



影像催生的文化记忆转变

——以影片《大屠杀》为例

王琳

摘要: 电影在存储历史记忆方面有着不可比拟的真实性、生动性和广泛性,如何通过它呈现大屠杀等非人性的创伤性记忆,解决影片中再现伦理限度问题,一直以来颇有争议。1977年美国导演马丁·乔姆斯基在NBC(美国国家广播公司)的资助下拍摄了《大屠杀》。影片虚构了三个家庭在大屠杀时期的不同遭遇,对于大屠杀中不同种族所遭受的命运做出了示范性描述。这部电影对联邦德国战后的文化记忆进行了干预,不仅促使了以电影为主导的多媒体作为文化记忆方式的最终成型,也引发了德国人对于大屠杀的受害者——犹太人的真正关注,从而帮助联邦德国由下而上地重新认识和接受大屠杀这段历史。

关键词: 文化记忆; 影像叙述; 《大屠杀》影片; 德国历史

中图分类号: J974.1 **文献标识码:** A **文章编号:** 1671-881X(2017)01-0104-09

“记忆是一个无以伦比的聚合性主题。”^①现今以记忆与回忆为题的研究方兴未艾,究其原因,除了我们正处于多媒体技术快速发展的时期以及受到后现代理论的深刻影响^②,更重要的是那些亲历人类历史上惨绝人寰罪行和灾难的一代人正在逐渐消亡。在这种情况下,那段值得铭记的大屠杀历史能否留存下来?回忆作为进入历史的唯一方式是否可以真实还原当时的场景?多媒体技术的代表——电影和电视在存储相关文化记忆的同时,是否会对它产生影响?本文以扬·阿斯曼和阿莱达·阿斯曼提出的“文化记忆”为研究背景,以具有独特的艺术性和自主性的大众传媒——电影为研究对象,以20世纪70年末美国电影《大屠杀》^③在德国播放的史实为例证,探究这部被称作德国历史上“文化记忆转折点”^④的影视作品如何左右联邦德国战后文化记忆的转变。

一、文化记忆对于历史的存储性

(一) 记忆与历史的关系

从19世纪开始,随着历史学的建立,历史和记忆这两个概念逐渐开始分裂,甚至一度对立。费里德里希·尼采在他早期的著作《历史的用途与滥用》里,采用论战式笔调把对生活有助益的记忆和不食人间烟火的历史对立起来。在他的术语系统中,历史意味着回忆,记忆则意味着遗忘^⑤。德国历史学家绍尔·弗里德伦德尔在《回忆、历史与消灭欧洲犹太人》中提及:“对我们大家来说,在历史和回忆之间有一灰色地带,或者说在两个过去之

① ERLI A. Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2005: 5.

② ERLI A. Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2005: 7.

③ 《大屠杀》是1978年由美国出品的电视剧,为了和后面影像叙述理论相统一,所以本文把“《大屠杀》电视剧”一词统称为“《大屠杀》电影”。

④ SCHMIDT H. Die Stunde der Wahrheit und ihre Voraussetzungen: Historical Social Research, 2004, (3): 19.

⑤ 费里德里希·尼采. 历史的用途与滥用//尼采全集. 杨恒达,译. 北京:中国人民大学出版社,2011:271.

间有一个灰色地带。前一种过去是科学的可靠报告,它面临各种冷峻的检验;而后一种过去,则是我们生活的部分或背景。”^①法国历史学家皮埃尔·诺拉也认为:“记忆是一种现实的现象,它总是和当下的现实相联系;而历史却恰恰相反,它是对过去的重现……在相同的记忆之上最终会形成一个团体,而历史则属于所有人。”^②提出“集体记忆”概念的法国社会学家莫里斯·哈布瓦赫同样认为两者是对立的:“每个集体记忆都有一个时间上和空间上受到限定的团体作为载体,而历史可以被看作人类的普遍记忆。”^③就是说,集体记忆是用来保障一个团体的特点和持续性,而历史记忆没有身份认同的作用。不论是尼采、弗里德伦德尔、诺拉还是哈布瓦赫,他们都认为历史和记忆的对立在于:记忆是在一定团体或者集体的载体之上回顾过去,而历史则是“属于所有人又不属于所有人的”过去^④。

文化记忆理论的奠基人扬·阿斯曼和阿莱达·阿斯曼则认为:“历史和记忆不构成对立,而是以一种错综复杂的形式纠缠在一起。”^⑤在此基础上,阿莱达把记忆和历史进一步细化为功能记忆和存储记忆^⑥。记忆是功能记忆,它的特点是群体关联性、有选择性、价值联系和面向未来;而与历史这一概念相关的属于存储记忆,它收录的是所有记忆的记忆,是与现实失去生命力联系的东西。当功能记忆随着不同的社会阶段、记忆载体的身份变化而发生改变时,我们可以从历史的存储记忆中重新调取和整理那些曾经无人认领和栖居的历史遗留物,使它们重新提供与功能记忆相衔接的可能性。

历史和记忆就如同一个事物的两个面,彼此对立又彼此影响。就像迈克尔·查尔斯所说:“记忆可以激发历史活动,而历史研究也在利用记忆。”^⑦记忆对历史有着证明和修正的作用,历史对于记忆的形成也起着指导性作用。历史的存储性和记忆的功能性最终造就了人们的价值取向和身份认同。

