**新时代 新力量 新美学**

**——当下“新力量”导演群体及其“工业美学”建构**

**陈旭光**

提要：

新世纪以来，中国电影与新时代一同繁盛。其间中国电影的一个突出特征是崛起了一个新力量青年导演群体。他们是技术化生存、产业化生存、网络化生存的一代，在主体性、电影观、受众观、电影美学风貌和创作思维等方方面面都表现出与以往导演不同的新特点。

新力量导演在产业实践中摸索并逐渐形成自己具有中国特色的、符合中国社会体制的“电影工业美学”，既在电影生产的领域遵循规范的工业流程化和社会体制要求，又力图兼顾电影创作艺术品质的保障，在当下类型电影、艺术电影的创作中表现出色。他们是当下中国电影的新力量，更是中国电影未来的重要力量。

关键词：新时代 新力量 新美学 类型电影 电影工业美学

1. **从新时期到新世纪与新时代**

20世纪80年代，经过伤痕、反思、解冻等思想、情感历程，我们进入一个以改革开放为旗帜的新时期。“‘新时期’原是一个政治术语，意指中国进入了一个拨乱反正的新的时期。但这一术语不仅仅是时间的概念，更代表了一个时代的艺术追求、美学理想和文化精神。”（[[1]](#footnote-1)）

新世纪以来，我们进入一个继续改革开放的新时代。

作为20世纪末的剧烈转型期，新时期的美学主题还是内在于20世纪的，其总体美学风格和美感特征是“一种根源于民族危机感的‘焦灼’”，“浸透了危机感和焦灼感”，“这一焦灼的核心部分是一种深刻的‘现代悲剧感’”。（[[2]](#footnote-2)）新时期的文化主题是文化寻根与文化反思，这既表现于第四代导演的伤感和喟叹，更表现于第五代导演的一些作品，甚至如《黄土地》那样“审父”的沉重，《红高粱》那样“弑父”狂欢。

之后虽然也有过其他各种命名如“互联网＋”时代、媒介融合时代、“微时代”（[[3]](#footnote-3)） 等，但作为新时期的延续和升华，新时代的命名无疑具有威权性，共名化程度最高。

上述这些命名，大多以媒介变迁为依据。的确，从媒介的角度看，从新时期到新时代，期间发生的一个巨变正是媒介的变革：以数字化为基础，以各种新媒体尤其是互联网为主，各种媒介的“媒介文化革命”的现实 。“互联网＋”媒介越位于纸媒介而上升到主导型媒介的地位。而在新时期，例如路遥的小说《人生》中，主人公高加林梦寐以求的理想是当一个纸媒的小报记者。因此从文化的角度看，我们完全可以说，数字技术与互联网引发了一场全新的“媒介文化革命”，引领了一个新的文明阶段和文化时代:“它构造了我们的日常生活和意识形态，塑造了我们关于自己和他者的观念；它制约着我们的价值观、情感和对世界的理解；它不断地利用高新技术，诉求于市场原则和普遍的非个人化的受众……（[[4]](#footnote-4)）电影的所有的变化，都处于这种“媒介文化”革命的背景。

就像互联网已经成为我们的空气和水那样离不开的东西，这种“媒介文化”革命的现实正是新导演群体所置身其中的生存语境。从印刷文化到网络多媒体文化的媒介变革，大体与新世纪中国电影产业的飞速发展相一致。而就与新时代一同繁盛的电影而言，一个突出的特征是，一个新导演群体崛起了。这个庞杂的青年导演群体就总体而言：构成复杂、意向多元，但又有某些共性，而最重要的共性则是他们属于这个新时代，或者说，他们就是这个新的网络文化革命时代长出来的一代人。

耐人寻味的是，与第五代导演的命名来自于学术界不一样，与第六代导演迫不及待的“自我命名”（[[5]](#footnote-5)）也不一样，在新力量导演的命名中，国家体制、主流意识形态层面起了重要的推手作用。也许从一开始被命名，他们就不是仅仅属于自己，属于小圈子。就决定了这一群体观念上的开放性、意识形态上的包容性、思维上的多元性，置身商业大潮的现实性和世俗感性等特点。

2014年，由国家新闻出版广电总局电影局主导，一场“2014中国电影新力量推介盛典”在中央电视台电影频道闪亮登场，邓超、陈思诚、李芳芳、肖央、陈正道、韩寒、郭敬明、邓超、[俞白眉](http://baike.sogou.com/lemma/ShowInnerLink.htm?lemmaId=236888&ss_c=ssc.citiao.link)、[郭帆](http://baike.sogou.com/lemma/ShowInnerLink.htm?lemmaId=63033601&ss_c=ssc.citiao.link)、[田羽生](http://baike.sogou.com/lemma/ShowInnerLink.htm?lemmaId=68531765&ss_c=ssc.citiao.link)、[路阳](http://baike.sogou.com/lemma/ShowInnerLink.htm?lemmaId=8336152&ss_c=ssc.citiao.link)等青年导演逐一亮相，这是这批“新导演”的一次媒体化亮相和“被命名”。此后连续三年，电影局都举办“新力量导演论坛”，不遗余力加大对青年导演的支持培养力度，且收效显著。在此之前，这一批新导演也相继有“80后导演”“网生代导演”“电影新势力”“第七代导演”等的命名，但均没有获得广泛共识和一致认同。不妨说，他们处于始终被命名却无法“正名”“共名”的境地。

对于这一拨由于庞杂的确颇难命名的导演群体，我们可以有下面几个角度的梳理。

梳理之一：商业性/艺术性的“二元对立”或张力。徐峥、滕华涛（《失恋33天》）、邓超（《分手大师》）陈正道、薛晓璐、金依萌，更偏重商业性诉求、创作与市场契合度高；张猛（《钢的琴》）、韩杰（《Hello，树先生》、杨超（《长江图》）、毕赣（《路边野餐》）、秦晓宇《我的诗篇》），偏重走艺术电影的路线，更加侧重艺术性表达；宁浩、乌尔善（《画皮2》）、刁亦男（《白日焰火》）、曹保平（《追凶者也》）则相对平衡好“商业性”和“艺术性”的矛盾，既有导演鲜明的个人化表达同时在市场上也有不俗表现。

