

(上接第12版)

## ► 奉俊昊

奉俊昊是韩国知识分子最爱的创作者,也是男女老少全年龄层追捧的国民电影人,甚至总有大批影迷迫不及待期望着他的新片。美国权威电影媒体 IndieWire 评论说“奉俊昊本身就是一种类型”。法国《电影手册》则写到:奉俊昊创造了独特的电影章法“L'art du Pksari”(破音儿的艺术)。这两大评价极具代表性且不吝溢美之词,是什么样的电影创作,得以在最讲“艺术”的舞台——戛纳备受认可,之后又得到了最推崇商业价值的好莱坞褒奖?类型是美国电影的传统,是商业电影分门别类的标签,是吸引大众的法宝。艺术则重在张扬个性,是欧洲电影的精髓,也是电影生命力的源泉。他看似轻松地便将这两个水火不容的界限打通,用类型片的惯例,做出了反类型的意义表达,用艺术片的选题,赢得了商业片的观众。

熟悉奉俊昊作品的观众都明白 IndieWire 所说的“奉俊昊本身就是一种类型”这句话。因为他电影的主类型十分明确,《杀人回忆》诉诸犯罪,《汉江怪物》诉诸怪兽,《雪国列车》诉诸科幻,而《寄生虫》则是类型的派对,剧情、喜剧、黑色、犯罪、恐怖轮流登场,这种类型的复合统一走向明确但结局不明,恰是奉俊昊作品独成一体的最大特色,也正是法国《电影手册》评价的“L'art du Pksari”(破音儿的艺术)魅力所指。Pksari 是韩国的俚语,专指那种唱高音时忽然破掉,或者打台球时瞄了半天却射偏了方向的滑稽尴尬情境,有点儿类似关键时刻掉链子,出人意料、难挽荒唐但无可奈何。由于评论界最资深的《电影手册》也没有尝试去翻译这个词,而是选择了使用原文,所以在此我们也不必挖空心思地试图将它精准翻译出来。总之简单说就是反转,毫不留情、更无预期的反转,而且经常一个接一个、目不暇接。但奉俊昊让人惊叹的是,N多反转都能令人感官愉快地接受,虽始料未及却难以质疑。这其中隐藏的类型与破类型情趣,恰是 Pksari 艺术的一种呈现,也成就了“奉式标识”。类型是愉悦大众的手段,而不期而至的破类型则是独一无二作者格调,饱含智慧与嘲讽。换句话说,能自如调动大众类型经典情趣,然后再以个人特色破解与虚无,是奉俊昊的拿手好戏。但此类兼备导演个人风格、问题意识,同时并不放弃大众趣味的高完成度作品,在韩国并不是他一个人的独创,反而是新世纪韩国电影的最大特色与美学特征。只不过此类“优质电影”恰巧是从奉俊昊的《杀人回忆》和朴赞郁的《老男孩》开始的,作为发起人,他俩不过是将这一创作策略执行得最为得心应手与名满天下。

## ► 李沧东

当代公认的亚洲现实主义电影大师,是韩国电影的高度与艺术良心所在。如果说林权泽是现代韩国电影之父,那李沧东在韩国电影界便是兄长一般的存在。大家风范、悲天悯人、低调优雅。他的电影更多呈现出经济社会给每一个普通人带来的压力 and 绝望,视线尖锐冷静,以放弃镜头技巧的方式去“审丑”,是韩国现实主义美学高峰的代表。韩国电影资料馆前馆长、小说家赵善熙对李沧东作品的评价形象、准确:“90年代后期韩国电影涌现出很多话题作品,但它们中的人物往往乘社会之风而来,顺风而行。只有李沧东导演镜头里的人物似乎跟我们一样,钱夹里揣着印有号码和地址的身份证,一直生活在我们周围。”

