



文化百科丛书

家庭休闲娱乐百科

《图文版》

宋 涛◎主编



辽海出版社

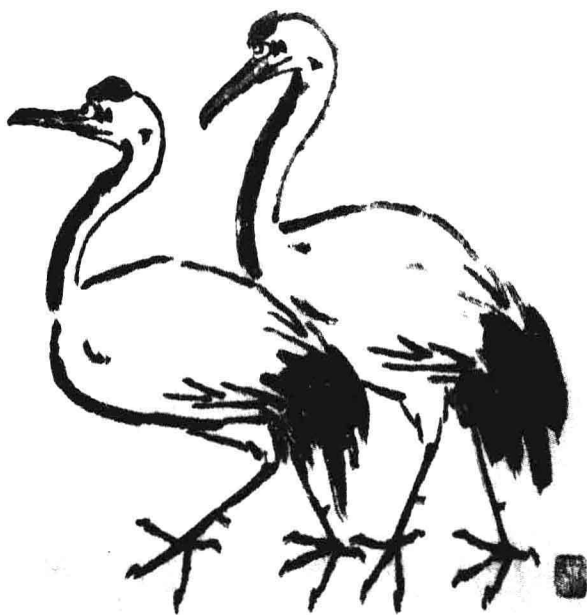
图
文
版

家庭休闲娱乐百科

文化百科丛书

宋 涛◎主编

中



辽海出版社

三、美国影视

1893年,爱迪生发明电影视镜并创建“囚车”摄影场被视为美国电影史的开端。1896年,维太放映机的推出开始了美国电影的群众性放映。

19世纪末20世纪初,美国的城市工业经济和中下层居民数量迅速增长,美国电影成为适应城市平民需要的一种大众娱乐。它起先在歌舞游乐场内,随后进入小剧场,在剧目演出之后放映。1905年在匹兹堡出现的镍币影院(入场券为5美分镍币)很快遍及美国所有城镇,到1910年每周的电影观众多达3600万人次。这些影片都是单本一部的,当时的产量是每月400部,主要的制片基地在纽约,如爱迪生公司、比沃格拉夫公司和维太格拉夫公司。1903年E·S·鲍特《一个美国消防员的生活》和《火车大劫案》使电影从一种新奇的玩艺儿发展为一门艺术。影片中使用了剪辑技巧,鲍特成为用交叉剪辑手法来造成戏剧效果的第一位导演。

电影收益高,竞争激烈。自1897年开始,爱迪生即为争夺专利进行诉讼。到1908年,成立了由爱迪生控制的电影专利公司,该公司拥有16项专利权,并与电影胶片专营者之一的伊斯曼柯达公司达成协议:只有专利公司成员组织方能购买伊斯曼胶片。到1910年,电影专利公司垄断了美国电影的制作、发行和放映。

独立制片商为摆脱专利公司的垄断,相继到远离纽约和芝加哥的洛杉矶郊外小镇好莱坞去拍片,这里的自然条件得天独厚,远离专利公司的控制,又临近墨西哥边境,一旦专利公司提出诉讼便可逃离。格里菲斯此时开始了他的电影生涯,他于1907年加入比沃格拉夫公司,1908年导演了第一部影片《陶丽历险记》。至1912年,他已为该公司摄制了近400部影片,把拍片重心逐渐移向好莱坞,并发现和培养了许多后来的名演员,如M·塞纳·马恩省特、M·璧克馥和L·吉许姐妹等。

到第一次世界大战爆发前夕,镍币影院逐渐被一些条件较好的电影院所代替;电影专利公司的垄断权势也逐渐消失,终于在1915年正式解体。此时以格里菲斯为代表的一批新的电影艺术家已经出现。制片中心也从东海岸移到好莱坞。第一次世界大战不同程度地破坏和损害了欧洲各国的电影业,却促成了美国电影的勃兴。美国电影源源不断地涌入欧洲市场。待到第一次世界大战结束时,美国电影已经建立起在欧洲的霸权地位。

对美国早期电影的发展和提高做出贡献的共有3位导演,他们是格里菲斯、英斯和塞纳——马恩省特。格里菲斯的《一个国家的诞生》在当时来说是一部空前的巨作。但由于该片的种族主义观念而受到舆论界与观众的指责。他次年拍摄的《党同伐异》由于构思和技巧不适应当时观众的接受观念,加之其他社会的、经济的原因,也遭到冷遇,但该片的4个不同时代、不同地点的故事和平行剪辑技巧却给以后的蒙太奇方法以启示。英斯的以开发美国西部为题材的影片,塞纳——马恩省特以滑稽、打闹见长的喜剧影片,则是美国电影中类型片的雏型。

卓别林1914年拍摄了第一部影片《谋生》,立即吸引了全世界的观众。1919

年，卓别林、范朋克、璧克馥 3 位著名演员和格里菲斯一道创办了联美公司以发行他们独立制作的影片。

20 年代，美国影片生产的结构从以导演为中心逐步转化为以制片人为中心的体制。“制片人中心”模式形成了 20 年代的“明星制度”，各大公司均以拥有一批明星为重要财富。除卓别林、范朋克和璧克馥外，先后成名的还有 R·“胖子”亚布克尔、T·巴拉、J·和 L·巴里摩尔兄弟、L·查尼、吉许姐妹、M·马许、T·米克斯、G·史璜逊、J·基尔伯特、G·嘉宝、B·基登、N·希拉、H·劳埃德和早逝的 R·范伦铁诺。

“好莱坞”此时已成为“美国电影”的同义语。由于在明星制度鼎盛时期有些明星的行为不检点招致公众的抨击，美国电影业乃成立了“美国制片人与发行人协会”，在 W·H·海斯的主持下这一组织制订了“伦理法典”，以便在审查影片时剔除其中不合乎美国公众道德观念和生活方式的情节、对话和场面。法典对美国电影的控制和约束一直延续到 1966 年。这就是著名的海斯法典。

严格的审查制度使美国无声电影的主要成就表现在喜剧片、西部片和历史片 3 个方面。喜剧片的佳作首推卓别林的《寻子遇仙记》、《淘金记》和《马戏团》，基登的《航海者》和《将军》，H·劳埃德的《大学新生》；西部片主要有《篷车》、《铁骑》和《小马快邮》等，历史片有地密尔的《十诫》和《万王之王》，格里菲斯的《暴风雨中的孤儿们》，R·英格兰姆的《启示录四骑士》等。

