

## 反思与清理：跨越时空的电影产业文化经验

蓝爱国

(中南大学文学院, 湖南长沙, 410083)

**摘要：**中国电影产业发展既是在历史的文化继承空间中成长、壮大的，也是在各种现实矛盾和问题应对、处置中逐渐明了、坚定和坚守自身权力、责任、使命和目标的。因此，不管是回到历史深处还是面向当下产业发展的现实问题，目标都在于突出我们已经获取的产业经验、形成的产业文化，考察其中有效并潜在地左右中国电影产业发展的各种文化要素，去除枝蔓、突出重点，把理性的思考聚焦到产业发展焦点问题的全面辨析上来。而这个焦点就是产业文化传统及其继承。

**关键词：**电影产业；文化经验；文化传统

**中图分类号：**J99

**文献标识码：**A

**文章编号：**1672-3104(2008)04-0555-06

由于中国电影产业发展的历史特殊性，可以说，我们并没有一个明显并且一以贯之的产业文化传统可以继承。20世纪20~40年代的产业理念、产业目标和产业文化体系完全不适用于其后的共和国电影发展时代，“产业”变“事业”的过程，也就是一个产业的历史文化记忆被逐渐抹平并趋于消失的过程。有了这样一个历史的产业文化及其实践行为的空白时期，90年代以来的产业发展在空前复杂的全球化背景中，从业人员尤其感受到自身内在文化发展的瓶颈制约后果。尽管新的文化可以不断被接纳、吸收和缓慢消化，他们依然能够痛苦地感受到历史匮乏所形成的内在虚弱。因此，现实总是可以从历史中吸收很多有用的经验，让现实和历史在对话中形成一个有益于电影产业去除文化焦虑的思想空间。

国外投资影院的兴起，最后才是国产影片的规模性出现。至于当下电影产业发展的各种困境又有哪一个能够逃离国外文化的影响源头呢？

其次，他们都是现代化的转型文化表达。尽管20~40年代的电影现代性并非五四意义上的现代性，但它作为现代都市现代化内容的有机构成正在得到人们越来越深入的认识<sup>①</sup>。也就是说，电影产业的发展无论其内容还是形式，都给传统的中国文化带来了新鲜而陌生的刺激，使中国人可以通过电影的消费进入到一种新颖的文化环境中，接受新颖的文化熏陶，最终形成自己新颖的文化观念、文化立场。

再次，他们都是民族思想的强烈表达。在中国最早的电影杂志之一的《电影周刊》创刊号上，编辑吴铁生撰文表示：“电影足以改良社会习惯，增进人民智识，堪与教育并行，其功效至为显著。”<sup>①</sup>同为中国早期电影重要角色的神州影片公司创办者汪煦昌也曾这样认为：“电影为综合之艺术，电影艺术为世界之一大实业。世界人士且公认为宣传文化之利器，阐启民智之良剂。一片之出，其影响于社会人心者殊巨。盖以能于陶情冶性之中，收潜移默化之效。影片而良，人心随之而趋上，影片而羸，世风因之而日下。”<sup>②</sup>正是基于这样普遍的从业心理，中国电影人很早就倾向于把电影看成是教育国民的工具与改造社会的利器，以张石川、郑正秋为代表的明星影片公司始终身体力行

中国电影发展无论是在它的原始时期(20年代)、中兴时期(40~50年代)，还是当下的转型时期，生存背景和思想追求之间都是有很多共性的。

首先，他们都是域外文化影响的产物。中国电影的兴起完全是域外电影文化的传播产物，比如先是新式电影器械的传输，继而是西方影片的输出，然后是

收稿日期：2008-01-10

基金项目：国家社科基金资助项目(06B2X020)

作者简介：蓝爱国(1964-)，男，湖南桃源人，中南大学文学院教授，主要研究方向：现当代文学，影视传播。

的道路就是坚持艺术教化社会、电影救亡启民主张。郑正秋认为：“明星作品，初与国人相见于银幕上，自以正剧为宜，盖破题儿第一遭事，不可无正当之主义揭示于社会”，并呼吁各路先生们“替中国影戏多多地留一点余地”，“凭着良心上的主张，加一点改良社会提高道德的力量在影片里”<sup>[3]</sup>。

