

◎纪念中国电影诞生 120 周年专栏

近40余年来,一场波澜壮阔、影响深远的——

海峡两岸暨香港电影交流合作融合的艺术大潮(一)

■ 文/张思涛

一、中国电影史上,一次国内电影交流合作融合的艺术大潮

2025年,是中国电影诞生120周年纪念日。当我们回顾120年来中国电影曲折而光辉的发展历程时,会发现中国电影有一个重要特点:中国大陆(内地)是电影发展的母体,而地处中国东南沿海的香港和台湾,由于其地理位置的优势以及特殊的政治、文化、经济背景,也成为中国电影发展的两个重镇。

电影1895年诞生于法国,1896年在中国上海即有电影放映,同年又有人到中国香港拍摄风光片,所以上海和香港是中国最早接触电影的地方。1901年电影传入台湾。自此以后,中国大陆(内地)首先是上海,香港、台湾,逐步成为中国电影的三大生产基地。

中国电影长期以来“一分为三”,这是中国电影发展的一个特点。中国大陆(内地)电影和台湾电影、香港电影(以下简称“海峡两岸暨香港”电影),共同组成完整的中国电影,它们在中国电影发展史上的各自地位及其相互关系,是一个既有重要意义而又比较复杂的问题。从历史上来看,“海峡两岸暨香港”电影的关系大致可以分为三个阶段:

第一阶段,从中国电影诞生(1905年)到1949年,这是中国电影的第一个四十年,“海峡两岸暨香港”电影在各自不同的政治、经济、文化条件下相对独立发展,但相互之间又有正常的联系、交流和合作。

中国电影诞生之初,中国社会正处于半封建半殖民地社会,香港、台湾则已沦为英国、日本的殖民地。电影在北京诞生之后,上海成为中国电影的发祥地和创作中心。特别是在上世纪三四十年代,上海进步电影人创作了一批揭露日本法西斯侵略本性、号召人民奋起反抗的抗战电影,同时遵循“真实反映生活”的文化传统,产生了大量反映生活矛盾和社会黑暗、寄寓人民美好理想的写实主义作品。这些作品曾在国际上引发关注,在世界电影史上留下光辉一页。上海电影的经验对香港、台湾电影的发展产生过重要的影响。应该说这一时期是香港、台湾的进步电影和以上海为中心的大陆(内地)电影一起,共同创造了中国早期电影最重要的两大传统——爱国主义和现实主义的思想艺术传统。

第二阶段,从20世纪40年代末到80年代初,“海峡两岸暨香港”电影在互相不同甚至对立的政治制度和意识形态背景下独立发展,相互之间基本隔绝或完全隔绝,是一个没有交流和合作的时期。

这一时期,中国大陆(内地)和香港、台湾电影,从共同的中华文化传统出发,在不同的政治、文化背景下沿着不同的轨迹发展,但都取得长足的发展,并为世界电影作出自己的贡献。这个现象,符合马克思主义经典作家关于一定社会的艺术发展与其政治、经济发展不相平衡的论述。

中国大陆(内地)当时进入社会主义时期。电影中心从上海逐步转移到北京,同时在长春等众多大城市和重要省份、自治区发展了电影事业。新中国电影遵循“文艺为工农兵服务”的方向,在实现反映新的社会、塑造新的人物特别是工农兵英雄人物形象方面取得骄人成绩。同时在电影大众化民族化、建设少数民族电影、强调艺术创新等各方面成绩不菲。电影界强调“文艺为政治服务”,学习苏联“社会主义现实主义”,提倡“革命现实主义”“两结合”创作方法,一方面将中国电影的现实主义传统发展到一个新阶段,取得了新的经验,另一方面也面临着现实主义的真实性和理想主义的主观性的矛盾,以致在一段时期出现过公式化、概念化和教条主义的问题。

50年代以后,作为英国殖民地香港的电影越来越多受到西方文化和美国好莱坞电影的影响,沿着“商业化、娱乐化、类型化、明星制”的方向发展,积累了丰富的商业电影制作经验,同时也带来电影创作的某些低俗化倾向。从李小龙到成龙,香港功夫片首先使中国电影走向世界。西方思潮影响下带来香港电影在思想、方法、题材和形式上发展的多样化发展。香港弹丸之地,这一时期电影作品产量却不亚于其母体内地,人称“东方好莱坞”,成为世界电影史上一个奇迹。

