

从纪实性到娱乐性——中国军事电影的暴力美学嬗变

钟 菁, 黎 风

(四川大学 文学与新闻学院, 四川 成都 610044)

摘要:军事与战争、暴力息息相关。作为中国电影史上重要的组成部分,中国军事电影不仅记述着中国的革命史、军事史、战争史,同时也形象生动地反映着不同历史语境下中国电影对于暴力的呈现方法和美学理念的时代更迭。从纪实性、政治性到娱乐性,中国军事电影中的暴力表达一方面印证着电影艺术中暴力美学的发展轨迹,另一方面也受到中国独特的国情、意识形态和传统文艺理念的深层影响。

关键词:中国军事电影;纪实性;政治性;娱乐性;暴力美学

中图分类号:J901 **文献标识码:**A **文章编号:**1000-579(2020)02-0106-06

From Documentary to Entertaining——the Evolution of Violence Aesthetics in Chinese Military Films

ZHONG Jing, LI Feng

(School of Literature and Journalism, Sichuan University, Chengdu, Sichuan 610044, China)

Abstract: The military is closely related to war and violence. Comprising the important part of Chinese film history, Chinese military films not only describe the revolution history, military history and war history in China, but also vividly reflect, in different historical contexts, the changing times of presentation methods and aesthetic ideas for violence in Chinese films. From documentary films, political films to entertaining films, on the one hand, the expression of violence in Chinese military films confirms the development track of violent aesthetics in film art, and on the other hand, it is profoundly influenced by unique national conditions, traditional literary and artistic ideas of China.

Key words: Chinese military film; documentary film; political film; entertaining film; violence aesthetics

暴力美学,是电影艺术永恒的话题,是电影审美主体与客体之间激发情感的桥梁。“后现代文化带给我们一种全新的情感状态——称之为情感的强度”,^[1](P433)]而电影中暴力行为所带来的死亡、伤痛、恐惧感的力量,要远远高于普通喜剧、爱情片的情感阈值,因此,暴力所激起的痛感也被称为最强烈的情感,并且在某种情况下也能转化为最强烈的快感。暴力美学不仅反映在武打片、警匪片、黑帮片等等以强调个体身体碰撞和体能比拼的影片中,也反映在以暴力的终极形式——战争为主题的军事电影中。中国军事电影中的暴力美学,随着时代的发展呈现着循环往复、螺旋攀升的态势,其嬗变轨迹受到多方

收稿日期:2019-04-20

基金项目:国家社科基金项目“图像文化时代的影像诗学研究”(编号:10BZW021)

作者简介:钟 菁(1991-),女,江西赣州人,四川大学文学与新闻学院艺术学理论博士。研究方向为影视艺术。

黎 风(1956-),男,重庆人,四川大学文学与新闻学院教授、博士生导师。研究方向为文艺理论。

面因素的共同牵引。

一、暴力的纪实性呈现时期

在中国的早期电影中,暴力一直以或隐或显的姿态占据着电影叙述中的重要位置。不论是二三十年代国民政府组织生产的军事新闻纪录片,还是中国电影第一次商业意识萌芽的武侠片、神怪片,又或是左翼电影运动领导的军事战争片、故事片等,都包含了类似肢体冲撞、运动追逐、人身伤害、身体致残致死、火力武器运用、战争现场纪实等等代表着暴力的诸多元素。暴力以强烈的刺激性和无法抗拒的魅力,几乎在电影诞生之时便获得了镜头的关注和青睐。早在卢米埃尔兄弟公映电影之前,美国的爱迪生公司拍摄的《玛丽·斯图亚特之死》便再现了刽子手在刑场挥动砍刀砍下玛丽女王的首级,刽子手将人头拿给群众观看的场景。这种暴力既充满血腥又刺激眼球,对于观众而言无疑是震撼可怖的。而在中国第一部电影《定军山》中,也包含了“请缨”“舞刀”“交锋”等许多武术片段。中国早期军事电影中的暴力美学呈现出一种自发性的纪实风格,并且在特定历史环境中发展出了独特的表意手法。

