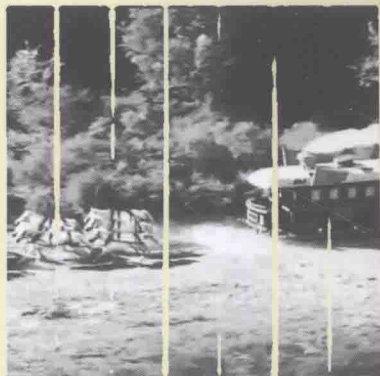




| 光影论丛 |

THE NEW FORCE OF CONTEMPORARY CINEMA

THE STUDY ON MASTERS OF NEW ASIAN CINEMA

周安华 等著

—— 亚洲新电影大师研究

当代电影新势力

| 光影论丛 |

THE NEW FORCE OF CONTEMPORARY CINEMA

THE STUDY ON MASTERS OF NEW ASIAN CINEMA

周安华 等著



当代电影新势力

亚洲新电影大师研究



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

当代电影新势力: 亚洲新电影大师研究 / 周安华等著.

—北京: 北京大学出版社, 2014.4

(光影论丛)

ISBN 978-7-301-24040-3

I. ①当… II. ①周… III. ①电影导演—导演艺术—亚洲

IV. ①J911

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 052577 号



书 名: 当代电影新势力——亚洲新电影大师研究

著作责任者: 周安华等著

责任编辑: 延城城

标准书号: ISBN 978-7-301-24040-3/J · 0573

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 新浪官方微博: @北京大学出版社

电子信箱: pkuart@yahoo.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962

编辑部 62767315

印 刷 者: 北京宏伟双华印刷有限公司

经 销 者: 新华书店

730mm × 1020mm 16 开本 21 印张 366 千字

2014 年 4 月第 1 版 2014 年 4 月第 1 次印刷

定 价: 49.00 元

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究

举报电话: 010-62732024 电子信箱: fd@pup.pku.edu.cn



绪 论	亚洲新电影——崛起于世界影坛的奇葩·····	1
第一章	高丽之桦：东亚新电影的剑舞·····	9
第二章	越南面孔：来自湄公河的银幕诗人·····	45
第三章	伊朗神情：太阳背后的月亮·····	75
第四章	华语功夫：今朝更风流·····	106
	大陆新锐：光影中的世说新语·····	106
	香港刀客：梦幻都市的江湖传奇·····	139
	台湾骄傲：“大师产地”的大师·····	172
第五章	印度之魂：恒河无上光荣·····	204
第六章	日本之脊：大和精神图像·····	235
第七章	泰国鹰隼：划过亚细亚的蓝天·····	266
第八章	大马活力：南国的扶桑花开·····	297
后 记	·····	329



亚洲新电影——崛起于世界影坛的奇葩

文化多极化的当下，电影艺术也被挟裹其中，迅疾开始大分化和大博弈。当美国电影借助财富和价值观建构了环球银幕的心理霸权，在全球市场呼啸而过的时候，与之形成抗衡的一些区域电影，却以鲜明的风格样态和内含的人文气质，日渐强劲地凸显着自我，博取着人们的眼球，在本土甚至在同为“第三世界”的兄弟国家瓜分着那些本属于“领导者”的“杯中羹”，让好莱坞电影王国在当代电影领域长久无法重现往日的风光。亚洲新电影即是如此。

丨（一）变革时代伟大的变革之声丨

在近年的戛纳电影节、柏林电影节、威尼斯电影节以及奥斯卡奖评选中，亚洲新电影获得一系列殊荣，包括《乌扎克》（土耳其）、《老男孩》（韩国）、《殡森》（日本）、《青红》（中国）、《一次别离》（伊朗）等优秀亚洲电影以及获最佳导演奖的杨德昌（中国台湾）、林权泽和金基德（韩国）、努力－比格－锡兰（土耳其）、布里兰特－曼多萨（菲律宾）、李安（中国台湾）等著名电影艺术家，在世界银幕上一次次放射出耀眼璀璨的“亚洲星光”，频频刮起强劲的“亚洲风”。这些显然不能用偶然来解释，亚洲新电影及其大师的崛起，已是不争的事实，且越来越深刻地改变着当代国际文化版图的格局。

