

# 人到中年的文化回归

## ——第六代电影导演创作转型的缘由

冯国翼

**摘要：**转型前的中国第六代电影导演，大都渴望超越“景观化”而又深陷于与这种“景观化”互文的“后现代”中性化模式中，既疏离了国内普通的观众，又游离于中国的电影体制之外，集体陷入了时代的困境。在新世纪，第六代导演集体走向创作转型，力图与国内广大受众的品味和市场的需要相适应，个人化叙事与主流价值取向相协调，特别注重对本土传统文化中“人情”要素的显现，引领一种对“情”的体验、思考和对历史缅怀的中国人寻根之旅。由此可见，在全球化背景下，通过长期的文化甄别与选择，其对社会人生关注的视角已从西化的旨趣中转移，并聚焦在中国人心理深层中的“情感”基因上，这明显是对民族传统文化的回归和弘扬。“人到中年”的第六代导演，其文化心态已走向成熟。

**关键词：**第六代导演；时代困境；集体转型；文化回归

**作者简介：**冯国翼，男，硕士研究生。（上海大学 影视艺术技术学院，上海，200072）

**中图分类号：**J904      **文献标识码：**A      **文章编号：**1008-6552（2013）01-0083-08

### 一、第六代导演遭遇的时代困境

不论我们如何界定第六代导演的开山起点或是其团体的成型年代，第六代导演在中国影坛上都已经走过了一段极不平凡的路径。回首其成长历程，第六代导演的作品尽管数量并不庞大，但是其极力彰显的艺术个性及所产生的反响，已不能不引起我们的关注。与同时期由张杨、陆川以及后来出道的张猛、宁浩等人所构成的“新主流”群体选择了一条远离愤怒、伤感与迷惘的影像道路，多了一份宽容以及对于社会现实嬉笑怒骂、玩世不恭的创作态度不同，第六代导演所秉持的那种中立的态度，非介入式的拍摄手法，一种对边缘人群的关注，从一开始就框定了电影主题的色调。第六代电影的主题是个人化的，是低沉的，是灰色的。平庸的人群的日常生活被以平淡的手法反复地表现出来，叙事节奏缓慢而不带修辞色彩。在此之前，电影所追求的视觉上的奇观化，抒情的诗意化，历史的理想化或是第五代导演集体彰显的那种民族寓言式的创作风格与主题取向在第六代电影中荡然无存。同时，第六代电影不带有明显的政治倾向，也不给出很明确的政治认同。诚如管虎所言：“我们的题材就要求我们‘直面血淋淋的人生’，至少在创作态度上，没有一丝虚伪和做作，因为我们想说的，就是尽力真诚”<sup>[1]</sup>，这正是第六代创作群体想要表现的重要语义，它淡化了对政治、民族、国家等重大题材的叙事，着重表现的是当下在自己身边所看到的那部分东西，自己眼中所认定的那份真实。

毋庸讳言，第六代导演对当前社会现实的关注达到了相当的广度与深度，他们冷峻的风格与自成一派的电影语言，曾经成为许多文艺青年争相追捧的对象，也曾经在各大国际电影节上斩获过多个奖项。于是，“艺术电影”、“作者电影”这两项象征着电影人卓尔不群的大帽子，也就顺理成章地戴在了他们的头上。然而与此同时，一场关乎其生存的危机悄无声息地爆发了。由于他们的创作游离于中国的电影体制之外，涉猎的题材、关注的人群边缘化，秉持的风格与早已习惯了好莱坞或者第五代导演那种宏大叙事的普通中国观众格格不入，由此注定了他们在创作前期只能潜伏于地下。第六代电影在

地下时期没有在国内影院公开放映的机会,《站台》、《小武》、《冬春的日子》、《头发乱了》、《巫山云雨》等在国外电影节获得价值认同的作品,在国内传播只能通过地下形式,即经由那些诸如小型影院、酒吧、盗版光碟、打口碟的形式来与观众见面。他们的观众只会是少数的电影发烧友、电影从业者、或者是拥有类似价值追求的文艺青年。对他们而言,归入体制便有失去“个人”的危险<sup>[2]</sup>,常处体制外,影片无以进入正常发行放映的渠道,因而带来投资环境的艰难,费尽心机找来一小笔资金,也足够拍黑白片;肩扛手提、实景操作,技术质量难以保证,不能实现当代电影不可少的场面规模的追求。对投资方而言,收回成本已经是倍感吃力,想要通过这样的片子去获得高额的进账更是遥不可及的事情。他们不约而同地都在表现城市边缘人,显示了对于时代的敏感性、先锋性,同时也暴露出艺术视野的褊狭。

