

“跳到另一个位置”:从“第五代”的转型看“第六代”

薛 峰

摘 要: 追溯当前还活跃在影坛并保持着相当影响力的中国大陆“第五代”导演陈凯歌、张艺谋、黄建新的创作轨迹,观照“第六代”导演张元、王小帅、贾樟柯的创作观念和创作现状,追问何以陈、张、黄能在影坛保持长久的影响力,“第六代”可否再走“第五代”的成功之路,电影导演的创作之路是否必须历经“转型”,从而尝试总结一些规律和启示,以期引起研究者对“中国电影导演创作传统”的关注。

关键词: 第五代; 第六代; 转型

作者简介: 薛峰,男,讲师,电影学博士。(浙江传媒学院 文学院,浙江 杭州,310018)

中图分类号: J911 **文献标识码:** A **文章编号:** 1008-6552(2011)06-0083-06

中国大陆“第五代”,当前还活跃在影坛并保持着相当影响力的,有陈凯歌(1952-)、张艺谋(1951-)、黄建新(1954-)这三位。反观正值创作壮年的“第六代”,张元(1963-)、王小帅(1966-)、贾樟柯(1970-)等,似乎暂时不再有几年前的锋芒与喧嚣,取而代之的是一浪接一浪的“新生代”、“后新生代”、“新势力”。何以陈、张、黄能在影坛保持长久的影响力呢?他们的创作轨迹中是否有某些相似的经验呢?“第六代”可再走“第五代”的成功之路吗?电影导演的创作之路必须历经“转型”(艺术/商业,个性/市场)吗,“转型”的利弊何在?这些问题,值得追问。

难以对“第五代”、“第六代”的创作做全面深入的剖析,也无法就上述问题给予圆满的回答,我仅就上述几位佼佼者的创作历程谈点粗浅的看法,更重要的在于抛砖引玉,以期引起研究者对“中国电影导演创作传统”的关注,没有“传统”,何来“当下”;没有“旧”,何来“新”。本文将首先追溯陈、张、黄的创作轨迹,再观照张、王、贾的创作观念,最后尝试总结一些规律和启示。

一、调和、变奏与转折:陈、张、黄

多年以后,陈凯歌仍对“当众把自己和父亲一点一点撕碎”刻骨铭心。“文革”中的往事在《少年凯歌》中发酵,狂暴、屈辱、背叛、恐惧成为陈凯歌自我认知的一些起点。^[1]阅读《少年凯歌》,不由让人想起鲁迅的《朝花夕拾》、巴金的《随想录》,愿意追溯、思考自我人生的经历,大概是文艺家们一个共有的好品质。这一品质,说大点,就是中国传统儒家知识人的“内圣”、“修己”传统,其中蕴藏着人文主义的理想信念,相伴而生的自省意识又隐含着一种调整和变化的可能性。

拍《黄土地》(1984)时的陈凯歌,不想在讲故事这条路上比人家走得更好,他觉得:“问题是在于你要去做,不要光去适应观众。”^[2]《黄土地》、《大阅兵》(1985)、《孩子王》(1987)和《边走边唱》(1991),用陈墨先生的话来说:“都是一定程度上的作者电影,也是最典型的陈凯歌电影,甚至可以说是陈凯歌的精神自传系列”;而《霸王别姬》(1993)、《风月》(1996)、《荆轲刺秦王》(1998)和《温柔地杀我》(2001)则是“对电影商业化做出了明显(程度不同)的妥协,进而对类型电影做出陈凯歌式的改装”。^[3]

在我看来,就创作转型而言,《黄土地》、《霸王别姬》、《和你在一起》(2002)、《无极》(2005)这四部影片是重要坐标。从《黄土地》到《霸王别姬》,是从个性鲜明的“抒情散文”转向雅俗共赏的“史

诗情节剧”。《和你在一起》这部浪漫小品，则像为观众调制的一碟清新小菜，在陈凯歌电影中，当属罕见。《无极》则沿袭《霸王别姬》及《荆轲刺秦王》的思路，但尝试在玄幻方向上做些探索，而《梅兰芳》（2008）和《赵氏孤儿》（2010）则显然又试图回到《霸王别姬》的位置。拍完《无极》的陈凯歌说：“在开拓本土市场的时候，你势必要做出很大的牺牲，我可以仍然拍非常非常艺术的电影，这个‘艺术’是有一个传统概念的，就是说延续《黄土地》、《孩子王》这样的东西。我仍然可以被人期许，说只有我有艺术的坚持，但是我明确地告诉自己，我不做了，因为那样做就是死路一条。唯有把整个的市场做大，才可能出现新的发轫之作。”^[4]这些言谈映照出陈凯歌渐趋通达的心境，与当年“坚持艺术个性”的陈凯歌相比，已有了很大的调整 and 变化。《霸王别姬》之后，陈凯歌电影的成败得失，需分别评价，但“人文艺术理想和文化商业市场的调和”却是贯穿其中的一根红线。

