

奇幻与现实的互构：陈凯歌的奇幻片创作

钟思惠

摘要：不管是开启中国新奇幻类型片的架空之作《无极》，还是《道士下山》和《妖猫传》，都可说明，奇幻是陈凯歌近年创作的重要类型。奇幻作为影片的重要叙事元素，其意义不仅在于满足观众的猎奇心理，更时常在电影中承担某种表意功能；作者能够在这个奇幻的非现实世界中投射现实真实，获得审视现实的另一重位置，并通过构建这一新世界来重建价值观。陈凯歌将他的人文关怀与虚构想象在电影中进行缝合，这也符合他本人多年来所坚持的创作诉求。

关键词：类型；陈凯歌；奇幻；现实

作者简介：钟思惠，女，硕士生。（浙江大学 人文学院，浙江 杭州，310012）

中图分类号：J905.2 **文献标识码：**A **文章编号：**1008-6552 (2018) 04-0127-06

幻想是人类的思维本质之一。电影从它本身的史前探索、发展演变到今天，无不带有想象色彩。因为电影本身所包含的幻想性因素，就让“奇幻”的定义变得暧昧难言。狭义的奇幻是类型片的一种，它需要构建一个完整的世界观，故事在这个新世界观上生发，如《指环王》——《指环王》的作者、美国奇幻艺术大师托尔金把这个新世界称为“第二世界”，即人类通过幻想创造出来的想象世界，它反映我们所在的“第一世界”（即日常世界）。广义的奇幻让 fantasy 一词回归最初的词义，即幻想、超越人类真实经历的所在。它可以是架空的，直接架构出另一个自律自洽的世界；也可以是写实的，在日常世界中加入虚构性元素或是超现实表达，让影片中的平常世界与非理性经验并驾。

一、《妖猫传》中的幻术与被解构的历史

幻象是指幻想、幻觉或梦境中产生的形象。在古希腊语中，幻象是“以有形显示无形”；在柏拉图看来，幻象是“火光投射的阴影”“水里的影子”。在心理学中，幻象是感性知觉变形的心理过程，尤其是在精神分析领域，幻象可以追溯至人类内心最深层的欲望，被赋予力比多机制^[1]——它是创造者站在现实存在的对立面，制造想象中的欲望满足场景。

陈凯歌的《妖猫传》通篇都以幻象结构，形成一个诡奇的新世界——而这个新的“第二世界”也是借“第一世界”之有形投射出的倒影。故事以马嵬驿兵变为重要背景，主要角色空海、白乐天、唐玄宗、杨贵妃、李白、晁衡等也都是在历史上切实存在的人物；而一旦引入一只施展幻术的作祟妖猫，旧事新辟、老调新说，这段我们熟悉的历史便被解构、重组，变得浮泛失真起来。

故事中的人物以幻术构建幻象，里面的幻术有两层含义。第一层，即表层意义上的幻术，使用者是经学习获得该技能的幻术师，如瓜翁（丹龙）、妖猫（白龙）、黄鹤等，空海也能够依靠自身修为识破幻术。空海和乐天在街上看到瓜翁表演：他撒下瓜籽，转眼间便发芽、开花、结瓜。西瓜是用幻术变出的，白乐天和其他观众都看到了瓜，只有空海一眼看出是假。丹翁看出空海没有中术，便送了他一块瓜，在路上，西瓜变成了鱼头，于是空海意识到：“我也中术了”——丹翁的幻术就是我们按照剧情设定得以认知的幻术。另一位幻术师白龙则通过附身妖猫来施展幻术。白龙爱慕贵妃，当贵妃死后，他不惜将自己囚禁在一只猫的驱壳中展开杀仇报复——这就涉及第二层幻术：它与人的个体欲望直接相关，勾连起爱恨嗔念，让当局者陷入自我迷失。影片中的唐玄宗是一个肉体凡胎的帝王形象，却被

