

合製文化：  
反思全球化下的國際電影合製<sup>1</sup>

魏 均\*

---

投稿日期：2006年4月5日；通過日期2006年9月9日。

\* 作者魏均為淡江大學大眾傳播學系助理教授，e-mail: 120196@mail.tku.edu.tw。

## 《摘要》

在好萊塢電影工業的強勢主控以及文化全球化的脈絡下，各國經常採用國際合製（international co-production）策略以維繫本國電影工業；台灣政府近年來也加入推動行列。但國際電影合製不僅是經濟行為，更涉及了不同文化與藝術之交流以及其間複雜的權力動態關係。本文從國際電影合製的發展歷史與爭議切入，並以重要國際合製計劃與組織為例回應相關議題和辯論，嘗試對台灣電影政策有所啟發和提示。

關鍵詞：文化全球化、國族電影、國際電影合製、電影政策、  
歐影（Eurimages）

## 壹、問題意識

當今全球電影生態是一個以美國電影工業為主導地位的全球電影市場體系（global film market system），由資本主義運作邏輯主控並以好萊塢為體系核心，絕大部分其他地方的電影工業共同參與或被結合於其中，並以全球為規模不斷進行結構化的電影生產與消費體系。

然而此一體系並不存在固定結構，各地電影工業與電影工作者擁有不同之政治經濟條件，因此在行動上具有不同可能性也受到不同限制。為了取得生存與發展，他們一方面尋求在這個體系中找到最適當定位，另一方面也與好萊塢及其他國家電影工業和電影工作者建立相對關係。

面對美國好萊塢電影工業在此一體系中的持續強勢，各國政府或採守勢（如實施進口或銀幕配額、徵收特別稅）或採攻勢（資助本地電影工業、主動介入市場行銷）或兩者並用，其旨均在期盼能夠同時在經濟意義與文化意義上維繫本國電影工業；而國際合製（international co-production）正是普遍採用的手段之一。

部分學者認為（參見 Johnston, 1992 / 沈蕾譯，1997；Hoskins, McFadyen & Finn, 1997），國際合製有利於多方籌措資金、分攤風險、增加市場、促進創作資源共用等優點，但因其純從經濟角度思考，常忽略了國際合製實也是文化交流問題。

對於參與國際合作製片的國家來說，除了希望合製計畫能為國內電影工業帶來生機外，更重要的目標在於期待健全的電影生產狀況能夠擔負起更多紀錄社會和發展文化的責任；就這一點來說，國際合製勢必面臨該選擇什麼題材或以發揚哪些文化元素為重。更困難的是，這些文化社會任務又如何能無損於（甚至有助於）電影本身的藝術表現？這些問

題將總是環繞著國際合製的理論與實務。

至於陷入發展困境已超過二十年的台灣電影工業，其所面對的最大問題是充滿內在矛盾的國家電影政策。從 1980 年代晚期起，政府的電影輔導政策焦點就放在資金輔導，而從 1989 年實施至今的國片輔導金辦法更是晚近台灣電影工業賴以存活的唯一憑藉。

但另一方面，政府卻不斷鬆綁或放棄各種防禦性的政策手段，如於 1986 年取消所有配額措施並陸續放寬單一外片上映的戲院數和拷貝數。加上因為輔導辦法頻繁修正卻又缺乏發行與映演配套政策，台灣電影至今未曾顯現明顯復甦跡象。

至於主動鼓勵國際合製的措施，長久以來未曾出現在政府電影政策的規劃範圍。不過，由於台灣電影工業生產仍舊不見起色，而整個社會在其他經濟面向又漸習以引進外資或與外國企業合作作為解決問題的手段，因此由政府出面提供誘因鼓勵國際合製電影的構想似也逐漸成形，成為新一波電影輔導政策重心。

根據 2003 年 12 月 16 日立法院通過的《電影法》修正案，原第二條第八款「稱國產影片者，指中華民國國民在國內設立公司製作、編、導、主演，以本國語言發音之電影片」已被刪除，並在第七款增列「前第七款所稱國產影片、本國電影片及外國電影片之認定基準，由中央主管機關公告之」等寬鬆模糊字句。

而主管機關新聞局電影處的修法說明正是：「為向國際爭取資金，引進技術，使跨國合作電影片得以適用國產電影片之獎勵與輔導，爰放寬國產電影片定義」。此處的政策思維對於合製並未提供深度說明、評估和探討，只是理所當然地認為合製必然是正面有效策略。然而誠如上述，無論是從經濟或文化層面加以檢視，合製策略仍有爭議，可能存在著盲動短視或簡化問題等常見的電影政策弊病，亟需正視並進一步思

考。

事實上，台灣電影近年來已經存在幾種模式的國際合製案例。第一種是由好萊塢電影工業投資特定創作者並以全球市場為目標，台灣僅以少數人力與資金參與的製作案。如以李安導演的【臥虎藏龍】（2000）為例，台灣本地電影工業並未實質參與【臥虎藏龍】的生產，且李安的條件不易複製。

第二種類型同樣由好萊塢電影公司投資特定創作者，但以區域（亞洲或華語）市場為目標，台灣電影工業在資金和人力方面投入較多；案例包括由哥倫比亞公司投資的【雙瞳】（2002）與【20、30、40】（2004）。在此類案例中，台灣電影工業的參與程度雖然較高，但主動權操之在外國資本，因而缺乏穩定性和持續性。

第三種是非好萊塢的其他外國電影公司（主要來自歐洲和日本）投資特定國際知名的台灣藝術電影導演，進行自主性較高的藝術電影創作，並以國際藝術電影市場為目標。這類例子包括侯孝賢、楊德昌和蔡明亮等人的作品，運作模式已有十數年歷史。

第四種模式則是台灣創作者或電影公司主動尋求中國大陸方面的合作，包括資金、人力、拍攝場景，並將目標市場定位為納入中國大陸的兩岸華人市場，或以中國大陸市場為主的考量，晚近例子如【空手道少女組】（2004）。同年出品的另部合製電影【五月之戀】（2004）有來自法國和中國大陸方面的參與，可以說是第三和第四種模式的混合（參見魏均，2005a）。

綜觀上述四種國際合製電影模式雖各有不同市場定位與操作方式，基本上仍係以商業考量為主，如前兩種模式係由好萊塢電影公司主動篩選具有市場潛力對象進行投資與合作，而後兩種模式則屬台灣方面主動向外尋求合作機會，將輔導金與稅賦優惠作為另種形式投資，雖可增加

對外尋求合作誘因但實難以發揮重要的吸引效果。更重要的是，這些零星商業合製模式未對台灣電影工業復甦或電影文化提昇起到實質作用（李亞梅，2002；聞天祥，2002 年 10 月 27 日）；新聞局雖然有意鼓勵這方面的電影實務，但其放寬電影身份認定的手段顯仍不足。

本文將以幾個國外經由國家或公共力量主動參與的電影合製案例為討論焦點，包括設立於「歐洲理事會」（European Council）之下並以整個歐洲為單位設計的跨國電影合作組織「歐影」（Eurimages）基金會、北歐國家間的區域性影視合作組織「北歐影視基金會」（Nordic Film and TV Fund, NFTF）以及部分積極投入國際電影合製的特定國家（加拿大和法國）所採行之國際電影合製政策和實務。透過這些案例探討，本文一方面回應國際合製之理論與實務相關議題與辯論，另一方面也嘗試提供參照面向，以期對台灣的電影政策有所啟發和提示。

以下先從電影國際合製相關議題切入以設定適當分析面向，接著進入各個案例分析，討論其相關規定、運作架構及輔導成效，並進一步評估類似機制的操作與影響。最後則在結論部分回應國際合製的理論議題與意涵，整理出國際合製策略值得注意的要項，以供台灣相關政策的思考和規劃參照。

## 貳、國際電影合製的實務與歷史

印度傳播學者 Pendakur（1990: 194-5）曾為國際合製提出較為寬鬆定義：「一個電影或電視製作者所採用的重要機制，從世界各個地方整集資金或勞工，並藉此掌握全球市場」。他並將這個機制區分為下列四種操作方式：某一國家公共機構與私人機構的合製、多個國家間公共機構與私人機構的合製、從不同國家集資、由國家出面訂立的條約合製（

treaty co-production)。

Miller, Govil, McMurria 與 Maxwell (2001) 則將合製簡單分為兩種：第一種是經過參與國政府某種形式之認可，並獲政府津貼或是賦稅減免等優惠的計畫，可稱之為條約合製。第二種是跨國民間企業間的商業行為，沒有涉及政府特定管制措施，稱之為股份合製 (equity co-production)。後者在資本主義全球化潮流下愈形普遍，不過因屬私人企業的商業操作而較不涉及國家政策的主動引導；本文討論的國際合製對象係以前者為主。

