

November 2013

## History and Nationalism in Images: A Review of the Movie *Back to 1942*

Guo Feng

Ao Tian

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

### Recommended Citation

Feng, Guo, and Ao Tian. 2013. "History and Nationalism in Images: A Review of the Movie *Back to 1942*." *Theoretical Studies in Literature and Art* 33, (6): pp.203-208. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol33/iss6/10>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

# 影像中的历史与民族性

## ——评电影《一九四二》

冯 果 田 奥

**摘 要:** 本文从历史题材电影所体现的历史观及民族性方面发掘电影《一九四二》的优秀之处。冯小刚的电影作品《一九四二》虽然面临诸多质疑,但影片在利用影像展现历史和揭示民族性方面的确有可圈可点之处。本文以新历史主义的“庶民历史观”、德国文化理论家阿莱达·阿斯曼等人的文化记忆相关理论、加拿大学者诺斯洛普·弗莱的原型理论等为理论切入点分析该片的剧作因素与视听语言。本文得出如下结论《一九四二》在一定程度上挑战了中国历史片传统的历史叙事观念,并借助电影这个大众艺术形式完成了一次民族历史记忆的钩沉,其所讲述的故事不仅指涉历史,亦对今天有借鉴作用,并以西方的在场无为,表明了民族性的独立。用精致的视听语言表现了宏大场面与麻木个体间的矛盾冲突,用节制的情感表达映衬了历史的悲怆苍茫。

**关键词:** 《一九四二》 历史 文化记忆 民族性

**作者简介:** 冯果,博士,华东师范大学传播学院电影学专业副教授,硕士研究生导师,主要从事电影文化研究、电影表演研究。电子邮箱: gffengguo@gmail.com

田奥,华东师范大学 2011 级电影学硕士研究生,研究方向为电影文化。电子邮箱: sirtianao@126.com

**Title:** History and Nationalism in Images: A Review of the Movie *Back to 1942*

**Abstract:** The paper examines Feng Xiaogang's movie *Back to 1942* from the perspective of history and nationalism, claiming that it has remarkable merits in exhibiting history and revealing the nationalism through images. The theories informed the analysis of the film script and audio-visual language of the movie include the new historicist "plebeian history," the cultural memory related to cultural theorists like Aleida Assmann, and Northrop Frye's "archetype theory." The paper concludes that the movie *Back to 1942* challenges the traditional concept of historical narrative and enforces a retrospect of national historical memory. The story in the movie is not only a narrative of history but also a showcase of national independence under the absent presence of the Westerners. Cinematic language functions well to reveal the conflict between the grand scene and numb individuals, while the restrained emotions in the images contrast with the pathetic history.

**Key words:** *Back to 1942* history cultural memory nationalism

**Authors:** Feng Guo, Ph. D., is an associate professor in the School of Communication, East China Normal University (Shanghai 200241, China), with main research interest in the study of film culture and performance. Email: gffengguo@gmail.com

Tian Ao is a postgraduate in the School of Communication, East China Normal University (Shanghai 200241, China), focusing on the study of film culture. Email: sirtianao@126.com

劳拉·穆尔维(Laura Mulvey)在分析观众观看电影的心理机制时,认为电影拥有这样一种“魔力”,即电影的魅力足以强大到造成自我的暂

时丧失,自我最终感知到那种忘记了世界的感觉(我忘记我是谁,我在哪里)(转引自李恒基 杨远婴 642)。如果说在银幕前聚精会神的观众仅仅

发出一个看的动作,而作为镜子的银幕反射回来的却是观众主体性的暂时消解,那么在凝视影像时,作为观众的我们面对着这样一张魔镜,是难以做出对影片本身的理性思考的。如果不谈批判性思维,只把它视作观影之后需下的功夫,那么在看的那一刻,除了沉浸在银幕中的世界,我们的心中还能感受其他的世界吗?我们认为是可能的。

