

影像的國際移徙： 二十世紀宣傳紀錄片的藝術和普及^{***}

德尼·維達爾 (Denis Vidal) 著

法國發展研究院研究指導

劉千美 譯

加拿大多倫多大學東亞學系教授

內容摘要：宣傳與藝術史並不是像人們以為的那樣壁壘分明。如眾所知，阿比·沃伯格 (Aby Warburg) 還有許多其他藝術史家，例如埃米爾·馬勒 (Émile Mâle)、貢布里希 (Ernst Gombricht) 或肯尼思·克拉克 (Kenneth Clark) 等學者，在國家需要的時候，都曾不遺餘力貢獻所學，為家國作宣傳。從較基本的理論層次而言，分析宣傳的問題，弔詭地使我們不得不探究藝術史的一些關鍵預設。而聚焦紀錄片在大英帝國與印度的最初發展即可見其端倪。

* 編者按：本文譯自德尼·維達爾 (Denis Vidal) 教授所提供的法文稿“La Migration Internationale des Images. L’art du cinéma documentaire de propagande et son universalisation au XXème siècle.” 該文主要論述曾以“La migration des images. Histoire de l’art et cinéma documentaire”為題，發表於法國高等社會科學院 (École des Hautes Études en Sciences Sociales) 刊行的法國人類學學報 *L’Homme* 165(2003)。經過原作者修訂後，交由本刊以中文發表。本文作者德尼·維達爾為人類學家，2008年起，與幽蘭 (Yolaine Escande) 在巴黎布朗利博物館 (Musée du Quai Branly) 共同主持《普世性藝術家新角色》(*Les nouvelles figures de l’artiste universel*) 的系列研討至今。

** 作者按：本文獻給傑·穆汗 (Jag Mohan)，他是印度紀錄片官方的歷史學家、而且一直致力於此題不餘遺力。我也因為有機會在孟買遇到比利莫里亞 (Fali R. Bilimoria) 和塔帕 (N. S. Thapa)，在德里 (Delhi) 遇見穆克·拉吉·安南德 (Mulk Raj Anand)，並且又在巴黎遇見賈汗吉爾·鮑納曼利 (Jehangir Bhowmali)，因而受益良多。他們四位都曾活躍於初期印度紀錄片、並且見證了早期印度紀錄片的興起。本文研究成果曾發表於巴黎高等師範學校 (ENS) 的瓦爾堡研討會、巴黎高等研究學院 (EPHE) 的 Nalini Delvoye 研討會，法國邦迪 (Bondy) 發展研究院 (IRD) 的「身分認同與全球化」研究群籌辦的研討會，並在劍橋人類學系的研討課講授。各場研討會的與會學者的參與討論，不僅有助於釐清我的觀念，也有助於我閱讀卡羅·塞維利 (Carlo Severi)、艾里克斯·塔迪埃 (Alexis Tadié) 和伊夫·古迪諾 (Yves Goudineau) 的文本的意之所指。

關鍵詞：印度、藝術史、宣傳、紀錄片、葛里遜（John Grierson）、貢布里希（Ernst Gombrich）、阿比·沃伯格（Aby Warburg）、大英帝國

藝術比鄰宣傳，這是藝術史的一個悖論。與一般看法相反，其難處其實無關乎藝術史這門學科所釋出的問題對此議題無用；問題反而在於用之過甚。本文所特別關注的紀錄片的各面向尤其如此。在米開朗基羅（Michel-Ange, 1475-1564）、或法蘭契斯卡（Ghirlandaio de Piero della Francesca, 1420-1492）的壁畫裡、在喬久內（Giorgione, 1477-1510）的《暴風雨》（*Tempête*）、或在魯本斯（Rubens, 1577-1640）的《節慶》（*kermesse*）畫作裡，探尋隱含於其中的政治或宗教的含義，的確引人入勝。¹然而，其中一定有某種優異之處，而不只是去揭發在已然公開以意識形態、或商業宣傳為目的而受資助的紀錄片中的政治或經濟含義。不過，儘管如此，如果有人想按社會和文化脈絡來解讀、以確定其風格、內容、或目的性，無論是蘇聯的、或中國的革命、西斯主義的興起、殖民帝國或民主政體的辯解；那麼，上個世紀與宣傳有關的藝術的重要性，還是無法被理解。風格的借用與決裂、含糊不清或相互矛盾的各種意識形態的內容、定義不明確的目標、以及曖昧的贊助關係，這一切形成了他們的歷史故事：全然與構成傳統的宣傳的圖像毫不相應。而這也是弔詭的解釋的理由：近乎宣傳的藝術，最後終究大大地超越了任何特定的意識形態、和任何既定的社會情境，以便界定文化地理、和一種全然無法化約為其他的、獨特的社會學。而這正是本文所欲論述之要旨，本文將簡要指出宣傳紀錄片的一個傳統，從 20 年代以來，如何在世界上發展，本文第二部分將特別著重於其發展的過程，尤其將以印度片為例，展示其過程。

¹ 參見 Alpers Svetlana 著，《魯本斯的創作》（*La création de Rubens*）（Paris: Gallimard, 1995）；Carlo Ginzburg 著，《探索法蘭契斯卡》（*Enquête sur Pierro della Francesca*）（Paris: Flammarion, 1981）；Settis Salvatore 著，《一幅畫的創生：喬久內的暴風雨》（*L'invention d'un tableau, La tempête de Giogone*）（Paris: Minuit, 1978）；阿比·沃伯格（Aby Warburg）著，〈肖像藝術與佛羅倫斯中產階級〉（“L’art du portrait et la bourgeoisie florentine”）和〈法蘭切斯科·薩塞堤最後的願望〉（“Les dernières volontés de Francesco Sassetti”），收入《佛羅倫斯文集》（*Essais florentins*）（Paris: Klincksieck, 1990）。Giovanni Carreri 著，《祖先的遲鈍：西斯汀教堂裡的基督徒與猶太人》（*La torpeur des Ancêtres; Juifs et chrétiens dans la chapelle Sixtine*）（Paris: Editions de l’EHESS, 2013）。

壹、藝術史與宣傳

英國著名的藝術史學家肯尼思·克拉克 (Kenneth Clark, 1903-1983)，曾經說英國國家美術館 (National Gallery) 無論是人員技術或活動總監都不會特別去支持情報局 (MoI) 二次世界大戰期間負責組織大英國協宣傳電影的部門。²對於肯尼思·克拉克這樣的評論，不用太嚴肅以待。正如他曾語帶諷刺地解釋，他不但不懂電影，也幾乎從不看報紙。選擇此例的唯一理由，其實應該是與語義的混用有關：“picture” (相片、圖片) 一詞不也是同樣既指電影，也指圖畫。³