(二) 文化记忆

20世纪20年代,法国社会学家莫里斯·哈布瓦赫提出了“集体记忆”的概念。按照哈布瓦赫的解释,个人记忆是一种集体现象。在回忆的过程中,集体成员比个人更能对个人记忆产生影响。记忆的发生需要他人,也作用于他人,这样便形成了一种集体框架之内的互动。“正是在这个意义上,存在着一个所谓的集体记忆和记忆的社会框架”^⑧,个人记忆对社会框架存在着不可替代的依赖性。对此,扬·阿斯曼认为,记忆和回忆受制于组织其回忆的框架中,但记忆的主体是个人。也就是个体通过参与交往的过程形成个体记忆,每个人的个体记忆就如同一个个相对的独立系统,这些系统相互支撑,相互决定,最终又形成和修正社会框架。在这个基础上,扬·阿斯曼提出了集体记忆的两个模式:“以人们日常交流为基础的交往记忆和从特殊的文化层面入手的文化记忆。”^⑨

与哈布瓦赫从社会心理学层面对记忆进行研究不同,扬·阿斯曼是从文化层面开始的。他把文化理解为“交际、记忆和媒介三者之间具有历史性变化的关联”^⑩。交往记忆是基于现在对过去的一种回忆,是同时代人们所共同拥有的。这类记忆随着记忆承载者产生并消亡,一般来说,时间跨度为三四代人,或者80年左右。交往记忆又被称作“社会的短时记忆”^⑪。年长者的回忆比年幼者在时间上的跨度深远,典型范例就是代际记忆。这种带有很强主观性的回忆通过亲身经历和他人转述来获取,并随着对语言的获取和社会交往的参与而同时进行,也最终会随着记忆承载人的逝去而灭亡,所以代际记忆的核心是口述历史。

进入20世纪80年代,随着大部分大屠杀亲历者的消亡,由他们承载的历史记忆该如何保存? 单纯

① FRIEDLÄNDER S. Memory, History, and the Extermination of the Jews of Europe. India: Indiana University Press, 1993.

② PIERRE N. Zwischen Geschichte und Gedächtnis. Frankfurt: Verlag Fischer, 1990.

③ HALBWACHS M. Das Kollektive Gedächtnis. Frankfurt: Verlag Fischer, 1985: 72.

④ 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: 北京大学出版社, 2016: 145.

⑤ ASSMANN A. Erinnerung als Erregung, Wendepunkte der deutschen Erinnerungsgeschichte. Berlin: 1999: 204.

⑥ 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: 北京大学出版社, 2016: 147.

⑦ CHARLES M. S. A Surfeit of Memory? Reflections on History, Melancholy and Denial. History and Memory, 1993, (2).

⑧ 莫里斯·哈布瓦赫. 论集体记忆. 毕然, 郭金华, 译. 上海: 上海人民出版社, 2002: 69.

⑨ 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: 北京大学出版社, 2015: 50.

⑩ ASSMANN A, ASSMANN J. Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. Frankfurt: Fischer Verlag, 1994: 114.

⑪ ASSMANN A. 1998-Zwischen Geschichte und Gedächtnis: Geschichtsvergessenheit-Geschichtsversessenheit. Stuttgart, 1999: 37.

依靠交往记忆来存储历史已远远不能满足人们的需求,于是扬·阿斯曼提出了“文化记忆”的概念。与交往记忆的短时性相反,文化记忆是社会的长时记忆。扬·阿斯曼在文化基础上这样定义它:“文化记忆是关于一个社会全部知识的概念,在特定的互动框架之内,这些知识驾驭着人的行为和体验,并需要人们一代一代反复了解和熟练掌握它们。”^①文化记忆不同于交往记忆的杂乱无章,它超越日常生活,将记忆根植在文化的积淀层中。“它拥有专职的承载者负责其传承,如:祭司、教师、艺术家、学者和官吏等。这些人不仅掌握了关于文化记忆的知识,同时还有某种从日常生活和日常义务中抽离的特质”^②。文化记忆依靠诸如文字、图画、电影等媒介进行传播,不会随着记忆承载人的消逝而灭亡。这样一来历史传承就不会以口述的方式呈现而是具有固定性。文化记忆和交往记忆同属于集体记忆,具有很强的排他性即“群体关联性”^③。

如果说交往记忆是在一个紧密的时间范围和日常交流的范围之内,那么文化记忆则意味着一个固定点,通过机构化的文化形式,并基于当下的状况把集体记忆保存下来。文化记忆基于当下的社会框架和集体特性,回忆的并不是完全的事实,而是回忆的历史。它具有很强的功能性,与一个社会的价值取向和身份认同密切相关。

二、电影作为文化记忆的特殊方式

多媒体技术直接影响人们集体记忆的变化,多媒体传播扩大了人们交往记忆的范围。相比多媒体在交往记忆中占有一定地位,文化记忆则是完全基于一系列多媒体的再现和文化实体而形成的。摩西·齐默尔曼^④认为,在表达人们对历史事件的社会记忆过程中,史学家、教学计划(教科书)、节日或历史场所、大众传媒这四种途径起着重要的作用,其中影响力最大的是大众传媒。西雅图华盛顿大学教育心理学教授萨姆·温伯格做了一项关于“世代之间的记忆是如何形成”的研究。通过调查他发现,年轻一代的历史知识和社会记忆通常来自影像叙事,尤其是电影^⑤。也就是说,在构建历史、文化记忆和形成历史意识的过程中,电影作为多媒体的作用在逐渐增大。原因在于以下几点:首先,电影是依靠声音和移动的图像对历史事件进行重现,这一方式对大众来说具有很强的吸引力。作为文化记忆的媒介,电影通过它的播放方式使得历史事件鲜活和生动起来,这是文字所无法企及的。其次,在证实记忆的真实性方面,记忆影像在一定程度上承载着文献档案的历史记录功能,而摄影、影像的媒介作用也是其他方式无法比拟的。再次,电影的声音和图像以及播放方式,会在加剧人们真实体会的基础上,引发人们的情感参与,激发人们的兴趣。最后,和其他媒介方式比起来,电影的受众人数扩大了很多倍,几乎对所有年龄层来说,影像资料都是人们历史信息的重要来源。

