

历史叙述 记忆书写 生命观照

——纪录电影《二十二》的艺术探索与文化价值

国玉霞

摘要：2017年，中国“慰安妇”题材纪录电影《二十二》不仅实现了商业突围，也成为该年度重要的电影现象。影片运用了电影化思维进行创作，从历史叙述、记忆书写、生命观照三个维度进行了艺术探索。以个体化言说呈现历史记忆，实现对“慰安妇”话语的突破；通过“深情凝视”的影像风格对历史进行了诗意化表达；通过记忆“刺点”呈现了女性创伤失语后却造成遮蔽；通过对“慰安妇”群体的人文关怀和纪实性表现，实现了平民化书写，使“慰安妇”题材纪录片在当下文化语境中生成独特的文化价值和意义。

关键词：历史记忆；文化价值；纪录电影；《二十二》

作者简介：国玉霞，女，高级实验师，北京大学艺术学院2017级高级访问学者。（沈阳师范大学 新闻与传播学院，辽宁 沈阳，110034）

中图分类号：J905.2

文献标识码：A

文章编号：1008-6552（2018）03-0089-06

2017年，中国内地首部获得许可的“慰安妇”题材纪录电影《二十二》以1.7亿元人民币的票房，^①创造了国产纪录片的最高票房纪录。影片通过对“慰安妇”幸存者生存状态的展现以及克制情感的表达引发社会热议，其不计名利的创作被媒体誉为“良心”^②之作。

在中国“慰安妇”题材电影的创作中，《二十二》并非首部作品，通过梳理可见，不同时期的代表作品都是在既定的文化语境生成的。其中，《慰安妇七十四分队》（导演：陈国军/1994）从受屈辱和被压迫的民族立场讲述“慰安妇”的遭遇，最终解决于“英雄神话”；《贞贞》（导演：乔梁/2002）再现了慰安妇的生存惨况，对于国民劣根性进行了反思与批判，对于“慰安妇”的叙事还限定在民族书写；《黎明之眼》（导演：吕小龙/2014）从“慰安妇”后代视角还原和反思历史，人物塑造和情节设计却为人诟病；《芦苇之歌》（导演：吴秀菁/2015）讲述了台湾“慰安妇”受害者的遭遇并实现心灵治愈，但国内影响力较小；中国留日导演班忠义的《盖山西和她的姐妹们》（2004）和《渴望阳光》（2015）运用调查式方法，形成具有史料价值的证人证言式影像纪录，但因播出地区受限、艺术感染力较弱等未能引起广泛关注。而在国内引起公众关注的“慰安妇”题材作品主要从《三十二》开始，其成功既有文化语境和传播环境优势，也有创作观念的突破。尤其将“慰安妇”受害者放置于当下语境进行纪实性、个体化、平民化、故事化呈现，颠覆了以往对于历史人物的记录方式，使影片在内容与情感上具有亲切感、接近性和吸引力，其成功经验为《二十二》的探索奠定了基础。《二十二》既有历史叙述，又有人物刻画，既实现了以人证史的目的，又实现了以事显人的艺术效果，其中，“人”始终是一个重要的表现对象。影片从表现这一群体对象，再到群体之中个体化的人，从被动言说到主动言说，破除了“慰安妇”叙事话语被遮蔽的状态，呈现出“慰安妇”群体的平民化书写，体现了对于“慰安妇”幸存者这一特殊群体的人文关怀和生命观照。如张同道所说，“《二十二》不能说是一个很精细的

① 数据来源：中国票房 [EB/OL], <http://www.cbooo.cn/m/642681>。

② 2017年8月17日，《北京青年报》记者肖扬在文章中称赞《二十二》，“他们对于名利都是无欲无求的心态，正是这种不算计票房，但遵循于‘良心’二字的创作，赢得了人们的尊重”。