無怪乎，肯尼思·克拉克縱然已認可藝術的宣傳作用，但面對情報部的角色，還是會表現出某種矛盾情結。⁴事實上，大部份參與過此一機構的行動的知識份子都有這種感受，作家例如伊夫林·沃 (Evelyn Waugh, 1903-1966)、格雷瀚·格林 (Graham Green, 1904-1991)，當然還有喬治·歐威爾 (George Orwell, 1903-1950)，往往以其天才之作，為之見證。⁵不過，他對此問題的意見，無疑地與阿比·沃伯格 (Aby Warburg, 1866-1929) 的意見是分歧的，儘管他常常提起在學識上受益於後者 (他甚至樂於強調，他曾經參加過的阿比·沃伯格的演講，雖然由於自己德語能力的貧乏，而了解不全，但還是明確地改變了他的藝術史的方法進路)。

阿比·沃伯格則完全贊同，藝術史的教育其實是適用於宣傳品的。1914 年到 1915 年初，他甚至主編過好幾期畫刊 (*Rivista*)，其目的就在於強化他的國家與義大利之間的聯盟。⁶他喜歡發明一些標語口號、或寓意性的圖像，然後發放給德國各報的

² 有關英國情報部 (Ministry of Information) 的歷史，特別是二次世界大戰期間在英國的電影宣傳，尤其參見：James Chapman 著，《戰爭中的英國、電影、國家與宣傳，1939-1945》 (*The British at War, Cinema, State and Propaganda, 1939-1945*) (London: Tauris, 1998)。

³ 肯尼思·克拉克 (Kenneth Clark) 著，《另一半，自畫像》 (*The Other Half, A Self-portrait*) (London: John Murray, 1977)，p.10。

⁴ 事實上，他就是第二次世界大戰期間在電影宣傳的框架下寫有關英國政治的第一份官方報告書的作者。參見 Nicholas Pearson 著，《國家與視覺藝術》 (*The State and the Visual Arts*) (Milton Keynes: Open University, 1982)，p.50。

⁵ 伊夫林·沃 (Evelyn Waugh) 著，《打著更多的旗幟》 (*Put Out More Flags*) (London: Penguin, 1942)；格雷瀚·格林 (Graham Greene) 著，《恐怖內閣，一場娛樂》 (*The Ministry of Fear, An Entertainment*) (Harmondsworth: Penguin, 1978 [1943 初版])；喬治·歐威爾 (George Orwell) 著，《一九八四》 (*Nineteen Eighty-Four*) (Harmondsworth: Penguin, 1990 [1re éd. 1949])。

⁶ Ron Chernow 著，《沃伯格家族》 (*The Warburgs*) (London: Chatto and Windus, 1993)，p.176。

主編，好讓他們用在對抗英、美的宣傳中使用。他最大的遺憾，是在一次世界大戰期間未能確切掌握機會，好運用他身為藝術史家的才幹來服務於德國。

「不列顛統治奴隸」(Britannia rules the slaves)是阿比·沃伯格特別自豪發明的一個口號。有一點諷刺的是，他一手建立起的、極為珍視的藏書，在30年代卻未能倖免納粹之難，由於裝載的兩艘接駁船穿過北海在倫敦靠岸。⁷不要以為阿比·沃伯格是如此靠近國家宣傳機構的唯一的藝術史家。法國著名的藝術史家埃米爾·馬勒(Émile Mâle, 1862-1954)在當時提出的語調，或許是最好的聲明：「與毀譽無關，我們只想蒐集事實表明，在藝術的領域，德國並無新意……德國自誇是創造的偉大民族，必須指出其謬誤。任何人研究其文明的某一面，都應該戮力為之，直到敗績列等，總不會排名第一。」⁸

在兩次世界大戰之間，同樣也是一位藝術史家漢斯·克利斯(Hans Curlis, 1889-1982)回顧了紀錄片以致力於藝術與文化不同主題的電影為名目，在德國用以作為國家宣傳之用的重要角色功能。如果今天還承認史特任戈夫斯基(Joseph Strzygowski, 1862-1941)作品的真正價值，知道他是第一位看重荒涼的藝術的史家，多少會有一些難堪，因為他曾先後介入國家意識形態和納粹主義。⁹出自相同的理由，史特任戈夫斯基引起另一位法國重要的藝術史學者法蘭卡斯特(Pierre Francastel, 1900-1970)的關注，1940年當時他正撰寫一部與埃米爾·馬勒在前次大戰中出版份量相當的著作，書名足以顯示其內容：「藝術的歷史，德意志的宣傳工具。」¹⁰

然而，在方法學層面，干預藝術史與宣傳關係最弔詭、也最有啟示的案例，或許是貢布里希(Ernest Gombrich, 1909-2001)的介入。應該說，他的介入自有其關注此問題的理趣。他不僅在上世紀30年代在納粹主義的脅迫下離開奧地利流亡異

⁷ 前揭書，頁406。

⁸ 參見埃米爾·馬勒(Émile Mâle)著，《中世紀法國藝術與德國藝術》(*L'art allemand et l'art français du Moyen-Âge*) (Paris: Armand Colin, 1922)。

⁹ 她或許是第一位系統地譴責民族中心主義的重要藝術史家，多多少少持續稱霸此學科，並因此在藝術史中開創了新的研究領域。參見Udo Kultermann著，《藝術史的歷史》(*The history of art history*) (New York: Abaris Books, 1993)，pp.164-165。並參見貢布里希關於史特任戈夫斯基的著作（而不是他的人格）的善意論斷，對納粹主義有點同情的懷疑。見貢布里希(Ernest Gombrich)著，《圖像所言，論藝術與科學訪談》(*Ce que l'image nous dit, Entretiens sur l'art et la science*) (Paris: Adam Biro, 1991)，p.26。

¹⁰ 參見法蘭卡斯特(Pierre Francastel)著，《藝術史，德國的宣傳工具》(*L'Histoire de l'art, instrument de la propagande Germanique*) (Paris: Librairie de Médecis, 1945)。

鄉，就像那個年代許多德裔或奧地利籍的那些最具創新力的藝術史家一樣。¹¹他一到倫敦，就效力於肯尼思·克拉克工作的同一個部會，在戰爭期間從事破解和分析希特勒的宣傳。¹²

我們知道，貢布里希一直有系統地揚棄任何企圖以既定的方式界定某段歷史時期、以便或近或遠同化其時代精神。貢布里希最優先的關注對象是他所定義的藝術史的德國浪漫主義的概念內涵，按黑格爾 (Hegel, 1770-1831) 的著作，而不是按溫克爾曼 (Winckelmann, 1717-1768) 體現在他處的眼光。¹³而他很快就在當代多元變化的作品中，也在布克哈特 (Burckhardt, 1818-1897)、赫伊津哈 (Johan Huizinga, 1872-1945) 和潘諾夫斯基 (Panofsky, 1892-1968) 的著作中，找到各種跡印。¹⁴

