

全球化语境与中国电影的“小资”要素演变探究

陈楠*

【目 录】

1. 研究背景与目的
2. 全球化媒介秩序中的中国电影
3. 各时期中国电影的“小资”要素
 - 1) “小资”要素在毛时代文艺中的评判及影响
 - 2) “小资”要素在邓时代电影中的再生
 - 3) 全球化时代的“新”小资电影
4. 结论

【摘要】

本文为探究“小资”要素在中国电影发展各时期中的异同，分别以毛时代、邓时代和全球化时代为背景，勾画出社会政治经济环境的变化对“小资”要素演变的影响。在毛时代“文艺为工农兵服务”的创作导向指引下，“个人主义、批判现实主义、感伤主义”等小资产阶级文艺要素在电影作品中被摒弃和遮蔽。城市小资产阶级是当时主要的观影群，却不是电影创作的主体。在邓时代，随着社会商品经济体制的改革，具有“个人主义和感伤主义”特征的伤痕电影迎来大众观影潮。特别是1980年代后期兴起的“王朔文学”电影，描写中国当代社会中的一个特殊青年阶层——“痞子”，揭开了“新”小资时代的序幕。随着1995年好莱坞电影重返中国市场，中国电影进入了全球化媒介时代。带有浪漫、反叛、感伤、搞笑等特征的“新”小资电影成为了中国多元电影市场的组成部分，具有“新”小资特征的大中学生和城市青年作为“新”小资电影的观影主体而崛起，令中国影视创作主体从单一的工农兵和伟人形象朝着多元大众形象更近了一步，具有进步意义。

【关键词】小资产阶级；“新”小资；电影；全球化；中国。

* 高神大学 国际商务学部 中国学专业 助教授 (chennan@kosin.ac.kr)

1. 研究背景与目的

上世纪60年代卫星通讯技术的发展,使图像和声音瞬息间传播到地球的各个角落,不同国度和文化间的交流和沟通变得更加容易,世界迎来了“媒介全球化”的时代。1995年国外“分账大片”开始进入中国市场,标志着中国电影市场进入了全球媒介秩序。此后,以好莱坞为主的国外大制作影片,以巨额投资、精良制作、构思独特等优势,接连数年席卷了中国票房市场。好莱坞大片所宣扬的“美国精神”和“西方中产阶级价值观”不仅给中国观影群的观念带来了影响,而且还带来了中国民族电影创作模式的变革。一些影评人认为:“中国的娱乐电影开始尝试‘去政治化’的、服膺于全球化体制的商业化创作”¹⁾，“在全球化的语境中利用海外资本,塑造一种开放后面向全球政治的中国寓言的情节剧”²⁾。笔者认为,这些变革可以说是中国民族电影顺应全球化媒介语境而做出的创作转型。2017年3月1日起,中国开始实施《中华人民共和国电影产业促进法》³⁾(以下简称《促进法》),作为第一部促进电影产业发展的法律,此法的颁布意义重大。其中《促进法》的第一章第三条和第四条明确指出了从事电影活动的目的是“实现社会效益与经济效益相统一”,电影的创作导向为“鼓励创作思想性、艺术性、观赏性相统一的优秀电影”⁴⁾。可以说《促进法》在官方语境中首次阐明了电影“经济效益和观赏性”的合法性。

近年来,在电影创作领域,结合中国建制精英思想和商业娱乐要素的主旋律商业大片和商业主流大片⁵⁾可以说是中国电影为适应全球化媒介语境而实施的变革⁶⁾。而去年在中国电影市场获得高票房和好口碑的《战狼II》⁷⁾,正是得益于官方语境对主旋律电影中商业要素和娱乐要素的认同。中国主流电影创作中消费主义、娱乐主义要素的合法化,不禁让人想起上世纪50年代钟惦棐(1956)对国产电影发展所做的倡议。他提出了:“绝不可以把文艺为工农兵服务的方针和影片的

1) 胡晋忠,〈80年代以来谢晋批评史的若干问题〉,金冠军、聂伟编,《谢晋电影:中国语境与范式建构》,复旦大学出版社,2011,p. 352。

2) 戴锦华,《黄土地上的文化苦旅》,郑树森编《文化批评与华语电影》,广西师范大学出版社,2003,p. 44。

3) 这部法律是在2016年11月7日第十二届全国人民代表大会常务委员会第二十四次会议上通过的。

http://www.npc.gov.cn/npc/xinwen/2016-11/07/content_2001625.htm

4) 《中华人民共和国电影产业促进法》第一章第三条和第四条的原文如下:(第三条)从事电影活动,应当坚持为人民服务、为社会主义服务,坚持社会效益优先,实现社会效益与经济效益相统一。(第四条)国家坚持以人民为中心的创作导向,坚持百花齐放、百家争鸣的方针,尊重和保障电影创作自由,倡导电影创作贴近实际、贴近生活、贴近群众,鼓励创作思想性、艺术性、观赏性相统一的优秀电影。

5) 近年来获得高票房的主旋律商业大片和商业主流大片是《建党伟业》(2011)、《唐山大地震》(2010)、《集结号》(2008)、《天下无贼》(2004)、《建国大业》(2009)、《智取威虎山》(2014)、《湄公河行动》(2016)、《战狼》(2015)、《战狼II》(2017)、《建军大业》(2017)、《中国合伙人》(2013)、《金陵十三钗》(2011)等等。

6) “主旋律电影在创作上有意识地向商业娱乐化的方向靠拢,同时商业电影也越来越频繁地将主旋律因素引入到创作之中,‘主旋律电影商业化、商业电影主旋律化’的双向演变趋势在近几年的中国电影市场上愈发明显”。路春艳、王占利,〈主旋律电影的商业化与商业电影的主旋律化〉,《当代电影》,第8期,2013,p. 106。

7) 《战狼II》是吴京执导的动作军事电影,该片于2017年7月27日晚8点01分正式上映:上映4个小时过亿,25小时过3亿,46小时过5亿,上映5天突破12亿人民币。上映第一周周末以合计1.27亿美元的全球票房成为全球票房榜的冠军影片。http://ent.ifeng.com/a/20171026/42997614_0.shtml?baike

观众对立起来；绝不可以把影片的社会价值、艺术价值和影片的票房价值对立起来；绝不可以把电影为工农兵服务理解为“工农兵电影”⁸⁾的观点，指出了“文艺为工农兵服务”的创作导向被绝对化时所产生的弊端。即便如此，当时作为“工农兵电影”的对立面，为“小资产阶级服务”的“小资产阶级”电影作品虽能够为观影群提供艺术价值和娱乐性，但因其带有“暴露、感伤、个人主义”等特征，不符合当时的政治语境，而一度成为了创作电影时需要被摒弃和遮蔽的对象。

