

宋乐永等◎著



Zouxiang Xinsiji De
Hanguo Dianying

走向新世纪^的

韩国电影



作家出版社

序言

序言一

首先对宋乐永教授能够顺利完成《走向新世纪的韩国电影》的编著表示祝贺，并为能有机会给此书写序而感到高兴。

我们一直把韩中关系比作“一衣带水”，两国共同经历了几千年的风风雨雨，都很珍惜东亚及亚洲的和平与稳定，更珍视两国人民建立起来的睦邻友好关系。尤其是自一九九二年八月两国建立外交关系以来，两国友好合作关系在各个领域都取得了快速发展。文化交流方面，中国境内潮涌的“韩流”和韩国境内刮起的“汉风”使两国间的文化交流蔚然成风，这种局面的形成就是两国文化相互渗透的结果。

对宋教授的近况也是得到《走向新世纪的韩国电影》这本书开始才得知一二。从山东大学威海分校了解到，宋教授长期以来负责该校国际交流学院的领导工作，在他的积极努力下学校在校生赴国外留学工作、特别是赴韩国留学工作得到了极大推动。学术方面，宋教授在当代影视研究方面有其独到见解，尤其在韩国电影研究方面取得突出成绩。

我作为一名普通的韩国电影观众，能够拜读如此系统的、全面深入的、从历史、脚本、导演和社会关系等不同侧面介绍论述了韩国电影的论著，还是本中文论著，倍感惊叹和万分感慨。正如论著中谈及的观点，韩国电影市场相对来说的确是已趋成熟——以主流商业片开拓市场，深入挖掘本民族的文化内涵，拥有一批素质较高且支持本土电影的观众。正是这种成熟的市场运作使得韩国的影视作品备受世人的关注，更体现出本书的独到视角。

总领事馆在山东青岛设馆已经十二年了，在当地政府的支持和协助下圆满地完成了韩中两国交流方面的各项任务。如今山东省已成为在中国韩资投资数额最多、常驻韩国侨民数最多的省份。随着两国在各个领域交流关系的深化和发展，也逐步集中显现于文化领域的倾向。今年6月16日我馆与青岛市政府共同主办“2006中国青岛韩国影视文化节”，相信这一活动会将韩中文化交流推上新的高潮。

虽然《走向新世纪的韩国电影》短时期内作为学术性论著，只在中国国内发行，但我认为该书不仅是当代韩国电影艺术论著，而且是普通影迷正确解读韩国电影，从另一个侧面很好地了解韩国文化和社会的工具书。也希望韩国方面能早日出版有关研究中国电影的论著，为两国电影事业发展提供相互借鉴的学术依据。

借此机会衷心感谢宋乐永教授等参与此次著书的各位老师，为韩中两国文化交流发展所做出的努力，同时衷心祝愿宋教授在包括韩国文艺的学术研究中取得更大成绩，百尺竿头更进一步。

大韩民国驻青岛总领事辛亨根

2006年6月8日

序言二

宋乐永教授嘱我为他主持编写的《走向新世纪的韩国电影》一书作序，并给我传来该书的目录和主要内容，读后深受启发。

宋乐永是改革开放后考入山东大学中文系的77级学生，毕业后又投师著名现代文学专家冯中一先生门下专攻中国现当代文学。研究生毕业后到山东大学威海分校工作至今。我曾在77级担任过《文学概论》和《西方美学》课程，同宋乐永等同学建立了深厚的友谊。加上工作关系，我每年都要到威海分校去，因而经常见到乐永。可以说我和乐永是一种半师生半朋友的关系。他的真诚率直是非常突出的，是一个喜怒形于色的性情中人。正是基于此，我常对乐永有一种记挂之情，有时不免在心中自问他近来怎样了。现在看到这本书，我真的了解了乐永的近况。原来他不仅长期担负着国际教育交流学院的领导工作，通过自己和同仁们的艰苦努力，极大的推动了分校外国留学生工作、特别是韩国留学生工作的发展。而且又结合工作实际，在韩国电影研究方面取得突出成绩。这本全面而系统的《走向新世纪的韩国电影》就充分说明了这一点。

我对电影方面的研究不太熟悉，但我从本书的分量即可判断这是一本韩国电影研究方面很有价值的论著。本书从导演、文本和历史发展等不同侧面，全面而深入的介绍论述了世纪之交韩国电影的现状。

特别深入论述了韩国当代电影崛起的原因。也就是大家常说的影视领域“韩流”久盛不衰的原因。本书将其归纳为民族性、独创性、现代性、人才培养和奋发有为的民族精神等五个方面。

