

復興崗學報

民 108 年 12 月，115 期，71-94

中共主旋律戰爭電影敘事分析¹

張子桓

陸軍蘭陽地區指揮部機步二營政戰官

謝奇任

國防大學政戰學院新聞學系教授

摘 要

中國共產黨一向擅長文宣與統戰策略，近代更發展出傳達共產黨主流意識的主旋律戰爭電影。主旋律戰爭電影通常藉由戰爭發展過程的重新詮釋，來蘊藏濃厚的政治宣傳意味，使這類電影具有再現歷史之功能。本文關注三部在不同時期拍攝的中共主旋律戰爭電影所運用之敘事策略，及在該類電影敘事慣例下，影片如何再現國共兩黨的軍人、軍隊與政黨形象。研究發現，中共主旋律戰爭電影在各時期的敘事慣例中，透過電影敘事，建構出國惡、共善的二元對立形象，藉此弘揚共產黨的主流價值觀及歷史定位，並引導電影觀眾重新認知國共對戰時期的歷史。

關鍵詞：主旋律電影、戰爭電影、敘事分析、形象再現

¹ 本文由碩士論文改寫發表。

A Narrative Analysis of the CPC's Main Melody War Film

Tzu-Huan Chang

Master

Department of Journalism, Fu Hsing Kang College, National Defense University

Chi-Jen Hsieh

Professor

Department of Journalism, Fu Hsing Kang College, National Defense University

Abstract

The Communist Party of China (CPC) is known for its cultural propaganda and united front strategies. In recent years, it also developed a particular kind of film called "main melody film" which is often used to convey the mainstream consciousness of the CPC. Among main melody films, "main melody war film" usually aims to reinterpret the history through the war. This study thus analyzes the narrative strategies used by three CPC's main melody war films shot in different time period and focuses on how the images of soldiers, the army, and political parties of the Kuomintang (KMT) and the CPC in the films are represented. The result shows that a consistent binary opposition was built in three CPC's main melody war films' narrative practice. The image of CPC was good and KMT was evil. By using this kind of narrative strategy, CPC's main melody war film tries to reshape our cognition of history and promote the mainstream values of the CPC.

Keywords: Main Melody Film, War Film, Narrative Analysis, Image Representation

壹、前言

從兩岸分治以來，中共未曾放棄以武力犯台，並在經濟、政治、外交乃至於文化等層面，持續對臺灣進行滲透，而在文化層面則以中共軟實力的擴張最為明顯。Nye (1990)提出，軟實力在國際關係中是指一個國家所具有除了經濟及軍事以外的第三方面實力，也就是透過文化、價值觀、意識形態及民意等方面的影響力，吸引或說服他國民眾對政府的認同。軟實力越強的國家，通常在國際社群中佔有話語權地位，在國際上推行對自己有利的政策時，也能透過軟實力等管道消彌各種阻力。

中國電影的發展，可以說是中國軟實力擴張的經典案例，當電影作為一種傳播媒介時，在形象的培育和管理過程中扮演著重要的角色。Hall (1995)表示，大眾媒體富有越來越大的責任，其中一個就是大眾媒體為群體建構其他群體和階級的生活和價值觀的形象提供了基礎。Chen (2012)也認為國家形象主要由大眾媒體塑造與建構，取決於媒體如何描述有關國家的情況。大眾媒體在國家形象的塑造上佔有越來越重要的角色，可以幫助民眾認識一個國家或對國家留下某種特定印象。中共近年計畫性地藉由拍攝電影提升文化場域的力量，企圖增強國際影響力，並向全世界行銷中國文化、打造型塑國家品牌的「主旋律類型電影」。

中共主旋律電影泛指「在政府指導下弘揚國家意識形態的電影」(王寅博，2010)。中共在 1987 年 3 月召開的一次全國性電影會議上，時任電影局局長的滕進賢第一次正式提出「突出主旋律，堅持多樣化」的口號，主旋律一詞便開始廣泛地進入電影領域(翟建農，1991)。中共領導人江澤民在 1994 年全國宣傳工作會議的講話提到：「弘揚主旋律，就是要在建設有中國特色社會主義的理論和黨的基本路線指導下，大力倡導一切有利於發揚愛國主義、集體主義、社會主義的思想和精神；大力倡導一切有利於改革開放和現代化建設的思想和精神；大力倡導一切有利於民族團結、社會進步、人民幸福的思想和精神；大力倡導一切用誠實勞動爭取美好生活的思想和精神」，並且強調主旋律電影就是「發揚愛國主義、集體主義、社會主義的思想和精神」。

在各種主旋律電影類型中，以戰爭為題材的電影一直是主旋律電影表現

的主要內容。戰爭電影作為一種當代主流的類型電影，對於戰爭電影來說，真實的歷史事件是最好的素材，透過戰爭事件、戰役經過和戰鬥場面的描寫，抑或刻畫人物性格、樹立英雄形象，都能將過往的戰爭透過電影的方式「再現」在觀眾面前。再者，戰爭電影背後所隱含的歷史意義及戰爭背景對於未曾經歷戰爭的觀眾來說，更有反思的價值存在，觀眾可以從中了解戰場發生的實況、戰爭中人物角色的特質與心境，以及電影中所出現的各種場景表現、武器裝備等，都是戰爭電影中必要的元素。

戰爭歷史時常因國家、政黨或種族立場不同，為了捍衛或合理化出兵理由，呈現出「一場戰爭，各自表述」的情況，在歷史上如 1839 年鴉片戰爭，英國為規避不正當的衝突根源，將其表述為貿易戰爭；越戰因雙方立場不同，越南國內也將其表述為抵美救國抗戰；本文所關注之國共內戰，在中共表述上也稱為解放戰爭。如此現象無非是各方為爭取解釋歷史之話語權，藉以強化自身投入戰爭的合理性與正當性。然而戰爭作為歷史的刻痕已是無法改變的結果，但因電影的特性能夠引導觀眾思考的方向，透過情節、角色及場景的塑造，都能從敘事者角度，傳達特定的價值觀，甚至重建觀眾對於戰爭歷史的認知。尤其在戰爭電影中敵我關係的形象塑造，並透過生死存亡的戰爭畫面，更能夠使觀眾對於戰爭歷史的立場與態度有所改變。

中共在建政初期即經歷許多大大小小的戰爭，從抗日戰爭、國共內戰到抗美援朝的韓戰，這類戰爭電影多半想要凸顯中國人民在中國共產黨的領導下，如何進行艱苦的抗戰，並透過戰爭電影來闡述並且凝聚人民。中共戰爭電影歷史從 1949 年至今即將邁入第 70 個年頭，從昔日紅色經典電影，到今日主旋律類型電影，都一再展現中共官方透過電影作為文化傳播與政治宣傳之重要手段。中共電影產業在經過產業化與市場化的過程中，主旋律戰爭電影也隨之與時俱進，並發展成為中共電影市場主流電影類型，然其中所欲傳達的中共黨國主流意識也未曾消逝。