最后，他们都有一种和域外电影争生存的雄心。“商务”制作电影的目的，就是有鉴于中国上映的外国片“轻薄险诈，甚为风俗人心之害，到处演行，毫无节制”，而外国人在中国拍的纪录片“又往往刺取我国下等社会情况，以资嘲笑”，因此，“商务”要“分运各省省城商埠，择地开演，借以地址外来有风化之品，冀为通俗教育之助，一面运售外国，表彰吾国文化，稍减外人轻视之心，兼动华侨内向之情”<sup>[4]</sup>。在30~40年代中国电影跟异域电影、特别是好莱坞电影正面较量的时期，竞争的激烈程度完全可以用残酷壮烈来形容。但严酷的生存竞争并没有使中国电影产业衰落、崩盘，相反，这种商业上的竞争、市场上的较量，不仅使得中国电影产业多方寻求产业发展新道路，比如集体左转寻求思想立场的突破，比如制作更为迎合观众口味的各种类型片，而且正是在这种生存竞争中形成了中国电影独立的文化路线和产业经验。

## 二

通过对中国电影不同时期所共同面对的各种主题或者问题的简单勾勒，我们可以说，回到历史现场，对那些积存的经验材料进行分析总结，可能对于中国电影产业的未来发展正是十分必要且重要的。为简明起见，我们采用主题式的论说方式，这种方式有利于我们跨越断裂性的产业发展历史，不拘泥于细节地凸现产业经验的普泛性和共同性，从而能够形成点面结合的产业阐释范式，在文化传承和文化消费维度上构建产业文化反思和发展思路。

### (一) 民族性

在外来影片强势环境中生存的中国电影，最突出、最在意的文化意向就是民族内容的表达、民族立场的建立、民族美学风格的完善、民族文化精神的高扬和民族思想传统的保守和传承。谈论到中国早期电影产业草创时期的民族性表达时，李道新在《中国电影文化史》中指出：“就在欧美电影以各种方式传入中国的过程中，由主权政府、普通观众、电影业主、智识阶层和影评人士为代表的中国各界所表现出来的情感、

姿态与应对措施是各不相同的；但总的来看，通过电影检查、票房盈亏、影业谋划和电影批评等各种途径表达彰显是非善恶、维护民族自尊、反思传统文化、振兴中国影业的励志诉求，却是各界相对一致的选择。正是通过这种励志诉求，中国影人不仅逐渐认识到电影作为一种现代企业和新兴艺术的特点，而且逐渐认识到自己的身份、地位和权利，在此基础上一步一步地建立起中国民族电影的企业/技术/艺术体系，并得以在相对丰厚的物质和精神层面上与欧美电影相抗衡。”<sup>[5]</sup>早期电影浓厚的民族性倾向不仅表现在像《孤儿救祖记》等影片的题材选择和主题表达上，而且体现在对于域外影片的批评和抵制上，早在20年代初期，顾肯夫就有这样的批评性表达：“我们看影戏，无论长篇短篇，……若有中国人，不是做强盗，便是做贼。做强盗做贼，也还罢了，还做不到寻常的配角，只做他们的小喽啰。……唉！我们中国人在影戏界上的人格，真可称‘人格破产’的了。”有鉴于此，顾肯夫郑重表示，编辑《影戏杂志》的目的之一，就是要“在影剧界上替我们中国人争人格”。周剑云、汪煦昌更是对欧美影片侮辱华人的现象切齿不已，他们在《影戏概论》中这样说道：“影戏中所有的坏人，不是墨西哥人便是黑人和中国人，因此造成西洋人鄙视中国人的心理，其实我们中国人不知自爱的固多，良好的也不少，何致野蛮、腐败、卑鄙、齷齪，像他们那样有意侮辱的扮演呢？”进而号召中国影戏认清自己所负的使命，为中国人“雪耻”<sup>[6]</sup>。

