

外国电影研究

英国民族电影艰辛之旅（下）

石同云

三 英国电影文化与电影传统

英国的学术电影文化体系形成于 20 世纪 20 年代中期。具体体现为：1925 年成立伦敦电影协会，出版专门的学术或评论性电影杂志（以 1927 年开始出版《CLOSE UP》为代表），1920 年代中期开始在日报、周报及杂志上发表严肃的电影评论。几本有关电影理论和电影史的著作也在这个阶段发表，例如保罗·罗萨 1930 年出版的《电影至今》。最后是 1933 年成立的英国电影研究院。1969 年，艾伦·劳维尔在一篇提交给电影研究院的研讨会的论文中指出，英国电影是“不为人知的影业”^①，长期遭影评界忽视，好似不值得研究。此情景在 1970、1980 年代有所改善，至 1990 年代情形已大为改观。电视频道的增多使更多的电影得到播放，也吸引了更多的观众。1989 年开始出版的《帝国》杂志成为 90 年代最畅销的影评刊物。随着 1990 年代一批电影的成功，对英国电影的学术性研究兴旺起来。新书挤满了书架，研究课程进入了院校，学术会议频频召开。

英国电影文化一直受控于一系列密切

相关的道德观念。这些观念以不同的方式相交织，并因此引出对民族电影的不同见解，以及希望有别于好莱坞的不同电影战略。

英国电影文化的基调或出发点是其文化优越感和对国民性变更的恐惧。英国电影文化更推崇一种可以以艺术、文化、高质量、纯电影来评述的民族电影。与此同时，美国电影的文化杀伤力也引起阵阵惊恐：“整个地球正在不知不觉地被美国电影所同化……美国正席卷世界”；“我们自己的人民实际上在以美国视角看世界”。^②英国电影人及政治家打心眼里担心，英国固有的民族特性和纯真的文化价值会输给标准化的美国大众文化，尤其是电影的影响对象被认为是社会中最易受影响的工人阶级观众。1923 年英国全国影联主席表达了对文化侵蚀的担心：“一个国家如果今天没有她自己的电影，将在世界上失去自己的民族之声，难现自己的民族之愿，其文化和思想潮流也将惨遭忽略。”^③也正是这些担心导致了保护民族电影的配额制的出台。

那么英国电影又有何特色？英国当代影坛继承的是什么样的电影文化呢？文学/戏剧/历史片以及写实主义影片被公认为两

[作者简介] 石同云，北京外国语大学英语学院 副教授。（100089）

大传统，既有票房战绩又受电影界和影评界恩宠。它们避开好莱坞锋芒，独辟蹊径，展示迥异的英国风情。鉴于它们对展现“英国生活方式”的忠诚，它们被推崇为“精品”电影，以其文化价值受到推广。^④从这个意义上讲，追求精品电影也就是追求与好莱坞或欧洲电影不同的民族电影。更为可贵的是，它们不仅源远流长，而且生命力不衰，布莱恩·麦克法兰和罗伯特·默菲在《英国电影》一书中均指出，文学/戏剧传统、写实主义以及喜剧片是90年代最有影响力的三大类影片。对文化遗产和本土传统的推崇，对弘扬英国民族性的格调和风范的需要，导致英国电影艺术家及精英阶层对反映中上层田园生活的文学/戏剧/历史片的偏爱。这些电影取材于昔日的英国，用画面表现英国的田园风光，美化英国传统的生活方式。它们以怀旧的情绪、戏剧化的方式表现英国的民族性、王室生活、大英帝国、田园贵族以及社会的和谐。该传统至1980年代出现了复兴，被新命名为“遗产电影”。它们多由过去的文学名著改编而来，以长镜头、油画似的取景风格、舒缓的节奏，极力渲染烘托田园秀色和建筑及文化遗产之美。它们重人物刻画、轻情节起伏；大段纯英国腔的精美对话独具特色。从1930年代的《英宫秘史》、《伟大的维多利亚》、1940年代的《远大前程》，到1980年代的《烈火战车》、《印度之行》、《看得见风景的房间》和1990年代的《霍华德庄园》、《理智与情感》、《伊丽莎白》，遗产电影始终是英国影坛一道亮丽的风景线。1990年代满载盛誉的影片中有二十多部属该流派：继1989年《亨利五世》之后，有八部影片改编自莎翁戏剧，四部改编自简·奥斯汀小说，此外还有奥斯卡·王尔德的《理想丈夫》、托马斯·哈代的《裘德》，亨利·詹姆斯的《鸽

