

“后记忆”战争影像

——被重构的历史记忆与迭代创伤

陶赋雯

【摘要】在大众文化发展趋势下,从图像到影像的虚拟转向中,“后记忆”成为战争叙述研究的新视角,以再现“银幕上的祖代”生成身份认同,呈现被重构记忆引发迭代创伤,战争史观指涉实现未来政治认同。当遮离战后阴影的新一代个体通过银幕上富有感染力的历史创伤碎片来重新认识战争,并将从影像中继承的战争“后记忆”传承下去,对战争及其历史的想象也由此定型,记忆再塑形成“入戏真实”,并将这种真实演化为技术时代的“政治正确”。

【关键词】后记忆;战争电影;记忆重构;迭代创伤;政治认同

【作者简介】陶赋雯,江苏第二师范学院文学院(南京 210013),复旦大学新闻学院(上海 200433)。

【原文出处】《清华大学学报》:哲学社会科学版(京),2021.2.186~194

【基金项目】国家社会科学基金艺术学项目“新世纪中日二战题材电影比较研究”(20BC038);江苏省社会科学基金项目“亚洲反战电影‘记忆共同体’建构与认同研究”(18YSC005)。

2020年是二战结束75周年纪念,如何面对战争史鉴者及其后代的记忆断层与遗忘,找到新的媒介“表达共同体”来评价战争,成为战争文艺研究的核心话语。基于20世纪末图像研究的发掘和问题意识,21世纪关于战争记忆研究的“视觉转向”(Visual Turn)可谓水到渠成,研究者偏重关注围绕战争主题生成的视觉文艺作品,以此研究发动战争的意识形态以及战争对普通人日常生活的影响。“一画胜千言”(A picture is worth a thousand words)即指一张静态图像可以摹状出人物与场域的意味,传达出复杂的概念。但是静态图像一般只有说明和描绘功能,没有主动参与叙述故事的表达功能。而现代影像作为一种“帧的记忆”(Frame Memory),^①透过取景器,以每秒24格的流动画面,可以使观众产生叙事意识的共情效果,影像研究已然成为探索历史记忆与时代征候的跨学科研究方式。其中指涉当代战争史观叙述话语的“后记忆”(Post Memory)影像,既蕴涵理论研究前沿的探索性,又具备真实历史载记的档案意义。放大了历史叙事的指涉性,也引发了更大范围的公众对历史记忆的想象、认同的不确定性以及消解历史本体价值的文化认知倾向。

一、理论溯源:“后记忆”从图像到影像

二战期间,纳粹德国对犹太人发起了种族大屠杀,这段历史成为幸存者、史鉴者挥之不去的记忆,即便退出历史舞台,其后代依然深受其害,并成为纪念、继承大屠杀“负面遗产”(Negative Heritage)的主力军。犹太大屠杀幸存者后代、美国哥伦比亚大学教授玛丽安·赫希(Marianne Hirsch)提出了“后记忆”概念,并围绕纳粹极权统治的文化记忆、历史证词以及战争摄影作品中的家庭叙事(如家庭相册)广泛探究了犹太大屠杀幸存者及其后代的战争记忆,成为当代记忆学研究的新肇。屠犹/浩劫(Holocaust/Catastrophe)题材经由亲历者讲述给后代,这种记忆在后代那里成为了一种家族故事,并由后代继续诉说战争的罪恶与残酷,即成为大屠杀的“后记忆”。

在专著《家庭相框:摄影叙事与后记忆》中,赫希以视觉理论和影像历史分析,论述了大屠杀幸存者在北美的移民史,具体通过田野口述法研究大屠杀幸存者(涉及犹太裔、波兰裔等)的家庭相册来探讨个体是如何通过家庭相册实现对家庭的凝视,进而建构一个被呼召为女儿、妻子、母亲的“家”的神话。当后代通过相册记忆起家中长辈(大屠杀幸存者)生前

往事并展开新的叙事时,这种“后记忆”叙事就呈现出神化大屠杀的历史,弥漫出残忍、苦难、离别、折磨的Unfathomable(深不可测的)特质。^②赫希曾将个人“寻根”经历和犹太人在切诺维茨的历史记忆叙事结合,与利奥·斯皮策(Leo Spitzer)合著《家的鬼魂:犹太人记忆中的切诺维茨的来世》。^③她还与南希·K.米勒(Nancy K. Miller)合著《回归仪式:流亡诗学和记忆的政治》,以回归仪式考察遗传和家谱,探讨社会仪式与政治法律之间的深刻联系。^④赫希的论述虽然还未能充分阐释犹太大屠杀历史记忆的琐碎、人与历史的割裂以及“后记忆”家庭和其成员主体性形成等问题,但已然提出了对战争历史回望阐释的记忆学新视角。