如果貢布里希如此強力批評任何企圖辨識某個時代所普遍呈現的風格的傾向，且與他一生的好友卡爾·波普爾 (Karl Popper, 1902-1994) 一樣，對一切文化具有全體化傾向的概念內涵的信仰，懷持深深的不信任。這不僅是因為他在知識論的層面看到一種謬誤的方法步驟；而更因為這種[具有普遍傾向]的概念內涵所可能導致的意識形態的衍生。

事實上，能質疑的只是文化的這種全體化傾向的概念內涵是否已經在極權主義體制的宣傳中發揮其關鍵性的作用。沒有誰會輕易忘記上個世紀所建立的一種與表現「社會主義」或真正的「國家」相關聯的藝術裡，所涵蘊的沉鬱的含義。而現實世界，其實，比貢布里希所似乎想到的，要來的更複雜。

如果極權主義的政權體制的意識形態真的相信，事實上所有的藝術和文化都自然而然回應著時代的特徵，那為什麼還要花這麼多精力去宣傳、去審查呢？而且為什麼他們經常不滿，不僅對已被揚棄的藝術形式不滿，而且對他們最常選擇贊助的藝術形式也不滿？因此弔詭的是，把重點放在宣傳上，不僅未證成文化與藝術的極權概念內涵，而且這樣的訴求，正好是對純粹黑格爾式的歷史概念，極度缺乏信心

¹¹ 上世紀 30 年代，有相當多來自德國影響下的國家的藝術史家（至少有 40 位）移民到英國。Barbara Hatley-Broad 著，《難民藝術史家》(Refugees Art Historians)，碩士論文，牛津布魯克斯大學 (Oxford Brookes)，1996。

¹² 貢布里希 (Ernest Gombrich) 著，《理想與偶像》(Ideals and Idols) (Oxford: Phaidon Press, 1979)，p.93。

¹³ 為了更確切明瞭貢布里希藉由黑格爾的概念理解的藝術史，參見貢布里希 (Ernest Gombrich) 著，〈藝術史之父〉(“The Father of Art History”)，收入《致敬我們文化傳統的詮釋者》(Tributes, Interpreters of Our Cultural Tradition) (Oxford: Phaidon, 1984)，pp.51-71。

¹⁴ 參見〈探索文化史〉(In Search of Cultural History)，貢布里希，1979，前引書，pp.24-60。

的證明。

為此，以回到電影片而言，蘇聯電影導演和電影理論家愛森斯坦（Sergei Eisenstein, 1893-1948）為其藝術而設計的概念似乎可以確認貢布里希的分析，例如在給報紙的一封信中，他堅稱在蘇聯之外的地方或在蘇維埃政權之外的政治體制下，是根本不可能製作出像《波坦金戰艦》（*Cuirassé Potemkin*）這樣的影片的。¹⁵同樣，也是在這樣的情況下，才會有這樣的信，並得以賦予愛森斯坦的這封信更複雜的意義，這可是一點也不假。事實上，後面這點可以明白，以此藉口，戈培爾（Joseph Goebbels, 1897-1945）呼籲德國電影製片人直接以其影片為借鑑，來製作出一部「國家社會主義的波坦金戰艦」（*Cuirassé Potemkin national-socialiste*）。¹⁶

對我來說，這件軼聞清楚地說明了，進行分析所必需考慮的對立兩造，不僅要了解宣傳在二十世紀上半葉所具有的核心重要性，而且也要了解同一時期藝術史的發展演變；並因此解釋何以這兩個領域，在同一時間，都趨向於相互靠近的理由。¹⁷如果可以把貢布里希的術語稍作移置，便可以在此相互接近的潛在範式的運作描述為後黑格爾、或後浪漫。因為賦予藝術史的特徵，以及其他賦予時代的意識形態、或文化的、知識份子的諸多表現的特徵，不只是與藝術史或文化史的整體性概念有從屬關係；而是全然意識到存在於這種概念與現實之間的差別相；而對某些人而言，那也是盡一切手段予以遮掩的玩世意圖。這正是宣傳和近乎宣傳的藝術的運作。

因此，本文首先以紀錄片在英國的發端為例，指出在試圖把代表英國紀錄片運動的電影藝術傳統與其起源的語境脈絡相互對照，所遭遇的特殊難題。其次，本文針對印度半島進行分析，指出為什麼除非擴大分析的場域，並且分析此一傳統在全世界各階層的轉變，否則難以理解這數十年來的紀錄片。

¹⁵ “It is only the genuine socialist system of the Soviet Union that is capable of giving birth to the grandiose realistic art of the future and the present.” 參見 Ronald Bergan 著，《愛森斯坦，衝突的一生》（*Eisenstein, a Life in Conflict*）（London: Little, Brown and Company, 1997），p.260。

¹⁶ 同上。

¹⁷ 在艾德嘉·溫（Edgar Wind）的著作中還有具體經驗的描述，艾德嘉·溫也是藝術史家，他的著作多半與沃伯格的著作密切相連。讀他的《藝術與無政府》這部出色的著作，特別有助於掌握借用沃伯格知性傳承的某些方面在那一點上有益於抹除藝術與宣傳在概念層次既存的差異。在艾德嘉·溫不僅強調贊助者介入藝術創作流動歷程的效益特質。而且他也強調認出最好的藝術能夠具有重要教育內涵的必要性，他並且要求不但在方法學層次、也在最實用的觀點中勾勒一切效果。參見艾德嘉·溫（Edgar Wind）著，《藝術與無政府》（*Art and Anarchy*）（London: Faber & Faber, 1963）。

貳、煙燻鮭魚和聖誕布丁

以紀錄片運動聞名的英國紀錄片的發端，成就了所有物質主義文化史學家們的夢想。¹⁸其實，很難要找到一種情況，可以支配所有的信息因素，以便在新的藝術媒材的出現，和一系列的政治決策之間，建立一種毫不含糊的因果關係，而政治決策本身就是既定經濟利益的表達。更甚者，在此情況下觀察各種不同品種資本（經濟、政治、文化、家族，等）間的轉換，並因此提出布迪厄式的分析，因而一點也不困難。

第一次世界大戰結束後，儘管協約國獲勝，但保守黨特別擔心大不列顛失去在世界上的影響力，其所牽涉的，不僅是在政治上的困難，遠比在帝國內所面臨的困難還大，而且會導致經濟衰退的結果。

而這個政黨首要志業之一，就是阻擋這樣的趨勢，盡一切方式尋求加強帝國各地區之間既存的經濟貿易。更具體來說，1923年帝國經濟會議通過提案，逐漸將帝國各地區間的貿易轉變為「共同市場」，取消所有的關稅，但在邊界擬定嚴格的保護主義設施。1924年斯坦利·鮑德溫 (Stanley Baldwin, 1867-1947) 上台，成為保守黨主導的政治聯盟的首腦，而不得信守之前向政治聯盟許下的承諾，放棄所有的保護主義措施。而且，為了滿足他們的選民，保守黨無論如何都得另尋他途來表現他們要強化帝國凝聚力的意志。為此，他轉而創建一個新的政府機構，帝國商品行銷局 (Empire Marketing Board)，投注重大資金，專門針對此項目標的推行，並特別運用相當先進的市場行銷與宣傳廣告的技術。¹⁹

