

第六代电影导演影像叙事特征论

焦仕刚 李晓红

摘要: 第六代导演是当前票房和市场效益绝佳电影的创作主力,许多评论家惊呼第六代导演已然放弃自己独立的电影立场,开始拥抱市场、迎合观众。然而真正深入探索第六代导演这个群体,却发现他们被现实逼着“华丽”转身的同时,又倔强而悲情地坚守着属于他们的影像叙事特征。恍然十年已过,第六代导演当下影像特征、全新的创作态势、独特的影像叙事本质存在论,是我们特别关注和反思的地方。

关键词: 第六代导演; 影像特征; 创作态势; 本质存在论;

中图分类号: B248.2 文献标识码: A 文章编号: 1008 - 1569(2016)01 - 0204 - 08

DOI:10.13658/j.cnki.sar.2016.01.026

随着数字化技术进步以及商业化、市场化运作的成功转型,第六代导演俨然成为目前电影界的主流。他们表面上从2005年左右^①开始,从当初反体制的独立电影人逐步转移为注重市场运营与票房利润的主流立场已然10年。从当初那份电影艺术探索与特立独行的解构立场后退,转向市场化、物欲化的电影创作,在商业化的影像制作中将原初“精英化”“专业化”诉求给予隐性呈现及再表达。这是他们这一代电影群体独特的电影立场和美学,他们貌似是目前这个电影世界的主体,可是我们发现他们的影像里充满了内心自我矛盾撕扯的血痕和强颜欢笑的悲歌。华丽的身影、灿烂笑容与可观的票房收益背后却无法掩饰第六代电影导演的美学存在的悲情境地。作为一个思想意旨丰富的群体,他们特定的影像叙事特征,无法忽略的电影史存在的阶段性价值和意义,对当下中国电影及世界华语电影悠然如注的化约性影响,都展现了他们如何引领中国乃至世界华语电影走向未来的恒定推动力。

一、隐晦而多元的历史身份定位——第六代电影导演的前世今生

中国电影导演的代际划分是一种约定俗称的百年中国电影历史性叙事的模式,这种模式一方面源于固有的血缘性伦理的中国文化传统,另一方面也是一次对中国电影发展历史进行时间化叙事的体现。“中国电影独特过程表明,20世纪中国导演的代际谱系既是自然生理年龄所组合的文化群体,也是社会时空所建构的精神集团,每一个代际的导演都遭遇了自己独处的历史困境,而一份共同的生命体验使他们拥有了相近的情感方式和表达方式。”^②作为一代电影人,第六代是一个复杂的群体。他们那次集体“撇文”,北京电影学院“八五”级导、摄、录、

作者简介: 焦仕刚,厦门大学人文学院博士研究生;

李晓红,厦门大学人文学院教授、博士生导师。

美、文全体毕业生《中国电影的后“黄土地”现象——关于一次中国电影的谈话》(《上海艺术家》1993年第4期)中就宣称“但有一点是肯定的,今天的中国电影需要的,不仅仅是理论家、评论家、或者读解家,中国电影需要的是一批新的电影制作者,老老实实地拍‘老老实实’的电影。”这成为他们的电影美学的源头。“‘第六代’作为一个语义庞杂、边界模糊的能指,面临着种种前所未有的尴尬……前者指生于60年代,北京电影学院85级的王小帅、娄烨、路学长、胡雪杨、张元、刘冰鉴、何建军、唐大年,87级管虎,文学系93级贾樟柯,中央戏剧学院84级姜文等一批人。后者主要是指生于70年代,毕业于北京电影学院、中央戏剧学院的张杨、施润玖、金琛、李欣、李虹、陆川、郭小橧等人。”^③

然而时间经过25年左右的沉淀,第六代电影导演在今天已经成为主力电影导演群体。经过时间的历练,其导演个性化特征明显的同时又具有丰富的公约化美学特征。“第六代电影人,……以极端的反叛姿态横空出世。……第六代导演的困惑人生电影、叛逆人生电影、贫困人生电影学习了西方现代派电影、新浪潮电影、新好莱坞电影、新现实主义电影,叛逆和颠覆了第五代电影的范式,以纪实性的风格再现了社会问题,具有强烈的现实批判性,对审美现代性问题进行了深刻的哲学思考。”^④第六代导演从最初反主流总体立场,借助国际获奖或体制内的资源,整合形成自己的成名作,最终转向社会主流意识形态立场。有的成功转型为票房号召力的导演,有的则在商业化的空间里继续着自己精英化和特立独行的理念实践立场。