本书特别总结了在西方强势文化和市场经济冲击下民族电影的发展之路。面对西方强势文化、特别是美国好莱坞大片“势不可当”的进军，韩国电影界特别强化了民族意识。首先是一种民族自强的意识。下决心使独具特色的民族电影在世界电影领域占有一席之地。韩国电影界从1998年开始的拯救民族电影之举很快取得成效。2000年以来在各种世界级电影大奖中韩国电影均有不俗的表现，令人刮目相看。而面对市场冲击，韩国电影界遵循“艺术创新+产业规律”和“产业人+电影人+社会人”的指导思想，力创新路，终于在国内赢得了40%的市场份额，而且在国际市场上也取得了骄人的成绩。

众所周知，剧本和导演是电影艺术的两个最重要因素。所谓“剧本乃一剧之本”，电影艺术的成功在相当大的程度上有赖于深刻反映现实和人情的优秀剧本。本书在剧本方面深入分析了韩国电影的令人耳目一新的主题内容，主要是其别具特色的“悲情”、“疏离”和“反叛”的内容，使之具有扣人心弦的艺术力量。而在导演方面，本书全面介绍分析了当代韩国十三位著名导演及其作品，突出其艰苦的探索之路和创新之路。

总之，我认为这是一本很有价值的电影艺术论著。它不仅对于我们进一步了解和欣赏韩国当代电影是一种非常好的导读，而且对于我国当代电影的发展也是极好的借鉴。

我国近年来电影艺术同样面临电视、网络 and 外来文化的强劲冲击，目前仍未走出低迷的状态。广大电影界同仁正在努力探索自强之路，并取得明显成绩。在这种情况下，乐永等人的这本论著一定会对我国电影界人士借鉴韩国当代电影提供某种帮助。

乐永所在的韩国学院以招收韩国学生为主，而威海分校又以对韩国的文化交流作为其对外交流的重点。而威海同韩国真是一衣带水，隔海相望。我曾到韩国仁川海岸，发现其山水风光同威海非常相似。

正因此前往威海从事贸易和交往的韩国朋友数量较多，中韩文化交流自然十分频繁。这一切都为乐永等接触韩国电影、收集有关资料提供了便利。这也是乐永他们这本书得以产生的背景条件。同时也使我进一步认识到韩国文学艺术的研究正在成为我们山东大学文艺研究的一个特点。这也是乐永等威海分校的同仁对山东大学文科建设的一种贡献。我衷心期望这种特点和贡献能在此基础上进一步发扬，取得更大成绩和更多收获。

这本书同时也被列为“全国教育科学‘十五’规划课题”的研究项目。我衷心期望乐永在即将进入耳顺之年之时，在学术的道路上有更多的收获和创新。

感谢乐永和本书的其他作者给我提供了一个进一步了解韩国电影艺术的机会。

曾繁仁 2004 年 12 月 18 日写于济南六里山下

前言 感受电影“韩流”

在畅想思维中感受电影“韩流”

做为“韩流”的一翼，韩国电影兴盛于上世纪 90 年代后期，于 2000 年前后开始影响中国。2000 年，北京电影学院举办“韩国电影学术会”，展映了 12 部新片，可以看作韩国电影成批进入中国的开端。随后，《我的野蛮女友》、《共同警备区》、《朋友》等一系列新作渐次涌入，浓郁的民族特色与类型多样化的新鲜影像激起了中国影视界的热切关注。于是，报刊、网站关于韩国电影的介绍与评析越来越多。最初，人们也以为“韩流”如同“寒流”，来得快去得也快，但时至今日，韩国电影仍然保持着持续的强劲势头，不仅在国内电影市场占有将近一半的份额，而且在世界各大电影节评奖中也屡有斩获，几乎每年都有几部有份量的片子问世。这不能不引起我们更进一步的思考，去挖掘埋藏于韩国电影内部的文化因子与美学内涵。

“越是民族的，就越是世界的。”这句形而上的断言屡试不爽，在韩国电影身上再次得到了验证。观看韩国电影时，观众常为韩民族那种强烈的“底色”所吸引并感到惊异。那是一抹浓重的书写在内心深处

的伤痕，一种张扬而含蓄、飘忽又沉重的情结，一类可以称之为“恨”的情绪。无论是老一代导演的《悲歌一曲》、《情》，还是新人导演的《收信人不明》、《实尾岛》；无论是暴力决绝的《朋友》、《麦竹街残酷史》，还是唯美感伤的《韩国美人》、《丑闻》，无论是商业性的《生死谍变》、《我要复仇》，还是艺术类的《飘流欲室》、《春香传》，统统成为这样一种情绪在具体情境下的形象表达。这种绵延不绝的“恨”成为韩国电影中一条似有似无的暗线，恰如人之血脉。从民族心理学的角度考察，民族个性的形成与其生存环境和历史遭际的关系最为密切。狭小的半岛空间，有限的物产地域，内战互残，屡遭外族控制与蹂躏……粗通历史的人，仅回顾一下刚刚逝去的 20 世纪，便不难发现这个于夹缝中求生存的民族装下了绝对不亚于泱泱大国的血泪和苦难。长久以来深入骨髓的危机感，强烈而执着的自尊心与上进心，面对强势强权的不甘与无奈，对自身遭际的哀怨和愤恨……在历史的淘洗沉积下逐渐融合为这种渗透在血液中的民族情感。