綜合來說，本文所討論的國際（或跨國）合製，限定在政府或公共力量以某種形式介入引導的合製組織和計畫，不過對合製實務則採較為寬鬆定義，泛指來自兩國（含）以上的電影機構間以合作方式進行電影製作，無論是僅有資金方面的共同投資 (co-financing) 或涉及其他電影製作環節如劇本、演出或後製等實質合作均屬之。以下探討國際合製重要案例的發展歷程以及引發的相關議題。

在好萊塢電影工業的威脅下，歐洲地區的合製策略可謂歷史悠久，從二次大戰之後就已陸續出現 (Jackel, 2003)，其中以法國為先驅且最積極，與義大利早在 1949 年就簽訂了有史以來第一份國際合製同意書 (Guback, 1969; Jackel, 1996: 85-7)，晚近則與近四十個國家簽有國際合製合約。1994 年到 1998 年間，法國佔歐洲合製劇情片總量的 49%，其次才是德國 (29%) 與西班牙 (28%; Miller et al., 2001: 84-85)。

另一熱衷於合製的國家則是大西洋彼岸的加拿大，在 1997 年就已存在超過四十份的國際合製協約 (Hoskins, McFadyen, & Finn, 1997: 100)，而在 2006 年這個數字已經達到五十三個 (Telefilm Canada, 2006)。只要是官方許可的合製案例都可享有來自國家級電影發展機構「加拿大電影發展協會」(Canadian Film Development Corporation,

CFDC) 的經費補助及其他減稅優惠 (Pendakur, 1990: 194-221; CFDC 已於 1983 年轉型並更名爲 Telefilm Canada, 本文稍後將再述及)。

歐洲聯盟 (European Union) 的各個核心機構咸認爲, 國際合製是增強歐洲電影和電視節目競爭力並足以與好萊塢抗衡的重要手段, 因而從 1990 年起, 歐盟國家間的合製案例迅速增加。到了 1990 年代中後期, 每年生產超過五百部的歐洲電影中約有 30% 是合製產品 (Steil, 1996: 49)。在此背景下, 歐盟於 1989 年在歐盟理事會 (Council of Europe) 之下創立了「歐影」基金作爲主動整合歐洲各國資源促進跨國電影合製的官方機制。除了在生產層面的補助鼓勵外, 歐盟也沒有忽略產品的流通與放映層面, 有 90% 的資金投注在生產補助, 另外 10% 則用來協助這些合製影片的發行和放映; 關於此點, 本文稍後也將再行說明。

事實上, 在促進影視產品的流通和發行方面, 歐盟最主要的跨國媒體產業總體發展計畫「米迪亞」(MEDIA) 是更重要的機制 (盧非易, 2003)。以提升歐洲影視產業競爭力爲目標的 MEDIA 計畫至今已進入第三期, 第一期 MEDIA I (1991-1995) 與第二期 MEDIA II (1996-2000) 完成階段性任務後, 目前推動第三期 MEDIA PLUS (2001-2006) 並以因應數位科技環境變遷爲主要宗旨。不過, 其最重要任務仍是輔導歐洲本地影視產品的發行, 預算分配占總預算三億五千萬歐元的 57.5%。<sup>2</sup>

MEDIA 計畫並不直接補助合製電影的生產, 但其中名爲「歐洲影視產品獨立市場」(European Organization for An Audio-Visual Independent Market, EURO AIM) 的子計畫則負責發展數個產業交流平台, 促進各國影視產品買賣雙方及製作人與投資人間相互接觸與對話。獨立製片者可以在這些場合展示製片計畫或是半成品, 以吸引各種投資



或合作機會（Steil, 1996: 52-56）。

在亞洲方面，1998 年香港參與的國際合製電影佔總產量的 22% 居冠，中國則以 7% 排名第二（Miller et al., 2001: 84-85）。香港電影的合製模式主要是商業性質的股份合製，而中國的合製電影按規定必須經過國有企業「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，而自 1980 年到 1990 年代晚期，其以被動因應方式處理愈來愈多來自外地的合拍或協拍要求，特別是香港與台灣之電影合拍計畫；這類合製計劃在 1990 年代達到高峰。不過晚近中影合製公司已轉被動為主動，甚至不排斥與好萊塢合作，著名例子是與好萊塢的 Miramax 公司合作拍攝，由張藝謀導演的【英雄】（2002）及【十面埋伏】（2004）。因此，以中國大陸與香港電影工業在亞洲區域市場的重要地位及與台灣電影工業發展的密切關係來看，其目前運作方式與影響值得我們觀察與注意；但是本文將不會處理這個部分。

從自由主義經濟學重視市場和效益的角度來看，國際合製的優點很多，包括：整合財務資源、取得各地方政府給予的政策誘因或補助、進入合作對象所在市場、藉此進入第三者市場、藉由合作參與其他電影工業發起的製作計畫、得以方便前往合作對象所在之拍攝場景、合作對象當地提供較為廉價的成本、從合作對象身上學習等（Johnston, 1992 / 沈蕾譯，1997；Baltruschat, 2002; Hoskins & McFaden, 1993; Hoskins et al., 1997: 106-112）。

這些所謂的優點實也是大部分業界或政府採取此一策略時的期待與理由。但是同樣從自由主義經濟學的角度來看，國際合製也可能有缺點，包括：排序與權利的協調成本提高、拍攝總成本增加、管理控制權喪失、官僚文書作業增加、國際合作對象投機或詐欺、易於製造新的潛

在競爭對手，以及合作各方製作習慣不同等（Baltruschat, 2002; Hoskins et al., 1997: 112-113）。

現實經驗確也顯示，並非所有合製計畫都能如願以償，如 Kallas（1996）就發現，晚近歐洲國家合製計畫所付出的成本都遠高於一般各國內部製作。以投資報酬率來說，他認為這些計畫「顯然並沒有強化歐洲影視工業的體質」。當然，這也可能是計畫執行層面不理想之故，非此模式的問題。

事實上，國際合製帶來的問題還不只是在經濟方面，其文化意涵實更重要卻常被忽略。在這個議題上，歐洲內部主要存在著兩種看法：第一種認為，日益增加的歐洲跨國合製活動將逐漸形成獨特「歐式美學」（European aesthetics），或至少是帶有「歐洲特色」（European specificity）的影視工業（Hallenberger & Krewani, 1996）。

另有學者認為，在愈來愈形分歧的歐洲各國市場狀態下，國際合製能夠綜合各國不同文化特徵並產生各種新的混雜形式（hybrid forms），增加整體影視產品的多樣性（Wieland, 1996）。第二種看法較為負面，認為這種國際化的製片過程將製造出「歐洲四不像」現象（Euro-puddings; Jackel, 2001）。

這兩種看似相互對立的論點基本上皆部分承襲自文化全球化論點（Tomlinson, 1999），該論點已被批評有過度樂觀或簡化的危險（相關辯論參見 Curran, 2002）。正如 Murdock（1996: 107）指出，合製畢竟不是單純的成本分攤或文化加總，而是明顯的符號介入過程（symbolic intervention）。由於目前絕大多數合製計畫都有經濟考量，也就傾向於選擇能在跨區市場具備最大獲利潛能的主題與類型，因而也就意味著：第一，這些產品極可能與在地文化與社會脈絡產生某種相對疏離；第二，總是選擇某些國際知名創作者與明星而加強既有創作生態秩序；第

三，傾向選擇市場熟悉或流行類型和敘事形式，易於因產品利潤考量而引發文化限制（cultural restraints）。

長期研究國際電影合製活動的 Jackel（2001）也指出，國際合製企圖維繫或發揚合作夥伴國的國家文化，但是卻很容易生產出文化刻板印象（stereotypes）。Baltruschat（2002: 4）則指出，國際合製電影多以冒險動作、科幻、神話等跨越地域限制的通俗類型為主。Miller 等人（2001）的看法更為悲觀，他們認為歐洲國家間無論是以條約合製方式模仿好萊塢大型製作或由私人影視集團與好萊塢合作，實都無法真正擺脫好萊塢影響而實現發揚歐洲文化的目標。

