

从文化叛逆走向主流市场

——中国大陆新生代电影创作走向研究

陈犀禾 王艳云

摘要:自20世纪90年代至今的二十年间,中国新生代电影人经历了巨大的改变,他们的艺术风范、文化态度和市场探索都是中国当代电影弥足珍贵的经验。从早期形成时期的基本价值倾向来说,新生代大致分为两个部分:一是“后第五代”电影,二是“新主流”电影。近年来,随着中国电影的巨大发展,新生代电影的创作走向做出了相应的调整,呈现出一种主流化的态势,即重视主流文化的导向和市场因素的考量,向主流市场挺进,并在与市场 and 主流文化的协商中进行着多元化的自我表达。

关键词:大陆新生代;文化叛逆;主流市场

作者简介:陈犀禾,男,教授,博士生导师。(上海大学 影视学院,上海,200072)

王艳云,女,讲师,电影学博士。(上海大学 影视学院,上海,200072)

中图分类号: J904

文献标识码: A

文章编号: 1008-6552 (2011) 06-0063-07

自20世纪90年代至今的二十年之间,中国电影发生了巨大的变化,一改之前长期困顿的局面,进入了票房过“百亿”的时代。在这一发展中,新生代导演也发挥了相应的作用。他们的文化理念、艺术追求、体制探索、市场成就以及国际影响力,一次次地冲击着中国电影的现有版图。与此同时,新生代导演也从一群在边缘徘徊的群体成为中国电影人的中坚与后备军。这些变化着实是当代中国电影值得探讨的一项重要课题。如果说早期新生代导演坚守的是一种文化姿态和艺术表达,那么当下的新生代则更重视主流文化的导向和市场因素的考量。从《疯狂的石头》开始,向商业主流的挺进,成为当下新生代导演一个集体性的走向。面对变化中的新生代,本文试图进行一次回顾与描述,对他们从文化叛逆到挺进主流市场的这一历史转变进行审视与思考。

为了避免不同的名称带来混乱,笔者把20世纪90年代以来出现的新生力量统称为新生代。新生代人员众多,构成复杂,艺术与文化追求又各异,但从早期形成时期的基本价值倾向来说,新生代可以大致分为两个部分:一是“后第五代”电影,二是“新主流”电影。“后第五代”电影人在文化上秉持“反第五代”的特点,在体制上保持着相对独立的姿态;而新主流电影则是从对第五代的突破转向对主流的皈依,它们代表着一种在主流体制内的艺术追求。近年来,随着中国电影机制的发展,新生代电影做出了相应的调整,与早期阶段发生了明显的变化,呈现出一种向主流市场发展的渐趋一致的态势。后第五代电影人逐步放弃了体制外的生存方式,开始向主流体制靠拢,新主流电影人则在坚守一贯立场的基础上不断地扩充队伍,成为新生代导演中最主要的组成部分,并且占据了中国电影的主流空间。不过值得注意的是,当下的新生代电影人并没有完全放弃自己的艺术信念,与长久以来的坚守彻底断裂,而是在与市场 and 主流文化的协商过程中,显示出各自不同的文化策略。

后第五代电影

“后第五代”的提法来自于北京电影学院85级学生的集体谈话录——“中国电影的后黄土地现

象”。这个称谓首先表示他们是第五代导演之后崛起的新一批电影人。面对第五代导演巨大的艺术成就与无可比拟的历史地位，五代后的那批年轻人开始感受到巨大的胁迫，为了摆脱胁迫之下的焦虑与茫然，他们开始用一个“后”字来挑战前辈的权威，即致力于突破第五代所确立的艺术电影和精英文化的规范，由此来竖立自我的历史地位。当然，“后第五代”并不仅仅指称北京电影学院85级学生，相当一部分后起之秀也都表现出了同样的精神取向。具体说来，“后第五代”主要包括张元、王小帅、吴文光、娄烨、贾樟柯、章明等导演。