梳理之二：“出身”与教育背景：演员出身的徐峥、邓超、赵薇、陈思成、王宝强；作家出身的郭敬明、韩寒，编剧出身的俞白眉（《分手大师》）、田羽生（《前任攻略》）为代表的编剧跨界导演：从广告、微电影、网络视频做起的乌尔善、李蔚然、肖央、卢正雨；也有具专业教育背景，或留学美国或在电影学院学习或任教的，如电影学院教师曹保平、薛晓路，电影专业出身的路阳、李芳芳，留学美国学电影的金依萌，也有“底层”上来，“自学成才”的，如大鹏，包括初期在香港当配角的吴京；还有文学界背景的毕赣、秦晓宇等几个艺术电影导演、诗人导演……

陆川曾经自认“第七代导演”并认为，“‘第六代’是完整的一代，是电影节培养起来的。‘第七代’各有特性，是中国电影市场培养起来的，一直在寻找自身和市场需求的平衡，遵守制片行业的游戏规则。”（[[6]](#footnote-6)）在这里，虽然所谓“第七代”的说法原非始于陆川也更没有得到更多的认同，但陆川对自己与第六代导演的区别是有自觉意识的，对包括自己在内的这批导演与市场的关系，寻求平衡、遵守制片规则的概括则是大体准确的。的确，这一批新力量导演没有第四代导演青春流逝的感伤、缅怀、喟叹和诗意抒情，没有第五代导演文化启蒙的姿态、寻根反思的意向以及述说精英理想“话语欲望”，也没有经验过第六代导演在迅速市场化的时代在工业与艺术之间“找不到北”的惶惑困扰……他们几乎是轻松潇洒、游刃有余地在票房和口碑等多方面双赢多赢，他们试图处理好市场要求/个人风格表达之间的矛盾关系，游走于电影工业/美学的“二元对立”之中。

1. **主体的转向与重新定位：新导演的三种“生存”**

杰姆逊曾经谈到过电影创作的“非人化”现象，在这种机器介入的、群体的、大众文化的生产中，“个人天才的作用也就相应地降低，中心化的主体逐渐失去其重要性”。（[[7]](#footnote-7)）从一个创作者主体的角度看，电影导演（如陈凯歌、王小帅、娄烨、姜文、陆川等）可能不得不忍受这种导演个人才华作用降低，主体性“萎缩”的痛苦，但新力量导演可能没有这种痛苦或至少不那么强烈，因为他们是这个新时代“长出来”的一代人。

毋庸讳言，从新时期的第四代导演，经过第五代到第六代，都有一条较为明晰的主体形象变迁的轨迹——导演们把一代人的情感内化为影片中的艺术形象，艺术形象成为自身的某种镜像主体或“视点化”的主体：

第四代导演以启蒙者的视角，审视乡村或少数民族地区的人与景、社会底层的善良者，往往与对象拉开距离，流露出审美理想与现代性追求的深刻矛盾，他们是人性美、人道主义理想的信奉者与呼唤者。

第五代导演大都是独立的“自我”意识，呈现一种知识精英和“启蒙者”的形象，具有强烈的理性精神，是感情深沉、凝重，反思着的自觉的主体。

第六代导演的电影中，其主体则是平民、流氓无产者、先锋艺术家、摇滚乐手，一些社会的边缘人、历史的缺席者、体制外的生存者，没有远大理想，冷漠的外表，或为生存奔波或为身份认同焦虑的个体人。当然，他们的焦虑与第五代导演的“群体焦虑”、“民族焦虑”不同，他们的焦虑是个体性的，感性的，似乎只属于自己。（[[8]](#footnote-8)）

那么目下，新力量导演的主体性又是怎样一种状况呢？

也许我们很难从哲学层面上来探析。因为我们很难在他们的电影中感知他们的主体形象和主体性，他们似乎隐匿起自己，他们进行的是偏向客观化的创作姿态和游戏性立场的电影生产。一个明显的电影文本叙事层面的例证就是，视点大多是客观的全知视角。不像第四、五、六代导演那样，喜欢设置一个观察着、内省着，实际上代表了自己的视点性人物——自知视角：如《青春祭》中的女知青、《黄土地》中的八路军知识分子、《阳光灿烂的日子》的马小军视角、《苏州河》中的画外音、《可可西里》里的北京记者，等。

相反，新力量导演注重观众，尊重市场，善于利用互联网，善于跨媒介运营、跨媒介创作，或者可以说，他们的主体已经消散于媒介、影像、市场。如果说一代人有一代人的主体性和主体姿态、主体形象，那么，他们的主体性也是平面化、世俗化、生活化，或娱乐化的。他们似乎不再拘执于某种“主体性”幻觉、“现代性”的焦虑，更没有那种主体觉醒的欣喜，主体情感张扬的狂欢和谵妄。他们早已把自己的主体性降解于受众、市场、体制、现实，他们更乐意于受众不要想起他们的存在。

这一代导演应该适应几种新的“生存方式”为：

1.“技术化生存”。

电影的诞生是科学与艺术综合的结果。电影无疑是所有艺术门类中与科技联系最为密切的。就其科学技术基础而言，电影综合了声学、光学、物理学、电子学和计算机、数字技术、脑神经科学等多种自然科学与应用科学的成果，进入数字技术高速发展的互联网加时代，更从根本上改变了电影的媒介特性，电影不再仅是胶片上的艺术，数字电视、网络视频的出现，使得在新媒体语境中的视听艺术被推向了新媒介融合的最前沿。电影生产的制作因素和技术性要求越来越高，技术素质、科学素质成为导演的一种重要素质和基本能力。

