

---

# 从媒介环境到话语惯习

## ——数字媒介语境下中国电影批评场域的转变

周旭<sup>1</sup>

（四川外国语大学 新闻传播学院，重庆 400031）

**【摘要】**：电影批评场域作为社会文化场域的一个子场，它一直处于其他场域建构的关系网络中，并在自律与他律的矛盾中发展。纵观中国电影批评史，20世纪30年代的左翼电影批评、新中国成立后的“十七年”电影批评都充盈着明显的意识形态色彩，电影批评场域的自主性相对较弱。20世纪90年代中期以来，数字媒介的出现不仅为中国电影批评提供了相对自由的话语空间，也重构着中国电影批评场域的位置关系和改变着中国电影批评的话语惯习。所以，当中国电影批评场域的外部环境和内在结构均发生变化时，电影批评主体自然要调整自己的话语惯习以获得相应的场域位置，而这种话语惯习的变化集中表现在话语生成机制、话语焦点和话语语体风格等诸多层面。

**【关键词】**：数字媒介 电影批评 场域结构 位置关系 话语惯习

**【中图分类号】**：J90 **【文献标识码】**：A **【文章编号】**：1003-8477（2020）10-0163-06

场域作为一个具有自主性的“小世界”，它虽然拥有自身的逻辑结构，但这种自主性在与其他场域的关系中，又形成了他律性。如同布尔迪厄所言：“无论它们多么不受外部限制和要求的束缚，它们还是要受到总体的场如利益场、经济场或政治场的限制。因此，文化生产场每时每刻都是两条等级化原则即他律原则与自主原则之间的斗争的场所。”<sup>[1] (p193)</sup>一般而言，场域自主性与他律性的强弱，主要取决于场域政治资本、经济资本和文化资本的构成比例。所以，对场域的分析既要把握其内部的位置结构，也要注重其与权力场相对的场域位置。按照布尔迪厄的逻辑，场域不但是由等级层次分明的位置建构的，也是受“追求差别的动力发展”支配的。<sup>[2] (p237)</sup>概言之，影响场域结构的主要因素有两个：一个是内在的，即场域内部的位置关系，它通常与行动者在场域中掌握的资本数量和结构比例有关；另一个是外在的，即场域外在的行动者为了进入这个“游戏场”而采取的一系列斗争策略。

### 一、数字媒介与电影批评媒介环境的改变

数字媒介的出现不但为电影批评带来了新的话语空间——赛博空间，也改变着整个电影批评的媒介生态。在纸媒时代，电影批评曾有过20世纪30年代和80年代两次公认的黄金期，并且这两次电影批评的繁荣均有一个共通之处——电影批评与传播媒介之间形成了良好的互动。20世纪30年代，由于左翼电影运动的兴起，左翼影评人利用上海丰富的报刊媒介资源，发表影评文章，不断宣传他们的思想理念和政治主张。如报纸方面，当时的《时报》《晨报》《申报》《大晚报》《文汇报》《时事新报》《新闻报》《中华日报》《民报》等都开设过电影副刊；<sup>[3] (p696)</sup>杂志方面，《电声》杂志在1932年到1941年间共出版了928期，每期销量都在1万册左右，<sup>[3] (p691)</sup>对当时的电影发展和电影批评都产生过巨大影响。20世纪80年代，为了推动中国电影发展和电影文化建设，一大批电影杂志得以复刊或创刊，不仅出现了《大众电影》《电影作品》《环球银幕画刊》《电影之友》，以及改版前的