總之，正如上述 Murdock 所言，合製策略的經濟與文化意涵不能用簡化的表面事實來理解，需要更具體且深入的檢視。另一方面，促進國際合製的電影政策也須正視其在經濟與文化意義的複雜性，政策制訂與評估皆應更為謹慎。

## 參、國際電影合製的爭議與辯論

綜合上節討論，國際電影合製顯已涉及了經濟與文化面向議題及兩者間的調和、矛盾、衝突，而文化面向又可區分出兩個次面向：第一是電影的美學表現與藝術成就，其次則是電影能否表現出參與合製國家的國族文化（national culture）特色。

就任何國際合製電影計畫來說，能夠同時在此三方面成功當然最是理想。然而實際運作絕對遠比這樣單純的期待來得複雜，不但各面向有其評斷結果時所須面臨的議題，各面向間的矛盾與協調也應有所思考；本節將就此討論。

首先就各單獨面向考量來說，經濟面向成果較易判斷，基本上包括

兩個指標，第一是合製計畫是否透過節省成本、獲得補助及擴大市場手段進而提高電影成品利潤。第二，合製計畫是否能因此活絡合作各方在地電影工業運作而促進電影生產，並增加電影工作人員就業機會或提高其專業技術水準。

其次，美學面向的成功牽涉到主觀的品味判斷，其中便有見仁見智成分以及部分特定個人或群體的評斷較其他人更具權威等文化資本問題。不過，就電影此一藝術形式來說，包括故事的創新性、導演的場面調度、演員的表演品質，乃至於燈光、服裝、剪輯和攝影等元素的評斷，在特定時空環境下畢竟仍存在某些共同標準，亦即其美學表現的優劣並非全無形成共識的可能。

如果說美學方面的判斷尚稱相對明確和可行，那麼相較之下，文化面向的評估則遠為複雜和困難。國際合製電影的文化面向牽涉到更多層次的文化政治運作，以及更為變動不羈的標準和界線。正如稍早所示，在不影響電影藝術創作完整性之前提下，參與合製國家間如何協調、創造出一個讓各國文化都能「恰如其分」呈現的成品（如究竟是要尋找某種各國「共有」文化元素或是某種「各適其所」的混合表現），實是高度難解問題；畢竟，文化融合與互動不是出資、合資那麼簡單的數字與百分比遊戲。

這個問題又因各國所謂「國族文化」的組成與定義而更顯複雜。晚近社會與政治學界的討論基本上已經接受「國族」（nation）與「國族文化」並非千古不變而是想像建構的結果（Anderson, 1991; Gellner, 1983; Hobsbawm, 1990）。換句話說，任何對於國族文化內涵的劃定皆意味著經過選擇、排除甚至是壓制的過程。哪些算是「我國」的文化特色？哪些不是？誰又有權力來決定？這些問題的解答在在涉及到該國內的文化動態與民主政治狀況。

事實上，學術界對於當前全球化時代之「民族國家電影」或是「國族電影」（national cinema）概念是否猶有意義已有不少辯論。部分學者認為（Higson, 1989, 2000; Moran, 1996; Nowell-Smith, 1985），既然固定的國族文化與國族認同概念都已無效，談論國族電影也沒必要了。他們認定國族電影這個概念與範疇具有限制性與僵固性，反之外來進口電影的通俗性與多樣性則受到他們的高度肯定。基於此種看法，Hedetoft（2000）主張在全球化時代應該重新界定國族電影為變動或暫時性的概念，或是跨越邊界（trans-boundary）過程，而非一組固定不變的特性。

這類論點雖然正確地凸顯了國族概念的建構面向並提示了國族電影不應具有固定內涵，但顯然也巧妙地迴避了國族電影對在地社會與文化的責任問題（social and cultural accountability），以及好萊塢電影擠壓在地電影生存與發展空間的結構性權力問題。

Hill（1992）便曾批評，Higson 等人不應將「國族特殊性」（national specificity）等同於「想像的凝聚」（imaginary coherence）或是「唯一且固定的認同」（a unique and stable identity）。他認為，我們大可定義一種國族電影，使其能夠處理國家之內的各种社會分歧和差異，這樣的國族電影不但不會是固定僵化的再現，其本身甚至可以成為一股批判固定僵化之國族認同的力量。換句話說，如果國族電影能夠成功地呈現此國家之內「獨有的」複雜社會與文化構成（configurations），就不必然是「國族主義式的」電影文本，也不會構成「同質化的認同」。

Hill 的論點極具啟發性，一方面帶領我們跳脫過於強調國族概念之建構性，以致於在發展在地電影產業上太過消極的困境，另一方面更積極地指出了較為理想且進步的國族電影發展方案。不過，Hill 的文章卻也傳達出另種印象，讓人以為國族電影的內涵只需照顧到國族之內的複雜

社會狀態。事實上，國族電影所須呈現的國族特殊處境不應僅是「境內的特殊」（domestically specific），也應是「國際的特殊」（internationally specific）。

當然，這裡所謂的國際面向並非前曾提及之 Hedetoft（2000）略嫌抽象與空泛的「跨越邊界」說法，而是對應於一個現實的物質基礎：在全球化時代，國家與國家間或區域與區域間之政治、經濟、文化社會層次交流互動，其強度和頻率確實均在急速增加。因此，一個避免僵化的國族電影概念與實務，必須也要能對上述的現實動態有所回應；而國際合製電影的操作正好就是進行回應的重要平台。國際合製作品有「潛能」成爲非常正面的機制，用以表現全球化時代的新認同政治（Murdock, 1996: 107），或是用以探討文化多樣化與混雜化（hybridization）的過程（Baltruschat, 2002: 5）。

因此，回到本文主題，此處所要建議的是兼具「現實主義」（realist）與「物質主義」（materialist）意義下的國際合製電影文化與藝術目標，亦即基於參與合製各方個別的社會現實以及彼此的互動關係，鼓勵合製電影的內容和形式能夠貼近和再現這些實質關係和動態，而不是成爲任何僵化的、官方的或先驗的「文化融合」載具。

除了上述各個面向的單獨問題外，面向與面向間的可能衝突也有必要討論。基本上，經濟效益的衡量與美學表現及文化功能間的關係既矛盾且複雜。絕大部分私人企業間的國際合製電影計畫（或甚至是國家政策主導的電影合製）一旦以經濟效益爲優先目標，電影成品的美學藝術表現以及社會文化意涵也就可能在經濟優先考量下被迫簡化、呈現刻板印象、往下調整標準，或是就此犧牲不顧。

例如，近年來好萊塢積極投資華人導演拍攝武俠電影，包括李安的【臥虎藏龍】（2000）與張藝謀的【英雄】（2002）、【十面埋伏】（

2004) 等，在世界各地票房均有斬獲，有評論者認為這是正面的電影文化交流（參見如 Klein, 2004, 2003），但也有華人評論者指出，過度運用電腦特效以及因顧慮西方市場而調整故事和對白，對華語武俠電影的文化意涵和美學風格都有負面影響（李亞梅，2002；許靜文，2004）。

另一方面，台灣新電影傳統下的部分藝術電影導演（如侯孝賢、楊德昌與較晚近的蔡明亮等）卻也證明外國資金的投注與保障不但能夠支持創作者在個人藝術表現上持續追求，又能在國際經濟意義上持續運作。只不過這樣的操作，因為以西方和日本的影評人和菁英觀眾為訴求對象，難以獲得國內通俗觀眾相等的肯定（魏均，2004）。

當然，保有本地文化特色、專注於促進本地文化發展，甚至是以反思本地社會或本國文化現象為目標的電影，也不見得就一定無法在市場上同時獲得有效回收。例如，目前已成為國際性導演的李安在實際進入好萊塢體系創作之前所導演的【推手】（1991）和【喜宴】（1992）其主要資金、創作團隊和演員都來自台灣（包括政府輔導金與中央電影公司），企畫、行銷和部分工作人員則由美國獨立製片公司「好機器」（Good Machine）負責。這個小規模的國際合製計畫不但同時在台灣與國際市場獲得成功回收，其流暢精緻的電影語言與演員表演以及對華人文化在傳統與現代間的矛盾深入描寫亦廣受肯定；本文接下來的國外案例探討也將回過頭來就此進一步分析。