1984年，陈凯歌的《黄土地》横空出世，标志着中国电影史上第五代导演的崛起。陈凯歌、田壮壮、张艺谋、张军钊、吴子牛等人以富有深厚历史文化感与风格化影像造型的作品，不仅让国人体验到一种前所未有的影像冲击力，而且也让世界重新认识了中国电影，由此成为中国电影复兴的中坚力量。20世纪90年代初期，“后第五代”开始表明自己的姿态，并在以后的几年里陆续推出了优秀的代表作，同时也通过参加国际电影节，获得世界的认可。“后第五代”的提法本身就包含了对第五代的认同、学习，然后颠覆、超越的含意。具体来说，对于第五代电影所建构起来的神话，他们至少从以下五个方面进行了解构：

首先是关于父亲的神话。第五代电影是关于父权文化的电影，有一种深刻而复杂的父亲情结。第五代电影导演大多出生20世纪50年代，他们在少年时期接受了正统的共和国式教育，而青年时代又遇到了“文革”的沉重冲击，曲折的人生经历培养了他们独立的思考能力与批判的眼光。这样，在他们的作品中，“父亲”形象就有了既彼此衬托、又相互对立的特定含意。一方面影片以父亲为中心建构起中国经验，另一方面又批判了这种父亲形象和父权文化的保守专制。影片中的主人公（翠巧、我爷爷、我奶奶、菊豆等）都对这种父权文化的权威发起了挑战，所以也有人称其为“子一代的艺术”、“弑父的一代”。而“后第五代”电影中的父亲则大都缺席，子一辈以自己为中心，以青春自恋为特征，表现自我的成长经验。《阳光灿烂的日子》、《头发乱了》、《北京杂种》、《小武》等都为此提供了极好的个案。后第五代电影解构了父亲的神话，颠覆了中国文化中根深蒂固的父权思想，凸显出独立个体的意识与价值。

关于性（女性）的神话。作为第五代的领军人物，张艺谋电影的性话语是以男性为中心建构起来的。男性是作为性互动中的主体，女性是作为窥视和恋物的对象。《红高粱》有一种强烈的性崇拜和把女性作为拜物对象（fetishism）的倾向。影片把对女性（作为物）的占有神圣化（如“野合”一场所提供的“上帝”大俯视的视角），把男性的性力神奇化（如男人的尿可以酿最好的酒），本质上是彰显男性主体的文化。所以，第五代电影作为“子一代的艺术”，这个“子”是“男子”而不是“女子”。而在后第五代电影中，则呈现了男女个体各自的独立性。如章明的电影《巫山云雨》也讲了一个“野合”的故事，但不是通过一个全知的叙事策略、上帝的视角来呈现，而是通过旁人（旅馆老板，男主角的情敌）的叙述引出“野合”故事。这种叙事策略是对张艺谋性神话的一种解构，因为在最极端的第三者的视点中，这种行为可以是“强奸”、“卖淫”或“野合”，却不会是“《红高粱》”式的轰轰烈烈的男性的自我肯定和自我证明。《巫山云雨》最后在一个大远景中让麦强向河对面游去，这种平实的风格也把张艺谋营造的性神话还原于现实。

关于英雄的神话。由于复杂的父亲情结，第五代电影中塑造了许多与传统、主流抗争的英雄形象。这里的英雄被赋予殉难者的象征色彩，充满集体主义与精英主义的意识。如《黄土地》中翠巧背叛父命逆黄河而上，憨憨在求雨的人群中逆人流而上奔向顾青，《红高粱》中我爷爷我奶奶野合之后杀了李大头，《菊豆》亦染指婚外恋等。第五代电影对英雄的偏爱彰显出第五代导演精英式的精神诉求。在这一点上，后第五代电影与之完全对立。他们立足致力于表现的英雄是边缘人，是极度状态的普通人，或者“反英雄”。如《妈妈》中的残疾人的母亲，《昨天》中的吸毒者，《扁担·姑娘》中的打工仔打工妹，《安阳婴儿》中的下岗工人与妓女，《东宫西宫》中的同性恋，《小武》中的小偷等。后第五代对英雄的颠覆与他们的创作宗旨有着因果关系。对于黄土地之后该如何创作，他们有着清晰的认识，即着眼于现实，直接面对现实生活中被遮蔽的个体生命。边缘人物折射出了他们自身在体制外的生存

