

國立政治大學東亞研究所碩士論文

指導教授：鍾延麟 博士

鄧小平時期的文藝政策及文藝產出

The Policy and Works of Art and Literature of
Deng XiaoPing's Era

研究生：林宸逸

中華民國一一〇年八月



謝辭

轉眼之間，碩士生的生涯即將邁向句點。盤點過去的種種，我總是對有幸能成為東亞所的學生感到光榮，能夠有機會問學於臺灣第一流的兩岸事務人才，對菁菁學子總是神往；而當正式成為許多優秀老師的學生，才會明白這趟旅程多麼的彌足珍貴。大學階段由於修習的是歷史學系，因此我常常自嘲為「歷史的逃兵」，如今以中共黨史主題做為結尾，似乎也成為了可愛的宿緣，過了一回黨史學者的癮。能夠完成學業，除了必須感謝父母親的支持之外，師長的教誨、朋友的扶持都是缺一不可。

特別感謝我的指導教授鍾延麟博士——我們口中的「鍾鍾」老師。鍾老師的課程豐富、引人深思並且能夠讓學生發想，儘管並非一開始就決意投入對黨史的研究中，但黨史課程儼然是求學生涯中最令人享受的時光之一；寫作時，鍾老師的提點鞭辟入裡，每每都有醍醐灌頂之感；向老師效法對追求學問的熱情、對事物細節的掌握，不僅只在學問之中，就是日後的為人處事亦不外如是。感謝擔任口試委員的關向光教授以及蔡文軒教授，兩位老師的細心指正以及給予的許多寶貴意見，讓我在寫作論文、追求學問上受益匪淺。

由衷感謝在工作中提攜我的主管們。承蒙臺北市中正社區大學羅于婷校長的厚愛與鼓勵，離開校園生活的我才有機會重拾書本，一步步完成就讀研究所的理想，社區大學的工作使我多經歷練，協助我足以在工作與學業之間保持平衡；聯經出版公司的許博誌經理和徐玫鈺女士，即使離開了工作崗位，二位依舊給予我的無限幫助，臺北市中正區忠勤里方荷生里長不棄，給予我能夠專心致志的寫作環境。這些情誼終將成為支持著我一生的財富，對此格外感恩。

最後，感謝好朋友得佑不厭其煩地回應我寫作上的疑慮，一起唸書的士寬讓我不致太過懶散，好姊妹聖雅總是緩和我緊張崩潰的心，安恬、科名和亮希對我的鼓勵和幫助，千鶴對進度的貼心叮嚀，以及好同事佳慧、慈蕙、星憲和旻芳對我的寄予；另外，張姐的暖心關懷、傾聽煩擾，總是令人心中一暖、不勝感激。

能夠一窺學術途徑，已不虛此行，更期許將來能夠再更進一步，精深所學。回顧這段期間的研究生生涯，也是學習「人生」的生涯，不論是親情、友情抑或是愛情，都值得再三品味；即便是對未來充滿著不確定，擁有師長及朋友們的祝福，面對困難、嘗試挑戰，正是我所本色。

最後的最後，謹將此篇論文獻給我的母親父親，感謝你們的包容，明月裝飾了您倆的窗，而您倆裝飾了孩兒的夢。

宸逸謹書 於大我新村

摘要

1942年毛澤東發表《在延安文藝座談會上的講話》，要求文藝必須為政治服務，此一政治基調自此成為中國共產黨指導文藝活動的最高準則。文藝也因而成為共產黨塑造意識形態和推行政策的重要途徑，毛澤東主政時期的中國大陸，文藝發展就長期受制於中共的政治發展。

步入「改革開放」時期，黨國體制的略為鬆動和相對開放的社會環境，為中國大陸的文藝發展形塑不同既往的創作環境，中共也因時制宜地在政策制度上加以調整與創新，以及運用新的宣傳工具與手法。

本文以中共相關宣傳政令為經緯，透過中共在文藝管理機構權責的改革、出版及電影製作發行體制的調整、文藝工作者的培育與待遇，兼及針對中國大陸當代文學小說、影像作品產出的內容進行分析，期以梳理中共在1976年至1992年之間，如何運用文藝作品進行意識形態宣傳的微調與創新過程。

關鍵字：改革開放、宣傳政策、文藝管理、文藝體制、文學、電影



目錄

第壹章 緒論	1
一、 研究動機與研究目的.....	1
二、 文獻檢閱.....	3
三、 研究途徑與研究方法.....	9
四、 研究範圍與研究限制.....	14
五、 研究架構與章節安排.....	18
第貳章 「改革開放」前的中共文藝政策	21
一、 「建政」前中共文藝政策之歷史沿革和影響.....	21
二、 「文革」前中共文藝政策與影響.....	29
三、 「文革」期間中共文藝政策與影響.....	45
第參章 鄧小平時期的中共文藝政策	53
一、 文藝政策的負責機構和相關分工.....	53
二、 振興文藝發展的相關政策介紹.....	62
三、 中央文藝政策對文藝創作的影響和制約.....	68
第肆章 鄧小平時期的文藝產出和特色分析：文學敘事	81
一、 王蒙和劉賓雁：復出作家在「改革」初期的創作境遇.....	81
二、 「清除精神汙染」運動的作家處境.....	86
三、 陰晴不定：1984年後的創作環境.....	92
四、 寫在「天安門」後：文藝創作者的轉向.....	98
第伍章 鄧小平時期的文藝產出和特色分析：電影戲劇	103
一、 「文革」後的電影製作模式.....	103
二、 電影創作的風格流變與類型.....	107
三、 「紅色精品」：「主旋律」電影.....	112

第陸章 結論	121
一、 研究發現.....	121
二、 後續發展和研究展望.....	124
三、 未來研究方向.....	127
參考文獻.....	129



圖目錄

圖 1-1 馬克思理論中的基礎與上層結構.....	10
圖 2-2 中共文藝發展簡圖.....	15
圖 3-3 鄧小平時期文藝事紀.....	17
圖 4-4 研究架構圖.....	19
圖 2-1 左翼文化總同盟（文總）組織架構.....	25
圖 2-2 黨—政—民間相互呼應的文藝宣傳體系.....	31
圖 2-3 1954 年前，政務院內文藝領導體制.....	32
圖 3-1 「改革開放」時期的文藝領導體制.....	60

表目錄

表 2-1,「文藝十條」和「文藝八條」條目對比表.....	40
表 3-1,1977 年至 1992 年中共宣傳體系人事狀況.....	61
表 3-2,1977 年至 1999 年中國大陸稿酬制度改革內容.....	64
表 3-3,「文學四大獎」一覽表.....	67
表 3-4,「中國電影三大獎」一覽表.....	67
表 3-5,「改革開放」以來,對出版單位組織進行規範的相關法規.....	73
表 3-6,「改革開放」以來,針對非法印刷發行的相關法令.....	75
表 3-7,「改革開放」以來,對出版物內容予以限制的相關法規.....	76
表 5-1,1979 年至 1993 年中國電影三大獎得獎名單.....	116

第壹章 緒論

一、 研究動機與研究目的

「文藝是從屬於政治的，但又反轉來給予偉大的影響於政治。」此語出自毛澤東於 1942 年 5 月〈在延安文藝座談會上的講話〉。他提出文藝必須為政治服務的主張，成為中共指導文藝活動的最高準則。¹

中共向來利用傳統的文藝形式，為其政治及經濟服務。在針對群眾宣傳的實際工作上，以「舊酒新醅」的做法，亦即運用通俗文化進行宣傳，讓百姓能夠了解其訴求，並且以民間藝術作為動員群眾的宣傳工具，推行普及代替提高文化水平的路線。從中共革命、建政後到「改革開放」時期，「文藝」作為宣傳工具，一直發揮其對國家型塑的影響力。儘管從外部的觀察上，依然有其傳統文化的形式，但是在內容中卻往往穿插著對「新中國」的描繪和詮釋。中共建立全國性政權以後，各項政策方針均能由中央輻散至基層單位，也清楚地說明了中共確實地掌握了大眾文化的話語權，而且可以成功地為其所用，成為其施政的一大助手。

2

「文化大革命」結束之後，中國大陸的文藝界不再限縮於歌功頌德式的作品，創作主軸也不再全是官方論事的主旋律，開始對文藝政策鬆綁。1979 年 10 月 30 日，鄧小平〈在中國文學藝術工作者第四次代表大會上的祝詞〉中表達當時急須解決的若干重大文藝理論問題和社會主義文藝發展應遵循的基本方針，³內容包含了發展文藝事業的目的、對文藝工作者的指導，以及應該如何領導文藝領域的發展等問題。

鄧小平認為：要堅持毛澤東提出的文藝為最廣大的人民群眾服務的方向，堅

¹ 中共中央文獻研究室、中央檔案館編，〈中共中央宣傳部關於黨的宣傳鼓動工作題綱〉，《建黨以來重要文件選編（1921-1949）》第 19 冊，北京：中央文獻出版社，2011 年，頁 286-314。

² 趙樹岡，《星火與香火：大眾文化與地方歷史視野下的中共國家形構》，臺北：聯經出版，2014 年，頁 24-27。

³ 高冠龍，〈鄧小平《在中國文學藝術工作者第四次代表大會上的祝詞》探析〉，《黨史博覽》2016 年第 4 期，2016 年，頁 7-11。

第壹章 緒論

持百花齊放、提倡不同形式和風格的發展方向。但是鄧小平依舊強調：從事文藝工作者必須認真嚴肅地考慮自己作品的社會效果；要同意識形態領域的其他工作密切配合，在全社會範圍內形成強大的輿論，引導人民提高政治覺悟。⁴

隨著社會經濟的發展、文化領域的產出形式推陳出新，以及因應科技發展和草根媒體的產生，文藝領域也出現種種的新特色。⁵中共文藝制度和政策要如何對之有效管理並導入官方意識形態的重要內容，可以透過檢視「改革開放」時期中共文藝控制政策主張和策略變化，深入探究其在文藝發展管理上的主要軌跡和核心邏輯。

毛澤東離世、「四人幫」被捕以後⁶，文藝領域隨著「改革開放」的歷程時而鬆動、時而緊縮，中共對社會依然可以發揮其影響力，但已較為退居幕後，不同於「文革」時期思想領域的一元化狀態。相對開放的社會環境，影響中國大陸的文藝發展，形塑出截然不同的創作表現，由單一的藝術方法轉化為多樣性的變化。

中共如何因時制宜地進行政策制度的調整與創新，以及使用新的宣傳工具並改變宣傳型態，是本文欲探究的核心。本文欲對比中共上層的人事遞嬗與文藝政令出臺，並以作品內容的轉變作為研究方向。

本文欲研究的問題主要包含：

(一) 中共文藝宣傳的政策和上層政治菁英、知識分子之間的相關互動情形。

(二) 中共如何因應宣傳媒介的發展，建構「文革後」的宣傳方法。

(三) 在朝向市場經濟發展的過程中，官方宣傳制度和方針的調適和演變。

⁴ 駱乾，〈高度重視文藝工作在現代化建設事業中的作用—重溫鄧小平〈在中國文學藝術工作者第四次代表大會上的祝詞〉〉，《中國共產黨新聞網》，檢索時間：2020年1月14日，〈<http://dangshi.people.com.cn/n1/2019/0717/c85037-31238754.html>〉。

⁵ 對外經濟貿易大學教授廉思課題組，〈新文藝群體—正在崛起的新興文化力量〉，《光明網》，檢索時間：2019年7月21日。〈http://epaper.gmw.cn/gmrb/html/2019-05/10/nw.D110000gmrb_20190510_1-07.htm〉。

⁶ 楊繼繩，〈中國改革年代的政治鬥爭〉，香港：天地圖書，2010年，頁18-20。

(四) 前述觀察之中共宣傳觀念、方法的漸變，對現今中共相關治理的影響。

二、 文獻檢閱

隨著經濟層面的「改革開放」，以及政治上有限度的體制討論，文藝領域相比於「文革」時期的嚴峻，也有較大的揮灑空間。改革年代的政治鬥爭，對於路線、歷史的看法深深地影響文藝表現的內容。在社會環境相對多元與開放的 1980、1990 年代，中國大陸文藝如何呈現的問題，中共官方又如何從對文藝政策的收與放之中取得平衡點，逐漸成為研究的課題。延續上述提出的研究問題，以下對相關的學術研究成果，分別進行檢閱和分析。

(一) 中共文藝宣傳的政策和上層政治菁英與知識分子之間的相關互動情形。

對於「改革開放」時期的研究，多數學者集中探討政治的路線之爭和經濟發展的策略之異。楊繼繩的《中國改革年代的政治鬥爭》，運用詳實的資料，為讀者介紹「改革開放」年代上層的人事遞嬗和權力消長，如何對政治氛圍走向和經濟政策方向造成影響。在改革年代，意識形態的論述仍屬重要，除了既要維繫共產黨統治地位的合法性，另一方面也必須為改革提供理論辯護的武器。在毛澤東逝世後，對中國大陸的未來發展浮現了四種選擇：遵循毛澤東式的道路、堅持社會主義與 1950 年代的計劃經濟模式、堅持社會主義與市場經濟，以及市場經濟和政治民主化，中共黨內菁英對於意識形態的歧異而彼此競爭，成為改革年代政治鬥爭的重要內容。⁷

同樣探討上層菁英的研究還有李洪林《中國思想運動史(1949-1989)》。李洪林梳理中共自 1949 年始，中共內部所進行的思想運動以及整風經歷。從「四人幫」垮台後，「兩個凡是」和「真理標準」的拔河、1980 年代幾次「反自由化」

⁷ 楊繼繩，《中國改革年代的政治鬥爭》，頁 18-20。

第壹章 緒論

的運動。李洪林是中國大陸知名的改革派理論家，並且曾經擔任中央宣傳部理論局副局長，作為一位「經歷者」，李洪林對上層菁英在意識形態的態度與作為上進行全面剖析與論述，⁸《中國改革年代的政治鬥爭》以及《中國思想運動史》雖有觸及上層菁英的政治鬥爭對於當時文藝發展的影響，可惜的是，並沒有特別著墨於菁英、文藝制度與社會三者互動關係上的描述，有關文藝媒介的發展更非著重的事項。

郭中實、陸曄以話語的社會實踐為分析框架、「事實演繹」為核心概念，撰文探討中國大陸「改革開放」三十年間反映在報告文學文本中的知識分子與國家關係之變遷。報告文學是立基在新聞事實基礎上的一種文學創作形式，作為新聞和文學的雜交文體，創作者多半兼具記者和作家的雙重身分。研究以不同的時間序列，代表了中國大陸「改革開放」三十年期間國家、社會關係，以及知識分子與國家權力關係的變遷和轉折。⁹但是此一文章以知識分子的報告文學內容進行評析，缺乏探究其和上層政治變化的互動關係。另外市場經濟的發展在「報告文學」題材選取所造成的影響，作者也未加以思考。

王章陵認為：有關中共文藝政策的發展，重點不在於「文藝」本身，而是關乎於現代中國的政治與社會變遷。他以「文學」的革新進行對中共文藝政策的檢證：從毛澤東的文藝思想觀起頭，歷數中共對文藝創作的理論由來和對文藝領域的改造，敘述中國文壇人道主義的精神。王章陵也表達出對中國大陸文化心靈的關注，他提及諸多文人與其作品，但文內側重對中共所發起的各種文學運動描述，少從作品中剖析中共官方在文藝政策上的調整，還有其對社會風氣的反映。¹⁰

經過整理可以發現，過去文獻較少觸及上層的政治菁英如何透過彼此相互之間的競逐，從而影響中共對文藝領域內容上的指導。宣傳媒介與科技的發展

⁸ 李洪林，《中國思想運動史（1949-1989）》，香港：天地圖書，1999年。

⁹ 郭中實、陸曄，〈報告文學的「事實演繹」：從不同歷史時期的文本管窺中國知識分子與國家關係之變遷〉，《傳播與社會學刊》第6期，2008年，頁167-177。

¹⁰ 王章陵，《大陸文化思潮》，臺北：行政院大陸委員會印行，1993年，頁271-320。

如何改變了知識分子的創作行為、黨政菁英對文藝領域管理的觀念與方式，皆是可以加強與發揮之處。

(二) 中共如何因應宣傳媒介的發展和變化，建構「文革後」的宣傳方法。

有關中共文藝政策發展的研究，周玉山整理中共承繼馬克思、恩格斯以及蘇聯的文藝觀念發展。他認為傳統知識分子出身的毛澤東儘管熱愛舞文弄墨，但並沒有塑造出自己獨特的文藝觀念，而是承繼馬克思、列寧的主張，並據此對中國大陸文藝進行管理。¹¹周玉山認為，鄧小平執政後，對毛澤東文藝思想主張「一要堅持，二要發展」，文藝界依然遵循「為人民服務、為社會主義服務」的原則，其實質仍是為共產黨服務，較諸毛澤東時代，只是舊酒裝新瓶。¹²周玉山強調中共在文藝領域施行思想領導的一貫性，但卻忽略「改革開放」的市場發展以及新媒介產生對中共文藝管理的影響。

宋如珊以「文化大革命」後十年的大陸文學流派為主軸，探討「文革」後大陸文壇的發展。以社會環境、文學思潮和文學創作三者進行互動探析。¹³文革後十年的文壇以現實主義和現代主義為骨幹，回歸現實與借鑑現代主義文學技法，試圖打破傳統中共的思想觀與其對文藝的政治制約。中國大陸儘管文藝創作的風格更趨向多元，「民主」和「自由」仍舊是文學創作領域的禁忌。¹⁴

陳如音、劉家凱以中共歷任國家領導人的新聞思想與政策內容，對中共以黨領導媒體的理論與運作模式進行研究，試圖對中共的新聞實務進行更清楚的論述。媒體被官方調定為黨的喉舌，負擔共產主義的宣傳與教育功能。隨著「改革開放」的影響持續擴大，中國大陸的傳媒體系伴隨商業化的發展，出現跨行業、地區與媒體的經營模式，加強對於宣傳輿論的監督成為中共當前的任務。文中整理中共宣傳管理相關部門著墨甚深，力陳中共對新聞媒體的管控，但缺乏中共如何對文

¹¹ 周玉山，〈中共文藝政策溯源〉，《中國大陸研究》第 41 卷第 7 期，1998，頁 21-31。

¹² 周玉山，〈中共文藝政策演展〉，《中國大陸研究》第 43 卷第 5 期，2000，頁 71-93。

¹³ 宋如珊，《從傷痕文學到尋根文學：文革後十年的大陸文學流派》，臺北：秀威資訊科技，2002 年，頁 2。

¹⁴ 宋如珊，《從傷痕文學到尋根文學：文革後十年的大陸文學流派》，頁 282-283。

藝領域發展進行管理的描述。¹⁵

張萱以時政期刊《半月談》¹⁶、《三聯生活周刊》¹⁷為研究客體，運用話語分析的方式，切入「改革開放」時期時政期刊的變遷與特徵。時政類期刊具有閱讀容量大、時效性強、報導有深度等特點，闡釋黨和政府的重大決策部署、評論政治經濟文化生活中的重大新聞以及群眾關注的焦點話題。¹⁸張萱以時政期刊內容的刊載進行研究，她認為時政期刊在「改革開放」下產生了角色轉型：與政府組織的關係，從依附轉型成為非對立的關係。但其研究旨要對文本的內容分析，而缺乏黨政菁英與知識分子之間的互動情形探討。¹⁹

趙月枝聚焦於中國大陸傳播體制歷經的政治經濟與意識形態變革。她主要的研究資料以自 1998 至 2007 年間的文獻研究以及實地的訪談與觀察作為基礎。解釋傳播體系中的政治、行政、規章和意識形態如何重構以因應市場化的改革與社會抗爭。她觀察到，一方面黨和國家體制以層出不窮的新方式加強對媒體的控管；另一方面，媒體的發展不可避免的轉變為「改革開放」的關鍵領域，國際化與私人資本投入傳播體系後，重構了中國大陸的意識形態與文化領域。²⁰

(三) 在朝向市場經濟發展的過程中，官方宣傳制度和方針的調適。

文藝政策與宣傳的範圍廣泛，「改革開放」以來文藝政策的研究，多數學者以單一的宣傳媒材，如：文學、電視電影、戲劇、新聞報刊等做為研究主體。

陳懷林的研究指出，中共要求媒體在政治上、思想上、組織上須遵從黨的路

¹⁵ 陳如音、劉家凱，〈中共黨對媒體的領導—從國家領導人的新聞思想與政策內容出發〉，《展望與探索》第 5 卷第 2 期，2007，頁 80-101。

¹⁶ 1979 年底，中共中央宣傳部為加強基層思想政治工作的需要，委託新華社創辦《半月談》。《半月談》是中國大陸境內發行量最大的時政刊物，也是基層讀者學習時事政策的管道之一。詳見《半月談》官方網站，檢索時間：2020 年 1 月 14 日，〈<http://www.banyuetan.org/byt/banyuetanjianjie/index.html>〉。

¹⁷ 《三聯生活周刊》是由中國出版集團下屬的生活·讀書·新知三聯書店由 1995 年主辦，以「做新時代發展進程中的忠實記錄者」作為定位。詳見《三聯生活周刊》官方網站，檢索時間：2020 年 1 月 14 日，〈<http://www.lifeweek.com.cn/>〉。

¹⁸ 〈時政類期刊出版狀況綜述：大致經歷 3 個階段〉，《中國網》，檢索時間：2018 年 10 月 2 日。〈<http://www.chinanews.com/cul/news/2009/12-23/2033988.shtml>〉。

¹⁹ 張萱，《見證主流：當代中國時政期刊話語研究》，南京：南京大學出版社，2013 年，頁 158-162。

²⁰ 趙月枝著、吳暢暢譯，《中國傳播政治經濟學》，臺北：唐山出版社，2019 年，頁 31-170。

線、方針與政策；黨透過人事安排、媒體登記制度、黨委下達宣傳重點、審讀制度、懲戒違法違規人員等機制控制媒體。新聞媒體的制度改革經歷了一個漸進的過程，主要按照「遵循利益最大化的原則」。首先發生在經營與分配層面，然後帶動編採運作制度的變化，最後觸及宏觀管理制度，其改革的路徑是自下而上發展。媒體主管為了獲得即時的利益而自發創新，黨政領導部門維護自身的根本利益，同時為媒體的創新保留有限的空間。但這樣的改革模式是有限度的，政治體制架構規範了媒體的改革空間，而媒體及其主管為維護既得利益無意進行全面的制度改革，市場競爭仍然是國營媒體之間的有限競爭。媒體同政府的相互依賴局限了改革的廣度和深度。²¹

以影視創作為媒材的研究，羅曉南認為，中國大陸的「文化產業」雖然強調創意與生產力的關聯性，但無法擺脫意識形態的掣肘；但作為意識形態，文化產業更強調了在庶民文化中進行對意識形態的建構，中共重視群眾路線的意識形態已調整為從市場流行中尋求認同與支持。知識分子判斷對於國家／市場何者是對公共領域的主要威脅，進行對路線偏好的選擇。²²

在流行文化和意識形態的研究領域中，張裕亮以許多不同的媒介出發，試圖解釋黨國意識如何和當代流行文化進行相結合。張裕亮研究大陸電視劇發展在「改革開放」時期的內容轉化，「改革開放」前中國大陸在影視產業在供給制下，尚未建立完整的生產、交換和播映鏈結，創作仍以紅色經典的傳播為主，並不具備「商品」的特質；但現今中國大陸的電視娛樂已成為邁入市場成功的經典案例，吸引大量投資者投入，也逐步完善了影視製作的產業連結。儘管如此，仍舊會產生符合「主旋律」影視作品佔據著黃金時段的情形，作者稱為「儀式性的招喚」，反映中共當局在「改革開放」後對意識形態掌控的程度以不同於開放前，而試圖藉著「紅色經典」再次凝聚民眾對黨和國族的認同。²³同時，張裕亮研究

²¹ 陳懷林，〈試析中國媒體制度的漸進改革—以報業為案例〉，《新聞學研究》第 62 期，2000。

²² 羅曉南，〈文化產業、意識形態與知識精英—兼論三種有關中國電視劇文化策略的論述〉，《東亞研究》第 36 卷第 2 期，2005，頁 19-22。

²³ 張裕亮，〈從紅色經典到愛國主義商品：大陸主旋律電視劇文本意義的變遷〉，《中國大陸流行

第壹章 緒論

中國大陸電影的發展，自「文藝從屬政治」的方針執行下，電影理所當然成為意識形態的工具，「改革開放」弘揚主旋律電影的呼聲以及「市場化」的影響，中國大陸的電影業開始朝向商業化製作的方向進行，從電影製作方式以及對「主旋律」電影進行內容分析，淡化其中蘊含的意識形態；儘管以商業模式進行製作「主旋律」電影的核心內涵依舊不變，對於電影的基調、該有的情節要素，可以反映出官方迄今依舊沒有減少電影在意識形態宣傳上的作用。²⁴

王毓莉研究中共在「改革開放」下多元化的電視經營制度。「改革開放」後，中共的電視體制採取「四級管理」的方式，電視台必須自負盈虧。經營理念在開放的環境下也有所轉變，從過去以黨的「指導」轉向「指導」和「服務」導向，益加使得收視率與民意調查帶來的影響進而調整節目內容。電視事業也遭遇到相似的困境，是運用市場法則經營或是由中央進行指導、電視政策法規的執行程度、以及精神文明的危機意識，在在挑戰中共電視事業上的發展。王毓莉主研究分析中共電視事業的經營，對於中共如何進行意識形態的「宏觀調控」則是後續研究者可以再行加強和發揮之處。²⁵

Qian Gang 和 David Bandurski 討論黨的控制和市場商業化之間造成的張力改變了中共和媒體之間的關係。爭論性的商業化、新興的媒體專業和媒體發展的增長，都將權力從黨國機器轉移到媒體，最後對媒體和黨國機器之間的關係進行評估。文章提及，中國大陸的媒體如何採用各種策略來設立自己的議程，堅持他們的專業原則，而官方尋求在審查制度和宣傳與響應能力之間實現最大化的平衡，可例證卻明顯突出對壓制手段的描述，缺少在交際下的發展脈絡情形。²⁶

Wendy Su 研究中國大陸的電影工業在和「全球化」的好萊塢進行接壤時，

文化與黨國意識》，臺北：秀威資訊科技，2010年，頁151-154。

²⁴ 張裕亮，〈從中國大陸主旋律電影到有主旋律意識的中國大陸商業電影〉，《中國大陸流行文化與黨國意識》，臺北：秀威資訊科技，2010，頁107-111。

²⁵ 王毓莉，〈中共改革開放政策對電視事業影響之研究〉，《國立政治大學東亞研究所博士論文》，1997。

²⁶ Qian Gang ,David Bandurski. "China's Emerging Public Sphere:The Impact of Media Commercialization ,Professionalism, and the Internet in an Era of Transition," in Susan L.Shirk ed.,*Changing Media,Changing China* (New York : Oxford University Press,2011) pp.36-78.

中共所扮演的角色與策略。她分析中共在全球化與市場的概念中展現的靈活與適應性，最重要的目的是鞏固原有的力量，中共有選擇地、有條件地開放，將外來的影響限定在已劃分好的範圍內，好萊塢工業只能在中共所給予的空間之中活動；作為文化政策的制定者、又是市場的參與者，中共能有效的保持權威性與議價能力。Wendy Su 的研究旨在探討中共在全球化的交際終如何透過自我的調適提升軟實力，關心的問題偏向中共與好萊塢工業間的互動，較缺乏對本土電影制度管控的描述。²⁷

綜觀第二點以及第三點的論述，過往的研究者在探察中共對宣傳媒介的管理發展時，皆聚焦於單一媒介的制度演進、內容分析和官方策略與意圖，以及市場經濟對宣傳媒介發展的影響。但這方面的研究，大多忽略了自上而下的力量——也就是黨政菁英在文藝領域的影響力，缺乏上層政治介入的探究。

三、 研究途徑與研究方法

(一) 研究途徑

研究途徑是指研究者對於研究對象的研究，是從哪一層次為出發點、著眼點、入手處，進行觀察、歸納、分類與分析。²⁸

本文以文藝與意識形態的觀察出發，掌握知識的話語權和傳遞的管道，一直是中共的核心目標。從馬克斯（Karl Marx）和恩格斯（Friedrich Engels）在上層建築與下層建築的闡述伊始，馬克思認為，物質生活的生產方式，決定生活的社會、政治與精神等各種層面，不是人的意識決定著他們的存在，而是社會的存在決定著人們的意識；文化是政治的，在社會的物質生產力上佔據支配地位的階級，也同時支配了社會的智識思想與力量，文化表達了階級權力的社會關係、「自然

²⁷ Wendy Su. "Cultural Policy and Film Industry as Negotiation of Power: The Chinese State's Role and Strategies in its Engagement with Global Hollywood 1994-2012." *Pacific Affairs*, Vol.87, No.1, (2014), pp.112-114.

²⁸ 朱滋源編，〈研究方法（三）：社會科學領域〉，《撰寫博碩士論文實戰手冊》，臺北：正中，1999年，頁182。

化」社會秩序。²⁹

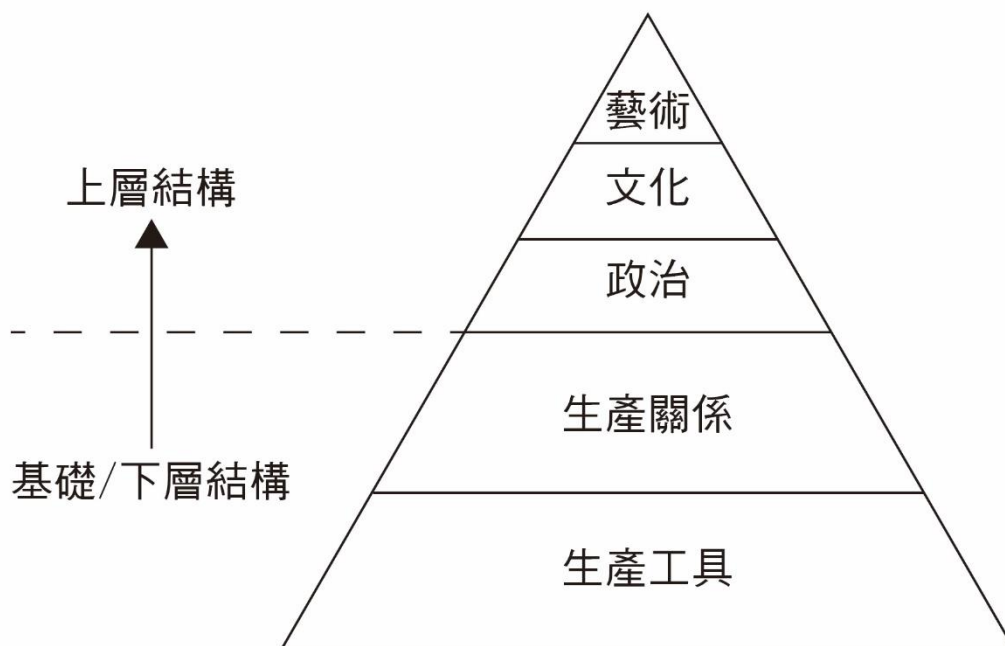


圖 1-1 馬克思理論中的基礎與上層結構

(參考資料：Baker,Chris 著，羅世宏等譯，《文化研究—理論與實踐》，臺北：五南，2004，頁 62)

1883 年，普列漢諾夫 (Georgi Plekhanov) 提出「文化霸權」(Cultural Hegemony) 的概念，無產階級掌握文化的領導權，聯合其他階級進行革命，而「文化霸權」這一概念至葛蘭西 (Antonio Gramsci) 始完備，³⁰人們對於社會的認知及世界觀是在學習、社會化的過程中，往往透過媒介不斷地「再現」，成為所謂的「真實」，形成了看似普遍性的意識形態，葛蘭西將整個社會劃分為「政治社會 (Political Society)」以及「市民社會 (Civil Society)」兩種，政治社會由政府、軍隊、警察、法律等國家機器構成，市民社會則是包括教會、行會、社區、學校等不受國家支配、相對自主的社會所形成，³¹他認為，具高民主程度的資本主義社會已不傾向以暴力手段進行統治，相反的，通過對道德和精神的宣傳達到統治的目的，

²⁹ Baker,Chris 著，羅世宏等譯，〈第二章 文化與意識形態〉，《文化研究—理論與實踐》，臺北：五南，2004，頁 60-62。

³⁰ 汪民安編，《文化研究關鍵詞》，南京：江蘇人民出版社，2007，頁 342-343。

³¹ Thomas Bates. "Gramsci and the Theory of Hegemony," *Journal of the History of Idea*, vol.36, no. 2, (1975)pp.55.

使被統治者接受統治階級的道德、政治與文化價值觀。葛蘭西的文化霸權理論普遍被應用於媒體分析中，成為意識形態鬥爭的場域，爭取文化的「領導權」，維持對媒介的「霸權統治」。³²

阿圖塞 (Louis Althusser) 在解釋意識形態時認為，意識形態是將個人建構成為一個從屬的主體，整合進社會階層中，再現的是個人與真實存在情況的「印象關係」，而「印象關係」是一種對現實狀況的有意曲解；藝術作品在阿圖塞的看法中仍是屬於意識形態的，他認為藝術品都是由既是美學的又是意識形態的構想所產生，藝術的主題、表現方式和意識形態中的「印象關係」都具有類似的「想像作用」。³³

舒曼 (Franz Schurmann) 認為，中共的意識形態可分為純粹意識形態 (Pure Ideology) 和實踐意識形態 (Practical Ideology)。純粹意識形態以理論構成，代表的是黨員與社會大眾的思考方式；實踐意識形態則是在理論和行動之間的橋樑，提供黨員或社會大眾行動的合理依據。³⁴而中共自始即以「馬克思列寧主義」以及「毛澤東思想」作為理論核心，「馬列主義」代表純粹意識形態的理論靠山，「毛澤東思想」則做為行動的綱領。舒曼認為中共謹慎地對「理論」和「思想」進行區別，適當地使用理論武器。³⁵

儘管中共依舊牢牢控制著意識形態的主導權，但在「文化大革命」後，以「改革開放」為前提的條件下，社會瀰漫的是相對開明的氛圍。文藝政策調整的因素，除了政治局勢的影響，中共相對開放但意義不明的限制條件也是一個重要的因素；³⁶而隨著「改革開放」市場經濟的發展，文藝創作開始不同於過去是單純「意識

³² 張裕亮，〈從紅色經典到愛國主義商品：大陸主旋律電視劇文本意義的變遷〉，《中國大陸研究》第 50 卷第 4 期，2007，頁 5。

³³ 盛鎧，〈阿圖塞 (Louis Althusser) 論藝術與意識形態〉，《議藝份子》1998 年 10 月第 1 期，1998，頁 151-157。

³⁴ 劉勝驥，〈意識形態研究〉，《方法論 III—研究之建設》，臺北：巨流，2011 年，頁 431-432。

³⁵ 張國聖，〈當代中共官方意識形態發展的詮析〉，《中國大陸研究》第 47 卷第 4 期，2004 年，頁 31。

³⁶ 洪子誠，〈中國當代文學概說〉，香港：青文書屋，1997 年，頁 85-87。

第壹章 緒論

形態」的精神產品，呈現多元的趨勢。³⁷

探究兩造相互影響的關係是本文研究的重點，在梳理意識形態的轉向上，本文擬以歷史與文獻研究途徑的角度切入，以歷史的角度，運用史實資料與方法，來陳述相關議題的演變，並以此解釋其中的因果關係的研究途徑。

(二) 研究方法

本文將採用文獻分析法以及歷史研究法，處理中共文藝宣傳的相關資料，研究方法的詳細內容、優劣以及選用考量將詳述如後。

1. 文獻分析法

文獻分析法是基本、常見的非實驗性研究方法，主要包含「瀏覽（粗淺檢視）、閱讀（徹底檢視）與詮釋」等方式，³⁸透過文獻的蒐集、分析與歸納，對資料進行有系統的研究。分析的對象，不僅是文獻內容本身，也針對文獻資料在歷史進程、學術領域中所代表的位置與影響性。³⁹只要選用可靠的學術（如專書、期刊、論文等）資料來源，文獻分析法將「有助於研究者對過去的社會現象、歷史沿革與相關制度的深入瞭解」。⁴⁰為此，本文將蒐集與中共文藝宣傳工作相關的學術研究與著述，在其研究成果的基礎上，勾勒中共的文藝政策發展，並增進認識中共文藝工作體系和社會之間的互動和影響。

2. 歷史研究法

研究者進行歷史研究時，需要和史實進行不斷互動，藉由反覆的思考和對話，方能建立、形成對歷史事實的認識。

歷史研究法是一種研究歷史發展與過去事實演變的方法。有系統地收集與過去事件有關資料，從中力求準確描述過去、解釋現況。⁴¹歷史研究法對於史實的分析具有幾點特性：

³⁷ 洪子誠，《中國當代文學概說》，頁 91-93。

³⁸ Glenn Bowen. "Document Analysis as a Qualitative Research Method," *Qualitative Research Journal* 9, no. 2 (2009)pp. 32.

³⁹ Ranjit Kumar 著，潘中道、胡龍騰譯，《研究方法：步驟化學習指南》，臺北：學富文化，2014年，頁 130。

⁴⁰ 林淑馨，《質性研究：理論與實務》，臺北：巨流，2010年，頁 127、129-134。

⁴¹ 張紹勳，《研究方法》第三版，臺中：滄海書局，2004年，頁 305。

- (一) 以時間與空間為軸心，將史實進行分類與定位。
- (二) 重視事件的產生並非獨立存在，而是受到人與空間、時間交相互動的影響。
- (三) 史實事件的發生，接受到外部不同時空的影響，因此人類的事件極少是固定不變。

在使用歷史研究法時，必須先釐清研究的問題核心、蒐集資料，並對之加以分析、整合、鑑定與解釋，從而得到研究的結果。資料對研究的價值影響甚大，但這些資料必須經由整合與解釋，才能對研究提供合理且有意義的答案，並且嘗試建構出歷史發展的過程和發掘其中相應的因果關係。⁴²

歷史學研究將史料區分為「直接史料」與「間接史料」。直接史料的意思是資料本身是與已發生的事件有著直接的關係，例如當事人直接的記載與遺物、事後的追記、時人的記載；間接史料則是非原形、經過轉手的材料，經過後人運用一手史料所作的研究及詮釋。⁴³

中共的文藝政策，傳統上一直是由上層菁英所界定，發展方向是由上而下（Top-down Implementation）的途徑。欲探究此一互動關係對其相關制度與方法的變化，本文須對中共歷史相關史料進行一定的整理與觀察，方能從中尋得蛛絲馬跡，藉以分析出制度政策的演進模式。

有關對於中共歷史的研究，除了直接史料的檔案之外，屬於間接史料的中共

⁴² 陳思聰，〈歷史研究法〉，《設計研究方法》第二版，管悻生等編著（臺北：全華圖書，2007），頁 38-43。

⁴³ 杜維運，《史學方法論》第十七版（臺北：杜維運發行，2008），頁 141-165。

第壹章 緒論

要人文集（經後人所整理）⁴⁴、年譜⁴⁵、回憶錄⁴⁶、傳記⁴⁷等，也將會是本文預定使用的材料。文集是研究歷史人物的基本史料，如果搜集了某一歷史人物一生的著作、文稿，則可以了解這一人物思想演變的過程，得知其政治觀點及對各種問題的看法。年譜的特色在於內容詳盡，逐年、逐月記錄傳主的活動與言論，中共所出版的年譜資料，一般都使用了大量的檔案、會議記錄等資料；回憶錄是以個人生平、經歷的回憶做為紀錄主體，回憶錄所涉及的層面十分廣泛，包括各種政治、經濟、社會、教育、文化、群眾活動等方面，能夠彌補了檔案史料及報刊史料的不足之處。⁴⁸

研究中共歷史的間接史料盈千累萬，因此在史料的選取需要多加思索，才能契合主題、收事半功倍之效。以中共在「改革開放」的文藝發展管理作為研究主題，史料的選擇上以貼近宣傳、文藝體系的人物為蒐羅方向，諸如胡喬木、鄧力群、周揚等中共要人的相關研究以及著作，應有所涉獵，期能建構出符合該時代的文藝觀，為研究提供清晰的背景與脈絡。

四、 研究範圍與研究限制

（一） 研究範圍

⁴⁴ 本文所欲引用之文集，包含中共中央文獻研究室編著《鄧小平文選》（北京：人民出版社，1994）、《鄧小平文集》（北京：人民出版社，2014）；《胡喬木文集》（北京：人民出版社，1993）；中共中央黨史研究室編著《習仲勛文集》（北京：中共黨史出版社，2013）；《趙紫陽文集—1980-1989》（香港：香港中文大學，2016）等著作。

⁴⁵ 本文所欲引用之年譜，包含由中共中央文獻研究室編《鄧小平年譜—1975-1997》（北京：中央文獻出版社，2004）；《鄧小平思想年譜：1975-1997》（北京：中央文獻出版社，1998）；《陳雲年譜》（北京：中央文獻出版社，2000）。

⁴⁶ 回憶錄的類型，除了以人物生涯回憶為主，尚有專題性的回憶、綜合性的集體回憶等性質。本文欲引用之回憶錄，包含鄧力群自述之《鄧力群自述：十二個春秋（1975-1987）》（香港：博智出版社，2006）；趙紫陽著《改革歷程》（香港：新世紀出版，2009）；趙紫陽著；鮑樸編《國家的囚徒：趙紫陽的祕密錄音》（臺北：時報文化，2009）；杜導正著《趙紫陽還說過什麼？：杜導正日記》（臺北：印刻文學，2010）；《國是憂思錄》（香港：天地圖書，2012），以及全國政協文史和學習委員會編《文史資料選輯》（北京：中國文史出版社，2000）。

⁴⁷ 關於中共當代人物研究著述甚豐，且不僅只限於官方出版之傳記。本文欲引用之人物研究，包含 Alexander V. Pantsov、Steven I. Levine 著，吳潤璿譯《鄧小平：革命人生》（臺北：聯經出版，2016）；Ezra F. Vogel 著，馮克利譯《鄧小平改變中國》（臺北：天下文化，2012）；葉德浴著《往事探微：中國文化沙皇周揚》（臺北：新銳文創，2013）。

⁴⁸ 周一平，《中共黨史文獻學》，上海：華東師範大學出版社，2002年，頁56-58。

本文的研究範圍，以「改革開放」後中共如何因應宣傳媒介的發展，建構迥異於過去的宣傳政策、機制和手法，期以能解讀其「改革開放」以來宣傳方法與觀念的漸變，以及對現今中共相關領域工作的影響。為呈現中共文藝政策的隨時變易，在章節架構上以時間序列為經，試以表現出文藝宣傳政策的弛鬆變動；另外以文藝作品為緯，透過各時期的代表性作品進行內容分析，勾勒出制度政策對於文藝產物的影響。

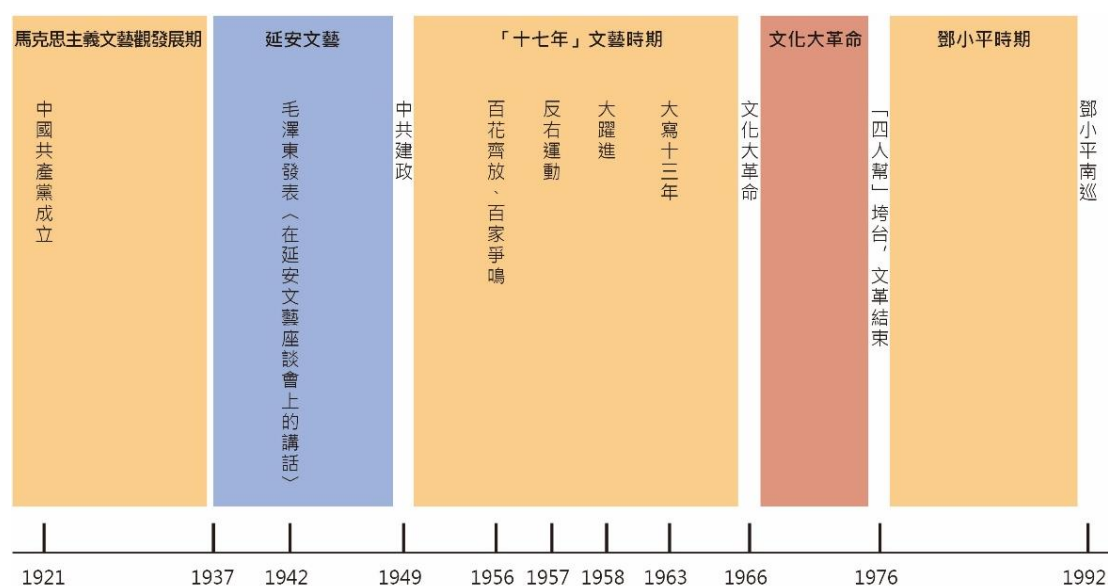


圖 1-2 中共文藝發展簡圖（作者自行整理）

梳理中共在文藝領域的發展脈絡，可以粗略分為：中國化的馬克思主義文藝理論發展期—馬克思主義的傳入、陳獨秀、李大釗以及魯迅對馬克思主義文藝觀的解讀；延安文藝時期的文藝則是以對日抗戰爆發後，大批知識分子投入延安開始，1942年毛澤東〈在延安文藝座談會上的講話〉標誌中共在馬克思主義文藝思想堆積的集大成；建政後則以「文化大革命」為分界，分為「十七年」文藝時期、「文化大革命」時期—以「階級鬥爭」為綱領、以及「新時期」的文藝發展，其中1980年代被學界認為是「撥亂反正」與「承先啟後」的關鍵時期，一方面這段時間初始於延續建構「十七年文藝」的道路，另一方面「改革開放」的新思潮、新思維引入，在文藝觀念、技巧上的討論卻也最熱烈，為人所津津樂道。⁴⁹

