

國立政治大學東亞研究所碩士論文

指導教授：張裕亮博士

當代中國電影的主流意識：
以革命歷史片為例

**The Mainstream Ideology of the
Contemporary Chinese Film: Using
the Revolutionary History Film as an
Example**

研究生：陳加恩

中華民國一〇一年六月

謝詞

雖然在政大就學的時間，只有短短的兩年，但因為有這麼多好同學與好老師的陪伴，覺得非常充實。我的論文跟其他同學比起來，算是相當有差異性，一開始讀東亞所，本來也對於中國 NGO 有興趣，但實際做了研究之後，發現那並非我能力所及之處。我對電影一直以來都有種奇妙的情愫，能夠在研究所，以電影作為我的論文主軸，算是圓了我過去沒有選擇電影系的遺憾。

這本論文的完成，首先要感謝我的指導教授張裕亮博士的幫忙。裕亮老師給予我相當多寶貴的意見以及參考資料，方便我寫作。非常感謝裕亮老師，如果沒有他的幫忙，這本論文不會這麼快完成。此外，還有我的同學黃奕鳴，感謝他擔任我的校稿人員，同時也常常和我一起腦力激盪，讓我的論文可以更加完善。最後要感謝我的家人還有其他幫助過我的同學與同事們，謝謝你們，讓我的碩士生活可以過的相當精彩!

陳加恩
2012/7/5



摘要

本研究對近年來越來越多中國電影向主流意識靠攏的現象感到好奇。透過分析近年來頗受好評的四部革命歷史電影，來了解當前中國電影中的主流意識內涵以及這些主流意識與電影之間的接合方式。研究發現，當前在革命歷史電影中的主流意識，可分為下列四項：彰顯革命精神、凝聚國族意識、中國式民主的建立與資本家地位的提升。這些主流意識的內涵，其功能主要是為了維持中共政權的存續，提供意識形態上的合法性依據。此外，在接合方法上，採用了商業電影的製作方式，達到吸引觀眾與傳遞主流意識的功能。

關鍵詞：中國電影、主流意識、文化研究、革命歷史電影



Abstract

An increasing number of Chinese films draw close to the mainstream ideology in recent years. This study analyzes four revolutionary history Films which have good reputation to understand the mainstream ideology in contemporary Chinese film and the articulation which is between the mainstream ideology and the Chinese film. This study found that there are four mainstream ideologies in those revolutionary history Films. They are as follows: Highlight of the revolutionary spirit, Solidarity of the national consciousness, establishment of Chinese-style democracy and upgrading of capitalists status in china. The main function of those mainstream ideologies is to maintain the existence of the Chinese Communist regime. In addition, those Chinese films are produced by commercial film production way in order to attract the audience and delivery the mainstream ideology.

Keywords : Chinese Film, Mainstream Ideology, Culture Study, Revolutionary History
Film



目錄

第一章 緒論	4
第一節 研究動機.....	4
第二節 研究目的.....	6
第三節 篇章結構.....	8
第二章 文獻探討	9
第一節 文化研究.....	9
第二節 主流意識與變遷.....	20
第三節 黨國變遷下的革命歷史電影.....	29
第四節 相關研究.....	34
第三章 研究方法	40
第一節 研究方法.....	40
第二節 研究範圍.....	42
第三節 研究限制.....	46
第四章 革命歷史電影分析	47
第一節 主流意識的內涵.....	48
第二節 意義接合的方式.....	66
第三節 小結.....	82
第五章 結論	84
第一節 維繫自身政權的主流意識.....	84
第二節 以商業接合主流意識的革命歷史電影.....	86
第三節 未來研究建議.....	88
參考書目	90

表目次

表 3.1: 第 14 屆華表獎得獎名單	43
表 3.2: 電影個案之相關資料	45
表 4.1: 《建國大業》、《建黨偉業》主要演員表.....	76
表 4.2: 《風聲》、《十月圍城》主要演員表.....	77



圖目次

圖 4.1: 五四運動學生抗議場面.....	55
圖 4.2: 國共差異: 國民黨討論剿共; 中共與民盟協商.....	59
圖 4.3: 李重光殉難.....	61
圖 4.4: 劉郁白大戰刺客.....	61
圖 4.5: 顧曉夢外在形象與內在身分的對比.....	64
圖 4.6: 中共高層親民化表現.....	68
圖 4.7: 蔣介石的落寞形象.....	69
圖 4.8: 蔡鏗與小鳳仙的愛情敘事.....	70
圖 4.9: 毛澤東與楊開慧的愛情敘事.....	70
圖 4.10: 漢奸與革命志士的差異塑造.....	71
圖 4.11: 李寧玉蛻變為工人階級.....	72
圖 4.12: 酷刑與性慾的接合.....	79
圖 4.13: 革命志士的壯烈犧牲.....	81

第一章 緒論

第一節 研究動機

一直以來，中國的文藝活動就受到中共所把持。1942年5月毛澤東發表《在延安文藝座談會上的講話》，要求文藝作品要為政治服務，這個「講話」成了禁錮作家自由創作的最高原則¹。文藝的內涵包羅萬象，凡是歌曲、詩詞或藝術等，都是中共要控制的範圍²。藉由對文藝活動的箝制，中共得以排除其他思想上的競爭者，達到文化霸權的建立。而電影作為影像與聲音的文藝綜合表現，更是受中共所重視與壟斷。

從建政前的左派電影、建政後的十七年電影³、文化大革命時期的樣板戲電影到改革開放後的主旋律電影，都是中共利用電影去散佈主流意識(全名:主流意識形態)的證據。主流意識，雖言主流，但並不代表它一定受到社會上多數人的支持或認同，而是一個社會上居於統治地位的思想⁴。在中國，在中共一黨專政的黨國體制運作下，主流意識代表的是那些受中共所認可與接納的文化價值與意識形態。在改革開放以前，中國電影所承載的主流意識，皆突顯出「黨」的重要性、階級鬥爭以及社會主義建設等特性。

電影跟中共的發展就好似某種共生體，相互牽引，相互影響。事實上，電影對中共政權的影響超乎一般人的想像。在改革開放之前，中共透過國家機器對社

¹ 高華，*紅太陽是怎樣升起的一延安整風運動的來龍去脈*（香港：中文大學出版社，2000年），頁351~352。

² 唐小兵，*在解讀一大眾文藝與意識形態*（香港：牛津大學出版社，1993年），頁16。

³ 十七年電影特指，中共1949年建政到1966年文革爆發前的中國電影。

⁴ 《德意志意識形態》說到：「統治階級的思想在每一個時代都是佔統治地位的思想。這就是說，一個階級是社會上佔統治地位的物質力量，同時也是社會上佔統治地位的精神力量。支配著物質生產資料的階級，同時也支配著精神生產的資料。」中共中央馬克思恩格斯列寧史達林著作編譯局編譯，*馬克思恩格斯選集*（第一卷）（北京：人民出版社，1995年），頁52。

會的全面控制，掌握了電影的生產要素，進而獲得徹底控制電影內容的權力。在計畫經濟的背景之下，國家可以透過指令生產的方式，去操作電影的內容與意識形態的輸出，使電影的生產完全服膺於國家意識形態的需求之下。此時期的中國電影呈現出如阿圖塞意識形態國家機器所言，人們在觀看電影的同時，也將自身的存在投射到電影之中，進而產生對電影與自我身分的認同。而國家透過電影此種軟性手段，使人們對自身的認知與現實脫節，活在被國家所安排的身分之中。

文革結束後，鄧小平所主張的改革開放政策，打破了過去國家全面監控電影產業的模式，隨著第五代導演的作品在國際發光發熱，且合拍片與跨國資金的投入也開始在中國電影產業普及，中國電影開始脫離為政治服務的軌道⁵。面對在電影市場上，逐漸增加的民營電影與外國進口片等競爭者，負責傳遞主流意識的主旋律電影，由於內容與表現手法上不被觀眾所接受，在票房的表現節節敗退，無法有效為中共宣傳主流意識。

然而，2002年《英雄》上映後，為主流意識的傳遞，找到一條新的道路。《英雄》一片以當時驚人的成本拍攝，聚集各大知名的華人演員，以商業大片的名義，創下2億多人民幣的票房紀錄，稱霸中國電影的票房紀錄達四年之久，這個紀錄直到張藝謀另一部作品《滿城盡帶黃金甲》2.9億人民幣票房才被打破⁶。在《英雄》的文本裡頭，巧妙的將極權統治的秦始皇置於正面形像，在「秦王不可殺」的話語表述中，隱藏擁護專制政權的政治隱喻，與中共所支持的主流意識不謀而合。在《英雄》之後，中國電影陸續出現越來越多與主流意識接合的影片，這些影片呈現多元的類型，如愛情片(雲水謠)、戰爭片(集結號)、災難片(唐山大地震)等。電影不僅貼近大眾文化並結合主流意識，同時票房收益也表現亮眼，

⁵ 吳小麗、徐牲民，**九十年代中國電影論**（北京：文化藝術，2005年），頁2~6；胡克，「中國大陸社會觀念與電影理論發展」，李天鐸編，**當代華語電影論述**（臺北：時報文化，1996年），頁219~222。

⁶ 劉嘉，「中國主流大片與觀眾：消費反饋、口碑與票房研究」，中國電影家協會產業研究中心編，**2009電影產業研究之主流文化與中國主流大片卷**（北京：中國電影出版社，2010年），頁163。

獲得觀眾的認同。此種內藏主流意識的電影模式，開始成為中國電影的主流，對於這種在中國電影中前所未有的現象，激起了本研究的研究動機。本研究試圖瞭解，長久以來利用電影傳遞主流意識的中共，在面對改革開放後電影產業的劇烈競爭之下，所傳遞出的主流意識之內涵為何？其次，這些主流意識又是如何與當今的中國電影接合，重新抓住中國觀眾的目光？

第二節 研究目的

本研究之研究目的，主要為解決下列兩點研究問題：第一、當前承載在中國電影中的主流意識其內涵為何？第二、當前的主流意識是採取何種方式，與中國電影進行接合，又不受到觀眾的排斥？

首先，在理解當前中國電影的主流意識內涵上，本研究於選擇分析電影個案時，僅選擇以革命歷史類型的電影，作為取材樣本，以迴避由於電影類型上的差異所造成的誤差。此外，中共對於革命歷史類型的電影，較其他類型更為重視，從十七年電影、樣板戲電影到主旋律電影，革命歷史電影的題材一直被反覆運用在宣傳中共的主流意識上。因此，為理解當前中國電影所承載的主流意識內涵，本研究採用近年來在大陸頗受好評且融合大眾流行文化的革命歷史片做為分析對象。

有關革命歷史影片的定義，是指講述 1949 年中共建政前歷史的影片。可略分為兩大類：第一類是講述中共革命歷史鬥爭題材的影片，第二類是講述中共建黨之前的歷史鬥爭題材的影片⁷。第一類如《紅燈記》、《智取威虎山》等講述中共在抗日戰爭與國共內戰期間，與日軍、國軍的鬥爭紀事。《甲午風雲》、《林

⁷ 史靜，「革命歷史電影中的身體與復仇」，電影藝術（北京），第 1 期（2012 年 1 月），頁 124~130。

則徐》屬於第二類革命歷史題材影片，以民族主義、愛國主義的氛圍進行敘事，是中共對革命敘事的一種回溯建構，對歷史本質的理解追溯至晚清時期，建立起自身繼承中國道統的正當性。在本研究中，革命歷史影片特指講述從鴉片戰爭到中共建政前後涉及革命鬥爭的題材創作為主⁸。

本研究在分析架構上，首先從文化研究的既有文獻出發，來解釋意識形態與電影之間的關係。接下來，介紹主流意識的本質與目的，對改革開放前後的主流意識提出說明。再者，說明本研究所分析的革命歷史電影的定義，解釋革命歷史電影與主流意識的關係，最後以阿圖塞的意識形態國家機器理論、葛蘭西的文化霸權理論以及霍爾的接合理論，去說明中共使用電影傳播主流意識的理由與手段，並作為本研究的理論基礎。

在分析當前中國電影中的主流意識內涵上，本研究從所選電影個案的劇情結構與敘事手法去進行歸納，找出電影中所表現出的共同性，透過敘事分析與符號學分析，找出電影的內在含意，配合當前中共意識形態理論的變化，將電影的內容與現實上中共的變化進行連接，進而說明此種電影表現手法，背後所代表的主流意識內涵。

此外，在對於主流意識與當前中國電影的接合方式的探索上，本研究從電影製作面向出發，探討角色設計、演員與場面調度，對於接合主流意識的手法與重要性，從中理解主流意識是透過何種方式與當前的中國電影之間進行接合，同時又獲得觀眾的歡迎。

⁸ 對於革命歷史電影的定義，中國學者彼此之間存在分歧。石方禹認為革命歷史電影的時間分段，應從 1921 年中共建黨前後，到 1949 年中共建政為止，以期間所發生的革命鬥爭為題材，創作而成的影片，才屬於革命歷史電影的範疇。但學界多數採取從鴉片戰爭開始，到中共建政的時間段落分類，故在本研究中，對於革命歷史電影的定義，採取多數學者的分類：從鴉片戰爭到中共建政前後涉及革命鬥爭的題材創作為主。

第三節 篇章結構

本文希望以文化研究的視角，瞭解現在的革命歷史電影中所承載的主流意識的本質。藉由文化研究對於意識形態的理論，以電影分析的方式，去探究在中共現在的主流意識內涵。在章節的安排上，本文將主要分為五章。

第一章：緒論

說明研究動機與目的，簡述研究步驟與篇章結構。

第二章：文獻探討

首先，闡述文化研究理論對意識形態的研究。再者，探討主流意識的本質，說明改革前後的主流意識變遷。最後說明革命歷史電影的特殊性，以及中共之所以重視的原因。

第三章：研究方法

本章將說明本文所使用的研究途徑與方法，研究範圍與限制，還有電影個案的選擇，都會在本章中進行詳細的說明。

第四章：革命歷史電影分析

對所選之革命歷史電影中的主流意識提出說明，解析電影中所具有的主流意識內涵，再透過對劇情、角色、場面調度等方式，去解釋主流意識的產生，並解釋電影與主流意識之間的接合方式。

第五章：結論

總結本文的研究成果與後續研究方向。

第二章 文獻探討

第一節 文化研究

一、文化主義與結構主義

在文化研究的範疇之中，「文化」一詞很難被單獨定義成一個具體的形象，或是恆久不變的解釋。對文化主義者而言，「文化」意味著一個意義生產的過程以及其活動的範圍，屬於一個「吸納」的概念。正由於文化屬於一個不斷被「再定義」的過程，因此文化主義強調的是：對於一個社會的文化探索，必須從該社會的群體行為以及社會形態在生產文化文本與文化實踐的過程去分析。文化主義的代表團體伯明罕學派認為，文化主義是一種文化分析的特殊途徑，他們藉由分析社會所生產出的文化文本以及社會群眾的行為記錄，去重新勾勒出該社會下群體所共同遵循的行為模式和價值結構，而這些正是在該社會中，每個個體所生產與消費的文化文本與實踐⁹。

正由於文化主義所強調的是對整個社會群體的行為與文化生產做分析，故文化主義從根本意義上排斥李維士(F.R.Leavis)主義的精英文化路線：僅注重高級文化的生產與實踐，而忽視大眾文化對整個社會的影響力¹⁰；同時，也駁斥馬克思主義主張以經濟來決斷一切的論述，因為此種看法使得文化的形成變得過度機械化。文化主義將文化研究視角從高級文化的觀點，下拉到大眾文化之中，將大眾文化納入學院研究之中，特別是工人階級的文化表現；同時說明形成文化原因是多元因素所造成，而非受單一元素所影響。

⁹ R. Williams, *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1977), p. 140.

¹⁰ P. Smith 著，林宗德譯，*文化理論的面貌*（臺北：韋伯文化，2004年），頁198-199。

文化主義藉由研究工人階級的生活實踐，說明高級文化只是一個社會文化的組成之一，它特別強調文化應包括更為廣泛的生活經驗和行為。因此，語言、日常習慣、傳統、宗教、意識形態，以及各類文本紀錄，都必須成為文化研究的對象。如此文化研究者才可以從中發現所觀察的文化全貌，同時依賴著多面向的觀察與研究，說明文化確實是一個意義生產的過程。

相較於文化主義在意義的生產上，從人文的角度，強調人在文化生產的能動性，結構主義則偏向唯物式的探討。結構主義者認為文化主義者所觀察的社會現象與人文活動，只是真實意義存在的表層。想要探知意義的實體，必須從覆蓋在意義之上的種種凌亂而特殊的事件中，挖掘出潛藏的意義生成機制(Generative mechanisms)。因此，若想要瞭解表層所發生的事件與意義，則必須從內層的運作機制討論起¹¹。

結構主義出現的背景深受語言學分析的影響。語言學分析認為，語言是一組由辭彙與聲音等元素互動所構成的系統¹²。元素之間的關係，使得語言可以表現出特定事物，即生產出意義。結構主義者套用語言學分析的模式，試圖找出文化特徵中相似於語言組成的元素，如符號或概念等。透過探究這些元素是如何被組織起來表達訊息，找出生產機制的運作模式。

依循著結構主義對意義生產的研究途徑，阿圖塞(Louis Althusser)的意識形態理論對文化研究產生了重大的影響。首先，阿圖塞借用了佛洛伊德的精神分析術語「多元決定論」(overdetermination)重新解釋馬克思與恩格斯上層-下層結構模式的觀點。說明社會形式的複雜形態與組織結構，無法僅單獨依靠下層結構的經濟去解釋。雖然經濟最後可能還是決定社會形式的關鍵因素，但它不能也無法單

¹¹ P. Smith 著，林宗德譯，**文化理論的面貌**，頁 127~129。

¹² Ferdinand de Saussure 著，高名凱譯，**普通語言學教程**（北京：商務印書館，2009年），頁 3~46。

獨存在於社會形式之外。經濟依舊必須要跟社會上的其他因素相互配合與互動，才能成為社會形式的多元決定因素中的一部分¹³。

阿圖塞認為，社會形式的面貌可以被化約成經濟、政治與意識形態三個部分。在不同時空背景的影響下，任何一個部份都有可能比其他兩者更具有決定性，去構建當下的社會形式¹⁴。由此可知，阿圖塞不僅重塑了馬克思經濟決定論的觀點，同時將焦點放到對於文化與意識形態等象徵性元素，是如何影響社會形式的研究途徑之上。

阿圖塞的多元決定論，避免了簡單看待社會形式的論述。他瞭解到社會形式實際上是人群與元素的集合結構體，並發現在社會形式的建構過程中，存在著一個階級體系，而影響階級體系的元素不能夠化約成一。透過他的研究，對馬克思所提出的社會壓迫與解放產生新的視角¹⁵，同時在文化研究的變遷上，阿圖塞對於意識形態的研究，提供了新的分析概念，去看待文化與意義的生成。

阿圖塞對於意識形態概念的建構，相似於文化主義者在討論文化的生產時，試圖藉由多元角度的探索去勾勒出文化與意義的真實面貌。簡單來說，他強調確實存在著一個巨大且多樣的集合，支配著社會形式的建構。文化並非單純依靠經濟關係而存在，也無法單獨出現於經濟關係之外¹⁶，而意識形態正是作為控制這個巨大集合的系統，透過不斷的實踐與再現而存在著。在這樣的概念下，意識形態被理解為是個體與現實之間想像關係的再現。在意識形態的操作底下，人們與現實生活產生脫節，活在一個「想像的真實」之中。

¹³ L. Althusser 著，陳璋津譯，**保衛馬克思**（臺北：遠流出版，1995年），頁101~127。

¹⁴ J. Lewis 著，邱志勇、許夢芸譯，**細說文化研究基礎**（臺北：韋伯文化，2008年），頁149~150。

¹⁵ 張錦華，**傳播批判理論：從解構到主體**（臺北：黎明文化，2010年），頁116~117。

¹⁶ G. Turner 著，唐維敏譯，**英國文化研究導論**（臺北：亞太圖書，1998年），頁21。

除了對於意識形態與個體之間關係的討論，阿圖塞也試圖去說明國家角色在決定意識形態上的重要性，從中去說明人藉由想像與現實脫離的原因。首先，阿圖塞提出了兩種國家用來維繫意識形態主導權的系統：壓抑性國家機器(repressive state apparatus)與意識形態國家機器(ideological state apparatus)。前者乃指使用威脅與武力等方式，透過員警、軍隊與法律等手段去達到控制社會的表層穩定；後者則利用柔性手段，透過文化、宗教、道德、教育與傳播媒介等方式，去建構出一套組織機構和價值體系¹⁷。

阿圖塞認為，意識形態國家機器的功能在於使人們對於社會以及自己在社會中所處的角色與位置產生錯亂。人們對於自己身分的認知並不是真實存在，而是透過意識形態國家機器的預先設定，再透過「意識形態把個體召喚為主體」。個人透過自身與「想像所創造出的現實再現」之間的建構，被轉化為符合意識形態國家機器所設定的主體位置與身分認同。在阿圖塞的觀點下，沒有人可以置身於意識形態的控制之外，因為意識形態本體是由社會上一切總體的有機構成，如果要給予人建構、改造和安排去適應他們的存在狀態的話，那麼作為展現一切運作體系的意識形態，就是每個社會都不可缺乏的。人們透過意識形態去體驗自身與整體社會或世界的關係，藉由在認知的主客體關係被改變的過程中，進而產生對社會形態的再生產¹⁸。

從阿圖塞的意識形態國家機器理論中，我們可以得知國家會試圖操縱意識形態，將個人置於有利於統治階級統治的位置之中。就目的上來說，國家透過意識形態的操作，讓個體屈服於國家領導之下，使得個體不再對統治階級造成威脅，達到服從權威、志願屈服，甘心成為受國家馴服的臣民。

¹⁷ L. Althusser 著，杜章智譯，**列寧和哲學**（臺北：遠流出版，1990年），頁163~168。

¹⁸ A. Callinicos 著，杜章智譯，**阿圖塞的馬克思主義**（臺北：遠流出版，1990年），頁126~128。

二、葛蘭西轉向

相較於文化主義強調人在文化生產過程中的能動性，結構主義過度悲觀與機械式的論述，使得文化研究在探究人與文化之間的關係時，出現了兩個極端的研究途徑。此時葛蘭西的霸權理論成為了文化研究學者用來調和文化主義與結構主義之間衝突與矛盾的利器。

霸權對葛蘭西而言是一個政治概念，以此來說明在資本主義制度下，統治階級是如何透過文化霸權去阻止社會革命的發生。葛蘭西認為，在歷史的演進之下，統治階級為了確保在政治與社會上的領導地位不受動搖，除了依靠國家機器的對於被統治階級的剝削和壓迫外，同時，還會利誘被統治階級在潛移默化之下接受他們的道德標準、政治價值和文化觀。一旦，統治階級成功的建立起一個足以馴服被統治階級思考與價值觀的文化霸權，就無須利用強制和武力的手段去繼續進行統治。而這邊所提及的文化霸權，在葛蘭西的理論下，並不是一個結果，而是一個持續變動的過程或狀態¹⁹。

