

南華大學社會科學院傳播學系

碩士論文

Department of Communication

College of Social Sciences

Nanhua University

Master Thesis

中法合拍片中國形象的分析：

以《勇士之門》為例

China's Image in China-France Co-production Films:

Case Study of *The Warriors Gate*

陳怡靜

Yi-Ching Chen

指導教授：張裕亮 博士

Advisor: Yu-Liang Zhang, Ph.D.

中華民國 107 年 6 月

June 2018

南 華 大 學
傳 播 學 系
碩 士 學 位 論 文

中法合拍片中國形象的分析：以勇士之門為例
China's Image in China-France Co-production Films:
Casestudy of The Warriors Gate

✓ 研究生：陳怡靜

經考試合格特此證明

✓ 口試委員：羅世名

趙偉華
張裕亮

✓ 指導教授：張裕亮

系主任(所長)：趙偉華

口試日期：中華民國 107 年 6 月 20 日

《謝詞》

在南華大學傳播學系研究所將 2 年的日子裡，能夠平安、順利的畢業，也充滿了感激。首先，感謝我的家人精神上的鼓勵，讓我有信心可以渡過寫論文遇到的瓶頸。再來，就是感謝我的指導教授—張裕亮老師，從一個對論文懵懂無知的我到現在可以畢業，張老師對我的幫忙功不可沒，當遇上不會的問題，他會耐心地跟我說明白，當寫作有問題也會一字一句修改，他是一位盡責的好老師。另外，亦師亦友的張老師，除了教授學術上的知識，也會傳道為人處事的道理，讓我受益良多。還有，要感謝參與口試的兩位老師，施伯燁老師與羅世宏老師對我論文給予精闢的建議。

碩士論文只是人生其中一個目標，我相信堅持著勇往直前的精神與樂觀進取的態度，未來的日子裡，將有許多目標與夢想等著我去達成。



《摘要》

近年來中法合拍片在中國巨額電影票房市場上找到共同利基，成為未來中國電影的主流，但是在合拍片裡隱藏了意識型態價值。本論文著重的重點在於探討中法合拍片中國形象的分析，先提及中國與法國電影發展、電影產業、兩國合拍片的概況，並以阿圖塞的意識型態理論，探討合拍片，是為了迎合西方評審而拍攝，當評審在觀看時，是否真的能以客觀的角度來評選？因此，筆者想從電影理相關意識型態理論探討此問題。將以符號學、鏡頭分析，分析中法合拍片《勇士之門》為主要研究對象。

關鍵字：中國電影、中法合拍片、中國形象、符號學、意識型態理論



Abstract

In recent years, Sino-French co-productions have found a common niche in China's movie box office market. While ideological values in coproduction are concealed, it has become a mainstream in Chinese cinema. The focus of this paper is the analysis of Chinese portrayal in the Chinese and French co-productions. The development of the Chinese and French films will be examined along with, the film industry, the co-productions of the two countries, and the co-productions with Artuse's ideological theory. In the interest of catering to western judges, the ideology of film theory will be delved into. A question to keep in mind is, can the objective point of view be pointed out? The research objective, is to analyze the Chinese-French co-production film " The Warriors Gate " using semiotics and lens analysis.

Keywords: Chinese film, Chinese-French co-productions, Chinese image, semiotics, ideology theory



《目錄》

謝詞.....	I
中文摘要.....	II
英文摘要.....	III
目錄.....	IV
表目錄.....	V
圖目錄.....	VI
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究架構.....	7
第二章 文獻探討.....	9
第一節 國家形象.....	9
第二節 L. Althusser 的意識型態理論.....	11
第三節 中法合拍電影的發展與現狀.....	12
第三章 研究方法.....	17
第一節 符號學分析法.....	17
第二節 鏡頭分析.....	21
第三節 研究對象.....	25
第四節 電影劇情介紹.....	28
第四章 研究分析.....	30
第一節 角色原形與劇情介紹.....	30
第二節 中法合拍電影呈現的中國元素.....	35
第三節 中法合拍電影中國國家形象.....	41
第五章 結論.....	49
參考書目.....	51

《表目錄》

表 3-1：中法合拍片相關資料整理.....	26
表 4-1：《勇士之門》演員表.....	31



《圖目錄》

圖 4-1：遊戲中的黑騎士解救公主.....	33
圖 4-2：遊戲中的黑騎士獲得勝利.....	33
圖 4-3：遊戲中的公主稱黑騎士為英雄.....	33
圖 4-4：傑克經常受人欺負.....	33
圖 4-5：傑克來到了打工的地方.....	34
圖 4-6：常先生維傑克的老闆.....	34
圖 4-7：常先生的表哥從北京寄來的包裹.....	34
圖 4-8：甕上面是個跳舞的公主刻印.....	34
圖 4-9：趙武士闖進了傑克的生活.....	34
圖 4-10：公主闖進了傑克的生活.....	34
圖 4-11：公主來到現代的生活.....	35
圖 4-12：公主穿著現代的服裝.....	35
圖 4-13：蘇林皇后衣袍上繡著龍的圖騰.....	39
圖 4-14：傑克透過勇士之門通往兩個世界.....	39
圖 4-15：傑克使用斬來吊鋼絲帶公主逃生.....	40
圖 4-16：趙武士穿著盔甲拿盾牌保護.....	40
圖 4-17：七名護衛官職責為保護皇帝安全.....	42
圖 4-18：趙武士從小被訓練為護衛官.....	42
圖 4-19：違反蠻王規定者將被取命.....	42
圖 4-20：傑克即將被斬首取命.....	42
圖 4-21：顯現蠻王的威武.....	43
圖 4-22：浩大的帝國.....	43
圖 4-23：皇后重反帝國.....	44
圖 4-24：人民尊敬皇后.....	44
圖 4-25：趙武士、傑克與山精的過招.....	45
圖 4-26：傑克將被樹妖當成晚餐.....	45
圖 4-27：公主在商場吃冰淇淋.....	47
圖 4-28：趙武士與巨型怪獸的攻戰.....	47

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

電影誕生於 1888 年，是由路易斯·普林斯 (Louis Aimé Augustin Le Prince) 所放映的《郎德海花園場景》(Une scène au jardin de Roundhay)。而後，在 1895 年 12 月 28 日，由盧米埃爾兄弟 (Auguste Marie Louis Nicholas) 在法國巴黎卡普幸路 14 號一家名為「大咖啡館」(Salon Indien du Grand Café) 的地下室公開放映，是第一次電影團體放映，這使電影進入公眾視野，也被稱做電影發明的開端，法國電影至今已達一百多年歲月。¹ 法國電影除了人與人之間各種關係的探討是其強項，還有一個強烈的特質，便是電影場景中空間的配置、物品的陳列與人物的服裝設計這三大部分，為人所津津樂道。從過去大家所熟知的《黑店狂想曲》中的粉性帶陰暗特色與人物奇特的裝扮，或《艾蜜莉異想世界》中，不論從室內到室外，人物的服裝到配件的細節，大膽鮮明的紅、藍、綠，加上偏黃色調的處理，讓這部電影充滿既魔幻又童話的色彩。連最著名的黑幫電影《頭號公敵》中男主角文森卡榭勒的服裝變化都十分講究，一絲不苟到連紅色浴袍都很有味道的與冷調場景相得益彰，讓人對法國人的生活文化品味，更是眼睛一亮。每部電影的海報，也是他們著重的細節，光是巴黎隨街可見，十一月十日才會上映的電影《傀儡》的海報，集結法國老中青三代最著名的演員各自在海報上的裝扮，把電影想要呈現的 1970 年代味道表現得淋漓盡致，未上演先轟動，不得不贊同法國電影在電影風格與品味處理的聰明之處。²

雖在法國政府在提攜文化創意產業發展，每年提供電影產業高達七千五百萬歐元大幅補助下，因過度依賴而在表現上產生一些偏差的情況，例如預算過度集中在某些人的手中，造成濫用與沒有深思的運用，而使得法國電影的品質一度滑落許多。但慶幸的是，外來電影的比較與市場壓力，讓法國電影還是起死回生的重新站了起來，並博得國際(如英國)的掌聲。台灣《海角七號》的成功，帶動台灣國片重新蓬勃發展的道

¹王政浩 (2014)。《中國電影文化外交探索－以 2013 年巴黎中國電影節為例》，南華大學碩士論文。

²明日誌 (2010.9.21)。「正值黃金歲月的法國電影」，2018 年 4 月 4 日，取自

http://www.mottimes.com/cht/article_detail.php?type=1&serial=24。

理，也正如今天的法國電影。相對好萊塢電影緊湊的聲光刺激效果怎麼吸引人，人們最終還是渴望回到與自己生活土地所貼近的主題。電影反映人生，正是帶給觀影人最大的樂趣甚至感動所在；引起情感上的共鳴與思想上的反思，正是讓人們進入電影院的最大磁力。法國電影現況反映了法國人多麼渴望細細品味法國這個國度的各種人生百態。³

法國新馬克思主義思想家阿圖塞（L. Althusser）意識型態理論對電影研究的觀照指出，電影生產本質上是一種意識型態的生產，它既受制於意識型態生產，也再生產著意識型態。同時，電影作為一種藝術和大眾文化，以其畫面的衝擊和故事的趣味，對於國家形象的傳播，在一定程度上往往更能隱蔽其意識型態的傾向。⁴

大體上，透過電影的國際交流，不但為電影產業帶來巨大的國際收入，促進國際間文化交流，使得各個國家和民族創造的文明迅速為全人類所共享，增進不同民族和不同文化之間的交流。⁵但也因為電影對於國家形象的傳播，往往更能遮蔽其意識型態的本質，這就使得電影除了增進不同國族、文化間的交流，長期來也扮演著國與國之間文化外交、軟實力較勁交鋒的平台。

電影中最能呈現跨國文化外交、軟實力較勁交鋒者，為合拍片。近年來，伴隨中國電影產業的快速發展，中國合拍影片數量呈現穩步發展態勢，合拍片數量占每年國產影片總量的 10% 左右，其吸引資金與市場開拓程度超過了普通國產影片。⁶在此同時，中國官方也注意到電影可以作為提升中國軟實力戰略的重要策略，中國電影將扮演海外了解中國的重要視窗。為此，2004 年 4 月，由中國電影製片人協會、電影頻道和中影集團三家聯合成立的中國電影海外推廣公司正式成立，專門致力於中國影片海外推廣，助推中國電影「走出去」。⁷

以中國而言，在推動國與國之間文化外交時，電影作為一種媒介手段發揮著重要作用。1954 年日內瓦會議期間，中國總理周恩來指示有關隨行人員，安排放映中國彩色

³ 同前註。

⁴ Louis Giannetti 著，焦雄屏譯（2005）。《認識電影》，台北：遠流，頁 16-18。

⁵ 鄭小慧、趙謙（2007）。「淺論電影對國家形象建構的作用」，電影評介，第 16 期，頁 6。

⁶ 張恂（2012）。「中外合拍片在中國電影市場上的地位及作用」，影人論壇，第 10 期，頁 13-14。

⁷ 美國南加州大學公共外交研究中心網（2012）。「電影外交：全球化背景下的中國電影與國家形象」，取至 2017 年 11 月 18 日，<http://www.charhar.org.cn/newsinfo.aspx?newsid=4825>。

戲曲片《梁山伯與祝英台》，並以「中國的羅密歐與朱麗葉」的簡短說明詞，向與會使節和有關人士宣傳這部優美的影片，在尖銳的外交鬥爭中，這部電影出色地發揮了配合作用，堪稱軟實力傳播的經典之作。⁸

而電影中最能呈現跨國文化外交、軟實力較勁交鋒者，為合拍片。1958年第一部中法合拍電影《風箏》是中國第一部彩色兒童故事片，也是第一部中外合拍片。主創人員由雙方共同組成，分別由中方編導王家乙導演和法方編導 Roger Pigaut，然而合拍片作為重要的電影製作模式一直備受重視。1959年，中蘇合拍一部故事片《風從東方來》，影片以中、蘇兩國人民友誼為主題。根據當時中國電影管理體制要求，各個製片廠根據上級對影片數量和題材的嚴格計畫接受影片的拍攝任務。⁹因此，這些合拍片就是因為政治而完成的政治任務，並沒有形成中外合拍的制度。可見，在藝術服從於政治的年代，合拍片只是政治需要的產物，依然帶給中國觀眾獨特的、充滿異域風情的文化享受。

改革開放以後，中外合拍製片的事業隨之發展，為了使中外合拍電影能夠更好的發展下去，發揮它的火車頭作用，1979年，中國成立了專門受理國內合拍片申請公司的中國電影合作製片公司，對合作製片實行統一的歸口管理。

2002年，中國電影開始了產業化改革。2002年年底，內地與香港合拍片《英雄》席捲全國銀幕，創造了2.5億元票房的震撼性神話，同時也揭開了中國電影合拍片十年狂飆突進的大幕。十年間，在各項產業改革政策，尤其是《中外合作攝製電影片管理規定》、《內地與香港關於建立更緊密經貿關係的安排》（CEPA）、《海峽兩岸經濟合作框架協議》（ECFA）等與合拍片直接相關的產業政策的牽引下，內地與境外的合作製片獲得飛速發展，成為中國電影產業中至關重要的力量，對中國電影產業格局產生了深刻的影響。¹⁰

自2002年以來，合拍片已經成為中國電影票房的絕對主力。整體來看，產業化改革十年間，合拍片以年均10%到20%左右的產量創造出了50%到80%甚至更高的票房份

⁸北京之春。「周恩來與電影」，2017年11月18日，取自<http://bjzc.org/lib/89/sxpd/ts089028.pdf>。

⁹ifuun.com (2016.5.24)。「那些年的中法合拍片」，2017年11月18日，取自<http://www.ifuun.com/a20175242419012/>。

¹⁰詹慶生(2013)。「產業化十年中國電影合拍片發展備忘(2002-2012)」，當代電影(北京)，第2期，頁39-47。

額。這些市場化程度更高、商業品質和藝術素質相對上乘的電影產品不僅對快速增長的影院市場構成了強大的支撐，也成為國產電影抗衡好萊塢電影、維護本土票房份額的核心力量。合拍片已經成為中國電影「走出去」工程最有效的方式。¹¹

2010年中國票房有100億元人民幣，比2009年增長63.9%，2015年中國電影票房衝過400億元人民幣大關，¹²創造了里程碑的發展。¹³不少人認為已經來到後百億票房時代，在這時代背景下，票房最亮眼的正是「合拍片」。創作者也由中國本土生長的導演擴展到有旅居歐美經歷的新生代導演：例如《巴黎寶貝》的導演王菁曾旅居法國。

法國是第一個同中國正式建交的西方大國。1964年1月27日，中法兩國建立大使級外交關係。建交後，兩國關係總體發展順利，兩國在政治、經濟、文化、科技、教育等各個領域的合作富有成果。2009年4月1日，中法發表新聞公報，中法關係逐步恢復良好發展勢頭，各領域合作進展順利，2010年4月簽署《中法電影合拍協議》。¹⁴

法國電影中的中國人物形象活動範圍不僅局限在歐美文化，還包括了他們的本國國土，其形像也更加生活化。電影作為一門藝術，其創作方法、創作原則總是受一定時代的社會生活和文化思潮的影響，不同時代的歷史背景和當時人眾的思想情緒是不同的，反映在電影中會呈現出不同的思想內容和美學風格。

法國的電影創作舉世聞名，每年出產兩百多部影片，是世界上最多產和最有創造力的國家之一。法國也是向外國拍攝開放程度最高的國家之一，每年有四十多部影片在法國境內拍攝，其中的知名導演，例如斯蒂芬·弗雷斯，馬丁·斯科塞斯，伍迪·艾倫和成龍等等。如果再加上電視和廣告拍攝，每年在中國拍攝的影視作品數量將達到三百多部。¹⁵

¹¹同前註。

¹²中華人民共和國國家新聞出版廣電總局。「2010年全國城市電影票房統計」，2017年8月31日，取至 http://www.sarft.gov.cn/art/2011/1/14/art_33_858.html。

¹³同前註。

¹⁴中華人民共和國外交部。「法國」，2017年6月27日，取至 http://www.fmprc.gov.cn/web/gjhdq_676201/gj_676203/oz_678770/1206_679134/sbgx_679138/。

