

新世纪中国艺术电影书写： 记忆空间、空间副本与身份追认

周星 吴晓钟

【摘要】中国电影的深入化研究,不能仅限于对当下电影的现实描绘,对“记忆空间”也不啻是一种转换角度的探索,可以透视时代变迁中艺术电影的一些症候。时代转型下的人们愈发感受到空间的焦虑、错位、碎片化。空间记忆的迁移、迷失与放逐,引发文化记忆焦虑与身份认同焦虑。新世纪艺术电影中的“记忆空间”以“文化记忆”为内容,其生成机制依凭“记忆的社会框架”,将个体记忆提升至集体层面;以“空间副本”为形式,呈现为“地方记忆”的经验空间及场所记忆的“记忆之场”;以“身份追认”为旨归,在共享的文化记忆中重获“身份认同”。“记忆空间”的记忆构建,成为艺术电影书写记忆的重要方式。

【关键词】记忆空间;艺术电影;文化记忆;空间副本;身份追认

【作者简介】周星,北京师范大学艺术与传媒学院二级教授、博士生导师,中国电影评论学会副会长;吴晓钟,福建师范大学传播学院博士研究生。

【原文出处】《现代传播(中国传媒大学学报)》(京),2022.5.95~103

【基金项目】本文系国家社科基金艺术学重大项目“中国电影学派理论体系构建研究”(项目编号:18ZD14)的研究成果。

何以探究新世纪电影?研究者有不同角度,但更为新鲜的切入却需要理论的多样性。而空间命题到底如何介入研究并且打开更为开阔的视野?这的确需要有贴切对象和超越对象的勇气。近年在对于中国电影学派的经验总结之中^①,力求以整个中国电影发展的优秀典型作品为案例,提炼出中国电影学派的理论依据。我们不能不时常比较世界电影并以世界电影理论来进行深入探讨。中国电影常态研究,更多重视其与时代变化中意识形态和社会人心之间的关联。于是难免以电影的商业化和市场化,以及大众娱乐需要作为成熟与否的标志。但艺术电影在此时应该承担更重要的责任。在当前时代背景下,无论是在新主流电影的创作,还是在商业类型电影的创作中,抑或是在艺术电影的创作中,电影与记

忆的关系皆愈显密切。电影不断摹写人们的记忆的同时,也不断锻造着人们的记忆,电影深刻地改变了记忆方式与记忆内容。新世纪中国艺术电影便往往以记忆作为核心的要素,普遍以“记忆空间”书写空间变迁中的个人记忆、历史细节与文化记忆来描摹创作,以一种个体记忆实践着集体历史的重写,凭吊集体记忆并追认其身份认同。这便引发了本研究试图进一步探究的问题思考:新世纪中国艺术电影书写中的记忆生成机制为何?其“记忆空间”构建的空间叙事逻辑为何?其记忆书写的精神文化内核又是如何?于是,本文论及的“记忆空间”自然是试图作为切入口,即视空间为记忆的要素、附着物、庇护所、历史文本与隐喻载体,空间渗透了记忆的意识与无意识的心理过程。对“记忆空间”的选择、裁剪和建

构,潜藏着创作者的记忆、情感和评论。中国电影在21世纪开启了市场化路途,但新世纪艺术电影中的“记忆空间”影像却具有格外值得注意的要素,从中可以结合电影研究与文化研究的方法,以综合运用“文化记忆”“第三记忆”“记忆之场”“空间叙事”等文化理论、记忆理论、空间理论、电影理论,进行现象的归纳及文本的分析考察。经过20年的新世纪变迁,中国电影具有了更为宽阔的表现天地,值得拓展思路来思考新世纪艺术电影中的文化记忆、空间副本与身份追认,这有新的认识价值。首先,探讨“记忆空间”如何唤醒观众的文化记忆,如何将个人记忆提升至文化记忆,并与当前社会文化产生情感联结与对话关系,有利于建构新的文化体系。其次,空间副本是“记忆空间”的依样重塑,一种相对于正本的复制、备份,其可复制性使记忆得以大批量复制、激活、延续与强化,有利于形成记忆的文化认同。再者,身份追认则强调历史身份的重新确认,依凭文化记忆与空间副本的生成,获得过往身份的自洽追认,重新认识自我与社会的关系。这些关键性的思考将有利于我们总结“记忆空间”的记忆生成机制、空间叙事逻辑和精神文化内核。

一、文化记忆:内容、个体记忆与记忆的社会框架

(一)记忆理论:从集体记忆至文化记忆

探讨中国电影的记忆,尤其是艺术电影中的记忆问题是基于“记忆”愈发成为文化研究的热门概念,围绕“记忆”的理论话语不断地扩张,从心理学、生理学转向人文学、文化学等。1925年,法国历史学家、社会学家、记忆研究奠基人之一的莫里斯·哈布瓦(Maurice Halbwachs)首倡“集体记忆”(Collective Memory)理论——“集体记忆是一个特定社会群体之成员共享往事的过程和结果”^②。特指某种为社会群体所共享、延续与构建的记忆,服务于社会当前的情

