

文化记忆、纪录影像本体与视觉再现

熊琦

(广州大学, 广东 广州 510006)

【摘要】本文认为针对纪录影像进行何种文化记忆的建构, 以及纪录影像以何种方式表现建构文化记忆并能产生强大的“本真性”, 取决于纪录影像能否重建讲故事的传统中所蕴含的灵晕, 从这个意义上来说, 也只有纪录影像创作者与社会之间建立起有机联系, 并抑制将文化记忆对象化的冲动和诉求, 才能可能真正产生纪录影像所应具有“本真性”。

【关键词】文化记忆; 纪录影像

一、引言

纪录影像作为当代建构文化记忆重要的媒介, 它起到传播文化价值、凝聚社会认同等作用。尤其对于国家而言, 纪录影像甚至是被视为“国家相册”。既是“相册”那就必然包含着对国家民族的历史与文化记忆之呈现。比如《河西走廊》(2022)、《西南联大》(2018)、《国家记忆》《我们一起走过》等纪录片都是表征国家历史文化记忆的代表性作品。换言之, 在这个意义上, 纪录影像其实也扮演着国家历史文化记忆的储存、传播的角色。因此纪录影像与文化记忆、价值认同之间的关系是一个值得关注的议题。在现有的研究中, 纪录影像与集体记忆、社会记忆的关系是一个频频被讨论的话题。概而言之这些研究主要分为双下几类: 其一是通过比较历史话语叙述与纪录片文本叙述间的差异, 来解构纪录影像所建构某些集体记忆的神话。比如顾文艳的《流亡记忆的文化边界: 上海犹太难民纪录片叙事》; 其二是探讨当中国纪录片如何建构中国的文化记忆和集体认同的相关研究。比如朱文斌、张雅清的《身份与认同: 非遗纪实影像的“记忆之场”构建》以及王文霞、卢俊的《记忆重塑: 当代主流纪录片的文化新语境》都是比较具有代表的研究。这些研究无疑突显了纪录影像作为一种发挥社会功能的媒介的作用及存在的问题。然而, 纪录影像除了能发挥社会功能作用之外, 它还是一种影像艺术媒介。也是说我们在关注纪录片作为一种文化记忆建构的社会性工具的同时, 应该也要在考察纪录影像作为建构集体记忆过程中, 兼顾其作为影像艺术媒介的维度。换言之, 如果从作为影像艺术媒介的视角来把握纪录片所建构的文化记忆, 那么我们又如何理解它与文化记忆之间的关系? 更进一步说, 纪录片作为一种影像艺术媒介, 它与文化记忆之间应当建立

起怎样的联系? 对于这一问题的回应, 无疑有助于开启我们对于纪录影像中的文化记忆与纪录影像本体作为艺术媒介抵达“存在”之间关系的思考。

二、“文化记忆”“讲故事”的传统与作为“再现现实”媒介的纪录影像本体

“文化记忆”是扬·阿思曼和阿莱达·阿思曼在社会学家莫里斯·哈布瓦赫的集体记忆理论的基础上共同提出的一个概念。哈布瓦赫曾在1920年代提出的“集体记忆”概念一直饱受争议。即便如此, “集体记忆”也通常被视为是记忆研究的基础性概念。在哈布瓦赫看来, 人们是在社会中获得其记忆。^[1]这无疑在强调记忆的社会属性压倒记忆的生物属性和主观主义。哈布瓦赫强调集体记忆, 是因为它能“重建中断的延续性”^[2], 它也因此成为社群身份认同建构的关键性所在。在哈布瓦赫的理解中, 记忆与历史是存在区别的, 这种区别体现为集体记忆是一种连续性思潮, “它从过去那里保留了存在于集体意识中的对它而言活跃并能够存续的东西”。^[3]但集体记忆具有代际性, 因此它不能逾越集体记忆所属群体的界限。而历史是断裂的, 正所谓对于历史, “人们的印象却是从一个时期到另一个时期, 一切都改头换面了。”^[4]此外, 集体记忆强调独特的历史及基于这样的历史而区别于其他群体记忆的特殊性。历史则消除了如此差别, 在一个完全均质的历史空间里重新组织史实, 在此空间中, 没有特殊只有相似。^[5]从哈布瓦赫对于记忆与历史的理解我们不难看出, 其包含着历史作为“总体”与记忆作为“无限”的二元结构。这种区别无疑也强化了记忆与历史的二元结构。所以, 对于哈布瓦赫来说, 历史不是记忆, 因为记忆不是普遍性的, 而是集体性的, 也就是说“记忆永远只是属于某个具体的集体、拥有‘具体身份’。”^[6]倘若集体记忆被遗忘, 集体记忆所属的共同体也会瓦解。

