

後革命到「後不革命」： 以傳播政治經濟學視角重探黃建新的創作變遷*

呂俊葳**

摘要

在中國第五代電影「民俗式博物館」的浪潮之中，黃建新或許是在同代聲音中最異樣的創作者。1985 年，他的首部劇情長片《黑炮事件》一鳴驚人地開展出不同的風景，以一針見血的諷刺力道成為文化大革命後稀有的光影。九零年代鄧小平南巡後，中國經濟快速地向前衝刺，黃建新的創作亦首次遇到海外投資，美學手法與創作主題大幅改變。新世紀初，黃暫緩創作轉向監製，雖仍有小品產出，但卻不復八、九零年代的生猛有力。尤其主旋律大片《建國大業》、《建黨偉業》的官方陰影更是重新定位了黃建新在新一代觀眾的印象。本文從傳播政治經濟學角度，從生產過程、經濟結構、組織變遷等方面重新探究黃建新的創作軌跡與美學思想，一則對於中國電影產業自文革、改革開放至新世紀的發展有所掌握；二則重新透過黃建新的作者研究檢視中國導演可能的共同命運與個別殊異。

關鍵詞：黃建新、傳播政治經濟學、第五代導演、中國電影產業、改革

* 本文初稿曾於臺南藝術大學動畫藝術與影像美學研究所主辦之「2019 年第六屆學生影像論壇」發表。講評人輔大唐維敏教授、政大馮建三教授、李政亮教授及兩位匿名審查人惠予建議，俾使本文更加清晰；連子瑄、張浥雯、李昀蔚、許恩亞、曾柏霖等校讀修改稿，特此致謝。最後，感謝《廣播與電視》期刊團隊於編修過程的悉心協助。

** 呂俊葳為政治大學傳播碩士學位學程碩士生，E-mail: 107464003@mail2.nccu.tw。
投稿日期：2020/4/1。通過日期：2020/6/30。

壹、黃建新與電影的政治經濟學

1985 年，中國電影導演黃建新拍出第一部劇情長片《黑炮事件》，震撼中國影壇。因為其創作的時間點在一般對第五代電影的斷代範疇之中，而被研究者廣泛列為第五代導演。這群圍繞著 1982 年第一批自北京電影學院畢業學生的作者導演群，包括陳凱歌、張藝謀、田壯壯等人是戴錦華（1999）所謂的「文革的精神之子」，在文化、歷史上的反思是共同特徵。例如陳凱歌的《黃土地》首先在第九屆香港電影節引發關注，而張藝謀《紅高粱》在柏林影展擒下金熊獎後更是登上高峰。但是相較於其他電影運動，如義大利的新寫實主義、法國新浪潮等具有較為明確的藝術主張，這種對於代際劃分的區隔，只是基於時間序列相同，而不能廣泛套用在八零年代躍出的中國電影作品美學與導演風格。

更不用說以張藝謀為主要目標的批評，屢屢被認定為視覺民俗學式、自我東方主義化的作品。這種傾向是一把雙面刃，既讓中國被看見，又讓中國不被看見（Chow, 1995）。林勇（2005）進一步指出張藝謀的「典型化（Stereotypical）」¹ 手法是促使這種文化誤讀得到國際肯認並且揚名海外的主因。或許在某一程度上來說，第五代導演的電影相對前代導演以其「邊緣性、前衛性、先鋒性和探索性」（尹鴻，1995，頁 56）開創出不同風景，但當我們細看個別導演的作品時，歧異與多樣性卻又隱隱浮現。王聖（2013）分析第六代導演時，便已提出「後群體」一詞試圖描述、解釋這種被劃分為一體，卻各自殊異的現象。實際上不只是第六代，前幾代的導演，在這樣標籤化的分類下，似乎也成了某種單向度之人。

以本文的考察個案來說，黃建新即是一個非典型的第五代導演，他在前期的反叛、先鋒，是同期電影美學中的異類。而當帶有主旋律意味

¹ 此處譯為典型化係為原著者所採用之翻譯，台灣較常見之翻譯為刻板化。可參周蕾 Rey Chow (1995). *Primitive passions: visibility, sexuality, ethnography, and contemporary Chinese cinema*.

的大片盛行時，黃的轉向，又快又猛，似乎也有別於同代導演的亦步亦趨。在以張藝謀、陳凱歌等作為主要代表的第五代論述中自然時常是被邊緣化的對象，以致於種種誤解，或帶有框架的分析就大有問題。例如陳霞（2010）把黃建新的作品分成新電影、新民俗電影到新寫實電影三個階段，但這個分類的大帽根本完全是硬套在黃建新頭上。不僅時序上不是如此流變，新民俗電影也不是黃建新的主要發展方向。因此，本文重探黃建新的創作歷程，不只與這種代際的刻板話語切割，更因為他的特殊的創作變遷，乃至被國家機器收編的「主旋律」過程，可能是「第五代」導演，甚或近四十年來中國電影產業所面對的共同困境與極端縮影。

再者，在過去對黃建新的研究中，以其影像中的意識形態或美學風格為大宗，卻少有研究考察黃建新作品的生產條件如何構成影像風格轉變。台灣本地的研究不足，而對岸的研究又對生產過程、政治話語合流避而不談。² 本文除了分析黃建新的作品影像之外，更探究影片之外的產製脈絡。雖然到兩千年以後黃建新導演的作品數量不多，卻有截然不同的面貌，匯流於大片浪潮和官方主旋律論述的《建國大業》、《建黨偉業》等作品是他在新世紀後為年輕觀眾所認識的標誌。此時，黃建新的創作已經必須要放在官方力量如何操作、影響作品的生產來看待。這種大片形式和張藝謀的大片所面向的市場截然不同，格外值得留意。因此概括上述，本文的提問便是：（1）黃建新的異類如何在美學、政治與社會的脈絡下進行解讀？（2）其創作變遷如何與外在環境共構，進而轉型？（3）商業因素、政治因素如何影響文本的意識形態？

本文採取電影的傳播政治經濟學取徑。Janet Wasko（1999）曾回顧電影文化研究在 1970 年代前多以分析影像文本中的意識形態為主，忽略了電影的經濟層面和外在於文本的生產模式。該文另援引其師 Guback（1978）的主張，提倡以制度取徑研究電影。此言並非意指傳播

² 如兩本 2010 年代的碩士論文，應該可以談但卻省略不談，本文未特別參考，故不列於參考書目：黃懷璞（2010）。《第五代中的“這一個”——黃建新電影論》。西北師範大學文藝學碩士論文。劉燕菲（2014）。《後社會主義視野下的黃建新電影主題研究》。西南大學電影學碩士學位論文。

政治經濟學毫不在意文本，或揚棄文本的研究，而是除文本之外，更應開拓電影的多元面向。況且，電影的文本內容和生產模式本就應是相輔相成、彼此影響，完全不考慮物質條件的基礎實為忽略現實。Wasko 在另外一次訪談中指出電影的政治經濟學具有「某種批判的視角」，相較於單純的產業研究，政治經濟學尤其在意「媒介產業、企業、商品的生產等等。……通常會聚焦於主流、核心、掌控者（徐亞萍，2016，頁 8）。」換言之，在生產過程中的權力不平等是政治經濟學者格外重視的關係。這樣的取徑思考是本文的書寫起點，電影本身就已是龐大金流與融資的集結體，有極其複雜甚至冗長的製作流程（Wasko, 2003）。即便不是好萊塢的工業體系，仍舊必須面對電影製作的高度資本、人力、技術密集特性，進行資金的募集與詳細規劃。尤其本文所關切的中国電影產業，商業資本的分配及政治權力的運作往往比自由市場機制更加複雜、幽微。因此分析中國電影產業時，更沒有「除去文本，別無他物」的空間。

Vincent Mosco（1996）定義傳播政治經濟學的四項核心特徵，含括社會變遷與歷史優先性、社會整體性、道德哲學、實踐。同時，他也指出傳播政治經濟學可以藉由結構化、空間化、商品化三項結構母數予以分析，這個架構事實上相當適用中國的廣電集團化現象。首先，中國的政治制度引進結構、修改結構，進而使商業制度產生意識形態的路徑依賴（path-dependence）；其次，廣電媒體一般而言地域性的限制較強，中國幅員廣大，地方電視台與中央之間的競合關係，也是影響生產空間的重要關鍵。再就商品化而言，從為官方意識發聲到自負經濟的納入廣告、冠名等手段，中國改革開放後的轉型早已成為一個最重要的教科書個案（賴祥蔚，2007）。只是目前看來，中國的廣電集團的運作似乎只能在政治與商業兩種極端的光譜擺盪，而無「第三條路」——公共廣電媒體的可能？這也不是武斷地指控中國電視是鐵板一塊，如呂新雨（2010，頁 7-8）所言不能簡單地把像中央電視台這樣的有國家色彩的廣電媒體直接等同於國家專制主義機器，她的說法是央視仍有製作品質良好的嚴肅調查性新聞節目。只是，以公共媒體的問責性而言，央視最多只能說是 CPSB（commercial public service broadcaster，有廣告的公共

廣電媒體），並沒有相對充分的閱聽人參與、近用，更無庸提及在媒體高度管制下難以徹底實現的信息透明（馮建三，2011）。以中國廣電媒體集團為例，正適足說明傳播政治經濟學的在當代的適用性。