转型10年后的今天,第六代导演在热烈拥抱这个电影大发展“美好时代”同时,我们仍然发现在他们的屈膝主流审美形态和谄媚大众背后是其始终不变的艺术坚守。“第六代导演的集体转型并不完全是在向市场与主流妥协,亦不是一种自我价值的丧失,它是一种第六代导演自我成长与超越的内在要求,一种解决自身矛盾从而走出时代困境的必然途径。试想,从导演角度出发,如果能够调和影片的商业性与艺术性,能够用不那么晦涩的或是挑战主流接收能力的方式去讲述一个故事,而且收获更可观的票房,赢得更广大的观众,与此同时仍然能够清楚地表达自我的思考,承载相同信息量,引发观众对于影片的思考与感悟,这将是一件多么理想且大快人心的事!这样的导演,方有资格被尊称为‘大师’,眼下,第六代导演正在或多或少地朝这个方向摸索着。”^⑤

二、华丽与悲情——当下第六代电影导演影像特征论

第六代导演多数是电影学院或戏剧学院毕业生,经过良好的专业电影技术与艺术的科班训练,吸纳中外优秀电影知识与技能广泛,具有艺术唯美主义倾向和现实开掘的深广度。他们生活在一个高度商品化、娱乐化的时代,庞大的电影市场、娱乐第一的审美趋向、接受满足度极低的观众群体与毫无道义坚守的电影批评舆论场,造就今天第六代导演的多面性。第六代导演既坚持边缘的、他者的、独立价值立场,又坚持自我的、主流意识形态、商业化、市场化、世俗化的立场,具有一体多面的艺术风格。

(一) 影像本体论的绝对性叙事地位与电影技术手段表现的丰富性

第六代导演以影像作为主体叙事工具,以此反对文学性的影像表达。这是对以往中国强调电影“影戏”传统的反叛。第六代导演在良好的影视理论及各种现代化科技文化的熏陶下成长起来,对电影作为技术本体有着天然的亲近性。经历20世纪80年代丢掉戏剧拐杖的影像理论反思历史背景,拥有意大利新现实主义作品和法国新浪潮及新好莱坞的全方位的艺术浸润,尤其是巴赞《电影手册》强调的电影影像的主体性和本质性地位思想的巨大感召下,第六代始终坚信摄影机的主体地位,让导演和观众服从摄像机的独立叙事立场。“第六代导演

遵循的是纪实美学原则,‘把摄影机扛到大街上’,对准朋友、同事、各种处于物质和精神困境的普通人,甚至自己,运用长镜头、景深镜头,以老老实实的态度记录当下的社会生活。”^⑥

第六代将影像本体论作为反抗第五代导演的主要价值利器,‘在‘第六代’导演的成长中,……形成了他们的‘影像魅力远大于讲述魅力’的表达方式。他们给予‘怎么说’而不是‘说什么’以极大的关注。……他们既注意长镜头、蒙太奇的双重发挥,而且注重将视听形象的能指和所指一定的结构关系联系起来,突出电影形象的表达,……他们的影片中没有所谓的统一的时空,有的是把影像拼贴、组合起来,形成所要表达的意念”。^⑦于是,第六代导演积极使用各种摄影技巧和影像画面叙事展开对现实本质化的叙事,完成了自身的电影美学建构。