在葛蘭西的觀點下，文化霸權是一種競爭，統治階級要去和被統治階級爭取一種領導地位，統治階級要求認同，但並非不允許其他的聲音存在；統治階級需要對抗反對，卻並非要去剷除反對。為了獲得文化霸權上的穩定，統治階級不得和被統治階級之間達成一定的妥協。事實上，整個有關文化霸權的競爭，就是一場統治階級與被統治階級的協商過程。因此，在葛蘭西來看，文化既是對抗，又是合作，它的內容乃是由統治階級獲得霸權的努力，和被統治階級對統治階級霸權的抵抗共同建立的²⁰。

¹⁹ A. Gramsci 著，**獄中笈記**（臺北：穀風出版，1988年），頁500~509。

²⁰ 張錦華，**傳播批判理論：從解構到主體**，頁86。

換言之，文化霸權的建立，事實上是一個國家與市民社會彼此競爭文化主導權的過程。但有趣的是葛蘭西認為，霸權的轉化、生產與再生產，實際上都是市民社會的產物。透過社會組織、大眾文化與大眾傳媒等，涵蓋了市民社會文化生產與消費的種種機制，霸權的競爭就在此展開。

借助葛蘭西對於文化霸權的性質與內涵的分析，文化研究從過度人道主義的文化主義與強調機械灌輸的結構主義中，獲得了對文化認知的新途徑「葛蘭西轉向」。在葛蘭西轉向之下，差異與矛盾被視為文化存在的證明之一，強調文化實踐與意識形態的多元可能性。更重要的是，文化霸權理論將文化理解為某種非單一性、包含多種條件元素的構成，同時提出了競爭的概念，豐富了文化意義的多樣性。這不僅為文化研究提供了可以深入探索文化內涵複雜性的可能。同時，也為研究階級之外的有關其他領域下的文化競賽，奠定了可依循的理論基礎。此後，文化研究不再停留於單純分析藝術或作品之中階級的屬性，在此之外的文化元素如種族、性別、身分、年齡等也進入文化研究的範圍。透過文化霸權的視角，我們可以在更多的文化場域中，發現更為複雜的互動關係以及隱藏在各種文化表徵背後的權力關係脈絡²¹。

三、霍爾「接合」理論

葛蘭西的霸權理論，給予了文化研究一個新的研究途徑，跳脫了文化主義過度樂觀的市民社會研究途徑，也進一步延伸了阿圖塞對於國家控制意識形態過份悲觀與機械論的觀點，將競爭協商的概念投入文化研究之中。霍爾(Stuart Hall) 站立在葛蘭西的觀點之上，提出了「接合理論」(theory of articulation)，進一步說明瞭意識形態是如何在競爭的過程中被生產出來。

²¹ 毛劍，「『文化霸權』理論與文化研究的『葛蘭西轉向』」，*理論學刊*（山東），第3期（2006年3月），頁111。

首先，霍爾認為社會的構成、階級與文化之間的關係，並非傳統馬克思主義所認為的具有必然的一致性，也非後結構主義者所言具有必然的非一致性。在接合理論的觀點中，所有的意義與意識形態的生產都是被連接出來的。換言之，意義或意識形態的出現，並非一定有，也非一定不會有。整個生產過程是各種意義或意識形態的組成元素之間連接，透過不同社會群體之間的競爭與協商之下而形成。某些元素可能會被接合在一起，進而產生出特定的意義。而負責串連起這些不同組成之間的「扣環」，則是這些被構成意義的「效果」，而非意義的「來源」²²。

「我一直使用『接合』(articulate)一詞，但是並不確定這個詞的概念是否已被完全瞭解。在英國，這個概念具有雙重的意義，因為『接合』表示再現、說出、具體陳述，它承載著語言狀態(languageing)、表達等意義。但是，我們也可以稱呼一部『聯結』車，也就是一部貨車的車頭(駕駛座)和後半部(拖車)可以、但也不一定連接起來。透過一個特別的扣環，這兩個部份可以彼此相互聯接起來，但也可以拆開這個扣環。」

換句話說，一個聯接(接合)就是『可以』在一定條件下將兩個不同元素，聯結成一個統合體的接合形式。這種扣環並不是永遠必然的、被決定的、絕對的、本質的……因此，所謂一個論述的『統合體』，實際上是不同的、相異的元素的接合。這些元素可以由經由不同的方式重新接合，因為這些元素並無絕對的歸屬。²³」

²² 陳光興，**媒體/文化批判的人民民主逃逸路線**（臺北：唐山出版社，1992年），頁144。

²³ S. Hall、陳光興著，唐維敏編譯，**文化研究：霍爾訪談錄**（臺北：元尊文化，1998年），頁125。

綜上所述，透過接合理論，我們可以理解構成意識形態的元素是如何在一定的條件與運作之下，透過某個論述的內部機制進而生產出意義。同時，我們也可以藉由觀察這些「統合體」的組成結構，去討論這些意識形態的元素是如何在特定的環節上，表現或不表現出特定的意涵²⁴。換句話說，接合理論不是為了讓作為實踐意義的主體，去瞭解他自身所認定的意識形態。相反的，接合理論是用來瞭解意識形態發現主體的過程。在霍爾的觀點之下，意義與意識形態的出現，仍是先於主體的實踐。透過接合理論，使我們得以思考意識形態是如何促使人民的行動，使他們對於自身地位在該時空背景下的處境有所認知，而不會過分簡單的將認知視為自身的社經狀態、階級身分或社會地位²⁵。

換言之，接合理論的終極目的不是為了要瞭解接合後的意義，而是要去認識為何接合。霍爾的接合理論師承拉克勞(Ernesto Laclau)在其著作《馬克思主義理論中的政治與意識形態》的觀點²⁶。在該書中拉克勞分析法西斯主義和民粹主義時，特別說明：意識形態的形成不應該被過分的二元歸類成資產階級與無產階級。因為，將組成意識形態的各種元素內涵個別來觀察，會發現其中並不必然具有階級性²⁷，這些內涵的意義完全是來自於元素在某個具體的意識形態話語內部相互連接的結果。這說明著若要探索意識形態內在的階級性質，其出發點必須是先探究構成了此種意識形態話語的邏輯性為何。

此外，意識形態雖然是透過接合而產生意義，然而接合卻不是毫無限制與邏輯經驗的亂數發生。事實上，這些組成意識形態的元素，仍舊會根據其曾經在歷史上出現過的接合方式，再次彼此連接，進而表現出一種「傾向性結盟」。法國思想家福柯(Michel Foucault)認為，解讀神話，重要的不是文本中的年代，而是

²⁴ U. Eco 等著，**結構主義和符號學：電影文集**（臺北：桂冠圖書，1990年），頁14~20。

²⁵ 胡芝瑩，**霍爾**（臺北：生智文化，2001年），頁19。

²⁶ S. Hall、陳光興著，唐維敏編譯，**文化研究：霍爾訪談錄**，頁126。

²⁷ E. Laclau, *Politics and Ideology in Marxist Theory* (London: NLB, 1977), p. 99.

解述神話的時間。同理，在解讀意義時，重要的不是接合的元素所代表的時間，而是意義被接合產生時的年代²⁸。這些接合的背後，有著不可忽視的傳統力量。透過接合理論補強了文化霸權的競爭過程，我們可以理解文化霸權並不僅由意識形態和語言所建構，而是透過不同的意識形態元素、文化實踐、政治因素與經濟結構等多元因素，在彼此互動之下所產生的傾向性接合的產物²⁹。由此可知，接合具有一定程度的傾向性，使得意義的生產具有可操作性³⁰。

四、文化研究與電影

長久以來，當電影開始被視為一門學科而受到討論之際，電影與文化之間的關係，就一直是眾人試圖去理解的問題。電影作為大眾文化的一環，反映出的是雅俗共賞的特性。它可以藉由電影製作者各種美學化的生產方式，轉化為藝術的結晶；同時也可以被創作成單純為了滿足閱聽者情感需求的通俗商品。因此，當人們在討論電影內在所要呈現的意義時，通常劃分為反映論與再現論³¹。

反映論者關注於電影與大眾文化之間互動的趨勢，將電影視為對社會與歷史發展中的影像紀錄。此種論點是建立於假設電影與社會之間存在著某種「反映」(reflectionist)關係，電影在此關係之中被當作是對文化的主流價值所呈現的「反映」(reflection)。然而此種論點太過簡單化，它無法說明電影、文學和任何一種文化表現在產生意義之前所必須經歷的選擇和組合歷程。此外，社會與反映其面貌的「鏡子」之間，存在著一套文化、次文化、產業結構和制度之間的競爭、協

²⁸ 戴錦華，**電影批評**（北京：北京大學出版社，2004年），頁193。

²⁹ 陸揚、謝兆樹，「文化研究的馬克思主義範式轉換」，**文藝理論研究**（上海），第4期（2011年8月），頁14。

³⁰ 張錦華，**傳播批判理論：從解構到主體**，頁155~156。

³¹ G. Turner 著，高紅岩譯，**電影作為社會實踐**，第4版（北京：北京大學出版社，2010年），頁117。

商過程。反映論過度簡約認定電影的本質，使得它無法瞭解電影潛藏在表層敘事下的深刻文化內涵³²。

再現論源自於結構主義、文學理論以及有關馬克思主義各種意識形態理論的延伸。透過再現論，我們可以將電影與社會之間的關係，放置於更寬廣的關係形式之中。從再現論的觀點，電影不是用來反映或著紀錄現實的工具，而是同其他再現媒介一般，將文化中的符號、習慣、神話與意識形態等，透過電影的表意實踐，去對現實進行解構與重組的再現行為³³。

藉由再現論的觀點，使得電影所生產的意義，遠比電影表面所承載的故事要更加龐大。電影的本質被視為是一種意識形態的表現，它不僅受制於意識形態的生產過程，同時也生產著意識形態。二十世紀七十年代，英國《螢幕》雜誌借重結構主義與符號學分析對電影與意識形態之間的關係，提出一系列的論述。而這些《螢幕》雜誌所使用的電影理論被稱之為《螢幕》理論³⁴。

在探究有關文化與電影之間的關係時，《螢幕》理論採取阿圖塞意識形態國家機器的論點，將電影視為意識形態國家機器的使用工具之一。《螢幕》理論把電影的製作與人們觀看電影的行為與場域，視為「個體被意識形態召喚為主體」的過程。在整個過程中，阿圖塞對於人們抵抗意識形態徒勞無功式的悲觀立場，成為《螢幕》理論的核心³⁵。

³² A. Bazin 著，崔君衍譯，**電影是什麼？**（臺北：遠流出版，1995年），頁13~22。

³³ André Gaudreault、Francois Jost 著，劉雲舟譯，**什麼是電影敘事學**（北京：商務印書館，2005年），頁16~46。

³⁴ 張慧瑜，「接合論與主體縫合：『柏明翰學派』與『《銀幕》理論』的異同及融合」，丁亞平、呂效平主編，**影視文化**（北京：中國電影出版社，2010年），頁62。

³⁵ 張慧瑜，「接合論與主體縫合：『柏明翰學派』與『《銀幕》理論』的異同及融合」，丁亞平、呂效平主編，**影視文化**，頁64。

《螢幕》理論為電影文本的終極解讀帶入了無法翻身的悲觀主義，在意識形態國家機器面前，人們在觀看電影的同時，只能被動式的被鑲嵌、召喚與服膺於主流意識形態之中。因為主體沒有任何抵抗意識形態的辦法，只能任憑其宰割。正如同文化研究在看待結構主義的影響上，採取了新的葛蘭西轉向途徑，在電影理論的分析上，葛蘭西的文化霸權理論，也同樣適用於解決過度機械論定的《螢幕》理論。

透過文化霸權理論，可以理解意識形態在生產的過程中，並不是全然順從於國家機器的意志之下，也不同文化主義者所言，是由下而上的人民意志的組成。霸權的形成，必然包括與吸納了各種不同的意識形態元素，一個具有主宰地位的意識形態，必須要能提供一個更符合多數人需求與系統性的世界觀。此種文化霸權的建立，不僅僅是反映階級利益的結果，同時也是一種不斷鬥爭的過程³⁶。由此可知，作為意識形態生產工具與意識形態本體的電影，在生產電影文本之際，同樣必須面對文化霸權的競爭過程。透過國家與市民社會之間的競合，電影的內涵同時包括了統治階級與被統治階級的價值觀。

《螢幕》理論說明瞭電影作為意識形態實踐的必然性，而葛蘭西的文化霸權理論則提供了競爭的概念，讓電影的社會實踐不再僅限於表達統治階級的意志，而是國家與市民社會之間協商的動態過程。為了更深入去探究有關意識形態在電影文本生產時的競爭過程，霍爾的接合理論的重要性就此而生。接合理論打破了意識形態在電影實踐上的同一性，納入了差異性。「接合」被理解成在一定條件之下，讓不同的意識形態元素構成一個統一表述的統合體。此統合體的存續並非永久必然的結果，而是呈現一種不安定性。它的效果與解釋都必須回到接合所發生的當下歷史脈絡之中，才可以被理解³⁷。藉由接合理論，我們可以找出電影的

³⁶ 洪鍊德，**西方馬克思主義的興衰**（臺北：揚智文化，2010年），頁205。

³⁷ S. Hall 著，徐亮、陸興華譯，**表徵：文化表像跟意指實踐**（北京：商務印書館，2003年），頁

意識形態是如何被操作與控制。它提供一個有效的途徑，使研究者在分析電影的文本與意識形態之際，可以理解意義之所以被賦予意義的由來，進而從中找出國家與市民社會在競爭電影意識形態的動態過程。

第二節 主流意識與變遷

一、主流意識之定義與目的

有關主流意識的討論，最根本的起源可以回溯到，馬克思在《德意志意識形態》中，所提出的著名論點：統治階級的思想在每一個時代都是占統治地位的思想。馬克思認為意識形態的本質就是，階級社會中統治階級用來維護自身統治地位的觀念體系。而主流意識形態，就是在一個社會中佔據主流地位，從屬於統治階級的意識形態³⁸。在當代中國，中共作為中國統治階級的地位是毋庸置疑。因此，在中國所談論的主流意識，事實上，就是中共的意識形態。

主流意識的提倡，之所以一直受到中共所重視，乃是因為主流意識之功能，在於社會整合。如前所言，任何一個社會上，都會存在著一個擁護統治階級地位的意識形態。這些位於統治地位的意識形態都必須具有凝聚大眾意識，引導社會向統治階級靠攏的能力。因此，統治階級的政權合法性並非是無中生有，乃是要透過主流意識對被統治階級的馴化與利誘，讓被統治階級承認並接受統治階級的統治地位，同時承認該主流意識的存在合理性。

15~63。

³⁸ 付立清，「誰居主導：民族精神與主流意識形態之關係」，*黑河學刊*（黑龍江），第 163 期（2011 年 3 月），頁 12。

如果在一個社會的發展進程中，主流意識所凝聚的社會向心力逐漸削弱，甚至喪失了意識形態上的領導地位，那必然會對於該社會的穩定性產生影響。因為，失去主流意識形態支撐的統治階級，社會必然會質疑其行使政治權力的合法性，進而否定統治階級的統治地位。因此，在任何一個階段的社會發展上，主流意識的社會整合功能，都是不可小覷。它確保了行使政治權力的合法性，並能引導、統一社會思想，緩解社會發展中的矛盾，對於領導大眾與控制社會活動有重大作用。

由此可知，社會整合才是主流意識之所以存在的核心目的。雖然在不同的歷史階段、社會結構與經濟條件下，主流意識發揮的社會整合功能，其機制與內涵會有所差異。但其終極目的都是為了達到控制社會成員，整合社會思想的任務。從阿圖塞的觀點，可以更加說明主流意識對中共的重要性。阿圖塞認為，共產革命之所以不會發生，乃在於佔統治地位的資產階級，為持續保持其統治合法性，將主流意識透過各式的意識形態國家機器去整合社會，拉攏社會向其靠攏。透過將主流意識轉化為市民社會的意識形態，藉由市民社會自行的再生產主流意識，達到鞏固自身政權合法性的目的。

二、 改革開放前的主流意識

從建政到文革結束這段時間內，中共主流意識受到毛澤東以階級鬥爭為主的「不斷革命」思維所控制，舉國上下無一不政治。中共透過操作文藝作品的內容與意識形態，達到對自身的宣傳與合法性的建立，此一權威建立的手段，從建國、文革到改革開放後仍持續不斷，但隨著主政者與國家情勢的不同，意識形態的需求也會有所改變，連帶影響到負責承載的中國電影內涵。

毛澤東時期的主流意識，注重的是馬列主義的思想觀，與實際的中國有所脫節。當時中共對文藝所採取的意識形態內涵，緊緊著《講話》的主軸。《講話》內容指出：「為什麼人的問題，是一個根本的問題，原則的問題。」「我們知識分子出身的文藝工作者，要使自己的作品為群眾所歡迎，就得把自己的思想感情來一個變化，來一番改造。沒有這個變化，沒有這個改造，什麼事情都是做不好的，都是格格不入的。」³⁹《講話》明確指出文藝為人民大眾、首先為工農兵服務的方向；同時，根據文學藝術的規律和特點，提出了「作為觀念形態的文藝作品，都是一定的社會生活在人類頭腦中的反映的產物」的著名論斷。

此外，《講話》還提出具體的創作原則：「文學作品中反映出來的生活都可以而且應該比普通的實際生活更高，更強烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更帶普遍性。革命的文藝，應該根據實際生活創造出各式各樣的人物來，幫助群眾推動歷史的發展。」⁴⁰《講話》進一步指出文藝「如何為群眾服務」的問題，唯有透過典型形象體現出黨性，才能更有效率的發揮文藝的宣傳功能。只有把生活中的矛盾和鬥爭毫不保留呈現的文藝作品，人民才能從中獲得藝術的感受，「使人民群眾驚醒起來，感奮起來，推動人民群眾走向團結和鬥爭，實行改造自己的環境」。

文革時期，電影意識形態宣傳的功能被更突出的使用。江青為鞏固其政治權力，運用其所擅長的文藝領域，創作出多部樣板戲電影。文革時期的中國，處於與西方社會和蘇聯都對立的鎖國階段。此時的中國只能依靠自己來發展國家政策，而「工農兵」正是此時期中國發展上不可或缺的角色。江青質疑一切不以工農兵為主體的文藝創作，強調文藝要以突出工農兵為核心。由於當時的中國電影仍舊

³⁹ 毛澤東，「毛澤東：在延安文藝座談會上的講話（一九四二年五月）」，**新華網**，http://news.xinhuanet.com/ziliao/2004-06/24/content_1545090.htm。

⁴⁰ 同前註。

受到國家強烈的控制，這也使得樣板戲電影得以完整表現這一時期的國家意識形態⁴¹。當時的社會，因為較少娛樂活動，觀賞電影成為群眾休閒的主要活動，但文革之前的電影多被「鬥臭」或禁止播放，而樣板戲電影為求意識形態呈現精確，數量稀少、製作週期冗長。因此，在無其他電影可看的情況下，人們只能反覆觀看已經完成的樣板戲電影，使得樣板戲成為了國家權力與意志深入社會最有效的運作方式⁴²。

三、 改革開放後的主流意識

改革開放後，主流意識不再以工農兵為核心，隨著十年文革對於中共的價值信仰的破壞，過去中共強調黨與領導的論述面臨破產，取而代之，一種強調以「中國」為主體的國家價值與信仰，成為中共重要性的主流意識。在改革開放，意識形態的內涵還是以中共政權為主，但不再強調政治鬥爭，轉而強調開放多元。在以市場為導向的政治正確領導下，中國電影開始從國家機器的緊握中獲得彈性的空間。此時期許多電影工作者開始大膽的展現自己的創意與人文關懷，將電影的核心放在傷痕文學與個人風格的表現上。著名的第五代導演們也是利用這個時期，大量的將自己的作品送往國外影展，藉由獲獎來提升自己在國內外的知名度與影響力。

然而，這樣開明的風氣並沒有持續太久，雖然第五代導演的作品在國外頻頻獲獎，但得獎的電影大多呈現出中共執政的無能或中國陳腐的社會形象，或西方人眼中的中國樣貌。此類作品對於中共政權與整體國家形象無疑是一種打擊，也與主流意識之間出現差異，顯現中共對電影意識形態控制力的衰弱⁴³。因此，為

⁴¹ 徐敏，「樣板戲電影：電影工業、文本政治與獻身者的國家儀式」，*文藝研究*（北京），第4期（2007年4月），頁94-95。

⁴² 同前註。

⁴³ 沈小風，*20世紀90年代電影批評研究*（北京：中國廣播電視出版社，2009年），頁31-35。

重新將電影作為宣傳國家意志的工具，1987年3月時，時任的中國電影局長滕進賢在全國電影工作會議上，提出「突出主旋律，堅持多樣性」的概念。在官方為了預防社會自由化浪潮的推動，以及西方國家對中國和平演變的危機中，中國電影再次成為政治教育與意識形態宣傳的工具，而主旋律電影則為此類帶有主流意識形態與宣傳教育功能的電影通稱。

在2000年，時任的中國領導人江澤民在廣東省視察時，拋出有關「三個代表」的特色講話。雖然這個時候，外界對於三個代表的影響力並未有太多的注意，但隔年江澤民又在中共建黨八十周年紀念大會上，再次宣傳三個代表的內容，當時的人民日報也以社論的方式，解釋三個代表，才開始受到重視。三個代表闡述中國共產黨對於現在中國有三大重要性：先進生產力的發展要求、先進文化的前進方向與最廣大人民的根本利益⁴⁴。

三個代表的提出有其時代意義。在江澤民執政之前，鄧小平不僅已經確立改革開放的基本方向，同時在政治方面，建立起制度化政治菁英遞補規則，使老人政治不再干擾中國政治發展。在軍隊方面，排除一直跟隨鄧小平的楊家將，防範軍人干政的可能性。將總書記、軍委主席、和國家主席的黨政軍大權交給江澤民，以鞏固其領導地位。在政治權力集中，改革政策正確的運作下，中國的綜合國力快速提升，此種社會主義政治體制與資本主義全球經濟體系的結合，成為了世界首創，同時也呼應三個代表中的第一條「代表中國先進生產力的發展要求」。在中共的領導下，中國確實生產力大增。

然而，政左經右的發展模式，依舊無法脫離一般資本主義模式的發展困境：貧富差距與分配不均。在中國走向市場經濟下，確實有越來越多人「先富了起來」，但相對地，發展的果實仍舊不夠和所有人共用，於是一些人的利益就被犧牲了。

⁴⁴ 呂貴、袁秉達主編，**新中國發展與馬克思主義中國化**（上海：人民出版社，2009年），頁84。

這些人有被地方政府亂課稅費的農民、被剝削工資的農民工、土地房產被強徵而未獲合理補償的農村城市居民、或黑心食品的受害者等。近年來，越來越多的社會抗爭來自於上述群體的利益被忽視或受到侵害，頻繁不斷的社會抗爭儼然成為了中共不可忽視的執政問題。因此，三個代表的「代表中國最廣大人民的根本利益」，就是對於這些人的回應，表示中共原本的執政基礎，從工人階級與無產階級，擴大到「中國最廣大人民」⁴⁵。