历史题材电影便为观众提供了这样一种丰富体验的可能性。首先,历史题材电影本身就是多义性的文本,它试图给予观众一种“历史意识”,这种意识既是一段民族的历史叙事,更是一种当代意识形态的折射(储双月 114)。它给我们讲了一个故事,用的却是现在的语气和口吻,他的叙事人甚至会时不时地跳出来(画外音)提醒我们这是一段他/她也不曾参与的传奇——例如《一九四二》片尾处画外音直白地表明了自己的身份——这是一段故事中的故事,也是一段藏在历史话语背后的现实。其次,就像冯小刚在一次采访中说的,他让观众走进电影院去重新认识一段历史,重新审视我们的民族,也就是说当观众凝视影像时也可以观照历史(董阳 任珊珊“对话冯小刚”)。当然,承受我们看的动作的影像并不是历史本身,但是影像在把观众拉进银幕故事的同时,也给予了我们回顾历史记忆的权利。电影《一九四二》正是试图通过重新讲述历史——可以理解成从一个新的角度讲述抗战史,也可以理解为讲述一段国人鲜知的灾难历史——让观众体验历史,进而追问历史,更重要的是,在这种“历史意识”中追问现实。《一九四二》给予了我们一个机会,再次审视历史、民族性与电影之关系。

### 一、他的历史,我们的历史

古往今来,虽树碑立传者众,但相较于在这个世界来来去去的无数生命而言,这些因其“丰功伟绩”永载史册,配享后世香火者实乃孤家寡人。但正是这些极少数的孤寡,不仅掌握了当世的权力,还因占据了话语权的制高点而把控了历史的书写权。由传统的历史观看来,领袖创造了历史,因而只有领袖配享历史,无论中外,古代史从来不是人民史,华夏《二十四史》不就是一部帝王家族传吗?传记小说家斯蒂芬·茨威格(Stefan Zweig)赤裸裸地概括出了这种历史观“历史——

我们把它赞颂为一切时代最伟大的诗人和演员”(序言1)。

在“他”的历史中,书写权与文字资源高度集中,对话语的管制屡见不鲜,从而形成一种上行下述的呆板书写样式,即便在今日之中国,我们仍可窥见其端倪。传统媒体中占据显要位置的信息仍旧是关于领导者的,而如“河南信阳男子砍伤22名小学生”<sup>①</sup>这样理应重视的社会信息却在书写惯性下成了新闻之末流,难成传统媒体首选。这样的历史观念很大程度上影响了电影特别是历史片的叙事方式。如果我们对新中国的历史片做一次梳理,会发现其中一以贯之的是“历史叙事为政治服务”的理念(储双月 114)。无论是《武训传》(孙瑜,1950)、《甲午风云》(林农,1962),还是《开国大典》(李前宽、肖桂云,1989)、《长征》(翟俊杰,1997)都无法摆脱伟人情结,其叙事的核心理念是塑造高大全的典型人物,并利用这样的人物来推动故事进程,而这些影片最终的落脚点只在于指涉现实,试图用历史来规约现实、教化民众。即便是这几年来备受关注的“新历史片”《建国大业》(韩三平、黄建新,2009)、《建党伟业》(韩三平、黄建新,2011),也没有因为其多人物、多视点、多线索的新特点而冲破伟人历史的牢笼,正相反,它们不舍笔墨全方位地勾勒出关于上层权力的争夺战,阐释获得权力的合法性,所体现的是更为浓重的传统历史观,所铺陈的正是为了现世叙述的历史。

“一切历史都是当代史”(克罗齐 9),新历史主义者戳破了传统历史观的谎言,开始从社会文化各个方面重新编写历史,“我们”/庶民被描述成了承载历史的主体,与此相对应的是新历史小说的出现,电影《一九四二》的原著,刘震云的《温故一九四二》便被认为是新历史小说的代表作。但是在历史题材电影中,历史观的多元化并未起色,前面所提到的《建国大业》与《建党伟业》均是这几年的作品,但其叙述历史的理念从本质上来说与60年前的《武训传》并无差别。从这个方面来看,《一九四二》可以被视为中国电影艺术的新历史主义的尝试之作,或曰过渡之作。影片《一九四二》中并行着两条明显的叙事线索,其中一条是领袖历史——蒋介石应灾态度的转变,一条是庶民历史——河南灾民迁徙避灾的写照,而后者显然被影片塑造成了1942年历史的主要承