好在网络时代的新导演与新技术有天然的亲和力，更兼新导演中有不少是理工科专业，学技术出身的，或在做微电影、视频短片、广告时有过大量实践，在技术上打下稳定的技能和技术素质基础。如卢正雨（《绝世高手》导演、《美人鱼》副导演）毕业于湖南工业大学学媒体设计专业；《捉妖记》导演许诚毅则毕业于香港理工学院并在好莱坞做过技术含量很高的大量动画电影；肖洋（《少年班》）本身就是西安交通大学科技神童“少年班”的成员，后留学德国高等技术学院；大鹏学的是工科院校的工程管理专业……

2.“产业化生存”。

处于国家文化产业战略和大发展的语境内，作为一种“核心性创意文化产业”（[[9]](#footnote-9)）的电影，导演的创作工作必须遵循社会、市场、受众的需求，遵循一定的产业运营规范，处于国家管理的体制要求之内，导演也必须遵循各种规范进行电影生产工作。这也是在一个日益市场化的创意经济时代，新力量导演必须适应的“产业化生存”或“体制内生存”的现实策略。

导演“产业化生存”的一个重要内容是“制片人中心制”。（[[10]](#footnote-10)）这一制度突出制片管理机制在电影工业中的重要性，要求导演服从制片人的统筹，共同进行专业化的、流水线式分工明确的电影工业生产，要求秉有标准化生产的类型电影观念，后产品开发原则，在一种大电影产业的观念下进行电影生产。

《画皮2》《捉妖记》《寻龙诀》《北京遇上西雅图》等的成功都初步呈现了中国电影制片管理机制的某种转型——从以导演为中心到以制片人为中心。“制片人中心制”在市场和受众定位、融资投资，以及导演、演员选择、制作预算、拍摄制作、宣发营销等几乎电影的全产业链上都极为尊重市场。吴思远曾说“在导演中心制下的电影业，成功是偶然的，而制片人中心制下的电影业成功是必然的”。（[[11]](#footnote-11)）《一夜惊喜》导演金依萌也认为一种更加科学化、市场化的“制片人中心制”会是一个趋势。“但在这个模式中有风格的导演能存活得更久，但是没有风格的导演也会有饭吃，只要能把故事讲清楚。”（[[12]](#footnote-12)）如在做《非常完美》时，金依萌的制片人桂侑铭,出身电影世家又在美国学电影，深谙好莱坞一整套产业运行机制。他从金依萌剧本阶段就开始介入，并把影片定位为纯商业的，没有电影节企图和野心的电影，结果则是一部票房和口碑都不错的商业片。

说到底，在“制片人中心制”体制下，导演的工作是整个产业链的有机一环，导演个体的才华、抱负都要受制约于制片体制——他必须“带着镣铐跳舞”。

3.“网络化生存”。

网络时代，新导演必须善于利用互联网，让网络的力量贯穿电影生产营销的每一个环节。《后会无期》《煎饼侠》都具有强烈的网络营销特点。《后会无期》首映日票房7650万元并为6.5亿元票房成绩奠定了基础。这在很大程度上得益于韩寒对网络营销的极大参与。《煎饼侠》营销更具互联网色彩，病毒视频、大鹏“上街卖煎饼”“大鹏进蓝翔”等营销话题保持长时间的热度，宣传主题由最初的“超级英雄”概念到后期变成“屌丝逆袭”，大鹏也成为“史上最会营销的导演”。网络营销给许多新导演的票房逆袭提供了可能和机会。赵薇、郭敬明、邓超、大鹏、韩寒等导演宣发团队都充分利用互联网即时性、广泛性、碎片化的特点，形成有效、快捷的电影营销产业链。

随着网络节点化生活方式的全面展开，新的网络“社群”“部落”不断形成，公众表达文化诉求的公共文化空间也不断拓展。这些被网络文化重塑的公众，正是今天的电影观众。他们强势影响着影片的生产和传播。同时，网络文化也重塑着电影。互联网不仅为电影的宣传营销拓宽新渠道，提供新平台，并且还以种种直接或非直接的方式参与到电影的叙事中。

一定程度上，网络时代和互联网经济下，只懂叙事结构、人物关系、镜头剪辑的“技术型”导演已经完全不能适应市场的需求了，新产业语境下的导演，如有可能应该追求既懂拍摄、制作，又懂营销、后产品开发的“全能型”导演。

如前所述，对于新导演而言，新时代之“新”实为媒介现实之新。这种媒介之新是全方位的。媒介变化必然影响到艺术思维与艺术生产，因此，电影、导演的思维方式，电影语言方式、故事形态等也相应发生变化。因此，新力量导演的网络化生存还包括他们内化于电影创作的互联网思维。“想象力消费”的玄幻类、科幻类电影，剧情复杂“烧脑”的“高智商电影”、脑神经电影、数据库电影等等，都是电影新思维的表现。

当下互联网背景下的电影观念认可电影影像的虚拟本性，电影叙事的假定性等，不再固执于反映论、再现论观念。玄幻、科幻类电影对“现实主义”、“真实”等观念形成了强劲冲击。蓬勃发展的VR技术更是推波助澜。在这个计算机、电影几乎成为了人类“大脑模拟器”（[[13]](#footnote-13)）的时代，在一定程度上，在部分新力量导演那里，电影更是成为他们的 “大脑模拟器”，电影思维成为了人的思维。正如德勒兹等哲学家宣称的 “哲学的电影学转向”一样，由于电影的存在与发展，思与语言的关系成为思与电影的关系。电影，成为大脑的直接外化，成为“大脑模拟器”。电影思维对人的影响正在超过语言文字时代语言对人的影响。