从产业的层面上讲，民族化特征高扬是产业发展的生存方略之一。通过这个产业方略，中国电影抓住了一般受众对于自身现实处境的焦虑心理和“刺激—反映”机制，从而使电影成为他们利用文化解决现实困境、寻求文化认同的重要工具。以今天的眼光来看，1930年的“《不怕死》事件”应该是中国电影文化发展的转折点，1930年之后的民族性问题和此前的民族性问题虽然在民族性的一般话语层面上是统一而连续的，但具体的内容、价值取向和目标设定上都已经有很大程度的不同。简而言之，这个不同就是现实的民族生存思考取代传统历史的民族文化表达，也正是通过1930年代的有效转换，中国电影产业的文化发展走上了一条和现实共命运的道路。中国电影产业的历史深度被现实深度所取代，中国电影产业的文化思维方式从传统逐渐现代政治化，这也是中国电影产业文化的民族性追求能够通过40年代的现实性民族文化表达成为新中国电影遗产的重要原因——早期的反抗性表达经过40年代现实的忧愤深广而成为新中国民族

文化概念的起源性实践及其探索。

## (二) 市场性

对于非科班出身的中国早期电影人而言，他们的任何电影知识都是从电影放映市场中学习和揣摩得来的。因为欧美早期滑稽片盛行，中国电影初期制作也就以滑稽模仿为主；当长的故事片开始占据国外的银幕时，国内的长故事片也呈现出同样的面目。这种草创时期的电影局面表明，中国电影在出生的胎记上就已经留下了浓厚的市场印痕。郑正秋的电影产业思想只是“营业主义上加一点良心的主张”，这却使得他编导的影片往往能在“叫座”和“叫好”之间找到一个理想的平衡点，这其实正是早期电影工作者市场智慧的表现。有人把郑正秋的成功市场经验总结为：一是剧作内涵与时代思潮相适应，电影中尽可能展现社会性热点话题；二是在编剧技巧上充分借鉴传统叙事艺术的传奇方式方法，大量使用悬念和突变的技巧，使人们命运的奇和情节安排上的巧相呼应；三是在表达方式上充分戏剧化、喜剧化；四是人物设计的充分两极化，善恶分明，并在女性主人公的苦情戏上下足功夫<sup>[7]</sup>。其实，郑正秋的市场经验就是充分利用中国大众对于中国文化的丰富理解性和高度熟悉性，用电影化的手段把它们表达出来。郑正秋的电影经验并不为他一个人所独有，而是一个时代电影产业充分认知自身产品消费对象文化内容的结果。比如时人也这样评介过张石川，说他“所导演之戏，以善善恶恶见长，如香山作诗，老妪都解，以是深得普通社会之欢迎”<sup>[8]</sup>。早期电影“处处惟兴趣是尚”的产业方针，说起来不仅不高深反而觉得肤浅，但却是电影市场化所必须要作的基本功夫。中国电影正是凭借这种简单而原始的真功夫，从异域电影的包围中杀出血路，构建了中国文化本位的市场空间。据1927年《中华影业年鉴》统计，到1926年底，全国共有179家制片公司挂牌，电影产量也是逐年上升，1923年的国产故事片只有5部，到1924年增加到16部，1925年是51部，1926年是101部。更为重要的是，国产故事片因为深得人心，口碑、品牌的美誉度都空前提升，那些过去不愿放映国产片的影院也开始成为国产影片的首轮放映场地，南洋的国际市场也逐渐被开拓出来。

20年代电影的文化选择告诉我们，市场化的电影生存和发展需要的是务实而朴素的文化支持，是能够在电影产品和电影受众之间起到沟通和交流作用的文化媒介，有了这个文化的共鸣空间，电影的市场才能真正形成。30~40年代的电影之所以能够出现后世所谓的各种精品力作，主要原因也就在于构成电影作品

