

國立臺灣大學社會科學院政治學系



碩士論文

Department of Political Science

College of Social Sciences

National Taiwan University

Master's Thesis

以主旋律電影論當代中國電影市場行為者的公開文本

與隱藏文本

Exploring the Public and Hidden Transcripts of Market
Actors in China's Contemporary Film Industry Based on
Main Melody Films

韓沂蓁

Yi-Jhen Han

指導教授：陶儀芬 博士

Advisor: Yi-Feng Tao, Ph.D.

中華民國 114 年 7 月

July 2025

國立臺灣大學碩士學位論文
口試委員會審定書

以主旋律電影論當代中國電影市場行為者的公開文本與
隱藏文本

Exploring the Public and Hidden Transcripts of Market
Actors in China's Contemporary Film Industry Based on
Main Melody Films

本論文係 韓沂蓁 君（學號：R11322004）在國立臺灣大學政治
學系完成之碩士學位論文，於民國 114 年 7 月 7 日承下列考試委
員審查通過及口試及格，特此證明

口試委員：

陶儀芬

（簽名）

（指導教授）

張貴閔

陶逸駿

謝辭



就讀研究所的這段期間可以說是中國質性研究的瓶頸期。就連我從來也沒想過自己能夠在目前的中國研究中以訪談與問卷調查的研究方法完成我的碩士論文。在確定要做中國研究後，我原天真地以為能夠避開那條看似已經被封死的路，但沒想到我終究還是走了上來，甚至還找到了出口。雖然在研究的過程中，我曾不只一次的懷疑自己；質疑自己真的能夠創造出任何價值嗎？後來，我又曾經問過一位受訪者，在政治敏感性趨高的情況下，為什麼還願意接受素昧平生的我的訪問，他說：「總是得有人為這個時代留下點什麼。」聽過這句話後，我好像稍微地也能夠肯定自己正在做的事了。

正因為一路波折，所以這個研究的完成實非我一人之力所促，而是仰仗了許多來自各方的協助與鼓勵。對此，首先，我想謝謝陶儀芬老師，老師不僅在與我初次見面時就對我的發想給予正面回饋，後來面對我的諸多問題與困境，老師都總是能夠以穩定、積極的態度給我建議與安心。對於老師為我所耗費的心力，我雖無以回報，但必將在未來一直感念於心。此外，我也想謝謝我的兩位口試委員張貴閔老師與陶逸駿老師，謝謝老師們在我的研究中所給予的回饋與指教，是你們讓我知道在研究上不能只是純粹的將限制作為逃避的理由，而讓我能夠有機會以這樣的形式完成我的碩士論文。除此之外，還有許多曾經向我伸出手的牽線人、受訪者們，謝謝你們願意成為我研究中的樞紐，為這個原本和我距離遙遠的題目與內容建立起連結。

謝謝我的摯友胤諤、儀芳、家蓁。我曾說過你們見過我的脆弱卻也熟知我的堅韌，或許因為這樣，所以在我總是悲觀的傾訴生活時，你們也才總會告訴我一切都會變好的。回過頭來看，我的悲傷好像也因為有你們的應援而被淡化了一些。謝謝品沂、慧瑄、臻臻、亭妤、佩淵、素玲。謝謝從高中到現在，你們都是我最好的聽眾。即便對我的研究不了解，卻還總是努力地用你們的方式鼓勵、支持我。也謝謝我大學的室友婕妤、郁晴。我能一路走到這裡，你們功不可沒。謝謝忻蘋、禹桐、羽綺。在我研究所生涯中，你們成為了在第一線承接我各種情緒垃圾的角色，卻從未展現不耐與敷衍，甚至總能幫我化解諸多不安與焦慮。人生最後幾年的校園生活有你們一起是少數值得開心的事。謝謝廷威，謝謝你總是不遺餘力的

為我提供協助；為我填補那些我不熟悉以及不知道該怎麼處理的麻煩事，讓我能夠減少因為瑣碎雜事而陷入苦惱的情況。也謝謝你總是告訴我，我是一個很幸運的人。

除此之外，謝謝我生命中的摯愛，家人。謝謝雖然不善言辭，卻總是不定時傳訊息問我吃了嗎的阿貝；謝謝愛嘴上念叨希望我不要太常回家，卻在我說要回家時總是提早到高鐵站等我的爸爸；謝謝最常打電話和我閒聊的媽媽；謝謝三年來總是每天不間斷地和我傳訊息分享生活的妹妹；以及謝謝雖然沉默寡言卻讓總是與我同在的弟弟。謝謝你們的支持，讓我能夠無後顧之憂的完成求學生涯的最後一哩路。

最後，我想謝謝自己。我常和朋友提到，有些在我心底的痛苦與孤獨是他人所難以觸及的，所以即便得到了許多幫助與眷顧，我卻還是常讓自己陷入深深的黑暗中。但就像影子終究會伴隨著太陽而生，與其盼著一步登天，這樣走來才更踏實吧。

再次謝謝我生命中出現的每一個人，僅以此文致給所有曾經救我於水火的人們，謝謝你們成就了我，讓我成為一個幸運也幸福的人。

摘要



2017年《戰狼2》為中國主旋律電影票房創下新的里程碑，在那之後，中國主旋律商業片的時代正式來臨，每一年所出產的主旋律電影數量節節攀升。然而電影作為一種兼具娛樂價值與經濟潛力的文化商品，在製作、發行的過程中往往需以市場偏好為主要考量；但另一方面，在中國政府的語境下，電影產業卻又同時受到政權的干預與介入，使其表面上雖具開放市場的象徵，實質上卻難以脫離國家所設定的工具性角色，這種既受市場牽引又受政權規訓的產業型態，使中國電影產業成為一個多重權力交織甚至矛盾作用的場域。而本文的研究目的在於梳理中國電影產業的發展結構與脈絡，並嘗試由上到下的描繪其政府、產業工作者以及觀眾各自所扮演的角色樣態，以釐清當中不同的行為者如何找尋自身的發揮空間而彼此影響。對此，本文將以社會學著名理論家 James Scott 所提出的「公開文本」(public transcript) 與「隱藏文本」(hidden transcript) 概念為分析框架，並在方法上採用歷史制度分析、半結構式訪談以及問卷調查等三種主要方式進行。

而研究結果顯示，國家不論是在審查制度或保障制度上，其主要目的都在於確保電影產業得以朝向其所希望的方向發展，更期望產業的蓬勃發展能夠進一步的強化中國電影在國際市場上的競爭力，使得電影產業在某種程度上具有國家形象的代表性象徵。因此，在國家嚴格的管控下，位屬從屬者的電影工作者為求生存，多僅能展現出配合政府的態度與行為。也就是說，該行為背後的行為考量多出自於對自身職涯發展的擔憂，並不必然代表產業工作者與官方意識形態的完全重疊。不僅如此，從觀眾本身的角度出發可知其對於電影的選擇偏好雖往往取決於其選擇多元性，但另一方面，觀眾的觀影選擇行為卻亦高度受政策規範與市場運作模式等外在條件的影響，而使其難以避免的將受限制與左右。也就是說，不論是電影工作者還是電影觀眾，其在從事電影工作與觀影的行為選擇時，皆很大程度的受權力關係中的支配者行事與態度所影響，使其為免自身利益受損而可能展現出「公開文本」與「隱藏文本」的行為框架。

關鍵詞：主旋律電影、公開文本、隱藏文本、制度分析、半結構式訪談、問卷調查

ABSTRACT

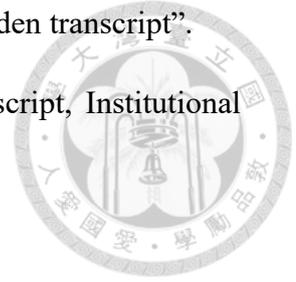


In 2017, *Wolf Warrior 2* set a new box office record for Chinese main melody films. Since then, China has entered a new era of commercially successful main melody cinema, with the number of such films produced each year steadily increasing. However, as a cultural product with both entertainment value and economic potential, films are often produced and distributed based on market preferences. At the same time, under the Chinese government's framework, the film industry is also subject to political control and intervention. As a result, although it appears to operate within an open market, it is still shaped by the state's instrumental goals. Being shaped by both market forces and government control, China's film industry has become a space where different powers interact and sometimes conflict. This study aims to examine the structure and development of China's film industry, and to explore the roles played by the government, industry professionals, and audiences from a top-down perspective. By doing so, it seeks to understand how these different actors navigate their own spaces and influence one another within the industry. To analyze this topic, the study adopts James Scott's concepts of "public transcript" and "hidden transcript" as its theoretical framework. Methodologically, it uses three main approaches: historical institutional analysis, semi-structured interviews, and questionnaire surveys.

The research findings show that whether through censorship or support mechanisms, the state's main goal is to guide the film industry in the direction it desires. It also hopes that the industry's growth will strengthen the international competitiveness of Chinese cinema, making the film industry, to some extent, a symbol of national image. As a result, under strict government control, filmmakers in subordinate positions often have no choice but to show compliance in order to survive. In other words, their actions are largely driven by concerns about their own career development, and do not necessarily reflect full alignment with the state's ideology. Moreover, from the audience's perspective, film preferences are often shaped by the diversity of available choices. However, their viewing choices are also strongly influenced by external factors such as government policies and market operations, making their preferences inevitably shaped and limited by these conditions. In other words, both filmmakers and audiences are largely influenced by those in power when making decisions related to film production and viewing. To protect their own interests, they often respond through

behaviors that reflect the framework of “public transcript” and “hidden transcript”.

Keywords: Main Melody Films, Public Transcript, Hidden Transcript, Institutional Analysis, Semi-Structured Interviews, Questionnaire Survey

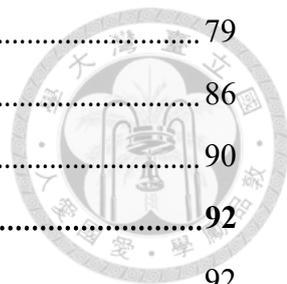


目次



謝辭.....	I
摘要.....	III
ABSTRACT.....	IV
目次.....	VI
圖次.....	VIII
表次.....	VIII
第一章、緒論.....	1
第一節、研究動機與背景.....	1
第二節、研究問題與目的.....	5
第三節、章節安排.....	7
第二章、文獻檢閱.....	8
第一節、執政者行為邏輯與當代中國電影的角色.....	8
第二節、電影產業中的審查制度.....	13
第三節、威權國家社會關係中的公開文本與隱藏文本.....	16
第四節、小結.....	20
第三章、研究方法與設計.....	23
第一節、研究架構.....	23
第二節、研究方法與設計.....	25
第四章、中國電影產業制度發展趨勢.....	34
第一節、政府對電影產業的規劃與期待.....	34
第二節、審查制度與相關限制規範.....	38
第三節、獎勵、保障及產業改革措施.....	45
第四節、小結.....	47
第五章、中國電影產業工作者訪談分析.....	49
第一節、中國電影產業發展框架與進程.....	49
第二節、產業運作邏輯與機制.....	59
第三節、電影產業工作者眼中的政府角色與審查制度.....	65
第四節、中國電影產業的市場偏好力量.....	72

第五節、電影工作者的「公開文本」與「隱藏文本」	79
第六節、電影產業發展前景.....	86
第七節、小結	90
第六章、電影市場偏好問卷調查分析	92
第一節、中國民眾的整體觀影習慣與偏好	92
第二節、主旋律電影觀眾的偏好與態度	104
第三節、小結	113
第七章、研究發現與討論	115
第一節、研究發現.....	115
第二節、研究限制.....	118
第三節、未來研究建議	119
參考文獻.....	121
壹、中文部分	121
貳、英文部分	125
附錄	128
壹、受訪者知情同意書	128
貳、問卷說明與題目	130



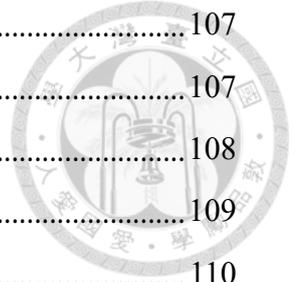
圖次

圖 1 研究架構圖.....	24
圖 2 電影作品市場情勢分配圖.....	30
圖 3 電影事務主管機關發展沿革.....	38
圖 4 電影製作與審查流程圖.....	41

表次

表 1 受訪者資料表.....	28
表 2 性別.....	32
表 3 年齡.....	33
表 4 教育程度.....	33
表 5 電影觀看管道統計表.....	93
表 6 最近一次觀影時間統計表.....	93
表 7 觀影頻率統計表.....	94
表 8 觀影類型偏好統計表.....	95
表 9 最近一次觀影作品統計表.....	96
表 10 電影票獲取管道統計表.....	97
表 11 觀影偏好因素統計表.....	98
表 12 院線電影偏好滿足態度統計表.....	99
表 13 特殊檔期觀影意願統計表.....	99
表 14 特殊檔期觀影動機統計表.....	100
表 15 避免特殊檔期觀影因素統計表.....	101
表 16 國產片相較進口片偏好態度統計表.....	101
表 17 國產電影偏好因素統計表.....	102
表 18 進口電影偏好因素統計表.....	103
表 19 主旋律電影了解程度統計表.....	104
表 20 主旋律電影觀看人數統計表.....	105
表 21 主旋律電影觀後評價統計表.....	106

表 22 主旋律電影觀影動機統計表.....	107
表 23 主旋律電影滿意部分統計表.....	107
表 24 主旋律電影不滿意部分統計表.....	108
表 25 主旋律電影娛樂價值評價統計表	109
表 26 主旋律電影教育意義評價統計表	110
表 27 主旋律電影貼近生活情境態度統計表.....	111
表 28 主旋律電影觀後情緒統計圖.....	112
表 29 主旋律電影整體觀後評價統計表	113



第一章、緒論

第一節、研究動機與背景



2017年《戰狼2》的爆紅為中國主旋律電影票房創下新的里程碑，在這之前2014年的《智取威虎山》與2016年的《湄公河行動》雖亦獲得不錯的票房，然卻未如同《戰狼2》般一舉打破影史票房紀錄，一時間「犯我中華者，雖遠必誅」成為社群平台上群眾熱烈呼喊的口號。這部電影與當時中國對外姿態及官方論述相互呼應，「戰狼外交」一詞也成為國際社會對中國外交策略的代稱而引發各國的警惕與顧慮。在那之後，中國主旋律商業片的時代正式來臨，每一年所出產的主旋律電影數量節節攀升，如報導便指出，2020年度在一部名為《金剛川》的主旋律電影上映之後，仍有四、五十部同類型的電影也將陸續上映(端傳媒, 2020)，而此態勢一路蔓延至2021年，將抗美援朝背景作為主軸拍攝而成的《長津湖》以57.72億的票房再度打破紀錄，成為新的票房冠軍。

然而中國主旋律電影的爆紅相較於其他國家的電影市場來說卻相對異常。以台灣而言，難以想像會有投資者願意投入資金製作一部專門為歌頌執政黨與政府的電影，即便該類型作品得以上映，觀眾是否願意買單也屬未知。某種程度上甚至可以斷言其票房可能極為慘淡，因此在台灣等其他民主國家，主旋律電影似乎因不符合市場運作邏輯而缺乏商業可行性。這使得《戰狼2》與《長津湖》等主旋律電影題材頓時成為多篇論文研究的重點，各界紛紛投入討論電影文本中對於中國民族主義及國家歷史敘事的論述，而以此為題的新聞、投書更是不計其數。例如陳宣佑的碩士論文就以《戰狼2》為分析主軸，集中討論這部電影當中的神話敘事以及英雄人物的塑造¹(陳宣佑, 2016)。無獨有偶，賴言曦的碩士論文則進一步比較了習近平與胡錦濤時期主旋律電影的宣傳效果，並以票房角度做出習近平時代主旋律電影的宣傳效果更佳的結論(賴言曦, 2024)。

回顧中華人民共和國的發展歷程，執政當局為求維持統治正當性除對經濟成長賦予高度重視外，另一方面，文化輸出與意識形態宣傳亦為其中不可或缺的手

¹ 陳宣佑, 2019, 〈中國民族主義主旋律電影之研究：《戰狼2》與「強國夢」的神話敘事〉, 嘉義：國立中正大學電訊傳播研究所碩士論文。

段。另從歷史脈絡來看，自中國共產黨建國以來，電影產業亦確實始終扮演著政治宣傳中的關鍵角色，而其作為意識形態傳遞工具的定位即便時至今日亦未曾動搖。雖然如此，但「主旋律」一詞實際上直到 1987 年，由時任廣播電影電視部電影局局長的騰進賢提出「主旋律電影」的發展方向後才得以確立，其以「突出主旋律」²為口號，不僅正式確立主旋律電影的意涵，同時也預示主旋律電影製作即將迎來的變革與進步。對此，人民日報則在報導中闡明，主旋律電影是指：「以弘揚社會主義時代旋律為主旨，激發人們追求理想的意志，具有催人奮進的力量影視作品」。顯示在中共的宣傳體系中，主旋律電影無疑是最具代表性的工具之一。

發展至 2018 年，中國執政當局在中國共產黨第十九屆中央委員會第三次全體會議（簡稱「中共十九屆三中全會」）審議通過的《深化黨和國家機構改革方案》中不僅宣布中國共產黨中央委員會宣傳部（下稱「中宣部」）對外加掛國家電影局的牌子，使得中宣部成為中國電影事務的主管機關。中國國家電影局更於 2021 年頒布《「十四五」中國電影發展規劃》，其序言第一句話便明指「電影是宣傳思想工作的重要陣地」³。種種舉措在在展現出中國電影的高度政治性以及政府在管控上的強化趨勢。然以本質而言，電影作為一種藝術創作的表現形式，其製作過程高度仰賴創作者的創意與想像力，理應保有充分表達的空間，若受過度干預與限制，便可能使創作淪為完全服從政治目的的工具，而如同喬治·歐威豪（1946）筆下對極權政體內文藝活動遭遇的評論般令人感到壓抑與無力⁴。只是，雖上述種種制度變動都顯示國家持續以電影為重要宣傳工具並以有意扶植主旋律電影的態度，但實際上政府的角色與作為對電影工作者所具備的意義及象徵以及電影工作者如何在這當中應對進退，皆仍未受系統性的討論，使得外界的種種猜測終究是霧裡看花。

在中國，隨著改革開放與全球化發展，電影產業的整體規模與內部結構亦日漸膨脹並趨於複雜。為迎合市場偏好的快速變化與面對好萊塢電影文化的強勢競

² 1987 年，騰進賢正式對全國電影創作團隊提出主旋律電影的發展方向，著有《突出主旋律，堅持多樣化》等文章。<https://new.qq.com/rain/a/20220307A06USY00>, 2025/05/12。

³ 國家電影局於 2022 年 3 月提出《「十四五」中國電影發展規劃》，在「用電影將好中國故事」一項中，其內文指：注重國際化表達，用電影講好中國共產黨治國理政的故事、中國人民奮鬥圓夢的故事、中國堅持和平發展合作共贏的故事，展現中國故事背後的思想力量和精神力量。

⁴ Orwell, G. 1946. "The prevention of literature" *Inside the Whale and Other Essays*, 159-174.

爭，其一方面試圖效仿、借鏡好萊塢模式，而投入大量資金、技術打造高規格商業大片；另一方面也更愈仰賴流量演員，使得頂流明星的票房號召力幾乎可以說是一部電影能否賣座的主要原因。故在許多作品中，主要演員的片酬甚至可能就高達整體電影預算的一半以上，因此衍伸出的陰陽合約等規避稅務的亂象更是過去幾年中國娛樂圈的大新聞⁵。上述現象雖看似是題外話，實際上卻充分展現出中國電影產業的高度資本化與商業化。2024年9月底由中國電影家協會影視產業促進與投資委員會及中國電影產業影響力大數據課題組等單位聯合發佈的〈中國電影產業影響力數據主題報告〉便指出，中國電影總票房全球市場份額已於2023年達至佔比23%，為全球排名第二（中國新聞網，2024）。因此可見，即使在中國，電影作為兼具娛樂價值與經濟潛力的文化商品本質也無庸置疑，故市場偏好的掌握度無疑亦其是否得以穩定發展的重要依據；但另一方面，在中國政府的語境下，電影產業卻又因其工具性而勢必受政權干預與介入。因此，其表面上雖具開放市場的象徵，實質上卻難以擺脫被國家賦予的工具性角色，而得在某層面上始終為國家、政治所服務。這種既受市場牽引又受政權規訓的產業型態，使中國電影產業成為一個多重權力交織甚至矛盾作用的複合場域。

除此之外，幾年前新冠疫情的蔓延也為這個產業的發展增添了更多複雜的外在變數。經過疫情洗禮，2020年中國的總票房僅達185億人民幣，甚至不到2019年的三分之一（端傳媒，2020）。即便進入後疫情時代，中國電影產業似乎也未能從低迷氣氛中好轉，除進入前幾票房排名紀錄的電影，其餘電影票房幾乎皆出現跳水現象，各地也不斷傳來影院熄燈的消息，種種跡象顯示電影產業的整體發展相較於疫情之前似乎有所萎縮（端傳媒，2023）。在此衝擊下，進口至中國的好萊塢電影票房更首當其衝。2022年電影《阿凡達：水之道》票房創下全球影史第三名的紀錄，與2019年上映的《復仇者聯盟：終局之戰》同達20多億美元票房。然而，《阿凡達：水之道》在中國卻以差強人意的票房作收，最終成績僅達16億人民幣，即便當年度（2022）所有分帳進口片票房加起來都不及於《復仇者聯盟：終局之戰》上映時在中國創下的42.5億人民幣票房佳績（端傳媒，2023）。

不僅如此，連過去幾年來大勢看漲的主旋律電影在2022、2023年的票房表

⁵ 人民網，2018，〈治理影視行業天價片“酬陰陽合同”偷逃稅等問題〉，<http://politics.people.com.cn/BIG5/n1/2018/0628/c1001-30091868.html>，2025/05/12。

現也皆出現疲乏現象（2023，聯合報）。疫情除了使得許多國產電影項目停擺且資金出現缺口，內容供給的不足甚至也反過來削弱了消費者對於電影市場的信心。在經濟持續下行的背景下，整體消費意願普遍疲軟，屬於娛樂性的觀影行為自然成為被首要割捨的消費類型。更何況，當前電影製作的可用題材在政府對於意識形態的控制下似乎相對無發展空間，使得觀眾的觀影選擇性更為減少，甚至可能對明顯帶有鼓吹民族主義導向的主旋律電影更難以接受。於是在供需雙雙遞減的情況下，整體電影市場似乎愈發陷入惡性循環，而即便是在疫情前幾年走向樂觀的主旋律電影也再無力回天。由此可見，中國主旋律電影在過去幾年的盛行或許可以作為市場偏好的特殊現象，但這卻似乎不應被簡化為僅代表政府政治宣傳效果的展現，或是僅僅是國家以絕對的權力介入市場運作的結果，而是應該從整體產業面以及市場面出發，深入剖析其中各行為者的角色與互動邏輯，進而釐清與確立影響當代中國電影產業發展樣貌的因素。

從另一方面來說，儘管部分現象級的主旋律電影確實容易引發外界對中國電影發展走向的憂慮，甚至產生認為整體電影、娛樂產業將朝向主旋律化發展的思考，然若綜觀近年的產業動態，卻不難發現中國電影產業發展並非線性、單向的朝向統一敘事靠攏，而是在各種路徑並行、策略協商與市場回饋當中不斷調整與修正。故即便是主旋律電影爆紅的那幾年，也還是可見市場上仍有少數非主旋律電影搖曳生輝，比如 2018 年的《我不是藥神》以及 2021 年的《你好，李煥英》都堪稱為近年中國國產電影的代表作。也就是說，在主旋律電影橫掃榜單的趨勢下，其他類型的電影未必便完全沒有生存空間。同樣亦可見 2025 年春節檔上映的動畫片《哪吒之魔童鬧海》（以下簡稱「哪吒 2」），其並非嚴格意義上的主旋律電影，卻仍以勢如破竹的氣勢順利問鼎票房冠軍。不僅如此，2024 年亦有多部女性主義類型作品，如《出走的決心》、《好東西》等皆斬獲佳績。顯示中國電影的製作雖受政府干預而存在一定程度的局限性，然卻仍存在其他的力量使其實際上不見得僅僅純粹且完全地以主旋律為依歸。因此，在電影市場的運作上確實仍有許多值得探討的層面。

基於中國龐大的人口基數，以至於其電影產業的整體規模實際上遠超外界的直觀認知，這也意味著一部電影對於公眾的影響力並不能單純透過票房數據就加以衡量。然這並不代表筆者作為一位政治學研究者對於主旋律電影的矚目成績以

及其在建構國族敘事中的意涵無所關心。相反地，正因如此，本文認為更應該關注中國電影產業在特定政策環境與治理邏輯下所形成的產業結構樣貌，並細緻觀察政府機關、產業工作者以及觀眾之間的互動關係與彼此相互塑造的機制。一個產業的運作與轉變從來無法透過單一視角就獲得全面的理解，因此本文主張應將分析焦點放在驅動現象生成的各種條件及因素，而非僅根據對個別事件或結果單向解讀。

第二節、研究問題與目的

目前為止可以確定的是，不論作品是否屬於主旋律電影的範疇，中國整體電影產業的運作都早已深陷於多股力量交錯影響的格局中。即便某些現象顯示，在政府操作下似乎已逐步形成一套具體而穩固的主旋律電影運作機制，但實際上在市場化的發展下，一方面主旋律電影的樣貌實已不再如早期般制式與死板；另一方面電影產業的運作亦非僅受單一力量而左右。過去關於主旋律電影的討論往往著重在其傳遞官方意識形態與建構民族敘事的功能，較少觸及政府如何在實質層面上介入產業運作的部分，即便少數研究曾進行相關法規的分析也尚不全面，更缺乏對於整體趨勢的討論，而對與該產業相關的制度如何塑造行為者選擇、以及行為者如何應對制度性規範的理論性探討更是幾乎沒有。

而近年來，中國政府針對電影領域的佈局更趨積極，除了讓中宣部掛牌國家電影局之外，也透過各類政策文件的發布釋出國家進一步介入產業發展的訊號。可惜的是此種政治風向所產生的作用與影響在測量上相對模糊，很多時候難以探查或歸納其所產生的影響與效果，故截至目前為止各界針對電影產業的分析雖有部分針對規範性制度本身的討論，但卻少有進一步針對各意見、通知等文件的深入討論與趨勢分析。對此，本文所關注的核心問題在於，期待了解近幾年影響中國電影產業發展趨勢或促進部分特定類型電影觀看熱潮的成因，而為釐清此一主要問題，本文將從產業內的行為者分類切入。第一個問題將聚焦於政府在電影產業中的角色，亦即中共政府如何透過相關手段或機制，試圖干預或引導電影產業的運作與發展。

承接前述問題與討論可見中國電影市場的特別之處在於其運作機制游移於市場邏輯與計劃經濟之間。電影作品在發行前後，不僅需通過政府的審查，同時

也必須接受市場或觀眾的檢驗。因此，當代主旋律電影的製作亦未必全然代表著國家機器的直接操控或單向干預。換句話說，理解中國電影產業不能僅靠對主旋律電影中的政府角色進行片面討論，而應納入其所能觸及的相關行為者之行為動機及態度共同檢視。故在此脈絡下，本文的第二個討論焦點是：當前國家對電影產業的影響力是否如外界想像般不容挑戰，故本文將透過與產業內部人士的深度訪談與經驗敘述，試圖描繪電影產業在國家規訓與市場機制之間所展現出的策略性行為。

最後，即便中國電影產業如部分觀察所指，已逐漸朝向政府意識形態代言人的角色靠攏，然在關注國家與產業工作者之間互動情形的同時，也不應忽視市場偏好如何在其中發揮作用。故另一不可忽視的重點是，市場的選擇與偏好是否也同樣受到制度性因素制約與塑造？電影在完成創作與製作之後能否與觀眾建立有效連結，是該電影是否具有社會影響力的重要關鍵。在此之中，觀眾不僅僅只是被動的接受者，而是影響產業生態的重要行為者。因此，本文除關注政策如何形塑電影產業的結構環境以及產業內部對國家角色與其他外部因素的看法與回應之外，亦將試圖了解觀眾如何定位電影在其日常生活中的意義與功能進而歸納出影響其觀影選擇的各種條件因素。

總結而言，本文的研究目的在於梳理中國電影產業的發展脈絡，並嘗試由上到下的理解其政府、產業工作者以及觀眾各自所扮演的角色，以及不同行為者又如何既有的結構環境下找尋自己的發揮空間並彼此影響。本文期待這次的研究能夠揭示過往較少被關注的電影產業細節，以進一步回應政治學領域在處理中國電影產業議題時的侷限，促使各界對中國電影產業能有更全面且深入的瞭解。

綜上所述，本文所歸納之研究問題如下：

1. 電影市場改革開放後，中國政府如何透過相關的制度性機制影響電影產業運作與發展？
2. 電影產業工作者如何看待中國電影產業的發展，其本身又如何應對當中的困難與挑戰？
3. 在此種產業框架下，中國民眾的觀影習慣偏好與趨勢表現為何？

第三節、章節安排

基於前述目的，本文章節安排如下。第一章，本文將以研究背景為前提，論述本研究開啟之契機以及其必要性，並揭示本文之研究問題與目的，以確立研究重點。第二章，本文將依此進行文獻檢閱，預計將分別討論當局之意識形態發展途徑，以此釐清為何電影對中國而言存在宣傳工作上的必要性；其次，針對中國審查制度之目的及其效果進行整理，了解審查制度可能被賦予的期待，以替後續分析建立基礎。文獻檢閱最後則將以社會學著名理論家 James Scott (1990) 所提出的「公開文本」(public transcript) 與「隱藏文本」(hidden transcript) 概念，為中國電影產業各行為者之行為提供理論基礎。第三章則將進行本文之研究方法與研究設計說明，其中，研究方法概分為三個部分，分別為歷史制度分析與文本分析、半結構式深度訪談以及問卷調查。

第四、五、六章則對應前述不同的研究方法分立而成。第四章將透過制度分析去陳述中國政府對於電影產業剛柔並濟的指導、管制樣貌，以及描繪出其所呈現的特定趨勢。第五章則以半結構式訪談結果進行分析，了解電影產業工作者對於中國電影產業各個層面的看法，並歸納其行為選擇之考量因素。第六章則預計將視角切換至市場端，以問卷調查之結果統整中國電影觀眾的觀影偏好及習慣。第七章為結論，分別綜合第四、五、六章的分析結果歸納本文研究發現，並檢討相關的研究限制以及提供未來研究可供參考之改進方向。