与陈凯歌不同，张艺谋很擅长体贴观众的口味，无论西方评委还是中国观众。从《红高粱》（1987）到《菊豆》（1990）、《大红灯笼高高挂》（1991），连带陈凯歌的《黄土地》，评论界已有诸多“后殖民批评”。^①我认为《黄土地》和《红高粱》是很真诚的作品，只不过，两部影片在文化路线和表达倾向上大相径庭。两者皆以“专制婚姻”开场（翠巧同村的姑娘被嫁给丑陋痴呆的男人、九儿被嫁给患麻风病的李大头），但前者挖掘女性解放的困境并抒发启蒙观念，后者则通过让“李大头”死掉转向了一个颂赞生命、反抗强权的主题。张艺谋“不想搞得那么复杂”，他就想拍一部“好看的电影”，《红高粱》不是一部多么“深刻”的影片。^[5]在颂赞生命中表现“情色”，以反抗强权来建构大喜大悲、表现夸张并善恶分明的“通俗剧”（melodrama），《红高粱》是一部色彩绚烂、让人热血沸腾的“情色通俗剧”。可见从一开始，张艺谋就没有反思批判式的人文主义理想，他走的是通俗文化路线。

从《红高粱》这盘浓烈的“大餐”开始，经《菊豆》、《大红灯笼高高挂》，到《活着》（1994）、《摇啊摇，摇到外婆桥》（1995），再转向《英雄》（2002）、《十面埋伏》（2004）、《满城尽带黄金甲》（2006）、《三枪拍案惊奇》（2009），其间的文化价值，落差很大，但夸张的表现形式、“通俗剧”式的文化路线却一如既往。因而，在我看来，作为导演的张艺谋，他的电影不存在所谓从艺术片向商业片的转型。张艺谋有体贴观众的情怀，他的电影，只有“大餐”与“小菜”、浓烈与平淡之间的变奏。从西方电影节到中国观众，从本土票房到北美市场，张艺谋将《秋菊打官司》（1992）、《有话好好说》（1997）、《一个都不能少》（1999）、《我的父亲母亲》（1999）、《幸福时光》（2000）、《千里走单骑》（2005）、《山楂树之恋》（2010）这些各色“小菜”调配于“大餐”之间，转换变奏，屡试不爽，从而屹立影坛数十年不倒。

黄建新电影的转型，非常明显，陈墨先生已有详细精彩的论述：从1985年独立执导《黑炮事件》（1985）开始，继之以《错位》（1986）、《轮回》（1988）、《站直啰，别趴下》（1992）、《背靠背，脸对脸》（1994）、《红灯停，绿灯行》（1995），直至《谁说我不在乎》（2002）与《求求你，表扬我》（2005），黄建新“如中国电影界的一只忠诚而执著的牛氓，不断刺激当代社会及个人多病麻木的神经”。几年之后，《建国大业》（2009）、《建党伟业》（2011）、《毛泽东传》（2012年拍摄），一连三部主旋律大片，黄建新从灰色而小众“大转折”式地跨向红色而大众。在陈墨先生看来：“陈凯歌有领袖气质而不耐行政烦难，张艺谋有行政谋略却无领袖雄心；唯黄建新这位双子座艺术行政能手，才能把艺术、商业与政治三股辫梳理得溜光水滑。只要看一看黄建新监制的那些作品片目，看一看他如何调理内地、香港和台湾老中青导演大厨，将华语电影的流水筵席办理得色香味诱人、艺政商咋舌；听一听谢铁骊、陈凯歌、冯小

① 张颐武：“80年代后期，《黄土地》和《红高粱》国际电影节的成功则开启了一个以电影节为前导的小型‘艺术电影’的市场，也就是以中国特殊的民俗奇观和压抑的社会环境为对象，以中国在时间上的滞后性和空间上的特异性为想象中心的特殊的电影类型。”《陈凯歌的命运：想象和跨出中国》，《当代电影》2006年1期。

