

# 拟像织体中的“格里尔逊幽灵”

## ——电视纪录片《国家记忆》（第一季）影像体系的认识论考察

邓 良

**摘 要：**电视纪录片《国家记忆》第一季中运用的拟像手段，体现了近年来同类电视纪录片的发展趋势。更重要的是，这些拟像手段加深了纪录片创作与解读中的一个传统焦虑——“创造性处理”与“真实”之间的紧张。《国家记忆》在因应这一焦虑上，出现了一些创新性操作。但这些与历史有关创新性影像，因无法突破拟像的认识论框架，而与“历史本真”的关系始终若存若亡。同时，也因为这些拟像实践的充分展开，《国家记忆》在影像体系与受众之间架起了一道桥梁，从而将难以解决的纪录片的“真实性”问题抛给了芸芸受众。

**关键词：**拟像；真实性；格里尔逊；认识论

**作者简介：**邓良，男，讲师。（扬州大学 新闻与传媒学院，江苏 扬州，225100）

**中图分类号：**J952      **文献标识码：**A      **文章编号：**1008-6552（2018）01-0058-06

随着影像技术的突飞猛进与传播渠道的多样化，本雅明等人预言的“影像时代”早已降临。鲍德里亚将“影像时代”的基本机制称为“拟像”。在这个拟像世界里，影像建构现实的能力超强。

在影像形态上，《国家记忆》可以和2006年与2007年的《消失的证据》（The Lost Evidence），以及2014年的《夜幕会降临》（Night Will Fall）等纪录片进行类比。布莱恩·温斯顿曾敏锐地意识到这类依托CGI技术的新型纪录片带来的新议题：“影片中混合了目击者的讲述、情景再现、档案影像等素材……原本静止的画面变成了运动画面，这使得各素材之间的相互关系发生了改变。”<sup>[1]</sup>《国家记忆》继承并丰富了这些表现手法，同时也强化了这些影像素材在认识论上给人的冲击与困惑。纪录片中的各种影像素材在认识论上的地位是不一样的。我们在面对纪录片时，面对的不是“本真历史”，而是一堆被指称为“本真历史”的影像素材。这些素材的不同生成模式与后期的不同处理方式，体现了某种符号编码机制的有意识与无意识运作。

### 一、重构：对档案影像的挪用

在《国家记忆》这个拟像小宇宙中，与“历史本真”最为接近的便是那些档案性影像，如早年的新闻片、纪录片、老照片等。从认识论角度看，这些档案性影像在此遭遇了一种语境的剥离。历史与历史影像之间的那种表象上的“相似性”，在福柯看来，“是一种摆脱场所法则束缚的‘契合’”，在“相互远离的情况下，复制自己的循环”。<sup>[2]</sup>历史终结了，历史影像继续循环着。为了将永远逝去的历史召唤到当下，这种语境的剥离似乎不可避免。这种剥离是双重的。

#### （一）第一重剥离

第一重剥离体现为本雅明所谓的“灵韵”的沦丧，涉及的是影像与自然参照物之间的区隔。本雅明认为，原型具有独一无二性，占据特定的时空，复制品则不具备这些特性。但是，复制品也带来了一些新东西，例如影像的“独立性”。<sup>[3]</sup>正因为历史影像独立于历史，所以可以进行一系列差异性操作（如镜头语言与后期处理）。《国家记忆》中对档案影像并不是原封不动地展示，重构的痕迹很多。

#### 1. 多重编码



《国家记忆》很少让“记忆”自己说话，而是给档案影像配了密集的解说词。与之相应，档案影像也经历着程度各异的处理。最常见的是，根据解说词内容从档案影像中剪辑出一些对比性的形象，辅助戏剧化的“中国—外国”或“大陆—台湾”二元叙事。当解说词涉及中国的时候，给出的影像往往是国旗、国徽、天安门广场、生产场景等；涉及外国（如美国、北约下属的“东南亚条约组织”等）时则给出外国的标志性影像，如联合国大厦、美国的自由女神像、外国领导人的影像等。同时，二元叙事还包括“新旧二元”。例如，大多数时候，挂着毛主席像的天安门是新中国的代表，但在《新中国1949》之《香山到中南海》中提及当时的北平仍是国民党控制，剪入了少见的挂着蒋介石像的天安门档案影像，点明了当时的局势。