境与需要,存在于社会的各个群体之中。作为一种新的记忆研究范式,该理论以“记忆的社会框架”(Social Frameworks of Memory)概念将个体记忆提升至集体层面,认为社会框架提供共同的价值认同,价值的生成依照这一框架,可以令个体记忆通向集体,从而开辟出新的理论视野,令“记忆”成为共享的文化力量。

“文化记忆”同样作为一种开放的理论,日益发展为一门显学,其跨学科价值更是不断得到挖掘。20世纪90年代,扬·阿斯曼(Jan Assmann)的“文化记忆”(Cultural Memory)理论承袭了哈布瓦赫的记忆理论,特别是针对其“记忆的社会框架”理论有着延伸性的发展,强调并阐发了记忆的文化之维。他指出“文化记忆”是针对一个社会/时代至关重要的信息,构成社会/时代的集体记忆,而与之相关的人凭借不同的文化形式重温这些记忆,以确认和强化自身的身份认同。对于中国电影而言,文化记忆似乎并不缺乏,但以往的研究却缺乏对其深入探讨。新世纪艺术电影中的“记忆空间”叙事,普遍从个体记忆的视角出发,结合记忆的社会框架,以文化记忆为回忆内容——聚焦如计划生育、下岗潮、国企改革、改革开放记忆、流行记忆、社会运动记忆、苦难记忆等重大事件中的集体记忆——生成银幕上的文化记忆,保存与传递那些对集体的构成与延续至关重要的记忆内容,为文化记忆的存续注入新的生命力。比如我们从获得柏林电影节两项银熊奖的王小帅导演的《地久天长》(2019)来看,其文化记忆所赋予的这种似乎陈旧的题材,却给予了动人心魄的表现冲击力。而电影在随后的计划经济生育制度取消之后,更提前为将来的历史记忆和历史表达留下了一个浓彩重墨的文化存留。

“记忆空间”中的回忆形象总是依托于具体的空

间与时间。扬·阿斯曼认为每种文化均会形成一种“凝聚性结构”(Konnektive Struktur)——“它起到的是一种连接和联系的作用,这种作用表现在两个层面上:社会层面和时间层面。”^③在社会层面构造起一个“象征意义体系”——一种共同经验、期待和行为的联系空间;在时间层面则将昨天跟今天连接起来。基于此,“记忆空间”也是文化记忆的一种“凝聚性结构”,既构成社会的联系空间,亦实现时间上的连续性,让个体归属于“我们”。电影理论大师安德烈·巴赞(Andre Bazin)将电影的发明视为人类的“木乃伊情结”(Mummy Complex),以实现人类记忆的时间存续。扬·阿斯曼则指出,对于哈布瓦赫意义上的“集体记忆”而言,“四十年意味着一个时代的门槛,换句话说,活生生的记忆面临消失的危险,原有的文化记忆形式受到了挑战”^④。阿莱达·阿斯曼(Aleida Assmanns)进一步指出:“记忆是在三个构成要素的互动中得到形构的,它们分别是‘载体’(Carrier)、“环境”(Environment)与‘支撑物’(Support)。”^⑤对于文化记忆而言,载体依赖于能够代代相传的文化客体、符号、媒介等;环境是凭借这些记忆符号创造自己身份的群体;支撑物是主动使用这些符号和参与这些符号的个体。于是我们说,“记忆空间”是文化记忆的一种符号载体,且足以保障记忆的存续;持有身份认同的观众群体是其环境,有一定的时代门槛;而创作者则是其支撑物,凭借三者之间的互动来形构与保留文化记忆。

(二)个体记忆之名下的文化记忆书写

阿莱达·阿斯曼坚称:“因为历史的超重,文化记忆失去了它的两个核心功能,即强度和身份认同,或者叫推动力和塑造性的自我画像(Formatives Selbstbild)。”^⑥个体记忆的文化重要性愈发提升,它不但是构建自我画像的起始,也是集体记忆的前提。生动的个体记忆将生命历程的框架同身份认同紧

密联系起来,为理解历史提供新的资源。于是,个体记忆之名下的文化记忆书写,也成为艺术电影书写记忆的一种有效策略。艺术电影追求的往往是被社会记忆所遗忘的那个部分,或曰部分记忆的“残片”。常以重构的方式突破商业类型电影对历史再现的垄断,试图把心理习惯与意识灌输、精英文化与大众文化联系起来,从而引导观众从新的角度反思记忆,让个体记忆与集体历史相互补充、协商与融合。