**三、“体制内的作者”：务实的一代**

介于第六代与新力量导演之间之间的陆川在他的硕士论文中通过对他所心仪景仰的“新好莱坞”大导科波拉的研究而定位科波拉为“体制中（内）的作者”。这篇论文的发表，实际上颇有中国电影导演观念和创作风潮转型的隐喻意味。在这篇文章中，陆川对美国电影的推崇与此前第六代导演（大部分是电影学院导演系的本科，而陆川是电影学院导演系的硕士）对欧洲艺术电影的膜拜不可同日而语。陆川对科波拉推崇备至的论述，如“尊重个人艺术信念，在创作中坚持对于人类命运的的探索”，“尊重体制的核心要求（好莱坞体制的核心是：观众），自觉地从自身电影体制所赋予的土壤中出发（吸收并突破成规）进行创作；并且以高度的自觉区分个人创作和大众艺术创作的创作姿态，尊重体制的期待”（[[14]](#footnote-14)）等喻示。中国电影的主导性影响源正在从欧洲艺术电影转向美国好莱坞电影（包括商业化程度、好莱坞味道颇浓的香港电影），第六代导演绝对个人化的创作正转向第六代之后“非个人化”的、面向市场、受众、类型化的创作。

这或许是一个世界范围内的电影生产趋势。罗伯特·考克尔曾说，“电影制作的商业和文化现实大大抵消了（导演）希望成为一个个性化创作者的愿望，抵消了（导演）希望拥有自己的主题风格和个人化的世界观的愿望，世界范围内的电影产品的经济现实和绝大多数电影观众的口味抵消了这种愿望。”（[[15]](#footnote-15)）因此，处于这种电影世界化趋势和中国电影的产业化变局之中，中国当下的新力量导演群体是务实的，现实的，他们是“体制内作者”的一代。

当然，中国特色的“体制”，不仅仅是票房、商业化市场、制作、营销等的要求和现实规则，也是中国社会体制、道德原则和现实规则等本土性要求的总和——例如中国的电影审查制，“接地气”的要求，老少皆宜合家欢的理想-----就此而言，土生土长的一代新力量导演是顺势随俗的，力图适应当下电影“体制”。

以获柏林国际电影节最佳影片金熊奖的《白日焰火》为例。该片虽在题材上选择了观众容易产生兴趣和共鸣的悬疑、犯罪（连环杀手、碎尸案）、惊悚题材，在类型上则融合了悬疑、警匪、情色、黑色等元素。但影片显然不是西方类似类型电影的照搬。其叙事的丰富和复杂，在艺术表现上，人物的矛盾与纠结，节奏的紧张与张力，表达得都恰如其分。因而这是一部具有个人风格特征的小成本电影，在获得欧洲电影节评委的青睐和中国电影观众的接受之间形成了和谐的张力，在艺术性/商业性、“作者风格”/现实体制要求之间达成了某种平衡。

导演刁亦男在接受参访时坦言，自己在找投资的过程中碰到过很多困难，因此他不断地调整剧本，让剧本有一定的商业元素才能更好地找到投资。“要换整个系统，原来对电影的认识特别艺术、自我、个人的，现在要进入到工业的环节当中去，让它有一定的受众面。重写到第三遍时找到了这么一个商业和作者可以结合的表达方法，在剧本上可以让投资人感觉到它是有市场潜力的，至于最终呈现出来是什么样子的，当时我心里也不是完全清楚，但是我觉得要放开了拍，而且要坚持自己原来好的风格，然后不排斥商业片那些灵活运动的镜头。原来我特别喜欢用定镜、摇镜、运动镜头，我很少用斯坦尼康，这次大量使用。”（[[16]](#footnote-16)）

同样，杨庆的《火锅英雄》也在类型的探索，对体制的尊重中致力于自己克制的“有限度”的“作者性”追求。《火锅英雄》在主打犯罪黑色电影类型的基础上，融合了青春、爱情、黑帮、喜剧等多种类型元素。它虽有明确的商业定位和类型性追求，但更有鲜活浓情的世俗生活气息和底层小人物群像，还透着青春的感伤、生活失败的忧郁喟叹，身体受伤的“青春残酷物语”，有着黑色电影特有的影像影调和视觉造型。尤其是，影片不是对西方类型电影的食而不化，没有在类型化的道路上走得太远，没有某些国外黑帮、犯罪、警匪类电影的渲染凶杀与暴力，相反，我们能感受体会到如火锅般浓郁的中国当下现实气息。因此，《火锅英雄》适应了“本土化”要求和观众期待视野的制约，称得上是好莱坞类型电影的一种“本土化”生成。

当然，体制、规范、现实的制约及相应“传统作者”地位的降低，并不代表电影“作者”的真正消失。重要的是，我们能否在中国电影类型化建设中，打造一批“类型性作者”或“体制内的作者”，如乌尔善、宁浩、刁亦男、曹保平等，正如非行把自己的电影概括为“商业类型与自我风格的对接”。（[[17]](#footnote-17)）他们深谙电影产业机制与市场规律，能够有机处理好类型化、体制化、商业性与作者性的关系，但他们在积极探索类型电影创作的同时，也能建立起个人的作者风格和导演品牌效应。在务实的社会氛围和**现实**体制中，“类型作者”可能会让一小部分才气逼人、天才型的导演磨掉自己的个性和才气，作品会变得四平八稳、缺少锐气和艺术实验精神，但对大部分青年导演来说，这是实际的。不妨说，他们就是要（也只能）带着镣铐跳舞，在限制中求自由。

1. **好莱坞影响及其超越：类型格局中的多样化实践和本土化努力**

相较于第六代导演尊崇欧洲艺术电影的学院派追求，新力量导演对于好莱坞电影尤其是类型电影有着更为天然的亲近。这种影响源的差异根本上标示了第六代与新力量导演的区别。克罗夫特（Croft）曾论及欧洲电影与好莱坞电影的不同：“（欧洲电影）文化表达的高下与真章，显现于列位艺术家的先验与创意潜力，它暗合于西方文化中的主体概念，它历来扬举个人身份，认定文化价值生产均由个人表达。”“欧洲电影注重个人观点胜于剧情结构、形式实验胜于类型规约、微不足道的人物探险胜于因果叙述。”（[[18]](#footnote-18)）显然，新导演的主导性“影响源”不是欧洲电影而是好莱坞电影。

