

创伤记忆的视觉招魂技术

——当代亚洲纪录片中的三种记忆表征模式

宋嘉伟

摘要：记忆与历史之间存在着复杂的联系。在二十世纪的记忆研究中，存在两种关于记忆与历史关系的判断，一种是以皮埃尔·诺拉为代表的记忆建构话语，另一种是以保罗·利科为代表的记忆义务话语。文章以创伤记忆类纪录影像为分析对象，认为21世纪以来反映当代亚洲国家现代历史的纪录片的创作冲动，主要应该从利科的义务话语出发进行理解。通过对中国大陆、印度尼西亚、柬埔寨、泰国四国三组创伤记忆类纪录片的分析，文章提炼出三种记忆表征模式，分别为：“口述—档案模式”、“搬演—情景再现模式”、“空间—物体模式”。希望通过这种梳理，丰富人们对当代纪录影像中的表征、记忆与历史三者间复杂关系的认知。

关键词：创伤记忆；纪录片；民间记忆计划；表征；亚洲

作者简介：宋嘉伟，男，讲师，新闻传播学博士。（南京理工大学 设计艺术与传媒学院，江苏 南京，210094）

中图分类号：J952

文献标识码：A

文章编号：1008-6552 (2016) 05-0050-08

20世纪见证了现代性发展到某个高潮节点上所形成的双刃剑的巨大力量。工业革命带动的科学技术的腾飞、文艺复兴与启蒙运动所大力激发的主体能动意识，以及资本再生产的欲望所导致的全球一体化速度的加快，使得人类文明在大大往前推进的同时，也产生了极大的破坏性：从军事上看带来了以一战和二战为代表的两场规模巨大、伤亡惨重的全球性战争，从政治上看则是极权主义作为一种新兴的政治意识形态登上了历史的舞台，导致殖民地与被殖民的民族主义国家之间的冲突。直至今日，战争与极权政治的巨大的余波依然在一定程度上左右着世界政治与经济格局的走势。

大规模的战争与极权主义政治思潮都以零和博弈作为基本的出发点，容易形成某种主导性的压制力量，与之相对应的则是某些个体与群体的被抹去与被消灭，并在表征领域——大众传媒、教科书、艺术与视觉仪式——成为被建构者甚至是缺席者。作为一种自诞生之初起就将镜头对准普通人群体的媒介，可以说，对被伤害者和被消灭者的创伤记忆的捕捉与召唤，一直以来都构成纪录影像的主要的创作内容与灵感源泉。20世纪距今不远，人们因战争与极权运动遭受创伤的经历，大都落在德国记忆研究学者扬·阿斯曼（Jan Assmann）所说的不超过80年的交往记忆（das kommunikative Gedächtnis）可以承载的时间范围内，^[1]这就使得纪录片对创伤者的召唤多以事件亲历者或者是其家属或后人的回忆的方式进行。

由于创伤记忆与历史的关系千丝万缕，那么，纪录影像是如何表征创伤记忆的？影像中的记忆是否能够召唤出创伤者的历史？在这篇文章中，笔者将首先梳理20世纪西方记忆研究中关于记忆与历史关系的经典文献，梳理在“历史的演变在加速”^[2]情境中的两种记忆研究取向；并将以四个亚洲国家现代历史主题的三组当代纪录影像，结合若干经典作品，分析它们各自运用了什么样的视觉技术与模式来建构20世纪创伤者的创伤记忆的，从而明确在进行视觉记忆研究时，应该如何将理论更好地缝合进影像实践活动中去，并扩宽我们对记忆还原的影像技术的视野。笔者希望通过本研究，加深我们对当代纪录影像中的表征、记忆与历史三者之间关系的认识。

一、记忆之场：记忆与历史的对立

消失的过去是否能够通过记忆的方式得到再现？记忆与历史之间有什么样的关系？记忆是否能够重建坍塌的历史？20世纪严肃的记忆研究者基于不同的旨趣与立场，发展出不同的记忆理论。

第一种是从20世纪语言学转向之后的建构主义的方法论立场出发，探讨人们关于历史的记忆是如何通过符号的表征而被建构出来的，进而，记忆事实上便不是纯私人的，而是带有浓厚的集体特征。记忆与其说是个体对历史事件的客观还原，不如说是集体的文化观念铭刻在个体大脑之上的产物。这种关于记忆的研究路数始于法国社会学家莫里斯·哈布瓦赫（Maurice Halbwachs），发展出集体记忆（collective memory）理论的哈布瓦赫认为，纯粹的个人记忆是不存在的，个体的记忆是带有框架性的，它必然是集体记忆的投射。^[3]由此，那些声称记忆是个人的记忆的观点变得可疑了起来。如果个人的记忆更多是一种集体记忆的投射，受到集体建构的框架的强烈左右，那么由记忆通往历史的大门似乎便慢慢闭合了。皮埃尔·诺拉（Pierre Nora）延续了哈布瓦赫的分析逻辑，他“继承了哈布瓦赫关于历史与记忆二元对立的观点并将其推向极致”^{[2]（16）}，认为记忆带有一种当下的特征，是一种活着的感性的现象，而历史则是对过去理性的、批判性的再现，二者之间不存在任何的交集，处在一种对立的关系上。此时记忆通往历史的大门已经彻底关闭。