先前中共以自己身為中國工人階級的先鋒隊自居，當改革開放之後，工人階級的代表性，已經不足以支持中共政權的合法性後，三個代表的提出，再次將中共鑲嵌在整個中國之中，是一種中共的自我中國化。中共「十五大」時，黨章僅提到「中國共產黨是中國工人階級的先鋒隊」，但到了「十六大」黨章修改後，已經變成「中國共產黨是中國工人階級的先鋒隊，同時是中國人民和中華民族的先鋒隊」。⁴⁶此種意識形態的重大變革，說明中共黨的性質與角色的徹底革新。脫離信用破產的馬列主義，讓中共「中國化」。三個代表賦予中共新的統治合法性，其中「代表中國先進文化的前進方向」更為官定意識形態與主流價值的領導性，並確立了中共意識形態的優位概念，持續領導與影響著文化領域的發展⁴⁷。

三個代表雖然給予中共新的政權合法性，但隨著中國社會經濟結構的轉型與變遷，原先被中共高壓抑制的社會問題逐步浮現。隨著改革開放的深化，過去獨裁專制的統治手法已經無法繼續施行，中共現在必須面對的是一個區域、貧富、人口與社會都不均衡的中國。為了改善與重視這些過去革命建政時代不曾直視的問題，中共的意識形態又進行了新的改變：「科學發展觀」。

⁴⁵ 徐斯儉，「三個代表與江澤民時代」，**旺報**，2009年9月5號，第C9版。

⁴⁶ 何旭明、劉寧，「從十六大黨章看中國共產黨執政意識的強化」，**南昌大學學報（人文社會科學版）**（江西），第36卷4期（2005年7月），頁14。

⁴⁷ 張國聖，「當代中共官方意識形態發展的詮析」，**中國大陸研究**，第47卷第4期（2004年12月），頁25-51。

2007 年中共「十七大」會議上，現任中共總書記胡錦濤提出「中國特色社會主義理論體系」的說法。此理論體系，除了重申毛澤東思想、鄧小平理論與三個代表外，最重要的莫過於將「科學發展觀」列入該理論體系之中。在會議上，胡錦濤說明「科學發展觀，第一要義是發展，核心是以人為本，基本要求是全面協調可持續性，根本方法是統籌兼顧」⁴⁸。

科學發展觀是對於過去僅重視經濟增長，而忽視其他社會問題的發展模式所進行的修正。發展對於中國社會仍是相當重要，但過往以 GDP 為指標的作法，無形中導致了越來越多的社會問題，進而危害到中共執政的正當性⁴⁹。以人為本，是對於過往經濟發展所造成了人民利益損害的反思。僅重視經濟成長的發展模式下，越來越多的人民利益受到侵害，呼應著三個代表的「代表中國最廣大人民的根本利益」，在當前人民對於中共的不滿，已經無法靠意識形態的灌輸而有所改變下，以人為本強調對人民利益的照顧，以防範社會問題與抗爭的激化，衝擊到中共執政合法性的基礎。

全面協調可持續性，則是對於中國近年來越來越多的天然災害以及濫用自然資源的回應。自改革開放以來，中國的經濟成長模式，主要以外商投資帶動國內進出口貿易為主。而長年累月的經濟發展下，形成「重外銷輕內需」、「重投資輕消費」等結構性問題⁵⁰。此種短視近利的發展模式，造成了大量資源的浪費以及對自然環境的嚴重破壞，不僅造成了更多的社會衝突，同時也妨礙了經濟發展的可持續性。因此科學發展觀說明，中共理解到中國正處於經濟結構不合理，且過去的發展模式，不利於中國經濟的持續成長。近年來，中共陸續推動擴大內需、

⁴⁸ 「十七大開幕 胡錦濤作政治報告（全文）」，**中國評論新聞**，2007 年 10 月 15 日，http://www.chinareviewnews.com/doc/1004/6/9/2/100469260_3.html?coluid=7&kindid=0&docid=100469260&mdate=1015124425。

⁴⁹ 宋國誠，「科學發展觀－中國第三次社會轉型」，**中國大陸研究**，第 51 卷 2 期（2008 年 6 月），頁 98~99。

⁵⁰ 孫明德，「中國經濟結構不均現況與調整措施之探討」，**台灣經濟研究月刊**，第 29 卷第 5 期（2006 年 5 月），頁 71。

提高工資以及強調環境治理等手段，都是科學發展觀從意識形態轉換到實際政策施行的表現。透過科學發展觀，中共要解決的是過去經濟發展所帶來的社會與環境問題，將執政的重心從經濟發展轉移到整體的社會穩定，形成政權合法性的再次轉移。

除了以科學發展觀來建構社會穩定外，近年來，中共也經常在各種場合之中，有意的提出民主訴求。例如 2005 年中共「十六屆五中」全會前，中央黨校副校長李君如發表「中國能夠實現什麼樣的民主」一文，說明以黨內民主、人大制度、政治協商會議作為實現民主制度的方式⁵¹。同年 10 月 19 日，中共官方發表中國的民主政治建設白皮書，內容提及：「中國民主是中國共產黨領導的人民民主……以發展黨內民主帶動人民民主的發展，是中國共產黨民主執政的重要內容」⁵²。而國家主席胡錦濤也在「十七大」的政治報告之中，提出「擴大黨內民主帶動人民民主，以增進黨內和諧促進社會和諧」等論述⁵³。從上述由中共所發表的論述，可以證實中共開始朝向民主探索，但這樣的過程並不同西方民主所想，直接由人民選舉，而是先從中共黨內開始試驗，再擴張到人民民主，改善中共缺乏民意來源的政權合法性基礎，建立屬於中國的中國式民主。

如果說三個代表的提出，是要中共脫離過往傳統馬列主義的階級鬥爭思維，重新與中國進行連結的中國化過程。那科學發展觀的出現，則說明中共瞭解自身與中國之間的不可切割性，無論是從文化、歷史、經濟或政治的各種面向，一旦中共失去與中國之間的聯繫，則中共就無法獲得充分的合法性來源。同樣地，若中國出現劇烈的動盪，則中共也無法持續掌權。隨著意識形態的解構與重組，主

⁵¹ 李君如，「中國能夠實行什麼樣的民主」，**北京日報網路版**，2005 年 9 月 26 日，<http://www.bjd.com.cn/BJRB/20050926/GB/BJRB^19113^17^26R1710.htm>。

⁵² 「中國的民主政治建設（全文）」，**新華網**，2005 年 10 月 19 日，http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com/politics/2005-10/19/content_3645697.htm。

⁵³ 「胡錦濤在黨的十七大上的報告」，**新華網**，2007 年 10 月 24 日，http://news.xinhuanet.com/newscenter/2007-10/24/content_6938568.htm。

流意識不再強調階級鬥爭式的革命精神，而是與中國作更進一步的結合。此一系列中共意識形態的變動，不僅是中共自身在追求政權合法性的過程，同時也將中共關注的焦點從形而上的哲學與政治探索，轉移到對當今中國的現世關懷。隨著意識形態的轉變，帶給中共的不僅只是政權重心的移轉，更重要的是提供意識形態操作的便利性。

從上述對於現今中共意識形態的變遷探討，可以發現當今中共的意識形態主要在處理下列幾點問題。第一，必須重新找回執政合法性的來源，以填補因為共產主義信仰破產後，所造成的合法性缺失。第二，維護政權穩定，中共過去雖然透過不斷的內部政治鬥爭，達到自我政權穩定的效果。但隨著現今中國已經從內鬥轉變為專業執政，自然不再容許社會或政局發生動亂，挑戰中共政權。因此，追求政權穩定成為了中共當前重要目標之一。第三，修補意識形態的連接斷層，由於過去的意識形態過份左傾與偏激，不適用於現今高度市場經濟的社會型態。但又不能全面否定過去的情況下，只好針對過去的意識形態進行修改與重新解釋，以順應新的時代脈絡。

過往中共所強調的革命與社會主義的意識形態，隨著社會背景與國際時空環境的變化，已經不再受到人民的信任。同時，這類型的意識形態缺乏大眾基礎與彈性，無法滿足觀眾對電影娛樂性的期待。隨著中共將自身的政權合法性轉移到整體中國社會的形塑，中共為維繫政權，所需要的意識形態也從革命元素轉向大眾文化靠攏，提升主流價值的親和力與號召力⁵⁴。而這些新興的意識形態元素，使得中共可以更靈活的接合意識形態來達到政權穩固的目的，同時也讓中共在利

⁵⁴ 陳犀禾、鄭潔，「中國電影和市場之『手』」，中國電影家協會編，**中國電影：創作與市場**（北京：新華書店，2002年），頁50。

用電影操作意識形態宣傳的目的與手法上，越來越熟練，也越來越不受觀眾所排斥⁵⁵。

第三節 黨國變遷下的革命歷史電影

一、 革命歷史電影之定義與目的

革命歷史電影是中國電影中，除了武俠片外，另一個具有「中國特色」的電影分類。此種類型的出現，不是以其文本的內容而劃分，而是以文本所承載的故事時間作為劃分的標準。更精確的說，革命歷史電影的分類並不算是傳統電影學上的「類型」，而是一種「題材」。一般對於電影的分類，多以類型與題材為主，但類型的劃分在中共建政之後的中國電影卻是失去意義的，因為類型的產生必須先取決於題材的設定，但在 1949 年後中國電影題材，卻因為受中共壟斷的影響，只專注於特定核心議題上，使得電影的類型式微，而題材成為了中國電影的新指標。基本上，題材決定著電影後續的創作方向，當題材的選擇被賦予政治意義時，電影就從原先單純的文化商品中被抽離，成為計畫經濟底下，由國家生產指令所決定的意識形態宣傳產品⁵⁶。

對於革命歷史題材電影的定義，實際上，並沒有統一的標準。有學者認為正確的革命歷史電影，是從 1921 年建黨前後到 1949 年，以中共為主體的革命歷史為題材的電影，才是真正的革命歷史電影。因此，不應包括晚清與民國時期，以及建政後的階級鬥爭題材⁵⁷。多數學者將革命歷史電影的界定，以鴉片戰爭後

⁵⁵ 尹鴻，「當前中國電影狀態」，*當代電影*（北京），第 1 期（1998 年 1 月），頁 32~36。

⁵⁶ 尹鴻，「論新中國社會主義經典電影體系」，*清華大學學報（哲學社會科學版）*（北京），第 4 期（2006 年 8 月），頁 33~35。

⁵⁷ 石方禹，「革命歷史題材電影的創作碩果」，*當代電影*（北京），第 1 期（1991 年 1 月），頁 13。

的晚清時期為始，到 1949 年中共建政為末⁵⁸，涵括了整體近代中國的革命史而革命歷史電影的主要目的，在於藉由電影對現實的再現，使觀眾在觀影的同時，建構一種關於歷史和革命的共同記憶，這個共同記憶就是，使觀眾在對革命敵人的憎恨中，增加對過往中國革命歷史的贊同，藉由歷史事實的重新詮釋，建立起自身繼承中國道統的正當性。故在本研究中，對於革命歷史電影的定義，採取從鴉片戰爭到中共建政前後涉及革命鬥爭的題材創作為主。

二、 革命歷史電影：中共與創作者的共同選擇

改革開放前的中國電影，由於受國家壟斷與政治影響，使得電影本身的商品性與娛樂性不再受到重視，取而代之的則以主流意識的教化功能為主。在當時大量的電影選擇以革命歷史題材作為表現手法，其原因可從國家與個人的視角出發，即中共的需求以及創作者的自我監督。

(一) 中共的需求

中共建政後，透過對電影廠的整頓，逐步壟斷中國電影產業，使電影從市場導向轉化為計畫需求，在計畫生產的模式下，電影的內容必須配合中共的目標。透過電影模仿現實的特性，組織電影中的意識形態。電影在解構與重組現實的過程中，被主流意識所決定，進而生產出符合中共需求的影片。

啟之的《毛澤東時代的人民電影(1949~1966 年)》提到，中共對於電影製作的要求，最重視題材的選擇。由於中共建政後的中國電影，失去原本的商品與藝

⁵⁸ 洪子誠，*中國當代文學史*（北京：北京大學出版社，1999 年），頁 106；洪宏，*蘇聯影響與中國「十七年」電影*（北京：中國電影出版社，2008 年），頁 122。

術功能，被列入國家計畫之中，成為計畫生產下的精神產品。作為國家要求生產的精神商品，電影所呈現的內容必須要配合國家的整體方向，創作者必須要服膺於國家所預先設定好的題材框架，在題材等級的篩選下，符合國家透過電影傳遞主流意識的需求。題材等級有下列規則：有關現實生活的題材優先於歷史題材，歷史題材中又以革命歷史題材優先於其他歷史題材；現實生活又以階級政治鬥爭的生活題材優先於日常生活題材。此種以題材的內容作為電影作品的優劣判定，成為了衡量作品價值的量尺，同時也限制創作者本身可以發揮創意涉獵主題的框架⁵⁹。

題材等級來自中共政權利用電影達到政治宣傳功能的需求，一切的目的都是為政治服務。文藝政策的方向將電影核心鎖定於廣大群眾，具體規定要求創作者的作品，必須以共黨與工農兵之間的先進分子與英雄人物為主。如此，才可達到以「社會主義精神教育人民」的政治目的⁶⁰。在此種方向上，與革命歷史題材相比，現實題材貼近群眾現況，增加電影再現現實特性的可信度。但革命歷史的內容可以更具體的彰顯中共政權的輝煌與偉大，表達出歷史任務被委託於中共的必然宿命。在以政治為主，事先設定好的題材等級之下，創作的激勵不再來自於創作者本身，而是一開始被題材等級所篩選。

(二) 創作者的自我監督

中國電影一直以來飽受審查制度所苦，特別是在改革開放前，審查制度並無公開機制，審查的標準也受到政治角力的影響，頻繁變動。面對無常的電影審查，電影工作者自身也發展出一套自我監督的機制。在創作之前，電影工作者就會自

⁵⁹ 啟之，*毛澤東時代的人民電影 1949~1966 年*（臺北：秀威出版，2010 年），頁 43~51。

⁶⁰ 張艷梅，「十七年戲曲電影中的『人民』：政治意識與知識分子自我隱喻的博弈場」，*電影文學*（吉林），第 18 期（2009 年 9 月），頁 6~7。

我審查作品的內容是否符合國家的政策與政治需求，從而對作品進行修改。此種自我監督機制，表現的是電影工作者被國家馴化的概念，透過電影工作者的自我判斷，自覺以主流意識作為個人創作的準則，迴避個人主體性的存在，以求在不斷變動的政治社會下，安身立命⁶¹。

因此，在面對國家已經事先設定好的題材等級，以及創作者為求安身立命的自我監督，兩種機制的影響下，革命歷史成為當時中國電影最常見的題材與類型。雖然現實題材優於革命歷史題材，但現實題材易受到政治鬥爭的影響，隨著當權者意識形態的改變，而受到批判。因此，創作者改以相對安全且穩定的革命歷史題材去進行創作，以迴避可能發生的政治迫害。由此可知，革命歷史電影是最接近主流意識的電影類型，其不僅在題材等級的規畫上居於高位，同時故事中所呈現出的革命歷史情節，也是屬於中共的核心價值之一。此種特殊性使得無論政治鬥爭的幅度多大，革命歷史都能充分代表中共的主流價值。

三、 革命歷史電影與大眾文化

改革開放之前，在計畫經濟模式的影響下，電影的商品性受到了剝奪，成為由國家直接向電影廠下達行政計畫與指標的「產品」。在此時期電影受到中共的壟斷，全然服膺於國家的控制之下。此時期的中國電影，符合阿圖塞所言意識形態國家機器的操作，人民在觀看電影的時候，無力抵抗「個體被意識形態召喚為主體」的過程，成為意識形態控制下的臣民。

改革開放後，中共雖然仍舊保持對於電影產業的影響力，但卻無法像計畫經濟時期，完全控制電影的生產。表現大眾文化的民營電影重新出現在中國電影市

⁶¹ 洪子誠，*中國當代文學史研究講稿：問題與方法*（北京：三聯書店，2002年），頁192。

場，同時外國電影(特別是美國好萊塢電影)的競爭也開始浮現。顯然在改革開放後，中國電影不再受國家機器所獨佔，中共想重新透過電影傳遞主流意識，就必須再次建立文化霸權。此時期由中共所操縱的國家機器，不僅要面對中國市民社會發展出的大眾文化，同時也要對抗來自外國的「精神污染⁶²」。代表主流意識的主旋律電影，不僅整體票房在中國內部無法獲得群眾的支持，還遭遇到如《鐵達尼號》(Titanic, 1997)此類外國大片侵門踏戶⁶³。

2000年可說是中國電影的轉型期，透過不斷的电影類型實驗，終於中國的电影產生像馮小剛此類的商業導演，開始收復被外國電影瓜分已久的中國電影市場大餅⁶⁴。然而此時期主流意識仍舊無法獲得觀眾的共鳴，這樣的困境直到張藝謀導演的《英雄》(2002)在海內外獲得一致的票房支持後⁶⁵，主流意識的傳播才開始漸入佳境，重新掌握意識形態的主導權。

從《英雄》開始，中國電影開始出現一系列的「票房炸彈」(blockbusters)，這些票房炸彈在中國被稱之為「大片」。這些大片都具有下列特性：高預算的資金投入、強大的明星陣容、密集的同步發行模式以及華麗驚人的奇觀特效⁶⁶。以《英雄》為開端，中國陸續出現仿造英雄拍攝手法的古裝武俠大片：《十面埋伏》、

⁶² 1983年10月11日至12日，中共在北京召開十三屆黨代表大會二次全會。會上討論通過了《中共中央關於整黨的決定》。鄧小平在該次會上作了題為《黨在組織戰線和思想戰線上的迫切任務》的講話。他強調，整黨工作要防止走過場以及思想戰線、特別是理論戰線和文藝戰線，不能搞精神污染，要強化思想戰線領導的問題。鄧小平提到：「精神污染的實質是散佈形形色色的資產階級和其他剝削階級腐朽沒落的思想，散佈對於社會主義、共產主義事業和對於共產黨領導的不信任情緒。」「無論在理論界或文藝界，主流還是好的或比較好的，搞精神污染的人只是少數，問題是對這少數人的錯誤言行缺乏有力的批評和必要的制止措施。精神污染的危害很大，足以禍國殃民。」

⁶³ 沈芸，**中國電影產業史**（北京：中國電影出版社，2005年），頁220~221。

⁶⁴ 于文秀，「對賀歲片現象的文化解讀——以馮小剛電影為例」，**文藝研究**（北京），第5期（2005年5月），頁12~17。

⁶⁵ 陳犀禾、劉帆，「論中國主流大片與主流文化」，中國電影家協會產業研究中心編，**2009電影產業研究之主流文化與中國主流大片卷**（北京：中國電影出版社，2010年），頁7。

⁶⁶ J. Lewis, "Following the Money in America's Sunniest Company Town: Some Notes on the Political Economy of the Hollywood Blockbuster," in J. Stringer ed., *Movie Blockbusters* (London and New York: Routledge, 2003), p. 61.

《無極》、《夜宴》、《滿城盡帶黃金甲》等⁶⁷。這些大片都在影像畫面上追求碩大、壯觀的螢幕設計，在文本設計上也表現主流意識。

隨著在 2006 年中共十六大會議上，中共中央發表了有關《中共中央關於構建社會主義和諧社會若干重大問題的決定》的聲明後，中共的意識形態開始進行轉變，主流意識不再強調政治教化，更大的層面在於建構和諧社會，拉近主流意識與市民社會之間的距離⁶⁸。以大眾化的方式呈現主流意識的手法，也開始被用到革命歷史電影中。2007 年《集結號》的上映，說明就算是革命歷史題材，也可以被市民社會所接受。《集結號》以革命歷史為故事出發點，但所表現的主流意識卻不再是社會主義建設或階級鬥爭。此類型的電影不同於先前古裝大片式的電影，透過大片的製作模式去競爭電影意識形態的文化霸權，而是透過平易近人的敘事與小人物的觀點，利用大眾文化去表現主流意識⁶⁹。到了 2010 年，為慶祝中共建政六十周年所拍攝的《建國大業》，以及相關題材的《風聲》、《十月圍城》，與後續慶祝中共建黨 90 周年的《建黨偉業》，不僅都獲得成功的票房，同時也都獲得中共所頒發的華表獎肯定，說明革命歷史電影是可以同時滿足大眾文化與主流意識的需求。

第四節 相關研究

一、中國大陸大眾文化研究

⁶⁷ 陳旭光，「中國電影大片：『類型性』角度的思考」，中國電影家協會產業研究中心編，2009 電影產業研究之主流文化與中國主流大片卷（北京：中國電影出版社，2010 年），頁 231~232。

⁶⁸ 「中共中央關於構建社會主義和諧社會若干重大問題的決定」，新華網，2006 年 10 月 11 日，http://news.xinhuanet.com/politics/2006-10/18/content_5218639.htm。

⁶⁹ 王中雲，「論當代主流價值視野下的中國主流大片發展」，中國電影家協會產業研究中心編，2009 電影產業研究之主流文化與中國主流大片卷（北京：中國電影出版社，2010 年），頁 90~91。

一般討論中國主流意識的傳播上，學界多專注於傳統媒體，如電視、新聞、廣播、報紙等監控上，但現在已有部分研究，將專注的焦點放在中共利用大眾流行文化(或稱文藝活動)對意識形態的傳遞與控制。目前，對於中國大陸的流行文化研究，大多集中在博碩士論文。例如：胡淑棻的「當代中國大陸流行音樂文化的發展－以文本觀照流行文化的變遷」、賴欣儀的「走向市場的偶然－張藝謀、馮小剛的抉擇」、鄭閔聲的「從計畫到市場：中國電影產業的發展與未來」、項俊超的「中國電視劇產業發展及其外銷到台灣市場之研究」⁷⁰。大體上，這些論文多將關注的核心放置在流行文化上，在討論中國大陸主流意識與流行文化之間的問題，焦點著重流行文化的經濟層面，對於中國政治與文化之間的互動，關注較少。對於流行文化中所承載的主流意識與政治面談論較少，關注的方向偏重市場面，而較少論及中共透過流行文化宣傳主流意識的途徑。

除了上述論文外，亦有從黨國體制角度去理解流行文化的研究，關注中國大陸流行文化與中共黨國意識之間的辯證互動。張裕亮在其著作《中國大陸流行文化與黨國意識》為主，該書中對於中國電視、電影、音樂、舞臺劇等大眾流行文化有詳細的介紹，並針對黨國意識影響流行文化的途徑，有諸多討論⁷¹。在該書的第三章「從中國大陸主旋律電影到有主旋律意識的中國大陸商業電影」中，張裕亮分析多部電影並根據劇中的主流意識進行分類。在該文中，張裕亮注重從電影的劇情敘事與外在影響，並援引相關的電影政策進行分析。依據張裕亮的研究，他將蘊藏在中國大陸商業電影中的主流意識區分為：紀錄革命建國、宣傳愛國主義、弘揚中華道統、隱喻兩岸時局、反思人性親情等六點，並借此發現中國電影至今仍為中共所使用，扮演傳遞黨國意識的任務角色。本研究除採納此種分析方

