

# 电影《731》的面容伦理及其道德根基

■文/ 王彬

赵林山导演的电影《731》不仅作为民族受难史的影像书写,更是作为人类集体的宏观记忆伦理而呈现。影片并没有消费被看者的苦难,反而采取隐晦的方式将血腥、残忍的杀戮与侵害画面置于后景,以王永章带领众人逃离四方楼囚禁的越狱情节为主线,连带出日本关东军驻满洲第731防疫给水部队(731部队)以“防疫补水”为名,所进行的活体解剖、冻伤实验、毒气实验、鼠疫菌实验等侵华日军细菌战的罪恶行为,从而抵制将受难者痛苦场面工具化与奇观化的表现模式。

在艺术处理之克制与历史感知之沉重的辩证张力下,电影履行的是,一种社会责任,它从平民视角揭露731部队以“褫夺人性”(dehumanization)的方式侵犯了无辜百姓与战俘的生命尊严与主体性自由。当被囚禁、尘封的记忆再现于世人面前,基于历史真实的创伤影像与痛苦的肖像学,用可见的视觉证据填补缺席的历史记忆,召唤着观者感同身受的恐惧与希冀,迫使自我伦理的审查以及伦理责任的深刻质询。

## 从“冷记忆”到“热记忆”：历史影像的道德根基

从侵华日军第七三一部队罪证陈列馆蜷伏、固化的历史证据中的“冷记忆”,到银幕上全人类共享与再度体验的“热记忆”,记忆影像的回溯性叙述孕育着反抗潜能与变革力量,一种伦理的抵抗直指刻意掩埋真相的结构性压迫,将“被谋杀”的历史打捞出来。列维-斯特劳斯基区分了“冷社会”和“热社会”概念,前者具有永恒而稳定的定性性效用,后者将历史化为自身发展的内生动力,二者作为文明进程的两极,终将从冷走向热。基于此,阿斯曼将其作为记忆政治的不同文化类型,相应地划分出对历史意识具有镇静作用的“冷记忆”与刺激作用的“热记忆”。电影《731》构建的回忆空间是鲜活而炙热的显性记忆场域,透过凝视侵华战争期间日本军队在中国哈尔滨四方楼内对中国、苏联和朝鲜等平民与战俘进行活体实验与秘密研究细菌战的罪恶,将被隐晦、压制的真实历史再现于当下,营造“非共时的共时性”体验,持续激起过去与当下的对话,抨击日军漠视伦理道德与人性尊严的暴虐行径。

电影场景、氛围与人物等细微呈现与情感牵动,具有史实编篡之外的补足意义,指向伦理正义之诉求——人类道德历史上的这场梦魇理应被深刻铭记并予以警示。影片塑造了平民商贩王永章这一“道德见证人”形象,他凭借善言、机灵的性格承继1007的送饭、清洁等工作,得以游走于“特设监狱”。电影借助其目光伦理的审视,将731部队遮掩罪行的运作机制暴露在观众面前,通过并置日军拍摄归还平民自由、跨族婚姻等虚假影像与纪录731部队活体实验之残暴、血腥的影像资料,反思性地展现日军用“瞒”和“骗”的记忆操控术,制造以“亲善”为名的陷阱,编织“健康换取自由”的谎言,剥夺、歪曲事实,粉饰罪恶。电影恰恰是用影像本身的揭示性力量,作为抵抗影像暴力与欺骗的武器,正是基于电影文本内外的自反性张力,才进一步提升修复了历史记忆与事实真相,谴责反人类罪孽和伸张历史正义的深度与广度。作为记忆承载者的四方楼,是束缚人类自由与邪恶发生的罪恶深渊,王永章在其中竭力探索并铭记越狱路线,用记忆抵抗暴行、追求自由。电影的“经验视觉与梦幻视觉同时发挥作用”,如果说电影基于馆藏史料、口述影像、历史遗物等,复刻毒气室、焚尸炉等置景,还原洁净冰冷的牢房、实验器具、囚服等历史细节,再现了日军侵害无辜平民的历史史实;那么楼道中闪现的黑白无常,莫斯科广场、巴黎埃菲尔铁塔等上空布满细菌气球炸弹的超现实主义想象,则是人类深层心理状态的视觉外化,揭示出受害者恐惧与压抑的精神困局和侵略者内心的癫

