

# 中法合拍片再現的 中國形象

## 《勇士之門》的個案分析

### The Image of China in Sino-French Co-production Films A Case Study of Warrior's Gate

張裕亮、劉念夏\*

Yu-Liang CHANG, Nien-Hsia LIU

#### 摘要

法國電影一向迥異於好萊塢生產模式，因此理論上中法合拍片應該是文化合作生產高於市場票房，但是否所有中法合拍片都是採用此種生產模式，值得關注。為此，本文選取了內容呈現東西文化相互爭霸的中法合拍片《勇士之門》作為分析對象，透過意識形態理論及文化霸權理論分析發現，電影敘述方式仍然不脫東方主義的邏輯，將中國形象視為神秘的東方符碼，例如：集體盲從專制的國度；順從、等待被拯救的東方女性；西方視域下的「奇觀」東方。

---

\* 張裕亮 南華大學傳播學系教授兼社會科學院院長

劉念夏 浙江越秀外國語學院網絡傳播學院教授

本文獲得南華大學 106 學年度校內專題研究計劃補助完成

收稿日期：2020 年 8 月 20 日；通過日期：2020 年 10 月 11 日。

## 關鍵詞

文化霸權、中法合拍片、中國形象、東方主義

## Abstract

French films have always been different from Hollywood production models. Thus, in theory, Sino-French co-productions should be culturally co-produced more than the market box office. However, knowing whether all Sino-French co-productions use this production model is worthy of attention. This article selects the Sino-French co-production film *Warrior's Gate*, which presents Eastern and Western cultures competing for hegemony. Through the analysis of ideological theory and cultural hegemony theory, the film narrative method was found not deviating from the logic of Orientalism and regarded the Chinese image as a mysterious oriental code, for example, the group blindly following the authoritarian country, submissive oriental women waiting to be rescued and the “spectacle” of the East from a western perspective.

## Keywords

Chinese Image, Cultural Hegemony, Orientalism, Sino-French Co-Production Films

## 一 緒論

德國著名電影理論家克拉考爾（Siegfried Kracauer）認為電影比其他藝術門類更能反映一個民族的精神：「一個國家的電影比任何其他藝術媒體都更直接地反映出這個民族的心態。」（劉立行，1998：頁 28）。而美國從 1930 年來，就一直以國家行為推動美國電影進入全球市場，好萊塢電影可說是美國文化的縮影。美國好萊塢電影之所以被稱為「鐵盒裏的大使」

(徐春玲，2002：頁 54-56)，就是因為鮮明又巧妙地傳播「美國價值觀」，成功向全世界塑造美國形象。

大體上，透過電影的國際交流，除可為電影產業帶來巨大的國際收入外，更可促進國際間的文化交換，使得各個國家和民族創造的文明能迅速為全人類所共享，以增進不同民族和不同文化之間的交流(鄭小慧、趙謙，2007：頁 6)。但也因為電影對於國家形象的傳播，往往更能遮蔽其意識形態的本質，這就使得電影除了增進不同國族、文化間的交流外，更長期扮演着國與國之間文化外交、軟實力較勁交鋒的平台。

電影中最能呈現跨國文化外交、軟實力較勁交鋒者，為合拍片。2003 年，中國國家廣播電視總局電影局印發《中外合作拍攝電影片管理規定實施細則(暫行)》，規定聯合攝製的影片，其故事發生地不受地域限制，但故事情節或主要人物須與中國內地相關。2004 年，中國國家廣播電視總局又出台了《中外合作攝製電影片管理規定》，規範了合拍片的管理程序。在聯合攝製中規定：「需聘用境外主創人員的，應當報廣播電視總局批准，外方主要演員比例不得超過主要演員總數的 2/3。」這些規定進一步放寬了合拍政策，境外資本能夠更多地參與到影片製作，而中方資本和企業在合作中也能夠擁有重要話語權(張恂，2012：頁 13-14)。

在此同時，中國官方也注意到電影可以作為提升中國軟實力戰略的重要策略，中國電影將扮演海外了解中國的重要視窗。為此，2004 年 4 月，由中國電影製片人協會、電影頻道和中影集團三家聯合成立的中國電影海外推廣公司正式成立，專門致力於中國影片海外推廣，助推中國電影「走出去」(駱思典，2012)。

近年來，伴隨中國電影產業的快速發展，中國合拍影片數量呈現穩步發展態勢，合拍片數量佔每年國產影片總量的 10%

左右，其吸引資金與市場開拓程度超過了普通國產影片（張恂，2012，頁 13-14）。迄今為止，與中國電影合作的國家和地區不斷增加，現時已超過 20 個國家。根據中國國家廣電總局統計 2001 年到 2015 年，中外合拍片數目共 551 部，其中以中港、中台的合拍方式最多，中美合拍片為 47 部，佔到第三位（喻德術，2011；瀛文，2015）。同時，根據中國電影合作製片公司統計，2019 年獲准立項的合拍故事片 94 部，創近 5 年合拍片立項數量的新高，另有一部協拍片。獲准立項的 87 部合拍片中，中國內地與香港合拍片共立項 64 部，與澳門合拍立項 1 部，與台灣合拍立項 6 部，華語合拍仍是主流（鄭中砥，2020）。

過往多篇相關研究指出，中港合拍片在經歷與大陸內地的電影審查制度、政治文化環境、觀眾市場不斷融合的過程中，原本獨特的「港味」越發稀薄，香港地域特徵減弱，中港合拍片的文化身份也趨同於大陸內地市場化品味。至於中美合拍片，筆者過往執行科技部一般型研究計劃「中美合拍片中國形象的政經分析」（2014-2015 年，MOST103-2410-H-343-017-，C103000039），分析了 8 部劇情內含東西文化相互爭霸的中美合拍片電影，研究指出這些多元豐富的表象中國符號，吸引了中國觀眾與西方觀眾的青睞，提供了西方觀眾對中國的想像與憧憬，除了成功的票房為中美製片方帶來優渥的盈收外，也為提供取景的中國景區帶來龐大的觀光收入。然而在這些中美合拍片大量呈現的中國元素表面符號下，仍然潛藏傳統好萊塢電影對「他者」想像的影響，從東方主義視域描述負面的中國形象（張裕亮等，2017）。

在中港合拍片及中美合拍片成為產官學界矚目議題的同時，中法合拍片卻未獲得太多的關注，但是一些客觀的事項，卻說明此議題有其值得探討之處。

歷史上，法國是電影大國，從 1895 年電影誕生至今，法國電影已歷經一百多年的歲月。不同於美國好萊塢的商業製片手法，法國電影更講求藉由鏡頭表達各時代的思想，在短短幾百分鐘的影片下，述說着其表達涵義，其電影特色和好萊塢製片有着很大的差別（李奇，2011，頁 129）。中法之間的電影交流和合作由來已久，兩國的第一次電影合作始於 1958 年的《風箏》，此後合作電影如《花轎淚》（1987 年，中法加合作）、《巴爾扎克和小裁縫》（2002 年）、《拉貝日記》（2009 年，中法德合作）等都有不錯的藝術探索。法國電影的文化包容性較大，多以關注現實題材的文藝片為主，是對當下中國電影市場的較好補充，而且它看重劇本（故事），豐富了中國電影的文化多樣性，整體上提升了國產電影的藝術品位（陳犀禾、鮮佳，2016）。2010 年 4 月 29 日是中法合拍電影的關鍵時間點，法國總統薩科齊（Nicolas Sarkozy）訪華，法國文化部長弗雷德里克·密特朗（Frédéric Mitterrand）和中國國家廣電總局局長王太華在北京簽署了《中法電影合拍協議》。協議規定，只要被認可為中法合拍片，即可在兩國均被視為「本土片」，不佔進口買斷片名額，也不佔用分賬大片名額，有點類似當年 CEPA 簽訂之後，香港電影和內地電影的關係。對於作為全球第二大電影出口國的法國，想要依託傳統文藝電影的金字招牌，在被好萊塢鯨吞的全球市場謀得一席之地，自然不會忽視與擁有世界第二大電影市場的中國的合作，因為合拍片可享受雙方優惠政策，既能幫助法國電影進入中國市場，中國也可學習法國的電影理念，推動中國電影在歐洲地區的上映和版權銷售，從而提升國際影響力。至於對中國人來說，冠着「中法合拍」、「國際製作」的名號，電影在國際市場上更有賣相，還能分擔國內票房壓力。同時，成為合拍片，首先得遵循「二八原則」：投資上，兩國任一方都不能低於 20% 的比例；製作模式

