

钱态 应雄 主编

中日影像文化的地平线



中国电影出版社

钱态 应雄 主编

中日影像文化的 地平线

江苏田业学院图书馆
藏书章

中国电影出版社

二〇〇九·北京

图书在版编目 (CIP) 数据

中日影像文化的地平线/钱态, 应雄主编. —北京: 中国电影出版社, 2009. 10

ISBN 978 - 7 - 106 - 03128 - 2

I. 中… II. ①钱…②应… III. 电影学—国际学术会议—文集 IV. J90 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 165195 号

中日影像文化的地平线

钱态 应雄 主编

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100013

电话: 84290815 (总编室) 64216278 (发行部)

64296742 (读者服务部)

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2009 年 10 月第 1 版 2009 年 10 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/720 × 1000 毫米 1/16

印张/14.75 插页/2 字数/257 千字

印 数 1 - 3000 册

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 03128 - 2/J · 1150

定 价 38.00 元

《中日影像文化的地平线》编委会

编委会主任:刘伟冬

编委会副主任:陈建华 钱 恣 应 雄
沈义贞 佐藤淳二 中山昭彦

编委会成员:陈 捷 秦 翼 赵利利
郭 峰 刘永宁 李栋宁
金昌庆 周 隽 赵 娜
王锦川

序

钱 态

2007年11月初,由南京艺术学院电影电视学院和日本北海道大学文学部映像·表现文化学科联合主办的“中日影像文化”研讨会在南京艺术学院举行。这次会议聚集了来自南京艺术学院、南京大学、《电影艺术》杂志、《福建论坛》杂志和《文艺报》在内的国内20多位专家学者,以及来自日本北海道大学、学习院大学、早稻田大学的佐藤淳二教授、中山昭彦教授、藤井仁子老师等14位日方学者代表。

这次会议并无一个核心的主题,但我仍然以为此次会议意义重大,中日电影如此规模的交流在我院还是第一次,这也是我们决定投入很大的精力将此次会议论文结集出版的重要原因。

下面我简要介绍一些本次会议上的主要议题。仔细看来,本次研讨会上中日学者的论题集中于两个方面,第一是在全球化的视野下对包括中国和日本电影在内的东方电影的研究。

中国学者一贯对日本电影十分注目。我认为日本电影产业迅速发展的一个表征是其电影类型的多元化,日本电影人积极推进类型电影发展的努力在创作观念、管理和发行放映上都给中国电影人以丰富而有益的启示,让我们看到了在全球化语境中坚守本国特色、顶住外国强势文化冲击的可能性。我院博士生导师沈义贞教授则以极大的热情推介了日本明治学院大学文学系四方田犬彦教授的著述《日本电影100年》,认为其坚持社会学批评原则,坚持对电影现象与思潮、导演与作品的美学分析,接纳失败之作作为电影史的重要研究对象,并对电影史作了带有鲜明个人化印记的叙述。此外,我院三位博士生刘永宁、李栋宁、周隽也分别对日本电影作了多角度的研究。刘永宁就20世纪七八十年代中国银幕上的日本电影,分析了其受到中国观众喜爱的原因,及对我国电影创作、审美观念和电影语言现代化起到的潜移默化的影响。李栋宁通过对小津安二郎、

黑泽明、大岛渚、北野武等日本著名导演作品的分析,发掘其中泛含的“孤寂美学”。周隽则通过日本导演今村昌平在作品中选择的蛇、鳗鱼、鱼、昆虫等动物的隐喻系统,分析其中所表现的日本女性美好、坚韧、质朴的品质,为我们审视日本民族和人性提供了独特视角。

日本学者对中国电影的研究则十分注重资料的搜集考证。北海道大学中野徹以长篇小说《铁道游击队》的电视剧改编为例考察了近年来中国影视界十分热门的“红色经典”改编问题,十分形象地用凉水加热后的对流来解释一度被压抑冷落的“红色经典”重新激发创作改编热情的现象,使中国学者耳目一新。

对于以中国、日本为代表的亚洲电影的崛起,中日研究者都表现出极大的热情。南京大学博士生导师周安华教授认为伴随经济崛起和东方价值被发现,亚洲电影的兴起正开启一个多极影像的新时代。它基于完全不同于美国电影的哲学、宗教、伦理传统,推崇人伦亲情、信守哲学、仁爱观念,具有“主情主义”风格。《电影艺术》主编吴冠平博士则高屋建瓴地提出了建立“国家电影”的宏观构想,尤其对国家电影的核心价值观的建立、政治经济的基础和管理的模式进行了深入的探讨。