然而，以中國電影導演黃建新（1954-）作為主要考察個案，其和前述所示範的關注對象和分析架構稍有不同。究其根本，在電影產製與傳布的過程，運作模式和電視製作有所差異，後者因為時效性而受到組織牽動的影響更為顯著。電影導演作為主動的藝術家，即便受到結構牽制的影響，仍有相當大的空間掌控美學技術。亦即，在作品生產的條件脈絡，或許仍可以就巨觀的結構、制度分析，但若忽略作品及作者意圖，就未免囿於框架所限。因此，前述的思考路徑，也需就個案及媒介特性的適切性再調整與修正。簡言之，本文所採取的立場基本上含括前述 Mosco 的特性與切入重點，以政治經濟的整體性變化為主，檢視其如何影響作者生產文本，而文本如何反映政治經濟的歷史背景（見圖 1）。此一「建構中的過程」（Mosco, 1996／馮建三、程宗明譯，1998，頁 48）著重於不同時期國家社會制度的強弱程度，個人的自主空間乃至於文本美學與意識形態。以下的書寫，概略性的以十年為一代：從文化大革命後的「後革命」八零年代、改革開放後的「後改革」九零年代再到全球化的新世紀以後至今，分為三階段進行討論。以政經環境為經，以作品為緯，其也從革命的先鋒主義，到新寫實的日常百態，邁向在內容與形式上的後「不」革命。本文拴緊這條創作軌跡，爬梳二者交集與互動關係。

圖 1：研究分析架構



貳、異數藝術：第五代的創作環境 1980-1990

黃建新在嚴格意義上來說並不是正統北京電影學院科班出身的第五代導演。當一九八二年這批「狹義」的第五代導演從北影畢業時，他早已於西北大學中文系新聞班進修結業，在西安製片廠工作三年多（陳墨，2006，頁 25）。1983 年，黃建新經由西安製片廠的推薦進入北京電影學院進修一年，也是在這裡黃建新認識了日後擔任中國電影集團董事長的韓三平，才有了後續密切的合作（陳令孤，2015 年 3 月 8 日）。1985 年，黃建新回到西安電影製片廠，當時主理廠務的是第四代導演吳天明，在他的允諾下，黃建新開拍了《黑炮事件》。自文化大革命後的電影製片制度變化，對於黃建新初試啼聲之作有著極大的影響。

一、後革命電影製片制度

1949 年以後，中國電影製片由私營製片廠轉為公營，以長春、北京、上海三個核心的電影製片廠為主。1953 年私營全面併入公營製片廠，並且逐年拓展國營製片廠的範圍到珠江、西安、峨嵋等廠（于麗，2006）。至八零年代初期為止中國電影的生產學習蘇聯電影的模式，採行「計畫經濟條件下電影業事業制管理模式」，以社會主義計劃經濟的方式，由國家提供資金，將電影事業人民化。這當中即包括了製片廠必須要將影片送交國家審查或者進行國家交派的影片拍攝任務。甚至連發行映演都由國家管轄的公司來進行放映，即所謂「統購包銷」制度（章柏青、賈磊磊，2006）。

文革期間，電影產業遭受巨大的破壞，各大製片廠除了八大樣板戲的拍攝以外，幾乎是全面停擺。為了滿足政治宣傳的作用，達到江青對於去除「毒草」的交辦任務，中國電影在這個時期依循計畫經濟模式發展本身的缺陷就更加突出。不僅影視人才沒有辦法繼續發揮創作，連自 1958 年成立的公營放映公司中國電影發行放映公司也虧損達 2089 萬元

人民幣（于麗，2006）。1977 年中國共產黨第十一次全國代表大會上，華國鋒以國務院總理的身分進行報告：「歷時十一年的我國第一次無產階級文化大革命，就以粉碎「四人幫」為標誌，宣告勝利結束了」這份報告同時也意味著文革在政治上與經濟上帶來的停滯告一段落。

1978 第三次全體會議（即三中全會）更進一步的聲明中國共產黨將國家的工作重點放在國家整體的經濟建設上（劉揚，2015，頁 35）。中國電影的觀眾因而得到空前的釋放，在 1979 年的統計中，全國觀眾人數達到 293 億人次（倪震，1994）。不過，即便在觀眾的爆量成長下，中國電影的生產環境依然延續計劃經濟方針，發展的速度相當緩慢。製片廠的影片只能由中影公司以九十萬元人民幣的統購方式買斷，其後收益並不能回到廠內對製片環境做改善，相對放映業而言是極大的不平衡。總的來說，在這四十餘年期間，由國家作為統一的管理者。藉由資本的控制，中國政府達成以經濟操縱美學，以美學強化政治的功能。李道新（2009）所言，正可作為最佳詮釋：

（中國電影）不僅集政治與文化於一體，而且集生產與消費於一體，通過國家電影網的編織與普遍的大眾化實踐，基本消除了中國電影在工業與美學之間一直存在的屏障和壁壘，使新中國電影真正走上了一條有效的規訓與服務大眾之路。（頁 31）

屆臨八零年代，中國的改革開放如李政亮（2017，頁 249）指出有兩個特色：「一是透過分權讓利刺激生產與分配；二是中國的改革過程並非一步到位，而是試點先行。」中國文化部在緩慢地意識到前述拷貝問題後，總算在 1980 年發布 1588 號文件〈關於一九八〇年至一九八二年電影故事廠與中國電影發行放映的影片結算暫行辦法〉，要求中影公司根據拷貝數按一定單價和製片廠結算給付的價格。製片廠的供給和觀眾的需求之間出現彈性調整的空間，但還不是全面的議價、協商市場制度。同一年包括北京、長春、上海、峨嵋、珠江、西安等六家製片廠也開始邁向「在國家計畫指導下，獨立核算，向國家徵稅[sic]，自負盈

虧」³ 的準市場機制（包同之、張建勇，1989）。

到了 1984 年，中國電影票房相較於 1980 年代滑落了整整 10%，總張數為 260 億張電影票（Zhu & Nakajima, 2010），包括歌廳、電視、MTV、錄像帶等新娛樂的出現挑戰了電影的市場價值。文化部提出成立中國電影總公司的策略方針，就是在讓電影業從國家管控發給預算的公部門，全面轉換為企業性質。不但要自負盈虧，還必須繳納十餘種稅，就連資金也必須自行向銀行貸款等方式來籌措（于麗，2006）。但即便如此，也沒有辦法在一夕之間完全改變整個體制，因為電影產業鏈必須從上游到下游都整體調整才有可能翻轉。1987 年，在這種製片和發行雙方未能夠獲得共識，且市場環境開始改變的狀況下，中國產業為因應這種變化「出現了娛樂片生產的高潮，並要求進行根本性的體制改革（陳犀禾、萬傳法，2008，頁 6）」。不過，到 1989 年天安門事件爆發的這段時間，中國內部在政治上的不安定導致最終電影管理體制並沒有太大的變化。

整體而言，在後文化大革命時期的電影產業處於市場與計畫經濟間的轉型階段。這個階段的尷尬在於既有改變，卻不是完全符合產業本身資本密集的需求。張英進（2004）說明雖然在 1980 年代晚期產業遇到在商業上的緊張瓶頸，可是在文化大革命結束階段，在鄧小平領導下的中國電影創作者確實能夠透過先前的禁忌、敏感的話題與類型來實驗他們的創作自由。所以先鋒性的作品能夠成為當時中國電影的重要特色有兩條線索，第一是沒有全盤的市場開放，以至於對商業票房利益的追求並非首要目標，這從田壯壯的《獵場箭撒》、《盜馬賊》分別只賣出兩個、七個拷貝可見一斑（Berry, 1991）；第二是在政治上的箝制較為寬鬆，相對來說創作自由的空間較大，也比較能夠容忍多元的電影作品。

這樣的背景也幫助我們理解為什麼吳天明會允許黃建新拍攝這部電

³ 根據中華人民共和國〈國務院批轉國家經濟委員會關於擴大企業自主權試點工作情況和今後意見的報告〉（1980），三（一）項載明「積極進行企業獨立核算、國家徵稅、自負盈虧的試點」，故此處原引用出處寫「向」國家徵稅的介詞應為誤植，語意上恐致讀者誤會。實為表述國家有向自主企業徵稅之權力，感謝匿名審查人提醒。

影，畢竟先鋒性、實驗性往往跟賣座之間有點距離。此外，這部片即使在文革結束後，言論相對寬鬆，進入一個理想化的年代。審查仍舊遭遇到無數次困難，黃建新的回憶裡有幾段敘述特別能夠說明這個時代的生產環境：

「當時（西影廠）副廠長跟我說，文革後廠裏就一直沒怎麼漲工資，《黑炮事件》上映後可以賣給中影，能拿 64 萬塊錢，廠裏就有錢給大家發工資了。」……吳天明給黃建新打電話，黃建新說剛跟負責審查的領導「大吵一架」，不知道該怎麼辦，……結果吳天明在全廠中層領導的會上說，「《黑炮事件》我看了，是部好電影，大家不要怨這個年輕的攝製組，這個責任我來擔。」他知道，《黑炮事件》沒過審有很多**政治因素**，吳天明替他背這個擔子是頂住了相當大的壓力。（〈黃建新談 CEO 式監製方法論〉，2015 年 3 月 27 日）。

這裡呼應到前述所梳理的產製制度，表示統購包銷對於當時各地方製片廠而言的意義甚大。同時也說明未盡的商品化進程，除了導致各地方製片廠須自負盈虧以外，勞動報酬與條件都未如以勞動階級革命起家的統治者所擘劃的那樣美好。另一重點是政治力的介入雖然並不像文革時期動輒得咎，但其遺緒仍然在流轉。吳天明在此扮演社會網絡的節點，也是阻卻制度威脅的重要中介人。雖然吳天明的作品風格與黃建新相差甚大，但或出自於電影創作者的同情共感，吳天明以其廠長的權力全面護航（閔捷，2015，頁 127），才得以讓黃建新的先鋒作品和陳凱歌、張藝謀等人的作品在後文革時期問世。

