓住注定被错付的光芒，也能重构与挪移时间——曼吉尼展现了她所处时代的黑暗，但在黑暗中，她也照亮了那些愿意挑战结构的人，或是愿意守护式微传统的人。她不认为我们应该全盘放弃传统价值观与古老习俗，那些与现代化相悖的事物看似阻碍发展，却也抵制了“人”被异化为“劳动者”的资本主义进程；她回顾过去，也让人看清未来。所以至今我们看她的作品时，依然能感受到她的作品属于当代。

2020年，《遗忘之间：越南记事》在鹿特丹影展展映时，有一位观众问曼吉尼她是否认为自己是公共知识分子。曼吉尼当时的回应是：“知识分子不应该只是跟随他人的想法。相反地，真正的知识分子会努力提出问题，再去为这些问题寻找新的答案。”而她一生的创作，也始终在问题意识的驱动之下，践行著属于她的反抗征途。