本次会议的另一个议题集中于多元文化背景中对于电影理论的宏观研究和深刻反思。其中日本学者广博的学术视野和研究背景令人印象深刻。

北海道大学佐藤淳二教授从跨学科角度分析了戈达尔电影中的哲学命题,他认为戈达尔电影一直是对电影具有的不可引用性发起的方法上的挑战,“引用”这一技法构成了戈达尔影像美学的根干。他使用博尔赫斯的短篇小说《阿莱夫》来说明电影引用电影,正是进行着反复翻转,观赏者变为被观赏者,相反亦成立。北海道大学学者应雄对基顿电影中的机器与人的关系作出提示的同时,将眼光投射到中国电影的文脉,对“革命电影”期的“工业题材电影”中体现的机器和人的关系作了尝试性的考察。

我院的陈捷博士对现代电影这一概念提出了自己的看法,认为其首先是一个时间概念,然后才是呈现某种特质、传达某种精神的概念。现代电影之“现代”与现代艺术之“现代”应严格界定与区分。对于当前的数字电影研究,我院秦翼博士指出,由数字点阵代替胶片的技术理念正引发影视领域的一场“点阵革命”,但传统和数字时代的电影观念并非水火不容,对此应辩证看待。日本学者藤井仁子则认为在指示性产生危机的当代,似乎已经过时的克拉考尔后期电影理论,其现实性其实更为增强。克拉考尔对电影所下的,对事物非选择性地进

行救赎的这一定义,在数码时代的意义有增无减。在数码和模拟的间隙中,事物以我们从前无法想象的方式得以再现。日本学者齐藤哲也秉承近年来对以往电影发展史中所谓旁系作品重新关注的新研究方法,对“超现实主义电影”进行了论述。

此外,本次研讨会中还有一些对于中日电影的美学观念的研究。南京艺术学院学工处郭峰处长对中日两位导演吴宇森与北野武影片中的“暴力美学”进行了比较,并指出在残酷影像背后,隐藏着两位导演浓郁的悲悯情怀。南京艺术学院传媒学院的金昌庆博士则分析了《猎场札撒》、《黑骏马》等数部中国电影中共有的“田园神话”原型。

日本学者在研究中较为注重个案考察和由此引发的艺术思考。学习院大学学者中山昭彦教授从小津安二郎电影中的女演员杉村春子的剧中角色和表演特点这一独特角度,分析了导演所展示的没有脉络地发生了就消失的事件或心里的动摇,以及它们时而没有脉络的衔接。北海道大学押野武志以村上隆等现代日本流行艺术家为例介绍了利用和改造“御宅族文化”引发的“第二次日本趣味”的繁荣,指出这实际上是西欧注视亚洲时被不断反复了的“东方主义”的一种,反映了以技术立国的日本形象。川崎公平则从黑泽清的两部近作出发阐述了日本式恐怖片的元素。

动画电影作为当前影视艺术中的一个热点问题,两国学者也就具有众多共同特质的中日动画影片发表了精彩的见解,其中广受中日观众喜爱的宫崎骏作品更是成为共同的话题。台湾南台科技大学的日本学者榊祐一以宫崎骏为例探讨了动画媒体的特性;我院研究生赵娜则从其作品中挖掘出拯救、找寻等人性化母题。