上，中國為主的團隊裏必須有一定比例的法國人，法國為主的團隊也必須有一定數量的中國人（季星、鍾苑文，2014；陳犀禾、鮮佳，2016）。

2010年《中法電影合拍協議》簽署之後，兩國合作交流日益頻繁，合作影片的數量快速增長，迄今有11部影片成為合拍影片，包括《巴黎寶貝》、《我11》、《夜鶯》、《王子與108魁煞》、《夜孔雀·如果沒有遇見你》、《狼圖騰》、《中國之旅》、《勇士之門》、《畫框裏的女人》、《尋找羅曼》和《訂親》，三部協拍影片是《亞歷山德》、《大衛尼爾》以及《真實目的地中國》。

由於法國電影迥異好萊塢生產模式，因此中法合拍片往往文化合作生產考量高於市場票房。一方面，中國聘請法國導演前來拍攝生產，借此擴大中國電影的國際影響力；另一方面，法國通過合拍資助中國年輕的文藝片導演，以完成歐洲藝術電影市場的自我產業迴圈。在《我11》、《夜鶯》、《狼圖騰》這些中法合拍片裏，明顯再現了大量的中國元素。採取電影的意識形態分析，進一步對《我11》、《夜鶯》、《狼圖騰》電影文本的政治潛意識深入的揭示，可以看到作為王小帥關注三線建設的懷舊電影，《我11》中充滿了文化大革命時期的宣傳畫、標語、紅旗、革命歌曲等，在向西方講述特定時代中國歷史與記憶的同時，也暗合國際藝術片市場潛在的認同機制、立場和審美價值。至於《夜鶯》通過一家三代人之間的情感故事，表現一個普通中國家庭對「中國夢」的不懈追求，闡釋了現代都市人尋找幸福真諦的美好主題。《狼圖騰》則被中國學者強調該片是「中國故事，全球表達」的典型案例，講述文化大革命期間，中國知青在內蒙古草原與狼共度的親身經歷；法國導演讓·雅克·阿諾（Jean-Jacques Annaud）的參與，為其加上了國際視野和全人類的情懷，探討了自然生物（狼）與自然生態（內蒙古草原）之間的永恆命題，它也從人道人性等

話語進入全球性意識形態的文化象徵系統（陳犀禾、鮮佳，2016）。

伴隨着 2001 年中國加入世界貿易組織，中國與外國合拍片數目急遽增加，中國電影明顯不願意像八十年代般，受歐美集團的控制，要獲得歐美評審的掌聲才會引起注意，被國際影展選上的中國影片也必須符合西方殖民式的「東方主義」色彩。有鑑於此，中國製片家開始利用中外合拍的管道進行合作。一些在中國電影界發展多年的代表就紛紛表示，如果中國電影要能與國際接軌，中外合拍的方式是好方法，合拍的目的主是要讓中國的元素、故事等進入國外的主流市場（蔣朔，2011）。但與中國方面迥異的是西方的觀點。法國影評人皮耶里斯昂（Pierre Rissient）說：「西方人看中國影展，僅有少數真正為電影而電影，多數是出於對中國語言、政治、社會的興趣。」（胡清暉，2003：頁 39）

這就引發了筆者的興趣，究竟自 2010 年中法雙方簽署《中法電影合拍協議》後迄今的中法合拍片的文本體現了何種中國形象？中法合拍片是否基於法國電影迥異好萊塢生產模式，文化合作生產考量高於市場票房，使得再現的中國形象開始呈現正面的形象？或者有些影片仍採取好萊塢生產模式，從西方文化霸權的立場曲解/消解中國的歷史文化，將中國視為神秘的東方符碼，從消費主義和後殖民主義視域中觀照東方？

## 二 文獻探討

### 1 意識形態理論與文化霸權理論

電影生產本質上是一種意識形態的生產，它既受制於意識形態生產，也再生產着意識形態。法國馬克思主義思想家阿圖

塞（L. Althusser）的理論研究範圍相當廣泛，雖然不涉及電影理論，但他的意識形態理論卻對電影的意識形態批評提供了重要的基礎。

阿圖塞在〈意識形態與意識形態國家機器〉一文中指出，將政治和意識形態兩者歸諸於上層結構，並以兩個詞彙來界定上層結構：壓制性國家機器（Repressive State Apparatuses）和意識形態國家機器（Ideological State Apparatuses）。前者指軍隊、警察、法律等系統，後者則包含各種意識形態、宗教、道德、倫理、教育、傳播媒介、文化（包括文學、藝術、運動）等組織機構和價值體系（Althusser, 1971）。在此基礎上，阿圖塞進一步提出關於意識形態的三個命題：1. 意識形態沒有歷史。2. 意識形態是一種「表象」，在這種表象中，個體與其實際生存狀況的關係是一種想像關係。3. 意識形態把個體召喚為主體（李恒基、楊嬰編，1995）。

在「意識形態把個體召喚為主體」這一命題中，阿圖塞提出了召喚（interpellation）這個概念。在阿圖塞看來，意識形態國家機器的基本職能就是讓個體進入社會機構並為其提供位置。他指出，社會制度先於個體而存在，個體只能通過規定的功能和角色進入社會制度，意識形態正是通過對個體與社會之間的想像關係來界定的實際存在狀況，從而實現意識形態把個體召喚為主體。這種召喚過程，從本質上來說，就是要讓個體臣服於主流意識形態，使個體不再對社會秩序構成威脅，絕對服從權威，自願接受驅使，成為國家機器的馴服臣民。而這也就是阿圖塞所說的，個體與其實際生存狀況之間的想像關係（李恒基、楊嬰編，1995）。

阿圖塞的意識形態理論對電影研究產生了重大影響，特別是對電影作為純藝術的觀點提出了針鋒相對的挑戰，因為電影本身就被視為是一種意識形態。電影生產是商品生產，要體現

資本的再生產，它的價值消費過程就是實現資本增值的過程。同時，由於電影能夠在廣泛程度上左右觀眾的意識，從表面上看電影似乎是對現實社會的機械複製，實際上是按照國家意識形態的規則虛構現實。明顯地，電影同其他意識形態方式一樣，把個體的人變為主體臣民，也就是把個體同化，以進行社會形態再生產（彭吉象，2002）。

阿圖塞對意識形態的分析固然凸顯了意識形態再現體系的功能，但卻忽略了意識形態抗爭層面的解釋，從而缺乏對社會關係的推演。這也使得阿圖塞的文化研究被批評是方法學上的「狹隘文本主義」，也就是認為無論電影、電視節目、廣告等，都具有再製主控意識形態的功能，而閱聽人會被文本設定（Lovell,1980: p.44, 250）。

葛蘭西（Antonio Gramsci）所提出的文化「爭霸/霸權」（hegemony）理論，恰恰可以補充阿圖塞意識形態分析流於機械決定論的缺憾。葛蘭西的文化「爭霸/霸權」（hegemony）理論的精義即在於，霸權的取得不能僅靠軍隊、警察、司法單位、行政科層等政治社會的剝削與鎮壓，霸權維繫的真正關鍵是掌權者，透過市民社會的教育機構、大眾媒體、宗教、家庭等文化意識形態機構或制度，塑造一套道德共識或價值標準，以取得文化領域的領導權。進一步論之，「爭霸/霸權」的意義，即在於統治者為了鞏固其霸權統治而從事的意識形態抗爭過程。為了贏取道德及文化的共識和領導權，統治者一方面透過市民社會散佈其既有的統治意識形態，另一方面面對市民社會中產生的反對意識形態，也必須不斷抗爭、妥協、包容或重構。霸權的概念因此必須以「爭霸」的過程來理解，這是一種「動態的平衡」，同時解釋了社會中衝突與共識的現象，宰制與抗爭的過程（張錦華，1994）。

葛蘭西的文化「爭霸/霸權」理論，引發了 Chantal Mouffe

與 Ernesto Laclau 進一步用意識形態「構連、解構、重構」的語意分析，詮釋意識形態的抗爭過程，也從而拓展了「爭霸/霸權」對大眾媒體運作的分析。研究者開始從社會事實建構的觀點，分析所謂的「社會事實」，是如何被「建構、合法化、再產製」，以及如何經歷「攻擊、重構和轉換」。簡言之，此種意識形態分析強調語意類目的意義，必須從整體結構的關係位置上去解釋（張錦華，1994）。

## 2 東方主義

葛蘭西學派提出文化是在市民社會當中運作，在任何一個非極權社會中某些文化形式，一定會壓過並且支配其他的文化形式，這種文化上的領導統御，便是葛蘭西所言的「霸權」，東方主義之所以如此持久且強勢，便是由於文化霸權造成的結果。文化霸權理論與東方主義對於權力模式的解釋，與其如何運用在文化、意識形態中有相同的立基點。