之翼》，以及弗吉尼亚·沃尔夫、E·M·福斯特、乔治·奥维尔和格雷厄姆·格林等人的作品。

反映英国社会民众生活的写实主义电影是另一大传统。英国民族电影的现实主义思潮始于20世纪30年代格雷埃森倡导的关注人民大众、真实反映普通民众生活和生活环境的纪录片—现实主义运动，该运动给英国电影注入了社会责任感的理念，受到了高度评价。安德鲁·希格森认为“英国电影如果有一种运动值得骄傲的话，那就是纪录片运动”。“与纪录片运动相关的现实主义构成了唯一真实可信的民族传统文化”。^⑤1940年代反映第二次世界大战的战争片将该传统推向了巅峰。1950年代后期/1960年代早期的自由电影运动纪录片和英国新浪潮电影再次肯定了现实主义理念，导演林塞·安德森竭力强调展现真实可信的工人阶级生活形象的重要和急迫。1980、1990年代的现实主义影片则把目标对准多元的民众，反映英国社会的变迁和复杂性。从1930到1990年代，现实主义始终是一条主线。《星期六晚上和星期天早上》（1960年）、《我美丽的洗衣房》、《心声的吹奏》（1996年）、《光猪六壮士》、《海滩上的巴吉》（1993年）、《奇境》（1999年）、《跳出我天地》（2000年）都是极佳例证。现实主义流派也崇尚反映英国国民特性，但这里的国民特性不是遗产流派或伦敦剧院的陈旧过时的英国特性，而是现代生活中的英国及英国特性，强调与现代性相关的几个关键主题：都市、工业、社会变迁、对低层阶级的重视，并以工业区（多为英格兰北部）实景拍摄为特色。现实主义呼吁更民主地体现国民性。如果说现实主义是把普通民众请进历史，那么，早期现实主义的局限是居高临下地看待普通民众，把工人阶级写进已定格的民族文化里。1960年代早期的现实主义影

片多少有些浪漫主义色彩，诗化的现实主义往往美化惨淡的风景与时光。而1990年代的现实主义也多根植于英格兰北部都市场景，没有1960年代早期影片那样浪漫，故事常常比以前更加伤感，表现工业衰退、经济滑坡形势下工人阶级，尤其是男性工人群体的危机和异化。

电影评论话语并不单单是描述一个业已存在的民族电影，它们在评论过程中实际上参与了对民族电影的塑造。评论家在对民族电影的评论中常常非常有选择性地推崇对某一类电影的解读。由于影评界对某些电影的忽略和贬低，如海默的恐怖电影，甘斯巴罗情节剧以及 *Carry on* 喜剧，这些电影形成了英国电影文化受压抑、受冷落的一面，尽管它们曾非常流行，深受影迷喜爱。电影评论沉湎于一个自满和反动的英国特性模式。正统的英国电影被严重打上了高品位、克制力、缄默等特色的烙印。作为国家的全权代表，政府也更推崇的是“遗产”和“宁静”的英国形象。英国外交部拒绝资助黑人影片参加1992年迦太基电影节，因为它们不太能代表英国电影，并可能给英国造成一种坏印象，“毕竟，它们不是《霍华德庄园》”。在1998年达卡举行的第一届英国一孟加拉电影节，英国文化委员会选送的是有殖民色彩的影片，如《布朗太太》、《烈火战车》、《英国病人》和《值得记忆的一夜》。^⑥

为了创建一个负责的、唯美至上的民族电影，英国电影人把自己的创造力局限于对美学传统的狭隘追求上。因此，杰佛瑞·诺埃尔-史密斯指出，英国电影是贵族化的电影，过于迎合中上层阶级的艺术审美观与价值观，总是显得压抑和令人窒息，缺乏民主精神，并且从未真正受到过英国大众的喜爱。^⑦英国电影业也被指责缺乏对电影艺术形式之潜能的探究，对

