

华语电影合拍片：重绘电影版图与文化规划

齐伟

摘要：合拍片并不是一个新近发明的概念，但与它相关的问题却构成了当下中国电影学术共同体内讨论的一个热点话题。一方面，合拍片是中国电影产业化进程中的必由之路，另一方面，“合拍片”重新整合华语地区的电影资源，构建起全新的华语电影版图，重构全球华人对于中华文化的认同和民族文化的想象。

关键词：华语电影合拍片；电影版图；文化规划

作者简介：齐伟，男，博士生。（上海大学 影视艺术与技术学院，上海，200072）

中图分类号：J992

文献标识码：A

文章编号：1008-6552（2012）02-0051-04

近几年，“合拍片”成为上海电影节的重要议题之一。2011年6月的第十四届上海国际电影节电影产业论坛的第二场便是“制造合拍DNA”。同时，国内大大小小的电影学术研讨会上也总能看到大量讨论“合拍片”的论题^①。“合拍片”成为这几年华语电影业界频繁使用的高频词，与“合拍片”相关的议题也逐渐成为中国电影学术研究中的热点领域。

其实，合拍片并不是一个新近发明的概念，但与它相关的问题却构成了当下中国电影学术共同体内讨论的一个热点话题。这里有一些有意思的问题被提出：一般说来，如果“合拍片”（co-production）是指两个或两个国家或地区的制作单位共同制作完成的影片，那合拍片显然不是一个全新的现象。熟悉中国电影史的人都知道，《难夫难妻》是中国的一部长故事片，但却很少有人知道或去关注《难夫难妻》同样也是一部“合拍片”。从现有的资料可以看出，《难夫难妻》的投资人是两个美国人依什尔和萨弗，由亚细亚公司出品。该片编剧郑正秋，导演张石川，摄影师则是美国人依什尔。^[1]有意思的是，我们在认识这部影片的时候，却很少有学者注意到这部影片“合拍片”的身份。在接下来的中国电影史中，合拍片也并没有消失。例如建国以后，“合拍片”在中国也是存在的。“新中国与外国合作拍摄电影的历史，应在一九五〇年十月与苏联电影合作摄制完成纪录片《解放了的中国》算起。而与外国合拍故事片，则始于一九五八年。第一部合拍片是与法国合作的《风筝》，接着一九五九年又与苏联合拍了《风从东方来》。”^[2]另一方面，按照上面对合拍片的定义，美国好莱坞电影很多也都是“合拍片”，但是在关于好莱坞的讨论中，我们也很少关注好莱坞电影的“合拍片”身份。

问题讨论到这里，我们便难免会有这样的疑问：既然中国电影史、其他各国的电影中也都曾经存在合拍片，那么为什么“合拍片”成为今天我们讨论中国电影时的热点话题呢？与此同时，我们也看到，在言说“合拍片”时，各方的态度并不是一致的。也就是说，如果“合拍片”是一种当下华语电影或中国电影未来发展的必然趋势的话，我们一方面看到学者和业界的普遍赞许，一方面也看到了大陆之外香港、台湾等地区学界和业界的某些担忧。笔者也正是寻着这一思路，在通过追溯合拍片的发展轨迹的基础上，试图阐明当下合拍片为什么成为学术热点，这种学术讨论热点背后的驱动力在于何处。限于篇幅，我的讨论主要集中在华语电影的合拍片。

^① 例如2011年6月在上海大学召开的“华语电影工业：历史、当代与方法”国际学术研讨会中，设立“作为合拍片的华语电影”讨论单元。

一、资本驱动与重绘电影版图

众所周知,理解和认识任何事物都无法脱离时间和空间的规定性,对于合拍片的认识同样也是如此。在我们探寻当下合拍片时,首先遭遇的便是全球化背景下中国电影产业化选择。与80年代高扬电影的“艺术”与“美学”大旗不同的是,我们今天进入中国电影研究时,更多的调用诸如“产业”(或工业)、“营销”、“院线”和“票房”等一套电影产业话语。

显然,话语更替背后指向的往往是观念的变更,这种观念变更便是电影的产业特征重新被电影学界重视、挖掘和探讨。也就是说我们也不再仅仅以“艺术”成败论电影,电影的商业运作是否成功也成为考量一部电影的重要指标。正是在这样一个中国电影产业化语境下,合拍片成为一个绕不开的话题。也就是说,着眼于整合资本和开拓电影市场的“合拍片”,其存在与发展本身就是中国电影产业进程中的一个重要表征。一方面,中国内地巨大的市场让投资商们看到了巨大的商业前景,另一方面,中国内地在政策上的让步也给合拍片的出现提供了基本的保证。因此,虽然合拍片在中国电影史中一直存在,特别像建国后曾出现的大多数合拍片虽然也是有价值的,但却因为并不具有当下华语电影发展中的某些产业化特征而被我们选择性遗弃。所以,全球化背景下中国电影的产业化选择无疑成为今天“合拍片”凸显的重要前提。

