

家庭史、后记忆与跨文化能见度：《黑色河流的闪光》的政治身体与舞台叙述

潘佳怡

中央戏剧学院，中国·北京 102200

摘要：本文以独角戏《黑色河流的闪光》为研究对象，分析其如何通过家庭史叙述、身体表演与跨文化传播呈现智利军事独裁历史中的国家暴力、性别规训与记忆政治。女主人公对军人外公的崇拜源于军事化国家对主体认同的塑造，而女性信件的出现揭开了被压抑的暴力证词，将代际创伤转化为可见的具身经验。与此同时，阿连德、皮诺切特及左翼歌曲等政治符号在北京剧场中遭遇识别断裂，使后记忆成为失去共同体基础的“悬置的后记忆”。该剧既揭示了家庭与国家之间的暴力同构，也呈现了全球记忆政治中历史能见度的不平等。

关键词：《黑色河流的闪光》；后记忆；政治身体；跨文化记忆

Family History, Postmemory, and Cross-Cultural Visibility: The Political Body and Stage Narrative in *The Sparkle of a Black River*

Pan Jiayi

The Central Academy of Drama, China Beijing 102200

Abstract: This article takes the solo performance *The Sparkle of a Black River* as its object of study and examines how it presents state violence, gender discipline, and the politics of memory in the history of Chile's military dictatorship through family-history narration, bodily performance, and cross-cultural circulation. The heroine's admiration for her military grandfather originates from the militarized state's shaping of subject identity, while the discovery of women's letters exposes suppressed testimonies of violence and transforms intergenerational trauma into visible embodied experience. Meanwhile, political symbols such as Salvador Allende, Augusto Pinochet, and left-wing songs encounter a rupture of recognition in the Beijing theatre context, turning postmemory into a "suspended postmemory" deprived of its communal foundation. The play not only reveals the violent homology between family and state, but also exposes the unequal visibility of history within global memory politics.

Keywords: *The Sparkle of a Black River*; Postmemory; Political body; Cross-cultural memory

0 引言

《黑色河流的闪光》的叙述起点是1987年的智利。舞台中央摆放着一个点着灯的纸质连排楼房微缩模型，一位崇拜曾在军队服役的外公的女性穿着西装，故事由圣地亚哥的普通家庭展开。女主人公在整理祖父遗物时发现一批女性书写的旧信件，由此揭开军政府时期遭禁的暴行，也动摇了她曾视为荣誉象征的家族记忆。在追寻这些女性命运的过程中，私人档案与国家暴力之间的隐秘关联逐渐浮现，最终促使她公开信件，使被压抑的女性证词重新回到公共记忆之中。

1 家庭史中渗透的国家暴力

在急剧动荡与压缩性现代化的社会中，家族史常成为国家史的缩影。1973年智利军事政变后，国家权力深入日常生活，并通过家庭中的情感结构、性别秩序和记忆传递

获得延续与合法化。

《黑色河流的闪光》以一位生活在皮诺切特政府晚期的女性为聚焦点，通过她对童年、成长经历的回忆，以及在舞台上对家族成员声音的扮演，使家庭史与国家史的叠合在独角戏中获得具象呈现。女主人公所处的1980年代末至1990年代初，正是智利政治威权衰落而民主化尚未彻底完成的断裂时期，独裁体制遗留的社会结构与价值体系仍持续影响年轻一代的历史认知与身份认同。

演出开场即将“暴力”及其“崇拜”紧密相连。女主人公说：“我的外公曾在军队服役，我想要成为和他一样的人。”随后，外公没收几麻袋私人信件的情节又透露出军队对军人及其家属的严密管控。此时，女主人公对外公的向往，并不只是对亲属的情感依附，而是对军人身份所携带的国家守卫、政治斗争和社会权力的认同。

结合智利军事与政治史来看，外公的生命历程横跨阿连德政府时期与政变后的军事威权时期。在皮诺切特军政独裁下，军人由国家雇佣者转化为国家统治力量，并将经济生产结构和私人家庭结构纳入纪律化的军事管控之中。由此，外公在家族记忆中的权威形象并非单纯来自个人经历，而是来自军事化国家对暴力、秩序和男性气概的重新合法化。

