

纪实动画与意识形态

聂欣如

(华东师范大学传播学院, 上海 200241)

摘要: 纪实动画也被称为“动画纪录片”，是动画片的一种。纪实动画与纪录片的不同之处在于，它更擅长表达具有主观倾向的意识形态，而纪录片在历史的发展过程中形成了一种尽量倾向于中立和客观的表达。“动画”这种媒介手段也决定了它与“影像”表达的差异。获奥斯卡电影节提名的动画片《逃亡》，便表达了西方后冷战时期的意识形态，只有极少数的纪实动画作品能够做到相对客观，如《布努埃尔在神龟迷宫中》这样的作品。

关键词: 动画；纪实动画；纪录片；意识形态

中图分类号: J954

文献标识码: A

文章编号: 2096-8418 (2025) 01-0106-08

纪实动画 (documentary animation) 亦被称为非虚构动画，严格来说是 21 世纪之后才出现的一种动画样式，它以动画的形式来表现现实的世界，因而也被一些人称为“动画纪录片” (animated documentary)。究竟是动画片还是纪录片？相关的争论在国内外已有十多年，至今未有定论。其实，在纪录片中使用动画并不罕见，且历史悠久，但动画在纪录片中始终处于次要的、辅助的地位。纪实动画则不然，动画是作品的主体，影像在其中反而成为次要与辅助的材料。但令人费解的是，“动画纪录片”概念的倡导者要用动画的主体位置来挤兑纪录片影像的主体位置，这是要在对方靠心脏最近的地方“挖一磅肉”，主体之争也就难以避免。然而，本文并不讨论“纪实动画”与“动画纪录片”这两个概念孰是孰非的问题。因为电影范畴公认的三大类型：故事片、纪录片、动画片，是按照影像材质的性质来区分的，是众所周知的“常识”，把“动画片”称为“纪录片”显然是有悖常识的，混淆了两种不同类型的影像。这就如同在“家具”的概念中，可以有“床”，也可以有“椅子”，两者因为功能不同而被区分为两种不同类型的家具，如果因为某

些椅子可以用来“躺”而一定要将其命名为“椅床”，便是一件令人费解的事情了。我认为还是使用“躺椅”“睡椅”之类的概念更为符合一般认知的习惯，既指出了这些椅子具有非同于一般椅子的功能，也不至于因为功能上的差异而被“指鹿为马”。本文有意考察的是：纪实类型的动画片为何会放弃动画媒介随心所欲表达的特长，而去专注其本不擅长的对现实的描述？

一、动画媒介与意识形态

动画是一种使用绘画、剪纸、偶（有时也会使用实物材料）进行艺术造型的媒介，它与故事片的区别在于它不使用具有索引意味的“影像”，而是使用人为手段的“造像”，两者的差异可谓“一目了然”；与纪录片的区别同样如此，只不过纪录片的“影像”与故事片相比还有“非虚构”和“虚构”之分。相对来说，动画媒介在电影中显然是一种更为“艺术”的媒介，因为它的媒介手段本身便是来自艺术（美术），只不过是在艺术之中加入了“叙事”的成分而已，也就是把传统的空间艺术变成了时间艺术。纪录片的影像媒介来自光学和化学的机械操作，在成像的过程中人为介入的可能较少，因而站到了艺术媒介的对

立面。纪录片和动画片本来似乎应该“各安其是”，在电影出现后的百年之中也一直都是这样，直到21世纪数字技术大行其道之后，才开始出现了用动画来描述现实的作品。这里有一个例外，那就是麦凯在1918年制作的动画片《卢西塔尼亚号的沉没》，该影片选取了一个第一次世界大战中的真实事件作为描述对象。不过可以理解的是，彼时尚无“纪录片”的概念，甚至连“纪实”^[1]这样的概念也尚未普及，纪录片的萌芽要到20世纪20年代末才开始出现，彼时用动画手段来指称现实并非偶然，动画技术原本就早于电影的技术。由于彼时尚无“纪实”的观念，所以各种媒介都在使用，如意大利维苏威火山爆发、美国与西班牙在墨西哥湾的海战等新闻影片的制作，均使用模型进行拍摄。^[2]“模型”在某种意义上也可视为“偶”，可见彼时将“偶动画”用于现实事件的描述并不罕见。一个有趣的问题是：为什么是在21世纪才会有纪实动画，难道之前的人们不知道动画也能表达现实吗？——当然不是。贡布里希很早就告诉人们：“绝不要忘记绘画艺术在过去是为一些实用目的服务的，它被用来记录名人的真容或者乡间宅第的景色。画家就是那么一种人，他能战胜事物存在的暂时性，为子孙后代留下任何物体的面貌。”^[3]彼时的画家具有当下摄影师的功能，今天的人们已经不再使用绘画手段来描述现实景象，媒介的功能被现代技术进一步细分，不同媒介对应着不同的对象。对于动画来说，已经没有理由去染指像贡布里希所说的“记录”这种非自身媒介所长的功能，在“记录”的领域，影像后来居上。从19世纪西方绘画史可以看出，绘画逐步由描述事物的外部转向了内部，也就是放弃了自身实用的功能，“实际上，他们的创作思想是不要对他们所观察到的东西进行太多的描绘，而是启迪观察者如何去欣赏他们的作品”^[4]。中国绘画史则是在更早的时候便发展出了指向心灵的“山水画”流派，绘画如果倾向于记录外部的对象便会受到嘲笑，所谓“论画以形似，见与儿童邻”。所以，将以绘画为基础的动画用来描述现实，使其成为“纪录片”，似乎有些“名不正言不顺”，这也是