赫希的《后记忆的一代:大屠杀后的写作和视觉文化》^⑤以被大屠杀迫害的父母及二代作家和视觉艺术家为研究对象,确定了自己作为一名大屠杀后代的“Post Generation”。她认为,这种隔代记忆、跨代的回报和体验性知识结构中包含了“代连接”到个人、集体和过去的文化创伤,让现代人“记住”上一代的经验。“如果这些图像,像着了迷似的不断被重复,界定了我们现有的创伤档案,那么,它们以后是否会启动一种负责任和讲伦理的讨论话语呢?我们可以如何阅读那些图像?它们是否只是一些老生常谈,空洞的所指,让我们保持距离,保护我们免受事件干扰?”^⑥进而她提出:即图像的重复,是忧郁的回放,是可以利用的认同,其本身就是“二次伤害”,使远处的观众成为“替代受害者”。人们经常看到这些图像,将它们纳入自己的叙述和记忆中,从而变得更容易受其影响。

对大屠杀幸存者后代的记忆研究,学界也有诸多分支,譬如涉及寻根题材,以父母的视觉记忆填补自己的“缺失记忆”(Lost Memory);后殖民离散人群对上一代人流亡经历的“伤痛记忆”(Pain Memory)、^⑦“无国籍记忆”(Stateless Memory);^⑧继承后延缓到达后代的“迟后记忆”(Late Memory);被代际转移的“移植记忆”(Transplanted Memory)以及类似概念的“空洞记忆”(Empty Memory)、“灰烬记忆”(Ashes Memory)等;反映第三代幸存者继承前两代间隔的“后后记忆”(After Postmemory);^⑨围绕记忆政治的“动员记忆”(Mobilizing Memory)、福柯提出挑战主流记忆的“反记忆”(Counter Memory)^⑩等,均反映了后代所承遭祖代

的不幸,对“跨代”记忆的传递。本文主要撷采赫希提出的“后记忆”研究视角,分析当代战争电影对“战争遗产”继承的银幕表达。

二、银幕上的祖代——“后记忆”生成身份认同

传统的记忆继承通常是以零碎、静态、单纯的言语装置,在族群内部发生,在继承内容、意义理解和广度传播上都是欠缺的。同代人之间,即便有共同的经历或经验,记忆的分享也需要通过叙事来进行。至于隔代记忆,祖代的经历再丰富,事情记得再清楚,都无法把自己的记忆直接传给孙代。只有通过借助多种传统辅助中介,如展示老照片、老图像、老物件,访问见证人、访问故地或遗址等,作为某种意义上的故事叙述者,一同参与历史记忆的建构。在互联网、跨媒介(包括影像)作为主要传播方式的当代,祖代参与历史事件的个体、集体创伤碎片,通过银幕上富有感染力、Sentimental(滥情的、感情用事的)情绪流动传递给后代,让其“记住”银幕上祖代的故事传说和行为模式。因此“后记忆”影像与过去的联系实际上不是通过遗传(即出生前就已支配)或回忆,而是在当下的语言环境(视听语言为主导),通过富有想象力的银幕投射和氛围创造来调节。这些事件过去发生过,但其影响一直持续到现在,后代通过“后记忆”继承,重建银幕上的历史叙事,构成他们自己和未来代的“新历史记忆”。

新世纪以来,战争题材类型电影依旧火热,但较之前的战争影像质素出现了语境的变异:即放弃更加博大宏阔的国家图景,将异质性的战争历史转化为同质性的家族传奇,通过荧幕的情境展示、互联网的共享机制和巨大的传播能量,让祖代的“记忆”开始自己说故事。这其中既有主流意识形态的建构作用,同时也有民间个体经验的主体建设,其银幕人物的行动合法性依赖于更具有普世意味的人伦情感。通过“情境示意”(Contextualization)出来的影像证词,实现了对战争记忆的跨代延续和传递,最终达到对“银幕上的祖代”的身份认同,形成了共同的“历史遗产”。有关此类“后记忆”的战争电影以中国电影《智取威虎山》(徐克执导,2014年)和日本电影《永远的0》(山崎贵执导,2013年)为样本,抽空了原本的国家意识形态话语,将其转化为安全无害的情感装置与动作场面,成为后代传承战争历史观的表达工具。笔者设计了围绕叙事线,通过中心人物、行动表意、音