⁴⁹ 陳曉明，《中國當代文學主潮》（第二版），北京：北京大學出版社，2013年，頁7。

第壹章 緒論

因此本文在時間的選擇上，欲以 1976 年開始至 1992 年「鄧小平南巡」，原因在於「文化大革命」期間，在毛澤東、「四人幫」等人領導下，文藝領域除了歌功頌德式的作品，以及官方論事的內容，屬於創作的範疇大為縮減。內容過於注重宣傳國家的意識形態與政策理念，提倡理想的社會主義新中國的面貌，以及對所謂典型人物的宣揚。「樣板」成為此時期創作的目標，傳統的文藝領域在創作空間上甚是微小。⁵⁰

從 1976 年到 1979 年，被稱為「三年調整期」，儘管被多數研究所忽略，但是在這其間，中國大陸發生了很多事情。1976 年「四人幫」垮台，標誌著「文化大革命」的結束，但是新的思潮尚未開啟，「文革」思想依舊籠罩著中國大陸，毛澤東挑選的接班人華國鋒高舉「兩個凡是」的旗幟，繼續毛澤東的革命路線。「兩個凡是」即是「凡是毛主席的決策都堅持擁護、凡是毛主席的指示都始終不渝地遵循」；另一方面，甫復出的鄧小平對此進行了挑戰，想用「準確的完整的毛澤東思想」取代「兩個凡是」的路線，在 1977 至 1978 年間展開深入批判，並且，鄧小平的思想解放進一步確立了判斷的準則——也就是 1978 年由胡耀邦布置中央黨校理論研究是所起草的〈實踐是檢驗真理的唯一標準〉一文。⁵¹

1978 年，中共十一屆三中全會肯定了「實踐是檢驗真理的唯一標準」這一命題，確立了「實事求是」的思想路線、以經濟建設取代階級鬥爭成為實現現代化的政治路線；而在文藝領域，1979 年召開的第四次中國文學藝術界聯合會全國代表大會中，鄧小平的〈祝詞〉儘管要求文藝需要為意識形態工作，卻也堅持發展文藝「百花齊放」、「推陳出新」的方針。中共對於文藝領域的掌控是必要的，但文藝政策的調整，意味著控制上一定程度的鬆動，時鬆時緊的狀況，是鄧小平時期文藝環境的特徵，存在規範和放鬆的緊張矛盾。⁵²

多數對於「改革開放」時期文藝政策的研究以 1990 年代後為大宗，研究更

⁵⁰ 洪子誠，《中國當代文學史》，北京：北京大學出版社，1999 年，頁 202-203。

⁵¹ 李洪林，《中國思想運動史（1949-1989）》，頁 228-237。

⁵² 洪子誠，《中國當代文學概說》，頁 85-87。

關注於確認「南巡」後確立市場經濟為圭臬發展下的調適，一方面是 1990 年後中國大陸商業化發展迅速，另一方面，學者更聚焦於中共透過文化的幅散——也就是中國大陸「軟實力」在國際間交往的影響。作為發軔的 1980 年代，儘管「市場化」與「全球化」的程度相對不高，既有框架下的改革卻也是為未來進行預演，同時，多次意識形態的運動與角力，得以一窺「改革開放」時期在「左」與「右」的拉扯中，中共文藝政策的安排以及對產出作品的影響，以為現今的借鏡。

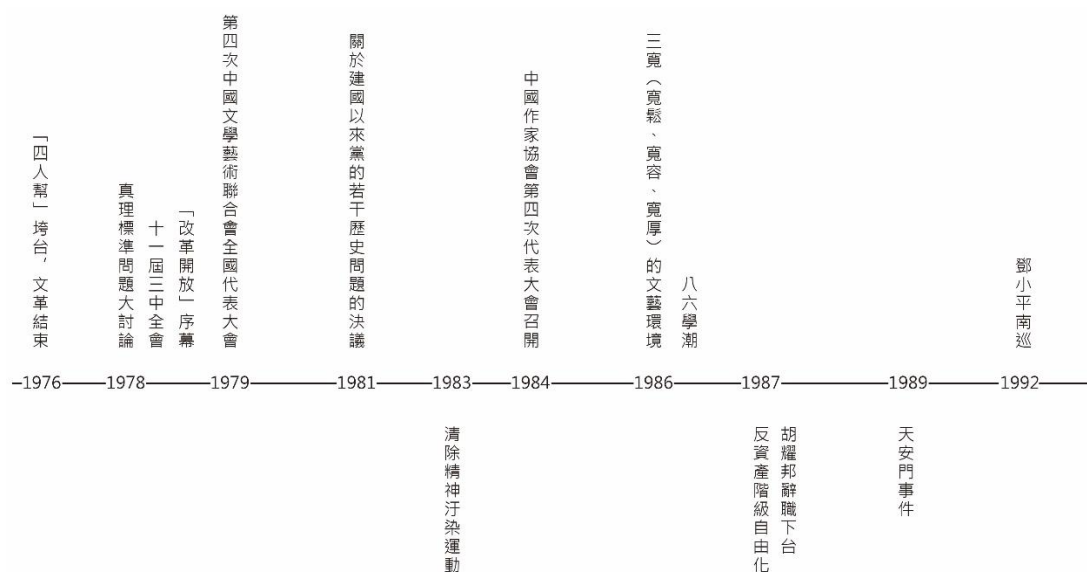


圖 1-3 鄧小平時期文藝事紀（作者自行整理）

其次，如何定義「文藝」的範疇？廣義而言，文藝是個複合詞組，連結「文」和「藝」，可指「文字和藝術」，也同時指涉文學、文學藝術、視覺藝術和表演藝術等，⁵³狹義的解釋，則「文藝」僅單單代表著文學的創作。⁵⁴本文的研究重點將在各階段的文本選擇上，對包含文學、電影作品選擇進行賞析，文藝思潮的轉變與研究風起雲湧，其中尤以文學領域的變革最為顯著；電影的藝術發展和文學的關係十分緊密，不論是文學上使用的敘事手法及意象表示，極大的影響了電影的影像語言，文學作品也時常編成為電影。⁵⁵選擇文學小說與電影作為文本觀察的主體，希冀更有利於呈現各時期文藝政策對作品所產生的重要影響。

⁵³ 葉月瑜，〈民國時期的跨文化傳播：文藝與文藝電影〉，《傳播與社會學刊》第 29 期（香港：香港中文大學出版社，2014），頁 79。

⁵⁴ 桂青山編，《中國當代文藝思潮研究》（北京：北京師範大學出版社，2010），頁 3。

⁵⁵ 黃萬華、劉方政、馬賓等著，《經典解碼：20 世紀中國文學與電影》（北京：北京大學出版社，2012），頁 46-47。

第壹章 緒論

(二) 研究限制

本文選擇使用的研究方法為文獻分析法以及歷史研究法。這兩種方法皆屬於質性研究的範疇。文獻分析法的缺點在於文獻資料選擇上，因為資料本身的不完整，以及受文獻本身的傾向性所誤導而產生偏差。這需要研究者仔細處理、力求避免。⁵⁶

歷史研究法也有其限制，最能影響此種方法的因素即歷史資料的齊全或正確與否，資料無法竟其全貌，將使研究夾雜臆測或詮釋；同時，歷史研究涉及詮釋的價值判斷問題，故難以避免主觀的成分；最後，歷史研究法最重要的目的是整合與解釋資料，從而推敲出因果關係，但經由研究所鑑定出的因果法則，其特性卻也是「相對」而非「絕對」。⁵⁷

在史料的限制上，中共人物的文集有其侷限性，不可僅僅使用文集資料進行研析，原因在於，政治人物的文字有時只是中共以個人名義發表。並不完全表示他們的真實思想，且政治人物的文集都為後世所編，內容會根據以後的情況而加以修飾，並非完全意義上的歷史原件；年譜儘管內容詳盡，尚須注意編纂者因應現實局勢、隱惡揚善而未收錄的缺陷；回憶錄能為歷史研究提供生動的材料，但應要注意回憶者記憶不清帶來的誤差、有意地誇張或縮小歷史的真實情況，以及回憶者帶有情緒或偏見的言論。而在使用中共官方所出版之史料時，尚須注意間接史料中的侷限性、以及謹慎注意辨別中共官方的解釋立場。⁵⁸

五、 研究架構與章節安排

本文研究架構，以下圖示之：

⁵⁶ 盧麗淑，〈內容分析法〉，《設計研究方法》第二版，頁 62-63。

⁵⁷ 陳思聰，〈歷史研究法〉，《設計研究方法》第二版，頁 38-43。

⁵⁸ 鍾延麟，〈中共黨史文獻中人物型史料之評析—回憶錄、日記、傳記及年譜〉，《中國研究的多元思考》，李英明、關向光編著（臺北：巨流，2007），頁 143-169。

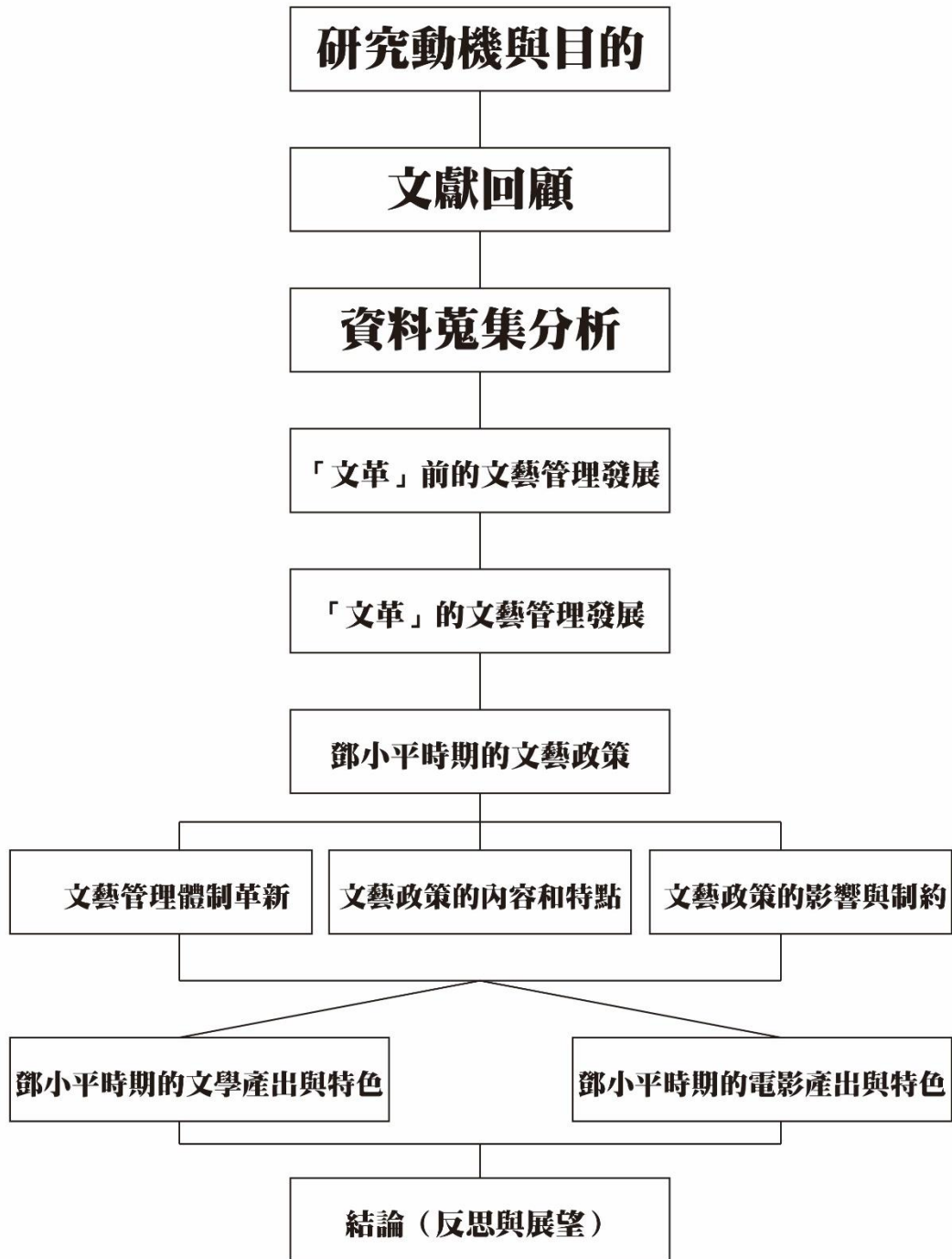


圖 1-2 研究架構圖（作者自行整理）

第壹章主在說明研究動機、問題意識，並提出研究中共文藝宣傳政策的重要性，以及檢閱相關問題的研究情況，並說明本文欲使用的研究方法及設定的研究範圍。此外，本章亦介紹研究架構和章節安排。

第壹章 緒論

第貳章擬探討中共文藝工作之沿革與宗旨。介紹和梳理馬克思主義的文藝觀念如何由中共承繼與運用，說明中共建政前與之後到「文革」時期的文藝方針和政策。本章闡述中共的文藝觀念及歷史溯源，增進對其文藝政策及宣傳手法的認識，並且對「改革開放」前期中國大陸文藝風潮進行爬梳。

第參章將側重觀察「四人幫」垮台後至 1992 年「鄧小平南巡」之間，鄧小平時代在文藝政策的發展。包括：文藝管理體制的重建以及改革、上層菁英在意識形態上的爭論對文藝政策內容造成的波動與變化，以及在「改革開放」時期，知識分子的發展和氣象以及文藝政策給予的限制、精進文藝管理的手段。

第肆章從作家的角度出發，本章以作家王蒙和劉賓雁作為例子。兩位作家在創作前期有過相似的遭遇，他們都曾經是由共產黨所「包下來」的文人、擔任過黨內幹部或是曾經參與革命，也曾經在「反右運動」中被指摘為右派分子，但在「文革」過後被平反，兩人的發展卻有若天淵。因此本章從當時的代表性文藝作品中進行內容分析，也關注當時的社會氛圍又如何回頭影響知識分子的創作取向。

第伍章則是描述鄧小平時期的電影產出。爬梳電影製片廠生產電影的流程，文化管理部門的審查機制，說明在「文革」後中國大陸電影在內容與表現形式上和過去的相異之處；並且，不同代際的導演在對電影藝術的學習管道不同，對電影藝術的追求也大異其趣；盈虧自負的要求下，中共如何與「娛樂片」競爭，透過弘揚「主旋律」電影的發展，進行意識形態宣傳的手法。

第陸章則首先將回顧、總結前面章節的重點，並說明中共文藝宣傳方針出現的內涵與轉變；另外，描述在 1992 年「南巡」後，文藝領域在市場經濟影響下的發展，中共又如何掌握有限度干預市場的原則，對文藝發展與意識形態進行控制管理，並期待為未來的中共文藝研究提供可能的研究方向與建議。

第貳章 「改革開放」前的中共文藝政策

一、「建政」前中共文藝政策之歷史沿革和影響

自 1905 年開始科舉廢除後，新式教育取而代之，西方科學文化與思想廣泛傳播，經過時人的翻譯、詮釋，形成「新名詞」，逐漸在中國政治、社會各領域中流通、發酵，在當時「求新求變」的價值風尚影響下，改變了舊有的思考範疇，成為傳遞新思想的利器。「文藝」一詞，在中國古籍中早已存在，但近代以來，對於「文藝」一詞的內涵，在時代背景與文化脈絡下發生改變，由傳統詮釋逐漸發展出迥異於過去的新意義。¹古典中「文藝」一詞意涵為寫作、著述方面的學問，更多同「經學」、「經史」對舉；但現代的語意賦予詞彙在指涉撰述、寫作之事的範疇外，還是文學與藝術之合稱，包括文學、美術、音樂、建築等面向。

晚清以降士人對「文藝」的闡述，不僅指述對文體與藝術的發掘，還涉及對於文藝活動的起源、創作心理活動、文藝批評的探討，已接近現代的文藝概念。面對當時代的變局，「文藝」的復興更被視為救亡圖存、重鑄國族意識的方式，由左翼作家發起的「文藝大眾化」運動，便是為尋找新的民族形式，提倡創作應走向廣大的新興階級民眾。²

1919 年，五四愛國運動發生，此前新文學運動已先行起跑。中國的馬克思主義文學理論，最早可見於李大釗 1917 年所寫的文章〈什麼是新文學〉，李大釗說：

我們所要求的新文學，是為社會寫實的文學，不是為個人造名的文學。是以博愛心為基礎的文學，不是以好名心為基礎的文學，是為文學而創作的文學，不是為文學本身以外的什麼東西而創作的文學。

3

¹ 陳碩文，〈「文藝」如何「復興」？—「文藝」的一種現代化歷程〉，《東亞觀念史集刊》第 10 期，2016 年，頁 103-110。

² 陳碩文，〈「文藝」如何「復興」？—「文藝」的一種現代化歷程〉，頁 138-141。

³ 童慶炳編，《20 世紀中國馬克思主義文藝理論研究》，北京：北京大學出版社，2012 年，頁

第二章 「改革開放」前的中共文藝政策

李大釗的戰友，同時也是中國共產黨創辦者之一的陳獨秀在〈文學革命論〉也闡述要「推倒雕琢的阿諛的貴族文學，建設平易的抒情的國民文學」、「推倒陳腐的鋪張的古典文學，建設新鮮的立誠的寫實文學」、「推倒迂晦的艱澀的山林文學，建設明了的通俗的社會文學」。⁴

這個時期的文學內容比起之前的任一個時代，有些極明顯的特性。第一、白話文成為文學表達的載體，文學對普羅大眾開放；其次、戲劇、小說這兩種文類取得和詩、文同等重要的文學地位；第三、文學主張有明確的意識形態的內容，由「個人主義」的文藝路線轉向「階級」的文藝路線；⁵文學的論點開始主張人的階級性、主張文學既反映現實，也要改造現實，文學是打造社會的工具，以「文學革命」滋養「革命文學」的產生。文學運動健將的郭沫若，在《創造月刊》上發表〈英雄樹〉一文指出：「個人主義的文藝老早過去了。而代之而起的，則必定是『無產階級文藝』。」「革命文學」成為 1930 年代的主導思潮。⁶「革命文學」又和「文學革命」在內涵上有所不同，「革命文學」主張「無產階級革命文學」與「階級意識」，認為五四運動宣揚的民主與科學是「資產階級」的精神，因此要和五四新文學運動劃清界線、提倡無產階級的集體主義精神，並且認為文學是意識形態與政治的工具，附上改造社會的使命。⁷

中共自建黨開始，即以刊物發行為宣傳重點：1920 年創辦《共產黨》月刊，內容旨在介紹俄共歷史、共產國際的動態、轉載如何在中國大陸實行馬克思學說的文章；各地創辦刊物，宣傳馬克思主義，如上海發行的《勞動界》、《夥友》；北京的《勞動者》；廣州的《勞動聲》、《勞動婦女》等。⁸五四運動期間極具影響力的《新青年》成為中共的宣傳雜誌，種種舉措，一來是由於當時中共領導者、

4。

⁴ 鄭學稼，《陳獨秀傳（上）》，臺北：時報文化，1990 年，頁 230-231。

⁵ 楊儒賓，〈革命文學的興起：個性與階級性的消長〉，《中國文史哲研究通訊》第 29 卷第 4 期，2019 年，頁 197-201。

⁶ 郝譽翔，〈現代小說的返「鄉」之路—從 1930 年前後的上海再出發〉，《成大中文學報》第 22 期，2008 年，頁 97。

⁷ 童慶炳編，《20 世紀中國馬克思主義文藝理論研究》，頁 128-129。

⁸ 郭華倫，《中共史論》第一冊，臺北：政治大學國際關係研究中心，1989 年，頁 7。

五四運動「文學革命」的旗手—陳獨秀在文壇上的影響力，另一方面也顯示出中共在文化戰線上的特點—透過文藝、刊物進行宣傳。⁹隨著共產主義在國際間的流行，蘇聯的文藝理論被比較系統性的翻譯與介紹，如魯迅翻譯普列漢諾夫的《藝術論》、盧那察爾斯基《藝術論》和《文藝與批評》等作品。¹⁰

1928年7月，中共召開第六次代表大會。此次在莫斯科召開的「六大」通過〈宣傳工作的目前任務〉中，明確指出要加強對革命文學運動和文化科學團體的領導；1929年6月，中共在上海召開了第六屆二中全會並通過〈宣傳工作決議案〉，議決宣傳工作的組織問題，決定成立中央宣傳部，其職權是：全國宣傳教育工作的最高指導機關，並且中共中央宣傳部根據中共中央關於成立一個統一的文化界組織的指示，在上海建立文化工作委員會，簡稱「文委」。¹¹文委的主要任務，主要是指導全國高級的社會科學的團體、雜誌及遍及公開發行的各種刊物書籍，並漸漸轉化為組織當時文藝界各個方面的統一戰線。¹²

在成立「文委」前，中共即透過文藝與「革命」的概念結合進行「統戰」，儘管早前中共文人多已投入文藝社團內進行意識形態的散佈，但成效不彰，彼此之間常有齟齬；左翼文人遭國民政府通緝者，或出亡海外、或只能暗中秘密發展；當此之時，需要具有一定聲望、傾向共產主義的文藝人士號召，掩護中共在文藝領域的公開活動，多種條件下，促成了由「文委」掌握並支持的「左翼作家聯盟」成立。

「左翼作家聯盟」的行動綱領，包括了：

- (一) 吸收國外新興文學的經驗及擴大運動、建立各種研究組織、
- (二) 幫助新作家的文學訓練及培養工農作家、

⁹ 徐瑜，《中共文藝政策析論》，臺北：中國文化大學出版部，1986年，頁47。

¹⁰ 童慶炳編，《20世紀中國馬克思主義文藝理論研究》，頁5-6。

¹¹ 〈第二節 組織領導〉，《上海市地方志辦公室》，檢索時間：2019年4月8日，〈<http://www.shtong.gov.cn/Newsite/node2/node2245/node4523/node28659/node28717/node60665/usrobject1ai13553.html>〉。

¹² 陳元等編，《中國統一戰線辭典》，北京：中共黨史出版社，1992年，頁22。

第貳章 「改革開放」前的中共文藝政策

(三) 確立馬克思主義的藝術及批評理論、

(四) 出版機關雜誌及叢書、

(五) 從事產生新興階級文學作品。

當時「左翼作家聯盟」的中共代表潘漢年，也提出四項要點：

(一) 馬克思主義的文學理論宣傳與鬥爭——介紹外國無產階級文學理論，並加強馬克思理論的研究與宣傳；

(二) 確定中國無產階級文學運動理論的指導——確定文學運動和政治的連結，確定鬥爭的策略與路線；

(三) 發展大眾化的理論與實際——用合於工農兵文化水準的文藝作品進行鼓勵與煽動；

(四) 自我批判的要求——對內部的檢討批判，加強運動成果。¹³

在「文委」的指揮下，又相繼成立了中國社會科學家聯盟、中國左翼戲劇家聯盟、中國左翼新聞記者聯盟和電影等左翼文化團體，同時在各別團體內部設有黨團。為便於統一領導這些組織和團體，1930年10月，「文委」在上海成立「中國左翼文化總同盟」（簡稱「文總」）。¹⁴

中共在各個文化組織內皆設有黨團以貫徹黨的意志與方針，「中國左翼文化總同盟」擁有獨立的行政體系，其成立的目的是聯絡各個左翼團體及組織活動，執行「文委」的指示。「中國左翼文化總同盟」的設立，除能節省「文委」的行政成本之外，也提供中共在文藝組織中的掩護。依魯迅好友、「左聯」黨團書記的馮雪峰所述，應該由「文總」名義做的事情，實際上都是由「文委」所進行，

¹³ 徐瑜，《中共文藝政策析論》，頁75、78-79。

¹⁴ 〈文化界統一戰線的建立、左翼文化運動的發展〉，《中國共產黨新聞》，檢索日期：2020年5月3日，〈<http://cpc.people.com.cn/BIG5/64107/65708/65722/4445258.html>〉。

¹⁵儼然「一個機構、兩塊牌子」。

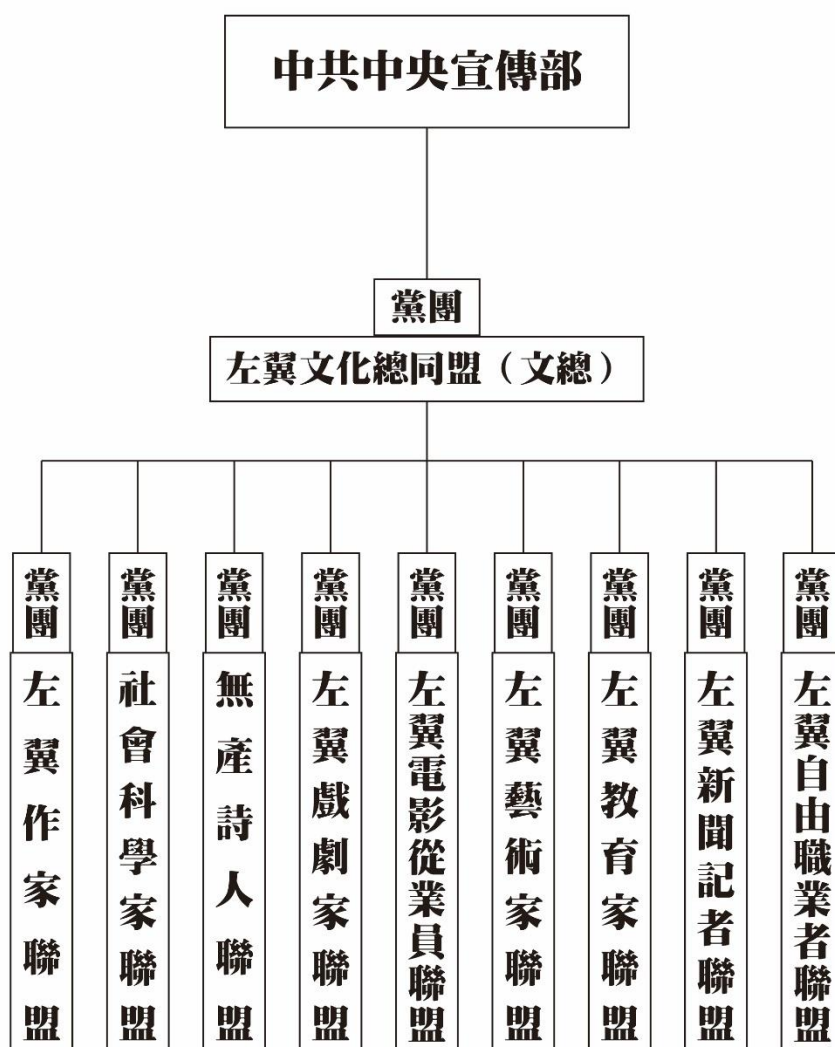


圖 2-1 左翼文化總同盟（文總）組織架構（作者自行整理）

1933 年，國府發起第五次剿匪戰爭，在國民政府大軍的圍逼下，中共中央由江西的中央蘇區，輾轉遷移至陝北延安；城市內的中共組織也不可能置身事外。儘管馬列主義已流行於知識分子之間，中共建構於白區（國民黨地區）的組織，難逃國府的打擊破壞，¹⁶1935 年，領導「文委」及「文總」的文化人士遭到國民政府逮捕，組織重要人員諸如黃文杰、陽翰笙、田漢等人皆銀鐐入獄，「文委」

¹⁵ 張廣海，《政治與文學的變奏：中國左翼作家聯盟組織史考論》，香港：三聯，2017 年，頁 121-123。

¹⁶ 陳永發，《中國共產革命七十年》，臺北：聯經出版，2013 年，頁 301。

第二章 「改革開放」前的中共文藝政策

以及「文總」轄下的各組織，在周揚、夏衍的操盤下進行掩蔽、轉移與重組。留在上海的人員和中共中央失去了聯繫，他們只能從國外進來的外文報紙了解情況進行分析，推測中共中央和紅軍的情況，¹⁷勢力的削弱以及響應中共號召推動「推動抗日民族統一戰線」，¹⁸「文委」和「文總」解散。

已撤至陝北的中共中央，並沒有放棄對於文藝領域的介入，同情中共的知識分子也不辭辛勞地繼續追隨。¹⁹短時間聚集了大量知識分子和文化人，形成延安文藝活動的黃金時期；²⁰大量吸收知識分子是延安的政策，1939年6月至12月期間，中共中央連續發出三道命令，包括〈總政治部關於大量吸收知識分子和培養新幹部的訓令〉、〈大量吸收知識分子〉發布於1939年12月1日，這是毛澤東為中共中央起草的決定。並且在文中，毛澤東闡述對待知識分子需要「使他們革命化和群眾化，使他們同老黨員老幹部融洽起來，使他們同工農黨員融洽起來。」、〈軍委關於軍隊吸收知識分子及教育工農幹部的指示〉，要求「一切戰區的黨和一切黨的軍隊，應該大量吸收知識分子加入我們的軍隊、加入我們的學校、加入政府工作」。²¹1940年9月10日，中共中央發出〈關於發展文化運動的指示〉，提出抗戰初期的文化工作方向。在文化統戰上，要聯合「自由資產階級」與「小資產階級」的文化工作者；在國民政府的勢力範圍內，則是要更深入軍隊、政府、黨部、學校、社會中，意圖在思想領域中引起知識分子的變化。²²

從1937年到1948年，陝北延安曾存在過至少75個文藝社團，可分為綜合、文學、戲劇、音樂、美術、電影、藝術教育7大類。²³1936年成立的中國文藝協

¹⁷ 曹晉杰，〈胡喬木在上海的革命活動〉，《上海黨史研究》第6期，1998年，頁39。

¹⁸ 1935年12月17日，中共中央在陝北舉行瓦窯堡會議，決定接受共產國際七大的決議與《八一宣言》，建立抗日民族統一戰線。見強鐵牛，《轉折關頭：黨中央在瓦窯堡》，北京：中共中央黨校出版社，2006年，頁127-134。

¹⁹ 王克明，〈延安文藝社團的興衰〉，《炎黃春秋》2014年第2期，2014年，頁20。

²⁰ 劉卓，〈「群眾的位置」—談延安時期文藝體制的「非制度性」基礎〉，《陝西師範大學學報》第48卷第1期，2019年，頁130。

²¹ 李丹，〈解放區文藝的「華北根性」〉，《南方文壇》2019年第5期，2019年，頁49。

²² 王健民，《中國共產黨史稿》第三編：延安時期，臺北：著者發行，1965年，頁312-313。

²³ 王克明，〈《講話》前後的延安文藝〉，《中國現代文學研究叢刊》2013年第5期，2013年，頁122-123。

會由丁玲、王亦民、徐夢秋發起，協會成員發表大量詩歌、小說、劇本、美術作品；陝甘寧邊區文化界救亡協會是邊區文化運動的領導機關，積極活動於文藝活動中；中華全國文藝界抗敵協會延安分會，簡稱「延安文抗」，積極發展會員，設立文學顧問委員會、組織文藝小組、派出文藝工作團開展街頭文藝活動，這一時期的文藝發展，不僅體現在創作、批評、理論和刊物等領域發揮，且屬於作家、藝術家的多種協會在數量上也達到高峰。²⁴

在〈在延安文藝座談會上的講話〉出臺、以及整風運動進行之前，文藝社團的成立乃與中共重要領導人的支持密不可分。1920 至 1930 年代時期的文藝人士結社聚集、發表作品所依託的環境是現代的新聞、出版市場；1940 年代，隨著抗戰深入，相對鬆散的文化團體被組織在抗戰救國的政治動員框架內，中共對於文藝社團維持著相對鬆散、間接的管理關係。²⁵

「文藝是從屬於政治的，但又反轉來給予偉大的影響於政治。」此語出自毛澤東於 1942 年 5 月〈在延安文藝座談會上的講話〉（以下簡稱〈講話〉）。要求文藝必須為政治服務，此基調就此成為中共指導文藝活動的最高準則。觀乎毛澤東此次講話的背景，其一是利用當時的抗日心理，在中共面臨頹勢時，仍舊能吸引知識分子對其的支持，進行文化上的統戰；二是面臨了中共內部高層權力鬥爭的關鍵時刻，誰能夠取得黨內的發言權，誰就可以左右黨的發展；第三、為了鞏固毛澤東在黨內的領導地位，透過整風運動—「整頓黨的作風」，明言「反對主觀主義以整頓學風，反對宗派主義以整頓黨風，反對黨八股以整頓文風」²⁶的方式，進行對共產黨以及內部成員的改造。²⁷

整風運動的重點對象，皆是針對知識分子。共產主義儘管在文化人圈子內蔚為風潮，但達到中共心中無產階級化的模範者，實是屈指可數，透過整風運動，

²⁴ 曹桂芳，〈延安時期的文藝協會〉，《河北師範大學學報》1986 年第 2 期，1986 年，頁 29-36。

²⁵ 劉卓，〈「群眾的位置」—談延安時期文藝體制的「非制度性」基礎〉，頁 130。

²⁶ 毛澤東，〈整頓黨的作風〉，中共中央文獻研究室、中央檔案館編，〈中共中央宣傳部關於黨的宣傳鼓動工作題綱〉，《建黨以來重要文件選編（1921-1949）》第 19 冊，北京：中央文獻出版社，2011 年，頁 30-46。

²⁷ 黃淑芳，〈毛澤東的文藝思想與中共文藝政策—《延安文藝座談會講話》的影響〉，頁 174-176。

第二章 「改革開放」前的中共文藝政策

可以徹底弄清知識分子的思想狀況，同時再加以改造。²⁸以思想改造的方式解決文藝界中的宗派問題、以及文藝人士的政治認知，奠基於整風運動所產生的經驗，也是將文藝人士納入政黨運作的過程；文化人的組織問題置於知識分子問題中，而知識分子的問題則被置於中共黨內組織重構的命題內。²⁹

〈講話〉做為中共在文藝活動上的最高準則，囊括了許多日後中共在指導文藝活動的重點項目。在立場上，「站在黨的立場，站在黨性和黨的政策立場」；態度上，對於「敵人」要「暴露他們的殘暴和欺騙」，對「統一戰線中各種不同的同盟者」要「有聯合，有批評」，對「人民的勞動和鬥爭」、「軍隊」、「黨」應該「讚揚」；工作對象上，要同是「各種幹部、部隊的戰士、工廠的工人、農村的農民」打成一片；表明了「和政治並行或相互獨立的藝術，實際上是不存在的」此一想法，進而將文藝活動納入政治的工具中。³⁰

整風運動和〈講話〉對 1942 年後延安的文藝社團與其所主辦的刊物，達到立竿見影的影響。以當時文藝期刊的數量而言，在整風運動進行之前，延安的文藝界曾陸續創辦過至少 21 種文學期刊，並且至少有 26 種期刊和 3 種報紙刊登過文藝作品，1942 年整風開始時尚存在 8 種刊物，分別為《前線畫報》、《部隊文藝》、《詩刊》、《谷雨》、《文藝月報》、《草葉》、《民族音樂》、《民間音樂研究》，³¹但這 8 種刊物也於當年度全部停刊；³²同年，成立邊區政府文化工作委員會，主要的工作是針對文藝團體進行管理。³³文藝創作的內容，由自由的風氣轉向以工農兵為題材、向工農兵學習為主臬。

以詩人艾青和農民吳滿有為例，吳滿有（1893—1959）出身貧苦農民家庭。1928 年大旱年饑，他攜家眷逃荒來到延安吳家棗園，租地耕種，打柴傭工，勉強

²⁸ 陳永發，《延安的陰影》，臺北：中央研究院近代史研究所，1990 年，頁 312-314。

²⁹ 劉卓，〈「群眾的位置」—談延安時期文藝體制的「非制度性」基礎〉，頁 133-135。

³⁰ 毛澤東，〈在延安文藝座談會上的講話〉，《建黨以來重要文件選編（1921-1949）》第 19 冊，頁 286-314。

³¹ 王克明，〈延安文藝：從繁榮到沉寂〉，《炎黃春秋》2013 年第 3 期，2013 年，頁 81。

³² 王克明，〈延安文藝：從繁榮到沉寂〉，頁 79-81。

³³ 艾克恩，《延安文藝運動紀盛》，北京：文化藝術出版社，1987 年，頁 323。

維持生存。1935年，陝北紅軍領導土地革命，吳滿有分得土地一架荒山，開荒種地越來越多，勞動積累也越來越多，生活逐步得到改善。1943年1月11日《解放日報》發表社論〈開展吳滿有運動〉，吳滿有成為了向工農兵學習的「典範」，而成為延安精神的象徵。艾青在參加了同年2月6日舉行的歡迎邊區勞動英雄的座談會後不久，創作詩歌《吳滿有》，並於3月9日刊登於《解放日報》，成為艾青此時期備受讚譽的作品。³⁴

〈講話〉的出現，並非是毛澤東一人所發想，實際上是中共經年以來對馬克思主義文藝如何和中國革命進行結合的思考結晶。整個1920、1930年代，中共在文藝領域的理論家們就針對許多理論和現實問題進行研究，諸如文藝與生活的關係問題、作家思想改造的問題、文藝大眾化的問題、文藝為誰服務的問題、以及文藝的性質問題等進行探究。因此，〈講話〉可以被視作中共的馬克思主義文藝觀念的總結。³⁵

二、「文革」前中共文藝政策與影響

1949年7月2日在北京召開的「第一次中華全國文學藝術工作者代表大會」（簡稱「第一次文代會」），周恩來在大會上的政治報告，提出建立文藝組織的提議：

不僅我們要成立一個中華全國文學藝術界的聯合會，而且我們要像總工會的樣子，下面要有各種產業工會，要分部門成立文學、戲劇、電影、音樂、美術、舞蹈等協會。因為只有這樣，我們才便於進行工作，便於訓練人材，便於推廣，便於改造。

周揚也提出「有效地推進解放區文藝工作，除了思想領導之外，還必須加強對文藝工作的組織領導，適當地解決文藝工作者在他們的工作中所碰到的許多實

³⁴ 魏時煜，《王實味：文藝整風與思想改造》，香港：香港城市大學出版社，2016年，頁297-300。

³⁵ 童慶炳編，《20世紀中國馬克思主義文藝理論研究》，頁157。

第貳章 「改革開放」前的中共文藝政策

際困難和問題。」

另外，在同大會上，規範了文藝工作者在進行創作時必須遵循的「路線」、「題材」、「主題」甚至是「藝術方法」，並且，會議中成立了「專管文藝」的全國性機構——中國全國文學藝術界聯合會。

中國全國文學藝術界聯合會，原名為「中華全國文學藝術界聯合會」，在 1953 年召開第二次文代會後更為今名，簡稱「中國文聯」。中國文聯採取團體會員制度，各類的文藝協會（如中國作家協會、中國戲劇家協會、中國電影家協會等）、各省、自治區、直轄市組織的文學藝術界聯合會皆為其會員。中國文聯的工作，主要是進行文藝領域的領導、協同政府文化部門獎勵優秀文學藝術作品，加強文化藝術交流。1950、1960 年代，中國文聯領導了一系列的批判鬥爭和文學運動，並在各個時期提出創作應遵循的思想、藝術路線；針對創作以及藝術問題，代表官方以發表決議的方式進行裁決。

除了以中國文聯作為管理文藝的全國性機構外，中共建政後也相應規劃掌管文藝領域的黨、政部門。以共產黨內而言，黨內主管文藝的最高機構為中共中央宣傳部，內部設立文藝局，中央以下各級黨委皆設有相應機構，政府系統內部以及大型文藝團體、單位內皆設有黨組，形成綿密的網絡系統。自 1941 年〈中共中央宣傳部關於黨的宣傳鼓動工作題綱〉發布後，根據此一〈工作題綱〉，其主張宣傳鼓動是思想意識方面的活動，一切主張、教育、文化、文藝等等均屬於此範圍內；並且，指示各級黨組織內部均需宣傳部門，統一黨內的宣傳鼓動工作。確認中共中央宣傳部在黨內宣傳體系上的領導地位。

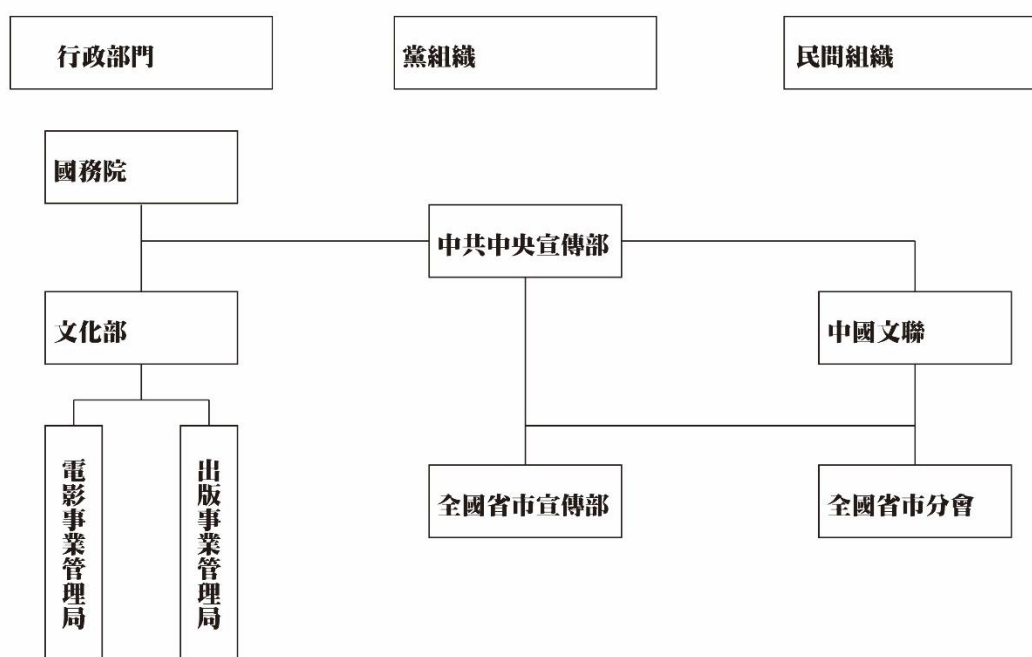


圖 2-2 黨—政—民間相互呼應的文藝宣傳體系（作者自行整理）

政府機構方面，依據《中華人民共和國中央人民政府組織法》³⁶設立文化教育委員會，負責指導文化部、教育部、衛生部、科學院、新聞總署和出版總署等相關部門文藝工作，³⁷文化教育委員會可以對旗下部門及其下級機關頒發決議、命令，審查執行情形，1954年9月召開的第一屆全國人大第一次會議，通過《中華人民共和國憲法》及《中華人民共和國國務院組織法》，根據國務院內〈關於設立、調整中央和地方國家行政機關及有關事項的通知〉，文化教育委員會遂宣告結束。³⁸

³⁶ 1949年9月27日中國人民政治協商會議通過《中華人民共和國中央人民政府組織法》，規定政務院設立專司文化事業管理的行政部門。見〈中華人民共和國中央人民政府組織法（1949年9月27日中國人民政治協商會議第一屆全體會議通過）〉，《中國人大網》，檢索日期：2020年10月27日，〈http://www.npc.gov.cn/wxzl/wxzl/2000-12/10/content_4237.htm〉。

