



影 视 学 术 前 沿



坚硬的影像

——后新时期中国电影研究

汪方华 著

中国传媒大学出版社



中国青年政治学院学术出版资助



坚硬的影像

——后新时期中国电影研究

汪方华 著

中国传媒大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

坚硬的影像:后新时期中国电影研究/汪方华著.

—北京:中国传媒大学出版社,2010.9

ISBN 978-7-81127-944-3

I. ①坚… II. ①汪… III. ①电影评论—中国 IV. J905.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 095083 号

坚硬的影像:后新时期中国电影研究

作 者 汪方华

责任编辑 欧丽娜

责任印制 曹 辉

封面设计 风得信书籍装帧·阿东

出版发行 中国传媒大学出版社(原北京广播学院出版社)

社 址 北京市朝阳区定福庄东街1号 邮编:100024

电 话 86-10-65450528 65450532 传真:65779405

网 址 <http://www.cucp.com.cn>

经 销 全国新华书店

印 刷 北京中科印刷有限公司

开 本 730×988mm 1/16

印 张 23.5

版 次 2011年1月第1版 2011年1月第1次印刷

书 号 978-7-81127-944-3/J·944 定 价 48.00 元

版权所有

翻印必究

印装错误

负责调换

序 言

这是第二次为汪方华先生的著作作序，因为他曾经是我的学生，所以有这样的荣幸。

这本书的内容，部分曾经在各种电影和文化杂志上刊载过，有经典作品的解读，也有流行影片的文化分析，还有当代电影的热点分析，作者以他一向的敏锐、精细和热情，形成了既有感性体验也有理性阐释的写作风格，也为读者提供了既易阅读又耐人寻味的电影专业鉴赏。

当然，这本书最核心的部分是其中对中国电影第六代导演的研究。回想起来，汪方华在这方面的研究应该开始于1990年代中后期。十多年以前，中国电影处在一个特殊的历史阶段。政治气氛的紧张、电影工业的衰落、电影市场的萧条以及国际空间的复杂，使第六代处在中国一个特殊的时代夹缝中，进退维谷、左冲右突，一方面显示了他们生存的坚韧力，一方面体现了某些政治的投机性。频繁的地下、频繁的违规、频繁的被禁、频繁地浮出水面，使第六代现象成为1990年代中国文化的一个怪异症候。因而，关于第六代电影的研究，也成为当时一个难于言说的话题。而汪方华的硕士论文题目选择了这样一个在当时很具时代感的题目，并得到了答辩委员们的认可。

记得2000年，我在美国访问研究，上海一家出版社曾约我们撰写一部关于中国电影第六代的著作。于是，我邀请了汪方华根据他的硕士论文和后来为《母语》杂志写作的几篇对于第六代导演的访谈，加上我自己写的几篇文章，重新整理成了一部关于第六代导演和演员的著作。我们希望通过这本书为第六代电影留出一个时代备忘。尽管我们一开始就意识到这个主题在当时的敏感和风险，但还是没想到经过几次修改后，出版社告诉我们书稿终审还是被否定了。这种现象，与当时的禁片现象一样，不过是一个特殊年代的普遍性文化现象而已，为我们留下的是耐人寻味的历史文化记忆。

时隔10年,中国社会和文化已经发生了重大变化,中国电影也早已进入了一个空前开放的市场化时代。而第六代导演和电影,作为一个特定年代的电影现象,也成为过去。在各种主流媒介上,关于第六代的话题也几乎没有任何敏感性了。所以,这些关于第六代导演的研究终于能够有机会与读者见面。时过境迁,但第六代正是因为曾经的那一段坎坷经历,形成了一套电影的操作模式、叙述模式和价值模式,以至于至今大多还普遍缺乏与主流观众交流的能力。所以,记录和研究当代中国电影历史上这一特殊现象,既具有电影历史的意义,也具有某种现实意识。

汪方华嘱我为他这本书作序有些日子了,一则因为自己一直没有时间读完书中的内容,二则也因为自己多少有点脱离汪方华近期的电影观察方向,所以迟迟难以动笔。青年一代电影研究者们,其思想和电影分析的锋芒和跳动,对于我来说,始终是一种鞭策。汪方华们的成长,让我们这样的为师者骄傲,也让我们时时自省,时时有一面镜子的观照。