百年来动画与纪录片各司其职且相安无事的原因。但是，在20世纪末，西方纪录片理论出现了某种后现代虚无主义的转向，主要的表现是对纪录片的客观性进行批判，倡导主观性，倡导第一人称叙述；等等。这样一来，作为“意指叙事”^[5]的动画媒介便有了用武之地，它尽管不能如同影像那样详尽、忠实（索引性）地描述对象，但却可以相对自由地表达作者的主观观念，对于面向大众的媒体来说，往往也就是倡导某种“意识形态”。德尼斯说：“动画，代表了最绝对的主观性，就算是用纪录片形式的动画，亦是如此。”^[6]（这里的“纪录片”一词，如果作为形容词使用的话，亦可翻译成“纪实的”）

这样一来，动画在跻身纪实的领域之时，似乎便有可能背负某种意识形态的“预谋”。在展开对纪实动画与意识形态关系的讨论之前，有必要先对“意识形态”这一概念做一个扼要的说明，以利于后面的讨论。

简单来说，“意识形态”是指一种相对固化的观念，它可以省略掉推理思考的过程而直接诉诸行动。雷迅马说：“诸意识形态是从表面的混乱和迅速的变化中脱离出来而形成的，它们在复杂和凌乱的信息和事件中梳理出有意义的和被理解的关系，使人们得以免除无所适从的状态，为未来的行动做出规划。”^[7]所以，意识形态是一种简化情景、让人们绕开复杂的思考和推理，能够迅速作出决断的大脑机制。雷迅马对意识形态的解释无疑是较为中性的。但在日常生活中，意识形态经常引导人们做出错误的事情，比如种族主义，那种白色人种对有色人种的歧视和反感尽管毫无理由，但却经由意识形态代代相传，至今未能根除；性别歧视也是如此，在理性的范畴早已不是问题，但因人类思考的意识形态局限，这一观念至今仍然存在于社会生活之中；更因为东西方国家在20世纪的意识形态冷战，把人类置于核战毁灭的危险之中。所谓冷战，说到底便是意识形态之争，这样一种观念形态的争论导致了朝鲜战争、越南战争等“热战”；美国总统杜鲁门在1946年7月宣布，朝鲜是“一个意识形态战场，我们在亚洲的整个成功都决定于

此”^[8]。由此,“意识形态”在 20 世纪逐渐演变成一个负面的概念,我们今天在使用这个概念的时候,能够或多或少感受到其负面的含义。伊格尔顿说:“意识形态根本不是个有关命题的问题。意识形态是一个关涉希望、诅咒、恐惧、尊敬、欲望、诋毁等等的问题,即述行的话语,这种话语如康德的审美判断一样并不依赖于真理或谬误这样的概念范畴,即便它涉及这些概念范畴。”^[9]这里提到的“述行”是指言语行为,即“以言行事”^[10]。巴迪欧也指出:“意识形态这个概念正是对‘科学的’确定性的固化,在这种确实性中,表达和话语必须理解为既用于指称又用于掩饰的真实的面具。它在主体上是一种无知的当下化。”^[11]简单来说,西方文化精英对这一概念大多持批评的态度,因为他们看到有人利用意识形态的机制,把民众向能够为他们自己获取权势和利益的方向引导。