值得注意的是，《国家记忆》中有些档案影像的挪用，属于“强制阐释”，只是利用了影像的表象。傅作义在听到北京对他战犯定性的解释后，大为释怀，展示在我们面前的是一张傅作义满面笑容的老照片。这张照片虽然符合纪录片的规定情境，但显然不是当时傅作义听到中共答复后的即时写真。《中共中央进北平》一集中，敌机轰炸毛泽东西柏坡住处的影像，也是挪用自别处，事发突然，当年并没有留下影像（纪录片叙事中的史实部分主要依托“见证者”——当年的警卫员武发连的口述）。还有很多机密场合的国家领导人谈话，纪录片也给出了一些旧的影像，根据常识，这些旧影像显然也是挪用自他处，只不过所用影像中的人物或氛围与此时的解说词相符合。

整个纪录片看下来，档案影像剪得比较碎，给人留下深刻印象的往往是一些瞬间影像，例如老照片。因为活动历史影像并不是那么齐全，又不能时时挪用别处的影像配合解说词，对老照片的依赖亦是情理之中。例如，在介绍李克农时，由于他的活动影像存世不多，于是编导便提供了一系列他在革命不同阶段的个人照片。恰恰是这类老照片，构成了《国家记忆》系列纪录片影像体系中最有史料价值与“历史本真”最为接近的结构性内核。

在处理这些老照片时，纪录片常使静止的照片动起来，常用的两种镜头效果是推和移。例如，在解密潜伏在傅作义身边的策反人员时，纪录片提供了一张多人合照，并设计了一个镜头在人群前移动并逼近的效果，最终镜头定格在傅作义女儿傅冬菊的近景上，于是真相大白。其他重要历史人物刚出场时，也如法炮制。甚至，为了突出关键人物，编导还将一些老纪录片与新闻片升格处理，以抓取目标人物相对静态的影像。《乒乓外交》中，美国人科恩的一些形象就是运用这种手法，从一群人的运动影像中将他凸显了出来。有时候还将静态照片与运动影像同框，通过这种叠加的蒙太奇，造成特殊的视觉效果。例如《掠过台海的谍影》之《“黑猫”来袭》中，展示了一张蒋介石的半身戎装照，照片后面是其阅兵的老新闻片，据此渲染当时剑拔弩张的氛围。文献照片也是这部纪录片中的常客。例如，《新中国1949年》之《和平解放前夜》《从香山到北平》中，展示了两份文献（当年的旧报纸），刊登着战犯姓名的新闻标题与解放军总部迁到北平的新闻标题，在后期处理时，用金色字体与高光给凸显出来，强化了关键信息的传达。

## 2. 无法还原的象

在众多老照片中，那些展示历史人物面孔的照片，显得弥足珍贵，给人的冲击力也最大。本雅明与巴尔特都曾高度评价过肖像照。本雅明认为其中蕴藏着前“机械复制时代”残存的魔法：“肖像是整个照相术的焦点，这并非偶然……从一张瞬间表现了人的面容的旧时照片里，灵韵最后一次散发出它的芬芳。”<sup>[3](243)</sup> 罗兰·巴尔特则视之为“社会或社会史的产物”，摄影术“意义”显现的关键所在。<sup>[4]</sup> 总之，照片中的面部表情总会透露出表象之外的东西，令人着迷，而无法被后来的目光完全规训。《1971重返联合国》之《历史的笑声》中乔冠华仰天大笑的照片便是一个典型（获得普利策新闻摄影大奖）。《中美1972》之《乒乓外交》中科恩与庄则栋的合影亦属于此类，解说词事先给了一些铺陈，讲述了运动员庄则栋如何以私人身份与科恩小心翼翼地主动接触，最终通过发酵的国际舆论配合了中美两国的外交破冰意图。照片上科恩的美国范的嬉皮士打扮（长发与喇叭裤）很有年代感；庄则栋的形象也



显示出中国运动员的典型装扮与自信神情。表面上看,这是两个个体的合影,事实上,是两个大国的合影。照片象外之意的显现,某种程度上靠解说词导引,而当下的阐释与当年的阐释免不了产生语境上的差异。

## (二) 第二重剥离

除了“独立性”,复制性影像还具有本雅明所说的“展览价值”<sup>[3](241)</sup>,即面对大众的无差别展示功能(传播上的民主化)。档案影像传播上的大众化或民主化,也带来了相应的语境剥离。这是我们要指出的第二重语境剥离。

