

# “亚洲新电影”论

## ——20世纪以来的亚洲新电影导演和“亚洲新电影”

陈旭光 周 翠

**摘 要：**作为一种对好莱坞压力的反应，也出于东方民族电影生存出路的寻求，亚洲国家在亚太文化圈的基础上，形成了一种引人注目的“亚洲新电影”现象。由于亚太文化圈和全球化的巨大影响。亚洲新电影导演从时代背景、生存环境、影片风格等多方面都呈现出一定的共性特征。文章从对“亚洲新电影”的释义入手，以亚洲新电影导演及影片为研究对象，通过分析亚洲新电影导演的文化语境，论述亚洲新电影导演的共性风格、文化表征和艺术追求，并探讨“亚洲电影”的发展前景和对策。

**关键词：**亚洲；亚洲电影；亚洲新电影；亚太文化圈；好莱坞；东方特质

**作者简介：**陈旭光，男，教授、博士生导师。（北京大学 艺术学院，北京，100871）

周翠，女，硕士生。（北京大学 艺术学院，北京，100871）

**中图分类号：**J905

**文献标识码：**A

**文章编号：**1008-6552（2012）01-0052-06

### 一、“亚洲新电影”释义：源起和表征

亚洲电影在近年发展过程中，于诸多方面呈现出了融合的趋势。例如：不同国家之间演员的相互合作、互相借用日益密切（《天地英雄》里日本演员中井贵一的参演，《千里走单骑》里高仓健的加盟等）；亚洲文化的弥漫，亚洲文化符号、元素的并置混杂屡见不鲜。（姜文的《太阳照常升起》、《让子弹飞》，许鞍华的《姨妈的后现代生活》里都洋溢着日本音乐人久石让的音乐）。更有甚者，国家之间的共同投资制片更成为“融合”的一种重要、明确的表现。吴宇森《赤壁》即由中国内地、港、台、日、韩共同制片而成。从演职人员到技术，再到资金和文化，大量的合作，使得亚洲各国电影的共性特征渐趋显著。

“亚洲新电影”现象的出现，具有一定的必然性。首先，全球化进程日益加速，势不可挡。“20世纪60年代后期到70年代前期，是全世界在时间和空间上紧缩的时期；‘全球村’的语言正在变为现实。”<sup>[1]</sup>，全球化带来的不仅是资本的全球流动，更是不同文化实力的碰撞。其次，随着全球化的深入，越来越多的电影人切身体会到好莱坞在电影产业上的巨大优势，也看到了好莱坞的独霸一方对影人思维、创作等多个方面的限制性。特别是在好莱坞一枝独秀的情况之下，亚洲电影几乎被排挤到边缘境地。然而，“伴随着经济的高速发展，国际地位的提高，亚洲新电影在全球化过程中寻求民族文化自主表达的国际意识也被唤醒并得到不断增强。”<sup>[2]</sup>亚洲电影急需掌握自己的电影片话语权。正是在好莱坞的步步紧逼下，全球化的不可逆转、亚洲电影的联合成为或被动的应对或必然的选择。

亚太国家在民族性文化上极为密切的亲缘性，成为“亚洲新电影”得以实现的一个重要历史因素。从历史角度来看，“交流”促成了亚太文化圈的存在，并使之至今具有强大的影响力。地缘上的相邻，大量的混居移民，从古代即已建立的便捷的沟通渠道，影响了不同国家的文化、道德准则和审美标准。“在亚洲内部不同的文化形态之间，彼此的亲缘关系和交叉影响关系也是非常明显的，比如东方人的集体观念、家庭观念、伦理观念，在某种程度上都保持着高度的内在一致性。”<sup>[2]（180）</sup>更为重要的是，经济