正如有些学者所批评的那样,当他们集体表现出对现实边缘题材的纪实性再现时,这种“真实的过度拷贝,无疑会伤害真实”,而“没完没了的歌舞升平与没完没了的边缘叙事,同样会让我们的心智与观察力变得平庸而虚弱。影像到底给谁以慰藉,呈现与遮蔽构成了某种暧昧的关系,无力言说的现实,为镜头挖掘了最深的陷阱”<sup>[3]</sup>。一味追求的长镜头叙事,在很多情况下显得纪实有余,力度不足,这恰恰把长镜头真正的内涵优势给破坏了。此外我们必须承认,第六代的创作在一定程度上已经趋向于机械化(转型前),他们在杜绝好莱坞经典叙事,杜绝英雄主义视觉奇观化的同时,又陷入了另一种模式:一般来说,第六代导演作品总会选择一座无名的城市作为背景,准确地说是一座城市化进程中的城市,这座城市代表着中国广大的社会风貌,用这座城市中的故事去影射社会中的普遍现象。然后,片中总会呈现出一段三角恋,这三个人或多个人代表三种价值取向:A.代表着碌碌无为过小日子的生活取向;B.具有两面性,既渴望自由,想要摆脱现实的庸碌,可是又对安稳的生活割舍不下;C.代表着自由,游离于体制之外,但很多时候只是表征现象。全片就围绕这三种人或者说是这三种价值取向展开叙述。我们可以认定1994年管虎的《头发乱了》建立了这种模式,然后过了十多年,章明的新片《郎在对门唱山歌》依然在重复着这样的套路,只不过是换了时代和背景,唱摇滚变成了小清新,以至于看过《头发乱了》且熟悉章明的人可以不看电影,光看简介就能够写出《郎在对门唱山歌》的评论,其老套,其机械,让人不由得顿觉可笑。

除了上述这些表征方面的问题外,第六代自身与一个历史性语境问题之间的矛盾,必须引起我们深思。自上世纪60年代以来,西方社会价值观的诉求与表达已经逐渐步入了一种“景观社会”语境范畴,“世界已经被拍摄”,发达资本主义社会已进入影像物品生产与物品影像消费为主的景观社会,景观已成为一种异化了的世界观,而景观本质上不过是“以影像为中介的人们之间的社会关系”<sup>[4]</sup>。电视广告,电视肥皂剧,以及近几年产生的网络视频新媒体,公交地铁新媒体,这些影像传播手段都在促成着“景观社会”的实现,它们都以具体的视觉形象对人或社会的某个部分直观地加以呈现,这是飞速发展的视觉具象与视觉消费。突发性的叙事,破碎的叙事结构,片段式的叙事手法,对直观视觉消费的表达,对完整叙事的颠覆,这些元素都是上述媒体的重要特征。“景观社会”与“后现代”社会思潮的影响休戚相关,因为“后现代”思潮反对本质论和基础主义,去中心化,具有无根性、破碎性特点<sup>[5]</sup>,强调社会、文化“现实”和个人身份所具有的异质性、片段性和直观性,以及对它们统一的、全面理解的不可能性<sup>[6]</sup>。“景观社会”的实现手段所拥有的特质,与“后现代”的直观性、片段性、异质性,理解的有限性等特质是互文的,二者相得益彰。当今社会的景观化倾向在人类进入21世纪后不仅没有减弱的趋势,反而愈演愈烈,并且随着商业化的深入,中国社会的景观化也变得越来越直观且渐次普遍化。铺天盖地的商业宣传,纯感官化的商业大片,它们正是以割裂表象与本质内在联系的手段表现出来的。表面上大众似乎获得了更多的有用信息,事实上,反映事物本质的信息却并未传达给受众。

