

中國電影中的 國家形象及認同危機

• 陳林俠

既有的國家形象離不開現代大眾媒介的想像性建構，與國家、社會的真實狀態存在差異，但從傳播效果上說，它不僅表達了當下民眾的主觀欲求、國家目標，而且反過來對真實的國家狀態產生影響。

「所謂『國家形象』，是近年從國際政治學、傳播學領域引入文化學乃至電影學的一個新名詞，一般認為，是指在一個文化交流傳播愈益頻繁的時代，一個國家的外部公眾、國際輿論和內部公眾對國家各個方面……的主觀印象和總體評價。」^① 由此可知，國家形象實則由三部分構成：藉由「外部公眾」引入跨文化、跨國維度，意味着國家形象必須在多種民族國家及其文化接觸、碰撞與交流中產生，由此確定國家形象發生的基本情境。它與政治、文化他者鏡像不斷映照，自身特徵與差別不斷被發掘、固定，不僅傳遞給他者，而且其形象也漸次清晰；「國際輿論」則指民族國家在國際政治空間的慣常定位，尤其在民族國家的國際政治地位發生變化時，總能喚醒國際輿論的某種記憶，因此國家形象具有連續性與穩定性；而「內部公眾」所構想、認同的國家形象，則是基於個體真切的生活體驗及

其社會經驗，從微觀政治學出發構想國家形象，與「外部公眾」和「國際輿論」在宏觀政治學、外在層面的建構有着較大差異。就當前而言，中國一方面存在強勢的崛起形象（是基於「外部公眾」與「國際輿論」的宏觀政治），另一方面卻是社會形勢嚴峻、階層分化嚴重、民生窘迫等具有較多負面影響的生活經驗與人生況味，這當然是「內部公眾」微觀政治學的想像。

更值得注意的是，無論何種國家形象，都是通過媒介和輿論傳播、表達的，處在一個不斷變化的動態過程中。因此，國家形象雖然在客觀上是國家整體實力的「重要體現」，但媒介敘述本身，存在着較強的主觀虛構。換言之，既有的國家形象離不開現代大眾媒介的想像性建構，與國家、社會的真實狀態存在差異，但並不是說這種形象不重要，相反，從傳播效果上說，它比民族國家在客觀上的整體實力更有影響力，不僅表達了當下民

* 本文為2010年教育部課題研究「全球化背景下中國電影的國家形象建構及其認同研究」（編號10YJC760005）之階段成果。

眾的主觀欲求、國家目標，而且反過來對真實的國家狀態產生影響。在現代媒介中，電影的影響力(尤其是大投入大製作的大片)不容忽視。

一 建構民族共同體：政治電影的政治儀式及其運作機制

托林遜(John Tomlinson)指出^②：

「民族身份」是人們體驗文化歸屬的不同形式中的一種，但它具有特殊的政治和意識形態意義。民族國家是(現今)世界最重要的政治、經濟單元，這個事實意味着在民族身份的構建中常常包括大量的、有意識的「文化構建」。

無論後現代政治學對民族國家存在怎樣的「去魅」，民族國家仍然具有十分重要的現實作用，它使公眾的民族或民族文化歸屬有了具體的疆域感，但歸屬感又是建立在有意識的「文化構建」上，政治認同說到底是文化身份問題。

如此，電影的重要性就呼之欲出。與小說、電視劇等媒介相比，電影因其視覺經驗的共同性、流行文化的同質性、資金運作的國際性、發行渠道的全球性，具有很強的跨區域、跨文化、跨國傳播傾向。由於這種與「外部公眾」頻頻接觸的特徵，電影在國家形象的塑造方面承擔着十分重要的功能，甚至可以說，國家形象之所以成為研究熱點，與在建國六十周年(2009)大慶的背景下湧現出如《建國大業》、《天安門》、《沂蒙六姐妹》等一批獻禮電影有着相當的關聯。但是，政治電影局限於國內觀眾，幾乎沒有