由此可见，剧中的外公不仅可能经历政变初期最为残酷的镇压行动，也可能参与了国家安全情报体系的建立，其军旅经验在威权叙事中被重新赋予“拯救国家”的意义。也就是说，剧中的外公身上所具备的暴力、独裁、残酷的男性气质，并非立足于性别意义上的天然形成，而是作为社会和政治结构的产物被建构在女主人公的记忆中。这样一位男性长辈的形象，同时为社会和家庭所构筑，以看似个体的独立身份入侵着被集体管制的每一个家庭。

女主人公成长于1980年代的“威权自由主义年代”。这一时期，国家以强力镇压维持秩序，并通过教育、媒体和宗教价值塑造高度性别化的国家形象：军人被建构为国家守护者，女性则被要求回到家庭，以道德、牺牲与顺从维护社会稳定。由此，女主人公对外公的崇拜并非单纯来自个人情感，而是来自国家为整个世代塑造的集体心理结构。她想成为军人，实质上是被社会化为向往国家认可的理想主体。

然而，这套性别秩序的另一面，是女性作为国家暴力主要承受者的事实。在军事威权体制下，国家暴力与家庭暴力共同支撑男性统治，女性身体常被作为羞辱、审讯和权力展示的场所。剧中“家”与“监狱”布景的不断转换，正源于这种暴力经验的重叠。那些无法进入官方历史的女性证词，长期被压抑在私人领域，而剧中出现的女性信件，讲述的正是这一被封存、被禁止进入公共空间的历史。也正因如此，威权政权的持续不仅依赖强制力量，也依赖官方记忆的建构：在政治镇压与国家叙事的共同作用下，“军事政变”被重新书写为秩序与现代化的开端，新一代也由此产生了对军人身份的认同甚至钦慕。

在这种历史环境中，外婆与女主人公作为两代女性的经验差异十分鲜明。外婆的时代是暴力的直接发生期，国家暴力与家庭暴力在她的生活中几乎无缝重叠。她既被排除在公共空间之外，也缺乏抵抗家庭暴力的可能，她无法公开讲述自己的遭遇，只能退回家庭内部，以沉默作为保护自身的方式。她的沉默不仅是个体境遇，也是一个时代女性普遍的生存策略。而女主人公则继承了一份被国家重

写后的历史。她成长于独裁政权相对稳定的时期，对国家暴力缺乏直接经验，却深受其意识形态影响。她难以理解外婆沉默背后的政治性，更无法立即辨识信件中女性的受害者身份，因为她所被灌输的历史是净化后的、被军人英雄叙事占据的版本。外婆的暴力记忆被封存，而女主人公的历史认知被塑形，两代女性的记忆在同一家庭的历史中形成了断裂。

玛格丽特·鲍尔在研究智利右翼女性时指出，部分女性在皮诺切特政变合法化过程中具有主体参与性。放在这一性别化的国家权力结构中，女主人公的男性装束便不只是个人心理选择，而是通过模仿理想公民形象来争取社会合法性的行动。她穿上西装、挺直身体、以男性化动作参与世界，表明威权政权以男性化政治主体规范定义公民身份。

然而，西装、礼帽和假发只能制造外部可见的男性形象。在舞台的“家庭”叙述空间里，她依然是讲述故事和历史的女性。因而，她的装束变化并非单纯“去女性化”，而是暴露出女性必须借助男性外貌才能合法进入社会的结构性困境。当她意识到外公的家庭暴力与国家暴力之间的关联后，她开始重新审视自己的装束：她戴上面具和蜷曲的假发，在西装外套上白色纱裙，将自己塑造成“既是新娘又是祭品”的形象。这一撕裂的身体既抗议家庭暴力与性别压迫，也回应国家历史中被边缘化的女性创伤，并由此将个体经验转化为对历史创伤的女性视角反思。

《黑色河流的闪光》通过“家—国”同构的叙述方式，揭示了军事化社会对家庭结构和个体身份的深远影响。这种同构不仅是演出的叙述策略，更是观众理解家庭与国家关系的关键视角：在一个以暴力和纪律为核心的军事化社会中，国家对社会的管控机制通过家庭这一微观单位得以具象化和延续。在剧中，家庭作为社会缩影，不仅承载了国家政治的强制性秩序，还成为集体记忆的延续与操控的场域。就像悬挂在女主人公头顶的那一盏灯泡，在明与暗之间形成一股无形的话语，总是直接地打断舞台上的叙述和回忆。提供照明的灯泡尽管如此之小，却能在点亮和熄灭的动作中使整个屋子陷入死寂或诡异的氛围。