二、黃建新的先鋒與實驗

《黑炮事件》以畫外音開場，聽似一個看似嚴肅、制式的報告說明接受過高等教育的清大工程師趙書信有一個喜歡獨自下棋怪癖——這或許是接受過文革洗禮的知識份子最好的休閒。當他遺失了一顆黑炮棋，發出一個「丟失黑炮 301 找趙」的電報後，被電報員舉報到公安單位及

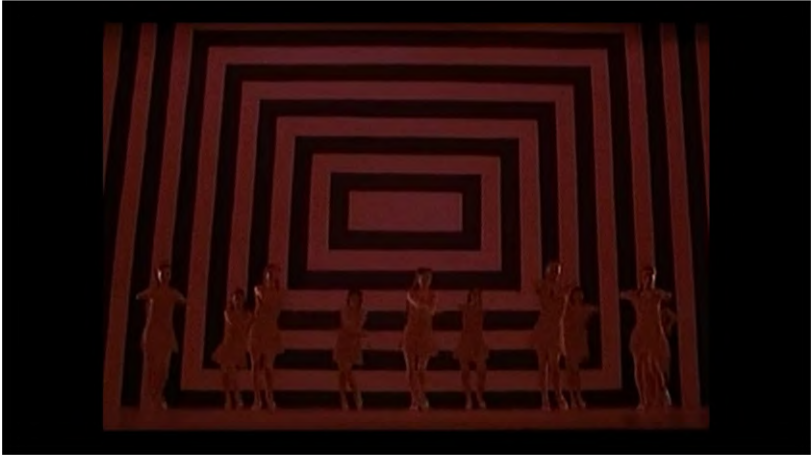
公司黨委。黨開始對其有所忌憚，調離原本和德國工程師合作的位置，安排另一個沒有工程專業的翻譯，鬧出不少笑話，最後甚至因為錯誤的翻譯，導致國家耗費巨資添購的器具損毀。其中，工廠內的黨委副書記周玉珍屢次堅持趙書信可能有圖謀不軌的行為，而在廠內會議阻擋趙書信的復職最為經典的反映黨組織的顛覆，對個體的監控與不信任所造成影響體制的正常發展。「紅」色的意象在這部作品裡多次被當作重要的符號，首先被用來暗示危機，影片剛開始準備發送電報的畫面就已經把這個意象表現得相當明顯。同時兩個外國人一白一紅，又以格外高大的身高把趙書信給夾在中間，也暗示國族之間的高低之別。

圖 2：《黑炮事件》趙書信穿越兩個高大外國人



其次，員工到舞廳放鬆時，陳彼得的一首〈阿里巴巴〉代表一種八零年代改革後流行音樂、舞廳文化進入中國娛樂產業所產生的變化。畫面從黑白交錯的框框變成熱情洋溢的大紅燈光高高照，突然又有了熱情、生命的寓意。

圖 3：《黑炮事件》舞廳中表演〈阿里巴巴〉



其三，在機器的色彩呈現也以大橘紅色來表示一種與國家意象連結的疏離感。德國工程師和新來的翻譯，兩人對坐機器兩側，一種國家機器迫使兩個不適合一起工作的人必須合作的尷尬窘境。

圖 4：《黑炮事件》德國工程師和翻譯各坐一邊，巨大機器下的疏離



另外也有以黑白色調為基底，表現出體制僵化、過分理性，一板一眼而失去了組織彈性甚至危及到個人的色彩運用。巨大的時鐘暗示工業社會對於效率的追求，但是卻耗費在這種無意義的會議。而引發多次同

樣會議的原因，悄然指向黨委副書記的堅持己見。這種對於組織或官僚制度的批判，特別是聯繫到敏感的共產黨體制，竟然能夠見容於 1985 年文革後的中國社會，甚至形成一個知識份子「乍看屬於個人，細看屬於國家」不自覺自我審查甚至奴化的普遍「趙書信性格」（仲呈祥，1986）。

圖 5：《黑炮事件》公司開會，誇張的大型時鐘



隔年的《錯位》，黃建新沿用劉子楓飾演趙書信，故事從趙書信升任為領導階層開始。面對眾多的會議，對於以擁有專業技藝出身的趙書信來說實在太浪費時間，於是他開發了一個機器人協助自己辦理公務。以人工智慧作為題材，在中國電影創作者中，黃建新恐怕真的是先鋒。他探問的除了是慾望主體與客體的錯位關係（Kaldis, 1999），還有背後的社會文化意涵。「國民黨稅多，共產黨會多」的俗諺這可詮釋這個作品所處的社會脈絡。換句話說，雖然黃建新用極端的表現主義包裝一個科幻題材，其核心關注的議題仍然是人與社會的溝通。開場以玻璃碎裂，旋即不對稱的構圖、角色嘴巴動卻沒聲音、由白轉紅的濃烈色調，揭櫫一場夢境或危機的預示。角色明顯地處於不穩定狀態，其後趙書信被送入手術房，搭配詭譎配樂，猛然驚醒後臉上的色調又打上藍色的光。所有的場面調度都引導著觀眾走向一個「不正常」的視覺感受。

圖 6：《錯位》開場趙書信發言



結尾兩個趙書信互相對峙，顯然 AI 人工智慧突破圖靈測試，除了有自我的意識之外，更大有取代真人的意味。紅藍光的對比加強了這個場面的緊張關係，也是表現主義的特徵，這也展現出本片討論的另一個重點：人與機器人、制度與人、體制內人與人之間的異化關係。雖然戴錦華（1994，頁 47）批評《錯位》「並未因此而成就一處錯落有致的拼貼，相反，成了一處因過度表達而空洞、混雜的『能指的盛宴』」，但細究本片雖然敘事有所缺陷，不過從題材與形式的選擇上都大有超越時代的意義。除了官僚制度以外，對於共產黨的暗諷與反思更儼然是影片中的弦外之音。即便作者可能未必有抨擊共產黨的意思，但若是擺在今天的中國產業條件與環境，這樣的影片是否可能通過審查制度順利取得放映資格？是否能在市場上取得票房的回收？答案昭然若揭。一部影片的生產深受特定的政治經濟條件所影響，《錯位》在這個歷史的空隙被生產，也是偶然歷史中的必然。

圖 7：《錯位》真假趙書信對峙



黃建新曾經在一次訪問中提到：「我的電影就是我當時對中國的理解。」（劉海玲，2007），連續兩部談組織與個人問題的作品後，改編自王朔小說《浮出海面》的《輪回》成為黃建新在八零年代所完成的最後一部作品。事實上，早於第六代導演被稱之為「城市的一代」之前（李政亮，2017，頁 277），黃建新就已經把城市文化擺在思考的中心位置。如前述所言，八零年代的尾聲，娛樂片的製作與討論風起雲湧，黃建新雖然也翻拍王朔的小說，但卻不只是跟風王朔的名氣。在《輪回》中，石岷和于晶的愛情故事是個幌子，在經濟逐漸開放的年代，在城市裡的人如何從社會主義的思考模式中轉變自處才是真正的核心關懷。

在此有兩個重點，第一是重拾對個人主義的重視，影片結尾于晶說：「你這人就愛你自己，從來沒真的愛過誰」，石岷打了于晶一巴掌之後，開始自我的反省與崩潰，最後決定結束自己的生命。在這部作品我們沒有看到組織的或集體的思考，而是就自己的利益、情感所作的決定。其次，物質在這個世代成為被追求的重要標的，石岷雖然屢次提到「中國民族自尊心」、「世界第一」、「炎黃子孫」等等與國族掛勾的符碼與話語，作為經濟交換市場中的高大上論述和他自我理想的投射，可是卻從事著見不得光的勾當，最終還因此失去行動能力，進而悲劇性

的終結。賈磊磊（1990）總結趙書信和石岷的性格都帶有戲劇英雄的成分，但是「他們的命運最終還是服從於他們所生存的境遇，而且都帶有悲劇的色彩」，或許也是八零年代黃建新作品的註腳。

圖 8：《輪回》1986 的天安門廣場，物質的追求超越一切



從 1985 年開始，黃建新的先鋒三部曲開始萌芽、茁壯，同時也是作者在歷史環境下對於社會的理解。如果說尋根的方式反思文化是彼一代集體壓抑後的反應；黃建新的作品則是透過尖銳語彙和強烈的現實扭曲來使被壓抑之物重新回歸，即便那仍是在審查機制迂迴、協商下的結果（《騰飛中國》，2012 年 11 月 26 日）。緊跟隨文化圈的風潮，先鋒派藝術的出現也是一種對敘事的自我懷疑，乃至故事的主人翁往往都是精神分裂的。這種無可奈何，挑戰了宏大敘事的話語結構。正如同楊小濱（2009，頁 46）所指出這是一種「起源於災難重重之現代性的文化或文學模式直指向歷史的傷口」。後文革時期，黃建新在文化、社會與政治、經濟的多重變動中從電影展開他個人的先鋒性革命。

參、往開放的路兒走：庶民的經濟性格 1991-2000

九零年代黃建新結束在澳洲的講學進修，籌備拍攝《站直囉，別趴下》。這時候的中國電影產業乃至於中國的經濟市場已經有了許多的變

化，這些變化也讓黃建新的創作能量得以有效的發揮，十年間拍了八部電影，並且開始發展他的監製事業。九零年代中國面臨體制的挑戰，包括從 1989 年所爆發的天安門事件，對於政權的不安定及恐慌一直延續至今，成為禁忌話語。此外，1991 年的蘇聯解體對於中共當局來說不啻是一記警鐘，以共產主義立國的大國崩解代表著制度的正當性遭受重大威脅，仿效蘇聯四十年的中國，未來是否有可能走上同樣的道路？焦慮不僅是在庶民性格，同時也在官方內部醞釀。