本文要探討的，正是中共主旋律戰爭電影所反映的價值觀。對此，本文將挑選以國共內戰主題為背景之電影，因國共內戰結束後，以國共內戰為背景的主旋律戰爭電影如雨後春筍般湧現，且在中共黨國政策及電影市場的支持與發展下，讓主旋律戰爭電影逐漸成為中共電影市場的主流；其次，本文將以敘事分析觀點，探究主旋律電影如何再現國共內戰時期國民黨及共產黨之軍人、軍隊與政黨形象，從戰爭電影中的人物角色、場景配置、故事情節

三方面，解構中共戰爭電影運用的敘事慣例以及再現形象的二元對立，以及背後傳達的意識形態。

貳、文獻探討

一、主旋律戰爭電影的發展與文本挑選

中共主旋律電影題材中，戰爭電影仍是中共官方大力倡導的主旋律電影類型，在主旋律戰爭電影一詞出現前，中共戰爭類型電影即是政治宣傳的重要媒介，其傳遞的內容皆為弘揚國家主流意識之題材。學者將中共戰爭電影發展主要分為三個階段：「十七年電影」、「文革十年電影」和「新時期電影」，「十七年電影」指 1949 年新中國成立後至 1966 年文化大革命前這一段期間；「文革十年電影」指 1966 至 1976 文化大革命期間，電影發展受到諸多限制；直到歷經十年文革浩劫後，中共戰爭類型電影進入復興時期，並在 1987 年提出「突出主旋律，堅持多樣化」的口號，主旋律戰爭電影隨著電影市場趨勢多元化及商業化，逐漸成為具商業吸引力的電影類型(伊鴻、凌燕，2002；何昕，2011；邊國立，2012)。皇甫宜川(2007)則將戰爭電影類型分為三階段：十七年時期「謳歌式」、70 年代末到 80 年代中期「反思式」及 80 年代末至今的「多元化」。

中共主旋律戰爭電影發展至今，已有學者將其劃分為幾個重要階段，而本文將關注重點置於主旋律戰爭電影商業化之後的轉變，以中共黨營片廠與民營片場作為區分，並以早期紅色經典作品做為對照，共分為三個階段：「紅色經典時期」、「主旋律電影商業化時期」以及「商業電影主旋律化時期」，紅色經典時期以 1987 年中共提出「主旋律」一詞之前為劃分基準，而後兩個階段則是並行且各別發展的(如表 1)。

表 1 中共主旋律戰爭電影發展時期的劃分方式

年代	伊鴻、凌燕，2002 何昕，2011 邊國立，2012	皇甫宜川， 2007	本文劃分	
1949~1966	十七年電影	謳歌式	紅色經典時期	
1966~1976	文革十年電影			
1976~1987	新時期電影	反思式		
1987 至今		多元化	主旋律電 影商業化	商業電影 主旋律化

資料來源：研究者整理

在紅色經典時期，中共電影題材受體制影響及主流意識形態的倡導，在主題上表現比較簡單，直接作為政治宣傳與教育，當時中國戰爭電影具有強烈的愛國激情和英雄主義精神。如同中國兩千多年來一直提倡精忠報國的儒家愛國主義思想，無論是國內戰爭還是抵禦外族侵略的戰爭，為國捐軀的精神是中國戰爭電影的主旋律。早期的電影《中華兒女》(1939)、《小兵張嘎》(1963)、《南征北戰》(1952)等一批經典的影片，塑造了一系列具有愛國主義的將領形象，他們的事蹟感動著一代又一代的中國人，是中國「紅色意識形態的教育經典」(高紅雨、王文燕，2012)。雖然中共藝文政策不斷調整，但「國族革命」始終是國家電影的主旋律(徐海龍、熊嵐，2015)。從早期戰爭電影至 90 年代，中國戰爭電影表達中國人民抗擊侵略者以及解放全中國、建立新政權的正義性和合理性。從鴉片戰爭到 20 世紀抵抗日本帝國主義侵略的戰爭，再到國共內戰。愛國主義的敘事觀點始終是以歷史的軸向為基準，以民族的歷史命運為基調(李婭雯，2009)。

1987 年開始，為因應改革開放後中共電影市場受外來電影衝擊，主旋律戰爭電影進入所謂的商業化階段，中共當局提出「突出主旋律、堅持多樣化」的因應政策，使得 80 年代末期的戰爭電影，呈現一種多元並進的創作格局，中共革命史上幾乎所有大型戰爭和重要戰役都在這個時期被呈現或再製。當電影開始走向商業化，觀眾對於電影價值觀的改變，透過「主旋律類

型化」的方法，在社會主流價值與市場需求之間找到戰爭電影的突破口，使得此時期戰爭電影的類型化成為創作的主流(皇甫宜川，2007)。

戰爭題材電影在中國電影史上佔有重要的地位，早期中國戰爭電影注重意識形態的倡導，常作為政治宣傳教育的工具，主要表現在對愛國主義、英雄主義及領袖之中，內容與形式上表現「頌揚多於思考，宣傳重於娛樂」，只有極少數電影觸及人性與對戰爭的反思層面(李宗彥，2008)。90年代改革開放後，電影開始有所革新，不僅題材更為多樣化，電影創作也融入更多的文化意識與類型，原本西方商業電影的拍攝手法，也被加上例如馮小寧拍攝的《黃河絕戀》、《紅河谷》、《紫日》等就以視角獨特、激情感人著稱，《三毛從軍記》用喜劇手法表現、《大捷》則講求影片的真實、震撼，使得中國戰爭題材類型電影，又重新被觀眾認識。才華(2009)認為，中國90後的戰爭題材電影在階級、性別、民族等層面上表現出重大意義的變遷，並且體現出傳統文化、現代文化與大眾文化相結合的發展。張東(1999)則稱90年代的戰爭電影「再現中國革命戰爭史上的輝煌史詩」。

在半個多世紀以來，中共戰爭電影的發展仍作為弘揚主旋律的重要媒介，也因中共建政的歷史背景使戰爭電影在中國具有與生俱來的優勢。而在文化大革命及改革開放後，中共主旋律戰爭電影順應市場趨勢走向商業化，成為能夠滿足觀眾需求的大眾文化產品，在弘揚愛國主義的同時，也能將愛情、偶像、喜劇等元素相結合，以新穎獨特的方式顯現政治色彩濃厚的語言，以鮮明的民族色彩突出簡單、生活化、個性化的語言，打破過去史詩電影教條式枯燥乏味的電影敘事方式。加上全明星陣容及商業行銷模式的加持下，讓觀眾對主旋律戰爭電影重新燃起熱情，沈醉於戰爭電影的視聽體驗中，不僅重溫了戰爭歲月的煙硝戰火，也能夠品味和平年代的軍旅魅力(張麗鳳，2009；張海燕，2011)。