状况。通过挖掘处于失语状态中的边缘人与普通人物，后第五代肯定与张扬了创作主体的生命体验。

关于中国的神话：历史为第五代提供了一个宽广的舞台，宏大的历史叙事既是讲述对象，又是他们安身立命的场所。于是第五代电影呈现出中国凝固的、永恒的（常常是农村的）历史，包容一切的宏大叙事，有人称其为“民族寓言”。如《黄土地》中滞重的文化传统与革命诉求，《红高粱》中对奔放的民族生命力的称颂与渲染。而后第五代电影表现的是当下的（主要是城市的）生存状态，个体的生命体验，碎片化的当代中国经验，把其称为“状态电影”也毫不为过。他们只是站在当下的角度来展开叙述，紧紧围绕自己的人生经历来呈现对历史文化的认识。

关于电影的神话：从影像风格而言，第五代通过刻意营造出的风格化的空间与影像创造了一种唯美主义的、戏剧化的电影。而后第五代电影则采用了纪实风格，强调电影的真实性。首先是大多数后第五代影片没有完整的常规的叙事元素，也没有连贯的起承转合的故事情节。他们的作品就像是个体体验的碎片式拼接，渲染的是自恋的情绪化的精神感受；其次是运用极重生活质感的电影语言。简陋的设备造成粗糙的影像，同期混录形成嘈杂的音效，这固然是因为后第五代电影拍摄条件的恶劣而导致的技术限制，但也在不经意间产生了纪实性的真实效果；再次是对方言的运用。方言并不是仅仅在后第五代电影中才出现，但以往主要是作为民族文化的一个表征，而在这里则是与实景拍摄、纪实性的拍摄风格相呼应的一个策略，以增强影片的客观的、身临其境的真实感。

由于这些不同，这批新生代一面世，就与“地下电影”、“独立电影”、“新影像运动”等命名紧密相连。其体制外的、地下的制片方式，作为一种对主流官方制片方式的抵制与颠覆，在最初只是无奈之举，最终却获得一种意料之外的意义与价值。

当后第五代在20世纪90年代初进入创作阶段时，中国的电影生产环境已经发生了很大的变化。受市场经济的冲击，后第五代导演已不再享有前辈们良好的拍片条件，如果要实现电影的理想，就只有通过非官方的渠道这一条途径。于是后第五代电影人都走上了这样一条曲折的道路。只是有些是迫不得已的选择，而有些诸如贾樟柯等则是一开始就明确地自觉选择了体制外的创作。他们先是自筹资金，最初是借债，然后通过获奖得到国外艺术机构对下一部影片的资助。

后第五代电影这种体制外的生存策略，随着它们的逐步站稳脚跟，也把自身推入了一个尴尬的境地。一方面后第五代电影凭借对非主流文化的偏好，以及某些艺术和观念的前卫性和探索性，频频在外国电影节上获奖，知名度不断提高；另一方面，国际上的名望与地下非法生存的矛盾为影片在接受形成一种巨大的张力。其实后第五代电影所坚守的个人风格并不能适应大众审美趣味，当它们以盗版的方式在民间流传时，也只能通过酒吧、私人空间等非主流的渠道放映，得到的只是少部分人的推崇与喜爱。但是越是这样一种隐秘的状态，就越在客观层面上强化了后第五代电影个人化的艺术风格。这样，就在后第五代导演们渴望摆脱地下状态的同时，“地下”却成为他们存在下去的招牌，以及拓展文化空间的一面旗帜。然而，电影毕竟是一种大众化的艺术，后第五代电影如何既能获得合法的文化身份，在一个开放空间中确立历史地位，又能保持原有的独立艺术个性，就成为后第五代电影人在下一步发展中亟待解决的课题。