第一次世界大战后，不少欧洲导演陆续来到好莱坞，为美国电影继续占领欧洲市场起了重要作用。他们中有：瑞典的 V·D·斯约史特洛姆、M·斯蒂勒（以及与他合作过的女演员 G·嘉宝）；德国的斯特劳亨、E·刘别谦、斯登堡、F·W·茂瑙和 P·莱尼。他们对好莱坞电影做出了重要贡献，但他们的才能却不同程度地受到了制片公司的抑制和扼杀，其中大部分人在好莱坞的遭遇是不幸的。

这些欧洲导演和美国导演一道，拍摄出无声电影的最后一批重要影片，其中包括：F·鲍沙其的《七重天》，C·勃朗的《肉与魔》，格里菲斯的《被摧残的花朵》和《赖婚》，H·金的《史泰拉恨史》，刘别谦的《循环的婚姻》和《温德米尔夫人的扇子》，茂瑙的《日出》，斯登堡的《求救的人们》和《纽约的码头》，斯约史特洛姆的《红字》和《风》，斯特劳亨的《盲目男人》、《愚蠢妻子》和《贪婪》，K·维多的《大检阅》和《人群》，R·华尔许的《光荣价值几何》以及 W·A·惠尔曼的《翼》等。弗拉哈迪的《北方的纳努克》，则为纪录电影奠定了基础。

到 20 年代中期，豪华的电影院已基本上取代了镍币影院。到 20 年代末期，好莱坞电影为战胜商业无线电广播这样的竞争对手，必须在音响方面来一次革命，于是产生了有声电影。早期有声电影 1926 年，华纳兄弟影业公司拍摄了用唱片来配唱的由 J·巴里摩尔主演的歌剧片《唐璜》；1927 年 10 月 6 日又首映了由 A·克罗斯兰导演、A·乔生主演的有歌唱、对白、声响的《爵士歌手》，这是世界上第一部有声故事片。1928 年 7 月 6 日华纳公司又推出了“百分之百的有声片”《纽约之光》。自此，有声电影全面推开，一年之内半数美国影院安装了音响设备；至 1930 年，除

卓别林继续拍摄了几部无声片外，全部故事片均为有声片。

电影的音响革命恰与美国 1929 年的经济大萧条同时发生。有声电影极大地刺激了美国电影市场，观众蜂拥前往观看这种更加“新奇的玩艺儿”，因此尽管经济萧条，电影业表面上却还繁盛。实际上一批批较小的影片公司和影院陆续倒闭，几家大影业公司也要依赖摩根和洛克菲勒财团的支持才能生存发展。此外，有声电影使生产成本提高，影片生产的数量锐减，又因有声片带来的语言障碍大幅度缩小了美国电影的海外市场。在电影业内部，音响的出现冲击了电影艺术和技术的各个部门，一些不能用于有声片的技术人员都被淘汰了。

在导演中间最先适应有声片制作并拍摄出富于创造性影片的有：R·马莫里安的《喝彩》和使用了主观镜头的《化身博士》，L·迈尔斯东的《西线无战事》和《头版新闻》，刘别谦的《爱情的检阅》和《微笑的中尉》，K·维多的《哈利路亚》。卓别林不久后拍摄了他的第一部有声片《城市之光》。

大萧条时期的诸方面因素使好莱坞影片的生产模式和制片公司体制定型下来。好莱坞的制片公司是自 1912 年开始相继建立的，各公司大多经历了初建、合并、更名、巩固的过程。随着 1928 年雷电华影业股份有限公司的组建，1929 年美国制片公司体制的结构明确形成。它们包括 5 家较大的影片公司，即派拉蒙（组建于 1914 年）、20 世纪福斯（始建于 1915 年，合并于 1935 年）、米高梅（合并于 1924 年）、华纳兄弟（1923 年）和雷电华（1928 年）；3 家较小的公司，即环球（1912 年）、哥伦比亚（1924 年）和联美（1919 年）。这便是通称的“八大公司”。

在整个 30 年代，尽管电影观众的人数时有起伏，但总的趋势是上升的，其中大多数观众把看电影当作一种逃避和解脱。为了满足观众不断增长的需求，好莱坞的影片生产从以制片人人为中心改变为以制片人为单元的制片模式，各大公司的组织结构大同小异。这种“制片人单元”的模式保证按照既定的配方和规格生产出供应全国影院的合格产品。

美国电影中的特殊现象——类型影片，在 30 年代获得了充分的发展。最初的类型片是无声电影时代的喜剧片、闹剧片和西部片，到 30 年代初期，歌舞片、盗匪片、侦探片、恐怖片等类型相继出现并得到繁荣发展。类型电影是美国经济、社会和文化需要的直接产物，它们中成为经典作品的有歌舞片《四十二街》、《掘金女郎》、《大礼帽》、《风月无边》和《齐格飞大歌舞》；盗匪片《小恺撒》、《公敌》、《疤面人》和《吓呆了的森林》；恐怖片《吸血鬼》和《弗兰肯斯坦》等。

除去上述类型影片之外，30 年代还产生了大量成为美国电影史中代表作的影片。这些影片包括卡普拉的《一夜风流》、《第兹先生进城》和《史密斯先生到华盛顿》；卓别林的《摩登时代》；J·克伦威尔的《人类枷锁》；G·顾柯的《八时餐会》和《小妇人》；M·柯蒂斯《新新监狱两万年》、《黑色的愤怒》和《侠盗罗宾汉》；V·弗莱明的《勇敢船长》、《绿野仙踪》和《乱世佳人》；J·福特的《告密者》、《青年林肯》、《关山飞渡》、《怒火之花》和《青山翠谷》；E·戈尔汀的《大饭店》；A·希区柯克在美国导演的第一部影片《蝴蝶梦》；F·朗格的《狂怒》；M·李洛埃

的《我是越狱犯》；刘别谦的《风流寡妇》；斯登堡的《摩洛哥》和《上海快车》；W·惠勒的《红衫泪痕》和《呼啸山庄》等。此外，H·霍克斯、H·金、R·马莫里安、R·华尔许等亦拍摄了多部质量优秀的影片。

