

南 華 大 學

國際事務與企業學系歐洲研究碩士班碩士論文

中國電影文化外交探索-以 2013 年巴黎中國電影節為例

The Exploration of Culture Diplomacy in Chinese Films - The Case of
the Chinese Film Festival in Paris in 2013

研究生:王政皓

學號:1016601

指導教授:張裕亮 博士

中華民國 104 年 6 月

南 華 大 學

歐 洲 研 究 所

碩 士 學 位 論 文

中國電影文化外交探索-以 2013 年巴黎中國電影節為例

The Exploration of Culture Diplomacy in Chinese Films —

The Case of the Chinese Film Festival in Paris in 2013

研究生：王政皓

經考試合格特此證明

口試委員：張福亮
張舒文
王毓新

指導教授：張福亮

系主任(所長)：張心怡

口試日期：中華民國 103 年 9 月 17 日

致謝

細數寫論文的這段日子裡，讓我想起第一次來到歐洲所找武平老師談論研究所考試的回憶。當政皓進入歐所後有相關生活上或是事情的疑問時，武平老師都以循循善誘的方式予以協助和幫忙，政皓真的由衷的感謝還是感謝，您是政皓精神上的明燈。在歐所認識了許多老師和同學，讓我充滿很多很多的回憶，有歡笑、有淚水。感謝裕亮老師的論文指導並且提供我一個練文筆的實習機會，讓本人往後的論文寫作更加熟練順暢，老師您不辭辛勞的仔細檢閱我的論文，還記得和老師上華山喝咖啡的回憶，那時兩人看著雲嘉地區的山光水色，聊著學術相關議題，到現在還是記憶猶新，您是政皓學問上的明燈。另外感謝志明老師對歐所的盡心盡力，特別感謝老師對於政皓的一些幫忙，您是政皓生活上的明燈。還有其他歐所或國大的老師，雖然政皓並非南華體系的學生，卻仍受到你們不遺餘力的協助，政皓真的很感動！

在歐所的同学就真的非常謝謝你們容忍我對你們的調皮搗蛋，特別是和我同屆那幾個！也謝謝學長姐或學弟妹的協助幫忙，不管是本人出國或學校事務的解答或是人手不足的情義相挺，真的很感謝可以和你們有緣相遇，本人的求學階段將告一個段落，慢慢回想這個階段的事情，看著手邊已近完成的論文，只希望大家平安，未來若有機會還能在相聚。

摘要

電影作為跨文化傳播的重要媒介，對國家形象的扮演有著重大作用。胡錦濤特別在 2004 年的四中全會上提到中國一方面發展硬實力，另一面就是軟實力的培養。中國當局希望透過文化電影的發展超越西方國家。

中國旅法畫家高醇芳女士於 2004 年有感於法國人對中國電影的生疏，因而創立「巴黎中國電影節」，其宗旨就是向法國人推廣中國的電影，而此活動也逐漸受到中國當局的關注和協助。因此，中國政府採用「巴黎中國電影節」進行「公共外交」的策略。也希望影片中的意識形態能讓法國人接受。

中國在經濟上已逐漸與歐美並駕齊驅，在文化上更是希望與歐美國家抗衡。然而在西方影展得獎的中國片或是西方電影呈現的中國意象，這些影片經常出現很深的東方主義觀念。「巴黎中國電影節」的出現提供中國宣揚自身文化，以及利用此機會平反歐美國家對中國東方主義的觀點。

關鍵詞：中國電影節、軟實力、公共外交、東方主義。

Abstract

Film is an important medium of cross-cultural communication, it plays major role in the shaping of national image. In 2004, Hu Jintao particularly referred to the two developments of China on Fourth Plenary Session. One was hard power; another was the training of soft power. Chinese authorities wanted to go beyond the western countries through the development of cultural films.

In 2004, Chinese painter in France, Ms. Gao Chunfang felt the French were unfamiliar on Chinese films, so she found “The Chinese Film Festival in Paris.” The purpose was to promote the Chinese films to French public, and this festival was also gradually paid attention by Chinese authorities. Therefore, the Chinese government has adopted “The Chinese Film Festival in Paris” to execute “public diplomacy strategy.” The government also hopes the film's ideology can be accepted by French person.

Chinese economy had gradually reached Europe or American, and the government also wanted to compete on culture. However, Chinese films won the reward on West Film Festival and the Chinese image on western films which often appeared the concepts of “Orientalism.” Therefore, the appearing of “The Chines Film Festival in Paris” provides China to promote their culture, as well as they use this opportunity to vindicate the perspectives on Chinese Orientalism from United States and Europe.

Keywords: Chinese Film Festival, soft power, public diplomacy, orientalism

目錄

第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究架構.....	6
第二章 文獻探討	8
第一節 軟實力和公共外交理論探討	8
第二節 意識形態理論	11
第三節 國際電影節與中國電影節概略	12
第三章 研究方法	16
第一節 樣本取樣.....	16
第二節 研究限制.....	28
第三節 符號學分析.....	28
第四節 鏡頭分析.....	32
第四章、分析	35
第一節 中國夢 VS.美國夢.....	35
第二節 宣揚政府形象：《三個未婚媽媽》、《蝶吻》	46
第三節 歌頌青春愛情：《情人節》、《青春派》、《我願意》	51
第四節 演繹女性主義：《蕭紅》	76
第五節 彰顯愛國情操：《黃金大劫案》	90
第六節 營造民族融合：《唐卡》	97

第七節 再現古老中國：《畫皮 II》	110
第五章、結論	119
第六章、文獻參考	125



圖次

圖 4-1 孟曉駿和妻子打算回中國	37
圖 4-2 成東青為籌聯考費用向鄉親下跪	37
圖 4-3 以俯視的鏡頭進行談判.....	38
圖 4-4 美國公司代表對三人的驚訝和佩服	38
圖 4-5 導演利用特寫的方式帶出文佳佳迫於無奈的表情變化（1）	40
圖 4-6 導演利用特寫的方式帶出文佳佳迫於無奈的表情變化（2）	40
圖 4-7 中景拍攝文佳佳點星星的動作.....	41
圖 4-8 名牌包的符號象徵物質的愛	41
圖 4-9 用親吻的符號就讓觀眾一目了然（1）	42
圖 4-10 用親吻的符號就讓觀眾一目了然（2）	42
圖 4-11 刻意縮小人物來做出孤寂的效果.....	44
圖 4-12 透過聖誕煙火的符號營造慶祝、團聚的氣氛.....	44
圖 4-13 初來美國的文佳佳，蠻橫、不講理.....	45
圖 4-14 Frank 老實、溫柔體貼的形象	45
圖 4-15 Frank 通過國家考試	45
圖 4-16 Frank 通過國家考試（隱含美國夢的實現）	45
圖 4-17 本片最後的帝國大廈鏡頭（1）	46
圖 4-18 本片最後的帝國大廈鏡頭（2）	46
圖 4-19 片中萌萌行銷南通特色	49
圖 4-20 方言的運用	49

圖 4-21 三個未婚媽媽片中南通市	50
圖 4-22 蝶吻片中衢州周村古商城「疊石橋國際紡織城」	50
圖 4-23 陰陽兩隔的父女對話	51
圖 4-24 紙蝴蝶代表對父親的思念	51
圖 4-25 感情一片空白的唐微微	56
圖 4-26 好友安排相親進而巧遇楊年華	56
圖 4-27 默默注意唐微微的王洋	57
圖 4-28 成功歸國後的王洋想挽回唐微微的橋段	57
圖 4-29 唐微微和楊年華的相親（開端）	58
圖 4-30 楊年華替唐微微送飯（發展）	58
圖 4-31 唐微微轉身將走（高潮一）	59
圖 4-32 楊年華拿出鑽戒（高潮二）	59
圖 4-33 兩人相擁	59
圖 4-34 淺景深鏡頭（熱戀時的王洋和唐微微）	61
圖 4-35 淺景深鏡頭（工作後的王洋和唐微微）	61
圖 4-36 進口車暗示社會地位	62
圖 4-37 唐微微精明幹練的形象	62
圖 4-38 透過網路畫面表達都市生活分秒必爭的生活型態	63
圖 4-39 透過公寓的畫面表達都市生活孤寂的生活型態	63
圖 4-40 唐微微寧缺勿濫的愛情觀	64
圖 4-41 金錢和愛情互利的愛情觀	64

圖 4-42 《情人節》中，原本打算殉情的畫面。	67
圖 4-43 片末，有情人終成眷屬。	67
圖 4-44 重考的齊明志	71
圖 4-45 表演天分高的飛飛	71
圖 4-46 富二代的賈迪	71
圖 4-47 高考翻身的周強	71
圖 4-48 導演將鏡頭由右至左製造高考將至，訓話的緊張畫面（1）	72
圖 4-49 導演將鏡頭由右至左製造高考將至，訓話的緊張畫面（2）	72
圖 4-50 導演利用鐵道強烈表達兩人「想逃離」的情境	74
圖 4-51 片初，居然向暗戀對象告白	75
圖 4-52 片末，居然成熟的感謝	75
圖 4-53 導演最後用高考的分數來表達居然的選擇	75
圖 4-54 片初，蕭紅先是與駱賓基談話	81
圖 4-55 接著鏡頭拉到蕭紅念書時的畫面	81
圖 4-56 蕭紅第一個愛人汪恩甲	81
圖 4-57 鏡頭又回到病榻前的畫面	82
圖 4-58 蕭紅第二個愛人蕭軍	82
圖 4-59 畫面又回到三個人	82
圖 4-60 蕭紅和第三個愛人端木蕻良結婚	82
圖 4-61 溫暖的側光表達蕭紅身上自覺的女性意識	83
圖 4-62 「身體」的意象凸顯女性主義理論視野下的性別政治表現	83

圖 4-63 爺爺象徵家鄉中國詩情的田園美景	84
圖 4-64 父親象徵中國傳統封建制度	84
圖 4-65 汪恩甲「第一性」慾望方面的典型化身（1）	84
圖 4-66 汪恩甲「第一性」慾望方面的典型化身（2）	84
圖 4-67 蕭軍代表第一性和第二性的對話	85
圖 4-68 蕭軍的博愛讓其他女人懷孕，蕭紅因此更加心寒	85
圖 4-69 蕭紅跌倒時，端木蕻良選擇不予理會	86
圖 4-70 駱賓基仔細聆聽蕭紅故事	86
圖 4-71 利用腳的慢鏡頭特寫表達內心情緒的沉重（1）	87
圖 4-72 利用腳的慢鏡頭特寫表達內心情緒的沉重（2）	87
圖 4-73 利用跳舞慢鏡頭和帶著樂器教堂奔跑表現兩人的喜悅（1）	87
圖 4-74 利用跳舞慢鏡頭和帶著樂器教堂奔跑表現兩人的喜悅（2）	87
圖 4-75 紅色是象徵「愛情」的喜悅（1）	88
圖 4-76 紅色是象徵「愛情」的喜悅（2）	88
圖 4-77 寓示著蕭紅愛情的悲劇和內心的漂泊	89
圖 4-78 白色鏡頭隱含著蕭紅對家鄉最後的思念	89
圖 4-79 面對乞討小孩，近景拍攝方式刻劃小東北欺善的地痞形象（1）	92
圖 4-80 面對乞討小孩，近景拍攝方式刻劃小東北欺善的地痞形象（2）	92
圖 4-81 片頭軍神雕像象徵日本掌控著偽滿州國	93
圖 4-82 片末軍雕像掉落象徵中國勝利	93
圖 4-83 父親的死，成為小東北個性轉變的關鍵。	95

圖 4-84 叉子花象徵小東北和茜茜兩人的情愫	95
圖 4-85 東北方言的運用 (1)	96
圖 4-86 東北方言的運用 (2)	96
圖 4-87 高聳的山峰	104
圖 4-88 雪白的山峰	104
圖 4-89 藏人傳統的色旗	104
圖 4-90 傳統的放牧生活	104
圖 4-91 透過撞球隱含嘎嘎的傳奇性	106
圖 4-92 透過騎單車隱含嘎嘎的傳奇性	106
圖 4-93 巴桑的油畫室	107
圖 4-94 巴桑結合西方化的唐卡	107
圖 4-95 西藏的傳統歌舞	108
圖 4-96 頓珠大師的空白大作	108
圖 4-97 嘎嘎嫂嫂難得的微笑	109
圖 4-98 嘎嘎完成的唐卡作品	109
圖 4-99 女性裸體畫面加深女妖柔媚的形象	113
圖 4-100 小唯因為幫助人類，被關進寒冰監牢	113
圖 4-101 本電影「白城」菱角分明的建設	114
圖 4-102 導演利用靖公主和圍牆的比例，表達白城的高聳雄偉	114
圖 4-103 天狼族的圖騰是野獸和骨頭	114
圖 4-104 天狼國的形象是歪斜扭曲的山谷兇悍、強勢原始部落的形象	114

圖 4-105 靖公主的形象 (1) 115

圖 4-106 靖公主的形象 (2) 115

圖 4-107 小唯的形象 115

圖 4-108 霍心的形象 115



表次

表 2-1 傳統外交與公共外交的比較.....	10
表 3-1 2013 年巴黎中國電影節最新電影類影片一覽表.....	21
表 3-2 2013 年巴黎中國電影節最新電影類故事簡介一覽表.....	24



第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

1895年電影誕生至今，法國電影已歷經一百多年的歲月。不同於美國好萊塢的商業製片手法，法國電影更講求藉由鏡頭表達各時代的思想，在短短幾百分鐘的影片下，述說著其表達涵義，其電影特色和好萊塢製片有著很大的差別。而世界知名的坎城電影節、南特三大電影展以及有法國奧斯卡之稱的「凱薩獎」，都是源自於法國這個國家。

法國人對電影的狂熱，舉以下例子：法國坎城市市長貝爾納·伯樂在第66屆坎城電影節（Festival de Cannes）接受新華社記者專訪時說：「法國建立了一個扶持電影工業的資助體系，因此該國電影業還具備一定能力，抵禦好萊塢的衝擊¹。」另外也說：「出生在坎城的人，其實身上都有著電影的基因……我購買了一本小說的版權，但我一直沒有時間去拍電影。我現在已把它交給我兒子，讓他去拍²」。由此可知，坎城作為全世界知名國際電影城重要的影響力散布全世界。因此，上述資料顯示法國對於電影文化的推廣的用心。

看完法國對電影的用心程度以及法國電影對世界的影響，我們來看中國電影對外宣傳方面，80年代後期，中國呼喊的口號是讓電影走向世界。很多中國電影製作家為了進入國際電影市場採用不同的作法。在投資上，從海外獲得雄厚投資費；在發行上，借助海外的合作製片；在途徑上；華語電影依靠各種國際影展和跨國電影交流來獲得世界的認可；在製作上，華語電影自然而然也按照世界性的標準來進行包裝³。

¹ 李明、韋巍，「戛納市長：法國對電影發展扶」，新華網，2013年05月27日，<http://news.sohu.com/20130527/n377201012.shtml>。

² 同前註。

³ 唐慧音，「影展潮：藝術行銷的觀點」，政治大學新聞研究所碩士論文（2001年），頁16。

由此觀之，若從東方主義的觀點來看，國際影展可作為強勢的西方作為安定東方、吸納東方進而利於統治的「集團制度」⁴。法國影評人皮耶里斯昂（Pierre Rissient）說：「西方人看中國影展，僅有少數真正為電影而電影，多數是出於對中國語言、政治、社會的興趣⁵。」但對中國製片家來說，就是想藉由這個集團讓中國電影走向世界。

以當時中國電影在法國發展的進程來說，我們先說當時的導演背景，八零年代中國導演被稱作「第五代」，是指八十年代從北京電影學院畢業的年輕導演。這時期的導演在年輕歲月裡正是中國社會最為動蕩的時期，經歷過十年浩劫的深刻經驗。於改革開放的年代，他們接受專業拍片，以創新的心情邁向影壇，並力圖在每一部影片中尋找新的角度，希望藉由電影尋求中國民族文化和民族心理的結構。在故事的選材、影片的敘述、人物的刻劃、鏡頭運用、畫面處理等方面都力求創新。第五代導演的作品主觀性、象徵性、寓意性特別強烈。當他們一旦作為一個群體的力量出現時，儘管人數不多，卻給中國影壇造成了巨大的衝擊⁶。如同上一段所說，正因歐美評審對於中國電影的興趣，加上第五代導演作品帶給國外評審的震撼，讓中國導演漸漸踏上國際影壇。

以張藝謀、陳凱歌來說，這幾位中國導演在法國較有影響力，其中張藝謀導演的《大紅燈籠高高掛》更是自 1991 年 12 月 20 日在法國上映 77 周，巴黎入場人數更是達 23 萬人⁷。另一部台灣和中國熟知由陳凱歌指導的電影《霸王別姬》，張國榮那性別差異的反差演出，更是深植兩岸觀眾內心。此片更是前 9 周於巴黎影院觀看人數達 20 萬人，總計全法國共有 68 萬人看這部影片，《霸王別姬》更是在第 46 屆的坎城影展榮獲金棕櫚獎和其他國際影展的肯定。以法國藝術院線片人數通常僅數千，多則數萬來說，張藝謀和陳凱歌讓中國電影在法國創下紀錄並造成震撼⁸。

4 胡清暉，「後殖民語境下的華語電影-解讀西方影展的『中國熱』現象」，政治大學東亞研究所碩士論文（2003 年），頁 16。

5 胡清暉，「後殖民語境下的華語電影-解讀西方影展的『中國熱』現象」，政治大學東亞研究所碩士論文（2003 年），頁 39。

6 「改革開放三十年—電影見證三十年」，中國經濟網，2008 年 11 月 13 日，<http://big5.ce.cn/gate/big5/bn.ce.cn/subject/dy/index.shtml>。

7 李奇，「中國電影在法國」，當代電影，第 4 期（2011 年），頁 129。

8 同前註。

接下來的第六代導演，一般指生於二十世紀六十年代後期和七十年代中後期，在八十年代末進入北京電影學院、中央戲劇學院、北京廣播學院等高等院校，接受過正規影視教育的青年導演，其中還有一部分熱愛電影的自由職業者⁹。這個時期的導演成長於中國經濟崛起的年代，此時正是中國的市場經濟初期，他們在相對開放的文化接觸到國外各種電影理論，第六代導演感受到強大的經濟體制的轉變，給中國階層、人際和家庭關係帶來的巨大的變化，將電影的角度帶進平常百姓家，並且將焦點放在那些出於禁忌而「難以言喻」和「無可奈何」的社會現實。在題材選取上，他們關注當下都市、邊緣人物，小偷、妓女、無業青年這些弱勢角色，讓他們頻繁在影片中出現；在敘事策略上，導演們經常讓劇中的角色融合自身的經驗，他們強調真實的光線、色彩和聲音，大量運用長鏡頭，形成紀實風格¹⁰。由於這一代的導演力求與國際電影藝術同步，因此曾被外國媒體評論為「地下電影」，渴望得到承認而多次將電影送至國際影展參賽¹¹。

而第六代導演在法國相關影展情形，王小帥是中國第六代電影導演之一，對於電影的拍攝始終堅持自己的追求，作為一位知識分子，既採取不同視點，又不脫離普通民眾的生活，作品以文藝片為主。2005年時更以《青紅》獲得第58屆坎城電影節評委會大獎，於2010年2月24日，法國文化部授予王小帥「法國文學藝術騎士勳章」，由此可知法國人對於王小帥有著相當的肯定。另外是賈樟柯的處女作《小武》，亮相於1998年法國南特三大洲電影節，首次參賽就獲得最佳影片金汽球。該片不再使用第五代導演慣用的隱喻式手法，以近似紀錄片的寫實風格和「布萊松式」的空間處理，遊蕩式的戲劇內容，更是讓法國人看到失落已久的歐洲現代電影精神¹²。我們因此可以得知前段提及西方電影強權漸漸對中國電影感興趣，加上法國、歐美國家觀眾的支持下，中國採用迎合歐美電影強權的策略，顯然是很成功。

雖說法國人已經能夠接受中國電影，但有時會出現看不懂劇情的窘境，問題的關鍵在於法國觀眾對於中國的文化理解不足。可是反觀中國電影以至文化推廣

⁹ 「改革開放三十年——電影見證三十年」，中國經濟網，2008年11月13日，<http://big5.ce.cn/gate/big5/bn.ce.cn/subject/dy/index.shtml>。

¹⁰ 同前註。

¹¹ 徐建平，「略論中國第五六代導演的作者電影探討」，第2期（2000年），華東師範大學學報，頁75。

¹² 李奇，「中國電影在法國」，當代電影，第4期（2011年），頁129。

來說，筆者以法國人看中國為例，當中有資料顯示：一個從小受法國教育的公民，他們如果要認識中國，只能藉由教科書來了解，其內容不完整而且片段。用巴黎聖路易中學一位教師的所說，在法國初中部分的歷史教科書中，中國完全成為一個「被遺忘的國度」。而在高中第三冊歷史教科書中，僅管安排了整整一章來介紹中國，從「紅色中國」開始，一直談到「毛澤東」，且多以負面的評價來評論。尤其是對中國「民主」與「人權」狀況的橫加批評，更是導致法國民眾至今對中國存在偏見與歧視的重要原因之一¹³。以上的資料是法國人對中國人的印象，是很模糊的。

從中國的經濟發展面來看，80年代後期至今已過了將近20年，中國的經濟發展就傅高義的觀點看說，鄧小平的偉大之處在於它改變了世界的潮流。1978年前，中國國際地位很低，現在已經是世界第二大經濟大國。他堅信，「未來十年或是二十年內，中國GDP總量將超越美國成為世界第一¹⁴。」因此，歐美等先進大國對於中國的經濟實力，更是不容小覷。中國的經濟已經邁向一大步，甚至超越許多歐美國家。雖然中國的經濟已經崛起，但在法國人的教育當中，他們對中國的印象是不好的而且很模糊，中國經濟在這幾年已是世界第二大經濟大國，未來更可能超越美國，看到中國經濟的成長，西方國家應該會漸漸認同中國，吊詭的是法國面對這種變化卻不為所動。

近年來看到此問題，中國除了持續經濟上的發展，更開始著手於軟實力政策的執行，尤其是電影方面，中國不願意像80年代，影片受歐美集團的控制，要獲得歐美評審的掌聲才會引起注意，被選上的中國影片也必須符合西方殖民式的「東方主義」色彩。有鑑於此，中國開始利用中外合拍的管道進行合作，在中國影界發展多年的幾位代表紛紛表示，如果中國電影要能國際接軌，中外合拍的方式是好方法。今天的合拍還是要讓中國的元素、故事等進入國外的主流市場¹⁵。中國電影藉由與法國人的合作，讓海外能漸漸的了解何謂中國文化。

¹³ 張國斌，「借鑒法國文化推廣經驗改革中國文化『走出去』方式」，中國共產黨新聞網，2012年06月01日，<http://theory.people.com.cn/GB/17977611.html>。

¹⁴ 鳳凰財經綜合，「傅高義：中國20年內GDP會超越美國這是鄧小平的功勞」，鳳凰網，2013年04月24日，<http://finance.ifeng.com/news/macro/20130424/7959342.shtml>。

¹⁵ 蔣朔，「中外合拍：從劇本合作開始會更『合拍』」，中國知識產權報，2011年12月19日，<http://www.cipnews.com.cn/showArticle.asp?Articleid=22315>。

以上是在製片上採取的攻略，另外在電影相關活動方面：於 2004 年，中國旅法畫家高醇芳女士有感於法國人對中國電影的生疏，創立「巴黎中國電影節」，其宗旨就是向法國人推廣中國的電影，進而了解中國文化和生活。高醇芳的舉動漸漸獲得中、法政府之間的支持，雖說中國當局開始進行電影活動的支持，或是 2011 年由中國國家廣電總局電影局、巴黎中國文化中心、法國百代電影集團共同舉辦的「法國中國電影節」，但這些活動似乎還是比西方晚了好幾步¹⁶。

反觀法國，不同於美國好萊塢商業片為取向，法國電影的特色就是以藝術為主導的「作者電影」，雖說法國片當中也不乏出現商業合拍片，不過其發展重點還是在於電影藝術的價值或導演的想法如何向觀眾表達，而法國也是培育電影人才的重鎮，甚至法國文化部對於電影的推動更是傾全力相助，他們經常會舉辦電影活動或是影展，藉由影片向國外宣傳其自身文化，此舉動早已行之有年。

由上述資料我們可以得知法國對電影文化傳播深耕的用心，當中國出現類似電影推廣活動「巴黎中國電影節」及「法國中國電影節」時，更引起筆者的注意。筆者在想，中國面對法國，讓法國人認識並且接受中國形象這已經是相當的挑戰，但中國如何突破這個難題？筆者因而產生此篇的研究動機。

本人的研究目的在於中國從原本的封閉走向中國式的資本主義，電影的宣傳從計畫經濟時期對民眾的統戰洗腦，轉變成要讓國外認同中國的文化。近年來，在胡錦濤政府的領導下，中國漸漸拓展軟實力外交，利用文化外交的影響下，讓世界可以看到中國。而中國學術界，對於「文化外交」和「軟實力」的研究，也如火如荼的進行。如此的改變都意味著中國努力成為強國，不管經濟上以至文化傳播，在電影推行方面開始採取化被動為主動，挑戰對電影最「堅持」的法國。為此，筆者對中法雙方的交流尤其是中國的動機感到好奇，是否中國想藉由「巴黎中國電影節」相關電影活動的舉行，讓法國人得以認識中國文化，進而更深層的向法國進行文化上的推廣？而目的是否想擺脫法國對中國的刻板印象？

為了得到這些問題的答案，本研究的研究問題如下：

¹⁶ 李奇，「中國電影在法國」，*當代電影*，第 4 期（2011 年），頁 129。

- 一、 電影作為當前中國文化外交重要的傳播工具，筆者試圖了解中國透過「巴黎中國電影節」，向法國傳達何種中國形象？
- 二、 進入深層的涵義，筆者進一步了解是否中國想透過此類電影節打破法國以及西方對中國的「東方主義」印象？

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從中國對法國的電影文化外交，例如：「巴黎中國電影節」的相關分析。第二章第一節將先提及中國文化外交以及公共外交發展，尤其是中國對於西方或法國的相關文化外交政策予以討論。第二節，筆者將進入意識形態理論的分析。從電影理論解讀此書中提到，殖民主義學家法蘭茲·法農(Frantz Fanon)曾在《大地之不幸》(The Wretched of the Earth)一書說，殖民的精神官能症是殖民者不能認同殖民主義的受害者。他也說，媒體的客觀性總是不利於被殖民者。在電影方面，也有認同的問題出現¹⁷。我們拉回本論文主題，中國第五代、第六代導演為了迎合國際影展，尤其第六代更為明顯，他們拍攝的影片，讓人感覺是為了迎合西方評審而拍攝影片，但當那些評審在觀看時，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形態研究書籍探討此問題。

另外，由馬克思理論我們可以得知，他曾提出藝術以及傳播媒體為國家機器掌握，藉此來控制民眾，這類的工具只是要主控普羅大眾接受訊息¹⁸。電影為普羅大眾都能接受，如今中國官方對於電影的支持更是眾所皆知。中國是否利用電影讓法國民眾逐漸接受自我塑造的中國形象，搭配近年來創立各類的中國電影節，進而讓法國以及西方國家對中國形象改觀？因此筆者除了由電影相關意識形態理論分析外，並會加入馬克思的研究觀點，加強其論文論證。第三節將闡述中國

¹⁷ Roert Stam 著，陳儒修、郭幼龍譯，**電影理論解讀**（台北：遠流出版社，2002年），頁238~239。

¹⁸ 李臺芳，**女性電影理論**（台北：揚智文化，1997年），頁13~14。

電影節的發展，筆者將先就中國電影節的發展開始談起，進而探討「巴黎中國電影節」裡，中法雙方的交流，而重點就是看中國是否以電影為媒介，讓法國對中國印象改觀。第三章，將以文化研究的文本分析來論述。研究對象方面，本人將挑選 2013 年「巴黎中國電影節」的電影為主要文本研究對象，以符號學和鏡頭分析法進行研究。第四章進入分析，第五章做為結論。



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。第一節先整理出中國公共外交相關歷史文獻進行探討，另一方面加入約瑟夫·奈伊（Joseph Nye）的「軟實力」概念，加強此節論述。第二節則進入意識形態理論分析。第三節則先提及國際電影節歷史進展，並深入介紹至「巴黎中國電影節」。

第一節 軟實力和公共外交理論探討

軟實力最重要的本質在於一個主權國家向其他國家所進行一種文化的宣傳，對個人、家庭、組織以至於民族作連結。一方面向全世界傳達其國家的文化涵義；另一方面希望藉由宣傳得到另一個國家的認同，也就是從自身認同的層次，提升至他人認同¹⁹。

約瑟夫·奈伊（Joseph S. Nye）於 1990 年的外交政策期刊（Foreign Policy）提出一篇名為「軟實力」（Soft power）的文章中確立此概念。而後他與基歐漢（Robert Keohane）共同發表“Power and Interdependence in the Information Age”，在此篇文章裡頭，他對於軟實力做出更為詳細的定義²⁰。Nye 將軟實力的來源分為三種²¹：文化（Culture）、政治價值觀（Political values）、外交政策（Foreign Policies）。

軟實力的特色在於加強己方國家對他國的吸引力，兩個不同的國家透過政治制度、文化與價值觀以及議題設定互相接觸，進而讓他國相信己方的價值觀，最終達到吸納（co-optive）的效果。相較於「軟實力」，「硬實力」則以傳統外交，利用國家的軍事或經濟力量等，半強制性的與他國交流，由上述所說的概念可以

¹⁹ 同註 17。

²⁰ Joseph Nye, 門洪華譯, **硬權力與軟權力** (北京: 北京大學出版社, 2005 年), 頁 107~108。

²¹ Joseph Nye, *Soft Power: The Means to Success in the World Politics* (New York: Public Affairs, 2004), p. 11.

得知，外交工作可分為硬實力外交（傳統外交）與軟實力外交（公眾外交），兩者最常用的比喻就是「棒子」與「胡蘿蔔」的關係²²。前者講求國際體系和各國間權力相互牽制；後者則強調國家間相互吸引和認同²³。比起「硬實力」的外交手法，「軟實力外交」更為柔性，讓他國更能接受²⁴。若一國的文化中含有普世價值觀，其政策中推行也將更受他國認同的價值觀及幫助，建立一種兼具吸引力和責任感的互信作用，兩國間因為合作而得到更大效益²⁵。

然而，「軟實力外交」也有被質疑的地方，新加坡南洋理工大學拉惹勒南國際研究院助理教授李明江就認為 Nye 的「軟實力」概念不清楚。在現實的環境下，並非所有的實力都是軟性的，而文化的推廣也並不是每個國家都能接受。若一個國家的文化及價值觀的推廣以強迫方式讓他國接受，這樣就成了變相的「硬實力²⁶」。隨著資訊革命時代的來臨，Nye 則認為雖然美國的硬實力發展超越其他國家，軍備預算是全世界第一。然而，全球通訊及傳媒發達的今天，決策者對於主權的問題已非單單只靠武力就能解決²⁷。

公共外交（public diplomacy）是國際關係領域之彈性運用。二十世紀六零年代以前，公眾外交並沒有得到普遍的認同。此概念在學術圈或是民眾間也因為認知不同而產生不同的解釋²⁸。到了 1965 年，才由塔夫茲大學（Tufts University）外交學院院長 Edmund Gullion 率先正式發表，他認為「公共外交」藉由引導其他國家民眾的認知及態度，進而影響其政府外交政策之制定²⁹。美國學者 Deibel 和 Roberts 則將「公共外交」分三個屬性：1. 硬性（tough-minded）：其單位來自官方的機關，如外交部門。是最為正式且快速的對外窗口。2. 軟性（tender-minded）：如電影、展覽、學術交流等，己方國家利用長時間的文化

²² 同註 20。

²³ 卜正愷，公眾外交：軟性國力與策略（台北：允晨，2009 年），頁 36。

²⁴ 同註 21。

²⁵ Joseph Nye, *Soft Power: The Means to Success in the World Politics* (New York: Public Affairs, 2004), p. 11.

²⁶ 宋曉君等著，中國不高興一大時代、大目標及我們的內憂外患（南京：江蘇人民出版社，2009 年），頁 274~277。

²⁷ Joseph Nye, *The Paradox of American Power: Why the World's Only Superpower Can't Go It Alone*, (London: Oxford University Press, 2003), pp. 75~76.

²⁸ Nicholas J. Cull, "Public Diplomacy Before Gullion: The Evolution of a Phrase," *USC Center on Public Diplomacy*, April 2006, http://uscpublicdiplomacy.com/index.php/newsroom/pdblog_detail/060418.

²⁹ Tufts University, "What is Public Diplomacy?," *The Fletcher School of Law and Diplomacy*, <http://fletcher.tufts.edu/murrow/public-diplomacy.html>.

推廣，讓他國得以瞭解進而予以同化。3. 共同訊息：為中性訊息³⁰。

美國學者 William C. Vocke 則對公共外交以及傳統外交進行更詳細的解釋（詳見圖 1），他認為傳統外交是由國家的力量影響對象國的決策者，而後影響他國的決策（a 到 c）。反之，公共外交則是透過對象國的民眾影響決策者（b1 到 b2 到 c）。將上述作總結，軟實力就是在國際事務中，國家透過民眾認同而非武力的方式來得到想要的成果，公共外交則利用電影、傳媒、藝術以及文化的推廣方式對軟實力理論上做出具體的作為，由此方式影響他國³¹。

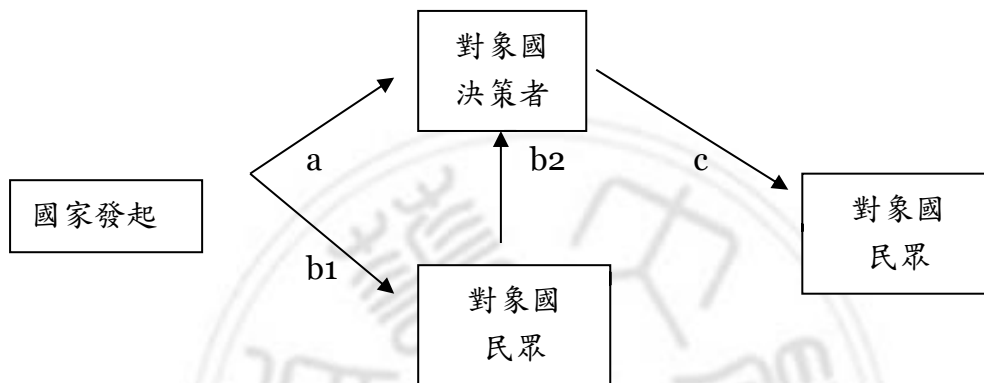


表 2-1：傳統外交與公共外交的比較

資料來源 Willian C.Voke, "Regime Consolidation and the Implications for Taiwanese Diplomacy: A New Public Diplomacy for Taiwan," p.10 in *American Political Science Association Annual Convention, August 27-31, 2008*.

近年來，在胡錦濤政府的領導下。中國逐漸拓展軟實力外交，利用文化外交的影響力，讓世界可以看到中國。另外，中國在軍事設備的發展之外，逐漸開始推動文化產業。如同中國資深外交官吳建民於 2013 年 4 月 27 日在香港中國文化院舉辦的沙龍上發表題為「戰略機遇期與中國文化外交」所說：「中國的外交也面臨著嚴峻挑戰。但正是如此，中國才迎來了文化外交的大好時代.....因此當務之急就是向世界廣泛而系統地傳播推廣中華文明的豐富內涵³²。」。由上述資

³⁰ Stacy M. Glassgold, "Public Diplomacy: The Evolution of Literature", *USC Center on Public Diplomacy*, January 1, 2012, <http://usepublicdiplomacy.org/research-project-categories/research-fellowship>.