新主流电影

新生代创作的另一个主要倾向是“新主流”电影。“新主流”电影的提法来自新生代的另一个宣言——“新主流电影：对国产电影的一个建议”。1999年，面对后第五代电影无法与国内观众见面，更无法取得市场效益，以及中国电影在好莱坞电影的冲击下长期陷入一种萎顿局面的整体困境，一部分新生代提出了新主流电影的策略，即有创新的低成本商业电影。它强调体制内的生存与发展，强调电影的想象力与观众接受程度的关系，“一开始就不追求制作有青春叛逆意识的艺术电影，或追求‘前卫的革命’，而是在和主流电影的协商中对所有中外主流电影所占据的影院和档期提出一种交易，分一杯羹，是一种基于体制内部运作的改良的方式。同时，新主流电影起初就不是传统意义上的商业电影，它不只对现代科学技术有一种近亲性，也广泛而有限制地大量吸收艺术片的有效经验。”^[1]这批上世纪末期出现的新主流影片，主要代表是张扬的《爱情麻辣烫》、《洗澡》，施润玖的《美丽新世界》，金琛

的《网络时代的爱情》，毛小睿的《真假英雄》，李虹的《伴你高飞》等。

新主流电影作为一种体制内的艺术追求，有着独特的电影美学，从对第五代的突破转向对主流的回归，我们也可以从同样的五个方面来分析“新主流”电影与“后第五代”电影，以及第五代电影在意识形态和美学追求上的差异。

关于父亲的神话：和后第五代电影中父亲的缺席相比，新主流电影表现了父亲的回归和父子的和解，但是新主流电影的父亲又不同于第五代的父亲，他们走向了平民化与常规化，是温情的、可亲的、垂老的、富于精神感召力的，是对第五代权威专制的父亲形象的补充。《洗澡》对他们这一批新生代导演对父亲以及父子关系的理解作了最恰当的阐释。影片讲述了父子三人之间的故事，弥漫着浓厚的怀旧意识。一方面父亲打破了长期以来的威严固执的面孔，取而代之的是博爱、智慧、人性与从容，他象征着传统的文化和伦理观，在这种精神的感召下，可以如同洗澡一样，使子一辈得到精神上的净化；另一方面，传统与现代也不可避免地发生着矛盾。澡堂最终被夷为平地，长子也带着傻弟弟南下深圳。传统与现代的矛盾在明亮的画面与温馨的音乐中得到和解，父亲所代表的文化让位给年轻的一代，不再成为历史的主导。新主流电影以特有的文化概念，对第五代和后第五代电影的父亲神话作了一次温情的解构。

关于性（女性）的神话：新主流电影的性（女性）是世俗的、主流的，充满了世俗而现实的气息，追求充裕的物质生活，但对生活也抱着积极乐观的心态，她们不具备“后第五代”电影中那种边缘的女性不被主流社会容纳的过激行为（婚前性行为，未婚先孕等），也没有第五代那种拜物的倾向。《美丽新世界》的主人公金芳是上海的一个普通家庭的女儿，她父母双亡，生活在拥挤不堪的里弄，羡慕虚荣，为人世故精明而又稍嫌刻薄，虽然债务缠身，但又整天幻想着发财的美梦。影片在流畅的故事叙述中表现出了小人物的尴尬、可爱与俗气，让观众合情合理地接受了金芳这个世俗的可爱女性。新主流电影抛弃了高尚的道德神话，也收藏起叛逆性爱的锋芒，把性（女性）还原到普通人世俗却美丽的世界中。

关于英雄的神话：新主流电影着眼于主流社会中的世俗和流行的小人物。第五代的英雄带来的是神圣和悲剧，后第五代的极度状态则意味着疏离与震撼，新主流电影作为商业片，其本性决定了它所关注的范围只能是正常状态下的小人物。在新主流电影中，英雄是缺席的，表现的重点已经转化为对普通人的人性与人情的发掘，以及矛盾在故事层面上的解决。通过对他们善意的揶揄与温情的表达给观众带去情感上的认同与宣泄。《澡堂》就表现了一群悠闲自在地生活着的普通人物。对于生活中的矛盾，他们都会在时间的流逝中找到解决的办法，并从中得到平实而又永恒的人生哲理。其他如《爱情麻辣烫》中的年轻人、《伴你高飞》中的儿童和大学生等，都是如此。这里不存在对秩序的反叛与对抗，面对秩序的不合理，个体往往能通过心理的自我调试，重新找到自我在社会中的位置。