最后,我想说的是,在中日两国,就电影学科而言,这本论文集的出版无疑具有重要意义。相信这本论文集对加强中日两国的电影文化交流将起到很好的推动作用。

目 录

序 钱 态 /1

亚洲影像研究

国家电影的建构与转型 吴冠平 /3

论崛起中的亚洲新电影 周安华/14

值得推介的电影史写作

——评四方田犬彦的《日本电影 100 年》 沈义贞/20

现状与启示

——论日本电影类型的发展 钱 态/26

对流的形象

——以“红色经典”《铁道游击队》为例 中野徹/32

小津安二郎与女演员们——杉村春子篇 中山昭彦/44

日本趣味的现在 押野武志/53

黑泽清电影中的表面和断续 川崎公平/64

“动画/动作/物语” 神祐一/72

残酷影像背后的悲悯情怀

- 吴宇森、北野武“暴力美学”影片之比较研究 郭 峰 /80
- 田园神话：六部草原题材电影的原型叙事 金昌庆 /91
- 漫谈 20 世纪七八十年代中国银幕上的日本电影 刘永宁 /99
- 日本电影中泛含的孤寂美学深意 李栋宁 /107
- 从动物性隐喻看今村昌平电影中的女性形象
- 以《楳山节考》、《鳗鱼》和《赤桥下的暖流》为例 周 隽 /116
- 在社会转型中构造底层的生存之镜
- 解析当代中国“第六代”导演的底层电影 路 璐 /122
- 动画影像中的人类世界
- 感受宫崎骏的电影 赵 娜 /130
- 日本爱情电影中的纯真与邪恶 王锦川 /137

电影理论探讨

世界的断面

- 戈达尔的影像·文本·灾难 佐藤淳二 /145
- 数码化时代再考克拉考尔《电影的理论》中的“救赎” 藤井仁子 /154
- 现象学临界上的表象问题 飛嶋隆信 /160
- 为了不纯的映像
- 超现实主义与 1920 年代的法国电影 齊藤哲也 /164
- 摄影的写实×绘画的非写实
- 关于现代具象绘画的一次考察 三浦なつみ /172
- 基顿、机器、中国的“工业题材电影” 应 雄 /176
- 点阵革命和视觉真实
- 兼论数字技术发展与影视艺术发展的若干问题 秦 翼 /191
- 被虚构的现实
- 浅论阿尔莫多瓦电影中的女性形象 赵利利 /201
- 现代电影：一个时间的概念 陈 捷 /210
- 后记：一秒二十四变化 应 雄 /219

中日影像文化的地平线

亚洲
影像
研究

国家电影的建构与转型

吴冠平

1980年,时任中国电影家协会副主席、书记处第一书记的袁文殊,在“文革”后恢复的第一次“百花奖”(第三届)授奖大会上,作了题为《创造社会主义的民族新电影》的讲话。讲话题目本身明显透露出在新的历史时期,主流意识形态所期望建构的国家电影的基本面貌。1989年,剧作家于敏在当年第12期《大众电影》上发表了题为《得失也宜放眼量》的文章。文章对新时期的新电影作了更具体的解释:“有三个标志不可忽略。一是社会主义的,二是群众性的,三是中华民族的。三合一地说,就是具有中国民族特色的,为中国老百姓所喜闻乐见的社会主义新电影。”在这两位20世纪30年代就投身中国民族电影业,并亲历了“十七年”电影风风雨雨的老影人的表述中,几个关键词被反复提及,比如“社会主义”和“民族”。

“社会主义”体现了国家电影在政治价值观方面的规定性,它是被执政党在不同历史时期的价值观所决定的。即电影在处理个人与社会、个人与他人、人民与政府关系时所应遵守的基本秩序和原则。简单说,“十七年”时期中国电影服务于社会政治的总主题:革命和劳动,奉行忘我的集体主义,革命的英雄主义;而新时期以来的中国电影则服务于国家经济建设的总要求,强调以人为本的普适道德观、和谐发展的社会价值观。

“民族”的意义在某种程度上代表了国家电影在文化价值观上的追求。此处的“民族”是“现代民族”的概念,即“国家行政疆界内的所有人民”,或者如安德森所言,是一种“想象的政治共同体”。中国电影的“民族”性意识,渊源于20世纪30年代左翼电影产生的抗日救亡的时代背景。诚如程季华先生在1963年给中国电影研究者陈力(Jay Leyda)的信中所言,中国的民族电影不包括那些日

本侵略者在中国北方和上海所制作的电影,因为这些电影是与中国人民反抗侵略的精神相违背的。显然,“民族”性概念在国家电影特定的历史语境中体现为爱国主义的人民性。这种对“民族”性的理解一直延续到“十七年”电影的创作中。而新时期以来,国家电影的“民族”性在文化的维度上有了新的延展,也可以说,在更加国际化的文化语境中,国家电影找到了自己民族性的文化定位。从政治化向文化性的“民族”性转型,是新国家电影转型的重要特征。