上世纪80年代后期，中国电影重新迎来了商业化的浪潮。进入到本世纪，中国电影凭借国内外投资开始了商业大片的转型，曾经作为文艺批判对象的“小资产阶级”一词已在官方语境中鲜有出现，文化领域开始涌现引领消费娱乐时尚的“新”小资电影。从旧时带有政治阶级立场的“小资产阶级”到今日引领时尚文化的“新”小资，“小资”一词随着社会时代的变迁被赋予了新的涵义。这段时间以来，学术界虽然对这两种身处不同时代语境的“小资”各进行了不同角度的研究，但是却鲜有把这两种“小资”随时代串联，从历史纵向视角探究中国社会政治、经济语境的变化所带来的“小资”意义演变。“小资”是小资产阶级的缩写，在毛时代的中国政治语境中，带有阶级立场的小资产阶级一词并不采用缩写形式。到了邓时代，特别是上世纪九十年代全球化浪潮席卷中国之后，“小资”以小资产阶级缩略语的形式再次进入了公众的视野。不过此“小资”比起彼“小资”，少了浓重的政治气息，着重强调一种时尚观念、生活方式和具有这种生活方式的人。“小资”是一个宽泛的文学概念和符号，本文以影视媒介为载体，特别聚焦“小资”要素在各时期中国电影中的演变，并探究“小资”要素的变化是在何种情况下发生的，其变化的结果又对中国电影的发展带来何种影响，以此来揭示中国社会政治、经济环境的变化对文化发展层面的影响。

2. 全球化媒介秩序中的中国电影

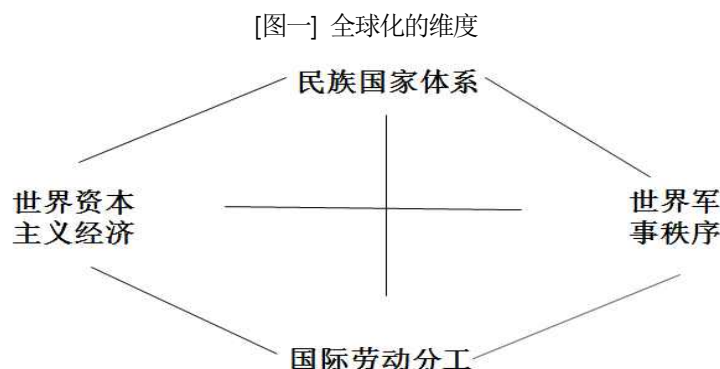
全球化是一个包罗万象的复杂现象和概念。上世纪60年代开始，由通信技术的进步而形成的全球卫星通讯网络，使各种信息和影像顷刻间从地球的一方传到另一方，促进了不同地区和文化间的互动和交流。1995年世界贸易组织的成立，又使自由市场贸易规则实现了全球化认同，参与其中的国家也开始逐步调整国内经济体制与全球经济规则相适应。上世纪80年代晚期，随着“全球化”一词在西方学术界和日常生活中的普遍使用，英美学术界对全球化的研究日渐成熟。其中转型学派认为：“全球化是推动社会、政治和经济转型的主要动力，并正在重组现代社会和世界秩序”⁹⁾。转型学派的学者吉登斯在论述全球化与民族国家的关系时认为：“（在全球化时代）民族国家的确仍然非常强大而且政治领导人在世界上也起着重要作用。然而同时，……民族国家正在被重塑

8) 钟惦棐，〈电影的锣鼓〉，《文艺报》，第23期，1956。

<https://www.marxists.org/chinese/reference-books/dissident-1956-1957/69.htm>

9) 英美学术界对全球化的研究分为四类基本观点。新马克思主义派或称新左派认为：20世纪末的全球化正在催生另一种形态的帝国体制，（它）通过资本、信息和市场来冲击国家主权，促使国家和领土的界限再度淡化。新自由派认为：全球化带来的是信息共享，它正在促使全球市场和全球竞争一体化的出现。怀疑派认为：如今的所谓全球化，充其量只是发达国家经济之间的“国际化”与“互动”而已。转型学派认为：在全球化时期，明智的国家政府应该转化自身的统治功能，变传统的全能政府为有限政府，促进国家合作。金民卿，《文化全球化与中国大众文化》，人民出版社，2004，p. 16。

，……这些国家不得不重新思考他们的认同”。¹⁰⁾他把世界资本主义经济看作是全球化的维度之一，论述了其与世界国家之间的关系（见下图[1]）。他认为：“商业公司，特别是那些跨国公司，拥有巨大的经济权利，并具有影响本国和其他地方的政治决策的能力。……如果说民族国家是全球政治秩序中的重要‘行动者’，那么（跨国）公司就是世界经济中的主导能动者”¹¹⁾。



*资料出处：[英]安东尼·吉登斯 著，周红云 译，《失控的世界》，江西人民出版社，2001，p.62.

其实，跨国公司不仅依靠经济权利，而且还依靠身后的宗主国为他们商品的全球化开路导航。比如说好莱坞电影公司制作和发行的电影能在全球票房独占鳌头，与美国政府的大力支持分不开。Burbach认为：“在好莱坞的全球扩张过程中，美国政府一直以外交手段和经济手段令外国政府开放对美国电影的入口管制”¹²⁾。这就不难想象中国在1994年开始批准引进外国“分账大片”¹³⁾的原因，可能不仅仅是为了刺激国内低迷的电影票房，也可以看做是以好莱坞为首的西方电影抢占中国市场和中国电影借此进入全球媒介秩序的行为。显然在这里，后现代国家的电影业在面对全球媒介秩序时，与其说是文化层面的融合，不如说是经济层面的参与¹⁴⁾。进入到本世纪，随着中国加入世界贸易组织，参与全球市场程度的加深，外国电影的进口配额也在持续地扩大¹⁵⁾。赵月枝认为：“中国加入世界贸易组织极大地加速了中国传播产业本身以及以传播产业为渠道而进行的与全球市场体系的融合。这种融合导致了一个新型的主流话语权力集团的产生。集团的组成部分包括改革后中国的官方资本、跨国公司资本以及受本国和跨国资本偏爱的城市中产阶级消费者”¹⁶⁾。这一时期，具有一定消费实力和文化品位的城市中产阶级消费者成为了好莱坞大片

10) [英]安东尼·吉登斯 著，田禾 译，《现代性的后果》，译林出版社，2000，pp. 11-13。

11) 他把全球化的维度分为世界资本主义经济、民族国家体系、世界军事秩序和国际劳动分工四个维度，并分别阐述了各个维度之间的关系。[英]安东尼·吉登斯 著，周红云 译，《失控的世界》，江西人民出版社，2001，p. 62。

12) Burbach, Roger, *Globalization and Its Discontents*, Pluto Press, 1997, p. 54.

