

XINSHIJI XINLILIANG XINMEIXUE

ZHONGGUO DIANYING XINLILIANG DAOYAN YANJIU

新世纪 新力量 新美学

中国电影  
新力量导演研究

陈旭光 等◎著



百花洲文艺出版社  
BAIHUAZHOU LITERATURE AND ART PRESS

2018年度国家广播电视总局部级社科研究课题《新时代中国电影的“质量提升”与“新力量”导演研究》（GD1852）的研究成果。

# 新世纪 新力量 新美学

## 中国电影 新力量导演研究

陈旭光 等◎著



百花洲文艺出版社  
BAIHUAZHOU LITERATURE AND ART PRESS

## 图书在版编目(CIP)数据

新世纪、新力量、新美学：中国电影新力量导演研究 / 陈旭光等著. -- 南昌：百花洲文艺出版社，  
2021.1

ISBN 978-7-5500-4084-7

I. ①新… II. ①陈… III. ①电影美学—研究—中国  
IV. ①J901

中国版本图书馆CIP数据核字(2021)第003797号

新世纪、新力量、新美学：中国电影新力量导演研究  
XINSHIJI、XINLILIANG、XINMEIXUE：  
ZHONGGUO DIANYING XINLILIANG DAOYAN YANJIU  
陈旭光 等著

---

出 版 人	章华荣
责任编辑	郝玮刚
封面设计	中尚图
出版发行	百花洲文艺出版社
社 址	南昌市红谷滩区世贸路 898 号博能中心 A 座 20 楼
邮 编	330038
经 销	全国新华书店
印 刷	河北盛世彩捷印刷有限公司
开 本	710mm × 1000mm 1/16 印张 26
版 次	2021 年 7 月第 1 版第 1 次印刷
字 数	383 千字
书 号	ISBN 978-7-5500-4084-7
定 价	78.00 元

---

赣版权登字 05-2021-21  
版权所有，侵权必究

网址 <http://www.bhzw.com>

图书若有印装错误，影响阅读，可向承印厂联系调换。



## 新力量导演与电影工业美学建构

21世纪以来，我们进入一个继续深化改革开放的“深水区”，也经历了一次媒介的变革。

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……”<sup>①</sup>电影的所有变化都处于这种媒介文化革命的背景。

就像互联网已成为我们的空气和水那样，这种基于全球化、数字化和网络化的媒介文化革命，带来了伦理和美学的深刻变化。肖恩·库比特曾说，“当代全球化、网络化社会带来了一种新伦理。这种伦理可以理解为一种美，我们对此新伦理或许只能作此理解。在这个时代，从唯物主义的角度去分析，人们对于那些仿佛遥不可及、云里雾里、隐晦迷离的东西的乌托邦式的渴求

---

<sup>①</sup> 周宪、许钧：《文化与传播译丛总序》，载[美]道格拉斯·凯尔纳《媒体文化》，商务印书馆，2013年版，总序。



无一不是源自美”<sup>①</sup>。这正是新力量导演群体所置身其中的生存语境，也是其电影美学的新变之源。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。就与新时代一同繁盛的电影而言，一个突出的特征是，一个有着专属的新美学特征的新力量导演群体崛起了。总体而言，这个庞杂的青年导演群体构成复杂、意向多元，但又具有某些共性，而最重要的共性就是他们属于这个新时代，或者说，他们就是从这个全新的媒介文化革命中成长起来的一代人。

中国电影产业高速发展的历程中，一个重要现象渐次显影，且越来越清晰——一个被称为“新力量导演”的青年群体亮相于中国电影舞台。

新力量导演大部分是20世纪七八十年代生人，成长于90年代。他们接受了大量好莱坞类型电影和商业大片的影响，大多在美国电影的熏陶中长大成人，并在中国电影市场化加速的新世纪进入电影行业。一般认为，这批导演包括宁浩、乌尔善、刁亦男、陈思诚、郭敬明、韩寒、肖央、曹保平、薛晓路、路阳、李芳芳、金依萌、郭帆、杨宇等，他们无疑已经撑起中国电影市场的半壁江山，《哪吒》和《流浪地球》甚至高居中国电影票房纪录的三甲位置。当然，这批导演的构成（专业背景、入行时间等）比较驳杂，也存有一些争议和例外，但总体而言并不妨碍他们具有共性特征。