事實上，無論美學或藝術表現之關鍵正在於其不可預測的創新性，因此首應盡量降低框架與固定標準設定，讓創作團隊能夠開發出新的文化創意和各種美學可能。不過，就國家政策介入主導的國際合製電影計畫來說，亦不可能完全將目標放在讓創作者天馬行空地追求個人藝術表現，而是希望在提升美學與藝術表現的同時，也能發揮記錄與反思的社會文化功能。兩者間並非必然的對立和矛盾，而是在創作者與政策制訂

與執行者之間，對電影應有之文化功能形成共識下，由創作者基於專業考量融合上述兩個目標。

總的來說，國際合製電影存在著經濟、文化、美學三個要素間的矛盾、緊張與拉扯。對於電影製作部門和創作者來說，如何在三角關係中找到解決方案基本上是創作專業考量，其最終結果也無法完全預測。但是對促進國際電影合製的政策制訂和執行者來說，如何在適當規範設計以及最佳支援系統下，兼顧藝術創作實踐所最需要的彈性和開放性，導引電影製作團隊往達成最理想結果的方向前進和運作，則須做出一連串明確選擇和決定。

當然，沒有政策是完美的，尤其是藝術與文化政策的短期或單一成果更難以保證。在政策設計與實務運作上該如何有效達成此一目標，必然是高度難解習題；從以下一些重要個案探討或許可以找到部分答案。

## 肆、國際電影合製政策的設計與架構

首先，從幾個重要且經國家或公共介入的國際合製案例來看，其宗旨與目標大都是經濟與文化面向並重。例如，成立於 1989 年並以歐盟會員國為主要參與者的國際合製基金會「歐影」，是根據 1988 年歐盟部長會議之第十五號決議（Resolution[88]15）成立。該決議基於歐盟會員國間有關促進泛歐文化合作的共識，體認到「資訊與傳播技術的日新月異」及「逐漸提高的視聽內容需求和市場競爭程度」，希望促進歐洲電影創作與視聽產品發展以迎接隨之而來的「文化和經濟挑戰」，因而決定設立歐洲輔導基金從財務上支援並鼓勵歐洲電影與視聽產品的合製與發行（Council of Europe, 1988），之後旋即由參與決議的十二個發起國家為會員國成立了「歐影」基金，<sup>3</sup>並於 1989 年開始執行第一次補助



計畫。至今「歐影」會員國已陸續增至三十一個，<sup>4</sup> 歷年來補助的合製電影計畫也已近一千部之多。

「歐影」之設立說明開宗明義地提及，該會透過合製、發行與放映三項補助制度意欲達成兩大目標。第一是「文化的」（cultural）目標，要戮力支持「能夠反映歐洲社會的多重面向，並體認這些面向其實是來自於同一文化根源」的創作。

其次是「經濟的」（economic）目標：該基金會投資歐洲電影工業，在「考量商業成功的同時也將電影看成是藝術表現，並以此認知來運作電影」。換句話說，「歐影」所標舉的理念仍以藝術和文化目標為優先，透過電影反映歐洲社會，並在此前提之下兼顧商業成功。

另者，設立於北歐理事會（Nordic Council）之下聯合北歐五國（挪威、瑞典、芬蘭、丹麥與冰島）的北歐影視基金會之評估標準也並重「內容與藝術」、「生產與行銷」兩大方向。<sup>5</sup>

再以從事國際合製最積極的加拿大為例，該國負責推動與他國進行正式電影合製計畫的協會組織「加拿大影視協會」（Telefilm Canada）指出，跨國合製協定的目標是要讓加拿大與外國電影生產者「能夠集合他們的創意、藝術、技術和財物資源」（Telefilm Canada, 2006）。加拿大與其最主要合作伙伴（並也是歐洲國家中最熱衷於國際電影合製）法國所訂定的合製協定前言也提到：「以下協定基於我們認定合製能夠為兩國的電影工業帶來進一步的成長，同時也能提昇兩國之間的經濟與文化關係發展」（The Government of Canada, 1983）。

基於宗旨與目標同時標示了經濟與文化面向，評估申請個案時也就須兩個面向之標準皆予列入。以「歐影」為例，負責審核的管理委員會（Board of Management）評選判準包括：（一）申請計畫的藝術價值（artistic merits）；（二）導演、製片人、藝術方面（包括原著、編劇、

選角等)與技術方面工作團隊的經驗；(三)申請計畫的市場流通潛力 (circulation potential)；(四)申請計畫的商業潛力 (commercial potential)；(五)參與合製的各方在藝術方面和/或技術方面的合作情況；(六)申請計畫能夠確保獲得的資金水準 (the level of confirmed financing)。

從這些標準可以看出，除了考量藝術品質外，成品的商業潛力與財務、行銷計畫也是審核重點 (NFTF 亦有類似規定，參見同註 5)，以保障合製電影的經濟效益。當然，這些判準的評估絕非易事、極為專業，也有主觀成分涉入，無論是歐影基金會、北歐影視基金會、加拿大影視協會的運作皆採任期委員合議制，由主管之文化部門任命專業人士組成；「歐影」管委會更由各會員國指派代表以照顧同等權利。盧非易 (2003) 指出，歐盟的各項影視政策實施以來，小國迭有疑慮，認為可能造成聯盟內大國對小國的「內部侵略」。具有清楚、公平之遊戲規則的「歐影」平台設置以及本文稍後將提及的「歐洲電影合製公約」訂定，都是為了避免這種情形發生。

除在宗旨精神與評選標準兼顧經濟與文化面向考量外，相關合製組織或協定也制訂其他配套措施，以使合製計畫能夠有效達成參與合製國家在產業和文化方面的目標，包括以下四個面向：

(一) 訂定補助上限促進市場回收誘因：一般國際合製計畫之輔助係以無息貸款方式為之，並訂定某個補助比例或金額上限。例如，「歐影」的總貸款額度不得超過電影總製作成本的 15%，並以 70 萬歐元為上限；但若電影總製作成本低於 150 萬歐元，則貸款比例可以提高到 20%，目的在於鼓勵參與合製公司自行籌措大部分資金，避免補助單位過大財政負擔和風險，並給予合製各方謀求一定程度市場回收的誘因和動機。一旦合製計畫獲利，扣除一定比例的合理利潤後才需還款。

（二）行銷計畫要求與發行管道保障：任何電影的市場回收都難以預測，而降低不確定性的唯一方法便是掌控發行管道，這也是好萊塢製片工業成為世界電影霸主的最主要武器（Wasko, 2003）。因此，國際電影合製不能只將焦點放在「生產」，也須對「發行」有所保障。

以北歐影視基金為例，申請劇情電影補助必須附有至少兩個會員國的戲院放映協議，以及至少一個會員國電視台的放映協議。此外，該基金會另設有「發行與推廣」（distribution and promotion）的補助專項，協助北歐電影、電視劇或紀錄片進行本國以外其他地區的發行和推廣，無論是否獲得製片補助均可申請。這項補助有兩種主要輔導對象，一是影片在本國已有不錯票房，另一則是觀眾數量也許不多但被認定具有高品質與推廣價值的作品。

而在加拿大與法國的電影合製協定中，也提及合作雙方必須設法促進電影在雙方市場的發行。至於在「歐影」方面，整個歐盟已經架構一整套的歐洲電影發行保護與補助機制（即本文上節所述之 MEDIA 計畫），以及從 1989 年實施的「電視無疆界」（Television Without Frontiers）指令，保障歐洲影視產品之電視播映管道。<sup>6</sup> 歐影基金會也投注約 10% 的經費用來輔導歐洲電影的發行和上映，但補助對象僅限於那些未納入 MEDIA 計畫範圍的會員國發行業者。

（三）國民身份要求與比例保障：由官方介入與推動的輔導合製計畫使用的是國家公共資源，勢必要考量接受補助者的國民／國籍身份。以加拿大為例，參與合製且申請官方補助的加拿大公司必須提出具體完整文件以證明其國籍身份，如與外國企業集團有某種聯繫關係，也須證明其為獨立運作之法人組織。另一方面，由加拿大一方所參與的製作人、工作團隊及控制創意、財物和技術主要核心人士都須具有加拿大公民身份（Telefilm Canada, 2006）。

許多國家都設計了一套計點辦法以保障獲得補助個案的「本地身份」。以歐影基金會為例，他們開放非歐洲國家的參與合作，但是規定所有申請案主要創作人員（包括導演、編劇、作曲家、攝影等等）與主要演員（包括第一、第二和第三主角，以參與拍攝的工作天數為準）的國籍和居住地都須列入考慮。