³¹ 杜玉玲，「新形勢下推動公共外交與提升國家軟實力之研究」，*台灣警察專科學校警專學報*，第 5 卷第 2 期（2009 年 10 月），頁 273。

³² 郭佳，「資深外交官吳建民：中國文化外交正當其時」，*亞太日報*，2013 年 4 月 29 日，<http://>

料我們可以得知，中國現階段便是透過文化外交的方式達到提升國家形象的效果。

第二節 意識形態理論

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，他的研究也引起學術界很大的討論。阿圖塞學派的馬克思主義等思潮對於六零晚期到七零年代早期法國和英國的影響甚大。不同馬克思主義的經濟決定論，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³³。

他認為意識形態是一種持續的實踐過程，從人的內在進行而不是只是單純的加諸外在，並深深影響每個階級的思維和生活，不是一個階級以強迫的方式讓另一個階級接受其思想³⁴。另外，他將意識形態上的概念提出轉變，不再將此概念視為「觀念」(ideas)或「意識」(consciousness)，而是將意識形態視為社會效應的具體(materiality)表現³⁵。

阿圖塞的意識形態理論對於電影研究有著很大的影響，因為電影就是意識形態的一種表現方式。在「意識形態把個體召喚為主體」的命題中，他進一步表示，意識形態國家機器最主要功能就是要讓「個體」臣服主流意識形態³⁶。而就此觀念來說，本論文所討論的影片當中，裡頭不乏許多在中國票房很高的片子，如《人在囧途之泰囧》，中國內地票房收入達到 12.64 億元人民幣，該片將故事的角色設定為平民百姓甘草人物背景，加上平易近人以及幽默的對話，因而引起大眾的共鳴，此片藉由口耳相傳的方式，讓片子造成高票房，讓許多「個體」臣服於此片的主流意識當中。

根據馬克思的上層和下層結構(base and superstructure)比喻，阿圖塞衍伸出新的概念。他認為，社會是由經濟、政治和意識形態，三個次級結構組成一個

www.apdnews.com/news/25369.html。

³³ 張錦華，**傳播批判理論**（台北：黎明文化事業公司，1994年），頁101~104。

³⁴ John Fiske 著，張錦華譯，**傳播符號學理論**（Introduction to Communication Studies）（台北：遠流出版社，1999年），頁228~229。

³⁵ 張錦華，**傳播批判理論**（台北：黎明文化事業公司，1994年），頁101。

³⁶ 同前註。

整體，把政治和意識形態歸納為上層結構。他進一步將「壓制性國家機器」(Repressive State Apparatuses)，和「意識型態國家機器」(Ideological State Apparatuses)兩種詞彙為上層結構做界定。前者如軍隊、警察和法律等；後者如各種意識形態、宗教、道德倫理和教育等組織機構³⁷。統治者握有壓制性國家機器的力量，並且有統治意識型態國家機器的意圖，統治階層必將活躍於意識形態國家機器當中³⁸。

對於意識形態的分析，阿圖塞凸顯了意識形態再現體系的功能，卻忽略了意識形態抗爭層面的解釋。葛蘭西提出的「爭霸／霸權」理論，剛好可以說明阿圖塞意識型態理論容易造成機械決定論的缺點。他進一步說明，霸權的取得不能單單只靠軍隊、警察這種強硬的方式，重要在於掌權者如何透過公共社會的教育機構、大眾傳播（電影）、宗教和家庭等，取得文化領域的領導權³⁹。

由上述觀點我們可以得知，中國透過「巴黎中國電影節」就是在對法國作意識形態上的傳播。作為研究觀察的一部影片《中國合夥人》，講的是三個中國年輕人力爭上游的故事，看似在對民眾宣揚中國人刻苦耐勞的形象，但劇情中有一幕是三個中國年輕人和美方進行談判以及平起平坐的鏡頭，由這一幕我們可以推論中國是否想藉由此畫面向美國甚至是法國等西方國家暗示，中國將來在文化領域上也可能取得領導地位。

第三節 國際電影節與中國電影節概略

國際電影節(international film festival)主要目的是國際間透過電影交流、互相學習、促進各國電影事業的發展，讓世界各國電影藝術和技術成得以展示的聚會。此活動通常會請評審進行評選，挑出優秀影片及其拍攝人員（包括導演、編劇、演員、攝影、作曲、剪輯、服裝、美工、特技等）給予獎品或獎狀等。截至

³⁷ 阿圖塞，「意識型態和意識形態國家機器」，李恒基、楊嬰編，外國電影理論文選（上海：上海文藝出版社，1995年），頁643~656。

³⁸ 張錦華，傳播批判理論（台北：黎明文化事業公司，1994年），頁67~100。

³⁹ 同前註。

2013 年，由國際電影製片人協會 (FIAPF) 官網資料顯示，全球共有十四個國際 A 類電影節⁴⁰。其中，坎城國際電影節(Canne film Festival)、柏林國際電影節(Berlin International Film Festival)、威尼斯國際電影節(Venice International Film Festival)合稱「國際三大電影節」⁴¹。

世界上第一個國際電影節是 1932 年在義大利舉行的威尼斯國際電影節。此電影節亦被稱為「國際電影節之父」。創辦時期正是法西斯政權當道，因此成了墨索里尼意識形態的宣傳工具。於 1946 年，威尼斯電影節因為墨索里尼的垮台，在沒有政府干涉的情況下，才真正形成自己的風格⁴²。第二次世界大戰後，經濟逐漸穩定的情況下電影業復甦，因而國際電影節也增多，才出現人們較為熟知的法國坎城國際電影節。到了 1950 年代，國際電影節的發展從歐洲漸漸擴展至北美地區。60 年代末期，國際電影節的數量總數已超過 100 個。70 年代更是高峰，國際電影節的數目達到 200 多個，整整成長一倍⁴³。從 1932 年至今國際電影節的分布情況如下⁴⁴：

1. 歐洲地區：身為國際電影節的發源地，據統計已有 20 多個國家和地區舉辦，電影節數量超過 200 個，約佔全世界總數的 60%，居世界的首位，其中以義大利、法國、西班牙 3 個國家佔多數。
2. 美洲地區：以美國和加拿大為首，據統計這兩個國家共舉辦了 40 多個國際電影節，約佔全世界總數的 18%，位居第二位。雖然美國從 50 年代才開始舉辦國際電影節，但其影響力漸漸居上歐洲。
3. 亞洲地區：至今有 20 多個國家和地區先後舉辦過 20 多個國際電影節。另外 60 個國家和地區雖然沒有單獨辦過國際電影節，但以輪流的方式舉辦一些國際電影節。據統計，亞洲舉辦的國際電影節約佔全世界總數的 9%。

⁴⁰ 「國際電影節」，**百度百科**，2013 年 11 月 12 日，<http://b.baidu.com/view/923018.htm>。

⁴¹ 唐甜甜，「威尼斯電影：70 歲生日的期待」，**世界知識**，第 17 期（2013 年），頁 62。

⁴² 同前註。

⁴³ 「國際電影節」，**百度百科**，2013 年 11 月 12 日，<http://b.baidu.com/view/923018.htm>。

⁴⁴ 同前註。

4. 其他地區：如拉丁美洲、大洋洲以及非洲，舉辦電影節的數量約佔全世界的13%。

從上述的電影節發展歷程可以得知，歐洲地區國際影展的舉辦以行之有年，在數量上也遠遠領先其他地區，加上前章節提及的，這些知名電影節常帶有濃厚的西方集團領導意味。我們將角度拉回本論文談論的主題，中國方面於1993年也開始利用自身國際影展的方式，希望能和國際接軌。其中，以上海國際電影節為其重點發展。

上海國際電影節成立於1993年，是伴隨著中國經濟實力的不斷增強，國際地位的日益提升，中國電影越來越受到世界的關注的情況下成立，是中國唯一獲得國際電影製片人協會認可的國際A類電影節。成立宗旨是：利用中國在廣泛的業界號召力和國際影響力下，為世界多元電影文化呈現及電影產業的發展產生良好的效應⁴⁵。

中國官方除了上述的行動外，更於2009年7月22日，國務院常務會議討論並原則通過了《文化產業振興規劃》，主要目的在於加強中國電影產業發展，促進電影產業的大繁榮，為此提出發展文化產業的藍圖。2011年3月16日公佈了《國民經濟和社會發展第十二個五年規劃綱要》（以下簡稱「十二五規劃」），為中國文化產業的推廣訂定明確方向。在電影的推行方面，採取讓中國電影「走出去」，藉此讓世界了解中國的傳統文化、改變中國國家形象以及增強文化軟實力⁴⁶。

因此，中國除了利用國際電影節模式外，另一種作法是直接在外國舉辦中國電影節，藉著這類活動讓中國電影「走出去」，於2005年9月在美國洛杉磯及加拿大溫哥華成立了「好萊塢中國電影節⁴⁷」，此電影節的成功後陸續又在其他地區推行中國電影，例如：加拿大中國電影節、法國中國電影節、雪梨中國電影節等。法國身為電影大國之一，更是中國推廣的重點地方，因而於2011年舉辦「法國中國電影節」，為中法電影的交流建了一個交流管道。不同於「法國中國

45 「上海國際電影節簡介」，上海國際電影節，2013年，<http://b.baidu.com/view/923018.htm>。

46 閔玉剛、李懷亮，「中國電影『走出去』的問題與對策探析」，*現代傳播*，第10期（2010年），頁8~11。

47 「好萊塢中國電影節」，好萊塢中國電影節，<http://feature.mtime.com/act/hollywood/>。

電影節」，本論文分析的「巴黎中國電影節」是由民間舉辦且早已行之有年。因此筆者在以下章節將對此電影節進行詳述，並說明只挑選「巴黎中國電影節」影片當範本的原因。



第三章 研究方法

在本章節中，首先筆者將於第一節介紹「巴黎中國電影節」和「法國中國電影節」並且比較兩者電影節差異，而後講述筆者只選擇「巴黎中國電影節」做為文本分析的原因，接著參考：1.國內外得獎紀錄、2.演員演員明星化、3.導演、4.票房及國內外觀影人數，這四項資料來當選片參考。第二節說明研究限制；第三節筆者將概略符號學分析；而最後一節介紹相關鏡頭分析法。

第一節 樣本取樣

本論文研究的，「巴黎中國電影節」高純芳女士創立，由中國廣播電影總局、中國電影局、法國文化部、巴黎市政府、法國電影局參加主辦，自 2004 年第一屆開始，已經成功舉辦七屆。其宗旨是向法國觀眾介紹中國電影，讓法國人更了解中國文化，也讓旅法華僑能在異國欣賞家鄉的電影，因為法國是電影誕生之地，尤其巴黎更是藝術之都，此電影節的影響更為深遠。每屆的巴黎中國電影節都有大量的中法媒體報導，成為中法文化交流一個重要的媒介，由資料顯示成立至今，2004 年時，法國文化部長佛萊德里·克密特朗(Frédéric Mitterrand)曾說：「『巴黎中國電影節』正展現中國電影創作及其新潮流的代表性櫥窗，也是與中國藝術家接觸交流的特性平台⁴⁸。」由此可知「巴黎中國電影節」的創辦，已深受法國當局重視。此電影節挑選中國不同時代的電影題材，每屆主題不盡相同，但大致上會有最新電影、回顧展、紀錄片以及動畫片四個部份組成，這幾屆已經放映達 203 部作品，另一個特色在選片放映上不偏重過於商業化片子，選擇許多探討中國思想影片。「巴黎中國電影節」的成立讓法國媒體或是部份觀眾，對中國印象有更深入的了解。

⁴⁸ 崔悅，「第七屆巴黎中國電影節 9 月開」，人民網，2012 年 9 月 9 日，<http://world.people.com.cn/BIG5/n/2012/0909/c1002-18956411.html>。

上一章第三節所提的「法國中國電影節」，其宗旨是增進中法電影交流與合作。近年來，由於中國經濟的繁榮，民眾更將電影當作重要的休閒娛樂，因此中國電影量逐年增多，漸漸成為電影產生大國之一，每年約有 10 部法國電影通過商業渠道進入中國市場，但中國自製的電影進入法國市場卻少之又少，因此於 2010 年中、法雙方簽訂了中法電影合拍協議。在此背景下，首屆法國中國電影節於 2011 年 1 月至 2 月成功舉辦⁴⁹，由中國國家廣播電視總局電影局、巴黎中國文化中心和法國百代電影公司共同舉辦，從 2011 年到 2013 年為止，已向法國觀眾推廣近 37 部中國影片。本電影節的特色是活動範圍擴及巴黎、里昂、馬賽、比亞里茨、斯特拉斯堡、坎城等放映，讓不同地區的法國人更能得知中國電影。

自 2004 年至 2013 年以來，「巴黎中國電影節」成立至今已將近十年的時間，從原本由民間的高淳芳女士創辦，到後來中國當局逐漸重視此電影節，讓整個電影節更具規模。由於本電影節已經行之有年，相關資料和文獻較完整。反之，「法國中國電影節」成立的時間為 2011 年，至今也才短短幾年，相關討論資料有限。另外，「巴黎中國電影節」推廣地區雖然較為單一只侷限於巴黎，但在中外合拍商業片和小眾文藝作品的選片上，盡量在「商業片」和「文藝片」中間取得平衡為主要宗旨，而「法國中國電影節」推廣地區雖多且擴及法國等重要大城，但最主要是由中國當局挑選的中國商業大片當參展影片，將會影響本論文的公正性。因此筆者為了讓本論文的分析更為客觀公正，所以以「巴黎中國電影節」為其研究對象。

經過筆者概算，「巴黎中國電影節」片子眾多且作品內容廣闊，因此筆者將研究範圍設在 2013 年「巴黎中國電影節」，並觀察：1. 國內外得獎紀錄、2. 演員演員明星化、3. 導演、4. 票房及國內外觀影人數四項資料。（參見表 3-1）

一、國內外得獎紀錄

中國境內較為知名獎項（以金雞獎、百花獎、華表獎為首），華語圈相關知名獎項（香港電影金像獎、台北電影金馬獎），以及範圍更為寬廣的知名國際電

⁴⁹ 楊鐵虎，「第二屆法國中國電影節將於 5 月中旬開幕」，人民網，2012 年 04 月 11 日，<http://world.people.com.cn/BIG5/index.html>。

影節獎項（例如：法國坎城國際電影節、德國的柏林影展），這三種獎項有些許差異，中國國內的電影獎項創立，某種程度上是作為黨國實現意識形態的工具。華語圈相關獎項其涵蓋地區較為多元，不單單只侷限在中國境內，而是包含台灣、香港影片創作上較為自由的地區。國際電影影展獎項則偏重於國際的交流，促進各國電影事業的發展。

中國國內相關重要電影獎項，例如「中國電影金雞獎」設立於1981年，因當年屬中國農曆雞年，故取名「中國電影金雞獎」，是中國內地電影界最權威的電影獎項。由「中國電影家協會」每年邀請專家選片，因此又被稱為「專家獎」⁵⁰。「大眾電影百花獎」於1962年成立，由刊物《大眾電影》每年舉辦讀者投票評選出最佳的中國大陸電影獎。百花獎只代表觀眾對電影的看法和評價，並由觀眾投票產生獎項，因此又被稱為「觀眾獎」⁵¹。「中國電影華表獎」始評於1957年，是中國電影政府獎，其前身是文化部優秀影片獎，每年評選一次，具有濃厚的官方意識，體現黨和國家對電影事業的熱情鼓勵和大力扶持為主要宗旨，故被稱作「政府獎」⁵²。除以上三個中國重要的電影獎項外，還有「長春電影節」與「金雞百花電影節」、「上海國際電影節」、「珠海電影節」，四個中國境內較為重要的電影節獎項，都將成為筆者選片的重要依據。

「華語圈重要電影獎」則以其選片方式較不受政府干擾，讓選片更為客觀。

1. 「香港電影金像獎」(Hong Kong Film Awards) 為華語電影界最重要的獎項，創立於1982年由香港電影金像獎協會董事局運籌，作為推動香港電影工業的一個頒獎禮，最大的特色是增設最佳亞洲電影獎項之外，其餘獎項主要是頒給港片⁵³。
2. 「台北電影金馬獎」(Golden Horse Awards) 是中華民國臺灣最具代表性的電影獎，創立於1962年並且由新聞局主辦。在威權體制下，早期「金馬獎」獎的設置有政治用意。1987年解嚴後，「金馬獎」不再是政治的工具，在專業影人焦雄屏、李行、侯孝賢等人努力下，讓「金馬獎」跟其他國際影展一樣受到重視。參賽影片要成為電影圈重要獎項，評審過程必須公開、公正，代表最好的品

⁵⁰ 「中國電影金雞獎」，[百度百科](http://baike.baidu.com/view/6015.htm)，2013年11月26日，<http://baike.baidu.com/view/6015.htm>。

⁵¹ 「大眾電影百花獎」，[百度百科](http://baike.baidu.com/view/1759.htm)，2013年11月26日，<http://baike.baidu.com/view/1759.htm>。

⁵² 「中國電影華表獎」，[百度百科](http://baike.baidu.com/view/6188.htm)，2013年11月26日，<http://baike.baidu.com/view/6188.htm>。

⁵³ 郭繸澂，「影視監察力：電影頒獎禮各有定位」，[明報週刊](http://www.mingpaoweekly.com/news/details.php?date=20101205&id=mzc1)，2013年11月26日，<http://www.mingpaoweekly.com/news/details.php?date=20101205&id=mzc1>。

位，不受市場與政治的壓力，由於公平公正的選片過程，因而更受國際的肯定。近年「金馬獎」面向大陸港台三地，水平比較高，不只是地域性的，除了大陸港台，還包括東南亞的華人社區，馬來西亞和新加坡的電影都有入圍⁵⁴。

「國際電影節」範圍包含世界各國電影間交流，不同國家的觀眾或是專業評審對於中國影片的理解以及觀影後的心得，其得獎影片和中國知名電影獎項挑選的影片有其差異性。根據性質而言，可分為三類：1. 綜合性國際電影節：規模涵蓋範圍廣，舉行時間約兩週左右，影片的放映類型含量廣。例如：「法國坎城國際電影節」、「德國柏林影展」以及「義大利威尼斯影展」⁵⁵。2. 專業性國際電影節：主要放映某一專業影片，如「法國昂西國際動畫電影節」、「保加利亞瓦爾納國際紅十字會和衛生電影節」⁵⁶。3. 地區性國際電影節：規模大小不等，主要侷限在區域性的地方。如：「荷蘭鹿特丹電影節」、「法國多維爾亞洲電影節」或是「英國萬象國際華語影展」⁵⁷。

二、演員明星化

筆者認為觀眾會去看電影的另一個很大的因素在於明星演員的演出，明星的市場行銷一向是票房保證的重要手段。學者Richard Dyers在《明星》的一書提出，以符號學的分析來看，明星的魅力並非源於明星本身，而是來自明星與特定意識型態的連結，這層關係可能是階級、種族或是文化認同⁵⁸。許多電影角色經由電影的塑造或神化下，讓觀眾對劇中角色崇拜、認同，最後明星角色成為票房的關鍵。以周潤發為例，主演的《臥虎藏龍》中，飾演江湖上地位顯赫的劍術高手，個子挺拔又靈活架勢十足，僅一襲長袍，展現俠氣干雲的氣息。《臥虎藏龍》的編劇王惠玲就特別愛慕周潤發的眼神，曾說：「他的同一個眼神，可以看敵人

54 「三地影評人辯金馬—金馬與華語電影發展之論」，影視圈，2013年11月29日，http://www.circlemag.cn/Magazine/show_zz.asp?id=37474&qishu=1312。

55 鄧立英，「中國電影女性形象的建構—以『第六代』電影為例」，南華大學傳播研究所碩士論文（2010年），頁33。

56 同前註。

57 同前註。

58 Richard Dyer, *Stars* (London: British Film Institute, 1998), pp. 175~200.

也可以看情人。」周潤發劇中大俠的角色設定，加上其具個人魅力的眼神，讓《臥虎藏龍》帶來不少票房。

另外，飾演《滿城盡戴黃金甲》二王子元杰的周杰倫，在未踏入電影圈時，其獨特曲風影響九零年代後的華語歌壇，許多年輕人更是將他視為偶像。周杰倫「依然范特西」的專輯中，裡頭一首歌「聽媽媽的話」就是對於母親栽培的感謝，更是塑造他孝順的形象。筆者觀察認為，八、九零年代或在更年輕的一輩對周杰倫的認同以及孝順形象包裝的影響下，加上電影《滿城盡戴黃金甲》當中扮演盡孝道的悲劇角色⁵⁹，讓周杰倫現實明星形象和劇中角色相互連結。在此連結下，不僅提升周杰倫的名氣，更間接帶動電影票房。因此由上述資料顯示，筆者認為明星的演出也是影響一部影片的因素。

三、導演

2012年時，「巴黎中國電影節」開幕影片為李安代表作《臥虎藏龍》。此部作品於1999年，徐立功邀請他拍攝中國傳統的武俠電影《臥虎藏龍》，改編自小說家王度廬的武俠小說《臥虎藏龍》。影片拍攝後，成為華語片中最賣座的電影，包括美國和英國在內，並獲得奧斯卡獎10項入圍（包括最佳影片獎、最佳外語片獎與最佳導演獎），成為史上入圍奧斯卡獎最多獎項的外國電影⁶⁰。

《臥虎藏龍》影片的呈現，顛覆以往武俠片較偏重男性人物的刻畫，李安反而以女性角色的角度做處理，擺脫女性必須依附在男性的武俠片常見的刻版印象，因而開啟武俠片新的拍攝手法⁶¹，此作法已讓西方影評印象深刻。以中國電影來說，《臥虎藏龍》的故事就是典型的功夫片題材，最能讓西方人理解。影片當中一幕場景設定在竹子上的對打，竹子的柔軟搭配俠士的幽雅，調配出剛柔相濟的

⁵⁹ 「滿城盡帶黃金甲」，[百度百科](http://baike.baidu.com/subview/1136/6451788.htm)，2013年11月26日，<http://baike.baidu.com/subview/1136/6451788.htm>。

⁶⁰ 「臥虎藏龍」，[百度百科](http://baike.baidu.com/subview/27115/5421772.htm)，2013年11月26日，<http://baike.baidu.com/subview/27115/5421772.htm>。

⁶¹ 曾武青，「臥虎藏龍『藏』了什麼？從女性主義電影理論『男性凝視』觀點談武俠電影新類型」，[廣播與電視](#)，第4期（2011年），頁93~120。

韻律，更呈現出代表中國特色的畫面，讓西方人得以認識，已達推廣中國文化特色。筆者認為，一個作品是否能讓觀眾印象深刻或是更進一步讓不同文化的西方人也能接受並稱讚，導演扮演很重要的角色，因此筆者在選片上也參考導演作為挑選依據。

四、票房/觀影人數

在票房和觀影人數方面，本論文將參考票房網站如 Screen boxoffice、電影票房和觀影人數的報導，以及相關電影論壇為查詢依據。因為有些電影的票房資料不足，因此就不予列出。

表 3-1 2013 年巴黎中國電影節最新電影類影片一覽表

名稱	年份	導演	類型	演員	票房	得獎或參與影展
青春派	2013	劉傑	喜劇	董子健 秦海璐 焦剛 詠梅	2013 年 8 月 5 日 -8 月 11 日 (10 天) 票房 2610 萬人民幣	第 16 屆上海國際電 影節最佳影片獎 2013 年中國華表獎 優秀少兒影片獎
夢幻島	2013	王鳴飛	愛情	張殿菲 栗思涵 肖明 韓松	2013 年 3 月 25 日-2013 年 4 月 14 日 (17 天) 中國票房 60 萬元人民幣	N/A
北京遇上西 雅圖	2013	薛曉路	愛情	湯唯 吳秀波	2013 年 3 月 18 日-2013 年 4 月 7 日 (21 天) 中國票房 3.9 億元人民幣	第 5 屆萬象國際華 語影展最佳導演獎

中國合夥人	2013	陳可辛	喜劇	黃曉明 鄧超 佟大為	2013年5月17日-2013年6月12日(27天) 總票房 5億元人民幣	第29屆金雞獎最佳故事片 第29屆金雞獎最佳導演獎
小鎮大款	2013	N/A	劇情 民族	N/A	N/A	N/A
德吉的訴訟	2013	王熠	劇情 民族	楊秀措 洛桑念扎	N/A	2013德國科隆電影節中國最佳影片獎
愛的替身	2013	唐曉白	劇情	成泰燊 梁靜 楊舒婷 高峰	N/A	N/A
蕭紅	2012	霍建起	劇情 傳記	宋佳 黃覺 王仁君 張博 李依玲	N/A	第15屆上海國際電影節金爵獎最佳攝影
黃金大劫案	2012	寧浩	喜劇	雷佳音 程媛媛 陶虹 郭濤	2013年4月23日-2013年5月13日(21天) 中國票房 1.4億元人民幣	第11屆長春電影節最佳編劇 第11屆長春電影節最佳男主角
三個未婚媽媽	2012	江平	喜劇	車永莉 愛新覺羅·啟星 居文沛 蘇有朋 黃磊	2012年10月22日-2012年11月4日(14天) 中國票房 390萬元人民幣	N/A

唐卡	2012	哈斯朝魯	劇情 民族	雲丹 洛桑 普布茨仁	N/A	N/A
我願意	2012	孫周	喜劇	李冰冰 孫紅雷 段奕宏	2012年2月6日 -2012年3月11日 (35天) 中國票房 8031萬元人民幣	N/A
畫皮 II	2012	烏爾善	動作 奇幻	周迅 趙薇 陳坤 馮紹峰	2012年6月28日 -2012年7月1日 (5天) 中國票房 2.9億元人民幣	N/A
蝶吻	2012	張建成	劇情	劉牧 劉姝	N/A	N/A
今天明天	2012	楊惠龍	劇情	唐凱林 舒遙 王道鐵 尹姍姍	N/A	第26屆東京國際電影節亞洲未來單元 最佳影片
天之恩賜	2012	陳黎明	傳記	達希卡·敦德布 諾敏達來	N/A	N/A
太陽開花	2011	喬梁	劇情	高子澧 郝漢	N/A	N/A
奧戈	2009	張弛	劇情	吳嘉龍 王曉 古天祥 周詩璇	N/A	N/A
千鈞一發	2008	高群書	驚悚	馬國偉 潘星誼 遲強 蘭景林	N/A	第11屆上海國際電影節金爵獎評委會 大獎

俄瑪之子	2008	李松霖	劇情 民族	張雲瑞 傅紹傑	N/A	N/A
情人結	2005	霍建起	愛情	趙薇 陸毅 宋曉英 劉牧	N/A	第 8 屆上海國際電影節金爵獎最佳女主角獎 第 11 屆中國電影華表獎優秀女演員獎

下述列表為 2013 年巴黎中國電影節最新電影類故事簡介一覽表最新電影類故事簡介一覽表。(參見表 3-2)

表 3-2 2013 年巴黎中國電影節最新電影類故事簡介一覽表

名稱	簡介
青春派 L'Amour interdit	勇敢追求愛情的居然高考落了榜，家裡陪他走上復讀的道路。在一年當中，居然和他的伙伴們面臨著形形色色的問題，被現實生活和成長的煩惱擠壓，但是懵懂純真的愛情不期而至.....他們在支離破碎中享受成長的快感。在成人禮上，呼喊出“我們可以戀愛嗎？”的青春渴望，複讀讓居然又經歷一次高考，也多了一次記住青春的機會。
蕭紅 UNE FEMME ÉCRIVAIN DE HARBIN	1942 年，病中的東北女作家蕭紅困在日軍炮火下的香港，年輕的東北作家駱賓基陪在她的身邊。蕭紅向駱賓基講述了她 10 年來顛沛流離的寫作生涯，以及她和作家蕭軍、端木蕻良之間的兩段不尋常感情，特別是她與蕭軍難以忘懷的感情經歷。這個生逢戰亂，歷盡坎坷，嚮往愛情，充滿魅力的女作家深深打動了駱賓基，但此時的蕭紅已經病入膏肓。駱賓基和外出歸來的端木蕻良把蕭紅送進醫院，陪伴她度過了生命中最後的時光。
情人結 Nœud d'amour	本片講述了一個中國版《羅密歐與茱麗葉》的故事，20 世紀 70 年代末，高中生屈然和侯嘉從小青梅竹馬，但卻遭到兩個相互敵視家庭的反對。大學畢業後侯嘉選擇出國求學，屈然則在等待。七年後，侯嘉回國了，同時屈然的父親卻罹患癌症。
黃金大劫案	偽滿時期，時局動亂。關東軍如狼似虎，革命組織救國會相機而動。在這片看似

L'attaque du convoi d'or	晴朗的天空下，綽號小東北（黃渤飾）的無業青年遊走大街小巷，靠坑蒙拐騙混日子。偶然的機會，他意外得知了一個秘密，關東軍將有一批黃金送往防護措施嚴密的大和銀行，而以女影星芳蝶（小陶紅飾）為首的救國會成員決定奪取黃金，進而阻止日本人向意大利購買軍火的計劃。看在黃金的份上。小東北死皮賴臉要插上一腳。雖然憑藉小聰明屢屢得手，可是他也給芳蝶等人帶來不少麻煩。而他們的對手——關東軍大佐烏山幸之助（山崎敬一飾）陰險狡詐，成為他們最大的阻礙。奪取黃金的計劃最終能否成功？
三個未婚媽媽 Un bébé pour trois mamans	都市白領葉曉萌、暴發戶的情婦美玲、女企業家阿文，三個原本素不相識的姑娘，因為一個葉曉萌路上抱來的棄兒走到了一起。葉曉萌和男友，美玲和情夫，阿文和未婚夫母親之間的關係，因為這個寶寶的出現而發生了改變。在善良和愛心的作用下，陰差陽錯、啼笑皆非的誤會被一一化解，這個寶寶身世之謎也一點點被揭開。
夢幻島 L'île imaginaire	韓曉晨（栗思涵飾）是一名都市女漫畫家，唐寧是一名擅長繪畫的孤島海測兵。因為共同創作一本遇到海難的人們流落到熱帶島嶼的漫畫故事而結識。韓曉晨每天在老闆的壓榨和社會壓力下，把心中不滿和煩惱，變成了惡作劇畫在漫畫裡，給劇中人物製造重重困難和打擊。知識豐富的海測兵唐寧（張殿菲飾）則見招拆招，處變不驚，用他的專業知識將災難化解為好的結果，令韓曉晨刮目相看。這兩個從未謀面，素不相識的畫家彼此吸引，在“夢幻島”中畫自己的世界。故事情節根據荒島上的戲中戲展開，而兩位作者也在創作這本書的過程中，不知不覺重建著自己的內心世界。韓曉晨也在不知不覺中陷入了筆下那個單純美好的“夢幻島”，並決定去那個美麗的島上尋找心中的英雄。但由於颱風，韓曉晨只看到唐寧所生活的那座島，並未見到唐寧，島上一片虛無與畫中的美麗截然相反，才知道畫中的島只是唐寧虛幻出來的夢境，心中不捨卻不得不回到現實中。
唐卡 Tangka	畫了一輩子唐卡的頓珠大師，還在畫他這輩子最美的那副唐卡。但是，頓珠的兒子巴桑卻發現父親已經快要失明了。醉心於西洋畫法的巴桑，忤逆了父親。頓珠意外發現了祖師傳承的徵兆：一塊奇異的硃砂。他於是到茫茫草原上尋找祖師的傳人，發現了一個沒有手臂的青年嘎嘎。嘎嘎和巴桑代表了唐卡的兩種傳承路向。
我願意 Oui, je le veux	唐微微，32歲，既是設計公司的白骨精，也是大齡剩女。她的閨蜜靳小令在懷孕期間，熱心為她網絡徵婚並安排了相親。結果，唐微微裝孕婦嚇跑了大多數，只剩下一個楊年華，兩人由此相識。與此同時，唐微微所在公司接了美國的客户，見面時她發現客户代表竟是7年前拋棄自己的男友王洋。他們從18歲開始戀愛，青梅竹馬度過7年，終因王洋為理想奔波而分手。如今，昔日戀人重逢，別有一番滋味在心頭。此時，楊年華卻開始了一波又一波的熱情攻勢，無論是噓寒問暖還是炒菜做飯，都體貼入微。而王洋也不甘示弱，意圖通過舊日溫情重現喚醒唐微微回他懷抱。於是，情敵之戰由此展開了。
北京遇上西	美食雜誌編輯文佳佳不遠萬里，隻身來到西雅圖的月子中心待產生子。在月子中心，文佳佳炫富的作風引發了房東黃太和其他孕婦周逸、陳悅的反感，倍感孤獨

<p>雅圖</p> <p>Romance entre Beijing et Seattle</p>	<p>的她只能向司機郝志(Frank)傾訴心聲。看上去木訥老實的 Frank 並不是一個平庸的男子，他在中國曾是一流的心血管疾病方面的名醫。在相處中，Frank 的體貼包容漸漸融化了文佳佳的刁蠻任性。當文佳佳的富豪男友突然失蹤後，一夜之間變成窮人的文佳佳得到了 Frank 無微不至的照顧。跟 Frank 和他的女兒 Julie 一起生活的這段日子，讓文佳佳找到了家的溫暖，亦與月子中心其他孕婦成為好友。經歷許多變故的文佳佳終於生下了孩子。就要結束她在西雅圖的顛沛之旅時，她與 Frank 之間已經產生了微妙的變化。離開西雅圖並不代表結束，而是下一次相遇的開始。</p>
<p>中國合夥人</p> <p>Nos associés chinois</p>	<p>20 世紀 80 年代，三個懷有熱情和夢想的年輕人在高等學府燕京大學的校園內相遇，從此展開了他們長達三十年的友誼和夢想征途。兩次高考落榜的農村青年成冬青以孟曉駿為目標努力求學，並收穫了美好的愛情。然而三個好友最終只有曉駿獲得美國簽證，現實和夢想的巨大差距讓成冬青和王陽倍受打擊。偶然機緣，被開除公職的成冬青在王陽的幫助下辦起了英語培訓學校，開始品嚐到成功的喜悅。在美國發展不順的孟曉駿回國，並加入學校，無疑推動三個好友朝著夢想邁進了一大步。</p>
<p>畫皮 II</p> <p>La Peau peinte II</p>	<p>故事內容講述妖狐小唯（周迅飾）被封凍在寒冰地獄中度過了五百年，須獲得一顆「主動奉獻」的人心才能真正成人。小唯四處尋找目標，偶然遇見逃婚毀容的靖公主（趙薇飾）。小唯把變成人的希望寄託在公主身上。公主突然現身於白城，讓青梅竹馬又極為內疚的霍心（陳坤飾）驚訝不已。而小唯很快地發現靖公主與霍心微妙的心理狀態，並灌輸男人對女人的愛只不過是肉體歡愉之愛。另一方面，小唯以妖法迷惑霍心。當公主披著小唯的皮誘惑霍心驗到了肉體的歡娛時，她開始相信小唯所說的美麗的力量。此時，天狼國步步逼近意欲搶婚，霍心試圖抵抗以死贖愛，但霍心反被靖公主營救，這一切極大的刺激了霍心，他明白了什麼是愛。死亡的訣別戲劇性地改變了兩個女人的人生態度，小唯與公主的關係從引誘、脅迫轉至合謀，霍心則在得知了二人換心換皮的真相後刺瞎雙眼，更試圖用自己的心換回公主的心。公主為愛而死的決心，霍心為真心而戰的勇氣，小唯為改變命運而竭盡全力的努力，在日食之刻最終產生奇蹟。</p>
<p>千鈞一發</p> <p>A un fil près</p>	<p>家住齊齊哈爾的老魚（馬國偉飾）是一個經驗豐富的老警察，他為人正派，兢兢業業但生活頗多坎坷。上有臥病在床的老父親，下有復員待業的兒子，老婆也下崗在家，全家的生計都靠老魚一人支撐。由於該市當年曾是日據城市之一，因此 1949 中共建設後當地有大量未引爆的地雷和炸彈殘留，給民眾的生活和安全造成巨大威脅。老魚當兵的經歷為他積累豐富的排雷經驗，幾乎所有這類棘手問題都要有他親自出馬。不知從何時起，神秘歹徒開始在當地四處安裝炸彈，老魚首當其衝，和歹徒及隨時都會引爆的炸彈展開角力</p>
<p>蝶吻</p> <p>Le papillon en papier</p>	<p>《蝶吻》講述的是「90 後」青年的孝心和勵志故事，女主角南楠參加藝考第一天，道具紙蝴蝶落在家中，父親回家取時，不幸遭遇車禍而亡，從而她背上沉重的心理包袱，立志要將父愛搬上螢屏。劇情描述南楠從考上藝術學院，到畢業闖蕩社會，創立文化公司，歷盡波折取得了成功，也收穫了愛情。故事跌宕起伏，</p>