按照皮埃尔·诺拉在《记忆之场》中的观点，由于“历史那带有征服和根除色彩的强大推力之下，记忆被连根拔起”，于是，“历史等同于记忆”这个“我们认为显而易见的观念终结了”，^{[2]（5）}与过去发生联系的情感现在只残存于一些“记忆之场”中。需要注意的是，诺拉所说的“记忆之场”不只是包括例如埃菲尔铁塔、卢浮宫、巴黎圣母院这样的中文语境下的具体的空间场域，还包括例如贞德这样的英雄人物、普鲁斯特的《追忆似水年华》这样的文学作品、法国国歌《马赛曲》这样的音乐形式，以及“自由·平等·博爱”这样的法兰西信条等文化符号与概念。由他主编的七卷本书籍通过一百多篇论文，分析了这些“场”是如何被建构为法兰西人民的共同的记忆，法兰西人民又是如何通过这些记忆形成对法国的集体认同意识的。由于记忆现在只是“实在的、象征性和功能性”^{[2]（20）}的建构物，既“容易受到各种利用和操纵”，又“容易受各种移情、屏蔽、压制和投射的影响”，^{[2]（5）}因此，它和“要求采用分析方法和批判性话语”^{[2]（5）}的历史是格格不入的。

皮埃尔·诺拉的记忆理论将记忆与历史的关系推向敌对状态，事实上唤起了人们对记忆的建构问题的关注，警惕盲目将人们的记忆等同于他们所经历的历史事件，这就令人思考是什么样的力量在建构人们对于历史的记忆，又是采用什么样的方式来进行建构，这是极具启发意义的。它引发了人们从哲学、传播学、社会学、政治学、人类学等领域切入关于历史与记忆问题的思考，也推动着历史学自身范式的革新。按照这种建构主义的逻辑，历史是什么本身并不重要，重要的是谁通过什么样的方式，在召唤出一段什么样的历史，在一个漫长的时间段内，这种历史记忆又是经过了什么样的修正与变更。

也正是在这个意义上，米歇尔·福柯（Michel Foucault）通过“大众记忆”阐释了大众文化、历史与记忆之间的关系。他的要点在于大众的记忆在20世纪国家逐步控制社会以及大众传播媒介建制化之后，逐步被挤压和边缘化，甚至慢慢消失。他以电视和电影这两个20世纪最主要的视觉媒介为例，阐释道：“电视和电影。我认为这是一种对大众记忆再编码的方式，大众记忆存在着，但它没有任何可以自我书写的方式。因此，人们不但向这些人展现他们曾所是的样子，而且必须让他们回忆这就是他们曾所是的样子。”^[4]也就是说，国家通过中介化的传播工具垄断了大众的记忆，历史被重构，事实上带来了一种本原的历史意识的危机。

尽管在马克·费罗（Marc Ferro）看来，影像中的某些细枝末节之处会无意间出卖建构者的遗忘策略，带领观者返回历史本身，^[5]然而持建构论立场的学者一定会让我们警觉社会中的强势机构是如何通过大众文化、文学艺术、传播媒介、教育机构等中介物来操控民众的记忆，从而形成想象的共同体意

识,塑造他们对特定历史的看法。事实上如果我们考察皮埃尔·诺拉主编的《记忆之场》中具体的文章,可发现半数都是在分析法国国民性是如何通过具体的“场”建立起来的。中国传播学者周海燕的《记忆的政治》以话语理论作为方法论分析权力如何通过符号建构,一方面推动大生产运动,另一方面神话化该运动,使之成为一代代人心中的红色记忆,亦是源自同样的思路。^[6]