李沧东在进入电影界之前已是韩国知名小说作家,获过很多文学大奖。他的小说均以韩国历史的宏大背景为底色,譬如南北分断、都市和产业化进程等,而大事件中的普通人和生活琐事事件后隐藏的无力悲情,一直是他的视点所在。他拒绝华丽的表达习惯当时业已形成,文字笔触拙朴、情感深沉,因此备受批评家赞赏。代表作《烧纸》,讲述的是受左派父亲牵连一家人艰难抑郁的伤感故事。听说今年会有国内出版社正式发行李沧东的小说集,不禁大加期待。李沧东导演入行甚晚,四十岁以后因开始对纯文学所具备的影响力产生怀疑,才在朴光洙导演的邀请下开始由编剧进入电影界。虽然迄今为止,低产的李沧东只有六部电影作品,《绿鱼》、《薄荷糖》、《绿洲》、《密阳》、《诗》和《燃烧》,但部部掷地有声,屡受戛纳和威尼斯电影节褒奖。这其中我个人最爱1999年的《薄荷糖》,因为导演介绍说,“这是所有善良人的首选”。该片逆千禧狂欢的全球潮流,用冷静、省察、真挚的笔触和倒叙的手法贯通整个韩国现代史,讲述了一个普通男性在宏大的社会历史挟持下,被无情抛弃的绝望故事。那种个人最终无法逃出社会历史的无力感令人唏嘘,深刻又不乏诗意。

文如其人,李沧东导演无论作品还是为人在韩国电影界都有口皆碑。他坚守现实主义美学创作态



朴赞郁和奉俊昊

度,“希望能拍出和好莱坞不同的东西”。小说家出身的背景令其作品中不乏文学化表达,隐喻也较多,文本与文本背后的意义值得关注与思考。在人文观照的视线下,画面徐缓展现出那些被巨大社会风潮席卷下的小人物。借用影评人朴优成(音译)的话来说,“李沧东导演伟大之处,在于他将有深度的人文学、政治学、哲学和伦理学的思维,以电影的方式化解并表现出来”。

李沧东导演一向自己创作剧本,拍摄中以要求“严酷”著称。“不要表演”是他对演员的要求,在他启发式的演技指导下,不少演员得以打碎被禁锢的框架,发现新的自己。因此出演他作品的所有演员几乎都能获得最佳主演的奖项认可。文素丽凭《绿洲》获威尼斯电影节最佳新人奖,而全度妍则借《密阳》摘得金棕榈最佳女主角的殊荣。李沧东导演为人平和、作风朴素,拍摄现场对所有演员一视同仁,保持90度鞠躬打招呼的习惯,摄制结束后甚至跟工作人员一起搬运照明器材。而他在受卢武铉总统之邀出任韩国文化部部长时,更是打破了不少官场惯例,至今被传为佳话。由他亲笔写就的就任宣言早已已成为经典。他曾经给过一个名单,里面郑重地写着他6部电影中主人公们的汉字姓名,其严谨的现实主义精神,令人肃然起敬。

韩国著名的电影评论家许文暎先生曾按创作特征将韩国主要导演划分为四种美学体系。林权泽、李沧东和林常树开创了“民族现实主义”表达的电影体系。他们的作品多瞩目韩国的地域、历史以及与现实的不调和性。主题意识强烈,但可惜年轻观众很难留意。

艺术风格相差甚远但都有着多快好省的制片水准的洪常秀和金基德,被许先生暂且划归为“欧洲的现代主义”体系。他俩是韩国电影最长久的海外名片,也是外国影迷比本土观众更多的少数派代表。属于韩国电影大师班里的特立独行的闲云野鹤,作品另类、个人特征强烈、美学特色一以贯之,而且紧锣密鼓保持着每年一部的速度,身体力行地实践着萨特的那句名言,“创作活动也是创作的一部分”。他们的身份更像艺术家,制片过程精简,自我投资、自产自销为一种常态,作品内外展示出的独立态度令人称道,在造就、丰富了韩国电影的多元化表达的同时,其低投资、高产出的生存之道,也为立志于独立艺术电影创作的晚辈们贡献了正能量、指明了出路。

金知云和柳承莞与奉俊昊、朴赞郁一起同属“类型革新”体系,作品的大众性与独特艺术性两相平衡。他们都是重度影迷出身,因此即便是执导现实题材的电影,也常带出影迷的游戏态度。这其中也包含上升势头凌厉、风格诡异的罗泓轸。他们普遍惊悚惊悚悬疑和动作类型,同时掺杂着恐怖与幽默,口味较重。作品具有大众亲和力的同时也时常难掩固执的风格主义倾向。这一体系在韩国的拥趸甚众,是年轻电影人积极效仿的业界典范。