今天,全球化已经成为我们认识或想象整个人类社会的一种普遍共识。跨国公司的崛起和资本的跨国流动,追寻和开拓全球市场,高度集中的工业生产也变得分散化和零散化,市场成为新的地理标志,原有的地域界限和政治区隔变得模糊。近十年来,香港影人“北上”便是一个很好的例证。作为东方好莱坞,香港电影曾经是亚洲电影最重要的制作基地。如今,曾经傲视一方的香港电影人也放下了身段“北上”,就是在于香港本土电影市场的萎缩和内地电影市场的巨大诱惑。香港著名电影人吴思远对合拍片问题的认识便很能说明问题:“一般来讲,合拍都是在一个很低潮时开始。大家可以想想,香港电影收到好几千万票房,那需要跟人家合拍,我要拍什么你们便要看什么。因为香港电影已经去到绝境了,我一直相信香港电影的前途是在中国内地。……就是说香港电影如果你不合拍,你就拿不到大陆市场,你只能守在香港,一个小地方,所以我们一定要致力于开放大陆市场。”^[3]而CEPA^①文件签署之后,大陆市场为之全面开放,放映时段和场次也均得到了保证。虽然在合拍过程中,存在诸如题材、演员配置等诸多限制,但都没能阻挡住香港电影人集体“北上”的步伐,大陆这块巨大的电影市场无疑是魅力十足的,而从近些年合拍片的制作水平和票房等产业运作层面来说,中国内地和香港合拍片无疑是成功的。这次香港影人的集体“北上”也成为了近十年华语电影的一个重要事件。

因此,如果说前些年我们使用“华语电影”这样一个概念,更多地是为了两岸三地电影交流搭建一个话语平台的话,那么今天的“合拍片”无疑就是一种实质意义的华语电影。华语电影合拍片的出现打破了原有的电影的地理界限和政治区隔,通过电影资本的自由流通和市场运作机制整合大陆、香港和台湾甚至海外的华人世界电影。也就是在这个层面上,我们说一个以市场和资本为基础建立起来的全新的华语电影版图正在形成。

二、文化规划与华语电影合拍片的意义

目前,“全球互动的中心问题是文化同质化和异质化之间的紧张关系”^[4]。也就是说,全球化语境下的文化全球化并不是必然指向文化同质化,在文化全球化的讨论中,文化同质化与异质化之间的复杂关系成为一个核心话题。“如果说全球化进程激起了人们的恐惧和不满的话,那么这些情绪绝大部分

① 全称为“关于建立更紧密经贸关系的安排”。

往往会和人们已经觉察到的来自美国文化和‘美国化’的威胁有关联。……好莱坞的文化统治似乎危及到欧洲文化业的根本生存大计。”^[5]不难发现，很多国家和地区的学者和电影人面对以全球化面目出现的好莱坞电影，产生了对本土“文化身份”的思考和本土电影创作现状的焦虑。因此，面对经济全球化浪潮所裹挟的文化一体化趋势，我们一方面感受到美国流行文化以一种强势文化的姿态在全世界传播，另一方面我们也清晰地意识到美国的流行文化并不是在唯一的全球文化的基础上，自觉寻求重构自身文化主体性的策略。因此，在讨论华语电影合拍片时就形成了一种学术话语内部的张力：一方面我们使用全球化这样一个超越政治、地域区隔的概念去整合世界范围内的电影资源，另一方面，我们又不愿看到本土电影文化被好莱坞电影“整合划一”，进而去寻求自身的电影文化身份。

毋庸置疑，在全球化语境下，特别是在全球电影市场的争夺和资本的驱动下，整合各地电影资源是一个必然趋势。一方面，我们需要这种全球市场视野下的电影资源整合，另一方面我们需要清醒地认识到这种经济合作背后潜在的文化规划。因此，我们看到在全球化语境中“文化认同”也成为是一个关键词，“文化认同危机”也成为是一个令人深思的话题。面对好莱坞电影在全球市场的扩张，“合拍片”重新整合华语地区的电影资源，构建起全新的华语电影版图，重构全球华人对于中华文化的认同和民族文化的想象。这就成为所谓的华语电影合拍片文化规划的意指。

