

## 注釋

- [1] 在一九六六年八月十八日的「慶祝文化大革命大會」上，另一個中共領袖林彪借用了紅衛兵〈論無產階級革命造反精神萬歲〉大字報的話，呼籲紅衛兵「大破一切剝削階級的舊思想、舊文化、舊風俗、舊習慣」，號招全國人民支持紅衛兵的「敢闖、敢幹、敢造反的無產階級革命造反精神。」（嚴家其、高舉，1989：53）
- [2] 「黑五類」是文革時期中共對地主、富農、反革命、壞分子、右派這五種人的統稱，是與革命軍人、革命幹部、工人、貧農、下中農這「紅五類」相對比。
- [3] 林彪是神化毛澤東的主要推手，在紅衛兵時期被視為毛澤東的代言人。一九七一年，他與毛澤東爭權和試圖發動政變失敗後，與妻兒搭飛機逃亡，卻在蒙古墜機身亡。
- [4] 被歸類為「第三代」的導演有鄭君里、謝晉、水華、凌子風、王炎、李俊等人。他們活躍於二十世紀的五、六〇年代，擅長和致力於社會主義寫實主義的電影表達語言。
- [5] 這電影藝術宣言，是由當時北京電影學院的白景晟教授的一篇文章〈丟掉戲劇的柺杖〉開始。這篇文章開宗明義的指出，電影是一種綜合了各種藝術的藝術，它的特點已經遠遠的超出戲劇的範圍，因此電影又必要捨棄戲劇這柺杖而自己行走。而接下來張暖忻和李佗文章也引起了討論。中國電影思想家邵牧君，便在他的文章〈現代化與現代派〉中指出，電影脫離戲劇化，並不一定表示電影不再依賴戲劇衝突來推動和發展故事。另一個電影理論家張駿祥卻認為，電影就是文學，是電影創作者用電影的藝術手段把作品的文學價值表現出來。關於那時候對這藝術宣言的辯論，可參閱王曉玉主編（2003：188-193）的書籍中的摘錄。
- [6] 「第五代」導演所拍的導演，雖然在個性上成功，但在票房上卻一片慘淡。根據統計，這些電影所發行的拷貝數量也寥寥無幾。其中《大閱兵》（陳凱歌執導）發行四十個、《黃土地》三十個、《盜馬賊》（田壯壯執導）七個、《孩子王》六個、《獵場扎撒》（田壯壯執導）一個（張衛，1999：405）。也同時在一九八〇年代中期開始，中國掀起一片拍攝「娛樂片」的風潮，

多個片廠投入製作類型電影和娛樂電影，作為挽救中國電影票房的靈藥。許多「第四代」、「第五代」導演如吳貽弓、黃蜀芹、滕文驥、張軍釗、張藝謀、田壯壯等人都無法抵擋娛樂片的誘惑。像「第四代」導演吳天明所領導的西安製片廠，在一九八〇年代以來都將拍片資源，分配給許多「第五代」導演如陳凱歌、張藝謀、田壯壯和黃建新等人，是許多「第五代」導演藝術實踐的溫床。但為了繼續「補助」這些基本上不能賣的電影，吳天明認為有製作娛樂電影的需要（Chen and Rayns, 1989: 19-26）。西安片廠在八〇年代中期後製作了許多娛樂電影如《東陵大盜》一至五集（李雲東執導，1984-88）。在一九八七年，田壯壯拍攝了以搖滾音樂為主題的《搖滾青年》，而在一九九一年，他更推出了《大太監李蓮英》。張藝謀在西安製片廠拍了他較商業的《代號美洲豹》（1988），卻沒有獲得觀眾票房的認可。

而在一九八七年，「第四代」導演吳貽弓被委任領導上海電影製片廠。他同年在中國《光明日報》發表了一篇名為〈要做一個熱愛人民的電影藝術家〉。在文章中他為謝晉的通俗電影辯護和攻擊那些只有少數人會欣賞的「第五代」的試驗性前衛作品。他那時也正完成了他的一部喜劇電影《少爺的磨難》。在文中，他堅持他的電影具有票房價值，以及反駁了娛樂片一定是低俗的看法（Berry, 1991: 133-139）。而經濟形態的變化，也使到許多電影評論人和學者，以及電影工作者必須認真到思考和對待「娛樂片」。也從一九八〇年代中期開始，中國電影期刊《當代電影》舉辦了許多關於娛樂電影的討論和研討會，娛樂電影開始進入中國電影學術的重視。在一九八八年娛樂電影佔了中國總電影製作的 60%，而在一九八九年更佔了總電影製作的 75%（Zhang, 2004: 240）。關於中國「娛樂片」，可參閱李道新（2005：393-402）、Chris Berry（1991）和張英進（Zhang, 2004: 238-240）的闡述。