好莱坞影响的一个重要标志是新力量导演的类型电影探索。近年中国电影的高速发展已经初具类型格局，但还不够均衡，也不够完备齐全，远没有达到符合人民群众日益增长的对美好艺术享受的需求。

但在对与好莱坞有着密切关联的类型电影生产模式的“拿来”过程中，“本土化”则是新导演必须面对和实施的，“接地气”则更是社会的要求。虽然近年的新导演创作中也暴露出一些脱离现实、架空历史、屈服市场，“边缘化”于主流等问题，但大部分导演在类型性追求与现实题材、社会问题意识的结合上做得比较好。

非行的《全民目击》是中国律政类型电影的突破。非行自己谈到，“在我创作剧本时，第一个启蒙我的是希区柯克，后来是诺兰，你可以看到，从《守望者》到《全民目击》都是打破常规的非线性叙事，用好莱坞的拍摄理念加上中国本土接地气的故事，这也是我做电影的思路。”（[[19]](#footnote-19)）可以见出好莱坞类型电影对他的影响之大。但另一方面，其影片又非常接地气，隐喻贫富问题、仇富心理、中国富豪的“原罪”等中国现实，而影片的闪回式嵌套叙事结构，又不乏叙事上的实验性和某种“作者气质”。

《白日焰火》，表现中国北方某小城市的泛着神秘悬疑气息的世俗生活，不是沉闷乏味的记录电影风格，而是夹杂着风格化的影像，具有某种超现实意味的溜冰场的白光耀眼、冰刀寒光，飘忽不定的跟镜头拍摄，令人颤栗的唯美镜头，与深度心理互为交杂。影片深入人性，涉猎变态心理，情节紧凑节奏抓人，但它不像同西方类型电影那样渲染病态和变态，而是力图揭示杀人碎尸背后的社会不公以及恃强凌弱的社会深层原因，在中国电影的类型拓展和题材突破、心理开掘等方面都有重要的突破性引领性意义。在我看来，《白日焰火》最成功之处也许就在于实践了大卫·波德维尔所期许的一种类型电影创作的“境界”——“在类型的框架中，完成了意义的建构，在为观众提供刺激、期待、恐惧等情绪体验之外，完成了对当下社会现象的一种观察和反思。”（[[20]](#footnote-20)）

《非常完美》把好莱坞“小妞”电影类型与当下中国本土故事相结合，融合“都市”“时尚”“小清新”“女性”等因素，塑造人格独立、开朗乐观的时代新女性，甚至以女性视角审视男色消费。影片导演金依萌在美国接受专业的电影制作教育并取得硕士学位，熟悉好莱坞类型电影视听语言以及技术手法。她选择具有本土特色的题材和中国当下都市生活，采用好莱坞的表现手法，让她在当下电影市场竞争中处于相对有利的位置，尤其在类型探索和表达以及整合资源、贯通产业链条方面。

在我看来，中国电影的类型格局应形成一种“大片”（高概念大片、新主流大片与“合家欢”电影）带动类型多样丰富的众多类型电影的“大鱼带小鱼”的格局。这几种主要类型是：喜剧类型、青春片、玄幻片，以及犯罪、惊悚、悬疑类电影。这几种类型的导演除了具有大片气质的玄幻电影还常常有中老年重量级导演（如徐克、陈凯歌、陆川）加盟外，大多为新力量导演。高概念大片和一些合家欢电影大多仍为内地、香港中老导演的天下。

下面拟从几种当下主要的类型电影中新力量导演的重要表现做一简要的梳理。

**其一，新力量导演的喜剧类型创作。**

喜剧片是当下电影的主打，也是新力量导演的“拿手”。喜剧片具有明显的世俗化、通俗化、娱乐化取向。但它在新力量导演的创作者还是较为接近现实，“接地气”的，因为喜剧的世俗性还是充满生活气息的。

喜剧类型电影中的“公路亚类型”如 《人在囧途》《泰囧》《心花路放》《后会无期》《港囧》等，也以新力量导演为主体，这些电影都是以一个“在路上”的旅行人叙事结构，承载当下小人物的世俗生活内容。

更为重要的是，“喜剧性”作为一种弥散性的世俗精神和时代气息，已经渗透于各种其他电影类型或与其他类型化合而生成多种亚类型，“作为一种’母类型’，喜剧全面与其他类型互相融合或互相渗透，比如与青春爱情片、公路片、刑侦探案片、奇幻电影，等等，以多种形态与观众相遇”。（[[21]](#footnote-21)）

当然，近年喜剧表达形式似迎合年轻观众，密集的、具有物质象征性的符号化商品被肆意强调和“欲望化”表达，其对现实生活真实问题的回避和“轻化”表达，以及在艺术品味、美学格调方面的粗鄙化，则是要警惕和防止的。

**其二、新力量导演的青春片**

随着观影人群的年轻化趋势，青春片备受90后、00后观众追捧。作为以都市为核心背景的文化消费的载体，青春片讲述关于青春“消费”与“怀旧”“梦想”、“友情”等话题，透露出对事业爱情成功及物质享受的渴望，反映了消费逻辑的深刻影响。青春片往往风格清新，影像时尚。《同桌的你》《匆匆那年》《北京爱情故事》《闺蜜》等小青春、小回忆、小感伤的“小电影”密集出现，不仅搅动起了电影青年消费群体的青春记忆，也证明了中国式“青春”的市场价值。