关于中国的神话：不同于第五代中关于中国的凝固的、永恒的历史图景，也不同于后第五代电影中边缘状态的生存环境，新主流电影表现主流的、世俗的、大众的当下的生存环境。无论是第五代的东方乡土寓言，还是后第五代当下的个人式的碎片拼接，他们所塑造起来的“中国”已经形成一个巨大的屏障，遮蔽了大众在当下社会的生存状况。新主流电影为此抛弃了历史沉重的负荷，开始与时代联手打造一种新的中国形象。中国不再沉重古老，也不再灰暗颓废，而是富有亲民性，带着浓厚的生活气息，洋溢着青春活力与日常生活的温馨感。如《美丽新世界》把评弹说唱张宝根进城兑奖的故事进行了现实生活中的再现，这就使生活充满了浪漫主义色彩，既有困难与矛盾等种种的不如意，又有浪漫的爱情和意想不到的奇迹，表现出一个蒸蒸日上、充满活力的当代中国的图景。而《洗澡》则用一个再普通不过的澡堂象征了平和的理想社会环境。澡堂是开放的，平等的，大众化的公共场所，孕育出了祥和、质朴、宁静的生活文化。

关于电影的神话：新主流电影在电影风格上重新回到好莱坞和一种后现代的视觉风格（“模仿”、“拼贴”、高雅和通俗的“混合”），既不同于第五代的古典的唯美主义和戏剧化风格，也不同于后第五代电影的纪实风格。新主流电影对电影风格有着清醒的认识，为了与大众审美口味相趋同，它不追求先锋的艺术，但也不认同完全的商业电影，而是采取一种有节制的电影风格，在主流商业电影与艺术

电影之间寻找最好的融和。以《爱情麻辣烫》为例，这部影片参照西方的艺术片采取“分段叙事”的模式，讲述了6段互不相关的爱情故事。但影片并没有因此显得深奥抽象，相反，它通过流畅的叙事，精巧的结构，新颖的内容，赢得了票房和口碑的双赢。同时为了增加了商业卖点，导演不仅邀请了流行歌星加盟，还穿插了十几首流行歌曲，这些时尚元素同样取得良好的市场效应。

从以上的对比中，我们看到，作为同一代人，“新主流”电影已经从“后第五代”电影的激进主义、边缘、作者（精英）和现代主义（实验），转向为折中主义的、中心的、大众的和后现代的（通俗的）。在电影美学和文化追求上，新主流电影不再是面对小众的孤芳自赏，他们从精神自恋中突围出来，以务实的态度关注起普遍存在的人性与人情。张扬曾说过，“拍这样一部电影，是因为我所关注的是人与人之间的情感交流，这也是目前比较符合中国国情的一类题材，很多带有社会批判性的题材很难表现，限制也较多，与其不痛不痒地去表现，还不如不去碰它。反之，这种温情的，展现人性美好情感的题材更符合中国，而这也是我所喜欢的。”[2]这一番表白道出了新主流电影人的心声，他们能够适当地收起自己的锋芒，回归到体制内，走一条与后第五代完全不同的路线，这首先就是一个勇敢的举动。虽然不断有人质疑新主流电影丧失了新生代的锐气，但事实证明，新主流开创出了一条成功的道路。1998年《爱情麻辣烫》在北京一地的票房超过300万，列1998年国产片票房前5名；2000年《洗澡》获得戛纳电影节大奖，在国外卖了56个国家的放映权；《美丽新世界》、《网络时代的爱情》等都取得不俗的票房。新主流电影在一定程度上解决了后第五代电影在市场上的尴尬，给中国电影增加了市场上的活力。一时间，新主流电影获得从专业影评人到普通百姓的一致好评，为困境之中的新生代电影开创出一个美丽的新世界。