中国电影的新世纪艺术电影,往往将个体命运或家庭命运的叙事贯穿至时代大潮的历史轨迹中,以此凭吊集体记忆并追认其群体身份认同。私人化的回忆视点将故事的叙述心理化,而非一味局限在历史事件上,更容易引发情感的共鸣与回忆的代入,普遍显示出历史表达的克制与记忆书写的真切。这些影片基于自身经验的微观世界,把历史内化为个人的情感记忆,并在深度的人性探讨中迸发情感的力度,从而令个体记忆与文化记忆产生关联。典型的例子莫过于王小帅导演的三部影片,它们共同回忆改革开放初期的县城记忆,以其独特的个体记忆实践着集体历史的重写。《青红》(2005)以自传式的视角追忆20世纪的80年代初期,复原时代文化的典型场景。影片中的父亲一心想离开贵州,女儿青红却与本地人恋爱,由此产生的父女矛盾、空间矛盾注定了悲剧性的结局。一如玛丽安·赫希(Marianne Hirsch)的观点:“后记忆”(Postmemory)是一种集体创伤经历者的后代记忆,“创伤后遗症在两代之间传递和共鸣”^⑦。青红的命运成为“后记忆”代际传递下的悲剧。《我11》(2012)则以一个“白衬衫”事件来结构故事,以符号化的空间意象构建少年王憨的青春物语与厂区记忆。少年个体化的视点成为历史的旁观者,他带着成长的代价向伤痛的记忆转身告别,隐喻

了特定年代下的集体青春。《地久天长》更捕捉了前后三十年的今昔历程,通过两个家庭之间难以排遣的心灵创伤,折射几十年的集体心灵史。影片既还原了历史氛围下的鲜活记忆和个人遭际,也书写了计划生育、国企改革等转型期的文化记忆,从作者化的个体记忆转向更为广泛的公民传记。此外,顾长卫导演的两部影片同样讲述改革开放前后的社会转变,《孔雀》(2003)、《立春》(2008)均以同一时期的县城为时空背景,对准个体的日常记忆,还原当年的人文风貌、物质条件、自然景观等记忆空间,生成熟悉的历史意象、历史场面,并以悲悯的叙事基调完成从个人记忆到集体记忆、文化记忆的升华,捕获观众的情感认同。

(三)记忆生成机制:记忆的社会框架

正如哈布瓦赫所述,记忆是与集体、社会及环境紧密相关的现象,“人们通常正是在社会之中才获得了他们的记忆的”^⑧。“记忆的社会框架”决定了记忆的回忆方式——依赖社会的互动与确认,并与社会的主导思想、文化规范密切相关。阿莱达·阿斯曼在哈布瓦赫的理论基础上提出,个体记忆总是包容在范围更广的家庭记忆、社群记忆、社会记忆、政治记忆乃至文化记忆当中,从内容到语境都总是集体的。例如,《海上传奇》(2010)以多位个体的口述记忆来侧写近代史,贾樟柯导演就此阐释道:“群体记忆、国家叙事、时代传奇与小民悲欢交织,贯穿公共和私人的生存领域。”^⑨的确,文化记忆是个体记忆的升华与归总,回忆的过程总是受到选择性策略的控制。换言之,个体记忆的价值是在“记忆的社会框架”中得到解释,而框架的改变也将导致某些记忆的遗忘。例如,《归来》(2014)、《芳华》(2017)均采用对历史背景的淡化处理,以个体记忆中的爱情叙事来沉淀宏大历史下的个体之维。影片共同指向了一段被主

人公所遗忘的历史,勾连起复杂的社会文化语境,主人公也都经历同一时期的创伤经验,而记忆的损失也构成一种隐喻。

文化记忆的内容是理念的复合体,是一个时代/社会所不可或缺的知识价值体系,它需要适当的综合文化环境,也总是以“不在场的在场”存在于人们内心中,构成一种“有价值的记忆”。恰如地理学家爱德华·苏贾(Edward W. Soja)所称:“空间的组织不是一种‘容器’,就是一种外部的反映,即社会动力和社会意识的一面镜子。”^⑩例如,《我们俩》(2005)中作为北京城市文化意象之一的四合院,充当着地域文化、身份认同与文化记忆的符号,承载着人们对温暖社会联系、稳定人际关系的怀旧与向往。《长恨歌》(2005)则审视20世纪40年代至80年代的上海浮沉,回忆上海小姐与弄堂等空间之间的紧密联系,以城市速写的方式描摹老上海的生活记忆,以有意而为之的镜像建构出摩登上海的文化记忆。因此,文化记忆不是个体记忆的简单叠加,其建构总是取决于集体的需求与现实的期待,总是由相关之人根据当前的“需要对记忆赋予新的意义,从而在不断地自我审视中保持其生动性,促成一种集体认同的文化体系。例如,《七月与安生》(2016)的小说于2002年出版,曾带给读者以“纯爱至上”的文化记忆。影片则将故事改编成“女性成长”,揭示其对于时代文化和审美认同的捕捉与阐释,呈现为一种文化记忆的回收与改写。总之,记忆的生产与再生产总是伴随着记忆的选择判断与修改重建,将其纳入社会框架中评估与阐释,使记忆重获真实感、鲜活感,从而让记忆成为当下的思想资源,串联起观众与记忆的新关联。