「外部公眾」特徵。其中，《建國大業》遵循正史、黨史以及權威的製作機構和創製人員，成為最具代表性的政治電影；《天安門》和《沂蒙六姐妹》則屬革命「小敘事」，雖從小處着眼，但同樣強調「還原歷史」，包含傳達主流政治意志的意願；而《驚天動地》(2009)把汶川大地震周年紀念搬上銀幕，直接凸顯災難面前解放軍勇於救援的剛強意志。

我們知道，國家形象的塑造往往借助政治儀式。專門研究政治儀式的美國學者科澤爾(David I. Kertzer)指出^③：

政治儀式是一個有用的工具，它可以用來影響人們對於政治事件、政策、政治系統以及政治領導者的觀念。透過儀式，人們對於甚麼是適合的政治制度，甚麼是一個政治領導者所應具備的特質，以及他們周遭的世界是否符合這些標準等問題，會發展出他們的觀念。

以上電影的創製、發行及其傳播效果，始終離不開「建國六十周年」這一儀式背景。它也確實發揮出重要的政治功能。如果說胡錦濤的閱兵式從現實層面展示了崛起的大國形象，喚起公眾的自信與自豪，而增強國家形象的認同，那麼《建國大業》、《天安門》等電影則從歷史面向上勾勒新中國成立的諸多形態，重塑民族國家歷史的形式闡釋了建構的合法性，再次召喚其宏大歷史所隱藏的個人記憶與情感。但是，科澤爾所言，人們通過政治儀式發展出他們的觀念，只是引發社會公眾對現實政治程度不一的思考；或者說，政治儀式往往激發起公眾的政治熱情，形成政治議題，但並

電影因其視覺經驗的共同性、流行文化的同質性、資金運作的國際性、發行渠道的全球性，具有很強的跨區域、跨文化、跨國傳播傾向。由於這種與「外部公眾」頻頻接觸的特徵，電影對國家形象的塑造承擔着十分重要的功能。



《建國大業》在建國六十周年大慶的背景下出現。

怎樣在民族國家的政治表述、歷史重構中應對國際輿論，怎樣在盤根錯節的國際政治糾纏中表現國家形象，應該是國內政治電影創作必須關注的重中之重，而這恰恰成為目前電影的政治盲點。

不一定直接促成人們的國族及政治認同。進而言之，政治儀式存在理性／政治目標／國家形象與感性／政治情感／個體經驗等兩個相輔相成的面向，社會公眾對政治目標、國家形象的認同，必須轉換成融合了個體經驗、成長記憶的政治情感。

可以看到，在「建國六十周年」這一政治儀式下湧現出的政治電影，均突出政治儀式中的認知層面。《建國大業》在新中國的建國歷史中，詳細描述了政治協商制度的發生發展；《天安門》在開國大典中放大了「修葺天安門」的事件，如此等等。在這些電影中，歷史事件或知識得到了重點表達，但對政治儀式的情感層面則有所忽視，尤其缺乏具有感染力的情感。《建國大業》依靠一百多位明星演員吸引觀眾，然而「明星聚會」引發的是娛樂情感而非政治情感，因此，這部電影雖然在內地製造了票房奇迹，但在香港票房不到700萬，其影響更難逾越華人文化圈層，也是可想而知

的事情。《天安門》安排了講述修葺設計者愛情故事的線索，固然是編導試圖貼近觀眾的一種努力，但這與政治事件應當激發的政治情感存在明顯錯位，敘事重點已然偏移；而且由於人物身份的特殊，這種愛情缺乏典型性，難以攪動起觀眾個體的政治情感與經驗記憶。

不容否認，對「內部公眾」來說，國家形象的形構及其政治認同的關鍵在於民族共同體。「民族主義的方法是要排除國家和生活之間的差異。在這個情形下，是要建立一個隸屬於社會的次級集合體——『民族』，對於那些被定義為歸屬民族的國民而言，民族是一個特殊狀態。」④即是說，建構國家形象、確立身份認同，關鍵在於民族共同體；國家正是通過「民族」這一特殊狀態（所謂「特殊」，在於它以特定的政治、文化觀念，組建起了一個觀念性、區隔性的抽象組織），整合社會差異、削弱個人欲求，以歷史溯源、重述文化觀念、凸顯現實疆域

