
November 2015

Foucault and Damnatio Memoriae: An Introduction to the Mnemo-Government of Cinema

Yang Li

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Li, Yang. 2015. "Foucault and Damnatio Memoriae: An Introduction to the Mnemo-Government of Cinema." *Theoretical Studies in Literature and Art* 35, (6): pp.52-60. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol35/iss6/5>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

福柯与电影的记忆治理

李 洋

摘 要: 本文主要考察了福柯与电影有关的文献,福柯把电影视为对“大众记忆”进行编码的“装置”,十九世纪的工人阶级创造了许多书写自身回忆的方式,而电影则通过畅销的历史叙事终结了底层人总结和书写自身回忆的历史。福柯通过1970年代引发争议的怀旧片和情色片,分析电影如何在历史叙述中处理欲望与权力的关系。本文把这种“大众记忆装置”理论与福柯晚期提出“生命政治”结合起来,认为记忆也是生命治理的对象,“记忆治理”是生命政治的一部分,而电影(图像)则是“记忆治理”的首要对象。“记忆治理”的历史可以追溯到古罗马时期的“除忆诅咒”,电影时代以图像为对象的“记忆治理”主要有“奥威尔式”和“斯大林式”两种形式,但电影会创造各种形式反抗“记忆治理”。

关键词: 福柯; 大众记忆; 记忆治理; 视听史学; 除忆诅咒

作者简介: 李洋,电影学博士,北京大学艺术学院教授,主要从事欧洲电影史、当代电影美学研究。本文为国家社会科学基金艺术学项目“审查与扶持——欧洲电影政策史研究”[批准号:10CC081]的阶段性成果。电子邮箱:li-yang@pku.edu.cn

Title: Foucault and Damnatio Memoriae: An Introduction to the Mnemo-Government of Cinema

Abstract: Foucault published several interviews and articles about cinema in 1970s, and he took the cinema as one of the dispositifs codifying the popular memory. The working class in 19th century invented many ways to write their own memory, but the cinema, by way of popular historical narration, ended the history of the people from the lower depths to write their memory. Foucault analyzed how the controversial (retro and erotic) films in 1970s represented desire and power in historical narration. This paper tries to combine Foucault's "dispositif of popular memory" with the biopolitics, and claims that the memory is also the object of biopolitics and the mnemo-government is part of biopolitic government. The mnemo-government can be traced back to the damnatio memoriae in Roman times, and there are two important forms of mnemo-government in the time of cinema according cognitive science: Orwellian government and Stalinesque government. After all, the cinematic art can invent many ways to resist the mnemo-government.

Keywords: Foucault; popular memory; mnemo-government; historiophoty; damnatio memoriae

Author: Li Yang is a professor in the School of Arts, Peking University (Beijing 100871, China) with academic expertise in history of European cinema, film theory and new media arts. Email: li-yang@pku.edu.cn

1995年2月,英国导演肯·洛奇(Ken Loach)的《土地与自由》(*Land and Freedom*, 1995)在西班牙首映,影片描写一位英国共产党的托洛茨基分子参加西班牙内战的故事,上映后在欧洲大获成功。肯·洛奇在马德里首映式上这样表述电影与历史的关系“重要的是要让我们

来书写历史,因为谁写这部历史,谁就能控制现在”(卡拉-穆尔扎 242)。2000年10月,德国作家君特·格拉斯(Günter Wilhelm Grass)在维尔纽斯举行的一次关于立陶宛与德国外交史的活动上,用另一种表述回应了肯·洛奇的“历史虚无主义”,这篇回顾历史的演讲是这样开始的“我

回忆,或者,我被回忆,通过某些横在我面前的东西,通过它们留下的气味或者它们藏在用暗语写的古老信件中,等待着被回忆”(Erl 142-43)。肯·洛奇的观点是,我们应该自己书写历史,这样才能把握现在。但君特·格拉斯则提出,当我们书写自己的历史时,才发现我们几乎无法独立回忆,回忆的素材已被污染,只剩下历史通过回忆为我们量身定做的情节。这两种表述恰好从两个方面印证了福柯关于电影的核心观点。

一、电影作为大众记忆的编码装置

福柯曾在许多著作中谈论艺术,比如文学、绘画,在我们的印象中,他似乎很少谈论电影。他曾在—篇访谈中说,他从不谈论电影美学问题,因为他对此一无所知(Foucault, Dits et Ecrits 922)。事实上并非如此。从1974年到1982年,福柯共发表了9篇与电影有关的访谈和文章,这些文章多数发表在法国最重要的电影刊物,尤其是《电影手册》(Les Cahiers du Cinéma)杂志,正是在这本杂志的邀请下,福柯才开始了一系列关于电影的访谈。1974年,在杂志编辑塞尔日·杜比亚纳(Serge Toubiana)再三邀请下,福柯做了第一篇电影访谈《反怀旧》(Anti-retro),当时的杂志主编塞尔日·达内(Serge Daney)正希望杂志摆脱左派教条主义,福柯的参与为他们改变办刊方向、完成办刊转折发挥了重要作用(Toubiana 187-88)。当然,福柯对《电影手册》的影响不止如此。“作者论”是《电影手册》提出的重要理论,对西方电影理论产生了深远影响。然而,福柯发表了《作者是什么》(Qu'est-ce qu'un auteur?),从卡夫卡、贝克特、马拉美等作家谈“无主体写作”(écriture sans sujet),这启发了《电影手册》影评人让·纳波尼(Jean Narboni)重新纠正和反思“电影作者”的身份,丰富了“作者论”的内涵(De Baecque 78, 211, 219)。福柯对绘画作品的精密分析(委拉斯凯兹、勒内·玛格利特、马奈等),也启发《电影手册》的影评人把视线关系、隐藏主体等内容纳入到他们建立的影片分析模式中(Maniglier 12)。此外,福柯的理论毫无疑问成为几个重要电影主题的阐释资源,如监狱题材、精神病院、异托邦等,笔者曾结合福柯在《规训与惩罚》和《性史》中关于权力、监禁和视觉的观点,对意大利导演帕索里