“家”在演出中不再是一个可供避险的场所，而是深深渗透进政治性的禁忌话语和惩罚机制。由沙袋、微观城市模型和百叶窗所组成的布景模糊了舞台景观的内外之分，熟悉的家用老式灯泡在下一个场景中也可能被切换成审讯室的光源，以及始终悬挂在头顶上方的依然具有威慑力的军人制服、如同被悬吊起来拷问的犯人的白色衬衫，常常

使得“家”与其他象征性的外部环境无缝转换,让人很难稳定地分清哪一侧是家庭,哪一侧是监狱。因此,全剧所呈现的“家一国”同构的叙述方式并非仅为结构层面的设置,而是展现了智利在军政府时期家庭和国家之间的共生乃至共谋关系,呈现了军事化社会对个体的规训如何渗透至家庭和性别关系中。女主人公的自我剖析不仅是对家庭和外公形象的重新认识,更是对国家制度化暴力和历史记忆的直接质问。

2 后记忆的身体化呈现

《黑色河流的闪光》的台词中不断闪现1987、1973、1990、2020、2024等时间碎片,将军事政变、独裁结束、全民公投与演出当下尚未被讲述的历史并置。演出中的时间并非线性推进,而是以折叠与回返的方式使不同年代彼此碰撞。时间既可能成为独裁者重塑记忆的工具,也可能成为记忆重写者争夺叙述权的空间。开场台词“我可以写,也可以留白……就像我外公曾经做过的一样”,既指向军政府时期的审查制度,也宣告了在记忆政治中重新书写历史的行动。

演出从一开始便以身体与语言两个维度展开对记忆重构的行动。当观众在演员拉手风琴的乐曲中缓缓走进剧场,舞台上的一切物品在全场亮起的灯光中一览无余,在潜入掩埋记忆的“黑色河流”之前,整场演出以台上和台下彼此可见的状态开启。在观众席的灯光缓缓熄灭后,台词很快给出了有关“黑色河流”的隐喻的解释:

“为了记住自己的故事,她一头扎进了黑色的河里
一条河上栖息着神秘的鱼,看起来像是回忆
有时它们会跳出水面,露出弯曲的银背
但其他时候我们只是去钓它们。”

“黑色的河”意味着漫长的、潜藏了一切的、被遮蔽的历史,而“闪光”则是指如同河鱼一般主动涌现或等待被打捞的记忆。舞台中的“闪光”与“黑色”不是对立,而是同一记忆流经的不同阶段。

整场演出可以视为关于“后记忆”的表演与观看。所谓“后记忆”,指非亲历者通过档案、口述、照片和家族故事,与过往创伤建立深刻情感连结,并以想象、投射和创造的方式参与历史。《黑色河流的闪光》将这一代际记忆传递过程转化为身体经验。女主人公拿起外婆留下的红色日记本和麻袋中被封存的信件,称其为“在黑色河流中捕捉记忆的鱼钩”,这意味着以物品、私人笔记和女性证词对抗官方记述,揭露被遮蔽的历史。布兰迪·汤森在分析智利女性政治犯的口述史时也指出,许多受害者借助身体

理解并表达国家暴力及其后果。

舞台中女主人公模仿男性装束与动作,也与这段历史形成互文。皮诺切特独裁时期,许多参与左翼抵抗的女性承担秘密联络、情报传递与武装行动,并常以男装躲避军政府侦查。女扮男装既是战术需要,也是对强制性别秩序的颠覆。由此再看剧中女主人公,她虽然生活在1987年这一军事独裁仍在延续的时间点,却并非亲历这些女性的受难经验,而是通过家族前一代留下的档案与身体姿态,承接了一种后记忆。

