

从“亚洲的电影”到“亚洲电影”

李道新

一个世纪以来,亚洲各国创造的电影主要是一种以国别相标识的、地理意义上的“亚洲的电影”,但从新的世纪亦即21世纪到来前后开始,亚洲以至全球都在期待一种主要以合作为前提的、文化意义上的“亚洲电影”。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。在逐步增强亚洲各国的电影实力以及不断提升亚洲电影的整体形象的同时,这种新电影改变并丰富着世界电影与全球文化的格局。

迄今为止,无论在何种意义上观照亚洲(的)电影,都有必要将话题首先纳入到经济的和/或文化的全球化语境之中,在文化艺术与市场经济相互作用的关系层面上展开讨论。这不仅是因为话题本身即作为一种隐含着全球化趋向的空间经济和地区文化,而且是因为好莱坞的存在,使电影业成为全球化文化中最富争议的领域。

事实上,尽管英国学者阿兰·M. 鲁格曼曾经在《全球化的终结》中宣告过所谓“全球化”的空茫和虚妄^①,但在主流话语的期待视野里,经济全球化的趋势正在逐渐形成,而文化全球化遭遇到了更加纷繁复杂的各种难题。诚然,已有泰勒·考恩、罗伯特·诺齐克等美国学者,在《商业文化礼赞》与《无政府、国家和乌托邦》等著述中,秉持着文化乐观主义的态度,对全球化的商业文化给予了崇高的礼赞,或者指出经济全球化为市场社会提供了一个基于选择自由的文化乌托邦,但20世纪以来,包括丹尼尔·贝尔、弗雷德里克·詹姆逊等在内的许多现代/后现代主义思想家以及更多的来自不同的政治、文化派别的批评者都认为,全球化市场破坏了文化多样性,全球化的自由贸易甚至毁灭了世界的政治、经济和文化。以麦当劳和美国流行文化的持续扩张为标志,将世界各地充满着真性情的、传统的和本土的文化排挤得再无立锥之地。总

之,全球化的核心是世界文化的“标准化”或“美国化”,亦即通过驱逐或打击世界各地的所谓异质文化,为美国电影、电视、音乐、食品和服装等腾出空间^②。

颇意味的是,随着21世纪的到来,全球化的阴霾体验以及针对文化全球化的各种指控,不仅没有消失的迹象,反而变本加厉。文化的单一化和全球的趋同性,正在对地方文化和区域文化构成前所未有的威胁,并引发了更加广泛的忧虑和恐惧。即便在加拿大和法国这样的发达国家,政府也开始花费巨资,并雇用大量的文化官员,资助本国的音乐、电影等文化事业,强调本国的文化要脱离自由贸易协定,西班牙、巴西和韩国,则要求本国电影必须足够充分地反映本土内容,2002年前后,印度开始禁止进口可口可乐。

确实,在以文化批评和媒介研究为重要对象的当代政治经济学视野里,全球化语境中的世界各地的电影、电视、音乐、食品和服装等文化形式及其表征,也正在经历一个现代性的时空远离和后现代性的意义掏空的过程。从瓦尔特·本雅明、雷蒙德·威廉斯、斯图亚特·霍尔、让·波德里亚、居伊·德波到大卫·哈维,都在不同程度上或不同领域里检讨过全球大众文化的符号生产与回到地域文化的两难关系,并将大众文化主体与客体之间不断加速流通及其非定向的、去地域化的和无语境的时空再造,描述为一个客体被掏空了物质和象征符号内容的、主体也将枯竭其情感和意义载荷的过程^③。在这样的理论框架中,全球大众文化是对民族和地域文化的抽象、吸空和吞并,体现出民族国家身份、权力的不平等及文化帝国主义的话语霸权。

然而,更进一步或者反其道而行之者,如卡尔·索尔、彼得·杰克逊、段义孚、约翰·阿格纽、阿兰·普雷德等通过建立在对地理、权力和表征的新的阐发基础之上的文化地理学,对空间、地点和景观等概念予以重新界定,并对地点、地方和位置以及地方感和地名等进行哲学思考和批判性理解,不仅提出了附着在空间、地点和景观上的意义之间的关系及其身份问题,而且催生了本尼迪克特·安德森的把民族看做“想象的共同体”的观念,以及爱德华·萨义德的东方学,还有詹姆斯·克里福德的“旅行文化”、保罗·吉尔罗伊的“族裔散居文化”和多仁·马赛尔的“全球地方感”理论^④。至此,文化的流动和交叉及其杂交性和混合性,均得到较为充分的呈现和阐发,这不仅在很大程度上避免了一种对地点和文化的、具有相当防卫性的和排斥性的偏颇定义,而且使后来的研究者得以在跨学科实践和相互联系的基础上考虑问题,在全球和地方的关系中显现出民族文化和地方文化的差异性,借以构建地域的特性及其符号生产和空间经济的意义。