晁衡认为“玄宗才是最大的幻术师”。面对陈玄礼的兵变和请诛，唐玄宗与黄鹤密谋了尸解大法，在场者当是贵妃假死，只有二人知死为真；事后唐玄宗处死了所有知情者来掩盖这场设计，正如妖猫所说，他既要天下看到自己对贵妃的痴情，更要看到他为江山付出的牺牲，并且贵妃死时还要带着对自己的感激和爱——简直是完美的一石三鸟。玄宗不会名目上的幻术，晁衡所认为的其所掌握的“幻术”，即是一种出于个体私欲而操纵人情的手段。玄宗为贵妃布下死局，却骗过了在场的所有人，让大家以为贵妃的死是假、玄宗的深情是真；甚至他也借此迷惑自己、把尸解大法当成事实去相信，以至于后来也被自己表露的深情所骗，始终陶醉在个人所营造出的深情假象中——因此，玄宗的这场设计也与丹翁的街头表演本质相同：即以假成真，又非全然是假。

不管是哪一类幻术，其中术表现都是分不清真假，陷在骗局、迷障和情感迷狂中。因此，对于幻术的解法，则进一步将奇幻这一叙事元素上升到影片主题和形而上层面的思考高度，用片中的话来说，解破幻术的真道就在于得到“无上密”。在影片中，空海的定位是来到大唐求取唐密的僧人；故事没有过多交代空海的来由，在一出场他就已经具备了解咒能力和看穿幻术的修为。作为一部展现唐朝历史的影片，却选择了外来的倭国人作为主角，并且是由空海掌控案件节奏，带领另一主人公白乐天寻访探秘，其中一重原因是来自日本作家梦枕獏的人物设定，但另一方面则来自于空海的身份——他是一位僧人，更是该事件的局外者，他始终是以旁观者的身份介入妖猫事件，即所谓的“当局者迷，旁观者清”。影片设计了妖猫不停地吃人和鱼的眼睛，或许导演想借此说明，幻术本来就是蒙蔽中术者的眼睛——空海因本身就不是前朝事件的参与者，所以他能以旁观者的身份识破幻术，而不是和当局者一般被幻术障目而中术。另一位白鹤少年丹龙一开始便知晓了贵妃之死的真相，并且充当了父亲黄鹤布置骗局的一枚棋子。但与白龙相反，事后他选择了遁入空门，探索无上密，并将余生致力于传递密宗于后世；也正是他点醒了当年的玩伴白龙，让他从仇恨痴念与妖猫肉身中得以抽离，回归真身，化作白鹤飞走。

奇幻元素不仅赋予故事奇观化特色，也进一步进入了作者价值观表达的层面。影片虽基于历史事件改编，但陈凯歌选择从人性本能和传统文化角度来表现这段前朝遗事，并渲染以光怪陆离的奇幻色彩。故事以白居易创作《长恨歌》进行串联，相较于正襟危坐的宏大历史性叙事，陈凯歌显示出对民间野史、趣闻轶事的偏爱，更关注历史中的个体命运。影片按照陈凯歌的选择和想象来重新演绎这桩历史，历史明显被导演本人主观化了，具备了野史和八卦意味。

基于一部分元史再加以肆意点染和发挥，甚至这部影片的创作本身也成为一场属于导演个人的“幻术”——如前文所述，幻术正是基于一部分真实来造假。通过层层幻术的构筑，陈凯歌甚至对现实的真实性也提出质疑，“一切都是也有也无，真真假假”。但影片并非因此陷入虚无倾向，陈凯歌以“无上密”为受困者指明出路，这无疑也是作者本人处世观的隐寓：无上密是对幻术的解法，是超越生死、没有痛苦的秘密——这接近了一种宗教和哲学态度。贵妃、丹龙和白龙相继参透了无上密，以博爱宽容为怀，最终看穿了生死病痛和真假人间，获得了解脱。

二、奇幻作为表意手段：现实与非现实的互文与超越

很多时候电影本身就是创作者施展想象的产物。如果说卢米埃尔兄弟的《火车进站》第一次以影像的纪实性意义吓得当时的观众惊慌四散，那么乔治·梅里爱的《月球旅行记》则进一步使电影上升为纵横幻想的艺术平台，影片不仅让人类几千年来对月球的遥远想象第一次以如此直观生动的画面呈现在几米开外的眼前，也让人们意识到，电影不仅能拍火车进站，也能如此准确地呈现出你我的幻梦、潜在意识、理想国和伊甸园，这一创造为电影开辟了纪实之外的另一条造梦路——此后众多的电影创作都离不开想象和奇幻属性。从更广泛的层面来说，奇幻是作为创作者的表意手段在诸多电影中出现，