档案影像的挪用与处理是有条件的,总是以某种政治或社会禁忌的破除为前提,映射着外部社会结构的变迁。《国家记忆》(第一季)的讲述,起于“北平和平解放”,迄于“汪辜会谈”等重大历史事件,出场的人物、涉及的场面,不可谓不多。这些来源各异的档案性影像在当年服务于特定的目的,并未预设一种统一的公共教育的语境——向当下的普罗大众开放,而《国家记忆》却是在 CCTV4 亚美欧三个国际频道向全世界放送的。其中,诸多档案影像的面世,显然需要静候某种历史大变局的发生,例如,《掠过台海的谍影》之《高空阻击战》中北平上空鸟瞰图,在当年就属于绝密的军事档案。

对档案影像的上述挪用或重构,似乎可以追溯到艾斯福尔·沙伯《罗曼诺夫王朝的覆灭》(1929)。沙伯开创的这种历史汇编纪录片,打破了传统格里尔逊式纪录片在形式上的“无聊”,在当年很受欢迎,但也付出了相应的代价——在客观性上饱受质疑。<sup>[1](260)</sup>正如上文指出的那样,《国家记忆》对档案影像的处理,已远不止是“汇编”那么简单了,几乎进行了一遍重新“编码”。

## 二、虚构:对缺席者的拟像

《国家记忆》中档案影像经历的“编码”是“影像时代”的一个特点。经过“编码”后,“真实”与“虚假”之间的界限发生了内爆。而从认识论的角度看,“真实性”是意义的来源。在纪录片的发展史上,“真实性”也一直是个棘手的难题。这一难题从格里尔逊将纪录片定性为“对事实的创造性处理”开始便存在了(这一定义本身含有一种内在的矛盾),此后的纪录片历史皆可以看作是对这一难题的延宕性解决。纪录片理论家们也曾提出各种主张或限定,捍卫作为纪录片生命线的“真实性”。如有人将有无“见证者”视为衡量真实性的标准。温斯顿就曾提出,纪录片所呈现的内容可能并不全面,远非客观,但一定得有自己的依据,这个依据就是见证人的讲述。<sup>[5]</sup>见证者可以是当事人,亦可以是摄影机。按照这一标准,上述档案性影像的真实性便是由摄影机的历史性在场来保证的。

### (一) 拟像的本质与分层

然而,《国家记忆》中同时存在大量没有直接“见证者”的影像。第一季的宣传片称这一系列纪录片为“全新科技打造历史类记录节目”。其中的关键词“全新科技打造”透露了编导与制作方的某种自矜。整部纪录片中“科技”元素的存在感确实很强,弥补了档案影像的稀缺性,构成了整部纪录片“影像体系”中最为炫目的部分。同时,这部分影像往往缺乏直接的见证者,真假的判断只能交付给芸芸受众。通过分析,我们会发现这些依托 CGI 技术的影像,在认识论上的地位,与非科技的“真实再现”<sup>[6]</sup>相比,并没有什么本质区别,二者都属于对缺席者的虚构,一种“仿造”。而且,这种“仿造”还具有“系列化”的无意识本能。“仿造”体现了文艺复兴以来人与自然之间的一种常见关系:鲍德里亚认为“仿造”属于“拟像”的第一层级。在一个符号生产已经获得极大解放的时代,造物者明明可以向壁虚构,却非要让人造物与自然参照物之间产生密切的表象联系,其动机主要是想依赖认识论上的这层保险,来维持人造物(造物者)的权威性。但是,这一级拟像(仿造)和真实之间“永远都有可以感觉到的争吵”。<sup>[7]</sup>

从广义上说,上文分析过的档案影像(代替逝去的“本真历史”出现在世人面前)也算是一种仿造。但由于“摄影机一见证者”的存在,以及历史直接影像的稀缺性,它仍具有某种文献性的膜拜价