第二章、文獻檢閱



威權政體的宣傳體系結構既複雜又深入且影響範圍廣泛，幾乎涵蓋國家內的所有個體與群體並深刻影響其行為，故以電影為主軸的宣傳當中也有著同樣難以一言蔽之的運作系統與行為者角色。為便於建立後文分析與討論的脈絡，本文的文獻檢閱將聚焦於三個核心面向，分別針對與該產業發展相關的不同文獻視角進行系統性的整理與探討。

對此，本章開篇將首先針對當前政治格局下，領導者近來在整體國家發展策略上的論述與相關行為進行歸納，期待透過剖析執政者的政策邏輯，了解其在意識形態建構與敘事框架塑造方面所設定的目標如何為電影生產體系提供高度動員的推力。不僅為揭示電影在國家治理語境中的功能，更欲梳理出政府權力如何在不斷調整的制度脈絡中形塑並引導其產業發展。其次，則將進一步以被廣泛提出討論的國家干預措施所可能產生的規範性效果進行梳理。對此，直觀上常認為政府得以有效介入該產業運作的重要制度性工具為審查制度，故該節將以審查制度為切入點，剖析該制度在產業運行中所扮演的規範、過濾與引導性角色之樣貌。最後，本文將借用 James Scott (1990) 提出的「公開文本」(public transcript) 與「隱藏文本」(hidden transcript) 作為理論工具，為後續分析中國國家與社會在電影產業中的互動提供詮釋框架。

第一節、執政者行為邏輯與當代中國電影的角色

電影進入中國時雖未一開始就為政權所用，然不可否認的是其仍在不久之後就被官方納入政治宣傳工具的一環，而此角色框架甚至一直延續至今日。本文認為電影之所以無法被中共政權放棄的原因，或許來自於其在傳播上的特殊功能性。如 Christopher Neff (2015) 的文章中就以「大白鯊效應」(The Jaws Effect) 描述受眾在電影播映後所表現的反應與回饋狀態將高度受電影情節與聲光效果所影響。而本文認為這正是統治者希望藉由主旋律電影達成的效果。不只如此，馬釗 (2020) 在其文章中，不僅指出主旋律電影能夠幫助革命歷史記憶的再建構與梳理，甚至直指此類電影具有「情感動員」的功能。而情感動員在這類電影中所發揮出來的效果是，除了要讓群眾能夠了解革命的道理並服從於制度安排外，最重

要的目標在於能夠誘發群眾發自內心的展現擁護國家政權的行為，甚至以積極方式將自身投入其中，而形成「主人翁」意識（馬釗，2020）。由此可見，電影之所以成為政治宣傳的重要媒介，或許正因其具備一種難以量化卻極具滲透力的感知引導能力，使其在形塑觀眾認知與情感上出現異於紙本文宣、紀念碑等傳統宣傳形式的獨特效果。然電影這種本質上的獨特性，並不因時代演進與經濟模式轉型而消弭，故即便當代中國影視產業已展現出相較以往更為開放的市場環境與較高的創作彈性，卻仍可觀察到以宣揚主旋律敘事為核心的相關作品在整體電影市場版圖中佔有舉足輕重的比例。至於主旋律商業電影何以在習近平主政期間，得以重新席捲中國電影市場則需藉由探討該領導人在國家治理與意識形態建構的策略性行為得知。

根據既有文獻的討論，本文將習近平政府對社會或公共領域的介入動機與邏輯分為制度性與非制度性兩種。而政府的各行為準則是否具備客觀且穩定的制度基礎，在中國此一威權治理體系中，確實始終是備受關注與富含爭議的議題。更為複雜的是，該情形在習近平的統治下似乎顯得更加難以定義。2012 年底以前，學界對於中國制度化的發展紛紛看好，以至於習近平就任初期甚至被認為有可能是勢力最弱的一位領導者（Radio Free Asia, 2012）。然而，隨著對貪腐問題的整肅及對原有制度性規則的破除，到 2021 年《中共中央關於黨的百年奮鬥重大成就和歷史經驗的決議》正式確立「習近平新時代中國特色社會主義思想」的重要指導地位後，習近平的歷史地位不僅隨之得到奠定，但卻也令學界針對習近平個人領導風格與國家發展方針的討論逐步轉向且越趨謹慎。故本文將分別從制度性與非制度性兩個層面整理習近平的領導風格與思想內涵，並列舉若干對應之行為，藉此勾勒當局在電影產業上所行之準則框架。

首先，在非制度性層面，由於習近平身為文革世代，再加上其父親為中共建國初期的政界要角，雖其後遭禍，然此一背景仍非常人所能及。另隨著經濟代表性增加，中國的國家發展方針也正朝向新篇章前進，故 2012 年習近平掌政後，其個人所做出的決策常被視為凌駕於先前制度體系的結果而飽含其個人色彩，使得後來當外界論及中國政治時，其領導者作風又再次成為重要且不可忽略的影響（寇健文，2022）。因此，學界便有針對關於習近平個人生平與性格的討論，透過對其成長背景與個人經歷的剖析以建立對其個人領導風格的了解。其中，寇健

文(2022)針對習近平公開講話的分析中便指出，由於習近平具有對鬥爭為政治本質的認知、民族復興的使命感以及重大議題上的不願退讓等特徵，而導致他偏好以集權方式領導國家。又習近平作為文革世代代表，故其過去參與紅衛兵運動與上山下鄉都勢必為其記憶中的一環而對之價值觀與處事態度產生影響(寇健文，2022)。這正好為習近平的個人領導風格在制度之外高度影響著中國民族主義塑造方向的情況提供了其中一種解釋。

是而在非制度性基礎上，可見習時代對於中華民族的論述中，似乎可見其對集體價值的強調，並傾向以強烈的道德觀約束所有人。在這當中，尤其是對於公眾人物的要求，諸如在特定的紀念日必須轉發、感念那段被傷害的歷史，以及對於國家意識形態的表態支持等，一切都映照出習對於使民族榮光回歸的使命感，使得集體高歌主旋律成為一種集結群眾對於國家及其個人的擁戴與向心力的方式(寇健文，2022)。也由於習近平的領導風格如毛澤東時代般以個人為核心，除權力不斷朝其個人集中外，黨國體制對於社經的介入和管制亦更持續加深。對此，學界甚至將此趨勢以「再毛化」(ReMaoization)稱之(吳玉山，2022)。雖然吳玉山(2022)強調，就意識形態光譜來看，這非意味習近平所行道路已百分百與毛澤東時代吻合，然不可否認的是，其終究是以一己之力破除以領導班子培養作為接班依據的制度規範，也正因為如此，民族主義價值的渲染對習近平鞏固領導地位來說更加不可或缺。這也是為什麼鍾延麟(2022)同樣於其文章中指出，相較於前兩任領導者，習近平更重於意識形態的建設，也是更懂於運用歷史作為政治工具作用的領導人。

但若從發展歷程的另一角度觀之，中國在多個層面實已邁向制度化發展。故在官方對於民族主義敘事的建構上，汪宏倫(2014)即主張可從新制度論的視角進行解釋。顯示出即便當代中國處於具高度個人色彩之領導統治下，領導人乃至於政府機關的諸多作為皆仍符合國家發展軌跡而在相當程度上受制度規範與約束。因此，領導者表面上脫離既有軌道的行為作風實際上有其制度延續性。故包含習時代對於社會情感操控的加強，以及將許多高官「雙開」⁶且透過播放紀錄片散發恐懼的作為或許看似都是對於制度的破壞及為其個人的極端作為。然本文卻

⁶ 「雙開」意指中國共產黨針對違反紀律的黨員開除黨籍與公職的處分。<http://politics.people.com.cn/BIG5/n1/2019/0712/c1001-31231643.html>，2024/11/07。

持反向態度認為，其為構築下層官員對其絕對權威的服從以及強調共產黨領導的至尊地位的目的才是其行為之重點 (Susan L. Shirk, 2018)。因此，在制度性基礎上，雖可見其更透過將黨內制度的改革設計轉為以頂層優勢邏輯為主導，解決過去權力分散所帶來的問題，為自身統治集權 (Sangkuk Lee, 2017)。然這些作為雖表面上是對制度的破壞，另一方面卻可被視為新中國發展進程規劃的延續。對此，王韻 (2022) 提到頂層優勢制度設計在中國的特殊之處在於，為滿足國家發展進程與實現中華民族偉大復興的框架，則有益於此目標的將被留下，國家甚至不惜投入高額的成本也會護持頂層，而與官方價值無關甚至無用的側芽則將被淘汰、捨去 (王韻, 2022)。就該層面來說，此做法可說是延續了毛澤東時期的集體主義立場，顯示國家利益之下個人得失的微不足道。

因此，從近來習近平針對社會、企業所祭出的各項規範與罰則便更可知，其企圖透過對社會文化與娛樂生活的空間的逐步緊縮，將中國社會打造成「中國夢」當中國家整體該有的樣子。故不論是他在「共同富裕」⁷理念的推行上，透過對私有企業的恩威並施，迫使企業半自主的參與捐款活動的情況，抑或是 2021 年 2 月中國教育部為了回應政協針對「防止男性青年女性化」的提案而發表的一份文件，指出教育部將更注重培養學生的陽剛之氣等作為都是蛛絲馬跡。同年 8 月，中國《新華社》、《人民日報》等多家官媒甚至再次公開發文批評娘炮形象，責其作為一種歪風將對青少年造成重大影響，甚至進而使得國家萎靡不振 (2021, BBC News 中文網)。除此之外，對在年輕人生活圈佔有重要角色的飯圈⁸以及諧音黑話⁹等文化也都遭到官方的點名批評與打壓，就連青少年上網時間的規範，國家也處理得步步到位。上述種種現象的意義明顯揭示只要個人作為與促進國家發展的條件與目標不合，那麼國家將會介入整頓他們所認為的「歪風」，而這一切都被賦以重振中華民族榮耀之名而行。而除了國家透過頂層優勢邏輯的確立以逐步

⁷ 「共同富裕」的概念最早由毛澤東提出，1992 年在鄧小平治下納入黨章，而習近平在 2022 年中共二十大會議再次以「共同富裕」作為中國現代化的標示。其中以針對第三次分配的強調為核心祭出多項監管政策，使得多家國內大型企業的政治風險驟升，而紛紛響應號召。<https://www.bbc.com/zhongwen/trad/world-63332234>，2024/11/07。

⁸ 有鑒於中國飯圈於 2021 年出現的不論是倒牛奶、惡意營銷等各種爭議與亂象，中央網信辦決議發起「清明·飯圈亂象整治行動」。其中具體作為包含網路的禁言，甚至是帳號的封禁，在在都使得青少年的次文化遭到破壞。<https://www.thenewslens.com/article/153290>，2024/11/07。

⁹ 針對近年來充斥在網路、社群平台中的「黑話爛梗」，中央網信辦與教育部於 2024 年 10 月又通知將以「清明·規範網絡語言文字使用」專案行動進行整頓。<https://www.cw.com.tw/article/5132376>，2024/11/07。

淘汰所有不利於國家發展進程推進的側芽之外，如何培養有利的新芽也是中國當前的主要議題。短期來看，前述作為確實容易被視為非制度性的變革，畢竟就其諸多過往未曾出現之現象而言，習近平的作為也確實具備偏離既有制度規範的特徵。然而，置於中國整體發展框架來看，卻可發現習近平的作為實則多建立在固有的制度性基礎而具延續性。由此可見，習近平於電影產業中所欲傳遞的民族主義價值，亦非全然出自非制度性考量或僅為其個人所屬。在此邏輯上，電影產業作為意識形態傳播工具則勢必也將成為國家欲極力護持的「頂層」，故若本文欲聚焦於官方對電影產業所施加之影響，則制度性分析實為重要之研究視角。

然針對當代領導者之所以急欲建構民族主義敘事的討論則可略分為兩種。其一，中國的威權體制在面對經濟危機時，難以承受過度打擊，故有如 2021 年恆大破產倒閉事件¹⁰，便可見中央下令國企出手相援，因此在面對因經濟下行而產生的政治動盪時，領導人尋求民族主義以替社會的不信任感解套並重建共產黨威望而確保其得以永久執政勢在必行（蔡文軒，2022；張弘遠，2022）。另一方面，則與習近平「中國夢」的官方論調相同，認為中國經濟發展已達一定水準，故為求國家地位的提升，下一步則勢必需朝進入世界歷史的方向前進，因此，中華民族偉大復興的口號應運而生（汪宏倫，2014）。此一說法所指涉的意涵不僅止著眼於國家內部認同的鞏固，同時也帶有期待中國打破「百年恥辱」進入國際舞台的企圖。但重要的是，無論採取何種論述觀點，其均意味著中國官方在此一歷史節點上收緊意識形態控制已成必然趨勢。

透過本節文獻的歸納足以了解電影市場的革新與現代化發展下存有幾個值得探討的層面。其一，有鑒於國家領導者為建立統治合法性而對社會所實施的控制與宣傳中，主旋律電影的存在及其地位始終佔有一席之地，因此是此領域研究中所不能忽視的一環。其次，正由於電影在穩定政權上所扮演的重要角色，使得國家始終難以放棄對該產業的介入，這導致即使電影市場似乎發展得更為自由、開放，也不意味著國家意識形態的退位。最後，儘管為達成此目標所採行的手段與方針皆看似斬斷制度化的進程，然實際上其行為卻多建立在特殊歷史脈絡與維

¹⁰ 恆大集團為中國大型的房地產開發公司，業務觸及領域多元。然卻在 2021 年無預警爆出債務危機，引起眾多投資者與客戶抗議。頓時，中國政府是否出手救市成為各界議論紛紛的熱門話題。隨後即有消息指出政府將派國企出手協助恆大進行組織重組。<https://www.rti.org.tw/news/view/id/2112073>，2024/11/07。

護共產黨執政合法性等重要原因上而飽含制度依循的影子（汪宏倫，2016；Sangkuk Lee, 2017）。因此，在後續討論中，本文亦將避免將習近平純粹地視為制度破壞者，而應以更重視歷史背景與脈絡的方向來進行討論，以期能夠更深入理解其難以放棄把持電影產業的原因，並分析其如何透過制度運作以使電影產業能夠最大程度地服務於政權。

第二節、電影產業中的審查制度

在確立中國當前民族主義及相關國家層面論述皆奠基於新制度論所描繪之發展框架後，針對政府如何透過制度進行管控，以及電影相關制度所產生之效果等問題，本文將以外界對中國文化產業管控之普遍印象中的審查制度面向切入，試圖歸納審查制度在相關產業中所發揮之作用與效應，並進一步思考其可能如何引導電影產業的發展。

首先，如同電影早在國民政府時期引進，審查制度最早亦可追溯至國民政府時期。當時的政權受左傾思潮影響而動盪，使得國民政府對左翼電影頗為忌憚，故此時的審查制度主要目的在於防範左翼電影的滲透（Wang, 2007）。特別的是，學者認為受電影本身藝術性創作的多元影響，審查制度自然難以窮盡一切而明定所有禁止項目，再加上受當下時空背景所限，審查制度雖在國民黨政府成立「中央電影審查委員會」（CFCC）之後越趨嚴格，但操作不易的困境卻使其未能發揮如統治者所想像般完全禁絕左翼電影的作用（Wang, 2007）。然儘管審查制度在草創階段未能適當的發揮其原本所設定之功能，甚至可能因此產生許多預期外的外溢效果。但在此時期卻可見審查制度的設立實已具備為政府過濾其所不容許之思想與價值的功能性。故審查制度作為替執政者過濾「雜訊」之制度設計，在此觀點上可推論為其目的在於形塑社會對國家與民族之集體想像，以維繫政權穩定。

另一方面，有學者提到隨著資訊快速流通，威權政府實際上已不再能夠像過去一般嚴密封鎖其不希望人民接觸到的訊息，故傳統意義上，宣傳和審查所扮演的角色雖可說是遭遇了前所未有的挫敗，甚至使得中國審查制度運作的主要目的產生了轉折（Ma, 2016）。然從各方面的討論中可推論與電影產業相關的審查機制有整體朝向制度化發展的趨勢。因此，電影產業在面對全球化挑戰的同時除展現出其不屈不撓的堅韌特性外，另即便在高度限縮的政治環境下，卻仍能夠保有

其產業特性而持續形成大家所認知的「中國電影」樣貌 (Zhu, 2002)。因此，電影產業中的審查制度確實符合新制度論者在現有制度基礎上不斷依據外部變因而轉向，使其規範變動存在制度依循的特色。

演變至今，電影產業中的審查制度已形成特定運作框架。在此框架下，審查制度所產生之影響，本文認為可歸納出三項主要作用，分別是自己審查、輿論蒐集與文化霸權建構。首先，審查制度被建立在對集體行動限制的制度核心之上。而此一邏輯將使得審查制度的效果在受規範者的自我審查表現下展現出來 (Gallagher & Stockmann, 2011; Jiang, 2012; Lorentzen, 2014; Tai, 2014; Zhou, 2015; Ma, 2016; Jun, 2024)，長久之下甚至可能導致部分受規範者將審查制度視為合理的資訊過濾制度而未覺有異 (Jiang, 2012)。該學者認為，外界對中國的審查制度其實存在認知的盲點，原因是審查所影響的言論自由對新一代的中國人而言其實不那麼絕對且清晰 (Jiang, 2012)。由於其相較於過去幾代人享有更多意見表達空間，這讓中國最近這一、兩代人對於西方世界不斷稱其缺乏自由而感到反感。但與此同時，由於他們習慣在活在高度受限的自由之下，因此自我審查對其而言似乎顯得更為理所當然，而這也是作者認為外界在中國研究的結論上始終缺乏脈絡性解釋的原因 (Jiang, 2012)。

另一方面，有學者提到中國的審查制度在一般認知下雖是政府抑制異議的手段，但同時在彈性開放的情況下，卻也有助於中國政府藉此了解社會輿論，甚至創造輿論 (Gueorguiev & Malesky, 2019)。在 Peter Lorentzen (2014) 根據中國媒體審查所進行的研究則也指出，有限的審查其實是政府策略性的行為，且審查嚴格程度會隨著政府治理的需求存在彈性，而這樣的做法將為最能夠維持政權穩定的策略。另隨著資訊控制的難度增加，審查的力道也將更加強勁 (Lorentzen, 2014)。而受到資訊爆炸時代的變革影響，相較於傳統的直接封禁，中國政府在近期更傾向於採用輿論引導的方式去影響媒體報導 (Tai, 2014)。但卻並不代表中國的媒體自由有所鬆綁，相反的，這顯示了審查體系的與時俱進與修正，而也正是威權政體的領導得以更為鞏固的原因 (Gallagher & Stockmann, 2011; Tai, 2014)。

令人憂心的是，中國的審查制度所影響的範圍似乎不僅限於國內而有其外溢效果。隨其經濟規模擴大而帶動電影產業增長，加上國家林林總總給予國產電影

的保護與優待，文獻指出中國審查制度也進一步影響到了全球的影視產業，甚至可能進而協助中國政府建構起符合其官方語境的文化霸權。2024年，一篇社會學文章發表，其專於討論中外合拍片的電影製作方如何在「審查文化」(culture of censorship)當中透過「關係」的建立、創造在審查進行過程中的議價空間，進而發展出「共謀的創意」(complicit creativity)(Jun, 2024)。作者提到，在此情況下，全球電影產業將步步自主性地踏入中國的審查框架之中(Jun, 2024)。亦即中國透過審查制度提升對進口電影的影響力，使其為求進入市場而被迫於修改角色與情節，長此以往下，全球電影的論述權將可能受到中國政府的扭轉，而形成高度符合其政治論述的作品展現型態。綜合上述可見，中國電影產業的審查制度之影響範圍已不僅侷限於國內創作環境與市場運作而正展現出逐步擴張與外溢的特性。此現象更加突顯充分了解中國電影產業運作邏輯與機制的必要性與急迫性，也顯示中國可能存在藉由審查制度以建構符合其官方語境的文化霸權野心。

對此，更有學者指出中國政府對電影產業所實施的審查制度屬雙軌制，其不僅在國產院線與非院線作品的審查上有不同的標準，在國產片與進口片的審查中也存在雙標，目的除為一方面給國內創作者保留一定的創作空間外，另一方面也在於保護國產電影得以免受進口片侵襲，但卻使得具完全自由創作空間的進口電影所受之審查限制更為嚴格。矛盾的是，作者也提到這種做法與政府期待中國電影能夠在國際舞台佔有一席之地的野心相悖，使得中國電影的發展性依舊令人悲觀(Zhou, 2015)。另一方面，這不僅意味著政府除了控制電影內容以作為統治所用，更期待將中國電影產業形塑成能夠比肩西方電影工業的樣貌，各種矛盾的心態與力量使得中國電影產業成長為一個極具「中國特色」的樣子。然這種野心與企圖已無法僅以電影敘事層面的分析予以充分理解，而是從整體產業面的發展反映出這是一場圍繞電影工業實力的競爭。故本文將不選擇單純從主旋律電影中的國族敘事切入探討，而是試圖跳脫此一侷限性視角，轉而從更宏觀的產業層次著手，進一步探究國家如何透過制度設計與產業操作，使之不僅得以實現民族復興的目標也可以提升中國電影工業在國際上的談話空間。

總結而言，中國審查制度對相關產業所造成的效果與影響雖可能在制度發展過程中存在些微差異，然其制度本質卻從未有過改變。亦即在執政者視角下，其主要目的在於鞏固執政權威，並排除任何威脅穩定執政的可能。儘管如此，但針

對審查制度在實際層面上可能對電影產業中各行為者所造成的影響目前卻尚未有過系統性的討論。因此透過本節文獻的整理，本文注意到審查制度的影響機制與範圍廣泛且複雜，故對於受制度規範者而言，審查制度的框架如何形塑其行為，以及其如何與之互動將為本文討論的第二個主軸。在此基礎上，本文在討論不同行為者的行為結果時，亦將更為仔細地剖析其所在社會位置與所扮演的社會角色，並盡可能的納入相關潛在環境因素對行為者的影響，以呈現政府之外其他行為者的能動性（agency）。

第三節、威權國家社會關係中的公開文本與隱藏文本

奠基於電影引導感知與塑造認同的特殊功能上，主旋律電影被視為能夠有效對觀眾傳播特定訊息乃至於在一定程度上影響甚至操控其心理反應也就不足為奇。其中，賴言曦（2024）的碩士論文透過比較胡錦濤與習近平兩位領導人主政時期的主旋律電影宣傳操作，提出習近平時期主旋律電影的宣傳效果相較於胡錦濤時期更為有效的觀點。其認為習近平時代主旋律電影的高票房乃源自於其更符合娛樂性需求且黨國色彩濃厚的因素之上，而高票房也被用以作為習近平時代主旋律電影宣傳效果相較胡錦濤時期更佳的評斷標準。

但此論證方式，除卻娛樂化、黨國色彩濃厚等指標不夠明確的問題外，該研究的核心缺點在於，作者僅用票房反應來作為宣傳效果被高度接受的證明並直接做出結論似乎有些片面。先不論存在企業與公家機關透過包場等方式集結職員入場觀影的可能性¹¹，主動買票進場是否等於有效獲得國家所欲灌輸的意識形態本質上就是一個值得細細討論的問題，也更不用提觀眾是否真的因此而全數認同且受主旋律意識形態而感動。故若未經相應的實證驗證與更嚴謹的論證支持，僅憑票房表現就斷言國家宣傳已然奏效恐使整體討論流於形式而難以觸及行為者背後更為複雜且可能未能明言的真實想法。

故本文認為，若僅以習時期主旋律電影的票房表現作為國家成功建構文化霸權並使觀眾與產業工作者深陷官方意識形態的論據，似乎過於簡化現象。實際上，

¹¹ 適逢中共百年黨慶時期，主旋律電影成為影院的熱門選項。然而，經港媒採訪後卻發現，以個體為單位的買票民眾實際上屈指可數，此種票房熱潮則多半來自於團體客戶的包場以及在教育上的需求所生。<https://www.cna.com.tw/news/acn/202107030038.aspx>，2024/11/07。

電影票房成績所代表的意涵以及電影工作者與觀眾的行動考量皆仍有待商榷，而這樣的結論卻忽略了當代社會中行為動機的複雜性。在其他研究中也指出，接觸媒體報導本身並不會影響人們對於特定議題的態度，若要談論一個人受到媒體所影響的程度則還需進一步審視其原先對於特定議題的認知水準（Gallagher & Stockmann, 2011）。本文認為類似的推論也可以套用於電影的宣傳效果當中。單部電影所具備的影響力道其實遠比各界所想像的來得有限，尤其電影作為娛樂財，觀眾進入影院觀影的主要動機應多偏向娛樂性消費而非具有主動接受特定政治的動機，因此透過票房表現而主張某特定電影能對觀眾產生顯著的宣傳效果，恐仍言之過早。

雖然本文不否認中國主旋律電影的高票房確實仍可能是部分民眾在某種程度上認同政府所塑之民族主義價值的具體表現。然政治宣傳的實際效果若未能透過與接受者的直接對話或調查進行驗證，往往難以獲得明確佐證。即便試圖以間接證據支持相關論述，其說服力也可能因此大打折扣。特別是在現有文獻中普遍傾向將這類表面上的價值認同解釋為自我審查的結果，或如本文前述對審查制度效果所做整理般，這種現象多屬於政策導向下的被動接受情形時，則從屬者的外在行為表現便更不必然能夠代表其實際想法。換言之，觀眾與電影工作者所表現出的認同可能皆只是在有限選擇中做出的表面回應，而非代表自主性的選擇。

在觀察威權政體的國家社會關係時，其公共領域的活動空間經常為有限而缺乏彈性的狀態。更別提近年來的中國以變本加厲的方式不斷限縮社會在各個層面的活動，甚至直接以具強制力的手段進行干預、嚇阻，造成人們在公共領域上的活動需承受相較與以往更高的政治風險。對此，針對權力支配者與從屬者間的關係與互動，James Scott（1985）曾於其在馬來西亞農村觀察窮人與富人階級間互動關係的著作中指出，窮人等弱勢群體為降低因採取激烈政治行為而被富人等支配群體報復的風險，將更傾向於表面上順從，而私下對富人階級進行名譽的詆毀以及在工作上偷雞摸狗的行為以展現出其對於被欺凌與剝削的怨憤。這在 Scott “Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance” 著作中稱為「日常的抵抗」（everyday resistance）。

而 Scott 隨後於 1990 年發表的“Domination and the Arts of Resistance: Hidden

Transcripts”則以更為詳細的「公開文本」與「隱藏文本」之間的落差來闡述，在一段不平等的社會權力關係中，從屬者在面臨因反抗而產生的政治不確定性時，將傾向採取附和、屈從的行為以博取支配者的認同與信任，藉此避免自身陷入危機。當支配者與從屬者之間的地位、權力落差越大時，或者反抗的風險越大，支配者在面對不公平的對待時將越不可能採取激烈的反抗，而此時期所展現出的態度與話語即為「公開文本」；相對的，當從屬者聚集在支配者未能觸及的私領域時，才將可能展現出其真實想法與態度，此即為「隱藏文本」(Scott, 1990)。也就是說，此假設認為行為者在公共場域的「公開文本」將不必然代表其真正的態度與想法，而僅僅只是個體為避免自身受支配者侵害所展現出的自我保護與表演機制而已。而本文認為此理論所呈現的權力支配關係與各行為者間的互動邏輯與中國電影產業中政府、工作者與一般民眾的互動邏輯相似，因此而得以借此概念來進行詮釋。

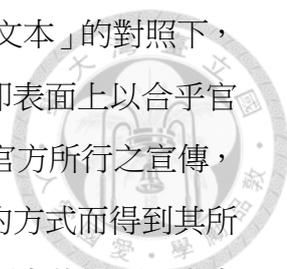
然關於「公開文本」與「隱藏文本」的實際應用與討論則以吳介民(2004)針對七十與八十年代台灣鄉土文學論戰的討論為經典案例，該文借用「公開文本」與「隱藏文本」的概念描述，由於台灣社會當時正值威權體系崩潰前夕，使得公共領域議題的討論出現契機而轉向，故原先受到威權言論管控的「隱藏文本」，逐漸有機會得以進入公眾視野，成為研究台灣鄉土文學作家的民族主義意識形態討論的重要依據(吳介民，2004)。然而，對於是否能將「公開文本」與「隱藏文本」概念的描繪帶入台灣社會與歷史中，蕭阿勤(2007)則持有不同看法。其認為 Scott 的研究結論在其他個案的套用存在困難，原因在於所適用之案例多半皆為上下階級分明的對立關係，不同階級的流動性極低，而所受的教育與涵養也與支配者存在高度落差。然而，當時台灣鄉土文學論戰中的主要行為者皆為身為知識份子的文學作家，此意味著 Scott 書中所建構的理論框架將難以適用。蕭阿勤甚至進而指出，即便在當時作家的自我表述中真的存在「公開文本」，也未有證據能夠證明那些「公開文本」即必然不代表其真實想法(蕭阿勤，2007)。

而就本文欲探求電影產業中「公開文本」的目標而言，中國的社會特性確實不可能與 Scott 所研究的馬來西亞農村社會相同，再加上當今中國研究的田野限制，在論證「隱藏文本」與「公開文本」的相對性上確實更加困難。然本文仍認為其在此理論上在該互動模式上有其可適用性。原因可分為兩個層面，其一，中

共統治當局以極具高壓的權威向下實施統治方針的作為，實際上與種族、階級壓迫所產生的目的與結果相去不遠，即其亦隱含期待透過自身形象的塑造來建構統治權威避免從屬者的反動的想法，故就統治者心態而言，中國的國家、社會關係與理論假設相同。而如以從屬者的角度來看，中國社會「官員躺平」與「官出數字」的現象亦可初步證明，社會中的從屬者確實存在因為對統治（支配）者的恐懼與面對秋後算帳的壓力考量而不敢起身反抗，故只能對支配者言聽計從或拼命達成統治者的期望以展現忠誠的情況同樣與理論假設相符。另針對「隱藏文本」在認識論上是否必然代表行為者的真實想法以及「公開文本」是否即不必然代表從屬者的真實想法，則 Massoumi 與 Morgan (2024) 所著文章表示，雖然隱藏文本所展現的態度未必即完全符合行為者的利益，但對此質疑，兩位作者皆認同 Scott 的觀點並指出，在「公開文本」與「隱藏文本」的比較上，「隱藏文本」顯然在現象學上更接近真實。因此，本文亦採同樣的觀點認為，雖然「公開文本」的表現確實有可能無法必然代表其並非行為者的真實想法，但是在支配者對從屬者施加高壓管理的條件下，「隱藏文本」必然相對「公開文本」而更具真實性。