最后便是打造了韩国本土商业大片票房奇迹的“主流电影”体系。这一派创作人数众多。包括姜帝圭、康佑硕、崔东勋、尹齐均、金容华等。他们的电影拥有最广泛的观众基础,巩固着韩国电影产业的底座,也为韩国电影的多元化默默坐镇。姜帝圭导演在《生死谍变》后曾说,“只有产业的盘子做大了,才有艺术电影的生存空间”。因此,主流电影创作群体在韩国电影崛起的过程中功不可没。

许文暎先生的这四个体系划分条理清晰,极具概括性,笔者十分赞同。顺着这一脉络,我们得见韩国电影的多样性和活跃度,它很难被概括为某一地域电影的概念,也绝不是一时一刻某几个人的力量。

韩国电影萌芽于1919年日本殖民地时期,从诞生的那一刻起,便面临着主体不明的身份危机和在夹缝中求生存的挑战。此后历经朝鲜战争和军事独裁统治,一路跌跌撞撞,走得异常艰难。1988年汉城奥运会顺利举办的同时,韩国电影市场的大门被迫开放,大批好莱坞电影自由涌入,韩国电影险遭灭顶之灾。是羊入虎口还是与狼共舞?好在多年的斗争经验和超强的学习能力,让韩国电影没有被来势汹汹、志在必得的好莱坞围剿,而是在韩国电影人和政府的共同努力下,化危机为机遇,谱写了民族电影崛起的“新世纪神话”。这是我们今天要说的第一段历史。

2007年突飞猛进的韩国电影忽遇瓶颈,业界内部积极开展“瘦身运动”,制片人和大演员直接叫板,得罪人是小、捋顺事儿是大,这是今天的第二段影史佳话。2014年《潜水钟》事件令首尔瓦台恼羞成怒,电影界多人卷入“总统黑名单”,韩国文化政策一夜倒退二十年……

从1919年到2019年,韩国电影百年历史充满了柳暗花明、危机四伏,但一次次总能化危机为机遇,通过自救释放出生生不息的活力。李沧东导演说,“现在是过去的延长,将来是现在的延伸。从过去开始,我们其实可以看到未来。”希望我选择的这三次危机史,可以帮助大家更全面地了解韩国电影的今天。

## 现代电影历史的开端 (1988–1999)

1988年随着“Hand in Hand”一曲的大红,汉城奥运会成功“开催”,标志着韩国在经济和文化方面达到了某种可以被世界认可的水平。但非常不幸的是,就在同一年韩国迫于美国的通商压力,同意开放电影市场,也就是说好莱坞的大型发行公司具备了直接在韩国发行美国电影的市场许可。第一部此类电影便是 UIP(派拉蒙、环球、MGM)发行的《致命的诱惑》。好莱坞电影确实给了渐渐富裕起来的韩国观众以“致命的诱惑”,1987年在韩公映的好莱坞电影共有84部,第二年便猛增到了175部,足有一倍之多。完全没有抵抗能力的韩国电影,在劲敌面前自然有些溃不成军,本土片市场份额仅占到20%。开放五年后的1993年更是跌至历史最低,仅剩15.9%。电影院里的好莱坞影片几乎是本土片量的6倍(347:63)。眼看韩国也将和世界的其他国家一样,成为被好莱坞市场统治的一员。但化危机为机会,一直是善于奋力抗争的韩国人的 Slogan,何况韩国电影从诞生的那一刻起,就是在日本殖民地的高压之下。所以,扛住压力、善于学习、齐心对外是韩国电影人多年的斗争经验和制胜法宝。在抵制好莱坞直接发行的头两年,甚至有韩国电影人在放映美国片的剧场里纵火和放蛇。当然这些都是螳臂挡车,历史的破局和突围总是来自于积极的备战和迎战。就在本土片占有率一落千丈之时,韩国电影人一面齐心协力斗志高昂地反抗着好莱坞帝国主义,一面暗自操练、积极应对,师夷之长技以制夷。

