

 上海戏剧学院 电影学丛书
SHANGHAI THEATRE ACADEMY

ZIBEN WENHUA
ZHONGGUO DIANYING DE POYU LI

资本、文化： 中国电影的“破”与“立”

新世纪中外“合拍片”研究

主编 厉震林 万传法

 中国电影出版社

本书系上海市教育委员会“上海高校一流学科建设计划”资助项目

资本、文化： 中国电影的“破”与“立”

新世纪中外“合拍片”研究

主编 厉震林 万传法

图书在版编目(CIP)数据

资本、文化：中国电影的“破”与“立”：新世纪
中外“合拍片”研究 / 厉震林，万传法主编. —北京：
中国电影出版社，2015.10

ISBN 978-7-106-04180-9

I. ①资… II. ①厉…②万… III. ①电影评论—
中国—现代 IV. ①J905.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第129465号

责任编辑：杜若冰

封面设计：吴晓莉

版式设计：沈存

责任校对：赵语兮

责任印制：张玉民

资本、文化：中国电影的“破”与“立”： 新世纪中外“合拍片”研究

厉震林 万传法 主编

出版发行 中国电影出版社(北京北三环东路22号) 邮编100029

电话：64296664(总编室) 64216278(发行部)

64296742(读者服务部) E-mail: cfpymb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京京华虎彩印刷有限公司

版 次 2015年9月第1版 2015年9月北京第1次印刷

规 格 开本/710×1000毫米 1/16

印张/14 字数/230千字

书 号 ISBN 978-7-106-04180-9/J·1688

定 价 36.00元

**《资本、文化：中国电影“破”与“立”：
新世纪中外“合拍片”研究》编辑委员会**

主任委员：宫宝荣 皇甫宜川

副主任委员：厉震林 张文燕

委员：万传法 王 云 厉震林 吕晓明
汤逸佩 孙惠柱 陆 军 张文燕
张仲年 皇甫宜川 胡雪桦 荣广润
宫宝荣 饶曙光 倪 震 詹 新

主 编：厉震林 万传法

副 主 编：张文燕

目 录

Contents

文化和经济的两重奏

- 对中国电影国际化合作历史的思考 / 陈犀禾 黄望莉 1

从文化的主体性走向文化间性

- 对当下中外合拍片的一种文化反思 / 金丹元 周旭 17

“与狼共舞”和“星球大战”

- 大片引进20年及中国电影产业发展思考 / 倪祥保 王福来 29

中韩合拍片：在多元合作中共同拓展 / 周斌 37

“后 ECFA”语境下两岸合拍片的发展与融合 / 聂伟 56

ECFA 框架下华语电影的新走势 / 黄望莉 朱婧 66

中美合拍片：从个案看资金和文化的“一边倒”合并 / 孙建业 79

中韩合拍都市爱情电影 / 冯果 田奥 87

从法国的合拍片政策得到的发展启示 / 盛栢	102
中美合拍片中的文化碰撞与反思	
——以《太极侠》为例 / 龚金平	114
李安的文化表述方法对合拍片的启示 / 于滨	125
华语合拍片与表演文化生态分析纲要 / 厉震林	137
合拍之后?	
——以《过界男女》为例 / 刘辉	144
从《功夫梦》看合拍片里的文化融合	
——兼论“功夫梦”电影类型 / 周文萍	153
新世纪合拍片跨文化传播的困境与突围 / 钱春莲 邱宝林	164
残壁盼燕影	
——论香港、内地合拍片演员配置机制 / 龚艳 潘欣彤	176
中美合拍片：文化与商业风险及应对策略 / 潘雨	189
从《丝绸之路》到《美丽中国》	
——中国纪录片的合拍之路 / 吴保和	199
资本、文化：中国电影的“破”与“立”	
——新世纪中外“合拍片”学术研讨会综述 / 厉震林 罗馨儿	206

文化和经济的两重奏

——对中国电影国际化合作历史的思考

陈犀禾 黄望莉

虽然在20世纪的大部分年代里，电影制作形成了以民族/国家为主的生产模式。但是，从观众接受和市场消费的角度看，电影一直是一种最为国际化的艺术和文化产品。事实上，在中国电影制作的早期，中国的民族电影的发展就曾经得益于国际化人员、资本和技术的介入。¹而这种国际（或区域）化合作在20世纪最后二十多年随着中国的开放和经济全球化的发展，逐渐成为中国电影生产中越来越重要的部分。