二、空间副本:形式、地方记忆与场所记忆

这里提出“空间副本”是基于文化记忆论说而推

出的延续性概念,空间副本是“第三记忆”的典型存在形式。何以如此?法国哲学家、现象学创始人胡塞尔(Husserl)曾提出意识的两种记忆形式——“第一记忆”(感觉)与“第二记忆”(回想)。2012年,法国技术哲学家贝尔纳·斯蒂格勒(Bernard Stiegler)在此基础上提出“第三记忆”理论,并认为电影本质上就是一种“记忆工业”,“第三持留指的是在记忆术机制中,对记忆的持留的物质性记录”^⑩。第三持留又称第三记忆,“所有记录,无论其形式如何,都属于这一类型的记忆。胡塞尔本人将这一类型的记忆称之为图像的意识”^⑪。我们认为,“空间副本”是“第三记忆”的典型存在形式。如若说,“记忆空间”的正本储存于人们的脑中,那么“空间副本”则是“记忆空间”的依样重塑,一种相对于正本的复制、备份,而成为“记忆空间”的外化形式。“空间副本”按照意识的方式将记忆物化下来,而成为可供消费的意识商品,观众得以在其中消耗关于记忆的欲望。斯蒂格勒精当地概括道:“第三持留,即技术的痕迹,是技术的痕迹使‘此在’(Dasein)得以进入那个既成的过去时刻。”^⑫电影作为一种持留的代具,为意识流提供空间性的直觉,“作为对流动中的自身的记忆,意识流转瞬息即逝,因而必须以外界载体、记忆的代具为支撑”^⑬。概言之,“空间副本”将记忆“客观地”持留住,捕捉下的时空连续体将保存为观众的客观记忆,从而令记忆摆脱主观性的束缚。

扬·阿斯曼声称:“回忆形象需要一个特定的空间使其被物质化,需要一个特定的时间使其被现时化,所以回忆形象在空间和时间上总是具体的。”^⑭无独有偶,斯蒂格勒秉持类似的观点:“任何一种第三持留都总是既具有空间性,又具有时间性——它既是‘时间的空间化’,又是‘空间的时间化’,也即一种延迟差异。”^⑮“空间副本”的时空构建亦是具体的:在

空间层面上,古希腊罗马的记忆术的核心就在于“视觉联想”^⑯，“空间副本”作为连接记忆的“视觉联想”、桥梁与物质支撑,令回忆更为形象生动,激活观众相关联的空间记忆,生成“记忆空间”的想象与认同;在时间层面上,又作为铭刻时间的媒介,将记忆拉回某一时间点,凝固某一阶段的记忆形态,并重建一个记忆事件,以便促进历史与当下的对话。经由“空间副本”的时空构建,记忆得以被保存、复制、共享、延续、强化、置换、确证乃至怀疑,而不再是个人独有的私人秘密。观众投入“空间副本”并忘却自我,与电影中的“记忆空间”相结合,既满足了记忆的欲望,也将获得更多的启发。在新世纪艺术电影的创作中,地方记忆与场所记忆是两类典型的“空间副本”的呈现形态。

(一)地方记忆:第三记忆的经验空间

雅各·德里达(Jacques Derrida)认为电影是对记忆的记录及播放;吉尔·德勒兹(Gilles Deleuze)认为记忆是一种现实化的“时间—影像”;斯蒂格勒则认为电影是一种可以被储存、筛选与删节的“第三记忆”——不断调节人对记忆的感觉与回想。“空间焦虑”最初指人们在陌生环境中寻找路径的焦虑感,现在它更多地被用于指人们因离开熟悉的环境而对自身错位的恐慌感,一种空间错位后的身份缺失的恐惧。^⑰地理学家段义孚(Yi-Fu Tuan)在其构建起人文地理学科的《空间与地方:经验的视角》(Space and Place: the Perspective of Experience)一书中表明:“当我们感到对空间完全熟悉时,它就变成了地方。”^⑱这意味着,“第三记忆”所反复提供的经验空间也将影响人们的“地方记忆”。正因为“第三记忆”的空间建构、记忆建构的特性,使得艺术电影创作者的地方身份、私人记忆及特定地方文化的吁求,都构成必然要考虑在内的因素。许多“作者导演”的“记忆空间”更

是充盈着主体的文化意识与美学追求,例如成长于贵州的王小帅、山西的贾樟柯、陕西的顾长卫、上海的娄烨、辽宁的张猛、贵州的毕赣……这些创作者将自身的经验与地方历史气息相结合,得出空间形象的记忆文本与文化想象,而对“空间副本”的选择、裁剪等,皆潜藏着创作者的观点、情感,也与创作者的籍贯、成长经历与身份认同等息息相关。