與「主旋律電影商業化」同時存在的另一個分支，是民營電影公司拍攝的商業電影開始主旋律化。在中共黨國政策推動下，民營片場也開始拍攝具有主旋律色彩之戰爭電影，有別於過往戰爭電影皆以過去革命歷史為題材，民營片場承襲好萊塢電影製作的產業化流程，並將中共主旋律戰爭電影題材推陳出新，成功發展出具有商業價值的中共主旋律戰爭電影。陳俞成、馬寧宇(2018)指出主旋律戰爭類型電影的成功在實質上是填充觀眾民族意識的崛起而形成的民族意識市場需求。在中國電影發展的市場體制下，主旋律戰爭

類型電影獲得十分可觀的成績，據統計 2015 年上映電影《戰狼》獲票房 5.5 億元人民幣，2016 年春節檔期上映電影《湄公河行動》票房 11.84 億人民幣，2017 年上映電影《戰狼 2》票房 56.8 億元人民幣，2018 年春節檔期上映電影《紅海行動》票房 32.58 億元人民幣(尚揚，2018. 2. 26)。從亮眼的票房成績可以看出主旋律戰爭電影在中共電影市場已佔有一席之地，且發展趨勢看漲。

民營電影公司所拍攝的主旋律題材電影承襲好萊塢戰爭電影的成功模式，不論在資本運作、資源配置、劇本編寫，甚至導演場面調度、拍攝特技等多方面的表現，均獲得長足進步。商業電影有著不同於藝術電影的形式特徵和創作規律，需要形成相對穩定的模式，以便投資、製作、發行等體系形成相對穩定的機制。商業電影必須把盈利放在第一位，強調以觀眾所熟悉的手法，去表現對觀眾有吸引力的內容，對觀眾的吸引力作為出發點和最終目的(蔡衛、游飛，2002；張劍鳴，2013)。

以往針對戰爭電影的研究，多半著重於好萊塢及本國戰爭電影題材，鮮少選擇以中共戰爭電影為對象。為彌補此一研究缺口，本文選擇以國共內戰主題中共戰爭電影為研究主體。本文選擇之三部電影，分別是 1952 年中共建政後拍攝之第一部戰爭電影《南征北戰》、2009 年中共為紀念建國六十週年所製播之電影，也是主旋律戰爭電影商業化成功案例《建國大業》以及 2007 年由知名導演馮小剛執導的商業電影主旋律化代表作《集結號》，這三部電影分別對應本文區分的三個主律電影發展階段：「紅色經典時期」、「主旋律電影商業化」及「商業電影主旋律化」。

《南征北戰》描寫 1947 年國共內戰期間，國民黨軍隊對華東解放軍發動重點進攻，解放軍華東部隊於蘇北七戰七捷後，為徹底殲滅國軍，實施大踏步後退戰略。隸屬解放軍某師一營的高營長，率部轉移到沂蒙山區的桃村待命，國民黨以為解放軍敗退北撤，故集中三十萬人馬，從三面向解放軍合圍，意圖決戰。高營長帶領全營在桃村前面的大沙河對敵人進行阻擊，然後向鳳凰山轉移，圍殲鳳凰山已被共軍圍困的國軍李軍長所屬的七個師。高營長奉命在摩天嶺狙擊前來增援的國軍張軍長部隊，鳳凰山一戰結束後，高營長又奉命擔任包圍國軍救援部隊的先鋒，當國軍退守大沙河以南，高營長抄小路偷渡大沙河，切斷國軍退路。最終解放軍主力部隊渡過大沙河，殲滅國軍部隊，張軍長及其參謀長均被俘。

《建國大業》描寫 1945 年 8 月對日八年抗戰勝利後，毛澤東應蔣中正之邀飛往重慶與國民黨舉行和平談判，毛澤東在重慶與民盟主席張瀾等民主黨派領導人密切協商配合，共同努力推動和平談判，使國共雙方終於簽訂了避免內戰，並在政治協商的基礎上組建多黨派聯合政府為主要內容的「雙十協定」。但是蔣中正無法放棄一黨專制的獨裁迷思，一方面發動了對共產黨的內戰，一方面擅自召開首屆國民大會的獨角戲，撕毀《雙十協定》並對民主黨派大肆迫害鎮壓。電影中共產黨堅決的武裝反擊，眾多民主黨派領導人開始與中共站在同一陣線，一同反對和抵制蔣中正政權。在反對國民黨獨裁統治的共同鬥爭中，身處延安、西柏坡戰爭前線的毛澤東，與身在香港等地的宋慶齡、張瀾、李濟深等著名民主黨派領袖雖然分隔遠方，但心氣相通。他們在為內戰的勝利而共同歡欣鼓舞的同時，也開始為如何建立一個民主的新中國而未雨綢繆思考計劃。

《集結號》的故事起始點，是 1948 年國共內戰三大戰役中的徐蚌會戰，主角穀子地是中國人民解放軍中原野戰軍獨立二師一三九團三營九連的連長，在一次阻擊戰中，團長劉澤水命令谷連長為斷後部隊，聽到集結號後才可撤退。穀子地率領不到半個連的 47 人拖住兵力若干倍的國軍 85 軍 254 師 1 部並擊退其三次進攻。一部分戰士認為九連已經完成了打阻擊的任務，為了避免被國軍部隊殲滅，應該主動撤退，另一部分戰士則堅持沒有聽到後方團部吹響的集結號就不能撤退，最後九連除連長穀子地外全連陣亡。穀子地則昏迷後因身穿國軍軍裝被解放軍誤認為是俘虜送往後方醫院，由於戰事連綿，部隊多次改編，無從找到原部隊並證實死去戰友的戰功。韓戰結束後，穀子地繼續查找原部隊和戰友屍骨，藉著已晉升團長的趙二斗之幫助終於找到了原部隊的消息。若干年後，穀子地終於找到原團，證實了他及戰友們的戰鬥經歷，也找到他藏放他們屍骨的煤洞。通過軍區的認可，追認所有 47 名犧牲戰士為革命烈士，九連全部官兵授予解放獎章，並在他們曾經戰鬥的地方矗立一個紀念碑，告慰了穀子地所部官兵在天之靈。