13) 依据1994年中华人民共和国广播电视部第348号文件，批准中影公司（即今天的中国电影集团）从1995年起，每年引进10部“基本反映世界优秀文明成果和表现当代电影成就”的影片在国内上映。

14) 戴锦华认为：“引入‘十部大片’只是商业行为，不是中国‘文化’与世界的接轨，而是中国文化市场与跨国资本的全球市场接轨”。戴锦华，〈狂欢的纸屑-1995中国电影备忘〉，戴锦华《雾中风景：中国电影文化1978-1998》，北京大学出版社，2000，pp. 417-457。

15) 2001年中国加入世界贸易组织后，“分账大片”增加为20部，2012年中美签订了《中美双方就解决WTO电影相关问题的谅解备忘录》，此后“分账大片”的数量增加到34部。

的主要观影群。

对于全球化对民族国家产生的结果,吉登斯指出:“全球化并不以公平的方式发展,而且它所带来的结果绝对不是完全良性的。……今天的全球化只是一定程度上的西化”¹⁷⁾。在文化意识形态领域,“跨国公司表现为消费主义的文化意识形态,……劝说人们进行超出他们‘生理需要’的消费”¹⁸⁾。从上世纪90年代开始,随着全球化语境的泛世界化,蕴含着消费主义和中产阶级叙事模式的“分账大片”源源不断地进入到中国市场,消费主义意识形态不仅使中国观影群开始憧憬西方中产阶级的生活方式,还使中国民族电影的创作模式开始趋同于全球化的媒介秩序。一部分电影开始通过对时尚的渲染、对消费的鼓励和对西式品位的追捧来达到区隔其他阶级和认同中产阶级的生活方式¹⁹⁾,一部分电影的叙事主体也开始由中国的中产阶级担当²⁰⁾。另一部分电影开始了在全球化的语境中利用海外资本,塑造一种开放后面向全球政治的中国寓言的情节剧。……在一种全球化的国际政治中确立中国形象,以期赢取西方的瞩目和认同,进而进驻全球化的文化秩序²¹⁾。由此可见,中国电影在适应全球化媒介秩序的过程中,是必要摆脱以往封闭、单一的运作模式,以多元化的视角来重新迎合国内外观影群,从而带来了中国电影市场发展的新契机。

3. 各时期中国电影的“小资”要素

1) “小资”要素在毛时代文艺中的评判及影响

本节先从毛时代一般文艺中对“小资”要素的界定入手,进而诠释电影中“小资”要素的具体内容。鉴于当时的文本中皆不使用“小资”这一缩略语形式,所以本文对这一时期亦使用全称来进行引用和论述。理论界一般将毛时代的起始时间定于1949年-中华人民共和国成立之时,不过笔者认为毛泽东思想在中国共产党内产生的影响却始于更早的时期。特别是对理论界和文艺界中“小资产阶级”概念的界定和创作方向的影响,最早可追溯到上世纪20年代。在社会理论方面,毛泽东在分析当时中国社会各阶级的经济地位以及他们对共产革命的态度时,对小资产阶级作了如下界定。他指出小资产阶级的职业为:“自耕农、手工业主、小知识阶层”,又按照经济地位把小资产

16) 赵月枝,〈中国传播产业与入世:一种跨文化政治经济学视角〉,《中国传媒报告》,第3期,2005。

<http://media.people.com.cn/GB/40628/5045717.html>

17) [英] 安东尼·吉登斯 著,田禾 译,《现代性的后果》,译林出版社,2000, p. 10。

18) [美] 杰姆逊和三好将夫 编,马丁 译,《全球化的文化》,南京大学出版社,2001, p. 253。

19) 构建中产阶级文化的国产电影是《非常完美》(2009)、《窈窕绅士》(2009)、《杜拉拉升职记》(2010)、《我的美女老板》(2010)、《爱出色》(2010)、《我知女人心》(2011)、《将爱情进行到底》(2011)等。周劲含,〈区隔与认同—新世纪中国电影构建中产阶级文化的探索〉,《当代电影》,第8期,2011, p. 129。

20) 中产阶级成为叙事主题的国产电影是《单身男女》(2011)、《叶问》(2008)、《叶问2:宗师传奇》(2010)、《赵氏孤儿》(2010)、《非诚勿扰2》(2010)、《让子弹飞》(2010)、《梅兰芳》(2008)等。张慧瑜,〈电影空间、观影主体与影像表述—中产阶级主体与国产电影的叙事策略〉,《电影艺术》,第6期,2011, p. 56。

21) 戴锦华,〈黄土地上的文化苦旅〉,郑树森编,《文化批评与华语电影》,广西师范大学出版社,2003。

阶级细化为“有余钱剩米的、经济上大体上可以自给和生活下降的”三种类型，并认为小资产阶级中按照资产占有的多寡对参加革命的态度依次为：“右翼、中立和左翼”²²⁾。对于“小资产阶级”创作倾向的评论最早始于左翼作家联盟²³⁾，属于其中的一部分作家是当时的左翼影评人，他们曾站在无产阶级和民族主义的立场批判强调电影艺术形式和娱乐功能的“软性电影”和传播帝国主义文化的好莱坞电影，把意识形态作为评价一部电影的标准²⁴⁾。1942年的延安文艺座谈会上毛泽东也曾立场鲜明地指出：“文艺要为人民大众（工人、农民、士兵和城市小资产阶级）服务，……就必须站在无产阶级的立场上，而不能站在小资产阶级的立场上”。对于革命文艺的创作方向，他认为：“坚持个人主义的小资产阶级立场的作家是不可能真正地为革命的工农兵群众服务的，……有些小资产阶级知识分子所鼓吹的人性也是脱离人民大众或者反对人民大众的，……他们的作品就只是暴露黑暗，被称为‘暴露文学’，还有的简直是专门宣传悲观厌世的”²⁵⁾。

由于毛泽东思想决定着毛时代的政治语境，所以仅从毛泽东个人对小资产阶级的评判就可以窥探出当时社会对小资产阶级文艺的基本立场。小资产阶级文艺的创作立场，被当做是无产阶级文艺的对立面，作品中带有个人主义、批判现实主义和感伤主义要素的即被理解为小资产阶级文艺。吴敏认为：“1942年以后，文学批评里的‘小资’已基本变成贬义了，……小资产阶级变成了重要的权衡标准和褒贬尺度，……凡是较多地渲染表现了情感而富有抒情性的作品，都可能与‘小资产阶级’有关”²⁶⁾。在毛时代强调文艺作品首先为工农兵服务的语境中，中国电影局1949年制定了“争取进步片优势，保证工农兵电影主导”的方针。（此方针）说明“在进步片这个阵营的内部，也必须从思想上划清界限，即以工人阶级的立场观点与革命小资产阶级立场观点的划分”²⁷⁾。可见毛时代的电影承袭了左翼影评人对电影的创作立场，把电影中带有的个人主义、批判现实主义、感伤主义等艺术表现形式当做小资产阶级的创作思想而加以诟病。