¹⁵法國國家電影委員會和法國駐華大使館（2016）。「赴法國拍片實用指南」，2017年6月27日，取至 <http://www.idf-film.com/media/outils-accueil-des-tournages/trip-chinese-guide-2016.pdf>。

從法國電影重要電影歷史的發展脈絡來看特色：（1）首先是 20 年代歐洲影史三大里程中的其中之一的印象派主義（2）30 年代的「詩寫實主義」與（3）後來 50 年代的「精緻傳統」與其後來興起變革的（4）新浪潮，並且帶動了全球電影工業的新浪潮革新，最後是（5）現代法國電影工業的發展現況。¹⁶從法國電影的鏡頭裡表達出個時代的思維，更講求鏡頭的細膩度，並藉由鏡頭表達出各種不同的涵義，法國電影特色和好萊塢製片風格就有很大的差異性。

外國影人為什麼來法國拍攝？首先，這有獨一無二的拍攝場景，豐富多樣的自然景觀，以及宏偉壯麗的歷史名勝。其次，這裡的技術團隊和藝術創作人員能為外國攝製組提供高水準的服務，包括為電影人和其創作提供最新的後期特效製作及專業製作環境。¹⁷

法國國家電影中心主席弗雷德裏克·布列登 2015 年曾參觀過許多中國影院，她說：「中國在影視行業的技術創新非常出色，尤其是巨幕技術，令人讚嘆！巨幕技術的質量讓它值得被更多人看到，法國願意成為中國巨幕技術走向歐洲的窗口。」在她看來，法國具有豐富的國際合作經驗——每兩部法國電影中就有一部是合拍片，而中國是電影大國，市場潛力巨大，巨幕技術更不容小覷，在影視全球化的背景下，中法合作具有戰略意義。¹⁸苗曉天作為中國電影合作製片公司總經理，已從事中外合拍電影項目管理多年。他經常在電影節、電影活動上見到法國影人，很多影人對於和中國合作、聯合製片很有興趣。

為了讓中國電影人更了解法國，2015 年法國駐華使館支持出版了一本名為《赴法國拍片實用指南》的小冊子，介紹法國能為中國影人拍攝項目提供的資助，以及提供法國影視製作協拍工作推介等嚮導內容。法國國家電影中心創新視頻科技產業部總監拉法蘭·凱勒向許多中國人推薦過這本小冊子，他希望這本書能帶領更多中國影人推開與法國合作的大門，成為中法合拍片蜜月期到來的見證。¹⁹

¹⁶天空部落（2007.1.3）。「淺談法國電影的特色與風格」，2017 年 6 月 27 日，取至

<http://cinema.tian.yam.com/posts/7349628>。

¹⁷同前註。

¹⁸新華社（2016.3.11）。「從差異到魅力：中法影人期待影視合作蜜月期」，2017 年 7 月 10 日，取至

http://news.xinhuanet.com/2016-03/11/c_1118299994.htm。

¹⁹同前註。

2010 年廣電總局局長王太華會見了來訪的法國文化部長弗密特朗（François Mitterrand），並簽署了中法兩國《中法電影合拍協議》，由此拉開了中法合拍電影浪潮的序幕，一部電影要成為中法合拍片，必須得在中法兩國都進行合拍立案，首先得遵循「二八原則」：投資上，兩國任一方都不能低於 20%的比例；製作模式上，中國為主的團隊裡必須有一定比例的法國人，法國為主的團隊也必須有一定數量的中國人，而法國的立案要求則更加具體，是需要經過嚴格打分，導演多少分，編劇多少分，錄音團隊多少分，所有東西加在一起必須要超過 25 分才能署名中法合拍片，才能在法國電影來上映和發行，享受法國電影的一切優惠和待遇，而且法國還有一個要求是都要以最後的後期字幕為準，法國會有各個部門嚴格地去審核，最後整個影片送審時，會參照之前送審資料審核。²⁰

從 2010 年來，每年中法都會合作兩三部電影，從經濟角度看，中國電影市場票房可觀，法國關於合拍片的稅收優惠具有吸引力，²¹從文化角度看，電影是文化最佳助推器，中法文化各具魅力，交流合作中能夠碰撞出藝術的火花，兩國電影人可以期待有更多合作。回顧 2015 年，中法互辦了電影節、電影展，在兩國的不同城市展映了數十部對方國家的影視作品，也完成了新的合拍片，電影《狼圖騰》是中法合拍片的典範，口碑與票房雙豐收。²²

中國除了是票房大國之外，影片數量、質量都在提升，為中法電影合作提供了良好的條件。而法國在電影創作方面有悠久歷史，人才與技術兼備。相關數據顯示，每年中國電影拍攝數量有 600 多部，但在 2013 年中國電影上院線的數量隻有 200 多部，2015 年是 358 部，但一多半電影都未能進入院線。²³中國電影到了需要提高品質的時期，法國的人才對中國電影具有吸引力，兩國合拍電影可以提升中國電影的水平，也能讓中國電影走出去。中國在法國的拍攝與製作數量更是異軍突起。長篇電影如：2014 年在法拍攝的黎明執導的《酒戰》，阮世生的《巴黎假期》和 2015 年年戴思傑

²⁰藝恩網。「2014 中法電影蜜月期（上）：合拍片的那些愛與愁」，2017 年 11 月 8 日，取至

<http://www.entgroup.cn/news/Markets/1122845.shtm>。

²¹新華社（2016.3.11）。「從差異到魅力：中法影人期待影視合作蜜月期」，2017 年 7 月 10 日，取至

http://news.xinhuanet.com/2016-03/11/c_1118299994.htm。

²²同前註。

²³同前註。

導演的《夜孔雀》。此外還有電視劇，如由 2015 年山東影視傳媒集團出品在馬賽拍攝的電視劇《溫州一家人》，2014 年江西衛視出品的《帶著爸媽去旅行》以及浙江衛視 2015 年的《出發吧愛情》。²⁴

2010 年《中法電影合拍協議》簽署之後，據中國電影合作製片公司總經理張恂介紹，兩國合作交流日益頻繁，合作影片的數量快速增長，有九部影片成為合拍影片，包括已經立項完成或者正在拍攝的，如《我 11》、《王子與 108 煞》、《夜孔雀》、《狼圖騰》、《夜鶯》和《勇士之門》，三部協拍影片是《亞曆山德》、《大衛尼爾》以及《真實目的地中國》。²⁵

本文以《勇士之門》為主要研究對象，主要是考量這部中法合拍片的共同要點為電影內容皆呈現出中西方文化之間衝擊、融合及差異，本文試圖援引意識型態理論、文化霸權理論，論證《勇士之門》中法合拍片，再現了哪些中國形象？中方是否能夠透過這種中法合作的方式，影響中法合拍片傳達的中國形象？或者，這些中法合拍片再現的中國形象，是否仍將中國視為落後、低等、殘暴、愚昧、專制的符號象徵？還是基於中國電影市場的龐大利益，開始對中國國家形象描述轉趨友善？

第二節 研究架構

在研究架構方面，本論文分成五章。第一章是緒論，讓讀者明白本論文的研究動機、目的。如上述所說，本論文著重的重點在於探討中法合拍片中國形象的分析。第二章第一節將先提及中國與法國電影發展、電影產業、兩國合拍片的概況。第二節，筆者將進入 L. Althusser 的意識型態理論，探討合拍片拍攝的影片，是為了迎合西方評審而拍攝，當西方評審在觀看時，是否真的能以客觀的角度來評選？中國現在已是經濟強國，是否甘於在文化上作為被殖民的角色？因此，筆者想從電影理相關意識型態

²⁴法國國家電影委員會和法國駐華大使館（2016）。「赴法國拍片實用指南」，2017 年 6 月 27 日，取至 <http://www.idf-film.com/media/outils-accueil-des-tournages/trip-chinese-guide-2016.pdf>。

²⁵中國電影報。「2013 中法電影合作研討會綜述」，2017 年 11 月 8 日，取至 www.dmcc.gov.cn/public/main。

理論探討此問題。第三章，將以符號學、鏡頭分析，分析中法合拍片《勇士之門》為主要研究對象。第四章進入分析，第五章為結論。



第二章 文獻探討

在本章節中，將透過相關文獻和理論，讓本論文的研究背景有更進一步的架構。第一節為國家形象，第二節為阿圖塞（L. Althusser）對於意識型態概念與理論闡述，第三節為中法合拍電影的發展及現狀。

第一節 國家形象

現實主義學者 Morgenthau 針對國家形象就直言，國家形象有其威望價值，此為國際關係中的特定因素，如同人們渴望擁有良好聲譽般，國家也有此需求。是以，國家的重要任務之一，就在於「努力使別人心目中關於自己社會地位所形成的印象，即使不超過，也要忠實地代表實際情況。」²⁶國際學者 Edward Hallett Carr 也從權力入手，說明宣傳可以產生對敵人的心理攻勢，從而將自身實力放大的形式傳遞給對方，讓自身「形象」所蘊藏的威望，有可能達到使對手喪失士氣的目的。²⁷

國家形象的定義為，國家形象是外國民眾和該國民對該國政治社會體制、國家行為、國家的各項活動及其成果，給予的總評價與認定。²⁸國家形象的塑造可依照行為者的不同，分為「自塑」與「他塑」兩種，前者是由本國對外傳播與宣傳國家正面形象，或向外輸出本國的價值傾向。過程中圍繞著一個國家對自身的評價，並且隨著家在國際間的影響力提升，「自塑」的能力就越高。²⁹

在中國大陸學界，對於「國家形象」討論起源甚晚。在 1999 年之前，多侷限在中國國家形象的轉變以及該如何樹立中國國家形象的宣傳策略，似乎有一層看不見的網，制約這個議題的討論。一直到 1999 年 12 月 9 日，清華大學國際傳播研究中心召開

²⁶ Hans J. Morgenthau, *Politics among Nations. The Struggle for Power and Peace*, 徐昕等譯（2012）。《國家間政治：權力鬥爭與和平》，北京：北京大學，頁 168-169。

²⁷ Edward Hallett Carr, *The Twenty Year's Crisis (1919-1939): An Introduction to the Study of International Relations*, 泰亞青譯（2005）。《20 年危機（1919-1939）：國際關係研究導論》，北京：世界知識，頁 123-125。

²⁸ 管文虎（1999）。《國家形象論》，四川：電子科技大學，頁 23。

²⁹ 孔瑞（2008.4）。「國家形象構建中的傳媒因素」，銅陵職業技術學院學報，第 2 期，頁 18。

《21 世紀中國國際形象構建研討會》，開始將國家形象置於全球化的背景下，從而展開相關討論。³⁰ 北京廣播學院教授楊偉芬認為，國家形象乃「國際社會公眾對一國相對穩定的總體評價」。³¹ 而這種評價主要是透過媒體來實踐的，因此像是徐小鴿、劉繼南、張毓強等人多認為，國家形象是一種在國際新聞流動下所形成的形象，主要體現在他國的大眾媒體之上。管文虎則給予「國家形象」較為完整的定義。他認為所謂的國家形象是：「國家外部公眾和內部公眾對國家本身、國家行為、國家各項活動及其成果給予的總體評價和認定，是國家力量和民族精神的表現和象徵，是綜合國力的集中體現，是一個國家最重要的無形資產。」³² 吳友富認為，國家形象的定義可以總括為：「特定國家的外部國際公眾通過複雜的心理過濾機制，對該國的客觀現實形成的具有較強概括性、相對穩定性的主觀印象。」³³

近年來，國家形象的地位隨著「軟實力」的盛行，提升其深度和廣度。從國際戰略的角度言之，學者王家福認為國家形象是，「國家結構的外在型態，是國家傳統、民族傳統和文化傳承，在當代世界空間的特性化脈動的映象化張力，是國家質量及其信譽的總尺度，更是國家軟實力的最高層次。」³⁴

中國推動公共外交的歷程其實從建政初期便開始，當時是為了對外輸出社會主義的意識型態，改革開放後，公共外交的重心轉向「以經濟發展為中心」的國家利益服務。隨著中國經濟與軍事等「硬實力」的快速增長，國際間瀰漫若一股「中國威脅」的恐懼之中，作為中國回應國際社會的方式，文化外交便是替崛起中的中國打造「友善大國」的形象。1999 年江澤民在全國對外宣傳工作會議上，定調中國未來的公共外交主軸是樹立中國良好的國際形象。³⁵

南加州大學政治系教授駱思典（Stanley Rosen）認為，中國電影儼然成為海外了解中國的重要視窗，2004 年中國廣電總局創辦了中國電影海外推廣公司，該公司著立於中國影片海外推廣、助推中國電影「走出去」，但駱思典觀察出，相對於中國國產電

³⁰張昆（2005）。《國家形象傳播》，上海：復旦大學，頁 176-177。

³¹楊偉芬（2000）。《滲透與互動：廣播電視與國際關係》，北京：北京廣播學院，頁 25。

³²管文虎（1999）。《國家形象論》，四川：電子科技大學，頁 23。

³³吳友富（2009）。《中國國家形象的塑造與傳播》，上海：復旦大學，頁 4。

³⁴王家福、徐萍（2005）。《國際戰略學》，北京：高等教育，頁 106。

³⁵江澤民（1999.2.27）。「在全國對外宣傳工作會議上強調形成強大的宣傳輿論力量加大向世界介紹中國力度」，人民日報，版 1。

影，好萊塢電影對於樹立中國國際形象與軟實力的增長上，影響力更甚。³⁶ 故此，中國政府開始轉為訴諸中共合作的方式，企圖藉助好萊塢的龐大影響力，在國際間宣傳中國的文化價值和影響力。

第二節 L. Althusser 的意識型態理論

法國馬克斯主義思想家阿圖塞（L. Althusser）對於意識型態概念與理論重新建構，反對機械式的詮釋「上層結構（政治、文化）／下層結構（經濟）之間是一種被動反映。」相反的，阿圖塞的觀點是指，所有的社會必須被設想為結構之間的關係，而不是本質和其表現之間的關係。他認為，上層結構被視為下層結構存在的必要條件，同時也賦予上層結構一種「相對自主性」。³⁷ 也就是說，經濟擁有最高支配權，但更加強調意識型態的運作。

阿圖塞對於意識型態的解釋涉及了三個相關的觀點：意識型態是個體和其真實生存情況間想像關係的「再現」，也就是說人們在意識型態中所表現在自身身上的事物，並不是他們的真實世界的關係，這種關係是一種想像的關係；意識型態是社會中的具體（material）力量，不只是關於想法或是心理狀態的問題，而是一種被團體和機構所實行的具體措施，例如：學校，必須以一種制度性的實施來分析；意識型態「召喚」（interpellate）個體成為特定意識型態的主體，這是指人們對於再製資本主義與意識型態的國家機構很少有控制權，且沒有機會可以避免。其實對阿圖塞來說，主體是所有意識型態的決定性特質，且所有的意識型態藉由收編個體並安置他們來運作。³⁸

阿圖塞認為社會是一個總體，是由三個次級結構經濟、政治及意識型態等構成，而經濟只是在最後才有影響力；經濟提供了物質上的條件，但這些條件均會受到多方面

³⁶ 駱斯典著，張愛華譯（2012.8）。「電影的公眾外交：為何好萊塢對中國的宣傳要比其己自的電影更有效？」，長短輯，第 344 期，頁 13。

³⁷ John Storey 著，李根芳、周素鳳譯（2003）。《文化理論與通俗文化導論》，台北：巨流圖書，頁 169-170；Dominic Strinati 著，袁千雯、張茵惠、林育如、陳宗盈譯（2008）。《概述通俗文化理論》，台北：韋柏，頁 143。

³⁸ Dominic Strinati 著，袁千雯、張茵惠、林育如、陳宗盈譯（2008）。《概述通俗文化理論》，台北：韋柏，頁 147-148。

的影響而變化。他將政治和意識型態兩者歸於上層結構，並以壓制性國家機器（Repressive State Apparatuses）和意識型態國家機器（Ideological State Apparatuses）來界定上層結構，前者指軍隊、員警、法律等系統，後者則包含各種意識型態、宗教、道德、倫理、教育、傳播媒介、文化等組織機構和價值體系。³⁹意識型態國家機器也具有控制性功能，而且也會再製對國家有利的意識型態，它的功能是再製我們去服從當時的生產關係的一種主體性，將階級利益再現成一種自然又中立的模樣，並且用其他的說法來代替階級這個用語。例如，媒體被認為是中立的，因為被認為是監督角色，公平、公正的再現了社會，但是只有某些意識型態才會得到公正的對待。⁴⁰

大體上，在阿圖塞的概念中，由四個面向構成他對意識型態的理論核心，其一，意識型態具有構成主體的普遍功能。其二，意識型態透過生活實踐而存在，因此不全然是虛假的。其三，意識型態作為有關真實狀況的誤認是謬誤的。其四，意識型態涉及社會形構的複製及其權力關係。⁴¹

阿圖塞的意識型態理論對電影研究產生了重大影響，他認為電影本身就被視為是一種意識型態的表現，電影生產是商品生產，要體現資本主義的再生產，它的價值消費過程就是實現資本增額的過程。由於電影能夠在廣泛程度上左右觀眾的意識，從表面上看電影似乎是對於現實社會的機械複製，實際上是按照國家意識型態的規則虛構現實。⁴²也就是說，大眾媒體具有各種不同的意識型態，從大眾媒介告訴了大眾所謂的「真實」，意識型態透過媒體成就了一個社會所仰賴的。

第三節 中法合拍電影的發展及現狀

³⁹ L. Althusser(1971). "Ideology and Ideological State Apparatuses," *Lenin and Philosophy and Other Essays*, London: New Left Books, p.143.