他们一般都愿意为投资人负责，服从制片人中心制，尊重观众需求，注重投入与产出、回报的合适关系。在处理个人艺术风格与体制、投资方、制片人、受众的矛盾时，他们会降低自己的诉求。当然，中国特色的体制，不仅是对票房、商业化市场、制作、营销等方面的要求和现实规则，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。即使他们的电影偏向艺术电影定位，他们也会考虑特定的受众群体，并希望有票房的回报。于是，在他们这里，艺术电影、商业电影和类型电影的界限常常被模糊。

当然，体制、现实的制约，及导演地位的降低，并不代表新力量导演电

---

<sup>①</sup> [新西兰]肖恩·库比特：《数字美学》，赵文书、王玉括译，商务印书馆，2007年版，序，第3页。

影作者属性的消失，如乌尔善、宁浩、刁亦男、曹保平等深谙电影产业机制与市场规律，能够处理好类型化、体制化、商业性与作者性之间的关系，在积极探索类型电影创作的同时，建立起了个人的创作风格和导演品牌效应。

在务实的社会氛围和现实体制中，一部分导演可能会被磨掉个性和才气，少了一些先锋性的锐气、艺术理想和实验精神，但对大部分青年导演来说，这是务实的也是聪明的选择，毕竟生存是首位的。不妨说，他们就是戴着镣铐跳舞，在限制中求自由。

新力量导演是网生代的一代，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。他们接受互联网背景下电影作为产业、工业的现实，积极进行类型化、商业化实践，逐渐适应了一些重要的生存语境，如“技术化生存”“产业化生存”“网络化生存”。

总之，在全球化背景下的产业实践和中国社会体制规范下，他们形成了独特而务实的电影工业美学，努力遵循规范的电影工业化流程和社会体制要求，不排斥票房和商业性，同时又兼顾电影的艺术品质，保持一定的作者性。

与第六代导演受到国际电影研究界的较大关注不同，新力量导演目前还没有引起国际学术界足够的重视和深入的研究，他们对商业和市场的某种妥协和折中也常受到一些精英批评家的指责，他们也还未能拍出类似《寄生虫》那样思想性、艺术性与剧情性、商业性完美结合的作品，可以毫无愧色地走向国际影坛。显然，他们距离走向世界还有一段较长的旅途，但他们已经成为中国电影的栋梁，更代表着中国电影的未来。



## 上编 总论

第一章	新力量导演的历史脉络与群体图谱·····	002
第一节	概念界定：术语演变与群体构成·····	002
第二节	网络时代的主体转向与适者生存·····	006
第三节	“体制内作者”：务实的一代·····	012
第四节	新力量导演与第六代导演·····	015
第五节	建构一种新的“电影工业美学”·····	023
第二章	新力量导演的生态与生存·····	027
第一节	产业化生存与制片人中心制的普及·····	027
第二节	网络化生存与电影营销的运用·····	036
第三节	技术化生存：工业化、奇观美学与想象力消费·····	045
第四节	类型化生存与电影美学风格的重塑·····	055
第五节	电影节生存与艺术电影的多元样貌·····	065
第三章	当前中国文化症候与新力量导演创作·····	077
第一节	新主流电影：工业美学建构和中国言说·····	077



第二节	现实主义的社会观照与反思 .....	089
第三节	奇幻电影：传统文化元素的东方奇观打造 .....	095
第四节	喜剧电影：世俗文化的喜剧化呈现 .....	106
第五节	新媒体美学：想象力、二次元、游戏化与青年文化 .....	116