从“亚洲的电影”到“亚洲电影”,便是在这样的理论背景下,对作为地域的“亚洲”与作为文化的“电影”所展开的一种特性书写与意义生发的主体行为。总的来看,一个世纪以来,亚洲各国创造的电影主要是一种以国别相标识的、地理意义上的“亚洲的电影”,但从新的世纪亦即21世纪到来前后开始,亚洲以至全球都在期待一种主要以合作为前提的、文化意义上的“亚洲电影”。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。在逐步增强亚洲各国的电影实力以及不断提升亚洲电影的整体形象的同时,它将改变并丰富世界电影与全球文化的格局。在这里,与其说“亚洲电影”是一种即将实现的政治、经济和文化图景,不如说是在昭示多样性的地区文化的一种迫切性和可能性。另外,既然全球化和跨地区贸易不可避免地损害了世界文化多样性的原则,使好莱坞电影成就为一种相对单一而又无可匹敌的、征服世界的产业运作规范与大众文化形式,那么,“亚洲电影”的提出,也将见证全球化和跨地区贸易为多种文化艺术观念的并存所提供的重要动力,并在彼此合作与相互对话的过程中,力图创造出一种堪与好莱坞并驾齐驱的新的电影范式。

二

从“亚洲的电影”到“亚洲电影”,不仅是保证世界文化多样性和地区文化在21世纪得到全面复兴或普遍认可的重要途径,而且是在经济、文化的全球语境中为亚洲电影开拓市场空间并寻求身份定位的必然选择。

一个世纪以来,好莱坞电影主导着世界电影市场并拥有毋庸置疑的话语霸权。正如英国制片人大卫·普特南所言,美国的电影公司牢牢地控制着全球的电影产业,美国市场机器的强大力量,甚至会使一批非美国影片也被成功地描绘成美国电影,美国电影的国内市场是发达国家中最大的电影市场,而从1994年开始,美国制片公司在海外影院的净收入,首次超过了国内的票房收入,其中,在德国、日本、法国和英国的收入均占相当大的份额^⑤。1995年3月的《综艺》杂志,头版大标题为:“地球对好莱坞说:你赢了。”其睥睨天下的王者之气由此可见一斑。根据法国《国家电影中心通讯》(CNC Info)2003年5月第287期公布的数据,2001年全球电影的主要指数与1945—2002年法国电影市场排行榜,参见表1、2^⑥:

表1 2001年全球电影的主要指数一览

	德国	西班牙	法国	意大利	英国	日本	美国
院线数量	4792	3770	5236	3198	2998	2585	36764
出品影片数量	83	106	204	103	83	281	611
票房数额(百万)	177.9	146.8	187.1	110.0	155.9	163.3	1487.3
本国电影市场占有份额(收入百分比)	15.7	17.9	41.5	19.4	4.9	39.0	94.0
美国电影市场占有份额(收入百分比)	77.0	62.2	46.8	59.7	73.9	58.0	94.0

表2 1945年至2002年法国电影市场排行榜

排行	影片名称	放映年代	摄制国家	观众人次(百万)
1	泰坦尼克(Titanic)	1998	美国	20.58
2	虎口脱险(La grande vadrouille)	1966	法、英	17.27
3	飘(Autant en emporte le vent)	1950	美国	16.72
4	森林王子(Le livre de la jungle)	1968	美国	15.29
5	西部往事(Il était une fois dans l'ouest)	1969	意大利	14.86
6	101斑点狗(Les 101 dalmatiens)	1961	美国	14.66
7	十诫(Les dix commandements)	1956	美国	14.23
8	阿斯泰里克斯和欧拜力克斯:埃及使命(Astérix et Obélix: mission Cléopâtre)	2002	法国	14.22
9	宾虚(Ben Hur)	1960	美国	13.83
10	时空急转弯(Les visiteurs)	1993	法国	13.78

