

构建“两岸电影共同体”：基于产业集聚与文化认同的交互视野

李道新

一个世纪以来，特别是1949年以来，包括中国内地、香港、台湾和澳门在内的海峡两岸四地电影，以相互分享的语言现实、家国观念、民间宗教以及历史资源和文化传统，在银幕上构建了并仍在构建着一个并行不悖、相互补足的民族国家的想象的共同体。跟其他文学艺术样式相比，海峡两岸电影往往更能促进中国观众以至全球华人的身份定位与族群融合，并极大地增强中华民族的认同感和凝聚力。然而，在经济全球化的宏大背景下，在好莱坞霸权的电影格局中，海峡两岸有可能也有必要进一步发挥各自的比较优势，寻求共通的价值基础，在产业集聚与文化认同的交互视野中构建一个既有强劲的产业链条，又有深厚的文化积淀的合作共赢的电影共同体，以一种一体化的、自信开放的姿态，呈现出民族电影的主体性并真正融入世界电影的工业体系，以此最大限度地促进海峡两岸的经贸合作与和平发展，共建中华民族的文化认同与精神家园，并从根本上促进全球经济的均衡发展与人文化的多样性。

本文为国家自然科学基金项目“城市发展与文化生态多样性的时空互动机理研究”（批准号：40971084）阶段性成果

时至今日，包括中国内地、香港、台湾和澳门在内的海峡两岸四地电影的发展状况及其内在愿景，已在很大程度上支持并促发政界、业界、学界和媒体等各方面行动起来，集中采取一种新的应对策略，亦即站在产业组织理论与文化地理学的角度，基于产业集聚与文化认同的交互视野，以促进两岸四地电影发展的共同体意识，从区域战略、文化政策与产业运作等不同层面，提出“两岸电影共同体”的构想。

在这里，“两岸电影共同体”是指由生活在海峡两岸亦即中国内地、香港、台湾和澳门这一共同的地理区域内，具有相同的中华民族意识与核心价值观念的电影从业者，通过互信互助、广泛合作而逐步形成、四方共赢的一种一体化的电影生态。“两岸电影共同体”的提出，既顺应了海峡两岸政治、经济、文化与电影发展的总体趋势，又能针对全球经济竞争与好莱坞文化霸权的时代境遇，更是受到美国学者塞缪尔·亨廷顿（Samuel P. Huntington）的“文明冲突”论，以及欧洲理事会“欧洲影像计划”与欧盟各国“梅迪亚计划”的直接启发，还与20世纪末期以来亚洲各国努力构建的“亚洲电影”或“泛东亚电影”论述保持着密切的关联性。

当然,由于众所周知的原因,两岸四地特别是大陆和台湾之间在一些重要的领域还存在着不可忽视并较难跨越的敏感性、差异性和复杂性,也正因为如此,“两岸电影共同体”的提出,便旨在强化民族电影主体性的基础上寻求愈加广泛而又深入的共识,力图通过电影共同体这一渐成潮流的电影生态,化解两岸政治、军事、经贸、文化与生活方式等方面的冲突和壁垒,使其以一种一体化的、自信开放的姿态真正融入世界电影体系,最大限度地促进海峡两岸的文化交流、经贸合作与和平发展,共建中华民族的文化认同与精神家园,并从根本上促进全球经济的均衡发展与人文化的多样性。

—

基于产业集聚与文化认同的交互视野构建“两岸电影共同体”,首先需要在产业组织理论的框架里提出中国电影产业的集群问题,并从竞争优势的角度阐发两岸四地电影产业所应具备的地理集中性,为“两岸电影共同体”的构想奠定不可或缺的物质基础。

产业集群是指在特定区域里具有竞合关系且在地理上集中的有交互关联性的企业、专业化供应商、服务供应商、金融机构、相关产业的厂商以及其他相关机构等组成的群体。在《国家竞争优势》(1990)一书中^①,美国学者迈克尔·波特(Michael E. Porter)把集群现象跟国际竞争力的成长联系在一起,认为集群不仅降低交易成本、提高效率,而且改进激励方式,创造出信息、专业化制度和名声等集体性财富,还能够改善创新的条件,加速生产率的成长,有利于新企业的形成。值得注意的是,在回答“美国为什么能在个人电脑、软件、信用卡、电影等产业中独占鳌头?”等问题的过程中,迈克尔·波特一度以好莱坞为例,指出,由于当地的电影和电视传播业发达,使得特技效果、道具服装和财物保险等行业云集,这些关联产业的质量和地缘优势又使得影城更有竞争力。波特还强调,在很多产业集群或具有国际竞争力的产业中,竞争者往往集中在某个城市或地区,而一个国家钻石体系的各个关键要素,往往都具有地理集中性。地理集中性会使产业集中的过程和产业集群内部的互动更加完善,使钻石体系各个关键要素的功能充分发挥。

随后,在《地理和贸易》(1993)一书与《世界经济的本地化》(1995)等文章中^②,美国学者保罗·克鲁格曼(Paul Krugman)主要通过美国制造带,如底特律的汽车行业、硅谷的高技术行业以及芝加哥、洛杉矶的国际贸易等例子,搭建了一个地理集中的模型。克鲁格曼认为,许多行业的生产在空间上相当集中。而集中是经济活动最突出的地理特征,这也正是某种收益递增的普遍影响的明证。