电影中的国际化合作需要协调多方面的要求和利益，是双方或多方成功互动的结果。作为一种文化产业（媒体研究中称为内容产业），电影合作不

1 从张石川和郑正秋在20世纪初所创立的新民影片公司、黎民伟与其兄黎北海建立的华美影片公司，到1916年张石川和管海峰创办的幻仙影片公司，都是借助了外国资本和采取了合作的方式拍摄影片，诸如《难夫难妻》《庄子试妻》《黑籍冤魂》等。当时由于技术落后、经济薄弱，中国民族电影完全依靠自己的力量来发展制片业是非常困难的。参见程季华主编：《中国电影发展史》，中国电影出版社1981年版，第24—26页。

同于一般产业（如汽车产业，家电产业）领域的合作。它不但涉及合作各方在经济上的互利性，也涉及合作各方在文化和内容理念上的兼容性。本文将从历史角度考察新中国电影（1949年以来）在国际化合作上的发展，探讨其中经济因素和文化因素的演变和互动，并展望中国电影国际化合作的未来。

由于中国电影国际化合作在各个不同时期的规模、形式与中国整个经济体制和电影体制的发展演变密切相关，所以我们参照中国经济体制和电影体制的发展，把中国电影国际合作的历史分为四个阶段：1. 计划经济阶段（20世纪50年代到70年代末）；2. 改革经济阶段 I（20世纪80年代）；3. 改革经济阶段 II（20世纪90年代）；4. 跨国经济阶段（2001年加入 WTO 年以后）。

一、计划经济阶段（20世纪50年代到70年代末）

这一阶段包括从新中国成立初期到“文革”结束。在计划经济时期，中国电影的生产、发行和放映各个环节完全由政府掌控，电影制作的国际化合作也是如此。由于这一时期电影主要被看作是政治宣传和文化传播活动，而不强调其经济和其他方面，所以意识形态和文化、政治方面是当时中国在电影国际化合作中的主要考虑因素。同时，这一时期国际的大背景是“冷战”气氛，所以为中国电影的国际化合作提供的空间不大，国际合拍片寥寥可数。

但是，这一时期仍然出现了一些成功的和比较有影响的国际合拍影片。它们包括两种情况，一种是和政治文化差异较大的国家合拍的影片，双方在合拍项目中找到了各自感兴趣的内容，从而促使合拍成功。在这种合作中，我们既可以看到合作双方的诚意，同时也可以看到合作双方的智慧。例如，1958年新中国电影史上的第一部合拍故事片《风筝》即是如此。该影片的合作计划是在1956年“双百”方针提出后制定的。影片讲述的是一只绘有孙悟空形象的风筝，由北京随风飘到了巴黎。巴黎的儿童比埃罗和他的妹妹尼高尔以及小伙伴贝贝尔等拾到了这个美丽的风筝。他们发现了写在这个孙悟空

风筝上的一封信。比埃罗找到人翻译后，知道了写信和放风筝的人是北京的一个小朋友宋小清。信中希望收到风筝的人回信做他的朋友。随后，影片通过三个法国儿童的视角，展示了北京的风情与中国文化的魅力：故宫的太和殿、街上的有轨电车、猪八戒背媳妇的木偶戏等。很明显，影片表现了不同民族文化之间沟通与理解的主题，同时也表现了和平和友谊的美好意愿。但是在更深的层面上，中国方面试图通过该片来表达中国文化的博大精深，而法国方面对古老神秘东方奇观的猎奇、窥视心理在影片中也是显而易见的。但是由于借助了儿童的视角，所以使得这种猎奇和窥视显得天真无邪，充满童趣。我们以后将会看到，当这种猎奇和窥视涉及一些敏感的政治和意识形态问题时，它就会给国际合作带来更为复杂的后果。

另一种情况则是和当时政治文化十分接近的国家的合作，这时合作双方相似的政治文化就成为合作的基础。例如，于1959年作为国庆十周年献礼片而和苏联合作拍摄的《风从东方来》。这是一部表现中苏友谊的影片。故事的主线是表现苏联专家帮助中国建设者修建水电站，并展现当时沸腾的中国社会主义建设。其中，影片又通过回忆将主人公的命运置于漫长广阔的历史背景中，表现了他们在苏联同甘苦、共患难的历程，以及苏联和中国在革命和建设方面所走过的艰巨道路，具有强烈的时代感。新中国成立初期，中国还和苏联合作了不少纪录影片，如大型纪录片《中国人民的胜利》和《解放了的中国》（均获斯大林奖金一等奖）。随后，又拍摄了纪录片《红旗漫卷西风》《抗美援朝》（第一、二部）、《新中国的诞生》等。