刚、徐克、陈可辛、陈德森、罗伯特·科恩、昆廷·塔伦蒂诺等导演对这位监制或顾问的赞誉，即知黄建新对华语电影的贡献是多么难能可贵。”^[6]

黄建新的“大转折”，看似有些突兀，实则有迹可寻。与陈凯歌一样，黄建新自我认知的一些起点也源于对“文革”的记忆：“‘文革’一开始，平和被打破，几乎在一天之内，改变了那里的一切法则。很多众口称颂之人被抓走了，被斗争了，千夫所指之徒却成了英雄，也就是从这个时候起，我开始了人生的第一次怀疑。”^[7]但黄建新比陈凯歌走得更远，格局更大，他这种自我反思式的“内圣”、“修己”意识，在历经多年的边缘式修炼后，过渡到了“外王”、“治国平天下”的“大隐”境界。且不说黄建新让主旋律电影更有观众缘，^[8]只需稍稍注意《建党伟业》中辜鸿铭（1857-1928）、胡适（1891-1962）这两个人物形象的设置和言谈，便知黄建新是将他一贯的反思意识平稳地融进了主旋律叙事之中。毫无疑问，《建党伟业》的票房有“多大”，“辜鸿铭”、“胡适”的影响就有扩散到“多大”的可能。

二、流浪、坚守与转向：张、王、贾

众所周知，张元独立筹资拍摄的《妈妈》（1991）在国际电影节上的成功，给“第六代”闯出了一条新路。《妈妈》的诞生，屡遭波折，先被儿影厂放弃，又遭八一厂“下马”。投入了很多精力，且“在这个过程中逐渐感觉到这个故事是蛮有意思的”，张元不甘心自己的第一部影片就此流产，于是大胆转换思维，自筹资金拍摄《妈妈》。^[9]在《妈妈》诞生和成功的背后，我看到张元的随性、执著。这种艺术家的流浪气质，对继之而起的王小帅、娄烨（1965-）、贾樟柯等人来说，无疑是一种潜移默化的心理示范。况且，张元似乎是要将“流浪”进行到底的人。

从1994年国家广播电影电视部下达处罚通知后，张元更没办法不流浪，从《广场》（1994）到《儿子》（1996）、《东宫·西宫》（1996），拆解宏大叙事、残酷而真实、另类而反抗，可作为这些影片的注脚。^[9]与此同时，王小帅的《极度寒冷》（1997）、何建军的《邮差》（1995）、贾樟柯的《小武》（1997）等“地下电影”也应运而生。1998年，张元被解禁，中外媒体竞相追访，俨然成为当时的一件“盛事”。但就其解禁后拍摄的《过年回家》（1999）、《我爱你》（2003）和《绿茶》（2003）来看，《过年回家》在国外仍得赞誉，但在国内偏遭冷遇，《我爱你》取得了良好的市场回报，但接下来的《绿茶》却出乎意料地遭遇了“滑铁卢”。对于观众的口味，张元觉得难以把握。^[10]

《过年回家》、《我爱你》和《绿茶》，从李冰冰到徐静蕾、佟大为、姜文、赵薇，明星范儿越来越足，可影片票房却不尽如人意，《绿茶》更遭遇评论和票房的双重失败。2001年，张元曾表示：“艺术和市场是对立的。”^[11]张元“对于国内电影市场不无真诚又略显偏激的态度”^[12]似乎影响到他流浪气质中执著的一面，在2006年的访谈中他说：“实际上电影算不了什么，……电影所起到的作用几乎是无作用的。……在电影审查规定面前，我往往发现自己是一个特别幼稚的孩子，……哪怕是像《过年回家》这样的被称为‘张元叛变妥协’的片子也是经过了7个月才通过的。”^[13]

坚持艺术个性，又渴望票房，更要背负所谓“叛变妥协”的道德十字架，这种纠结，在王小帅身上表现得更加明显，他似乎少了一些张元身上随性的流浪气息。2006年，张元仍说：“我没有什么原则，更别说妥协了……你为什么对艺术这个工作感兴趣，你为什么要做电影，原因是因为你对自由有兴趣，你对于最大的社会宽容度和对平等的概念感兴趣。……当然，我绝不会拍一部类似《英雄》的影片。”^[13]反观王小帅，则多了一份坚守的沉重。2000年左右，王小帅说：“转变是必需的，你面临的是投资人，面临的是电影厂，面临的是市场，从他们的角度不允许你太主观了。”^[14]可是，《十七岁的单车》（2001）、《二弟》（2003）、《青红》（2005）、《左右》（2007），直至《日照重庆》（2010），我看到的仍是“太主观”的王小帅。《青红》上映时，王小帅说：“这个票房我不在乎，刺激不了我的神经，因为这不是我的问题，不是我的悲哀。”^[15]无可否认，从《十七岁的单车》到《青红》、《日照重庆》，王小帅已将青春题材的探索电影

