



# 中国

陈晓云 主编

Chinese film star studies Chinese film star studies

中国电影明星研究续编

中国电影出版社



中国

陈晓云 主编

中国电影明星研究续编

CFP 中国电影出版社

2013 · 北京

## 图书在版编目 (CIP) 数据

中国电影明星研究续编 / 陈晓云主编. —北京: 中国电影出版社, 2013. 4

ISBN 978 - 7 - 106 - 03638 - 6

I. ①中… II. ①陈… III. ①电影演员—研究—中国  
IV. ①J912. 1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 064006 号

## 中国电影明星研究续编

陈晓云 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: 64296664 (总编室) 64216278 (发行部)  
64296742 (读者服务部) Email: cfpymb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2013 年 4 月第 1 版 2013 年 4 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/720 × 1000 毫米 1/16

印张/15 插页/2 字数/230 千字

---

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 03638 - 6/J · 1403

定 价 39.00 元

# 目 录

## 现象研究

- 电影明星与中国想象 / 003
- 明星、表演与文化 / 013
- 红地毯上的中国影星:身体表演、服装修辞与视觉政治 / 023
- 电影明星的话剧舞台秀及其表演文化分析 / 034
- 空间位移、爱情叙事与明星策略 / 047
- 中产阶级神话中的国产商业电影和明星 / 055
- 新时期女性电影明星文化论纲 / 068
- 明星与“小妞电影” / 079
- 早期上海电影明星文化消费的形成 / 090
- 明星消费机制建构与中国电影产业发展 / 102

## 个案分析

- 韩云珍与 20 世纪 20 年代的中国电影明星制造 / 115
- 玉人永诀:阮玲玉的悲剧表演与视觉政治 / 128
- 成为“上官云珠” / 137
- “祖国”和“故国”的“常青树”:李丽华的战后“明星”生涯 / 146

- 两生花:白杨在 1946—1949 / 160  
边缘化的硬派气质:项堃的“十七年”表演 / 170  
明星过程、性别表述与身体表演:  
    20 世纪 80 年代刘晓庆明星形象研究 / 183  
制造与消灭:作为异端的贾宏声 / 221

## 附 录

电影明星研究论文索引(2011—2012 年) / 231

后记 / 235



# 现象研究



## 电影明星与中国想象

在当下这个时代,作为电影作品主要载体之一的电影明星,已经越出电影自身的形式外观与艺术范畴,而成为与社会政治相互指涉的文化现象。对于电影明星的研讨,也就不能囿于一般意义上的表演层面,亦即单纯的“电影表演”,而拓展至可以称之为“社会表演”或者“文化表演”的领域。犹如以20世纪上半叶的女明星为主要研究个案的《表演中国:女明星,表演文化,视觉政治,1910—1945》一书所指出的,“把这些女演员的幕前演出当成幕后生活展现,视她们的台上表演与台下表现为一体的舆论与流言,将她们拱成明星变成社会凝视焦点的文化现象,以及其中所透露的中国现代表演文化内涵。”<sup>①</sup>该书“以女演员为轴线,论述中国现代表演场域里有关凝视女性与女性凝视的视觉政治与文化表演,并辩证一个社会的表演认知对该时期历史文化的深刻模塑”<sup>②</sup>。“表演中国”的说法,事实上也可以用来描述此后以及当下中国电影明星的文化情状。<sup>③</sup>电影明星不但在现代电影工业体制中占据着愈来愈重要的位置,它还成为从不同层面“想象中国”的重要路径。也就是说,不同影片往往通过不同的明星形象来形塑出不同的“国家形象”。美国好莱坞恰恰是借助不同的类型电影,以及与之相关的电影明星,在完成巨额票房回报的同时,实施着关于美国精神的文化渗透,这种文化渗透在不同时期不同历史语境下往往也会呈现出不同的特征。

