

神话复活与影像消费——中国电影大片的文化批评

胡志毅

-

[内容提要]在中国电影大片中，张艺谋的《英雄》、《十面埋伏》，陈凯歌的《无极》以及冯小刚的《夜宴》成为一个文化现象，其实是一种神话的复活。这应验了诺斯罗普·弗莱的一种叙述的循环说。同时是第三次从神话到现实主义的循环，即神话/史诗，传奇/长篇小说，电影/电视的循环。论文从神话思维、神话母题来论述张艺谋、陈凯歌以及冯小刚的《夜宴》等中国电影大片中的构思和叙事。同时指出，我们这个社会是记号和影像消费的社会，它一旦与电影相连，往往会成为平面的、无深度的文化，消失其原有的意义。最后从市场的神话、明星的脸和影响的焦虑三个部分来分析影像消费。认为，张艺谋的《英雄》、《十面埋伏》、陈凯歌的《无极》的神话，有点类似罗兰·巴尔特所说的“现代世界如此醉心如此得意的陈词滥调和虚妄神话。”

关键词：神话复活 影像消费 中国电影大片 文化批评

神话是一种远古的存在，但是在现代它又重新复活了，而且是借助现代传媒复活的。在 20 世纪末和 21 世纪初借助高科技，再一次掀起了神话热，《指环王》、《魔戒》、《哈里·波特》等。在中国的电影大片中，张艺谋的《英雄》、《十面埋伏》，陈凯歌的《无极》以及等成为一个文化现象，其实是一种神话的复活，成龙的电影干脆以《神话》命名。但是这种神话复活，是借助于影像消费而生产出来的，因此，如何理解这种文化现象，是本文所要探讨的主要问题。同时，本文采用文化批评的方式来研究这些文化现象。

一、神话复活

一般来说，神话是远古初民想象的产物。后世的戏剧、小说，都是神话。诺斯罗普·弗莱指出，文学史依次划分为五种模式：神话、传奇、高级模拟、低级模拟和讽刺。他认为西方文学的发展就是由神话逐渐走向写实，最后

又经由讽刺重新趋向于神话的。他的论点显然具有循环论的意味，也就是说，现在又进入了新的循环，神话又重新复活了。[\[①\]](#)这种循环是从大循环的意义上说的。

但是从神话本身的演变来看，它也分化出几种不同的文体，或者说在不同的阶段，神话有不同的文体表现。罗伯特·斯科尔斯与罗伯特·凯洛格合著的《叙事的本质》（The Nature of Narrative）（1966）一书接受了弗莱关于西方文学已经经历了两次从神话到现实主义的循环发展过程的论点，并且采用了他在命名叙事种类时所做的某些区分。但是他们用一种统一的叙事理论和历史取代了他的两种分类（散文小说的样式与类型的分类）。对于弗莱的直线型的历史样式系列，他们代之以一个“树型结构”，它始于史诗，然后分裂成为不同的类型。而华莱士·马丁则在此基础上对史诗提出了解释，他指出，史诗本身就是神话、传说、历史、民间故事和家谱的化合物。[\[②\]](#)根据西方理论家的这些理论，我觉得我们正在经历第三次从神话到现实主义的循环。如果说，第一次是以口语时代传说到文字时代记录下来的史诗为开端，第二次是以民间传奇到印刷刻印下来的长篇小说为开端，那么第三次是以具有神话意义的电影为开端的媒介。从这个意义上说，电影/电视就相当于第一次循环中的神话/史诗和第二次循环中的传奇/长篇小说。[\[③\]](#)也就是说，电影/电视是表现神话到现实主义的最好的现代文体。

但是电影和电视还是有差别的。在电视出现以后，好莱坞那些长袖善舞的制片人们，马上就意识到电影大片的时代到来了。因为电视没有可能拍大片。要吸引观众到电影院去，必须是大片，因为这类影片只有在电影院才能感受到它的画面和音响效果。大片是一种史诗性的，也是神话性的，在这里，电影真正实现了它的梦幻工厂的效应。中国的电影大片是在千禧年以后开始的，而且主要是在好莱坞分账电影登陆中国大陆以后出现的。张艺谋的《英雄》、《十面埋伏》、陈凯歌的《无极》以及冯小刚的《夜宴》等电影，掀起了中国大片拍摄的高潮。