的文化是一种大众普遍可接受的文化，大众在这种文化中能够看到自己的幸福、满足、理想、痛苦、悲伤或者愤怒，从而市场化的电影也就成为他们宣泄自身文化表情的最佳场所。当50~70年代的电影市场性被事业性遮蔽或者说取消，电影事实上也就失去了自身的文化选择，电影唯一能够“文化”的地方就是把事业性的宣传口号作为自己的文化资源，这可能会形成一种一体化的全民市场表象，但事实上却是淘空了电影的文化独立主张，一旦事业性的电影及其文化难以继，电影的市场景象就呈现出苍白的内质，并迅速在国外电影进入的冲击下丧失自身的“市场”占有。迄今为止，中国电影显然还在为自身争取生存的权力，因为我们长久以来已经放弃了市场及其文化建设的意识，既没有市场的概念也没有市场的文化。

## (三) 现实性

现实主义从来是中国电影最大的传统，因为现实既是各种问题的呈现区域，也是文化解决的重要对象。早在1933年，在批评电影《狂流》时，柯灵便对“国产电影一向远离现实生活、社会意义和时代意识”的状况表示不满，从电影反映现实的角度，断定《狂流》是“中国电影新路线的开始”，并指出，“《狂流》在中国的电影历史上有它特殊的意义，值得我们注意。因为在国产影片当中，能够抓住这样紧迫的现实题材，而以这样准确的描写、前进的意识来创作的，还是一个新的纪录”<sup>[9]</sup>。从柯灵对现实的修辞用语，比如“紧迫的”“前进意识的”“纪录”等可以看出，这种现实既是一种当时形势的反映，也是一种带有意识形态要求的体现，也就是左翼文化视野中的现实主张。因为左翼介入电影从根本上改变了中国电影产业的发展方向，因此30年代之后的现实概念大多就是指向左翼文化层面的思想诉求。依循这个诉求，现实的对立面既是好莱坞这个造梦工厂，也是“软性电影”这样的小资产阶级艺术趣味以及商业主义的媚俗倾向。《闺怨》是一部以白朗宁恋爱故事为题材的好莱坞影片，被时人冠以“电影艺术的最高峰”“登峰造极的代表作”等荣誉，但在罗浮(夏衍)眼中它不过是好莱坞用以麻醉观众、自欺欺人的梦呓：“当你看了这部以‘才子’‘佳人’为中心的影片之后，你不觉得这故事的主人公们的悲叹、欢悦、苦闷……等等和我们自己的生活、感情太远吗？居住在听不见市声的高楼、宴息于不知道秦汉的世界，因为衣暖食饱而弄月吟花。因为虚度芳华而伤春害病，这一切和我们局促于衣食奔走于赡养的‘三文文士’的感情，不是没有丝毫的共同点吗？”紧接着罗浮将批判的矛头对准了好莱坞：“在好莱坞，那些大规

模的‘梦的制造厂’，日夜地制造这各种的梦——好梦、噩梦、悲哀的梦、轻快的梦，在白纸一般的观众，常常无自觉地将这梦境当作人生旅途的公园和休息所的。好的梦，人们希望它长，可是，恼人的梦常常是很短的。”<sup>[10]</sup>尘无比夏衍更为深入地分析了《闺怨》创作动机及其现实依据：“在目前，好莱坞的制片家为什么再制这张影片呢？接触到这点是非常有兴趣的。‘布尔乔亚’是因为工业革命而兴起的，所以当初他们是年轻的，是革命的，是雄飞的和胜利的。而在目前更新的一代已经成长了。他们将取而代之，和‘布尔乔亚’们当初取而代之的贵族们一样。这时候‘布尔乔亚’们已经感觉到自己再也没有方法挽救自己的没落，于是就怀念着过去的胜利。……说得更极端一点，那么他们还有些自欺欺人的残梦未破，这一点是好莱坞的制片家看重重新制作《闺怨》的真实原因，是《闺怨》的现实依据。”<sup>[11]</sup>尘无还把好莱坞电影与受到好莱坞影响的一批中国影片比做“迷药”和“毒品”，认为从《璇宫艳史》到《上海小姐》的许多好莱坞作品，都是再“利用着醇酒、妇人、唱歌、跳舞之类来麻痹大众的意识”，力图使大众忘记了“时代”“社会”和“阶级”，“静静地在麻醉中睡着、沦亡”；而从《三剑客》到“火烧”“大闹”之流带有“极浓厚的封建意识”和“极度的低级趣味”的影片，不仅不会提高大众的文化水准，反而会“压迫”大众的意识“到‘万劫不复的深渊’中去”<sup>[12]</sup>。

