

# 一个概念的熵变：“第六代”电影的生成、转型与耗散

聂 伟

---

中国电影版图中的“第六代”概念是一个后设命名。20世纪90年代出现至今,依次经历生成、转型与耗散三个阶段。1990—2003年为第一阶段,第六代导演依靠个体本真经验创作,强烈影响中国电影的摄影机权力格局与美学表达;2003—2008年为第二阶段,该群体进入“无代”叙事,向主流文化资本、主流市场资源与主流电影技术手段靠拢。此间“第六代”概念被市场过度消费,独立品格异化。2009—2010年为第三阶段,从主流制作到商业类型片,第六代电影积极谋求市场生存的诸种可能性。进入2011年,传统大银幕意义上的“第六代”概念自我解体。他们再次汇聚在新媒体平台上,其文化能量通过“微电影”制作或直接或间接地释放社会影响力。

---

## 引言：“第六代”导演群体的命名

本文为国家社科基金艺术学项目“中国新生代电影导演研究”(批准号:07CC61)、上海市重点科学(S30103)子项目阶段性成果

“第六代”、“新生代”或“都市一代”导演,虽然称谓有别,但是所指对象大体一致。历史地看,继张艺谋、陈凯歌、田壮壮等北京电影学院77级、78级创作集体爆发十年之后,按照中国文化“江山代有才人出”的传统,随着北京电影学院85级、87级作品的集束出现,迅速形成了“第六代”电影导演代际圈,包括路学长、王小帅、胡雪杨、刘冰鉴、唐大年、娄烨、张元,以及后来的管虎、李欣、王全安等人。吊诡的是,历史的变化从来都不以时间的线性逻辑为准则,更何况对于“第六代”这个“逆推式的断代与命名法”<sup>①</sup>。早期曾被一揽子囊括进去的班级成员相继游离这个圈子,而后来如93级电影文学专业的贾樟柯,演而优则导的姜文,陈凯歌的工作助手王超,中央戏剧学院出身的张杨、张一白、施润玖和金琛,以及非电影专业出身的王光利等人,先后厕身其间。他们被含混地冠以“生于1961—1970”的“先锋影人”<sup>②</sup>,或者笼统称为“新生代”导演。

如果说“第五代”从最初小圈子内部相互指认的一个呼语词<sup>③</sup>,在80年代迅速演变成成为具

有深度模式的电影美学革命,那么“第六代”概念自90年代诞生伊始就不是一个高度“纯粹”的群体,他们仅仅在文化身份/品牌层面维系着有限的相似度。对他们中的大多数人而言,“第六代”是由既定的电影文化命名仪式汇集而成的能量源头,受其感召,一批青年导演携带各自的创作冲动与文化诉求先后加入其中,形成群体文化/市场能量的聚合。在此过程中,一方面“第六代”群体的形象外延不断扩展,人员成分混杂,文化面目斑驳;另一方面,置身于21世纪以来独特的中国电影工业体系与复杂的国际语境之中,他们各自不同的关注焦点、主题选择、创作态度、市场探索,乃至对电影艺术本体的理解差异都被进一步放大,呈现为多元化的美学面向。

这一现象恰如亚瑟·爱丁顿所言,“熵是时光之箭”。过去二十年间,被冠以“第六代”或“新生代”电影屡屡营造舆论热点,其创作主体却不期然地呈现为热力学中熵变的典型特征——从自发、无序的创作冲动,到短暂而有序的美学认同与自觉,再到另一种更大范围内的无序发展,“第六代”电影的演进路线如同能量世界里的熵值裂变,呈现为不可逆转的耗散过程:“熵的增加意味着有效能量的减少……既然根据热力学第一定律,能量既不能被产生又不能被消灭,而根据热力学第二定律,能量只能沿着一个方向——即耗散的方向——转化。”<sup>④</sup>爆发、转化、耗散,“第六代”概念及其指涉的导演群体与作品,在两个十年之间历经三次转变,最终在新世纪的第十个年头走向热寂般的矛盾终结。

### 一、概念生成:个体经验的能量爆发(1990—2003)

“第六代”以及与之相似的一系列称谓较早来自20世纪90年代初国际媒体对一批中国新锐导演的评论,同时也获得国内某些青年导演的呼应,如胡雪杨曾断言“89届五个班的同学是中国电影的第六代工作者”<sup>⑤</sup>。事实上,这批“被”代际化的青年导演在命名伊始就显得形态松散,各自为营,缺乏统一的美学纲领<sup>⑥</sup>。“第六代”对他们而言更像是特供给各类国际电影节的“假领子”<sup>⑦</sup>。这副统一发放的、随时拆装的“假领子”从张元的《妈妈》戴起,渐渐地为这批青年电影制作者所适应,然后是集体默认,再接下来又策略化地构成了他们在中国电影市场转型“夹缝”<sup>⑧</sup>内生存的角色选择。