值（其中还残存着一星半点的“灵韵”），与可以系列化生产的 CGI 影像以及“真实再现”影像拉开了距离。

## （二）主要拟像手段“真实再现”的原则、技术与运用

“真实再现”遵循的是一种经典的戏剧美学原则——幻觉主义。幻觉主义在欧洲的剧场中统治了几百年，以至于纪录片制作者在虚构一些场景时，也自觉不自觉地仰仗这一操作程序。一般来说，“真实再现”可以分为真人“角色扮演”与“场景搬演”两种。前者突出主要历史人物，后者注重场景的搭建。在《国家记忆》第一季中，这两种“真实再现”都有运用。而 CGI 技术往往用来进行场景搬演，有时在同一场景中与历史人物的真人扮演相结合，此时它也遵循同样的幻觉主义原则。《和平解放前夜》中黑衣人潜入北平前市长何思源私宅安放炸弹的场景，便是典型的真人“搬演”。围绕着这场颇具戏剧性的暗杀事件的搬演影像，主持人通过解说词勾勒出当时北平的暗流涌动。《乒乓外交》中秘书吴旭君听到毛主席重申与美国乒乓球队接触的指示后，打消疑虑，放下碗筷，前去传递指令的场景，属于真人“扮演”场景。这一场景还与毛泽东座谈挥手的档案影像混剪在一起，亦真亦假。《剿匪记》之《围歼巨匪姚大榜》中则通过“搬演”，再现了他务农与从军的早年经历。《“跃进号”货轮沉没之谜》中，利用 CGI 技术虚拟“搬演”了新中国第一艘万吨货轮“跃进号”沉没过程，将这一可怕的灾难充分视觉化，达到了与“真实再现”相似的效果。说来讽刺，经历着蒙太奇重构的档案影像，却拥有比严格按照真实“原则”建构的人工合成影像更多的“可信性”。因为我们可以辨别出档案性影像“动刀”的部分，却在合成影像的表象面前一筹莫展，倾向于催眠自己全盘相信或全盘否定其真实性。

需要注意的是，有些 CGI 影像没有遵循幻觉主义原则，一定程度上摆脱了表象层面的模仿，以“示意图”的面目出现。《“黑猫”来袭》中展示了台湾飞行员陈怀驾驶美国间谍飞机 U2 从台湾飞往大陆的路线图。为了突出飞行时间之长（8 小时 40 分），示意图中模型飞机在罗布泊军事基地盘旋不止。《1955 万隆风云》介绍“万隆会议”时提供了一幅数字世界地图，用同一色块标出万隆与受邀参加会议国家的领土（面积与“西方”阵营相当），微妙地传递出了政治世界格局的分化。《“跃进号”货轮沉没之谜》展示了一张货轮沉没海域的数字地图，并突出在此分布的复杂的外国势力，以此来说明当年调查沉船事故之艰难。鲍德里亚在《仿真与拟像》一文中，曾引用博尔赫斯笔下的帝国绘图员的故事来说明“拟像”的特点——“地图”（拟像）先于“国土”（真实）。<sup>[8]</sup>在“影像时代”，拟像走得更远，在类型化的操作中生成了一种没有本源的“超真实”。《国家记忆》中这些 CGI 技术生成的数字场景，便可化为失却“原型”的“超真实”的范畴。这些可系列化生产的“抽象之物”逐步取代了独一无二的“本真性”的历史场景及其第一手直接复制品，呈现于渴望了解历史的受众面前。

我们发现，很多场合中的 CGI 技术运用并不是必需的。也就是说，不用这些数码图形技术，事情也能说清楚，用了这些技术，主要是为了节目效果。例如，主持人在虚拟演播室与虚拟历史场景之间的“穿越”，这也是《国家记忆》在前期宣传中重要的“卖点”。《1955 万隆风云》之《消失的“克什米尔公主号”》一集中就出现了两次“穿越”：主持人从演播厅穿越到克什米尔公主号预定降落地——雅加达机场，然后又从演播厅“穿越”到中南海勤政殿，继续讲述当年毛主席在此会见缅甸总理吴努。跟悬疑性的影像叙事一样，这种“穿越”的小花招，暴露了纪录片整个“影像体系”试图去取悦受众的意图。正如鲍德里亚所言：系列化生产背后潜伏的是“价值的商品规律”。<sup>[7] (62)</sup>

## 三、拟真：影像体系的闭合

《国家记忆》中主持人是个特别的元素，其中隐藏着“影像时代”最核心的奥秘。当然，这一环节并非《国家记忆》的创新。《国家记忆》中的主持人环节，经过了精心设计，充分融入叙事与影像，发挥了更为复杂的功能。《国家记忆》中的主持人是隐藏在符码系统中的编码者，既是讲故事的人，也是故事中的人。在主持人这种复杂的角色实践中，纪录片的“影像体系”最终闭合，实现了自我循环，