也许举出来自贵州凯里的本地导演毕赣的《路边野餐》(2016)可以更好看到其典型表现。影片中一连串的长镜头显露他对于经验空间的钟情与熟稔,多次演绎出“记忆空间”与诗意象的交织捕捉。确如加斯东·巴什拉(Gaston Bachelard)之言:“我们每个人都应该谈一谈自己的小路、岔路、路边长椅;我们每一个人都应该做一张地图,把失去的乡野标示出来。梭罗(Thoreau)说过,他把自己的田野地图刻在他的灵魂里。”^⑧毕赣也将记忆中的凯里地图刻录在“空间副本”中,为观众建立起凯里的地方记忆。《苏州河》(2000)则描绘出城市漫游者别样的精神地理,摇晃的长镜头,自然光下的跟拍,摄录下上海之不安与暧昧的一面。“漫游其实就是进入城市内部结构、窥探城市秘密和体感城市官能的过程。”^⑨娄烨在他的故里寻找记忆中的精神家园,那些瞬间的感知浮现,把上海从常规经验中抽离出来,生成围绕着苏州河及其周边环境的独特的经验空间。

段义孚十分强调地方的切身经验,认为心理、生理的经验构成情感记忆的基础,“永久情感的种子已然被植入。微不足道的事件总有一天能够建构起一种强烈的地方感”^⑩。足见他更为重视从“空间感”到“地方感”的提升,以及容易被淡忘的空间经验的价值。的确,创作者对于某一空间的美好记忆,对于曾经投入大量精力与感情的地方,总是留存着最真切

的经验与记忆,而对于“地方记忆”的失去,便也总是伴随着失落怅惘。空间感知来自于持续的经验积累,地方认同则代表一种精神性的依恋,被人们视为生命组成的一部分。例如,《山河故人》(2015)凭借黄河、文峰塔、关公等符号隐喻下的故乡记忆,映照人物的命运、时间的流逝与文化的迁移。影片通过一段爱情纠葛揭开转型时期的创伤记忆,通过电影画幅的变化与经验空间的变迁来表征地方记忆的巨变,观照回不去的精神故乡,安抚失忆的心灵。又如《冈仁波齐》(2017)中的文化拓扑学的空间认知方式,也强调逾越物理本身的经验记忆之维,生成有形与无形的文化产物。“地貌并不仅仅是沉积留下的痕迹,还是一种历史文本,一种只有通过身临其境、亲历他乡和艰苦跋涉的朝圣之旅才能阅读的历史。”^⑪

在同质化、碎片化的城市空间中,人们难以获取对空间的总体性把握,产生主体与空间的断裂感。弗雷德里克·詹姆逊(Fredric Jameson)于1988年指出:“认知图绘(Cognitive mapping)的概念正好可以用来说明个体对于城市空间的直接感知与个体把城市作为一个缺席的总体性加以想象性的感知之间的辩证关系。”^⑫保罗·罗德威(Paul Rodaway)则在《感官地理》(*Sensuous Geographies: Body, Sense and Place*)一书中把“认知图绘”引申为人们认知空间的一种方式,“认知图绘”强调街道、建筑、名胜古迹等地标的重要性,重视认知者的历史和地理知识,属于理性的认知。^⑬《十七岁的单车》(2001)甫一开场,快递公司的经理要求员工们记下北京所有的胡同、商业街区等名字,公司的墙面上贴着的正是北京地图。在摩天大楼、四合院、胡同、马路等并置的都市空间中,少年的自行车穿行其中,绘制出北京记忆的“认知图绘”。“个体首先要了解的是其所处的位置关系,其

中包括标志物,这实际上起到了一种心理锚固点的作用。”^②一如刘易斯·芒福德(Lewis Mumford)所述:“大城市是人类至今创造得最好的记忆器官。”^③城市空间创造市民共同的生活方式与生活环境,因而具有记忆的象征符号功能,有什么样的城市记忆,便有什么样的城市空间影像与之对应。譬如,《过春天》(2018)中流动性的公共空间直接参与叙事,构成香港城市记忆的器官,使时间在流动的空间中得到呈现。

(二)场所记忆:被唤醒的记忆之场

20世纪80年代中叶,法国历史学家皮埃尔·诺拉(Pierre Nora)在其主编的《记忆之场:法国国民意识的文化社会史》中建立了“记忆之场”(Lieux de Mémoire)理论——由“场所”(Lieux)与“记忆”(Mémoire)组成,作为建构历史叙事的两个要素。他解释道:“之所以有记忆之场,是因为已经不存在记忆的环境。”^④他从“场所”一词的三个层次上说,“记忆之场是实在的、象征性的和功能性的场所……构成这三个层次的是记忆和历史的作用,二者交互影响,彼此决定着对方”^⑤。因此,他将记忆之场视为“另一种历史”。“记忆场所存在的根本原因是让时间停滞,是暂时停止遗忘,是让事物的状态固定下来。”^⑥“‘记忆之场’这一概念完全产生自失落感,因而被打上了怀念逝去之物的印记,它自动地被用来指称记忆的存储工具、回忆中的避难地和特殊群体的身份象征。”^⑦这种记忆装置的目的在于唤醒与恢复那些渐渐平庸的场所。同样,“空间副本”的记忆建构也依托特定的空间场所,场所不仅支撑着记忆,亦反作用于记忆。扬·阿斯曼称之为“被唤醒的空间”(Belebter Raum)——“它们是回忆的空间框架,即使当它们或者说尤其是当它们不在场时,便会被当作‘故乡’在回忆里扎根”^⑧。因此,场所记忆作