富有趣味的是，当张艺谋在柏林获得金熊奖的时候，陈凯歌却在戛纳名落孙山，但最终以《霸王别姬》获得金棕榈奖。但是在他们两人数次冲击好莱坞奥斯卡最佳外语片奖未果的时候，李安的《卧虎藏龙》却意外地成功了，这使得张艺谋、陈凯歌似乎悟到了要让好莱坞承认，最好的方式就是走类似中

国式的武侠或者魔幻的大片之路。他们重新开始创造现代神话。匈牙利电影理论家伊芙特·皮洛在《世俗神话》一书中说道，我们“需要自己的现代神话，虽然它还不见经传，不甚完整，但是，它已经表现出有力的‘超越’和一览无余的广泛性，……”^[4]张艺谋的《英雄》、《十面埋伏》，将神话的隐性的结构，变成显性的形式。武侠小说，或者说武侠电影，与其说是成人的童话，不如说是现代的神话。而陈凯歌的《无极》是魔幻式的，冯小刚的《夜宴》则是神秘性的。他们的拍摄的这些电影确实可以说是一种“现代神话”。

神话思维：神话，英语为 myth, 源于古希腊 mythos, 意为想象的故事。神话意识一般是指原始人特有的神奇而丰富的想象力。艺术家的思维和这种神话意识非常相似。神话是远古初民在与大自然的交往中自然形成的。但是随着科学的发展，这种意识逐渐衰落了，差不多只是通过艺术家的意识才得以表现和传承。列维-斯特劳斯在《野性的思维》（1972）一书中提出神话是一种思维方式。罗兰·巴尔特的《神话学》（1972）则认为神话的思维方式与意识形态非常相似。

在美国好莱坞电影大片中，主流剧、艺术剧和通俗剧是合流的。如前所述，美国好莱坞电影注重的是意识形态的效应，宣扬的是金钱万能的“美国梦”，在一般的美国电影中缺少西欧电影所具有的先锋主义的实验性，而是极其强调技术主义的操作性。就像有的学者所说的那样，“美国电影儿的前半个世纪，电影工业和美国公众保持了一种令人神往的和奇妙的关系。……正是这一特征赋予电影儿以它那大众性和制造神话的力量。”^[5]从这个意义上说，中国电影大片的意识形态效应是与美国电影大片的意识形态相抗衡的。张艺谋一再强调他拍摄的不是商业电影，而是主流电影，其目的也就是创造中国电影大片的意识形态效应。

张艺谋的《英雄》，有一种英雄的情结。长空在琴道、棋道中领悟枪法，残剑、飞雪在书道中领悟剑道，秦王在“剑”字中悟出天下大道。但是它的叙述方式，是模仿黑泽明的《罗生门》，将一个故事分成几种说法，通过无名将赵国三个刺客的兵器，献给秦王，作为觐见之礼，可以距秦王十步之遥，刺杀秦王，但是随着故事的叙述，秦王识破了无名，“你把我看得太简单了”，而无名也说“你把残剑看得太简单了”。于是说出了最后一个故事，那就是残剑在三年前为什么不杀秦王的原因，而这个原因也正是无名最后不杀秦

王的原因，那就是残剑从剑字中悟出的“天下”。无名被万箭穿心，但秦王给予厚葬。

《十面埋伏》中将背景置于唐代，表现了一个武侠故事：捕头和飞刀门的对立，整部电影是通过小妹（章子怡扮演）与金捕头（金城武扮演）和刘捕头（刘德华扮演）的关系，即一个女人和两个男人的关系来实现的。在这里，编导设置了一个悬念，刘捕头是飞刀门的卧底，他要金捕头到牡丹坊寻欢试探，让盲女小妹的跳舞，后是刘捕头要盲女跳所谓的仙人指路，即长袖击鼓舞。小妹将舞蹈转换为击剑，刺杀刘捕头。金捕头蒙面救出小妹，最后发现牡丹坊老鸨（宋丹丹扮演）是飞刀门的大师姐。影片表现的是官府与民间的对立。

如果说张艺谋的电影在表现神话方面有历史和武侠作为依托的话，那么陈凯歌则是在哲学的基础上叙述神话，表现了一种神话哲学，《无极》试图产生启示录的效果。但是当你刚想进入其情境，却又开始新的启示。显然陈凯歌在理念和形象上还没有统一，产生了一种语焉不详的感觉。