尼(Pier Paolo Pasolini)的争议作品《萨罗或索多玛120天》(Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975)进行了研究(李洋,“伦理”227-38)。福柯之所以在1970年代参与电影讨论,是因为欧洲导演在当时拍摄了许多含有政治批判、渲染暴力和性爱的激进作品,这些影片上映后引发了激烈争论,而权力、历史与性都是福柯最为关心的话题。

在讨论电影时,福柯先提出存在这样一类人,他们没有权力写出自己的书,没有权力编纂自己的历史,但这样的人同样有记录历史、展开回忆的方法,福柯称其为“大众记忆”(mémoire populaire) (“反怀旧”286),它与官方历史相对,但比官方历史更加鲜活。这种“大众记忆”从19世纪“开始才较为清晰地被表现出来,比如说或者表现为口头,或者表现为文本,或者表现为歌曲的大众斗争传统”(“反怀旧”286)。福柯提出“大众记忆”这个概念并非偶然,他在收集、整理历史文献过程中,发现了一些19世纪工人的档案。1973年2月22日,他接受《解放报》(Libération)的采访,建议开设一个关于“工人记忆”(Mémoire ouvrière)的栏目,让工人们根据亲身经历撰写回忆,每周2期或3期,内容包括工人的信件、日记或者回忆文章(Foucault, Dits et Ecrits, 1267-68)。在福柯看来,工人们自发地用他们的话语方式撰写的日记、回忆录、传单和歌曲,没受到权力话语的污染。然而,“大众记忆”在19世纪遇到了第一次阻挠,用福柯的话说,出现了一整套“阻挡这场大众记忆的运动”的“装置”(dispositif),它们以大众能够接受的方式书写他们的回忆,比如畅销文学和平民阶层的学校教育,这些取代了大众,为他们撰写历史。在二战结束后,仅有畅销文学、流行音乐和学校教育已经不够了,电影(电视)成为“大众记忆”再编码的新形式。电影“不但向这些人展现他们曾所是的样子,而且让他们必须回忆这就是他们曾所是的样子”,比畅销文学更能广泛、集中地建构“大众记忆”。在电影的作用下,工人阶级自身拥有的历史知识不停地萎缩、不停地缩减(“反怀旧”286)。因此福柯认为,电影对于“大众记忆”至关重要,“应该占有这个记忆,规训它,支配它,告诉人们必须回忆什么。当我们看这些影片时,我们就知道了我们必须回忆什么”(“反怀旧”288)。

应该说,“大众记忆”的编码装置是福柯“电

影观”的核心,把电影放在权力对集体记忆的建构中去考察,这与德勒兹、巴迪欧和朗西埃等法国哲学家完全不同。2004年10月,法国电影资料馆专门举行了纪念福柯逝世20周年专题展映,其主题就叫“福柯-电影:影像记忆,影像权力”(Foucault-Cinéma: Image-mémoire, image-pouvoir)。沿着电影作为“大众记忆”的编码装置这个思路,福柯重点分析了两类在1970年代初引发争议的电影:怀旧历史片和情色片。

二、英雄式怀旧与权力的色情化

福柯把讲述从一战到二战之间这段历史的电影称为“怀旧片”(Retro Film)，“Retro”意为“怀旧”“复古”，这个词不仅强调影片表现特定年代的内容，也强调在美术、服装、布景、道具和音乐上还原那个时期的生活方式、艺术、时尚(李洋,《白鹿原》43-46)。福柯第一篇电影访谈的题目就叫“反怀旧”，指的就是这类电影。“怀旧片”不是电影界普遍认可的电影类型，但是这些影片因碰触敏感题材而饱受争议，在当时引起了很大反响。福柯认为，这些展现二战历史的怀旧片，最大的问题是把大众斗争从历史中抹除了，这个抹除过程是以两种方式循序渐进完成的。第一，这些电影把二战中抵抗纳粹的历史描述为依靠“伟人”和“英雄”的战斗史，宣扬“20世纪是英雄的世纪”，战争是围绕着“伟人—英雄”而展开的。福柯举例说，这些电影把二战描述为在斯大林、丘吉尔、罗斯福这些政治家主导下才赢得胜利，而不是普通人的抗争和牺牲，人民大众反而在这些电影中缺席了(德勒兹后来在《时间—影像》中分析少数族裔电影时重复了福柯这个观点)。因此在二战的历史深处发生在普通法国人身上的事，从未在官方历史中被记录下来(“反怀旧”283)。法国大众不像电影展现的那样积极投身抵抗运动，而是厌倦战争、拒绝战争。福柯分析，在经过数百万人死亡的第一次世界大战和后来的经济大萧条后，这些法国人不再是全身心捍卫民族尊严的战士，而是把自行车丢在壕沟里转身回家的厌战青年。第二，这种“英雄式怀旧”的历史书写方式，在“大众记忆”中导出了新权力在二战后登上政坛的合法性，即依靠抵抗运动上台的戴高乐主义，这种民族主义的英雄话语让“在战争