正是因为意识形态概念在当下的负面性,客观的、理性的表述都尽量避免意识形态化。比如纪录片,如果被指认为是意识形态宣传的话,那便是一种非常负面的评价,如纳粹德国在二战前制作的纪录片大多被判定为有纳粹意识形态宣传的倾向,即便是里芬斯塔尔这样曾获国际大奖的纪录片作者也在所难免。在一般的认知中,纪录片是要表达客观和公正的,即便是那些讲述历史和科学知识的纪录片,也不能堕入与意识形态相关话题的讨论,即便有时不可避免,也不能“堂而皇之”。比如,在莫里斯有关越战的纪录片《战争迷雾》(2003)中,在谈到越战的起因时,纪录片使用了美国前国防部长麦克纳马拉当年的电视讲话,“这根本不是军事问题,这是南越人民的信仰之战,作为先决条件,我们必须能够保证他们人身安全”。这显然是一种以“保护民众”为诉求的意识形态宣传,其目的是遮蔽美国发动越战的真正目的。莫里斯在这段影像的前后接上了美军轰炸机投弹的画面,从空中俯瞰的大地到处都是熊熊大火,缓缓降落(升格)的炸弹,腾空而起的火球和烟雾,地面上的农田、村庄和城市均无幸免。这显然是对“保护民众”这一意识形态表达的反讽。莫里斯不是用语言概念在明晰

地表达个人的立场,而是用视听语言在进行含蓄的表达。显然,莫里斯知道,如果他使用语言进行反驳,便很容易堕入意识形态之争,从而违背纪录片需要客观公正的信念。如果纪录片专门从事明确的意识形态传播,那就成了“宣传性纪录片”,这类影片被认为是政治家们的“工具”,不在我们讨论的范畴。

二、纪录片的意识形态呈现

纪实动画在表现形式上经常模仿纪录片,比如使用采访、规避戏剧性的因果叙事结构等。尽管两者的媒介完全不同,但在叙事构成上却大致相仿。因此我们首先需要知道纪录片与意识形态的关系,然后才能把两者进行对比。

20 世纪 30 年代,“纪录片”这样一种影像形式刚刚在英国诞生并形成影响力,其发明者格里尔逊明确宣称这类影像具有意识形态宣传的功能,他的名言是:纪录片不是反映社会的“镜子”,而是打造社会的“锤子”^[2](84)]。第二次世界大战到来之际,敌对的各国纷纷使用纪录片这把“锤子”,打造对自身有利的意识形态观念进行宣传,其中德国的里芬斯塔尔以《意志的胜利》(1935)和《奥林匹亚》(1938)名噪一时。战后,人们开始对纪录片进行意识形态的宣传表示质疑。莱塞指出:“在纳粹统治时期,每周新闻和‘纪录电影’就是为宣传服务的。人与事不是按照他们原来的面目来反映的,而是按照相应的宣传口径,被赏识的是第三帝国的官方形象,与之不符的便只能剔除。”^[12]加上彼时西方故事电影出现的纪实化倾向,如意大利新现实主义、法国新浪潮,模糊了其与纪录片的边界,因此对于纪录片来说,产生了一种不“改制”便难以存活的危机。

20 世纪 60 年代,技术上的成熟使电影拍摄的声画同步有了可能,美国的直接电影流派和法国的真实电影流派应运而生。这两个流派不仅在纪实的技术上、美学上与故事片划清界限,并都试图将意识形态的宣传排除在纪录片之外。直接电影提出的“旁观”美学和真实电影提出的“在场”美学都没有给意识形态宣传留下空间,彼时的纪录片试图打造一个纯然真实的纪录影像世

界。但事实证明，纯粹的真实不可能存在，只要是人操控的事物，都不可能避免意识形态的干预。不过，这并不等于说人们无法达到一种相对的客观。人是一种能够进行反思的动物，能够根据环境和推理来判定事物是否客观，否则便不会有“科学”这样一种对人类影响巨大的事物产生。20世纪60年代，西方世界掀起的“文化革命”运动向传统权威发起了挑战，“任何有一点权威性影子的东西都导致不信任——老人、旧思想、关于领导或教师的责任的旧观念”^[13]。从那时开始，人们逐渐对任何形式的宣传嗤之以鼻，纪录片也不例外。特别是直接电影，其旁观美学要求影片的制作人不表露自己的观点，不使用旁白，仅以观察者的姿态进行记录，试图从技术上规避宣传和意识形态呈现的可能。这样一种方法直到今天仍是许多纪录片所乐意采用的风格，如美国纪录片导演怀斯曼、日本纪录片导演相田和弘、中国纪录片导演王兵等人的作品都有这种风格。