然因前文所述的理論適用限制情況確實存在，故本文在理論適用上亦需進行調整。首先，Scott 以「公開文本」與「隱藏文本」之間的落差證成，人民與相關從屬者在支配者面前多以符合支配者「公開文本」語境的方式展現順從與服從的姿態，而在私密空間中則較可能展現出象徵其對於統治的不滿與反抗的「隱藏文本」，甚至可能以一種相對隱晦或暗諷的方式干擾統治體系的運作，象徵一種細微且低調的「日常的抵抗」。而本文的研究假設雖希望能夠證成中國電影產業中存在此種「日常的抵抗」，且在「公開文本」的絕對壓制下，或許確實可能使得「隱藏文本」更有其存在的空間與必要性，但相對地，受制於國家絕對且強大的支配權威，「隱藏文本」可被觸及的可能性亦將隨之降低。因此，本文雖重視「隱藏文本」的樣貌，然行為者在特定政策與制度框架下，為爭取生存與發聲空間所做出的策略性調適行為如何影響整體產業亦同為本文關注之焦點。

其次，雖然中國穩健的威權體系，不若當時的台灣威權政體已出現瓦解跡象，然正如民國初期台灣電影《香蕉天堂》所示，在政府的指導、指揮之下，很多時候底層人民仍尚未釐清所有事情的枝節，就得跟著政府的口令動作，但實際上，國家的存亡、民族的興敗很多時候對於國家之下渺小的個體、群體而言，根本不



是行為的首要考量。以中國社會而言，在「公開文本」與「隱藏文本」的對照下，中國社會面對支配權威所展現的應更多屬於消極的不作為，亦即表面上以合乎官方標準的行為模式來達成自身利益，然實際上或許根本不在乎官方所行之宣傳，而更在意的是自己不能觸碰與跨越紅線，甚至如何以最低風險的方式而得到其所需之利益亦更為重要。這種看似順從的選擇，未必源自於對支配者的認同，也未必存在著細微的抵抗意識，而更可能是一種務實的因應。換句話說，中國中央領導階級與群眾間的關係更多時候具有高度表演性質，而主旋律電影中的「公開文本」亦難以作為群眾真實意識的映照。因此本文假設，在中國對社會的掌控越趨緊縮的當代，人民相較於國家機器而言，勢必更無抵抗的勝算，故在此結構中，個人為了確保自己免遭危難，將致力於配合國家的指揮。而這與「公開文本」的論證邏輯一致，意指人民表面上服從與遵照國家的政策，實則各懷鬼胎，有所企求。

而延續前文對審查制度的討論，儘管中國的審查制度，確實對創作與思考產生深遠影響，但實際上其運作本身並非絕對封閉、全然無縫。也因此，創作者所進行的自我審查其實也有其彈性與界線，在多數情境中，這些自我審查可能只是策略性的調整，而在這些制度縫隙與審查邊界之外，則可能產生「隱藏文本」存在的空間。例如過去就曾有過電影工作者為文直指電影產業體制性問題的例子，且其在文中稱藝術雖可為政治服務，然而電影藝術家的創作自主性與電影的藝術特殊性不應該直接的被簡化為「藝術等於政治」(Clark, 1983)。此一論調所釋放出的訊息有二，其一，電影產業工作者雖可能在某種程度上為政治服務，然而在電影的藝術創作上仍有其不可讓步之處；其次，這同時也可以作為電影產業中「公開文本」與「隱藏文本」同時存在的證明，亦即電影工作者或許同意在部分範圍內為政治服務，然而作為一位藝術家，其仍保留自身對於電影藝術性的堅持與底線，此代表電影工作者並不全然與政府為同陣線，而喪失自身價值判斷的空間。因此，在「公開文本」之後被壓抑或未能顯現的真實想法為何，本文亦仍將透過深度訪談與問卷調查等研究方法加以探索。

第四節、小結

從本章文獻檢閱之結果可得出幾個初步結論。首先，儘管電影最初作為一種

外來流行文化傳入中國，然在政權對政治宣傳之需求的推動下，其已逐步轉化為服務於官方意識形態的重要工具之一。故便無可避免地在發展歷程中因受政治風向影響而有所波折、起落。故市場開放後，電影產業便以更加複雜的樣貌呈現出其於市場邏輯與政治目標間擺盪的局面。即便進入當代，電影仍未脫離其被框架出的政治功能性，且此功能更是隨著市場商業化與資本化的發展，而被更加強化。在此脈絡中，電影產業的發展樣貌或將因不同領導人在意識形態控制上之目的與需求而有所變化。然而，若從中國體制現代化與制度化的發展脈絡加以觀察，則可見政府對電影產業之管控並非完全依賴個人意志主導，而是建立於有序、漸進的制度性基礎之上。

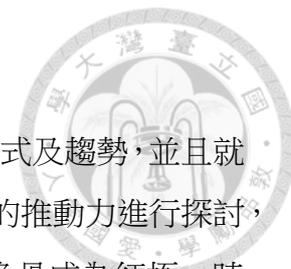
因此，在理解中國政府對主旋律電影之介入行為時，本文主張應該採制度論觀點加以分析。即領導者之行為意圖並非僅限於當代，亦非單純出於建構個人歷史地位而罔顧制度所為之選擇。相反地，發展至今，政府對中國電影產業之諸多管理依據本就奠基於制度之上，即便有所轉向，其運作方式亦多透過制度層面的調整與再設計來實現。更遑論就電影產業本身而言，自其發展初期便已透過制度規範納入政府宣傳體系之中。是以本文認為後續分析應避免過度強調個別領導者之個人因素，而應將重點置於政府如何持續透過制度性管道對電影產業施加影響。

對此，本章第二部分所整理與歸納之重點聚焦於政府對電影產業所施之影響最為廣泛的審查制度目的與其效果。在效果上共可劃分為三，其一，在其規範界線始終模糊不清卻伴隨著嚴重懲罰的情況下，將容易導致公眾產生自我審查的副作用。其次，審查制度另一方面也可作為訊息篩選的機制，而有助於統治者了解輿論甚至創造輿論。最後則隨著中國經濟體系的持續擴張，此一效果將甚至可能進一步外溢至全球。然不論其制度效果為何，不可忽視的是，其制度設計之目的全在於維護既有政權的統治基礎與穩定。然可見就現有文獻而言，其多聚焦於審查制度的宏觀層次進行討論，而較少針對制度運作之具體細節進行深入剖析。另除審查對電影創作所產生之主導效應外，本文亦認為，尚有其他諸如獎勵、保障等政策措施皆亦存在對電影產業運作的實質影響，故後續本文將一併納入討論。

最後，在此框架下，受相關嚴密制度規範的從屬者如何與制度共處及互動，將為本文與其他研究最為不同之處。因此本文假設，在電影產業的特殊性質與政

府審查的不確定性下，將導致這個產業內部存在電影產業工作者一方面為求符合規範而向統治者示好，而另一方面卻又冀望能夠維持自我創作自由的各種掙扎。對觀眾而言，其也可能因在此框架下的選擇受限，使之難以作出真正符合心意的選擇，故僅能在有限的條件下展現出看似符合執政者要求的行為，然實際上卻並未完全的滿意於政府所餵養的資訊與價值觀，因而存在「公開文本」與「隱藏文本」的論述空間。綜上所述，本文將立基在此章節之上，持續探討中國電影產業的運作邏輯與釐清影響該產業發展的多股力量如何對其產生影響。

第三章、研究方法與設計



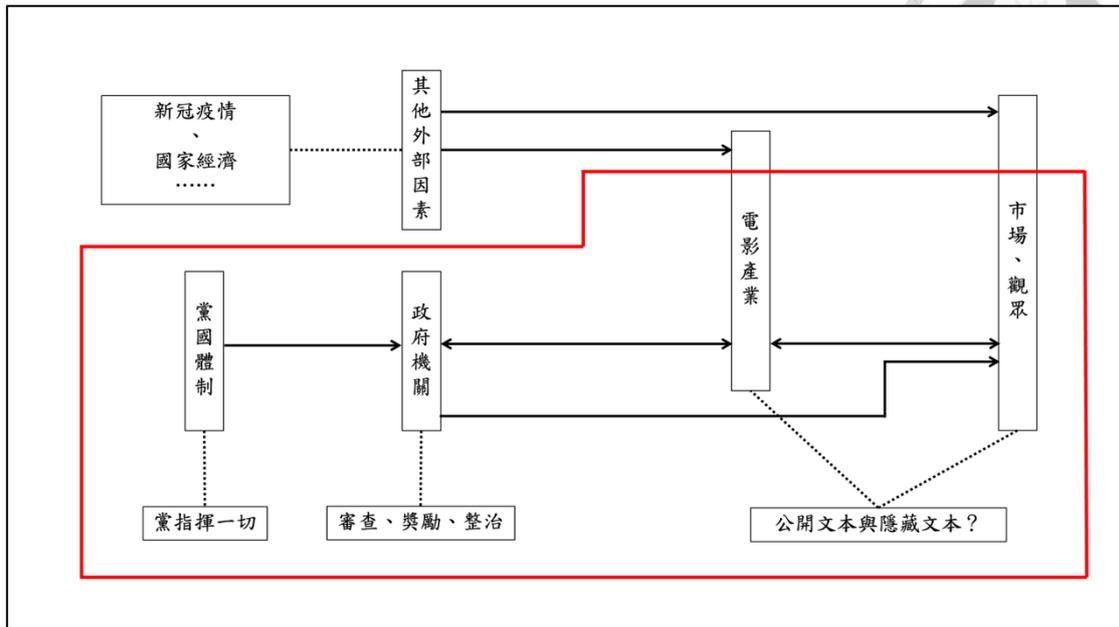
本研究目的在於釐清當代中國電影產業整體的產業運作模式及趨勢，並且就各行為者不同的角色、地位與不同的出發點對這個產業所形成的推動力進行探討，以解釋過去幾年商業主旋律電影在製作與市場層面如何脫胎換骨成為紅極一時的主流，甚至創造出整個國家從上至下皆無人不置身事外的現象。期待進一步證成如今中國主旋律電影市場的熱絡實際上並不一定完全來自於產業工作者與觀眾的個人偏好，而是可能為受政府制度誘因的設置以及其他外部環境因素所形成之「公開文本」的展現，實際上卻有其不願配合或是另有所求的真實態度之「隱藏文本」的存在。而這當中不僅牽涉須針對國家與社會權力關係的討論，也與社會如何與體制互動的釐清有關。故本章將分為兩個主要部分。首先，本文將說明研究的整體架構，藉此釐清推論邏輯與論證流程。其次，將進一步討論本研究所採用的研究方法與研究設計。

第一節、研究架構

如同前述，電影產業在改革開放之後的角色雖不如過去般在創作及製作上毫無空間，但是卻仍可在多個層面受到許多過去計畫經濟下的遺緒所影響，但與此同時市場所給予的能量也正在不斷推動著整體電影產業的發展。故雖然中國的黨國體制對國家的影響層面廣泛，且建立在固有的理論觀點去分析固然有其價值，但如果僅以此單一的思考模式去推論中國電影產業樣貌的形成因素則可能同樣不可避免的盲點。故本文希望從黨國體制出發，聚焦於制度變化如何形塑出當代中國電影產業的樣貌。故根據下方研究架構圖，在黨國體制的主導下，主管機關的政策方向及規劃如何影響電影產業，以及電影產業內部工作者是如何應對、轉化這些外在框架，並同時與自身的理念、想法結合，並在最後探討市場與受眾端如何給予反應，甚至又再回過頭來為產業帶來影響。

根據上文的討論，本文的研究架構參考如下圖：

圖 1 研究架構圖



資料來源：本研究整理

本文將先從黨國體制的視角切入，探討中國政府如何透過制度設計、政策規範或風向來形塑電影產業的發展。而在這樣的治理過程中，本文並非旨在單向揭示政策對創作自由的壓制，而是關注在特定治理邏輯之下，產業如何逐步傾向某種符合國家期待的發展軌跡，並思考此一趨勢所蘊含的結構性意涵。

換言之，作為中華人民共和國迄今唯一的合法執政黨，中國共產黨的領導地位雖在憲政體制內不可撼動，但隨著國際局勢與國內政經環境的變化，其絕對的領導權威似乎面臨許多挑戰。在此背景下，當前領導者對電影作為鞏固政權正當性、維持政黨歷史價值與地位的工具自然抱持正面態度，甚至可能透過政策手段介入產業發展並進行意識形態建構。因此，本文的分析重點主軸在於探討，在此政策導向下，電影產業與社會大眾是否出現了「公開文本」與「隱藏文本」的相對現象，而圖中紅框所圈起的部分即為本文的論證主軸。

其次，從圖中可觀察到，電影產業本身實際上位處多重力量交織的場域，除深受政策的引導與介入外，在市場化進程推動下，亦需獨立面對來自產業外部的變數。這些外部影響不僅可能改變產業內部的運作邏輯，更會透過市場回饋機制再度作用於整體產業結構。因此，對電影產業的理解若僅限於單一因素的分析，將難以掌握其運作的全貌。基此，本文雖意欲著重於紅線框起的主軸部分進行討

論，但亦將涵蓋各類潛在變項，力求對國家、產業與社會互動的機制進行更為全面地描繪與分析。

總體而言，本研究架構圖旨在協助說明本文的推論過程，並輔以了解中國電影產業的生態實際上是受到上至中央政府，下至一般民眾等舉國行為所營造而成。在這當中制度所形成的框架限制固然最為沉重，然卻並非意味產業與市場便全然以此為真理，故絕非單一行為者或單一力量即導致中國電影產業如今豐富、多彩而為人所知、所揣測的面貌。

第二節、研究方法與設計

因此，對照前述提出之第一個研究問題，本文首先將採歷史制度分析及文本分析進行處理，透過這兩種方法，本文希望能夠整理出影響中國電影產業發展的制度性因素等相關政策、規範為何，並在這個層次嘗試了解國家或政府在電影產業當中所扮演的角色。而對應第二個研究問題，本文將以半結構式訪談，嘗試透過與具中國電影產業內部工作經驗者的對話來了解產業內部如何與外部環境互動並轉化為自身前進的能量，並希望能夠進一步瞭解在這樣的過程中，產業內部是否存在「公開文本」與「隱藏文本」間的差異。最後，則是將透過問卷調查的方法，針對市場目前的觀影習慣去解釋當面對這樣的產業框架時，觀眾的選擇是否也與之呼應又或是呈現其他的面貌。

一、歷史制度分析（Historical institutional analysis）與文本分析（Textual analysis）

歷史制度分析作為一種能夠釐清脈絡與時空細節的研究方法，不僅能夠回答與歷史相關的大問題，同時也有助於避免理性選擇理論中時間性斷裂且無法解釋制度鑲嵌性的缺失（黃宗昊，2010）。雖然中國電影產業制度的演變表面上似乎隨著歷屆領導人政策重點的轉移而出現波動，實際上卻是自 1949 年之後就一脈相承。不論是從電影在體制中所擔當的政治功能來說，或是從業者在創作內容上對國家政策導向的高度敏感與配合都顯示出中國電影與政治之間交纏且密不可分的關係。在此基礎上，歷史制度分析將有助於本文探討當代中國電影產業政策的變遷如何推動當前中國電影的高產與高票房，並討論在這種發展趨勢下將對整

體電影產業帶來何種效果。

本文認為，中國當代的政策發展與意識形態走向，處處無不在顯示其對於共產黨革命歷史地位的執著與肯認，且如同學界對其領導人再毛化的定義，顯示習近平的處世價值觀實際上與毛澤東領導時期的意識形態氛圍與內涵高度相似，此即為歷史制度分析論者所能夠處理的一大層面，即制度的「路徑依循」(path dependence) 概念。退一步而言，即便執政當局的執政手段、作為與過去制度的路徑依循毫不相關，但歷史制度分析對於制度如何被建立以及制度所產生的影響及效果的解釋也足以作為本研究在討論與當代中國電影產業制度的「關鍵時刻」(critical juncture)¹²時最佳的研究方法(黃宗昊，2010)。因此，本文期待透過盡可能完整的對於制度的分析，了解一直以來國家政策對電影產業所造成的影響，而這些政策其中可能包含一直以來都存在的審查制度或近年來因為流量明星陰陽合同問題而出台的各項查稅措施等等，顯示國家雖企圖掌控電影產業，但也試圖期待這個產業能夠朝向健全的發展，而此皆須以歷史制度論分析才能夠了解透徹。

另一方面，雖然本文主要進行制度性分析，然受中國獨特的威權體制以及計劃經濟結構所影響，因此許多官方政策的頒佈實際上不一定會透過具強制性的法規、法令或制度來執行，更多時候官方發布的許多計畫、聲明等指導性文件所營造出的政治風向就足以形成讓在下位者揣測許久的訊號。而由於文本所使用的論述與其中的語境，具有社會與特定的歷史建構的意涵(游美惠，2000)。而除制度性規範外，是否有其他非制度性的指導意見及通知也同時影響著電影產業，其又如何創造鼓勵或威嚇各界使其依照政府所希望的方向前進？又實際上除領導者以外的從屬者是否皆真受民族主義價值感召而行動？故除制度分析以外，本文亦將針對與電影產業相關之文件、公文與文本進行詮釋，希望能在目前的研究條件下觸及問題的核心。

在資料運用上，本文將分為三個層面，第一個層面將著重在政府對國家的整體規劃(如：《「十四五」中國電影發展規劃》等……)上可能影響電影產業的部

¹² 「關鍵時刻」為歷史制度論者在研究中針對制度的探討方向之一，主要在釐清制度如何在歷史中被創設(黃宗昊，2010)。

分進行整理並分析其意圖，此部分有助於理解其餘兩個部分的制度性演變情況。因此，第二個層面將著重在針對與電影產業相關主管機關所發布的制度、法規（如：《電影產業管理條例》、《電影產業促進法》……等）去討論其可能產生的效果與作用。另除中央行政、立法機關訂定之規範之外，針對審查制度運作與執行的相關細節，則主管機關多以公文形式核發相關執行單位比照執行。而根據《黨政機關公文處理工作條例》中指出，中國黨政機關之公文種類包含：決議、決定、命令、意見、通知等類，因此，為深入討論審查制度之各施行細節，則本文亦將針對由相關行政單位核發之公文進行分析。除審查制度規範外，相關主管機關的變動趨勢，包含如：黨中央為求政府機關能夠夠有效的為黨服務，因此在各層級及領域都著手進行黨政機關融合的改革作為之象徵意義亦為本文關注之焦點。目的在於透過整理各項政策、法條與規範的發展趨勢，解析其如何為整體產業創造限制，令業界與受眾皆相對無法拒絕製作與觀看主旋律電影。

最後，則根據劉立行（2008）進行的中國電影產業分析亦可發現，中國對於電影產業的扶植以特許、補貼以及租稅優惠為三個主要的管道，其早期政策施行之目標在於確保中國電影產業能夠擺脫積弱不振的形象而邁向全球化。雖然就作者看來中央此一作法無疑是將中國電影產業的定位推向了一個更加與之期望相反的境地（劉立行，2008）。但對此，本文想進一步去了解近年來除審查制度以外的相關獎勵、保障措施又如何影響電影產業發展。

而在資料蒐集上受限於目前中國研究的資料取得難度，因此本文預計將以中國國家電影局官方網站上現有所能查閱到的相關法規、條例、辦法與意見、通知等文件進行分析。由於國家電影局目前為中國電影業務的主管機關，因此針對電影產業的相關規範勢必都可從此機關所登載、發布之內容來進行了解，故以此為資料蒐集處應有其參考價值。

二、半結構式深度訪談

本文第二個部分的分析將以半結構式深度訪談作為主要研究方法。原因在於電影作為當代流行娛樂文化的一部分，且產業發展下觀影行為的從事門檻已大幅降低，使得觀影活動在社會中已具高度普及性，無論是情侶、家人或朋友皆可能以此作為日常社交、娛樂用途。然形成對比的是，電影產業本身對於外部人士而

言卻並不那麼容易接近，一方面該產業高度專業化，運作邏輯與內部規則頗為複雜而難以被外人輕易探知；另一方面，電影相關的從業人員往往因作品知名度增加而使得個人能見度亦隨之提升，甚至成為帶有明星色彩的公眾人物，這進一步拉開了產業與一般大眾之間的距離，因此，社會上對電影產業的理解時常流於片面，甚至出現錯誤的認知與解讀。故唯有透過深度訪談才能有助於補足制度與文本分析所難以觸及的細節，從而更精確地掌握行業內部的運作型態。

而本研究之深度訪談對象為具備中國電影產業從業經驗者，且訪談作業於 2025 年 2 月 21 日至 2025 年 4 月 28 日期間進行，多採滾雪球方式進行受訪邀約，最終共完成七位受訪者之訪談。原則上每位受訪者以訪談一次為限，每場訪談時長約為一小時，形式上則以六位為線上訪談，一位採面對面訪談。另考量中國電影產業的特殊性與敏感性，使得資訊揭露確實可能為受訪者帶來潛在風險，故本研究在正式訪談之前皆已確實徵得所有受訪者的知情同意，相關保障條件包含：訪談內容將僅作為學術之用，絕不作商業及其他用途；針對受訪者之可辨認之個人資訊，本文將確保以去識別化的方式處理等（詳見附錄壹）。

而下方為去識別化之本研究受訪者資料表(由於每位受訪者之訪談皆為隱密進行，且各受訪者訪談之間相互獨立，因此受訪者編號為隨機安排，與訪談順序無關)：

表 1 受訪者資料表

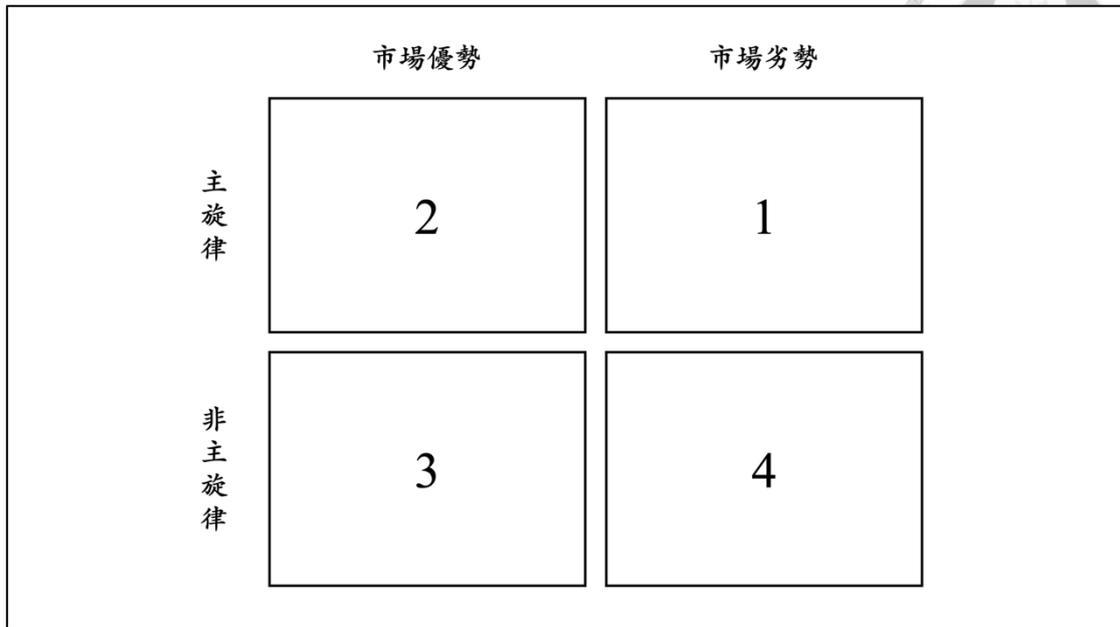
受訪者編號	主要曾任職位	工作年間
受訪者 A	製片、發行	2001-
受訪者 B	製片	2022-2023
受訪者 C	製片	2010-2016
受訪者 D	院線職員	2014-2023
受訪者 E	電影記者、院線職員	2018-2023
受訪者 F	電影記者	2015-
受訪者 G	電影調色師	2018-

資料來源：本研究整理

考量本研究之主軸在於探討近幾年商業性主旋律電影爆紅跡象，故本研究之受訪者皆為曾任或現任於電影產業相關之民營企業單位之人員。目的在於與過去那些完全由官方主導製作之主旋律電影創作與製作進行區分，另一方面也是希望能夠盡可能地以從屬者的視野來了解這個產業，故本文在後續分析所討論之主旋律電影作亦將主要圍繞於此不具官方背景之電影工作者對於產業近年發展的觀察以及其如何應對之心態上進行。

而根據下圖可見，中國電影作品可以是否為主旋律以及是否具備市場優勢而劃分成四種類型。而表格中數字由大至小可視為政府在面對這類作品時所展現的正面態度程度之分，標為 1 之市場劣勢主旋律電影意指完全由國家主導、推動之電影作品，此類作品由於形式制式、死板而不被現代觀眾所喜愛，使之為市場劣勢，即便如此，政府亦多能夠透過動員等干預措施使之得以進入觀眾視野。另標為 2 之市場優勢主旋律電影則意指近幾年由民營電影製作公司與國企電影單位合拍或是完全由民營電影製作公司獨立製作之商業主旋律作品，此類型作品由於往往具有驚險刺激的打鬥場面以及絢麗奪目的燈光效果，因此多半為市場高度接受，甚至可能因具話題性且又為主旋律，而得以進一步引起官方關注，甚至加以吸納。標為 3 之市場優勢非主旋律作品則指多數的進口電影以及其他中國商業電影，由於這類作品最受市場喜愛，因此官方可能一方面對此類作品相對忌憚；而另一方面卻又期待透過對這類作品的干預而使之在某種方面得以為政權帶來好處。最後，標為 4 之市場劣勢非主旋律作品則為官方相對不管不問之電影作品，多半為藝術電影以及其他受眾群體較小的電影類型。而這類作品因不具市場優勢而不被官方視為可利用之「頂層」，故可能位處淘汰邊緣，但卻同樣需受官方高壓管制。

圖 2 電影作品市場情勢分配圖



資料來源：本研究整理

從上方圖表劃分之結果可知，正常情況下，民營電影企業所製作之電影類型應屬 3、4 類作品且應為電影市場之大宗，然近年來中國電影產業卻出現第 2 類作品數量逐漸膨脹之情景。因此，本文期待後續的訪談分析能夠主要著重於討論相關電影工作者是否因在製作 3、4 類作品的空間不斷縮小以及壓力不斷提升而產生欲極力尋求官方偏好與認同之行為。

基此，本研究之訪綱如下：

1. 請問在中國大陸影響一部電影製作、開拍與上映的因素可能有哪些？
2. 請問近幾年（2013 至今）的中國大陸電影市場的趨勢為何？
3. 請問目前在中國大陸市場當中較具前景（有票房潛力）的電影題材與類型可能是哪些？請問您為何認為這些類型的電影題材會較具發展潛力呢？
4. 在中國大陸，您認為政府在電影產業所扮演的角色為何？從電影的製作到上映過程中，政府將提供什麼樣的資源以及協助？
5. 請問您作為一個電影工作者，在中國大陸製作一部電影是否可能存在什麼樣的挑戰？

本研究之半結構式訪談方向主要分為五大部分，其一，主要在了解中國電影產業運作邏輯及相關外部因素的影響有哪些；其二，目的在於了解在特定的運作模式及框架之下，中國電影產業的發展趨勢為何；其三，期待能夠透過電影工作者的自我觀察，整理、歸納出市場或觀眾偏好可能存在的規律；其四，則將進一步了解在中國電影產業當中，政府所扮演的角色，以及其實際作為有哪些並如何影響整體產業；最後則是希望電影工作者從自身角度出發分享當前中國電影產業持續發展下所面臨的挑戰等。訪談主要以此五大主軸依序進行，具體細節則依個別受訪者資歷不同而有些許細節上的差異。

藉由這些問題的鋪陳，本文期望能為來自其他領域的讀者提供對中國電影產業更加立體且具深度的理解，而非僅將其簡化為一種毫無感情、缺乏自主論述空間的政治宣傳工具。更重要的是，儘管電影作為一種文化產品，而常被威權政府要求必須回應特定意識形態期待，但參與創作與製作的工作者本身皆是具備情感與思考能力的個體，若忽視這些微觀行為者的聲音與處境，則無助於對整體產業的了解。

三、問卷調查

儘管本文同樣欲驗證觀眾在觀影行為的選擇上是否符合「公開文本」與「隱藏文本」的假設，而如同上文所述，半結構式深度訪談應為最適之方法。然考量中國人口基數龐大，若僅依賴數位個案進行質性訪談將面臨樣本代表性不足的限制，基此，本文決定在此部分以問卷調查方式進行。一方面，結構式問卷能降低受訪者表達意見的壓力，有助於提升填答意願；另一方面，在統計抽樣邏輯上，只要樣本達到一定規模便有助於推估母體的態度傾向。因此，相對於深度訪談，問卷調查更有助於掌握整體觀眾對中國電影市場的態度與接受度。

問卷收集時間為 2025 年 3 月 21 日至 2025 年 4 月 13 日為止，同樣主要以滾雪球方式進行線上問卷的發放，發放平台以騰訊問卷平台進行。而以此平台進行的原因在於，其為騰訊公司推出的線上問卷調查平台，並為目前中國線上調查研究使用率較高的平台之一，因此為降低民眾在問卷上的填答門檻，始將其作為本文問卷調查之主要收集平台。且因問卷發放目的是為了解中國一般民眾在觀影上的偏好與習慣，因此問卷填答對象條件設定為目前居住於中國大陸地區者，故

使用中國企業所建立之平台將更有利於樣本的回收。除此之外，其餘條件則未多加限制。而若完全觸發所有題型則問卷內容共 30 題，資料清理前填答時間平均約為 5 分 56 秒。

本問卷內容除卻受訪者基本資料外，總共分為兩大部分，分別是：整體電影觀看習慣以及主旋律電影觀看經驗（參考附錄貳）。而填答時間截止後，問卷收集樣本總計共 392 份，有效樣本數為 303 份，有效回收率為 77.3%。而資料清理依據非於中國大陸地區填答者；第 17 題對於是否了解主旋律電影屬於哪一類電影的選項中「非常了解」與「了解」和第 28 題選項「我還是不了解什麼是主旋律電影」之邏輯判斷；第 28 題詢問民眾對於主旋律電影的看法中，選項「內容與我的生活較無關聯」與選項「內容與我的生活息息相關」之邏輯判斷；第 21、22 題對應選項的邏輯判斷及其他亂填者（如填答內容答非所問、填答時長過短等）之條件進行清理。