葛蘭西的文化霸權理論探討國內統治階級與從屬階級在文化與意識形態上的權力鬥爭，後殖民理論大師薩伊德（Edward Said）則延伸到東西方文化間的權力關係，並將這種權力關係用於東西方文化之間的不平等地位上。薩依德批判不同時期美、英、法、伊斯蘭學者共通之「東方/西方」二分法的論述結構，以及他們強烈的西方中心主義，使其在遭遇到伊斯蘭的「他者」之時，便產生相應的「我者/他者」文化區分意識。並且，薩伊德認為東方主義是以其外在性為前提：「東方學專家、詩人或學者促使東方發言，是為了西方來描述東方，他從來不去關心東方，除非是為了他所說的（事情）找理由……」（薩依德[ Edward Said ]著，王宇根譯，1999：頁 28）。這種外在性最主要的產物就是「再現」（represent），它並非是對東

方的「自然」描繪，而是被片段化的篩選特定符碼後的簡單理解。東方被置於西方文化的權力話語之下，成為被批判、被研究、被描寫的對象。這種話語的基本操作模式是一整套的二元對立模式：東方主義視野中的東方總是落後原始、荒誕無稽、神秘奇詭，西方則是理性、進步、科學、文明的象徵。「在西方的想像中，『東方』是一個歐洲人的發明，充滿着浪漫傳奇色彩和異國情調、圍繞着人們的記憶和視野，有着奇特經歷的地方。」（薩依德[ Edward Said ]著，王宇根譯，1999：頁1）

在〈想像的地理和其再現：東方化東方〉一章中，薩依德舉了西方世界接受伊斯蘭教的過程，說明西方世界如何用有限的東方主義詞彙與想像，自己限定結果。薩依德援引丹尼爾（Norman Daniel）的研究，丹尼爾提到影響基督教徒認知伊斯蘭教的關鍵，就是把基督教和伊斯蘭教作類比：既然耶穌基督是基督教的信仰基礎，穆罕默德之於伊斯蘭教就好像耶穌基督之於基督教，「東方主義」的功用，主要不是再現伊斯蘭教，而是再現了中世紀的基督教（薩依德[ Edward Said ]著，王志弘等譯，1999：頁84-89）。薩依德指出，西方對東方的「再現」，是為了將東方化約成符合西方人觀點，東方人都想要學得西方社會某種龐大而原始的東西（如基督、歐洲或西方的本質）。薩依德進一步闡述東方主義的「再現」本身就是一個戲劇的概念，東方（the Orient）就是把整個東邊的世界局限起來的一個舞台，好比一個戲劇家把他們特有感知的歷史、文化背景，有技巧地寫入劇本，他們手邊有一大套東方文化的劇目，只要有其中一本，就會帶你進入奇詭豐富的世界，例如：埃及的人面獅身像、希臘特洛伊城。薩依德的東方主義強調西方單向地形塑東方他者形象的問題，歷史學者德里克（Arif Dirlik）則提出「東方人的東方」，也就是當我們將「東方人」視為能動

者的角色參與意識形態的建構，而非相較於歐洲話語的沉默客體時，東方主義及整個現代意識的問題又是怎樣的面貌？德里克認為，歐美東方主義的認知與方法在二十世紀已經成為東方「自我形象的構成」，他借用美國人類學者普拉特（Mary Louise Pratt）「接觸地帶」的概念，說明東西文化的「接觸地帶」是統治的地帶，他並未廢除權力結構，它是這種權力的表達，也是為這種權力服務的中介地帶（德里克[ Arif Dirlik ]著，王寧等譯，1999：頁 72-73、278）。

大陸學者楊俊蕾討論海外學者對於中國形象塑造的認知理解偏差，並以謝晉電影研究的文章為例，認為這些文章在文獻引用上，常常出現片段化引注、遮蔽式文獻轉引與文本選擇單項度的問題。楊俊蕾以東方主義的視角檢視這些文獻，認為就是西方研究者以慣用的知識模式和關於東方的現有描述，對謝晉電影的影像進行想像解讀和再編碼，因此形成對謝晉電影創作意圖的偏差認識，也成為東方主義的新註腳（楊俊蕾，2010：頁 61-69）。

大陸學者陳仙俠討論華人影星參演好萊塢電影，認為成龍等華人影星參演好萊塢電影，是從東方進入西方的跨文化實踐，構成了典型的「東方人的東方主義」，他認為好萊塢電影借助美國國力，在全球範圍內建立龐大的宣傳體系，將世界電影人吸納入「接觸地帶」中，但這個「地帶」並沒有廢除權力結構，反而增強了權力話語，它擁有評估區域性明星、電影人地位的權威性，並要求被吸納進來的電影人放棄自身文化經驗，生產出帶有好萊塢烙印的影視作品，進而鞏固自身的地位，是葛蘭西「文化霸權」理論的典型（陳仙俠，2013：頁 78-79）。大陸學者余佳麗認為在全球化的影響下，好萊塢電影不再是西方導演獨霸，越來越多的華人導演參與期間，使華人好萊塢電影帶上「自我東方化」的色彩，東方人以西方論述東方的邏輯

為參照，固化了東方主義的行為與話語表達，如《臥虎藏龍》、《英雄》等，「自我東方化」成為東方導演把電影推向國際市場的有力武器（余佳麗、林國淑，2007）。

### 三 研究方法

本文在研究方法上，考量論文的性質及實際執行過程面臨的問題，將採用意識形態批判分析和符號學分析法。

#### 1 研究對象

2010年《中法電影合拍協議》簽署之後，兩國合作交流日益頻繁，合作影片的數量快速增長，迄今有11部影片成為合拍影片，包括《巴黎寶貝》（2011）、《我11》（2012）、《夜鶯》（2013）、《王子與108魁煞》（2015）、《夜孔雀·如果沒有遇見你》（2015）、《狼圖騰》（2015）、《中國之旅》（2015）、《勇士之門》（2016）、《畫框裏的女人》（2017）、《尋找羅麥》（2018）、《訂親》（2019）等。

為了探討中法合拍片電影產製模式，中法合拍片傳達何種中國國家形象，以及中國藉由中法合拍片推動文化外交的成效，筆者依照前述中外合拍片定義——符合《中外合作攝製電影片管理規定》相關規定，向中國國家廣播電影電視總局，申請電影劇本備案、立項，批准後完成拍攝，並最終通過審查獲得公映許可證的影片——選取2010年中法雙方簽署《中法電影合拍協議》迄今符合上述定義的中法合拍影片共11部，作為分析對象。（參見表1）

表 1 2010 年迄今中法合拍片

上映時間	片名	製作/發行公司	導演/監製/ 主要演員	票房	東、西方文化元素
2011	巴黎寶貝 ( <i>Perfect Baby</i> )	海潤電影/華夏電影發行責任有限公司	王菁/許建海、余東明/瑪奇 (飾 Jane March) (飾 Emma)、伊能靜 (飾 Rose)、讓·巴普提斯特·莫尼耶 (飾 Jean-Baptiste Maumier) (飾 Alex)	2,200 萬人民幣	劇情講述一位中國富二代在法國巴黎的浪漫奇遇記。富二代馮小順來到法國巴黎留學，這座以浪漫著稱的城市，儼然成了花花公子馮小順尋歡作樂的天堂。雖然影片於 2011 年 8 月 25 日中國上映。雖然這部電影取名《巴黎寶貝》，其實和巴黎的街頭，還有一些外國演員假裝，觀眾幾乎從來沒有看到，更多在這部電影和「巴黎」或「法國」相關的元素。
2012	我 11 ( <i>11 Flowers</i> )	北京冬春文化傳播有限公司、WXS Productions、Chinese Shadows、Full House / 福建恒業電影發行有限公司、北京新影聯影業有限公司	王小帥/黃斌、王小帥、Laurent Baudens、Didar Domehri / 劉文卿 (飾 王歡)、闞妮 (飾 鄧美玉)、王景春 (飾 王伯駒)	11,599 美金 (81,193 人民幣)	故事敘述 1975 年到 1976 年間的文革末期，在中國西南一個偏遠山區的小鎮上，一個 11 歲男孩親歷了一件殺人事件。故事背景反映了文革後期的民眾生活狀態，其中包括當時被捲入三線建設的知識分子在落後地區的家庭生活、文革武鬥的餘波、毛時代等級社會的權力結構及年輕人對於未來的茫然。劇情並未提及西方人物、元素及文化等。
2013	夜鶯 ( <i>Le Promeneur d'Oiseau</i> )	廣西電影集團有限公司、寧靜致遠國際傳媒、法國 PAN EURASIA 影業 / 法國 UGC 有限公司、高先電影有限公司	菲力浦·穆伊爾 (Philippe Muyl) / 李保田 (飾 志根爺翁)、秦昊 (飾 建築師爸爸)、楊心儀 (飾 孫女)、李小冉 (飾 媽媽)	2,030 萬人民幣 (中國)	影片講述一位老人和孩子的故事。這位老人為了兌現多年前的承諾，準備帶着他的烏鴉結伴遠行，從北京趕赴老家廣西，因為兒子和兒媳忙於工作無暇兼顧，使得他不得不帶上年僅 8 歲大的孫女一同出行。伴隨一隻烏鴉、一位老人和一個都市的小女孩，就這樣開始了一次註定不平凡的心靈之旅。劇情並未提及西方人物、元素及文化等。