³⁷ 夏海，《中國政府架構》，北京：清華大學出版社，2001年，頁11-12。

³⁸ 國家行政學院編，《中華人民共和國政府機構五十年》，北京：黨建讀物出版社，2000年，頁49。

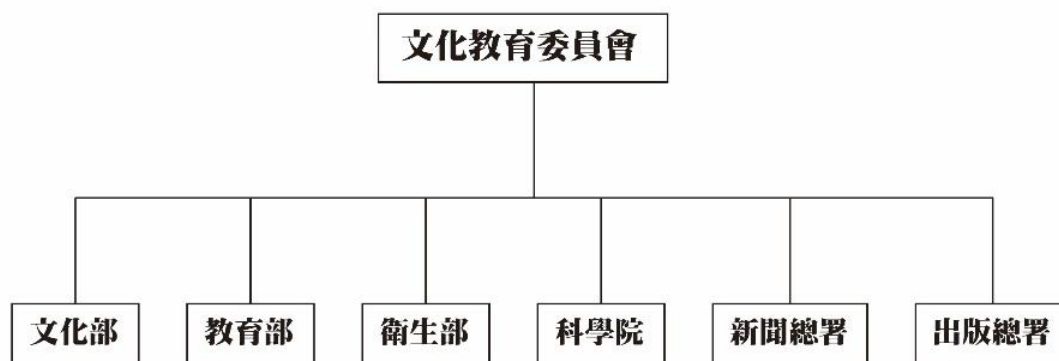


圖 2-3 1954 年前，政務院內文藝領導體制（作者自行整理）

文化部的工作職掌，是貫徹中共關於文化藝術工作的路線、方針、政策、管理文化藝術事業、開展對外文化交流及規劃文藝事業的建設發展；出版總署前身為中共中央宣傳部出版委員會，主要職責是建立及經營出版印刷和發行企業、出版物的編輯翻譯和審定工作、聯繫與指導全國編譯出版工作，並且肩負調整公營、公私合營及私營出版企業。³⁹

除了以黨、政府以及社會團體進行政策的相互配合達到文藝管理的目的，培養足夠能力執行文藝政策的新人幹部，以及妥善建構作品的審查與產出制度，對重視宣傳的中共而言，不可謂不重視。以培養人才論之，早在江西蘇區時期，中共即設有「高爾基戲劇學校」訓練宣傳人員；1935 年延安成立魯迅藝術學院，1941 年成立青年藝術學院、部隊藝術學校，1943 年成立華北聯合大學，設有文藝宣傳部等，中共在文藝教育單位的課程設計分為：「政治教育」，培養共產黨員的意識；「文藝思想教育」，了解中共的文藝方針與宣傳路線；「宣傳業務教育」，注重群眾心理、社會調查，以及各項文藝宣傳技術。⁴⁰建政後，中共在文化部下設有中央戲劇學院、中央音樂學院、中央美術學院以及中央文學研究所，以理論學習、實際體驗為教育方針，加強宣傳效能。⁴¹

建政初期電影作品的審查，以產出機構的背景，可以區分為公營與私營製片

³⁹ 國家行政學院編，《中華人民共和國政府機構五十年》，頁 127-128，頁 148。

⁴⁰ 金達凱，《中共宣傳政策與運用》，香港：近代史研究所，1954 年，頁 42-45。

⁴¹ 金達凱，《中共宣傳政策與運用》，頁 45-46。

單位，公營製片的審查分為創作計畫、劇本和影片審查三階段，每個階段都須經過中央電影事業管理局、文化部以及電影指導委員會等有關機關的審查，內容涉及重大政治議題的創作計畫和文學劇本，更須經過中共中央審查，相反的私營製片單位在創作上被給予較為寬鬆的範圍，可以自主組織劇本，拍攝影片，僅由中共的宣傳和文藝部門幹部個人把握電影的內容，為了和英美等國際電影競逐市場，政府鼓勵並扶助私營製片單位繼續創作之外，積極籌備成立公私合營製片機構。

42

為了加強對電影產業的管控，中共公佈了電影業登記辦法，凡是經營電影行業的人員，均需向政府申請登記，註明資材統計、相關證件、營業及出品計畫，不得製做主題和人民政府政策相悖的電影，未經准許者，不得在所在地有關機關申請工商業登記，種種規則下，私營影片亦逐漸被禁止放映。⁴³

建政初期，中共的策略是希望能將絕大部分的知識分子從剝削階級的範疇中剝離，納入「勞動階層」中，⁴⁴文學作品的發表及出版，並沒有專設的審查機構和明確的檢查程序，但作家須先進行「自我」的審查，刊物、出版的編輯部同時也必須負擔相應的責任，出版的作品如果被認為有嚴重的政治、藝術錯誤，作者以及出版者責無旁貸，當事人會遭受檢查、撤銷職務、停刊整頓甚至查封刊物、出版社的處罰。如《文藝報》主編多次更替、《人民文學》編輯委員會多次改組等。⁴⁵

為強化擴大黨國的政治控制與影響，中共決定成立各地區的「人民出版社」，負責出版中共的政治性文件與時事政治讀物，限制民營機關的出版內容，並且出版物統一交由「新華書店」發行。1952年，中共發佈〈管理書刊出版業印刷業暫行條例〉及〈期刊登記暫行辦法〉，其中〈期刊登記暫行辦法〉規定，各地出版

⁴² 張碩果，〈建國初期中國大陸電影審查考略〉，《新聞大學》第108期，2011年，頁113-119。

⁴³ 金達凱，《中共宣傳政策與運用》，頁83-85。

⁴⁴ 朱薇，〈1948年中國共產黨對知識分子問題的思考〉，《中國共產黨新聞網》，檢索日期：2019年12月6日，〈<http://dangshi.people.com.cn/BIG5/n1/2016/0203/c85037-28108791.html>〉。

⁴⁵ 洪子誠，《中國當代文學概說》，頁25。

第二章 「改革開放」前的中共文藝政策

業的編輯工作人員須向政府登記，並定期刊物的選題、編輯計畫呈報當地政機關審查，對出版經營業者發售的商品，也須經行政機關許可始能販售，進一步達到控制出版的目的。⁴⁶

在作家的待遇上，中共以按照字數、定級、定額、印刷遞減律的計算方式取代民國以來的版稅制度，作家在加入文藝團體而成為所謂的「文藝幹部」後，享受國家幹部所受的優厚待遇，建國初期包含文藝方面的全國幹部實行供給制，食衣住行皆有政府提供；1953年更改為工資制度後，所有幹部依照幹部級數，分別給予不同等級的薪酬。⁴⁷經濟上的穩定讓作家對中共的依附，中共的目的是將知識分子納入體系內，採取「包下來」的策略。

承襲自延安經驗的整風運動並沒有因為建政後消失，反而成為中共對知識分子思想改造和操作的手段。中共將延安的經驗推行到全國各地，知識分子必須參加「學習班」，閱讀各種小冊子、報刊與教科書，學習中共的意識形態；知識分子也必須撰寫自傳，結合個人經歷，在會議上檢討自己並聽取群眾的評議；對於有政治問題或污點的知識分子，在組織清理階段要求他們忠誠老實地寫出材料，完整交代自身經歷向黨「交心」，最後由組織作出政治結論。⁴⁸善於發起各項政治運動的中共，運用歷次的整風運動，對知識分子進行思想改造。中共在文藝界的大整風，批鬥的方法不同，但皆是先在抓住論點，配合宣傳機關在輿論上掌握主動，達到對意識形態的掌控和對相關人員的思想與組織純潔。⁴⁹

為了防止黨國官僚化、脫離群眾的現象，1956年4月，毛澤東在中共中央政治局的擴大會議中，提出要對知識分子進行「百花齊放、百家爭鳴」的方針：「藝術問題上的百花齊放，學術問題上的百家爭鳴，我看應該成為我們的方針。」

⁴⁶ 金達凱，《中共宣傳政策與運用》，頁62-64。

⁴⁷ 翟志成，〈中國大陸稿酬制度研究〉，《中共文藝政策研究論文集》，臺北：時報文化，1983年，頁203-206。

⁴⁸ 馮客（Frank Dikötter）著、蕭葉譯，《解放的悲劇》，臺北：聯經出版，2018年，頁191。

⁴⁹ 申鳳燮，〈中共文藝政策與文化戰線運作之研究〉，臺北：國立政治大學東亞研究所碩士學位論文，1990年，頁113。

⁵⁰另外，工業化的發展，需要更多的專業技術人員、以及更多的專家學者給予協助；同時，藉由知識分子對黨的意見，對作風日漸保守的黨內組織進行整風。⁵¹

1956年3月8日至14日，中宣部召開各省市宣傳部文藝處長會議，會議強調對文藝工作的領導、發展和促進創作繁榮，並特別強調在文藝的體裁、風格以及題材都應給予一定程度的寬容，貫徹執行「百花齊放」的政策。⁵²國際形勢先有赫魯雪夫對史達林及其個人崇拜的批判，後有波蘭波茲南事件以及匈牙利十月事件，並且受到中共發起整風的鼓動，由此激起知識分子對現實種種壓迫表達不滿，文藝人士著重批評中共對文學創作的干預、對教條主義現象的憤慨。

1957年2月，毛澤東強調「百花齊放、百家爭鳴、長期共存、互相監督」口號，並以「香花」和「毒草」作為類比，認為「馬克思主義者就是要在人們的批評中間，就是要在鬥爭的風雨中，鍛鍊自己，發展自己，擴大自己的陣地。」；⁵³3月，毛澤東在全國宣傳工作會議的講話上歡迎黨外分子投入整風運動，主張用「放」的方針團結知識分子，並批評中共內部的「主觀主義」、「官僚主義」和「宗派主義」。⁵⁴4月，中共中央發佈有關整風運動的指示，⁵⁵傳達「知無不言，言無不盡；言者無罪，聞者足戒；有則改之，無則加勉」的整風原則，號召黨外人士和知識分子一同參與。⁵⁶

隨著對中共的批評益發尖銳、激烈，毛澤東將知識分子批判的理解，由「人民內部矛盾」升級為「敵我矛盾」。1957年6月8日，毛澤東為中共中央起草的

⁵⁰ 毛澤東，〈在中共中央政治局擴大會議上的總結講話〉，中共中央文獻研究室編，《毛澤東文集》第7卷，北京：人民出版社，1999年，頁54-55。

⁵¹ 莫里斯·邁斯納（Maurice Meisner）著、杜蒲譯，《毛澤東的中國及其後：中華人民共和國史》，香港：中文大學出版社，2005年，頁155-157。

⁵² 沈志華，《中華人民共和國史·第三卷：思考與選擇—從知識分子會議到反右派運動（1956-1957）》，香港：香港中文大學出版社，2008年，頁247-248。

⁵³ 毛澤東，〈關於正確處理人民內部矛盾的問題〉，中共中央文獻研究室編，《建國以來重要文獻選編》第10冊，北京：中央文獻出版社，1994年，頁88-95。

⁵⁴ 毛澤東，〈在中國共產黨全國宣傳工作會議的講話〉，《建國以來重要文獻選編》第10冊，頁117-125。

⁵⁵ 〈中國共產黨中央委員會關於整風運動的指示〉，《建國以來重要文獻選編》第10冊，頁222-226。

⁵⁶ 唐勃，《中共與知識份子》，臺北：幼獅文化，1988年，頁283-284。

第二章 「改革開放」前的中共文藝政策

黨內指示〈組織力量反擊右派分子的倡狂進攻〉，⁵⁷中共開始組織工人反擊，動員中立派、同情中共的知識分子進行反駁，在各黨政機關、大專院校、學術、文藝、新聞和科學界展開「反右運動」。⁵⁸「反右運動」強化中共對國家權力的壟斷，在政治和思想上對知識分子進行更嚴格的箝制、壓迫文藝創作的自由。

簡言之，中共將知識分子「包下來」的策略，造成了知識分子對於共黨政權的依賴甚深。初期中共對於知識分子思想改造的要求不高，主要是參與土地改革以及進入學習班進行政治學習；隨著政權穩固，中共對知識分子的思想改造工作也日趨嚴厲。透過自我檢討，整肅知識分子對歐美文化的仰慕，提倡文藝必須為政治服務。毛澤東原為整肅黨內官僚風氣，鼓勵知識分子大鳴大放，希望能夠改善黨組織及發揮知識分子的價值，但隨著黨外激烈批評的出現，使得毛澤東為首的中共從原先主張的「大鳴大放」變調為「引蛇出洞」，更進行「反右運動」，嚴厲打擊知識分子，從此知識分子失去發言權，對黨國大政領導再無任何置喙之處。

59

「文革」時左傾的文藝理論在這時期醞釀。由「文藝為政治服務」的辯證，政策成為政治的具體表現，因此文藝創作的題材應該也要符合政策與現實需求，文藝界的領導們要求作家更改過去的創作模式，以上級所規定的「重大題材」為觸媒，這在當時又被文人稱之為「趕任務」。儘管在「雙百運動」中有創作者提議題材多元論的觀點，「反右運動」的發展使這類訴求銳減，並且大躍進時提倡的「寫中心、畫中心、唱中心、演中心」，再到「大寫十三年」的口號，「題材決定論」基本定調。⁶⁰

經過社會主義改造以及整黨整風、反右派運動後，中共認為自己在經濟的策略以及思想的戰線上取得了成功，並且可以邁向社會主義的下一個階段進行，認

⁵⁷ 毛澤東，〈組織力量反擊右派分子的倡狂進攻〉，《中文馬克思主義文庫》，檢索時間：2020年2月22日，〈<https://www.marxists.org/chinese/maozedong/marxist.org-chinese-mao-19570608.htm>〉。

⁵⁸ 陳永發，《中國共產革命七十年》，頁685-686。

⁵⁹ 陳永發，《中國共產革命七十年》，頁693-695。

⁶⁰ 張俊才，〈從根據地走向新中國的政治文學主潮論〉，《燕趙學術》2007年第2期，2007年，頁11-12。

為透過群眾運動在短時間富足強盛的想法是可行的，多、快、好、省的「大躍進」運動因此如火如荼地展開。⁶¹群眾在「三面紅旗」的號召下爆發高度熱情與幹勁，文藝活動附庸於國家的政治、經濟路線並隨之起舞。盲目的相信人定勝天和精神力量戰勝一切的思考路線不僅止於經濟活動中展現，文藝範疇也受此概念影響，群眾創作與專業作家的作品充斥著浮誇與空想風氣、背離現實，⁶²強調違背藝術規律的創作主張——主張創作即是：

(一)「三結合」即「領導出思想，群眾出生活，作家出技巧」的公式；

(二)「演中心，畫中心，唱中心」的創作方式；

(三)兩結合概念，即將革命的現實主義與革命的浪漫主義相結合，⁶³在文藝領域高放衛星。

1958年9月2日，郭沫若在《人民日報》發表〈跨上火箭篇〉，正式提出「文學大躍進」的口號，並且寫詩呼籲道：「文學也有試驗田，衛星何時飛上天？」隨後，《文藝報》等各刊物以專題的形式向藝術家們發出號召：「文藝要放出衛星來！」於是「文藝大躍進」在各地展開。⁶⁴

大躍進時期的文藝特色，簡單庸俗且具有公式性，因為追求文藝作品的產出數量，隨之而來是鼓勵大量業餘人士加入創作，⁶⁵並且配合和宣傳工農業生產大躍進而產生。其中，新民歌運動既是文藝大躍進的主要組成部分，又是文藝大躍進的開路先鋒，⁶⁶掀起形成全黨全民辦文藝的形勢，1958年至1959年來的群眾作者、作品以及新辦的刊物數量躍升。數量龐大的創作隊伍，在文藝創作上卻是乏善可陳，偶有好作品的問世，也是經由專業人士指導加工，文藝大躍進作品的

⁶¹ 陳永發，《中國共產革命七十年》，頁 704-705

⁶² 於可訓，《中國大陸當代文學史》，臺北：秀威資訊，2013年，頁 44-46。

⁶³ 於可訓，《中國大陸當代文學史》，頁 46；啟之，《毛澤東時代的人民電影（1949-1966年）》，臺北：秀威資訊，2010年，頁 366-371。

⁶⁴ 李新宇，〈1958：「文藝大躍進」的戰略〉，《文藝理論研究》2000年第5期，2000年，頁 87。

⁶⁵ 同註 74。

⁶⁶ 于寧志，〈文藝大躍進研究述評〉，《科學經濟社會》2011年第3期，2011年，頁 179。

第貳章 「改革開放」前的中共文藝政策

優點並非在其本身的藝術性，而恰恰是背後的政治性意涵：

- (一)規模大且數量繁多；
- (二)主題廣，反映現實生活氣息；
- (三)緊密結合政治氛圍與工作方向；
- (四)帶有革命浪漫主義。⁶⁷

隨著「大躍進」後繼乏力，「文藝大躍進」的熱情逐漸減退。中共警覺到「大躍進」所造成的問題，開始對其產生的「浮誇風」、「共產風」進行糾正，與政治上的「糾偏」呼應，文藝界也開始對「大躍進」以來的左傾現象進行糾偏，緩解文藝與政治的緊張關係，使之在繼續為政治服務的前提下，保有一絲空間。⁶⁸

1959年，周恩來在〈關於文化藝術工作兩條腿走路的問題〉中，闡述有關文藝工作十個方面的「對立統一」：

- (一)既要鼓足幹勁，又要心情舒暢；
- (二)既要力爭完成，又要留有餘地；
- (三)既要有思想，又要有藝術性；
- (四)既要浪漫主義，又要現實主義；
- (五)既要學習馬列主義，又要和實際相結合；
- (六)既要有基本訓練，又要有文藝修養；
- (七)既要政治掛帥，又要講物質福利；
- (八)既要重視勞動鍛鍊，又要保護身體健康；

⁶⁷ 翟志成，〈文革前大陸專業創作與業餘創作關係之研究〉，頁362-364。

⁶⁸ 啟之，〈毛澤東時代的人民電影（1949-1966年）〉，頁425。

(九)既要敢想、敢說、敢幹，又要有科學的分析；

(十)既要有獨特的風格，又要相容並包。⁶⁹

「兩條腿走路」的方針旨在防止文藝領域內的片面與極端化。⁷⁰1961年，周恩來〈在文藝工作座談會和故事片創作會議上的講話〉中，提出文藝創作中「數量和品質、原料和加工、思想和業務、批評和討論」的問題，文藝作品在質量和數量關係上，周恩來直言：

數量方面搞得很多，品質不高。文藝的隊伍搞得很大，水準不高。

同一個劇碼，到處學著上演，路子很窄。同一個題材，各地都寫，大同小異。用同樣的語言歌頌同一事物，把品質降低了。雖然目前文藝的數量離普及還有距離，但是當前主要的不是繼續發展數量，而是要提高品質。

在思想和業務中，周恩來指出「要重視經驗和才能，要重視技巧。現在不敢談經驗和才能，不敢談技巧，有人一談技巧，就被說成是資產階級思想，這顯然是錯誤的。⁷¹」

1961年上半年，中共文化部黨組及全國文聯組織起草〈關於當前文學藝術工作若干問題的意見〉(即所謂的「文藝十條」)。6月1日，中宣部在北京召開全國文藝工作座談會中對「文藝十條」進行討論，「文藝十條」的內容為：

(一)正確地認識政治和藝術的關係；

(二)鼓勵題材和風格的更加多樣化；

(三)提高文學藝術的品質，發展群眾業餘創作；

⁶⁹ 李琦，〈對 1959、1961、1962 年周恩來三篇文藝糾「左」講話的歷史考察〉，《黨史研究與教學》總第 235 期(2013 年第 5 期)，2013 年，頁 15-16。

⁷⁰ 啟之，〈毛澤東時代的人民電影(1949-1966 年)〉，頁 426。

⁷¹ 周恩來，〈在文藝工作座談會和故事片創作會議上的講話〉，《中文馬克思主義文庫》，檢索時間：2020 年 2 月 23 日，〈<https://www.marxists.org/chinese/zhouenlai/134.htm>〉。

第貳章 「改革開放」前的中共文藝政策

(四)批判地繼承民族文藝遺產和吸收外國文化；

(五)加強藝術實踐，保證創作時間；

(六)加強文藝批評；

(七)重視培養人才；

(八)注意對創作的精神鼓勵和物質鼓勵；

(九)調動一切積極因素，加強團結；

(十)改進領導方法和領導作風。

「文藝十條」經過討論後，在 1962 年 4 月 30 日，中共中央批准中央宣傳部定稿，將原本的十條修改為八條（簡稱「文藝八條」），由文化部黨組、全國文聯黨組下發全國各地文化藝術單位貫徹執行。「文藝八條」的內容雖一貫強調執行「雙百」方針、正確地開展文藝批評等，卻也思考當下如何改進領導作風、加強文藝界的團結，在激情過後試圖保留文藝創作的獨立性。⁷²

正確地認識政治和藝術的關係	
鼓勵題材和風格的更加多樣化	進一步貫徹執行百花齊放、百家爭鳴的方針
提高文學藝術的品質，發展群眾業餘創作	努力提高創作品質
批判地繼承民族文藝遺產和吸收外國文化	批判地繼承民族文化遺產和吸收外國文化
加強藝術實踐，保證創作時間	保證創作時間，注意勞逸結合
加強文藝批評	正確地開展文藝批評
重視培養人才	培養優秀人才，獎勵優秀創作

⁷² 學者分析，由「文藝十條」轉為「文藝八條」限縮的原因實際上是顧慮當時的政治情勢與能夠調整的侷限而為。見啟之，《毛澤東時代的人民電影（1949-1966年）》，頁 437-441；段愷，〈從《文藝十條》到《文藝八條》—20 世紀 60 年代初期文藝調整的政策轉向及其歷史意義〉，《山東大學學報》2014 年第 5 期，2014 年，頁 85。

注意對創作的精神鼓勵和物質鼓勵	
調動一切積極因素，加強團結	加強團結，繼續改造
改進領導方法和領導作風	改進領導方法和領導作風

表 2-1，「文藝十條」和「文藝八條」條目對比表。(參考資料：段愷，〈從《文藝十條》到《文藝八條》—20 世紀 60 年代初期文藝調整的政策轉向及其歷史意義〉，《山東大學學報》2014 年第 5 期，2014 年，頁 79。)

1962 年初的「七千人大會」是「大躍進」後的分水嶺，七千人大會召開改變了政治氛圍，在 1961 年檢討的政策方向遂得以進行，儘管如此，文藝上「糾左」的措施執行並不久遠。在 1962 年 9 月召開的中共八屆十中全會上，毛澤東重提階級鬥爭問題，強調階級鬥爭必須年年講、月月講，並以此作為反修防修、防止資本主義復辟的重要依據。⁷³1963 年元旦，在上海市部分文藝工作者座談會上，時任中共中央華東局第一書記的柯慶施，提出文藝「大寫十三年」的口號，大書特書的「十三年」指的是文藝作品要以新中國成立十三年作為創作的題材、文藝作品應該反應解放十三年了的偉大時代，柯慶施並強調，這是依據八屆十中全會精神和毛澤東的指示。⁷⁴

中共內部的務實派儘管依舊強調「百花齊放、百家爭鳴」的方針，在柯慶施提出「大寫十三年」的口號不久，同年 2 月周恩來在〈首都文藝工作者元宵聯歡會的講話〉中依舊主張雙百方針、反映歷史的優秀作品；4 月 19 日，在中宣部召開的文藝工作者會議和文聯第三屆全國委員會第二次擴大會議聯合報告會上，周揚、林默涵、邵荃麟等主管文藝人士亦主張「大寫十三年」會窄化文藝創作，提出就算是寫歷史題材，也可以表現時代精神的看法，但激進主義已悄然復辟。⁷⁵

1963 年 12 月和 1964 年 6 月，毛澤東兩次就文藝問題做出批示，引發了文

⁷³ 錢鋼，〈從《解放軍報》(1956-1969)看「階級鬥爭」一詞的傳播〉，《二十一世紀雙月刊》總第 77 期(2003 年 6 月號)，2003 年，頁 54。

⁷⁴ 羅平漢，〈八屆十中全會後毛澤東關於文藝問題的兩個批示〉，《黨史文苑》，2015 年第 13 期，2015 年，頁 17。

⁷⁵ 朱安平，〈「大寫十三年」口號的由來〉，《黨史博覽》，2015 年第 1 期，2015 年，頁 31-32。

第二章 「改革開放」前的中共文藝政策

藝領域的批判運動。1963年9月的中央工作會議上，毛澤東說：

我們現在搞農村「四清」、城市「五反」，實際上是為國內反對修正主義打下基礎。這中間，要包括意識形態方面。除了文字之外，還有藝術，比如歌舞、戲劇、電影等等，都應該抓一下。...推陳出什麼東西呢？陳就是出封建主義、資本主義的東西。要把封建主義、資本主義的東西推出去，出社會主義的東西，就是要提倡新的形式。舊形式也要搞新內容，形式也得有些改變。⁷⁶

11月，毛澤東批評「文化部是管文化的，應當注意這方面的問題。要好好檢查一下，認真改正。如不改，文化部就要改名字，改為帝王將相部、才子佳人部，或者外國死人部。⁷⁷」

12月，在中宣部編印的〈文藝情況彙報〉上，毛澤東在上面批示：

此件可一看，各種藝術形式—戲劇、曲藝、音樂、美術、舞蹈、電影、詩和文學等等，問題不少，人數很多，社會主義改造在許多部門中，至今收效甚微。許多部門至今還是「死人」統治著。不能低估電影、新詩、民歌、美術、小說的成績，但其中問題也不少。至於戲劇等部門，問題就更大。社會經濟基礎已經改變了，為這個基礎服務的上層建築之一的藝術部門，至今還是大問題。這需要從調查研究著手，認真地抓起來。...許多共產黨人熱心提倡封建主義和資本主義的藝術，卻不熱心提倡社會主義的藝術，豈非咄咄怪事。⁷⁸

文化部門聞風而動，為此進行內部的整風運動。在1964年〈全國文聯及所屬各協會整風情況的報告〉上，毛澤東又下達了第二個批示：

⁷⁶ 羅平漢，〈八屆十中全會後毛澤東關於文藝問題的兩個批示〉，頁19。

⁷⁷ 毛澤東，〈對戲劇界的批評〉，《中國文化大革命文庫》，檢索日期：2020年4月1日，〈<https://ccradb.appspot.com/post/991>〉。

⁷⁸ 毛澤東，〈對柯慶施同志有關上海曲藝革命化改革總結報告的批示〉，《中文馬克思主義文庫》，檢索日期：2020年4月1日，〈<https://www.marxists.org/chinese/maozedong/1968/5-046.htm>〉。

這些協會和他們所掌握的刊物的大多數(據說有少數幾個是好的),十五年來,基本上(不是一切人)不執行黨的政策,作官當老爺,不去接近工農兵,不去反映社會主義的革命和建設。最近幾年,竟然跌到了修正主義的邊緣,如不認真改造,勢必在將來的某一天,要變成像匈牙利裴多菲俱樂部那樣的團體。⁷⁹

兩個批示對文藝界造成極大的衝擊。自1964年7月開始到1965年4月,中共內部針對全國文聯及其所屬各協會、文化部及所屬單位進行整風,文化部與全國文聯主要領導人如夏衍、陳荒煤、陽翰笙等皆遭到批判,文藝機關重新改組,部分文藝作品與理論被認為是修正主義的文學主張;本應當透過正常批評與討論方式改進文藝技藝的方式,如今簡化為毛澤東思想「兩個階級」、「兩條路線」的鬥爭模式。⁸⁰

「大躍進」運動的失敗,毛澤東希冀以社會主義教育運動的方式持續推展他的社會主義理想,但是經過「四清」、「五反」後,他認為這些運動的過程及目的已經變質,淪為走過場外,也由基層人員作為代罪羔羊,徒然流於形式。因此毛澤東發動文化大革命,除了試圖以人民群眾的方式改造清除黨內「歪風」,更意欲達到「破四舊、立四新」的目標。⁸¹自中共八屆十中全會開始,強調階級鬥爭以及意識形態的批判、推展社會主義教育運動,形成「無產階級專政條件下繼續革命」的理論,進而衍生為發動文化大革命的指導思想。⁸²

1965年11月10日,上海《文匯報》發表由姚文元所寫的〈評新編歷史劇《海瑞罷官》〉,揭開「文化大革命」的序章。歷史劇《海瑞罷官》是1959年時,京劇演員馬連良請求歷史學者、時任北京市副市長的吳晗所創作的劇本,姚文元認為其內容含有為經濟調整時期出現的「單幹風」、「翻案風」叫屈之意,點燃新

⁷⁹ 霞飛,〈毛澤東與社會主義教育運動〉,《中國共產黨新聞網》,檢索日期:2020年4月2日,〈<http://dangshi.people.com.cn/BIG5/n/2015/0914/c85037-27580547-5.html>〉。

⁸⁰ 中共中央黨史研究室著,《中國共產黨歷史:第二卷(1949-1978)》,北京:中共黨史出版社,2011年,頁459。

⁸¹ 陳永發,《中國共產革命七十年》,頁781、793。

⁸² 楊繼繩,《天地翻覆—中國文化大革命史(上篇)》,香港:天地圖書,2016年,頁103。

第二章 「改革開放」前的中共文藝政策

一波的文藝整風。1966年起，彭真以「中央文化革命小組」組長名義召開擴大會議，研究成立學術批判辦公室，著手起草〈關於當前學術討論的彙報提綱〉（即〈二月提綱〉），欲將《海瑞罷官》的批判限於學術上的辯論；之後，毛澤東在杭州召開了政治局的擴大會議，會議批判彭真、否定〈二月提綱〉的內容、撤銷原本的「文化革命小組」，⁸³並陸續在報刊上加強批判的力度。

先是中共中央的理論刊物《紅旗》雜誌陸續刊載大量有關《三家村札記》和《燕山夜話》的「黑材料」；《解放軍報》發表〈高舉毛澤東思想紅旗，積極參加社會主義文化大革命〉、〈千萬不要忘記階級鬥爭〉等社論；⁸⁴在第一線的中共領導者進行〈二月提綱〉的討論時，毛澤東指示他的妻子江青組織人員，撰寫發表了〈林彪同志委託江青同志召開的部隊文藝工作座談會紀要〉（簡稱〈紀要〉）一文，〈紀要〉寫明「建國以來，文藝界基本沒有執行毛主席的文藝路線」、「被一條與毛澤東思想相對立的反黨反社會主義的黑線專了我們的政」，因此要「堅決進行一場文化戰線上的社會主義革命，徹底搞掉這條黑線」。〈紀要〉不僅僅是代表毛澤東號召的「文化大革命」號令，也體現出解放軍對「文化大革命」保駕護航的態度。⁸⁵

1966年的5月，在由劉少奇主持的中共中央政治局擴大會議上，否定了〈二月提綱〉，批判彭真、羅瑞卿、陸定一以及楊尚昆四人「陰謀反黨集團」；並且通過〈中國共產黨中央委員會通知〉（因於當年度5月16日通過，故多稱之為〈5·16通知〉），〈5·16通知〉撤銷〈二月提綱〉、撤銷原來的「文化革命五人小組」及其辦事機構，重新設立文化革命小組，隸屬於政治局常委會之下，並且呼籲：

全黨必須遵照毛澤東同志的指示，高舉無產階級文化革命的大旗，
徹底揭露那批反黨反社會主義的所謂「學術權威」的資產階級反動立場，
徹底批判學術界、教育界、新聞界、文藝界、出版界的資產階級反動思

⁸³ 楊繼繩，《天地翻覆—中國文化大革命史（上篇）》，頁126。

⁸⁴ 徐瑜，《中共文藝政策析論》，頁146-147。

⁸⁵ 楊繼繩，《天地翻覆—中國文化大革命史（上篇）》，頁127-128。

想，奪取在這些文化領域中的領導權。⁸⁶

〈5·16 通知〉反映毛澤東對「文化大革命」的看法，並且成為「文化大革命」的綱領文件，標誌著「文化大革命」全面發動；8月8日，中共中央八屆十一中全會通過〈關於無產階級文化大革命的決定〉（即〈十六條決議〉）。次日，《人民日報》發表全文共十六條決議，十六條決議闡述「文化大革命」的性質、目的、鬥爭對象、方式以及有關的政治規定，條文為「文化大革命」的動亂提供合法依據，⁸⁷向人民傳達「最高指示」，文革在中國大陸境內快速鋪展。⁸⁸

三、「文革」期間中共文藝政策與影響

「文化大革命」時期，根據〈十六條決議〉的內容，在學校以及文化領域的相關單位相繼成立文化革命小組、文化革命委員會，提出「三結合」、「一元化領導」的方式組建；「三結合」的概念早於1958年被提出，當時是指以幹部、工人和技術人員共同組成領導小組解決技術問題，隨著時代的不同被賦予不同的內涵；「文化大革命」中所強調的三結合，指的是革命幹部、革命群眾和軍隊代表組成。

⁸⁹

國家機關的領導機構均改為革命委員會，中央各部委由原來的90個單位精簡為27個，人員的編制僅佔原來的18%，掌管文藝的文化部遭到撤銷；初期的內部結構，在原有的局和局之間增加了組和小組的領導層次，以「組」為領導單位，下設小組、各片，各片包含了「文革」前的各個局處，形成以政法、工交、農業、財貿、文教等片，接受組的領導；而革命委員會工作效率下降的因素，其一是人員數量減少，不能適應分工專業要求；其二是「三結合」的組建方式，內

⁸⁶ 〈中國共產黨中央委員會通知及原件附件之二〉，《中國文化大革命文庫》，檢索日期：2020年4月1日，〈<https://ccradb.appspot.com/post/17>〉。

⁸⁷ 曠晨、潘良編，《我們的1960年代》，北京：中國友誼出版公司，2005年，頁97-98。

⁸⁸ 李瀟雨，〈大革命與文藝—評彭麗君《複製的藝術：文革期間的文化生產及實踐〉〉，《二十一世紀雙月刊》總第178期，2020年，頁151。

⁸⁹ 當代中國研究所著，《中華人民共和國史稿：第三卷（1966-1976）》，北京：人民出版社、當代中國出版社，2012年，頁66-67。

第二章 「改革開放」前的中共文藝政策

部團體各自對「文化大革命」的定義不同、工作方法不同，無法弭平內部矛盾。

90

做為「文化大革命」期間流行的官方寫作班底，寫作組並非是這次運動所衍生的產物，成立最早、影響最大的寫作班子是正式成立於 1963 年的中央反修文件起草小組；⁹¹而以「文革」重鎮上海為例，1964 年 4 月，在柯慶施的主持下，成立了市委寫作班子文學組，從各個高校中文系和作家協會文學研究所等調度人員，參加寫作組的人員除要求在政治上可靠之外，還必須有過一定程度的寫作成果；寫作組在哲學、歷史、文學、電影、戲劇各方面上，依中央指示，審查選題計畫、審改重點文章、展開批判。⁹²儘管內部成員多為學者，但個人的思想意志在組織內是不存在的，與之相反，寫作組運用學者們的學術能力，為領導階層傳達和表述政治意志。

「文化大革命」時期的文藝特色，在文學方面，並沒有出現一時興盛的創作思潮，反而是由政治上的極「左」風氣制約當代文學的發展。〈紀要〉將中共建政以來的文藝發展方向一概予以否定，由文藝而及政治的特點所產生而發展的「文革文學」，目的即是「無產階級在上層建築（包含文化領域層面）對資產階級實行全面專政」，因此，「文革文學」強調「兩條路線鬥爭」的基本觀念；塑造無產階級英雄形象和「三突出」是文本的創作原則；「兩革」——將革命的浪漫主義與現實主義相結合為創作方法，文學只能為「政治」寫作、為「階級」寫作、為「革命」寫作。⁹³創作結構由過去政治性—真實性—藝術性的傳遞，轉變成為政治—藝術的直接關係。⁹⁴

對出版與發行的控制上，1969 年以前的總體政治環境和各出版單位內部進

⁹⁰ 當代中國研究所著，《中華人民共和國史稿：第三卷（1966-1976）》，頁 68-71。

⁹¹ 丁東，〈「文革」寫作組興衰錄〉，《文史博覽》第 19 期，2005 年，頁 9。

⁹² 啟之，〈電影大批判：發動與運作〉，《華東師範大學學報（哲學社會科學版）》2012 年第 1 期，2012 年，頁 47。

⁹³ 王堯，《「文革」對「五四」及「現代文藝」的敘述與闡釋》，臺北：文史哲出版社，2005 年，頁 93-94。

⁹⁴ 洪子誠，《中國當代文學概說》，頁 58。

行的階級鬥爭，造成出版活動的停滯，官方的出版資源，悉數投入出版毛澤東的作品中。每逢中共的一次又一次的「運動高潮」，有關部門總會調整提高相關書刊的發行數量，1966至1968年期間，中共傾全力出版毛澤東的著作，毛澤東的語錄和選集成為獨之一秀的發行項目，數量越多越「革命」，確立毛在運動中的超凡地位。⁹⁵

從1969年開始，部分出版業者開始恢復運作，當時，除共產黨經典及毛澤東著作之外，主要為「革命現代樣板戲」圖書進行宣傳，其他種類圖書的出版可謂寥寥無幾。⁹⁶到1970年代初期，儘管放鬆了其他種類的文學作品開放出版、部分知識分子獲得創作的准許，卻也須接受監督，喪失創作的主體性。⁹⁷

「文化大革命」中，文藝發展另一特色即「革命現代樣板戲」。「革命現代樣板戲」又稱「樣板戲」，早於1942始，中共為了讓政治口號、思想廣泛深入各地，對京劇進行改革；而戲劇能成為此時期文藝發展的重心，除了領導階層的喜好之外，戲劇也能發揮良好的宣傳鼓動效果，對文藝程度不高的民眾而言，是接觸文藝作品較佳、較方便的方式。⁹⁸1964年6月5日至7月31日，北京舉行了中共建政以來第一次京劇現代戲觀摩演出大會，大會上演了各種現代劇碼37個現代劇碼。1967年5月31日，《人民日報》發表社論〈革命文藝的優秀樣板〉，官方欽定了《智取威虎山》、《紅燈記》、《沙家濱》、《海港》、《奇襲白虎團》，現代舞劇《白毛女》、《紅色娘子軍》，交響音樂《沙家濱》為八個優秀「革命樣板戲」。

1970年3月，毛澤東批示同意中共中央關於設立「國務院文化組」的決定。國務院文化組（簡稱「文化組」）統管全國文化工作（代行原文化部、出版局等部門的領導職權），並且為「樣板戲」及其電影攝製、出版宣傳等開展工

⁹⁵ 黎漢基，〈重點發行與強迫攤派——中共建國初期出版政策研究〉，《近代史研究所集刊》第40期，2003年，頁181。

⁹⁶ 莫偉鳴、何瓊，〈「文革」中後期圖書恢復出版紀事〉，《黨史博覽》2014年第1期，2014年，頁30。

⁹⁷ 彭麗君，《複製的藝術——文革期間的文化生產及實踐》，香港：香港中文大學出版社，2017年，頁67。

⁹⁸ 洪子誠，《中國當代文學概說》，頁68-70。

第二章 「改革開放」前的中共文藝政策

作。⁹⁹「樣板戲」之所以稱之為「樣板」，代表為京劇現代戲的楷模與典範，樣板戲成為戲劇移植改編的範本，在創作理論上依循「文化大革命」所強調的「一線」、「兩革」、「三突出」的創作原則，戲劇的表現技法及相關的呈現細節皆被訂立為不可變動的準則。¹⁰⁰

「文化大革命」中，文化部受到強烈衝擊，文藝工作由中央文革小組所接管，旋即於 1966 年遭到撤銷；1970 年底在國務院下設置「文化組」承攬原文化部的相關業務。林彪事件後，「批林批孔」如火如荼，儼然又將成為「文化大革命」中另一波造反高潮，1975 年的第四次全國人大第一次會議召開後，決議恢復文化部的設置。¹⁰¹而在不久之前、1 月 8 日至 10 日的中共十屆二中全會上，「文革派」的王洪文成為中共黨的副主席，排名僅在毛澤東與周恩來之後；鄧小平也被任命為副主席以及政治局常委，毛澤東此時十分看好王洪文和鄧小平的組合，作為「文革派」頭頭的王洪文能夠繼承毛澤東「繼續革命」的理想，而鄧小平豐富的歷練，能處理複雜的政治事務，有助於國家發展的穩定。¹⁰²

民心思定，但「繼續革命」理論在時人心中仍能起到一定的作用，代替周恩來主持國務院運行的鄧小平儘管貴為國務院副總理，意識形態的領域依舊由「四人幫」所把持；隸屬中央的「兩報一刊」一兩報指的是《人民日報》和《解放軍報》；一刊則是《紅旗》雜誌、國務院內的文化部與國家體育運動委員會、重點高校中的北京大學和清華大學皆由「文革派」所掌握，沒有抓住宣傳工具和思想工具，要進行整頓是窒礙難行。為此，鄧小平一方面以「三項指示」為綱領；另一方面，有感成立寫作和參謀班底十分必要，著手成立了「國務院政治研究室」。

103

⁹⁹ 莫偉鳴、何瓊，〈「文化大革命」時期的「樣板戲」圖書出版物〉，《黨史文苑》紀實版，2007 年 3 月，頁 6。

¹⁰⁰ 謝柏梁，《中國當代戲曲文學史》，北京：中國社會科學出版社，1995 年，頁 246、261。

¹⁰¹ 中共研究雜誌社中共年報編輯委員會編，《1975 中共年報》，頁 2—24、2—25。

¹⁰² Ezra F. Vogel 著、馮克利譯，《鄧小平改變中國》，臺北：天下遠見出版有限公司，2012 年，頁 156-157。

¹⁰³ 鄧力群，《十二個春秋》，香港：博智出版社，2006 年，頁 1-2。

「三項指示」是 1974 年下半年時，毛澤東在不同場合、針對某些問題，先後作出了「安定團結」¹⁰⁴、「把國民經濟搞上去」¹⁰⁵、「學習無產階級專政理論」¹⁰⁶的三個指示。¹⁰⁷「三項指示」強化經濟發展的重要性，並且 1975 年 1 月，周恩來重新提出實現「四個現代化」¹⁰⁸的目標，¹⁰⁹目的是在無法明確否定以「強調階級鬥爭為綱」的施政方針下依舊能夠進行全面性的整頓。

「國務院政治研究室」的創立，恰好是負責整理《毛澤東選集》第五卷的康生病重，胡喬木被吸收進編輯隊伍中，鄧小平藉此契機，打算正式成立一個寫作班子——也就是「國務院政治研究室（以下簡稱政研室）」。按鄧小平的設想，政研室和《毛澤東選集》整理小組是兩個機構、一套人馬，¹¹⁰並且作為國務院的參謀和寫作班子，由鄧小平直接領導。政研室的人員組成總共近 50 人，內部設有理論組、國內組、國際組、辦公室、圖書資料室等，人員來自宣傳部、紅旗雜誌、新華社；¹¹¹政研室成立以後的工作，主要是根據鄧小平指示，收集研究資料、撰寫一系列文章，¹¹²其中最重要可分為：

(一) 編纂《毛澤東選集》第五卷：

由胡喬木、吳冷西、胡繩、熊復和李鑫主要負責編輯工作，鄧小平首先選擇了毛澤東〈論十大關係〉一文進行修改，選擇這篇文章的目的是為全面整頓提供

¹⁰⁴ 從 1974 年 8 月起，毛澤東多次強調安定團結，他在中央政治局內點出「四人幫」的問題後，向中央領導層明確表達的願望，還指出：「說批林批孔是第二次文化大革命是不對的」。1975 年 1 月 10 日，在中共十屆二中全會閉幕前，周恩來向毛澤東請示有什麼話要說，毛澤東講：「還是安定團結為好。」見張化，〈也談毛澤東的三項指示與 1975 年的整頓〉，《中共黨史研究》1997 年第 5 期，1997 年，頁 66-67。

¹⁰⁵ 1974 年 11 月，李先念在長沙陪同毛澤東會見外賓後，向毛澤東談到 1974 年國民經濟計劃的執行情況。毛澤東聽了匯報後提出：「要把國民經濟搞上去。」見張化，〈也談毛澤東的三項指示與 1975 年的整頓〉，頁 67。