第六代导演拥有丰富的拍摄实践经验,对电影的技术性特征是充分认可的,然而他们并不是纯粹的技术主义者,并没有沉浸于技术新奇炫耀快感中,而是坚持技术手段的艺术化,高度认可电影的技术又积极推进电影艺术提升。“第六代电影人极为注重技术的运用,在他们看来,电影首先是个技术问题然后才是个艺术问题。其实在后现代语境中,艺术在很大程度上是个技术问题,跨媒体试验等艺术实践在第六代电影中多有体现,这也是电子时代的个体对于自身存在体验的反映,我们存在的感觉不过是电子流传过大脑时的轻微震颤。”^⑧如此的叙事风格,我们可以在娄烨《浮城谜事》影像叙事中感受到。镜头多是晃动、横摇、升降、快摇、快闪等移动镜头,一会是仰拍一会是俯拍一会是斜拍,镜头切换时突兀而多样。镜头画面构图多是对角线、倾斜视角等不平衡美学架构,电影光线基本上是灰淡迷蒙的,色彩多是灰色、青黑等暗晦色调。处处是晃动摇摆不定、非均等的数学系数、失衡的画面力学结构,呈现一个与电影叙事同等的形式美学模型,具有丰富的艺术美学特征,处处在形式上暗合整部电影躁动不定的故事氛围。这样的镜头语言显然受到了巴赞和法国新浪潮电影的摄影机本体论影响。这与戈达尔《筋疲力尽》、特吕弗《四百击》等电影手法有着异曲同工之妙。其实,这样的手法在第六代导演具有普遍性,娄烨在之前的《周末情人》《苏州河》等均强调镜头和画面构图等形式化影像叙事语言的本质性地位。这些镜头看似打破常规,实则用技术强化了电影影像叙事,让镜头表达和说话,让技术具有艺术表达功能。充分发挥摄像机和镜头画面语言的本质叙事功能,让电影技术具有了思想文化内涵和生命力,摆脱了纯粹为反抗而反抗的形式主义。

(二) 阴郁而冷酷的电影美学风格

整个第六代导演主流风格是阴冷而深沉的,通过这个美学视角表达他们对人的自身和残酷现实的悲剧性关注立场。“在‘第六代’导演的60年代出生的群体中,张元、王小帅、胡雪杨、娄烨、管虎、路学长、李欣等人以冷峻、严酷和悲剧人生的态度,执著地在创作中寄寓理想的破灭和青春受伤的涵义,以一种反叛和不妥协的姿态,在银幕空间中演绎自我放逐着的孤独悲剧和无可适从的漂泊主题。”^⑨娄烨从《周末情人》开始突出画面灰冷、镜头摇晃、故事悲剧、人性冷峻多面、人物故事丰富而尖锐、风格奇峻等叙事风格。《危情少女》更是直面人的恐惧和人性阴暗面,深入开掘现实的冷酷和恐怖,通过影像直接与悲剧的现实无缝对接,直指人的内心深处。《浮城谜事》同样冷峻残酷而阴鹭,电影以极残酷而悲剧的人和事开始,以人性恶的大暴露和开放性的叙事作为结局,整部电影充满了一种宿命式的氛围,让人感受到现实的荒谬性和人的生存疯癫性。每个人在貌似平静的生活流里被自己的情欲冲的东倒西歪,付出惨重而可怕的代价。但是,导演始终躲在生活和机器背后冷静地陈述和展露这一切,冷静而沉郁地看着这一切发生,不加任何干涉。影像世界里的各种悲剧之悲具有了深刻的生存哲思韵味,让我们在心灵震颤中感受到切肤之痛般真实,对现实认知有了更加深入的本质体验。

(三) 中性化电影叙述立场,散漫化、隐性化影像叙事

第六代导演坚持让摄像机深入生活琐碎细节中追寻现实的影像本质。这个本质是自然地

渗透在影像中,而表达的价值指向则放弃中心化和绝对化,让现实的零碎和本真映照人心,照亮世界,让每一部电影成为一部低吼的时代悲歌。于是,电影具有了深刻的现代性本质风格,展露人性之私之恶之悲之痛,生命、生活真实感入木三分,观众不知不觉中参与了电影叙述及思想建构。让影像叙事本身成为主体,镜头画面等电影影像本身获得绝对性地位,其电影影像本体意蕴和现代性特征超越了以往电影导演,也是当下纷纷扰扰以娱乐和商业为本根的导演无法企及的艺术高度。