需要说明的是,“国家电影”并不是一个准确的理论概念,只有放在中国内地具体的国情和文化管理体制中,它才能被充分理解。“国家电影”既有“民族电影”的文化内涵,但又不同于以文化特殊性为基本构成单元的地域电影(比如伊朗电影、泰国电影、菲律宾电影、中国台湾电影、中国香港电影等等),它依然有着特定的人民性/爱国主义的政治要求;“国家电影”既要有通俗性/群众性,用夏衍的话说“就是有头有尾,叙述清楚,层次分明”,但它又不同于完全市场决定的商业电影(如好莱坞电影、中国香港电影),而强调主导意识形态的思想导向性;“国家电影”注重艺术的创新性,但又有别于标乘异端的欧洲艺术电影,而主张用马克思主义美学观引领多元化的美学思潮。因此,在某种意义上说,我们可以把1949年以后的“国家电影”看作是中国内地所独有的新的电影形态。要在理论上讨论中国内地电影新时期以来的诸种特征,就必须认识到“国家电影”概念本身的复杂性与现实性。无论电影创作形态、制作生产形态如何多元化,社会舆论环境如何民主化,只有在明晰了“国家电影”的特定表达之后,我们才能理解新时期以来的三十年,新的国家电影是在什么样的历史语境中完成了它自身的转型。具体而言,改革开放三十年来,执政党价值观的变化、电影社会认识价值和审美功能的多元化,以及电影管理方式的逐步法制化,为新国家电影的建构与转型带来了前所未有的机遇和挑战,而辩证地处理这三方之间的博弈关系,也成为今天在新的历史条件下,发展中国电影工业最为重要的前提。

国家电影的建构

1. 国家电影核心价值的确立

1949年后,中国电影开始了从民族商业电影向国家政治电影的转型。到1952年,中国电影基本完成从私营电影业到国营电影业的身份转换。而国家电影核心价值的真正确立是在1951年“《武训传》事件”之后,它使中国的文艺工作者(特别是来自国统区的文艺工作者)开始意识到,社会形态的变化给他们创作带来的急转弯。经过1952年的“思想改造运动”,中国文艺工作者的思想完

全被统一到《实践论》和《讲话》所形成的毛泽东文艺路线上。“思想改造运动”产生了一种强大的约束力,它使行为越界者必将招致打击,而对这种利害后果的共识,强化了执政者和创作者彼此行为的稳定性,减少了双方的冲突。执政者和创作者开始在一种潜在的生存游戏中寻找新的规则。1953年9月,在中国文学艺术工作者第二次代表大会上,社会主义现实主义被定为“我们文艺界创作和批评的最高准则”。

社会主义现实主义确立了国家电影的核心价值。它所体现的原则成为此后50多年中国文艺创作包括电影创作最重要的思想方法。它的重要性并不在于“社会主义现实主义”这个名词的字面含义,而在于它把执政党抽象的思想逻辑置换为专业的艺术家具体的思维方式,它规定了艺术思考的方法。这种方法有两个最重要的原则:一、什么是真实的社会矛盾,如何体现真实的社会矛盾;二、谁是我们社会中该被塑造的理想化人物,如何塑造理想化的人物?从某种意义上来说,1949年之后的国家电影都是在回答这两个问题。电影创作者通过对不同历史时期的执政党价值观的判断来确定自己思考的答案和表达的方法。“因为人在社会里不可能离开政治,当时的政治气候不可能不反映在人物身上,如果影片忽略了这一点,就不会真实,不典型。”典型环境中的典型人物,通过性格冲突反映社会矛盾,或者写有缺点/没缺点的英雄人物,都是围绕这两个基本原则形成的具体方法。何谓典型?性格怎样冲突?英雄缺点的分寸如何拿捏?对于这些问题的解决除了要求艺术家有相当好的艺术-政治平衡感,更重要的是取决于执政党在具体社会政治环境中的容忍程度。

2. 国家电影价值观的政治经济基础

在“十七年”时期,国家电影政治价值观的存在有其现实的社会政治经济基础。首先,公有制和计划经济在保障国家能在不长的时间里改变一穷二白面貌的同时,也使绝大多数公民的生活水平、收入水平、日常消费保持在基本相同的水准线上。没有了经济上的攀比,也就没有了物质消费欲望的膨胀,奢侈性的消费需求完全从公民意识中退场。其次,主要针对各种知识分子的思想改造运动,有效地控制了知识精英“异端”思想的传播途径和传播效力,使整个社会的思想舆论都统一到主流意识形态的要求上。第三,人民大众对于新的政治制度和国家未来的信仰。这种信仰是真诚的,是经历了国民党腐败政府,经历了连年战乱之后,人民对于安定生活的向往;是人民共和国在建政之初所确立的人民当家做主的“人民性”的实践结果。因此,政治价值观成为国家电影价值观体系的核心,有其不可复制的社会经济基础和历史必然性。“十七年”时期,特别是前十