第六代导演最初自发的创作冲动集中爆发于上世纪末。他们的创作能量源自个体内心经验的累积,这些与转型期中国电影体制保持疏离关系的“电影游侠”秉承“我的记忆我做主”的心态,以自传、半自传式的口气讲述周遭生活世界。《头发乱了》、《北京杂种》、《阳光灿烂的日子》、《冬春的日子》、《昨天》立足个体历史记忆,以元气淋漓的体验宣泄另类青春,《极度寒冷》、《小武》、《安阳婴儿》、《任逍遥》等作品中那些“靠边的”、“局部的”现实生活展演,无疑也具有强烈的时代感染力与先锋影像色彩。在技术层面,因资本规模限制不得已而采用的小制作方式,因技术条件简陋而偏重于内景或自然光下的直接拍摄,因艺术技巧青涩而偏重于长镜头摄影的叙事共性,“第六代”作品呈现出另类而率真的气质,迥然不同于第五代导演的宏大叙事虚构,将彼时沉闷的中国电影美学撕开了一个缺口。及至90年代末期,他们兴奋地宣称“业余电影时代的到来”(贾樟柯语),从DV(Digital Video)到DB(Digital Betacam)和高清摄像机,第六代电影导演迅速摆脱传统电影学院的精英画面垄断以及胶片拍摄崇拜,勉力践行如“Dogma95”般的言说自由,在早期的咖啡馆与文艺沙龙等“小电影”格局中为自己争取最大限度的影像表达空间。在观众层面,他们的作品真切地感应到时代变革中青年文化群体的多元精神需求,其不同于好莱坞庸俗模式的叙事思维、深受欧洲先锋派和新现实主义感召的艺术

风格和内省式的镜语方式,恰好与都市青年小众艺术/精英文化趣味相投合<sup>⑨</sup>。这批青年观众聚集在“第六代”的旗帜之下,不是为了分享商业大片的审美奇观,而是要在时代急速转型导致的虚空中“解思想上的渴”,寻找中国电影自身的真实主义美学。

出于上述原因,第六代电影作品在该阶段快速积聚起颇具象征意义的社会文化资本。尽管未能从中直接获取市场回报,却拥有了独特的、无以替代的另一种“社会承认(也许是误认)的权威”<sup>⑩</sup>。由此,“第六代”一度被奉为中国电影美学的革新之箭,成为形形色色国际电影节上的新贵。而他们的创作经历也被书写为青年一代的电影传奇之旅,构成国际视野下记录世纪之交中国社会文化转型与市场变革的生动注脚。

## 二、概念消费与能量转化(2003—2008)

以无序化的创作冲动爆发出个体生命的内在经验,构成了第六代导演早期作品打动人心的能量之源。新世纪前后,第六代电影群体的文化资本积累几乎抵达近十年的最高阈值,而外部力量也适时介入进来,借助市场之手实现对第六代电影创作的强力引导。2003年底之后,第六代导演集体“解禁”,从各自为营的无序状态,转向自觉利用主流文化资本、主流市场资源与主流电影技术手段的有序发展。有趣的是,该群体终获“验明正身”的那一刻,恰恰启动了“夹缝一代”概念的解体——“第六代”由此进入过去式,成为一种不断向后释放“影响的焦虑”的历史名词。越来越多的青年影人竞相投身国际、国内电影市场,全方位地消费“第六代”品牌,使之演变为成分庞杂的“混种性”概念。当维系“这一代”的属名仅仅在商业品牌的市场意义上具有相似性的时候,也开启了中国电影新世纪以来的“无代”<sup>⑪</sup>叙事。

2003年11月13日,第六代导演部分代表与电影管理部门进行了面对面的互动交流,通过对话达成若干共识,昭示这一批青年电影人正式回归中国电影市场体制和文化认同体系之内,开始集体创作转型——从对个人经验记忆的直接抒发,转向对社会共同问题的现实关注。2004年初《十七岁的单车》更名为《自行车》,通过电影局的审查,并获得放映许可证。此后相继出现《可可西里》、《世界》、《青红》、《看上去很美》、《好奇害死猫》、《图雅的婚事》、《三峡好人》、《夜·上海》、《左·右》、《秘岸》等一批具有“文艺片”气质的剧情电影。总的来说,环保、移民、拆迁以及都市化进程带来的诸多社会问题,是上述影片关注的重点。显然,中国当下高速发展进程中社会价值观发生的微妙调整,为上述边缘电影题材赋予了新的主流文化身份与市场合法性。随着《三峡好人》获得第六十三届威尼斯电影节“金狮奖”,《图雅的婚事》获得第五十七届柏林电影节“金熊奖”,“第六代”俨然成为中小投资国产电影和青年导演群体中最引人注目的品牌——“假领子”变成了真标签。