受产业集聚理论、“新产业区”及其相关学派与迈克尔·波特、保罗·克鲁格曼等著述的影响,特别是为了应对好莱坞的全球霸权,20世纪80年代以来,包括加拿大、丹麦、法国、英国、瑞典、澳大利亚、新西兰、韩国等在内的世界绝大多数国家,均不断采取各种新的措施加大保护和扶持本国电影产业的力度,并努力构建本国的电影产业集群。除此之外,面对媒介、电影和音像领域的跨国集团以及好莱坞各大电影公司的强大势力,许多国家和地区也已认识到,若要在全世界范围内发展电影和音像产业,所做的努力不能只停留在国家的层面,而是需要具有合作潜能的国家(与地区)和所有的影视公司共同协作,构建不同规模、不同范围的电影产业集群与电影共同体^③。十多年来,欧洲理事会与欧盟就在朝着这个方向努力。欧洲理事会的“欧洲影像计划”与欧盟的“梅迪亚计划”都致力于为欧洲各国的国产电影提供资金支持并给予联合摄制权。它们通过资助发行商和影院经营者推动纯国产电影在全欧洲的流动,通过对

专业人士的培训和深造提高所有欧洲国家的影视公司管理水平。与此同时,为了顺应韩国政府提出的“泛亚共同体”理念,韩国通过釜山国际电影节的成功举办,聚焦“亚洲电影”,为世界认识亚洲电影开辟窗口,为探索新的亚洲电影潮流提供空间^④。中、韩等亚洲国家相关人士则在积极呼吁整合亚洲电影资源,使地理意义上的“亚洲的电影”真正转变为地理和文化双重意义上的“亚洲电影”^⑤。

20世纪90年代末期以来,中国内地也在一般产业和电影产业领域展开了相应的集群实践、集群研究与集群政策,并为“两岸电影共同体”的建立寻求政策支持与产业支撑。迄今为止,已有研究者明确表示,既要力图超越国外不完善的产业集群理论神话,又要尝试打破国内的产业集群思维定式。在《超越集群:中国产业集群的理论探索》(2010)一书中,王缉慈等人通过对产业集群理论的批判性阐发和对中国产业集群实践的针对性分析,推导出地方创新环境是在产业集群中形成的观点^⑥。在书中,作者不仅分析了高技术产业中的创新集群和创新性传统产业集群,而且专门从文化创意产业的空间特点出发分析了创意产业集群。其中,还以美国好莱坞、印度宝莱坞等为例讨论了电影产业集群的特点和模式,以横店影视城、深圳国家动漫产业基地等为例对内地电影产业集群的地方化探索进行了初步的思考。

最近几年,内地学术界也开始整合经济地理学、产业经济学、工商管理学、传播学、文化创意产业与电影学等跨学科力量,倾向于对中外电影产业集群展开专门化的研究。在《电影艺术》2009年第5期组发的系列文章中,王缉慈、陈平、梅丽霞、王敬甯、马铭波通过对美国好莱坞、印度宝莱坞、加拿大多伦多、德国慕尼黑的电影产业集群的横向考察,探讨了电影产业集群的典型模式及其在全球离岸外包下的集群发展,邵培仁、廖卫民通过对横店影视产业集群的历史考察,探讨了中国电影产业集群的演化机制与发展模式,张京城、潘启龙探讨了中国(怀柔)影视基地的集群发展模式与创新优化,尹贻梅、刘志高探讨了电影主题公园与产业集群发展的迷失和升级之路,齐骥探讨了国产动画产业从园区到集团的转型轨迹,对动画产业集群的发展状况进行了冷思考。在此前后,还有不同领域的研究者先后探讨了瑞典Fiv电影产业对创意产业集群成长的启示、政府在横店影视文化产业集群中的运营作用、好莱坞电影产业聚集体的演进脉络以及长春电影特色产业集群化发展战略等相关话题^⑦。

可以看出,已有的研究者大多能从产业集群理论的角度,结合当下国内外电影产业集群的发展态势,对国内电影产业进行冷静的反思和批评,并在试图界定电影产业集群内涵与外延的过程中,为中国电影产业寻求创新的空间与发展的路径。不同领域研究者的广泛介入,也意在表明,国内的电影产业集群已被产业研究领域设置为重要的议程。然而,由于起步较晚,以及国内电影产业的发育尚不成熟,迄今为止,在研究、实践和政策等方面,国内电影产业集群还不可避免地存在着一些亟待解决的问题。

首先,由于对电影产业集群的概念及其研究的手段和方法缺乏明确的、统一的认识,导致不同的研究者拥有不同的价值导向和评判标准,学术界没有也很难为当下国内的电影产业集群提供有效的理论支持。

其次,包括横店影视产业实验区、中国(怀柔)影视基地、长影世纪城、中国动画产业带等在内的国内电影产业集群实践,已经或多或少地呈现出规模偏小、行政主导、战略失焦、缺乏特色、各自为政、散点运作、发展停滞或较难升级等弊端。在企业与企业、企业与政府、企业与研究机构以及企业与中介服务组织等关系链条的建构方面,即便是国内最具影响力的上述几大电影产业集群,也都存在着一些较难克服的运作困惑和发展瓶颈,特别是在电影产业集群特殊的知识网络如创新思想来源、知识产权保护、隐性知识与非正式网络的建构,及其生产与

社会网络如政策法规和公共服务、市场和技术交易、供应商、人才支撑、金融支持与技术扩散和学习网络的建构等方面,也都面临着许多需要迫切正视的难题;另外,在处理电影产业集群的内在结构和产业关联与电影产业集群的地理集中性的关系方面,还缺乏行之有效的总体思路。