乐能指、物喻工具、受制规律、对象结构和意义指向(见表1和表2),呈现影像建构对战争历史的“后记忆”继承。

电影《智取威虎山》取材于曲波的小说《林海雪原》和50年代经典同名样板戏,在2014年重新翻拍版本中,中国香港导演徐克以其擅长的好莱坞式视觉奇观与中国民间文学基底——“传奇叙事”嫁接在一起,通过“后记忆”视角,陈述对战争历史的认知与遗产继承问题。影片中“后记忆”的承载者肩负着重写红色经典、继承红色遗产的重任,主要由韩庚(即时的当红偶像)饰演小栓子的孙子(新设置的战争后代角色)来担当。他从美国硅谷回到中国,成为故事的主体叙述者,借他的视点和口吻,讲述祖代在林海雪原的传奇故事。这样的叙事操作,由于偶像附着,容易吸引年轻受众的关注,在故事与人物之间形成一种天然的认同机制,消弭了观众对战争年代剧的陌生感。影片结尾处出现了一场“后记忆”的回望——不存在的“年夜饭”。让“杨子荣(们)的幽灵”回到现代,与小栓子的后人坐在一张团圆桌上,共同举杯欢庆中国新年,以祖代的银幕“复归”,注入“红色经典”的精神血脉承传,实现英雄主义和集体记忆再现。由于“传奇”可以不受原著小说与史实细节的约束,以“个体记忆”承载历史洪流,用“家史”温情回望来消解“国史”政治灌导的生硬,解构了传统战争历史叙事的严谨与僵化,分担了意识形态过重的承载,让“后记忆”成为“影像进入历史”的方法。同时全面参与市场的消费检验,将遮蔽与显现张力的战争转换为安全无害的枪战动作场面,以“黑帮卧底式”的故事原型,打造了观众喜闻乐见的商业包装,唤归青

年一代对战争历史的情感投射,以全新的“后记忆”视角展现他们对“战争中的祖代”的崇敬怀望,增强了捍卫国家集体利益的英雄认知,形塑了后代对“没有经历过的战争”的历史记忆,完成了一次将红色历史转化为家族传奇的后现代改造与演绎。

2013年日本战争电影《永远的0》,以双线结构切入个人记忆视角,通过祖孙两辈穿插讲述来彼此呼应。影片的主要线索即围绕日本二战期间驾驶“零式战机”的神风特攻队员宫部久藏,以及60年后其外孙佐伯健太郎探访祖代宫部的旧日战友,通过历史寻根,力图还原祖代的战争经历,并用祖代在战场上努力“活下去”的坚韧事迹教化当代的日本青年人。影片中外孙健太郎的设置,即代表如今逃避责任继承、历史知识匮乏的日本年轻人,他们对战争的认知模糊且游离,对“战争后代”的身份充满不确定的焦虑感。而影片中“千呼万唤始出来”的祖代形象,则借助其昔日战友——今日的财阀、黑道老大与退养律师之口欲扬先抑,追忆这位“战争英雄”的伟绩,并试图将其“为国(家)牺牲”的精神传递给已经对国家认同产生虚无感的孙代。一方面强调战争故事的血脉延续与传承,另一方面巧妙又暧昧地拉近与当代青年受众的心理距离。

“个体记忆则是最复杂的。它可能建立在完全不同的历史体验之上,而且同时受到国家记忆与社群记忆的双重影响”。^①面对史鉴者本身的多样态和记忆的交错抗衡,日本战争记忆的继承同样遇到新的问题:代际差异。影片中有一场戏的设置,是健太郎与同龄人因比较日本二战时期“神风特攻队”跟“9·11恐怖自杀袭击”是否是同一性质而产生争执,

表1 中国战争题材电影《智取威虎山》记忆叙事线

记忆叙事线	中心人物	行动表意	音乐能指	物喻工具	受制规律	对象结构	意义指向
祖代的故事	杨子荣、少剑波等英雄人物	革命战争,与座山雕等机智恶斗	时代旋律(军歌)	枪(武器)	对中国共产党和人民的忠诚	参战的一代	指向遵循内心
孙代的故事	被解救的小栓子之孙	春节回国团聚一想了解威虎山往事	情绪旋律	电视节目年夜饭	对生活意义的追寻	新生代年轻人的成长	指向继承遗志

表2 日本战争题材电影《永远的0》记忆叙事线

记忆叙事线	中心人物	行动表意	音乐能指	物喻工具	受制规律	对象结构	意义指向
祖代的故事	神风特攻队员宫部久藏(外祖父)	参战一厌战一期待与妻子团聚	时代旋律(军歌)	零式战机(战争武器)	对天皇和军队的效忠	参战的一代	指向遵循内心
孙代的故事	考试失败的落魄青年(外孙)	了解外公的真实身份一找寻身世之谜	情绪旋律	零式战机的玩具模型	周围同龄人对神风特攻的不理解	新生代年轻人的成长	指向继承遗志

表现出当下部分日本人对“神风特攻队”价值否定的现实,对这类所谓的“爱国主义”情怀不屑一顾,认为“被某种信念洗脑而舍弃生命,跟恐怖主义就没有区别”。但是片中作为找寻“真正的祖父”的健太郎,因为接受了祖代的记忆认知,不自觉将自己映射到日本二战时期的集体认同,自动抹去了个体意识,呈现出在非战争情景下的“情境盲从”,并借他的口表达出当代日本年轻人对珍视生命、二战“神风”牺牲精神的肯定与感动。正是这种影像“巧妙的暧昧”,让《永远的0》采取了选择性遗忘策略来“借影还魂”,绕开战争表述的敏感地带,塑造了现代日本人的祖代是为国献身的“受害者”形象,使得各年龄层观众都更容易接受。