地位的提高为亚太地区发展电影产业提供了重要保证。“泛亚经济圈具备了与欧洲经济圈、北美经济圈相抗衡的实力”<sup>[3]</sup>。这是亚太文化圈最为核心的经济基础,更是“亚洲新电影”独立性的的重要支持。从亚洲电影自身来看,亚洲电影有着源远流长的历史。中国内地在二战后涌现出的大量优秀影人,台湾电影的新浪潮,日本电影界的小津安二郎、黑泽明,亚洲电影在发展历史中演化出的极具特色的电影风韵。可以说,“亚洲新电影”是对亚洲各国电影已有成果的整合与发展。

学者们从多个角度对这一全新而重要的概念进行了界定和分析。黄式宪提到“亚洲‘新电影’的崛起,从根本上说,是亚洲对于好莱坞文化霸权的抵御,是他们从全球化的边缘和‘后殖民’困境中奋起的抗争,自救图存,从本土发掘民族文化的特色,在银幕上弘扬民族文化的独立精神”。<sup>[4]</sup>这里主要强调了“亚洲电影”的抗争性和民族独立性。李道新提到的“这是一种更具亚洲认同感和普世价值观、因而也更有精神包容性和市场竞争力的亚洲新电影”。<sup>[5]</sup>重在表述建立在亚太文化圈之上,亚洲国家之间的“共性”。而聂伟将之称为“泛亚电影”,并提到“泛亚电影的概念也最早由韩国业界提出……他们希望韩国电影成为泛亚电影产业发动机与流行文化的输出端。‘韩式大片’试图以本国电影市场为基础支撑面,以亚洲地区倾销为增长点,进而向欧美市场推广,在好莱坞全球化产业标准之外构建一个新的‘亚洲标准’”。<sup>[3]</sup>着眼点不同于前两者,而是将“亚洲电影”的拓展步骤和最终目标表述出来,特别是提到了亚洲电影向欧美的推广,展现了亚洲电影对欧美市场的关注。章旭清将之称为亚洲电影共同体,并提到“所谓‘亚洲电影共同体’,即指亚洲各族群电影事业在生存、发展和竞争中基于某些共性特征和利益契合点之上所结成的联合体。”<sup>[2](177)</sup>不论从哪种角度进行界定,总体上可以看出,“亚洲新电影”在21世纪已经展现出不可忽视的重要影响力,不仅囊括了地理意义上的亚洲电影,更具有重要的经济、文化等意义。

从资金互投、人员合作,到跨国合拍,这是“亚洲新电影”的“实”的层面。更重要的是,在这样的“实”的合作和积累的过程中,亚洲电影在艺术表现和艺术手法上,呈现出一定的共性特征暨“亚洲新电影”的“虚”的层面,也是“亚洲新电影”得以成立的重要依据。带有“亚洲新电影”趋向的影片在21世纪大量涌现。同时,一批“亚洲新电影导演”开始成为电影界的重要力量,开拓自己的空间。就中、日、韩三个最为重要的亚洲电影产地为主体,从亚洲国家合作角度来看:2004年日韩合作,麻生哲郎导演的《维纳斯宾馆》,在第二十六届莫斯科影展上获得“新潮流奖项”的最佳作品奖。同年,陈果、三池崇史和朴赞郁三国导演合作拍摄恐怖片《三更2》,分三个章节讲述三个各具特色的恐怖故事,集中展现了一种拼贴文化、文化并置的特点。2005年由内地、台湾、日本共同制作,下山天、易智言、张一白共同导演的《恋爱地图》,囊括了中日众多知名演员,谱写了一曲日本风味的唯美爱情故事。2007年张一白再次与日本影人合作,以一部《夜上海》,拍出了浓厚的日本时尚风格。2008年台湾导演魏德圣拍摄《海角七号》,影片对中日关系,特别是对日据时期的中日文化的相互碰撞进行了个人化阐述。2009年中韩合作拍摄《好雨时节》,虽然讲述中国四川的爱情故事,但影片风格与韩国影片《八月照相馆》有着异曲同工之妙。2010年越南导演陈英雄拍摄了村上春树经典作品《挪威的森林》,从一个越南人的视角,将一部世界经典名著搬上银幕。从影片风格呈现出“亚洲新电影”特征角度看:2010年钮承泽导演《艋舺》,对台湾黑社会年轻人的爱恨情仇和生活状态进行了生动刻画,对青年暴力性的极致表达,表现出北野武式的青春残酷物语风格。韩国导演金基德从1996年的《野兽之都》到2001年《漂流欲室》,以及2002年的《老男孩》、2004年的《撒玛利亚女孩》、《空房间》和2006年的《时间》,一直将人性作为自己电影的主题,执著地探索以亚洲哲学观念为核心,而又可为西方人接受的艺术电影之路。2010年,罗宏镇的《黄海》,通过人物朝鲜族的身份设定,将中国和韩国两个不同国度里发生的故事联系在一起,用浓厚的暴力,讲述人性的博弈。