陈凯歌的《无极》中，处处设置玄机，本来是要勤王的大将军光明，却被公爵无欢派出的雪国人刺伤了，他让奴隶昆仑穿上他的鲜花盔甲面具出现在王城，杀死了王，救出了倾城，但是却被无欢逼到有着像尼亚加拉大瀑布那样的悬崖，他劝倾城“不要死，好好活下去”。（这句类似的话在张艺谋的《英雄》中也出现过）自己却纵身跳下了悬崖。无欢从昆仑扮演的大将军光明手中抢回倾城，将其关在金丝鸟笼中，披上羽毛，而昆仑又遵大将军之命将倾城从鸟笼中救出，用放风筝的方式，将披上羽毛的倾城在王城上飞翔，在这里，女性的飞翔是富有意味的，“几百年来我们只有靠飞翔才能获得任何东西，我们一直在飞行中生活，悄然离去，或者在需要时寻狭窄的通道和隐蔽的岔道。”^[6]嫦娥奔月、敦煌的飞天，都是飞翔的女性。随后奴隶昆仑将正要关紧的巨门拉开，让骑马的大将军光明带着倾城跳出，而自己却身陷囹圄，后来他穿上了象征被奴役的黑衣。最后是光明和无欢在海棠花下为倾城决一死战。

冯小刚的《夜宴》一改原来的贺岁片的喜剧路线，以古装悲剧的面貌出现。富有意味的是，电影《夜宴》的故事也是以唐末后五代十国为背景，叙述了一个非常神秘、幽暗的故事，影片中有一个类似莎士比亚《哈姆雷特》、

曹禺《雷雨》的故事，一个太子无鸾和母后婉儿的乱伦，同时又暗示了殷隼与妹妹青女的乱伦。这是一种弗洛伊德“俄狄浦斯”的神话原型。

神话母题：在大众媒介艺术中，神话原型中，生与死的二元对立直接衍化出性和暴力这些基本的母题。它没有将生与死的本能升华和超越，而是将生命感官化，追求一种强烈的刺激而对受众产生效应。就像柯林伍德所说的，它不是艺术性地为了“表达”感情，而是娱乐性地要“激起”感情。

在中国第五代导演的电影中，性与暴力的色彩也是很浓厚的，如张艺谋导演的《红高粱》中的“野合”和“活剐抵抗者”就是如此，相比之下，

《菊豆》和《大红灯笼高高挂》就显得比较含蓄，《菊豆》中的天青偷窥菊豆沐浴、“通奸”以及后来的谋杀，《大红灯笼高高挂》中的点灯、捶脚以及后来的性行为、坑杀等，这就像张颐武所指出的那样，张艺谋窥视着“民俗”中的“性”与“暴力”所构成的隐秘的世界，而这正是张艺谋的电影呈现出某种矛盾的策略和取向。[\[7\]](#)

富有趣味的是，张艺谋、陈凯歌、冯小刚的片名似乎都有借助于中国古代神话和历史的可能，可是恰恰他们没有，这倒是值得我们思考的。《英雄》里有荆轲刺秦的影子，然而却不是，（陈凯歌在这之前曾经拍摄过一部《荆轲刺秦王》的片子），《十面埋伏》令人联想到项羽困守垓下的情境，但却毫无关系。《无极》的叙述动机是来自于一个馒头，后来又演变成一个爱情故事，无非是一种“食色性也”。但更多的是让人感觉到他要叙述一个有关中国远古的神话故事，其中张东健扮演的有点类似夸父这样的神话人物，也让人无所适从。《夜宴》马上会使我们想到《韩熙载夜宴图》，邹静之曾经以此为题材创作了歌剧《夜宴》。作为集编剧与导演于一身的冯小刚的创作灵感也许就是从中获得的，但是影片和《韩熙载夜宴图》没有关系。他们将主要的精力都投放到性与暴力的场面中去。确实，在《英雄》、《十面埋伏》、《无极》这些电影中，都出现了性与暴力的场面。

在张艺谋、陈凯歌和冯小刚的电影中，性基本是通过三角恋爱来表现的。在

《英雄》中，通过不同的叙事，叙述出一个残剑与飞雪的恋爱，但是却把性强加到残剑与书童的关系中，章子怡扮演的书童就成为一个故意给飞雪窥视到的受主人虐待的受害者，同时又是为主人复仇的复仇者。《十面埋伏》中的小妹也扮演了这样的双重角色，在演唱“倾城倾国”的舞蹈后被金捕头性虐待，又