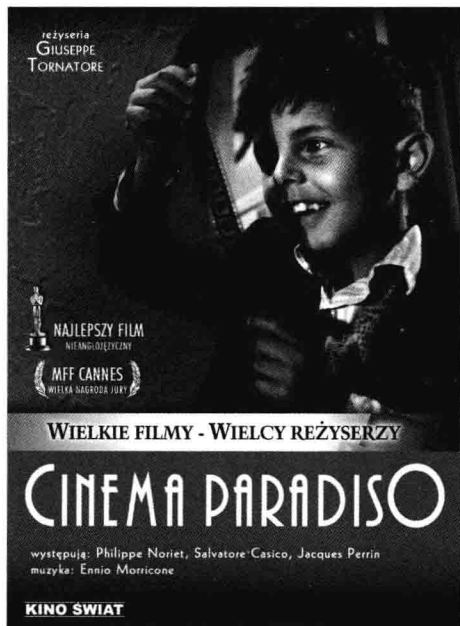
只要我们以活力指数考察当代世界最主要的新兴经济体就会发现，中国、越南、泰国、韩国等亚洲国家，正是所谓典型的经济创新热土，世界最大的变革工

厂。在大量吸引外资的同时，新的生产关系也被带入，从而催生了亚洲国家由封闭保守向民主开放的转身，而在这一近代化、现代化进程中，伴随新与旧、本土与外来、体制与个人、权力与民意的紧张博弈，整个社会生活层面的义与利、情与理、权与法等冲突也愈演愈烈。面对日渐汹涌的现代化浪潮，几乎所有亚洲国家都程度不同地跌入了一场政治文化大裂变中，其典型特征就是普遍的心理焦虑和社会动荡。

但在不同的国家和地区，这场政治文化大裂变有着不同的形态，所导致的结果也不同——有的为强大的现代化理想所激励，民众戮力同心，大破大立，快速完成了冲突——转型——重生的过程，由乱而治，如韩国、新加坡、中国台湾等；有的则由于宗教势力和文化惰性，使现代化的萌动如化蛹成蝶，直接引发了旧有文明的断裂，带来强烈的社会阵痛，由治而乱，如伊朗、阿富汗、土耳其等。显然，风雨飘摇的政治环境和除旧布新的文化语境中的亚洲大地，不得不以矛盾、杂色、骤变和多向的面貌，置身于当代国际舞台上。

“愤怒出诗人”，特殊的时代必然造就不同寻常的影像，身处变革进程中的亚洲影人，可以说在历史的十字路口，在文明交搏的风口浪尖上，敏感地意识到自

身的位置与民族的处境，由此而对历史变迁，对入侵和失去，对苦难和变革格外敏感。的确，亚洲政治、经济新历史的开启，在心理上引起的震撼是最强烈的，而有责任感的电影人于此不可能漠视、失语或者逃避。事实上，他们正是选择了介入，即“以电影言说”。影坛普遍的担当情怀，使得文化、军事和商业上“烽烟四起”的亚洲原野，获得了足够生动、奇异和多样的记忆，这种记忆时常通过打破和颠覆旧传统，呈现出足够智慧的生命书写，显示出独到的魅力。正如莱纳－杜密克赞誉易卜生戏剧是“应该否定的时代的一种伟大的否定之声”一样^①，亚洲新电影无疑堪称“变



《天堂电影院》海报

① 莱纳－杜密克语，转引自〔英〕斯泰恩：《现代戏剧的理论与实践》，北京：中国戏剧出版社 1986 年版，第 78 页。

革时代的一种伟大的变革之声”。

与欧洲艺术电影大师们相比，亚洲新电影的翘楚们，更多地拥有入世的抱负和一览众山小的艺术理想，这本质上是一种英雄主义情怀，一种源于文化根基的家国责任。也正因为如此，他们比欧洲电影人更多地具有关于公共场域、生活变迁和人文纠结的传记情结，总是试图从个人体验出发，为自己身处的冲突与融合交织的历史，勾勒出一幅真实甚至残酷的图画。而正是在自我和新历史的频频对话中，亚洲新电影凝结了自身的精神气质。

丨（二）极富特质的东方镜像丨

概括而言，当代亚洲新电影镜像的第一个特质是感官化抒写亚细亚文化。作为多种宗教杂汇、多民族杂居的地区，亚洲大陆上，儒道佛以及印度教、锡克教、伊斯兰教等教派林立，信仰纷呈，但在现代化思潮的促动下，它们和政体变革一道逐渐蜕旧变新，更为世俗和平民化。亚洲新电影在饱蘸自身文化与宗教底蕴的前提下，以温婉、平和和谦恭的面貌示人，建构了一种新历史维度的泛亚景观。它在深层的意义上是纯朴宏博的亚洲文化、亚洲气质的视觉化书写（实际上也是古老的亚洲哲学和文明第一次被系统地以视听手段演绎），这正是内嵌于亚洲新电影——新东方影像中的核心密码。特别是经历了上世纪末亚洲本土（民族）文化的流失以及表意方式符号化、雷同化之后，亚洲影人开始警醒，而执著地进行民族本位影像的现代再造，就是他们惊醒后的必然选择。

