

重估新世纪中国电影的文化主体性

韩琛

摘要：历经三十余年的市场化转型，新世纪中国电影逐渐形成一种资本化、景观化、好莱坞化的大片生产模式，塑造了中国电影崛起世界的文化想象。不过，新世纪中国电影去政治化的市场化过程充满争议，商业成功与价值失落、产业转型与结构断裂、民族意识与后殖民性交叉互现，导致其文化认同的危机，并引发了一系列反向的电影生产和电影批评实践。追溯中国电影的民族性、人民性和历史性，反思“唯市场论”的电影发展模式，借鉴批判现实主义的左翼电影话语，是重估新世纪中国电影的主流价值和文化主体性的崭新向度。其意识形态内涵是：在经历了激进市场化过程中的价值震荡之后，中国电影话语正在形成新的主体性叙事、结构性平衡和现代性想象。

关键词：中国式大片；资本化；景观社会；去政治化；文化主体性

作者简介：韩琛，男，副教授，博士。（青岛大学 文学院影视系，山东 青岛，266071）

中图分类号：J905

文献标识码：A

文章编号：1008-6552(2012)03-0061-06

自上世纪80年代以来，中国开始市场化转型，历经三十余年，创造了世界经济史上的奇迹。持续的经济增长带来民族国家的文化自信，由此引发了一系列中国崛起的叙事，央视政论片《大国崛起》、《复兴之路》是其中的标志性作品。与此同时，中国电影在长期低迷之后，从新世纪伊始，持续在产量、票房等主要经济指标上快速增长，成为世界上发展最快的电影国家。与大国崛起叙事相得益彰，新世纪中国电影亦进入一个大片时代，《英雄》的成功刺激了一系列大制作电影的出现，《集结号》、《建国大业》、《建党大业》、《金陵十三钗》等，是其中的重要作品。商业大片的繁荣，主旋律大片的跟进，并与前者最终合二为一，被认为是中国电影第三次转型的标志：走向国家主流商业电影。^[1]然而，新世纪中国电影一方面通过主流商业电影的繁荣，建构了“复兴崛起”的想象，另一方面则以批判现实主义的影像，如贾樟柯电影、李玉电影、张猛电影等，反映了社会转型过程中的阶层断裂与文化危机。也许，《集结号》、《建国大业》等主流商业大片的票房成功，的确让中国电影获得了新的想象空间，但中国电影目前存在的诸多倾向：分裂的价值结构、去政治化的商业追求、好莱坞化的大片风格等，使其并不能真正完成一种基于自我文化肯定的主体认同。作为一种文化产品，电影在其商品、文化价值之外，亦由声像组合体现政治诉求，从而与社会主流价值、国族共同体想象形成对话与协商。然而，中国式大片却是一个极端强调电影的商品属性，以消费主义与市场需求作为价值基础，极力“去政治化”的“类型”。实际上，中国大片的实质就是资本及其流动，其虚无的内涵导致了主体——作者与观众的死亡。也许，主体死亡的状态恰好契合于现代人的异化身份，就像贾樟柯电影《世界》里的那些游荡于“世界拟像”中的人们。

一、资本化、景观社会与中国式大片

《世界》是一部寓言电影，浓缩了当代中国的现实图景：在全球化想象中沉沦的废墟。在电影里，京郊大兴的微缩景观——“世界公园”构成了当代中国的世界想象，来自山西的土著群聚其中。一方面，个人因置身“世界”而重构了自己的乡土身份，仿佛已经是全球化语境中的成员；另一方面，“世界”其实是个荒芜孤寂的角落，个人生命无以托付。贾樟柯因此愤怒地说：“不存在世界，只存在角

落。”^[2]《世界》表征了丰盛与匮乏并存的当代中国：簇拥着无数全球化的拟像，呈现出无比丰盛的景象，但在这些极度繁华的现代性景观之下，却是一个内在价值匮乏的主体形象。自《英雄》之后，中国式大片亦在结构“世界”性的电影景观，其强烈的视听震撼、耸动的营销手段，都与以好莱坞为代表的全球文化工业模式接轨。然而，视听盛宴中是顾此失彼的价值立场，华丽形式下是意义匮乏的文化黑洞。