当时对美国电影发展做出贡献的还有众多的表演艺术家，其中包括F·亚斯坦、H·鲍嘉、C·鲍育、J·贾克余、G·古柏、J·克劳馥、B·戴维斯、O·德·哈维兰、M·黛德丽、E·弗林、H·方达、C·盖博、C·格兰特、K·赫本、C·隆巴、P·茂尼、W·鲍威尔、E·G·鲁宾逊、R·G·罗吉丝、J·史都华和E·泰勒等。优秀的电影家中还包括摄影师G·托兰和黄宗沾。此外，童星S·邓波儿等主演的影片对于鼓舞30年代的美国民众起了特殊的作用。从20年代末开始，W·迪斯尼创造了米老鼠、唐老鸭等一系列家喻户晓的动画形象，并从1938年的《白雪公主和七个小矮人》开始，创造了《木偶奇遇记》、《幻想曲》、《小鹿斑比》等脍炙人口的动画长片，使美国动画片的影响遍及世界。好莱坞在30年代发展为美国一个文化中心，众多的作家、音乐家及其他人士相继来到这一电影都城。他们之间相互影响，拍摄出一批社会意识较强的影片，如上述《史密斯先生到华盛顿》、《新新监狱两万年》、《黑色的愤怒》、《告密者》、《怒火之花》、《青山翠谷》、《狂怒》、《我是越狱犯》以及《巴斯德传》、《佐拉传》、《华莱士传》、《他们不会忘记》、《黑色军团》和《穷巷之冬》。年轻的O·韦尔斯1941年导演的《公民凯恩》吸取了经典美国电影的精华，导演了这部从叙事结构到镜头结构均有重大创新的影片，把美国电影推向一个新的高点。韦尔斯的《公民凯恩》和《安倍逊大族》对以后电影的结构、摄影和电影理论的影响十分深远。

欧洲战争形势紧张后好莱坞拍摄了有反纳粹意义的影片如A·利瓦伊克的《一个纳粹间谍的自白》和卓别林的《大独裁者》。美国参战后，电影业积极地支持了反法西斯战争。一大批著名导演和演员参军到前线作战或拍战争纪录片，其中有H·方达、G·盖博、R·蒙哥马利、J·史都华、R·泰勒、F·卡普拉、G·蒂文斯和约翰·福特等人。还有许多著名的男女演员前往战区作鼓舞士气的巡回演出。

美国的纪录片在战争年代有了长足的进展。在弗拉哈迪之后，美国纪录片曾处于停滞状态，到30年代中期才在英国的J·格里尔逊和荷兰的J·伊文思的影响下再次受到重视，拍摄了《开垦平原的犁》、《河流》和《城市》等。第二次世界大战爆发后，东西海岸的纪录片导演与好莱坞故事片导演联合起来，除为军方摄制了大批军事训练片和战争纪录片外，还摄制了数量相当可观的堪称经典之作的纪录片，如J·福特的《中途岛战役》，J·休斯登的《来自阿留申群岛的报告》、《圣彼得罗之役》，W·惠勒的《孟菲斯美女》，L·德·罗歇蒙的《战时女郎》等。此外，卡普拉率领他的分队自1942年起用资料片和缴获的敌方影片制作出《我们为何而战》的系列片。G·卡宁和英国的C·里德合作导演的《真正的光荣》被誉为长纪录片的顶峰。

第二次世界大战期间出现了许多优秀的故事片，有柯蒂斯的《胜利之歌》、《卡萨布兰卡》和《出使莫斯科》；顾柯的《费城的故事》；霍克斯的《约克军

曹》；希区柯克的《破坏者》、《疑影》和《救生船》；W·休斯登的《马耳他之鹰》；H·金的《皇家空军中一名美国佬》；朗格的《刽子手也死亡》和《东京上空三十秒》；刘别谦的《生死问题》和《天堂可以等待》；L·麦卡里的《与我同行》；迈尔斯东的《鼠与人》、《北极星》；I·匹查尔的《月落乌啼霜满天》；O·普雷明格的《劳拉》；G·拉托夫的《俄罗斯之歌》；H·舒姆林的《守望莱茵河》；华尔许的《目的地缅甸》；W·A·惠尔曼的《黄牛惨案》和《大兵乔的故事》；B·怀尔德的《通向开罗的五座坟墓》和《失去的周末》；S·伍德的《战地钟声》和《金石盟》；惠勒的《小狐狸》和《忠勇之家》等。I·褒曼、B·克罗斯贝、J·迦伦、R·海华丝、B·霍普、G·佩克、L·透纳和J·韦恩等演员在这一时期加入了美国电影明星的行列。

1946年电影观众的人数创造了纪录，这使好莱坞在战后一两年间表现得十分乐观，许多演员、导演（包括他们在战争中培养出的助手）回到好莱坞，以新的热情投入影片制作。从战后开始直至50年代初期，是好莱坞“黄金时代”的最后一段繁荣时期。这一时期最突出的影片有：卓别林的《凡尔杜先生》；S·多南和G·凯利的《雨中曲》；福特的《亲爱的克莱蒙丁》；霍克斯的《红河》；休斯敦的《宝石岭》、《柏油丛林》和《非洲女王》；H·金的《正午十二点》和《枪手》；E·卡善的《君子协定》、《漂亮的混血姑娘》和《欲望号街车》；J·L·曼凯维支的《彗星美人》；V·米纳里的《一个美国人在巴黎》和《邪恶的和美丽的》；R·罗森的《当代英雄》；斯蒂文斯的《阳光照耀之地》和《原野奇侠》；维多的《太阳浴血记》；华尔许的《白热》；怀尔德的《日落大道》和《十七号战俘营》；惠勒的《黄金时代》、《女继承人》和《罗马假日》；F·齐纳曼的《正午》和《走向永生》等。

美国电影自40年代末至50年代中，也经历了一系列的打击和挑战。首先，1948年5月美国最高法院根据反托拉斯法对拖延多年的“派拉蒙案”做出了裁决，判定大公司垄断为非法，要求制片公司放弃发行和经营电影院的业务。这切断了大公司的主要财源，迫使公司大幅度减少影片生产并进行裁员。其次，美国电视发展迅速，到1953年，电影观众人数与1946年相比减少了一半。为争夺观众，早在20年前即已发明出来的宽银幕电影此时开始成为与电视竞争的手段。

自1947年起，“非美活动调查委员会”开始调查好莱坞左翼人士。1948年，华盛顿特区联邦法院判处好莱坞十君子，1951年又继续加深和扩大对电影界人士的迫害。许多人被指控为共产党，800余人被列入黑名单。这些人或亡命欧洲（如J·达辛、J·洛塞），或战略性退却（如J·休斯登、R·罗森、F·齐纳曼），或招供出朋友（如E·德米特里克、卡赞）。这场迫害极大地损伤了美国电影的创作元气。然而，受迫害的电影界人士还是克服重重困难摄制出描写煤矿工人罢工的影片《社会中坚》。

美国电影的黄金时代结束之后，各大公司从60年代中期开始逐个解体或转产，海斯法典也被正式废除。为挽颓势，出现了微型影院、艺术影院、汽车影院。独立制片及实验电影有了发展。