大约是从20世纪80年代开始，后现代主义思潮开始在西方纪录片理论中蔓延，直接电影的理想受到了猛烈的抨击，因为它主张世界有一种可以被表达的客观性，与后现代的虚无主义理念格格不入。宣传的概念尽管仍被嫌弃，但意识形态却悄悄地回来了。尼科尔斯在他的著作《纪录片导论》的三个版本中，一再强调纪录片要有自己的“声音”，这个声音“是每一部影片表达观点或者观察世界的独特方式”^[14]，纪录片的意识形态表达在后现代主义纪录片理论的加持下堂而皇之地“重回故地”。与之前的不同在于，格里尔逊的意识形态宣传代表着一种公共性，而尼科尔斯的意识形态观念则强调个人，提倡个人的方法和主张，这显然与美国社会“个人主义”的“政治正确”不无关系。尼科尔斯甚至把极具个人艺术风格的实验影像作品纳入纪录片的范畴，把“想象”与“真实”混同了起来，从而引起了许多争论。其实，个人的观念看似独立，但对于大部分人来说，还是无法躲避意识形态之恢恢天网，个人思想的表达，在大部分情况下均为意识形态，即海德格尔说的非本真的“常人”^[15]意

识，也就是阿斯曼所谓的“把个体纳入集体”^[16]。

意识形态之于纪录片，既不是必不可少，也不是必须驱逐殆尽。我们在许多著名的纪录片中都看到作者含蓄地将自己的观念植入其中，比如美国纪录片《心灵与智慧》（1974），表达了反（越）战的观念。当采访对象（美军轰炸机驾驶员）谈到在执行任务时的快乐以及成就感时，画面上出现了越南民众在井边打水、驱赶马车以及儿童嬉戏的场景，似乎这些和平生活着的民众就是他们轰炸的目标；这显然是在表达对那些执行轰炸任务的飞机驾驶员态度的不认同。不过作为某种观念的表达来说，它依然是含蓄和隐忍的，因为这样的表达完全有可能因为其含蓄而被某些观众忽略。因此，意识形态尽管重回纪录片，但相对来说依然是克制的，这是纪录片这种媒介形式和它的发展历史所决定的。这种影像形式正是以其自身与外部世界非虚构的“物理联系（physical connection）”^[17]，亦即“索引性”，来区别于故事片和动画片，来确认自身价值与合法性的。由此也可以看到，尽管后现代主义纪录片理论极力消解纪录片与故事片之间的界限（尼科尔斯甚至将“伪纪录片”纳入纪录片范畴），意识形态表达在纪录片的回归对于大多数的纪录片来说，依然不是简单地回到早期纪录片的观念“宣传”，而是表达某种对纪录片所呈现观念有克制的保留或者不认同。换句话说，纪录片的意识形态表达大多表现出一种对社会固化意识形态的批判，从而规避与之“同流合污”的倾向。

当然，纪录片也会有“不克制”的案例。如美国纪录片《等待超人》（2010），该片对美国的教育现状持明显的批评态度。影片谈到了学校中不胜任的教师因为工会法无法辞退，结果只能让他（她）们从一所学校迁移至另一所学校，形成被称为“柠檬跳舞”的循环。影片中的这一片段是用漫画造型的动画表现的，动画的形式强烈区别于影像，它不擅长逼真描摹对象，但却可以通过图形来“意指”^[5]观念形态，把观念以不同于影像的强度表现出来。所以，“柠檬跳舞”不仅是对一种事实的陈述，同时也是“嘲讽”的观念表达。无论是使用特技修辞还是动画，这些纪录

片在试图表达观念的时候都使用了迥异于影像的媒介手段，这说明不同的表达确实需要不同的媒介形态助力。由此我们也可以看到，纪录片中观念的表达与意识形态的表达有所不同，尽管两者呈现的都是“观念”，但前者还未曾固化，还能够进行讨论，后者则完全固化，不容分辩。

三、纪实动画何以倾向意识形态

纪实动画不是指那种在纪录片中出现的动画片段，而是指其主体为动画，但却以客观事实为题材的影片样式，是动画片中颇为小众的一种。由于动画是一种非机械制作的手段，在呈现客观事物时毫无所长（与影像相比），所以它在表达客观事物之时往往转而向内，专注于人物思想和情感的表达。