中法合拍片再現的中國形象：《勇士之門》的個案分析

2015	王子與108條 ( <i>La Légende des 108</i> )	Centre National de la Cinématographie (CNC) (法國) / 華夏電影發行有限公司責任公司	帕斯卡·莫萊利 (Pascal Morelli) / 盧西安·讓·巴蒂斯特 (Lucien Jean-Baptiste)、伯特讓·伊夫·沙特萊 (Jean-Yves Chatelais)	159.46萬人民幣	影片根據中國古典四大名著《水滸傳》改編，講述了年輕的小王子，小女孩佩佩和一幫令人生畏的悍將為了揭露司馬大都督謀朝篡位的謊言，與之決一死戰，最終重登皇位的故事故事。該片作為《中法電影合拍協議》框架下的首部3D動畫合拍片。劇情並未提及西方人物、元素及文化等。
2015	夜孔雀·如果沒有遇見你 ( <i>Le Paon de Nuit</i> )	SMG尚視影業、海秀娛樂、大慶百湖影視傳媒有限公司、峨眉電影集團有限公司、法國烏迪亞納製作有限公司(天津)有限公司、SMG尚視影業、珠江影業傳媒股份有限公司	戴思傑/劉亦菲 (飾演艾爾莎)、劉燁 (飾演敘身師建民)、余少群 (飾演馬榮兒子馬林)、黎明 (飾演尺八高手馬榮)	2,600萬人民幣	《夜孔雀》是一部中法合拍的文藝愛情電影。影片講述了法國籍華裔長笛手艾爾莎從巴黎到成都的幾段邂逅，以及由此引發的感情糾葛的故事。艾爾莎 (劉亦菲飾) 先後在成都愛上了絲綢研究員、尺八高手馬榮 (黎明飾)，同時與其兒子馬林 (余少群飾) 有情感糾葛，後又在巴黎與紋身師建民 (劉燁飾) 之間產生情感。除了拍攝場景在巴黎取景外，劇情並未提及西方人物、元素及文化等。
2015	狼圖騰 (Wolf Totem)	中國電影股份有限公司、荷目拉藝公司/中國電影股份有限公司、火星影業	讓·雅克·阿諾 (Jean-Jacques Annaud) / 馮紹峰 (飾演陳陣)、寶麟 (飾演楊克)、巴森扎布 (飾演畢利格阿爸)、昂哈妮瑪 (飾演噶斯邁)、尹鑄勝 (飾演包順貴)	7億人民幣 (中國)	《狼圖騰》是一部中法合拍的3D劇情片，改編自姜戎的同名小說《狼圖騰》。劇情地點在中國內蒙古自治區。劇情講述1967年，北京知青陳陣和楊克來到內蒙古額爾古納草原插隊，和蒙古牧民畢利格一家成為好友。在與草原狼群接觸後，陳陣對這一物種有了強烈的興趣，甚至有了想自己養一隻小狼的念頭。一群外來人貪婪地掠奪了狼群儲存的冬的黃羊，打破了牧民和牧民之的生態平衡，而以場部主任包順貴為首的生產隊員發起的滅狼運動，更使狼群和生產隊員之間的關係陷入到了劍拔弩張的地步。劇情並未提及西方人物、元素及文化等。

2015	中國之旅 ( <i>Joyage en Chine</i> )	上海青曦文化傳播有限公司、法國高底電影製作	麥佐丹 (Zoltán Mayer) / Yoliande Moreau (飾演 Liliane)、屈普菁 (飾演 Danjia)、林棟甫 (飾演 Chao)	170 萬美元 (1,190 萬人民幣)	為紀念中法建交 50 周年，由法國導演麥佐丹執導的《中國之旅》，來展現中國都市一位法國女性的視角，來展現中國 55 歲的法國鄉村護士莉莉安 (Liliane)，在得知多年未見的兒子克里斯朵夫在中國突然離世後，隻身一人來到陌生中國，要把兒子遺體接回家的故事。在旅程中，經過與熱情、友善、樸實的中國民眾近距離接觸後，莉莉安深深理解兒子的中國之行的熱情，與此同時，使得中法人民也由此結下深厚友誼。
2016	勇士之門 ( <i>Warriors Gate</i> )	歐羅巴影業 (Europa Corp.)、上海基美影業股份有限公司 (Fundamental Films)、基美影業有限公司、法國歐羅巴公司	馬蒂亞斯·霍恩 (Matthias Hoene) / 盧·貝松 (Luc Besson) / 趙文廷 (飾演趙武士)、倪妮 (飾演蘇琳公主)、尤賴亞·謝爾頓 (Uriah Shelton) (飾演傑克)、吳鎮宇 (飾演巫師)	320 萬美元 (2,240 萬人民幣)	影片講述男主角傑克是一位愛打遊戲男孩，機緣巧合下打開了異世界的大門前往虛擬的遊戲世界。在被架空的異世界，公主與武士為了躲避鱗族追捕，來到現代避難，而男主角傑克卻成為了這個公主的護衛，捲入了有關納尼亞傳奇和種族命運的戰爭。導演馬蒂亞斯·霍恩表示，自己非常熱愛中國文化，張藝謀、徐克、周星馳導演對他的創作曾產生深刻影響，因此，在拍攝《勇士之門》時，他把很多神秘的東方元素與西方文化相融合，讓影片更符合中西方觀眾的胃口。
2017	畫框裏的女人 ( <i>The Lady in the Portrait</i> )	恒大影視文化有限公司、法國安娜桑德斯電影公司	查理·德莫 (Charles de Meaux) / 范冰冰 (飾演烏喇那拉氏)、梅爾維爾·珀波 (Melvil Poupaud) (飾演王忠誠)、黃覺 (飾演乾隆)	N/A	《畫框裏的女人》是由中國、法國聯合製片，曾被聯合國授予「聯合國人文導演」的法國導演查理·德莫執導，范冰冰、梅爾維爾·珀波、黃覺主演，在宮廷片中為皇后畫肖像畫為主線，講述了清朝乾隆年間宮廷內部的權利鬥爭及情感糾葛的眾生相。該片於 2017 年 12 月 20 日在法國上映，2020 年 9 月在擁有 40 多年歷史的法國獨立電影院 Glasgow Film Theatre 上映，外媒誇讚范冰冰是值得敬佩的合作夥伴。

2018	尋找羅麥 ( <i>Seek Mc Carney Looking for Rohmer</i> )	武漢傳奇人影視、北京春秋時代、法國Reboot公司/北京春秋時代、法國Reboot公司、海南傳奇影業	王超/韓庚 (飾 爾捷)、傑瑞米·埃爾卡伊姆 (Jeremie Elkaim) (飾 羅麥)、阿麗絲·德·朗克桑 (Alice de Lencquesaing) (飾 蘇菲)、菅初姿 (飾 茉莉)	565.04萬人民幣	《尋找羅麥》改編自王超的小說《去了西藏》，是一部中法合拍的文藝題材電影，並由王超編劇並執導，彙集了韓庚、傑瑞米·埃爾卡伊姆等人的演出陣容，影片圍繞着主人公趙捷而展開。影片將鏡頭對準了一對青年人間真實感人的友誼，透過一段找尋與回憶的經歷，一次跌宕起伏的心路歷程，帶領觀眾跨越時間與空間的長河，擺脫思想上桎梏，在人生的旅途中，在兜兜轉轉的情感裏，探尋影片背後所隱藏的更深層次的意義。
2019	訂親 ( <i>engagement</i> )	大地藝彩(北京)影視文化傳媒有限公司	盧·貝松 (Luc Besson)/安建軍、楊惠龍/凡妮莎·吉德 (Vanessa Guide) (飾 法國女記者斯諾)、曹雨童 (飾 中國農村青年長根)	41萬人民幣	《訂親》則描述了一位法國女記者斯諾在改革開放的八十年代初機緣巧合下來到中國，邂逅了農村小伙子劉長根，兩人共度了一段美好的時光，斯諾用手中的相機記錄着長根那個人變愛與婚配糾葛的過程，並和長根留下了一段刻骨銘心的浪漫愛情故事。