一些经典题材和类型电影发生了变化，N·雷伊、V·米纳里和D·西尔克使美国情节电影前进了一步，出现了西尔克的《写在风中》、《被玷污的天使》和《生活的摹仿》，米纳里的《邪恶的和美丽的》、《蛛网》和《家在山那边》等有代表性的影片。自《枪手》和《正午》开始，传统的西部片也发生了变化，在这种称之为“成人西部片”中单枪匹马的主人公有些变成群体的主人公，并出现了福特的《搜索者》、R·G·希尔的《虎豹小霸王》和S·佩金珀的《野性的一群》等与过去不同的西部片。歌舞片中的佳作当推顾柯的《窈窕淑女》、R·怀斯的《西区故事》和《音乐之声》以及惠勒的《滑稽女郎》。

这一时期是美国青年思想最动荡的年代，相应出现的表现青年疑虑、反抗的所谓“反英雄”影片有：雷伊的《无因的反抗》，卡善的《伊甸园东方》，J·洛甘的《野餐》以及后来的M·尼科尔斯的《毕业生》，A·潘的《邦尼和克莱德》，D·霍珀的《逍遥骑手》，J·施莱辛格的《午夜牛郎》，T·马利克的《荒原》等。

票房巨片是从斯皮尔伯格的《大白鲨》和卢卡斯的《星球大战》开始的。这两位导演都是南加利福尼亚大学电影学院的毕业生，他们运用当代工艺技巧制作的传统类型片（灾难片、科学幻想片）引起强烈的反应，并导致美国电影的制作和票房收入直线上升。受到美国青少年观众欢迎的科幻片发展为集灾难片、冒险片而成的场面壮观的影片的一个新片种，这些影片包括《第三类接触》、《异物》、《外星人》、《失去方舟的入侵者》、《金刚》、《超人》以及这些影片的续集。

在70年代末以来的美国电影中，家庭和妇女以及普通人生活的影片又重新受到重视，比如W·艾伦的《安妮·霍尔》和《汉纳姐妹》；阿尔特曼的《三个女性》；阿普特德的《矿工的女儿》；R·本顿的《克莱默夫妇》；J·L·布鲁克斯的《母女情深》；P·马佐尔斯基的《一个未婚女人》；M·雷德尔的《金色池塘》；R·雷德福的《普通人》；H·罗斯的《转折点》；齐纳曼的《朱莉亚》等。关于越南战争的影片当推H·阿什比的《归家》、M·西米诺的《猎鹿人》和科波拉的《现代启示录》。其他突出的影片还有关于工人的如《诺玛·雷》、《洛奇》、《蓝领》；表现青年的如《周末狂热》、《油脂》、《毛发》和《闪光舞》等。

长期以来，美国只把电影看作是娱乐手段，把好莱坞当成生产故事和幻想的工厂，因此首先注意影片的商业价值。但是，70年代前后，美国电影学术研究有了很大的发展。1967年，在华盛顿和洛杉矶两地成立了美国电影研究院（AFI）。电影资料馆遍布全美，其中重要的有纽约现代艺术博物馆、罗切斯特的伊斯曼电影数据馆、华盛顿国会图书馆、伯克利太平洋电影资料馆等。8大影片公司于60年代先后解体或转产之后，影片和档案大量捐赠给上述资料馆和各大学的电影研究中心，对研究本国电影传统、保护本国电影文物起着很大作用。

60年代后期以后，美国的专业电影制作和理论教育有了发展。许多综合大学里陆续设置了电影学院、电影系或专业，著名的有南加利福尼亚大学的电影学院，加利福尼亚大学（洛杉矶）的影剧系和纽约大学的电影制作、电影理论、影剧剧作3个系。只就电影理论学科来说，获得电影博士学位的人数由60年代中期的

200 人激增至 2000 人。各种理论研究机构和学会的发展,各种电影学术性刊物(如《美国电影》、《电影季刊》、《广角》、《电影杂志》)的繁荣,为美国电影研究提供了条件。

电影奖与电影节:美国电影评奖活动中除影响最大、历史最久的电影艺术与科学学院的奥斯卡金像奖以外,重要的还有各大影评人学会奖和好莱坞外国新闻记者协会“金球奖”等。主要的国际性电影节有芝加哥国际电影节、洛杉矶国际电影展览、纽约国际电影节和旧金山国际电影节。

四、韩国影视

韩国电影异军突起,席卷亚洲,乃至世界的动力何在?原因何在?魅力何在?

20 世纪 70 年代,韩国电影逐渐走向兴旺,但当地电影院仍以放映外国影片为主。

Screen Quota:即电影配额制,又叫义务上映制度。韩国政府为保护本国电影所进行的政府行为,强制规定韩国电影院每年每个厅都必须上满 146 天的本土电影;全国电视台也必须播放一定时数比例的国产电影。韩国政府内部对此制度一直存有争议,文化部坚持其配额比例,而经济部要求取消或者降低比例。金大中当年在竞选纲领中曾明确表示:“电影配额制将持续到韩国电影在市场上的占有率达到 40%。”现在 Screen Quota 制度仍然维持既定比例。

光头运动:1999 年,为了抗议韩国加入 WTO 世贸组织,开放外国电影配额,韩国电影人发起大规模示威游行,不少男性影人甚至剃光头在汉城国厅、光华门等地静坐抗议。因为剃光头在韩国是极强烈的抗议形式,而此活动又为全韩国影人集体参加,所以被世界舆论高度关注,韩国政府在极大压力下,决定继续 Screen Quota 政策令韩国导演士气大振,成为韩国电影发展的一个契机。

《生死谍变》:韩国导演姜帝奎 1999 年根据南北分裂真实事件改编的电影,上映 22 天后打破韩国电影有史以来最卖座纪录,上映 57 天后,打破《泰坦尼克号》在韩国的电影票房纪录,为韩国电影注入一支强心剂,引发了韩国人对本土电影的热情。此片使得进入韩国电影院看国产电影的观众从原来的 15% 增加到 37%,直接导致了韩国电影重整旗鼓。由于《生死谍变》是“光头运动”之后第一部大型制作影片,被视为“带动了韩国百年影业迈向新里程”,也被看成是“光头运动”胜利的标志,是 Screen Quota 制度继续存在下去的动力。