很多电影作者偏爱在影片中安插超现实段落，幻想性元素成为他们的重要表达路径，并承担特定的叙事功能。

创作者以想象创造第二世界，但在这个世界中，一切都仍是以看得见的“真实”建构起来的。齐泽克认为，幻象能作为一个想象的戏剧场景填补虚空，敞开大写他者的欲望，在想象层面提供某种满足的可能性^[1]——正如幼童自我形象的建构和主体性认知的产生依赖于镜子中他者的形象，人们在观看奇幻影片时也能实现某种程度的现实性认知；幻象虽是作为现实的对立面出现，却时时与现实合谋。宗白华称幻想文学是“借幻境以表现最深的真境，由幻以入真，这种真不是普通的语言文学，也不是科学公式所能表达的真，真只是艺术的象征力所能启示的真实”^[2]——幻想类影片无疑也具备了这个特性：其真实不是现实真实，而是抽象意义和本体意义上的真实。因此超现实虽然远离了现实，但无疑具备了对现实的变形和模拟性质。奇幻片尽管具备诸多超现实色彩，但其情节展开往往还是离不开战争与和平、理智与情感等永恒的现实母题，人物原型来自日常现实，故事背景也从历史人文中攫取。影片与观众产生情感共鸣的方式无疑倚靠了它们对于现实的另类描摹——这就让片中的奇幻表达成为现世的镜像。当我们看到与物质世界秩序相关的某些形象，便会有意识地用自己的经验来处置这些相似或差异；而我们会通过我们的梦、欲望以及无意识驱动，最终从电影世界中提升出一种幻想性品质^[3]——即使是在观看奇幻片中的另一个架空世界，作为观众也不可能不将电影中的虚构世界和日常经验进行相互对照和印证。

但与此同时，奇幻元素的引入挑战了原本叙事空间的单一性，其独立的时间场让创作者和观众能跳脱出一定的现实，得到另一种审视的位置。从审美意义上来说，奇幻无异于一种陌生化手段：它尽管脱胎自现实，但那些我们习以为常的东西被剥离开去、裹上一张缤纷的玻璃糖纸——这就将受众的接受定式打破了。它让观众产生联想、与当下现实互证的同时，增加了感受的难度和时延，也为他们提供了安全的壁垒和保护。超现实的元素、不真实的特征为我们构筑幻觉，并得以产生暂时逃离现实的轻松感。于是，观众得以在陌生化的语境中纵情狂欢，在第二世界中满足自我想象和冒险的欲望，实现一场精神漫游。

在这场精神漫游中我们进一步获得对现实的超越。当相似的情节置于不同的故事环境和发生世界，却会对观众产生接受和结果上的差异，从而也会使电影表达产生意义上的偏转。例如有些评论家认为，西部片和警匪片时常在角色设置、叙事冲突等层面都颇为相似；但在西部世界中，冲突的化解、道德的醒悟都会比警匪片更单纯——也正是因为这份单纯，所以西部片更能为观众提供“美梦比较容易实现”的企望，将他们带回简单的生活里，这种梦想会比故事的真相更珍贵。^[4]西部片的魅力由此彰显。对于美国人来说，它们的重要意义之一无异于为人们构筑了一个逃离现实的梦境之地，以及在这块广袤大地上产生的、极富浪漫的个人英雄主义梦想。巴赞曾指出，莽莽荒原、纵马奔驰、持枪格斗、剽悍骁勇的男子汉，都不足以界定这一类型或概括它的魅力。我们通常按照这些形式特征确认西部片，但它们只是西部片的符号或象征，西部片的深层是神话^[5]——实际上，奇幻片在这点上也和西部片有异曲同工之妙。奇幻不仅仅作为一种叙事类型或影片元素，在很多时候，它能够超越视听快感和浅层新奇感，上升到影片的表意和精神文化层面。

出于对现实生存的焦虑，罗洛·梅曾大声疾呼现实社会的信仰坍塌需要神话来拯救——神话即一种经由幻想而产生的奇异虚构。在罗洛·梅的语境中，神话是一种特殊的沟通方式，它不是理性语言，因为理性语言往往具体、经验性而符合逻辑；相对来说，神话更指向人经验的本质和生活的意义，包括对于意识与无意识、历史与当下、个体与社会等重要关系元的抽象层面上的诠释——事实上构建神话也就无异于构建第二世界。罗洛·梅认为，当前社会面临的一个重大问题是价值观的丧失，因此，现代人所面临的一个重要问题就是如何重建价值观——而神话为解决这一问题提供了可行的路径。它