走向主流市场中的调整和协商

新生代电影已经走过了二十个年头，在这段时间里，无论是“后第五代”，还是“新主流”，都经过不断的自我调适进入了新阶段，表现出新的发展态势。特别是2008年以来，中国电影迈向了主流大片的新阶段。艺术电影、商业电影和主旋律电影趋向合流，以国家民族为中心的主流文化，以市场为导向的资本运作，成为影响当下中国电影发展的主要因素。在这种环境下，新生代电影人也呈现出较为一致的创作走向，即向主流市场挺进，并在与市场 and 主流文化的协商中进行着多元化的表达。

就后第五代导演来说，呈现一种调整姿态。新世纪以来，随着中国电影体制改革的深化，电影产业进一步多元化，电影生产环境和接受环境都得到很大改善，因为得不到主流的认可而长期处于地下状态的后第五代电影人在这种环境下表现出自觉的反应，呈现出皈依主流、回归传统的态势。他们的创作舍弃了过于直露的个性锋芒，转向了常规的影像风格和平和的叙事方式。贾樟柯的《世界》、《二十四城记》、《三峡好人》，王小帅的《青红》、《左右》，张元的《看上去很美》、《达达》等影片莫不如此。这些影片或者回顾过去，回避当下；或者采取隐喻含蓄的方式进行呈现；或者借助有票房号召力明星加盟，在基本符合主流意识形态的基础上，表达出创作者独立的思考与人性的关怀。

由于这些改变，他们的电影开始渐渐浮出地表。然而，浮出地表并不意味着解决一切问题，如何在艺术个性和商业收入之间寻求平衡，成为他们浮出之后的首要课题。后第五代导演过于艺术化个人化的追求，让他们与国内的大众始终难以相亲。浮出地表之后，其作品仍然处于“墙内开花墙外香”的尴尬境地。虽然屡次斩获国际大奖，具有一定的国际影响力，但由于“曲高和寡”，许多影片进入院线不久就被迫提前下线，在票房上黯然失色。2006年12月14日，贾樟柯以一种类似行为艺术的方式，将《三峡好人》与张艺谋贺岁大片《满城尽带黄金甲》在全国同时公映，结果获得金狮奖的《三峡好人》票房惨败。为此，贾樟柯公开发表“崇拜黄金的年代谁来关心好人”的诛心之论，郁闷可见一斑。同样，在2009年上海国际电影节的论坛上，王小帅面对宁浩、陆川等新生代的新贵们时，尖锐地指出虽然他们的票房都过亿，但是作为导演是失败的。同样引起了轩然大波。两位导演的激烈言辞，鲜明地彰显了后第五代电影人在新的调整过程之中，其内心的无奈与挣扎。

虽然有着诸多的不满和不适应，但后第五代导演也只能根据电影产业运作的游戏规则，采取必要的调适，适当地收敛自己的率性，来获得体制内更好的生存。这种转向，对于这个时代，对于我们的

电影事业,乃至对于他们自身来说,是喜?是悲?我们不得而知。但唯一可以肯定的是,调整,是后五代导演在新世纪已经在做而且正在做的事情。当然,在历史的夹缝中白手起家的他们,不会轻易地放弃已有的思路,在坚守个人创作思路的基础之上进行调整转变,是他们共同的特色。因此,在保持个人艺术追求的同时,重视主流文化的导向和市场因素的考量,向商业主流的挺进,对后第五代电影人而言,可能是他们一种更具成效的对话方式。

贾樟柯的最新创作典型说明了这一问题,让我们看到后第五代电影人在与主流市场的协商中,如何力图展示出独立的自我表达。贾樟柯的《上海传奇》是上影集团出品,由上影集团和上海世博会事务协调局联合拍摄,并有沪上院线排片的保证和世博会滚动放映的合约。这样的制作背景无疑已经将贾樟柯推入了主流电影的轨道中。影片采取分散式的结构,通过18个人物的亲身经历,讲述上海曾发生的革命、战争、暗杀和爱情,借此来多元化地展现上海这座城市从20世纪30年代到2010年的故事。正如各大媒体所借用的美国《国际银幕》的评价“《海上传奇》是一封写给上海的情书”那样,影片在诸多的历史细节中,引出这个东方都市百年来令人无限遐想的沧桑变幻,像一封情书深情地诉说着对上海的眷恋。在文化想象和艺术表达上最大范围呈现出主流社会对上海历史与现状的记忆与想象。