以及國家政治符號等方式，提供某種可資共享共在的生命體，將國家與民族疊合：由此，認同民族共同體即是認同國家。

政治電影都從這個角度想像國家，喚起公眾對民族國家的認同。在民族共同體的具體想像上，無論是「政治協商制度」，還是「天安門」、「革命英雄」，均屬於政治範疇。這些電影無一例外地注重國家意志的同一性，簡化社會階層間的矛盾、忽視國際政治的差異。但是，國家之間、社會內部的政治架構事實上已經深刻捲入到國際政治的紛爭與衝突中，尤其是當下，世界各種民族國家之間的政治觀念、體制及其權力意志在國際政治舞台上激烈地競合、妥協，怎樣在民族國家的政治表述、歷史重構中應對國際輿論，怎樣在盤根錯節的國際政治糾纏中表現國家形象，應該是國內政治電影創作必須關注的重中之重，而這恰恰成為目前電影的政治盲點。從形塑國家形象的角度說，也就是缺乏「國際輿論」這一維度。

雷諾茲 (John Reynolds) 曾指出人們對不同「政治象徵」有不同的「檢測指數」，同一個人，對不同的政治象徵的認同程度是不相同的^⑤。這昭示了大眾文化建構國家形象的方向。對於國家形象而言，重要的並不是既定的政治象徵符號，而是在於尋找到人們認同程度較高的政治象徵符號。《建國大業》選擇「政治協商會議」，凸顯中國特色的「民主制度」，以此將中國的建國史縫合起來。儘管政治協商會議在國家政治體系中佔據重要地位，但人們對之的認同並不是很高。相對說來，《天安門》選擇了「天安門」這一認同程度較高的政治地點，然而「天安門」僅是簡單的修葺地點，並沒

有真正參與故事情節，釋放出本身所蘊含的政治能量。同時，影片採用革命「小敘事」的方式述說這一特殊的政治空間：為迎接開國大典，華北軍區抗敵劇社舞美隊緊急受命，對天安門進行全面翻新整修的故事，無論就人物（田震英及其隊友）還是情節（「修葺天安門」缺乏情節張力）而言，都難以引起觀眾興趣，從而影響到國家形象的建構。

二 國家形象的「去政治化」： 革命傳奇片的消費與 娛樂

在國家形象塑造方面，與政治電影相關但又與之不同的是：革命傳奇片。之所以說相關，是因為革命傳奇片敘述的仍然是民族國家的政治觀念與事件；之所以說不同，是因為革命傳奇片重在講述傳奇故事，而不在於政治故事。雖然革命傳奇片早已有之，但當下的傳奇片集藝術虛構、明星演繹、商業操作於一身，尤其在視覺效果、動作設計、特技製作等方面精益求精，這為革命故事打開了一片嶄新的天地。

2007年末馮小剛導演的《集結號》依靠驚心動魄的戰場效果和曲折有致的敘事手法，賺足了觀眾的眼球，票房飆升的同時獲得了專家、政府的一致叫好^⑥。在2009年中，就不得不提到《風聲》——在國慶檔期中，能夠對《建國大業》票房形成一定競爭的只有諜戰片《風聲》。而在2009年的賀歲檔期中，《十月圍城》借助「護衛孫中山」的革命題材，成為一部最讓觀眾動容的大片。更有意思的是，這三部作品都與中國大陸以外的電影人有關（或

革命傳奇片所建構的國家形象存在複雜性，當國族政治落實到普通民眾時，社會差異也就呈現出來。質言之，此種國家形象在社會差異、階層矛盾的情況下發生了一種「去政治化」現象，政治／消費、宣諭／娛樂在文本中出現斷裂與錯位。