从表面上看，第六代站在一个反对视觉奇观化、反对好莱坞商业大片视觉消费的角度上，长镜头的纪实性和相对完整性杜绝了突发性与片段性，他们的口号与理念也在声称自己坚定不移地在表现自己眼中的那部分真实，在用自己的方式批判着时代的弊病，于是他们站在了“后现代”的对立面上，这是他们与由张杨、陆川等人构成的“新主流”的最大分歧，后者完全认同“后现代”的视觉杂糅与视觉消费。但是，稍作研究便不难发现，第六代的电影总会带领着观众绕着一个个由影片中的人物经历构成的周而复始的怪圈，在没有事先预兆的情况下，或者说在没有达成观众观影期待的情况下，电影突然间就戛然而止，把影片的一切问题抛给观众，由观众去思考解答。影片中着力表现的那种人物吃喝拉撒、吵架斗殴等琐碎不堪的日常事件，人物行为的茫然，生命体验的周而复始，无形当中就体现着“后现代”的基本元素——影片叙事结构与人物状态的琐碎感和片段性，人物行为的直观性和无目的性；正如后现代主义文学大师布考斯基在其作品《样样干》中所表现的那样。他们在关注并批判着这种状态，却又不给出解决问题的答案，而是用片中人物一次次周而复始的幼稚反叛，去直观地证明这个时代的小人物与生俱来且无法解决的悲剧宿命，那么试问在证明之后呢？这种银幕上逐渐叠加的冷暴力除了引起部分观众对社会缺陷的直观反思，得出这是一个客观存在且无法解决的时代悲剧的肤浅结论，还带来了什么？久而久之，一种由冷暴力编织而成的“景观化”成型了。后现代时期的影像，从毛孔中透露的是一种“中性化”，这种“中性化”明显在去除着政治的界限，亲情的界限，国家的界限，民族的界限，甚至在去除着固有的历史和传统，这也是“景观化”所带来的必然性。中性化叙事源于当代西方社会，因此“中性化”的本质即是“西化”的一部分。第六代的电影，虽然讲述的是近几十年中国社会发生的故事，然而在叙事和技巧方面却深受意大利新现实主义的影响，也受到之后的欧洲艺术电影与新好莱坞、美国独立电影的再结构，于是他们的电影不再带有明显的中国印记，“西化”的特征显露无遗。那种将政治诉求转嫁到对“性”的表达上的手法，也绝非是中国的传统，这与第五代致力于讲述民族寓言式的故事的价值取向大相径庭<sup>[1]</sup>。亲情、民族、家国、传统，这四者在第六代的电影中成为了一笔带过或者干脆加以忽略的元素；他们只关注当下个体的生命体验，什么是中国人古已有之的可贵品质，什么东西把中国人联系在一起，什么东西是中国人安身立命之根，他们并没有去挖掘，更惶论给出答案，殊不知这些东西完全有可能是解决他们眼中那批无父无子，无君无主，无依无靠的“三无主义者”切身问题的关键。综上所述，我们可以得出，第六代的影像在反对以经典好莱坞为主的“景观化”的同时，又陷入了另一种由冷暴力编织而成的“景观化”；他们的电影并不具有那种发源于传统的民族根基，他们的电影叙事从根本上来说可以归结到一种后现代的“中性化”叙事模式当中，他们的创作成为了一种悖论。第六代自身的最大矛盾在于渴望超越“景观化”而又陷于后现代“中性化”的模式当中，关注并批判现实却又无力给出解决问题的答案；其视野上的褊狭与不成熟，影像上对现实的无力言说，由此可见一斑。

于是，这些林林总总的缺陷与自身无法化解的矛盾，使得整个第六代导演群体陷入了一种时代困境。在市场经济的大背景下，不做出相应的调整去表达和满足社会的需要，去适应市场、适应观众，做出新的东西，进而解决自身的矛盾，第六代就只有集体走向消亡，成为中国电影史上一个时代性的记忆。为此，一场轰轰烈烈的集体转型就成为必然的了。这场转型，始于2002年，这为第六代带来了新的契机，新的关注，同时也引发了近十年来电影舆论界对于第六代的新一轮结构性评价。