需要注意的是,作为关于过去、现在、未来讨论的公众载体,电影的创作和流通过程会受到历史、政治、传媒和公众心理的制约。当影像作者用视觉形式把他们个人记忆和经验呈现给大众的时候,他们实际上就参与了一场社会集体记忆的创作过程。电影的创作者不仅仅是过去历史事件的介绍者,更是集体记忆框架的建构者,在这个框架中,大众通过电影感知历史事件,形成统一的历史和社会意识。

杜尔·亚历山大同样认为,电影不仅仅是美学和艺术学的产物,更是一种复杂的社会产物。原因在于:“第一、电影的当代社会背景。电影不能被孤立对待,它不是独立的文化产物,而是处于一个多媒体(媒介)的整体结构中,同时期的电影总有相同的主题性;第二、电影的特性。电影的制作者本身置身于公众之中,他们在创作电影时注重考查电影观看者的接受能力,而抱着这种意图生产出来的电影势必会对公众产生一定的影响;第三、电影的接受。每部电影潜在的意义只用通过观影者的理解和接受来完成”

① ASSMANN J. Kollektives Gedächtnis und Kulturelle Identität; Kultur und Gedächtnis. Frankfurt: Fischer Verlag, 1988: 9.

② 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: 北京大学出版社, 2015: 48.

③ 冯亚琳. 德语文学中的文化记忆与民族价值观. 北京: 中国社会科学出版社, 2013: 34.

④ 摩西·齐默尔曼, 中世纪犹太人中首屈一指的思想家、哲学家。他的著作《迷途指津》对中世纪欧洲哲学思想的发展产生了重要的影响。

⑤ 王艺涵. 影像叙述与社会记忆. 北京: 社会科学文献出版社, 2015: 3.

整实现。”^①从广义上来说，电影是在当下的社会背景、创作者意图和观影者理解的三种影响之下来描述历史的，依靠它的播放来左右人们的文化记忆。

电影在制作和传播过程中，无一例外地会受到当下政治、社会、文化等诸多因素的影响。电影中这个矛盾的方面引起了从史学界到艺术界的忧虑：影像叙述是否能够再现真实的历史和社会记忆？^②

我们知道，史实和真实的社会记忆是对立统一关系，没有绝对的史实，更没有绝对的社会回忆。当涉及“电影是否可以真实再现曾经的历史和记忆”这一问题时，我们应该把重点放在电影本身的特性上来考虑：“影像叙事是对图像、运动、时间、话语的多重可能性的建构……当电影采用运动影像和情节剧的方式给予图像所表达的内容以叙事时，电影就成为‘拟像行为’。”^③除了以叙述历史为己任的纪录片^④之外，电影的再现体制所遵循的是“相像”，而不是与历史事件的同一性。电影在一定程度上承载着文献档案的历史记录功能，但无法排除艺术的虚构性。所以，电影对真实的历史再现就有了“相像的社会生产、非相像的艺术操作和症候的话语性”^⑤。电影置身这三个不同的领域，在相像与非相像之间游移。可以说，电影是通过历史事件和艺术虚拟相结合的方式来回忆历史。在这种方式下，历史不仅仅是被重新发现了，从某种意义上来说是被重建了。

总的来说，电影在存储历史记忆方面有不可比拟的真实性、生动性和广泛性，但在创作和传播的过程中不可避免地要受到电影制作人、观影者以及当下社会背景的影响，加上艺术虚构，它具有重塑历史以及把每个文化记忆从存储模式切换到功能模式的特殊能力。正如人们所说的：“如果历史离我们越远，那么它们作为不会消失的多媒体图像就和我们目前生活联系的越紧密。”^⑥

三、《大屠杀》影片的独特之处

关于大屠杀这段历史以何种方式呈现，皮特·瑞切德认为：“人们关于这一段历史的记忆可以分为四个领域，它们处于一个相互转化的关系。包括政治法律、公众记忆文化、当代史和记忆美学艺术领域。而其中以电影为首的大众文化表现手法因其特有的时代性而具有特殊的意义。”^⑦电影在呈现大屠杀非人性的创伤性记忆时，如何解决再现伦理限度问题，一直以来都颇有争议。这不仅涉及了艺术表现的可能性，还要考虑以何种方式来换取对大屠杀受害者道德上的关注。阿多诺说，“在奥斯维辛之后写诗是野蛮的”^⑧，“奥斯维辛的难题”^⑨对影像叙述来说，不仅是美学效果问题，更是对大屠杀、死亡集中营等非人性事态影像再现的伦理限度问题。可以说，对大屠杀的影像叙述是一场无法再现又必须再现的活动，明知见证的不可理解和不可接受性又必须理解和接受的行动。任何关于大屠杀的影像叙述都是一次理解历史和保持社会记忆的尝试。