担者(需要说明的是,原著小说是中篇报告文学,多为史料描述,并无明显的叙事线索,影片对叙事主体的选择可以视作是电影制作方的历史观的体现)。在《一九四二》中,范老东家、花枝、栓柱、瞎鹿、安西满等河南灾民是主要人物,他们逃荒、离散、死亡的故事被塑造为那个年份的代表性故事。然而,《霸王别姬》(陈凯歌,1993)的主角是程蝶衣和段小楼,《活着》(张艺谋,1994)的主角是福贵、家珍,他们也是小人物,而且在各自的影片中都承担了叙事主体的作用,是什么让《一九四二》与它们不一样呢?那便是在叙述历史中的一种反历史倾向。首先,《一九四二》并不像《霸王别姬》与《活着》那样试图在个体命运之变化与中国现代历史演变之间划上约等号,它明确地发掘了一个年份、一个地域、一群人的历史,对于大多数国人来说,这段历史是全新的,是我们不认识的,《一九四二》是在发掘记忆,而不是归纳历史。其次,影片为我们提供了一个新的视角来看待抗战史,而这个视角在一定程度上解构了我们所理解的英雄抗战史和民族血泪史。如影片开头画外音所说“一九四二年,我的家乡河南,发生了吃的问题,与此同时,世界上还发生着这样一些事,宋美龄访美、甘地绝食、斯大林格勒大血战、丘吉尔感冒”,将饿死三百万人的大饥荒约为“吃的问题”,其受重视程度显然比不上后面所列出的当时几件国际大事(是的,包括丘吉尔感冒),在自嘲中点破正统历史观念的荒诞。在影片行将结束时,是日军(外族侵略者)而不是国民政府(本族权力机构)向灾民发放了救济粮,而大多数灾民乐于接受这种目的阴险的施舍,在生/成为汉奸与死/成为饿殍之间选择了前者,崇高的爱国情感被解构了,在生死面前,民族情感似乎并不成为一个问题。

## 二、这是历史 这是文化记忆

中国人的历史观可以用一句古语很好地总结出来“以史为镜,可以知兴替”,历史是获取经验、解决现实问题的工具。既然是工具,它就应该被把握在一个人或一个阶层手中,使之发挥效用,一旦把握者对历史做出释义,历史便成为了一套话语。作者再现历史,同时在审判和评价历史,这种审判和评价隐藏的是预断所处时代兴衰存亡的

重大企图(南帆 30)。以史断今,让历史成为一种经验性的权威,它们被刻在石碑上,写在典籍中,收录在民间故事里,审判故人,警醒世人。一个不容忽视的问题是,无论是谁在讲述历史,历史总是需要由一个主体把握和书写的,于是那一个个沿着时间轴发生的故事在不断释义、推翻、再释义的过程中变化了模样。所以,与其说这些被做了标记的故事是历史本身,毋宁说它们是一连串的文化记忆。如果我们能够回望人类的过去,会发现它一直生活在充满记号的世界里,而正是通过这些记号,我们才可能超越个体的生命长度去思考问题。