90年代初,韩国军事独裁统治宣告终结,金泳三政府和金大中政府都在国家层面上积极倡导文化产业、大众文化运动随之蓬勃发展,专业电影杂志如雨后春笋般出现,社会上影迷文化氛围浓厚。而大资本如三星、大宇、LG等,此时也因销售“家庭录像机”的需要,以“录像带版权”为契机开始投资本土片,这与大批踌躇满志但苦于资本筹措的年轻电影策划人一拍即合。而与这些头脑灵活善于创造时机的80年代大学毕业生制片人合作的创作小伙伴们,更是藏龙卧虎,他们或在驻韩的法德文化院中自学成才或是留学归来,都是抱负与智商齐高的艺术青年。很快韩国电影开始触底反弹,摸索自己的“生存之道”。

1997年前后大批新人、后来的电影中坚力量相继出道,包括李沧东、洪常秀、金基德、朴赞郁、金知云、林常树、许秦豪、奉俊昊等。此外,1996年韩国电影最重要的海外窗口釜山国际电影节亮相,为本土片的扬帆远航准备了平台。1997年电影分级制代替了电检制;1998年4月,韩国首个综合多厅影院江边CGV开业,传统的电影发行方式随之改观。这一年年底,为保护文化主权、坚守全年146天放映国产电影的“银幕配额制”,韩国电影人无论男女老少都走上街头展开轰轰烈烈的“光头运动”,震惊世界影坛,他们向死而生的勇气最终换来了电影人全面胜利,韩国政府宣布放弃拿电影做韩美WTO贸易谈判的筹码。这也是法国首倡的贸易谈判中“文化除外”的第二回胜利。1999年,半官半民性质的韩国电影振兴委员会设立,文化部不再是主管电影的机构,政府只支援不干

预的角色转换迎来世界喝彩。这一系列动作,令韩国电影无论从政府政策、资金来源、人才换代还是发行结构、节展平台抑或影迷文化、观众消费心理等各方,都有着巨大的变化。亦因此,整个90年代韩国电影在好莱坞的猛烈进攻下,不仅没有如预料般地消失,反而化悲情为力量、转危机为机会,电影人手拉着手在与好莱坞“死磕”的同时,也在摸索着最适合自己和激发观众情感的叙事之道。而这一探索的爆发点正是引发票房轰动的由姜帝圭导演的民族商业大片《生死谍变》,它用华丽的好莱坞章法,演绎出了让本土观众捶胸顿足、酣畅淋漓的故事与情感。借此韩国成为全球唯一一个以本土片“击沉”《泰坦尼克号》的自由电影市场。1999年韩国本土片市场占有率因此飙升至39.7%(参见表3,当年法国电影也只有30%)。它不仅预示了21世纪韩国本土电影谱写奇迹的开始,还给深陷好莱坞风暴中无力自救的他国民族电影市场带来振奋与鼓舞,从此韩国电影的品牌价值初现,直到90年代初还认为看“本土电影很Low”的韩国观众们也开始认可电影市场上的“身土不二”精神了。

## ◎ 向死而生的代表瞬间

如果说1988年是一场由外向内引发的危机的话,那2007年则是韩国电影界内部的预警和自救,通过这场“去泡沫”运动,韩国电影规模再次回归合理与稳定。2001年,韩国本土电影市场占有率首次突破50%(参见表1),2004年一连两部韩式大片《实尾岛》、《太极旗飘扬》再次刷新票房纪录,韩国电影进入千万观众时代。随着蒸蒸日上的市场规模,各种资本涌向电影界,韩国电影无论制片数量还是投资体量,都在激增与膨胀。韩国电影似乎迎来了“最好的年代”,每位创作者都想趁机做大做强。2006年韩国本土片占有观众,都预警着韩国电影产业的新困境。热钱蜂拥和好多喜功导致制片费持续上涨,2003年韩国电影平均制作费已高达41.6亿韩币(约3300万人民币),比之三年前翻了一倍!另外由于韩国超高速网络的普及令非法下载猖獗,2005年以后电影附加市场几乎崩溃,2006–2008年间所有的好莱坞DVD发行商悉数撤离韩国。种种暗藏的危机令产业泡沫越积越多,韩国电影从2007年开始占有率大幅跌落,号称跨国大制作的《龙之战》遭遇全面失败成为韩国电影界的年度笑话。这一年被称为韩国电影“背水一战”的危机年。2008年本土电影占有率一夜退回到2000年水准,只有42.1%。被当头棒喝的韩国电影人终于意识到“都是大片太多惹的祸”,开始下决心推广“电影瘦身运动”,即减少中间体量电影的创作,开发多类型、小投资并着重培养新人和新渠道。当年业界最有影响的两大制片公司创始人“SIDUS”的车胜宰先生和“CINEMA SERVICE”的康佑硕导演甚至点名指姓地将矛头对准两大“天价”明星,请演员们与产业整体一起从长计议。