对大屠杀的影像叙述一直以来呈现了两极化的趋势，即以艺术虚构为主的剧情片和以史实为主的纪录片。此类剧情片中的虚构不是对一段历史的偏离和歪曲，也不是导演和编剧的任意想象，实际上是对一种丢失回忆和历史的重新找回和补充。1959年由德国导演伯恩哈德·维克执导的电影《桥》就是以大屠杀为背景，在格雷戈尔·道夫麦斯特同名自传体小说的基础上加工而成。但剧情片无法拒绝艺术诱惑，即强调人物、故事、命运的连续性和统一性的叙述模式的诱惑。

纪录片更多地采用历史场景、物件的重新呈现以及大屠杀见证人的证词叙述，纪录片相对于剧情片能够更深刻地满足观众对历史的认知和伦理情感的认同。由法国新浪潮的领军人物阿兰·雷乃1955

① ANDREAS D. Das Politische Imaginäre, Vom Nutzen der Filmanalyse für die Politische Kulturforschung. Baden-Baden, 1998: 199-219.

② 王艺涵. 影像叙述与社会记忆. 北京: 社会科学文献出版社, 2015: 3.

③ 王艺涵. 影像叙述与社会记忆. 北京: 社会科学文献出版社, 2015: 59.

④ 纪录片事实上也不能称得上是完全真实的历史再现, 它主要由拍摄者的拍摄意图及取材角度所决定.

⑤ 雅克·郎西埃. 图像的命运. 张新木, 陆洵, 译. 南京: 南京大学出版社, 2014: 29.

⑥ PAUL G. Holocaust-Vom Beschweigen zur Medialisierung Über Veränderungen im Umgang mit Holocaust und Nationalsozialismus in der Mediengesellschaft: Öffentliche Erinnerung und Medialisierung des Nationalsozialismus. Berlin, 2001: 16.

⑦ PETER R. Erfundene Erinnerung, Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater. München: Hanser Verlag, 2004.

⑧ 王艺涵. 影像叙述与社会记忆. 北京: 社会科学文献出版社, 2015: 94.

⑨ AGAMBEN G. Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive. New York: Zone Books, 1973.

年拍摄的《夜与雾》，就是大屠杀纪录片的经典之作。虽然只有短短 32 分钟，该部影片却将集中营的废墟、历史图像和记忆话语交织成一种表现性的纪录方式。但纪录片中过多的单一历史场景和证人证词难免会使电影陷入枯燥、乏味的境地，从而降低观众的关注度，对于证人证词的真实性，旁观者也很难考察。

《大屠杀》这部影片不同于以往的大屠杀主题电影，主要采用了文献式和虚拟式相结合的叙事方式。在历史真实可信的框架下虚构了三个不同种族的家庭命运，在历史背景下搭建起一个虚拟的故事情节。文献式对历史事件的描述更为准确真实，相比虚拟式对人们情感的冲击更为震撼；虚拟式在虚构故事的过程中，注重观看者的理解能力，比起文献的表述方式更容易让观众产生对事件的信赖和感性的投入。正如奥斯特所说：“大众媒体中的电影，用它的图像不仅可以对我们的文化记忆进行储存，同时也可以进行修改和重塑。”^①这两种描述方式再现大屠杀事件的焦点在于，对受害者重现的伦理道德限度的关注，在这个问题上，真实和适当性是基本的准则。

这部由美国导演马丁·乔姆斯基 1977 年在 NBC(美国国家广播公司)资助下拍摄的电影，时间长达 7 个小时，分 4 天在德国的 WDR 电视台播出。相对于不可再现的犹太人大屠杀的历史场景，影片更多展现了三个家庭从 1935 年到 1945 年的不同境遇。其中威斯一家(犹太裔)从具有很高社会地位、富裕的医生家族到最后几乎所有的家庭成员都在大屠杀中丧生，道夫一家(德国裔)从最初的穷困潦倒到大屠杀后期由于收敛了很多被杀犹太人的财富而变得富有，两家形成了鲜明的对比。这些家族故事是虚构的，但影片对大屠杀中不同种族遭受的命运做出了示范性的描述。

影片的拍摄手法独特，在描写威斯一家在集中营的遭遇时启用了大量大屠杀时期原有的黑白影像资料，包括犹太人强制劳动的场景以及在坟墓中对犹太人的大规模扫射。对于集中营中冒烟的烟囱、成堆的项链、衣服、鞋、眼镜、帽子，甚至是头发、金牙和刑具等则采用了彩色、平行的移动式拍摄。这部电影还对大屠杀幸存者的证词给予了关注……这些拍摄手法的交替使用，是把过去的历史图像和当下的真实画面相结合，试图把历史事件带至现在的时空，以建立大屠杀事件和观影者之间的历史联系。

这部电影改变了电影真实性和历史真实性之间的关系：首先在电影中打破了纪录片的模式，转而用虚构而又具历史真实性的故事来构建电影。把原始图片和电影的镜头放在一起，造成虚拟和真实的交织。它在历史真实的框架下来推进故事的虚拟化，把现实生活中人们所不能自由解释的历史主题带到观众的面前。电影中还出现了大量的个人讲述场景，从大屠杀的受害者和施害者等多个角度来论述谋杀犹太人这一历史的复杂性，影片也利用了其他公开的形式对于大屠杀事件进行讨论，如法庭、舞台和议会等场景，这一明显带有情绪化的叙事方式引发了人们对这个历史事件的兴趣，也激起了人们对大屠杀的记忆话语。