⁴⁰ Tim O'Sullivan 等著，楊祖珺譯（1998）。《傳播及文化研究主要概念（*Key Concepts in Communication and Cultural Studies*）》，台北：遠流，頁186。

⁴¹ Chris Barker著，羅世宏等譯（2006）。《文化研究—理論與實踐（*Cultural Studies: Theory and Practice*）》，台北：五南，頁70。

⁴² 彭吉象（2002）。《影視美學》，北京：北京大學，頁129。

合拍電影從合作以來經歷文化融合的三個階段。總體來說，這三個階段分別為元素運用及角色帶入階段；傳統文化片段式植入階段；文化價值觀的衝突與融合的階段。這三個階段既是遞進的發展關係也是同時並存的發展關係，這幾種融合的階段也暗示著從合拍電影開拍以來，創作者也一直在朝著以達到內在文化融合的方向努力。⁴³

中國元素的概念自產生以來都是運用於中國電影裡不可缺少的成分，也是多數創作者比較善於表達的部分。由於中國悠久的歷史文化背景，符合中國元素的事物、建築，故事在大多數電影中都有或多或少的展現。中國第五代導演的成品作中，更是將中國元素演繹的更為淋漓盡致，他們用鏡頭記錄這些中國元素，其強烈的衝擊感和大量的運用給電影增加了更多的藝術感以及附加了更多的文化內涵，比如陳凱歌的《黃土地》（1984），張藝謀的《紅高粱》（1987）。同樣在合拍電影的嘗試中，國內外導演最先做到的合拍就是將特有的元素風格帶入電影中。中國第一部合拍電影《風箏》（1958）就塑造了中國神話中著名的形象孫悟空，並且還通過孩子的視角向世界展示了中國的木偶戲，太和殿等中國故事中的傳統事物。另一部在第六十屆奧斯卡金像獎上受到好評的電影《末代皇帝》（1987）中，拍攝場景選擇在中國的紫禁城，其中宮殿、建築、服裝等實物都具有典型的中國古代特色，這些畫面也作為文化的一部分傳遞給世界觀眾。另一方面，參與角色也是合拍片常用的方式之一，上述所提到的《末代皇帝》電影中就有中國演員的參演，早期中日合拍的《一部沒有下完的棋》《敦煌》；中義合拍的紀錄片《馬可波羅》等，都有中國演員的出鏡。包括合拍至今，參與角色都是合拍電影的特色之一，譬如中美合作的《面紗》，中韓合作的《武士》等。中國元素和角色的帶入在合拍電影中是最早進行運用的手段，也是創作者最先找到的能夠相互融合的方法之一，電影發展至今，合拍電影的拍攝依舊會運用中國典型的傳統元素強調和加深中國印象，通過演員的中國面孔或者角色的設置傳達出合作的融合之意。⁴⁴

隨著合作的加深，導演和創作團隊已經不滿足僅靠刻板的畫面或者故事的合作階段，這樣的電影已經不能達到當下高水平的製作要求。電影是傳播的重要手段之一，

⁴³丁姿（2014）。《中國合拍電影存在的問題及對策研究》，湖南大學碩士論文。

⁴⁴王清（2016）。《當下中外合拍電影的文化融合策略研究》，成都理工大學碩士論文。

它不僅僅有娛樂的功能，更是有對文化和價值的引導或傳達的功能。合拍電影中要做到真正的文化融合就是要意識到各國之間的文化 and 價值觀的不同，再找到相同之處，傳達雙方或多方都能接受的文化價值，要將文化的差異變成利用的優勢而不是變成衝突的源頭。這個階段也是當下所處的階段，如今創作者已經付出很多心血對劇本、拍攝、製作進行多方位的改良，就是希望能夠拍出中外大眾能夠接受和能夠理解甚至是喜歡的電影。這一階段在近年發展中受重視的程度都越來越高，越來越多的合拍電影選擇對文化價值進行突破和嘗試。中法電影《狼圖騰》裡，那種在草原上的質樸但又時刻激盪內心的澎湃感受都是導演想傳遞給所有觀眾的情緒。另一方面，電影展現出的一種自由，堅韌，智慧的精神，帶來了人類與自然的關係如何去平衡的思考，這也是電影想展現給觀眾的共同價值。這種內在文化精神的展現正是當下電影人不斷努力的方向。⁴⁵

2009 年全年票房 62 億，2010 年中國電影票房已開啟百億模式，2013 年全年票房超過 200 億，2015 年超過 400 億，2016 年超過 457 億。《玩命關頭 7》與《捉妖記》的上映，又一次刷新了中國單片票房的奇蹟，均超過 24 億，與 2007 年的全年票房相差無幾。2012 年《阿凡達》的內地票房突破 10 億，2014 年《變形金剛 4》內地票房接近 20 億，這兩組數據讓美國好萊塢意識到，通過合作是分享龐大市場的最有利的方式之一。毫無疑問，中國作為當下全球第二大電影消費市場，各國對於中國的電影市場都產生了極大的興趣，如何與中國的電影產業合作也成為當下各國電影人思考的問題。基於當下的條件，此時正是中國對外合作和發展電影產業的極好機會。⁴⁶

法國的電影產出、觀影人次和放映廳數在歐洲數一數二，即使在恐怖攻擊威脅下，法國人也沒放棄看電影的樂趣，2016 年的觀影人次達到 50 年來次佳紀錄。根據法國國家電影及動畫中心（CNC）統計，2016 年購票進電影院的人次達到 50 年來的次佳數字，共 2 億 1300 萬人次，比 2015 年多了 3.6%。50 年來，觀影人次最多的一年在 2011 年，紀錄是 2 億 1700 萬人次。在 2 億 1300 萬購票看電影的人之中，約一半是看外國電影，最受歡迎的是動畫「動物方城市」（Zootopia），法國本土電影票房略遜一

⁴⁵同前註。

⁴⁶同前註。

籌，但仍保有一席之地，占所有售票數的 35.3%，比去年多 3.1%，至少 18 部法國電影突破百萬觀影人次。⁴⁷

法國政府對電影行業的支持也必不可少，2014 年法國將電影票、演出門票和書籍的增值稅從原來的 7% 下調至 5.5%，使電影門票的平均價格下降至 6.38 歐元，比上一年度降低了 1.2%。同時，法國對 14 歲以下青少年實行電影票全國統一定價，不受時間（淡季或旺季）、影院（普通或豪華）、電影類型（藝術或商業）的限制，票價一律為 4 歐元。理察·帕特里透露，這一政策在法國反響很大，青少年觀眾比例呈顯著上漲趨勢。試想，這樣的數字如果放到中國市場，將會帶來怎樣驚人的票房數字。當然，法國的經驗不可能放之四海而皆準，但多樣化無疑是電影市場發展的良性方向。中國電影人應該試著不僅僅把目光放在「大 IP」、「90 後觀眾」、「好萊塢」這些關鍵詞上，隨著新建銀幕數字的不斷增長，中國有條件讓電影業更加「百花齊放」。⁴⁸

在上世紀八九十年代，由於發展限制，中國大部分合拍電影都是與香港合作；21 世紀左右，中國電影合作製片公司每年受理立項申請的中外合拍電影項目大概在 30 部左右，立項的大概在 15 部左右，到 2012 年，中外合拍電影的數量已經超過 100 部。2015 年，合拍片的立項數量超過了過去幾年的總和，據統計在所受理的合拍片中，同意立項的就高達 82 部之多，這個數目是在幾年前是所有電影人無法想像的。其中，跟韓國簽署了合拍協議以後，2015 年一年之內就產生了 8 個項目，其中 7 個合拍項目、1 個協拍項目。中國與美國電影產業的合作也實現了跨越式的發展，2015 年立項的電影項目已有 10 部，湖南電廣傳媒也與美國獅門影業達成了總金額約 15 億美元的合拍協議，雙方將在未來 3 年合作拍攝 14 部電影。這其中，合拍立項的項目中張藝謀執導的《長城》，是目前投資最多，規模最大的一部中美合拍電影，其金額高達 1.5 億美元。中國和英國的合作也實現了零突破，2015 年 10 月中英成立了第一個合作項目。

⁴⁷大紀元 (2016.12.31)。「法國電影 2016 票房達 50 年來次佳紀錄」，2017 年 11 月 8 日，取至

<http://www.epochtimes.com/b5/16/12/31/n8651703.htm>。

⁴⁸每日頭條 (2016.9.1)。「電影票房下滑怎麼辦？不如學學法國人的辦法」，2017 年 11 月 8 日，取至

<https://kknews.cc/zh-tw/entertainment/50e8e1.html>。

總體統計，2014 年，跟中國香港合拍的項目占到 60%左右，其中台灣、美國、歐洲國家、韓國各佔 10%。⁴⁹



⁴⁹國家新聞出版廣電總局電影數字節目管理中心（2015.12.16）。「2015 年中外合拍片呈現“三多一高”」，2017 年 11 月 15 日，<http://www.dmcc.gov.cn/mainSite/xw/zxgz/756456/index.html>。

第三章 研究方法

本文試圖藉由分析 2010 年中法雙方簽署《中法電影合拍協議》迄今的中法合拍片，挑選部內容呈現中西文化衝擊、融合及差異的電影，分析《勇士之門》其文本體現了何種中國形象？這些中國形象是否仍將中國視為落後、低等、殘暴、愚昧、專制的符號象徵？還是基於中國電影市場的龐大利益，開始對中國國家形象描述轉趨友善。

John Fiske 認為傳播研究領域被分為兩個主要派別，一派稱之「過程學派」，視傳播為訊息的傳遞，關注的面向在於傳送者和接收者如何進行「譯碼」（encode）和解碼（decode），以及傳遞者如何使用傳播媒介和管道，並且視傳播為影響他人行為或心理狀態的過程。另一派稱之「符號學派」（semiotics），視傳播為意義的生產與交換，關注訊息以及文本如何與人們互動並產生意義，主要研究方法是「符號學」。對符號學派而言，強調文本是如何被解讀，而解讀是發現意義的過程，並且發生在讀者 and 文本的協調或互動。⁵⁰

本文採用符號學研究方法，來分析中法合拍片，並根據研究對象的性質與研究目的，用以鏡頭分析為輔。本章將說明文本研究的分析途徑以及文本的選擇，並且介紹研究文本劇情內容。

第一節 符號學分析法

傳播學者 McQuail 指出：「符號學可以視為一種研究方法，或至少可作為一種研究途徑。」這個途徑可以協助建立媒介內容的文化意義（cultural meaning）。它可以提供一種描述內容的方法，並且不僅只是一般人對「第一層次」（first level）意義的理解而已，它可有助於指認出符號製作者隱藏在文本表面之下的意義。而對於「文化意義」的評估研究時，更有助於揭露媒介內容中所潛藏的意識型態與「偏見」時，特別有用。⁵¹法國理論家梅茲（Christian Metz）將記號學引進電影分析中，梅茲建構了電

⁵⁰ John Fiske 著，張錦華等譯（2002）。《傳播符號學理論》，台北：遠流，頁14-15。

⁵¹ 汪子錫（2004.12）。「警察形象:大眾傳播的符號學研究方法」，警察通識教育教學與研究方法研討

影「記號」(signs)和「符碼」(codes)，記號學家認為每一個電影鏡頭都包含著許多具有象徵意義的符號，當觀眾在觀看電影時，會本能或下意識地詮釋這些符號。⁵²

符號學想要揭櫫的是，意義是從符號系統中的抽象結構關係產生，並非從看似自然描述的外在真實而來，而符號學首先是以文本為中心，因為所要分析的是，意義系統如何透過文本來產生意義，並且說明意義如何從社會中產製，並非是個人創造出來的，同時意義也會受制於權力關係和權力鬥爭。⁵³

正式發展符號學理論的創始者，首推十九世紀末美國實用主義哲學家皮爾斯(Charles Sanders Peirce)和瑞士語言學家索緒爾(Ferdinand deSaussure)。而將符號學運用在社會現象與大眾文化分析方面，最重要的學者有義大利的符號學者艾柯(Umberto Eco)、法國的羅蘭巴特(Roland Barthes)。⁵⁴

美國語言哲學家皮爾斯(Charles Sanders Peirce)對於符號如何產生意義元素提出三個要素，也就是符號(sign)、客體(object)、和解釋義(interpretant)之間的互動三角關係，所謂的客體代表接收符號的對象，而解釋義代表的是符號如何被詮釋。符號對某一個人而言，在某種的情況下，代表著某種事物，他向某人表達，也就是在心中創作一個相同的符號，或是更為精緻的符號。

皮爾斯所創造的這個符號可稱「解釋義」(interpretant)。解釋義是指一種適當的指意作用，是一個心理上的概念，是符號和使用者對物體的經驗共同產生的，而解釋義並非固定不變，是隨著使用者經驗範圍之不同有所差異。⁵⁵皮爾斯將符號分為三類：其一，符號擁有客體的某種特性，此種符號稱之肖像，例如：相片、地圖、洗手間的煙斗與高跟鞋；其二，符號就是物體本身或與物體有實質的關聯，稱之指標，例如：打噴嚏是感冒的指標；其三，一個符號，依照習慣來解釋為表示某件事物，稱之記號，例如：數字 2，有著雙數的代表，即是約定俗成的規則。類符號是形似或聲似其

會論文集，頁75。

⁵² Louis Giannetti 著，焦雄屏譯(1992)。《認識電影(Understanding Movies)》，台北：遠流，頁 430-431。

⁵³ Tim O'Sullivan 等著，楊祖珺譯(1998)。《傳播及文化研究主要概念(Key Concepts in Communication and Cultural Studies)》，台北：遠流出版社，頁 359-360。

⁵⁴ 張錦華、柯永輝(1995)。《媒體的女人女人的媒體》，台北：碩仁，頁 16。

⁵⁵ John Fiske 著，張錦華等譯(2002)。《傳播符號學理論》，台北：遠流，頁 63。

所指涉的事物。指標類符號與其所指涉的事物間有直接的相關。而記號類符號與其所指涉的事物之間既不相似，也無直接關係。⁵⁶

語言學家索緒爾（Saussure）所關心的是符號與符號之間的關係，指出所謂符號，就是利用聲音或形象或概念，表示所要呈現物體的抽象意義，可分為兩種：1.字：連接聲音與概念。2.圖畫：連接形象與概念。另外，他認為符號（sign）是由符號具（signifier）與符號義（signified）兩部分構成的。「符號具」指的是符號的形象，一種具體的事物；「符號義」則是指心理概念。⁵⁷例如用玫瑰花作為例子，一朵玫瑰花送給女生時，這朵花變成了一個符號，而符號具代表聲音與形象，指本身是植物，透過此植物發音為玫瑰花，而符號義代表抽象的觀念，玫瑰花可以象徵文化上「愛情」的意義，符號具是符號的物理形式，而符號義是使用者對於符號指涉對象的一種想像的概念。