中国军事电影诞生于炮火之中,并自觉地将镜头对准战场,以记录战争作为己任。“最有影响力的影片是关于打仗的,因为人在炮火下的态度是通过他们的义务和决定而明确地得到表现的,而且死亡的迫近又使这种表现更加庄严。”^{[2](P162)}国家的紧急状态激发着电影创作者们,他们走上街头、走上战场,将摄影机对准枪林弹雨中奋勇杀敌的士兵、对准炮火摧残下鲜血淋漓的人民。席卷全国的战争摧毁着人类文明,但同时又催生出了一批批饱含革命精神和爱国主义以及社会责任感的军事纪录片。伴随着1931年日军在东北制造“九一八”事变、1932年1月28日又全面进军上海,国民革命军第十九路军与日军开始了正式交战。在这种背景下,“1932年被称作中国电影的转变年,各公司当局都意识到了电影所负的使命”。^{[3](P283)}《十九路军血战抗日——上海战地写真第一集》《十九路军抗日战史》《十九路军光荣史》《上海抗敌血战史》《十九路军——士兵》等一系列影片同年上映。这些影片真实记录了日军的侵略暴行和国民革命军奋起反抗、不畏牺牲的表现。其中,联华公司拍摄的表现淞沪战争的影片《十九路军抗日战史》,真实记录了闸北真如战场上日军轰炸机投掷炮弹炸毁商务印书馆、轰炸大学、国民革命军炮兵用高射炮射击日军飞机、两军在战场作战等等场景。摄影师黄绍芬、赵扶理等人敏感地将镜头聚焦于最震撼的战场上,并且第一次采用了多重机位镜头相结合的方式:近景拍摄革命军装卸炮弹、瞄准射击;远景记录战场宏大景象和行军场面;长镜头完整捕捉到地面高射炮击中日军飞机,随后飞机落水的全过程。

中国军事电影中“求真”“求实”的现实主义风格一方面来源于马克思文艺理论的影响,另一方面也与世界大战中各国掀起的电影纪实美学风潮不谋而合。德国著名的电影理论家、电影写实主义大师西格弗雷德·克拉考尔在他的著作《电影的本性:物质现实的复原》中深刻阐释了电影与客观现实的关系,从宗教道德和艺术审美两方面阐释了电影的纪实性准则。克拉考尔认为,电影“是唯一用于记录和表现实质的媒介,因而也就倾向于这一属性”,电影艺术表现“无穷无尽的物质存在,连绵不断的生活或‘生活之流’”。^{[4](P71)}法国电影理论家安德烈·巴赞在《电影是什么》中将电影比喻为“现实世界的渐近线”,“唯有摄影机镜头拍下的客体影像能够满足我们潜意识提出的再现原物的需要,它比几可乱真的仿印更真切:因为它就是这件实物的原型”。^{[5](P12)}电影在追求真实的道路上无限接近终点,却又永远无法跨越荧幕的沟壑,成为真实。无论是电影诞生之初的“图画讲解”和非叙事电影、20世纪20年代由弗拉哈迪的《北方的纳努克》和格里尔逊的纪录电影引领兴起的纪实电影风潮,又或是巴赞的长镜头理论和意大利新现实主义,还有现实主义文艺思潮、写实主义文艺思潮等等,都在围绕艺术与真实的辩证关系进行着永恒的探索与实践。中国早期军事电影中对于战争暴力的表达自然、真实、质朴,这种暴力美学的风格形成与现实主义思潮的影响密不可分。

如果说在抗战爆发前期的纪录片中对于暴力的呈现是一种不自觉的记录形式,那么随着战争的不断扩大化和胶着化,电影暴力的呈现则开始出现了愈发明显的表意倾向。1939年,“中制”电影导演何