对于毛时代的小资产阶级观影众，矛盾提出过“几乎全国十分之六，是属于小资产阶级的中国，文艺的第一要务，是要从青年学生中间出来，走进小资产阶级的群众，描写被压迫的小资产阶级的生活，亦即小商人、小市民、破落的书香人家以及中下层的农民”²⁸⁾的观点，强调文艺作品

22) 毛泽东，《中国社会各阶级的分析》，人民出版社，1975，p. 2。

23) 中国左翼作家联盟，简称左联，是中国共产党于1930年代在中国上海领导创建的一个文学组织，目的是与中国国民党争取宣传阵地，吸引广大民众支持其思想。左联的旗帜人物是鲁迅。通过论争，各方的观点逐渐接近，提倡和发展普罗（英语Proletariate，意为“无产阶级”）文学成为他们的共同要求。

24) 罗浮（夏衍）在《“告诉你吧”所谓软性电影的正体》中指出文化艺术批评者的批评基准应该是“‘作品是否在进步的立场反映着社会的真实’，而决不在作品的外貌是否华奢与完整”。欧孟宏，〈再论1930年代“软性电影”与“硬性电影”之争〉，《重庆师范大学学报》，第6期，2011，pp. 13-20。梅朵指出“首先我们知道好莱坞电影究竟是种什么东西？对于这一点，我们可以直截的回答，说好莱坞电影是帝国主义的文化传播所。”饶曙光和邵奇，〈新中国电影的第一个运动：清除好莱坞电影〉，《当代电影》，第5期，2006年，pp. 119-126 再引用。

25) 毛泽东，《在延安文艺座谈会上的讲话》，人民出版社，1975，pp. 5-45。

26) 当时被认为带有小资产阶级创作意识的知识分子与作品有：王实味的《政治家·艺术家》和《野百合花》被认为刻画了“黑暗丑恶病态”的延安、丁玲的《“三八节”有感》和《在医院中》、何其芳的《叹息三首》等诗作、延安“鲁艺”创办的《草叶》杂志上写知识分子的作品、女作家莫耶的短篇小说《丽萍的烦恼》、方纪的《意识以外》和《纺车的力量》、丁克辛的《春夜》等，都受到了如“站在小资产阶级立场宣扬个人主义”、“表现了小资产阶级的感情”、“歪曲了劳动阶级的人物”等的批判。吴敏，〈试论40年代延安文坛的“小资产阶级”话语〉，《中国现代文学研究丛刊》，第2期，2004，pp. 38-61。

27) 袁牧之《两年来的电影工作及今后任务》，《人民电影的奠基者》，宁波出版社，2004，p. 214。

中刻画小资产阶级的重要性。建国初期，一些学者也认为城市小资产阶级是当时主要的观影群，电影创作应以小资产阶级为基本观众。1956年，在《文汇报》展开的“为什么好的国产片这样少”的讨论中，钟惦棐提出了“电影是一百个愿意为工农兵服务，而观众却很少²⁹⁾，……‘工农兵电影’带有明显的教条主义、宗派主义色彩”³⁰⁾的观点，从观影者的角度指出了电影的社会价值、艺术价值和票房价值对立的弊端。对于电影在当时遭受冷落的原因，胡菊彬认为：“（工农兵）观看电影的动机在本质上是和城市市民相一致的，……他们对于伦理道德’、‘人情味’、‘挤眼泪’以及‘大打出手’、‘机关布景’、‘滑稽’等应该是同样感兴趣的”³¹⁾。由此可知，毛时代把电影当成宣传政治意识形态的工具，设定工农兵与小资产阶级二元对立的阶级话语，强调电影首先应为工农兵服务的创作理念，电影的艺术欣赏功能和消遣娱乐功能则被有意回避。当时的电影受众，不论是工农兵还是小资产阶级，其观影动机虽然具有一致性，但由于电影在当时政治语境的需要，其娱乐性、商业性和艺术性被摒弃。

2) “小资”要素在邓时代电影中的再生

1978年十一届三中全会以后，邓小平提出了：“不继续提文艺从属于政治这样的口号，因为这个口号容易成为对文艺横加干涉的理论依据……”³²⁾的观点。至此理论界和文艺界开始迎来比较宽松的创作氛围，以主要描写知识分子在文化大革命期间悲剧性遭遇为代表的“伤痕文学”³³⁾开始登上文坛。当时“伤痕文学”中的许多作品被改编成了电影，其中白桦的电影剧本《苦恋》³⁴⁾在社会上引起了广泛的评判和争论。《苦恋》最终没有通过电影审查，被当时文艺界的一些权威机关认为是“……否定社会主义，否定党的领导，是一部很坏的影片”³⁵⁾。这成为了其后清除精神污染运动和反对资产阶级自由化³⁶⁾的前奏。1983年，邓小平指出：“理论和文艺战线不

28) 茅盾，《从牯岭到东京》，《茅盾全集》（第19卷），人民文学出版社，1991，p. 342。

29) 钟惦棐在文中证实国产电影已经相当的不景气，观众冷淡国产电影亦属事实，绝大多数的国产片，上座率相当差。1953年到1956年6月，国产片总共发行了100多部，而其中有70%以上的没有收回成本。有的只收回了成本的10%。而有的影片连广告费、宣传费也没有收回来。罗学蓬，《钟惦棐与《电影的锣鼓》》，《百年潮—人物春秋》，第五期，2008。<http://www.yhcqw.com/33/529.html>

30) 钟惦棐，《电影的锣鼓》，《文艺报》，第23期，1956。

<https://www.marxists.org/chinese/reference-books/dissident-1956-1957/69.htm>

31) 胡菊彬，《新中国电影意识形态史》（1949-1991），中国广播电视出版社，1991，pp. 75-120。

32) 邓小平，《目前的形式和任务》，人民出版社，1980，pp. 1-45。

33) 伤痕文学泛指中国大陆于1970年代末期开始的一种文学创作思想（潮流），是大陆在文化大革命结束后最先出现的一种文学现象，为1980年代中国大陆的文学思潮的主流。主要是表现文化大革命给人们带来的精神上、物质上的巨大伤害以及对国家民族前途的反思，是一个具有历史转折意义的文学现象，在当时中国大陆社会有广泛影响。