一、中國電影產業市場化與黃建新的歧路

1992 年，已退休的鄧小平南巡並發表講話，談到著名的「發展才是硬道理」、「國家需要改革開放，人民需要改革開放，誰不改革誰下臺！」在政治上仍有實質影響力的鄧小平此言一出，對當時漸趨保守的中南海也有深刻的影響，同年 10 月中國共產黨舉行第十四次黨代表大會確立「社會主義市場經濟體制方針」，才真正觸動原有電影發行體制（于麗，2006）。

這是中國官方領導階層首次不含糊的承諾市場經濟的轉型，三號文件《關於當前深化電影行業機制改革的若干意見》，宣示了過去以國營為基礎的製片廠全面有屬於自己的主控空間。包括價格的訂定、勞工的聘僱、分配投資財務和資本等等，電影企業從全民所有制轉成股份制（陳犀禾、萬傳法，2008）。以西安製片廠來說，單片合約制的製片系統取代過去吃大鍋飯的形式，製片組除了有足夠的能動性之外，也可以有財務的誘因和市場力量連結，此外，西安製片廠也精簡 20%行政人力、進行整合部門的組織重組工作（Zhu, 2003）。1993 年更成立西影實業開發總公司，開始多角化的經營模式（于麗，2006）。換言之，在過去國營製片廠為了國家服務，而且需要受到上級的審批通過才可以進行影片製作，全面開放後，製作團隊可以依照商業或藝術需求向外尋求資助。主宰創作的製片廠，逐漸轉移力量到創作團隊本身，更可能轉移到市場之中。三號文件促使民間資本進入電影市場，也讓電影企業開始進行水平、垂直的組織整合工作。包括 1993 年滕文驥導演自行創立創

世紀影視公司、1999 年北京博納文化交流有限公司、2000 年華誼兄弟太合影視投資有限公司成立等（劉揚，2015）。

《站直囉，別趴下》剛好卡在整個電影體制改變的前夕，仍然由西安製片廠發行，但黃建新已經敏銳的嗅到整個社會氛圍改變的苗頭。劉幹部、高作家、張永武三個鄰居分別是黨領導、作家協會成員、養魚發大財的個體戶。原本老革命的劉幹部和張永武是冤家仇人，高作家也看下去張永武的素養低下和行事風格，以電影台詞來說就是「人民內部矛盾」。但是當張永武賣魚致富以後，金錢消費就變成決定個人地位的另一項指標。可口可樂的進入、海報中的時尚摩登新女性、MTV、酒吧的娛樂消費，暗示著人跟商品的關係已經成為一種不可逆的拜物教。街坊老孫一邊說著：「如今幹甚麼事不得花錢啊」一邊跟高作家收了一筆輪胎打氣的費用，也顯見出個體經濟改變人際關係的特殊現象。

圖 9：《站直囉，別趴下！》結尾鄰居們歪斜的大合照



從《站直囉，別趴下！》開始，黃建新的影像風格較前期的實驗性減弱許多，主因是他開始關注的都是庶民之間的情感關係與日常生活。這也就是畢克偉（Paul Pickowicz, 1994）所說黃建新的作品開始走向後社會主義的因素，但更重要的是日常生活也必須是寫實的、貼近群眾關係的。在這部片子裡頭，沒有角色是英雄，劉幹部最後在金錢的誘導下和高永武達成某種程度的和解，所有角色的權力和地位似乎也隨著經濟狀況而扭轉，以結局大合照來回應片名，究竟是姓「社」、姓「資」？

誰趴下？誰站直？似乎也是一個向電影產業叩問的寓言。

除此之外，九零年代電影產業發展有兩個重大的轉變。其一是合拍片蔚然成風，其二是進口外國電影。一旦國營製片廠轉向全數開放、面向市場，必須面對盈虧自負的結果，因此八零年代中國和香港開始有一些合拍製作的案例試圖吸納來自其他地區的資金，如 1982 年的《少林寺》。但是這些製作受政治計畫影響甚深，尹鴻、何美（2009）就指出這時候的合拍片政治意義大於商業意義，在香港回歸中國之前，統戰的策略仍然是中國官方重要的核心價值。三號文件的公佈，鬆綁了這些對於合拍片的限制，既讓香港電影達到另一波高潮，同時也大大的紓解國營製片廠困頓的情況。

1993 年，黃建新唯一比較接近新民俗電影的作品《五魁》就是在這樣的環境下和香港龍祥公司合作拍攝。事實上，因為當時政治環境的因素，很多台灣電影公司以香港商的名義進行合拍片的投資，龍祥公司就是一個例子，台灣演員張世、顧寶明等在片中飾演男主角也可以看到台灣資金的痕跡。西部鄉村、黃土高原、抬轎娶親的元素，加進封建式中國的想像。女性宿命般的遇上不理想的丈夫，再透過非制度外的關係滿足自己的慾望，最後卻各自付上慘痛代價。乍看之下，這部作品確實和張藝謀的《紅高粱》有異曲同工之感，這種在資本初開放時的效仿之作，是本片被戴錦華（1994）批評為黃建新創作的閃失與歧路的主要原因。

圖 10：《五魁》娶親隊伍，充滿民俗意味



這是黃建新第一次和海外資金合拍的作品，當時張藝謀連續幾年以《紅高粱》、《菊豆》、《秋菊打官司》、《大紅燈籠高高掛》等片在國際上獲得好評。以港臺資金為主要來源的中國電影，在進入資本化階段的初期，自然要先拍攝可能從口碑、票房上獲得好成績的題材著手。黃建新就曾表示當時投資人不肯投資都市題材，正好他的大學同學、作家賈平凹寫了《五魁》。投資人一看就馬上說這個可以啊，那就拍吧（徐敏，2009）！換句話說，當時藝術片生產環境強調「台灣資金、香港技術、內地人才」的趨勢（尹鴻、何美，2009），所面向的其實是海外市場。黃建新（1997）也曾自承不太喜歡自己這部電影，也覺得外國人對於這部電影的解讀是一個誤區。1993 年鹿特丹影展《五魁》拿下觀眾票選獎，更證實了這部電影符合海外觀眾的口味和中國想像。

二、新寫實的日常俗民與跨國力量

1994 年、1996 年黃建新分別完成城市百態三部曲的《背靠背，臉對臉》、《紅燈停，綠燈行》。這兩部作品依舊維持導演個人的敘事特色，以幽默諷刺的方式來發掘人情世故。但是到了這個時期，他所諷刺的已經不再單純是《黑炮事件》、《錯位》那種對於組織、制度的不

滿。而是以庶民百姓的角度去理解生活中的荒謬與矛盾。前者以主角王雙立要爭取城市文化館館長轉正為故事主線，但在許多原因之下，最後卻只落得一場空。雖然是一個官場故事，可是黃建新在這裡探詢的是在這些規則或潛規則中人如何互動，最終導致人的不知所措；後者也很有意思，原劇名是「打左燈，向右轉」，說的跟做的不一樣，但因片名較為敏感，而改為現名。其故事敘述一群來自不同社會階層的人聚到駕訓班學開車，但每個角色在各自的生活之內都有各自的問題，各個互不相讓。在學車的過程之中卻又漸漸了解彼此，展現出人性的良善。這兩部作品中所有角色都不完美，有好的一面也有醜陋的一面，既不貶抑也不張揚，觀眾可以同感於角色和自己的接近性。即便如此，當中還是可以看出一些與現實政治的對照或是隱微的指涉，包括文化館的官派制度、駕訓班的管理階層等。

圖 11：《背靠背，臉對臉》王雙立籌備公開招聘打算拍馬屁
卻鬧了個烏龍



而就文化思潮的角度來說，九零年代的日常微觀敘事，不只是黃建新的轉變，也是整個被名之為「後六四文人」的集體轉向。如果八零年代中期展開的先鋒派是一種精神創傷的表現乃至反抗，這些重視形式表現的小說、戲劇、電影，也因為對受眾的疏離性而很快地陷入困境。但

就題材而言，從國家、制度的主題到普通人的生存困境，這是一種自然主義式對「理論」、「理性評價」的抗拒。唐翼明指出新寫實小說的立場「說白了就是拒絕撒謊，拒絕按共產黨的理論去編造人物、故事以欺騙讀者」（唐翼明，1996，頁 24）。

當代小說家、編劇劉震雲八零年代到九零年代的寫作轉變也和此相關。他在《一地雞毛》裡的名句：「中國說起來有十億人那麼多，但真正跟你發生關係的也就那幾個人。」清楚地表示了生活敘事的轉向。換言之，文藝界的轉型注重表現生活過程群體的自然流動，這和講求典型英雄的「革命現實主義」相違。黃建新的城市三部曲轉向未必和新寫實小說的發展完全貼合，但大體而言，這種貼近群體、世俗、庶民的趨勢，一方面是文化上的集體意識，朝向一種更為脫離意識形態的解放敘事。另外一方面，整體的經濟環境改變，影響電影生產的過程也是進入商品化階段的創作者深切有感的條件之一。只是在八九年前後敏感的政治場域，對傳媒系統管制的再強化，也可能是選擇去政治化的生活敘事的原因，而不只是浪漫化新寫實結果（Zhao, 2008, pp. 26-28）。

在此同時，中國廣電總局也批准中影公司一年可以進口十部「基本反映世界優秀文明成果和表現當代電影成就」的電影（于麗，2006）。中影不再統購包銷國營製片廠的電影後，官方透過這個方式讓中影公司可以分帳的方式取得獲利，好萊塢的大片因此可以進入中國龐大的電影市場。1995 年引進的六部好萊塢電影，就已經占據當年中國電影總票房的一成多；1998 年更因為鐵達尼號而衝到將近四成（李政亮，2017），這些狀況讓中國電影產業面向市場的速度越來越快。