四、《大屠杀》对联邦德国战后文化记忆转变的影响

詹姆斯·E. 扬从记忆结构的三个层次思考了对大屠杀事件的文化记忆。第一点，对于大屠杀文化记忆的重建不仅是一种时代精神的表达，同时它也处在历史和现代的联系之中。第二点，文化记忆在国家记忆的结构中占据重要的位置，它不仅会影响人们的行为动机也会影响人们对记忆的表述方式。人们对大屠杀历史的再现，势必要考虑它的美学表现技巧，因为每一种再现都只是复杂文化记忆中的一部分。第三点，对于大屠杀的再现和讨论都是在特殊的时代和历史现实中进行的：“今天我们要回忆什么”“过去对今天意味着什么”等问题都是和当下的政治环境息息相关的。也就是说，由当今政治来决定哪些对过去的回忆可以成为今天的现实以及基于什么样的动机来决定公众的历史记忆^②。

① ANJA O. Der Holocaust als Filmkomödie, Komik als Mittel der Darstellung des Undarstellbaren. Bielefeld, 2003: 249.

② JAMS E. Y. Beschreiben des Holocaust, Darstellung und Folgen der Interpretation. Frankfurt: Jüdische Verlag, 1992.

联邦德国战后对大屠杀的回顾主要分为五个时期^①，不同时期呈现出来对大屠杀事件的文化回忆也不尽相同。

第一个时期是指二战结束之后和1949年联邦德国成立这段时间。这一时期德国民众表现出对国际上要求他们对纳粹暴行负责这一问题的排斥，甚至是对立。随着纽伦堡审判的陆续进行，德国很多精英人士包括军人、科学家和经济学家都受到了指责，而对于广大德国民众间接参与大屠杀这一事件，当时的德国并没有考虑在内，对德国人在大屠杀事件中的责任和罪责在这一时期也没有明确的划分。

第二个时期是20世纪50年代。这个时期德国文化记忆呈现的特点是，前纳粹党成员对犹太人创伤性回忆的集体缺失，“他们通过各种形式的‘大赦’，重新活跃在德国的政治舞台上，并开始逐渐融入德国社会”^②。这时的西德政府也极力撇清自己和纳粹主义的关系，以回避这段历史。德国社会出现了关于责任、罪责和羞愧的讨论。但对大多数民众来说，人们更加关注的是战败德国面临的各种问题，包括那些在二战中德国本土的逃亡者和被逐出者。

第三个时期以20世纪60年代“艾希曼事件”^③为起因，伴随着政治氛围的变化和相关审判进程的深入，大屠杀掀起了回忆的浪潮。成长起来的年青一代开始关注大屠杀这一史实。德国全社会不仅认识到了纳粹主义这一暴行，同时对战争责任的划分也不再仅仅局限在德国的精英阶层，而慢慢地向全社会扩散。特别是汉娜·阿伦特提出的“平庸之恶”^④的概念，引起了德国民众的关注。关于德国人对纳粹暴行的责任俨然成为全社会的问题。它涉及德国普通民众在政治、管理和知识界上大屠杀的参与，同时德国社会也开始对50年代的纳粹党融入德国社会的问题予以批判。到了20世纪70年代末，德国关于纳粹的解释更倾向于德国是一个犯下历史罪责的社会，而它的根源就是资本主义和集权主义^⑤。

从以上三个时期可以看出，德国战后的文化记忆在20世纪80年代之前，多集中在德国社会对于战争和大屠杀所犯下的罪恶和应承担的责任之上，而对大屠杀的受害者——犹太人在此过程中所遭受的悲惨命运鲜有涉及。直至1978年德国WDR电视台从美国引入了影片《大屠杀》，从而开启了联邦德国一个新的文化记忆历程(第四个阶段)，即“犹太人是屠杀事件的受害人”^⑥。所以，《大屠杀》这部电影一直以来被认为是关于大屠杀文化记忆的转折点。一方面是因为它借助电影这种虚拟的艺术手段来描述大屠杀，引发了多媒体对历史事件描述伦理限度的讨论；另一方面，更重要的是它第一次把犹太人作为受害者来关注。这部从犹太人角度出发的大屠杀电影很快就在世界范围内普及开来，全球大约有近5亿的观影者。随着电影的播放，纳粹暴行的受害者——犹太人逐渐走入人们的视野，成了公众议论的焦点。

在《大屠杀》电影上映之前，联邦德国从主观和客观上，有意和无意的一直都在忽视犹太人作为大屠杀受害者的这一事实。之所以存在这样的问题，要从欧洲一直存在的反犹传统说起。从宗教上来看，基督教虽然是从犹太教分化而来的，但是基督教从一开始就排斥犹太教，用《新约》取代《旧约》，并逐渐产生诸如“耶稣是被犹太人的祖先犹太人所害”等诋毁犹太人的谣言。而犹太教自身也存在问题，如：犹太教拒绝犹太人以外的人加入本教派，并自认为是“上帝特选的子民”等。因为犹太教的封闭性和对基督教的挑战，一直以来此教派在欧洲被认为是异端。从德国历史上来看，犹太人一直以来在德国社会占有较高的社会和经济地位，随着一战的结束，德国的经济、社会变得动荡不安，德国人民的生活困苦潦倒，占

①关于“大屠杀”文化记忆的阶段划分都摘自：SANDRA S. Film und Fernsehen als Medien der gesellschaftlichen Vergegenwärtigung des Holocaust: die deutsche Erstaussstrahlung der US-amerikanischen Fernsehserie ‘Holocaust’ im Jahre 1979; Historical Social Research, 2007, (3): 201-202.