可以看出,在2001年,无论是院线数量、影片出品数量、票房数额还是本国和美国电影市场占有份额,美国电影都接近或者达到了德国、西班牙、法国、意大利、英国和日本等六个发达国家的总和,甚至高出这几个国家总和的数倍或数十倍。而在1945—2002年间,法国电影市场上票房最高的十部影片中,美国影片更是多达六部,观众人次超过所有观众的61%。迄今为止,没有任何迹象表明当今好莱坞已经削减了控制市场的强力,进而放慢了称霸全球的步伐。

跟美国相比,亚洲的宗教、历史和文化资源博大精深,自然风光和人文景观多姿多彩、气象万千,尤其还具备超过世界人口60%的受众基数,但由于各种原因,亚洲各国的电影大多面

向本土观众,始终很难在亚洲形成合力,更无从构建亚洲电影的世界市场和国际形象。在以好莱坞为中心的“世界”电影版图中,亚洲电影不是被处置成缺席的状态,就是被有意无意地边缘化。作为地区文化的亚洲电影,在电影的全球化亦即好莱坞化的过程中,失去了本应具备的身份意识和地方感。显然,要改变这种状况,需要在亚洲各国以及亚洲与欧美之间主动进行广泛而又真诚的交流、对话与合作,从政策、观念、市场、信息、媒介以及人才、资金等各个领域整合亚洲电影资源,真正使地理意义上的“亚洲的电影”转变为地理和文化双重意义上的“亚洲电影”。

其实,这种地理和文化双重意义上的“亚洲电影”,从20世纪30年代开始便在日本军国主义构建的政治意识形态中有所显现。早在第二次世界大战期间,日本便相继在中国东北、华北、华中和华东建立了宣扬国策的“满映”、“华北”、“中华”、“中联”和“华影”等电影机构,还在台湾、朝鲜和东南亚等国家和地区拍摄了各种影片,并组织巡回放映,力图在军事侵略的进程中推行“大东亚文化交流”与“大东亚电影圈”^⑦。这样的文化活动和政治诉求,当然随着日本的战败而宣告破灭。

随后的冷战时期,“亚洲电影”的构想主要通过亚太电影节这样的展览和评奖方式得以延续。1954年,由“亚洲太平洋电影制片人联盟”发起组织的亚太电影节(简称“亚太影展”,原名“东南亚电影节”、“亚洲电影节”),开始在日本、菲律宾、马来西亚、韩国、印度尼西亚、泰国、新西兰、伊朗等亚洲、太平洋各成员国以及中国台湾、香港等地轮流举行。按设想,“亚太影展”主要展映亚洲及太平洋地区的影片,主旨是提高亚太地区的电影艺术水准,并通过电影在亚太地区的传播和交流,促进国家地区间的友好关系。然而,由于政治的分歧和历史的原因,缺乏中国内地参与的“亚太影展”,无论如何也是不完整的和不深入的亚洲电影展览和评奖计划;同时,单纯的展览和评奖机制,也无法触及亚洲电影的产业体系及其内在问题,“亚太影展”作为一股推动亚洲电影发展的进步力量,因此受到不小的限制和约束。

1957年9月,作为亚非会议关于文化合作决议的一个具体实施,在中国的北京、沈阳、杭州、武汉和南京等十大城市,也举办了有缅甸、锡兰、柬埔寨、中国、印度、印度尼西亚、日本、朝鲜、黎巴嫩、蒙古、巴基斯坦、新加坡、叙利亚、苏联塔吉克斯坦、泰国和越南等十六个国家的电影代表团参加的“亚洲电影周”。中国政府相信,亚洲各国尽管有着不同的社会制度和风俗习惯,但却有着一个“共同的坚强意志”,那就是:“争取和平、反对战争,争取和维护民族独立、反对殖民主义”,并且在这些基础上“促进相互间的友好合作”,因此这次电影周将“有助于促使亚洲各国和中国电影事业的共同繁荣和发展”,“有助于亚洲各国共同为保卫亚洲和世界和平而作出贡献”。在中国集合的亚洲十四个国家的电影代表团全体人员,还希望“亚洲电影周”不止举行一次,应该每年在各国轮流举办,并决定自1958年起,扩大其范围发展成“亚非电影节”^⑧。在此基础上举办的历届“亚非电影节”,以及此后举办的“亚非拉国际电影节”等等,都在团结亚洲各国政府和人民,借以抵抗第一世界殖民霸权等方面发挥了一定的作用,但也不可避免地陷入意识形态的窠臼与冷战思维的藩篱,无法从生产与传播的更深层面上整合亚洲电影,使其成为世界影坛一支重要的经济与文化力量。