片子,但这恰好是它的一个特点。它是历史的、纪实的影片,有凝重、纪实这样的优点”^[1]。由此,影片在历史叙述、记忆书写与生命观照方面不仅拓宽了“慰安妇”题材影视作品创作的可能性,还体现了“慰安妇”题材纪录电影的艺术探索和文化价值。

一、以个体化言说书写历史记忆

历史记忆并非是对历史事件的再现叙述,而是通过回忆与记忆的方式重新建构和书写群体历史。“历史是在现在的文化导向框架中对过去的诠释性表现。在这里,‘历史’是历史意识的成果:通过回忆与记忆,过去以一种叙事的形式被诠释性地现在化了。”^[2]《二十二》在历史的书写中,运用了口述史的方式,实现了“慰安妇”幸存者在当下视野中对于民族历史记忆的个体化言说。这种历史记忆也是创伤性记忆,其言说行为需要具备“言说者、公众和情境”三个元素。即创伤承载的群体,社会中均质的受众和言说行动发生的历史、制度和他文化环境。^[3]《二十二》的话语言说正是在这种环境下展开的,这说明当下文化语境不仅具有能够言说的群体,也具备了有一定接受度的公众,还有可以接纳言说的文化与他制度环境,这都构成了“慰安妇”话语个体化言说的重要前提。据日本学者调查研究发现,^[4]中国官方话语对于“慰安妇”受害者的历史始终是作为民族屈辱和父权传统的“负面记忆”而选择性“忘却”的,“但在民族主义的叙述框架下,‘慰安妇’的小历史被封印在民族主义大历史的黑盒里,当民族主义需要她们的时候,就会启用这个符号,当民族主义不需要她们时,又会被封存”^[5]。因此,“慰安妇”受害群体的每一次叙述与发声都是在艰难抗争中展开的。在此背景下,影片在创作观念上摒弃了以往官方叙述历史的权威角度,通过自下而上的口述史方式,实现了平民话语对于历史记忆的重构。这种方式不仅把回忆历史的权利还给人民,“为历史本身带来了活力,也拓宽了历史的范围”^[6]。在创作方法上,影片借助于纪录片的纪实性优势和真实性力量,通过个体化的叙述,转移了官方传统叙述的历史重心,观照个体记忆中的生动细节。通过极富真实感的故事叙述,极富感染力的声音传递,极富震撼性的面孔叙事,使影片具有鲜活性和吸引感。在叙述视角上,通过严格限定的“我”视角的第一人称叙述,在时间延异中显现个体意识,在过去“我”和现在“我”之间的交错性叙述,将偶然性、碎片化的个体微末记忆和宏大的历史断片连缀起来。这种言说方式既体现了对于叙述主体的尊重,又引导观众站在平等位置审视历史灾难对个体心灵带来的影响和伤害。同时,通过讲述实现了一种心灵治愈,“它帮助那些没有特权的人,尤其使老人们逐渐获得了尊严和自信”^{[6](24)}。所以说,《二十二》这种个体化言说方式不仅开启了中国电影中的“慰安妇”话语叙述机制,还使“慰安妇”受害者以“我”的言说发出声音。

尽管影片对于历史记忆是从微观的个体记忆切入,但是又通过多个个体记忆的重复与差异构成共同体的记忆。莫里斯·哈布瓦赫认为,“个体通过把自己置于群体的位置来进行回忆,但也可以确信,群体的记忆是通过个体记忆来实现的,并在个体记忆之中体现自身”^[7]。所以说,个体记忆是在与集体或社会关系中被建构的,它无法摆脱文化习俗与集体思想的“烙印”。由此,影片通过身份、背景、命运相同又有差异的四位老人的个体记忆话语,展现其在突发历史事件中被激发的主体意识和在当下社会关系中被建构的身份意识。毛银梅老人的记忆话语是在中国社会和家庭关系中被建构的,体现了一个韩裔老人对于中国民族身份的认同;林爱兰老人的记忆话语是在抗战组织与侵略者的对抗关系中被建构的,体现其抗战英雄的价值观与身份认同;而李美金老人与李爱连老人的记忆话语是在族群政治与家庭秩序中被建构的,体现其对父权秩序的认同。所以说,这种个体化的言说并非“去政治化”的,而是在文化观念框架和深层话语结构上具有一定的政治性,这也为流意识形态的征用创造了条件。与此同时,这些个体记忆话语又构成了共同体的历史记忆,具有共享性,使不同身份、代际的主体之间建立起了情感联系并产生群体归属感。在记忆传承中,使后代通过情感投射,与前代人感同身受并产生共鸣体验,实现对叙述者的移情性认同。正因如此,影片引发了公众的广泛热议和传播共情。遗憾的是,影片在主题深度方面只是呈现了创伤与灾难的事实性和真实性,并未对社会、政治、文化等