更为重要的是,目前中国内地的电影产业集群,很大程度上忽视了内地电影与欧美、亚洲电影产业之间的关联性,更没有在内地、香港、台湾和澳门电影产业的关系中建立应有的互动框架。这在政府职能调整、企业外向型战略制定、集群网络规模扩充、知识产权保护与多元化投融资体系建设等方面,都显得被动保守、捉襟见肘。

实际上,鉴于当前国际国内形势与电影产业的特殊性,中国的电影产业集群自始至终都应在全球化波动、全球价值链与两岸四地共同发展的背景下展开。为此,有必要将中国电影产业集群的讨论对象首先扩展至海峡两岸,并根据四地特点及其交互状况,构建一个以内地为圆心,主要辐射香港、台湾和澳门的电影产业集群。这将是一个视野更宽、规模更大、有机整合的电影产业链条,是“两岸电影共同体”得以实施的物质基础。

两岸电影产业集群亦即“两岸电影共同体”的构建,是在海峡两岸政治、经济、文化与电影发展过程中提出的必然要求。随着1997年和1999年香港、澳门的回归祖国,内地与港澳发展逐步显现紧密合作的一体化趋势。2003年,中央政府和香港特区政府签署了旨在振兴香港经济的《内地与香港关于建立更紧密经贸关系的安排》(简称CEPA),惠及香港电影从生产、制作到发行、放映的整个产业链,畅通了香港电影的内地市场,密切了香港电影与内地电影的交流与合作。与此同时,内地、台湾经济合作与文化交流经过近三十年的发展也取得了巨大成效。2008年12月第四届两岸经贸论坛将“综合性经济合作协议”(CECA)列为共同建议后,中共中央总书记胡锦涛在纪念《告台湾同胞书》发表三十周年大会上就两岸经济关系正常化、经济合作制度化、建立具有两岸特色的经济合作机制并以最大限度实现优势互补、互惠互利等发表了重要讲话。“两岸经济合作架构协议”成为两岸关注焦点^⑧。2009年7月,第五届两岸经贸文化论坛以推进和深化两岸文化教育交流合作为主题,就深化两岸文化产业合作,增强两岸文化产业的国际竞争力以及积极整合两岸文化产业资源,优化资源配置和布局结构,培育文化市场,共同打造文化产业链,形成文化产业群等发表了“共同建议”^⑨。两岸四地政治、经济、文化与电影关系的正常化和制度化,将为两岸电影产业集群战略提供相对稳定的政策支持和舆论导向,为“两岸电影共同体”的形成搭建一个更加深广的发展平台。

总之,两岸电影产业集群亦即“两岸电影共同体”的构建,不仅有利于电影产业的效率提高和收益递增,而且有利于两岸四地协同交互的创新环境的形成,最大限度地促进海峡两岸的经贸合作与和平发展,共建中华民族的文化认同与精神家园。

二

“两岸电影共同体”的构建,除了需要在产业组织理论的框架里提出中国电影产业的集群问题,并从竞争优势的角度阐发两岸四地电影产业所应具备的地理集中性,为“两岸电影共同体”的构想奠定不可或缺的物质基础之外,还要从文化地理学的话语体系中提出两岸民众的身份认同问题,并从空间的生产与体验的角度阐发两岸四地电影文化的差异性和一致性,为“两岸电影共同体”的构想建立从善如流的心理机制。

文化地理学是人文地理学的次级类别。其中,人文地理学主要研究人类社会生活中与空

间和地方有关的领域,文化地理学则主要研究文化群体与其环境之间的相互关系以及文化特质的空间传播^⑩。按照英国学者迈克·克朗(Mike Crang)在《文化地理学》一书所言,当代地理学研究中的文化转向,使地理学和文化研究都有了新的思维方式,文化地理学也产生了新的关于空间和地方的构型。文化地理学不仅研究文化在不同地域空间的分布情况,而且研究文化如何赋予空间以意义^⑪。跟迈克尔·波特在《国家竞争优势》中不断提及好莱坞电影产业集群与美国国家竞争优势的关联性一样,在《文化地理学》中,迈克·克朗甚至以专章篇幅讨论了电影、电视和音乐及其创造的地理景观和媒体空间。在他看来,电影、电视和音乐等媒体除了表现一个外在的世界之外,还提供了理解世界和空间的不同方式,包括弗立茨·朗的《大都市》(1929)、维姆·文德斯的《柏林苍穹下》(1987)与雷德利·斯科特的《末路狂花》(1991)等电影在内的媒体空间,能够促进个体对群体的归属感或创造一种共同体。

颇有意味的是,在《希望的空间》一书“导言”部分^⑫,大卫·哈维(David Harvey)在对“归来的马克思”和“后现代著作”的理论基础进行讨论的过程中,同样以专节篇幅涉及让-吕克·戈达尔的《我知道的关于她的二三事》(1966)与马修·卡萨维茨的《怒火青春》(1995)两部影片,并以此对“作为疑问而悬置的未来城市”问题和“乌托邦式的渴望”在后现代的社会境遇予以批判性阐发。在书中,大卫·哈维主要从马克思的《共产党宣言》的地理学引申出自己的“不平衡的地理发展”理论。其中,通过对全球化进程中空间规模的生产和地理差异的生产的检讨,揭示出资本之于空间和文化的控制性力量,如粉碎、切割与区分的能力,吸收、改造甚至恶化传统文化的能力,以及制造空间差异和进行地缘政治动员的能力等等。事实上,迈克·费瑟斯通(Mike Featherstone)、斯图亚特·霍尔(Stuart Hall)、多仁·马赛(Doreen Massey)与林顿·克瓦斯·约翰逊(Linton Kwesi Johnson)等有关“民族国家”和“全球地方感”的著述,也批判性地审视了文化全球化问题。在他们看来,我们现在正经历的全球化进程并不是被强有力的民族国家的要求所推动,相反,我们可以看到许多文化身份与民族国家之间的紧密关系的断裂。新的国际劳动分工、新形式的文化产品(通过CNN、MTV和卫星广播)、新的政治形式(如欧盟)和新的对生态关联性的理解,都已经在挑战民族国家的权力并创造了与它的国界不相对应的文化地理^⑬。