非光,在他第一次尝试自编自导的影片《保家乡》中,运用了大量暴力镜头烘托情绪,浓墨重彩地展现了日军在中国残忍的屠杀平民、放火烧毁村庄、强暴妇女、虐杀婴儿、虐杀反抗者的情景。拍摄影片时值抗日战争最严酷的时刻,日军在影片拍摄进程中发动了惨绝人寰的重庆大轰炸,“中制”的新厂房也被炸毁。怀着对日军滔天罪行的满腔怒火和同仇敌忾、保家卫国的热血情怀,何非光将镜头不断对准日军屠刀下无辜善良的中国百姓,借表现被战争暴力摧残的肉体来激发人民复仇的情绪。影片公映后,受到了全球瞩目,“中苏文化协会”将该片选为对外宣传片,在美、法、英、瑞、比等国家巡回展播,在苏联更是创下了1000万人次的观影数量。全球人民在看到了日军惨绝人寰、灭绝人性的行为之后,纷纷对于中国表达了同情与支持。生命的毁灭总是能带来一种直指人心的震撼,比起毫无抵抗地被暴力碾压,飞蛾扑火式地走向死亡似乎更具悲壮感。1941年,由孙瑜指导的影片《长空万里》讲述了一批年轻飞行员报效祖国,在长空中英勇抗战的故事。“九一八”事变后,东北航空学校的青年飞行员高飞流亡关内,几经辗转,与同学金万里、乐以琴一同继续飞行梦想,考入杭州航空学校。随着抗日战争的全面爆发,几名青年怀着满腔热血投入到打击日军的空战中。在片尾,高飞呼喊“打倒日本帝国主义”的口号壮烈牺牲的一幕,配合远景中我军战机在战火笼罩的天空中迎着敌军战机勇往直前的场面,使人热泪盈眶。

在军事战争片——无论是战争纪录片或是战争故事片中,无论是再现战争还是表现战争,发生在现实生活中的事实暴力都为电影暴力增添了无穷的表现素材。而强烈渲染暴力的做法也是遵循着“刺激——反应”这一模式来实现主观意图上的激发观众报国复仇的能动性这一目标。为了达到电影激发情绪的现实目的,则需要不断加强暴力元素的刺激力度。电影中有关正义方受虐、毁灭、牺牲的场景,关于邪恶方施虐、遭遇反抗、死亡的情节比比皆是,贯穿始终。“崇高的情感建立在自保的冲动和恐惧、也就是某种痛苦之上,这种痛苦由于不至于达到对肉体各部分的现实的伤害,而引起一些激动,当这些激动时更细的或更粗的血管清除了那些危险的或麻烦的阻塞时,就能够激起快适的感觉,虽然不是愉快,而是一种欣悦的颤栗,是某种混合有惊惧的肃穆。”^{[6](P18)}在强弱两方对抗中外化矛盾的暴力表达法则,显然也是为了使观众获得这种“欣悦的颤栗”。

在早期中国军事电影中,战争暴力的表达直接导致了电影审查控制的来临。一方面,处在动乱的年代,各种党派力量、阶级力量随着战争态势此消彼长,为了争取全面的话语权,对待电影事业的管控欲望十分强烈。国民党对于共产党领导的左翼电影事业就采取了严控的态度。1934年初,国民党特务机构打着“中国青年铲共大同盟”的名义对各电影公司和制片厂下达禁令:“以后绝对不得再摄制宣传赤化、危害国家、描写阶级斗争、挑拨民族恶感的影片。”^{[3](P288)}为了躲避审查机构的控制和压迫,进步的爱国电影家们用符号替换和隐喻的方法将暴力表达合法化地进行转换,生成了一套独特的编码方式。如在1936年拍摄的《狼山喋血记》中,狼成了贪婪成性、凶残无比的帝国主义侵略者的符号化替身。该片讲述了一个打狼的故事,村民赵二以为只有画符才能躲避狼灾,不料狼咬死村民刘三的儿子,继而在光天化日之下横行霸道。最终软弱的村民醒悟了过来,捡起了手中的棍棒,高唱着打狼歌开始了战斗。很显然,打狼的故事即是打鬼子的故事,每一个人物和情节都有着现实的对应。狼和鬼子都是作为施虐者对于村民实施了暴力摧残,村民作为受虐的一方仅靠忍耐和逃避是不能够化解矛盾的。唯有站起来反抗暴力、保卫家乡,才能使邪恶的一方在正义的苏醒中走向灭亡。这套编码程序尽管轻易就能被观众解开,但却巧妙地形成了一种对于电影审查的抵抗和应付办法。