第六代导演是一个十分敬重电影规律和本体特征的导演群体,他们坚持现代性立场,从影像化本体出发,推崇电影的独立性价值本体,让影像本身拓展观众独立思考空间,同时坚持商业化、艺术化融合的包容态度,在一个个富有现实内容和深度的电影故事中表达出影像本体的含义,从而实现了电影本质和理论体系的提升、完善。而这一切的转换,如河流般融入电影具体叙事中。于是电影叙事常常是散漫化、隐性化,推崇影像叙事中各种碎片化叙事和流水账式自然时间线性的叙事轴线。“碎裂和差异是理解第六代的后现代性的核心概念,它们意味着与同一主体性的彻底决裂。分裂的主体性在电影中以一种混合的、表面化的体征表现出来,其构成元素通常被解释为:无深度,历史性消逝,时间的空间化,精神分裂症,情感流逝,拼凑与怀旧等。碎裂和差异并非只是肤浅的对终极主体性的否定,而是通过主体性的完整感的丧失获得真正的自我体验以及与他者平等交流的经验,从而专心置身于未综合时间性的此时此刻的现实性之中。”^⑩这样的叙事方式貌似一种形式主义,实质具有很强的本体实在论特征,在散漫影像中表现了深刻的现实本质和人的个体存在丰富性。

(四) 华丽而悲情的“屌丝”影像叙事美学本质

第六代导演在残酷现实世界里都在努力地表达着他们的电影立场,他们在炼狱中却也在涅槃中。他们从最初幼稚而低劣的小型制作,再到顶着各种风险参加各种国外电影节的评比,而后迫于现实生存理性重新回归体制和主流意识形态,再到成功转型投入到市场和票房的追逐和搏杀中,最后在混乱而残酷的票房大战中站稳脚跟,这是一个怎样丰富而惨烈的历程啊。于是,他们的电影作品充满了反叛的犀利和无奈的彷徨。因而,第六代导演的电影总是充满了屌丝的苦逼和贵夫人的冷艳,不经意间总透露出犀利的目光,影像世界则充满了“娱乐至死”的味道。或许,这就是他们的电影世界和和影像本质吧。这样的叙事特征,最典型是姜文的作品,从其开始转向市场和观众,始终在用一种癫狂而慌乱的影像故事表达残酷而冷漠的现实,总是在不经意间对观众做出似笑非笑的现实丑陋嘴脸,于是隐喻式的影像具有了深刻的象征性含义,具有不动声色的现实穿透力和批判效果。

三、艺术与产业双重认知下当前第六代电影导演全新创作态势

(一) 产业营销、影像奇观双维视野下执著而隐性的艺术唯美坚守

作为一个对新好莱坞高度认可的电影导演群体,第六代导演对于电影的商业化、产业化等特性具有天然的认知,他们电影创作的这25年正是中国电影呼吁其工业商品属性、还原电影商品属性、最终走向电影产业化的历史过程,他们或多或少参与了电影是文化工业产品这样的理念再造过程。如陆川1998年硕士毕业论文《体制中的作者——新好莱坞背景下的科波拉研究1969—1979》,研究内容是具有艺术个性的电影导演科波拉如何在好莱坞电影体制中发展,思考重点是寻找其艺术个性与电影机制恰当的关系和规律,对电影商业化极度成熟的好莱坞机制给予高度认可,又积极寻找体制与艺术家个性之间恰当的平衡点。其最终目标是“‘体制中的作者’的命名更多的是让他保持了一种对体制的遵守姿态,一旦对于体制的遵守阻碍了

作者话语的个性化表达,陆川就会表现出僭越体制的冲动,同时他又能够通过体制的沟通和互动以及其他策略性的方法来规避这种僭越体制带来的风险,从而实现自我对于作者电影的执着追求”。^①同时,第六代电影导演是真正经历了中国电影起死回生的种种变故的历史一代,“90年代中期起始进口大片的集体侵入,新世纪以来第五代的大片对于市场主体的掌控,还有香港导演的集体北上,这一切都形成了强大的裹挟力量。进入新世纪,随着国内市场进一步扩容,各类资本的驱动,以及观众对多元化电影的诉求,加上他们自身的原因,这些原本游离于中国主流电影市场之外的导演,开始从关注海外电影节转向关注国内电影市场,从追求个人艺术表达转向考虑大众诉求”,^②于是对产业化的认同成为第六代导演基本的创作倾向。