---

<sup>1</sup>作者简介：周旭（1979-），男，博士，四川外国语大学新闻传播学院副教授。

基金项目：重庆市教委人文社会科学规划项目“数字媒介场域中国电影批评的话语特征研究”（20SKGH125）的阶段性成果

《电影评介》《电影世界》等大众读物，还有《电影艺术》《当代电影》《世界电影》《电影新作》《电影文学》等学术类期刊。并且，这一时期的电影批评以电影刊物为主要依托，转向对电影与戏剧、电影的文学性、影戏观、探索片、娱乐片等电影本体问题的讨论，不但开启了电影批评“由外而内”的“去政治化”的言说空间，<sup>[4] (p64)</sup>还迎来了电影批评的第二个黄金发展时期。20世纪90年代中期以来，随着数字媒介的发展，以纸媒为传播中介的电影批评开始式微，曾经受大众热捧的《大众电影》《环球银幕画刊》《电影评介》等杂志的生存空间堪忧。譬如《电影评介》杂志，20世纪80年代的月发行量高达50万份，到了90年代却不足2000份，即便改版成纯学术期刊也只能勉强维持在2万份；<sup>[5]</sup>还有《电影艺术》《当代电影》《北京电影学院学报》《电影新作》等学术性期刊虽然设有影评专栏，但其执笔者和受众基本上都是从事影视相关专业的研究者或影视行业的从业者，且传播范围十分有限；再如《光明日报》《南方周末》《文艺报》《文汇报》等报纸都不再辟有固定的影评栏目，仅有零星的影评文章。所以，有电影评论家感叹道：“电影评论的现状不容乐观。我没有做过观众或读者调查，不好乱下结论。但有一点是可以肯定的：影评已经没有了市场。”<sup>[6]</sup>这里所说的影评没了市场，主要针对的是传统影评。但正当传统影评面临集体失语，逐渐淡出大众视野之时，数字媒介却为电影批评在虚拟的赛博空间开辟出了一片新天地，诸如门户网站、网络论坛、博客、微博、微信等都成了电影批评重要的传播平台。

具体言之，电影批评进入数字媒介时代的标志主要体现在两个方面：一是国内一些大型门户网站都相继开设了影视频道或影视论坛，如新浪的影行天下、雅虎的电影论坛、网易的影视论坛等；二是专门性视频网站和电影论坛的大量涌现，如时光网、豆瓣网、腾讯视频、优酷视频、爱奇艺、芒果TV、西瓜视频、人人影视、迅雷看看等。与之同时，数字媒介赋予了电影批评一些新特点：首先，在批评表达上具有传统电影批评无法比拟的及时性和开放性。较之于纸质媒介，数字媒介的信息传播和信息反馈都非常及时，这不仅促使影评人对影视信息和影视动向保持密切的关注，也使得电影批评对“一部电影或某种电影现象的敏感性往往走在更前面，反应也更迅速”。<sup>[7] (p48)</sup>如是，电影批评的作用就不会因为媒介传播的滞后性而大打折扣，可以直接影响电影的票房收益和观众的观影欲望。其次，由于纸质媒介受到“把关人”机制的限制，一篇影评文章常常要经历投稿、审稿、印刷、出版、发行等多个环节，致使电影批评的传播过程变得异常复杂。而数字媒介则突破了时间、空间和“把关人”机制的束缚，为电影批评建构了一个更加自由、更加开放的话语空间。再次，数字媒介为电影批评提供了一种全方位的互动传播模式。纸质媒介的信息传播不但要受到特定时间、空间的限制，其传播方式往往还是线性的、单向的，传播者和接受者的位置比较固定。而数字媒介的信息传播则是网状的、多向的，传播者和接受者的身份变得不固定，信息的接受者往往也是信息的生产者和传播者。因而，在数字媒介时代，网络论坛、博客、微博、微信等都成了电影批评的传播平台，任何人都可以通过发帖、回帖、回帖等形式，对某部电影及其批判做出即时的反馈和评价。最后，数字媒介让电影批评变得更加灵活和便捷。传统的电影批评，无论是字数上还是排版上都要遵守具体报纸杂志的用稿要求，而赛博空间里的电影批评则不受字数和篇幅的限制，可长可短，比较灵活机动。赛博空间虽然拥有海量的影评信息，但实际检索和阅读却比纸质媒介便捷，读者只需在相关网站输入搜索关键词，很快就可以检索到自己需要的文章。总之，数字媒介不但为电影批评提供了一个新的话语空间——赛博空间，还使电影批评变得更加自由、更加开放，为电影批评建构起了一种新的媒介环境和话语表达机制。