1999 年廣電總局以八二號文件將原中國電影公司、北影廠等七家國企合併組建「中國電影集團」，鼓勵集團化的運作方式就是最顯著的應對例子。葉月瑜、戴樂為（2008）的文章分析指出為了對抗好萊塢的全面進佔，廣電總局將中國電影集團化是再一次的重塑國族，甚至是超國族（hyper-national）的國家電影。他們強調，從發行、產製、映演、電影科技、電影相關產業的全面整合是為了接合全球的媒體產業。事實上自由化本來就會影響到國內的產製，只是程度如何的問題，更不用說九零年代末中國政府積極加入世界貿易組織（WTO）要「和世界接

軌」。但弔詭之處在於，市場化看似作為自由化的表徵，中影集團化的結果，同時也是使市場更服膺於國家權力的機制。

圖 12：《說出你的秘密》用不對稱的傾斜構圖表示人和人之間的不平衡



1999 年上映的《說出你的秘密》敘述一對夫妻，在妻子發生車禍撞傷路人後，雙方為了維持家庭、社會地位而選擇說謊，最後反而因為壓抑的心理情緒導致家庭瀕臨崩潰。這部作品的核心又轉了一個彎，往角色的精神探索走去。當時這部片子早已完成幾年，但被封存在中影公司未曾發行。從中影集團出走的發行人于冬告訴黃建新「當時中影給你的 60 萬太低了，我現在出來單幹，給你保底 120 萬，先給你 30 萬作定金。」於是黃建新答應將電影交給于冬發行（張英，2012 年 1 月 21 日）。取得授權後，于冬到各省洽談發行，最後總票房為 1000 萬元。而博納文化交流公司也在 2001 年成為第一批授予電影發行許可證的民營公司（蕭瑞麟，2017 年 6 月 23 日）。

不僅中影集團在逐漸開放的經濟市場，政治、經濟的影響力越來越大。亦投資出品包括《建國大業》、《建黨偉業》等主旋律大片的博納文化在進入新世紀也一樣具有雙重弔詭性。雖說博納名義上是民間資本，但自 2003 年起，中共軍方背景的保利集團與之攜手並進，已然暗

示政商關係的交錯。甚或隨著官方對言論控管的縮緊，毋庸資本進入，在另一個大型集團華誼兄弟內部也自行成立黨委會「政治正確管理」（連于萱，2019 年 7 月 9 日）。總結來講，這個階段經濟開放的資本運作既讓黃建新得以發揮，同時也讓其作品受到侷限。文化與政治之間的緊張角力和相互聯繫，也促使美學上的轉型成為不得不然的歷史事實。

肆、黨國天下：大片時代的主旋律 2001 至今

黃建新曾經擔任中影集團第四製片公司的總經理，在 2001 年《誰說我不在乎》、2005 年《求求你，表揚我》兩部小品後重心漸漸轉移，除了監製中國國產片以外，更曾參與跨國製作如昆丁塔倫提諾（Quentin Tarantino）的《追殺比爾 2》（Killing Bill Vol.2）等監製工作，直到主旋律大片時代的來臨。

一、匿聲的機制與繁榮的市場經濟

如何解讀新世紀之後，黃建新創作量的大幅下滑？最簡單且直觀的從動機來看，「沒有想拍東西的慾望」可能是一種解釋；另外，以產業和個人關係來談，黃建新九零年代開始參與監製工作，而且越來越順手。在過去的訪談中，有一點值得我們留意的關鍵：「如果看過我的作品就知道，我的尖銳都還在，但如果表達的限制還在，我會選擇先放一放，去幫助其他導演去做監製，也是挺好的（〈吳天明遺作《百鳥朝鳳》北京點映 徐克黃建新追憶第五代導演的“教父”〉，2016 年 4 月 25 日）」。這類言論並非首見，他也曾隱晦地指出不再創作是因為「現在中國電影的狀態，我想發言根本就發不了了（秦婉，2014）」。換言之，創作量的下滑，審查制度越來越細緻是最舉足輕重的原因。從 2002 年《電影管理條例》公布一路到 2010 年《廣電總局關於改進和完善電影劇本（梗概）備案、電影片審查工作的通知》，審查標準因為太過寬泛而沒有辦法依循，甚至就惡化成箝制創作自由的枷鎖，始終是中

國電影創作者的困境（曹怡平，2009）。

另外兩個問題有待解答的問題則是為何採取大片轉向？以及這種轉向的敘事模式、美學思考有何特色？隨著正式進入 WTO，中國整體的電影市場轉型，代表著與好萊塢競爭的壓力影響中國影人的生存。因此，學習、改變，包括與香港簽訂 CEPA 等轉向主流市場工業的過程，許多勞動者被犧牲或者是資金就付諸東海。中國政府也利用各項法規促使電影產業體制完善化，整體來說有兩個方向。第一是繼續讓電影產業集團化發酵，除中國電影集團外，上海電影集團、長春電影集團、西部電影集團等也相繼合併成立，並且讓股份制成為經營最主要的方針。第二，《電影管理條例》明文指出「國家鼓勵企業，事業單位和其他社會組織及個人以資助、投資形式參與設置電影片」，民間製片可以更為名正言順的介入電影產業。

電影創作者及投資者在中國加入 WTO 後，更為焦慮電影工業如何建立與維繫。大片的興起，事實上也是體制裡試圖比擬好萊塢的商業運作體系的方式。因此其減低產量、投入監製工作，一方面是本身對於創作的慾望不足、限制太多；二方面恐怕也是真切地感受到產業與勞動關係的變化不復從前：

那個時候拍電影從來沒有票房概念，導演不用管票房，你拍完了，電影公司給了你六十萬吧，你只要賣了七十萬，你就賺了十萬了。那時候一個人一個月的工資才幾十塊錢，以前拍一天戲也才補貼兩毛多錢，一個月就一百塊的收入，所以你賺個十萬、二十萬，對於一個電影廠來說非常重要，一年一百多萬就夠這個廠子支撐了。而現在的電影市場對導演的要求是你拍了電影，你要面對市場，首要問題就是：能進院線嗎？（黃建新，2014）

能進院線大賣，大片的基本取向就是企求高投入、高回報，不論是以 CGI 特效製作或是大量明星加盟，力圖創造完美的視覺奇觀。2002 年張藝謀的《英雄》標誌著大片時代的來臨，大牌巨星梁朝偉、張曼玉、李連杰、章子怡等人加盟，三千萬美金的投入，營造一場史詩般的

山水畫作，雖然評價兩極，但回收人民幣逾 2.5 億就是一個例子（陳旭光，2014）。2009 年，中國廣電總局要求時任中國電影集團董事長的韓三平在建國六十周年時，拍一部「全方位的、立體的、紀實色彩很濃的、正面表現新中國建立過程的影片」（徐敏，2009）同樣在這個浪潮下啟動，而黃建新就順勢被邀請到這個龐大的劇組中，這部電影總投資額六千萬人民幣，最後在中國賣了四億五千萬，收益率達到驚人的 197.42%（中國電影家協會產業研究中心，2010）。就黃建新與產業的關係來說，因為其個人的創作環境與條件長期依賴製片廠制度，自然隨著集團化的方針繼續他的影視工作。

再從主題性來說，其參與諸多大片的監製工作如《冰封俠》（2019）、《悟空傳》（2018）、《智取威虎山》（2015）等各式各樣不同類型的作品；回歸導演身分時，卻大多在與大歷史、主旋律、獻禮片上打轉，不免有指定作文的味道。這些作品包含黃建新和韓三平合作的《建國大業》（2009）、《建黨偉業》（2011）。在一篇非常官方正向的訪談裡他提到：「《建國大業》是他拍過的電影中審查最順利的一部，提出修改的也主要是關於史實出入的部分（柴愛新、孫陸芳，2009 年 9 月 14 日）。」換句話說，這種政治上的妥協策略，多少也暗示對於過去先鋒、尖銳的創作與嚴格的審查制度如何格格不入；平心而論，《建國大業》確實創造了視覺奇觀，172 位巨星的加盟讓許多觀眾的觀影樂趣變成「數星星」。同時黃建新也盡可能的在知名人物故事裡加一點日常、世俗的元素，力求減少樣板化的歷史描述。形成李政亮（2017，頁 66）所說的弔詭三贏——觀眾得到愉悅、統治者意識形態得到宣傳、發行方得到利益。但是，從美學角度來說，這部革命大拜拜的獻禮片，陷於時間尺度太大、事件太複雜而造成整體節奏倉促，以致幾乎失去電影作者的身影。

2017 年，慶祝解放軍成立九十周年的獻禮片《建軍大業》，黃建新則轉任監製，將導演棒交給香港導演劉偉強。時任中影股份公司董事長喇培康的訪談提到：「電影市場發生了很大的變化。……因為香港地區導演有這方面的意識，商業意識也很強（丁舟洋，2017 年 7 月 30 日）。」顯見在這樣的命題作文條件下，如何打進商業市場，創造最大

獲益成為首要考量；2019 年，黃又再次執導筒，與寧海強共同拍攝以 1949 年毛澤東在國共談判破裂後，建立新中國的為背景的《決勝時刻》。至此，距離九零年代新寫實轉向已相當遙遠，革命敘事的典型化人物在工業體制膨脹的情況下，變成最容易獲得政治與經濟支援的趨向。