社会责任的过多强调使其拍不出好娱乐片，其电影太适合于电视，缺乏影院所需的大气，^⑧当然，不可能存在一个没有问题、没有争议的英国电影文化。对英国文化和遗产的促进，或准确地说该促进哪一种英国文化和遗产模式，在如今和在1920年代一样仍然难有定论。商业效益和文化价值始终是难解的矛盾。纪奥夫·布朗认为，1990年代英国的不同电影有不同的目标观众，1997年《猜火车》和《理智与情感》同一天首映，说明此时的英国电影文化是“每人各取所需”。^⑨1990年代的电影文化不鼓励对思想和价值的讨论，市场力量（或实用主义）的影响明显。《帝国》影评杂志充斥着好莱坞新片介绍、明星和时尚。著名导演洛奇现实主义影片的人道主义思想受到容忍，但得不到认可。他的影片只能在欧洲电影节上获奖，但赚不到票房。然而尴尬的是，不论英国电影怎样做，它们都会遭到一些影评人士的蔑视，自然主义被视为“太适合于电视”，而与其反道而行的影片则被论为“过于浮华”。1990年代的一股抱怨之声就是影业过于迎合大众、追求“座位上的屁股”^⑩。

总之，在过去漫长的岁月里，英国在任何层面上都缺乏一个非常崇尚电影的文化。英国缺乏法国意大利那样的电影学术兴趣，也缺乏美国那样的大众深入的参与。如今，英国电影文化又受到全球化、各种新传媒的繁衍以及跨文化活动的更加严峻的挑战。

四 民族性及英国民族电影的文化必要性

在一本展望1980年代后英国电影业前景的题为《英国电影现状》一书中，作者杰佛瑞·诺埃尔-史密斯以“但我们真的需要英国电影吗？”作为该书最后一章的标题。这个标题足以显示出1980年代电影业

现实和环境的残酷,以及电影界人士、影评家及观众对英国电影业深深的失望、无奈和冷淡。由于缺乏对英国电影的评论热情,弘扬民族电影的任务更显艰巨。也正因如此,以约翰·希尔为代表的影评家认为,为英国民族电影摇旗呐喊更加必要和紧迫。

希尔在邓肯·派垂编著的《英国电影的新问题》一书第一章中,以“民族电影问题与英国电影生产”为题详细回答了这个问题。他坚决反对撒切尔政府视英国电影为纯粹“商业产业”,对电影生产采取自由市场竞争态度,他的主要依据是英国电影对构筑英国民族特性所起过的作用。鉴于英国影片生产的不良经济状况,希尔认为政府对民族电影的支持的必要性是基于电影的文化功能。从这个意义上讲,振兴民族电影的文化价值与繁荣公共广播宣传的原则极为相似。张扬民族自豪感、保持民族文化传统及特性也一直是欧洲倡导艺术电影的主要原因,欲以制片的“文化模式”有别于好莱坞的“工业模式”。

在英国,有相当一部分电影研究学者对电影在构筑民族特性方面的功效不予赞赏,认为英国电影所反映的民族特性过于狭窄,没能反映出其动态及混杂的特点。对此,希尔认为民族电影并不需要局限于狭隘的民族主义范畴之内。一个具有真正文化价值的英国民族电影,应该以“塑造足以体现当代英国社会之复杂性的不同的、有挑战性的代表形象”^⑩为特色。事实上,1980、1990年代的英国电影已比以往更能够较全面地表现当代英国国民性的动态、多元和混杂。它们敏感地关注了英国社会生活的变迁、差异和复杂性,表达了对民族、地区、种族、性别、阶级等特性更敏锐的认识。反映有色人种题材的《我美丽的洗衣房》、《海滩上的巴吉》、《奇境》、《十足东方》(1999年),反映苏格兰生活题材的《格里高利的女友》