这一时期内地和香港的左派电影公司也有不少的合作。当时的左派电影公司长城、凤凰、新联等利用与内地的特殊关系，在20世纪五六十年代开始了和内地的合拍片。起初，他们先是拍摄了一系列由夏梦主演，内地名角幕后代唱的越剧电影，如《王老虎抢亲》《三看御妹刘金定》《金枝玉叶》等。而真正的故事片合拍是始于1964年，由香港凤凰电影公司赴内地取景拍摄

了改编自蒙古族作家朝克图纳仁同名小说的武侠片《金鹰》。该片充满摔跤、骑射等动作场面，是一部奇情加奇观的大制作。这些影片的主要市场是在香港和东南亚。以《金鹰》为例，这部影片在香港票房过百万，创下香港本埠当年最高纪录。但是这些合拍影片大部分都没有在内地放映。在这种合作中，推动香港进行合作的主要动力是共同的、具有商业利用价值的中国历史文化资源。而内地在合作中对电影所表达的文化和意识形态内容并不作为主要考虑，合作更主要是一种政治行为：即对香港左派文化势力的支持，显示了这一时期电影合作中强烈的政治性原则。但是这种合拍方式也不久就受到“文革”的冲击，一度停止合作拍片。直至“四人帮”倒台，香港左派电影公司才有机会再度与内地合作拍片。

二、改革经济阶段 I（20 世纪 80 年代）

“文革”结束以后，中国进入新时期，但是电影生产仍然被看作意识形态和上层建筑的一个重要部分，仍然是在国家控制下的计划经济体制中运作。但是不管怎样，这一时期的政治和文化理念已经比“文革”前和“文革”中大大开放，为电影的国际（区域）化合作拓宽了空间。特别是在 1979 年 8 月，中国电影专门负责中外电影合作事务的机构——中国电影合作制片公司宣告成立，标志着中国电影的国际合作进入了一个新阶段。

中国对当时的合拍片做了具体的说明，在总体上则规定：“凡是尊重中国宪法、尊重中国历史和民族风俗，不违背中国政府现行重大政策，有利于增进各国人民之间的了解和友谊，题材内容健康的剧本，均可受理。”¹ 这一规定对合作拍片表现了一种积极和宽松的态度。1981 年，政府颁布的《进口电影管理办法》第七条规定：除香港长城、凤凰、新联三公司回内地拍片，由国务院港澳办公室同有关地区和有关单位直接联系外，凡属中外或

1 梁良：《论两岸三地电影》，茂林出版社 1998 年版，第 211 页。

我与港澳地区及台湾省的合作制片业务，统由中国电影合作制片公司管理。这专为香港左派电影公司开了方便之门，其中长凤新（1982年合并成立银都机构）、青鸟（夏梦创办）和中原（傅奇、张鑫炎创办）等左派影人组建的公司也同样享受特殊待遇。从这些规定中可以看出，中国在合作拍片中仍然十分重视文化和政治方面的共同基础。

在20世纪80年代中国电影国际（区域）化合作中，进入时间最早、数量最多的要首推和香港电影机构的合作。香港初涉内地合作拍片始于中国最具特色的类型片——武打片。1980年，香港凤凰影业率先到内地采景拍摄武侠片《碧水寒山夺命金》（杜琪峰导演处女作）。这是一部典型的武打片，主要讲述剑客路天君在一次押运黄金途中遭抢的故事。这一次尝试的成功，铺平了香港与内地合作制片的道路。1981年，张鑫炎执导的《少林寺》（中原电影公司摄制）把武打合拍片推向了一个高峰。而出身内地的李连杰则从此成为最当红的动作演员，他的“少林和尚”形象风靡中国甚至波及整个华人世界。《少林寺》的风靡，也为当时封闭的内地电影打开了一扇窗，中国内地开始出现了《神秘的大佛》和《武林志》这样的武打类型影片。和香港合拍的武打片继《少林寺》之后，又有《木棉袈裟》《海市蜃楼》等，创造了一个又一个票房奇迹。

历史巨片的合拍以香港导演李翰祥为肇始。他自组的新昆仑电影公司于1984年与内地合拍了展现慈禧发迹及英法联军侵略中国的历史传奇片《火烧圆明园》和《垂帘听政》。为此李翰祥承受了来自港台相当沉重的政治压力，但是中国政府为此大开方便之门，开放故宫等名胜重地及诸多珍贵文物供其拍摄，使得李翰祥的电影极具恢宏的历史气概和真实感。正因如此，《火烧圆明园》系列才在香港和内地都受到广泛欢迎，从而取得了巨大的经济效益。