二、弱化暴力的政治性表达时期

随着新中国成立,长达半个世纪之久的政治势力较量终于走向终结。中国共产党执政地位的确立使得四分五裂的社会力量趋于统一,国家首次以一个整体的形式登上历史舞台。新中国百废待兴,与不断增长的国家力量相伴的是一系列国家控制的出现。在电影方面,共产党领导的军事电影生产逐步走上了正轨,电影制度和法规也相继出台。这些政策一方面保障了电影生产的物质条件 and 生产计划,另一方面,随着社会局势的转变,军事电影创作的目标也随之转变,歌颂党和人民军队的光辉战绩成了新中

国军事电影的重要任务之一。这也为军事电影的美学风格增添了许多意识形态意味。

首先,在新中国成立之后的很长一段时期里,电影中的暴力表达受到了“左倾”政治理念的影响和公式化、概念化的创作方法指导,呈现出一种明显的机械化、重复化的倾向。毛泽东在谈到文艺如何为人民服务这个话题时曾经论述过:“人类的社会生活虽是文学艺术的唯一源泉,虽是较之后者有不可比拟的生动丰富的内容,但是人民还是不满于前者而要求后者。这是为什么呢?因为虽然两者都是美,但是文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普遍的实际生活更高,更强烈,更有集中性,更典型,更理想,因此就更带普遍性。”^{[7](P59)} 电影中的暴力呈现并不是为了单纯的猎奇和快感挥发,并不是为了娱乐而娱乐、为了暴力而暴力,每一个人物的暴力行为(无论是施暴者还是受害者)都是具有阶级代表性和典型性质的,每一个暴力元素也都具有相应的目的性和现实意义。

秉承着“矛盾斗争典型化”的创作理念,许多军事电影仅仅是在相似的叙事模式下变换了一些无关紧要的细节,对于大的叙事命题依旧没有跳出正义战胜邪恶、英雄战胜敌人的叙事母题。著名电影导演夏衍曾经指出:“鲜明的反面是晦暗、模糊、印象不清楚。人讲话一定要口齿清楚,态度爽朗。目前一些影片里,有些东西即使准确,但也不够鲜明,一定要观众想半天,才能搞清楚。电影要求形象鲜明,‘一望而知’,不是拐弯抹角地想一想才明白。”^{[8](P115)} 尽管鲜明的人物形象是无可厚非的,但过分以刻板印象雕塑电影人物就走上了概念化、公式化的路子。在很长一段时间内,我国军事电影中正面人物与反面人物的表达是绝对的一目了然的:英雄多用仰拍镜头,面容饱满、唇红齿白、声音洪亮;而反面人物多是满面沟壑、眼神阴险、身姿佝偻的,并且总是用俯拍、阴影特写等镜头渲染和强调敌人的邪恶气质。军事电影中的暴力表达也呈现出概念化的倾向,英雄人物受到的伤害即使是致命的,依旧不会损伤其光辉的形象,也甚少用近景镜头表现身体的创伤和痛苦的表情;而敌人总是被描述成落水狗一般,在我军的攻打下不堪一击。新中国成立后很长一段时期内的军事电影中,战争暴力对于敌我双方的价值审判意味十分强烈,逐步成了一种程式化的暴力美学风格。