有论者指出，韩民族的“恨”就其美学意义而言，可分为三个层次：悲情，疏离，反叛。

民族情感作为一种文化内核，深深植根于民族心理的潜意识之中，因而它既能化身为影片的主题，又可潜形至影片的美学风格，而其层进也可看作是情感力度的递进与挣扎反抗的升级。

韩国电影中的“悲情”可以说是一种形象而集中的通俗演绎。在并不复杂的故事情节中，总有接连不断的或人为或天意的种种“事故”，将“好的东西撕毁给人看”。如此的“悲情”，一定程度上折射出韩民族对于外来伤害的心悸恐惧与孤独无助，那种长期以来受伤的记忆已经叠加为一种挥之不去的心理阴影。70 年代，《自由夫人》系列、《星星的故乡》、《英子的全盛时代》等为数不少的影片，着意于对苦难经历的回味以及对窘迫现实的咀嚼，哀伤悲郁的情感基调使“悲情”一度成为那个时代最准确洗练的浓缩与概括。80 年代，《爱马夫人》系列，《低声》系列等诸多跟拍社会发展进程的时代写照与主旋律回

音，忠实纪录与再现了资本、市场在人们生活中产生的外到举止着装，内到意识心态的连锁反应。90年代中后期以来的韩国电影，“悲情”的重心发生了偏移，不再注重对所“悲”之物的反思与痛斥、声讨与反抗，而着重于对“情”的把玩与修饰，沉浸在凄美的感伤余味中，探测痛苦的深度。悲情被消费为大众娱乐，然而稀释的血液终究不改殷红的本色。在悲情的伤感中，聆听心跳的搏动，表现人性的坚忍，让眼泪的苦涩喟叹人生，究问生命，屹立于无边苦海守望熹微的晨光……让人在张扬的凄美中，体味潜存的沉思。

与凝重的“悲情”相比，略显飘忽的“疏离”以更加复杂的形貌出现。形而下的“疏离”常常落实为冷峻的影像风格，一如此中最为典型的金基德那部轰动戛纳的《漂流欲室》所表现出的：在艳丽的色彩中，孤寂的氛围里，迷朦的小岛，漂动的小屋，自闭的男人，无言的女人…女人活剥鱼鳞的残虐，用鱼钩伤残下体的自虐，男人与女人畸变的情爱…人与物在山水般的美丽中，因为种种不期然和反常态的残忍与暴虐而化为一体，原始、扭曲而又极致。

其实与较为明显直白的形诸于外的美学特色相比，其形而上的主题思索更能体现疏离的精髓。“疏离”本义可解为疏远、隔离，颇有些存在主义的色彩，即言人与人之间的异化与隔膜，彼此间的不可捉摸与无法信任。因为内心的封闭不外露和情感表达与沟通的障碍，人还原为活在自己内心世界里的现代“类人猿”；人性因为人与人之间的疏离而趋近于无，人也随之降格为“类人”或“非人”。若自此切入，一个表面和美的家庭中丈夫、妻子、公公、婆婆人人偷情、搞婚外恋，终致分崩离析的东方式的荒诞与悲剧，便成为一种对人与人之间彼此隔膜、互相疏离的现代人际关系危机的建构模式（家庭、婚姻、性爱成为多层且多义的影射与指涉）的隐喻言说，《偷情家族》也就成为一个疏离的形象寓言。

如果说“悲情”是对于压抑、束缚的默默承受和慢慢溶解，“疏离”是无力改变现状的自暴自弃式的谴责与“非暴力不合作”式的抗争，那么“反叛”则是义正词严的控诉与直斥，旗帜鲜明的反戈与攻击。直接