還應該談一下，吉卜林 (Rudyard Kipling, 1865-1936) 在同一個時代對電影展開的癡迷，也同樣在我所要描述的事件這裡舉足輕重。不僅是因為吉卜林被認為是那個時代最著名的作家之一、是捍衛大英帝國使命最激烈的理論著述者；而且更因為他是斯坦利·鮑德溫的表兄弟。因此，還是按布迪厄的用語，透過在政治、文學、或家族上可觀的多樣資產的操作，吉卜林的提案輕易得到帝國商品行銷局的支助，

¹⁸ 關於此一傳統的起源，尤其參見 Ian Aitken 著，《電影與革命：葛里遜和紀錄片運動》(*Film and Reform: John Grierson and the Documentary Film Movement*) (London: Routledge, 1990)，第4章。

¹⁹ 有關帝國商品行銷局 (EMB) 的創立的政治脈絡，其中創立的要角之一，參見李奧·艾默理 (Leo Amery) 著，《我的政治生涯》(*My Political Life*) 第二冊 (London: Hutchinson, 1953)，尤其參見第4章。

是不足為奇的事，他提議在該機構的策略部門，留給電影一個真正的位置。²⁰吉卜林因此被要求為加強帝國貿易關聯的宣傳影片撰寫劇本。為了確保合作，場景調度，理所當然地，便由他的朋友華特·克萊頓（Walter Creighton）擔綱，克萊頓對電影嚴格來說無所知，但他最近參與了1924年在溫布利（Wembley）舉行的帝國展的籌劃。

華特·克萊頓被委任負責帝國帝國商品行銷局的電影執掌的一個星期後，約翰·葛里遜（John Grierson, 1898-1972），英國紀錄片運動（British Documentary Film Movement）²¹的創辦人，由於得到洛克菲勒基金會的獎學金的資助，而從美國的芝加哥來到[英國]。事實上，葛里遜是對大眾傳播現象感到興趣的第一代學生。在研究過美國民間報紙的角色之後，他熱衷於電影在宣傳領域帶來的新的可能性。回到英國後，他被介紹給史提芬·泰倫（Stephen Tallents, 1884-1958），帝國商品行銷局的局長。並且毫不困難地說服了泰倫，自己是他的機構所需要的專門負責電影宣傳的最佳人選。不過，泰倫已經先承諾吉卜林的朋友了，而他並不以為能夠輕易獲取同時資助兩部電影所需要的行政授權。

泰倫和葛里遜並非欠缺原創性。不過他發現，負責這些計劃資金補助的政府秘書，也是一部小書的作者，書名是《煙燻鯡魚和它對英國史的衝擊》。於是問題很快就解決了。這就是為什麼《漂流者》（*Drifter*）這部在紀錄片史上最著名的影片的劇情，完全集中在鯡魚的捕撈上。

應該說，葛里遜也在第二個資助機會中獲利。事實上，吉卜林和他朋友製作的真是個爛片。電影的標題是《一家》（*Une seule famille*），主要是炫耀帝國內各種不同的農作物的收成。影片的高潮集中在一個莊嚴的場面，先前炫耀過的各農產品被隆重地運到白金漢宮，預備……為帝王作一個聖誕布丁。帝國的每一個自治區、每一個殖民地，在片中都被擬人化，分別由一個上層社會的婦女來扮演。我自己沒看過這片子，但聽到低落的風評，說它真是失敗之作，毫不訝異；再加上這部影片

²⁰ 這段故事的整個經過 Paul Swann 在《英國紀錄片運動 1926-1946》一書中描寫得很詳細。參見 Paul Swann 著，《英國紀錄片運動 1926-1946》（*The British Documentary Film Movement, 1926-1946*）（Cambridge: Cambridge University Press, 1989），第2章，pp.21-48。

²¹ 雖然「英國紀錄片運動」（*British Documentary Film Movement*）在法國不太為人所知，但在電影史上，卻占有重要的一席之地，勘與義大利的新寫實主義，或與法國的新浪潮（*Nouvelle Vague*）或真實電影相媲美（*Cinéma Vérité*）。在社會學與史學的興趣之外，有一小撮紀錄片的成員真正是對電影藝術感到有興趣。Basil Wright 和 Harry Watt 的《夜間郵件》（*Night Mail*）就是例子，其中某些鏡頭段落就是純粹的傑作。

所費不貲。²²

相反地，葛里遜的片子反而獲得真正的成就。特別是在倫敦電影俱樂部的那場首映，參加的都是當時的知識份子，尤其是布盧姆斯伯里 (Bloomsbury) 社交圈內的成員，像維吉尼亞·吳爾芙 (Virginia Woolf, 1882-1941)、凱因斯 (Keynes, 1883-1946)。其實，這些人的確不只是為了來看一場有關撈捕鱈魚的影片。事實上，葛里遜的想法是要呈現他自己的紀實影片，在影片的第一個段落，《波坦金戰艦》這部在那時還是被審查為禁片，但已聲名卓著的影片，第一次當著導演作者的面在英國公開上演。²³此外，這也使得葛里遜被認為是英國的某種愛森斯坦。他的確曾坦率地公開曾受後者的啟發。他熟知這部影片，事實上，他在美國介紹此片時，還親自翻譯字幕。

儘管在這點上，無法顧慮周到，不過，葛里遜的這部影片，似乎同樣得到某種程度的票房佳績，觀眾群更為廣大，而不僅只限於知識份子。²⁴無論如何，泰倫無疑也認為這個經驗成功。這個成功的經驗說服了他，也說服了其他高層官員——紀實影片確實可以有效地成為政府宣傳的寶貴的工具。

然而，葛里遜並不是一個單獨的電影導演，從來不是，而是直接從另一位在意識形態上完全相反的電影導演作品吸取靈感。就像我們在前面看到過的，戈培爾對德國電影導演所做過的同樣的要求。義大利裔美籍導演法蘭克·卡普拉 (Frank Capra, 1897-1991) 被分派負責為美國軍隊作的宣傳片，對他來說，那是他私下看過蘭妮·萊芬斯坦 (Leni Riefenstahl, 1902-2003) 的影片而得到靈感的影片，而他那些片子則在美國正式送檢。因此，這種交叉影響所顯示的，是嶄新的國際風格的出現，不能以某一個國家、某一種意識形態，或某種明確界定的政治體制的特殊利益來單一認定。