中起家的右派戴高乐变得清白而神圣”(“反怀旧”284)。这些观点对我们重新理解二战片和历史片提供了新角度。

对于情色片，福柯提出，为什么电影中的色情想象总是不自觉地与权力有关，比如当时争议最大的《萨罗或索多玛120天》就把法西斯与色情联系在一起，这个话题后来成为《性经验史》第一卷《认知的意志》的核心问题。福柯主要分析了路易·马勒(Louis Malle)的《拉孔布·吕西安》(Lacombe Lucien, 1974)和意大利导演莉莉安娜·卡瓦妮(Liliana Cavani)的《午夜守门人》(Il portiere di notte, 1974)，把这两部电影理解为权力与性的两种关系样式。《拉孔布·吕西安》讲述一个法国乡村少年拉孔布·吕西安，他在二战被占领时期因迷恋权力而加入盖世太保，最后爱上了一位犹太少女。福柯认为，权力与爱是规训拉孔布·吕西安的两架“机器”，一方面，权力机器慢慢训练他，让他成为法奸和纳粹，另一方面，爱的机器吸引着，让他最后为了救犹太女孩而杀死纳粹，带着她隐居山林。在《拉孔布·吕西安》中，权力与爱是一对反命题(“反怀旧”293)。而《午夜守门人》则描写了一种对权力的爱，一种“权力的色情化”，女主人公在被占领时期因被纳粹医生虐待而迷恋上他，两个人在战争结束后偶然重逢，再次陷入这种变态的畸恋中。福柯认为，纳粹之所以在许多电影中变成色情的参照物，主要源于1960年代西方色情用品店的时尚，纳粹本身并不追求色情，福柯说“纳粹主义不是由一群20世纪的色情狂创造的，而是由众多可以想象到的阴险的、无聊的、令人作呕的小资产阶级创造的，希姆莱是个马马虎虎的农艺师，后来娶了一个护士。我们必须清楚，犹太集中营来自一个医院护士和一个养鸡场饲养员的共同想象。医院加农场，这就是集中营背后的全部幻想”(“萨德”306)。因而，福柯通过对医院和监狱的历史研究，归纳出了纳粹的本质：纳粹是在小资产阶级关于清洁、健康的思想下形成的，他们要把肮脏的、有害的、异质的人群从社会中清除出去，而完全不关色情什么事。电影中权力的色情化，恰恰证明电影对性的表达已经被权力话语所渗透，这正是《性经验史》要揭露的问题。

从这个角度看，《拉孔布·吕西安》的精彩之处在于让我们看到了纳粹在权力运作中最为可怕

的一面,即把最邪恶的权力授予大众和普通人。当人们龃龉权力时,就会被纳粹所控制,在这时,那些被权力征召的普通人(拉孔布·吕西安及其代表的人)的确可能出卖自己的邻居,然后心安理得地占有他的房子,强奸他的妻子。人们通常把纳粹理解为“专政的极致”,而福柯则认为,纳粹与作为专政极致的“一个人的权力”完全不同,纳粹把杀戮、强暴的权力交给了普通人(“反怀旧”296-97)。

三、福柯的历史学电影实践

福柯对电影影像所承诺的记录本性和再现力量充满怀疑。在《宽忍的灰色黎明》中,福柯分析了帕索里尼的纪录片《幽会百科》(*Comizi d'amore*, 1964)这是一部关于意大利人性爱观的社会学电影,帕索里尼在街头随机采访青年和市民,询问他们关于性、爱和婚姻的看法,同时穿插心理医师、作家对这些观点的看法。当时意大利处在战后一代人的性观念开化期,一个对公开谈论性与爱的“宽忍时代”,一个“性的沸腾”的时代。但是福柯认为,人们面对电影机,不可能像帕索里尼预期的那样真实表达他们对性、爱和婚姻的看法,少年们用他们的狡猾应付提问,而成年人则谈的是离婚、同性恋和妓女等与法律有关的问题。福柯说:当“他们被问及爱情时,他们谈的却是权力”(“黎明”329)。面对电影机,真正让他们犹豫的,不是性,而是历史,是这个刚刚出现、尚不明朗的所谓“宽忍体制”。与其说福柯不相信电影再现现实的能力,不如说他不相信人们可以摆脱权力话语,而公开、自由、准确地谈论性。所以,这仅仅是宽忍时代刚刚开启的黎明。

但是,福柯不像阿多诺那样认为电影已无可救药,他在质疑帕索里尼纪录片的同时,也与法国导演勒内·阿里奥(René Allio)拍摄了一部电影。这部《我,皮埃尔·里维尔》根据福柯搜集整理的法律文献而改编,用电影还原历史现场,把电影变成历史学“田野研究”的实验室。

《我,皮埃尔·里维尔》讲述1835年发生在法国诺曼底农村的一桩血案,一位名叫皮埃尔·里维尔的20岁农村文盲青年用残忍的方式杀害他的妈妈、妹妹和弟弟。从1972年到1973年,福柯在法兰西学院讲惩罚社会的形成、精神病学与