好在,危机面前韩国电影人迅速达成统一战线,各路“大咖”不仅自降身价,而且在持续推广“电影瘦身运动”的同时,积极寻求新的突破。中间体量的影片被大幅缩减,轻体量成为市场主流,原创度高、成本较低的新人导演最被投资商看好。

## 去泡沫运动(2007–2011)

如果说1988年是一场由外向内引发的危机的话,那2007年则是韩国电影界内部的预警和自救,通过这场“去泡沫”运动,韩国电影规模再次回归合理与稳定。

2001年,韩国本土电影市场占有率首次突破50%(参见表1),2004年一连两部韩式大片《实尾岛》、《太极旗飘扬》再次刷新票房纪录,韩国电影进入千万观众时代。随着蒸蒸日上的市场规模,各种资本涌向电影界,韩国电影无论制片数量还是投资体量,都在激增与膨胀。韩国电影似乎迎来了“最好的年代”,每位创作者都想趁机做大做强。2006年韩国本土片占有观众,都预警着韩国电影产业的新困境。热钱蜂拥和好多喜功导致制片费持续上涨,2003年韩国电影平均制作费已高达41.6亿韩币(约3300万人民币),比之三年前翻了一倍!另外由于韩国超高速网络的普及令非法下载猖獗,2005年以后电影附加市场几乎崩溃,2006–2008年间所有的好莱坞DVD发行商悉数撤离韩国。种种暗藏的危机令产业泡沫越积越多,韩国电影从2007年开始占有率大幅跌落,号称跨国大制作的《龙之战》遭遇全面失败成为韩国电影界的年度笑话。这一年被称为韩国电影“背水一战”的危机年。2008年本土电影占有率一夜退回到2000年水准,只有42.1%。被当头棒喝的韩国电影人终于意识到“都是大片太多惹的祸”,开始下决心推广“电影瘦身运动”,即减少中间体量电影的创作,开发多类型、小投资并着重培养新人和新渠道。当年业界最有影响的两大制片公司创始人“SIDUS”的车胜宰先生和“CINEMA SERVICE”的康佑硕导演甚至点名指姓地将矛头对准两大“天价”明星,请演员们与产业整体一起从长计议。

好在,危机面前韩国电影人迅速达成统一战线,各路“大咖”不仅自降身价,而且在持续推广“电影瘦身运动”的同时,积极寻求新的突破。中间体量的影片被大幅缩减,轻体量成为市场主流,原创度高、成本较低的新人导演最被投资商看好。

经过三年的低潮、自救与方向调整,2011年韩国本土电影市场占有率回升至52%,平均制作费则回落到1400万元人民币。同时,在大片制人和名导演们的督促下,拍摄现场的标准劳动合同也日渐成型,为韩国电影产业现代化打下了坚实基础。这次内部预警与调控令韩国电影重整机制,避免了更大的损失并成功开创了大格局、小电影、全类型、多观众层的稳定产业局面,再次“笑傲江湖”。

《寄生虫》获奖,文在寅总统发贺电说,“韩国政府将进一步为广大电影人提供能尽情发挥想象力、无所顾忌的电影制作环境”。政府的支持一直是韩国电影脾性“火爆”的底气,金大中总统开创的“一臂之距”的电影政策也早已成为全球文化政策的经典。可以说,没有政府政策的支援,韩国电影很难如此快速、蓬勃地崛起,并持续为国家形象的宣传打着最强大的广告。