## 二、新世纪第六代导演集体转型的特征

当时间步入2002年后，第六代集体开始了一场转型，这种转型对某些导演来说是颠覆性的，对其他的第六代成员来说则是微妙的。不论是颠覆性的或是微妙的，我们可以发现有一个最重要的特征是相通的——第六代那种曾经不顾一切地“直面血淋淋的人生”的创作态度在新时期正在发生着转变，

他们越来越能够适应市场,在追求个人化叙事的同时与主流价值取向相磨合。简言之,他们的性格棱角在与观众、票房的互动中变得不那么锋芒毕露了;第六代开始集体走出地下,拥有越来越多的机会和观众见面,他们获得了远胜先前的知名度,一点点打下属于自己的阵地,逐渐站稳了脚跟。

在第六代导演团体中,贾樟柯的转变是最显而易见的。用他自己的话说,《任逍遥》是他对自己前期作品的一次总结。我们可以认定《任逍遥》(2002年)之前的作品构成了“前贾樟柯时代”之后的作品则属于“后贾樟柯时代”。从1995年贾樟柯的第一部作品《小山回家》算起,“前贾樟柯时代”历时七年有余。在这个阶段中,贾樟柯着力刻画边缘人物的生存状态,尤其是他们那种无父无子,无君无主,无依无靠的“三无主义者”姿态。这些人被社会主流文化所忽视,也被自身的家庭所忽视,他们的感情、友情似乎也都带着说不清道不明的隔阂,他们虽然长期留守故乡,但是对于故乡,又有着一种无法表达的厌恶,因为故乡并没有给予他们安全和庇护,故乡总会伴随着悲剧的意外;他们和自己的乡亲之间,总是会因为各种零零碎碎的琐事产生碰撞,争斗在所难免;他们与自己身边周遭的一切,总是带着尖锐的矛盾和明显的疏离感。《小武》如是,《站台》如是,《任逍遥》则更不必说,矛盾和疏离感最终引发了一场以终结生命为目的的终极爆发。这个时期的贾樟柯,不遗余力地去表现个人与亲人、个人与友人或恋人、个人与乡土、个人与社会之间不可逾越的障碍与隔阂,以此表明人情社会的冷淡,交流的障碍,凸显小人物个体生命那种掩饰不住的孤寂感与悲剧感。由于孤寂,所以人变得迷惘,变得歇斯底里;他们渴望交流,渴望情,渴望关注却又触不可及,因而选择自己的方式去寻找;当一切努力化为泡影,人则陷入了一种真正的迷局和茫然,于是悲剧感便产生了。可见,此时贾樟柯的影像着力表现在工业化和城市化进程中的那种契约式的人物关系,亲情、民族、家国、传统这四者遭到了无情的抹杀,社会处处可见令人发指的冷漠和残酷,由冷暴力编织而成的“景观化”成了其影片的命题,后现代“中性化”叙事的特点也成为其挥之不去的印记。

然而自《任逍遥》的那一场终极爆发之后,贾樟柯彻底地变了,过去刻意彰显的冷漠与残酷,在之后的作品中几乎被一扫而空(《世界》[2004]是一个特例),他开始将目光投放到一些对于中国人来说最特殊、最重要同时也是最简单的东西上。在《三峡好人》(2006年)一片中,我们发现贾樟柯变得温柔了,亲情、乡情,过往岁月中那些片段式的记忆,一一在片中得以呈现。韩三明的寻妻(前妻)之旅,沈红的寻夫之旅,正是两段相对独立但又在冥冥中自有联系的寻亲历程,同时也是两段捡起过往岁月中那些逝去时光的追忆之旅。在寻亲与追忆过程中,人身上那些虚伪且表面化的东西逐一剥落,到最后只剩下一个赤裸裸的但却真实的“情”字。他们前往的目的地奉节,在最后的歌声与广播声中被滚滚长江水淹没,从此成为了一个永远被历史湮没的地名,奉节县的本土人民对自己故土那些曾经熟悉的一切事物的留恋之情,从此只能在彼此间的交谈中或是自己的脑海中得到满足。那种劳动人民对自己故土的深刻眷恋,那种最为淳朴的乡情,于此显现无遗。眷恋故土的时刻,也就是对过往历史的追忆缅怀的时刻。在《二十四城记》(2008年)和《海上传奇》(2010年)两部影片中,乡情以及对逝去历史的追忆达到了炽烈的程度,通过对多人片段式记忆的组接,还原了那座不知名的老工厂和大上海历时数十年的风貌,虽然这或许只是关于一座工厂、一座城市的冰山一角,但是这些却代表着整整几代人所共有的记忆;工厂和上海,是这几代人生存工作的小小世界,他们对这小小世界的情感,对那些过往的青春年少,燃情岁月的追忆溢于言表;他们存活于当下,然而他们的情怀已经成为了永久性的历史定格。过去贾樟柯电影中那种冷峻的旁观者姿态及非介入的视角发生了颠覆性的变化,镜头画面充斥着朴素的人文关怀与历史的见证,一种导演真实情绪的介入成为了现实。于是,一个关于“情”与“追忆”的最简单、最真实、最淳朴的命题产生了。