目前的中国电影，无论是商业大片，还是地下电影，都与全球资本息息相关，已经进入资本时代。中国电影生产全然依据资本逻辑：观众被大片消费的冲动绑架，电影生产则被资本牟利的冲动绑架，资本流动又再生产出新的消费欲望，中国式大片最终成为“资本的附庸”。《英雄》票房成功之后，古装武侠加宫廷政治的电影形式受到资本追捧，《十面埋伏》、《满城尽带黄金甲》、《夜宴》等电影相时而生，直到其作为一个商品模式被榨干所有利润，资本才会弃之而去。在大片盛宴中，电影在盛极一时后往往迅速归于沉寂，寂寞之余唯有利润、票房等令人瞠目的数目字产生，而这些数目字就是资本符号化的终极体现。中国大片的票房拜物教在2010年又达新高，《赵氏孤儿》、《让子弹飞》与《非诚勿扰2》三部大片争雄贺岁档的火暴景观，确实显示了资本、消费与传媒的强大力量。不过，中国式大片在资本的迅速流动中被加速度消费、然后遗忘，因此表征出一种即生即死的趋向——它由片段化的、超现实的画格构成，消除了意义构成所需要的叙事性。对观众来说，中国大片呈现出视觉中心主义的暴力性，频繁发生的震惊性图景让前一个景观未曾进入意识领域，便已经被下一个覆盖，一切震惊都无曾沉淀，便在引发了无意识领域的一片混乱之后，迅即烟消云散。

作为中国大片肇始之作的《英雄》便具有景观化的典型症候，明信片般的影片令人目不暇接，“影像的流动势如破竹，这一流动的影像类似于随意控制这个可感觉的世界的单一化内涵的他人；他决定影像流动的地点和它应该如何显示的节奏，像不断的而又任意的奇袭一样，他不留时间给反思，并完全独立于观众可能对他的理解或者思考。”^[3]，而《让子弹飞》则是中国大片“景观化”趋向的新例证，一切言语和镜头都在迫不及待地奔向高潮，而高潮之后却是空虚一片。大片的景观化追求使之不得不极端依赖暴力和色情，《满城尽带黄金甲》将大片的暴力话语和色情话语推向极致，《集结号》、《投名状》等皆以集团性的血腥暴力景观作为电影噱头，而《让子弹飞》则是硬暴力与软色情的二位一体。至于2011年岁末的《金陵十三钗》，则以女性肉身的堆叠，置换民族主义意识形态，构成了一个近乎癫狂的商业电影奇观。景观化是社会物化、资本化的体现，在其生成的逻辑中，“资本变成一个影像，当积累达到如此程度时，景观也就是资本。”^[3]

世界的景观化和人类生存的日益表象化互为表里，世界的景观化是对社会存在的遮蔽，而电影的景观化则是对电影本质的遮蔽。在大片时代，作为“物质世界还原”的电影仿佛是史前传说，电影诞生不过百余年，其本体便从映像变成了拟像——像之幻象。今天，世界电影总体上已经好莱坞化了，好莱坞已经构成了其世界性的文化霸权，世界已经是一个好莱坞星球。中国式大片则是好莱坞星球上的“东方奇观”。在市场化过程中，中国电影融资、制作、营销等环节与好莱坞亦步亦趋，完成了与“好莱坞星球”的产业接轨。本土的电影制作——特别是商业大片，已经有好莱坞娱乐巨头的资本投入，像诸多大片都有西方跨国娱乐公司的参与。各大民营影视公司像华谊兄弟、保利博纳等复杂的资本结构中，也都隐藏着跨国娱乐资本的身影。新世纪以来，表面上看国产电影的市场份额似乎总是高于进口影片，但如果从电影的资本结构进行分析，以资本比例占据的市场份额来说，却未必乐观。

中国电影的生态结构在大片的挤压下也日趋恶化，中国式大片占据了国内电影市场，小公司、小制作的电影虽然数量众多，却难得有立足之地。而在艺术上，中国式大片极力模仿好莱坞电影，具有好莱坞电影的主要特点：“制造梦幻和商品文化，逃避主义式幻想以及对自身生产过程的约束”。^[4]从市场机制的好莱坞化，到文化风格、价值内涵的好莱坞化，中国大片彻底获得了好莱坞星球的身份特征，

并以此“成就”作为中国电影产业成功跻身世界的证据。令人疑惑的是，如果好莱坞身份是中国电影的追求，那么直接做好莱坞跨国娱乐帝国的一员，生产好莱坞电影就是了，《功夫熊猫》、《卧虎藏龙》、《花木兰》、《黑客帝国》等好莱坞电影并非没有中国元素。显然，好莱坞化并不是中国电影的本体性追求，它毋宁说是一种面对全球化挑战时的绥靖策略，结果却带来了实质性的困惑：中国电影的未来就是好莱坞化？