冯小刚曾说“它[指刘震云原著]的核心价值就是通过这段历史,让我重新思考我们的民族性,思考我们是从哪儿来的[……]我希望观众看完电影后感叹的不是‘生不逢时’,而是明白回避历史,回避苦难,并不代表它不存在”(董阳 任珊珊“对话冯小刚”),他试图把这段已被排除在民族集体记忆之外的历史事件重新标上记号,使其成为一种功能记忆,<sup>②</sup>能被今人乃至后人释义、再释义。《一九四二》被用以向1942年及其所代表的被遗忘的记忆致敬,即作为传播广泛(影院数据能在一定程度上说明这一点:截止至12月16日,该片国内总票房达到3.5亿元,周观影人次达175万)<sup>③</sup>的文化文本利用并“复现”过去,将其固化在社会记忆里,成为了塑造集体认同的象征性表达方式(埃尔·冯亚琳 30)。如果从这样一个宏观的视角看去,《一九四二》所想做到的,或许正是作为大众艺术与媒介的电影在社会学意义上所能做到的极致:影响观众,勾沉文化记忆。当然,《一九四二》无法达到这种极致的影响力,甚至难以完成导演自己所说的让观众重新思考民族性的目标。你无法强求每一个个体都带着敬仰历史而非同情历史的态度走进影院,也并不是每一位观众都能认同刘震云所言“所有悲剧都站不住脚,悲剧之中,一地喜剧”(杨澜“杨澜访谈录”)的绝境重生的黑色幽默。但是,我们应该承认,《一九四二》仍不失为一次有意义的尝试,它为一段遗失的社会记忆所做的标记,它固化民族文化记忆之企图,为我们思考电影的社会功能拓宽了思路,即考察电影作为当代社会的一种新型仪式,其在多大程度上能够捡漏和重塑一个民族国家的文化记忆。

### 三、一次饥荒,一千次饥荒

在影片《一九四二》所面临的诸多质疑中,有一种疑问认为,既然要拍灾荒,为什么不拍国人更难以了解情况的“三年自然灾害”期间的全国性灾荒?它是不是更有警世之意呢?如果沿着“重要的是讲述神话的年代”这一批评路径去思考,这样的发问确实是有价值的,而且我们也能轻易地得出电影作为意识形态宣传工具、导演为规避审查而沦为统治阶层意识形态的合污者等结论。冯小刚也直言不讳地指出影片所面临的过审压力:

2011年,电影局批准《一九四二》正式立项,下发了拍摄许可证。前提是:第一,拍摄时要把握住1942年摆在我们国家首位的应该是民族矛盾,不是阶级矛盾;第二,表现民族灾难,也要刻画人性的温暖,释放出善意;第三,影片的结局应该给人以希望;第四,不要夸大美国记者在救灾上作用,准确把握好宗教问题在影片中的尺度;第五,减少血腥场面的描写和拍摄。(刘震云6)

如果我们想要在一部电影中寻获到“它是主流意识形态的体现”之外的其他任何意义,我们就不得不思考,在严苛的官方/自我两种意识形态审查无法避免的情况下,一部电影是如何生产出超越文本本身的意义。文学理论家诺斯洛普·弗莱(Northrop Frye)认为,过去的文化并不仅是人类的记忆,而是我们自己已埋葬了的生活,对它的研究会导致一种承认、一种发现,通过它我们不但看到过去的生活,而且看到我们现在生活的总体文化形式(454)。如果我们将《一九四二》所描绘的饥荒景象视作超越1942年这个具体历史阶段的一个中国式饥荒的原型,我们会发现这部影片并不缺乏大量的象征与隐喻,让一次饥荒成为一种饥荒,让一次死亡迁徙成为一种民族个性的体现。