从左翼文化生发出来的现实性观察角度和从上述历史见证人的陈述中，我们是可以看到其突出的重点和思维的盲点的，假如现实性就仅仅是左翼的现实，那无疑是一种相当狭隘的现实性，尽管在历史的空间中，这种左翼文化的现实观是一种非常主流的现实性概括，并在很长时期内支配着电影产业对于现实的生产路线。以今日的眼光看待过去的文化经验，我们不得不对左翼现实性之外的现实性投以关注。因为从郑正秋以来，无论伦理性的现实性，还是温情主义、言情主义的现实性抑或是纪录性的现实性、商业化的现实性，都曾在电影的历史时空中出现，并且是电影产业的主导型现实性方略实践，我们如何认识这种现实性对于电影产业的意义和价值呢？现实是一个分层性的话语系统，那种纪录性现实所侧重的生存事实，通过生存行为的原始纪录，不仅把现实复制成为具有美学意义的文化形式，而且能够让人通过人类学式的观察了解社会性生活变迁的详细轨迹。中国40年代的新现实主义之所以具有很高的历史地位，就在于它真实记录了那个年代的繁杂生活及其苦恼人生；家庭伦理性的现实记录的是人际关系系统中的人类活动，这

个活动之所以是现实的，乃因为中国人就是这样伦理性的生活着的。从郑正秋到蔡楚生的影片，我们都可以发现这种伦理的内在潜伏，以及这种潜伏对于大众的巨大感染作用。伦理可能因为某些条文的守旧性而呈现出非时代性的迂腐性，导致电影作品倡导了一种非现实的生活方式。但伦理根深蒂固扎根于中国人的日常生活，因此表现这个伦理的方方面面甚至是理想的方面也依然是非常现实的。至于言情的梦呓、商业的狡猾伎俩对于现实表达的伤害，并不像表面那么简单，因为现实永远是包含梦幻在内的现实，亦即现实永远是现实中的人所属的现实，是它的全部的反映和表现。因此，梦幻性的心理投射在电影现实表达中永远占据着重要的地位，它是现实中人内心生活的折射，因此商业主义的现实性更为突出地表现为它的抚慰性，表现在它通过对观众心灵的满足以达到对现实的折中妥协目标。

现实的系统性表明，电影产业的现实性问题原非一个简单的顺应时代、书写时代主题，表达主流价值、反映政治目标的文化概念，那么现实性的满足或者表现也就不是一个恒定的价值标准，寻找电影产业的现实性力量，我们需要回到电影的复杂存在情景，而不是依据一种固定的观念。

#### (四) 大众性

在西方，大众化是与世俗化同义的，因为现代化所要破除的就是中世纪神学中心观念，甚至一定程度上是理性至上的知识精英观念。从中世纪以来，任何从世俗角度入手肯定人的存在合法性的世俗化运动或者人文思潮肯定的都是人的本能、情欲、物欲、利益和个体权力，从而现代化的发展过程就是一个在人间建立属于人自身世界的过程——《巨人传》中各种匪夷所思的惊人之举之所以具有充分的人文魅力，就在于凡人在做回凡人的过程中表现出了美好惬意的生命追求和舒适自然的人性本质。对中国这样一个后发现代性国家而言，大众化本来也应该等同于世俗化的，进而在世俗化的基础上商业化、市场化、工业化和法制化，但中国的现代走向并未呈现这样的西方走向，世俗化被排除在大众化之外变成一个极端贬义的词语。中国的大众化在五四时期就是国民的觉悟，就是大众接受现代知识精英的启蒙，按照科学民主的道路设计自己的人生。这种大众化思路自然使得大众成了一个被动的、消极的代名词，他们麻木、自私、愚昧、守旧、萎缩、怯懦，总之缺陷满身。在30年代，无产阶级理论崛起，工农化的大众观念占据主流，但尽管如此，大众仍然不是在世俗的意义上被认可、被接受，