34) 后由导演彭宁改编为电影《太阳与人》。

35) 1981年4月17日，《解放军报》也在一版头条发表社论：《坚持和维护四项基本原则》，其中有三分之一的篇幅批评文艺界“违反四项基本原则的现象”和“资产阶级自由化倾向”。杨继绳，《中国改革年代的政治斗争》，特区文化图书有限公司，2004，p. 61。

36) 清除精神污染是中国共产党在1983年发起的政治运动，主要针对文艺界、思想界。目的是抵制下列行为：在社会主义社会中找到异化现象、倡导人道主义、接受非马克思主义经济理论、提倡艺术美学的自由主义倾向。“清除精神污染”是社会主义异化论风波的发展和深入，标志着文化大革命后出现分化的政治思想及文化各派别的紧张关系。反对资产阶级自由化，是发生在中华人民共和国1980年代的一场政治运动，主要

能搞精神污染，……精神污染的实质是散布形形色色的资产阶级和其他剥削阶级腐朽没落的思想，散布对于社会主义、共产主义事业和对于共产党领导的不信任情绪”³⁷⁾。从“伤痕文学”的兴起到邓小平的讲话可以看出，比起毛时代的文化战线，邓时代对文艺创作不再执着于文艺首先要为工农兵服务的导向，文艺描写的对象脱离了二元范式的阶级对立话语。虽然当时一部分以“暴露”为特征的批判现实主义作品被归为“资产阶级自由化思想”而被禁止，带有毛时代小资产阶级特征的个人主义、感伤主义创作手法却开始在“伤痕文学”改编的电影³⁸⁾中出现。与此同时第四、第五代中国导演的一些先锋艺术电影也开始走出国门在国际电影节上获奖³⁹⁾。

20世纪80年代后期，随着社会商品经济体制的改革，电影制片厂也开始走向市场，自负盈亏。迅速滑落的观影人数⁴⁰⁾使业内开始关注大众对电影的娱乐诉求。1988年《当代电影》和电影艺术中心举办的“中国当代娱乐片研讨会”上，贾磊磊指出：“(娱乐片是)以商业价值为终极目的，以情节化的叙述模式为本体形态，以愉悦为主要功能的‘常规电影’”⁴¹⁾。陈昊苏认为：“电影的功能可以划分为三个层次：娱乐功能是本原，是基础，而艺术(审美)功能和教育(认识)功能是延伸，是发展”⁴²⁾。电影的娱乐和商业属性在经历了左翼影评人和毛时代对其进行的“小资产阶级”界定而被摒弃后，第一次作为“常规”的创作形态和电影的“本原”功能，“凌驾”于电影的艺术功能和教育功能重返历史舞台，中国社会也以此为契机开始了商业电影浪潮。

这一时期以王朔创作的文学作品为蓝本拍摄的电影开始走进公众的视野，引起了广泛的观影潮和争论。其中反对者认为：“王朔电影几乎无一例外地是写中国当代社会中的一个特殊的青年阶层——痞子⁴³⁾。八十年代，……出现‘痞子文化’，痞子写，写痞子，给痞子看，培养新痞子”⁴⁴⁾，将王朔电影塑造的对象、观影人群当做‘痞子’，其电影传达的内容被称为“痞子文化”。支持者认为“与其说王朔是一个非秩序化的反英雄，不如说他是另一种秩序——拜金秩序的实践者与呐喊者”⁴⁵⁾。“王朔最早意识到并有勇气正视中国社会中这种玩世不恭的浸透着铜臭味的后现代观念”⁴⁶⁾。王朔的电影用戏谑和反讽的方式来颠覆“崇高”的理想，虽然遭到了建制精英的质疑，但正是通过这种颠覆式的创作，不仅打破了毛时代电影的一元化正谕话语⁴⁷⁾，而且使电影迎来了娱乐化的新纪元。如果说邓时代以“伤痕文学”为代表的电影作品使

发动者包括胡乔木、邓力群等。在这场运动中，巴金等人受到公开批判，当时资历较浅但作品前卫的剧作家高行健也受到批判。

37) 邓小平，〈党在组织战线和思想战线上的迫切任务〉，《邓小平文选》(第2卷)，人民出版社，1994，p. 39。

38) 其中比较著名的电影有谢晋导演的“反思三部曲”：《天云山传奇》、《牧马人》和《芙蓉镇》。

39) 1988年张艺谋的《红高粱》在第38届西柏林国际电影节上获得金熊奖；1989年吴子牛的《晚钟》获第39届西柏林国际电影节银熊奖；1990年谢飞的《本命年》获得第40届柏林国际电影节银熊奖；1991年张艺谋的《大红灯笼高高挂》在威尼斯国际电影节上获得银狮奖；1992年张艺谋的《秋菊打官司》在威尼斯国际电影节上获得金狮奖；1993年谢飞的《香魂女》获第43届柏林电影节金熊奖。

40) 1980年起，全国电影观众以每年10亿的人数递减，到1986年，全国观众已经从1979年293.1亿人次下降到219亿人次。张法和王莉莉，〈主流电影：歧义下的中国电影学走向〉，《文艺争鸣》，第5期，2009，pp. 111-116。

41) 贾磊磊，〈皈依与禁忌：娱乐片的双重抉择〉，《电影艺术》，第2期，1989，pp. 22-31。

42) 陈昊苏，〈关于娱乐片主体论及其它〉，《1989中国电影年鉴》，1989，pp. 7-11。

43) 文中将“痞子”概括为四个特征：1、文化水平低；2、无正当职业；3、对生活采取不负责任的态度；4、蔑视既定的道德准则和行为规范。邵牧君，〈王朔电影热缘何而起〉，《中国电影报》，1989-03-25。

44) 这是1989年北京电影制片厂厂长宋崇对王朔文学电影作品的评价。虽然宋崇也推崇“娱乐片”，但却把王朔的作品评价为“痞子”的言论，与其说是陈旧的电影观对于王朔电影的打压，不如说是“娱乐片”阵营内部对于未来道路的博弈。黄平，〈没有笑声的文学史〉，《文艺争鸣》第4期，2014，pp. 15-25。