狂、扭曲,这种视觉无意识地将情绪体验牵引至历史思考之中,触及影像内在的心理真实。

## 面容的在场：责任伦理的显现

与他者面容相遇中,电影文本内外的观众与角色互为凝视,激起观影者视觉上的恐惧、悲悯、愤恨经验,以及对主体伦理责任的隐秘召唤。《731》正是通过注视他者的赤裸面容,而发出“不许杀人”的告诫命令与训诫目光,以反凝视的抵抗姿态确证主体性的在场与生命尊严的不可侵犯。在列维纳斯的他者伦理视野中,面孔、身体、姿态等皆作为他者面容的伦理性显现,负有言说的责任伦理。红色灯光笼罩下广场挤满因绝望而恐惧的平民面孔,毒气室中苏联母亲将孩子高举头顶的姿态,王永章携孕妇林素贤越狱逃亡路上接二连三过活体实验的蒙太奇碎片,皆是对731部队反人类罪行的指控。电影并未直白地呈现越狱失败后林素贤被解剖取卵的血腥画面,而是透过在场见证者王永章面部反应的特写,放大他因目睹暴行而无能为力的痛苦面孔,直接作用于观众的感官体验并产生移情。这既坚守视觉伦理上的表现禁令,避免将暴行与血腥作为一种奇观或景观呈现,以隐晦的方式捕捉作为世界苦痛的历史创伤记忆,又如同记忆燃烧余留下的灼痛与警示,征召起对他者的伦理责任。

从实验室上方悬挂的号码牌,将活生生的个体视为“马路大”(圆木),到堆积成山的遗骸,焚尸炉溢出的灰烬,活人在暴力屠戮下沦为随意处置的赤裸生命。面容作为活生生的在场与不再沉默的历史见证,承担着记忆伦理义务,在与观影者建立伦理情感关系中生发出“勿忘我”的道德指令。剥夺生命与抹去姓名无疑是对肉身与姓名记忆实行的双重谋杀,无论是四方楼监狱内杜存山高呼自我的名字,还是中国、苏联、朝鲜遇难者在万人坑中发出临死前的姓名指认,都竭力揭露抽象化数字背后鲜活的个体生命的在场,夺回被褫夺的人性尊严与主体身份。电影挖掘历史阴影中的人性善举的超越性,重新发现伦理道德与人道主义精神的神圣维度。王永章从懦弱屈服到奋起反抗带领众人逃狱的精神觉醒,显现小人物于国家大义与人类命运面前的热血与骨气;顾博轩主动将生的机会让渡给男孩孙明亮的伦理选择,在与他者面对面的伦理关系中唤醒人性之善;林素贤医生在狱中救治瘟疫的担当与日军以医学之名行暴力之实形成的强烈反讽。电影《731》用受难者脆弱面容的感性触动与道德命令,激活内在生命世界的情感力量,导向对于他者的责任与主体性唤醒,人性善意与反战意识的伦理言说,穿过罪恶笼罩的阴霾,走向的是人类伦理的正义。

中国人民抗日战争是世界反法西斯战争的重要组成部分,关于731的历史记忆不仅是中华民族同胞共享的伦理记忆,更是全人类共享的记忆。侵犯类生命与尊严的恶,损毁着道德存在的根基,我们之所以愤怒地回望过去被侮辱与被损害的耻辱和苦难,乃是作为道德明令历史的迫切驱动。直面历史事实真相,刺穿伪善的道德假面,已然成为紧迫的伦理问题。相对于1970年西德总理维利勃兰特在华沙犹太隔离区起义纪念碑前忏悔二战罪行的“华沙之跪”,直至今日,日本官方始终保持沉默、遗忘、回避这段历史,从未正视并检讨在中国土地上犯下的屠杀暴行。电影《731》立足于人文关怀,构建人类共享的记忆共同体,让生存与自由的渴望及困境中人性善意的释放,驱使不同种族超越国族、阶级与身份的界限,汇集为人类命运共同体,反思战争之恶。正如电影英文片名“Evil Unbound”(罪恶无界)所喻,从地方记忆、国家记忆,延伸到世界记忆,这段记忆逃出了个体民族的苦难史,涉及生者与死者,并且作为全人类共享记忆的道德指向,成为世界深刻铭记的集体记忆。