能通过故事和意象,给予我们存在以意义,提供新的认同感、团体感,让人在无意义的世界中获得意义,那些不朽的概念,美、爱、天才的灵感,也总是在神话中娓娓道来^[6]——托尔金就自认他的作品《指环王》是真实的民族神话:“美、真实、荣誉……这些都是超越了凡人的真理。人们知道那里有真理,但他们看不见,这些真理是非实质性的,但这并不影响它们对我们的真实性。只有通过神话的语言,我们才能说出这些真理”^[7]——这一认知与陈凯歌的创作观不谋而合。陈凯歌痛心于当今时代是个底线被击穿、被突破的时代,而在这样一个具体的时代里面,没有人想到要转变自己的价值观,所以他想以《无极》来提供一种价值观^[8]——在当下,电影实际上成为承担神话叙事的重要形式之一,因为奇幻元素与现实的“断裂”使得影片同时具备了神话式的转喻性。陈凯歌忧虑于当下的时代底线,于是他在《无极》中展示这种忧虑。真田广之饰演的大将军是一个“永远被内心无法消失的欲望、对光荣和名誉的追求所控制的人”,而他胜利的瞬间,就是满神所说“你的死期到了”的时候:所以《无极》是在以荒诞的、神话悲喜剧的方式去表达现实社会中某一类人被无止境的欲望所异化的真实状态。按照陈凯歌本人的解释,这部影片正是以一种超现实的和非现实的方法去折射现实^[8]——正如超现实主义否定现实,认为梦境般的现实才是真正的现实,以奇幻作为表述手段的影片也并非是非凌空蹈虚,奇幻世界某种程度上能展示更纯粹的现实真实。

于是,奇幻的构建便具备了三层内涵:第一,奇幻世界脱胎于现实,是在以另一种方式确指第一世界;第二,以奇幻包裹现实内核,是在与现实产生间离的同时收获审视功能;第三,第二世界能够提供新价值观重建的场所,它往往是美的、真的、善的,不会被世俗逻辑所打扰,因此在精神文化层面具备了一种超越意义。于是,很多电影作者都不约而同地以奇幻手段对自己的创作观和人生观进行阐释,如费里尼就迷恋于创造高度个性化的、超现实主义的意象和幻梦。他的重要作品《八部半》,在IMDB中也被归入fantasy(奇幻)类别。男主人公圭多在片尾组成了一个魔圈,将艺术野心与私生活进行调和,意味着他得到了救赎,是被艺术恩宠行为所救——影片通过超现实表现关注到人类自由,并作为导演本人电影观的重要表述进行言说。墨西哥导演吉尔莫·德尔·托罗也十分擅长将奇幻元素和自己的叙事野心相结合。在《潘神的迷宫》中,托罗以奇幻元素搭构了潘神迷宫,将政治反抗和儿童幻想相结合,完成导演关于暴力和人性的寓言式表达——怪兽的引入实际上是让影片成为一个不再单纯的黑暗童话,借非人形的怪兽承担某种政治隐喻。陈凯歌同样选择了通过奇幻这一第二世界的构建来承载自己的现实忧虑和人文情怀。

三、陈凯歌的奇幻世界:人文情怀与虚构想象的缝合

陈凯歌在第五代导演群体中往往被认为是精英话语的代表。受传统文化的长期熏陶,他身上有一种知识分子常有的“先天下之忧而忧”的忧患意识和“以天下为己任”的使命感。陈凯歌本人常说“我不下地狱,谁下地狱”——这实际上也正符合了罗洛·梅所认为的神话作者会具备的创作动机:他们在危机阶段的作用不仅是充当观察者,而且更该担当新价值观的助产士——“任何一个健康的社会,都需要一群有责任感的人不断地对这个社会存在的问题提出责难和改进的办法,执着地提倡自己认为有价值的东西”^[8];于是陈凯歌承担起了这个密涅瓦猫头鹰型角色。

市场经济兴起后,商业大潮风起云涌,中国电影为了自身的生存发展不得不开始艰难的重新定位与转型,票房、观众成为电影创作无法忽视的因素。在这多重压力下,喧哗的电影创作界出现了某种人文表达的失语。陈凯歌对于文化思考的表达欲望也不得不多次与市场趣味进行协商和重组。从市场反应来看,陈凯歌后来所遭受最广泛的差评,几乎都根源于无法在迎合市场和实现自我表达之间达成平衡。同时,陈凯歌在影片中对于文化反思立场和精英式的价值观表达仍然无法自己。陈凯歌自己也说:“其实我的作品没有固定的个人风格,我也不希望自己形成一种一成不变的风格。但我有一个总的