于是，感性的民族元素被熔铸进浩远的文化传统的大河中，和那些地道的故事，以及在本土守望的人物命运紧紧勾连在一起，成为传统价值观念和现实频频冲撞的生动记录和鲜活抒写，深深地镌刻上了亚洲印迹。在金基德的《撒玛利亚女孩》中，父亲五味杂陈的绝望，印证了现代化进程中亚洲社会儒家思想的消解，揭示了青少年流行生活方式对传统人伦的颠覆，影片“逝者如斯夫”的苍凉之感格外耐人寻味。而李沧东的《绿洲》通过一个智障女人和一个惯犯的“畸形”爱情，折射了欲望对善的蔑视和挤压，映照出等级社会的“怪物”们内心世界里那令人唏嘘的真挚。毫无疑问，这种“韩式人文思考”是沉敛的，典型地体现了今天亚洲影人对电影的独特理解，即“电影要去找被生活隐藏的真实”。同样，一些越南电影也表现出对本国文化精神的观照。在陈英雄《夏天的滋味》里，越南有着别样的感伤，爱和性是交织的，诗化的镜语物象，立体化的叙事，

在东方特有的内敛含蓄的节奏中，一个代表越南女人的宿命、轮回的故事被娓娓道来，充满自然人性的温热。而在吴古叶执导的越南电影《牧童》里，促使15岁男孩金去山坡上放牛的雨季，是成长的雨季，美好和丑恶一起，充实了金的成人体验，让他瞬间看到生活斑驳的原色，对殖民者和美法“他者”的想象，被粗粝的生活所取代，民族根性的中庸情怀尽在光影之间。

当代亚洲新电影对本土文化的感性书写，并非一味还原，一味赞誉，而更多地是站在今天的立场上，打量其精神力量，捕捉其遭遇的困境、面临的尴尬，因而，它们常常是现代与怀旧融为一体，交织着尊崇与哀伤等复杂的情绪，以现代人类的视角倾诉自我民族的过去和现在，凸显民族精神的骨骼，沉吟其生存状态。这样的影像是朴素的、隽永的，同时也是感染力十足的。

比如，泰国导演阿彼察邦的《热带疾病》。作为一部在戛纳电影节上引起嘘声一片的费解的电影，同性恋的题材并非其被诟病的原因，前后故事的断裂所导致的多数观众的精神断裂才是其遭观赏者贬斥的真正原因。然而，这部讲述一个同性恋士兵与自我、本土文化以及自然界之间的晦涩、隐秘沟通的电影，无疑是极具艺术创新意义的。该片中的泰国城市和乡村，暧昧温暖，特别是那沉闷诡异的潮湿雨林，那跟着士兵捕捉老虎四处穿梭、时而平淡、时而神秘、时而疯狂的镜头，让野性与文明的疏离感和挣脱感瞬间袭上观众心头。《热带疾病》以一种看似“不知所云”的方式，借助一种神秘的行为艺术，隐喻了现代变奏曲中，泰民族的精神挣扎，直指人内心深处的兽性及其耗散。

与之相应，当代亚洲新电影镜像的第二个特质，是高度的个性主义。当下世界影坛“亚洲风”劲吹，显然与亚洲新电影的风格多样化有关，也就是说，在突破禁锢、走向开放的国际化进程中，更多的亚洲影人选择了张扬个性、彰显自我，以鲜明的个人化视角和独立不羁的艺术追求，建构属于自己的叙事逻辑。这其实是极为不易的。因为，以儒家文化为主要内核的东方文化一向强调内敛、低调、隐晦、中和与中庸，新电影突破传统定规而寻求自身观念与个性的灌注，显示了精神大突围、影像大突破的强烈冲劲。王小帅的《青红》在描述贵州山区一份“苦涩的青春”“苦涩的爱”时，笃信自己的内心感受，让一个怀旧的故事变成了一幅真正悲剧的图景：自然纯朴而又懵懂无知的爱，与来自上海的父辈误入“火坑”的怨愤以及父母企盼重返上海、望女成凤的“爱”相碰撞，导致了激烈的冲突和可怕的结局：女主人公青红精神失常，恋人小根被枪决。影片从三线建设的“黑白胶片”入手，观照普通人的情感生活，执拗地表达独特的电影哲学，再现了现实的悲怆意蕴。作为一举擒获金熊奖、奥斯卡奖的力作，伊朗导演阿斯

哈—法哈蒂导演的“问题电影”《一次别离》，也采取以小见大的手法，通过一个家庭的矛盾及其最后的分崩离析，折射出在转型时期政教合一的伊朗，社会与家庭的百态。影片用一种几乎不动声色的真实生活节奏和日常化书写，通过中年白领纳德和西敏情感与理智的尖锐对立，通过不同阶层的道德较量、利益博弈，刻画了当代伊朗人在亲情和宗教生活上的纠结，细致入微地勾勒出两难人生的艰辛不易，令人动容。这部作品的成功，可以说就是内涵和个性的成功。