切断了与“历史本真”的关联。

总体来说,主持人在《国家记忆》中扮演了三种角色。

### (一) 影像的编码者

正如我们上文分析过的,《国家记忆》的影像经历过明显编码,其“中介”便是主持人的解说词。当主持人不在场的时候,则以画外音的形式出现。解说词的运用让人想到传统主流纪录片“画面+解说词+音乐”的格里尔逊模式。《国家记忆》中以画外音形式出现的解说词,依然是一种权威性的“上帝之声”：“这种直接向观众进行陈述的‘声音’,所代表的实际上是我们称之为‘请你这样看’的立场。它可以是一种令人感到可靠或是让人觉得安心的‘声音’,但是它给予我们的是一个现成的观点,期望我们接受。”<sup>[9]</sup>这种权威的解说,很容易给人一种“政论”的感觉。当然,回避这一僵化的套路,也不是没有办法。譬如,可以采用诗歌式的解说词。《国家记忆》走了另一条路,即“故事化”。具体来说就是在脚本中设计悬疑,并让解说者充当说书人的角色,一一抖出这些包袱。每一集的片头都有一段预告性影像,言简意赅绘声绘色地用一系列“问句”吊起受众的胃口。例如,《末代皇帝新生系列》之《罪责难逃》的片头,一连出现三个问句:“逃亡日本被苏军俘虏,他为何惧怕被遣送回国?远东军事法庭作证,他为何刻意掩藏日本侵华真相?新中国成立,登上回国列车的溥仪又将何去何从?”

《国家记忆》中解说词的运用,有了一些创新,不光体现在上述“故事化”上,还在于引入了特殊身份主持人的现场解说。这些主持人几乎都曾是革命与战争题材主旋律影视剧中的演员。这些特殊身份的主持人贯彻了画外音解说词中的“故事化”策略,运用自己的台词技术,将故事讲得扣人心弦。而且,更“奇妙”的是他们(曾扮演过的角色)本就是故事中的当事人。如果说,以画外音形式出现的解说者是不在场的“上帝”,那么这种现场解说者似乎是一种“道成肉身”的客观实在。然而,我们最终会发现:现场解说者并不是幕后的全知全能的“上帝”,因为他们自己往往也是故事中的人,充其量只是“上帝”(本真历史)的“代理人”——被编织在影像符码中的编码者——自我指涉者。

### (二) 历史人物的扮演者

主持人作为扮演者,与我们上文提到的“真实再现”的真人扮演有所不同,这也跟其特殊身份有关。与主持人相关的角色,往往是重要的历史人物,甚至是领袖或伟人。纪录片中,由主持人扮演的他们似乎是从绵延的影像之流中跳脱出来,讲述自己的过往。值得注意的首先是他们的表演风格(在演播厅的表现)。他们抛弃了真人扮演中遵循的“幻觉主义”美学,选择了一种具有“间离效果”的表演风格,这是上文提到的“自我指涉”的具体化。这里固然有一种轻舟已过万重山后的气定神闲,但这种风格的背后还隐藏着更深的用意。根据贝托尔特·布莱希特的说法,间离性的表演就是将自己的故事当作陌生人的故事来演,以“获得一种冷静感和现实感,以激发人们思考”<sup>[10]</sup>。纪录片中这些“历史人物”(主持人)的表演,表面上是打破了历史再现中的幻觉,促使人们去“反思”,事实上却形成了新的“遮蔽”。真实总是需要虚假来烘托,而间离是为了激发深度的认同。这些特殊身份的主持人,本身只是演员,他们在纪录片这一“显在文本”中引入了一系列“潜在文本”——他们参演过的虚构的主旋律影视剧(其题材往往跟国家历史有关),从而引发了影像间的互文(从受众的角度来说则是接受上的“交感”)。于是,纪录片关闭了与外部世界的通道,将自己的说服力建立在受众对虚构影像(影视作品)的过往经验上。如果说仿造性拟像试图追慕本真历史的外表,那么这种与影像世界的虚构部分发生交感的拟真影像,则是在试图援引影视剧特殊的魅惑力。这种交感,同样造成了真实与虚构边界的内爆。正如福柯所言,“交感”具有一种特殊的功能,即“从事物的相互交替中”获得“性质的置换”,“交感不会满足于可称为相似之物,它拥有危险的同化力,拥有使物与物相互等同,把它们混合在一起”。<sup>[2](21)</sup>纪录片影像体系内发生的这种互文或交感,显然不是历史的客观再现过程,而是一项以记忆的名义对历史施魅的工程。