尹 鸿

2010年3月28日星期日

北京清华大学

目 录 Contents

序言 /1

第 1 章 中国电影第六代——叛逆与皈依 /1

- 一、第六代导演的诞生背景与成长历程 /1
 - 成长备忘：从“流浪北京”到“过年回家” /6
 - 无名且无力的一代 /7
 - 文化合谋的产物 /11
 - 生活是悲苦的，电影是幸福的 /13
 - 体验的电影与电影的体验 /15
 - 流浪与回家 /24
- 二、第六代导演作品的叙事主题与艺术特色 /31
 - 青春焦虑和成长记忆 /32
 - 边缘处境的叙述 /33
 - 非常规叙事 /35
 - 电影语言的穿透力 /37
 - 现实书写与书写现实 /41
- 三、第六代导演的电影走向与前景展望 /46
 - 长大难成人 /46
 - 调整与修正 /47
 - 归去来兮 /49
- 四、第六代导演的现在时(续) /50
 - 市场导向的中国电影 /51

- 香港、内地合流 /51
- 创作转型 /52
- 第六代导演之生存艰难 /52
- 现实·生命·坚守 /53
- 弱势群体的人性故事 /54
- 追求电影性和个人表达 /57
- 对第六代导演创作的思考 /64
- 五、第六代导演访谈及创作年表 /67
 - 路学长:电影是生命的一种存在方式 /67
 - 纯真又有个性——管虎访谈录 /74
 - 生活是悲苦的,电影是幸福的——张元访谈录 /78
 - 何建军——葛优跳槽后新找的“主儿”? /87
 - 朝圣的旅程——贾樟柯访谈录 /93
 - 王小帅的《自行车》 /99
 - 传呼阿年 /107
 - 金琛:我看第六代 /115
 - “像鸡毛一样飞舞”的孟京辉 /120
 - 其他第六代导演生平及其作品名录 /127

第 2 章 坚硬的影像 /134

- 《红色恋人》:主旋律影片的一次成功尝试 /134
- 《甜蜜蜜》:纯美的注视 /137
- 《东邪西毒》——江湖的绝望 /141
- 《我爱厨房》:孤独与爱 /142
- 吴文光的新纪录电影 /144
- 何建军和“新私人电影” /148
- 《牵牛花》:童年的悲歌一曲 /150
- 《小武》:一部关于生命和生存的力作 /152
- 殇:王小帅的《扁担·姑娘》 /154
- 《紧急迫降》:有一点缺憾 /155
- 《益西卓玛》:一部抒写藏女情爱的影片 /157

- 《天浴》:沉静中消失 /158
- 平民理想·快乐体验——评《没完没了》 /160
- 《那山·那人·那狗》之菁菁世界 /161
- 《漂亮妈妈》:点一盏心灯 /163
- 《花样年华》:一个都市的背影 /164
- 《卧虎藏龙》:李安化蛹为蝶 /165
- 《我的父亲母亲》:一部具有人文深度的影片 /167
- 《芬妮的微笑》的叙事策略 /168
- 《天字码头》:一部关于宽容的影片 /172
- 守护尊严——评影片《生死抉择》 /173
- 叙事视线游弋的《苏州河》 /175
- 《明亮的心》:数码时代的英雄童话 /178
- 源于生活的《天下无贼》 /180
- 独享艰难——评影片《没事偷着乐》 /181
- 秋日絮语——品评电影《苦茶香》 /182
- 好电影,与现实有关?——与新片《彩练当空舞》有关的一个话题 /184
- 《千里走单骑》:再现一个有情世界 /186
- 《菊花茶》:爱情像菊花茶一样芬芳 /188
- 《天下无双》:香港电影的一个典型病例 /190
- 《鬼子来了》:黑白滤色镜中的草根情结 /191
- 《庭院里的女人》:中西文化交流的一座浮桥 /195
- 诗·史·思——评影片《嘎达梅林》 /196
- 《盲井》:比现实更残酷的是人性 /199
- 《合同父子》:一出传统的社会问题剧 /201
- 《孔雀》:成长的美丽 /205
- 《图雅的婚事》:活着,并且坚定地活下去 /207
- 《蓝莓之夜》:王家卫的又一曲蓝调 /209
- 《强扭的瓜不甜》:一个崭新的新农村干部形象 /211
- 《囡男孩》:一部非典型台湾电影 /216
- 《梅兰芳》——粉墨传奇 /219