显然,在对文化全球化及其权力结构的思考中,需要更加强调对空间和地点的理解,而新的文化地理及其民族国家诉求或文化身份认同,确实又跟欧盟等新的政治形式和电影等新形式的文化产品联系在一起。正是在这样的层面上,“两岸电影共同体”的构想便具有迫切的必要性与相当的合理性。

由于众所周知的政治历史原因,海峡两岸四地的文化身份认同,总是呈现出一种错综复杂的状况,而在全球化的巨大冲击下逐渐生成的“中国”、“香港”、“台湾”与“澳门”论述,也都存在着一些各言其志的杂音甚至难以沟通的对抗性话语,这也在很大程度上体现出两岸四地各自面临的认同困境与身份焦虑。“两岸电影共同体”的构想必须正视这种思想斑驳以至话语分裂的现实。

目前,在国家的经济实力日强、国际地位日显,但民众的文化认同模糊、精神追求虚化、价值观念混杂的总体背景下,中国内地正在从民族国家战略、主流意识形态、社会发展目标、思想文化建设以及民间信仰、风俗习惯、日常生活等各个领域,努力反省现代性与传统文化的关系,试图强化中华民族的文化标识,激活中华民族的传统资源,寻求中国文化的重建方略,构筑当下中国的文化身份认同。在相关的学术话语中,既有学者把“走近经典”、“创新经典”和“世界化”等当作从“去中国化”或走向“再中国化”的必然途径以及促进新世纪中国崛起的文

化战略^①，也有学者提出“中华文化的认同已经不再是简单的儒学或道学的认同，而是一种受到西方文化影响并经过当代重新阐释了的新的多元认同”与“经过后现代语境下重新建构的新儒学将占据举足轻重的地位”的观点^②，还有学者作出了“必须在历史进程之中，把国家认同置于文化认同之上，用公民的国家认同促进文化认同”的论断^③。这些论述多从批判性的视角看待中西文化的“他性”和差异性，倾向于肯定性地阐发国家的优先地位以及民族文化的共同性。

与此相应，国内电影学界也就电影的国家认同与文化认同问题展开了相对集中的研讨，在“中国电影的国家构建”与“华语电影”两个维度取得了较为丰硕的成果。其中，“中国电影的国家构建”呼应了近年来中国经济日益崛起、中国电影逐渐繁盛的整体趋势，主要聚焦于主流大片、电影文化与国家软实力、中国电影与国家形象、中国电影的国家战略等方面^④。“华语电影”概念则缘起于20世纪90年代两岸三地电影艺术家、电影学者的集体实践与智慧，通过以公用语言为标准的定义来统一、取代旧的地理划分与政治歧见，符合全球化语境下华人社会从相互疏离走向文化融合的内在吁求，并呈现出从“跨国”到“跨地”的发展趋向^⑤。可以看出，在“中国电影的国家构建”与“华语电影”这两种论述之间，既有一定的共通性，但也呈现出“地方认同”、“国家认同”与“文化认同”之间的价值冲突。

20世纪90年代以来，在政治解严与本土化运动、欧美的多元文化风潮、国际原住民（族）运动与台湾社会对族群和谐的期待等影响和启发之下，台湾出现了一种“多元文化主义”思潮，对台湾思想文化产生了许多正面影响，但由于多元文化论述的高度意识形态化，也在一定程度上导致“多元文化主义”走向了反面，使“对话变成了对抗，宽容变成了排外，‘承认的政治’异化为‘仇恨的政治’”^⑥。另外，台湾社会从80年代即已出现从文化上“去中国化”的思潮和动向，以及新世纪以来台湾政治的“省籍—族群—本土化”进程等，均造成“台独”力量的增长与“国家认同异化、省籍—族群撕裂、民主止步不前、两岸关系恶化”的巨大代价^⑦。特别是长期以来的隔绝，也使得两岸民众在政治思想、国家观念、两岸关系与历史记忆、文化认同等方面存在着很大的差别和误解^⑧。即便如此，中国文化在台湾仍然有其生存和发展的土壤，在台湾电影中更是得到了相当程度的张扬。对中国文化的高度认同以及深厚沉潜的中国文化积淀，使李行、侯孝贤、王童、李安等杰出的台湾导演成就为台湾电影乃至世界电影史上举足轻重的人物，直至今日，“两岸交流，文化先行”仍是包括李行、朱延平等在内的台湾电影人的共同理念和行为准则^⑨。超越政党政治与传统观念的束缚，努力弥合“中国”与“台湾”论述中的意义裂隙，应是摆在两岸电影工作者面前的重大课题。