与此相应,“亚洲新电影人”改变了以往对电影商业性的排斥,开始在追求艺术性的同时兼顾电影的商业性。21世纪以来的这一批新电影,不仅表现出了亚太地区的跨国合作,互利共赢,同时也展现

出了这批影片在电影语言、艺术手段、文化指征上的共性特征,呈现出一个异彩纷呈的“亚洲新电影”时代。

## 二、亚洲新电影导演:文化语境

“亚洲新电影”给予年轻一代电影人一个契机,培养了一批年轻的电影人。他们勇于创新,敢于将自己的思想巧妙地搬上银幕,将电影的商业特征和艺术特性很好地结合在一起,明确地展现出“亚洲新电影”所应具备的在电影语言和艺术手段上的“共性”和不同于欧美标准的“特性”。同时,面临市场机制的运作和选择及压力,年青一代亚洲电影人也面临着严峻的竞争。新生代亚洲新电影导演具有较为相似的人生阅历和创作环境。这种相似的文化语境使得“亚洲电影”的联合更为紧密,也是“亚洲新电影”重要的风格来源。

### (一) 亚洲新导演自身的文化背景

文化庞杂成为亚洲新导演文化背景的重要特点。从亚洲国家自身来看,老牌导演创作的作品为20世纪以来的新导演提供了重要的参考片源,积累了大量成功范例。这些丰富、优秀的电影文化,为亚洲新电影导演提供了养分,有助于他们更好地探索本国文化的电影化表达,保持本国影片的独特性,延续本国民族文化特色。

同时,众多好莱坞大片成为亚洲新导演最为常见的影视作品和研究实例。可以说,好莱坞影片不仅满足了亚洲新电影导演的观片量,提供了提高视听语言把握度的范例,更展现了较为成熟且行之有效的电影运营模式。作为观看好莱坞影片成长起来的一代电影人,好莱坞对宣传造势的重视和出其不意的营销手段对亚洲新电影导演影响巨大。自开始创作,他们便自觉地谋求商业性和艺术性的协调。这对于普遍缺乏关注电影商业性问题的亚洲国家有着极为重要的补充作用。

20世纪以来,欧洲电影界,特别是影展对亚洲电影的关注、促进和交流,不仅促进了亚洲电影在亚洲以外地区的流行,也使得欧洲电影的艺术潮流和艺术敏感度得以流入亚洲电影。欧洲艺术电影的影响将西方的艺术思维引入了亚洲,使得亚洲新电影导演将东西方艺术思维更好地整合在一起,为东方文化的突围提供了重要的前提。