许多富含政治意味的情节冲淡了暴力的强度。这种政治意味体现为主流意识形态中正义的一方在暴力压迫面前似乎获得了豁免权:《铁道游击队》中,刘洪带领着一帮穷兄弟组织地方武装,能够爬上飞驰的火车而毫发无伤,并且在日军一个武器装备精良的整编中队的攻击下取得胜利;《扑不灭的火焰》中,游击队员蒋三身手矫健,能够在众敌人的包围下毫发无伤地击毙鬼子。在某种意识形态光环的庇护下,正义的英雄们仿佛刀枪不入的神话人物。即便英雄不幸中弹,表现生命毁灭的场景也多会配以临终前交党费、喊口号等等惯用的政治情节予以信仰升华。尽管这种叙事方法的本意在于拔高英雄的思想境界,或是突出信仰的力量,但客观上却减弱了战争暴力的呈现强度,降低了暴力快感的刺激程度。

在改革开放前,性和暴力等娱乐元素在中国的影片中几乎是被全面压制的。而西方国家,尤其是美国的好莱坞,则正值一个思想全面解禁、甚至走向无序状态的解放过程。劳逊在《思想战线上的电影》一书中,将中西方电影美学上的这种巨大差异归结为社会主义阵营和资本主义阵营道义上的区别,是一种思想的博弈。苏联、中国等国家的影片中“丝毫没有煽动战争的地方,同时也完全没有暴行、残杀和色情之类的东西,对这些国家的和平愿望抱有怀疑的美国人士看了这些影片后总该安下心来了吧。这些影片的思想内容反映了个人的和社会的道德观念,它和好莱坞的‘生活方式’是丝毫没有共同之处的。好莱坞影片鼓励人们去找死,而苏联和各人民民主国家的影片则热情地肯定生活。好莱坞讴歌匪徒式的英雄,而苏联则描写伟大作曲家莫索尔斯基和伟大的乌克兰诗人舍甫琴柯的生平。”^{[9](P104)}

暴力在好莱坞的影片中,是屡试不爽的票房灵药,是吸引人眼球的刺激手法。“好莱坞是把杀人这种‘小’事情当作一种娱乐的”,^{[9](P32)} 而在中国军事战争片中,暴力与其说是娱乐效果的添加剂,更不如说是考验英雄人物的试金石。《董存瑞》中,年轻战士董存瑞在生死关头舍生取义,英勇无畏地用生命换来崇高的胜利;《英雄儿女》中,王成在战火中呼唤“向我开炮!”用热血换来黎明的希望;《烈火中永生》的许云峰、江姐等革命党人经历诸多身体酷刑和磨难,迈着对革命信仰忠贞的步伐,带着一身浩然正气走向死亡……身体的摧残和生命的毁灭作为电影中暴力的外现形式,理想的模式应该是以激起人

的痛苦和恐惧为目的。但电影修辞方式使得暴力对于英雄而言成了一种形式上的考验手段、一种浴火重生的必经之路。这也证明着这一时期的电影暴力美学相较于暴力的“本质”,更注重暴力背后的“意义”书写。

三、解禁暴力和自觉的娱乐性探索时期

人类对于暴力的批判往往混合着对暴力的迷恋,进入新时期,尽管《南京!南京!》《集结号》《浴血雁门关》《先遣连》、《战狼》系列、《红海行动》等影片由于战争场面的表现过于血腥暴力,都受到了不同程度的批判。但不可否认的是,暴力作为人类本能欲望的体现,确实在电影创作中占据着愈发突出的地位。对于电影观众欲望的迎合是商品经济时代的电影产业必然呈现的创作倾向。电影暴力的极度呈现和持续批判反映的是中国电影观众长期被压制的娱乐需求与羞于承认的欲望表达。经历了漫长的国家管理和制度控制,电影艺术在改革开放的机遇下迎来了一次深层的自由意识苏醒。“长期以来,电影像个小孩子,大家都来管,受到‘横加干涉’的情况是很多的。”^{[10](P9)}“文艺为政治服务,文艺从属于政治,这种提法值得考虑。因为马、恩、列、斯没有这样讲过,西方世界也没有这种说法。中国古来也只是说‘文以载道’,而没有说过‘文以载政’。”^{[10](P3)}电影艺术对于政治高压控制的分离直接促使了新时期中国电影在娱乐化、自由化的道路上获得了长足发展,电影中的暴力美学也摆脱了一定程度上的创作束缚,变得更加直观、逼真、刺激和血腥。对于军事电影而言,暴力解禁是一次探索娱乐化、大众化的机遇。