权力的关系。福柯在分析精神病学的建立与惩罚性正义的关系时,发现了这个案例,他希望听课的学生都能阅读这个案件的历史档案,因此他把查找到的案件卷宗、凶手皮埃尔·里维尔写的自辩信、村里人的证人证言和巴黎精神病科医生对皮埃尔·里维尔精神分析报告等档案,于1973年编辑成书在伽利马出版社出版。电影《我,皮埃尔·里维尔》就是根据这些历史档案拍摄而成。影片在1830年代农民与1970年代农民之间建立起一种“连续性”。阿里奥没有选专业演员,而让当地村民扮演皮埃尔·里维尔和他的村民,对白完全忠于福柯搜集的文献。这不是美学需要,而是历史学方法的需要,在电影中建起史学研究的虚拟“田野”:“阿里奥没有让人去看发生了什么,无论以想象的形式,还是以谨慎重建的形式,他都没有修改任何事件”(福柯,“归来”312)。演员们就生活在发生案件的地区,他们对待案件的态度、话语方式、甚至发音特点都最大化地接近了历史真实。“阿里奥做的是让历史‘发生’(passer),与历史发生关系,或者强化我们的记忆或遗忘,这是电影能做到的”(“归来”312)。那么,皮埃尔·里维尔到底是精神病人还是狡猾善辩的凶手呢?影片没有给出答案。福柯认为,不提供任何结论,只是把历史带到观众面前,这种结尾有着非凡的意义。

尽管让·鲁什(Jean Rouch)在1960年代已拍摄大量人类学纪录片,但是《我,皮埃尔·里维尔》与这些纪录片不同,它是严格按照史学方法的虚构。对于史学家来说,电影能算得上是可靠的文献吗?传统史学的规范对史料的要求非常严格。在电影诞生以前,史学界已经放弃采用虚构性和叙事性材料来分析历史事实。电影诞生后,史学家们对电影作为史料的可能性也没有充分的认识,他们会习惯性地吧电影从可靠史料中排除出去。但是福柯不同,他是“视听史学”最早的实践者。《我,皮埃尔·里维尔》拍摄前后,有一位加拿大女历史学家正在法国从事研究,她受到福柯的启发,主动把搜集整理的史料为一部以此为题材的历史电影做参考,她就是娜塔莉·泽蒙·戴维斯(Natalie Zemon Davis),这部电影就是著名的《马丁·盖尔归来》(*Le Retour de Martin Guerre*, 1982)(泽蒙·戴维斯 III)。《马丁·盖尔归来》与《我,皮埃尔·里维尔》的故事有相似之处,讲

述发生在十六世纪法国农村的真实案件:一位瘸腿农民来到小村庄,让人们相信他就是村中失踪多年的马丁·盖尔,并用这个身份占有了马丁·盖尔的财产和妻子,直到真的马丁·盖尔归来时,人们才发现他是一个身份窃贼。影片由法国演员杰拉尔·德帕迪约(Gérard Depardieu)主演。影片上映后(1982年),娜塔莉·泽蒙·戴维斯在史学界一举成名,之后她根据更多史料把这个案例写成完整的史学著作独立出版,这本《马丁·盖尔归来》最后成为所谓“后现代史学”的三部代表作之一。娜塔莉·泽蒙·戴维斯把“电影视作一场在实验室中进行的实验,一场思想实验,而不是在讲述真相”,尽管历史学家无法像人类学家和社会学家那样做“田野调查”,但是“电影有着微观史的某些优势,能够展现具体的表现,它会迫使你想象某些事情是如何发生的,而那是你只用文字写作不会费心思考的”(帕拉蕾丝-伯克 78-79)。1993年,《马丁·盖尔归来》的故事在美国被改编为《似是故人来》(Sommersby, 1993),由理查·基尔(Richard Gere)和朱迪·福斯特(Jodie Foster)主演。

娜塔莉·泽蒙·戴维斯的史学实践启发了美国历史学家海登·怀特(Hyden White),他于1988年在《美国历史评论》(American Historical Review)杂志发表了《书写史学与视听史学》,正式提出“视听史学”(historiophoty)的概念。海登·怀特认为,史学界过去忽视电影作为历史证据的可能性,而电影不仅在成为史料方面具有合法性,而且具备书写史料无法取代的特殊史学价值,比如可以呈现历史事件中的行为细节(118)。在历史学研究中,视听史学与书写史学互为补充。福柯的“历史学的电影实践”整整比海登·怀特提出“视听史学”这个概念早了十四年。

四、从“除忆诅咒”到“记忆治理”

福柯研究权力与知识的关系,进而关注疯人院和精神病院的历史。阿尔都塞把福柯研究的“疯人”称为历史中“活着的失踪者”(阿尔都塞本人深受精神疾病困扰),疯人的历史就是“世上所有的战争和大灾难都会有一个阴惨记录簿”(福柯,《疯狂史》67)。这些“被抹除的人”是生命政治的治理对象,生命政治规训人的身体、欲望

和生命。通过电影,福柯发现了生命政治的新对象“被抹除的记忆”。正如前苏联学者谢·卡拉-穆尔扎所说“任何一个把统治建立在操纵基础上的社会,都要破坏历史的记忆”(245)。阿根廷学者弗朗西斯科·德利奇(Francisco Delich)也认为“国家的记忆,是一种造就隐秘并且为保护其存在理由而去遗忘或珍视它的记忆”(80)。因而,尽管福柯后来没有再深入论述,我们仍能沿着他的思路做出这样的判断:在电影(图像)时代,生命政治的技术不仅包括对身体的规训和惩罚,还延伸到通过图像对记忆的抹除和修改,尤其是“大众记忆”,我称之为“记忆治理”(mnémogouvernement),它是生命政治的重要组成部分。