在20世纪80年代，不仅武打片和历史片，一些文艺片也纷纷进入到内地寻求合作。例如，文艺片的代表人物严浩所拍摄的影片《似水流年》《天菩萨》

等，触及两地的人文和历史，其细腻而质朴的表现风格，以及启用内地演员斯琴高娃，都足以让人忘记电影创作者的地域背景。1982年，文艺片导演许鞍华在执导《投奔怒海》（青鸟电影公司摄制）时，因条件不允许在越南拍摄，将拍摄地点搬到风景气候与越南相似的海南岛，并得到当地政府的大力支持。扮演越南高层的内地演员奇梦石在片中有出色的表现。该影片成为香港新浪潮的一部代表作品。这样，在80年代前期，香港与内地的合作已经基本上奠定了今后合拍影片的几个主要类型，即武打片、文艺片和历史片。

香港和内地的合拍电影充分利用了中国丰富的文化历史背景、自然景观和价廉质优的人力资源。欧美和日本也在这一时期将目光投向中国，进入到合拍片的热潮中。他们也利用了有关中国的历史文化资源、自然景观和人力进行创作，如20世纪80年代中后期的历史巨片《末代皇帝》（意大利）、《太阳帝国》（美国）、《敦煌》（日本）等。这些影片的合作拍摄不仅扩大了合拍片的规模，也扩大了合拍片的合作范围。

总之，在合拍片的初期，香港电影机构是主要的合作伙伴，并且合作形式多为协拍的方式。所谓的协拍就是香港资金，香港主要的主创人员，内地提供劳务作为协助。内地的自然风光、珍贵的文物、丰富的本土题材以及便宜的人力，是吸引香港影人争相合拍的重要因素。在20世纪80年代，内地与香港合拍影片达40部左右，其中动作片占绝大多数。¹由于香港电影的长期的商业片导向和少有触及政治和意识形态，所以在文化问题上和内地产生摩擦。从香港方面来说，这些影片的主要市场是香港和海外，而非中国内地。²从合作的动力而言，境外资金主要是为寻求利润而来，但是中国政府则是把国际化合作看作是整个社会政治、经济和文化开放的一个部分。在合作态度上，境外方表现出更为积极主动的态度，且合作形式也大都以境外方为主导。

1 参见梁良：《论两岸三地电影》，茂林出版社1998年版，第214—215页。

2 参见梁良：《论两岸三地电影》，茂林出版社1998年版，第214页。

20世纪80年代是一个平稳的合作时期。

三、改革经济阶段 II（20世纪90年代）

20世纪90年代伊始，电影生产不期而至地出现了一个合拍片的高潮。它是由几个因素催生的。首先，早在80年代中后期，中国电影工业已经开始进入转型期。当时，随着整个社会市场经济环境开始形成，电视的崛起和电影市场萎缩，各制片厂原有的计划经济的模式面临越来越大的改革压力。中国的电影工业开始对这种压力作出反应，1987年是中国明确提出娱乐片概念、并在电影生产上出现第一个娱乐片高潮的年份。娱乐片概念的提出和娱乐片高潮的出现虽然并不意味着当时中国电影工业已经形成了市场经济的基础结构，但至少标志着中国电影工业出现了向市场经济转型的明确意向和行为。但是1989年的政治风波使得电影界的改革推迟下来。1990年后，社会状况渐趋稳定，境外机构（主要是港方）陆续重回内地拍片。这对面临市场危机的内地电影业无疑是一个重要的机会，因此十分积极主动。其次，由于当时的合拍片政策相当宽松，对合拍片数额并没有严格限定。于是在90年代初，出现了一个合拍片的高潮。根据相关统计，合拍片从1991年开始逐年增加：1991年1至8月就合拍了19部，1992年21部，1993年56部，1994年虽然开始调整，但是依然是30部。¹合拍片很快证明了其市场生命力。“1993年上海十大卖座片中，合拍片占了前九名，依次为《霸王别姬》《唐伯虎点秋香》《新龙门客栈》《狮王争霸》《喋血英雄》《梦醒时分》《大红灯笼高高挂》《新碧血剑》《少林豪侠传》。”²

