

## 「新亞洲電影」的打造與拆解<sup>\*</sup>

魏玟<sup>\*\*</sup>

---

投稿日期：2009 年 7 月 30 日；通過日期：2010 年 5 月 19 日。

\* 作者要感謝兩位匿名評審提供甚有幫助的評論意見。本文初稿發表於 2008 年文化研究學會年會，也要感謝當時評論人東華大學英美語文學系教授王君琦、主持人政治大學廣播與電視系教授陳儒修以及現場參與聽眾的意見與回饋。初稿後來並曾在中正大學傳播系以演講形式發表，感謝該系老師羅世宏、簡妙如、胡綺珍等教授和同學們的交流與建議。

\* 作者魏玟為交通大學傳播與科技學系副教授，e-mail: tiwei@mail.nctu.edu.tw。

## 《摘要》

2005 年以來，東亞電影市場陸續出現了幾部中、港、日、韓跨國合製的電影如【七劍】、【無極】和【墨攻】等。這些電影結合東亞各國電影產業、人力和知名明星，製作預算相對極高，並以武術動作為核心元素的武俠、奇幻或歷史的電影類型訴求於亞洲甚至是全球的电影市場。更重要的是，這些合製電影帶來了一種相對新的、具體的「亞洲電影」（Asian Cinema）想像和實踐，這不僅是指產業經濟面向上的，也包括了電影文化和美學，並且牽涉到關於亞洲文化和亞洲認同的建構或重構。本文以上述三部「新亞洲電影」為分析個案，探討其生產與行銷模式、文本故事與風格，以及其中的「亞洲」意涵。本文結論指出，「新亞洲電影」作為亞洲主要電影產業共同打造用以與好萊塢競爭的新電影產品，一方面反映出當前亞洲政治經濟與文化的動態，另一方面仍是以好萊塢為最主要參照對象的結果。

關鍵詞：七劍、全球化、亞洲電影、國際合製、無極、墨攻

## 壹、前言

從 2005 年的下半年開始，東亞電影市場陸續出現了幾部中、港、日、韓跨國合製的大製作電影：包括【七劍】、【神話】、【無極】和【墨攻】等。這些電影的共同特徵，除了結合東亞幾個國家或地區的电影產業、人力和知名導演與明星之外，更重要的是這些電影從製作到行銷，均以「亞洲」整體為名，而且除了訴求亞洲市場之外，也倚仗著導演和演員們的國際知名度，企圖進取全球電影市場，與世界電影霸主好萊塢爭一席之地。

雖然說亞洲地區的电影生產合作和交流，並非突然出現，而是有一定的歷史，然而如此密集且有系統的合作，並以之作為一種獨特商品型態，在國際市場上與好萊塢電影競爭的操作，確實是一個方興未艾的現象，而且類似的合作計畫也都還在陸續進行和開發之中。<sup>1</sup>

這些電影實踐（cinematic practice）牽涉到一種相對新的、具體的「亞洲電影」（Asian Cinema）想像和實現的可能性。這當然不僅僅是指產業經濟面向上的，也包括了電影文化和美學，並且牽涉到關於亞洲文化和亞洲認同的建構或重構。不過，必須要說明的是，上述相關電影實踐所指涉的「亞洲」，仍侷限在東亞地區。南亞、中亞與西亞的連結和含括，終極來說雖屬可能，但顯然還有更長的時間需要等待和醞釀。<sup>2</sup> 然而，在物質基礎上並未真正含括現實亞洲的這些電影實踐，究竟在生產面和文本面實現了什麼樣的「亞洲」？便是一個值得探討的議題。

事實上，在過去很長一段時間裡，「亞洲電影」這個名詞，除了地理學上的意義之外，還是一個內涵相當空洞、缺乏整體意義的概念。基本上，在電影實務或學術界，如果談到亞洲電影，通常指的是位於亞洲

地區之國家電影工業或所生產電影的總和；換句話說，指的是「亞洲的電影產業」（Asian film industries），或者是「亞洲電影產業產品」（product of Asian film industries）。<sup>3</sup>

這個現象，對照於歐洲或是拉丁美洲的例子，則差異將更為凸顯。首先，歐洲基於歷史文化原因，以及與美國、日本兩大經濟體抗衡的結構性壓力和慾望下，進行政治與經濟整合已有一段時日；而在這個基礎上所進行的電影生產和流通合作，也已從 1980 年代陸續展開。例如歐洲理事會（European Council）所設立的歐洲跨國電影合作補助組織「歐影」（Eurimages），就是以「呈現歐洲文化」為首要補助標準（魏鈞，2005）。另一方面，在電影研究範疇中，歐洲電影（European Cinema）這個概念的指涉雖然複雜，但是對立於主流好萊塢電影風格的特色，以及其對於電影首先做為一種藝術形式和人文精神載體的定位，都隱隱然呈現出一種統整的電影文化和美學印象（參見 Forbes & Street, 2000）。

另一方面，拉丁美洲國家則是在 1970 年代反帝國主義和依賴理論的思潮下，基於對抗好萊塢（第一電影）和蘇聯官方電影（第二電影）的理念，出現了「第三電影」運動，或稱之為「新拉美電影」（New Latin American Cinema）。分佈在古巴、玻利維亞、委內瑞拉、阿根廷等地批判性的、左翼的電影工作者，分進合擊地生產出一系列具有強烈社會主義意識的電影作品和電影創作論述。雖然這股力量在 1980 年代之後就逐漸沈寂，但論及「拉丁美洲電影」，仍有相對具體的想像和指涉（參見 King, 1990; Martin ed., 1997）。

比較之下，亞洲電影這個範疇的相對空洞，是有其歷史和物質原因的。一方面，分佈在亞洲地區的種族、宗教、政治和文化構成，其複雜性和差異性是相當巨大的，儘管許多國家之間存在類似的被殖民經驗，

但是在後殖民時代的冷戰結構影響，以及特定國家／地區之間複雜敵對關係的牽制（如台海兩岸、南北韓、中日、日韓、印巴等，尚未論西亞、中東地區）下，政治方面的聯繫和整合相當有限，甚至是困難重重。在這個背景脈絡下，國家電影產業（national film industries）之間的互動，大體上僅止於電影產品的跨國消費，而比較沒有生產層次的橫向聯繫合作，更遑論某種相對意義上的整體電影特色。

這個情況到了 2000 年左右開始有了重大變化，「亞洲電影」似乎出現了許多足以被實現的歷史和物質條件。首先應該指出的是從 1990 年代逐漸出現的「亞洲崛起」之政治經濟背景；陳光興對此提出了觀察（陳光興，2006）。他指出，一方面在資本全球化的趨勢下，亞洲區域化經濟和文化生產的重要性日益提高，另一方面，幾組複雜強烈的歷史情緒也混雜其中，包括：第一，相對於歐洲、拉美和非洲爲了與美國勢力抗衡所陸續成形的區域政治經濟聯盟，亞洲共同市場和亞圓統合的呼聲開始出現，「911 事件」之後區域安全機制的問題也浮上檯面；第二，亞洲內部不同民族國家基於不同因素，在 1990 年代紛紛開始創造與「亞洲」連結的方式，例如日本試圖尋求與亞洲國家對於戰前侵略傷害的和解、韓國試圖引進鄰國的角色以解決南北韓問題，以及中國爲了消解「中國威脅論」疑慮所展開的敦親睦鄰亞洲政策，甚至小國如新加坡也明確意識到自身無法脫離亞洲而生存的狀況。陳光興認爲，這些背景所帶動的「亞洲崛起」感覺結構，「造就了新亞洲想像的歷史條件與情緒的基礎」。

其次，我們不能忽略的是亞洲通俗文化產品（包括電影）的跨國消費現象。1970 年代香港和台灣生產的武俠、功夫電影，便大量輸出至東南亞地區，不過基本上仍侷限於離散的（diasporic）華人市場。雖然台灣電影在 1980 年代明顯衰退，但香港電影（以成龍作品爲首的大製