那么,“记忆治理”的条件是什么?首先,正如君特·格拉斯所说,记忆不完全是个人性的,个体记忆的媒介都是与集体记忆共同建构的。法国社会学家莫里斯·哈布瓦赫(Maurice Halbwachs)是“集体记忆”理论的创始人,他认为任何个体都从属于某个集体,个体需要凭借集体来激活记忆,并且不自觉地用集体记忆进行检验。“集体记忆的力量和持久性来自于全体成员,那么个体则是作为集体的成员在进行回忆”(哈布瓦赫 65)。安哥拉·开普勒更深入地表述为“任何个人的回忆都会生产出超越纯私人回忆的现实(87)。当某个特定群体为了集体的生存而需要遗忘时,个体记忆就会被残忍地擦去,包括对神、对圣像、对地点和时间、对隐喻、符号和信号的记忆。其次,可记忆性与可靠性是辩证统一的关系。人的大脑在记忆方面具有缺陷,任何记忆都具有不确定性。德利奇提出记忆“不是事实,而是创造,是发明”(79)。美国意识哲学家丹尼尔·丹尼特(Daniel C. Dennett)认为人的大脑中存在一个“笛卡尔剧场”(Cartesian Theater),那些只有在这个“笛卡尔剧场”里上演的事件,才能真正进入人的意识,变成记忆。那些只是感到但没有上演的事件,很快会被人忘记,这是认知科学研究记忆的重要假设。再次,记忆最直接与图像相关。德国新文化史学者阿莱达·阿斯曼(Aleida Assmann)通过实验心理学家卡尔·古斯塔夫·卡鲁斯(Carl Gustav Carus)和作家本杰明·维乌科米尔斯基(Benjamin Wilkomirski)这两个人相隔130年的材料证明,我们的意识和无意识“都是同外界文化资料库里的图像连接着的,我们无处不受到

它们的包围,所以我们自己的回忆画面无论怎样具有独有性和个人性,这类外部图像都不可避免地在塑造着我们的回忆画面”(阿斯曼 114)。如果记忆可以被修改,那么图像必然成为记忆治理的关键。因而,正如福柯所说,记忆不仅需要治理、可被治理,而且在图像时代显得格外必要。

“记忆治理”绝非电影时代的产物,它像权力一样有漫长的历史。西塞罗曾把历史比喻为“记忆的生命”(vie memoriae),而最早的“记忆治理”技术可以追溯到古罗马时期的一种特殊刑罚“除忆诅咒”(Damnatio memoriae),又叫“记忆抹煞之刑”或“除名毁忆”,^①指罗马人对叛国者或者公敌(hostis)的一种身后刑罚,即通过各种手段在历史材料和公共记忆中抹除一个人的存在,包括从身份上驱逐出公民社会,他创作的书籍要被没收和焚毁,他的名字和头衔要从官方名录中删除,凡是碑石、雕塑、画像和文字记载,他的名字和言行都要被抹去、改写或销毁,让他从灵魂到精神层面上彻底被共同体所遗忘、抛弃和诅咒,这是罗马时期对人最大的惩罚,也是最著名的死后刑罚(熊莹 138)。塔西佗的《编年史》就记载了古罗马时期几个重要的“除忆诅咒”案例。^②“除忆诅咒”是西方历史上最早的大规模图像抹除活动,也是记忆治理技术的原型,这种惩罚不满足于处死犯罪者,而是通过涂抹历史文本,尤其是图像,把犯罪者从记忆中消除。

从认知科学的角度看,以图像为对象的“记忆治理”主要有两种方式“奥威尔式治理”(orwellian government)和“斯大林式治理”(stalinesque government),这是两种不同的污染记忆素材的方式,目的是让人们相信实际上没有发生或者没有经历过的事件。“奥威尔式治理”是修改现实以生产出权力所需要的图像,以让人们相信不存在的现实。“斯大林式治理”则是指遵照权力来删改和涂抹图像本身,以让人们相信没有发生的历史。“奥威尔式治理”致力于修改正在发生的当下事件,《一九八四》中的真理部每天都在篡改事实,以让人们相信现实真的以老大哥期望的方式发生。《一九八四》实际上展现了这样一种恐惧:在极权统治下,最可怕的可能不是人失去自由和尊严,而是没有人能真实地见证历史。保罗·康纳顿(Paul Connerton)就把这部小说理解为反抗强迫性遗忘的寓言,认为小说带给读者

的是对“集体健忘症”的领悟,小说中面对国家权力的斗争,本质上是反抗“强迫性遗忘”的斗争(康纳顿 11)。而在斯大林大清洗运动的“莫斯科公审秀”(Moscow Show Trials)上,秘密警察为了完成审判而修改了大量历史材料,导致知识分子们争先恐后坦白自己从未做过的荒诞罪行(斯垂特菲尔德 2-29)。卡拉-穆尔扎这样概括“斯大林式治理”：“为了操纵意识,需要使用各种不同的方法对人的各种记忆类型施加影响。一方面应当让人记住某一思想、隐喻、公式,另一方面有时也需要‘切断’人的短期或者历史记忆——因为它们会造成反灌输的心理障碍”(卡拉-穆尔扎 241)。