## 二、“数字化”生存与电影批评场域的重构

数字媒介改变着电影批评场域的位置关系。具体言之，也就是活动于赛博空间的网络影评拥有前所未有的高位，开始成为影响电影创作的重要力量。如有电影评论家明确指出：“当前的电影批评已是‘三分天下’的格局，即专业的学理批评，网络、媒体的大众批评，以及专业、准专业的面向大众的批评。”<sup>[8] (p4)</sup>虽然这种“三分法”的边界比较模糊，但却敏锐地洞察到了网络影评的发展前景。关于数字媒介对电影批评带来的结构性变化，也有学者给出了不同看法，如严敏认为：“由于当下电影的产业化和商业化进程加剧，以及媒体功能的扩大和互联网的发展，促使电影评论形成了专业影评、媒体影评、网络影评‘三足鼎立’的格局”；<sup>[9] (p40)</sup>王宜文指出，随着网络传播革命的到来，电影评论发生了多维度的变革，其中之一就是电影评论可以重新划分为“大众性影评、严肃性影评、专业性影评、学术性影评”四类；<sup>[10] (p67)</sup>而陈旭光则从更宏观的视野上，把当代电影批评归纳为艺术批评、文化批评、产业批评、网络批评，并强调：“电影批评在面对‘艺术批评’‘形式批评’‘文化批评’等的失效、失语、失势，‘产业批评’的机械呆板，再加之电影外部环境的市场化、国际化趋势和体制改革的深入，尤其是全媒体语境导致的电影传播和评价方式的多元化，电影网络批评的崛起是势所必然的。”<sup>[11] (p30)</sup>由此可见，无论是电影批评类型的“三分

法”还是“四分法”，抑或是其他的划分标准，虽然划分的标准和结果不太统一，但是数字媒介给电影批评场域带来的影响是巨大的。

电影批评场域作为社会文化生产场域的一个子场，它既是连接电影创作与观众的纽带，也是电影创作的外部监督者，还是电影观众的引导者。纵观整个中国电影批评发展史，电影批评场域内的矛盾和冲突不断，“外部又受到国家政治场、经济场、民间话语场等诸多场域的影响，一直没有形成‘自治性’批评场域”。<sup>[12](p17)</sup>如李亦中所言：“在电影批评实践中表现出四种强势话语，即三十年代的‘影评人说了算’、十七年时期的‘领导人说了算’、八十年代的‘学术说了算’，以及当下的‘媒体说了算’。”<sup>[13](p146)</sup>特别是在十七年时期，电影生产主要由国家相关行政部门统管统治，政治权力场以其强大的威势对电影文化生产场进行全方位遏制，电影以及电影批评都成了政治宣传和斗争的工具。据统计，“在1949到1976年的报纸杂志上，95%以上的影评都是纯粹谈论政治问题的，评价结果通常只有两个：或作政治上的肯定，或作政治上的否定”。<sup>[13](p146)</sup>加之在“左”的思想影响下，最终致使这一时期的电影批评走向“不具体分析作品的主题、题材、风格、样式的多样化，简单片面地强调文艺从属于政治，为政治服务，以阶级斗争为纲”的畸形之路。<sup>[14](p4)</sup>不难看出，在整个十七年时期，政治话语占据着电影批评场域的主体位置，引导和规范着电影批评发展的方向。到了20世纪80年代，电影批评进入历史上的第二个黄金期，知识分子的学术激情空前焕发，加之西方电影理论潮水般涌入，一大批理论含量极高的电影评论文章应运而生，很快便发展成为电影批评的主导性话语。