为被唤醒的“记忆之场”,具备了类似“公共纪念碑”的记忆功能。

场所的“特异性”是指某一特定的场所,与根植于此的社会实践、文化、历史之间的关系产物。新世纪艺术电影往往针对特异性的场所,进行带有视觉隐喻的叙事发掘,用以书写记忆、乡愁、归属感与历史。典型如,关注工人群体在工业场所中的文化记忆,追忆厂区车间内的钢铁时代。《少年巴比伦》(2017)以厂区空间为叙事空间,布设旧时代的象征符号,还原糖精厂车间及工人劳作的文化记忆。厂区化身为文化记忆的物质支撑与生动形象的回忆场所。《钢的琴》(2011)同样将故事设置在国企改革下的东北厂区,厂房成为表演的场所,记忆的情绪与动机影响着记忆的通达,被压抑的人与事物再度上演着感性的记忆场景。正如德国历史学家莱因哈特·科泽勒克(Reinhart Koselleck)提出的“感性回忆”(Emotional Memory)概念,这种记忆由感官知觉来塑造,储存在人的身体里,每当需要时便自行浮现。^⑨爱德华·苏贾意义上的“情感地理”(Affective Geographies)则强调各因素的文化建构及主体的情感介入,“情感地理是对体现于空间性的诸种社会关系的具体化,将空间阐释为一种‘具体的抽象’”^⑩。《我们俩》中,作为老北京传统建筑的四合院,如今已成为“奢侈”的家屋空间。影片中的四合院是一个由家长里短、锅碗瓢盆所组成的小型社区,故事以一个院落中的相互帮助、相互影响,唤醒传统生活方式的场所记忆与情感地理。如果说,人们的生命历史可以经由意象来建立,那么影片中的四合院作为回忆的藏身之所,正是把压缩的时间寄存于自身,并成为一种人格的延伸,从而引导观众回忆自己所待过的某间特别的屋子。

戴维·哈维(David Harvey)在阐述“空间调控”理

论时,发现城市的人造环境在保存与破坏之间存在着互相的紧张影响,他称之为“地理景观无休止的塑造与再塑造”^⑤。此间,“废墟变成了一道记忆的风景,在这片风景之中,与这些地点相联系的历史在观察者那里被鲜活地回忆起来”^⑥。拆迁则是对场所记忆的抹除,“唯有在空间中才得以发现。潜意识深居其中。回忆无所迁动,它们空间化得越好,就越稳固。把时间中的一份回忆加以场所定位”^⑦。本雅明(Walter Benjamin)更直言:“活着就是留下痕迹。”^⑧《三峡好人》(2006)在诗城奉节行将被淹没之前摄制,记录下真实的拆迁影像,以“空间副本”的方式给予见证、备份与记忆。反复出镜的废墟场所,恰以改写的空间折射出时间的巨变,隐喻变迁中的社会风貌。《二十四城记》(2008)则将镜头对准从沈阳迁移至成都的420军工厂——历经1958年至2008年的半个世纪的历史变迁,影片于工厂再搬迁之前,通过口述史的方式把即将退隐的工人精神和场所记忆留下。长镜头凝视下的厂房,以感伤填充了这将要完成意识形态交接的悬置场所,再度记录下成长中的中国的历史碎片。《郊区的鸟》(2018)同样记录下郊区的废墟场所,唤醒城市变迁中几近湮没而难以复现的一份童年记忆。《风中有朵雨做的云》(2016)聚焦“城中村”这样一个独特场所,构筑荒诞的心灵景观。场所记忆带给人们的情绪色彩于此彰显,迫使观众反思个体与时代、个体与城市的复杂关系。

三、身份追认:意义、共享的记忆与身份认同

关于身份的探讨并不少,无论中外都是一种文化研究的落脚点。但新世纪艺术电影尤其值得关注。“身份”(Identity)是个体之于社会的自我意识与主体经验,构成个体对其所属社会群体组织的认知,以了悟个体与时代社会的相互关系,找到自身在某一