(1983年)和《猜火车》,以及反映威尔士生活题材的《双城》(1997年)是几个极好的例子。许多1990年代的影片将景地选在了远离伦敦的爱丁堡、谢菲尔德、诺丁汉等地,表现出全球化浪潮下对地区与全球关系的关注。总之,1990年代至今的影片包容了文化多元论、跨民族主义和地方自治,所构建的英国民族特性更易被接受,是一种扩展了的民族感,对传统的英国特性、达成共识的民族形象形成了挑战。但无可置疑,这些电影引出了一个问题,即它们能否仍被理解为民族电影之产品,英国电影中的“英国”二字该如何被理解?保罗·威勒曼和希尔均认为,民族电影可以是涉及民族内某一部分群体的生活,不一定非得展现明显的、同一的民族特性,今日的民族电影应包括黑人题材电影、苏格兰电影、威尔士电影。^⑪希格森则持不同意见。在2000年出版的《英国电影今昔》一书中,他提出了一个更有弹性的术语,认为“后民族电影”之概念能更好地描述包容文化多元、差异和混杂的电影。理由其一为《我美丽的洗衣房》、《海滩上的巴吉》之类的影片所探究的一些特性和位置是非常局域性的或跨民族的。对此,希尔不能苟同,坚持认为希格森的“后民族电影”可以归在民族电影之门下,只因为英国电影不再固守根深蒂固的民族思想并不意味着可以整个废弃民族电影之理念。民族电影可以重塑英国境内的民族或多种民族的文化特殊性。而希格森则认为希尔观点的局限性在于,它不仅仅是出于学术理论争论,还有一部分是为电影政策而战。由于国家电影政策仍建立在民族范畴之上,所以有必要在这个层面、用这种术语来争辩,为那些表现非趋同性、复杂的英国民族生活的电影的得以制作而创造条件。^⑫

一些评论家担心对非主流的关注会削弱或否定民族共同特性感,聚焦于分支则忽视了整体。斯图亚特·杰佛瑞斯认为“英

影片故事题材，怀旧仍然是比今日英国其它领域更好的赌注。”^⑧正因如此，威勒曼认为这样的民族电影是明显贫乏和有依赖性的。这也是为什么文化因素而非经济因素应是捍卫民族电影的最重要因素的又一个原因。

面对好莱坞压力，更有一种观点认为电影经营干脆放弃文化追求、以经济运作为唯一杠杆，因为全球化趋势不可阻挡。“影评家对电影人制作‘英国电影’的要求是对这个国家影片制作的最大心理束缚之一”^⑨。“将英国电影生产与民族特性问题始终连在一起真是奇怪……好象电影是构建英国民族特性的唯一关键工具。”^⑩面对一部彩票资助的电影的失利，英国报界失望之极，半带嘲讽地提出电影业干脆放弃英国电影制作：“如果没人想看的话，我们为什么还要劳神去拍呢？为什么不干脆都让美国人做呢？”“我们为什么不简单地以向好莱坞输送伟大的演员、导演和天才的技术人员而自豪呢？”对此，影评权威刊物《影像与音响》主编尼克·詹姆斯的回答是：“你难道不希望影院银幕上看见英国形象吗？”^⑪的确，电影委员会可以追求令英美双方都皆大欢喜的更程度的国际合拍为目标。但其结果只能是出产更多的“北约布丁”式产品。彼得·比斯坎德早在1990年代早期就指出，把电影完全交给市场产生一批“全无民族文化瑕疵的全球麦当劳式影片”^⑫。托比·米勒认为会导致“缺乏地理、文化和幽默的没有根基的泰坦尼克式影片”^⑬。失去了文化多元性，美国垄断下的文化趋同会使在美国化的全球潜意识背景下诉说的故事索然无味。因此，人们需要英国电影。