二、记忆的义务:与遗忘作斗争及视觉媒介的作用

以皮埃尔·诺拉为代表的学者,把记忆和历史的对立关系推到了极端,也招致了一些批评的声音,其中最尖锐的批评来自法国哲学家保罗·利科(Paul Ricoeur)。利科反思的起点源自于20世纪的集体暴力体验所带来的源源不断的关于创伤、遗忘与宽恕的记忆。他在早期的《历史与真理》一书中,探讨过面对这种体验时历史存在本身的重要性。^[7]在系统地关于记忆与历史关系的论述《记忆·历史·忘却》一书中,他坚持认为关于记忆与历史关系的立场在现代社会依然重要。也就是说,“历史是连接记忆两端的媒介……记忆是历史学的母体……记忆要成为历史学的研究对象,必须经过历史资料,说明/理解和文学书写阶段。”^[8]换句话说,记忆是历史的根基和基础,若一个人或一个群体失去记忆的能力,则他或他们所经历的一段时间无法转化成某段历史,则他们成为人类历史上的不存在。因此,记忆的重要性被重新抬升。

记忆虽然不可靠,经常呈现出感性特征,个体的记忆虽然经常被建构和扭曲,但这反而说明记忆的紧迫性。更深一层的含义在于,记忆实际上是一场斗争。这是一种同狡猾的遗忘策略做斗争,这种遗忘策略就是被告知需要记住什么,需要忘记什么的策略,而“记忆的义务就是不能忘却的义务”^[9]。正是在这个意义上,我们回到文章开始时提到的问题,在20世纪构成人类社会最为惨痛、形成杀伤力最大的灾难的一百年中,受害者对这段时间的记忆无疑具有严肃的意义,它能够使我们反思现代性的罪行,从而避免未来随人类控制自然的能力增强之后更大规模的悲剧的上演。

扬·阿斯曼也是深入研究记忆与历史关系的学者之一。他系统地分析了对记忆的研究之所以方兴未艾的原因,将其归结为三方面的因素。第一是电子媒介技术使得人类记忆外化。虽然文字与印刷媒介早已经使得记忆外化了,但是电子媒介能够储存下声音、画面与动作,因此这种记忆便更为具象和生动,而且网络的发展使得记忆的传播与共享更加便捷;第二,电子媒介保存了“业已结束的年月”,但它需要我们“不时回忆并以评判的方式予以消化”,^{1}也就是我们不仅仅需要记忆,还要对记忆本身进行批判性的解读,而不是照单全收;第三,“那些曾经亲历过人类历史上最惨绝人寰的罪行和灾难的一代人,仍然健在的越来越少了……活生生的记忆面临消失的危险”^{1}。在阿斯曼看来,这是为何在20世纪80年代以来到今日,记忆问题会越来越被关注的最重要的一个原因。按照阿斯曼“40年意味着一个时代的门槛”^{1}的说法,假设我们将1945年二战胜利当成是一个时代的节点,那么20世纪80年代末正好意味着旧时代行将结束,新时代即将到来。此时正是记忆研究开始兴起的时代,因此20世纪的记忆开始真正面临消失的危机。

进一步说,这些正在消失的记忆是一种创伤记忆。按照杰弗里·亚历山大(Jeffery Alexander)的说法,“当个人和群体觉得他们经历了可怕的事件,在群体仪式上留下难以磨灭的痕迹,成为永久的记忆,根本无可逆转地改变了他们的未来,文化创伤(cultural trauma)就发生了。”^{[10](11)}这种对由战争、集中营与政治运动所造成的文化创伤的记忆,就是一种创伤记忆。对文化创伤的记忆,“不仅在认知上辩认出创伤的缘由,并因此担负了这种道德责任,集体的成员便界定了他们的团结关系,而这种方式原则上让他们得以分担他人的苦难。”^{[10](11)}。对创伤的记忆可以帮助受伤者们医治心灵的创伤,更重要的是,社会可以围绕这种创伤记忆建构一系列的仪式、场所与纪念活动,进而形成一个责任共同体,因此创伤记忆不仅仅是个体的事情,更有助于人类文明的进一步发展。

对于亚历山大来说,当“创伤过程进入大众媒体时,它获得了机会”。^{[10](28)}作为一种重要的大众传

播媒介的纪录片给创伤记忆一种表征的机会。作为一种“现实的渐近线”，纪录影像天生就是扬·阿斯曼所说的一种人类外化的记忆，声音和影像储存了关于过去的记忆，进而构成一种创伤记忆的表征，为人们营造反思的空间。

与学界及社会对记忆的热潮几乎同步的是，无论是在中国，还是在亚洲其他国家，当代纪录片也越来越重视对二战与冷战时代历史的创伤记忆。本文接下来将以21世纪以来的三组纪录片为例，探讨新世纪以来关于亚洲纪录片的创伤记忆的三种表征模式，讨论其具有的特点及其背后代表的历史社会的意涵。