資料來源：作者自行整理

為了論證中法合拍片是否基於法國電影迥異好萊塢生產模式，文化合作生產考量高於市場票房，使得再現的中國形象開始呈現正面的形象？或者有些影片仍採取好萊塢生產模式，從西方文化霸權的立場曲解/消解中國的歷史文化，將中國視為神秘的東方符碼，從消費主義和後殖民主義視域中觀照東方？基於此一研究目的，筆者在挑選研究樣本前，逐一檢視表 1 所列的 2010 年迄今的 11 部中法合拍片，依據下述標準選樣：1. 劇情內容存在東西方文化元素同時並存、相互交流及爭霸的情形；2. 製作/發行公司的經營規模型態，符合好萊塢生產模式；3. 導演/監製的電影製作風格，符合好萊塢電影敘事類型；4. 以及市場票房等。

根據上述選樣標準，2010 年迄今的中法合拍片符合標準 1：東西方文化元素同時並存、相互交流及爭霸的影片，集中在《中國之旅》（2015 年）、《勇士之門》（2016 年）、《畫框裏的女人》（2017 年）、《尋找羅麥》（2018 年）、《訂親》（2019 年）。接着，筆者再依據選樣標準 2、3，進一步檢視上述這 5 部中法合拍片，有哪幾部影片的製作/發行公司經營規模型態及導演/監製的電影製作風格，符合好萊塢生產模式及電影敘事類型，發現《勇士之門》（2016 年）的監製及編劇是法國國際級導演盧·貝松（Luc Besson）操刀，由製片商/發行公司為盧·貝松一手創辦的歐羅巴影業（Europa Corp.），以及入股歐羅巴影業成為第二大股東的上海基美影業股份有限公司（Fundamental Films）投資生產，最符合選樣標準。至於在選樣標準 4：票房上，《勇士之門》（2016 年）為 2,240 萬人民幣、《中國之旅》（2015 年）為 1,190 萬人民幣、《尋找羅麥》（2018 年）為 565.04 萬人民幣、《訂親》（2019 年）為 41 萬人民幣、《畫框裏的女人》（2017 年）缺乏票房記錄，是這五部中法合拍片票房最高者。

筆者也回顧了《勇士之門》(2016年)編劇及監製盧·貝松在影壇成名過程，他首先以《碧海藍天》、《霹靂煞》等法語影片打出國際市場，再以英語電影《終極追殺令》、《第五元素》、《聖女貞德》等打響名號，成為法式警匪動作片的代表，進而贏取國際影壇公認他成功地打造出法國的好萊塢。特別是2000年，盧·貝松創立歐羅巴影業(Europa Corp.)專攻商業電影的製作，例如《終極殺陣》(Taxi)系列的第2集及第3集的製作，邀請李連杰參演的《龍之吻》與《鬥犬》、恐怖片《戰慄》(Haute Tension)，以及文藝片如《馬奎斯的三場葬禮》(The Three Burials of Melquiades Estrada)。從盧·貝松過往執導的記錄看來，他被譽為「成功打造法國好萊塢」的電影人可說實至名歸，也正由於這些成就，使得他編劇及監製的《勇士之門》(2016年)充滿了濃厚的好萊塢生產模式及電影敘事類型。

依據上述的選擇標準，本文選取了與2008年由美國導演羅伯·明可夫(Rob Minkoff)執導的中美合拍片《功夫之王》(The Forbidden Kingdom)，有着相似劇情，電影內容呈現東西文化相互爭霸的中法合拍片《勇士之門》(2017)作為研究對象。《勇士之門》，是由法國國際級導演盧·貝松(Luc Besson)編劇及監製，導演為英國馬蒂亞斯·霍恩(Matthias Hoene)，趙又廷、倪妮、尤賴亞·謝爾頓(Uriah Shelton)、吳鎮宇等主演，於2017年賀歲檔期上映，製片商為盧·貝松一手創辦的歐羅巴影業(Europa Corp)，以及入股歐羅巴影業成為第二大股東的上海基美影業股份有限公司(Fundamental Films)。有別於大部分中法合拍片的文藝氣質，《勇士之門》一開始打出的就是商業大片牌。影片全程使用英語對白，顯然把市場目標對準了全世界，但大部分主演都是華人，更能讓中國觀眾有親切感。

## 2 研究方法

### 2.1 意識形態批判分析

根據學者 Ryan & Kellner 提出的「表述的政治」(the politics of representation) 概念，在好萊塢電影體制內，有一種保守或右派的編碼，代表着執法者，是一種「政治電影」，而在體制之外，尤其是「獨立電影陣線」(independent films sector)，他們則以另一種電影實踐 (cinematic practice) 的編碼，對主流電影作「政治性抗爭」，是另一種「政治電影」。Ryan & Kellner 提出的「表述的政治」概念，對當代好萊塢電影的政治和意識形態作了深入的系統分析，他們發現一些激進的批評家認為，好萊塢電影將主流體制及傳統價值觀合法化和自然化，在電影的再現成規中鞏固資產階級及統治階級的意識形態、體制和價值觀 (bourgeois ideology, institution and values) (Ryan & Kellner, 1988: pp.1-16, 266-287; 陳家樂、朱立，2008：頁 31-32)。

在 Ryan & Kellner 之後，Browne 提出了「政治表述」(political representation) 的概念，繼續論述和豐富了這個理論，他認為電影的政治表述帶有一種「寫作實踐的策略」(a politique of writing practices)。研究者應比較主流電影 (代表資產階級意識形態的電影) 及非主流電影 (獨立電影) 在歷史真相及政治議題的表述差異，從而揭示電影生產機制背後所隱藏的意識形態、鬥爭及其運作 (Browne, 1990: pp.1-20; 陳家樂、朱立，2008：頁 35-36)。

學者陳家樂、朱立在《無主之城：香港電影中的九七回歸與港人認同》一書中，即試圖透過解讀電影文本的政治表述，揭示香港電影如何反映製作人 (導演、編劇) 的政治意識，或政治的潛意識。陳家樂、朱立認為，從外在層面言，電影理論

在釐清媒體本質的過程中，都可以被歸納為以下四個基本探討的途徑：1. 電影媒體與素材的關係，即電影的技術層面。2. 電影媒體與主題的關係，即美學的考慮。3. 電影媒體與生產形態的關係，即經濟的網絡。4. 電影媒體與社會和政治環境的關係，即意識形態的成分（陳家樂、朱立，2008：頁 43-45；Bywater & Sobchack, 1989）。陳家樂、朱立採取了電影的意識形態批判（ideological criticism）取向的文本分析，來檢視電影文本與社會和政治環境的關係，討論作品的內容訊息對於社會傳播的作用及其產生的社會條件，並對電影文本的政治潛意識作出深入的揭示和發掘。這是阿圖塞（L. Althusser）所指的「症候閱讀」（symptomatic reading），它試圖揭示文本表層結構下的深層結構，那些在文本表面上，沒有外露的意義，而是隱藏在意識形態裏，要像診斷般揭露的術語和分節的要點（陳家樂、朱立，2008：頁 43-45）。

從內在層面而言，陳家樂、朱立透過分析電影的敘事、電影鏡頭、歌曲歌詞和重要對白，探討電影的形式和風格如何呈現政治表述，是一種稱為「電影形式」的文本分析。同時，外在層面與內在層面的文本分析並非各自獨立，互不聯繫，兩者反而是互為緊扣，從電影文本擴展至社會語境，互相呼應，找到根據，亦互相超越，達到解讀/詮釋，自成意義的層面（陳家樂、朱立，2008：頁 43-45）。

## 2.2 符號學分析法

流行文化具有顯著的獨特語言符號系統，這些語言符號也以特殊邏輯運作。流行文化的語言符號結構具有雙重性，一方面是一般語言符號的特性，另一方面又顯示出特殊語言符號的特性。流行文化的語言符號學所研究的，就是流行文化採取的

特殊語言的符號結構及其運作規律。法國符號學者羅蘭·巴特（Roland Barthes）論證流行文化的符號結構時強調，它的特殊語言符號結構及其運作邏輯，對於揭示它的神秘性具有特別意義，絕不能停留在一般語言符號分析的層面，而是要深入發現它的特殊符號運作邏輯（費斯克[ John Fiske ]著，張錦華等譯，1990）。

符號學強調符號的意義是定位於深層的社會文化情境之中，表面的訊息不足以真正了解意義的產製方式。傳播學者費斯克（John Fiske）依據巴特對意義的分析，指出符號的三個層次意義：

1. 表面意涵：亦即符號中的符號具（signifier）、符號義（signified）之間，以及符號和它所指涉的外在事物之間的關係。巴特稱這個層次為明示義（denotation），指的是一般常識，就是符號明顯的意義（費斯克[ John Fiske ]著，張錦華等譯，1990）。