因此,剧中的后记忆并非通过线性叙述呈现,而直接作用于女主人公的身体。她的个体时间被切割成两条相互缠绕的线索:其一是现实时间,即她所处的1980年代的社会,女性被驱赶回家庭、军人英雄主义主导了公共历史;其二是记忆时间,即外婆与那些匿名女性在信件中留下的创伤性片段。由于后记忆通常通过身体姿态、情感的重复以及再现性的行为得以延续,因此,这两种时间在舞台中不断重叠,使她的身体成为创伤与记忆的通道。她既承受着现实结构中的性别规训,又不断被拉向前一代女性未完成的历史。

演出末端,女主人公转换叙述主体,将白色衬衫脱下并悬挂在舞台上,使脱离肉身的物件定格为受刑者姿态。观众可以通过灯光变化和演员身体形态意识到这是一段酷刑场面,却难以判断受暴者究竟是女主人公本人,还是记忆中的其他女性。这一场景说明,后记忆并非对过去的简单再现,而是创伤在当下身体中的再度激活;“记忆”“真相”与“创伤”由此被整合在同一舞台行动之中。

这种主体的不确定性贯穿全剧。最具视觉冲击力的场面,是女主人公在身体正反两面套上不同面具与服饰,一面象征作为军人的外公,另一面象征作为抵抗者的外婆。她在红色灯光下拉着手风琴、踏步旋转,呈现出同时被军人叙事与女性创伤占据的身体。独裁体制撕裂了家庭记忆,也使个体在身体中携带彼此矛盾的历史叙事。此后,她在跪地求饶与挺身反抗之间往复,最终在沙袋构成的河流中埋葬外公,并在城市微缩模型上举起十字架。由此,后记忆的主体不再只是创伤的承受者,也成为重写历史的行动者。

《黑色河流的闪光》通过这一系列身体动作,将后记忆从抽象的概念转化为剧场中的具身经验,使观众不仅“理解”后记忆,更是“经历”后记忆。舞台上的主体不再是讲述历史的个人,而是以自身身体为媒介,使历史得以重新显现的见证者。玛丽安娜·赫希将创伤性的后记忆

其界定为“创伤性知识与具身经验在代际与跨代际之间回返的结构”，正是在这种不断的回溯中，后记忆呈现其本质：创伤不属于过去，而属于持续被重返与重演的现在。

3 跨文化记忆的断裂与误读

尽管演出的叙述仍在家族回忆史中推进，但当女主人公接受来自“她者”的记忆时，“家庭”布景和家族叙述范围被打破。她没有真正走出家庭，却看见了与她的家庭相似、或因她的家人而受难的其他女性。这意味着创作者试图在与社会结构高度重合的家庭之外，寻找联结女性记忆共同体的可能。

然而，作品也在另一处呈现出对社会共同体与革命主体的疑虑。演出即将结束时，场灯忽然大亮，女主人公戏仿阿连德，带领观众唱左翼歌曲《团结的人民永远不被击溃》。这一场景在北京剧场中产生了不同于智利本土的效果：观众难以识别智利左翼音乐传统、阿连德形象及该歌曲在智利记忆政治中的含义，首先感知到的是演员要求他们参与一段陌生的群体合唱。演员敲击军鼓、喊出指向军政权力话语的台词，也更容易被接收为夸张的领袖表演，而非阿连德与皮诺切特之间的历史性并置。由此可见，当表演进入另一社会语境时，政治符号会脱离本土语义，并在跨文化观看中被重新编码。

在北京演出中，由于语言隔阂，观众难以跟上演员的发音引导，合唱出的歌词显得涣散。但从跨文化观看的角度看，这不只是“观众不理解”，而是暴露出更深层的历史不可识别性。在智利，《团结的人民永远不被击溃》是左翼抵抗史的象征；在北京，它则成为一种脱离语境的集体动作，被观看为表演性的舞台装置，而非政治仪式。

从演出表达来看，无论观众唱与不唱，舞台上呈现的都是一个无法辨别真实性和变革路线的领导者，也由此引出“你们已经被打败了”“你们不团结”的台词。这一转折在跨文化场域中揭示了观众无法进入智利历史的结构条件：他们无法团结，并非出于主观拒绝，而是因为他们无法共享这段历史。革命、团结、记忆等关键词也因此难以无缝跨越不同政治语境。