經依有效問卷填答者之性別、年齡及教育程度進行初步分析後，以下列三個表格呈現。性別部分主要以男性佔比 40.6%，女性佔比 57.8%。其次，年齡分佈則以 18 至 24 歲佔比 31%；25 至 34 歲佔比 38.3%；35-44 歲佔比 12.2%為大宗。最後，在教育程度上則以高中／中專／技校佔比 17.16%；大專／本科佔比 60.07%；碩士研究生佔比 16.5%。基本分析結果顯示，在性別比例上本問卷並未過度偏向某一特定性別。而在年齡則顯示多以 18 至 44 歲的青壯年人口為主，以及教育程度超過一半以上為至少受過大學教育者，而樣本呈現這些情況的原因可能來自本問卷所發放之平台為線上平台，受到設備、技術等相關門檻影響導致樣本填答對象應多為具相關基本技能的青壯高教育人口。其次，看電影作為一種當代流行文化，使得多半以此為娛樂活動的族群應與本研究之樣本高度重疊，故雖然有效樣本數或許在統計上尚未能夠達到信度，然作為中國電影觀眾態度的初探調查仍有其一定程度上的意義。綜上所述，本文下面章節的問卷分析即將主要針對此 303 份有效問卷進行進一步的討論。

表 2 性別

生理性別	人數 (人)	佔比 (%)
男性	123	40.6

女性	175	57.8
不願透露	1	0.3
其他	4	1.3
總計	303	100

資料來源：本研究整理

表 3 年齡

年齡區間	人數 (人)	佔比 (%)
18 歲以下	19	6.3
18-24 歲	94	31.0
25-34 歲	116	38.3
35-44 歲	37	12.2
45-54 歲	20	6.6
55-64 歲	13	4.3
65 歲及以上	4	1.3
總計	303	100

資料來源：本研究整理

表 4 教育程度

教育程度	人數 (人)	佔比 (%)
初中及以下	14	4.62
高中 / 中專 / 技校	52	17.16
大專 / 本科	182	60.07
碩士研究生	50	16.50
博士研究生及以上	5	1.65
其他	0	0
總計	303	100

資料來源：本研究整理

第四章、中國電影產業制度發展趨勢

雖然電影審查制度自電影傳入中國後便長期伴隨其產業發展而存在，且近年來有關審查標準日益收緊的討論屢見不鮮，但若從歷史制度論的角度出發，這些現象實則多可追溯至早期制度安排所奠定的基礎。換言之，若欲深入探討當代中國電影制度對從業者所造成的影響，便無法僅憑現行規範加以解釋。許多看似屬於當代的產業現象，實則可能早在制度初建時便已埋下伏筆，並透過路徑依循逐步塑造成今日的結構樣態。

因此，本章將透過對中國電影產業制度發展歷程的脈絡化梳理，探討政府如何藉由制度建構與階段性調整持續介入並形塑整個產業的運作樣貌。分析焦點將聚焦於和「公開文本」與「隱藏文本」機制相關的制度條文與政策動向之上，並依據制度作用的不同面向，區分為三個部分進行說明：其一為國家對電影產業整體發展的規劃與目標設定。政府所發布的政策文件與發展綱要雖未必皆具法律強制力，卻往往能夠反映出當局的政策傾向與對產業的期許。這類文件常以指導性口吻設定產業發展基調，而在中國獨特的政治環境下，此類文件即便尚未有強制規範性，對電影工作者而言卻仍可能在實務上產生一定的制約作用。更遑論其中部分也已納入正式法規條文，對產業參與者的行為則更具直接約束力。其二為電影審查制度的具體規範。如前文多次提及，電影審查制度可以說一直都引導著電影產業的發展方向，即便在已高度市場化的今日，審查制度仍然是電影創作與發行上無法規避的門檻。因此，該節將進一步檢視中國政府在管理電影產業上所推動的審查規範措施，並分析其如何在長期累積的過程中形塑當前產業的運作格局。最後則為其他涉及產業導向的獎勵機制與保障措施，期待藉此說明其他制度將如何亦構成行為者選擇與行為的條件，以探討在審查制度以外是否也存在其他具引導性的制度因素而對產業走向產生實質影響。透過本章之分析，本文期望能以更完整且全面的角度的去理解制度如何從多層面介入並影響電影產業的發展動態。

第一節、政府對電影產業的規劃與期待

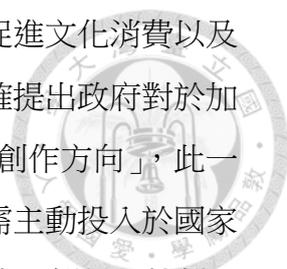
鑑於中華人民共和國自建國以來即遵循計劃經濟體制的運作模式，國家整體發展長期以五年為一規劃週期，故每逢新一輪的五年計劃發布，其總是成為各界

在中國政策觀察上的重要風向球。基此，本文認為若欲理解國家對電影產業的政策取向與角色定位，分析歷屆五年計劃中有關電影或文化產業的相關部署將有助於掌握執政者對該產業所賦予的功能期待與政策想像。

其中，中國文化產業因國家加入世界貿易組織（WTO）而不得不面對來自國際市場的強勢競爭，使得政府對此亦有所警覺，而對文化產業的發展規劃隨之轉而變得更为明確且重視。就目前所能檢索到的網路公開資料來看，最早可回溯至2006年由國務院發布的《國家「十一五」時期文化發展規劃綱要》以及隨後於2012年由中共中央辦公廳與國務院辦公廳聯合印發的《國家「十二五」時期文化改革發展規劃綱要》。此針對文化產業所訂定之發展規劃綱要所涵蓋之範圍廣泛，不僅涉及：新聞、影視、出版、廣告等常見產業，甚至連數位內容與動漫產業亦皆羅列其中，顯示中國政府對於全面向掌控文化產業的高度重視。而儘管這兩份文件主要是針對整體文化產業提出指導方針，但其中所涉及的政策思維與規劃方向亦可合理推論涵蓋電影產業。

在這橫跨十年的國家發展藍圖中，可以觀察到政府對於文化領域的重視始終如一。其中，中華文化不僅被視為提升國民精神生活的重要資源，也被賦予對外展現國族形象、推動中華民族價值復興的功能。而為實現這些多重目標，文化產業的有序推動便成為迫在眉睫的議題。值得注意的是，相較於「十一五」期間著重於擴張文化產業的生產規模，「十二五」階段則隨著中國整體國力的增強，在文化政策語境中逐漸轉向對制度創新與體制改革的關注，並提出建構「社會主義文化強國」的願景，顯示文化發展從量的提升進入質的轉型階段。

因此，除了延續如「三個代表」重要思想所體現的核心政治理念，以及「弘揚主旋律、提倡多樣化」的重要文化方針與國家在文化產業治理上所秉持的「一手抓繁榮、一手抓管理」原則外，值得注意的是，原先對於民族文化繼承與傳承的強調，已轉變為透過市場機制推動中華文明對外輸出的戰略。在具體規劃層面上，「十一五」時期更明顯也以強調增長為核心，政策重點集中於擴大影視項目的製作、發行、播映和其相關衍生產品的開發等。此一階段不僅要求國企積極塑造品牌競爭力，同時也明確表達對民間資本投入文化領域的正面態度，試圖透過多元主體的參與擴大產業規模與影響力。「十二五」期間，雖延續了過往對文化



產業發展的基本立場，但相較前期，卻更進一步強化了政府在促進文化消費以及推動文化體制改革創新的積極態度。最為明顯的是，文件中明確提出政府對於加強文化產品創作引導的意圖，其中首要強調的便是「堅持正確創作方向」，此一原則主張創作應以人民為核心關懷，並強調各類藝術文化形式需主動投入於國家發展策略，特別是需與「中華民族偉大復興」相關的敘事相結合。例如：戲劇、電影與文學等創作皆被要求投入歌頌時代精神與人民生活的內容當中。從這樣的政策表述可見，國家不僅期望透過提升文化產業的整體品質與影響力，更試圖將其作為傳遞中國文化價值與民族認同的重要載體，而電影產業自然也被一併納入其中。此一政策走向的端倪也可從「十二五」規劃頒布前兩年，即 2010 年由國務院辦公廳發出的〈國務院辦公廳關於促進電影產業繁榮發展的指導意見〉看出，該文件核心目標在於透過多項制度設計與產業措施，推動中國邁向「電影強國」的定位，並強調以電影為媒介推動社會主義核心價值體系的傳播，進而走出「中國特色」電影發展道路。但在基本原則上則仍重申需堅持市場運作與政府推動兩者並行的發展策略，而與當時整體文化產業發展規劃相呼應的是，此時電影產業在技術設備與品牌建構上仍處於起步階段，正因如此，該指導意見中即已特別強調唯有制度改革與技術革新方能為中國電影產業創造實質性的競爭優勢與成長動能。故在政策內容中，政府明確提出需積極改善與電影相關的基礎設施，推動科技化與數位化的建造等，藉此提升產業整體品質與現代化進程。

因此，於 2017 年發布的《國家「十三五」時期文化發展改革規劃綱要》中，便進一步提到「十二五」時期的文化建設已取得相當程度的進展。而相較於前一階段，「十三五」規劃的開篇語氣更為自信，展現出強烈的文化自我肯定氣息。一方面，文件中強調「中國夢」與社會主義價值已更深入人心；另一方面也指出中國對外文化傳播上的能見度與影響力都已顯著提升。因此，其政策的核心目標在於將先前推動的各項改革與建設成果進一步深化，促使文化產業發展能夠邁向更高的層次。此外，此時期也開始明顯強調以當前領導人習近平的系列重要講話作為指導思想，顯示其個人思想在政策引導層面的影響力正日益提升。此一變化某種程度也可視為國家整體文化發展策略出現調整甚至轉向的訊號。雖然思想建設從「十一五」時期以來便一直都是政策文件中穩定出現的要素，但在「十三五」時期進一步強化了對意識形態領域的關注，更新增具體條文以強調需透過黨委組

織系統的職能運作，強化共產黨對文化產業在管理與監督上的職責，體現出黨國體制對文化領域的掌控強度上有逐步增加的傾向。在文化產品的創作與生產層面，「十三五」時期政策同樣展現出對於「正確創作導向」的執著，並將其視為文化建設的重要原則之一。同時，為了強化文化市場的主體力量，政策亦提出透過國有文化企業的聯合重組以打造新型的消費文化；在中華文化的傳承策略上，則不僅限於保存與保護的語境，而是改以創新、改造等相關用詞為主軸，試圖藉由文化內容的再造帶動本土品牌發展以及創造「走出去」的空間與契機。上述種種現象或許都為 2018 年中國電影事務被指派由中宣部統一管理提供了一套制度背景的理解。

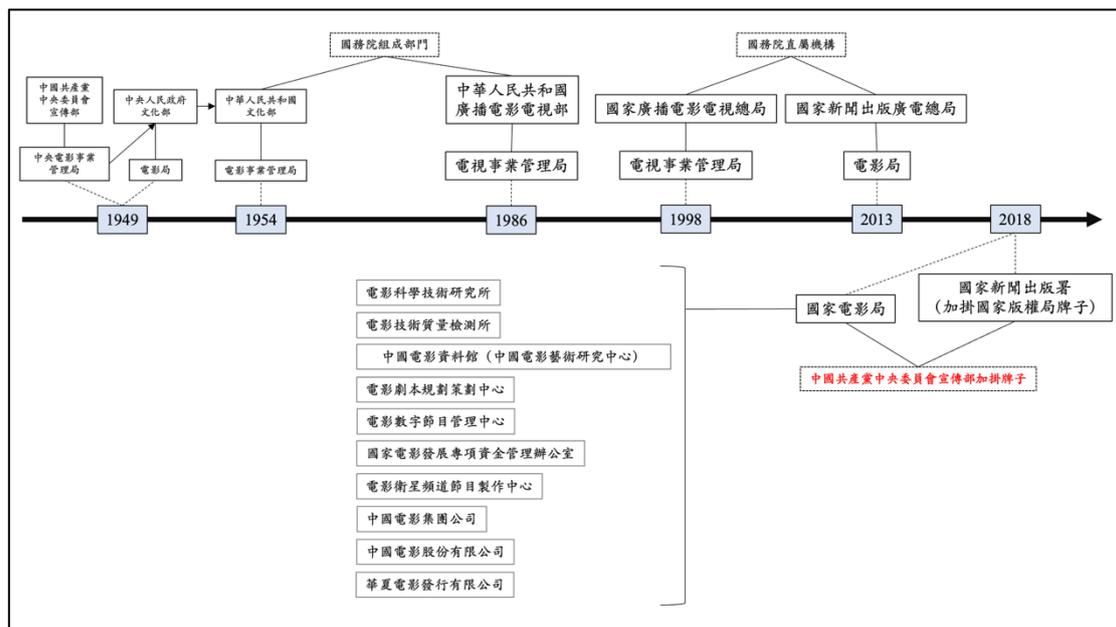
2021 年，國家電影局首度印發《「十四五」中國電影發展規劃》並與 2022 年公布的《「十四五」文化發展規劃》形成呼應關係，在電影發展規劃中，官方明確肯定電影產業在過去幾個規劃期內所取得的進展，不論是在觀影設備、技術上的升級，還是產業規模的擴張與經濟效益的成長，都顯示電影作為文化產業的重要組成，其市場表現已具備相當程度的成熟度與競爭力。更為明確的是，在此次電影發展規劃中，中央再次釋出將電影產業作為建構中國為「電影強國」形象的政策意圖與野心。故相較以往，此時期的重心已不再侷限於內部發展，而是更加關注中國電影如何以更為有效的途徑走向國際舞台並藉由影像敘事為「中國故事」的全球傳播奠定基礎。

綜合來看，雖然在這四個五年計劃期間歷經了不同領導人主政的時期，然卻仍可辨識出中國在推動文化及電影產業上所展現出的政策延續性與一貫邏輯。雖在「十三五」之後相關方針的制定越來越顯著的偏向以特定領導人的思想為核心發展，但基本立場卻始終未曾偏離，即長期以來都將文化產業視為發揚中華民族價值的重要工具，並持續在此定位下持續推動產業改革。除此之外，從「十四五」期間國家電影局特別訂定《「十四五」中國電影發展規劃》一事可見，電影產業在此階段確已成為重點關照項目。

不僅如此，從下圖關於中國電影主管機關的更動與改變趨勢可見，原先政府在對於電影事務的管理上，為由象徵政務單位的國務院直屬管理，且被廣泛地與新聞、出版及電視產業共同劃入文化產業領域。然隨著政府推動黨政改革的進程，

2018 年後，電影產業相關事務不僅直接被獨立於國家電影局轄下專責，更同時改由中宣部以加掛牌子的方式進行管理。除此之外，在國家電影局的直屬機關名單中更可見從技術、補助到製作與發行等步驟皆有相關單位對應負責，顯示國家在對於電影產業的管控上不僅更趨重視，甚至以一種絕對且完全主宰的方式影響著其發展。而下一節，本文將討論在這些宏觀發展目標與政策原則的引導下，國家究竟透過哪些具體的法律條文與行政措施對電影產業進行規範與管理。

圖 3 電影事務主管機關發展沿革

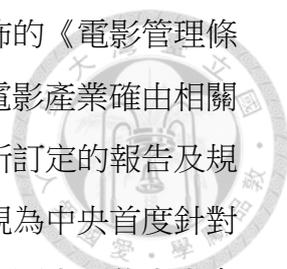


資料來源：本研究整理

第二節、審查制度與相關限制規範

過往研究在論及最為影響中國電影產業的政策與規範時多聚焦於審查制度，並普遍指出其影響力源自於規則的不透明與操作標準的模糊性 (Zhou, 2015; Fang, 2024)，然卻較少深入探討此制度在演變過程中所展現的階段性差異，以及增補之內容如何延續舊審查制度的框架與目的，進而逐步塑造出新舊並陳的審查邏輯與治理形式。因此，本節旨在回應這一研究缺口，試圖系統性的整理、歸納並梳理中國電影審查的制度變遷趨勢如何對電影產業產生實質影響，以及試圖了解這些影響的層次與形式。

根據國家電影局官方網站，目前所能查到最早具有明確法律效力並對電影審



查制度有所羅列的制度性規範可追溯至 2001 年由國務院所頒佈的《電影管理條例》。此前雖國家對電影產業的管控行為便一直存在，而過去電影產業確由相關政府單位監督、管理，然其相關規範頂多僅以各種由主管機關所訂定的報告及規定而存在，未曾有過國家層級的相關制度性規範，故此條例可視為中央首度針對電影產業所訂定的明確制度性規範。此後 2016 年經第十二屆全國人民代表大會常務委員會第二十四次會議通過的《電影產業促進法》，則進一步強化對整體電影產業發展與監管的法制建構。就一般法律體系層級而言，《電影管理條例》係由國務院頒布，屬行政機關頒布的行政法規，在性質上主要作為政策執行的指導原則，其法律強制力相較於正式立法機關制定的法律相對有限。相較之下，《電影產業促進法》則由全國人民代表大會常務委員會會議通過，代表電影產業首次以立法形式納入國家法治體系，標誌著電影產業制度化進程的重要節點。值得注意的是，在正式法律出台之前，電影審查事務便已長期比照《電影管理條例》以及主管機關所佈達的意見、通知等公文類型來進行事務執行上的參考與對照。表示審查制度不僅有其實質的規訓作用，且在相關規定與執行手段上面所受到的框架束縛也皆為增加趨勢。因此，本節將聚焦於 2001 年至 2016 年間審查規範的演進，試圖釐清在中國電影市場開放背景下，電影審查如何以制度性框架持續劃定電影產業創作的邊界。

在威權國家對於政權挑戰幾近零容忍的治理邏輯下，文化產業若欲維持創作與生存空間，往往只能在制度邊界與審查縫隙中應變。以電影產業而言，隨著 2001 年市場開放之後進一步作成的《電影管理條例》在總則第五條即指出「國家對電影攝製、進口、出口、發行、放映及電影片公映實施許可制度。未經許可，任何單位和個人不得從事電影片的攝製、進口、發行、放映活動，不得進口、出口、發行、放映未取得許可證的電影片。」由此奠定了即便電影市場改革開放，然國家對於電影的製作仍有相當的把控權，亦即在電影創作上仍有許多政府所不容許踏入的底線。故該條例第三章（第二十四條）便直接載明「國家實行電影審查制度」，直指「未經國務院廣播電影電視行政部門的電影審查機構審查過的電

影片不得發行、放映、進口、出口。」然針對禁止內容雖設有十項說明¹³，但卻仍常被指責界線過於模糊不清而難以確定紅線所在。

不僅如此，電影審查制度的涵蓋範圍亦相當廣泛，從一開始的立項一直到電影上映之前，甚至到上映後都還持續受審查制度所規範。根據下方電影製作與審查流程圖，以商業電影常見的製作投入流程來看，當投資方（或出品方）決定參與項目開發時，會進一步進行主創團隊的招攬，特別的是在中國，電影製片單位同為投資方而參與項目開發的情形相對常見，如：《流浪地球》即為中國電影股份有限公司與多家影視公司同時投資、製作的一部作品。而在主創團隊完成劇本創作時，則將依據條例第十條¹⁴與二十六條¹⁵由持有「攝製電影許可證」的製片單位將電影劇本送審，此為電影製作與國家機關互動上所面臨的第一個關卡。電影拍攝並後製完成後，則需由製片單位再次將成片送審，經審查合格者則由當時的直屬機關國務院廣播電影電視行政部門發放「電影片公映許可證」，即為所謂的「龍標」，此為第二個關卡。而在那之後，包含如：發行、放映等與電影產業相關的行為，都須經授權許可後才具相關資格。如第三十七條¹⁶與第三十八條¹⁷即

¹³ 《電影管理條例》第三章第二十五條訂定：「電影禁止載有下列內容：（一）反對憲法確定的基本原則的；（二）危害國家統一、主權和領土完整的；（三）洩露國家秘密、危害國家安全或者損害國家榮譽和利益的；（四）煽動民族仇恨、民族歧視，破壞民族團結，或者侵害民族俗、習慣的；（五）宣揚邪教、迷信的；（六）擾亂社會秩序，破壞社會穩定的；（七）宣揚淫穢、賭博、暴力或者教唆犯罪的；（八）侮辱或者誹謗他人，侵害他人合法權益的；（九）危害社會公德或者民族優秀文化傳統的；（十）有法律、行政法規和國家規定禁止的其他內容的。」

¹⁴ 《電影管理條例》第二章第十條訂定：「國務院廣播電影電視行政部門應當自收到設立電影製片單位的申請書之日起 90 日內，做出批准或者不批准的決定，並通知申請人。批准的，由國務院廣播電影電視行政部門發給『攝製電影許可證』，申請人持『攝製電影許可證』到國務院工商管理部門辦理登記手續，依法領取營業執照；不批准的，應當說明理由。」

¹⁵ 《電影管理條例》第三章第二十六條訂定：「電影製片單位應當依照本條例第二十五條的規定負責電影劇本投拍和電影片出廠前的審查。電影製片單位依照前款規定對其準備投拍的電影劇本審查後，應當報電影審查機構備案；電影審查機構可以對報備案的電影劇本進行審查，發現有本條例第二十五條禁止內容的，應當及時通知電影製片單位不得投拍。具體辦法由國務院廣播電影電視行政部門制定。」

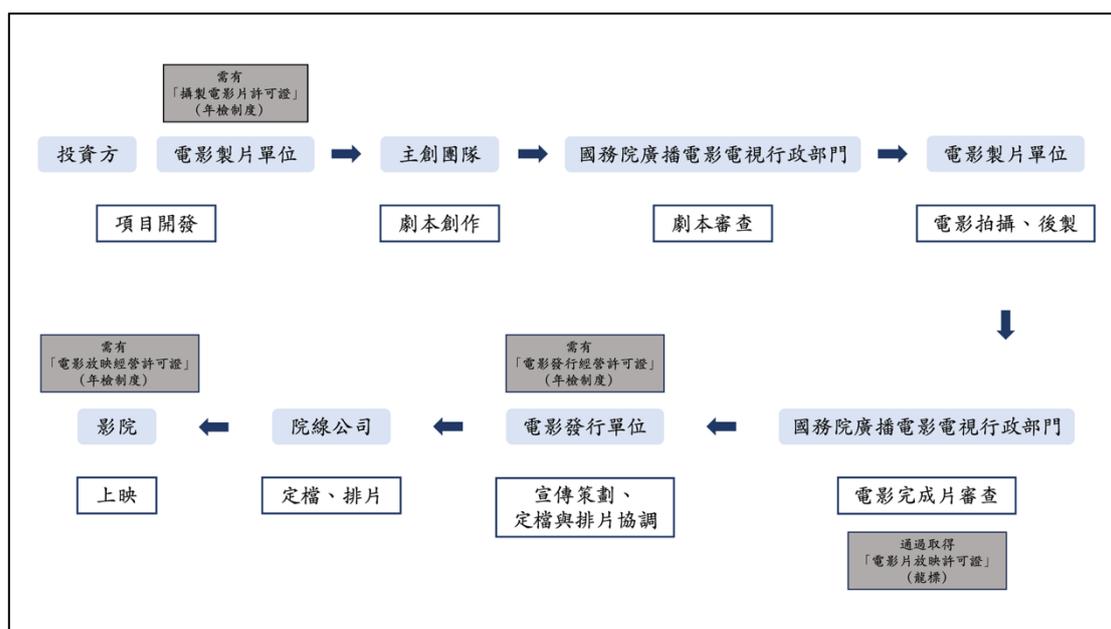
¹⁶ 《電影管理條例》第五章第三十七條訂定：「設立電影發行單位，應當向所在地省、自治區、直轄市人民政府電影行政部門提出申請；設立跨省、自治區、直轄市的電影發行單位，應當向國務院廣播電影電視行政部門提出申請。所在地省、自治區、直轄市人民政府電影行政部門或者國務院廣播電影電視行政部門應當自收到申請書之日起 60 日內做出批准或者不批准的決定，並通知申請人。批准的，發給『電影發行經營許可證』，申請人應當持『電影發行許可證』到工商管理部門登記，依法領取營業執照；不批准的，應當說明理由。」

¹⁷ 《電影管理條例》第五章第三十八條訂定：「設立電影放映單位，應當向所在地縣或者設區的市人民電影行政部門提出申請。所在地縣或者設區的市人民電影行政部門應當自收到申請書之日起 60 日內作出批准或者不批准的決定，並通知申請人。批准的，發給『電影放映經營許可證』，申請人持『電影放映經營許可證』到所在地工商管理部門登記，依法領取營業執照；不批准的，應當說明理由。」

為針對電影的發行與放映經營所制定的規範，其指出申請者或單位需持有「電影發行經營許可證」或「電影放映經營許可證」才具電影的發行與放映資格。

雖然多數情況下皆公認拿到「龍標」幾乎可以作為確保電影能夠順利上映的依據，然該條例第四十二條卻仍指「已經取得『電影公映許可證』的電影片，國務院廣播電影電視行政部門在特殊情況下可以作出停止發行、放映或者經修改後方可發行、放映的決定；對決定經修改後方可發行、放映的電影片，著作權人拒絕修改的，由國務院廣播電影電視行政部門決定停止發行、放映。」顯示即便在已獲得「龍標」的情況下，主管機關仍有權在任何發現影片不合標準的時機上要求修改，甚至仍保有直接撤除原先許可認定的權力。亦即建立在禁止內容的不明確性上，不論是在任何時候，審查的風向與標準都具有主宰中國電影作品的絕對權力。這對於以此為業的創作者與投資者而言無疑構成極高的挑戰與壓力，也因此，自我審查在此脈絡下成為一種幾近必然的調適機制。更不用提在該條例第二十六條甚至也直接表明電影製片單位應該依照第二十五條之禁止內容對準備投拍的電影劇本自行審查後再報送審查機構備案，此正證明本條例所行之規範除期待審查機構能夠盡可能過濾不合規範的作品外，政府同時也希望電影製片方能夠先進行自我審查以確保內容符合期待。

圖 4 電影製作與審查流程圖



資料來源：本研究整理

不僅如此，上述規定並不僅限於國產片。相關規則也以類似的模式影響著進口電影，亦即進口電影在進口前亦需由製片單位報送審查，並同需獲得「電影公映許可證」以及相關進口批准文件，才得以進一步辦理其他手續。而除電影內容製作的審查，條例甚至針對舉辦中外影展、國際電影節以及參加境外電影展、電影節都載明需報請相關主管機關批准。此舉不僅顯示中國政府對於境內放映活動的高度控管，也反映出其對國產電影進入國際視野的嚴格把關。此舉與前述政府期待將電影產業作為國家外宣重要項目的企圖心高度符合。

五年後的 2006 年，廣電總局進一步頒布《電影劇本（梗概）備案、電影片管理規定》，此一規定改變了原先在《電影管理條例》針對劇本審查的規範，原先在條例當中需將整個劇本報送審查，而此規定則雖改為提供一千字以上的電影劇情梗概即可，但根據第九條卻又指出若涉及重大革命與歷史題材的電影項目，則仍需報送劇本立項審查。此處值得注意的部分有兩點，其一，即便創作題材屬於主旋律範疇，電影相關創作者仍無法全然自由發揮，且反而往往需面對更為嚴格的審查程序。這也凸顯出主旋律電影並非較少受到審查限制，相反地，因其政治定位而更需嚴守特定敘事框架與符碼，其內容與形式皆須在國家所設定的界線範圍內運作，難以脫離既定、固有的框架；其二，這另一方面也顯示政府在電影審查制度上的細緻化。

而在審查規定中，除卻過去已令禁止之內容，則多增設了當劇情涉及相關情節應刪減、修改內容¹⁸，此部分相較於禁止內容雖較為明確，但卻仍有其模糊空間而難以捉摸。報送審查的流程則並無太大的差異，僅是更為詳細的明列所需準備的相關資料。因此，相關程序仍為由製片單位向廣電總局電影審查委員會提出

¹⁸ 《電影劇本（梗概）備案、電影片管理規定》第三章第十四條訂定：「電影片有下列情形，應刪減修改：（一）曲解中華文明和中國歷史，嚴重違背歷史事實；曲解他國歷史，不尊重他國文明和風俗習慣；貶損革命領袖、英雄人物、重要歷史人物形象；篡改中外名著及名著中重要人物形象的；（二）惡意貶損人民軍隊、武裝警察、公安和司法形象的；（三）夾雜淫穢色情和庸俗低級內容，展現淫亂、強姦、賣淫、嫖娼、性行為、性變態等情節及男女性器官等其他隱秘部位；夾雜骯髒低俗的臺詞、歌曲、背景音樂及聲音效果等；（四）夾雜兇殺、暴力、恐怖內容，顛倒真假、善惡、美醜的價值取向，混淆正義與非正義的基本性質；刻意表現違法犯罪囂張氣焰，具體展示犯罪行為細節，暴露特殊偵查手段；有強烈刺激性的兇殺、血腥、暴力、吸毒、賭博等情節；有虐待俘虜、刑訊逼供罪犯或犯罪嫌疑人等情節；有過度驚嚇恐怖的畫面、臺詞、背景音樂及聲音效果；（五）宣揚消極、頹廢的人生觀、世界觀和價值觀，刻意渲染、誇大民族愚昧落後或社會陰暗面的；（六）鼓吹宗教極端主義，挑起各宗教、教派之間，信教與不信教群眾之間的矛盾和衝突，傷害群眾感情的；（七）宣揚破壞生態環境，虐待動物，捕殺、食用國家保護類動物的；（八）過分表現酗酒、吸煙及其他陋習的；（九）違背相關法律、法規精神的。」

申請，而除「電影片公映許可證」外，廣電總局亦給予「影片審查決定書」。實施屬地審查的省級審查部門同依此邏輯作業，然由於「龍標」仍需由廣電總局發放，因此若省級審查部門認為必要時則受審電影仍可能被提交至廣電總局電影審查委員會進行審查。顯示本規定雖似乎已嘗試開始將審查制劃分成二審制，然實際上中央主管機關仍具有極大的審查權限，故此制度革新某種程度實為審查界線收緊的寫照。

