

韓國電影產業的資本變動與電影產製的變化

林有慶*

投稿日期：2006年8月11日；通過日期：2007年1月24日。

* 作者林有慶為韓國同德女子大學中文系專任講師，
e-mail: yuping@dongduk.ac.kr。

《摘要》

1988 年韓國電影市場開放，韓國電影產業還沒起步就面臨美國電影的長驅直入，一般人皆對其前途感到悲觀。但是韓國國片市場佔有率在 1993 年跌落谷底後開始緩步爬升，經過 1999 年【Shwiri】（台譯片名：魚）的叫好又叫座後更綻放異彩。促成今天韓國電影蓬勃發展的原因很多，首先可歸因為電影產製的變化，即電影變得好看多了。1988 年韓國電影市場開放後電影資本開始變化，這是引起電影產製發生變化的最重要因素。資本的變化需有政府的政策配套，本文因此以媒體經濟學之立場，分析 1988 年韓國電影市場開放前後在政府相關政策下的電影資本變動過程與其對電影產製變化的影響。

關鍵詞：市場開放、投資組合、政策、創業投資、韓國電影

壹、前言

一九一九年首部韓國電影【義理的仇討】上映，當時正值日本殖民統治時期，因此韓國電影可說是在各種檢查、取締與壓迫下誕生。光復後不久又經歷了韓戰，戰爭結束後韓國政府開始支援國產電影（以下簡稱「國片」），韓國電影業才算正式邁開步伐。1961年朴正熙總統上臺實施優惠政策，國片產量大增（1962年國片產量 113 部、1965 年 189 部、1969 年達 229 部，Jwa & Lee, 2006: 216），因而 1960 年代成爲韓國電影史上第一個全盛期。

但是這些電影中猶有不少是電影公司爲了得到輸入外片配額而趕拍的「爛片」，且當時電視機普及率尚低，除了電影外幾乎沒有什麼娛樂消遣，投入電影的資本多屬一時性的投機性資本（S. K. Kim, 2002: 38-39）。而製作電影一向需要大量資本，建立電影產業的基礎設施更需投入產業資本而非投機性資本。因此，雖然韓國電影數量在 1960 年代快速成展，品質卻未提升，票房營利再投資電影生產以形成電影產業資本的機制更未成形，顯示韓國電影的產業化目標並未達成。

一九七〇年代，電視機快速普及導致電影觀眾遽減、電影院收入下滑，韓國電影業跟著開始走下坡。亦自 1970 年代末開始，美國電影輸出協會（MPEAA）不斷對韓國政府施加壓力要求開放電影市場。1984 年，美方以韓國政府將外國電影進口部數限制在韓國電影市場 20-30% 的規定違反公平交易原則，且以韓國對美貿易連年順差爲由，正式要求韓國政府開放電影市場；美方的壓力在 1985 年達到頂點，韓國政府迫於無奈終於首肯。1988 年，美國電影直接發行系統開始運作，韓國進入電影市場開放時代（J. H. Cho, 2001: 57）。

電影市場開放後，一般人對韓國電影的前途相當悲觀。事實上，韓國國片的市場佔有率在 1993 年曾下跌到 15%，但此年以後卻開始爬升。到了 1999 年，【Shwiri】創下國片有史以來的票房新高，¹ 觀眾數達 579 萬人次，國片市場佔有率回升到 37.7%（Jwa & Lee, 2006: 216），此後上映的【JSA 共同警戒區】、【朋友】等片也連連賣座。

2001 年暑期，好萊塢巨片【珍珠港】與國片【我的野蠻女友】同時上映較勁，結果【我的野蠻女友】輕取前者（Hwang, 2001: 6）。2004 年，【實尾島】（台譯：【實尾島風雲】）與【太極旗飄揚】的觀眾數更連續突破一千萬人次。自 2001 年後，韓國國片的市場佔有率居高不下，始終維持在 50% 左右，且在坎城、威尼斯、柏林等國際影展頻頻告捷。近來韓國電影更搭上韓流列車，在臺灣、日本、中國及東南亞等地括起了一陣陣熱潮，成功地與國際接軌。

2000 年開始，外國資本開始進入韓國電影的生產部門，從各別合作、部分投資到 2002 年美國哥倫比亞電影公司全額投資一千萬美元拍攝【實尾島】，間接反映了外國企業對韓國電影前景看好（Yeom, 2004: 150）。而當 1988 年美國電影開始直接發行時不少人曾經斷言韓國電影氣數將盡，但是韓國電影反而從 1990 年代開始逐步產業化，不止起死回生且愈演愈精彩。

這就令人不禁想問，當許多國家的電影產業在全球化過程中被一一收編進世界影像產業結構而奄奄一息時，為什麼韓國電影產業卻能絕處逢生，走出自己的路且成為韓國今天的朝陽產業？歸納其因實有下列幾個：

韓國經濟結構及文化的變化、政府政策的配套、資本的變動、電影製作系統化、有效的發行網路、新進專業人力的參與、題材限制的鬆綁、觀眾生活形態的改變等，而資本變動帶動了電影產業化可說是推動

韓國電影發展的主要動因 (P. C. Kim, 2004: 1)。

電影市場開放前，製片資金主要來源是地方發行業者的「立稻先賣」金額與輸入外片之營利（見第參節詳述），電影市場開放後，大企業資金開始流入。1997 年韓國遭遇金融危機導致大企業資本紛紛撤離電影產業，與此同時，創業投資公司與投資發行公司的資金卻更有組織地進入電影產業，成為今天韓國電影產業資金的主要來源 (J. S. An, 2005: 7)；這前後的資本變化對韓國電影的產製結構發生了重大影響。

簡單來說，電影市場開放是促成韓國電影產業資本變化的主要背景，其後引起電影產製結構變化的最主要因素則可說是資本的變動 (Hwang, 2001: 3)，而資本變動必須有政府的政策配套。因此本文擬以媒體經濟學的立場集中分析 1988 年電影市場開放前後，在政府相關政策下電影資本的變動過程與其對電影產製結構變化的影響。

廿一世紀是文化世紀，電影產業不僅可以供給文化商品市場大量「原料」創造出龐大附加價值，且其發展也直接聯繫著該國經濟發展水準及文化主體性的確立。如何在不可逆轉的世界化洪流中找到自己的定位和優勢，韓國電影有了不錯的表現。別人的經驗不必也不可能照搬照套，但對臺灣電影業的去向應有些值得參考、發人深思的地方，這就是本文的研究目的。

貳、電影產業資本的機能與電影投資行為

一部電影從企劃到搬上螢幕與觀眾見面，通常要經過籌備資金、產製、發行、行銷等四個階段。就產製部分來看，電影產業投入劇情、導演、演員等「原料」後製造出電影商品，此與傳統製造業並無兩樣（電影振興委員會教材編纂委員會，2004：51）。

但因電影每次生產投入的原料都不一樣，並不存在同樣電影，這是電影商品與一般商品不同之處。電影無論拍片規模大小都要投入高度技術與專業優秀人力，也需大筆資本；片子拍成之後，發行與上映的流通過程更要投入巨額資本（Robert & Douglas, 1985/Yu & Kim 譯，1989: 204）。但是電影的市場需求無法確估，觀眾的口味也不易掌握，因此電影業者在經營、發展事業過程中，資金調度能力對經營管理成敗佔有舉足輕重的地位（Gil, 1999: 14）。