⁷⁰ 胡淑棻，「當代中國大陸流行音樂文化的發展－以文本觀照流行文化的變遷」，國立政治大學東亞研究所碩士論文（2004年）；賴欣儀，「走向市場的偶然－張藝謀、馮小剛的抉擇」，國立政治大學東亞研究所碩士論文（2006年）；鄭閔聲，「從計畫到市場：中國電影產業的發展與未來」，國立政治大學政治研究所碩士論文（2009年）；項俊超，「中國電視劇產業發展及其外銷到台灣市場之研究」，淡江大學中國大陸研究所碩士論文（2010年）。

⁷¹ 張裕亮，**中國大陸流行文化與黨國意識**（臺北：秀威資訊，2010年），頁1~12。

式外，並對於電影的內在結構，如角色、鏡頭等意識形態接合的痕跡進行說明。同時，將關注的電影類型聚焦於革命歷史電影。

周川凱在「中國兒少戰爭電影中意識形態之流變」中，分析了 9 部改革開放前的中國兒少戰爭電影，發現改革開放前的中國兒少戰爭電影，特別著重在「黨」形象的滲透。藉由被犧牲的母性，達到呼喚兒少加入中共、效忠中共的需求。同時，透過劇中人物對於「家」的渴望，將「家」的形象導向「國家」的概念。在中共的電影操作下，「家」不再是充滿母愛的生活空間，而是以「黨國」為核心的虛擬想像。而在最後一部改革開放後的中國兒少戰爭電影 1979 年的《啊！搖籃》，周川凱發現此片已脫離了「家黨國」不分的創作模式，而以親子之愛作為電影主軸，顯現出改革開放後，思潮變遷與中共意識形態的轉向⁷²。從周川凱的研究可以發現，過去的主流意識強調黨的教化與階級革命觀，但到了改革開放後，已經開始出現轉型。本研究希望藉由探究現今的革命歷史電影，找出現在主流意識的內涵。因此，本研究之目的不在於前後主流意識比較，是要從現代的革命歷史電影中，去找出現在的主流意識。周川凱則是透過對過去兒少戰爭電影的分析去找過去的意識。此點與周川凱的研究，有明顯的區別。

二、中國大陸意識形態與大眾文化研究

近年來，許多學者注意到有關中國大陸意識形態與大眾文化之間相互影響與建構的議題。邢瑞娟認為，目前中國大陸的主流意識遇到來自西方消費資本主義與中國內部所孕育而生的大眾文化兩者的挑戰。由於中國大陸的主流意識是以馬克思社會主義意識形態和中華傳統文化所組成，西方消費資本主義與中國內部的大眾文化的滲透性與影響力，會危害中國主流意識的推行與建立，因此認為主流

⁷²周川凱，「中國兒少戰爭電影中意識形態之流變」，國立台東大學兒童文學所碩士論文(2008年)。

意識應該積極防範流行文化等非社會主義意識形態的價值觀入侵，建立中國自身的社會主義核心價值體系⁷³。邢瑞娟的觀點，較偏向傳統共黨人士的角度，對於一切非從共產主義出發的意識形態建構，採取抵禦的態度。採取此種論點的學者還有李篤武、郭秋光與孟浩明⁷⁴。此種論點忽視了現階段主流意識與大眾文化之間相融的現實，而對大眾文化的排斥，也不利於主流意識的推行。

上述論點在學界已經漸漸不再受到重視，目前大多數的學者都認為主流意識與大眾文化之間不是對抗，應該是相互競合關係。尹鴻在探究中國電視劇的文化策略時，也提及主流意識與大眾文化並存的問題。以電視劇為例，尹鴻認為，中國的主流意識正在進行從國家文化過度到市場文化的歷程。在此過程中，兩種文化對彼此都互有影響。作為大眾文化的象徵，電視劇、電影等文化產品，分別承載來自政權的主旋律與來自市場的大眾性。此兩種力量在現今的中國社會上，皆無法以單獨之力出現，必須相輔相成。此種結果來自於政府與市場之間的意識形態本質上的衝突與共謀，呈現在文化產品上，則表現出其相互接合。尹鴻認為，這些能在政府與市場之間遊走共存的文化產品，才能對社會具有影響力，並代表主流意識。這些文化產品不僅滿足中國政治意識形態對外來意識形態的排斥與對抗，同時也滿足人民對於大眾文化的需求，使得國家機器可以藉用大眾文化的流行邏輯，來達到傳播主流意識的社會影響力⁷⁵。

徐海波在其專書「意識形態與大眾文化」中，對於當今中國主流意識與大眾文化之間的互動關係，有相當統整性的討論。徐海波認為主流意識的存在價值莫

⁷³ 邢瑞娟，「論新時期我國意識形態對社會主義核心價值體系的訴求」，*理論月刊*（湖北），第10期（2011年10月），頁28~31。

⁷⁴ 李篤武，「社會轉型期主流意識形態認同危機與對策」，*河南師範大學學報（哲學社會科學版）*（河南），第2期（2006年4月），頁19~22；郭秋光，「防止非主流意識形態在高校蔓延的主要對策」，*黨史文苑（學術版）*（江西），第22期（2006年11月），頁66~67；孟浩明，「高度認識我國主流意識形態建設問題」，*政工研究動態*（北京），第5期（2007年3月），頁7~8。

⁷⁵ 尹鴻，「衝突與共謀——論中國電視劇的文化策略」，*文藝研究*（北京），第6期（2001年6月），頁20~27。

過於社會整合的功能，如果主流意識無法實現社會整合，則其就失去存在的意義與價值⁷⁶。

「『大眾文化』在中國的興起為當代中國主流意識形態的作用機制提出了新的要求，『大眾文化』時代要求當代的文化形態從計劃經濟的產品文化向市場經濟的商品文化轉型；從政治文化向娛樂文化轉型；從赤裸裸的政治說教向寓教於樂轉變。只有如此，中國主流意識形態才能借助大眾文化的優勢，很好地承載起它的歷史使命。⁷⁷」

徐海波認為，大眾文化雖然對主流文化的權威性起了挑戰的作用，但這樣的挑戰卻是對中國主流意識的一次自身重建的機會。因此，在面對大眾文化，主流意識不應將其視為敵對，而是要借助大眾文化轉變自身，以辯證的方法批判並吸收大眾文化的優點，克服大眾文化對主流意識的破壞面，並建立起對大眾文化引導機制⁷⁸。徐海波的觀點，簡而言之，融合阿圖塞與葛蘭西的想法。他一方面強調中國主流意識在引導文化發展的絕對性，同時也認為大眾文化的出現，確實對主流意識造成挑戰。但這個挑戰並不意味著主流意識的失敗，而是主流意識與大眾文化之間的競合，在這個競合過程中，主流意識依舊扮演著領導的地位，但它必須透過學習大眾文化的優勢，改變過往的存在性質，達到新一次的文化霸權。

綜上所述，在現今的學術探討上，中共所主導的主流意識與大眾文化之間，已經不再只是相互敵視的競爭關係。主流意識與大眾文化，兩者可以互相交流，但因為中國主流意識的特殊性，承襲馬列主義對於國家控制社會的需求性，使得主流意識必然扮演著引導大眾文化的功能。從學者論述可以明白，大眾文化雖然

⁷⁶ 徐海波，**意識形態與大眾文化**（北京：人民出版社，2010年），頁178。

⁷⁷ 徐海波，**意識形態與大眾文化**，頁179。

⁷⁸ 徐海波，**意識形態與大眾文化**，頁182。

確實會造成主流意識的破壞，但主流意識也同樣藉由學習大眾文化的優點，達到進一步的更新，繼續扮演引導中國意識形態與文化的角色。



第三章 研究方法

第一節 研究方法

本研究聚焦於當今中國電影中主流意識的內涵。在研究的途徑上，本文採取文化研究途徑對中國電影進行分析。主流意識本質上屬於意識形態的範疇，因此，首先要解釋文化研究理論對於意識形態分析的功能性與工具性，再討論中國電影產業模式在改革開放前後的變化，最後再以具體的電影分析，去討論現今中國主流意識與中共政權之間接軌的現象。

電影自從被發明以來，就不單單只扮演著商品與藝術的角色。傳統上對於電影史的研究方法包羅萬象，有美學電影史、政治電影史、經濟電影史與社會電影史等分類。由此可知，電影是一種具有多面向的表達形式，它既具有藝術性質與商品特性，同時又是文化象徵與技術產業的功能⁷⁹。因此，電影的本質可看成一系列錯綜複雜的文化元素，彼此拼湊接合下的意義結果。

由於電影本質的複雜性，使得電影研究不斷引進其他學科的研究方法，如語言學、心理學、人類學與符號學等，使得電影研究突破了傳統學科上的分類，充滿著多元的管道與途徑。然而，電影的研究方法雖然相當多元，但大多數對於電影的研究，最終的目的往往不是電影本身，而是關於電影「再現」(representation)的議題。再現，被定義為：「在電影或電視中製作具有象徵意義的影像、聲音和符號的社會過程⁸⁰」，為了探索電影再現的過程，必須要使用到文化研究的研究途徑。

⁷⁹ R. C Allen 著，李訊譯，**電影史：理論與實踐**（北京：中國電影出版社，1997年），頁 87~250。

⁸⁰ G. Turner 著，高紅岩譯，**電影作為社會實踐**，第 4 版（北京：北京大學出版社，2010年），頁 55。

文化研究是一種跨學科、跨領域的研究方式，其研究特性包含了對文本內容的解構與重組。由於文化研究將文化視為意義生產流通的一種動態組合⁸¹，故其在面對中國電影生產時的各種影響因素，例如：文化理論、市場經濟的影響、大眾消費模式、大眾媒體傳播、科技技術應用、資金來源與國家政策等，都可將上述所陳列之事項，視為中國電影製作過程中，一種生產與再生產關係下的權力競賽過程。藉此，透過個案研究與分析，得以更加清晰的去看出影響電影文本意識形態的主因，以及在整個電影生產結構中，不同事件與人物之間關係的動態圖像。

本研究使用的研究方法有文獻調查法（Literature Survey Method）、敘事分析法（Narrative Analysis Method）與符號學分析法（Semiotics Analysis Method）等方式。文獻調查的意義在於篩選與研究密切相關的各種資料，透過這樣的過程將研究有關的資料進行更周延的歸納與整理，以利後續的研究進行⁸²。本研究在文獻調查法上將著重在蒐集討論中共領導人對於中共意識形態的講話，以及中國電影工作者的訪談或作品等資料，並輔以學界的研究，包括專書、論文、期刊、報紙、網頁等二手資料，為接下來的分析研究提供足夠的參考資料。

敘事分析法是各種用來分析文本敘事結構的方法總稱。在敘事分析中，整個文本都是分析對象，分析的重點在故事的順序與排列等敘事結構。由於人們都是透過敘事來理解世界的面貌，因此敘事實際上扮演著傳遞文化意識形態的功能。正因為如此，透過敘事，文化的價值與理念才能經由人的理解而在生產。此種敘

⁸¹ J. Lewis 著，邱誌勇、許夢芸譯，**文化研究的基礎**（臺北：韋伯文化，2005年），頁16~19。

⁸² 餘炳輝等編譯，**社會研究的方法**（杭州：浙江人民出版社，1987年），頁151。

事與意識形態生產之間的關係，使得敘事分析法適合被用來分析一部作品所承載的意識形態內涵⁸³。

符號學分析法是一種將文本內容解構為許多元素，透過討論元素與元素之間或元素與更廣泛的意義之間的組合關係。符號學分析法的核心在於探究「意義如何滲透到影片之中」，進而找出影像生產者如何將影像置入意義，以及意義的本質⁸⁴。符號學分析法探索文本與運作於其中的意義機制，解釋文本中的元素組合是如何運作，並與現有的文化知識結合產生意義。此研究法適合用於影像與視覺文本，透過將影像與畫面之間的組織解構，對其中蘊含的意識形態生成機制提出解釋⁸⁵。藉由瞭解電影鏡頭，可以使我們更加明白隱藏在電影背後的意識形態，從意念轉化為形象的影像化過程⁸⁶。

第二節 研究範圍

本研究為從中國電影中，精確的找出當前中共提倡的主流意識的真實面貌。在分析的電影個案上，選擇中共最為重視的革命歷史片。革命歷史片代表了中共的核心精神，在改革開放以前，電影受到中共壟斷的時期，革命歷史題材的影片，在中共的題材規畫上未曾缺席過。即便在現今市場經濟下，革命歷史題材的影片，在製作前劇本要先經省級廣電部門和黨委宣傳部門初審通過後，再送交重大革命和歷史題材影視創作領導小組(以下簡稱領導小組)審查。影片完成後，完成片仍需經省級黨委宣傳部和廣電部門再審，並報領導小組再次審查，確認符合主流意

⁸³ J. Stokes 著，趙偉姣譯，**教您如何作文化暨媒介研究**（臺北：韋伯文化，2008年），頁68。

⁸⁴ J. Stokes 著，趙偉姣譯，**教您如何作文化暨媒介研究**，頁97~99。

⁸⁵ 劉立行，**當代電影理論與批評**（臺北：五南出版社，2012年），頁52。

⁸⁶ S.D.Katz 著，井迎兆譯，**電影分鏡概論—從意念到影像**，第2版（臺北：五南出版社，2011年），頁5~8。

識後，才得以上映⁸⁷。由此可見，革命歷史題材的影片，在拍攝前與拍攝後都受到中共的層層控管，以確保影片中的內容符合中共的主流意識。因此觀察現今中國的革命歷史題材影片，就可以瞭解現在中共的主流意識。

在個案選擇上，本研究以選擇最近的 2011 年第十四屆華表獎得獎電影作為樣本選擇。華表獎全稱中國電影華表獎，華表獎由國家廣播電影電視總局主辦，是中國電影界的最高榮譽政府獎。大眾電影百花獎、中國電影金雞獎、中國電影華表獎一起並稱中國電影的三大獎。金雞獎是專家獎，百花獎是觀眾獎，華表獎是政府獎，這三個獎是經中共中央批准的三項常設全國性文藝大獎⁸⁸。

華表獎的前身是文化部優秀影片獎。文化部優秀影片獎始於 1957 年。中斷了 22 年後，從 1979 年繼續進行評獎，每年一屆。1985 年文化部電影局劃歸廣播電影電視部後，更名為廣播電影電視部優秀影片獎。除 1986 年與 1987 年、1989 年與 1990 年合併評獎外，仍為一年一屆，1994 年正式改革合併成了今天的華表獎⁸⁹。

表 3.1：第 14 屆華表獎得獎名單⁹⁰

優秀故事片獎	《唐山大地震》、《建國大業》、《飛天》 《楊善洲》、《秋之白華》、《山楂樹之戀》 《鋼的琴》、《建黨偉業》、《郭明義》、《趙氏孤兒》
優秀導演獎	王珈、沈東(《飛天》)

⁸⁷ 「關於調整重大革命和歷史題材電影、電視劇立項及完成片審查辦法的通知」，國家廣播電視電影總局，2007 年 2 月 16 日，

<http://www.chinasarft.gov.cn/articles/2007/02/16/20070914165147430669.html>。

⁸⁸ 「吳貽弓建議：金雞獎百花獎華表獎應各司其職」，國際在線，2004 年 9 月 20 日，
<http://gb.cri.cn/3821/2004/09/20/81@304584.htm>。

⁸⁹ 「華表獎」，維基百科，<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E8%8F%AF%E8%A1%A8%E7%8D%8E>。

⁹⁰ 「第 14 屆中國電影華表獎完全獲獎名單」，新浪娛樂，2011 年 08 月 28 日，
<http://ent.sina.com.cn/mc/2011-08-28/16553399544.shtml>。

	韓三平、黃建新(《建國大業》)
優秀編劇獎	《老寨》、《建黨偉業》
優秀男演員獎	李雪健(《楊善洲》)、葛優(《趙氏孤兒》)
優秀女演員獎	徐帆(《唐山大地震》)、娜仁花(《額吉》)
優秀數字電影獎	《百合》
優秀少兒童牛影片獎	《星海》、《我們天上見》、《孩子那些事》
優秀戲曲片獎	《清風亭》
優秀合拍片獎	《十月圍城》、《孔子》、《風聲》、《海洋天堂》
優秀科教片獎	《鮮切花栽培技術》、《巧治松材線蟲》、《農村防範詐騙嘗試》
優秀動畫片獎	《西柏坡》、《兔俠傳奇》、《兔子鎮的火狐狸》、《夢迴金沙城》
優秀紀錄片獎	《長安街》、《中國三峽》、《祖國至上》
優秀譯製片獎	《阿凡達》
優秀電影技術獎	《飛天》、《唐山大地震》
優秀少兒男演員獎	蘇嘉航(《星海》)
優秀少兒女演員獎	沙衣達-艾合買提(《幸福的向日葵》)
優秀新人導演獎	張猛(《鋼的琴》)
優秀新人編劇獎	薛曉路(微博)(《海洋天堂》)
優秀新人男演員獎	文章(《海洋天堂》)
優秀新人女演員獎	周冬雨(《山楂樹》)
優秀電影音樂獎	舒楠(《建國大業》)
優秀境外華裔導演獎	陳德森(《十月圍城》)
優秀境外華裔男演員獎	周潤發(《孔子》)
優秀境外華裔女演員獎	吳君如(《歲月神偷》)

本研究從第十四屆華表獎的優秀故事片獎與最佳合拍片獎的得獎電影中，選擇以革命歷史為題材的得獎影片。其中符合革命歷史片之定義者，有《建國大業》、《秋之白華》、《建黨偉業》、《十月圍城》、《風聲》。《秋之白華》雖然內容上部分符合革命歷史片之定義，但該片較著重在瞿秋白和楊之華之間的愛情故事，與典型的革命歷史影片較有出入，同時該片的票房成績不佳，代表性不如其他影片，

故不列入討論。故本研究將分析的電影個案，依照第 14 屆電影華表獎的得獎名單，符合本研究所需要革命歷史電影為《建國大業》、《建黨偉業》、《風聲》、《十月圍城》。

表 3.2：電影個案之相關資料

片名	導演	主要出品公司	票房 ⁹¹
《建國大業》	韓三平、 黃建新	中國電影集團公司、 香港寰亞電影有限公司、 香港英皇電影(國際)有限公司、 北京華錄百納影視有限公司、 保利博納電影發行有限公司。	約 4.2 億 人民幣。
《建黨偉業》	韓三平、 黃建新	中國電影集團公司、 上海電影(集團)公司、 華誼兄弟傳媒股份有限公司、 香港英皇電影(國際)有限公司、 保利博納電影發行有限公司。	約 4 億 人民幣。
《十月圍城》	陳德森	中國電影集團公司、 保利博納電影發行有限公司、 人人電影有限公司、 我們製作有限公司。	約 2.9 億 人民幣。
《風聲》	陳國富、 高群書	華誼兄弟傳媒股份有限公司、 上海電影(集團)公司、 天津電視台。	約 2.1 億 人民幣。

⁹¹ 「中國內地電影票房歷史排行」，時光網，2012 年 5 月 13 日，
<http://group.mtime.com/12781/discussion/253526/>。

第三節 研究限制

本文受限於研究者本身的資源有限，在無法前往中國大陸訪問個案選擇之電影工作者上，只能盡可能蒐集相關電影的訪談稿、文本資料與電影新聞。同時，受限於研究途徑的選擇，文化研究本身較偏重研究者個人對於研究文本的詮釋，因此在個案分析上，只能依照相關電影理論與文化分析理論，盡可能的客觀分析所選擇之電影文本，並結合電影上映當時的國內外重大、特殊事件來進行輔助推理與解釋。



第四章 革命歷史電影分析

改革開放至今，中共的意識形態經歷了多次的轉換。從「鄧小平理論」開始，中共捨棄了過去階級鬥爭與社會主義建設的傳統共產意識形態，在一個中心兩個基本點的原則下，以經濟建設去扶持其專制政權的合法性。但此種對生產關係的讓步，隨著經濟發展的果實持續成長，卻突顯出中共過去所堅持的自身是共產主義與工人階級的代表，在現代社會的運作下，無法再代表社會中大多數人的利益。

因此，為解決中共自身代表性與現實脫節的困局，時任中共領導人江澤民提出「三個代表」，將中共與當代中國重新建立起連結。三個代表中提到中共代表著中國先進生產力的發展要求、中國先進文化的前進方向、中國最廣大人民的根本利益。此三段論述是一種中共自身在意識形態上「中國化」的辯證。在三個代表的論述上，中共與中國的關係更加密切，同時擴大了中共所代表的階級利益，從工人階級放大到中國最廣大人民，在意識形態的論述，強化中共與中國之間的聯繫。

隨著改革開放深化，中國出現越來越多社會問題，造成中國社會的不穩定。現任中共領導人胡錦濤等人則提出「科學發展觀」的論述，作為中共意識形態的進一步提升。說明當前中共必須要解決過去過分重視經濟發展後所產生的各項問題，無論是政治、文化、社會、環境等，中共都將進行改革，達到社會穩定的目標。

值得一提，從鄧小平理論、三個代表到科學發展觀的中共意識形態論述，都不是一個互相取代的關係。相反地，這些理論都是一種層疊，藉由新的理論去填

補舊理論的不足，在這過程中，不斷強化中共的領導地位與合法性基礎，同時將共產理論中國化，建立有「中國特色的」共產意識形態。

電影一直以來就受到中共所重視，被當作意識形態的宣傳工具。就算改革開放之後，中共仍製作大量的主旋律電影，企圖透過電影途徑宣傳主流意識，隨著意識形態的變遷，電影文本中所承載的主流意識也隨之改變。本研究所選之革命歷史電影，正是屬於中共過去十七年電影、樣板戲電影與主旋律電影最常使用的電影題材。本研究藉由觀察近年來在中國票房成績亮眼的革命歷史電影，發現此種題材的電影，就算經過了 30 年的改革開放，電影中所承載的內容，仍舊與當今中共的意識形態有相當的同質性，顯示革命歷史題材的電影，至今仍扮演著傳遞主流意識的重大角色。本研究從電影題材限定革命歷史題材、票房成績優異與獲得中共官方舉辦的華表獎肯定的三大篩選下，選出了《建國大業》、《建黨偉業》、《風聲》、《十月圍城》四部影片⁹²。

透過對四部影片的分析，本研究發現四部影片在主流意識的內涵與意義接合的方式上具有高度的同質性。透過接下來的說明，將回答本研究的研究問題，即當今電影中所呈現的主流意識內涵為何？而現今的主流意識是如何與中國電影接合？