	曲折生動。
今天明天 A la recherche d'un rêve	唐家嶺，是位於北京西北五環外的一個普通村莊，由於這裡距離中關村、上地等企業密集區比較近、房租便宜，大量外地來京人員選擇在此租住，這個村子由此變得著名起來。還由此誕生了一個名詞「蟻族」。
太陽開花 Soleil de plomb	一部根據河南青年作家賀敬濤小說《民辦教師蘇癩子》改編的數字電影，講的是一個勵志的故事。片中，高子灃扮演的是一位文革期間被打成左派，下放到農村的歌唱家。雖然到了農村卻一心惦念城中的女友，多次寫信卻杳無音訊，又在一次事故中變成了殘疾。就在他對生活絕望之時，一個男孩的歌聲給了他新的希望和生活的動力，從此他在鄉下開始教男孩唱歌，但他心裡的信念與夢想是不會磨滅的。
天之恩賜 Don du ciel	1922年，哈札佈出生在錫林郭勒草原。他自小就非常擅長唱歌，在大草原上美名遠揚。內蒙古自治區成立時，哈札佈成為歌舞團的獨唱演員，被毛主席譽為人民的歌唱家。他的妻子依德欽勸他回牧區唱歌，他執意不肯。文化大革命中，哈札佈冤屈入獄。十年後，哈札佈獲釋。依德欽卻已去世。在錄音室裡，哈札佈無論怎樣都無法唱出那不斷向上攀登又不斷向下的蒙古長調。傷感之中，一首即興隨心的長調《老雁》成為他今生的絕唱。二零零五年，哈札佈在他的故鄉悄然辭世。二零零八年，聯合國將蒙古長調列為世界口頭非物質文化遺產保護項目。
俄瑪之子 L'enfant des Hani	《俄瑪之子》是一部由雲南獨立投拍的少數民族兒童題材影片，導演李松霖就是哈尼族人，影片中的所有角色均由非專業演員扮演，而且大部分人也都是哈尼族。片中，觀眾可以看到原生態的哈尼族歌舞、哈尼族服飾、梯田以及哈尼古鎮。演員大都身著哈尼族服飾，影片的音樂也是使用原汁原味的哈尼族音樂，用真實自然的地方山水人情和電影本身油畫般美麗的視覺效果，來表現民族文化的靈魂。
奧戈 Diago	1999年澳門回歸祖國前夕，澳門社會特有的「土生族群」面對去留，有的選擇移民他方，有的則是舉棋不定。警員奧戈（吳嘉龍飾）時常陷入困惑，父母都是中國人，自己卻明顯有著一張中葡混血兒的面孔。無論奧戈怎樣追問，母親就是不肯說出真相。直到母親病重住院，奧戈才從養父口中得知自己的生父在葡萄牙。「回歸」前夕，奧戈踏上了葡萄牙這塊既讓他嚮往又陌生的土地，開始了自己的「問祖尋根」之路
德吉的訴訟 Le Procès de Deji	藏族女出租車司機德吉梅朵，因一次意外，在倒車時不慎撞死自己的好姐妹嘎嘎。在做過深刻心理鬥爭後，最終不顧親朋好友勸阻，把自己當成被告告上法庭的故事。導演表示希望通過《德吉的訴訟》反映現代西藏的發展變化，以及人民淳樸的心靈，並將西藏的美麗風光，向全國人民和全世界人民呈現出來。由西部電影集團投資的電影故事片《德吉的訴訟》已製作完成。作為一部反映藏族人民現代生活的電影，中宣部、統戰部、國家新聞出版廣電總局和省委宣傳部在該片拍攝製作中給予高度重視。

<p>愛的替身</p> <p>La Dette d'une vie</p>	<p>廣西村莊，28 歲的農婦李巧魚（楊舒婷飾）和丈夫何滿（高錦飾）有個女兒丫丫。38 多歲的成永貴（成泰燊飾）、梁雲珍（梁靜飾）夫婦有個獨子壯壯。壯壯一日放學後乘坐何滿的三輪車發生車禍死亡。法院判決何滿家賠償 12 萬元。梁雲珍已經結紮，不能再生育。這給兩個家庭帶來了災難，危機在暗中醞釀。何滿車禍後腿傷，無錢支付昂貴的手術費。醫院外，李巧魚已傾家蕩產，獨自承擔各種重壓.....這天，成永貴買醉歸來，闖入李巧魚住處，告訴她自己需要的不是賠償，而是一個兒子的再生。更深的錯誤在夜色中鑄成，將兩個本來平靜的家庭送上不歸路。</p>
---	---

第二節 研究限制

2013 年「巴黎中國電影節」以在法國巴黎地區傳遞中國文化的精神為主要宗旨，本屆共設七個單元：分別是 1.最新電影 2.早期經典電影 3.紀錄片 4.動畫片 5.短片 6.中國珍貴歷史文獻經典 7.默片電影音樂會。由於本電影節的作品眾多，筆者將著重於挑選「最新電影」單元內的電影予以探討。因為本單元電影拍攝年份由 2005 年到 2013 年，拍攝年代與觀眾較為接近，挑選影片包含「商業片」、「文藝片」以及「民族片」，因此這單元參展影片更能夠客觀且公平的呈現近期中國的電影文化及概念。由於本單元相關影片有些過於小品、探討資料不足，甚至在台灣很難找到相關影片，如：「夢幻島」、「千鈞一發」、「蝶吻」、「今天明天」、「太陽開花」、「天之恩賜」、「俄瑪之子」、「奧戈」、「德吉的訴訟」、「愛的替身」，在分析上有很大的難度，所以上述作品則為本論文的研究限制。為此，筆者將以「中國合夥人」、「北京遇到西雅圖」、「三個未婚媽媽」、「蝶吻」、「情人節」、「青春派」、「我願意」、「蕭紅」、「黃金大劫案」、「唐卡」、「畫皮 II」上述 11 部電影為分析文本。

第三節 符號學分析

一般而言研究大眾傳播相關問題，大多以內容分析法(content analysis)為主要研究方法，是屬於間接的研究途徑。一開始是美國學者對報紙的分析，之後才延伸為對電視、電影、廣播、演講、書籍、日記的研究並進入非語言的傳播研究⁶²，針對文章或媒體的特殊屬性，抽取主題、詞語、人物角色等部份，作系統化和客觀化的研究⁶³。以研究「海峽兩岸電視廣告中的性別角色」為例，其對象為海峽兩岸的電視廣告，接下來針對探討的議題進行討論，發展操作行定義，界定分析單位，並且必須界定哪一些電視頻道為其研究對象，電視中什麼時段的廣告是挑選的元素，進而編製研究的過錄表，以設定分析單位⁶⁴。因此這種研究方法的優點是能夠處理大量的樣本資料，可以將資料系統的分析 and 理解內容、探究資料內容的人物形象以及社會的趨勢和價值⁶⁵。

不過內容分析法的優點雖多，但也有其侷限性。Van Zoonen 就指出，內容分析法在資料上，處理「明顯」且「表面」的內容時，容易形成很大的局限，因為研究者無法對研究的內容字裡行間的意思加以解讀，並且很難討論其隱含和聯結性的意涵，只有確實出現在文本裡的符號，如字詞、句子、影像等，才可以納入分析⁶⁶。McQuail 也說，傳統內容分析法可以捕捉內容的主要意思，但也只是侷限在媒體所呈現的外顯內容⁶⁷。另外，Leiss 等人也認為，當研究內容被分割為不同類目時，意義已消失，因為意義要以整體架構來分析才能得掌握其內容⁶⁸。因此，學者 McRobbie 曾說，以符號學來研究電影比傳統內容分析法，可以得到更多的訊息。因為此種研究法除了表面數字所顯示的內容外，它更將深入至文本所想要呈現的東西。這種分析法，就是將訊息切成一組組密碼，再將這些密碼分析其不同的意義進而組成符碼。這種詳細鑑別的方式，讓資料的判斷更為精準⁶⁹。

⁶² 陳虹余，「比較海峽兩岸電視廣告中的性別角色」，政治大學心理學系碩士論文（2003年），頁44~46。

⁶³ 同前註。

⁶⁴ 同前註。

⁶⁵ 張裕亮著，*中國大陸流行文化與黨國意識*（台北：秀威資訊科技，2010年），頁178。

⁶⁶ 張錦華，劉榮政譯，Liesbet van Zoonen 著，*女性主義媒介研究*，頁97~98。

⁶⁷ Denis McQuail, *Mass Communication theory* (London: Sage, 1994), p.

⁶⁸ W. Leiss, S. Kline and S. Jhally, *Social Communication in Advertising: Persons, Products and Images of Well-Being* (London: Routledge, 1990). 轉引自鍾蔚文，*從媒介真實到主真實—看新聞，怎麼看？看到什麼？*（台北：正中書局，1992年）。

⁶⁹ Angela McRobbie, *Feminism and Youth Culture* (Basingstoke: Macmillan, 1991), p.91.

在研究哲學、語言學和現代自然科學，西方對於符號的研究漸漸受到重視⁷⁰。而符號學乃源自於語言學、文學與文化分析的一種文本檢驗的方式，所探討的是符號的本質、符號發展的規律變化、符號的各種涵義，甚至是符號和人類活動彼此關係⁷¹。以符號學整個演進來說，可推至古希臘哲學，到中古世紀奧古斯丁，乃至黑格爾的著作及相關概念，正式將此研究法延伸至理論的學者為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 de Saussure），但運用在社會和大眾現象分析，其重要的學者為義大利符號學家艾柯（Umberto Eco）及法國的羅蘭巴特（Roland Barthes）⁷²。

整個符號學發展至今歸類出三個研究領域：第一、符號本身代表何種涵義，第二、為什麼會有這種符號產生，第三、符號和文化之間的關係。研究各樣的符號所想要傳遞的方式以及相互關係，進而其回歸到符號本身從何而來，最後探討符號和文化的運用和維繫⁷³。

語言學家索緒爾（Saussure）曾說過，所謂的符號，就是利用聲音及意象的概念，表達其抽象涵義，分成兩種：1. 字是連接聲音和概念 2. 圖畫是連接形象和概念。另外也提出符號具（signifier）和符號義（signified）的概念，此兩種概念的結合就產生符號。「符號具」指的是一個具體的事物，「符號義」指的是心裡的概念。上述兩個概念沒有絕對的關係，而是由人為、約定成俗、武斷的，由人的內心對符號產生的抽象感受去做規範⁷⁴。

法國符號學家羅蘭巴特（Roland Barthes）曾明確指出，文化就是由符號組成。他將符號學理論進展至「結構主義文化符號學」。讓符號學適用於各類學術研究，把索緒爾開創的符號學理論，擴及整個社會歷史發展背景上，不僅文學、藝術、宗教方面來論述符號學，更將符號學系統延伸到整個人類的文化現象進行分析⁷⁵。

⁷⁰ Roland Barthes 著，洪顯勝譯，**符號學要義**（*Elements of Semiology*）（台北：南方叢書，1989年），頁 1~8。

⁷¹ Roland Barthes 著，李幼蒸譯，**符號學原理**（*Elements of Semiology*）（北京：新華出版社，1988年），頁 56。

⁷² 張錦華，柯永輝，**媒體的女人 女人的媒體**（台北：碩人出版有限公司，1995年），頁 16。

⁷³ John Fiske 著，張錦華譯，**傳播符號學理論**（*Introduction to Communication Studies*）（台北：遠流出版社，1999年），頁 60。

⁷⁴ 同前註。

⁷⁵ Roland Barthes 著，洪顯勝譯，**符號學要義**（*Elements of Semiology*）（台北：南方叢書，1989年）

符號學就是在社會的文化情境裡，讓學者認為困難的表面訊息，藉由符號學了解其真正涵義。傳播學家費斯克（J.Fiske）就巴特的概念進行分析，認為符號有三個層次的涵義：

1. 表面涵義：符號和外的事物之間涉及的關係，指的就是一般人的常識，代表符號的明顯涵義⁷⁶。
2. 社會迷思：此層次共有 3 種方式，第一種方式是隱含義（connotation），說明人類的感覺或情感和符號之間的互動。第二種方式是迷思（myth），迷思是一連串概念，原本是社會階級所產生的東西，迷思的運作一開始是塑造其自然而形成的形象，是人類不可控制且具有主宰的力量，否定為歷史化或是社會化下的產物。迷思最重要的觀念就是神祕且模糊它的起源，藉此隱藏其政治和社會層面的意涵⁷⁷。第三種方式是象徵（symbolic），當物體由於習慣性用法而代替他原有含義就是象徵⁷⁸。例如，Chanel 的名牌包做為一個符徵，他是一個飾品的品牌，更深層且廣泛的隱含義即為「時尚」和「高貴」的代名詞⁷⁹。這組隱含義和符號就成了一種象徵時尚和高貴的象徵。
3. 意識形態：使用者持續符號的操作，使其免於淘汰或是過時。如此利用符號，才能讓符號保存在文化裡迷思和隱含的價值⁸⁰。

法國馬克思主義思想家阿圖塞受索緒爾和佛洛伊德的影響，其意識形態的觀點脫離原本以經濟主義為主的馬克思思想，將意識型態定義為可以從人的內在產生及運行，而非單單只是利用外在力量強加於他人身上。比起一個階層將思想強迫式的讓另一個階層接受，阿圖塞認為意識型態是透過長時間的方式，深入每個

年)，頁 3、18。

⁷⁶ John Fiske 著，張錦華譯，**傳播符號學理論**（Introduction to Communication Studies）（台北：遠流出版社，1999 年），頁 115~133。

⁷⁷ 同前註。

⁷⁸ John Fiske 著，張錦華譯，**傳播符號學理論**（Introduction to Communication Studies）（台北：遠流出版社，1999 年），頁 115~128。

⁷⁹ 同註 49。

⁸⁰ 張裕亮，**中國大陸流行文化與黨國意識**（台北：秀威資訊科技，2010 年），頁 178。

族群和階層的思維⁸¹。舉例來說，「穿高跟鞋代表女生」、「上廁所時男生廁所和女生廁所的區分方式就是褲子和裙子的圖像」、「女人的天職是生孩子」，此種社會性別的迷思，就是社會的權力結構。以男性為中心做為標準而女性成為犧牲的情況下，整個結構就是意識形態⁸²。

在電影作品裡經常會出現許多具有象徵涵義的符號，因此本論文將由筆者挑選的影片以符號學方式進行分析。從表層文本的內容進而深入到隱藏含義及意識形態。

第四節 鏡頭分析

筆者認為一部電影，除了上述影像所呈現的符號為研究的關鍵外，掌握電影靈魂的另一個關鍵就是鏡頭的運用，因此筆者也將透過鏡頭分析來探討巴黎中國電影節當中影片所呈現背後的涵義，攝影師採用的方式基本上可分成攝影師與主體拍攝的遠近和高度兩大類，以拍攝遠近又可分成五種拍攝技巧⁸³：

第一、遠景 (Long Shot)。主要是用來呈現氣勢磅礴的電影畫面，將鏡頭帶以寬廣的視野加強空間的廣大，以突顯人物的微小。另外這種遠景拍攝法也有另一種作用，當電影需要交代故事發生的地點時就可用此方法來加以說明，假設導演想表達故事地點是在中國進行，就可拍攝萬里長城或紫禁城來做暗示，這種拍攝稱之為「環境景鏡頭」(Establish Shot)。而遠景還有另一種變化稱之為深焦鏡頭 (deep-focus shot)。拍攝時利用廣角鏡做出的遠、中、近的場景效果來呈現畫面的完整性。

第二、全景 (Full Shot)。用以表現人或場景的全貌，藉以說明人物和場景的相互關係。

第三、中景 (Medium Shot)。用以表現人物膝蓋以上的或是背景局部的畫面，此種拍攝方式是著重於角色的動作或情緒的互動，也就是角色與與角色間的細微交流，因此中景再電影中使用的比率很大。中景又可細分成：二人鏡頭 (a

⁸¹ John Fiske 著，張錦華譯，**傳播符號學理論** (Introduction to Communication Studies) (台北：遠流出版社，1999年)，頁 225~230。

⁸² 張錦華，柯永輝，**媒體的女人 女人的媒體** (台北：碩人出版有限公司，1995年)，頁 16。

⁸³ 許南明、富瀾、崔君衍，**電影藝術辭典** (北京：中國電影出版社，2005年)，頁 243~244。

two-shot)、三人景 (a three-shot) 以及過肩鏡頭 (over-the shoulder shot)。

第四、近景 (Close Shot)。用以表達人體胸部以上的電影畫面，讓觀眾在看電影時能更清楚知道腳色的心理及面部表情細微的舉動。

第五、特寫 (Close-up)。表現角色肩部以上特別是頭像眼神的細微的畫面，某些劇情用特寫的方式表現角色劇中一瞬間情緒的轉換，細膩的刻劃人物⁸⁴。

除了上述的拍攝方式外，攝影師也會利用拍攝點的高低位置進行拍攝。這種利用高度相異的拍攝手法，讓畫面中的人物或是景色產生水平或是景物距離可見度的變化，而這種高低拍攝的手法又分成平角度、俯角度和仰角度三類⁸⁵：

第一、平角度。由於這種拍攝方式與人眼平視，畫面的地平線將呈現在中央，因此會讓畫面產生切割的效果

第二、俯角度。由於攝影機以視線以下為拍攝方式，攝影機為俯視的位置，如從高處的地方拍攝街道，排排樓層的頂端將和地面的物體之間的遠近景，行成很大的透視對比效果，因此常用於呈現水平以下的景色，用以刻畫壓抑、低沉以及處理群眾場面時產生盛大的磅礴氣勢。

第三、仰角度。攝影機以仰拍的方式處理某些場景，不僅能用於拍攝空中景物，也能拍攝地上景物。用廣角鏡以仰角度拍攝高聳的近景和被壓縮的遠景，稱作配景縮小法，將呈現強烈透視對比，有時此種拍攝方式也會讓景物產生莊嚴、偉大的畫面效果。

利用鏡頭遠近和拍攝的高低外，攝影師也會用「運動拍攝」的方式進行拍攝，它是電影語言中獨特的藝術表達，可分成推、拉、搖、移、跟、升、降、旋轉及晃動拍攝方式⁸⁶：

第一、升降鏡頭。拍攝中會一直改變攝影機的高度和角度，讓觀眾有不同的感受。常用於表現故事的規模、氣氛，或運動中的人物。

第二、推鏡頭。攝影機沿光軸向前移動的拍攝方式，觀眾視線將跟著鏡頭移動，由於畫面中的景物由遠到近，或由多個對象到其中一個的變化，因而增強觀眾對於影片的臨場感和逼真效果。

⁸⁴ Louis Giannetti 著，焦雄屏譯，**認識電影** (Understanding Movies) (台北：遠流出版社，2005年)，頁 31~32。

⁸⁵ 許南明、富瀾、崔君衍，**電影藝術辭典** (北京：中國電影出版社，2005年)，頁 248~249。

⁸⁶ 許南明、富瀾、崔君衍，**電影藝術辭典** (北京：中國電影出版社，2005年)，頁 260~263。

第三、拉鏡頭。攝影機沿光軸向後移動的拍攝方式，畫面中的景物由近拉到遠，或由一個對象拉到多個。這種畫面逐漸遠離被攝物的方式，使觀眾不會聚焦在某個景物上，因而擴展其視線範圍，造成懸疑、聯想的效果。

第四、搖鏡頭。在拍攝時，攝影機的位置不變，機身做上下左右旋轉，因而呈現動態的畫面，烘托人物的情緒和氣氛效果。

第五、移鏡頭。攝影機沿著水平面上，做各個方向的移動。被拍攝的景物靜止不動，而只有攝影機水平移動，讓景物從畫面掃過，可造成巡視或展示的效果，豐富其畫面。

第六、跟鏡頭。攝影機跟隨其被攝者進行拍攝。攝影師在跟拍時，由於被攝者也是處於動態，因此被拍者在畫面中的位置不變，進而造成前後景不同轉換的效果，也可交代被攝者的運動方向和凸顯運動中的主體。

第七、晃動鏡頭。拍攝過程中，攝影機做上下左右前後搖擺的拍攝方式，用於酒醉、精神恍惚、乘船搖晃或搭乘交通工具路途顛簸的效果

第四章、分析

第一節 中國夢 VS. 美國夢

一、《中國合夥人》體現中國夢

故事內容訴說三個朋友在大學中相識，把去美國當作人生的首要目標。三個主角的個性以及背景，導演用了很強烈的對比。成東青出身於農家，又土又笨，申請美國簽證過程屢次被拒絕，有著想努力出人頭地的「土鯊」精神。孟曉俊的爺爺和爸爸都是留美的高知識份子，是留美弟子和「美國夢」的代表。另外是王洋，導演對他的設定就較為折衷，雖沒到過美國，在片中他精通美國電影，對美國人思想和文化很熟悉，結交了美國來中國留學的外國女友，設定的形象為熟悉美國文化和思想的青年。

孟曉俊的出國留學，就是追求「美國夢」的典型範例。我們來看當時的中國的留學政策，中國國務院於1981年批准了教育部等單位的《關於自費出國留學的指示》及《關於自費出國留學的暫行規定》，這兩個規定讓自費與公費享有同等的權利，當時的托福考試也逐漸盛行。據統計從1979至1984年，這六年的自費出國留學達一萬一千多人，在「堅決、大膽、放開」這三個留學政策口號下，留學生的比例明顯增多。中國政府更於1985年取消《自費出國留學資格審核》，讓想留學的青年在申請更加容易。但是到了1986年12月13日，國家教委的規定，提出公費留學人員出國前，需與選派單位簽訂「出國留學協議書」，包括留學目標、內容、期限、回國服務要求以及雙方其它權利、義務和責任等等，1987年11月28日，對自費公派做出新規定。限制在職、在學人員，未經批准，不得自行聯繫國內外獎學金、貸學金等資助。上述作法就是確保留學生在出國留學後回到中國，但這樣的政策施行結果，靠國外助學金資助的留學人數大幅度下降，而自費留學生的增加，使得學成歸國的比例反而更加下降，到九十年代初，更是達到不歸率的高峰，七萬留學生滯留美國，因此當局重新考慮了留學政策，1993

年新的留學政策「支持留學，鼓勵回國，來去自由」在十四屆三中全會提出，中國的留學人數才又開始回升⁸⁷。

孟曉俊的留學時間，正是 1979 年到 1985 年中國提倡留學政策的年代，我們更深一層來說，孟曉俊在影片中積極留學的目的其實就是中國努力學習西方文化，希望透過此方式達到「師夷之長技以治夷」的效果。這種看似成功的留學夢，導演在安排上卻以孟曉俊在餐廳被主管壓榨，最後因為在美國生活困頓返回中國的失敗劇情做處理。為了突顯孟曉俊的美國夢碎，導演另以成東青在 KFC 教英文最後慢慢成功的劇情，與孟曉俊的情況做了很強烈的對比，更彰顯「美國夢」不一定是翻身的保證（見圖 4-1）。

相較孟曉俊擁有的家族「留學基因」和很有魄力拒絕拿美簽的王洋，導演給兩人塑造的形象都有其各自的先天優勢。成東青拿美簽和高考的路相對坎坷、困難重重。三位年輕人當時所面臨的是八十年代初期，中國現行教育體制下的第一批大學生，他們出生的年齡大約都在六十年代，學校教授則是在解放初期時培養。那時的高考雖然走向了正規，但仍是在摸索和改進的階段。十年文革的影響下，讓中國七零年代的年輕人失去了不少讀書和學習的機會。中國從文革時期所遭受到的破壞，使得解放初期的頂級知識份子在學術、精神人格都徹底抹滅。於 1977 年，雖然停頓 10 年的高考在鄧小平的拍板下得以恢復，但中國的學術和文化嚴重存在著斷層問題。這批年輕人其文化理論上較為不足，但執行和實踐能力卻是不可小覷。所以，當今成就的人物，如文化界、政界的精英們多半是文革後剛恢復高考的那一批⁸⁸。

八十年代的高考形勢上，中國各鄉鎮都設有初級中學以及高中班，當時的班級人數要求基本定量，平均在 45 人左右。屈指算來，那時的升學率不到百分之五，中舉率只有極為競爭的百分之一，因此中國大學生在人們心中的地位極高。到了 1982 年至 83 年，中國更增加預選考試制度，預選的門檻首先要刷掉三分之二或一半，也就是真正有權利參加高考的門檻更為狹窄。大多數人根本就不敢

⁸⁷ 姚蜀平，「中國百年留學史（十）——改革開放後留學熱潮再起」，[姚蜀平的博客](http://yaoshuping.blog.caixin.com/archives/62460)，2013 年 10 月 14 日，<http://yaoshuping.blog.caixin.com/archives/62460>。

⁸⁸ 80 年代高考的碎片記憶，[大公網](http://www.takungpao.com/edu/content/2012-05/24/content_239532.htm)，2012 年 05 月 24 日，<http://www.takungpao.com/edu/content/2012-05/24/content_239532.htm>。

去考慮上大學的夢，因為只有那些班級中的尖子學生才能得到高考門票⁸⁹。因此在電影裡的畫面，孟曉駿和王洋兩人是很順利的考上高考，但成東青第一次高考失利後打算考第二次時，是跪下來拜託其家族長輩借錢才得以重考（見圖 4-2），由影片當中可見當時高考的競爭，如此壓力下也間接培養出成東青堅忍不拔、越挫越勇的「土鷺」精神。導演藉由成東青這個角色縮影，反映當時整個中國社會大部分年輕人的現狀。



圖 4-1：孟曉駿和妻子
打算回中國

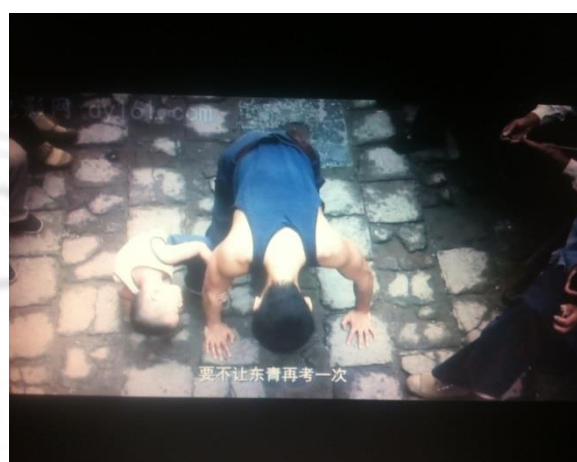


圖 4-2：成東青為籌聯考
費用向鄉親下

我們可以看到片尾列舉了很多中國的名人如柳傳志、馬雲、楊瀾、徐小平、俞敏洪、王強、老乾媽、李開復、張朝陽、陳一舟、陳顯寶、馬蔚華、王石...等，他們的共同特色就是，在中國生長且沒喝過洋墨水，靠苦幹實幹而成功。這些白手起家的年輕人經過高考那樣高壓的環境下培養其奮鬥不懈的精神，透過高考的篩選下，漸漸爬上中國社會中的高層。到了九零年代這裡頭有些人搭配鄧小平提出的「中國特色社會主義市場經濟」政策，靠自己的努力耕耘發跡而致富。筆者認為導演在片中已經明顯表現了中國不靠西方國家，照樣能靠自己爬起來的民族意識。

另外片中一幕，當三人成立的公司被美國企業控告侵權時，三人和美國方進

⁸⁹ 80 年代高考的碎片記憶，大公網，2012 年 05 月 24 日，<http://www.takungpao.com/edu/content/2012-05/24/content_239532.htm>。

行商業談判，導演先安排王陽送禮物及開美國人玩笑為開頭，成東青利用超人的記憶力背誦法律條文，而後口若懸河的孟曉駿以俯視的鏡頭進行談判，以平視鏡頭方式處理驚訝的美國人作對照，談判最後孟曉駿以「這裡從來就不是公平的戰場，我們要以我們的方式挽回尊嚴」如此一氣呵成用上述劇情表現中國人已不再像從前趨於被動的地位，逐漸可以和美國抗衡（見圖 4-3、圖 4-4）。而後的片段中，成東青捐了一部份的錢把「Meng Xiaodong」刻在美國實驗室表現中國人的勝利。以上的片段更加強筆者的分析，其本片主要想表達中國民族意識形態。



圖 4-3：以俯視的鏡頭進行談判



圖 4-4：美國公司代表對三人的驚訝和佩服

如今中國企業多半是以土鱉為領導人物，配合海歸的組合與國際接軌。香港導演陳可辛在某個訪談曾說過，現實中的海歸多半是替土鱉打工的管理階層。從上述的話語中我們不難發現，此話的另一個涵義就是，土鱉們才是最了解中國的角色，中國已經不用完全仿效西方體制來運作，而是發展出屬於中國運作的模式，更暗示留學子弟的「美國夢」不是成功保證，回國後的子弟未必能適應中國民情，只能成為土鱉底下「以夷制夷」的首要兵力。

2012 年 11 月 29 日，中共中央總書記習近平上任以後提出對「中華民族偉大復興」的一個構想，也就是「中國夢」的概念，不同美國夢的「金錢至上」，他認為中國夢更應該強調實現中華民族偉大復興，就是中華民族近代以來最偉大

的夢想⁹⁰。湖南師範大學教授石毓智曾撰文《中國夢區別於美國夢的七大特徵》指出，中國夢區別於美國夢的特徵是「中國夢是國家的富強，美國夢是個人的富裕；中國夢的目的是民族振興，美國夢的目的是個人成功⁹¹。」由以上的區隔，筆者認為中國想和美國抗衡的意味濃厚。我們將討論拉回本片分析，中國合夥人就是一個追夢的故事，利用中國人追求美國夢的失敗對比中國人留在家鄉依然可以圓夢的概念，來呼應上述習近平所提出的「中國夢」的概念。

二、《北京遇上西雅圖》追求美國夢

北京遇上西雅圖在上映一個月內其票房就突破 5 億票房，成為中國境內最賣座的愛情片，並獲得極高口碑。故事講述來自北京的「包養女」文佳佳與來美國發展的大叔 Frank 的愛情故事。電影作為藝術的類門之一，所想表現的就是藉由鏡頭反應社會現實。本片的拍攝手法融合了現實主義和表現主義，這種拍攝法是利用片中角色發生的事情來反應真實社會的情況或議題，讓電影和社會有種相互「借鏡」的感覺，舉例而言⁹²：

（一）赴美生子和非法的月子中心

片頭一開始，導演所帶的畫面是文佳佳在美國海關表達很想去美國的鏡頭，接著畫面轉到文佳佳抵達美國後，Frank 前來替文嘉嘉接機。兩人之後到月子中心時，發現中心被警察包抄。Frank 說：「這種月子中心都是違法，可能被人舉報了！」導演在影片初期就帶領觀眾進入緊張氛圍，而後才輾轉進入另一家非法月子中心。導演這樣的安排，先將觀眾情緒拉高，順利抵達台灣黃太太經營的月子中心後，觀眾情緒才得以放鬆，因此讓觀眾對於非法月子中心得以更深的思索。

⁹⁰ 「特寫：習近平九提『中國夢』」，中新社，2013 年 03 月 17 日，http://news.xinhuanet.com/2013lh/2013-03/17/c_115054547.htm。

⁹¹ 「中國夢區別於美國夢的七大特徵」，人民網，2013 年 5 月 23 日，<http://theory.people.com.cn/n/2013/0523/c49150-21583458.html>。

⁹² 王豔麗，「愛情片『北京遇上西雅圖』中的社會現實元素解析了」，電影評介，第 11 期（2013 年），頁 15~17。

另外文佳佳得知老鍾礙於家庭因而無法前來美國和她度過聖誕節，大失所望的情況下約 Frank 去夜店放鬆，導演因而帶出夜店跳舞的畫面，並採用特寫的拍攝，交代文佳佳去美國的原因。文佳佳說，「我沒有工作，他（包養者）又不肯離婚，又沒辦法開證明，就沒辦法去醫院開準生證，沒有辦法去醫院去做產檢，就算孩子生下來也沒辦法報戶口。」、「你以為我到了這來（美國）就是為了生孩子嗎？」。片中可以清楚看到鏡頭都是對準文佳佳和 Frank 面部表情拍攝。女方先是對著男方情緒上的宣洩、淚崩。如此強烈的情緒起伏，就是要表達身為小三在道德上的錯誤後，只能一步錯步步錯的選擇非法手段爭取孩子(見圖 4-5、4-6)。由上兩段的畫面，再再顯示一個毫無婚姻基礎的小三為何千里迢迢的來到美國生小孩的原因，讓觀眾反而同情文佳佳的遭遇，並隱涉中國現有的戶籍政策的缺陷弊端。



圖 4-5、圖 4-6：導演利用特寫的方式帶出文佳佳迫於無奈的表情變化

(二) 小三和炫富

文佳佳在片中是飾演「小三」的角色，拿著老鍾的副卡到處花錢且毫不手軟。以片中為例，文佳佳不滿房間過小強力要求換成大房間，為了換房向黃太太提出價錢加倍的換房條件。另外片中未曾露面的老鍾，筆者認為導演將他設定的形象，含有很濃厚的中國男人影子，改革開放後迅速成為暴發戶的典型，而腦海中就是用錢來控制女人，實現對女人的支配權。劇情裡老鍾與文佳佳聖誕節約定見面，文佳佳精心打扮等其到來，但最後老鍾只寄來一個名牌包，附帶的卡片上寫著：

「對不起我無法過去了，過節家裡面實在沒辦法交代，回頭一定補償你。」

收到包後文佳佳對著 Frank 說：「唉，我有包，我聖誕節有個包，新年有個包，三八婦女節有個包，六一兒童節我也有個包。我他媽的全是包。」導演利用「中景」拍攝文佳佳上半身，當她點一個星星代表一個包的動作，訴說著難以見到老鐘的無奈，拿到名牌包的同時，代價卻是希望的落空（見圖 4-7）。

對老鍾而言文佳佳只是小三，拉到中國大男人主義的思想，有權有勢的中國男人擁有三妻四妾是正常的觀念，但以中國現今社會觀點來說，此一觀念還是很難抹去，從影片裡可以看到導演利用「名牌包」的符號來象徵金錢、物質的象徵。老鍾（傳統中國男人觀念）在不正常的男女關係中，當遇到道德上的平衡，面對需要真愛的文佳佳時，也只能用「名牌包」等物質性的愛來補償文佳佳。因此導演刻意安排一個金錢萬能的中國大男人角色來對應渴望真愛的文佳佳（見圖 4-8）。



圖 4-7：中景拍攝文佳佳點星星的動作



圖 4-8：名牌包的符號象徵物質的愛

（三）同性戀和捐精

現今大多數中國人還是只能接受男女異性的夫妻制度觀念，同性戀一直是社會上的爭議。導演在電影裡利用女同性戀靠著接受捐精當媽媽的故事提出此議題。影片中文佳佳在月子中心認識的另一位孕婦周逸在幫自己和女友挑選衣服

時，在旁的 Frank 一同參與意見。Frank 問：「你穿，他穿？」，周逸：「我穿這個，她穿這個好嗎？」Frank 說：「一套？」兩人就笑了，從這段劇情就已看出 Frank 知道周逸是同性戀。接下來鏡頭則是周逸和另一個女士一起上車的畫面，女士穿著周逸挑選的衣服。最後當周逸送進醫院生產後，導演利用兩人親吻的符號，暗喻的手法表現兩人的關係。當文佳佳得知周逸生產後此時的旁白才出現：「我終於搞明白周逸身邊的複雜關係，這個外國帥哥是捐精爸爸，至於周逸和她，嗯哼...」。導演大費周章的利用上述劇情，利用「穿周逸挑選的衣服」、「親吻」等符號來表達周逸的同性戀婚姻問題（見圖 4-9、圖 4-10）。如今在性別上相對保守的情況下，中國雖說近幾年已有很大的改善，但同性戀依舊是社會的弱勢。利用同性戀捐精方式當媽媽，導演也在影片中提及此議題。



圖 4-9、圖 4-10：導演不特別說明兩人的關係，用親吻的符號就讓觀眾一目了然。

非法的月子中心、小三炫富以及同性戀捐精，由以上三個故事情節來看，在法律或是道德上都是負面的行為，但在導演巧妙的安排下，讓觀眾反而同情文佳佳的遭遇，原諒文佳佳小三形象。而故事裡由台灣陳太在美國開設的非法月子中心變得合理化，因為讓「被原諒」的文佳佳小孩得以在美國順利生產，以上劇情都暗示，寧願冒著犯法的風險也要追求美國的好。本論文對於小三炫富劇情的分析，可以得知導演在劇情的安排上想說明「美國」優於「中國」的概念。我們也