### 跨国明星与东方想象

当我们屡屡纠结于“西方人”总是以刻板印象来定位“中国”或者“中国人”的时候,同样性质的文化想象也始终存在于我们的思维之中。也就是说,我们往往以同样的思维来“想象”或者“构造”所谓的“欧陆风情”以



及“美国人”、“英国人”或者“日本人”。文化的误读是一种必然现象。文化间的双向交流,其折扣率事实上是不可避免的。

不可否认,作为20世纪最重要的艺术文化样式和大众传播媒介之一,电影在文化传播中起到了举足轻重的作用,也就是说,电影成为中国人认识西方的主要路径之一,同时也成为西方人认识中国的主要路径之一。在经济与文化发展不平衡的状态之下,一种异族文化对于本土文化的认知与接受必然是带有选择性的,事实上也就带有不可规避的意识形态倾向。迄今为止,功夫电影依然是西方人接受中国电影的主要类型。究其原因,电影意义上的所谓“西方”,在多数时候往往被无意识地认知为美国以及西欧,而好莱坞作为世界上最大的电影王国,是类型电影创作最为齐全与成功的。作为电影工业的核心之一便是门类齐全的类型电影,以及与之相关的明星制和制片人中心制。因而,以在好莱坞已经获得成功的类型与之抗衡,便不可能产生效果。另一方面,在香港电影的全盛时期,很大程度上也是以类型电影取胜,而功夫电影恰恰是最具中国/东方色彩的类型。功夫电影最初是借助香港电影的路径进入西方文化视野的。“与香港的现代都市电影相比,这些出口的功夫电影中充满更多的东方主义(Orientalism)想象。按照爱德华·萨伊德(Edward Said)的定义,东方主义描述一种‘西方统治、重建与支配东方的方式’。‘东方’一词从地理上、道德上、文化上指代着亚洲或东方国家。功夫电影在西方的再包装发挥了这种指代功能。”<sup>④</sup>从李小龙、成龙到李连杰,较为清晰地呈现出了功夫电影自身获得发展,以及进入西方视域的某种轨迹。

有学者认为:“李小龙作为第一位世界级的华人影星的重大成就,仅仅是由他生前作为成年人所拍摄的四部影片所奠定的。在李小龙的传奇中,这种巨大的成就被叙述为被压迫者的胜利和反抗种族歧视的斗争。”<sup>⑤</sup>其主演的《唐山大兄》(1971年)、《精武门》(1972年)、《猛龙过江》(1972年)、《龙争虎斗》(1973年)和根据其生前拍摄的部分场景加上一些利用替身拍摄的新素材拼接而成的《死亡游戏》,“每一部电影都是‘被压迫者的胜利’这一主题的变奏。”<sup>⑥</sup>在跨文化交流的语境中,“在李小龙通过他的电影和银幕形象为华人/亚洲/第三世界维护权益的同时,他也通过对男性气质的坚持来达到这一目的。”而这里所谓的“男性气质”,乃是“华人尚武男性

气质和美国男性气质的糅合”。<sup>⑦</sup>另有学者则试图探讨李小龙死后出现的“盘剥李小龙”(Bruceploitation)现象,即“为何李小龙这一华语电影中最强有力的形象、同时也是世界上最为偶像化的明星,在几十年后被转化成一个丑角一样的滑稽角色,一个用来骂亚裔美国人的种族诨名?”<sup>⑧</sup>在此,“李小龙”已经跃出了李小龙本人的层面,而被“重写”为“美籍亚裔男性”的抽象符号。

李安执导的《卧虎藏龙》(2000年)获得第73届奥斯卡最佳外语片、最佳摄影、最佳艺术指导和最佳音乐4项大奖,对于中国电影来说,是一个标志性事件。自20世纪80年代末以来,华语电影完成了柏林、威尼斯、戛纳三大国际电影节的大满贯,并在奥斯卡登顶,西方世界更多通过国际电影奖项的通道来认知中国电影,并又进一步借助中国电影来认知中国。必须指出的是,尽管对于张艺谋、陈凯歌的简单指责有失公允,但这些获奖影片多数呈现的确实是与现代西方世界差异较大的“东方中国”,一个与西方世界相比具有历史“时差”的“东方中国”。在这种文化想象中,巩俐、章子怡借助电影影像所呈现的“中国面孔”起到了至关重要的作用。