而是在阶级力量的意义上被看重，在文化上依然处于被改造的地位。瞿秋白在《大众文艺的问题》中指出：“中国的劳动民众还过着中世纪式的文化生活。说书、演义、西洋镜、连环图画、草台班的戏剧……到处都是，中国的绅士资产阶级用这些大众文艺做工具，来对劳动民众实行他们的奴隶教育。这些反动的大众文艺，不论是书面的口头的，都有几百年的根底，不知不觉的深入到群众里去，和群众的日常生活联系着。劳动民众对于生活的认识，对于社会现象的观察，总之，他们的宇宙观和人生观，差不多极大部分是从这种反动的大众文艺里得来的。这些反动大众文艺自然充分的表演着封建意识的统治。”<sup>[13]</sup>瞿秋白的话说得理直气壮，这固然源自无产阶级理论的底蕴，更重要的是在于这也是当时那个时代人们的共识，由于没有大众化/世俗化的同源性认知，所以大众化只得另辟江山而把世俗化留给了反动的落后的阶级及其知识分子代言人了。

当我们把现代性视野中的大众化和世俗化概念分野作出上述说明，藉此就可以理解为何在电影产业领域内不得不然的大众化常常遭遇更多的批评而不是理解乃至接受，以致即使历史已经发展到了一个大众文化甚嚣尘上的今天，电影产业如何大众化依然是一个没有得到明确理解、阐释和广泛接受的概念对象。从我们的立场看，没有世俗化内质的大众化常常容易成为一个缺乏具体内容的大众化，大众化也就基本没有延伸成为产业的可能，更不可能依据大众化的基本规则进行电影产业的持续生产。30年代左翼大众化观念有很多电影实践，但除了理论性的阐释意义、历史性的探索价值受到观众欢迎——也就是取得票房成绩的影片其实是寥寥无几的，比如《春蚕》紧贴现实，以细腻手法描写农民和蚕业的命运，但上映后观众并不踊跃，许多人批评它过于平直，缺乏戏剧性冲突和高潮。相反，我们看郑正秋的《姊妹花》，上映后立即引起轰动。“《姊妹花》卖座之盛，打破了远东中外一切影片的纪录。在新光一家电影院，居然映过一星期又连一星期的连映60天”<sup>[14]</sup>，“《姊妹花》在首轮影院连映60余日，在二轮影院连映40余日，在三轮影院连映10余日，创我国电影有史以来最高纪录。”<sup>[14]</sup>《姊妹花》既没有什么先进的理念，也没有运用多少高明的技巧，但为何那么多观众“宁愿出了钱到新光戏院去出眼泪”呢？左翼评论家唐纳这样分析道：“《姊妹花》所表现的是小市民层的落后的世界观，这个世界的特点，一方面对于丑恶现实的不满，而另一方面还想着阶级的模糊的界限”，“武侠片所表现的对现实的

不满与无稽的幻想，和《姊妹花》中所表现的并无根本的不同，其幻想也卸去了神秘的外衣”<sup>[15]</sup>。去掉唐纳左翼化的词语色彩，我们可以说《姊妹花》吸引观众的地方就在于它呼应了市民阶层观众的社会现实观和文化阐释观。大众可以从电影所表现的家庭奇异悲欢离合的故事中看到自己的生活、思想、心理变化和文化诉求，从而实现了他们进入影院寻求全面宣泄世俗化情感的初衷。蔡楚生1934年推出的杰作《渔光曲》，以浓郁的悲剧氛围和多重的对比手法建构了一个曲折离奇的故事，该片放映后创下连映84天的票房记录，其成功原因也不外乎它是一个富有生活实感的戏剧性故事。藉此，蔡楚生指出：“我们应该注意描写的技巧。要知道一般的观众不是到学校里去上课，电影本身无力强迫观众接受种种教训。电影从业员应负起责任，知道如何使人会看他的戏。”为达到此种目标，蔡楚生开出的药方是：“第一步，应该使广大的观众对于作者有了信心以后，才第二步引导他们看纯粹一些题材的片子，因为凭我个人过去的经验，以为现在的观众，还是要看比较复杂些的东西。”<sup>[16]</sup>蔡楚生药方的第一要点其实就是导演本身的明星化，第二点则是深入洞悉了现代社会的复杂性之后，对于影片制作方略的高明答案——现代好莱坞电影生产的基本法则也是完全包含这些本土宝贵的经验之谈。