隨後，2006年11月至2012年5月間，廣電總局持續地發布各項關於電影審查細節的公文，類型多半皆為意見與通知兩類，而根據《黨政機關公文處理工作條例》又指意見類公文「適用於對重要問題提出見解和處理辦法」，另通知類公文則「適用於發布、傳達要求下級機關執行及有關單位週知或執行的事項，批轉、轉送公文」，顯示政府機關在對於審查意見所可能產生的各項執行問題與相關操作上的慎重與執著。其中，包括：〈關於加強和改進歷史題材影視創作管理的通知〉、〈關於完善電影、電視劇類音像製品內容審查制度的通知〉、〈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〉、〈廣電總局辦公廳關於嚴格控制電影、電視劇吸煙鏡頭的通知〉以及〈關於切實加強公安題材影視節目製作、播出管理的通知〉等，全數都建立在於為求完善審查制度及擴大審查適用範圍的目的上。如廣電總局認為當時歷史題材作品逐漸受庸俗化、媚俗化影響，而其憂心偏頗史觀過度影響人民認知，故其除再度強調對該類型題材的指導原則及價值外，亦以相關具體措施提到歷史題材電影所報送的審查流程不僅需合乎上述審查程序，更針對「重大革命和重大歷史題材」實施「選題立項、劇本審查和完成片內容審查」的三環節管理制度，且審查單位擴及具歷史專業之相關受邀審查人。在此通知佈達下，顯示歷史題材甚至是所謂的「重大歷史題材」在創作空間上相較於其他題材將更無彈性。不僅如此，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〉中也提到實施屬地審查的省市（吉林、廣東、浙江、陝西、湖北、北京）審查機關僅可為除重大革命、重大歷史題材及中外合攝片等外電影的終審機關，且由中央或國家機關（軍隊）所屬製片單位攝製的電影也應直接報送廣電總局審查機構審查。凡此種種不僅顯示國家對於「主旋律」電影的不可輕縱態度，也展現出政府在針對電影產業的管控上，不斷與時俱進且觸及範圍日益擴張的情形及趨勢。

另一方面，廣電總局於 2012 年針對與維持公安形象之需求所頒布的〈關於切實加強公安題材影視節目製作、播出管理的通知〉中，提出公安題材電影、節目的問世雖有助於對社會產生良好影響，但卻因為辦案細節等情節在部分劇情中的暴露，而仍可能對公安形象產生反向的不良影響。故其針對公安題材電影的備案、立項辦法提到：「電影製片單位拍攝公安題材的電影，應在拍攝前將電影劇本（梗概）送工商註冊登記所在地的省級廣電部門備案，劇本需徵求省級公安機關主管部門意見後，按《電影劇本（梗概）備案、電影片管理規定》（廣電總局令第 52 號）報國家廣電總局公示備案。省級公安機關主管部門在向電影製作機構出具審核意見的同時，需報公安宣傳局備案。」換言之，此時的電影審查早已不再僅由專責的影視主管部門主導，而是開始在特定政治或政策需求驅動之下，引入其他非電影領域的黨政單位介入審核與決策流程。此種跨部門的干預模式進一步使得電影工作者的創作空間面臨更多限制。

最後，《電影產業促進法》終於 2016 年 11 月 7 日經第十二屆全國人民代表大會常務委員會第二十四次會議通過。該法規總則所涵蓋的內容除包含對於促進電影產業繁榮發展的期許之外，也同時強調電影產業在政治服務中的重要性。故其幾乎可以說是集結了過去這些年來規範電影產業的原則性與強制性之法律規範。而除將前開相關條例與通知明確條列之外，《電影產業促進法》甚至更進一步針對參與人員做出管制。其中，第十四條規定：「法人、其他組織經國務院電影主管部門批准，可以與境外組織合作攝製電影；但是，不得與從事損害我國國家尊嚴、榮譽和利益，危害社會穩定，傷害民族感情等活動的境外組織合作，也不得聘用有上述行為的個人參加電影攝製。」此條文對電影產業創作者而言無疑又再設下一道高牆，使得審查的可觸及範圍更加擴張。也就是說，若電影工作者的言行與國家立場相悖或符合其上述不明確的條件定義，則其極有可能因此被禁絕於電影產業之外，這幾乎形同對該產業人員的封殺政策，而使得電影產業工作者所面臨的壓力與風險接更為沉重。

綜上分析可見，雖然中國審查制度自建立以來長期面臨標準不夠明確的苛責，但政府與相關主管機關實際上都持續透過規章修訂與制度強化試圖將審查實務以細節化與更加制度化的方式進行管理。然此一趨勢並不意味著審查門檻有所鬆動，反而顯示出國家審查權力的進一步擴張與滲透。特別是在涉及重大革命與歷

史相關題材的作品上，中央依舊維持高度主導地位，使得終審權始終未能下放至省級審查機構。此外，審查範圍的延伸不僅使得非電影相關單位部門得以涉入參與電影審查，同時更增加對於電影從業人員的思想過濾及限制，上述種種規範對於電影工作者在電影產業當中的處境可以說是帶來了更加惡化的影響。

第三節、獎勵、保障及產業改革措施

而除前述針對審查制度的規範之外，正如本章第一節所述，中國政府對電影產業寄予厚望，期望其成為塑造中國全球文化格局的重要力量。故為促進產業的實際發展，政府亦陸續出台多項鼓勵與保障性政策，其中涵蓋資金扶持、產業結構優化等面向。這些政策雖不屬於審查體系，卻同樣對產業具有一定程度的影響，特別是在資源配置上亦可能對創作產生潛在制約。因此，本節目的在於聚焦於審查制度外的相關政策工具，試圖分析其如何與審查制度並行而共同作用於電影產業內部。

一、獎勵

就政府對電影產業的資金投入而言，「電影發展專項資金」與「電影精品專項資金」可視為目前最具代表性的兩項主要資助來源。這兩筆專項資金在多項政策文件與行政規範中反覆出現，顯示其在其官方扶植電影產業發展策略中的核心地位。

首先，就「電影發展專項資金」的規範內容而言，《電影管理條例》第四十八條明確指出「國家建立電影事業發展專項資金，並採取其他優惠措施，支持電影事業的發展。」緊接第四十九條則進一步列舉指資金的主要用途包含：國家所倡導的電影片拍攝和優秀劇本徵集，以及針對製片基地、電影院和放映設施的改造，並涵蓋對偏遠、農村地區的電影建設投入等，顯示該專項資金的目的是在於彌補當前電影產業結構的不足，使之能夠健全發展。

其次，2004年亦由國家電影專項資金管委會在第二十四次會議中通過《國家電影專項資金資助城市影院改造辦法》，其中主要目的在於針對原有城市影廳在相關環境、設施改造後的效果所給予的獎勵，如銀幕總數必須在三塊以上、票房收入需有增長等。若獲資助，則資助款亦須用於改造影院設備與基礎建設項目，

不得用於其他用途。而 2006 年中央亦針對原《國家電影事業發展專項資金管理辦法》進行修訂，其中第二條提到「國家對縣及縣以上城市電影院電影票房收入，按 5% 的標準徵收國家電影事業發展專項資金。」而中央將根據各省上繳數額提撥 40% 返還，以令省級管委會使用，然第十條則明定國家管委所持之電影專項資金的使用範圍在於：「資助城市影院放映國產影片；資助城市影院更新改造；資助影院計算機售票系統；資助少數民族電影譯製；其他經財政部和廣電總局批准的，對電影事業發展有重大影響的項目。」此顯示「電影發展專項資金」的目的雖主要看似在於推動電影事業基本建設，然卻仍無法擺脫國家在這當中所賦予的政治性期待。類似的情況可見 2010 年所發〈國務院辦公廳關於促進電影產業繁榮發展的指導意見〉中，對於「國家電影事業發展專項資金制度」的用途上同樣不諱言地表示其目的在「用於加強電影行業宏觀調控和促進國產電影發行放映」。由此可見，「電影發展專項資金」的政策重點在於將電影產業打造為展現國家現代化進程的象徵。但另如 2013 年針對數位影院建設補貼所發行的〈財政部新聞出版廣電總局關於縣城數字影院建設補貼資金申報和管理工作的通知〉；以及 2018 年發布的〈關於加快電影院建設促進電影市場繁榮發展的意見〉卻雖提到欲透過電影事業發展專項資金資助中西部地區新建或擴建影院等計畫，但另一方面卻也具有扶持官方支持之電影創作的內容。

而就針對特定項目的扶持而言，「電影精品專項資金」的政策規範則似乎更為明顯，同比照〈國務院辦公廳關於促進電影產業繁榮發展的指導意見〉，即指出為繁榮創作生產故「繼續執行電影精品專項資金等制度」，而其目的在於扶持重點影片拍攝項目。2019 年更是透過頒布《電影精品專項資金管理辦法》提出此資金主要用於支持優秀國產電影的各項活動上，其中包含：資助國產影片的劇本創作與影片攝製，如：重大革命歷史題材影片、重點題材影片等其他國家重視的電影類型。另外，則亦有幾項提及針對國家所支持之電影題材、類型製作將給予補助的規範，其中如：財政部於 2007 年修訂的《宣傳文化發展專項資金管理辦法》中雖提到此專項資金目的在於設備換新以及技術改造，然值得注意的是在相關細項的第一點卻提到內容包含：「黨和國家提倡的重大題材影片、重大紀錄、科教片、兒童片、美術片等攝製資助」；以及在 2016 年《電影產業促進法》第三十六條也表明國家所支持的電影創作、攝製類

型為：（一）傳播中華優秀文化、弘揚社會主義核心價值觀的重大題材電影……」等，顯示除審查制度外，官方確實存在透過相關資金的補助及優待而希望促成主旋律等重點作品的更多創作。



二、保障

在保障本國電影產業方面，2001 年《電影管理條例》第四十四條提供了最直接的制度性設計，其中明定：「放映電影片，應當符合國家規定的國產電影片與進口電影片放映的時間比例。」並進一步規範「放映單位年放映國產電影片的時間不得低於年放映電影片時間總和的三分之二。」此規定顯示，為因應進口片大量進入市場所帶來的壓力，國家透過設定明確的放映比例標準，以確保國產電影片在院線排片與市場曝光的基本保障。此原則亦在 2010 年〈國務院辦公廳關於促進電影產業繁榮發展的指導意見〉中再次被重申，顯示國產影片在制度規範下於市場上的結構性優勢。

另外，2008 年則由於電影產業逐漸陷入發展扭曲的困境，因此特以〈廣電總局關於調整國產影片分帳比例的指導性意見〉針對製片方與影院在電影分帳的比例上訂定相關規範，雖原則上仍以雙方協商為主，然則最低限度的確保了製片方的分帳權益。2012 年時再度於〈廣電總局電影局關於促進電影製片發行放映協調發展的指導意見〉中提到電影院在影片首輪放映的分帳比例原則上不應超過 50%，其餘則有針對影院年租金佔年票房比例上限、電影院與院線經營關係以及電影院的廣告投放的管理規範等進行規範。而綜上所述，這些保障性政策顯示出政府在電影產業中所扮演的角色具有高度的多面性與複雜性。故對於產業工作者而言，面對這樣一套既提供資源又設下種種限制的政策環境，其態度與立場應往往難以簡化為單一立場，而可能呈現出矛盾的心理狀態。

第四節、小結

從上述政府目前對電影產業所實施的各項法規、政策及指導意見、通知來看可以發現，國家不論是在整體規劃、審查制度或獎勵、保障措施上，其主要目的似乎都在於確保電影產業能夠朝向其所希望的方向發展以製作其所樂見的題材，並期待其能夠在產業蓬勃發展的情況下，進一步加強中國電影在國際市場上的競

爭力，而為政府的外宣策略出力。而從這些制度的變遷趨勢可以初步觀察出，實際上政府在對於電影產業的管控不僅是範圍越來越為廣泛，且標準也越來越為嚴格。因此，對電影產業工作者而言確實可能使其在工作及專業的表現上更加窒礙難行，且其行為背後的政治成本也更為增加。

然政府所實施的各種措施對於電影產業工作者而言究竟具有什麼樣的象徵及意義，實際上並不能僅依靠純粹的制度性分析便得出結論。表面上大家似乎因受制度掣肘而需要按照規則進行，但實際上各方行為者的行為卻可能存在複雜的考量因素，以至於出現過去幾年電影市場出現大量政府受喜愛的主旋律電影題材。然這究竟反映的是舉國上下在電影產業製作與發展上的共識，抑或對於實際參與電影工作的行為者而言存在不同層次的顧慮？其又是如何理解這些政策對產業所產生的具體影響？以及如何為自身在這個充滿張力的產業結構中定位？這些問題皆將在下一章的討論中回應。

第五章、中國電影產業工作者訪談分析

在前一章的討論中，本文確立了政府在電影產業發展過程所實施的政策全貌，而值得注意的是，其除藉由審查制度過濾、篩選不適當的創作外，亦制定了多項旨在促進產業成長的措施。此一現象反映出當局對電影的重視實際上不僅止於單一的政治宣傳功能，更期待透過持續壯大的電影工業提振各界對中國文化產業的信心與並以其作為文化實力的象徵。故可說，中國電影在官方語境中承載了相當高層次的政策期待與戰略意涵。

對此，本章將進一步透過對具電影產業工作經驗者的深度訪談，試圖從第一線實務工作者的視角切入，探究其對整體產業發展的觀察與見解。而訪談內容將從電影工作者對近年產業變遷的體會出發，了解電影產業如何在中國整體國家政策環境中成長與衰退，並進一步以更細緻的方式討論影響電影產業發展的各條件因素，其中可能包含：電影產業在實際運作上本身所具備的內部邏輯與機制。另一方面，亦將結合前章論述，探詢電影工作者對政府在產業中所扮演之角色的看法，藉此梳理各制度性措施是否以及可能如何實際影響實體產業運作。其三，本文與受訪者談論其對於電影市場之受眾趨勢與偏好的看法，此部分不僅是為了充分論證市場偏好對該產業發展的重要性，也希望能作為初步掌握觀眾偏好樣態的參考，以為下一章的討論奠定基礎。最後，則將回歸至電影工作者的個人層面，試圖探究其在電影製作歷程中的行為動機與內在考量，藉此檢驗本文假設之「公開文本」與「隱藏文本」的存在。且將於結尾整理受訪者對中國電影產業發展前景的看法，探討中國電影產業在目前發展持續推進的過程中所展現的趨勢，以及未來需特別關注與回應的潛在課題。

第一節、中國電影產業發展框架與進程

電影在政權統治中的特殊角色已無庸置疑。多數產業工作者對此情形亦有所認知，而可意識到電影在中共統治下所承載的政治意涵。因此，諸如受訪者 A、C、E、F 便皆提到電影在國家宣傳中所發揮的價值。因此即便目前主旋律電影的票房表現已不如《長津湖》時期般亮眼，各受訪者仍認為電影產業依舊深受國家意識型態所影響。其中，曾擔任製片的受訪者 C 便分享了以下看法：

「你問這個問題的原因是因為你覺得票房會影響電影的製作，但實際上共產黨的運作模式是他們不在意票房長的怎麼樣，他們只是想要拍他們可以給人民看的東西。」(受訪者 C)

對此，多位受訪者亦坦言在電影自始即被賦予需服務於國家意識形態宣傳的任務上，對政府而言，掌握電影產業的核心價值並不在於追求高額票房或有效的經濟產出，能否乘載並傳遞國家希望對內或對外展現的敘事內容與價值觀才是要點。也就是說，票房表現的優劣並非政府在涉入與管理電影產業時的首要考量。針對此議題，曾任電影記者且目前也以電影產業分析為業的受訪者 F 表示：

「因為電影它最重要的不是經濟效益，它最看重的是這個政治效益，這個意識形態方面的價值，所以你可以沒有電影，但是如果有，那你必須要符合一定的標準。」(受訪者 F)

「政府就是一個管理者，他們把電影當作一個工具，這個工具必須是為他們所用的，或者是在他們的容忍範圍之內，至於電影產生的經濟收益不是特別重要。」(受訪者 F)

由此可知，票房表現的高低與國家衡量宣傳成效之間並不存在絕對的對應關係。即便部分影片的經濟價值表現未達預期，國家仍可能基於政策考量或適逢特殊歷史時刻時主導電影製作，此正說明了電影產業在政府整體執政規劃佈局中所象徵的重要性。另一方面，政府確實亦存在將電影產業作為展示國家娛樂文化軟實力象徵的態度。近年來，國家基於提振民族榮譽感的目的所行之觀影號召及動員行為亦已不僅限於主旋律電影作品，而在非主旋律電影當中也同樣地發揮作用，以官媒於 2025 年春節檔時呼籲社會共同助力《哪吒 2》票房的情況便足以說明。綜合而言，中國電影在國家整體政策脈絡中扮演的角色，已成為產業內部普遍具備的共識。對此，產業內部人員是否也有意且認同的為政治服務，將為本章後續分析的重要焦點。

須先注意的是，中國電影雖已走過逾百年的發展歷程，但其中的曲折與挑戰卻始終未曾停歇。長期以來，該產業走向深受政治局勢所牽動，致使其在市場運作與發展彈性上相對其他國家而言更為受限。直至 2001 年，中國加入 WTO 後，

電影產業的發展才有了開啟新局面的契機。而為因應來自全球的文化產品並配合執政當局在文化產業對外輸出上展現出的野心，中國電影產業在成長過程中便不得不進行相對的調整與轉型，也因此而得以能夠逐漸擺脫過往封閉且低能見度的狀態。正如現職電影製片與發行的受訪者 A 所言：

「那個時候其實我覺得最重要的時間點是 2002 年的電影產業的改革開放。2002 年之前，不是每一個人都可以自己蓋電影院、拍電影，所謂的產業開放就是說，今天基本上，你只要是設立的公司，你都可以開影院，你都可以拍電影，不再需要是政府的這個所謂的大的電影製片廠的這個廠標。」(受訪者 A)

然中國電影產業的成長並非自《電影管理條例》實施或市場對外開放後便直線攀升，期間仍經歷了一段時間的摸索與產業內部的持續調整方逐漸成形為今日的樣貌。而 2003 年張藝謀執導的電影《英雄》以及 2010 年《阿凡達》上映所引發的產業變革則被多位受訪者共同認為是中國電影產業發展進程中兩個尤為關鍵的轉折點。首先，2003 年作為中國電影市場開放的第二年，《英雄》一片不僅帶動了觀眾對於古裝、武俠電影的興趣，對整體產業而言，更象徵著商業大片時代的正式來臨。以此為先端，各方面的資金、人才及技術開始不斷地湧入電影產業。因此，在受訪者回顧中國電影近年的發展時，多數人往往將此片視作市場開放以來的首部代表性作品，如受訪者 B、E 所述：

「一個明顯的節點就是張藝謀拍《英雄》那一部片，基本上就是從那一部片開始，中國邁入了所謂他們的大片時代。」(受訪者 B)

「其實我們會講中國電影市場的第一個分水嶺是 2003 年張藝謀的《英雄》，他第一次產出了商業電影的概念，然後用商業電影的陣容、商業電影的營銷玩法產出了過億的票房，證明了商業電影的市場價值。」(受訪者 E)

故《英雄》對中國電影產業而言，除了成為產業邁向大片時代的重要起點外，其大規模與商業化的製作模式亦逐漸帶動了許多人對國產電影發展潛力的信心。可以說這部作品在某種程度上奠定了中國電影日後能夠邁向更高產值與更大規模製作的重要基礎。也因此，受訪者 B 即在訪談中提到《英雄》的上映為產業工作

者與觀眾在本國電影產業發展上的自信與認同提升帶來很大的幫助。

另一方面，若說《英雄》象徵著國產電影大片時代的起點，那麼《阿凡達》則可視為進口電影在中國市場的重要代表作。同樣地，多位受訪者在回顧產業發展歷程與關鍵轉折時，亦皆不約而同地提及此一作品。曾於 2010 至 2016 年間擔任電影製片的受訪者 C 以及自 2018 年起成為電影產業觀察記者並同時身為中國電影觀眾的受訪者 E 皆以《阿凡達》在放映設備升級與觀影體驗革新層面的貢獻提出他們的觀察：

「因為《阿凡達》的成功，所以很多中國的戲院，應該說中國的電影開始鼓吹戲院要有立體影廳，然後拍攝的電影要有立體效果，那因為要立體效果的話，可能需要不一樣的設備、人員跟專業嘛，所以希望大家在籌拍電影的時候，都能夠準備有 3D 的這個效果。」(受訪者 C)

「可能《阿凡達》開始，它提供了基礎設施建設、下游開始瘋長，然後大家看到影院建的如火如荼，片子上映、拍得越來越多，錢也越來越多，然後觀眾就可以隨時隨地找到電影院看電影，對吧？…… 助推了從那個時候開始，中國電影全年票房一直在漲、一直在漲、一直在漲，它是一個很重要的物質基礎；是一個承載。」(受訪者 E)

正如這些受訪者所提及，從新浪新聞對〈2011 中國電影產業研究報告〉的整理中亦可觀察到，2010 年《阿凡達》以其嶄新的觀影體驗引發廣泛的關注外，也更進一步掀起了中國民眾前所未有的觀影熱潮。該片不僅吸引大量原本鮮少進入影院的觀眾走入電影院，更在無形中推動了中國電影產業在放映環境與產業結構上的升級與轉型。當年全國觀影人次也從前一年度的 2.04 億人次攀升至 2.86 億人次，成長幅度達 40%。可見對於中國電影產業而言，國產影片在提升自身製作能力與技術水準的同時，亦同步建立了投資人對於本土電影發展潛力的信心，進而推動產業朝向更具規模化、工業化的方向發展。另一方面，進口電影所展現的先進製作技術與工業標準亦成為中國電影產業重要的技術刺激與學習對象。換言之，中國電影在發展過程中兼具了引進先進經驗與消化、吸收後融入自身創作實踐的雙重途徑，呈現出一種「做中學，學中做」的累積式成長軌跡。對此，曾經在中國電影產業擔任製片的受訪者 B 即針對《英雄》所帶來一連串效應指出：

「它就是既是有一定成就跟水準的導演拍出來的，就是又帶有中國濃厚色彩的，然後又可以展現出，因為《英雄》也是那種大場面、大製作，然後中國人對這種這種製作規模跟風格的影片就會特別的青睞，因為覺得這能，第一個就是展現中國特色，然後一方面就是也可以展示電影工業的水準。……《流浪地球》出來其實也是他們正想要就是強調自己是電影工業強國這件事情。」(受訪者 B)

在此發展動能驅動下，隨著觀影人口的持續攀升與播映設備的不斷升級，中國電影產業邁向了前所未有的高峰。大量資金與基礎建設的紛紛投入，使得鼎盛時期更出現影院接連興建、銀幕總數迅速增加的景象，即便是四、五線城市的老百姓也開始能夠在一定的建設基礎上享受到電影所帶來的娛樂性。長期耕耘電影產業並與中國電影界有多次合作經驗的台灣製片人 A 提到，2002 年中國電影市場的開放，也為許多原本有志投入電影製作的私人資本創造了進入該產業的契機，越來越多人得以在相對以往而言更低的門檻下投身電影行業：

「所以你會看到有大量的資金、人才投入到這個產業，那最明顯的其實產生在兩個部分，就是戲院數不斷的增加，過去可能只有幾千塊屏幕到現在有八萬多塊屏幕，增加的速度是非常、非常快速的，那增加最快速度的其實是在大概是 2010 年到 2020 年這個時間，就是疫情之前，這十年裡面增加的速度是最快的，你可以看到整個票房都是突飛猛進，到最高的時候應該是有六百多億還是七百多億人民幣一年吧。」(受訪者 A)

除此之外，受訪者 E 也以自身經驗肯定了這種說法：

「因為那個時候是錢比較好賺，這也是前輩跟我說的……你不需要向別人證明你的燈光、攝影、美術團隊，服、化、道打算怎麼樣做，你的分鏡怎麼樣，……你只要把 PPT 一放就會有大量的投資人去給你錢，讓你拍這個電影，因為他們知道一定是賺錢的，那是我們稱之為熱錢，就是熱錢湧動的時代。」(受訪者 E)

而除了電影產業自身的持續發展外，當時中國整體經濟景氣的上升也帶動了社會對於娛樂消費需求的提升，進而激勵投資人對電影市場的投入更加積極。因

此，電影市場的繁榮除了源自於產業內部在製作技術與規模上的精進，同時也受到整體社會對娛樂產品需求擴張的共同推動。故受訪者 E 就對此提出自己的觀察：

「因為房價可能也是在 2018 年到最高點了嘛，2017、2018、2019 年可能是最高點，就是整個經濟在上行，然後大家手裡有錢了，機會有很多，然後消費主義，比如說二十多歲賺錢的人，他會消費得起電影，他們能接觸到的，他們長大了接觸互聯網能接觸到的文化、能接受的文化方式，就跟我們父母那一代的人完全不一樣，就是他們不會覺得去看一個電影是一個非常，我要省錢或者少吃一頓好吃的能做到的事情。」(受訪者 E)

而觀眾對電影的消費熱潮除了建立在整體經濟景氣的支撐上外，亦受到當時票務平台為爭奪市場份額所推出的票價補貼優待所助推，使得當時的觀眾得以用每張票人民幣 9 塊 9 的優惠價格進入電影院看電影，這樣的票價策略不僅更進一步的刺激了觀影人潮的成長，也使得電影製作的上下游產業都共同受惠而被捲入這波產業快速擴張的浪潮當中。因此曾具電影院線公司工作經驗的受訪者 D 與受訪者 E 在提到關於票價補貼對於電影市場所帶來的紅利時都表示：

「當時有一個很好的一個正面的影響是它把電影票房做得很高，因為低價票，然後它投了錢，最後其實產生的票房可能結算價還是 35 塊錢，但是用戶買的只有 9 塊 9，中間被大量的資本買單了。因為是它們要平台起家的年代，做互聯網要搶用戶就是一個思路，就燒錢嘛，但是它的好處是把一些不看電影的人帶到了電影市場裡。」(受訪者 E)

「因為你購票平台你要想引流，你必定要去燒錢做那個補貼，做那個投資 …… 那至於對於大家的心態來講的話，有什麼便宜，我就買什麼，這很無可厚非。然後片方這個時候也看見了，就是影片的製作方或者是發行方，他們也會投錢來去到這個購票平台。」(受訪者 D)

除了產業內部企業自主性的票價補貼外，針對這種前所未有熱絡的景氣，受訪者 E 也進一步總結道：

「我覺得有這樣一個部分，一個是就是影院，就是大家大部分不是偏遠地區

的人去找到一家影院看電影是一件很容易的事情，這是一個基礎。其次，就是這個行業的投資非常容易，就是錢很容易拿到，錢很容易拿到就意味著電影被拍出來的可能性更高，可能性更高就意味著這一年電影出來的作品就更多，電影出來的作品就更多就意味著觀眾的選擇更多，也就意味著各種各樣的觀眾都有可能找到自己喜歡的電影，也就意味著電影的票房就會更高，我覺得是一個就是幾個方面的綜合因素。」(受訪者 E)

然而，熱錢大量湧入對產業發展而言卻不必然總是帶來好處。當產業在短期內迅速擴張，其結構卻往往未能隨之發展出足以抵禦外部衝擊的穩定機制，因此，無論是政府後續的整頓行動抑或是新冠疫情的突發衝擊，都對整體產業帶來深遠且難以迅速復原的影響。如多位受訪者談及政府為避免業者過度削價競爭而導致市場扭曲，主動介入並要求各大票務平台不得再以 9 塊 9 的低價優惠價格販售電影票以及因逃稅、漏稅問題而啟動的其他相關產業整頓行動時，便普遍認為電影產業在前幾年所展現出的「虛假繁榮」已然遭到動搖，新冠疫情的衝擊則是更為徹底地瓦解了原本就相對脆弱的產業結構。即便時至今日，在訪談過程中都依然能夠感受到，無論受訪者目前是否仍在此產業內發展，整體而言，其對電影產業的前景幾乎皆存在不同程度的憂慮與不安，甚至可以說，整個產業迄今似乎都尚未真正從過往的劇烈動盪當中恢復穩定。對此，受訪者 F 提到：

「就是崔永元，他出示合同然後指責范冰冰偷稅、漏稅那一年，應該是 2018 年，然後整個電影行業進入了『影視寒冬』，之前的稅收優惠似乎也取消了，要求所有享受過稅收優惠的影視公司，把享受的那部分錢還給政府，據說大量的明星、演員、idol 都被點名去稅務局補稅，那一年就已經非常慘了，那一年既是巔峰也是一個寒冬吧，就可能市場，電影市場票房上還比較火熱，包括 2019 年票房也比較火熱，但實際這個行業已經處在了寒冬裡面，大量的影視公司註銷，接下來呢，就在 2020 年初爆發了新冠……整個行業就更加的慘淡了，現在還是處在一個恢復期。」(受訪者 F)

受訪者 G 甚至進一步指出，主旋律電影正是在這樣的市場趨勢中逐步擴大其在中國院線排片中的比重與版圖：

「然後大概進入了 2018 年、2019 年之後，整個社會開始進入一個類似於下

行的一个状态，尤其是影视行业，影视行业的影视寒冬就是从那个时候开始的嘛，当时整个，从那个时候开始就是，应该是更早一点开始，整个电影产业它就开始了拍了很多那种什么抗美援朝、党建宣传这种片子，拍了很多类似的片子，然后当然那个时候同步也进入了影视寒冬，之后这种片子可能会比较好上院线，然后删减也会比较少，那两年就是影视寒冬了，后来就进疫情了嘛，疫情就是一个很明显的一个波谷，大家也不去影院，然后整个影院的业态也很差。」（受访者 G）

故整体来看，电影产业的衰退一方面可能与当局「脱虚向实」的施政主轴有关，另一方面也受疫情等突发性事件所冲击，使得该产业在多重外力交織下，又受其本身缺乏足够的韧性與调適能力所限，而走入「影视寒冬」的困局。除此之外，在疫情的冲击下，政府虽为保护本土电影而颁布多项进口电影的限制政策，但这使进口电影几乎丧失进入中国市场的机会，以至於整体市场更加萎靡，而能够留下来的便是那些类型趋同、内容重复的国产电影以及主旋律电影。对此，受访者 A 便分享道：

「大概在 2010 年到 2018 年左右，也是一个快速跟好莱坞或者是海外合作的一个契机，你会看到大量的好莱坞电影都跟中国合拍，主要就是为大家看到了中国这个庞大的一個市场。那疫情之后这个部分就开始减缓，所以你现在看到最大的改变，其实大陆可能在春节档前十名没有一部好莱坞电影，全部是大陆电影，所以大陆电影国产片，他们所谓的国产片占据全年票房其实已经超过了六成，就是跟全世界其他国家不太一样，大部分是好莱坞所占据，但是好莱坞电影，其实现在在大陆主要大家要看的还是国产的华语电影片。」（受访者 A）

在上述产业发展的条件恶化下，市场面更随著经济持续下行，民众观影成本提高的同时却无法享有多元化的电影类型选择，使之进入影院的意愿也因而减弱。而电影产业在供给不足與需求萎缩的双重压力下则更难以走出困局。更不用提，在疫情期间兴起的多元观影模式也分散了原属于传统电影院的观众流量，使整体产业面临更为严苛的生存挑战。因此，目前在电影技术端任职的受访者 G 即提到：

「那两年影视寒冬的一个很重要的原因，可能是它有一些限制令，比如說限

制國外的影片進入國內，然後導致影院它的營收開始下降，然後就導致很多影院關門，這是一個。其中一個原因，就是國外的影片流量變少了，然後還有包括什麼限韓令這些東西，然後還有一個是流媒體平台興起了嘛，像b站、愛奇藝這些流媒體平台興起也是一個原因，然後電影，電影產業其實拿不到錢了，就是拿不到投資了，然後就導致他們的很多片子就立不了項，上不了線，導致整個電影產業形成一個惡性循環，處在一個很低迷的一個狀態。」