他们逐步摆脱了纯粹形而上的个人作者式影像艺术营造,开始高度关注电影产业化,积极构建纵向的自我意志明显的电影影像世界,电影创作呈现多样性和自在性态势。打破一直以来围绕电影外在文化、政治、思想等统一整体美学影像逻辑,放弃隐喻——象征性本质宣示电影影像,开始了自成一体的想象性——能指的影像意义创造。这成为目前以及未来一段时期第六代导演电影创作的基本趋向。充满了吊诡的是娄烨《推拿》(2014)却几经周折几番审核最后公映修改版。在其之前《浮城谜事》(2012)同样为了获得公映审核许可,娄烨提出主动放弃导演署名妥协。可见他们为了现实中电影的生存,开始了对电影的商业与意识形态的绥靖策略。可是,在其低姿态的现实生存逻辑的背后我们发现导演仍然坚持第六代老老实实拍电影的艺术原则,也是他们一直坚持摄影的现实性和自足性价值理念体现。“巴赞认为,摄影机捕捉现实物但并不使之染上某种先验的思想或文化色彩,由此他推出结论‘影响,作为对事物的客观复制,是认识真实的、先于认知、先于感知的、自在(en-soi)的现实物的最可靠的方法。’”^③电影《推拿》(2014)运用丰富的镜头角度和画面语言,虚实摇移等视角,处处是心灵化真实镜头。演员多数是真实的盲人本色表演,电影始终关注他们残酷的生存现实和无望的人生存在境遇,每一个人物都是这个世界的一个痛苦而挣扎的宿命性的“此在”,没有任何可以超拔本质性“存在”意义,只剩下琐碎想象的能指意义断片。我们仍能深深感受到第六代导演无法去除的现实本质主义本色,即使他们不断地向现实屈膝,却无法折断坚硬的艺术脊梁。

(二) 数字化技术和网络等新媒介共推下第六代电影再出发

当下,第六代电影导演正面临着一个全新的媒介环境。在各种新技术新媒介支撑下,混杂着民间资本、商业诉求以及各种反叛、名利阴谋、思想苦闷等表达动机,与强大的网络这个核心载体共同孕育了全新的“网生代”^④电影生成环境,这是中国20年以来网络媒介发展结果,必然造就全新的电影生产、消费、营销、艺术创作模式。“网生代不仅仅是观众,也是电影的创作者。……传统电影的生态已经难以独立的封闭的生态存在,电影创作与多媒体的跨界融合正在成为一种趋势。”^⑤随着“网生代”观众群的逐步替换传统观众群,形成了影像制造风味多变的局面。微电影、微视频、网络电影、手机电影等等,创作人员也是五花八门,有网络写手、新锐文学青年、歌星、影星、知名主持人、广告经理人、网络游戏公司等各种行业人群转型电影的创作。“不同媒介与资本介入电影制作与传播,带来了电影产业结构的重组。互联网三大巨头‘BAT’(百度、阿里巴巴和腾讯的合称)进军电影界,优酷土豆等视频网站也开始变身电影投资方。通过基于互联网的跨界互动与融合,‘网生代’电影打破了传统单一的产业链,构建出一种新的复合式的产业链模式。”^⑥如此形成了当下电影影像制造的再一次的“寓言化”“癫狂化”影像再现风貌,电影再一次回到了它当初的客观展现人们各种现实、让现实自然呈现、保留时间的本初意义。“唯独在(电影)摄影中,我们有了不让人介入的特权……唯有摄影机镜头拍下的客体影像能够满足我们潜意识提出的再现原物的。”^⑦

不可否认的是,这是网络等新媒介新技术发展的结果,然而,仍能寻找出当下电影气质与

第六代电影理念的天然关系。第六代“老老实实地拍‘老老实实’的电影”的呐喊就已经埋下了今天影像本体化多元化的种子。第六代现实本真立场和直面现实的美学准则,形成了今天丰富的观察现实、再现现实的本质主义影像格局。“剩下的就是看的严酷事实:一个被放逐者的看,一个与任何‘自我’无关的‘本我’的看,这是一种既无特征也无处所、像叙事之神或观看之神一样产生共鸣的看:正是故事在暴露着自己,正是故事在支配着一切。”^⑩贾樟柯《天注定》(2013)故事上充分迎合观众,将社会现实新闻热点事件以艺术化的改造,一方面突出电影商业化的媚俗倾向,满足观众猎奇的观影欲望,另一方面却在电影化的影像叙事里坚持着第六代导演一直坚持的“我的摄影机不撒谎”现实关注意向。