又因電影生產費用的規模沒有定額，製片業者以預算與商業回收率間的危險均衡點來決定製片費用（Hott, 1996: 15）。以下就例舉幾個有關票房成功因素的研究結果，藉以說明電影製作費用規模與電影財政的成功（也就是賣座與否）間的關係。

1983年，Litman（1983）曾將既有研究中有關電影賣座的眾變項分成創造、發行、行銷等三大要素再加檢證，其中創造性要素與內容特徵有關，包括電影的種類、等級、選角、製作費規模等。研究結果顯示，製作費規模是決定電影品質好壞與票房成功與否的重要因素，亦即製作費規模愈大，或愈是大型發行商發片，則電影票房成功的可能性更高。Jowett 與 Linton（1989）的研究亦顯示，低預算不僅影響選角、佈景、情節、攝影等，對製片者之電影主題與表現形式也會造成限制。

Prag 與 Casavant（1994）則對電影票房成功的決定因素進行實證研究，發現除了電影品質外，行銷費用也是影響電影賣座與否的重要因素，包括得獎與否、影評、製片費用、等級等均屬之，而製片費規模更是表現電影品質的重要市場信號（market signal）。Sedgwick 與 Pokomy（1998）的研究亦導出類似結論，即低成本拍攝電影與鉅資拍攝電影在各方面都受到差別待遇，不可能被同樣對待。

2003年，韓國學者 E. M. Kim（2003）援用上述 Litman（1983）三

大要素的分析模型，另加上同期上映電影的競爭要素，針對韓國電影賣座的因素進行了實證研究，發現決定國片賣座與否的主要因素是演員的得獎經歷與否、製作費規模、電影上映的銀幕數、發行商的實力等。這個研究也印證了韓國電影製作費規模同樣會左右觀眾的選擇，是影響電影賣座與否的主要因素之一。

由以上討論可知，對演員、作家、導演、特殊效果、攝影等創造性領域所投入的費用會影響電影賣座，因而製作費用之規模則是決定電影賣座與否的決定性因素；換言之，增加對創造性諸要素的投資有利於增加票房收入。

但是製作費預算的增加幅度要視市場規模與該市場的競爭者數始能決定（Gil, 1999: 18）。當然，不能以偏概全的說製作費用的多寡與電影的賣座與否一定成正比，但如依上述研究結果所示或可歸納，電影製作費用之規模有助於提高電影票房。

電影因其媒體特性而壽命週期短，包括製片公司、發行商及上映業者等參與電影產業的各個主體必需不斷生產且不斷地供應新片，因而保持不間斷的資本供應非常重要（Jwa & Lee, 2006: 50）。一般而言，投資行為是種擴展未來生產能力的經濟活動，受許多變數左右，其中又以投資者對未來寄以何種期待最能影響投資行為。同理，投資是為了未來的補償而犧牲現在的行為，任何投資都有需承擔的風險（Y. J. Choi, 1997: 5）。對投資電影者來說，投資對象（電影）正是具高風險的危險資產（risk asset），因為事前無法正確預估市場需求，對電影的投資行為就常存有危險。

這點造成了電影產業競相模仿投資的現象，一旦一部電影票房成功，就會發生一連串的模仿投資，同樣的投資行為繼續反覆發生，易於造成投資集中與膨脹（Gil, 1999: 31）。因此，電影產業投資的集中與

膨脹可說是投資者在不确定投資環境下為得到最高經濟效益而採取投資方式的結果。

參、韓國電影產業資本的變動

一、電影市場開放前的電影資本

日本殖民統治時期著重的是進口外國電影放映以增加收入而非電影生產，因此一開始就形成了主導韓國電影市場的是發行資本而非產製資本的局面。電影產業的產製與發行不能連成一線，電影上映後所得利益大部分都被中間發行商取得而非還原成製作資本再行投資製片；這種畸型的電影產業結構在後來相當長的歲月裡成了阻礙韓國電影發展的絆腳石（Park, 1990: 63）。

光復以後，從朴正熙政權開始，政府開始積極介入電影業，一方面計畫將電影業發展為產業，另一方面通過《電影法》對電影實施嚴格管制（Cho, 2001: 46）。朴正熙政權實行強力的國家主導型產業政策，全力發展重化學工業，成功地推動了韓國的經濟發展。其政策成功的最重要原因可說是採行了所謂的「差別化原則」：獎勵出口，挑選出口業績傑出的企業後再集中供應各樣支援使其發展成大企業。這種選擇勝者（picking winner）式的產業政策一來大大減低了政府主導的資源分配所引起的負作用，二來因為資源集中與直接，加速了企業的成長（J. U. Lee, 2003: 235）。

朴正熙總統對電影也採行了與其他產業類似的差別化原則。1962年制定《電影法》後，先將原來的 64 個製片公司合併成 20 個，繼而抬高門檻並實行許可制，以嚴格條件來限制新業者的進入，如此形成少數

獨占局面，再將各種優惠與政府的支援集中在這些少數業者上（Jwa & Lee, 2006: 126-127）。

最具代表性的政府優惠措施就是輸入外片的配額。政府將外片輸入權有計劃地輪流分配給少數業者，甚至將製片公司與外片輸入公司合併，目的在只讓他們能輸入外片藉以確保其財政穩定，並能以上映外片的盈利再投資製片，最後將這些少數業者培養成大企業（Hwang, 2001: 22）。

但是政府扶植少數製片業者成為大企業的政策最後以失敗告終，原因在於運作系統當時尚不健全，政府沒法確定究竟有多少盈餘再投入了製片或是讓這些少數業者暗飽了私囊。且當時《電影法》規定，外片輸入配額是以製片業者的生產數量、輸出數量、參賽次數及得獎次數決定。當時的輸出、參賽及得獎次數大多為數有限，為了爭取外片輸入配額，製片業者不得不盡量多拍電影，結果國片數量是增加了，但是增加的電影中卻有為數不少是濫竽充數的「爛片」（J. H. Cho, 2001: 49-50）。

這時期之另一製片資金來源，就是地方電影發行業者所稱的「立稻先賣」金額。當時除了首爾外，全國大致以行政區域劃分成六大商區實行間接發行系統，每個商區約有 4~5 個電影發行業者。製片公司先行預估需要的拍片資金，後由地方電影發行業者按照各地方市場所占比重分別預先支付並買下該地區的版權後，再發片給該地區電影院上映（Gwon, 1995: 3）。因拍片金額是在電影開拍前就預先支付，所以叫做「立稻先賣」（C. K. Lee, 1998: 16）。

至於這些地方發行業者立稻先賣的金額所占比率，不同文獻之研究結果有些出入，有的研究認為是 50~70%（Kim, Kim, & Kim, 1998: 45），有的認為是 90%（H. J. Lee, 1995: 20-22），另有研究主張製片公

司只負擔約 8% 的拍片金額卻不必承擔票房風險 (M. H. Kim, 2005: 127)。

無論是 50~70% 還是 90%，地方發行業者的預付金額都占著舉足輕重地位。事實上，一直到 1990 年代製作資本多樣化以前，這種資金都是製作資本的主要來源。韓國電影業當時在苦無製作資本的情況下，用立稻先賣來換取製作資金其實也無可厚非。但是電影的產製與發行不能連成一線，票房收入的盈餘還是無法還原成製作資本，韓國電影的處境始終沒有得到改善。