2. 社會迷思：巴特提到符號產製意義的第2層次有三種方式。第1種方式是隱含義（connotation），它說明了符號如何與使用者的感覺或情感，以及其文化價值觀互動，也就是說解釋義是同時受到解釋者與符號或客體所影響。第2種方式就是迷思（myth），巴特認為迷思運作的主要方式是將歷史「自然化」，亦即迷思原本是某個社會階級的產物，而這個階級已在特定的歷史時期中取得主宰地位，因此迷思所傳佈的意義必然和這樣的歷史情境有關。但是迷思的運作就是企圖否定這層關係，並將迷思所呈現的意義當作是自然形成的，而非歷史化或社會化的產物。迷思神秘化或模糊了它們的起源，也因此隱匿了相關的政治和社會層面的意義。第3種方式是象徵（symbolic），當物體由於傳統的習慣性用法而替代其他事物的意義時，透過隱喻（metaphor）、轉喻（metonymy），即成為象

徵（費斯克〔John Fiske〕著，張錦華等譯，1990）。

3. 意識形態：符號靠其使用者才免於成為過時品，也唯有靠使用者在傳播中與符號的一唱一和，才能保存文化裏的迷思和隱含的價值。存在於符號與使用者、符號與迷思和隱含義之間的關係，正是一種意識形態的關係（費斯克〔John Fiske〕著，張錦華等譯，1990）。

電影作為流行文化的重要組成，本質上是一種意識形態的生產，既受制於意識形態生產，也再生產着意識形態。同時，誠如霍爾（S.Hall）等文化研究學者指出，人們在消費流行文化的時候，往往被其外在的物質性質和感性特點所吸引，從而忽視隱藏其中的意識形態。而中法合拍電影對於國家形象的傳播，往往更能遮蔽其意識形態的本質，這就使得電影除了增進不同國族、文化間的交流，長期來也扮演着國與國之間文化外交、軟實力較勁交鋒的平台。為此，本文試圖藉由符號學分析法，剖析中法合拍片裏潛藏的中國形象的社會迷思與意識形態。

#### 四 分析

作為一部電影內容呈現東西文化相互爭霸的中法合拍片《勇士之門》，本節試圖援引意識形態理論與文化霸權理論、東方主義的研究，並採用意識形態批判分析及符號學分析的研究方法，論證電影本文再現了哪些中國形象，是否中法合拍片基於法國電影迥異好萊塢生產模式，文化合作生產考量高於市場票房，使得再現的中國形象開始呈現正面的形象？或者有些影片仍採取好萊塢生產模式，從西方文化霸權的立場曲解/消解中國的歷史文化，將中國視為神秘的東方符碼，從消費主義和後殖民主義視域中觀照東方？分析結果，本文歸納了《勇士

之門》再現了如下的三種中國形象：集體盲從專制的國度；順從、等待被拯救的東方女性；西方視域下的「奇觀」東方。

## 1 集體盲從專制的國度

建構東方主義的理論基點來自對立面的「西方」。正是從西方這個「他者」的眼中，東方才被當作一個想像中的「他者」，並成為西方的對立面。長久以來在西方人眼中對東方的偏見，東方人一方面有着「專制」、「盲從」的習性，遠離文明中心；另一方面，東方本身又不無某種「神秘」色彩。

同時，從十九世紀下半葉到二十世紀前十幾年，動盪不安的中國也確實為西方的地獄想像提供了許多素材。中國的形象一落千丈，從世界上「前所未有的最好的」理想國變成了應當被「排除在歷史之外」的蒙昧專制的反面典型。在這麼短的時期內中國本身不可能發生這麼大的轉變，轉變的是支配歐洲的主流思想觀念。正是啟蒙運動完成了西方的現代性塑造，伴隨着英、美、法等西方國家產業革命和社會革命的成功，「理性」和「進步」的觀念從此深入人心，成為社會的基本信條（中國和訊網，2018）。

在中國儒家集體倫理道德思想中，個人主義等於自私自利，集體主義等於高尚無私，同時灌輸集體主義思想，例如，國家利益高於一切，它可以讓每個人為一個抽象的、凌駕於所有人之上的目標而自覺犧牲。在專制社會裏，「國家」是神聖高尚的代名詞，它不是由具體的、充滿各種錯誤的人組成，或者說，在專制社會裏，「國家」是所有人心目中的神，它獨一無二，它永遠正確，它值得所有的人都為之犧牲，似乎所有人都犧牲了，「國家」依然存在。在專制社會裏，「國家」就是這樣一個不依賴於個體而獨立存在的象徵（中國禁聞網，2016）。

中美合拍片《功夫之王》(*The Forbidden Kingdom*) (2008年)的整個故事內容，以《西遊記》為背景，不難看出導演所要傳達的意涵。吳承恩的《西遊記》一般認為是諷刺明朝政府的小說，貪生怕死的高官權貴蒙蔽執政者，貪官污吏壓榨人民，以致明末的衰亡。劇中，玉疆戰神(鄒兆龍飾演)隱喻中共政府的專制獨裁，用哄騙的手段與武力，奪取人民的自由，甚至追殺渴望奪回自由的人民。在這樣的專制政權底下，人民沒有選擇的權利，只有等到外來者——由波士頓遠渡中國東土的美國青少年 Jason (Michael Angarano 飾演)，帶着自由主義的權柄——金箍棒穿越而來，拯救這個被禁制的國度(張裕亮等，2016：頁 16-17)。

同樣地，在中法合拍片《勇士之門》裏，在電影的尾聲，趙武士(趙又廷飾演)和傑克(Uriah Shelton 飾演)聯手戰勝蠻王首領阿倫(D. M. Bautista Jr. 飾演)，成功保衛帝國，蘇琳公主(倪妮飾演)成為皇上。當皇上再度重返帝國的宮殿時，攝影機開始從近拉遠顯現出帝國宮殿的崇高莊嚴，軍隊及子民的卑微渺小，接着以「仰拍」手法拍攝皇上裙擺到全身，然後鏡頭由下往上、從低向高的角度拍攝，仰鏡頭營造了子民向上仰望，展現令人崇高、敬畏的感覺。《勇士之門》背後潛藏的意識形態，究其實仍然是對東方帝國封建王朝的政權維繫，以及堅信大一統可以帶來帝國秩序的想像。而這帝國秩序大一統的恢復，恰恰與中美合拍片《功夫之王》裏描繪的劇情相同，人民沒有選擇的權利，只有等到外來者——從西方穿越遠渡中國東土的白人男孩傑克的到來，才能拯救這個被禁制的國度。

再如，從小被送入宮廷中養育並訓練成護衛皇上的趙武士，在電影中被描述成的性格就是對皇權的絕對服從，缺乏個人主體性的展現，在迎救公主的途中，是在傑克傳授西方流行街舞的開啟下，從原本排拒到逐步接受，隱喻了傑克代表的西

方自由觀凌駕於趙武士內化的東方集體盲從觀。同時，電影尾聲，傑克獲公主之邀，進入宮廷內室，公主深情親吻傑克，卻被衛士撞見，衛士認為傑克竟敢冒犯褻瀆高貴的公主，於是群起追殺，這也充分體現中國人集體主義性格，對封建專制王權的盲從。

## 2 順從、等待被拯救的東方女性

渥太華大學（University of Ottawa）政治學教授索爾特（Mark B. Salter）曾在《國際關係中的野蠻與文明》中提到：「無論如何，性都是構成社會連結的重要領域，對外國的直觀印象最終會歸結在男人對女人的印象中。」（索爾特[ Mark B. Salter ]著，肖歡容等譯，2004）因此，觀察中外合拍片中如何再現東方女性的形象，就是檢視合拍片是否能促進東西文化間的了解交融，還是仍然隱藏東西文化間的交鋒爭霸中。

事實上，在過往一些中美合拍片中對東方女性形象的描述，往往將其刻畫成「順從、等待被拯救的東方女性」。例如，中美合拍片《功夫之王》的金燕子（劉亦菲飾演）在與玉疆戰神的對決中，反被射出的龍鏢所傷，依偎在 Jason 的懷中；Jason 在玉疆戰神被美猴王打飛的瞬間，將龍鏢刺進玉疆戰神的體內，成全了金燕子的心願，也讓這個從來以「she」為主詞的女性，留下「I thank you」的遺言。再如，在中美合拍片《白幽靈傳奇之絕命逃亡》中，劇情描述一個為了尋求靈魂救贖的十字軍武士阿肯（Arken）（Hayden Christensen 飾演）流浪到神秘的東方國土，因緣際會捲入一場權力鬥爭，而後保護公主趙蓮（劉亦菲飾演）與皇弟趙昭（蘇嘉航飾演）對抗謀反的皇兄（趙盛飾演），重回朝廷繼承皇位。該片同樣將中國公主趙蓮與皇弟趙昭塑造成順從、被拯救的他者，是在來自西方的十字軍武