從行銷的策略上也可見一斑，《建國大業》的觀眾有極大部分是在機關單位、學校等統一組織下集體觀影，這帶來了集體訂票的優惠、集體觀影的凝聚感還有薄利多銷式的票房營利模式（楊永安、邢建毅、韓曉寧主編，2013）。也就是說，這部作品面向中國本地觀眾，且是在某種程度下的情感、經濟動員，中國電影於是在市場的框架中被政治力量介入、操控並與之共謀。

從檔期的安排來看，《建國大業》的上映時間是 9 月 16 日，與 10 月 1 日的國慶檔期相距只有兩周左右時間。即便加入 WTO 後，固定得有一定比例的進口電影，但也得「入境隨俗」。西方學者分析時指出：「外國電影也需要有一個恰好的『方便的』時間。他們要避開夏季的高峯期及賀歲檔，為國產電影騰出空間（Lent, 2008, pp. 279-281）」，誠哉斯言。不過，這裡倒是忽略了國家節慶在中國脈絡裡也分外重要，建國、建黨、建軍三大紀念節日就是安排獻禮片的最好時機。

再者，排片量的多寡也是問題。⁴ 2005 年張藝謀《滿城盡帶黃金甲》以及賈樟柯《三峽好人》在 12 月 14 日同時上映是最明顯的例子。前者因其符合官方意識形態、明星加持以及大型片商獲得較高排片量，也因此票房出色。後者以其威尼斯金獅獎之威，雖評價叫好仍票房慘澹，賈樟柯也因此跳出來和《滿》片的監製張偉平論戰。⁵ 成慶（2007）的批評指出賈樟柯對張藝謀電影的批判，是出自於商業市場的利益考量，但其背後的第三隻手事實上才是超越藝術與商業、美學與娛樂的畸形力量。這也是進入全球化時代，連外商都難以掌握的準則。

⁴ 這是難以獲得官方、市場證實的潛規則，多半報導人也寧可不透露或匿名透露。可參見〈中國電影上億票房的黑幕〉（2015），《中國密報》，第三十六期。

⁵ 可見賈樟柯（2012）。《還是拍電影吧，這是我接近自由的方式。：賈樟柯電影手記 1996—2008》。台北：木馬文化。

然而，這種形式的消費動員，似乎也不被全然接受。在中國著名電影資訊網站豆瓣的評分中《建國大業》和《建黨偉業》均不能被評價，而網路電影資料庫（IMDB）的評分分別為 4.9、2.5，這在黃建新的作品中簡直是低到丟臉的程度。以用戶組成來說，IMDB 面向的觀眾群以西方國家較多，代表無論在海外或是國內的評價都不甚佳。但卻在國內以愛國情操，甚至是利用情感動員的方式半逼迫的讓觀眾買票進戲院觀賞意識型態國家機器的運作。中國學者也意識到這樣的問題，並且只能隱晦的提出一個無法回應的問句：「主旋律電影背靠國家權力，如果不處理好權力與市場之間的關係，是否會出現一種不正當競爭？」（陳佑松，2018）」而范麗珍（2011）則認為今天的主旋律大片也要走市場運作化道路，而不是想盡千方百計地去爭取政府發文、組織觀映。此言看似正確，但是從另一個角度來看，恰恰正是因為主旋律大片有效的掌握了市場運作化的邏輯，結合政治力量雙重螺旋，這樣被作為獻禮的大片才能夠那麼的豪邁與激情。如果單就數字與獲益率來看，或許是成功的作品，但如果放在藝術經典或是否利於市場發展，也許還有可以商榷的空間。

二、大片何其大，美學何其美

2019 年，黃建新監製、與寧海強合導的《決勝時刻》，或許相較《建國大業》沒有那麼鋪天蓋地宣傳下，緩衝了觀眾的反感與抗拒。在豆瓣上可以被評價、IMDB 的成績也較建國系列來得好看。當然，與之前出手導演的作品已經又隔了 8 年多，時勢早已不同。主旋律大片蔚然成風，《流浪地球》、《戰狼 2》等結合太空科幻、武打英雄的娛樂類型電影佔據票房前端，如陳林俠指出「當國族政治落實到普通民眾時，政治／消費、宣論／娛樂在文本中出現斷裂與錯位」（陳林俠，2011，頁 120）。《建國》、《建黨》、《建軍》系列的作品直到《決勝時刻》，票房的收入屢屢下滑。這意味著內部公眾（Internal publics）已經不願買單，更不用說中國試圖以電影展現國家形象給外部公眾（External publics）的任務也未竟全功。

最後，以《決勝時刻》（2019）進一步析論在前述的生產環境下，主旋律大片如何表現？表現甚麼？首先，從英文片名 **Mao Zedong 1949**，即可瞭解本片以毛澤東為主，這也是在《建國》、《建黨》兩部因枝蔓交錯導致敘事焦點模糊後的修正。故事背景為南京國民政府已由李宗仁任總統，蔣介石下野溪口，但蔣仍掌握國民黨的情報、特務系統。國民政府派張治中到北京進行國共談判，在共產黨全面掌控華北之際，李宗仁提出希望可以「隔長江而治」為周恩來所拒絕。國共談判破裂下，共產黨揮軍南下，建立新中國。電影開頭以一連串的歷史影像交代背景，接著毛澤東搭火車進北平。特效製成的火車光鮮亮麗，一旁的護衛喊著「這火車飛得真快」，表示新的中國即將來臨。接著，導演利用仰角鏡頭及雲霧乾冰，替毛澤東的出場製造一種從天而降的傳奇感。

圖 13：《決勝時刻》，毛澤東從火車內向外注視



除了對毛澤東的英雄神化之外，導演有意加入親民、人性的毛形象，包括：關心保衛隊員的家庭與感情、跟女兒童心未泯的逗弄小鳥、進城看梅蘭芳的戲、吃街坊小吃等等。黃建新的系列主旋律大片，大抵用這種策略去凸顯革命人物的親近性，卡西勒總結英雄崇拜是一種之於道德力量的崇拜，而非物理意義上的服從（Cassirer, 1961／范進、楊君游、柯錦華譯，1992，頁 288）因此，電影裡革命英雄在道德上也幾乎

毫無缺陷。既然神話可以與任何其他的現代武器一樣被製造出來，則妖魔化亦然。對蔣介石所代表的國民黨勢力的描繪，在電影裡多半以冷色調、強烈明暗對比、歪斜構圖呈現；相對於解放軍或毛澤東的畫面暖色調偏黃光，前者的陰暗、狡猾一覽無遺。同時，特別放大蔣介石派遣特務執行暗殺、安排爆炸、搬運黃金等心狠手辣、無惡不作的橋段。如此比較，主旋律的歷史透過相反的敘事強化統治的意識形態，作品在 Homi Bhabha 的意義上，就是一種半製造（half-made）的歷史（Yu, 2013）。

圖 14：《決勝時刻》蔣介石的畫面，光影對比特別濃重



值得一提的是，不僅在開頭有軍隊排列整齊的大場面——在《建國大業》也有類似的鏡頭——結尾處更用歷史影像重現建國大典的統一、宏大。桑塔格（Susan Sontag）所謂的法西斯美學是建立在一種追求完美集體性的身體美學，用其話語即「對控制、屈服的行為、非凡努力以及忍受痛苦的著迷（並為之辯護）」（Sontag, 1980／姚君偉譯，2018，頁 89）。集體的圖像也最常出現在跟身體性規訓有關的畫面，而主旋律大片重複強調「行動受到限制、控制、克制」（同上引，92）、「對制服的幻想、團體、秩序、身分、能力、合法的權威及合法的暴力」（同上引，98）亦是在彰顯此類意識形態國家機器以其無可抗

拒的權威性召喚集體意識。

圖 15：《建國大業》士兵向視察的毛澤東報告



圖 16：《決勝時刻》毛澤東視察士兵



在視覺語言及對白語言的雙重強化，國家神話以一種無可披靡的集體感被建構起來。又如一段中共解放軍和英艦紫石英號開戰的情節，除了滿天烽火，鏡頭聚焦在英軍如何損失慘重。另外一方面，在磅礴煽情的交響樂下，以小兵中彈，眾人蜂擁而上「護旗」，點染國家為上、為國犧牲的悲壯感。這和六零年代台灣愛國政宣片，如丁善璽的《八百壯士》、張曾澤的《笕橋英烈傳》，除了意識形態立場不同之外，在本質

上並無二致。卡西勒認為除了語言以外，儀式是現代國家神話構成的另一種補充，而動員進入戲院就是一種極具魅化的儀式。Yu（2013, p. 210）指出主旋律大片提供觀眾以意識形態和心理學式（ideologically and psychologically）適應後社會主義的中國。因此，綜合上述，這類意識形態國家機器也是意在使國家或領導人成為人民共同意願的人格化。

圖 17：《決勝時刻》與英國船艦開戰後，護旗。



但再反過來檢視商業機制，《決勝時刻》累積票房 1.17 億人民幣，相較於《建國大業》坐收 4.2 億人民幣，差了將近三億。數據可以解讀為此類型已達飽和，純粹的革命敘事亦後繼乏力。畢竟，對觀眾而言，即便是主旋律的大片還有很多選擇。因此如果失去像《建國大業》數星星的娛樂功能，在眾多符合主旋律意識形態的電影競爭下便難以匹敵。《建國大業》是投資者即便連 0.5% 也要出現在片頭，在政治、商業的雙重邏輯下共襄盛舉；而《決勝時刻》的投資者就相較少了許多。而兩部作品雖都在接近國慶檔期上映（《決》片於 2019 年 9 月 20 日上映），相較前者幾乎無甚阻礙，後者則有《楊靖宇》、《大陳島誓言》、《為國而歌》、《中國機長》、《我和我的祖國》、《攀登者》等輪番上陣卡位。政治型塑市場、市場回應政治，近四十年來中國電影市場結構化的過程中，黃建新的作品一變再變。只是悲觀地看來，他的