王小帅的转变虽不如贾樟柯来的那样显著,“追忆”的元素在其片中的表现力来的不那么强烈,但转变依旧是明显的。其实自从《二弟》(2002年)开始,家庭伦理与亲友间那种割舍不断的联系已经

成为了王小帅电影中不可缺少的元素。段奕宏扮演的二弟被从美国遣返回国后，夹杂在其大哥、私生子，过去的爱人家庭与新的女友之间剪不断理还乱的关系中，父子兄弟的亲情，新旧的爱情，还有对于故土迷乱却依恋的乡情使之焦头烂额。最后有关他的一切又回归原点，他与女友踏上了新的偷渡之旅，然而此次的他注定不再孤独——他的身后已然拥有了一份情感的支持。这部电影通篇都在纠结现实与“情”，但现实的残酷在“情”的面前得到了充分的慰藉，看似遥遥无期的下一道口岸，也因为“情”的支撑而带有了一抹凄美的希望。到了《左右》（2007年），这种对家庭伦理与亲情的表现越发强烈，两个重组家庭的纠葛羁绊被王小帅演绎得丝丝入扣且感人至深，许多人在观影后一番感叹唏嘘：那位曾经摆明态度要在“青春残酷物语”的影像道路上一路走到黑的王小帅，居然已经对中国式的家庭、中国式的亲情拥有了如此细致的观察，如此细腻的演绎！无形中，他们已经被王小帅为影片赋予的真情所深深打动。

与此同时，娄烨的创作也在产生着微妙的转变。从《危情少女》（1994年）那一场带有浓烈希区柯克式悬疑的杀戮，到《苏州河》（2000年）马达与牡丹那段在迷惘与羁绊中凋零的爱情，再到《春风沉醉的夜晚》（2009年）那一段段在同一座城市中上演的同性与同性间，异性与异性间纷繁错综难以言喻却又割舍不下的苦恋与追忆，彼此都在感情的道路上茕茕孑立，禹禹独行。娄烨的创作，虽然依旧带有浓重的伤感与无可奈何的悲情，但如今其影片对于过去赤裸裸的残酷与直观的伤痕渐隐式的消去，转而对“情”渐次式地放大甚至上升到浓烈奔放的抒写，都在明确地表明着导演自身对于“情”本身的日趋关注与强调。

由此可见，对于“情”本身的表达，同时穿插或浓或淡的“追忆”情愫，已成为转型后第六代领军人物最重要的创作命题与风格标志。当然，这样的特征也或多或少地体现在其余的第六代导演成员身上，成为他们电影中不可或缺的关注及表达元素。