## 潜水钟事件(2014–2016)

《寄生虫》获奖,文在寅总统发贺电说,“韩国政府将进一步为广大电影人提供能尽情发挥想象力、无所顾忌的电影制作环境”。政府的支持一直是韩国电影脾性“火爆”的底气,金大中总统开创的“一臂之距”的电影政策也早已成为全球文化政策的经典。可以说,没有政府政策的支援,韩国电影很难如此快速、蓬勃地崛起,并持续为国家形象的宣传打着最强大的广告。

2014年10月,釜山国际电影节因不顾政客劝阻上映调查“世越号沉没”真相的纪录片《潜水钟》而遭政府“彻查”,“不合作”的电影节重要人物纷纷以各种理由被辞退。同时曾制作或支持过电影《辩护人》的公司和个人也开始遭受种种侵扰,有苦难言。那些与总统思想不统一的电影人几乎“一个都不放过”地被写进“文化界黑名单”,根据2016年底曝光的材料显示足有9000多名。各种独立、艺术电影更是难以得到政府的投资支援。韩国文化政策与社会氛围,仿佛一夜倒退了二十年。

2016年4月18日,在世越号事件两年后,韩国电影人终于打破沉默,“泛电影人非常对策委员会”发表了拒绝参加由朴槿惠政权主导的釜山电影节的联合声明(Boycott)。“光头运动”当年的领导人、国民导演林权泽愤慨地说:“这是国家的羞耻、釜山的羞耻、电影人的羞耻……”。时任韩国导演协会会长奉俊昊则哭笑不得地表示:“官僚们的要求就像是食客去星级名店就餐,却让主厨一切听自己指挥。”在联合声明的号召下,电影人开始对指手画脚、粗暴干涉的政权予以有效反击,同时各种曲折但有态度的电影大获好评,《隧道》、《釜山行》等都是那一期持续引发热度、深受观众欢迎的代表作品。2017年随着文在寅总统大选的胜出和因“潜水钟事件”被罢免的釜山电影节李庸观主席再次当选电影节董事局主席,韩国电影人本次的抗争胜利结束,自由话语权再次回归民间。

生息不息,危机不断。韩国电影与历史一起经历了无数磨难,虽步履惊心却总能化险为夷。它的崛起,绝不是一时一刻的力量,也不是商业或艺术上一朝一夕的成就,尤其当历史照进现实,我们更能看清它现在的姿态。

《寄生虫》的火爆让韩国电影在百年之际刷足了存在感。它像是依照韩国电影美学精神下的一个蛋,既有观众基础又不缺审美力量,且还能左右逢源地观照整个产业的方方面面。我们常说电影有商业的一面,有艺术的一面,也有作为媒体的一面。而以《寄生虫》为代表的众多韩国电影,它们同时助力了产业的崛起、艺术成就上的辉煌和作为媒介对国家形象的塑造与提升,做到了三体合一。在韩国电影风头十足的牵引下,韩国文化的五洲飞跃讨论,还活跃了经济,甚至直接令釜山这个曾经的小渔村摇身一变成长为亚洲 MICE(节展)产业的第四大城市,它可见与不可见的能量都在持续吸引着全球观众与专家的目光。

(作者为中国传媒大学戏剧影视学院副教授、釜山国际电影节顾问)

表 3. 1988–1999 年韩国电影本国市场占有率			
年份	本土片份额	年份	本土片份额
1988	23.30%	1994	20.50%
1989	20.20%	1995	20.90%
1990	20.20%	1996	23.10%
1991	21.20%	1997	25.50%
1992	18.50%	1998	25.10%
1993	15.90%	1999	39.70%
表 4. 2006–2019 韩国电影崛起数值一览			
年份	本土片份额	年份	本土片份额
2006	63.80%	2013	59.70%
2007	50.80%	2014	50.10%
2008	42.10%	2015	52%
2009	48.70%	2016	53.70%
2010	46.50%	2017	52%
2011	52%	2018	50.90%
2012	58.80%	2019	50.80%