显而易见，亚洲新电影是充满“作者意识”的电影，创作者坚持把自己的思想、自己的印记镶嵌在电影中，使影片饱含社会启示，叙事方式和叙事结构自由灵活，无论诠释历史还是颠覆、解构人生，都极具个人色彩，而情理、趣味以及类型的混搭与杂糅，更是确立了影片真正意义的开放性。例如，被誉为“鬼才导演”的香港导演彭浩翔，无疑也是“鬼才作者”，其标示性的风格是“黑色幽默”，他惯于以表面荒诞不经，实则合情合理、曲折紧凑的故事，于嬉笑怒骂中触碰社会问题，而这些好故事都是他内心很想讲的，也确实由他亲自讲了出来。《买凶拍人》和《AV》都是草根生活剪影，题材另类，有着强烈的闹剧色彩，但在这些背后，小人物对梦想的坚持、AV女郎的纯洁善良，既感染了导演，使其赋予故事皆大欢喜的结局；也感染着广大观众，在他们步出影院后，依旧能获得“美好犹在”的心理平衡。显然，彭浩翔确实“不走平常路”！

由于地域、宗教和经济发展程度的原因，亚洲各国电影的视域、风格和表现对象或许会有差异，然而，在“反奇观化的哲思挖掘”上，它们却又惊人地一致，这即是当代亚洲新电影第三个显著的特质。的确，在《海云台》《唐山大地震》等少数亚洲电影中，我们会看到精致的画面、强烈的色彩以及震耳欲聋的音效，这是奇观电影的代表形态。但是，与好莱坞银幕普遍的强效应美学（突出视觉娱乐的力量）不同，更多的亚洲新电影并不注重通过不连贯的动作场面、跳切的蒙太奇段落来制造不间断的关注，而是坚守自身传统内敛低调的本性和东方慎独自省的人生哲学，努力通过对人性深挚的体悟，对生命细微的观察思考，来打动观众，寻求其内心的共鸣。金基德、林权泽、陆川、阿彼察邦、阿斯哈—法哈蒂，都始终以平民百姓、神秘自然和普通的人文历史作为表现对象，既不强调宏大的场面，也不着力于技术的渲染，对深沉哲思的挖掘和呈现是其根本魅力所在。这也正是亚洲影像最为动人、最为鲜明之处。

金基德的《空房间》堪称奇妙生活的默片，仿佛清澈的流水。影片导演以有形寓无形，四两拨千斤，勾勒了一个边缘小人物令人称奇的状态——用一种看似消极的方式过着一种很积极的生活。空房间的闯入者，来无影去无踪，毫不使人



韩国导演金基德

感到诧异,相反,“贼”和“爱使”的巧妙置换,真切地碰撞着观众的灵魂,传递出一种独特的温暖感觉,使人们对主人公的强烈认同。而关于真实和梦境、爱和救赎的哲理,也伴随黑暗世界中“幽灵”的一个个“太极动作”,被徐徐展现出来,可谓深邃至极。与金基德一样,泰国导演阿彼察邦也是文艺范儿十足、从不取悦大众的导演。在电影创作中,他喜欢使用长镜头、景深镜头和空镜头,把戏剧化的复杂人生过滤成简单、清澈,看似无意义的日常生活,把自然或场景置于主角位置,以自然和环境的时间更替以及由此而生的内在变化,寻求对人的心理感受、精神律动的捕捉。

例如,超现实主义影片《正午显影》,其多点呈现的松散结构方式,本身就是直指哲思的,影片将纪录片的段落嵌入叙事,混合即兴解说,主题藏而不露,而流淌的生活永远是质朴的,观众得自己用心去体味。他的《极乐森林》乐于“进入森林”,然而导演却并不用绚烂的“大片镜头”去渲染和勾勒森林的奇幻景致,相反,他以自然舒缓的长镜头,匪夷所思的视角,叙事和现实界限的断然破除,来喻指人与自然的融合,快乐和痛苦、美丽与残酷的并存,将独特的亚洲哲理和亚洲情致表现得淋漓尽致。

丨（三）高类型电影：别样的美学丨

对于多数亚洲导演来说,电影的科技元素远非电影主体的核心,特别是进入新世纪以后,追求一种高类型电影的意识,贯穿于许多亚洲导演的创作中,也正是在世界电影融合、互动的演进大潮中,亚洲新电影焕然生成了一系列超越的影像,低度美学的、惊悚的、心理分析的、悬疑的、史诗质的,甚至后现代的,多要素融汇,缤纷实践。它们使亚洲银幕以高类型电影为鲜明的形式特质,为当代世界电影创造了一个别样的审美空间。