如果說《集結號》的「普遍價值」與具體的「認同對象」明顯前後斷裂，《風聲》的情況是首尾與主體的差異過於突出，那麼《十月圍城》縫合兩者之間的裂縫顯然要高明一些，用偶發的情節點使重點人物悄然發生轉移，具有真實身份的人物成了一個空洞的政治所指。

者說是跨地域的亞洲電影)。《集結號》的出彩，得力於專事戰場效果的韓國製作者，《風聲》的導演之一陳國富來自台灣，而《十月圍城》的導演則是香港的陳德森，監製是香港導演陳可辛。這三部電影都將票房市場放在了中國大陸。我們一方面看到了境外電影人對民族國家政治意志的準確把握，另一方面，他們所建構的國家形象存在複雜性，當國族政治落實到普通民眾時，社會差異也就呈現出來。質言之，此種國家形象在社會差異、階層矛盾的情況下發生了一種「去政治化」現象，政治／消費、宣諭／娛樂在文本中出現斷裂與錯位。

這在具體文本中有不同的表現。《集結號》在「國族政治」話語所支配的戰爭效果結束後，充分暴露出失蹤者、烈士所標識的社會差異、階層等級，兩者之間形成抵牾，甚至質疑了國族政治的合理性。故事在順時的線形結構中前後分裂。

《風聲》雖然借助主流政治的觀念模式，製造了一個因政治因素的參與(抗戰背景、敵偽政府、共產黨地下組織等)而具有複雜張力的情節框架，但卻遮掩不住「貓抓老鼠」的遊戲策略、情色暴力的展示，以及偶像明星的煽情演繹等商業消費的娛樂元素，而在影片中，政治觀念的庸常性與故事情節的傳奇性形成強烈反差。一頭一尾的政治表白雖然把當前國族政治全然裝配了進去，但扣人心弦的娛樂／消費的主體部分，無形中沖淡了前者的意義。片尾出現的政治道白，無論怎樣淒婉，也比不過六爺的針扎酷刑來得刺激，就連顧曉夢的前史也未嘗有過令人信服的交代(如果她的父親真為「日偽」政府捐資、捐飛機，那又應當怎樣處理家庭內部的政治立場

與倫理衝突?)，她給觀眾更多留下了「大資本家的貴小姐」印象。整個故事的政治表達，只能借助於「老槍」吳志國最後的台詞解釋。毋庸諱言，觀眾體驗到的，就是因展示酷刑帶來的肉體衝擊、因人物的絕境而來的智力遊戲，而這，都與國家政治意識無關。

可以說，《風聲》的政治話語體系十分混雜：日本軍官武田由年輕帥氣的黃曉明這一偶像演員扮演；被俘虜的地下黨員也不是忠貞不屈、守口如瓶；而破譯技術高超、情深義重的德國博士李寧玉，甚至讓觀眾遺忘她是在敵偽政府裏工作的；更糟糕的是，在尋找「老鬼」的遊戲中，共產黨人為隱藏自己，嫁禍他人的做法(如用字迹的相似嫁禍無辜的白小年，導致其死亡)，引發了政治倫理的反思。可以說，敵我對立的政治話語體系在《風聲》中已然崩潰，被圍困起來的人物群體恰恰消除了政治疆界與立場差異，使觀眾平等視之，編導把國族政治抽離出公眾的情感、道德，國家形象失去了具體的指認對象而面貌模糊。

徐責認為，認同離不開具體的認同對象，這些對象不僅需要有本土特點，而且要求有超群體的普遍價值^⑦。如果說《集結號》的「普遍價值」與具體的「認同對象」明顯前後斷裂，《風聲》的情況是首尾與主體的差異過於突出，那麼《十月圍城》縫合兩者之間的裂縫顯然要高明一些，用偶發的情節點使重點人物悄然發生轉移，孫中山與陳少白，這些具有真實身份的人物，成了一個空洞的政治所指。在陳少白生死不明的緊急關頭，李玉堂及其充滿江湖氣息的護衛勇士們悄然躍居主角。與此同時，前兩部影片都將訴求點放在強烈的肉體「痛感」(戰場