在表演仙人指路的舞蹈中刺杀刘捕头。而在《无极》中，倾城与光明、无欢的三角恋爱中，还加进了奴隶昆仑。倾城的出场与其说是像一场特洛伊之战，不如说是一场无极王城宫殿琉璃顶上的脱衣秀。这种脱衣秀，不是罗兰·巴尔特所说的那种“净化了人们的性欲”的脱衣^[8]，而是一种面对无欢的大军的脱衣，非常搞笑。还有在巨大鸟笼中，倾城对无欢的引诱都具有性表演的意味。

在《英雄》、《十面埋伏》、《无极》和《夜宴》中，暴力是发展到了极致，如《英雄》中的，无名和长空的决斗，飞雪刺杀残剑，无名刺杀飞雪等等，最后无名被叫着“风”、“大风”的秦国士兵的万箭齐发射死。《十面埋伏》中，在牡丹坊中的斗剑，竹林中飞刀的表演。《无极》中的奴隶之死（似乎是从吴越争霸中范蠡将死囚犯送上战场在阵前集体自刎的场面转化而来。）奴隶昆仑杀死王等场面，最后光明和无欢的死战。在《夜宴》中，皇后婉儿试图谋杀弑兄篡位登上皇位的叔叔，但是却误杀了青女，太子无鸾要杀皇帝，皇帝自己将毒酒喝了，青女的兄弟殷隼要杀皇后，却误杀了太子。最后皇后实现了她的欲望，却又被一把神秘的剑刺中。

在这些影片中，气氛和场面都做足了，但是却没有实质性的内涵，类似一种现代主义文本中的“空心人”，一种精神的“荒原”。同时，在这些影片中，编造出一种非武侠、非神话、非历史的魔幻、神秘、唯美的故事。这是一种典型的“后文本”，即一种大杂烩，大拼盘，尤其是《无极》。

二、影像消费

在古代神话是一种初民的文化想象，是一种集体无意识的体现，列维-斯特劳斯认为原始社会的神话传说就是一种欲望的满足，原始人作为一个集体有自己无法满足的愿望，神话故事解决这些问题，就像梦为个人解决愿望中不能满足的问题一样。^[9]在现代，神话则成为一种消费，电影提供的是一种影像消费。杰姆逊在《政治无意识》一书中说道，文化正是“消费社会本身的要素；没有任何其它社会像这个社会这样，为记号和影像所充斥”。鲍德里亚提出了“商品—记号”的理论，他认为，消费社会“从本质上变成了文化的东西。记号的过度生产和影像与仿真的再生产，导致了固定意义的丧失，并使实在以审美的方式呈现出来。大众就在这一系列无穷无尽、连篇累牍的记号、影像的万花筒面前，被搞得神魂颠倒，找不出其中任何固定的意义联系。^[10]

也就是说，我们这个社会是记号和影像消费的社会，它一旦电影相连，往往会成为平面的、无深度的文化，消失其原有的意义。

张艺谋、陈凯歌以及冯小刚的电影是一种好莱坞式的商业大片，这种商业大片主要目的已经不是启蒙和教育的意义，而是一种影像消费。这些商业大片，是民营公司和外资公司投资的结果，正好应合了世界性的神话复活和影像消费的潮流，使得这些中国电影大片不仅成为杰姆逊所说的“第三世界的民族寓言”，更是一种古代东方的奇观。张艺谋、陈凯歌采用好莱坞的经典方式：制片人制度、明星制和类型化的法宝，来制造这种中国式的影像消费。

市场的神话：自从 1994 年中国采用分账的方法引进的第一部由明星哈里森福特奥斯卡主演的影片《亡命天涯》，让观众感受到了好莱坞商业电影的魅力，在中国的电影市场上制造了 2500 万元的票房记录。1995 年，好莱坞硬汉施瓦辛格主演的《真实的谎言》，第一次在中国市场上赚出了上亿元票房。1998 年由《泰坦尼克号》创下 3 亿多元的票房记录，中国电影似乎从此是美国好莱坞的天下了。^[11]有人认为，中国国产电影要死了。从某种意义上说，《英雄》、《十面埋伏》、《无极》等拯救了中国电影的票房。中国电影大片的辉煌最终是在 2002 年揭开序幕，投资 3000 万美元打造的武侠电影《英雄》，实现 2.5 亿元的国内票房成绩。随后的《十面埋伏》，新画面公司与港资联合耗资 2.2 亿人民币，创下了 1.5 亿元国内票房。^[12]《无极》制片方来自中、美、日、韩四国，投资高达 3500 万美元，国内票房也超过 2 亿元人民币。^[13]冯小刚的《夜宴》由华谊兄弟公司投资 1500 万美元。^[14]这种投资和票房收入是一般的国产电影难以想象的。就像张颐武所说的“张艺谋的神话是市场的神话”。^[15]同理，陈凯歌、冯小刚的神话也是“市场的神话”。