影片中不乏一些直白的对中国式逃荒模式以及历史循环观念的总结话语,比如在铁道上,当美国记者白修德对迁徙陕西避荒的行为表示不解

时,中国铁道员几乎脱口而出答道“河南人世代都徒步去陕西避荒,就像山东人世代去东北避荒一样”。而当他质疑饥荒的严重程度时,小至灾民,大至政府官员,都将主要责任归咎于大旱与蝗灾,即便这位外国友人连连摇头说对不对,灾民们还是不得不接着往这条布满了祖先脚印的死亡路上走。这种由每一世代的同族人积累下来的关于天灾人祸的固定印象,成为了全体中国人的文化基因,外族人无法理解甚至视之为借口和自寻死路。更重要的是,影片所采用的双线索叙事,正体现了这一饥荒原型中最核心的一组矛盾。在灾民这条线索上,一个家庭的离散、一个主要人物的死亡往往是影像切换到另一条叙事线索的情节点,而在另一条线索上,绝对的权力中心蒋介石正在处理与之前影像中的灾民截然无关却又似乎为了国家而不得不做的事务。我们可以看到一种“兴,百姓苦;亡,百姓苦”般世代轮回、民族悲剧的“原罪”:代表恶与罚的政府,权力过分集中,以为利益在国而不在民;代表天真的灾民,固执地迁徙、对天命/政府的期盼与对旧迹/政令的信从。我们以为,这组矛盾可放在1942年河南大饥荒中,当然也可以放在对“三年自然灾害时期”饥荒的阐释中,如此一来,影片可以被解读为用一场饥荒映照华夏土地上曾发生的一百次、一千次饥荒,这其中包含的对权力与庶民关系的表达甚至可以解读为对当前现实的隐射,因为从古至今矛盾并没有真正得到解决。值得一提的是,在本片中,美国记者白修德的存在,为这组矛盾的右项增添了一个修饰语“无知”,这是西方理性主义在场时,中国人最愿意为自己悲剧命运的来由加上的一个注脚词,他对灾难的见证与调查,似乎令我们(影片中的我们-灾民/影片外的我们-观众)颇觉难堪,那些我们认为理所当然的理由,那些依照文化惯式而形成的固定印象在他看来都是前科学时代的无稽之谈。

### 四、西方的在场,西方的无能

随着中国电影市场的进一步拓展,电影制作经费的不断拔高,中国“大片”开始不遗余力地在影片中插入外国人角色,并力邀好莱坞大牌明星出演,意图吸引更多观众,前有张艺谋的《金陵十三钗》,现在又有冯小刚的《一九四二》。与这些

外国人(主要是西方人)角色一同到来的是西方基督教背景下的文化与思维方式,无怪乎有观众惊呼“难道基督教徒已经成了中国大片的标准配置了吗?”如果我们追溯中国大片的发展历程,会发现西方一直是在场的。从《英雄》(张艺谋,2002)开始,无论是从题材选择、主题表达,还是制作团队来看,大片都有将富含东方特色的中国电影编入国际性符码的嫌疑(史可扬 128)。西方成了一种美学标准,隐藏在幕后,如今西方开始有了具体形象,它成了参与故事的角色,来到了银幕前。可以这样认为,西方作为文化观察者被我们自己带到了电影中,我们讲述自己的故事却希望得到他的认同,从而寻获到文化自信。但若仔细考察近年来中国大片中的西方人角色,我们会发现他作为也只不过作为观察者存在:影片《金陵十三钗》中的假教士目睹战争的残酷,但不仅无法保住中国女人们的性命,甚至自己的生存机会也堪虞;而《一九四二》中,美国记者白修德深入河南灾区,但任其走访调查,也无法从自己的视角理解300万生命悄无声息地死亡。作为具体形象、参与叙事的西方,不是隐于银幕背后的“拍摄参考意见”,他出现在了银幕上,成了被凝视的对象(显然凝视的主体是中国观众),更重要的是其角色在影片中的作用:无用。无法理解,何谈拯救?

如果说西方的影子从银幕后跳到银幕前,是中国大片对后殖民话语的一种抵抗,那么在影片《一九四二》中,这种抵抗在一定程度上上升成了反击,这都要“归责”于导演所承诺的关于民族性问题的探讨。前面一节已经提到,作为外来者的白修德,带着怜悯同情与对真相的渴望深入调查,他或许对灾荒的原因已了然于胸,但隐藏在这些原因背后的民族个性却始终困扰着他,他无法理解灾民麻木的迁徙,不明白灾区出现的无政府状态,原著中更是强调了他无法理解的极致——易子相食、易妻相食行为——人的观念的退化。在这背后,是天朝庶民两种相反的人生态度:顺应天命(包括世俗化的天命——政府权力)与挣扎求生,两者在每一次天灾人祸中交相作用,灾民们所做的也是千百年来华夏人民所做的,就是在不可避免之中找到微弱的生存机会,不问“为什么”,只言“怎么办”。更重要的是,《一九四二》在外来者的设置上有了戏剧性的转变,如果说白修德这位美国记者在血统意义上是实打实的外来者,那