新力量导演的青春片虽指向现实生活中的一些问题，但并没有勇气去拆穿真相，而是选择了或回避或“轻化”或想象性解决。在对娱乐狂欢享受的追逐中，现实问题被回避，困境被消解，随之被消解掉的还有影片的主题与深度。在《我们的十年》《夏有乔木雅望天堂》《小时代》系列、《万物生长》等影片中，唯美的服装、年轻的身体成为最吸引眼球的元素，故事本身常常虚假乏味，这反映了一些新导演的舍本逐末、“视觉至上”趋向。《我的少女时代》《左耳》《栀子花开》《万物生长》以校园为纯爱的主要场所，表现出对纯爱的向往，也反映了新力量导演生活经验的缺乏。

《七月与安生》的对叙事模式有所拓展，如双重自我的设定、寻找自我的主题、开放的叙事等，并对女性个体心理进行深度开掘。

**其三、新力量导演与奇幻玄幻类电影**

互联网时代的受众生活于拟像化、类像化的环境，游戏、网络、动漫、二次元等弥散于他们的生活想象和娱乐，无疑，他们对于超现实的虚拟世界有更多的亲近性。于是，区别与“青春消费”，一类可称为“梦幻消费”或“想象力消费”的玄幻电影在崛起，成为当下一种重要类型。“奇幻”“玄幻”“魔幻”类电影往往具有主体形象、环境和故事情节的假定性、虚构性与幻想性等特点。

《捉妖记》《寻龙诀》不仅在工艺制作水准逼近好莱坞，在类型化上也自成特色。这几部奇幻、魔幻类电影以冒险、探险故事为主线加以“玄幻化”打造。《大圣归来》沿袭了原著的历险模式，《寻龙诀》以“冒险类型”为基本定位，是一部冒险压倒奇幻的类型杂糅电影。《捉妖记》是对传统边缘文化的现代化，借作为他者和人类镜像的妖鬼仙魔而反观自身，为一向居于文化边缘的亚文化注入万物平等、和谐共处的文化理念。

新力量导演的问题是对中国传统文化的修养不够深厚，所以在传统文化的“现代转化”方面不如徐克、陈凯歌等导演来得驾轻就熟，他们往往只能更多地借鉴融合西方的魔幻、打怪、寻宝等类型或亚类型，有时类型杂糅过多。寄望新力量导演在类型融合基础上有效实施传统民间、边缘亚文化、次文化的现代转化和幻想再造，在科幻片因种种文化原因不能雄起的中国，打造具有中国特色的玄幻、奇幻或魔幻电影。

**其四、新力量导演与警匪、犯罪、侦破类电影**

这一类型电影与现实联系比较密切。是当下需要和呼唤讲好“中国故事”的重要载体，也是考验编剧导演功力的重要类型。

除《白日焰火》在现实题材拓展和社会生活表现方面的出色外，《心迷宫》通过类似“罗生门”式的叙事架构与颇具本土气息和黑色幽默气质的农村猎奇故事，揭示出当代中国农村法制缺失与人性沦丧的现实。同时，它大巧若拙，于平实叙事、非职业表演中暗藏玄机，亦颇具艺术电影气质；《烈日灼心》是警匪、侦破类型与心理类型的叠加；《解救吾先生》根据真实绑架案改编，人物刻画细致，人物分析超越事件猎奇，视觉节奏推动情节节奏；《追凶者也》以其分段环形的叙事结构与荒诞离奇的黑色幽默，指涉当下的社会现实。而《暴雨将至》则在侦破犯罪的包装下，实则试图表现大时代中小人物的命运，缓慢的节奏，雨夜的造型，更接近风格化的艺术电影，其过度聚焦人物心理，戏剧性张力欠足，悬疑的有头无尾则反映了类型电影试图“越界”却力难胜任的窘境。

与近期网络剧中刑侦破案类风起云涌相映成趣，顺势而涨的这一批电影代表了警匪侦破类电影的新高度。

这一类型因为惊险刺激和高智商推理、悬念、深层心理探秘的魅力在年轻受众中很受欢迎。但叙事的技能与情节的合理性的考量，“让故事回归故事本身”的叙事功力的不足，远离现实、架空生活的故弄玄虚（如《记忆大师》《心理罪》）等，仍然是新导演面临的瓶颈性问题。

**其五、新力量导演的艺术电影创作**

新力量导演中既有专心于较为纯粹的艺术电影创作的，也有对艺术电影进行某种商业化、类型化包装的。

一些艺术电影与文学艺术等高雅艺术“互文”。《路边野餐》《长江图》既以影像、叙事营造诗意，更是直接以诗歌来承担叙事和表意功能，《我的诗篇》直接以工人诗人诗作和底层工人的生活为表现对象，真诚、坚实有质地的诗歌强化了影像的感染力。《十二公民》、《一个勺子》《二十二》《嘉年华》等，关注主流视域之外的边缘群体、弱势群体，预言社会现实，质询社会真相，悬拟公平正义，别有一种人性的勇气和力道，凸显了新导演的现实关怀力度。

黑色幽默喜剧电影《驴得水》以戏剧/电影、雅/俗的融合获得了知识群体的怀旧与共鸣，美誉度极高。对人性、国民性的批判和对知识分子的反省，呈现了新力量导演中精神性的一面。影片尽管在叙事结构、摄影画面及演员表演等方面均有戏剧舞台化倾向，但恰恰可能是原戏剧蕴含的艺术性奠定其完整性，接受度与艺术品格，反倒成就了一种独特的、表演夸张、台词重口味、黑色幽默的喜剧风格。这或许是艺术电影与黑色幽默电影的结合。

《罗曼蒂克消亡史》是一部颇难界定的电影，或可曰“黑帮片包装的艺术电影”，华丽精致的构图和抒情性的音乐、色调、氛围，复杂的、拆分重组时空的叙事，展现了导演对民国文化与民国情怀的浪漫想象与缅怀致敬。程耳早时的犯罪悬疑电影如《第三个人》《边境风云》颇具个人风格与作者气质，但作为商业化试水的《罗曼蒂克消亡史》则在艺术电影/类型电影，作者性/商业性的“二元对立”中进行了折中。