性的对抗与革命性的张扬，决绝而勇敢、光鲜而干脆的尽显出韩人刚烈而血性的本色。

《生死谍变》、《太极旗飘扬》等勇闯禁区、直面苦难历史与残酷现实的现实主义作品，突破了长期以来几成惯性的战争思维模式，恢复了久违的人性视角来审视南北现状，反思朝韩对抗，发出了和平的心声；《加油站袭击事件》、《我要复仇》等颇具后现代主义色彩的作品，以暴力做为内心思想情绪的表达方式，在打砸抢、绑架犯罪的非正常行为逻辑中，体现出了突破传统束缚的意愿与渴望，克服了现实条件桎梏的善良初衷；而《杀人回忆》、《实尾岛》等一些准黑色的表现历史事件的影片，以直面历史阴影、直击政府软肋的态度，以撕裂结痂伤口的勇气，重读历史，质问政府，摆脱了意识层面的软操控，获得了崭新、健康、现代的心态与视野；《我的野蛮女友》、《我的老婆是大佬》等一批喜剧与暴力点缀下的女权主义电影（虽然缺乏深度而刚正的演绎，但其视角与取向可使之归入此类），明目张胆地向仍存留着明显的男尊女卑现象的韩国大男子主义的社会现实提出了挑战 and 质疑，在消解与重构中使韩国电影的民族性表达呈现出现代化、全球化语境中的新走向……

一个民族的情感构成往往是多元的统一，即便是占据主流的某种情感——如恨——也会在漫长的历史演进中发生变化、转移或超越，一如民族情感在历史长河中的演进过程所表现出和经历过的那样。韩国在创造了“汉江奇迹”、进入中等发达国家之后，在各种因素际会之下，其“恨”的传统情感也获得了相应的超越与提升——这一点在韩国近年来的各种主流类型电影中已得到体现。以爱情片为例，《八月照相馆》中那种对于无法规避的生与死的从容与豁达，沉稳与淡然，《春逝》、《恋爱小说》折射出的对爱无情逝去的宽容与感悟的升华，虽然依旧弥散着淡淡的哀愁，但先前的那种悲凄的苍凉与苦涩的滞重却渐行渐远，逐渐为一种鲜亮、健康、现代、成熟的感受系统所置换。其所具备的明显的非传统的特质，使人不能再将其纳入传统的“恨”的版图进行读解。而近几年的新作如《家门荣誉》、《梦精记》、《青

春》等现代色彩日趋浓厚，对传统的超越也就更为明显。《八月照相馆》、《春逝》、《恋爱小说》、《美术馆旁边的动物园》等现代化进程的产物，从一定意义上说，更是民族情感获得延续与发展的具体表现，体现出了韩民族自信而从容的新面貌，从而将新语境中的新走向直指对于“恨”的消解与超越。

总之，韩国电影在“反叛”方面功夫得天独厚，功课丰富多样，无论是青春偶像剧中的放荡不羁，还是以“人”为母题、以“性”为表达的情色电影中的前卫疯狂或颓废，无论是以冷幽默为特色的喜剧中一本正经的受虐，还是动辄拳脚相加教训别人的暴力习惯，都可以感觉到韩人那股将反叛进行到底的执拗。

如果说在“全球化”势不可挡的今天，韩国电影运用本土化策略“以小搏大”，注重对本国民族性不遗余力的挖掘和表现是其成功的一个重要原因，那么其能迅速崛起并持续走强的另一至关重要的诀窍便是其“抄遍百家，自成一家”的独特创新。

艺术的本质即在创新。尤其在商业炮制大行其道的今天，不但效颦的类型化甚嚣尘上，蹩脚的模式化也堂皇过市，简直将银幕前的观众视若单纯的反射弧的终点，灵光乍现的天才创制沦为工业流水线的标准化制作。在如此缺乏新意和诚意的影视境况中，笃意创新的韩国电影能够迅速崛起并持续走强，也就在情理之中了。据不完全统计，仅近几年卖出的原创剧本就有如下之多：《公共之敌》（英国）、《火山高校》（北欧）、《飞天舞》（意大利）、《我的老婆是大佬》（美国）、《嗨，达摩》（美国）、《我的野蛮女友》（美国）、《时越爱》（美国）、《光复节特赦》（美国）、《金奉斗老师》（美国）、《家族荣誉》（美国）、《连接》（德国）、《安静的家族》（日本），这既是对韩流的新鲜强劲的策应，也是韩国电影锐意创新的佐证。

“抄遍百家”与创新似乎相悖，但作为一个幅员有限、根底不深的小国，要使自己的影视走向世界，除了本土化策略“以小搏大”外，学习和效仿来自各方面的成功经验是不可避免的。而把学习效仿的重点定位于好莱坞类型片、欧洲艺术电影的高平台，如同蜜蜂采集百花，

酿成自成一家的独特的甜蜜。这既是韩国电影近几年取得成功的一个重要原因，也是韩国电影的一个鲜明特点——“拿来”式创新。韩国电影 90 年代之前，基本是自产自销、自娱自乐的自闭模式，随着在欧美留学编导人才的归来，以及现代化程度的深入和民主化进程的推进，其“抄遍百家”在先，突破创新于后，最终“自成一家”，“韩流”遂起。