中国电影在过去三十年间的市场化追求，明显表现出为适应美国主导的全球文化工业体系而进行调整的努力。跨国媒体集团径直进入国内娱乐市场，培育中产阶级的电影消费群体，而中国电影也成为全球消费文化和消费符号的载体。中国电影的景观化便是资本神话的映像：资本通过国产大片的形式构成的好莱坞景观，为资本主义的全球化扩张在中国的视觉空间里建立了一座光影交织的虚拟纪念碑，而国人通过观影活动完成了资本/商品拜物教的无意识塑造。中国电影的产业救赎与文化失落、商业成功与身份危机仿佛一体两面，时刻纠缠在一起，民族电影的市场化和全球化过程充满了争议和不确定性，并面临着前所未有的文化危机。

二、去政治化与新世纪中国电影的文化危机

新世纪中国电影的资本化、景观化、好莱坞化，是市场意识形态的产物。从1992年到2004年，电影主管部门发布了一系列电影体制改革的文件，构成了中国电影去政治化的市场转向的政治前提。而主旋律电影的商业化则表明，市场意识形态不但是实用主义的策略性选择，而且已经成为现今电影业界主流价值的核心之一。其市场主义的发展逻辑是：市场是主导中国电影发展的中心，只要中国电影产业做大做强了，其他一切问题自然迎刃而解。资本/市场逻辑不但造成了中国电影的好莱坞化，更进一步引发了中国电影的“去政治化”带来的文化危机：价值内涵空洞化，不再具有现实批判性和历史超越性，同样也没有将中国这个具有特殊历史性的国家主体，以一种肯定性的话语加以表达，反而显示了一种内在的精神分裂和文化失落。

中国电影的文化主体性危机首先来自于意识形态国家机器的文化领导权的消减。新时期以来，电影主管部门的一系列市场化的政策表明，“国家的意识形态机器正在设法调整自己的策略，力图将消费主义、市场主义、传统主义等与社会主义意识形态相对立的意识形态纳入自身的范畴，从而形成新的支配意识形态。”^[5]虽然意识形态国家机器不断进行调整，并努力行使其功能，却很难取得满意的询唤效果，广电局对电影《色戒》前后矛盾的处置就反映了其内在的结构性冲突。

新时期中国电影的“现代转型”是以断裂历史的方式完成的，导致了因自身历史性的丧失而造成的主体性困惑。例如张艺谋，从《红高粱》到《金陵十三钗》，张艺谋几乎是新时期电影三十年的缩影。《红高粱》之前的第五代电影，如《黄土地》、《一个和八个》还具有一定的历史延续性，以重写革命故事来完成自身的现代性叙事；到《红高粱》则显示出了一种告别历史的破坏性狂欢。“它实质上可以视为弱肉强食，强者生存的社会达尔文主义或者法西斯主义逻辑的一种话语表达。”^[6]《红高粱》的丛林法则是社会达尔文主义的表征，并发展为《英雄》里的帝国主义逻辑：天下 = 消灭异己 = 世界和平 = 同质性空间。2010年的《让子弹飞》则延续了《红高粱》的“英雄/帝国”逻辑，轻蔑、愚弄“弱势者”的精英主义情结，在电影中从未得到批判与反思。中国大片斩断了个体与历史间的任何联系，主体失去了其生成的历史性，《英雄》就是今天中国的某些群体的镜像：遗忘来处且义无反顾的、盲从的他者。

遗忘来处、遮蔽历史自然会产生自我认同的困惑，而无视现实、缺乏对于当下中国的批判性反思，更是当下中国电影自我认同错位、自我定义模糊的主要原因。自新时期以来，当代中国电影极少批判现实主义的作品，更不能深入到现实矛盾的核心进行创作，将这个时代的血与泪、痛与力、希望与绝望深刻地诠释出来，直到贾樟柯电影等一些新生代作品的出现，这种状况才稍有改观。从《英雄》开