二、電影的敘事分析

本文欲從戰爭電影文本進行分析，就廣義而言，故事本身就是一種敘事，它能講述真實事件及虛構事件，而敘事理論主要關注的敘事過程是作品

中所講述之故事，不是單純以文字作為分析文本。

敘事學(narratology)一詞，最早由 Todorov 於 1969 年所提出，主要為研究文學作品結構的科學，針對敘事作品進行形式上的分析，強調「如何敘述」的問題。Todorov 嘗試透過敘事學，建構作品的內在、抽象以及普遍的結構，並試圖依此學問找到作品的共通性(林東泰，2008)。最早的現代敘事分析是由俄國學者 Propp 開始進行俄國童話故事結構研究，其所提出的「敘事功能(narrative functions)」可以辨認任何故事表面下的深層結構，因此可以系統化的研究方法描述文本形式，屬於一種有效的「敘事文法」(蔡琰，2000)。Chatman (1978)認為，敘事者會透過敘事模式去解釋世界觀及個人經驗，敘事可以表現出人們對於認知和溝通的方式。Chamberlain 與 Thompson (1998)也表示，敘事與記憶二者相輔相成，人類的記憶形塑了敘事的內容和形式，敘事也直接塑造人們的記憶。

Chatman (1978)所彙整的故事(story)與論述(discourse)二元分析結構，是目前敘事分析中重要參考架構之一，在此一分析架構中，敘事分析主要由兩大部分構成，其中，故事分析屬於內容形式的分析，論述分析則屬於表演形式的分析。當故事以電影作為敘事媒介時，即是透過電影做為論述的渠道，因此在分析時，應關注在電影是如何用影像呈現故事的敘事結構，尤其是從角色、場景、故事情節等靜態與動態要素來聚焦，徐熒檀(2016)針對好萊塢戰爭電影做敘事分析，發現美國的戰爭電影在角色上常透過軍人特質彰顯出美國正義之師的形象；電影場景常運用二元對立手法，表現出美國文化優越性，並在平時與戰時的空間中塑造強烈的衝突性，電影中事件發生的歷程均有固定結構，代表此類電影在敘事軸線上有共同的發展結構。羅介廷(2017)同樣藉由情節、角色、場景等敘事元素進行美國歷年戰爭電影的分析，他發現近期的美國戰爭電影(如拍攝伊拉克暨反恐戰爭主題者)比較強調場景切換效果及場景元素產生的二元對立衝突感，並且呈現較多元化的軍人形象與反戰意識型態，針對故事情節重點處的慢動作「延展」，也成為此類主題電影一大特色。

透過敘事要素的二元對立，觀眾可以輕易的判斷出許多電影在價值觀與意識形態的傳遞上如何透過敘事要素來運作，例如倪炎元(2017)從三部香港黑道電影的敘事結構中，檢視其如何再現香港電影對臺灣政治的想像，讓電影中的臺灣政治形象以結構二元對立的方式來突出；黃正欣(2005)參考結構

主義的敘事學，以李維史陀(Levi-Strauss)的結構主義神話分析應用於戰爭電影《勇士們》之敘事研究，並將結構主義中的二元對立觀點提出作為戰爭電影文本中敘事研究的一項分析要素。因此從故事的內容形式分析再到敘事元素的二元對立，可以一定程度的理解出電影中潛藏的價值觀。

綜觀上述，本文將以敘事理論中的故事分析為主要理論參考，先呈現電影中各種敘事慣例上的異同，然後在輔以結構主義中二元對立的觀點，探討主旋律戰爭電影中國共兩黨在不同形象上的對立。

參、分析架構

本文將以前述的敘述理論為基礎，對中共主旋律戰爭電影中的軍人、軍隊與政黨形象如何被再現展開分析，敘事分析架構則是參考 Chatman (1978) 提出的敘事分析架構，並結合形象再現的二元對立觀點，以國共內戰主題主旋律戰爭電影《南征北戰》、《建國大業》、《集結號》為文本。在分析的順序上，本文首先會從角色分析開始，針對電影主要角色的形象塑造進行整理，角色分析的重點是分析每部電影中主要角色的立場與態度在歷史故事情節下產生的變化，由研究者進行分析登錄再做統整。其次是針對場景部分進行分析，場景的分析，著重在電影故事發生的時間背景與發生的空間，本文挑選的場景，主要以國共雙方最常出現的共同場景作為分析單位，在登錄之後檢視二元對立情形的出現與否。最後本文將會針對故事情節進行分析，主要是透過電影情節中核心事件與衛星事件的登錄，整理出複雜電影劇情中的敘事脈絡，並以政黨形象為情節分析中的核心概念，比對政黨形象是否也出現二元對立的情形(如表 2)。

表 2 敘事慣例與二元對立分析架構

電影文本	敘事慣例		二元對立分析與形象再現	
			國民黨	共產黨
中共主旋律戰爭電影	角色分析	主要角色的立場與態度在歷史故事情節下產生的變化	軍人形象	
	場景分析	分析電影中的故事背景與場景空間	軍隊形象	
	故事情節分析	透過電影情節中核心事件與衛星事件分析，理解電影綜觀的敘事脈絡	政黨形象	

資料來源：參考自 Chatman (1978)、蔡琰(2000)。

肆、中共主旋律戰爭電影的敘事慣例與形象再現

一、中共主旋律戰爭電影再現的軍人形象

電影中主要角色的立場、態度及行為等，皆會對觀眾產生最顯著的感知認同，從戰爭電影中對角色的描繪則可以再現軍人形象。本文所挑選的三部主旋律戰爭電影中，因敘事主體皆以共產黨軍隊為出發，故電影中主要角色皆是共產黨，《建國大業》主角為領導人毛澤東、《南征北戰》與《集結號》則是共產黨解放軍中的營長與連長。因毛澤東所代表的是共產黨整體的形象，故在分析中不將毛澤東納入電影中軍人形象的再現。

電影中所呈現軍人在戰場上的樣貌，皆以共軍部隊為敘事主體，且展現出共軍積極的抗戰決心，擁有高昂的鬥志，以捍衛家園的決心願與國軍決一死戰，且在戰場上不乏有同袍之間相互扶持之情節，尤其在《集結號》中細膩描繪著面對同袍陣亡的不捨之情，展現共軍部隊同袍間深厚的情誼；反觀國軍部隊則呈現出疲憊不堪、缺乏戰力等形象，雖在兵力及武器上皆佔有優勢，卻在戰場上不斷遭共軍擊潰。

《南征北戰》主角高營長，個性沈穩且樸實，能與幹部及民眾有良好的溝通，部隊及民眾也對高營長具有很高的信任感。高營長帶領一營官兵執行阻擊戰的過程中，雖然高營長初期面對上級要求撤退的命令時也深感不解，但仍堅決執行上級所交付之命令，幾次在戰場上有追擊國軍部隊的機會，也同樣在上級的指示下轉進其他陣地，高營長不貪圖眼前的勝利，而是聽從上級命令，以解放軍整體的勝利為優先考量。

