

“新伤痕”影像：当代摄影中的集体记忆建构

李宇欣

(西安美术学院, 陕西 西安 710065)

【摘要】“新伤痕时代”描述的是随着上世纪90年代的承起,形成的一个继往开来的特殊时期。由于经济、社会、文化的变革,中国城市化发展使这一代人存有独特的集体记忆。图像作为新的构建主体,中国当代摄影实践介入了受改革开放影响最大的一代人。本文通过分析“新伤痕”影像,探索摄影是如何通过美学重塑特殊时代下中国人的集体记忆。

【关键词】集体记忆; 当代摄影; 新伤痕影像

一、国人记忆的“新伤痕”

“新伤痕”是间接来源于二十世纪70年代末到80年代初“伤痕”文学的产物。从“伤痕”文学到“新伤痕”影像,历经了三个阶段。第一阶段是“伤痕”文学的最先出现,起因于1966-1976年期间无数的知青被卷入上山下乡之潮。第二阶段由杨庆祥在《重建一种新的文学》中提出“新伤痕文学”与“新伤痕时代”的概念,其书写的内容是1980年代以来的中国现实,描述的是改革开放以及社会结构问题,具体表现为在政治、资本、经济、意识形态的裹挟下所形成的创伤,书写的是“改革”与“解放”的伤痕。第三个阶段是以1970年代-1980年代受“伤痕文学”影像的“伤痕”创作的时代坐标为参照的“新伤痕”影像。“农村处一个被‘城市化’动作所进行盘剥、改造直至最终消失,变身为城市结构形态的尴尬而悲戚的命运所在。”改革开放以来,社会环境发生巨变,乡村变身为城市结构形态,被动的改造以及“城市化”动作,形成了大量人口漂泊、移民等人口大迁徙运动。之所以形成“新”伤痕的原因,是因为经济取代了政治力量成为社会的主导。与前时代的伤痕不同,之前的伤痕往往是具象且具有历史和时代力量的,前时代下的伤痕往往有一些具体且现实的表征。但是“新伤痕”所带来的创伤是隐性的,非具象的,杨庆祥称之为“天鹅绒式”的伤害。著名评论家及策展人木格、王远凌、颜长江、姚璐等人因社会经济发展而转型、以城市化进程为主题的摄影创作实践的影像与“新伤痕”的概念相结合,将之界定为“新伤痕影像”。

“‘新伤痕文学’构成了‘新伤痕时代’最具美学症候的书写和表达”摄影作为一种媒介,一种

载体,同时也作为当代艺术领域中重要的参与者,自然而然地承载着历史重负,当代摄影艺术家的书写,是对“新伤痕时代”一种隐晦的叙述方式,也是他们对“新伤痕”的自我情感表达,表达自己的独立情怀。摄影试图通过窥视表现出改革进程和城市化过程中个体与集体的物质和精神状况,展现这一变化过程中所呈现的城市现象与人的生存现状及内心感受,用艺术美学的手法反映改革下经济发展带给人们的机遇和创伤。其针对的是新历史时期产生的新问题进行的影像书写,如何从中构建或重建中国人的集体记忆,这不仅关乎到个人,还关乎到国家性格,社会,民族身份以及自我认同感的问题。

“新伤痕”影像的创作主体,主要是受城市化影响所带来的情感创伤而进行影像创作的艺术群体,社会的巨大变革导致打破了原有的生活结构,由此造成的伤痕最显著的表象为大规模的农村人口失去故乡不得不移居的居民(例:华伟成《嘉陵江》2010),以及生计所迫为谋生而漂泊务工的群众(例:木格《回家》系列,2004,张新民《农村包围城市》),还有大批想要抓住时代红利而奋斗的有志青年(例:陈荣辉《圣诞工厂》2014)。他们与城市化进程中消失的土地、景观有着深刻的情感联系,或是因为自身生活环境的变化,对社会变迁有着敏锐的洞察力。由于社会的变迁,他们产生了精神上的焦虑,渴望通过自己的艺术创作来排解与表达自己内心的伤痛。

二、记忆作为内在推动力

“伤痕”从病理学角度上讲,是人受到外力创伤后所留下的痕迹,可以理解为:伤痕来源于创伤。而“创伤(Trauma)”一词来源于希腊语,原意是

指外力对人体造成的物理损害。后来“创伤”一词的含义逐渐被扩充到精神层面，也可以说是被情感辐射的记忆长期受到压抑却无法愈合的伤害，从而对心理带来的负面影响。“如果在很短的时间内，大脑受到最大程度的刺激，以至于不能被正常方法所适应，从而永久地扰乱了大脑有效能力的分布，那么这种经历就被称为创伤性的”。因此，“伤痕”既是一个病理学概念，又是一个心理学概念。现如今，人们将心里或身体的伤统一定义为“伤痕”，物理上的伤痕可以通过医疗手段进行有效疗愈，心理层面的伤痕却会始终停留在个体的记忆里。