前述插曲的魅力同樣完全呼應了 20 世紀初兩個、或數個傳統表象傳統之間的交鋒：首先，吉卜林個人的完美角色呼應的是主導 19 世紀下半葉的藝術形態與美學；第二，持續具體實現的現代主義的觀念，其實踐威力影響直到今日。然而，這並不意味，這個插曲類型是獨一無二的。著實出人意料的是，一部受吉卜林啟發、公開紀念大英帝國的偉大的影片，最後竟然被保守黨的政治人物和政府官員否決，而他

²² Paul Swann, 1989, 前引書, 頁 35。

²³ 有關這場首映的描述，參見 Paul Swann 著，《英國紀錄片運動 1926-1946》，p.34。

²⁴ 見布萊恩·溫斯頓 (Brian Winston) 著，《以真實的名義》(Claiming the Real) (London: BFI, 1995)，p.62。

們不僅是大英帝國激進的捍衛者，也是大英帝國意識形態對抗社會主義的爭鬥中扮演關鍵角色的人物，尤其是史提芬·泰倫·或李奧·艾默理(Leo Amery, 1873-1955)。然而，同樣的這批人將還會提拔某個受布爾什維克革命榮耀的電影所啓發的創作者。問題在於去了解怎樣才能解釋在這樣的聯結下所導致的作品結果的真正功能與內涵？

毫無疑問，事實上，葛里遜在他那時代被認為是個先進的導演。那些組成英國紀錄片學派的全體導演，也同樣如此，即使，一如所料，並非所有的人都一致同意應該聽任他們激進的程度。那並不單只是與紀錄片運動有關的知識份子或導演對他們自己滿意的判斷；而且那也是電影贊助人的意見，表明他們對所謂激進主義的關注。此外，葛里遜不僅曾被懷疑太過左派；在冷戰期間，還差點被控為蘇聯間諜。²⁵

葛里遜及其同儕的聲譽，並不只是因為他們公開承認對蘇聯電影的欽佩；他們自豪身為首批電影導演，真實展現工人生活條件，並賦予他們直接在銀幕上多多少少自我表達的機會。與進步主義的名聲不大相符，也是使他們的影片受爭議之故，如我們所見，電影資金主要來自保守黨的政治人物，急於捍衛過氣的帝國主義的形式，或是來自跨國企業公司，同樣渴望促銷各種更當代化的變革。因此，問題也在於如何解釋這個悖論，這個宣傳和贊助看來矛盾的邏輯，連葛里遜都為之感到驚訝。

還有，奇怪的是，直到上個世紀的 80 年代，除了少數激進的馬克思主義者，似乎沒有人真正關心過這個問題。還是在 1988 年一位加拿大的媒體研究專家，在她致力研究葛里遜的書中才提供證據，她在導論中描述發現葛里遜完全不是像她向來一直以為的那樣的先進主義者的震驚。²⁶同時，她在書中還不斷揭發葛里遜其實只是一個帝國主義的走狗，一個偽裝的宣傳家。

但是，也有更細膩、更微妙的嘗試，例如布萊恩·溫斯頓(Brian Winston) 尤其指出，²⁷那段時期的盎格魯撒克遜的紀錄片沒什麼特色，事實上，藉宣傳者的意圖經由藝術消費而規避根本的政治問題。而這些電影贊助者所最欣賞的，正是這種人才的本事。今天再看大部分這類電影，這樣的解釋似乎很合理。不過，我們也可以自問，她是否像前述者一樣容不得任何過氣的事物。

轉念一想，其實也不足為奇，通常針對某些主題的紀錄片的魅力，今天看來，

²⁵ 參見喬埃斯·尼爾遜(Joyce Nelson)著，《被殖民的眼光：重新思考葛里遜傳奇》(*The Colonized Eye: Rethinking the Grierson legend*) (Toronto: Between the lines, 1988)，第9章，pp.153-163。

²⁶ 同上。

²⁷ 參見布萊恩·溫斯頓(Brian Winston)著，《以真實的名義》，第12章。

就像瓦斯暖爐或郵電操作，不是因為政治內容而燃放光輝。比較令人訝異的是，相反的，是它們的導演作者、贊助者、批評家，有時甚至或許是觀眾，反而也經常不僅識破真正的社會意向，而且也覺察其中潛在的政治進步主義。

同樣，假定這類電影存在著潛在的宣傳邏輯，也一樣沒有多大的意義。不僅這樣的意向不會自我偽裝，而且，如前所言，也認識到這會阻止不少那時代的人以為無論如何這都是一部真正的進步主義的影片。當然會有例外，不過整體而言，必須注意的是，大部分這些紀錄片，顯然以用於宣傳或廣告為目的——但也同樣清楚地不表達人們所期待的意識形態、或贊助者所希冀的利益。有時甚至公然與之相抵觸。²⁸那依然不是一個特殊例外的情況。而且，也不用懷疑，這與傳統的宣傳與廣告的形象是相違背的；而這也依然還都是他們的利益。

參、一份變化多端的職業生涯

現在讓我們移動到世界的另一個地區，去研究過了二、三十年後，紀錄片在獨立後的印度的發端。在此之前，我想先針對還在大英帝國統治下的印度半島的電影傳統的既往歷史，列出幾個快速的指標。為了方便，從這個角度，把獨立之前的印度概略地區分為三個時期。

第一個時期從 1896 年莫里斯·塞斯提 (Maurice Sestier)，路易盧米埃 (Louis Lumière) 的合夥人，抵達孟買開始，而剛好就在前一年電影首度在林蔭大道咖啡館公開放映。在隨後的三十年裡，許多印度的電影導演拍極短的影片，通常只演幾分鐘這國家實際的各方面。然而，即使如此，在 30 和 40 年代是印度紀錄片的真正傳統發展和制度化的年代，扮演了關鍵性的角色的印度電影導演們，似乎就是那些剛從國外歸來的導演，他們實際扮演的角色相當類似葛里遜剛從美國回到英國時所扮演的角色。這個情形還是值得注意的，這一小撮的個人的綜合經驗，實際上，是獲

²⁸ 還有尤里斯·伊文思的聳動案例，1945 年伊文思受聘於荷蘭政府，委製一部紀錄片，展現盟軍艦隊解放印尼的榮耀。不過，就在蘇哈托宣布印尼獨立後，事情急轉而下，伊文思拍了一部《印度尼西亞的召喚》(*Indonesia Calling*) 的影片，這部片子的基調，完全不同於人們對他的期待，審查的贊助人震驚不已。同一部片子被反過來運用，成為印尼軍隊攻打英軍和荷蘭軍隊的宣傳片。參見巴諾 (Erik Barnouw) 著，《檔案片：非虛構電影史》(*Documentary: a History of the Non-Fiction Film*) (Oxford, New York, Toronto: University of Oxford, 1974)，pp.170-171。