### 三、反思“转型”缘由：文化选择中的情感回归

这场新世纪第六代导演的集体转型，使观众明显地感受到他们与其过去一贯对冷峻风格的玩味与思索状况的较大差别，由此引发了中国电影界关于第六代导演转型缘由的讨论。

目前国内电影学界针对新时期第六代导演集体转型缘由的讨论，其激烈程度可谓是百家争鸣，其成果可谓是日新月异。然而，如果我们从讨论的切入角度进行区分归类的话，依然能够大致把控时下舆论方向的分流。简单说来，相当一部分学者偏向于从1999年以来中国电影政策变化以及相对应的市场经济发展的角度进行分析，于是针对转型后第六代导演电影产业方面的研究成为了时下的热门。如有学者明确表示，中国相关电影政策在新世纪的变化使得第六代导演得到了更大的发展空间与资金项目，因此找准自身的市场定位成为了第六代的共同课题；同时，国内电影市场和国内电影体制的改革、政策的转变等强大的外力因素由外而内地促成了第六代导演的集体转型的<sup>[7]</sup>。近期又有学者在立足于新世纪中国电影市场改革的基点上，详细论述了第六代导演团体的分化，指出第六代导演在探索自身商业运作以及与市场磨合的过程中所采取的独树一帜的明星策略、类型化策略、导演品牌的打造，他们对于中国正在形成过程中的“中产阶级”的关注、争取与批判等等，由此透视第六代转型的缘由及特点。在此，我们将上述探究第六代转型缘由的新旧观点划归为“市场造就论”。“市场造就论”作为整个电影产业方向的分析思考模式，无疑是具有重要价值的，但若将其用于剖析第六代集体转型背后深层次的内部因素，这就未免太过狭隘和武断，因为其并没有进展到一种深层次的历史语境与哲学命题层面进行分析，而是从一个宏观且表象化的大经济时代背景和市场角度进行归纳，由此也就回避了第六代导演转型中自身的内部动力，夸大了市场与电影政策等外力因素的作用。因此，当“市场造就论”发展到一定阶段后，就会衍生出诸如第六代导演已经被“集体招安”这样的结论，这显然是较为

表象化的结论。

与此同时,一些学者回避了“市场造就论”,结合对于转型前后颇具代表性的第六代导演作品的相关文本分析,用较为精细的影视文本解读法,开始或多或少地从正面关注第六代导演集体转型的内部因素,并在某些层面上简单论述了第六代导演自身的后现代属性。如有学者指出,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”<sup>[8]</sup>,这表明与关注当下的现实相比较,“怀旧”已经成为转型后第六代导演电影最为敏感的关键词。可惜的是,他们将大部分精力花在了表象化的文本解读层面,对于影片中的人物行为、符号象征乃至导演意图做了时尚化的过度阐释;他们注意到了新世纪第六代导演关注角度的转变,但在他们看来这种转变说到底依然是导演为了与市场接轨而产生的意图上的变革,“乡愁”与“怀旧”在其眼中与中国传统的民族性似乎并没有明显的联系,“乡愁”与“怀旧”的概念并没有上升到民族性叙事的高度,这就在无形中框定了时代且分割了历史,造成了一种历史思维上的断层;他们认识到转型前第六代导演的时代困境,却仅仅停留在指出这种困境的表象层面上,对于第六代导演集体转型缘由的深度讨论,第六代导演自身与历史性语境问题之间矛盾的解析与论述,最终只是打了一个擦边球,虽有部分涉及,但深度不足。由此可见,国内电影学界关于第六代集体转型缘由的讨论,虽然呈现出一派百家争鸣的景象,但在其关注的视野范围以及哲学思考的深度方面依然带有某种局限性,也即目前尚未将第六代导演转型的历史命题上升到一个成体系的哲学思辨高度,也没有给出解析第六代导演转型背后深层缘由的令人完全信服的论述,这不能不说是一种遗憾。

由于目前我国电影学界对第六代导演集体转型缘由的讨论及反思尚不成熟,无法给出令人完全信服的论述,于是引发了舆论界部分话语对第六代导演转型的质疑。有的认为第六代导演集体走出地下,向主流和市场靠拢,这表明他们已经改变了先前那种“直面血淋淋的人生”的创作态度,第六代导演已经失去了他们的本色;有的指出,第六代导演先前的独立思考与个人化叙事已经日趋黯淡;有些甚至认为,第六代导演已经不复存在,“第六代导演”这个称谓应该作为一个历史名词而被永久定格。综合上述观点,我们可以归纳出其思想的本质:第六代导演在向市场和主流妥协的过程中,已经丧失了自我价值。于是有不少人对第六代无可奈何花落去的青葱岁月表现出了痛心和无奈。