效果、酷刑展示)，這種「危險又安全」的痛感對當下觀眾看來即是驚險刺激的娛樂，但缺乏足夠的情感力量。《十月圍城》則把人物從政治價值轉向了傳統父權、家族規範等倫理價值，父親形象及其權威地位得到了再三確認（如李玉堂之與李重光、方天之與方紅的父子／女關係，從反叛到崇敬發生扭轉；劉郁白願為贖回鐵扇這一「劉家傳家寶」的李玉堂賣命）。因此，《十月圍城》中具有普遍價值的國家形象建立在草根屬性上，不懂政治、不知革命的民眾完成了一次政治行動，並以底層生活以及生存體驗祛除了國家形象的政治屬性，它在集體形象中穿插了眾多體現社會差異的個體生活與人生經驗，以傳奇的江湖想像、傳統的人倫規範取消了現代革命所蘊藏的政治意識。

從根本上說，國家形象的這種斷裂緣自於編導將國族政治放置在消費娛樂中。詹姆遜 (Fredric Jameson) 說得好：「消費本身是個人化的和分裂的，其邏輯是破壞日常生活的結構組織。」^⑥顯然，大眾文化的消費對象就是一種迥異於庸常的日常狀態的想像「傳奇」與「神話」。表現在文本中，就是傳奇故事極力掙脫庸常的政治觀念的束縛，試圖成為最動人也是最離奇的「神話」。由此，故事前後、主體與首尾、觀點與敘述、政治與文化之間的斷裂是必然的。然而，在後現代消費邏輯中，不僅文化與經濟可以焊接在一起成為文化資本，政治與經濟也黏合得密不可分。如上的革命傳奇片就是遵從這一消費邏輯，在國家政治意識的故事架構中，文化傳統的倫理價值、集體記憶與現代時尚的情感娛樂縱橫交錯。因此，當跨文化、跨地域甚至跨國資本生產民族國家形象

時，對之的認同機制已經發生了根本的變化。

如果說《建國大業》以政治吸納經濟（即百多名演員無片酬加盟），落腳點在於政治，那麼革命傳奇片則是以經濟吸納政治成份。如王逢振所說^⑦：

跨國公司不再為一個國家服務，而是有它自己的聯盟，為它自己的公司服務，為全球資本主義服務，一切都以它的資本增值和再生產為轉移。換言之，隨着跨國資本主義的發展，一種難以察覺的資本的內在邏輯及其作用將成為社會的支配力量。

這雖然是針對跨國公司及其資本而言，但對跨地的合資、獨資公司及其海外資本來說，同樣值得重視。一方面，跨地合作的革命傳奇片，濃墨重彩地書寫政治傳奇、宣揚國家神話，以其精良的技術製作、商業運作贏得了觀眾與主流政治較好的認同，但另一方面我們必須看到，這種濃墨重彩的政治敘事，主要是遵循着商業資本贏利的內在邏輯；對政治的利用，根本目的在於接近中國大陸市場，從而在經濟方面獲益。正因如此，革命傳奇片中的國家形象充滿了多元的異質。

三 亂世的想像：古裝大片中的國家形象及其認同危機

以上政治電影與革命傳奇片因其國族政治的表達，在傳播區域內受到較大限制，當下盛行的古裝大片以歷史的遮蔽跳出國內發行的限制，積極開創了海外的廣闊市場。可以說，從創製開始，古裝大片就致力於全球文

在後現代消費邏輯中，不僅文化與經濟可以焊接在一起成為文化資本，政治與經濟也黏合得密不可分。革命傳奇片就是遵從這一消費邏輯，在國家政治意識的故事架構中，文化傳統的倫理價值、集體記憶與現代時尚的情感娛樂縱橫交錯。

「古裝」作為歷史的能指符號，恰恰指向一種生造的「偽歷史」，古裝大片在商業資本對數量的追求中，已經塗抹、修改了蘊含在民族歷史中的集體記憶與情感，而在所形構的國家想像中，野蠻粗暴、滅絕人倫的民族特徵被不恰當地誇張。