跟台湾不同，业已走出殖民化历史的香港和澳门，总是在中国内地、港澳本土与英、葡殖民宗主国构成的三度空间及其三方权力关系中，体验着中西文明合力冲击下形成的复杂多变的文化杂糅与身份迷惑。“地方认同”与“国家认同”的两极化及其博弈，是港、澳回归后两地文化的主要趋势^⑩。这也体现在香港电影中。有研究者指出，“后九七”香港电影通过对时间元素的强力设计，执著地表达着记忆与失忆、因果与循环的特殊命题，展现出历史编年的线性特征与主体时间的差异性之间不可避免的内在冲突。正是通过这种浸润着香港情怀的现代性的时间悖论，“后九七”香港电影呈现出一种将怀旧的无奈与怀疑的宿命集于一身的历史观念和精神特质，并以其根深蒂固的缺失感界定了香港电影的文化身份^⑪；也有研究者表示，“后九七”香港电影与内地文化复杂含混的关系，主要通过“无地域空间”的生产以及建立在空间“可移植性”基础上的怀旧情愫表现出来^⑫；对于最近一些年来香港电影中一以贯之的怀旧内涵，有研究者指出，“香港电影中的怀旧内涵包括三个方面：‘中华民族的传统’、‘香港精神’和‘现代

香港的社会变迁历史’ ,这三者分别对应‘中华民族的中国人’、‘香港人’和‘中华人民共和国香港人’的三种身份认同。香港电影人用‘怀旧’来表征身份认同是在香港这样一个现代性的风险社会中努力建构‘美学共同体’的结果”^⑤。显然,港、澳文化认同的杂糅性与地方性特质,跟中国内地的国家认同和文化认同也存在着一定的距离。

两岸四地在国家认同与文化认同的关系处理以及在国家认同与地方认同的权力博弈等方面的差异及其在电影文化中的具体体现,为单纯的地方认同和高蹈的国家认同均带来了困难,但也为文化认同意义上的“两岸电影共同体”的构建准备了良好的契机。实际上,无论地方认同、国家认同还是文化认同,作为一种主观的集体意识,都必须通过主体的自愿选择和自由行动,在政府组织、知识分子与普通民众的理性辩论和良性互动中予以实施,并应展现出相当的包容性和区别于他者的个性化特征。尽管由于政治体制、经济结构和时代背景的错位,中国内地、台湾与香港、澳门电影在意识形态、审美感受、影音技术以及商业运作等领域并不同步,但随着不断深入的交流与对话,两岸四地的中国电影有望跨入一个文化整合的新时代。在这个崭新的历史时期里,两岸四地电影文化的差异性,将为不断深入的交流对话与持续拓展的文化空间提供更加丰富的思想文化资源,并为中国电影带来前所未有的繁荣景象与生产活力。

三

时至今日,两岸四地的政治、经济、文化与电影之间的交流合作渐趋制度化和正常化,而全球化语境里的中国电影工业,也在逐步调整政治与文化之间此消彼长的权力关系,力图从政治的电影走向电影的政治,以便有效地应对他者与自我、国家与族群、普遍与个体之间不断出现的矛盾冲突,并期望构建民族(国家)电影的主体性并真正融入世界电影的工业体系^⑥。在此背景下,海峡两岸四地电影更有必要在产业集聚与文化认同的交互平台上次第展开,并有望构建一个既有强劲的工业体系支撑,又有深厚的文化积淀涵育的“两岸电影共同体”。

作为一个社会学概念,“共同体”出自德国学者斐迪南·滕尼斯(Ferdinand Tönnies)。在其名著《共同体与社会》里,斐迪南·滕尼斯从人类结合的现实,发现并阐明了人类群体生活的两种结合的类型,即共同体与社会。滕尼斯认为,共同体的类型主要是在建立在自然基础之上的群体(家庭、宗族)里实现的,此外,它也可能在小的、历史形成的联合体(村庄、城市)以及在感情的联合体(友谊、师徒关系等)里实现。血缘共同体、地缘共同体和宗教共同体等作为共同体的基本形式,它们不仅是各个组成部分加起来的整体,而且是有机地浑然生长在一起的整体。总之,“共同体是一种持久的和真正的共同生活”,是“一种原始的或者天然状态的人的意志的完善的统一体”^⑦。在滕尼斯的基础上,德国学者马克斯·韦伯(Max Weber)重新探讨了共同体与社会的关系。在《社会学的基本概念》一书中,韦伯指出,在个别场合内、平均状况下或者在纯粹模式里,如果而且只要社会行为取向的基础是参与者主观感受到的(感情的或传统的)共同属于一个整体的感觉,这时的社会关系就应当称为“共同体”,共同体可以建立在各种形式的感情、情绪和传统基础上。一般地说,根据所持有的意向,共同体是“斗争”的最极端的对立面。当然,人与人在素质、处境或行为上呈现的某种共同性,并不能表示共同体的存在;只有在同属于某一整体的感觉之上,在个人和环境之间,而且以某种方式在个人之间,在双方的相互行动中互为取向的时候,才产生了“共同体”^⑧。在滕尼斯和韦伯的定义中,地域、共同纽带与社会交往均是构成共同体的基本要素,因此,可以将共同体理解为生活在同一地理区域内