此外，拍片廠與主要拍攝地點、後製地點、實驗室及其他勞務提供地點是否在歐洲也都是衡量項目。這些項目各有不同比重（見【表一】），每部申請的劇情片合製案必須至少在 19 點中達到 15 點才算符合申請資格；其中導演一職則硬性規定必須是歐洲公民。

表一：「歐影」有關申請案之歐洲身份的認定記點規定

項 目	點數
核心創作者 (creative group)	
導演	3
編劇	3
作曲	1
表演者 (performing group)	
第一主角	3
第二主角	2
第三主角	1
技術人員 (technical craft group)	
攝影師	1
錄音	1
剪接	1
美術指導	1
片廠或外景	1
後製場	1
<b>總計</b>	<b>19</b>

資料來源：歐影基金會網站。

這樣的制度設計之首要目標是在形式上達到保障本地電影勞動者工作機會。但 Miller 等人批評認為，這套方法給予所謂「線上」(above-the-line) 文化勞動者（即導演、編劇、演員等非技術層面的文化勞動者）較多關注，而「線下」的技術工作人員只能因為在片廠或後製單位工作而被計入兩點，較難從國際合製計畫中獲得工作保障（Miller et al., 2001: 90-92）。這點批評誠然屬實，卻似又有現實規範上不得已之處，因為類似規範除了經濟考量外亦有文化作用。

（四）文化特殊內涵的保障：主要創作者的國籍身份限制是基於本地導演、編劇和主要演員的參與，能夠因此創作出具有本地屬性之電影內涵。例如，歐影基金會的網站提及，相關條件的限制目的是使申請計畫從文化起源、投資、權益等三方面都是「歐洲的」（European），因此申請補助的合製計畫必須「起源於」會員國之一，由該國「主要負責一部電影創作的發想、財務、藝術和技術方面，以及最終的成品」。在宗旨上，歐影基金會也提到合製電影要能「反映歐洲社會的多重面向」，而這些面向「來自於同一文化根源」。

這套設計假設具有本地公民身份的創作者至少相對上能夠呈現出本地特色或是反映本地社會；當然，這是無法保證結果的矛盾假設。事實上就文藝創作自由角度而言，或就本文前節討論的國族文化定義困難來說，創作者身份不應被當成保證，只能算是設下某種條件。

相對來說，北歐影視基金會之規定就較為寬鬆：一般影視產品的生產補助並不需要非得是「泛北歐主題」（no pan-Nordic thematic requirements）。不過，影視創作發展計畫（Project Development，即處於籌備與發展階段的創作計畫）之輔導則仍以具有「北歐觀點」（Nordic perspective）為優先補助對象。

小結以上所述，儘管市場回收的不確定性如此之高，且文化與藝術

的標準難以或不應設定，但是上述這些由官方介入的合製補助機構或辦法爲了能夠達成並兼顧其經濟與文化目標，仍然設計了相當詳細的規則與配套措施。至於這些規則與措施的成效如何，下節進一步討論。

## 伍、國際電影合製案例的成效與評估

電影這類文化產品的市場回收向來具有高度不確定性，儘管國際合製電影的條件較爲穩定（如前述之基本市場擴大、政府補助或稅制優惠、發行流通之保障等），同樣無法保證市場成功。Finn, Hoskins 與 McFadyen（1996: 157）透過量化統計方法曾從 1970 到 1991 年間抽樣 347 部加拿大電影進行研究，發現國際合製影片與純粹國產影片之票房成績並無明顯強弱之別，最主要變項反而在電影類型。

他們的資料顯示，以加拿大經驗來說，國際合製電影在文藝與神秘類型的商業表現較佳，但是部分喜劇與恐怖類型電影則是國產作品賣座較好。Finn 等人（1996）的研究也發現，適度提高電影製片預算有助於在競爭激烈的國際市場取得回收，且不必然減損合製電影的藝術或文化表現。

以整個歐盟經驗來看，近年來其國際合製電影之票房表現尚稱正面。根據歐盟內部資料庫統計，1996 年到 2002 年間觀影人數最多的前五十部歐洲電影有十部是歐洲內部合製。若單計 2002 年，則該年觀影人數前五十部歐洲電影中有二十一部爲歐洲內部合製電影（European Audiovisual Observatory, 2004: 93-94）。

至於歐影基金會的個案方面，Miller 等人（2001: 90）指出，歐影基金雖然設有影片獲利後的基金回流制度，但是該基金會成立到 2000 年爲止還沒有任何一年的回流資金能夠超過一百萬歐元（除成立第一年

外，歐影基金的年度預算大都在一千三百萬到二千萬間）。

此外，魏均（2005b）曾以 2000 年歐影基金會補助之合製電影為例進行研究，發現該年補助的四十三部電影在歐洲主要地區的票房表現分佈相當分歧，有十五部電影的觀影人次在 1 萬到 10 萬間，十一部在 10 萬到 50 萬間，50 萬到 100 萬間者有五部，100 萬以上的高票房電影也有三部；相對而言，有六部在 1 萬人次以下。

若以取得歐洲市場一百萬以上觀影人次的個別電影來看，如上映當年在所有「歐影」補助電影中最受歐洲觀眾歡迎的【鋼琴教師】（*La Pianist*, 2002），其製片預算約在 350 萬美金以下，全球票房收益估計超過 900 萬美金，投資報酬率不錯。再以隔年獲得美國奧斯卡與金球獎最佳外語片的【三不管地帶】（*No Man's Land*, 2001）為例，製片預算約 280 萬美金，全球票房超過 480 萬美金。<sup>7</sup>當然，這樣的票房表現跟好萊塢賣座電影在歐洲市場動輒上千萬的觀影人次相比，仍有很大一段距離。

不過，無論從個別票房或將合製電影獨立出來觀察評估國際合製電影的經濟效益，都不見得是最恰當或最重要的取徑。例如，Jackel（2003）研究二次大戰後歐洲國家逐漸興起的國際電影合製風潮，發現合製電影在 1950 年代的法國與義大利電影工業復甦過程中扮演重要角色：除了部分合製電影賣座外，也製造了更多受歡迎的本土電影明星、帶動更多電影生產數量以及整體電影觀賞人次的增加；換句話說，適當的合製電影政策可以帶來活絡整體電影工業的良性動力。

根據「歐影」網站資料統計，自 1989 年以來，「歐影」共補助 948 部合製電影計畫（絕大部分是劇情長片，僅有少量紀錄長片），總貸款金額為 2 億 6 千 8 百餘萬歐元，平均每部貸款金額約 28 萬歐元。如以貸款補助佔總製片預算的上限 15% 來估算，這十五年來，「歐

影」帶動的整體製片預算至少是 17.8 億歐元，每年平均超過 1 億歐元，而每部合製計畫也帶動了平均 186 萬歐元的製片預算。

因此，基於認可「歐影」機制在「促進歐洲電影合製上的成效」以及持續推動合作的需求，歐洲理事會乃於 1992 年通過「歐洲電影合製公約」（European Convention on Cinematographic Co-production, 1994 年正式生效），進一步賦予歐盟內部國際電影合製法律地位的規範，以使歐洲國家間的電影生產多邊合作能夠更為明確並有所依循（Council of Europe, 1992）。

事實上，「歐影」機制創造的合作平台對部分相對弱勢或復甦發展中的歐洲國家電影工業也有關鍵性正面影響，如盧森堡、捷克、斯洛維尼亞等中、東歐國家在本國相關評估報告中都肯定「歐影」基金刺激本地電影生產之功（Film Fund Luxembourg, 1999, 2000; Ministry of Culture of the Czech Republic, 2005; Ministry of Culture of the Slovak Republic, 2005）。

至於另外兩個例子，即加拿大影視基金會的年度預算約為兩億美金，而其推動的國際合製計畫在 2003 年到 2005 年間每年帶動的電影產值達 3 億 3 千 5 百萬美金（閻天祥、羅海維，2006；Telefilm Canada, 2006）；北歐影視基金會補助國際影視合製的年度預算則在 6 千 7 百萬挪威幣左右（約合 994 萬美金）。近十年來，國際上對於這兩地（區）的電影工業表現亦多所肯定。

總的來說，公共資金的投入與帶動對促進區域性電影生產合作、本地電影工業的生存和發展、本地電影創作與技術人員的工作保障，均具重大實質意義，而這樣的成效無法單從個別的、短期的電影票房成績來判斷。