《集結號》主角連長穀子地，個性較衝動且重義氣，面對連上教導員被國軍部隊殺害，忍不住為同袍報仇的衝動，使其違反戰場紀律遭懲處。縱使在戰況極度惡劣、連上弟兄已死傷慘重的情況下，連長穀子地面仍堅持奉行上級所交付「未聽聞集結號不得撤退」之命令，死守舊窯場陣地，雖然集結號始終沒有響起，但九連弟兄的犧牲使得共軍主力部隊能夠順利撤退保全大局。

從兩部不同階段的主旋律戰爭電影作品中，看得出來在扮演共軍領導幹部的兩位主角中所呈現的性格截然不同，在紅色經典時期的高營長呈現出與部屬親近且平穩的個性，商業電影主旋律化時期的主角穀子地連長則是展露出領導幹部的真性情，與幹部情濃於血，最後付出下半輩子的努力也要找回已故弟兄的榮耀。兩部電影在形塑兩位領導幹部的軍人形象時，雖然個性的塑造不同，但相同的是絕對堅守並奮力完成上級所交付之命令，當中也隱喻了毛澤東正確對解放軍部隊進行各項戰略下達。

反觀三部電影中所呈現的國軍部隊軍人形象，除了描繪幾位高階將領誤判戰場情勢下達錯誤戰略指導，其餘皆無國軍基層部隊的角色出現。而在三部電影中所呈現的國軍部隊樣貌，為兵力及武器接明顯優於共軍，卻屢屢在戰場上遭共軍擊潰，顯示出國軍部隊虛有其表，戰力薄弱之形象。

二、中共主旋律戰爭電影中對立的軍隊形象

電影場景中所提供的訊息，對於無法親身接觸者而言深具影響力，場景的塑造能夠改變觀眾的認知，從戰爭電影中明確的善惡對立敘事場景，更能夠將電影中國共兩黨的軍隊形象做二元對立的劃分。

研究分析發現中共主旋律戰爭電影主要呈現國共的軍隊形象為：消極／積極、違抗／服從、分裂／團結等二元對立結構。

三部電影在描繪解放軍形象時，呈現出士兵鬥志高昂、驍勇善戰的形象，在面對敵強我弱的戰場情勢下，仍然積極抵禦來犯之國軍部隊或堅守陣地，皆展現出共軍部隊積極抗戰之軍隊形象。反觀國軍部隊雖然擁有戰車大砲等優勢武器，但國軍在戰場上的表現卻呈現出殘破不堪的消極形象。

指揮作戰、服從命令及溝通協調皆為戰場上重要的勝負關鍵，三部電影中特別強調共軍部隊因確實執行毛主席的戰略方針終能換取戰場上的勝利，在領導人與軍事幹部的會議中，也能展現出服從軍令的決心，在友軍之間的溝通協調也展現出共軍部隊的團體作戰能力，在《南征北戰》及《集結號》中，皆呈現部隊間相互合作、不分你我，不計較被分派的任務為何，只為達成最終目標而共同奮戰。而軍事幹部與官兵之間的互動，也呈現出積極溝通、絕對服從之形象，《南征北戰》故事情節中，初期官兵皆無法理解打了勝仗為何還要離開家園向北撤退，然而在幹部的領導溝通下，官兵仍願意服從上級的指導，執行部隊作戰任務，最終獲得戰場上的勝利，也同時歌頌毛主席的戰略思想成功遂行。

在國軍部隊的形象塑造上，則以消極且分裂的形象醜化國軍部隊，尤其在電影中呈現國軍幹部之間相互不信任，對於上級所下達的命令有所質疑，在友軍之間的溝通協調也出現爾虞我詐、相互猜忌之情形，在危難之際仍以自身利益為優先，不顧全大局最終導致部隊在戰場上節節敗退。尤其在陳述國共內戰始末的《建國大業》中，從國民黨多位重要幹部的立場轉變，展現與領導人蔣中正理念不合情事，紛紛出走甚至轉向投靠共軍，充分展現國軍部隊分崩離析之形象。

三、中共主旋律戰爭電影中對立的政黨形象

多數戰爭電影能夠從人物、場景與情節發展來再現國家形象。馬沙(2014)認為形象在電影中的呈現，是透過故事、人物傳達出特定的歷史時代思想及文化內涵。在本文所關注的國共內戰時期戰爭電影中，則能夠以蔣中正及毛澤東兩位領導人的角度為出發點，再現國共兩黨在內戰期間所呈現民主與專制之二元對立形象。

三部電影文本中皆以國共內戰期間國共兩黨對峙為主要情節，由兩黨領導人個人特質及其與軍隊及民眾的互動中，能夠再現國共內戰時期國共兩黨

之形象。在電影中對毛澤東人物性格刻畫，不論是與幹部、士兵及群眾的互動中，皆展現毛澤東廣納建言、親民愛民等正面形象。電影場景中不論是行軍、慶祝勝利甚至是遭敵機轟炸時，毛澤東總是與前線部隊在一起，且透過與小人物的互動也展現其和藹親民的一面。在面對國共內戰即將一觸即發的背景下，毛澤東努力爭取民主人士的支持，願意以和平談判方式與蔣中正所帶領的國民政府簽訂和平協議，而在談判破局後，以解放全中國人民及建立民主新政權的為由，在不得已的情況下才與蔣中正展開軍事對抗，將內戰爆發的罪人指向專制的國民黨政權。國共內戰期間毛澤東傾聽民意，在召開新政協同時願意放下身段爭取民主陣營的信任，廣納各方建言，以民主為基礎與蔣中正的專制抗衡，接納民主之意見乃成為最終獲得勝利之關鍵。

在電影敘事中，將敵人的形象予以妖魔化是戰爭宣傳常見手法之一，蔣中正在三部電影中的形象建構，呈現獨裁專制、背離民心等負面形象。在電影敘事中展現蔣中正欲剷除共產黨等民主勢力，成立以其為中心的獨裁政權，在黨內人士的勸服下，蔣中正未曾改變立場，仍透過武力鎮壓反政府的聲浪，不論是轟炸共軍基地、查封民主聯盟總部，甚至派特務暗殺與其理念不同的人士，皆將蔣中正塑造為殘暴不仁的獨裁者形象。蔣中正的專制不僅成為國共內戰爆發之主因，也造成黨內分裂，並在背離民心的情況下，使國民黨逐漸走向衰退之路。

中共主旋律戰爭電影中所呈現共軍的正面形象，包含戰爭英雄的塑造、建立新政權以解放全中國的終極目標，即是主旋律戰爭電影中發揚愛國主義、集體主義、社會主義的精神，也是弘揚國家主流價值觀的作品。當戰爭電影作為中共官方政治宣傳之工具，其背後所傳遞的主流價值即影響著觀眾對於國共兩黨之認同，在共產黨的立場上以國家意識來宣傳黨的路線、方針與政策，以達成維繫政權之目的。