台湾较之大陆和香港电影发展较晚。“日据时期”电影一度成为殖民主义奴化教育的文化工具,50年代严酷的电气制度和“反抗抗俄”的政治教条扼杀了电影艺术的创造力。台湾电影的崛起在60年代,“健康写实主义”成为中国电影现实主义传统在台湾的继续,李行、李翰祥、白景瑞、胡金銓“四大导演”的创作标志着台湾电影的第一个黄金时代。台湾电影的发展轨迹与大陆和香港都有所不同,既保留了更多的中华传统文化气息,又较早受到西方电影和文化的各种影响。

综观上述三十年间中国电影的发展,可以看到,由于海峡两岸暨香港各所归属的社会制度和意识形态的不同和对立,带来大陆(内地)、香港、台湾之间电影的分治和隔绝,这种分治和隔绝对于中国电影整体发展的负面影响是显而易见的,但同时它也使中国电影获得了在不同文化背景下发展的历史机遇。正是这样的历史机遇,使得中国电影得到整体的多元发展,中国电影因此显得更加丰富多采,更加经验丰富,更加成果辉煌。

第三阶段,从20世纪80年代一直到今天,中国电影又一个四十年,海峡两岸暨香港电影在互相隔

绝、封闭了30多年后,开始走向相互交流合作的新时期,涌现了一个国内电影互相交流、合作、融合的艺术高潮。

这无疑是一次历史的进步。

这个进步首先来自国内政治的影响。大陆(内地)走向改革开放,香港即将回归祖国,台湾结束戒严时代,这些不同性质、不同层面、不同意义的政治进步,促使“海峡两岸暨香港”几乎同时发生一场电影创新运动(大陆“第五代”、香港“新浪潮”、台湾“新电影”),一批代表性作品相继在重要国际电影节获奖,出现了“中国电影走向世界”的新局面,同时增加了大陆(内地)、香港、台湾电影工作者之间相互接触交往的机会,激发了他们进一步相互交流、合作的强烈愿望。

尤其是当他们发现,他们各自拥有的电影资源,此前各自创造的电影经验,原来具有“互补”、可能“共赢”的性质,你之所缺正是我之所富,相互之间存在着交流、学习、取长补短的广阔空间。

曾记否,在中国影协学术厅,当时常有来自香港、台湾的电影人,与大陆电影界一些人物聚集在一起,恣意纵横、高谈阔论。他们认为:如果把大陆悠久的现实主义传统、丰富的故事题材、美丽的外景地和广阔的市场,与香港商业化、娱乐化、类型化、明星制经验和优秀的电影技术和人才,还有台湾的资金以及各种电影资源整合到一起,可以说,下世纪的电影可能成为中华的世纪。

这一次电影交流大潮,是在电影界自发发生的,同时得到了中国政府的大力支持 and 引导。

它曾经波及大陆(内地)、香港、台湾各个地方。时间跨度至今已有40多年。其影响遍及电影放映、电影创作和电影评论(包括“重写中国电影史”)各个领域。

它以各种频繁的人员往来、各类丰富的电影放映和学术交流、特别是数量、品质和规模空前的合作拍片,创造了华语电影新的繁华景象,给我们留下许多难忘的回忆和优秀的作品和人才。

这次电影艺术大潮的意义,是要将海峡两岸暨香港电影长期以来互相隔离、互相分裂的局面改变为互相交流、互相合作以至融合统一的局面,正如台湾著名电影导演李行所说,在实现国家统一之前,我们的电影应该先统一起来,这是我们全体电影工作者义不容辞的历史责任。

从这个角度来看,电影界发生的这场艺术大潮,具有重大的意义。

分析这场艺术大潮的缘起、过程、结果和得失、意义,是一件很有意义的事。

这场时代大潮,本人有幸参与其中。我想根据个人所见所闻所经历,列举若干事实,试为这场艺术潮流作一见证。需要说明的是,个人见闻,囿于一隅,掛一漏万,在所难免;所列事例,有大有小,叙述亦详略不一。以上种种,尚请各位鉴谅。

二、为“中国电影”正名——海峡两岸暨香港电影交流的酝酿和兴起(1981年-1987年)