¹⁰⁶ 在第四屆人大確定國務院領導人選的時候，毛澤東組成以周恩來、鄧小平為核心的國務院領導班子，另外，作出無產階級專政理論問題的談話，要求全國學習無產階級專政理論。見張化，〈也談毛澤東的三項指示與 1975 年的整頓〉，頁 68-69。

¹⁰⁷ 楊繼繩，《天地翻覆—中國文化大革命史（下篇）》，香港：天地圖書，2016 年，頁 908。

¹⁰⁸ 「四個現代化」是指農業、工業、國防和科學技術的現代化。

¹⁰⁹ 中共中央文獻編輯委員會編，《周恩來選集》下冊，北京：人民出版社，1984 年，頁 479。

¹¹⁰ 張成潔，〈胡喬木在文革末期〉，《炎黃春秋》2015 年第 3 期，2015 年，頁 44。

¹¹¹ 鄧力群，《十二個春秋》，頁 9-10。

¹¹² 馮蘭瑞，〈在國務院政治研究室的日子〉，《百年潮》2000 年第 3 期，2000 年，頁 4-6。

第貳章 「改革開放」前的中共文藝政策

理論的支援。¹¹³

(二) 意識形態領域同「四人幫」的鬥爭：

1975年7月初，毛澤東在同鄧小平談話時說「樣板戲太少，而且稍微有點差錯就挨批。百花齊放都沒有了。別人不能提意見，不好。...怕寫文章，怕寫戲。沒有小說，沒有詩歌。¹¹⁴」

同年7月14日，毛澤東和江青的談話中，提及「黨的文藝政策應該調整一下，一年、兩年、三年，逐步逐步擴大文藝節目。缺少詩歌，缺少小說，缺少散文，缺少文藝評論。...文藝問題是思想問題，但是不能急，人民看不到材料，就無法評論。」

毛澤東的講話，對文藝領域著手進行整頓提供支持和依據，政研室通過調查研究，收集文化、科學、教育、出版系統違背「雙百」方針的材料，並將之上報中共中央和毛澤東，揭露「四人幫」扼殺電影《創業》、《海霞》，阻撓出版魯迅著作，在報刊宣傳中砍掉「百花齊放」口號、鼓吹「三突出」等問題。¹¹⁵

(三) 代管學部（中國科學院哲學社會科學學部，即中國社會科學院的前身），幫助學部籌辦刊物《思想戰線》。

(四) 起草了在全面整頓時期重要的三份文件：

首先是〈論全黨全國各項工作的總綱〉，內容著重在批評造反派「打著紅旗造反」；第二是〈關於加快工業發展的若干問題〉（即「工業二十條」），文件規定，要堅決整頓企業內部的造反派，「要特別警惕少數壞人利用『造反』和『反潮流』的名義，搞破壞活動。」；第三為〈關於科技工作的幾個問題〉（即「科學院工作彙報提綱」），強調落實知識分子政策、做好科技工作、讓知識分子真正發揮作用。

¹¹³ 張成潔，〈胡喬木在文革末期〉，頁45。

¹¹⁴ 毛澤東，〈對「四人幫」文藝政策的批評〉，宋永毅編，《中國文化大革命文庫》光碟，香港：香港中文大學中國研究服務中心，2002年；中共中央文獻研究室編，《毛澤東文集》第八卷（1959年2月—1975年7月），北京：人民出版社，1999年，頁443-446。

¹¹⁵ 彭厚文，〈鄧小平與1975年文化工作的撥亂反正〉《黨史博覽》2011年第5期，2011年，頁5。

三份文件雖然沒有下達，卻已然在各界中傳開。¹¹⁶

全面整頓漸次深入文藝、教育以及科技領域上，當整頓觸及對於「文革」的否定，既遭到「四人幫」的強烈反對，原先支持整頓的毛澤東更態度丕變，他感受到鄧小平在整頓中「走得太快」、超出安定團結的必要，¹¹⁷毛澤東不能容忍鄧小平糾正「文革」產生的錯誤，深刻的矛盾加劇，清華大學的衝突導致「批鄧」、「反擊右傾翻案風」運動的發動。1975年黨委副書記劉冰反映作為「工人宣傳隊」來到清華的造反派—黨委書記遲群、副書記謝靜宜存在種種問題的信，將校園內幹部作風的矛盾升級為「兩條路線的鬥爭」。¹¹⁸1975年下半年開始，造反派所領導的文藝界相繼發動「批水滸」、「農業學大寨」以及「反右傾翻案風」等政治運動，將鄧小平的全面整頓批評為資產階級復辟的表現、批評全面整頓不以階級鬥爭為綱、只講經濟不談政治、只講「現代化」不講「革命化」，視其為修正主義。¹¹⁹

綜上所述，「文化大革命」作為大躍進的迴響，毛澤東依舊堅信其理想中的社會主義藍圖，大躍進的失敗並不能全面的否定其心中的理想，因此「文化大革命」除試圖以人民群眾的方式改造清除黨內「歪風」，更意欲達到「破四舊、立四新」的目標，毛澤東找尋到他的群眾—學生，並且將運動從文教機構逐步擴散出去，任由群眾依循運動邏輯向生產機關、軍事部門發動批判，推展至全國各地。

「文化大革命」無疑改變了中國大陸的社會網絡關係及文化，毛澤東成為了一切知識思想的指導，正常的學術活動完全停擺，《毛澤東選集》成為發行量最大的書籍，若要取得其他方面的書籍必須透過私人管道或秘密方法；一味強調政治思想以及革命幹勁，對文藝進行的全面批判和掃蕩，使知識分子身受其害，也造成文藝創作自由的「斷層」。

¹¹⁶ 楊繼繩，《天地翻覆—中國文化大革命史（下篇）》，頁 909-911。

¹¹⁷ Ezra F.Vogel 著、馮克利譯，《鄧小平改變中國》，頁 218。

¹¹⁸ Ezra F.Vogel 著、馮克利譯，《鄧小平改變中國》，頁 220。

¹¹⁹ 中共研究雜誌社中共年報編輯委員會編，《1976 中共年報》，臺北：中共研究雜誌社，1976年，頁 5—93、5—94。



第參章 鄧小平時期的中共文藝政策

一、 文藝政策的負責機構和相關分工

「文化大革命」中，文化部受到強烈衝擊，文藝工作由中央文革小組所接管，文化部旋即於 1966 年遭到撤銷；1968 年底在國務院下設置「文化組」承攬原文化部的相關業務。1975 年的第四次全國人大第一次會議召開後，儘管決議恢復文化部的設置，國務院的體系下依然是 29 個部會。恢復文化部後，首任文化部長由前「文化組」副組長于會泳¹接任。于會泳的經歷是十足的「文革派」，他在「文革」初得到江青賞識，擔任重點劇碼《海港》、《智取威虎山》的音樂設計組組長，並擔任上海音樂學院革委會副主任、上海文化系統革命委員會籌備委員會主任等職，後晉升為中共中央委員、國務院文化組組員、副組長、國務院文化部部長；²「文革派」在國務院改組的人事更動中，獲得 29 個部會中 5 個席次、12 名副總理中也有 6 名屬於「文革派」，但以周恩來為中心的老幹部骨幹重新上崗，許多老幹部被納入行政團隊中，重新執掌國務院的權力。³

1976 年「四人幫」崩潰後，國務院所屬各部會進行部分的改組與人事調整，「文革派」人員遭受牽連免職在所難免，文化部內，部長于會泳、副部長王曼恬，原屬國務院文化組成員的張維民、浩亮（錢浩梁）、劉慶棠等人被隔離審查、停止職務。「四人幫」的勢力遭到剪除後，國務院內多以老幹部擔待。⁴

1977 年 10 月，中共中央宣傳部恢復，由張平化擔任部長，負責掌管全國的文化、宣傳、出版工作中的方針、路線、政策問題，⁵具體任務是組織檢查關於馬列毛思想的宣傳和理論學習，協助中央在業務上指導中央所屬和國務院所屬文化、

¹ 何立波，〈于會泳「文革」中的「戲劇」人生〉，《黨史文苑》2005 年第 21 期，2005 年，頁 38-42。

² 中共研究雜誌社中共年報編輯委員會編，《1975 中共年報》，臺北：中共研究雜誌社，1975 年，頁 2-23、2-24。

³ 中共研究雜誌社中共年報編輯委員會編，《1975 中共年報》，頁 2-24、2-25。

⁴ 中共研究雜誌社中共年報編輯委員會編，《1976 中共年報》，臺北：中共研究雜誌社，1976 年，頁 7-22。

⁵ 蒯大申、饒先來，《新中國文化管理體制研究》，上海：上海人民出版社，2010 年，頁 235。

第參章 鄧小平時期的中共文藝政策

宣傳、出版單位的工作；在單位編制上，設部長 1 名、副部長若干（以其中 1、2 人兼任文化部職務）、秘書長 1 人、副秘書長若干，辦事機構設 1 室 5 局，1 室為辦公室，主管政治、秘書及行政工作；5 局為理論局（主管理論宣傳和學習）、宣傳局（主管群眾的時事政策教育和對外宣傳）、新聞局（主管報刊、廣播及電視工作）、文化藝術局以及出版局。⁶

1978 年中共十一屆三中全會後，胡耀邦任職中共中央秘書長兼中共中央宣傳部部長，胡喬木、姚依林出任中共中央副秘書長，胡喬木兼毛選編委會辦公室主任，姚依林兼中央辦公廳主任，胡喬木主要負責理論工作；姚依林側重於政策的制定以及日常工作；⁷胡耀邦著手進行中宣部內部機構的微調，撤銷政治部和正副秘書長的職務，保留了原有的理論局、新聞局、宣傳局、文藝局、出版局、外宣局、辦公廳，增設研究室，並創辦內部刊物《宣傳動態》，特設立「信訪組」加強信訪工作。⁸

1977 年 12 月，中共任命中宣部副部長黃鎮兼任文化部部長，搭配林默涵、周巍峙、王闌西、賀敬之、劉復之等人作為副手，黃鎮為周恩來與鄧小平的親信舊部；林默涵在「文革」前為中宣部副部長、文化部副部長，文藝領域的地位僅次於周揚；周巍峙曾任文化部藝術局局長，是中共歌舞界重要的領導人物；賀敬之曾擔任周揚的助手，延安時期以編寫歌劇《白毛女》聞名；另外，周揚、夏衍被聘為顧問⁹。

黃鎮擔任文化部長的時間，也就是 1978 至 1980 年底，主要工作在推動揭批「四人幫」運動，並且平反文化部系統過去製造的冤假錯案。在這期間，文化部共核實和複查 2,882 件「文革」及其之前的案件，複查中糾正了 414 個錯劃右派，

⁶ 中央宣傳部辦公廳編，《黨的宣傳工作會議概況和文獻（1951—1992 年）》，北京：中共中央黨校出版社，1994 年，頁 196-198。

⁷ 李平，〈胡耀邦就職中宣部的三次講話〉，《炎黃春秋》，2015 年第 8 期，2015 年，頁 39-40。

⁸ 蒯大申、饒先來，《新中國文化管理體制研究》，上海：上海人民出版社，2010 年，頁 237。

⁹ 中共研究雜誌社中共年報編輯委員會編，《1978 中共年報》，臺北：中共研究雜誌社，1978 年，頁 2—102。

「解放」文藝工作者與文化幹部。¹⁰

隔年 1 月 2 日，胡耀邦參加中國文聯迎新茶話會，會議第一次公開否定了「文藝黑線論」，會議中文化部部長黃鎮鄭重宣佈：「文化部和文學藝術界在『文化大革命』前 17 年的工作中，根本不存在『文藝黑線專政』，也沒有形成一條什麼修正主義『文藝黑線』。」胡耀邦在講話中提出要「建立黨與文藝界的新關係」；¹¹不久在北京召開的全國宣傳部長會議上，中宣部得到平反，文化管理開始步入正軌。¹²

同年的 10 月，鄧小平在「第四次全國文代會」致詞提出：「在建設高度物質文明的同時，提高全民族的科學文化水準，發展高尚的豐富多彩的文化生活，建設高度的社會主義精神文明。¹³」

除了中宣部和文化部的重建之外，文藝領域相關的領導機構如中國文聯、中國作家協會（以下簡稱「作協」）等，相繼恢復重建。1977 年《人民日報》召開的批判「文藝黑線專政」座談會，會議中，作家茅盾呼籲恢復「文聯、作協問題」；1978 年開始，中宣部文藝局以及文化部具體組織實施恢復個別文藝組織。值得注意的是有「文藝沙皇」之稱的周揚，在「文革」後復出，陸續在中國文聯、作協、中宣部等擔任重要的職務，以文藝界對周揚的關注，以及其被中共中央賦予要職，在在顯示中共欲加強恢復對文藝領域的領導決心。¹⁴

為了迅速改善「文革」所造成的混亂，避免重蹈「文革」時毛澤東一元獨裁的領導和治理方式，中共迅速進行黨和政府機構的整頓，較注意採取集體領導的方式進行對國家治理。按照民主集中制的原則，1982 年中共黨內廢除主席制，改行總書記制，重點在於能夠落實集體領導，中共中央決定政治局常委進行工作分

¹⁰ 崩大申、饒先來，《新中國文化管理體制研究》，頁 238。

¹¹ 樊銳，〈第四次文代大會與文藝領域的撥亂反正〉，《中共黨史研究》2008 年第 5 期，頁 34。

¹² 〈關於建議為「中宣部閻王殿」徹底平反的請示報告〉，1979 年 1 月 11 日。見陳俊生主編，《中國改革政策大典》，北京：紅旗出版社，1993 年，頁 4。

¹³ 中共中央文獻編輯委員會編，〈在中國文學藝術工作者第四次代表大會上的祝詞〉，《鄧小平文選第二卷》，北京：人民出版社，1994 年，頁 208。

¹⁴ 崩大申、饒先來，《新中國文化管理體制研究》，頁 238-239、242。

第參章 鄧小平時期的中共文藝政策

工；¹⁵同時，在 1977 至 1978 年間，國務院迅速增加 20 多個機構，至 1981 年，機構數已達 100 個，內部成員達 5 萬 1 千人之多，是中共建政以來的高峰，¹⁶因此，1982 年始推動國務院內機構改革，以精簡與重組機構、裁汰冗員和提升效率為重點，¹⁷同年 5 月 4 日，第五屆全國人大常委會第 23 次會議決定將對外文化聯絡委員會併入文化部，由文化部負責全國對外文化交流工作的歸口管理。同時併入外交部的還有「國家出版事業管理局」、「國家文物事業管理局」、「外文出版發行事業管理局」。¹⁸

1986 年 1 月，第六屆全國人大常委會第 14 次會議通過決議，將原屬文化部的電影事業管理局畫歸國務院「廣播電影電視部」領導，國家出版局的業務，畫歸新成立的「國家新聞出版署」領導。「廣播電影電視部」源由 1949 年 6 月 5 日成立的「中央廣播事業管理處」；同年 10 月 1 日，改組為「中央廣播事業局」，隸屬當時政務院底下的「新聞總署」；1951 年 2 月「新聞總署」撤銷，改隸屬於文化教育委員會；1954 年 9 月改制成為國務院的直屬機構；1982 年 5 月 4 日，中共實施「部委機構改革」，撤銷「中央廣播事業局」，成立「廣播電視部」，1986 年合併文化部電影管理的職能成為「廣播電影電視部」。¹⁹「廣播電影電視部」的主要職責在於：

- (一) 貫徹中共在新聞宣傳、影視文藝方面的路線、方針、政策和國家的法律、法規，掌握輿論導向和文藝方針，對廣播影視節目審查把關。
- (二) 組織和指導廣播電視宣傳和電影創作及生產，制訂發展的戰略目標和規畫。

¹⁵ 陳如音，〈中共的黨國體制—論黨對政治運作的領導〉，《展望與探索》第 1 卷第 4 期，2003 年，頁 27-28。

¹⁶ 陳德昇，〈中共國務院機構改革之研究（1978-1998）—政府再造觀點〉，臺北：永業，1999 年，頁 96。

¹⁷ 陳德昇，〈中共國務院機構改革之研究（1978-1998）—政府再造觀點〉，頁 121。

¹⁸ 行政院大陸委員會編，〈大陸文教現況〉，臺北：編者，1992 年，頁 3-7。

¹⁹ 賴祥蔚，〈中國大陸廣播影視集團政策的政治經濟分析〉，《廣播與電視》第 18 期，2002 年，頁 122-123。

- (三) 協調、指導廣播電影電視工作的改革，研究分析廣播電影電視工作中的重大問題，包括廣播電視的宣傳方針、電影創作的指導思想，組織制訂相應的政策和措施。
- (四) 建立有關政策、法規、制度、標準，依法監督檢查執行。
- (五) 審批各級廣播電臺、電視臺、電影製片廠及其他電影電視製作單位的建立和撤銷，發放或撤銷影片發行許可證和電視劇製作許可證。
- (六) 管理全國有線電視和衛星電視節目的收錄事務，並根據國務院有關規定，管理音像事業。
- (七) 管理對外交流與合作等外事工作、與港澳臺地區的交流與合作，制訂管理境外來訪電影電視攝製組和中外合作拍攝電影、電視劇等事項的政策和規定。
- (八) 新技術的科學研究和開發應用、廣播電視網建設及維護等方面的工作。
- (九) 研究和推進內部管理體制的改革，培養專業人才。
- (十) 承辦黨中央、國務院交辦的其他事項。

「廣播電影電視部」內設有「辦公廳」、「總編室」、「電影事業管理局」、「社會管理司」、「人事司」、「計畫財務司」、「科技司」、「外事司」、「保衛司」、「教育司」，其中，「電影事業管理局」承擔電影管理的主要責任，其前身為 1949 年中共中宣部領導下成立的「中央電影事業管理局」，同年的 10 月 1 日，中共建政後，「中央電影事業管理局」改由「文化部」負責。1954 年，改稱為「文化部電影事業管理局」，「文革」期間，此單位被列為「砸爛單位」，整個電影領導工作全部停頓，直至 1978 年，中共調整領導班子後，才恢復「電影局」的正常工作。

「電影事業管理局」的主要工作，包括：

第參章 鄧小平時期的中共文藝政策

- (一) 執行中央的電影事業方針政策，領導全國電影創作生產事業的規劃和建設；
- (二) 審定各片廠拍攝影片；
- (三) 統一安排技術、製片管理、隊伍建設、外事聯絡等各方面事宜；
- (四) 所屬之單位管理電影發行放映、輸出輸入、洗印拷貝；
- (五) 電影資料蒐集保管，電影評論與理論研究等項業務。

「電影事業管理局」並設有：藝術處、製片一處（管理故事片、舞台藝術片、美術片），製片二處（管理科教片、紀錄片），技術處、宣傳發行處、外事處、規劃處、人事處、辦公室。另有諮詢單位：技術委員會和藝術委員會。為了配合大陸電影觀眾的實際需要與衡量各片廠的經濟能力，「電影事業管理局」每年會將故事片、美術片、紀錄片、科教片等各片種的生產指標按各片廠的規模加以分配，並按電影市場狀況規定每年的外國進口影片數量。²⁰

「國家新聞出版署」的設立，則可以追溯至 1949 年，中共建政時，即在「政務院文教委員會」內設「出版總署」，由胡愈之擔任署長。「出版總署」下轄 3 個局 1 個司，分別是「編審局」、「翻譯局」、「出版局」和「圖書期刊司」。1954 年「出版總署」撤銷，業務歸「文化部出版事業管理局」管理；「出版事業管理局」至「文革」時期脫離「文化部」，直屬國務院所管轄，改編為「國家出版事業管理局」。「文革」結束後積極恢復活動，後改編為「國家新聞出版署」。「國家新聞出版署」負責全大陸新聞、出版事業的管理工作，主要職責為：

- (一) 起草關於新聞、出版的法律、法令和規章制度，經審定頒發後組織實施。
- (二) 制定關於新聞、出版管理的方針、政策，進行新聞檢查。

²⁰ 行政院大陸委員會編，《大陸文教現況》，頁 159-162。

- (三) 制定並組織實施新聞、出版事業發展規畫，對申請新建圖書出版社、創辦報紙和期刊進行審批。
- (四) 會同有關部門管理圖書、報紙、期刊市場，取締非法出版活動。
- (五) 管理圖書報刊的印刷和物資供應，管理圖書發行。
- (六) 歸口管理新聞、出版方面的對外交流、貿易和合作。

1987年5月15日，時任署長的杜導正在北京說明該署組織和職掌時宣稱，該署和中共「中宣部」所屬之「新聞局」、「出版局」各有分工，凡實施所謂「國家」權力方面的工作由「新聞出版署」負責。「新聞出版署」的編制，設有辦公室、研究室、報紙管理局、期刊管理局、圖書管理局、印刷管理局、發行管理局、計劃財務司、人事教育司等單位，此外，尚有35個直屬單位，包括「人民出版社」、「文學出版社」、「商務印書館」、「三聯書店」等。²¹

²¹ 行政院大陸委員會編，《大陸文教現況》，頁113-118。

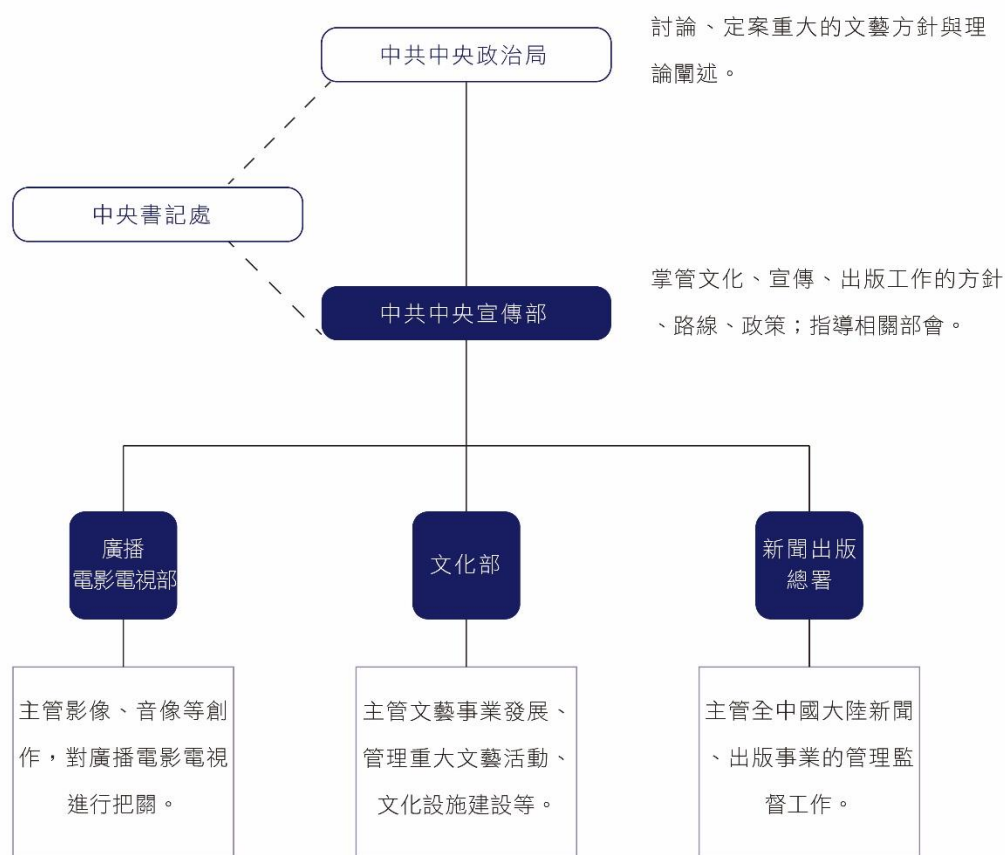


圖 3-1 「改革開放」時期的文藝領導體制（作者自行整理）

針對中共重大的文藝政策制定過程，如前所述，重要的文藝方針與理論闡述，乃由中央政治局及其常委會進行討論和定案，其在制定政策和領導過程中居於核心地位，並交由中央書記處承擔大量日常性事務，指導和監督各項工作、制定執行具體政策等方面，²²各單位進行工作上的報告，報告經過中央書記處研究²³與通過後，即召集相關的掌政機構開會布置。²⁴在政策上的體現方式，具體呈現而言有三種：一、以法律的形式存在，比如被規定於《憲法》或是《民法》中的法

²² 李林，〈中共中央書記處組織沿革與功能變遷〉，《中共黨史研究》2007年第3期，2007年，頁19-21。

²³ 中央書記處在1980年設立研究室，研究室的工作內容主要是一、承擔中央交辦事務、起草文件；二、系統性調查、研究、蒐集、整理有關政治、經濟、文化思想的情形；三、創辦刊物；四、起草理論文章。見鄧力群，《十二個春秋》，頁214-215。

²⁴ 鄧力群，《十二個春秋》，頁248。

律條例內；二、以規劃或計畫的形式表現，常見於政府單位；三、以政府文件發布的方式體現。²⁵

至此，中共在體制設計上，將文藝管理分為三個部分：第一、文化部負責管理文藝事業的發展、管理全國性重大文化活動、文化設施建設等；其二、有關影視、音像等文藝創作則由廣播電影電視部管理監督；最後、新聞出版署的任務就是為政府的新聞與出版事業進行把關；三者並統一接受中宣部的指導。是以下將相關人事狀況整理如下：

年 分	中共中央宣傳部	文 化 部	新 聞 出 版 署	廣 播 電 影 電 視 部
1977	耿飈 -1977.10	黃鎮 -1980.12		
1978	張平化 -1978.12			
1979	胡耀邦 -1980.03			
1980	王任重 -1982.04	周巍峙 -1982.05		
1981				
1982	鄧力群 -1985.08	朱穆之 -1986.06		吳冷西
1983				
1984				
1985	朱厚澤 -1987.02	王蒙 -1989.09		艾知生
1986				
1987	王忍之 -1992.12		杜導正 -1989.07	
1988				

²⁵ 康式昭編，《中國改革全書（1978-1991）文化體制改革卷》，大連：大連出版社，1992年，頁74。

1989		賀敬之 -1992.11	宋木文 -1993	
1990				
1991				
1992	丁關根 -2002.10	劉忠德 -1998.03		

表 3-1，1977 年至 1992 年中共宣傳體系人事狀況（作者自行整理）

二、 振興文藝發展的相關政策介紹

「改革開放」時期，經濟建設成為施政的重心，相對的文藝政策也沾染「開放」的氣息。在中共重建文藝發展的過程中，首重於解放在「文革」時期遭受箝制的文藝思想，不再強調極端的「文藝為政治服務」，而是改以「文藝為人民服務」作為口號，當然，鄧小平認為，不繼續提「文藝從屬於政治」的口號在於容易成為對文藝發展干涉的理論依據，但不代表文藝可以完全脫離政治，文藝工作者不能不考慮作品對社會的影響；²⁶另外，鄧小平提出「解放思想、實事求是」的態度，以「實踐是檢驗真理的唯一標準」反駁「兩個凡是」，強調「勇於思考、勇於探索、勇於創新」；「不抓辮子、不扣帽子、不打棍子」：「學經濟學、學科學技術、學管理」，以提高現代化的建設。²⁷

其中，「學管理」側重於改變「文革」以來的亂象，並且促使文藝界投入「社會主義建設」的道路中。體制的改革具體內涵，以既有體制的重建與革新、促進文藝發展和方針調控為重點。

第一項是數量及人員結構的轉變，將文藝工作者從「國家統包」的政策，轉化成為「責任制」與「聯產承包」的方式進行經營。以藝術表演團體的革新歷程

²⁶見中共中央文獻編輯委員會編，〈目前的形勢和任務〉，《鄧小平文選第二卷》，頁 255-256。

²⁷鄧小平在 1978 年 12 月 13 日，於中共中央工作會議閉幕上的講話，由於這次的工作會議是為了接下來的十一屆三中全會進行準備，因此實際上是鄧小平為三中全會所作的主題報告。見中共中央文獻編輯委員會編，〈解放思想，實事求是，團結一致向前看〉，《鄧小平文選第二卷》，頁 140-153。

觀察，1979年，文化部起草了〈關於藝術表演團體調整事業、改革體制以及改進領導管理工作的意見〉（簡稱〈意見〉），針對當時藝術表演團體以及從業人員數量膨脹的現象提出調整的意見，〈意見〉中提及，從業人員增加的原因，在於大量的人員是在「文革」中被納入體制內，除了在文藝專業的程度較低之外，離退人員的崗位由子女頂替、走後門的情況屢見不鮮，徒然增加非必要的人員。另外也提出下放一定的演出劇目權、財政權以及人事權。

1980年召開的全國文化局長會議中討論藝術表演團體的體制改革問題，就相關工作者的薪資制度以及給予藝術團體的補助進行意見交換，²⁸將對藝術表演團體的補貼由過去「差額補貼」的方式，改為「定額補貼」以及「政策性補貼」。²⁹藝術表演團體冗員多、重複機構多的問題並沒有得到解決，因此1985年文化部發表〈關於藝術表演團體的改革意見〉，要求表演團體精簡，重複的機構得以合併或是撤銷，在1980至1990年之間，為因應這項要求的調整，藝術表演團體從3,523減少至2,787個，從業人員則由245,659人降低至170,000人。³⁰

第二項亟欲改善的部分，是提高文藝工作者在創作上的積極性與創造性。³¹在1979至1985年間，文藝體制的管理機構和組織方式，大體承襲了「文化大革命」前的運作模式，例如「中國作家協會」，其內部人事的組成上，除了有「文革」前已身居高位的文人以外，也吸收接納1950年代被逐出了文壇、在「文革」後復出且具有影響力的作家，如丁玲、艾青、劉賓雁、王蒙等人；為鼓勵進行創作，1976年開始，恢復「稿酬制度」。「稿酬制度」的源由極早，在1950年時，國家出版總署所召開的第一次出版工作會議上，通過了〈關於改進和發展出版事業的五項決議〉，其中規定了稿酬辦法應在兼顧作者、讀者、出版社三個方面的利益原則下協商決定，³²1958年和1960年代相繼對稿酬制度加以改革，1958年

²⁸ 康式昭編，《中國改革全書（1978-1991）文化體制改革卷》，頁4-5。

²⁹ 蒯大申、饒先來，《新中國文化管理體制研究》，頁256。

³⁰ 康式昭編，《中國改革全書（1978-1991）文化體制改革卷》，頁4。

³¹ 洪子誠，《中國當代文學史》，頁235。

³² 仲崇山、倪波，〈論文字稿酬的歷史演變〉，《編輯學刊》，1998年第2期，1998年，頁72。

第參章 鄧小平時期的中共文藝政策

由於學術性的作品稿酬偏低、創作與翻譯的稿酬差別不明顯而進行改革；60年代的左傾思潮認為稿酬是勞動報酬而不是版權，版權的基礎是知識私有，而私有與社會主義制度格格不入，稿酬過高將導致作者脫離群眾，因此將稿酬的標準降低，1966年因此再次將之降低，³³這項制度直到「文革」時期遭到取消；1976年「四人幫」垮臺後，文藝事業重組，稿酬制度重新被納入改革議程中，1977年國家出版局向國務院上報〈關於新聞出版稿酬及補貼試行辦法的請示報告〉，重啟「改革開放」後稿酬制度的先河，³⁴並在之後進行多次的修正，整理表述如下：

年分	背景	改革內容
1977	「四人幫」覆滅，文藝事業試圖重回正軌，「文革」時出版書籍布給稿酬的問題浮現。	國家出版局向國務院上報〈關於新聞出版稿酬及補貼試行辦法的請示報告〉，主要重點在於： <ol style="list-style-type: none">1. 發表作品，一次付給稿酬；重版、轉載不付；修訂重版按修訂情形酌情給付。2. 著作稿每千字 2 至 7 元；翻譯稿每千字 1 至 5 元。3. 報刊登載，按篇計酬，每篇 2 至 15 元；按字計酬，每千字 2 至 7 元。4. 文集、資料之編輯，每萬字 2 至 8 萬元。5. 改編他人作品，按著作稿標準減少 20%至 50%的酬勞。6. 個別情況下，可給付超過上述標準，惟不得超過每千字 10 元。7. 對工農創作者除按規定寄付酬勞外，可視情形給予補貼。
1979	9月6日，中國文學藝術界聯合會和國家出版局共同召開座談會，討論文藝作品的稿酬問題，文藝單位普遍認為稿酬標準過低不符現況。	國家出版局成立稿酬條例修訂小組，擬定〈關於書籍稿酬的暫行規定（徵求意見稿）〉，將基本稿酬提高一倍。但在 12 月 15 日的全國出版工作座談會上，部分代表反映成本提高對出版社的影響，認為稿酬不宜一下提得「太高太猛」。
1980		中共中央宣傳部轉發國家出版局〈關於制定書籍稿酬的暫行規定的報告〉和〈關於書籍稿酬的暫行規定〉（簡稱〈暫行規定〉）實施，主要內容為： <ol style="list-style-type: none">1. 基本稿酬更改為每千字 3 至 10 元，最高不得超過 13 元；

³³ 仲崇山、倪波，〈論文字稿酬的歷史演變〉，頁 73。

³⁴ 方厚樞，〈新中國稿酬制度 50 年紀事〉，《出版經濟》，2000 年，頁 63-64。

		<p>有重要學術價值的著作，經上級批准，每千字不得超過 20 元；翻譯每千字 2 至 7 元，最高不得超過 9 元。</p> <p>2. 恢復印數稿酬，印數稿酬按照基本稿酬總額的百分比支付，累進遞減。</p>
1981		<p>國家出版局發出〈對「文革」前遺留稿費問題的處理意見〉的通知，主要內容為：</p> <p>1. 「文革」前正式出版的著作，出版社未付稿費者，應補付。</p> <p>2. 被錯劃為「右派」且判刑的創作者，經平反後，其著作在出版社正式出版後，應補付。</p> <p>3. 「文革」前因為出版社原因無法出版的作品，出版社需按合約規定視情形給予創作者補償。³⁵</p>
1984	<p>針對〈暫行規定〉的不足修正，其不足之處為：</p> <p>1. 基本稿酬偏低。</p> <p>2. 體現優質優酬精神不足。</p> <p>3. 印數稿酬太少。</p>	<p>針對〈暫行規定〉的內容修正為：</p> <p>1. 基本稿酬提高，著作稿每千字 6 至 20 元；翻譯稿每千字 4 至 14 元。</p> <p>2. 增加古籍整理、詞書條目、書籍編選費、編輯加工費、審稿費、校訂費等計酬標準。</p> <p>3. 對印數稿酬的方式進行調整。一般書籍與研究著作時行兩種不同標準。³⁶</p>
1990	<p>物價上漲，過去稿酬制度的規定標準已不適用現狀。</p>	<p>國家版權局發出〈關於適當提高書籍稿酬的通知〉提高給付標準：</p> <p>1. 基本稿酬提高，著作稿每千字 10 至 30 元，最高不超過 40 元；翻譯稿每千字 8 至 24 元，最高不超過 35 元。</p> <p>2. 修正印數稿酬的比例，相應提高。</p> <p>通過〈中華人民共和國著作權法〉，為保護文藝作品作者的著作權，以及與著作權有關的權益，給予創作者保障，在發表權、使用權和獲得報酬權予以規定。³⁷</p>
1992		<p>國家版權局發出〈關於頒發著作權許可使用合同標準樣式的通知〉，該通知所附合同第 9 條規定了三種付酬方式：</p> <p>1. 基本稿酬加印數稿酬。</p> <p>2. 一次性付酬。</p> <p>3. 版稅。³⁸</p>

³⁵ 〈國家出版局關於對「文革」前遺留稿費問題的處理意見〉，《萬律中國法律法規數據庫》，檢索日期：2020 年 2 月 22 日。

³⁶ 〈文化部關於轉發《書籍稿酬試行規定》的通知〉，《萬律中國法律法規數據庫》，檢索日期：2020 年 2 月 22 日。

³⁷ 〈國家版權局關於適當提高書籍稿酬的通知〉，《萬律中國法律法規數據庫》，檢索日期：2020 年 2 月 22 日。

³⁸ 〈國家版權局關於頒發著作權許可使用合同標準樣式的通知〉，《萬律中國法律法規數據庫

第參章 鄧小平時期的中共文藝政策

1993		新聞出版署、國家版權局發出〈關於認真做好報刊轉載作品付酬及收轉工作的通知〉，依據〈著作權法〉的原則，規範報刊轉載作品的方式，創作者所應取得之酬勞。
1999		國家版權局頒發〈出版文字作品報酬規定〉，調整了 1990 年所頒布的〈暫行規定〉，主要的改變在於： 1. 解決〈暫行規定〉和〈著作權法〉的不一致。 2. 創作者可以與出版單位自行約定付酬標準，如雙方沒有約定，則以〈規定〉的標準履行。 3. 增加「版稅」與「一次性付酬」方式，適當提高基本稿酬與印數稿酬的標準。 4. 取消 1984 年來編輯加工費、審稿費、校訂費等非作品使用性質的計酬標準， ³⁹

表 3-2，1977 年至 1999 年中國大陸稿酬制度改革內容（參考資料：〈1949 年 10 月~1999 年稿酬制度變動情況簡表〉，《出版經濟》，2001 年第 3 期，頁 55。）

透過表格整理，可以大致反映稿酬制度的變革乃與政治生活的變化是密切相關，「改革開放」中，儘管作者的實際稿酬因為制度變遷而存在反覆變化，稿酬制度的修正方向一直是持續以增加基本稿酬的方向邁進，⁴⁰並配合 1990 年所頒布的〈中華人民共和國著作權法〉，以提升文藝工作者的待遇和權利，刺激文藝發展與產出。

第三項，建立評獎機制，期以藉此能進一步激發創作者的積極性。自 1980 年代開始，中國大陸即設立許多文藝評獎，設立評獎機制，除了鼓勵創作者的創作動機、調動積極性之外，也是以權威的方式塑造文藝領域的領導權，1978 年《人民文學》編輯部受到中國作家協會委託舉辦「全國優秀短篇小說評選」，是當時首次舉辦的文學評獎活動，之後並擴大到不同類型的創作之中。⁴¹首屈一指為有「中國四大文學獎」之稱的茅盾文學獎、魯迅文學獎、老舍文學獎以及曹禺戲劇文學獎，茅盾文學獎是為鼓勵長篇小說的創作而設立；魯迅文學獎則關注於中短

庫》，檢索日期：2020 年 2 月 22 日。

³⁹ 〈國家版權局關於頒發《出版文字作品報酬規定》的通知〉，《萬律中國法律法規數據庫》，檢索日期：2020 年 2 月 22 日。

⁴⁰ 周林，〈稿酬的故事〉，《中國法學網》，檢索日期：2020 年 5 月 13 日，〈http://iolaw.cssn.cn/zxzp/200411/t20041125_4594172.shtml〉。

⁴¹ 洪子誠，《中國當代文學史》，頁 241-242。

篇小說、報告文學、詩歌、散文、文學理論、翻譯作品；曹禺戲劇文學獎是為獎勵劇本創作所設立；四大獎中最晚成立的老舍文學獎創辦於 1989 年，主要目的在於獎勵北京的創作者和在北京出版、發表的作品。⁴²

獎項	創立時間	特點	主辦單位
茅盾文學獎	1981 年	以鼓勵長篇小說為主，每 4 年評選一次，被譽為中國文學界的最高榮譽大獎之一。	中國作家協會
魯迅文學獎	1986 年	以中短篇小說、報告文學、詩歌、散文、雜文、文學理論、評論、翻譯作品為評選對象，每 2 年評選一次。（首屆評選為 1995-1996 年間作品，評選結果出爐為 1998 年）	中國作家協會
曹禺戲劇文學獎	1980 年	前身為中國戲劇家協會在 1980 年所創辦的「全國優秀劇本獎」，是專就劇本創作所設立的全國性評獎，1994 年更為現名。	中國戲劇家協會
老舍文學獎	1989 年	鼓勵京籍創作者和北京出版、發表的作品。獎勵的對象包含長中篇小說、戲劇劇本、電影電視劇以及廣播劇。（首屆評選為 2000 年）	北京市文學藝術界聯合會 老舍文藝基金會

表 3-3，「文學四大獎」一覽表（作者自行整理）

在電影藝術領域，最為知名是合稱為「中國電影三大獎」的金雞獎、百花獎以及華表獎，組成中國大陸電影領域的盛事。三大獎的特色臚列如下：

獎項	創立時間	評獎特色	主辦單位
中國電影金雞獎	1981 年	首屆於 1981 年所舉行，評審委員的組成，多由電影產業相關專家擔任為其評選特色，因此獎項具專業權威。	中國電影家協會
大眾電影百花獎	1962 年	由《大眾電影》雜誌編輯部所舉辦，1962 年舉辦第一屆的評選，在中斷 17 年後，第三屆於 1980 年舉辦，一年一屆，其特色是獎項評選是由群眾投票選出，選票隨《大眾電影》雜誌發送。	《大眾電影》雜誌編輯部主辦
中國電影華表獎	1957 年	前身為文化部優秀影片獎，始評為 1957 年，中斷 22 年，復於 1979 年繼續評獎，一年一屆，	廣播電影電視部

⁴² 賀紹俊等著，《輝煌歷程—共和國 60 年文化發展》，北京：中國大百科全書出版社，2009 年，頁 145。

	獎項由官方機構進行前一年度電影的評選。	
--	---------------------	--

表 3-4, 「中國電影三大獎」一覽表 (作者自行整理)

成立最晚的《中國電影金雞獎》，以選擇專業的評審為作品進行評獎；〈大眾電影百花獎〉的特色在於由雜誌社舉行，並且評獎方式是由訂閱《大眾電影》雜誌的讀者，將隨雜誌附送的回函進行投票選擇；至於成立最早的《中國電影華表獎》，最早是由文化部內進行評選的《優秀影片獎》，官方色彩濃厚，是中共最早具有權威性的獎項之一，表現出官方對電影文藝的重視。⁴³

文藝創作的發展，在「改革開放」經濟掛帥的指標上，負責社會上意識形態的「維穩」以及突出政策面的傳遞與教育作用，儘管文藝依舊不能脫離政治，但也不再將自毛澤東以來所強調「文藝為政治服務」的說法作為口號，相反地，文藝創作是中共進行政治動員和建立意識形態的有力手段，在社會結構、經濟發展的轉變過程中能起到作用，因此受到政治人物與一般民眾的看重，⁴⁴藉由各項制度的逐步修正與對文藝創作者的生活保障，表現對於人文知識分子的重視，一掃過去對待其「政治上不信任、使用上不妥當」的問題，將其視為「社會主義現代化建設」的一股力量。⁴⁵

三、 中央文藝政策對文藝創作的影響和制約

「改革開放」時期的政治動盪，自然對當時的創作環境造成重大的影響。首先，對知識分子和文藝工作者而言，他們亟欲擺脫被指控為「文藝黑線專政」的包袱，平反在「文革」時所遭受的種種「誣陷」。例如 1977 年，《人民日報》邀請茅盾、冰心、張光年、賀敬之等人召開「批判『文藝黑線專政』」座談會；同年的 12 月 28 日，《人民文學》編輯部召開共百多人參加的批判會議，批判「黑

⁴³ 彭舉，〈中國電影三大獎—優秀影片獎、百花獎和金雞獎〉，《電影評介》1992 年第 6 期，1992 年，頁 10-11。

⁴⁴ 李雲雷、賀敬之，〈回憶鄧力群同志—與文藝報記者李雲雷的談話〉，《文藝理論與評論》2017 年第 1 期，2017 年，頁 8。

⁴⁵ 蒯大申、饒先來，〈新中國文化管理體制建設的成就與歷史經驗〉，《毛澤東鄧小平理論研究》，2009 年第 12 期，2009 年，頁 46-47。

線專政」；各種同性質的座談會批判會議相繼召開。

1978年11月19日，《人民日報》刊登張光年〈駁「文藝黑線專政論」〉，張光年一文批判了「文藝黑線專政」之說。⁴⁶1977至1978年間，許多在「文革」時遭受不公待遇的作家和不容於世的作品陸續得到平反。1979年5月3日，中共正式撤銷曾是中央文件的〈林彪同志委託江青同志召開的部隊文藝工作座談會紀要〉（簡稱〈紀要〉），要求「對受〈紀要〉影響被錯誤批判、處理的人員和文藝作品，要實事求是地予以平反；對過去曾經宣傳、執行過〈紀要〉的各級組織和個人，不必追究政治責任。」⁴⁷，「文革」加諸文藝工作者的一大政治枷鎖，至此正式破除。