回到诺埃尔“但我们真的需要英国电影吗”的问题，希尔认为从严格的实用主义基础上讲，英国电影似乎没有存在之必要。但即使可以不需要它，英国国民可能

正在分崩离析，我们的民族共同特性很难在艺术作品中体现，因为我们根本就没有。”^⑭民族特性是不断构建的文化过程。英国自身经历了二战后巨大的经济、政治、社会、文化领域的变化，保守党执政18年所导致的民族分化，1990年代欧盟联邦主义和国内政治权利下放（地区自治）而产生的分裂，民族感从同一走向多元在所难免。英国电影遭遇民族特性感之危机自然非同偶然。也许，这不是英国民族特性遭遇的问题，而是能否承认有必要发掘一种更为精深复杂的民族群体感，将“英国”二字的重点从已受全球化进程侵蚀的统一民族国家这个传统概念中转移出来。英国二字应该代表更为复杂的内涵。毛雅·拉凯特认为1990年代的英国电影积极地包容文化差异，明显表现出对超越差异（不管是地区、阶级、或种族）的统一渴望。这种包容战略扩展并更新了民族的概念，使得有众多操浓重地方口音的黑人和亚裔角色出现在银幕上。但有时这种文化多元性却将种族差异转换成了“品位或时尚”^⑮。

然而，这里又出现一个窘境。质疑和挑战传统民族性、努力表现民族多样性特点的影片不能够成为市场所推崇的“民族电影”。为国际消费推销民族特性需要适当淡化民族特殊性，采用既有民族特性又更能被国际认知的标志性素材。英国电影一直成功地包装和推销了民族文学遗产、战争岁月、乡村田园、上流社会以及精英教育，并与此同时成功地构筑和传播了一种比较狭隘、有局限的“英国国民性”版本。如此以来，最易出口的英国形象恰恰是那些更具探索性的民族电影所予以挑战的对象。即使是在已充分意识到民族差异和复杂性的今天，更大的共识是，卖座的电影无疑仍然更多地是传统的英格蘭：“历史和遗产将继续为英国提供可出口的

会合乎情理地希望它能生存和繁荣，而且综上所述也应该如此期盼。英国电影的经济抱负应该是谨慎的，而文化角度的抱负则应该更宏大一些。大卫·普特南则寄希望于文化与经济效益的良好结合：“强烈的文化抵抗应建立在对市场现状的坚定理解的基础上”，他坚持电影应“脱离对文化保卫的依赖，把精力放在工业成功上”。电影部长汤姆·克拉克则呼吁“以激情制作、金钱开路”的电影。^②

五 英国民族电影新视角

“自卑情结”与英国电影的发展如影随形。好莱坞对英国影业的垄断导致有看法认为“英国电影工业的一个明显特征就是它不是英国的”^③。对民族电影的捧场并无力扭转英国民族电影工业衰落的命运，以及因热爱民族电影的国内观众的大量流失所带来的失落感。在英国的电影制作已不再能和英国原创影片划等号了，它也不再意味着英国文化被英国人所消费了。“英国银幕为英国观众放映英国电影”已成为一种梦想。英国不得不靠美国市场来取得立身之地，在制作电影时，它首先考虑到的是国外观众，然后才是本土观众。本·埃尔顿在《不可思议》一书中如此评价：“英国影业的一个趣事是，尽管我们在高谈阔论英国的新才能时表现出雄心勃勃、冷俊的大不列颠沙文主义，我们却完全以美国人民是否爱看来评判我们的产品。”^④美国投资还对影片的内容及艺术表现方法有所左右。在压力之下，“为了将电影销售给美国的发行商们，英国电影制作者不得不采用大西洋彼岸的生产价值观。”^⑤向世界展现的英国也时常是“旅游者眼中的英国”。

英国每年仍出产一定数量的影片，但偶有几部能在国内国际票房打响，大都激不起任何浪花。多数英国电影都是低投资

的，并且相当一部分是为电视台所拍摄的。有关电影生产复兴的热情洋溢的报告在某种程度上是不真实的，因为它们是基于美国人目前仍愿意在英国摄影棚拍片。以最近的《哈利·波特》系列片为例，其演员、技师和工作人员主要是英国人，但导演和制片人员主要是美国人，虽然成为英国票房有史以来最成功的英国影片，但利润却流向了美国。所以，更悲观些的观点认为“英国除四频道播放的影片外并无英国电影”。^⑥而四频道也因制片的持续亏损，不久前近乎停止了其资助电影生产的政策。英国民族影业的维持离不开政府的优惠政策及资金扶助，但彩票电影的失败也使之蒙上了一层阴影。