如上所述可知，1980 年以前的韓國電影政策是循著製片公司的大企業化與將外片上映盈利轉化成製作資本這兩條主線推動，但是很遺憾都沒有達到預期目標。

1979 年 10 月 26 日朴正熙總統遇刺身亡，以非法手段掌握政權的全斗煥新軍部政權上臺後，一方面加強對政治、社會的統治，另一方面爲了緩和民怨而對文化政策開始鬆綁，因而對電影業發生了重大影響。

1984 年 12 月第五次修訂《電影法》，主要內容是將電影許可制改成登記制，同時將製片公司與外片輸入公司分離，讓製片業者不再獨占外片輸入權。此時也新制訂了獨立電影製作制度，² 讓想拍電影的人只要符合規定條件向政府申請，一年可以拍一部電影。

這第五次修訂的《電影法》完全否定了既有電影政策基調，對電影業（尤其是產製部分）帶來了很大衝擊 (Chae, 2002: 4)。一來它打破了少數獨占的局面，競爭體制得以開始運行，再者拍片門檻降低了，1970 與 1980 年代一批熱衷於在駐韓德、法文化院觀賞外國電影的大學生得以進入電影界。這些有抱負、有見地的所謂「文化院世代」爲韓國電影界注入了新血，預示了新舊世代交替的時機即將到來 (Hwang, 2001: 22)。

1986 年公佈第六次修訂的《電影法》，明示了美國電影發行業者可以直接進入韓國電影市場，1988 年韓國電影市場正式開放。爲了保護國片，1988 年以前一部外國電影的拷貝限定只有 12 個，³ 電影市場開放後外國電影拷貝數量限制也跟著逐年放寬而在 1994 年完全廢除，至此韓國電影市場完全開放（S. S. Lee, 2001: 10）。

電影市場開放以前，製片公司用輸入外片盈利來充當一部分的拍片資金，但是電影市場開放後這條財路截斷了，而前述拍片資金的主要來源——地方電影發行業者的預付資金——也減少了。地方電影發行業者過去願意投資拍片，不僅是爲了取得該部電影的發行權，也是爲了要藉此與兼有外片輸入權的製片公司連線以獲得外片發行利益。第五次修訂《電影法》將製片公司與外片輸入公司分離後，電影發行業者投資拍片的意願跟著減低。另外也由於美國電影發行公司實施全國直接上映，令這些地方發行業者的收入大大減少，沒有太多盈餘可投資拍片（Hwang, 2001: 24）。再加上 1993 年上臺的金泳三政府爲了掃蕩黑金整頓金融而實施了所謂的「金融實名制」，令製片公司落入除了跟發行業者當面交易外不易籌到資金的窘境（H. J. Lee, 1995: 50），資金來源——枯竭，製片公司不得不另謀財源。

二、電影市場開放後的電影資本

電影市場開放後，當拍片資金來源枯竭時，新的資金開始流了進來，資本開始多樣化了。除了既有發行業者的預付金外，還有導演的自籌資金、有心人士的贊助金與大企業資金等，並以大企業資金的影響最大（Chae, 2002: 19）。

大企業資金流進電影製片的主要背景有三，首先是錄影帶片子市場

的影響。1980 年代中期錄影機開始普及，三星、大宇、LG 等大企業爲了促銷錄影機而需確保錄影帶片子的供應無虞，因而開始間接投資電影產業。1991 年，好萊塢電影直接發行擴及到錄影帶市場，賣座片子的版權在直接發行業者手裏，其他外片的版權在各企業的競爭下價錢飛漲，國片的版權費也在錄影帶片子市場吃緊的情況下直線上升，與製作費快不相上下，使大企業開始直接參與電影製作。其次是放映管道的增加：1993 年韓國有線電視開播，各大企業一擁而進，三星和大宇更因分配到電影專門頻道加上衛星廣播開播在即而積極參與電影製作。

再來就是第五次修訂《電影法》後加入國片生產陣容的新進人力居中穿線，促成了電影與大企業的成功連結（Cho, 2001: 75-76）。1992 年三星投資的【結婚的故事】創下該年國片票房最高紀錄，使得其他大企業信心大增，紛紛跟進投資拍片。一直到 1999 年大企業完全撤離電影產業爲止，大企業資金是韓國電影產製最主要的資金來源（Cho, 2001: 57）。

大企業資金對電影產業而言確如甘霖般地可貴。在穩定資金供應下，不僅電影素質提高了，且由於大企業不但投資電影的生產也投資發行、上映、錄影、有線電視等，因而帶動電影產業垂直性整合，促使電影業邁向產業化。

但大企業資金投入電影產業也不是沒有負作用。資金流進後不得不看「金主」臉色，製片獨立性漸漸受到威脅，爲了確保製片的獨立自主，資本多元化勢在必行（Gwon, 1995: 69）。1993 年，好萊塢大片【侏羅紀公園】全球上映淨賺了 8 億 5 千萬美元，較韓國汽車出口兩年所賺還多，令韓國政府覺悟了電影產業的威力（S. U. Jeong, 2004: 10）。

當時金泳三政府業已意識到包括電影產業在內的文化產業頗具潛在

經濟力量，因而藉著一連串政策研究報告將廣播和電影合併成「影像產業」（韓國廣播開發院，1994a；韓國言論研究院、韓國廣播開發院，1994），前者的政策研究報告並將包括電影在內的影像產業指定為「創造龐大附加價值的朝陽產業」（韓國廣播開發院，1994b）。

而在媒體鼓吹下，一般社會人士對韓國電影產業的觀念開始改變，不再只視其為娛樂休閒，而是可以創造巨大財富的產業。有利可圖的地方自然促使資金匯流，於是「創業投資公司」的金融資本開始流進了電影產業（Gwon, 1995: 70）。

「創業投資公司」是以募集個人資金，針對有發展性但資金不足且沒有抵押能力的創業公司進行免抵押投資的投資公司，而其投資電影產業主要在於政府的配套政策。基於以規制電影為主要內容的《電影法》已無法適應時代需要，韓國政府在1995年12月廢除了《電影法》，重新製訂《電影振興法》。在這之前（1995年一月）政府曾先行製訂《影像振興基本法》，三月份則將電影產業重新歸類為製造業。韓國電影在業種分類上一向隸屬服務業，歸類為製造業後就使創業投資公司的資本可以進入，並加之以製造業享有的課稅優惠，營造出一種適於投資電影產業的環境（Jwa & Lee, 2006: 112-113）。

次年，「一信創業投資公司」打頭陣投資的【銀杏樹床】上映後票房極佳，其他創業投資公司於是開始跟進投資電影（S. S. Lee, 2001: 24）。1997年底韓國遭遇金融危機，各大企業開始撤離電影產業。

其實大企業撤離原可預見，因為投資電影製片並未得到預期中的高利潤，而連年上漲的製作費用也使得各大企業愈來愈吃不消。輸入外片原是大企業的主要收入之一，但金融危機後美元飛漲，輸入外片變得更加困難。再加上有線電視與衛星電視都沒有得到預期效益，大企業因而開始撤離電影產業。1999年，三星投資的【Shwiri】雖然叫好又叫座，