[7] 這些電影包括了張藝謀執導的《英雄》（2002）、《十面埋伏》（2004）和《滿城盡是黃金甲》（2006）、陳凱歌執導的《無極》（2005）、馮小剛執導的《夜宴》（2006）、張之亮執導的《墨攻》（2006）、陳可辛執導的《投名狀》（2007）、吳宇森執導的《赤壁之戰》（2008）等。

[8] 吉光電影有限公司的《三城記》系列在本論文撰寫完畢之時已經完成了 4 部，有台灣林正盛導演的《愛你愛我》（2001）、中國大陸王小帥導演的《十

七歲的單車》(2001)，台灣易智言執導的《藍色大門》(2002)和台灣徐小明執導的《五月之戀》(2004)。而來自香港的余力為和中國大陸賈樟柯的電影，還在陸續製作中。

[9] 其他以這種方式合作的華語電影有香港關錦鵬執導，改編自中國作家王安憶的同名文學著作，由香港藝人鄭秀文、梁家輝和大陸藝人胡軍等共同演出的《長恨歌》(2005)；由香港英皇出品，結合了大陸女藝人周迅、香港男藝人吳彥祖、台灣藝人楊祐寧、台灣歌手張信哲等演出的《明明》(2007)；李安執導，改變自張愛玲的短篇小說，由中港台藝人共同演出的情色之作《色·戒》(2007)；由來自香港嚴浩執和張叔平負責導演和美術的《抹茶之戀味》(在大陸被命名為《鴛鴦蝴蝶》)(2007)等。

[10] 樣板戲是文革期間，在毛澤東妻子江青的政治影響力下所產生的一系列的現代劇目。樣板戲的全名為「革命現代樣板戲」，其中包括革命現代京劇、革命現代芭蕾舞劇和革命現代交響音樂。樣板戲的劇目包括《杜鵑山》、《紅燈記》、《沙家浜》、《紅色娘子軍》、《智取威虎山》、《白毛女》、《奇襲白虎團》、《龍江頌》、《海港》、《平原作戰》、《紅雲崗》等。這些劇目的敘事主幹，主要以階級鬥爭為主，所描繪的是「貧苦工農」被地主和資產階級的壓迫，最後共產黨以一種「救世主」的姿態，打倒地主和資產階級，解救了這些「貧苦工農」的萬難。這些劇目所招喚的，便是對共產黨，共產主義革命與共產主義制度的絕對臣屬和忠誠（孟悅，1991；戴錦華，1999a：94-95；2006：55-56；Cui, 2003: 51-78）。

而「樣板」稱號的起源，則在是一九六四年十一月，毛澤東觀看了現代京劇《紅燈記》的演出而對它讚賞有佳開始。第二年的三月二十六日，上海的《解放日報》刊登了一篇由署名為「本報評論員」所寫的文章〈認真地向《紅燈記》學習〉。文中道出：「看過這樣戲的人，深為他們那種戰鬥的政治熱情和革命的藝術力量所鼓舞，眾口一詞，連連稱道：好戲！好戲！認為這是京劇革命化的一個出色的樣板」（陳偉忠，2004：51）。在一九六六年，林彪委託江青在上海召開文藝工作座談會，在談及現代戲時，江青提出「領導人要親自抓，搞出好的板樣」。於是「樣板戲」這名詞很快的被廣泛傳開，而從此被定名（高義龍、李曉（編），1999：271）。

[11] 「大中華」其實是一個模糊不清的概念。根據 Harry Harding (1995: 8)，「大中華」通常關聯到華人社會因為政治藩籬的逐漸消弭而更頻密的互動這個

趨勢。不同的評論家對這「大中華」概念的切入點有點不同，有些注重華人群體的商業聯系、有些卻注重華人社會的文化交流，一些更從政治整合的角度去看待這個概念。一些評論家將重點放在香港、澳門、台灣和中國大陸，其他的評論家會把新加坡和其他住在東南亞、美國和歐洲的海外華人加進來。最重要的是，「大中華」對於一些評論家而言，是一個無法阻攔和無法倒退的過程，華人擁有許多自然經濟和文化上關聯，只不過是被非自然的政治藩籬阻礙了而已。其他評論家卻堅持不同的華人社會有著無法跨越的經濟、文化和政治界線，建立一個「大中華」將會失敗以及會帶來災害。