作電影）卻開始在實質意義上逐漸風行於整個東亞地區，連帶著的是香港偶像明星（例如劉德華、黎明、郭富城和張學友等「四大天王」）在東亞市場的受歡迎程度不斷提高。在此同時，台灣和香港的流行音樂與歌星開始透過非正式管道進入中國大陸，至今仍在中國流行音樂消費市場佔有領導地位。另一方面，日本電視劇、偶像明星和流行商品帶動的「哈日」風潮，從 1980 年代一直到 1990 年代，陸續在包括台灣、香港、南韓和中國大陸蔓延。而由韓劇、韓片、韓國偶像明星構成的所謂「韓流」，則在 1990 年代晚期接替「哈日風」，在香港、台灣、越南和中國大陸掀起流行浪潮（參見陳光興，2006; Otmazgin, 2005; Shim, 2006）。

在這樣的政治經濟和文化脈絡下，亞洲國家（再次強調，這裡暫時以東亞為主要範疇）之間的電影實踐合作，在 2000 年之後日益熱絡。這個電影產業和文化現象與上述「亞洲崛起」的背景，以及亞洲通俗文化產品的交流必然有所關連，但其關連是什麼，需要更細緻的探討和檢驗。另一方面，在此一基礎上所形成的「亞洲電影」在指涉和內涵上，是否有了更具體的發展？換句話說，這類電影在生產、投資、行銷等產業手法上，以及在敘事、形式和意識型態上，是否有別於過任意義空洞的「亞洲電影」，而引導出某種實質的「新亞洲電影」？本文將嘗試探討以上問題，並基於這些探討，初步解析亞洲合製的通俗電影中，「亞洲」意念的打造及其意涵。必須強調的是，本文並非站在一個確認某種「新亞洲電影」已然成形的立場上，去描繪或詮釋這類電影；也不是要以一個「本質的亞洲」去驗證或比較這些電影，或從這些個案電影中歸納出一個明確固定的「亞洲內涵」或「亞洲電影」；而是要從晚近東亞合製電影的生產脈絡切入，剖析這些電影所再現的「亞洲」及其在電影產業以及電影文化上的意義。以下，我們將先針對亞洲電影合製的歷史

脈絡進行必要的瞭解。

## 貳、從亞洲合製電影到「亞洲電影」

本文所觀察與探討的「新亞洲電影」現象，是以晚近亞洲國家電影產業的國際合製（international co-production）實務為物質基礎的。在世界電影發展史之中，國際合製當然不是晚近的發明。二次大戰之後，面對好萊塢在全球電影市場的主控地位，國際合製就成為其他各國電影產業的重要生存策略，其中又以歐洲國家和北美的加拿大最為普遍與積極（參見 Miller, Govil, McMurria, & Maxwell, 2001；魏玀，2006）。亞洲國家之間的合製電影實踐同樣由來已久，但不比歐洲普遍，性質也有所不同。

Miller 等學者依據國家政策和資源涉入的有無，將國際電影合製區分為兩種。有國家主動投入公共資源，以政策工具主導國際合製，經過參與國政府某種形式認可的合製計畫，可以獲得津貼或是賦稅減免等優惠；此種合製模式稱之為條約合製（treaty co-production）。第二種則純屬私人企業之間的跨國商業行為，沒有涉及政府特定政策措施，稱之為股份合製（equity co-production）（Miller, Govil, McMurria, & Maxwell 2001: Ch. 3）。第一種合製實務常見於歐洲和加拿大等地，相對的，亞洲地區或者基於前述複雜的國際關係政治與歷史，歷來的國際電影合製則幾乎都屬於後者，鮮少有國家積極涉入的案例；而這個生產層次的特徵也必然影響著亞洲合製電影的樣貌。

基本上，我們可以將戰後至今的亞洲電影合製演變歷程粗略區分成四個階段。

## 一、第一階段：1950 年代到 1970 年代

1930 年代初，部分中國電影公司因為地緣和人際關係，即與日本進行技術交流，後因中日關係惡化而終止。二次大戰期間日本亦提出「大東亞電影」口號，但並未真正落實或發展。倒是戰後華語電影產業重心移轉至香港之後，港、日之間的電影合作逐漸形成密切的網絡。此一階段主要的合作發動者是香港的兩家大型電影公司：第一是電懋（1965 年改稱國泰），以在電影中呈現日本景色或流行元素為合製訴求，類型上多為以跨國戀情為主題的時裝片；第二是邵氏，基於進取亞洲電影市場的野心，與日方合作的重點在於技術和人才的運用，大部分製作的是武俠片和古裝宮廷片（邱淑婷，2006）。此一時期邵氏甚至也嘗試與南韓合作，例如賣座電影【異國情鴛】（1958）便是港、日、韓三地合作的產品；但後來並未持續。到了 1960 年代，邵氏繼續與日本電影產業合作，並將合作重點轉為延聘日本導演與其他技術人員到香港參與製片。1966 到 1972 年間，邵氏共聘用了六位日本導演，生產出 31 部電影，而且類型多樣化，除了武俠片外，也包括動作片、歌舞片、懸疑推理等（邱淑婷，2006；羅貴祥，2005）。整體而言，這個階段似乎開啓了戰後亞洲電影合作的實務，不過主要仍侷限在港、日之間，而也還不是明確的、共同的以亞洲整合市場為目標的操作。

## 二、第二階段：1980 年代到 1990 年代中期

1970 年代之後，日本電影產業進入嚴重衰退，而香港電影產業的發展相對成熟，一消一長。因為缺乏合作誘因，雙方的實質合作大幅減



少，在邵氏工作的日本電影工作者也陸續離開。1980 年代之後，香港已經正式成為亞洲通俗電影生產的最大重鎮，當時亦是動作電影的黃金時代，成龍和洪金寶都曾經邀請日本動作明星演員如大島由加利、西協美智子等參與演出，不過都是零星的個案。此階段為亞洲電影合作的沈寂階段。

### 三、第三階段：1990 年代晚期至 2000 年

到了 1990 年代晚期，港、日電影產業之間的合作開始明顯復甦，其主要合作型態是知名演員的跨國演出。當時的背景因素有二：其一，1990 年代初期香港電影在本地和亞洲市場逐漸不敵好萊塢電影而走向衰退的狀況下，極思開發新的電影操作模式；其二，隨著直播衛星技術（DBS）、有線電視系統，以及光碟片技術的普及，日本偶像劇和日本綜藝節目在亞洲各國大為風行。因此，當時已經在東亞各地建立起流行領導地位的日本明星偶像，遂成為香港電影最主要的吸納對象。著名的例子包括千葉真一參與演出劉偉強導演的【風雲之雄霸天下】（1998）、藤原紀香與郭富城搭配演出唐季禮導演的【雷霆戰警】（2000）、常盤貴子演出李仁港導演的【星月童話】（1999）和【阿虎】（2000），以及以性感寫真書在港、台等地引起轟動的宮澤理惠演出楊凡導演的【遊園驚夢】（2000）等等。相對的，香港演員包括王祖賢（原為台灣演員，後赴香港發展）、李嘉欣、陳慧琳等也參與部分日本電影的演出，不過數量較少。

綜合上述三個階段，主要的東亞各國電影產業在戰後雖有實質合作進行，但並未能發展出一個穩定的或有系統的聯合架構。不過，第三階段雖然主要仍是各國明星在演出層次的合作，但經過幾年的合作基礎和

加溫，加上在第一節所述亞洲崛起和整合的背景下，2000 年之後的亞洲電影合製進入了最新階段。

#### 四、第四階段：2000 年至今

最新階段與前一階段的主要差別，在於合作的內容和性質。第三階段的亞洲電影合作，基本上以特定演員的跨國聘用和演出為主，著重在具有跨國知名度之演員的演技或票房號召力，以增加電影本身的市場價值，有利於更廣泛市場的行銷。而最新階段則是指幾個國家的電影產業之間，從電影故事的創作、企劃、資金、導演、演員、製作團隊，乃至於後續的市場行銷和放映規劃，進行全面性、系統性，並以整體亞洲電影市場為主要目標的合作實踐。

事實上，最新階段其實是第三階段演員交流合作方式的延續和成熟化，而比較單純的演員跨國演出模式，也並未消失，而是繼續存在和發展，並成為最新階段整體合作實踐中的一種型態。例如，具有國際知名度的香港導演王家衛，邀請日本當紅偶像男星木村拓哉參與演出【2046】（2004）。此外，香港動作片導演元奎執導的【夕陽天使】（2002）則有韓國偶像男星宋承憲的加入演出（羅貴祥，2005）；這個合作案同時也標誌著，此刻「韓流」與「日風」並駕齊驅，甚至可能取而代之的東亞娛樂消費市場新趨勢。