做到了相当的深度,这只需将三部影片中作为“家长”身份之人物设置的比重做个比较,即可见一斑。

持续的市场冷遇、票房低迷,逼迫王小帅要寻找原因和解释。2011年,王小帅说:“现阶段的中国为了大力发展电影市场,想要把艺术电影灭掉。”媒体甚至用“欠艺术电影的,是迟早要还的”这样的“无间道”话语作标题来报道王小帅。^[16]媒体大概有渲染夸张,但王小帅多次将艺术电影的市场困境归因于:盗版、媒体、政府、观众、发行商甚至中国电影理论界,却是事实。^①自我坚守和媒体的推波助澜,让王小帅无奈地表示:“我对中国现在的总体电影环境不是很认同,所以大家不容易聊到一块。可能我在很多人眼里,也是一个怪物。(笑)”^[17]

从《十七岁的单车》到《日照重庆》,十年时间,2010年的王小帅已从认同转变、渴望市场,退回到“基本不考虑观众的接受或者喜爱。就我现在状态而言,其实我并没有找到我的观影人群和对象,所以我没有办法去考虑观众”,^[17]甚至表示:《日照重庆》是将“严肃电影做成大片模式的尝试”,也是对“相对庸俗的市场和观众”发起的又一次挑战。王小帅特别强调,《日照重庆》是商业片,具备一切的商业元素。他向《中国新闻周刊》利落地承认,自己是一个拧巴的人。^[18]王小帅义无反顾却又无可奈何地坚守着他的艺术理想。

这让人想起2006年贾樟柯以《三峡好人》向张艺谋的《满城尽带黄金甲》进行票房挑战的“壮举”。贾樟柯的动作大,其实他心里另有“一本账”,2006年10月9日,他在香港浸会大学的演讲中说:“近年来,中国第五代导演纷纷转向了武侠商业巨制,而我会坚持自己的独立电影,因为目前整个工作的方向还一直在中国社会的现当代生活里面。……商业制作和独立制作在创作中并不是两个‘井水不犯河水’的概念。对于张艺谋、陈凯歌的改变,我很理解——尝试不同的制作,也是导演的一种自由和权利。当然,我也不排除自己将来会尝试拍摄不同的作品。”^[19]2008年,贾樟柯仍以《二十四城记》“坚持自己的独立电影”,2009年,他的电影观念已公开转向:“‘独立’是非常值得尊敬的体制,但是独立不等于封闭,而且工业本身也不是太难相处。所以必须要有自信,跟工业结合时能保持自我,因为工业本身也是一个良性的循环体系。……如果年轻导演没有勇气跟工业结合,那么他们的创作也最终只能走向封闭。”^[20]

三、从传统到当下:回环与拓新

2011年,张元、王小帅、贾樟柯有哪些新动作?张元携新作《有种》预告片现身戛纳,^[21]曾有媒体这样报道《有种》:“与《北京杂种》‘一脉相承’”,“曾经的愤怒青年,如今又开始记录当下80后年轻人的叛逆与边缘、生存状况和情感状态”。^[22]王小帅的新片《我十一》,海外“双入围”(圣塞巴斯蒂安国际电影节、多伦多国际电影节):“该片延续了王小帅作品一贯的风格,再次涉足青春题材。该片与《青红》有许多相近之处,只是电影中的主要人物不再是萌动的青年男女,而是11岁的男孩。”^[23]贾樟柯的《在清朝》,媒体用了这样的标题档:“《在清朝》8月开机,贾樟柯期待票房超越姜文”、“《在清朝》是‘贾樟柯式’商业片”。^[24]

《有种》、《我十一》、《在清朝》,至少从媒体的报道看,张元、王小帅的电影创作及营销思路变化不大,贾樟柯则明显在转型。将陈凯歌、张艺谋、黄建新与张元、王小帅、贾樟柯做个对照,我想到以下几点:

(一) 转型无罪,卸下“道德十字架”