由于受众所感知是银幕形塑的 Post Memory 而不是 Memory,“后记忆”在继承转喻中也会出现新的变体。例如战争的“加害”主体变得日益模糊,因为“加害”是过去时态,而“受害”是延续时态,而且在经过历史进程与文艺书写多轮冲刷后,“受害”的面积被扩大了,并作为一种集体身份认同,成为审判他人的筹码。因为在战争双方必然的“受害”结果面前,“受害”会因留下“历史灼痕”(伤口、残疾、精神病状等)而变得更加鲜明,于是所有人都成为了战争的“受害者”,而不问战争发起的因由,原本的“加害者”和“受害者”并排站在一起,共同“呼吁”和平的降临。这种共同创伤的传承通过“后记忆”的图景载录,造就了更加割裂的历史观,引发不同国家民族文化特质的断层,严重至引发战争记忆的改头换面。“由于这种情感共同体主导呈现出对历史‘非忏悔化’的认知模式,‘战争责任由谁来承担’等问题至今含混不清”,^⑩遮蔽/抵消了出战方“加害者”的罪恶,使得对战争追忆和悼念的焦点集中于日本本国民众,从而将亚洲其他国家的受害者排除在忏悔和祭奠的对象之外。

银幕上供应的本/他国“祖代的形象”,是将战争主流意识形态与影像叙事主题缝合,以趋理而动听的言语告诉受众“该如何记忆历史”。正如学者王炎谈道,“在被大众传媒全面渗透的世界中,时间、历史和记忆都有了质的变化,人们不再以生活在同一地域拥有共同的祖先为缅怀过去的前提,影视观众可以与从未谋面的族群体认共同的传统遗产,也可以在没有地缘和生理关联的背景下,获得相同的历史

记忆”。^⑪在全球文化互联网络冲击下,未来的历史认知正演变为一种趋向:“全球化”的后代通过银幕思考自我与家族、国族史的关联时,逐渐接受与共情,对“银幕上的祖代”产生情感认同与价值趋向,从而继承了“共同的祖代”,“影像人”即成为一种“理想人格”。因此,我们需要警惕通过“后记忆”影像将“真实的历史记忆”变成“虚构的蒙太奇记忆”,将“真实的祖代”变成影像意识形态所询唤的“理想的祖代”。这种美化扭曲的记忆,使得后代对真实的祖代身份产生了“滤镜认知”,在不断抵抗后发生扭曲与分裂,从而陷入身份的认同危机。

三、被重构的记忆——“后记忆”引发迭代创伤

尼古拉斯·亚伯拉罕(Nicolas Abraham)和玛丽亚·托洛克(Mmria Torok)以精神分析法曾提出跨代创伤的“墓穴”隐喻,他们认为将家庭秘密传给一个不知情的后代,内在的心理秘密即成为一种反复发生的“跨代幻影”,一个自我心理空落的墓穴。“下一代的灵魂成为了一座地下室,一个容留看起来不可想象也不可表述的过去的剩余物的容器”。^⑫这些精妙的譬喻都曾描述战争造成的毁灭性创伤,由于深埋人心而难以痊愈。到了20世纪90年代,创伤理论作为幸存者证言合法化的一种手段,在二战大屠杀研究中获得广泛应用。通过幸存者/史鉴者的采访、证言、影像记录下来,让后代继承接受的不单是由所叙述的战争暴行带来的创恐记忆和破坏性影响,还有围绕“家庭人员的缺席”“紧张、失常、破碎的情感沟通”“长辈的军事独裁价值观”而引发的“迭代创伤”效应。

作为一种不可测量的记忆,“后记忆”即是作为对创伤事件的记忆继续存在,以纪念那些已经不在那里经历它的人的生活,这是一种建构论观点。战争结束后,即从“非人”回到“人”的状态,幸存者及其同时代人的子女继承了灾难性的历史,但其孙代不是历史事件的第一目击人,无法直接进行回忆,只有通过萦绕在心头的“后记忆”——它可以被封存在多重介导的图像、物体、故事、行为中,比如公开的照片或私域的家庭相册、开放展现给公众的博物馆、有插图的书或报刊文章、影视纪录片,利用个人的“完形想象”加工,实现了对祖代经历创伤的再叙述。“后记忆”之“后”(post-)描述的是一种位置关系,也是创伤的余波/结果,是一种暂时性延迟的状态,成为代

际之间创伤经历的传送装置,引发“创伤后遗症在两代之间的传递与共鸣”。^⑤这种“创伤后遗症”对于战后构建的家庭关系具有不稳定性 and 破坏性。专制强加的“记忆”会产生交流的“受阻”,非但无法增加代际间的亲密感,反而会引发深层冲突与破坏关系,甚至断绝,进而产生“迭代创伤”的“二度伤害”。