五年的经济状况和思想潮流赋予了“十七年”国家电影政治价值观的正当性。

但是,在承认“十七年”电影创作中的政治价值观正当性的同时,我们也应该看到其中的危险性。就大众生活而言,政治价值观是可以独立于人民的生活形态和社会结构而存在的,它是被精英们信奉、宣扬而流行的。电影作为大众生活的消费品,并不天然地具有某种政治属性,也就是说,人民在进行电影消费的同时并没有直接参与政治价值观的创造。他们只是被动地接受精英们在电影中输送的政治观念。虽然“十七年”电影中政治价值观被赋予了“人民性”的理念,但实际上缺少真正意义上的公民参与。因此,政治价值观很容易被政治精英间的斗争推向极端,而最终远离人民的感受,也远离艺术家的感受。钟惦斐先生1956年敲响的那声“电影的锣鼓”,反映了当时电影界对极端化政治价值观的不同看法。但钟老文中对“抽象”观众与“具体”观众的辩证分析,其价值到今天才真正彰显出来。前文所举袁文殊讲话和于敏文章,他们所提社会主义新电影,其“新”字之意,我想也在于对政治价值观在电影中的激进彰显的反拨。

3. 国家电影的管理方式

在核心价值观的认同上,“十七年”电影始终是明确而统一的。尽管存在以江青、康生、柯庆施、张春桥等人为代表的主流意识形态的极左派、专制派,和以周恩来、陈毅、夏衍、陈荒煤等为代表人物的主流意识形态的开明派、实务派之间的路线斗争。但“整个‘十七年’,都是‘载道’传统占绝对压倒优势,领导层虽有‘政工派——鹰派’与‘专家派——鸽派’之别,但两者在‘载道’——‘为政治服务’,‘是齿轮和螺丝钉’这些原则立场方面是相同的,但是‘如何’服务的方式方法上存在很大差异。‘政工派’是狭义的‘直接服务论’者,‘专家派’是广义的‘间接服务论’者。‘专家派’主张题材要广,要讲艺术特征,讲寓教于乐,讲潜移默化;‘政工派’的口号则是‘写中心,演中心,画中心,唱中心’,‘片片工农兵,部部满堂红’,强调‘政治挂帅’,提倡‘主题攀高’等”。因此,执政党的政治价值观是“十七年”电影的核心价值,其中的分歧,更多是领导作风和管理方式的分歧。

1959年,新中国电影创作的第一次高潮是国家电影最高水平的展示。这其中,中国国家电影最重要的开拓者之一夏衍在担任文化部副部长,主持全国电影工作之后所做的许多工作为国家电影的建构找到了一条基本的管理思路。1955年,他提出了不同于苏联电影管理体制的建议。“如果这一建议付诸实施的话,其结果将不止于管理体制上会有所革新,而且中国的电影艺术创作也定将会出现一个新的风貌。”1956年,夏衍等领导召开了“舍饭寺会议”,产生了“三自一

中心”(自由结合、自由选题、自负盈亏,以导演为中心)方案;1959年,提出“离经叛道”论;1962年,根据“文艺八条”提出的电影生产体制改革方案(“电影三十二条”)。这一系列思路清晰的施政方针,尽管受到极左思潮的干扰,但它仍然被认为是最符合文艺规律的国家电影的管理方法。