“文革”后中国电影明星与西方国家之间的关联,至少可以追溯到20世纪80年代初,陈冲、张瑜、斯琴高娃、龚雪、邬君梅、白灵、盖克、严晓频等或顶着“金鸡”与“百花”的影后头衔,或在本土已有较高知名度的女演员纷纷出国。尽管去往异国他乡的诉求各不相同,而其共同点是,除了陈冲、邬君梅出演意大利导演贝尔托鲁齐执导的《末代皇帝》等少数个案,在电影领域的发展总体上基本乏善可陈。

巩俐无可置疑地成为“文革”后本土制造的最为成功的“国际影星”。而有趣味的是,她采用的并非通常所谓“打入”好莱坞的路子,即通过选角、试镜等常规路径,而是借助了其主演的影片在国际电影界的重要影响力。其出道最初阶段与张艺谋合作的《红高粱》(1987年)、《代号“美洲豹”》(1988年)、《菊豆》(1992年)、《大红灯笼高高挂》(1992年)、《秋菊打官司》(1992年)、《活着》(1994年)、《摇啊摇,摇到外婆桥》(1995年)等影片,不仅赢得了柏林、威尼斯、戛纳国际电影节的肯定,还为自己赢得了威尼斯国际电影节影后的殊荣。这一系列影片成功进入西方文化视野,与巩俐在影片中所呈现的“东方面孔”相辅相成。巩俐在这些影片中几乎无一

例外地扮演具有“历史”色调的东方女性。<sup>⑨</sup>她还先后与陈凯歌、张艾嘉、黄蜀芹、孙周、王家卫等华语电影导演合作,并陆续主演了《艺伎回忆录》、《迈阿密风云》、《谍海风云》等具有“跨国”性质的影片,她还先后担任第50届柏林国际电影节和第59届威尼斯国际电影节评委会主席。<sup>⑩</sup>“巩俐”这个明星符号,便是通过电影院内外的“电影表演”与“文化表演”共同建构的。

与赵薇、周迅、徐静蕾并称“四大花旦”的章子怡,与巩俐有着共同的成名路径,她事实上也成为继巩俐之后又一位重要的具有国际影响力的华语电影明星。其与“四大花旦”中另外三位演员的区别是,章子怡坚持不出演电视剧,且更重视国际区域间的合作。她同样是因为主演张艺谋的影片《我的父亲母亲》(1999年)而成名的,并被视为另一位“谋女郎”。但她与巩俐的不同是,在一片成名之后,迅即与李安、徐克、娄烨、王家卫、侯咏、冯小刚、陈凯歌、顾长卫等不同的华语电影导演合作,并出演了《尖峰时刻2》、《武士》、《狸御殿》、《艺伎回忆录》、《骑士》等具有“跨国”性质的影片。<sup>⑪</sup>

巩俐、章子怡的国际影响力,与中国社会与中国电影国际影响力的提升有着直接的关联。明星的面孔,不但是异族文化认知本土文化的重要视觉标识,也被视为国家形象和国家文化软实力的重要标识。正如美国《纽约时报》在评价章子怡时所指出的:“银幕上的她无疑是个奇女子,身躯如垂杨柳般柔弱,意志却似钢铁一般坚强。她已经与姚明一道,成为中国的两大代言人。”<sup>⑫</sup>

电影在一定意义上是想象的产物,而非真实的产物。基于此,同样的影像表达与文化想象,往往会在不同的社会语境中引起不同的反应与评价。当巩俐与章子怡成为西方文化认知中国的重要路径之时,她们在本土文化背景下引发的争议却从来没有停止过。剔除争议中所包含的狭隘心理成分,我们不难发现,在关于电影明星,尤其是电影女明星所建构的巨大的张力场之中,存在着难以解决的内在矛盾:明星的知名度越高,受到的关注越大,其所引发的负面评判也就越是剧烈。