在《与巴什尔跳华尔兹》（2008）中，动画片一开始展示的便是被恶狗追逐的梦境，然后是从虚构的主人公“失忆”开始追寻巴勒斯坦难民营大屠杀事件发生的真相。尽管大屠杀的发生是事实，但动画片所表达的那种似是而非的“追寻”（被采访者的声音中有两个是演员的表演），那种对于大屠杀的“遗忘”（影片主人公曾目睹大屠杀但因为失忆而遗忘的情节纯属虚构），试图表达的是当下人们对于大屠杀事件态度的一种象征，一种并非物理实有，但现实存在的心理，而不是大屠杀事件的本身。正是在这个意义上，纪实动画才有了自身媒介的用武之地，才有了自身存在的价值与合法性。在这方面，动画片《瑞恩》（2004）表现得更为直白，它用三维技术将影片的主人公（现实中的真实人）塑造成一个半透明的超现实形象，也就是连表象的模拟都不要了，影片导演称之为“心理—现实主义”。这样的做法之所以给人带来震撼，是因为影片所表现的主人公是毒品和酒精的强烈依赖者。他曾是一位技艺高超的动画师，但在现实中已经沦为大街上的乞丐，他的身体和头脑似乎已经不再属于他自己，而是被毒品和酒精“掏空”了。影片展示了他曾经的动画作品，那是一个充满活力的行走者，相对于它的制作者来说，这个“行走者”是那么实在，但它的制作者却被毒品和酒精褫夺了身体、头脑，只剩下半透明的轮廓，甚至比他手

绘的动画还要虚无。物理存在的虚无与精神存在的真实呈现出的反差，不可谓不触目惊心。

《小小心声》（2010）是一部表现在哥伦比亚战乱中儿童的不幸生活的动画片，采用了纪实的音响表达。画外音是对不同儿童的采访，他们有的失去了家人，有的变成了残疾，有的被迫走上战场。动画采用了儿童画的形式，将童稚的天真与战争的丑恶对比，形成了形式与内容在构成上的反差，绘画形式呈现的已不再是某个具体对象，而是作者欲以表达的某种观念形态。它直接作用于观众的感官，形成意识形态化的意指表达。《我在伊朗长大》（2007）是一部带有自传性质的动画片。该影片主要表达的是女主人公的遭遇和经历，历史的部分是放在个人的感受中呈现的。动画无疑为这位作者个人的感受及女权主义立场的表达提供了便利，比如女主人公在奥地利被男友抛弃，在伊朗受到男性的偷窥等，通过动画都可以把那几位男性描绘得面目可憎，从而为女主人公带来同情或减少对她疯狂报复行为的反感。女权主义在伊斯兰教国家显然很难得到认同，但这部在法国制作的动画片得到了西方国家观众的普遍认同。

由此我们可以看到，动画这种媒介形式拙于模仿，长于表现，当它试图进行纪实的时候，并不是对媒介的属性进行了改造，使之与影像接近（当然也会有个别不遵此道的操作者），而是改变了纪实的方向，扬长避短，尽量朝向心理的真实和情感的真正，而非客观的真实和感知的真实。以上案例所表述的事实，无不倾向于一种普世的意识形态价值观念，如反战、反嗜毒、保护儿童、女权主义等，通过动画纪实的形态对这些观念进行表达，能够产生一种更为鲜明、激进的印象。动画媒介的非记录性在某种程度上偏离了对于对象形象的描摹，从而能够更为直接地意指，也就是诉诸观念，绝大部分的纪实动画都采用了这样的一种策略。

纪实动画的这一策略也与影像表达的纪录片拉开了距离。影像纪实的观念表达一般来说趋向含蓄，少有直接诉诸意识形态的做法，即便是像《等待超人》这样的纪录片，其使用动画的段落

一方面仅在局部，无伤大雅；另一方面也是在昭告某种观念的表达，尽管表述的是事实，但同时也是借被采访者之口表达影片制作者自己的态度。动画形式的借用刚好可以在客观的表述之中呈现主观，从而彰显自身敢于承受批评的勇气（那些被批评者看到影片很可能会提出强烈抗议；前面提到的《心灵与智慧》尽管获得奥斯卡奖，但也因使用平行蒙太奇的修辞手段彰显主观个性而受到批评；更不用说像迈克·摩尔这样的纪录片导演，他的主观式表达所承受的批评只能用“狂风暴雨”来形容，甚至不承认其作品为纪录片者亦大有人在。本文的讨论暂不涉及纪录片中这些边缘化的类型）。这也说明了作为主体的动画和作为主体的影像在面对现实的表达时不同的倾向。