「三星影像事業團」還是解體，次年三星完全退出了電影產業（Hwang, 2001: 31-32），至此所謂「第一期大企業電影資本時代」完全落幕。

大企業資金退出電影產業之際，1998 年創業投資公司的資本正式進入電影產業，填補了電影資金的空白。創業投資公司投資電影的誘因之一是資本回收時間短（大約只需 6 個月到一年），又因創業投資相關法規規定「義務投資比率」，創業投資公司成立兩年內需將保有資金的 50% 投資出去（S. S. Lee, 2001: 24）。拜金融危機之後所吹起的 KOSDAQ 股票熱潮之賜，創業投資公司能調到充分現金（Hwang, 2001: 33-34）。金融危機後許多冒險企業破產，這些創業投資資金找不到合適投資對象，於是大舉湧進了電影產業。

金融資本正式進入電影產業令其免斷炊之虞，但是金融資本也還是不穩定，說撤就撤，因此政府設計了一種「投資組合」的形式（Cho, 2005: 70-71）。1999 年 2 月，金大中政府公佈了《文化產業振興基本法》，陳明「文化產業專門投資組合」的概念並規定了設立的必要事項（D. H. Kim, 2005: 337）。

在中小企業振興公團與電影振興委員會的全力推動下，「影像投資專門組合」順利誕生（見【表一】）。1999 年 12 月，影像投資專門組合開始投資電影產製，對國片質與量的發展都帶來巨大貢獻（Y. J. Choi, 2004: 53）。影像投資專門組合也是一種代理投資公司，其功能類似創業投資公司，但是資金規模更大，可以操作更多資金並可不間斷且同時投資數片來分散風險並追求最大經濟效益。投資組合的存續期限是五年，但實際上可供應六年資金。政府並規定它須將保有金額的 60% 以上投資在製作文化商品，以此確保電影資金的穩定來源（S. S. Lee, 2001: 25）。

表一 影像投資專門組合的設立情況

單位：韓圓

	1998 年	1999 年	2000 年	2001 年	2002 年	2003 年	2004 年
組合數	1 個	2 個	11 個	13 個	8 個	6 個	5 個
總金額	50 億	165 億	935 億	1214 億	910 億	522 億	620 億

資料來源：整理自電影振興委員會編《電影年鑑》統計部分（見

<http://www.kofic.co.kr/contents/html/index.aspx?menuId=131>）。

影像投資專門組合通常募集約 100 億韓圓的投資金額，組合員不是個人而是團體或機關，包括一般、特別、業務執行「組合員」。一般組合員主要是電影發行公司、錄影帶公司、電影專門有線廣播公司等（M. H. Jeong, 2005: 143），業務執行組合員則實際決定並執行投資，由創業投資公司擔任。

另一方面，特別組合員是以承擔損失為前提而參與的公家機關，如「中小企業振興公團」係以特別組合員身分投入為數龐大的金額，顯示了金大中政府為了帶動對國家戰略事業的投資而不惜成立公共基金作為風險擋箭牌的策略（Hwang, 2001: 36）。

政府同時透過《文化產業振興基本法》指定電影產業為《中小企業支援法》的優惠業種，且允諾在 2003 年以前在電影振興金庫裡存足 1,700 億韓圓資金以全力扶助電影產業（J. H. Cho, 2001: 82）。

回顧韓國歷代政權從未以產業角度來支援或振興電影，而一貫以壓抑與規制對待（Jang & Kim, 2006: 112）。但自金泳三時期開始，政府開始藉著修訂或制訂各種法制來支援電影的產業化和世界化，雖然其文化政策猶免不了具有以控制為中心的權威性色彩。

1998 年初，金大中總統在國家經濟破產的一片愁雲慘霧中上臺，其時他已深意識到 21 世紀是知識革命的世紀，無形的知識、資訊與

文化將是經濟發展的核心、國際競爭力的泉源。在就職演說中，金大中總統即說：「文化產業是 21 世紀的骨幹產業」，並強調要實行「文化立國」（Yeom, 2004: 123）。

金大中政府將文化視為產業並極力扶植，基本上承襲了前任金泳三政府的文化政策，但金大中政府不僅對文化產業的價值有更徹底的認識，且實行了更積極而具體的政策，文化產業再也不是禁止與管理的對象，而是支援與振興的對象。他採行了「一臂距離原則」（arm's length principle），支援但不干涉（H. S. Lee, 2005: 71）。

金大中總統上臺後之電影政策最明顯變化，要數重新整頓執行電影政策的主要機構。他廢除維持了 26 年的政府官方機構「電影振興公社」，並於 1999 年 5 月 27 日新設民間機構「電影振興委員會」，說明政府決心將電影政策交給民間執行，不再將電影當成宣傳意識形態的政治工具（D. H. Kim, 2005: 325）。金大中政府的文化產業振興政策一開始就以生產具世界競爭力的商品、以輸出為政策的首要目標，具有強烈的主動出擊性，這在 1999 年年初金大中政府發表的「文化產業振興五年計劃」裏已可一覽無遺（Cho, 2001: 81）。

2000 年，文化觀光部與電影振興委員會共同發表了以「韓國電影振興一到 2004 年的目標」為副題的「21 世紀影像文化時代的電影振興政策」方案。在這方案裡，政府欲透過電影產業與影像文化的協調發展，將韓國電影拱向亞洲地區電影霸主地位的野心表露無遺。時序進入 2000 年以後，韓國電影累積下來的豐厚潛能在政府積極扶助政策的配套下開始散發出前所未有的光芒，原本預計 2004 年將達成的目標不到兩年就大部分都完成了（D. H. Kim, 2005: 345）。

如【表二】所示，2000 年後國片輸出呈持續成長，輸出部數從 2000 年的 38 部逐年增加到 2001 年的 102 部、2002 年的 133 部、2003

韓國電影產業的資本變動與電影產製的變化

年的 162 部、2004 年的 193 部。每部平均價格雖有起伏，2004 年已升至 30 萬 2 千美元，是 1999 年的 3.9 倍。電影輸出額也從 2000 年的 705 萬美元逐年增加到 2001 年的 1,124 萬、2002 年的 1,495 萬，2003 年的 3,097 萬與 2004 年的 5,828 萬美元。

表二 1991 年~2004 年國片輸出情況

單位：美元

年度	部數	每部平均價格	輸出額
1991	17	27,815	472,850
1992	14	13,993	195,900
1993	14	12,417	173,838
1994	14	44,349	620,879
1995	15	13,912	208,679
1996	30	13,467	404,000
1997	36	13,667	492,000
1998	33	93,144	3,073,750
1999	75	79,590	5,969,219
2000	38	185,625	7,053,745
2001	102	110,289	11,249,573
2002	133	112,422	14,952,089
2003	162	188,896	30,979,000
2004	193	301,993	58,284,600

資料來源：引用自 Jwa 與 Lee, 2006: 218.