當然，含括各個製片面向、角色與故事設計，以及市場流通行銷的嘗試性全方位合製個案，也並非只出現在 2000 年之後。包括由華人偶像明星金城武與日本女星山本未來主演，日本電影公司聘用香港導演李志毅前往日本執導的【不夜城】（1998），以及香港導演杜琪峰的【全職殺手】（2001），集合港、日兩大男星劉德華和反町隆史，並特意安

排故事發生在橫跨馬來西亞、泰國、新加坡、韓國、澳門和香港等地，打造一個整體「亞洲電影」的企圖明顯而強烈。

不過，系統式、有計劃式的合作製片計畫進行，應該要算香港導演陳可辛從 2002 年起陸續主導的幾部電影。陳可辛在其導演的【甜蜜蜜】（1996）獲得許多香港和台灣獎項後，於 2000 年成立 Applause Pictures 電影公司，旗幟鮮明地以所謂「泛亞電影」（Pan-Asian Cinema）為號召，積極建立和推動東亞各國電影產業的合作聯盟，最特別的是，他除了港、日、韓合作之外，也聯繫了泰國電影產業的加入。2000 年時他擔任泰國導演 Nonzee Nimibutr 作品【晚孃】的監製，該片並有香港女星鍾麗緹擔任女主角。2001 年，Applause Pictures 續與南韓 Sidus Corporation、日本松竹映畫聯合製作了由韓國知名女星李英愛主演的【春逝】（*One Fine Spring Day*, 2001）。

Applause Pictures 最重要的亞洲合製計畫，則是從 2002 年起陳可辛主導的兩個恐怖系列電影【見鬼】和【三更】。【見鬼】由華裔的泰國電影創作者彭氏兄弟（彭順、彭發）製作，由在台灣發跡但其實是馬來西亞籍華裔女星李心潔主演，片中故事場景雖然主要是在香港，但是也牽涉到跟泰國有關的劇情，並在泰國取景。【見鬼】在幾個亞洲國家電影市場取得相當的成功，因此緊接著又製作了【見鬼 2】（2004）和【見鬼 10】（2005）。陳可辛在 2002 年進行另一項泛亞洲電影合作計畫，聯合了港、日、韓和泰國電影創作者，製作兩部三段式的恐怖電影【三更】（2002）與【三更 2：回家】（2004），在商業報酬和藝術評價兩方面都取得一定的成績。<sup>4</sup> 而陳可辛親自執導，在晚近華語電影市場中極為少見的歌舞片《如果•愛》，除了結合中（周迅）、港（張學友）、台（金城武）、韓（池珍熙）<sup>5</sup> 演員之外，更聘請了印度方面的編舞專家 Farah Khan，開啓與印度電影產業的合作契機。

因此，就某個意義來說，亞洲電影合製的最新階段，一方面是前一階段的延續、深化和擴大。不過，另一方面也因為一些最新的關鍵事件和因素，而產生了嶄新的特徵，構成所謂「新亞洲電影」的要素；其中至少包括三個方面：首先，在國際合製的生產與行銷等經濟環節逐漸落實和熟練的基礎之上，創作者也開始產生或合理化他們主觀、有意識的創作企圖。除了前述陳可辛提出「泛亞電影」的口號之外，例如另一位香港導演陳嘉上在 2000 年也說：「香港電影要在市場上生存，便需要用掉過份本土化的傾向，我很想拍**亞洲電影**」。而杜琪峰談到他所導演、港日合作的【全職殺手】時，則說：「我們希望這部電影被視為**亞洲電影**……爲了相互的利益，與泰國、新加坡、韓國、日本合作是無可避免的。」（引自羅貴祥，2005: 94；楷體字爲筆者所強調）「亞洲電影」在此，不但成爲一種企圖和慾望，似乎也具有清楚的指涉。

其次，參與國家和地區的角色關係出現變化。在前面的階段中，香港電影產業是亞洲合製的最主要發動方，然而，香港電影產業歷經 1990 年代初的大幅衰退，復甦程度有限；而 1997 年的回歸中國，也注定了香港電影產業不可能不將中國大陸的整合考慮進來。另一方面，中國電影產業本身則是從 1993 年起展開實質的改革開放，無論是在製作或消費層面，中共官方似乎都決心與外國電影建立起更開放的關係。<sup>6</sup>在這種前提下，中國大陸憑藉著龐大的電影消費市場，以及擁有充足、相對廉價之勞動力和豐富製作經驗的電影產業基礎，儼然成爲亞洲電影合製的重心和樞紐所在。此外，如前所述，韓國影視和娛樂產業在 1990 年代晚期的興起，亦即所謂「韓流」在東亞地區的影響，也讓韓國電影產業在亞洲電影合製的實務中，扮演比以往更重要的角色，甚至有凌駕日本的趨勢。其中特別是韓劇風行所塑造出來部分偶像明星的廣泛知名度和流行度，經常是合製電影的重要考量。

最後，現階段的亞洲合製電影，在市場目標上，不僅瞄準亞洲市場，也具有進軍全球市場的更大企圖心和操作架構。此一轉變，跟來自台灣的導演李安 2001 年在美商哥倫比亞投資之下製作的【臥虎藏龍】，獲得西方市場商業和藝術的雙重成功，有密切甚至是直接的關連。而顯然相關國家的製片業者都清楚地意識到了這一點：

亞洲古典的中國武俠是能夠吸引全世界觀眾的全球化題材。美國華裔導演李安的【臥虎藏龍】2001 年獲得奧斯卡十個獎項的提名，並最終贏得了最佳外語片等四個獎項之後，便出現了有雄壯場面和華麗色彩的中國武俠片在荷里活（好萊塢）極受歡迎的新趨勢（李柱益，【七劍】投資方，韓國寶藍電影公司總經理）（大公網，2005）。

將中國擁有拍攝技巧和很高知名度的導演和外國的資本結合在一起的武俠巨片，目前在美國、歐洲等地是最有號召力的亞洲商品（李政熙，【無極】、【神話】的韓國投資和發行方，韓國 SHOWEAST 公司電影事業部部長）（朝鮮日報網路簡體中文版，2005）。

換句話說，對於這幾個東亞的電影產業，面對充滿利潤爆發潛力但是卻又存在極高風險的全球電影市場，【臥虎藏龍】帶來兩個非常明確和有價值的訊息：其一，亞洲電影進取全球（或至少是歐、美）市場是可以實現的；其二，「雄壯華麗的中國武俠片」將會是成功機率最高的商品。

2005 年之後，這類亞洲跨國合製電影實務似有更上一層樓之勢。亦即本文一開提及的【七劍】、【無極】等電影，製作規模更大、市場企圖也更大，而且明確地以「亞洲」之名，向亞洲以及亞洲以外進軍。

正是在這樣的取向上，這些電影所聲稱和展示的「亞洲」有了更加實質的意義。以下，本文便進入這些電影的個案分析。

## 肆、打造「新亞洲電影」：【七劍】、【無極】、 【墨攻】的個案分析

基於上述晚近亞洲電影合製的趨勢和特徵，本文選擇【七劍】、【無極】和【墨攻】等三部電影作為分析個案。<sup>7</sup> 以下分別就這三部電影的生產與行銷、故事與風格、演員、國族意涵、亞洲意涵等五個方面進行分析。

### 一、生產與行銷

從各項資料來看，這幾部電影將亞洲跨国合作的操作規模和商業手法推上另一波高峰（參見表一）。首先，在預算規模方面，三部電影的製作預算都超過了【臥虎藏龍】的 1500 萬美金，以【無極】接近 4000 萬美金最高，【七劍】和【墨攻】也分別有 1800 萬和 1600 萬美金。即便就各國同一時期的大製作電影來說，這些預算也是第一級的，例如韓國近年來的大製作戰爭片【太極旗：生死兄弟】預算大約是 1380 萬美金，前文曾提及的中國武俠大片【英雄】和【十面埋伏】，預算則分別是 3000 萬和 1130 萬美金。