### 特型明星与政治想象

20世纪80年代末以献礼为主要诉求而兴起的主旋律电影创作热潮,在其实施主体政治诉求的同时,客观上也成就了一批以塑造重大革命历史

题材中的重要历史人物为基本特质的特型演员,他们由此而成为“特型明星”,最为著名的诸如古月/唐国强/王震之于毛泽东、王铁成/黄凯/刘劲之于周恩来、卢奇之于邓小平、孙飞虎之于蒋介石等。所谓特型演员,在原初意义上是以“形似”为基础的,这也就决定了这类演员带有天赋特征的表演特点;而通常,人们又把“神似”作为判断这类演员表演是否成功的主要标志。最为理想的状态当然是所谓的“神形兼备”。

特型演员之成为电影明星,是诸多合力共同作用的结果。一方面,20世纪90年代以来由于社会转型而酿就的怀旧风潮,其政治怀旧是重要表征之一。因对现实不满而转向对历史的怀旧性记忆,使得以毛泽东、周恩来为主要代表的中共第一代领导人成为民众集体心理的一个重要落点。另一方面,这些历史人物身上蕴含的“英雄”特质,正是当下中国现实社会中的重大缺失,英雄崇拜与明星崇拜之间存在着一定意义的同构关系。基于此,扮演这些历史人物的演员,客观上更容易成为大众的偶像。观众往往将对历史人物的情感诉诸于扮演历史人物的当代演员身上。后来愈演愈烈的特型演员泛化的现象,在主旋律电影发展的最初阶段,已经露出端倪。

作为一部新中国成立60周年的献礼片,《建国大业》(韩三平、黄建新导演,2009年)在演员选择上与此前的主旋律电影有所不同。如果说,此前的同类题材影片更多是成就了一批“特型明星”的话,那么,《建国大业》则部分打破了特型演员的常规思路,启用了中国电影中罕见的全明星阵容,来扮演其中所涉及的历史人物。这样的创作思维也许是创作者的灵光一现,在电影工业的意义上也具备着难以复制的特点。<sup>⑬</sup>对于启用明星本身,导演有着较为清醒的认知:“谁也不能否认,现在的中国电影界是‘大腕’和‘明星’的时代。在这些明星中,每个名字都意味着可观的票房保证,每个名字的背后都有着庞大的粉丝群体。借助明星的人气效应吸引观众对影片本身的关注度,这是国际通行的电影制作运营手段。”<sup>⑭</sup>但同时,明星意味着高昂的电影制作成本,而在片中扮演蒋介石的张国立第一个提出了“零片酬”的概念,“共和国60周年华诞献礼,作为演员为祖国母亲献上一份生日礼物,张国立放弃片酬的举动引发了演艺圈内的连锁反应,最终使得《建国大业》以相对较低的制作成本在相对较短的时间内完成了制

作。”<sup>⑮</sup>这是中国电影史上并无先例的明星策略。这部制作成本为3700万元的影片<sup>⑯</sup>，如果按照所有明星的实际身价来支付片酬，估计成本要达到3.5亿元。主流意识形态在此有效地将其外在政治诉求“询唤”为明星们的内在诉求，其间的原因相当复杂，很难借助电影自身获得准确阐释。作为建党90周年的献礼影片，《建党伟业》（韩三平、黄建新导演，2011年）延续着《建国大业》的创作思路。作为导演之一的黄建新在一次访谈中提出了关于明星运用上的“量级对等的问题”：“当与巨星对戏而量级不够的话，就会觉得表演的对方太弱，甚至连巨星级演员的表演也没了。这个戏里都是历史大人物，这是我们特别强调好演员来的原因。往往好演员不说话就站在那里，你都觉得是那个人，有的人即使不断说着台词，你怎么看都没有味道，这是特别重要的问题。如果我用了一个好演员，其他角色是普通演员，他们的戏是没法分配的。我们很担心出现这种情况，某个地方的戏突然陷下去就无法弥补了，所以，这部戏中所有演员都必须能够支撑住。”<sup>⑰</sup>这部同样是明星云集的影片，在众说纷纭的争议声中，以3.0469亿元的票房，名列2011年上半年全国城市电影票房收入国产影片榜首。<sup>⑱</sup>创作者希望能够在此基础上“发展出一个有制作规律的类型电影，关于历史的、辩论性的、政治的类型电影。”<sup>⑲</sup>类似的表述在导演的访谈中一再出现：“我一直觉得，其实应该把它看成类型电影，只有这样看待，它以后才能有更好的坚持和突破，如果只把它当成主旋律电影，出发点的不同会导致创作方式的极大改变。”<sup>⑳</sup>