建构作用进行深层剖析和反思，致使受众在总体接受过程中，缺乏对自身主体性的历史指认和文化反思，还是将幸存者的苦难作为“她们”的苦难来看待，并未能够将这些受害者与观众自我的切身责任关联起来产生“我们”的苦难共识。

二、于“深情凝视”中生成诗意

纪录电影的表达可以传达出创作者的观点、态度，形成自己独特的“嗓音”。《二十二》通过“克制”的拍摄方式表达了创作者的态度。这种“克制”既体现了观察式的创作方法，又与“墙上苍蝇式”的纯客观“观察模式”不同，通过一种缓缓的运动或者远远的固定镜头，使摄影机的位置有意凸显出来，呈现出一种陌生化的“观看”姿态。对此，摄影师蔡涛说，因为“我对情感表达有一种距离感，常常远观，不敢轻易走近，因为怕失去、怕受到伤害。或许这个距离产生了克制感。《二十二》其实是最像我自己的处世态度的一次影像呈现”^①。正是在这种“克制式”的情感中，生成了影片独特的“深情凝视”（廖庆松语）抒情基调、表现形式和诗意风格，并通过意象重构和再造影片中的“记忆场”激发了观众对于历史的想象。这种想象是在历史真实基础上“借由联想、凝缩和美学创造等，加以形塑为某种特殊形状”^{[3](19)}，使影片实现了历史的诗意化表达。

影片注重通过时间修辞凸显历史意象。对于老人的形象展示与情感刻画中，多次借助于生活空间中的时钟、日历、地图等静物，通过重复、强调、夸张等修辞方式，使其具有时间“面孔化”的象征性功能。既通过冗长无聊的情绪放大刺激了观众的时间感知，又将真实生活时间与影像潜在时间的界限模糊，在绵延的时间流逝中将过去历史和当下历史关联起来，以一种悲悯的态度表达对人物命运之关切，形成了诗意化风格。影片对老人独处状态的刻画，着力通过光线造型或构图语言营造一种凝重的空间情境并形塑人物的身体姿态，透过门框或窗外距离的凝视，捕捉老人佝偻、蜷曲、疲倦、多病的身体“姿势”，凸显其静默、孱弱、孤独、无力的“姿态”。“电影正是通过躯体完成它同精神、思维的联姻”，^[8]由此，从“姿势”到“姿态”，使人物原本自然的生活化躯体具有了象征意义。使日常身体具有了“指示器”功能，指向战争的罪行，引发观众进行历史的想象和质询。此外，还通过再造“记忆场”激活历史想象。记忆场是使观众能够铭记或保存历史的物质性场所或观念性场域，“记忆场域的存在是因为记忆现场已不复存在”^[9]。为了重构历史记忆，影片在慰安所遗迹呈现中，通过“深情凝视”与“注目礼式”的观看方式将观众带入历史现场，又通过画外音（字幕）讲述历史，画面呈现今昔现场；画外音讲述屈辱苦难，画面呈现绿意生机和琐碎生活的多重对比、象征隐喻等方式再造“记忆场”，使观众再体验历史现场，实现了对不在场的“历史幽灵”和“战争幽灵”的一次次召回，进而激发其历史想象并产生情感共振。还通过沉重的葬礼现场，仪式化的追悼过程，凄凉的坟头祭奠等象征化行为，带领观众以一种“追忆者”和“见证者”的目光对个体生命和群体历史予以铭记。与“大屠杀”主题纪录片注重于揭示真相、反思历史、问罪归责不同，影片注重“记忆中的历史”，观照历史中的生命，这也是一种历史灾难的叙述角度。影片结尾，通过白雪皑皑到青山葱郁的季节更迭与生命意象，通过象征性的情境体验，激发观众产生情感感受、生命哲思和历史追问。“让创作者消失掉”，廖庆松认为郭柯导演这一点和侯孝贤导演非常相似，“把观众从一个比较被动的角度变得更主观地参与画面情感的完成。让观众主动去感受这个画面，而不是镜头故意引导他去看”^[10]的创作态度，其优势在于排斥先在的定见，注重形象性和感受性，尊重受众接受性和差异性，有助于情感传递和意义共享。但是遗憾在于，为了减少主题沉重的压抑感，影片过度运用了浪漫化和诗意化的方式，导致对于历史的表达更多是基于感性抒发而缺乏理知的判断。如斯蒂芬·格林布拉特所说，“审美愉悦的效果并不在于它能释放社会文化能量或使之具体化，而在于它能让读者观众采取另一种观点来审视自己的文化处境”^[11]。所以说，影片不只应让观众理解如何铭记历史，更重要的是反思历史的悲剧如何不再重