1979年，中國文學藝術工作者第四次代表大會（簡稱「第四次文代會」）開幕，鄧小平在會上發表〈祝詞〉，他表示「文藝發展的天地十分廣闊。不論是對於滿足人民精神生活多方面的需要，對於培養社會主義新人，對於提高整個社會的思想、文化、道德水平，文藝工作都負有其他部門所不能替代的重要責任。」

鄧小平並提出了堅持「雙百」方針、保證藝術自由的一系列觀點，「寫什麼和怎樣寫，只能由文藝家在藝術實踐中去探索和逐步求得解決。在這方面，不要橫加干涉。」最後〈祝詞〉明確表達當時的文藝發展方向和指導方針。⁴⁸

平反了有關「人」的部分，在「文革」被打為「毒草」的書籍作品也重見天日、相繼出版。1978年初，北京、上海部分出版業者已開始發行「文革」前的一些文藝書籍，並且也出現一些來自國外的譯著。1977至1978年間，人民文學出版社重印了《希臘的神話與傳說》、《悲慘世界》、《戰爭與和平》等40餘種外國譯著，有學者認為外國經典譯著的意義在於：為之後的文藝思想領域提供動力，並助於產生之後的人道主義思潮，另外也引發轟動並出現購書的熱潮。當時負責出版事業管理的國家出版局對此十分重視，召開辦公會議專門討論，決議組織重

⁴⁶ 洪子誠，《中國當代文學史》，北京：北京大學出版社，2010年，頁234。

⁴⁷ 〈中共中央批轉總政治部《關於建議撤銷一九六六年二月部隊文藝工作座談會紀要的請示》的通知〉，宋永毅編，《中國文化大革命文庫》光碟。

⁴⁸ 樊銳，〈第四次文代大會與文藝領域的撥亂反正〉，頁38-40。

印內部挑選的 35 種中外經典作品。⁴⁹

中共十一屆三中全會上標誌著「改革開放」的開端，是一場以「社會主義現代化」為目標、在社會主義自身基礎上從思想到制度的全面轉型、自我改造、乃至自我完善的「社會革命」。⁵⁰政治、經濟指導思想上的鬆動帶來了文藝、新聞、理論界的相對自由。對「文革」的反思與對自由的宣揚成為了一種新的社會思潮，也就促成了「傷痕文學」的產生，劉心武的《班主任》、盧新華的《傷痕》、楊絳《我們仨》、白樺《苦戀》等皆是「傷痕文學」的代表作品。

但是在 1980 年代初期，中共內部並非鐵板一塊，在宣傳系統內存在著「四、三」、「左、右」之爭。所謂的「四、三」，指的是要堅持「四項基本原則」⁵¹或是認同「十一屆三中全會的解放思想」，⁵²也可以說是「兩個基本點」⁵³的相互碰撞；⁵⁴對文化思想的分歧，也表現在權力機構內部，可將雙方分為「惜春派」⁵⁵與「偏左派」，「惜春派」又可以稱為「思想解放派」，主要代表人物為周揚、陳荒煤、馮牧、張光年、夏衍、王蒙。「惜春」一詞指「珍惜文藝界來之不易的春天」；「偏左派」又可稱為「保守派」，代表人物是胡喬木、王任重、劉白羽、林默涵、賀敬之。⁵⁶

「百花齊放、百家爭鳴」的再一次強調，旨意在回應營造「文革」後文藝領域的鬆綁，但組織內部的人事調度仍依循舊例，由官方扮演主導角色，以 1984 年中國作家協會第四次會員代表大會為例，由中央書記處召開籌備大會的工作會

⁴⁹ 洪子誠，《中國當代文學史》，頁 249。

⁵⁰ 姜新立，〈中國大陸「改革開放」40 年評析〉，《展望與探索》第 16 卷第 11 期，2018 年，頁 3。

⁵¹ 1979 年 3 月 30 日，鄧小平在黨的理論工作務虛會上明確指出：在中國實現四個現代化，必須在思想政治上堅持四項基本原則，這是實現四個現代化的根本前提。這四項基本原則就是：必須堅持社會主義道路、必須堅持無產階級專政、必須堅持共產黨的領導、必須堅持馬列主義、毛澤東思想。見中央宣傳部辦公廳編，《黨的宣傳工作會議概況和文獻（1951—1992 年）》，頁 223。

⁵² 鄧力群，《十二個春秋》，頁 233。

⁵³ 「兩個基本點」就是堅持「四項基本原則」和堅持「改革開放」。

⁵⁴ 行政院大陸委員會編，《中國研究導論（上輯）》，臺北：行政院大陸委員會，2007 年，頁 283。

⁵⁵ 李雲，〈交鋒和博弈：一種話語的上升——關於「當代文學」（1978-1982）解釋權的場域觀察〉，《新東方》2018 年第 4 期，頁 76。

⁵⁶ 研究學者據「文革」後到 1984 年作協的第 4 次理事會之間文藝人士在各個「文化」事件中的表現進行「惜春」與「偏左」兩派的分類，儘管在事件有看法上的不同，但仍存在著「根本上的一致」。見洪子誠，《中國當代文學史》，頁 237。

議，討論大會上的報告、籌備工作的進度、協會的選舉問題。人事管理可以區分為一、由黨委領導的部門；二、群眾以及人民團體，對於後者，由於胡耀邦的抉擇，在當時是選擇盡量不介入的方式。⁵⁷

否定「文革」、反思「當代」的思想潮流，當出現了「觸碰」到底線的作品——有動搖中共治理合法性的可能時，即會對這樣的創作進行批判、懲處。最有名的例子是 1981 年針對作家白樺的《苦戀》以及基於此創作進行拍攝的電影《太陽與人》所展開的批判。白樺的電影劇本《苦戀》發表在 1979 年 9 月出版的《十月》，主要的故事內容是畫家凌晨光的故事，主角晨光因為逃避國民黨潛逃到海外，中共建政後回國生下女兒，但在文革十年被嚴重批鬥，他女兒為逃避共產黨，決定和男朋友到國外。他對此表示反對時，女兒反問到：「您愛這個國家，苦苦地戀著這個國家，…，可這個國家愛您嗎？」故事的最後，晨光出逃到荒原，凍死在荒原之上，而在他將死之時，在雪地裡爬出「一個問號」。

早在《苦戀》劇本發表後就激起了文藝界的爭論，也引起了中宣部和中央書記處的注意。1980 年 5 月 21 日，中央書記處成員看了樣片，並反對電影的拍攝。但是王任重下達的指示卻留有餘地：「修改不好電影劇本，就不要拍。」白樺和導演彭寧將樣片拿到中國電影家協會放映，尋求支持。1981 年 3 月，鄧小平在解放軍總政治部負責人談話時，提到：「對電影文學劇本《苦戀》要批判，這是有關堅持「四項基本原則」的問題。當然，批判的時候要擺事實、講道理，防止片面性。」

4 月 20 日，軍方的機關報《解放軍報》刊文，批判《苦戀》嚴重違反「四項基本原則」，在愛的掩蓋下充滿對黨和國家的怨恨，散布懷疑和怨恨的情緒。中共各級宣傳機構紛紛轉載此一評論；7 月 7 日，鄧小平明確批判作者「醜化社會主義制度」；8 月 3 日，儘管胡耀邦仍舊肯定白樺的創作潛能；王任重、周揚、張光年、夏衍等人也認為，不應該直接對作品進行「槍斃」，而是給予機會促使

⁵⁷鄧力群，《十二個春秋》，頁 319-320。

作者修改，胡耀邦依舊公開表示對此類作品「必須進行嚴肅的批評而不能任其氾濫」。⁵⁸

11月，《解放軍報》刊出白樺寫下〈關於《苦戀》的通信一致《解放軍報》編輯部〉一文，自我檢討「誇大了四人幫的罪惡力量」、「把某些精神狀態不夠堅強的知識份子當作典型來描寫，讚美而無批判」，並進行《苦戀》劇本之修改，方才終止了近一年的密集轟炸。⁵⁹

另一個例子，是由沙葉新所創作的劇本《假如我是真的》。沙葉新是職業劇作家，甚至一度出任上海人民藝術劇院院長。《假如我是真的》的故事內容是講述：青年李小璋冒充高幹子弟張小理，騙取上調的機會，從之帶出中共官場腐敗的眾生相。當李小璋謊言被揭穿後，他在審判時自辯：「我錯就錯在我是個假的。假如我是真的，我真的是張老或者其他首長的兒子，那我所做的一切就將會是完全合法的。」⁶⁰沙葉新1979年創作的靈感，是來自當時發生在上海的一件真人真事，之後劇本發售時一度引來搶購，西安電影製片廠吳天明、滕文驥導演欲改編為電影，眾多話劇團爭先欲排演。1980年，胡耀邦在北京召開長達三週的「劇本創作座談會」，胡耀邦在座談會中為沙葉新緩頰：

兩個月以前我把《假如我是真的》翻了一下，在一次會上發表了一點意見。今天我重複地在這裡向作者，也向同志們交個心。對了，還是商量；不對，歡迎批評。我覺得作者是有才華、有前途的。在如何正確對待青年作家的問題上，我們大家不能再犯過去的錯誤，不能嘲笑他們，更不應打擊他們。⁶¹

但沙葉新依舊遭到嚴重批評，對此被迫檢討當時劇本總體走向，《假如我是

⁵⁸徐慶全，〈《苦戀》風波始末〉，《南方文壇》2005年第5期，2005年頁42-43、45。

⁵⁹莊宜文，〈重探改編自傷痕文學的反共電影—兼論八〇年代兩岸文學電影的歷史交錯與攻防對應〉，《臺灣文學研究學報》第12期，2011年，頁64。

⁶⁰翟業軍、施軍，〈為政治服務—老舍《西望長安》與沙葉新《假如我是真的》對照記〉，《上海文化》，2009年第4期，2009年，頁65。

⁶¹胡耀邦，〈在劇本創作座談會上的講話〉，《中國改革信息庫》，檢索日期：2020年5月19日，〈<http://www.reformdata.org/2013/0620/17365.shtml>〉。

真的》遭到禁演。

和《苦戀》不同，《假如我是真的》並非是齣有意特別針對「文革」亂象進行批判的作品，相反的，它藉由主人公的遭遇，點出當前社會的黑暗，以及對「特權」的嘲諷。當文藝創作對中共統治的合法性提出質疑時，「四項基本原則」就為探索的空間刻畫限度、規定禁忌。由於人心普遍對批判運動存在牴觸，也由於領導策略的變動，1980年代的批判運動大多控制在一定範圍，一旦當事人作出檢討後，便會有意識進行「降溫收縮」的處理。相對而言，如果作品本身的主題以及寫作的方式受到肯定、能夠配合強化官方意識形態，官方並不吝於給予褒獎，各地區、各刊物、機構設立的評獎數目繁多，但最具代表性者，依舊是由具官方色彩的中國作家協會主導具全國性的重要獎項，獎項的宗旨、規則與評選者皆由作協確定，顧及意識形態的影響，評選結果往往不盡如人意。⁶²

此外，中共黨國在作品出版上進行控管，方向涵蓋出版社的組織架構、出版品內容的限定，以及對於市場現象的控制。1980年，中宣部、國家出版局頒布〈出版社工作暫行條例〉，對出版社內部的方針任務、圖書編輯的質量、編輯內容、幹部管理以及對內黨的領導，進行指導性的規範，⁶³同年〈關於控制出版新刊物的報告〉、1983年的〈關於從嚴控制新建出版社的報告〉、1991年的〈關於壓縮整頓音像單位的通知〉等都對出版機構的結構和佈局做出規定。⁶⁴

時間	相關法規	內容
1980	〈出版社工作暫行條例〉 ⁶⁵	規範出版社的方針任務，產出的數量質量、計畫、出版單位各職務工作、幹部工作要項，最後是「黨」在其中的領導方針。
	〈關於控制出版新刊物的報告〉	要求從嚴掌握審批新辦刊物，除個別刊物有特殊理由，一般不予批准。同時提出，對新建和

⁶² 洪子誠，《中國當代文學史》，頁 240-242。

⁶³ 〈出版社工作暫行條例〉正式的頒布及實施日期是 1980 年 4 月 20 日，而失效時間是 2003 年 8 月 26 日。見〈出版社工作暫行條例〉，《涉企收費政策法規數據庫》，檢索日期：2020 年 5 月 17 日，

〈<http://jjs.chinadevelopment.com.cn/index.php?s=Policy/Index/detail/id/56318/words/%E5%87%BA%E7%89%88^.html>〉。

⁶⁴ 包韞慧、何靜，〈我國出版政策法規 40 年回顧〉，《出版廣角》第 323 期，2018 年，頁 17。

⁶⁵ 〈出版社工作暫行條例〉，《萬律中國法律法規數據庫》，檢索日期：2020 年 2 月 25 日。

第參章 鄧小平時期的中共文藝政策

		恢復出版社必須加以控制。
1986	〈中央職稱改革工作領導小組關於〈出版專業人員職務試行條例〉的實施意見〉 ⁶⁶	要求不同職務、出版專業人員的任職條件、聘任辦法、專業職務結構；並規範專業職務的評審委員會組成辦法及評審資格、方式。
	〈國家出版局關於審批新建出版社的條件的通知〉 ⁶⁷	規定新建出版社的條件，主辦出版社的單位必須是黨政機關和全民所有制的企業單位。建立中央一級出版社應由部委或相當於部委一級的單位申請，由主管部委的負責人直接領導；建立地方出版社，應報經地方政府同意，由地方一級出版行政管理部門向國家出版局申請，並由地方負責人直接領導。
1987	〈關於報紙、期刊和出版社重新登記註冊的通知〉 ⁶⁸	為了加強對出版物的管理，報紙、期刊和出版社需申請重新登記註冊，必須遵照中共中央和國務院的有關規定，由國家指定的有關機關審查合格；申請重新登記註冊的報紙、期刊和出版社，應分別向新聞出版署和地方的新聞出版局報送登記申請書和提供申請批准繼續開辦。
1988	〈出版社改革試行辦法〉 ⁶⁹	優化選題，調整圖書結構、推行社長負責制，並加強出版能力，主旨在「建設一支高素質的出版隊伍」；加強出版領導，既要簡政放權，推動出版社自主經營，又要進行必要的規劃、指導、監督和協調。
1989	〈關於在全國出版社整頓協作出版、代印代發的通知〉 ⁷⁰	主要是為改正協作出版上，內容無法控制、隨意擴大印數、出版社借機亂收管理費等現象。
	〈關於出版社整頓協作出版、代印代發若干具體問題的補充說明〉 ⁷¹	
1991	〈關於建立新聞、出版三資企業審批程序的通知〉 ⁷²	規定針對新聞、出版行業，禁止設立外資企業，原則上也不搞在華中外合資、中外合作企業。

⁶⁶ 〈中央職稱改革工作領導小組關於〈出版專業人員職務試行條例〉的實施意見〉，《法邦網》，檢索日期：2020年2月25日，〈https://code.fabao365.com/law_234473.html〉。

⁶⁷ 〈國家教育委員會辦公廳轉發〈關於審批新建出版社的條件的通知〉〉，《萬律中國法律法規數據庫》，檢索日期：2020年2月25日。

⁶⁸ 〈新聞出版署關於報紙、期刊和出版社重新登記註冊的通知〉，《萬律中國法律法規數據庫》，檢索日期：2020年2月25日。

⁶⁹ 〈出版社改革試行辦法〉，《萬律中國法律法規數據庫》，檢索日期：2020年2月25日。

⁷⁰ 〈新聞出版署關於在全國出版社整頓協作出版、代印代發的通知〉，《萬律中國法律法規數據庫》，檢索日期：2020年2月25日。

⁷¹ 〈新聞出版署關於出版社整頓協作出版、代印代發若干具體問題的補充說明〉，《萬律中國法律法規數據庫》，檢索日期：2020年2月25日。

⁷² 〈新聞出版署關於建立新聞、出版三資企業審批程序的通知〉，《萬律中國法律法規數據庫》，檢索日期：2020年2月25日。

		如個別確有需要設立的，應事先由中方專案單位報主管部委或地方新聞出版局提出意見，新聞出版署審核同意，再到有關部門辦理其他手續。
--	--	--

表 3-5，「改革開放」以來，對出版單位組織進行規範的相關法規
(參考資料：《萬律中國法律法規數據庫》，作者自行整理)

在監管非法出版活動、肅清出版市場上，1985 年中宣部發佈〈關於整頓內容不健康報刊的請示〉要求對濫編濫印的報刊進行收繳銷毀與查處取締，1987 年〈關於嚴厲打擊非法出版活動的通知〉，等對非法出版活動做出了具體規定。

時間	相關法規	內容
1980	〈關於制止濫編濫印書刊和加強出版管理工作的報告的通知〉 ⁷³	針對非出版單位濫編濫印書刊、非法出版物充斥市場行為進行控制，要求對作品的審批要從嚴掌握，行政機構要加強對出版、印刷、發行單位的管理。
1985	〈關於整頓內容不健康報刊的請示〉	
1986	〈關於嚴厲打擊非法出版活動的緊急通知〉 ⁷⁴	針對社會上盜印濫發的情形，要求「從速查處，堅決取締」。對進行非法出版活動的單位和個人制約，並要求有關部門以及公安單位調查處理。
1987	〈關於嚴厲打擊非法出版活動的通知〉 ⁷⁵	內容主要闡釋，除國家批准的出版單位外，任何單位和個人不得出版在社會上公開發行的圖書、報刊和音像出版物，違者屬非法出版活動。
1988	〈依法查處非法出版犯罪活動工作座談會紀要〉 ⁷⁶	對於「非法出版物」進行定義：不是國家批准的出版單位印製發行的報紙、期刊、圖書、錄音帶、錄影帶等，都屬於非法出版物。
1989	〈關於整頓、清理書報刊和音像市場〉	認為出版工作雖有了成果，但「書報刊和音像市場問題嚴重，宣揚資產階級自由化和有嚴重

⁷³ 〈國務院批轉國家出版局等單位關於制止濫編濫印書刊和加強出版管理工作的報告的通知〉，《萬律中國法律法規數據庫》，檢索日期：2020 年 3 月 1 日。

⁷⁴ 〈國家出版局、國家工商行政管理局、公安部關於嚴厲打擊非法出版活動的緊急通知〉，《萬律中國法律法規數據庫》，檢索日期：2020 年 3 月 1 日。

⁷⁵ 〈國務院關於嚴厲打擊非法出版活動的通知〉，《萬律中國法律法規數據庫》，檢索日期：2020 年 3 月 1 日。

⁷⁶ 〈最高人民法院、最高人民檢察院關於摘要轉發〈依法查處非法出版犯罪活動工作座談會紀要〉的通知〉，《人大宣教網》，檢索日期：2020 年 5 月 17 日，

〈<http://www.npcxj.com/index.php/Mobile/Lew/info/type1/sifajieshijwenjian/id/7348.html>〉。

第參章 鄧小平時期的中共文藝政策

	嚴厲打擊犯罪活動的通知》 ⁷⁷	政治錯誤的書報刊和音像製品越來越多，淫穢色情、兇殺暴力、封建迷信的書報刊和音像製品嚴重泛濫，非法出版的書報刊和音像製品屢禁不絕。」依此現象擬定指示。
--	----------------------------	--

表 3-6，「改革開放」以來，針對非法印刷發行的相關法令
(參考資料：《萬律中國法律法規數據庫》，作者自行整理)

在圖書選題和內容管控方面，1980 年〈國家出版局等單位關於制止濫編濫印書刊和加強出版管理工作的報告〉針對出版氾濫的情形給予意見，要求「對各類刊物，審批要從嚴掌握，今後各類定期或不定期的刊物，中央一級的要經中央或國務院有關部委批准，地方的要經省、自治區、直轄市批准，中央和地方刊物，均應向省、自治區、直轄市出版管理部門登記（中央一級刊物經登記後，須報國家出版局備案），並將登記號碼印在刊物上。」1985 年〈國家出版局關於嚴格控制描寫犯罪內容的文學作品出版的通知〉、1988 年〈關於出版物封面、插圖和出版物廣告管理的暫行規定〉、〈關於重申嚴禁淫穢出版物的規定〉等，皆對出版內容或是出版的樣式進行了限制。

時間	相關法規	內容
1981	〈出版社書稿檔案工作暫行規定〉 ⁷⁸	規範書稿檔案的立卷方法、歸檔、轉移，與保管期限。
1983	〈關於加強出版工作的決定〉 ⁷⁹	強調加強和改進出版工作，發展出版事業。著力於出版人才培力和技術革新，並要求改善對出版工作的領導。
1985	〈關於改進連環畫出版工作的通知〉 ⁸⁰ 〈關於嚴格控制描寫犯罪內容的文	規定只有特定出版社才能出版發行「連環畫」，且內容必須堅持社會主義方向，認真考慮社會效果；報批的選題，應嚴格履行申報手續，並控制連環畫的品種與印數。 專門描寫各種犯罪活動詳細過程的讀物，這類選題必須事先報送上級主管部門審核同意，並

⁷⁷ 〈中共中央辦公廳、國務院辦公廳關於整頓、清理書報刊和音像市場嚴厲打擊犯罪活動的通知〉，《萬律中國法律法規數據庫》，檢索日期：2020 年 3 月 1 日，。

⁷⁸ 〈出版社書稿檔案工作暫行規定〉，《萬律中國法律法規數據庫》，檢索日期：2020 年 6 月 17 日。

⁷⁹ 〈中共中央、國務院關於加強出版工作的決定〉，《萬律中國法律法規數據庫》，檢索日期：2020 年 6 月 17 日。

⁸⁰ 〈國家出版局關於改進連環畫出版工作的通知〉，《萬律中國法律法規數據庫》，檢索日期：2020 年 6 月 17 日。

	學作品出版的通知》 ⁸¹	呈國家出版局備查；上級主管部門應當負責審核書稿，同意後出版社才能出版。
1986	〈關於報社出版社應按專業分工出書的意見〉 ⁸²	為便於進行調控，「不同性質的出版社，要按照各自的分工和特點確定出書範圍。」要求各報社出版社重新研究提出出書範圍，報經報社的上級主管部門審核後，報送國家出版局審批，一律按批准的分工範圍安排出書。
1988	〈關於協作出版和代印代發的補充規定〉 ⁸³	協作出版圖書的範圍限於學術著作、自然科學和工程技術方面的著作；代印、代發的圖書必須報請主管部門批准（中央級出版社報主管部委審批。各地方出版社，含大學出版社，報當地新聞出版局審批），並在報送出書計畫時，注明為代印、代發，報新聞出版署備案，且內容必須符合出版社的出書範圍。
	〈關於出版物封面、插圖和出版物廣告管理的暫行規定〉 ⁸⁴	要求出版單位要對出版物的封面、插圖、提要 and 廣告宣傳品負責，嚴格把關。各地新聞出版行政機關要加強檢查監督；出版單位必須嚴格遵守國家有關出版管理規定，嚴禁轉讓、出賣或變相出賣書刊號；不得用書號出版期刊或變相出版期刊；不得以刊代書或變相出書；也不得用要目代替刊名或擴大要目；不得放棄書刊的編審權，而將書刊承包或部分承包給其他單位和個人，任其決定書刊的內容、封面、提要和廣告宣傳品等。
1989	〈關於對部分影片實行審查、放映分級制度的通知〉 ⁸⁵	開宗明義表示對影片的分級制度，其審查均要堅持中央關於社會主義精神文明建設的指導思想和「雙百」方針，指示審查的具體辦法。
	〈關於部分應取締出版物認定標準	針對書報刊和音像製品的取締擬定具體的認定標準：宣揚資產階級自由化或其他內容反動

⁸¹ 〈國家出版局關於嚴格控制描寫犯罪內容的文學作品出版的通知〉，《萬律中國法律法規數據庫》，檢索日期：2020年6月17日。

⁸² 〈關於報社出版社應按專業分工出書的意見〉，《萬律中國法律法規數據庫》，檢索日期：2020年6月17日。

⁸³ 〈新聞出版署關於協作出版和代印代發的補充規定〉，《萬律中國法律法規數據庫》，檢索日期：2020年6月17日。

⁸⁴ 〈新聞出版署關於出版物封面、插圖和出版物廣告管理的暫行規定〉，《萬律中國法律法規數據庫》，檢索日期：2020年6月18日。

⁸⁵ 〈廣播電影電視部關於對部分影片實行審查、放映分級制度的通知〉，《萬律中國法律法規數據庫》，檢索日期：2020年6月18日。

	的暫行規定》 ⁸⁶	的；有嚴重政治錯誤的；淫穢色情的；夾雜淫穢色情內容、低級庸俗、有害於青少年身心健康的；宣傳封建迷信、兇殺暴力的；封面、插圖、廣告及其他宣傳品存在上述問題的；非法出版的書報刊和音像製品。
1990	〈關於引進海外電視劇的審查標準〉 ⁸⁷	對海外引進之電視作品給予同意播出與否訂立標準，其中反對社會主義制度，反共反華、分裂中國，醜化、歧視華人的；以宣揚資產階級人權、民主、自由、平等價值觀念為主題的；美化資本主義壓迫、掠奪落後民族和國家的發跡史的；主題思想平庸、藝術粗糙等等作品，予以禁止。

表 3-7，「改革開放」以來，對出版物內容予以限制的相關法規
(參考資料：《萬律中國法律法規數據庫》，作者自行整理)

這些針對出版、發行文藝作品活動的限制，屬於「內容審查」的範疇而審查的方式又可以分為「事先審查」和「事後審查」，以前者而言，主要指在出版、傳播之前先行控制，具體包括檢視出版計畫與重大選題、責任編輯制度等方式，事先進行內容過濾；至於後者，則是根據法律規定和出版物產生的不良影響，對作者或出版者實行處罰，依法追究其作者、出版者和傳播者的責任。⁸⁸

以上述觀之，鄧小平時期的文藝政策特點，前期在於恢復固有制度，針對「文化大革命」時期的紛亂，以重建「十七年」文藝政策的方式進行整頓，並將文藝管理體制分為文藝事業、影視音像創作、新聞與出版三個部分，由不同的對口單位進行管理，並統一接受中宣部的指導。而為了活化文藝發展，將文藝表演團體的數量及人員結構進行調整，文藝工作者從「國家統包」轉為「責任制」與「聯產承包」，更肩自負盈虧的責任；恢復建政以來的稿酬制度以保障創作者的利益，並且以評獎制度的方式提高創作者的積極性。另一方面隨著「改革開放」的目標

⁸⁶ 〈關於部分應取締出版物認定標準的暫行規定〉，《萬律中國法律法規數據庫》，檢索日期：2020年6月18日。

⁸⁷ 〈廣播電影電視部關於引進海外電視劇的審查標準〉，《萬律中國法律法規數據庫》，檢索日期：2020年6月23日。

⁸⁸ 姚建華，〈當代中國社會轉型中知識勞工的困境研究：以出版產業的編輯人員為例〉，《傳播文化與政治》第8期，2018年，頁92。

確立，在文藝領域鬆綁的當下，也重視文藝領域在意識形態與政策宣傳上的作用，以各式評獎鼓勵維護意識形態的創作，法律規章明定文藝創作的範圍，將組織內部的人事調度牢牢把關，並對「錯誤」的產出進行批判、懲處，惟在宣傳系統內對於「四、三」、「左、右」的認定使範圍時有增減，但大體而言，鄧小平時期的文藝政策相較過去穩定且寬鬆。





第肆章 鄧小平時期的文藝產出和特色分析：文學敘事

進入鄧小平時期、也就是所謂的「改革開放」時代，前述提及了中共在「文革」後對文藝體制的恢復與改革、在宣傳與藝術的分寸上拿捏，對創作的鼓勵、對內容的干預皆有之，本章欲爬梳當時中國大陸作家的創作經歷，體現在政策推波下的文學敘事情境。

一、 王蒙和劉賓雁：復出作家在「改革」初期的創作境遇

1934 年出生的王蒙，曾被湖南省作家協會主席唐浩明譽為「本身就是一部濃縮的當代文學史」¹。王蒙父親王錦第畢業於北京大學哲學系，曾留學日本，任教於北京大學，家學淵源培養了王蒙自小對文藝的愛好，²日後王蒙加入中國共產黨，並開始文學創作，1953 年開始創作長篇小說《青春萬歲》。1956 年因為發表短篇小說《組織部來了個年輕人》而被劃為右派，下放勞動改造，1963 年起赴新疆生活、工作十多年，王蒙在 1979 年平反，「文革」結束後，王蒙曾任北京市青聯副主席、北京作協副秘書長、《人民文學》主編、中國作家協會書記處書記、中國藝術研究院院長、中共中央委員、文化部部長、黨組書記，³王蒙長年以來一直創作不怠。

《組織部來了個年輕人》是讓王蒙名聲鵲起的作品，故事主角林震原本是名小學教師，因為工作表現優異而被調任至區委組織部；在組織部內，作為新進成員的林震並不適應，同時在工作崗位上目睹幹部工作的消極現象。作品的內容被視為「反官僚主義」的「干預生活小說」。「干預生活」的概念，緣起於 1950 年代蘇聯文學對過去教條主義、庸俗和形而上提出批判，要求作家創作應「積極干預生活」，當時代的中國文學，一直深受蘇聯文學的影響。中國作協在 1956 年召

¹ 楊丹，〈作協主席：王蒙是濃縮文學史 王蒙：文學是勞動〉，《湖南日報》，檢索日期：2021 年 3 月 1 日，〈http://culture.ifeng.com/whrd/detail_2011_10/20/10001290_0.shtml〉。

² 孫德喜，〈知識分子的政治話與政治化的知識分子〉，《荊門職業技術學院學報》第 23 卷第 11 期，2008 年，頁 19。

³ 王蒙，《王蒙自傳·第 2 部·大塊文章》，廣州：花城出版社，2007 年，序言。

第肆章 鄧小平時期的文藝產出和特色分析：文學敘事

開的第二次理事會，肯定「大膽干預生活」的寫作方式。受到蘇聯文學、作協的鼓勵，以及適逢 1956 年「雙百方針」的提倡，「干預生活」的創作主張萌芽發展⁴，並引起社會的廣泛討論，針對《組織部來了個年輕人》的評論有肯定也有否定，肯定者認為作品「嚴酷、認真地忠於生活」，以劉紹棠、邵燕祥等人為代表；但更多的批評是認為作品「歪曲現實」，例如：李希凡、馬寒冰等人即持這種意見。⁵在各種評論之中，就屬毛澤東對王蒙的評論最重要。毛評論是：

王蒙小說揭露官僚主義，很好，但揭露得不夠深刻；王蒙有片面性，對正面的積極的力量寫得不夠，正面人物林震寫得無力，而反面人物很生動；王蒙的小說有小資產階級思想，經驗也還不夠，但他是新生事物，要保護。⁶

總而言之，儘管毛澤東對王蒙在正面人物的創作上頗有微詞，大體上仍是給予王蒙肯定的，⁷但這並不能保護王蒙在接下來的反右派鬥爭中蒙害，他在 1958 年被劃為右派，開除黨籍。

在文學界突破教條式創作的浪潮上，除了王蒙，還有劉賓雁。劉賓雁祖籍山東臨沂，生於吉林長春，其擁有劉瀏、申明、金大白等筆名。1943 年投入中共地下黨工作，翌年加入中國共產黨，1951 年任《中國青年報》編輯、記者，並於 1956 年參加中國作家協會。劉賓雁的著作同為反對官僚主義的「積極干預作品」。

《人民文學》在 1956 年刊載了劉賓雁的〈在橋樑工地上〉、〈本報內部消息〉兩篇作品。〈在橋樑工地上〉以記者的視角描述，故事從橋樑工程隊內的工程師曾剛與工程隊隊長羅立正之間的矛盾展開，以旁觀者的角度，對比出工程師曾剛對積極發展的熱情，隊長羅立正總是保持著「一切有黨的領導，一切都沒有問題，即便是有問題，照著黨的命令執行就是對的」的思想保守行事。

⁴ 於可訓，〈干預生活〉，《南方文壇》2002 年第 2 期，2000 年，頁 50-55。

⁵ 溫奉橋，〈《組織部來了個年輕人》研究 50 年述評〉，《中國海洋大學學報》，2006 年第 5 期，頁 64-65。

⁶ 洪子誠，《中國當代文學史》，頁 156。

⁷ 王蒙，《不革命行嗎？原中國文化部長跟你談政治》，臺北：時報文化，2013 年，頁 120。

〈本報內部消息〉以主角—記者黃佳英的遭遇起頭，年輕熱血的黃佳英是報館負責工業組的記者，在調查礦山的罷工事件中，欲把自己在下面看見的「某些官僚主義、形式主義現象和工人群眾的要求」作成報導的經過。作品中描述新聞產出的經過：「事情就是怪。記者們寫來的一些稿子，提出了新鮮而有趣的問題，都沒有發表，變成了『內部情況』，而這種又長又硬的內部檔，本是給少數人看的，卻一定要登在有幾萬個訂戶的報紙上」。劉賓雁本業為記者，描寫行業內部的情景細膩深刻，他的作品被歸類於「報告文學」的範疇內，「報告文學」的作者大都兼具記者和作家的雙重身分，以新聞性和文學性的結合形成獨特的文本架構，文本建築在真實事實上，並且不同於傳統的新聞敘事，這種文體容許作者在寫作中融入個人的情感表述，進行價值判斷。⁸無獨有偶，劉賓雁也敵不過大環境的趨勢，在 1958 年被劃為「右派分子」，開除黨籍並撤銷職務後下放農村勞動，1966 年雖然摘下了「右派分子」的帽子，但在「文革」中，劉賓雁被指控在日記中「反黨」，因而飽受批鬥與政治審查。

歷經「四人幫」的垮台、文藝宣傳體系的重建，並且為許多過去被劃為「右派」的冤假錯案進行平反，王蒙和劉賓雁也得以獲得政治平反。「文革」後較為開放的風氣，作家們不再拘束於「樣板」中，開始投入創作，「文革」前的部分作品也予以公開發表。

王蒙的《青春萬歲》即是一例，《青春萬歲》於 1953 年始動筆，經歷好長的波折後，1979 年才由人民文學出版社正式出版，故事圍繞著北京市某女中高三年級學生的故事，評論家以「青春體小說」，指出作品的審美焦點著重「強調青春的力量和新生的喜悅」⁹。王蒙自己也認為：「80 年代初期的文學正在熱潮中，人們的感覺似乎是從文學作品中能夠讀到對某些事物發展前景的透露、訴求，還

⁸ 郭中實、陸擘，〈報告文學的「事實演繹」：從不同歷史時期的文本管窺中國知識分子與國家關係之變遷〉，頁 169-171。

⁹ 孫先科，〈複調性主題與對話性文體—王蒙小說創作從《青春萬歲》到「季節系列」的一條主脈〉，《福建師範大學學報（哲學社會科學版）》2006 年第 2 期，2006 年，頁 59。

第肆章 鄧小平時期的文藝產出和特色分析：文學敘事

有預感預報。作家的特點就在於「不吐不快」四個字。¹⁰」

1979年，王蒙再次回歸北京，投入北京市文聯擔任專業作家。和一般認知不同，「專業作家」一般指以寫作維生的人，但在中國大陸，專業作家代表的是不需要上班、不必要依靠稿費，而是有國家給予固定薪水、基本生活獲得保障的創作人員。¹¹

1979年完成的作品《布禮》同樣對於王蒙意義深遠，也是王蒙平反後的第一部中篇小說。《布禮》的故事描述主角公鍾亦成是解放前的地下黨，15歲入黨的「少共」。解放後擔任P城（北京）中心區共青團幹部，喜歡文學。1957年，他的一首小詩被一個評論家解讀為「反黨反社會主義的右派分子向黨的倡狂進攻」而被打成「右派，遭受重大打擊的冤屈與被懷疑，鍾亦成如何化解自身的忠誠危機，構成作品的基調；小說題名《布禮》，意思是「布爾什維克的敬禮」的簡稱，是共產黨員們在解放初期喜歡使用的詞彙，表達革命者的驕傲與特殊的身分認同，¹²儘管「布爾什維克」用語到了1950年代中期逐漸退出流行的政治語彙行列，由此衍生的「布禮」也終於被「革命的敬禮」所取代。¹³以「布禮」命名，是表達王蒙少年布爾什維克的經歷，也是革命者的身分，借由鍾亦成說出「他不懊悔，不感傷，也毫無個人的恩怨，更不會看破紅塵。他將仍然為了自己的哪怕是一度成為這個偉大的、任重道遠的黨的一員而自豪、而光榮。¹⁴」

王蒙的作品面世後雖遭受不少批評，但之後，王蒙升任《人民文學》的主編，更被提名為中共第十二次黨代會代表的候選人，進入中央委員會。¹⁵

¹⁰ 王蒙，《不革命行嗎？原中國文化部長跟你談政治》，頁272。

¹¹ 王蒙，《王蒙自傳·第2部·大塊文章》，頁57；〈「專業作家」在臺灣的可能性？—陳雨航座談〉，《羅羅作品》，檢索日期：2021年4月8日，〈<http://www.fengtipoeiticclub.com/02Fengti/loloh/loloh-s001.html>〉。

¹² 王蒙，《王蒙自傳·第2部·大塊文章》，頁43。

¹³ 高華，〈在革命詞語的高地上〉，《歷史筆記I》，香港：牛津大學出版社，2014，頁302。

¹⁴ 〈文化部原部長王蒙：一生要做共產黨員〉，《新華網》，檢索日期：2021年4月8日，〈http://www.xinhuanet.com/politics/2016-06/28/c_129095226.htm〉。

¹⁵ 王蒙於自傳中所述，當時有傳聞能夠進入中央委員會的原因是由於胡喬木、王任重的提名與鄧力群的支持。胡喬木感動於王蒙所著的《布禮》；王任重的女兒王曉黎當時載《當代》編輯部工作，為剛就任中宣部長的父親牽引文藝界的人脈；鄧力群曾參加過《光明日報》給王蒙的頒獎，而王蒙本人認為，能被提拔更大的原因是由於提倡幹部的年輕化與專業化。見王蒙，《王蒙自傳·

同樣獲得平反的劉賓雁，恢復黨籍以及過去的工資級別後，被任命為《人民日報》的記者，重拾寫作，而令他再次聲名大噪的作品，即是描述黑龍江賓縣一起貪汙案件的報告文學作品：《人妖之間》。

案件的主要人物—王守信是黑龍江賓縣燃料公司的黨支部書記兼經理，在「文革」期間成為當地的「造反派」，多年來利用職權，秘密運作「小金庫」貪污現金和侵吞物資折款達 50 多萬元（50 萬元在當時實是不小的數字），案件適逢官方欲進行經濟整頓的浪頭，因而成為全國矚目的焦點。¹⁶劉賓雁自承，他寫作這起事件的目的在於：

一起創紀錄的大貪污案件，何以會發生在共產黨執政的 33 年之後？
也就是說：為什麼在毛澤東宣導下進行了長期階級鬥爭和多次政治運動
之後，壞人反而比 33 年前有了更大的自由？我要追尋的是造成這種現象
的歷史的和社會的原因。¹⁷

書寫不為人知的「陰暗面」，即是日後劉賓雁報告文學的行文特色，《人妖之間》獲得 1981 年作協頒發的全國優秀報告文學獎。

正是由於此時文藝界和中央相關政策的目標雷同，作家創作的領域得以逐漸擴大。文藝評論家馮牧曾言：「十一屆三中全會以來，當代文學的腳步與黨的意圖是同步的」。作家們搭上了撥亂反正與鼓勵改革開放的列車，得到當權者意識形態的支援與默許，過去被認為是「暴露黑暗」的作品，也能夠公諸於世並得到肯定的評價。另一方面，王蒙和劉賓雁也藉由文字展現其忠誠性，對於這個世代的知識分子—來自延安的文藝作家們，歷經共產黨內職務的歷練，帶有濃郁的意識形態色彩；¹⁸他們被稱為「歸來者」的一代，在 50 年代時開始投入文藝創作之中，有些人在少時即擁有「革命」經歷，在 50 年代「雙百方針」的號召下投入

第 2 部·大塊文章》，頁 157。

¹⁶ 李振盛，《紅色新聞兵》，香港：香港中文大學出版社，2018 年，頁 328。

¹⁷ 劉賓雁，《劉賓雁自傳》，臺北：時報文化，1989 年，頁 177。

¹⁸ 李澤厚，《中國現代思想史論》，臺北：三民書局，2009 年，頁 263-268。

第肆章 鄧小平時期的文藝產出和特色分析：文學敘事

熱情創作，在「反右派鬥爭」中受到嚴厲對待、投入社會底層，「文革」後恢復政治權利。這批「歸來者」在 50 年時代即確立了與國家意識形態相對應的理想，在被打壓時也曾有過破滅與懷疑，但是一旦苦盡甘來，卻又恢復了對理想的堅持。¹⁹王蒙緬懷過去「少年布爾什維克」的身分，堅定自己對共產黨的理想；而劉賓雁則以「暴露黑暗」的方式，希望共產黨能夠記取教訓，以此表達自己對黨的「第二種忠誠」。

猶如「改革開放」年代對於經濟體制的鬆綁，針對新知的渴求也發生在文藝創作語境中，意識流的創作寫法於焉誕生。所謂意識流，是一種直接鋪展生命個體內在精神與心靈運動的現代主義文學，主張打破敘述的物理時空，以時空切割、視角跳躍、自由聯想的方式描述心理狀態。²⁰如王蒙前述創作的《布禮》以及接下來持續創作的《夜的眼》、《海的夢》、《春之聲》、《蝴蝶》、《風箏飄帶》、《染色》等多篇中、短篇小說，分別進行專注個人內部心理描述的意識流寫法，這些篇小說被稱為「集束手榴彈」，在文壇產生爆炸性震撼，王蒙以人物心理為結構線索，採用獨白、聯想與象徵等藝術手法表達，具有某些意識流的表現特徵，迥異於過去現實主義的寫法，引起廣泛的討論。²¹

二、「清除精神汙染」運動的作家處境

這時候的文學流變，從以「傷痕文學」、「反思文學」一對「文革」的檢視與沉思，從而引導至以「人」為本的關懷視角，開展了對人情、人性、人道主義的論爭，討論文學如何表現人的尊嚴、價值和權利。這類型奠基於「人性」的討論，引起創作領域人道主義的張揚，引發文藝理論領域的熱烈討論，更進一步擴大到哲學、倫理學、心理學、社會學等領域，並連同相關的人性、異化問題進行探究，文藝創作中，描寫內容關心人的命運、具有人道主義色彩的作品增加許多。

¹⁹ 陳思和，《當代大陸文學史教程 1949-1999》，臺北：聯合文學，2001 年，頁 195-197。

²⁰ 李新宇編，《現代中國文學：1949-2008》，天津：南開大學出版社，2009 年，頁 251。

²¹ 陳思和，《當代大陸文學史教程 1949-1999》，頁 252。

這樣不同於過去以「階級視角」為創作主題的觀點，令文藝的官方領導意識到可能造成的顛覆威脅，對此保持著警惕、列為禁區，一些作品也因為內含所謂的「資產階級人性」、「人道主義」而受到批判²²。有關人道主義的討論，最早是朱光潛發表於《文藝研究》的〈關於人性、人道主義、人情味和共同美問題〉一文；1983年初，周揚在中共中央黨校召開的紀念馬克思逝世 100 週年學術報告會議上，發表了〈關於馬克思主義的幾個問題的探討〉，主張需要深化思想解放，清除共產黨內多年沉積的「左」的政治思想路線以及社會主義中的「異化」問題，引起黨內一片譁然。²³

話題的討論不僅止於思想辯論，更引燃至文藝界。1983年10月9日，《人民日報》發表題為〈在思想理論戰線上必須堅持馬克思主義立場〉的署名文章，首次提出了「精神汙染」這一名詞，²⁴文中說到：

在對外開放的條件下，資產階級思想影響的滲透是不可避免的，... 從實行對外開放以來的情況看，侵襲我們的資本主義病毒主要有兩類。一類是那些下流汙穢、不堪入目的東西，...。另一類資本主義病毒，則以「學」、「論」，或藝術的形式出現。有的是同科學的東西、有價值的東西混雜在一起，使人良莠難分。這類東西的影響往往更演更深，對精神的汙染也往往更為嚴重。²⁵

同年10月，《紅旗》雜誌發表題為〈思想戰線不能搞精神汙染〉，文中提及：

在文藝創作和表演方面，傷風敗俗、輕浮邪靡的低級趣味所在多有；...在近幾年的哲學社會科學論壇上，情況也很值得注意。五花八門的西方資產階級思想，被一些人爭先恐後地引進國內，或者傾心拜倒，

²² 洪子誠，《中國當代文學史》，頁 256。

²³ 鄧力群對於周揚關於「異化」與「人道主義」的說法存疑，一些專家學者也對此有意見。見鄧力群，《十二個春秋》，頁 261-262。

²⁴ 李谷城編，《中國大陸改革開放新詞語》，香港：香港中文大學出版社，2006年，頁 492。

²⁵ 岳平（署名），〈在思想理論戰線上必須堅持馬克思主義立場〉，《人民日報》1983年10月9日第3版。

第肆章 鄧小平時期的文藝產出和特色分析：文學敘事

或者大加吹捧，簡直成了理論界的時髦議題。有的人不研究私有制下的異化問題，卻津津樂道於社會主義社會的所謂異化，並儼然以「創新」而自我標榜。這種以理論型態出現的有害的思想，是一種影響更為深遠的污染源。²⁶

10月12日，鄧小平在十二屆二中全會上講話提到：

精神污染的實質是散布形形色色的資產階級和其他剝削階級腐朽沒落的思想，散布對於社會主義、共產主義事業和對於共產黨領導的不信任情緒。在面對現實問題的研究中，也確實出現了一些離開馬克思主義方向的情況。有一些同志熱衷於談論人的價值、人道主義和所謂「異化」，他們的興趣不在批評資本主義而在批評社會主義。有些同志至今對於黨提出堅持四項基本原則仍然抱懷疑態度。文藝界的一些人熱心於寫陰暗的、灰色的，以至於胡編亂造、歪曲革命的歷史和現實的東西。

27

「清除精神污染」運動就此展開。

哲學上的論戰涉及文藝創作的主题與創作方式，被視為觸犯禁忌者，除了「人道主義」之外，從西方引入的「意識流」、「現代派」文藝創作寫法，也被視為文藝領域的「毒草」，這種以「熱衷於表現抽象的人性和人道主義」、「渲染各種悲觀、失望孤獨、恐懼的陰暗心理」，將「自我表現」作為唯一目的的創作方式，必然會在運動中遭受批評。²⁸被視為「意識流」創作大軍一員的王蒙，無可避免地遭到非議，但最後卻能全身而退，究其原因，一方面作為體制內的文藝創作者，王蒙在政界以及文壇致力維持良好關係，他和「黨內的第一支筆」、掌管意識形態思想理論的胡喬木關係良好，胡喬木曾經告誡王蒙，在文藝創作上「不要走得

²⁶ 李谷城編，《中國大陸改革開放新詞語》，頁493。

²⁷ 中共中央文獻研究室編，《鄧小平年譜：1975-1997（下）》，北京：中央文獻出版社，2004年，頁939-940。

²⁸ 洪子誠，《中國當代文學史》，頁258。

太遠」，但他同時又很關注王蒙的創作情形，王蒙於自傳中自承，胡喬木對他是「既忠告又保護」，並認為胡喬木「形象思維上寬容，理論思維上嚴峻」。²⁹

王蒙和主管文藝工作的賀敬之也有過交流，並以政治界和文藝界之間的「橋梁」作為自我期許；另一方面，王蒙的意識流寫法不同於西方的寫作方式，傳統的意識流理論注重角色人物的內心，大量運用自由聯想、內心獨白及象徵暗示等藝術技巧，加入「心理時間」的概念與電影「蒙太奇」的技巧，寫作中也具備了詩化與音樂化的特色控制節奏。根據王蒙自述，其來源是：「無非是喜歡在文學中多搞一點想像、變形、隨機、靈動、散文化與詩化的文體擴展；我喜歡在藝術上別出心裁，出奇不意，「攻」其不備，我的一貫說法叫做拓展精神空間。³⁰」

除了本人否認自己的作品是意識流創作之外，亦有論者以為，王蒙的「意識流」，更多是對意識流創作技巧與形式的借鑑，³¹主要角色的內心思緒呈現理性規範的狀態，成為符合社會背景的描寫，³²論者稱其寫作為「技巧的政治」、「光明尾巴論」³³—為作品在結尾塑造「光明」的可能性。

對於寫作技巧的爭端，持續將注意力放在報告文學中的劉賓雁，並沒有捲入現代派風波之中，他的作品多以夾敘夾議的方式，以注重人事物前因後果的梳理進行創作。報告文學的取材，有歌頌人物形象為主，如徐遲的《地質之光》、《哥德巴赫猜想》。以報告文學的成就為人樂道的徐遲，早期投入在詩歌創作上，提倡現代派的創作觀念，³⁴徐遲在「改革開放」後的報告文學的作品，選擇的主題多是一系列科學、科技題材作為主軸，如《地質之光》、《哥德巴赫猜想》、《刑天

²⁹ 周和軍，〈小說文體與意識形態的關係考辯—以王蒙意識流小說為例〉，《理論月刊》2009年第12期，2009年，頁138；王蒙，《王蒙自傳·第2部·大塊文章》，頁162-163。

³⁰ 王蒙，《王蒙自傳·第2部·大塊文章》，頁161、165。

³¹ 林文軒，〈王蒙意識流小說淺論—兼析中西意識流文體之異同〉，《展望與探索》第6卷第8期，2008年，頁74。

³² 金紅，〈王蒙新時期意識流小說論—重回1980年代文學研究〉，《瀋陽師範大學學報（社會科學版）》，2008年第4期，2008年，頁101-103。

³³ 李歐梵，「The Politics of Technique: Perspectives of Literary Dissidence in Contemporary Chinese Fiction.」in Jeffrey C. Kinkley ed., *After Mao: Chinese Literature and Society, 1978-1981*. (Cambridge: Harvard University Asia Center, 1985) pp.159-190.