第一節 主流意識的內涵

一、彰顯革命精神

⁹² 本研究所採用之影片截圖，出處如下：《建國大業 DVD》，中影音像發行。《建黨偉業 DVD》，中影音像發行。《風聲 DVD》，得利影視發行。《十月圍城 DVD》，采昌國際多媒體發行。

革命精神至今仍受到中共當局的提倡，特別是當今中共從革命黨轉變成執政黨後，缺乏民主機制所賦予的執政合法性，勢必要藉由其他方式獲取執政的合法性權威。藉由革命歷史電影對中共革命的現實再現，作為一種形塑集體記憶的方式，將過去革命志士的奮鬥過程與當今的中共政權相連接，成為中共執政合法性來源的符號化呈現。本研究所選之四部影片，上映的時間都配合中共建政 60 周年與建黨 90 周年等特殊政治節慶的舉行。此種時間點的選擇，不單單是一種商業操作，配合國家政策達到宣傳目的，同時藉由電影對現實的重新建構，使觀眾從劇情敘事的觀賞，重新對過去的革命事蹟增添認同感，達到集體記憶的形塑。

《建國大業》故事大綱描述 1945 年 8 月抗戰勝利，中共主席毛澤東受國民黨主席蔣介石邀請到重慶舉行和平談判。毛澤東在重慶與民盟主席張瀾等民主黨派領導人的配合下，在政治協商的基礎上簽訂了以組建多黨派聯合政府為主要內容的《雙十協定》。但《雙十協定》仍無法阻止內戰的發生，隨著國共內戰的進行，眾多民主黨派領導人在反對獨裁專制的基礎上，開始向中共靠攏，並以實際行動與國民黨決裂了。

1948 年五月，中國共產黨發表《五一宣言》，以打倒國民黨、迅速召開新的政治協商會議，成立民主聯合政府的號召。大批民主人士宋慶齡、李濟深與張瀾等，在中共的邀請和安排下，從「蔣管區」、香港、國外紛紛奔赴「解放區」。1949 年 9 月 21 日，中國人民政治協商會議第一屆全體會議在北京隆重召開。九天後，中華人民共和國於 1949 年 10 月 1 日成立⁹³。

⁹³ 「資料：電影《建國大業》劇情簡介」，中國網，2009 年 7 月 20 日，
http://big5.china.com.cn/info/movies/2009-07/20/content_18168543.htm。

《建國大業》故事從中共與國民黨兩方角度進行敘事，首先以國民黨檯面上和解，私下武裝打共，對比中共等人與民主黨派人士合作，形塑中共推翻國民黨的正當性。再藉由表現李宗仁無視蔣命令當選副總統，與蔣介石被迫下臺等歷史事件細節的撰寫，說明國民黨自身的內部矛盾。另一方面，以蔣經國整頓上海金融，受孔家勢力影響而失敗，說明國民黨內部的貪腐與執政無能，對比中共內部團結開會與成功執行耕者有其田政策，突顯出中共革命成功的必然性。在藉由中共與民主黨派等人協商籌組新政府，商討新國歌、國旗等具有政治符號象徵物的過程，一邊藉由角色對白說出國歌、國旗中的政治意涵，一邊形塑新的集體記憶，將觀眾的情緒拉回到 60 年前，中共建政之時最光輝的時光，重溫黨國向心力最強的時刻。

《建黨偉業》在敘事結構下分成三大部分：民初袁世凱及軍閥動亂、五四運動、中共籌組建黨。辛亥革命成功後，孫中山從海外歸來，就任臨時大總統。但很快，袁世凱憑藉強大的軍事實力和在皇室中的威信，從孫文手中取得了大總統之身分，北洋民國政府成立。第一次世界大戰爆發後，袁世凱同日本定下密約二十一條並且更改國體，自封為中華帝國皇帝。孫中山與蔡鍔成立護國軍，出師討袁。袁世凱最後在舉國撻伐中黯然死去。

袁世凱死後，張勳復辟失敗，中國進入了軍閥割據的混戰局面。隨著一戰結束，北洋政府派遣使團出席巴黎和會希望取回東北的主權。但英美等國卻將青島以及膠州灣割讓給了日本人，造成中國內部群起激憤，導致了五四運動的發生。對西方列強感到失望的中國青年，開始轉向引導俄國十月革命成功的共產主義。

1920 年，共產國際準備在中國建立支部。陳獨秀、李大釗、蔡和森中共創黨元老彼此來往交流，籌組無產階級的政黨。1921 年 7 月 22 日，十三位來自全國各地的黨員代表集結在上海創立了中國共產黨⁹⁴。

《建黨偉業》以民初動亂說明國民黨的三民主義革命，無法成功適用在中國身上。而五四運動的爆發，使得對西方列強感到失望的中國青年，開始學習列寧的十月革命，成為了共產主義進入中國的契機。在電影的論述中，過往從西方引進的思想與政治體制，都在中國的實際運作上出現弊端，導致軍閥割據、山東主權在巴黎和會被出賣。藉由對西方列強的失望，對比俄國的十月革命是代表庶民的革命，而只有學習俄國革命的共產主義思想，才能帶領中國脫離列強打壓的局面。藉由歷史事件的鋪陳，辯證中國選擇共產主義的必然性，彰顯在中國施行共產革命，才是拯救中國的唯一辦法。

《風聲》故事發生在 1942 年汪精衛偽政府下統治的南京。共黨抗日份子暗殺行動頻繁，皇軍特務長武田在某次行動中，發現代號「老鬼」的共黨抗日份子就潛藏在剿匪司令部中，通訊專家顧曉夢、解碼專家李寧玉、軍機處處長金生火、軍隊隊長吳志國與總司令副官白小年 5 人之中。

武田放出假消息，使「老鬼」錯誤通知抗日志士在某時某地剿日。5 人也因為涉嫌洩密，遭到以武田為首的日本皇軍，軟禁在郊區的城堡之中嚴刑拷打。白小年與金生火先後死於非命，「老鬼」顧曉夢則被日軍殺死，但以其繡在內衣上的摩斯密碼傳出訊息。五人最後只有李寧玉和重傷的吳志國逃出。抗戰勝利後，

⁹⁴ 「資料：電影《建黨偉業》劇情簡介」，**新浪娛樂**，2011 年 05 月 08 日，
<http://dailynews.sina.com/bg/ent/film/sinacn/su/file/20110508/23552433438.html>。

李寧玉才得知顧曉夢與吳志國兩人皆為共黨抗日份子，他們表面上互相指控，實際上是為了保送另一人離開城堡，通知其他人取消行動⁹⁵。

《風聲》的故事描述抗戰期間中共地下黨員的英勇事蹟。劇情從頭到尾緊扣一個問題「『老鬼』是誰」，透過緊湊相接的劇情發展，大膽血腥的刑罰畫面，改變以往抗戰故事的教條式敘述。以懸疑的敘事手法引導觀眾進入抗戰歷史之中，透過電影中所呈現的酷刑，與施加在地下黨員身上的痛苦，體會革命的犧牲與偉大，在藉由結尾老鬼顧曉夢的遺言，激發觀眾對革命事業的認同，宣揚地下黨員對革命的熱忱與奉獻。

《十月圍城》描述 1906 年 10 月，孫文準備前往香港與 13 省的革命人士會面，商討未來數年的革命大計。清廷知悉後，派遣由閻孝國率領的清軍刺客，意圖在孫文抵港時行刺。知悉清廷計畫的陳少白，在好友富商李玉堂的協助下，成功召集各路人馬，保護孫文。為了保護孫文的安全，各路英雄好漢在與清廷刺客的戰鬥中紛紛犧牲，最終分散了刺客的注意，孫文安全的完成與 13 省革命代表的會談，離開香港。6 年後，1911 年 10 月，辛亥革命成功，推翻滿清政府。

《十月圍城》透過對兩岸三地官方、民間都能共同接受的歷史人物孫文的故事，穿插對於革命事業的理念與犧牲，突顯其引領革命的偉大。《十月圍城》敘事特殊的方式在於，故事雖然是圍繞著孫文，但敘事的重心卻是以保護孫文的革命志士出發，從李玉堂、陳少白、李重光等人的觀點，去詮釋參與革命的動機，說明革命就是由許多無名英雄的犧牲，才換來的成功。藉由細緻化這些革命志士在保護孫文時的犧牲，強化觀眾對於革命的認同。

⁹⁵ 「風聲」，奇摩電影，2009 年 10 月 26 日，http://tw.movie.yahoo.com/movieinfo_main.html/id=3118。

四部革命歷史電影，透過統治者與被統治者、革命與反革命的對立敘述，去刻劃從晚清末年到中共建政期間，各種不同的革命份子，為了革命犧牲奉獻的現實再現。透過電影對革命事業的敘事，建立起中國革命與中共之間的道統連接性，將革命事蹟放置在中國存亡的論述上，串連中共革命的正當性，成為中共「中國化」的一種論述。

二、凝聚國族意識

中國的民族主義是建立於一種「想像」上共同血緣、語言、文化與情感所凝聚出來的認同概念。透過此種認同，隨著近代中國歷史的發展脈絡，藉由集體歷史的記憶傳承，逐漸形塑出民族情感與民族意識。從 19 世紀到 20 世紀中葉，中國在對外國列強的戰爭失敗下，屢次割地賠款淪為次殖民地。在此種屈辱下，中國從過去僅重視家族血親的觀念，擴大產生出具有現代意義的民族主義認同。無論是中共或國民黨，在對抗外國勢力入侵中國時，往往都會訴諸民族的救亡圖存，激化人民認同，支持執政者的權威。也由於中國的民族主義是伴隨著國家存亡下，所激起的想像認同，使得在中國，民族主義與愛國主義之間難以切割，兩者共同成為了集體主義的代名詞，同時成為凝聚國族意識的重要手段。此種民族主義的「中國特色」，與西方民族主義所強調的個人主義與權力恰巧相反⁹⁶。

近年來，隨著中共改革開放，擴大國際參與後，在中共的政治行為上處處可見國族意識的操作。首先，在對內關係上，以國族意識凝聚人民對其政治權力行使的認同，穩固其政權合法性。在對外關係上，國族主義可以強化國家主權的行使正當性，面對國家內部的民族分裂問題，如西藏、新疆與台灣等問題，都可以

⁹⁶ Suisheng Zhao, "Chinese Nationalism and Its International Orientations," *Political Science Quarterly*, Vol. 115, No. 1 (Spring 2000), pp. 1~33.

將國族主義歸類為「內政問題」，減少外國勢力介入的正當性，有利於中共處理內部統一問題⁹⁷。且由於中國的國族主義是建立在過去受到列強入侵的歷史之上，使得中共在處理外交問題時，經常以「傷害中國人民的情感」一詞，表達其反對的立場，在話語中刻意塑造中國是弱勢的形像。

革命歷史電影的敘事時間，正是從中國晚清開始受列強欺壓，到中共建政結束。此時間段落上，無論是晚清末年、民國建立、抗日戰爭、國共內戰時期，中國都是處於受到外強壓迫的狀態。因此國族意識的表現也大量運用在革命歷史電影之中，成為其所傳遞的主流意識的一環。

在《建國大業》中，一開始介紹故事背景的字幕說明，就以「飽經戰亂的中國依舊前途未蔔。中國向何處去，這是一個決定民族命運的深刻命題」的論述，突顯出國共內戰當時中國的處境，在經歷了抗日戰爭之後，國家百廢待舉的情況，引導觀眾進入一個傷痕累累的中國，強化對集體記憶的認識。電影也對於國共分江而治的想法提出批判，強調中國領土主權的完整不容切割，呼應現今中國處理內部分裂問題的態度。結尾的部分，則以舉國歡慶中華人民共和國的成立，以及當時所拍攝的真實歷史紀錄片的影像，激起觀眾對電影裡遙遠的中國的熱情，透過電影的鏡像功能，反射回觀眾重新塑造對於現實中國的認知⁹⁸，塑造出舉國歡慶的國族想像。

《建黨偉業》對五四運動的描寫，極盡渲染之能事。透過學生們的激憤演講，將國家主權與領土的完整，建構在國族意識的想像之上。在電影中，五四運動緣起於北洋政府無法在巴黎和會上解決山東問題，造成中國領土主權被日本分割而

⁹⁷ 李英明，「民族主義發展之研究：以中國大陸為例」，**國改研究報告**（臺北：財團法人國家政策研究基金會），2002年2月27日，<http://old.npf.org.tw/PUBLICATION/IA/091/IA-R-091-025.htm>。

⁹⁸ 崔露什，「從拉康的鏡像理論看電影及其他媒介影像的鏡子功能」，**社會科學論壇（學術研究卷）**（河北），第2期（2009年2月），頁136~139。

引起學生們的憤怒。透過學生群起上街，以及學生領導人們對於維護國家主權的聲疾呼，在「領土不整，國家必亡」的定調下，以學生上街演講與下跪喊冤的畫面(參見圖 4.1)，喚起觀眾對追求中國主權完整的意願，建立中共在處理西藏、新疆與台灣問題時的正當性。藉由過去中國受列強打壓的集體記憶，塑造對國族意識的認同。



圖 4.1：五四運動學生抗議場面

《風聲》在結尾時，以顧曉夢的遺言方式，表現上是在對李寧鈺說，但事實上卻是在號召螢幕前的觀眾。「我不怕死，我怕的是我愛的人不知我因何而死。我身在煉獄留下這份記錄，是希望家人和玉姐原諒我此刻的決定，但我堅信，你們終會明白我的心情。我親愛的人，我對你們如此無情，只因民族已到存亡之際，我輩只能奮不顧身，挽救於萬一。我的肉體即將隕滅，靈魂卻將與你們同在。敵人不會瞭解，老鬼、老槍不是個人，而是一種精神、一種信仰。」藉由革命意識的呼喚，激發起觀眾的愛國心，透過體會顧曉夢的犧牲，明白革命的重要性，將

老鬼、老槍的犧牲昇華成精神與信仰等意識形態的範疇，借此從中凝聚國族意識。

《十月圍城》中以引導中國脫離封建時代的孫文為號召，藉由革命志士對保護孫文不惜犧牲生命的堅持，突顯出革命的偉大，以及對於革命後人人平等的新中國產生嚮往。透過對於劇中人物對新中國的期待與奉獻生命，以及香港受大英帝國殖民的歷史，將革命的發源地以虛構的方式，以孫文與 13 省代表在香港共商革命計畫，以革命的參與，將香港與中國進行連結，為香港在歷史上與孫文革命脫節的意識形態缺口重新縫補，將香港也置於國族意識之下，強化國家領土的認同感⁹⁹。

如前所言，中國的民族主義本質上是從外強入侵與中國國力不濟的狀態中，透過知識份子的呼籲與訴求下所產生出的「想像共同體」。透過呼籲中國要國富民強與脫離列強勢力的決心，配合將民族與愛國心轉化為對於中國國族意識的符號呈現。在四部電影中，《建國大業》透過國民黨的腐敗與依靠外國勢力的行為，反襯中共才是凝聚國族意識的代表。《建黨偉業》藉由巴黎和會中山東割讓給日本的主權問題，在五四運動學生們的呼喊中，拉攏觀眾對中國完整性的認同，透過列強對中國的打壓，塑造出國難當前匹夫有責的民族意識。《風聲》中，透過革命份子暗殺汪偽政府的漢奸與日軍高官，突顯中共在抗日戰爭中的貢獻。以國家存亡的危機感，激發觀眾的國族認同。《十月圍城》則以兩岸三地共同推崇的孫文為號召，雖然敘事的主軸在保護孫文的革命志士身上，但故事的要旨卻是以孫文團結 13 省代表共同商討革命大業的重要會議是否成功舉辦為核心。《十月圍城》將故事的理想性聚焦於孫文之中，透過引導中國進入現代化國家的孫文，在

⁹⁹ 張慧瑜，「《十月圍城》的敘述策略與意識形態縫合術」，北京電影學院學報（北京），第 5 期（2010 年 10 月），頁 96~97。

不觸及兩岸敏感的政治問題下，以中國革命的論述加深國族意識的認同，從文化歷史的角度，去強化兩岸三地的民族凝聚，突顯中國主體性。

三、中國式民主的建立

改革開放 30 多年後的今日，中國大陸從計畫經濟轉向市場經濟的成果，不僅在國際關係上，讓「中國崛起」成為全球關注的焦點；對中國自身內部，無論是政治與社會都促成了意識形態、政治體制與國家社會關係的轉型。學者們在討論當今中共的政權特性，以「後極權威權政體」¹⁰⁰ (Post-Totalitarianism Authoritarian Regimes)、「後極權的資本主義發展國家」¹⁰¹ (Post-Totalitarian Capitalist Developmental State)、「韌性威權主義」¹⁰² (Resilient Authoritarianism) 等專有名詞來界定此種市場經濟與政治專制並行發展的國家。這些名詞解釋的共同性在於強調中共政權在意識形態、統治能力的逐漸弱化，同時在行政與社會表現上出現有限多元的情形。

在中國社會開始出現多元性下，仍舊保持一黨專制的中共政治體制，無可避免的面臨到自身統治能力弱化後，從國家社會的矛盾之中所爆發的衝突與問題。這些社會問題對中共政權所帶來的衝擊，因其仍保持專治體制而無法迴避。為了降低社會矛盾對政權穩定的負面影響，胡錦濤所提出的科學發展觀與和諧社會的意識形態論述，試圖改善中共過去以經濟發展為唯一考量的作法，在政策制定與施行上有所改善，同時開始進行政治改革，以增加政權面對社會抗議的緩衝。

¹⁰⁰ Zbigniew Brzezinski, *The Grand Failure: The Birth and Death of Communism in the Twentieth Century* (New York: Macmillan, 1990), p. 255.

¹⁰¹ 吳玉山，「宏觀中國：後極權資本主義發展國家－蘇東與東亞模式的揉合」，徐斯儉、吳玉山主編，**黨國蛻變：中共政權的菁英與政策**（臺北：五南圖書，2007年），頁 309~320。

¹⁰² Andrew J. Nathan, "Authoritarian Resilience," *Journal of Democracy*, Vol. 14, No. 1 (January 2003), p. 6.

長久以來在中國大陸，「黨國」的特徵表現於憲法規定之外，以中共的組織與領導制度所建立起的權力體系。黨的民主集中制、國家政府系統內部所建立起的在黨委領導下的行政首長負責制、黨管幹部、黨的工作委員會、黨組織等一系列黨國結合的制度，使得中共就算在改革開放之後，仍是公共權威領域的核心。然而此種權力結構，由於缺乏民意基礎的正當性以及社會媒體等監督，以及黨委權力過份集中而腐敗下，黨委的「一把手」壟斷了對幹部選拔任用的權力；另一方面，權力過份集中運作方式體現在地方政府的治理過程中，經常產生基層官員為了貫徹上級領導的命令，採取損害人民利益的手段，引爆黨群衝突，使中共置身於社會衝突的中心，缺乏緩衝機制。因此作為中國唯一的執政黨的中共，為了要規避執政風險，並尋求政權合法性的新來源，民主改革成為中共推動政治改革的方向之一。然而，從後續一連串中共提出的基層民主與黨內民主的政治改革口號上，可以發現中共所談論的民主，並非一般西方社會的民主，而是一種中國式的民主。此種民主，必須建立在中共的執政之上，透過黨內民主、人大制度與政治協商會議等方式而行程。

此種表現中國式民主的意識形態轉型，同樣也反映在中國電影之中。革命歷史電影的背景恰好處於民主思潮剛傳入中國的時代。在當時組成民主政府正是驅動革命份子願意犧牲奉獻的理想之一。電影雖然不是正式的政令宣導管道，但在黨國機器仍舊具有強大影響力的中國，電影中價值觀與內容的呈現，仍是受到國家管控的一環。而特別受到政府重視的革命歷史電影，在內容中表現出大量的民主言論與符號自然不能稱作是偶然。

在《建國大業》中，重慶會議本該是中國民主政治的開端，但從故事開始的歡迎酒宴上，國民黨打從一開始就不願遵守《雙十協定》。宴會是點出國共內戰的重要場合，陳紹寬(海軍總司令)對李濟深(軍事參謀院院長)說辭職是不想變成內戰罪人，先一步點出國民黨沒有要和解的意願。再來，顧祝同(第三戰區司令

長官)，聽見李宗仁(北平行營主任)說中共要將東北三省要歸還，以為不用打中共了，但何應欽(陸軍總司令)卻說不打中共不會交地盤出來。此時說明國民黨必定出兵。酒宴本身是慶祝雙方達成共識，但實際上，酒宴會場上卻不斷透露出雙方必定開戰的對白，使得酒宴的本質不再是歡慶的符號，而是鴻門宴的隱喻。在酒宴隔日後，國民黨軍方內部高層開會商量攻打中共的計畫，對比中共與民盟等領導人共商民主聯合政府的兩段敘事，在畫面切換上形成強烈對比，突顯出中共是在站民主的一邊，而國民黨才是反民主。



圖 4.2：國共差異：

國民黨討論剿共；中共與民盟協商

從重慶會議這一段劇情敘事與構圖中，簡潔的帶出國共兩黨在民主合作上的差異，藉由國民黨的不民主(準備內戰)，襯托出中共的民主(與民盟協商並放棄領地)(參見圖 4.2)。此部分的敘事，呼應當今中共所推動的政治改革，並回擊過去外界對於中共不民主的論點，突顯出中共對推行中國式民主的重視。整體而言，《建國大業》在敘事手法上，以國民黨的獨裁與中共和民主黨派合作的差異，宣傳中共的民主性。

在《建國大業》劇尾的敘事中，通過表現第一屆中國人民政治協商會議代行全國人民代表大會的職責，完成推翻國民黨專政，建立共和國的歷史，說明中共政權具有充分的代表性、民主性與合法性。同時也說明中共一貫所提的在中共領

導下的多黨合作、民主協商制度，是最適合中國國情的民主制度。從《建國大業》作為中共建政 60 周年的獻禮片來看，劇中的種種設定都先經過黨國機器的層層篩選，透過電影作為主流意識的宣傳工具，建立起中共民主的形像，透過電影對歷史的詮釋，表現中共對民主價值的連貫性，委婉地重提中共也曾經大肆宣傳的民主意識。

《十月圍城》則透過孫文革命的史實，去彰顯對中國民主追求。然而這部片中卻不直接以孫文作為主角，而是從保護孫文的無名英雄們的奮鬥與犧牲，表現民主的可貴。電影中展現出革命志士視死如歸的精神，同時也以多種手法暗喻中國民主的困境。片頭一開始興中會首任會長楊衢雲正在與學生解釋民主時，學生問：「中國會有民主的一天嗎？」，楊衢雲回答「我這輩子可能看不到，但你一定看得到」，接著就被暗殺身亡。以楊衢雲的犧牲說明革命就是用上一輩的犧牲，換取下一輩的幸福。