## 中国电影艺术研究中心 电影文化研究部专版

从严格意义上说,爱情片不能称为一个类型,所谓的类型是,一提起,大概就能想象出会看到一部怎样的影片。爱情与喜剧有些接近,更准确地说是同一种类型元素,必须附着或嫁接到其他类型上,要精确地表述一部爱情片,需到达亚类型级别比如浪漫爱情喜剧,才能精准地唤起观众的类型期待。

美国比较经典的爱情片亚类型有——罗曼史(也就是浪漫爱情喜剧)、性喜剧、神经喜剧,都是喜剧类,爱情悲剧更多的是来自欧陆文学改编的古典悲剧和近年从日韩舶来的纯受苦情戏,我记忆中最为纯正的美国爱情苦情戏还是《爱情故事》,道格拉斯 巴克那些著名的情节剧当然也是讲爱情悲剧的,但是大家谈论它们的时候会谈到社会、谈到美学、谈到作者,却鲜少谈到爱情。在艺术电影方面,还有一种知识分子自嘲式的黑色幽默爱情喜剧,以伍迪 艾伦的《安妮 霍尔》为代表。

性喜剧,中国观众应该比较熟悉法拉利兄弟的《我为玛丽狂》和贾德 阿帕图的《40岁老处男》《一夜大肚》等,后者看似癫狂无状,其实剧作颇为走心,揭示出的男性爱情心理也非常深入。田羽生的《前任攻略》比较接近性喜剧,起碼影片一开始看着像。性喜剧在我国能拓展的尺度是非常有限的,不说审查的问题,在大众普遍意识层面就很难逾越。性喜剧剧作的一大基础就是把性和爱两者分离开来谈,这与我们的大众道德相悖。美国有约会文化、法国有情人文化,性喜剧的底层逻辑是建立在一个大众认可的两种文化的基础上的,中国没有这两种文化土壤,所以中国的性喜剧只能做成一个幌子、包装,内在其实还是浪

漫喜剧,真要按照性喜剧那样做,很容易引起观众的反感。

神经喜剧是美国电影史上成就最高的一种爱情片亚类型,出了很多奥斯卡最佳影片,如《一夜风流》《费城故事》《育婴奇谭》《当哈利遇见萨莉》等。神经喜剧的成功有赖于三大因素:第一,高密度对白——有声片初期的声音奇观;第二,高含金量剧本——由百老汇剧作家、名作家执笔;第三,高对抗的男女明星——好莱坞黄金时代强大的明星制的产物。这三者都不可再得,神经喜剧的盛況也不复再现。

神经喜剧最精彩的其实是其中的女明星,她们做到了与片中男性角色绝对的针锋相对,这种高强度的阶层对抗、意识对抗、性别对抗,美国黄金时代之后就再也没有出现过,包括《当哈利遇见萨莉》,其实也是糅合了神经喜剧和浪漫喜剧,因为女主角梅格 瑞恩不可能像凯瑟琳 赫本那么强势。也就是《安妮 霍尔》中的黛安 基顿能做到真正跟男主角对抗礼扎。神经喜剧作为一种类型在中国难度可能更大,但可以把握神经喜剧的一些技巧,比如男女主角的针锋相对,冤家宜解不宜结等运用到爱情片中。

再说爱情悲剧,我们国人曾经是爱看爱情悲剧的,现在青年人群对爱情悲剧的接受度好像降低了,当然爱情悲剧作为一种类型肯定不会消失,但我觉得它找到了更合适的舞台——电视剧集,很多成功的女频仙侠剧,其内核其实就是爱情悲剧。

悲剧需要时间去渲染、迂回、沉浸,而电影的篇幅非常有限,要情绪完整,就会牺牲故事的容量和浓度,而照顾了故事的节奏,情绪又不能得到完全抒发。除非是古典悲剧的

# 《轻于鸿毛》： 轻盈中承载生活的重量

■文/刘改云

间的关系提供了空间,遗产问题推动了两位女性的关系发展。

影片开场,李鱼开着面包车,顺路带上沈飞鸿一起去火葬场,她轻松地说:“Girls Help Girls”(女孩帮助女孩)。这不仅仅是一句空洞的口号,而是贯穿整部影片的核心主题。李鱼鼓励开车不熟练的沈飞鸿多练习驾驶,关心地提醒丧葬店老板娘不要给老人吃太多莲子,以免引起拉肚子。这些细腻之举展现了李鱼的温暖与细心,也体现了女性之间相互支持和帮助的真谛。