而在合製電影的文化與藝術表現成效方面，亦如本文前述討論，既



無法事前設定和保證又難以事後評估判斷。Finn 等學者（Finn et al., 1996）的加拿大案例研究顯示，比起純粹的國內製作電影，國際合製電影不見得就較不能呈現加拿大特殊性，何況國際合製電影也曾獲得更多藝術與美學之影評肯定。不過，由於該研究缺乏更多變項分析，我們無法得知不同型態的國際合製電影之藝術和文化表現差異。

此外，在重要國際影展中獲得肯定可視為是某種藝術與美學成就的指標。<sup>8</sup> 根據魏均（2005b）對於「歐影」個案的研究，該基金會歷年來補助的九百多部影片中，獲得歐洲大小影展重要獎項不計其數，也有多部電影曾經獲得美國金球獎和奧斯卡獎的最佳外語片等獎項，如 2005 年獲獎的【點燃生命之海】（*The Sea Inside*, 2004）。

以 2000 年獲得貸款補助的四十五部合製電影（含兩部紀錄片）為例，超過一半（二十六部）在國際影展中入圍競賽或贏得大小不等獎項。成績最好的當屬【三不管地帶】，該片獲得了包括法國凱薩獎最佳首部電影以及奧斯卡和金球獎的最佳外語片獎。

【三不管地帶】不僅在美學和藝術成就上獲得肯定，其蘊含的文化政治意義也受到矚目。電影故事設定在 1993 年波士尼亞與塞爾維亞間因種族和宗教問題引發戰爭，一名波士尼亞士兵和一名塞爾維亞士兵因為偶然巧合陷入同一戰壕進退維谷，而另名重傷波士尼亞士兵則困在一觸即發的地雷上動彈不得。這個荒謬的情況在其他強國（德、法、美為代表）組成的聯合國部隊及追逐聳動新聞的媒體記者（英國商業電視為代表）介入下，演變得無法收拾。最後敵對兩名士兵終究還是殺了對方，第三名士兵則因地雷無法拆除而被西方強國軍隊及只重視衝突畫面的西方媒體拋棄在現場。

這部電影的創作團隊以流暢電影語言與風趣對白凸顯出波、塞戰爭的荒謬性和無意義。片中兩位主角雖然意識到彼此生活與文化的聯繫，

同樣認為這是一場瘋狂戰爭因而展開了理性的對話，但終究無法建立互信以致兩敗俱傷。另一方面，本片也以諷刺手法批判了西方強國和媒體的虛偽，自以為居於人道立場而介入其他地區的軍事紛爭，往往讓情況更為惡化。而最後那位被遺棄的波士尼亞傷兵躺在地雷上的孤獨無言景象，正是西方列強「幫倒忙」反讓許多國家深陷更嚴重危機的最佳寫照。本部電影成功地完成了紀錄和反思在地社會和整個當代歐洲的使命，也具體實踐了本文前面所提到的「現實主義」、「物質主義」的合製電影創作取向。

除了類似【三不管地帶】這類以較直接方式觸及當代歐洲議題外，「歐影」片單中也有許多更接近傳統歐洲藝術人文電影風格的作品，以不同方式再現歐洲文化和社會；這裡再以已故波蘭導演齊士勞斯基（Krzysztof Kieslowski）在 1990 年代接受「歐影」基金補助創作，由法國與波蘭電影公司合作的「藍、白、紅三色電影」為例說明。

奇士勞斯基的電影向來以處理人際間的感情、倫理和生命問題著稱，這三部電影也不例外。不過【藍色情挑】（*Bleu*, 1993）以當時風起雲湧的歐洲共同體成立為背景，講述法國音樂家與其妻子的故事；【紅色情深】（*Rouge*, 1994）則將背景搬到了歐洲整合運動的核心城市日內瓦。【白色情迷】（*Blanc*, 1993）更直接以波蘭丈夫和法國妻子間的感情關係為故事主軸，暗示了歐洲整合過程中弱勢國家（波蘭）與強勢國家（法國）間的權力關係。

雖然三色電影的原始理念來自法國大革命的「自由、平等、博愛」，主要出資者也是法國公司，因此曾經引發三色電影是否彰顯法國文化的爭議（Dobson, 1999）。不過奇士勞斯基透過人倫關係的深刻描寫，應可說已超越了單一國族文化的範疇，呈現了當代歐洲劇烈變遷過程中人民所共同面對的社會和文化問題。

當然，「歐影」補助的電影在文化和藝術表現上並非沒有被認為失敗的例子。Miller 等人（2001）就以 1999 年一部由法國、德國和義大利合製（投資比例分別為 51%、33%、16%）的大製作商業電影【美麗新世界】（*Astérix et Obélix Contre César*, 1999）來質疑國際合製策略。

這部電影改編自歐洲通俗漫畫 *Astérix et Obélix*，講述羅馬凱薩大帝侵略法國的故事，是歐洲電影工業少見的大規模商業製作。其預算 4,500 萬美元，全球票房達到 1 億 1 千 100 萬美元，在經濟規模上無疑算是成功。但是 Miller 等人（2001: 94-97）指出，這部電影只想模仿好萊塢通俗商業電影的緊湊直線敘事與大量視聽特效，文化和美學表現乏善可陳。

一位來自瑞士的影評人在「網路電影資料庫」（IMDB）上寫道：「如果你是歐洲人，當然知道 *Astérix et Obélix* 這部漫畫，不過【美麗新世界】真的令我憤怒。它一味只想模仿美國的大製作電影……，但是改編得恐怖又討厭，特效尤其糟糕透頂」。<sup>9</sup> 然而，【美麗新世界】確實在歐洲各地成為熱門話題，並在全球創造了超過一億一千萬美金的票房收益，法國大報《世界報》（*Le Monde*）甚至認為這部電影「對抗了美國電影霸權」（引自 Miller et. al., 2001: 94）。

即使不談經濟效益，換個角度思考，【美麗新世界】這樣的例子也不能說是完全沒有價值，至少歐洲電影工業嘗試利用本地通俗文化元素轉換成商業娛樂電影。畢竟，由歐洲社會主導的文化和視聽生產試驗其在文化和商業上的意義究竟為何，或者是這樣的路線是否應該繼續或修正，也就依然相對是歐洲內部進行的過程，而非由外來企業或國家所主導的；這樣的自主意涵不容忽視。

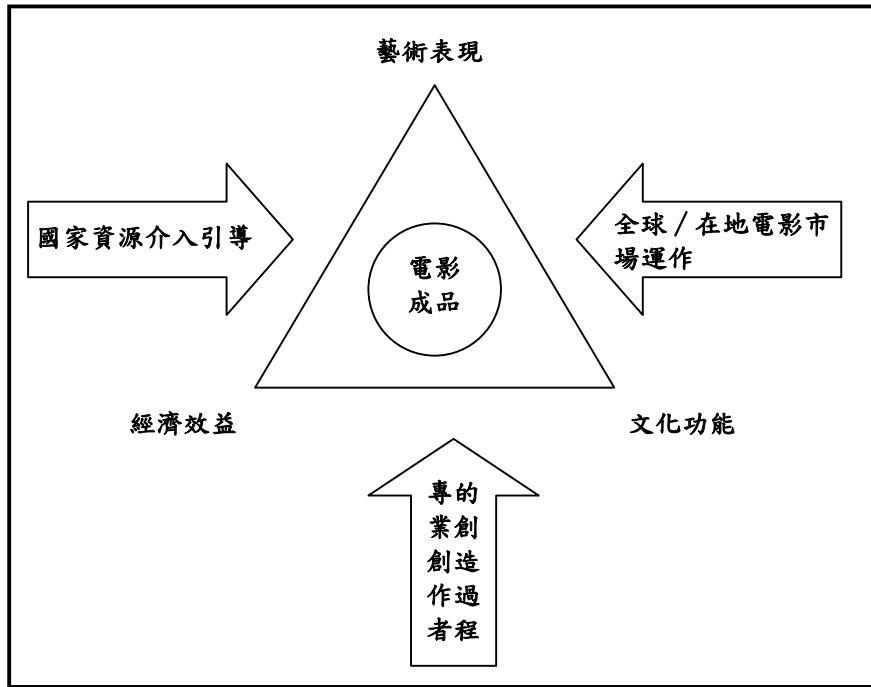
## 陸、積極進步的國際電影合製思維

通過上述探討，我們可以瞭解到蔚為風潮的國際電影合製並非解決本地電影工業發展困境的萬靈丹，也不是一張發揚本地國族文化或是創造精彩融合文化的保證書。任何對於國際電影合製的簡化想像與定義或是不加思索的採納與推動，都有可能得到完全不符期待的結果。