事实上,国内电影票房市场是第六代导演最大的“利益相关者”。如何制作出真正意义上的大银幕作品,并积极谋求国内院线充足的上映空间,抚慰缺失多年的“影院情结”,是第六代电影摘除先锋面具之后的集体夙愿。在2003—2008年的创作转型期里,这批青年导演携带“老、少、边、穷”题材“裸奔”国内电影市场,蓦然发现前有商业大片的全面挤压,后有小制作“山寨片”对电影市场的破坏性发掘。面对国内电影市场乱象丛生,以“文艺片”、“独立制作”为旗号的第六代导演不愿炮制成本低廉的嬉闹剧,他们更善于借助已有的文化资本力量,透过公共舆论平台,将自身塑造为集反抗、协商、合作、竞争于一身的混杂性主体。2006年《三峡好人》向《满城尽带黄金甲》的单方面“宣战”,贾樟柯所说的“崇拜黄金的年代谁来关心好人”的激烈言辞,以及王小帅在上海国际电影节对商业片的尖锐抨击,均指向第六代电影并不美妙

的国内院线生存现实。与此同时,上述“叫板”也成功借助大众传媒的舆论力量,为自己争取了更多参与市场协商与国家政策支持的空间。反抗、协商之后就是合作与竞争,因为“第六代”与其他导演的市场目标是一致的。这也要求前者相应作出调整:一方面继续保持对边缘命题和社会现实的敏感,另一方面积极探索风格创新以适应票房市场,不再把电影单纯地视作个人情绪的宣泄通道,而是期望它成为大众共同分享的艺术形式。

按照熵变定律,事物的增长与发展将导致能量的消耗甚至耗散。当“第六代”品牌被越来越多进入电影市场的青年导演快速消费时,如何寻求新的能量补给与票房价值关注点,就显得迫切而充满功利色彩。国内主流院线的受阻,使得国际电影节成为相当一部分年轻导演的重要选项。法国南特电影节、荷兰鹿特丹电影节、加拿大多伦多电影节、瑞士洛加诺电影节、西班牙圣塞巴斯蒂安电影节和纽约翠贝卡电影节等国际影展,延续着第六代电影人的国际化梦想,其中不乏成名导演公开接受海外电影节或各类国际基金机构的“文化领养”。此外,一些国际影视公司如“Fortissimo Film Sales”也与第六代导演以及制片人频繁合作<sup>⑩</sup>,成为第六代导演的海外市场代理商。海外融资、海外发行、海外回本,逻辑很完美,但面对欧美艺术院线并不美妙的运营现状,第六代电影所谋求的“体外循环”,也只能时常徘徊于市场的温饱线附近。

奔走于国际电影节之余,第六代导演也在国内不断积极寻找电影票房之外的商业赞助。由于早期拍摄广告片积累了丰富的经验,他们中的大部分都能够完成“订单”任务。当然,作为资本交换,他们电影创作中最值得称道的本真生命经验也被市场无情地质押。以第六代导演领军人物贾樟柯送交第四十五届纽约电影节的展映片《无用》为例,其出品人真实身份就是片中服饰品牌“Useless”的公司老板。他雇用贾樟柯担任第二任纪录片导演,目的就是记录其妻子、时装设计师马可应邀参加巴黎时装周“盛事”。《无用》开篇单元中规中矩地记录该品牌在珠海的制衣厂与坐落在广州的旗舰店生产和销售的情形。镜头对准流水线上的工人与劳作场面,几乎全是中景,鲜有对白,第二段是设计师马可在巴黎“Joyce”画廊的时装展场景。至此电影中的“订单”部分基本完成。接下来,几乎毫无预兆地,摄影机迅速重返贾樟柯的“邮票故乡”山西汾阳。这里是电影《站台》的拍摄地,也是导演个体美学生命的源头。山西汾阳之于贾樟柯如同约克纳帕塔法小城之于福克纳,永远散发着鲜活的经验魅力。或许贾樟柯本人也意识到了这个跳切缺乏内在逻辑的推动,于是就安排了马可独自旁白:“选择离城市非常遥远的偏僻的地区,一个失忆的人慢慢回忆起以往的经历。”她驱车走在尘土飞扬的山道上,想从陌生的山村生活中寻找新的时尚灵感。这次不知所终的探险提前告知了她与当下现实价值的严重疏离,此后这个角色仿佛永远地蒸发了。接下来,导演本人真声出境,从一个县城裁缝铺展开诱导性采访,将镜头生硬地嵌入山西煤矿,因为“裁缝不做衣服后就当了矿工”。三段论的结构以“贾想”/“假想”的格式缝合了底层与资本的隔阂,象征性地为工人的艰辛劳作找到了全球化意义和普遍人文关怀的救赎。在热烈而友好的镜头互动背后,底层劳动者形象不再具有贾樟柯早期电影中真实确凿的性格特性,其在全球化资本生产链条最低端所遭受的剥夺与压力也被刻意淡化,甚至遮蔽。

以“订单电影”搭售“第六代”标签,先有《无用》,后有《二十四城记》。前者题名来自影片出资方的服装品牌,后者是地产楼盘名称。强大的资本能量赋予导演以制片机遇,然而由于对外部资本能量缺乏明确的理性反思,尽管导演常常以“夹私货”的方式在片中零星地寄托个人情怀,却显得矛盾而做作。至此,导演的底层情感仅仅是订单电影点缀眼球的叙事元素,甚至廉价地沦为服务于资方的情感售卖点。