在以政治诉求为主的主旋律电影中，出现了一种可以称之为偶像化，或者叫时尚化的现象，其与明星问题的相关性则在于，它们普遍倾向于选择具有时尚特质的明星来扮演其中的历史角色。2011年上映的《秋之白华》（霍建起导演）选择窦骁和董洁来扮演瞿秋白与杨之华，如导演所言，作为“谋女郎”之一的董洁具有中国传统女性的美感，又不是非常强势，其精神气质适合“五四”时代的那样一个女性。<sup>㉑</sup>同样因主演张艺谋执导的《山楂树之恋》（2010年）而名声鹊起的窦骁，除了外形比较接近瞿秋白，他身上有一种现时代演员身上不多见的书卷气和儒雅气质，可以在形与神两个层面较大限度地接近角色及角色所处的时代。

## 草根明星与底层想象

“草根”与“明星”的组合,在一定程度上看,依赖于大众媒介的发展。如果说,专业院校和艺术院团作为常规的演员/明星选拔平台,到今天为止都依然是演员/明星的主要来源的话,那么,电视选秀的出现,则为明星制造提供了另外一条可能的通道。电视选秀的层层选拔机制,往往借用了与传统明星出场类似的仪式化场景,而使得大众直接介入了造星机制,从而获得更大的现场感与满足感。而心怀明星梦长期蛰伏于北影门口等待剧组发现的“北漂”准演员/明星们,则多在一种希望渺茫的等待中期盼着神迹的出现。事实上,对于他们中的大多数人来说,能够进入剧组跑龙套,进而能够获得若干台词的角色,几乎已经是遥不可及的梦想了。然而,曾经是他们中的一员的王宝强的一夜爆红,却为“北漂”一族创造了一个难以复制的明星神话。

出身于河北农村的王宝强自幼开始习武,曾入河南嵩山少林寺做俗家弟子,之后进入北京做武行和群众演员。王宝强的转机始于李杨执导的《盲井》(2003年),在影片中扮演元凤鸣,获得第40届台湾电影金马奖最佳新人奖、第5届法国杜维尔亚洲电影节最佳男演员奖、第2届曼谷国际电影节最佳男演员奖。<sup>②</sup>只是由于题材的特殊性,这部获得第53届柏林国际电影节最佳艺术贡献银熊奖等30余个奖项的影片并没有在国内公映。<sup>③</sup>

《盲井》中本色出演的王宝强基本上确立了自己此后基本的表演风格。本色表演是其获得成功的原因,也是其受到诟病的根由。王宝强真正走上明星之路,则是2004年出演冯小刚导演的《天下无贼》。这部汇集了刘德华(饰王薄)、刘若英(饰王丽)、葛优(饰胡黎)、傅彪(饰刘总)、范伟(饰劫匪甲)、冯远征(饰劫匪乙)、徐帆(饰刘总太太)、李冰冰(饰小叶)、张涵予(饰画画人)、林家栋(饰四眼)、尤勇(饰胖子)等电影明星的影片,尽管部分偏离了导演以往以喜剧为主体的叙事风格,但葛优作为影片主演的显在标识,以及片中时而出现的喜剧桥段(如“打劫”),还是可以明显看出冯氏“贺岁片”的影子。影片中的王宝强扮演一个身揣通过修庙挣得的六万现金准备回老家娶媳妇的河北农村孩子。在观众的视线中,王宝强依然是本色出演。事实上,普通观众也恰是通过这部影片来认知王宝强的。银幕上