进入20世纪90年代以后，在数字媒介的助力下，电影批评的位置关系发生了前所未有的变化：政治批评、专业批评不再占据电影批评场域的主体位置，而一直处于场域边缘的草根批评却获得了空前的高位。与此同时，电影批评的主体逐渐由政府官员和知识分子转向了普通网民和草根影迷，电影批评的话语空间亦从过去的报纸杂志位移到了赛博空间。然而，电影批评作为一种关于电影批评场域不同位置的认识与评价，它并不能单独发生作用，而是要与相应的电影批评类型联系起来，构成布尔迪厄所说的位置之间的对应关系。简言之，电影批评要在一定的关系网络中才能够发生，例如“作者空间”与“消费者（和批评家）空间”在结构和功能上的“同源性”，构成了“客观默契的基础”，而这种基础会使批评家在与“对手”的抗争中，“真诚地、有效地捍卫他们主顾的利益”。<sup>[1](p131)</sup>所以，在电影批评话语实践中，不同的批评主体往往会为相应批评类型的合法性提供学理上的辩护和说明。政府行政人员惯于通过政治索隐式的电影批评达到政治宣传和思想引导的目的，而知识分子推崇的专业批评主要是为了维护精英阶层的文化地位，草根影迷所追求的则是一种娱乐精神，其最终目的是通过娱乐性的电影批评来消解政治批评和专业批评的话语权威，以在电影批评场域中谋求一席之地。除了内部结构关系之外，电影批评场域还要受到其他场域的干扰和侵入。尤其是随着电影产业化、市场化发展的不断深入，“电影投资重心从制片向营销倾斜，这一趋势迫使电影批评也被纳入电影商业运营的轨道，变成一种位于电影生产终端的促销手段”。<sup>[12](p19)</sup>这种变化使得电影批评场域的话语生产不再以政治话语和理论话语为主导，而是把话语作为一种象征资本推向经济场域进行价值交换。处于电影批评场域内的行动者在市场资本的诱惑下，积极地与影视公司、大众媒介和监督机构联手，制造轰动的话语效应和惊人的营销额度，并通过获取经济收益和社会声誉来换取场域中的象征资本。如是，面临新闻场域和经济场域的侵扰，电影批评场域势必走向新的占位格局和资本重组，进而掀起新一轮的话语权利之争。

### 三、产业加速与电影批评话语惯习的转变

惯习、策略与场域三者之间具有非常紧密的逻辑关系，策略虽然是由各个行动者所掌握的资本状况和竞争逻辑决定的，但场域中的不同行动者到底该采用什么样的策略进行斗争，至少要思考三个方面的因素：一是惯习，因为“行动者的不同惯习，表现出他们对于场域斗争所掌握的经验差异，从而使他们对场域的斗争逻辑产生不同的感受、体会和认知。这种发自动行者惯习的对于场域斗争逻辑的感受，在斗争中表现为对策略的不同选择”。<sup>[15](p172)</sup>所以，策略的运用技巧，也是一个衡量批评主体掌握的资本总量的重要指标。二是资本，因为策略固然包含了行动者的惯习因素，但反映在具体斗争策略中的惯习，依然是由行动者掌握的资本总量来决定的。实际上，策略既暗含着行动者对场域中资本总量及其分配状况的估计，又隐含着场域变化的可能性及其发展趋势。如是，为了适应场域斗争变化的需要，行动者也应该根据不同场域的资本运作状况，采取灵活而有效的行动策略。三是位置，因为“行动者的策略不仅由行动者所具有的不同惯习和持有的资本的数量和质量来决定，而且，行动者

在场域中的位置也影响着行动者的策略选择”。<sup>[15] (p173)</sup> 故而，在具体的场域中，即便行动者的惯习和拥有的资本不变，但只要他们的位置发生了改变，他们的行动策略也会随之而变。数字媒介所建构的赛博空间，不但重塑了电影批评场域内部的位置关系，还改变了电影批评的话语惯习。当电影批评场域的外部环境和内在结构发生变化时，电影批评主体自然要调整自己的话语惯习以获得相应的场域位置，这种话语惯习的变化具体表现在话语焦点、话语生成机制、话语语体以及话语风格等多个层面。