直到1996年,受釜山市政府、电影界和企业界等部门的支持与赞助,韩国创办了釜山国际电影节。釜山国际电影节的目的旨在促进大韩民国电影工业的发展,并为选拔亚洲电影人才提供一个良好的平台。釜山国际电影节的筹办经费1/3来自釜山市政府,1/3来自社会集资,另外1/3来自票房收入。现在,作为韩国电影及亚洲电影的积极推动者,釜山国际电影节已发展成为亚洲最权威的电影节之一。电影节期间的商业活动和电影交易,改变了历年来亚洲电

影节偏重于政治与艺术的惯例,走向亚洲电影的市场开发和内部交流。

进入21世纪,在经济全球化与好莱坞霸权的独特语境中,建立在亚洲各国和各地区政界、业界、学界与媒体普遍认同的基础上,“亚洲的电影”终于以合作为主调,开始了共同决策、共同投资、共同创作、共担风险与共享资源、共同阐发的初步尝试。正是在这样的努力之下,“亚洲电影”终于踏上了一条自我建构及意义追寻的道路,为全球化时代的文化多样性及地区文化的发展带来了令人期待的远景。

其实,以中国与其他亚洲国家的电影合作为代表的亚洲电影合作,早在20世纪80年代便初露端倪,参见表3^⑨:

表3 中国与其他亚洲国家的电影合作

序号	出品年代	影片名称	出品单位	合作方式
1	1982	一盘没有下完的棋	北京电影制片厂、日本东光德间株式会社	合作拍摄,编、导、摄、美、录、剪及主演等由中、日均担
2	1986	孙中山	珠江电影制片公司	日本明星中野良子、大和田伸也等担任演员
3	1986	侠女十三妹	北京电影制片厂、日本止光学研究所	合作拍摄,导演、摄影、武打设计等均有日本人参加
4	1987	苏禄国王与中国皇帝	北京电影制片厂、菲律宾文化中心	合作拍摄,编、导、摄、美、录、剪及主演等由中、菲均担
5	1988	长城大决战	广西电影制片厂、香港金马影业公司	日本演员鹿村泰祥担任主演之一
6	1988	熊猫的故事	日本学习研究会、日本田中制片公司、日本四季会、Panda Piamp株式会社、日本艺美吉克、中国电影合作制片公司、峨眉电影制片厂	合作拍摄,主创基本都是日本人
7	1988	敦煌	日本八月一日电影公司、中国电影合作制片公司	日本方面主创
8	1989	风流女谍	北京电影制片厂、海南国际影视公司	日本人大泽爱子担任风俗顾问、武松孝章担任主演之一
9	1989	神州小剑侠	广西电影制片厂、日本富士映像株式会社	合作拍摄,编、导、摄、美、武术指导和主演等均有日本人参加
10	1991	曼荼罗	中国电影合作制片公司、日本考木奈特株式会社	合作拍摄,编、摄、美、录及主演等主要为日本人
11	1992	大红灯笼高高挂	中国电影合作制片公司、香港年代国际有限公司	日本人立川直树、本多俊元分别担任音乐监制和词曲
12	1992	菊豆	中国电影合作制片公司、中国电影输出输入公司、日本德间交流公司、日本德间书店	合作拍摄,日本人德间康快担任总监制之一
13	1992	香魂女	天津电影制片厂、长春电影制片厂	日本演员八尾昌里出演角色
14	1993	霸王别姬	北京电影制片厂、香港汤臣电影有限公司	日本日活录音室后期录音、(株)东京现像所洗印、日方字幕摄制、底片剪辑