然而,从一种电影导演群体在与社会互动中不断实现自身发展的角度来看,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。人在成长,思考的方式也在变化,当年那一批呼喊着要“直面血淋淋的人生”的青年导演,如今已是人到中年,多年的创作经历和多年的社会观察,使他们变得深邃了、成熟了,长镜头不再是为了刻意的客观化而使用,具有了更多的内涵和力度。他们依然对小人物和边缘人投射着极大的关注,只是关注的角度发生了明显的变化,即对于小人物或边缘人自我价值的探讨转向了一种更为根本和传统的东西。他们去除了当年影片中躁动、迷惘、叛逃的情绪,赋予了影片更为简单、更为淳朴、更为亲切的气息;他们镜头中的人物和世界,变得更有人情味了。他们依旧在用自己的方式讲述自己眼中的故事,但如今他们的故事不再是几个愤青的呐喊,而是渴望唤起时代共鸣和缅怀的心声。这样的转变,不失为有勇气的导演为了成长、为了提高而作出的不同凡响的努力。

由上述分析可见，第六代导演实际上走过了传统——反传统，再从新的层面上，融合了当代世界电影创作要素而向传统文化价值取向的复归这样一条心路历程。可以从诸多视角阐释文化的内涵，但本文所说的文化，指“历史地凝结成的生存方式，”<sup>[9]</sup>包括时代精神、价值观念、思维方式、活动方式及行为准则等等。价值观是文化的核心，与近现代西方文化那种无休止地追求个人物欲的满足为基本的价值取向不同，中国的传统文化，其根本的价值取向的核心是“亲情”；中国传统社会历来都是人情社会，“情”乃中国人立足社会的根本，千百年来老祖宗的教诲都致力于此。正如费孝通先生所说：“中国文化的特点之一是在对世代之间联系的认识上！”<sup>[10]</sup>而“亲情”则是这种“世代之间联系”的纽带。在中国传统文化中，“仁”是其价值观的核心，“孝”为“仁”之基础，而孔子认为“孝”的依据是亲情：“子生三年，然后免于父母之怀”（《论语·阳货》）。儒家文化“君君臣臣，父父子子”及“忠孝仁义”的核心价值观无外乎是“亲情”及其类推拓展，而儒家文化则是塑造中国传统民族性的最基本的构架。“追忆”，是个人进行历史定位，缅怀逝去的岁月，问祖寻根、回归本源的基本方式，是解答“我是谁”、“我们是谁”这样的个人问题及历史问题的最佳方式<sup>[11]</sup>。关注并诠释“情”与“追忆”，即是对中国人传统民族性或民族文化的诠释和演绎，这才是一种属于中国人自己的叙事方式。在过去，第六代导演致力于刻画一个冷漠残酷的社会，表现一种人与人之间疏离的状态，用银幕上的冷暴力去刺激观众的神经，叙事不带有明显的中国印记，于是集体陷入了“中性化”的桎梏当中，长此以往，危机在所难免，难怪有学者评价第六代导演是文化上的“无根者”与“自我放逐者”<sup>[12]</sup>。如今，第六代导演却带着一种返璞归真，追寻中国人根本的态度，用最朴实的影像去讲述一个个最简单最淳朴的关于“情”与“追忆”的故事，这表明第六代的关注和思想境界比之从前有了质的飞跃。在全球化的大时代背景下，通过长期的文化甄别与选择，第六代导演对社会人生的关注视角已从“西化”的旨趣中转移，并聚焦在中国人文化心理深层中的“情感”基因上，这正好显现出他们人到中年的创作理念趋向成熟。他们或许仍会选择一种后现代片段式的叙事结构，但他们已经超越了后现代中性化叙事那种去除着亲情、民族、家国、传统界限的特征，他们将目光转向了中国人固有的传统文化或中国人历史地形成的生存方式；“无根者”寻根，“放逐者”回归文化母体，这就破除了其长久以来后现代“中性化”的挥之不去的桎梏。他们的影像不再是浮于表面的批判与呐喊，不再是一种对现实无力言说且无可奈何的愤怒，他们已经针对“中性化”与“景观化”带给自身乃至中国社会的现实危机给出了自己的答案，他们已经上升到了中国人的民族性，形成了中国人自己的叙事方式，这在无形之中也就化解了长久以来的自身矛盾，摆脱了一场关乎自身生存的危机。他们在改变，他们在成长，他们在成熟，他们已经明白了什么是当下中国社会最缺乏的，什么是当下中国社会应当被唤醒的。关注中国人“情”的根本，同时带着或浓或淡的“追忆”情愫，以图唤起观众对于“情”的思考以及对于历史的缅怀，即是在引领观众进行一场中国人的寻根之旅，这是作为文化传播者的电影人所应有的价值追求，这是他们向中国社会日趋严重的“景观化”掷出的有力一击。人到中年，长大成人的意义，莫过于此。从社会正确的主流价值取向出发，针对当下乡土亲缘正遭受着资本猛力冲击，导致相当一部分人群考量人际关系完全以切身资本利益为度量衡，从而亲情缺失、伦理败坏，民族定位日趋迷茫的可悲现状，对“情”与“追忆”的重建具有了当务之急的现实意义，这为第六代导演在新世纪的相关创作提供了最有价值的保障，因为这二者已经成为破除日益严重的“景观化”，超越日趋严重的后现代“中性化”叙事的有力手段。对于“情”与“追忆”的关注和表达，近几年已经成了广大新生代导演创作的风向标，如张杨的《落叶归根》（2007年）、薛晓璐的《海洋天堂》（2010年），还有张猛在2011年广受赞誉的新片《钢的琴》，无一不以自己的方式去讲述一个个情字为先，追忆往昔的故事。另外，近期各大国际电影节获奖影片也应该引起我们关注，2011年荣获戛纳金棕榈奖项的《生命之树》，2011年荣获柏林金熊奖的《纳德与西敏，一次别离》，都是着眼于“情”与“追忆”的佳作。这些作品的获