自世界各地電影重要發展之處。

例如騰杜卡 (Dinanath Gopal Tendulkar, 1909-1971)，是甘地正式傳記的作者，從當紀錄片的導演開始其生涯，曾在蘇聯受業於愛森斯坦。海爾里克 (K. S. Hirelekar) 是印度電影協會 (Motion Picture Society of India) 的創始人，曾在德國環球電影股份公司 (UFA, 簡稱烏髮電影公司) 接受培訓；烏髮電影公司是世界紀錄片的重要中心之一，具有文化影片 (kulturfilms) 的傳統。以斯拉·米爾 (Ezra Mir, 1924-1993) 則是好萊塢培養出來的，因此帶回美國紀錄片傳統的知識 (March of the Time)。我在這裡要特別提到的是派狄 (P. V. Pathy)，他不僅是印度紀錄片第一階段最重要的導演之一，他也是在索邦大學取得學位的法國國家博士，他的學位論文是西爾萬·列維 (Sylvain Lévi, 1863-1935) 指導的《安得拉邦當代戲劇》(Le théâtre contemporain en Andhra Pradesh)；之後在沃吉亞 (Vaugirard) 接受攝影師的訓練。²⁹

不管上世紀 30 年代的各種嘗試變化多樣，然而，印度半島紀錄片傳統的真正發展，主要還是與二次世界大戰英國的宣傳之需有關。正是在此框架下，葛里遜培訓的電影製片人，尤其是艾力克斯·蕭 (Alex Shaw) 和詹姆斯·貝弗里奇 (James Beveridge)，協助建立制度機構的基礎，好讓紀錄片在印度的製片和導演的協助下，規律生產。這個由帝國政府建立的機構，印度電影資訊 (Information Film of India)，在二次世界大戰結束後、印度獨立之前，被尼赫魯 (Nehru, 1889-1964) 解散。他確實看出來它主要是英國人用來作宣傳的工具。然而，僅僅一年後，該機構還是被重建，是印度第一任內政部長瓦拉巴伊·帕特爾 (Vallabhai Patel, 1875-1950) 的建議，他是繼尼赫魯之後最有國家權勢的政治家。這種行政管理轉向的理由，是因為印度政府後來發現，少了這個機構，慶祝獨立的典禮的電影報導，全都得交由外國公司來主導。

這種情形的一個奇怪後果是，印度獨立後的幾個月間，有一部紀錄片出乎意料的成功，這部片子由印度一個重要的企業家辛迪亞 (Scindia) 所訂購，用以展示他的船場的重要價值，影片由列維以前的學生派狄和另一位名叫保羅·齊爾斯 (Paul Zils, 1915-1979) 的導演共同執導。電影的名稱是《爭取印度國家航運》(India's Struggle for National Shipping)，而影片的成功歸因於，20 年代到國家獨立期間的國家民族主義運動和領袖人物的新聞報導圖像的集結、與彙編。

弔詭的是，此事讓這位德國導演聲名大噪，而且在十年間蛻變成獨立印度紀錄片的著名導演之一。保羅·齊爾斯常被介紹為德國難民，他在 30 年代由於自己國家

²⁹ 參見傑·穆汗 (Jag Mohan) 著，*Dr P.V. Pathy* (浦那：印度國家電影檔案室，1972)。

內的政治轉向事件而逃離納粹。他曾去過好萊塢，40年代到印尼之前曾在亞洲不同的國家內執導過幾部影片，後來德軍入侵荷蘭，他也因此曾被拘留。在日本明確威脅印尼時，他被用船疏散，但，那船似乎被一艘潛艇擊沉。齊爾斯被印度海軍艦隊救起，再度被拘留。不過，這次在印度，在整個戰爭期間，他是在英軍控制的領土上，像二次大戰初期，所有被俘的德國戰犯一樣。

1946年，齊爾斯重新在印度拾起電影導演的工作，一開始，在被釋放前的幾個月，他是在印度電影資訊的機構替英國人作，然後接下來的幾十年，在獨立後的印度的機構裡作。他因此製作了許多以獨立為題的電影，委製訂單的來源有印度新政府、也有外國的合作服務、國際機構像聯合國教科文組織、還有跨國企業如 la Shell。在此期間，齊爾斯被認為是孟買紀錄片在世界上最重要的人物之一。連續好幾年他擔任《印度紀錄片》(Indian Documentary) 印度唯一在此領域的專門雜誌的主編，他的影片在角逐國際電影賽中屢屢獲獎。在那個時代，說到「第三世界」出現的高品質紀錄片新傳統的證據，通常都是指他的電影。可是，他在1958年回到西德，在那裏成立了自己的電影公司，為不同的發展中的國家在西德、還有在斯里蘭卡的國際合作擔任顧問。大家都要求他把某個國家民族的紀錄片傳統帶到不同的國度去露面。

然而，令我感到驚訝的是，齊爾斯竟把他的德國公司命名為 Condor Film Productions。鑑於這個名稱的內涵，令人聯想起上個世紀的30年代，以及齊爾斯如何一直不斷宣稱自己是個政治上的流亡客。這使我進一步查閱他的生平傳記。1977年駐斯里蘭卡德國文化協會主任，在介紹電影回顧展時，明確指出他是在「第二次世界大戰之前德國電影的黃金時代」所培訓出來的「青年導演」。³⁰這個黃金時代其實就是德國電影完全受納粹控制的時期，由希特勒青年團負責培訓非常年輕的電影製作與編導。

在他生命的最後所作的一場訪談中，齊爾斯終於絮絮叨叨地稍微漫談了他的過去。他實際是在納粹政權下陶成的電影人，然後於1933年在新巴貝爾斯堡 (Neubabelsberg) 的電影製片廠作導演的學徒，他最自豪的是在烏髮電影公司 (UFA) 工作時與戈培爾的特權關係。³¹至於他為何逃離納粹政權的理由，還是不明確，對此齊爾斯自己也是含糊其辭。因此難以精確重建他個人的生涯旅程。不管真正的原

³⁰ 參見格洛尼耶 (D. Greiner) 著，《保羅·齊爾斯電影製作》(Paul Zils Cine Creations)，德國電影局，斯里蘭卡，1977年4月。

³¹ 參見巴諾 (Erik Barnouw) 著，《檔案片：非虛構電影史》，pp.166-167。

因是什麼，此處最重要的是，何以像他這樣一位電影人，能在一生的職業生涯與那麼多樣、那麼不同的業主工作。有點諷刺的是，發現我們在尼赫魯親筆簽名的照片上看到的那位正朝尼赫魯微笑的人，正在推介他的科幻片 *Hindustan hamara*（《我們的印度》）的人，那在接受西德共和國資助之前，曾先後效力納粹、然後供職大英帝國的，竟是同一個人。

