

# 论新力量导演的产业化生存

## ——中国电影导演“新力量”系列研究

李 卉, 陈旭光

(北京大学艺术学院, 北京 100871)

**摘 要:** 崛起于中国电影产业化改革与快速发展进程之中的新力量导演, 其电影生产实践呈现为一种“产业化生存”模式, 主要内容或特点有: 秉持电影作为一种创意性文化产品的市场意识, 在电影创作中自觉遵循一定的产业运营规范, 践行“制片人中心制”与“导演资本制”的电影生产模式, 并将社会体制的要求与市场受众的期待内化为一种创作意识, 具有“体制内作者”的身份自觉。

**关键词:** 新力量导演; 产业化生存; 制片人中心制; 导演资本制; 体制内作者

**中图分类号:** J911

**文献标识码:** A

**文章编号:** 2096-8418 (2021) 01-0085-07

新世纪以来, 由华语大片开启的中国电影的商业化运作与产业化实践, 使电影的商业性、工业性逐渐成为中国电影创作、研究与接受领域主导性的电影观念。与此同时, 伴随着中国电影全面产业化改革的稳步推进, 一批新导演开始在电影市场崭露头角, 其多元化的出身背景终结了中国电影导演代际划分的学院培养谱系, 代之以市场选择的标准, 形成代际消散后的“新力量导演”群体。置身于中国电影产业化改革进程与商业化浪潮之中的新力量导演, 其电影生产实践呈现为一种“产业化生存”模式, 在践行“制片人中心制”与“导演资本制”的过程中, 形成了“体制内作者”的身份意识。

### 一、中国电影产业化进程与新力量导演的崛起

2003年, 中国电影全面产业化改革正式启动。伴随着《内地与香港关于建立更紧密经贸关系的安排》(CEPA) 协议的签订, 大量香港电影人开始北上, 在激活内地电影市场的同时, 亦带来了高度工业化的电影制作观念。随后, 《关于加快电影产业发展的若干意见》(2004年)、《关于促进电影产业繁荣发展的指导意见》(2010年)、《关于支持电影发展若干经济政策的通知》(2014年)、《中华人民共和国电影产业促进法》(2017年) 等一系列政策和法律文件的颁布与制定, 勾勒出新世纪以来中国电影产业化改革的坚实道路。此间, 投资渠道的多元化, 民营影视企业的崛起, 发行渠道的规范化, 营销宣传的网络化, 影院建设的规模化, 放映终端的多屏化以及后电影市场的开发等一系列新变, 从制作、传播、放映与消费等多个层面彰显着中国电影产业化改革的成果。在这样的结构性变革中, 视电影为宣传工具和艺术作品的传统观念开始转变, 电影作为大工业产品与市场化商品的观念开始凸显, 产业化的媒介生态作为一个既定事实, 成为新导演走上电影创作的必由之路。

2010年, 随着中国电影年度票房跨越百亿大关, 一批中小成本电影屡屡成为“现象级”影片, 如创造了双“十一”档期的《失恋三十三天》(滕华涛, 2011), 突破国产电影10亿票房大关的中小成

本喜剧片《人在囧途之泰囧》(徐峥, 2012), 引发了社会广泛关注与讨论的《小时代》系列, 以及引领了青春片风潮的《致我们终将逝去的青春》(赵薇, 2013) 等等。与之相应, 一批名不见经传的新导演开始登上中国电影舞台, 迥异于体现国家意志的主旋律电影和表达人文关怀、追求形式创新的艺术电影, 亦不同于新世纪以来的国产大片路线, 这批新导演大多选择以中小成本类型片起家, 面向市场与受众进行创作, 自觉顺应着中国电影的产业化发展道路, 并以亮眼的市场表现与票房成绩, 成为彼时国产电影对抗好莱坞影片的中坚力量。