① 内容来源于作者对摄影师蔡涛的访谈，时间为2018年1月11日。

演的深层内涵。

三、在创伤裂隙处遮蔽女性无法言说的症候性失语

影片所记录的创伤记忆大部分与女性自身经验有关,本身就具有不可言说性。这些创伤记忆的根源不仅来自于日军的战争暴力、性暴行,还有灾难过后社会所加诸的隐形暴力。影片中,老人口述被日军强暴的经历,几乎都在内心极度的痛苦与挣扎中含糊回避,有的老人甚至内心崩溃而陷入缄默和失控的痛哭中,言行中带着强烈的羞辱感。这是一个心灵创伤的裂隙,对此,创作者并没有继续逼问或深挖,而是采取了一种善意回避的方式对老人给予尊重和保护。这种处理恰好实现了罗兰·巴尔特所说的“刺点”^[12]美学,它是一个细节但并非刻意安排,却能够让观众产生一种出乎意料的感觉。这种感觉正如一根尖针,形成穿透和刺痛而发人省思。对此,郭柯导演认为“我觉得她沉默的时候我肯定要把这些画面呈现出来……知道受过这些伤害的老人在这个时候沉默,我相信大家一定能看懂,因为我们都能体会到”^①。显然,创作者对于该部分内容的呈现是有意识的,但是侧重于让观众体会老人的情感,而对于造成这种创伤的深层机制和社会根源却没有明确意向性判断,由此为这一特殊女性群体的失语的“去蔽”留下了空间。