四、小結

從本文所挑選的三部國共內戰時期戰爭電影中，電影情節皆以共軍為敘事主體，塑造出共軍為了建立民主新政權並解放全中國，不得不與國民黨軍隊進行戰爭為論述基礎，並將蔣中正所領導之國民黨部隊視為造成國共內戰開打之罪人，建構共產黨／國民黨兩黨善／惡之二元對立形象(如表 3)。透過

歷史戰爭事件的電影化再現，共軍部隊展現親民愛民之形象，並彰顯出為爭取國家民族獨立而英勇鬥爭的革命精神，構建出正面形象；反觀以邪惡對立面出場的國民黨軍隊，則被形塑為獨裁專制、殘暴不仁之負面形象。

表 3 三部中共主旋律戰爭電影的敘事慣例與形象再現

敘事慣例 形象再現	人物 (軍人形象)	場景 (軍隊形象)	情節 (政黨形象)
國民黨	虛有其表	分崩離析	獨裁專制
共產黨	奉行命令	團結一致	親民愛民

作為國共內戰結束後，中共製播首部闡述國共內戰歷史的戰爭電影—《南征北戰》，電影中大篇幅呈現國共內戰戰場上兩軍駁火之畫面，從戰場上的對峙與攻防，可以建構出明確的敵我關係。在紅色經典時期之戰爭電影，多以革命抗戰歷史為題材，因為整個時代氛圍是歌頌共產黨對日抗戰及國共內戰的勝利，電影自然是以表現勝利為主，為了凸顯英雄人物，有時故意貶低敵人，反映歷史真實不是主要任務，盡情狂歡宣洩勝利的情緒是其主要目的。在劇情描寫上多表現出共產黨領導下的八路軍、新四軍與人民群眾的抗戰經過，目的是頌揚戰爭英雄在黨的領導下，經過艱苦卓絕的抗戰最終戰勝國軍部隊的光輝與榮耀。

具有革命色彩的紅色經典並乘載著官方主流意識的主旋律戰爭電影，在適應市場環境而轉型邁向商業化後，逐漸成為票房保證，建立主旋律戰爭電影的新主流。改革開放後所帶來的新思想也開闊了電影視野，主旋律戰爭電影不再僅僅作為執政黨對民眾進行意識形態教育的工具，也更具有寓教於樂的性質，而在主旋律戰爭電影中對於軍隊及政黨形象之再現也隨之轉變，以往嚴肅的主題也可以通過增強娛樂性以輕鬆愉快的方式表現。

對比紅色經典時期電影，主旋律戰爭電影商業化之後，電影中所再現的國共形象不僅僅是戰場上善惡的二元對立結構，而是更深入且仔細的描繪國共兩黨領導人的特質，以及領袖人與黨內其他將領或小人物的關係，並以新穎獨特的方式顯示政治色彩濃厚的語言。在形塑蔣中正時也非完全妖魔化，沒有過多邪惡與誇張的修飾，而是從時局的變化中自然顯示其無力可回天的

無奈感，此敘事過程能夠引導觀眾將電影再現之國共形象視為較客觀的表述，也更能夠強化民眾對於歷史事件的真實感知。

在中共的黨國政策推動下，民營片場開始拍攝具有主旋律色彩之戰爭電影，有別於過去戰爭電影以過去革命歷史為題材，民營片場承襲好萊塢電影製作的產業化流程，並將中共主旋律戰爭電影題材推陳出新，成功發展出「商業電影主旋律化」的新突破。長期以來中共戰爭電影的發展一直處於瓶頸狀態，在表現手法和政治思想傳遞上戰爭題材作品受到諸多限制，所以人物塑造相對單一化，給觀眾留下的大多都是嚴肅、戰無不勝的完美軍人形象。在商業電影的產製與行銷模式下，使得主旋律戰爭電影的題材更加廣泛與多元，跳出傳主旋律戰爭電影的表現模式，將個人主義放在集體主義的脈絡下適當發揮，使高高在上的軍人形象走下了神壇，變得更能夠輕易與觀眾對話。電影《集結號》作為商業電影主旋律化的成功典範，打破傳統教條式的思想教育形式，將主流價值觀以年輕人樂於接受的方式呈現。同是以國共內戰時期國共兩軍對峙為背景，電影中卻沒有凸顯出國共兩黨形象，甚至沒有提及毛蔣兩人，全劇以基層官兵在戰場上的犧牲為出發點，透過一個小連長找尋已故弟兄榮譽的過程，來呈現戰爭的意義和生命的價值，將民族主義和愛國主義融入電影劇情的實際行動中，巧妙的將角色形象投射到共產黨形象上。一直以來，主旋律戰爭電影的表現都是個人利益必須服從於集體利益，《集結號》並沒有顛覆這個主旋律的意涵，而是把個人的犧牲明顯展現出來，讓觀眾看到勝利背後被忽略的代價，電影著重刻畫主角在戰後心理上的缺失與傷痕，更加強了電影的衝擊力與說服力。

從三部中共主旋律戰爭電影的角色、場景與情節分析中，可看出在本研究所劃分之不同類型主旋律戰爭電影的敘事慣例，也呼應了不同階段主旋律戰爭電影的特色。

「紅色經典時期」是以中共建國初期革命故事為背景，以共產黨領導的革命戰鬥為主要敘事題材。《南征北戰》作為內戰 1949 年結束後，於 1952 年製播的第一部國共內戰時期戰爭電影，為了鞏固共產黨所成立新政權的地位及樹立權威，就必須為自己撰寫一個合理合法又崇高的歷史，作為宣傳鼓動性最強大的電影在這一過程中自然要扮演一個重要角色。呈現以電影作為宣傳共產主義意識形態和凝聚群眾的有力工具，且早期中共電影題材受體制的影響及主流意識形態的倡導，在主題上表現比較簡單，直接作為政治宣傳

與教育，且具有最強烈的愛國激情和英雄主義精神。「紅色經典時期」的戰爭電影所呈現的敘事慣例，在黨的立場上以國家意識來宣傳共產黨的路線、方針、政策，將重點置於歌頌共產黨領袖的高瞻遠矚，且注重民族氣息，即是最典型的「國家電影」。