电影中的李鱼和沈飞鸿从最初的不理解和冲突,逐步走向了理解和支持。她们从彼此身上看到了自己缺失的一部分,也在对方的帮助下克服了自己的困境。这种情谊的转变,不仅仅是因为她们有相似遭遇,也因为她们在共同的挑战中,找到了彼此的力量。沈飞鸿作假钟实遗书,写在手机备忘录送给李鱼的话,夸奖李鱼从浅水到深海都应应对自如,是一条大鱼。从李鱼到李榆,李榆明白这是沈飞鸿对她的善意。影片后段两个人一起给婆婆送葬,一起经营养老院,失去丈夫的两位女性将生活过得风生水起。李鱼和沈飞鸿的关系,展示了女性情谊中那种细腻而坚韧的默契,她们通过相互的支持与理解,最终走向了更开阔的未来。

该片并没有简单地将女性情谊塑造为一种标准化的姐妹情深,而是让这种情谊通过生活中的点滴细节自然流露出来。两个人在相互扶持中,逐渐找到自己的方向。通过李鱼和沈飞鸿的关系,影片展示了女性在面对困境时,如何通过彼此的帮助走向独立与自由。

新编,比如梁祝、白蛇,古典文本大家可以容忍这种简单,现代原创剧本的话,过于简单的故事,恐怕难以满足现代观众的观影诉求。

说了这个那个难做的,中国的爱情片到底能做什么?所有的类型片,初始都是在一个国家的文化土壤里自己生长出来的。因为美国有西进运动,所以有了西部片。有禁酒令,所以有了黑帮片。中国的类型片类型化现在更多的还是对标美国,而缺乏原生类型的发掘与建构。

我国的婚恋实际跟美国有诸多不同,我们的创作者应该基于这些真实的国情创造出我们独有的爱情片类型。我只说一个,美国影片里的婚恋与男女主角的原生家庭关系不大,黄金时代的神经喜剧里也会出现富家千金的暴发户老爹,但多是一闪而过,在电影里并不起决定性作用。但中国婚恋观里,父母之命非常重要,即使是当今的现代中国,依然如此。上世纪80年代的很多国产爱情喜剧里,父母的意愿都会直接影响男女主角的爱情进程。

上世纪80年代爱情喜剧片里最经典的形象不是男女主角,而是丈母娘,很多爱情喜剧片如《烦恼的喜事》《爱情啊,你姓什么?》的主题不是男主怎么追到女主,而是男主怎么搞定丈母娘答应这门婚事,由此诞生了很多饶有趣味的情节。近年来好莱坞也从善如流,随着移民越来越多多元化,好莱坞爱情片里常见的一夫一妻核心家庭也被更大的家庭所取代,比如《我盛大的希腊婚礼》《拜见岳父大人》《摘金奇缘》,讲的都是一个男人怎么融入爱人的大家庭。

这一模式还解决了爱情片的一大难题:男性观众觉得不具吸引力的问题,如果用一些动作类型的任

务模式打开爱情片,那么对于一些男性观众而言,这不是一部单纯的爱情片,而是一场攻克BOSS、解锁奖励的攻坚战。爱情片的一大消费群体就是男性邀约心仪的女性观影,一部好的爱情片不仅要满足女性观众的观影需求,也不应该让陪看的男性观众毫无趣味、兴致寥寥。

还有一个类型:职业爱情喜剧,美国上世纪八九十年代,其实有一批很好的职业爱情喜剧如《打工女郎》《甜心先生》,把爱情和职场非常紧密地结合在一起。上世纪80年代,我们也有过这种爱情职业喜剧就是改革爱情喜剧,我特别喜欢一部叫《快乐的单身汉》(1983年),宋崇执导,刘信义、龚雪、马晓伟主演的,男神女美,一边谈着恋爱,一边热火朝天地奔四化,带动得很!这种爱情事业两手抓而且抓得都挺好的设定,应该很符合当下中国年轻人爱情事业并重的追求。

## 生活哲学：女性性格的多面

《轻于鸿毛》通过李鱼与沈飞鸿的性格对比,探讨了软弱与坚强的平衡。编导没有借李鱼和沈飞鸿性格差异,设置叙事和人物的冲突,相反,这种差异成为她们成长的契机。在李鱼的互动中,沈飞鸿的性格开始发生变化,她逐渐学会如何表达自己的感受,如何直面冲突和不公。学会了在面对问题时勇敢站出来,为自己争取应得的权益。正如李鱼的那句台词一样:“你把这坎过了,这辈子就不软了。”