第 3 章 守望镜城 /224

一、经典重读 /224

《神女》：静水流深 /224

《新女性》：中国电影传统——苦情戏 /229

《十字街头》——中国电影的浪漫现实主义传统 /236

《龙门客栈》：华语电影中兴的一个类型片标本 /247

《人生》：清醒的立场，凝固的现实 /254

《一个和八个》与中国电影新浪潮 /261

二、守望镜城 /268

雾里看花——读戛纳电影节的两则报道想到的…… /268

妖魔化奥斯卡 /272

中国电影忧思录 /276

在路上——1999 年中国电影现象 /281

世纪转折时期中国电影的一种描述 /283

无边落木萧萧下——2001 年中国电影印象 /290

没戏的日子里——2002 年中国电影印象 /296

“梦想回到现实”——中国贺岁片悲喜十年 /302

香港电影中兴于内地 /304

转型中的苦难——1990 年代后国际电影节上中国影片的国族寓言 /308

国际电影节上中国影片的叙事及意义 /313

现实关怀——中国灾难片类型的灵魂 /318

重塑影像中的“中国”——高力强导演艺术研究 /324

上海·电影 /331

永远的镜像——中国伦理情节剧电影的现代性特征 /340

看见的和看不见的——从票房排行榜解读 2005 年、2006 年中国电影状态
/346

谁在看盗版？——中国电影一个沉重的话题 /356

中国电影批评现状研究 /358

主要参考书目 /364

后记 /369

第1章

中国电影第六代——叛逆与皈依

一、第六代导演的诞生背景与成长历程

当摇滚歌手崔健以“每天少说一句谎话”^①作为自己新世纪的理想时，一种悲怆之情萦绕在我们心头。从1986年的《一无所有》到1998年的《无能的力量》，崔健曾经是一代人的旗帜，也代表着一代人的悲哀——妄图抛掷历史却又深陷其中。同样，在“电影是年轻人的艺术”的美丽承诺中，中国电影1990年代以来出现的年青一代也像中国的摇滚音乐一样茕茕孑立，在地下、半地下和地面之间狭小的空间中挣扎、生长，或者糜烂，或者偶尔点缀出几朵惨淡的小花。他们虽然常常成为国内外大众媒体的话题，但他们的多数影片却很难在圈子外被人们见到。然而，无论他们以及他们的影片存在着多少可以让那些比他们更年长、更权威、更成熟的人甚至他们自己的同代人所不满和批评的地方，我们还是应该说，他们和他们的作品呈现的正是这个时代以及这个时代的青年的真实精神状况和生存状态，并在某种意义上可以称作这一代人的显影，至少对“60后”、“70后”来说是这样。

在1990年代的中国文化话题中，电影新生代无疑是重要而沉重的。一方面是第五代继续他们的辉煌，另一方面是新生代始终在地上、地下游走不定，而且也缺少像《黄土地》、《红高粱》这样具有经典意义的标志性作品。从1990年到1999年这十年间，或是因为他们的影片违规操

① 周国平：《崔健与周国平对话——音乐批判文字》，《艺术世界》2000年第3期，第26～31页。全句为“自我表述的革命：从现在开始，每天少说一句谎话”。

作,或是因为他们对电影的探索逾越了传统的边界,抑或是……总之,他们无法像他们的前辈一样,借助时代的大趋势,轰轰烈烈地踏上中国电影的文化舞台。尽管其间也偶尔有一两部影片获得“大家”的认可,但作为一个创作群体(群落),中国电影第六代却常常被遮蔽。

中国电影批评界从一开始就对这个电影导演群落有着迥异的想法,其焦点一开始就在于第六代提法的出现以及第六代的范围如何界定。直到现在,人们大多承认这样一个新的创作群体的存在。一个有代表性的事例是一位批评者在1993年间断言中国电影没有第六代,也不会有第六代^①。但两年后,该学者已放弃了对这一概念的排斥而发出这样的感慨:“随着‘第六代’作品的不断问世,渐次清晰的是新一代电影人如果说尚不能构成对‘第五代’的撼动与挑战,那么他们的作品确乎在社会学或文化史的意义上呈现为一个新的代群,一个确乎再次试图从主流的文化表述与‘第五代’的光环与阴影下突围而出的青年群体。”^②同时期另一位学者的意见也很有代表性。他在《电影艺术》上撰文,一方面认为这是不成“代”的一代电影人,他们的电影属于个人电影的类型范畴,是当下中国电影的新现象,还构不成一个真正的电影运动,结不成一个对社会具有广泛文化冲击力的“代”的群体;另一方面他又认为,他们对青春、人生、社会的审美方式完全是个人化的观照,是以近似原生态的形式呈现出来的艺术文本,于是,在文章中,他以诗意的语言宣布第六代向第五代致意、告别,宣告这一“个人电影”创作群体发动并实施了对第五代电影的文化突围。^③