事实证明,海外发行营销、商业资本定制看似是“第六代”影人摆脱“票房毒药”魔咒的终



南捷径,却极可能导致导演自身独立品格的异化。在中国电影产业化发展的初期,如果想真正成为国产中小成本电影的中坚力量,青年导演亟待理顺与鱼龙混杂的投资主体之间的利益关系,在投资方、观众与政府主管部门之间不断磨合,推动电影创意的可持续发展。

### 三、能量置换与类型实践(2009—2010)

在代际概念的消费过程中,第六代导演充分意识到可以通过相互借力、集体协作,实现能量置换、资源共享与共赢发展。我们注意到,王小帅客串贾樟柯执导的《世界》中的不良奸商,贾樟柯客串王光利《血战到底》中的马路劫匪,在片中恰好又被王小帅客串的警察所擒获。王小帅早期电影《冬春的日子》男主角画家刘小东,真实出演贾樟柯“艺术家三部曲”《东》的男主角,甚至成为贾氏作品的策划人。娄烨《苏州河》的开场镜头被直接剪辑进入贾樟柯的《海上传奇》。面对商业大片垄断国内票房市场的结构性失衡,第六代导演以相互取暖的方式,构成了结构松散的利益共同体。

在国产电影“山寨风”甚嚣尘上的2009年,第六代导演再度启动转型之旅。这一次他们借重的资源主要是类型片模式、“高仿”好莱坞商业片与主流电影制作。不过,《达达》、《日照重庆》、《海上传奇》、《无人驾驶》、《团圆》依然没有摆脱“转型不彻底、难免老脾气”的风格惯性。作为一个极端的例证,张元的新作《达达》依稀闪现《邮差》、《巫山云雨》、《江城夏日》的影子,更像是早期“第六代”都市青春题材叙事美学的“返祖”:一个出走与寻找的情节宿命,一套偷窥与救赎的陈旧逻辑搬演,一段长久压抑始终无法苏醒的青春梦魇。影片节奏缓慢拖沓,缺乏无声源配乐,非职业演员的精神特质距离普通大众的审美趣味依然遥远。至此,导演创作经验的匮乏暴露无遗:为什么第六代电影人离开个人记忆原型的第一步成长故事,大多迟迟无法迈入新的艺术空间,难以和观众群体建立更为密切的情感与美学关联?

回顾第六代导演的前期作品,就会发现除非源自刻意的风格化坚守,他们所接受的电影教育足以支撑其寻找适合个人趣味的其他类型化叙事。《十七岁的单车》早已说明王小帅对好莱坞情节剧结构的熟稔。《日照重庆》是其迄今最具商业能量的作品。有趣的是,“商业味太浓”很快成为他在第六十三届戛纳电影节败北的借口,反过来电影投资方也质疑王小帅商业转型失败,认为《日照重庆》中“哪儿有什么商业元素?”混战之后,王小帅转而呼吁“有良心的电影”。从艺术电影到商业片、“严肃电影”再到“有良心的电影”,导演在商业宣传、艺术修辞与道德抗辩之间轮番“变色”,构成一幅不断抱怨并拒绝长大的青春期写照。

《日照重庆》显然吸纳了不少商业类型片能量,比如主打明星路线,形式上走残酷青春风格,重视描写心理悬疑与救赎元素等。然而,王小帅把类型片的能量集中用在为数不多的几个段落里,又没有完全舍弃其固有的文艺片节奏,致使情节结构组织失当,影片内部的逻辑关联比日照与重庆两座城市间的地理距离还要遥远。影片中对于父亲抛妻弃子十四年未作任何铺垫,反而因儿子的非正常死亡突然激发出父爱,试图重演一出《罗生门》来复现儿子劫持人质却被枪击毙命的惊险一刻。在倒叙的线索中,儿子如何在陌生城市找到父亲的新家?如何成功诱拐陌生的弟弟?对这场未遂的罪行,片中没有任何表现。舞台剧式的台词叙事回避了深入内心情感世界的冲突描写,大幅静态抒情画面替代了类型电影所要求的连贯性镜头。最后父亲找到范冰冰饰演的人质,两人开始共同回忆儿子生命的最后五小时。此时,那个影影绰绰、面目模糊的儿子突然又演变成女人质独自体验斯德哥尔摩情结的寄体,衰减为整部电影得以成立的叙事借口。影片故弄玄虚的文艺瘾严重削弱了类型片元素的市场感召力。诚然,导演最大