三、作为档案的口述影像：言说过去

创伤者在影像中如何表征自己的记忆？其中最理所当然的一种模式就是口述。创伤者通过言语回忆自己在过去所经历的事件，影像工作者用摄像机将口述记录下来。笔者将其称为“口述—档案模式”。亚洲新世纪以来最具代表性的“口述—档案模式”作品之一，就是国内大陆的“民间记忆计划”（Memory Folk Project, 2008）。总体来说，该计划是一组包含着非虚构文本、摄影、纪录影像、现代舞在内的综合艺术项目，而纪录影像是其中最重要的一个组成部分。影像试图捕捉的是新中国成立以来前30年的民间记忆。^[11]政权的变革与前30年政治制度的激进实验带来的是经济结构的剧烈变化和社会结构的重组，社会主义建设的宏大政治与经济实验以数次运动作为具体的实施单位，使阶层与个体命运发生波澜起伏的变迁流转。民间记忆计划试图纪录的就是这种巨大的变动之下人们的创伤记忆。

这个计划一开始将重心放在三年饥荒的记忆之上。数位年轻的纪录片工作者带着摄像机返回自己所在的村子，采访村中老人关于饥荒的记忆。老人们艰难地回忆起了饥荒时的细节，主题包括食物的种类、饥饿时的身体表现、村干部贪污公粮的行为、吃食堂的情况、拖运尸体的细节、动物的状况等等。影像语言并不专业，朴实无华，拍摄者将话语权让位给拍摄对象，没有蒙太奇，场面调度单一，以正面的中近景固定肖像镜头为主。

无独有偶的是，这一时期中国大陆的许多其他严肃纪录片也呈现出此特点。其中最典型的是王兵的《和凤鸣》（2007）。导演用几乎不变的机位，拍摄和凤鸣漫长地讲述着自己前往西北夹边沟探望自己丈夫的经历。影像的时间几乎等同于现实的时间。导演王兵在片中将自己的权力让渡给拍摄对象。作为一个极具自觉意识的具有世界声望的纪录片导演，王兵与民间记忆计划中稚嫩的青年导演异曲同工地选择了以口述作为主导模式的影像表达。

为什么如此多的中国严肃类纪录影像会采用口述模式？将话语交还给被拍摄者，从很大程度上，是对某种主观性过强的影像操控的一种反抗。从国内大陆纪录片发展进程来看，上世纪90年代的主导型风格是“直接电影”式的风格，捕捉普通人的现实生活，21世纪以来的风格更为多元，口述历史类的作品呈现井喷状态，体现出抢救普通人创伤记忆的迫切心态。

这种“口述—档案”模式具有如下几方面特点：第一，这种模式的最大特征就是将创伤记忆影像看成一种档案（Archive）。笔者曾在一篇文章中详细分析过这种国内大陆纪录片工作者强烈的存档的欲望，^[12]这种欲望与讲述者垂垂老矣及中国社会趋于信赖主导文化的心理结构有很大关联。具体到影片中，就是用极长的固定镜头对准被拍摄者，类似于肖像摄影。但不同于肖像的是，这个肖像在讲话，因此人们不仅是看，而且在听影像中的人。这就如同在现实情境之中，我们在听着长者回忆过去所发生的事情。影像将长者的回忆以一种客观的方式存档。这种模式的拍摄者是“完整电影的神话”（The myth of total cinema）^[13]的提出者安德烈·巴赞（André Bazin）和电影能够还原物质现实（The redemption of physical reality）^[14]的提出者齐格弗里德·克拉考尔（Siegfried Kracauer）的当代追随者，他们相信时空的完整真实感不容被破坏，相信电影是能够保存素材完整性的艺术、具有独一无二的特性，相信在整段长镜头叙事中流动的影像尊重时间自身的逻辑，能够为观者提供一种更加切实可信的心理感受。

第二,这种模式是一种尊重被拍摄者的模式。这种尊重可能带来一些未曾料想到的效果,例如被拍摄者的讲述可能会产生旁逸斜出的新的内容,从而复杂化或者模糊人们对历史的认知。于是这就对观者的素质提出了较高的要求。例如对民间记忆计划中老人们对饥荒的记忆可能趋向于碎片化,可能因为记忆消退的原因形成不实的回忆。回忆必然包含着某种不实,但是此种纪录影像的初衷是将创伤记忆当成一种探索历史事实的手段,那么此种不实将会妨碍这种探索。因此这其实对拍摄者的准备工作提出了更高的要求。

第三,关于创伤记忆的影像的聚集将成为一个巨大的档案库,事实上我们目前已经有了数百部散落在民间的记忆影像库。一方面,这个视觉档案的数量在迅速膨胀,在数字媒介的帮助下,它比马克·费罗在胶片时代引用塞尔日·萨内(Serge Saney)和伊格纳乔·拉莫内(Ignacio Ramonet)时说的“一笔相当可观的档案资料”^{[5](37)}要再膨胀成千上万倍。但另一方面,这个档案库在使用与传播方面面临重重的障碍,尚未被建制化。因此按照裴开瑞(Chris Berry)和Lisa Rofel的说法,他们的重要价值可能不是在现在,而会在不远的未来体现出来。^[15]