可以從文佳佳的包養人老鍾，用金錢供養自己的三妻四妾，認為金錢物質就能彌補自己對文佳佳的失約⁹³，本電影寫實刻畫了傳統中國男人較醜陋的一面。另外，片中陳逸作為一名女同性戀者，礙於中國對同性戀的字眼敏感，性別上的爭議以及同性戀寶寶問題，為什麼他選擇的是美國哈佛高材生而非中國人？其隱含的意思就是白種人為優秀的人種以及西方人對同性戀較包容，再再表達中國的劣勢。以上是導演利用現今社會面臨的爭議問題來說明，美國面對這些議題上相對中國寬容。

本片鏡頭表現手法中，在表現中國的場景時，當文佳佳被老鍾接回大陸，場景是富麗堂皇的房子，鏤金的藍色沙發、華麗的壁燈。此時文佳佳向傭人詢問老鍾在哪裡的時候，傭人不意外的說：「司機已經回來了，他說老闆今天不回來了！」導演用「遠景」的方式來刻畫諾大的豪宅，並在鏡頭裡安排一個人的畫面來做對比，呈現家雖大但無法填滿文佳佳內心的孤寂感（見圖 4-10）。

反觀導演在中國鏡頭的形象，對美國敘述的鏡頭卻相當和善。鏡頭在拍攝西雅圖場景時是安靜祥和，而紐約則是利用高樓大廈表現氣勢恢弘。人物方面，影片中有一次文佳佳帶著 Frank 的女兒前往紐約時，當 Frank 的女兒手中寫著 help 求救的時候，美國警察馬上衝過來以較不禮貌的方式壓住文佳佳，警察的目的是為了保護兒童，導演的呈現更加深觀眾對美國警察的信任⁹⁴。另外劇情一幕，當 Frank 女兒看不到遠方的煙火時，因此接受文佳佳邀請到 Hotel Georgia 頂層的總統套房觀賞煙火，利用三人站在同一扇門的空間呈現，並透過聖誕煙火的符號營造慶祝、團圓的氣氛，加上聖誕歌曲音樂的搭配，雖也是富麗堂皇的總統套房，但卻是給人溫馨、家的感覺（見圖 4-11）。導演利用美國場景給人的「溫馨」來對比中國鏡頭呈現的「孤單」。

⁹³ 郭五林，「中美文化衝突、消融與堅持—『評電影北京遇上西雅圖』」，電影評介，第 9 期（2013 年），頁 6~8。

⁹⁴ 郭松民，「北京不如西雅圖？—評『北京遇上西雅圖』」，中國黨政幹部論壇，第 6 期（2013 年），頁 106~108。



圖 4-11：刻意縮小人物來做出孤寂的效果。



圖 4-12：透過聖誕煙火的符號營造慶祝、團聚的氣氛。

在角色的安排上，文佳佳前期個性上的設定是蠻橫、不講道理，凡事以金錢萬能的處理事物的態度，她的身分是受爭議的被包養小三，導演對她設定如此負面的形象，受到美國文化的薰陶後，漸漸思考愛情的本質，愛情觀從原本「物質」的建立，轉而是「心靈」的追尋（見圖 4-13）。片中主角 Frank，導演在角色的設定上是帶著一副粗框眼鏡留著鬍子的老實形象，個性溫柔體貼、彬彬有禮新好男人的形象（見圖 4-14）。原本是北京知名心血管醫院名醫，為了伴隨女兒而來美國，因為在美國沒有行醫資格，只能將就月子中心保母兼司機的工作，但最後導演的安排卻讓他通過了一群美國專業團隊的國家考試資格，儘管 Frank 以年近四十歲，但為了能實現美國夢，永遠不嫌晚（見圖 4-15、圖 4-16）⁹⁵。導演安排這個劇情再次替美國夢背書。另外，筆者認為導演也利用 Frank 這個接受過西方文明的角色，其正面的形象和土生土長的暴發戶老鍾來做明顯的對比，並透過 Frank 通過高等考試的劇情，進一步表現「美國夢」還是可能實現的可能性。

⁹⁵ 同前註。



圖 4-13：初來美國的文佳佳，蠻橫、不講理。



圖 4-14：Frank 老實、溫柔體貼的形象



圖 4-15：Frank 接受美國國家考試



圖 4-16：Frank 通過國家考試
(隱含美國夢的實現)

本片由中國人投資，中國人主演的電影，傳遞的卻不是中國的文化認同，而是對美國文化的認同。筆者認為導演劇中這些小資化的職業(醫生、美食編輯家)，崇尚內心選擇的成熟表述，來對比中國夢炫富、拜金以及保守的形象，一個只是由體制支撐但內心卻尚未成熟的國家，利用美國來進行強烈的對比和諷刺⁹⁶。影片最後導演的安排，文佳佳在金錢和心做了選擇，受到 Frank 的感動後離開老

⁹⁶ 黃平，「『北京遇上西雅圖』：當中國遇上美國」，*社會觀察*，第 5 期（2013 年），頁 77-78。

鐘，並以美食編輯為工作，不再依靠他人而是自實其力，Frank 與感情不和的妻子離婚後，同上述拿到國家考試，文佳佳和 Frank 最終在帝國大廈巧遇牽手，在由帝國大廈為核心的鏡頭全景拉升，帝國大廈—曼哈頓—紐約的鏡頭最為結束，更刻意強調偉大的「美國夢」（見圖 4-17）、（圖 4-18）。



圖 4-17、圖 4-18：本片最後的帝國大廈鏡頭

第二節 宣揚政府形象：《三個未婚媽媽》、《蝶吻》

1942 年電影「卡薩布蘭卡」，讓北非濱海城市卡薩布蘭卡聲名更勝祖國摩洛哥。這部片在文化著墨地方很少，但只是將其地點作為故事背景和電影名就能得到如此大的成功。因此我們不難發現，電影誕生至今，它與城市之間就有著難以割捨的關係。城市作為電影放映最重要的推廣地點外，隨著電影市場的擴大以及城市政府行銷的理念興起，讓許多政府或民間開始嘗試藉助電影來行銷自身城市 97。

凱文·林奇（Kevin Lynch）在談論到城市意象時曾說，城市中的物體是一種溝通媒介。觀之城裡的草地、房屋、工廠煙囪或是代表當地特色的建築物，都可被稱作城市的「環境標誌」。這些標誌可被視為社會的產物並含有潛在訊息，對於觀眾或外來者來說這些標誌很難被辨識，因此電影中的城市必須透過城市空間，才能讓觀眾更清楚了解該城市在電影裡的深層涵義。導演的作法通常是透過

97 宮廣宇，「建國以來我國城市形象電影營銷分析」，山東大學碩士論文（2012 年），頁 19。

鏡頭在拍攝這些城市景色時不斷的轉換和電影敘事不斷的進行，藉由特定景點和故事內容的搭配，讓觀眾和這些城市形象鏡頭建立連結，感受其空間的躍動。正如學者凱文·林奇所說：「電影中的時空存在，需要用真實的生活中的場景結合鏡頭運動中的電影畫面」，如此一來讓觀眾對於該城市的認識達更深的印象⁹⁸。

舉例來說，2011年小成本電影「鋼的琴」，本片故事內容呈現90年代初東北某工業城底下小人物追求希望以及夢想的故事，著重在這些小老百姓追尋夢想時的辛苦和血淚，鏡頭中帶到的麻將館的舊廠房內景或是高聳的大煙囪遠景，這些景色完整呈現最真實的城市空間景色。導演張猛恰恰也是東北人，因而能更生動的展現自身故鄉「鋼都」鞍山的鏡頭，加深觀眾對於此城的認識⁹⁹。

電影具有強烈的宣導、傳播的能力，透過影像和聲音等媒介，讓廣大觀眾得以接收其訊息。這十年來，中國十六大漸漸對電影產業重視，中國電影發展也趨於成熟，尤其這幾年的故事敘述更偏重視社會基層的敘述，在電影空間上城市鏡頭的運用比例加重¹⁰⁰。城市作為一個區域經濟體，其自身的形象塑造和傳播變成重要的競爭。當中國政府在建設及管理城市的時候，行銷城市變成必然的選擇。從前幾年的雲南迪慶、四川稻城和西藏昌都對「香格里拉」稱號的競爭，以及2010年宜春市在官方旅遊網打出的廣告語「宜春，一個叫春的城市」，到山東陽谷縣、臨清縣和安徽黃山爭「西門慶故里」。由以上的資料可以發現，政府對於城市的推動，表現積極和迫切的態度，甚至以另類的方式吸引民眾目光。近年來中國電影產業的繁榮，以2010年中國電影總票房達到101.72億元，較2009年增長63.9%，2011年全國電影總票房達131.15億元，較2010年增長28.93%，中國電影市場近幾年則一直保持強勁的增長。電影行銷的獨特優勢，逐漸成為城市政府行銷的重要題材¹⁰¹。

本節探討的電影，「三個未婚媽媽」拍攝基地位於南通壹城，具有民國時期傳統民俗文化綜合影視旅遊區，本片的出品單位之一「江蘇星海影視文化發展有限公司」率先進入本基地。本片更獲得南通市委宣傳部的協助，開拍儀式中其與

⁹⁸ 李磊，「近十年大陸電影中的城市空間的視覺建構及互動研究」，陝西師範大學碩士論文（2012年），頁16~40。

⁹⁹ 同前註。

¹⁰⁰ 同前註。

¹⁰¹ 宮廣宇，「建國以來我國城市形象電影營銷分析」，山東大學碩士論文（2012年），頁22。

會人員，分別有中國藝術團黨委書記、上海文化廣播影視集團總裁、上海電影集團總裁、市委副書記和宣傳部長等人出席，由這些名單我們可以發現，當地政府對此片的重視。另外參與演出的演員更是眾星雲集，如：斯琴高娃、蘇有朋、楊冪、黃磊、佟大為、愛新覺羅·啟星等。由拍攝地點、政府協助以及明星的參與可以得知，本片就是透過政府力量借電影來行銷城市¹⁰²。

不同於「三個未婚媽媽」利用政府力量推動城市行銷的手法，「蝶吻」則是用小資金方式打進「巴黎中國電影節」。本部片的出品人山東淄博農民企業家國洪營，投資數百萬人民幣，其想法就是希望為家鄉打造一部電影¹⁰³，而導演張建成則結合當地浙江藝術職業學院創作中心的學生共同完成此片，導演一方面培養當地電影人才，另一方面拓展浙江影視產業¹⁰⁴。

以上的資料可以得知中國政府或民間漸漸重視其城市行銷並與之和電影結合，接下來我們進入更深層的分析，也就是導演在電影裡如何置入城市的做法。大體上可分成：場景的植入、對白植入、情節植入，但電影是聲像的結合，因此上述的植入通常是相互滲透且不可分割。不管怎麼變化，最重要的是植入的過程中方式是否有創意，容易引起觀眾注意。因此，植入的方式無需過分區分，筆者認為可分成三種方式：

一、電影聲音植入城市

在電影中通過人物的台詞、電影配樂等聲音植入該城的標誌，使觀眾透過這些隱含的訊息間接認識城市，如同《非誠勿擾》對「西溪且留下」這一典故的介紹，直接讓觀眾明白影片中的城市。《三個未婚媽媽》中最後利用萌萌媽當嚮導替觀光客導覽的方式，直接向觀眾介紹南通市的起源，指出該城為「紡織之都」（見圖 4-19）。在電影聲音植入當中，另一個使用方式為方言的採用。在《三個未婚媽媽》片中出現一些南通話用詞，本方言主要使用地區為江蘇省南通市市區

¹⁰² 「上影集團南通基地首部作品『三個未婚媽媽』關機」，南通網，2012年5月1日，http://www.zgnt.net/content/2012-05/01/content_2043260.htm。

¹⁰³ 「衢州知名影視製作人武果毅談新片『蝶吻』」，衢州頻道，2013年5月21日，<http://qzpd.zjol.com.cn/07qztk/system/2013/05/21/016455098.shtml>。

¹⁰⁴ 「浙江藝術職業學院第二部電影『蝶吻』目前在山東開機」，中國藝術院校招生網，2012年9月28日，http://www.artedunet.cn/b/yysx/content_424474.shtml。

和通州區中西部，分布的地理位置位於北方言和吳語的交界地帶，因此語音和字詞融合北方話和吳語的特色。片中提及的方言如「伢兒」或是「奶奶」，讓觀眾更加印象深刻，拉近民眾和電影的距離（見圖 4-20）。



圖 4-19：片中萌萌行銷南通特色



圖 4-20：方言的運用

二、電影畫面植入城市

電影藝術最重要的就是畫面的呈現，對觀眾的衝擊也最大。在靜態的城市畫面中，如城市的代表性建築、知名老街區、歷史文化遺跡等，讓觀影者可以快速讀出拍攝的地點因而產生聯想引起共鳴；動態的拍攝涵蓋最廣，舉凡一個地點的特色、生活方式、日常習俗等，都是電影植入的範圍¹⁰⁵。以「巴黎中國電影節」的挑選的這兩部影片，《三個未婚媽媽》一開始就以蘇通大橋為片頭場景而延伸到南通市夜景，以及片末萌萌媽介紹南通市發展前的一個「中國疊石橋國際家紡城」的大樓鏡頭，在在提示此處就是為在南通市（見圖 4-21）。

本節研究的另一部《蝶吻》，拍攝的地點為山東淄博以及浙江衢州。本片出品人國洪營，其願望就是希望能拍其家鄉山東淄博的美好，而導演張建成和製片人武果毅則為浙江衢州人。張建成在某次訪談中就提及非常願意回家鄉拍片子，對談中直接舉例在他執導的《媽媽們的青春往事》中，就特別拍了一個故鄉的鏡

¹⁰⁵ 曾松林，「城市在電影中的植入式營銷研究」，陝西師範大學碩士論文（2011年），頁 10~18。

頭，表示對家鄉的熱愛¹⁰⁶。雖說雙方的故鄉不同，但三人在理念上就是想拍其故鄉的美好，因為這個原因雙方達成共識，在取景上就包含了山東淄博以及浙江衢州。舉例來說，片中的一段劇情就是在衢州周村古商城取景拍攝（見圖 4-22）。



圖 4-21：三個未婚媽媽片中南通市
「疊石橋國際紡織城」



圖 4-22：蝶吻片中衢州周村古商城

三、電影故事植入城市

聲音或畫面來做城市行銷是電影具體的技術性方式之一，利用一些故事片段或是景物來做微觀的植入；若將範圍擴大到導演以故事及劇情的植入，此種方法就是宏觀的作法。這當中包含利用城市的發展歷史和文化來進行包裝，讓觀眾從片頭到片尾都在設定的劇情當中對該城市進行了解，最後走出戲院後對其認識的人進行宣傳或推廣。城市故事的設定可從浩瀚的歷史長篇架構，搭配歷史講述該城的風雲變化或是將範圍縮小到市井小民的日常生活史，談談市井小民的情愛糾葛。舉例來說《西安事變》講述的是國共鬥爭的重大歷史事件，而《高興》則是講普通農民在西安的生活與愛情，上述都是利用故事植入城市¹⁰⁷。

《蝶吻》這部片講述的是「90後」青年的孝心和勵志故事，透過父親的身亡，讓女主角立志傳承父愛。當女主角闖蕩社會後，進而創立文化公司，歷盡波

¹⁰⁶ 衢籍導演張建成：別為主旋律電影擔憂，衢州新聞網，2013-03-18，<http://news.qz828.com/system/2013/03/18/010599586.shtml>。

¹⁰⁷ 同註 106。

折取得了成功，完成父親的心願。導演在本片中透過「紙蝴蝶」來象徵女主角對父親的思念以及「父女深情」的概念，以懸疑驚悚的劇情達到讓觀眾印象深刻的效果（見圖 4-23、圖 4-24）。本片製片人武果毅曾在一次受訪時就指出，當他構思如何將山東淄博結合進電影時，與他看場的同事指著一條河流就說這是聞名的「孝婦河」，並說淄博是中華「孝文化」的發源地，二十四孝中的「王喬千里尋母」也是出自此地，讓武果毅構想出有淄博特色的「孝文化」電影，以宏觀的故事架構包裝城市¹⁰⁸。

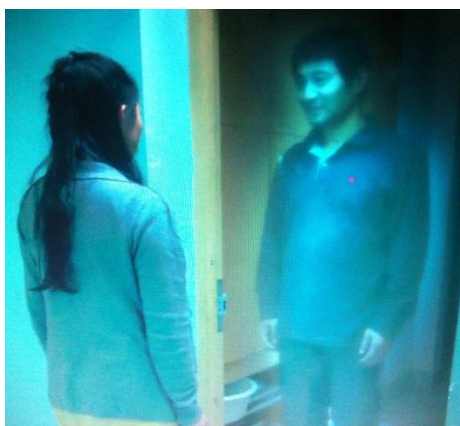


圖 4-23：陰陽兩隔的父女對話



圖 4-24：紙蝴蝶代表對父親的思念

第三節 歌頌青春愛情：《情人節》、《青春派》、《我願意》

以電影敘述種類來說，愛情片是最為偉大也是不可或缺電影主題之一。自電影誕生一百多年以來，男女之間的情愫描寫，從曖昧到告白亦或是相戀到分手的過程，導演對於這些戀人間情感上微妙變化的刻畫，讓觀眾玩味其愛情片中帶來的感同身受。中國電影研究者郝建對於其定義認為，「愛情片」主要表現題材以愛情的萌生、發展、波折、磨難為主，其結局大致上可分成兩種：一種是苦盡甘來的大團圓；另一種是留下遺憾的悲劇結局。以男女愛情的追求為背景，利用外在的阻礙（親人、距離、地位），讓故事的敘事方式產生強烈的衝突和緊張

¹⁰⁸ 同註 106。

氛圍，來探索永恆人類情感的藝術主題。中國愛情片的進程自九十年代開始，歷經十多年的市場磨練，在票房和口碑之間找到了自我的定位。近年的愛情片創作，其主題、敘事和角色和故事內容，除了隱含中國傳統民族的情感表達方式外，更反應了各個時代對於愛情觀的變遷。近年中國愛情電影在故事主題方面大致可分成三類¹⁰⁹：一、**頌揚愛情戰勝一切的偉大力量**：讚美人類對愛情的堅持和專一，故事往往被放置在過去的時間，對於已過的年輕純真年代表示無限追憶，愛情幻想因為時間和現實生活的抹殺，觀眾只能透過鏡頭回味逝去的青春，如《上海倫巴》(2006)、《雲水搖》(2006)、《情人結》(2005)等¹¹⁰。二、**表現現代都市人對愛情追尋迷惘**：強調現代人現實社會中對於情感的困境和掙扎下對愛情的選擇，通常導演在故事安排上，這些愛情片裡頭的男女主角在電影初期都不是已經確立的戀愛關係，甚至有些故事的安排上男女雙方是敵對關係，而片末才得知真正愛的是對方，主角間的阻力不是來自外部壓力，而是人物間內心世界的多慮和抗拒，如《非成勿擾》(2008)、《杜拉拉升職記》(2010)、《我願意》(2012)等¹¹¹。三、**純真的校園喜劇愛情描述**：校園青春喜劇片在國外早已行之有年，並且已經有穩定的觀眾群和敘事模式，但中國的校園青春喜劇類片子還未成熟。愛情是青春片必要的要素，透過唯美的角色、平靜的影像來表達。此類的影片不同以往苦澀的校園生活敘述，反而更添加幽默的對白及鮮明的人物，由此拉近觀眾特別是年輕的觀影人，如《青春派》(2013)¹¹²。

以上為中國近年來，愛情電影類故事的大方向分類。而在本論文研究對象當中可探討的愛情片主題，分別是《情人結》、《青春派》和《我願意》共三部。筆者將這三部電影分成兩大類，分別是「都市片」和「校園片」進行討論。

一、都市片：《我願意》

2009 年以來，一批時尚愛情電影出現，如《非常完美》(2009)、《杜拉拉升職記》(2010)、《無人駕駛》(2010)、《單身男女》(2011)、《隱婚男女》(2011)、

¹⁰⁹ 代輝，「試論中國愛情電影的類型特徵」，**影視評論**，第 24 期（2012 年），頁 26~27。

¹¹⁰ 同前註。

¹¹¹ 同前註。

¹¹² 王慧芳，「愛情，青春片的主題」，**電影**，第 9 期（2012 年），頁 113~114。

《失戀三十三天》(2011)、《我願意》(2012)。這些電影呈現許多都市元素，強調小資男女的生活模式，導演經常在電影的故事中安排工作和愛情的相互矛盾，因而發展成敘事衝突，讓觀眾在視覺和觀後造成不同的感受。一個電影文本之所以可以成為類型片，需要具有一套受到認可的歸納方式加以成規，讓公眾在看電影時會產生預期心理，《我願意》融合了愛情喜劇片與都市片的成規，在敘事方面又添加了都市的視覺符號，使得看似複雜的文本表達讓觀眾一目了然。筆者在觀看《我願意》後分析其文本結構，探討其背後的深層涵義。

綜觀都市電影，在其敘事上一個很重要的特點就是顯示很大的透明度和清晰感。換句話說，這些電影所傳遞的訊息能快速讓觀眾掌握和理解，如同玻璃般清澈明瞭，稱之為「透明敘事」。而這種風格又可分成故事、主題和話語兩種層面¹¹³。

(一) 故事、主題層面

從故事層面來看，這類型的電影經常以愛情為主題敘述，透過電影化的手法來闡述大都市中男女間的情愛糾葛，甚至有些影片的名稱，觀眾就能馬上理解其故事內容，如《將愛情進行到底》、《失戀 33 天》、《我願意》等。以《杜拉拉升職記》為例，從片名來看會讓觀眾認為是圍繞著工作職場為主題，但導演在本片最主要的安排是以辦公室愛情為線索。從「透明敘事」的角度來看，這種淺顯易懂的特徵，得以讓觀眾更加了解故事內容。因為愛情是大多數的男女會經歷的過程之一。當觀眾看這類型的影片時不需要過多的知識理解，因為導演的取材就是來自人們的日常生活經驗¹¹⁴。

故事內容和人物特徵透明和清晰，有助於讓觀眾更加掌握影片所想要探討的主題。從結構主義來看，新都市電影在提出一個問題的討論時，往往在一開始就已經限制了給出的答案。以《我願意》來說，片中第二男主角王洋（段奕宏飾）和女主角唐微微（李冰冰飾）是大學時期的青春戀人，兩人步入社會後遭遇夢想

¹¹³ 顏匯成，「論新都市電影的透明敘事」，電影新作，第 1 期（2014 年），頁 18-21。

¹¹⁴ 同前註

和現實的抉擇。唐微微很快的適應社會找到定位，王洋卻因為不肯屈就現實，找工作時處處碰壁。王洋為了「夢想」和「現實」的結合，因此不告而別出國深造，讓唐微微對他產生極大的不滿。數年之後，唐微微歷練為職場高手，但感情路始終不順。看到這樣的情形，好友靳小令積極幫她網路徵婚，但唐微微卻一直沒有遇到合適的人選，直到落魄的中年人楊年華出現。他對唐微微展開了一波波熱情攻勢，無論是噓寒問暖還是炒菜做飯，都體貼入微。此時王洋國外有了一番成就歸國，某次和唐微微的巧遇讓他下定決心要把她追回來。另一方面，王洋看到楊年華對唐微微的追求，他也不甘示弱，意圖通過憶苦思甜的方式喚醒唐微微。於是，王洋和楊年華之間的情敵戰一觸即發，導演用兩個追求者的故事情節探討愛情主題。

《我願意》描述的正是大多數新都市電影的故事主題模式，也就是關於「現代的都市生活，真愛在現實的生活考量下，是否值得追求或是擁有」的探討。當問題拋出的同時，導演自動限縮了答案，讓觀眾知道問題的答案是有限。男女主角選得的結局不是追求永恆的愛情，就是因為現實的壓力而分開。導演在片中安排大學剛畢業的唐微微和王洋的橋段，這當中就已經隱含年輕男女在面對「愛情」和「麵包」時所需做的抉擇，而後又出現落魄的中年大叔楊年華，對於唐微微無微不至的照顧加上導演給楊年華聰明機智的設定，對比看似事業有成但過於憨厚的王洋，讓觀眾在觀賞本片時，反而是欣賞隱藏大公司老闆身分，喬裝成落魄中年大叔看似沒有「麵包」的楊年華，而不是光榮歸國的王洋。導演這樣的安排其實就給觀眾一個「真愛永恆」的普世價值觀。由此得知，「新都市電影」的敘事過程，其實對日常生活中特別是愛情的普世價值再一次的確認，導演透過這樣劇情的安排，只是讓觀眾在影片中取得認同感¹¹⁵。

另一方面，通常電影所探討的主題不只是單一，可能包含愛情、事業、家庭或友情，在「新都市電影」中，這些主題都有著嚴謹的等級區分，而「愛情」的

¹¹⁵ 同註 113

敘事觀點通常都比其他主題的層級高很多。以《杜拉拉升職記》為例，其主題包含愛情的探討、職場的成長或是同事友情等。細看故事當中的內容，其敘事主線很明顯的就是以王偉和杜拉拉的愛情為延伸。特別在片末，導演拍攝的方式以兩人的擁抱，而非將主題著重在杜拉拉職場上的成功，這是「新都市電影」很明顯的特徵之一。然而本論文研究的，不同於其他的「新都市電影」主題的敘述方式以愛情故事為主兼及職場競爭的探討，《我願意》雖然主題也有牽涉到職場競爭，但絕大部分的故事一直環繞在唐微微、楊年華和王洋三人之間的情愛糾葛，讓觀眾直接去猜測最後唐微微會選擇誰，導演這樣的安排將「愛情」主題的層級拉得更高，提供一個明晰的路徑，讓觀眾更加專注於單一的主題¹¹⁶。

（二）話語層面

在電影的敘事中，故事層面是由話語層面為媒介，透過這個橋樑讓觀眾更能清楚把握和理解故事內容。導演在處理「新都市電影」的敘事話語時，表達透明和清晰的鏡頭為其重要的關鍵，因此導演會利用敘事模式、視聽語言技巧等來表達作品的透明性¹¹⁷。

1. 敘事模式

導演安排這類型電影的敘事模式時經常使用「線性因果」，所謂的「線性因果」，是指圍繞著主角而設定的故事，主角可能為了追尋自己的理想或目標，經過一段連續的長時間後，並在導演安排連貫且有因果邏輯的虛構中與外界力量進行抗衡，最後出現符合邏輯的變化當作結局¹¹⁸。因此，線性因果敘事模式的關鍵有兩個明顯的特徵：邏輯的因果特徵和敘事結構上的完整。從「新都市電影」當

¹¹⁶ 同註 113

¹¹⁷ 同註 113

¹¹⁸ 羅伯特·麥基，*故事：材質、結構、風格和螢幕劇作的原理*（北京：中國電影出版社，2001年），頁 1~509。

中我們不難發現，這些影片的敘事話語與線性因果敘事模式與上述的兩個特徵密不可分。

從邏輯上的因果特徵來說，影片敘事是強調事件如何發生，事件發生後產生原因，再從原因當中導致結果，這個當下產生的結果又如何變成接下來結果的原因。以本片為例，片頭一開始是導演用近景的方式拍攝唐微微化妝的鏡頭，導演設定唐微微是精明幹練的樣子，搭配她的好友靳小令獨白，「他叫唐微微，我的閨蜜，絕對漂亮有品味，還有高薪、高學歷、高職位，按說這麼好的條件哪愁嫁啊，可她年過 30 還是單身。」接下來鏡頭轉向唐微微在打開紅色奧迪的車門時和顧客有條有理講手機的畫面。從以上敘述我們可以清楚得知，導演透過這些鏡頭來闡述唐微微是個職場上的女強人但在感情卻像是一張白紙，來說明她一直不婚的原因（見圖 4-25），在接下來的畫面就是靳小令安排唐微微相親的片段，間接認識到來相親的楊年華（見圖 4-26）。



圖 4-25：感情一片空白的唐微微

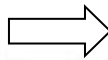


圖 4-26：好友安排相親進而巧遇楊年華

導演也透過這種邏輯性的方式安排唐微微和前男友王洋再一次的巧遇，鏡頭一開始是在大型的展場上，唐微微的老闆馮總帶著她接見王洋談合作，一開始王洋的秘書先是向他報備說：「我已經打聽過，馮總身邊最值錢的就是這個唐微微，他有很多的成名作，而且私生活乾淨、單身，住在一個很普通的社區。」王洋回：「是在團結湖嗎？」秘書先是頓一下才回說：「對呀！」，導演在以上的鏡頭敘述

就可得知王洋已經知道唐微微會來，隱含著他已經事先知道是前女友會過來。導演藉由這樣刻意巧遇的原因引發王洋想將唐微微追回來的結果。(見圖 4-27、圖 4-28)另一方面楊年華也在追求唐微微，導演因此合乎邏輯性的讓兩個人數次狹路相逢，最後將故事圍繞著三個人進行。從以上的敘述我們可以得知，這部影片遵行著因果的線性邏輯進行，片中突發的事件也恰恰能突顯事件之間的因果關聯性¹¹⁹。



圖 4-27：默默注意唐微微的王洋



圖 4-28：成功歸國後的王洋想挽回唐微微的橋段

另一項影響電影敘事模式的關鍵就是敘事結構上的完整，這個模式經常出現在「新都市電影」作為使用。影片從開始到結束，共分成開端、發展、高潮到最後的結局四個階段。通常導演在表達這類型電影的時候，首先在影片前半段就會安排巧遇的橋段。以本片為例，當靳小令幫唐微微微婚時，導演安排了幾個不得歡心的男生，最後當唐微微遇到不明事理的相親對象時，楊年華適時的前來替她機智化解危機已讓唐微微印象深刻，這種開端的安排為兩人的巧遇到相識的過程更加完整和合理化（見圖 4-29）¹²⁰。

至於發展的部份劇情的安排通常是利用更多的互動契機讓兩人經常性的接

¹¹⁹ 同註 118

¹²⁰ 顏匯成，「論新都市電影的透明敘事」，*電影新作*，第 1 期（2014 年），頁 18-21。

觸因而更加親密，因此在本片有許多唐微微與楊年華的互動，其中最代表的畫面是，當唐微微因公司的事加班到很晚時，看著微博上楊年華留的訊息：「**哪裡，其實你很可愛，你這種剩女就是為了我這種男人剩下的。餓了吧？**」，導演此時是用**近景**的鏡頭強調唐微微喜悅的表情，接著又刻意安排楊年華出乎意料的出現在她的辦公室，帶著自己煮的晚餐來給唐微微，並且說：「**餓過勁了，鋼鐵就是這麼餓壞的！**」，並且帶到唐微微開心的臉上反應，讓兩人的好感更加深（見圖 4-30）。



圖 4-29：唐微微和楊年華的相親（開端）



圖 4-30：楊年華替唐微微送飯（發展）

導演在安排發展的契機後，接下來就會進入高潮的階段。導演在安排高潮的劇情時，通常是兩者戀情首次的表白、或是男女雙方由朋友或同事甚至是敵人過渡成情侶。以本片為例，當王洋的公司出了問題需籌措資金時，最後楊年華幫助王洋度過難關，導演刻意安排楊年華隱藏自己是有錢人董事長的身份，用線性邏輯的方式作為高潮劇情開端¹²¹。

而後唐微微得知楊年華幫助王洋的消息，導演安排楊年華和唐微微在巴黎的宴會上的鏡頭和對話與以解釋誤會。唐微微見到楊年華的時候，唐微微說：「你

¹²¹ 同註 113。

有錢可以隨心所欲，對我沒用，送我回去！」鏡頭轉向楊年華，他接著說：「你這樣走了就對我太不公平了.....假如你真的是認為我欺騙了你的話，那可能就錯在我隱藏了自己的財富。可是你呢？你隱藏的是你自己的心啊...」拿出挑選的鑽戒向唐微微求婚並說：「無論你想要哪一種生活，我都陪著你一輩子，每一天。」唐微微聽完後先是猶豫了一下最後抱住楊年華（見圖 4-31、圖 4-32）。



圖 4-31：唐微微轉身將走
（高潮一）



圖 4-32：楊年華拿出鑽戒
（高潮二）

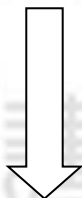


圖 4-33：兩人相擁

導演本劇安排高潮的情節，我們可以發現他用線性邏輯的方式讓劇情環環相扣，藉由唐微微得知楊年華隱瞞董事長身分作為觸發點讓雙方關係更為緊張，兩人在宴會上的口角以及唐微微轉身即將離開作為本劇的第一個高潮，將觀眾的情緒張力拉到最高。而後導演安排楊年華拿出鑽戒並說出希望唐微微嫁給他的對話作為第二個高潮點。這段劇情我們可以發現導演用了三個方面來讓觀眾聚焦。首先是兩人的誤會，接著是楊年華的語諾，最後利用「鑽戒」符號象徵的方式，三者互相搭配讓劇情出現兩次的高潮，成為本劇印象深刻的經典，最後兩人相擁作為結局（見圖 4-33）。

總而言之，都市電影線性因果的使用可以讓劇情更加透明及清晰化，觀眾無須在從導演安排的劇情與以猜測，甚至導演會藉由符號象徵的方式給觀眾更明確的提示¹²²。本劇則是利用「鑽戒」來暗示愛情的永恆，觀眾即可本握住劇情的主要線索。另一方面，導演在這類電影的取材上經常是從身邊的真實經歷作為故事的題材。在這種情況下，觀眾更能親身體會和接受，因為在現實生活裡，人的生活模式是一條直線的進展。

2. 視聽語言技巧

「都市電影」除了上述的導演常用的敘事模式外，另一項重要的特徵就是鏡頭拍攝的技巧。導演在拍攝的鏡頭技巧經常使用中近景淺景深鏡頭。在影視創作中，我們經常可以從電影裡發現導演使用中近景景別，配合淺景深鏡頭的技巧。中近景景別會使被拍攝的角色上半身佔據大部分畫面，其主要目的就是在於要讓觀眾將目光擺在人物的上肢動作、臉部表情。在此類電影中，角色間的對話、表情和相對位置提供大量的敘事訊息。導演在拍攝時，中近景深鏡頭經常使用淺景深鏡頭與之相配合，最主要作用就是可以將背景的虛化或模糊化，進而增加人物

¹²² 同註 113。

在鏡頭裡的清晰度，以凸顯最重要的角色對話訊息。

在片末王洋約唐微微最後一次見面，他帶著唐微微到大學相戀時的高空彈跳景點。導演先是將敘事時空拉到兩人大學模樣但其場景是相同的地點，利用中近景深鏡頭拍攝兩人玩高空彈跳時即將要跳下去的畫面，大學時的王洋抱著唐微微說：「別沒出息，抱緊我！」而後唐微微緊緊抱著王洋一躍而下。鏡頭聚焦在兩人抱緊的畫面，暗示其生死與共的涵義（見圖 4-34）。接著導演又將時空拉回，同樣以中近景深鏡頭拍攝雙方，此時王洋先開口：「有些東西失去後，可能再也回不來了，但他會永遠在心裡隱隱作痛。」接著導演將鏡頭聚焦在唐微微的臉部表情，可以看出她的眼神、嘴巴緊閉，表達遺憾和思考的動作暗示。唐微微說：「如果可以，我願意時光永遠停留在那一刻。」最後兩人再度抱緊，但可以看出雙方已是友誼的擁抱（見圖 4-35）。



圖 4-34：淺景深鏡頭（熱戀時的王洋和唐微微）



圖 4-35：淺景深鏡頭（工作後的王洋和唐微微）

3. 單向度的景觀都市

導演經常透過拍攝高樓來表達對「都市」的象徵，除了高樓林立外，渺小匆忙的人群，或是高速公路上擁擠的車輛，這些都是導演在拍攝都市電影時常用的鏡頭象徵手法。在本片當中，唐微微的迪奧車飛馳在三環路上的場景，導演特別