到了「主旋律電影商業化時期」，主旋律戰爭電影不再僅僅作為共產黨對民眾進行意識形態教育的工具，而是逐漸轉型為具有寓教於樂性質的商業電影，故在電影藝術呈現上必須具有娛樂性、消費性，符合大眾文化。《建國大業》為紀念中共建國六十週年之獻禮片，以豪華的明星卡司迎合市場需求，在眾多角色的演繹下，也能夠呈現國共內戰期間共產黨、國民黨及第三勢力的立場轉變，塑造出共產黨的良好形象。在高製作成本及運用商業電影的行銷模式，「主旋律電影商業化時期」的戰爭電影使弘揚國家意識形態的主旋律戰爭電影成為符合市場需求的娛樂性電影，讓戰爭電影在盡力完成其政治使命同時，能夠與大眾文化合流和市場經濟接軌。

「商業電影主旋律化」是商業電影在中共黨國政策推動下的產物，然商業電影必須把營利放在第一位，其電影敘事方式強調以觀眾所熟悉的手法，去表現對觀眾有吸引力的內容，對觀眾的吸引力作為出發點和最終目的。故此類型主旋律戰爭電影在劇情呈現上與傳統主旋律戰爭電影有所不同，不再以謳歌式的頌揚共產黨領導者的偉大，也不僅僅陳述戰場上共軍的勝利戰果，反而是透過挖掘愛國、民族、人性價值等主旋律元素來獲得市場口碑。

電影《集結號》在故事情節上並未展現解放軍在戰場上的勝利，而是呈現出解放軍部隊在面對軍力佔有極大優勢的國軍部隊時，仍然頑強抵抗以致犧牲成仁，用單純寫實的方式表現一場冷酷的戰爭，呈現出哀傷動人的情懷，以感性的角度開創主旋律戰爭電影的另一條道路，更容易讓觀眾深刻感受到戰爭歷史的血與淚，成為弘揚主旋律價值的新突破。

整體來說，主旋律戰爭電影在不同階段所再現的國共形象有著截然不同的特色，然而其內容所訴諸的主旋律價值依然沒有改變，同樣在發揚共產黨的愛國主義、集體主義與社會主義的思想，在主旋律戰爭電影商業化及商業電影主旋律化的突破下，使商業與主流價值觀獲得的雙贏，且在中共電影市場中成為一個新的主流電影類型，繼續藉由電影文本傳達中共當局的主流價值觀。

伍、結論與討論

本文發現，從中共主旋律戰爭電影的角色、場景與故事情節分析中，可看出在本文所劃分之不同類型主旋律戰爭電影的敘事慣例，也能夠呼應不同階段主旋律戰爭電影的特色，並透過國共兩黨形象再現，建構出善惡的二元對立觀點。

「紅色經典時期」是以中共建政初期革命故事為背景，以共產黨領導的革命戰鬥為主要敘事題材。在整體故事情節上將重點置於解放軍部隊在戰場上的勝利戰果，並歌頌毛主席的戰略方針。從戰場上的敵我關係，能夠輕易將國軍部隊視為戰場上的惡人，是危害民眾的禍源。此階段為中共建政初期為了鞏固共產黨所成立新政權的地位及樹立權威過程，作為重要的政治宣傳工具，主旋律戰爭電影在其中扮演了重要的角色。

「主旋律電影商業化」為了符合商業化需求，必須調整為能夠吸引觀眾、具娛樂性的故事情節，跳脫過去教條式的政宣影片形象，逐漸轉型為具有寓教娛樂性質的商業電影。所以在此階段著重角色的描繪，透過豪華卡司的演繹也更能夠吸引觀眾目光，在場景的呈現承襲好萊塢電影高成本製作，使民眾更能進入歷史情境中。透過強烈的對比、巨大的氛圍落差，來營造毛澤東與共產黨的團結一致和親民愛民，同時刻畫蔣中正與國民黨的分崩離析與背離民心。

「商業電影主旋律化」在劇情呈現上與傳統主旋律戰爭電影有所不同，不再以謳歌式的頌揚共產黨領導者的偉大，也不僅僅陳述戰場上共軍的勝利戰果，反而是透過挖掘愛國、民族、人性價值等主旋律元素來獲得市場口碑。

主旋律戰爭電影在各階段為了配合中共黨國政策與市場需求而在劇情呈現上有所差異，但仍凸顯出主旋律戰爭電影中弘揚國家意識形態的特徵，尤其透過歷史戰爭事件的電影化再現，將共軍部隊塑造為親民愛民之形象，並彰顯出為爭取國家民族獨立而英勇鬥爭的革命精神，構建了正面形象；反觀以邪惡對立面出場的國民黨軍隊，則被形塑為獨裁專制、殘暴不仁之負面形象。

中共對台的政治宣傳作為隨著兩岸關係演變，從 1949 年至今，兩岸關係

經歷軍事衝突、冷戰對峙和目前的交流互動三個階段，逐漸呈現緩和的發展趨勢。中共一方面對內部進行宣傳、教育，爭取大陸人民支持中共對臺統一政策；另一方面，對臺灣進行宣傳統戰，要求各級政府、地方和軍隊、社會各界都必須提高對臺工作重要性的認識，增強緊迫感，並按照中共中央、國務院的統一部署，加強對臺工作，進行各項交流活動，爭取臺灣民眾對中共的認同與支持。如今兩岸經貿逐漸開放、兩岸民眾走向自由往來，民眾接觸自然不在話下，且現今臺灣青年對於兩岸分治的歷史概念已逐漸不足，甚至缺乏國家認同感，姑且不需要將中共塑造為歷史罪人之形象，但對於歷史真實的理解，吾人認為是不容輕視的，進一步來說，不得讓中共透過電影作為政治宣傳工具，對兩岸分治歷史做單方面陳述，甚至醜化我國之形象。

兩岸在戰爭電影製作數量上的消長，也讓臺灣在軟實力的話語權空間上更加減縮，戰爭題材電影在臺灣除了曾在 1970 年代曇花一現之外，之後就沒有太多亮點。當時戰爭題材電影的拍攝，主要起因是一連外交挫折，造成臺灣在政治、經濟與社會動盪。為了增強民眾對政府支持，當時的中央電影公司(簡稱「中影」)決定拍攝愛國電影來鼓舞民心士氣，這也讓愛國戰爭電影，在那十年內成為臺灣電影市場的一個經典類型。但隨著臺灣影視環境的商業化，以及中影配合政府黨政軍退出媒體政策的民營化等因素影響，純粹的戰爭電影逐漸在我國電影市場中消失，戰爭題材電影在臺灣也就少人碰觸，起而代之的是商業導向訴求的軍教片以及少數會與軍事題材產生連結的愛情電影(謝奇任、陳竹梅、謝奇明，2018)。