电影振兴委员会:韩国非官方性质的最高电影主管机构,其主要资金来源含电影票税收及政府预算,每年约有 4200 万美元的预算。振兴委员会下设秘书处、汉城综合影城和韩国电影学院 3 个主要单位,其下再分成 9 个委员会,主要执掌有政策拟订、振兴产业、辅助金审核执行、人才培育、教育研究和国内外行销推广等业务。在上世纪 90 年代初以协调政府和电影人之间的矛盾而威望大涨,韩国独立导演金东园、赵成丰因为放映电影《红色》被抓,正是其出面协调才得以出狱并促成了韩国取消电影审查制度。

李昌东：韩国著名导演，2002年凭借《绿洲》获得威尼斯电影节最佳导演奖。2003年3月出任韩国文化部部长，成为韩国历史上第一个以导演身份出任文化部长的人。他的上任，被看成是韩国电影的胜利，肩负着维护 Screen Quota 制度和比例的重任。

电影等级制度：1998年韩国取消“电影剪阅制度”，以电影等级制度代替。该制度在法律上规定电影分为5个等级：全民可以观看；12岁以上可以观看；15岁以上可以观看；18岁以上可以观看；限制放映。每部电影的等级由民间组成的“影像物等级委员会”进行评级，对色情、恐怖、政治等题材也不再限制。

电影辅助金：政府交给电影振兴委员会分配的辅助电影的资金。其辅助金主要发放对象是电影学院学生和进行独立电影制作的导演，用以进行实验短片、纪录片和艺术独立电影的制作，最高可申请4亿韩元（折合人民币约270万元）或制作费30%的辅助金，资金无须归还，也无须以奖项和内容上的附和为回报，主要目的是增加年轻的电影人成长学习的机会。一般商业电影则无辅助金可拿，但可以申请无息或低利率融资贷款的方式“借”钱。

釜山电影节：1996年，金大中竞选韩国总统的施政纲领中提出“支持发展韩国电影的宣言”，并将之列入竞选白皮书中，其中第五条便是“筹备釜山等各式国际影展，争取国际认同、促进交流”。釜山电影节到今年已经举办了8届，虽然名义上是“国际”电影节，实际上是为本国电影的向外扩张搭建良好平台。釜山电影节为韩国独立电影等发展都做出了重要贡献。

韩国电影《生死谍变》拉开了韩国电影振兴的序幕，把韩国老百姓对好莱坞电影的喜好重新调整成了对韩国本国电影的关注。

韩国电影发展到今天的振兴状态，走过了漫长的历史。

1900年初，韩国电影主要以短片的形式上映，相应的短片影院也随之形成。在这以后的50~60年代，以申星一、严莺兰等年轻影星为代表的《赤脚青春》等红极一时的影片，是那个时代的标志。

70年代电视走入寻常家庭，电影业进入衰退期。但这一时期仍出现了《星星的故乡》《冬女》等描绘年轻人爱情故事的畅销电影。

80年代，韩国电影业开始复兴。国际电影节上接连获奖，韩国电影的国际声誉得到提升。

90年代林权泽导演的《西便制》又获第一届上海国际电影节最佳导演和最佳女演员奖。

90年代以后，韩国电影发展势头迅猛，出现了一大批高水准的佳作。

1996年的韩国电影《银杏床》。

1999年韩国电影《生死谍变》。

2000年的韩国电影《共同警备区》。

2001年的韩国电影《我的野蛮女友》、《我的老婆是大佬》、《朋友》。

2002年《回家》、《醉画仙》。

2003年《杀人的回忆》等电影题材内容多样，充分体现了韩国电影的百花齐放，兴旺发达。

还有，韩国近年来成功举办了多次国际电影节，成为韩国电影界兴旺发达的基础之一。

这就是以推出综合电影为主的“釜山国际电影节”、以推出数码影像为中心的“全州国际电影节”还有推出幻想电影为主的“富川 Fantastic 电影节”。

4500万人口的韩国，从2003~2004年，观看电影的人次幅度增长了13.9%，例如观看韩国本国电影《太极旗飘扬》的观众，到达了1150万人次之多。用韩国人自己的话讲，除了走不动的老头和吃奶的婴儿，大家都为这部国产大片做出了贡献。

韩国电影在国际舞台上的获奖情况也可以看到韩国电影振兴的足迹。

2002年，韩国资深老导演林权泽凭《醉画仙》，荣获第五十五届戛纳电影节最佳导演奖，打响了扬威国际的第一炮。同年9月，李沧东的《绿洲》，赢得第五十九届威尼斯电影节最佳导演银狮奖，成就了韩国电影在国际影坛的另一大壮举。

2003年是韩国电影平静的一年。

2004年2月，韩国导演金基德，以《撒玛利亚女孩》在柏林拿下了最佳导演奖。同年5月，朴赞旭的《老男孩》在法国戛纳获得评委会大奖。2004年9月份，导演金基德的《空房间》在威尼斯，摘取最佳导演银狮奖。

2004年，韩国电影同时扬威柏林、戛纳和威尼斯三大电影节，如此显赫的骄人成绩，使得韩国电影的振兴达到了一个黄金时代。

2005年《哭泣的拳头》获得第五十八届戛纳电影节导演双周大奖。

韩国的电影制度

1. 韩国的电影查剪阅制度

1998年金大中废除了电影审查制度取而代之的电影分级制度是韩国电影振兴的前提。

电影《再见，列宁》中有这样一个情节，柏林墙拆除后，无数东德人第一件事是冲向音像商店，购买他们未曾眼见的三级片，同样的事情也发生在取消电影审查制度的韩国。

韩国的电影审查制度叫“电影剪阅制度”，当时的“剪阅”是非常挑剔和严格的。

主要剪阅对象是：暴力的，恐怖的，灵异的，给社会带来不好影响的，或者是批评国家政府，批评其他国家的政府，还有出现色情的，出现性部位的电影……都是剪阅和限制的范围。

引用韩国电影振兴科科长金泰熏在“纪念韩国电影放映100周年”上的讲话可以知道这段历史：“……1950年的时候对电影还是一种限制，管理的比较严格，1990年开始更加注重电影的资源，而不是制裁和限制，此后这10年来对电影的支持是比较多的。1960年到1980年末，政府的军事压力比较大，影片更多地赞扬民主主义，而没有重视自己文化方面的影片，像《生死谍变》是描写朝鲜姑娘和韩国

男孩的爱情，是反映韩国和朝鲜关系的，现在都能出现了……”“……1960~1970年末，政府剪胶片的情况比较多，70年代末这个情况稍微宽松了一些，那个时候也是在分等级，现在的分等级是更加自由地表现导演自己想要表现的东西。”