四、《逃亡》的意识形态表达

一般来说，纪实动画对于观念的表达都比较直白，但也有例外，比如2022年制作的《逃亡》。这是一部丹麦制作的纪实动画片，以第一人称的视点讲述了一个阿富汗家庭在战乱中逃亡西方的故事，在奥斯卡电影节得到了提名。这部影片从表面上看似乎也在表达一个有关“自由”的普世观念，因而被国内某些专家推荐，如“2022年，反映一位阿富汗同性恋难民经历的丹麦动画电影《逃亡》（*Flee*）同时获得第94届奥斯卡金像奖‘最佳动画长片’与‘最佳纪录长片’的提名，体现了对动画纪录片合法性的权威性认同”^[18]。这样一种说法其实是很奇怪的，如果同时被电影节动画片和纪录片的奖项提名，只能说明这部影片在类型的归宿上尚无定论，至少也是存在不同看法，怎么就能够从中推论出“动画纪录片”的合法性和权威性？这多少有些“无中生有”之嫌。——撇开样式问题不谈，且看这部在某些专家眼中既“合法”又“权威”的影片究竟表达了一种怎样的意识形态，以及它为什么会受到西方电影节的青睐。

要了解《逃亡》被西方电影节认同的原因，我们首先需要了解这部影片讲述了一个怎样的故事。《逃亡》通过对一位曾经的阿富汗难民的采访，讲述了被采访者逃离阿富汗去往西方世界找

到自己幸福生活的故事。由于影片的主人公阿明（化名）是位同性恋男生，而同性恋在信奉伊斯兰教的国家得不到认同，因此阿明的故事便有了投奔西方“自由世界”的“政治正确”。对于这一点，我们不予置评，因为任何一个社会的文化习俗都应该得到尊重，即便是“陋习”，也要将其放在历史文化的语境中考量，不同文化习俗之间并没有高下之分。但是，《逃亡》的故事还表现出了隐晦的反俄冷战意识形态，这需要我们从影片的故事里仔细辨析方能发现。

影片主人公阿明的全家是在苏军从阿富汗撤退后开始逃难的，影片中使用了当时的电视新闻，主持人说道：“苏联撤军后，圣战者袭击喀布尔的次数增加，昨天，喀布尔机场附近有7人遇难。”^[19]据记载：“在塔利班之前的内战时期，国内的气氛已经有所改变。例如，在纳吉布拉倒台后，许多知识分子担心圣战组织实施伊斯兰法，从而大批离开阿富汗（知识分子大批离境就是从此时开始的）；一些西方救援组织也因为女性工作人员而遭到圣战组织的谴责。”^[19]阿明一家便是在这个时间段逃离阿富汗的。这里一个有趣的问题是，在苏军入侵阿富汗（1979—1989）的那段时间里，生活在喀布尔的阿明一家并没有遇到麻烦，尽管阿明的父亲似乎是因为反苏而被政府处决。但在苏军撤走之后，那些由美国和其盟国资助、训练的反苏军阀们失去了目标，为争夺权力开始了内战。用一个美国人的话来说：“到2005年，一些美国官员开始意识到他们帮助创造了一个‘弗兰肯斯坦’怪物。”^[20]（弗兰肯斯坦是著名科幻小说中的科学家，他制造的怪物不受控制，最后杀死了弗兰肯斯坦的新婚妻子。后人以此比喻“搬起石头砸自己的脚”）这也就是说，给阿明一家带来痛苦、迫使其逃亡的其实是那个美国制造的“弗兰肯斯坦怪物”，是那些在美国经济军事援助下成长起来的“圣战者”，而不是苏联人。但影片刻意表现的却是阿明一家在俄罗斯（苏联1991年解体）的不幸遭遇。他们在俄罗斯被警察敲诈、索贿，目睹警察对女性难民的奸淫等；由于阿明一家不愿意回到阿富汗，而是想去往西方，因此也表现了俄罗斯“蛇头”