的,具有共同意识和相互利益的,能够共同分享、联合行动并保持和谐平衡的社会群体。基于产业集聚与文化认同交互视野的海峡两岸四地电影,从根本上符合共同体的构建原则。

纵观人类历史进程,大约经历了血缘共同体、家庭共同体、宗教共同体以及国族共同体、区域共同体与全球共同体等多种形态和发展阶段。对于人的共同体存在的基础意义,马克思也曾提出,“人的真正本质是人的共同体”,即“自由人联合体”^②。尽管在现代社会中按照血缘、家族、地缘结合起来的国家和社会共同体已被“现代性”所打破,尤其是革命、经济危机等重大的社会变迁很容易让人们感受到所谓的现代性的风险和共同体的丧失^③,但从21世纪以来,一种新的共同体观念和共同体意识又在逐渐兴起,并成为对抗人类现实生活中日益出现的分离主义矛盾及处理各种现实问题的共识^④。特别是在塞缪尔·亨廷顿的论述中,冷战之后全球政治开始沿着“文化线”被重构,人民之间最重要的区别不是意识形态的、政治的或经济的,而是文化的区别,具有“文化亲缘关系”的国家在经济上和政治上相互合作,建立在具有“文化共同性”的国家基础之上的国际组织,如欧洲联盟,也远比那些试图超越文化的国际组织成功^⑤。

确实,迄今为止,与民族国家的想象的共同体、全球环境治理中的认知共同体、生态系统中的学习共同体以及城市社区的共同体意识等有关的各种“共同体”论述已经屡见不鲜。卡莱吉的欧共体思想、欧盟的发展状况以及欧洲一体化经验也给全球特别是亚洲政治、经济、文化等领域的区域合作带来有益的启发。2009年以来,日本首相鸠山由纪夫倡导的“东亚共同体”设想以及中国国家领导人对东亚共同体的积极推进,则有利于促进中、日、韩等东亚国家的区域合作以及亚洲各国的共同发展^⑥。

正是建立在“东亚共同体”的设想与框架的基础上,可以而且必须在电影领域构建“亚洲电影”、“华语电影”和“两岸电影共同体”等一系列不同区域、不同层面和不同内容的一体化操作模式,而通过对两岸经贸文化合作以及两岸精神文化共同体的阐发得以构建的“两岸电影共同体”,能够而且应该成为首先观照的对象。

最近几年来,随着两岸关系的变化以及内地与港澳台交流的加深,两岸四地之间的电影合作正在朝着更加深广的领域迈进,并成为两岸四地对话与交流中一道引人瞩目的风景,特别是内地电影市场的崛起,更带动了香港、台湾、澳门和内地的资金、人才合作,大批香港、台湾、澳门的电影工作者来到内地,或北上工作。以内地资金为主导、内地市场为依托,内地、香港、台湾电影团队合作制片的生产模式已显端倪,中国内地无疑已经成为香港、台湾和澳门重要电影企业和主力影人的发展“基地”^⑦。包括《赤壁》、《十月围城》、《风声》、《锦衣卫》、《苏乞儿》、《花木兰》等位居票房排行榜前列的许多影片,往往都是内地与香港合拍片。据统计,2008—2009年间,在获得公映许可的国产片中,由国有制片企业与境外及港台资本合作、国有和民营与境外及港台资本合作、民营与境外及港台资本合作的影片,加起来已经达到28部之多^⑧。截至2009年12月底,中国电影合拍公司共受理合拍片、协拍片立项申请77部,获广电总局批准立项67部,比2008年递增60%左右。立项影片包括9个国家与台港澳3个地区的境外合作伙伴,其中,与港澳台合作数量最大,已经高达48部。到2010年,内地与香港的合拍片方式,甚至已经成为中国电影生产的“主流趋势”。香港与内地合拍片可谓“渐入佳境”^⑨。在此过程中,内地与香港影人彼此适应,两地文化相互融合,确实取得了有目共睹的业绩。当然,两地合拍片也还存在着诸如影片成本逐渐升高、“港味”或“港式人文”不断丧失以及“纯本土香港制作”日益边缘化等问题,这已在内地和香港各界引发讨论。

经过较长时间的沉寂之后,在《海角七号》的影响下,台湾电影也开始尝试更加多元化的投资方式,力图如《海角七号》一样找到个性与市场双赢的合作路径,走出台湾电影数年来的

困境,积极开拓与深入阐发台湾电影的市场规模、文化形象及其发展模式。2009年间,长宏影视公司继2008年与内地合作推出《大灌篮》并取得较高票房之后,继续走大规模、国际化的商业路线,更以台湾电影史上最高的成本,独资拍摄朱延平执导的《刺陵》,并与《三枪拍案惊奇》和《风云2》一起,激活了内地的贺岁片市场。同样,由台商郭台铭的鸿海集团斥资1000万美元,根据山西作家成一的长篇小说《白银谷》改编、表现晋商经营哲学与人生理想的影片《白银帝国》,邀集了香港与内地的郭富城、张铁林、郝蕾等知名演员,跨越北京、天津、甘肃、青海、陕西、山西等6省市的29个地点取景拍摄,得到了当地政府部门的大力支持。影片在内地公映后,同样引起较大关注。在此前后,香港星皓电影有限公司也在台湾投资出品了《九降风》(2008)、《爱到底》(2009)等影片,香港花生映社有限公司与台湾嫣红电影有限公司则联合出品了由杨凡导演的影片《泪王子》(2009)。