美国先锋派漫画作家阿特·斯皮格曼(Art Spiegelman)创作的木版战争漫画《鼠族》^⑥被称之为“犹太人的镇魂歌”,曾于1992年获得普利策奖。这部精妙的世界寓言分为上下两册,画风粗粝冷峻,语言凝练精到,以动物的拟人化来借喻人类的荒谬残忍,表现出沉郁的二战屠犹历史。其中大屠杀的受害方犹太人被喻画成身着条纹囚服、被标号记录的鼠,施害方德国人(纳粹)则是个头被放大几倍、凶残无道的猫,而波兰人与其他“助纣为虐”之辈被描述成“猪”的模样。漫画的上册《我父亲的泣泪史》主要描述“我”的父亲波兰犹太人弗拉德克以他坚韧的求生能力,从奥斯维辛这座人间炼狱中幸存了下来,但离开集中营后的他并没有脱离极权统治下的生活习惯,在漫画中被描述成一个“有着超出正常人理解范围的囤积症与节省行为”“极度自私”“对种族主义产生默然、歧视的态度”的“战争非人”。其下册《我自己的受难史》中则主要描述他的儿子斯皮格曼——“我”的童年,处在父亲“旧事的阴影”里,充满了父辈严苛的命令式做派与不近情理的人格歧视,父亲的集中营记忆透过他的日常言行模式延续到“我”的记忆中,甚至留下了比“我”自身真实生活更为深刻的烙印,父子之间的隔膜犹如坚冰。直到有一天,晚年的父亲将紧锁多年的记忆大门敞开,大屠杀幸存者的负罪感延续带入,“我”与父亲达成了情感的接纳与融合。对于继承父亲记忆的“我”而言,这成为心灵纾解的方式。“奥斯维辛”虽然在物理属性上不复存在,但在每一个经历过这座集中营的幸存者心中,却愈发坚固,不仅是个体经历的创口,更是整个犹太民族与全人类的伤口。斯皮格曼通过这部作品不仅对影响了整个犹太民族的人类悲剧从个体角度进行再现,更实现了与压负于身的“后记忆”之间的握手言和。整部漫画以一种吝于修辞的冷静语气,回首过去的创痍感令人不寒而栗,塑造出最震撼人心的力量。

在当代战争记忆研究中,受众普遍对战争片中

简单的“正义战胜邪恶”模式厌倦,因而更加关注由战争引发的对人性与社会伦理的反思。主流记忆不单是国家话语的集体记忆,个体记忆也愈发成为时代强音,以“后记忆”形态实现对于创伤的再继承,走进影像的表达视域,形成一种易被植入的“软性意识形态”,来修复国民的战争创伤。因此通过战争电影形塑的悲情(灾难与创伤)表征,成为国家意识形态对全民族的英雄召唤,建构出影像中“家一国”记忆的外部映射。但仍需要警惕部分战争电影中将“牺牲者等同于受害者”的意识前置化,例如在电影中呈现诸多泛人性的调子来模糊界线,把战场上泯灭人性的魔鬼改写为美丽绽放、壮烈凋零的“战争魂”,以此淡化国家和个人对战争责任意识的自觉。

二战结束后,在新的国际背景支配话语中,日本国内的和平思想高扬,各类反战运动兴起,陆续通过“和平纪念都市建设法”“和平纪念式典”等系列举措,将广岛、长崎过去既有的战争形象进行了彻底重写,生产了新的和平标识。特别是重生后的广岛,成为纪念二战的悲怆之所,是世界的和平圣域,更是地球上唯一有着特殊“核创伤”历史记忆的地方。近年来出现了多部围绕“原爆”下一代的“疗伤电影”,其通过“后记忆”视角,描述“原爆”幸存者后代的自卑、恐惧和相互治愈,以经历“原爆”的历史记忆代际来传递迭代创伤,承继灾难意识,通过影像再现、生产和塑造“原爆后记忆”,将之形塑为当代日本战争集体创伤记忆的现实来源。2013年由日本导演日向寺太郎执导的《长崎的天空下》,改编自青来有一的原作《爆心》。长崎,系曾经被投下第二颗原子弹的“历史之所”,经过半个多世纪的重建,现代物质生活富足安康,但银幕上却主体呈现他们未曾愈合的内心创痛,并融入文化基因传递给后人。本片即站在纯粹的受害者角度,借助当代普通人日常生活的溃败,力图呈现对战争的反思和批判。但这是一部既要展现历史和当代风光,又要把长崎人的生活状态硬往“背负深重的创伤记忆”路上去引导的“命题作文”。将本土的战争创伤后遗症撕裂给跨国观众看,在情感的传递上更加普世,但编导为每个人物设置的痛苦经历都和“原爆记忆”密切联系起来的影像逻辑,令观众错愕无语,成片效果更是牵强附会、矫揉造作,未能达成故事整合的逻辑自治。