四、搬演—情景再现:记忆的图像

如果说记忆的义务是同遗忘的策略作斗争,那么口述模式的缺陷在于:其一,由于年代过于久远,被拍摄者可能记不起或者记错创伤事件的细节与经过;其二,记忆可能被遗忘的策略所篡改,这就需要记忆者自身必须有一定独立思考的能力;其三,这点更加致命——创伤事件为当事人形成巨大的心灵创伤,导致他不愿意回想那段事件,将关于那段事件最为生动的记忆压入潜意识的层面;其四,口述模式容易陷入碎片化,对事件拉开一步距离的审视不足;其五,口述模式受制于口述者的口头表达能力。创伤记忆的口述影像的成功与否在很大程度上与口述者的讲故事的能力密切相关。^[16]一个成功的例子是丘炯炯的《姑奶奶》(2010)和《萱堂闲话录》(2011),影片的成功既源于导演精彩的影像实验,同时离不开被拍摄者出众的口头表达能力。王兵的《和凤鸣》也由于和凤鸣作为记者清晰流畅的表达能力,使得观众愿意跟随她的话语进行一段波澜起伏的旧日之旅。

当我们将目光拓展到亚洲其他国家的对创伤记忆再现问题时,可以看到创伤记忆实际上有着更多的表征模式的可能性存在,其中之一是“搬演—情景再现”模式。“搬演—情景再现”模式有两种手法,下面将结合两部关于印度尼西亚和柬埔寨的创伤记忆类纪录影像来分析这两种手法。

第一种是在口述模式的基础上更进一步,让被拍摄者从坐着的椅子上站起来,走入创伤事件的发生地点,令其重新将曾经经历的事件表演一遍。曾在印度尼西亚生活并拍摄纪录片多年的美国导演约书亚·奥本海默(Joshua Oppenheimer)的创造性实践证明这种表征模式是有效的。在其代表作《杀戮演绎》(The Act of Killing, 2012)中,他处理的是20世纪60年代印度尼西亚军政府以清理共产主义者的名义所发动的一场血腥屠杀事件的历史记忆。不同于传统的受恐怖事件牵连者的回忆视角,他给屠杀事件执行者化妆,让其手执刑道具返回当时的现场,在镜头前演绎自己是如何杀戮那些“共产主义者”的。通过这种搬演式的情景再现,影像语言自身的冲击力被激发出来。当如今依然大权在握的屠杀者站在事件发生现场,手持行刑的道具,重新实施行刑的动作之时,他被重新激活了。此时,观者为其情绪所感染,产生一种剧情片无法比拟的戏剧性的张力与荒谬感,这是由纪录影像本身对真实人物和真实事件的担保这一前提所决定的,也是非虚构影像之所以能成为一种独立的艺术形式的原因之所在。

20世纪80年代法国导演克洛德·朗兹曼(Claude Lanzmann)在《浩劫》(Shoah, 1985)中那段著名的理发室场景通过理发师再现一段动作,还原出用口述或者资料片无法还原的奥斯维辛集中营行刑前的真实情境,令观者产生出一种震慑与悲恸的情感,而奥本海默的印尼政治清洗运动则将观者放置在一个受害者的位置,让人身临其境感受历史的残酷与现实的荒谬。此种记忆的表征技术连接了历史

与现实，令人感到现实不过是过去的另一个版本。奥本海默的模式选择与印尼当前的政权结构息息相关，当被拍摄对象对过去的屠杀事件毫无忏悔之心时，让他们积极搬演屠杀，以重建过去的情境，其所造成的荒诞与残酷的冲击力要远大于他们对着镜头讲述过去的事件。

第二种搬演—情景再现模式，是将口述主体放置在画面之外，我们在影像中只能听到主体陈述事件发生经过的声音，影像以剧情片的逻辑重新组织架构。例如执着于拍摄屠杀事件与伤痕电影的柬埔寨导演潘礼德（Rithy Panh）在他的《残缺影像》（L'image manquante, 2013）中，另辟蹊径地选择以粘土再造一个过去的世界，表现了1975—1979年红色高棉执政时代柬埔寨民众的悲惨境遇。丰富的剧情片执导经验使得潘礼德可以纯熟地拍摄他的粘土人偶，组织故事。《残缺影像》提出的一个问题在于，当屠杀事件的视觉素材已经残缺不全，幸存者又因为害怕遭致现实报复不愿意出现在镜头之前时，如何通过影像追忆创伤者们的经历？