赛博空间是一种由“比特”构成的数字化的虚拟空间，具有虚拟性、开放性、互动性、零散性等特点。在虚拟的赛博空间，主体的形象、身份和行动都被数字化了。易言之，主体的活动其实是一种“数字化”、符号化的活动。如是，“场景、人、物，甚至人的表情都用数字和符号代表，人与人之间的交往也成了‘数字’符号之间的互动”。<sup>[16] (p17)</sup>除了虚拟化、数字化、符号化的赛博空间外，数字媒介还是一台复制的机器，具有复制巨量符号的能力，这就意味着图形文本不再是一次性的存在，而是可以大批量生产。所以，如果说本雅明阐述的机械复制大大敞开了艺术复制的大门，那么数字复制技术的发展，则将这扇“门”完全打开了。数字媒介的复制性彻底宣告“原作”已不复存在，大规模复制成为一种商业行为、一种娱乐行为，与原作一模一样的复制品在比特星丛里泛滥成灾，从而“取缔、颠覆了传统精英和权贵对信息作品的垄断和享用，那些曾经为少数人独有与欣赏的文化艺术品，在数字媒介时代则可以大批量地转化为复制品甚至商品了”。<sup>[17] (p243)</sup>这种传播空间、传播方式、批评主体的变化，势必引起电影批评话语惯习的改变，具体表现为：第一，电影批评话语生成机制的改变。传统的电影批评因受媒介机构、媒介传播等因素的限制，其生成过程十分复杂，一篇影评往往要经过投稿、编审、印刷、出版、发行等多个环节后，才能被读者所阅读。如此，传统影评的传播效果具有一定的滞后性，很难对电影票房收益产生直接的作用。但是，数字媒介的出现则改变了电影批评话语的生成机制，电影播映、电影评论及反馈、观众选择，都能够同时段进行，像弹幕电影还可以边看边评。数字媒介还改变了电影批评的写作惯习，任何人在任何时间地点只要有联通网络的电脑、手机等，都可以进行影评写作和发表。此外，数字媒介的开放性赋予了影评人无需实名制发表文章，这种相对匿名的文化生态，不仅使影评人不必在意影评写作的各种条条框框，可以按照自己所想所思，发表自己独到的见解和看法，还可以随时观察反馈的信息以及对反馈的信息进行回复，甚至删除。第二，电影批评话语语体的改变。语言惯习是被大众社会不断标准化、规范化的，“在一个不断大众化的社会，有了报纸，语言也就不断标准化，便出现了工业化城市中日常语言的贬值，农民曾经有过很丰富的语言，传统的贵族语言也是很丰富的，而进入工业化城市以后，语言不再是机器的，活跃而富于生命的，语言也可以成批地生产，就像机器一样，出现了工业化语言”。<sup>[18] (p140)</sup>而数字媒介的出现又打破了杰姆逊所谓的“工业化语言”，取而代之的是“信息化语言”。与追求专业化、学术化的传统影评相比，开放而自由的赛博空间从整体上改变了电影批评话语的语体特征，使其变得非常的口语化、通俗化、娱乐化。所以，从某种层面讲，数字媒介赋予了每个人同等的话语权力，特别是在自媒体崛起的当下，人人都获得了成为影评人的机会。这种大众化、平民化的发展趋向，使得电影批评一改传统影评那种专业化、学术化的话语风格，转而表现出“鲜活、自由、松弛、灵动的特质，不再是学术界专家和权威们封闭在象牙塔内的自说自话，而更多的是通俗易懂、深入浅出，或诙谐幽默，或温婉诗意，或自然清新，或老辣犀利的个性语言”。<sup>[17] (p52)</sup>