2012 年, 中美双方签订《中美电影协议》, 引进分账片的数额从此前的 20 部增加到 34 部, 进一步抢占了国产片的市场份额。在“好莱坞”的强势入侵下, 新导演迎难而上, 以小博大, 不断刷新着票房奇迹, 《人在囧途之泰囧》(12.67 亿元) 的票房收入是同年上映的《碟中谍 4》(6.75 亿元) 的近 2 倍, 并位居该年度票房冠军; 《致我们终将逝去的青春》(7.19 亿元) 亦取得了接近同年上映的漫威影片《钢铁侠 3》(7.68 亿元) 的票房成绩。新导演的集体发力与救市表现, 为中国年轻导演的创作赢得了资本青睐与市场空间, 并引起了政府与学界的关注。2013 年, 《当代电影》杂志于第 8 期“本期焦点”栏目, 首次提出“中国电影新力量”概念。2014 年, 由国家新闻出版广电总局电影局主导的“2014 中国电影新力量推介盛典”在中央电视台电影频道播出, 新力量导演群体正式亮相, 并获得了来自学界与政府的正式命名。

作为一批涌现于中国电影产业化进程中的新导演, 新力量导演既有群体层面的诸多共性, 如“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”<sup>[1]</sup>, 也存在个体层面的丰富性和复杂性。其群体构成大致可以分为三类: 其一为注重商业诉求、具有明确的类型电影意识、以市场成功为目标的商业电影导演, 如赵薇、徐峥、邓超、陈思诚、徐静蕾、郭敬明等跨界导演, 薛晓路、金依萌、姚婷婷等科班出身的电影导演, 以及郭帆、饺子(杨宇)等出身法学、医学专业但转行拍电影的电影导演; 其二为游走于“商业性”和“艺术性”之间, 在谋求市场成功的同时力图实现个性化的风格呈现与自我表达的“体制内的作者”导演, 如宁浩、徐浩峰、刁亦男、忻钰坤、曹保平、程耳等“学院派导演”; 其三为侧重个人表达与艺术创作, 具有明确的艺术追求与探索精神, 不奢求市场收益但也不拒绝产业化运作的艺术电影导演, 如毕赣、杨超、万玛才旦等。前两类新力量导演均秉持电影作为一种创意性文化产品的市场意识, 在电影创作中自觉遵循一定的产业运营规范, 将社会体制的要求与市场受众的期待内化为一种创作意识, 生产类型电影或类型化的文艺电影, 并在一种大电影产业的观念下进行电影生产。第三类电影导演虽仍将电影视作“摄影机——自来水笔”, 以传达导演自身对时间和空间、社会与文化、人类精神世界及电影媒介本体的独特看法, 但其电影作品不再局限于在电影节体系之内进行流通, 而是在中国电影市场的极速扩张与逐步细分的趋势下, 越来越多地进入电影院线与主流视野, 甚至如《地球最后的夜晚》(毕赣, 2018) 一样, 借助互联网和新媒体营销形成轰动性的社会话题, 取得远超一般艺术电影的票房成绩, 成为中国艺术电影产业化运作、网络营销的现象级作品。

在市场中突出重围的新力量导演, 借势于中国电影市场的腾飞与产业结构的完善, 其电影创作走出了导演“一言堂”的手工作坊阶段, 走向一种以创意为核心的电影全产业链开发与制作。电影的全产业链运营, 一方面延长了传统电影制作、发行、放映的垂直一体化链条, 强调衍生品制作与后电影市场的开发; 另一方面则从横向维度打通了跨媒介、跨行业、跨地域的壁垒, 围绕“创意”这一核心概念实现了全产业链的协同合作。近年来的 IP (Intellectual Property) 热潮典型地体现了电影作为创意性文化产业之一环对于符号性象征资本的生产和消费, 这一现象亦与新力量导演多元化的出身背景和