潘礼德用粘土的方式来招魂，认为粘土小人代表了在屠杀中死难者的亡者之灵。^[17]粘土自身是不动的，叙事的张力主要依赖于蒙太奇的剪辑效果和口述者清晰明确的话语。潘礼德的粘土图像在方法论上接近于以色列导演阿里·福尔曼（Ari Folman）的《和巴什尔跳华尔兹》（Waltz with Bashir, 2008）和伊朗导演玛嘉·莎塔琵（Marjane Satrapi）的《我在伊朗长大》（Persepolis, 2007），前者是曾亲眼目睹过上世纪80年代初期巴以难民营大屠杀的导演本人，他在影片中以动画的形式试图复苏自己已经遗落的记忆；后者是一段关于伊朗发生的伊斯兰革命的剪影画风格的伤痛记忆。

无论是多年以后的重新参与，还是通过动画/真人/粘土等方式的再现，搬演—情景再现模式的特点就在于将含糊不清、琐碎混乱的记忆重新整合进一个完整叙事（narrative）的框架之内，激发影像自身的叙事潜能，而不满足只是做一种档案化的呈现。其目的在于艺术化的影像语言对观者产生一种明确的、带有强烈冲击力的移情效果。^[18]在此，关于历史事实的表征将重心从对于客观性的执着（无论是文献纪录或者是口述历史）转向了个人情感的表达，纪录片导演的艺术创造性在对于形式美学的更强烈的掌控之下被激发出来，带有主观色彩的记忆不必尽力使自己向客观的历史事实靠拢，而是将主观的情感借助影像艺术的力量放大，用情感的真实取代客观性来召唤记忆之创伤。

五、空间与物体的诗学：场之记忆

在前两种模式中，作为记忆表征的主体——创伤者（创伤施加者）是存在的。他们或者出现在镜头前向观者娓娓道来所发生的事件，或者重新经历事件，或者化身为动画中的人物，重现过去之画面。然而是否存在一种非主体的记忆？这里的意思并不是说非主体具有记忆的能力，而是说，是否可以利用空间和物件自身的力量，唤起人们对于往事的某种追忆？下面笔者以泰国导演阿彼察邦·韦拉斯哈古（Apichatpong Weerasethakul）的两部纪录片来说明这种视觉记忆的生成机制。

这两个片子分别是《给布米叔叔的信》（A Letter to Uncle Boonmee, 2009）和《烟火（档案）》（Firework（Archive）, 2014），这两部纪录短片都在反思泰国动荡的20世纪政局给民众造成的伤害。但是在这两部片子中，诸多物件构成影像的主体，尽管人物也存在于影像之中，但是他们并不说话，也没有任何表现过去之经历的动作，人只是作为诸多客体之一部分而存在。他们并不从画面中凸显出来。在这种情况下，记忆应该如何召唤？

事实上影像中的物件自身在说话。例如在《给布米叔叔的信》中，布米叔叔是逝去之人，在他在世的几十年时间中泰国经历着漫长的政局动荡。残败的房屋、破旧的相框与模糊的相片、挂着蚊帐的空床……在长镜头缓慢的触摸之下，成为一种过往艰辛经历的表征。如果是通过眼花缭乱的剪辑，物件自身的记忆潜力是被抑制的。阿彼察邦选择缓慢的长镜头来作为表现形式，使这些物件成为布米叔叔所经历的动荡岁月的伤痕。也就是说，记忆并不一定需要还原历史事件，却可以通过现存的物件的废墟与残余来动员观者自身的情感投入与想象。

如果说《给布米叔叔的信》是一种润物细无声的诗意影像,那么《烟火(档案)》则主要采用简单的蒙太奇组合段落来实现效果。《烟火(档案)》的拍摄场景是泰国北部边境地区。由于在20世纪70年代这里是泰国共产主义者的大本营,因此该地曾经遭受了来自曼谷和美军的轰炸,民众受到国家的军事行动的牵连。《烟火(档案)》选择黑夜作为拍摄时间,若干人物和雕像在烟花的闪光处出现,继而成为骷髅。相比《给布米叔叔的信》,烟火中的元素都经过导演精心的选择和设计。例如其中光影的闪烁来自于人造光而非自然光,作为造型的人物更像是罗伯特·布列松意义上的人偶(布列松,电影书写札记),而骷髅头也是有意为之的设计。这些设计都有其特殊的意涵。这个掺杂着阿彼察邦惯用的泰国佛教轮回转世观念的影像试图表明,被掩盖的历史不会永远消失,它会经由后人的记忆,不时闪现出来。然而物是人非,历史尽管可以通过物件的痕迹表明自身,但过去所带来的创伤现在已经不可能得到弥补。