态度，可以叫‘人文态度’。这种‘人文态度’，我希望在我的影片中有一个自始至终的贯彻，而不是时断时续的”。^[9]即使用商业元素包装，或者CG辅助，他的影片核心还是在思考和关注哲理问题。

陈凯歌对奇幻叙事的偏爱始于《无极》之后。影片的奇幻元素是商业手段，同时又成为人文情怀的载体，他的故事题材往往来自对神话、民间传说、佛道、诗文的另类重构。《无极》构筑了一个完整的奇幻世界观，基于传统文化、佛道哲学来打造一个全新的、彻底架空的非人族体系。异域王国和雪国就相当于异于现实世界的第二世界；而鬼狼可以超越时空、昆仑奴能达到光速的奔跑能力、作为先知的满神能预言和操纵任何个体命运都是作为不符合日常生活逻辑的超自然能力存在。《道士下山》则将江湖点染上奇幻色彩，是对传统武侠的挪借、改造和颠覆。《妖猫传》是对中国历史文化资源的移植和嫁接。陈凯歌提取了一段官方历史，再移植大量的民间传说、稗官野史，并将中国传统文人画、文人诗作，以及密室、巫文化元素等糅合在影片之中，呈现出中蛊毒、现幻觉等怪异内容，渲染影片的奇异色彩。于是，所谓的科学和理性无法再阻碍故事天马行空的演绎和剧情光怪陆离的枝蔓。在奇幻片中，陈凯歌强调幻术、巫术、预言等更为原始的超自然力量，而不服从所谓的科学、客观规律等理性力量——这也反映出他极为浪漫的个人特质，以及对释放自然天性和追求真我的推崇。

从《无极》到《道士下山》《妖猫传》，陈凯歌越来越为他影片中的奇幻表达找到一个具体的历史港口，超越常理的叙事有了来自现实的依托。片中的奇景不再只是架空的纯粹想象世界，而是将真实人间与虚构想象进行缝合的后现代图景。茨维坦·托多罗夫在《奇幻》中认为奇幻艺术的主要特点是处于现实与幻想之间的悬置（hesitation）。奇幻不是无源之水、凌空蹈虚，正如巧妇难成无米之炊、丹翁也不可能凭空变出所有的瓜一样——奇幻世界的构建有其依据和进行逻辑，陈凯歌想要借幻境来表达出的内涵也和现世人生真切相关。即，虽然影片表现的是想象世界，但无疑是对现实生活的总结、发挥，或是夸张、抽象化的隐秘性再现；尤其是通过超现实元素可以展示出人类在日常生活中被压抑而难以实现的欲望。因此，影片是在提供了认同感和代入感的基础之上为观众创造体验另一人生的机会，以更为抽象和纯粹的方式解释创作者的内心所想。例如在《无极》中，陈凯歌意图“用幻想的方式来传递有关力量和自由的信息”^[8]；鬼狼对昆仑说：“真正的速度是看不见的”——昆仑能达到光速的奔跑速度，而陈凯歌给人物加这个设定的目的，正是为了展现人类对自由的极致追寻。里面的人物所苦苦追寻的，正是心灵的自由：他们都是从非常不自由的状态中出现最初的觉悟；他们是一群本性自由的人，却不能够成为自由的人，所以他们要牺牲自己的性命去追求所想、去实现自己的渴望。《道士下山》中，忍受不了寂寞的小道士何安下踏进红尘，遭遇种种诡异奇幻之事，在摸爬滚打中慢慢悟出了武学至理和人生境界。导演将何安下遇见的人事极力夸张和诡奇化，清净佛门和纷扰人世两相对照，何安下遇见的每一个人都代表了一重他需修习的功课。乱世民国、武林恩怨、人情世故，被这样的人间百态所磨砺和塑造，何安下经历了从出世、入世再出世的过程，才更显出不忘初心之可贵。一门之隔、两重世界，奇人奇事比比皆是的山下人间便成为了与第一世界对照的第二世界。而在这个第二世界中，其架空性和虚构性让作者得以运用合理的想象和推断，将在现实世界中没有条件和机会实现的事物进行一一陈列。同样，在《妖猫传》中，陈凯歌找到了一桩历史悬案肆意发挥，填补了悬案的缺痕。他填补的手段是奇幻的，以假填真，于是整个故事就有了真真假假的味道。看到最后，我们也不得不怀疑：这所谓的盛唐莫非也是一场幻象？凭借这个故事，陈凯歌将自己对于中国历史的复杂情感、对于想象中的文化本体的苦恋进行了投射与具现。影片中的粉墨春秋，看似被结构在一系列彼此叠加、纠缠不休的多角恋之中——但实际上这不仅是一个力比多过剩、“人人都爱杨贵妃”的玛丽苏故事。脱离了历史真实的浮华盛唐与幻术世界实际上更深刻地表现了创作者的思考，陈凯歌借此慨叹盛世脆弱和人间无情，最终诸多人物命运的结局就成为作者精神图像的象征性展示。