群体中的归属感。记忆的文化内核指向个体的身份焦虑、价值迷失与身份追认。“记忆制造意义,意义巩固记忆。意义始终是一个构建的东西,一个事后补充的意思。”^⑨“追认”即对记忆的追回与指认,获得过往身份的自洽认同。“记忆空间”追认空间主体在流动时间中的价值,并诉诸于身份认同。旨在激活个体的身份记忆,回望那些值得记取的共享的记忆,从而化解精神危机,重新认识自我与社会的关系,并主动地接受集体记忆、文化记忆的重构。可以说,身份认同就是文化记忆之“动力结构”中的核心要素。

“记忆空间”的意义指向身份追认,并将此连接至当下。身份追认也意味着记忆的改造,我们经由共同的追忆来重新定义我们自己。“被回忆的过去永远掺杂着对身份认同的设计,对当下的阐释,以及对有效性的诉求。”^⑩新世纪艺术电影主动参与现代化转型的文化探讨,在当代的文化语境中激活人们共享的文化记忆,缓解转型期的文化阵痛,重塑从个体至集体的身份认同。例如,《站台》(2000)里,文工团的流浪艺人作为寥落的县城青年,向往外面的世界,流浪演出是其逃脱现实局限的办法。“崔明亮们”的文化身份仿佛是过渡性的存在,他们渴望从站台出发,寻觅诗意的彼岸。面对转型期县城经验中的空间焦虑,站台空间成为他们通往“现代性”的身份寓言,站台意象也将为一代观众所保留。又如,《地久天长》通过讲述“记忆空间”下的两家人的命运起伏,诉说无常悲剧的前因后果,唤起历史命运下那些常人的甘苦记忆与善意和解,重获记忆的抚慰,铸就地久天长的心灵史诗。德国社会学家格奥尔格·齐美尔(Georg Simmel)认为社会意义上的空间本质是心灵空间,正因为人与人之间的相互作用,填充了空间并赋予以意义。^⑪影片正是借由一代人的记忆空间重

建与心灵空间书写,表达了人性救赎下的文化反思。最终朴素的相互和解更是时代心灵的显现,人们得以寻回人生的向度。

“历史是一个社会对过去的记忆,而记忆的作用取决于这个社会在何种情况下发现自我。”^①文化记忆不会自动地传递下去,只有立足于“记忆的社会框架”,让艺术电影的记忆话语汇入更广泛的公共领域,与观众展开文化协商、话语融汇与情感联结,才能在身份认同的构建中发挥起作用。例如,《一秒钟》(2020)将身份认同与“影院观影”的文化记忆相融合,以张九声承担文化记忆的主体,并通过他带着个体情感的追忆,呼唤出观众所共享的集体记忆。“记忆术借助的是想象出的空间,而回忆文化是在自然空间中加入符号,甚至可以说整个自然场景都可以成为文化记忆的媒介。”^②影片及时呼应“后疫情”下影院观影的“文化危机”,让“影院空间”再度成为人们情感共鸣与文化共享的“记忆空间”,激活观众记忆中的影院文化认同与电影情怀,重思人与电影的关系。也正因为当下的介入,才使这段封存的观影记忆脱离原有语境,重新成为共享的记忆。

关于身份追认,哈布瓦赫如是说:“只要我们把自己置于特定的群体,接受这个群体的旨趣,优先考虑它的利益,或者采取它的思考方式和反思倾向,那么,我们就会把自己的记忆汇入这个群体的记忆。”^③《八月》(2016)便是通过少年的追忆来向父辈的记忆致敬,从长辈们的奋斗经历中继承记忆,获取群体的身份认同,最终内化为自身记忆的组成。影片以少年的目光把握20世纪90年代的文化氛围,叙事的心理结构还原了当年的时空氛围与个体细节,比如黑白的影像构建起记忆的色彩,固定机位的摇镜头还原少年的孩童感知。“深谋远虑制造了回忆空间,这些空间作为褶皱、空洞和叠层与事件的洪流相对抗,

并且为推迟、反响、重复、重新连接和更新创造可能性。”^④张大磊导演并未强化电影制片厂这样的特殊空间,而是构建起国营企业由计划经济转向市场经济这样的时代背景,着意书写更具普遍性的工人阶级的文化记忆,主动介入到历史叙述的构建中,诉说个体记忆与集体记忆的同构关系,从而实现了文化记忆的代际传承。

四、结语

不必忌惮于我们建立在反思中国电影学派研究中的历史经验,去借鉴西方电影相关的文化理论来看待中国新世纪电影的一些艺术表达,恰恰是为了更好地来看清随着中国融入世界,中国电影和世界电影之间更密切的关系,以及创作者更融合于普泛性的电影创作语言、文化思维的艺术精神表现。上述阐释的文化研究的必要,不妨祭出斯蒂格勒的箴言:“第三持留是意识的代具。没有这一代具,就不会有思想,不会有记忆的留存,不会有对未曾经历的过去的记忆,不会有文化。”^⑤至此我们得以发现“记忆工业”在记忆维度、政治维度、文化维度上的可能与启发,电影作为“第三记忆”正是通过记忆的“修订”实践着历史的“重写”,印证着记忆书写的内在机制。然而记忆永远变动不居,“文化记忆内部的动力机制,使它并不排斥变革和磋商”^⑥。诚如法国哲学家米歇尔·福柯(Michel Foucault)之名句:“重要的是讲述话语的时代”。“记忆空间”也必将在不断地建构与重构中提升曾经的内容、形式与意义。“记忆不仅重构着过去,而且组织着当下和未来的经验。”^⑦人们去往“记忆空间”的意向创造了历史时间,也将铸就未来的目标。