“要使过去为现在服务,需要不断地使用文化的创造,将神圣的传说、历史的变形和想象的现实综合起来,把它们转变为集体信仰。但没有什么传统会一夜之间被创造出来,被创造的传统必须在一定程度上符合文化的习俗和已有的社会实践……任何一种传统只有当它被整合进民众关于过去的信仰的时候,它才有广泛的吸引力和权威”。^①银幕上通过塑造“原爆记忆”,产生了对后代影响的情感“内爆力”——将支离破碎的家庭生活对应“原爆”的瞬间消逝性,“原爆”造成了延续不断、记忆难消的影响。这一类影片多是以日常化克制来表达战争的创伤,将重大历史事件和小人物生老病死的日常生活进行某种焊接,每个人都是“原爆”直接或间接的受害者。但银幕上幸存者呈现一味的苦情与负罪感,发出的“为什么当年死的不是我”“假如原子弹投在我的家乡”等无解设问充满了怨妇气质,生活在“战后癥症”之中无法自拔,并夹带着狭隘的民粹主义和复仇主义,缺乏更加开拓和深刻的思考。只有后代真正走出延续数代的受害情结和民族主义局限,从反复延续的“嗟怨”才能转向真正的反核、反战,抵达世界和平的愿景共同体。“在理智与疯狂之间,只有一道细细的红线”。当受害者和加害者都能正视战争,而不是逃避与改写记忆,这才是未来世界发展格局的最为亟需。

四、未来政治认同——“后记忆”指涉战争史观

电影的发展和当代政治经济社会发展相辅相成,探讨电影媒介与政治宣传的关系时绕不开德国著名女导演莱妮·瑞芬斯塔尔(Leni Riefenstahl),她于1934年拍摄纪录片《意志的胜利》、1936年拍摄纪录片《奥林匹亚》曾作为纳粹宣传机器运作下的典型作品。特别是《意志的胜利》被当做德国对内宣传的工具,而后又被反希特勒的国家电影工作者剪辑到反德的宣传片中。苏珊·桑塔格(Susan Sontag, 1933—2004)曾称这部电影为“宣传性影片”,是一部从“情境的控制、服从行为和狂热效应的迷恋中”建构了一种“主宰/奴役”二元维度美学的经典之作,^②甚至一度实现了历史真实对影视的服膺,构成了特定历史阶段的“政治认同”。在影像生产线上,高速复制和产出意识形态化的历史记忆,让不同民族和文化背景战争后代被抽离了历史语境,在消费语境中认同廉价又普遍的人性,达到了移情(Empathy)效果。

影像中蕴涵的爱国主义、牺牲精神于无形中询唤了后代的爱国热情,建构了主流意识形态。“他们伴随着出生前的事件长大,既无法理解也不能完全想象出上一代的创伤经历,但自己后来的生活却被这些事件填满了”。^③由影像记忆生产主宰的新历史叙事学,不仅建构了大众的意识形态,更呈现出当代的现实政治认同。

例如“屠犹”事件本是欧洲的本土史,但其影像记忆生产却由美国好莱坞电影梦幻工厂的视觉生产所宰制,呈现了一种次生性电影类型——具有排他性和唯一性的“犹太大屠杀影片”(Holocaust Film),拍摄电影《浩劫》的导演克劳德·朗兹曼(Claude Lanzmann),曾以9小时的超正常观片限制,记录德国纳粹集中营的犹太幸存者对纳粹种族灭绝大屠杀的控诉。其主旨即通过影像和对话将“屠犹”建构成一个普遍、非事件性或先事件性的“超历史”。而掌管好莱坞核心话语层的犹太后裔们通过共谋,不断地拼贴、复制着“反犹”的历史黑记忆。例如著名美国导演、犹太人后裔史蒂文·斯皮尔伯格(Steven Allan Spielberg)拍摄《辛德勒的名单》(Schindler's list, 1993)、导演丹尼尔·安克尔(Daniel Anker)拍摄纪录片《影像目击:好莱坞与犹太人大屠杀》(Imaginary Witness: Hollywood and the Holocaust, 2004),均是通过生产20世纪“战争中的最大浩劫”作为犹太受害者的符号象征意义,以影像传播的高速繁衍和文化消费来形塑世界电影观众的二战主体意识,强化民族认同。“记忆的闸门打开了,人们情感深处的伤疤被撕裂了,共同的过去和灾难、相同的记忆和情感把这个民族紧紧地凝聚在一起”。^④

再如被好莱坞制片形塑的“越战电影”中,影片真正的主体——越南人、柬埔寨人都是“集体失声”的,他们只是作为描述的背景或“所谓的敌人”被影像历史利用,成为新世代对“越南战争”历史认知的主体来源。正如美籍越裔的作家阮清越(Viet Thanh Nguyen)在其非虚构作品《不朽:越南和战争的记忆》曾说过:战争会发生两次,一次在战场,另一次在记忆中。^⑤美国利用自身强大的文化产业价值输出,在历史记忆中“赢得了”这场战争的话语权,“越战”成为美国人形塑自己国家战争记忆的电影神话。