45) 戴锦华，〈王朔的顽主们〉，选自《雾中风景：中国电影文化》，北京大学出版社，2000，pp. 197-211。

46) 尹鸿，〈告别了普罗米修斯之后——后现代语境中的中国电影〉，王岳川主编，《中国后现代话语》，中山大学出版社，2004，p. 366。

“小资”要素重返历史舞台的话，以“王朔文学”为代表的电影作品则开启了文艺的娱乐化时代，使“小资”以另一种意义重生。

3) 全球化时代的“新”小资电影

1992年中共十四大提出了以建设社会主义市场经济为目标的改革，在社会主义市场化的语境中，1990年代以来中国商业电影的发展在制度上获得了合法性。在官方“突出主旋律，坚持多样化”⁴⁷⁾的号召下，遵循传统革命叙事结构的红色经典电影被冠以“主旋律”⁴⁹⁾之名，以建制精英电影的身份开始与商业电影并存于多元化的电影市场中。1993年电影市场投资呈现多元化，当年中外合作拍摄电影多达几十部，1995年以好莱坞电影为主的外国“分账大片”开始进入中国市场。好莱坞电影以迅雷不及掩耳之势连续多年席卷中国电影市场票房后，其电影中承载的西方中产阶级生活方式、文化趣味和消费观念也渗入到了多元化的中国电影市场中。对于媒介全球化时代的中国电影，尹鸿认为：“20世纪80年代后期开始，文化脱离了政治教化、启蒙主义、批判现实的传统，……（中国电影作品）也不再追求个人风格和人文理想，而是要让尽可能多的观众感到愉悦、畅快。电影不再是一种美学创造，而是一种能满足大众无意识梦想的‘实用’消费品”⁵⁰⁾。

正是在国内电影市场改革和消费主义引领的全球化时代环境中，仰慕西方中产阶级价值观、崇尚时尚的“新”小资文化思潮开始出现。学者们对“新”小资的特征有如下解释。李陀认为：“小资这个说法大约是1990年代以后盛行起来的，……（此小资）变成了一种多少显得轻佻有很‘前卫’的特指，指向一种与‘白领’梦想相关的生活方式和生活态度”⁵¹⁾。包晓光认为：“小资是人所处的一种状态或情境。……此状态与情境必须具有浪漫的质素，诸如感伤、幽雅、个性化、温馨、想象、爱等等。这种状态与情境，可能会发生在许多阶层的人士中间，比如资产者阶层、中产者阶层、小资产者（小资产阶级）阶层和工薪阶层”⁵²⁾。贺娟认为：“‘小资’在精神上应该是一种浪漫思想的象征，……作为一种社会文化现象‘小资’被看作是中产阶层文化的别称，它已经演变成社会时尚的潮流”⁵³⁾。冯果以上海“小资”为视角，认为：“一部分小资积极

47) 正谕的语法就是国家主义的专利，它是权力的唯一表述方式，向人民要求着始终不渝的服从。在中国，1985年是一个分界线，标志着此前正谕话语的绝对统治。在文化领域，这几乎成为威权主义文艺的话语标志。朱大可，《流氓的盛宴—当代中国的话语转型》，新星出版社，2006，p. 16。

48) 1987年3月的全国电影工作会议上，时任广播电影电视部电影局局长的滕进贤，提出了“突出主旋律，坚持多样化”的口号。1994年1月，全国宣传工作会议上，中央领导将这一口号规范为“弘扬主旋律，提倡多样化”。

49) 1987年，时任中宣部副部长的贺敬之，在全国故事片厂长会议上首次提出“主旋律”的概念，他表示：“全国故事片作品的社会主义和共产主义的思想内容，应该成为我们时代的主旋律。”“之所以提出‘主旋律’的概念，是因为中国电影市场不愿被商业片所征服，要保证主流价值观在电影文化里有所传递。”在当时，主旋律电影和商业电影基本上是持对立态度的。刘长欣和修珠珠，〈透视《战狼2》背后的电影与舆情：新主流大片崛起？〉，《南方日报》(A11版)，2017-08-07。

50) 尹鸿，〈告别了普罗米修斯之后—后现代语境中的中国电影〉，王岳川 主编，《中国后现代话语》，中山大学出版社，2004，p. 368。

51) 李陀，〈“新小资”与文化领导权的转移〉，《长江文艺》，第12期，2013。

<http://www.aisixiang.com/data/56247.html>

52) 包小光，《小资情调——一个逐渐形成的阶层及其生活品位》，吉林摄影出版社，2002，p. 34。

53) 贺娟，〈影视剧引领的现代小资文化——以《杜拉拉升职记》为个案〉，《今传媒》，第12期，2011，p. 63。

参与全球化、消费文化等符号的生产与传播,试图在生活方式上主导社会潮流,而另一部分‘小资’以前卫文化人为代表,他们打着反对主流、反全球化的口号,从而因其另类的面貌彰显于世⁵⁴⁾。根据以上研究可知,“新”小资作为一种文化思潮,被赋予了浪漫、反叛、伤感、时尚等个性化特征,伴随着媒介全球化和文化产业化开始在大众中泛化,从资产者阶层到一般工薪阶层都可能会带有“新”小资的观念。

对于“新”小资文化与媒介文化的关系,李陀认为:“新小资的文化就是把意义游戏化、趣味化、消费化。小资精英们不仅把意义变成一种可以用来‘搞笑’,用来取乐,……而且他们还非常精明地把这种经过变质和贬值的符号转化为某种文化产品来大量生产”⁵⁵⁾。这种“新”小资的文化特征,随着中国现代电影工业的发展,在影视作品中被批量复制着、生产着和传播着。朱大可在评价电影《大话西游》时指出:“《大话西游》系列的走红恰恰暗含了中国的思想意识潮流,与城市感伤小资的崛起不无关系”⁵⁶⁾。从周星驰的电影《大话西游》(1995)揭开了无厘头小资电影的序幕开始,到最近集搞笑和时尚为一体的小资电影《美人鱼》(2016),“新”小资风格的电影作品⁵⁷⁾不断在荧幕上涌现。这些电影不仅叙事风格上遵循时尚和个性化的特征,而且电影的叙事主体就是围绕“新”小资这一群体而展开的。对于具有“新”小资身份的观影群,陈旭光分析电影《失恋33天》票房成功的要因时认为:“(此影片)比较切实实际地表达了80后、90后一代人的一定生存现实和梦想”,并指出:“现在电影业界达成的共识是,电影的观影主体在于年轻人。更具体一点说,都市青年蓝白领(包括‘蚁族’)和大中学生是最重要的主力”⁵⁸⁾。张颐武分析电影《捉妖记》票房成功的要因时也认为:“今天的中国其实是一个中产化的年轻人的观念和生活形态主导的社会。……《捉妖记》就是当下80后和90后的‘庸常心态’的最佳表征,随着中产群体向三、四线城市的扩张,‘小镇青年’成为了当下电影的‘新观众’”⁵⁹⁾。

对于新小资群体的发展状况,李陀认为:“当代的新小资们,特别是新小资中的精英们,他们占领了文化领域各个层面的领导位置,……在今天,文化领导权在很大程度上已经转移到新兴小资产阶级的”⁶⁰⁾。不过李云雷却认为:“‘小资’所掌握的文化领导权是‘有限’的,是在