李鱼和沈飞鸿的冲突并非源于跟同一个男人的羁绊,更多是因为她们在生活中的不同选择与应对方式。李鱼强势、果断,面对困境时毫不退缩;而沈飞鸿温柔、内向,习惯于忍让与避开冲突。她们的关系不是通过简单的对立而推动,而是经过不断的误会、摩擦以及最终的互助与理解,逐渐发展为深厚的情谊。影片通过细腻的描述,让观众看到了女性性格的多面性。在困境面前,每个人都有软弱的时候,但通过他人的帮助,她们可以重新站起来,变得更加坚强。李鱼和沈飞鸿都经历了人生的沉重打击,但她们没有因此而失去希望,反而在彼此的帮助中找到了生存的意义。这种软弱与坚强的平衡,不仅是影片的一大亮点,也是一种生活哲学的体现。或许正如片中那位成人用品店老板所言,“身心不二,每个人都需要被安慰”。每个人都无法避免软弱的时刻,但女性之间的情谊和支持,让她们能够在困境中找到力量。

李鱼在婚姻中承担了许多责任,尽管已经和丈夫离婚,但她依然坚持照顾婆婆。沈飞鸿则是在丈夫去世后,经历了自我迷失的过程。在婚姻中,她在丈夫的控制下活得越来越像一个附属品,不再追求自己的兴趣和爱好,而是完全依赖丈夫的需求和决定。尽管她渴望拥有孩子,但丈夫却不愿与她共同承担这一责任,最终她的婚姻因为丈夫的自杀而走向终结。沈飞鸿的失落与空虚,反映了她在婚姻中的自我丧失。

李鱼和沈飞鸿的婚姻生活都充满了牺牲与不公,通过李鱼与沈飞鸿在医院争吵时的那句怒吼:“我成了老爷们,也做不了小女人,这就是我的命,我活该!”这句活深刻展现出女性的生活困境。但她们最终通过彼此的支持,走出了婚姻的阴影。两位女性通过彼此的互动与理解,不仅找回了自我,也重新定义了她们的生活目标与意义。该片通过她们的故事,展现了女性如何在困境中找到力量,如何通过自我重生实现独立。更重要的是,影片不再用某个标准衡量女性的生活,女性既可坚强,亦可柔软,她们可以在“轻于鸿毛”的存在中,承载生活的重量,在轻盈中触动心灵,温暖且治愈。

## 婚姻生活：女性的坚韧自我

《轻于鸿毛》深入探讨了女性在婚姻中的自我认知与成长。李鱼和沈飞鸿的婚姻生活都充满挑战。李鱼的婚姻因儿子的死亡而陷入困境,而沈飞鸿则因为丈夫的自杀而失去了婚姻。两位女性都经历了婚姻的破裂,但她们夫妻关系失败后,依然能够重新找回自己。

李鱼在婚姻中承担了许多责任,尽管已经和丈夫离婚,但她依然坚持照顾婆婆。沈飞鸿则是在丈夫去世后,经历了自我迷失的过程。在婚姻中,她在丈夫的控制下活得越来越像一个附属品,不再追求自己的兴趣和爱好,而是完全依赖丈夫的需求和决定。尽管她渴望拥有孩子,但丈夫却不愿与她共同承担这一责任,最终她的婚姻因为丈夫的自杀而走向终结。沈飞鸿的失落与空虚,反映了她在婚姻中的自我丧失。

李鱼和沈飞鸿的婚姻生活都充满了牺牲与不公,通过李鱼与沈飞鸿在医院争吵时的那句怒吼:“我成了老爷们,也做不了小女人,这就是我的命,我活该!”这句活深刻展现出女性的生活困境。但她们最终通过彼此的支持,走出了婚姻的阴影。两位女性通过彼此的互动与理解,不仅找回了自我,也重新定义了她们的生活目标与意义。该片通过她们的故事,展现了女性如何在困境中找到力量,如何通过自我重生实现独立。更重要的是,影片不再用某个标准衡量女性的生活,女性既可坚强,亦可柔软,她们可以在“轻于鸿毛”的存在中,承载生活的重量,在轻盈中触动心灵,温暖且治愈。