此时，另一个重要发展是台湾资金亦开始进入。台湾于1989年4月废除了原先的禁止令，通过了现阶段大众传播事业赴大陆地区采访、拍片、

1 参见林黎胜：《90年代中国电影的经济变更和艺术分野》，《电影艺术》1996年第3期，第39页。

2 参见梁良：《论两岸三地电影》，茂林出版社1998年版，第218页。

制作节目报备作业的相关规定，从此台湾制作方可以合法进入大陆拍摄外景，并准许当地临时演员参加影片的演出。但是，仍有“不得拥有大陆资金”，并且“不得使用大陆职业演员担任配角”等限制。¹因此，在20世纪80年代末，台湾已开始尝试赴大陆拍片。起初，只有《悲情城市》和《傻龙出海》到大陆采景拍摄而已，主要是协拍片的形式。到90年代，台湾电影界采取另外一种措施，赴香港投资电影公司，然后以香港名义与大陆合拍，甚至不惜主动放弃台湾电影市场。例如在1990年，台湾资金的年代公司、汤臣影业公司开始进入中国电影市场，从《菊豆》（1990年，这部影片还有一部分资金来自日本）开始，他们采用了启用当时正在崛起的“第五代”导演的策略，拍摄了一系列的文艺片，如《大红灯笼高高挂》《秋菊打官司》《霸王别姬》《四十不惑》等，这些影片无论是在国内国外都产生了巨大的影响。这些影片的成功，带动了另一种合作制片模式的出现：即是以大陆主创人员和境外资金合作，或合作中主创人员双方各占一定的比例，资金以海外为主。但是这类影片拥有大陆电影厂的厂标，可以在大陆市场发行。比起80年代的协拍片，这种模式向“以我为主”的方向迈进了一大步。

合拍片给中国电影业注入了新鲜的活力和生气。首先，大量的外资对电影业的投入，缓解了资金紧张的制片业，使电影厂获得了喘息的机会，并且利用合拍片的效益再投资到扩大再生产当中。例如北影厂正是利用了1992年到1993年的合拍运作，走出了长期的困苦境地。其次，改变了中国电影界的制作观念，相当一批一流的导演和演员在合拍片中获得了国际奖项，形成了一个华语电影圈。在商业片的制作当中，由于以往商业制作观念的落伍，国产影片在竞争激烈的国际商业电影市场上基本缺乏竞争力，而进入国际影院渠道也无从谈起。合拍片架起了一个桥梁，它引入了包括制作观念，

1 参见梁良：《论两岸三地电影》，茂林出版社1998年版，第216页。

技术观念在内的新的电影观念、引入了新的制作机制和方式，同时提高了影片的技术标准。从而提高了影片制作的总体素质，使得中国电影进入国际市场不仅成为可能，而且也成为事实。电影的新技术带来了“新视觉”影片，例如《新龙门客栈》的拍摄，强烈地刺激了内地电影制作者和理论者们的电影观念，也为内地电影市场带来了更适应时代、适应市场、适合观众新审美趣味和视听文化消费需求的影片样式。总之，合拍片作为改革开放的产物，无论从经济的、社会的，还是纯粹电影的角度，它所表现出的新风格、新技术、电影管理经验和商业活力，对国产电影及其发展来说，已经不可或缺，是促进电影机制改革和刺激市场活力的有效方式。

但是，合拍片在给市场带来积极影响的同时，并非没有争议。海外资金借助陈凯歌、张艺谋、何平等艺术家的品牌和风格特点，创造了一种所谓立足传统文化、面向西方“他”者并以争取跨国认同为目标的民俗电影类型。这些电影曾经被国内外一些批评家抨击为“东方主义”的产物，是为满足西方人的猎奇和窥视心理而制造的“东方奇观”¹。

同时，由于这一时期合作制片的规模迅速扩大，权限下放，给原来的管理模式也带来了重大的冲击。前面说到，中国政府对电影国际（区域）化合作中的文化和政治问题历来是十分关注的。但是，产业界的管理人员在合作中可能更注重经济效益和利润原则，而一些导演和创作者则期望通过电影表达个人理念以获得国际和国内的认可。而境外投资方在选择题材和主创人员时更有自己的考虑。他们的理念常常会有分歧和冲突。由于这一时期合作制片的规模迅速扩大，在制作环节上对文化和内容因素的控制权无形中分散了。因此，对于一些敏感和容易引起争议的题材，政府通过审片和发行环节来加强控制。结果，这种制片环节的相对放松和审片环节的相对严格的矛盾终于爆发为20世纪90年代合作制片中最重要的一個景观：“禁片现象”和