### (二) 政府辅导和促进政策

进入21世纪以来,亚洲各国政府普遍意识到电影是一种重要的传播媒介及其作为文化产业的优势,因而开始大力关注、扶持本国电影的发展。以韩国为例,韩国前总统金大中,在竞选过程中提出韩国电影发展白皮书,其中强调了电影产业的重要性,并将促进、支持电影发展作为重要国策,从人才培养,到资金投入,以及联合外资共同制片等施行了一系列辅导政策。对文化交流的重视,引导了韩国釜山电影节的出现。正是通过这一电影节,韩国电影开始了向亚洲乃至世界的交流和输出。进而有了“韩流”的大行其道,促进了韩国电影在短短若干年中的快速发展。“从1993年的15.4%国有电影的市场占有率,到2003年的已经升到53%。”<sup>[6]</sup>韩国电影成为对抗好莱坞话语霸权的一个重要堡垒。

在中国,政府对电影同样进行了相当程度的扶持。如大力促进青年电影导演和编剧的发展并给予相应的资金鼓励,鼓励加大投、融资等政策相继出台,为中国电影产业发展保驾护航。中国电影在近年来也产生了突飞猛进的发展,国产影片大量生产,并涌现出一系列优秀作品。这些从国家角度给予的政策辅导以及资金支持,使得电影产业的发展有了更为坚固的后盾,对于电影创作有着极为重要的意义和支持促进作用。同样,来自国家的支持和大力引导,形成了较为优越的创作环境,为亚洲新电影导演发展提供了重要契机。

尽管文化的交融开拓了亚洲新电影导演的视野,给予亚洲新电影导演大量的素材和范例,但同时他们比前代承受着更大的压力。中国第五代导演出现伊始,来自美国大片的压力微乎其微。侯孝贤一代人更是在政府辅导金的帮助下可以执著地追求自己的艺术梦想。而新导演诞生于全球化语境之下,美国大片对市场的侵夺,本国前辈导演在诸多资源问题上的优势,都使得新导演面临着巨大的压

力。在这样的语境下,亚洲新电影导演自然而然地做出了自己的文化选择,即,避开好莱坞和前辈导演在创作大片上的优势,将视线转向较小投资,但精心设计的题材方向上,同时尽可能地进行有效融资。跨国合拍成为他们的一种必然选择。在受众群体上,亚洲新电影导演也将注意力放在具有共同语境的亚太地区。亚太文化圈使得亚洲国家受众具有更强的认同感,而合拍片也使得影片本身就具有多国受众指向。

### 三、亚洲新电影:导演群体与作品描述

亚洲新电影导演开始崛起,并创作出一些不同凡响的亚洲新电影。尽管亚洲新电影导演分属不同的国家,但作为一个群体,他们仍然具有一些较为清晰的整体性特征。

#### (一) 青年文化特色突出

作为年青一代,亚洲新电影导演本身就带有浓厚的青年文化特色,这种特色自然而然地表现在他们的电影之中。这是一种全新的青年文化,是一种轻松的,敢于嘲弄一切,甚至玩世不恭的生活态度。2011年《钢的琴》作为一部充满艺术片气质的电影,也不乏表现打麻将抽老千被抓、逃跑爬烟囱的窘态的镜头。亚洲新电影导演愿意将视线投射在亚洲国家特有的小人物身上。如《夜口上海》里的女出租车司机和企业里的普通白领,《钢的琴》里钢铁厂的下岗工人们。但他们的小人物身上并不因自己的“小”而充满伤感,不再灰暗,反而处处流动着一种阳光的情感和幽默的态度。同时,这种青年文化特色更展现为一种执著的气魄,敢于用镜头记录社会现状,甚至敏感问题。他们对这些问题的态度往往是尖锐的,或者说是出人意料的。婚外恋、堕胎、跨国恋情、国家政治问题等等都成为他们要表述的对象。《生死谍变》将目光对准朝鲜半岛最为尖锐的韩朝两国问题。金基德的《时间》在韩国整容成风的社会氛围下,将“整容”这一话题,甚至将整容过程投射在大银幕上。《钢的琴》里婚外恋,为“钱”离婚等都是时下中国社会引发争论的话题。