用國外車子品牌而不用中國品牌，其實隱含在城市生活裡「金錢、名牌」的階層概念（見圖 4-36）。在電影角色的塑造方面，女主角總是美麗幹練的職業女性。本片一開頭就將唐微微的形象詳細的用鏡頭和對白說明，身穿套裙、高跟鞋，畫著妝容一採用一套女強人的符號包裝，出現在專屬的辦公室、咖啡廳，甚至是高級宴會場所。而在其他人物的互動安排上，經常是用面具化來偽裝自己，最終陷入和同事信任感危機、男女情感的糾葛等（見圖 4-37）。在本劇中，我們也經常可以看到類似「面具」的偽裝，其最經典的例子就是楊年華刻意隱藏自己的身分。由以上的探討我們可以發現隨著「符號化」或「隱藏」的運用，讓觀眾在觀賞這類電影時對於都市景觀印象能更快的「微觀化」，並且迅速聚焦¹²³。



圖 4-36：進口車暗示社會地位



圖 4-37：唐微微精明幹練的形象

法國思想家列斐伏爾（Henri Lefebvre）曾說，空間的重組和變換不但可以表現都市人的日常生活外，更能展現出社會結構和價值觀。《我願意》當中，辦公室的場景經常是故事發生的場所，裡頭的電子郵件、智慧型手機、外帶咖啡等，讓整個電影產生時間感，在一部戲當中不僅利用場景或辦公室的符號來表達都市形象，更透過更為細小的網路或現代化產品，表現都會生活「快速、分秒必爭」

¹²³ 賈哲敏，「新都市想象：時尚愛情電影的文化分析」，青年記者，2013年03月13日，http://qnjz.dzwww.com/gdst/201303/t20130313_8103711.htm。

的生活型態（見圖 4-38）。另一方面，導演在劇中經常透過「公寓」的住宅方式來表達都市空間的形象，因為公寓給觀眾的形象就是將人與人之間的互動給隔開，鄰居間的互動經常是冷漠或缺乏互動，藉此來表達都市的「孤寂感」（見圖 4-39）

124。

我們可以發現本片中，空間的場景是不斷的改變。先用辦公室以及相關網路通訊設備來表達視覺的速度感，而後又轉變成公寓場景的互動，讓故事的節奏感轉緩，再接著又轉為辦公室場景以此類推，藉由這種規律性的單向度模式來表現都市的節奏特徵。然而不論導演安排空間怎樣的轉變或是用符號微觀化，其實已經是一套固定的模式。



圖 4-38：透過網路畫面表達都市生活分秒必爭的生活型態



圖 4-39：透過公寓的畫面表達都市生活孤寂的生活型態

4. 碎片化的情感世界

都市電影其最大的故事主線為男女情感的描述，辦公室戀情就是最重要的結構。在情感的描述中，這類電影經常針對女性職業的表現和情感的探討進行描述，特別是女主角最後面對愛情的選擇。唐微微在本劇裡是極為能幹的女主管，因為工作忙碌的關係難以顧及情感，因此劇初導演安排他的情感世界進入職場後是一

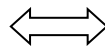
124 同前註。

片空白。我們可以看出她借由自我工作的要求嚴厲來武裝自己，甚至逃避其內心的感情世界。在追求獨立、新時代女性而承受強大工作壓力的同時，其代價就是面對情感的空虛，缺乏安全感的深層內心。因此導演在強調這些女強人的內心刻劃，其實主要目的是要削弱她們在工作方面職場的描述並，讓觀眾對她們的印象改觀¹²⁵。

唐微微在破碎且講究速食都會男女情感方面，她所選擇的處理方式是「臨缺勿濫」，因為在唐微微的內心是渴望穩定的情感（見圖 4-40）。導演除了用唐微微來當作忠貞愛情追求者範例外，另外導演也用她的好友麗莎和唐微微作強烈對比。麗莎的形象是年輕貌美，而其交往的對象無論年齡、年紀只要能在金錢上幫助，她就一視同仁與之談戀愛¹²⁶。片中麗莎先是從一個看似老闆的車裡走出，接著麗莎巧遇唐微微與之聊天。唐微微說：「那這哥們是誰？」麗莎回答：「他們有一項目，下月招標。」唐微微說：「你這為工作犧牲可夠大的。」麗莎說：「這怎麼能叫犧牲呢，一舉兩得！」以麗莎的角度來看，她一方面是享受速食愛情帶來的快感，另一面是將「麵包」與「愛情」做結合，利用這種方式反對傳統婚姻的價值觀（見圖 4-41）。導演藉此來跟唐微微的戀愛觀念作強烈的對比，其最大用意在於解釋都會男女破碎、孤寂，渴望愛情卻被金錢所迷惑的價值觀¹²⁷。



圖 4-40：唐微微寧缺勿濫的愛
情觀



對比



圖 4-41：金錢和愛情互利的愛
情觀

¹²⁵ 同前註。

¹²⁶ 陳彤，「四個女人的我願意」，八小時以外，第 7 期（2012 年），頁 87。

¹²⁷ 同前註。

我們從上述的討論可以得知，「新都市電影」其敘述特色就是利用不同程度一致性的視覺符號運用，讓看似複雜的文本快速的結構化¹²⁸。在故事和主題層面和話語層面的設計上，導演的安排則在故事透明和清晰度更加強調。因為這些層面包含敘事的訊息、時間的單向流逝、價值和情感的導向等¹²⁹。對導演而言，這些有效率的方式讓觀眾更快融入劇情，藉此對文本更加掌握及共鳴，讓「新都市電影」在不同的電影類型當中走出自己的風格。

二、青春片：《情人節》、《青春派》

細看中國青春校園愛情類電影的發展歷程，筆者觀察認為若要探討此類型的影片，應該將主題涵蓋至中國青春電影發展，畢竟青春校園愛情電影只是其中分支，因此筆者進行分析時將帶到青春電影的相關研究，讓這兩部片研究更為完整。

中國青春電影學術理論在國際上一直有著很高的比例，但青春電影在中國卻仍有進步空間。特別是 90 年代初，中國第六代導演主要表達概念著重在「嚴肅」、「苦澀的青春」的主題，卻忘了市場的需求，刻意描寫自己成長的年代來顯示青春的無可奈何，無視國外偶像愛情片的競爭，使得那時的中國青春電影票房呈現叫好不叫座的現象，如賈樟柯的《小伍》(1998)、王小帥的《十七歲的單車》(2001)或是張元的《北京雜種》(1993)等。近年來隨著華語青春片漸漸盛行的情況下，導演對於考量市場的必要性也更加重視，青春類電影因此竄出，諸如《致我們終將逝去的青春》、《觀音山》、《山楂樹之戀》等，這些青春愛情類電影口碑和票房呈現雙贏的局面，才逐漸受到觀眾注意¹³⁰。

本節討論的電影《情人結》，講述 1970 年末期，高中生屈然(趙薇飾)和侯嘉(陸毅飾)從小為青梅竹馬，雙方家長因為彼此過節仇視並強烈嚴禁兩人交往。侯嘉選擇大學畢業後出國進修留學，女主角屈然則留在家鄉工作，苦守侯嘉的回來。

¹²⁸ 同前註。

¹²⁹ 同註 118。

¹³⁰ 方晞，「近年來我國青春電影的審美流變」，《電影文學》，第 1 期(2014 年)，頁 21~22。

七年後，侯嘉光榮歸國，同時屈然的父親卻罹患癌症，兩家人因此漸漸釋懷，有情人終成眷屬。本片中添加了世界名著「羅密歐與茱麗葉」的元素，讓觀眾可以很快就理解此片劇情。

另一部青春愛情片《青春派》故事內容，高中畢業前夕，北京高中生居然（董子健飾）高考在即，趁著暗戀對象黃晶晶（安悅溪飾）拍畢業照留影時，在所有師生面前告白。黃晶晶答應居然，當兩人牽著手走向校外時，卻被居然的母親（詠梅飾）看到。因為母親的極力反對下，居然只能尷尬和黃晶晶暫時分手。高考結束後，黃晶晶考上理想大學，男主角卻因受黃晶晶的影響，高考分數奇差無比，因而進行了一年的復讀生活，接受班導師的嚴格督促。在整個過程中。居然在班上認識了許多人，而復讀階段的他繼續追逐愛情。在這一年的笑淚與奇遇，讓居然有再次體驗青春的機會，不僅認識了一群莫逆之交，且與真正適合他的女生考上同一間學校。筆者發現導演霍建起，研究中國九零後的校園情況而拍攝，讓本片更貼近 90 年高考學子生活和想法，因此和青年觀眾產生強烈共鳴。由以上兩部片就可發現第六代電影人對於市場意識的增強，青春電影逐漸在國內主流市場佔一席之地，筆者觀察這兩部電影以愛情做為故事主架構外，另外還有一些現象，以下共四點：

（一）故事主題由嚴肅轉而幽默

電影藝術作品中的青春主題，最大的特色就是環繞著愛情和友情，互相的成長和夢想交織著迷網和困惑。中國青年學子在歷經求學階段，追求理想的同時，經常和現實有很大的反差，以上這些現象是 90 年新世紀初期青春電影表現的一貫內容，藉此揭露了苦澀、受壓抑的青春。舉例而言，賈樟柯的三部曲《小武》、《站台》（2008）和《任逍遙》（2002），王帥的《十七歲單車》，這些電影更是反映第六代導演青春時的徬徨、苦悶和無奈。「巴黎中國電影節」挑選的兩部電影《情人結》和《青春派》，其出品年代又比上述的第六代電影更晚，故事情節跳脫了以往中國青春片給人「苦悶」或「悲劇」的形象。

以《情人結》來說，故事雖圍繞著「羅密歐與茱麗葉」的敘事手法，利用男女主角雙方家庭間的紛爭拉高本片的緊張氛圍。不同於原版羅劇的悲劇收場，《情人結》劇末使用女主角的父親重病來化解男主角母親的仇恨，男女主角因此得以

破鏡重圓，雖然本片帶有灰色的色調及沉重感，但最後是以喜劇方式結尾（見圖 4-42、圖 4-43）。



圖 4-42：《情人節》中，原本打算殉情的畫面。

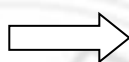


圖 4-43：片末，有情人終成眷屬。

《青春派》敘述則多以幽默喜劇的方式表達，劇中當居然發現初戀對象黃晶晶有男友時提出分手後，導演在劇中安排男主角到處找尋加入社團以此來忘掉初戀對象，男主角一開始是希望加入音樂社，但五音不全的程度讓老師無言以對，而後到話劇社向老師要求演獅子，居然說：「讓我來演獅子吧！」，話劇社老師回說：「好好好，你今年幾年級？」，居然回：「高三。」，老師先愣了一下回說：「你說你高三搞什麼亂，回去複習去！」，最後逼不得已到足球社自薦，居然說：「中國足球踢的實在太臭了，所以我決定從我做起，我想加入校隊，為偉大的祖國做出貢獻！」最後無奈的說：「對不起，教練我編不下去了，我失戀了！」，而足球社教練聽完說：「你明天就開始訓練，要化悲痛為力量！中國足球缺的是什麼，就是力量！」

在上述的劇情當中，導演用一種荒謬式的幽默來處理男主角遇到失戀時的應對，雖說給觀眾帶來會心一笑的感覺，但最後如同導演利用足球教練的安排，其隱含的正面意思就是高考將近應考學子要化悲憤為力量，藉此來消除「高考」的嚴肅性。由此觀之，第六代導演的青春電影已從原本「殘酷」和「苦悶青春」轉而是用諒解的態度面對，並強調「經歷才有成長」的欣喜。

（二）故事內容貼近觀眾

90 時期第六代導演的青春電影裡，主要角色的生長背景幾乎圍繞著社會下層的邊緣人物。如《十七歲的單車》中離開家鄉到北京打工掙錢的十七歲少年小貴，《蘇州河》(1996) 中，男主角之一的馬達其職業為「皮條客」，《小武》中失去友情、愛情和親情，命運多舛的扒手男主角。以上電影導演透過這些符號人物來表達邊緣社會的思維，希望得到主流社會的理解和深思。另外，這些青春電影的另一項特色就是大多是生於在不美滿的家庭。《任逍遙》中男主角斌斌厭煩母親對他每天的說教，彼此之間看不出有什麼溫情。《孔雀》(2005) 中盲目偏袒大兒子無視女兒和小兒子的母親。這些失去父母關愛的角色，造就其叛逆或是反抗社會的心理。但近年來的青春電影中，角色人物更為普通且平民化，故事安排不再突顯家庭的不美滿。導演對於電影的對藝術化概念弱化，而是更著重如何讓故事更加吸引和得到觀眾的共鳴¹³¹。

以《情人結》為例，電影一開頭先是敘述 11 歲的男孩侯嘉和女孩屈然彼此青梅竹馬、兩小無猜的畫面。在兩人的生長家庭安排方面，導演雖沒有特別交代男女主角雙方父母親的職業，但可觀察出其家庭生活雖未到小康但生活還過得去。故事設定是 70 年代末期傳統的中國社會，「重男輕女」觀念卻沒有在本片發生，反觀本片女主角身受父母如掌上明珠般的疼愛，父母親多次希望女兒趕快嫁人但也沒有特別強迫。導演在安排男主角家庭方面就較為不幸，男主角母親對於丈夫被污陷而自殺的事情一直耿耿於懷，因為丈夫的事還發生車禍導致雙腳殘廢，一人獨自撫養兒子長大。不過兒子也沒有因為家庭的殘缺消極，反而奮發向上考到好學校。《青春派》裡頭男主角家庭的描述情形，如同目前中國大部分中產階級家庭情形，父母辛苦工作接受老闆壓榨。在經濟上不僅有小孩的學費，還有房貸和生活經濟的壓力，所以更加期盼居然能考到更好的學校讓未來生活可以更輕鬆，中國傳統觀念希望子女「望子成龍，望女成鳳。」我們從上述的研究來觀察，不難發現兩位第六代導演將故事角色的設定更加貼近觀眾，可見其導演對於家庭「平民化」的安排。

(三) 高考題材引起觀眾共鳴

¹³¹ 方晞，「近年來我國青春電影的審美流變」，電影文學，第 1 期 (2014)，頁 21-22。

中國青春片當中，「高考」經常是探討的題材。細看中國青春片談論到「高考」內容，其敘述可分成兩種方式。一種是單純探討準備「高考」時，幾位朋友努力後的種種經歷和發展，將重點擺在「友情」的觀點探討。另一種敘述就是加入更能引起大眾共鳴的「愛情」元素，但校園生活免不了同儕的互動，因此這類型的影片導演拍攝時經常是「愛情」和「友情」的觀點穿插表達。舉例而言：《觀音山》（2011），故事背景位於四川成都。南風、丁波和肥皂是三位好友，他們有著相似的經歷因落榜或因拒絕參加高考而沒上大學，導致與自己的父母關係緊張。受不了這些壓力他們選擇離家出走。渴望擺脫父母的束縛，過著自食其力的生活，或是《高考1977》（2009），中國文化大革命結束，中斷了多年的高考也得以恢復。在東北某個農場裡，生活著一群來自各地的知識青年。恢復高考的消息傳到這裡，讓年輕人們的心再次躁動起來。而充滿著理想的年輕人是會緊緊抓住這個難得的機遇，還是隨波逐流接受命運的安排

另一種敘述方式就是這一、兩年來更為盛行的青春電影敘述方式，將觀點融合「愛情」和「友情」。舉例來說，《全城高考》（2013），以著名的湖北黃岡教育為背景，講述了四個高三學生以及老師、家長、社會在一場青春、愛情，無悔和感動的時代。內容著重考生的拼搏精神和父母的關切，另外本片也帶到反思高考制度的觀念。

以《情人結》來看，在片初一開始居然先是在一個紅磚建築物底下站著，導演以特寫的鏡頭拍攝居然和貼在紅磚牆的模擬考榜單，她正在撕掉榜單上考第72名名字的動作，隱含了她的成績不是很好。接下來男主角也抵達，看到牆上的榜單後轉向居然，此時女主角說：「你可以啊，第五名！」男主角以看到居然有點落寞的表情，因此也將自己的名字撕掉說：「陪你犯個錯。」導演最後先是以近景的方式拍攝兩人喜悅的表情，最後以拉鏡頭的方式，讓觀眾知道男女主角心有靈犀以及互相喜歡的甜蜜氛圍。

《情人結》片中另一個高考鏡頭的描述，畫面是學生在遊樂園玩，象徵應屆考生終於考完高考得以放鬆的喜悅。導演此時讓居然獨白說：「**高考如期而至轉瞬即逝**，侯嘉的分數全校第一，我考的一般只能上分校。」另外換侯嘉獨白：「在等待入學通知書的日子裡，我們用各種方式放鬆心情，同學們好像都不想結束高中時代。其實是不願意分開……」，接下來畫面又跳到大學場景，此時兩人因為

兩家的恩怨而被迫分開，但私底下仍偷偷見面。接下來他們站在走廊，侯嘉說：「我把收到的情書都當面退給人家，他們叫我殭屍，我跟你可不一樣。」居然接著說：「侯嘉你怎麼了，你多久沒跟我聯繫了，知道嗎！我每時每刻都在想你。」侯嘉拿出電影片「羅密歐與茱麗葉」約屈然去看。

雖說導演對於本片「高考」主題描述不多，但其安排是要突顯雙方的落差，除了須面臨兩家世仇的關係外，男女主角還需面對一方是大學生，另一方是就業階段的隔閡，由導演這樣的表達，其實就是當時中國社會高考後的現象，就學期間的情侶通常會因為高考後地方的距離，交通不方便，因而難以經常連繫或是思想觀念的不同而導致小情侶分開，但導演在本片反而是安排兩人至死不渝的愛情，讓觀眾更加動容。

關於《青春派》，整片主題就是以「高考」為主要架構，導演透過畫面來呈近年學子的高考現象。片末，導演以倒敘的方式介紹劇中主要角色並加上男主角的獨白，首先男主角說：「青春，對於齊明智來說，.....就是小慈的味道。讓人想念，卻再也聞不到（見圖 4-44）。」居然接下來繼續介紹，「飛飛的感情知識雖沒有幫到我，我還是要謝謝他，他的青春才即將開始。」男主角獨白結束後，導演安排飛飛俐落的舞蹈（見圖 4-45），強調其出色的藝術表演細胞。劇中飛飛的角色的安排是剛中帶柔、活潑俏皮的個性，筆者觀察飛飛角色個性的設定在其他中國電影裡不多見，其鮮明形象更讓觀眾印象深刻。

畫面切到一個人騎著一匹馬並說：「這是我的馬，一百來萬吧！」居然繼續獨白：「至於賈迪，他也有富二代的苦惱。」而後場景轉到賈迪和、男主角和其他朋友一夥在宿舍聊天，賈迪說：「我爸又娶了個後媽，就比我大四歲。我跟我媽，現在真不知道該怎麼辦了！（見圖 4-46）」最後導演以特寫的鏡頭拍攝賈迪，突顯富二代所面臨的無奈和徬徨。畫面換成白雪靄靄的農村矮房，一旁的人放著傳統爆竹。居然獨白：「春節時我們去了周強家，大家才知道周強為什麼勤奮讀書。（見圖 4-47）」導演此時以灰暗的畫面鏡頭拍攝屋裡場景，破舊的房門和斑白的牆壁，隱含家裡的落後貧窮，周強只能以考到好大學來翻轉自己和家庭的命運。導演以五個朋友的形象，分別是落榜的齊明智、藝術表演發展的飛飛、選擇出國留學的賈迪和藉由高考翻身的周強。這麼大費周章的安排，其實就是為了要反映中國當今高考下青年學子的幾個發展方式。



圖 4-44：
重考的齊明志



圖 4-45：
表演天分高的飛飛



圖 4-46：
富二代的賈迪



圖 4-47：
高考翻身的周強

片中另外一幕，居然因為發生意外而複讀，輾轉進入一個放牛高三班。導演用移鏡頭的方式拍攝同學背後以及站在台上的老師，讓攝影機水平移動教室讓同學們專心聽訓，老師進入教室後帶著嚴肅的表情說：「我已經說過，我是受命來整頓你們這個班的。本來我剛送走一個班，可以好好休息休息，開學的時候接一個新的高一的班，但是校長說了，你們這個班，已經危及到學校的名譽。……想學的，老師一定全心全意的幫助你們。」此時老師以嚴肅冷酷的眼神，轉頭看班上頑皮學生說：「至於那些不想學的，甚至是想搗亂的，我也絕對不讓你們在這裡待下去！」。而後在片末的場景已是在校的最後一天，當同學們向老師敬完禮，導演反而是用特寫的拍攝老師，此時老師帶著溫和的微笑說：「今天是你們在校

的最後一天，一會兒拍完畢業照，你們就可以直接回家了……高考過後，你們就會有一個嶄新的人生，所以我今天來是想祝願大家，在今後的日子能夠開心順利！」

導演在處理這兩段場景，片初新的高三班面臨高考時導演利用**移鏡頭**和老師嚴厲的訓話讓觀眾感受高考即將來臨的緊張感，接下來片末學生即將畢業並進入高考衝刺階段，導師又以溫和的態度勉勵學生，與先前嚴厲督促學生的形象大有不同，由此可觀察出導演對於高考描述的重視（見圖 4-48、圖 4-49）

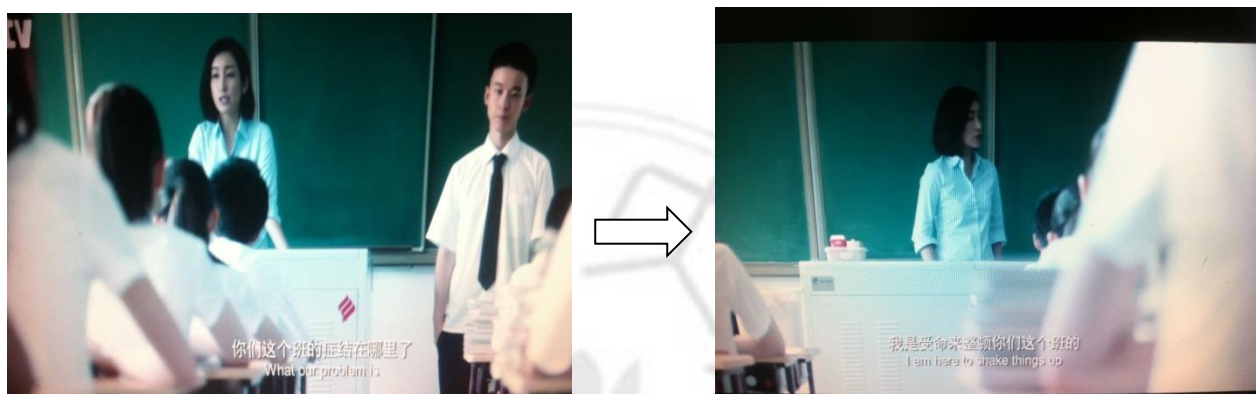


圖 4-48、圖 4-49：導演將鏡頭由右至左製造高考將至，訓話的緊張畫面

（四）中國當局提倡正面形象的故事內容

批判一直是青春電影的延續主題，從三四十年代的《馬路天使》、《十字街頭》，文革後的傷痕青春電影《小街》、《青春季》，或是讓第六代導演獲得重視的幾部影片《青紅》、《十七歲的單車》、《孔雀》，這些影片的主題經常是對於強權社會或是父權的批判。以《孔雀》為例，結尾是歷經滄桑握著柿子的姊姊，另一個鏡頭卻拍攝著孔雀的屁股，在其孔雀正面是如此華麗美好，而導演故意拍攝孔雀的屁股無疑是要表達對社會的批判¹³²。近年來雖然隨著中國經濟的發展，社會矛盾

¹³² 同註 131。

不在如此尖銳，但中國當局還是會審查或是禁止第六代導演較負面批判中國形象的作品。相較批判意味濃厚的電影，中國政府反而提倡積極正向的故事內容的青春電影。

以《情人結》來說，本片故事更著重於感情的描述，導演在此片當中用了三種中國愛情電影常見的敘事模型。

第一、青梅竹馬模式：導演設定屈然和侯嘉從小同住在大院裡，幾個朋友在玩耍時，因為屈然長的很漂亮，經常受到小男生的欺負，而小時後的侯嘉經常替屈然出氣。

第二、才子佳人模式：在導演的設定裡，侯嘉是很聰明的學生，也是大院裡考到好學校的孩子。而屈然的設定則為美麗佳人，小時候就是大院最漂亮的女孩，長大後的屈然更加漂亮。因此帥氣才俊的侯嘉搭配上體貼漂亮的屈然，就成了導演表現古代才子佳人的現代版本。

第三、有情人終成眷屬的模式：《情人結》雖說以《羅密歐與茱麗葉》的原型而做改編，但《羅密歐與茱麗葉》是以情侶雙雙殉情悲劇的方式結尾，但《情人結》則是以「有情人終成眷屬」的結局，來符合中國古典愛情常見的敘述手法。

某個專訪裡導演霍建起曾說過，「我拍戲經常會發出一些形象的感覺。」，《情人結》片中另一個著重於感情的描述是，當男女主角看完羅密歐與茱麗葉的電影後，場景轉換到兩人在鐵道上行走（見圖 4-50），霍建起曾對於這一幕就提過，如果不是這樣的場景面臨人生的選擇，可能給觀眾的感覺就不一樣了。男女主角當時說：「我們要一直走，走到那座城市。」若將這句話的場景改為馬路上，就很難深刻表達出要一直走下去的形象。另外，走在鐵道上說這些話更能表現出兩人想「逃離」家族間仇恨的情境。從上述對於《情人結》分析來說，不管是三組敘事模式或是利用場景和對話的呈現，都再再顯示出導演在本片中以「愛情」為主要的架構，更加重視故事敘述。



圖 4-50：導演利用鐵道強烈表達兩人「想逃離」的情境

《青春派》的相關敘事鏡頭，片初一開始居然爬著書房的窗戶出去找初戀情人黃晶晶，被鄰居發現後用棍子驅趕，結果居然摔到地面造成尾椎骨折，這邊可以看到導演對於嚴肅的「高考」議題，用以幽默的方式呈現，更加著重於故事的因果關係，因為摔斷尾椎而必須重考的情節環環相扣。

另外電影裡拍畢業照的情節，導演特別在片初呈現一次，又在片末分呈現一次。片初拍畢業照的時候，居然為當屆高三生，此時居然大喊「等一下！」，走到前面並念著抄再手上的詩：「泰格爾曾說過，沉默是一種美德，但在喜歡的人面前沉默便是懦弱！我已經懦弱三年，今天我要勇敢，黃晶晶同學，你願意和我攜手告別高中時代嗎？」而片末重考的居然再拍一次畢業照，此時又跳出並接著說：「撒老師這句話必須當面對妳說，老師你陪我們度過了一個艱難、漫長而又短暫的一年，在這個即將要離別的時候，我們想對妳說，我們忘不了你，我們真的恨你，但我們也愛你。」男主角在說這句話的同時，導演用近景的方式拍攝居然的臉部表情，此時居然的表情是眼中含有淚水並強忍哽咽，讓觀眾印象加深。導演用這樣的敘事方式，來表達居然從毛頭小子的不成熟蛻變成懂得感恩的年輕人（見圖 4-51、圖 4-52）。



圖 4-51：片初，居然向暗戀對象告白

圖 4-52：片末，居然成熟的感謝

片末導演用的鏡頭是主要角色的高考分數，賈迪到美國洛杉磯大學加拿大分校留學，李飛考上北京電影學院（253 分），周強考上清華大學（646 分），齊明志重考（443 分），孫曉凡考上中國人民大學（590 分），居然同樣也是考上中國人民大學（568 分）。導演在安排孫曉凡和居然的兩人的關係時，在片中可以清楚看出曉凡暗戀居然，而居然原先喜歡學姊黃晶晶，但學姊考上學校後不再理會居然，而在複讀的過程中認識了曉凡，但導演對於居然的態度沒有清楚表態，而在劇末就以成績來暗示（見圖 4-53）。

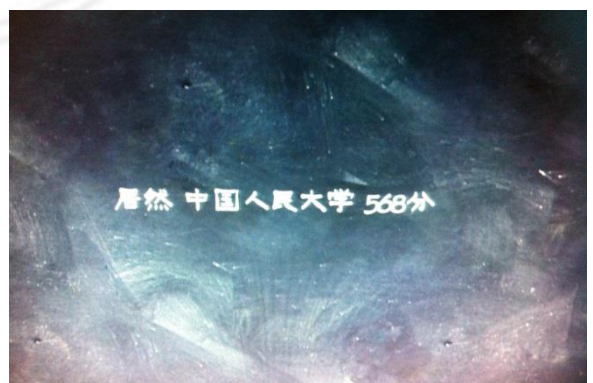
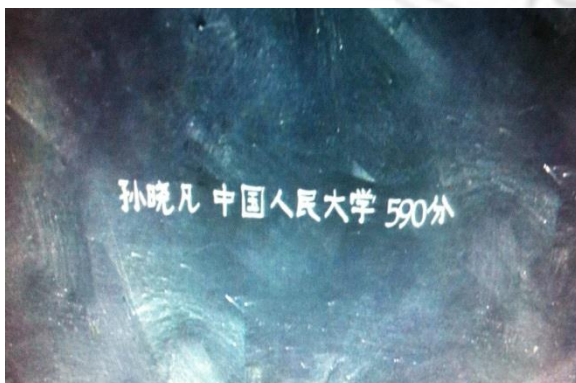


圖 4-53：導演最後用高考的分數來表達居然的選擇

《青春派》的三段劇情可以發現，雖然本部片最大的故事架構是「高考」主

題，但導演弱化了這類主題的嚴肅性。利用荒謬的骨折戲碼以及最後利用高考成绩表達對曉凡的喜歡，由這樣的劇情安排吸引更多觀眾。利用兩段畢業照的鏡頭來表達居然的成長以及懂得體諒老師、積極正向的態度更為本片加分。

由以上的資料我們可以得知，這三部片故事內容大多都採取正面、輕鬆的劇情，反而不像一些第六代導演的作品帶有批判意味。這三部較為正面形象的作品卻都進入「巴黎中國電影節」的參展影片，由此得知中國當局希望藉由這些正面、積極的作品來塑造中國形象。

上述三個影片我們可以得知，巴黎中國電影節挑選的愛情片其故事敘述年齡分成升學時期以及出社會工作做為區隔。在《我願意》中，我們可以發現其敘事節奏是明快的節奏並且使用很多的流行元素，像是網路通訊、時尚服飾等，在景觀上面的敘述則利用高樓林立、咖啡館或是高級宴會場所，將都市生活更加美化。而《青春派》和《情人結》則是使用「高考」這個單一的主題作為架構。一方是使用新的流行元素來吸引觀眾；另一方則是用大家的共同經歷引起共鳴。

但《青春派》和《情人結》部分故事內容則是有些爭議。像是《青春派》裡，居然為了見心儀對象跳窗的戲劇效果或是《情人結》男女主角選擇以吃安眠藥殉情的方式要來證明愛情的偉大，這類做法雖說是要來暗示愛情的偉大，但也容易造成不良的效果，特別是這類電影的主要市場是青少年。在《我願意》中用了許多角度來強調闡述金錢、物慾以及愛情觀，卻也容易讓劇中男女情感的描述和導演想給觀眾主題產生失焦。青春愛情電影最重要的核心價值在於作品的表達要能和年輕觀眾的真實體會和愛情認知有所碰撞，要能引起年輕人的共鳴不能單單只靠視覺或是過於戲劇效果的劇情，這也是當代愛情片所面對的問題。

第四節 演繹女性主義：《蕭紅》

中國電影 1895 年發展至今，所有類型的電影以女性電影發展時間較晚，要等到婦女解放運動的進行才讓中國女性也能進入導演的行列。另外，受到西方主義的影響，中國女性導演順應這個潮流，逐漸向觀眾表達其女性主義相關電影¹³³。

¹³³ 趙小敏，「後現代主義文化視野中的當代中國女性電影」，山東師範大學當代文學碩士論文（2007 年），頁 1。

西方女性電影研學家 Judith Mayne 將女性電影分成兩類，一種是以商業為導向的通俗劇電影，其時間為二十世紀 30 年代至 50 年代好萊塢通俗劇為主，其主題圍繞在愛情、家庭、母愛等。另一種是依性別的主題為分類法、重視導演的性別，把女性電影設定在女性導演的範圍內¹³⁴。

中國從建國至今，這段時期的許多經典電影當中，對於女性的描寫有著不同的變化。「第一代」導演作品當中，其時間為建國前的 20 年代。當時的中國女性很難自力更生，經濟上更是難以自行獨立。女性在這樣的生活背景下，其獨立自主的機會微乎其微，而當時的電影又是無聲片的情況下，女性經常扮演著「失語」的狀態。女性在影片中的出現只是組成電影的一小部分，在個性上也只是以輕描淡寫作處理，因此第一代的中國電影很難談到女性形象¹³⁵。

五四運動後是中國電影的繁盛時期，女性逐漸可以反對父母的相親決定，並提倡擁有愛情的自主權，逐漸重視、鼓勵女性要走出家庭，爭取和男生一起受教育的機會。這個時候的中國電影都以女性為重心，並且為後來的女性形奠定基礎，「第二代」導演也孕育而生，此時期展現的女性形象分兩種：1. 女性是受苦受難的角色，特別利用女性悲慘的遭遇來引起觀眾的同情和深思。例如，《神女》（1934）導演為吳永剛，女主角阮嫂為了家中經濟，只好出賣自己的肉體，以換取家人的溫飽，阮嫂除了默默忍受嘲笑外，還須面對無情的壓迫和歧視。《馬路天使》（1937），描寫 30 年代在社會底層生存的女性，其主要角色分別是小紅和小雲，小雲遭到母親推入火坑被迫出賣肉體，飽受世間痛苦。2. 致力於革命抗爭的獨立新女性，如《三個摩登女郎》（1935），講述女主角淑貞得知家鄉東北淪陷的消息逃到上海，當他得知未婚夫處於事業低潮之際，便鼓勵丈夫投身抗日行列，最後淑貞也成為抗日隊伍的一份子。《新女性》（1935），女主角李阿英為工廠女工，對生活充滿希望，且有意投入革命的行列，欲擺脫舊封建體制因而進行抗爭¹³⁶。

接下來為 1949 年中國建政後的時期，中國政府提倡男女平等、婦女解放政

¹³⁴ Doane, Mary and Mellencamp, Patricia and William, Linda, *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism* (Los Angeles: The American Film Institute, 1984), p.49

¹³⁵ 魏紅霞，「80 年代中國女性電影中的女性意識」，*浙江大學學報*，第 12 卷第 3 期（1998 年），頁 123。

¹³⁶ 周晶，「論九十年代後電影文本的女性形象及女性導演」，*華東師範大學當代文學碩士論文*（2007 年），頁 7~8。

策的出現，使得中國婦女走出家庭。在這個時期電影中的女性形象，她們逐漸失去了女人的天性，主要目標是模仿男性的特徵，而達到最完整「男女平權」的觀念。這個時期「第三代」導演的電影所刻劃的女性形象分成兩種：1. 被社會救贖的女性，《白毛女》(1950)，其故事內容講述女主角喜兒和父親受到地主欺負，最後搞到家破人亡。喜兒受到欺負後，被迫逃到深山裡以果實維生，而後在中國共產黨的解救下，喜兒終究重獲天日¹³⁷。2. 無性別的鐵姑娘，《紅色娘子軍》(1959)、《青春之歌》(1959)，所呈現的女性形象就是女人當自強的個性，堅忍不拔，她們穿著象徵共產黨員的紅色制服，這些「鐵娘子」的共同特色就是希望打破男女性別。因此這個時期的電影的女性形象，大多圍繞著「中華兒女多奇志，不愛紅裝愛武裝」的主題¹³⁸。

80年代初改革開放以來「四人幫」垮台後，女性真正解放也是此時期才正式開始，「第四代」導演也運用這個機會得以獨立拍片，這一代導演中出現許多女性導演，如張暖忻、黃蜀芹。這個時期所呈現的女性形象，其一是偉大母親的形象，導演謝晉拍攝《天雲山傳奇》(1980)，故事內容講述剛由學校畢業的女主角馮晴嵐和女配角宋薇參加了天雲山考察隊。一開始宋薇和男主角羅群在考察工作裡相愛，隨後的反右運動中，領導人吳遙將羅群劃為右派分子，宋薇被迫與羅群劃清了界限，嫁給了吳遙。某一天，馮晴嵐突然來到羅群身邊，甘願在當地當一名教師，在相處之中更深深地愛上羅群。羅群生重病時，馮晴嵐在風雪中把他拉到自己住所。不久他們結了婚。接下來發生文革，馮晴嵐為保護羅群的手稿，遭受紅衛兵無情的批鬥。而後吳遙擔任委副書記兼組織部長，卻對羅群的冤案不予理會，女主角宋薇與他發生衝突。被誤會的羅群終於得到申冤，但馮晴嵐也因病離開了人世。最後羅群和宋薇都來到馮晴嵐的墓地默默地哀悼。