始,一直到最近的《赤壁》,中国式大片更乐于在前现代中国的历史空间里进行景观化创作,只有冯小刚的《集结号》、《唐山大地震》才真正涉及了现代中国的题材,于是引起了影视研究者的一致追捧,被认为是建构了“现实社会型主流大片的新电影观。”^[7]而实际上,《集结号》不过是“三大战役”一类战争题材影片的人性版,其中的个人通过“历史正名”回避了真正的现实矛盾:曾经为之献身的超越性意义在今天的历史境遇下变成了无意义。而《唐山大地震》的“穿越剧式”叙事结构,在刻意撕裂历史的同时,亦悬置了历史的真相,仅致力于虚构一个“后唐山大地震”的“家庭伦理剧”。

中国电影的文化主体性危机还反映在其内在的后殖民性。一方面竭力诠释自己的民族性,另一方面在全球文化秩序中沦为东方奇观。中国电影得到西方认可的条件在于:“它必须是他性的、别样的,一种别具情调的‘东方’景观。西方不需要自身文化的复制品,不需要东方的关于现代文明的任何一种表述;但它同时不应是异己、或自指的,它必须是在西方文化逻辑与常识中可读可解得,能够为西方文化所包容的。它必须是本土的——呈现一个‘乡土中国’,但却不是认同与本土文化的;它应贡献出一幕幕奇观,以振作西方文化的颓败,补足西方文化的些许匮乏。”^[8]对于中国电影的“要求”其实是一种商品标准的确立,而中国电影将这种“要求”内化,构成自己电影生产的本能。2011年末的《金陵十三钗》,无疑是这种自我殖民化的最新典范,电影中的绚烂旗袍、妖冶女体、吴侬软语等中国元素,形塑出一种“1937年的花样年华”般的吊诡形态,其意图迎合西方观众自我东方化策略,亦充分体现在电影生产、营销、宣传的各个环节中。在全球化语境中,中国民族电影不得不时刻警惕于:自我作为一个文化主体,是否已经在中/西、边缘/中心的跨语境翻译中,变成了一个他者。

主体是意识形态对其自身的“镜像化”生产,统摄并表征了社会个体与其实际生存状况的想象性关系。中国电影的主体性危机体现了它作为一种意识形态镜像,无法在其自身与其历史境遇之间,民族国家与新自由主义的全球化体系之间,建立一种自然化、历史化的想象性关系,当然更不能形成一种具有确定的价值取向和文化立场的文化身份认同。意识形态国家机器的文化霸权的匮乏,自身历史的断裂性叙述,对当下中国现实的回避,以及电影生产的后殖民化等去政治化的政治化倾向,是新世纪中国电影的文化主体性危机的主要症候。

三、重构中国电影文化主体性的几个向度

在经历了市场急剧扩张引起的“‘市场社会’的梦魇之后,中国已出现了蓬勃的反向运动,正在催生一个‘社会市场’。”^[9]逆向市场的批判与反思,也出现在电影领域。市场化一直是新时期中国电影变革的核心,但因电影特殊的意识形态性,其商品化/娱乐化的过程一直存在争议,构成了电影领域内在的娱乐化/政治化,市场化/反市场化的双向运动轨迹。一方面,电影被宣称“首先是一门工业,其次才是一门艺术”,^[10]推崇电影的商品化、娱乐化,另一方面,商业化被批判为“电影的‘轮回’”,是“软性电影”的倾向。^[11]反市场化的电影实践在很长一段时间里处于弱势,不过随着市场化过程的深入,批判性话语显示出其非同寻常的超越性,形成了对中国电影的历史实践进行价值重估,重构其文化主体性的可能性向度。

20世纪90年代之后,商业话语席卷中国电影领域,即便是主流政治,也以“进一步解放和发展生产力”作为“提高电影软实力”首要任务。^[12]早在30年代,王尘无就指出电影是“资本主义性非常深刻”的商品。但他同时认为,中国电影未被好莱坞压迫至破产,是“因为电影带有‘文化’的性质”。^[13]王尘无电影观的文化民族主义的倾向,对于今天的中国电影依然具有启示性的意义。一方面,在传播媒介发生视觉转向的今天,影像成为更为重要的建构共同体想象的媒介,中国电影需要不断在差异性的基础上重申自己的民族性。另一方面,无论怎样全球化,中国电影总是隐含特殊的民族文化意蕴,会在无意识层面上加强观影个体的民族认同。姜文电影《鬼子来了》就是绝佳的例证,无意识层面的“抗日”内涵,反而强化了民族主义意识形态的自然性,比以往任何“抗战电影”更能激起强烈的共鸣。