化傳播，自《英雄》(2002)以來，古裝大片敘述弱者死亡、凸顯權貴精神、極權主義的國家想像呼之欲出，在全球範圍內建構西方經驗的東方國家，其傳播意義微妙而敏感，成了一個亟待重視的文化事件。電影一方面以身體動作吸引海外觀眾，似乎只是純粹的娛樂消遣，但另一方面，因諸多影射政治的蛛絲馬迹，又成為一個民族文化的表徵、引起國家想像的符號。如上所說，民族國家形象誕生於文化雙邊、多邊的接觸、衝突與協商過程，在召喚與回應的互動機制中得以彰顯；它以異質文化觀照自身鏡像，不僅獲得了自我確認與構形，而且也將這種形象傳遞給文化他者。相對說來，比起以上兩類電影，古裝大片所形構的國家形象更具有重要的傳播意義：對海外觀眾來說，即是代表中國形象，所勾勒的國家意志、文化表徵以及人物性格，不僅意指古老中國的過去，而且也是當下中國，甚或在一再重複的刻板經驗中預設了未來。

然而，就現狀而言，「古裝」作為歷史的能指符號，恰恰指向一種生造的「偽歷史」，古裝大片在商業資本對數量的追求中，已經塗抹、修改了蘊含在民族歷史中的集體記憶與情感，而在所形構的國家想像中，野蠻粗暴、滅絕人倫的民族特徵被不恰當地誇張。如香港導演李仁港的《錦衣衛》(2010)選擇「錦衣衛」題材就頗令人意外。作為明朝的特務機構，「錦衣衛」、「東廠」等代表至高無上的王權獨裁、中央高度集權下的政治高壓，以及對社會民意的極度控制，歷來遭到嚴厲批判。李仁港無疑美化了特務機構。不僅如此，影片還把孤兒、兄弟相殘、弱肉強食，當作挑選錦衣衛的標準，這是對這一制度的「想當然」，用

違背最基本的人倫關係異化傳統中國。再如《孔子》(2010)裏，開篇不久就表現以活人殉葬的喪葬禮儀，雖然存在一定的情節功能，但無形中增強了古代中國野蠻、殘忍的觀影印象。這種情況在《英雄》(秦兵箭陣屠城)、《無極》(2005，瘋牛陣前作為誘餌的奴隸)、《夜宴》(2006，濃墨重彩表現擊殺老臣裴洪，目的卻是展示殘酷的棍刑)、《大兵小將》(2010，不通語言、愚昧野蠻的部落人)中，可謂比比皆是。

再從歷史時期考察，所有古裝大片的歷史背景，無論是春秋戰國、三國紛爭，還是五胡亂華、五代十國，均是突出政治動蕩、戰爭頻仍、民不聊生的亂世想像。在如此高頻率的重複敘事中，古代中國與原始、貧瘠、好戰、殘忍等負面聯想密不可分。亂世的國家形象，本身是負面的想像，而且，幾乎所有的古裝大片均以悲劇結尾(僅有《赤壁》(2008)以勝利而告終)，所敘述之事、所塑造之人，在情感困境、人生困境、社會困境中難覓出路，徹底解構了亂世想像可能蘊含的浪漫主義、英雄主義，加劇了國家分崩離析、人民無以聊生的社會絕望。

就人物而言，古裝大片存在國族認同的，僅有《花木蘭》(2009，花木蘭等為民族而戰)、《孔子》(孔子漂泊多年，終歸魯國故土)和《錦衣衛》(青龍與閹黨對抗，保護象徵國家權力的玉璽、維護國家的統一)，更多的古裝大片出現退讓的現象。如《英雄》中趙人無名放棄了刺殺秦王的使命，認同暴政的「天下」；《十面埋伏》(2004)的理想價值卻是現代愛情，從根本上放棄了社會身份的召喚。但嚴格說來，即便存在國族認同，仍然是一種「挑戰—回應」的被動模式，當民族國