由上述可以得知，導演謝晉影片中女性的特點，一方面是妻子；另一方面是母親，遵守傳統女性的三從四德，用自我的犧牲給予男性的幫助和支持¹³⁹。雖說謝晉是想以偉大的母親形象來讚頌中國傳統女性的偉大，但對於女性主義的角度

¹³⁷ 周晶，「論九十年代後電影文本的女性形象及女性導演」，華東師範大學當代文學碩士論文(2007年)，頁10。

¹³⁸ 張佳，「論中國電影中女性形象的嬗變」，華東師範大學廣播電視藝術學碩士論文(2008年)，頁4~5。

¹³⁹ 劉霞，「新世紀中國大陸女性電影中的女性形象分析」，北京大學新聞與傳播學院碩士論文(2007年)，頁20。

來說，某些觀念比較像是男性霸權底下的產物。其二是對於女性形象表現的方式，以透過自我理想的實現來強調女性也有追求夢想的權利。《沙鷗》(1981)，女主角沙鷗為了贏得女子排球世界冠軍，不惜犧牲愛情、忍受受傷帶來的煎熬，沙鷗在事業的追求下得到作為人的價值以及社會對她的認同。《女兒樓》(1985)，女主角小雨毅然決然犧牲掉自身的愛情和青春，以實現工作的義務和政治目的，堅守自己的工作崗位¹⁴⁰。

1980年代中後期中國商業化的迅速發展衝擊中國社會，隨著市場經濟的發展和改革開放的深化，中國的政經社會發現明顯的改變，中國電影中的女性形象也發生了新的轉變。這時期由「第五代導演」進行拍攝，呈現的女性形象有下列幾種：1. 彰顯女性慾望。《紅高粱》(1987)，女主角九兒出身貧困農民之家，在許配給李大頭的迎娶路上發生劫持，被男主角余占鰲所救。之後兩人相互喜歡並發生關係，九兒不顧已婚的身分選擇內心所愛。《菊豆》(1987)，女主角菊豆喜歡上自己的姪子天青，竭盡所能的希望成為天青的戀人。在這個過程中，菊豆甚至想殺了自己的丈夫，以期望能和天青有情人終成眷屬。這類影片中，我們可以發現對於女性形象的表達，導演用很爭議的方式，如亂倫、弑夫等劇情來表現女性追求自己情感的勇氣以及自我慾望的探尋。以女性主義角度來看，此種表現概念就是對父權封建觀的一種挑戰和突破¹⁴¹。2. 面對艱困環境自我承受的女性，《漂亮媽媽》(1999)，故事內容講述女工孫麗英，一方面須面對丈夫的離去；另一方面必須照顧失聰而沒有學校可念的兒子。孫麗英為了兒子，默默承受龐大的經濟壓力和接踵而來的難關。《生活秀》(2002)，女主角來雙揚，父親再婚後拋下孩子，並且面對大哥懦弱無能、小弟吸毒一連串難關，但她還是一肩扛起家裡的生活經濟重擔¹⁴²。以上是整個中國女性電影的發展概況，而在2013年「巴

¹⁴⁰ 劉霞，「新世紀中國大陸女性電影中的女性形象分析」，北京大學新聞與傳播學院碩士論文(2007年)，頁22~23。

¹⁴¹ 劉霞，「新世紀中國大陸女性電影中的女性形象分析」，北京大學新聞與傳播學院碩士論文(2007年)，頁21~22。

¹⁴² 周晶，「論九十年代後電影文本的女性形象及女性導演」，華東師範大學當代文學碩士論文(2007年)，頁13~14。

黎中國電影節」當中，《蕭紅》分析如下：

一、採用回溯倒敘手法呈現主題

不同於大部分電影採用線性的敘事手法，《蕭紅》透過回溯、倒敘以及插敘手法來表現本片。導演透過這些手法，來表現女性意識的最深層意境。本片女主角蕭紅（宋佳飾）為民國初期中國最為知名的女作家之一，更是情感最為豐富的女性。她有著未上學而與家庭抗爭的逃婚經驗以及豐富糾葛的愛情。在那個動盪且民風剛開放的年代，她成為帶領女性意識提升的領頭羊。在女性主義的觀點裡，線性是男性時間的表現手法，但女性在表達時間點時，其特性是感性擴散、重複性以及永恆性¹⁴³。

影片一開始是日軍轟炸的畫面，接著畫面轉到兩個角色上，分別是臥病在床的蕭紅以及受丈夫端木蕻良（王仁君飾）所託進而照顧蕭紅的駱賓基（張博飾）。導演將畫面帶到駱賓基站在窗邊看著蕭紅。駱賓基對蕭紅說：「我經常讀幾頁就看您一眼，我真不敢相信，這本書的作者就躺在這裡。」導演接著用特寫的鏡頭拍攝蕭紅，此時聽完駱賓基的讚美後她帶著淺淺微笑說，「很久沒聽到這樣的話了……真想為你做點什麼！」駱賓基說：「不用不用，能跟您說說話，我已經很滿足了！」蕭紅最後說：「我給你講講我的故事吧！」駱賓基的一席話激盪起蕭紅內心深處，因此她開始講述自己一生的故事（見圖 4-54）。導演霍建起對於之後劇情的表現手法，是以過去和現代的時空自由的轉換，以女性感性的手法來描述。大致上的故事敘述進程是先描述中學時，疼愛蕭紅的祖父去世，蕭紅因為父母的逼婚選擇離家出走（見圖 4-55）。迫於生計的情況下，偷偷與父母配婚的對象汪恩甲同居，但蕭紅懷孕後卻又慘遭汪恩甲的遺棄，這是她的第一段愛情（見圖 4-56）¹⁴⁴。

¹⁴³ 李霆均、汪景然，「霍建起：蕭紅『為文學生，卻為愛而死』」，*中國電影報*，2013年3月14日第5版。

¹⁴⁴ 張燕，「『蕭紅』：別樣唯美的傳記片」，*當代電影*，第4期（2013年），頁49~50。



回閃、倒敘

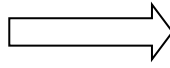


圖 4-54：片初，蕭紅先是與駱賓基談話

圖 4-55：接著鏡頭拉到蕭紅念書時的畫面



圖 4-56：蕭紅第一個愛人汪恩甲

而後鏡頭又回到駱賓基和病榻上的蕭紅，駱賓基堅守諾言提供需要的幫助（見圖 4-57）。讓蕭紅感動萬分因而回想起，當她被汪恩甲拋棄後，出現一個報社記者蕭軍前來解救她的回憶。蕭軍為蕭紅第二個所愛的男人，他的出現大大幫助蕭紅。生活貧困時，兩人攜手共度難關，兩人也得到魯迅的幫助下經濟逐漸好轉，但蕭軍對女人的博愛卻重重傷了蕭紅，她為了療傷因而奔走到東京（見圖 4-58）。直到魯迅去世後蕭紅才又回國，劇情中出現一位愛慕蕭紅的男性，名字叫端木蕻良的出現加上蕭軍的多次背叛，使得蕭紅最後選擇離開蕭軍並和端木蕻良結婚，成為蕭紅第三個愛過的男人（見圖 4-59）。熱戀期過後蕭紅發現端木蕻良是個沒什麼擔當的人，因此逐漸對端木蕻良冷漠。當時日本攻入中國導致香港

淪陷，蕭紅重病在身無法離開香港醫院，這時駱賓基受端木蕻良拜託幫忙照顧蕭紅，因而讓蕭紅逐漸喜歡上這個年輕人，駱賓基也成為蕭紅第四個愛過的男人。最後導演又將畫面回到端木蕻良、駱賓基以及蕭紅的畫面做描述(見圖 4-60)¹⁴⁵。從以上故事大方向的進程來看，導演透過蕭紅現在與過去的鏡頭來回穿插改變，完整的將回溯、倒敘以及插敘手法表現的淋漓盡致，用女性的感性的表現手法讓故事更具穿透力。



圖 4-57：鏡頭又回到病榻前的畫面

回閃、倒敘



圖 4-58：蕭紅第二個愛人蕭軍



圖 4-59：畫面又回到三個人



圖 4-60：蕭紅和第三個愛人端木蕻良結婚

¹⁴⁵ 同註 144。

二、影響蕭紅的六個男人

電影裡蕭紅命運是悲劇的，正如他的恩師魯迅所說：「娜拉（女人）面前只有兩條路，不是墮落就是回來，夢是好的，錢也是要緊的。」受到五四運動影響下的蕭紅，為了求學和追求戀愛的自由因而離家出走。影片裡當蕭紅以手指逐漸搓破糊紙的窗戶時，溫暖的側光始終包圍著蕭紅，在這邊我們可以看出導演巧妙的表達蕭紅身上自覺的女性意識。另外，當蕭紅身懷六甲的時候，即使是懷孕的狀態也敢於挑戰社會成規再嫁。片中在表現蕭紅懷孕時，導演多次將鏡頭刻劃蕭紅懷孕後美麗的身體曲線並且使用柔和的光線和紅色的色調。螢幕上對於「身體」意象的凸顯，其實隱含有女性主義理論視野下的性別政治表現（見圖 4-61、圖 4-62）。雖然蕭紅始終懷著理想和抱負，但在當時男權還是主導力量的時代裡，缺乏生存保障的她仍是需要依靠男性的幫助，因此導演使用不同的男性角色特徵來探討這個問題¹⁴⁶。



圖 4-61：溫暖的側光表達蕭紅身上自覺的女性意識



圖 4-62：「身體」的意象凸顯女性主義理論視野下的性別政治表現

導演在探討本片中探討男性問題時共有六個角色，首先是作為大地、自然象徵的爺爺張維，蕭紅在爺爺身上繼承了中國古代文人對自然和詩的熱愛。然而爺

¹⁴⁶ 同註 144。

爺在片頭一開始便去世，這位中國舊式的文人就這樣走了，隱含著蕭紅與古老中國夢的切斷。蕭紅在當時是接受傳統薰陶和現代教育的新時代女性，但爺爺所帶給她的正是中國詩情的田園美景（見圖 4-63）。第二個男性角色是蕭紅的父親，他所代表的是中國傳統封建制度的父親形象，在影片中他替女兒找了大戶人家，當蕭紅得知自己要嫁給不認識的人時試圖逃跑，父親將她關在家裡。若蕭紅的爺爺象徵自由，則她的父親就是牢籠的代表（見圖 4-64）。第三個男性是與蕭紅訂親的汪恩甲，他在電影中的形象是玩世不恭、放蕩不羈且毫無責任感，他所象徵的是「第一性」慾望方面的典型化身，女性對他來說只是發洩慾望的工具，因此當兩人初戀的溫存和熱情消失後，蕭紅所感受到的就只剩下侮辱和被拋棄的無能為力（見圖 4-65、圖 4-66）¹⁴⁷。



圖 4-63：爺爺象徵家鄉中國詩情的田園美景

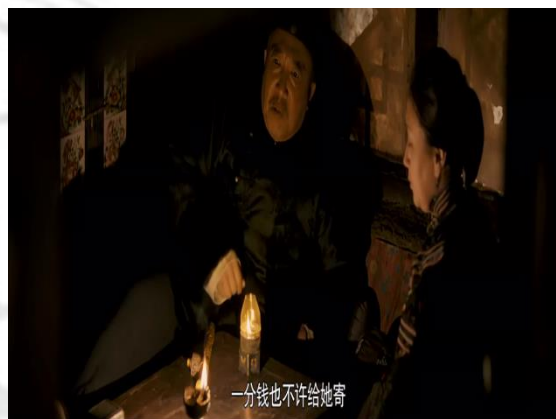


圖 4-64：父親象徵中國傳統封建制度



圖 4-65、圖 4-66：汪恩甲「第一性」慾望方面的典型化身

¹⁴⁷ 田卉群，「《蕭紅》：對話『第一性』」，電影藝術，第 5 期（2012 年），頁 21~22。

第四個男生則是解救蕭紅的蕭軍，「兩蕭」之間的對話就是建立在「第一性」和「第二性」，從影片中也可以觀察出蕭軍不是因為外貌喜歡上蕭紅，而是讀過蕭紅的作品後喜歡上她的才華。當時的蕭紅身懷六甲且被遺忘在賓館裡，樣子是非常狼狽，導演在此時是以「去慾望化」的概念呈現。導演從這樣的角度出發，正是女性主義出現的標誌，女人不再需要用美色卑微的吸引男生的注意，而是昇華成才華以及精神氣質。但最後還是發生了悲劇，蕭軍因為對其他女生也是博愛的態度，把自己當成拯救女性的象徵。正如影片中的蕭紅對蕭軍的描述，「他把女人當成火柴劃過就扔」。因為蕭軍這個致命的缺點，讓蕭紅逐漸離開他（見圖 4-67、圖 4-68）¹⁴⁸。

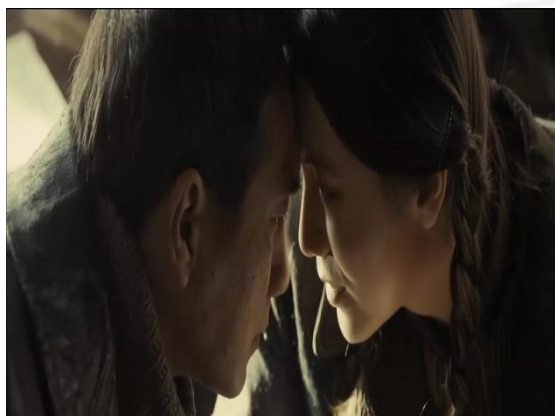


圖 4-67：蕭軍代表第一性和第二性的對話



圖 4-68：蕭軍的博愛讓其他女人懷孕，蕭紅因此更加心寒。

影響蕭紅的五個男人是端木蕻良，他擁有「第一性」缺乏的善解人意和體貼，如果說蕭軍是冬天的暖火，端木蕻良則是夏天的涼風，因為端木蕻良很懂得哄騙女人、仔細聆聽女人的需求。當蕭紅嫁給端木蕻良的時候，其實蕭紅已經不再追求愛情和自由，寧願選擇回歸到傳統的家庭主婦，但最後發現端木蕻良最大的敗筆就是沒有擔當，再一次讓蕭紅走上愛情的悲劇（見圖 4-69）。最後影片中第六個塑造的男性形象駱賓基是一個非常虛化的角色，如果說蕭紅的爺爺張維真代表中國傳統社會的美麗田園詩人，那駱賓基就是現代社會中理想的男性形象。因為他會仔細聆聽蕭紅的每段故事，在她最脆弱和無助的時候予以完整的照顧並且陪

¹⁴⁸ 同註 147。

伴在身邊（見圖 4-70）¹⁴⁹。



圖 4-69：蕭紅跌倒時，端木蕻良選擇不予理會。



圖 4-70：駱賓基仔細聆聽蕭紅故事

三、慢鏡頭和色彩的運用

慢鏡頭的多次運用是本片的一個特色。當電影裡慢鏡頭的出現，它可以讓時間的鏡頭產生延宕、拉長的假象，讓觀眾在看鏡頭所呈現的視覺影像時，會有種鏡頭被放大的感覺。影片在初期出現三次蕭紅腳的特寫慢鏡頭；第一次是當她在北京求學時，獨自走在落葉的街頭。第二次是出現在她與汪恩甲同居後，身穿新衣服走在校園長廊的畫面，第三次則是當她生了汪恩甲的孩子出院後，與蕭軍依偎漫步在寒冬的街上¹⁵⁰。

上述關於腳的慢鏡頭雖重複出現，但他們代表的是蕭紅所遇到的生活困境和情感深層體會。第一次是因為父母不再提供蕭紅學費，表哥也逐漸無法提供金援，象徵經濟壓力下的無奈。第二次是得到汪恩甲的金援後雖然生活有了改善，但在情感上卻沒有得到該有的幸福美滿。第三次則是得到蕭軍的愛，但貧困的生活卻伴隨著兩人。因此這裡的慢鏡頭描寫蘊含人物內心情緒的深層表達（見圖 4-71、圖 4-72）。慢鏡頭除了表現生活現實壓力下的沉重外，它也可以帶有喜悅的呈現。片中當蕭軍出門興沖沖回家便對著蕭紅說：「乃螢，快出來，看我帶回什麼了！」，畫面接著是出現象徵金錢的麵包，蕭紅問蕭軍這些麵包從哪裡來，

¹⁴⁹ 同註 147。

¹⁵⁰ 張燕，「『蕭紅』：別樣唯美的傳記片」，當代電影，第 4 期（2013 年），頁 51。

接著蕭軍說：「我找到工作了！家教，還管得住。」之後導演利用慢鏡頭的畫面，兩個人互相挽著手感動的轉圈跳舞，隨後拿著樂器喜悅奔跑在教堂前，加上蕭紅的旁白：「儘管我們那時候過的很艱苦，但是我們從來不悲觀。不愁苦，不怨天尤人！因此我們過得很瀟灑、很自然！」（見圖 4-73、圖 4-74）從上述兩種慢鏡頭的呈現方式，片中蕭紅曾說過：「現實主義不離棄浪漫主義。」前述導演強調腳的慢鏡頭是偏重現實的呈現；蕭軍有了工作，兩人不用在為經濟生活所苦的跳舞慢鏡頭則是浪漫主義的經典呈現。因此導演霍建起利用慢鏡頭，巧妙的呈現文學中現實主義和浪漫主義的概念¹⁵¹。



圖 4-71、圖 4-72：利用腳的慢鏡頭特寫表達內心情緒的沉重



圖 4-73、圖 4-74：利用跳舞慢鏡頭和帶著樂器教堂奔跑表現兩人的喜悅

¹⁵¹ 同註 150。

導演除了利用鏡頭的呈現，表達本片角色的情緒外；另一方面更是透過大量的色彩畫面帶給觀眾不同的視覺印象。在電影中色彩的唯美表達，這是導演霍建起常用的表現手法。特別是本片的主題為文學新女性，因此不同以往的女性電影，我們更可以看到導演霍建起在本片中使用相當多的色彩鏡頭。紅色是霍建起在鏡頭表現時常用的顏色，因為紅色是象徵「愛情」。在片中蕭紅雖然和蕭軍、汪恩甲有過情感但都沒有結婚，而認識端木蕻良後才正式結婚。導演特別在片中以大量的紅色色調來呈現兩人的婚禮。紅色的服飾、紅色的典禮場景，除了表達愛情的儀式外，如同柏格曼所說：「紅色是心靈的顏色，是一種細膩的心靈傳達！」更是呈現蕭紅內心的喜悅（見圖 4-75、圖 4-76）¹⁵²。

本片另一種常見的色調為白色，相對上述紅色是情感的外顯表達，白色的出現就是對內在心靈深處抽象的象徵與對幻想的傳遞。片中多次出現蕭紅化身成莎士比亞名劇《哈姆雷特》中的一個角色奧菲莉亞的唯美場景，導演霍建起更是用高處俯拍，身穿白衣的奧菲莉亞躺在綠枝編織而成的竹筏隨著流水而下。這裡所呈現的白色鏡頭配合憂傷的音樂，寓示著蕭紅愛情的悲劇和內心的漂泊（見圖 4-77）。另外片尾出現延伸的廣大雪白草地，馬兒自由奔跑的鏡頭意象，這是蕭紅東北故鄉的冬季，也隱含著蕭紅對於家鄉最後可望而不可及的思念（見圖 4-78）¹⁵³。



圖 4-75、圖 4-76：紅色是象徵「愛情」的喜悅

¹⁵² 同註 150。

¹⁵³ 同註 150。



圖 4-77：寓示著蕭紅愛情的悲劇和內心的漂泊。



圖 4-78：白色鏡頭隱含著蕭紅對家鄉最後的思念

女性主義電影有兩個特徵在本片作呈現，一是「去慾望化」，電影裡不再靠女人美色引起觀眾的焦點；另一方面是導演在影片中對於女主角個性和內心世界利用鏡頭讓觀眾更加理解，這兩個特點在本片做非常明顯的體觀，無論是從影像、故事情節、角色造型，均由導演霍建起以蕭紅的角度來描述其精神特質和個性。他不無特別強調蕭紅女性氣質的美麗，無論是少女念書時的蕭紅，等待汪恩甲時被關在閣樓裡披頭散髮以及面容憔悴的模樣、當蕭軍找到工作時與之喜悅瘋癲奔跑的模樣、或是當蕭紅因病面黃肌瘦，這些很難跟美做聯想的鏡頭。從影片的角度來看，導演霍建起在片中對於蕭紅的描述不具有情色的性別之美，而這也是女性電影裡「去慾望化」的重要概念¹⁵⁴。

在結構的方面來看，本片經常出現「兩者對話」的方式。特別是開場因病待在香港的蕭紅與駱賓基的對話，而最後的結尾也是由駱賓基所象徵理想男性的形象，對蕭紅的情感世界做結論。我們可以從中得知，在男性的視野角度中的敘事主體，蕭紅是經由寫作以及堅強個性從而獲得自由的特殊女性。正如女性主義學家西蒙·波娃（Simone de Beauvoir）所言：「女人的處境使她很容易通過文學藝術去尋求拯救。由於生活在男性世界的邊緣，女人不是根據一般形式，而是根據她的特殊觀點來觀察這一個世界。」蕭紅的處境是民國初期女性形象的代表，

¹⁵⁴ 田卉群，「《蕭紅》：對話『第一性』」，電影批評，第5期（2012年），頁20。

女性剛獲得一點點的自由和民主意識，並且獲得教育和愛情的權利。但當時的社會仍是以男性、父權掌控，女性在經濟及生活上依然是需要依賴男性。女人在看外面的世界有如隔著一層紗，這裡頭所潛藏的危機和隱蔽是女性難以掀開的。但本片蕭紅則作為掀開那層紗的先鋒，她透過對真實生活的體悟，將自己的經歷藉由寫作一筆一筆的觸摸社會最寫實的殘酷¹⁵⁵。

導演霍建起為 90 年代活耀於影壇的「第六代」導演之一，出生於 60 年代並且在北京電影學院畢業。他經歷中國 80 年代社會的經濟轉型，並在全球和西方化的影響下接受各種文化元素衝擊，因此電影題材重點經常聚焦於像是，一夜情、未婚生子、犯罪等這些議題。對於女性相關的電影方面，以往前幾代導演受到政治因素的影響下，影片中經常出現「鐵娘子」、「花木蘭」的形象，或是封建女性的傳統呈現。雖然第六代所受到當局的政治約束力還是存在，但相對前幾代導演而言已經減少許多，因此影片題材更是聚焦在身處周遭的小人物，如妓女、離婚的女人、失真的女人等，這些弱勢角色經常是第六代導演對於女性電影描繪的重要題材¹⁵⁶。

第五節 彰顯愛國情操：《黃金大劫案》

偽滿時期，關東軍如狼似虎，革命組織救國會伺機而動，由黃渤飾演的小東北遊走大街小巷，靠著偷拐搶騙過生活，並且意外得知關東軍將有一批黃金送往大和銀行的秘密。女影星芳蝶為首的救國會成員決定奪取黃金，企圖阻止日本人向義大利購買軍火的計劃，此時小東北也涉入其中。

本片以一個東北小混混為故事主角，由社會低層的角度出發。這跟導演角色的安排上有很大的關係。導演寧浩在作品裡，喜歡以小老百姓為要角，而這些角色性格的安排上則以油滑、勢利以及胸無大志為主。在劇情的走法上，導演巧妙的將劇情分成兩種節奏，一條是搶黃金的緊張劇情（小東北和父親的身分在宴會上差點被東北軍識破）；另一條是帶有幽默和誇張的輕鬆劇情（神父被騙並且背

¹⁵⁵ 同註 154。

¹⁵⁶ 鄧立英，「中國電影女性形象的建構—以『第六代』電影為例」，南華大學傳播研究所碩士論文（2010年），頁125。

聖經的劇情、金鏢十三郎先是一長串帥氣台詞，最後射鏢不準的反差戲碼)，由兩條線交叉演出¹⁵⁷。

在中國紛擾的歷史架構中，1912年-1949年為中國近代史的重要階段，因為此時期介於古代（清朝）和當代（二戰結束）的交會點，殖民和封建走向結束以及中國最為內憂外患的時期。在這種大動盪的時代背景下，富含眾多的發揮題材和表達更強的戲劇張力，因此「民國題材」就成了中國電影的一個特色。我們從中共史觀的中國影史來看，有著明顯地位的如較早的《南昌起義》、《開天闢地》、《我的1919》而接下來則是《建國大業》、《建黨偉業》、《辛亥革命》以真實的歷史人物和事件為架構，展現前人革命救國的偉大情操，內涵濃厚的愛國意識和政治寓意。上述的革命愛國大片，以嚴肅的題材、宏大的歷史架構、愛國主義教育，電影裡含有很多「黨」的符號為當時電影的主流形勢。然而近兩年來，民國題材電影出現了新的變革，也就是「傳奇類商業大片」的出現，此種類型的特色在於利用草根人物的傳奇性、虛構的故事情節和天馬行空式的敘事手法為導向，與較為嚴肅的民國正片與之區隔。2010年的《讓子彈飛》則是這類型影片的開端，到了2012年的《大魔術師》和《黃金大劫案》則將這股「民國傳奇」風帶向高峰，因此構成近年中國電影的一道新風格，更反映出中國當下社會的文化語意，分析如下¹⁵⁸：

一、 草根人物和傳奇故事內容

民國傳奇大片的草根故事陳述方式，將觀眾的目光由神話的領袖人物轉向小老百姓。在角色上，不同於傳統民國正劇真實革命領導人物，影片目光從正史轉向草根野史，歷史的小人物、邊緣人物。在本電影裡就是用混混的角色觀點出發，一個出身貧寒的小混混，身處在偽滿洲國時期的東北，無意捲入地下黨的反日計畫，奪取八噸黃金以阻止日本侵略者的軍火購買計畫。本片一開始，小東北就說：「從大清國到滿州國都在抓亂黨，你別說矇人缺德，我這是缺錢，我爹說我要錢不要臉，我告訴他，錢！比臉貴。臉，可以不要！」鏡頭搭配日本人在中國的領

¹⁵⁷ 關明玉，「影片『黃金大劫案』創作手法簡析」，*東方企業文化*，第13期（2012年），頁139。

¹⁵⁸ 王文斌，「草根敘事、革命情節與世俗倫理」，*中南大學學報(社會科學版)*，第2期（2013年），頁154-157。

土上建立的偽滿洲國，兩者形成互諷的語境¹⁵⁹。鏡頭接下來帶到兩個餓了很久的小孩，小東北不改一貫的適者生存態度，騙取小女孩頭飾，在初期如此安排小東北的性格，無非就是要加深觀眾對小東北地痞流氓的印象(見圖 4-79、圖 4-80)。導演在往後的劇情裡，利用一系列的機緣安排下，讓一個「小混混」個性的改變轉而成為救國的大英雄。此種敘事方式，大大拉近與觀眾的距離，迎合當下社會反抗中心、反秩序的後現代文化心理，讓觀眾藉由影片得以宣洩¹⁶⁰。



圖 4-79、圖 4-80：面對乞討小孩，近景拍攝方式刻劃小東北欺善的地痞形象。

二、革命情節、大場面鏡頭運用

晚清以來西方列強的侵占，成為中國最為屈辱的歷史片刻。而這種被壓迫的心理壓抑，最能引起共鳴和宣洩觀眾情緒的方式就是利用革命、反抗的題材達到效果。以「救亡圖存」的革命行動來表現巨大的戲劇張力，讓救國的崇高理想不僅僅只是侷限在領袖、愛國志士，而是深入到每個老百姓、草莽野夫。在片頭一開始，導演用一個騎著馬的日本武士雕像為開場，才漸漸拉到整個偽滿洲國的街道場景。導演沒有刻意提及雕像的象徵涵義，細查後發現此雕像所代表的人物正是日本軍神「楠木正成」，其代表形象正是忠貞報國、捍衛日本皇室，格言是「七生報國」，如此正面形象的歷史人物，放到本片中卻成了很大的諷刺，因為它所

¹⁵⁹ 李祥祥，「看藝術本體論在現代話語中的嬗變—以影片『黃金大劫案』為例」，*劍南文學(經典教苑)*，第 12 期(2012 年)，頁 209、211。

¹⁶⁰ 同註 159。

代表涵義是日本掌控的偽滿洲國，是日本勝利的象徵，隱含導演一開始就想觀眾的觀點，中國東北只是日本佔領的「附屬」之地。

本劇的主角，小東北原為一個偷拐搶騙的街頭小混混，當父親在對抗日本人時的死亡，讓他的民族意識崛起和對於侵略者的仇恨。劇情走到破壞銀行的畫面時，當中負責協助小東北的兩人，當小東北進入銀行後，兩人對話，甲：「這傢伙，真把自己當趙子龍，他這個算英雄了吧！」乙：「算個屁，胳膊擰不過大腿，何況他是個中指，他是走麥城了。」甲回說：「那走麥城的關公可是大英雄。」利用三國人物如趙子龍、關羽的英雄符號的象徵，以及隱含的三國故事情節，來表達小東北視死如歸的壯志決心，而這兩位三國人物的正面形象與之筆者上述的日本軍神「楠木正成¹⁶¹」形成強烈對比。當小東北孤立無援時，此時兩個負責協助的人駕駛坦克前來解圍，接下來導演安排的畫面是坦克車發射出砲彈，從銀行內向外飛出，擊落廣場前象徵軍國主義符號「楠木正成」的雕像，隱含此次的戰役中是中國得勝（見圖 4-81、圖 4-82）。到影片末了，小東北在銀行內殺掉日本小頭目並且正式加入地下黨繼續抗日的同時，宣告一個抗日英雄的誕生。



圖 4-81：片頭軍神雕像象徵日本掌控著偽滿州國



圖 4-82：片末軍雕像掉落象徵中國勝利

影片中經常出現中國大片的一慣手法，像是山谷奪金、片場救人、刺殺公使和最後的銀行決戰，都利用了動人心魄的宏大場面，展示戰爭奇觀。如片中，小

¹⁶¹ 日本後世以楠木正成為忠臣與軍人之典範。

東北駕駛裝滿硫酸的油罐車，搭配震撼人心的國樂，鏡頭穿插日本軍驚慌失措的表情，最後直搗銀行內放王水融金¹⁶²，在導演的安排下這種看似荒繆、傳奇和壯觀的畫面一切都成為合理化。

三、符合現代大眾的價值觀念

現今中國在消費主義、娛樂主義的薰陶之下，過於崇高的意識形態或神聖革命理論已退流行，取而代之的是更加個體化以及泛世俗理論。也就是說，這類型「民國傳奇大片」雖展現民國亂世的革命行為，但卻盡量做到避免太過革命理念的宣導。本劇就利用「愛情」沖淡意識形態的崇高感；以「復仇」來弱化革命的政治寓意。在本劇中，小東北並沒有因為救國黨因為民族大義的行動打動，而是失去父親的悲痛，才讓他得以蛻變，促使他與日本軍決一死戰並替父親討回公道（見圖 4-83）。

另外，為了迎合觀眾，愛情是世俗倫理話語表達的重要成份。小東北與顧茜茜的愛情是推動劇情的動力之一。影片裡，當小東北要替革命黨竊取重要文件而進入顧茜茜父親的辦公室，當顧茜茜察覺時，小東北機警的拿了顧茜茜的照片，對著顧茜茜說：「拿你照片，不就是那個意思？」，顧茜茜在陰錯陽差的鬧劇下，漸漸喜歡上小東北，而導演在後面安排小東北表演叉子變成花送給顧茜茜，此玫瑰花也成了本戲代表「愛情」的符號（見圖 4-84）。最後，片尾可以看到導演給與觀眾的劇情，不是讓小東北踏上光明的革命道路，而是小東北在螢幕上看到昔日的愛人後，只能靠著追憶的方式才能得到慰藉，讓原本革命意味消散。因此，愛情是世俗生的象徵，民國傳奇大片以對愛情的描述肯定其世俗倫理¹⁶³。

¹⁶² 同註 159。

¹⁶³ 同註 159。



圖 4-83：父親的死，成為小東北個性轉變的關鍵。



圖 4-84：叉子花象徵小東北和茜茜兩人的情愫

一般語言如何成為電影語言，就瑞洽茲(Ivor Richards)的語境理論來說說，一個詞通常具備有好幾種含義。他想要呈現何種含義，就必須由其環境才能決定其表達的意思，就是所謂的「語境」(context)。本片中，導演用詼諧、輕鬆的方式來表達。如金鏢十三郎耍鏢前的台詞：「十里洋場火燒光，百萬弟兄斬紅毛。義和拳法千千萬，所向披靡看金鏢，看金鏢！」如此帥氣的將台詞念完，接著發出兩支鏢，但導演卻詼諧的安排鏢都發不準的劇情。當年義和團的人數之多、規模之大，但放到抗戰的語境中來說，義和團失敗是必然的結果。另外我們清楚得知東北軍是反派角色，不同以往的反日電影，導演在本片安排上則以幽默的方式處理反日的情結，並且添加誇張的劇情。例如：金鏢十三郎最後恢復以往身手，在危機中以一擋百斬殺東北軍¹⁶⁴，使得嚴肅的氛圍添加輕鬆的趣味。影片中的背景音樂，導演運用「張力」的方式表現。在緊張壯烈的場景，卻是搭配輕鬆歡愉的音樂，比如在日本兵的追擊下，小東北與救國黨瘋狂逃跑情節緊張萬分，但戲中搭配的「黃金小調」卻極其輕鬆幽默¹⁶⁵，由此看出導演利用這種方式淡化掉中國過於嚴肅的抗日議題。

¹⁶⁴ 同註 158。

¹⁶⁵ 同註 159。

五、方言的運用

本片的特色之一就是方言的呈現。東北方言簡潔、開放、生動、響亮、幽默、豪放以及想像力豐富，相聲和二人轉更是東北的代表，這兩種藝術表演方式更在片中交織呈現，例如：「哥你啥意思啊？哥你這樣不好……哥你這樣我心裡沒底啊！」另外，東北方言的添加更讓本片含濃厚的「東北味」，例如：「我是街溜子黨，你們是救國黨，不是一黨不是一船」、「你摳啊？糊弄革命黨啊？」、「嘎哈啊，這疙瘩俺們地兒」、「再吵吵，削死你！」（見圖 4-85、4-86）。導演寧浩本身說過，方言不是為了營造喜感，方言是一種文化的土壤。就學術的理論來看，帕默爾（Leonard Palmer）在《語言學概論》中曾提過，語言忠實反映一個民族全部的歷史文化，對思想的情感產生種種影響¹⁶⁶。筆者因此認為，導演在影片中藉由方言的呈現，其實就在向觀眾做民族意識的推廣，利用東北方言、相聲以及二人轉，這類的藝術形態在流行電影的包裝下，讓中國民眾產生更強烈的共鳴。



圖 4-85、4-86：東北方言的運用

探討這類民族意識的電影，民國時代的「反帝國主義」、「反封建主義」為其背景的題材就容易和愛國主義結合，相對於嚴肅和正面的方式呈現，賦予沉重意識形態的革命大片：《建國大業》、《建黨偉業》、《辛亥革命》以及《開天闢地》等作品，民國電影則更加輕鬆、親民。中國在消費主義、娛樂主義盛行的年代下，

¹⁶⁶ 韓海青，「從『黃金大劫案』看寧浩電影中的方言韻味」，電影評介，第 13 期（2012 年），頁 11~12。

當前的中國社會出現主流文化和娛樂文化共生、政治和商業話語交互參雜的景象。中國在這樣層層交疊的複雜背景，能夠符合多元話語需求成為一部成功主流商業電影的關鍵。「民國傳奇大片」拆其義就是由「民國」、「傳奇」、「大片」三個支點構成，使影片避免過於沉重的政治枷鎖但又可以帶到正面道德價值的觀點，以及最後電影對於商業能力的保障¹⁶⁷。