士阿肯的保護下重登皇位。中國公主趙蓮也同時獲得十字軍武士阿肯的愛情，從而獲得救贖，承繼了西方看待東方女性的刻板印象（張裕亮等，2016：頁 22 -23）。

同樣地，在《勇士之門》裏，一位熱愛網路遊戲的法國男孩傑克（Uriah Shelton 飾演），無意間通過一個中國古董盒穿越到古代的中國，並捲入一場公主（倪妮飾演）保衛戰中，與護衛公主蘇琳的趙武士（趙又廷飾演）共同從蠻王首領阿倫手中（D. M. Bautista Jr. 飾演）迎救公主。原本在真實西方世界中飽受同儕霸凌的傑克，在穿越至古代的中國後，雖然當時毫無任何武術功底，但巫師（吳鎮宇飾演）卻對傑克說：「雖然趙武士一路拚殺，但如果沒有這世上最厲害勇士的幫助，趙武士無法守住這個國家，所以透過那顆預見石，我找到你，於是你穿越了勇士之門，希望你能保護我們國家最珍貴的至寶——公主蘇琳，因為只有她才能夠將人心團結在一起抵抗蠻族，保護我們的國家。」而劇情的發展，也正如巫師所預言的，最終是由傑克殺死了蠻王首領阿倫，拯救了公主蘇琳，扶助她登上王位，重新恢復了國家的秩序。

然而，細觀傑克與趙武士拯救公主蘇琳的過程中，傑克從毫無心理準備，完全沒有武術底子，到隻身殺死了蠻王首領阿倫，除了巫師的預言之外，更多的是趙武士的鼓勵、教授及協助，使得劇情不盡合理。何以自幼苦練身懷絕技的趙武士，大有機會斬殺蠻王首領阿倫，卻偏偏要將機會留給傑克完成，從而自證巫師的預言？《勇士之門》此種由白人男性拯救東方女性，並獲得東方女性愛情的安排，像極了上述中美合拍片《功夫之王》、《白幽靈傳奇之絕命逃亡》的劇情發展，東方女性只能從白人男性中獲得救贖，承繼了西方看待東方女性的刻板印象。

中美合拍片雖然帶給觀眾一個「西方遇見東方」的故事，

但這樣的東西方相遇卻並非建立在平等的基礎上，而是西方以恩賜者的姿態來接納東方、同情東方，以救贖與被救贖的角度解釋東西方的差異，這在對華人女性刻板印象上尤為明顯。而這部中法合拍片《勇士之門》，明顯仍然再製了中美合拍片裏，白人男性與東方女性的征服臣屬關係，不脫將西方人打造成拯救世界的救世主的套路，既伸張正義、濟弱扶傾，又抱得美人歸，無非是東方主義的最佳範例。

### 3 西方視域下的「奇觀」東方

所謂奇觀，意指就是奇特的景觀。現代傳播學關於奇觀理論源於法國哲學家居伊·德波（Guy-Ernest Debord）對於「奇觀社會」的分析，他發現：「在那些現代生產條件無所不在的社會中，生活的一切均呈現景象的無窮累積。一切有生命的事物都轉向的表徵。」（李琳琳，2009：頁 18-19）而真正率先指出電影中的奇觀現象的，則是英國電影理論家蘿拉·穆爾維（Laura Mulvey），其分析以單獨個體的女性主義角度來觀察，大螢幕電影視頻所提供的視覺快感，發源於視聽人如何去看與可能被看的相對關係（周憲，2005：頁 18-26）。之後，英國社會學家斯科特·拉什（Scott Lash）論述電影中奇觀和敘事的關係：如果將奇觀的概念擴展到所有能夠引起觀眾快感的圖像或者畫面，相對也削弱敘事成分（王焱，2017：頁 142）。

在二十一世紀，大眾普遍處於一個視覺文化的時代，電影也正在從一個「敘事電影」漸漸轉變成「奇觀電影」，敘事電影向奇觀電影之轉變，亦象徵電影文化從話語中心模向趨向圖像中心模式，以時間模式趨向空間模式，以理性文化趨向快感文化的轉變（周憲，2005：頁 18-26）。廣義來說，電影奇觀分為兩類，第一類為高科技所帶來的視覺奇觀；第二類為文化差

異引起的視覺奇觀（陸晶璟，2007：頁 153-156）。狹義來說，當代電影奇觀大致可分四種類型：第一種為動作奇觀，表現種種驚險刺激的人體動作，利用一些道具諸如馬、槍械、汽車或飛機等。第二種為身體奇觀，只局限軀體本身，如女性身體被物化當作觀看的對象。第三種為速度奇觀，創造視覺刺激的場面。第四種是場面奇觀，意指各種場景和環境的獨特景觀（周憲，2005：頁 18-26）。

《勇士之門》中，趙武士與傑克前往救公主的途中，就遇到形式各樣的精怪陰狠糾纏，魁梧的巨人怪物震天怒吼，呈現給觀眾奇觀化的東方，極大地滿足觀眾的視聽娛樂。其中，智門山精是有別於人類鬼魂以外的另類能量團，也是具有意識的，習性和人完全不一樣的山精，會讓人覺得特別刁鑽、古怪，有時又會顯得很笨的樣子，人們多不好預測其行為及反應，由於習性頑皮，常喜歡捉弄人，一旦發起威來，常常比一般鬼魂還兇。趙武士、傑克與山精的過招中，先拍「全景」顯現了山谷的深淵，運用「晃動鏡頭」來表演出山精的鬼靈精怪。傑克先是被樹妖騙說需要他幫忙救姐姐，而後來三胞胎的樹妖將傑克綑綁起來吊高，則運用了許多「跟鏡頭」的手法拍攝趙武士的刀法，並「特寫」樹妖攻擊被綁起來的傑克準備當成晚餐，後來及時趕上的趙武士來解救傑克，趙武士斬殺樹妖。

其次，《勇士之門》的編劇盧·貝松深諳商業電影的製作模式，懂得運用高科技以及文化差異帶來視覺奇觀，並透過大量冷兵器過招打鬥、重劍對決、弓箭盾牌相互拚鬥的過程，充分展現速度奇觀，創造視覺刺激的場面奇觀。特別是電影的尾聲，傑克及趙武士以突圍的大場面與巨型怪獸攻戰，大量慢鏡頭的特寫和快速剪接，那是標準盧·貝松式電影手法，且鏡頭節奏一氣呵成，相當具有奇觀式畫面感。《勇士之門》的打鬥

場面絕對稱得上一流，對比一下《十三勇士》、《時間線》、《百夫長》等同類奇幻冷兵器電影，就能看出該片在動作場面上的長處了，這是電影的亮點。

然而，《勇士之門》這些以大量奇觀化呈現的場面固然滿足了觀眾的視聽感，但電影的編導沒有做足功課去表現東方文化，或者說根本沒打算表現東方元素及深刻的東方文化，則令人遺憾。作為一部中法合拍片，《勇士之門》未能凸顯法國電影不同於好萊塢電影的特色，在法國知名國際導演盧·貝松監製下，它演繹了西方小男孩與護衛、法師組成救援隊，從蠻族手中解救公主的打怪之旅，跟東方乃至中國的關係，也就是演員的區別而已。最典型的例子是，開場倪妮穿越到當代世界，異世界的身份令其沉溺於西方文化，在廣場大跳街舞、吃西式早點，以這個基調作為開場，為整部電影定下了屬性。明顯地，《勇士之門》裏大量以奇觀化呈現的場面，往往只是西方視域下的「奇觀」東方。

## 五 結論

從 2010 年《中法電影合拍協議》簽署後，依據《協議》規定，只要被認可為中法合拍片，即可在兩國均被視為「本土片」，不佔進口買斷片名額，也不佔用分賬大片名額。簡單說，有點像當年 CEPA 之後，香港電影和內地電影的關係。對法國人來說，中國是全球第二大電影市場，機會無限；對中國人來說，冠着「中法合拍」、「國際製作」的名號，電影在國際市場上更有賣相，還能分擔國內票房壓力（季星、鍾苑文，2014；陳犀禾、鮮佳，2016）。

同時，自 2010 年中法雙方簽署《中法電影合拍協議》，電影節得到了中法兩國官方機構、民間組織、電影業界人士及法

國觀眾的熱切關注和大力支持，影響和規模逐年擴大，已成為在法國舉辦的標誌性中國文化活動。首屆由中國國家廣播電視總局電影局、巴黎中國文化中心和法國百代電影公司，於2011年1月至2月共同舉辦的「法國中國電影節」，就是中法雙方簽署《中法電影合拍協議》背景下的產物。法國中國電影節至今共展映了60餘部當代優秀中國電影，同時也促成了《夜鶯》、《狼圖騰》、《我11》等中法合拍影片的誕生（黃昊，2016）。