#### (二) 东方特征的继承和自反

不可否认,东西方文化有着明确的差异性,而这种差异性甚至影响了双方文化的沟通 and 交流。福克斯国际公司主管史蒂芬摩尔曾言“你以为你拥有一部厉害的影片,它能战胜一切文化差异。但对于日本,你必须放弃该观点,你不得不承认你一直在白费力气……”<sup>[7]</sup>同样的问题也存在于东方,即如何利用一个西方的表述工具,阐释东方博大精深的文化内涵。不可否认,我们必须保持这样的“东方特质”,这几乎是“亚洲新电影”最重要的属性之一。但是,西方人眼中的“东方想象”限制了东方电影的自我表达。同时,亚太文化圈建构的文化共同体是以“同质性”元素为基础的,对于以亚洲市场为首要目标的亚洲新电影来说,“变质的”东方特质势必无法引起共鸣。东方文化的博大精深和悠久的历史,积累了大量极具东方特征的本土文化素材,“这些本土素材将东方人所特有的价值观念、文化传承、人生哲学、个性心理、美学取向等生命智慧层面的信息缝合进感性的影像形态之中,实现了‘东方智慧的电影化’”<sup>[2](181)]</sup>。寻觅这样的题材,并将之进行有效地影像转达,才能在亚洲市场上获得最大限度的认同。同时,在保留文化内核的基础上,将这样的题材进行更为普泛化的改造,更可以赢得广泛的海外市场,使得东方文化在电影领域获得自己的话语权。

在韩国导演金基德的影片中,这种东方文化的继承和自反体现为通过个性化的手法将东西方文化进行调和。在他的影片《春去冬来》中,以四季更替形成影片的叙事结构,将佛教式的意境隐喻和意象融入其中。同时,影片叙述中充满了金基德惯用的对性、暴力的残酷描写。从而,尽管影片主题是关于佛教的轮回这一东方化话题的探讨,但从影片的直观感受上来看,影片却表现出了西方电影对感官冲击的强调。“金基德深知,不仅要通过传统的本土叙事元素调动起观众对于当今世界普遍生存困境的历史记忆与文化关怀,同时还要为那些‘他者’提供理解这种精神困境的普世性审美经验。”<sup>[3](209)]</sup>这种从“他者”角度思考的创作方式,或许是亚洲新电影导演在将东方文化进行全球化推广时最应具备的前提条件。

### （三）“文化复合性”风格特征

亚洲新电影导演的文化背景和创作环境使得他们对各国电影的不同文化风格均有所了解和吸收,在其电影中便呈现出一种“文化复合性”。这不仅是民族内部的文化复合,也是跨民族的文化复合。“文化复合性”成为他们重要的特征,而他们的作品中所显现的“风格”,更成为对这种庞杂文化做个人化吸收的代名词。

2011年王猛导演的《钢的琴》展现出一种欧洲艺术电影、中国和日本电影风格的“文化复合性”。影片开篇,陈桂林带领一个小乐队为丧礼吹奏丧乐一段,老钢铁厂的两个大烟囱便作为背景展现,滚滚的白烟使人联想到意大利导演安东尼奥尼《红色沙漠》的开篇。而接下来,陈桂林骑摩托车接老父回家一段,镜头前推,到处都是道具般密密麻麻的工业管道,这些管道将画面切割开来,形成一条夹缝,而陈桂林正在这条夹缝中努力前行。《红色沙漠》中也大量运用到同类构图,将人物放置在这样的夹缝之中,以展现人物的困境。