正是因为处于“新伤痕”时代之中，艺术家捕捉题材的视角更加贴近现实生活。“伤痕”作为这代人集体记忆的主要载体，对这个时代蕴藏着种种特殊情感。通过摄影对记忆进行建构，“新伤痕影像”成为了二十世纪末记忆的另一种体现方式。1994年正式启动的三峡工程是“新伤痕”现象的首要目标，辐射区域为泛三峡地区，四川省、湖北省、重庆等地。三峡工程带来的移民政策不仅是对原有居住结构和文化场域的冲击，更是对三峡记忆群体的清扫，这是因为生活结构的转变以及社会整体情感位移所导致的社会伤痕。因此，此处的集体记忆伴随着移民、漂泊与寻梦，承载着三峡一带游民的“伤痕”。

摄影将华伟成带入了一坐伤感且神秘的场域，他以朴实的拍摄手法介入重庆，对这座城市的日常生活做出凝视。阴霾潮湿的气候、模糊昏暗的巷道、曲折蜿蜒的石梯小径、走南闯北行于江湖之中的卖艺人，既粗糙又有烟火气，江畔雾都带来的地域忧郁是华伟成所拍摄这座城特有的气质。他的作品是对三峡游民集体记忆的重构，传达出生活忧伤的气息，是他予以“伤痕”的回应。他的作品《重庆 I》《重庆 II》所对焦的是因这座城的快速发展而被排挤到这里的群体，阴郁、模糊是这系列作品的主色调，暗示着这些在热闹喧嚣的城市中漂泊着无处安放的灵魂，在此处得到暂时的栖息，滚滚的江水接纳了他们，他们心灵的创伤在此得到抚慰。面对这片江水，他们呈现出一种安静无声特殊的状态，能使我们从中感受到这座城市充满喧嚣与狂欢的背后，拥有着阴郁忧伤的一面。

这样的拍摄并不是对重庆的客观重复，华伟成镜头中的这座城看起来和烟火鼎沸，充满欢声笑语的精神面貌截然不同，阴郁寡言与荒诞包围着这片

土地，影像中呈现更多的是属于华伟成的重庆。与传统纪实摄影不同，新纪实摄影对于具体个案、事件的描述基本不再具有使命感与批判色彩，摆脱了功能性的意指束缚，集体记忆作为“新伤痕”影像的主要载体，“相比上世纪八十年代的纪实摄影秉承“伤痕文学”精神内核所创造的集体记忆反射，“新伤痕”影像显得孤绝而个体化”，华伟成在创作时淡化了价值上的判断，影像语言更趋于个性化、多样化。相比于《重庆》的“嘉陵江”系列，随后相继的“伤城”更是华伟成自我情感的表达。对于华伟成来说，他也是城中的异乡人。他在试图走进那些孤单、卑微，那些“同他一样”的异乡人，但与之有所不同的是：因为此处阴沉潮湿的气候，昏暗狭窄的街巷，延绵的江水以及居民悠闲的生活状态，使作为湖南人的华伟成将这里视作故乡，于此重拾起他失落的童年记忆。身处中国现代化的洪流中，亲身经历了消费主义时代，加之三峡地区的文化与记忆随之断裂，与烟雨迷蒙、滞湿地带所携带的阴郁景观相融合，华伟成将自己内心对此的迷茫与思考投射在影像当中，在此结构下的创作不仅承载着那些随着迁移漂泊于这片土地上异乡人的“伤痕”，更倾向于艺术家自我精神与情感的勾勒。

三、与记忆“对话”的“新伤痕影像”

由于历史的不可重复性，回到历史现场对于摄影来说是一个伪命题，考古学家兼历史学家柴尔德，就对所谓的回到历史现场表示怀疑，他认为一切不建立在“物质”上的历史现场都是空谈，也就是说必须借助具体的历史遗物才能稍微地回到历史的“现场”。所以图像对于记忆的追寻，是构建式的，在与集体记忆对话中扮演着核心角色。哈布瓦赫尤其强调记忆的当下性，认为“往事”不是客观事实，而是在“往事”过后，由社会框架重新建构的，因此记忆是现在、过去和未来。对于摄影师来说，重构“现场”比回到“现场”更重要。通过中国摄影短暂的发展历史可以看出，艺术家对于客观存在的已有材料，持有两种态度，一种是尊重历史的客观真实性，一种是对所谓的真实性保持质疑，认为基于现实的创作具有相当的局限性，因此以改变、再造的方式，重新建构个人化与集体化的历史叙述。

摄影师在试图以某种自我构建的叙述性语境来转达观念，中国当代摄影在进入1990年代后开始形成一种关注社会生活的自觉。姚璐的“新山水”系

列是对社会转型当中现实景观的凝视，2004 年开始，北京为了举办奥运会而大面积动工对土地进行大规模改造，他敏锐地捕捉到了中国城市化进程的新符号：防尘布，并巧妙地利用此元素，重建中国当代新景观。在北京被拆除掉的街巷和古建之间搭建起一座桥梁，土地与建筑被一块块推平，隔着时空与随之逝去的记忆进行对话。