明星的脸：张艺谋不仅创造了张艺谋电影，也创造了张艺谋的明星，“谋女郎”。同样都是“谋女郎”。章子怡和巩俐不同，巩俐代表的是代表 80 年代的明星形象，《红高粱》是一种寻根式的黄土地的文化，是一种具有地方性色彩的民族志电影。巩俐的露齿一笑是民族性的开放式的笑脸，而章子怡虽然是从《我的父亲母亲》开始，但是，她的眼睛已经看到了外来的东西，尽管是从县城来的小学教师，有一种张艺谋所说的“文化的景仰”。但是这双眼睛，迅速地看到了世界。在《英雄》中，她做张曼玉的配角，但是她已经成长为一个国际性的明星，代表的是 90 年代以后的中国形象。章子怡和董洁也不

同，董洁扮演的《幸福时光》中的失明女孩，是一个让人同情的人物。而章子怡扮演的《十面埋伏》中的失明的女侠，则是这个时代的表征，她的充满欲望的眼睛代表这个时代，也代表了一种神话的形象。章子怡的成功，是有其文化的原因的。章子怡象征的是一张欲望时代的欲望的脸。

冯小刚的电影《夜宴》云集了章子怡、周迅、[葛优](#)、[吴彦祖](#)等明星，在海报和片花的宣传中突出了章子怡的中心地位。在影片中，章子怡的欲望得到了充分的表现，最后的结尾，从皇后到皇帝的婉儿成为欲望的化身。

陈凯歌导演的电影，其演员并不固定，但是，在他和陈红喜结良缘以后，陈红则不仅成为他的制片人，也成为他电影中的明星，在《和你在一起》中就成为女主人公，而在《魔幻》中则扮演了头发向上飘的满神。在《无极》中，陈凯歌似乎比张艺谋走得更远，不仅有香港的张柏芝、谢霆锋，更是有韩国的张东健，和日本的真田广之，成为一部名副其实的东亚电影。

影响的焦虑：叙事对于原始人来说，是和神相联的，在原始人看来，通过一定的巫术仪式可以帮助生命本原的神反对死亡本原的斗争。他们想象可以补充神的衰退力量，甚至使他死而复活。后来的叙事者，都是将叙事看作是一种“死而复活”的永恒冲动，因此叙事者往往也是献祭者。通过他们的献祭使得受众获得了营养，正为如此我们才将艺术家看作是伟大的或者杰出的。而在大众传播时代，叙事者已经变成了一种制作者或者说操作者，就像前面所说的叙事是为了获得权力或者成功的一种途径，因此叙事策略便成了非常重要的因素。

中国的电影逐渐在走向类型化，张艺谋尽管导演过警匪片《代号美洲豹》，但却是失败之作。《英雄》、《十面埋伏》是一种武侠电影，陈凯歌的《无极》则是魔幻电影，而冯小刚的《夜宴》则是历史电影。类型电影是模仿成功的电影，也就是说，张艺谋的《英雄》、《十面埋伏》，陈凯歌的《无极》、冯小刚的《夜宴》出现了布鲁姆所说的“影响的焦虑”的现象，一方面是莎士比亚，一方面是黑泽明。而黑泽明又正好拍摄了两部根据莎士比亚戏剧《李尔王》、《麦克白》改编的《乱》、《蜘蛛城堡》。《英雄》的结构一味的模仿（黑泽明的《罗生门》）。在《无极》中，满神与女孩的契约，有点在类似《浮士德》中魔鬼靡菲斯特和浮士德的契约，满神和大将军光明，则是一种预言。从一开场模仿《狮子王》（像动画片，又没有动画片做得好看），到

杀王而模仿莎士比亚的《麦克白》，其实更像是黑泽明的《蜘蛛城堡》。（在《荆轲刺秦王》中已经如此。）冯小刚的《夜宴》，有人说，构思是脱胎于《大明宫词》。其实他更多地是模仿《哈姆雷特》、《麦克白》，故事是王子复仇，但最后皇后的复仇又像麦克白夫人。同时，他们又模仿李安，安吉的竹海成为武打的最佳场面，《十面埋伏》中的竹林中的飞刀，甚至冯小刚新拍摄的《夜宴》设置的吴越国刺杀太子无鸾的场面，也在安吉的竹海。他们似乎和竹林接下了不解之缘。