仔细审视，亚洲高类型电影在艺术上具有几点显著的追求。

第一，它们追求“虚构客观化”，主体建构或过滤的历史和生活，被“从容、客观地还原为现实”，一方面坚持对对象的静观姿态，不事渲染地捕捉那些来自生活却又远高于生活的人和事；另一方面，虚构和记录元素自由配置，相互支撑，琴瑟相和，鲜活地重组富有现实意蕴的故事，由此引发观众强烈的共鸣。阿彼察邦的《热带疾病》以同性恋的梦幻故事和探索发现的对位对接，让一部意蕴与文化兼具的影像，获得了真实迷人的风采，增加了影像能指的范围。而在张猛导演的《钢的琴》中，男主人公“离婚”“失女”“拮据”的三重困境，无不与改革进程中的中国社会现实息息相关，与市场经济带来的道德失范相关，因而其异想天开要给女儿造一架“钢的琴”，也就获得了切实的生活依据。导演激赏以幽默直视艰辛的人生态度，忠实“记录”了主人公把这个异想天开的想法变成现实的过程，亦即悲怆而温馨的人性焕发的过程，一个小人物的执著、一群小人物的美善，在严酷和灰暗中，光影灼灼，感人至深，旋即引发观众由衷的唏嘘和慨叹。

第二，每每以第一人称叙事方式介入故事，介入银幕景观，保持自由跳脱的状态，既让观众有被缝合进特定历史的梦幻感，同时也让他们被哲理触动，被启示唤醒，被发现震惊。因此，在亚洲高类型电影中，甚至连那些寓言传说都常常散发出“原型”的意味。例如，姜文早在《阳光灿烂的日子》时期，就开始探索感染与启迪兼具的艺术范式，该片不独是马小军们一段红色岁月的记忆书写，而且是禁锢年代人性疯长的直录。导演一方面以“我”的口吻，不动声色地再现“文革”；另一方面又不时自责“可能是记忆出了问题”，任意塞上一些似是而非



《钢的琴》剧照

的情节碎片，由此透露出影片强烈的反讽性、批判性，赋予作品毁誉参半的历史姿态。而到了新世纪的“票房大片”《让子弹飞》，导演更是虚拟了“北洋时期”的背景，把土匪张麻子劫富济贫以及与恶霸黄四郎的较量，纳入一个奇怪而恍惚的时空，自由地勾勒善恶之役，汪洋恣肆地与革命“做爱”^①，影片充满闹剧的色彩，接受者的经验视域完全被打破，观众被带入一个极富可看性的陌生化场域，并由此而领悟到导演对历史、政治和人性的独到理解。

由上可见，经过近二十年的历史风雨洗礼，欧美电影“集成化”明显，正如孙绍谊所说：从某种程度上说，“美国电影”更可能是英语世界影像创作和生产的集成，是超越国家疆界的概念。^②而亚洲新电影佳作纷呈，曾经稚嫩的亚洲新电影导演，也在辽阔的亚细亚土地上茁壮成长，其中不少人如今已成为“参天大树”，他们的艺术也愈发成熟，不断引起各国观众和世界影坛的关注。当我们用“大树茂盛的原野”来描述我们身处的区域时，我们有理由相信：一个属于亚洲的电影世纪正向我们走来。亚洲新电影鲜明的特色将伴随全球化的进程，踏入更广大的空间，魅惑更多的观赏者。诚然，亚洲新电影仍在“变”，立足当下的亚洲新电影不仅与“纯粹艺术的写作”关涉甚少，而且与标准的“现实的渐近线”范式也相去甚远。在“阿凡达”和3D时代，太空宇宙、魔法、鸟叔与“骑马舞”江南 style、NBA 宝贝、楼盘秀等等，构成了生活与银幕混同的光影，也构成了当下历史的“虚构性写真”。当代亚洲新电影作为文化的映像，汇聚流行文化色泽，与人类激情的变调、思想趣味的位移形成了斑驳的现实大景观，而这正是生活和现代性赋予亚洲影人的。

作为一种以人为颜料来创作的艺术，现代和后现代混响的电影镜像，是自然、生活和历史的永久的守望者。今天，电影艺术普遍的生命质感，既耐人寻味也引人瞩目。无论是来自好莱坞的道德臆想者、暴力崇拜者，还是韩国、伊朗平民出身的新兴电影人，抑或被频频“电击”的中国电影新生代，他们都在以极其复杂的心态描摹外界感觉、倾诉内心苦涩、映衬情感欢欣，寻求与周围世界的交流。这既是与同类的对话，也是与历史的潜对话。而走近他们，用心观察电影“大树”和未来的“大树”们，梳理其哲学和镜头美学，显然能给关心世界电影走向的人们以有益的启示。