金大中政府時期韓國已脫離權威主義步入了民主化的階段，電影政策的重點主要放在振興電影的產業發展，並藉著讓電影振興委員會來主導與負責投資組合的成立和投資結果，大大地減輕了政府的負擔。

總的來說，金融資本進軍電影產業後投資所得利潤比預期低得多，賣座片子雖然不斷但虧本的電影更多。尤其是在 2002 年，數部大手筆

投資的電影連續出師不利，令投資者開始觀望，或撤離或凍結資金（J. S. An, 2005: 17）。

韓國電影產業總收入中，電影院約占了 65%（Jin, 2004: 27）。爲了縮短早期投資的回收時間並加速資金回轉，勢必採行多廳電影院院線聯映方式，如何縮減因院線聯映而支出的 P & A（print and advertisement）費用成爲關鍵問題。

於是投資組合開始與發行業者連結並與發行公司合作讓製片和發行連成一線，「投資發行公司」因應而生（Y. J. Choi, 2004: 57）。投資發行公司也是代理投資從個人或機關募來的資金，它們不僅投資電影，也兼營電影發行，並有專屬院線（J. S. An, 2005: 5），如 CJ Entertainment 擁有 CGV 院線、Cinema Service 擁有 Premise 院線、Show Box 擁有 Megabox 院線等。

又因金融資本的本質是營利，總是往經濟效益高的地方流動，所以也不是電影產業穩定的資金供應來源。而投資發行公司投資拍片，拍好的電影不經手他人而是自己發行，發行與上映流通過程一貫作業。如此一來，電影上映所得利潤就不會掉進別人的荷包裏，可以再投資拍下部電影，可說是電影產業最理想的資金。包括美國在內的大部份電影產業發達國家，⁴ 都是藉著垂直性整合產生大型電影公司，再以這些大型電影公司爲中心來發展電影產業。

電影產業具有需要大規模的協力製作、大筆預支費用、並面對市場非常大的不確定性等所謂的「三大特色」，而電影賣座與否就是由這三個無法預測的變數隨著環境互相影響決定（Jwa & Lee, 2006: 51）。因此，今天韓國電影產業產製、發行與映演的垂直性整合不能只視其爲擴大市場支配勢力而採取的壟斷行爲，而應視之爲持續不斷供應「電影」商品而採行的有效產業結構。這樣不僅大大減低了電影從產製到映演各

個階段的交易成本，收回最多的預支費用，且能降低因市場需求的不確定而產生的風險。雖對獨立電影、藝術電影會有影響，但就整個電影產業的發展來看應可說是目前最佳的發展途徑。

肆、韓國電影產業產製的變化

一、電影市場開放前的產製方式

如上所述，電影市場開放前的韓國電影資金主要倚賴輸入外片與地方電影發行業者的預付資金。1960年代，製片業者常把從日本買來的劇本交給作家修改，再依地方電影發行業者的要求進一步修改，地方電影發行業者有時甚至要求更換導演或演員。修改後，則用發行業者的預付資金開始拍片。因此，當時韓國電影的「企劃」可說是由地方電影發行業者包辦（I. S. Choi, 1993: 30-34）。

1962年制訂《電影法》後，獨佔政府優惠的少數製片公司爲了得到輸入外片配額而需多拍電影，除了抄襲日本影片外，報紙連載小說與廣播劇等也開始搬上銀幕，而這些過程多半是在製片人獨撐大局的「一人企劃」下進行。1973年朴正熙總統曾藉第四次修訂《電影法》加強了電影管制，一些不會引起問題的文學小說成了拍片題材主流。導演的意見與作家的劇本要有製片人的同意才能開拍，於是除了製片人外，其他人也開始參與電影企劃（Hwang, 2001: 47-48）。

嚴格來說，這時期還沒有什麼按部就班的電影企劃，靠的多半是製片人的經驗。也沒有實施有計畫的市場調查，製片過程透明度低，因此上片後票房不佳的可能性就很高（Byum, 1976）。又因搬上銀幕的多是有名作家的作品，知名度已有了保障，也就不需挖掘新的素材與人才。

可想而知，這種製片方式不可能有資本家投資，結果也證明國片的經濟效益較外片低，拍片只是爲了履行義務。這種製片方式一直延續到 1984 年 12 月第五次修訂《電影法》，在此之前韓國電影可說是沒有什麼經濟效益，製片公司也沒有意願提升國片水準（Hwang, 2001: 47）。

第五次修訂《電影法》對韓國電影是重要轉捩點，除了開門讓優秀人力進入電影界，也截斷了電影公司靠輸入外片的營利機會，因而不得不開始另找出路。1988 年電影市場開放，韓國電影產業尚未成形就面臨了「大軍壓境」，既有的電影業結構再也撐不下去而面臨危機。但從另一角度來看，此時的危機也迫使製片公司不得不打破窠臼開始認真用心拍片。拍國片再也不是「副業」而是「主業」，是收入主要來源，拍好電影、票房成功成了首要目標。製片公司同時也覺悟，拍電影必需有利可圖才能吸引資本家來投資，因此保障投資安全的產業策略變得不可或缺（Hong, 1994: 2）。

上述 1980 年代中期以後進入電影界的「文化院世代」，因爲對與既有電影大本營忠武路的關係、⁵ 對韓國電影的期待、對好萊塢的看法等有差別，分成以朴光洙、張善宇、鄭智泳爲代表的「韓國電影新潮流」（Korean New Wave; H. I. Lee, 1999: 151）以及以申哲、安東奎、柳仁載等爲代表的「企劃集團」。前者有強烈批判意識，主張將當代社會現實以政治性語言透過電影表現出來，1988 年朴光洙導演的【Chil Su 和 Man Su】可說是韓國電影新潮流的第一部代表作，藉著兩個名爲 Chil Su 與 Man Su 的油漆工生活呈現出韓國社會極度壓抑的層面。

韓國電影新潮流的導演各有不同風格，但政治上左派的世界觀是共同分母，且在電影語言表現上都呈現出比以前世代更強烈的風格（M. H. Kim, 2006: 315-319），在 1980 年代激烈的韓國社會變動背景下形成一個流派。

後者（「企劃集團」）則因完全沒有拍片經驗，選擇成立電影公司並從電影企劃著手。大企業資金流入電影產業後給電影界的人力板塊帶來了衝擊，既有的忠武路系統製片方式是由電影公司的老闆各別與演出人員訂定和約拍片，但大企業卻偏好這些善於分析與觀察的年輕電影企劃人員（M. H. Kim, 2006: 310-311）。

在否定忠武路系統的觀點上，企劃集團與韓國電影新潮流的立場一致，但企劃集團以票房成功為拍片最高目標，且主張積極向好萊塢取經，這點則與韓國電影新潮流水火不容（Yeom, 2004: 83-85）。「企劃集團」既已與忠武路資本訣別，便向當時已進入錄影帶市場的大企業靠攏。在新進人力企劃集團居中穿線下，大企業資金開始流進電影產業（Hong, 1994: 2）。

1990 年代以後，圍繞韓國電影產業的諸內外要素在「企劃集團」推動下開始互起作用，電影產業結構開始變化。以下就集中分析美國電影市場開放後，隨著資本變動而發生的電影產製變化。