总之，张艺谋的《英雄》、《十面埋伏》、陈凯歌的《无极》的神话，有点类似罗兰·巴尔特所说的“现代世界如此醉心如此得意的陈词滥调和虚妄神话。”^[16]这种中国电影大片的神话，貌似深刻，实为浅薄。比如，倾国与倾城，在张艺谋的《十面埋伏》中就通过了章子怡歌舞时候唱出，在陈凯歌的《无极》中则是以女主人公的名字出现，而在冯小刚的《夜宴》中则是让篡夺皇位的叔叔说出，完全成为“陈词滥调”和“虚妄神话。”

结语：

在新的神话复活的时期，是和影像消费结合在一起的。人们需要的不仅是神话的故事，更重要的是神话的视觉冲击力和魅惑力。观众是被中国大片的广告夸饰效应“蒙骗”而到电影院来的，因为如果你不去看《英雄》、《十面埋伏》、《无极》以及《夜宴》等，你在这个时期就成为公众话题的局外人。因此，在这种强大的广告宣传攻势面前，观众往往只有被动地接受。同时观众又是被这种巨大的投资所吸引，似乎你是买了一张彩票，去见证一场二、三亿人民币是如何被消耗的，但是当你感受到它并不是物有所值的时候，你会出现一种上当的感觉，感觉到自己是被欺骗了。于是你就破口大骂，以前是没有骂的渠道，而现在是有渠道了，那就是网络，网络成为观众宣泄的渠道。许多娱记开始是攻击张艺谋，后来陈凯歌的片子出来，似乎又觉得张艺谋的片子还不差。于是更猛烈地攻击陈凯歌，以至于引发出《一个馒头引发的血案》。从此出现了“恶搞”的文化。然而，富有意味的是，越是攻击，越是“恶搞”，越是有票房。这是神话复活和影像消费的奇妙、怪诞的产物。

-
- [①] 叶舒宪：《神话—原型批评》，陕西师范大学出版社 1987 年版，第 17 页。这种复活在文学界也是如此，陶东风就写了《文学进入了装神弄鬼的时代》；
- [②] 华莱士·马丁：《当代叙事学》，北京大学出版社 1990 年版，第 1-2 页，第 29 页；
- [③] 参见拙作：《现代传播艺术——一种日常生活的仪式》，浙江大学出版社 1997 年版，第 123-127 页；
- [④] 伊芙特·皮洛：《世俗神话》，中国电影出版社 1991 年版，第 98-99 页；
- [⑤] 罗伯特·斯克拉：《电影儿制造美国》，转引自托马斯·沙兹：《旧好莱坞/新好莱坞：仪式、艺术与工业》中国广播电视出版社 1992 年版，第 183 页；
- [⑥] 埃莱娜·西苏：《美杜莎的笑声》，《当代女性主义文学批评》，北京大学出版社 1992 年版，第 203 页；
- [⑦] 中国电影艺术编辑室编：《论张艺谋》，中国电影出版社 1992 年版，第 62 页；
- [⑧] 巴尔特：《符号学原理——结构主义文学理论文选》，三联书店 1988 年版，第 34 页；
- [⑨] 转引自杰逊：《后现代主义与文化理论》，陕西师范大学出版社 1986 年版，第 127 页；
- [⑩] 迈克·费瑟斯通：《消费文化与后现代主义》，译林出版社 2000 年版，第 21 页；
- [⑪] 《1994-2004：十年电影大片精彩回顾》 www.hexun.com2004.11.29 13:31 来源：央视《第一时间》；
- [⑫] 《回眸与展望〈十面埋伏〉1.5 亿元票房的得与失》 <http://ent.tom.com> 2004 年 08 月 23 日 11 时 28 分 来源：《中国电影报》；
- [⑬] 陈胜乔：《3 亿换 20 亿—剖析电影〈无极〉的营销推广策略》，2006 年 3 月 15 日 10:44 来源：中国广告网 博锐管理在线；

[14] 冯小刚：揭开神秘面纱 《夜宴》投资 1500 万美元

www.fengxiaogang.com;

[15] 张颐武：《孤独的英雄：十年后再说“张艺谋神话”》，网易 2006-4-18;

[16] 伊芙特·皮洛：《世俗神话》，中国电影出版社 1991 年版，第 98-99 页。

厦门大学图书馆