么安西满这个信仰天主教的河南农民无论从思维方式还是价值观构架来看,也应该被视为一个“外来者”,这从他的一套话语中可以看出:他称同族乡亲为“异教徒”,把灾荒原因归为同族人的“不信主”。然而随着剧情发展,安西满这种形而上的诘问变得苍白无力,乃至让自己陷入了自我怀疑的漩涡。两个颇具讽喻意味的场景是:他为一死去的灾民做祝祷,却始终无法让他瞑目;他用圣经为一女孩压住伤口,却不仅无法挽回生命,还让沾血的圣经裂成纸片随风飘散。这些经历让他逐渐变成了自己口中的“异教徒”,甚至发出了质疑“如果有上帝,他为什么会允许这些发生?”白修德代表的是西方理性主义和科学精神,安西满代表的是西方宗教意识,面对着漫山遍野的灾民,他们试图找到的是“为什么”的答案,而对于河南灾民们的实际状况,他们不仅无力救助,甚至不能理解,乃至自我怀疑。影片中,西方及其所代表的西方意识是充分在场的,但无论是他们的科学思维还是宗教思维都无法对中国民众做出定义,更别谈“救赎”我们了。

## 五、宏大的场景,平静的个体

在谈到修改剧本时,冯小刚说曾经希望刘震云把形容灾民队伍的“前不见头,后不见尾”改成更具象的描述,以方便拍摄,刘震云却把它改成了“漫山遍野”(杨澜“杨澜访谈录”)。从成片中,我们可以看出,这种“漫山遍野”的影像的确充斥于灾民逃荒这条线索之中,而且导演有意通过动静相宜、色彩对比等方式让观众留意到这一点,仅举几处予以表明:影片伊始,村庄被流民洗劫,村民连同东家被迫逃荒,一个全景镜头将村子的山头与围墙框住,就如同一个人在远处凝望,在这个持续半分钟的固定镜头中,唯一运动的、能引起观众注意的对象就是从村门口鱼贯而出的两拨人流,随着地势的变化蜿蜒曲折,正要靠近镜头时,却分别从左右两边出画。灾民与军队在雪地相遇的那一场戏中,面容枯槁、装束破旧灰暗的军民与周围洁白的环境形成鲜明对比,而此时敌机扫射,镜头几乎是顺着飞机的高度和行进速度向下俯拍,雪地里的灾民就像是一个个灰点,在空旷地中无处可藏,于是在灰与白之中又多出了第三种颜色,血的鲜红,灰点也逐渐停止移动。

与影片所极力营造的灾民“漫山遍野”之感相悖的是,当镜头给予一小群人或一个人近景乃至特写时,当故事在被一个灾民或一个家庭推动时,我们看到的分明是个体的沉默乃至麻木,这个庞大到可怖的群体原来是由这样一个个情感和意志都被消磨殆尽的人组成的。于是我们看到,当范老东家、瞎鹿家的人一个个饿死或被贩卖时,范殿元与花枝的脸部特写镜头中已然看不到观众期待的因悲伤而扭曲的表情,相反,他们的脸是如此平静,只消发出一句话“死了好,死了不用受罪了”。在火车顶的那一幕中,车顶黑压压的全是灾民,他们把脸和手都埋到破烂的衣服中,看不到丝毫肉色,而这时栓柱站了起来,试图找到丢失的孩子,他因焦急而四处张望,他的脸是整个景框当中唯一能被辨识清楚的,似乎在这车顶上唯有他是活人,而其他所谓的灾民都是死物罢了。冯小刚在拍摄影片时就强调,情感必须节制,灾民要被描述成平静的、默默承受的(杨澜“杨澜访谈录”)。如此一来,情感收在此端,必要释放于彼端,蒋介石那一条线索就承担起了疏导观众情绪的作用,叙事线索切换中,观众还未来得及完全释放的悲伤、怜悯就被引导成疑惑、质询乃至愤怒。