无论在政治、经济还是文化层面,国家都需要把被择选出的“同一性历史”认同融入集体记忆形塑的

过程中,以此在集体记忆框架中构筑自己的位置。战争早已结束,但“战争的叙述”是为增强民族凝聚力、阐释政权合法性与国家认同感所需的历史记忆和传奇神话。在二战时期的日本,随军新闻记者、文学家、小说家组成了军国主义的“笔部队”,他们将侵略战争描摹为“圣战”,赋予战争发动的合法性与正义性。还有一批丹青绘师们以“彩管报国”形式,为鼓舞日本皇军的战意高扬,特意制作《海山十题》等巨幅日本画,并用其买卖收益额购置了四架战斗机,捐献给日本陆军和海军。同为表达历史意识形态的艺术工具,电影作为集体记忆载体与仪式实践本身,成为一种天生与权力互生共存的话语实践。而作为公共记忆管理者的国家,如何对历史形成相对完善的认识,在战争废墟上再造并控制记忆的景观,则需要将“后记忆”历史与影像叙事相结合,通过影像上的世代相传进行意识形态“除锈”,并重新上色,以确证文化的连续性,重构他们的国族身份与认同。

战争结束后,为避免后代遭遇可能的罪责感或耻辱信息,丧失了纯真性或被认为是共犯,部分祖代出于“保护后代”的因由,对战争避而不谈。同样,对于祖代记忆的继承,德国心理学家、记忆学研究者哈拉尔德·韦尔策、^②莫勒斯·萨宾、卡罗琳·区格纳尔曾探究战后后代如何来面对家族祖代在战争中的负面历史,合著《“爷爷不是纳粹”:家族记忆中的国家社会主义和大屠杀》。^③当面临历史空白的模糊地带,遇到战后身份指认困境时,由于代际情感认同,后代会自然产生“保护祖先”的动因,或主动校准不利于祖代形象的战争记忆,或主观编造祖代在战争中遭遇迫害的悲情传奇,将其“英雄化”来努力构建祖代的正面形象;甚至为提防家族涉及战争罪责或战败耻辱的“黑历史”被暴露,而选择隐瞒或将罪责归咎于他人。在这种保护性动态关系下,德国电影《希特勒的子孙们》(Hitler's Children, 2011)、德国电影《我的纳粹遗产》(My Nazi Legacy, 2015)、日本小说/电影《永远的0》(永遠の0, 2009)、《男人们的大和号》(男たちの大和, 2005)、《归国》(歸國, 2010)等文艺作品来“修复历史”:那些曾参与战争的祖代在后代眼中,在某种程度上只是战争大环境下生如草芥的“受害者”,他们是被迫参与战争、卷入“坏时局”的脆弱无助的人,充满“除了那么做,别无选择”的无辜感,进而有

意淡化了其祖代在战争中的结构性权力地位,引流乃至减低其参与战争行为的罪恶感,只强调他们在战后通过自身努力过上了正直的生活,获得心灵救赎。

综上所述,“后记忆”影像通过塑造祖代的“好父亲”“好祖父”等人性化、乐观正面的通世形象来抚平战争中实际的屠戮、抛弃、背叛、恐惧、内疚和羞耻的创口,为可怕的战争起因提供了连贯性、完整性和解脱感。后代通过银幕的共情力,心理认同了祖代曾经面临的“艰难”,强调祖代在战争中遭受的苦难和呈现出的勇气 and 美德,将“后记忆”作为“家族遗产”整合进历史叙事并继承下来,成为一种对祖代的道德承诺和对家庭团结的肯定,进而成为了整个战后一代的道德认同支柱。由于史鉴者的一一离世,记忆本身不断风化,后代更难以去质疑继承历史细节的准确性,于是绕过因果链和战败叙事构成的普遍无效感,以辩称“假如没有战争”,强调“和平主义”的未来说辞融入当代的历史文艺表述中,构成了战后一代狭窄、非政治的视野。

“后记忆”在被重塑的过程,也是历史观博弈的形成。记忆与历史之间的暧昧关联,实际也显影了意识形态运作以及文化霸权位移的痕迹。过去战争历史记忆的源素材,大都是被展示在固定地域、固定情境的演绎模块(如各种博物馆、纪念馆、战争纪念馆墓地等),而“后记忆”的媒介形态,是可以跨时空、跨国界用影像的语言装置,以影像强大的宣教功能把历史知识转译为银幕上的国家记忆,穿越时空与当代人的生存经验对接,达到意识形态驯化、歪曲、塑成的过程。虽然大多数受众未曾亲历过战争历史,但通过影像的反复诉说,从艺术话语层面进入个人的生存体验,感觉那段历史好像在受众的真实生命中发生过,仇恨、恐惧、悲愤、伤害,这些情绪体验在“后记忆”的承载者身体上蔓延。影像较之传统的教育系统,通过移情、同化、忘我,消解国家的负面历史,“消除”可能让国家负罪或者卑贱的阴影,更为深刻地形塑了受众的观物与鉴史角度,更有效地构建了受众的经验和常识。同时随着网络带来的均民化思想与共享影像互联的平等交流,当代的战争表述逐渐回归“平民视角”,个体才是具有自我意识的主体,将往昔岁月和未来时空统一进入当下的自我认知,离开了这个具有主动性、自觉性和统摄能力的自