(人贩子)残忍和无情的一面。其实,在苏联刚解体后的俄罗斯发生这一切并不奇怪。因为其国家主导的经济体系崩溃,卢布贬值了千倍(苏联解体前的1990年,1美元可兑换1.8卢布,到1998年1美元兑换6010卢布),整个国家都陷入了赤贫,人民的生活处在“水深火热”的困境之中,人性之“恶”因而也被释放。这与俄罗斯社会转型采用西方私有体制不无关系,而影片对这一背景毫不涉及,似乎俄罗斯(以警察为代表的国家机器)生来就是那样一个道德沦丧的国家,影片有着显而易见的意识形态偏见,而不是站在客观中立的立场。如果观众对于阿富汗的“弗兰肯斯坦怪物”和苏联解体的经济困境这些历史不敏感的话,可以说影片的作者丝毫也不想提供任何历史背景知识的帮助,反而是将主人公生活的痛苦建立在受到俄罗斯人欺压这一表象的层面上,而对历史有一定知识的观众则有可能看到影片隐约露出的“马脚”。首先,阿明一家逃亡,俄罗斯是全世界唯一愿意接受他们的国家,影片对俄罗斯的憎恶似乎有种“恩将仇报”的意味。其次,阿明一家五口来到俄罗斯,分三批偷渡去了西方国家,先是阿明的两个姐姐,然后是阿明,最后是阿明的哥哥和母亲,其中,他们还有一次全家偷渡失败被送回俄罗斯的遭遇。之所以没有被遣送回阿富汗,还能够顺利完成非法偷渡(甚至可以选择价位更高、服务更好的人贩子),完全是因为他们家的大哥早年已经在北欧国家落脚,能够源源不断地给他们提供西方的“硬通货”,没有西方货币对俄罗斯卢布的强势碾压,很难想象他们全家都能够分期分批顺利完成偷渡。最后,从一个因为西方而陷入战乱的国家逃往一个在西方压力下陷入经济崩溃的国家,从而向往更为安全和富裕的西方世界可以理解;但把人间之“恶”归咎于表面的现实,而故意忽略造就这种“恶”的根源,也就是对那个使阿富汗陷入战乱、使俄罗斯陷入赤贫的“西方世界”视而不见,难道会是一种可以接受的“公正”吗?

对于这样的一部影片,受到西方电影节的青睐并不奇怪。因为它在意识形态上是站在抹黑俄罗斯的“后冷战”立场之上的,而对于那个造成

影片主人公一家痛苦的祸根,那个扶持“弗兰肯斯坦怪物”而引发阿富汗惨烈内战的超级大国,却没有丝毫的批评,甚至连一点暗示都没有。如果不是站在中立的立场,而是站在意识形态的立场上,那么这部影片的观念表达一点也不隐晦,它肆无忌惮地抹黑他人、秉持后冷战的思维,与当下西方主流的政治意识形态如出一辙。

五、结语

动画是一种通过人工手段进行表达的媒介,在进行纪实性的表达时,逼真模仿对象不是其所长,因而往往会“不由自主”地倾向于主观,倾向于意识形态。从目前所能够找到的案例来看,大多如此。

但是,也不是所有的纪实动画都热衷于观念的表达,2018年以西班牙为主制作的纪实动画片《布努埃尔在神龟迷宫中》可以是一个例外。这部影片主要表现了主人公在西班牙拍摄纪录片《无粮的土地》(1933)的过程。《无粮的土地》是超现实主义布努埃尔(导演)和“左倾”知识分子拉蒙·阿辛(制片)联合完成的作品。阿辛出资,想制作一部能够为贫困地区人民带来某些帮助影片,但是影片在布努埃尔手中成了某种超现实主义的游戏,以致两人差点分道扬镳。该动画片看似讲述了一个历史上曾经发生的真实故事,但影片的结尾却让人感受到心灵的震撼。《无粮的土地》最终制作完成之时,善良的阿辛夫妇被法西斯枪杀,影片中阿辛的名字也被删除。1960年影片重映,布努埃尔将放映的所有收入给了阿辛的女儿。这些信息是作为《布努埃尔在神龟迷宫中》的一部分呈现给观众的,在生命面前,有关纪录片观念的争论似乎瞬间失去了价值,被法西斯屠戮的鲜活生命才是这个世界的价值所在。在纪录片拍摄的过程中,布努埃尔碰到了一个因病而倒卧路边的小女孩,因为没有药物,他只是给她披上了自己的衣服;数日后布努埃尔再访该村,那个小女孩已经死去。动画片在表现这个片段时,使用了《无粮的土地》中的影像,真实影像给观众带来的刺激远超动画,此时的布努埃尔不仅放弃了超现实主义的表现,而且阻止了摄影师在现场的继续拍摄。当这部动画片

把生命的价值与艺术的表达进行对比之时，无疑也是在表达一种思想、一种观念，但已不是那种固化的意识形态，而是在激发思考、发人深省。这部动画片大量使用《无粮的土地》中的影像素材，因而对动画表达的主观性有所矫正，这就如同我们在某些纪录片中看到动画片段的使用一样。纪录片使用动画不是为了娱乐便是为了彰显观念，动画片使用影像则是为了规避观念，呈现感性的事实。从早期的《卢西塔尼亚号的沉没》使用照片，到今天的《与巴什尔跳华尔兹》使用影像片段，莫不如此。波隆斯基（《与巴什尔跳华尔兹》影片艺术总监）说：“最后的实景段落是为了确保每个人都能意识到，这是真的，不是瞎编的。”^[21]《布努埃尔在神龟迷宫中》使用了相当数量的影像素材，显然也是需要动画媒介的功能进行某种程度的矫正，以避免被视为“瞎编”。