在受害老人遭受受创的生命经历和生存境遇中,影片注重呈现差异和共性。韦绍兰老人受辱后生下日本儿子并遭致村人的非议和歧视,尽管《二十二》中隐匿了韦绍兰老人的受辱经历,但是在《三十二》中可见,韦绍兰老人遭受凌辱逃回家后,丈夫非但没有对其伤害给予理解和抚慰,反而辱骂她在外面学坏并憎恨之。与之相似又不同的是,李爱连老人带着强烈的羞辱感得到了丈夫的谅解,暗地里却饱受村人的非议;李美金老人获取了丈夫的谅解并守护着患病丈夫一生;林爱兰老人终身未再婚也无子女,带着对日军的仇恨在养老院中度过晚年时光;毛银梅老人得到了丈夫的谅解,但是终生无子女,在养女照顾下在异国他乡度过此生。这些琐碎的记忆片断,强化了战争灾难对于老人身心所造成的伤害,浮现出女性无法言说的多重失语症候。第一重困境是无法与丈夫言说,其根源是中国传统社会中的父权统治压迫与性别歧视。从影片中可见,除却林爱兰老人外,其余老人创伤后的共同言说行动都是征询丈夫的“谅解”与“宽恕”,这也往往是她们最大的难关。从当时社会文化语境来看,在以家庭为本位的中国传统社会,女性的角色、地位、功能、言行是在父权秩序中被规定的。“妇之言服也,服事于夫也”,对夫服从是女性的生存法则,她们没有主体性更没有话语权。而女性的“贞节”则是维系家庭稳定和两性忠诚的重要标度,“失贞”不仅意味着家族受辱而受人非议,更有损父权统治权威进而遭到唾弃。因此,这种求得谅解的言说行为体现了传统社会“父权”压迫下的无奈之举。如韦绍兰老人在《三十二》中所说,“哪个男人会看得起这样的女人?”可见,在当时的社会文化语境下,她们只有求得丈夫的“谅解”与“宽恕”才能重新回到合法化的象征性秩序中并获得正常生活的权利。尽管这其中体现了女性的言说行为,但是所表达的声音却并非女性自身的,而是维护父权秩序的男权话语,这也造成了第一重无法言说的失语困境。在面对后代记忆和社会偏见中,这种传统伦理观根深蒂固并深入渗透。为隐匿家族耻辱,使家族形象稳固,受害女性和丈夫对此事通常隐瞒甚至避而不谈。据资料显示,^{[4](186-196)}有地方在统计“慰安妇”受害者的人数过程中,丈夫都将之作为“家族耻辱”而拒绝上报,致使受害女性在自责和羞辱中强迫将此事烂在肚子里,造成了对子女后代以及社会的第二重无法言说的失语。在生育问题上,影片并没有清晰地将老人遭受伤害而无法生育的普遍遭遇明确交代,而是有意突出后代人与老人的和睦相处的家庭温情,遮蔽了老人在传统伦理与性别歧视下所可能遭遇的社会压迫。实际上,“幸存下来的妇女们往往因为遭受长期残酷的摧残,绝大多数人丧失了生育能力。她们晚年陷入了孤独艰辛的凄凉境地,精神上又承受着世俗偏见,同时在传统伦理道德观的压力下煎熬,甚至‘带着难以名状的羞愧心情苟活至今’”^[13]。可见,创作者对于老人所遭受苦

① 内容来源于作者对郭柯导演的访谈,时间为2018年1月13日。

难的深层社会机制的揭示偏于表面而显得“温和”，甚至避重就轻导致焦点上的模糊。对于战争灾难过后老人的社会遭遇，影片几乎未有提及，这种断裂很容易让观众单纯将这些女性的苦难与战争灾难联系起来，而遮蔽了女性在社会中再次遭受性别歧视与社会压迫的事实。此外，影片还体现了老人与自己无法言说而造成的失语。老人内心对于此事的态度和感受影片未有太多涉及。从心理学角度看，经历心理创伤的人需要通过自身努力或他人帮助，面对创伤并清楚创伤如何影响自己，才有可能重新找回自我并修复心灵创伤。这需要自我努力与社会帮助，但是，在传统伦理观的影响下，老人宁愿将深藏于心的“耻辱”带进坟墓也不愿意说出，也就无法真正实现与自我内心的和解，而是留给自身永远的“痛”。