不過，相對於純粹商業性國際電影合製以獲取更大利潤為主要考量，由國家與公共資源介入的國際電影合製確實較能兼顧經濟與產業效益以及文化與藝術成果，也為好萊塢之外的民族國家電影工業提供一個適應全球化環境的生存和發展策略。

我們發現，國家介入的國際電影合製策略必須投注一定資金，但應避免以經濟效益為主導性考量，否則不利於文化與藝術發展的長遠目標，甚至製造出更多文化刻板印象或膚淺國族文化內涵。另一方面，相關政策也不應以主流或官方的國族文化設定合製電影的內容方向和評估標準，而應讓國家或國家委託之獨立單位扮演資源提供和環境建立的角色，透過與其他國家簽訂的合製協定以及適當的補助輔導措施，讓本地電影公司和創作者能夠獲得較好創作條件，進而與其他地方的電影工作者共同激發出創意和文化的多樣性。

於是，回到本文稍早所述，國際電影合製涉及了經濟、文化和美學三個要素互動所構成的三角動態關係。這三者間存在著潛在矛盾的緊張拉扯，但並非必然與截然的對立，仍有達到平衡、兼顧的可能。在此一兼顧與平衡過程中，國家或公共機構必須設計適當資源分配與引導政策，並結合全球市場條件及本地電影產業的優劣勢，最後則須有創作人員帶有自主意識和明確目標的創作活動來完成（參見【圖一】）。



圖一：國際合製電影的動態關係

由此看來，本文一開始提到台灣電影主管單位企圖將國片定義認定放寬，以促進國際合製作為復甦國片工業的手段，確實顯得過於簡化也不夠周延。事實上，就在這個法令修改後的隔年（2004年），合製電影的數量與市場表現不增反減：該年台灣出產的二十一部劇情長片中，僅有四部具有國際合製性質，票房表現也不盡理想<sup>10</sup>。

就此論斷這個措施的成敗當然還嫌太早，但是如果台灣確實有意利用國際合製振興本地電影工業和電影文化，並且善用當前全球化趨勢所帶來跨國合作的種種新可能性，那麼從國外經驗及上述討論中，我們至少可以提出以下幾點重要政策設計與執行的建議，以調整目前過於簡化

的政策思維：

(一) 確立兼顧文化與經濟的雙重政策目標：必須體認並重視電影的藝術和文化作用，而不是將國際合製視為單純商業活動，否則可能生產出與主流好萊塢電影類似的產品，喪失發展本地電影文化的意義。相對的，國際合製策略的推動當然要能兼顧增加經濟效益的目標，不過所謂增加經濟效益其意義並不僅在於提高私人企業的利潤，而是要能藉此活絡本地電影工業並保障電影工作。

(二) 考慮合作對象在文化與社會的共通性：既以文化為首要目標，那麼除了希望國際合製能夠發展本地電影文化外，更重要的是能藉此促進不同國族與文化間的互動和交流。因此，具有一定的共享文化元素或者面對類似的國際關係和國內發展問題，以及彼此間有重要社會交流經驗的國家或地區，才是首要合作對象。對台灣來說，包括中國大陸在內的亞太地區應比美國或是歐洲更適合成為推動國際合製的夥伴；盧非易（2003）即曾主張東亞地區的电影工業合作和聯繫。

(三) 詳盡的規範與專業的委員會機制：推動電影的國際合製應有詳盡規範，包括接受補助與還款、評選方式與標準、參與合製各方之比例與國籍認定等，才能以這些條件引導合製計畫往設定的經濟和文化目標前進。此外，亦應成立由專業代表組成的獨立決策和評選機制，這個專業委員會除能代表參與合製各方利益外，也能發揮彈性考量作用，以跟硬性規範產生互補，促進合製目標的達成。

(四) 透過制度協助，由創作者完成合製電影的文化、藝術和經濟三合一任務：在上述目標確立以及整體制度的完善規劃後，相關政策無須再給予創作者細部指示或干預創作過程，而應該讓創作者在較低經濟壓力下自行發展出能兼顧和融合文化、藝術與經濟三個目標的創作方案。不過，公共資源介入必須有其政策目標，因此還是應該在最初評審

階段，特別鼓勵這類提案：在故事主題上能夠反映合作國家之間現實社會關係的創作計畫（例如，各方共同面對的社會問題或歷史經驗，或者是有關各方之間移民、通婚、通商等等全球化時代的重要國際互動現象），而在美學和藝術的表現上，也能夠藉由來自不同地區和文化背景的創作人才之間的創意交流和激盪，展現出多樣化的、具有創新意義的電影藝術和美學。相對的，政策選擇應避免特定創作者個人的藝術成就追求，以及模仿或抄襲好萊塢商業電影的利益導向之作。

當然，我們無法期待每一個合製電影計畫都能夠達成上述的三合一任務，但是在適當的政策架構基礎之上，持續且穩定地推動，並將之定位為民主的、多元的、跨國的文化交流與建構過程，對於參與合作國家本身以及合作國家之間的文化與經濟發展，應該都將有一定的貢獻。

## 註釋

- 1 本文為作者主持九十三年度國科會專題研究計畫「全球化時代的民族國家電影工業生存之道：國際合製（international co-production）策略的探討與評估」（編號 93-2412-H-032-002）之部分研究成果。作者感謝兩位匿名評審以及編委會給予的寶貴意見。
- 2 相關資料請參見網頁：  
[http://ec.europa.eu/comm/avpolicy/media/index\\_en.html](http://ec.europa.eu/comm/avpolicy/media/index_en.html)（上網日期：2005年2月20日）。
- 3 這十二個發起成員國為比利時、塞浦路斯、丹麥、法國、德國、希臘、義大利、盧森堡、荷蘭、葡萄牙、西班牙、瑞典（參見 [http://www.coe.int/T/E/Cultural\\_Co-operation/Eurimages](http://www.coe.int/T/E/Cultural_Co-operation/Eurimages)）。
- 4 以下其他十九個會員國按加入時間順序為：冰島、挪威、瑞士、匈

牙利、芬蘭、土耳其、奧地利、波蘭、愛爾蘭、保加利亞、捷克、斯洛伐克、羅馬尼亞、斯洛維尼亞、拉脫維亞、克羅埃西亞、馬其頓、愛沙尼亞、塞爾維亞（2005 年 1 月）。英國曾於 1993 年加入，但在 1997 年退出。

- 5 參見該基金會網頁 <http://www.nftf.net/AboutNFTF.html>。
- 6 該指令規定歐盟會員國的電視頻道播送歐洲自製節目的比例不得低於 50%，但並不具強制力。相關探討可以參見國內文獻馮建三（2000）。
- 7 此處製片成本與票房數據資料統整自以下三個網站：  
<http://lumiere.obs.coe.int>;  
<http://www.imdb.com>;  
<http://www.boxofficemojo.com/>。
- 8 此處必須再次強調，國際大小影展的評比結果只能是電影之藝術成就的「一種」指標，不具有絕對高度，也不具有普遍意義。
- 9 引自 <http://www.imdb.com/title/tt0133385/>。（上網時間：2005 年 2 月 20 日）
- 10 這四部電影是【20、30、40】（台、美）、【五月之戀】（台、法、中）、【空手道少女組】（台、中）與【天邊一朵雲】（台、法）。