卸下从所谓艺术片向商业片转型时,被媒体赋予及自我强化的“道德十字架”,坦荡地迈向商业片,

① 参见:《票房刺激不了我的神经——王小帅专访》金燕采访,《艺术评论》2005年7期。《市场环境下的文化坚守》2009年3月3日王小帅受访,高山采访,《当代电影》2009年5期。刘敏,《戛纳华语访谈录:王小帅〈日照重庆〉——我在很多人眼里是个怪物》《电影世界》2010年6期。王欢,《对话王小帅:欠艺术电影的,是迟早要还的》,《电影》2011年7期。

这符合电影作为通俗文化形式的主流性质。陈凯歌渐趋通达的心境、黄建新“治国平天下”的境界，都是最好的榜样。王小帅在2010年的访谈中说：“经常有人跟我说到《教父》，既有很高的艺术价值又有很高的观赏价值。这我承认。而用这种东西来抹杀本身的艺术或者严肃电影的存在，又是不道德的。‘雅俗共赏’是可遇不可求的。”^[18]“雅俗共赏”并非“可遇不可求”，陈凯歌的《霸王别姬》就是明证，李安的诸多影片走的就是“雅俗共赏”的文化路线。王小帅说：“我觉得发展成张艺谋也挺好的，但是问题是很多人变不成，因为你没有这个资源、没有这个可能性。”^[18]王小帅以较大投资启用王学圻、范冰冰，以商业面孔推出《日照重庆》，却又坚持走探索电影的文化路线，这不仅让《日照重庆》票房低迷，而且给之后的电影融资造成了障碍。这方面，贾樟柯似乎颇有些经验：“其实拍《小武》之前，我就已经在准备了大量的类型电影，我很想去拍，只是没有时间。”^[25]“直至《世界》开始，我碰到了任仲伦，后来我所有的片子他一直在投钱，……他还是战略家，给我未来的工作做了很多长远的规划。”^[26]当前，贾樟柯又表示：“杜琪峰教会我拍商业片”。^[27]

（二）回溯历史、转向传统

关于“第五代”与“第六代”电影的题旨，聂伟教授已有深入研究：“与第五代影像对历史的空间化改写不同，第六代导演更侧重于具象化地呈现出同一时期不同个体叙事空间的多样性。他们的目光不再投射向群体意识和历史的维度，而是更加微观地对准当前日常生活中的个体以及每个人具体的情感与内心世界。历史对他们而言是不堪重负的浪漫谎言，也无法与第六代个人生命体验中关于历史的稀薄记忆产生广泛的现实对应性。”^[28]在他看来，陆川（1971 - ）的《南京！南京！》（2009）“完成了中国‘第六代’导演的成人礼”。^[29]历史与传统，在张元、王小帅、贾樟柯等“第六代”电影中确实罕见，但反过来讲，回溯历史、转向传统，不也正是“第六代”转型和拓新的重大资源吗？

（三）在“大餐”与“小菜”、“长拳”和“短打”之间变奏

从所谓艺术片转向商业片之后，就不可能拍“艺术片”了吗？吴宇森曾说过：“当我成为好莱坞A级导演时就去拍文艺片。”^[16]张艺谋在“大餐”与“小菜”、浓烈与平淡之间的成功变奏，是最好的榜样，至于张艺谋“小菜”的文化艺术价值，需分别评判，但至少呈现了解决“所谓艺术片与商业片对立”问题的一种途径。贾樟柯也明确表达过这种想法：“‘长拳’和‘短打’应该是共存的，可以尝试大制作，但也应该可以回到独立制作。但遗憾的是，今天许多有志于在电影工业里发挥作用的导演在投向商业制作后便不再回头。”^[19]

曾经和王小帅共同奋斗、迄今执导过三部电影（《马背上的法庭》、《透析》、《碧罗雪山》）的刘杰（1968 - ）在2010年的访谈中说：“对于我来说，纯粹去记录一段生活并不难。但是拍电影的话，更多是要攫取生活中最有戏剧性的一面。我觉得真实跟戏剧一点儿不冲突。……有一天我也会拍商业片，我对所有电影都尊重——只要这部电影是真诚的。”^[30]这让我想起波兰导演基耶斯洛夫斯（1941 - 1996），他正是从纪录片转向剧情片后，才有了风靡欧洲的《十诫》（1987），更有了震惊世界的《蓝》（1993）、《白》（1994）、《红》（1994）。