四、第六代电影导演影像叙事本质存在论

(一) 反叛与重构——影像本体论

第六代成为中国20世纪最后以代际划分的电影导演群体,随之而起的是以时间空间交互的既是电影创作者又是观众的多面多元“网生代”。面对当下中国电影创作群体,我们出现了难以言表的理论认知和界定。“当下的电影格局,确乎是‘难以定义’。所谓‘难以定义’,是因为当下电影处于一个快速的、流转的变动之中,交互和融合给电影带来了更为复杂的特质。与之相关,电影导演身份的难以定义,也可以作如是观。”^⑪第六代电影导演开启了当代中国零散化、个体性、影像叙事自在自为的新的导演创作生态,诸多电影导演不再刻意形成一个集体的时代影像创作公共体,而是积极关注个体视角下的纵向电影影像世界的创造。打破了第四、五代30多年来的高大上的影像叙事视点和电影生产导演绝对权威的创作格局,之后不再存在一个价值指向同一而美学特征近似、以时间维度划分的代际群体,开启了一个多元化、价值中性、个体立场鲜明、美学类型丰富的电影时期。这不仅体现在电影的体制、产业政策、文化态势,更涉及电影媒介环境变化。同时,新媒体技术、网络媒介非对称影响力、数字化摄录影技术等导致电影影像制造的民主化、简易化、微视化、交互化,从技术手段上打破旧的整体意志统摄下的电影影像制造机制。再加上一直坚持个体性艺术审美意志为理念的第六代导演的实际电影创作,更是从体制内外对具有强大威权话语和象征体影像做了解构和讽刺,用超强个体意志的影像作品做了一个现实性的反叛和重构。于是,曾经拥有超强影响力的第五代、港台新浪潮时代的导演正在走向没落,甚至陈可辛已经指出中国电影的“大导演中心制”目前开始走向瓦解,回到电影影像与现实世界界限区隔再次混一而重生的状态。

(二) 游荡与回归——影像本质坚守

第六代电影导演具有不可替代和磨灭的历史存在意义,其关键性价值在于让中国电影重新回到了电影的原初原点,即电影现实本真性、影像的本体论、电影镜头呈现性等基本电影美学基点,“电影影像本身满足于进行呈现,除了所呈现之物,它不表达别的含义”。^⑫正如电影初始阶段,不论卢米埃尔兄弟的《工厂的大门》《火车进站》《水浇园丁》《代表们登陆》《警察游行》等画面现实本体的电影特性,还是魔术师出身的梅里爱的《玩纸牌》《月球旅行记》《英吉利海峡下的隧道》《奇特的水疗法》等,以及强调镜头语言的格里菲斯的《一个国家的诞生》《党同伐异》等等,电影始终作为一种对现实还原的手段,是将现实世界自身的意义系统以镜头画面的形式和现实本源性呈现给观众,让世界现象性的本质意义以最直观方式给予展现。“电影同样也应当避免和一切会对它不利的东西发生联系,避免和那些以历史、教育、小说、道德或不道德、地理或文献等为主题的材料发生关系。电影所追求的目标应当是逐渐和最终成为纯粹的电影艺术。”^⑬正如那些具有深刻电影实践经验同时又具有对电影艺术本质有着深刻

认知力的电影先行者所言“画面的时代来到了！说明和解释有什么用？我们有些人骑着白云的马前进，而我们与现实战斗，……抄袭现实？这是为什么？……它到处存在寓于一切之中，表现一切”。^②如此看来，目前，多数人到中年，获得电影主流位置的第六代导演，他们正在借助当下文化产业利好政策、多样性媒介环境、城市化工业化裹挟下市民阶层的增长、多元而开放的思想环境、便利而洒脱的摄影技术等优越条件，开始了他们从容而潇洒的主体自由创作阶段。他们处在一个“最好”也是“最坏”的电影影像叙事时代，“这批在90年代的社会震荡中破土而出的新人正在完成由边缘而主流的角色位移和转换。而且就年龄优势而言，不论于中国的电影制作还是电视场域，他们都已是当然的主力。他们独特的生长经历和艺术过程，必然会再度更新中国电影的思维观念和言说方式”。^③