其次，在影片操作與行銷方面，三部電影均採用與好萊塢大製作電影的「高概念」（high concept）方式，投入大筆行銷與宣傳成本，或結合週邊商品開發多重回收和行銷綜效。例如【七劍】結合港、日、韓

企業，與電影同時推出漫畫和線上遊戲產品。國際宣傳方面以【無極】著力最深：2005 年該片前往法國坎城影展宣傳，大手筆租下海灘古堡開設大型媒體宴會，放映 11 分鐘的預告片，總共花費超過 1000 萬人民幣而成爲話題。

值得注意的是，三部電影在相關宣傳文字方面，不約而同也理所當然地使用「亞洲」或「亞洲電影」概念。例如，【無極】強調，本片工作團隊與演員組合是「亞洲最強陣容」，並將以「亞洲電影零時差」的方式，讓【無極】在美國電影市場上映。【墨攻】官網則提到，本片是「亞洲菁英大團結」。不過，所謂的「亞洲菁英」，三部電影的工作團隊其實有相當的重疊性，也是具有一定知名度的「菁英」。例如【七劍】和【墨攻】都採用了相同的日本配樂家川井憲次和香港武術指導董瑋，而【無極】則明顯地想要複製【臥虎藏龍】團隊，聘用了相同的攝影指導（鮑德熹）和美術指導（葉錦添）。

如此的操作規模，是否完成了相對的利潤回收任務呢？由於票房數據搜尋困難，我們僅能從零散的資料拼湊出概況。首先，對這類影片來說最重要的中國大陸市場，回收狀況只能說差強人意。投資最高的【無極】，票房收益約一億四千萬人民幣，其他兩部都在一億以下，均未能超越【英雄】的兩億人民幣紀錄。【七劍】、【墨攻】在韓國和日本市場的表現同樣未如預期，靠的是歐洲市場的加總平衡而不致虧本。至於對美國市場野心最大的【無極】，在當地僅獲得不到 70 萬美金的票房收益，與【臥虎藏龍】超過一億兩千萬美金的北美票房成績，相差懸殊。總的來說，在全球市場的加總累積之後，這類電影的各國投資方或許不至於虧本，但是顯然並未達成他們的利潤目標預期。

表一：三部個案電影基本資料彙整表

| 電影       | 七劍                                                             | 無極                                                                                                     | 墨攻                                                                     |
|----------|----------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------|
| 合資 / 製方  | 中、港、日、韓                                                        | 中、港、日、韓                                                                                                | 中、港、日、韓                                                                |
| 合製公司     | 北京慈文影視製作有限公司（中國）<br>寶藍電影製作有限公司（韓國）<br>華映電影有限公司（香港）、電影工作室（香港）   | 中國電影集團公司北京電影製片廠（中國）<br>二十一世紀盛凱影視文化交流有限公司（中國）<br>Moonstone Entertainment Inc.（美國）<br>秀東影業（韓國）           | 華誼兄弟影業投資有限公司（中國）<br>Comstock Ltd（日本）<br>寶藍電影製作有限公司（韓國）<br>驕陽電影有限公司（香港） |
| 製片人      | 施南生                                                            | 韓三平、陳紅                                                                                                 | 張之亮、韓方製片李柱益、日方製片伊勢基曉                                                   |
| 導演       | 徐克                                                             | 陳凱歌                                                                                                    | 張之亮                                                                    |
| 編劇       | 徐克、張志成、秦天南                                                     | 陳凱歌、張炭                                                                                                 | 張之亮                                                                    |
| 其他重要工作人員 | 攝影：姜國民<br>配樂：川井憲次<br>武術指導：董瑋、熊欣欣                               | 攝影：鮑德熹<br>美術：葉錦添<br>武術指導：董瑋、林迪安                                                                        | 攝影：阪本善尚<br>配樂：川井憲次<br>武術指導：董瑋                                          |
| 製作預算     | 1800 萬美元                                                       | 2220 萬美元<br>（總預算 3900 萬美元）                                                                             | 1600 萬美元                                                               |
| 票房       | 中國大陸：8345 萬人民幣<br>香港：約 800 萬元<br>法國：觀影人次 71223<br>台北市：918 萬新台幣 | 中國大陸：14000 萬人民幣<br>日本：3,694,030 美元<br>南韓：4,547,427 美元<br>香港：654,435 美元<br>北美：66.8 萬美元<br>台北市：2055 萬新台幣 | 中國大陸：9000 萬人民幣<br>日本首週票房：134,781,914 日幣<br>台北市：1650 萬新台幣               |

資料來源：作者整理自三部電影官方網站，以及時光網（[www.mtime.com](http://www.mtime.com)）、觸電影網（[www.truemovie.com](http://www.truemovie.com)）、IMDB（[www.imdb.com](http://www.imdb.com)）、台北市票房情報網（[www.taipeibo.com/#top](http://www.taipeibo.com/#top)）等網站，與其他相關新聞報導。



## 二、類型、故事與風格

以電影類型來區分，【七劍】屬於武俠片，【無極】屬於奇幻（fantasy）電影，【墨攻】涉及具體歷史人物和事件，接近歷史片。不過，三部電影的類型其實均有重疊之處：【七劍】與許多武俠小說改編的電影相同，背景架構在具體的歷史時空（滿清初年），然而片中俠客使用的寶劍由來，亦有奇幻之處，而且可能是爲了電影視覺元素所需，比原著小說誇張了寶劍奇效；另一方面，【無極】和【墨攻】也包含了許多武打和戰爭場面。關於這一點，我們可以從個別故事有更清楚的瞭解。

首先，改編自著名華人武俠小說家梁羽生作品《七劍下天山》的【七劍】（改編幅度甚大，後詳），敘述滿清入關之後，中原武林仍存在不少反抗力量，清廷於是頒佈「禁武令」，並派前朝降清高手「風火連城」剿殺各地違令的武林高手。位居中國西北邊陲，反清組織天地會人馬聚集的「武莊」，是風火連城的下一個目標。面對朝廷來勢洶洶，武莊青年一女一男武元英和韓志邦，跟隨路見不平的俠醫傅青主，上天山求助善於鑄劍的世外高人晦明大師。晦明大師同意派遣四名弟子，包括武功高強的大弟子楚昭南與二弟子楊雲驄，以及老三穆郎和老四辛龍子，隨三人下山營救武莊眾人，並把畢生修爲煉成的七把寶劍分贈七人。七名高手擊退朝廷官兵，風火連城身亡，解決了武莊的危機，繼續往京城前進。

【無極】的故事則架構在完全模糊的歷史時空。<sup>8</sup> 一個在戰亂中倖存的小女孩，在飢寒交迫之中答應了「滿神」的條件：「能享有一輩子的榮華富貴，卻永世得不到真愛」，長大後成了絕美的王妃「傾城」。

北公爵「無歡」趁大將軍「光明」出征之際叛亂奪權，光明因中計受重傷，於是派遣具有超凡身手的奴隸「崑崙」假扮自己前去營救，結果崑崙誤殺大王，救出傾城。雖然無歡派出大軍奪回傾城，但傾城與實為崑崙的假將軍之間已生情愫。光明康復之後，再度從無歡手中救出傾城，兩人在化外之地繾綣優游。此時崑崙無奈離開，卻被臥底於無歡手下的刺客「鬼狼」帶領釐清了自己的異族（雪國）身份，並確認無歡為滅族仇人。當無歡用計俘虜了光明和傾城，崑崙也加入這場戰鬥，最終無歡和光明戰死，傾城則認出了崑崙才是當初自己愛上的救命恩人，兩人突破宿命魔咒相偕離開。

相對於【無極】故事的純粹虛構奇幻，毫無具體歷史脈絡連結，【墨攻】的時空場景則是中國戰國時代。強大的趙國意欲取道寡民弱小的梁國，進取燕國。趙國大將軍巷淹中率領十萬大軍，兵臨僅有四千餘人的梁城之下，梁王只好向以守城著稱的墨家請求兵援。此時墨家弟子革離隻身前來，靠著高明的戰略計謀，率領梁城群眾擊退來犯趙軍，並獲得梁國百姓擁戴。原本對革離缺乏信任的梁國公子梁適以革離為師，而驃旗營女主帥逸悅也在合作過程中，與革離產生感情。於是懦弱短視的梁王開始猜忌革離，將之驅逐出城，梁適卻因此被誤殺。而後巷淹中趁機攻入不設防的梁城，並以梁城百姓為要脅，逼革離現身。革離雖然再度以奇招攻回城內，但雙方死傷慘重，逸悅身亡，梁王苟且復位，革離遠走他鄉。