## 结 语

《一九四二》能为观众带来较为丰富的观看体验,原因首先在于作为一部历史题材电影,它所勾勒的一段历史/文化记忆对于大多数观众而言是“全新”的,它将历史的帷幕拉扯下来,给一场饥荒苦难重新标上记号;其次,它试图带着“呼唤”历史/文化记忆的气质走进观众,让观众带着同样的气质去追问历史,进而反诘现实。观众在投入到银幕上范老东家、花枝、蒋介石的故事中时,亦在通过银幕虚构的故事去感受和观照那段历史,而在结束了穆尔维所说“主体性丧失”的阶段后,观众会循着弥留的观影情绪,把这段故事/历史标注在自己的历史认知之中,乃至今昔相较、反观现实社会。在借助影像描述历史、表现民族性方面,《一九四二》有其特点:它从庶民角度重述历史,一定程度上颠覆了传统历史片的“历史贵族化”倾向;它发掘民族记忆,用视听语言为中国式天灾做了原型化的描述;通过把西方精神形象化,将其置于幕前参与叙事,来表现一种“不可

为外人道也”的民族气质和民族伤痛;运用宏大场面与平静个体间的视觉差距,雕琢了悲怆的命运感和不至绝望的庶民挣扎史,用节制的情感表达映衬了历史的苍茫。

## 注释[Notes]

①该事件发生于2012年12月14日,河南省信阳市光山县,由当地网络媒体光山网率先曝光,短时间内被大量媒体转载报道,引起舆论风暴。参见“河南信阳男子砍伤22名小学生”,网易新闻2012年12月15日,访问于2013年1月10日。<<http://news.163.com/12/1215/02/8INV0NEB00014AED.html>>。

②功能记忆是“被占据”的记忆,它始终与一个主体相连,这个主体可以是集体、机构或个人,功能记忆用于主体的身份识别与认同。参见阿莱达·阿斯曼“昨日重现——媒介与社会记忆”,阿斯特莉特·埃尔·冯亚琳编《文化记忆理论读本》(北京:北京大学出版社,2012年)20-42。

③该票房数据来源于时光网“一周全球票房‘霍比特人’无悬念登顶,‘泰囧’居次”,2012年12月22日,访问于2013年1月10日。<<http://news.mtime.com/2012/12/22/1503661-3.html>>。

## 引用作品[Works Cited]

储双月“中国当代电影历史叙事的嬗变历程”,《当代电影》10(2012):113-19。

[Chu, Shuangyue. “The Transformation of Historical Narrative in Contemporary Chinese Movies.” *Contemporary Cinema* 10 (2012): 113-19.]

贝奈戴托·克罗齐《历史学的理论与实际》,傅任敢译。北京:商务印书馆,1982年。

[Croce, Benedetto. *Theory and History of Historiography*. Trans. Fu Rengan. Beijing: The Commercial Press, 1982.]

董阳 任珊珊“对话冯小刚《一九四二》照见生命的卑微和坚忍”2012年12月30日,访问于2013年1月10日。<<http://culture.people.com.cn/n/2012/1130/c87423-19748061.html>>。

[Dong, Yang, and Ren Shanshan. “A Dialogue with Feng Xiaogang: *Back to 1942* Casts a Light on the Humble and the Stoic in Life.” 30 Dec. 2012. 10 Jan. 2013. <<http://culture.people.com.cn/n/2012/1130/c87423-19748061.html>>.]