傻根关于“天下无贼”的神话,事实上也成了银幕之外的王宝强一夜成名的神话。而由于《盲井》在主流及大众视野中的被屏蔽,使得这个神话更具成色。《盲井》对于王宝强来说,并非简单的“处女作”那么简单,没有《盲井》,也许就不会有《天下无贼》。

此后的电影《集结号》(冯小刚导演,2007年)、《李米的猜想》(曹保平导演,2008年)、《人在囧途》(叶伟民导演,2010年)、《Hello!树先生》(韩杰导演,2010年),电视剧《暗算》(柳云龙导演,2005年)、《士兵突击》(康洪雷导演,2006年)、《我的兄弟叫顺溜》(花菁导演,2008年)、《我的父亲是板凳》(黄文利导演,2010年),以及登陆春晚、出音乐专辑与个人自传(《向前进:一个青春时代的奋斗史》)等,共同构成了作为明星形象的“王宝强”。<sup>⑭</sup>

王宝强式的神话个案还可以追溯到张艺谋执导的《一个都不能少》(1998年)中的女主角魏敏芝,一个“非典型”的“谋女郎”。之所以说她“非典型”,是因为她主演这部影片获得成功之后并没有按常规走上演员/明星之路,而关于“谋女郎”的讨论中,她似乎也是被有意无意“排除”在外的。如果说,王宝强的成功,除了外在的所谓“运气”成分之外,他自己对于演艺之路事实上也是心怀梦想的;而魏敏芝,在出演《一个都不能少》之前恐怕从来也不会想到,自己的未来生活会与电影发生如此紧密的关联。恰是由于有了这次契机,她的个人生活被彻底颠覆,先后进入石家庄精英中学、西安外国语学院西影影视传媒学院和杨百翰大学学习,为自己未来当导演铺路。而如她自己所说:“如果没有这部电影,我可能会在家养猪、结婚、生孩子,做家庭妇女。”<sup>⑮</sup>

如果说,魏敏芝、王宝强本身都来自社会底层,借助电影而制造了明星神话的话,那么,黄渤的成功,则提供了关于草根神话的另类想象,即专业演员的草根化。这位做过驻唱歌手、舞蹈教练、配音演员的艺人毕业于北京电影学院,其转机始于管虎执导的电视电影《上车,走吧》(2000年)和宁浩执导的《疯狂的石头》(2006年),同由管虎执导的《斗牛》(2009年)使他成为第46届台湾电影金马奖最佳男演员。<sup>⑯</sup>黄渤的成功与20世纪80年代末的葛优几有异曲同工之妙。如果说,葛优当年的成名在很大程度上与王朔有关的话,那么,尽管黄渤出道时所处的社会文化语境与葛优的年代已

经不可同日而语,但其相似性则在于,他们同样以“非典型”及非主流的形象,成为审美多元化时代的公众偶像。在这个芙蓉姐姐、凤姐都能走红的时代,什么事情都是可能发生的。

“影星现象的建制在中国如同在西方一样,是名人文化的一部分,并被用来销售‘中国’本身,不论是明星导演张艺谋(1951年生)在2008年北京奥运会上成为世界上最盛大的表演的总指挥,还是章子怡迷人的面孔出现在2005年的《新闻周刊》,即以‘21世纪将是中国世纪’为专题的那一期的封面上。在这些场合,张艺谋和章子怡都是以被国际认可的名人身份出现,并用来代表中国的未来。”<sup>②</sup>在一定意义上看,特型明星、草根明星等也可作如是观,意指不同社会文化层面的电影明星,共同建构了意义繁复的“想象中国”的不同路径。