## 下编 导演分论

第四章	艺术电影的多元航向 .....	130
第一节	毕赣：从野蛮生长的电影忘心之旅到末日营销下的妄念之梦 .....	130
第二节	《长江图》：新力量导演杨超的一次逆世孤航 .....	144
第三节	李睿珺：作者立场与工业美学建构下艺术电影的生存策略 .....	159
第五章	罪案类型的本地化探索 .....	174
第一节	曹保平：学院派导演的商业追求与艺术探寻 .....	174
第二节	忻钰坤：类型照进现实的叙事实验与底层关怀 .....	185
第六章	喜剧电影的类型化 .....	196
第一节	徐峥：喜剧电影的类型化创作 .....	196
第二节	陈思诚：“唐探宇宙”与新式喜剧创造 .....	207
第七章	新力量导演的新武侠探索 .....	219
第一节	路阳：写实追求与想象力消费之间的类型武侠 .....	219
第二节	徐浩峰：告别民族主义叙事的作者化武侠艺术 .....	231
第八章	幻想类电影的工业美学与想象力消费 .....	242
第一节	乌尔善：奇幻美学追求与工业美学实践之路 .....	242

第二节	郭帆：新力量导演的工业化之路及其家国共同体想象 …	256
第三节	动画新力量导演群体的崛起 ……………	270
第九章	“体制内作者”：寻找艺术和商业的平衡 ……………	284
第一节	陆川：体制性与作者性的龃龉和张力 ……………	284
第二节	宁浩：工业美学下的电影类型化探索者 ……………	294
第三节	刁亦男：“类型-作者”的创作路径与电影工业美学的自觉 ……………	308
第十章	女性导演与女性视角……………	326
第一节	李芳芳：历史维度、青春角度、人文向度 ……………	326
第二节	薛晓路：跨界导演“她力量”及其电影工业美学建构 …	340
第三节	徐静蕾：父权下的主体建构与女性书写 ……………	349
第十一章	多元跨界的新力量导演……………	358
第一节	韩寒：站在文学与电影的交汇地带 ……………	358
第二节	饶晓志：戏剧舞台到银幕光影的创新探索 ……………	367
参考文献	……………	387
后 记	……………	399

上编



# 总论



# 第一章 新力量导演的历史脉络与群体图谱

## 第一节 概念界定：术语演变与群体构成

从中国电影研究一个重要的代际研究范式（即“第×代导演”）的视域来看，第四代、第五代导演的命名来自学术界，第六代导演则是迫不及待地“自我命名”<sup>①</sup>。而在为新力量导演命名的过程中，国家体制、主流意识形态层面起到了重要的推手作用。也许从命名的那一刻起，他们就不再仅属于自己、属于一个小圈子，并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，由当时的国家新闻出版广电总局电影局主导，一场名为“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，陈思诚、李芳芳、肖央、陈正道、韩寒、郭敬明、邓超、俞白眉、郭帆、田羽生、路阳等青年导演逐一亮相，这是这批新导演一次媒体化的亮相和被命名。此后连续三年，电影局都举办新力量导演论坛，组团赴好莱坞参观学习等，不遗余力地加大对青年导演的支持和培养力度，收效显著。在此之前，这批新导演也相继有“80后导演”“网生代导演”“电影新势力”“第七代导演”等命名，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被正名、共名的境地。

---

<sup>①</sup> 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85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”。

在很大程度上，“新力量”的命名既是国家推介又是水到渠成的结果。

对于这批难以被命名的导演群体，我们可以从下面几个角度进行梳理。

商业性与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、薛晓路、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》）则保持艺术电影路线，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》）则能相对平衡商业性和艺术性的矛盾，既有鲜明的个人化表达，同时在市场上也有不俗的表现。