第六節 營造民族融合：《唐卡》

關於第一部中國少數民族電影，中國學界在這方面的定論依然出現爭議。部分學者認為從中國電影誕生於 1905 年以來，陶惠英、王紅彬在《中國電影述評》認為少數民族電影真正出現是在 1954 年。此前只有兩部電影，一部是反映蒙古族、漢族共同對抗日本人侵略的《塞上風雲》(1940)；另一部是反映台灣高山族、漢族青年愛情故事的《花蓮港》(1948)。但中國電影研究專家饒曙光在其著作《中國少數民族電影史》則認為，中國少數電影的萌芽應該是追溯自 20 世紀 20 年代由天一影片公司出品、李萍倩導演的《花木蘭從軍》(1927) 和民新影片公司出品、侯耀編導的《木蘭從軍》視為最早的表達少數民族風情的電影¹⁶⁸。

饒曙光在其書中提到了由海峰影片公司出品《昭君出塞》(1928)，較先前提到的兩部影片，他表現出更為全面的少數民族特色的一部作品。《花木蘭從軍》和《昭君出塞》的主角都是漢族人，這些影片描繪了大量的塞外風景和人物，但很明顯的可以看出其實都是作為主角的背景陪襯，故事主要劇情還是圍繞在兩位主要的漢族演員。因此饒曙光謹慎地將《花木蘭從軍》、《木蘭從軍》和《昭君出塞》這三部影片視為最早涉及少數民族風情的影片¹⁶⁹。

筆者參考岳曉英的資料來看，1929 年由大中華百合影片公司出品、王次龍導演的《奇俠救國記》應該才是中國第一部少數民族電影。不同於上述說的《花

¹⁶⁷ 同註 159。

¹⁶⁸ 饒曙光，「中國少數民族電影」，中國電影出版社，第 2 期（2012 年），頁 160~166。

¹⁶⁹ 岳曉英，「20 世紀上半葉中國少數民族電影考略」，民族藝術，第 6 期（2013 年），頁 160~166。

木蘭從軍》、《木蘭從軍》和《昭君出塞》這三部影片，《奇俠救國記》是一部在少數民族地區拍攝，並且由少數民族演員主演的作品¹⁷⁰。岳曉英引述申報《奇俠救國記》的內容說：這是一部講述蒙古族的故事，陰奸臣弄權誤國，因而觸怒一勇武之奇俠，一再設計，奮不顧身，卒能諸鋤奸佞，復置邦國於磐石之上，最後得酋長女之愛，有情人終成眷屬的故事¹⁷¹。以上是中國少數民族電影的溯源概略，但本次探究的電影為《唐卡》為西藏族的影片，因此筆者接下來就是探討藏族影片的發展概況。

西藏地區位處青藏高原有著世界屋脊的稱號，含有特殊的高原地貌外，且有獨特的藏族文化，西藏電影常以空間特徵為主要標誌，導演經常從不同角度來反映西藏歷史的變遷，真實的拍攝藏人的生活狀況。半世紀以來，西藏因政治因素以及全球化的刺激下，西藏發生了天翻地覆的變化，這更是反應在電影當中，就筆者參考一些資料來看，西藏電影分成四個階段¹⁷²。1. 十七年初創時期（1949年-1966年）；2. 西藏電影探索時期（1978年-1990年）；3. 西藏電影的變化相持期（1990年-2000年）；4. 西藏電影的全球化時期。

1. 十七年初創時期（1949年-1966年）

西藏電影開始出現於「十七年」，其中以《金銀灘》（1958）是中國有關藏族題材電影的最初之作品，另一部最具代表性的作品是《農奴》（1963）是中國國慶15周年的獻禮片。這一階段的中國電影，其本質上從娛樂、教育、啟蒙上的功能，改變成當作政治傳播工具為主體。在傳播的對象上，從城市市民流行文化的面向轉變為「無產階級」或是「勞動人民」為主體的政治文化，以鮮明的政

¹⁷⁰ 同註 169。

¹⁷¹ 申報，1929年5月13日；引述自岳曉英，「20世紀上半葉中國少數民族電影考略」，*民族藝術*，第6期（2013年），頁160~166。

¹⁷² 脫慧潔，「西藏電影的發展與特徵」，*新聞愛好者*，第7期（2012年），頁78~79。

治文化思想為主流意識¹⁷³。

《農奴》中的主角強巴受到土司、貴族、反動喇嘛的迫害，直到「金珠瑪米」（解放軍）來到西藏，才得以解救。片中解放軍在當地看到很強的階級觀念，透過低階層農奴和貴族之間的矛盾，希望藉由農奴的勢力和貴族階層與之抗衡，當中可以看到很多解放軍拯救農奴的畫面，導演甚至安排男主角強巴因為解放軍的解救才能脫離貴族迫害的鏡頭，隱含中國解放軍的到來就是拯救老百姓的觀念是極為典型的政治宣傳片，此時期西藏片的另一種常用的表現方式是透過形式上，重視對西藏風土民情的展示，其中以《金銀灘》為代表。這部呈現青海湖畔的金灘和銀灘的地質風貌外，導演更是強調角色人物在這個美麗的自然風景發生鬥爭，希望藉此來表現人們醜陋鬥爭和美麗風景之間的對比¹⁷⁴。

2. 西藏電影探索時期（1978年-1990年）

中國於1978年進行改革開放，此時期的中國電影重新調整，西藏電影從以往政治傳播的工具或是介紹風土民情的方式轉變為探索發展的特徵，在主題的呈現上著重熱情的寫照和深刻的反思。一方面真實寫照西藏民族歷史、地域、世俗宗教等文化。《神秘的西藏》（1985）介紹拉薩的宗教、建築外，更是特別展現西藏特有的「薩嘎達瓦節」、「雪頓節」、「林卡節」等，導演用這些節慶或文化來表現藏人對大自然的熱愛並崇敬。此時期的另一個藏族電影的敘事模式是對於宗教信仰的質疑和反思，《盜馬賊》（1986）以信仰佛教的牧民放棄偷盜然後再次偷盜，從原先的信仰態度到產生懷疑，揭露西藏舊制度對勞動人民的壓迫，引發人民對舊制度和宗教信仰的反思。本片雖說低層百姓受到剝削，但其實是在隱隱

¹⁷³ 尹鴻，「從新中國電影到中國新電影的歷史轉變」，*清華大學學報*，第5期（2003年），頁38~44。

¹⁷⁴ 同註173。

置入中國當局的核心思想¹⁷⁵。

3. 西藏電影的變化相持期（1990年-2000年）

20世紀90年代，中國改革開放更加深入後，隱含在電影裡的政治主題味道轉淡，經濟迅速的發展激發百姓消費文化的需求，此時的西藏電影呈現多元化的模式。在這個時期，西藏電影的內容、主題和方式出現新的特徵。在內容上強調西藏歷史文化的探尋和思索。《紅河谷》（1999）以19世紀英軍侵略西藏江孜為背景，特別強調藏族人民反抗殖民國家的情形。另一方面，這時期的電影出現反映西藏地方發展和中國當局努力建設新西藏的概念。《重返西藏的聯想》（1993）講述一位在西藏工作過的電影紀錄師多年後舊地重遊，特別刻劃改革開放後西藏發生的巨大改變；《我的西藏媽媽》（1994）通過西西父母的經歷，傳達藏族人民的深厚情誼和西藏宏偉的建設¹⁷⁶。

除了劇情片的發展外，此時期的西藏電影紀錄片也漸漸出現。中國新聞紀錄電影製片廠製作了一系列西藏歷史的影片，這些影片多半是文獻式紀錄片或是利用報導的方式來呈現西藏鏡頭。《五十年代西藏社會紀實》（1991）根據十多位藏族和漢族攝影師在1951年到1959年拍攝的影片剪輯而成，其目的在於反映二十世紀五零年代整個西藏的發展和社會狀況；《在西藏的日子裡》（1992）則做為中國當局解放西藏40周年的獻禮片，其內容更是直接用報導的方式來拍攝中國中央代表團參加解放西藏的慶典活動，片中包括西藏40年來的發展的介紹¹⁷⁷。

在此同時，隨著達賴喇嘛替西藏獨立的發聲，使得西藏在國際上漸漸讓西方人了解。因此許多西方媒體或是導演透過東方主義的方式來重新塑造西藏的形象，西方國家利用其強大的媒體傳播力量和先進的電影傳播技術來進行話語霸權的

¹⁷⁵ 同註 173。

¹⁷⁶ 同註 173。

¹⁷⁷ 單萬里，「中國文獻紀錄片的演變」，電影藝術，第6期（2005年），頁59。

建構和意識型態的傳播。以好萊塢為代表的西方製片廠在當時製作了許多西藏題材的電影，如 (1998) (Kundun), 火線大逃亡(1997) (Seven Years in Tibet), Free Tibet (1998), The Jew in the Lotus (1998) 等等。這些片中可以發現導演利用一些東方主義式的觀念來表達當時西藏電影的形象¹⁷⁸。

4. 西藏電影的全球化時期 (2000~至今)

這個時期的西藏電影進入全球化的狀態，就資料提供而言可分成三大類：1. 神話西藏；2. 地理學西藏；3. 人類學記錄西藏。

1. 神話西藏：

有關西藏的影視作品，對於漢族或其他民族的角度來看是不同生活模式，而且是一種想像，對西藏神秘象徵的探討，因為每個地方有著無數的神話，更有淒美的愛情故事，而西藏也不例外。因此這一系列導演就是透過西藏的神祕，來進行渲染情節的動作。如《雲水謠》(2006)，片中愛情在西藏的背景下產生，當中拍攝的重要場景「念青唐古拉山」更是作為愛情永恆的象徵¹⁷⁹。

另外一部代表的電影，由王小帥拍攝敘述北漂的電影故事《七月》(2006) 妻子不滿於泉子為了所謂的理想反而把生活搞得亂七八糟，以愛上別人為理由從家裡搬走了。就這樣泉子到西藏拍一個廣告片，邂逅女演員青青。在美麗的聖湖那木錯，青青對泉子產生好感。回到北京，泉子發現青青竟然跟自己住在一套房子裡。一邊是青青的情感表白；一邊是對妻子的懷念，泉子陷入困苦和迷惘。但最後青青對於泉子在感情上的游移感到非常的失望因而搬走，此時的泉子又回到

¹⁷⁸ 脫慧潔，「西藏電影的發展與特徵」，**新聞愛好者**，第7期(2012年)，頁78~79。

¹⁷⁹ 李美萍，「當代西藏電影分類及理論研究」，**西南民族大學學報**，第6期(2010年)，頁116~119。

單身的狀態。由本片可以看出以西藏特殊的風土和環境來對比都市生活的繁忙，透過主角到西藏環境的薰陶，體會出不同的生活態度，加上愛情的主題架構，增加觀眾對本片更多的思索¹⁸⁰。

2. 地理學西藏

以第二類的作品來說，其文本內容將重點擺在西藏文化、風俗和社會現況的探討。其相關電影有《益西卓瑪》(2000)，內容在說主角達娃遇到爺姥病重去世。他在照顧並且處理後事的同時，姥姥益西卓瑪講述其自己一生曲折的故事和與三個男生的愛恨情仇。影片中涉及到「搶婚」這個特殊習俗的紀錄。《格達活佛》(2005)是取自五世活佛的真實歷史事件為題材的主旋律電影，內容提及格達活佛在抗日戰爭和中國內戰期間，為了民族團結和國家統一努力不懈，最終慷慨赴難的經過。由資料可以得知，這一部電影以當時抗戰階段的歷史背景為架構，內容也涉及「活佛」的風俗文化，更重要的是這部片結合中國當局政治寓意的描述手法¹⁸¹。本論文研究的影片《唐卡》(2012)可以看到以藏族傳統藝術唐卡為主線，通過描寫唐卡大師尋找傳承人為背景下在傳承唐卡繪畫技藝過程中發生的故事，本故事展現西藏優秀非物質文化遺產的獨特魅力及西藏壯麗的自然風光¹⁸²。

3. 人類學記錄西藏

延續 1990 年到 2000 年至今，西藏電影利用紀錄片來呈現西藏的方式依然盛行。導演利用文化人類學的理论進行拍攝，完整且真實的呈現藏民的生活情形。

¹⁸⁰ 同註 179。

¹⁸¹ 同註 179。

¹⁸² 唐卡，豆瓣電影，<http://movie.douban.com/subject/10740288/>。

導演在拍攝紀錄片時，就是以批判現實主義的方式進行，其目的就是在反諷政府處理少數民族影片時過度的樂觀。因此他們遠離現代文明，把更多鏡頭聚焦在生活於主流社會結構以外的社會邊緣藏族人¹⁸³。這時期的影片例如：《布達拉宮》（2003）通過一位住在布達拉宮 60 年的喇嘛的角度，以自述的方式反映布達拉宮千年來的風雲變化和獨特的西藏人文風景，當中神秘的宮殿，以及壁畫、宗教故事、人物情感故事等等，讓觀眾能更深入了解布達拉宮。《峽谷背夫》（2008）導演徐兢在本片中除了描述《西藏雅魯藏布江大峽谷》天然、壯麗的美景，峽谷外，另一方面拍攝生活在峽谷中藏族、門巴族、珞巴族、僜巴族、夏爾巴族等民眾的生活情形。影片用最真實的方式記錄那些極為偏遠、卻真真實實生活在我們生活空間以外的少數民族¹⁸⁴。以上是整個西藏電影的發展概況，而在 2013 年「巴黎中國電影節」當中，涉及少數民族題材相關研究資料較齊全的片子是《唐卡》，分析如下：

一、實體景觀增加意象

在少數民族電影題材當中，鏡頭裡常出現具民族特色的壯麗場景這絕非湊巧。這些影像中的實體景觀，例如：茫茫草原、如詩如畫的山水、陡峭的山谷，其目的不僅是要讓觀眾受到這些場景的刺激外，其最主要目的在於藉由電影畫框切取、鏡頭的拍攝、光效合成等，經電影的編碼以及觀者多元解碼，讓實景產生新的意思和象徵¹⁸⁵。以本片《唐卡》為例，當唐卡大師頓珠想在失明之前找到接班人因而出城尋找時，導演先是以主角巴桑的對白開始：「**硃砂這種鮮紅的顏料，突然**

¹⁸³ 張明，「記錄正在消失的文化（下）——人類學紀錄片在中國」，*現代傳播*，第 6 期（2000 年），頁 92~99。

¹⁸⁴ 同註 179。

¹⁸⁵ 朱曉彧、馮美，「民族電影景觀符號的表徵作用及其建構軌跡——以『十七年』少數民族題材電影為例」，*民族藝術研究*，第 5 期（2013 年），頁 120~123。

出現在祖師的祭壇前，使幾乎從不出門的父親，突然帶著這塊硃砂去草原，他是
要去尋找祖師爺的傳承人嗎？」接著鏡頭則以遠景延伸的方式拍攝頓珠行走在深
長且不見底的公路上，旁邊的背景就是象徵西藏風景的畫面，諾大的草原搭配遠
方高聳的山峰，利用一望無際的公路象徵傳承之路的遙不可及，而兩旁群山和荒
地的風景更加暗示代表西藏的概念。

接下來的劇情，巴桑不忍父親需要長途跋涉因此開著車跟著父親，而後頓珠
坐上巴桑的車子，此時導演用了許多西藏山川水景的鏡頭。這些畫面當中我們可
以看到許多諾大的草原、雪白的山峰、崎嶇高聳的山路、放牧人飼養的成群牛羊、
藏人傳統的色旗、傳統的放牧生活的人們等。我們可以發現導演利用少數民族常
用的風景鏡頭畫面來暗示該的特色和風光。另一方面，導演在這些畫面上加上
西藏的歌曲作為配樂，更加強鏡頭呈現的張力（見圖 4-87、4-88、4-89、4-90）。



圖 4-87：高聳的山峰



圖 4-88：雪白的山峰



圖 4-89：藏人傳統的色旗



圖 4-90：傳統的放牧生活

二、故事情節點出主題

表現民族電影時，導演經常利用景觀的描寫來襯托其故事背景，以背景作為無聲的參與者外，另一個常見的方式就是透過故事內容來加深文本內涵。利用安排過的情節和其搭建的敘事架構，加上景觀鏡頭的呈現，讓導演更加表達作品的文化意義和審美內涵，其最終目的在於讓觀眾產生共鳴。運用象徵和隱喻的手法，伴隨劇情的發展、人物命運的變化，透過這些情節來傳遞導演想給的概念¹⁸⁶。片中故事情節其最重要的主題就是「唐卡」，內容又延伸到頓珠大師尋找接班人的過程。在片中一幕，巴桑獨白：「很多偉大的唐卡畫師，在晚年會突然失明。據說，那是為了更好地看清楚畫了一輩子的唐卡，父親這次如此急切地出來尋找傳承人。難道，難道他要失明了嗎？」導演由這個唐卡畫師歷代流傳的傳說進入故事重點。

頓珠在跋山涉水的途中，找到無師自通畫唐卡的洛桑，但他卻礙於母親年邁因而辭掉頓珠的邀請，最後頓珠無意間看到洛桑弟弟嘎嘎所做的神像大為驚訝，特別的是嘎嘎因為手腳殘缺只能用嘴巴畫畫，卻能雕刻出精美的神像，讓頓珠想請他一起到拉薩並教他畫唐卡。從上述的故事情節來看，導演安排頓珠大費周章跋山涉水，特別選「手腳殘缺」的嘎嘎來當作傳承人之一，這種看似不合邏輯的挑選方式，其實就是隱含藏傳佛教「轉世」的概念。嘎嘎的角色安排有兩層意思，在表層的含意就是希望透過他的傳奇性來讓觀眾產生吸引力。當中幾個劇情的安排更是展現其傳奇性，例如：嘎嘎因為手腳殘缺但卻能用自己的方式學騎自行車和打撞球，甚至無師自通就會雕塑神像，其更深層的含意是用這個象徵「轉世的天才」來對唐卡藝術、西藏文化和宗教的一種理解和表達¹⁸⁷（見圖 4-91、4-92）。

¹⁸⁶ 同註 185。

¹⁸⁷ 張煜，「唐卡」，*當代電影*，第 9 期（2013 年），頁 42~50。



圖 4-91：透過撞球隱含嘎嘎的傳奇性



圖 4-92：透過騎單車隱含嘎嘎的傳奇性

此外，導演安排頓珠不願把繼承人傳給兒子的衝突劇情，劇中先是出現國際唐卡展的主任邀約頓珠父子參展，接著巴桑獨白：「父親雖然不贊同我的唐卡畫法，但是我一定要用事實說服父親！」而後畫面轉到頓珠與友人的交談，頓珠對友人說：「巴桑這個好孩子今天對我說，他不喜歡祖師的畫法……。」接著走到祖師畫前又說：「祖師，頓珠無能交不出好徒弟。」巴桑與嘎嘎最大的不同在於，後者以一種獨特挑選的方式得到繼承權，而巴桑雖說是頓珠的兒子，理所當然有其血緣繼承的優勢卻一直不受父親青睞，因為巴桑學的是現代的油畫。

導演透過巴桑的角色來闡述當傳統的唐卡碰到西方世界，甚至是面對創新的課題時，頓珠是要與之對抗亦或共存。在劇情的最後，當徒弟們都畫完自身的作品後，頓珠拿出印章並且檢視徒弟畫作，當他走向巴桑的畫時，作品裡的傳統神像旁卻出現象徵現代文明的火箭以及畢卡索的幾何圖，頓珠最後還是蓋上象徵許可的印章（見圖 4-93、4-94）。這段劇情可以清楚得知導演透過唐卡和西洋畫的故事情節，來探討西藏藝術在「傳統」和「現代」之間的議題。



圖 4-93：巴桑的油畫室



圖 4-94：巴桑結合西方化的唐卡

三、圖文符號隱藏含義

結構主義語言學家索緒爾（Ferdinand de Saussure）指出，符號是透過「能指」和「所指」組成，能指的意思是符號的聲音、形象；所指是傳遞的概念，透過這些概念表達其抽象的含義。在少數民族電影當中，不同地域、民俗風情、信仰、文化傳統都不相同，除了透過景觀鏡頭象徵特色外，民族服飾、歌謠樂器、傳統宗教和節慶都是極為重要的表達畫面（見圖 4-95）。此種方式的呈現，其實是透過當地的文化特色，讓觀眾在看影片時更能被場景內的文化象徵符號引進影片¹⁸⁸。本片中的「唐卡」就是用來象徵西藏的一個重要文化資產。影片中可以發現，導演先是講述頓珠尋找傳承人的情節，而後頓珠尋找到看似「叛逆」的轉世天才嘎嘎。

嘎嘎角色人物其實就是象徵「轉世」，導演在劇情初期安排嘎嘎進入頓珠的唐卡學校後，不認真作畫、喝酒、拿著裸體女人素描，嘎嘎犯了這些唐卡畫師的大忌，頓珠卻不為所動，其實他是要等待嘎嘎對唐卡深層含義領悟的覺醒。因此導演安排兩段劇情讓嘎嘎覺醒。其一是當嘎嘎帶著頓珠的「空白」畫作到雪頓節，影片中的每個人都期待老師的驚世畫作，但實際上頓珠什麼也沒有畫。這個情形

¹⁸⁸ 同註 185。

巴頓是知道的，但他卻不知如何是好。嘎嘎得知這個秘密後反而有所行動。他告訴別人老師畫了很棒的畫作，並將作品偷偷帶到雪頓節。透過這種偷竊的方式來掩護老師，保住眾人對老師的崇拜。從這邊可以看到嘎嘎的「善」的慧根和聰明的處事能力。當嘎嘎發現頓珠什麼也沒有畫的「驚世之作」後，其表情是非常的震驚，但他也突然領悟這幅畫是非常棒的作品（見圖 4-96）。嘎嘎終於領悟到唐卡的真正精髓就是「填補空白」。導演透過嘎嘎這個角色的象徵，又用頓珠大師的「空白」畫作來隱含所想表達的概念¹⁸⁹。



圖 4-95：西藏的傳統歌舞



圖 4-96：頓珠大師的空白大作

另一個經典的橋段就是導演用「開眼」的故事和鏡頭，來象徵唐卡另一個很深的意涵。劇中嘎嘎要幫自己的畫作開眼時，這是嘎嘎作為傳承人一個非常重要的儀式，導演透過這個劇情來表達本劇的最高張力。嘎嘎曾詢問頓珠師父最美的眼睛是什麼、最早創造佛祖眼睛的誰。這是嘎嘎想知道的，是作為一個傳承人最後所需的領悟。最後他突然想起自己從來不笑的嫂子微微一笑的畫面，這就是他要的佛祖眼睛（見圖 4-97）。這個回閃鏡頭是重要的象徵，因為嘎嘎和嫂嫂的關係不像是暗戀關係，反而是母愛的關係，因為當嘎嘎在家時經常受到嫂嫂的照顧，因而不常笑的嫂嫂的回眸一笑，更是嘎嘎作為開眼時的想像角色。從劇中可以得知嫂嫂的微笑表現出溫暖、聖潔，如同觀世音或是菩薩的形象。因此導演透過這

¹⁸⁹ 同註 185。

樣的劇情其實就是要表達領悟佛心而為佛陀開眼的重要象徵（見圖 4-98）¹⁹⁰



圖 4-97：嘎嘎嫂嫂難得的微笑



圖 4-98：嘎嘎完成的唐卡作品

西藏民族電影發展從 17 年開始至 2006 年，《農奴》、《盜馬賊》、《紅河谷》、《益西卓瑪》、《靜靜的呢嘛石》等對中外電影產生巨大的影響。西藏每年投資 2350 萬元的發展藏語譯制片，至今相關影片以有 761 部¹⁹¹。

高原文化一直是西藏電影的主要特色，由於地處偏遠加上地形獨特，西藏地區的現代化情形比起其他地區的發展就更為緩慢，因此保存獨特的傳統文化。但是西藏被邊緣化和他者的文化地位，讓其電影在表現其文化內涵或民俗風情時，陷入一種「定勢化」的困境。民族服飾、民俗風情、宗教儀式以及民俗表現成為西藏電影的賣點，但老套的劇情或是單薄的人物形象、蔽塞落後的環境背景，都造成觀眾對於西藏電影的「刻板印象」，使之成為市場的棄兒。總觀西藏電影，其敘事符號可以發現不外乎只有天葬、禿鷹、嘛呢輪和朝聖者，而這用來表現西藏的民族性是很薄弱的，如同俄國文學大師果戈里所說：「真正的民族性不再於描寫農婦穿的無袖短襯衫，而在表現本身的民族精神¹⁹²。」

突顯少數民族文化身分有著畫龍點睛的效果，然而民族電影創作主體或是題材若過度講究其民族特色、風俗，這樣反而在內涵的發揮上是一種限制。法國哲學家利科(Paul Ricoeur)認為，「認同」基本上是兩種類型：一種是「固定認同」，及自我在一個既定而傳統的背景中，被給予的認定身份，藉由鏡像式的心理投射

¹⁹⁰ 同註 185。

¹⁹¹ 徐錦更，電影覆蓋西藏九成行政村 每月至少看一場免費電影，中國政府網，2006 年 10 月 13 日，http://big5.gov.cn/gate/big5/www.gov.cn/jrzg/2006-10/13/content_411897.htm。

¹⁹² 李曉靈，「和諧西藏建構中西藏電影的文化境遇」，西藏民族學報，第 5 期（2007 年），頁 35~38。

進行自我認同，這種認同的特色就是固定不變；另一種「認同」是透過文化建構、敘事和時間的累積下的「敘事認同」。新中國成立以來，少數民族電影的製作上太過強調「固定認同」，反而缺乏互動式「敘事認同」視野，這些電影容易將少數民族和漢民族過度區分¹⁹³。

在《唐卡》片中，我們可以看到大量的西藏符號，甚至深及探討西藏宗教文化中經常出現的「轉世」概念。但本片的編劇田卉群為漢族人，導演哈思朝魯是蒙古族人，雖然這樣的合作模式在表達西藏電影可以用不同的角度來探討西藏文化，但若更進一步表現其更深層的西藏內涵就顯得更為困難，因此片中大量使用「固定認同」的符號過分強調西藏文化，讓觀眾在觀看本片時難以產生共鳴，成為本片癥結點¹⁹⁴。

另外，民族電影在製作上，容易將其少數民族的文化和現代文化產生對立，《唐卡》在「傳統」和「現代」上也做了這方面的探討，導演透過巴桑的角色代表的是位想要融合現代化的唐卡畫師，而唐卡大師頓珠在面對現代化的必要性時是要與之對抗亦或共存。在劇末當徒弟們都畫完自身的作品後，頓珠拿出印章並且檢視徒弟畫作，當他走向巴桑的畫時，作品裡的傳統神像旁卻出現象徵現代文明的火箭以及畢卡索的幾何圖，頓珠最後還是蓋上象徵許可的印章，表示他還是選擇與現代化做交流，導演哈斯朝魯選擇的是折衷的方式解決此議題。面對上述民族電影容易出現的問題，今後的少數民族電影的創作上，導演除了提升作品的主體意識外，其最重要的是要從西方現代性的角度來觀看少數民族，以增加民族審美的現代意境¹⁹⁵。

第七節 再現古老中國：《畫皮 II》

¹⁹³ 林鐵、張建永，「現代性視域下中國少數民族電影的認同途徑」，《內蒙古社會科學》，第3期（2012年），頁128~132。

¹⁹⁴ 同前註。

¹⁹⁵ 張煜，「唐卡」，《當代電影》，第9期（2013年），頁42~50。

21 世紀以來，西方電影盛行魔幻風格類型。《哈利波特》、《魔戒》、《阿凡達》等大片的出現，讓世界電影邁向新的時代。這些電影在票房和討論上創下佳績，形成評論界討論的話題。魔幻電影在這樣的風潮的流行下，中國電影界也看到這樣的趨勢。許多製片和導演也開始將中國經典的神話或志怪故事予以改編並且透過電影的方式呈現，開始了東方魔幻電影的探索。自 2008 年《畫皮》的成功運作，中國的魔幻神鬼片不斷出現，如《白蛇傳說》(2011)《畫壁》(2011)《新倩女幽魂》(2011)《畫皮 2》(2012) 等，這些電影以超越時空及虛幻的故事內容吸引觀眾目光，成為東方魔幻電影的新發展¹⁹⁶。

本節研究電影《畫皮 2》自上映 2012 年 6 月 28 日上映以來票房截至 7 月底，中國票房已突破 28 億新台幣。本片把中國傳統文化中的較為冷門、民間的鬼魅或妖仙文化，透過電影的方式和觀眾產生共鳴，在這個過程中又結合西方魔幻電影的類型要素，並且透過精心的場景設計、色彩的表現以及意象的營造，將東方魔幻主義的概念發揮淋漓盡致¹⁹⁷，因此本片的成功給予中國電影新的刺激和思考，以下是筆者的分析：

一、電影對中國傳統女妖描述的轉變

這類電影的核心角色為「女妖」，她們既是人類想像異世界的「妖」，又是可以幻化成人形的「人」，具備女性的生理特質和柔媚的內心形象，這種融合現實、魔幻的元素讓人耐為尋味。「女妖」作為符號式的出現，在歷史具有多重的主題和文化的特徵。如今電影拍攝的出現，讓女妖形象的描述更為生動以及細膩。中國流行文化社會學研究學者高宣揚曾在《流行文化社會學》提過，當代流行文化幾乎都和「身體」或「性」的主題有關，這類的主題幾乎成為當前社會大眾消費的最大動力¹⁹⁸。女妖除了是女性形象的代表外，又具有撫媚、美貌和智慧的多面形象。這種天馬行空的虛化描述將女性婀娜多姿的美發揮極致，另外這類電影裡

¹⁹⁶ 袁文麗，「異質空間中的『女妖』意象—兼論華語魔幻電影的審美敘事」，*戲劇（中央戲劇學院學報）*，第 1 期（2013 年），頁 87。

¹⁹⁷ 陳旭光，「走向一種『製片人中心制』與『創意製片管理』理念—從《畫皮 2》談中國電影製片管理的觀念轉型與機制變革」，*藝術評論*，第 9 期（2012 年），頁 27。

¹⁹⁸ 高宣揚，*流行文化社會學*（北京：中國人民大學出版社，2006 年），頁 277。

常出現大量的數位化特效和化妝手段，讓女妖輕巧空靈、魔幻炫目的形象更加深植觀眾心中¹⁹⁹（見圖 4-99）。

本片中男主角霍心（飾）深愛著公主（趙薇飾），當霍心中了小唯（周迅飾）的妖術時，霍心無法控制自己的身體，被小唯的皮相所迷惑因而在水中和披著小唯皮囊的公主交媾。這種男性被女妖肉體吸引進而發生關係的劇情，男性經常扮演弱勢角色。他們將過錯歸咎於因為女妖施展法術，因而讓男性在非自願情況下和女妖發生關係，呈現中國傳統「紅顏禍水」的父權思維。這種概念隱含女性經常在中國傳統文化裡是被犧牲的角色，建構男性為中心的主宰體系，電影透過呈現女妖的「身體」或是強調裸體的畫面，可能被認為帶有情色或是父權主宰的味道，上述是導演描繪女妖形象引人詬病的部分，但導演的這種描述手法其實也是想要向觀眾展現女性生命的意識，隱含女性內心深層最豐富的內在世界、生理特徵以及生存的困境和無奈²⁰⁰。

女妖是近年《魔幻電影》經常出現的題材，早在中國古代傳統的故事、傳說中已有女妖的故事出現。這類故事從古代延伸至今留下傳統文化的思維痕跡，如今再一次的搬上舞台。因此《魔幻電影》裡女妖的敘事其實隱藏現代可以接受的詮釋和視角，體現「現實」和「想像」的融合，「自然」和「超自然」的融合，「傳統」和「現代」的融合²⁰¹。而女妖在中國的傳統的文學文本中可分為兩種平面的極端，「聖女」（妖仙）和「淫婦」（妖魔），其實就是在表述男性對於社會規範下道德女性和原始慾望生理的女性，這兩種面向之間的探索²⁰²。但在改編後的「魔幻電影」表面上承接兩極化的平面敘事，但更深層次的思想上打破原有的格局，重新建構人與妖、妖與妖、人與人之間的內心互動，讓整個故事更加具體化以及現代感的底蘊²⁰³。

《畫皮 II》中，女妖形象不在是紅顏禍水、狐狸精的形象。以本劇女主角之一的狐妖小唯來說，她救了凡間的人類犯了妖界大忌，因而被迫打入寒冷地獄五百年（見圖 4-100）。為了重新得取自由，劇中安排小唯要以吃到人心的方式才

¹⁹⁹ 同註 198。

²⁰⁰ 同註 198。

²⁰¹ 同註 198。

²⁰² 汪民安，「權力、權利和身體」，*讀書*，第 12 期（2005 年），頁 139~146。

²⁰³ 同註 198。

能換取牢獄減刑。導演以不同的角度來敘事，特別強調吃人是為了生存而做出的非自願選擇。從這邊我們可以發現傳統「魔幻神鬼電影」的女妖嗜血、邪惡的形象已漸漸轉成因為無奈而不得以才吃人的轉變，大大增加觀眾對女妖的同情和認可²⁰⁴。



圖 4-99：女性裸體畫面加深女妖柔媚的形象



圖 4-100：小唯因為幫助人類，被關進寒冰監牢。

二、大量使用場景、色彩表達虛幻意境

電影《畫皮 II》透過色彩的運用加強畫面的視覺效果。本片的美術指導赫藝把中國古代傳統文化的抽象概念運用在虛幻的魔幻電影上，他更將色彩與故事情節做融合，利用兩者的搭配讓觀眾更加震撼以及印象深刻。影片中靖公主、霍心所待的城堡「白城」隱喻冷漠形象和逃避現實的意境。故事當中靖公主和霍心曾互相喜歡，但靖公主為了救霍心，結果導致臉被發怒的熊抓毀，因此靖公主只能以面具遮其醜陋。八年後靖公主和霍心的重逢，霍心卻因為內心的愧疚壓抑對靖公主的愛慕。因此本電影「白城」菱角分明、高聳的外牆如同牢籠一樣禁錮霍心被壓抑的情感（見圖 4-101、4-102）。另外劇中除了小唯想得到靖公主「純潔之心」，另外由巫師和女王統治的「天狼國」為了挽救女王弟弟的生命也在尋找一顆純潔之心，因此他們選中了靖公主要以「和婚」名義騙其心。美術指導給天狼

²⁰⁴ 同註 198。

國的形象是歪斜扭曲的山谷，狼族的圖騰是野獸和骨頭，天狼國整文化架構是參考匈奴和維京兇悍、強勢原始部落的形象，用以凸顯在劇中天狼族的蠻橫和專制（見圖 4-103、4-104）。從以上兩國的呈現畫面，郝藝參考真實歷史古城或民族如西藏、匈奴等，來表達超現實虛擬故事中的兩個主要國家，透過場景的符號化將現實和抽象融合²⁰⁵。



圖 4-101：本電影「白城」菱角分明的建設



圖 4-102：導演利用靖公主和圍牆的比例，表達白城的高聳雄偉。



圖 4-103：天狼族的圖騰是野獸和骨頭



圖 4-104：天狼國的形象是歪斜扭曲的山谷兇悍、強勢原始部落的形象。

²⁰⁵ 王麗君，「凝純粹塑神畫皮－《畫皮 II》美術指導郝藝的創作視野」，電影藝術，第 5 期（2012 年），頁 145~146。

在角色的安排上，靖公主在電影裡是尊貴的女性形象，個性上則是單純和正直，高傲任性的形象上內心卻很脆弱。特別是靖公主被熊毀容後，更是戴上面具來武裝自己。郝藝給靖公主的造型是穿著圓弧線條和直線的鎧甲，在用色方面使用香檳金和黑色形成反差的效果。香檳金給人尊貴的身分象徵，黑色則呈現堅強的特性（見圖 4-105、4-106）。在小唯方面，她的形象是擁有妖媚柔弱女性外表的女妖，外表冷漠善用心計。在外型的設計上，她的髮型大部分是長髮披肩的狀態，服裝則是參考寬袖長袍的漢服款式，顏色則用象徵「華貴」的紫色緞綢，搭配不食人間煙火柔媚造型（見圖 4-107）。男主角霍心因為造成靖公主的毀容，他將對靖公主的愛慕隱藏在內心深處，最後選擇自我犧牲來拯救愛人的形象，因此在用色方面則是以紅色、暗紅色為主象徵其熱情的個性（見圖 4-108）²⁰⁶。