#### 注释:

①周慧玲:《表演中国:女明星,表演文化,视觉政治,1910—1945》,麦田出版2004年版,第19页。

②周慧玲:《表演中国:女明星,表演文化,视觉政治,1910—1945》,麦田出版2004年版,第299页。

③相关论文有:陈晓云:《电影明星、视觉政治与消费文化——当代都市文化语境中的中国电影明星》,《文艺研究》2007年第1期;张华:《“表演新中国”——上官云珠的新中国“星路”历程》,《当代电影》2008年第9期。

④[英]里昂·汉特:《功夫偶像——从李小龙到〈卧虎藏龙〉》,余琼译,北京大学出版社2010年版,第17页。

⑤[英]裴开瑞:《明星变迁:李小龙的身体,或者跨区(国)身躯中的华人男性气质》,刘宇清译,《文艺研究》2007年第1期,第95页。

⑥[英]裴开瑞:《明星变迁:李小龙的身体,或者跨区(国)身躯中的华人男性气质》,刘宇清译,《文艺研究》2007年第1期,第95页。

⑦[英]裴开瑞:《明星变迁:李小龙的身体,或者跨区(国)身躯中的华人男性气质》,刘宇清译,《文艺研究》2007年第1期,第98—99页。

⑧胡思明:《李小龙之后的“李小龙”:臆想中的生平》,[美]张英进、[澳]胡敏娜主编:《华语电影明星:表演、语境、类型》,西颀译,北京大学出版社2011年版,第202页。

⑨《代号“美洲豹”》是个例外。巩俐凭借这部影片获得第12届大众电影百花奖最佳女配角奖。



- ⑩参见百度百科之“巩俐”,<http://baike.baidu.com/view/3677.htm>
- ⑪参见百度百科之“章子怡”,<http://baike.baidu.com/view/2793.htm>
- ⑫参见百度百科之“章子怡”,<http://baike.baidu.com/view/2793.htm>
- ⑬陈凯歌导演第一个提出采用全明星阵容的建议,并扮演冯玉祥将军,还推荐陈坤扮演蒋经国。参见韩三平、黄建新:《〈建国大业〉感言》,《当代电影》2009年第10期,第6页。
- ⑭韩三平、黄建新:《〈建国大业〉感言》,《当代电影》2009年第10期,第6页。
- ⑮韩三平、黄建新:《〈建国大业〉感言》,《当代电影》2009年第10期,第6页。
- ⑯参见受访:赵海城,访问:皇甫宜川:《回到电影本身》,《当代电影》2009年第11期,第13页。
- ⑰胡克:《历史细节的还原——黄建新访谈》,《电影艺术》2011年第4期,第44页。
- ⑱参见《2011上半年全国城市电影票房统计数据发布》,《中国电影报》2011年7月14日。
- ⑲胡克:《历史细节的还原——黄建新访谈》,《电影艺术》2011年第4期,第48页。
- ⑳黄建新、尹鸿:《开创新的史诗片模式》,《当代电影》2011年第7期,第34页。
- ㉑田卉群:《〈秋之白华〉导演霍建起答问》,《电影艺术》2011年第4期,第25页。
- ㉒参见百度百科之“王宝强”,<http://baike.baidu.com/view/764555.htm>
- ㉓参见百度百科之“盲井”,<http://baike.baidu.com/view/294395.htm>
- ㉔参见百度百科之“王宝强”,<http://baike.baidu.com/view/764555.htm>
- ㉕参见百度百科之“魏敏芝”,<http://baike.baidu.com/view/1193964.htm>
- ㉖参见百度百科之“黄渤”,<http://baike.baidu.com/view/396777.htm>
- ㉗张英进、胡敏娜:《序言:华语电影明星》,[美]张英进、[澳]胡敏娜主编:《华语电影明星:表演、语境、类型》,西颀译,北京大学出版社2011年版,第18页。

(陈晓云,载《文化研究》第12辑,社会科学文献出版社2012年版)