在決定誰要抽籤扮演孫文時，恰巧是李重光被選中。這是個極有可能喪命的任務，但李重光卻毅然的接受，從此處可看出其對民主價值的認同與追求。而在故事最後，假扮孫文的李重光手中有槍，本可以一槍打死閻孝國，卻安排他死了，而且還是在台階下滑落後被追殺身亡(參見圖 4.3)。李重光作為劇中真正理解革命與民主真諦的年輕人，以他的殉難暗喻中國的民主發展，說明中國在走向民主的過程中，道路不會是平坦的，就像爬樓梯一樣，是一階一階往上。這過程也不會是一直順利，總會在某階上遇到阻礙而倒退。



圖 4.3：李重光殉難

另一個象徵性的場面，發生在劉郁白一人守在孫母宅前對抗清廷刺客們(參見圖 4.4)。劉郁白身懷絕技，手持傳家鐵扇，面對眼前的刺客，本可安然度過難關。但敘事卻安排排山倒海的刺客，縱使劉郁白耗盡全力，能就無法阻擋全部。暗喻中國在邁向民主的過程中，勢必會面對排山倒海而來的各種反對，一個人就算在有能耐，也有極限，呼籲民主是需要眾人才得以完成。雖然劇中對於中國民主的困境有諸多的負面描述，但最終孫文仍舊與 13 省代表開完會，平安離開香港。離港前以堅定的眼神望向觀眾，表現出中國民主的希望仍舊沒有消失。對比今日中共所正在推行的政治民主改革，電影中大量對中國民主的期待與想像，與孫文的革命精神連接，呼應了中共開始將民主價值納入自身主流意識。



圖 4.4：劉郁白大戰刺客

四、提升資本家的地位

改革開放政策使中國大陸無論是政治體制或經濟模式都出現結構性的改變。隨著市場經濟的深化，中國大陸出現了一批具有生產資源的資本家，他們在財富的累積之下，對中國大陸的影響力也加深，成為了中共之外，另一股不可輕視的力量。在私營經濟日漸發展的現代中國社會，過去自詡為工人階級先鋒隊的中共，要如何界定資本家的定位，成為一個重要的問題。在 2001 年 7 月 1 日當時，時任中共領導人江澤民就在中共 80 周年黨慶上發表具有歷史意義的「七一講話」，宣佈接受資本家入黨。

在「七一講話」中指出：「改革開放以來，我國的社會階層發生了新的變化，出現了民營科技企業的創業人員和技術人員、受聘於外資企業的管理技術人員、個體戶、私營企業主、仲介組織的從業人員、自由職業人員等社會階層」，「這些新的社會階層中的廣大人員，通過誠實勞動和工作，通過合法經營，為發展社會主義社會的生產力和其他事業作出了貢獻」，「他們也是有中國特色社會主義事業的建設者」，因此「應該把承認黨的綱領和章程、自覺為黨的路線和綱領而奮鬥、經過長期考驗、符合黨員條件的社會其他方面的優秀份子吸收到黨內來。」¹⁰³此舉改變中共過往對資本家的主張，說明改革開放對中共意識形態與政治體制的衝擊，使得中共必須正視這群新興的社會階級。

2002 年 11 月，中共舉行「十六大」時，江澤民在卸任演講上，再次提出對資本家的態度「不能簡單地把有沒有財產、有多少財產當作判斷人們政治上先進和落後的標準，而主要應該看他們的思想政治狀況和現實表現、看他們的財產是怎樣得來的以及對財產怎樣支配和使用，看他們以自己的勞動對中國特色社會主義事業所做的貢獻。」¹⁰⁴

¹⁰³ 江澤民，「在慶祝中國共產黨成立 80 週年大會上的講話」，**江澤明文選**，第三卷（北京：中央文獻出版社，2006），頁 286。

¹⁰⁴ 江澤民，「全面建設小康社會，開創中國特色社會主義事業新局面」，**江澤明文選**，頁 540。

將具體政策反映在意識形態的轉型上來看，三個代表以黨的性質和角色作為論述的核心，以「代表中國先進生產力的發展要求」擴大中國政黨階級的代表性。透過「十六大」黨章新增加的「中國人民與中華民族的先鋒隊」論述，成為了吸納私營資本家入黨的政治基礎。而「代表中國先進文化的前進方向」，則可確立中共建設「中國特色主義」的主流意識優位性。「代表中國為廣大人民的根本利益」則作為鞏固中共執政地位的具體論述，另一方面為中共未來的代表性擴張預留後路¹⁰⁵。

在《建國大業》中有多處反映中共擴大其階級代表性並包容資本家的敘事表現。首先，中共在制定中央五一勞動節口號時，對比前段描述國民黨的敘事中，蔣介石當選總統，毛澤東堅持拿掉口號第 23 條的「萬歲」以表現其與其他階級之間平等性。接著，討論口號第五條時，毛澤東以中共一貫堅持政治協商聯合政府，反對只強調工人階級的作法，表現出中共擴大階級包容性的論述。

而後，當中共成功進駐北平城時，以毛澤東去買菸，卻找不到商人賣菸的敘事，開啟了資本家對於社會建設貢獻的辯論。敘事中以毛澤東與其他中共高層泡茶聊天時，提及商人因為害怕中共革命而放棄買賣，說明經濟發展不可缺少商人與資本家的貢獻。毛澤東的一席話「要把人家請回來」、沒有資本家會「工廠倒閉，工人失業」，透過毛澤東的形象，肯定資本家的存在。最後，以周恩來強調政治協商共同執政的對象是資產階級政黨與民主人士一話，與當前中共讓資本家入黨與許多黨幹部都具有資本家身分的行為相互呼應，反映中國現況。透過強調資本家對經濟建設的重要，提升資本家在中共主流意識中的地位。

¹⁰⁵ 張國聖，「當代中共官方意識形態發展的詮析」，頁 46。

《風聲》根據同名小說改編¹⁰⁶，其中最核心的變動莫過於將劇中的核心人物「老鬼」從原著中冷靜保守的李寧玉，替換成嬌氣放縱又有資本家背景的顧曉夢。透過對老鬼表面形象重新設定，不僅使電影的表述更加商業化，同時也反映中共主流意識的變遷，使資產階級也可以是共黨革命的一分子，與當今中共接受資產階級入黨的意義相符。透過顧曉夢外在形象的嬌縱任性與內在身分是中共地下黨員的認知衝突，使觀眾在訝異之餘獲得觀賞上的刺激(參見圖 4.5)。



圖 4.5：顧曉夢外在形象與內在身分的對比

一個支持汪偽政權的資本家之女，同時又是為革命精神與信仰，從容赴死的中共黨員，此種身分設定雖然使觀眾對中共地下黨員的認知產生衝突，但在電影文本的敘事邏輯中，反而可以透過其身為富家女外在形象的放蕩，成為掩飾中共地下革命分子的內在身分最有劇情張力的論述。隨著劇情的推演，透過顧曉夢為了完成任務而從容赴死的大義，將其身為資產階級的形象與中共的歷史產生了接合，此種角色設定自然不能視之為偶然，反映出的是現實中共對資本家態度的轉變，接納資本家入黨，對資本家共產黨員身分認同的意識形態轉型。

而電影中，作為「缺席的在場者」顧曉夢的資產階級家庭，隨著顧曉夢老鬼身分的暴露，自然無法置身事外，必定招受連累。與其說是，原本安枕無憂的資產階級家庭，受到女兒是革命黨的身分所連累，付出慘痛代價，從意識形態的解

¹⁰⁶ 有關《風聲》小說，請參見：麥家，**風聲**（海南：南海出版社，2007年）。

讀上，不如說是原先被中共視為反革命的資產階級家庭，透過將「女兒」以革命的形式作為獻祭，換取了自身與紅色歷史產生接合的儀式，進而獲得現實的合法性認同。在革命歷史的年代，中共過去的意識形態論述中將資產階級視為無產階級的敵人。但隨著中國現況的改變，原本被革命的對象成為了革命的行為者，而作為傳統革命歷史敘事中的無產階級與工農兵，卻在影片中處於絕對缺席的狀態。此種敘事結構清楚的反映當前中共主流意識與市民社會之間的接合，同時透過革命歷史對角色的塑造，替過去曾被視為反革命或邊緣化的資產階級，重新形塑在革命歷史中的地位與合法性，成為在電影上的一次「歷史翻案」¹⁰⁷。

《十月圍城》中對於資本家形象以更為直接的方式進行表述。以李玉堂富紳的形象，肯定資本家對於革命的付出與地位，一反過去中共將資產階級放在反革命份子的說詞，將資本家拉入革命階級之中，透過李玉堂招兵買馬，集結革命志士的行動，並與其對革命伴隨而來的犧牲掙扎，形塑出更深刻的人物形象。然而，劇中也不是一味濫情的安排李玉堂參與革命。

戲初，陳少白滿懷欣喜的告訴李玉堂孫文即將來港與 13 省代表共商革命大計的消息，李玉堂以一句「你要多少？」的商人心態，反映出其內心對於革命的漠視，在他心中，革命就跟買賣一樣，是用金錢來衡量的，若不是因為陳少白是他多年好友的關係，李玉堂一點都不想踏入革命之中。隨後，當李玉堂發現兒子李重光竟然在散發革命傳單時，氣憤的向陳少白質問時，陳少白以「從你為革命付出第一分錢開始，你就是革命黨」的說法，將李玉堂的資本家身分，拉入革命符號之中。之後，隨著陳少白失蹤，報館被查封等事件，激發了李玉堂身為資本家的革命心，從此開始資本家不再是反革命的象徵，而是革命志士的一份子¹⁰⁸。

¹⁰⁷ 王冰冰、徐勇，「《風聲》與中產階級的歷史敘事」，**藝術廣角**（遼寧），第 1 期（2010 年 1 月），頁 39~42。

¹⁰⁸ 任慧群，「試析《十月圍城》人物塑造的價值取向」，**電影評介**（貴州），第 9 期（2010 年 5 月），頁 35。

在《十月圍城》中，李玉堂扮演著關鍵性的角色。若沒有李玉堂，就不會有這些革命志士保護孫文，沒有保護好孫文，劇末的革命推翻滿清就不會發生，更不會有中共的共產革命。透過李玉堂的人物形象與行為，為資本家在革命敘事中安插關鍵的角色，提升資本家的地位，貼近當前中共對資本家的態度，與主流意識產生共鳴。

上述革命歷史電影中，反映出資產階級地位提升的佐證，除了與當今中共對資本家態度的轉變，同時也反映出了在後現代敘事下，對於歷史的重新詮釋。分析神話重要的不是神話講述的年代，而是講述神話的年代。革命歷史作為人民記憶中的神話被頌詠的同時，配合當下意識形態的轉變，對過去的歷史產生新的解讀。透過電影對歷史的再現，在傳遞主流意識的同時，提升資本家在革命歷史中的地位，以符合現在意識形態與社會現實。

第二節 意義接合的方式

一、世俗化的角色塑造

革命歷史題材電影作為中國電影特有的電影類型之一，對塑造樣板人物形象，再現革命歷史事件有很深的任務性。同時藉由電影再現現實的特性，為了宣傳中共的主流意識，被賦予重大的教化功能。正由於革命歷史電影的特殊性，使得過去在革命歷史題材電影的製作上，形成一套特有的故事體系和敘事邏輯。由於害怕誤觸政治地雷或對主流意識的掌握不夠精確，革命歷史電影在對觀眾進行意識形態教化功能時，很容易陷入一種空泛的、不切實際的荒謬敘事之中，導致一味

注重意識形態的教化功能，而忽略對劇情結構與敘事表達的設計。此種僅注重意識形態的電影製作，反應在人物刻畫上，變成僅表現不切實際的高尚情懷與英雄主義、理想主義，而缺乏人物的心理變化和情感訴求，使得電影人物與觀眾的經驗生活脫節，無法吸引觀眾認同。在只重視教化不重視票房收入的政治正確觀念下，使革命歷史電影的市場競爭力低落，隨著觀眾陸續流失，無法發揮原先的政治宣傳功能。

但近年來，隨著中國電影市場的競爭越來越激烈，主旋律電影也開始有所改變，走向商業化一途。從《雲水謠》、《集結號》等片，開始改變過往主旋律電影的製作模式，走向商業化以愛情、戰爭、人性等元素去包裝主流意識形態後，對革命歷史電影的突破，本研究所選擇的四部革命歷史電影《建國大業》、《建黨偉業》、《風聲》、《十月圍城》，在此種電影類型中具有承先啟後的作用。

在《建國大業》中，擺脫了單純的善惡對立，中共與國民黨的雙元結構。對毛澤東與周恩來等中共元老，不再將其刻意神化描繪，透過親民化的敘事與行為，擺脫歷史人物的刻板印象，透過描繪人物心靈與情感的複雜面，拉近與觀眾之間的距離(參見圖 4.6)。如中共高層「開黑會」的幽默；毛澤東教兒女讀書玩耍，展現親子之情；與廚子老郭之間的幽默對話與當面啃辣椒的生動互動，當老郭因為空襲而死，毛澤東在墓前親自祭拜的描述；在受邀參加政治協商的馮玉祥遇害後，周恩來怒罵手下「都是豬腦袋」；當淮海戰役勝利後，毛澤東周恩來等中共領導人喝酒歡娛的畫面，表現出這些過去被神化的中共領導人物，作為人的本質，情感自然流露的一面，使觀眾更能與電影中的角色產生共鳴，進而認同歷史人物，理解主流意識¹⁰⁹。

¹⁰⁹ 饒曙光，「《建國大業》啟示錄」，**啟示建國大業解密與剖析**（北京：中國電影出版社，2009年），頁19。



圖 4.6：中共高層親民化表現

另一方面，對於蔣介石的人物塑造也不單純將其置於大壞大惡的地位，透過對當時歷史的客觀解析，重現蔣介石與國民黨內部的矛盾(參見圖 4.7)。如蔣介石在選拔副手之時，勸告李宗仁退選，但選舉結果仍是李宗仁當選，當李宗仁主動跟蔣介石握手時，蔣介石卻反而以鼓掌取代握手，轉頭離席，留李宗仁一人，表現蔣介石個人心中的不悅與無可奈何；另外，當蔣經國在上海「打老虎」，卻遇上孔家反對而失敗後，回到南京請求蔣介石幫忙時，蔣介石面對黨內的官商勾結，卻不敢行動，只能淡淡的吐出「反貪要亡黨，不反要亡國」的心聲。在撤守台灣前，蔣介石茫然的坐在石階上的荒涼，刻劃人物當下的淒涼感；最後，當蔣介石知道轟炸北京不可行之後，一人獨自落寞的望著窗外的綿雨，不僅表現出一介梟雄的失落，同時也引導觀眾跳脫過往意識形態的刻板印象，重新塑造對蔣介

石的歷史記憶。

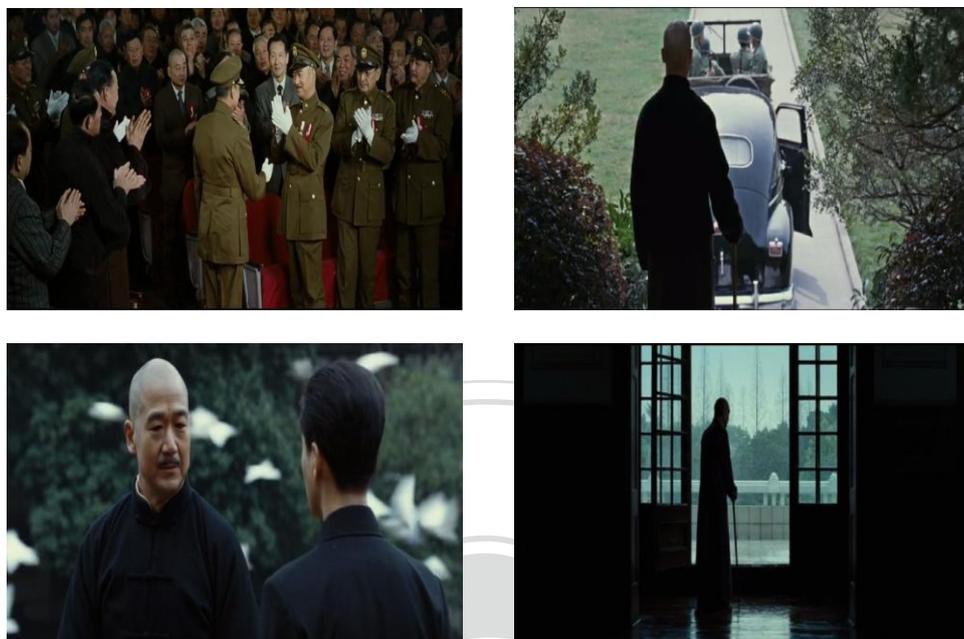


圖 4.7：蔣介石的落寞形象

《建國大業》在角色的塑造上，罕見地將歷史人物的愛情故事放入敘事之中。電影中，蔡鏗為幫助孫文，以治病為理由前往日本，籌組革命。影片特寫蔡鏗與小鳳仙相望的鏡頭，當蔡鏗眼眶泛淚的說「奈何，七尺之軀，已許國，再難許卿」時，表現出在大歷史之下，個人情感的犧牲以換取民族大義的抉擇。而小鳳仙回應「你是四萬萬中國人的，也是我小鳳仙的」，則是一種民族主義與個人主義之間的接合。透過將個人對愛情價值的渴望，轉化到國族意識的追求，形成了大眾文化與主流意識之間的接合(參見圖 4.8)。



圖 4.8：蔡鐸與小鳳仙的愛情敘事

而《建黨偉業》中對於毛澤東的角色處理，除了賦予其憂國憂民的主流印象外，同樣也以毛澤東與楊開慧的愛情故事，降低毛澤東在劇中過分嚴肅的形象，藉由毛澤東與楊開慧的互動，表現出青年毛澤東柔性的一面。如毛澤東與楊開慧第一次見面，楊開慧俏皮的與毛澤東比身高；除夕夜時，兩人開心地賞煙火；兩人成親(參見圖 4.9)。毛澤東的愛情故事穿插於敘事之中，隨著劇情的推演，連接民初動亂、五四運動與中共建黨的三段劇情，成為觀眾在觀看《建黨偉業》中的緩衝點，接合了「毛澤東」這個角色，在電影中所代表的中共建黨精神，同時以愛情敘事，降低角色與觀眾之間的距離，而非一味的神化毛澤東。



圖 4.9：毛澤東與楊開慧的愛情敘事

《風聲》中對於地下共黨抗日分子與日軍的角色塑造，更加的世俗化與人性化。《風聲》巧妙的將劇中角色分成三類：為日軍工作的漢奸(白小年、金生火、王田香、李寧玉)、共黨地下抗日分子(顧曉夢、吳志國)與日軍(武田)。以漢奸面對酷刑的軟弱(白小年狼狽喊冤、金生火害怕酷刑自盡)與死亡(王田香成為武田與張司令的代罪羔羊，被武田殺死)，對比共黨地下抗日分子為了完成任務忍辱負重的使命感(吳志國受電擊與針灸之刑、顧曉夢騎麻繩撕裂下體)與從容就義(顧曉夢將密碼藏在內衣中，藉由自己的屍體傳遞情報)(參見圖 4.10)。



圖 4.10：漢奸與革命志士的差異塑造

在電影敘事中《風聲》對漢奸的刻劃也非全然負面，藉由理解革命的偉大，漢奸也可以洗心革面。劇中李寧玉作為日軍剿匪司令部的高級官員，其漢奸的本質是毋庸置疑，但在其揭穿顧曉夢「老鬼」的身分之際，卻對顧曉夢產生了同情，希望保護顧曉夢。在面對顧曉夢執意完成任務時，李寧玉哭喊「難道情報比命還重要嗎?」，顧曉夢回答「我也不願走到這一步。」藉由對白敘事呈現一般人無法

理解革命分子願意為革命犧牲性命的情懷，以及革命分子在自身性命與革命使命之間的人性掙扎。透過革命份子顧曉夢的堅持，漢奸李寧玉成為完成革命任務的關鍵角色，至此李寧玉角色原先的漢奸特質消失，成為了受革命召喚的革命分子一員。在故事的結尾部份，李寧玉甚至從一個高級解碼專家，蛻變成紡織廠的女工，歸順於共產主義所代表的工人階級之中(參見圖 4.11)。工作職位的轉變，呼應了從漢奸轉向革命的隱喻，使李寧玉服膺於中共的價值之下。



圖 4.11：李寧玉蛻變為工人階級

在日軍方面，對武田的形象除了以其為抓老鬼不惜酷刑逼供，形塑負面與冷血特質外，在角色的建構上，突顯出其行為動機乃是要捍衛家族的榮譽感，擺脫單方面將日軍置於反派角色的作法，增添角色的深度與人性。在《風聲》對武田的刻劃中，原本要被遣送回日的武田，希望藉由抓出共黨地下抗日組織領導人老槍，以證明自己在對華戰爭中的貢獻，進而洗刷家族的不名譽。即便沒有得到掛尾中將的同意，武田仍一意孤行。這背後的動機，不再是支撐於軍國主義的意識形態之上，而是武田作為一個軍人，個人與家族的榮譽感。從武田的動機反應出，《風聲》在敘事結構的立足點上，不再是傳統革命歷史電影中民族主義與軍國主義的對抗，而是一種藉由追求個人價值(武田證明自我能力、顧曉夢完成任務的使命感)達到實踐集體價值的敘事論述。此種敘事擺脫了過去一味強調革命理想性的空泛論點，透過角色對自我價值的個人實踐，讓觀眾在看待人物抉擇與行為時，可以更有效的產生認同，進而理解故事所承載的革命與愛國主義的主流意識。

《十月圍城》中對正反派同樣也採取模糊化的角色定位。作為革命黨的陳少白等人，為了達成革命的目的，輕易地將革命志士作為棄子。而清廷刺客嚴孝國，不是單純為了貪圖榮華富貴才刺殺孫文，而是他看清了西方列強支持中國革命的計謀，基於愛國心的驅使下，決心剷除革命黨。複雜化角色的動機與行為，增加劇情張力。此種將角色特性以更世俗人性的方式呈現，使得《十月圍城》在主流意識與大眾文化的接合中有了新的方式。

在《十月圍城》對革命歷史的敘事，原本是以孫文為中心的故事結構，卻刻意將孫文放在敘事觀點的邊緣，以一群保護孫文的市井小民作為故事發展的核心，這群主角既不是革命黨，也只有少數人理解革命的真諦，但卻為了實踐各自的價值觀，而奉獻生命。故事不單純突顯革命的偉大，乃透過主角們各自的人生故事與犧牲奉獻，完成對中國革命的歷史敘事，藉由市井小民參與革命的敘事描述，讓革命脫離過往的英雄主義或黨國符號，搖身成為一個人人皆可參與的文化象徵。解構過往一直賦予革命的崇高意義，重組成為市民社會的價值核心¹¹⁰。