① 在《电影艺术》杂志组织的一次笔谈中，杨远婴的文章以《与革命做爱》为题，精辟地概括了姜文导演的《让子弹飞》的独特性，可谓一语中的。

② 孙绍谊：《当代美国电影创作评析》，载《影视文化》2010年第2期。



高丽之桦：东亚新电影的剑舞

在 1990 年代之前，韩国电影市场几乎一直被美国、日本与中国香港三地的电影垄断。1980 年代，韩国国产电影仅占其整个电影市场份额的 20% 左右，而且这些作品质量平平，即使在国内也鲜能引起公众注意。1990 年代中期，韩国电影产业面对好莱坞束手无策，日渐低迷。亚洲金融危机一来，电影产业的前景变得更为惨淡。

1998 年，韩国当局强制规定国内影院每年放映本土电影的天数从 146 天缩减至 92 天，这进一步唤起了电影人的生死存亡感。以李泰远、林权泽、金志美为首的电影人发起“光头运动”，电影人剃光头、戴黑纱、捧遗照，集体罢工、游行、示威，宣告韩国电影危在旦夕。此次运动使韩国民族电影意识高涨，当年年底，政府不得不宣布维持现有国产影片放映 146 天的电影配额制度；次年，韩国电影迎来了史上第一部票房大片《生死谍变》，出现了影院满座的盛况，本国电影票房比例上升 10%。

随着韩国的政治民主化，从 1980 年代末到 1990 年代初的十年中，电影审查尺度渐开。2000 年，由于“公共表演道德委员会”被“影像制品分级委员会”取缔，影像制品的审查制度也彻底被电影分级制度取代。正如朴赞郁所说，很多导演的想象力没有完全放开，大家被禁锢惯了，需要有个思想发展的过程，这十年其实是韩国电影人摸索和适应开放制度的时期。^① 因此，思想自由和创作自由所产生的成效要到新世纪的电影创作中才开始显现出来。

^① 《韩国 B 级导演第一人朴赞旭》，见《新京报》2003 年 11 月 18 日，<http://yule.sohu.com/2003/11/18/11/article215741161.shtml>。

在世纪之交，韩国电影异军突起，从亚洲各国中脱颖而出，1999—2002年三年电影市场增长近15%，2002—2004年三年增长超过20%，2004—2006年本国电影也始终保持着60%左右的票房占有率。1999年后，几乎每年的票房冠军都是本国电影：《生死谍变》《共同警备区》《朋友》《实尾岛》《太极旗飘扬》《欢迎来到东莫村》等。在美国电影独霸世界影坛的大背景下，韩国成为“世界上唯一一个本国电影能够压过好莱坞的国家”^①。

新世纪以来，韩国影人将民族性灌注于影像之中，对韩国历史传统、南北分裂悲剧、现代社会问题的剖析，已然形成既温柔含蓄又暴烈刚毅的成熟影像风貌。世界上最权威的三大电影节先后授予韩国电影以荣誉，是在艺术成就方面对韩国电影的最好肯定：林权泽2002年《醉画仙》获戛纳电影节最佳导演奖，2005年获柏林电影节终身成就奖；李沧东2002年《绿洲》获威尼斯电影节最佳导演奖；金基德2004年《撒玛利亚女孩》获柏林电影节最佳导演奖，同年《空房间》获威尼斯电影节最佳导演奖，2011年《阿里郎》获戛纳电影节“一种关注”单元最佳影片奖；朴赞郁2004年《老男孩》获戛纳电影节评审团大奖，2005年《亲切的金子》获威尼斯电影节“乔万尼新锐电影奖”，2006年《机器人也无所谓》获柏林电影节阿尔弗莱德“敢斗奖”，2009年《蝙蝠》获戛纳电影节评审团大奖，2011年《波澜万丈》获柏林电影节短片单元金熊奖。