福柯分析了治理术从古典主义向生命政治的过渡,汪民安对此做了概括“生命政治就是18世纪下半叶出现的对人口积极干预的政治学。人口,它的生成物成为政治的对象”(115)。汪民安认为,治理术在不同时期有着不同的特征。在君主制时期,生命政治下的权力是“压抑性的、致死的,它要消灭不服从的反叛者”,而生命政治下的权力则是“生产性和创造性的,它试图造就一种对象,让对象变得可能而不是使之消失。概而言之,这种权力直接作用于身体,作用于个体的身体,它的目标就是要让单个的身体变得驯顺而有用”(汪民安 101)。那么,君权时代的“记忆治理”就是“除忆诅咒”,直接把图像从记忆中毁灭和消除,而国家理性和生命政治时期的“记忆治理”,已不完全是消灭和篡改记忆,更是一种促生的、与安全、健康有关的“记忆治理”,这种治理术不满足于删除个别的禁忌图像或电影,而是尝试创造一种新的记忆,让人们能自发地生活其中,在其中寻找安全、健康和快乐。当大众为了寻找真相而从这个记忆中醒来或退出时,他们会因失去安全、健康和快乐而感到痛苦,大众会自发抵制和销毁这些图像,而无需权力来帮忙,或者大众会自动忽视那些不健康、不安全的图像。这正代表着电影审查史的两个阶段,在电影史早期,权力机构对有伤风化、违背天主教价值观的电影,直接销毁胶片,默片时期许多争议电影只留其名,多数被销毁。“销毁式”的电影审查一直延续到纳粹时期,面对纳粹的文化审查,法国电影资料馆创始人亨利·朗格卢瓦(Henri Langlois)把大量珍贵的默片拷贝孤本藏匿在法国乡村,二战结束后他又把这

些拷贝找回来。“销毁式审查”在1960年代转向以“促生的”电影分级制,今天的电影分级制就是以保护青少年心理健康、维护宗教和人权等与生命政治息息相关的话语建立起来的。没有人去销毁影像,在公平的体制下那些不被权力所期待的电影会被观众自动遗忘。

五、电影对记忆治理的反抗

波德莱尔曾说,“回忆是艺术的重要标准,艺术是美丽的记忆术”(256)^③,然而这种对艺术与记忆的定义,在本雅明·布赫洛(Benjamin H. D. Buchloh)看来却完全相反。他认为20世纪现代艺术的主导原则,恰恰与波德莱尔的愿望相反,是消灭文化记忆。布赫洛提出,不同时代的人以不同的方式反对文化记忆,他们所反对的敌人是相同的,就是历史性叙述、具象性表征和戏剧性再现(布洛赫 109),因此艺术应该用“话语记忆”去对抗“历史记忆”。他所谓的“话语记忆”就是指通过艺术实践呈现出的记忆对美学范式、艺术标准的坚持程度(布洛赫 108-09)。面对“记忆治理”,艺术不会毫不作为,电影一方面成为“记忆治理”的重要对象,另一方面也成为反抗“记忆治理”的重要舞台。心理学中的“记忆休眠现象”就为抵抗“除忆诅咒”提供了认知科学的依据:人有些观点在短时记忆中被意识所拒绝,但它不会消失,而是停留在记忆潜伏层,一旦遇到合适的外界刺激就会逐渐复苏,逐渐由模糊的、不确定的概念,转变成彼此连贯一致的判断。为了遏制这个过程,权力必须不时地提醒人们这些观点的最初涵义,以及为什么人的意识在过去会拒绝它。

按照法国年鉴学派历史学家马克·费罗(Marco Ferro)的观点,历史总是保留着对统治者有利的史实,而电影对于被遗忘的历史则具有积极的建构意义。他提出爱森斯坦的影史名作《战舰波将金号》就是电影(艺术)对遗忘的反抗。如果不是爱森斯坦的这部电影,《战舰波将金号》所反映的历史事件在当时就会被遗忘,可能从人们的记忆中永远消失(费罗 65)。从“记忆治理”的角度来看,犹太大屠杀不仅仅是阿甘本所说的对“牲人”(homo-sacer)生命的剥夺,在希特勒的“最后解决方案”中,也包含着现代形式的“除忆诅咒”:大规模有计划地秘密销毁与大屠杀有关的

全部历史证据,试图在历史中抹除这场屠杀。然而,阿兰·雷乃(Alain Resnais)的《夜与雾》(*Nuit et brouillard*, 1955)与克劳德·朗兹曼(Claude Lanzmann)的《浩劫》(*Shoah*, 1985)向纳粹的“除忆诅咒”展开了反击。这两部电影创造了抵抗“记忆治理”的两种路径:一种是拼贴式再现,充分运用“幸存的影像”(乔治·迪迪-于贝尔曼语)推理出完整的历史罪行,另一种是当事人的现场还原,充分运用“幸存者”的个人回忆,填补被删除的历史空白。二战之后,“大屠杀电影”的历史已有近八十年,创造了许多抵抗遗忘、反抗记忆治理的美学,许多作品也同时催生了艺术语言的创新,比如文献缝合、重返现场、历史搬演、虚构式再现、哀悼场景等等。2014年,英国摄影师西德尼·伯恩斯坦(Sidney Bernstein)跟随英军解放集中营时拍下的纪录片《夜幕会降临》(*Night Will Fall*, 2014)终于在英国电视台播出,影片保留了当年犹太集中营解放前的真实面貌,成堆的干尸被推进万人坑,当年英美政府由于影片画面过于恐怖等原因中止了影片的制作,直到七十年后才公之于众。