四、对群体生存的观照中展开生命伦理的复调表达

影片对于老人生活部分的呈现没有陷入空洞的“符号化”，而是将其作为有血有肉的人予以观照。“艺术创作中的‘人’不应是作为‘符号’的人，而应是个体化的人。”^[14]这不仅使得历史记忆的广度和深度得以延伸，也使群体中的个体在具体实在中有了生命的活力。影片运用纪实方法，以长镜头和同期声的“生活流”表现方式，在日常化的情境和事件之中，真实记录并揭示了老人是何状态、是何性情、如何过活、如何与家人相处等内容，通过情绪、言行和行为暗示，展现了老人们虽然生活艰辛，但态度依然豁达乐观的群体形象。同时，将这种人文关怀渗透在个体的书写中。摄影师蔡涛说，“我想通过对‘曾经经历磨难的、即将离世的老人’的拍摄，表达对作为个体人的生命的尊重，就像是对待家人或者自己”^①。正是带着这样一种悲悯情怀和生命敬畏的态度，创作者聚焦于老人琐碎的生活状态，极力捕捉在平静、无聊、缓慢的生活背后，富有戏剧性和鲜活性的生活场景和生动细节，呈现出老人的生活状态、生活态度和生命意志，使影片富有浓浓的人情味。毛银梅老人爱管闲事、喜欢唱歌；林爱兰老人敏锐多疑、嫉恶如仇；李美金老人善良淳朴，性格乐观；李爱连老人敏感直性、善良健谈。对此，影片没有刻意强化一种“独白式”的作者观点，而是让老人回归常人位置，使其在原汁原味的生活中再现自我、表达自我，保留每个个体独特的声调，形成了内容上的多重叙述。与老人乐观的精神形成强烈对比，影片又呈现了老人年老体衰、生活困窘、内心孤独的身体和生理状态，形成了表达上的差异声调。见证者和援助者对于老人的生命态度又通过细微之处的捕捉形成了结构上的多重声调。米田麻衣讲述王玉开阿婆面对“日本人的照片笑了”体现了历史延宕中的宽容；养老院院长的叙述构成了林爱兰老人的生命演绎；张双兵老人的善意援救与自我愧疚又形成了一种意图悖谬。正因如此，这些多层次、多声调的叙述将影片的主题意义敞开面向观众，引发观众参与和对话。如韦绍兰老人所说，“这世界红红火火的，真好，吃野东西都要留出这条命来看”，这种极具震撼力的生命韧性“不靠始终难以令人满意的世界认识给它的东西苦熬，它可以用存在于自身之中的生命力量生活”^[15]，代表了老人没有消极否定自我、逃避生活、怨恨历史，而是以一种仁心与善意顽强生存的信念和乐观态度，汇成了影片敬畏生命、肯定生命的伦理旨趣。

这种伦理旨趣不仅体现在影片内容中，还渗透在创作者和老人主体间关系的建构中。他们将老人作为一个生命主体而非客体去对待，尊重老人的意愿，尊重老人的生活习惯，关爱并理解老人的痛苦遭遇，与之建立了平等信任的情感关系。拍摄者与拍摄对象成为一个“团结”的共同体，“为每个参加者带来了情感力量，使他们感到有信心、热情和愿望去从事他们认为道德上容许的活动”^[16]。这种关系对于老人的生命意志是一种肯定和鼓励，对于创作者的生命意志也是一种超越和净化。郭柯导演感悟道，“看到这些老人晚年还那么积极健康地活着，我觉得我们有时候不要急功近利。她们给我最大的改变是：遇到困难不要去逃避，就是迎难而上”。^②这种主体间相互感动的力量也融入到创作中，使创作