54) 冯果,〈上海小资与小资电影〉,《当代电影》,第5期,2007,p.148。

55) 李陀,〈“新小资”与文化领导权的转移〉,《长江文艺》,第12期,2013。

<http://www.aisixiang.com/data/56247.html>

56) 朱大可把小资分为“反叛的小资、无厘头小资和感伤的小资”三类。反叛的小资沿用了周星驰的“大话”语法,显示了颠覆和话语原创的生气;无厘头小资是城市小市民低俗趣味的代表,他们把网络大话当作了一件寻开心的玩具;而感伤的小资则坚持了与时尚、潮流和主流意识形态的偷情。朱大可,〈零年代:大话革命与小资复兴〉,《守望者的文化月历1999-2004》,花城出版社,2005,p.150。

57) 上世纪90年代后具有“新小资”特征的电影作品有周星驰的《大话西游》(1995)、《喜剧之王》(1999)、《西游降魔篇》(2013)、《美人鱼》(2016);滕华涛的《失恋33天》(2011)、宁浩的《疯狂的石头》(2006)、《疯狂的赛车》(2009)、《泰囧》(2012)、《港囧》(2015)、《心花路放》(2014);闫飞的《夏洛特烦恼》(2015)、董成鹏的《煎饼侠》(2015)、许诚毅的《捉妖记》(2015)、邓超的《分手大师》(2014)、韩寒的《后会无期》(2014)、郭敬明的《小时代》(2013)、赵薇的《致我们终将逝去的青春》(2013)、徐克《西游伏妖篇》(2017)等。

58) 陈旭光,〈女性自知视角、小资情调、物质主义与青年电影的“主流化”症候——《失恋33天》文化分析〉,《当代电影》,第1期,2012,pp.33-36。

59) 张颐武,〈新观众的崛起:中国电影的新空间〉,《当代电影》,第12期,2015,p.14。

60) 文中提到的引领前沿文化的“新小资”的职业为:刊物和报纸的编辑,商业电影和流行歌曲的制作人,各类广告和视频的直接或间接的生产者,网络世界里各个板块的操盘手,形形色色文化企业和产业中的策划

国家与资本所决定的缝隙中的有限空间中发挥作用。……（因为）在当今社会两极化发展的驱使下，‘小资’也正在‘底层化’和‘边缘化’”⁶¹⁾。笔者认为上世纪90年代后出现的“新”小资，不论其在中国社会是否具有绝对的文化领导权引领新消费观念的发展，但其作为一种新兴的群体和观念与表示阶级符号的“旧”小资有显著区别。“新”小资电影作为中国多元电影市场的组成部分，使具有“新”小资特征的大中学生和城市青年作为“新”小资电影的观影主体而崛起，令中国影视创作朝着大众化更近了一步，具有进步意义。

4. 结论

本文为探究“小资”要素在中国电影发展各时期中的异同，分别以毛时代、邓时代和全球化时代为背景，勾画出了社会政治经济环境的变化对“小资”要素演变的影响。首先，在毛时代“文艺为工农兵服务”的创作导向指引下，电影成为了宣传阶级斗争意识形态的工具。作为“工农兵电影”的对立面，具有“小资产阶级”烙印的电影作品和文艺人成为了再教育和改造的对象，“个人主义、批判现实主义、感伤主义”等小资产阶级文艺要素在电影作品中被摒弃和遮蔽。城市小资产阶级虽然是当时主要的观影群，但却不是电影创作的主体。其次，在邓时代，随着社会商品经济体制的改革，大众对电影的娱乐诉求，具有“个人主义和感伤主义”特征的伤痕电影迎来大众观影潮，毛时代所摒弃的“小资产阶级”文艺要素开始重返历史舞台。与此同时，1980年代后期兴起的带有“反叛、戏谑、颠覆”主流意识形态要素的“王朔文学”电影，专注于描写中国当代社会中的一个特殊青年阶层——“痞子”，为“新”小资时代的到来揭开了序幕。最后，随着1995年好莱坞电影重返中国市场，中国电影进入了全球化媒介时代。全球化语境中，好莱坞电影标榜的“西方中产阶级价值观”，曾一度抢占了中国电影大量票房，培养了大量具有“西方中产阶级”审美情趣的“新”小资。具有浪漫、反叛、感伤、搞笑、时尚等表达个性化特征的“新”小资文化思潮的兴起，也使“新”小资电影以其独特的个性化特征与好莱坞大片和主流大片一起并存于多元化的中国电影市场中。综上所述，从旧时带有政治阶级立场的“小资产阶级”文艺到今日引领时尚消费文化的“新”小资文化，“小资”要素随着社会环境的变迁被赋予了新的涵义。“新”小资电影以浪漫、反叛、感伤、时尚、搞笑等要素勾画出的个性化边界，既区别于蕴含着“美国精神”和“西方中产阶级”观念的好莱坞大片，又区别于融合着建制精英价值和商业要素的主旋律商业大片和商业主流大片。“新”小资电影作为中国多元电影市场的组成部分，使具有“新”小资特征的大中学生和城市青年作为“新”小资电影的观影主体而崛起，令中国影视创作主体从单一的工农兵和伟人形象朝着多元大众更近了一步，具有进步意义。