姚璐游走于北京街头，在春夏秋冬不同的季节将镜头对准同一事物：土堆以及土堆上的防尘布。将拍到的土堆进行拼合，再利用中国古代山水画构图，将它们拼成一张张绘画作品是他的创作手法。

“在数字化时代，技术深刻地影响了人们回忆的塑造进程”。摄影不仅可以以传统的纪实方式表达，同样也可以通过当代手段达到观念性的输出，数字化技法能够非常清晰地将镜头中的事物重新组合再编辑整合，让观者在作品前产生时间和空间的错觉，可以从中看到既真实又不真实的影像。摄影的延展性为作品的表现提供了更多种可能。姚璐高超的 ps 技术将现实中的防尘布元素巧妙地与宋代青绿山水画相融合，形成一个新的景观，绿色防尘布是一种开发中的标志，城市化进程之中对落后地区进行“改头换面”的改造与开发是必然的，看似和谐的画面中实则是被遮掩与落后的暗示。

姚璐作品当中的北京正经历着前所未有的变化，大量古老的物件在铲车的推动下瞬间倒下、消逝，取而代之的是高耸的混凝土大楼与宽阔的马路，车水马龙的北京像一个膨胀的气球不断增大，但是曾经那些可以唤起人们对历史与过去记忆的东西却越来越少了，承载着时代记忆的物品与建筑在大批量消失，这些流逝的东西会在人们的记忆里短暂留存一段时间，而一代人过去后，将会是一片空白，留下的只有一片坚硬冰冷的钢筋混凝土大厦，这些新建筑的人文气息消失得无影无踪。姚璐所描绘的北京只是一个城市化进程中的典型范例，目下之中国都在重复着这个“运动”。这些都是“发展”和“现代化”惹的“祸”。仔细观察《洞庭春早图》，能够发现有许多佩戴着安全帽的民工行走在山水之间，按照常理此处安全帽只会在施工场所中出现，却出现在了“山水”之间，观者可能会将其误认作游走在山水间的渔人樵夫，其实是现代城市中非常熟悉的建筑工人，以及《富春山居图》中，在本是一片祥和的“山河”，诗情画意的景象当中，俨然伫立着一块红色施工标识，这样的骤

然出现是一种时空上的不和谐，这种不和谐正是“新伤痕时代”所致留下的斑痕，这种不和谐穿透我们、刺激我们，打破了作品带给观者梦幻的想象。姚璐利用摄影、Photoshop 拼贴、挪用宋代山水画的形式将不同媒介连接起来传递情感，利用不同层面的感知构建个人记忆与集体记忆，部分研究者认为，集体记忆在摄影中的体现具有连接过去与现在的功能，通过将当下的影像、符号和地景与过去相连接，这是姚璐与过去记忆的对话，也呈现出他对城市化进程的思考。

四、结语

照片本身既不是艺术，也不是消息，而是一种证明，罗兰巴特用“interfuit”（“此曾在”）这个拉丁文来定义照片的本质，不论是被铲平的土堆，林立的工厂还是延绵不断的江河，这些物体都是城市/时代的参数，已经消失和正在消失过程所产生的每一道痕迹都与记忆有关。图像证明着这些事物曾经存在过，这些事物又承载着记忆。受“改革”这一核心话题场域的影响，出现了很多关于“新伤痕时代”的影像叙事，“新伤痕影像”体现了改革之时城市化现象对于集体记忆的独特意义和价值，艺术家们通过影像叙事来书写“伤痕”、构建被时代所忽视的集体记忆的手段，正如苏珊·桑塔格所言“只有叙述性的东西才会使我们理解”，所以影像叙事成为了二十世纪末“新伤痕影像”集体记忆的另一种体现方式。

在共同面对机遇与伤害同在这个不可避免的城市化进程时代下，图像对历史事件的再现和叙事，对大众记忆的议程设置，成为构建与延续集体记忆，寻找归属感与国族认同感身份认同感的重要途径。随着现代化水平的提高，摄影创作的语言在不断延伸，图像构建集体记忆的手段也越来越多，姚璐的“新山水”只是一个典型，随后深化媒介与集体记忆的研究仍需要我们去探索与突破。

参考文献：

- [1] 杨庆祥. “新伤痕时代”及其文化应对 [J]. 南方文坛, 2017(6): 54
- [2] 莫里斯·哈布瓦赫. 毕然 郭金华 译《论集体记忆》[M]. 上海: 上海人民出版社, 2002.
- [3] 罗兰·巴特. 赵克非译.《明室 摄影纵横谈》[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2003.
- [4] 露西·苏特. 黄灿然 译.《论摄影》[M]. 上海译文出版社. 2020.