事實上，電影【墨攻】的故事經過多重改編。電影劇本基本上是根据日本漫畫家森秀樹的同名漫畫，該漫畫又是改編自日本小說家酒見賢一的歷史小說，而小說則是取材自中國戰國時代的墨家思想與事蹟。儘管片中革離、巷淹中和梁王等人物，與趙國攻梁事件均為虛構，但是對於墨子「兼愛」、「非攻」思想的結合運用，以及當時強國弱國之間戰

事頻仍的歷史背景，仍有一定之根據。

三部電影中以【無極】的劇情最具奇幻虛構色彩，跟具體的歷史時空環境距離最遠，例如滿神、蠻族、具有超凡力體力的雪國人等神話元素，以及傾城被崑崙狂奔拉扯竟變成「人肉風箏」等奇觀畫面。此外，該片從角色設計、造型、服裝、色彩、場景、動作，到故事本身，都極盡形式主義華麗雕琢之能事，但是故事情節與邏輯卻相對貧弱。另一方面，【七劍】的風格主要是武俠片。然而，一般武俠小說或武俠電影雖然也必定包含虛構的武功元素，但是主角的武功突然大進，儘管是受到武功秘笈啓發、高手傳授，或是服用神藥仙桃等等方法，至少有個來由。但是【七劍】中原本武藝平庸的武莊青年韓志邦和武元英，卻在有了名劍之後自此就與其他五位武林高手並稱「七劍」，缺乏劇情鋪陳解釋。此外，綠珠和楚昭南來自高麗的劇情安排，為原著小說中所完全沒有，亦顯得突兀不合理。<sup>9</sup> 至於在風格和故事上最「寫實」的【墨攻】，也保留了漫畫中一些不合常理的情節，諸如突然出現黑人奴隸的角色安排，以及趙軍三度攻梁城所使用的熱氣球空中部隊，同樣具有相當濃厚的奇幻色彩。

當然，奇幻元素本身並非具有原罪，而是當奇幻元素無法與故事合理結合，無法有效協助表達電影主題，便將失去支撐，成為膚淺的電影外表，成為單純的奇觀；並對電影所說故事的完整性、說服力和感染力產生傷害。這三部電影在中國大陸、日、韓，甚至是美國、法國等地，都獲得「外表華麗、故事薄弱」的類似批評（參見例如星島環球網，2006；朝鮮日報網路簡體中文版，2007），<sup>10</sup> 並非空穴來風。

### 三、角色與演員

正如前述，這三部跨國合作電影的選角（casting），乃是合製電影的關鍵之一，而其中的意涵亦值得推敲。首先，我們先就表面上的角色安排來看（參見表二）。飾演主要角色（每部電影以六個主要角色為觀察）的演員國籍，基本上反映了投資方的比例，因為三部電影均以中國和香港為主要製作和投資方，主角也以這兩地的演員為主，但是每部電影均會分配一至兩名主角給韓國或日本演員。

【七劍】中的韓國女演員金素妍，<sup>11</sup> 雖只是三位女主角之一，但因角色個性鮮明，造型豔麗，格外突出。在【無極】裡，當前的東亞「韓流」中，廣受歡迎的男演員張東健飾演具有超凡體能的奴隸崑崙；<sup>12</sup> 而日本的中生代演員，在東亞地區長期享有高知名度，近年來則擴展到國際影壇的真田廣之飾演大將軍光明。<sup>13</sup> 這兩個角色的戲份和重要性，都與其他主角相當。而【墨攻】的合作模式中，日方以製作團隊參與為主，除了故事原著之外，還包括攝影阪本善尚與配樂川井憲次。韓方的演員投入，一位是影帝級的資深演員安聖基，飾演趙國大將軍巷淹中；一位是新生代，當時在日本已有一定知名度的偶像明星崔始源，<sup>14</sup> 飾演梁國王子梁適。

這些角色的選擇和意涵，我們可以從角色特質來進一步分析。首先，以一般通俗商業電影的公式來看，第一男主角（正派）、第一女主角（正派），以及第一反派主角是最重要的角色。在這三部電影之中，因為角色眾多，或因為必須平衡參與方的需求，在角色設計和戲份比重上，並不一定能清楚地區分出正派主角、配角甚至是反派主角。

表二：三部個案電影主要演員與角色表

| 片名 | 主要角色        | 演員   | 國籍 | 角色特質                  |
|----|-------------|------|----|-----------------------|
| 七劍 | 大師兄楚昭南（高麗人） | 甄子丹  | 香港 | 沈默寡言但充滿陽剛氣概，武功最強      |
|    | 二師兄楊雲聰      | 黎明   | 香港 | 智勇雙全的翩翩書生             |
|    | 七劍唯一女子武元英   | 楊采妮  | 香港 | 外表中性，執著勇敢，兼有柔情的女俠     |
|    | 奴隸綠珠（高麗人）   | 金素妍  | 韓國 | 悲情但堅毅不屈的異族女子          |
|    | 朝廷鷹犬風火連城    | 孫紅雷  | 中國 | 嗜血殘暴的大反派              |
|    | 武莊莊主之女劉郁芳   | 張靜初  | 中國 | 柔順的典型女性角色             |
| 無極 | 滿神          | 陳紅   | 中國 | 具有預言和特殊能力的女神          |
|    | 王妃傾城        | 張柏芝  | 香港 | 敢愛敢恨的絕世美女             |
|    | 大將軍光明       | 真田廣之 | 日本 | 氣宇軒昂、目中無人的將軍          |
|    | 奴隸崑崙        | 張東健  | 韓國 | 忠貞勇敢，身手非凡，絕非等閒的奴隸     |
|    | 公爵無歡        | 謝霆鋒  | 香港 | 陰險殘暴的貴族               |
|    | 刺客鬼狼        | 劉燁   | 中國 | 陰沈神秘、莫測高深但本性良善的殺手     |
| 墨攻 | 墨家傳人革離      | 劉德華  | 香港 | 智勇雙全、仁民愛物的英雄          |
|    | 趙國將軍巷淹中     | 安聖基  | 韓國 | 戰功彪炳、愛惜部下的將軍          |
|    | 梁王          | 王志文  | 中國 | 心胸狹窄、苟且偷生的昏君          |
|    | 梁國驃旗營女主帥逸悅  | 范冰冰  | 中國 | 忠貞愛國、內心溫柔的女中豪傑        |
|    | 梁國公子梁適      | 崔始源  | 韓國 | 力圖振作、性格單純的太子          |
|    | 神箭將軍子團      | 吳奇隆  | 台灣 | 忠貞愛國、箭術高強的將領，革離的堅定支持者 |

資料來源：本研究整理。

以【墨攻】來說，劉德華所飾革離的正派主角地位無庸置疑，但安聖基扮演的巷淹中，卻也是一名兼具謀略和領袖風範的角色，雖與革離

為敵，但後來兩人發展出「英雄惜英雄」的關係。崔始源飾演的梁適，一開始對革離不服，但後來轉而景仰並接受其思想。趙軍以秘密地道第二度攻城被俘時，梁適力主降者不殺，與大將軍衝突，後來甚至被父王的軍隊誤殺。嚴格來說，中國演員王志文飾演的梁王，才最接近反派主角。至於中國演員范冰冰飾演的女主角逸悅，戲份並不多，但是其美貌以及跟革離之間的情愫，則有「軟化」電影格調的效果。

在【七劍】裡，正派男主角的位置，甄子丹的楚昭南與黎明的楊雲驄重要性不分軒輊，角色塑造亦各有特色。他們兩位都是香港演員，但是甄子丹在片中其實是扮演高麗（韓國）人，這一點稍後將繼續討論。女主角方面，楊采妮的武元英和金素妍的綠珠在地位上也相當接近，不過相較於武元英的純正派俠士角色，奴隸出身後又與楚昭南相戀的綠珠一角，更有演技發揮的起伏和空間。反派主角毫無疑問是中國演員孫紅雷飾演的風火連城，角色塑造亦相當鮮明。