另外，2004年由高純芳女士創立，中國廣播電影總局、中國電影局、法國文化部、巴黎市政府、法國電影局參加主辦的首屆「巴黎中國電影節」，也是中國電影走向法國的媒介之一。根據巴黎中國文化中心主任殷福介紹，2014年是中法建交50周年，第4屆巴黎中國電影節在5月12日舉行開幕式。除常規放映外，第4屆電影節也和中國電影資料館合作，選取五、六部中法合拍的故事片或紀錄片在電影節上播放（李霆鈞，2014）。

在此種情形下，2010年《中法電影合拍協議》簽署之後，據中國電影合作製片公司總經理張恂指出，兩國合作交流日益頻繁，合作影片的數量快速增長。而本文就試圖論證，在這些中法合拍片裏是否存在相似於好萊塢商業型態的合拍片，依據電影的意識形態批判（ideological criticism）取向的文本分析，檢視了《勇士之門》電影文本與社會和政治環境的關係，可以看出《勇士之門》這部在法國知名國際導演盧·貝松監製，以及英國導演馬蒂亞斯·霍恩（Matthias Hoene）執導下，於2017年賀歲檔期上映，影片全程使用英語對白，仍然不脫好萊塢電影的商業片特色，明顯的就是一部商業大片型態，未能凸顯法國電影不同於好萊塢商業電影的人文、藝術等特色。

同時，透過電影內在層面的文本分析，以及意識形態理論及文化霸權理論分析發現，《勇士之門》電影敘述方式仍然不

脫東方主義的邏輯，採取西方文化霸權的立場曲解/消解中國的歷史文化，將中國形象視為神秘的東方符碼，並從消費主義和後殖民主義視域中觀照東方，再現了如下的中國形象：集體盲從專制的國度；順從、等待被拯救的東方女性；西方視域下的「奇觀」東方。

## 參考文獻

- 〈西方自我關照的一面鏡子〉，載《中國和訊網》，2018年5月1日，<http://data.book.hexun.com/chapter-2896-3-26.shtml>，瀏覽日期：2020年8月31日。
- 〈魏勇：集體主義是專制的基礎，個人主義是民主的前提〉，載《中國禁聞網》，2018年4月18日，<https://www.bannedbook.org/bnews/zh-tw/comments/20160329/725493.html>，瀏覽日期：2020年8月31日。
- 王焱（2017）：〈以儀式視角來談中國電影的奇觀化現象〉，載《戲劇之家》（南京，第8期，頁142。
- 余佳麗、林國淑（2007）：〈好萊塢影像中的「東方主義」思維〉，載《電影評介》（貴州），第24期，<http://qkzz.net/article/3477e220-49b9-43df-8796-cc7dfe018f65.htm>，瀏覽日期：2020年7月18日。
- 李奇（2011）：〈中國電影在法國〉，載《當代電影》，第4期，頁129。
- 李恒基、楊嬰編（1995）：《外國電影理論文選》，上海：上海文藝出版社。
- 李琳琳（2009）：〈淺析電影的奇觀本質與當代中國電影的奇觀化〉，載《電影評介》（四川），第27期，頁18-19。
- 李霆鈞（2014）：〈2013中法電影合作研討會綜述〉，載《中國電影報》，2014年1月6日，<http://www.dmcc.gov.cn/publish/main>，瀏覽日期：2020年7月15日。
- 周憲（2005）：〈論奇觀電影與視覺文化〉，載《文藝研究》（南京），第3期，頁18-26。
- 季星、鍾苑文（2014）：〈中法合拍，土豪去哪兒了？「夜鶯」案例〉，載《南方週末》（廣州），2014年4月18日，[www.infzm.com/content/99914](http://www.infzm.com/content/99914)，瀏覽日期：2020年7月15日。

- 胡清暉（2003）：〈後殖民語境下的華語電影——解讀西方影展的「中國熱」現象〉，政治大學東亞研究所碩士論文。
- 徐春玲（2012）：〈電影文化軟實力的提升與國家形象傳播〉，載《新聞界》，第1期，頁54-56。
- 馬克·B·索爾特（Mark B. Salter）著，肖歡容譯（2004）：《國際關係中的野蠻與文明》，北京：新華出版社。
- 張恂（2012）：〈中外合拍片在中國電影市場上的地位及作用〉，載《影人論壇》，第10期，頁13-14。
- 張裕亮、杜聖聰、陳穎萱（2017）：〈中美合拍片再現的中國形象：東方主義的視域〉，載《香港社會科學學報》（香港），第48期春/夏號。
- 張錦華（1994）：《傳播批判理論》，臺北：黎明文化事業公司。
- 陳仙俠（2013）：〈跨文化背景下東方人參與的「東方主義」——以成龍的好萊塢電影為個案〉，載《戲劇》（北京），第1期，頁78-79。
- 陳家樂、朱立（2008）：《無主之城：香港電影中的九七回歸與港人認同》，香港：天地圖書。
- 陳犀禾、鮮佳（2016）：〈當代中國電影合拍片的發展模式與態勢〉，2015年度上海大學電影學高峰學科成果，載《中國文藝評論網》，2016年3月11日，<http://www.zgwypl.com/zz/2016/0311/27627.html>，瀏覽日期：2020年7月15日。
- 陸晶璟（2007）：〈電影的奇觀敘事〉，載《社會科學》（上海），第8期，頁153-156。
- 喻德術（2011）：〈3部電影共獲15億投資合拍片將成中國電影主流〉，載《中新網》，2011年4月26日，<http://www.chinanews.com/yl/2011/04-26/2999719.shtml>，瀏覽日期：2020年7月10日。
- 彭吉象（2002）：《影視美學》，北京：北京大學出版社。
- 費斯克（John Fiske）著，張錦華譯（1990）：《傳播符號學理論》，台北：遠流出版社。
- 黃昊（2016）：〈中法電影合作前景廣闊 中法合拍電影成焦點〉，載《中國僑網》，2016年5月9日，<http://www.chinaqw.com/zhwh/2016/05-09/87809.shtml>，瀏覽日期：2020年7月15日。
- 楊俊蕾（2010）：〈海外中國電影研究的東方主義話語方式——以海外謝晉電影研究的文獻學分析為例〉，載《上海大學學報（社會科學版）》（上海），第17卷第5期，頁61-69。

- 劉立行 (1998) :《電影理論與批評》,台北:五南圖書出版公司。
- 德里克 (Arif Dirlik) 著,王寧等譯 (1999) :《後革命氛圍》,北京:中國社會科學出版社。
- 蔣朔 (2011) :〈中外合拍:從劇本合作開始會更『合拍』〉,載《中國知識產權報》,2011年12月19日, <http://www.cipnews.com.cn/showArticle.asp?Articleid=22315>, 瀏覽日期:2020年7月15日。
- 鄭小慧、趙謙 (2007) :〈淺論電影對國家形象建構的作用〉,載《電影評介》,第16期,頁6。
- 鄭中砥 (2020) :〈2019年對外合拍立項87部 合拍片穩中向好更趨多元〉,載《中國電影報》,2020年1月15日, <http://www.chinafilmnews.cn/mobile/Qnews.php?id=3096>, 瀏覽日期:2020年7月10日。
- 駱思典 (2012) :〈電影外交:全球化背景下的中國電影與國家形象〉,載《美國南加州大學公共外交研究中心網》,2012年8月2日, <http://www.charhar.org.cn/newsinfo.aspx?newsid=4825>, 瀏覽日期:2020年7月10日。
- 薩伊德 (Edward Said) 著,王宇根譯 (1999) :《東方學》,北京:三聯書店。
- 薩伊德 (Edward Said) 著,王志弘、王淑燕、莊雅仲、郭莞玲、游美惠、游常山譯 (1990) :《東方主義》,台北:立緒文化。
- 瀛文 (2015) :〈13年至今合拍片累計票房156.5億 中印電影合作漸入佳境〉,載《藝恩網》, <http://www.entgroup.cn/news/Exclusive/1824733.shtml>, 瀏覽日期:2015年9月12日。
- Althusser, L. (1971), "Ideology and Ideological State Apparatuses," *Lenin and Philosophy and other Essays*, London: New Left Books.
- Browne, N. (1990), *Cahiers Du Cinema.1969~1972: The Politics of Representation*. British: Routledge.
- Bywater, T. & Sobchack (1989), *An Introduction to Film Criticism: Major Critical Approaches to Narrative Film*. New York: Longman.
- Lovell, Terry (1980), "The Social Relations of Cultural Production: Center of A New Discourse," in Simmon Clark, (ed.). *One-Dimensional Marxism: Althusser and The Politics of Culture*. London: Allison and Busby, 44, 250.
- Ryan, M. & Kellner D. (1988), *Camera Politica-The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.