跨界实践息息相关,从而实现了“创意”的跨媒介、跨行业流通,缔造了一部部的“现象级”影片,并跨越了电影市场的“票房”层面,引发了连锁性的跨界反应,如由《人在囧途之泰囧》引发的国人赴泰旅游热潮,凸显出由电影所引发的体验型经济效益,并进而推动了国家层面的政治外交,导演徐峥及剧组成员因此受到了时任泰国总理英拉的接见。随后,国家主席习近平在访问印度时表示,“中印两国将加强影视交流与合作,就像电影《人在囧途之泰囧》播映后,更多中国人到泰国旅游,两地互拍能促进旅游业发展,还能增进人民友好和文化交流。”<sup>[2]</sup>国家领导人的牵线搭桥为中国电影的跨国拍摄提供了政治保障,跨国拍摄对旅游业的促进作用则使其更易得到各国政府对境外剧组的拍摄补贴等政策鼓励,从而推动中国电影市场涌现出《北京遇上西雅图》(薛晓路,2013)、《等风来》(滕华涛,2013)、《有一个地方只有我们知道》(徐静蕾,2015)等以跨国叙事为卖点的影片,其创作主体多为对电影政策、产业和市场的动向极为敏感的新力量导演。此间,电影从一个相对自足的艺术作品,转变为一种开放互联的创意文化产业,实现了跨媒介、跨行业、跨地域的经济与文化价值,并于此间潜移默化地型塑着新力量导演的电影创作实践,推动其自觉践行一种“产业化生存”模式。

## 二、“制片人中心制”与“导演资本制”： 新力量导演产业化生存的两种模式

在当下致力于全产业链开发的电影产业化结构中,计划经济时代国营电影厂厂长负责制下的“导演中心制”和配套的制片主任制已不再适用,制片人的“枢纽”作用愈发凸显出来,在新力量导演的创作中发挥着不可忽视的重要作用,呈现出一种向着“制片人中心制”发展的趋势。对“制片人中心制”观念的服膺,作为“产业化生存”的内在要求,成为多数新力量导演所践行的创作准则。

作为诞生于经典好莱坞时期的电影创作模式,“制片人中心制”秉持泰勒的科学管理思想,将电影制作视为一种标准化生产的工业流水线,强调分工与协作,而制片人所扮演的正是贯穿这一流水线全过程的统筹角色。在制片人中心制下,电影项目的融资、开发、制作、发行以至后电影市场的开发,均处于制片人的统筹管理之下。随着中国电影产业化改革的快速推进,国营制片厂时代的“导演中心制”显然已无法应对愈发复杂的电影融资渠道与市场环境,从国营制片厂体制中走出的“第四代”“第五代”导演们,在新世纪的电影市场环境中屡次显现出“水土不服”。与之相应,新力量导演作为“产业化生存”的一代,在当下的电影市场环境中“如鱼得水”,为其保驾护航的,正是崛起中的中国电影制片人群体。

中国现有的制片人群体呈现出转型过程中的多样化格局,其一为“老板级”的制片人,如韩三平、王中军、于东、王长田等,其自身是大型电影制片公司的老板,大多列名为出品人,但在许多项目中亦担任总制片人的统筹角色;其二为独立制片人,如方励、安晓芬等,但其项目的投资组合与发行渠道则借助于其他大集团或大公司;其三为监制,如陈国富、黄建新、宁浩等,大多为资深电影导演,对内参与电影的艺术创作,对外沟通制作、发行、宣传、放映各环节,发挥着介于导演和制片人之间的统筹功能。

近年来,《画皮2》《捉妖记》《鬼吹灯之寻龙诀》《北京遇上西雅图》等电影票房成功的背后,均体现出“制片人中心制”观念的显影。<sup>[3]</sup>薛晓路由编剧和文艺片导演转型商业片制作的首部影片《北京遇上西雅图》,其市场成功离不开江志强、姜伟领导的制片团队对市场定位与制片成本的准确把控。影片的国外场景主要在温哥华取景,但制片团队对片名的选择显然增强了影片的市场吸引力,保留“赴