符號學有三個主要的研究領域，使得文字、圖像或聲音能變成訊息：第一，是符號本身代表何種意義。包含研究符號的種類，研究不同種類符號傳遞訊息的不同方式，以及研究符號和使用者之間的關係。第二，組成符號所依據的符碼或符號系統（systems）。這領域研究一個社會或文化如何因應其自身需要，或因應開拓不同傳播途徑之需而發展出的各種符碼。第三，則是符號和文化之間的關係。同時文化也依賴符號或符碼的運用以維繫其存在與形式。⁵⁸

法國的羅蘭巴特（Roland Barthes）師承索緒爾，並且加上文化價值面向，首創意義分析模式，建立了「符號二層表意」。第一個層次的意義是描述符徵與符旨之間，以及符號與其指涉外在事物之間的關係，巴特稱為明示義（denotation），指的是一般常識，也就是符號明顯的意義。⁵⁹

在第二層次中，巴特認為符號如何產製意義有三種方式。第一種方式為隱含義（connotation），除了直接意指外在事物的明示義以外，還有其文化價值觀互動，也就是說解釋義是同時受到解釋者與符號或客體所影響。⁶⁰第二種方式為迷思

⁵⁶ John Fiske 著，張錦華等譯（2002）。《傳播符號學理論》，台北：遠流，頁 69-70。

⁵⁷ John Fiske 著，張錦華等譯（2002）。《傳播符號學理論》，台北：遠流，頁 65。

⁵⁸ John Fiske 著，張錦華等譯（2002）。《傳播符號學理論》，台北：遠流，頁 60。

⁵⁹ John Fiske 著，張錦華等譯（2002）。《傳播符號學理論》，台北：遠流，頁 115-128。

⁶⁰ John Fiske 著，張錦華等譯（2002）。《傳播符號學理論》，台北：遠流，頁 116-117。

(myth)。迷思是一種文化思考事物的方式，主要方式是將歷史「自然化」，也就是說，迷思原本是某個社會階級的產物，而這個階級以在特定的歷史時期中取得主宰地位，因此迷思所傳佈的意義必然和這樣的歷史情境有關。⁶¹但迷思的運作就是企圖否定這層關係，並將迷思所呈現的意義當作是自然形成的，而非歷史化或社會化的產物。迷思神祕化或模糊了它們的起源，也因此隱匿了相關的政治和社會層面的意義。巴特強調迷思另一面是它的動態性，它們會改變，甚至會快速改變以適應所屬文化價值與需求。譬如，鄉下對我們來說，是屬於令人放鬆的、自然的、消除壓迫感的地方，而如在特定文化情境中也會有所改變。而在第二層次上，第三種方式為象徵(symbolic)。當物體由於傳統的習慣性用法而替代其事物的意義，透過隱喻(metaphor)和轉喻(metonymy)，即為象徵。⁶²

最後，迷思和隱含的價值是顯示意識型態(ideology)最有用的工具，而符號學必須靠使用者在傳播中與符號的互動，才能保存文化裡的迷思與隱含的價值，因此存在於符號學與使用者、符號與迷思和隱含義之間的關係，正是一種意識型態的關係。根據阿圖舍的意識型態理論，否定過馬克思的「經濟決定論」，並將意識型態重新定義為一種持續且無所不在的實踐過程，且大多數的實踐活動還是為了優勢階級而存在。也就是說，它能直接從人的內在運作而非僅加諸在外，是牢牢地深植在每一個階級的思想模式和生活方式裡。⁶³

電影語言的本質並不在於使用某種的溝通工具，而是在於使用於和某些固定物做「聯絡」，以便使某個現在可以感覺的事物，如圖、姿勢、詞、話語等，可以引發對其它事物的「觀念」，都可以稱之為「記號」或「符號」，而引發觀念的事物便可以稱為「有意義」；由於意義涉及了思想，所以常常會被加以注意私人用語和社會用語的不同；由於「語言」影響個人很深，一般人往往在沒訓練的情況下，忽視了這種「內在」語言的重要，其實未說出口的內在語言，比對他人說出口的語言更加需要了解。⁶⁴

⁶¹ John Fiske 著，張錦華等譯（2002）。《傳播符號學理論》，台北：遠流，頁 120-122。

⁶² John Fiske 著，張錦華等譯（2002）。《傳播符號學理論》，台北：遠流，頁 123-129。

⁶³ John Fiske 著，張錦華等譯（2002）。《傳播符號學理論》，台北：遠流，頁 217-230。

⁶⁴ 程予誠（1993）。《現代電影學—開啟成功票房的鑰匙》，台北：五南，頁 243。

第二節 鏡頭分析

本研究針對中法合拍片具代表性的電影，利用鏡頭分析方式輔以符號學對文本再現意義進行探討。

鏡頭亦指攝影師方式，以單一的運作方式，透過攝影機將影像記錄的映像範圍。因此，它可被界定為距離的運用，鏡頭劃分方法有兩種，一種以被攝主體，⁶⁵在畫面中所佔比例的大小為準，另一種以畫框擷取人身體部位多少為標準，一般多採用後者劃分方法。遠景、中景和特寫屬於一種構圖的單位，這些鏡頭是一種連續系統發展，它們是在單一空間裡，互相重疊的某一小部分，也只有對彼此才有意義，這些有關鏡頭的名詞是依照被攝物的大小設定，而且彼此相關與互成比例。⁶⁶鏡頭的種類有許多種，大致可分為五類。⁶⁷

第一、「遠景」(Long Shot)。表現廣闊場面的電影畫面，如自然景色、盛大的群眾活動場面等，遠景提供的視野寬廣，能包括廣大的空間，以表現環境氣勢為主，人物在其中顯得極小。在電影中，遠景常用來展示事件發生的環境和規模，並在抒發情感、渲染氣氛方面發揮作用，有些鏡頭是用於暗示或說明某一區域，例如，一間房間或客廳的景，稱為「環境景鏡頭」(Establishing Shot)，它屬於遠景鏡頭的一種，環境景鏡頭亦可指交代地點的鏡頭，例如，巴黎鐵塔、舊金山大橋，它的作用為使觀眾了解事件發生的場所與周圍環境。

第二、「全景」(Full Shot)。表現人的全身或場景全貌的電影畫面，可以使觀眾看清人物的形體動作以及人物和環境的關係。全景通常會把所有說話者涵蓋在畫面內，制約著該場戲分切鏡頭中的光線、色調、人物方面和位置，而一個特寫通常也需要其他的特寫、中景或全景的搭配，來完成場景事的目的。

⁶⁵主體：電影畫面中的主要對象，它可以是一個對象，也可以是一組對象，可以是人也可以是物，可以是主角也可以是配角。主體是表達畫面內容的主要對象，也是畫面結構的重點，主體應根據表達內容的需要、上下鏡頭的銜接，以及形式美的規律來安排，但在結構畫面時，應利用一切攝影的表現手段使主體突出，給人鮮明的印象。

⁶⁶ Steven D.Katz 著，井迎兆譯（2009）。《電影分鏡概論-從意念到影像》，台北：五南，頁 150。

⁶⁷許南明、富瀾、崔君衍（2005）。《電影藝術辭典》，北京：中國電影，頁 243-244。

第三、「中景」(Medium Shot)。正像全景一樣，中景捕捉了一個演員的姿勢和肢體語言，但範圍仍然足以捕捉臉上表情微妙的變化。表現人體膝蓋以上或場景局部的電影畫面，可使觀眾看清人物半身的形體動作和情緒交流，有利於交代人與人、人與物之間的關係，是表演場面的常用鏡頭，常被用來作敘事性的描寫，在一部影片中，中景佔有較大的比例。中景有不少種類，如「二人鏡頭」(a two-shot)指內含兩個人從腰以上的身形、「三人景」(a three-shot)指內含三個人從腰以上的身形，以此類推，「過肩鏡頭」(over-the shoulder shot)通常可有兩個人物，一個背對攝影機，另一個面對攝影機。中景也是一般多人對話鏡頭的主要模式，典型的分類有雙人鏡頭、三人鏡頭、四人鏡頭或五人鏡頭，當畫面中超過五人時，攝影機通常必須往後拉大至全景，以容納每個人，且每個人不明顯地重疊。

第四、「近景」(Close Shot)。表現人體胸部以上或物體局部的電影畫面，運用近景時，可以使觀眾看清演員展示人物心理活動的面部表情和細微動作，使觀眾彷彿置身於事件中。

第五、「特寫」(Close-Up)。表現人體肩部以上的頭像或某些被攝對象細部的電影畫面，其中特寫又分為全特寫(Full Close-up)、中特寫(Medium Close-up)、大特寫(Extreme Close-up)。特寫鏡頭往往能將演員細微的表情和某一瞬間的訊息傳遞給觀眾，在電影中，眼睛決定一切，法國導演尚盧·高達(Jean-Luc Godard)曾說過，最自然的剪接是切在人的注視上，它強烈暗示的力量，是以眨眼、凝視、眼淚、眯眼、怒視和所有眼睛的語言，來幫助解釋情感上的關係。而一個表情就能傳達出畫面外有趣的東西，且能告知是在哪個方向。常被用來細膩地刻畫人物性格，有時也用來突出某一物體細部的特徵。特寫是電影中刻畫人物、描寫細節的獨特表現手段。

除了攝影機拍攝的遠近景別以外，拍攝時的高度也極為重要，在電影畫面中，拍攝角度不同，被攝物件在觀眾視覺範圍內的方位、形象就會變化，從而引起觀眾對被攝物件的注意，改變觀眾的心理反應。⁶⁸有關高度的拍攝手法有平拍、俯拍、仰拍。

第一、平角度，又稱為「平拍」。指的是拍攝點與被攝物件處於同一水平線上，以平視的角度來拍攝，這種拍攝稱為平拍。平拍所構成的畫面效果，接近於人們觀察事

⁶⁸百度。「仰府鏡頭」，2017年12月6日，取至<http://baike.baidu.com/view/375422.html>。

物的視覺習慣，它所形成的透視感比較正常，不會使被攝物件因透視變形而遭到歪曲和損害。⁶⁹

第二、俯角度，又稱為「俯拍」。俯拍指的是攝影機從高往低、由上往下的角度拍攝，俯攝代表了觀眾向下俯視的視線。俯鏡頭在感情色彩上，使人有陰鬱、渺小、壓抑的感覺拍攝角度，適宜表現人的悲劇命運或是反面人物的可憎卑劣。在許多影視片中，時常用俯鏡頭拍攝敵人的酒宴、賭場的嘈雜、匪徒的密謀等等。⁷⁰

第三、仰角度，又稱為「仰拍」。仰攝就是攝影機由下往上、從低向高的角度拍攝，仰鏡頭代表了觀眾向上仰望的視線，在感情色彩上往往有舒展、開闊、崇高、敬仰的感覺。⁷¹

在電影中，攝影機時常出現推、拉、搖、移、跟、升、降、旋轉和晃動等不同形的運動進行拍攝，統稱為「運動攝影」，亦稱「運動拍攝」。它是電影語言的獨特表達方式，也是電影作為藝術的重要標誌之一，以下分別介紹各種不同運動攝影的拍攝方式：⁷²

第一、升降鏡頭，簡稱「升降」，攝影機作上下運動拍攝的畫面。其變化有垂直升降、弧形升降、斜向升降和不規則升降。在拍攝過程中不斷改變攝影機的高度和仰俯角度，會給觀眾造成豐富的視覺感受。它常用以展示事件的規模、氣勢，或表現處於上昇或下降運動中人物的影像。

第二、推鏡頭，簡稱「推」，攝影機沿著光軸方向向前移動拍攝。畫面效果為一個對象由遠至近，或從多個對象到其中一個對象的變化，使觀眾的視線有前移的感覺，可增強畫面的逼真性和可信度，使人有親身經歷的感覺。

第三、拉鏡頭，簡稱「拉」，攝影機沿著光軸方向向後移動拍攝，使畫面產生逐漸遠離被攝主體，或從一個對象到更多對象的變化，使觀眾的視線有向後移動的感覺。主要讓觀眾不必馬上看到景物和環境，而是漸漸擴展視線範圍，造成一種懸疑、聯想的効果。

⁶⁹百度。「平拍」，2017年12月6日，取至 <http://baike.baidu.com/view/5164976.htm>。

⁷⁰百度。「仰府鏡頭」，2017年12月6日，取至 <http://baike.baidu.com/view/375422.html>。

⁷¹百度。「仰府鏡頭」，2017年12月6日，取至 <http://baike.baidu.com/view/375422.html>。

⁷²許南明、富瀾、崔君衍（2005）。《電影藝術辭典》，北京：中國電影出版社，頁260-263。

第四、搖鏡頭，亦稱「搖攝」、「搖拍」，簡稱「搖」，在拍攝一個鏡頭時，攝影機位置不動，只有機身作上下左右旋轉運動。搖攝方向可與主體方向相同或相反，可呈現出動態的構圖，烘托出動態中人物的情緒與氣氛效果。

第五、移鏡頭，亦稱「移攝」，簡稱「移」，攝影機沿著水平面上作各個方向移動所拍攝的畫面。被攝對象呈靜態時攝影機移動，使景物從畫面中劃過，造成有巡視或展示的視覺感受；被攝對象呈動態時，攝影機伴隨移動，形成跟隨的視覺效果，因此移鏡頭是電影攝影的重要手段之一，可以豐富畫面的表現形式。

第六、跟鏡頭，亦稱「跟拍」、「跟攝」，簡稱「跟」，攝影機跟隨運動的被攝體拍攝。跟拍使處於動態中的主體在畫面中位置不變，而前後景可能不斷變換，既可突出運動中的主體，又能交代主體運動方向、速度及與環境的關係，有利於展示人物在動態中的面貌。

第七、晃動鏡頭。拍攝過程中攝影機作上下左右前後搖擺的拍攝，常用作酒醉、精神恍惚或乘船、車搖晃、顛簸等效果的鏡頭。

除了鏡頭本身的運用，還必須了解一些有關導演和攝影師所運用的攝影方法，最基本的方法包括：⁷³

第一、淡入（Fade-in），一開始銀幕完全黑暗，而後影像逐漸呈現出來。

第二、淡出（Fade-out），與淡入相反，銀幕上的影像慢慢消失，而後則整個畫面歸於黑暗。

第三、溶入（the mix），電影的一個場景變換到另一個場景時，不使用普通的剪接方式，也就是指銀幕上的影像漸慢的消失，在還沒有完全消失之前，新的影像提前呈現出來，銀幕上的影像產生片時的重疊現象。這種方法的運用和淡入淡出一樣，具有韻律的作用，通常使用於要進入倒敘的場合，用來暗示新的意念是來自另一個別的意念。

第四、伸縮法或遮蔽法（shots in iris or in mask），指的是銀幕上首先呈現一片黑暗，只有中間露出一個部份，圓形或其他形狀，然後在這個部份呈現出影像，這就是所謂的「遮蔽法」（mask），這種方法的運用有幾個意義，最通常的一種就是觀眾站

⁷³Vsevolod Illarionovich Pudovkin 著，劉森堯譯（2006）。《電影技巧與電影表演》，台北：書林，頁 49-51。

在劇中角色的觀點來看一件事情，譬如，劇中主角從一個鑰匙孔看東西，銀幕上呈現出他所看到的，這時候需要使用遮蔽法。

第三節 研究對象

清末明初的著名學者辜鴻銘曾在《中國人的精神》一書中談到：「在我看來，似乎只有法國人最能理解真正的中國人和中國文明。」而法國人拍電影，也總有那麼點桀驁不馴的自由意志在，這種骨子裡的浪漫情懷就直接影響到他們與其他國家的合作方式。自從 2010 年廣電總局局長王太華會見法國文化部長弗萊德瑞克·密特朗，並簽署了《中法電影合拍協議》，由此拉開了中法合拍電影浪潮的序幕，中法合拍電影在數量上就呈現越來越多的趨勢，同時在拍攝品質上也有了巨大的提高，多部電影在票房成績和各大電影節中都有不俗表現，其中《我 11》入選了多倫多電影節，《夜鶯》加入了奧斯卡最佳外語片的角逐，《狼圖騰》收穫了 7 億的票房。在兩國的共同努力下，中法合拍電影在電影的創作上已經逐漸能夠達到相互理解和相互尊重的階段。法國本身作為電影大國，他們的電影特色在世界範圍內都目共睹。⁷⁴據中國電影合作製片公司總經理張恂介紹，兩國合作交流日益頻繁，合作影片的數量快速增長，有九部影片成為合拍影片，包括已經立項完成或者正在拍攝的，如《巴黎寶貝》、《我 11》、《王子與 108 魁煞》、《夜孔雀》、《狼圖騰》、《夜鶯》和《勇士之門》。⁷⁵