台湾与内地和香港电影之间的合作,提出了一些值得深入思考的话题。《爱到底》由方文山、九把刀、黄子佼与陈奕先担任导演,演员则包括《海角七号》主演范逸臣、田中千绘以及刘心悠、陈柏霖、陈怡蓉、柯宇纶等,并选择情人节档期公映。纯粹的青春爱情路线,虽然吸引了一部分年轻观众,但受限于岛内市场,其总体票房不尽人意;《泪王子》承袭了杨凡电影一贯的唯美风格和同性情结,并参展了威尼斯、多伦多、釜山和奥斯卡等多个重要的国际电影节,但其题材本身,即已制约着市场的进一步开发。《刺陵》与《白银帝国》所采取的消解历史的叙事策略,不仅难以在台湾观众中引发共鸣,而且更难得到内地观众的广泛认同,因此不可能如其所愿地在岛内外产生较大的反响和更加显著的票房收益^③。由此看来,台湾与内地和香港之间的电影合作,只有超越过于个人化的文艺片范畴,并将市场定位于台湾、香港、内地与东南亚等更加开阔的华语观众群体,才有可能出现更大的转机。

确实,在不断交流合作的过程中,海峡两岸四地电影人大多逐渐认识到了构建“两岸电影共同体”的重要性和必要性。台湾学者廖炳惠曾经表示:“由于分享共同的书写文字及某种形式的文化传统,大陆、港台的电影生产及消费行为有其内在的向心律动,特别是在主题的开展、资金的运用、人力的支援及发行的网络等方面,两岸三地的华文电影相互学习、合作、竞争、指涉,让这些地区内外的华人及非华人社群了解了海峡两岸的文化差异及剪不断理还乱的‘生命共同体’文化经验。”^④在拍摄过拥有台湾投资并使用归亚蕾、徐若瑄、秦汉等大量台湾演员的影片《云水谣》之后,内地导演尹力也认识到,两岸之间“影视交流已经变得非常的普遍”,而且,“这种交往无论是从文化交流角度还是经贸层面来讲都是十分必要的”。在尹力看来,“开放大陆更多的演艺人员到台湾,去取景、去拍摄,这既是一种文化的交流,更会带动台湾经济的发展”。“两岸影视合作不仅将带动台湾电影业的复苏,对台湾电影人拓展表达空间,甚至对台湾电影票房都会产生积极影响”。“两岸民众需要一种文化的认同感,同为中华民族,同根同祖,血脉相承。台湾的年轻一代需要一种大文化的包容,置身在五千年的文化当中,作为一个中国人应该找到自己的文化和自己的根,而影视事业就是这样的一个载体,这样的一个媒介”^⑤。迄今为止,两岸影视界工作者以及相关管理部门也逐渐形成了这样一种共识,那就是:两岸同属中华文化,在合作方面有着得天独厚的条件,“以台湾的创意和行销经验加上大陆的资金、市场还有优秀的工作人员,必将增强两岸影视制作在全球化语境中的竞争力”^⑥。另外,内地积极的合作政策和惠台措施以及不断转换观念的台湾当局,也都为两岸未来的电影发展以及“两岸电影共同体”的构建带来令人期待的远景。

无庸讳言,由于各种原因,“两岸电影共同体”的构建还停留在一般认识和简单操作的层面。基于产业集聚与文化认同的交互视野构建“两岸电影共同体”,不仅需要进一步调整两岸

四地政府的管理职能和政策导向,更加大胆地制定电影企业的外向型发展战略,建设由两岸四地共享的多元化投融资体系并以此扩大两岸四地电影集群的网络规模,而且需要在地方认同、国家认同与文化认同之间进行更加广泛深入的交流与对话。只有这样,“两岸电影共同体”才能真正化解两岸政治、军事、经贸、文化与生活方式等方面的冲突和壁垒,使其以一种一体化的、自信开放的态度真正融入世界电影的工业体系,最大限度地促进海峡两岸的经贸合作与和平发展,共建中华民族的文化认同与精神家园,从根本上促进全球经济的均衡发展,与人类文化的多样性。