「純藝術」電影，似乎殊難再現。

圖 18：《決勝時刻》以歷史紀錄片重現開國大典



伍、結語：由此到彼，革命的不同範式

中國電影的生產環境瞬息萬變，黃建新的作品不只依照其個人的創作欲望在改變，同時也和這個環境所提供的生產條件緊密相依。本文使用後革命一詞，首先是在時代意義上指稱「後文化大革命」階段相對地，改革開放或「後新時期」（唐翼明，1996，頁 3），則是指鄧小平宣示經濟改革開放後的時代，最後是全球化、進入 WTO 時代；而後不革命一詞則是伴隨著時代發展，暗示作者風格美學、主題思考上與政治話語之間的顛覆程度。在後革命時代，作者的創作相反地呈現頗為革命性的政治性話語；隨著體制越來越走向市場化，作者也轉向質疑或者重視小人物的心理變化，這時沾染上新寫實意味的話語凸顯作者對於日常生活觀察的敏銳，但也開始有「不革命」的趨勢；而到了兩千年後，「後不革命」階段不僅在內容上徹底「不革命」，甚至是反先鋒、貼合主流官方話語的表述。

隨著「中國熱」的高峰過去，中國電影在美學、政治與經濟上都已轉變，共同的第五代美學創作與研究也不再是顯學。此時，像黃建新這

樣的導演作為一個重要縮影，其作品以及生產環境，說明八零年代的導演受到計畫經濟的餘蔭，不需考量票房才能有足夠的物質基礎做各種嘗試。亦即文化大革命後的政治、經濟鬆綁的創作環境才是第五代共同條件（饒曙光，2008）。然而，在美學的歧路，竟皆走向一種與狼共舞的大片氛圍，可是這一代導演意外的殊途同歸。

九零年代，鄧小平講話所促成的南中國模式帶領中國走向市場社會主義，汪丁丁（1999）的分析指出九零年代的改革特徵就是在「分立的財產權利」，效率原則也是這一時期發展的核心。但他也同時提到中國經濟發展面臨三個問題：（1）利潤權利的合法性基礎（2）勞動與資本之間經濟關係的合法性基礎；（3）政府身份及其合法性或正當性問題。這些問題在進入大片時代後更加容易一一浮現。一方面市場經濟體制帶來一些電影製作上的好處，但是另外一方面缺乏適當的道德基礎的市場經濟可能讓其本身脆弱化，易於導致官僚壟斷。因此導致市場經濟體制的開放初期，黃建新在投資人意願下拍出《五魁》這種跟風違心之作，可是也拍出了一系列社會體制轉型過程的庶民生活與心理狀態。

兩千年後，汪丁丁的批判更具顯著意義，缺乏自我批判精神的市場社會，極容易發生資本與權勢的勾結。我們從黃建新擔任總導演的《建國大業》和《建黨偉業》中看到官方政治力量在整個市場運作上的介入性與操控性。Su（2014）的文章也再次說明中國政府在全球資本流動的背景下，其實只是利用市場來強化國家的統治權力正當性。因此，我們可以看到利潤權利合法性基礎以及勞資基礎在這底下都不是被優先考量的問題。同時，黃建新的美學手法在《決勝時刻》裡也分外突顯出意識形態國家機器如何和法西斯美學縫合。

本文透過政治經濟學的視野來梳理中國電影產業的發展脈絡，從政治經濟制度的歷史變革、導演本人的思考與文化思潮，再結合電影文本的內容，盡可能地詳細考察一個電影創作者的創意勞動與制度的互動關係。在跨越近四十年來的中國電影發展，倘若中國電影要有長遠而穩定地向下走，如何在這樣一個政治與資本共舞的社會脈絡之中，拓展一種第三條路的想像是至關緊要。最後，我們暫時結論黃建新這位電影導演，確實從「後革命」時代的藝術創作者，轉向成為「後不革命」的影

像勞動者。然而，中國學者胡泳（2010，頁 44）敢於直指：「阻礙中國社會進步的，並不是全球化和資本主義，而是改革開放以來一手鬆（經濟）、一手緊（政治）的局面始終未獲改變——政治體制改革是當下中國一切矛盾的關鍵點」。一種對於黑盒子裡藝術家的期待，是否真能透過政治體制改革讓「表達的限制」不再成為壓抑創作慾望的鐐銬，而讓本文所描繪的軌跡得以被推翻；又或者，在中港台的緊密產製結構裡，創作者得以無懼發聲，這是在新世紀進入第三個十年之際最值得引頸的盼望。

參考書目

- 〈吳天明遺作《百鳥朝鳳》北京點映 徐克黃建新追憶第五代導演的“教父”〉（2016年4月25日）。取自《時光網》
<http://news.mtime.com/2016/04/25/1554770.html>
- 〈黃建新談 CEO 式監製方法論〉（2015年3月27日）。取自《時光網》
<http://news.mtime.com/2015/03/27/1540902.html>
- 丁舟洋（2017年7月30日）。〈專訪 | 中影董事長喇培康：如果觀眾不喜歡主旋律電影，那是廚師沒把菜做好〉。取自《每日財經影視》
<https://articles.zkiz.com/?id=255455>
- 于麗主編（2006）。《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。
- 中國電影家協會產業研究中心（2010）。《2010 中國電影產業研究報告》。北京：中國電影出版社。
- 尹鴻（1995）。〈八十年代以後的中國電影美學思潮〉，《電影藝術》，4: 55-59。
- 尹鴻、何美（2009）。〈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》，7: 31-60。
- 王聖（2013）。《功能批評及代際群像：一種話語的理論與實踐》。北京：北京理工大學出版社。
- 包同之、張建勇（1989）。〈電影體制改革：回顧、思考與展望〉，蘇云編《1989 年中國電影年鑒》，頁 360-367。北京：中國電影出版社
- 仲呈祥（1986）。〈趙書信性格論 與鐘惦棐老師談《黑炮事件》的典型創造〉，《電影藝術》，10: 39-44。
- 成慶（2007）。〈張藝謀與賈樟柯的背後：當代中國文化生產的第三隻手〉。《思想》，5: 290-295。
- 呂新雨、趙月枝（2010）。〈中國的現代性、大眾傳媒與公共性的重構〉。《傳播與社會學刊》，12: 1-24。
- 李政亮（2017）。《拆哪，中國的大片時代》。臺北市：蔚藍文化。

- 李道新（2009）。〈從政治的電影走向電影的政治——新中國建立以來的電影工業及其文化政治學〉，《當代電影》，12: 30-36。
- 汪丁丁（1999）。〈中國九十年代改革的政治經濟學問題〉，《二十一世紀雙月刊》，53: 23-29。
- 林勇（2005）。《文革後時代中國電影與全球文化》。北京：文化藝術出版社。
- 姚君偉譯（2018）。《土星照命》。上海：上海譯文出版社。（原書 Sontag, S. [1980]. *Under the sign of Saturn*. New York, NY: Farrar, Straus & Giroux.）
- 胡泳（2010）。〈反威權還是反資本？當代中國社會與傳媒的行動選擇〉，《中華傳播學刊》，18: 31-49。
- 范進、楊君游、柯錦華譯（1992）。《國家的神話》。台北：桂冠。（原書 Cassirer, E. [1961]. *The myth of the state*. London, UK: Yale University Press.）
- 范麗珍（2011）。〈主旋律影片市場化運作之路〉，《中國電影市場》，10: 12-16。
- 倪震（1994）。《改革與中國電影》。北京：中國電影出版社。
- 唐翼明（1996）。《大陸「新寫實小說」》。台北：東大。
- 徐亞萍（編）（2016）。〈作為批判研究的媒介政治經濟學〉，《傳播與社會學刊》，35: 1-25。
- 徐敏（2009）。〈對話黃建新：做不一樣的電影〉，《綜藝報》，第13期。
- 柴愛新、孫陸芳（2009年9月14日）。〈《建國大業》：主流市場大片如何與時俱進〉。《新浪網》，取自 <http://news.sina.com/m/2009-09-14/22102698965.shtml>
- 秦婉（2014）。〈黃建新：我的叛逆從未改變〉，《大寫人物》，第四期。取自 <http://ent.ifeng.com/movie/special/huangjianxin/>
- 張力、田甲申（製作人）（2012年11月22日）。《騰飛中國》【電視節目】。香港：鳳凰衛視。
- 張英（2012年1月21日）。〈推銷員不死——電影人于冬奮鬥史〉，

- 《南方周末》。取自 <http://www.infzm.com/content/67752>
- 曹怡平（2009）。〈中國的電影分級或審查制度〉，《二十一世紀雙月刊》，114: 114-118。
- 章柏青、賈磊磊主編（2006）。《中國當代電影發展史》。北京：文化藝術出版社。
- 連于萱（2019 年 7 月 9 日）。〈這就是中國！華誼兄弟成立黨委會「把黨建工作融入影視創作」〉，《新頭殼》，取自 <https://newtalk.tw/news/view/2019-07-09/270358>
- 陳令孤（2015 年 3 月 8 日）。〈黃建新為變化中的社會塑像代言〉，《三亞日報》（海南），頁 B8。
- 陳旭光（2014）。《華語電影大片：創作、營銷與文化》。北京：北京大學出版社。
- 陳佑松（2018）。《新世紀中國電影思潮：文化、美學與工業》。北京：商務印書館。
- 陳林俠（2011）。〈中國電影中的國家形象及認同危機〉，《二十一世紀》，124: 116-124。
- 陳犀禾、萬傳法（2008）。〈中國當代電影的工業和美學—1978-2008〉，《電影藝術》，322: 5-12。
- 陳墨（2006）。《黃建新的電影世界：成人的遊戲》。臺北：風雲時代。
- 陳霞（2010）。〈黃建新電影美學流變論〉，《電影文學》，14: 19-21。
- 閔捷（2015）。《大家：40 位文化名人採訪記》。北京：新華出版社。
- 馮建三（2011）。〈公共廣播電視的錢、人與問責：多重模式，兼論中國傳媒改革（下）〉，《新聞大學》，4: 48-59。
- 馮建三、程宗明譯（1998）。《傳播政治經濟學》。台北：五南。（原書 Mosco, V. [1996]. *The Political Economy of Communication*. London, UK: Sage.）
- 黃建新（1997）。〈生活決定了我的電影〉，《當代電影》，4: 81-