注释:

①可参考周星撰述:《建构中国电影学派:传播视域中的概念探究与其适应性》,《现代传播》,2017年第11期;《中国

电影学派历史梳理、命名概念与发展认知》，《艺术百家》，2018年第5期；《建构中国电影学派》，《中国电影批评年鉴2017》，中国电影出版社2018年版；《中国电影学派建设视野中的改革开放40年抒情传统嬗变》，《艺苑》，2019年第1期；《中国电影学派体系的确立及其发展路径——新中国电影70年宏观透视》，《影博影响》，2019年第5期；《中国电影学派视域下“沉郁顿挫”的影像抒情审美》，《中国社会科学报》，2020年5月21日。

②③④⑨[法]莫里斯·哈布瓦赫：《论集体记忆》，毕然、郭金华译，上海人民出版社2002年版，第39、68-69、92-93页。

③④⑤⑫⑬⑭⑮[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》，金寿福、黄晓晨译，北京大学出版社2015年版，第6、1、31、31、55、35页。

⑤[德]阿莱达·阿斯曼：《个体记忆、社会记忆、集体记忆与文化记忆》，陶东风编译，《文化研究》（第42辑），2020年第3期，第54页。

⑥⑦⑧⑩⑪⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒[德]阿莱达·阿斯曼：《回忆空间：文化记忆的形式和变迁》，潘璐译，北京大学出版社2016年版，第143、174、364、149、85、480页。

⑦Marianne Hirsch. The Generation of Postmemory. Poetics Today, vol. 29, no. 1, 2008. p. 106.

⑨贾樟柯：《贾樟柯电影手记2008-2016》，万佳欢编，台海出版社2017年版，第60页。

⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒[美]爱德华·苏贾：《后现代地理学——重申批判社会理论中的空间》，王文斌译，商务印书馆2017年版，第129-130、11、89页。

①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒[法]贝尔纳·斯蒂格勒：《技术与时间：3. 电影的时间与存在之痛的问题》，方尔平译，译林出版社2012年版，第4、20、46-47、70-71、212、50页。

⑬陈蓓蓓：《空间与自我建构》，《传奇·传记文学选刊（理论研究）》，2011年第1期，第66页。

⑰⑱[美]段义孚：《空间与地方：经验的视角》，王志标译，中

国人民出版社2017年版，第60页。

⑳㉑㉒[法]加斯东·巴什拉：《空间诗学》，龚卓军、王静慧译，世界图书出版公司北京公司2016年版，第36-37、116、34页。

㉑陈涛：《穿城观影：中国当代影像的空间生产与体感》，清华大学出版社2020年版，第160页。

㉒[加]罗伯·希尔兹(Rob Shields)：《空间问题：文化拓扑学和社会空间化》，谢文娟、张顺生译，江苏凤凰教育出版社2017年版，第14页。

㉓汪民安主编：《文化研究关键词》，江苏人民出版社2019年版，第309页。

㉔Paul Rodaway. Sensuous Geographies: Body, Sense and Place. New York: Routledge. 1994. pp. 41-42.

㉕汪原：《边缘空间——当代建筑学与哲学话语》，中国建筑工业出版社2009年版，第94页。

㉖[美]刘易斯·芒福德：《城市发展史》，宋俊玲、倪文彦译，中国建筑工业出版社2005年版，第574页。

㉗㉘㉙㉚㉛[法]皮埃尔·诺拉：《记忆之场：法国国民意识的文化社会史》，黄艳红等译，南京大学出版社2020年版，第4-5、23、24、82页。

㉜[德]哈拉尔德·韦尔策(Harald Welzer)：《社会记忆：历史、回忆、传承》，季斌、王立君、白锡堃译，北京大学出版社2007年版，第61页。

㉝Walter Benjamin. Paris, Capital of the Nineteenth Century. New York: Schochen. 1978. p. 147.

㉞刘少杰主编：《西方空间社会学理论评析》，中国人民大学出版社2020年版，第41页。

㉟Pierre Sorlin. Film in History: Restaging the Past. New Jersey: Wiley Blackwell. 1980. p. 16.

㊱[德]阿莱达·阿斯曼：《经典与档案》，李恭忠、李霞译，[德]阿斯特莉特·埃尔、安斯加尔·纽宁主编，《文化记忆研究指南》，南京大学出版社2021年版，第135页。