二、電影市場開放後的產製方式

電影市場開放後，當大企業資金遇上了「企劃集團」成立的電影公司，電影產製方面首先發生的變化就是引進「企劃」概念，開始了異於既有製片方式的所謂「企劃電影」。

當時「企劃」還是非常生疏的概念，企劃電影的產生主要是為了因應大企業的要求。以往製片方式不僅會計不清不楚，也沒有什麼製片計劃，這種「風吹到哪裡船就開到哪裡」的製片方式令大企業望而卻步。大企業投資無不希望將投資風險降到最低，因而總是要求提出企劃案，對電影也不例外。這些電影公司為了從大企業募得資金，於是開始搞電

影企劃。

1992 年，三星投資的【結婚的故事】可說是韓國第一部企劃電影，非常爭氣地創下了該年國片票房最高記錄（Hwang, 2001: 51-52）。接著企劃推出的【媽媽 太太】、【那個女人，那個男人】、【兩員警】等也連續創下佳績，證明了電影企劃的效力。到了 1990 年中後期，企劃電影已成了韓國電影主流。此外，大企業也要求清楚的收支明細表，促使電影公司開始了會計管理，進而帶動韓國電影產業的全面合理發展，正式與資本主義市場接軌（Chae, 2002: 31）。

電影製作通常分成企劃發展階段（development）、前製作階段（pre-production）、製作階段（production）、後製作階段（post-production）等四個階段，尤以企劃發展與前製作階段最為電影成敗關鍵（Jwa & Lee, 2006: 40）。企劃發展階段的首要之務，是要正確抓出目標觀眾群的口味，依此決定電影題材。題材選定後，作家、導演、製片再依選定題材來逐步完成劇情，劇情完成後才進入選角、物色場地等拍片細節。為了抓準目標觀眾的口味，精確的市場調查及有效的科學實證分析變得不可或缺。開始做市場調查反映了電影製作策略發生變化，而為了求得最大效益，各部門專業化分工、各司其職；最先專業化分工的部門是企劃部，分成製作和企劃（Hwang, 2001: 61）。

1980 年代末專門企劃公司開始出現並協助發掘素材，經市場調查評估後選定劇本作家，雇用屬意導演，然後用擬定的企劃案去募集拍片資金。由於拍片素材的選擇是以目標觀眾群的口味為準，打破了既有以暢銷書為主流的框框，各種創作性題材開始有機會搬上銀幕。

專門企劃公司的企劃案由製片公司負責拍成電影，廣告行銷再交給廣告專門公司（Hwang, 2001: 54）。這種專業分工的拍片方式大大減低了風險，也避免了拍片過程中的不必要浪費，有利於達成追求最大效益

的目標，因而提高了資本家的投資意願。

1990 年代中後期，當企劃電影系統逐漸穩定的同時，韓國電影的場面也漸趨大型化，主要原因是民間對電影的投資意願提升，資金來源跟著多樣化（Y. J. Choi, 2004: 57）。從 1992 年上映的【結婚的故事】開始，接著上映的企劃電影也都有不錯成績，讓一般社會大眾開始對國片另眼看待。

1993 年開始，政府透過各種管道突顯文化產業的潛在經濟力量，社會輿論對國片前景與「錢景」開始看好，電影不再如前述只是娛樂休閒，而是能擴大資本再生產的產業觀念逐漸形成。

1999 年，金大中政府制訂定了《文化產業振興基本法》，依此基本法設置了文化產業振興基金，積極且具體地支持文化產業。在《文化產業振興基本法》裏列入了促進文化產業部門的創業及投資款項，開始將民間資本引入了電影產製市場，而政府透過電影政策之主要工作就是緩和規制並促進與民間部門的連結。同時，政府將電影政策執行機構整頓為具民間色彩的「電影振興委員會」，意味著其支援擴大電影資本再生產的政策決心（Yun, 2005: 2），這些都對投資電影產生推波助瀾的效果。

於是，除了金融資本外私人資金也大量流了進來，資金更為豐富，電影場面跟著愈拍愈大。為了追求規模經濟，好萊塢式的超大型巨片（blockbuster）開始登臺，1999 年上映的【Shwiri】可說是韓國首部超大型巨片經典之作，其後好萊塢式的超大型巨片頻頻登場，現已司空見慣（Yeom, 2004: 133）。

1996 年，第一部金融資本參與投資的【銀杏樹床】票房成功後，其他創業投資公司跟進，但是大部分創業投資公司卻沒有得到多大利益。經過分析發現，投資失敗重要原因在於製作人企劃與管理能力不

足，因此製作人人選變成左右投資者決定投資與否的關鍵條件，結果造成投資集中在企劃與管理製片能力兼備的少數幾個製作人身上（A. H. Lee, 1997）。

1990 年代開始，韓國電影的前製作階段已開始在製作人的管理指揮下進行。創業投資公司的資本進入電影產業後，一批電影運動團體出身的優秀製作人也進入電影界，使製作人陣容更加強大。1990 年代中後期，製作人的企劃與製作管理能力成為電影競爭力關鍵，比導演占更重份量（Yeom, 2004: 146），韓國電影的製作人系統（producer system）全面正式運轉。

企劃電影如今已是時勢所趨，相當普遍了。以前是導演一個人說了算，但現在是製作人掌大旗，由他來挑選適合的導演。雖然不是百分之百，但目前在企劃電影製作系統下完成的國產商業電影約占了 80%（D. K. An, 2002）。

金融資本提供電影產業穩定資金來源，因而形成穩定發展環境。但是金融資本也帶來了一些負作用，首先是造成了電影過度的商業化。金融資本的本質是營利，只投資有利可收的電影，因而必然選擇商業電影，也就是透過好萊塢式的產業系統來追求經營合理化，促成整個電影產製過程的徹底產業化。但是電影在產業化的同時，對電影的藝術性也帶來了負面影響，因為專業細分化的過程中，個人只要做好自己部分就行，很難激發出整體性的創作火花（Hwang, 2001: 156）。

其次，生產電影過程最能抵抗資本支配的是導演的力量，但是在製作人系統下，電影製作人的企劃能力變得比導演能力更占上風，明顯削弱了導演的力量，令電影容易唯資本命令是從（Yeom, 2004: 162）。

再次是此舉助長了製作費飛漲。面對物價上漲、工資上升以及電影產業大型化的趨勢，製作費自然會上漲。製作費通常分成純製作費、

P&A 費用，而若究其內幕，製作費的飛漲主因多係 P&A 費用增加之故（Jeong, 2005: 119）。

由【表三】可知，1996 年國片的平均製作費用是 10 億韓圓（9 億純製作費與 1 億 P&A 費用），到了 2001 年漲到 26 億韓圓（16 億純製作費與 9 億 P&A 費用），5 年中純製作費漲了約兩倍，但 P&A 費用卻漲了近九倍。2003 年平均製作費更漲到 42 億韓圓，28 億純製作費與 13 億 P&A 費用；由此可知，國片飛漲的 P&A 費用是影響國片經濟效益的主要原因之一。

表三 1996 年~2003 年國片製作費變化

單位：韓圓

年度	平均製作費	純製作費	P&A 費用	生產部數	總製作費
1996	10	9	1	65	650
1997	13	11	2	59	767
1998	15	12	3	43	645
1999	19	14	5	49	931
2000	22	15	7	59	1,269
2001	26	16	9	65	1,658
2002	37	25	13	78	2,902
2003	42	28	13	80	3,328