電影敘事中花了一半以上的篇幅，在介紹每個角色的性格背景，以及被捲入革命的原因。陳少白本身就是革命黨員，李重光受到他的啟發，對孫文的理念產生認同(不作亡國奴)，進而加入革命；李玉堂本來無意願加入革命，但卻因為好友陳少白的失蹤與報館被查封，激起了他繼承陳少白志業的意願，開始召集人手保護孫文；阿四不懂革命，僅僅是為了報答老闆李玉堂的恩情而加入幫忙；方紅一心只想為父親報仇，繼承父親的生前接受的任務。王復明純粹欣賞李玉堂的為人與氣魄，加上先前吃過李家送的米，而答應幫忙；劉郁白連要保護的人都不願過問，僅僅只是想從找害死父親與戀人的傷痛中，尋求一個解脫。沈重陽嗜賭如

¹¹⁰ 劉學義、王一麗，「《十月圍城》的革命敘事分析」，**電影文學**（吉林），第 17 期（2010 年 9 月），頁 68-69。

命，但在得知女兒存在後，為了讓女兒未來認同自己，才決定洗心革命。

從上述主要角色參與革命的動機來看，真正明白什麼是革命的人，只有陳少白與李重光。李玉堂是在得知陳少白失蹤後，出於對陳少白的情感，才加入革命，但他對於革命伴隨而來的犧牲卻無法理解，陷入了自我矛盾的情緒中。陳少白明白革命，因此他為了讓孫文平安離開香港，果斷的決定將李玉堂所召集的志士當作棄子。李重光更明白革命，所以他不顧陳少白的反對，接下了扮演孫文的任務，最後作為孫文的替身而死。其餘的角色參與革命的動機，都跟革命本身沒有關聯性，僅僅是出於對自我認同的實踐。

從敘事結構的表層來看，《十月圍城》的主角們與革命的崇高性是沒有連接的。但此種不刻意突顯革命意義在每個角色身上產生的作用的敘事，反而更貼近改革開放後邁入資本主義的中國大陸中，自由主義與個人主義盛行的社會文化。劇中的角色雖然在動機上與革命無關，但是每個人都在革命中找到了自我生命和人生的價值¹¹¹。王復明與阿四實現了他們報答李家照顧的恩情；方紅報了殺父之仇又完成父親遺志；劉郁白與沈重光在他們臨終回眸中看到了各自幸福的幻想。在這裡，革命的集體性與自我實現的個體性產生了意識形態上的接合，「革命精神」這個空泛的主流意識，卻成為不同個體之間實踐幸福與私慾的途徑。《十月圍城》將原本代表集體主義的革命犧牲行為，藉由角色們各自對自我價值追求的實踐，將個人與集體進行接合。破壞了傳統意義上的革命，透過革命使每個人獲得解脫與價值實現的敘事表述，給予觀眾對革命認同的連接點，達到主流意識的宣傳。

雖然四部所選電影講述的時代人物差異甚遠，但在角色的塑造上卻採取相同

¹¹¹ 張彤璞，「《十月圍城》：宏大話語的消解與『碎片化』歷史的凸顯」，*電影文學*(吉林)，第15期(2011年8月)，頁94~95。

的途徑，藉由複雜化正反人物的既定價值觀，將大眾社會可接受的人格特質與故事人物進行接合。一來劇中角色仍舊具有主流意識所要承載的價值符號，二來這些被刻意親民化、世俗化的角色，不僅更貼近大眾文化的觀念，同時更易於觀眾去接受角色行為，認同故事中的意識形態。透過大眾文化價值取向與黨國意識的接合，突破集體主義與個人自由主義在意識形態上的兩極劃分，召喚觀眾重回黨國機器的主流意識之中。

二、商業取向的意義接合

長久以來在中國，電影被視為一種藝術或政治宣傳的工具，對於電影的商業特徵卻一直被忽視。直到改革開放後，中國電影界才開始注意到電影的商業表述，使電影的商品性開始受到注意。中國的電影市場從 2002 年《英雄》上映後，開始有了爆發性的成長，從英雄開始後的中國電影，展開了一系列商業元素與電影類型的結合試驗，這股接合商業元素的電影風潮，一路從武俠、動作、喜劇、愛情等各種不同的類型發酵¹¹²，直到了 2009 年後，在中共建政 60 周年的時間點上，也開始運用在本文研究所選的革命歷史電影之中。

《建國大業》與《建黨偉業》作為中共預定慶祝建政 60 周年與建黨 90 周年的獻禮片中，本質上就宣佈了其表現中共主流意識的必然性。然而，《建國大業》卻打破主旋律電影的慣例，在電影形式的表現上，做出了驚人之舉，採用全明星的策略，增加電影的商業吸引力，打破過往主旋律電影僅重視政治正確，不顧商業利潤的局面，帶動了後續《建黨偉業》的模仿，成為此種國家獻禮片的慣例。

明星作為商業符號與大眾文化的一環，一直以來就是電影成功的重要元素之

¹¹² 劉嘉，「中國主流大片與觀眾：消費反饋、口碑與票房研究」，頁 165~166。

一。它們可以成為電影票房的保證，為電影的拍攝提供擔保與製作價值。使用明星來替電影加分，並不只限於商業電影的操作。正因為明星可以同時作為大眾文化與正統文化的代表，在《建國大業》與《建黨偉業》中透過大量明星的使用(參見表 4.1)，讓觀眾在電影播放中，藉由「數星星」¹¹³對比文本內外的明星形象，獲得觀賞的刺激與意願。《風聲》與《十月圍城》雖然所使用的明星少於《建國大業》與《建黨偉業》，但主要演員皆採用大陸與香港的一線明星(參見表 4.2)。透過明星的使用，除了增加電影的話題性外，同時也使演員的形象與革命歷史產生連接，達到大眾文化與主流意識的接合。

表 4.1：《建國大業》、《建黨偉業》主要演員表¹¹⁴

《建國大業》	《建黨偉業》
唐國強 (毛澤東)	劉燁 (毛澤東)
劉勁 (周恩來)	馬少驊 (孫文)
張國立 (蔣介石)	周潤發 (袁世凱)
陳坤 (蔣經國)	劉德華 (蔡鍔)
鄔君梅(宋美齡)	馮遠征 (陳獨秀)
許晴(宋慶齡)	張嘉譯 (李大釗)
王冰(張瀾)	李沁 (楊開慧)
金鑫(李濟深)	王力宏 (羅家倫)
王學圻(李宗仁)	陳坤 (周恩來)

¹¹³ 由於建國大業總共 135 分鐘的片長，172 位明星出場，平均每分鐘有一個明星出場，有人戲稱整部最大的樂趣就是數明星，戲稱「數星星」。請參考「《建國大業》：長輩看歷史 晚輩數『星星』」，*新浪娛樂*，2009 年 9 月 12 日，

<http://dailynews.sina.com/bg/ent/chnstar/phoenixtv/file/20090912/2226663470.html>。

¹¹⁴ 請參見，「《建國大業》完全明星演員表」，*中國網*，2009 年 7 月 20 日，

http://big5.china.com.cn/info/movies/2009-07/20/content_18167584.htm；「資料：電影《建黨偉業》演員表」，*新浪網*，2011 年 6 月 1 日，

<http://dailynews.sina.com/bg/ent/film/sinacn/file/20110601/17402493160.html>。

表 4.2：《風聲》、《十月圍城》主要演員表¹¹⁵

《風聲》	《十月圍城》
周迅 (顧曉夢)	王學圻 (李玉堂)
李冰冰 (李寧玉)	梁家輝 (陳少白)
張涵予 (吳志國)	王柏傑 (李重光)
黃曉明 (武田)	謝霆鋒 (阿四)
蘇有朋 (白小年)	胡軍 (嚴孝國)
王志文 (王田香)	甄子丹 (沈重陽)
英達 (金生火)	黎明 (劉郁白)
	李宇春 (方紅)
	巴特爾 (王復明)
	范冰冰 (月茹)
	曾志偉 (史密夫)

《建國大業》與《建黨偉業》捨棄以往主旋律電影拍攝歷史人物時，演員必須採用特型演員¹¹⁶，通過再現歷史人物的特徵來獲得觀眾的認同。透過運用明星的商業價值，達到吸引觀眾目光以獲得意識形態認同的目的，將明星形象連接主流意識。在運用眾多明星群體出演的轟動之際，利用化妝和演員揣摩革命歷史人物的故事，透過可被大眾文化接受的明星印象傳遞出去，突破黨國與社會之間的鴻溝¹¹⁷。在電影的虛構與歷史的真實相互交錯下喚起觀眾對故事的認同，進

¹¹⁵ 請參見，「風聲(電影)」，**維基百科**，

[http://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%A3%8E%E5%A3%B0_\(%E7%94%B5%E5%BD%B1\)](http://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%A3%8E%E5%A3%B0_(%E7%94%B5%E5%BD%B1))；「十月圍城」，**維基百科**，<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%8D%81%E6%9C%88%E5%9B%B4%E5%9F%8E>。

¹¹⁶ 特型演員是中國大陸電影的一種現象，指的是出於「重現當年情景」的需要，用一個固定的，與某個偉人面貌相似的演員飾演其在影視劇作品中的角色。他們不但享有特殊待遇，而且由於揣摩角色日久，往往被視為偉人的化身。因此對這類演員的挑選也特別嚴格，對他們從事可能影響形象的活動也多有限制。請參見，「特型演員」，**維基百科**，

<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%89%B9%E5%9E%8B%E6%BC%94%E5%93%A1>。

¹¹⁷ 張慧瑜，「《建黨偉業》：紅色記憶的拼貼與重組」，**南風窗(廣東)**，第 15 期(2011 年 8 月)，頁 95。

而傳遞主流意識。電影通過明星建構國家意識形態，被承載的主流意識在文本敘述中，透過明星效應的發作，消弭華人文化圈內的意識形態矛盾。

此外，當眾多明星將自身的演出風格與個人特質帶入到歷史人物之中，除了娛樂觀眾、滿足觀眾觀賞心態的同時，也通過大量的傳媒散佈，建立明星身分的再確認，達到明星自我行銷的目的¹¹⁸。商業行為和主流意識形態的宣傳，模糊了過往主旋律電影與商業電影之間的定義，完成了主旋律電影的商業身分的可能性與轉變。

《風聲》作為中國商業電影類型化的探索，以華語影史首部諜報戰爭鉅片作為號召，然而《風聲》的諜報片類型嘗試並非是空穴來風，而是有其商業邏輯。早在《風聲》拍攝之前，諜報片就已經在中國大陸的電視劇中造成轟動¹¹⁹，從《特殊使命》、《暗算》、《潛伏》等一連串諜報電視劇類型化的成功，說明著諜報類型在中國市場是具有商業號召力，借用諜報戲劇的商業符號，達到行銷主流意識的最終目的。

《風聲》除了在電影類型去進行商業的符號連接，在敘事手法上，以五人之中必有老鬼的命題下，王大隊長一席話「沒抓到老鬼前，誰也不許離開」，開啟了主角五人彼此的猜忌，也激起了觀眾除了單純欣賞電影外的另一個樂趣：解謎——誰才是老鬼。整部戲從諜報劇又演變成推理劇，觀眾在不知道老鬼是誰的前提下，只能順著劇中人物的對白進行揣測，豐富了電影的趣味性¹²⁰。

¹¹⁸ 劉明海，「明星爭演紅色經典大片現象透析——以《建國大業》和《建黨偉業》為例」，**電影文學**(吉林)，第2期(2012年1月)，頁58~59。

¹¹⁹ 李靜，「風聲諜影之后的價值反思——淺議近年來諜戰影視劇的繁榮及困境」，**藝術廣角**(遼寧)，第5期(2011年10月)，頁18~19。

¹²⁰ 餘靈，「十月的風聲：一群人的小義成就國家之大義——淺析《十月圍城》和《風聲》」，**小說評論**(陝西)，第S2期(2011年12月)，頁161。

除了在劇情敘事接合商業元素，《風聲》在畫面構圖上也十分講究，以帶有強烈性暗示的刑罰方式，刺激觀眾的視覺與潛意識中性慾與暴力的連結(參見圖 4.12)。白小年在性格刻劃上，與劇中其他男性角色相比明顯較為陰柔，同時劇中也不斷暗示其與張司令之間有超越上司下屬以外的特別關係。而作為白小年的專屬刑具，則是一座鐵針椅，其中椅子正中間的鐵針更是特別突出，暗喻著白小年的同志身分。李寧鈺則過於冷靜防衛自己，而被武田要求脫衣檢查身體。從觀眾的角度來看，女明星在螢幕前面寬衣解帶，自然是增加可看性。而吳志國對身上的槍傷，引以自豪，因此在刑罰時裸上半身，配合其結實的體魄，自然又是引人遐想。最後，顧曉夢騎麻繩撕裂下體，自然是對其先前放蕩形象的一種譬喻。每一個角色所受的刑罰，不單單在視覺意義上刺激了觀眾的欲望，同時在敘事的譬喻上，成為了個別人物的象徵。透過懸疑、暴力與性慾的三重結合，達成革命歷史敘事與商業符號之間的接合。



圖 4.12：酷刑與性慾的接合

華人地區在處理革命歷史的題材時，不可避免的會遭遇到意識形態陳述上的

兩難，導致電影無法在兩岸三地共同放映，損害了電影的商業利益。《十月圍城》卻巧妙的將電影中革命歷史的時間拉到滿清末年，以兩岸共同認同的孫中山革命史實，將革命與愛國的主流意識與其商業利益產生接合，有效的擴大了電影的市場，更有利於中共利用歷史記憶塑造國族意識的目的。此種模糊化意識形態上的地域性的作法，其實《建國大業》、《風聲》、《十月圍城》都有採用。《建國大業》透過對蔣氏父子的重新評價，將蔣介石塑造成想有所作為卻無法擺平黨內鬥爭的領導人，而蔣經國則是滿腔熱血卻不懂官場文化的年輕人，跳脫出中國大陸過往對蔣氏父子負面的刻板印象。《風聲》則以抗日戰爭的背景，將「新中國」的敵人從國民黨置換到日軍，與《十月圍城》相似，透過尋找兩岸三地共同的敵人，達到商業與主流意識論述的接合。

除了在劇情上透過共同的歷史記憶迎合商業策略外，《十月圍城》也在革命歷史電影的類型表現中尋求突破，將武俠動作片的商業元素接合其中¹²¹。若說《風聲》的商業特徵來自於諜報片的懸疑性與各式酷刑帶給觀眾的視覺刺激，從中接合中共地下黨員的革命故事；那《十月圍城》就是透過革命志士對自身的期待與殉難所造成的反差，加上武打動作的場景，在帶給觀眾思想與感官刺激之於，去建構中國革命的道統性與合法性。

《十月圍城》的劇情結構可分為兩大部分，第一部分說明李玉堂召集革命志士的文戲，第二部份開始就是保護孫文與清廷刺客對打的武戲。文戲部分說明每個人對任務結束之後的「明天」抱持著什麼樣的夢想。阿四過了「明天」就要跟阿純成親；方紅過了「明天」就要帶父親的骨灰回天津，實現不再逃的承諾；王復明過了「明天」就打算回少林；劉鈺白過了「明天」，就可以跟自己愛錯人的悔恨告別；沈重光過了「明天」，就可以獲得前妻與女兒的認同；但在武戲的呈獻上，這些人最後都過不了「明天」。武戲透過快速的剪接鏡頭，切換視角，提

¹²¹ 高橋，「《十月圍城》：香港影人的集體敬禮」，**大眾電影**(北京)，第1期(2010年1月)，頁18~19。

升了電影節奏，增加電影的商業性。同時，透過武戲突顯出這些革命志士為了革命所作的犧牲(參見圖 4.13)，以慢動作特寫播放的方式，強調角色的逝去，是鏡頭語言中，常用突顯英雄犧牲的手法。



圖 4.13：革命志士的壯烈犧牲

「明天」的崇高性被推翻滿清的革命所實現，眾人的犧牲成就了革命大業。從商業敘事的角度來看，主角們的犧牲換取到觀眾的同情與後續觀眾的討論熱度，增加宣傳機會。觀眾對於角色夢想的認同，隨著角色的死亡被推翻，迫使觀眾去思考角色死亡的意義。思考的同時，間接引導與革命的主流意識接合，在代表集體利益的革命前面，所有人的「明天」全都被革命所顛覆，透過個體的犧牲達到集體利益的實現。

第三節 小結

本研究所選之四部革命歷史電影，雖然故事發生的時間點橫跨晚清末年、抗日戰爭、國共內戰與中共建政，但所承載的主流意識，以及用來接合主流意識的手法卻具有高度的同質性。透過對革命人物的世俗化、人性化的建構角色形象，再配合商業電影取向的電影製作方式，將黨國機器的主流意識與電影進行接合。

「彰顯革命精神」的主流意識內涵，突顯出中共試圖以其最輝煌的歷史貢獻，在共產信仰消亡的現代中國社會，以電影再現革命史實的方式，再次宣揚中共為創立「新中國」所作的貢獻與犧牲，建立起中共政權與中國之間的政權道統連結。

「凝聚國族意識」的主流意識內涵，是一種對於近年中國內部的分離主義的一種回應，透過講述中國革命的艱辛與中共建政的歷史，重新凝聚中國的意象。讓觀眾在觀看劇中完成革命使命與建立「新中國」的歡悅時，在電影氛圍的渲染之下，重新建立起對中國的國族認同。同時，藉由喚起觀眾的國族危機意識，將中共政權的穩定與中國富強進行接合，達到穩定政權的目的。

「中國式民主的建立」的主流意識內涵，透過民主機制建立緩衝，減緩社會動盪對政權穩定的影響。反映出中共對其政權合法性來源的調整。由於過往依靠共產意識形態的合法性來源，在改革開放後流失，為了尋求新的合法性來源，中共不斷在各地舉辦民主試點，以便找出最適合中國的民主機制。透過電影的隱喻，說明中國的民主不會走向西方式民主，而是一種中國式民主。此外，中國民主的道路也不會是一帆風順，必定是需要慢慢摸索，不會一步登天，但一定會有所改善。

「資本家地位的提升」的主流意識內涵，資本家作為中共過去所要打倒的階級敵人，隨著改革開放的深化，再次成為了中國社會中無法忽視的一股力量。隨著中共開始接受資本家入黨後，對於資本家在主流意識的地位也必定會有所改變。透過電影中為資本家在革命敘事中安插重要角色，或突顯其經濟功能，說明中共意識形態上的變化外，同時也是其擴大政權代表性的方式，將越來越多的階級納入革命敘事之中，以中共代表革命精神的形象，將其收編，使其服膺於黨國機器之中。



第五章 結論

第一節 維繫自身政權的主流意識

文化霸權的功能，在於將統治者意識形態普世化，透過與被統治者的協商，讓被統治者認同統治者的統治地位。中共由於本身政權缺乏民主基礎，而依靠傳統共產意識形態所獲得的合法性又因為文革而流失。使得中共不斷的轉換自身的意識形態論述，以擴大階級代表性的方式重新獲取新的政權合法性。隨著自身意識形態的不斷改變，中共用來建立文化霸權的主流意識論述，也不斷產生變化。從本研究透過對所選之革命歷史電影的分析，發現電影所承載的意識形態與當前中共對自身面對合法性危機的論述以及作法有極高的同質性，顯現出中共仍持續將電影當作自身政治意識形態的宣傳工具，在電影文本中暗藏主流意識，在潛移默化中建立文化霸權，鞏固政權穩定。

透過電影分析，本研究發現中共在革命歷史電影中表現出四種主流意識，其主要的目的，就是要維持中共政權的延續。而這些在電影中所表現出的主流意識內涵，與當前中共在意識形態上所要處理的問題有異曲同工之妙。

(一) 重新找回執政合法性的來源

「彰顯革命精神」可以視為是中共自我中國化的一種表現。由於中共過去所使用的共黨意識形態是源於西方國家的馬列主義，過份信仰階級鬥爭與革命史觀導致十年文革的產生。隨著共黨意識形態在中國的破滅，中共必須重新建立起自己與中國之間的連結，以穩定其政權合法性。因此，在不破壞對過去共產主義的

底線上，中共選擇以強調馬列主義中的革命精神，既不否定過去的意識形態，同時又可作為自身與中國之間繼承道統的正當性來源。

(二) 維護政權穩定

「凝聚國族意識」主要藉由強調革命，喚起觀眾觀影時的國族危機感，透過電影中革命份子的付出，在觀賞電影的過程中，認同革命進而凝聚國族意識。事實上，從改革開放以來，中共就不斷以西方精神污染與和平演變等口號，將中國與自身塑造成外憂內患下的受害者，透過將自身置於弱者，並不斷提起過去西方列強入侵中國的歷史，操作民族主義與愛國意識，使群眾的焦點轉移，達到鞏固政權穩定的政治目的。

「中國式民主的建立」反映出中共政權合法性的移轉，從過去共產主義、意識形態信仰的政權來源，轉化到實際人民的民主背書，擴大政權合法性基礎。有鑑於中共經濟改革的快速變遷，中國的政治改革卻裹足不前。為此，近年來中共在正式場合中宣佈多次將進行政治改革。同時，中國境內也有越來越多社會抗爭是與市民要求民主有關。為此，中共勢必要對外對內改善其不民主的形象，而透過對革命歷史的回顧，將中共過往曾經提過的民主價值，重新在市民社會面前回顧，正好可與當前中共政治改革呼應，為現階段的中共政治改革建立歷史的連貫性，並以摸索適合中國的民主為理由，作為中共不實施民主的擋箭牌。

(三) 修補意識形態的連接斷層

「資本家地位的提升」同樣也是中共在改革開放的環境下，不得不去對過去意識形態的變形解釋。本來資本家與資產階級在馬列主義的論述中，就是屬於剝削階級，是共產革命要打倒的對象。但過去在中國所施行的共產革命，經過文革

的浩劫，無法繼續在中國進行。使得鄧小平選擇了改革開放路線，以社會主義市場經濟的論述，為了在中國施行資本主義找到政治上立足點。隨著改革開放的深化，市場上開始出現越來越多資本家與資產階級，他們的數量隨著時間增多，同時也對社會有越來越強的影響力。這些資產階級的存在明顯影響到中共執政的穩定性，同時，中共內部也有越來越多幹部，具有黨員與資本家的雙重身分，迫使中共必須改變自身政黨性質，吸收資產階級入黨。於是三個代表就成為了中共接受資產階級入黨最重要的意識形態論述，同時為了彌補過去對資產階級的毀謗，中共勢必要透過對歷史的重新解釋，還給資產階級一個合適的歷史地位。透過電影重現歷史的特性，在革命歷史電影中資本家不再是被推翻打到的敵人，而是毛主席口中必須要拉攏支持的對象，同時資本家在論述中，不但加入革命，還為了革命犧牲性命，成為了革命成功的關鍵。種種與過去中共對資產階級歷史定位矛盾的論述，在電影中以民族主義、愛國主義的號召之下，全都言之有理，成為了資產階級與紅色歷史密不可分的證據，也為資產階級在中共執政下的中國社會中，找到了可與中共接合的连接點，合理化中共接受資產階級入黨與共產主義互斥的矛盾行為。