②孟钟捷. 统一后德国的身份认同与大屠杀历史争议——1996年的“戈德哈根”之争. 世界历史, 2015, (1): 57.

③阿道夫·艾希曼(Adolf Eichmann, 1906. 3. 19—1962. 6. 1), 纳粹德国的高级军官, 是犹太人大屠杀中执行“最终方案”的主要负责人。1960年5月11日在逃亡过程中被以色列情报机关逮捕, 并秘密运至以色列, 1961年2月11日在耶路撒冷受审, 并于1962年被处以绞刑。

④“平庸之恶”的概念, 是由犹太裔著名政治思想家汉娜·阿伦特提出来的。它是指被统治者或参与者对自己思想的消除, 对下达命令的无条件服从, 对个人判断权利的放弃, 从而对于显而易见的恶行不加限制, 或直接参与的行为。

⑤ULRICH H. Der Historikerstreit. Politische, wissenschaftliche und biographische Aspekte. München: Springer Verlag, 2003: 94.

⑥KAY K. Der Umgang mit dem Holocaust in Deutschland nach 1945. Berlin: Hanser Verlag 2002: 239.

有大量社会财富的犹太人势必会引起公愤。特别在希特勒上台执政后,致力于把犹太人排除在政治生活之外,推行“优等种族论”,对“劣等民族”犹太人实施征服、驱赶甚至是消灭的政策,以掩饰当时德国出现的社会、经济和阶级问题。除此之外,戈德哈根在他的《希特勒的志愿行刑者:普通德国人与大屠杀》一书中还提及:“德国文化中普遍长期存在的、灭绝种族的反犹主义为大屠杀准备了启动条件”^①,所以即便是在二战结束后,受欧洲整体反犹思想、德国文化中自身的反犹主义和希特勒“优等民族论”的余温影响,德国民众一直都没有真正地正视过作为大屠杀受害者——犹太人的问题。

德国的本土电影在《大屠杀》上映之前,对于大屠杀的问题也一直集中在对纳粹党和希特勒妖魔化^②的主题上。直至1978年这部由美国拍摄的《大屠杀》在德国的播出,才引发了德国民众对于大屠杀中犹太人命运的关注。1979年5月的《明镜周刊》这样评价这部电影:“一部普通的美国电影把战后三十年内,德国数以百计的书、戏剧、电影、电视台和档案中想要传达的东西成功的表达出来:德国人由此真正地了解了,希特勒为首的纳粹党在二战中是如何以他们的名义对犹太人实施暴行和屠杀的,并为此感到深深地触动。”^③古特尔·欧巴赫^④是这样回忆当时购买和播放《大屠杀》的情景:“当时我们看到这个电影时有两个选择,是从德国方面阻止这部电影的流入,还是以某种形式把它引入德国。最后出于对战争责任的接受,我们购买了播放权。因为作为大屠杀的主要参与国,我们有权知道事情的真相。”^⑤当时的德国电视台WDR最终以100万马克买下了该剧在德国的播出权,于是在1978年4月16日到19日晚间,这部影片分四天在WDR电视台播出。电影一经播出,立刻在德国社会各个层面引发巨大的反响。纳粹屠杀犹太人的事件不再只是一个概念或几幅图片,而是变成了根植于德国大众心中真实发生的历史事件,影片中的犹太人不再是人们之前概念中无意识的、麻木的、悲惨命运的受害者,而变成了有血有肉的人,他们对大屠杀同样有着抵触和防卫以及对自我信仰的坚持。

德国社会在一开始并不是很接受这部电影,他们认为这部电影有着典型的美国特色,是一部通过三个家庭的遭遇来反映大屠杀的历史情节剧,是无法拒绝艺术的诱惑,即强调人物、故事、命运连续性和统一性的叙述模式的诱惑。影片引发观众对某个家族命运的关心,多少会降低他们对大屠杀这一灾难群体的关注以及对大屠杀事件这一历史价值的贬低^⑥,同时整部影片还存在对纳粹暴行渲染过多和人物的情绪表现过度等问题。事实上,《大屠杀》这部电影在联邦德国持续四天的播放中,收视率一直不断上升。据估计,每两个成年人中就有一人看过这部电影^⑦。大多数民众通过电话和信件的方式向WDR电视台表达自己对这部电影的赞同,特别是影片突出了纳粹暴行下受害者个性的描写,把纳粹主义的焦点集中在对欧洲犹太人大规模屠杀的这一行为上。通过对读者的来信调查,超过半数的读者都愿意接受电影中关于纳粹和大屠杀的描述,认为这部电影在向人们传递历史信息和克服过去的情感表达方面都显得尤为突出^⑧。这部影片虽然细节上还有着瑕疵,但就内容来说,对当时的德国社会具有强烈的冲击力。

在影片播出之后,德国的流行杂志、图书甚至互联网上,关于犹太人大屠杀的讨论变成了固定栏目和热点问题。“大屠杀(Holocaust)”一词也成为1979年由德国民众评选出来的年度热词之一^⑨。德国的电视和电影界也出现了拍摄大屠杀题材影片的热潮,而在这之前,德国电影对于大屠杀和集中营的场

① 孟钟捷,统一后德国的身份认同与大屠杀历史争议——1996年的“戈德哈根”之争,《世界历史》,2015,(1):60.