首先，韩国电影的创新特质表现在视角独特而又贴近生活，由是既立足于本土，又能生出新意。罗丹说，生活中并不缺少美，缺少的是发现。在男尊女卑的社会中，女强男弱将会如何？《我的老婆是大佬》从一种有趣的倒置入手，将本就错位的男女关系进行过正的矫枉，发现另一种可能的美；如果一个小小的邮筒可以连接两个睽隔的时空，那么会不会也可能引发一段跨越时空的爱恋呢？《时越爱》如此匪夷所思的假设，成就的自然是非比寻常的浪漫，爱因此成为超自然的存在；有没有遇到过打扮淑女却性格怪癖，酗酒任性又大打出手的野蛮女友，个中是否另有隐情？《我的野蛮女友》从反常表现切入，讲述的是真实而平常的男女之间的痴情与爱恋……在如此剑走偏锋的起首式之后，其可贵的是没有走火入魔至不切实际的一味生编乱造，而是极力的向现实靠拢。真实的细节、朴素的情感、似曾相识的感觉，都使其创意新颖却又贴近本土的风俗民情，真正做到了源于生活又高于生活，在电影这场白日造梦的游戏中，将梦编织得精巧细致，又闪现现实生活的质感，成为对于生活的发现和完善。

其次，对于禁忌的突破则显出了韩国电影在思想观念上的创新姿态。禁忌好似太阳下的阴影，自电影成为冲破地平线的旭日起，禁忌便如影随形了。大洋彼岸的好莱坞从海斯法典到 MPAA 的电影分级，都是因其而起拜其所赐。禁忌分为两种，一是客观存在的禁忌，如暴力、性等，另一种是人为禁忌，则意味着垄断与封存，是应该摆脱和突破的。用王小波那句委婉的话说就是，“现代社会的前景是每个人都要成为知识分子，限制他获得知识就是限制他的成长”。要想摆脱幼稚状态就得成长，而要想健康的成长就必须获得全面的知识，有些禁忌便不可避免地需要从垄断的堡垒转变为公共的图书馆。韩国电影

力透纸背的创新好似暗夜的微光探照着某些处于极夜的黑洞，标记和校正了潜伏的暗礁，使世界尽可能变得澄明而安全。上文中对于韩国电影果敢有力的反叛的喝彩，很大程度上也是出于钦佩其突破禁忌的胆气。而同时交汇在这一点上的还有韩国电影对政治、历史及现实敏感领域的突破。《共同警备区》、《太极旗飘扬》、《实尾岛》等少数影片是刚正不阿地对于历史视野的纠错和视角的矫正，其中虽不无商业抄作之嫌，但冲破禁忌的创新本身何尝不是蕴涵着极大的商业冒险。因而，诸如《朋友》对于暴力的触摸，《杀人回忆》对于历史的回味，《麻姑》对于性的演绎，《金大中事件》对于政治的关注，其制作者的初衷恐怕是暧昧而复杂的，其中对于创新的笃定，对禁忌的挑战，以及对商业票房的期待并不能“楚河汉界”般分得一清二楚。卢卡奇曾说，“一旦商品形式在一个社会中取得了支配地位，它就会‘渗透到社会生活的所有方面，并按照自己的形象来改造这些方面’”。商业文化使突破获得合法性的地位，是消解禁忌的强大力量。倘由此观之，韩国电影的创新与突破似乎当真与开放的编导寻求卖点的商业运作不无干系。当然，这也必须有开放的创作环境与开通的大众心理为前提。

再次，韩国电影的创新大多遵循艺术创新+商业规律的潜规则，并将其演练为成功模式。众所周知，商业对于电影的渗透是不可避免的，因而，将商业与艺术进行有效平衡，成为电影创作的一大难题。而韩国电影较好地解决了这一难题：它的成功很大程度上是因为其类型电影的巨大成功。而类型的多样化，即是对于商业和艺术的有效平衡。这种平衡一定意义上得益于其艺术创新+商业规律的黄金组合。韩国电影给人的感觉多是新鲜又光亮，这是因为创作者既能够用艺术家的眼光对题材和素材进行选取和组织，又能够用商人的敏感和预期做尽可能投观众所好的表达——韩国电影往往是将一种独到的观察与见解，经过商业的过滤与包装之后，成为由帅哥靓女呈现的通俗演绎，既有淡淡的艺术的韵味，又让人赏心悦目。这与其说是创作者的