侯孝贤（1947 - ）也曾在一次访谈中说：“我就想跳到另一个位置去做华语电影的新类型。”^[31]多年以后，“张、王、贾”能否接替“陈、张、黄”，长久活跃于影坛并保持相当影响力呢？抑或王全安（1965 - ）、刘杰、陆川等导演能异军突起？我们拭目以待。无论“贾、王、张”，还是“王、刘、陆”，倘能既坚持人文艺术理想，又体贴于文化商业市场，在“长拳”与“短打”之间变奏，在历史与传统的往复与回环中拓新，拍摄“雅俗共赏”的作品，皆为中国电影之福！

参考文献:

- [1] 陈凯歌. 少年凯歌[M]. 北京:人民文学出版社,2001:64-79.
- [2] 陈凯歌与大岛渚对话(原载香港《电影双周刊》)[J]. 刘间文俊翻译,厉河整理. 当代电影,1987(6).
- [3] 陈墨. 少年的诗章——对陈凯歌电影的一种读解[J]. 当代电影,2006(1).
- [4] 陈凯歌,倪震. 无极:中国新世纪的想象——陈凯歌访谈录[J]. 当代电影,2006(1).
- [5] 陈墨. 青春的呓语——对张艺谋电影的一种看法[J]. 当代电影,2000(1).
- [6] 陈墨. 电影作者黄建新[J]. 当代电影,2011(7).
- [7] 黄建新. 生活决定了我的电影[J]. 当代电影,1997(4).
- [8] 让主旋律电影更有观众缘[J]. 受访:李歇浦,采访:石川. 当代电影,2011(8).
- [9] 李正光. 回顾:第六代导演与两次“七君子”事件[J]. 南京艺术学院学报,2009(3).
- [10] 张元,赵晓兰. 张元:宽容与自由的传道者[J]. 当代电影,2006(5).
- [11] 张元. 艺术和市场是对立的[J]. 电影艺术,2001(3).
- [12] 聂伟. 新生代电影研究之四:张元论[J]. 杭州师范学院学报,2006(4).
- [13] 孙绍谊,李迅. 对最大的社会宽容度和对平等的概念感兴趣——青年导演张元访谈[J]. 杭州师范学院学报,2006(4).
- [14] 王朔. 电影厨房:电影在中国[M]. 上海:上海文艺出版社,2001:63.
- [15] 票房刺激不了我的神经——王小帅专访[J]. 金燕采访. 艺术评论,2005(7).
- [16] 王欢. 对话王小帅:欠艺术电影的,是迟早要还的[J]. 电影,2011(7).
- [17] 刘敏. 戛纳华语访谈录:王小帅〈日照重庆〉——我在很多人眼里是个怪物[J]. 电影世界,2010(6).
- [18] 万佳欢. 王小帅:发展成张艺谋也挺好的[J]. 中国新闻周刊,2010(42).
- [19] 贾樟柯. 在产业化潮流中坚持自我——贾樟柯在香港浸会大学的演讲[J]. 吴晶,王桢整理. 电影艺术,2007(1).
- [20] 贾樟柯. 电影工业需要创造之美[J]. 电影艺术,2009(6).
- [21] 张元〈有种〉现身戛纳,青春是用来“放血”的[EB/OL]. 时光网,2011-05-18.
- [22] 张元筹备新片,〈有种〉佛门红人释道心加盟[EB/OL]. 电影网,2010-08-09.
- [23] 王小帅导演新片〈我11〉海外“双入围”[EB/OL]. 网易,2011-07-29.
- [24] 专访贾樟柯:《在清朝》是“贾樟柯式”商业片[EB/OL]. 电影网,2011-06-15.
- [25] 贾樟柯. 寻找自己的电影之美——贾樟柯访谈[J]. 吴冠平访谈,刘小磊整理. 电影艺术,2008(6).
- [26] 贾樟柯:拍艺术片要学会跟资本打交道[J]. 黄渝寒整理. 电影,2011(7).
- [27] 专访《在清朝》,贾樟柯:杜琪峰教会我拍商业片[EB/OL]. 网易,2011-05-18. <http://ent.163.com/11/0115/23/6QFP21BR00032KML.html>
- [28] 聂伟. 从“后《黄土地》”到“后贾樟柯”时代——第六代电影美学与产业发展略论[J]. 上海大学学报,2006(6).
- [29] 张霁月. “《南京!南京!》的创作与接受”研讨会综述[J]. 上海大学学报,2009(5).
- [30] 刘杰访谈:三部电影的成长[J]. 受访:刘杰,采访:许嘉. 大众电影,2010(18).
- [31] 侯孝贤,陈光兴,魏筠. 影像与政治参与[J]. 读书,2006(8).