【無極】是中港日韓四方合作最緊密的電影，也因此各個主角的地位和重要性都非常接近。女主角張柏芝顯然是故事發展的中心，也沒有其他較重要的女性角色。但光明、崑崙和無歡三位男性角色的戲份與重要性相當，其中張東健飾演的崑崙是個純粹的正派角色，武功非凡、忠誠純真，而且最終能與傾城相伴。而真田廣之扮演的光明大將軍，一人之下萬人之上，戰功彪炳，狂傲不恭，很難歸類為純粹正派角色。但最後他勇於解救傾城，與無歡決一死戰，獲得一個完美、正面的結束。謝霆鋒飾演的無歡是反派第一主角，而他是一位香港演員。

上述角色和演員分佈，整理在「表三」之中。由此我們可以發現三點值得注意：第一，日、韓演員參與，都沒有飾演反派角色；第二，反派角色均由中國或香港演員飾演；第三，女主角的演員國籍各有分佈，但是在電影中的重要性都並未超越男性角色。那麼，這些角色和演員的

安排規則，是否具有特殊的國族文化或國族關係意涵呢？以下將進一步結合電影製作和編劇因素來推敲。

表三：七劍、無極、墨攻三部電影中正反派主角安排

| 角色 / 片名 | 七劍               | 無極                | 墨攻               |
|---------|------------------|-------------------|------------------|
| 第一男主角   | 甄子丹（港）<br>黎明（港）  | 張東健（韓）<br>真田廣之（日） | 劉德華（港）<br>安聖基（韓） |
| 第一女主角   | 楊采妮（港）<br>金素妍（韓） | 張柏芝（港）            | 范冰冰（中）           |
| 反派主角    | 孫紅雷（中）           | 謝霆峰（港）            | 王志文（中）           |

資料來源：本研究整理。

#### 四、國族意涵還是資本主義？

在【七劍】裡面，大師兄楚昭南解救了風火連城的女奴綠珠，兩人相認都是來自高麗，因為不知名的原因被迫來到中國成為奴隸。綠珠這個角色以及兩人關係發展，都不是原著所有，而是電影改編所創。很明顯地，賦予綠珠的高麗身份，使得由韓國演員金素妍扮演的這一事實，以及在電影中以韓語發音，取得合理性。但是另一方面，武功最強的甄子丹，現實上雖非韓國演員，但是卻被設計成同樣是高麗人，並找來韓國人配音，似又與此一合理化過程矛盾。徐克從未公開說明如此改編的箇中道理，但是【七劍】重視韓國市場乃是事實。而從角色性質來說，高麗人的身份在電影之中，被塑造成雖然遭逢逆境，但仍堅忍不拔的個性，而且他們心懷祖國，「一定要回家」。當綠珠被楚昭南救到武莊之後，楚昭南披露他也曾為奴隸的秘密：

楚：「我身上也有個奴隸的烙印，我從前是從鴨綠江那邊過來

的。我也有過像流浪狗一樣的日子，像妳一樣。」

「人家在妳身上刻了一個字，妳就不能為一個字活一輩子！」

「別忘了妳的名字，別忘記妳的家。」

之後，楚昭南帶著綠珠到一個山頭上，眺望遠山，

楚：「過了這個山頭，一直向東走就是鴨綠江了，也是我們要去的地方，我們的家。」

綠：「家…家！我會回去的！一定回去！」

這樣的描繪，對韓國觀眾應該是正面的召喚，雖然實際上韓國觀眾如何解讀，尚待研究。另一方面，值得注意的是，在【無極】裡韓國演員張東健飾演的崑崙，身份一樣是奴隸。崑崙與楚昭南一樣，武功高強，個性也同樣是堅毅不屈，能忍人所不能忍，雖然對主人光明忠誠不二，但其實他的實力和影響力早已超越光明：昏庸國王乃是崑崙所弑；而傾城所愛，亦是崑崙。【無極】的故事雖然沒有具體歷史時空背景，所謂的王國，不知為何國；崑崙所來之地，是所謂的雪地，崑崙所屬族群，是不知名的善跑異族。但韓國演員張東健飾演的崑崙所服侍的，是日本演員真田廣之飾演的光明大將軍，這個電影文本之外的事實十足明確。

因此，再聯合【七劍】裡的楚昭南和綠珠一起來看，韓國演員所飾演的奴隸，服侍於在歷史上先後對韓國殖民的中國與日本，但是他們並未真正被馴服，甚至遠遠地比奴役他們的主人更加優秀。而且他們或者一定要回家（【七劍】），或者最終獲得自由和報償（【無極】）。整體而言，實在是相當正面且有共同傾向的。這樣的解讀，可能冒著一廂情願的危險，但是這樣的安排，真是巧合嗎？

這個問題，我們稍後繼續討論；但這樣的觀察和推論，表面上似乎



無法應用在【墨攻】。在【七劍】之中，清朝初年中國皇權確曾統治現今朝鮮半島，因而安排了高麗人的角色。在【無極】裡，缺乏史實和地理的參考座標，所有演員皆以中文發音，亦無須解釋角色出自具體地區。相對的，因為【墨攻】是取材自中國戰國時代的歷史，無論從史實以及原著小說和漫畫的原因，都很難安插韓國或日本角色，韓國演員安聖基與崔始源，則完全去除現實國族身份元素，扮演中國人。不過我們不要忘記，前文已經提到，這兩個角色在片中均非負面，甚至都帶有悲劇英雄的特徵，這與楚昭南、綠珠、崑崙等受盡折磨仍努力奮起的堅忍角色，實有相通之處。

綜合以言，架構在國際合製之物質基礎，以及跨國市場取向誘因之上的角色設計和演員安排，可以從兩個角度來觀察。第一是前面小節已經提過的，選角除了角色適合度和演技的考量之外，在合作地區甚至是更廣泛國際市場上的知名度和票房吸引力，是最首要的衡量判準。其次，在安插不同國籍演員的時候，存在著幾種方式，本研究的三個案例，正好可以代表：第一種是保留國族身份，將跨國（跨族群）互動的情節加入到故事之中，例如【七劍】的高麗奴隸；第二種是去除國族元素，模糊歷史時空，利用奇幻或神話故事以方便將現實中不同國族身份的演員置入角色之中，例如【無極】；第三種也是去除原本的國族身份，直接讓不同國族身份的演員，扮演故事中適當的角色，有可能替換另一個國族身份，例如【墨攻】。無論採取哪一種方式，在電影實務上或有複雜的考量，但演員們作為電影再現之具像人物，其背後的真實國族身份，誠如國族主義理論家 Gellner 所說，現代國族身份的建構如此強大：「就像人有一個鼻子和兩個耳朵」一般（Gellner, 1983: 6），與主體難以切割，也不可能完全不在各種社會實踐的考量之內。

然而，並不意外地，對實際操作的電影製作者來說，這些意涵的分

析，即使不是無稽之談，大概也多少是牽強附會。近年來在中國電影與外國合製的過程中，經常扮演重要角色的中國資深導演，也是【墨攻】的監製黃建新就指出（黃建新訪談，2007 年 11 月 8 日），外國演員的安排，雖然仍以導演的意見為主，但並非一開始就完全設定的，而是合製過程綜合決策的一部份。以【墨攻】為例，僅有演出革離的劉德華是一開始確定的，其純粹是劉德華在東亞市場的號召力考量，同時也是後續資金進駐的一個理由。待劉德華的角色確定之後，主製方便會以其他幾個主要角色跟投資方協商，由他們選擇角色和適合的演員，並經多重因素考慮和多方共同確認。在這個案例中，安聖基和崔始源的參與，便是由韓方提議，並與中、港方共同決定。決定了之後，剩下的主要角色，再由主製方另外尋找適當演員，例如演出梁王的王志文，以及演出逸悅的范冰冰。擔任【無極】執行製作之一的鄧萌也表示（鄧萌訪談，2007 年 11 月 8 日），【無極】裡面的角色安排，並非一開始設定，而是投資方的意願和建議，跟製作方之間的協調和共識，但仍需經過導演陳凱歌的最後同意。