影片中最令观众诟病的是赵涛饰演的无名角色,她不停地游走在上海的大街小巷,与上海百年故事毫无瓜葛、莫名其妙的“穿越”频频造成观众对影片的解构。但正是这一点,显示着贾樟柯个人创作思路的延续与坚守。年轻女子迷茫忧郁,她虽然置身于上海,但在她游离的眼神和身影中,却又看到一种难以泯灭的倔强的距离感。就此而言,这位年轻女子正是贾樟柯的化身。贾樟柯作为一个外来者,他试图接近上海,但乡土中国堆积起来的人生经验却又阻止他与上海文化的亲密接触。凭借着这一份暗含的陌生,他对上海的表达才有了独立的可能性,而且也恰恰只有外来者的谨慎和疏离,才能更清晰地审视历史中的上海。从当代灰色人生和城市走出来之后,贾樟柯就是这样以体制能够接受的方式延续着自己的人文思考。

同样,王小帅的《日照重庆》异曲同工。《日照重庆》讲述的是一个父亲忏悔与赎罪的故事。在儿子意外死亡半年后,这位父亲开始寻找儿子生前的每一处足迹,试图还原出儿子的完整形象。这位父亲早年自私、怯懦,影片通过从未让父亲与儿子在同一个场景中出来暗示父亲与儿子之间的对立情绪。但到了寻子的时候,这位父亲却是垂老的、可亲的、令人同情的,他对儿子坚持不懈的寻找渐渐打动了和儿子有关的每一个人。不同于后第五代在早期阶段致力于对父亲神话的解构与颠覆,《日照重庆》中的父亲最终得到儿子最好朋友的原谅,一定意义上代表着儿子对父亲的理解和谅解。影片最后的场景,父亲用手轻抚着小儿子的头,一家三口并肩站在大海边。父亲和儿子的矛盾在充满柔情的画面和温馨的音乐中彻底和解,留给观众一个温情的、动人的,甚至有些浪漫的遐想。值得一提的是,影片虽然在文化姿态上与主流社会意识保持一致,也试图通过范冰冰等明星的加盟来促进市场的增长,但是在艺术手法上,王小帅却依然保留了原先的特点。影片没有一个特别完整的故事线索,没有一个故事的高潮,全片突出的是父亲和儿子情绪化的精神感受,他们各自零散的情感片段组成了全片的结构。同时,粗糙的影像、同期混录形成的嘈杂音效,再一次将观众拉回到后第五代电影人的早期阶段。

在后第五代导演调整的同时,新主流电影人依然生机勃勃地行进在他们的创新之路上,并且已经占据了中国电影的主流空间。进入新世纪后,新主流电影从人员上开始自我调整,除了张扬、姜文等导演之外,继之而起的主力是一群新世纪之后才开始拍片的导演,如陆川(《寻枪》、《可可西里》、《南京!南京!》),宁浩(《疯狂的石头》、《疯狂的赛车》),徐静蕾(《我和爸爸》、《一个陌生女人的来信》、《梦想照进现实》、《杜拉拉升职记》)等。

这个时期,新主流电影依然一如既往地遵循着先前的制作模式和创作宗旨。他们要做的只是更加自觉地努力适应市场与观众的审美趣味的变化,承认市场,肯定营销策略,同时在最大程度上有所创新,以求在主流体制与个人艺术风格之间找到一条最佳的中间路线。这几年来,新主流电影在这方面做出了非常可喜的成就。宁浩的《疯狂的赛车》、陆川的《南京!南京!》、徐静蕾的《杜拉拉升职记》、姜文的《让子弹飞》等影片都体现着“有趣”与“有益”的完美结合。既有大众喜闻乐见的大场面、大制作和明星策略等特点,同时又以独立思考获得了社会主流价值的认可,最终将创作者送入