行业出身与专业背景：演员出身的徐峥、邓超、赵薇、陈思诚、王宝强、吴京；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》）；从广告、微电影、网络视频做起的乌尔善、李蔚然、肖央、卢正雨；也有具有专业教育背景，或留学美国或在电影学院学习或任教的，如北京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；还有具有文学界背景的毕赣、秦晓宇等几位艺术电影导演、诗人导演……

#### 具有电影专业教育背景者如下：

杨超，北京电影学院导演系故事片创作专业，学士。

毕赣，山西传媒学院广播电视编导专业，学士。

杨庆，四川音乐学院影视艺术系表演专业、中央戏剧学院成人教育学院导演专业，学士。

宁浩，北京师范大学艺术系成人教育影视节目制作专业，大专；北京电影学院继续教育学院图片摄影专业，学士。

李芳芳，纽约大学电影研究生院导演专业，硕士。

路阳，北京电影学院导演系导演专业，硕士。

乌尔善，中央美术学院油画系，肄业；北京电影学院导演系导演专业，学士。



李蔚然，北京电影学院导演系导演专业，学士。

刁亦男，中央戏剧学院戏剧文学系，学士。

滕华涛，北京电影学院文学系影视剧作专业，学士。

薛晓路，北京电影学院文学系，学士；北京电影学院文学系电影剧作与理论专业，硕士；悉尼科技大学工商管理专业，硕士。

曹保平，北京电影学院文学系影视剧作专业，学士。

陈思诚，上海师范大学谢晋影视艺术学院表演系；中央戏剧学院表演系，学士。

邓超，江西艺术职业学院话剧班；中央戏剧学院表演系，学士。

肖央，北京电影学院美术学院，学士。

郭敬明，上海大学影视艺术技术学院影视艺术工程专业，肄业。

郭帆，海南大学法学院法学专业，学士；北京电影学院管理系，硕士。

田羽生，中央戏剧学院戏剧文学系影视剧创作专业，学士。

徐峥，上海戏剧学院表演系，学士。

金依萌，中国音乐学院意大利歌剧表演系，学士；佛罗里达州立大学电影制作专业，硕士。

#### 非电影类或具有理工科专业教育背景者如下：

大鹏，吉林建筑大学管理学院工程管理专业，学士。

非行，安徽艺术学院民族音乐专业，学士。

俞白眉，西安电子科技大学计算机专业，学士。

卢正雨，湖南工业大学多媒体设计专业，学士。

许诚毅，香港理工大学平面设计系，学士。

肖洋，西安交通大学人居环境与建筑工程学院建筑学专业，学士；德国威斯巴登高等专业学院媒体信息专业，硕士。

杨宇（饺子），华西医科大学药学院，学士。

韩寒，无大学教育背景。

王宝强，无大学教育背景。

综上，可大致归纳出这批新力量导演的独特性和复杂性（尤其是与第六代导演相比）：

其一，导演的门槛比以前低了。演而优则导、写而优则导、制而优则导，学工科的、自学成才的、钻研美学的……大家都可以做导演。

其二，电影学院与戏剧学院仍然是最重要的人才基地，但培养导演已不是一两个专业院校的事了。开办影视专业的综合性大学越来越多，专业院校也趋向综合性。

其三，导演的教育背景多样，知识背景也更为复杂。

其四，工科、技术型的导演不在少数。

其五，制作视频、动画、广告、网络剧集的从业者偏多，无愧于“网生代”之名。

其六，导演开始自办公司，与投资方合股出品影视作品。越来越多的导演兼任编剧、制片人或出品人。换言之，导演越来越懂得经营了。

由此可见，与导演相比，编剧、制片人才更显重要。当下，中国电影产业尤其缺少优秀编剧、制片人和监制。这些创意型人才应该纳入影视人才培养的范畴中来，并予以重视。

第六代导演应属新力量导演的师长，特指20世纪90年代出现的一批青年电影导演。他们大多生于60年代，其中不少人毕业于北京电影学院、中央戏剧学院，如王小帅、娄烨、管虎、张元、王全安、张扬等。第六代导演在学院派的电影教育中接受艺术熏陶，推崇欧洲现代主义艺术电影大师，专注于艺术电影的创作，坚持作者电影美学、个人化风格的表达，迷恋现代主义式的孤独、隔膜、抵抗、长大成人等主题。第六代导演是个体主体意识觉醒的一代，沉浸于个体世界、童年记忆和成长日记式的创作，坚执于自我表现与小众化的艺术理想。