② PETER R. Erfundene Erinnerung: Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater. München: Hanser Verlag, 2004.

③ Spiegel, 1979, (5): 1.

④ 古特尔·欧巴赫(Günther Rohrbach),当时德国电视台WDR的负责人。

⑤ PETER M. Weniger eine Fernsehserie denn ein Politikum, 1979, (9): 5-7.

⑥ TV-Courier Nr. 1-2 1979, Historisches Archiv des WDR, Akte D 1797.

⑦ UWE M. Die Reaktionen auf Holocaust: Media Perspektiven, 1979: 226-230.

⑧ WOLFGANG G. Holocaust und die Presse. Bericht über die Analyse auf die Ausstrahlung der Serie in der Bundesrepublik und in Österreich 1979; Rundfunk und Fernsehen, 1982: 355-362.

⑨ PAUL G. Holocaust-Vom Beschweigen zur Medialisierung Über Veränderungen im Umgang mit Holocaust und Nationalsozialismus in der Mediengesellschaft; Öffentliche Erinnerung und Medialisierung des Nationalsozialismus. Berlin, 2001: 1.

景是从不涉足的^①。在《大屠杀》播放之后，有关大屠杀相应的场景也成了为德国电影中常见的景象。比如电影中代表犹太人的黄星、SS制服、集中营中的木棚、尖塔、冒烟的烟囱、焚尸炉旁成堆的衣服、鞋、甚至是头发和金牙等，这些都成为同类型电影的标志。而关于《大屠杀》在德国民众中所引发的影响，就像WDR电视台的负责人所说：“《大屠杀》在德国播出是德国电视台信息传播和公众教育的任务。对于这一历史事件不了解的广大年轻人来说，我们只有通过电影的方式，才把这件事更真实、生动地告诉他们。”^②他还进一步地表明：“没有人可以从他们的民族责任和历史中悄悄溜走。”^③其实WDR在当初引入这部电影时就是出于政治目的和社会需要，海茨·维尔讷就曾评论说：“《大屠杀》对于广大的德国电视观众来说，不仅是教育的剧本，更是学习的剧本。”^④

在当时，德国社会对纳粹主义的认识仅仅局限在涉案人身上，即在德国都有谁参与了这场大规模的屠杀，是少部分纳粹分子还是广大的德国民众？同时也出现了很多关于德国本身也是二战受害者的论调，而与之对立的是全世界对二战历史的重新认识和对二战受害者的关注。一些德国的有识之士认为，德国社会迫切需要对二战进行重新认识^⑤。在这种情况下，《大屠杀》在德国的上映不仅让德国社会开始对犹太人抱有深切的同情和理解，同时也对自己民族曾经的行为表示愤慨和反省。

这部大屠杀影片在德国公众各个阶层引发了讨论，并在一定程度上对德国相关的文化记忆进行了干预：促使以电影为主导的多媒体作为文化记忆方式的最终成型，“在这之后不仅是德国，整个世界的文化记忆都转向以视听多媒体为主的记忆方式”^⑥；帮助德国社会对大屠杀历史由下而上的重新接受；改变通过电影展示的“公众历史”和历史学之间的关系，使两者的界限变得模糊起来（这主要是因为电影制作人在影片中更多展现的是自身的历史资料来源和历史认识，而对历史学家提供的史学资料关注较少）。除此之外，这部影片的出现，也使得历史学家开始把大屠杀幸存者的回忆作为真实可信的历史资料纳入历史书写当中，而在这之前，关于幸存者的回忆一直被认为太过主观和感性化，被排除在历史之外。

WDR的负责人也想通过德国社会对这部影片的讨论，向当时的民众展示他们对纳粹问题的认识：“大多数人对于纳粹主义缺乏认识；比起人们对于纳粹所犯罪行的回忆，德国社会更多呈现出对这种暴行的辩解；反犹太人，对外国人的敌视以及右倾思想在年轻人中传播……。”^⑦关于这个影片的评价，马特阿斯·维斯认为《大屠杀》可以算是德国多媒体历史中一件最重要的事情^⑧；荣格·维克说：“没有哪部电影可以像美国的《大屠杀》对于德国战后克服历史方面的集体记忆产生如此大的影响”^⑨；埃西尔·彼得认为《大屠杀》在德国的播放，开启了一个关于纳粹主义的公众讨论，使得德国社会对纳粹暴行的文化记忆成为可能^⑩；哈尔德·施密特则把《大屠杀》称为德国文化记忆的转折：“这部影片可以说是文化记忆的转折点，而1979年就是‘前大屠杀时代’和‘后大屠杀时代’的分界点。”^⑪

如果说德国战后前30年的记忆模式是以对大屠杀受害者采用图像性的沉默和排斥为主导的话，那么从20世纪80年代开始，依靠电影这一多媒体媒介来反映和传播犹太人在大屠杀中遭遇的主题在德国战后文化记忆中占据了首位。这种新的方式和内容不仅使大屠杀的文化记忆得以持续地保留下来，

① BÖSCH F. Bewegte Erinnerung, Dokumentarische und fiktionale Holocaustdarstellungen im Film und Fernsehen seit 1979: Öffentliche Erinnerung und Medialisierung des Nationalsozialismus. Berlin, 2001: 42.

② TV-Courier Nr. 1-2 1979, Historisches Archiv des WDR, Akte D 1797.