国家电影的转型

1979年后,国家电影的某些原则开始失效,其中最重要的表现是观众的流失。在“1956年以后,农村电影放映队开始实行收费放映,但收费标准仅为平均每票0.05元左右。全国城市影院的平均票价也仅为0.20元左右。这种免费或低票价政策的有效之处在于,50年代末以后,基本上能让最贫困、最边远地区的人民群众看上电影。即使是西藏、新疆、内蒙等边疆地区的少数民族、农牧民、筑路工和边防战士等边缘人群也不例外”。而进入新时期,除了在70年代的前几年,因为复影片带来较高的观众人次外,从1980年开始,观众人次便逐年递减。电影方面的原因,一说是虚假、落套、陈旧,创作方法僵化,1982年3月14日,《中国青年报·星期日》登出了“影片细节虚假五十例”;另一说是文艺领导方式有问题(赵丹:“管得太具体,文艺没希望”),但更重要的是在于“改革开放改变了中国的经济和社会结构。产权结构的多元化、社会流动的加快、物资供应的丰富削弱了工作生活一体化的城乡集体。更重要的是改革开放彻底改变了中国经济和社会运作的内在逻辑:公有制和计划经济强调合作,私有制和市场经济强调竞争”。这就是说,人不再是简单的集体中的一分子,人的各种复杂性、丰富性开始在市场竞争中体现出来。人与人、人与集体,甚至人与国家的关系也开始发生变化。

1. 新国家电影的经济模式变革

1978年底召开的十一届三中全会实现了中国社会政治经济发展的伟大转折。三中全会把党和国家工作的重点由阶级斗争转到发展生产力、建设四个现代化的轨道上来,提出了改革、开放、搞活的重大战略方针。思想解放、经济建设成为此后中国社会发展的主旋律。1992年邓小平南巡讲话,1997年“十五大”的召开,解开了缠绕在人们脑海里姓“公”姓“私”、姓“社”姓“资”的疙瘩,明确地指出了中国经济发展的大方向。

1992年,中共十四大后,原广播电影电视部就在同年12月26日,发布了《关于当前深化电影行业机制改革的若干意见》。《意见》是最早的中国电影产业化文件,也是最重要的一份文件,它首次在体制上打开了电影产业化的突破

口。1997年,中共十五大吹响“国企改革攻坚战”的号角。同年12月24日颁布《〈故事电影单片摄制许可证〉试行办法》。1998年7月3日,发布《关于支持企事业单位和个人投资改建新建电影院的通知》。11月,国务院批准了广电总局直属的八家企事业单位组建中国电影集团。2002年,中共十六大指出:“完善文化产业政策,支持文化产业发展,增强我国文化产业的整体实力和竞争力。……抓紧制定文化体制改革的总体方案。”这又成为中国电影产业化改革的指导性思路。执政党新时期以来的一系列价值观的变化,为国家电影的转型提供了体制上的强有力支持。中国电影开始从计划经济条件下的国家政治电影向市场经济条件下的新国家电影转型。转型的核心是承认电影的文化商品属性。

在20世纪80年代的相当长的一段时间里,电影界的政治精英与文化精英都在抗拒着商业化的改造。“从文化形态上谈文化的全方位转型,一方面是以宣传教育为主的单纯政治文化向审美愉悦为主的娱乐文化的转型,另一方面就是从精致的严肃文化向商业性大众文化的转型。尽管对于习惯于从事严肃艺术生产的人来说,坦率承认艺术产品是商品这一事实是极为痛苦的,但是中国文化的全方位转型确是现实和必然的。”

因此,新国家电影的转型从改革电影经济运营管理方式入手,着力从发行放映的流通领域打开缺口,创造一种新的国家电影的经济模式。应该说,中国电影产业化在发行放映系统的改革是最有成效的。从1992年到2004年,出台的关于发行放映系统改革的文件最多,流通环节的障碍,特别是体制性障碍(多级发行体制,地方垄断)基本被清除。但这个过程并不顺利,特别在20世纪80年代。由于过去计划经济体制下出现的许多规章与模式仍在沿袭,困扰乃至阻碍了新措施的落实。原北影厂厂长汪洋与七个深有同感的制片厂厂长研究讨论后,决定上书中央,直陈弊端。“1980年7月4日以书信的形式呈送给中共中央书记处。在信中就北影厂新形势下遇到的情况和问题联系整个电影体制中存在的弊端进行了广泛深入的阐述。如国家对电影事业投资重点的偏移,盲目发展新的制片厂,导致没有足够的资金新建和改造影院;影片售价与利润分配上的不合理,三十几年来由电影公司统购包销产生的消极影响;以及电影厂在经济与人事管理方面缺乏自主权等,这些问题无不严重制约着电影事业的健康发展,是前进中需要让主管部门和企业领导齐心协力共同解决的突出问题。我的信得到了中央书记处的高度重视,并由书记处印发到了中宣部、文化部、电影局、中国电影家协会、国家计委、财政部、国家劳动总局、各电影制片厂和中国电影发行公司等