20 世纪 80 年代初，记忆研究被重新开启，其中一个非常重要的原因便是 20 世纪的战乱屠杀所留下的债务，经历这段历史的一代人，逐渐离开人世，因而存留在这个群体中的集体记忆正面临消失的危险。^[7]而与此同时，电子媒介技术的出现，对于记忆的储存与建构产生了革命性影响。在上述历史现实语境下，为跳脱记忆理论所具有的抽象性，扬·阿思曼夫妇二人在哈布瓦赫集体记忆的基础上提出了“文化记忆”这一概念，并对这一概念作出了系统阐释。在扬阿思曼夫妇看来，哈布瓦赫突显了记忆的社会性，是“交往记忆”的发现者，但作为一种个体社会框架内的历史经验，“交往记忆”是一种与同代人共享的回忆。它很容易随拥有此记忆的人群消失而消失。比如遭受纳粹暴行的一代人。因此，扬·阿思曼夫妇提出了立足于大众媒介的“文化记忆”这一概念。换言之，从“交往记忆”过渡到“文化记忆”是通过媒介来实现的。媒介通过将记忆物质化到数据载体上这一方式为鲜活的回忆在文化记忆里保留了一席之地。^[8]

扬·阿思曼夫妇曾梳理过媒介发展与社会记忆结构变迁之间的关系。在他们看来，从口头语言组织的氏族社会，再到文字发明的传统社会，展现记忆历史的方式发生了巨大的变化。在口头语言组织的氏族社会没有外部储存技术的情况下，人们的记忆需要担负起保存传统文化的责任。而到文字出现的时代，实现了文化记忆向物质载体的转移，抽象无声的符号代替了象征符号。在这个意义上说，物质化和抽象化两个进程共同构成了文化记忆领域的深刻变革。传统从鲜活的载体和现时的表现转变为抽象符号的中间地带。^[9]

以上叙述其实与瓦尔特·本雅明关于“讲故事”传统的衰落可以形成某种对照，只是在本雅明看来，记忆的衰落，传统艺术“灵晕”的凋零是从机械复制时代的现代工业社会开始的。19 世纪中期摄影技术以及 19 世纪末活动影像的出现，使人们感知世界的方式发生了极大的变化。世界开始逐渐进入影像的时代。马丁·海德格尔曾就现代社会人们感知体系的重要变化指出：现代最本质的特征在于“世界变成了图像”。它是区别于古典时代的新的近代。换言之，在现代社会，世界成为了“人”的表征对象。这与古典时代正好相反，在古典时代，“人”是上帝的造物，是被观看的对象。换言之，在古典时代，上帝和诸神凝视着人们，而人们也非常强烈地感觉到上帝和诸神的凝视；而在现代，上帝与诸神退隐，人成为主宰世界的“此在”，存在者不再是上帝的造物，而是作为

对象被带到人的面前，存在者被置于人的决定和支配领域之中，并唯有这样才成为存在着的。^[10]而古典社会中文化记忆所关联着讲故事的人这样的传统。在瓦特爾本雅明看来，在这样的传统中，故事的代代相传，依赖于讲故事者和听众的记忆力，并以集体记忆的同化为基础。^[11]在这个意义上来说，对于影像艺术而言，如果世界变成了图像，那么也就意味着影像艺术作为一种的媒介如何言说世界存在、如何抵达世界存在，关乎影像作为一种再现媒介在建构文化记忆的过程能否实现艺术“本真性”。也就是说，传统艺术在遭遇现代媒介技术出现之后，其“本真性”如何在机械复制时代以何种形式得以延续。在上述问题的基础上，如果说纪录影像作为机械复制时代的一种媒介形式，它担负着表征再现历史与记忆的重任，那么，这样一种再现现实的媒介如何实现艺术的“本真性”，这又会呼应出何种形式的文化记忆？

三、纪录影像的“本真性”与文化记忆

如前文所述，纪实影像作为现代社会一种重要的媒介，其有着表征再现文化记忆的作用。比如我们在《河西走廊》等历史记忆题材的纪录影像中所看到的对于历史文化的表征和传播，大多都是通过讲故事的方式来建构表征文化记忆。正如詹斯鲁·查兹所言，符号表征着历史的知识，因此这些知识在人群中共享流通，离不开符号，舍此，记忆也便不可能形成。^[12]然而如前所述，瓦尔特·本雅明已经意识到，作为口头文化象征的讲故事的传统在现代社会开始被以文字媒介为代表的视觉媒体所取代。在口头文化时代，讲故事传统根植于日常生活的文化记忆交流，比如农民之间相互农业知识，这无疑与时间相关，因此讲故事的有效性在于它的长久性，它有赖于讲者与听众之间在经验层面的共鸣。而这种沟通的即时性所带来的集体经验的同化。因此，像古希腊哲学家苏格拉底和柏拉图所缔造的传统都口头传播视为是“真实”的沟通。在这个意义上，故事的讲述者在讲故事的过程中将传播沟通这一实体不仅被理解为“故事的内容”，更会被理解为故事的讲述者无中介的总体经验。^[13]而印刷技术的到来之后，书面语言带来了现代沟通的危机，语言的感性和发声的性质转变为写作和阅读的符号抽象性。然而当影像技术发明之后，这种转变似乎又发生了一种颠倒。

我们知道，印刷文字的表意体系是一种抽象的表象系统。20 世纪初，西方的人文社会科学领域发生了语言学转向，以索绪尔为代表的语言学家对语言与人类的认知、语言与现实之间的关系进行了新的解释，这种新解释激起了人们关注语言如何介入人类认