- [ 12 ] 一九九六年中國書籍市場上出現了一本《中國可以說不一——冷戰後時代的政治與情感抉擇》（宋強、張藏藏、喬邊等著，中國工商聯合出版社）。這本書的首刷，總共發行了五萬冊。此書出版後，中國書籍市場上頓時掀起了一陣「說不」熱潮。其他「說不系列」的書籍如《中國何以說不一——猛醒的睡獅》（張學禮著，華齡出版社）、《中國為甚麼說不一——冷戰後美國對華政策的誤區》（彭謙、陽明傑、許德任著，新世界出版社）等也在同年出版，成為中國書籍市場上的暢銷的「政治通俗讀物」（戴錦華，1999b：186）。

這些書籍的出現引發了評論界的爭論。一些評論家認為這些書籍揭露了西方帝國霸權主義的真面目，但一些評論家卻認為這是一種極端民族主義的復甦。對這「說不」熱潮的討論可參考戴錦華（同上引：186-218）的文章和宋強等（1996）著的書籍《中國還是能說不》。

- [ 13 ] 後殖民理論家 Arif Dirlik (1997: xi) 認為 Benedict Anderson (1991) 的「想像的共同體」是過於「反動」的，因此他認為「想像中的共同體」(imagining communities) 會比較合適。

- [ 14 ] 我們也不可忽略的是，一九九〇年代所掀起的「毛熱」或者對文革的懷舊熱情這現象，也被中共官方所挪用和支配，以激發和宣揚一種新的國族意識。而這種意識形態的支配，在電影業中便是以「主旋律」電影的形態所呈現出來。在一九八〇年代末和一九九〇年代初開始，中國電影市場上更涌現了一批描繪中國近代革命與戰爭歷史的電影如《開國大典》(1989)、《周恩來》(1991)、《開天闢地》(1991)、《大決戰》(1992)、《重慶談判》(1993) 等。在一九九〇年代中期和後期，其他「主旋律」電影也陸續的

被推出如《紅河谷》(1996)、《大進軍》(1998)、《我的1919》(1999)、《黃河絕戀》(1999)，除此還包括了謝晉為迎接一九九七年香港「回歸祖國」的「獻禮」之作——《鴉片戰爭》(1997)以及配合一九九九年中共建國五十週年所製作的《國歌》(1999)和《國旗》(1999)等。這些「主旋律」電影的其中一個特點是，他們為電影的主人公（共產黨領袖）增添了許多人性化的層面。換言之，就將主人公英雄們平民化，展露了他們不平凡中的平凡之處，拉近了這些英雄人物和平民觀眾的距離。這些「主旋律」電影通過對共產黨領袖的人性刻畫，來試圖重新激發民眾對共產黨和它的領袖的信心。這些電影更通過共產黨領袖和領導層在這些戰爭和革命歷史中的成就，來招喚民眾對國家成就的驕傲和自豪感，而進一步的激發他們的愛國意識或者國族意識。為了促進「主旋律」電影的製作，中國官方進行了多種手段如評獎、經濟資助等多種影響電影製作的走向。例如在《國家電影事業發展專項資金上繳的實施細則》的政策中，允許了從每張電影票的價格中抽取出五分錢來作為「主旋律」電影的資助資金（陸紹陽，2004：119）。同時，中國官方還通過控制國內的各種電影獎項的評審標準如「金雞獎」，「華表獎」，「百花獎」來支配電影中的意識形態（王曉玉（編），2003：233）。

- [15] 《向日葵》的敘事背景橫跨了二十世紀七〇、八〇以及九〇這三個年代的電影，主要是描繪一位名叫張向陽的男主人公和他的父親矛盾衝突的關係。張向陽的父親張庚年原本是個畫家，但因在文革中遭到迫害而雙手殘廢，導致他喪失了創作能力。由於父親的繪畫理想的幻滅，他開始把寄託都放在兒子向陽身上，用嚴厲和專制的方式，將兒子鎖定在自己為兒子所設計的人生軌道上，把兒子培育成畫家。但向陽卻對父親的控制和權威極為抗拒，他甚至把自己的手放在縫衣機中和握住一顆點燃的爆竹進行自殘，來向強勢父親抗議以及逃離父親所為他設定的人生道路。向陽在一九九〇年代成年後如父親所願成為了畫家。他在自己的畫展上，用了自己油畫中的視覺語言，來表達了自己對父親的感覺。而導演張揚所用的油畫，便是中國著名畫家張曉剛在一九九〇年代所創作的「大家庭」系列作品。這「大家庭」系列的靈感，來自中國一九五〇年代到一九七〇年代隨處可見的照相館「全家福」黑白照片。然而，這些畫中人都被呈現為一致的單調特徵——穿著中山裝、單眼皮、瓜子臉、空洞的眼神、缺乏喜怒哀樂的

呆滯神情——恰好的表達了那個時代的政治氛圍對人性的殘害。在《向日葵》中，這些油畫成爲了對父親的專制的批判，更成爲對傳統文化的批判與反思。