《嘉年华》（导演文晏系《白日焰火》制片人）以神奇的预言力量和勇敢的现实主义精神、悲悯冷静的女性情怀，加之小成本，丰富的隐喻性意象，“冷静但不煽情的批判”（金马奖评语）等因素，实可归入艺术电影、青春片之列，但其双线的设置、悬念的营造又颇不乏侦破类型、青春片类型要素，几个女性的命运含蓄蕴藉但并不拖沓沉闷，有一定的可看性。

《长江图》导演杨超曾经谈过对艺术电影和商业电影关系的理解，他认为：“艺术电影是电影这门艺术的研发系统，它与商业电影是互相交流和反哺的关系。我觉得，中国的艺术电影和商业电影都还处于相对原始的一个阶段。”（[[22]](#footnote-22)）目下，在青年导演的电影探索中，艺术片往往披上类型片的外衣，类型片又常常独具某种“作者风格”（这种追求其实在好莱坞也非少见，大卫·芬奇、大卫·林奇、诺兰等，不就如此？），这是否有可能成为一条新力量导演“双赢”“通吃”，超越“原始阶段”的通达之道？

新时代中国艺术电影的坚守或变革，既昭示、凸显了自身的独特存在，也表达了自己与时俱进的鲜活生命力，同时为商业电影和主流电影提供了艺术借鉴和养分。这对现实主义的深化和类型电影的优化，对电影主流观众艺术趣味的养成、对一个合理的电影生态的营造，都有着不可或缺的重要存在价值。

当下，依然可期高速发展的中国电影需要中国类型电影的不断探索与积极完善，新力量导演要树立文化自信，开掘传统文化、本土文化的宝藏，让中国的类型电影更有中国精神和中国气质，更好地讲述“中国故事”。我们既需要“合家欢电影”“新主流大片”，也要发展中小成本类型电影，在类型电影、艺术电影探索上百花齐放，才能充分满足不同层次受众对不断增长的美好生活、精神文化的需要。

**五、完善自我，打造内功并建构一种新“电影工业美学”**

近年来，中国电影产业总体而言强势上升，2017年不到年底票房就过了500亿元。但在票房增长的繁华表象背后也不无隐忧。居安思危，问题不少。下半年《战狼2》的巨大成功，使得“产业升级”“工业品质”等话题成为业界关注热议的焦点。但这些焦点主要在于《战狼2》的所谓工业级的视觉效果上。而技术指标、工业级的视听效果、高概念电影等，只是笔者所主张的“工业美学”的指标之一。技术虽重要，但不是万能的。正如张宏森在第三届中国电影新力量论坛上借用卡梅隆的话告诫青年导演的,“我希望人们遗忘技术，就像你在电影院看到的不是银幕而是影像一样，一切技术的目的都是让它本身消失不见。”（[[23]](#footnote-23)）也正如中国古典文论中的“艺道观”所强调的那样，新力量导演应该由“艺”或“技”上升为“道”，追求“技道合一”“艺道合一”的境界。这个“道”并不玄虚，就电影这样的大众文化、文化工业而言，这个“道”实在也可以就是现实、生活、伦理、人生的规律、秩序、和谐、真谛等，就是一种体现“真、善、美”的内在力量。

“工业美学”除了作为题中应有之义的“技术美学标准”即“技术应该合格，效果应该逼真，要有视听冲击力；电影作为一种新艺术，它有它的新美学即新的技术美学标准。因为它跟科技发展直接相关，其技术呈现要符合视听享受的一些基本要求和习惯。”（[[24]](#footnote-24)）之外，还有一个更为重要的问题是，在电影的全产业链生产中遵循规范化的工业流程化、制度化的问题，也即“制片或票房的标准”。因为，“票房一定程度上代表了观众的接受度、共鸣度。电影作为一种文化工业，应该要有投资与产出的考量， 我们既不能唯票房，也不能完全不顾票房，更要考虑可持续发展。”（[[25]](#footnote-25)）在《战狼2》中，吴京几乎是集编、导、演、制片人于一体，这种情况下产生的影片的票房成功并不具有可复制性和“可持续发展”性。对于中国电影的产业生态和格局来说，一部五十多亿元票房的《战狼2》对中国电影工业发展的益处，不如五六部十几亿元票房的电影对中国电影工业的发展益处更大。如果这五六部电影是在遵循电影工业美学的前提下，是经过理性计划的，可以规避风险、大致预估的。而《战狼2》的成功则偶然性很大，完全不可预期。

中国的新力量导演正在摸索并逐渐形成自己中国特色的、本土化、接地气，符合社会体制的“电影工业美学”：秉承电影产业观念与类型生产原则，在电影生产中弱化感性、私人、自我的体验，代之理性、标准化、规范化的工作方式，游走于电影工业生产的体制之内，服膺于“制片人中心制”但又兼顾电影创作艺术追求,最大程度地平衡电影艺术性/商业性，体制性/作者性的关系，追求电影美学效益和经济效益的统一。

在这种工业美学原则的实践中，他们所达成的美也许是平均的美、大众的美、世俗的美、均衡的美，但还是生活的美、现实的美、属于大众的“中国梦”的美……

无疑，在人口“红利”和影院银幕等刚性增长之余，中国电影产业发展仍有待于全面优化和“升级”。而电影作为一种独特的产业或工业兼有艺术的品性，文化的力量，它期待理性的规则、可持续发展的内生动力，也呼唤美学品格的坚守、基本伦理道德价值观的提升。如何提升作为生命线的电影质量？如何强化质量提升的保障机制？如何规范电影的全产业链机制？如何建构一种兼顾电影的技术/艺术、工业/美学、技/道特质的“工业美学”原则？如何更好地建设中国电影的新时代？这些都是当下中国电影创作界、学界、业界实践与思考的共同主题。更是作为新时代电影生产主力的新力量导演们践行、追求的高远目标。