不過，我們還是可以再質問，這些選擇和安排，果真只是純粹的電影產業實務操作考量嗎？或者說，實務操作難道與文本內涵毫無關連？至少，我們可以追問，為什麼日、韓的投資方所選擇由該國演員演出的角色，都不是反派？顯然，這其間的關係和意義，絕對比單純的合製實務還要複雜。我們可以合理推測，按照電影理論與電影實務的一般看法，通俗電影中的正派角色最容易為觀眾所認同，那麼相反地，日、韓地區的觀眾應該比較難接受他們的明星在跨國製作中飾演反派。雖然說，歷來電影中的反派角色並非不可能獲得觀眾喜愛，但那通常只會發生在劇情較為複雜、角色心路歷程轉折起伏較大且獲得充分表現機會的電影之中；而本研究選取的這幾部跨國合製電影，「恰好」因為必須適

應多國市場的利潤回收考量，比較無法呈現複雜的劇情和深度的角色刻劃。

綜合以上四個面向的分析，我們可以說，資本主義牟利邏輯、跨國電影實務、跨國觀眾接收，以及跨國合製電影的文本之間，存在著複雜但緊密的關係；其間固然並非簡單的因果決定關係，但也絕不是各自獨立、毫無關連。以下將回到本文的研究問題源起，連結上有關這些「新亞洲電影」的「亞洲」意涵課題。

## 伍、暫結語：「我們的」亞洲和「我們的」好萊塢

以上述分析為基礎，我們可以勾勒出這幾部「新亞洲電影」中的幾種「亞洲」面貌：

- 一、武俠的亞洲：在 1970 年代的華語武俠／功夫電影全球輸出（尤其是李小龍）所形成的認知基礎上，以及 2001 年【臥虎藏龍】的市場成功所引誘，「新亞洲電影」中的亞洲主要是武俠的，或至少是以武俠為基底的奇幻、歷史或戰爭場景。這是西方（歐美）觀眾所知曉、可辨認的亞洲，也是自我東方主義的亞洲。
- 二、古代的亞洲：因為電影以武俠元素為基底，「新亞洲電影」中的亞洲是古代的——無論是有具體歷史連結的某個時代或者是毫無歷史連結的遠古。而古代的時空，也有利於展示精緻的服裝造型、具有異國風情的建築，以及各種奇幻情節。同時，古代的標定，也意味著「新亞洲電影」在市場整合的經濟驅力之下，求取最大文化公約數，迴避任何敏感或可能引起爭議的元素，因此無能或不願去處理當代的、現實的亞洲共同主題，或頂多是在古代框架中設法含納可能的共同主題。就這一點來說，【墨攻】的戰爭／和平主題，涉及

合作地區的共同經驗，或可勉強具有現實意義。

三、陽剛的亞洲：東亞國家共同的父權中心 / 陽剛文化素質，與武俠、戰爭主題協調地揉雜在一起，充分展現在這幾部「新亞洲電影」之中。兼具智慧、勇氣特質與陽剛、強大身體的男性，無論最終下場是勝利還是犧牲，都主導著歷史和故事的發展。另一方面，【無極】中的女主角（傾城）是一個典型的陰柔和禍水的角色，而【七劍】和【墨攻】中的女人，跟許多武俠文本中的女人一樣，也許具有跟男性角色一般的身體或心智能力，卻仍必須臣服於男性角色的保護或愛欲之下。

四、中國的亞洲：在中國市場規模的物質條件制約下，「新亞洲電影」中的亞洲無可避免地傾向「中國」。不僅因為武俠元素已經是屬於中國（華語）電影的重要類型，三部個案電影的故事主軸，也都是中國的。【七劍】的「反清復明」，【墨攻】的「墨家守城」，甚至是【無極】那虛無飄渺的奇幻世界，從許多的器物、道具和陳設布景來看，也幾乎可以說是中國的。當然，最重要的是，三部電影都以華語對白為主。【墨攻】中的韓國演員以華語事後配音，【七劍】中雖然部分使用韓語，但卻因此大幅更動了原著故事；而【無極】中的日、韓明星，甚至「妥協」親自學習華語，自行發音，並成為【無極】的宣傳焦點之一。

統合上述四個「亞洲」面貌，既是當前東亞政治經濟和文化動態的某種反映，亦是東亞主要電影產業工作者打造「亞洲電影」以在全球市場上與好萊塢競爭之慾望實現的結果。東亞電影工業之間的主動跨國連結，原意是要擺脫好萊塢的強勢影響，製造電影中某種「新亞洲」的具現和好萊塢的「缺席」。於是我們看到了古代、武俠以及陽剛和中國中心的「亞洲」；然而，儘管有著這些看似相當「亞洲」的成分，好萊塢

並未真正缺席。從這些「新亞洲電影」的生產和行銷操作，到最後的文本產出和消費，無一不受到好萊塢主控之市場結構的牽制，以及對好萊塢主流電影的模仿和參照。例如，【七劍】雖然看似是典型的華語武俠電影，但是風火連城的大軍裝扮卻令人似曾相識地想起好萊塢的【魔戒】系列電影。【無極】固然沒有指涉具體背景，可是其中無歡和元老們審判光明和崑崙的場面布景，卻簡直就是【星際大戰】那著名的銀河共和國參議院場景的縮小地面版。而應該是座落在中國獨特的歷史時空中的【墨攻】，卻以不知從何而來的熱氣球空中部隊充當戰機，拍出了仿如現代西方戰爭或科幻片中的空戰場面。

中國大陸學者孫歌認為，「亞洲問題對於亞洲人來說，首先是連帶感的問題，而連帶感又是在西方侵略擴張的情況下發生的。」（孫歌，1999: 22）她指出，十九世紀末、二十世紀初的日本和中國知識份子所面對的，都是「如何回應歐洲列強」的問題。如今，在美國好萊塢的壓迫與主控之下，東亞電影產業共同面對了一個難以抵抗，卻又無法切割的「西方」。於是，在資本主義全球化以及中國崛起的背景下，東亞電影產業所合作創造出來的「新亞洲電影」，似乎仍然難以迴避將好萊塢的大製作電影作為一個參照外殼，填入上述種種片面的、缺乏現實亞洲意義的亞洲。這個亞洲，也是「回應西方的亞洲」。

如果參考陳光興對亞洲崛起的觀察，將這些「新亞洲電影」的打造視為一種「自我再發現」（self-rediscovery）的過程，那麼好萊塢（做為一種美國之文化實質和象徵核心）的同時「缺席」和「在場」，以及既是競爭的「他者」又是內在於「我們」的矛盾性，也就可以獲得適當的理解，因為：

這些「自我再發現」運動是與全球資本的區域化相結合，但是其精神分析層次的驅力則是再一次對殖民史的反動，其中，亞

洲文明主義者的身分認同的對立性他者，無論申明與否，就是「西方」，今天以美國為代表……美國不僅一直在我們身邊，而且已經內在於我們的文化主體性，成為我們身體的一部分；美國不僅界定了我們的認同身分，同時也已經成為我們文化想像最主要的參考對象（陳光興，2006: 280-1）。

當然，這個以好萊塢為最主要參考對象的結構壓力，並不是憑空被建構，而是有其物質基礎的。從全球電影市場的狀況來看，好萊塢最「成功」；從全球電影產業的運作來看，好萊塢最具牽制力；甚至從象徵意義來看，好萊塢也是亞洲以及其他地區電影工作者最在意的評價判準。在「新亞洲電影」中，西方 / 好萊塢不僅沒有缺席，而且無所不在。