資料來源：整理自電影振興委員會編《電影年鑑》統計部分（見

<http://www.kofic.co.kr/contents/html/index.aspx?menuId=131>）。

一般而言，P&A 費用增加主要係多廳電影院盛行院線聯映的結果。1999 年【Shwiri】創下國片有史以來最高票房紀錄，此後上映的【JSA 共同警戒區】、【朋友】等片也接連賣座後，「高危險高回收」（High Risk High Return）型的投資開始風行（M. Choi, 2001）。爲了

縮短資金回收時間，這類電影必要讓更多電影院同時聯映，因而所投入的複製膠片等各項費用以及電影造勢花上的廣告費等都令製作費跟著水漲船高（Hwang, 2001: 59）。

電影產業化後製作費自然跟著上漲，製作費上漲本沒有好壞可言。但在商業電影主導電影潮流且院線聯映方式盛行的情況下，低成本電影及以導演為中心的所謂「藝術電影」愈來愈無立足之地。其實，商業電影雖是電影主流，但商業電影在企劃發展與前製作階段都要借助低成本電影及藝術電影多樣的電影素材與經驗豐富的人力。尤其是 2000 年以後韓國藝術電影在世界主要影展頻頻獲獎，廣受國際肯定，證明了藝術電影的價值。

但是低成本電影及藝術電影通常不適合轟轟烈烈的院線聯映，較為適合細水長流式的上映方式。例如，2000 年【薄荷糖】藝術電影上映後，因觀眾間不斷口耳相傳的好評及自動發起的「再看運動」，得以在 7、8 個電影院連續上映了好幾個月，光是首爾觀眾數就達 29 萬人次（Hwang, 2001: 50），算是藝術電影中的幸運特例。

伍、結論

1962 年韓國首次製定了《電影法》來保護並發展國產電影，但是韓國電影真正開始發展的契機是在 1988 年電影市場開放後。電影市場開放之初雖然帶來不少混亂和挫折，但卻無心插柳地把韓國電影推上了產業化道路。

電影市場開放後，隨著大企業資金進入電影產業而開始了企劃電影，電影的製作策略開始變化，各部門開始專業化分工且愈分愈細，緊接著金融資本也進入電影產業。1990 年代後期，製作人系統開始啓

動，電影不再是以個人的靈感及創意拍攝的作品，而是經過一連串規格化的工程製造出來且適合在市場上流通的商品。在政府各樣政策配套下，對電影產業投資逐漸普遍且規模漸形擴大，進而帶動了電影的產業化。

投資者無不期盼電影賣座得利，因而製作人的能力成爲電影競爭力的關鍵，地位凌駕導演，令電影變得容易唯資本的命令是從。且投資本質是爲了營利，電影在產業化後勢必選擇商業電影（好萊塢式）產業系統來追求最大經濟效益。

商業電影主導電影潮流是無法逆轉的趨勢。在商業性掛帥、投資電影高風險的情勢下，模仿投資盛行，投資集中與膨脹帶來了特定幾類賣座佳、票房好的題材反覆生產，同時讓發行業者避免中小型製片規模的電影及藝術電影，令這些電影落入資金不足、賣座不佳的惡性循環，百花不能齊放，電影的藝術性逐漸隱沒是不爭事實。

金錢不是萬能，但是沒有錢卻是萬事不能，拍電影終究還是要有資金。雖然在以版權抵押下電影振興委員會尙能提供部分支援，但畢竟杯水車薪，今天韓國電影製作費的來源主要還是透過創業投資、投資組合、投資發行公司等來籌集。因此，如何在吸進各方製片資金來豐富並滋潤製片條件、改善製片環境的同時也讓百鳥能爭鳴，讓氣象萬千的各類創意得到充分發揮，成了韓國電影界必須不斷突破的局面。

縱觀國片發展歷程，筆者深感韓國電影有心之士在各時代脈絡下所做的各類探索、實踐與堅持才是韓國電影生命力的泉源，再多的資金、再完備的政策、再好的裝備終還是要有人來運作。即使商業電影主導電影潮流，但藝術電影、獨立電影等才是國片的精神所在：它們有各自的電影語言、各自的訴求、發行系統、各自舉辦的影展，以氣象萬千之勢各自向前奔流，時有交匯也時有撞擊，可說是韓國電影文化的中流砥

柱，共同形成韓國特有的電影發展模式，這韓國式電影發展模式是未來值得繼續研討之主題。

註釋

- 1 “Shwiri”（台譯名【魚】）是一種主要生長於休戰線附近一帶無污染水域的韓國土產淡水魚，在這部電影上映之前，一般韓國人對這種魚相當陌生。此片以“Shwiri”為名，一來影射片中女主角之南派間諜角色，同時也暗喻著韓國人對這種土產魚的陌生就像對北韓一樣。
- 2 韓國的獨立電影約始於 1980 年代初，1984 年舉辦了第一屆「小電影影展」，以 8mm 及 16mm 拍攝的片子因此得以小電影之名正式登臺。這種電影正好趕上當時以大學為中心激烈展開的民主化運動，因此「運動性」成了獨立電影的第一訴求。1988 年以學生電影運動的部分成員為主幹集結成的「Jang San Got Mae」所拍攝的【噢，夢幻國度】及 1990 年的【罷工前夜】可說是獨立電影的經典之作。隨著學生運動的漸趨退潮，1990 年代中期後獨立電影內部也展開了各種新的探索，如今獨立電影保持一年約一千餘部旺盛的產量（M. H. Kim, 2006: 380-381）。
- 3 一九五〇年代，外國電影觀眾較國片少，外國電影的拷貝只有一、兩個。1960 年代增至三、四個，電影市場仍以國片為中心。時序進入 1970 年代，因為教育普及且對外國文化也漸感熟悉，中期以後外國電影票房開始超前。為了保護國片，電影市場開放以前的每部外國電影拷貝數量限定 12 個（M. H. Kim, 2005: 120）。
- 4 美國電影產業的垂直性整合從 1920 年代開始進行，經 1948 年美國

最高法院反獨占判決的 Paramount Case 後，電影公司不得不出售擁有的院線。後來在學界及電影界不斷質疑下，1980 年代後美法務部開始承認 Paramount 判決的誤失，且允許一部分電影公司能擁有院線，於是垂直性統合再度展開，且較前有過之而無不及（Jwa & Lee, 2006: 80-82）。

- 5 忠武路可說是韓國的好萊塢，位於首爾中區明洞，全長約一千九百米，從 60 年代到 80 年代這裡有無數電影公司林立，是韓國電影業的大本營。但 90 年代以後因通稱「忠武路資本」的地方電影發行業者等傳統電影資本漸被大企業資本、金融資本等取代，且因明星管理系統逐漸上了軌道，電影公司開始遷往這類公司密集的江南一帶，忠武路風華不再，但是依然是韓國電影的象徵（M. H. Kim, 2006: 152-154）。