序号	出品年代	影片名称	出品单位	合作方式
15	1993	在那遥远的地方	西安电影制片厂、香港嘉年电影有限公司	日方承担片头片尾字幕、底片剪辑
16	1995	怒海威龙	珠江电影制片公司、菲律宾马斯达国际电影公司	菲律宾演员蒙素·迪·罗沙里奥担任主演之一
17	1995	南京大屠杀	中国电影合作制片公司、台湾龙祥电影制作有限公司	日本演员早乙媛等担任女主角之一
18	1998	荆轲刺秦王	北京电影制片厂、日本新浪潮有限公司	合作拍摄
19	2000	葵花劫	西安电影制片厂	日本演员绪形直人担任主演之一
20	2000	紫日	北京紫禁城影业有限责任公司、上海永乐电影电视(集团)公司	日本演员前田知惠担任女主角之一
21	2001	遥远的毡房	内蒙古电影制片厂、蒙古国蒙古电影制片厂	合作拍摄
22	2002	汉方道	内蒙古电影制片厂、北京牛波文化发展有限公司、日本EPEN娱乐有限公司	合作拍摄,摄影与两位主要演员为日本人
23	2002	和你在一起	中国电影集团公司、电影频道节目制作中心、世纪英雄影视有限公司、北京二十一世纪盛凯影视文化传播有限公司	韩国摄影师金炯求担任摄影
24	2002	夕阳天使	哥伦比亚电影制作(亚洲)有限公司	韩国明星宋承宪、日本演员仓田保昭担任主角之一
25	2003	军火	上海电影集团公司、日本东映株式会社	合作拍摄,编剧、导演、摄影和一位主演均为日本人
26	2003	最后的爱、最初的爱	上海电影集团公司、日本电影眼娱乐株式会社	合作拍摄,编剧、导演、摄影和一位主演均为日本人
27	2003	香港脱险	珠江电影制片公司、越南作家协会电影制片公司	合作拍摄,编剧与一位导演为越南人
28	2003	天地英雄	西安电影制片厂、西影股份有限公司、北京华谊兄弟太合影视投资有限公司、哥伦比亚电影制作(亚洲)有限公司	日本影星中井贵一担任男主角之一、印度音乐家A.R. Rahman担任作曲
29	2003	爱你不后悔	内蒙古电影制片厂、韩国映画世界株式会社、北京孙明强影视文化传播有限公司	合作拍摄
30	2004	暖	北京金海方舟文化发展有限公司	日本演员香川照之担任主角之一、株式会社JCP标考协助加工、日活株式会社混录、株式会社东京现像所配光等
31	2005	东方角斗士	长影集团有限责任公司、朝鲜艺术电影制片厂	合作拍摄,编剧、导演、摄影、制片和主演都为中、朝均担

序号	出品年代	影片名称	出品单位	合作方式
32	2005	七剑	北京慈文影视制作有限公司、韩国宝蓝电影有限公司、香港华映电影有限公司	合作拍摄,韩国影星金素妍担任女主角
33	2005	千里走单骑	北京新画面影业有限公司、香港精英集团(2004)企业有限公司	日本影星高仓健担任男主角
34	2005	神话	中国电影集团公司、香港成龙英皇影业有限公司	韩国影星金喜善担任女主角
35	2005	无极	中国电影集团公司、北京二十一世纪盛凯影视文化交流有限公司、上海融建投资发展有限公司、美国Moonstone Entertainment Inc.	韩国影星张东健、日本影星真田广之担任重要角色
36	2005	如果·爱	星美传媒集团有限公司、摩根·陈影业有限公司(香港)、上海电影集团公司	韩国影星池珍熙担任女主角之一
37	2005	非常家事	电影频道节目中心、星美传媒有限公司、日本放送协会NHK、日本龙影公司	合作拍摄
38	2005	银发的阿基德	中影动画产业公司、日本Gonzo公司	中日合拍的首部动画片,题材选择、创意、摄影、3D动画导演等均有中方参与
39	2005	墨攻	华谊兄弟影业投资有限公司、Comstock Ltd (日本)、Boram Entertainment Inc(韩国)、Sundream Motion Pictures Ltd(香港)	合作拍摄,日本方面:阪本善尚(摄影指导);韩国方面:安圣基(主演)、崔始源(主演)
40	2007	集结号	华谊兄弟传媒有限公司、寰亚电影有限公司、上海电影集团、浙江影视公司	韩国方面主要参与者:金石源(特殊音效设计)、朴柱天(动作指导)、郑道安(烟火指导)、申载浩(特效化妆指导)
41	2007	太阳照常升起	英皇电影(国际有限公司)、北京太合影视投资有限公司、北京不亦乐乎影业有限公司	日本作曲家久石让作曲
42	2007	夜。上海	激动集团、北京激动影业有限公司、日本电影眼娱乐株式会社	合作拍摄,日本方面主要参与者:山村裕二(编剧之一)、伊东宏晃(音乐)、柘檀伊佐夫(化妆总监)、岛津由行(造型总指导)、本木雅弘(主演)
43	2007	凤凰	日本新浪潮影业公司、香港新华传媒公司、天津电影制片厂	合作拍摄,日本演员中井贵一担任主演之一
44	2008	三国志之见龙卸甲	中国电影集团公司、保利博纳电影发行有限公司、香港天翔制作有限公司、韩国泰元娱乐有限公司	合作拍摄