中法合拍電影逐漸成熟，兩國合作交流日益頻繁，本文以最新中法合拍片《勇士之門》為主要研究對象，2008 年由美國導演 Rob Minkoff 執導的《功夫之王》，便有著和《勇士之門》相似的劇情，電影內容呈現出中西文化衝擊、融合及差異，本文研究方法上，將採用符號學分析、鏡頭分析。

⁷⁴王清（2016）。《當下中外合拍電影的文化融合策略研究》，成都理工大學碩士論文。

⁷⁵中國電影報。「2013 中法電影合作研討會綜述」，2017 年 11 月 8 日，取至 www.dmcc.gov.cn/public/h/main。

表 3-1

中法合拍片相關資料整理

年份 ⁷⁶	片名	導演/監製	演員 ⁷⁷	出品/發行 單位 ⁷⁸	票房 ⁷⁹ (人 民幣)	首映日排 片占比 ⁸⁰
2011/08/25 (中國)	巴黎寶貝	王菁/王菁	鄧超、珍· 瑪奇讓·巴 蒂斯特·莫 尼耶、劉 宸希、伊 能靜等人 主演	海潤影視 製作有限 公司出 品；華夏 電影發行 有限責任 公司發行	2114.7 萬	10.8%
2012/05/18 (中國)	我 11	王小帥/王 小帥	劉文卿、 王景春、 王紫等人 主演	福建恆業 電影發行 有限公司 出品；華 夏電影發 行有限責 任公司發 行	483 萬	7.5%
2014/10/31 (中國) 2013/10/05 (釜山電影 節)	夜鶯	菲利普·穆 伊爾/菲利 普·穆伊爾	李保田、 楊心儀、 李小冉、 秦昊等人 主演	北京星美 影視發行 有限股份 公司出 品；華夏	2114.7 萬	10.8%

⁷⁶貓眼。「電影」，2018 年 4 月 4 日，取至 <https://piaofang.maoyan.com/store>。

⁷⁷同前註。

⁷⁸同前註。

⁷⁹同前註。

⁸⁰同前註。

2014/05/07 (法國)				電影發行 有限責任 公司發行		
2015/08/21 (中國) 2015/01/21 (法國)	王子與 108 煞	帕斯卡·莫 萊利	呂西安·讓- 巴蒂斯 特、伯特 蘭·納德勒 等人配音	華夏電影 發行有限 責任公司 出品、發 行	159.4 萬	2.8%
2016/05/20 (中國) 2015/08/31 (釜山電影 節)	夜孔雀·如 果沒有遇 見你	戴思傑	劉亦菲、 黎明、劉 燁、余少 群等人主 演	海秀娛樂 有限公 司、上海 尚世影業 有限公司 出品；海 秀娛樂有 限公司發 行	3313.2 萬	11.8%
2015/02/19 (中國) 2015/02/25 (法國)	狼圖騰	尚·賈克· 阿諾/王為 民	馮紹峰、 寶驍、巴 森扎布、 昂和妮瑪 等人主演	樂視影業 出品；樂 視影業發 行	6950 萬	9.5%
2016/11/18 (中國)	勇士之門	馬蒂亞斯· 霍恩/盧· 貝松	趙又廷、 倪妮、尤 賴亞·謝爾 頓/吳鎮宇 等人主演	上海基美 影業股份 有限公 司、法國 歐羅巴電 影公司、	2281.7 萬	17.3%

				基美影畫 有限公司 出品；上 海基美影 業股份有 限公司發 行		
--	--	--	--	---	--	--

第四節 電影劇情介紹

《勇士之門》，該片由盧貝松編劇及監製，趙又廷、倪妮、尤賴亞·謝爾頓、吳鎮宇等主演，於 2017 年賀歲檔上映，和大部分中法合拍片的文藝氣質不同，這部影片一開始打出的就是商業大片牌。⁸¹享譽全球的法國導演盧貝松一手創辦的歐羅巴影業，如今已經成為能與好萊塢「六大」抗衡的世界知名片商，作為中國人民的老朋友，迅速擴張的中國市場中，自然不能少了他的身影。2016 年 9 月，上海基美影業入股歐羅巴成為第二大股東，基美與盧貝松之間的長久夥伴關係也邁向了新台階。作為兩大公司深度合作的首部電影《勇士之門》，與《玩命快遞》《即刻救援》既往合作項目等不同的是，《勇士之門》不再屬於「買斷片」，而採用了中法合拍的形式，編劇正是貝松，導演為英國的馬蒂亞斯·霍恩，影片全程使用英語對白，顯然把市場目標對準了全世界，但大部分主演都是華人，更能讓中國觀眾有親切感。⁸²

一門之隔，兩世並立。當《勇士之門》的時空隧道開啟時，將呈現出別樣精彩奇異的風景。幻境遠征隊成員在拯救幻境的征程上時空武士趙又廷、公主倪妮、男孩謝爾頓和巫師吳鎮宇將與蠻王戴夫·巴蒂斯塔展開激戰，同時他們還要面對幻境中多個神秘種族引起的禍端。樹妖、山精等神秘種族在陰暗森林、險惡山澗等地盤踞一方，等待著幻境遠征隊的挑戰。狡猾的樹妖潛伏在幽暗林地上，她們外表清純，看似嬌弱其實

⁸¹新浪娛樂（2016.10.24）。「《勇士之門》11.18 上映眾星遠赴異世界」，2017 年 12 月 3 日，取至 <http://ent.sina.com.cn/m/c/2016-10-24/doc-afxwztru7025151.shtml>。

⁸²時光網（2016.11.18）。「《勇士之門》：為中法合拍電影樹立新標杆」，2017 年 12 月 3 日，取至 <http://movie.mtime.com/210856/reviews/7986067.html>。

內心險惡，還喜歡用詭計偷襲在陰森叢林裡迷路的旅行者。在影片中，他們會在特效製作中幻化成容貌邪氣，殺傷力驚人的本體。幻境遠征隊在面對樹妖群毆時，也將變得謹慎小心。在險惡山澗，山精阻擋住幻境遠征隊的去路。惠英紅作為山精的老大，嗜血如命。她在怪石嶙峋，陡峭的山路上尋找著一切可以烹調的生靈。山澗本是百草豐茂，動物繁多的地區，但在山精的陰影籠罩下，顯得黯淡荒蕪。幻境遠征隊為了拯救岌岌可危的幻境國度鋌而走險，在面對熟知地形的山精時則顯得頗為力不從心。蠻族是能征善戰的戰鬥民族，在由蠻王戴夫·巴蒂斯塔率領的蠻族軍團中，他們各個喜歡能動手就盡量不吵吵的作風。此外，蠻族中還有異類血統，在邪惡魔法的催化下，他們將化身成野蠻巨人，刀槍不入。幻境遠征隊在和千萬蠻軍拼殺的時候，還要面對巨人的轟擊，他們會血戰到底還是迂迴智取也是影片的一大看點。⁸³

《勇士之門》是由上海基美影業股份有限公司、法國歐羅巴電影公司、基美影畫有限公司聯合出品。影片的所有特效製作都在法國完成，樹妖和蠻族等變身後的形像都是完全由電腦 CG 技術製作，他們在幻境即使有動作搏殺也毫無違和感，顯得逼真有趣。⁸⁴

⁸³新浪娛樂（2016.10.24）。「《勇士之門》11.18 上映眾星遠赴異世界」，2017 年 12 月 3 日，取至 <http://ent.sina.com.cn/m/c/2016-10-24/doc-ifxwztru7025151.shtml>。

⁸⁴同前註。

第四章 研究分析

2010年中法雙方簽署《中法電影合拍協議》迄今中法合拍片有多部合拍片作品，本文試圖分析最新中法合拍片，以2016年年底上映的《勇士之門》為例，分析其文本體現了何種中國形象？這些中國形象是否仍將中國視為落後、低等、殘暴、愚昧、專制的符號象徵？還是基於中國電影市場的龐大利益，開始對中國國家形象描述轉趨友善？由上可知，雖然在中外合拍電影中，已有考慮中國票房市場和中國影迷的感受，與為了能夠順利通過合拍片的立項審查，取得上映許可證而正面化中國形象的現象，但合拍電影中的中國仍時常遭到東方主義式的臆造：或是難以令人捉摸的武林高手；亦或是野蠻荒蕪的中央集權帝國，等待外國人的拯救。但也可能是一個充滿智慧的老者；或是一個新興的世界。在中方參與的中法合拍片中，中國的形象有著不同的面向，以論述方式，分析《勇士之門》的內容情節、運鏡與角色對白。

第一節 角色原形與劇情介紹

每個人心中都曾懷著一個英雄夢，女孩往往選擇用幻想來實現自我滿足，男孩往往會選擇在遊戲中實現自我價值。在一部正在熱映的電影《勇士之門》中，便發生了一個廢柴男孩成為救國英雄，落跑公主成為一代女王的傳奇故事。來自美國時尚都市的男孩傑克，在機緣巧合下開啟了勇士之門，墜入一個勇士與魔怪並存的異世界。在這裡，他結識了帝國武士和公主，並加入他們的戰隊一路血戰蠻族軍隊、智斗山精、斬殺樹妖等，歷盡了重重磨難險阻。而在並肩作戰的過程中，傑克不僅收穫了友情，也經歷了一次自我的成長與逆襲。⁸⁵這是一部可以滿足觀眾所有關於英雄幻想的電影，作為一部中法合拍片，它將西方式的電影技術、人物設定融入到了一個東方古代王國

⁸⁵新浪娛樂（2016.9.22）。「《勇士之門》定檔趙又廷倪妮賀歲降魔！」，2018年4月4日，取至 <http://ent.sina.com.cn/m/c/2016-09-22/doc-ifxwevmc5142247.shtml>。

的正邪爭鬥中，有歐洲中世紀的武士，有東方世界的古代公主，集魔幻、現代、古裝等元素為一體，真正實現了「中為體，西為用」的電影模式，堪稱合拍片之典範。⁸⁶

表 4-1

《勇士之門》演員表

	演員	角色
	趙又廷	武士
	倪妮	蘇琳
	尤賴亞·謝爾頓 Uriah Shelton	傑克
	吳鎮宇	巫師
	戴夫·巴蒂斯塔 Dave Bautista	胡王

本表格由筆者自行整理

《勇士之門》是一部結合多種不同風格元素的國際大片，冒險的旅途上奇幻色彩濃厚，動作場面也勁爆帶感。趙又廷在影片中扮演的武士從小到大就受到了嚴格的武藝訓練，他在命運的安排下穿梭時空，在幻境和現實中與戴夫·巴蒂斯塔扮演蠻王激烈對抗。二人之間的宿命對決地動山搖，勝負難料，勝利的天秤也將在片刻間傾斜。翻山越嶺、涉險游泳，一向敬業的趙又廷在演戲時十分拼命，一度受傷。《勇士之門》的監製盧貝松評價趙又廷雖然性格靦腆、但很有個性，是一位爆發力驚人的演員。影片

⁸⁶時光網（2016.11.21）。「“中為體西為用”的合拍片典範」，2018年4月4日，取至 <http://movie.mtime.com/210856/reviews/7986414.html>。

中，趙又廷在人物性格轉變上拿捏得當，動作戲時動靜結合也顯得爆發力。在和謝爾頓等人組成的打怪小分隊裡，趙又廷是真正的傷害輸出。⁸⁷

《勇士之門》由上海基美影業股份有限公司、法國歐羅巴電影公司、基美影畫有限公司聯合出品，影片匯聚了中外頂尖製作團隊，主創陣容也國際範十足。趙又廷、倪妮、吳鎮宇、奚夢瑤、戴夫·巴蒂斯塔和尤萊亞·謝爾頓傾力出演。影片中，趙又廷不僅和蠻王有著激烈對戰，他和倪妮之間的關係也千絲萬縷，時空武士趙又廷從小就有著已被安排好的人生，負責永遠守護著公主倪妮。在保衛公主的過程中，他的性格一絲不苟，恪盡職守展現的令人動容。有趣的是，當趙又廷遇見尤萊亞·謝爾頓扮演的「廢柴男孩」傑克時，他的人生將有所變化。奇幻世界打怪小分隊一經組成，二人的幻境征途也是他們的成長歷程。影片中的趙又廷還展示出自己在幽默上的天賦，在循規蹈矩和自由奔放之間，他扮演的時空武士那種搞怪的反差萌是影片的一大亮點⁸⁸

影片以一場精彩絕倫的竹林大戰開始，呈現了黑騎士英勇營救公主的過程，也為接下來的情節埋下了伏筆（參見圖 4-1）。這段戲拍的很有馮小剛電影《夜宴》的味道，無論是話鋒還是動作設計上，都看得出導演對於東方式美學的研究。鏡頭一轉，原來這只是網路遊戲中的情節（參見圖 4-2、4-3），現實中的黑騎士是一個名叫傑克的廢柴男孩，他不僅學業不佳而且經常受人欺負（參見圖 4-4）。這樣的腳色在近年來的好萊塢電影中很受歡迎，就像《超凡蜘蛛俠》中的彼得·帕克，那種外在環境的不如意與內心強烈的英雄情結訴求形成了鮮明的反差，它代表了相當多同齡孩子的內心真實狀態，很容易令人引起共鳴。

⁸⁷網易娛樂（2016.7.1）。「《勇士之門》曝趙又廷劇照武士勇闖龍潭虎穴」，2018年4月4日，取至 <http://ent.163.com/16/0701/09/BQSKAJQM000300B1.html#p=BQSKA3NO3LF60003>。

⁸⁸同前註。



圖 4-1 遊戲中的黑騎士解救公主



圖 4-2 遊戲中的黑騎士獲得勝利



圖 4-3 遊戲中的公主稱黑騎士為英雄



圖 4-4 傑克經常受人欺負

影片中的反派，一群年輕的小惡霸，三五成群，仗勢著優勢身高，頻頻找傑克的麻煩。傑克遭受到欺負後逃到了他打工的地方，常先生為傑克的老闆（參見圖 4-5、4-6），常先生的表哥從北京寄來的包裹，這包裹是個甕，這個甕上面有著跳舞的公主刻像，這位公主的故事可說是非常勇敢，為了解救族人從蠻人的手中保住了國家，常先生把這個甕當了禮物送給了傑克（參見圖 4-7、4-8）。在電影的尾聲，傑克又遇到小惡霸，但這回的傑克用趙武士傳授的中國武術打敗他們，仔細觀察發現電影對中國國家形象描述轉趨友善。



圖 4-5 傑克來到了打工的地方



圖 4-6 常先生維傑克的老闆



圖 4-7 常先生的表哥從北京寄來的包裹



圖 4-8 甕上面是個跳舞的公主刻印

傑克把甕帶回家之後，趙武士（趙又廷飾）帶著逃難的公主（倪妮飾）闖進了傑克原本平靜的生活（參見圖4-9、4-10）。影片並沒有直接將傑克帶到古代，而是先讓這位公主去適應現代生活（參見圖4-11、4-12），這樣的設計為整個影片帶來了不錯的喜劇效果，一場合家歡模式過後故事的大幕才正式拉開。傑克憑藉「勇士之門」穿越到了古代的中國，與趙武士攜手展開了一場營救公主的精彩戲碼。整個故事的主題就是傑克實現自我蛻變的一個過程，如何突破自己，走出內心，實現自我價值，這樣正能量的輸出非常具有勵志性。