第六代电影导演上乘理想化和人性化、乐观化的20世纪80年代电影叙事符号系统，中经思想迷茫、经济突飞猛进、个体存在迷失、电影发展沉寂消顿而转机丛生的90年代电影困顿期，再到21世纪15年以来的中国电影商业化、产业化、专业化的突飞猛进的数量化发展时期。第六代则在这样的文化历史脉络展开最初的电影影像叙事。如张元、贾樟柯、娄烨、王小帅、姜文等人90年代的作品《北京杂种》《小山回家》《站台》《头发乱了》《周末情人》《冬青的日子》《阳光灿烂的日子》等，充满了个体欲望表达以及对商业化欲拒还迎的暧昧态度。那个时代经济快速发展所带来巨大现实变化，空荡荡的思想世界无法做出深刻的形而上思考。第六代他们在这个思想沉闷的90年代，用一个个极具现实穿透力的镜头反映了那个年代的影像历史真实。从1999-2004年间娄烨《紫蝴蝶》(2003)、张元《我爱你》(2002)、《绿茶》(2003)、路学长《非常夏日》(1999)、《卡拉是条狗》(2003)、贾樟柯《世界》(2004)等，在中国新世纪初的电影新生狂欢中，第六代电影导演在坚守本体价值意义和边缘性视角中开始了认祖归宗之路。2005年左右，他们开始了弑父之后的父权历史谱系的再造，内心的弑父与认父情结对撞着，压得他们气喘吁吁。他们反对宏大的父权崇拜却又无法彻底摆脱，对电影商业化表示了一定认可却又无法全身心投入到纯商业化、产业化的电影复制中去。他们是一群电影的流浪者，不停地游荡、彷徨，时不时把自己的伤口藏好，强颜欢笑，然后再次走向原野，浪荡而忧郁。最明显的就是姜文，他在2007年复出后，电影《太阳照常升起》中他努力打造一个银幕艺术家园，同时积极寻找过往历史中可靠的现实存在逻辑，寻找过往事件原初意义，以此获得当下真切的存在感。可是现实是残酷的，电影票房惨败。随后，姜文继续寻找观众与自己的影像美学之间的妥协路径，2010年《让子弹飞》或多或少地实现了这样的效果。电影不仅充满了观众期待的悬疑感、窥视欲、明星崇拜等因子，获得了良好的票房收益，更是在轰轰烈烈的炫彩的电影收益和娱乐狂欢的背后，塑造了各种电影寓言，充满了寓言想象意义。2014年，他倾注心力巨资打造的3D电影《一步之遥》，由于过度的“自寓体”式的叙事和高蹈的艺术风格，结果“其叙事的笨重、文化的精英感、故事取向的左右不逢源，却带来了‘大片不强’的集体后果”。^④其实，这是姜文乃至第六代导演当下艺术坚守中再一次出走和游荡，预示了当下第六代导演基本状态。

注释：

①第六代导演的集体转型是目前学界争论一个不休的话题，因此，有的学者从第六代导演代表性人物贾樟柯、王小帅、娄烨等人的转为拍摄主流的电影时间界限，有2002年转型，也有2004年、2005年等转型说法；有的学者认为，从第四代到第六代，电影风格从诗意到批判再由批判到消费与怀旧，这是由于中国的迅速城市化和日益全球化，以及由此带来的种种弊端，使乡愁和重返家园的原型意象得以凸现。（陈旭光、苏涛《论新世纪的“后五代”电影现象》，《文艺争鸣》2007年第1期）；有的学者则是以电影政策的改变和导演参与国家电影产业改革的进程为准，2005年12月9日至12日，由电影局、北京电影学院、中国影协、电影导演协会等主办，在北京电影学院召开的“青年电影创作座谈会”。这次会议在象征的意义上还是一次“第六代”电影导演与“地下电影”的集体告别仪式（贾磊磊《时代影像的历史地平线——关于中国“第六代”电影导演

历史演进的主体报告》,《当代电影》2006年第5期)。本文坚持综合立场,考虑第六代导演的生活处境、艺术高峰作品诞生后风格转变时间、美学形式的变化阶段,因为2005年左右1-2年时间为界限,第六代电影导演基本完成他们自己的电影艺术美学自足的代表性作品,因此,本文坚持2005年左右作为其集体转型的时间。