表3中显示,从80年代初期开始到2008年为止,中国已经与日本、菲律宾、蒙古、朝鲜、韩国、越南等六个亚洲国家展开了不同程度的电影合作,其中,与日本和韩国的电影合作相对较多;并且,中、日、韩三方都在探索进一步合作的各种可能性。总的来看,中、日、韩三方进行电影合作的具体方式大致有三种:

第一,在各自的影片中启用合作方的电影明星,或邀请合作方的优秀的作曲家、摄影师等参与创作。例如:中国内地影星章子怡就曾在韩国影片《武士》、《我的老婆是大佬2》中客串演出,香港影星张柏芝、舒淇和陈慧琳也分别在韩国影片《白兰》、《我的老婆是大佬3》和《愤怒的公牛》里担当角色,韩国武打片《飞天舞》更是采用了香港的武术队原班人马参演。与此同时,在《孙中山》、《长城大决战》、《风流女谍》、《香魂女》、《南京大屠杀》、《葵花劫》、《紫日》、《夕阳天使》、《天地英雄》、《暖》、《千里走单骑》、《神话》、《无极》、《如果·爱》以及《大红灯笼高高挂》、《和你在一起》、《太阳照常升起》等中国影片里,也出现了中野良子、中井贵一、高仓健、真田广之、宋承宪、金喜善、张东健、池珍熙等一批日、韩影星以及立川直树、久石让、金炯求等一批日、韩音乐家和摄影师,特别是在影片《集结号》里,韩国电影特殊音效、动作、烟火和特效化妆等方面的优秀人才,均发挥了举足轻重的作用。

第二,为了利用独特的人文景观和自然风光,一些日、韩影片往往选择在中国拍摄外景,例如:日本影片《敦煌》和《熊猫的故事》,就在甘肃敦煌和四川实景拍摄,韩国影片《中天》和《无影剑》,也充分利用了中国低廉的人工费用和壮阔的影视基地。同样,为了利用先进的制作设备和技术人才,一些中国影片往往选择在日本进行后期制作。例如《霸王别姬》就在日本日活录音室后期录音,在(株)东京现像所洗印,并由日方进行字幕摄制和底片剪辑,保证了影片的技术质量和艺术水平,《暖》也由日本株式会社JCP标准拷贝协助加工,由日活株式会社混录,株式会社东京现像所配光,使影片达到了较高的质素。

第三,共同投资,合作拍摄。从《一盘没有下完的棋》到《侠女十三妹》、《神州小剑侠》、《曼荼罗》,从《菊豆》、《荆轲刺秦王》、《汉方道》、《军火》、《最后的爱、最初的爱》、《非常家事》、《银发的阿基德》到《夜。上海》、《凤凰》,中、日两国共同投资、合作拍摄的影片已达十三部,既有严肃的反战之作,又有浪漫的爱情小品,既有第五代的文化反思,又有新生代的人生体悟,既有武侠片、古装历史片,还有老少咸宜的动画片。同样,中、韩两国共同投资、合作拍摄的影片也有《爱你不后悔》、《七剑》、《三国之见龙卸甲》等三部,后两部在中、韩及亚洲市场上均取得了较好的反响。另外,韩国影片《哭泣的拳头》,由韩国、中国和日本三方投资,中国影片《墨攻》,投资也分别来自中国内地、香港与日本、韩国,更有三国创作者共同参与创作,应该是迄今为止最有代表性的一部“亚洲电影”作品。

除此之外,亚洲各国的电影合作,还在其他层面上展开。

就中、日而言,伴随着制片方面的合作,两国电影公司的人员交流与业务往来得到不断地开拓。2002年5月,中国电影集团公司与日本株式会社电通TEC合资成立了广告公司,该公司以影视制作和影视广告为主要业务。2006年3月,为了进一步推广中日动漫电影的合作业务,中影集团与日本数码内容协会还在北京联合举办了“中日动漫和电影合作业务发展论坛”,论坛期间,日方代表团带来了日本国内知名的电影制作、发行和放映机构负责人,跟中国电影集团公司以及导演尹力、陆川、霍建起和制片人李小婉等洽谈电影合作项目。而从2006年开始,中国电影合作制片公司(CFCC)与财团法人日本电影国际振兴协会(UNIJAPAN)就在积极地促进中、日电影的共同制作。2008年3月,在北京召开的“中日电影合作论坛”,共同探讨了中、