人、执行人，新媒体所催生出来的新写作空间中做文字买卖的各类写手，还有在学校、学院和五花八门的准教育机构中握有“育人”权的老师、学者。

61) 李云雷，〈新小资的“底层化”与文化领导权问题〉，《南方文坛》，第1期，2013，p. 39。

【参考文献】

- 包小光,《小资情调——一个逐渐形成的阶层及其生活品位》,吉林摄影出版社,2002。
- 陈旭光,〈女性自知视角、小资情调、物质主义与青年电影的“主流化”症候——《失恋33天》文化分析〉,《当代电影》,第1期,2012。
- 陈昊苏,〈关于娱乐片主体论及其它〉,《1989中国电影年鉴》,1989。
- 戴锦华,〈狂欢的纸屑-1995中国电影备忘〉,《雾中风景:中国电影文化1978-1998》,北京大学出版社,2000。
- _____,〈王朔的顽主们〉,《雾中风景:中国电影文化1978-1998》,北京大学出版社,2000。
- _____,〈黄土地上的文化苦旅〉,选自郑树森编《文化批评与华语电影》,广西师范大学出版社,2003。
- 邓小平,〈党在组织战线和思想战线上的迫切任务〉,《邓小平文选》(第三卷),人民出版社,2001。
- _____,《目前的形式和任务》,北京:人民出版社,1980。
- 冯 果,〈上海小资与小资电影〉,《当代电影》,第5期,2007。
- 贾磊磊,〈皈依与禁忌:娱乐片的双重抉择〉,《电影艺术》,第2期,1989。
- 金民卿,《文化全球化与中国大众文化》,人民出版社,2004。
- 贺 娟,〈影视剧引领的现代‘小资’文化——以《杜拉拉升职记》为个案〉,《今传媒》,第12期,2011。
- 胡菊彬,《新中国电影意识形态史》(1949-1991),中国广播电视出版社,1991。
- 茅 盾,〈从牯岭到东京〉,《茅盾全集》(第19卷),人民文学出版社,1991。
- 胡晋忠,〈80年代以来谢晋批评史的若干问题〉,金冠军、聂伟 编《谢晋电影:中国语境与范式建构》,复旦大学出版社,2011。
- 黄 平,〈没有笑声的文学史〉,《文艺争鸣》,第4期,2014。
- 李 陀,〈“新小资”与文化领导权的转移〉,《长江文艺》,第12期,2013。
<http://www.aisixiang.com/data/56247.html> (检索日期:2016-12-05)
- 李云雷,〈新小资的“底层化”与文化领导权问题〉,《南方文坛》,第1期,2013。
- 刘长欣、修珠珠,〈透视《战狼2》背后的电影与舆情:新主流大片崛起?〉,《南方日报》(A11版),2017-08-07。
- 路春艳、王占利,〈主旋律电影的商业化与商业电影的主旋律化〉,《当代电影》,第8期,2013。
- 罗学蓬,〈钟惦斐与《电影的锣鼓》〉,《百年潮-人物春秋》,第五期,2008。
<http://www.yhcqw.com/33/529.html> (检索日期:2016-10-18)
- 毛泽东,《中国社会各阶级的分析》,人民出版社,1975。
- _____,《在延安文艺座谈会上的讲话》,人民出版社,1975。
- 欧孟宏,〈再论1930年代“软性电影”与“硬性电影”之争〉,《重庆师范大学学报》,第6期,2011。
- 饶曙光、邵 奇,〈新中国电影的第一个运动:清除好莱坞电影〉,《当代电影》,第5期,2006。
- 邵牧君,〈王朔电影热缘何而起〉,《中国电影报》,1989年3月25日。
- 吴 敏,〈试论40年代延安文坛的“小资产阶级”话语〉,《中国现代文学研究丛刊》,第2期,2004。
- 杨继绳,《中国改革年代的政治斗争》,特区文化图书有限公司,2004。
- 尹 鸿,〈告别了普罗米修斯之后——后现代语境中的中国电影〉,王岳川 主编,《中国后现代话语》,中山大学出版社,2004。
- 袁牧之,《两年来的电影工作及今后任务》,《人民电影的奠基者》,宁波出版社,2004。
- 张法和王莉莉,〈主流电影:歧义下的中国电影学走向〉,《文艺争鸣》,第5期,2009。
- 张慧瑜,〈电影空间、观影主体与影像表述——中产阶级主体与国产电影的叙事策略〉,《电影艺术》,第6期,2011。
- 张颐武,〈新观众的崛起:中国电影的新空间〉,《当代电影》,第12期,2015。
- 赵月枝,〈中国传播产业与入世:一种跨文化政治经济学视角〉,《中国传媒报告》,第3期,2005。

<http://media.people.com.cn/GB/40628/5045717.html> (检索日期: 2016-12-05)

钟惦棐, 〈电影的锣鼓〉, 《文艺报》, 第23期, 1956。

<https://www.marxists.org/chinese/reference-books/dissident-1956-1957/69.htm> (检索日期: 2016-07-20)

周劲含, 〈区隔与认同——新世纪中国电影构建中产阶级文化的探索〉, 《当代电影》, 第8期, 2011。

朱大可, 〈零年代: 大话革命与小资复兴〉, 《守望者的文化月历1999-2004》, 花城出版社, 2005。

_____, 《流氓的盛宴——当代中国的话语转型》, 新星出版社, 2006。

Burbach, Roger, *Globalization and Its Discontents*, Pluto Press, 1997.

[美] 杰姆逊和三好将夫 编, 马丁 译, 《全球化的文化》, 南京大学出版社, 2001。

[美] 杰姆逊 著, 唐小兵译, 《后现代主义与文化理论》, 陕西师范大学出版社, 1986。

[英] 安东尼·吉登斯 著, 田禾 译, 《现代性的后果》, 译林出版社, 2000。

_____, 周红云 译, 《失控的世界》, 江西人民出版社, 2001。

【논문초록】

키워드	국문	쁘띠 부르주아 계급, 새 뿌띠 부르주아, 영화, 세계화, 중국		
Key Words	영문	Petty Bourgeoisie, New Petty Bourgeois, Film, Globalization, China		

Globalization Context and the Evolution of Petty Bourgeois Factors in Chinese Films

Chen, Nan

In order to explore the similarities and differences among the "Petty bourgeois" factors in the various periods of Chinese film, this paper traces the evolution of the "Petty bourgeois" factors in the context of the Mao era, the Deng era, and the globalization era, respectively. First of all, under the Guidance of "Literature and Art Serving the Workers, Peasants and Soldiers" in the Mao era, film became a tool for propagating the ideology of class struggle. Elements of petty bourgeoisie literature such as "Individualism, Critical Realism, Sentimentalism" were abandoned and obscured in the film. The urban petty bourgeoisie was the main cinema audiences at the time, but it was not the subject of film creation. Second, in the era of Deng, as the reform of the social commodity economy, the traumatic literature film with the characteristics of "Individualism and Sentimentalism" was popular with the public. "Petty bourgeois" elements of literature and art abandoned by the Mao era began to return to the stage of history. Especially in the late 1980s, the "Wang Shuo Literature" movie, which depicts a special youth class in modern Chinese society, opened the prelude to the "new" Petty bourgeois era. Finally, with the return of Hollywood films to the Chinese market in 1995, Chinese films entered the era of globalization. Hollywood films produced a large amount of "new" petty bourgeois with the aesthetic taste of "Western middle class." With the rise of "new" petty bourgeois, films which expressed romance, rebellion, sentimental, comedy have become part of China's diversified film market. Students and urban youth with "new" petty bourgeois character became the subject of the "new" petty-bourgeois films. The main body of Chinese film creation has taken a step closer to the image of a multi-faceted public image.

저 자 인적사항	성 명	진남 / 陈楠 / Chen, Nan		
	소 속	高神大學 国际商务学部 中国学专业		
	Em@il	chennan@kosin.ac.kr		
논 문 작성일시	투 고 일	2018년 01월 28일	심 사 일	2018년 02월 21일
	수 정 일	2018년 03월 18일	게재확정일	2018년 03월 23일