需要注意的是,“空间—物件”模式中那些能够唤起记忆的空间和物件,不能按照汉字字面上的意思,同皮埃尔·诺拉所说的“记忆之场”等同起来。在第一部分中,笔者已指出对于任何一个理论,应该根据具体的研究对象和研究语境来判断其是否适用,而且必须要随着研究的进展来调整理论的使用尺度。记忆之场所研究的对象多是已经被符号化,即有明确意指对象的事物。而笔者所说的“空间—物件模式”,则更多地回到罗兰·巴特(Roland Barthes)符号学第一层能指与所指之意,并未进入到第二层的神话学(Mythologies)的范畴。^[19]残垣断壁、烟花、骷髅头、相片等符号,只需按照其基本所指解读即可。笔者更愿意将由这些场所与物件唤起的记忆,称为“场之记忆”。“场”并不是恢弘壮丽的国家主义建筑、纪念碑或者是雕像,而是某些普通得不能再普通的平民的场所与物件。它不存在被建构的斗争,含义不随时代的兴衰、政权的更迭而发生变化,而只是存在在那里,随着时间的流逝而慢慢改变其外部的面貌,等着人们再度去凝视。

六、余论与讨论:影像的记忆政治学

按照经典的纪录影像史学来看,纪录片发展前期最重要的三组人物是卢米埃尔兄弟(Lumière Brothers)、罗伯特·弗拉哈迪(Robert Flaherty)和约翰·格里尔逊(John Grierson)。三组人物以三种不同的方式——分别开创了现实主义、纪录片叙事、政教宣传片的传统——将镜头对准了工人、园丁、因纽特人等普通人与弱势群体。换句话说,纪录影像纪录凡人的传统应该追溯到纪录片发展初期。创伤记忆的影像召唤的是被主导意识形态压制、切割、重组或消灭的群体的历史,创伤记忆的影像构成一种记忆的政治学。

本文梳理了当代亚洲纪录影像的三种创伤记忆的视觉表征模式:“口述—档案模式”、“搬演—再现模式”、“空间—物体模式”。巧合的是,如果我们现在来回想扬·阿斯曼关于记忆的外部维度的经典划分,会发现这三种模式与他的分类基本上是相对应的:“口述—档案模式”对应的是“语言和交流:交往记忆”(das kommunikative Gedächtnis),诉诸的是语言本身追忆过去的能力;“搬演—再现模式”对应的是“摹仿性记忆”(das mimetische Gedächtnis),摹仿的是参与者过去的自己;“空间—物体模式”对应的是“对物的记忆”(das Gedächtnis der Dinge),唤起的是情感的共鸣。这对国内大陆的严肃纪录影像工作者的创作来说,应该是一个启发,即在记忆的召唤技术上,除当前主导型的口述历史的影像之外,应当寻找更多通过记忆返回历史的方法。

虽然各不相同,但是从创作意图上看,三种模式都在试图重现亚洲某段历史的图景,通过视觉的方式填补某些群体在20世纪亚洲历史拼图中残缺的一块。事实上在纪录影像创作的过程中,这三种模式并非铁板一块、泾渭分明。例如智利导演帕特里克·古兹曼(Patricio Guzmán)近期的作品《珍珠纽扣》(The Pearl Button, 2015),糅合了口述、搬演和空间—物件三种模式,追溯了智利印第安人的大自然和宇宙信仰,并对西班牙殖民者的入侵行为是如何摧毁智利土著居民的习俗与文化做了精到的表达。

这是通过多重的表征技术在召唤印第安人的记忆、反思殖民主义暴行的一个例子。

前文提到的朗兹曼的《浩劫》也是一个出色的例子。除搬演外，我们也能看到口述模式与空间—物体模式的存在。在口述模式方面，《浩劫》采用的策略是让口述的主体尽可能多元化，不仅采访事件的创伤者，也采访施加创伤的人，还采访旁观者；不同人物关于相同事件的表达呈现出不同甚至是自相矛盾的事实，将历史的暧昧留给镜头前的观众去做判断。对于空间—物体模式，该片一反传统纪录片中为历史事件寻找图片或者影像档案的方式。朗兹曼在一次访谈中谈到，“《浩劫》中没有一点资料，没有一具尸体，但只有面孔、声音、风景。”^[20]他有意放弃历史文献资料，而转向创伤历史的废墟，例如奥斯维辛集中营的铁丝网、营房残破的外立面等图像，以及创伤者沧桑麻木的表情，来深深作用于观者的情感深处，令他们感到不寒而栗。