的挑战不是迎合观众的普遍趣味,而是为观众留下补白、思考甚至精神对抗的空间。但假如没有观众,连上映的机会都丧失殆尽。

也有第六代导演试图走“高仿”路线,从好莱坞商业大片中借鉴经验。《无人驾驶》的导演张杨自我定位“亿元导演”,放言“拒绝文艺”,采用好莱坞流行的多线索情节蒙太奇进行套层叙事,广泛涉及时下都市生活的热点事件,最终用一个充满偶然性的场面整合片中所有的人物与线索,抵达大团圆结局。从《爱情麻辣烫》五个段落的“葫芦串”结构,到《无人驾驶》模仿《撞车》、《通天塔》或者《两杆大烟枪》的多线叙事,张杨对仿制好莱坞商业片的套层结构一直兴趣盎然。在偶然而复杂的情节蒙太奇里投射出“人性的冲撞”,“宪法般神圣的幸福权利”,展示出富有“远见、进取、雄心、发展的价值观”<sup>⑬</sup>。作为一部好莱坞“高仿片”,《无人驾驶》的结尾确实做到了让所有人物共同出场,然而与好莱坞制作大相径庭的是,《无人驾驶》的人物集合并非来自主题与情节间的逻辑映衬与高效互动,而仅仅是静态的连环画面——雪后长安大街堵车,所有驾车人不得不停车走进雪地。用一揽子大拼盘作为结局,只能说明导演对好莱坞的学习尚属皮毛,遑论类型叙事的在地化实践。

重述历史热点也是第六代导演尝试的创作求变之路。《南京!南京!》与《斗牛》证明了国族历史之于当下电影创作的使命意义。尤其是管虎的《斗牛》以其个性化创作与民族历史记忆的内化合一,回答了观众对第六代导演“不擅长讲述大历史”的普遍质疑。正如《庄子·达生》所言,心中不怀“庆赏爵禄”,不怀“非誉巧拙”,达到“以天合天”的物我合一,导演不仅忠于个体的本真经验,而且也把求索民族历史真相内化为自身的精神需求。

管虎的成名作《头发乱了》始自青年摇滚的叛逆精神。时隔八年,他接拍浙江诸暨定制的城市形象宣传片《西施眼》。尽管这部订单电影仍然保持了一定的艺术水准,但此后他仿佛从内地电影界消失,长达数年转战于电视剧和电视电影制作领域。作为电视连续剧《沂蒙》的副产品,暌违多年的“抗战”题材电影《斗牛》执2009年度“两岸三地”华语片之牛耳,为第六代导演讲述国族历史题材提供了宝贵的经验。管虎像返回个人灵魂那样,深入到影片拍摄的北方山村,流传在深山里的汉民族文化始终如筋脉般贯穿影片整体,全面涵括人物心理、行为逻辑与情节细部,达到了黑格尔所说的“一个生气灌注的整体”。

在第六代导演的外向型市场实践中,领军人物贾樟柯无疑是最为活跃的一位。从寻求海外资金支持到国内商业资本订制,再到与主流合作,寻求万无一失的公务订制路线,筹拍商业大片《在清朝》,贾樟柯的创作履历几乎囊括了目前第六代导演谋求市场生存的所有可能性。纪录片《海上传奇》选择国企投资背景,获得沪上主流院线的排片保证,再加上“世博会”滚动放映合约,在制作前已享无可比拟的优势,结果依然无法赢得票房。《海上传奇》十八段受访者的叙述在银幕上营造出无边的混乱,而其中表现上海1949年历史大变革的两段采访,恰恰透露出文本在立意方面的投机本色。为了表现旧中国老上海,导演先采访黑帮头子杜月笙的女儿,讲述解放前夜杜月笙怎样逃离上海,然后采访烈士王孝和的女儿,讲述黎明前夜勇敢的战士如何无畏于最后的牺牲。这是风流与主流兼得的高明招数,既要不舍风流,借助浪奔浪涌上海滩的黑帮传闻增加神秘气氛,又要兼顾主流,叙事最终指向精神胜利的永恒一方。而片中频频“穿越”的女演员如同“超符码的尤利西斯”<sup>⑭</sup>,令人不知所云。她饰演的无名角色与十八位受访者不构成任何逻辑关联,不论阴晴风雨,只是无言地行走,尤其大雨中穿着深V薄衫,镜头前湿身站定,呈现出动作表演大于叙事需要的准色情。当然,影片导演永远是自己电影理念最自信的阐释者,他也许是以电影的方式,在摹仿中致敬费里尼与玛西娜、安东尼奥尼与莫妮卡、小津安二郎与原节子。任其如何暧昧繁复,不担心“吓退一群在心理和智力上都没有做好

准备的所谓的影评人”<sup>⑤</sup>。由此,主流给予导演的创作空间最终解体于其个人对大师风格的盲目自信或者说偏执之中。

熵变“第六代”,这些青年导演经历了创作能量的耗散和代际概念的过度消费,已经无法返回原初的本真创作状态。当然,在熵的世界里,耗散的能量不会消失,将会向世界其他的角度辐射、转化、再生。在新世纪的第十个年头,第六代导演一方面遭遇分崩离析的市场现实,另一方面又作为重要的文化辐射源,对其他次生电影发挥了持续而有效的影响。比如2011年威尼斯电影节获奖作品《人山人海》,2006年鹿特丹电影节获奖作品《赖小子》以及2011年上海国际电影节获奖作品《Hello!树先生》。