還有，如果齊爾斯只是單一的特例，如同之前的個案一樣，便不大有意思。然而齊爾斯並不是特例，且舉一例，我個人在得知時也很訝異，雖然這是影迷們都知道的事，羅塞里尼（Rossellini, 1906-1977）在成為《羅馬，開放之都》（*Rome, ville ouverte*）一片受人尊敬的導演之前，也曾執導過幾部宣傳義大利法西斯軍隊的光榮的片子。其中一部還是根據墨索里尼之子的腳本，與安東尼奧尼（Antonioni, 1912-2007）的協助而拍攝的影片。

從這個例子可以確認上個世紀紀在 20 年代到 60 年代之間，紀錄片一個真正的持續不變的特質：首先是紀錄片的起源與發展，如前所見，已經超越了一切界域，超越了意識形態、文化或國家民族的界域。但這也是消費的藝術，電影業的一些限制也因此隨之出現運行於全世界，毫不猶豫地撼動所有業主的形式，得以獨立於一切文化障礙、國家民族或意識形態之外，再次運作。

肆、失去的典範

阿比·沃伯格在人類學上真正膽大之處，在於以重新賦予生命活力的清新，質疑不僅最著名也最具有文藝復興特質的領域：亦即，古老的文化模式對那個時代視覺藝術的影響。

所導致的結果是，覺察到表象形式原本被認為是文藝復興藝術家對於人與物的嶄新觀看，其實是來自古老文化模式的啟發。此外，他也試圖指出，被認為是那個時代的藝術家自己想像的、含有象徵寓意的圖像形式，其實源自遙遠的不同文化（印度文化尤其是其中之一）。³²這個研究也啟發阿比·沃伯格的靈感，而在一篇論文的結論裡阿比·沃伯格指出，簡潔而宏偉的式樣源自「圖像在國際間移徙的時

³² 參見阿比·沃伯格（Aby Warburg）著，〈費拉拉的斯基法諾亞宮中的義大利藝術與國際星相學〉（“Art italien et astrologie internationale au Palazzo di Schifanoia à Ferrare”），收於《佛羅倫斯文集》（*Essais florentins*）（Paris: Klincksieck, 1990），pp.200-216。

代，那我們一向，以過度神奇的方式，稱之為文藝復興的圖像時代。」³³

阿比·沃伯格著作的論點，經由後繼者而充實發展，不僅博學鴻儒諸如德國藝術史學家、建築史學家維特考爾 (Rudolf Wittkower)³⁴在事實層面發展，也在知識論的層面得到充實的發展。尤其是在貢布里希的著作裡有許多出色的論文，嚴格結論出提供文化史研究的新觀點，在方法學上以「運動」(mouvement) 觀念取代了「時期」(période) 的觀念。³⁵

阿比·沃伯格的看法，終究說來，必定是不錯的。他認為這種啓發不但有助於了解看來遙遠的文藝復興的藝術現象，而且也有助於了解二十世紀的宣傳文化。本文以下試圖指出，從阿比·沃伯格面對文藝復興所覺察到的新眼光，尋找到的靈感有助於記錄片的研究。

鑑於制度機構、商業或政治之決定因素的重要性，通常深深影響紀錄片的製作，令人驚訝的，其實並不在於這些限制會在某種程度上決定這些影片的內容與風格；而在於這些限制，終究來說，對影片的決定影響其實是這麼少。事實上，越是按照已經設計好的意圖(和長期以來的論爭)，針對藝術本身的內涵，來精確評估藝術自律性的程度；³⁶在藝術比鄰宣傳的概念架構下，同個問題，甚至在被提出之前，似乎越能獲得解決。不過，假如我們注意到，贊助人對創作者的影響、以及作品對觀眾的影響，比我們平常所想像的要來的少，甚至在宣傳片的案例中，這些決定因素反而被傾全力表達出來。同時，不得不大幅審查用來分析文化顯現的圖像表達的概念的內涵，而這些被研究的文化顯像，通常都被認為是「純」藝術。

同樣，很少有人會真正忽略二十世紀前衛藝術的國際主義，而攻擊它的理由，豈不就在於國際主義也是極權主義意識形態的一個主題對象。不過，這並不足以強調，在同一個時代被誇耀為純粹的「國家民族的」傳統的藝術形式或文化活動，其反覆循環的特徵之一，就在於面對任何世界主義形式時所表露的敵意，而這些藝術形式或文化活動本身，除非以極為膚淺的方式，否則並不會把自我化約為他們自己的文化或國家民族的獨特性質。這尤其是有關紀錄片的情形。

³³ 前揭書，頁 216。

³⁴ 參見維特考爾 (Rudolf Wittkower) 著，《奇妙之東》(L'Orient fabuleux) (Paris: Thames & Hudson, 1991)。

³⁵ 參見貢布里希 (Gombrich) 著，《理想與偶像》(Ideals and Idols) (Oxford: Phaidon, 1979)，pp.50-51。

³⁶ 參見布迪厄 (Pierre Bourdieu) 著，《藝術的法則》(Les règles de l'art) (Paris: Le Seuil, 1998)。

其實很難找到以這種程度來表現自己的特徵的任何其他文化行動領域，不僅是一種透過圖像、風格、和內容的系統的「國際流通」；而且是透過導演這種從原因到原因、從意識形態到意識形態、從國家到國家，從企業主到企業主的轉換能力。此外，正是這種能力，得以解釋紀錄片此一傳統，之所以在意識形態之外、或權充擴音器的情勢之外，還能發展並蔓延的時間脈絡。

這是否意味紀錄片的能力多少勢必盛行於全世界，幾乎獨立於確定的製作語境，同樣證明了其上建立起其誘惑的力量基礎的美學或心理學方法的「普世」特質？如果是這樣，那麼這樣的解釋便再度指向阿比·沃伯格著作的重要的另一個面向。

如眾所知，他長期以來戮力以求，建立他的藝術和歷史概念對某些圖像長期在心理和情緒影響的基礎。在阿比·沃伯格看來，正是此種方式圖像的情緒力量才得以再度被行動激起，也說明了某些圖像風格得以不斷在變化多端的情況脈絡中依然能認出嶄新的「生命」。這個令人感到有趣的觀點下，怎能不注意到，這種美學概念不僅回應了宣傳從業者的關注；而且幾乎可以將之視為提供施展抱負的理論基礎的承諾。

還是在此觀點下來看，貢布里希也很奇怪，通常他對阿比·沃伯格著作中的心理學的偏見通常比較保留，但卻似乎贊同他分析宣傳片的觀點。根據他的分析，納粹在收音機作的宣傳的影響力，應該是在於這種方式呼應了遍在於我們每一個人身上都有的偏執狂的傾向。但是卻無法明確指認；這樣的解釋，很快就達到極限。因此，用一簡單的例子來說，這次我從印度半島借例，事實證明，第二次世界大戰初期，納粹在收音機所做的宣傳，有一部分的聽眾是這個地區的知識份子。然而，這樣的衝擊跟任何人偏執狂的心理疾病無關，而是與那個時代某些國家民族主義人士所懷抱的希望有關，希望看到英國放鬆對帝國的管控，如果英國被德國擊敗的話。