³⁴ 古遠清，〈徐遲與現代派〉，《中國現代文學》第15期，2009年，頁171。

第肆章 鄧小平時期的文藝產出和特色分析：文學敘事

舞干戚》等，過去的詩歌創作經驗令徐遲的作品帶有詩意、同時她擅於側面描寫人物、剖析人物心理，她的作品被人稱為「科學詩篇」，徐遲也宛如報告文學領域中的「詩人」。³⁵

有以平反冤案為主題，如遇羅錦的《一個冬天的童話》；有以改革開放為寫作主題者，如程樹榛《勵精圖治》、李士非《熱血男兒》、李延國《在這片國土上》。以改革開放為主題的報告文學作品，它們的共同特色在於反映社會上的改革熱潮，以及著重描寫改革開放的成就，以及改革人物的故事以及精神。³⁶程樹榛的《勵精圖治》描寫黑龍江富拉爾基地區的一個重型機廠廠長宮本言，其改革工廠的生產模式，將奄奄一息的工廠，轉變成為改革的樣板。程樹榛的作品發表之後，強調的改革精神與創造意識，對社會造成強烈迴響。³⁷

有針砭社會問題引起關注的選材，最著名即劉賓雁《人妖之間》，³⁸除了《人妖之間》再度讓他聲名大噪之外，1980年的《一個人和他的影子》，描寫一位曾被打為「右派」的工程師平反後的故事；1981年的《艱難的起飛》寫的是丹東市銳意改革的輕工業局長李日升，在推行改革中遭遇的困境。

劉賓雁利用在1984年訪問農民傅貴的經歷，寫成了《關東奇人傳》；1986年的創作《沒有上銀幕的故事》，則是描寫西安製片廠廠長吳天明銳意改革的事蹟，這些作品陸續為他獲得了作協的全國優秀報告文學獎。綜觀劉賓雁的作品，多以揭發地方上的腐敗情勢作為主軸，揭露體制內的沉痾，力圖為改革開放清除障礙，是一貫的「干預生活」風格。

「清除精神汙染運動」不可免地引起全國震撼，不論是文藝界或是從事經濟活動的人士皆如此，甚至人心惶惶地認為是第二次「文革」的來臨。運動到了當

³⁵ 朱德發、魏建編，《現代中國文學通鑑（1900-2010）下卷》，北京：北京大學出版社，2012年，頁1534。

³⁶ 王暉，〈意識形態與百年中國報告文學〉，《社會科學輯刊》2004年第2期（總第151期），2004年，頁147。

³⁷ 龔舉善，〈轉型期報告文學的改革基調與增長形態〉，《學術論壇》2009年第9期（總第224期），2009年，頁132。

³⁸ 張堂錡，《現代文學百年回望》，臺北：萬卷樓，2012年，頁291-292。

年年底有所煞車。1983年12月14日，胡耀邦召集《人民日報》社的秦川、新華社社長穆清、廣播電視部部長吳冷西談話，他說到在清除精神污染上，還要防止「左的干擾」與「封建思想的干擾」，並且提出8條具體的意見：

- (一) 不要干涉人家的穿衣打扮，不要用「奇裝異服」一詞；
- (二) 歌曲方面，我們提倡有革命內容的歌曲，提倡昂揚向上的歌曲；
- (三) 文學方面，所有世界公認的名著不能封閉。...即使有點色情描寫也不要緊。我們要禁止的是專門描寫性生活的作品；
- (四) 電影、戲劇、舞蹈、曲藝、雜技等，凡是中央沒有明令禁止的都可以演，不能濫砍亂禁；
- (五) 節假日中，應允許青年人跳集體舞、少數民族舞；
- (六) 對繪畫、雕塑，不能禁止表現人體美的作品；
- (七) 要在初中、高中開設生理衛生課，講生理衛生知識；
- (八) 從正面提出加強兩個文明建設。³⁹

之後的12月20日，胡耀邦在中央書記處的會議上說：

上次關於清除精神污染的問題，小平同志提出這個問題是完全正確的。思想工作者是人類靈魂的工程師，因此理論戰線、文藝戰線不能搞精神污染。後來由於我們自己的失誤，工作中出了漏洞：一個是擴大到社會上去了；二是把「不能搞」弄成「要清除」了；三是一哄而起，造聲勢。後來我們剎車了。……「精神污染」和「資產階級自由化」都不要提了。但也不要批判這個提法，讓它慢慢消失。正面提建設社會主義精神文明。

³⁹ 鄧力群，《十二個春秋》，頁308-309。

此後報紙上就很少出現「清除精神汙染」的提法與文字，這場來勢洶洶的運動就此無疾而終。⁴⁰就劉賓雁的觀察，他寫到：

中國的領導層對下屬的動向比過去敏感多了。胡耀邦、趙紫陽等人趕忙去找鄧小平，面陳利害，力主「清汙」不能破壞經濟改革。國外輿論界的非議一定也起了重要作用。大約 11 月初，就傳來了指示：農村中不搞「清汙」運動。一週之後，又公開報導：經濟領域不搞「清汙」。後來，又宣布科技界也不搞「清汙」。總共不過 27 天，這場短命的運動就夭折了。⁴¹

三、 陰晴不定：1984 年後的創作環境

這時期對文藝界影響甚鉅的是 1984 年作協第四次代表大會（作協四大），老劇作家夏衍甚至稱其為「中國文學史上的遵義會議」。時任中央書記處書記的胡啟立在這次「作協四大」的祝詞講話，提到：

創作必須是自由的。這就是說，作家必須用自己的頭腦來思維，有選擇題材、主題和藝術表現方法的充分自由，有抒發自己的感情、激情和表達自己的思想的充分自由，這樣才能寫出真正有感染力的能夠起教育作用的作品。列寧說過，社會主義文學是真正自由的文學。我們黨、政府、文藝團體以至全社會，都應該堅定地保證作家的這種自由；要加強社會主義法制觀念。要堅持百花齊放、百家爭鳴的方針。在文學創作中出現的失誤和問題，只要不違犯法律，都只能經過文藝評論即批評，討論和爭論來解決，必須保證被批評的作家在政治上不受歧視，不因此受到處分或其他組織處理。進行文藝評論必須採取平等的與人為善的態

⁴⁰ 楊繼繩，《中國改革年代的政治鬥爭》，頁 231-232。

⁴¹ 劉賓雁，《劉賓雁自傳》，頁 213。

度，不要簡單粗暴，不要「無限上綱」，不要戴政治帽子，允許反批評。

42

這是首次代表官方的講話談及自由創作的部分，為文藝工作者注入一劑強心針。

同時，「作協四大」召開前，同是 12 月 20 日的中央書記處的會議上即討論人事異動的安排，胡耀邦認為：

要區分兩種情況，一種是黨和政府直接領導的單位，另一種是人民團體，對於後者，我們根本不要干涉。比如作協、文聯、科協等，還有民主黨派，這些團體願意選誰就選誰；文聯黨組我們可以指定一下，主席、副主席願意選誰就選誰，我們不干涉，來個根本改革。作協誰當主席，他們選，副主席要多少就多少。

經過選舉的結果，老作家巴金的票數最高，其次是張光年與劉賓雁，再其次是王蒙與唐達成，丁玲、馬烽、劉白羽當選主席團委員，但賀敬之卻未能當選；1985 年 1 月 6 日作協四大的第一次理事會上，巴金 134 票當選主席，張光年 128 票、王蒙 125 票、馮牧 114 票、丁玲 81 票當選為副主席，最初並沒被列入候選名單的劉賓雁也以 113 票當選了副主席；相反的，原定名單中的賀敬之、劉白羽、歐陽山、曹禺落選，⁴³這個結果雖然使得立場偏「左派」的文藝人士質疑，但普遍得到歡迎，也代表著當選者受到當時文藝界的認同。

劉賓雁儘管已成為作協的副主席，其作品在發表上仍然時受阻礙。劉賓雁在自傳中表示，他整整有三年的時間不得在《人民日報》上發表他認為最需要發表的報導，取而代之是傳達「光明面」的正面報導；他可以在文學刊物上發表報告文學，但內容也必須小心謹慎，他的做法是在正面報導中透露一點反面訊息，例

⁴² 胡啟立，〈在中國作家協會第四次會員代表大會上的祝詞〉，《人民日報》1984 年 12 月 30 日，頭版。

⁴³ 黃發有，〈「作協四大」的文學史考察〉，《揚子江評論》2016 年第 3 期，頁 16、21。

第肆章 鄧小平時期的文藝產出和特色分析：文學敘事

如宣揚改革的成績時，同時也描述改革遇到的保守勢力的抗衡情形。⁴⁴

1984年，新創刊的《開拓》雜誌因為發表劉賓雁的作品《第二種忠誠》，已複印的刊物需銷毀、禁售、禁止轉載，創辦《開拓》雜誌的主編何家棟迫於壓力離職；⁴⁵1985年上海《文匯》月刊的總編輯梅朵向劉賓雁邀寫專欄，開始連載《劉賓雁日記》，連載到一半便嘎然而止；⁴⁶許多被劉賓雁寫進作品的地方，地方官都曾經指責其作品的「失真」現象。

即使是在「作協四大」提出了創作自由的主張，也是有前提的創作自由；張光年在「作協四大」中提出《新時期社會主義文學在闊步前進》的報告中說到：

「雙百」方針在文學創作中要得到體現，作家要真正達到創作自由的境界，關鍵的一點是需要解決好藝術與現實的關係，作家要努力深入生活。…深入生活，要從文藝創作本身的特殊要求出發，實現馬克思所說的「藝術地掌握世界」的要求。⁴⁷

1985年在作協的一次理事會中，王蒙提到他對「自由」的看法，他認為，創作自由是在憲法原則下符合「四項基本原則」的自由：⁴⁸

「創作自由」四個字，是在強調創作自由的同時，也強調了作家要學習馬克思主義理論，樹立科學、進步、革命的世界觀，深入火熱的鬥爭生活，瞭解黨的事業的根本利益和歷史發展規律，以高度的社會責任感，創作出更好的作品。⁴⁹

對立場較為保守的創作者而言，在創作上得到「自由」，作品的內容是必須能承受文藝機關所給予的要求、必須肩負社會「責任」。

⁴⁴ 見劉賓雁，《劉賓雁自傳》，頁328。

⁴⁵ 杜光，〈何家棟的尊嚴〉，《炎黃春秋》，2010年第5期，2010年，頁32。

⁴⁶ 劉賓雁，《劉賓雁自傳》，頁273-274。

⁴⁷ 〈張光年在中國作協第四次會員代表大會上作報告指出：創作自由是社會主義文學的題中應有之義〉，《人民日報》1984年12月30日，第3版。

⁴⁸ 王蒙，《王蒙自傳·第2部·大塊文章》，頁222。

⁴⁹ 〈王蒙在中國作協工作會議上說：在堅持創作自由的同時須強調作家的社會責任〉，《人民日報》1985年11月6日，第3版。

劉賓雁也在自傳中提及，儘管成為了作協的副主席，1985 年的社會氛圍對他而言卻是昏暗的，這一年的 2 月 8 日，胡耀邦在中央書記處的會議上發表了〈關於黨的新聞工作〉，他提到：

黨的新聞事業是要代表黨和政府講話的，是要按照黨的路線和政策來發表議論、指導工作的。雖然報紙、通訊社、電臺的每一篇文章、每一則報導不都是具有指導性的，有許多只是個人意見和個人的觀察，但黨的新聞機關的主要言論，有關國內工作和對外關係的主要報導，應當是代表黨和政府的，而不是只代表編輯或記者個人的。…提創作自由，並不等於說報刊和出版社的編輯部對於作家的不論什麼樣的作品都必須加以發表和出版。人們的自由或權利總離不了一定的責任或義務，沒有無責任的自由或無義務的權利，從來就不存在什麼絕對自由。⁵⁰

作為記者，他認為這一年的新聞自由幾近於無，他認為最需要報導的東西一概不能在《人民日報》上發表；⁵¹1985 年在召開共產黨國代表大會和十二屆四中全會時，該年 9 月也爆發了一次頗具規模的學潮，這次的學潮的發生，從北京開始，各地大學生以紀念「九一八事變」國恥日、反對日本對華經濟侵略為由上街示威遊行，演變到後期，校園內甚至出現了「民主專制」、「要求民主」的口號，對於這次學潮的處理，胡耀邦以領導幹部和學生對話的方式平息了學生的訴求。

52

相對於前一年，1986 年在政治上又顯露出了較為寬鬆的氣氛。新任的中宣部長朱厚澤在不同會議上指出：無論經濟建設、還是精神文明建設，都需要一個安定、協調、寬鬆、和諧的局面，有利於全面改革順利地進行。之後在文化部全國文化廳局長會議上，朱厚澤提出「三寬」（寬松、寬容、寬厚）的思想；⁵³1986

⁵⁰ 胡耀邦，〈關於黨的新聞工作—胡耀邦 1985 年在中央書記處會議上的發言〉，《中國改革信息庫》，檢索日期：2020 年 5 月 19 日，〈<http://www.reformdata.org/1985/0208/3533.shtml>〉。

⁵¹ 劉賓雁，《劉賓雁自傳》，頁 272-273。

⁵² 楊繼繩，《中國改革年代的政治鬥爭》，頁 244-246。

⁵³ 韓福東，〈用「三寬」創造好環境—專訪前中宣部部長朱厚澤〉，《南風窗》2010 第 12 期，2010

第肆章 鄧小平時期的文藝產出和特色分析：文學敘事

年4月，王蒙開始以黨組書記的身分主持文化部的工作，不久後的6月正式就任文化部長；⁵⁴6月10日，鄧小平聽取中央負責人彙報經濟情況時，指出：

改革，應該包括政治體制的改革，而且應該把它作為改革向前推進的一個標誌。1980年就提出政治體制改革，但沒有具體化，現在應該提到日程上來。不然的話，機構龐大，人浮於事，官僚主義，拖拖拉拉，互相扯皮，你這邊往下放權他那邊往上收權，必然會阻礙經濟體制改革，拖經濟發展的後腿。

7月，萬里在全國軟科學研究工作座談會上發表題為〈決策民主化和科學化是政治體制改革的一個重要課題〉，又在家接待劉賓雁，他見到劉賓雁第一句話便說：「我們就是需要你寫的那種『第二種忠誠』。一個黨，一旦聽不得不同意見，它就完了。無論是共產黨、國民黨或者社會黨、基督教民主聯盟，都一樣，只要聽不得批評，就必定要垮台。⁵⁵」

在此政治背景下，社會的氛圍呈現樂觀的景象。

1986年9月7日在北京開幕的「中國新時期文學十年討論會」會議上，文學理論家劉再復發表〈新時期文學的突破和深化〉一文，肯定了文學的反思性以及人道主義，他並以王蒙的長篇小說《活動變人形》為例，⁵⁶《活動變人形》的故事中，主角倪吾誠作為一名反面人物，資產階級的出生、有過留洋經驗，唾棄傳統價值，故事對倪吾誠缺乏理性批判態度地全盤接受並生搬硬套西方文化給予諷刺，指陳「資產階級」和「封建主義」對知識分子的影響；文中肯定劉賓雁的作品，指出：

年，頁45-46。

⁵⁴ 王蒙，《王蒙自傳·第2部·大塊文章》，頁253-255。

⁵⁵ 楊繼繩，《中國改革年代的政治鬥爭》，頁248-249；劉賓雁，《劉賓雁自傳》，頁279-283。

⁵⁶ 劉再復認為《活動變人形》「說明中國作家的歷史意識已經深化到新的層次了。這部長篇可看做是中國歷史文化心理的一面鏡子，它對我國歷史文化深層結構中那些難以變更的黑暗面進行了極為冷峻的審判。而這種文化心理正是造成十年浩劫的文化基礎。」劉再復，〈新時期文學的突破和深化〉，《人民日報》1986年9月8日，第7版。

劉賓雁的作品一方面受到譴責，另一方面卻很受歡迎，這是什麼原因呢？這裡的內在原因是劉賓雁作品本身有一種特點，這就是黨性闡述中包含著真摯的人性內容，在戰鬥性中包含著對人的極大關心。他把黨性、階級性與人性融合起來。有人說，黨性與人民性是矛盾的，但劉賓雁的作品卻說明，這兩者是完全可以統一起來的。中國共產黨人追求著人類最美好的理想，它相信社會主義是能夠和「愛」和「人道」聯在一起的，是能夠和人類一切美好的東西聯在一起的。⁵⁷

是年底，人們對政治體制改革的要求逐步高漲，身為公眾知識分子的方勵之、王若望以及劉賓雁到處發表講話。這一年劉賓雁走訪湖南、四川、江蘇、安徽、黑龍江、上海、福建 7 個省市，先後做了十幾次的演講，他呼籲擴大言論自由，認為經濟改革受到舊政治體制和陳腐的意識形態的雙重束縛和干擾，並告誡年輕一輩的作家在創作上要更關注社會現實與人民的呼聲。⁵⁸而當思想界活躍起來，傳統的保守派不免感到憂慮與警覺。1986 年 12 月爆發的學潮，又一次震驚了中央領導層，參與學潮的學生表達對政治體制的不滿，更直接挑戰了「四項基本原則」的宗旨。

12 月 30 日當天，鄧小平同胡耀邦、趙紫陽、萬里、胡啟立、李鵬、河東昌對話，他認為「是幾年來反對資產階級自由化思潮旗幟不鮮明，態度不堅決的結果。⁵⁹」「反對資產階級自由化」成為胡耀邦施政不力的最大錯誤，胡耀邦在日後的「生活會」上接連受到批評，黯然下野。⁶⁰幾位在這次學潮中的領袖人物也受到嚴重處分，1987 年 1 月 13 日，中央紀律檢查委員會發出〈關於共產黨員必須嚴格遵守黨章〉的通知，要求黨員「必須自覺地遵守黨章，嚴格執行黨的紀律，在思想上政治上同黨中央保持高度一致。不管是誰違反黨的政治紀律，違反四項

⁵⁷ 劉再復，〈新時期文學的突破和深化〉，《人民日報》1986 年 9 月 8 日，第 7 版。

⁵⁸ 劉賓雁，《劉賓雁自傳》，頁 297-299。

⁵⁹ 中共中央文獻研究室編，《鄧小平年譜：1975-1997（下）》，頁 1106-1162。

⁶⁰ 嚴平，〈懷念胡耀邦—關於「精神文明建設」的一場爭論〉，《二十一世紀》2005 年 12 月號，2005 年，頁 128。

第肆章 鄧小平時期的文藝產出和特色分析：文學敘事

基本原則，宣揚資產階級自由化，就要受到黨紀處分。」

1月23日《人民日報》社機關紀律檢查委員會決定開除劉賓雁的黨籍，1月25日《人民日報》發表了題為〈堅持四項基本原則堅決執行黨的紀律〉評論員文章，批判劉賓雁過去的作品，⁶¹稱其「著力醜化黨的領導、反對黨的領導之外，還全面攻擊四項基本原則」⁶²。反資產階級自由化的運動又浩浩蕩蕩展開，4月6日到12日，《紅旗》編輯部、《光明日報》文藝部、《文藝理論與批判》三家報刊聯合在涿州舉辦組稿會議，這次的會議得到中宣部的支持，與會人員多是多年來反對資產階級自由化的積極分子，號召在理論和文藝戰線中，進行反對資產階級自由化的鬥爭。擔任文化部長的王蒙也捲入了風波之中，在「作協四大」中受打擊的保守派，一一指陳當時「作協四大」的錯誤，多次組織對張光年的批評，說張光年、劉再復和王蒙是文藝界「鐵三角」；涿州會議上，也有人對王蒙擔任文化部長的作為頗有意見；⁶³直至鄧小平在會見外賓時重提改革開放中「左」的干擾，以及趙紫陽的「五一三」講話，「反對資產階級自由化」才踩了剎車。⁶⁴

被開除黨籍後的劉賓雁，1988年負笈美國講學訪問，1989年「六四事件」劉賓雁反對武力鎮壓，流亡他鄉；同年11月，作協主席團做出決議，取消他的中國作家協會會籍，並撤銷劉賓雁中國作家協會副主席、主席團委員和理事等職務。

四、 寫在「天安門」後：文藝創作者的轉向

以劉賓雁為代表的報告文學模式，在80年代以「問題報告文學」為主流，這些作品大量出現在1985年之後，1988年更因為由108家期刊聯合發起了以「改革」為主題的「中國潮」報告文學徵文活動，推出了千餘篇作品，被稱為「報

⁶¹ 張萬舒，《改革的年代—1977-1989年》，香港：天地圖書，2013年，頁451-452。

⁶² 〈堅持四項基本原則堅決執行黨的紀律〉，《人民日報》1987年1月25日，頭版。

⁶³ 王蒙，《王蒙自傳·第2部·大塊文章》，頁285-286、290。

⁶⁴ 張萬舒，《改革的年代—1977-1989年》，頁459-465。

告文學年」。以後，報告文學的發展便明顯轉入低潮。進入 90 年代的衰退期，政治風波的影響、作者隊伍流散、讀者興趣轉移都有一定關聯，另外，三種特殊的情形也讓報告文學不再精彩：首先是文化商業模式的介入，期刊需要選擇具備娛樂性的作品，以「有償報告」或是「廣告文學」彌平收益虧損；其次，政府單位為了「宣傳任務」，組織人手集體寫作報告文學，從而使「政治報告」再度流行；第三是創作人員隊伍素質的下降。⁶⁵報告文學的書寫方式也呈現多元的發展，不再是以「問題報告」作為主流。

部分報告文學的寫作者投入歷史題材寫作中，以此表達對現實的看法，被稱為「史志性」報告文學，有評論者認為，這類型的作品目的不在於再現歷史的本源，更多是以歷史作為觀察對象，從中發現並總結對現實有用的內容，例如盧躍剛的《長江三峽：中國的史詩》，對長江三峽水利工程興建的複雜歷史詳實描繪；張健偉《重溫戊戌年》、《大清王國的最後變革》則試圖從清代的戊戌變法以及新官制改革的經驗中，提供「改革開放」借鑑。⁶⁶也有論者認為熱衷於歷史題材作品的寫作，本質上潛隱著一種遁入歷史而回避現實矛盾的心理。⁶⁷

強調宣揚正面積極的「主旋律」報告文學，其特色有二：一是讚揚某些崗位上的英雄人物、默默貢獻的無名英雄，二是報導改革過程的挑戰與成功事蹟，成為歷久不衰的主題。⁶⁸例如軍旅作家出身的何建明，早在 1970 年代即投入報告文學的寫作之中，但何建明的開花結果是從 1990 年代開始，他的作品《共和國告急》書寫中國大陸「礦難」的內幕，並因此獲得第一屆《魯迅文學獎》；另一部作品《落淚是金》訪問了 300 多名大學生，揭示清寒子弟在高考制度下的困境，提出在「改革開放」的過程中必須強化對弱勢的關懷；⁶⁹但進入 21 世紀，何建銘對創作題材的選取有了不同轉變，開始更多的創作「主旋律」相關主題、響應主

⁶⁵ 李運搏，〈與文化共舞的報告文學—對中國當代報告文學的文化思考〉，《當代文壇》2000 年第 6 期，2000 年，頁 5。

⁶⁶ 張堂錡，《現代文學百年回望》，頁 309-312。

⁶⁷ 丁曉原，〈論 90 年代報告文學的堅守與退化〉，《文藝評論》2000 年第 6 期，2000 年，頁 32。

⁶⁸ 張堂錡，《現代文學百年回望》，頁 307-309。

⁶⁹ 劉瀏，〈何建明文學年譜〉，《東吳學術》2018 年第 1 期，2018 年，頁 107。

第肆章 鄧小平時期的文藝產出和特色分析：文學敘事

政者對國家社會發展的脈絡，《北京保衛戰》記錄抗 SARS 的醫療人員；《根本利益》迎合中共的政治主張，描寫一位堅持「三個代表」思想的共產黨員梁雨潤的故事；《永遠的紅樹林》則是介紹梁言順對「低代價經濟增長理論」的探索。⁷⁰何建明後擔任中國作協副主席、中國報告文學學會會長、茅盾文學院院長，獲獎無數，更曾在 2019 年進入諾貝爾文學獎的候選。

儘管如此，劉賓雁提倡的「干預生活」態度以及對黑暗面的批判精神，仍舊影響了當時的寫作者，這些受到了影響的作家包括蘇曉康、麥天樞、趙瑜、盧躍剛等人，⁷¹持續投入「新寫實」報告文學的寫作中，「新寫實」報告文學的特色仍然是以干預生活、發現問題為主，但和 80 年代的報告文學相比，他們往往不直接、過多地表露自己的意見，而以現象鋪陳與真實狀態的呈現表達。⁷²李荃的《中華之門》描寫中國大陸邊檢部隊的生活，一方面除了歌頌邊檢部隊的戰士事蹟，也連帶揭露了中國大陸邊檢工作所存在的不足之處；馬役軍的《黃土地、黑土地》以環保為經緯，討論國土流失與土地利用的議題，他另一部作品《婚姻大世界》則是聚焦於「改革開放」後涉外婚姻的現狀與問題；其他還有張建星《酸雨》、艷齊《雇工世界》、王春波和王向東的《差價：補貼備忘錄》等等作品，都針對社會中不同面向的現象與問題進行較深入的剖析。⁷³

1987 年至 1989 年，王蒙擔任文化部長的期間，雖是個人政治生涯的巔峰，卻也是多產的他，創作能量下降的時期。除了進入體制內擔任要職的案牘勞形之外，更多是為官方政策宣傳的「文章」，如在〈提高文藝作品和文藝工作者的思想境界〉、〈現代文化與民族傳統文化〉、〈我國社會主義初級階級的文化當議〉等文章裡，王蒙竭力作為官方與文藝創作者的「橋梁」進行雙邊互動。1989 年王蒙所創作的短篇小說《堅硬的稀粥》是這段時期的佳作。《堅硬的稀粥》故事內容，

⁷⁰ 韓小蕙，〈關於《永遠的紅樹林》一訪報告文學作家何建明〉，《中國作家網》，2004 年 07 月 30 日，檢索日期：2021 年 5 月 31 日，〈<http://www.chinawriter.com.cn/bk/2004-07-30/1554.html>〉

⁷¹ 李新宇編，《現代中國文學：1949-2008》，頁 292-293。

⁷² 張堂錡，《現代文學百年回望》，頁 305-307。

⁷³ 陳信元、文鈺，《大陸新時期報告文學概述》，臺北：文化建設委員會，1996 年，頁 79-81。

講述的是一家四代人圍繞著早餐的變革問題衍化出來的故事，以家庭象徵社會、早餐的改革象徵對傳統秩序的挑戰，以短小的篇幅寫出了豐富的寓意，將改革的艱難與改革中的各種心態表現得生動活潑。

1989年「六四事件」令王蒙感到沮喪與失望，⁷⁴也由於上任文化部長前提出只擔任3年的請求，在9月離開了崗位。卸任成為作家王蒙，他的作品較之以往不同，更多是充滿了懷舊情懷，如《初春迴旋曲》、《我又夢見了你》，以及許多回憶童年和當年新疆生活的散文等；還有一些作品則轉向寫溫馨的世俗生活、天倫之樂，如《現場直播》、《阿迷的故事》、《話、話、話》、《室內樂三章》等，並且，王蒙的興趣也轉向對傳統一如《紅樓夢》以及李商隱的研究，以及開始撰寫半自傳性的「季節」系列作品。

改革開放以來，歷次對於文藝領域的調整，主要以思想規訓為主，直至1989年後開始有了重大的轉變，除了政治因素以外，經濟熱潮的帶動，作家的性質也發生變化，由過去依附於體系內部的、看重政治意涵的「黨性」作家，開始衍生出重視作品文藝技法與審美的「職業」作家，以及重視生產、將文學視為「商品」的產業型作家。⁷⁵

⁷⁴ 王蒙，《王蒙自傳·第3部·九命七羊》，廣州：花城出版社，2008年，頁25。

⁷⁵ 張永清，〈改革開放30年作家身份的社會學透視〉，《文學評論》2010年第1期，2010年，頁78。



第五章 鄧小平時期的文藝產出和特色分析：電影戲劇

「文化大革命」時期所發展的電影，大抵以「樣板戲」為中心，創作方向服膺「三突出」的原則，在內容產出上要求符合政治上的意識形態，將過去對文藝技法的討論完全屏除。針對「文革」結束後中共亟欲恢復、重整文藝界的過程，以下就管理制度的變革、政策波動與社會變遷對電影生產的影響，以及當代電影家對電影製作的詮釋進行探究。

一、「文革」後的電影製作模式

電影製作的原有格局在「文革」時遭到破壞，「文革」後的撥亂反正首先表現在 1979 年 8 月，國務院批轉文化部、財政部《關於改革電影發行放映管理體制的請示報告》，其決定恢復「文革」前的發行放映管理體制，以國家計畫指導為主，嚴格控制電影製作數量以及題材的選取，各製片廠再遵照上級給予的計畫進行拍攝，並統一由國家給予預算以維持電影的生產和流通；電影產生後，電影發行放映，全部由「中央」直屬的「中國電影發行放映公司（簡稱「中影公司」）」負責，中影統一收購影片，並通過各個發行放映公司發送拷貝給予各地區的放映單位；各地區、省、市的電影發行放映公司在業務上受到文化部電影事業管理局（簡稱「電影局」）以及地方文化行政部門所指導；電影院以及放映隊則是由電影放映公司所管理，製片廠與發行放映公司、放映單位和流動的放映隊，彼此都只為各自的上級負責，呈現下級服從上級的關係。

在這樣的體系下，電影如計畫性商品一般源源不斷生產，也可以確保電影內容在意識形態宣傳上的要求與作用。¹並通過調整發行收入分成比例，增加用於發展發行放映事業的生產經費。²

¹ 于麗編，《中國電影專業史研究：電影製片、發行、放映卷》，北京：中國電影出版社，2006 年，頁 121-122。

² 包同之、張建勇，〈電影體制改革：回顧、思考與展望〉，《當代電影》1990 年第 4 期，1990 年，

第五章 鄧小平時期的文藝產出和特色分析：電影戲劇

1979年，文化部頒發〈電影劇本、影片審查試行辦法〉，對不同種類、屬性的影片的審查規則做了細分，在電影劇本方面：

- 一、各類準備投入攝製的電影劇本，均由各電影製片廠負責審定；
- 二、凡經電影製片廠審查通過的故事片（含舞臺藝術片）電影劇本，均應於開拍前報送電影局備案，並同時報送所在省、市、自治區有關主管部門備案。

當影片拍攝完成後，還必須對完成的影片進行內容審核：

- (一) 影片攝製完成後，由電影製片廠進行初步審定；
- (二) 需申請全國發行或在部分省、市、自治區發行的國產影片，經電影製片廠初審通過後，報送電影局審定。中央新聞紀錄電影製片廠攝製的新聞紀錄短片，由電影局委託廠負責審定；
- (三) 在本省、市、自治區和軍隊系統內發行的影片，審查辦法由電影製片廠所在省、市、自治區黨委和軍隊有關主管部門另行規定；
- (四) 外國和香港地區的送選影片，由中影公司進行初選。凡經選看的影片，均應將其情況及處理意見告知電影局；擬在國內發行的影片，由電影局審定；
- (五) 經電影局審查通過全國發行或部分省、市、自治區發行的國產影片、譯製的外國影片和香港影片，由電影局發給上映許可證；
- (六) 作為資料保存的外國和香港地區的影片，由中國電影資料館進行選定，並報電影局備案；
- (七) 由中國電影資料館委託各電影製片廠譯製的外國資料影片，由資料館審定；
- (八) 由中影公司委託各電影製片廠譯製的外語版國產影片，由中影公司

審定。

中共依據電影的發行範圍和選送地區的差異，對應的審查機構各有不同，組成等級嚴密、分工明確、多頭管理的審查體系，奠定了日後其官方電影審查的模式。³

當然，沿襲自 1950 年代一也就是「十七年」的電影文藝體制，不代表電影創作不需要進行革新。早在 1959 年時，知名的文藝劇作家夏衍就曾言：

我們的電影不僅是對人們進行思想教育，也應該給人以藝術享受，通過電影要使人能得到些歷史知識和文化知識。...總之，要增加品種，必須有意識地進行工作。我們現在的影片是老一套的「革命經」、「戰爭道」，離開了這一「經」一「道」，就沒有東西。這樣是搞不出新品種來的。我今天的發言就是離「經」叛「道」之言。⁴

1979 年時，夏衍也提到「中國電影先天不足、後天失調」，這裡的「先天不足」，是指電影作為一門新興藝術，不同於傳統戲劇，如京戲、地方戲曲一般擁有深厚的歷史根基；「後天失調」則是仿照蘇聯制度創立的電影生產機制出現生產週期長、人事浮腫、成本高昂的現象，多次的政治風波也干擾電影文藝的發展。

5

中國大陸的電影製片廠全國共計有 30 多個，大小規模不一，以影片生產種類而言可區分為：故事片廠、美術片廠、紀錄片廠、科教片廠四類，另有省級的製片廠和影視公司，其中最為重要的是擁有官方核准生產指標的 16 個能拍攝故事片的製片廠。這 16 家故事片廠為：長春、北京、上海、中國人民解放軍八一、珠江、西安、峨嵋、瀟湘、廣西、天山、內蒙古、福建、雲南民族、中國兒童、北京電影學院青年製片廠以及深圳影業公司，其中歷史最為悠久的長春電影製片

³ 劉陽，〈新時期中國電影體制研究（1976—1993）—基於政策分析的視角〉，《當代電影》2015 年第 1 期，2015 年，頁 107-111。

⁴ 夏衍著、陳堅編，《影評與劇論》，杭州：浙江大學出版社，2009 年，頁 257-259。

⁵ 夏衍著、陳堅編，《影評與劇論》，頁 350-355。

第五章 鄧小平時期的文藝產出和特色分析：電影戲劇

廠，位於吉林，是 1946 年接收日本人的「滿洲映畫株式會社」，改組建立為「東北電影製片廠」，1955 年又改為「長春電影製片廠」，是中共建立的第一個製片廠；北京電影製片廠是中央直屬的最大片廠；第三大故事片廠則是上海電影製片廠，1949 年合併原「海燕」及「天馬」兩家製片廠廠址而創建，1953 年再合併 7 家私營電影廠而成立「上海聯合電影製片廠」，文革期間曾遭整肅，1978 年再重新組成「上海電影製片廠」。⁶

1980 年文化部在其主持的各省辦電影製片廠看片會議中，決議這 16 家製片廠歸屬文化部電影局領導，具有故事片拍攝權，但拍攝數量需接受電影局的指標，同時，在響應「改革開放」的號召下，長春、北京、上海、珠江、西安、峨嵋等 6 家製片廠在國家計畫指導下，實施「獨立核算、向國家徵稅、自負盈虧」的營運方式進行初步改革。⁷

另一種電影製作的形式就是採用合作製片的方式。合作拍攝電影，除了能夠解決中國大陸製片廠在創作電影資金上的燃眉之急，對甫經歷「文革」、結束國際上閉鎖狀態的中國大陸而言，通過對外合作，釋放改革開放信號並改善國家形象，成為官方推動「統一戰線」工作和國際外交工作的重要手段。1979 年，由當時任中宣部部長的胡耀邦提議，成立「中國電影合作製片公司」對合作製片統一管理，這是中共首次設立的負責中外電影合作事務的機構。1982 年《加強對外合作拍片事業領導與管理的幾項規定》闡明合作拍片必須有「四個統一」：統一對外、統一政策、統一安排、統一歸口管理。⁸

近水樓台先得月，早在 1960 年代，中國大陸的製片廠即有和香港的左派電影公司合作的經驗，「改革開放」下對合拍電影的提倡，在地理位置和文化背景相似的環境下香港電影業得以成為合拍電影政策的主要對象。中國大陸和香港合

⁶ 行政院大陸委員會編，《大陸文教現況》，頁 162-170。

⁷ 李政亮，《拆哪，中國的大片時代：大銀幕裡外的中國野心與崛起》，臺北：蔚藍文化，2017 年，頁 247-249。

⁸ 尹鴻、何美，〈走向後合拍時代的華語電影：中國內地與香港電影的合作／合拍歷程〉，《傳播與社會學刊》第 7 期，2009，頁 35。

拍的電影，最早是由武俠類型片切入，較知名有高揚《忍無可忍》、杜琪峰的《碧水寒山奪命金》、張鑫炎的《少林寺》等作品。

其中《少林寺》一片影響甚鉅。《少林寺》的拍攝，起始為時任國務院港澳事務辦公室主任的廖承志在廣州會見香港的電影公司高層，建議拍攝實際走訪中國大陸武俠片；⁹《少林寺》的拍攝受到中共政府的大力支持，拍攝期間從國家體委等部門借調 18 名武術人才支援影片拍攝，耗時兩年、輾轉八地才得以完成製作。《少林寺》上映票房不俗，觀眾反應熱烈，雖然是武俠題材，但故事內容善惡有報、除暴安良符合官方提倡的善良風俗，為中港之間合作製片博得好彩。¹⁰陸續有香港影人前進中國大陸，知名的香港導演李翰祥赴陸拍攝中國近代題材的歷史片《火燒圓明園》與《垂簾聽政》。

這時期的合作和合拍影片，儘管在香港和華人圈引起了大陸熱、功夫片熱，同時也在大陸引起了香港熱，導致港台電影和文化在中國大陸風靡一時。總體而言，合作模式還是有限的，合拍電影往往由中共有關部門確定題材與審查、提供人力物力資助，實際的創作人員如導演與演員則大多以外方為主導地位，製片廠以協拍方式參與。¹¹這樣的合作形式，就中共而言，電影的政治與國家形象宣傳多於商業的考量；外部的合作單位，看重的則是中國大陸較為廉價的勞動、自然資源，以及廣大的市場。¹²

二、 電影創作的風格流變與類型

「文革」後的電影創作，電影內容的創作上暫時無法擺脫「文革」時期的製作方式—講求政治的意識形態正確、突出正面人物的創作形式，並且電影作為政

⁹ 吳彬，〈廖承志與新中國的港澳統戰〉，《福建省社會主義學院學報》2012 年第 2 期，2012，頁 10。

¹⁰ 章柏青、賈磊磊編，《中國當代電影發展史：上冊》，北京：文化藝術出版社，2006 年，頁 470-472。

¹¹ 于麗編，《中國電影專業史研究：電影製片、發行、放映卷》，頁 153-157。

¹² 尹鴻、何美，〈走向後合拍時代的華語電影：中國內地與香港電影的合作／合拍歷程〉，頁 35-37

第五章 鄧小平時期的文藝產出和特色分析：電影戲劇

治的先行，強調政治性大於藝術性。1977年11月，文化部發出〈文化部關於請各廠複審文化大革命以前攝製的影片工作的通知〉，請全國各電影製片廠複審「文革」前攝製的故事片、舞臺藝術片、紀錄性藝術片和美術片，注意內容的政治把關，以及影片的攝製背景和相關從業人員有無政治問題；¹³