《人山人海》的导演蔡尚君不属于严格意义上的“第六代”,但其多年来担任第六代导演张杨的御用编剧,先后参与了《爱情麻辣烫》与《洗澡》的创作。除此之外,影片在情节设置和人物形象塑造方面与典型的第六代作品保持了“家族相似性”。黑心包工头在煤矿深井设下毒计谋害他人,与《盲井》的井下暴力事件如出一辙。主角“老铁”的形象塑造与镜语表达几乎全盘搬演《三峡好人》中韩三明的服装道具与人物运动的镜头。甚至连《人山人海》的低照度摄影、低品质声画、少对白,都刻意重复着国际电影节选片人对第六代电影的模式化印象——“一部非常慢,用固定镜头拍摄(的影片),呈现了即将死去的人的悲惨生活,配上很差的声音和难以理解的字幕”<sup>⑥</sup>。

《赖小子》、《Hello!树先生》的导演韩杰,隶属贾樟柯工作团队,先后在《世界》、《三峡好人》、《无用》、《二十四城记》中担任副导演。贾樟柯的艺术定位决定了他能够较为轻松地绕开传统商业片的叙事套路,而其个人品牌效应早已被充分商业化。问题在于,专属贾樟柯的“体外循环”电影市场运作难以效仿,对其他导演不具有可复制的借鉴意义。反倒是他担任监制的《赖小子》和《Hello!树先生》成功实现了对其个人品牌的团队共享。贾樟柯将扶持更年轻一代导演的行动命名为“添翼”计划。从苏格兰威士忌品牌尊尼获加(Johnnie Walker)在2010年资助的“语路计划”,到西河星汇影业融资发起的“添翼计划”,顾名思义,导演希望从“一个人的电影”局限中走出去,建立以他为核心的影业制作系统。“贾想”虽然一开始力量微弱,未尝不是撬动中国艺术电影院线的“阿基米德点”。

#### 四、电影“微时代”与“微现实”(2011年及以后)

正如奥斯瓦尔德·斯宾格勒的历史观点,“文明的历史是一个从诞生、成熟到死亡的循环过程——就像生命本身一样”<sup>⑦</sup>。围绕“第六代”的概念嬗变何尝不是如此。以“熵定律”作为分析第六代导演群体各个历史阶段创作的逻辑线索,能够较为清晰地看到他们在90年代基于本真经验的耗散式创作,以及新世纪之初文化“解禁”之后对主流市场、商业资本和国际电影节的热烈互动。其间,第六代导演长久地纠结于艺术与商业的矛盾之中,成为当下中国电影市场结构性矛盾的牺牲品。置身于主流院线与票房经济所构成的市场垄断生态,传统大银幕意义上的“第六代”概念以自我解体的方式走向终结。当然,终结者的游戏不一定都以热寂(heat death)收尾。这批在中国电影史上留下独特位置的青年导演群体,或将借助流媒体平台完成全新的能量转化,在新媒体语境中创造独具一格的电影“微时代”。

第六代电影与新媒体似乎具有先天的亲缘关系。早在大银幕与胶片时代,第六代电影就被冠以“小屏幕症候群”<sup>⑧</sup>。言外之意,“第六代”的作品似乎更适合以小屏幕、流媒体的方式传播。当大多数“第六代”影人失意于主流电影分销体系的挫败时,流媒体技术正在以令人瞠目



的速度迅猛发展。P2P下载与信息分享技术在网络上普遍应用,迅速取代了影像盗版市场。无版权视听文件的在线传播,构成了电影院线消费之外最流行的“低成本午餐”。2005年,“中博”开始进入以互联网、手机、移动平台等为载体的新媒体业务领域,并制作出中国首部手机电影《聚焦这一刻》,首创“博客电影”理念。之后的2006年被称为“P2P流媒体元年”,一批基于P2P技术的主流视频网站先后参与到电影的后期发行。这对传统的电影营销来说,是一种丰富性的体现,同时也带来新的挑战。

相较而言,真正动摇了电影银幕美学的经典本体地位以及传统产业格局的创举,或许来自网络经济实体对内容产业的强势介入。2008年9月土豆网推出高清频道“黑豆”,在视频分享模式的基础上进军正版专业视频内容领域。如果说,黑豆频道的“高清”策略强调了正版电影资源掌控的独家性与排他性,努力扮演优质“正规”发行商的角色,那么,时至今日各大视频网站显然已经不再满足于在传统电影产业格局中的边缘地位,他们试图掌控产业源头,参与电影产业的全程竞争。当新世纪进入第十个年头,国内两大视频网站土豆网和优酷网相继公布与中影公司等主流影视文化机构的合作计划。中影集团制片分公司与土豆网签署“青年导演电影制片计划”协议,承诺从“土豆”拍客中选拔优秀人才,提供从资金到剧本的全面帮助;同时又与优酷网结为“战略合作伙伴”,宣布斥资千万元联拍一部由十个短片串连成的大片,争取未来在院线与网络同步播映<sup>①</sup>。2011年5月27日,由网易发起的国内第一个微电影节在北京落下帷幕。当新的“视频代”呼之欲出,展示“中国网络原创力量的全新魅力”,带给我们的不仅是更新颖的故事题材、美学感受,同样也会深刻影响到传统影视制作的固有模式。而崛起中的各大视频网站也积极赋予“第六代”的成名导演另一种影响电影生态的权力,延请他们以“视频代”导师的身份参与各类视频网站青年导演训练营的选拔与培训工作<sup>②</sup>。