妥协，不如说是编导者的精明，而这在一定程度上也使得韩国电影艺术电影与商业电影的区别并不是多么明显。

笔者以为，关于艺术电影与商业电影的划分，本身就有着主观的武断与牵强，艺术多一点还是商业强一点，本身就是有待商榷的，这有点像大众文化和精英文化的关系，主要的是浓度有所差别，尤其是当两种表达就同一主题都做出较好的表达阐释时，在具备这种对比的前提下，便会感到像浓郁的沉思与商业稀释之后的狂想的区别。当然韩国电影在创新上也出现了一些误区或不良倾向：如因为一味求新求变，缺少深度挖掘，于是显得有些浅显或怪诞，而且往往扎堆、雷同化。就象《狐狸阶梯》等恐怖片，一味从心理上寻找缘由，试图展开沁入股髓的心灵恐怖，却不但没有为新找的缘由做好足够的铺垫，而且没有将故事有效地展开，结果弄得形式大于内容，让观众如同在品尝鸡肋。

上述韩国电影的两大法宝，无论是民族性方面的追求还是艺术上的创新，归根结蒂还应归功于既敢想又会做的电影人。在韩国导演身上较好的体现出商业人+电影人+社会人的统一。作为投资人资金的承担者，他们以精准的商业人的眼光和机敏，进行商业运作，对投资人负责，将投资转化为好片子，再转化为利润，如此良性循环，使韩国影视的商业运作逐渐确立与规范，为韩国电影的持续发展打下了坚实的基础。记得前些年，有人抱怨中国第五代导演重艺术轻商业，影片总是叫好不叫座，往往赔得一塌糊涂，因而有人言，导演不把别人的钱当钱。至少韩国电影人不是这样的，而且几乎是从最初就是如此。同时做为一个电影人，一个艺术家，要对得起自己的本分，于是韩国电影导演不遗余力地想要将影片拍到让观众买账、在电影节得奖，可谓是艺术商业双丰收。正是基于这种明确的责任心和使命感，在韩国政府迫于美国压力想降低国产电影配额时，韩国电影人发起了 98 年引起世界关注的光头运动——不但激发了韩国民众对于本国电影的热情和支持，更成为电影“韩流”发展的契机。由第二年姜帝圭拍摄的《生死谍变》开始，韩国电影导演用自己的实际创制拉开了电影“韩

流”的帷幕。之后林权泽、李沧东、金基德相继完成了韩国电影在世界电影节的大满贯，更为其持续发展注入了催化剂。2003年，导演李沧东当选韩文化观光部部长——这既是政府与民众对电影业寄予厚望的表现，又在一定意义上体现了对包括电影在内的文化“韩流”的肯定。目前已成功完成了新老整体性交替的韩国电影，去年底今年初先后推出了《实尾岛》、《太极旗飘扬》、《撒玛利亚》、《麦竹街的残酷史》等几部有特色的力作，这似乎在昭示：此“韩流”并非如“寒流”般短暂且偶发。

另外，“许多国产影片如《生死谍变》、《共同警备区》的上映，媒体一律不能有批评的声音，普通百姓如果不去看会被认为‘不够爱国’”。《冲突·和谐：全球化与亚洲影视》主编：孟建、李亦中、（德）Stefan Friedrich，《韩国电影振兴对中国的启示》清华大学新闻与传播学院，陆地、郭淼，P76，复旦大学出版社，2003年8月第一次印刷。这种强烈而稍嫌盲目的爱国心对于韩国电影的发展起到了不可低估的作用。正如韩国人常说的“身土不二”，其可爱与偏执同样强烈。但“水能载舟，亦能覆舟”，个中利弊，对于韩流的流程应当不会只是单纯的推动。幸好，这一点已引起了韩国电影人的充分反思。

以上漫谈式的畅想，本着“好处说好，坏处说坏”的常理，希望起码还能是持平之论。在这里要提请诸君关注的是，为什么是韩国而不是同民族的朝鲜或是同处东亚文化圈中制度相似的东南亚各国异军突起？为什么韩国电影、电视剧及其流行音乐能一道勃兴形成“韩流”？为什么“韩流”持续若干年至今仍未露明显的颓势而时有佳作？如此等等，许多论者已从开明的政治环境，开放的文化政策，完善的市场机制，良好的观众基础，成功的新老更替，魅力明星迭出等内外部因素予以分析，这无疑是直接而正确的。本文从韩国电影的民族性与创新性两方面展开畅想与挖掘，除了想获得个人化的较为新颖的话语视角，更重要的是为表明一种态度和观点，即暂时割裂韩国电影与其它影视时空的连接，从韩国电影本身出发，对其做本体性的考察分析，