四、结 语

奇幻世界本身就是诸多幻想的表征，其虚构、不真实所带来的游动性能带给不能游动的观众以一种想象驰骋。在陈凯歌早期的历史题材影片《荆轲刺秦王》中，因为导演对于自身价值观念的强调产生了与影片背景不符的现代感，当时曾引发广泛争议；而作者借助奇幻元素移情，创作就不再拘泥于历史。陈凯歌或是直接新造了一个架空世界，或是在历史背景中直接注入非现实逻辑，抛弃了历史反而更专注于历史的纯粹表现。

但有些时候，导演所设想的哲理性思考只能通过一些空洞符号来表达，或是以牺牲情节合理性作为代价。如《无极》中以金手指、鸟笼、鲜花盔甲进行表意，就不免流于形式化的说教和表达上的尴尬。在《道士下山》中，陈凯歌同样希望以一些更为奇观化的影像来表现何安下山初遇人间的复杂和荒诞，但又不幸陷入被观众嘲笑的困境。陈凯歌的奇幻手段是否有呈现与接受之间的龃龉之处？借助奇幻世界进行的隐喻和现实投射是否太过抽象，而少了直面现实的当下气息和社会关联？对于观众来说，陈凯歌的执念甚至有了点“艾菲利情结”的味道。如何在商业动机和文化诉求间达到一种自如状态，是导演需要在创作中把控的尺度。

参考文献：

- [1] 胡继华. 穿越幻象——齐泽克为观察电影提供的一个视角 [J]. 文艺研究, 2003 (3).
- [2] 宗白华. 艺境 [M]. 北京: 北京大学出版社, 1999: 33-34.
- [3] [英] 帕特里克·富尔赖. 电影理论新发展 [M]. 李二仕译. 北京: 中国电影出版社, 2004: 15.
- [4] [美] 肯·丹西格. 电影编剧新论 [M]. 易智言译. 台湾: 台湾远流出版公司, 1994: 64.
- [5] [法] 安德烈·巴赞. 电影是什么? [M]. 崔君衍译. 北京: 文化艺术出版社, 2008: 251.
- [6] [美] 罗洛·梅. 祈望神话 [M]. 王辉, 罗秋实, 何博闻译. 北京: 中国人民大学出版社, 2012: 7, 20-25.
- [7] [英] 大卫·戴. 魔幻家族 [M]. 罗晓华, 甘铭译. 上海: 东方出版中心, 2004: 285.
- [8] 陈凯歌, 倪震, 俞李华. 《无极》: 中国新世纪的想象——陈凯歌访谈录 [J]. 当代电影, 2006 (1).
- [9] 李尔葳. 直面陈凯歌 [M]. 北京: 经济日报出版社, 2002: 265.
- [10] 陈亦水. 《道士下山》: 当“第五代”启蒙精英话语遇上奇幻类型片 [J]. 电影评介, 2016 (1).
- [11] 李一鸣. 好莱坞奇幻片: 当代神话的转喻和种族意识形态 [J]. 电影艺术, 2017 (4).
- [12] 查鸣. 电影的幻象与欲望的辩证关系 [J]. 电影文学, 2016 (16).
- [13] 张颐武. 陈凯歌的命运: 想象和跨出中国 [J]. 当代电影, 2006 (1).
- [14] 周清平. 作为电影类型的奇幻片 [J]. 电影艺术, 2017 (4).

[责任编辑: 华晓红]