从网络视频到播客,乃至当下盛行的微电影,“微时代”的媒体语境似乎为第六代导演念兹在兹的底层叙事与“人民美学”进一步孕育出多元生长的创作土壤。但这种土壤本身蕴含的理性能量有待商榷。“在生成激进而重大的社会、政治和宗教思想上的威力方面,计算机技术尚未接近印刷机的水平。如果印刷机像大卫·里斯曼所谓的‘思想炸药’,那么电脑只不过是思想的滑石粉而已,因为它的性能仅仅是掩饰令我们不满意的机构和思想”<sup>③</sup>。从发生学的意义来说,网络视频与博客创作主要来自网络世界自发的影像冲动,指向自由表达与理念共享,即UGC(User Generated Content)内容原创,而微电影在制片过程中则更多地携来自资本市场的商业考量。《看球记》(姜文导演)、《十年》(贾樟柯导演)、《哨声嘹亮》(王小帅执导)、《爱的联想》(贾樟柯监制)、《敢不敢》(张一白监制)、《最美好的时光》(陆川监制)、《奇迹世界》(宁浩导演)的背后,隐藏着佳能相机、《周末画报》、中国足协、联想公益基金、“快女”、腾讯视频和九城网络游戏等经济实体闪烁其词的利益诉求<sup>④</sup>。显然,从微电影诞生的那一刻起,甚至在其概念酝酿之初,其中的大部分领域已然成为媒体新一轮资本游戏的掘金地<sup>⑤</sup>。

尽管如此,第六代导演依然像20世纪90年代热烈拥抱DV那样,在21世纪的第十个年头竞相欢呼微电影时代的到来。相比传统电影,微电影制作成本更低廉、“题材更丰富、局限更小、传播速度更快更广泛、创作心态更轻松随意”<sup>⑥</sup>,上述特点形成了新新媒体<sup>⑦</sup>的价值溢出效应。经由数以千万计的共享、转发、评论,微电影的制作过程自身俨然营造出虚拟世界数量庞大的集体围观。在现存传统电影体制下分级制改革尚付阙如、分众消费市场情绪高涨的情势下,他们希望借助微电影这一虚拟的“想象的共同体”,完成新媒体视频市场的高效开发与社区分享。

与之相对应,一向钟情于长片剧情或纪实的第六代导演携手他们的“次生代”尝试借助微



电影重新切入中国社会当下发展的“微现实”。这些细微的现实常常以青春怀旧的面目示人,如同《河上的爱情》和《老男孩》中70年代生人青春爱情的哀歌;或者《红领巾》中“小学不正常,长大就流氓”之类“80后”群体扭曲的价值观说教;《我要结婚》在“姜来有(将来有)”、“郑钱花(挣钱花)”的未来期待中,还隐藏着对“富二代组团包明星”的微妙的“仇富”心态;《Hold住!房奴》则以一个持续数分钟的长镜头讲述都市青年人对于高房价的困惑。上述电影让我们时时体察到影像立足于“底边阶级”<sup>①</sup>的零星陈述,也反复印证了贾樟柯的“时代变化说”<sup>②</sup>。无数的“电影民工”经由新新媒体,以“游民电影”<sup>③</sup>的形态描述大时代的细微变动,在宏大话语的背面寻找适合自身言说的“微时代”影像表达,进入了本雅明意义上的“内部世界”叙事。流传于网络虚拟社区的微电影以自我保护的姿势将自身构建成为与外在世界暂时隔绝的空间,然而又如本雅明所说的,“空间伪装自身”,“无意识地维持着一种斗争和防御的姿势”<sup>④</sup>,但最终内部世界无法抗拒外在空间,它仅仅改变了外部世界犹如海市蜃楼般的视觉侵略性。

正是在此意义上,目前第六代导演及其后来者与微电影的结合仅处于浅层次的概念结合,最终能否创造出“微时代”新的屏幕/视频美学,不仅有赖视频无界分享与交互技术的发展,更取决于导演主体在取景器之外,能否始终坚持高举起自己一度秉承的“现实主义的灯光”<sup>⑤</sup>。