參考書目

- 《電影振興委員會網站》（無日期）。取自 <http://www.kofic.or.kr/contents/html/index.aspx?menuId=131>
- 電影振興委員會教材編纂委員會（2004）。《讀電影》。首爾：Communication Books。
- 韓國廣播開發院（1994a）。《活化韓國廣播影像產業方案》。首爾：作者。
- 韓國廣播開發院（1994b）。《2000 年代廣播環境的變化及韓國廣播政策》。首爾：作者。
- 韓國言論研究院、韓國廣播開發院（1994）。《面對 UR 以後的開放化，韓國言論的競爭力強化方案》。首爾：作者。

- An, D. K. (2002 年 7 月 26 日)。〈採訪第一世代的三位製片人〉，
《Cine21》，362: 25-29。
- An, J. S. (2005)。《活化投資電影產業的 SPC 法制化方案研究》。首爾：韓國電影振興委員會。
- Byum, I. S. (1976)。《韓國電影產業行銷分析》。高麗大學經營系碩士論文。
- Chae, C. L. (2002)。《外國電影直接發行後的韓國電影產業發展研究》。韓國中央大學藝術研究所碩士論文。
- Cho, J. H. (2005)。〈韓國電影產業面臨危機嗎？〉，《電影語言》，6: 54-75。
- Cho, J. H. (2001)。《韓國電影產業和政策研究》。韓國中央大學尖端影像研究所碩士論文。
- Choi, I. S. (1993)。〈漫無計畫的韓國電影企劃〉，《電影評論》，17: 30-34。
- Choi, M. (2001 年 8 月 14 日)。〈話說這款的電影投資〉，
《Cine21》，314: 22-24。
- Choi, Y. J. (2004)。《電影產業的網絡結構：好萊塢主要電影公司及韓國主要電影公司研究》。韓國科學技術院碩士論文。
- Choi, Y. J. (1997)。《市場競爭及不確定性對投資的影響》。韓國延世大學經濟系碩士論文。
- Gil, M. J. (1999)。《韓國電影產業資本變動下的經濟特性研究：以 1990 年代中期金融資本流入為中心》。韓國西江大學新聞廣播系碩士論文。
- Gwon, M. J. (1995)。《90 年代韓國電影製作方式研究：以資本和人力變化的影響為中心》。韓國東國大學演劇電影系碩士論文。

- Hong, S. J. (1994)。《80年代後期，新電影產業戰略對電影內容的影響研究》。韓國首爾大學言論情報系碩士論文。
- Hwang, D. M. (2001)。《韓國電影產業結構分析》。首爾：韓國電影振興委員會。
- Jang, I., & Kim, Y. L. (2006)。《大眾電影的理解》。首爾：韓國空中大學。
- Jeong, M. H. (2005)。《比電影有趣的電影投資法則》。首爾：Eul Yu。
- Jeong, S. U. (2004)。《韓國文化產業政策 10 年》。韓國文化觀光政策研究院。
- Jin, Y. (2004)。《韓國電影產業支援政策的經濟學分析》。韓國精神文化研究院韓國學研究所碩士論文。
- Jwa, S. H., & Lee, T. K. (2006)。《韓國電影產業結構變化與電影產業政策研究》。首爾：韓國經濟研究院。
- Kim, D. H. (主編) (2005)。《韓國電影政策史》。首爾：Na Nan。
- Kim, E. M. (2003)。〈韓國電影賣座的決定要因研究〉，《韓國言論學報》，47(2): 190-220。
- Kim, M. H. (主編) (2006)。《韓國電影史—從開化期到開花期》。首爾：Communication Books。
- Kim, M. H. (2005)。〈韓國電影間接發行結構研究〉，《電影研究》，26: 113-137。
- Kim, P. C. (2004)。《韓國型 blockbuster 的特性研究》。韓國中央大學尖端影像研究所博士論文。
- Kim, S. K. (2002)。《韓國電影產業冒險資本的實際情況及活化方案》。韓國東國大學電影藝術系碩士論文。

- Kim, T. H., Kim, E. M., & Kim, Y. J. (1998)。〈評 1990 年代韓國文化產業：反駁危機論〉，《韓國言論學報》，43(2): 37-69。
- Lee, A. H. (1997 年 7 月 1 日)。〈忠武路，把錢拿走吧〉，《Cine21》，108: 28-31。
- Lee, C. K. (1998)。《電影流通發行結構的現狀及改善方向研究》。首爾：文化政策開發院。
- Lee, H. I. (1999)。《電影美學與批評入門》。首爾：漢陽大學出版部。
- Lee, H. J. (1995)。《韓國電影流通產業的結構、行爲、成果研究》。韓國梨花女子大學新聞系碩士論文。
- Lee, H. S. (2005)。《現代化、新自由主義與韓國電影振興機構的歷史》。韓國中央大學尖端影像研究所碩士論文。
- Lee, J. U. (2003)。〈韓國財閥集團的結構轉換和往後的課題〉，T. K. Sin (編)，《韓國經濟論》，頁 231-263。首爾：Pi Pong。
- Lee, S. S. (2001)。《韓國電影產業結構變化對韓國電影的影響》。韓國中央大學新聞廣播系碩士論文。
- Park, S. H. (1990)。《韓國電影產業和電影政策研究》。韓國高麗大學新聞廣播系碩士論文。
- Yeom, C. H. (2004)。《市場開放後韓國電影的變化過程及特色的體系分析法研究》。韓國首爾大學言論情報系博士論文。
- Yu, J. N., & Kim, H. L. 譯 (1989)。《電影的歷史：理論和實際》，首爾：NaNan。(原書 C. A. Robert & G. Douglas [1985]. *Film history: Theory and practice*. New York: Mcgraw-Hill.)
- Yun, W. H. (2005)。《如何改善文化產業支援政策—以完成保證制爲中心》。首爾：文化觀光委員會。

- Hott, T. (1996). *Budgets and markets*. London & New York: Routledge.
- Jowett, G., & Linton, J. (1989). *Movies as mass communication*. New York: Sage.
- Litman, B. R. (1983). Predicting success of theatrical movies: An empirical study. *Journal of Popular Culture*, 16, 159-179.
- Prag, J., & Casavant, J. (1994). An empirical study of the determinants of revenues and marketing in the motion picture industry. *Journal of Cultural Economics*, 18, 217-235.
- Sedgwick, J., & Pokomy, M. (1998). The risk environment of film making: Warner brothers in the inter-war era. *Explorations in Economic History*, 35, 196-220.

The Transformation of Korean Film Financing and Film Production

Yu kyeong Lim*

ABSTRACT

Korea had opened up its film market in 1988. The outlook of the Korean film industry was generally pessimistic because it was opened during a period when the industry was not fully mature. However, the market share of the Korean domestic film industry has gradually risen since 1993. After the success of “Shwiri” in 1999, Korean films have displayed remarkable advancement and improvement. It can be said that the primary cause for such remarkable improvement in the Korean film industry was the change in production values. The transformation of the Korean film financing has been a significant factor since the opening of the film market in 1988. The transformation of film financing is the most important element in changing the production values. For the fluctuation of financing, the preceding change in government policy is an indispensable condition. Therefore, this thesis analyzes the effects which the transformation of the Korean film financing has influenced film production through the change in government policy before and after the opening of the film market in 1988 based on the media economy.

Keywords: open up market, investment partnership, policy, venture capital corporation, Korean film

* Yu kyeong Lim is a full time lecturer at Department of Chinese in Dongduk Women’s University, Seoul, Korea.