圖 4-9 趙武士闖進了傑克的生活



圖 4-10 公主闖進了傑克的生活



圖 4-11 公主來到現代的生活



圖 4-12 公主穿著現代的服裝

在視覺呈現上，這部影片體現了一部商業電影應有的水準。無論是現實生活中在美國那段驚險刺激的單車狂飆戲，還是古時中國的宏偉宮殿、神祕境地，均被展現得相當震撼，將這兩個時代、兩個空間實現了無縫接軌，此外，在特效上影片還加入了諸多神奇的神獸形象，魔幻感十足，配上出色的 3D 特效，產生了不錯的帶入感，很容易將觀眾帶入到影片的故事情境中，讓人彷彿是在跟隨主人們一起歷險，一起去拯救公主，拯救國家。影片傳達出了謂之「勇士之門」的勵志精神。無論是遊戲中的黑騎士，現實中傑克典型的西方廢柴男孩，追求潮流但害怕吃苦，古代中國的趙武士則是標準的東方男人，認真勇敢但為人木訥，在攜手拯救公主的道路上，他們二人能夠密切配合，也得以互相促進，傑克變得更加勇敢，更有責任心，而趙武士則開始隨和起來，甚至學會了開玩笑。蘇琳公主則由一個小女孩，成為責任心強、敢於擔當的國家領袖，在內心角度來講，他們都是平等的，相同的。他們之所以會不同，就是因為自己是否能走出內心的自卑和恐懼，去勇敢的實現自我價值。影片中的傑克做到了，所以他蛻變成了真正的黑騎士，讓遊戲照進了現實，不僅拯救了公主，還抱得美人歸，最終成為了人生贏家。

第二節 中法合拍電影呈現的中國元素

中國元素的概念自產生以來都是運用於中國電影裡不可缺少的成分，也是多數創作者比較善於表達的部分。由於中國悠久的歷史文化背景，符合中國元素的事物、建築、故事在大多數電影中都有或多或少的展現。中國第五代導演的成品作中，更是將

中國元素演繹的更為淋漓盡致，他們用鏡頭記錄這些中國元素，其強烈的衝擊感和大量的運用給電影增加了更多的藝術感以及附加了更多的文化內涵，比如陳凱歌的《黃土地》（1984），張藝謀的《紅高粱》（1987）。同樣在合拍電影的嘗試中，國內外導演最先做到的合拍就是將特有的元素風格帶入電影中。中國第一部合拍電影《風箏》（1958）就塑造了中國神話中著名的形象孫悟空，並且還通過孩子的視角向世界展示了中國的木偶戲，太和殿等中國故事中的傳統事物。另一部在第六十屆奧斯卡金像獎上受到好評的電影《末代皇帝》（1987）中，拍攝場景選擇在中國的紫禁城，其中宮殿、建築、服裝等實物都具有典型的中國古代特色，而這些畫面也作為文化的一部分傳遞給世界觀眾。另一方面，參與角色也是合拍片常用的方式之一，上述所提到的《末代皇帝》電影中就有中國演員的參演，早期中日合拍的《一部沒有下完的棋》《敦煌》；中意合拍的紀錄片《馬可波羅》等，都有中國演員的出鏡。包括合拍至今，參與角色都是合拍電影的特色之一，比如中美合作的《面紗》，中韓合作的《武士》等。中國元素和角色的帶入在合拍電影中是最早進行運用的手段，也是創作者最先找到的能夠相互融合的方法之一，電影發展至今，合拍電影的拍攝依舊會運用中國典型的傳統元素強調和加深中國印象，通過演員的中國面孔或者角色的設置傳達出合作的融合之意。⁸⁹

在中國電影藝術的發展過程中，作為弘揚中國文化的重要載體，中國元素的運用無疑備受青睞。但作為商業性產品，承載中國元素的電影又不得不面臨市場的極大考驗。那麼如何理解中國元素及其符號，其精神文化價值又何在？在經濟全球化的背景下，文化也日漸互滲，電影藝術的民族界限逐漸變得模糊。正視電影文化多元化發展的趨勢，但同時也必須注重對中國元素的有意保護。因為中國電影藝術中的中國元素特有的符號特徵及其精神文化內涵，構成了中國電影的獨特個性和風貌。在民族特徵鮮明的中國電影中，大紅燈籠、染織服裝、秦磚漢瓦、四合方院、篆刻印章、亭台樓閣、武士服裝等等中國元素，作為一種視覺元素，同時更作為一種精神文化符號，在電影藝術中呈現出迥異於其它民族的視覺特質。運用符號學的理论來重新認識和解讀中國元素，來審視它的符號屬性，無疑對於建構理性的電影藝術民族觀具有十分重要的理論價值和實踐指導意義。大量電影藝術實踐表明，具有符號性特徵的民族元素，是「有意味的形式」，它是鮮明民族文化特性的呈現，進而構成了中國電影與世界其

⁸⁹劉雙（2011）。《電影藝術中中國元素的符號性及其精神價值》，湖南師範大學碩士論文。

它優秀文明進行平等對話和交流的基礎。當前，在好萊塢商業影片衝擊市場的態勢下，追求藝術多元和民族個性的電影藝術家正在努力探尋構建中國電影藝術的精神平台。在世界經濟市場的日趨融合之時，需要的是文化個性的不斷堅持。中華五千年的文明及其累積的元素符號，恰是中國電影個性的精神文化價值所在。⁹⁰

外國電影及好萊塢電影喜愛運用「中國元素」由來已久，所呈現的效果也大都是優劣參半。進入 21 世紀，隨著中國綜合國力的不斷增強，好萊塢也開始重視中國的電影市場，從中國故事、中國功夫，到中國風景、中國文化，各電影導演們日漸青睞帶有中國特色的東西，這也從另一方面說明全球文化交流越發頻繁，中國市場具有強大的潛力。「中國元素」的呈現曾在好萊塢的電影裡度過了一段非常艱辛的時期，起初出現在好萊塢電影裡的「中國元素」大多是帶有鄙夷色彩的人物、景色等等，所傳達的中國形象也相當惡劣，但是隨著中國國力不斷增強，加之全球文化交流頻繁，電影中所運用的「中國元素」也發生了翻天覆地地變化。

中法兩國都擁有悠久的歷史、燦爛的文明、深厚的文化積澱，兩國政府對電影產業的發展都非常重視，特別是兩國政府各自制定的扶持電影產業的相關政策，在很大程度上為本國的電影產業穩步發展提供了保障。目前，兩國的電影產業都呈現出良好的發展勢頭。此外，中法兩國都大力倡導文化多樣性，在保持自己文化特性的同時，尊重其他文化，並不斷地從各種優秀文化成果中汲取營養。在當今世界電影格局中，中法兩國電影都扮演著重要角色，是打破美國好萊塢電影獨霸天下、推動世界電影多樣性的生力軍。中法雙方在發展本土電影產業、促進世界電影多元化方面具有廣泛的共識。⁹¹

中國市場蓬勃已是不爭事實，各國電影產業及好萊塢更加注重中國的票房市場，他們學習到，若想要取得中國影迷的青睞及認同，必須要加入吸引中國影迷的電影情節，並適當加入一些中國元素提升華人演員角色形象來博得中國影迷的關注與歡心，進而取得高票房。最典型的代表就是《2012》，影片中展現與中國的強大和友好，讚

⁹⁰ 同前註。

⁹¹ 人民網（2016.5.7）。「中法電影合作前景廣闊 合拍片質量高代表未來趨勢」，2018 年 4 月 18 日，
取至 <http://media.people.com.cn/BIG5/n1/2016/0507/c40606-28332022.html>。

揚中國人的智慧與善良，華人成了諾亞方舟的建造者，扮演著救世主的形象。⁹²但這部電影所傳達的中國形象是否真的正面？是否真的符合中國的國家利益？《2012》雖然樹立了純樸善良的中國民眾形象與睿智的僧侶形象，但卻將中國政府塑造為封鎖消息的政府，欺瞞百姓建造方舟，並在方舟造好時將人民無情的拋下；且電影中睿智犧牲的西藏僧侶，更碰觸到中國政府的「禁地」－西藏問題，換句話說，電影在塑造中國形象的過程中，有將「中國國家形象」與「中國人形象」區分開來的傾向。中國人形象上升並不代表著中國國家形象的必然增長，中國政府仍是一個「專制」、「暴力」的統治集團。

在《勇士之門》電影之中不難發現有許多含有中國元素的符號出現，而以《勇士之門》演繹中國武術及特色的為何如此深受影迷熱捧呢？本文試圖從故事情節和中國元素的視角對其進行淺顯符號學的解構，以期探究其內在有效的編碼機制。

在皮爾斯符號學理論中所指是「符號使用者對符號指涉對象所形成的心理概念」。能指和所指聯接成一個整體才能完成意義的生成及傳遞。而聯接能指和所指的是符號學的另一個概念「意指」。法國符號學家羅蘭·巴特（Roland Barthes, 1915-1980）將意指視為一個過程，並區分為直接意指和含蓄意指。「直接意指是單純的、基礎的、描述的層次，在那裡存在著廣泛的一致性，大多數人會認可其意義。含蓄意指，則是：不再是一種明確解釋的描述層。在此我們開始根據社會意識形態普遍信仰、概念結構以及社會價值體系等更廣泛的領域，來解釋各種完成了的符號」。所謂神話「是指遍及某種文化的一系列廣為接受的概念，其成員由此而對自身社會經驗的某個特定主題或部分進行概念化或理解。」⁹³

其中能指的中國元素有中國古代的皇朝制度下的蘇琳皇后，正是在能指和所知聯接的過程中意指的表達。皇后在古代就被視為國家和權力的象征，皇后也被賦予「顯赫、尊貴」這些都是遍及傳統文化中，被人們廣為接受的概念。在中國人的思想形態裡，「龍」自古以來就是傳說中最重要的吉祥的神奇之物，象徵美好、才智和吉祥。同時龍被認為是萬物中最尊貴者；牡丹，花朵重瓣體大，花容艷麗，形態華貴，有花

⁹²張勇麗（2012.1）。「好萊塢影片華人形象正面化的背後-以電影《2012》為例」，新聞世界（安徽），第1期，頁148~149。

⁹³人民網（2010.11.1）。「李寧廣告之中國元素的符號學探析」，2018年4月18日，取至 <http://media.people.com.cn/BIG5/22114/44110/189065/13099171.html>。

王之稱。長期被宮廷引用，因而象征富貴。長期以來，牡丹地位崇高，被看作中國國花。而蘇琳皇后重返皇朝時身上所穿的衣袍上正繡著龍的圖騰，並戴著雕刻牡丹花的皇冠（參見圖 4-13）。

世界各民族都有自己獨特的文化，中國的甕器文化亦然。農業的發展，使得人民的物質生活趨向穩定，傳統甕器的用途，除了飲食生活中所使用的不同器物以外，也衍生出一般祭把用器、樂器與生活器具等。因為使用範圍很廣，因此，在歷史上累積了為數眾多的傳統甕器。而有趣的是《勇士之門》把中國的甕器元素納入影片之中，而製作這個甕器的巫師把它命名為「勇士之門」（參見圖 4-14），這個甕器需要由四方取到四種珍貴木材來製作，北方的斑馬木，南方的湘妃竹，東方的黑色桃心木，西方的珍貴樹木，加上巫師的法術，將可以透過這個「勇士之門」來通往兩個不同的世界。甕城是中國最早出現的時代有待考古發掘論證，中國古代城池中，甕城的設置興盛於五代和北宋時期。在曾公亮所著的《武經總要》中，第一次出現關於甕城的記述：「其城外甕城，或圓或方。視地形為之，高厚與城等，惟偏開一門，左右各隨其便」。甕城是為了加強城堡或關隘的防守，而在城門外修建的半圓形或方形的護門小城，形如「甕」口小肚闊的大瓶，故名；屬於中國古代城市城牆的一部分。甕城兩側與城牆連在一起建立，設有箭樓、門閘、雉堞等防禦設施。甕城城門通常與所保護的城門不在同一直線上，使得攻城方需要將攻城武器轉往另一方向而不是長驅直入。⁹⁴ 趙武士和傑克一路勇闖蠻族地盤，電影中展演出具代表中國元素的甕城。



圖 4-13 蘇林皇后衣袍上繡著龍的圖騰



圖 4-14 傑克透過勇士之門通往兩個世界

⁹⁴維基百科。「甕城」，2018年5月1日，取至 <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%93%AE%E5%9F%8E>

在中國古代神話中，最早發明武器的人，是炎帝神農氏，神農氏用石頭製造了武器。而相傳黃帝發明了玉製的武器。但我們一般所說的金屬製武器，相傳是由黃帝的臣子蚩尤最先製造的。蚩尤所製造的武器是用青銅所製造，而最具代表性的有劍、戈、矛、戟、甲和弩，各兵器詳細說明如下。⁹⁵

（一）斬：指以斬和刺為攻擊手段的兵器如刀、劍。刀劍殺傷力強，尤其對沒有鎧甲防禦的敵人相當有效。

（二）打：多為重量大之重兵器，速度雖慢，但堅固耐用可對穿著鎧甲之敵人造成傷害。這是打擊類兵器的長處。

（三）扎：主要是以刺為主的長兵器，配合戰車與騎兵使威力大增，可次穿鎧甲類的武器。

（四）射：是一種使用弓等發射器，把矢或石子類彈丸射像遠處以打擊敵人的一種武器。可遠距離攻擊敵人避免自己傷亡。

（五）城：指在攻城戰時攻、守雙方所使用之兵器。

（六）火：火器，指使用火藥的武器。包括有銃、炮等兵器。

（七）暗：暗器是指屬於體形小、容易隱藏，用於暗殺或護身的短、軟、遠射兵器。

（八）甲：保護人體或馬匹的護具或防具。

《勇士之門》電影中充分的展演出以上中國兵器，許多的電影情節裡將有展演。斬，蠻族使用來殺人的武兵器；打、扎、射，趙武士及傑克前往解救公主沿途所遇到的敵人使用的兵器；城、火、暗，在電影最精采的武打戲，趙武士、傑克及公主三人和蠻人過招時蠻人使用的兵器，甚至傑克使用了斬來吊鋼絲帶公主逃生（參見圖 4-15），甲，從影片的開頭至結尾，趙武士皆穿著盔甲（參見圖 4-16）。



圖 4-15 傑克使用斬來吊鋼絲帶公主逃生



圖 4-16 趙武士穿著盔甲拿盾牌保護

⁹⁵百度（2017.1.9）。「中國古代兵器」，2018年5月1日，取至

<https://wenku.baidu.com/view/9fcee33e15791711cc7931b765ce050877327557.html>

第三節 中法合拍電影中國國家形象

《勇士之門》地融合了三個世界，一個是電子遊戲的虛擬世界，二是中國古代的帝國版圖，三是現代社會的快速節奏生活，伴隨著故事的發展，故事不停在這三個世界轉換。全片的情節緊湊，故事設計相當巧妙，尤其是道具、服飾也非常用心。從故事劇情以及全體角色的服裝道具都完美融合了中西方不同時期的審美特點：蠻荒時代的野蠻人、冷兵器時代的絕命騎士、中國古代的護衛、皇家公主的奢華造型、現代社會的廢柴宅男等。

一、專制、群體性盲從的國度

中國在西方人眼裡的這種負面的否定性形像在 19 世紀末、20 世紀初達到了頂峰，富饒變成貧困，開明變成暴虐，悠久變成停滯，道德墮落、民風糜爛、無商不姦、無官不貪，中國文明是邪惡的，中國人屬於劣等民族：怯懦、懶惰、愚昧、狡詐、殘暴的中國，在西方的辭典裡幾乎接近於人間地獄。19 世紀下半葉到 20 世紀前 10 幾年，動盪不安的中國也確實為西方的地獄想像提供了許多素材。中國的形象一落千丈，從世界上「前所未有的最好的」理想國變成了應當被「排除在歷史之外」的蒙昧專制的反面典型。在這麼短的時期內中國本身不可能發生這麼大的轉變，轉變的是支配歐洲的主流思想觀念。正是啟蒙運動完成了西方的現代性塑造，伴隨著英、美、法等西方國家產業革命和社會革命的成功，「理性」和「進步」的觀念從此深入人心，成為社會的基本信條。⁹⁶