中世纪时曾有一种“可复写羊皮纸”(palimpseste),教会僧侣们用特殊的药水把上面的字迹抹除,以便在上面重新书写新的内容,而后人也能用药水让过去僧侣们所写的字迹复原。电影就是现代的“隐迹稿本”、现代的“可复写羊皮纸”,它可以很容易就被权力抹除,而艺术也有办法使之复原。英国作家托马斯·德·昆西(Thomas De Quincey)就曾说,“人脑不正是一张自然而非凡的羊皮纸吗?各种想法、幻想、感受像柔和的光一样轻轻落进你的大脑里。每一次更替都好像已经埋葬了以前发生的一切。然而实际上,什么东西都没有消失。”^④在视听时代,现代“除忆诅咒”不仅无法彻底抹除记忆,反而让这些图像因被肆意抹除而成为新的神话,那些反抗“记忆治理”的电影作品在电子媒介上复活了古老的“隐迹稿本”,让被抹除的图像以各种形式得以重现。

注释[Notes]

① 熊莹认为“damnatio memoriae”这个词应该翻译为“除名毁忆”,其观点为“因为 memoria 这个拉丁词比它在英语中的衍生词 memory(通常译作‘记忆’)具有更广泛的

外延和更充实的内涵[……]它的主观意义代表了对过往人事的记忆;在客观意义上则与一种‘口传历史’的概念十分相近。这两层词义揭示了如下一种可能性,即个人可以凭借功德伟业(virtus)成为历史传统与‘祖先习俗’(mosmaiorum)的一部分,由此衍生出西塞罗时代起最常用的一层含义——死者在生者心目中的不朽回忆,简而言之即‘身后之名’。”参见《从〈审判老皮索的元老院法令〉看罗马元首制初期的政治文化》,复旦大学博士论文,第45页。

②在《编年史》中,“除忆诅咒”除了毁灭图像和记载之外,元老院还会追加惩罚,这些“身后”(post-mortem)的惩罚还包括:禁止皮索家的女性为他悼念、清除皮索生前所有的塑像(statuae)与人像面具(imagines)、从纪念日耳曼尼库斯的碑铭上抹去皮索的名字、没收其财产等。参见塔西佗《编年史》,王以铸、崔妙因译。北京:商务印书馆2002年II 43—III 第19页。

③波德莱尔在《一八四六年沙龙》中曾多次谈到记忆与艺术的关系,比如他认为色彩与音乐的通感产生旋律,这种旋律之所以重要就在于给人留下了深刻的记忆,如果这种旋律具有意义,就能保留在记忆中。参见《波德莱尔美学论文选》,郭宏安译。北京:人民文学出版社,1987年,第223页。再如他推崇备至的画家是德拉克罗瓦,认为他的“画作主要是通过回忆来作的,也主要是向回忆说话”,第232页。

④Thomas De Quincey “The palimpsest of the human brain.” 1845. *Quotidiana*. Ed. Patrick Madden. 1 Dec 2006. 14 Jan 2015 <http://essays.quotidiana.org/dequincey/palimpsest_of_the_human_brain/>.

引用作品 [Works Cited]

阿莱达·阿斯曼 “回忆有多真实”,《社会记忆:历史、回忆、传承》哈拉尔德·韦尔策编,李斌、王立君、白锡堃译。北京:北京大学出版社,2007年。

[Assmann, Aleida. “Is Memory Real?” *Das soziale Gedächtnis: Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Ed. Harald Welzer. Trans. Li Bin, et al. Beijing: Beijing University Press, 2007.]

查尔斯·波德莱尔《波德莱尔美学论文选》,郭宏安译。北京:人民文学出版社,1987年。

[Baudelaire, Charles. *Baudelaire on Aesthetics*. Trans. Guo Hongan. Beijing: People's Literature Publishing House, 1987.]

本雅明·布赫洛《新前卫与文化工业》,何卫华、史岩林译。南京:江苏凤凰美术出版社,2014年。

[Buchloh, Benjamin H. D. *Neo-Avant Garde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Trans. He Weihua, et al. Nanjing:

Jiangsu Fine Arts Publishing House, 2014.]

保罗·康纳顿《社会如何记忆》,纳日碧力戈译。上海:上海人民出版社,2000年。

[Connerton, Paul. *How Societies Remember*. Trans. Naribilige. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2000.]

De Baecque, Antoine. *Les Cahiers du Cinema: Histoire d'une revue*, Paris: Cahiers du Cinema, 1991.

弗朗西斯科·德利奇“记忆与遗忘的社会建构”,陈源译。《第欧根尼》2(2006):74-87。

[Delich, Francisco. *Memory and Social Construction of Forget*. Trans. Chen Yuan. *Diogenes* 2(2006):74-87.]

马克·费罗《电影与历史》,彭姝祎译。北京:北京大学出版社,2008年。

[Ferro, Marc. *Film et Histoire*. Trans. Peng Shuyi. Beijing: Peking University Press, 2008.]

Foucault, Michel. “Les quatre cavaliers de l'Apocalypse et les vermisses quotidiens.” *Dits et écrits I: 1954-1975*, Paris: Edition Gallimard, 2001.