目前从韩国内容上来看，最成功、最受欢迎的韩国电影，只有三类，就是曾被电影审查制度禁止的：政治、色情与暴力。

例如：1999年《生死谍变》创造了韩国商业片神话，本土票房360亿韩元、约3000万美元，海外版税收入达到500万美元。这与其说是好莱坞式间谍大片叙事模式的成功，不如说是取消了电影审查制度以后的成果。

这个电影是关于韩国与朝鲜间谍战的故事，不仅吸引了韩国人，更能引起了世界人民的好奇心。正如导演姜帝奎自己在采访中所说：“在《生死谍变》里，我们不仅能够看到好莱坞式的趣味、场面、情节，而且能够看到人性、情感，观众们从电影中能够感受到我们民族曾经的伤痛。”

因为废除了电影审查制度，2000年的《共同警备区》、2001年的《朋友》、2002年的《家族荣誉》、2003年的《杀人回忆》，以及2004年的《实尾岛》，这些原来应该禁止的题材，都纷纷问世了，并且一而再，再而三的取得了票房冠军。

取代电影审查制度的是电影等级制度。

2. 韩国的电影等级制度

在法律上规定电影分为5个等级：一级全民可以观看；二级12岁以上可以观看；三级15岁以上可以观看；四级18岁以上可以观看；五级限制放映。每部电影的等级，由民间组成的“影像物等级委员会”进行评级。另外，对色情、恐怖、政治等题材也不再限制。

五、斯里兰卡影视

早在20世纪20年代初，斯里兰卡民族电影业的先驱者们就开始了艰苦的创业工作，但由于经济技术的落后，没有生产影片。第二次世界大战期间拍出了3部无声短片。战后，于1947年1月21日成功地上映了斯里兰卡第一部僧伽罗语故事片《食言》，是根据同名话剧改编的。这部电影在斯里兰卡首映，即获得意想不到的成功，连续放映147天，场场爆满，打破了外国影片在斯里兰卡连续放映80天的纪录。《食言》的上映进一步激发了电影工作者的热情，不久，《阿索卡玛拉》、《狡猾的保护人》等电影也陆续与观众见面。

斯里兰卡电影创业头10年中所摄制的影片，无论从哪个方面都无法与进口的印度影片相比，每年最多只能拍摄4部故事片。但是，它们的上映，打破了国内影坛被印度电影垄断的局面，受到了广大人民群众欢迎，不过影片带有很深的模仿印度影片的痕迹。当时人们喜爱的演员有卢卡莫妮·德维和A·W·贾亚马纳等。前者能歌善舞，恰到好处的表演，使许多观众为之倾倒；后者是个喜剧演员，惟妙惟肖的动作，常常使人捧腹大笑。

1956年以后，斯里兰卡创办了3个电影制片厂和洗印厂，开始用自己的电影

技术人员和设备独立摄制影片。著名的僧伽罗导演 L·J·彼利斯第一次带领演员和摄影师走出摄影棚,拍摄外景,制成了质量较高的故事片《生命线》,电影评论家们称它是斯里兰卡电影史上的里程碑;它突破了过去影片的旧框框,大胆地描写了当地人们的现实生活。此后,一批以反映本民族中下层人民生活为题材的、具有民族风格的现实主义影片不断涌现出来,如《奉献》、《岸边》和《宝石岛》等,都是当时比较突出的影片。它们标志着斯里兰卡的电影业日臻成熟。1963年,L·J·彼利斯导演的故事片《乡村的变迁》在1965年新德里举行的第三届印度国际电影节上获得最佳故事片金孔雀奖,从而使斯里兰卡影片在国际影坛上赢得了一席之地。60年代,斯里兰卡的电影业发展迅速,除了拍摄出少量的新闻纪录片和几部少数民族故事片外,平均每年拍摄20部故事片。创作和摄制出一大批揭露现实社会、反映城乡贫苦人民生活的故事片,同时涌现出一批水平较高的电影剧作家和评论家,他们进一步促进了斯里兰卡电影业的发展。但是,当时斯里兰卡的电影发行业被3家私人电影公司垄断,它们从西欧、美国和日本大量进口影片,其中不少是色情、凶杀和打斗片,败坏社会风气,毒害青少年,引起了不少有识之士的关注。

70年代以后,斯里兰卡政府颁布了电影法,成立了国家电影局,积极资助国产故事片的生产。1976年4月,政府将私人电影公司的电影进出口和批发权收归斯里兰卡国家电影局掌握,并取制外国电影,特别是禁止色情、凶杀影片的进口。斯里兰卡凯拉尼亚大学创办了电影学专业,教授电影史、电影评论和电影艺术等课程。国家电影局建立了电影剧本图书馆,电影制片厂和导演可以向该馆购买剧本版权作拍摄之用。70年代,斯里兰卡政府在国内进行了一系列的体制改革,这时期的电影从不同的侧面艺术性地再现了独立以来斯里兰卡的变化。根据 S·R·马德瓦拉的同名小说改编的电影《五亩地》是一部上乘之作,影片反映了斯里兰卡独立后,从土地改革中获益的农民,迁居新开垦的农业区域,开辟新生活的艰辛和获得丰收后的喜悦。除此以外,比较成功的还有《三面人》、《大沙漠》和《四十万卢比》等。这个时期,虽然摄制了几部质量较高的故事片,但是和60年代相比,国产故事片的整体质量有所下降。主要原因是电影厂家过分追求票房收入、商业利润。此外,许多人认为,取制外国影片进口,使编、导、演人员不能及时了解世界电影发展趋势,影响了影片摄制水平的提高。

自1977年斯里兰卡现政府执政以来,国家电影局放宽了对外国电影进口的限制,并向电影厂家和私人贷款,鼓励生产质量高的民族故事片。从50年代起,斯里兰卡天主教电影协会每年都评选最佳国产故事片、最佳男女演员和最佳导演,向他们颁发荣誉证书。1979年,国家电影局首次设立“斯里兰卡电影总统奖”。于当年7月27日首次向当选的最佳影片、导演、剧本和最佳男女演员颁发奖章和奖金。国家电影局于1983年投资1500万卢比建成一座彩色电影洗印厂,鼓励和帮助电影工作者生产彩色故事片。进入80年代,斯里兰卡摄制的影片内容广泛,体裁多样。其中在内容上和艺术上都比较突出的有《密林中的村庄》、《邀请》、《决心》和《老家》