美生子”社会话题的同时增添喜剧元素的建议,也对影片的票房成功大有助益。对“制片人中心制”模式的践行,推动薛晓路由传统学院派编剧和导演成功转型为商业电影导演,并成为第一位总票房过10亿元的中国女导演。香港资深影人吴思远曾说,“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”。<sup>[4]</sup>《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”将成为趋势,“在这个模式中肯定是有风格的导演能存活得更久,但没有风格的导演也会有饭吃,只要能把故事讲清楚”<sup>[5]</sup>。制片人中心制下,导演创作的艺术自由与电影产品的商业风险成为一对矛盾的因素,考验着制片人的艺术品位与商业素养。优秀的制片人应既熟谙电影艺术的创作规律,又善于揣摩市场受众的趣味喜好,并于此间协调平衡,以创作出大众喜闻乐见的高品质文化产品为目标,同时控制成本、提高品质、降低风险、增加收益。

然而,在中国电影产业化进程的初始阶段,尚未出现此种全面型的专业制片人才,“监制”作为一种替代方案随港台艺人的北上进入内地电影市场,成为中国电影创作由“导演中心制”向“制片人中心制”转型的独特产物,客观上形成了一种大导演带新导演的局面,推动着新力量导演的成长与崛起。近年来,宁浩、徐峥等新力量导演自身转型做监制,开始接过陈国富等港台影人开启的“监制”制度,以自身在中国电影场域内的“产业化生存”经验,挖掘并提携新力量导演群体。

相比于传统好莱坞意义上严格的“制片人中心制”,中国的监制制度作为过渡阶段的产物,体现出更大的灵活性,在平衡电影的艺术性与商业性层面卓有成效。《我不是药神》作为新导演文牧野的长片处女作,成为2018年中国电影市场的现象级影片,其成功离不开宁浩与徐峥的双监制保障。其中,宁浩的监制工作集中在影片的前期准备阶段,包含剧本创作、影片定位、演员选择等,整体把控影片内容走向与风格选择;徐峥的监制工作则主要集中在后期宣发阶段,以自身的明星效应引爆话题。<sup>[6]</sup>影片由最初剧本阶段的严肃现实主义风格,到最终形成的悲喜交织风格,与宁浩的黑色喜剧创作及徐峥的喜剧演员身份不无关系,文牧野导演本人亦秉持体制内电影作者的身份自觉,致力于创作融合了娱乐性、社会性和艺术性的电影作品。<sup>[7]</sup>

宁浩监制的《受益人》(申奥,2019)延续了“现实题材+黑色喜剧”的电影路线,但娱乐性有余而艺术性不足,社会性批判亦消解在过度巧合的类型叙事之中,票房与口碑表现并不理想。同为宁浩旗下坏猴子影业“72变电影计划”所签约的新导演,文牧野与申奥的创作均表露出宁浩风格的显在影响,而在瞬息万变的电影市场中,并不存在一种固定的成功模式。由资深导演担任的监制,在新导演的艺术创作中潜在地产生了一种“影响的焦虑”,而监制对市场的把控更多出于经验而非专业。在向“制片人中心制”转型的产业化过程中,本土化的专业制片人才仍然稀缺。

由导演、演员身份跨界担任监制、制片人的现象,在新力量导演中非常普遍,尤其体现于跨界导演的产业化实践中,如徐静蕾、郭敬明、赵薇等也多次担任自己或其他导演的影片的制片和监制工作,形成一种“完全导演”模型下以导演为核心的“导演资本制”。“完全导演”指的是统一了制片人、导演、编剧和明星之职能的个体或团队,“导演资本制”“就是在影片从开发、摄制到发行的全过程中,导演参与融资并全面考虑电影的经济运行和艺术创作规律,在尊重投资人收益权和风险控制权的条件下建立以导演为核心的创作运行班子的制度”<sup>[8]</sup>。徐峥的电影创作典型地体现了“完全导演”模式,作为集电影明星、跨界导演、编剧、监制/制片人、真乐道文化传播公司的最大股东等多项身份于一身的“完全导演”,徐峥拥有极高的导演资本,在个人导演的影片中处于绝对的核心地位。《囧妈》作为以徐峥为主导的囧系列第三部作品,由徐峥自编自导自演自监制,整部影片的融资、创作与宣发过程,均围绕徐峥本人展开,并在遭遇新冠疫情之时,及时打包卖给字节跳动转为线上放映,体现出新力量导