当今社会多元化的文化环境为军事电影提供了更为广阔的发展空间,在宏大的战争场景和更深层的人类文明碰撞中,暴力美学以越来越真实的视觉效果和越来越强烈的影音技术将战争中的暴力书写推向了高潮,也为军事电影的娱乐性表达找到了一条合理道路。随着九十年代《大决战》《大进军》《大转折》和近几年的《血战湘江》《歼十出击》《红海行动》等影片的相继出现,军事电影中暴力内容的书写呈现出相较于过去战争片含蓄、隐蔽的风格而言更为直接、震撼、刺激的倾向。中国电影科技飞速发展,立体声技术、3D技术、巨幕电影制作、数字电影特效等等新技术、新发明被全面运用到电影生产中。军事电影中的战争场面相较过去有了质的飞跃,更加立体真实的爆破特效、影音特效、动作特效使得战场还原的暴力程度不断提升。新型狙击枪、迫击炮、军舰、航母、直升机、战斗机等武器装备轮番在电影中亮相,它们代表着军事电影暴力美学的符号,同时也代表着国家的军队实力和武装力量。仅《战狼》一部电影中,就出现了5.8毫米10式铜壳弹、M136AT4火箭筒、M25狙击步枪、巴雷特M82A1反器材狙击步枪、M16战术改装自动步枪、MK43班用机枪等多款武器,还出现了歼10、直9、武直10等多款中国现役军用飞机;八一电影制片厂将改装的老式62坦克提供给《集结号》等多部军事电影、电视剧中用于拍摄;在《红海行动》中,中国海军为剧组提供了054A护卫舰、综合补给船、071船坞登陆舰协助拍摄。由此可见,国家对于电影中的暴力内容在管控的同时,也欲借此表现我军的威慑性和震撼力。电影中所展现出的多是近年国家提倡的军事软实力。值得注意的是,越来越多的影片中敢于直面书写我军战士的牺牲和遭遇暴力之后的痛苦,在层层剥去传统英雄刀枪不入的钢铁面具后,同样是血肉之躯的普通战士形象拔地而起。正如鲁迅先生所言:“真的猛士,敢于直面惨淡的人生,敢于正视淋漓的鲜血。”正面表现人民解放军为了保家卫国献出宝贵生命,在暴力面前同样脆弱不堪,但为了责任勇于承受痛苦的影片更加能打动观众的内心,获得人民对于军人的认同感。

改革开放前的军事电影中尽管也涉及战争、决斗、死亡等场面的描述,但并不提倡直接表现肢体断裂、血浆四溅、开膛破肚等等丑化革命者形象、宣扬暴力凶杀的影像。著名导演阳翰笙创作的电影《南国江南》在“文革”期间被点名批判,“武断地把生理上害眼病的银花,说成是政治上‘瞎了眼的共产党员’,因而就是丑化和歪曲党,还加上了诸如‘写中间人物’‘否定阶级斗争’‘宣扬资产阶级人性论’等帽子。”^{[11](P325)}这种情况在新时期军事电影中被自觉解禁,《血战湘江》中有战士在战场上被敌军炸得粉身碎骨尸体无法辨认的场景;《芳华》中展现了刘峰被炸断的残肢和何小萍精神错乱的疯癫;《红海行动》中,尽管个个身手不凡,蛟龙突击队的特战队员仍在战斗中伤亡惨重,机枪手石头被子弹打中面部