我机制就谈不上记忆。无数的个体既参与集体自我的塑造,同时又将集体自我内化到自我意识之中,最终构成了整个国族的集体记忆,指涉面向当代的战争史观。

结语

伴随全球化和网络空间的崛起,多元主体对战争影像记忆的建构正在展开,在“后记忆”文化语境中,如何借助集体记忆增强受众的国家认同感,如何对主旋律题材影视化,提防历史修正主义、泛娱乐化的侵袭值得深思。法国年鉴学派史学家马克·费罗(Marc Ferro)曾说过:“电影与历史是相互介入的。”^②后人继承的历史往往是拥有“史笔”(话语权)的史家借助各种语言形态,以文字、图像、影像等形式建构并留存的记忆。当历史的真相随着时间流逝逐渐被淡忘,留在胶片上的影像却深深铭刻入受众的记忆中。逐渐摆脱了战后阴影的新一代个体通过银幕重新认识战争,并将从影像中继承的“后记忆”演绎下去,启用“想象中的他者”充当叙事、视觉、意义的三重主体,对战争及其历史的想象也由此定型,“后记忆”的执行者会凭借“后记忆”进行无数次地再塑记忆,形成一种“入戏的真实”,而这种真实演化为技术时代的“政治正确”。“对于二战问题,当后人问起这段历史时,如果所呈现给他们的只是文字与影像粉饰和篡改后的‘真相’,那才是一个国家和民族最大的可悲”。^⑤

注释:

①一般图像要在视觉里留下影像,至少需要 1/10 秒的时间。而电影呈现,是 1/24 秒的单帧影像,如果连续出现,会对大脑进行一定频率的连续刺激,留下记忆痕迹,称之为“帧的记忆”。

②Marianne Hirsch: Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.

③Marianne Hirsch and Leo Spitzer, Ghosts of Home: The Afterlife of Czernowitz in Jewish Memory, Berkeley: University of California Press, 2010.

④Marianne Hirsch and Nancy K. Miller, Rites of Return: Diaspora Poetics and the Politics of Memory, New York: Columbia University Press, 2011.

⑤Marianne Hirsch: The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust, New York: Columbia

University Press, 2012.

⑥Marianne Hirsch, The Generation of Postmemory, Poetics Today, Vol. 1, 2008, pp. 103-128.

⑦Suleiman and Susan Rubin, Reflections on Memory at the Millennium: 1999 President Address, Comparative Literature, No. 3, 1999, pp. v-xiii.

⑧Marie Jahoda, Stateless Memory, Keynote, Summer School on "Exile and Memory", University of Vienna, September 2017.

⑨Gerd Bayer, After Postmemory: Holocaust Cinema and the Third Generation, Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies, West Lafayette: Purdue University Press, Vol. 28, No. 4, 2010, p. 116.

⑩Michel Foucault, Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews, Donald F. Bouchard and Sherry Simon Trans., Ithaca: Cornell University Press, 1980, p. 160.

⑪孟钟捷:《德国如何建构二战记忆》,《社会科学报》2015 年 1 月 29 日。

⑫陶斌:《历史记忆视域下日本二战“受害共同体”的影像建构及其危害》,《世界历史》2019 年第 6 期。

⑬王炎:《毁灭与救赎的神话》,《读书》2006 年第 4 期。

⑭Nicolas Abraham, Maria Torok. The Shell and the Kernel. Chicago: University of Chicago, 1994, p. 130.

⑮Marianne Hirsch, The Generation of Postmemory, Poetics Today, Vol. 29, No. 1, Spring, 2008, p. 106.

⑯阿特·斯皮格曼:《鼠族》,王之光等译,西安:陕西师范大学出版社,2009 年。

⑰景军:《神堂记忆:一个中国乡村的历史、权力与道德》,吴飞译,福州:福建教育出版社,2013 年,第 53 页。

⑱苏珊·桑塔格:《迷人的法西斯》,见罗岗等编:《视觉文化读本》,桂林:广西师范大学出版社,2003 年,第 107、117 页。

⑲Marianne Hirsch, Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory, Cambridge: Harvard University Press, 1997, p. 22.

⑳王炎:《毁灭与救赎的神话》。

㉑Viet Thanh Nguyen, Nothing Ever Dies: Vietnam and the Memory of War, Cambridge: Harvard University Press, 2016.

㉒Harald Welzer, Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung, Hamburger: Hamburger Edition, 2001.

㉓Harald Welzer, Sabine Moller and Karoline Tschuggnall, 'Opa war kein Nazi', Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis, Erlangen: Fischer Taschenbuch Verlag, 2010.

㉔马克·费罗:《电影和历史》,彭姝祎译,北京:北京大学出版社,2008 年,第 7 页。

㉕陶斌:《战败者的历史书写——日本“二战”电影媒介记忆主体批判性研究》,《南京社会科学》2020 年第 8 期。