当然,中国电影第六代的界定至今仍然是一个问题,正如电影史上几乎所有的流派、思潮、群体的外延往往都难以准确界定一样。有的人认为,第六代指1960~1970年代出生的,1980年代中后期在北京电影学院或其他专业院校如北京广播学院、中央戏剧学院等就读并在1990年代开始电影创作的电影人,不仅包括1990年代初期的那批青年导演,如张元、王小帅、吴文光等,也包括1990年代末出现的新一批电影人,如金琛、张扬、施润玖、李虹等。持这一意见的主要有谢飞、尹鸿、郑洞天、黄式宪等学者。后来也有人将1990年代后期出现的这批导演称为“后第六代”、“第七代”等等。应该说,这两批电影人在电影的运作方式、电影观念、电影风格上的确存在很多差异,但是这种差异在更深层的意义上是来自于他们走上电影舞台的“社会历史语境”的不同。事实上,同样产生于1990年代后期的王小帅的《扁担姑娘》、张元的《过年回家》已与他

① 戴锦华:《文化控制与文化大众》,《钟山》1994年第2期,第190页。

② 戴锦华:《雾中风景——初读“第六代”》,《天涯》1996年第1期,第92页。

③ 韩小磊:《对第五代的文化突围——后五代的个人电影现象》,《电影艺术》1995年第2期,第58~63页。

们自己前一时期的影片存在差异。于是,就目前来说,将第六代和第七代加以区别,基础并不坚实。他们对于中国电影来说,都可以看做是一个新生代。在1999年西山“青年电影作品研讨会”上,谢飞觉得这一批人生活的时代基本上没有太大变化,不适宜再分代了。^① 郑洞天则认为第六代已经开始全面接班。^② 黄式宪则在《新生代的文化定位》一文中将以上所指的创作群体以及上海的一批年轻人都指认为第六代^③。当然,他们中的大部分都采用了一个更为模糊的概念——新生代,而命名的原因也主要基于他们在生活上是同一代人。

“代”不仅是一个空洞的时间概念,“代”应该是某一个共同的命运,就是每一个人都逃不脱的共同的经历。因为这共同的经历,每个人都拥有了一份大致相同的情感,就如在崔健的《一块红布》里,共同的东西就只是红色时代的遗民。在这个意义上,第六代主要包括一批1960年代至1970年代初出生,1980年代末至1990年代前期大学毕业的一批青年电影人,他们的作品涉及四种类型:

- 常规制片体系与电影审查制度外的以个人集资或凭借欧洲文化基金会资助拍摄的低成本故事片,如张元的《北京杂种》、王小帅的《冬春的日子》、贾樟柯的《小武》等。

- 产生于1980、1990年代之交,与北京流浪艺术家群落(因圆明园“画家村”而闻名于世)密切相关的纪录片制作者,其创作实践与制作方式随后与电视作业业内部观念和艺术表达方式的突围愿望相契合并被接纳。他们是以肇始中国“新纪录片运动”为初衷形成的一个密切相关的艺术群体。自称为“SWYC”小组(结构·浪



① 参见谢飞:《对年轻导演们的三点看法》,《电影艺术》2000年第1期,第12~14页。

② 参见郑洞天:《两个矛盾的观感》,《电影艺术》2000年第1期,第15~16页。

③ 参见黄式宪:《新生代的文化定位》,《香港电影双周刊》1999年总第544期,第70~73页。



从《十七岁的单车》、《苏州河》到《李米的猜想》，周迅的形象符合第六代导演对边缘女孩的想象。

潮·青年·电影小组)。其创作实践以吴文光的《流浪北京——最后的梦想者》，时间的《天安门》、《我毕业了》为标志。

•按照国内现行电影规则运作但是后来影片审查却迟迟没有获得通过的影片，如阿年的《城市爱情》、王小帅的《扁担姑娘》、姜文的《鬼子来了》等。

•在现行电影体制内制作并最后获得放映许可的影片，如胡雪杨的《留守女士》，娄烨的《周末情人》，阿年的《感光时代》，路学长的《长大成人》，姜文的《阳光灿烂的日子》，张元的《过年回家》，施润玖的《美丽新世界》，张扬的《洗澡》、《昨天》等。此外，还有一部分虽然经审查通过，却因为种种原因，没能进入商业放映渠道的影片，如章明的《巫山云雨》、李欣的《谈情说爱》等。