圖 4-105、4-106：靖公主的形象



圖 4-107：小唯的形象



圖 4-108：霍心的形象

三、參考西方製片模式打造《畫皮 II》

²⁰⁶ 同註 205。

二十一世紀以來中國大片逐漸市場化、商業化運，不論是中國高層、編劇、導演或是相關電影研究者，對於電影商業化的運作已逐漸認同，中國電影更致力發展國際化、專業化的電影工業以及電影行銷理念。以《畫皮 II》來說，中國電影特別是製片機制出現了一個很重要的觀念，就是「製片人中心制」概念的運用。這個概念的出現，使得中國電影製片管理上出現顯著的轉變。製片人在電影的生產是關鍵的角色，其主要任務在於製片管理 (Producing)，不僅是整個電影製作的管理外，劇本開發、電影融資等方面製片人都需要接觸，不僅僅要懂投資更要懂藝術，了解當下文化動態，管理資金的合理分配，並且參與各部會的討論，如同好萊塢製片人理德查·扎努克 (Richard D. Zanuck)，所言：「製片人就像是一個交響樂團的指揮，他不可能會演奏每個樂器，但他知道每個樂器應該彈成什麼樣子。」中國雖說逐漸重視製片工作，但大多數中國電影給予製片人行使的權力還是相當有限，因而中國電影出現兩個現象，其一是以導演唯中心拍片，而製片人只是輔助的角色；其二是製片人工作職權非常小，通常只是負責財務、協助導演拍攝或是後製的工作。反觀美國，其好萊塢製片管理已發展出相當成熟的流程。另外，美國好萊塢大片的拍攝前籌備動輒十年以上，但中國卻平均只有兩年，中國行前規劃和籌備整整差美國五倍之多²⁰⁷。

《畫皮 II》卻顛覆了以往中國的製片方式，透過新的機制為中國製片的觀念和變革邁向新的視野。《畫皮 II》的成功大體上可分成四點，其一是《畫皮 I》的成功後，觀眾已經對畫皮系列電影產生極大的印象，其品牌的形象已經確立，電影繼續以寧夏製片廠為出品方，由原本的製作團隊操作《畫皮 II》。其二是製片團隊找了共同投資方華誼兄弟後，並找陳國富任監製，他與中國第一民營電影公司華誼兄弟合作，於 7 年中監製了《集結號》、《風聲》、《唐山大地震》、《狄仁傑》系列、《太極》系列等 14 部影片，其中 10 部票房過億。至 2013 年底，陳國富監製電影的累計票房已達到了 47 億人民幣。從以上資料我們可以得知陳國富監製能力頗具經驗。另外在編劇、演員的確立上，製片團隊也共同參與討論和決策。最後是製片團隊透過專業的流水線、明確的分工，讓整個龐大商業魔幻影片有效率的完成。本片的生產除了導演外，包括製片人龐洪、監製陳國富、藝術

²⁰⁷ 同註 197。

總監與營銷總監楊真鑒都對好萊塢的運作機制有很深的了解，因此將這種運作機制帶進中國電影²⁰⁸。

《畫皮 I》將好萊塢製片模式帶進中國電影，並且添加西洋電影製作的視野。而《畫皮 II》又再一次證實這種方式運用的成功，中國電影向來以導演為中心，中國電影裡常說的第四代、第五代或第六代就是以導演的時代來做區分，而電影公司常以導演的名號來當作電影推銷的招牌，像是華誼兄弟主打馮小剛、張偉平打張藝謀牌，如今《畫皮 II》的成功，正說明中國電影製作方式的轉變²⁰⁹。

四、利用中國傳統文化引起觀眾共鳴

《畫皮 II》以「東方魔幻電影」的概念做行銷，在先前中國也有出現類似魔幻電影的嘗試，但卻沒有真正像畫皮系列如此成功的作品，電影當中行銷、製片雖說具有一定影響力，但若缺乏觀眾引起共鳴的故事內容，有再好的團隊也是枉然。綜觀西方魔幻大片，如《魔戒》(2001)、《哈利波特》(2001)、《暮光之城》(2008)，故事內容的天馬行空，讓觀眾深陷在這些虛擬的魔幻片中，這當中除了想像力的運用外，其最重要是西方傳統文化故事的支撐，如基督教仁愛、獻身精神，結合西方探險和魔法、吸血鬼傳說的元素。以上條件相互配合下，造就出西方魔幻大片。反觀華語魔幻大片，除了效法西方製片模式外，另一個重要的因素就是傳統故事的結合，而《畫皮 II》就是一個成功的範例²¹⁰。

導演烏爾善有很深的佛學修養，透過佛家文化中的換皮故事來闡述「皮相與心相」的關係。對佛學來說現實世界的種種皆為幻象，只有透過修行才能體會心靈的感受。如同現代人對於情感上越來越重視肉體感官的享受，卻忽略了心靈的交流，因此在《畫皮 II》就是「肉體」和「心靈」之間的探索，導演將這兩者分

²⁰⁸ 同註 197。

²⁰⁹ 同註 197。

²¹⁰ 孟慶雷、房留祥，「《畫皮 II》：三個臭皮匠賽過一個諸葛亮」，**電影批評**，第 5 期(2012 年)，頁 16~19。

分開來予以描述。故事裡靖公主喜歡霍心，但無奈靖公主容貌被毀因而不敢正視霍心。直到天狼國被迫和親後，靖公主才坦白自己對霍心的愛。途中狐妖小唯的出現，她擁有傾國顛城的美貌卻沒有人類的心，當她透過美色誘惑霍心時，這樣的難題發生在霍心身上，究竟是要挑選失去美好容貌的靖公主亦或沒有心卻擁有美好容貌的狐妖小唯，導演在這邊做強烈的對比和描述²¹¹。

導演特別用「心靈」的主題來描述三個人的形象，小唯是喪失心靈的狐妖，靖公主則代表不知珍惜心靈的人，霍心則是象徵迷失心靈的人，所以整個《畫皮 II》就是對人類心靈進入深層的探索。在劇情末端，當小唯將肉心歸還給靖公主時，小唯其實就是收穫到人類最初「善」的心靈體驗，靖公主也體悟到心的重要性。當霍心鼓足勇氣向公主告白，同時也刺瞎了自己被小唯妖術所迷惑的雙眼，因而得到了心靈上的解脫。導演在故事當中安排霍心自毀雙眼的劇情，就是要表達世上色相的消除，並引領自身探索真誠內心的探討。《畫皮 II》「以心換皮」是整個故事的精隨，也是傳統佛家故事和現代娛樂融合的經典。我們翻開中國古代文化，唐代傳奇故事《牡丹亭》、《紅樓夢》或是《聊齋誌異》魔幻青春主題，這幾個故事出現包括起死回生、色相誘惑等內容，裡頭常出現跨越生死、陰陽的劇情，這些劇情已是中國觀眾很熟悉的文化概念。本片透過兩位女主角對情、色、愛的探討，配合中國傳統故事生死、陰陽的概念，讓觀眾更可以很快的進入劇情當中。對中國來說，如今《畫皮 II》在好萊塢大片中國市場的突圍下脫穎而出，影片透過分工合作的方式並且吸收西方製片模式精華，將華語電影從小工作坊時代邁向如工廠生產線專業分工的製作模式。無論是電影故事內容或是外在組織形式，《畫皮 II》讓中國電影邁向新的時代²¹²。

²¹¹ 同註 210。

²¹² 同註 210。

第五章、結論

軟實力最重要的本質在於一個主權國家向其他國家所進行一種文化的宣傳，對個人、家庭、組織以至於民族作連結。一方面向全世界傳達其國家的文化涵義；進一步希望藉由宣傳得到另一個國家的認同²¹³，進而讓他國相信己方的價值觀最終達到吸納（co-optive）的效果。

其概念所涵蓋的範圍非常廣泛，並非所有的軟實力都是軟性的，文化的推廣也並不是每個國家都能接受。若一個國家的文化及價值觀的推廣以強迫方式讓他國接受，這樣就成了變相的「硬實力²¹⁴」。面對這個問題，塔夫茲大學（Tufts University）外交學院院長 Edmund Gullion 於 1965 年率先正式發表公共外交的理論（public diplomacy）作為國際關係領域之彈性運用。他認為「公共外交」藉由引導其他國家民眾的認知及態度，進而影響其政府外交政策之制定²¹⁵。美國學者 Deibel 和 Roberts 更是細分「公共外交」的屬性，其中軟性（tender-minded）屬性，如電影、展覽、學術交流等，己方國家利用長時間的文化推廣，讓他國得以瞭解進而予以同化。

胡錦濤特別在 2004 四中全會上提到「和諧世界」、「和諧社會」的概念，維護中國重要發展，爭取和平的國際地位²¹⁶。胡錦濤對於中國的大戰略目標，除了發展硬實力，另外就是要兼具軟實力的發展，而其最主要目的就是要向其他國家宣傳中國正面形象為主要宗旨。中國在經濟或是軍事上的發展已經逐漸超越西方國家，更希望文化電影的發展上能讓西方國家接受甚至超越。因此中國在世界各地成立相關電影節來行銷自身文化。

法國電影已歷經一百多年的歲月且相關重要影展都和法國息息相關，他們對於電影的推廣相當成熟。因此當胡錦濤推廣「軟實力」或「公共外交」政策時，法國理當然而也成為重點推廣的國家之一。2004 年，高醇芳女士創立「巴黎中國電影節」，宗旨就是向法國人推廣中國的電影進而讓法國了解中國文化和生活，

²¹³ 同註 17。

²¹⁴ 同註 27。

²¹⁵ The Fletcher School of Law and Diplomacy, Tufts University, "What is Public Diplomacy?" <http://fletcher.tufts.edu/murrow/public-diplomacy.html>

²¹⁶ 「第十次駐外使節會議在京舉行」，人民日報（北京），2004 年 8 月 30 日，第一版。

此活動的出現正是呼應胡錦濤的「公共外交」政策。如今本活動辦至 2013 年已有十年的歷史，不僅規模逐漸擴大且中國當局更是將此電影節為發展重點。因此我們可以看出中國正透過「類似電影節」讓歐美電影強勢主導的國家的民眾得以瞭解中國文化。

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²¹⁷。電影是意識形態的一種表現方式，意識形態最主要功能就是要讓「個體」臣服主流意識形態而就此觀念來說舉例而言，許多在中國票房很高的片子如《人在囧途之泰囧》，中國內地票房收入達到 12.64 億元人民幣，該片將故事的角色設定為平民百姓甘草人物背景，加上平易近人以及幽默的對話，因而引起大眾的共鳴，此片藉由口耳相傳的方式，讓片子造成高票房，讓許多「個體」臣服於此片的主流意識當中²¹⁸。

另一位意識形態理學家葛蘭西更提出「爭霸／霸權」的觀念。他進一步說明，霸權的取得不能單單只靠軍隊、警察這種強硬的方式，重要在於掌權者如何透過公共社會的教育機構、大眾傳播（電影）、宗教和家庭等，取得文化領域的領導權²¹⁹，由上述觀點我們可以得知，中國透過「巴黎中國電影節」在向法國做意識形態上的傳播進而讓法國人產生對中國的認同，筆者透過分析「2013 年巴黎中國電影節」的電影文本得到相關資訊如下：

1. 塑造中國正面形象

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，《我願意》影片當中可以發現許多高樓大廈以及車水馬龍的鏡頭，另外在《三個未婚媽媽》、《吻蝶》當中對中小型城市的宣傳，其含意一方面是介紹城市的進步呈現中國經濟發達的正面形象，或是透過《中國合夥人》當中透過三個男主角在中國打拼的故事，劇中土鱉男主角成東清年輕為

²¹⁷ 同註 34。

²¹⁸ 同註 34。

²¹⁹ 同註 34。

了希望大學時可以趕上其他同學，更是把整個英文字典背起來，而長大後一直拿不到美簽的他，也沒有被打敗靠自己的努力成為具影響力的中國 CEO，由以上畫面表達中國人認真、肯拚的象徵意涵。

2. 推翻以往中國的負面形象

在《北京遇上西雅圖》片中裡頭描述老鐘傳統中國大男人的形象，用以對照文佳佳在美國遇到的理想男人 Frank，我們可以發現導演透過 Frank 的形象來象徵美國夢的經典呈現，一方面老鐘的形象來代表中國舊時代的男人象徵，導演透過兩者進行比較讓觀眾予以反思。在《蕭紅》當中，導演霍建起特別在劇中刻劃蕭紅生命中相處過的男性，導演在影片用「蕭紅父親」和「汪恩甲」來暗示中國傳統父權主義的概念，闡述中國傳統男性的基本形象，但又用了「蕭軍」、「端木蕻良」、「駱賓基」的形象來暗示中國男性的逐漸轉變，另一方面又用蕭紅的觀點說明中國女性意識的提升。在《我願意》當中，唐微微獨立現代自主新女性，「楊年華」、「王洋」在片中追求唐微微的體貼、善解人意的美好形象。從導演在片尾並無交代唐微微選擇哪個對象並留下伏筆的鏡頭來看，再再暗示中國女性意識的提升。

3. 介紹中國特色

在青春愛情片《青春派》和《情人結》中出現的高考文化，對於西方來說是很陌生的概念，對中國來說這種一試定江山的制度，卻是影響中國年輕學子階層轉換的重要管道，《青春派》中，導演特別以五個小孩高考後的結果，落榜的齊明智、藝術表演發展的飛飛、選擇出國留學的賈迪和藉由高考翻身的周強，清楚的讓觀眾了解高考對於中國學子很重要的概念。另一方面，導演透過中國傳統故事、宗教概念融入故事劇情更加深西方觀眾對中國的了解。在《畫皮 II》中，導演有著深厚的佛學修養，片中引入「像由心生」的概念，就佛家而言現實的種種表象皆是幻想，而導演透過換皮的概念與佛教強調的「皮像」與「心像」做緊扣，向觀眾表達其抽象的深層概念。但這種觀念的傳達還是需要對中國文化有很深的認識才能理解，若是初看中國片的外國觀眾常常會有看不懂的情況，因此導演另

一個最常用的方式是透過場景的鏡頭讓西方觀影人更快融入電影中，在本片中天狼族的場景概念，就是參考「西域」特殊的地形背景取材，讓外國人看此鏡頭時馬上就產生聯想。

中國由於地緣廣大因此是由漢族和其他民族交融而成。在《唐卡》片中是對中國少數民族的呈現，影片中出現很多高山、寬廣草原的場景，在文化闡述上，導演透過「唐卡」，先是表層的描述而後逐漸深入到其藝術內涵，利用剝洋蔥式的方式，讓觀眾逐漸了解少數民族特有的文化內涵。從這部片當中我們可以得知，導演一方面利用漸進的方式讓不同觀眾了解少數文化。對於外國觀影人來說，導透過此片來介紹中國其他民族的文化的存在、民族的多元性。

從上述資料我們可以發現中國正積極想讓歐美國家推銷其正面形象，但進入更深層的含意，其實中國是為了打破西方電影人對於中國的東方主義思維。張藝謀、陳凱歌或是一些第六代王小帥導演，這幾位中國導演在法國較有影響力。其原因在於這些導演所接觸的正是中國經濟崛起的年代，他們在相對開放的文化接觸到國外各種電影理論，這些導演感受到強大的經濟體制的轉變，給中國階層、人際和家庭關係帶來的巨大的變化。在題材選取上，他們關注當下弱勢角色；在敘事策略上，導演們經常讓劇中的角色融合自身的經驗。因為這一代的導演力求與國際電影藝術同步，渴望得到承認而多次將電影送至國際影展參賽²²⁰。從以上導演們選取的角色如，邊緣人物、小偷、妓女、無業青年街些都是較為負面、弱勢的形象，但這些都是中國導演為了迎合西方評審的口味採用迎合歐美電影強權的策略。

歐美電影大國看東方電影常帶有「東方主義」的色彩。以好萊塢電影來說，最廣泛地被探討「妖魔化中國」的電影，屬 2008 年在中國上映的《神鬼傳奇三：龍帝之墓》，該片由導演 Rob Cohen 拍攝，敘述一位公元前 50 年的中國帝王（李連杰飾演），由於太過殘暴而到楊紫瓊所扮演的女巫紫鳶詛咒，他和他的軍隊變成了千年不死的木乃伊，被封在充滿兵馬俑的地下宮殿中。1947 年，英國考古探險家 O'Connell 夫婦為了將被從上海博物館偷走的「香格里拉神眼」物歸原主而來到中國，在打開地下宮殿的同時，O'Connell 的兒子 Alex 無意中

²²⁰ 同註 11。

解除龍帝封印，這個擁有不死身的帝王將會喚醒他的臣民，組成一支無法阻礙的木乃伊大軍，誓要讓整個世界都納入自己恐怖且永恆的統治當中²²¹。本片對中國元素符號更是存在誤讀和曲解，如「兵馬俑」為中國重要的歷史文物。但電影中，兵馬俑卻被塑造為皇帝統治世界的工具。另外電影中對「龍」的形象也有很大的誤解。「龍」在中國象徵帝王、尊貴的含意，但電影裡頭卻是西方描述的象徵，有著巨翅，身體肥胖、而且會噴火。當中我們可以發現整個故事扭曲中國形象外，更透過東方主義式的觀點暗諷中國傳統思維的專制、集體主義²²²。

另一個電影裡常見東方主義的觀點就是中國人為順從、等待被拯救的他者如《功夫之王》中，Jason 穿越到的村莊，明媚的梯田就如同王家依靠土地活命、致富，最後得以維持樸實生活方式，就連玉疆戰神派出的官兵燒殺擄掠，這些農民們也無法離開賴以維生的土地，更別提為自由抗爭，他們過著與世無爭的傳統生活，排斥外來文化²²³。順從、被拯救的他者在東方女性的形象上更為明顯。渥太華大學（University of Ottawa）政治學教授 Mark B. Salter 就曾在《國際關係中的野蠻與文明》中提到：「性是構成社會連結的重要領域，對外國的直觀印象最終會歸結在對男人對女人的印象中²²⁴。」特別在好萊塢電影中，華人女性占據天使與魔鬼的兩極，不是腦袋空空的花瓶，就是邪惡誘惑的女性²²⁵。

從上述資料我們可以發現歐美國際影展或是西方電影在角色上或是影展故事選片，中國負面形象頗多且被投以濃濃的東方主義觀點看待，甚至有些電影更是以錯誤的文化架構來描述中國，筆者在分析「2013年巴黎中國電影節」後，認為文本中某些電影劇情含有想打破法國以及西方對中國的「東方主義」印象，例如《蕭紅》當中，女主角生活在傳統父權觀念還是很深的民初時代，但她卻敢於抗拒「合婚」勇於追求自己所愛。另外在《我願意》中的唐微微，不但有能力養活自己開名車，更讓兩個男性為之著迷熱烈追求，由上述的兩個電影劇情看不

²²¹ Mick LaSalle, "Movie review: The undead return in 'The Mummy'," *Chronicle Movie Critic*, July 3, 2008, <http://www.sfgate.com/movies/article/Movie-review-The-undead-return-in-The-Mummy-3275239.php>.

²²² 「龍在中國的象徵」，教育部數位教學資源，<http://content.edu.tw/primary/fellowship/tnnt/dragon/dragon03.htm>。

²²³ 陳穎萱，東方的「他者」— 中美合拍電影中的中國國家形象，國立政治大學東亞研究所碩士論文（2014年），頁73~74。

²²⁴ Mark B. Salter 著，肖歡容譯，*國際關係中的野蠻與文明*（北京：新華，2004年），頁78。

²²⁵ 同註 224。

出東方主義中國中女性逆來順受的觀點。

東方主義裡中國人順從、安居樂業的形象，我們在「巴黎中國電影節」文本裡也可以看到其中國想打破這個觀念的味道，《黃金大劫案》小東北片中勇於挑戰日本軍隊的故事，導演透過這種表達弱勢階層扳倒大鯨魚的概念外，深層的含意就是中國不是「順從」的民族。在《中國合夥人》中，當三人成立的公司被美國企業控告侵權時和美國方進行的商業談判，等到談判最後孟曉駿以「這裡從來就不是公平的戰場，我們要以我們的方式挽回尊嚴」，如此一氣呵成的劇情表現中國人已不再像從前趨於被動的地位，已經逐漸可以和美國抗衡。

從上述兩段劇情當中，《黃金大劫案》所想表達的意涵只是中國民族意識逐漸崛起的階段，而到《中國合夥人》更是直接表達中國要和歐美國家與之抗衡的味道。因此我們可以從「2013年巴黎中國電影節」文本發現，中國明確的想打破法國以至西方歐美的東方主義視野，而其隱含最終目的就是希望能與西方歐美文化大國並駕齊驅。

第六章、文獻參考

一、中文書籍

John Fiske 著，張錦華譯，**傳播符號學理論** (Introduction to Communication Studies) (台北：遠流出版社，1999 年)。

Joseph S. Nye，門洪華譯，**硬權力與軟權力** (北京：北京大學出版社，2005 年)。

Liesbet van Zoonen 著，張錦華，劉榮玫譯，**女性主義媒介研究** (台北：遠流出版社，1997 年)。

Louis Giannetti 著，焦雄屏譯，**認識電影** (Understanding Movies) (台北：遠流出版社，2005 年)。

Mark B. Salter 著，肖歡容譯，**國際關係中的野蠻與文明** (北京：新華，2004 年)。

Roert Stam 著，陳儒修、郭幼龍譯，**電影理論解讀** (台北：遠流出版社，2002 年)。

Roland Barthes 著，李幼蒸譯，**符號學原理** (*Elements of Semiology*) (北京：新華出版社，1988 年)。

Roland Barthes 著，洪顯勝譯，**符號學要義** (*Elements of Semiology*) (台北：南方叢書，1989 年)。

卜正愷，**公眾外交：軟性國力與策略** (台北：允晨，2009 年)。

宋曉君等著，**中國不高興一大時代、大目標及我們的內憂外患** (南京：江蘇人民出版社，2009 年)。

李臺芳，**女性電影理論** (台北：揚智文化，1997)。

阿圖塞，李恒基、楊嬰編，**意識型態和意識形態國家機器—外國電影理論文選** (上海：上海文藝出版社，1995 年)。

高宣揚，**流行文化社會學** (北京：中國人民大學出版社，2006 年)。

張裕亮，**中國大陸流行文化與黨國意識** (台北：秀威資訊科技，2010 年)。

張錦華，柯永輝，**媒體的女人 女人的媒體** (台北：碩人出版社，1995 年)。

張錦華，**傳播批判理論**(台北：黎明文化事業公司，1994年)。

許南明、富瀾、崔君衍，**電影藝術辭典**(北京：中國電影出版社，2005年)。

羅伯特·麥基著，周鐵東譯，**故事：材質、結構、風格和螢幕劇作的原理**(北京：中國電影出版社，2001年)。

饒曙光，**中國少數民族電影**(北京：中國電影出版社，2011年)。

二、中文期刊

尹鴻，「從新中國電影到中國新電影的歷史轉變」，**清華大學學報**，第5期(2003年)，頁38~44。

方晞，「近年來我國青春電影的審美流變」，**電影文學**，第1期(2014年)，頁21~22。

王文斌，「草根敘事、革命情節與世俗倫理」，**中南大學學報(社會科學版)**，第2期(2013年)，頁154~157。

王慧芳，「愛情，青春片的主題」，**電影**，第9期(2012年)，頁112~113。

王麗君，「凝純粹塑神畫皮—《畫皮II》美術指導郝藝的創作視野」，**電影藝術**，第5期(2012年)，頁143~147。

王豔麗，「愛情片『北京遇上西雅圖』中的社會現實元素解析了」，**電影評介**，第11期(2013年)，頁15~17。

代輝，「試論中國愛情電影的類型特徵」，**影視評介**，第24期(2012年)，頁26~27。

田卉群，「《蕭紅》：對話『第一性』」，**電影藝術**，第5期(2012年)，頁20~22。

朱曉彧、馮美，「民族電影景觀符號的表徵作用及其建構軌跡—以『十七年』少數民族題材電影為例」，**民族藝術研究**，第5期(2013年)，頁118~123。

李奇，「中國電影在法國」，**當代電影**，第4期(2011年)，頁128~132。

李美萍，「當代西藏電影分類及理論研究」，**西南民族大學學報(人文社科版)**，第6期(2010年)，頁116~119。

- 李祥祥，「看藝術本體論在現代話語中的嬗變—以影片『黃金大劫案』為例」，**劍南文學(經典教苑)**，第12期(2012年)，頁209、211。
- 李曉靈，「和諧西藏建構中西藏電影的文化境遇」，**西藏民族學報**，第5期(2007年)，頁35~38、123。
- 杜玉玲，「新形勢下推動公共外交與提升國家軟實力之研究」，**台灣警察專科學校警專學報**，第五卷第二期(2009年10月)，頁265~286。
- 汪民安，「權力、權利和身體」，**讀書**，第12期(2005年)，頁139~146。
- 孟慶雷、房留祥，「《畫皮II》：三個臭皮匠賽過一個諸葛亮」，**電影批評**，第5期(2012年)，頁16~19。
- 岳曉英，「20世紀上半葉中國少數民族電影考略」，**民族藝術**，第6期(2013年)，頁160~166。
- 林鐵、張建永，「現代性視域下中國少數民族電影的認同途徑」，**內蒙古社會科學**，第3期(2012年)，頁128~132。
- 哈斯朝魯、黃式憲、皇甫宜川、胡譜忠、葉子，「唐卡」，**當代電影**，第9期(2013年)，頁42~50、2、206。
- 唐甜甜，「威尼斯電影：70歲生日的期待」，**世界知識**，第17期(2013年)，頁62~63。
- 徐建平，「略論中國第五六代導演的作者電影探討」，**華東師範大學學報**，第2期(2000年)，頁72~75。
- 袁文麗，「異質空間中的『女妖』意象—兼論華語魔幻電影的審美敘事」，**戲劇(中央戲劇學院學報)**，第1期(2013年)，頁86~92。
- 張明，「記錄正在消失的文化(下)—人類學紀錄片在中國」，**現代傳播**，第6期(2000年)，頁92~99。
- 張燕，「『蕭紅』：別樣唯美的傳記片」，**當代電影**，第4期(2013年)，頁49~51。
- 脫慧潔，「西藏電影的發展與特徵」，**新聞愛好者**，第7期(2012年)，頁78~79。
- 郭五林，「中美文化衝突、消融與堅持—『評電影北京遇上西雅圖』」，**電影評介**，第9期(2013年)，頁6~8。
- 郭松民，「北京不如西雅圖?—評『北京遇上西雅圖』」，**中國黨政幹部論壇**，第6

期（2013年），頁106~108。

閔玉剛、李懷亮，「中國電影『走出去』的問題與對策探析」，*現代傳播*，第10期（2010年），頁7~11、20。

陳旭光，「走向一種『製片人中心制』與『創意製片管理』理念—從《畫皮2》談中國電影製片管理的觀念轉型與機制變革」，*藝術評論*，第9期（2012年），頁27~31。

陳彤，「四個女人的我願意」，*八小時以外*，第7期（2012年），頁87。

單萬里，「中國文獻紀錄片的演變」，*電影藝術*，第6期（2005年），頁55~61。

曾武青，「臥虎藏龍『藏』了什麼？從女性主義電影理論『男性凝視』觀點談武俠電影新類型」，*廣播與電視*，第4期（2011年），頁93~120。

黃平，「『北京遇上西雅圖』：當中國遇上美國」，*社會觀察*，第5期（2013年），頁77~78。

韓海青，「從『黃金大劫案』看寧浩電影中的方言韻味」，*電影評介*，第13期（2012年），頁11~12。

顏匯成，「論新都市電影的透明敘事」，*電影新作*，第1期（2014年），頁18~21。

魏紅霞，「80年代中國女性電影中的女性意識」，*浙江大學學報*，第12卷第3期（1998年），頁123~126。

關明玉，「影片『黃金大劫案』創作手法簡析」，*東方企業文化*，第13期（2012年），頁139。

三、中文學術論文

李磊，「近十年大陸電影中的城市空間的視覺建構及互動研究」，*陝西師範大學碩士論文*（2012年）。

周晶，「論九十年代後電影文本的女性形象及女性導演」，*華東師範大學當代文學碩士論文*（2007年）。

胡清暉，「後殖民語境下的華語電影-解讀西方影展的『中國熱』現象」，*政治大學東亞研究所碩士論文*（2003年）。

- 唐慧音，「影展潮：藝術行銷的觀點」，政治大學新聞研究所碩士論文（2001年）。
- 宮廣宇，「建國以來我國城市形象電影營銷分析」，山東大學碩士論文（2012年）。
- 張佳，「論中國電影中女性形象的嬗變」，華東師範大學廣播電視藝術學碩士論文（2008年）。
- 陳虹余，「比較海峽兩岸電視廣告中的性別角色」，政治大學外交研究所碩士論文（2003年）。
- 陳穎萱，東方的「他者」— 中美合拍電影中的中國國家形象，國立政治大學東亞研究所碩士論文（2014年）。
- 曾松林，「城市在電影中的植入式營銷研究」，陝西師範大學碩士論文（2011年）。
- 趙小敏，「後現代主義文化視野中的當代中國女性電影」，山東師範大學當代文學碩士論文（2007年）。
- 劉霞，「新世紀中國大陸女性電影中的女性形象分析」，北京大學新聞與傳播學院碩士論文（2007年）。
- 歐陽群，「胡錦濤時期的文化外交政策研究」，政治大學外交研究所碩士論文（2009年）。
- 鄧立英，「中國電影女性形象的建構—以『第六代』電影為例」，南華大學傳播研究所碩士論（2010年）。

三、中文網站

- 「三地影評人辯金馬—金馬與華語電影發展之論」，**影視圈**，2013年11月29日，
http://www.circlemag.cn/Magazine/show_zz.asp?id=37474&qishu=1312。
- 「上海國際電影節簡介」，**上海國際電影節**，2013年，
<http://b.baidu.com/view/923018.htm>。
- 「上影集團南通基地首部作品『三個未婚媽媽』關機」，**南通網**，2012年5月1日，
http://www.zgnt.net/content/2012-05/01/content_2043260.htm。
- 「中國電影金雞獎」，**百度百科**，2013年11月26日，
<http://baike.baidu.com/view/>

6015.htm。

「中國電影華表獎」，**百度百科**，2013年11月26日，
<http://baike.baidu.com/view/6188.htm>。

「好萊塢中國電影節」，**好萊塢中國電影節**，
<http://feature.mtime.com/act/hollywood/>。

「百花獎」，**百度百科**，2013年11月26日，
<http://baike.baidu.com/view/1759.htm>。

「改革開放三十年—電影見證三十年」，**中國經濟網**，2008年11月13日，
<http://big5.ce.cn/gate/big5/bn.ce.cn/subject/dy/index.shtml>。

「臥虎藏龍」，**百度百科**，2013年11月26日，
<http://baike.baidu.com/subview/27115/5421772.htm>。

「浙江藝術職業學院第二部電影『蝶吻』目前在山東開機」，**中國藝術院校招生網**，2012年9月28日，
http://www.artedunet.cn/b/ygsx/content_424474.shtml。

「國際電影節」，**百度百科**，2013年11月12日，
<http://b.baidu.com/view/923018.htm>。

「滿城盡帶黃金甲」，**百度百科**，2013年11月26日，
<http://baike.baidu.com/subview/1136/6451788.htm>。

「鄧小平南巡講話」，**中國共產黨新聞**，
<http://cpc.people.com.cn/BIG5/33837/2535034.html>。

「龍在中國的象徵」，**教育部數位教學資源**，
<http://content.edu.tw/primary/fellowship/tnnt/dragon/dragon03.htm>。

「衢州知名影視製作人武果毅談新片『蝶吻』」，**衢州頻道**，2013年5月21日，
<http://qzpd.zjol.com.cn/07qztk/system/2013/05/21/016455098.shtml>。

「衢籍導演張建成：別為主旋律電影擔憂」，**衢州新聞網**，2013-03-18，
<http://news.qz828.com/system/2013/03/18/010599586.shtml>。

李明、韋巍，「戛納市長：法國對電影發展扶」，**新華網**，2013年05月27日，
<http://news.sohu.com/20130527/n377201012.shtml>。

姚蜀平，「中國百年留學史（十）—改革開放後留學熱潮再起」，2013年10月

14 日，<http://yaoshuping.blog.caixin.com/archives/62460>。

唐卡，豆瓣電影，<http://movie.douban.com/subject/10740288/>。

徐錦更，電影覆蓋西藏九成行政村—每月至少看一場免費電影，中國政府網，2006 年 10 月 13 日，
http://big5.gov.cn/gate/big5/www.gov.cn/jrzg/2006-10/13/content_411897.htm。

崔悅，「第七屆巴黎中國電影節 9 月開」，人民網，2012 年 9 月 9 日，
<http://world.people.com.cn/BIG5/n/2012/0909/c1002-18956411.html>。

張國斌，「借鑒法國文化推廣經驗改革中國文化『走出去』方式」，中國共產黨新聞網，2012 年 06 月 01 日，
<http://theory.people.com.cn/GB/17977611.html>。

郭佳，「資深外交官吳建民：中國文化外交正當其時」，亞太日報，2013 年 4 月 29 日，
<http://www.apdnews.com/news/25369.html>。

郭繸澂，「影視監察力：電影頒獎禮各有定位」，明報週刊，2013 年 11 月 26 日，
<http://www.mingpaoweekly.com/news/details.php?date=20101205&id=mzc1>。

楊鐵虎，「第二屆法國中國電影節將於 5 月中旬開幕」，人民網，2012 年 04 月 11 日，
<http://world.people.com.cn/BIG5/index.html>。

賈哲敏，「新都市想象：时尚爱情电影的文化分析」，青年記者，2013 年 03 月 13 日，
<http://qnjz.dzwww.com/gdst/201303/t201303138103711.htm>。

鳳凰財經綜合，「傅高義：中國 20 年內 GDP 會超越美國這是鄧小平的功勞」，鳳凰網，2013 年 04 月 24 日，
<http://finance.ifeng.com/news/macro/20130424/7959342.shtml>。

蔣朔，「中外合拍：從劇本合作開始會更『合拍』」，中國知識產權報，2011 年 12 月 19 日，
<http://www.cipnews.com.cn/showArticle.asp?Articleid=22315>。

四、中文報紙

「第十次駐外使節會議在京舉行」，人民日報（北京），2004 年 8 月 30 日，第一版。

李霆均、汪景然，「霍建起：蕭紅『為文學生，卻為愛而死』」，中國電影報，2013年3月14日第5版。

五、英文書籍

Doane, Mary, Patricia Mellencamp and Linda Williams, *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism* (Los Angeles: The American Film Institute, 1984).

Dyer, Richard, *Stars*. (London: British Film Institute, 1998).

Leiss, William, Stephen Kline and Sut Jhally, *Social Communication in Advertising: Persons, Products and Images of Well-Being* (London: Routledge, 1990).

McQuail, Denis, *Mass Communication theory* (London: Sage, 1994).

McRobbie, Angela, *Feminism and Youth Culture* (Basingstoke: Macmillan, 1991).

Nye, Joseph, *Soft Power: The Means to Success in the World Politics* (New York: Public Affairs, 2004).

Nye, Joseph, *The Paradox of American Power: Why the World's Only Superpower Can't Go It Alone*, (London: Oxford University Press, 2003).

六、英文網站

Glassgold M., Stacy, "Public Diplomacy: The Evolution of Literature", *USC Center on Public Diplomacy*, January 1, 2012, <http://uscpublicdiplomacy.org/research-project-categories/research-fellowship>.

J. Cull, Nicholas, "Public Diplomacy'Before Gullion: The Evolution of a Phrase," April 2006, http://uscpublicdiplomacy.com/index.php/newsroom/pdblog_detail/060418.

Mick LaSalle, “Movie review: The undead return in 'The Mummy',” *Chronicle MovieCritic*, July 3, 2008,
<http://www.sfgate.com/movies/article/Movie-review-The-undead-return-in-The-Mummy-3275239.php>.

The Fletcher School of Law and Diplomacy, Tufts University, “What is Public Diplomacy?” <http://fletcher.tufts.edu/murrow/public-diplomacy.html>