了“亿元俱乐部”，不仅将他们个人推上了电影生涯的高峰，而且为中国电影的总产值做出了优良的贡献。

在新主流电影人中，陆川和姜文的最新力作具有相当的代表性。2009年陆川的《南京！南京！》上映，影片很快引起了广泛的关注，在很短时间内，票房便突破亿元大关，并斩获了第57届西班牙圣塞巴斯蒂安国际电影节最佳电影金贝壳奖。《南京！南京！》的题材并不新鲜，但与其他同类题材不同的是，影片同时高扬起民族精神和人性反思的旗帜。一方面，陆川用黑白影像的方式，力图客观呈现出国民党官兵和普通百姓在民族危机的那一时刻，显示出来的舍我保家的震撼人心的力量；另一方面，他用一个日本士兵角川的视角来完成对战争的残酷和非人性的反思。陆川希望在影片中同时完成这两个任务，但也正是在这一点上，影片引起了很多的困惑和争议。的确，南京大屠杀作为一个历史事件，对它的正面描写必然挑起普通中国人的惨痛历史记忆和强烈的民族感情。这是一个关于民族和国家的宏大叙事，但是影片的人道主义叙事却是通过一个日本士兵完成的。他让战争发动者一方的一个成员担当了人性和良知的代言人。导演的意图是希望人们在反思战争时忘却或超越民族的界限，但是他却无法越过南京大屠杀正是一个民族对另一个民族的战争和屠杀的基本历史事实。影片的这种叙事策略对普通中国人的常情和常理提出了挑战。但无论如何，我们从影片中看到一个年轻的中国导演对“南京大屠杀”的新的思考。

2010年，姜文投资1.5亿，准备4年之久的《让子弹飞》上映。与前几部影片过于追求艺术个性而显得较为晦涩不同，《让子弹飞》强调的是“好看”和“票房”。它不仅在规定时间内以6.7亿元人民币刷新了国产片的票房纪录，而且得到自上而下的一致肯定。暴力、权力、金钱与性，是这部影片最为显著的外部特征。然而在这几个极具商业色彩词语的背后，却包裹着一个政治寓言，隐藏着创作者对政权建立的合法性以及危机处理等众多重要问题的思考。作为贺岁片上映的《让子弹飞》已经远远超过了贺岁片“带给人过年的欢笑”的意义，而成为关注当下时代、反思社会现实的一面镜子。就这种批判性来说，姜文还有着类似于后第五代导演的文化姿态，但他又同时融入了后现代黑色喜剧中对世态的尖锐讽刺，并且在一个大众化的语境中进行铺陈。诸如此类，都使得新主流电影的探索上升到了一个新的层次。

以陆川等为代表的新主流电影人面向市场同时又坚守自我的文化策略，使他们有别于时下“港化”的“恶搞片”和“山寨片”的制作。“恶搞片”和“山寨片”致力于市场的占领，文化上的极度粗糙注定了它们只能昙花一现，却无法成为中国电影新的推动力。而新主流电影人却少有这种过度商业化的急功近利心态，对当代中国电影的发展表现出一份担当与责任，他们从文化和市场两个方面对中国电影进行了创造性的发掘，极大地推动了中国电影的良性发展。

从文化叛逆到走向主流市场，中国新生代电影人的创作走向在二十年间经历了巨大的改变，他们的艺术风范、文化态度和市场探索都是中国当代电影弥足珍贵的经验，甚至这种转变自身就是中国当代电影转型过程的微观缩影。他们的困惑、矛盾和成功，都是我们探讨中国当代电影的一个极好的切入口。因此，对他们进行全面的回顾和描述，对当代中国电影研究是极为必要的。如今，新生代电影人还处于一种复杂的行进状态之中，诸多导演还都在不断地成长与变化，但我们相信，凭借新生代电影人长久以来的努力和坚守，他们有能力担当起中国电影的未来。

参考文献：

[1] 马宁. 新主流电影:对国产电影的一个建议[J]. 当代电影,1999(4).

[2] 张扬. 关于《洗澡》[J]. 电影艺术,2000(1):27.