而不是借助于他者和关联性的过渡进行游移性的体认。毕竟，主观的自身的因素才是成功的关键所在。

因此，为了能较好地充分地对韩国电影的崛起原因及特点进行体认与挖掘，本章以礼花爆散般的开放式结构，将从各方面切入的，或类型分析或文化解剖或具体作品解读等等关于韩国电影的或整体或局部的感想与探究，聚集为一枚掷向韩国电影的“霰弹”，以期因其多侧面、多角度的丰富视角，在全章“收网”时，能给读者打捞上一幅既有整体轮廓，又有并不模糊的细部的韩国电影“地图”。

引言

在落笔写这篇文章之时，继《太极旗飘扬》（2004年2月）之后，韩国电影《王的男人》（2005年12月）以1230万名观众数再次刷新了国内上座纪录，进入21世纪的韩国电影总是这样一次又一次地给人以惊喜和冲击。从1999年的《生死谍变》开始，到《朋友》（2001年）再到《实尾岛》（2003年）、《太极旗飘扬》（2004），一部部国产大片创造了一个又一个的上座纪录，使包括好莱坞大片在内的韩国进口电影市场逐渐萎缩。

在国内市场连创佳绩的同时，韩国电影在国际电影节上也是捷报频传：1999年，洪尚秀的《哦，水晶》（又译《处女情结》）获得第十三届东京国际电影节评审委员特别奖；2001年3月，金基德的《岛》（又译《漂流欲室》）获第二十四届布鲁塞尔幻想电影节金奖；6月，朴赞郁的《共同警备区》获第二十七届西雅图电影节评审委员特别奖；11月，许秦豪的《春逝》获第十四届东京国际电影节艺术特别贡献奖；2002年5月，林权泽凭借《醉画仙》获第五十五届戛纳电影节最佳导演奖；9月，李沧东凭借《绿洲》获第五十九届威尼斯电影节最佳导演银狮奖；2004年2月，金基德以《撒玛利亚》获得第五十四届柏林电影节最佳导演奖；5月，朴赞郁的《老男孩》在第五十七届戛纳电影节获得评委会大奖；6月，李在容以《丑闻》摘取第七届上海国际电影节最佳导演、最佳音乐和最佳视觉音效三个奖项；9月，金基德凭借《空房间》在第六十一届威尼斯电影节上摘取

最佳导演银狮奖；10月，在第十七届东京国际电影节上林赞相的《孝子洞的理发师》赢得最佳导演奖和最佳观众奖；2005年《哭泣的拳头》导演柳昇完获得第五十八届戛纳电影节导演双周大奖；2006年6月，年轻导演申东一凭借《访问者》获得第三十二届西雅图电影节新人导演评审委员奖。接踵而至的国际奖项说明了韩国电影不仅卖座，而且在艺术上也获得了认可。面对此情此景，别说外国人，甚至连韩国人似乎也对自己的电影的快速飞跃表现出了几许茫然。韩国电影何以在一个短暂的时期内获得如此巨大的爆发力？本文便试图在此方面进行一下尝试性分析与探讨。

一、源于苦难的顽强生命力

从1919年韩国第一部自己制作的影片《义理的仇斗》出现算起，韩国电影的历史到今天不足九十年。在这八十余年的历程中，韩国电影就象韩民族的近代史一样，充满了艰辛与坎坷。期间虽然也有过短暂的辉煌期，但这有限的光芒远不足以掩映“那望不到尽头的黑暗”。“恨”作为韩民族的集体心理无意识在其电影发展史里也得到了充分地体现，所以从某种意义说，韩国电影在20世纪的历程也可被称为韩国民族的心灵史。下面我们简单回顾一下韩国电影的历史。以年代及其内在特征为标准，笔者将韩国电影分为无声电影时期（1919—1935）、有声电影时期（1935—1945）、光复电影时期（1945—1955）、中兴时期（1955—1969）、衰退时期（1970—1979）、转换时期（1980—1989）、厚积时期（1990—1999）、成熟时期（2000—）等八个时期。韩国电影诞生于殖民地被压迫被剥削的悲惨境遇之中，因而便先天承担了一种社会重负。伴随着韩国近现代史的曲折发展，这种功利性倾向一直持续到20世纪90年代。在此暂且不讨论功利性电影的是是非非，笔者主要将着眼点放到在这持续几十年的社会重负下的韩国电影所形成的坚韧的生命力上——在解读新世纪韩国电影的崛起时，这一点至关重要。韩国影评人将无声电影时期的作品总体特征归纳为“血的映像”，指的是当时以罗云奎等为代表的电影人创作的影片所呈现的基本特征为建立在民族主义基础之上的现实主义批判精神，韩国