回到智利历史，左翼女性运动与右翼女性运动之间存在激烈矛盾。部分右翼女性将政变视为恢复秩序、维护传统家庭和抵抗共产主义的必要行动，左翼女性则加入地下组织、游击队和抵抗网络，与军政府正面冲突。由此回看女主人公的行为设置，即使在她崇拜军人的时期，她仍无意识地选择女扮男装和走出家庭。她对暴力和男性气质的认同，源于对力量和行动能力的渴望，而不是对军权社

会中女性位置的接受。创作者也始终没有将她与支持改变的右翼女性并置，而是使她在行动方式上更接近左翼抵抗女性。

《黑色河流的闪光》建构在具体的智利历史语境之内，却在文本上抽离了复杂的本土政治细节，转而以性别、暴力与人权议题组织叙述。这种抽象化并非对历史的弱化，而是跨国巡演语境中的创作策略：当国际观众无法直接识别智利1970年代的政治细节时，剧作便通过暴力、压迫、家庭、性别等具有跨文化可传递性的情感结构，寻求更普遍的理解入口。

在全球记忆政治的不均衡分配下，后记忆跨越国界时往往失去原有的共同体基础，只能借助身体、音乐、暴力等可流通的普遍符号重新寻找入口。当历史细节无法被共享、政治语境无法被再现时，普遍主义成为跨文化戏剧的重要沟通方式，但其代价在于具体历史再次被抽象化：智利语境中特定的政治符号被观看为通用隐喻，具体创伤也被转化为看似无差别的情感经验。

由此来看，北京观众无法识别智利历史并非偶然的理解落差，而是全球记忆体系等级秩序的结果。在全球知识结构，被纳入世界历史的往往是具有强势叙述权的大国历史，而智利的政治断裂、独裁暴力与左翼记忆并未充分进入共享的历史框架。因此，阿连德、皮诺切特或《团结的人民永远不被击溃》的象征意义，在中国剧场空间中难以被激活，也难以自然转换为政治记忆。

正因如此，《黑色河流的闪光》在跨文化现场中呈现出的“误读”，并非单纯的理解偏差，而是对政治记忆权力结构的揭示。观众看到的是“普遍”受压迫的女性，而不是智利语境中特殊的政治主体；剧中的后记忆也由代际创伤的回响，转化为失去共同体基础的“悬置的后记忆”。这种断裂使剧场照见全球文化流动的不对等：能够进入世界记忆的历史，始终少于那些被迫沉入暗流的创伤。

参考文献：

- [1] Barros, Robert. "Dictatorship and the Rule of Law." In *Democracy and the Rule of Law*, edited by Jos é Mar í a Maravall and Adam Przeworski. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. pp. 211 - 212.
- [2] Barros, Javier. *Constitutionalism and Dictatorship: Pinochet, the Junta, and the 1980 Constitution*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. pp. 4.
- [3] Baldez, Lisa. *Why Women Protest: Women's Movements in Chile*. Cambridge: Cambridge University Press,

2002. pp. 127.

[4] Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012. pp. 5, 6, 15 - 16, 22, 28, 31.

[5] Jelin, Elizabeth. *State Repression and the Labors of Memory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003. pp.27.

[6] Mooney, Jadwiga E. Pieper. "Forging Feminisms under Dictatorship: Women's International Ties and National Feminist Empowerment in Chile, 1973 - 1990." *Women's History Review* 19, no. 4 (2010): 613 - 630. pp. 613, 619 - 620, 623.

[7] Power, Margaret. "More than Mere Pawns: Right-Wing Women in Chile." *Journal of Women's History* 13, no.

3 (2002): 138 - 169. pp. 138 - 139.

[8] Townsend, Brandi. "The Body and State Violence, from the Harrowing to the Mundane: Chilean Women's Oral Histories of the Augusto Pinochet Dictatorship (1973 - 1990)." *Journal of Women's History* 31, no. 2 (2019): 34 - 56. pp. 34 - 35, 37, 41, 49.

基金项目：本文为中央高校基本科研业务费专项资金资助（中央戏剧学院导学团队（研究生）项目：“北京演艺新空间理论及其实践”，项目编号 YNDX2518）研究成果。

作者简介：潘佳怡（1999.11-），女，汉族，浙江青田人，中央戏剧学院硕士研究生在读，研究方向：集体记忆与当代表演研究。