在中國儒家集體倫理道德思想，個人主義等於自私自利，集體主義等於高尚無私。灌輸集體主義思想，例如，國家利益高於一切，它可以讓每個人為一個抽象的、駕於所有人之上目標而自覺犧牲。在專制社會，「國家」是神聖高尚的代名詞，它不是由具體的、充滿各種錯誤的人組成，或者說，在專制社會，「國家」是所有人心目中的神，它獨一無二，它永遠正確，它值得所有的人都為之犧牲。似乎所有人都犧牲了，

⁹⁶中國和訊網。「西方自我關照的一面鏡子」，2018 年 5 月 1 日，取至

<http://data.book.hexun.com/chapter-2896-3-26.shtml>

「國家」依然存在。在專制社會裡，「國家」就是這樣一個不依賴於個體而獨立存在。⁹⁷

趙武士從小進入國家被訓練為近身護衛官，精挑細選中的護衛官共有七名（參見圖 4-17、4-18），浩浩蕩蕩的蠻族軍隊向帝王創建的國家逼近，在帝皇及護衛官的飯菜中下毒，眼看著蠻族軍隊的來勢洶洶，剩下身負國運存亡公主及趙武士可以保衛帝國。除了演員們的精彩表演外，角色造型也給予了很大的輔助。片中，蠻人服飾看似簡單粗獷，卻在細節上體現了精雕細琢。將角斗士盔甲、部落風皮革、骷髏頭等不同元素巧妙地融合到一起。多元化的服飾結合誇張大膽的妝容，都將蠻人的野蠻與狂暴氣質表露無遺。尤其是蠻王臉上標誌性的鮮紅彩繪印記，配上戴夫·巴蒂斯塔魁梧的身材，不僅透露出角色的霸氣，也呈現出極致的力量感。而在專制的體系中，違反規定者將以酷刑斬首取命（參見圖 4-19、4-20），此外，影片中還有蠻人意外觸碰黑魔法而變身巨人，龐大的身軀令人倍感壓迫，加上一聲如雷貫耳的怒吼，使大戰的緊張感直線飆升。



圖 4-17 七名護衛官職責為保護皇帝安全



圖 4-18 趙武士從小被訓練為護衛官



圖 4-19 違反蠻王規定者將被取命



圖 4-20 傑克即將被斬首取命

⁹⁷中國禁聞網（2016.3.29）。「魏勇：集體主義是專制的基礎，個人主義是民主的前提」，2018年4月18日，取至 <https://www.bannedbook.org/bnews/zh-tw/comments/20160329/725493.html>。

《清史稿·卷四九一·忠義傳五·承順傳》：「在承順為國捐軀，光明俊偉，於願遂矣。遺愛在民，漢、番男婦老幼呼為活佛。」⁹⁸趙武士正直、善良、堅韌，為了天下蒼生寧可犧牲自己。而《勇士之門》電影中有不少大排場景，蠻王帝國中群眾喊著「大王必勝」過程中，先是由「仰拍」的手法去拍攝，緊接著鏡頭由下往上、從低向高的角度拍攝，仰鏡頭代表了觀眾向上仰望的視線，有著令人威武的氣勢（參見圖 4-21）。

電影的尾聲，趙武士和傑克聯手戰勝蠻王，成功保衛帝國，公主成為皇后，當皇后再度重返帝國出現時，攝影機開始從近拉遠顯現出帝國的浩大（參見圖 4-22），接著是拍著皇后裙襬到全身是由「仰拍」的手法去拍攝，緊接著鏡頭由下往上、從低向高的角度拍攝，仰鏡頭代表了觀眾向上仰望的視線，有著令人崇高、敬仰的感覺（參見圖 4-23、4-24）。

細究《勇士之門》背後潛藏的意識形態，是出於西方價值觀的維護與塑造，誇大中國古代「統一」思想對於全世界的潛在威嚇，主要脈絡是中國皇朝被蠻王攻進而企圖統治世界，與西方的民主價值、個人自由大不相同，因此必須透過身處西方的英雄人物傑克來殲滅東方邪惡勢力。蠻王的專制獨裁，用哄騙的手段與武力，甚至追殺人民，在這樣的專制政權底下，人民沒有選擇的權利，只有等到美國青少年傑克與趙武士，帶著熱血及勇氣，拯救了這個被蠻王禁制的國度。



圖 4-21 顯現蠻王的威武



圖 4-22 浩大的帝國

⁹⁸教育部。「為國捐軀」，，2018年5月7日，取至 [http://dict.revised.moe.edu.tw/cgi-](http://dict.revised.moe.edu.tw/cgi-bin/cbdc/gsweb.cgi?ccd=AfyFB5&o=e0&sec1=1&op=sid=%22Z00000161308%22.&v=-2)

[bin/cbdc/gsweb.cgi?ccd=AfyFB5&o=e0&sec1=1&op=sid=%22Z00000161308%22.&v=-2](http://dict.revised.moe.edu.tw/cgi-bin/cbdc/gsweb.cgi?ccd=AfyFB5&o=e0&sec1=1&op=sid=%22Z00000161308%22.&v=-2)。



圖 4-23 皇后重返帝國



圖 4-24 人民尊敬皇后

二、神話的中國

在民俗學上，神話是指關於人類和世界變遷的神聖故事。在廣義上，「神話」可以指任何古老傳說，藉由故事的形式來表達民族的意識形態。神話來源於原始社會時期，人類通過推理和想像對自然現象作出解釋。但是由於這時的知識水準非常低下，因此經常籠罩著一層神秘的色彩。神話是人們藉助於幻想企圖征服自然的表現。神話中神的形象大多具有超人的力量，是原始人類的認識和願望的理想化。許多民族的原始社會的歷史，都是從神話故事開頭的。神話中的人物大多來自原始人類的自身形象。狩獵比較發達的部落，所創造的神話人物大多與狩獵有關；農耕發達的部落所創造的神話人物多與農業有關。神話中的英雄也以刀斧、弓箭為武器。從神話中，可以看到先民的一些事跡。不論是世界文明發生最早地區的原始社會民族，還是當今世界上還處在原始社會的民族，他們流傳的許多神話故事都大同小異。神話也是文學的先河，是人類最早的幻想性口頭散文作品。例如《莊子·應帝王》中說：「泰氏，其臥徐徐，具覺于于，一以己為馬，一以己為牛。」⁹⁹神話的誕生起源於文字發明前的古老世界，初民於自然奇妙現象的解釋或想像，這裡頭有著祖先與土地自然，共存共生累積而來的智慧，經過幾千幾萬年的精鍊篩選而漸豐富博大。二十世紀開始的中西文化交流，面對西方神話傳統的博大與影響力，我們也喚醒了在童年時曾有過那零星的、片斷的，對中國神話的初識與感動，很多人便開始將這美麗的文化遺產試圖以系統化的整理研究。「中國學術界如一覺醒來，生吞活剝了外國包括神話學在內的各種學術理論，中國文化的「新生代」突然發覺中國古神話竟像一片待開墾的處女地。」¹⁰⁰

⁹⁹維基百科。「神話」，2018年5月13日，取至

https://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%A5%9E%E8%AF%9D#cite_note-dundesintro-1。

¹⁰⁰蕭兵（1991）。《黑馬：中國民俗神話學》，台北：時報，頁49-50。

中西跨文化的性戀題材在中法合拍片層出不窮，普遍的表述模式就是西方的男性征服東方女性。但合拍片為了顧及中國合作方與觀眾的觀感，把原本電影中如絲花般軟弱的東方女性，賦與了相較獨立自強的形象，但仍不脫弱者形象，如公主一開始被蠻王綁架。《勇士之門》趙武士與傑克前往救公主的途中遇到形色各樣的精怪陰狠糾纏，魁梧的巨人怪物震天怒吼。智鬥山精這是有別於人類鬼魂以外的另類能量團，也是俱有意識的，但習性和人就完全不一樣，讓人會覺得特別的刁鑽、古怪，有時又會顯得很笨的樣子，人們多不好預測其行為及反應，性頑皮，常喜歡捉弄人，一旦發起威來，常常還比一般鬼魂還兇。趙武士、傑克與山精的過招中，先拍「全景」顯現了山谷的深淵，運用「晃動鏡頭」來表演出山精過招鬼靈精怪（參見圖 4-25）。樹妖是一種神話裡面描述存在的生物。在中國神話中，樹木也由於生存時間很長，所以得以采天地靈氣，受日月之精華，從而變化成妖。在中國比較有名的樹妖是倩女幽魂中的千年樹妖，而聶小倩這鬼魂便是由一被尊稱為姥姥的樹妖所控制。因為樹妖姥姥要增強法力及定時補充精氣，於是經常差遣聶小倩及其它女鬼把精壯男子勾引到它座下，然後吸乾那些男子的精元。¹⁰¹傑克先是被樹妖騙說需要傑克幫忙救姐姐，而後來三胞胎的樹妖將傑克綑綁起來吊在樹上準備把傑克當晚餐，後來及時趕上的趙武士來解救捷克，趙武士斬殺樹妖的過程中，運用了許多「跟鏡頭」的手法拍攝趙武士的刀法，並「特寫」樹妖被攻擊部位（參見圖 4-26）。



圖 4-25 趙武士、傑克與山精的過招



圖 4-26 傑克將被樹妖當成晚餐

¹⁰¹ 維基百科。「樹妖」，2018年5月13日，取至

<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%A8%B9%E5%A6%96>。

三、《勇士之門》中國文化與西方文化並行

中法合拍電影文化融合最大的障礙在於文化背景的分隔。其中文化背景包括歷史地理環境，語言文字，宗教信仰，生活方式等等。由於這些先天性的差別，我們無法避免在中法合拍電影中文化融合的折扣。例如，各國語言都會存在方言或者俚語，在電影台詞中出現的這些台詞，在經過翻譯之後，很容易失去導演本身想表達的情緒和韻味。雖然英語作為一個「世界語言」，《勇士之門》演員台詞以全英文方式演出，但在真正的電影藝術表達中，不僅僅是理解其意思，而更應該被其感染。另一方面，生活和思維方式的不同，也會使得受眾站在完全不同的角度去分析問題，運用符號學明示義、隱含義來解釋中國神話學。

電影的開頭公主穿越到當代世界，異世界的身份令其沉溺於西方文化，在廣場大跳街舞、吃西式早點、冰淇淋，以這個基調作為開場（參見圖 4-27），因此該片在西方人的視角之下，單純的突出了異族風情的概念，就像法師，非中國傳統意義上的神仙，而是如西方祭司一般的存在，體現西方主流價。片中還涉及到了蠻族，因此大部分時間目光是深入到蠻夷的邊疆領域，讓人想起了查寧·塔圖姆那部《迷踪：第九鷹團》，後者講述的是古羅馬士兵在凱爾特人領地的故事，還有安東尼奧·班德拉斯的《十三勇士》，講述波斯人進入到維京人的世界中。這些電影都有一個共同點，都代表著主流西方文化深入西方人眼中的「荒蠻」文化，突出異域色彩和邊疆風情，這與《天將雄師》有點像，那種兩個文明對沖的概念，對比下來不難發現，《天將雄師》展示的是我們眼中的異域，骨子裡面還是東方價值觀的底蘊，而《勇士之門》展示是西方人眼中的異域，對於他們來說，所謂的「異域」就有東方元素和蠻族了。¹⁰²因此也就不難理解《勇士之門》為什麼會選擇這樣一個故事來展演了，《勇士之門》的編劇盧貝松深諳商業電影的經典作品，然而這類電影，最吸引人的就是動作場面了。電影中冷兵器過招打鬥場面是非常精彩，依舊是西方化的打鬥方式，重劍對決、弓箭盾牌的你來我往。電影的尾聲以突圍的大場面與巨型怪獸的攻戰，大量慢鏡頭的特寫和快速剪接，那是標準盧貝松式電影手法，很具畫面感，且鏡頭節奏很快一氣呵成（參見圖 4-28）。

¹⁰² 同前註。



圖 4-27 公主在商場吃冰淇淋



圖 4-28 趙武士與巨型怪獸的攻戰

晃動的鏡頭和跟拍攝影，那場密室逃亡西方的動作張力可以說是全片最好看的段落。《勇士之門》中國的打鬥場面絕對稱得上一流，對比一下《十三勇士》、《時間線》、《百夫長》等同類奇幻冷兵器電影，就能看出該片在動作場面上的長處了，這是電影的亮點。《勇士之門》可以稱得上是一部標準的西方冷兵器電影，不變的劇情模式和翻新的冷兵器交鋒場面，其中夾雜著奇幻元素，還是有些意猶未盡的感覺。¹⁰³

中國近代史上最受歡迎的一個文化體現就是通俗武俠小說和武俠電影的暢銷，金庸筆下的人物幾乎都成為電影中的經典人物。傳統的有關中國武俠的影視歷史源遠流長，這種具有中國獨特傳統文化的影片一直也是中國早期電影發展的代表。中國武俠，講究一個「江湖」、「俠義」，所謂江湖充滿著危險，又有些暴力，又是生處在人群中的環境；這種俠義又正是一種重義氣，喜歡打抱不平，追求自由，劫富濟貧的精神。這樣的文化正好與美國的英雄主義有相似之處，所以當中國和美國合拍電影時，英雄主義的文化毫無疑問地成為合作的首選。同時，美國在英雄主義的電影中，避免不了打鬥場面。動作、打鬥、槍戰等也成為吸引觀眾眼球的噱頭，這些典型的情節已經作為美國電影的一種文化的代表傳播到世界各地。而「中國功夫」、「中國武術」中的飛簷走壁，光刀劍影，功夫決鬥正好都是能夠適用在此類型的電影中的融合，並且這樣的場景是好萊塢的製作無法通過他們的技術手段完成的。這些具有中國特色的傳統文化結合到合拍電影中，不僅對觀眾是一種全新的試聽感受也是對其文化融合的一種有效方式。2010 年中美合拍電影《功夫夢》中，講述的就是一個美國小孩

¹⁰³時光網（2016.11.17）。「《勇士之門》西方視角奇幻爭鋒 穿越古今文化」，2018 年 5 月 20 日，取至 <http://i.mtime.com/995702/blog/7985872/>。

追尋功夫的勵志故事，在影片中，韓先生教武術的過程中，還融合了很多中國功夫中傳統文化的精髓，例如「氣」、「態度」等等，這些具象的文化傳達將僅僅只有功夫打鬥的文化元素上升到了本土文化精神的弘揚。¹⁰⁴

《勇士之門》也有類似之處，一開頭很巧妙地將一位熱愛網路遊戲的法國男孩傑克，在毫無徵兆的情況之下捲入到了一場東方戰爭，他切身實際的參與到身負使命，為國而戰的「公主保衛戰」中，他作為一個現代西方的遊戲少年，在亦真亦幻的古代世界中進行不斷的自我歷練，他需要適應的不僅僅是身臨其境般的遊戲對攻，還有來自公主侍衛的囑託，以及趙武士，蠻王甚至是樹妖之間的相互周旋，最終歷練成長，不負使命。在電影中靈動可人、堅強勇敢的中原公主蘇琳，外表看似不經風霜的柔弱公主，而她作為中原君主的唯一繼承人被蠻人大軍圍追堵，最終被抓回蠻軍大營，才是引發這部電影終極一戰的最終導火線。飽經歷練、身懷絕技的趙武士，他先是把公主的安危託付於傑克，隨後公主被抓後又與傑克一同回到古代，他們一路穿越險阻，克服自然條件的種種困難，跋山涉水只為忠於公主，將公主救出。他們作為中西方不同文化，不同背景與出身的兩個男人，在性格的塑造，以及處理問題的抉擇，甚至是內心觀念上都有著截然不同的兩面性，但是他們最終相互適應，相互妥協，在懂得如何並肩作戰，默契配合之後，傑克克服了原本的膽小、恐懼。其實這部電影就是在不斷的用東西方最初的差異化來完成矛盾衝突，再隨著不斷的演變與進程，完成最終使命的成功，這也是電影傳達給觀眾的一個建立在不同世界追求相同理念的融合與理想的基礎上。中法合拍片雖然帶給觀眾一個「西方遇見東方」的故事，但這樣的東西方相遇卻並非建立在平等的基礎上，而是西方以恩賜者的姿態來接納東方、同情東方，以救贖與被救贖的角度解釋東西方的差異，這在對華人女性刻板印象上尤為明顯。中法合拍片仍不脫將西方人打造成拯救世界的救世主，即便這些救世主比不上東方人，他們還是能伸張正義、濟弱扶傾，當中還能抱得美人歸，無非是東方主義的最佳實例。