日电影交流合作的具体方式,以及中、日合拍影片的现状及其发展前景。

就中、韩而言,近几年来,两国电影人之间的交流、探讨与合作甚至超过了中国与日本,并将两国电影的关系提升到亚洲电影和亚洲文化发展的新高度。早在2000年,在北京电影学院举行的“韩国电影周暨学术讨论会”上,两国电影人便就亚洲电影如何合作,以便共同抵御好莱坞大片冲击的问题进行了热烈的讨论。随后,相关的交流与探讨在两国间不断进行,并使话题突破中、韩两国的界限,进一步延展到亚洲电影合作与亚洲文化发展的深广领域。2005年10月,由北京电影学院、中共青岛市委和青岛市人民政府主办,在中国青岛召开了“亚洲电影文化合作国际论坛”,论坛希望通过广泛的专业讨论,有助于整合亚洲电影文化资源,开展亚洲电影文化合作。2008年5月,由中国艺术研究院、韩国韩中文化艺术论坛主办,在中国北京召开了“中韩暨观察员国家文化艺术界高层学术论坛”,对亚洲文学、建筑、戏剧、音乐、电影等进行了广泛的交流和探讨,对21世纪的亚洲文化给予了冷静的分析和展望。这一切,都为构建“亚洲电影”奠定了较好的基础。

三

现在看来,从“亚洲的电影”到“亚洲电影”,既需要从亚洲各国的电影实践出发,又必须超越本国电影的场域和亚洲电影的边界,培养更加多元而又深厚的亚洲认同感和普世价值观;而亚洲认同感的建立,更加依赖各国政策的推动与电影产业的拓进,并在此基础上努力养成一种为亚洲各国心领神会、共同接纳的公众情感与东方文化。按泰勒·考恩的观点,这是一种能将“商业主义”与“创造力”联系起来的“商业与文化动力”,不仅要依赖“国际市场”和“全球资本”,而且要突破狭隘的“保护主义”环境,使电影业在“经济”和“审美”的层面上真正地摆脱困境^⑧。

应该说,广阔的电影市场和深厚的文化积淀,为亚洲电影在21世纪以来的繁荣提供了得天独厚的优越条件,也有利于一种蕴蓄着商业与文化动力的“亚洲电影”的形成。中国学者在论及20世纪90年代中期以来出现的“华语圈电影文化”时,就对“亚洲电影”的形成及其在世界影坛的崛起充满了自信。有学者指出,90年代中期以来出现的“华语圈电影文化”,将华语圈内的电影创作者整合成统一的创作班底,形成了一个以大陆、港澳台、新加坡和马来西亚等国家和地区为中心的一体化的市场格局。进入21世纪以后,再以“华语圈电影文化”为中心,日本、韩国、泰国等远东和泛太平洋地区逐渐加入,正在形成一个多方协作的“泛亚电影文化模式”。韩国的《武士》,中国的《英雄》、《天地英雄》,泰国的《晚娘》,越南的《三轮车夫》、《夏天的滋味》等影片,均吸收并融合了优秀外国电影人才进行创作,并且取得了不错的发行成绩。总之,建立在更加广泛而深入的多元合作的基础上,亚洲电影将随着亚洲经济和文化的不断崛起,而成为世界影坛中备受瞩目的对象^⑨。

确实,进入21世纪以来,亚洲电影正在不断提高着本国电影在国内的市场占有率,并开始在世界影业体系中异军突起。尽管在印度尼西亚、马来西亚、新加坡和中国台湾,本土电影的市场占有率往往不会超过10%,导致这些国家和地区的电影产业链及电影生态非常脆弱,但以日本、印度、泰国、韩国和中国电影为代表的亚洲新电影,其成长速度无疑是令人欣慰的。在印度,2006年的电影年产量已达1091部,刷新历史最高纪录,尽管仍有254部好莱坞影片抢占市场,但其市场占有率只有5%,印度本国电影的市场占有率高达95%,全国全年共有13,000多家影院吸引了5亿观众,票房也比2005年提高了40%。2007年,在泰国,由于影片《纳瑞宣国王》(第1、2部)的成功,本国影片的市场占有率已从2006年的36.2%上升到44.7%。在韩国,本国影