总的来说，这一群体的每个人尽管并不完全相同，甚至他们每个人在不同的年份、用不同的方式拍摄的影片也都有各种明显或模糊的差异，但是他们的创作从整体上看，还是呈现了某些美学追求、艺术特征的一致性。

例如，表现在乡土文明到都市文明转型期间青年的生存状态和生命体验；具有一种或浓或淡的人性和社会的双重悲剧意识；在电影语言探索方面，总是尝试与现有的电影语言体系保持距离，追求一种风格化甚至个性化的艺术风格。胡雪杨、张元、吴文光、王小帅、何建军、管虎、阿年、娄烨、姜文、王瑞、李欣、章明、路学长、贾樟柯、王全安、施润玖、张扬等导演都属于这一群体。以他们为中心、围绕着他们还形成了一个相似的学院派的青年电影人圈子，如演员

贾宏声、马晓晴、郭涛、孔琳、周迅，编剧宁岱、唐大年、张献民，美工李继贤，摄影邬迪、张锡贵、花青、王昱，录音武啦啦等。第六代不仅是一个时空意义上的聚合体，更重要的是，它是由一个文化姿态、创作风格相对一致而形成的在1990年代带有先锋性、前卫性的创作群体（或群落）。他们在当代中国影坛形成了一种引人注目的电影趋势或电影现象。

法国导演特吕弗、戈达尔以及围绕着《电影手册》出现的一批影评人曾经提出“最伟大的电影都受导演个人想象力的支配”^①。电影的好坏必须根据“如何拍”来判断，而不是根据“拍什么”来判断，使一部影片成为优秀影片的不是题材本身，而是它的风格化处理导演支配着对题材的处理。如果他或她是一位有魄力的导演。这种著名的“作者电影”的观念的核心即认为导演是影片的主要创作者，“导演控制电影”^②，尤其对于艺术个性和艺术风格鲜明的影片更是如此。法国导演让·雷诺阿曾说过，“一个导演一辈子只制作一部电影，他的其余作品只是这部电影的注解，至于主题则是这部电影的延伸而已。”^③这句话为“作者论”奠定了一个根基，也就是说，电影可以纯粹是导演个人的表达，是导演的殿堂。法国导演特吕弗、戈达尔以及瑞典导演伯格曼，意大利导演费里尼、安东尼奥尼等人的创作，鲜明地呈现出作者的痕迹。在美国电影评论家安德鲁·萨利斯的一篇文章《论电影导演地位的变迁》中，他将评论电影与导演好坏分成三个前提：第一，将导演的技巧作为一个评价标准，如果技法无法称职，成为作者的机会为零；第二，把导演的特殊个性作为评价标准，真正的作者会把他的标记盖在每一部作品中的；第三，存在其“内在的意义”上的“终极价值”。^④这样的观点显然要全面和深刻得多，特别是在对影片人文意义的重视和评价上。这一切都为我们观察第六代导演和他们的电影提供了一种视角、一种方式。对于第六代导演来说，他们在努力追求“个人电影”的同时，往往又在主题、题材、电影语言运用上呈现出比较一致的特点，也就是所谓的“风格主义”特点。于是，我们一方面努力去把握这些导演的艺术个性，同时也努力去阐释这个群体以及他们形成的电影现象。

① 杰拉尔德·马斯特：《电影简史》序言。引自罗·C·艾伦、D·戈梅里著，苏汶译：《论电影艺术史》载《世界电影》1995年第3期，第5页。

② 引自路易斯·贾内梯著，胡尧之等译：《认识电影》，中国电影出版社1997年12月版，第292～293页。

③ [法]让·雷诺阿著，王坚良等译：《我的生平和我的影片》，中国电影出版社1986年12月版，第133～138页。

④ 安德鲁·萨利斯：《论电影导演地位的变迁》，刘森尧编著《导演与电影》，台湾志文出版社1987年5月版，第13～31页。

成长备忘：从“流浪北京”到“过年回家”