家遭遇到危機，具有同一身份的人們不得不回應，並非主體自由選擇的結果。如青龍承擔起保護玉璽的責任，在於「大明人」這一既定的身份；花木蘭之所以抵禦外族入侵，也不外因父親是「後備役」的特殊限定；再如孔子之所以要回魯國，不過因其是故土。這雖是國族情感的認同與召喚，但是，局限在特定身份上，難以闡釋這一認同究竟如何由文化產生，更未表現文化怎樣強化了這種認同。因而在跨國、跨文化傳播中是失效的。

從表現上看，把想像狀況當做實際狀況，主體承認自己是甚麼，並照此去行動，在《大兵小將》中有所表達。成龍扮演的梁國「逃兵」，雖然貪生怕死、理想卑微，但最後在臨死時自問「沒有丟梁國的臉」，完成了國族認同。然而，當個體接受特定身份的召喚，把國家、社會、集體當做認同對象時，就和國家情感及其身份認同相互識別與審視。簡言之，國族身份的認同及其情感的發生，建立在自由主體的自由選擇上。由此看來，《大兵小將》的這種認同無疑是生硬的。因為影片一直敘述「小人物」只要活着就「挺好」的庸世哲學，梁國「逃兵」又怎會「為梁國而死」？與此同時，毫無抵抗的「被殺」，更非主體自主選擇的結果。由於缺乏主體與國家想像的互相審視，影片無論對梁國還是衛國的認同，根本沒有建立起來；國家情感及其身份認同，處在蒙昧狀態。

大眾媒介影響政治，已成基本事實。尤其是敘事媒介，將特殊的政治意識置放在一個個活生生的人物形象、情感命運、人生歷程的流變之中，這使觀眾難以覺察帶有歧視、偏見的政治觀念與國家形象，尤其是當這一負面的國族形象是由本國傳媒所

敘述、構形的。古裝大片基於權貴精英立場、消滅平民情感、壓縮生命經驗、故事如此雷同，很容易造成一種誤解：古裝大片即是「代國立言」。它是站在民族的高度、國家的立場對民眾的家庭、生活、命運的敘述。由於讓人絕望的古裝大片如此之多，又分明暗示出，「國」／集體強盛與「家」／個體幸福不僅處在嚴重的分裂狀態，而且顯現了一種可怖的極權主義，必須「為國」而「捨家」。最典型的莫過於《花木蘭》，雖然花木蘭獲得了事業成功，卻在愛情神話的面前受挫，與文泰黯然擁抱、無言分離。然而，當「國」與「家」合一後，古裝大片卻又呈現出「窩裏鬥」的爭權奪利，這一異常畸形的權欲心理違背了最基本的人倫道德。如《夜宴》（圍繞王權，泛濫的亂倫現象）、《滿城盡帶黃金甲》（2006，夫妻殘殺、母子亂倫與父子相殘）、《大兵小將》（為了王權，兄弟相殘）等。如此極度陰霾、壓抑的皇室家族，又何以承載起國家責任，實現國族認同的召喚？

總體上，目前中國電影對國家形象的形構，均是從單一的歷史維度追溯，既缺乏直面社會現狀的「共享」共同體（這導致民族共同體缺乏現實的凝聚力），更缺乏可供當下公眾為之奮鬥的民族國家的未來構想。政治電影所組建的民族共同體，都集中在政治符號，缺乏共同體所需的多元的文化表徵；革命傳奇片以感官的痛感刺激，實現消費與日常狀態的分離，國家形象在消費傳奇中日益模糊；而古裝大片突出國族命運絕望得不能再絕望的亂世想像，甚至產生了負面效果。李俊增認為：「要人民認同政治社群，對之產生政治情愫，此一政治社群必須能在人民心中產生意象，因

古裝大片基於權貴精英立場、消滅平民情感、壓縮生命經驗、故事如此雷同，很容易造成一種誤解：古裝大片即是「代國立言」；又暗示出「國」／集體強盛與「家」／個體幸福不僅處在嚴重的分裂狀態，而且顯現了可怖的極權主義，必須「為國」而「捨家」。