一直以来，主流文化通过将自身意志与“中华民族的伟大复兴”统筹起来，坚持一种民族主义的意识形态，但极端市场化选择引发的社会矛盾却危及到文化共同体意识。意识形态国家机器不得不在市场自由主义经济学之外寻求话语资源，公平、正义等前期社会主义的核心价值显示出新的意义。重启“人民性”的价值立场，是主流意识形态重申自身合法性的历史必然：人民是创造历史的主体，也是我们电影创作所反映的伟大社会实践的主体；人民是评判艺术的主体，他们的审美要求和多样化追求，决定着我们的创作方法和创作目标；人民是享用文化的主体，他们的所思所想，决定了电影的社会影响力和感染力。^[14]具体而言，电影主管部门与贾樟柯等电影导演的对话、协商，认可他们的底层电影创作，并支持他们从“地下”回归主流，就是一种“人民性”的体现。冯小刚电影《集结号》一问世，即受到主流评论一致赞赏，电影所体现的英雄主义、集体主义和利他主义等社会主义价值观，显然是对市场自由主义价值观的激烈反拨，显示了一种新的“主流中国想象”的形成。而诸多以工农人物为主体的小成本主流商业电影，如2011年出现的《钢的琴》、《hello树先生》等影片，备受舆论追捧和观众推崇。这些电影的成功，一方面是因为其在底层喜剧中，蕴含了强烈的社会讽喻性和现实批判性，批判性和娱乐性缝合得非常协调；另一方面，则是电影所体现出来的现实关怀、平民政治和工农视角等特征，体现了失落已久的“人民性”内涵。

中国电影的“人民性”缘来有自，这是对30年代左翼电影运动追去政治民主的“大众化”主张的延续。舒湮在《中国电影的本质问题》中指出，中国电影一方面要在反帝斗争中展开中国想象，另一方面则需要“基于大众的利益和生活关系为基础”。^[12]“人民性”的价值立场是中国电影重要传统之一。中国电影的主体性重构不仅需要介入现实矛盾，同样也应实践于对自身历史性的追溯与诠释，使中国电影主体性的生成“自然”地编织于“必然性”的历史逻辑之中。过去百年间，断裂历史的自我否认成为中国电影发展的基本逻辑，新中国电影建立在否定“旧中国”电影的基础上，新时期电影则以否定“文革”电影作为起点，似乎只有否定旧世界才能确定新价值。而实际上，当代中国电影有三个历史资源：新时期三十年的电影传统，前期社会主义三十年的电影传统，以及前共和国时代的民国电影传统。只有通过整合三种历史资源，中国电影才能在“价值重估”和“永恒的复归”中重构自身的主体性。

首先，前共和国时代的民国电影实践是中国电影的原点。此一时期，中国电影选择了一条传统意识的现代性转化的别样路径，从早年的《孤儿救祖记》到后期的《一江春水向东流》、《小城之春》，电影往往采用家庭伦理剧的模式，对矛盾冲突做出合乎伦理道德的想象性解决，这与以儒家传统为核心、融合释道的中国传统文化一脉相承。新时期30年，每逢社会矛盾尖锐，社会激烈震荡之际，中国影视剧就会返回这个原点，寻求文化安慰和精神救赎。“文革”后的谢晋电影，后89时代的《渴望》热，以及最近十年来盛行不衰、从《牵手》到《金婚》的家庭伦理电视剧，都是早期中国电影的滥觞，而其基本背景则是中国传统文化与传统伦理。中国影视需不断重归这个原点，从而对现实做出解释或者回避。

其次，前期社会主义三十年的电影实践构成了中国电影的社会主义价值观和现代民族国家意识。它上承左翼电影文化的批判现实主义传统，下启新时期主旋律电影的国家主义政治，并形成了自己鲜明的以表现“工农兵”为核心的革命电影模式。其突出“阶级斗争”的电影精神其实隐含着追求公平、正义的强烈诉求。公平、正义的主张构成了中国电影核心价值的一个强劲的传统，第六代导演的在后革命时代的草根电影追求，就是一种“左翼电影传统”的回归。我们今天所谓新时期电影其实是前一个时代电影的延续，特别是主流电影文化，其核心其实未曾偏离社会主义革命时期的中国电影的价值立场：公平、正义和民族主义。