這時期的電影創作者，如謝晉、水華、謝鐵驪等人，被稱作「第三代導演」¹⁴。第三代導演們早在文革前——也就是「十七年文藝時期」即有過電影創作的經歷，他們的電影產出大致上集中於1950、1960年代，部分的成員曾是過去魯迅藝術學院的學生或教師，經歷中共建政的階段，如水華曾經擔任過魯迅藝術實驗劇團擔任導演、凌子風曾在魯迅藝術學院任教、謝鐵驪出身行伍中；他們在拍攝電影前多從事過戲劇相關工作，情節的掌握上更能駕輕就熟，¹⁵在「文革」前，他們的電影風格奠基於社會環境的要求，主流意識形態理論或多或少的內化其中，除了帶有強烈「政治性」之外，要求創作「真實地、歷史地、具體地描寫現實」的拍攝風格，並且在電影情節的安排中，存在明顯的「線性」與「樂觀」敘事方式，這種方式又被稱之為「戲劇」式的電影。

戲劇式電影的特色在於以線性時間為主軸，通過因果關係、賞善罰惡的情節達到光明圓滿的大結局，對看中電影「教化」功能的這一代導演而言，這樣內容的起承轉合，除了符合政治上的需求，也契合他們所認為「反映現實」到「歌頌光明」的藝術家責任。¹⁶

與此相對，「第四代導演」也獲得了創作的機會。迥異於「第三代導演」的經歷，「第四代導演」是中國電影首批的「學院派」，他們大多是北京電影學院的畢業生，接受過正規的藝術創作學習，他們在「文革」前完成系統教育，也因為

¹³ 〈文化部關於請各廠複審文化大革命以前攝製的影片工作的通知〉，《文化工作檔資料彙編（三）》，北京：文化藝術出版社，1988年，頁102。

¹⁴ 有關中國大陸電影導演的代際問題，儘管有些人對於「代際」的區分有所質疑，但「代際」可以做為簡單判讀電影導演在藝術追求上對社會思潮的反映，而長期被社會所接受。見潘天強，〈中國電影的代際問題〉，《文藝研究》2009年第12期，2009年，頁77-78。

¹⁵ 馮果，《當代中國電影的藝術困境——對電影與文學關係的一個考察》，上海：上海文化出版社，2007年，頁45-61。

¹⁶ 陸紹陽，《中國當代電影史：1977年以來》，北京：北京大學出版社，2004年，頁32

受到「文革」的影響，遲至 1980 年代才有機會拍攝電影。相對於前輩——也就是「第三代導演」群體對於刻劃現實的推崇，「第四代導演」更多是對電影的反思，他們致力於讓電影成為一門獨立的藝術學問，「電影和戲劇『離婚』」、「電影和文學『分家』」等理論的提倡多為第四代導演所提倡。¹⁷「文革」後為了開拓電影藝術的道路，「傷痕」、「懷舊」正好可以滿足時人心理。¹⁸這時期的藝術成就，突現於兩方面，第一是具有時代使命感色彩，並且關注於「人」的價值；第二則是對電影藝術的呈現以及敘述方式的創新。

當時期所生產的電影，主要可以分為：第一是以當時政治形勢的需要，以批判「四人幫」以及「造反派」的罪行為主題、訴說「傷痕」、「反思文革」的電影；第二種電影演繹主題則是以革命歷史題材為主；最後，則是以「反特」為主題的電影，所謂「反特」片，內容大多以諜戰題材為主。另外，在「文革」時期被批判為「毒草」所禁止的電影可以重新上映，這些被解禁的老電影，帶動了一時的觀影風潮，觀賞電影成為大眾的娛樂。

作為一部批判「四人幫」的電影，楊延晉執導的《苦惱人的笑》不同於早先專注於爭權奪利的批判敘事，故事的主角傅彬是一位不願說謊的記者，在「文革」中因為執意說真話而遭遇的各種苦難，傅彬不是傳統創作上銳意營造的正面英雄人物，只是個誠實的一般人，電影的結局也不是傳統的邪不勝正，最後拍攝了傅彬被押上囚車的畫面，傅彬和妻子孩子的互動，令他相信不久的將來，人們可以像從前一樣誠實生活。¹⁹

成蔭所執導的電影《西安事變》可以說是當時「歷史」主題電影的翹楚，他力圖按照歷史原貌進行拍攝，電影裡的角色設定上不再是傳統正面人物、反面人物臉譜化的二分法，而是力求揣摩各方人物在事件下的思想情緒，《西安事變》日後榮獲文化部 1981 年優秀影片獎（為「華表獎」前身）以及第二屆金雞獎的

¹⁷ 王曉玉編，《中國電影史綱》，上海：上海古籍出版社，2003 年，頁 188-193。

¹⁸ 陸紹陽，《中國當代電影史：1977 年以來》，頁 4-7。

¹⁹ 陳景亮、鄒建文編，《百年中國電影精選—第三卷：新時期中國電影（上）》，北京：中國社會科學出版社，2005 年，頁 36-39。

第五章 鄧小平時期的文藝產出和特色分析：電影戲劇

最佳導演獎；²⁰但長期的政治風波對成蔭帶來不小的影響，他曾言自己的電影「但求政治無過，不求藝術有功」。²¹

另一方面，以「文學作品」為電影改編藍本的趨勢自 1982 年開始明顯上升，這是由於導演在拍攝電影時，以文學作品為主題，能夠稍微脫離和主流意識形態的連結，又可以借重文學作品自身的影響力保證一定的票房；同時期小說藝術的蓬勃發展，更能藉由此類文本進一步提高電影的藝術價值；²²此外，廣受社會大眾所認可的文學作品，拍攝時導演無須再顧忌意識形態可能會造成的掣肘。

第三代導演謝晉所拍攝的《天雲山傳奇》，故事由作家魯彥周的小說改編，以平反冤假錯案的社會環境為背景，主角羅群在「反右運動」中被錯化為右派，在「文革」中受盡苦難，仍然懷抱信念，最後獲得平反的機會，電影上映後引起社會討論，得到 1980 年文化部的優秀影片獎、大眾電影百花獎最佳故事片獎，以及第一屆金雞獎的最佳故事片獎，影響甚鉅，對推動撥亂反正的工作帶有積極影響。²³

作為第三代導演中最具影響力者，謝晉在 1986 年的作品《芙蓉鎮》被視為是其巔峰之作，《芙蓉鎮》根據作家古華的同名小說改編，故事敘述一個名為芙蓉鎮的小鎮上，當地居民在歷經「四清」、「反右」、「文革」等多次的政治運動中，體現小人物身上旺盛的生命力，並對過去政治環境所造成的痛苦予以反思，這部電影在藝術與思想上表現突出，除了榮獲當時影壇三大獎的最佳故事片獎之外，海外也獲獎無數。²⁴

上述的電影內容與背景精神，乃與此時中共所提倡的方向一致，同時，「撥亂反正」、「改革開放」的旗幟一經揭櫫，自然成為電影創作中理所當然的主題。伴隨著改革日漸深入，尋求獨立的電影也漸漸衍生出新的面貌，中共關於電影發

²⁰ 陳景亮、鄒建文編，《百年中國電影精選—第三卷：新時期中國電影（上）》，頁 174-179。

²¹ 陸紹陽，《中國當代電影史：1977 年以來》，頁 34。

²² 馮果，《當代中國電影的藝術困境—對電影與文學關係的一個考察》，頁 78，92-97。

²³ 陳景亮、鄒建文編，《百年中國電影精選—第三卷：新時期中國電影（上）》，頁 121-125。

²⁴ 陳景亮、鄒建文編，《百年中國電影精選—第三卷：新時期中國電影（下）》，北京：中國社會科學出版社，2005 年，頁 198-201。

行與製作的改革措施，漸漸鬆綁了意識形態的制約。1984年10月，中共中央十二屆三中全會上通過了〈中共中央關於經濟體制改革的決定〉，經濟改革上要求擴大企業的自主權、實行政企職責分開、簡政放權，²⁵電影產業被歸類為企業性質，因此必須獨立核算、自負盈虧、通過銀行貸款自籌資金，實現生產利潤，國家給予的補助僅剩非固定的流動資金。

這樣的決定一方面讓製片廠多了企業自主以及資金的支配權力，另一方面也迫使製片方苦思如何創造最大的利潤，有的從內部改造的方向著手，但更大的目標是致力於利用拍攝電影創造利潤，這是由於早在1980年文化部所頒行的〈關於1980年至1982年電影故事廠與中國電影發行放映的影片結算暫行辦法〉，要求統一收購的中影公司，根據電影的拷貝數目按一定單價和製片廠結算給付價格，儘管還不是完全的自由市場機制，但在電影的供給與需求上出現了可以調整的空間，對製片方而言，觀影人次越多、電影拷貝數目越多，就可以得到更多的盈餘，製片廠開始有了拍攝「娛樂片」的契機，產生80年代中期娛樂片製作的高潮。

26

不過，拍攝「娛樂片」的概念並非橫空出世，實際上作為一種類型電影，「反特片」提供了觀眾高潮迭起的觀影體驗；並且早在1980年就已經存在了娛樂屬性比較重的電影，並發展出不同的電影類型，²⁷愛情片有《廬山戀》、《第二次握手》，懸疑驚悚者有《405謀殺案》、《霧都茫茫》等，而1980年張華勛執導的電影《神秘的大佛》可說是其中的先河。《神秘的大佛》屬於懸疑動作片，故事圍繞在樂山大佛的周圍藏有秘密財寶的傳說，由此引發正反兩方對寶藏的爭奪。電影呈現了樂山大佛的自然風光，搭配懸疑的故事劇情以及特色的武打內容，開啟了武打電影的風氣。從《神秘的大佛》至1983年的《武當》，這時期的娛樂片多

²⁵ 〈中共中央關於經濟體制改革的決定〉，《中國政府網》，檢索日期：2021年5月31日，〈http://www.gov.cn/test/2008-06/26/content_1028140_2.htm〉。

²⁶ 于麗編，《中國電影專業史研究：電影製片、發行、放映卷》，頁125。

²⁷ 胡克、張衛、陳墨，〈重思「娛樂片」及「娛樂片討論」〉，《當代電影》2019年第8期，2019年，頁9。

以歷史題材為背景，能最大限度的擺脫政治意識形態上的影響，並且故事的情節遵循邪不勝正的結局，也符合多數觀影人的口味，其後並漸漸摸索出具備娛樂性，卻有著各種不同「類型」的電影，²⁸也激發起電影界對「娛樂片」觀念的討論。

隨著時間的推移，「第五代導演」的崛起，為藝術類型的電影寫下新篇章。

「第五代導演」如陳凱歌、張藝謀、田壯壯等人，他們獨特的經歷造就出迥異於前幾個世代的創作觀念，「第五代」以 1982 年北京電影學院的畢業生為主體，不同於持續創作中的「第三、四代」在年輕時節受過創作的訓練，他們的青春歲月是在「文革」中度過的，他們下過鄉、當過兵，歷經磨難，最後在「改革開放」時期，重新接受專業的電影訓練，他們對於社會、藝術的認識並不存在過多的政治與歷史包袱，較之前的導演們更充滿突破性，他們強烈渴望通過影片探索民族文化歷史和民族心理結構，因此多以「文化尋根」作為作品的底蘊；他們對新思想、新的藝術手法特別敏銳，因此選材、敘事、刻畫人物、鏡頭運用、畫面處理等方面，都力求標新立異，以至其作品主觀性、象徵性、寓意性特別強烈。

也因為如此，有時他們的作品在電影藝術的表現上會流於片面，專注於視覺映像的技巧中；又因為他們獨特的經歷，對現實的描寫反而不是首要的選擇，更多是從過去的經歷挖掘故事。但總體而言，「第五代導演」的作品和他們的前輩們相較，更大程度的脫離了對「主旋律」的敘事，但也擴大了中國大陸電影的影響力，國內外的影展獎項，往往不會缺少他們的身影。²⁹

三、「紅色精品」：「主旋律」電影

市場上除了有「娛樂片」、「藝術片」以外，還有反映官方政治興趣的「主旋律」電影充斥其中。「主旋律」電影由來最早可以追溯至 1930 年代「中國左翼作家聯盟」與魯迅所提倡、颯起的左翼電影思潮，他們認為電影是極佳的「宣傳」

²⁸ 張智華、史可揚，《中國電影辯論》，南昌：百花洲文藝出版社，2007 年，頁 295-296。

²⁹ 陸紹陽，《中國當代電影史：1977 年以來》，頁 70-77。

武器；³⁰1942年，毛澤東〈在延安文藝座談會上的講話〉提出文藝必須為政治服務的主張，戲劇電影自然也是有力武器，在革命時能夠打擊敵人，在建政後又能夠團結人民。由於中共在電影製作上的效法蘇聯以國家統包的製作管理方式，電影也多能依照當前的意識形態需要生產。「改革開放」的階段，從「文藝為政治服務」的口號，轉變為「文藝為人民服務，為社會主義服務」，表達了一定程度對創作的鬆綁，電影創作的思潮體現對人性回歸的呼喚，也揉合進入主流意識形態電影的創作中，而不再是一味的強調階級鬥爭。³¹

為了挽回流失的電影市場以及維持製片廠的生存，出產娛樂片的風潮依舊不減，以1988年為例，娛樂為主的故事片比例佔全年產出的60%以上。但早在1985年，劇作家夏衍就對此表達他的擔憂：

看到電影局印發的1985年各廠製片目錄，我真的反覆不能入睡，今天起來就急忙給您寫信。按這個目錄的計畫拍片，肯定電影局（應該說文化部，乃至影協、整個電影界）明年的日子是不好過的，黨和人民是會批評、責怪我們的。且不說武打、驚險、愛情瑣事的題材占了很大的百分比，更重要的是反映當前這個沸騰時代的題材實在少得可憐了。

32

夏衍的呼告，引起了文藝界領導們的關注，藝術片和娛樂片來勢洶洶，如何持續電影意識形態的功能成為課題。

為此，中共以兩個方向進行改革，第一對電影審查制度進行調整；第二，是持續投入、提倡對於「主旋律」電影的創作。每年電影片廠完成生產任務之後，隔年會召開全國故事片廠廠長會議，對過去一年電影的發行進行檢討，並在其後的全國故事片創作會議上進一步規劃具體措施，在1987年，除了政治上提倡的

³⁰ 章柏青、賈磊磊編，《中國當代電影發展史：上冊》，頁24。

³¹ 陶東風，〈當代中國電影國家話語的演變〉，《電影藝術》2020年第2期，頁28。

³² 夏衍，〈關於反映當前沸騰時代的題材問題的通信〉，《中國電影年鑑1985》，1985年，頁87。

第五章 鄧小平時期的文藝產出和特色分析：電影戲劇

「反對資產階級自由化」之外，當年的全國故事片廠廠長會議上，提出「突出主旋律、堅持多元化」的創作方針，「主旋律」這一概念才被界定。時任中宣部副部長賀敬之也說：「主旋律必須反映時代的精神，塑造社會主義新人，給人們以鼓舞和鞭策，而不能貶低、醜化、歪曲我們的社會主義。這個主調、主旋律過去不能含糊，今後也不能含糊。³³」

同時為了籌備 1989 年上映慶祝中共建政 40 年、1991 年建黨 70 年的「獻禮影片」，在這次的會議結束後，還批准成立了「革命歷史題材影視創作領導小組」，由中宣部與廣播電影電視部領導，其中的成員還有中央文獻研究室、中央黨史研究室、中央電視臺、解放軍軍事科學院等單位，小組的工作職責在於負責指導全國重大革命歷史題材故事影片和電視劇的創作，對於重大革命歷史題材進行規劃、協調、審查。³⁴而所謂的「重大革命歷史題材」指的是：

- (一) 1921 年中國共產黨誕生到建政前所領導的革命鬥爭；
- (二) 以中共黨和國家領導人為表現對象的作品；
- (三) 解放後某些重大事件，如抗美援朝等。

並且，針對「重大革命歷史題材」電影的創作，也有相關的規定：

- (一) 在反映革命歷史題材的作品中，用文藝形式塑造當時領導人的形象，原則上是允許的；
- (二) 凡出現領導人形象的電影、電視和戲劇，在公演之前，一律經中央領導審查；
- (三) 建國以後的黨和國家領導人，一般不要以文藝的形式出現。

這是關於「主旋律電影」的審查內容。一般電影劇本的審查方式，依舊遵循

³³ 劉璐，〈「主旋律」的提出及時代意義〉，《學理論》2015 年第 10 期，2015 年，頁 9。

³⁴ 李政亮，〈拆哪，中國的大片時代：大銀幕裡外的中國野心與崛起〉，頁 254-257。

1979 年的〈電影劇本、影片審查試行辦法〉，也就是由各製片廠進行內部審定，再通報地方主管部門和電影局備案的方式進行，這樣的方式在題材的創作上較為自由，但如果製片廠並沒有嚴格執行相關的審查與通報，相關的主管機關就無法了解電影的生產情況、審核電影劇本並提出修改或停拍的要求。廣播電影電視部轄下的電影局在 1988 年和 1989 年兩年大力宣導、要求嚴格履行審查備案，惟成效不彰。因此，1990 年中宣部和廣播電影電視部聯合發布〈關於加強故事片審查把關工作的意見〉，內容說道：

由於各種主客觀的原因，目前仍有一些主題、題材不好，粗製濫造，格調低下，追求感官刺激的故事影片不斷產出，其中有的無法通過發行，造成人力物力的嚴重損失。為杜絕這種狀況產生，進一步端正創作指導思想，明確方向，加強製片管理，嚴格審查把關，力爭以更多的優質產品適應和滿足社會主義精神文明建設和廣大觀眾日益增長的文化生活的需要，今後各故事片廠在影片劇本經所在地省、自治區、直轄市黨委或政府的有關領導部門審查批准後，方可投產。同時，希望當地有關領導部門加強對故事片廠的具體領導，認真做好影片投產和雙片送審的審查把關工作，以保證製片廠取得良好社會效益和經濟效益。

其中取消了製片廠電影劇本審查和投資拍攝的權力，並將其歸於文化管理部門職責，加強了對電影內容的審查和控制。³⁵

種種限制乍看之下讓製片方綁手綁腳，但也為「主旋律」電影提供了一個創作的範式。並且，為了鼓勵製片廠製作「主旋律」類型的電影，1987 年廣播電影電視部與財政部設立了「攝製重大題材故事片資助基金」，資助基金的來源在中影公司的發行成本中提取，在製作「重大革命歷史題材影片」耗資超過 200 萬元、製作「重大現實題材影片」耗資超過 150 萬元以上的作品給予補助，以此來鼓勵

³⁵ 張碩果，〈權力與市場的博弈：1980 年代中後期中國大陸的電影審查〉，《新聞大學》2012 年第 4 期，2012 年，頁 52。

第五章 鄧小平時期的文藝產出和特色分析：電影戲劇

大製作「主旋律」電影的產出；1989 年成立了「中國電影基金會」，管理單位是廣播電影電視部，基金會運作的方式主要依靠社會捐贈和基金投資籌集資金，用於發展電影事業和產業，相關的贊助用在支持和鼓勵國產影視的譯製和推廣，打造交流平臺與機制，資助具有社會價值、弘揚主旋律的影視創作，鼓勵創新和探索跨界、多媒體的影視優秀作品，建立學術平台推動影視文化創意發展，以及開展有利於電影事業發展的公益活動等。³⁶

更為制度化的補助基金為 1990 年國務院批准建立的「國家電影專項資金」，這個基金的資金組成來源是由每張電影票當中抽取 5 分錢以及國家財政撥款組成，其對重大歷史題材的電影製作，如果成本超過 180 萬元且造成了製片廠的負擔時，補助不超過 50%，對重大限時題材的補助則是投資成本超過 140 萬元，補助同樣不超過 50%。這些補助大多以投資「重大歷史題材」或「革命歷史題材」之名行之，但在電影界或是傳媒口傳中，往往以「主旋律」指稱。

37

除了運用補助的方式鼓勵「主旋律電影」的生產，透過評獎對「主旋律電影」予以肯定，也是激發創作者投入的手段。在中斷 22 年後，文化部優秀影片獎復於 1979 年繼續評獎，因為是由官方機構進行前一年度電影的評選，因此主要的目的即是弘揚政府提倡的、有導向性的電影作品，得獎的作品不僅能夠得到獎金的挹注，也能夠提升電影的知名度。

年分	金雞獎	百花獎	文化部優秀影片獎
1980	本年度尚未設立	《吉鴻昌》 《淚痕》 《小花》	《巴山夜雨》 《天雲山傳奇》 《法庭內外》 《花枝樹》 《第十個彈孔》 《殘雪》 《苗苗》 《與魔鬼打交道的人》
1981	《巴山夜雨》 《天雲山傳奇》	《天雲山傳奇》 《廬山戀》 《七品芝麻官》	《喜盈門》 《西安事變》 《鄰居》 《南昌起義》

³⁶ 黃玉蓉、曾超，〈中國電影資助制度設計研究〉，《藝術評論》，2016 年第 6 期，2016 年，頁 79-80。

³⁷ 李政亮，《拆哪，中國的大片時代：大銀幕裡外的中國野心與崛起》，頁 256-257。

			《沙鷗》 《路漫漫》 《傷逝》 《鄉情》 《被愛情遺忘的角落》
1982	《鄰居》	《喜盈門》 《鄉情》 《白蛇傳》	《人到中年》 《牧馬人》 《駱駝祥子》 《春暉》 《風雨下鐘山》 《飛來的仙鶴》 《布穀催春》
1983	《人到中年》 《駱駝祥子》	《人到中年》 《駱駝祥子》 《牧馬人》	《咱們的牛百歲》 《大橋下面》 《在被告後面》
1984	《鄉音》	《咱們的牛百歲》 《十六號病房》 《不該發生的故事》	《紅衣少女》 《高山下的花環》
1985	《紅衣少女》	《紅衣少女》 《高山下的花環》 《人生》	《咱們的退伍兵》 《少年犯》 《索倫河谷的槍聲》 《迷人的樂隊》 《野山》 《相思女子客》 《秋天裡的春天》 《日出》 《黑炮事件》 《流浪漢與天鵝》 《女人的力量》
1986	《野山》	《少年犯》 《日出》 《咱們的退伍兵》	《孫中山》 《芙蓉鎮》 《血戰台兒莊》 《老井》 《珍珍的髮屋》 《紅高粱》 《T省的84、85年》 《雷場相思樹》 《解放》 《最後的瘋狂》 《買買堤外傳》 《鋼鏗將軍》 《屠城血證》 《閃電行動》
1987	《孫中山》 《芙蓉鎮》	《孫中山》 《芙蓉鎮》 《血戰台兒莊》、	
1988	《老井》 《紅高粱》	《老井》 《紅高粱》 《原野》	《巍巍崑崙》 《共和國不會忘記》 《春桃》 《黃土坡的婆姨們》 《花街皇后》 《歡樂英雄》 《陰陽界》
1989	《蛇口奏鳴曲》	《春桃》 《寡婦村》 《共和國不會忘記》	《開國大典》 《焦裕祿》 《百色起義》 《龍年警官》 《老店》 《特區打工妹》 《假女真情》 《大城市 1990》 《聯手警探》 《中國霸王花》 《鬥雞》 《賭命漢》
1990	《開國大典》	《開國大典》 《巍巍崑崙》 《本命年》	

第五章 鄧小平時期的文藝產出和特色分析：電影戲劇

			《北京，你早》 《黃河謠》 《你好！太平洋》 《白求恩——一個英雄的成長》
1991	《焦裕祿》	《焦裕祿》 《龍年警官》 《老店》	《大決戰》 《周恩來》 《開天闢地》 《毛澤東和他的兒子》 《過年》 《烈火金剛》 《情灑浦江》 《世界屋脊的太陽》 《高朋滿座》 《心香》
1992	《大決戰》	《大決戰》 《周恩來》 《過年》	最佳故事片： 《蔣築英》 優秀故事片： 《關里人家》 《劉少奇的四十四天》 《站直羅別趴下》 《中國人》 特別榮譽獎： 《秋菊打官司》 《香魂女》

表 5-1，1979 年至 1993 年中國電影三大獎得獎名單（作者自行整理）

當我們整理出自 1979 年起每年的評獎作品時，可以發現，儘管不是每年都產生一樣的結果，文化部優秀影片獎（即日後的「華表獎」）在評獎時表現出得獎「風向球」的趨勢，往往在該年得到文化部肯定的電影，也能夠在翌年的金雞獎、百花獎評選中有一席之地。

1979 年的《巴山夜雨》、《天雲山傳奇》兩部電影的主題暗含對四人幫的批判與知識分子的平反，符合當時的潮流獲得該年文化部 1980 年的優秀影片獎，隔年獲得第一屆金雞獎的肯定；1982 年文化部優秀影片獎的《人到中年》與《駱駝祥子》、1984 年獲獎的《紅衣少女》、1985 年的《野山》、1987 年的《老井》和《紅高粱》，這幾部電影改編自同名小說，也都在第二年獲得金雞獎；從 1987 年提倡弘揚主旋律開始，以及相關舉措的搭配，陸續誕生諸如 1988 年的《巍巍崑崙》、1989 年的《開國大典》、1990 年的《焦裕祿》、1991 年的《大決戰》等電影，這些作品也同時獲得三大獎的肯定。

另一項重要的評獎獎項，是由中宣部組織規劃的「五個一工程」獎。「五個一工程」獎的發起，源於中宣部在 1991 年倡導並開始組織實施的一項精神產品創作工程，中宣部要求各地方的宣傳部門能夠有計畫組織精神產品的生產，力求

每年都可以拿出「一本好書、一台好戲、一部優秀電視劇、一部優秀電影、一篇好文章」，因此簡稱為「五個一工程」。自 1992 年始，官方一年一次進行評選工作，因應「五個一工程」設立圖書、戲劇、電視劇、電影、理論文章入選作品獎和組織工作獎，獲得獎項，也代表是官方所承認的「優秀」作品。³⁸

「主旋律」電影首重產生的社會效益，行政命令的推波助燃，讓製片廠在製作「主旋律」電影時也能得到足夠保障，「主旋律」電影在劇本創作、實際拍攝以及事後的宣傳發行，都可以得到有關單位的支持。以電影《大決戰》為例，在製作期間除了備受領導階層重視之外，更廣泛或得到解放軍的支援，得以動用大量人力以及軍事裝備協助拍攝；³⁹發行放映方面，確保電影的拷貝數量充足、戲院的排片調度能夠符合需求；宣傳上，除了充分利用廣播、電視、報刊等傳播媒介，中宣部、中央組織部、廣播電影電視部、文化部等單位會針對「主旋律」電影的發行和放映發出相關通知，動員各級共產黨的宣傳、組織以及文化部門，組織群眾觀看，而電影票款可以從黨費、會費、宣傳教育用費用中支付，為「主旋律」電影的票房提供保證。以 1991 年為例，全中國大陸電影發行的收入 11 億人民幣，代表「主旋律」的獻禮片收入達 3 億人民幣，約佔總數的三分之一，透過各項的優惠舉措，的確讓「主旋律」電影有和「娛樂片」競爭的條件。⁴⁰

綜觀鄧小平時期電影的產出，電影的製作與發行依舊是以計畫經濟的背景繼續運作並進行階段性的嘗試，「改革開放」下電影產業歸類為企業屬性需要自負盈虧，製片廠除了就自身內部制度進行改善之外，也亟欲透過電影發行獲取盈利。隨著改革深化以及利益驅使，製片廠選擇投資「娛樂片」的動機提高；電影此時仍被視為宣傳目的大於商業取向的思考邏輯，也迫使中共在意識形態的推動上進行調整，從審查制度的修正、「主旋律」電影的補助與獎勵、相關宣傳與發行的行政操作著手，當 1992 年鄧小平南巡後，「市場化」已成為必然的定局，電

³⁸ 李谷城編，《中國大陸改革開放新詞語》，頁 88。

³⁹ 張智華、史可揚，《中國電影辯論》，頁 433。

⁴⁰ 張智華、史可揚，《中國電影辯論》，頁 434。

第五章 鄧小平時期的文藝產出和特色分析：電影戲劇

影體制轉向市場經濟，「主旋律」的電影開始朝向商業化、類型化發展，接受市場的考驗。⁴¹



⁴¹ 王春曉，〈改革開放 40 年中國主旋律電影類型演變〉，《電影文學》，2018 年第 22 期，2018 年，頁 29-30。

第陸章 結論

一、 研究發現

鄧小平時期的文藝政策特色，是以「改革開放」的方針進行革新，整體而言，受到反思「文化大革命」的影響甚鉅，也因而呈現出「銳意恢復」以及「小範圍修正」的趨向，社會以及領導階層所需求的是為文藝界「正名」、「撥亂反正」的呼籲，以及行政事務的「常規化」。

早在 1975 年、「文革」中鄧小平復出的時期，啟用老幹部、恢復固有體制是當時的施政主軸。儘管主管依舊是由「文革派」所把持，文藝體制從 1966 年被破壞後，再行恢復標誌著對文藝政策及執行的「正常化」，在顛覆「四人幫」之後的文藝政策主要著墨於平反「文藝黑線論」對創作者以及文藝主管單位的定位，透過平反，過去文藝領域的領導機關，如中宣部、文化部得以恢復運作，並且重建全國文聯、作協等文藝團體協助管理，重構「十七年文藝」的管理體制—以黨、政府機構以及人民團體對政策相互間的配合進行管理。

在提倡「改革開放」作為這一階段的施政方針，另一項重要的觀念轉變在於，「文藝為政治服務」的口號經過修正成為了「文藝為人民服務」、「文藝為社會主義服務」，文藝政策的改革以既有體制的重建與革新、促進文藝發展和方針調控成為發展重點。

既有體制的重建改革，為了迎合「改革開放」的需求，以及避免政府的沉重負擔，中共在體制的改革上首先改進管理機構疊床架屋的現象，至 1987 年，確立「四足鼎立」的局面：文藝政策與管理由中宣部所領導，文化部負責管理文藝事業的發展、文化活動、文化設施建設等；廣播電影電視部管理監督影視、音像等文藝創作；新聞出版署為新聞與出版事業進行把關。

文藝團體的管理部分，擺脫沉重的財政負擔成為重要任務，文藝工作者以及文藝團體從「國家統包」的政策，轉化成為「責任制」與「聯產承包」的方式經營，並下放一定的演出劇目權、財政權以及人事權，文藝單位響應「改革開放」

走向盈虧自負的經營模式，促使各單位以追求最大利潤為重要目標，如 1980 年代電影界「娛樂片」風潮即為一例。

為了活絡文藝生產，提高創作的動力，一方面中共呼籲「創作自由」，另一方面提供鼓勵誘因。在創作的自由度上，1979 年第四次文代會鄧小平發表的〈祝詞〉重提堅持「雙百」方針、保證藝術自由的一系列觀點：「寫什麼和怎樣寫，只能由文藝家在藝術實踐中去探索和逐步求得解決。在這方面，不要橫加干涉」，這表達當時的文藝發展方向和指導方針。恢復了「文革」前行之有年的稿酬制度，以千字計算為基準，作家能以獲得報酬，並且持續朝往增加稿酬的方向前進；另外，針對文藝創作展開評獎機制，這些獎項，部分是「文革」前即存在、部分是新設的獎項，它的目的是鼓勵創作者投入產出，而得到評獎肯定的創作者除了收穫豐厚的報酬外，也能開啟其知名度，名利雙收。

除了積極鼓勵文藝創作，中共對文藝所能起到的意識形態宣傳依舊十分重視。儘管「改革開放」標誌著在政治、經濟、社會上進行鬆綁，文藝領域對比過去相對寬鬆不少，但出現了「觸碰」到底線的創作、有動搖中共治理合法性時，即會對相關創作進行批判和懲處，「四項基本原則」為探索的空間設下限度、規定禁忌。

以人事安排為例，恢復重建的文藝團體內部的人事組成，除了在「文革」前已高居其中的文人之外，吸收接納過去在「反右」、「文革」被貼上標籤、復出且具有影響力的文藝界人士，組織內部的人事調度依舊由官方持續扮演重要角色。

以文學作品產出作為例子，中共在作品出版上進行控管，內容涵蓋出版社的組織架構、出版品內容的限定，以及對於市場現象的控制，並對創作主題進行審批；以電影作品產出為例，以國家計畫指導嚴格控制電影製作數量以及題材的選取，製片廠遵照上級給予的計畫進行拍攝，並統一由國家給予預算維持電影的生產和流通的方式，計畫體系下，可以確保電影內容在意識形態宣傳上的作用；同時，評獎的設計讓文藝作品在主題上如果意識形態能夠得到強化，官方並不吝於

給予肯定，也鼓勵創作者的作品能夠迎合當局的意識形態，諸如文學四大獎、電影三大獎，以及 1991 年所展開的「五個一工程」獎，正是官方為弘揚意識形態「主旋律」的相關舉措。

1980 年代在文藝政策與文藝創作的自由範圍，也受到當時高層政治風向的影響，直至 1992 年前，歷次發起「清除精神汙染」、「五講四美三熱愛」、「反資產階級自由化」等運動，在改革年代，意識形態的論述仍屬重要，除了既要維繫共產黨統治地位的合法性，另一方面也必須為改革提供理論辯護的武器，因此文藝政策在領導階層的干預下呈現「左右搖擺」的情形，文化人之間也有著「惜春派」—「珍惜文藝界來之不易的春天」、「偏左派」—堅持黨的文藝路線兩方對於文藝創作方向的角力；知識分子之間也因為代際的分野，對文藝政策有不同的解讀，部分的知識分子在文革前即開始投入創作之中，當中更有些人在少時即擁有「革命」經歷，他們過去確立了與國家意識形態相對應的理想，在被打壓時也曾有過破滅與懷疑，但是一旦苦盡甘來，卻又加強了對理想的堅持；部分的知識分子則是嘗試開拓創作方式的可能性，他們多是「文革」後接受教育、或是「文革」後才開始從事創作，他們對於社會、藝術的認識並不存在過多的包袱，也更充滿突破性，較以往對「反映現實」十分強調的表現形式而言，新一批的知識分子更在意創作中突出新穎的技術與理論，他們作品的主題更多是描寫成長經歷與鄉土情懷，中國大陸導演之間的代際劃分，正是由於不同代際的導演在在藝術追求上對社會思潮的反映面向的差異。

綜觀鄧小平時期的文藝政策以及其產出，「文藝」依舊是「事業」而非「產業」，中共對文藝市場進行的調整，大致上對文藝產品的認知，依舊看重文藝產品對宣傳功能所能達到的效果，較不從經濟角度思考所能帶來的利潤。文藝體制的改革漸漸邁向專業管理，但仍不脫計畫經濟的影響，尋求在框架下進行改革。這樣的情形在進入 90 年代後，由於「改革」道路的確立與深化和「市場化」影響，「主旋律」的文藝產出勢必面臨挑戰，並且以官方的重點提倡與審查，內容

的類型化、娛樂化方式，再次呈現於大眾視野。

二、 後續發展和研究展望

1992 年鄧小平南巡的目的在於消弭 1989 年「天安門事件」所造成的負面影響。六四「天安門事件」除了引起社會大眾對於中共政權合法性的質疑之外，本就對「改革開放」路線抱持懷疑的態度中共內部的保守派把這次經濟、政治問題歸咎於取消計劃經濟、實行市場化所造成。南巡的用意正是宣示「改革開放」是正確的方向，為持續進行改革擔保。「鄧小平南巡」為當時中共內部的氣氛帶來了影響，原本傾向保守的風氣開始轉變，1992 年 2 月底，中共中央委員會將鄧小平在南巡期間的講話與演講內容發送給所有黨員，3 月的政治局會議上，贊同鄧小平的南方談話，也將中共的工作重心再次放在了經濟建設的部分。¹

「鄧小平南巡」標誌著經濟改革與市場化的不可逆，對「市場經濟」的呼籲，不僅只見於經濟商場，文藝領域也備受影響，「文藝事業」開始為「文化產業」的可能性換位思考，從「管文化」演變成「辦文化」的觀念開始萌芽。90 年代的文化「市場化」打破了過去計畫經濟型態的文化體制與模式，同時也導致原先的價值觀念解體，知識分子的獨立性與自主性加強了，但他們不再關心啟蒙使命與終極價值、不再製造具有深度的文藝產品。²

以文學體制的變革觀察，自 1992 年開始，隸屬於各作家協會的「專業作家」編制人員逐步減少，出版社也必須面對市場「自負盈虧」；大體上出版事業由政府所管理，但要在 80 年代後期，已有私營業者投入出版工作中，1988 年中宣部與新聞出版署發出〈關於當前圖書發行體制改革的若干意見〉中提到「放權承包，搞活國有書店；放開批發管道，搞活圖書市場；放開購銷形式和發行折扣，搞活購銷機制；推行橫向經濟聯合，發展各種出版發行企業群體和企業集團」，也就

¹Alexander V. Pantsov (潘佐夫)、Steven I. Levine (梁思文) 著，《鄧小平：革命人生》，臺北：聯經出版，2016 年，頁 421。

² 金元浦、陶東風，〈關於 90 年代知識分子的問題〉，《文藝理論研究》，

是俗稱的「三放一聯」活絡出版市場的發展，³雖然這些由民間所經營的出版部門能夠參與圖書零售，但它們依舊必須從正式的出版社購得出版書號，出版物也需要經過管理機關的審查，但極大的刺激了民間投入出版生產的興趣；⁴針對文學比較指標性的管理做法，從展開群眾運動的方式逐漸轉化成為以經濟活動的方式影響文學的取向，並且針對編輯人才的培養與任用資格給予規定。⁵

電影產業的發展上，1993年呼應「南巡講話」，廣播電影電視部發出〈關於當前深化電影行業機制改革的若干意見〉，和轄下的電影事業管理局要求各製片廠提出各項方案促進電影市場，惟四項權力不予放行，分別為：

- (一) 外國電影的進口權力；
- (二) 國產片以及進口片的比例制定權；
- (三) 故事片指標制定權；
- (四) 電影局的最終審查權。

各製片廠在前述四項前提下，首先即是對內部營運體制進行改革，消弭疊床架屋、人員雜沓的情形。另一方面，不論最終如何對體制進行「節流」製片廠依舊只能藉由拍攝電影產生利潤，因此，製片廠選擇的方式，首先是招徠社會團體、企業投資，以分成利潤的方式合作拍攝電影；第二就是與港資、外資合拍電影，合拍電影，製片廠能夠得到資金以及設備的挹注，民間資本能夠投入電影生產、甚至是承擔「主旋律」電影的拍攝。⁶

「主旋律」電影創作的表現手法在「類型化」與「娛樂化」的探索貼近大眾市場的需求，相對於過去正面人物「高、大、全」的強調，開始走向人物形象的

³ 方卿、徐麗芳，〈中國大陸非國有書業發展歷程研究〉，《教育資料與圖書館學》第42卷第4期，2005年，頁503。

⁴ 洪子誠，《中國當代文學史》，頁411。

⁵ 萬安倫、劉浩冰、龐明慧，〈編輯出版人才培養40年：階段歷程、培養機制及問題挑戰〉，《中國編輯》第109期，2019年，頁40-42。

⁶ 于麗編，《中國電影專業史研究：電影製片、發行、放映卷》，頁139-153。

第陸章 結論

「平民化」、劇情架構適度的煽情，⁷ 學習商業電影的拍攝方式、啟用流量明星擔綱要角，⁸ 隨著時代的發展，政治、文化、市場、科技等因素對文藝創作的影響逐漸增強，「主旋律」電影的題材也更為多元。

2013 年 3 月 17 日，習近平在大陸第十二屆全國人民代表大會第一次會議上表示：

實現全面建成小康社會、建成富強民主文明和諧的社會主義現代化國家的奮鬥目標，實現中華民族偉大復興的中國夢，就是要實現國家富強、民族振興、人民幸福，既深深體現了今天中國人的理想，也深深反映了我們先人們不懈奮鬥追求進步的光榮傳統。⁹

習近平對「中國夢」的提出，代表著中共對於如何治理與發展「中國」的想像。「中國夢」概念的提出後，緊接著於 2014 年 10 月 15 日，習近平〈在文藝工作座談會上的講話〉中，表達了中國大陸文藝發展的看法和展望，提出：

- (一) 實現中華民族偉大復興需要中華文化繁榮興盛。
- (二) 創作無愧於時代的優秀作品。
- (三) 堅持以人民為中心的創作導向。
- (四) 中國精神是社會主義文藝的靈魂。
- (五) 加強和改進黨對文藝工作的領導。¹⁰

這次的公開講話，闡述了「實現中華民族偉大復興」的概念下，文藝所扮演

⁷ 陶東風，〈官方文化與大眾市民文化的互動—論 20 世紀 90 年代中國的「主旋律」電影〉，《求索》，2002 年第 3 期，2002 年，頁 118-120。

⁸ 宋振旺、盧芝艷，〈淺議主旋律電影的發展策略〉，《文學界（理論版）》，2012 年第 6 期，2012 年，頁 206-207。

⁹ 〈習近平在第十二屆全國人民代表大會第一次會議上的講話〉，《中國共產黨新聞網》，檢索日期：2019 年 10 月 17 日，〈<http://theory.people.com.cn/BIG5/n/2013/0318/c40531-20819774.html>〉。

¹⁰ 〈習近平在文藝工作座談會上的講話〉，《新華網》，檢索日期：2019 年 10 月 17 日，〈http://www.xinhuanet.com/politics/2015-10/14/c_1116825558.htm〉。

的角色，中共對文藝工作的領導，代表文藝創作在黨性、政治立場和創作自由上的方針。文內表明習近平主政下文藝政策的主軸：

對傳統文藝創作生產和傳播，我們有一套相對成熟的體制機制和管理措施，而對新的文藝形態，我們還缺乏有效的管理方式方法；擴大工作覆蓋面，延伸聯繫手臂，用全新的眼光看待他們，用全新的政策和方式方法團結、吸引他們，引導他們成為繁榮社會主義文藝的有生力量。¹¹

社會經濟的發展，文化領域中新模式和新興形式不斷出現，固有的文藝制度和傳統的傳播方式在過去有顯著的成績，然而在資訊與科技的進步之下，傳播方式的更新，中共也能透過「改革開放」以來總結的經驗，一方面將文化產業的市場做大，另一方面依法管理文藝事業的發展，以「一手抓繁榮、一手抓管理」的「兩手抓」成為施政的策略。

三、 未來研究方向

最後本文整理對鄧小平時期的文藝政策特點。對鄧小平時期的研究多聚焦於經濟上的發展，文藝領域相對而言處於不受關注的焦點。藉由本文，我們了解鄧小平時期的文藝政策，是將自「文革」以來的破壞恢復為 1965 年前的樣貌，並依循「改革開放」的路線逐步調整，從「文藝事業」轉化成為「文化產業」的過程。本文以「文學小說」以及「電影」為媒介做為研究重心，對管理體制、政策以及相關法律條文進行初步解讀，搭配文本分析進行補述。

「文藝」做為一個概念十分廣泛，因此在研究中難免掛一漏萬，事實上，戲劇、電視劇、音樂等文藝發展皆為可以研究的媒介；另外，文藝和經濟政策的關聯性與因果關係也能持續琢磨，例如：紙張生產與配給對出版業造成的影響、文藝管理部門對各類文藝作品的核准與發行方式等皆為可能研究的方向；不同時代

¹¹ 李悅，〈4 周年！重溫總書記在文藝工作座談會上的講話〉，《求是網》，檢索日期：2019 年 10 月 17 日，〈http://www.qstheory.cn/zhuanku/2018-10/15/c_1123561989.htm〉。

第陸章 結論

背景下產生的知識分子，對於文藝創作的觀念技法與論戰也是值得研究的課題，這些都有待後續的研究做為解答。

另外，隨著近年來中共傳記文學的蓬勃發展，針對文藝官員、菁英、甚至是相關從業人員的資料更見重於世，大量的回憶錄以及傳記，能彌補官方資料的不足之處，令後繼研究者對中共文藝制度建構的脈絡梳理更為清晰。



參考文獻

中文資料

一、 文獻

中共中央文獻研究室、中央檔案館編，〈中共中央宣傳部關於黨的宣傳鼓動工作題綱〉，《建黨以來重要文件選編（1921-1949）》第18冊，北京：中央文獻出版社，2011。

中共中央文獻研究室、中央檔案館編，〈中共中央宣傳部關於黨的宣傳鼓動工作題綱〉，《建黨以來重要文件選編（1921-1949）》第19冊，北京：中央文獻出版社，2011。