奖,也显示出世界电影界对类似于“情”与“追忆”等中国传统元素的关注。

目前我国电影创作已经完全置身于全球化的语境之下,文化的越界移植,多种元素的入侵杂糅,电影技术的革新与综合,尤其是3D技术的发展和动画元素的介入,这些林林总总的因素都会不断对导演的创作产生潜移默化的影响。时代的变化日新月异,观众的口味在不断地变化,他们越来越渴望看到更多新的东西,一元化的观影体验已经一去不复返。目前,在转型之后致力于关注并呈现“情”与“追忆”的第六代导演群体,必然会在这种趋势下继续调整自己讲故事的方式。但是可以肯定,对深藏于中华民族优秀传统文化中的人与人、人与社会、个人与国族的深“情”之“追忆”与全球化语境下国际电影界基于新技术手段的电影创作要素、表现方式的有机融合,将会是他们之后所着力关注的方向,因为这二者的结合已经是这个时代的中国电影界不可避免的重大课题,是中国电影界在现时代如何保持民族文化的特质、如何破除“景观化”以及“后现代”中性化而又不重陷于自我封闭的必要手段。人到中年,长大成人后的第六代导演,必将会对这个时代肩负起文化传播者不可推卸的义务。

#### 参考文献:

- [1] 韩小磊.对第五代的文化突围——后五代的个人电影现象[J].电影艺术,1995(2):58.
- [2] 郝建.“第六代”:命名式中的死亡与夹缝中的话语生命[J].山花,2005(3):128.
- [3] 张念.谁在雕刻真实[J].南风窗,2004(10):82.
- [4] [法]德波.景观社会[M].王昭凤译,南京:南京大学出版社,2006:3.
- [5] 姜华.大众文化理论的后现代转向[M].北京:人民出版社,2006:75-77.
- [6] 陈犀禾,吴小丽.影视批评:实践与理论[M].上海:上海大学出版社,2003:392.
- [7] 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[J].当代电影,2006(5):26.
- [8] 陈旭光,苏涛.论新世纪的“后五代”电影现象[J].文艺争鸣,2007(1):109.
- [9] 衣俊卿.文化哲学[M].昆明:云南人民出版社,2005:13.
- [10] 费孝通.文化自觉的思想来源与现实意义[J].文史哲,2003(3):15.
- [11] Dadashi H. Persian blues[J]. *Sight and Sound*, 2002, 12(1): 32-34.
- [12] 尹鸿.当代电影艺术导论[M].北京:高等教育出版社,2007:563.