②杨远婴主编《中国电影专业史研究·电影文化卷》,中国电影出版社2006年版,第3页。

③谢洪涌《全球化语境下中国电影“第六代”导演群体研究》,河北师范大学硕士学位论文2007年。

④杨晓林《中国第六代电影的电影史意义》,《浙江艺术职业学院学报》2008年第2期。

⑤冯国冀《人到中年的文化回归——第六代电影导演创作转型的缘由》,《浙江传媒学院学报》2013年2月。

⑥⑧⑩韩琛《废墟上的先锋——论第六代电影的后现代性》,《绥化学院学报》2008年4月。

⑦朴宰亨《论“第六代”导演的电影创作》,复旦大学博士学位论文2009年。

⑨王运卿《“第六代”电影导演的研究综述》,《石家庄经济学院学报》2003年第6期。

⑪潘万里《体制缝隙中的“大写作者”——陆川电影研究》,广西大学硕士学位论文,2014年。

⑫⑬⑭陈晓云、鲜佳《难以定义的电影格局——对当下导演群体及其创作现象的一种观察与批评》,《当代电影》2014年12月。

⑮⑯ [法]让·米特里《电影符号学质疑——语言与电影》,方尔平译,吉林出版集团有限责任公司2012年版,第24、264页。

⑰ “‘网生代’是对当前电影创作和生产线上的观察而产生的概念,《老男孩猛龙过江》是一个标志性事件,它从网络电影转化为大电影,而且是由网络主创人员担任电影主创。传统的代际概念主要是时间概念,从第一代到第五代,第六代都来自于这种分类角度。但‘网生代’更是一个空间概念,是代表着对不同媒介使用而出现的一代。它不仅是电影创作概念,同时也是电影观众概念,它将创作者与观众联系在一起。与第五代、第六代导演不同,‘网生代’电影人是从网络的土壤中生长起来的一代。同时,在互联网环境中成长起来的这一代用户也逐渐变成电影观众的主流人群,他们让‘网生代’电影往往创造出意想不到的票房成绩,甚至改写了中国电影档期……据美国2012年的一项研究,‘数字原生代’(Digital Native,即伴随数字和移动通讯技术发展成长起来的一代)平均每小时会在不同的媒介平台(包括电视、印刷媒体、平板电脑、智能手机)间转换27次之多,几乎每两分钟就会切换一次平台。这种对时间的极度分割正在改变着用户消费媒介的习惯,他们正越来越习惯于接受碎片化的内容。而‘网生代’电影正是在这样一种新的媒介环境中诞生的,他们最能迎合的也恰恰是伴随着这一媒介环境成长起来的年轻一代观众。他们已经可以很好地理解跨媒介改编作品中的省略、互文、戏仿抑或延伸、用自己的想象力将跳跃的角色和不连贯的情节拼接起来、连缀成完整的故事,并热衷于在社交网络分享自己的理解。”(尹鸿、梁君健:《“网生代元年”的多元电影文化——2014年中国电影创作备忘》,《当代电影》2015年3月。)

⑱范志忠、唐朱勇《青年电影创作与多媒体的跨界融合——“第二届浙江青年电影节电影评论发展论坛”综述》,《当代电影》2015年1月。

⑲ [法]安德烈·巴赞《电影是什么?》,崔君衍译,中国电影出版社1987年版,第11-12页。

⑳ [法]克里斯蒂安·麦茨《想象的能指——精神分析与电影》,王志敏译,中国广播电视出版社2006年版,第81页。

㉑ [法]让·爱泼斯坦《电影的本质》,沙地译,李恒基、杨远婴主编《外国电影理论文选》,生活·读书·新知三联书店2006年版,第83页。

㉒ [法]阿贝尔·冈斯《画面的时代来到了》,柯立森译,李恒基、杨远婴主编《外国电影理论文选》,生活·读书·新知三联书店2006年版,第78-79页。

㉓ 杨远婴《百年六代影像中国——关于中国电影导演的代际谱系研寻》,《当代电影》2001年第6期。

㉔ 尹鸿、冯飞雪《2014年中国电影产业备忘》,《电影艺术》2015年第2期。