片的市场占有率从1993年的16%上升到1999年的37% 2001年以后,每年都能达到50%以上,2006年更是达到了64%。在中国,电影产业取得的成绩也是有目共睹。国产影片产量从2003年的130部,增加到2006年的330部和2007年的402部,国产影片的市场占有率也已超过54%。

不仅如此,亚洲电影还以其独特的文化蕴涵吸引着全世界观众的目光。韩国釜山国际电影节执行委员长金东虎指出:“亚洲电影之所以吸引全世界的眼球,是因为亚洲各国在竞相制作区别于西方审美观的独特而富有创意的电影。亚洲各国的人种、宗教、价值观和理念,以及生活方式都互不相同。即便在同一个国家,也并存着传统社会与现代社会特征、封建价值观与民主主义价值观,以及世代之间的代沟。在这种五花八门的文化土壤之上,亚洲各国发展了区别于西方的,只属于自己的独特的影像文化。”^⑫

诚然,主要由于历史的原因,亚洲各国在政治、经济、文化等许多领域都存在着一些较难克服甚至无法言明的隔阂与误区,亚洲认同感的建立尚待多方尝试并假以不短的时日。在这样一个文化主体性价值日益模糊的时代里,亚洲电影的力量也在整合中不断地趋于消解。亚洲电影能否找到一种共同的情感 and 价值,是其必须努力解决的疑惑。同样,在时空远离和意义掏空的全球化语境中,一种充满着神秘主义色彩的“亚洲想象”和“东方想象”甚嚣尘上,有可能压抑甚至窒息亚洲文化生活的现实性和在场感。如何在建构整体的“亚洲电影”的过程中,最大限度地保持亚洲各国电影的真性情,并极力张扬其内蕴的传统的和本土的文化特质,都是“亚洲电影”必须面对的难题。

- ① 参见阿兰·鲁格曼《全球化的终结》,常志霄、沈群红、熊义志译,三联书店2001年版。
- ② 相关论述,参见泰勒·考恩《创造性破坏:全球化与文化多样性》,王志毅译,上海人民出版社2007年版,第11—15页。
- ③ 参见斯科特·拉什、约翰·厄里《符号经济与空间经济》,王之光、商正译,商务印书馆2006年版,第19—20页。
- ④ 参见阿雷恩·鲍尔德温、布莱恩·朗赫斯特、斯科特·麦克拉克肯、迈尔斯·奥格伯恩、格瑞葛·史密斯《文化研究导论》,陶东风等译,高等教育出版社2004年版,第137—186页。
- ⑤ 大卫·普特南《不宣而战——好莱坞VS.全世界》,李欣、盛希、李漫江、周南译,中国电影出版社2001年版,第271—272页。
- ⑥ 根据弗朗西斯·巴勒《传媒》(张迎旋译,中国传媒大学出版社2007年版,第19、22—23页)一书整理。
- ⑦ 参见李道新《中国电影史(1937—1945)》,首都师范大学出版社2000年版,第245—287页。
- ⑧ 参见《十六个国家电影艺术的大荟萃,“亚洲电影周”在京开幕,周总理等接见各国电影代表团人员》,载《人民日报》1957年9月1日;《周总理招待各国电影代表团,祝贺亚洲电影周获得巨大成就》,载《人民日报》1957年9月8日;《亚洲各国电影代表团联合公报,希望明年发展为亚非电影节》,载《人民日报》1957年9月9日。
- ⑨ 主要根据下列文献整理:中国电影艺术研究中心、中国电影资料馆编《中国影片大典(故事片·戏曲片)》(1977—1994),中国电影出版社1995年版;《中国电影年鉴》编辑部编《中国电影年鉴》(1995—2007),中国电影出版社1996—2008年版,具体影片信息。
- ⑩ 参见泰勒·考恩《创造性破坏:全球化与文化多样性》,第110页。颇有意味的是,泰勒·考恩是在为欧洲电影寻找出路时提出这样的观点的。
- ⑪ 参见王志敏《加强亚洲电影文化交流与合作在全球化的形势下对发展世界多元文化的意义》,钟大丰主编《文化亚洲:亚洲电影与文化合作》,人民日报出版社2005年版,第68—69页。
- ⑫ 金东虎:《亚洲电影的现状与展望》,载《艺术评论》2008年第6期。

(作者单位 北京大学艺术学院)

责任编辑 容明