- ① 戴锦华:《雾中风景》,北京大学出版社2006年版,第349页。
- ② 参见程青松、黄鸥《我的摄影机不撒谎》一书的副标题“生于1961—1970先锋影人”。该书是国内最早研究第六代电影的专著,书中大量访谈提供了丰富的第一手研究资料。
- ③ 第五代导演中的一部分人成立了“青年摄影组”,他们在1984年合作拍摄的影片《一个和八个》被认为是中国第五代电影的发轫之作,张艺谋于1994年导演的《活着》则是第五代电影最后的遗响。至此,一场影像美学运动得以完成。
- ④⑤ 杰里米·里夫金:《熵:一种新的世界观》,吕明等译,上海译文出版社1987年版,第30页,第55页。
- ⑥ 在1992年第11期《电影故事》杂志撰文谈及《童年往事》的拍摄经验时,胡雪杨导演曾发出此言,一度被某些研究者认为是“第六代宣言”。不过他本人后来对此进行了否认。
- ⑦ 如果必须从美学层面为第六代电影导演寻找到一个相对有效的纲领,大概可以参考1998年贾樟柯的一次谈话,后整理为《业余电影时代即将再次到来》。导演如是说:“其实我说的这个业余性就是一种精神,针对那种僵化的、所谓专业的、制片厂制度里的导演,不学习,不思上进,视野很窄,然后在僵化的运作体制里不停复制垃圾的那些导演。我觉得面对他们,我们是业余的,我们的业余有一种新鲜的血液,有一种新鲜的创造力,有新的对世界的看法,那就是我们的业余。”(《贾想1996—2008:贾樟柯电影手记》,北京大学出版社2009年版,第32页。)
- ⑧ 拙作《“假领子”、底层奇观与大银幕生产——近年来第六代电影创作的几个侧面》,载《南方文坛》2011年第1期。
- ⑨ “夹缝”概念,参见郝建《“第六代”命名式中的死亡与夹缝中的话语生命》,载《山花》2005年第3期。
- ⑩ 参见拙作《SMHM:新生代影像传播的文化模式分析》,载《文艺研究》2006年第1期。
- ⑪ 布尔迪厄:《文化资本与社会炼金术》,包亚明译,上海人民出版社1997年版,第196页。
- ⑫ 参见贾磊磊《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》,载《当代电影》2006年第5期。
- ⑬ 参见马然《转变中的中国“都市一代”电影:全球时代中国“电影节电影”的文化面向》,载《上海大学学报》2009年第4期。
- ⑭ 大卫·普特南:《不宣而战 好莱坞VS全世界》,李欣等译,中国电影出版社2001年版,第308页。
- ⑮ 毛尖:《怎样的“传奇”》,载《文汇报》2010年7月27日。
- ⑯ 妖灵妖:《表达自由的可能》,载《东方早报》2010年7月2日。
- ⑰ 张亚璇:《与葛文(Gerwin)谈话:鹿特丹电影节与当代独立电影制作》,载《当代艺术与投资》2010年第6期。
- ⑱ 马然:《转变中的中国“都市一代”电影:全球时代中国“电影节电影”的文化面向》,载《上海大学学报》2009年第4期。

- ①⑨ 吴越：《小视频结盟大银幕“小拍客”寄托新希望》，载《文汇报》2010年4月26日。
- ②⑩ 包括土豆网的“新锐导演训练营”、优酷网的“原创导演训练营”，以及“青年导演训练营”、“新青年导演计划”等项目。
- ③⑪ 尼尔·波斯曼：《技术垄断——文化向技术投降》，何道宽译，北京大学出版社2007年版，第67页。
- ④⑫ 优酷的“11度青春”系列、腾讯的“美丽的梦”系列和新浪的“四夜奇谭”系列微电影，都毫不讳言其商业诉求。此后，盛大《星辰变》也发布了“微电影原创计划”，业已进入“故事微创意”征集阶段。
- ⑤⑬ 就目前来看，视频网站热衷开发微电影基于两方面的考量：其一，近年来正版影视剧购买成本急速上升，甚至高达一集一百五十万元的天价。视频网站亟待通过自制剧提升原创能力，形成差异化竞争，提升网站流量；其二，自制微电影也可以通过增加贴片广告、内置广告等形式，获取独家广告合作资源，创造新的网站营利模式。
- ⑥⑭ 孙琳琳：《贾樟柯也玩微电影》，载《新京报》2011年9月24日。
- ⑦⑮ 参见保罗·莱文森《新新媒介》，何道宽译，复旦大学出版社2011年版。
- ⑧⑯ 此概念源自乔健《底边阶级、边缘社会与阉割社会》，乔健主编《底边阶级与边缘社会：传统与现代》，台湾立绪文化事业有限公司2007年版，第14页。
- ⑨⑰ 贾樟柯如是说：“我觉得整个中国内陆正处于巨大的变化里，不是变化之前，也不是变化之后，而是正在这个变化过程里面。”（白睿文：《光影言语——当代华语片导演访谈录》，广西师范大学出版社2008年版，第176页。）
- ⑩⑱ 参见韩琛《“电影民工”的“游民电影”——贾樟柯电影与底层中国》，载《电影评介》2006年第19期。
- ⑪⑲ Tom Gunning, “The Exterior as Intérieur: Benjamin’s Optical Detective”, *Boundary 2*, Volume 30, Spring (2003): 105—107.
- ⑫⑳ 张亚璇、余力为：《我作为一个摄影师的工作》，林旭东、张亚璇、顾峥主编《贾樟柯电影——故乡三部曲之〈任逍遥〉》，中国盲文出版社2003年版，第118页。

（作者单位 上海大学影视学院）

责任编辑 容明