③ TV-Courier Nr. 1-2 1979, Historisches Archiv des WDR, Akte D 1797.

④ WERNER H. Kein Lehrstück, sondern Lernstück. Der Fernsehredirektor des WDR begründet den Ankauf der Serie; die Süddeutsche Zeitung, 1978-09-22.

⑤ SANDRA S. Film und Fernsehen als Medien der gesellschaftlichen Vergegenwärtigung des Holocaust; die deutsche Erstausstrahlung der US-amerikanischen Fernsehserie ‘Holocaust’ im Jahre 1979; Historical Social Research, 2003, (2): 235.

⑥ BÖSCH F. Bewegte Erinnerung, Dokumentarische und fiktionale Holocaustdarstellungen im Film und Fernsehen seit 1979: Öffentliche Erinnerung und Medialisierung des Nationalsozialismus. Berlin, 2001: 48.

⑦ SANDRA S. Film und Fernsehen als Medien der gesellschaftlichen Vergegenwärtigung des Holocaust; die deutsche Erstausstrahlung der US-amerikanischen Fernsehserie ‘Holocaust’ im Jahre 1979; Historical Social Research, 2007, (2): 242.

⑧ WIEß M. Sinnliche Erinnerung. Die Filme Holocaust und Schindlers Liste in der bundesdeutschen Vergegenwärtigung der NS-Zeit. Göttingen: Wallstein Verlag, 2001: 75.

⑨ WILKE J. Die Fernsehserie Holocaust als Medienereignis; Historical Social Research, 2005, (4): 9.

⑩ PETER R. Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater. München: Hanser Verlag, 2004: 250.

⑪ SCHMID H. Die Stunde der Wahrheit und ihre Voraussetzungen; Historical Social Research, 2007, (1): 19.

也促进了德国整个社会,尤其是年轻人对这一史实的认识和相关历史意识的形成,最终成就了联邦德国对大屠杀文化记忆的转变。

1989年以后联邦德国的文化记忆进入第五阶段,关于大屠杀的记忆不再只是局限在德国本土,而是变得全球化和国际化。特别是德国统一之后,人们反思更多的是曾经的纳粹主义与当下的社会背景和价值观之间的相关性。同时随着大屠杀见证者的逐渐消亡,全球范围内都开始着手讨论如何让那段历史记忆在没有见证人的情况下仍旧可以留存下来。随着文化记忆的提出,大众文化最终成为那段记忆的承载者,以电影为首的大众媒体越来越成为承载世界范围内大屠杀记忆的主要手段。回过头来看,“1979的《大屠杀》电影在全世界的传播和接受可以说大屠杀文化记忆的一个里程碑”^①。

综上所述,《大屠杀》在德国的播出,不仅帮助人们把关于大屠杀这一历史事件的记忆存储下来,而且回忆的焦点也从对纳粹主义的批判转到了对受害人的关注之上。这部影片主要借助虚构的情节叙事手段,从受害人视角看待这一事件,无形中增加了历史的复杂性,也引发了德国观众和全社会在情感上的关注。这部电影借助多媒体这一播放模式,不仅完成了对大屠杀历史的记忆从依靠亲历者口述的交往记忆形式,到以电影为主导的多媒体文化记忆的转变,也终结了联邦德国战后独裁时代对大屠杀受害者的沉默,将多媒体的影像记录演变成了德国文化记忆的一部分,完成了德国人对大屠杀的认识,从根本上改变了德国文化记忆的方式和主题。正如海里希·布勒所说:“《大屠杀》开启了一个新时代,它结束了人们之前对于这个历史事件的回避以及对于此类事件中个人记忆的排挤,转而通过多媒体的方式把这个历史事件变成了人们的集体记忆。使得德国人在认清他们历史的基础上,最终形成关于大屠杀完整和正确的价值观。”^②

The Change of Cultural Memory Promoted by Film Narrative:

A Case Study on the Effect of the Film *Holocaust* to the German Culture Memory after WWII

WANG Lin (Northwestern Polytechnical University)

Abstract: Although films have superiority in trueness, vitality and universality, there are always some open issues, such as how to present inhuman memory like the Holocausts and how to reflect the of ethic limitation in the films. In 1997, American director Martin Chomsky, sponsored by the National Broadcasting Company, directed the film *Holocaust*. By fabricating the miserable experiences of three families in the period of the Holocaust, this film explored a demonstration way to show the experience of different races in the Holocaust. Moreover, this film affected the culture memory of Western Germany after the World War 2. It not only promoted the foundation of the film-leading media based culture memory but also induced the German people to deeply concerned about the victims, that is the Jewess. These effects help the Western Germany re-understand and accept the Holocaust history in a bottom-up manner.

Key words: cultural memory; film narrative; *Holocaust*; German history

● 收稿日期:2016-06-30

● 作者地址:王琳,西北工业大学外国语学院;陕西 西安 710129。Email:wanglinnp@126.com。

● 基金项目:西北工业大学人文社科与管理振兴基金(RW201318)

● 责任编辑:何坤翁

① DANIEL L. SZNAIDER N. Erinnerungen im globalen Zeitalter; Der Holocaust, Frankfurt; Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2001; 151.

② PAUL G. Holocaust-Vom Beschweigen zur Medialisierung Über Veränderungen im Umgang mit Holocaust und Nationalsozialismus in der Mediengesellschaft; Öffentliche Erinnerung und Medialisierung des Nationalsozialismus. Berlin, 2001; 17.