1 [美]尼克·布朗：《论西方的中国电影批评》，刘宁清译，《当代电影》2005年第5期。

“地下电影现象”。¹1993年底，合拍片《蓝风筝》《北京杂种》偷运影片拷贝出境参加东京国际影展，合拍片《诱僧》未经电影局审查通过即在台湾上映等事件陆续发生，终于促使中国电影管理当局采取严厉措施，加强对合拍片的管理。

1994年，电影局公布了“关于加强合拍片管理的新规定”，主要涉及两点：1. 凡港台合拍的剧情片，在合同上应明确规定底片与样片的冲印及后期制作均应在大陆境内完成，如确需要在境外进行后期制作，须在立约同时申报，经有关部门批准后方可进行。2. 与港台共同投资拍摄的剧情片，不允许再另签另一分协拍合同或协议书，也不得出具协拍证明。²其实，这一系列措施的主要目的并非针对合拍片，而是对一些违反纪律的合拍影片进行限制。但是，客观上也控制了合拍片的数量和审查。因此，1994年合拍片数量锐减。1994、1995年电影局对合拍片进行了宏观调控，规定各电影厂合拍片的数量为：大厂三部，中厂两部，小厂一部。³其目的是为了达到对海外资金的控制和保护本地区的电影产业的良性发展。

1996年8月25日，长春电影节期间，电影局召开了全国电影合拍的座谈会，提出了今后的合拍片要“以我为主”的原则，具体的量化规定也于当年11月4日出台，要求主创人员除导演、编剧、摄影师应以我境内居民为主，担任主要角色的我境内居民一般不少于50%。建立一片一报的单片审批制度也开始进入议程。由于政府的宏观调控，再加上港台的电影业自90年代中后期陷入了前所未有的困境和低谷，这样，海外资金的主力台港资金的涌入开始退潮。1996年的合拍片总产量只有29部，1997年25部，到了1998年仅仅为7部。

1 如果列出一个详尽的人名和片名，它将包括许多最有影响力的导演和重要影片。

2 参见梁良：《论两岸三地电影》，茂林出版社1998年版，第219页。

3 参见林黎胜：《90年代中国电影的经济变更和艺术分野》，《电影艺术》1996年第3期，第39页。

或许是汲取了前人的经验，20世纪90年代末异军突起的艺玛电影技术有限公司采取了另一种路线。该公司由台湾滚石唱片公司投资，在国内注册公司，和西安电影制片厂合作推动了“中国新电影”计划。艺玛公司全部启用新锐导演和创作团队。他们的主创人员针对国际获奖市场的风向标，着眼于当下中国社会的发展，关注新时期中国人的新的精神面貌，从而进行创作。起初，他们以低成本资金注入方式，与西安电影制片厂维持长期而稳定的合作。它的独立制片只是国际化运作理念和制片方式的开始。他们在短短几年的时间里推出了张扬、施润玖、金琛等青年导演，拍摄了诸如《爱情麻辣烫》《洗澡》《昨天》等影片，而且几乎每部影片都有不错的票房成绩。艺玛的运作者，一个在北京的纽约人罗艺明确而坚定地走商业路线，以具有大众性的商业电影为探索目标。因此，艺玛所出品的影片在意识形态和审查程序上是标准的体制内影片，而在资金运作上是独立电影的方式，可称之为体制内的独立制片。艺玛公司与以前台港的资金注入“第五代”生产艺术片的策略，既有相同处，也有更为实际的商业目标。相同处是“墙外开花墙内香”——走国际获奖的道路，不同处是它排除了任何政治和商业风险，采取了“内外都能接受”的商业策略：“《爱情麻辣烫》票房主要在国内、国外票房占一小部分比例；《美丽新世界》票房的30%—40%来自国外；《洗澡》票房的60%来自国外，该片先后签下了包括美国、日本、法国、英国、德国等世界主要电影集散地的总共50多个国家的销售合同，票房达200万美元。”¹另外，还有香港的嘉禾公司也采取相同模式在北京和上海设立公司，投资拍片。

从这一阶段合拍片的类型来看，依然延续着20世纪80年代的模式。武侠片在这一时期依然风起云涌，台港各大牌明星也开始加盟此一类的合拍片的摄制，如林青霞、张曼玉、梁家辉主演的《新龙门客栈》，由张曼玉、王祖贤

¹ 李宝江、张江义：《“艺玛现象”初探》，《中国电影市场》2001年第7期。