本章将对金基德、林权泽、朴赞郁这三位在新世纪国际影坛上享有至高荣誉的韩国导演给予特别关注。

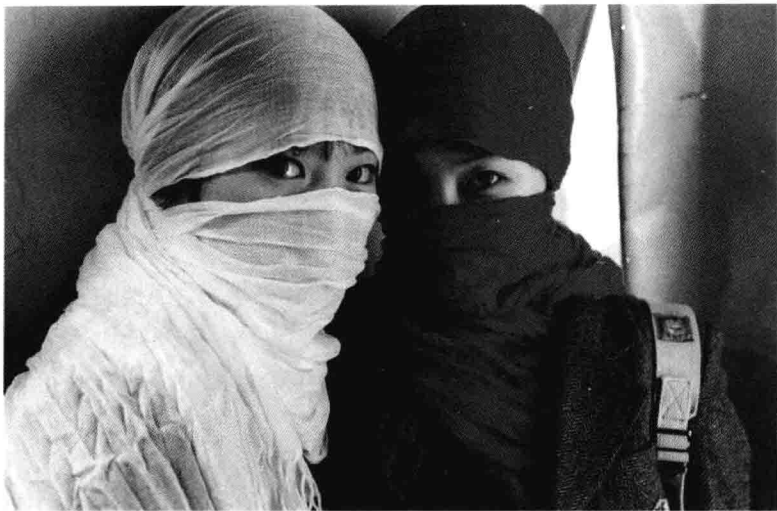
【（一）新文艺电影旗手——金基德】

在韩国电影阵营中，金基德作为文艺电影导演显现出自己独特的价值。

身兼编剧和导演双重身份的金基德似乎比其他导演更懂得如何建立起叙事与影像之间的关系，他善于运用极具震撼力的镜头，表现惊世骇俗的题材。他的影片在众多韩国电影中异军突起，势头强劲地走进各大电影节的展厅，引起了激烈的讨论和争议。

作为一个有着敏锐艺术直觉的导演，金基德善于发现寓于事物表象之下的深

^①〔美〕骆思典：《好莱坞、全球化与亚洲电影市场给中国的启示》，见孟建、李亦中编《冲突、和谐：全球化与亚洲影视》，上海：复旦大学出版社2003版，第136页。



《撒玛利亚女孩》剧照

层意义，他对韩国的社会状况有着深刻洞见，清醒地觉察到现代社会中人们普遍丧失了道德感、价值感和人性尊严。从1996年拍摄第一部影片开始，他就以巨大的热情关注着女性和社会上的其他弱势人群，满怀同情地表现她/他们的生存困境，表达他对社会秩序和道德原则的思考。同时，面对后殖民时代所带来的文化危机和身份认同问题，他将自己对于民族精神和文化传统问题的探索融汇于影像之中，以强烈的责任感和自尊心进行着民族神话建构的努力。

1. 僭越表象下道德神话的建构

丹尼尔·贝尔在《文化：现代与后现代》一文中提到现代主义的特征：“它故作晦涩，采用陌生的形式，自觉地开展试验，并存心使观众不安——也就是使他们震惊、慌乱，甚至要像引导人们皈依宗教那样改造他们。”^①可以说，金基德的影片明显地具有现代主义的这些特点。他以惊世骇俗的题材和震撼人心的画面，不断给观众的视觉和心理带来巨大冲击。他的电影中充满了与社会格格不入的人，这些人往往生活在封闭的环境中，他们不受社会现存秩序的制约，没有明确的道德感和生存目的，金基德不断地以极端的情色和暴力镜头驱逐着这些心灵残疾的人们，在欲望中堕入黑暗，在暴力中宣泄自身的痛苦，在罪孽中愈陷愈深，以彼此的残忍和冷酷挑战世俗的道德底线。金基德仿佛对他们毫无节制，任由他

①【美】丹尼尔·贝尔：《文化：现代与后现代》，见王岳川、尚水编《后现代主义文化与美学》，北京：北京大学出版社1992版，第1—2页。

们引起观众和评论者的争议与诟病。

不难发现,金基德镜头下的人物总是在欲望—罪孽—绝望—毁灭的道路上走向黑暗的深渊,但观者不能仅仅认为“欲望是其影片的主体,影片内容只是传达欲望的载体。通过欲望这一扇窗口,金基德毫不留情地将隐藏于现代社会人性底层的欲望本能与丑陋面目暴露无遗,并在镜头前将其放大,向世人揭示:那些表面上看来平淡无奇的生活和平凡无奇的人,其内部深处却隐藏着龌龊的欲望与诱惑”^①。诚然,金基德的影片中充满了情色与暴力,但他的影片却绝不是以情色或暴力为噱头来实现商业目的。情色与暴力作为一种精神的外化,在金基德这里不仅不带有贬损的含义,相反,还被看成人们精神痛苦的一个出口,看成是美丽而非丑恶的东西。如在《雏妓》(1998)中,当表现姬美看到珍花在灯塔上做爱的镜头时,导演采用了仰拍的角度,作为道德化身的姬美以一种膜拜的姿态,仰视着珍花,并由此改变了对珍花的一贯看法。一个道德原则模糊的妓女征服了一个有强烈自尊心和道德感的女大学生,这似乎代表了金基德对情欲和道德的基本看法:道德涉及的是避恶扬善,它往往压抑本能和快感,力图承担起责任和使命;而情色在金基德的镜头下,更多的是快慰和美感,是与人类的本能欲望相贴合的,因而也更接近人类的本真状态。因此,如果认为金基德想要用欲望来表现丑陋,那将是对金基德最大的误读。