## 註釋

- 1 例如中、港、韓合作的【戴西】，由香港導演劉偉強執導，韓國演員朴率美參與演出，原本預計將於 2008 年上映，不過到 2010 年 2 月為止尚未面市。
- 2 香港導演陳可辛執導的歌舞片【如果·愛】（2005），除了有韓方資金以及韓國演員池珍熙的參與演出之外，也請到印度歌舞片編舞家 Farah Khan 負責編舞，可算是東亞與南亞電影產業少見的結合。
- 3 可參見這方面的先鋒著作 Lent（1990），晚近的代表性出版如 Ciecko（ed.）（2006）。該書編者 Ciecko 在第一章‘Theorizing Asian cinema(s)’嘗試從生產脈絡、全球與在地 / 國家的關係、文本與觀眾接收等面向去勾勒「亞洲電影」的可能樣貌，但她仍然在一開始就說明，為了容納該書的所有個案討論，必須暫時將亞洲電影定義為「在亞洲領域之內、由具亞洲人身份的電影創作者生產，以亞洲地區各國（但愈來愈朝向泛亞洲的、離散的、以及全球『跨界』的）觀眾為主要訴求的敘事電影長片」（p. 13）。
- 4 【三更】中由陳可辛負責導演的一段「回家」，獲得台灣金馬獎的最佳男主角獎（黎明）和最佳攝影獎，以及香港電影評論學會的最佳導演獎。
- 5 李英愛主演的韓國古裝電視劇【大長今】，2003 年在東亞地區造成收視轟動，池珍熙也因為在劇中飾演男主角閔政浩走紅。

- 6 按照相關規定，中國的國際合製電影必須經過國有企業「中國電影合製公司」許可與管理方可進行。中國電影合製公司成立於 1979 年，一直到 1990 年代晚期，都是被動地處理愈來愈多來自外國的合拍或協拍要求，但是自此之後，中影合製公司轉被動為主動，甚至不排除與美國電影產業合作。近來著名例子是由中國導演張藝謀執導的【英雄】（2002）及【十面埋伏】（2004）兩部大型武俠片，與美國 Miramax 公司合作，由該公司負責北美市場的發行。而 2005 年之後，因應民營電影企業在國際合製中更為主動的參與狀況，中影合製公司已逐漸轉型為單純的行政管理單位。
- 7 本文前言中提及另一部由唐季禮導演、成龍主演的【神話】，因合作模式和型態與【七劍】類似，奇幻故事類型則與【無極】有相近之處，而另一方面【墨攻】又比較能突顯與其他個案的差異，因此捨去【神話】作為個案分析對象。
- 8 事實上，【無極】中奴隸崑崙的原型應該是來自於唐代傳奇小說，由裴鉞所著的〈崑崙奴〉一文。文中描述當時某崔姓官家有一名叫磨勒的崑崙奴（崑崙應指某異族類，而非其名），身手和頭腦皆非凡。在一場打鬥中，「瞥若翹翎，疾同鷹隼」。但除了這個人物的原型之外，【無極】故事與此無甚相同。
- 9 事實上，朝鮮半島上的高麗王朝僅存在於十世紀到十四世紀之間，而【七劍】電影中的清朝，朝鮮半島的國名應為朝鮮。從此或許亦可窺見製作方在改編故事上的輕率。
- 10 星島環球網（2006）指出，有法國影評人對【無極】的評語是「荒誕無稽的特效，浮誇的異國情調」。
- 11 金素妍以韓劇【愛上女主播】中工於心計的女主播角色成名於東亞各國，亦參與在東亞各國播出的韓國情境喜劇【順風婦產科】演出。
- 12 張東健與金素妍同樣以【愛上女主播】在東亞電視市場走紅，但張東健更早已更多參與電影演出。2004 年的韓國自製的大規模戰爭電影【太極旗：生死兄弟】讓他的電影事業達到高峰。
- 13 真田廣之在好萊塢一線男星 Tom Cruise 主演的大片【末代武士】（The Last Samurai, 2003）演出一名刀術精湛的日本武士，雖為配角，但角色個性鮮明，與 Tom Cruise 飾演的美國軍官有多場對手戲而受到矚目。
- 14 崔始源是韓國男子偶像團體 Super Junior 的成員，演出【墨攻】時，已在韓、日具有一定知名度，但在台灣則一直到 2009 年年中，該團體以一首熱門單曲‘Sorry, Sorry’走紅，甚至受邀在台灣通俗音樂大獎金曲獎頒獎典禮上表演，才具有較高知名度。

## 參考書目

- 大公網 (2005)。〈亞洲「合作武俠」搶歐美觀眾〉。上網日期：2005 年 12 月 20 日，取自 <http://www.takungpao.com/news/05/10/30/YMHQ-477258.htm>
- 邱淑婷 (2006)。《尋找亞洲電影網絡之源：港日電影關係》，香港：天地圖書。
- 星島環球網 (2006)。〈【無極】法國遭痛批荒誕無稽「錢途」堪憂〉。上網日期，2007 年 2 月 10 日，取自 [http://www.singtaonet.com:82/ent/focus/t20060324\\_173063.html](http://www.singtaonet.com:82/ent/focus/t20060324_173063.html)。
- 孫歌 (1999)。〈亞洲意味著什麼？〉，《台灣社會研究季刊》，33: 1-64。
- 陳光興 (2006)《去帝國：亞洲作為方法》。台北：行人出版社。
- 朝鮮日報網路簡體中文版 (2005)。〈亞洲合拍武俠電影熱潮強勁〉，上網日期 2005 年 12 月 20 日，取自 [http://chinese.chosun.com/big5/site/data/html\\_dir/2005/09/21/20050921000000.html](http://chinese.chosun.com/big5/site/data/html_dir/2005/09/21/20050921000000.html)
- 朝鮮日報網路簡體中文版 (2007)。〈跨國合拍電影畫面華麗卻劇情欠缺〉。上網日期：2007 年 2 月 10 日，取自 [http://chn.chosun.com/site/data/html\\_dir/2007/01/10/20070110000036.html](http://chn.chosun.com/site/data/html_dir/2007/01/10/20070110000036.html)
- 魏均 (2006)。〈合製文化：反思全球化下的國際電影合製〉，《新聞學研究》，89: 127-164。
- 魏均 (2005)。〈國際電影合製之理論與實際的相關議題初探：「歐影」(Eurimages) 的啟發與參照〉，「中華傳播學會 2005 年年會論文」，台北：國立台灣大學。
- 羅貴祥 (2005)。〈沒有亞洲這東西：港日「亞洲」電影的種族特殊性〉，《中外文學》，34(1): 89-106。
- Ciecko, A. T. (Ed.) (2006). *Contemporary Asian cinema*. Oxford: Berg.
- Forbes, J., & Street, S. (2000). *European cinema: An introduction*. Hampshire and New York: Palgrave.
- Gellner, E. (1983). *Nations and nationalism*. Oxford: Blackwell.
- King, J. (1990) *Magical reels: A history of cinema in Latin America*. London: Verso.
- Lent, J. (1990). *The Asian film industry*. Austin: University of Texas Press.
- Martin, M. T. (Ed.) (1997). *New Latin American cinema (Vol. 1): Theory, practices, and transcontinental articulations*. Detroit: Wayne State University Press.
- Miller, T., Govil, N., McMurria, J., & Maxwell, R. (2001). *Global Hollywood*. London: BFI.
- Otmazgin, N. K. (2005). Cultural commodities and regionalization in East Asia.



*Contemporary Southeast Asia* , 27(3), 499-523.

Shim, D. (2006). Hybridity and the rise of Korean popular culture in Asia. *Media, Culture & Society*, 28(1), 25-44.

## Constructing and deconstructing the ‘New Asian Cinema’

Ti Wei\*

### ABSTRACT

Several international co-production films among China, Hong Kong, Japan and South Korea have been produced since 2005, including *Seven Swords*, *The Promise*, and *The Battle of Wits*. These productions are the result of the integration of major East Asian film industries, filmmakers, famous popular stars and comparatively very high level of budget. These films are all about martial art or using martial art elements as the central feature which is oriented for the entire Asia and even the global film market. More importantly, these co-production films demonstrated a relatively new and concrete imagination and practice of ‘Asian Cinema’. This not only refers to the industrial and economic dimension but also to film culture and aesthetics and it is related to the construction or reconstruction of the Asian Culture and Asian Identity as well. This paper focus on three films mentioned as a case study and to examine their production and marketing patterns, stories and styles, as well as the meaning of ‘Asia’ in the texts.

**Keywords:** Asia, Asian Cinema, globalization, international co-production, *Seven Swords*, *The Promise*, *The Battle of Wits*

---

\* Ti Wei is an associate professor in the Department of Communication and Technology at National Chiao-Tung University, Taiwan.