无论是智利人古兹曼、法国人朗兹曼，还是本文所分析的这些亚洲国家的电影，都属于传统意义上的“独立纪录片”和具有一定艺术价值的严肃纪录影像之列，它们具有社会意识，呼应着保罗·利科的“记忆的义务就是不能忘却的义务”与杰弗里·亚历山大关于记忆的责任的说法。但是需要注意的是，本文的研究结论也只局限于此类严肃纪录影像的范畴，并不适用于商业色彩较强的关于记忆的电视类纪录片和带政治色彩的宣传类纪录片。后面这两种类型的纪录片及其所建构的关于历史的神话学，或许才是哈布瓦赫的“集体记忆”与皮埃尔·诺拉的“记忆之场”理论大显身手之舞台。

参考文献：

- [1] [德] 扬·阿斯曼. 文化记忆——早期高级文化中的文字、回忆和政治身份 [M]. 金寿福, 黄晓晨译. 北京: 北京大学出版社, 2015: 1, 44.
- [2] [法] 皮埃尔·诺拉. 记忆之场: 法国国民意识的文化社会史 [M]. 黄艳红等译. 南京: 南京大学出版社, 2015: 3.
- [3] [法] 莫里斯·哈布瓦赫. 论集体记忆 [M]. 毕然, 郭金华译. 上海: 上海人民出版社, 2002.
- [4] [法] 米歇尔·福柯. 反怀旧——米歇尔·福柯谈电影三篇 [J]. 肖熹, 谭笑晗译. 电影艺术, 2012 (4): 123-130.
- [5] [法] 马克·费罗. 电影和历史 [M]. 彭姝祎译. 北京: 北京大学出版社, 2008: 37.
- [6] 周海燕. 记忆的政治 [M]. 北京: 中国发展出版社. 2013.
- [7] [法] 保罗·利科. 历史与真理 [M]. 姜志辉译. 上海: 上海译文出版社, 2004.
- [8] 孙江. 序言: 在记忆与忘却之间 [A]. 孙江. 新史学 (第八卷: 历史与记忆) [C]. 北京: 中华书局, 2014: 3.
- [9] Paul Ricoeur. *La mémoire, l'histoire, l'oubli* [M]. Paris: Le Seuil. 2000: 33.
- [10] [美] 杰弗里·亚历山大. 迈向文化创伤理论 [A]. 陶东风, 周宪. 文化研究 (第11辑) [C]. 王志弘译. 北京: 社会科学文献出版社, 2011: 11.
- [11] 吴文光. 民间记忆计划中的大饥荒纪录片 [J]. 二十一世纪, 2014 (4): 104-117.
- [12] 宋嘉伟. 视觉档案的再构——作为“公众史”的独立影像书写 [J]. 国际新闻界, 2014 (9): 157-175.
- [13] André Bazin. *What is cinema* [M]. Los Angeles: University of California Press, 1967: 17-22.
- [14] Siegfried Kracauer. *Theory of film: The redemption of physical reality* [M]. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- [15] Chris Berry, Lisa Rofel. *Alternative Archive: China's Independent Documentary Culture* [A]. Chris Berry, Lisa Rofel. *The New Chinese Documentary Film Movement: For the Public Record* [C]. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010: 151.
- [16] [德] 沃尔特·本雅明. 讲故事的人 [A]. 汉娜·阿伦特. 启迪: 本雅明文选 [C]. 张旭东, 王斑译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2008.
- [17] 波米. 奥斯卡政治遗珠再审视② [EB/OL]. http://ent.ifeng.com/a/20140403/40012536_1.shtml, 2014-04-03.
- [18] John Boorstin. *Making Movies Work: Thinking Like a Filmmaker* [M]. Los Angeles: Silman-James Press, 1995.
- [19] Roland Barthes. *Mythologies* [M]. New York: Hill and Wang, Inc. 1972.
- [20] 克罗德·朗兹曼, 张献民. 关于《浩劫》——张献民采访克罗德·朗兹曼 [J]. 当代艺术与投资, 2008 (1): 31-39.

The Art of Visual Evocation of Traumatic Memories: Three Types of Memory Representation in Contemporary Asian Documentaries

Song Jiawei

There are complex links between memory and history. As this paper points out, in the field of memory studies of the twentieth century, there were two kinds of judgments on the relationship between memory and history: one was represented by Pierre Nora, who focused on the discourse of the construction of memory, while the other was represented by Paul Ricoeur, who focused on the discourse of the duty of memory. This paper, which takes the documentaries on traumatic memories as the object of study, believes that since the start of the 21st century the impulse of documentary filmmakers whose work reflects the modern history of Asian countries should be examined from the point of view of Paul Ricoeur's discourse of the duty of memory. By carefully analyzing three groups of documentary from four Asian countries (China, Indonesia, Cambodia and Thailand), this paper defines three modes of memory representation, namely: "Oral - Archival Mode", "Dramatic - Reenactment mode" and "Spatial - Object mode." Through this study, this paper aims to broaden the understanding of the complex relationships between representation, memory and history in contemporary Asian documentaries.