伍、結語

我且提出一些看法，作為本文的結論。我認為紀錄片之所以能夠成功地散播於世界各地，或許並不是由於符合贊助者或觀眾的特殊期待。而且，大概也不是因為傳輸的影像具有深深觸動個人心理的影響力。此外，大部份對宣傳片深感興趣的歷史學家，似乎都以為宣傳片的影響力，比那時代按此規模來運轉紀錄片的人們所企圖賦予紀錄片的影響力其實要小得多。無論真相如何，相信影像對心理層面存在著

德尼·維達爾 (Denis Vidal) 著、劉千美譯：
影像的國際移徙：二十世紀宣傳紀錄片的藝術和普及

決定性的影響力的信念，無疑地，反而構成解釋的主要因素，用以說明宣傳片所被賦予的重要性，以及上一世紀宣傳片快速向全世界播散的理由。³⁷尤其是在阿比·沃伯格的典範案例中，所發現的正是這個信念。事實上，阿比·沃伯格從未好好陳述過他所賦予影像的力量一個足夠的理論，對他自己來說，這或許是知識論上的一個憾事。但對我們其他人來說，大概再好不過了。

參考文獻

- Aitken, Ian. *Film and Reform: John Grierson and the Documentary Film Movement*. London: Routledge, 1990.
- Alpers, Svetlana. *La création de Rubens*. Paris: Gallimard, 1995.
- Ginzburg, Carlo. *Enquête sur Pierro della Francesca*. Paris: Flammarion, 1981.
- Amery, L. *My Political Life*, vol.2. London, Hutchinson, 1953.
- Barnouw, E. *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. New-York: Oxford University Press, 1974.
- Bergan, Ronald. *Eisenstein, a Life in Conflict*. London: Little, Brown and Company, 1997.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art*. Paris: Le Seuil, 1998.
- Carreri, Giovanni. *La torpeur des Ancêtres; Juifs et chrétiens dans la chapelle Sixtine*. Paris: Editions de l'EHESS, 2013.
- Chapman, James. *The British at War, Cinema, State and Propaganda, 1939-1945*. London: Tauris Publishers, 1998.
- Chernow, Ron. *The Warburgs*. London: Chatto and Windus, 1993.
- Clark, Kenneth. *The Other Half, A Self-portrait*. London: John Murray, 1977.
- Francastel, Pierre. *L'Histoire de l'art, instrument de la propagande Germanique*. Paris: Librairie de Médicis, 1945.
- Gombrich, Ernest. *Ideals and Idols*. Oxford: Phaidon Press, 1979.
- Gombrich, Ernest. *Tributes, Interpreters of Our Cultural Tradition*. Oxford: Phaidon,

³⁷ 參見 N. Pronay, D.W. Springg 主編，〈宣傳、政治與電影，1918-1945〉(*Propaganda, Politics and Films, 1918 -1945*) (London: Macmillan, 1982) 。

1984.

- Gombrich, Ernest. *Ce que l'image nous dit, Entretiens sur l'art et la science*. Paris: Adam Biro, 1991.
- Greene, Graham. *The Ministry of Fear, an Entertainment*. Harmondsworth: Penguin, 1978 (première édition, 1943).
- Greiner, D. *Paul Zils Cine Creations*. Sri Lanka: German Cultural Institute, April, 1977.
- Hately-Broad, Barbara. *Refugees Art Historians*. M.A. Dissertation. Oxford: Brookes Univ., 1996.
- Kultermann, Udo. *The History of Art History*. New-York: Abaris Books, 1993.
- Mâle, Émile. *L'art allemand et l'art français du Moyen-Âge*. Paris: Armand Colin, 1922.
- Mohan, Jag. *Dr P.V. Pathy*. Poona: National Film Archive of India, 1972.
- Nelson, Joyce. *The Colonized Eye: Rethinking the Grierson Legend*. Toronto: Between the Lines, 1988.
- Orwell, Georges. *Nineteen Eighty-Four*. Harmondsworth: Penguin, 1990 (1re éd. 1949).
- Pearson, Nicholas. *The State and the Visual Arts*. Milton Keynes: Open University, 1982.
- Pronay, N.; Springg, D.W. (ed.). *Propaganda, Politics and Films, 1918-1945*. London: Macmillan, 1982.
- Settis, Salvatore. *L'invention d'un tableau, La tempête de Giogone*. Paris: Minuit, 1978.
- Swann, Paul. *The British Documentary Film Movement, 1926-1946*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Warburg, Aby. *Essais florentins*. Paris: Klincksieck, 1990.
- Waugh, Evelyn. *Put Out More Flags*. London: Penguin, 1942.
- Wind, Edgar. *Art and Anarchy*. London: Faber & Faber, 1963.
- Winston, Brian. *Claiming the Real*. London: BFI, 1995.

德尼·維達爾 (Denis Vidal) 著、劉千美譯：
影像的國際移徙：二十世紀宣傳紀錄片的藝術和普及

初稿收件：2014 年 05 月 19 日

審查通過：2014 年 08 月 05 日

責任編輯：劉耀仁

作者簡介：

德尼·維達爾 (Denis Vidal)：

法國發展研究院研究指導 (Directeur de recherche, IRD)

法國高等社會科學院、印度與南亞洲研究所研究指導 (Directeur de recherche, Centre d'études de l'Inde et de l'Asie du Sud [CIEAS], École des Hautes Études en Sciences Sociales)

通訊處：法國高等社會科學院、印度與南亞洲研究所 Centre d'études de l'Inde et de l'Asie du Sud [CIEAS], École des Hautes Études en Sciences Sociales 54 boulevard Raspail, 75006 Paris France

E-Mail：dvidal@ehess.fr

譯者簡介：

劉千美：

比利時魯汶大學哲學博士

加拿大多倫多大學東亞系教授

通訊處：University of Toronto, Department of East Asian Studies,
130 St. George Street, Room 14231,
Toronto, Ontario M5S 3H1 CANADA

E-Mail：johanna.liu@utoronto.ca

The International Migration of the Images: The Art of Documentary Film of Propaganda and its Universalization in the XXth Century

Denis Vidal

Directeur de recherche à l'IRD

Johanna LIU (trans.)

Professor, Department of East Asian Studies, University of Toronto

Abstract: Propaganda and art history do not lie as far apart as we might think. As we know, Aby Warburg and many other art historians (such as Émile Mâle, Ernst Gombrich or Kenneth Clark) have not hesitated to put their knowledge in the service of propaganda for their homelands when circumstances required doing so. At a more fundamental level, the problems of analyzing propaganda paradoxically force us to investigate some of art history's key postulates. This is shown by focusing on the very beginnings of documentary films in the British Empire and India.

Key Terms: India, Art History, Propaganda, Documentary Films, Grierson John, Gombrich Ernst, Aby Warburg, British Empire