为了推动中国大陆(内地)和香港、台湾电影界的交流和合作,首先需要厘清“中国电影”的概念。当时在港、台流行一种说法叫“港、中、台”,香港电影叫“香港电影”,台湾电影叫“台湾电影”,而“中国电影”指的只是中国大陆(内地)的电影。在中国大陆(内地)人士编写的电影史论著中,大多也不把香港、台湾1949年以后生产的电影视为“中国电影”。这种割裂香港、台湾电影与“中国电影”血缘关系的观念当然有失偏颇,不利于加强海峡两岸暨香港电影的交流和合作,更无法在国际影坛打“大中华”这张牌。

因此当时首要的一个任务是要为“中国电影”正名,确认香港电影、台湾电影都是中国电影的重要组成部分,中国电影是包括中国大陆(内地)电影、香港电影、台湾电影的完整的中国电影。

“海峡两岸暨香港”电影的交流是从为“中国电影”正名开始的。留在我记忆中首先有这么几件事:

1、《中国电影年鉴》首先发声

《中国电影年鉴》是由中国电影家协会主办的电影年刊,于1981年1月创刊。在《中国电影年鉴》创刊号上,赫然在目的是刊物设置的两个专栏,一个是“香港电影”,一个是“台湾电影”。马上使人想道:在《中国电影年鉴》特别设置这两个栏目,等于宣布了“香港电影”“台湾电影”都是“中国电影”的一部分。

这在今天已成为一个常识,但在当时却是一个敏感问题。《中国电影年鉴》的创刊号实际发出了关于“中国电影”内涵的第一个宣言。

《中国电影年鉴》在其创刊后前三年的“台湾电影”“香港电影”专栏中,向读者介绍了台、港电影的制片机构、社会团体以及技术、教育等各部门的基本情况,普及了一些代表性影片、导演、演员的状况。从第四年开始,上述专栏每期都有对本年度台、港电影创作的回顾,对港台电影界现状的述评,这类文章《年鉴》编辑部长期以来特邀台、港著名影评人梁良、余慕云、列孚等人撰写。此外还有关于台湾“金马奖”、香港“金像奖”等影评评选活动报道,特别是“两岸三地”专家关于台湾电影发展形势的重要论文。

值得一提的是,从1981年到2014年,《年鉴》共计出版了三十四期,“台湾电影”“香港电影”这两个栏目一期也没有缺席,而且内容越办越丰富。正如《年鉴》原主编张兆龙先生后来接受采访时对我所说:“你如果把这两个专栏内容串起来,34年等于是

一部台、港当代电影史,很有意义。”

2、《中国电影家列传》的港台“专集”

20世纪80年代初,中国电影家协会电影史研究部计划编写出版一套《中国电影家列传》,全书计划十集。他们在1982年发表的该书《前言》中说:“香港、台湾的电影事业,是中国电影事业的组成部分。我们将设专集介绍香港、台湾的电影家的生平 and 创作。”这是一段重要的说明,因为它是1949年以来第一次用明确的语言界定了台湾电影和香港电影的性质和归属。这两本“专集”的编写、出版对于改变当时大家对香港、台湾电影相对比较陌生的状况也是十分必要的。

由于当时大陆(内地)作者对台、港电影界人员情况不够熟悉,所以编辑部特邀台湾的梁良编写了台湾卷、香港的余慕云编写了香港卷。虽然书稿当时没能出版,但是这次编书过程实际开始了大陆(内地)与香港、台湾电影界的合作,对于迎接后来“交流合作”大潮的到来,起到积极的作用。

3、首届中国电影评论年会的两篇论文

1984年9月,中国电影评论学会在旅顺市召开第一届电影学年会,170多位电影评论工作者济济一堂,其规模在中国电影史上是空前的。年会收到近百篇论文,其中有两篇特别受到与会者的关注和好评。一篇是广东中山大学教授李以庄、周承人夫妇的《魂兮,归来!——对中国电影理论研究现状的思索》。文章一开头就提出“一个重要的理论问题”,即“‘中国电影’这一概念的内涵是什么”?文章明确指出,现在我们对“‘中国电影’的认识,往往是指在大陆本土所拍的电影”“这种认识是不完整的”。文章用大量事实证明,香港电影、台湾电影也是“中国电影的组成部分”,提出对“中国电影”这个概念应“作如是完整的理解”。这篇文章的结论是:“总有一天台湾、香港的电影文化同祖国新兴的电影文化将会汇而合流,成为统一的中国电影文化”。