知这一过程的热情。在这个意义上,语言便不再是对于现实的简单传播,而是被认为是能将零乱混杂的外部世界以特定的方式分类、组织、结构的一种新的载体。然而对比文字,图像却是对现实形象的模仿,它不像文字那样具有鲜明的抽象性,它的“能指”约等于“所指”。而至机械复制时代,其囊括摄影、电影、电视的影像再也不像文字、绘画一般需要经过编码、解码的过程,而是可以再现现实。安德烈·巴赞在他的《摄影影像本体论》中曾指出,诸如绘画这样的传统艺术形式,哪怕再忠实于现实,也无法掩饰艺术创作者对于现实的加工和处理。

在19世纪末,摄影发明之后,其被视为是“自然之笔”,这种看法,无疑已将摄影师可能产生的隐晦的中介作用取消。而电影影像,特别是电影中的纪实影像的出现,甚至把这种将“现实”与“再现”边界进一步模糊。因此,电影这一媒介诞生之初,卢米埃尔兄弟在放映《火车进站》时,观众会产生火车要撞向自己的错觉。从这个意义上说,纪实影像无疑成为了一种新的言说世界的语言。它又回归于诉诸人的感官的媒介形态,只是与口语时代讲故事传统诉诸于人的感官的方式形成了一定的差异。这种差异性在于,口语时代的讲故事传统,立足于传统社会的社会肌理。由于讲故事的人是通过面对面的交流,因而在本雅明看来,讲故事是一种原始的沟通形式,并且也是一种引起多感官的沟通,同时它也是不可复制的,这恰恰呼应了本雅明所说“本真性”。而这种“本真性”也就是艺术的灵晕。本雅明在《摄影小史》一文中,分析了早期摄影中的“灵晕”现象。在他看来,早期摄影包含着庞大的无意识空间,这种无意识空间,是不能被人解读穷尽的存在,它在当时不可复制的独一无二性构成了早期影像的“灵晕”,这其实也就是影像的历史感。然而随着摄影师开始不断修版,试图模仿灵晕之时,试图征服光影服务于人自身时,其实也就呼应了海德格尔所说的,存在者被置于人的决定和支配领域之中,摄影成为了苏珊桑塔格所说的狩猎,拍摄变成了枪击,而对象在影像中也就变成了被打死的猎物。这也就必然导致摄影技术开始异化。

综上所述,现代社会来临之后,口语传统所立足的社会结构发生了根本的变化。这也使得即便是诉诸感官再现现实的纪录影像媒介,也无法产生讲故事传统所具有的那种共同集体经验。因而在这个意义上来看,针对纪录影像进行何种文化记忆的建构,以及纪录影像以何种方式表现建构文化记忆并能产生强大的“本真性”,取决于纪录影像能否重建讲

故事的传统中所蕴含的灵晕,从这个意义上来说,也只有纪录影像创作者与社会之间建立起有机联系,并抑制将文化记忆对象化的冲动和诉求,才能真正产生纪录影像所应具有“本真性”。

参考文献:

- [1] 莫里斯·哈布瓦赫,《论集体记忆》,毕然、郭金华译[M],上海人民出版社2002版,第69页.
- [2] 莫里斯·哈布瓦赫,《论集体记忆》,毕然、郭金华译[M],上海人民出版社2002版,第68页.
- [3] 莫里斯·哈布瓦赫,《集体记忆与历史记忆》,载《文化记忆理论读本》,阿斯特莉特·埃尔主编,《文化记忆理论读本》[M],北京大学出版社2012年版,第87页.
- [4] 莫里斯·哈布瓦赫,《集体记忆与历史记忆》,载《文化记忆理论读本》,阿斯特莉特·埃尔主编,《文化记忆理论读本》[M],北京大学出版社2012年版,第88页.
- [5] 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],北京大学出版社2015年版,第43页.
- [6] 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],北京大学出版社2015年版,第43页.
- [7] 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》前言[M],北京大学出版社2015年版,第1页.
- [8] 阿斯特莉特·埃尔主编,《文化记忆理论读本》,余传玲等译[M],北京大学出版社2012年版,第25页.
- [9] 阿斯特莉特·埃尔主编,《文化记忆理论读本》,余传玲等译[M],北京大学出版社2012年版,第37页.
- [10] 马丁·海德格尔,《林中路》,孙周兴译[M],上海译文出版社2004年版,第91-92页.
- [11] 康在镐,《本雅明论媒介》,孙一洲译[M],复旦大学出版社2019年版,第34页.
- [12] 阿斯特莉特·埃尔主编,《文化记忆研究指南》,李恭忠、李霞译[M],南京大学出版社2021年版,第454页.
- [13] 康在镐,《本雅明论媒介》,孙一洲译[M],复旦大学出版社2019年版,第29页.

基金项目: 本文为2018年度教育部人文社会科学研究青年基金项目《新时期以来的中国纪录片与社会记忆关系研究》的研究成果,项目编号:18YJC860037