吴文光导演的《流浪北京》是关于“盲流”张夏平、牟森、张大力、高波、张慈的故事。

无名且无力的一代

人们创造历史,但是他们并不是随心所欲地创造,并不是在他们自己选定的条件下创造,而是在直接碰到的、既定的、从过去继承下来的条件下创造^①。在我们的艺术中到处都是活的历史链扣,新的东西是从旧的东西中来的,后来的可以用先前的来解释,似乎没有什么偶然的東西。

电影是一门极具魅力的艺术,但它又不仅是一门艺术,在中国甚至整个东方它都与整个社会、时代交错纠缠;电影是一个场,在其中社会的各种力量(诸如主流、精英、民间)相互渗透、反对、妥协。正就如一位学者所说,电影既是商业工业系统,又是大众文化,同时又是不断地被精英文化、严肃文化所渗透、所感召的一个文化领域,也是现代文化史上一个异常活跃、激烈的政治斗争舞台。

^① 引自《路易·波拿巴的雾月十八日》,《马克思恩格斯选集》(第一卷),人民出版社1972年5月版,第603页。

1980年代末、1990年代初以来,中国社会发生了历史性巨变。随着社会各个层面不断地调整与适应,中国电影无论是在美学形态、风格特征等内在品质,还是在投资发行等外在机制方面都发生了根本性变化。随着社会生活本身的分裂化和片段化,人们共享的意识形态庇护、人们共有的价值理念和生活方式已经四分五裂,曾经在“集体”的神圣名义下,被现代性神话所创造的公共/社会空间所裹挟与遮蔽的个人空间得到了提升与宣泄。历史开始并且可以以个人的名义得到新的书写与阐释。正是在这样的历史背景下,第六代找到了自己不同于第五代导演的突破口,那就是不在历史和寓言中发现与反省集体意义上的“人”的神话,而是描述当下一个个碎裂的、真实的、独特的生命。

如果说“本世纪所有的寓言都是关于革命的寓言;本世纪全部的记忆都是革命失败的记忆”^①,那么,百年中国史无疑是一段斗争的历史。在其中每一次政治的波折或运动,都直接影响了一代人,影响着他们的思想意识、生存方式。第六代也逃不脱历史的塑造。对于出生在1960年代的大部分人来说,“文革”的创伤也许只不过是一段父辈们的历史,只是一段模糊的被叙述的记忆化历史:在《童年往事》和《牵牛花》中被虚化的背景,《阳光灿烂的日子》中那个晴朗的天空,以及《长大成人》中的那场地震,唯有1980年代末那一场政治风波才是他们对于政治最深的感触。这场风波对中国电影产生了什么样的影响有待史学家们研究,对于第六代来说,他们中的许多人当时正在电影学院念书,于是对这场风波的态度和卷入程度,不仅影响了他们对现实和人生的看法,也关系到他们日后的生存状况和制片方式。有一点是确信无疑的,那就是许多人的政治热情在这之后更是幻化为一种疏离与冷漠。倒是一以贯之的改革开放,以及由此带来的多元文化及道德观念的并列杂陈,才使传统的一切受到了前所未有的挑战。其中,价值观的多元化在一定程度上促进了经济与文化的发展,而经济与文化的进一步发展又将要求意识形态做出更多的适应性调整。尤其在1990年代中期,在市场经济的强大作用下,一切都被纳入商品的范畴,艺术也成为文化资本的一部分。原有的主流意识形态以“把关”的方式在努力看守自己的领地,兴起的大众文化以票房的方式争取自己的份额,只有真正的艺术精神(终极关怀,美学追求)在举步维艰中苟延残喘。正是在这种现状中,第六代导演以他们的真诚与无畏闯进了中国影坛,但同时也被抛掷到一个前所未有的尴尬处境中:在市场经济的强大票房压力下,又要受主流意识形态的规范与监守,还要创造并坚持一种新的文化和美学品格。虽然他们已经跨越了第四代的“启蒙电影”和第五代的“寓言电影”中的堂皇叙事,进入了一种以关注个体的生

① 戴锦华:《犹在镜中——戴锦华访谈录》,知识出版社1999年6月版,第4页。