黃建新（2014）。〈試析分明黃建新：在我的電影裏黑白沒那麼分明〉，《藝術論文網》，取自

http://www.zuiart.com/dsdylw/26992_2.html

楊小濱（2009）。《中國後現代先鋒小說中的精神創傷與反諷》。台北：中央研究院。

楊永安、邢建毅、韓曉寧主編（2013）。《變革與發展：中國電影產業新世紀十年》。北京：中國電影出版社。

賈磊磊（1990）。〈論黃建新電影創作中的兩重性〉，《電影藝術》，4: 55-63。

趙月枝（2007）。〈國家、市場與社會：從全球視野和批判角度審視中國傳播與權力的關係〉，《傳播與社會學刊》，2: 23-50。

劉海玲（2007）。〈我的電影是我對中國的理解——黃建新改編電影訪談〉，《電影評介》，1: 3-6。

劉揚（2015）。〈中國電影產業化進程中的民營電影企業研究〉，吳曼芳編《電影產業：製片策略與院線運營》，頁 31-70。北京：中國電影出版社。

劉震雲（2010）。《一地雞毛》，臺北：九歌出版社有限公司。

蕭瑞麟（2017 年 6 月 23 日）。〈制度 如何改變中國電影的興衰？〉，《中時電子報》。取自 <https://www.chinatimes.com/realtimenews/20170623001899-260410?chdtv>

賴祥蔚（2007）。〈中央電視臺集團化的政治經濟分析〉，《遠景基金會季刊》，8(4): 97-130。

戴錦華（1994）。〈思索與見證：黃建新電影〉，《當代電影》，2: 46-52。

戴錦華（1999）。《斜塔瞭望——中國電影文化 1978-1998》。臺北：遠流。

饒曙光（2008）。〈華語大片與中國電影工業〉，《上海大學學報（社會科學版）》，15(6): 60-69。

Berry, C. (1991). Market forces: China's "fifth generation" faces the bottom

- line, In Berry, C. (eds.) *Perspectives on Chinese cinema* (pp. 114-125). London, UK: British Film Institute.
- Chow, R. (1995). *Primitive passions: visibility, sexuality, ethnography, and contemporary Chinese cinema*. New York, NY: Columbia University Press.
- Guback, T. (1978). Are We Looking at the Right Things in Film? Paper presented at Society for Cinema Studies Conference, Philadelphia.
- Kaldis, N. A. (1999). Huang Jianxin's *Cuowei*: aesthetic understanding and/of the subject of culture. *Positions: East Asia Cultures Critique*. 7(2), 421-457.
- Lent, J. A. (2008). *East Asia: for better or worse*. In McDonald, P. & Wasko, J. (eds.), *The Contemporary Hollywood Film Industry* (pp. 277-285). Malden, MA: Blackwell.
- Pickowicz, Paul G. (1994). Huang Jianxin and the notion of postsocialism. In N. Browne et al. (eds.), *New Chinese cinemas*. Cambridge, UK: Cambridge UP.
- Su, W. (2014). 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*, 87(1), 93-114.
- Wasko, J. (1999). The political economy of film. In Miller, T. & Stam, R. (eds.), *A companion to film theory* (pp. 221-233). Malden, MA: Blackwell Publishing Inc. — (2003). *How Hollywood Works*. London, UK: Sage Publications.
- Yeh, Yueh-yu & Davis, D. W. (2008). Re-nationalizing China's film industry: case study on the China Film Group and film marketization. *Journal of Chinese cinema*. 2(1), 37-52.
- Yu, Hongmei(2013). Visual spectacular, revolutionary epic, and personal voice: the narration of history in Chinese main melody films. *Modern Chinese literature and culture*, 25(2), 166-218.
- Zhang, Yingjin. (2004). *Chinese national cinema*. New York, NY: Routledge.
- Zhao, Yuezhi (2008). *Communication in China: political economy, power, and conflict*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Zhu, Ying. & Seio, Nakajima. (2010). The evolution of Chinese film as an

- industry. In Zhu, Y. & Rosen, S. (Eds.), *Art, politics, and commerce in Chinese cinema* (pp. 17-33). HK: Hong Kong University Press.
- Zhu, Ying. (2003). *Chinese cinema during the era of reform: the ingenuity of the system*. London, UK: Praeger.

附錄：黃建新導演長片表

年分	片名	發行公司	IMDB 評分	豆瓣評分
1985	黑炮事件*	西安電影製片廠	7.1	8.3
1986	錯位*	西安電影製片廠	7.1	8.1
1988	輪迴*	西安電影製片廠	6.8	7.1
1992	站直囉！別趴下*	西安電影製片廠	6.6	7.8
1993	五魁*	西安電影製片廠 龍祥電影有限公司	7.0	6.9
1994	背靠背，臉對臉* (楊亞洲合導)	森信娛樂發展有限公司 西安電影製片廠	7.8	9.4
1996	紅燈停，綠燈行* (楊亞洲合導)	西安大誠文化娛樂有限責任公司 西安電影製片廠 本色廣告策畫有限公司	6.8	7.8
1997	埋伏	瀟湘電影製片廠 陝西金花影視製片公司	6.6	7.7
1999	說出你的秘密*	浙江電影製片廠	7.0	6.6
2000	睡不著 (劉惠寧合導)	西安電影製片廠 北京新影嘉投資諮詢有限公司	5.5	7.2
2002	誰說我不在乎	北京紫禁城影業公司 西安電影製片廠 陝西金花影視製片有限責任公司 北京大禹影視文化公司 南京世博廣告有限公司	6.3	7.0
2005	求求你，表揚我	北京紫禁城影業公司 北京太合影視投資公司 北京快樂新升文化傳播公司	6.5	6.9
2009	建國大業* (韓三平合導)	電影頻道節目中心 上海電影集團公司上海電影製片廠 寰亞電影有限公司 英皇影業有限公司 北京國立常升影視文化傳播有限公司 北京華錄百納影視股份有限公司 北京鑫寶源影視投資有限公司 江蘇省廣播電視總台(集團) DMG 娛樂傳媒集團 北京保利博納電影發行有限公司	4.9	不可評分

年分	片名	發行公司	IMDB 評分	豆瓣評分
2011	建黨偉業* (韓三平合導)	英皇影業有限公司 中國電影股份有限公司 電影頻道節目中心 江蘇省廣播電視總台 成都市對外文化交流協會 西部電影集團有限公司 北京博納影視文化交流有限公司 北京歌華文化發展集團 北京文傳世紀文化傳媒有限公司 中聯京華文化傳播(北京)有限公司 恒大文化有限公司 上海電影(集團)有限公司上海電影製片廠 湖南廣播電視台 海南廣播電視總台 揚州電視台 北方聯合影視集團有限公司 北京橙天嘉禾影視製作有限公司 北京華錄百納影視股份有限公司 北京鑫寶源影視投資有限公司 北京小馬奔騰影業有限公司 河南電影電視製作集團有限公司 北京天耕影視投資中心 華誼兄弟傳媒股份有限公司 錦州環渤海投資有限公司 四川峨影影視傳播有限責任公司 山東電影製片廠 上海上象星作文化傳播有限公司 西安博傑影業投資有限公司 印紀影視娛樂傳媒有限公司 安徽廣電傳媒產業集團有限責任公司 北京國立常升影視文化傳播有限公司	2.5	不可評分
2019	決勝時刻* (寧海強合導)	北京博納影業集團有限公司 阿里巴巴影業(北京)有限公司 華夏電影發行有限責任公司 萬達影視傳媒有限公司 拉姆影視傳媒(上海)有限公司 浙江博納影視製作有限公司	4.9	6.6

Post-Revolution to Post-Anti-Revolution: Revisit Huang Jianxin's Filmography from the Perspective of Political Economy of Communication

Jun-Wei Lu *

Abstract

Among China's fifth-generation film directors, Huang Jianxin probably stands out as the most distinctive one due to his avant-garde cinematic style and extremely critical content. After Deng Xiaoping's Southern Tour in 1992, China's economy embarked on a fundamental transformation, while Huang encountered foreign investment for the very first time and altered his production style in accordance. Since the new century, Huang has focused on producing films rather than directing, and his little directed works are no longer considered as avant-garde and critical as they were in the 1980s and 1990s. Furthermore, the main melody films, e.g., "The Founding of a Republic" and "Beginning of The Great Revival," have seemed to cast a shadow over his cinema career. Given that complicated structure in China we briefed, this article seeks to revisit Huang's creative trajectories and aesthetic thoughts from the political economy of communication, including the aspects of the production process, economic structure, and organizational change. The goals are two-fold: firstly, to remap the history of the Chinese film industry to explain why Huang was incorporated; secondly, to simultaneously comprehend similar tracks of other filmmakers in China, and the individual significance through this case/auteur study.

* Jun-Wei Lu is a master graduate at the College of Communication, National Chengchi University, Taipei, Taiwan.

Keywords: Huang Jianxin, political economy of communication, fifth-generation, China's film industry, Chinese economic reform