另一篇是厦门大学台湾研究所研究员陈飞宝的论文《试论台湾写实主义电影发展的脉络和特点》,这是自1949年以来第一次在大陆电影媒体包括论坛上介绍台湾电影的发展历史,特别评述了台湾电影在60年代初期兴起的“健康写实”思潮以及其后现实主义电影发展的脉络和特点,引起与会代表极大的好奇和兴趣。

中国电影评论学会副会长罗艺军在年会总结时特别强调:本届年会第一次提到对台湾电影的评价,强调“中国电影”的范围不只限于大陆(内地),说明台湾、香港电影是中国电影的一部分,台湾、香港电影研究的空白历史早就应该终结了!

4、《大众电影》召开“远望楼会议”

中国电影家协会主办的《大众电影》杂志是1950年创刊的“全国娱乐第一刊”,70年代复刊以后发行量曾高达960万份,号称“世界第一”。

80年代以来《大众电影》发挥其在大陆(内地)读者中的巨大影响力,创办了“港台之页”专栏向民众连续宣传、普及有关港、台电影的知识,介绍港、台明星、导演的创作状况,推介当时港、台一些重要的电影作品和电影潮流。

该杂志1986年9月号还搞了一个“台、港电影专辑”,发表了《台湾电影小史》《台港十大导演》《台港影星谱》等重头文章,这些文章的作者陈飞宝、李以庄、陈野、孙玉清等后来都成为大陆(内地)第一批研究台港电影的专家。

《大众电影》于1986年6月在北京远望楼举行了“台港电影座谈会”。据报道,国内近三十名专家参加了研讨会并发言。会上大家形成的共识是:“台港电影是中国电影的一个重要的不可分割的组成部分,只有把大陆、台湾和香港的电影作为一个整体来研究,才能从总体上把握对中国电影的认识。”这个会议的意义就在于它是建国以后中国大陆举办的第一次台港电影座谈会。

5、中国电影家协会筹备“台港电影研讨会”

1987年我到中国影协工作后了解到,影协在80年代初就开始要抓台港电影的研究工作。我曾就这件事咨询过当时的当事人、影协电影史研究部原副主任张兆龙先生,他告诉我说:“我1983年到影协电影史研究部,当时感觉影协领导很重视港台电影研究,书记处领导苏云、罗艺军说,如果再不抓,我们就要落后于形势了。影协书记处在1987年1月开过一个会,讨论台湾电影研究工作。一个是要准备召开一个全国性的台港电影研讨会,列入年度工作计划;另一个是要先建立起一个台湾电影研究小组,规划长期的台港电影研究工作。”

张兆龙告诉我:“1987年2月春节过后,我接受出差任务奔赴福州,与影协福建分会研究合作举办‘台港电影研讨会’。当时主要有两个问题,一个是经费问题,一个是资料问题。我们就这两个问题交换了意见,同时讨论了分头组织论文的问题。回北京后,书记处在3月又开过一次会,讨论如何落实。”

张兆龙的回忆,反映了中国电影家协会在80年代初期就积极部署和落实台港电影研究,筹备召开全国性“台港电影研讨会”的真实情景。

以上几件事,都是我80年代在中宣部文艺局和中国电影家协会工作期间所亲眼看到、亲耳听说的。虽然其中有些事当时没有办成,但是正是中国影协等单位顺应时代需要所做的这些工作,为接着“海峡两岸暨香港”电影交流大潮的到来做了学术思想上和人员组织上的准备。

(未完待续)

影片《最好的安排》完成第二阶段拍摄
中印日电影人联手打造

本报讯 近日,由张忠导演、李牧雨编剧,赵文卓、索南曲加、扎西姬等主演,比朱·达莫达兰(印度)监制,柳岛克己(日本)摄影,云南民族电影制片厂、中宣部电影数字节目管理中心和北京凤祥辉煌文化科技有限公司等联合摄制的电影《最好的安排》将结束第二阶段的拍摄。

该片汇聚中国、日本、印度三国电影人,以独特的跨国创作模式,成为中外合作的亮眼实践。张忠表示:“电影应成为跨越语言的情感桥梁,就像《长安·长安》联结中国、伊朗、哈萨克斯坦三个国家力量那样,这次我们要让藏地故事在多元视角中生长”。