等。优秀的影片造就了一批观众喜爱的优秀演员，如玛丽妮·冯塞卡，伽米尼·冯塞卡，左·阿贝维克拉马和托尼·拉纳辛哈等，他们均以其细腻动人的演技蜚声影坛。

斯里兰卡 1979 年开办电视业，到 1985 年建成两座电视台。80 年代全国拥有电视机 50 多万台。由于取消进口管制，录像放映点比比皆是，斯里兰卡的电影业受到严重冲击。加之通货膨胀率急剧上升，影片生产费用剧增，许多电影厂家入不敷出，影片的产量和质量急剧下降，思想上和艺术上俱佳的影片越来越少。斯里兰卡的电影业开始走向衰落。原来仅有的两家电影报刊也因经费不足，其中一家被迫停刊。这种状况引起斯里兰卡政府的重视，开始采取措施振兴电影业，其中包括更多地拨款资助电影公司、以法令禁止在电视节目中播映出厂后不满两年的国产故事片等。

从 1947~1983 年，斯里兰卡除了拍出少量的科技纪录片和泰米尔语故事片之外，共拍出僧伽罗故事片 566 部。到 1985 年为止，全国有 5 家电影制片厂，其中两家为国营。全国共有电影院 349 家，大都集中在大中城市里。

六、中国影视

在后毛泽东时期，中国新电影中出现了一股新的制片浪潮。最为显著的就是 80 年代的“第五代电影”（主要由 1982 年毕业于北京电影学院的导演所拍摄）。此期间知识界发起了一场广泛的、全国范围的“文化反思”与“历史反思”，而这些电影艺术家是这场运动的重要参与者和积极的开拓者。大约与此同时，在台湾兴起新电影、香港涌起新浪潮。他们的任务也是深刻地反思中华民族与中华文明的历史和社会中的种种固有的模式。此刻，面对中国的过去，艺术家们陷入两难困境：一方面是自从五四运动以来知识分子对中国传统的猛烈抨击，与此同时，另一方面是对赋予中华文明生命力的深厚根基的回归与寻觅。

第五代导演在毫不留情的文化批评中，形成了自己独特的风格：一种“自传民族志”，中国的民族电影是民族的自我反观。这一时期的代表作，如《老井》、《黄土地》、《大阅兵》、《孩子王》、《红高粱》、《边走边唱》，都是在詹明信所界定的那种意义上的、中国的深刻的民族寓言。这些影片的独特风格对于把中国想象成并描绘为一个共同体具有重要意义。因为就像本尼狄克特·安德森所陈述的，“诸共同体的彼此各不相同，并不是因为它们虚假或真实，而是在于它们被想象的方式的不同”。这些影片对电影摄制艺术与叙述风格的探索促进了中国电影传统的革新与新的电影语言的创造。

另外，这类自我反思的民族志又是通过一种迂回的、寻找他者的方式完成的。例如在张暖昕的《青春祭》等电影中，族群的他者仍然是评论自我所需要的。尽管影片中的少数民族的价值观是对汉族的政治和文化的质疑，可是无论电影的视角、“观点”、叙述的语态还是讲故事人的自我意识和记忆还都是汉族“中国”民族志学者的。总之，追求差异与边缘性完全是出于中心的自我利益的需要。

1988年,张艺谋的第一部电影《红高粱》在柏林国际电影节上获得了金熊奖。这是中国电影第一次在西方电影节上荣膺大奖,也标志着一个时代的终结与另一个时代的开始。正如一些电影界学者宣称的,这次中国电影进入世界电影市场标志着短暂的经典时期的中国新电影的终结。此时期的特征是知识的精英主义、忽视电影市场的开拓、个性鲜明的艺术的风格以及创新实验。

一般来说,80年代的中国新电影基本上是一种民族电影,其主要内容之一是“文化批评”。电影是那时期席卷全国的知识话语与批判潮流的重要组成部分。90年代中国电影进入一个新的发展时期,因而要求有新的理论描述。它正在经历着前所未有的国际化过程,并且在全球资本/资本主义所创造的条件下逐渐成为跨国电影,尽管中国电影起初主要的目标是国内观众,但是今天它已成为世界电影市场整体的组成部分。许多起源于中国文化中心(大陆、台湾、香港)的电影已为海外公众所欣赏和接受。中国电影也被卷入电影工业全球化的潮流之中,加入了世界电影市场的跨国生产、放映、销售和消费的网络。90年代以来,与外国公司合拍片的数量不断增加,1993年中国大约1/4的影片得到外国资金的支持。1992年有21部合拍片,1993年是56部,1994年是30部,大部分合拍片都得到香港与台湾的资金支持。中国的电影工业正经历着一个由国家控制的管理体制向市场机制转变的艰难历程。

民族电影的资金支持下降,观众不断减少,因而陷入一次深重的危机。

在当代中国,可以依据资金来源的不同和观众的不同把电影生产划分为几类。国家对一些大的制片厂(如八一厂)直接给予资金,拍摄“主旋律”影片。这些电影大多描述中国革命中的历史事件,重要的领袖人物的生活、诚实的模范工人与任劳任怨的干部。这一种类的一些影片,诸如《周恩来》与《焦裕禄》,似乎在观众中颇受欢迎。无须说,这种电影的制片人并不需要为资金与市场而发愁。另一种是“娱乐片”(如功夫片、侦探片、警匪片、喜剧片),其资金来源较为广泛,如国有制片厂、台湾与香港的制片商、商业的非国有的制片人、社会资金。另一种类是“艺术电影”,其中很多是第五代艺术家的新产品,或更确切地说是合作产品。其中有些人,如张艺谋与陈凯歌,已经与大陆之外的制片商合作。他们的“跨国”电影主要瞄准非大陆观众和国际电影节,并且在国外发行。最后,是由“第六代”和“后第五代”的电影艺术家所拍摄的小规模的实验影片。这些年轻的电影导演,如张元、王小帅等,在吸引资金方面似乎还无法与第五代导演相比美的。他们通常是利用较少的资金,有时是国际电影节上赢得的现金奖项,进行拍摄,以完成他们对电影艺术的想象。在他们所拍摄的这类非传统影片中,国内的制片商与普通观众对此缺乏兴趣。

1995年初,中美签订了关于知识产权的协议。根据这项协议,中华人民共和国第一次放宽好莱坞影片进口中国的限额,但仍保持对电影的审查权。好莱坞电影与迪斯尼卡通片,诸如《阿甘正传》、《逃亡者》、《真实的谎言》和《狮子王》迅即引进中国,并在全国各地放映。“成千上万满怀热情的观众为了观看这些影片挤满了一