(受訪者 G)

在那之後，電影產業出現了一連串的連鎖效應。所有因熱錢湧入所堆積出的泡沫以及短暫繁榮都在近幾年間陸續瓦解，產業各端頻傳裁員、倒閉與資金撤離的消息，即便是在那段時間內尚未直接受到生計衝擊的從業者亦普遍展現出對產業發展的不信任，不少人更因此主動選擇離開電影行業。對此，受訪者 D 以其親身經歷進行分享道：

「它跟疫情有關，疫情引發了整個產業泡沫化趨勢的加速，所以就是使得我那家公司不得不採取裁員，包括關閉底下子公司的這個方式來去開源節流，因為整個電影行業，整個產業鏈已經是一個非常衰敗的一個形式了，不光是我們影院，因為我是來自於那個影院管理公司，它底下是連鎖院線，大概我剛入行的時候是二十多家，後來擴張到了一百多家，在我離開的時候已經關閉到只剩三十多家了。」(受訪者 D)

在疫情後幾年的現在，儘管中國電影市場的總票房似乎正逐漸復甦，2025 年春節檔更因《哪吒 2》突破百億票房且再次刷新影史票房紀錄而為中國電影產業再創短暫高峰。然而，這些亮眼數字卻並未能夠真正化解產業內部的信心危機。受訪者 D 提到：

「我確實覺得說，在我看來越來越衰敗了，雖然今年那個《哪吒 2》已經衝到什麼全球票房了，但是我覺得那只是一個表象而已，那個就是一個所謂的，在我看來，我自己個人是覺得是一個民族情緒的這樣一個表現吧。但是你放眼整個產業來講的話，現在由於審查的原因，還有就是觀眾越來越不願意進電影院這個原因，其實整個行業都是在衰敗當中。那觀眾不愛進電影院，不能說只憑一部《哪吒 2》，就覺得說，誒！幾百億的票房，那觀眾還是願意進

電影院的，但是《哪吒2》之後呢？有沒有第二個《哪吒2》，如果說你每年、每個月都能出一部《哪吒2》的話，那代表那你這個產業是真的很好，但是一年你就出一個，而且《哪吒2》之後我也沒看見有一個能跟它抗衡的一些電影能出來。」(受訪者 D)

故在整體產業的發展趨勢上，受訪者 D 也總結道：「那三年之後就是，第一，沒有電影上，第二，大家，整個影視公司也是沒錢了，然後第三就是沒有什麼電影可以在電影局的審查下能逃過一劫，就是不給你放就是不給你放了，他也不會給你任何理由。」無獨有偶，受訪者 E 也針對整個產業的結構性問題提出他的見解與看法：

「我們會稱之為『虛假繁榮』，因為一個市場就是我們很冷靜的看了，就是我們任何一個健康的市場，它就不可能一個新鮮事物，就是經歷了可能前一年整個電影市場票房是五十億，它不可能一下子變成兩百億的，它一定是一個慢慢的過程，它如果能一下子變成兩百億，就是超出常規的合理的曲線的增長，一定是中間有人為因素，而當時的票補就是這樣的一個人為因素。」(受訪者 E)

「正常的進程是從《英雄》也好到《阿凡達》到《泰囧》也好，它們慢慢、慢慢的，中國電影通過一批又一批各種不同類型、不同內容、不同題材的供給、培養找到了穩定的觀眾群體，然後隨著這些觀眾群體的長大成為貢獻票房的主力軍，它是一個培養觀眾，是一個非常緩慢，需要時間、需要好作品的一個過程。但是你可以理解為，2014 到 2016 年它像一個，為什麼我們叫它泡沫，泡沫是假的，它人為的放大了就是縮短了這個過程，放大了這個數據的效果，所以它就是不健康的，不健康你就要承受後果，所以現在後面我們就是在承受這個後果。」(受訪者 E)

因此，中國電影產業當前所面臨的困境已可視為一種結構性問題。在市場發展受外部衝擊而普遍不被看好的情況下，這樣的壓力勢必從上游一路蔓延至下游觀眾層面，影響其觀影選擇與進場動機。而在市場邏輯下，由觀眾端所反應出的市場態度最終又將回過頭來作用於製作端的決策與產出方向，形成一種迴圈循環式的交互影響。因此，綜合本節與受訪者針對中國電影近年發展的討論可見，整體產

業運作實際上對外部環境變化高度敏感，難以透過單一票房表現的結果作為評估其市場態度的依據。接下來，本文將進一步探討電影產業在實際運作與經營過程中可能影響其決策的各項因素及條件，以證明電影產業工作者的行為選項雖在政策擠壓下越趨稀少，然其卻仍可能在其中依據自我偏好找到可發揮的空間。

第二節、產業運作邏輯與機制

正如本文不斷主張的觀點，欲理解中國電影產業的運作邏輯必須將視角置於市場機制與政府干預等相關力量交織角力的脈絡下進行，故在前文梳理了中國電影產業近年來的整體發展趨勢後，本節將進入更微觀的層面切入討論產業內部的運作邏輯與機制如何亦影響電影市場的樣態，以嘗試呼應上一節所提出的結構性問題。

其中，儘管本研究多數受訪者普遍認為當代中國電影產業的發展樣態在很大程度上受市場化與資本化力量影響，如有些受訪者即提到投資人存在慣於追逐「風口」的行為，也就是說當特定電影的製作邏輯或模式被驗證具備獲利潛力時，便會吸引大量資金迅速湧入而期待能夠共同分得一杯羹。然受訪者指出這種對市場熱點的過度追逐不但未必有助於產業的長遠發展，甚至可能正是促使中國電影產業陷入前述結構性困境的重要原因之一。對此，受訪者 A 在分享其對具票房潛力與市場價值作品的觀察時則提到：

「我覺得任何的流行都是因為有一個片子成功吧，當你有一個電影成功，然後發現可以賺很多錢就一窩蜂，我覺得大陸這種現象還蠻明顯的，就是一窩蜂，所以你會看到現在大家一窩蜂在做什麼，在拍短劇，因為能夠賺錢也有一些爆款的情況，所以我會覺得一種是政策導向，就是我們鼓勵你拍這樣的一個電影，我們會給你支持，另外一種就是只要有一個案例成功。……因為片子的成功，你就會大量的會跟著過來，我覺得這個是主要的原因。」(受訪者 A)

從受訪者 A 的討論中也可看出，其一方面認為部分類型作品的成功在某種程度上反映出投資人對市場過度樂觀的判斷；但另一方面，他同時也認為政策導向亦是影響電影製作傾向的因素之一。因此，中國電影產業發展確實並非單純受資本

化邏輯的成功學公式帶動，而是市場與政策等力量交織作用形成的結果。

而在市場運作機制中，電影上映初期的票房表現則往往分別以營銷、檔期與排片等環節為主要的影響因素。其中，在營銷層面，受訪者 E 指出，成功的營銷手法有時甚至能夠讓一部電影原先不被看好的作品起死回生而成為黑馬；反之，若操作不當，卻也可能使得被高度期待的作品成為市場上的遺珠。

「我覺得我見過特別厲害的營銷是可以完全改變一個電影的命運的，但這種是非常少之又少，比如說像《地球最後的夜晚》這樣的，它真的是改變了。因為如果說是畢贛其他的片子上映沒有《地球最後的夜晚》這樣的天時地利的營銷動作，它不可能賣這麼多錢，但是我覺得這樣一個，我覺得這種類型，這種情況是非常非常少的。」（受訪者 E）

「另外百分之五十，是這個電影本身它就非常有商業性，比如我們說到的商業電影裡的強情緒、強共鳴、強情節，它本身具備這三個要素的時候，而電影營銷的動作非常聰明、敏銳地把這一部分給提取出來，然後通過它的技巧放大，最大程度的傳遞給觀眾，這種情況下營銷對電影的票房有極大的加持作用，但是前提一定是電影本身就有可以發揮的東西，而不是說我是一部非常平緩的，我的劇作也非常溫和的一個片子……營銷動作『巧婦難為無米之炊』他們會這樣說。」（受訪者 E）

但依據其說法，這類情況就實際操作上並不容易發生，更多時候仍需仰賴作品本身是否具備足夠的話題性並以能夠引起觀眾共鳴為基礎，營銷策略方才能有發揮其效用的機會。另一方面，電影上映的時間是否抓準了某些特殊的時機點也是影響營銷能否發揮其功能的一大重要因素。故對此，受訪者 E 補充道：

「還有一些天時地利，比如說《我和我的祖國》這樣的片子，剛好趕上了國慶，然後多少年的紀念，然後大街小巷那首歌，王菲寫的那首歌就是這樣一些，其實都是我們認為會是天時地利人和的，影片本身有這個前置，然後時間節點非常好，然後營銷動作又做的很聰明，像這樣的是可以的。……所以我覺得還是要看影片本身，然後加上營銷的技巧，這兩者都不拖後腿的情況下才有可能做出一個比較常規或者是非常優秀的營銷動作吧。」（受訪者

E)

因此，可想而知影響票房最甚的仍屬檔期與排片。對此，多數受訪者皆肯定其對當前院線電影仍具相當重要的影響力。如受訪者 A 便以相當堅定的態度指出，檔期和排片量對於電影票房的影響無庸置疑。原因在於，一方面，特殊檔期多落在連續假期期間，而大量休假人潮自然地提升了大眾對於休閒娛樂活動的需求，進而為電影院帶來穩定且可觀的觀影人流；另一方面，影院在考量經營獲利時，往往也會將較高比例的排片資源集中配置於少數具有票房潛力的影片上，因而對電影票房產生實質的正面影響。對此，身為電影技術人員的受訪者 G 則也持有相同的看法。其提到 2025 年春節檔之所以能夠由《哪吒 2》問鼎票房冠軍的原因是當時幾乎有 50%以上的排片都排了《哪吒 2》，而在選擇受限的情況之下，民眾自然也會受到排片策略的影響，而展現出更傾向於觀看《哪吒 2》的傾向。

「檔期和排片量是很影響票房的，這就是他們市場電影行銷的一個問題嘛，就是你排片量太少的話，你像今年那個，我聽我朋友說，就是因為大家的院線經理那邊，大家都覺得《哪吒 2》這個片子好賺票房，所以他們排了很多《哪吒 2》，導致其他的影片就很難談下來這個排片，就導致就是好像二分之一的排片都給《哪吒 2》了。」(受訪者 G)

而關於排片與檔期如何被決定，則受訪者 D 以其自身經驗進行了詳細的歸納與說明，其提到：

「因為我們是連鎖電影院，所以我們第一考量的因素是總部下發的一個排片的比例指標，首先，你要根據這個比例指標來去排片。第二的話，就根據你自己，自家影院的這樣一個定位，觀眾觀影的一個觀影習慣來去做一些些許的調整。但是大體上來講的話，必須要根據總部給的排片比例才可以這樣去操作，但是你也可以向總部去申請，就是比較特殊的情況。……也是可以有小的這種調整，不一定就是說一定就是非得按照它的比例來看，一點都不能動，其實可以有那種小的調整，因為畢竟我們是以票房為主的，還是以這個票房為指標來去做這個排片。」(受訪者 D)

由此可見，排片的規定與操作邏輯基本上遵循著院線公司的市場判斷而定，通常將以可能獲得較高票房的作品作為優先排片對象，且多數時候是經由發行公司與院線公司雙方就排片比例來進行協商與議價。部分情況下，發行公司甚至可能透過提供某些回饋或利益交換的方式爭取其發行的影片能夠獲得較高比例的排片量，因此在這部分政府介入的空間其實相對有限。受訪者 D 分享道：

「後期像我們有一些發行公司，可能會給到一些就是紅包呀，或者是一些返利呀這種好處來去決定排片因素，但是呢，頂多也就可能撐個兩、三天，因為一般影片上映的這個週期，一個規律的話，一般都是週五上新片，那個就是他們會就是衝一個所謂的首週末的這樣一個票房，然後才是就是慢慢、慢慢往後這樣去排，所以就是頂多我給你這三天的這樣比例，如果你三天你都是非常差的成績的話，那可能到了禮拜天的時候，我也沒有辦法去撐你了，因為大家就是靠週末那三天來去賺錢的。」（受訪者 D）

儘管如此，受訪者 D 仍強調，電影最終能否取得高票房的關鍵因素還是其內容本身對於觀眾而言是否具備吸引力。即便協商下的首映期間能夠獲得相對優渥的排片資源，然若首週票房未能有所斬獲，則院線公司基於自身收益考量亦不會讓此排片比例維持太久。故整體而言，雖然排片安排在院線公司與發行公司之間存在一定的協商空間與彈性，但一般來說仍須視市場的實際回饋來調整與修正。

另一方面，在檔期安排上則更是相對缺乏調整空間。如受訪者 D 就提到，在特殊節慶期間，觀眾通常會形成與該節慶氛圍相契合的觀影偏好，因此在以最高獲利的考量條件下，發行方與院線方自然不太可能選擇安排悲情題材的作品於春節檔上映。而本文認為，在此情境下該類型作品不僅難以吸引更多額外觀眾進場觀影，甚至可能連部分原有的潛在觀眾群體亦因檔期氛圍不合而選擇避開，進一步影響票房表現，然這種在特殊檔期依據此種短期性的偏好所進行的播映安排，將很大程度導致，較有機會獲得高額票房的電影類型可能多集中在特定類型。

因此，若試圖歸納其中的運作邏輯，可發現商業大片可能因其題材以及潛在票房優勢而確實較容易被安排在優勢檔期及獲得較佳的排片量，而較小規模製作的文藝片則多數排入一般檔期以及僅能取得中規中矩的排片量。從市場邏輯來看，這樣的安排其實也屬合理。對企業而言，將具備票房潛力的商業大片安排於節慶

或黃金檔期，確實能有效提升其整體收益表現。而當代主旋律電影在經過拍攝技術提升以及商業化之後，其不論是在檔期或排片上都更容易取得優勢，故這便能初步解釋為何主旋律電影在過去幾年能夠獲得絕佳的票房成績。

不過，也有少數受訪者提到，隨著社會變遷，進電影院觀影對多數人而言已不再是唯一或主要的休閒娛樂選項，因此特殊檔期所帶來的影響力應不若以往強烈。此外，受限於假期觀影人潮眾多、票價昂貴等多重外部因素影響，亦可能更加削弱特殊檔期對觀眾的吸引力，使其所代表的市場意義更加淡化。正如受訪者 B 所言，由於進口片的引進仍在很大程度上受制於政府決策，而在缺乏外來片強勢競爭的情況下，國產電影在排片上通常能夠維持一定的基準水準與空間，故也就不至於會對票房產生絕對的影響。

「檔期或排片量喔……我覺得排片量應該是還好，因為我覺得說，因為他們有外片配額的限制，所以其實他們大部份都還是他們的國產片，那選擇就少，其實只要你不是那種特別冷門、小眾的電影，我覺得排片量都不會太差啦。對，所以我覺得排片影響不大，然後但是如果是檔期的話，以前我覺得真的影響蠻大的，就是如果你真的是那種春節檔期，然後暑假這兩檔就是真的很重要，但是現在我覺得好像檔期的影響力好像也沒有那麼明顯。」(受訪者 B)

「因為我覺得一部分是，你知道這種暑假或春節，就是會在這種期間去看電影通常都是家庭觀影，但是我覺得這幾年這一種大的節日或怎麼樣，其實家庭重聚或是一起去做某件事情的情況也越來越少了，對。或者是大家平常可能加減就有在看電影，就不會說一定說，啊！我一定是春節才去看，暑假才去看。」(受訪者 B)

對此，認為排片與檔期仍對票房具有重要影響力的受訪者 E 則指出，中國國產電影本身的產量便已相當龐大，同一檔期內往往同時上映多部知名導演或演員的作品。在此情況下，則排片自然又會回到由院線認定可能具備較高票房潛力的作品去進行安排，因此，即便是出於全國知名導演之手的作品，在市場競爭激烈的環境下，亦未必能夠獲取最佳的排片資源。

「就是我明白你的問題是你認為《懸崖之上》不是知名導演拍的嗎？就是當一個檔期競爭特別熱烈的、激烈的時候，我建議你去看一看每年的國慶檔和春節檔這兩個大檔期是多少知名導演的片子，多少重投資、重體量的片子在一起打架的，因為在這樣的檔期裡，比如說我春節檔有八部影片要同時上映，裡面可能有六部都是知名導演的作品，那很多人就會去判斷哪個電影可能更有商業價值。」（受訪者 E）

然不論如何整體而言值得注意的是，這三項可能影響商業電影票房的條件在很大程度上仍主要由市場機制主導。顯示雖然存在外部制度性因素的框架，但市場內部仍存在一定的自我調適空間，只是這些調適空間卻因主旋律電影的商業化與娛樂化而使其成為當時炙手可熱的電影類型。

另受訪者也進一步提到，在上述機制運作下，若影片首週票房表現亮眼，便有機會獲得更多排片支持。隨著排片量提升，電影的口碑也可能因此得以更加擴散並有機會吸引更多觀眾入場觀影，以此交叉影響下而使得作品得以獲得更多的排片量與票房。當影片票房累積至一定規模時，官方才有可能會隨之介入並參與進一步的宣傳與推廣。可見相關因素不僅可能以環環相扣的狀態相互影響，政府在市場運作中的角色其實也相對被動。對此，受訪者 C 表示：

「我知道的事情是當它票房特別好或者是特別適合吹捧的時候，他們就會把它捧得無限高。所以有可能有一些主旋律電影票房真的很爛，爛到就是沒有人要理它，它就當作沒有這回事就算了。」（受訪者 C）

因此，撇除在製作階段即以官方為主導角色的主旋律電影以及對所有電影製作實施的審查制度外，政府在電影產業中的角色實際上相對模糊。即便如《戰狼 2》這類票房創下紀錄的作品，也是在其市場口碑與票房表現不斷攀升後，官方才透過官媒等管道展現出對其所乘載的主旋律意涵加以肯定與推崇的態度。

因此，本節的分析結果顯示，在中國電影產業中，部分電影之所以能夠取得亮眼票房表現，往往並非單純源自觀眾的自發性支持或受政府保駕護航的影響，以商業電影而言，其更多時候是因其上映前已規劃、籌備完善的各種經營策略與安排所影響。然即便產業內部有其獨特的運作邏輯，可是政府對於電影產業絕對

的控制權卻仍很大程度地規範著產業的走向，因此，下一節即將討論電影產業工作者對於近年來政府管控措施的體會與感受。



第三節、電影產業工作者眼中的政府角色與審查制度

在本文第四章的討論下可知，政府近年針對電影產業的管控措施可以說是「有過之而無不及」。因此，本節主要目的在於希望透過電影產業工作者的視角了解制度具體如何體現在產業內部之中。然較為意外的是，雖與多數研究相符，受訪者們在談及政府介入情形時，除對審查制度限制帶來的不便展現出高度共感外，在其他方面卻皆不以為然。由此可見，一方面審查制度的存在對產業內部的從業者而言無疑是一股難以忽視的干預力量，另一方面受訪者對政府在其他層面給予的協助則普遍感受不深，即或許政府角色在制度規劃上的整體輪廓實際上或許並未如預期般完整且鮮明。基此，本節將先從多數受訪者反覆提及且被認為對電影創作與製作影響最為直接與廣泛的審查制度切入討論。

不出意外的，審查制度是多數創作者與投資方在進行電影製作時，必須不斷在藝術表達的自由空間與國家規範來回權衡的關鍵所在。正如各界的想像，許多受訪者亦皆提到，審查制度的通過與否一直以來都是中國電影拍攝完成後能否順利上映的重要因素。對此，受訪者 C 甚至直言，就某種層面來說，未經審查核准便無法上映的規範框架，導致所有影片從前期籌備到製作過程中的各個環節都存在國家介入的影子，因此其認為中國電影的產出基本上是百分之百由國家干預後產生的結果。而受訪者 B 對此則發表了相同的感受，當問及在中國拍電影與其他國家最大的不同或特別之處時，其同樣的提到：

「最大當然就是審查制度，這個就是所有跟中國電影有關的議題的痛，因為他們都是，就是你所有案子要立案的時候，你都要去電影局立案，然後立案之後你會需要給劇本，然後他們就會有電影局的人去看你的劇本的內容是不是有一些敏感的東西。」（受訪者 B）

不僅如此，其更進一步提到，雖然政府在部分題材或內容確實訂有相關規範，但其中卻仍存在模糊不清的問題，使得審查制度的裁決實際上高度依賴審查人員的主觀判斷進行裁定，以至於創作者與製作公司在實務操作中經常面臨高度不確定

性與挑戰。

「所以它都是有經過這些人為的審核，然後但是可怕就是，雖然它有一些明定的一些好像確定不能拍的東西，但那一些不能拍的就算了，比較可怕的是有些東西是他們主觀判定的，那主觀判定就是你沒有標準，你踩到哪一條線你都不知道。」(受訪者 B)

也因為如此，許多製作公司在電影項目正式啟動前，往往就會先與審查相關部門進行確認，以確保該項目在拍攝與內容上的可行性。而在資金、人員等相關要素皆確認到位時，才會再投入後續的製作作業以此降低相關風險，避免前期投入付諸東流。

「他要拍這個題材的時候，他也得跟廣電局或者是他認識的共產黨的人脈，確定說這個東西沒問題，他只要少數人確定沒問題，那他就可以開始拍，所以基本上，我們接到的東西都不會是有風險的東西，我們接到的東西就是已經確定要開始了。」(受訪者 C)

然針對審查制度近年來是否趨於嚴格的現象，多數受訪者普遍提到，隨著政府在統治上的需求以及電影產業的趨勢變化，其確實皆感受到審查標準出現逐漸收緊的傾向，而使得電影產業工作者的態度也轉為更趨謹慎與小心。

「大概是過去的十年，有兩個現象，第一個就是類型很多，第二個呢其實也是在這個所謂政策收緊，也就是所謂的審查制度變得比以前嚴格，可能比二十年前、比十五年前都還要嚴格，所以要面臨比較漫長的一個審查的一個風險，那大概就是說，現在電影已經是所謂的宣傳部的一部分，它是中宣部底下的一支，也就是說電影其實它的主要的任務，對國家來講，它主要任務其實還是宣傳國家的意識嘛，還是意識形態為重的，所以其實所有的內容都必須符合這個原則。也就是說，今天你一但是逾越了這個規範，其實你有可能是沒有辦法上映的，所以在創作的過程裡面，其實也要非常注意，就是說今天是否能夠傳達出這個，這個所謂正向吧？或是正能量的這個，這個視聽語言，我覺得就變得非常重要，那這個也是會，大概這近十年來或者近六、七年來比較大家比較關注的這個部分。」(受訪者 A)

此外，在審查的實際上運作上，受訪者 D 亦指出一項特殊現象，即根據其經驗，凡是有任何涉及代表國家形象的機構或部門在發現某部電影中出現可能損害其形象或聲譽的內容時，其均有權提出令製作方對相關劇情進行刪改的要求，甚至可能直接改變審查結果。

「我記得印象最深的是易烱千璽跟周冬雨的《少年的你》也是在開預售，他當時有預告說我們可能在四月份的時候要上，已經訂了某一天的這個日子。突然，大家都預售都快要開了，突然就說不能上了，原因是什麼呢？……電影局已經審核過了，當時是教育局出來放話說你這個不行。就很荒謬，就是誰都能來插一腳，就是當時我們業內有一句話，目前來講，我們還能比較適用就是，電影是一個什麼很賤的東西呢？怎麼誰都能來插一腳。」（受訪者 D）

對此，則受訪者 F 也分享了其在行業內部的見聞：

「對，而且我記得《長空之王》是首映禮當天宣布撤檔吧，它是一個軍事題材電影，可能據說也是軍隊裡面的領導看了之後不滿意，所以它又進行了修改。」（受訪者 F）

在此情況下，可見審查制度滲透與介入的層面相當廣泛且整體操作標準極具不確定性而難以預測。

從另一個角度來看，電影主管機關在審查過程中的謹慎態度與過度篩選現象也成為導致產業發展日益失衡的另一重要因素。受訪者 D 指出，部分審查人員為避免因審核不慎使敏感題材過關進而影響官位升遷，往往會選擇將審查底線抓得更為嚴格。這種過度防禦的審查行為，不僅使得本就脆弱的產業體系面臨更大的壓力，而能夠進入市場的影片類型日益受限的情況也將影響到觀眾的觀影選擇空間，使其入場消費的意願更為將低。

「無所謂的那種小片、爛片，名不見經傳的一些演員、導演拍的，我給你過，大的電影他不敢過，因為他就是想要保住自己頭上的烏紗帽，然後這種情況越來越後面的時候，國家自己也坐不住了，因為數據越來越難看。我記得 2019 年的時候，我們當然電影市場票房，整個 2019 年還算不錯，大概好像

有八百個億吧？好像是喔，我就舉例喔，當時有八百個億，到了 2020 年的時候好像直接就腰斬，當時大家就會覺得說春節檔還是什麼暑期檔是史上最差的春節檔，為什麼？因為沒有電影……然後電影院也在一家、一家關。」

(受訪者 D)

「觀眾們也不會進來，因為觀眾們覺得說我為什麼要花錢，我要來看《戰狼》這種電影，我已經看過了，我為什麼還要再來看一遍？而且現在觀眾裡面越來越理智的人也多了，不像以前就是你隨隨便便拍個片，大爛片，我賣個十個億，現在觀眾也聰明了因為，而且經濟下行，大家收入沒那麼高，我為什麼要花，你電影票還越來越貴呢，因為有一年電影票房還算不錯的時候，大家一看，喔！平均票價比去年高出十塊錢，那你票房好也是應該的呀，但是那個電影觀影人次是往下掉，電影票價往上漲，你就知道大家從哪裡就是把這個錢，把這個票房給它撈回來了，就是它提高票價就可以啦。」(受訪者 D)

由此可見，審查制度的運行與變遷確實對電影產業產生極大的壓力與負擔，甚至可能因市場的多元性受到衝擊，而進一步對整體市場的健康帶來危機。

不過，也有少數受訪者並不認為審查制度本身是構成中國電影製作的主要門檻因素。其中，受訪者 E 分享了自身的觀察與經驗，指出實際上資金與機會才是影響電影項目能否順利啟動的核心條件。

「就是有的劇本，我讀過一些很好的劇本，但是就是可能他運氣不好，也可能他沒有找到對的資方，就是一直沒有辦法開機，也一直可能錢不到位，可能更改的意見，就資方的修改意見和他導演想堅持的不一樣，大家對市場和觀眾的判斷也不一樣，就是會有很多分歧。……我覺得首先你的本子一定要是好的，是可能會被觀眾喜歡的，不管是被多少人喜歡的，其次是有能夠一起幫你拍出來，願意幫你拍這個片子拍出來的人和錢，這是最重要的，其他的像什麼審查啊、營銷啊、後期啊，這些都是其次吧，我覺得沒有好的本子，沒有錢和團隊的支撐，其他的都是，都挺扯的。」(受訪者 E)

因此，即便一部電影順利完成拍攝，亦不代表其必然能被市場接受或成功吸引到

屬於自己的觀眾群。受訪者 A 便指出，即使在當前中國電影市場整體表現相對過去幾年較為低迷的情況下，市場內部的競爭仍相當激烈。基此，其認為相較其他因素，激烈的市場競爭才是當前電影創作上所面臨的最大挑戰。

「審查不會是最大的挑戰。我不認為，就是說我覺得即使你要去拍一個非常正能量的愛情電影，審查都不會有問題，你還是很難拍，為什麼？你今天你要卡司、你要融資、你要發行，我覺得種種的這個商業機制，你要找到一個最合適的配套不是那麼容易。它是一個對商業的挑戰，它的競爭很激烈的，怎麼激烈呢？比如說今天，你參加一個電影節，比如說你參加一個短片電影節，人家是九千部電影來報名，你是跟九千個人來競爭，它的競爭是激烈的，就好像你說今天考大學聯考，大陸的高考就是比台灣競爭激烈，那這個其實是一個我覺得更難的地方，而不是審查。」（受訪者 A）

然不論審查制度是否是電影創作上最大的阻礙，不可否認的是，所有參與本研究訪談的受訪者皆一致認為審查的縮緊確實是目前的制度發展趨勢。因此，可想而知其對整體產業必然仍有一定程度的衝擊。

除審查制度外，政府在影響電影製作或票房時的其他作為則大致可分為兩個層面：一是針對整體產業所設計的其他誘因與措施；二則是圍繞主旋律電影所展開的動員與行銷策略。而如前所述，針對政府在整個產業中所扮演的角色之看法，多數受訪者普遍認為政府在協助電影製作層面的實質影響其實並不顯著。而相對中央政府的角色，多數受訪者其實更肯定地方政府在促進影視產業穩定發展所付出的努力。其中，尤以影視產業園區的興建與經營被認為是最具代表性的支持措施，然由於本文主要希望著眼於中央政府的討論，故在此便不加以贅述。換言之，受訪者多認為電影製作的推進主要仍多取決於市場機制。對此，受訪者 A 便從政府是否對電影產業提供具體扶持措施的角度分享了他從業多年的觀察與體會：

「今天在中國大陸做電影，跟其他地方不同的地方就是說，第一點，它基本上比較沒有政府的扶持，它有政府的扶持，但是基本上，你不能夠讓它成為一個主要的資金來源，它更多是錦上添花式的，比如說你得獎啊，比如說你票房怎麼樣啊，然後就有一些扶持，相應的扶持，所以跟所謂的今天，比如說你在其他歐洲的一些國家或東南亞國家就說，唉呀！你拍得很藝術沒有市

場沒關係，我們政府扶持你，這個邏輯是不存在的。所以意思是什麼？意思就是說，你今天可能在大陸要拍攝所謂的文藝電影，不以市場為導向的，其實是相對比較辛苦的，但是大陸還是有大量的文藝片在產生，那都是用非常辛苦的方式去融資，去參加國際電影節最後發行，票房也都非常不好，所以大陸其實它的市場的分布可能跟歐洲不太一樣。」(受訪者 A)

針對同樣的問題，目前仍在中國電影產業技術端從業的受訪者 G 則也抱持著同樣的見解指出：

「嗯……政府有點像一個，就是他主要是做審核，他支持其實挺少的，對於電影產業的支持，可能會有一些扶持的一些電影節，但是這些電影節就是只是它意識型態的一個延伸，就是可能並沒有說，我覺得政府如果想真的搞好電影的話，它就把電影的所有的這個監管機構全部給撤銷掉，我覺得是最好的，政府不維持它最好的最好的是，對於電影產業來說，因為文藝產業就是這樣的，就是你越限制文藝產業，文藝產業就越畸形，你越扶持它，它其實會造成一個病態的一個狀態吧。」(受訪者 G)