- ① 迈克尔·波特:《国家竞争优势》,李明轩、邱如美译,华夏出版社2002年版。
- ② 分别参见保罗·克鲁格曼《地理和贸易》,张兆杰译,北京大学出版社、中国人民大学出版社2000年版;保罗·克鲁格曼《流行的国际主义》,张兆杰、张曦、钟凯锋译,北京大学出版社、中国人民大学出版社2000年版,第226—237页。
- ③ 贝尔纳·古奈:《反思文化例外论》,李颖译,社会科学文献出版社2010年版,第77—82页。
- ④ 韩国电影振兴委员会:《韩国电影史:从开化期到开花期》,周健蔚、徐鸢译,上海译文出版社2010年版,第367—368页。
- ⑤ 参见李道新《从“亚洲的电影”到“亚洲电影”》,载《文艺研究》2009年第3期。
- ⑥ 王缉慈等:《超越集群:中国产业集群的理论探索》,科学出版社2010年版,“代序”第 页。
- ⑦ 分别参见陈平《瑞典Fiv电影产业对创意产业集群成长的启示》(载《科学与科学技术管理》2007年第9期),楼彩霞《政府在浙江横店影视文化产业集群中的运营作用》(载《中国集体经济》2008年第12期),钱紫华、闫小培《好莱坞电影产业集群体的演进》(载《世界地理研究》2009年第1期),张殿富《长春电影特色产业集群化发展策略》(载《北方传媒研究》2010年第2期)。
- ⑧ 肖杨:《“两岸经济合作架构协议”成为岛内热议焦点》,载《两岸关系》2009年第3期。
- ⑨ 《第五届两岸经贸文化论坛开幕,首次以文化教育为主题,贾庆林吴伯雄出席》,载《人民日报》2009年7月12日第1版。
- ⑩ R. J. 约翰斯顿:《哲学与人文地理学》,蔡运龙、江涛译,商务印书馆2000年版,第18页。
- ⑪ 迈克·克朗:《文化地理学》(修订版),杨淑华、宋慧敏译,南京大学出版社2005年第2版,第1—12页。
- ⑫ 大卫·哈维:《希望的空间》,胡大平译,南京大学出版社2006年版,第1—17页。
- ⑬ 阿雷恩·鲍尔德温、布莱恩·朗赫斯特等:《文化研究导论》(修订版),陶东风等译,高等教育出版社2004年版,第180—185页。
- ⑭ 王岳川:《从“去中国化”到“再中国化”的文化战略——大国文化安全与新世纪中国文化的全球化》,载《贵州社会科学》2008年第10期。
- ⑮ 王宁:《重建全球化时代的中华民族和文化认同》,载《社会科学》2010年第1期。
- ⑯ 韩震:《论国家认同、民族认同及文化认同——一种基于历史哲学的分析与思考》,载《北京师范大学学报(社会科学版)》2010年第1期。
- ⑰ 主要参见边静《社会变迁与国家形象——新中国电影60年论坛综述》,载《当代电影》2009年第12期。
- ⑱ 参见陈犀禾、聂伟《华语电影文化、美学与工业的跨地域理论思考——“华语电影的文化、美学与工业”国际学术研讨会述评》,载《电影艺术》2008年第5期。
- ⑲ 朱立立:《90年代以来台湾的“多元文化主义”思潮》,载《南方文坛》2009年第1期。
- ⑳ 主要参见陈孔立《台湾“去中国化”的文化动向》(载《台湾研究集刊》2001年第3期),王茹《台湾当前的政治危机与“省籍—族群—本土化”进程》(载《台湾研究集刊》2006年第4期)。
- ㉑ 陈孔立:《两岸隔绝的历史记忆与台湾民众的复杂心态》,载《台湾研究集刊》2004年第1期。
- ㉒ 朱延平:《两岸交流,文化先行》,吴冠平主编《第四届华语青年影像论坛文集》,中国电影家协会2010年印行,第149—150页。
- ㉓ 在《澳门回归后的文化认同变化与整合》(载《中南民族大学学报(人文社会科学版)》2010年第2期)一文中,郑晓云探讨了澳门回归后的文化认同变化与整合问题。
- ㉔ 李道新:《“后九七”香港电影的时间体验与历史观念》,载《当代电影》2007年第3期。
- ㉕ 孙绍谊:《“无地域空间”与怀旧政治:“后九七”香港电影的上海想象》,载《文艺研究》2007年第11期。
- ㉖ 祁林:《香港怀旧电影与文化认同》,载《社会科学战线》2008年第1期。

- ⑳ 参见李道新《从政治的电影走向电影的政治——新中国建立以来的电影工业及其文化政治学》,载《当代电影》2009年第12期。
- ㉑ 斐迪南·滕尼斯:《共同体与社会》,林荣远译,商务印书馆1999年版。
- ㉒ 马克斯·韦伯:《社会学的基本概念》,胡景北译,上海人民出版社2005年版,第65—69页。
- ㉓ 《马克思恩格斯全集》第3卷,人民出版社2002年版,第394页。
- ㉔ 齐格蒙特·鲍曼:《共同体》,欧阳景根译,江苏人民出版社2007年版,第78页。
- ㉕ 胡群英:《共同体:人的类存在的基本方式及其现代意义》,载《甘肃理论学刊》2010年第1期。
- ㉖ 塞缪尔·亨廷顿:《文明的冲突与世界秩序的重建》,周琪、刘绯等译,新华出版社2002年版,第7页。
- ㉗ 刘江永:《鸠山的“东亚共同体”设想与东亚合作前景》,载《国际观察》2010年第2期。
- ㉘ 列孚:《香港电影潮起?潮落?——香港电影工业十年生态漫谈》,载《电影艺术》2010年第4期。
- ㉙ 中国电影家协会产业研究中心:《2010中国电影产业研究报告》,中国电影出版社2010年版,第32页。
- ㉚ 张恂、刘藩:《香港内地合拍片:合作入佳境 融合成主流》,载《当代电影》2010年第8期。
- ㉛ 相关评述,参见李道新《消解历史与温暖在地——2009年台湾电影的情感诉求及其精神文化特质》(载《北京电影学院学报》2010年第1期)。
- ㉜ 廖炳惠:《文化批评与华语电影——媒体、消费大众、跨国公共领域》,郑树森编《文化批评与华语电影》,广西师范大学出版社2003年版。
- ㉝ 孙冬雪、赵楠:《电影人——两岸交流的积极因素》,载《两岸关系》2008年第3期。
- ㉞ 刘翠霞:《海峡两岸影视互动30年》,载《两岸关系》2009年第2期。

(作者单位 北京大学艺术学院)

责任编辑 容明

本 刊 声 明

根据读者反映,近期有不法者冒用“《文艺研究》编辑部”和本刊“编辑室”名义向高校及科研单位读者征稿,并提供银行帐号以收取“编校和印刷成本”费用。对此,本刊特声明如下:《文艺研究》编辑部从未委托任何个人或机构,向读者(作者)及相关单位征稿并收取费用。本刊也未授权任何个人或机构承办稿件推荐及代理业务。对于非法冒用《文艺研究》杂志名义从事有偿征稿活动的任何个人和机构,本刊将保留追究其法律责任的权利。

特此声明。

《文艺研究》编辑部