最后是新时期电影三十年的传统，它构成了新世纪中国电影的现实性来源。现代化、市场化等很多概念已经构成了中国电影的共识，这个传统基本上是以市场为核心建立起来的。80年代的第五代导演的“中国新电影”实验，其实是一个世俗化/商业化过程中的乌托邦阶段。而如今，第五代导演构成了

中国大片生产的主力,曾经的先锋“已占据文化的统治地位。正是他们迅速地造就着观众和市场,而不是相反。”^[15]商业电影已经构成了它自己的历史和传统。当然,新时期三十年的电影也内含一个反市场的趋向,像民间崛起的各种独立影像运动,部分电影学者对于电影资本化的持续抨击等等,是对这个电影商品化传统的有力反拨。

三种传统并存是非常独特的历史资源,应该承认上述三种传统各自的正当性,构成三者彼此补充的中国电影新想象。其中,前期社会主义时代的“人民电影”传统显示出新的时代意义,它曾经构成了一种强悍的民族国家想象图景,将民族主义意识形态发展到极致。中国电影的文化自信,部分根源就在于大众革命时代的电影通过艺术实践和价值阐释,而赋予自身的一种强大的自我认同意识。当中国电影追溯自身的历史源流,重构文化主体性的时候,注定要遭遇一个社会主义革命电影的幽灵,它形成了今天中国电影之文化主体性想象的历史/集体无意识。

四、结 语

重估新世纪中国电影的文化主体性,并不意味着存在某种本质主义的主体范式,毋宁说是试图编织一种新的民族国家电影的合法性叙事,其“问题的解决不在于结果,而在于生成机制”,^[16]基本目的就是要在自我与他者、历史与现实、民族性与全球化的崭新关系中,获得更为清晰的自我界定和主体认同。经历了三十年的市场化转型,新世纪中国电影逐渐形成了一种资本化、景观化、好莱坞化的大片生产模式,并引发了一系列反向的电影实践和电影批评的出现:意识形态国家机器通过对人民性、民族性和社会主义核心价值观的重申,再次明确了自身的文化领导权,出现了一批批判现实、反思现代性的电影作品。而对中国电影历史追溯、特别是对前期社会主义时期电影的价值重估,重塑了当代中国电影的历史性。这些现象表明,中国电影的主体生产机制发生了新的转向,其意识形态内涵则是:中国社会在经历了市场化过程中的断裂和失衡之后,正在试图形成新的主体性叙事、结构性平衡和现代性想象。

参考文献:

- [1] 任安.第三次转型的国家电影[J].电影艺术,2008(1):10.
- [2] 朱日昆,万小刚著.影像冲动——对话中国新锐导演[M].福州:海峡文艺出版社,2005:57.
- [3] [法]居伊·德波.景观社会[M].王昭凤译.南京:南京大学出版社,2006:119.
- [4] [美]劳拉·穆尔维.恋物与好奇[M].钟仁译.上海:上海人民出版社,2007:29.
- [5] 汪晖.去政治化的政治、霸权的多重构成与六十年代的消逝[J].开放时代,2007(2):5-41.
- [6] 王一川.茫然失措中生存竞争——《红高粱》与中国意识形态氛围[J].当代电影,1990(1):43-51.
- [7] 胡克.建构现实社会型主流大片电影观念[J].当代电影,2008(2):10-14.
- [8] 戴锦华.雾中风景[M].北京:北京大学出版社,2000:245.
- [9] 王绍光.大转型:1980年代以来中国的双向运动[J].中国社会科学,2008(1):129-148.
- [10] 邵牧君.电影首先是一门工业,其次才是一门艺术[J].电影艺术,1996(2):4-5.
- [11] 舒湮.电影的“轮回”——纪念左翼电影运动六十周年[J].新文学史料,1994(1):72-93.
- [12] 赵实.坚持正确导向 推动全面创新 更加自觉主动地促进电影创作大繁荣——在“深入学习贯彻十七大精神,推动中国电影创作大繁荣座谈会”上的讲话[J].当代电影,2008(1):4-9.
- [13] 尘无.中国电影之路[J].明星月报,1933(1,2).
- [14] 舒湮.中国电影的本质问题[A].三十年代中国电影评论文选[C].伊明.北京:中国电影出版社,1993:641.
- [15] [美]丹尼尔·贝尔.资本主义文化矛盾[M].赵一凡等译.北京:生活·读书·新知三联书店,1989:85.
- [16] [法]安德烈·巴赞.电影是什么[M].崔君衍译.南京:江苏教育出版社,2005:5.