(下转第210页)

性。福建师范大学葛桂录教授强调,学术史的研究应该立足于文献-发生学方法的基础,在文献层面上才能给予研究对象以整体性逻辑还原。华东师范大学袁筱一教授阐述了作为“翻译文学”的法国文学、作为“外国文学”的法国文学、法国文学与整体的外国文学之间的关系,以及文学研究的语境等问题。北京师范大学王向远教授认为,写好日本文学研究史要处理好几个方面的问题,即“翻译史”与“研究史”的关系、“评论”与“研究”两种形态的关系,以及“借鉴”与“创新”的不同。天津师范大学孟昭毅教授以“本体论视域中的亚非文学研究”为题作了发言,介绍了中国亚非文学研究的成绩,并作了反思。上海大学朱振武教授以非主流的英语文学为对象,谈了外国文学学术史研究的比较意识与文化自觉的问

题。解放军外国语学院温华博士多角度切入,阐述了她对新时期外国文学研究话语的转型的看法。与会并作交流的还有郑克鲁教授、谢天振教授、宋斌辉教授、金衡山教授、范劲教授、彭青龙教授、杨明明教授和戴从容教授等。

这场学术讨论会安排紧凑,学术气氛浓郁,所谈问题建立在长期研究的基础之上,扎实而到位,与会代表均感到印象深刻,获益匪浅。除了学术研讨会以外,重大项目的各子课题负责人和其他参与项目工作的代表还参加了项目结项工作会议,代表们在交流近四年来研究心得的同时,还就相关的问题进行了认真探讨。这次结项工作会议是对四年来课题组相关研究的一次总结,对提升成果质量有积极作用。

(责任编辑:王嘉军)

(上接第208页)

阿斯特莉特·埃尔·冯亚琳主编《文化记忆理论读本》,于传玲等译。北京:北京大学出版社,2012年。

[Erl, Astrid, and Feng Yalin, eds. *The Theory of Cultural Memory: A Reader*. Trans. Yu Chuanling, et al. Beijing: Peking University Press, 2012. ]

诺斯洛普·弗莱《批评的解剖》,陈慧、袁宪军、吴伟仁译。天津:百花文艺出版社,2005年。

[Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Trans. Chen Hui, et al. Tianjin: Baihua Literature and Art Publishing House, 2005. ]

李恒基、杨远婴主编《外国电影理论文选》。北京:三联书店,2006年。

[Li, Hengji, and Yang Yuanying, eds. *Selected Works of Foreign Film Theory*. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2006. ]

刘震云《温故一九四二》。武汉:长江文艺出版社,2012年。

[Liu, Zhenyun. *1942 Reviewed*. Wuhan: Changjiang Literature and Art Press, 2012. ]

南帆“叙事话语的颠覆:历史与文学”,《当代作家评论》7(1994):28-39。

[Nan, Fan. “Subversion of Narrative Discourse: History and

Literature.” *Contemporary Writers Review* 7 (1994): 28-39. ]

史可扬“全球化·后殖民·民族电影——对中国电影‘大片’的拷问”,《文艺争鸣》3(2007):126-30。

[Shi, Keyang. “Globalization, Post-colony, and National Cinema: An Interrogation to Chinese Blockbusters.” *Literature and Art Forum* 3 (2007): 126-30. ]

杨澜“《杨澜访谈录》专访:冯小刚温故,刘震云知新”,2012年11月15日,访问于2013年1月10日。<<http://ent.163.com/12/1115/11/8GBNET60000333J5.html>>。

[Yang, Lan. “Interview: Feng Xiaogang’s Revision with Liu Zhenyun’s Advancement.” 15 Nov. 2012. 10 Jan. 2013. <<http://ent.163.com/12/1115/11/8GBNET60000333J5.html>>. ]

斯蒂芬·茨威格《人类的群星闪耀时》,舒昌善译。南宁:广西师范大学出版社,2004年。

[Zweig, Stefan. *Human Spangled with Stars*. Trans. Shu Changshan. Nanning: Guangxi Normal University Press, 2004. ]

(责任编辑:王峰)