第二節 以商業接合主流意識的革命歷史電影

十七年電影與樣板戲電影時期，由於中國電影處在國家壟斷的狀態，在電影的生產、發行與放映機制全都受到國家控制的情況下，電影無須重視市場機制，任憑國家支配，承載中共的主流意識。然而，改革開放後，國家機器開始放鬆對於電影意識形態的控制，使得中國電影出現有限多元，同時越來越多的民營電影開始排擠代表國家的主旋律電影的生存空間。而在 1994 年開放的外國進口大片

¹²²，不僅對中國一般的國產電影造成排擠，更使得主旋律電影乏人問津。

從 2000 年開始馮小剛的賀歲片到 2002 年張藝謀的《英雄》，確立了中國電影走向商業化的途徑。革命歷史電影由於其題材的敏感性，受到國家機關的特殊審查，而改變較晚。2006 年 10 月，中國國家廣電總局副局長趙實，在全國電影創作會議上提到，主旋律的外延進一步的拓展，包括一切推動時代文明健康發展的作品，但主旋律的內核還是不變，其作為反映時代旋律、現實生活、震撼人心的功能依舊不減¹²³。從中國廣電總局官員對主旋律的談話，「外延進一步的拓展」可理解為主流意識開始借用商業化的電影製作方式，以商業電影的外殼去包裝主流意識的內涵，使觀眾誤以為其為一般商業電影。而「內核不變」則是表示電影為中共宣傳主流意識的任務，在當今的中國仍舊將繼續持續下去。

2009 年是中共執政 60 周年，歷史時間點的特殊性，使得革命歷史原先的政治性，在國家慶典的氛圍下，反而成為商業符號的象徵。主流意識在此之前，已經有多次與不同類型電影借用商業接合的例子，使得商業元素與革命歷史電影的接合成為了可行性甚高的選擇。從本研究選擇的四部革命歷史片的票房來看，革命歷史電影與商業元素結合確實是有助於推廣票房，進而使更多人在不知不覺中，沉浸於電影中主流意識的薰陶之下。其中《建國大業》儼然成為國產主旋律電影的樣板，成為《建黨偉業》與《辛亥革命》所學習模仿的對象。

霍爾對於國家利用大眾文化傳播主流意識，有其獨特的見解，他認為，國家與大眾文化之間有著非常複雜而微妙的關係。國家透過正當的審核機制和動用國

¹²² 1994 年，中國廣電部為促進中國電影機制的市場改革，決定每年引進 10 部「基本反映世界優秀文明成果和表現當代電影藝術技術成就」的進口影片，由於採取票房分成採取國際通用的分帳制，故此 10 部大片又被稱為「分帳大片」。請參見：周紅軍，「十部大片給我們帶來了什麼」，**世紀行**（湖北），第 8 期（1995 年 8 月），頁 13。

¹²³ 陸紹陽，「主旋律電影的發展及其社會價值」，**藝術評論**（北京），第 10 期（2007 年 10 月），頁 36~37。

家機器全力去推廣各種各樣的論述，無論是篩選的過程或被決定傳遞給社會的資訊，都滲透著國家所需要的意識形態內容。在媒體和大眾文化的渲染下，這些意識形態便輕而易舉地征服群眾¹²⁴。商業化的革命歷史電影，說明中共對於思想宣傳上的學習性，同時也印證了葛蘭西的文化霸權與霍爾的接合理論。中共持續透過電影向中國社會傳遞自身的主流意識形態，以建立自身的文化霸權。透過商業電影製作手法的操作下，將明星與革命人物的形象接合，賦予革命人物新的外在形象；改變革命歷史的敘事角度，脫離過去大好大壞的角色定位，以當下社會可接受的觀點去論述；配合各種經過商業邏輯精心設計過的場景與動作戲，讓觀眾在對電影產生喜愛與認同的同時，也接受了中共在電影中所接合的意識形態，完成主流意識與商業的無縫接合，達到文化霸權建立。

最後，透過本研究，可以瞭解中共在利用大眾文化建立文化霸權的管道上，電影非但沒有因為改革開放後的市場競爭，失去政治宣傳的功能。相反地，透過市場競爭的刺激，反而使中共的主流意識找到了更恰當的接合方式，透過商業手法的呈現，讓主流意識更輕易的被市民社會所接受。如同葛蘭西文化霸權所言，中共透過不斷調整自身的意識形態，擴大階級代表性，達到將自身意識形態普世化的成果，透過大眾文化的媒介，在改革開放後全球化的時代下，建立起新的文化霸權。

第三節 未來研究建議

本研究主要透過敘事分析與符號學分析等方法，對所選之革命歷史電影進行研究。雖然本研究力求配合當前的中共政局變化對電影中的意識形態進行詮釋，但不可避免仍是出於主觀的推測。未來在研究方法上的建議，接下來的研究者如

¹²⁴ S. Hall, *Popular Culture and the State* (Milton Keynes: Open University Press, 1986), pp. 22~49.

果可以對所選電影的相關電影工作者進行訪談，將更有助於論證的成立。此外本研究為求對主流意識的精確掌握，在電影類型的選擇上，僅選擇革命歷史電影進行分析，然而現今中國電影在類型的表現上，已經呈現多元化的局面，因此未來的研究可從擴大類型的選擇去分析電影中的主流意識，將更有助於學界理解中共透過電影傳輸主流意識的過程。



參考書目

中文書籍

中共中央馬克思恩格斯列寧史達林著作編譯局編譯，**馬克思恩格斯選集**(第一卷)
(北京：人民出版社，1995年)。

吳小麗、徐牲民，**九十年代中國電影論**(北京：文化藝術，2005年)。

呂貴、袁秉達主編，**新中國發展與馬克思主義中國化**(上海：人民出版社，2009年)。

沈小風，**20世紀90年代電影批評研究**(北京：中國廣播電視出版社，2009年)。

沈芸，**中國電影產業史**(北京：中國電影出版社，2005年)。

洪子誠，**中國當代文學史**(北京：北京大學出版社，1999年)。

洪子誠，**中國當代文學史研究講稿:問題與方法**(北京：三聯書店，2002年)。

洪宏，**蘇聯影響與中國「十七年」電影**(北京：中國電影出版社，2008年)。

洪鎌德，**西方馬克思主義的興衰**(臺北：揚智文化，2010年)。

胡芝瑩，**霍爾**(臺北：生智文化，2001年)。

唐小兵，**在解讀—大眾文藝與意識形態**(香港：牛津大學出版社，1993年)。

徐海波，**意識形態與大眾文化**(北京：人民出版社，2010年)。

高華，**紅太陽是怎樣升起的—延安整風運動的來龍去脈**(香港：中文大學出版社，2000年)。

啟之，**毛澤東時代的人民電影 1949~1966年**(臺北：秀威出版，2010年)。

張裕亮，**中國大陸流行文化與黨國意識**(臺北：秀威資訊，2010年)。

張錦華，**傳播批判理論:從解構到主體**(臺北：黎明文化，2010年)。

陳光興，**媒體/文化批判的人民民主逃逸路線**(臺北：唐山出版社，1992年)。

麥家，**風聲**(海南：南海出版社，2007年)。

劉立行，**當代電影理論與批評**(臺北：五南出版社，2012年)。

餘炳輝等編譯，**社會研究的方法**(杭州：浙江人民出版社，1987年)。

戴錦華，**電影批評**(北京：北京大學出版社，2004年)。

中文期刊

- 于文秀，「對賀歲片現象的文化解讀——以馮小剛電影為例」，**文藝研究**（北京），第 5 期（2005 年 5 月），頁 12~17。
- 尹鴻，「當前中國電影狀態」，**當代電影**（北京），第 1 期（1998 年 1 月），頁 32~36。
- 尹鴻，「衝突與共謀——論中國電視劇的文化策略」，**文藝研究**（北京），第 6 期（2001 年 6 月），頁 20~27。
- 尹鴻，「論新中國社會主義經典電影體系」，**清華大學學報（哲學社會科學版）**（北京），第 4 期（2006 年 8 月），頁 33~35。
- 毛劍，「『文化霸權』理論與文化研究的『葛蘭西轉向』」，**理論學刊**（山東），第 3 期（2006 年 3 月），頁 111。
- 王冰冰、徐勇，「《風聲》與中產階級的歷史敘事」，**藝術廣角**（遼寧），第 1 期（2010 年 1 月），頁 39~42。
- 付立清，「誰居主導：民族精神與主流意識形態之關係」，**黑河學刊**（黑龍江），第 163 期（2011 年 3 月），頁 12。
- 史靜，「革命歷史電影中的身體與復仇」，**電影藝術**（北京），第 1 期（2012 年 1 月），頁 124~130。
- 石方禹，「革命歷史題材電影的創作碩果」，**當代電影**（北京），第 1 期（1991 年 1 月），頁 13。
- 任慧群，「試析《十月圍城》人物塑造的價值取向」，**電影評介**（貴州），第 9 期（2010 年 5 月），頁 35。
- 何旭明、劉寧，「從十六大黨章看中國共產黨執政意識的強化」，**南昌大學學報（人文社會科學版）**（江西），第 36 卷 4 期（2005 年 7 月），頁 14。
- 宋國誠，「科學發展觀——中國第三次社會轉型」，**中國大陸研究**，第 51 卷 2 期（2008 年 6 月），頁 98~99。
- 李篤武，「社會轉型期主流意識形態認同危機與對策」，**河南師範大學學報（哲學社會科學版）**（河南），第 2 期（2006 年 4 月），頁 19~22。
- 李靜，「風聲諜影之后的價值反思——淺議近年來諜戰影視劇的繁榮及困境」，**藝術廣角**（遼寧），第 5 期（2011 年 10 月），頁 18~19。

- 邢瑞娟，「論新時期我國意識形態對社會主義核心價值體系的訴求」，**理論月刊**(湖北)，第 10 期(2011 年 10 月)，頁 28~31。
- 周紅軍，「十部大片給我們帶來了什麼」，**世紀行**(湖北)，第 8 期(1995 年 8 月)，頁 13。
- 孟浩明，「高度認識我國主流意識形態建設問題」，**政工研究動態**(北京)，第 5 期(2007 年 3 月)，頁 7~8。
- 孫明德，「中國經濟結構不均現況與調整措施之探討」，**台灣經濟研究月刊**，第 29 卷第 5 期(2006 年 5 月)，頁 71。
- 徐敏，「樣板戲電影：電影工業、文本政治與獻身者的國家儀式」，**文藝研究**(北京)，第 4 期(2007 年 4 月)，頁 94~95。
- 高橋，「《十月圍城》：香港影人的集體敬禮」，**大眾電影**(北京)，第 1 期(2010 年 1 月)，頁 18~19。
- 崔露什，「從拉康的鏡像理論看電影及其他媒介影像的鏡子功能」，**社會科學論壇(學術研究卷)**(河北)，第 2 期(2009 年 2 月)，頁 136~139。
- 張彤璞，「《十月圍城》：宏大話語的消解與『碎片化』歷史的凸顯」，**電影文學**(吉林)，第 15 期(2011 年 8 月)，頁 94~95。
- 張國聖，「當代中共官方意識形態發展的詮析」，**中國大陸研究**，第 47 卷第 4 期(2004 年 12 月)，頁 25~51。
- 張慧瑜，「《十月圍城》的敘述策略與意識形態縫合術」，**北京電影學院學報**(北京)，第 5 期(2010 年 10 月)，頁 96~97。
- 張慧瑜，「《建黨偉業》：紅色記憶的拼貼與重組」，**南風窗**(廣東)，第 15 期(2011 年 8 月)，頁 95。
- 張艷梅，「十七年戲曲電影中的『人民』：政治意識與知識分子自我隱喻的博弈場」，**電影文學**(吉林)，2009 年第 18 期(2009 年)，頁 6~7。
- 郭秋光，「防止非主流意識形態在高校蔓延的主要對策」，**黨史文苑(學術版)**(江西)，第 22 期(2006 年 11 月)，頁 66~67。
- 陸紹陽，「主旋律電影的發展及其社會價值」，**藝術評論**(北京)，第 10 期(2007 年 10 月)，頁 36~37。
- 陸揚、謝兆樹，「文化研究的馬克思主義範式轉換」，**文藝理論研究**(上海)，第 4 期(2011 年 8 月)，頁 14。

劉明海，「明星爭演紅色經典大片現象透析——以《建國大業》和《建黨偉業》為例」，**電影文學**（吉林），第 2 期（2012 年 1 月），頁 58~59。

劉學義、王一麗，「《十月圍城》的革命敘事分析」，**電影文學**（吉林），第 17 期（2010 年 9 月），頁 68~69。

餘靈，「十月的風聲：一群人的小義成就國家之大義——淺析《十月圍城》和《風聲》」，**小說評論**（陝西），第 S2 期（2011 年 12 月），頁 161。

中文書籍專章

王中雲，「論當代主流價值視野下的中國主流大片發展」，中國電影家協會產業研究中心編，**2009 電影產業研究之主流文化與中國主流大片卷**（北京：中國電影出版社，2010 年），頁 90~91。

江澤民，「全面建設小康社會，開創中國特色社會主義事業新局面」，**江澤民文選**，第三卷（北京：中央文獻出版社，2006），頁 540。

江澤民，「在慶祝中國共產黨成立 80 週年大會上的講話」，**江澤民文選**，第三卷（北京：中央文獻出版社，2006），頁 286。

吳玉山，「宏觀中國：後極權資本主義發展國家—蘇東與東亞模式的揉合」，徐斯儉、吳玉山主編，**黨國蛻變：中共政權的菁英與政策**（臺北：五南圖書，2007 年），頁 309~320。

胡克，「中國大陸社會觀念與電影理論發展」，李天鐸編，**當代華語電影論述**（臺北：時報文化，1996 年），頁 219~222。

張慧瑜，「接合論與主體縫合：『柏明翰學派』與『《銀幕》理論』的異同及融合」，丁亞平、呂效平主編，**影視文化**（北京：中國電影出版社，2010 年），頁 62、64。

陳旭光，「中國電影大片：『類型性』角度的思考」，中國電影家協會產業研究中心編，**2009 電影產業研究之主流文化與中國主流大片卷**（北京：中國電影出版社，2010 年），頁 231~232。

陳犀禾、劉帆，「論中國主流大片與主流文化」，中國電影家協會產業研究中心編，**2009 電影產業研究之主流文化與中國主流大片卷**（北京：中國電影出版社，2010 年），頁 7。

陳犀禾、鄭潔，「中國電影和市場之『手』」，中國電影家協會編，**中國電影：創作與市場**（北京：新華書店，2002年），頁50。

劉嘉，「中國主流大片與觀眾：消費反饋、口碑與票房研究」，中國電影家協會產業研究中心編，**2009 電影產業研究之主流文化與中國主流大片卷**（北京：中國電影出版社，2010年），頁163、165~166。

饒曙光，「《建國大業》啟示錄」，**啟示建國大業解密與剖析**（北京：中國電影出版社，2009年），頁19。

學位論文

周川凱，「中國兒少戰爭電影中意識形態之流變」，國立台東大學兒童文學所碩士論文（2008年）。

胡淑萁，「當代中國大陸流行音樂文化的發展—以文本觀照流行文化的變遷」，國立政治大學東亞研究所碩士論文（2004年）。

項俊超，「中國電視劇產業發展及其外銷到台灣市場之研究」，淡江大學中國大陸研究所碩士論文（2010年）。

鄭閔聲，「從計畫到市場：中國電影產業的發展與未來」，國立政治大學政治研究所碩士論文（2009年）。

賴欣儀，「走向市場的偶然—張藝謀、馮小剛的抉擇」，國立政治大學東亞研究所碩士論文（2006年）。

中文報紙

徐斯儉，「三個代表與江澤民時代」，**旺報**，2009年9月5號，第C9版。

中文翻譯作品

A. Bazin 著，崔君衍譯，**電影是什麼？**（臺北：遠流出版，1995年）。

A. Callinicos 著，杜章智譯，**阿圖塞的馬克思主義**（臺北：遠流出版，1990年）。

- A. Gramsci 著，**獄中笈記**（臺北：穀風出版，1988 年）。
- André Gaudreault、Francois Jost 著，劉雲舟譯，**什麼是電影敘事學**（北京：商務印書館，2005 年）。
- Ferdinand de Saussure 著，高名凱譯，**普通語言學教程**（北京：商務印書館，2009 年）。
- G. Turner 著，唐維敏譯，**英國文化研究導論**（臺北：亞太圖書，1998 年）。
- G. Turner 著，高紅岩譯，**電影作為社會實踐**，第 4 版（北京：北京大學出版社，2010 年）。
- J. Lewis 著，邱志勇、許夢芸譯，**細說文化研究基礎**（臺北：韋伯文化，2008 年）。
- J. Lewis 著，邱誌勇、許夢芸譯，**文化研究的基礎**（臺北：韋伯文化，2005 年）。
- J. Stokes 著，趙偉奴譯，**教您如何作文化暨媒介研究**（臺北：韋伯文化，2008 年）。
- L. Althusser 著，杜章智譯，**列寧和哲學**（臺北：遠流出版，1990 年）。
- L. Althusser 著，陳璋津譯，**保衛馬克思**（臺北：遠流出版，1995 年）。
- L. Giannetti 著，焦雄屏譯，**認識電影**，第 10 版（臺北：遠流出版，2007 年）。
- P. Smith 著，林宗德譯，**文化理論的面貌**（臺北：韋伯文化，2004 年）。
- R. C Allen 著，李訊譯，**電影史：理論與實踐**（北京：中國電影出版社，1997 年）。
- S. Hall、陳光興著，唐維敏編譯，**文化研究：霍爾訪談錄**（臺北：元尊文化，1998 年）。
- S. Hall 著，徐亮、陸興華譯，**表徵：文化表像跟意指實踐**（北京：商務印書館，2003 年）。
- S.D.Katz 著，井迎兆譯，**電影分鏡概論—從意念到影像**，第二版（臺北：五南出版社，2011 年）。
- U. Eco 等著，**結構主義和符號學：電影文集**（臺北：桂冠圖書，1990 年）。

網頁資料

- 毛澤東，「毛澤東：在延安文藝座談會上的講話（一九四二年五月）」，**新華網**，
http://news.xinhuanet.com/ziliao/2004-06/24/content_1545090.htm。
- 「華表獎」，**維基百科**，

<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E8%8F%AF%E8%A1%A8%E7%8D%8E>。

「風聲(電影)」，**維基百科**，

[http://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%A3%8E%E5%A3%B0_\(%E7%94%B5%E5%BD%B1\)](http://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%A3%8E%E5%A3%B0_(%E7%94%B5%E5%BD%B1))。

「十月圍城」，**維基百科**，

<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%8D%81%E6%9C%88%E5%9B%B4%E5%9F%8E>。

「特型演員」，**維基百科**，

<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%89%B9%E5%9E%8B%E6%BC%94%E5%93%A1>。

李英明，「民族主義發展之研究：以中國大陸為例」，**國改研究報告（臺北：財團法人國家政策研究基金會）**，2002年2月27日，

<http://old.npf.org.tw/PUBLICATION/IA/091/IA-R-091-025.htm>。

「吳貽弓建議：金雞獎百花獎華表獎應各司其職」，**國際在線**，2004年9月20日，<http://gb.cri.cn/3821/2004/09/20/81@304584.htm>。

李君如，「中國能夠實行什麼樣的民主」，**北京日報網路版**，2005年9月26日，

<http://www.bjd.com.cn/BJRB/20050926/GB/BJRB^19113^17^26R1710.htm>。

「中國的民主政治建設（全文）」，**新華網**，2005年10月19日，

http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com/politics/2005-10/19/content_3645697.htm。

「中共中央關於構建社會主義和諧社會若干重大問題的決定」，**新華網**，2006年10月11日，

http://news.xinhuanet.com/politics/2006-10/18/content_5218639.htm。

「關於調整重大革命和歷史題材電影、電視劇立項及完成片審查辦法的通知」，**國家廣播電視電影總局**，2007年2月16日，

<http://www.chinasarft.gov.cn/articles/2007/02/16/20070914165147430669.html>。

「十七大開幕 胡錦濤作政治報告（全文）」，**中國評論新聞**，2007年10月15日，

http://www.chinareviewnews.com/doc/1004/6/9/2/100469260_3.html?coluid=7&kindid=0&docid=100469260&mdate=1015124425。

「胡錦濤在黨的十七大上的報告」，**新華網**，2007年10月24日，

- http://news.xinhuanet.com/newscenter/2007-10/24/content_6938568.htm。
- 「資料：電影《建國大業》劇情簡介」，中國網，2009年7月20日，
http://big5.china.com.cn/info/movies/2009-07/20/content_18168543.htm。
- 「《建國大業》完全明星演員表」，中國網，2009年7月20日，
http://big5.china.com.cn/info/movies/2009-07/20/content_18167584.htm。
- 「資料：電影《建黨偉業》演員表」，新浪網，2011年6月1日，
<http://dailynews.sina.com/bg/ent/film/sinacn/file/20110601/17402493160.html>。
- 「《建國大業》：長輩看歷史 晚輩數『星星』」，新浪娛樂，2009年9月12日，
<http://dailynews.sina.com/bg/ent/chnstar/phoenixtv/file/20090912/2226663470.html>。
- 「風聲」，奇摩電影，2009年10月26日，
http://tw.movie.yahoo.com/movieinfo_main.html/id=3118。
- 「資料：電影《建黨偉業》劇情簡介」，新浪娛樂，2011年05月08日，
<http://dailynews.sina.com/bg/ent/film/sinacn/su/file/20110508/23552433438.html>。
- 「第14屆中國電影華表獎完全獲獎名單」，新浪娛樂，2011年08月28日，
<http://ent.sina.com.cn/m/c/2011-08-28/16553399544.shtml>。
- 「中國內地電影票房歷史排行」，時光網，2012年5月13日，
<http://group.mtime.com/12781/discussion/253526/>。
- 「胡锦涛：高度重视积极推进党内民主建设」，中國共產黨新聞網，2009年7月1日，
<http://cpc.people.com.cn/GB/64093/64094/9571441.html>。

英文書籍

- Laclau, E., *Politics and Ideology in Marxist Theory* (London: NLB, 1977).
- Williams, R., *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1977).
- Hall, S., *Popular Culture and the State* (Milton Keynes: Open University Press, 1986).
- Brzezinski, Zbigniew, *The Grand Failure: The Birth and Death of Communism in the Twentieth Century* (New York: Macmillan, 1990).

英文期刊

Nathan, Andrew J., “Authoritarian Resilience,” *Journal of Democracy*, Vol. 14, No. 1 (January 2003), p. 6.

Zhao, Suisheng, “Chinese Nationalism and It’s International Orientations,” *Political Science Quarterly*, Vol. 115, No. 1 (Spring 2000), pp. 1~33.

英文書籍專章

Lewis, J., “Following the Money in America’s Sunniest Company Town: Some Notes on the Political Economy of the Hollywood Blockbuster,” in J. Stringer ed., *Movie Blockbusters* (London and New York: Routledge, 2003), p. 61.

影片資料

《十月圍城 DVD》，采昌國際多媒體發行。

《建國大業 DVD》，中影音像發行。

《建黨偉業 DVD》，中影音像發行。

《風聲 DVD》，得利影視發行。