论述至此，我们难免会有这样的疑问，合拍片包括华语电影是否能够担负起重构全球华人对于中华文化的认同和民族文化的想象呢？此时，本尼迪克特·安德森关于现代民族是一个想象共同体的论述进入了我们的视野。如果说我们认同安德森对于“民族”在本质上是一种现代想象形式的话，那么他为做出这个判断所论述的两个重要历史条件则显得更为重要。一是“如果我们思考一下两种最初兴起于18世纪初的两种想象形式——小说与报纸——的基本结构，……因为这两种形式为‘重现’民族这种想象的共同体，提供了技术的手段。”^[6]二是“资本主义、印刷科技与人类语言宿命的多样性这三者的重合，使得一个新形式的想象共同体成为可能，而自基本形态观之，这种新的共同体已为现代民族的登场预先搭好了舞台。”^[6](45)]显然，在本尼迪克特看来，中世纪以来西方人理解世界方式所发生的根本性变化和以资本主义、印刷技术和人类语言宿命的多样性重合为基础的社会结构特征最终完成了“民族”的想象。

当然，如果说本尼迪克特的论述是关于“印刷资本主义”时代，大众文学提供人与人、群体与群体之间进行交流的可能性，进而在建构民族性过程中的关键作用的，那他的“建构民族性”（想象的共同体）的观点对我们理解全球化语境下，电影文化的再度区域化是有启迪的。一方面，“读图时代”正在改变我们想象世界的方式，“民族”这个“想象的共同体”正在经历从最初文字的想象转变为影像的想象的历史变革过程。另一方面，全球化特别是媒介全球化所带来的时间与空间观念也在发生转变。本土与世界的关系变得暧昧不清，传统的可感知的距离感在电子媒介时代被消解殆尽。而这一切都在督促我们思考如何完成重构全球华人对于中华文化的认同和民族文化的想象。

华语电影中的合拍片无疑为这种想象提供了可能，也就是在这个意义上，华语电影合拍片问题得以凸显。在华语电影合拍片中，电影的身份不再是“中国电影”、“香港电影”或“台湾电影”，而是获得了一个全新的“华语电影”的电影文化身份。当然，这并不是说以合拍片为基础的“华语电影”试图取代甚至消灭旧有的“中国电影”、“香港电影”或“台湾电影”，更不是以“大中华主义”的姿态收编各地电影的本土属性，即便是在中、港、台电影中也具有内在的歧义性。我们只是试图表明一种既不迷信本土的纯粹性或圣洁性，同时又承认各地由于地域、政治文化和历史所带来的差异性的存在。在这个基础上，寻求华语电影合拍片中最大的文化公约数。就目前的历史文化语境来说，这种寻求是存在可能性的。以合拍片为基础的“华语电影”因为在华语电影合拍片的机制下，为利润而生产是一种常态，制作者考虑的是作为产品的影片是否能够流行、销售，能否票房大卖。在一般情况下，就意味着规避某些可能的文化风险，寻求最大公约数，生产公分母最小的影片。这样，既不会冒犯制度，又能够吸引最多的消费者。那对于今天

的合拍片来说,最大公约数是什么?我们暂时并不能给出一个明确的答应。但是,有一点是可以肯定的,它并不是单一指向抽象、传统的中华民族文化,它同时也应该是建构性的,也就是作为中国人,在更大的历史、文化语境下,所经历的或正在经历的某种可供概括的共同文化。这也是当下华语电影合拍片正在探索和实践着的。

参考文献:

- [1] 钱化佛口述,郑逸梅笔录.亚细亚影戏公司的成立始末[J].中国电影,1956(1).
- [2] 陈荒煤.当代中国电影(上)[M].北京:中国社会科学出版社,1989:209.
- [3] 卓伯棠.全球华语影视产业与管理[M].香港:天地图书有限公司,2008:71-73.
- [4] 阿尔君·阿帕杜莱.全球文化经济中的断裂与差异[A].汪晖,陈燕谷.文化与公共性[C].上海:三联书店,2005:527.
- [5] 【英】戴维·莫利、凯文·罗宾斯.认同的空间—全球媒介、电子世界景观与文化边界[M].江苏:南京大学出版社,2001:24.
- [6] 【美】本尼迪克特·安德森.想象的共同体—民族主义的起源与散布[M].上海:上海人民出版社,2005:23.