尽管运用了和欧洲电影相似的镜头语言,《钢的琴》仍然是一部极具东方特色的影片,其中融合了大量的亚洲特有的艺术手段。如影片中出现的大量的人物对话场景,导演并没有安排对话双方面对面交谈,反而将对话双方并排放置在画面之中,双双面对或背对观众进行交流。这种对话场景最早为小津安二郎的电影广泛采用,其稳定的画面构图使得摄影机得以在倾听者的位置上拍摄人物对话。另外,在场景切换方面,导演并没有单纯运用“切”的方式,而采用了符合东方审美趣味的“横移展开式”切换。大量的横移镜头,近似欣赏中国长卷画一般,慢慢展开故事的全貌。影片的叙事层面上仍然是极为中国式的,展现了曾经占据主流话语权的工人阶级的故事。如果说美国好莱坞电影在叙事上的核心内容是“一个英雄的奋斗史”,那么《钢的琴》则阐述了一个充满中国味道的“团结就是力量”的道理。

在2011年中国动画片《魁拔》中,这种“文化复合性”更集中地展现为亚洲本土(中日双方)的文化复合,而目标受众也因此集中在中、日两国。人物设定上,大眼睛、各种颜色的头发、美观的服装设计是日本动画的经典套路。主人公蛮吉更和《西游记》、《七龙珠》里的小猴子有相像之处。人物行动为游历式,来到各个村庄与当地名流进行比武、对抗,从而提高自己的战斗力,更与《火影忍者》的叙事套路有着共同点。武功名称的中国化,加上日式绚丽的动作特效,使得影片亮点更多。不同于以往中国动画片以连续的动作组接画面,《魁拔》将日本动漫中最常出现的空镜头引入影片。如风景画般的空镜头调节了影片节奏,更展现出一种诗意的唯美效果。值得注意的是,《魁拔》抓住了日本动漫的另一极具号召力的元素——声优。声优的号召力不仅体现在日本国内,在中国也有众多粉丝。邀请日本极具人气的声优加盟,不仅吸引了国内受众,也为影片在日本开拓市场铺平了道路。而从主题上看,《魁拔》延续了从《大闹天宫》以来,中国动画片中的“反抗”特质。总的来说《魁拔》将日本动漫文化中的优秀元素大量引入中国动画,文化符号的并置,展现了一种中日文化的复合型特点。

### （四）亚洲新电影与好莱坞：亦师亦友亦对手

亚洲新电影导演是在大量好莱坞影片的熏陶中成长起来的一代人,在他们的作品中,来自好莱坞的影响会不自觉地流露。亚洲新电影导演与好莱坞的关系是亦师亦友亦对手,是爱恨交加的复杂情感。我们应该看到,好莱坞的巨大成功有着一定的必然性。全球化将好莱坞的竞争引入了东方市场,但同时“我们完全可以从逆反方向来使用全球化这一概念,也即将其用来把包括中国在内的东方文化和电影推向全世界。这样我们就必须与世界进行更多的交流和对话,而不是加剧与西方的对立”<sup>[8]</sup>。因而,亚洲新电影导演与好莱坞的关系不是简单的竞争,还要向之学习,甚至获取共赢。如投入商业片的制作、对叙事框架的认可、对宣传营销手段的学习等。

以魏德圣的成名作《海角七号》为例,中国台湾电影人通过这部电影看到了台湾电影的出路。日方电影人的参与使得这部电影具有明确的“亚洲电影”特色。但从《海角七号》一片中,我们可以找到明确的好莱坞印记。首先,重视“商业性”元素。故事将现代时空和日据时代通过七封情书联系在

一起,融合了爱情、等待、个人成长、小人物的事业奋斗和喜剧特色,外形漂亮、又充满异国风情的女主角,充满个人魅力、放旷不羁的男主角,这些最具商业包装性的元素正是好莱坞的常用套路。其次,影片视听语言流畅、娴熟。不论是照明的“满堂亮”效果,还是精致的布景,迷人的景色,精细的画面制作,都与好莱坞作品有着同样的关注点。此外,从叙事结构来看,主人公阿嘉从开篇郁郁寡欢,事业、情感双双不得志,到开始为了自己的理想不断努力,直到最终成功举办了一场音乐会,同时赢得美人归。这是一部深受好莱坞“小人物奋斗史”套路影响下的作品。