即便如此，在訪談過程中仍可從受訪者的敘述中辨識出中國在產業發展上所注入的各種推動力量。故除資金扶持以外的層面，政府對於特定影片的支持行動仍相當顯著。多位受訪者皆提及，在部分電影的觀影行動上確實存在政府號令國企等單位進行包場觀影的現象。除此之外，相關的動員行動也甚至不僅限於觀影層面。部分受訪者更指出，與一般情況下的電影製作中由市場與私人投資方主導的情形有所不同，實務上，許多政府重視的主旋律影片往往是由國家或隸屬國企的單位直接統籌執行，並以大量人力、資源的動員來為國家意識形態所服務。

「有這三種影響嘛，那這三種影響，第一個我不想看到的我就打壓嘛，我不聞不問就是隨便市場嘛。就是你愛看看，不看我也沒關係嘛。那我想要加碼去推的東西，就是所謂的這個愛國片、賀歲片、主旋律，那這個東西我就可以透過更多的宣傳讓大家知道，比如說我們知道 CCTV 他們的央視是國營事業嘛，那我能夠多上一點，然後我的公部門，我可以怎麼樣的宣傳貼公文請大家去看，比如說他們拍了一部抗議的愛國片，怎麼對抗疫情，那他就可以用公文的方式，讓大家去看嘛，讓學校去看嘛，讓中小企業去看嘛，那更甚

至，更甚的方式就是省委書記要動員去看。」(受訪者 C)

「我之前有拍過一部電影，它需要應該是八萬在現場，可是，啊那是一場演唱會，它票賣了五、六萬，但是它是一個八萬人的體育場，那扣掉不坐人的地方，還有一萬多個缺口，那因為它是政府出資拍的電影，所以主創團隊就要求政府說，啊你幫我把人補滿，於是就在不知道從哪裡又找了一萬個人進場，它這個還是拍攝製作過程喔，那票房的情況也有一樣，我們業界叫偷票房，就是可能沒有那麼多人看，不過就只是數字而已，我就寫一寫，比如說一個影廳，它一天播十場，那這十場裡面不可能，應該是沒有坐滿，但是它場場爆滿，這個是不合邏輯的現象，但是他們有做過，他們可以做這件事情。」

(受訪者 C)

這表示政府給予主旋律電影的支持、鼓勵與其他類型的影片相較之下確實有所落差，然這種態度上的落差便可能帶給電影產業工作者一種能以此與政府議價或協商的認知。

但是同樣在政府對產業的影響層面中，受訪者 E 卻認為電影市場在創作上面臨的阻力很大程度係根源於產業結構本身的不成熟與過度擴張，而與政府的管控無關。其指出，由於產業未能在長期穩定發展中累積出足備專業素養的創作與製作人才，進而影響到題材開發的貧乏，使得電影產業未能走向良性的發展。其甚至直言，即便不存在審查機制，在整體產業體系尚未完善的情況下，中國電影創作者仍未必能夠穩定的產出優質的作品。

「我能想到的問題就是可能……電影製作水平還不是很高，就是因為我們沒有一個長期穩定的工業化系統……我們沒有這樣的計劃，沒有這個計劃就意味著它的供給不是穩定、持續的，就是你可能碰運氣，今年有一部大爆款明年就沒有了，就是這個系統不夠工業化，不夠成熟，然後創作者，就是優質的人才不足，然後那個行業的就是，對觀眾的理解也並不足。」(受訪者 E)

「很多創作者喜歡電影是因為被藝術影片、藝術電影所吸引吧，有夢想，但是他沒有分清再怎麼樣都要拿出來賣錢，它是一個商品行為，很少有人接受

過非常系統的、完整的商業電影的教育，所以優質的人才不是很充足，然後其次是可能一小部分的原因吧，是因為政策的原因，其實我真的不認為如果國家放開對審查的管制能出現多麼好的電影。」(受訪者 E)

然即便如此，在體制下工作的電影人終究避免不了需要與體制互動與對話的情形。而不管怎麼說，這在當中相對行為者的態度仍然很大程度地決定了互動結果的樣貌。

最後，從另一個角度來看，國家在相關介入行為中，其實也並不總是僅出於對主旋律電影類型的推崇。如同中央在產業政策中對電影產業所設定的目標與期待，受訪者亦提到，官方之所以在某些情況下展現出支持特定作品的態度，更多時候是將作品作為對外展現文化軟實力的象徵。也就是說，當作品被認為在製作品質上具備優秀水準，因此在市場上隱含強勁票房潛力時，官方或官媒往往也會不遺餘力的給予支持，期待藉此推動中國電影產業在全球市場上的地位。以 2025 年春節檔的《哪吒 2》為例，便體現了上述現象。多位受訪者指出，除了該片本身成功搶佔有利檔期之外，官媒在宣傳上的積極介入與推廣則同樣成為該作品順利突破百億票房的重要助力。隨之而來，則將形塑觀眾對支持國產電影以彰顯中國電影工業實力的心態，甚至形成一種集體期待。而圍繞此目標所展開的支持行動，在某種程度上可被視為一種民族主義情感的具體投射與展現。由此可見，存在於中國電影產業中的民族主義意涵，並不僅限於主旋律題材的內容層面。只要官方有所需要，則電影產業的各個層面以及每一種類型的作品都可被用來作為強化民族自信與民族價值的重要象徵。故國家在中國電影產業中的民族主義建構所產生的影響早已超越單純的創作範疇而滲透進整個產業運作與發展結構中。這不僅展現出執政當局在電影產業管控上的全面性，也顯示電影產業工作者被迫選擇特定電影製作之路的可能性更為增加。

第四節、中國電影產業的市場偏好力量

從前述討論可見，儘管部分中國電影產業的發展難以脫離官方特定語境與受政策導向所影響，但對於電影工作者而言，電影作為文化娛樂性商品，是否能夠接觸更多的觀眾亦同樣成為其得否獲利的重要條件，故在商業電影的製作上，產業內部的運作邏輯及政府政策的制約力固然重要、棘手，但市場趨勢的重要性亦

不得忽視。

在這部分的討論中，受訪者普遍指出，目前在中國電影市場中較具票房潛力的類型多集中於喜劇、科幻、動畫以及犯罪與懸疑題材。而受訪者之所以特別指名這些類型，主要原因在於受該類型作品在市場中因製作難度限制等因素所導致的稀缺性影響，並因其內容多涉及觀眾日常生活較少接觸的經驗領域，因此這些類型的作品便能較其他類型的作品更容易獲得支持與青睞。而若當其作品品質亦有其水準時，則便更有斬獲票房佳績的機會。對此，受訪者 E 即表示：

「大多數的觀眾想在電影裡看跟自己現實生活沒有關聯的東西，比如說《流浪地球》，對，就是會這樣，比如說什麼《消失的她》，比如說《流浪地球》，比如說什麼《唐人街探案》。……你說這些跟我們普通人有什麼關係嗎？沒有，但是它就是好看，因為它提供了一種想像，這是商業電影我覺得它最有魅力的部分，對，它提供了一種跟現實生活沒有關聯的想像，然後票房可以證明這些是觀眾比較買單的。」(受訪者 E)

除了上述幾類較為常見的電影題材外，受訪者指出，今年來女性題材與現實主義題材的影片在市場上亦有逐漸開闢出一定空間的情形。

然而，部分受訪者也提及，由於資訊接收管道的多元化發展，使得觀眾偏好的改變速度極快而難以對此歸納出特定的規律。因此，受訪者認為一部電影的成敗在多數情況下仍主要取決於作品本身的品質，只要內容持續創新、敘事具備原創性，那麼即便是曾被大量拍攝而趨於飽和的電影類型，依然可能重新獲得市場認可。更何況，在觀眾喜好具高流動性的情況下，若僅一味追逐特定類型題材的風口反而可能需要承擔更大的風險。即便跳脫短期的市場波動來看，受訪者也多認為隨著時間推移與世代更替，消費主力群體的代際轉換也將帶來觀影偏好的變化。不同世代在各自所處的成長環境與社會背景影響下，對電影題材與內容的喜好勢必也將展現出明顯差異。

「但是我後來拿著這個去跟另一些比較資深的從業者聊，又會發現就是這個模仿永遠往往都是不奏效的，就是因為市場更新的特別快，我 2018 年的時候，觀眾喜歡《我不是藥神》，不代表我 2019 年、2020 年，……這個時候

觀眾早已經被科幻帶走了，或者被懸疑帶走了，或者被唐探帶走了，就是你跟風是沒有意義的，因為觀眾永遠在變化。」(受訪者 E)

「而且可能一幾年的觀影主力是當時 30 歲，25 到 35 歲，又有時間又有錢的這樣一部分人，那可能到了今年它的觀影主力就是當時的 18 到 25 歲的人，那當時的 18 到 25 歲的人的成長環境是不是跟他們下面這一波年齡的成長環境不一樣，所以他喜歡，他從小接觸的文化不一樣，那是不是他喜歡的東西也會不一樣，所以隨著不同年齡觀眾的成長，那大家喜歡的電影類型，喜歡的文化消費娛樂方式是不是一直都在變化，如果創作者一直在去跟風，去跟那個以前拍過的賣座的作品，那是不是就是可能年輕的觀眾，我不太相信你給一零後、二零後去看一些楊德昌的電影，那他會感興趣嗎？可能會有，但是他一定不會成為主流對吧？因為觀眾也在成長，每一個不同文化環境下長大的一個代際，他都會跟上一個代際有很明顯的那個消費習慣和喜歡的文化方式上也會有很大的區別，所以創作上就跟風，就是在電影市場，尤其沒有意義，這是我當年的時候的一個很小的觀察。」(受訪者 E)

因此，當談及過去幾年間市場在短時間內出現對主旋律電影的高度支持傾向時，受訪者亦結合其業界經驗提出了多樣化的觀察與見解。其中，有部分受訪者認為，觀眾對主旋律電影的支持更多是來自於對該電影明星陣容與製作規模的偏好，而未必單純基於題材本身的吸引力。

「因為通常這種主旋律片，它的票房、它的卡司、它的導演都不會太差，比如說你說那個什麼《我和我的祖國》，它是很多段不同的、短的故事合起來的，然後每一個小故事其實都是知名的導演跟演員，比如說你說陳凱歌啊，然後甚至章子怡自己也有當導演，徐崢啊，然後誰誰誰，就是都是這些知名的演員、導演拍的，所以它本身票房就不會差，因為它就有一定的基本盤。」(受訪者 B)

「你也不能說觀眾喜歡這些電影，我覺得觀眾喜歡的其實不是主旋律，觀眾喜歡的其實是動作，是大明星，所以你會看到就是說，就是說比如說像《長津湖》，他不見得說是因為愛國、為國犧牲這件事情是讓觀眾感興趣，而是更多的是戰爭的場面、是特效等等這些大明星讓觀眾感興趣，那同時當然在

政府的宣傳或者是加碼更多的在市場上的推動，讓票房變的很好。」(受訪者 A)

這樣的現象亦與本章前述的市場運作邏輯相呼應。在電影上映初期，透過卡司陣容的票房號召力吸引特定觀眾群進場觀影後，後續電影的票房則很大程度上取決於影片所積累的口碑效應。如受訪者 D 即以自身經驗表示，電影的製作團隊與卡司陣容常是驅動其進入影院觀影的重要因素，且即便是明確帶有宣傳意味的主旋律電影亦同樣受此要素影響。

「就是說電影院有上映，我看到有宣傳了，裡面有我喜歡的明星，裡面有我喜歡的導演，我可能看了這一部，我就是好奇，我就想去看一下，你不能說怎樣，全部看《長津湖》的人都是小粉紅，那也不一定。」(受訪者 D)

「因為有一些電影，戰狼式的那種電影，它是有可取之處的，那一開始拍的那種戰狼式，我不是說《戰狼》本身喔，一開始拍的那個博納的那個《紅海行動》，它確實拍得不錯。……而且我自己那時候挺喜歡《紅海行動》是因為它包裝得很好，它不會讓你一開始就覺得說我是一個紅色商業電影，它只是到最後它會把一些情緒給那個引出來，但它整體的故事性還是有可取之處的，我是這麼看電影的。但是要像什麼像《長津湖》那種一看你知道是宣傳的那種愛國電影的話，我就會抱著一種就是，好吧，我來看一下它，它到底是怎麼宣傳愛國的這種啊，我會有這種不同的這樣去考量，因為它畢竟對我來講的話，是三個導演聯合拍，我就想知道那三個導演到底拍得怎麼樣，我是以一種影迷的角度去看，我朋友裡面大多數來講的話，都是用這種普通觀眾的角度這樣去看。」(受訪者 D)

因此可知在電影產業工作者的專業觀察下，就觀影動機而言，其實觀眾選擇觀看主旋律電影更多地是來自於個人在電影主演陣容、製作團隊以及相關技術上的偏好，而並非來自於對國家意識形態的高度認同或迎合。因此，主旋律電影的熱潮，更多地是仰賴後續正面口碑的發酵，使其票房得以不斷走高。

對此，受訪者甚至進而指出，當特定作品的觀影行為一旦在短時間內成為熱門，則此時觀影行為便將進一步延伸出社交意涵。亦即圍繞該電影作品的話題將

成為人們在日常社交場合中彼此交流與討論的題材。故為滿足掌握熱門話題以建立有效社交互動的需求，更有不少觀眾更因此被推動而進入影院觀賞當時所流行的主旋律電影，藉此以確保自身能夠融入朋友或社群間的談話。故受訪者 E、F 則皆提到：

「還有很多人是我得去看看怎麼回事，就別人都在說，我這個，這個社交貨幣我得掌握住，就我得去看看怎麼回事，我不看我就脫離社會了。」(受訪者 F)

「可能是分不同類型的，分不同類型的觀眾吧，可能學生群體他在意的是有沒有自己喜歡的明星，然後或者說是一種社交的需求，比如說最近這個電影什麼《哪吒 2》太火了，我今年過年的時候我同學都看了，我一開始別人都在說《哪吒 2》，但是我沒有看過，它的社交性，這個社交屬性就弱了，對吧？」(受訪者 E)

除此之外，與前述整體電影產業發展趨勢相符的是，另有受訪者確實認為這類電影能夠創下高票房紀錄與那時的時空背景密切相關。由於當時正值中國經濟成長期，故觀眾普遍展現出對國家與民族的高度信心，隨後又有中美兩國貿易戰的激烈對峙，使得社會更因反美情緒的普遍高漲，令部分觀眾對展現抗美意涵的主旋律電影有較高的接受度。如受訪者 D、G 便指出：

「我自己是覺得喔，第一，《戰狼 2》上映的這個時間節點還蠻好的，2017 年什麼事情都沒有發生，大家就樂呵樂呵的想幹嘛就幹嘛，對，然後 2021 年《長津湖》上映的時候，那個時候是正好就是國家層面上有那種反美的情緒的這種風向所在，所以它上映的時間節點也是，當時疫情第二年其實我們管控的還沒有那麼厲害，沒有像後面上海封城，或者是各個地方封城，就搞得那麼誇張那個時候，其實大家也願意進電影院來看電影的，因為也是憋了很久，第一，他憋了很久，第二的話，就是大家需要一個發洩口，需要去尋找一個就是當時社會這樣一個情緒的這樣一個發洩，然後電影院市場也在逐漸的慢慢恢復當中。」(受訪者 D)

「就是因為那兩年好像也有貿易戰嘛，對吧，如果沒記錯的話，對，然後就

導致國家就，就有一些，民族情緒會比較重，然後可能拍這種片子會比較好賺錢。」(受訪者 G)

除國家的特殊外交情勢外，受訪者 E 亦提到，當適逢具重要象徵意義的歷史節日時，部分民眾也會展現出相較平常更為強烈的民族主義情緒。

「然後還有一個比較明顯的一個是主旋律影片，你可能在那個是，應該是 2019 年《我和我的祖國》第一部，就是『我和我的』這個系列的第一部出來之後賣得特別火，因為那一年應該是建國，建國七十週年吧，應該是屬於那種重要的節點，就是全國都在舉國上下的慶祝這個我們中華人民共和國成立，反正就是節日氛圍超級濃厚，每個人的愛國情緒都被頂到了極點。……所以它就會助推，它就會助推你去，《我和我的祖國》只是一個在極其特殊的一個節日，極其特殊的情緒氛圍裡產生的一個成功的產物，它不意味著這種單元電影的形式有很高的藝術價值或者商業價值，它們沒有可複製性，所以你後面的那些跟風只會消耗觀眾對這個內容原本的好感。」(受訪者 E)

然而儘管此觀點似乎展現出部分觀眾在確實可能因為出於對國家、民族的熱愛而入場觀影，但整體梳理下來會發現，實際上正如受訪者所言，觀眾在觀影行為的動機上其實具有非常高的異質性。因此，主旋律電影的爆紅應為所有因素複合而成的現象，而不能將其僅依單一因素進行解釋。而此情況意味著，觀眾的偏好組成不僅相當複雜，且易受各種條件影響而改變。故可觀察到當經濟景氣低迷加之受審查制度限制而導致影片供給量與種類大幅縮減時，觀眾便不再能夠接受過於美好、理想化的主旋律包裝，使得主旋律電影不再夠能輕易獲得高額票房。

另一方面，綜合前述脈絡來看，不同類型的主旋律電影在其功能定位與其對官方的意義上其實亦存在一定程度的差異性。對此，受訪者 E 便以更細緻的角度討論《戰狼 2》與《長津湖》兩部主旋律電影取得高票房成績的成因差異處。就《戰狼 2》而言，受訪者 E 認為該片可以說是主旋律電影成功商業化的開創性代表。在此之前，尚未出現過類似的成功範本，因此對觀眾來說，這樣的題材與表現手法具高度新鮮感與吸引力，故其自然願意購票入場。也因此，才會如幾位受訪者所指般，《戰狼 2》剛上映時並未受官方重視，而是直至票房與口碑的成長趨勢不斷抬升後，政府才陸續以官方角色參與後續的宣傳與行銷。然與此不同的是，

《長津湖》的票房表現則更多是受到特殊時空背景所影響。影片上映期間正逢反美情緒巔峰，而《長津湖》聚焦於中國抗美援朝作戰的情節便順理成章的成為觀眾觀影偏好的選項之一。另一方面，當時亦適逢中國共產黨建黨百年，官方對於此類歌頌黨史與彰顯其堅韌精神的影片自然亦樂見其成。故多位受訪者也指出，國有企業在此作品中的包場行動更是只多不少。由此可見，在不同時機所推出的主旋律作品上，政府、產業及觀眾的支持動機皆各有差異，難以僅依據表面票房數據便得出統一結論，進而認定當代主旋律電影必然徹頭徹尾的象徵國家介入且富含強勁的宣傳效果。因此，受訪者 B 在提到主旋律電影的影響時便指出，其認為觀眾不會因為特定電影的敘事內容就改變其對某議題的態度，而受訪者 E 則也持相同的見解表示：

「我覺得好像還好……因為我說實話就是認同政府的就認同政府，批判政府的就批判政府，我倒不覺得會因為一、兩部電影就有太明顯的變化。」

（受訪者 B）

「我覺得高票房的電影，我覺得它不具備那種改變一個人的價值觀，或者改變一個人的人生，改變一個人的職業那種影響力，它具備的是如何一點一點的讓大家對中國電影更有信心，比如說觀眾看了《哪吒 2》，這麼多人看《哪吒 2》，它就是會點燃中國電影觀眾對於中國電影的信心，他們會覺得中國可以拍出好的電影來，我覺得信心是非常非常重要的事情吧。就是沒有信心，這個行業的很多從業者其實也堅持不下去，所以我覺得這是高票房影片的意義。」（受訪者 E）

可見，電影的高票房對於政府之外的其他行為者所隱含意義更多是來自於商業性象徵。因此，當討論到受訪者認為可能真正影響觀眾觀影行為的核心因素時，多數的受訪者便皆指出，相較於電影所塑造與描繪的理想國家形象，觀眾其實更關注的是自身在現實生活中所面臨的各種難題與處境。而當民眾在基本生活層面未能獲得滿足時，即便電影情節中再如何高歌主旋律，皆無濟於有效提升觀眾對國家的信心與認同。

「我覺得在這樣一個時期，在大家失業，面臨著一個普遍性的失業、裁員經濟壓力，然後房地產不景氣，在高點買房的年輕人現在要面臨著失業的時候，

要還巨額的貸款，我覺得在整個經濟不太好的情況下，你再給人看《紅海行動》，我覺得就是，我坦白講跟我有什麼關係呢？我可能我要去送外賣了，我以前是一個月收入兩萬的人，但我現在我要去送外賣，每天風裡來雨裡去，我要維持我的生活，那你這個愛國情懷，你這個國家怎麼怎麼或者什麼，覺得這個軍隊怎麼怎麼厲害跟我有啥關係，我覺得就是只有經濟很好的時候情感才能取得勝利。」(受訪者 E)

「就是我這個時候哪還有這種心情去看這樣一部戰狼式的這樣一個電影。所以 2020 年的時候，加上電影院沒有片子放，一放就是放那個《長津湖》，放它就是三個月之久，就是我為什麼要進電影院看這部電影，我為什麼不能在家拿個流媒體，拿著愛奇藝，拿著騰訊視頻，我看一部讓我樂樂呵呵的這樣一個喜劇，我心情還能稍微好一點，誰要去你電影院裡面去看這種血肉橫飛、打來打去這種戰爭電影，我已經看膩了，看煩了，所以它上映節點到了 2022 年《長津湖 2》的時候，它這票房成績就這樣下降了，因為流量明星，他起不到作用了，第二，它後面四十多億票房全靠怎麼來的呢？拉長上映時間，然後要求央企、國企各個單位去包場，所以它才有了四十多個億的這種成績，但它不是像以前上映電影就自然而然進來的，因為大家明白就是社會情緒也在往下降，社會情緒也在變化當中。」(受訪者 D)

也就是說，觀眾在題材、技術或展現手法有所創新之初或許會因新鮮感與好奇心而在當下選擇入場支持，然隨著感官的逐漸適應與習慣，若相關題材缺乏持續變化與精進，便難以再趕上或超越先前同類型作品所締造的票房表現。故對創作者而言，掌握市場需求的最佳策略在於持續創新並敏銳捕捉特定時代背景下的觀眾偏好。因此，在市場偏好層面上，電影產業工作者的主旋律製作傾向或許只是為了順應市場當時的期待與口味，而此因素與前本章第二、三節分析之產業內部運作邏輯與政府制度設定共同規範且形塑著電影產業的樣貌。

第五節、電影工作者的「公開文本」與「隱藏文本」

而不可否認的是，從各方面來看，上述討論的各項影響要件中仍屬政府的角色最具威嚴與不可撼動。對此，本文接下來將著重於釐清電影產業工作者如何與

制度互動、共存，並討論其中的「公開文本」與「隱藏文本」之樣貌。

首先，受訪者 C、D、G 皆提到，在審查制度的影響下，多數電影產業工作者在開展項目時，確實普遍存在會特別留意審查風向與政策尺度的現象。由於一部電影的完成凝聚了眾多工作人員的投入與心力，若最終因審查未通過而無法上映，則作品的操刀團隊所承擔的損失將相當龐大。對此，受訪者 B 在討論中更提出，隨著審查制度日益收緊，由官方主導的創作導向確實更加壓縮了創作者的自我表達空間。在此情況下，電影工作者只能做出更大幅度的妥協，以換取作品進入市場的機會與可能性。

「也是因為現在中國的電影製作、創作環境越來越緊縮，所以有一些就是電影製作環境越來越緊縮，題材審查越來越嚴，所以你說有一些導演早期拍的都是有一些針貶時事的什麼的，但是他後期就沒有，一部份是因為商業化了沒錯，然後一部分也是因為就是審查制度越來越嚴格，有一些片以前可能還是有空間拍，現在是完全沒空間拍。」(受訪者 B)

因此，從商業風險控管的角度，電影工作者確實往往會傾向主動避開可能觸及敏感紅線的內容，進而出現「自我審查」的情形。

「久而久之，業界人員會麻痺，或者是說會順著毛摸，就是我猜共產黨現在要什麼電影，然後我們來拍什麼，所以你以為他是禁止，比如說他禁止八個項目，可是實際上是最後整個業界會去只拍大家想要看的東西，他們會避免，因為一部電影我如果拍完不能上的話，我會蒙受很大的損失，最後就會變成說那我們要揣摩這個，除了揣摩人民想看什麼，還要揣摩政府不想看什麼，才能夠來到市場上。」(受訪者 C)

「《長津湖》啊，對，類似於這種片子，他們投了很多就是，就是這種片子過審很好過審，這是一個點。然後還有這種片子，其實票房上，就是不要出太大的問題，票房應該也還不錯，就是對於片商來說，他們就很願意去投這樣的片子，因為一、你有票房，有保障，二、過審上沒有壓力，然後而且他們所找的這些演員就是，就是跟政府關係就很好，比如說你像，你像有些香港籍演員，他們就會要求這個演員，你可能說，比如說你的政治立場是怎麼

樣的，你是不是港獨，如果是港獨的話，你可能就不能來參與這部片子，所以他們就會攏絡一波跟政府的關係很好的，而且是建制派的這種香港演員，可能就會比較好進來。」(受訪者 G)

雖然在行為結果上，電影工作者似乎展現出某種貼近官方意識形態的行為，但值得進一步思考的是，出於自我審查以規避政治風險與對於官方價值的認同之間仍存在需進一步釐清與論證的空間。對此，受訪者 B、D、G、E 皆提到電影工作者為確保自身作品或投資項目能以最高機率通過審查，確實會在某種程度上配合官方偏好。不僅如此，這些舉動的背後也可能存在為爭取日後其他創作項目的自由發揮空間所採取的策略性考量。此現象充分展現出電影工作者在面對由官方主導且劃定好的政策範圍與論述時，將出於如「公開文本」論述邏輯般的考量而避免因違抗權力支配者遭受懲罰或降罪。換言之，與其說這些行為是出於主動站在官方立場協助傳遞特定敘事，更應理解為從業者出於對自身職涯延續性的考量，為了避免因內容觸雷而失去在產業中生存與發展的空間，故或主動、或被動地選擇在特定政治氛圍與環境下暫時製作符合官方語境的作品。而其背後的目的則可能如受訪者 B 所述般：

「嗯……因為通常那些主旋律，就我知道的大部分也都是大的影視公司製作的，那那些本身就不缺錢，或是很容易找到錢，對，然後他們會為了想要打好跟政府的關係，主動去開發這一些項目，譬如說他們都會說什麼慶祝譬如說中共成立幾年什麼什麼這一種的名義，然後就拍了一部主旋律片。」(受訪者 B)

或如曾接受過專業電影教育的受訪者 G 指出，在其人際網絡中接觸到的許多電影工作者中，其多半皆具自由主義傾向。因此，在電影製作過程中確實可能存在其真實想法與行為表面互不對應的情形。即其雖在外在行為呈現出看似配合、服從官方的宣傳要旨，但實際上，其行為考量卻多參雜著對生計與創作理想的掙扎，從而對外形成一種表面上彷彿全然為政府利益服務的「公開文本」。

故受目前商業主旋律電影為主流的情況影響，此類作品其實已不總是由國家自上而下主導推動。而更多地仰賴於私人資方在各種政府制度的暗示、明示下，為同時達成滿足自身利益並順利規避政治風險的條件，因此而自主性地投入資金

進行拍攝，隨後再以此為由與政府溝通，藉此換取更多地政策支持與市場優待。多位受訪者在討論到此現象時，皆不約而同地以目前在主旋律電影製作上極具代表性的博納影業作為案例進行說明：

「就是在一定程度上會，無論是審查也好或是上映也好，都會一路給你開綠燈。我記得有一個例子就是當年那個我們，我們這邊有一個影視製作公司叫博納，博納這個，他那個老闆于冬，他當時要上哪部電影來著，反正也是一個紅色愛國電影，他就硬生生的向電影局去申請說我這個檔期，你不要給其他電影有上映，所以當時跟他同檔定的一個電影，本來都已經宣布了，後來因為他的這樣一句話就撤檔了，然後就那個週期只有于冬的那一部電影上。」
(受訪者 D)

「比如《中國醫生》就是于冬親自打電話給電影局請命，我要拍中國醫生，我要拍武漢的這些醫生，然後這個項目就會升級為主旋律電影，它的各個方面都會有人保駕護航，有人把控等等吧。」(受訪者 F)

可見，主旋律電影的制度不僅能夠確保作品可以相對地不受刁難，甚至還可能因此擁有更多與政府的議價機會。而政府方亦可能相對地樂於提供協助與優待。因此，雖依受訪者所言，確實存在部分資方主動提出拍攝主旋律電影的情況，但其背後的行為動機仍主要受到商業利益所驅動。由此可見，這類行為並非單純出於純粹服從、效忠於政府的思考，而是展現出資方在現行制度框架下對遊戲規則的靈活適應與其背後利益導向的策略選擇。其背後真正的目的不論是在於確保己身能夠持續生存，或是在於期待日後能有機會推出真正代表自身創作理念與價值的作品，都代表著在這層權力關係中扮演從屬者的電影產業工作者僅能在此有限空間中盡可能地達成對於自我利益的滿足。

然具備豐富電影從業經驗的受訪者 A 對此則有不同的看法。他認為審查制度的限制未必會使創作者傾向於主動迎合官方意識形態。相反地，創作者往往會致力於在既定的制度框架內仍努力尋求最大的自我表達空間。對他們而言，創作的核心仍在於個人意識及理念的呈現，而不必然一定需導向與官方主流敘事一致的方向。對此，受訪者 A 指出，主旋律電影的製作在實務上遠比外界所想像的複雜與困難，因此其並不認為中國電影市場會有主旋律化的情形發生。

「我覺得這個東西其實跟政府沒有關係談，就是說任何一個創作者、一個藝術工作者，他就是要去表達他自己內心的想法，那不管你是透過什麼手段，那你說任何，任何發表或者是任何的創作，他勢必都會面臨到審查，包含台灣以前也是一樣，所以你說今天這個時代其實就是說，就是說當你有一個限制的時候，並不會說那我就不做我這個東西，我只是去依循你規定的一些原則，所以某種程度底下其實只是會讓我們去思考，那我怎麼在有限的空間的條件底下，讓我的作品能夠被拍出來，而且能夠被順利去發表。所以其實並不會讓所有人就說我們來拍主旋律，你也拍不來，主旋律不是一個你說能拍，就想拍就拍的，它有另外的這個所謂的邏輯吧，或另外的成就的方式，那所以就是說今天我覺得並不會有讓創作者去拍更主旋律的動機，但是他們會去思考在框架底下，我們如何讓我們的作品能夠被呈現。」(受訪者 A)