然而，英国并不是唯一的“病人”。随着经济全球化进程的加剧，世界电影工业已明显意味着以好莱坞为中心、美国人通过生产、发行及放映纵向一体化跨国联营的结构实施垄断。英国电影研究院认为，对此，任何单一民族国家的文化政策都难以驾驭。从积极的角度来看，英国电影人早已睿智地意识到旧仗已败，新的争夺正在新的战场，即电影国际化战场展开。面对电影工业国际投资、国际合作或合拍潮流的日益兴盛，英国调整了战略。英国电影已经不再是传统意义上的民族电影了。事实上，“从投资、人员、内容及市场吸引力方面来说”，英国电影已越来越“国际化”了。^⑦英国电影国籍的界定条款也越来越宽容。^⑧

就电影内容而言，好莱坞一直力求面向国际观众最大限度地挖掘市场潜力。在逾越国家疆界的同时，他们开始以国际标尺来想象社会性，营造多民族的、甚至世界的、幻想中的领土和文化空间。其影片多涉及浪漫、成功、生存、道德这些世人可共享的内容，叙事和画面追求一种大都市和全球性魅力。好莱坞的这种审美标准已被全世界所共享。克劳福兹认为“也许

因其跨国界的理解力，好莱坞电影已几乎不再被称为民族电影”。^②它已演变为一种泛全球性的国际电影，深受各国人民的喜爱，成为电影为重要娱乐形式的大多数国家里民族文化所不可缺少的一部分。如果说好莱坞是国际标准的代表，那么从某种意义上讲，鲜明的民族电影生产就是非标准的和边缘化的。电影工业的全球化并不青睐戛纳电影节所推崇的民族电影。的确，多少年来一直被英国电影文化认为是真正民族的英国电影种类，如纪实现实主义传统或遗产电影，始终难以赢得广泛的共鸣。“民族的”和“大众化的”这两个词语在英国电影文化里基本上不相对等。杰佛瑞·诺埃尔-史密斯发人深省地指出，“英国电影一直令人尴尬地不得和目前远比本土电影更深入英国文化生活的美国电影相比拼。”^③

在新的世纪里，民族电影与好莱坞国际电影之间应该是一种互为依存的互补关系。汤姆·欧瑞根指出，21世纪的民族电影不能奢望取代好莱坞，它只能立足于对其提供一种独立、健康、具有地方韵味的补充。菲利普·亚当斯和巴瑞·琼斯也认为奢望民族电影枝繁叶茂不够现实，只要能使我们探索民族特性、向世界电影节供片，为全球市场上层观众制作有文化特色的影片，一个“小巧精致的电影工业”就足够了。^④

对“电影”概念的理解也遭遇挑战。电影的放映形式越来越与DVD和英特网连在了一起，重点从电影工业传统的经济基础设施转移。因此，有观点认为“电影”二字可以转换为“屏幕”或“移动影像”。从某种意义上讲，全球化的经济影响在这方面也最明显。现在大多数电影一半以上的收入来自于其电视录像二级市场以及三级市场，即音乐销售、多媒体、以及以不同形式再现的剧照形象的版权。1993年关税及贸易总协定乌拉圭回合的

谈判在保护欧洲电影市场问题上争执的焦点，已集中在对无线电波和有有线电视连接、对电视、录像、数字化多媒体以及信息超级高速公路的控制方面。在这个更具市场价值的领域里，各国起码目前仍坚守自己的阵地。《影像与音响》杂志2001年6月的社论指出，未来的民族电影之路也许是数字化影像，其新颖的发行网络也许能很好地满足展现地方形象的需要，而不再依赖于影院。^⑤

尽管仍有许多人为民族电影工业摇旗呐喊，但英国影业的困境毕竟使得该阵营越来越弱。影评家和工业界大都不再真正地相信民族影业。人们怀疑在全球化的未来，英国电影是否还能反映国民之所思。尽管英国电影前途莫测，布莱恩·麦克法兰认为，对那些热爱英国电影、欣赏其魅力的人来说，保持纯真的乐观主义态度很有必要。^⑥毕竟，英国在1990年代发行了比1960年代早期以来的任何时候都要多的影片。目前，英国电影工业唯一能做的就是为更有利的竞争环境、更大的市场份额而拼搏。从长远来看，英国民族电影业的出路很可能在于，鼓励创建完全一体化的综合性公司，能够同时生产电影及电视节目，充分利用电视、录像、计算机等所带来的市场机遇，依靠其为国内国际电视和电缆运作的服务，来求得生存、独立、甚至繁荣。展望未来，英国民族影业任重而道远。