尽管与好莱坞有着较为相似的套路,但影片仍具亚洲电影风格。影片包含了深刻的历史文化元素,特别是“日据时期”中日关系这一敏感的话题。魏德圣对之进行了个性化处理,将其简化为一段唯美爱情故事。同时,影片中又融合进了台湾当地的文化特色。在人物设置上,诚如原住民警察、小米酒业务员、老邮差和处于叛逆期的阿嘉,作为最为普通的当地居民,他们的身份拉近了观众和银幕形象之间的距离,极具亲和力。

#### 四、亚洲新电影:发展前景与对策——以欧洲艺术电影为参照

虽然亚洲新电影取得了一定的成绩,但如何促进亚洲新电影更好地发展成为时下一个重要的议题。在这一问题上,欧共体对欧洲艺术电影的支持对亚洲国家发展自己的电影产业有着重要的启示作用。1986年,欧共体发布“促进视听产业发展办法”,自1987年到1990年进入试验阶段,志在开发市场,鼓励合作制片。1989年建立Eurimages(议会基金),以支持优秀种子影片创作,同时要求外来资金不能超过30%,以保留欧洲特色。欧共体对电影支持的同时进行了两个重要引导:强调合作制片,保留欧洲特色。在这样的条件下,欧洲艺术电影,并未由于冷战的结束而终结,仍然产生了诚如基耶斯洛夫斯基等重要的电影人。

对于亚洲来说,亚太文化圈的存在保证了亚洲电影在文化,甚至精神、思想领域的亲缘性。这使得亚洲文化与欧洲大陆文化一样,成为一个不可分割的共同体。亚洲电影也正在开始联合的步伐,第十一届釜山电影节推出了“亚洲市场计划”。“该计划着手将釜山建设成为一个包罗万象(前期营销、资金筹集、外景拍摄、制片管理、后期制作、宣传推销等)的综合性市场,为亚洲各国提供交易平台,从而形成一条完整的电影产业链。”<sup>[14]</sup>同时,对于亚洲来说,对本土文化的保护策略极为重要。只有通过向优秀范例学习,并通过电影界、政府、亚洲各国的共同努力,亚洲电影才能获得长足发展和最终的成功。当然,亚洲新电影也不可能完全依照欧洲艺术电影的发展路径,即不可执着于对艺术性的单一追求。毕竟,在电影产业化背景下,商业性已经成为电影的必要元素。综合协调商业性和艺术性是亚洲新电影寻觅出路的必然选择。

#### 参考文献:

- [1][美]拉里·A·萨姆瓦等.跨文化沟通[M].陈南等译.三联书店1988:2.
- [2]章旭清.关于构建亚洲电影共同体的战略设想[A].中国艺术研究院电影电视艺术研究所.2011影视文化[C].北京:中国电影出版社2011:179.
- [3]聂伟.华语电影与泛亚实践[M].上海:复旦大学出版社,2010:145.
- [4]黄式宪.东方镜像的苏醒:独立精神及本土文化的弘扬——论亚洲“新电影”的文化启示性[A].孟建,李亦中.冲突·和谐:全球化与亚洲影视[C].上海:复旦大学出版社,2003:147-148.
- [5]李道新.从“亚洲的电影”到“亚洲电影”[J].文艺研究,2009(3).
- [6]焦雄屏.亚洲电影合作的困难和挑战[J].电影艺术,2006(1).
- [7][美]骆思典.好莱坞、全球化与亚洲电影市场:给中国的启示[A].孟建,李亦中.冲突·和谐:全球化与亚洲影视[C].上海:复旦大学出版社,2003:117-118.
- [8]王宁.全球化语境下中国电影的文化批判[A].孟建,李亦中.冲突?和谐:全球化与亚洲影视[C].上海:复旦大学出版社,2003:38.