影片的日本团队将标志性的物哀

美学注入叙事。张忠透露,在拍摄草原夜宿戏份时,摄影放弃人工布光,仅以月光勾勒帐篷轮廓与人物侧脸,这种对自然光影的极致追求,与他在《长安·长安》中融合中亚草原光影的经验形成呼应,“就像当年与伊朗团队磨合节奏那样,我们让幽玄的朦胧感与藏族生死观对话,让悲伤里生长出力量。”

印度监制比朱·达莫达兰则带来了印度电影兼具社会深度与情感张力的创作特质。作为深耕现实题材的影人,他将印度电影中以个体命运折射时代命题的传统融入影片,增加了少年兄妹与朝拜牧民的交集戏份,这就像印度电影中常见的叙事手法,让小人物的故事生长出普世共鸣。

印度团队的国际发行经验更成为影片走出去的关键。比朱依托其在全球印度国际电影节等平台的资源,促成国外发行合作,这一方法延续了“印度电影本土叙事+全球渠道”的成熟路径。“他们擅长把地域故事转化为国际语言。”张忠举例,印度团队建议保留藏语原声但优化自然音效,“就像《长安·长安》用哈萨克语传递普世情感那样,真实的文化质感反而能打破隔阂。”目前影片已确认以片花形式参与今年国内外四个国际电影节推介,成为印度发行渠道助推中国地域题材走向世界的典型案例。

拍摄中的文化碰撞更成为创作亮点。当国外团队坚持用长镜头捕捉人物微表情时,张忠结合藏地纪录片拍摄经验,提出长镜头结合自然空镜的融合方案,既保留日本电影的情感浓度,又展现藏地的空间张力;印度团队建议增加歌舞段落时,双方最终达成用马尔锅庄和藏戏祈福仪式替代传统歌舞的妥协,既延续印度电影的情感宣泄方式,又贴合藏地文化语境。

目前该片第二次已完成37天的实景拍摄,冬季部分待拍摄。海外发行方认为影片中少年兄妹的寻亲之旅跨越了文化边界,传递出共通的人性温情。

(姬政鹏)



凡悲鲁艺术作品《瞌睡猫》「破圈」

统美术中气韵生动的审美法则:半眯的睡眠在似与不似间传递安然松弛的神态,蓬松皮毛的色彩晕染暗合敦煌壁画的温润质感,轻摆的尾巴线条则暗含三星堆瑞兽的灵动写意,这种对传统美学元素的当代转译,让作品既承载着集体记忆中的乡愁温情,又精准契合动画艺术对情感具象化的追求。

技术层面,《瞌睡猫》堪称AI赋能创作的典范,打破了传统巨型装置三月周期的桎梏:凡悲鲁将手绘初稿输入定制生成模型,AI快速迭代百余种形态方案,并精准捕捉眉眼角度几度之差便从假寐到酣睡的细微表情变化,最终仅用15天完成从创意到安装的全流程。作为公共艺术装置,《瞌睡猫》更实现了动画IP的场景延伸:白天是亲子家庭打卡的“治愈地标”,夜晚在暖光中化作年轻人的夜游背景,近百款衍生文创同步亮相,短视频先导片与开发计划的公布更让其从静态装置升级为“呼吸的IP生态”,这种“艺术融入生活”的特质,恰是动画艺术“打破次元壁、连接大众情感”的核心价值体现。作品引发的全民热议,更得到国际动画艺术研究院IIAA、IEAAF等权威机构及《People's Daily, China》等中外媒体的聚焦,推动北京动画周传播量创下历史新高。

从银幕内的视觉创意到城市空间的文化符号,凡悲鲁以《瞌睡猫》完成了一次成功的跨界实验:它既传承了中国动画扎根文化基因的创作传统,又以AI技术拓展了艺术表达的边界,更证明公共装置能成为动画IP的“立体延伸屏”。这只19.3米的“瞌睡猫”所承载的,不仅是艺术家个人的创作突破,更是中国动画在“科艺融合”道路上的鲜活探索——当东方美学为骨,技术创新为翼,中国原创艺术便能跨越媒介与文化的界限,绽放出兼具情感温度与国际影响力的光彩。

(刘铮铮)