（陈旭光，北京大学艺术学院教授，100871）

1. （）陈旭光《潮涌与蜕变：中国艺术电影三十年》，《文艺研究》，2009年第1期。 [↑](#footnote-ref-1)
2. （）黄子平、陈平原、钱理群《论“二十世纪中国文学”》，《文学评论》，1985年第5期。 [↑](#footnote-ref-2)
3. （）参见陈旭光《“微时代”的电影批评与公共文化空间的重构》，《学习与探索》2014年第7期。 [↑](#footnote-ref-3)
4. （）周宪、许钧《文化与传播译丛总序》，见于【美】道格拉斯·凯尔纳《媒体文化》，北京：商务印书馆2013年版。 [↑](#footnote-ref-4)
5. （）北京电影学院85级写于1989年的《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1期），一般认为是第六代导演群体的一次自我命名。在这篇具有宣言或檄文味道的文章中，以北京电影学院“八五”级导、摄、录、美、文全体毕业生的名义宣称：“第五代的‘文化感’乡土寓言已成为中国电影的重负，屡屡获奖更加重了包袱，使中国人难以弄清究竟应该如何拍电影”， “对于中国电影界来说，是做了五年之久的《黄土地》的梦，而今天梦醒之时，《黄土地》已成为过去，而我们每个人的脚下却找不到一块坚硬的基石。” [↑](#footnote-ref-5)
6. （）《陆川反驳王小帅：我就是“第七代”导演的杰出代表》<http://ent.sina.com.cn/m/c/2010-05-18/05372960847.shtml>。 [↑](#footnote-ref-6)
7. （）【美】费雷德里克·杰姆逊《后现代主义文化理论》，北京大学出版社，第198页，2005年。 [↑](#footnote-ref-7)
8. （）关于第四代、第五代、第六代导演主体性差异的论述详请参见陈旭光《影像的中国：第五代第六代导演比较论》，《文艺研究》，2006年第12期。 [↑](#footnote-ref-8)
9. （）陈旭光《当代中国电影的创意研究》，安徽教育出版社2016年版，第175页。 [↑](#footnote-ref-9)
10. （）参见陈旭光《走向一种“制片人中心制”和创意制片管理理念》，《艺术评论》，2012年第9期。 [↑](#footnote-ref-10)
11. （）转引自巩继程主编《影视制片项目管理》，河北教育出版社2007年版，第263页。 [↑](#footnote-ref-11)
12. （）《电影市场成长背景下的中生代导演的自我认同——金依萌访谈录》，《当代电影》2015年第2期。 [↑](#footnote-ref-12)
13. （）西皮尔·克莱默尔说，“在计算机发明的最初，我们在一种假定出来的关于加强和替代人类感觉、人类活动和人类思维器官的视域中，来理解技术器具的意义。在这样一种视角中，计算机过去是、将来仍然不过是人的脑力工作的工具，是精神工艺学。”在他看来，“计算机从一个可计算的程序工具突变为一种思维机器，它一下子从通心的模式构造完全变成了大脑模拟器。” （[德]西皮尔·克莱默尔主编《传媒、计算机、实在性—真实性表象和新传媒》，中国社会科学出版社2008年版，第131页。） [↑](#footnote-ref-13)
14. （）陆川《体制中的作者：新好莱坞背景下的科波拉研究》，《北京电影学院学报》1998年3期。 [↑](#footnote-ref-14)
15. （）[美]罗布特·考克尔《电影的形式和文化》，北京大学出版社2004年版，第205页。 [↑](#footnote-ref-15)
16. （）刁亦男、尹鸿《风格即是救赎的手段——对话刁亦男》（访谈），《电影艺术》2014年第3期。 [↑](#footnote-ref-16)
17. （）详见非行、索亚斌《商业类型与自我风格的对接》（访谈），《当代电影》2015年第1期。 [↑](#footnote-ref-17)
18. （）转引自Toby Miller 等《全球好莱坞》，冯建三译，台湾：巨流图书公司2003年版，第148页。 [↑](#footnote-ref-18)
19. （）非行、索亚斌《商业类型与自我风格的对接》（访谈），《当代电影》2015年第1期。 [↑](#footnote-ref-19)
20. （）[美]大卫·波德维尔，克里斯汀·汤普森著《电影艺术——形势与风格》，2008年版，第377页。 [↑](#footnote-ref-20)
21. （） 陈旭光《青年亚文化主体的象征性权力表达——新世纪中国喜剧电影的美学嬗变与文化意义》，《电影艺术》2017年第2期。 [↑](#footnote-ref-21)
22. （）杨超、陈宇《<长江图>：艺术电影的新态度——杨超访谈》，《电影艺术》2016年第5期。 [↑](#footnote-ref-22)
23. （）《中国电影报》2017年11月27日。 [↑](#footnote-ref-23)
24. （）笔者曾在《电影批评：瞩望一种开放多元的评价标准体系》（《中国文艺评论》2016年第8期）提出电影艺术评价标准的多元体系问题。“技术美学标准”和“制片或票房标准”分列第五、第六条。前四条是：“第一是艺术美学标准：即叙事、画面、镜头、语言、形式、风格、故事、想象力、艺术品格等的保障；第二是现实美学标准，叙事、故事要有现实的依据和逻辑，但不排除想象力、超验的、假定性极强的电影；第三是文化深度的标准，是否“接地气”，是否代表时代主流，是否折射隐喻时代文化精神等等；第四是大众文化性标准。电影应该为大众所喜闻乐见，适度的娱乐、喜剧搞笑风格和世俗化取向都是允许的。” [↑](#footnote-ref-24)
25. （）同（25）。 [↑](#footnote-ref-25)