在文化自信的基礎上，尋找那些具有「日常生活意義」的、「可以認同並值得認同」的價值，是建構國家形象的關鍵。中國電影應當充分展示迷人的文化傳統，以積極的國族情緒，將自身的社會理想與政治理想結合起來，從而有效地建構國家形象。

此它必須賦予某種明確的形態。」^⑩作為大眾媒介，具象的電影在「明確的形態」上似乎得天獨厚，但這遠遠不夠。作為一種抽象的政治認知，國家形象、政治情感不僅要明確，而且更需正面引導，能夠從文化層面闡釋民族國家的政治理想。「在全球或是跨文化傳播的層面上說，自我展現是指這樣的能力：通過想他人所想，感他人所感，尋求到與對方共享的傳播信號並將自身投射到對方的心目中。」^⑪然而這需要一個基本前提：文化自信。跨文化是在文化自信的基礎上「尋求與對方共享的傳播信號」，最終目的是要使對方對自身形象賦予情感。

筆者認為，大凡存在一定社會影響的政治片、革命傳奇片與古裝大片，都屬於與當下全然不同的某個過去，它無論具有怎樣重要的意義，但如果僅僅在歷史隧道中塑造國家形象，而無視階層矛盾多變、社會差異複雜、經濟艱難轉型的當下狀況，都將缺乏傳播的說服力，更顯民族國家的政治理想缺乏當下的社會根基。徐賁說得好^⑫：

群體認同是一種有條件的公共行為，這個條件就是公共生活必須能為認同提供它所需要的價值資源，也就是那些具有日常生活意義的，可以認同並值得認同的東西。

在文化自信的基礎上，尋找那些具有「日常生活意義」的（即是與公眾休戚相關、而且是身處其中須臾難缺的）、「可以認同並值得認同」（即是具有能夠獲得現實認同）的價值，這是建構國家形象的關鍵。一言以概之，中國電影應當充分展示迷人的文化傳

統，以積極的國族情緒，將自身的社會理想與政治理想結合起來，從而有效地建構國家形象。

註釋

① 陳旭光：〈「創意」制勝與「國家形象」的重建〉，《當代電影》，2009年第11期，頁37。

② 轉引自徐賁：〈我們是誰？——論文化批評中的共同體身份認同問題〉（2008年1月28日），http://blog.sina.com.cn/s/blog_4cac1f30100861z.html。

③ 轉引自〔利希巴赫〕(Mark I. Lichbach)、〔朱克曼〕(Alan S. Zuckerman)編，蘇子喬譯：《比較政治——理性、文化與結構》(台北：五南圖書出版股份有限公司，2005)，頁80。

④ 《比較政治》，頁306。

⑤⑦⑩ 徐賁：〈大國崛起和「中國認同」的普遍價值問題〉（2010年2月26日），http://blog.sina.com.cn/s/blog_4cac1f30100gxpu.html。

⑥ 《集結號》不僅獲得金雞獎最佳影片、最佳導演以及最佳男演員三項大獎，而且也贏得了政府性質的華表獎，竟然連三項獲獎都完全相同，這已清晰地顯現出政治與文化協商的種種痕迹。

⑧ 詹姆遜(Fredric Jameson)著，王逢振譯：〈論全球化和文化〉，載王寧編：《全球化與文化：西方與中國》(北京：北京大學出版社，2002)，頁114。

⑨ 王逢振：〈全球化·市民社會·民族主義〉，載《全球化與文化》，頁89。

⑩ 李俊增：〈論哈貝馬斯的憲政愛國主義〉，載黃瑞琪主編：《當代歐洲社會理論》(杭州：浙江大學出版社，2008)，頁42。

⑪ 陳國明：〈全球傳播能力模式〉，載愛門森(J. Z. Edmondson)編譯：《國際跨文化傳播精華文選》(杭州：浙江大學出版社，2007)，頁16。

陳林俠 暨南大學新聞與傳播學院副教授，碩士生導師，文學博士。