演在新媒介技术环境与风险投资模式下灵活的“产业化生存”策略。

万玛才旦则是艺术电影领域新力量导演践行“完全导演”模式的代表人物,从最初自筹资金、自费组织放映的《静静的嘛呢石》,到如今《塔洛》《撞死了一只羊》《气球》的国际影展放映、多国艺术电影市场放映及国内公映,万玛才旦走过了一条由体制外的边缘地带向主流电影市场迈进的产业化实践道路,并在此间由电影作者转型为集导演、编剧、监制、制片人等多种身份为一身的“完全导演”,为多部藏族青年导演的电影助力,如担任拉华加《旺扎的雨靴》的制片人,担任德格才让《他与罗耶戴尔》、达杰丁增《歌者》的制片人与监制,推动一批藏族青年成长为中国电影新力量,将藏语电影纳入中国电影产业体制之中。

“导演资本制”下的“完全导演”模式,将权衡电影的投资风险与经济价值同样视为导演的职责所在,形成一批兼具制片人思维与导演思维的“制片人式导演”,在电影创作过程中自觉协调投资者的利益、艺术家的表达与观影者的期待,追求电影经济价值、艺术价值与社会价值的统一。这一模型的提出正是基于中国电影产业化转型过程中涌现出的新型电影人才,他们在作为导演进行电影艺术创作之外,也创办电影工作室和制片公司进行电影项目的开发和运营,并亲自担任制片人或监制,利用自身的导演资本吸引投资、人才、创意、观众与传媒注意力,从而屡次缔造出引发广泛讨论的现象级影片和票房奇迹,以其自身的产业化生存经验推动着中国电影的产业升级。

### 三、体制内的作者：新力量导演的身份意识与创作自觉

在“制片人中心制”与“导演资本制”的产业化生存模式下,新力量导演的艺术创作成为电影产业链的环节之一,遵循制片方针的设计与调整,但这并不意味着完全扼制导演的个人抱负,导演仍可发挥自身的艺术创造性,但同时也需尊重体制的要求与受众的期待,产业化生存已成为其不可忽视的创作背景,艺术与商业、个人表达诉求与制片体制要求之间的冲突和较量,成为部分有艺术风格追求的新力量导演不得不面对的问题。

陆川曾在分析新好莱坞导演弗朗西斯·福特·科波拉的文章中将其定位为“体制中的作者”,认为科波拉的电影创作“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”<sup>[9]</sup>。“电影作者论”作为导演研究的重要理论,一方面强调导演对电影创作的全面控制,将电影视为“摄影机—自来水笔”传达个人的思想与风格,进行先锋电影和艺术电影生产,形成一种“对个性的美学崇拜”<sup>[10]</sup>;另一方面则作为一种结构主义分析方法,致力于从大量影片中识别重复出现的主题和风格特征作为导演的“个人签名”<sup>[11]</sup>,其分析对象不限于艺术电影,《电影手册》的评论家即主张将“作者策略”应用于分析好莱坞电影,去发现电影产业体制之内的电影作者。因而,“体制内的作者”本身即为“电影作者论”所关注的对象之一,其分析重点在于导演如何权衡电影产业体制的要求与艺术个性表达的冲突。

新力量导演群体中亦存在大量“体制内作者”,相比主体性高扬的第六代导演,新力量导演的产业化生存环境使他们成长为务实的一代,在张扬个人风格的同时,亦自觉遵循着体制的要求。在这里,中国特色的电影“体制”,不仅指电影产业体制与市场环境,亦指“中国社会体制、道德原则和现实规则等本土性要求的总和”<sup>[1](34)</sup>,如电影审查制、电影分级制的缺席与合家欢的观影期待等。