米歇尔·福柯“反怀旧”,《宽忍的灰色黎明——法国哲学家论电影》,李洋选编,李洋等译。郑州:河南大学出版社,2014年。

[Foucault, Michel. “Anti-retro.” *The Gray Mornings of Tolerance: French Philosophers on Cinema*. Ed. Li Yang. Trans. Li Yang, et al. Zhengzhou: Henan University Press, 2014.]

——:“性的教官萨德”,《宽忍的灰色黎明——法国哲学家论电影》,李洋选编,李洋等译。郑州:河南大学出版社,2014年。

[——. “Sade, sergant du sexe.” *The Gray Mornings of Tolerance: French Philosophers on Cinema*. Ed. Li Yang. Trans. Li Yang, et al. Zhengzhou: Henan University Press, 2014.]

——:“宽忍的灰色黎明”,《宽忍的灰色黎明——法国哲学家论电影》,李洋选编,李洋等译。郑州:河南大学出版社,2014年。

[——. “Les matins gris de la tolérance.” *The Gray Mornings of Tolerance: French Philosophers on Cinema*. Ed. Li Yang. Trans. Li Yang, et al. Zhengzhou: Henan University Press, 2014.]

——:“皮埃尔·里维尔归来”,《宽忍的灰色黎明——法国哲学家论电影》,李洋选编,李洋等译。郑州:河南大学出版社,2014年。

[——. “Le retour de Pierre Rivière.” *The Gray Mornings of Tolerance: French Philosophers on Cinema*. Ed. Li Yang. Trans. Li Yang, et al. Zhengzhou: Henan University Press, 2014.]

- :《古典时代的疯狂史》,林志明译。北京:生活·读书·新知三联书店 2005年。
- [——. *Histoire de la folie a l'age classique*. Trans. Lin Zhiming. Beijing: The Joint Publishing Co., 2005.]
- 莫里斯·哈布瓦赫“集体记忆与个体记忆”,《文化记忆理论读本》,阿斯特莉特·埃尔、冯雅琳主编。北京:北京大学出版社 2012年。
- [Halbwachs, Maurice. “Collective Memory and Personal Memory.” *Cultural Memory Reader*. Eds. Astrid Erll and Feng Yalin. Beijing: Beijing University Press, 2012.]
- 谢·卡拉-穆尔扎《论意识操控》,徐昌翰等译。北京:社会科学文献出版社 2004年。
- [Kara-Murza, Serguei. *Mind Manipulations*. Trans. Xu Changhan. Beijing: Social Science Documentation Publishing House, 2004.]
- 安哥拉·开普勒“个人回忆的社会形式”,《社会记忆:历史、回忆、传承》,哈拉尔德·韦尔策编,李斌、王立君、白锡堃译。北京:北京大学出版社 2007年。
- [Keppler, Angela. “Social Form of Personal Memory.” *Das soziale Gedachtnis: Geschichte, Erinnerung, Tradierung*, Ed. Harald Welzer. Trans. Li Bin, et al. Beijing: Beijing University Press, 2007.]
- 李洋《目光的伦理》,北京:生活·读书·新知三联书店, 2014年。
- [Li, Yang. *The Ethic of Gaze*. Beijing: The Joint Publishing Co. 2014.]
- :“《白鹿原》:减法的艺术与T型史诗”,《电影艺术》6(2012):43-46。
- [——. “Bailuyuan: Art of Subtraction and Epic in T-Model.” *Film Art*, 6(2012):43-46.]
- 玛丽亚·露西娅·帕拉蕾丝-伯克《新史学:自白与对话》,彭刚译。北京:北京大学出版社 2006年。
- [Pallar-Burke, Maria Lucia G. *The New History: Confessions and Conversations*. Trans. Peng Gang. Beijing: Beijing University Press, 2006.]
- Partrice, Maniglier, and Dork Zabunyan. *Foucault, va au cinema*. Paris: Bayard Editions, 2011.
- 多米尼克·斯垂特菲尔德《洗脑术:思想控制的荒唐史》,张孝铎译。北京:中国青年出版社 2014年。
- [Streatfeild, Dominic. *Brainwash: The Secret History of Mind Control*. Trans. Zhang Xiaoduo. Beijing: China Youth Press, 2014.]
- Toubiana, Serge. *Michel Foucault et le cinema, Michel Foucault, la Littérature et les Arts*. Ed. Philippe Artières. Paris: Edition Kime, 2004.
- 汪民安“从国家理性到生命政治”,《文化研究》18(2014)。北京:社会科学文献出版社。
- [Wang, Minan. “From State Rasion to Bio-politic.” *Cultrual Studies*, 18(2014), Beijing: Social Science Documentation Publishing House, 2014.]
- 海登·怀特“书写史学与视听史学”,王佳怡译,《电影艺术》6(2014):116-20。
- [White, Hayden. “Historiography and Historiophoty.” Trans. Wang Jiayi. *Film Art* 6(2014):116-20.]
- 熊莹“‘除名毁忆’与罗马元首制初期的政治文化”,《历史研究》3(2009):137-51。
- [Xiong, Ying. “Damnatio Memoriae and the Political Culture of the Early Principate: A Study of the Piso Case in 20 a. d.” *Historical Research*, 3(2009):137-51.]
- 娜塔莉·泽蒙·戴维斯《马丁·盖尔的归来》,刘永华译。北京:北京大学出版社 2009年。
- [Zemon-Davis, Nathalie. *The Return of Martin Guerre*. Trans. Liu Yonghua, Beijing: Beijing University Press, 2009.]

(责任编辑:王嘉军)