### 三

总之，大众化也许在20世纪更多是作为一个政治性、知识性的话语对大众本身进行文化规劝和思想改造的，而大众化的本义却在于尊重大众的生活选择，按照大众的生命意愿和人性本能来安排文化生产，领导文化消费，增进文化沟通，促进文化理解。有鉴于此，电影要做大做强产业本身，就必须对于大众的世俗文化进行深入领悟，从而才能够掌握主动，赢得市场，否则就难于找到产业规律，大规模地开发文化产品。事实早已证明，那种盲人摸象式地制造大众文化产品的时代早已过时，科学的研究它和深入它，才能使电影产业本身立于不败之地。

#### 注释：

- ① 李欧梵的《上海摩登——一种新都市文化在中国》、张英进的《中国现代文学与电影中的城市》、盘剑的《选择、互动与整合——海派文化语境中的电影及其与文学的关系》等著述都对此问题进行了深度关注。

## 参考文献:

- [1] 吴铁生. 电影的好处[J]. 电影周刊, 1921, (创刊号): 1.
- [2] 汪煦昌. 论中国电影事业之危机[J]. 神州特饒, 1926, (2): 12.
- [3] 郑正秋. 请为中国影戏留余地[J]. 明星特刊, 1925, (1): 6.
- [4] 沈芸. 中国电影产业史[M]. 北京: 中国电影出版社, 2005: 24-25.
- [5] 李道新. 中国电影文化史[M]. 北京: 北京大学出版社, 2005: 26.
- [6] 罗艺军. 1920~1989 中国电影理论文选(上)[C]. 文化艺术出版社, 1992: 21.
- [7] 陆弘石. 中国电影史 1905~1949[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2005: 17.
- [8] 徐耻痕. 导演员之略历(中国影戏大观)第一集[M]. 上海: 上海合作出版社, 1927.
- [9] 柯灵. 中国电影新路线的开始——关于<狂流>[C]//柯灵电影文存. 北京: 中国电影出版社, 1992: 2.
- [10] 罗浮. <闺怨>偶语[N]. 中华日报, 1934-11-25.
- [11] 尘无. <闺怨>评[N]. 大晚报“火炬”, 1934-11-25(26).
- [12] 尘无. 打倒一切迷药和毒药, 电影应作大众的精神食粮[N]. 时报“电影时报”, 1932-06-01.
- [13] 旷新年. 中国 20 世纪文艺学学术史(第二部下卷)[M]. 上海: 上海文艺出版社, 2001: 229.
- [14] 李晋生. 论郑正秋(下)[J]. 电影艺术, 1989, (2): 40.
- [15] 唐纳. 小市民层与中国电影[C]//马季良(唐纳)文集. 上海: 华东师范大学出版社, 1984: 350.
- [16] 蔡楚生. 八十四日之后[J]. 影迷周刊, 1934, 1(1): 8.

## Reflection and desintering: culture experience of the space-time-spanning film industry

LAN Aiguo

(School of Literature, Central South University, Changsha 410083, China)

**Abstract:** Chinese film industry develops and expands in the cultural inherited space of history, and gradually gains the awareness of its own powers, duties, missions and objectives in various practical aspects. Therefore, whether retrospecting to the depths of history or facing the practical problem, the aims are: giving prominence to the industry experience that has been got and the formed industry culture; observing the various cultural elements that have been influencing the development of Chinese film industry potentially and effectively; and focusing the rational reflection on the full discrimination of the industrial development by removing the nonessential while emphasizing the keystone, which keystone is exactly the tradition of industry culture and ways to inherit it.

**Key words:** film industry; cultural experience; cultural tradition

[编辑: 苏慧]