注释：

① 艾伦·劳维尔《英国电影：为人所知的电影？》，《英国电影》，第200页。

② 安德鲁·希格森《挥舞旗帜：构建英国的民族电影》克莱尔顿出版社，1995年，第18、19页。

③ 同上，第20页。

④ 萨曼瑟·雷《英国社会现实主义》，墙花出版社，2002年，第25页。

⑤ 同注②，第22、23页。

⑥托比·米勒《电影工业和政府：“没完没了的豆豆先生和那德先生”？》，《90年代的英国电影》，第40页。

⑦杰佛瑞·诺埃尔-史密斯《但我们需要它吗？》，马丁·奥蒂和尼克·罗迪克主编《英国电影现状》，英国电影研究院出版社，1985年，第152页。

⑧同注④，第21、101页。

⑨纪奥夫·布郎《每人各取所需：90年代的英国电影文化》，罗伯特·默菲主编《90年代的英国电影》，英国电影研究院出版社，2000年，第35页。

⑩同上，第29页。

⑪赛拉·斯垂特《英国电影文化理念》，詹姆斯·查普曼和克里斯蒂·杰拉提主编《英国大众电影研究》杂志，2001年4月，第6、7页。

⑫约翰·希尔《80年代的英国电影：问题与主题》，克莱尔顿出版社，1999年，第243页。

⑬安德鲁·希格森《民族特性的不稳定性》，贾斯廷·艾希比和安德鲁·希格森主编《英国电影今昔》，路特莱基出版社，2000年，第38、39、40页。

⑭同注⑪，第7页。

⑮毛雅·拉凯特《90年代英国电影中的形象与民族》，《90年代的英国电影》，第96、97页。

⑯尼克·詹姆斯《他们认为一切都完了：英国电影向美国投降》，《英国电影》，第307页。

⑰约翰·埃力斯《英国制作》，英国《影像与音响》杂志，1991年12月，第33、34页。

⑱同注⑫，第241页。

⑲同注⑯，第301、302页。

⑳同上，第309页。

㉑同注⑥，第45页。

㉒同上，第44页。

㉓厄尼斯特·柏茨《电影工业——英

国电影史 1896-1972》，乔治艾伦与安文出版社，1973年，第11页。

㉔埃迪·笛亚《英国电影、电视和录像：概述》，《2001年电影电视手册》，2000年。

㉕同注⑨，第33页。

㉖邓肯·派垂《英国电影：寻找民族特性》，杰佛瑞·诺埃尔-史密斯主编《牛津世界电影史》，牛津大学出版社，1997年，第613页。

㉗同注⑦。

㉘20世纪90年代，为了维持英国电影制片厂的运转，梅杰政府规定，无论电影的主题、背景或演员阵容怎样，只要是完全在英国拍摄的影片就可注册为英国影片。直到1998年，影片的92.5%必须是在英国创作完成。1998年底，为了鼓励那些不愿放弃利用好莱坞精密的技法与仪器进行后期制作的美国公司，政府把这一规定降至75%。英国电影研究院《2003年电影电视手册》则把2001年出产的英国电影按英国影业的参与量划分为5个类别：从A类“文化及资金动力源自英国，演职人员主体为英国人”至E类“有一些英国资金参与的美国影片”。随着电影工业全球化进程的加剧，电影生产的国籍问题变得越来越复杂，国别鉴定也被公认为越来越没有意义。

㉙斯蒂温·克劳福兹《重新定位民族电影之概念》，英国《电影、录像评论季刊》，1993年第3期，第50页。

㉚同注⑦。

㉛汤姆·欧瑞根《民族电影》，《电影文化读本》，第141、155页。

㉜社论《自己的目标四面八方》，英国《影像与音响》杂志，2001年6月，第3页。

㉝布莱恩·麦克法兰《事情有更多的变化……90年代的英国电影》，《英国电影》，第279页。