当然，电影批评话语的焦点与整个电影的发展密切相关。如李道新所言：“相对正常的电影批评氛围，有赖于相对正常的电影生产、流通和消费体制的建立，而相对正常的电影生产、流通和消费体制的建立，至少需要相对正常的社会秩序作为基本保障。”<sup>[19] (p289)</sup> 上世纪 80 年代，各种社会秩序得以逐渐恢复，电影批评工作者满怀激情，开始了对电影本体问题的探讨。于是，电影与戏剧、电影与语言、电影与文学、探索片与娱乐片等成为了这一时段电影批评话语的焦点。但进入 90 年代中期以后，无论是从电影创作体制，还是从电影文化，抑或是电影技术层面看，中国电影都发生了巨大变化，而这一系列变化势必引起电影批评话语焦点的改变。首先，从电影创作体制与政策层面看，在国家经济体制改革整体气候的影响下，国家广播电影电视部于 1993 年元月正式下达了《关于当前深化电影行业机制改革的若干意见》以及《实施细则》（征求意见稿）。可以说，这次电影体制改革是新中国成立以来幅度最大的一次，尤其是《意见》中提出要把电影制片、发行、放映等企业市场化的主张，触及到了我国电影体制的核心问题。再有 2001 年 12 月 11 日，中国正式加入世界贸易组织（WTO），进口大片的涌入成为推动中国电影发展观念转变的强大动力。还有 2001 年 12 月 18 日，国家广电总局颁布的《关于改革电影发行放映机制的实施细则》，以及 2002 年 2 月 1 日的新《电影管理条例》等电影管理政策的出台，不仅为电影制片、发行和放映业指明了改革的方向，还为民营企业企业的发展搭建了很好的平台。概言之，经过 20 世纪 90 年代以来一系列电影体制改革的实施，中国电影走向了全面市场化、产业化发展之路。在此种语境下，电影批评话语的焦点从原来的政治批评、理论批评转向了产业批评。如是，电影票房、电

影产业、电影市场、商业大片、电影营销、电影档期、类型模式、电影观众、电影明星、电影投资及融资、电影院线及影院建设等成为当下电影批评的热点话题。此外，从1998年至2020年举办的中国金鸡百花电影节学术研讨会来看，大部分主题都是围绕中国电影产业发展相关问题展开的，这不仅产生了一大批高质量的学术论文，也为中国电影产业的发展起到了理论上的引领作用。其次，从电影文化层面看，改革开放以来中国电影经历了四次转向和一次重大转型，即“第一次转向大致发生在1977年至1986年间，这次转向属于一种纯情论转向，相伴随的是走向世界景观；第二次转向出现在1986年至1996年间，形成了悦目论转向与走在世界景观；第三次转向出现在1997年至2006年间，形成俗情论转向与全球性景观；第四次转向始于2007年，形成协和论转向与全球本土性景观”，以及“中国电影文化从向世进化型文化转向一种在世共生型文化，这主要体现为时间型叙事体向空间型叙事体的转型”。<sup>[20] (p27-32)</sup>如是，新时期以来电影批评话语的另一焦点是对电影创作进行文化层面的反思，也即在西方现代理论的影响下，运用跨学科的批评理论和批评方法（包括符号学、结构主义、叙事学、女性主义、精神分析、意识形态理论、阐释学、解构主义、后现代主义、后殖民主义、大众文化批评等），对具体的电影现象进行文化批评。比较有代表性的是20世纪90年代对张艺谋、陈凯歌等的部分作品的后殖民主义批评，如张颐武的《全球性后殖民语境中的张艺谋》、王宁的《后殖民语境与中国当代电影》、戴锦华的《新中国电影：第三世界批评的笔记》《张艺谋神话与超寓言战略——面对西方“容纳”的90年代中国话语》、颜纯钧的《经验复合与多元取向——兼论“后殖民语境”问题》、李学兵的《“陈凯歌、张艺谋——后殖民语境”论的商榷》、林元桂的《张艺谋电影与“后殖民语境”》等，构成了这一时期众多电影文化批评话语中的一个亮点。需要说明的是，由于受到民族主义情绪、精英主义文化立场等因素的影响，20世纪90年代以后的电影批评在话语实践中，有的印象式批评色彩较浓，有的虽然力图彰显批评的学理性，但由其价值判断仍然具有较大的主观性。最后，从电影技术层面看，新的技术势必带来新的电影现象，从而引发新的电影批评话题。特别是数字技术对电影的创作、传播、观赏等多个层面产生了巨大影响，甚至不得不对电影进行重新定义。譬如关于微电影的批评成了近年来电影批评的一个焦点话题，这方面的代表性成果有饶曙光《微电影：新的电影形态，新的产业业态》、侯光明的《论中国微电影大时代的到来及其发展路径》、尹鸿的《微电影：互联网时代的艺术新形态》、聂伟的《微电影：演变、机遇与挑战》、倪祥保的《“微电影”命名之弊及商榷》、吴迎君的《微电影：一个问题漩涡的勘探》等。