度冷清的电影院，为几年来一直在惨淡经营的电影业创造了高额利润”。美国大片进入中国市场使电影有机会能够重新获得国内观众，但是对中国自己的电影业却是一个潜在的威胁。一个有趣的事件是 1995 年 10 月在中国北京举行了第一届圣丹斯电影节，塔伦屈诺的《低级故事》以及其他几部美国影片在这次电影节上首次放映。尽管中国在 20 世纪末力图通过加强对外国电影的审查来拯救国产片，中国民族电影却依然受到好莱坞的全球文化霸权的严峻挑战。

在“后 1989 时期”，或所谓的“后新时期”，中国社会出现了新的特征，诸如消费主义的扩大，大众文化的普及、文化产品的商业化以及后现代形式的来临，在世纪之末中国的后现代电影也浮出水面。据王朔小说改编、姜文拍摄的电影《阳光灿烂的日子》，在其未被删节的版本中，明显地展示了后现代的风格特征。不完整的情节、断列的叙述、拼杂、戏仿、反讽、模糊历史与虚构及电影与现实之间的区别、半自传性的叙事、姜文与王朔本人在电影中的出现、对“文革”历史与记忆的解构和重构、狂欢式的自我放纵，这些特征都说明电影制作可能开始走向一个新方向。

在向跨国的后现代文化生产时代的历史性转变中，电影占据了一个关键性的位置。中国电影已经迈向全球的文化市场，它为当前有关中国电影的评述与争论提供了新的机遇。在这一语境中，出现了几个重要的争论热点。对于中国本土的/本土主义的评论家来说，他们所目睹的似乎是西方文化产品的全球霸权。中国国内文化产品对外来的文化产品的抵制意味着对不断侵入中国的新殖民主义、东方主义以及其他来自西方的“霸权”话语的抵制。

在国内，许多本土评论家也反对中国文化市场中电影的商业化。在 90 年代的社会条件下，已不再可能像以前第五代那样在国有制片厂的体系内，不花钱地拍摄先锋实验电影。艺术家、作家、电影制片人不能不根据市场经济的原则和消费者的需求来指导自己的活动。艺术电影受到通俗文化的急剧商业化的冲击。其他形式的大众传媒和娱乐方式，比如电视节目，又大大削弱了电影观众的数量。现在所面临的一个问题是：艺术电影在中国是否还有立足之地，中国电影的国际化对此是否是一种解决办法。

在某种意义上，中国电影的跨国生产与销售是一种应急方式。它是生存以及抵制国内权势的一个可行的策略，也是逃避电影审查的手段。电影艺术家可以在更为广阔的国际舞台上实施他们的“历史——文化反思”的工程，尽管这种工程显然是一种无望的自恋，而且在 90 年代的消费社会已经过时。如此的国际化是逃避、反抗国内限制的一个途径。这时，本土的文化批评与全球资本似乎在这一跨国行动中不谋而合。

由于出现了这些新发展，民族电影这一概念在中国电影研究和一般的电影研究中变得不太适用。比如，分别由中国新电影中最为著名的两位导演张艺谋和陈凯歌执导的影片《大红灯笼高高挂》和《霸王别姬》，就其主题与风格特征来说是毋庸置疑的“大陆电影。”但是一提到它们的出产国/出产地的的问题，它们就属于“香港电影”了。首先，这些电影的政治经济学是：它们得到外国资本（中国香港、中国台

湾、日本、欧洲)的支持,由中国的劳动力拍摄,在全球网中销售,供世界各地的观众消费。其次,对于电影学者更为重要的一点是,这些例证的阅读、接受、阐释诸过程已经具有跨国的性质。对于我们称之为跨国中国电影的任何理解都必须超越国家界线。建立在现代民族国家观念上的民族电影,如今在全球文化生产和消费的后现代与后工业状态下,受到质询。

若要使电影面向国际消费而非国内观众,那么著名的第五代导演张艺谋与陈凯歌等人就有必要对他们的艺术风格与电影主题有所改变。一方面,他们似乎仍然有雄心和责任参与对中国历史文化的反思。同时,为了商业上的成功,他们有必要利用一些受欢迎的电影惯例迎合国际观众的口味。中国当代电影一个最大的讽刺似乎是:许多影片之所以获得国际关注,是因为西方观众认为它们具有真正的“民族的”、“中国的”、“东方的”韵味。然而与此同时,中国观众却排斥这些影片,认为它们是对中国的谬误表述和故弄玄虚。一件有趣的事是,张艺谋在1996年被邀请到意大利去拍摄著名歌剧《图兰朵》。他在以往的电影作品中所显露的天才的“东方人的”感受能力,被认为是最适宜于拍摄这部关于东方的/东方主义的经典浪漫作品。这一趣闻有助于理解一个严肃的问题,即20世纪末东西方之间的文化关系的性质。

1949年以后就难以把中国的民族电影称作一个单一实体。更确切地说,存在三类民族电影:大陆电影、台湾电影、香港电影。这三类电影传统虽然都有各自不同的发展方向,却都试图表征一个共同的主题:“中国”。但是,作为现代民族国家与文化场所的中国,却遭受到解构、杂糅、衍生、破碎、分离和消除的危险。现代中国是社团、民众、民族、地区、方言、语言以及临时事件的集合体。中国地区间的历史或者“大中华”(大陆、台湾、香港)的历史,是移民、定居海外、殖民主义、民族主义、政治相峙、军事对抗、文化交融等同时并存的历史。把台湾与香港的历史简化为大陆的历史将会压抑它们的文化独特性与政治独特性。

几乎在大陆的新电影兴起的同时,80年代台湾也出现了新电影。与大陆的新电影一样,台湾的新电影目标在于革新陈旧的电影语言,深刻反思台湾的历史、社会与文化。侯孝贤的电影已成为这一运动最具代表性的例子。侯孝贤的台湾三部曲便反映了台湾的“民族”认同问题。《悲情城市》、《戏梦人生》和《好男好女》这三部曲亘跨了台湾的殖民统治、后殖民统治和国民党统治这一百年的历史(1895~1995)。台湾的历史有它自己独特的对过去的记忆,这种过去是由大陆文化、日本殖民统治、国民政府、西方社会等势力塑造而成的。因此,这些(地缘)政治、文化、情感、历史等因素构成了台湾的“跨国性”或跨区域性。台湾电影和香港电影中往往对中国人,特别是海外华人,有一种“跨国认同”的表述。这些人物面对政治上、文化上、与情感上的抉择:一方面是中国大陆作为故乡对他们的呼唤,另一方面台湾/香港/海外作为居住地是他们切身利益的所在。

台湾电影的丰富文本为我们表现了一个世纪的跨度中不断更变的视觉模式的诗学和政治学,使我们得以窥探种种视觉模式在历史、记忆、国家、现代性的形成中