中共中央文獻研究室編，《毛澤東文集》第7卷，北京：人民出版社，1999。

中共中央文獻研究室編，《建國以來重要文獻選編》第10冊，北京：中央文獻出版社，1994。

中共中央文獻研究室編，《鄧小平文集》，北京：人民出版社，2014。

中共中央文獻研究室編，《鄧小平文選》，北京：人民出版社，1994。

中華人民共和國勞動人事部編著，《知識分子政策文件匯編》，北京：勞動人事部發行，1983。

中共中央宣傳部政策法規研究室編，《宣傳文化政策法規選編：1996-1997年》，北京：學習出版，1998。

中共中央宣傳部辦公廳編，《黨的宣傳工作會議概況和文獻：1951-1992》，北京：中共中央黨校，1994。

中共中央黨史研究室，《中國共產黨歷史》，北京：中共黨史出版社，2010。

王英林、蘇文斌編，《中國共產黨三代領導集體思想方法和工作方法論》，北京：中國經濟出版社，1991。

王健民，《中國共產黨史稿》第三編：延安時期，臺北：著者發行，1965。

行政院大陸委員會編，《中國研究導論（上輯）》，臺北：行政院大陸委員會，2007。

行政院新聞局敵情研究室編印，《共匪對外宣傳策略運用方式及我應採之對策》，

參考文獻

- 臺北：行政院新聞局敵情研究室，1972。
- 行政院新聞局編著，《大陸大眾傳播事業及其管理概況》，臺北：行政院新聞局，1995。
- 汪耀華編，《「文革」時期上海圖書出版總目，1966~1976》，上海：上海辭書出版社，2014。
- 全國政協文史和學習委員會編，《文史資料選輯》，北京：中國文史出版社，2000。
- 陳元等編，《中國統一戰線辭典》，北京：中共黨史出版社，1992。
- 陳俊生編，《中國改革政策大典》，北京：紅旗出版社，1993。
- 劉建明主編，《宣傳輿論學大辭典》，北京：經濟日報出版社，1992。
- 鄧小平文藝思想研究編纂委員會編，《鄧小平文藝思想研究》，西安：太白文藝，1993。
- 二、 回憶錄、傳記、年譜、年報
- 中共中央文獻研究室編，《鄧小平年譜—1975-1997》，北京：中央文獻出版社，2004。
- 中共中央文獻研究室編，《鄧小平思想年譜：1975-1997》，北京：中央文獻出版社，1998。
- 中共研究雜誌社中共年報編輯委員會編，《1975 中共年報》，臺北：中共研究雜誌社，1975。
- 中共研究雜誌社中共年報編輯委員會編，《1976 中共年報》，臺北：中共研究雜誌社，1976。
- 中共研究雜誌社中共年報編輯委員會編，《1978 中共年報》，臺北：中共研究雜誌社，1978。
- 王 蒙，《不革命行嗎？原中國文化部長跟你談政治》，臺北：時報文化，2013。
- 王 蒙，《王蒙自傳·第2部·大塊文章》，廣州：花城出版社，2007。
- 王 蒙，《王蒙自傳·第3部·九命七羊》，廣州：花城出版社，2008。

王育濟等主編，《中國文化產業學術年鑒：1979-2002 年卷》，山東：山東大學出版社，新華書店經銷，2010。

王怡紅、胡翼青主編，《中國傳播學 30 年—1978-2008》，北京：中國大百科全書，2010。

杜導正，《趙紫陽還說過什麼？：杜導正日記》，臺北：印刻文學，2010。

國家行政學院編，《中華人民共和國政府機構五十年》，北京：黨建讀物出版社，2000。

康式昭編，《中國改革全書（1978-1991）文化體制改革卷》，大連：大連出版社，1992。

葉德浴，《往事探微：中國文化沙皇周揚》，臺北：新銳文創，2013。

劉賓雁，《劉賓雁自傳》，臺北：時報文化，1989。

鄧力群，《鄧力群自述：十二個春秋（1975-1987）》，香港：博智出版社，2006。

鄭學稼，《陳獨秀傳（上）》，臺北：時報文化，1990。

魏時煜，《王實味：文藝整風與思想改造》，香港：香港城市大學出版社，2016。

三、 專著

于麗編，《中國電影專業史研究：電影製片、發行、放映卷》，北京：中國電影出版社，2006。

王堯，《「文革」對「五四」及「現代文藝」的敘述與闡釋》，臺北：文史哲出版社，2005。

王章陵，《大陸文化思潮》，臺北：行政院大陸委員會印行，1993。

王曉玉編，《中國電影史綱》，上海：上海古籍出版社，2003。

朱德發、魏建編，《現代中國文學通鑑（1900-2010）下卷》，北京：北京大學出版社，2012。

艾克恩，《延安文藝運動紀盛》，北京：文化藝術出版社，1987。

余敏玲，《形塑「新人」：中共宣傳與蘇聯經驗》，臺北：中央研究院，2015。

參考文獻

- 吳豐興，《中國大陸的「傷痕文學」》，臺北：幼獅，1983。
- 宋如珊，《從傷痕文學到尋根文學：文革後十年的大陸文學流派》，臺北：秀威資訊科技，2002。
- 李谷城編，《中國大陸改革開放新詞語》，香港：中文大學出版社，2006。
- 李政亮，《拆哪，中國的大片時代：大銀幕裡外的中國野心與崛起》，臺北：蔚藍文化，2017。
- 李洪林，《中國思想運動史（1949-1989）》，香港：天地圖書，1999。
- 李振盛，《紅色新聞兵》，香港：香港中文大學出版社，2018。
- 李新宇編，《現代中國文學：1949-2008》，天津：南開大學出版社，2009。
- 李澤厚，《中國現代思想史論》，臺北：三民書局，2009。
- 杜維運，《史學方法論（增訂新版）》，第十七版，臺北市：杜維運發行，2008。
- 杜導正，《國是憂思錄》，香港：天地圖書，2012。
- 沈志華，《中華人民共和國史·第三卷：思考與選擇—從知識分子會議到反右派運動（1956-1957）》，香港：香港中文大學出版社，2008。
- 肖偉勝，《視覺文化與圖像意識研究》，北京：北京大學出版社，2011。
- 周一平，《中共黨史文獻學》，上海：華東師範大學出版社，2002。
- 周玉山，《大陸文藝論衡》，臺北：東大出版，1990。
- 宗鳳鳴，《趙紫陽軟禁中的談話》，香港：開放出版社，2007。
- 於可訓，《中國大陸當代文學史》，臺北：秀威資訊，2013。
- 林淑馨，《質性研究：理論與實務》，臺北：巨流，2010。
- 金達凱，《中共宣傳政策與運用》，香港：近代史研究所，1954。
- 金觀濤、劉青峰，《觀念史研究：中國現代重要政治術語的形成》，香港：中文大學出版社，2008。
- 洪子誠，《中國當代文學史》，北京：北京大學出版社，1999。
- 洪子誠，《中國當代文學概說》，香港：青文書屋，1997。

- 胡繩編，《中國共產黨的七十年》，北京：中共黨史出版社，1991。
- 夏衍著、陳堅編，《影評與劇論》，杭州：浙江大學出版社，2009。
- 夏海，《中國政府架構》，北京：清華大學出版社，2001。
- 徐瑜，《中共文藝政策析論》，臺北：中國文化大學出版部，1986。
- 桂青山編，《中國當代文藝思潮研究》，北京：北京師範大學出版社，2010。
- 耿化敏、夏璐，《改革開放 40 年的中國文化》，北京：中共黨史出版社，2018。
- 高華，《革命年代》，廣州：廣東人民出版社，2010。
- 啟之，《毛澤東時代的人民電影（1949-1966 年）》，臺北：秀威資訊，2010。
- 寇健文，《中共菁英政治的演變：制度化與權力轉移 1978-2010》，臺北：五南，2010。
- 張萱，《見證主流：當代中國時政期刊話語研究》，南京：南京大學出版社，2013。
- 張鐘，《中國當代文學》，北京：北京大學出版社，1998。
- 張堂錡，《現代文學百年回望》，臺北：萬卷樓，2012。
- 張紹勳，《研究方法》第三版，臺中：滄海書局，2004。
- 張智華、史可揚，《中國電影辯論》，南昌：百花洲文藝出版社，2007。
- 張萬舒，《改革的年代—1977-1989 年》，香港：天地圖書，2013。
- 張廣海，《政治與文學的變奏：中國左翼作家聯盟組織史考論》，香港：三聯，2017。
- 強鐵牛，《轉折關頭：黨中央在瓦窯堡》，北京：中共中央黨校出版社，2006。
- 章柏青、賈磊磊編，《中國當代電影發展史：上冊》，北京：文化藝術出版社，2006。
- 郭華倫，《中共史論》，臺北：政治大學國際關係研究中心，1989。
- 陳一然編，《親歷共和國 60 年：歷史進程中的重大事件與決策》，北京：北京人民出版社，2009。
- 陳永發，《中國共產革命七十年》，臺北：聯經出版，2013。
- 陳永發，《延安的陰影》，臺北：中央研究院近代史研究所，1990。
- 陳立思編，《當代世界的思想政治教育》，北京：中國人民大學出版社，1999。

參考文獻

- 陳信元、文 鈺，《大陸新時期報告文學概述》，臺北：文化建設委員會，1996。
- 陳思和，《當代大陸文學史教程 1949-1999》，臺北：聯合文學，2001。
- 陳健民、鍾 華編，《艱難的轉型：現代化與中國社會》，香港：中文大學出版社，2016。
- 陳景亮、鄒建文編，《百年中國電影精選—第三卷：新時期中國電影(上)》，北京：中國社會科學出版社，2005。
- 陳景亮、鄒建文編，《百年中國電影精選—第三卷：新時期中國電影(下)》，北京：中國社會科學出版社，2005。
- 陳德昇，《中共國務院機構改革之研究(1978-1998)—政府再造觀點》，臺北：永業，1999。
- 陳曉明，《中國當代文學主潮》(第二版)，北京：北京大學出版社，2013。
- 陳熾如，《讓高尚成為自然：愛國主義教育效果研究》，廈門：廈門大學出版社，2005。
- 陸梅林、盛 同編，《新時期文藝論爭輯要》，重慶：重慶出版社，1991。
- 陸紹陽，《中國當代電影史：1977年以來》，北京：北京大學出版社，2004。
- 曾敬涵，《中國共產黨的執政能力：意識形態、合法性與凝聚力》，香港：香港城市大學出版社，2016。
- 童慶炳編，《20世紀中國馬克思主義文藝理論研究》，北京：北京大學出版社，2012。
- 馮 果，《當代中國電影的藝術困境—對電影與文學關係的一個考察》，上海：上海文化出版社，2007。
- 黃菊芳主編，《大事件下的中國傳媒》，北京：中國民主法制出版社，2009。
- 黃澤存，《新時期對外宣傳論稿》，北京：五洲傳播出版社，2002。
- 楊繼繩，《中國改革年代的政治鬥爭》，香港：天地圖書，2010。
- 楊繼繩，《天地翻覆—中國文化大革命史(上篇)》，香港：天地圖書，2016。

- 楊繼繩，《天地翻覆—中國文化大革命史（下篇）》，香港：天地圖書，2016。
- 當代中國研究所著，《中華人民共和國史稿：第三卷（1966-1976）》，北京：人民出版社、當代中國出版社，2012。
- 翟志成，《中共文藝政策研究論文集》，臺北：時報文化，1983。
- 臧具林、陳衛星，《國家傳播戰略》，北京：中國傳媒大學出版社，2011。
- 蒯大申、饒先來，《新中國文化管理體制研究》，上海：上海人民出版社，2010。
- 趙 智、彭文忠，《解碼影像：影像與文化傳播》，長沙：湖南人民出版社，2009。
- 趙紫陽，《改革歷程》，香港：新世紀出版，2009。
- 趙樹岡，《星火與香火：大眾文化與地方歷史視野下的中共國家形構》，臺北：聯經出版，2014。
- 歐楊淞，《黨的歷史論稿》，北京：黨建讀物出版社，2018。
- 潘祥輝，《媒介演化論：歷史制度主義視野下的中國媒介制度變遷研究》，北京：中國傳媒大學出版社，2009。
- 薛暮橋、劉國光等著，《九十年代中國經濟發展與改革探索》，北京：經濟科學出版社，1992。
- 謝志強，《大時代：新時期思想解放運動報告》，長沙：湖南人民出版社，1998。
- 謝武軍編，《江澤民文化建設思想初探》，北京：中央黨校出版社，2006。
- 謝柏梁，《中國當代戲曲文學史》，北京：中國社會科學出版社，1995。
- 曠 晨、潘 良編，《我們的1960年代》，北京：中國友誼出版公司，2005。
- 譚好哲，《文藝與意識形態》，濟南：山東大學出版社，1997。

四、 專書專章

- 孔海珠，〈上海地下黨「新文委」的建立對抗日民族統一戰線的歷史貢獻〉，陳奇佳，《可見的左翼--夏衍與中國1930年代反法西斯文化研究文集》，北京：中國戲劇出版社，2015。

參考文獻

- 朱宏源編，〈研究方法（三）：社會科學領域〉，《撰寫博碩士論文實戰手冊》，臺北：正中，1999。
- 高 華，〈在革命詞語的高地上〉，《歷史筆記 I》，香港：牛津大學出版社，2014。
- 張裕亮，〈從中國大陸主旋律電影到有主旋律意識的中國大陸商業電影〉，《中國大陸流行文化與黨國意識》，臺北：秀威資訊科技，2010。
- 張裕亮，〈從中國大陸主旋律電影到有主旋律意識的中國大陸商業電影〉，《中國大陸流行文化與黨國意識》，臺北：秀威資訊科技，2010。
- 張裕亮，〈從紅色經典到愛國主義商品：大陸主旋律電視劇文本意義的變遷〉，《中國大陸流行文化與黨國意識》，臺北：秀威資訊科技，2010。
- 陳思聰，〈歷史研究法〉，《設計研究方法》第二版，管倬生等編著，臺北：全華圖書，2007。
- 劉勝驥，〈意識形態研究〉，《方法論 III—研究之建設》，臺北：巨流，2011。
- 鍾延麟，〈中共黨史文獻中人物型史料之評析—回憶錄、日記、傳記及年譜〉，李英明、關向光編著，《中國研究的多元思考》，臺北：巨流，2007。
- Baker,Chris 著，羅世宏等譯，〈第二章 文化與意識形態〉，《文化研究—理論與實踐》，臺北：五南，2004。

五、 期刊論文

- 丁 東，〈「文革」寫作組興衰錄〉，《文史博覽》第 19 期，2005，頁 5-11。
- 丁曉原，〈論 90 年代報告文學的堅守與退化〉，《文藝評論》2000 年第 6 期，2000，頁 24-34。
- 于寧志，〈文藝大躍進研究述評〉，《科學經濟社會》第 3 期，2011，頁 179-183。
- 尹 鴻、何 美，〈走向後合拍時代的華語電影：中國內地與香港電影的合作／合拍歷程〉，《傳播與社會學刊》第 7 期，2009，頁 31-60。
- 方 卿、徐麗芳，〈中國大陸非國有書業發展歷程研究〉，《教育資料與圖書館學》

第；42 卷第 4 期，2005，頁 499-507。

方厚樞，〈新中國稿酬制度 50 年紀事〉，《出版經濟》，2000 年第 3 期，2000，頁 63-66。

方厚樞，〈新中國稿酬制度 50 年紀事〉，《出版經濟》，2000 年第 4 期，2000，頁 60-62。

方厚樞，〈新中國稿酬制度 50 年紀事〉，《出版經濟》，2000 年第 5 期，2000，頁 60-62。

方厚樞，〈新中國稿酬制度 50 年紀事〉，《出版經濟》，2000 年第 6 期，2000，頁 63-65。

方厚樞，〈新中國稿酬制度 50 年紀事〉，《出版經濟》，2001 年第 1 期，2001，頁 56-57。

方厚樞，〈新中國稿酬制度 50 年紀事〉，《出版經濟》，2001 年第 2 期，2001，頁 56-57。

方厚樞，〈新中國稿酬制度 50 年紀事〉，《出版經濟》，2001 年第 3 期，2001，頁 53-54。

王克明，〈《講話》前後的延安文藝〉，《中國現代文學研究叢刊》第 5 期，2013，頁 120-138。

王克明，〈延安文藝：從繁榮到沉寂〉，《炎黃春秋》2013 年第 3 期，2013，頁 79-82。

王克明，〈延安文藝社團的興衰〉，《炎黃春秋》2014 年第 2 期，2014，頁 20-23。

王秀濤，〈第一次文代會與文聯的成立〉，《文藝爭鳴》，2019 年第 3 期，2019，頁 73-81。

王春曉，〈改革開放 40 年中國主旋律電影類型演變〉，《電影文學》，2018 年第 22 期，2018，頁 28-30。

王 暉，〈意識形態與百年中國報告文學〉，《社會科學輯刊》2004 年第 2 期（總

參考文獻

- 第 151 期)，2004 年，頁 147。
- 王瑞琦，〈論「文革」後大陸人才資源配置〉，《中國大陸研究》第 41 卷第 6 期，1996，頁 81-100。
- 出版經濟編輯部，〈1949 年 10 月~1999 年稿酬制度變動情況簡表〉，《出版經濟》，2001 年第 3 期，2001，頁 55。
- 包同之、張建勇，〈電影體制改革：回顧、思考與展望〉，《當代電影》1990 年第 4 期，1990，頁 6-16。
- 包韞慧、何靜，〈我國出版政策法規 40 年回顧〉，《出版廣角》第 323 期，2018，頁 15-19。
- 古遠清，〈徐遲與現代派〉，《中國現代文學》第 15 期，2009，頁 171。
- 朱小梅、王鸞鳳、丁雲鵬，〈文化因素對金融發展影響的實證研究—以中國 1978-2010 年的經驗為例〉，《東亞論壇季刊》第 480 期，2013，頁 1-12。
- 朱安平，〈「大寫十三年」口號的由來〉，《黨史博覽》，2015，頁 30-33。
- 朱新民、譚偉恩，〈中國改革開放之政策評析：經濟、政治的改革與外交政策的調整及挑戰〉，《東亞研究》第 36 卷第 1 期，2005，頁 1-48。
- 何立波，〈于會泳「文革」中的「戲劇」人生〉，《黨史文苑》2005 年第 21 期，2005，頁 38-42。
- 吳彬，〈廖承志與新中國的港澳統戰〉，《福建省社會主義學院學報》2012 年第 2 期，2012，頁 9-12。
- 宋振旺、盧芝艷，〈淺議主旋律電影的發展策略〉，《文學界（理論版）》，2012 年第 6 期，2012，頁 206-207。
- 李丹，〈解放區文藝的「華北根性」〉，《南方文壇》第 5 期，2019，頁 47-53。
- 李平，〈胡耀邦就職中宣部的三次講話〉，《炎黃春秋》，2015 年第 8 期，2015，頁 39-43。
- 李林，〈中共中央書記處組織沿革與功能變遷〉，《中共黨史研究》2007 年第 3

- 期，2007，頁 13-21。
- 李琦，〈對 1959、1961、1962 年周恩來三篇文藝糾「左」講話的歷史考察〉，《黨史研究與教學》總第 235 期（2013 年第 5 期），2013，頁 12-20。
- 李雲，〈交鋒和博弈：一種話語的上升—關於「當代文學」（1978-1982）解釋權的場域觀察〉，《新東方》2018 年第 4 期，2018，頁 76-82。
- 李新宇，〈1958：「文藝大躍進」的戰略〉，《文藝理論研究》第 5 期，2000，頁 86-92。
- 李運搏，〈與文化共舞的報告文學—對中國當代報告文學的文化思考〉，《當代文壇》2000 年第 6 期，2000，頁 3-9。
- 李瀟雨，〈大革命與文藝—評彭麗君《複製的藝術：文革期間的文化生產及實踐》〉，《二十一世紀雙月刊》總第 178 期，2020，頁 149-159。
- 杜光，〈何家棟的尊嚴〉，《炎黃春秋》，2010 年第 5 期，2010，頁 30-33。
- 辛明芳，〈論余華《兄弟》的當代反思—文革創傷與文革後的危機〉，《中國現代文學》第 26 期，2014，頁 125-146。
- 周玉山，〈中共文藝政策溯源〉，《中國大陸研究》第 41 卷第 7 期，1998，頁 21-31。
- 周玉山，〈中共文藝政策演展〉，《中國大陸研究》第 43 卷第 5 期，2000，頁 71-95。
- 周和軍，〈小說文體與意識形態的關係考辯—以王蒙意識流小說為例〉，《理論月刊》2009 年第 12 期，2009，頁 136-138。
- 周曉風，〈當代意識形態與新中國文藝政策〉，《文藝研究》2003 年第 2 期，2003，頁 31-38。
- 林文軒，〈王蒙意識流小說淺論—兼析中西意識流文體之異同〉，《展望與探索》第 6 卷第 8 期，2008，頁 63-80。
- 金紅，〈王蒙新時期意識流小說論—重回 1980 年代文學研究〉，《瀋陽師範大學

參考文獻

- 學報（社會科學版）》，2008 年第 4 期，2008，頁 101-104。
- 姚建華，〈當代中國社會轉型中知識勞工的困境研究：以出版產業的編輯人員為例〉，《傳播文化與政治》第 8 期，2018，頁 77-102。
- 姜新立，〈中國大陸「改革開放」40 年評析〉，《展望與探索》第 16 卷第 11 期，2018，頁 1-8。
- 段 愷，〈從《文藝十條》到《文藝八條》—20 世紀 60 年代初期文藝調整的政策轉向及其歷史意義〉，《山東大學學報》第 5 期，2014，頁 78-86。
- 胡 克、張 衛、陳 墨，〈重思「娛樂片」及「娛樂片討論」〉，《當代電影》2019 年第 8 期，2019，頁 8-16。
- 唐 勃，〈中共意識形態的適應與調適〉，《展望與探索》第 2 卷第 7 期，2004，頁 12-22。
- 孫先科，〈複調性主題與對話性文體—王蒙小說創作從《青春萬歲》到「季節系列」的一條主脈〉，《福建師範大學學報（哲學社會科學版）》2006 年第 2 期，2006，頁 58-64。
- 孫德喜，〈知識分子的政治化與政治化的知識分子〉，《荊門職業技術學院學報》第 23 卷第 11 期，2008，頁 17-21。
- 徐慶全，〈《苦戀》風波始末〉，《南方文壇》2005 年第 5 期，2005，頁 42-55。
- 郝譽翔，〈現代小說的返「鄉」之路—從 1930 年前後的上海再出發〉，《成大中文學報》第 22 期，2008，頁 95-120。
- 高冠龍，〈鄧小平《在中國文學藝術工作者第四次代表大會上的祝詞》探析〉，《黨史博覽》2016 年第 4 期，2016，頁 7-11。
- 啟 之，〈電影大批判：發動與運作〉，《華東師範大學學報（哲學社會科學版）》第 1 期，2012，頁 46-52。
- 崔 峰，〈論 1949 年中共建政初期對文藝工作的領導與組織—以第一次「文代會」的召開及「文聯」、「文協」的成立和影響為中心〉，《中國文哲研究通訊》

- 第 26 卷第 4 期，2016，頁 195-213。
- 張 化，〈也談毛澤東的三項指示與 1975 年的整頓〉，《中共黨史研究》1997 年第 5 期，1997，頁 66-73。
- 張大偉，〈「左聯」組織結構的構成、缺陷與解體〉，《文史哲》第 301 期（2007 年第 4 期），2007，頁 103-110。
- 張正霖，〈中國大陸當代藝術中的身體意象及其政治（1989-2000）〉，《博物館學季刊》第 17 卷第 4 期，2003，頁 47-66。
- 張永清，〈改革開放 30 年作家身份的社會學透視〉，《文學評論》2010 年第 1 期，2010，頁 78-83。
- 張成潔，〈胡喬木在文革末期〉，《炎黃春秋》2015 年第 3 期，2015，頁 44-48。
- 張俊才，〈從根據地走向新中國的政治文學主潮論〉，《燕趙學術》2007 年第 2 期，2007，頁 7-17。
- 張國聖，〈當代中共官方意識形態發展的詮析〉，《中國大陸研究》第 47 卷第 4 期，2004，頁 25-51。
- 張碩果，〈建國初期中國大陸電影審查考略〉，《新聞大學》第 108 期，2011，頁 113-121。
- 張碩果，〈權力與市場的博弈：1980 年代中後期中國大陸的電影審查〉，《新聞大學》2012 年第 4 期，2012，頁 47-56。
- 曹晉杰，〈胡喬木在上海的革命活動〉，《上海黨史研究》第 6 期，1998，頁 39-41。
- 曹桂芳，〈延安時期的文藝協會〉，《河北師範大學學報》第 2 期，1986，頁 29-36、頁 64。
- 梁君健，〈政治性與藝術性：《人民畫報》（1950-1966）辦刊觀念研究〉，《國際新聞界》，2012，頁 50-56。
- 盛 鎧，〈阿圖塞（Louis Althusser）論藝術與意識形態〉，《議藝份子》1998 年 10 月第 1 期，1998，頁 151-157。

參考文獻

- 莊宜文，〈重探改編自傷痕文學的反共電影—兼論八〇年代兩岸文學電影的歷史交錯與攻防對應〉，《臺灣文學研究學報》第 12 期，2011，頁 51-87。
- 莫偉鳴、何 瓊，〈「文化大革命」時期的「樣板戲」圖書出版物〉，《黨史文苑》紀實版，2007，頁 4-8。
- 莫偉鳴、何 瓊，〈「文革」中後期圖書恢復出版紀事〉，《黨史博覽》2014 年第 1 期，2014，頁 30-35。
- 郭中實、陸 擘，〈報告文學的「事實演繹」：從不同歷史時期的文本管窺中國知識分子與國家關係之變遷〉，《傳播與社會學刊》第 6 期，2008，頁 167-191。
- 陳如音，〈中共的黨國體制—論黨對政治運作的領導〉，《展望與探索》第 1 卷第 4 期，2003，頁 23-39。
- 陳相因，〈俄蘇文學在中國：由翻譯統計探政治與文藝的角力與權力〉，《中國現代文學》第 34 期，2018，頁 85-120。
- 陳碩文，〈「文藝」如何「復興」？—「文藝」的一種現代化歷程〉，《東亞觀念史集刊》第 10 期，2016，頁 103-149。
- 陶東風，〈官方文化與大眾市民文化的互動—論 20 世紀 90 年代中國的「主旋律」電影〉，《求索》，2002 年第 3 期，2002，頁 116-121。
- 陶東風，〈當代中國電影國家話語的演變〉，《電影藝術》2020 年第 2 期，2020，頁 25-30。
- 彭厚文，〈鄧小平與 1975 年文化工作的撥亂反正〉，《黨史博覽》2011 年第 5 期，2011，頁 4-8。
- 程光燁，〈從夏氏兄弟到李歐梵、王德威——美國「中國現代文學研究」與現當代文學〉，《中國現代文學》第 15 期，2009，頁 127-150。
- 黃玉蓉、曾 超，〈中國電影資助制度設計研究〉，《藝術評論》，2016 年第 6 期，2016，頁 79-86。
- 黃淑芳，〈毛澤東的文藝思想與中共文藝政策——《延安文藝座談會講話》的影

- 響》，《通識研究集刊》第 8 期，2005，頁 171-196。
- 黃發有，〈「作協四大」的文學史考察〉，《揚子江評論》2016 年第 3 期，2016，頁 15-25。
- 楊開煌，〈「真理」與「四個堅持」—改革開放中的兩個討論〉，《海峽評論》，第 336 期，2018，頁 39-43。
- 楊儒賓，〈革命文學的興起：個性與階級性的消長〉，《中國文史哲研究通訊》第 29 卷第 4 期，2019，頁 197-222。
- 溫奉橋，〈《組織部來了個年輕人》研究 50 年述評〉，《中國海洋大學學報》，2006 年第 5 期，2006，頁 64-68。
- 萬安倫、劉浩冰、龐明慧，〈編輯出版人才培養 40 年：階段歷程、培養機制及問題挑戰〉，《中國編輯》第 109 期，2019，頁 38-43。
- 葉月瑜，〈民國時期的跨文化傳播：文藝與文藝電影〉，《傳播與社會學刊》第 29 期，2014，頁 73-126。
- 翟業軍、施 軍，〈為政治服務—老舍《西望長安》與沙葉新《假如我是真的》對照記〉，《上海文化》，2009 年第 4 期，2009，頁 63-70。
- 蒯大申、饒先來，〈新中國文化管理體制建設的成就與歷史經驗〉，《毛澤東鄧小平理論研究》，2009 年第 12 期，2009，頁 42-48。
- 趙建民、劉松福，〈改革開放以來中共中央最高領導及決策體制之變遷〉，《遠景基金會季刊》第 8 卷第 1 期，2007，頁 53-86。
- 劉 卓，〈「群眾的位置」—談延安時期文藝體制的「非制度性」基礎〉，《陝西師範大學學報》第 48 卷第 1 期，2019，頁 129-136。
- 劉 陽，〈新時期中國電影體制研究（1976—1993）—基於政策分析的視角〉，《當代電影》2015 年第 1 期，2015，頁 105-111。
- 劉 璐，〈「主旋律」的提出及時代意義〉，《學理論》2015 年第 10 期，2015，頁 9-10。

參考文獻

- 劉勝驥，〈大陸人文社會學科教育與研究的政策轉向〉，《中國行政評論》第4卷第1期，1994，頁131-152。
- 劉 瀏，〈何建明文學年譜〉，《東吳學術》2018年第1期，2018年，頁107。
- 樊 銳，〈第四次文代大會與文藝領域的撥亂反正〉，《中共黨史研究》，2008，頁33-41。
- 潘天強，〈中國電影的代際問題〉，《文藝研究》2009年第12期，2009，頁77-89。
- 黎漢基，〈重點發行與強迫攤派—中共建國初期出版政策研究〉，《近代史研究所集刊》第40期，2003，頁141-187。
- 賴祥蔚，〈中國大陸廣播影視集團政策的政治經濟分析〉，《廣播與電視》第18期，2002，頁115-139。
- 錢 鋼，〈從《解放軍報》(1956-1969)看「階級鬥爭」一詞的傳播〉，《二十一世紀雙月刊》總第77期(2003年6月號)，2003，頁50-60。
- 韓福東，〈用「三寬」創造好環境—專訪前中宣部部長朱厚澤〉，《南風窗》2010年第12期，2010，頁45-47。
- 羅平漢，〈八屆十中全會後毛澤東關於文藝問題的兩個批示〉，《黨史文苑》，2015，頁17-23。
- 羅曉南，〈文化產業、意識形態與知識精英—兼論三種有關中國電視劇文化策略的論述〉，《東亞研究》第36卷第2期，2005，頁3-24。
- 嚴 平，〈懷念胡耀邦—關於「精神文明建設」的一場爭論〉，《二十一世紀》2005年12月號，2005，頁123-128。
- 龔舉善，〈轉型期報告文學的改革基調與增長形態〉，《學術論壇》2009年第9期(總第224期)，2009年，頁132。

六、 研討會論文、學位論文

王毓莉，〈中共改革開放政策對電視事業影響之研究〉，臺北：國立政治大學東亞

研究所博士學位論文，1997。

申鳳燮，〈中共文藝政策與文化戰線運作之研究〉，臺北：國立政治大學東亞研究所碩士學位論文，1990。

吳尊輝，〈中國大陸社會主義市場經濟下的文化政策分析〉，臺北：淡江大學中國大陸研究所碩士論文，2009。

趙成儀，〈中國大陸電影採「中外合拍」模式的政治經濟分析〉，臺北：國立政治大學東亞研究所博士論文，2014。

七、 網路資源

〈「專業作家」在臺灣的可能性？—陳雨航座談〉，《羅羅作品》，無日期，檢索日期：2021年4月8日，〈<http://www.fengtipoeiticclub.com/02Fengti/loloh/loloh-s001.html>〉。

〈中共中央關於經濟體制改革的決定〉，《中國政府網》，2008年6月26日，檢索日期：2021年5月31日，〈http://www.gov.cn/test/2008-06/26/content_1028140_2.htm〉。

〈中國文學藝術界聯合會章程—1953年10月6日在中國文學藝術工作者第二次代表大會上通過〉，《中國文藝網》，2007年9月5日，檢索日期：2019年9月19日，〈http://www.cflac.org.cn/wdh/cflac_wdh-2th_Article-15.html〉。

〈中國共產黨中央委員會通知及原件附件之二〉，《中國文化大革命文庫》，無日期，檢索日期：2020年4月1日，〈<https://ccradb.appspot.com/post/17>〉。

〈中華人民共和國中央人民政府組織法（1949年9月27日中國人民政治協商會議第一屆全體會議通過）〉，《中國人大網》，無日期，檢索日期：2020年10月27日，〈http://www.npc.gov.cn/wxzl/wxzl/2000-12/10/content_4237.htm〉。

〈文化界統一戰線的建立、左翼文化運動的發展〉，《中國共產黨新聞》，無日期，檢索日期：2020年5月3日，

參考文獻

〈<http://cpc.people.com.cn/BIG5/64107/65708/65722/4445258.html>〉。

〈文化部原部長王蒙：一生要做共產黨員〉，《新華網》，2016年6月28日，檢
索日期：2021年4月8日，〈http://www.xinhuanet.com/politics/2016-06/28/c_129095226.htm〉。

〈出版社工作暫行條例〉，《涉企收費政策法規數據庫》，無日期，檢索日期：
2020年5月17日，

〈<http://jjs.chinadevelopment.com.cn/index.php?s=Policy/Index/detail/id/56318/words/%E5%87%BA%E7%89%88^.html>〉。

〈時政類期刊出版狀況綜述：大致經歷3個階段〉，《中國新聞網》，2009年12
月23日，檢索時間：2018年10月2日，

〈<http://www.chinanews.com/cul/news/2009/12-23/2033988.shtml>〉。

〈第一次文代會：文藝界第一次大會師〉，《中國藝術報》，2009年7月15日，
檢索時間：2021年5月4日，〈http://www.cflac.org.cn/ysb/2009-07/15/content_17109906.htm〉。

〈第二節 組織領導〉，《上海市地方志辦公室》，2002年1月23日，檢索時
間：2019年4月8日，

〈<http://www.shtong.gov.cn/Newsite/node2/node2245/node4523/node28659/node28717/node60665/userobject1ai13553.html>〉。

〈習近平在文藝工作座談會上的講話〉，《新華網》，2015年10月14日，檢索
日期：2019年10月17日，〈http://www.xinhuanet.com/politics/2015-10/14/c_1116825558.htm〉。

〈習近平在第十二屆全國人民代表大會第一次會議上的講話〉，《中國共產黨新
聞網》，2013年3月17日，檢索日期：2019年10月17日，

〈<http://theory.people.com.cn/BIG5/n/2013/0318/c40531-20819774.html>〉。

〈最高人民法院、最高人民檢察院關於摘要轉發〈依法查處非法出版犯罪活動

工作座談會紀要〉的通知〉，《人大宣教網》，1988年3月8日，檢索日期：2020年5月17日，

〈<http://www.npexj.com/index.php/Mobile/Lew/info/type1/sifajieshijiwenjian/id/7348.html>〉。

《三聯生活周刊》官方網站，無日期，檢索時間：2020年1月14日，

〈<http://www.lifeweek.com.cn/>〉。

《半月談》官方網站，無日期，檢索時間：2020年1月14日，

〈<http://www.banyuetan.org/byt/banyuetanjianjie/index.html>〉。

毛澤東，〈組織力量反擊右派分子的倡狂進攻〉，《中文馬克思主義文庫》，無日期，檢索時間：2020年2月22日，

〈<https://www.marxists.org/chinese/maozedong/marxist.org-chinese-mao-19570608.htm>〉。

毛澤東，〈對柯慶施同志有關上海曲藝革命化改革總結報告的批示〉，《中文馬克思主義文庫》，無日期，檢索日期：2020年4月1日，

〈<https://www.marxists.org/chinese/maozedong/1968/5-046.htm>〉。

毛澤東，〈對戲劇界的批評〉，《中國文化大革命文庫》，無日期，檢索日期：

2020年4月1日，〈<https://ccradb.appspot.com/post/991>〉。

朱 薇，〈1948年中國共產黨對知識分子問題的思考〉，《中國共產黨新聞網》，2016年2月3日，檢索日期：2019年12月6日，

〈<http://dangshi.people.com.cn/BIG5/n1/2016/0203/c85037-28108791.html>〉。

李 悅，〈4周年！重溫總書記在文藝工作座談會上的講話〉，《求是網》，2018年10月15日，檢索日期：2019年10月17日，

〈http://www.qstheory.cn/zhuanku/2018-10/15/c_1123561989.htm〉。

周 林，〈稿酬的故事〉，《中國法學網》，無日期，檢索日期：2020年5月13日，〈http://iolaw.cssn.cn/zxzp/200411/t20041125_4594172.shtml〉。

參考文獻

周恩來，〈在中華全國文學藝術工作者代表大會上的政治報告〉，《中國文藝網》，2007年9月5日，檢索時間：2019年9月10日，

〈http://www.cflac.org.cn/wdh/cflac_wdh-1th_Article-06_01.html〉。

周恩來，〈在文藝工作座談會和故事片創作會議上的講話〉，《中文馬克思主義文庫》，無日期，檢索時間：2020年2月23日，

〈<https://www.marxists.org/chinese/zhouenlai/134.htm>〉。

胡耀邦，〈在劇本創作座談會上的講話〉，《中國改革信息庫》，2013年6月20日，檢索日期：2020年5月19日，

〈<http://www.reformdata.org/2013/0620/17365.shtml>〉。

胡耀邦，〈關於黨的新聞工作—胡耀邦1985年在中央書記處會議上的發言〉，《中國改革信息庫》，無日期，檢索日期：2020年5月19日，

〈<http://www.reformdata.org/1985/0208/3533.shtml>〉。

國務院辦公廳，〈國務院辦公廳關於印發廣播電影電視部職能配置、內設機構和人員編制方案的通知〉，《中華人民共和國人民政府網》，2010年11月15日。

http://www.gov.cn/zhengce/content/2010-11/15/content_7856.htm。

楊 丹，〈作協主席：王蒙是濃縮文學史 王蒙：文學是勞動〉，《湖南日報》，2011年10月20日，檢索日期：2021年3月1日，

〈http://culture.ifeng.com/whrd/detail_2011_10/20/10001290_0.shtml〉。

對外經濟貿易大學教授廉思課題組，〈新文藝群體—正在崛起的新興文化力量〉，《光明網》，2019年5月10日，檢索時間：2019年7月21日，

〈http://epaper.gmw.cn/gmrb/html/2019-05/10/nw.D110000gmrb_20190510_1-07.htm〉。

駱 乾，〈高度重視文藝工作在現代化建設事業中的作用—重溫鄧小平〈在中國文學藝術工作者第四次代表大會上的祝詞〉〉，《中國共產黨新聞網》，2019年7月17日，檢索時間：2020年1月14日，

〈<http://dangshi.people.com.cn/n1/2019/0717/c85037-31238754.html>〉。

霞 飛，〈毛澤東與社會主義教育運動〉，《中國共產黨新聞網》，2015年9月14日，檢索日期：2020年4月2日，

〈<http://dangshi.people.com.cn/BIG5/n/2015/0914/c85037-27580547-5.html>〉。

韓小蕙，〈關於《永遠的紅樹林》一訪報告文學作家何建明〉，《中國作家網》，2004年07月30日，檢索日期：2021年5月31日，

〈<http://www.chinawriter.com.cn/bk/2004-07-30/1554.html>〉。

八、 網路資料庫

人民日報圖文數據庫（1946-2021）

<http://data.people.com.cn.autorpa.lib.nccu.edu.tw/rmrb/20210606/1?code=2>。

中文馬克思主義文庫

<https://www.marxists.org/chinese/index.html>。

中國文化大革命文庫

<https://ccradb.appspot.com>。

涉企收費政策法規數據庫

<http://jjs.chinadevelopment.com.cn/search/index.php?q=>。

萬律中國法規數據庫

<http://app.westlawchina.com/maf/china/api/toectomy?ao=o.i3cf76ad6000001234f50468e0b8f60f6&sttype=stdtemplate&stnew=true>。

九、 翻譯作品

Cardozo, Benjamin 著，李紅勃、李璐怡譯，《法律的成長》，北京：北京大學出版社，2014。

Dikötter, Frank 著、蕭葉譯，《解放的悲劇》，臺北：聯經出版，2018。

參考文獻

- Kumar, Ranjit 著，潘中道、胡龍騰譯，《研究方法：步驟化學習指南》，臺北：學富文化，2014。
- Leese, Daniel 著，秦禾聲、高康、楊雯琦譯，《崇拜毛：文化大革命中的言辭崇拜與儀式崇拜》，香港：中文大學出版社，2017。
- McLuhan, Marshall 著、葉明德譯，《傳播工具新論》，臺北：巨流，1978。
- McNair, Brian 著、林文益譯，《政治傳播學》，臺北：風雲論壇，2001。
- Meisner, Maurice，《毛澤東的中國及其後：中華人民共和國史》，香港：中文大學出版社，2005。
- Pantsov, Alexander V.、Levine, Steven I.著；吳潤璿譯《鄧小平：革命人生》，臺北：聯經出版，2016。
- Vogel, Ezra F.著；馮克利譯《鄧小平改變中國》，臺北：天下文化，2012。
- 彭麗君著、李祖喬譯，《複製的藝術：文革期間的文化生產及實踐》，香港：中文大學出版社，2017。
- 趙月枝著、吳暢暢譯，《中國傳播政治經濟學》，臺北：唐山出版社，2019。

英文資料

一、專書

- Andrews, Julia. Shen, Kuiyi. 2012. *The art of Modern China*. Berkeley: University of California Press.
- Cheek, Timothy. 1997. *Propaganda and culture in Mao's China : Deng Tuo and the intelligentsia*. Oxford: Clarendon Press.
- Kirby, William ed. 2009. *The People's Republic of China at 60 : An International Assessment*. Massachusetts: Harvard University.
- MacFarquhar, Roderick. Fairbank, John King ed. 1991. *The Cambridge History of China v.15: Revolutions within the Chinese Revolution, 1966-1982*. New York: Cambridge University Press.

MacFarquhar, Roderick. 2011. *The Politics of China: Sixty Years of the People's Republic of China*. New York: Cambridge University Press.

Mittler, Barbara. 2012. *A Continuous Revolution: Making Sense of Cultural Revolution Culture*. Massachusetts: Harvard University.

Naughton, Barry ed. 2013. *Wu Jinglian : Voice of Reform in China*. Massachusetts: The MIT Press.

Shirk, Susan L. ed. 2011. *Changing Media, Changing China*. New York : Oxford University Press.

Teiwes, Fredrick C. Sun, Warren. 2015. *The End of the Maoist Era : Chinese Politics During the Twilight of the Cultural Revolution, 1972-1976*. New York : Routledge.

二、 專書專章

李歐梵 (Leo Ou-fan Lee) .1985. "The Politics of Technique: Perspectives of Literary Dissidence in Contemporary Chinese Fiction." In *After Mao: Chinese Literature and Society, 1978-1981*:159-190, eds. Jeffrey C. Kinkley. Cambridge: Harvard University Asia Center.

Goldman, Merle. 1999. "The Emergence of Politically Independent Intellectuals." In *The Paradox of China's Post-Mao Reforms*:283-307, eds. Merle Goldman and Roderick MacFarquhar. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

三、 期刊論文

Bates, Thomas. 1975. "Gramsci and the Theory of Hegemony." *Journal of the History of Idea* 36 (2):351-366.

Bowen, Glenn. 2009. "Document Analysis as a Qualitative Research Method," *Qualitative Research Journal* 9(2):27-40.

Siyan, Jin. Brown, Peter. 2004. "Subjective Writing in Contemporary Chinese

參考文獻

Literature: The "I" has taken over from the "we" omnipresent until the late 1970s." *China Perspectives* (54):54-63.

Su,Wendy.2014. "Cultural Policy and Film Industry as Negotiation of Power: The Chinese State's Role andStrategies in its Engagement with Global Hollywood 1994-2012." *Pacific Affairs* 87(1):93-114.

Xiaojun Yan.2014. "Engineering Stability : Authoritarian Political Control over University Students in Post-Deng China." *The China quarterly* (218):493-513.