由此可以得到的结论是，媒介尽管有着其自身的功能属性，但并不绝对，归根结底是要看使用者欲赋予这些媒介什么样的意义。媒介自身的功能，也即其与生俱来的属性总是会有人类意志所不能改变的物质客观性，这也是一般影像分类的意义所在。试图超越媒介属性的表达往往都有着它自己的“醉翁之意”，并不是“游戏”或“表现真实”这类说辞所能够完整解释的，把动画媒介用于其自身并非所长的情景，其背后可能还是某种对意识形态观念表达的诉求，这就如同把鸡蛋扔向政治家并非为了“投喂”一样。

参考文献：

- [1] 聂欣如. 纪录片概论（第2版）[M]. 上海：复旦大学出版社，2021：55.
- [2] [美] 埃里克·巴尔诺. 世界纪录电影史 [M]. 张德魁，冷铁铮，译. 北京：中国电影出版社，1992：24.
- [3] [英] 贡布里希. 艺术发展史 [M]. 范景中，译. 天津：天津人民美术出版社，1991：294.
- [4] [美] 威廉·弗莱明，玛丽·马利安. 艺术与观念（下）[M]. 宋协力，译. 北京：北京大学出版社，2008：589.
- [5] 聂欣如. 什么是动画 [M]. 上海：复旦大学出版社，

2016：11.

- [6] [法] 塞巴斯蒂安·德尼斯. 动画电影 [M]. 谢秀娟，译. 杭州：浙江大学出版社，2013：84.
- [7] [美] 雷迅马. 作为意识形态的现代化——社会科学与美国对第三世界政策 [M]. 牛可，译. 北京：中央编译出版社，2003：22.
- [8] [美] 约翰·托兰. 漫长的战斗——美国人眼中的朝鲜战争 [M]. 孟庆龙，等译. 北京：中国社会科学出版社，1993：序言4.
- [9] [英] 特里·伊格尔顿. 审美意识形态（第2版）[M]. 王杰，傅德根，麦永雄，译. 桂林：广西师范大学出版社，2001：86.
- [10] [英] J.L. 奥斯汀. 完成行为式表述 [A]. 杨音莱，译. [美] A.P. 马蒂尼奇编. 语言哲学 [C]. 牟博，杨音莱，韩林合，译. 北京：商务印书馆，1998：209-228.
- [11] [法] 阿兰·巴迪欧. 世纪 [M]. 蓝江，译. 南京：南京大学出版社，2011：56.
- [12] [德] 埃尔文·莱塞. 合法的手段——纪录电影与历史 [A]. 聂欣如，译. 单万里主编. 纪录电影文献 [C]. 北京：中国广播电视出版社，2001：569-575.
- [13] [美] 雅克·巴尔赞. 从黎明到衰落 [M]. 林华，译. 北京：世界知识出版社，2002：794.
- [14] [美] 比尔·尼科尔斯. 纪录片导论（第2版）[M]. 陈犀禾，刘宇清，译. 北京：中国电影出版社，2016：67.
- [15] [德] 马丁·海德格尔. 存在与时间（修订译本）[M]. 陈嘉映，王庆节，译. 北京：生活·读书·新知三联书店，2006：146.
- [16] [德] 扬·阿斯曼. 宗教与文化记忆 [M]. 黄亚平，译. 北京：商务印书馆，2018：107.
- [17] [美] 皮尔斯. 皮尔斯：论符号 [M]. 赵星植，译. 成都：四川大学出版社，2014：54.
- [18] 唐俊. 直接与间接：关于纪录片“索引性”的争议与思考 [J]. 电影艺术，2023（2）：114-121.
- [19] 黄民兴主编. 阿富汗问题的历史嬗变 [M]. 北京：中国社会科学出版社，2013：264.
- [20] [美] 克雷格·惠特洛克. 阿富汗文件 [M]. 陈小迁，张文斗，译. 北京：中信出版集团，2022：135.
- [21] [英] 乔拉姆·T. 布林克. 动画处理创伤——采访《与巴什尔跳华尔兹》艺术总监波隆斯基 [A]. 王迟，译. 王迟、刘广宇编. 动画纪录片理论选读 [C]. 北京：中国国际广播出版社，2024：171-178.

[责任编辑：谢薇娜]