### (三) 历史现场的指认者



上文我们提到“见证者”对于鉴定纪录片“真实性”的重要性。而《国家记忆》中的主持人恰好也扮演了“见证者”的角色。《国家记忆》中涉及见证者的影像很多，其中有当事人、知情人，包括研究相关历史的专家学者的影像。跟这些常规的见证者相比，“主持人—见证者”在纪录片整个影像体系中似乎享受了一种特权。常规的见证者一般都是以现场访谈的形式出现，影像形态比较单调，直来直去，十分朴素，但“主持人—见证者”的亮相，则经过了一番苦心经营。纪录片为主持人设计了两个“现场”，一是演播室，二是 CGI 技术再现的历史现场。作为目击者的主持人主要出现在第二现场中，从演播室“穿越”而来，效果炫目。主持人的扮相也很讲究，力图符合历史现场，启用了很多特型演员，如周恩来的扮演者（刘劲）和邓小平的扮演者（马少骅）。然而，这些“后期现场”本身的建构性，决定了“见证者”的拟真性，其实质是——由剧情片演员来指认虚构的历史现场。其中，“见证”行为的主体与客体的真实性都是悬置的，与“历史本真”始终隔了一层。影像体系因此陷入循环论证，不能自拔。

## 四、结 语

从总体模式来看，《国家记忆》显然不是传统的格里尔逊式纪录片，而是过密化的格里尔逊式纪录片。也就是说，它在形式上有了些创新与增量，但仍保留着传统主流纪录片的一些关照——依然采用了“解说词+画面+音乐”的主体结构，依然未能解决困扰纪录片的真实性焦虑。不过，在运用各种拟像手段解决相关问题的过程中，《国家记忆》始终牵挂观众：无论是故事化的讲述、新技术的运用（场景的炫目再现或虚构），还是明星主持人的使用，都给人留下了深刻的印象，从而汇入了本雅明预言的影像大众化的滔滔洪流。同时，《国家记忆》比较集中地体现了近年来同类国产电视纪录片的一个发展趋势——影像体系的“模式化”，具体表现为各种拟像手段的无节制应用——每一部纪录片都企图在拟像手段上超越前者。这一趋势的另一面则是“风格”的缺失。亨利·布雷特斯曾说：“技巧与风格是有用的，也是重要的，但影片所能给一名观众的兴奋不会高过当他看见未经剪辑的工作样片或未经处理的档案素材时产生的那种兴奋。驱动纪录片导演的是内容美学。”<sup>[5](7)</sup>所谓的“内容美学”指的便是“选题”与“真实”。而本文不厌其烦反复叩问的正是构成《国家记忆》整部纪录片影像体系的各种拟像与“真实”之间的关系，而这部纪录片“选题”的特殊性，也使得这个问题更加扑朔迷离。

## 参考文献：

- [1] [英] 布莱恩·温斯顿. 纪录片：历史与理论 [M]. 王迟，李莉，项冶译. 北京：中国广播影视出版社，2015：1.
- [2] [法] 米歇尔·福柯. 词与物——人文科学的考古学（修订本）[M]. 莫伟民译. 上海：三联书店，2016：21.
- [3] [德] 瓦尔特·本雅明. 启迪：本雅明文选 [M]. 张旭东，王斑译. 上海：三联书店，2014：235.
- [4] [法] 罗兰·巴尔特. 明室：摄影札记 [M]. 赵克非译. 北京：中国人民大学出版社，2011：46.
- [5] 王迟等. 记录与方法（第一辑）[M]. 北京：中国国际广播出版社，2014：27.
- [6] 胡智锋，江逐浪. “真相”与“造像”——电视真实再现探索 [M]. 北京：中国广播电视出版社，2006：2.
- [7] [法] 让·鲍德里亚. 象征交换与死亡 [M]. 车槿山译. 南京：译林出版社，2016：68.
- [8] [法] 让·鲍德里亚. 仿真与拟像 [A]. 后现代性的哲学话语：从福柯到萨义德 [C]. 马海良译. 杭州：浙江人民出版社，2000：329.
- [9] [美] 比尔·尼科尔斯. 纪录片导论 [M]. 陈犀禾，刘宇清译. 北京：中国电影出版社，2016：73.
- [10] [德] 贝托尔特·布莱希特. 陌生化与中国戏剧 [M]. 张黎，丁扬忠译. 北京：北京师范大学出版社，2015：43.

[责任编辑：赵晓兰]