“体制内作者”的身份塑造,核心在于体制要求与作者表达之间的协商与平衡。刁亦男是新力量导演中“体制内作者”的典型代表,在创作《制服》(2003)、《夜车》(2007)两部小成本艺术电影之

后,2014年的《白日焰火》体现出一种明显的产业化转向。刁亦男坦言,为了找到投资,曾多次调整剧本并增加一定的商业元素,“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。”<sup>[12]</sup>影片最终获得柏林电影节最佳影片金熊奖,并取得过亿的票房成绩,可谓名利双收。

相比刁亦男的体制化转型,曹保平的电影创作则从一开始便体现出自觉的“体制内作者”的身份意识,《光荣的愤怒》(2006)结尾的“神兵天降”普遍被认为破坏了影片的艺术性,是出于规避审查的目的,而曹保平本人则认为:“我其实一直很确定我要拍院线电影,从《光荣的愤怒》一开始,我就没想过要把它定位成一个电影节电影或者是地下电影,而且我是一个比较清楚规则的人,会大概知道一个商业片的边缘和界限在哪里,所以即便结尾往另外一个方向走会令故事更为极致和特别,我的商业取向还是决定了我不会去触碰那些界限和雷区。”<sup>[13]</sup>同样,曹保平在拍摄《狗十三》(2018)时,亦规避了剧本所呈现出的电影节电影倾向,选择“让观众贴进去”的更接近主流剧情片的叙事方式,引发了观众的强烈共鸣。在自觉遵循体制要求之下,曹保平对电影的艺术品质精益求精,其电影呈现出强情节、复杂叙事、极致状态的人物刻画、深刻的社会关注与人文关怀等特点。

在曹保平的电影创作过程中,作者表达与体制要求亦曾出现过冲突,曹保平曾说:“如果《烈日灼心》再长15分钟,那么可能它受到诟病的地方就会少90%甚至更多,这也是我当时跟制片人、投资方一直对抗的地方。”<sup>[13](55)</sup>制片方出于排片的考虑希望电影控制在120分钟以内,导演出于创作表达的目的希望保留150多分钟的片长,双方最终达成妥协,以139分钟定剪。对此,曹保平的态度是,承认项目的失控,并表示在做下一个项目时努力弥补,“我现在的这个电影(《追凶者也》)直接就剪到120分钟以内,因为我从一开始就预估到了自己一些想法的不现实,所以在电影拍摄之前我就做好准备,我觉得正视并努力达到对职业导演的要求没什么不对”<sup>[13](55)</sup>。这一对导演身份的定位,正是“体制内作者”之身份意识的显影。

刁亦男、曹保平等为代表的“体制内的作者”,选择以一种商业片的方式处理艺术电影的题材和主题,从而在中国特色的电影体制之中彰显了自身的作者风格。刁亦男认为:“通过追求一种风格,会让我们对形式保持一种警觉,这种警觉有两个作用,第一,它会让我们的感官愉悦不仅仅建立在内容上;第二,它会激发我们使用理智。”<sup>[14]</sup>对风格的自觉追求成为“体制内作者”型的新力量导演区别于其他纯商业型、隐匿自我主体性新力量导演的重要标志,正如金依萌所说,“制片人中心制”下没有风格的导演也能有饭吃,但有风格的导演则能存活更久。若将艺术性与商业性作为电影创作的两极,新力量导演群体中的艺术电影导演与商业电影导演将分属两极,且均有向位于中间的“体制内作者”导演群体滑动的趋势。在毕赣、万玛才旦等新力量艺术电影导演向着主流与市场迈进的同时,商业电影导演同样在寻求建立个人风格、提升艺术水准、提高市场辨识度。随着中国电影产业结构的完善与市场的进一步扩容,分众欣赏的时代已然到来。“体制内作者”导演的电影正在迎来更大的生存空间,与之相应,越来越多的新力量导演开始将“体制内作者”作为自觉的身份标识。宁浩旗下坏猴子影业更是致力于培养“体制内作者”导演,秉承“作者性、本土性、当代性、创新性”标准,为中国电影输送人才资源;路阳、文牧野、申奥等新力量导演的电影创作,典型地体现了“体制内作者”身份意识的显影,其生产实践凸显了“电影工业美学”的原则,即将电影看作一种核心性的文化创意产业,在电影