的无声电影也可以被看作韩国独立运动的另一个斗争阵地。进入 30 年代中期以后，随着日本殖民政府统治政策的收紧，用电影等手段来表现民族主义已经不可能，于是韩国电影进入第二个阶段，即被韩国影评人称为“土的映像”阶段。在这个阶段，随着电影技术的发展有声电影逐渐成为主流。所谓“土的映像”指的是以安钟和、方汉骏等导演为代表的电影人摄制的影片中所体现出的启蒙主义精神，实际上就是对于日本殖民统治的一种变相抗争。1940 年 1 月日本在韩殖民政府朝鲜总督府颁布了《朝鲜电影令》，此规定将日本于 1939 年在日本国内颁布的战时电影法全盘移至韩国，对韩国电影的制作、发行以及流通做了严格而苛刻的规定。《朝鲜电影令》实行之后，韩国电影彻底沦为殖民统治工具，至此韩国电影陷入了历史上的第一个黑暗期。1945 年日本投降后，一直到 1950 年韩国战争，韩半岛一直处于政治经济形势动荡风云变化的大时代之中，韩国当时虽然解除了日制时代的《朝鲜电影令》，但过渡政府实际上并未放松对包括电影在内的意识形态层面的控制，因而电影很难依靠自身力量以自由的形态生存。在政治、经济等外部社会力量的作用下，宣传抗日光复、民族受难和针对“三·八”线另一侧社会主义朝鲜的反共题材成为其时韩国电影占主流的两大题材。到 1955 年之前，韩国电影一直和意识形态保持着非常紧密的联系，这种联系决定了韩国电影自始至终也没有获得一个自由的发展空间，一直扮演着一个从属、附庸的角色。对于韩国电影而言，这既是一种苦难，也是一种挑战。从 10 年代末到 50 年代中期，韩国电影在重压下一直默默地忍耐着，在忍耐的过程中变得愈加意志顽强，并伺机爆发。到了 50 年代中期，这个机会终于出现，韩国电影挟着韩国战后社会兴起的自由主义浪潮，以及政府忙于战后重建对于意识形态领域控制有所放松的机会成功地实现了第一次崛起，出现了以《自由夫人》、《误发弹》为代表的一系列既具现实性又具艺术性的优秀作品——韩国电影在历史上第一次发出了自己的声音。1962 年 1 月，军政府上台后颁布了《电影法》，对电影业加大了控制力度，韩国电影的“中兴期”也随之结束。进入 70 年代后，随着经济的高速

发展，军政府的统治逐渐稳固，同时对于电影的管束也就愈发严格，尽管期间也出现了象《星星的故乡》等几部佳作，但是在强大的政治压力之下，韩国电影还是堕入了一个全面衰退的阶段。这种状况一直持续到 70 年代末民主化浪潮全面爆发，朴正熙政权倒台。此后执政的第五共和国虽然仍是军人政权，但在民主化浪潮的压力之下，在意识形态领域逐渐做出了妥协让步。韩国优秀电影的标准从 70 年代的“符合国策的电影”转为 80 年代“具备艺术性并能给予观众感触的电影”。1984 年末，《电影法》重新修订，并于次年 7 月颁布试行。被压抑十余年之久的韩国电影终于可以缓一口气了，但整个 80 年代由于外国电影的输入以及政权的更迭造成的电影政策不稳定性等原因，其时的韩国电影基本上是处于一个调整期。综观韩国电影坎坷而曲折的七十年，韩国电影收获了什么？我们似乎很难从电影本身出发来解答这个问题，因为在此期间韩国并未出现所谓的经典大作或者大师，在这七十年的历程中，我们可以看到的只是电影不断地被外界力量所操控所压迫以及电影自身为了生存所做的抗争。因此，笔者认为，经历了七十年历程的韩国电影最大的收获就是在长期的压迫下铸就了顽强的生命力。这种生命力既源于韩民族的民族集体无意识，也源于近代以来苦难对韩民族的反复锤炼。所有的电影人都潜移默化地受到这种精神力量的感染，并一代一代继承下来。在 60 年代走上影坛、并最终在 90 年代全面爆发的韩国国民导演林权泽便是这种精神力量的代表性体现。韩国电影新世纪的崛起，顽强的生命力应该是其最根本的原动力。

二、置于死地而后生的危机意识

90 年代应该算做韩国电影的一个分水岭。在整个 90 年代韩国电影界发生了诸多大的事件，其中之一便是围绕国产电影配额的问题，电影人与政府之间发生了激烈的纷争，最终以政府的让步而告终。在普通人眼中，韩国电影进入 90 年代之后所呈现出的是一种蓬勃向上的态势，而在韩国电影人的视野中韩国电影的前方却遍伏着危机，其中主要包括两个原因，一是随着韩国经济全球化速度的加快，国产电