最后惨烈牺牲的景象震撼人心、陆琛捡起手榴弹投掷的时候被手榴弹炸断右手的场景也是同样令人不忍直视。凡此种种,不胜枚举。暴力程度的不断解禁促进了暴力美学在战争片中的多样化体现,也提升了中国军事电影的娱乐强度和审美功能。

结语

中国军事电影的暴力美学嬗变,既是一种历史维度上的技术发展,又是一种观念维度上的艺术演进。从记录性地再现战争到政治意味地表现战争,再到对于战争暴力娱乐化的探索想象,在不同的社会历史语境下,军事电影的美学观念发生了变化,其审美方式、审美标准以及审美目的都在时代的更迭中具备了新的特质。在中国电影的初始发展阶段,观众的快感满足并不是电影的主要目的,也不是电影艺术所要追求的终极目标。那时的电影艺术美感主要通过主流意识形态规定的精神内涵得以抒发,任何旨在刺激观众眼球、追求欲望表达、追逐商业效益的影片都会被打上粗俗、低级的标签。“艺术的发展离不开艺术市场的推动和支持”,^[12]随着全球性的娱乐片市场复兴,我们应该意识到,暴力美学同样具有美学价值,电影的娱乐性质与观众的需求同样值得重视与研究。

实际上,快感总是与对规范文化的破坏和对禁忌的挑战相关联。伴随着后现代主义的兴起,传统文化形态中的权威和控制中心被不断质疑和颠覆,宏大叙事、理性主义、政治意识主导、一元论和本质主义有被微观叙事、感官刺激、快感享受、多元论所取代的趋势。暴力美学作为后现代主义文化的佐证,受到了部分电影创作者和电影观众的关注和追捧。暴力美学的流行同时也对中国军事电影的暴力表达产生了深刻影响。在当今时代,愈加开放的创作环境为创作者们提供了更广阔自由的创作空间,电影暴力趋向极致化,代表着更高强度的视听效果不断震撼着观众的眼球,满足着观众日益增长的快感刺激阈值。尽管受制于军事电影的特殊性,创作者们无法在善恶、是非、对错、正邪等贴合主流意识形态观念的精神层面做越轨尝试,但在暴力美学的形式探索方面,却获得了较宽泛的表现自主性。

参考文献:

- [1][美]詹明信.晚期资本主义的文化逻辑[M].陈清侨,等译.北京:生活·读书·新知三联书店,1997.
- [2][美]约翰·霍华德·劳逊.电影的创作过程[M].齐 宇,等译.北京:中国电影出版社,1982.
- [3]酆苏元,胡菊彬.中国无声电影发展史[M].北京:中国电影出版社,1996.
- [4][德]西·弗雷德·克拉考尔.电影的本性:物质世界的复原[M].邵牧君译.北京:中国电影出版社,1981.
- [5][法]安德烈·巴赞.电影是什么[M].北京:中国电影出版社,1987.
- [6][德]康德.判断力批判[M].邓晓芒译.北京:人民出版社,2002.
- [7]毛泽东.毛泽东论文艺[M].北京:人民文学出版社,1983.
- [8]夏 衍.电影论文集[M].北京:中国电影出版社,1979.
- [9][美]J·H·劳逊.思想战线上的电影[M].魏文珠译.北京:艺术出版社,1956.
- [10]中国文学艺术界联合会研究资料部.开辟社会主义文艺繁荣的新时期[M].成都:四川人民出版社,1980.
- [11]阳翰笙.阳翰笙电影剧本选集[M].北京:中国电影出版社,1981.
- [12]郑守宁.审美与功利:艺术市场的特殊性及其运行逻辑[J].江西社会科学,2018,(3):116-123.

(责任编辑:刘伏玲)