工业流程的每个环节都发挥创意和审美的功能,既尊重电影的艺术性要求、文化品格基准,也尊重电影技术水准和运作上的“工业性”要求,力图达成电影的商业性和艺术性之间的统筹协调、张力平衡而追求美学的统一。<sup>[15]</sup>

## 四、结 语

总之,崛起于中国电影产业化改革与快速发展进程之中的新力量导演,其生存模式、主体意识、电影观念、美学风格均与百年中国电影的六代导演形成了差异,在实践中形成了产业化生存、技术化生存、网络化生存、类型化生存和电影节生存五种生存模式,勾勒出当下中国新力量导演的生存版图,并折射出新时代中国电影的新面貌、新格局和新发展。

### 参考文献:

- [1] 陈旭光. 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 [J]. 当代电影, 2018 (1): 31.
- [2] 郑坤峰. 把摄影机扛到外国去 [N]. 中国电影报, 2015-8-5 (8).
- [3] 陈旭光. 走向一种“制片人中心制”与“创意制片管理”理念——从《画皮2》谈中国电影制片管理的观念转型与机制变革 [J]. 艺术评论, 2012 (9): 27-31.
- [4] 巩继程. 影视制片项目管理 [M]. 石家庄: 河北教育出版社, 2007: 263.
- [5] 金依萌. 于然: 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 [J]. 当代电影, 2015 (6): 52-55.
- [6] 黄嘉莹, 薛精华. 现实主义与电影工业美学的共生——《我不是药神》分析 [A]. 陈旭光, 范志忠. 中国电影蓝皮书 2019 [C]. 北京: 北京大学出版社, 2020: 23-64.
- [7] 张玮. 专访文牧野:《药神》本是文艺片,我要把他做成《辩护人》[EB/OL]. 毒眸公众号, <https://mp.weixin.qq.com/s/3zGOVJgQ4N2x6RFTm3017g>.
- [8] 林天强. 从制片人中心制、电影作者论到完全导演论——对好莱坞、新浪潮和中国电影新生代的一个模型推演 [J]. 当代电影, 2011 (2): 115-116.
- [9] 陆川. 体制中的作者: 新好莱坞背景下的科波技研究 (上) [J]. 北京电影学院学报, 1998 (3): 75-103, 55.
- [10] [法] 安德烈·巴赞. 论作者策略 [A]. 杨远婴. 电影理论读本 [C]. 李洋, 译. 北京: 世界图书出版公司北京公司, 2011: 231.
- [11] [美] 安德鲁·萨里斯. 1962 年的作者论笔记 [A]. 杨远婴. 电影理论读本 [C]. 米静, 译. 北京: 世界图书出版公司北京公司, 2011: 234.
- [12] 刁亦男, 尹鸿. 风格即是救赎的手段——对话刁亦男 [J]. 电影艺术, 2014 (3): 84-92.
- [13] 曹保平, 索亚斌, 郑中砥. 用商业手段达到艺术标准为中国电影增添智力因素——与曹保平导演对话 [J]. 当代电影, 2015 (12): 52-59.
- [14] 刁亦男, 李迅, 苏洋. 《南方车站的聚会》: 复原怪诞现实的审美追求——刁亦男访谈 [J]. 电影艺术, 2019 (4): 60-65.
- [15] 陈旭光. 新时代中国电影的“工业美学”: 阐释与建构 [J]. 浙江传媒学院学报, 2018 (1): 18-22.

[责任编辑: 华晓红]