统而言之，数字媒介不但为电影批评建构了一个新的媒介环境，更从篇幅、格式、语言、风格等多个层面改变着电影批评的话语惯习。当然，电影批评话语惯习的改变，也会影响行动者在电影批评场域中的位置关系，进而把话语惯习作为一种斗争策略，以获取相应的资本和权力。所以，在新的电影批评场域中，知识分子、专业人士应该调整自己的话语风格，走出自说自话的象牙塔，以适应电影批评的新发展，而草根影迷群体既要保持自己的话语个性，也要避免过于情绪化的、非理性化的私语批评。

#### 参考文献:

- [1] [法]皮埃尔·布尔迪厄. 艺术的法则:文学场的生成与结构[M]. 刘晖, 译. 北京:中央编译出版社, 2011.
- [2] 宫留记. 资本:社会实践的工具——布尔迪厄的资本理论[M]. 开封:河南大学出版社, 2010.
- [3] 吴贻弓. 上海电影志[M]. 上海:上海社会科学院出版社, 1999.
- [4] 游溪. 与时代同发展, 与电影共繁荣——20世纪80年代中国电影期刊述评[J]. 电影新作, 2016, (03).
- [5] 王太师. 贵州省一批期刊冲出困境焕发生机[N]. 贵州日报, 2002-12-20.
- [6] 邵牧君. 电影评论要着眼大众[N]. 人民日报, 2001-04-14.
- [7] 李建强. 网络影评的生存状态及其走向研究[M]. 上海:上海交通大学出版社, 2010.

- 
- [8]彭加瑾. 电影评论的三分天下[J]. 电影, 2002, (06).
- [9]严敏. 电影评论的“三足鼎立”[J]. 电影新作, 2011, (04).
- [10]王宜文, 李璠玕. 电影评论的多维度变革与重构[J]. 浙江传媒学院学报, 2010, (04).
- [11]陈旭光. 当下电影批评的问题、态势及构想[J]. 北京电影学院学报, 2016, (01).
- [12]熊立. 电影批评场域的转换与变迁[J]. 云南艺术学院学报, 2010, (04).
- [13]李亦中. 我国电影评价系统初探[J]. 当代电影, 2005, (06).
- [14]马德波, 戴光晰. 导演创作论: 论北影五大导演[M]. 北京: 中国电影出版社, 1994.
- [15]宫留记. 布尔迪厄的社会实践理论[M]. 开封: 河南大学出版社, 2009.
- [16]谭志敏. 网络文化与伦理概论[M]. 重庆: 重庆大学出版社, 2015.
- [17]张品良. 网络文化传播: 一种后现代的状况[M]. 南昌: 江西人民出版社, 2007.
- [18][美]弗雷德里克·杰姆逊. 后现代主义与文化理论[M]. 唐小兵, 译. 西安: 陕西师范大学出版社, 1987.
- [19]李道新. 电影批评史(1897-2000)[M]. 北京: 北京大学出版社, 2007.
- [20]王一川. 通向在世共生型文化——改革开放 30 年中国电影文化转型[J]. 当代电影, 2008, (11).