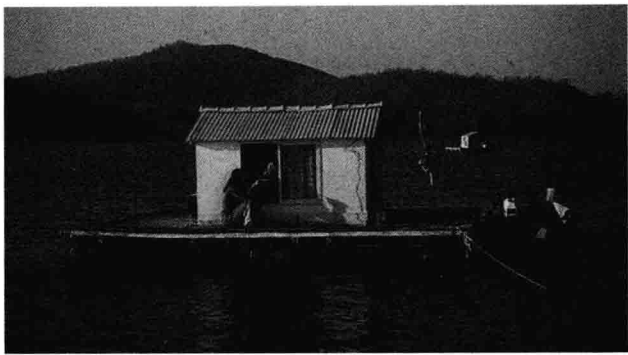
欲望在金基德的世界里几乎是最纯净无瑕的东西,它来自人类原始的本能。金基德借这种外在的欲望表达了人物内心世界的空虚无依,正如《收信人不明》(2001)中,在“别人的后院”里无所适从的美国大兵从眼睛残疾的英玉身上寻找慰藉后所感到的那样,精神的残缺比肉体的残缺更加令人痛不欲生。这些肉体或心灵充满伤痕的人,迷失在欲望的宫殿里,通过肉体的满足来疏导精神上的痛苦。他们生活在一种无望的精神状态下,对于未来没有确定的方向,没有安全感,没有希望,只能够依靠暂时的感官刺激,来寻求一种另类的满足。金基德将人物的这种感受转化为一种审美体验展现给观众,而“如果审美体验本身就足以证实生活的意义,那么道德就会被搁置起来,欲望也就没有任何限制了。在这种探索自我与感知间关系的活动中,任何事情便都成为可能”^②。

但如果仅仅如上所述,那金基德只不过是一个有着极叛逆思想的编剧和导演:努力破除人们心目中对传统和道德的迷信,而将不受限制的专断性格赋予片中人物,于是,逃脱与僭越便成了这些人物最大的精神特点。但事实上,金基德

① 梁丽丽:《金基德的电影世界》,载《艺术广角》2005年第5期。

② [美]丹尼尔·贝尔:《文化:现代与后现代》,见王岳川、尚水编《后现代主义文化与美学》,第6页。

在颠覆观众以往观念的同时，一直在试图建立属于他自己的道德寓言和精神神话，也就是说，这些表面上看来溢出常规的作品，其内核仍然有着道德原则的隐性在场。金基德深刻地意识到：“人们一旦与过去切断联系，就绝



《漂流欲室》剧照

难摆脱从将来本身产生出来的最终空虚感。信仰不再成为可能。……这种在劫难逃的焦虑必然导致人人处于末世的感觉。”^①因此，在叛逆和颠覆的同时，金基德努力寻找着带领现代人走出精神困境的救世良方。表面上看来金基德对所谓的道德原则不屑一顾，男女主人公似乎都没有什么道德感，但实际上，金基德作为掌握着话语权的叙事者，往往在不露声色地阐释着自己的道德原则，他的影片常常以主人公的自我伤害或死亡作为结局，原因也正在于此。我们可以用无路可逃一词来形容这些有明显性格缺陷的人物，金基德一边对他们满怀同情，表现他们不甘现状的挣扎；一边以几近残忍的方式，击碎他们僭越道德原则的幻想。被侮辱和被损害的人用以暴制暴的方式来反抗社会，最后却发现一切只不过是一场梦境（《真相》，2000）；远离世俗的人们，不断表现出对正常生活的渴望，最终走进主流社会（《雏妓》《撒玛利亚女孩》《弓》）；而那些仍不肯驯服的人们，或者死于枪口（《野兽之都》，1996），或者在流浪中继续体味生活之艰辛（《漂流欲室》《坏小子》《时间》），或者绝望地以自杀的方式完成最后的无声的反抗（《收信人不明》《弓》）。

金基德以大胆的僭越道德的形式，构筑着一个个有关道德的故事。他深谙现代社会的深层危机，清醒而悲哀地看到盛世表象下物质充盈的人们因狂妄自大而产生的日益迫近的精神空虚；他表现情欲、暴力、孤独、痛苦，不是为了证明人类无所不能的超越性——超越道德、超越文化，而恰恰是为了说明，在丧失了秩序和原则的现代社会，人们正在不断陷入对本能的绝对依赖，正在一步步走向绝望和毁灭的深渊。他为片中人物设置的一个个封闭的环境，并不是理想主义的乌托邦，而是统一性原则丧失的暗喻。这同时也说明，金基德仍是一个有着现代主

^①〔美〕丹尼尔·贝尔：《文化：现代与后现代》，见王岳川、尚水编《后现代主义文化与美学》，第6页。