① 内容来源于作者对摄影师蔡涛的访谈，时间为2018年1月11日。

② 内容来源于作者对郭柯导演的访谈，时间为2018年1月13日。

者通过“外位”和“超视”的审美感悟,构成了生命主题的复调表达,体现了敬畏生命、肯定生命与超越生命的伦理观。

五、结 语

影片《二十二》对于历史的叙述不仅关涉过去,还关涉当下和未来;对于记忆的书写不仅有助于个体治愈,还有助于反思民族历史;对于生命的观照不仅关乎个体内心,还反观社会现实。电影就是要抚慰观众的体验感、优越感、存在感和焦虑感。^[17]所以说,在个体的生存竞争和压力加剧的时代,《二十二》借助题材共享性优势,使影片具有了抚慰观众焦虑,促进观影交流反思的功能。如郭柯导演所说,“当我在面对他们的时候更多是在审视自己和他们的一种关系。就是你自己到底是一个什么样的人?我从中看到了自己。看到她们的生活,就是感觉自己不要太矫情”。^①而网友也在留言中表达对于生命的感悟与思考,“我又一次真正地体会到生命的价值、活着的意义”“看完《二十二》最大的感悟就是永远都不要对生活失去希望”。^②同时,作为纪录电影,面对国际政治局势和“慰安妇”议题的发展态势,影片通过纪录价值与揭示价值的发挥,体现了国人用影像纪录史实,揭示历史真相,维护民族尊严,反思战争的积极责任,也实现了对年轻人铭记历史、反思战争的迫切补课,促进了国人对于民族情感和大国情绪的理性抒发,并在审视自我之中进行了集体价值检视和心灵净化,使“慰安妇”题材电影的文化价值和意义得以不断扩散和延伸,为“慰安妇”题材影视作品创作提供了新的路径。

参考文献:

- [1] 张贺,姚祎婷.《二十二》为何成功[N].人民日报,2017-9-6.
- [2] [德]约恩·吕森.历史思考的新途径[M].綦甲福,来炯译.上海:世纪出版集团、上海人民出版社,2005:21.
- [3] 陶东风,周宪.《文化研究》第11辑[M].北京:社会科学文献出版社,2011:22.
- [4] [日]石田米子、内田知性.发生在黄土村庄里的日军性暴力——大娘们的战争尚未结束[M].赵金贵译.北京:社会科学文献出版社,2008:186-196.
- [5] 宋少鹏.媒体中的“慰安妇”话语——符号化的“慰安妇”和“慰安妇”叙事中的记忆/忘却机制[J].开放时代,2013(3).
- [6] [英]保尔·汤普逊.口述史[M].覃方明,渠东,张旅平译.沈阳:辽宁教育出版社,牛津大学出版社,2000:24.
- [7] [法]莫里斯·哈布瓦赫.论集体记忆[M].毕然,郭金华译.上海:上海世纪出版社,上海人民出版社,2002:71.
- [8] [法]吉尔·德勒兹.影像——时间[M].谢强,蔡若明,马月译.长沙:湖南美术出版社,2004:299-300.
- [9] [德]阿斯特利特,冯亚琳.文化记忆理论读本[M].北京:北京大学出版社,2012:94.
- [10] 谭畅.《二十二》剪辑师廖庆松谈“慰安妇”“你应该很认真地看她们的神情”[EB/OL].南方周末客户端,http://www.infzm.com/content/127277,2017-8-30.
- [11] 张进.新历史主义与历史诗学[M].北京:中国社会科学出版社,2004:258.
- [12] [法]罗兰·巴特.明室—摄影纵横谈[M].赵克非译.北京:文化艺术出版社,2003:41.
- [13] 苏智良.关于日军慰安妇制度的几点辨析[J].抗日战争研究,1997(3).
- [14] 钟大年.纪录片创作论纲[M].北京:北京广播学院出版社.1997:128.
- [15] [法]阿尔贝特·施韦泽.文化哲学[M].陈泽环译.上海:世纪出版集团,上海世纪出版社,2013:282.
- [16] [美]兰德尔·柯林斯.互动仪式链[M].林聚任,王鹏,宋丽君译.北京:商务印书馆,2009:79.
- [17] 杨雪梅:《战狼2》《冈仁波齐》《二十二》,内容强势,营销如何不拖后腿[EB/OL].娱乐资本论,https://m.sohu.com/a/208260301_159592/?pvid=000115_3w_a,2017-12-4.

[责任编辑:华晓红]

① 内容来源于作者对郭柯导演的访谈,时间为2018年1月13日。

② 上述留言分别来自百家号讨论留言和微信公号讨论留言。