## 參考書目

李亞梅（2002）。〈從臥虎藏龍看國際合製路線的迷思〉。國家電影資料館編，《中華民國九十一年電影年鑑》，頁 28-38。台北：國家電影資料館。



- 沈蕾譯（1997）。《國際電視合作－從入門到成功》。台北：廣電基金。（原書 Johnston, C. B. [1992]. *International television co-production: From access to success*. Boston: Focal Press.）
- 許靜文（2004）。《全球化脈絡下的華語武俠電影分析》。台北：淡江大學大眾傳播學系碩士論文。
- 馮建三（2000）。〈國家主權與廣電管制：一個動態觀點，從歐洲聯盟「電視無疆界」談起〉，《傳播與文化》，8: 317-338。
- 聞天祥（2002年10月27日）。〈雙瞳：一部精緻的商業電影〉，《聯合報》，第D5版。
- 聞天祥、羅海維（主編）（2006）。《台北電影節觀察筆記：加拿大篇》。台北：台北市文化局。
- 盧非易（2003）。《歐盟之影視政策研究》。（行政院國家科學委員會第三十八屆補助科學與技術人員國外短期研究計畫成果報告，編號：NSC38053F）。取自 <http://cinema.nccu.edu.tw>。
- 魏均（2005a）。〈是出口還是深淵：台灣國際合製路線的評估與檢討〉，《中華民國九十四年電影年鑑》，頁 215-222。台北：國家電影資料館。
- 魏均（2005b）。〈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〉。「2005 中華傳播學會研討會」，台北：台灣大學。
- 魏均（2004）。〈從在地走向全球：台灣電影全球化過程初探〉，《台灣社會研究季刊》，56: 65-92。
- Anderson, B. (1991). *Imaged communities: Reflections on the origins and spread of nationalism* (2nd ed.). London: Verso.
- Council of Europe (1988). *Resolution [(88)15]*. Retrieved February 20, 2005,

- from [http://www.coe.int/T/E/Cultural\\_Co-operation/Eurimages/About\\_Eurimages/Missions\\_&\\_Objectives/reference\\_texts.asp#TopOfPage](http://www.coe.int/T/E/Cultural_Co-operation/Eurimages/About_Eurimages/Missions_&_Objectives/reference_texts.asp#TopOfPage)
- Council of Europe (1992). *European convention on cinematographic co-production*. Retrieved February 20, 2005, from <http://conventions.coe.int/treaty/en/Treaties/Html/147.htm>
- Curran, J. (2002). *Media and power*. London: Routledge.
- Dobson, J. (1999). Nationality, authenticity, reflexivity: Kieslowski's *Trois couleurs: Bleu* (1993), *Blanc* (1993), and *Rouge* (1994). In P. Powrie (Ed.), *French cinema in the 1990s: Continuity and difference* (pp. 234-245). Oxford: Oxford University Press.
- European Audiovisual Observatory (2004). *Public funding for film and audiovisual works in Europe: A comparative approach*. Strasbourg: Author.
- Film Fund Luxembourg (1999). *Annual Report 1999*. Retrieved August 1, 2006, from <http://www.filmfund.lu/imperia/md/content/pdf/13.pdf>
- Film Fund Luxembourg (2000). *Annual Report 2000*. Retrieved August 1, 2006, from <http://www.filmfund.lu/imperia/md/content/pdf/14.pdf>
- Finn, A., Hoskins, C., & McFadyen, S. (1996). Telefilm Canada investment in feature films: Empirical foundations for public policy. *Canadian Public Policy*, 22(2), 151-161.
- Gellner, E. (1983). *Nations and nationalism*. Oxford: Blackwell.
- Government of Canada, The (1983). Agreement between the government of Canada and the government of the French Republic concerning cinematographic relations. Retrieved January 10, 2006, from <http://www.telefilm.gc.ca/04/43.asp>
- Guback, T. (1969). *The International Film Industry: Western Europe and America since 1945*. Bloomington: Indiana University Press.

- Hallenberger, G., & Krewani, A. (1996). The aesthetic side of European co-productions. In S. Blind & G. Hallenberger (Eds.), *European co-productions in television and film* (pp. 91-102). Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.
- Hedetoft, U. (2000). Contemporary cinema: Between cultural globalisation and national interpretation. In M. Hjort & S. Mackenzie (Eds.), *Cinema and nation* (pp. 278-297). London: Routledge.
- Higson, A. (2000). The limiting imagination of national cinema. In M. Hjort & S. Mackenzie (Eds.), *Cinema and nation* (pp. 63-74). London: Routledge.
- Higson, A. (1989). The concept of national cinema. *Screen*, 30(4), 36-46.
- Hill, J. (1992). The issue of national cinema and British film production. In D. Petrie (Ed.), *New questions of British cinema* (pp. 27-38). London: BFI.
- Hobsbawn, E. (1990). *Nations and nationalism since 1780*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hoskins, C., & McFadyen, S. (1993). Canadian participation in international co-productions and co-ventures in television programming. *Canadian Journal of Communication*, 18(2), 219-236.
- Hoskins, C., McFadyen, S., & Finn, A. (1997). *Global television and film: An introduction to the Economics of the business*. Oxford: Oxford University Press.
- Jackel, A. (2003). Dual nationality film productions in Europe after 1945. *Historical Journal of Film, Radio & Television*, 23(3), 231-244.
- Jackel, A. (2001). The search for the national in Canadian multilateral cinematographic co-productions. *National Identities*, 3(2), 155-167.
- Jackel, A. (1996). European co-production strategies: The case of France and

- Britain. In A. Moran (Ed.), *Film policy: International, national and regional perspectives* (pp. 85-97). London: Routledge.
- Kallas, C. (1996). The benefit and the cost of co-production. In S. Blind & G. Hallenberger (Eds.), *European co-productions in television and film* (pp. 59-74). Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.
- Klein, C. (2004). *Crouching Tiger, Hidden Dragon: A diasporic reading*. *Cinema Journal*, 43(4), 18-42.
- Klein, C. (2003, March 25). The Asia factor in global Hollywood. Retrieved August 1, 2006, from YaleGlobal Online Web site: <http://yaleglobal.yale.edu/display.article?id=1242>
- Miller, T., Govil, N., McMurria, J., & Maxwell, R. (2001). *Global Hollywood*. London: BFI.
- Ministry of Culture of the Czech Republic (2005). *Report on the state of Czech cinematography in 2004*. Retrieved August 1, 2006, from [http://www.obs.coe.int/oea\\_publ/eurocine/cz\\_2004.pdf](http://www.obs.coe.int/oea_publ/eurocine/cz_2004.pdf)
- Ministry of Culture of the Slovak Republic (2005). *Report on the Slovak audiovisual situation in 2004*. Retrieved August 1, 2006, from [http://www.obs.coe.int/online\\_publication/reports/sk\\_av\\_report\\_2004.pdf.en](http://www.obs.coe.int/online_publication/reports/sk_av_report_2004.pdf.en)
- Moran, A. (1996). Terms for a reader: Film, Hollywood, national cinema, cultural identity and film policy. In A. Moran (Ed.), *Film policy: International, national and regional perspectives* (pp. 1-19). London: Routledge.
- Murdock, G. (1996). Trading places: The cultural economy of co-production. In S. Blind & G. Hallenberger (Eds.), *European co-productions in television and film* (pp. 103-114). Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.

- Nowell-Smith, G. (1985). But do we need it? In M. Auti & N. Roddick (Eds.), *British cinema now* (pp. 152-161). London: BFI.
- Pendakur, M. (1990). *Canadian dreams & American control*. Detroit, MI: Wayne State University Press.
- Steil, N. (1996). European film financing. In S. Blind & G. Hallenberger (Eds.), *European Co-Productions in Television and Film* (pp. 49-58). Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.
- Telefilm Canada (2006). *Official co-productions mandate, policies and requirements*. Retrieved January 15, 2006, from <http://www.telefilm.gc.ca/document/en/04/Coprod-guidelines2002.pdf>
- Tomlinson, J. (1999). *Globalization and culture*. Cambridge, UK: Polity.
- Wasko, J. (2003). *How Hollywood works*. London: Sage.
- Wieland, B. (1996). European co-operations and European industrial policy in the TV and film industry. In S. Blind & G. Hallenberger (Eds.), *European co-productions in television and film* (pp. 27-48). Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.

## Co-Producing Culture: Reflections on International Film Co-Production in the Age of Globalization

Ti Wei\*

### ABSTRACT

In the context of cultural globalization and Hollywood's domination in the global film market, many national governments have adopted international co-production as a strategy of maintaining and developing the domestic film industry. Recently, the Taiwan government has also proposed similar co-production projects. However, the international co-production of film is not only an economic practice but also relates to a cultural and artistic inter-exchanges and complex power dynamics. The paper starts with a critical review of the history and theories of international co-production and then takes some major international co-production programs and organizations as case studies in responding to related issues and debates. Based on the findings the paper aims to provide some suggestions on Taiwan's co-production policy.

**Keywords:** cultural globalization, national cinema, international film co-production, film policy, Eurimages

---

\* Ti Wei is Assistant Professor at the Department of Mass Communication, Tamkang University, Taipei, Taiwan.