¹⁰⁴王清（2016）。《當下中外合拍電影的文化融合策略研究》，成都理工大學碩士論文。

第五章 結論

中外合拍電影及好萊塢電影喜愛運用中國元素由來已久，當然中法合拍片亦同。進入 21 世紀，隨著中國綜合國力的不斷增強，各國也開始重視中國的電影市場，從中國故事、中國功夫，到中國風景、中國文化，各電影導演們日漸青睞帶有中國特色的東西，這也從另一方面說明全球文化交流越發頻繁，中國市場具有強大的潛力。起初出現在中法合拍電影裡的中國形象大多是帶有鄙夷色彩的人物、景色等等，所傳達的中國形象也相當惡劣，如 2011 年《巴黎寶貝》，但是隨著中國電影市場的龐大利益、中國國力不斷增強，加之全球文化交流頻繁，電影中所運用的中國形象也發生了翻天覆地的變化，開始對中國國家形象描述轉趨友善。

《勇士之門》中趙武士與傑克可分別視為中國與西方的代表。前者是古典中國的象徵，後者則現代西方文明的標識。兩人的冒險之路，從最初的互不順眼，到最後成為生死之交，他們是相互促進實現了生命的成長。傑克在趙武士的引導下，不再逃避恐懼，學會勇於面對，成為拯救公主的黑騎士，趙武士也在傑克帶領之下明白了如何享受生活。兩個人性格的轉變，完全可視為東西方文化相互促進的結果。而只要懂得博愛、和平、良心、包容等道理，人類的世界便沒有不同，區別只是金髮碧眼和黃皮膚而已，中法合拍片的中國形象是越來越友善。

長期以來西方媒體中國的新聞報導以負面居多，造成中國的憤慨與反彈，並在聯合國教科文組織中倡議「世界資訊傳播新秩序」以矯枉傳播資訊不對等的狀態，改善外界對中國的負面觀感。然而，國家形象與傳媒報導關係甚密，Nimmo & Savage 便表示：「形象是大眾傳播以選擇、排列重組等過程所造成的產物。」由此可知，西方對中國的負面報導，間接造成了負面的國家形象，但是國家形象也是一個能動性的概念，當受播者發現訊息與原有的形象不相符合時，他會重新更改修正原有的形象。¹⁰⁵

國家形象的產生是透過國際間的互動的描述，特別是來自電視、電影或網路，而從中建構出國家形象讓他國認識。在 1990 年代，中國對於國際文化交流逐漸密集。以本論文分析文本來說，電影一開頭趙武士保護公主、經歷重重難關為了從蠻王手中解救公主，以上表達中國人認真、肯拚、忠心的象徵意涵。

¹⁰⁵胡智鈞（2000）。《時代看中國：北京奧運的中國形象》，玄奘大學碩士論文。

法國馬克思主義思想家阿圖塞（L. Althusser）對於意識形態的理論有著顯著的影響，他更強調上層結構的相對自主性，並以心理分析和葛蘭西的社會形構分析來佐證自己的論點，因而發展出有系統的意識形態理論¹⁰⁶。電影是意識形態的一種表現方式，21世紀，是全球文化競爭、融合、共存的時代。電影語言無國界之分，當下合拍電影的熱潮階段，各國都通過各自的合拍策略，希望能在電影產業和文化傳播上有更加的進步。電影中最能呈現跨國文化外交、軟實力較勁交鋒者，為合拍片。對於中國合拍電影的發展，中國電影合作製作公司總經理張恂曾經說過，每一部中外合拍片都像是一場跨國婚姻，新人之間難免會有摩擦和彘扭，我們要做的就是傾聽雙方的聲音，從中調和，我真心希望每一對新人都能順利結合、幸福美滿。這是一個漫長的過程，合拍電影的誘惑與風險如同硬幣的兩面，海外資金跨國合作無形中也對於電影本身的內容製作有了更高的要求。¹⁰⁷合拍電影不同於中國國產電影，需要的充分尊重各國的意願，了解對方獨特的文化標準，對其深入了解，開拓出共同的文化追求、文化價值以及情感表達，才能最終創造出全球化的佳作。

合拍電影不同於國產電影，需要的充分尊重雙方國家的意願，了解對方獨特的文化標準，對其深入了解，開拓出共同的文化追求、文化價值以及情感表達，才能最終創造出能被廣泛認同的佳作。從2010年《中法電影合拍協議》簽署之後，每年中法都會合作兩三部電影，從經濟角度看，中國電影市場票房可觀，法國關於合拍片的稅收優惠具有吸引力，從文化角度看，電影是文化最佳助推器，中法合拍片是電影起源國與新興市場的文化交流與碰撞，《勇士之門》找到合適的劇情展演和中國文化價值，實現中法合拍電影的文化融合，並將多元的中國元素、中國形象融入在電影，中法文化各具魅力，交流合作中能夠碰撞出藝術的火花，中法合拍電影可以期待有更多作品。

¹⁰⁶ John Fiske 著，張錦華等譯（2002）。《傳播符號學理論》，台北：遠流，頁 228-229。

¹⁰⁷ 今日中國（2014）。「張恂：中外合拍電影的媒人」，2018年5月20日，取至

http://www.chinatoday.com.cn/ctchinese/culturetour/article/2014-10/15/content_645076.htm。

參考書目

一、中文部分

1.專書

Dominic Strinati 著，袁千雯、張茵惠、林育如、陳宗盈譯（2008）。《概述通俗文化理論》，台北：韋柏，頁 147-148。

Edward Hallett Carr, *The Twenty Year's Crisis(1919-1939) : An Introduction to the Study of International Relations*，泰亞青譯（2005）。《20 年危機（1919- 1939）：國際關係研究導論》，北京：世界知識，頁 123- 125。

Hans J.Morgenthau, *Politics among Nations.The Struggle for Power and Peace*，徐昕等譯（2012）。《國家間政治：權力鬥爭與和平》，北京：北京大學，頁 168-169。

Louis Giannetti 著，焦雄屏譯（1992）。《認識電影（Understanding Movies）》，台北：遠流，頁 430-431。

John Storey 著，李根芳、周素鳳譯（2003）。《文化理論與通俗文化導論》，台北：巨流圖書，頁 169-170；Dominic Strinati 著，袁千雯、張茵惠、林育如、陳宗盈譯（2008）。《概述通俗文化理論》，台北：韋柏，頁 143。

John Fiske 著，張錦華等譯（2002）。《傳播符號學理論》，台北：遠流，頁 14-15。

Steven D.Katz 著，井迎兆譯（2009）。《電影分鏡概論-從意念到影像》，台北：五南，頁 150。

Tim O'Sullivan 等著，楊祖珺譯（1998）。《傳播及文化研究主要概念（Key Concepts in Communication and Cultural Studies）》，台北：遠流，頁 186。

Vsevolod Illarionovich Pudovkin 著，劉森堯譯（2006）。《電影技巧與電影表演》，台北：書林，頁 49-51。

王家福、徐萍（2005）。《國際戰略學》，北京：高等教育，頁 106。

吳友富（2009）。《中國國家形象的塑造與傳播》，上海：復旦大學，頁 4。

汪子錫（2004.12）。「警察形象:大眾傳播的符號學研究方法」，警察通識教育教學與研究方法研討會論文集，頁 75。

許南明、富瀾、崔君衍（2005）。《電影藝術辭典》，北京：中國電影，頁 243-244。

張昆（2005）。《國家形象傳播》，上海：復旦大學，頁 176-177。

彭吉象（2002）。《影視美學》，北京：北京大學，頁 129。

程予誠（1993）。《現代電影學—開啟成功票房的鑰匙》，台北：五南，頁 243。

張錦華、柯永輝（1995）。《媒體的女人女人的媒體》，台北：碩仁，頁 16。

楊偉芬（2000）。《滲透與互動：廣播電視與國際關係》，北京：北京廣播學院，頁 25。

管文虎（1999）。《國家形象論》，四川：電子科技大學，頁 23。

蕭兵（1991）。《黑馬：中國民俗神話學》，台北：時報，頁 49-50。

2.學術期刊、報紙

孔瑞（2008.4）。「國家形象構建中的傳媒因素」，銅陵職業技術學院學報，第2期，頁18。

江澤民（1999.2.27）。「在全國對外宣傳工作會議上強調形成強大的宣傳輿論力量加大項世界介紹中國力度」，人民日報，版1。

張恂（2012）。「中外合拍片在中國電影市場上的地位及作用」，影人論壇，第10期，頁13-14。

張勇麗（2012.1）。「好萊塢影片華人形象正面化的背後-以電影《2012》為例」，新聞世界（安徽），第1期，頁148~149。

詹慶生（2013）。「產業化十年中國電影合拍片發展備忘（2002-2012）」，當代電影（北京），第2期，頁39-47。

鄭小慧、趙謙（2007）。「淺論電影對國家形象建構的作用」，電影評介，第16期，頁6。

駱斯典著，張愛華譯（2012.8）。「電影的公眾外交：為何好萊塢對中國的宣傳要比其己自的電影更有效？」，長短輯，第344期，頁13。

3.碩博士論文

丁姿（2014）。《中國合拍電影存在的問題及對策研究》，湖南大學碩士論文。

王清（2016）。《當下中外合拍電影的文化融合策略研究》，成都理工大學碩士論文。

王政浩（2014）。《中國電影文化外交探索－以 2013 年巴黎中國電影節為例》，南華大學碩士論文。

劉雙（2011）。《電影藝術中中國元素的符號性及其精神價值》，湖南師範大學碩士論文。

4. 網頁資料

ifuun.com（2016.5.24）。「那些年的中法合拍片」，2017 年 11 月 18 日，取自 <http://www.ifuun.com/a20175242419012/>。

人民網（2010.11.1）。「李寧廣告之中國元素的符號學探析」，2018 年 4 月 18 日，取至 <http://media.people.com.cn/BIG5/22114/44110/189065/13099171.html>。

人民網（2016.5.7）。「中法電影合作前景廣闊 合拍片質量高代表未來趨勢」，2018 年 4 月 18 日，取至 <http://media.people.com.cn/BIG5/n1/2016/0507/c40606-28332022.html>。

大紀元（2016.12.31）。「法國電影 2016 票房達 50 年來次佳紀錄」，2017 年 11 月 8 日，取至 <http://www.epochtimes.com/b5/16/12/31/n8651703.htm>。

中國和訊網。「西方自我關照的一面鏡子」，2018 年 5 月 1 日，取至 <http://data.book.hexun.com/chapter-2896-3-26.shtml>

中國禁聞網（2016.3.29）。「魏勇：集體主義是專制的基礎，個人主義是民主的前提」，2018 年 4 月 18 日，取至 <https://www.bannedbook.org/bnews/zh-tw/comments/20160329/725493.html>。

中華人民共和國國家新聞出版廣電總局。「2010 年全國城市電影票房統計」，2017 年 8 月 31 日，取至 http://www.sarft.gov.cn/art/2011/1/14/art_33_858.html。

中華人民共和國外交部。「法國」，2017年6月27日，取至
http://www.fmprc.gov.cn/web/gjhdq_676201/gj_676203/oz_678770/1206_679134/sbgx_679138/。

中國電影報。「2013中法電影合作研討會綜述」，2017年11月8日，取至
[www.dmcc.gov.c n/publi sh/main](http://www.dmcc.gov.cn/publi sh/main)。

天空部落(2007.1.3)。「淺談法國電影的特色與風格」，2017年6月27日，取至
<http://cinema.tian.yam.com/posts/7349628>。

今日中國(2014)。「張恂：中外合拍電影的媒人」，2018年5月20日，取至
http://www.chinatoday.com.cn/ctchinese/culturetour/article/2014-10/15/content_645076.htm。

北京之春。「周恩來與電影」，2017年11月18日，取自
<http://bjzc.org/lib/89/sxpd/ts089028.pdf>。

明日誌(2010.9.21)。「正值黃金歲月的法國電影」，2018年4月4日，取自
http://www.mottimes.com/cht/article_detail.php?type=1&serial=24。

百度。「仰府鏡頭」，2017年12月6日，取至
<http://baike.baidu.com/view/375422.html>。

百度。「平拍」，2017年12月6日，取至 <http://baike.baidu.com/view/5164976.htm>。

百度。「仰府鏡頭」，2017年12月6日，取至
<http://baike.baidu.com/view/375422.html>。

百度。「仰府鏡頭」，2017年12月6日，取至
<http://baike.baidu.com/view/375422.html>。

百度（2017.1.9）。「中國古代兵器」，2018年5月1日，取至
<https://wenku.baidu.com/view/9fcce33e15791711cc7931b765ce050877327557.html>

每日頭條（2016.9.1）。「電影票房下滑怎麼辦？不如學學法國人的辦法」，2017年11月8日，取至 <https://kknews.cc/zh-tw/entertainment/5oe8el.html>。

法國國家電影委員會和法國駐華大使館（2016）。「赴法國拍片實用指南」，2017年6月27日，取至 <http://www.idf-film.com/media/outils-accueil-des-tournages/trip-chinese-guide-2016.pdf>。

美國南加州大學公共外交研究中心網（2012）。「電影外交：全球化背景下的中國電影與國家形象」，取至2017年11月18日，
<http://www.charhar.org.cn/newsinfo.aspx?newsid=4825>。

時光網（2016.11.17）。「《勇士之門》西方視角奇幻爭鋒 穿越古今文化」，2018年5月20日，取至 <http://i.mtime.com/995702/blog/7985872/>。

時光網（2016.11.18）。「《勇士之門》：為中法合拍電影樹立新標杆」，2017年12月3日，取至 <http://movie.mtime.com/210856/reviews/7986067.html>。

時光網（2016.11.21）。「“中為體西為用”的合拍片典範」，2018年4月4日，取至
<http://movie.mtime.com/210856/reviews/7986414.html>。

國家新聞出版廣電總局電影數字節目管理中心（2015.12.16）。「2015年中外合拍片呈現“三多一高”」，2017年11月15日，<http://www.dmcc.gov.cn/mainSite/xw/zxgz/756456/index.html>。

教育部。「為國捐軀」，2018年5月7日，取至 <http://dict.revised.moe.edu.tw/cgi-bin/cbdic/gsweb.cgi?ccd=AfyFB5&o=e0&sec1=1&op=sid=%22Z00000161308%22.&v=-2>。

新華社（2016.3.11）。「從差異到魅力：中法影人期待影視合作蜜月期」，2017年7月10日，取至 http://news.xinhuanet.com/2016-03/11/c_1118299994.htm。

新浪娛樂（2016.9.22）。「《勇士之門》定檔趙又廷倪妮賀歲降魔！」，2018年4月4日，取至 <http://ent.sina.com.cn/m/c/2016-09-22/doc-ifxwevmc5142247.shtml>。

新浪娛樂（2016.10.24）。「《勇士之門》11.18 上映眾星遠赴異世界」，2017年12月3日，取至 <http://ent.sina.com.cn/m/c/2016-10-24/doc-ifxwztru7025151.shtml>。

網易娛樂（2016.7.1）。「《勇士之門》曝趙又廷劇照武士勇闖龍潭虎穴」，2018年4月4日，取至 <http://ent.163.com/16/0701/09/BQSKAJQM000300B1.html#p=BQSKA3NO3LF60003>。

維基百科。「甕城」，2018年5月1日，取至 <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%93%AE%E5%9F%8E>

維基百科。「神話」，2018年5月13日，取至 https://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%A5%9E%E8%AF%9D#cite_note-dundesintro-1。

維基百科。「樹妖」，2018年5月13日，取至 <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%A8%B9%E5%A6%96>。

貓眼。「電影」，2018年4月4日，取至 <https://piaofang.maoyan.com/store>。

藝恩網。「2014 中法电影蜜月期（上）：合拍片的那些愛與愁」，2017年11月8日，取至 <http://www.entgroup.cn/news/Markets/1122845.shtm>。

二、英文部分

L. Althusser(1971). *“Ideology and Ideological State Apparatuses,”* *Lenin and Philosophy and Other Essays*, London: New Left Books, p.143.