不過戰爭題材電影在對岸中共領政之下，倒是歷久不衰，並成為主旋律電影的領頭羊。主旋律戰爭電影與商業元素結合後，其劇情結構與觀眾訴求上看似為商業電影，其文本卻蘊藏着主旋律意識，呈現出主旋律電影的新型態及政治意義。當國營片場及民營片場皆相繼為主旋律商業電影找到新的出路，在題材的創新及電影行銷的加持下，主旋律戰爭電影順勢崛起，從《戰狼》開始到 2019 年的《流浪地球》，主旋律戰爭電影可以說是近年來中國電影市場中的重要趨勢，主旋律電影不僅橫跨多種類型，而且不再單純以表現黨和軍隊光榮事績的革命歷史題材為限，發展出各種新穎創作題材，例如民營片場在中共建政七十週年所推出的《緊急救援》、《李娜》、《中國女排》等主旋律類型電影，題材就相當有變化，《緊急救援》是由彭于晏主演講述海上救難隊的英勇事蹟；《李娜》及《中國女排》則是體育電影。

主旋律電影與商業元素結合後，其劇情結構與觀眾訴求上看似為商業電影，其文本卻蘊藏着主旋律意識，呈現出主旋律電影的新型態及政治意義。近年來軍事題材電影創作在繼承傳統的基礎上推陳出新，且獲得了市場上良好的口碑，這些思想性及藝術性兼顧的主旋律電影在銀幕上成功展現了有靈魂、有本事且有性格的解放軍軍人形象。電影中以激烈的戰爭場面和熾熱的愛國情操主題激勵人心，且將主題落實在每一個故事、每一個人物甚至每一個動作上，使主旋律電影與弘揚官方主流意識保持密切的結合。

中共主旋律電影發展至今，電影的模式不論是電影題材或敘事方式，皆從單一逐漸走向多元，但不變的是這些主旋律戰爭電影同樣是帶有中共黨國政治宣傳的主流意識色彩。在中共黨國政策大力推廣加上商業化轉型浪潮下，主旋律戰爭電影逐漸成為中共電影市場的主流電影類型。主旋律戰爭電影作為弘揚中共主流意識的政治宣傳工具，其傳播對象已不僅針對中共境內人民，最終目標是為了獲取臺灣乃至其他境外觀眾對中國的認同。目前我國對於大陸地區電影在臺播映雖有所管制，但仍可以在有線電視台看見帶有共產主義色彩之主旋律電影，加上主旋律題材已不僅限於電影文本，從電視劇、網路劇甚至是真人秀節目都是主旋律色彩延伸之一部，故我國不僅應就管制作為做更詳盡的探究。

參考文獻

- 才華(2009)。〈九十年代後中國戰爭題材影視作品文化審視〉。新疆大學碩士論文。
- 王寅博(2010)。〈中國主旋律電影商業化探究〉。《社會科學論壇》，2010(20)，194-196。
- 伊鴻、凌燕(2002)。《新中國電影史》。長沙：湖南美術出版社。
- 何昕(2011)。《中國「十七年」戰爭題材電影類型化創作研究》。吉林大學碩士論文。
- 李宗彥(2008)。《論產業化進程中的主旋律電影》。山東師範大學碩士學位論文。
- 李婭雯(2009)。〈20世紀90年代後中國戰爭電影論析〉。《南京師範大學文學院學報》，2009(3)：135-137。
- 尚揚(2018. 2. 26)。〈《紅海行動》為什麼能這樣紅？〉，《北京青年電子報》，第A14版。
- 林東泰(2008)。《大眾傳播理論》。臺北：師大書苑。
- 皇甫宜川(2007)。〈銀幕上的硝煙－中國戰爭片50年〉。《先鋒國家歷史》，24：33-38。
- 倪炎元(2018)。〈認同、黑道敘事與臺灣政客形象：港產電影的「臺灣政治」再現〉。《新聞學研究》，(137)，89-132。
- 徐海龍、熊嵐(2015)。〈中美戰爭電影國族主義和人道主義的比較研究〉。《東南傳播》，11：26-28。
- 徐熒檀(2016)。《美國戰爭電影敘事分析》。國防大學政治作戰學院新聞碩士論文。
- 馬沙(2014)。《新時期以來中國電影中的國家形象研究》。上海大學碩士學位論文。
- 高紅雨、王文燕(2012)。〈中外戰爭電影主題比較研究〉。《電影文學》，19：17-18。
- 張東(1999)。〈新中國戰爭片形態演變〉。《當代電影》，6：75-78。
- 張海燕(2011)。〈90年代以來主旋律電影商業化的流變模式〉。《大舞

- 台》，2011 (4)：162-162。
- 張劍鳴(2013)。〈中國商業電影的市場化歷程與類型分析〉。吉林大學博士學位論文。
- 張麗鳳(2009)。〈評主旋律電影《建國大業》的色、香、味〉。《電影評介》，2009 (22)：30-30+。
- 陳俞成、馬寧宇(2018)。〈主旋律戰爭類型電影的民族意識探究〉。《今傳媒》，2018 (6)，111-112。
- 黃正欣(2015)。〈從戰爭電影之敘事分析探討軍人形象塑造—以〈勇士們〉為例〉。《空大人文學報》，14：195-215。
- 黃卓(2010)。〈從《建國大業》看中國主旋律電影的市場化運作〉。《東南傳播》，2010(9)：47-49。
- 翟建農(1991)。〈關於主旋律和多樣化的答問——電影局局長滕進賢訪問記〉。《電影藝術》，3：4-8。
- 蔡琰(2000)。《電視劇：戲劇傳播的敘事理論》。臺北：三民。
- 蔡衛、游飛(2002)。《世界電影理論思潮》。北京：中國廣播電視出版社。
- 鄭樹森(2005)。《電影類型與類型電影》。臺北：洪範。
- 謝奇任、陳竹梅、謝奇明(2018)。〈從影視作品類型變遷看軍事行銷傳播〉。國防大學政治作戰學院「第12屆軍事新聞學術研討會」論文。
- 羅介廷(2017)。《敘事觀點下的好萊塢戰爭電影：以二戰與伊拉克暨反恐時期戰爭電影為例》。國防大學政治作戰學院碩士論文。
- 邊國立(2012)。《中國軍事電影史(1905-2001)》。北京：中國電影出版社。
- Chamberlain, M., Thompson, P. R., & Mesec Thompson, P. (Eds.). (1998). *Narrative and genre* (Vol. 1). Psychology Press.
- Chatman, S. (1978). *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Chen, N. (2012). Branding national images: the 2008 Beijing summer Olympics, 2010 Shanghai world expo, and 2010 Guangzhou Asian games. *Public Relations Review*, 38 (5), 731-745.
- Hall, S. (1995). The rediscovery of ideology: Return of the repressed in media studies. *Approaches to Media*. London: Arnold.
- Nye, J. S. (1990). The changing nature of world power. *Political Science Quarterly*,

中共主旋律戰爭電影敘事分析

105 (2), 177-192.

Levi-Strauss, C. (1979). *Myth and meaning: Cracking the code of culture*. New York: Schocken Books.