第六代导演生长于改革开放刚刚起步的20世纪80年代，当时印刷占据主导性媒介的地位。他们也是在反传统、面向西方寻找蔚蓝色文明等文化背景下成长起来的一代人，对艺术葆有虔诚甚至甘愿献身的精神。

陆川曾自称为“第七代导演”，并坦言“‘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”<sup>①</sup>。所谓“第七代”的说法非始于陆川，也未得到更多认同，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，这批新力量导演没有第四代导演对青春流逝的感伤、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，以及述说精英理想的话语欲望，也没有经历过第六代导演在迅速市场化的时代于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有所建树，试图处理好市场要求与个人风格表达之间的矛盾关系，游走于电影工业与美学的二元对立之中。

## 第二节 网络时代的主体转向与适者生存

杰姆逊曾谈到后现代社会背景下电影创作的“非人化”现象。在这种机器介入、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”。<sup>②</sup>从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感受不那么强烈，因为他们是新时代成长起来的一代人。

毋庸讳言，从第四代导演，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：

---

<sup>①</sup> 出自《南方都市报》，《陆川反驳王小帅：我就是“第七代”导演的杰出代表》，2010年5月17日。

<sup>②</sup> [美] 弗雷德里克·杰姆逊：《后现代主义与文化理论》，唐小兵译，北京大学出版社，2005年版，第198页。

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、社会底层的良善者，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。

第五代导演大都拥有独立的自我意识，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、凝重并热衷反思的自觉主体。

第六代导演电影中的主体则是平民、流氓无产者、先锋艺术家、摇滚乐手等一些社会边缘人、历史的缺席者、体制外的生存者，缺乏远大理想，有着冷漠的外表，或为生存奔波，或为身份认同焦虑的个体人。当然，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。<sup>①</sup>

那么目下，新力量导演的主体性又是怎样一种状况呢？

对此，或许很难从哲学层面来探析，因为我们很难通过他们的电影感知他们的主体形象和主体性，他们似乎隐匿了自己，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，他们的视点大多是客观的全知视角，不像第四、五、六代导演那样，喜欢设置一个观察者、内省者，实际上是代表自己的视点性人物——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》中的马小军、《苏州河》中的画外音、《可可西里》中的北京记者等。

相反，新力量导演注重观众，尊重市场，善于利用互联网进行跨媒介运营、跨媒介创作，换言之，他们的主体已弥散于媒介、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、法规、现实，更乐意于受众不要想起他们的存在。不妨说，这一代导演与时俱进，已经适应了几种新的生

---

<sup>①</sup> 关于第四代、第五代、第六代导演主体性差异的论述详情参见陈旭光的《“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。



存方式。

其一，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+”时代，更从根本上改变了电影的媒介特性，它不再是胶片上的艺术，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、科学素质成为导演应具备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具有天然的亲和力，其中不少具有理工科专业背景，或是技术出身，或在制作微电影、视频短片、广告时积累了大量的实践经验，在技术方面已打下了坚实的基础。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媒体设计专业；许诚毅（《捉妖记》导演）则毕业于香港理工大学，并在好莱坞做过大量技术含量很高的动画电影；肖洋（《少年班》导演）本身就是西安交通大学科技少年班的成员，后留学德国；大鹏在工科院校学的是工程管理专业……

其二，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”<sup>①</sup>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”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”。<sup>②</sup>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

① 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。

② 陈旭光：《走向一种“制片人中心制”与“创意制片管理”理念》，《艺术评论》2012年第9期。