對此，受訪者 B 和 C 則認為，多數電影創作者實際上都在官方期待與自我價值表達之間尋求平衡。其中，受訪者 B 進一步提到，在他的觀察下，許多從事電影工作的人普遍都是因為懷抱著對此行業的理想與熱忱，所以儘管可能需要在一定程度上配合官方語境與規範亦仍在所不惜。

「我自己的觀察啦，我覺得大部分電影人，就如果是真心喜歡電影才去做電影這行的，一定還是有一些理想性，然後就算……對，然後當然他們為了生存還是會就是迎合官方的要求，但是我覺得大部分內心裡不會百分之百認同啦。」(受訪者 B)

受訪者 C 亦指出，對多數電影產業工作者而言，其更在意的是自身專業技能是否能在產業內獲得發揮與實現，因此，只要能夠達成此目標，則其行為結果所產生的效果對他們而言並非是主要關注的焦點。在此基礎上，受訪者 C 甚至進一步表示，隨著國家政策的調整，中國電影產業工作者在電影製作上的態度也呈現不斷隨之轉變的趨勢，亦即在相對現在更為開放的過去，許多創作者可能更能夠專注於藉由市場取向來建立作品產出的空間，然而近年來隨著官方對意識形態的收縮，電影產業創作者似乎轉而更趨向於僅以專業技能為導向而不問電影工具性結果的態度，以至於連票房的好壞與否都不一定是其關注的重點。

「因為我這部戲拍完我就拍下一部戲啊，我是接著拍的啊。我在意的是我的

專業表現啊，比如說我是做燈光的，然後我同時做比如說復仇者聯盟的燈光，我也是神鬼奇航的燈光，我也是鐵達尼號的燈光，我不在意鐵達尼號票房，我只在意我，我未來還有沒有案子接，電影從業人員有八成都是這種人。」

(受訪者 C)

因此，受訪者 C 接著提到，中共管制下的電影產業工作者實際上幾乎不存在任何自主創作的空間，因為從立項審批到影片製作完成的各個階段皆無一不在國家嚴密的掌控中。因此，其認為就目前的產業環境而言，中國電影產業工作人員幾乎已失去選擇的餘地，而若仍期待自身得以在電影產業中立足，則便只能沿著既定的路徑前行。

「所以在這種情況之下，多數的中國人他們要嘛就是安穩過日子，要嘛就是我要努力向上，啊我要努力向上的階梯就只有一把共產黨提供的紅色階梯，所以對電影產業來講他們，他們沒有其他選擇啊。他就只能拍他們要的東西，他們甚至都不會抗議啊。他比較像是你要你就來拍，啊不然就算了，沒什麼好抱怨，沒有抱怨這個選項，沒有選擇的選項。」(受訪者 C)

而當訪談提到產業工作者是否在意票房好壞時，受訪者 C 則認為：

「他們在意，但是他們更在意的是能不能繼續拍嘛。所以如果他的題材是政府出資或者電影公司能夠接受，對他們來講，他們只是負責，因為電影從業人員不是一個人，他是很多不同的人，所以對他們來講反正就是配合一部戲的演出，所以對電影從業人員來講，其實可能有七、八成的人甚至更高，是不在意票房的。」(受訪者 C)

從上述受訪者的分享中得以確認，電影工作者行為背後的動機皆是建立在維護自身利益上，只是這些個人利益對不同的行為個體而言可能有所差異。然卻仍可得出一個最大公約數，即不論如何，電影審查的規範性確實高度影響著電影製作。只是這種影響對於產業內部不同行為者而言可能有大有小，至大確實可能使得作品主軸成為政治服務的一環，而至小則可能是電影工作者努力在不違背官方論述的情況下仍尋求自我表達的空間。但不論如何，都未有直接證據表明電影工作者對於政策的服從與遵循是出於對政府意識形態的認同。

而前文所述雖皆為「公開文本」的展現，然從受訪者的言談中卻得以了解到，其實上並不滿意於政府的審查擴張，且多數人亦明知政府的管控是此產業體質發展不良的原因之一。包含前述受訪者 G 提到認為政府不該如此過度的限制電影產業，因此可見本研究之受訪者其實仍抱持著對於限制鬆綁的期待。然不可否認的是，政府對於產業的控制不僅日益收緊同時也變的更為全面，以至於受訪者 B 亦在前述表明現在幾乎沒有空間拍任何可能被政府糾錯的作品了。也就是說，中國電影產業的創作因越來越缺乏遊走於灰色邊緣的可能，使之幾乎難以在其中找到可行的平衡點，而更別提在其中隱含對政府的批判性思維。因此，一方面，「隱藏文本」的存在空間可能更為縮小，而另一方面其則可能變得更為隱晦，而不願輕易展露。故即便是本研究目前亦尚無法完整地捕捉到電影產業內部對中國政府的展現出的「日常的抵抗」。

然即便如此，仍亦可初步透過電影產業工作者在從事電影工作的個人偏好傾向得出結論。產業工作者為了避免觸及官方無法接受的題材與內容，使之失去在產業中立足的機會，故只能選擇配合政府的相關論述與價值，但是在此表象之下，創作者卻未必全然認同官方所主導的意識形態，甚至仍存在對於審查的不平與怨懟。然或許受制於審查制度的嚴苛與壓迫，使得訪談結果未能呈現電影產業工作者從中發展出違抗於政府命令的態度。從這個角度來看，儘管未必如原有理論假設所認為般，電影產業工作者在「隱藏文本」中展現出與政府立場相對立的個人意識或思想，甚至存在微小且持續的反抗支配者的態度。但透過上述兩個層面仍可看出他們在代表貼近官方立場的「公開文本」與反映個人行為偏好的因素上確實不必然完全重疊。這也說明，中國電影的製作，乃至於主旋律電影的製作，在許多情況下並不必然等同於國家與產業想法高度一致的合作象徵，而更多時候是基於各取所需的態度所形成的樣貌。因此，這些現象仍高度呼應理論中對威權統治情境的描述，即在此體制下，從屬者為了降低自身所承擔的政治風險，確保能在政權統治體系內持續生存，則往往會展現出服從甚至刻意迎合支配者的表演，但在這層外顯表現的背後，各行為者的行為動機與考量卻常包含了多樣且複雜的因素。

第六節、電影產業發展前景

綜合上述各節的討論，面對當前產業內部的各種挑戰與困境，受訪者皆多展現對其發展前景的悲觀態度。當前在製作端，或因審查限制，或因資金匱乏導致優質作品稀缺及作品種類多元性不足；在市場端，多數觀眾則同受因經濟下行與串流媒體平台崛起等多重外部因素影響而減少進入影院的意願，而即便入場觀影需求仍然存在，也常因影片題材缺乏多樣性或作品水準未達期待而大失所望，使得此種市場需求端的失落與低度信心又隨之反向衝擊製作端，讓投資人更加卻步。另一方面，政府端又因出於統治需求，不僅持續收攏電影審查限制，也不願意放寬對進口片配額的管制，導致電影市場陷入惡性循環。即便每年偶有一、兩部票房亮眼的「爆款」問世也難以扭轉整體產業的疲弱氛圍。對此，受訪者 B 與受訪者 G 提到：

「一部分是因為真的疫情期間也改變了大家的觀影習慣，這個全世界我覺得都一樣，都有這個問題，然後也不一定是問題啦。但總之就是影響這個實體去電影院看電影的這個機會，對，然後，然後也是因為，我不知道耶……就對很多觀眾或影迷而言，因為你這個創作自由的關係，所以你也會，就是你能拍的東西就少，所以你就會覺得好像看來看去都差不多的東西，沒有什麼新鮮的，或者是比較有衝擊的東西出來，然後這也會慢慢的就會影響到大家的，就是進電影院的意願，就覺得也沒什麼，好看的都差不多那樣。」(受訪者 B)

「不是很樂觀的心態，就是處在一個半死不活的一個狀態我覺得。現在就是半死不活嘛，就是現在你說它完全死了嗎？它也沒有，它活的很好嗎？它也沒有活的很好，它就是一個半死不活的一個狀態。就是票房會很低，然後沒什麼人去看，主要是這兩個事情，然後無法產出什麼特別好的片子，就是那種能夠像 90 年代那樣產出像《霸王別姬》啊，像這種可以傳世的片子就會很少。」(受訪者 G)

此外，更有受訪者指出後續可能引發的一連串連鎖反應，如：整體產業景氣的低迷將可能使得產業鏈中規模較小的企業難以維持營運，而出現倒閉或被併吞等浪

潮，致使製作與生產體系逐漸朝向更為寡占甚至獨佔方向發展。

「嗯……可能會萎縮吧？這個萎縮也是一個集中的過程，就是這個電影行業，我做不了了，我建立不了產業鏈，我這個哪塊也沒有優勢，然後可能這些公司就被淘汰了，本來這兩年就是一個大型的淘汰過程，很多電影公司都倒閉了，都註銷了，然後我認為這個還會繼續進行，像中國如意收購萬達，哪怕是投顧的民營電影公司，它們之間也在進行併購，像博納現在就是撐不住了，華誼兄弟可能根本就沒有人買這個公司吧，都沒有人接手你。」(受訪者 F)

然面對當前種種困境，受訪者 E 雖也相對悲觀，但其卻認為只要能夠透過完善電影產業的運作機制與制度，建立起標準化且可供遵循的流程與模式，令從業人員在作業中有明確的指標得以參考，那麼產業發展的瓶頸或許就存在能夠實質改善的可能。

「我說實話，我不是很樂觀，因為我覺得隱憂還挺多的，就是我們昨天晚上聊的，我覺得這個產業它太不像一個電影產業了。……就是它的經驗、方法論都不是非常的堅固，然後它的工業化、它的標準、流程規則都不是特別清晰導致的，它的很多東西無法量化，就沒有辦法可持續的發展，包括現在我昨天說到的優質內容的供給不足，創作者的創作能力不足，觀眾一直在變化，但創作者沒有捕捉到觀眾當下的審美偏好，還有相關的政策並沒有非常的完善，以及行業規則的制定，包括就是一個最簡單的比方就是你今年有一個五十億的片子上映了，你不可能保證你明年有，後年也有，我覺得這就是一個東西，一個產業不夠成熟、不夠完善的地方，所以如果一直這樣的話我會非常悲觀。」(受訪者 E)

另一方面，受訪者 D 與 F 則提出其對不同類型的電影創作正逐漸受主旋律元素滲透的憂慮。近年熱門的主旋律電影多半聚焦於歷史、軍事題材且主要圍繞在重要戰爭事件、關鍵時刻與歷史人物的描繪及形象建構上。然近幾年來卻已有部分愛情片、懸疑片的類型電影開始融入官方主旋律。如受訪者 D 即以自身作為觀眾入場觀影時的體驗為例提到，在 2025 年春節檔上映的《唐人街探案 1900》原應屬於懸疑推理片，但卻可見創作者在劇情刻意融入主旋律相關元素，這樣的安排讓他在觀影時感到相當突兀也難以接受。

「還有陳思誠，對，還有陳思誠今年的唐人街探案系列，我進電影院之前我壓根沒想到我看了一部，我被餵了一口就是愛國飯。……當然，這是一段很真實的歷史，我們不可否認，可是陳思誠拍出來就是給人一種就是，大家又要開始抗美啦，就那種感覺，對。你這個華人勞工這個事情，好，這是歷史事實沒關係，但是我去看唐人街探案，我可能就是，我抱著一種就是我可能看了一個爛片，我講的是它劇情爛或者是有那種辱女情節在這裡面，因為陳思誠非常的厭女，這個大家都眾所周知的，但我沒想到陳思誠也吃上這碗愛國飯了，而且又是那種反美、抗美的那種情緒，我就在想，哎，你能不能給我一點新意，就是怎麼連你都吃上這一碗愛國飯了，就是我是，我是真沒想到。」(受訪者 D)

另一位受訪者 F 則以 2024 年上映的愛情片《多想和你再見一面》為例，指出該片的製作目的在於為中港澳大橋興建週年的紀念進行獻禮。其指出儘管主旋律電影相較於商業化初期已較為飽和，但在過去主要依賴戰爭或歷史題材吸引觀眾的創作模式逐漸失去優勢的情況下，主旋律電影已開始出現調整題材的傾向。受訪者更進一步的提到，這類任務型電影不僅並非出於創作者的自主意圖，在此趨勢下甚至可能使得市場結構更加扭曲與不均。不僅如此，主旋律電影的歌頌對象也早已不再僅限於黨政機構，而是逐步延伸至具備官方代表性的公安系統。因此，除了黨政部門外，目前甚至連公安部門亦開始積極參與投入主旋律電影的製作。

「就是它會進行一個非常商業化的包裝，更商業化，而且可能會不是，不是特別要搞那種苦大仇深的戰爭啊什麼的，它可能會這個主旋律可能會覆蓋所有的類型片，比如之前說的那個愛情片叫甚麼來著？《多想和你再見一面》，就是獻禮港中澳大橋的那個，就是所有的類型片都有可能被主旋律滲透，都有可能成為任務電影。呃……我不是認為它有發展空間，我是說我是很擔心這個它會入侵每一個類型片。」(受訪者 F)

故受訪者 F 總結提到，目前中國電影市場的繁榮其實屬於一種有限的繁榮。而唯有當未來某一天，中國電影能夠真正突破現有的框架限制時，或許中國電影才有機會邁向一個全新的發展境界。

「它的繁榮都是有限的繁榮，是在一個框架內的繁榮，就是我們沒有辦法想

像打破這個框架之後，中國電影和中國電影市場會發展成什麼樣。」（受訪者 F）

而儘管多數人對中國電影產業的前景相對悲觀，但與中國電影市場往來密切的受訪者 A 則抱持著不同觀點。他認為，審查制度本身即是所有涉足中國電影產業者所必須面對的基本框架與現實條件，這是既定也難以改變的事實。從商業角度來看，只要資金能夠持續投入，中國電影市場的規模依然有相當大的發展潛力。更何況，電影產品的核心功能仍在娛樂大眾，故在此產業發展的關注焦點應該在於如何在既有的制度框架內精準把握觀眾的偏好與需求，以致其情感共鳴能被最大程度的激發。換言之，如何在持續變動的外部環境中找到觀眾才是重點。受訪者更指出，尤其在當前短劇等新型態影視作品不斷推陳出新的情況下，中國民眾的閱聽習慣顯然亦逐步轉變，因此與其不斷與外在限制搏鬥，如何持續創作出能夠吸引目光的作品才是當前更為迫切的課題。此外，龐大的觀眾基數與充足的創作人才也是中國電影產業的一大優勢，故受訪者認為即使一部電影僅吸引到中國人口的極小部分，其觀影規模依然相當可觀。基於這些條件，受訪者 A 認為，即使整體環境充滿挑戰，中國電影仍有其存在的空間與價值。

「我覺得隱憂不大的原因是因為他人就是這麼多，他人數就是這麼多，除非我們就是說，都不能拍電影，但是我不覺得這個事情會發生，所以你只要這個產業是存在的，即使有一些限制，即使政策改變，即使觀眾的口味改變，我覺得他的基數大這件事情，我覺得是成就了他的一個優勢。那另外一點就是大量的電影工作的人才從海外學電影回來，所以他們的人才庫是齊全的，所以你看就是說，你說這個市場是什麼，有人才、有觀眾，那剩下的就去解決人才跟觀眾之間的鴻溝，這鴻溝可能包含你到底理不理解這個市場以及政府的政策，那這些都是有可能，都是一定都不斷在變化的。我講的市場不斷在變化，政府的政策可能也不斷在變化，但是你說這個是隱憂，也不是隱憂，就是說你今天你勢必要去面對他，但是你的基礎是穩固的，因為你有觀眾群大，十幾億人口，然後第二個就是，就是這個人才非常的齊備，那所以你看到《戰狼 2》為什麼能夠排到全世界第五名，因為它的市場就是這麼大，但是現在它幾個人，比如說它在大陸可能也就三億多人看嘛，表示還有十億人

沒來看，所以表示說它市場真的夠大，我只要三億人、四億人來看，我就可以達到全世界第五名的票房。」(受訪者 A)



第七節、小結

綜合前述討論，可歸納出以下幾個重點。首先，中國電影產業的蓬勃發展乃受其於 2001 年加入 WTO 後市場化所影響。而電影製作規模的擴大、播映設備的升級不僅降低了民眾進入影院的門檻，更是進一步吸引了大量資金與創作人才的投入，使得中國電影產業一時之間成為投資熱區。隨著國家整體政策方向的調整以及對電影產業管理態度的收緊，再加上如新冠疫情等外部變數所帶來的衝擊，使得原本因大量資金迅速湧入而過於膨脹的市場泡沫難以負荷而破裂，整體產業更因此陷入「影視寒冬」且至今亦仍未能完全擺脫這股低迷。顯示中國電影產業的發展不僅與整體國家發展走向一致，更由此可見，電影產業的發展脈動在很大程度上受多重力量交互作用而影響。故隨著觀眾在外部環境影響下的觀影偏好改變以及對於娛樂性商品需求的下降，再加上市場始終未能供給符合期待的作品，導致其終究只能在有限的選擇中進行選擇而使得觀影意願更為降低，最終令整個產業陷入惡性循環中。整體而言，中國電影產業當前所面臨的困境相當複雜，政府、市場與產業之間不同的行為考量都成為共同推動其產業發展的重要力量，使其結構更顯特殊。

其次，從電影工作者的角度出發，審查制度的創作門檻無疑帶來最全面且深刻的影響。使得創作者往往因出於對觸及紅線的擔憂而進行自我審查，並極力尋求產出兼顧官方理想、自我價值與市場需求的作品。常此以往，雖可能終究存在令整個產業逐步朝向主旋律化方向發展的風險，但此一現象卻僅反映出，在中國電影產業中，許多電影工作者行為背後所涉及的決策考量更多是出自於對自身職涯發展的顧慮所形成的「公開文本」。而在訪談中受訪者雖未展現出明顯地展現出具抵抗意識的「隱藏文本」，但整體而言，本章分析結果仍可初步證明產業工作者在創作與製作上的首要追求仍是如何爭取持續生存的空間而並未完全地認同「公開文本」的表現。而之所以未能在訪談中有效將「隱藏文本」加以呈現，則本文初步研判原因可能有二：其一，由於「隱藏文本」可能代表著對於政權的反抗與不滿，因此則可能受其隱蔽性所影響而使其較難以被外界探知，甚至可能

在管控強度更高的情況下轉而變得更加隱晦；其二，如同本文在前一章節對於政府近年在電影產業管控措施力道加大的分析結果顯示，這對於相關產業工作者而言亦可能已完全地不具彈性與空間，因此而不再能夠出現背地暗諷、嘲笑等作為。故由此可知政府對電影產業所施加的干預性措施，確實極大的影響著電影產業工作者，而使其「隱藏文本」可能更加隱蔽或是不再具有能夠存在的空間。故在此統治制度框架下，中國電影觀眾在電影市場中所呈現的各項偏好與行為選擇是否與電影產業工作者有同樣的趨勢則為本文接下來的討論重點。

第六章、電影市場偏好問卷調查分析

電影工作者在創作與製作過程中，往往將資金能否順利回收作為主要考量。此不僅體現出中國電影產業本身的商業導向，也說明除了制度性規範之外，觀眾的觀影偏好亦為影響產業運作的重要因素。因此，可以說電影產業的發展路徑在很大程度上是政府政策與市場回饋共同作用的結果。而在完成前兩章針對政府的產業決策作為及電影工作者的看法、互動與應對邏輯分析後，本章將進入研究分析的最後一個部分，即透過對中國電影觀眾進行問卷調查，試圖掌握觀眾在選擇觀影內容時的偏好。

本章將主要分為兩個部分。首先，針對觀眾在基本觀影習慣上的填答結果進行分析，藉此嘗試了解觀眾的觀影偏好是否與產業內部的觀察相呼應。而在此部分中，也將分別從檔期選擇與國產片、進口片之偏好比較兩個面向切入，分析這些常見的市場運作因素在影響觀眾觀影選擇上所扮演的角色與影響情形。第二部分則將以近年備受關注的主旋律電影作為調查核心，透過了解觀眾選擇觀看此類電影的動機，以及觀影後所形成的態度與看法，試圖證明觀眾在主旋律電影的觀影選擇上與其他類型的電影並無顯著差異，以此論證觀眾的觀影行為其實也存在「公開文本」與「隱藏文本」的論述空間。

第一節、中國民眾的整體觀影習慣與偏好

在科技與資訊流動快速的背景下，不僅中國，全球各地觀眾的觀影習慣相較十年前皆已出現明顯變化。正如訪談受訪者所提及，近年來隨著線上串流媒體平台（如：愛奇藝、騰訊、優酷等）的快速發展，網路電影產量大幅增加，其中，許多作品甚至並不以院線上映為主要目標，而是選擇成為平台限定的專屬內容。這樣的趨勢進一步改變了觀眾的觀影選擇，使得越來越多人為了追求便利性傾向訂閱相關平台而不再進入電影院觀影。對此，本調查的第一個問題便聚焦於觀眾在觀影時所採取的途徑。根據下表顯示，選擇進入電影院與選擇使用在線串流媒體平臺的觀眾佔比其實不相上下，分別佔所有問卷填答者的 35.3%與 33.7%。若以不同的性別、年齡及教育水準做更細緻的區分來看，則會發現這個行為選擇在性別、年齡與教育水準上並無太大的分裂，代表這是一個整體的趨勢，並不因觀

眾個人條件的不同而有差異。此結果表示當代電影觀眾確實在觀影選擇上並不以進入電影院為主要選擇，但是否因此而擠佔到大家進入電影院的頻率則仍需進一步討論。



表 5 電影觀看管道統計表

觀看管道	人數 (人)	佔比 (%)
電影院	107	35.3
影展 / 放映活動	34	11.2
在線 (串) 流媒體平台	102	33.7
電視	24	7.9
DVD 購買 / 租賃	13	4.3
其他	20	6.6
拒答	3	1.0
總計	303	100

資料來源：本研究整理

故下表則從另一角度審視觀眾進電影院的頻率是否較低，而結果發現，超過三分之一以上的觀眾距離上次進電影院看電影的時間大約是一個月以前，其次則也有 22.1%左右的觀眾是在約一週前曾經進電影院看電影，這顯示其實中國民眾似乎並未如同產業工作者所判斷的那樣幾乎不進電影院看電影。對此，本文初步判斷，在後疫情這幾年期間，整體產業應有逐步復甦的趨勢。另一方面，亦不排除可能受到問卷發放時間點的影響，由於當時正值春節檔期結束後不久，或許因此有不少填答者正好曾在該時段進入過影院而使得調查結果產生此種分布。然就目前結果來看，有超過 50%以上的觀眾都曾在一週到三個月之間進入過影院觀影，故其似乎難以作成觀眾普遍不願意進入影院的結論。

表 6 最近一次觀影時間統計表

上一次進電影院看電影的時間	人數 (人)	佔比 (%)
今天	10	3.3

三天前	40	13.2
一週前	67	22.1
一個月前	110	36.3
三個月前	36	11.9
三個月前	24	7.9
半年前	9	3.0
一年前	7	2.3
一年前以上	0	0.0
拒答	0	0.0
總計	303	100

資料來源：本研究整理

而從填答者一個月進入電影院觀看電影的平均數量來看則亦發現結果與上表調查結果相同，即同樣顯示有高達 61.4%的觀眾平均一個月會進電影院觀看 1 到 2 部的電影，而次高的情況下也有 12.9%的觀眾平均一個月會看 3 到 5 部左右的電影。顯示本問卷填答者在觀影行為上其實並未如先前預期般冷淡，因此就今年目前的表現而言，亦較難以認定市場已普遍萎縮的情形存在。

表 7 觀影頻率統計表

觀影頻率 (部 / 月)	人數 (人)	佔比 (%)
從不去電影院看電影	21	6.9
1 到 2 部	186	61.4
3 到 5 部	39	12.9
6 到 10 部	23	7.6
超過 10 部	14	4.6
拒答	20	6.6
總計	303	100

資料來源：本研究整理

另一方面，從題材來看，下表顯示劇情片為一半以上的受訪者最常觀看的電影類型，往下則依序為喜劇片 34.7%、科幻片 30%、動畫片 29%以及懸疑／驚悚片 28.5%，此偏好取向與產業工作者所提出的市場偏好類型大多一致。在這當中，令人較為意外的是，常見的主旋律電影類型中，如歷史片、戰爭片則在觀眾偏好上幾乎排名墊底，可見儘管過去幾年主旋律電影在票房表現上屢創佳績並成功為當代此類型作品奠定了一定的影史地位，然在此問卷發放的當下，觀眾對相關題材的低度偏好似乎展現出其難以長期、穩定吸引觀眾目光的困境，亦即多數觀眾在選擇觀影題材與內容時，似乎不具對該類型題材的絕對偏好。故這也進一步說明，過去幾年主旋律電影票房的高漲應更偏向於短期現象。

表 8 觀影類型偏好統計表

電影類型	人數 (人)	佔比 (%)
劇情片	152	50.2
喜劇片	105	34.7
動作片	76	25.1
科幻片	91	30.0
恐怖片	38	12.5
懸疑 / 驚悚片	85	28.1
愛情片	67	22.1
戰爭片	43	14.2
歷史片	50	16.5
動畫片	88	29.0
紀錄片	63	20.8
拒答	5	1.7

資料來源：本研究整理

若以更細緻的角度來探討觀眾近期所觀看的電影類型，則下表整理出填答者近期觀影作品中排名前十名的電影名稱及其相關資訊。可見多數類型確實以喜劇片及劇情片為主，其餘則為動作、武俠、愛情、戰爭與奇幻片等，同樣與上述觀

眾填答之情形大致相符。另外，也可見問卷填答者近期所觀看電影的上映日期幾乎都落在春節檔左右，可見正如本文前述預測般，本問卷之填答情形確實受該檔期的影響。儘管如此，從填答結果卻觀察到，在今年的春節檔中，中國電影在類型上的呈現已可稱的上具備一定程度多樣性。故也可發現，過去幾年以《長津湖》的製作而遠近馳名的博納影業所同樣以主旋律題材做成的《蛟龍行動》在今年春節檔的表現上，不論是從客觀的票房數字¹⁹還是本問卷調查結果都展現出該類型電影的票房號召力相對於過去主旋律商業片初問世時已變得薄弱許多。因此而再度證明，如今的觀眾在電影的選擇偏好上已經不再以主旋律為主軸。

此外，這些電影中尚有《還有明天》與《初步舉證》兩部進口片，值得注意的是這兩部作品雖同屬劇情片，且在上映時間安排上不同於榜單中多數佔據特殊檔期的國產片，但卻仍能在本調查中名列前茅，顯示進口片在中國市場仍有其基本需求。另外，本文亦認為這樣的現象或可側面說明檔期對票房的影響未必具有絕對性，若作品本身題材或內容具吸睛的效果，則即便未能搶佔特定檔期則仍有機會獲得觀眾青睞。至於其他作品，如《好東西》則屬於近年逐漸受到關注的女性題材電影。在訪談中受訪者亦有所提及表示，該片之所以能突破重圍的原因有二：其一，源自於過往此類題材的創作較為稀缺，令此題材在近期具備一定的新鮮感與關注度；其二為創作者本身的能力確實表現亮眼。這使得《好東西》即便為 2024 年上映的作品，卻仍能在 2025 年的問卷調查排行中維持一定的觀看數。總結而言，觀眾在觀影選擇上仍很大程度地受影片本身新鮮度與品質所左右，且其偏好題材確實相對多元，而不完全僅偏好某一特定類型之作品。

表 9 最近一次觀影作品統計表

上映日期	類型	電影名稱	人數 (人)
2025/01/29	喜劇、劇情、動畫	哪吒之魔童鬧海	102
2025/01/29	神話、史詩、戰爭、動作	封神第二部：戰火西岐	30
2025/01/29	喜劇、動作、懸疑	唐探 1900	30
2025/03/08	劇情	還有明天	24

¹⁹ 根據貓眼專業版統計，於 2025 年 1 月 29 日上映的《蛟龍行動》目前累積票房為 3.93 億人民幣。<https://piaofang.maoyan.com/movie/1379087>，2025/07/28。

2025/01/29	武俠	射鵰英雄傳：俠之大者	18
2025/01/29	動畫、喜劇、科幻	熊出沒·重啟未來	17
2025/02/28	劇情	初步舉證	17
2025/01/29	動作、戰爭、劇情	蛟龍行動	11
2024/11/22	劇情、愛情、喜劇、家庭	好東西	8
2011/04/30	奇幻、愛情、武俠	倩女幽魂	4
2025/02/22	奇幻、喜劇	詭才之道	4

資料來源：本研究整理、貓眼專業版

對此，本調查便進一步從觀眾獲取票券的管道著手，試圖了解觀眾通常透過哪些途徑而得以進場支持一部電影。從下表結果可以觀察到實際上多數人仍較常以「自行購票」的方式進入電影院觀影。然值得注意的是觀影管道居次的方式卻是由「公司／單位福利」所佔據，且比例高達總問卷調查人數的 32.3%。其餘如：「親友贈票」與「學校／社團活動提供」則同樣佔據 20 至 30% 左右的比例，顯示有高達三分之一比例的人都曾有過被贈與電影票而進場觀影的經歷，也就是說中國觀眾在觀影行為上雖然如同一般情況，多數人仍以自行購票入場，然也確實存在以贈與票券的方式創造票房的情形。

表 10 電影票獲取管道統計表

觀影管道	人數 (人)	佔比 (%)
自行購票	237	78.2
親友贈票	89	29.4
公司 / 單位福利	98	32.3
學校 / 社團活動提供	62	20.5
抽獎活動	52	17.2
其他	8	2.6
拒答	8	2.6

資料來源：本研究整理

而從可能影響觀眾觀影選擇因素的層面加以探討，則將發現有將近一半以上

的人都可能因為「喜歡該電影的類型」、「電影劇情、視覺效果等製作方面」、「電影評價高、口碑好」以及「導演、演員等人員方面」等四個方面而觀看某部電影，顯示電影其本身的題材、特效與陣容，乃至於口碑、評價的發酵才是最影響能否吸引觀眾入場支持的原因。而在這當中因「透過優惠或贈票等方式獲得電影票」而進場觀影卻僅佔不到 20%的比例，顯示因受贈與而去觀看一部電影的情形仍屬少數，顯示觀眾的觀影行為更多地是受這些電影的商業性質所影響。

表 11 觀影偏好因素統計表

觀影原因	人數 (人)	佔比 (%)
喜歡該電影的類型 (如：劇情片、動作片等)	180	59.4
電影劇情、視覺效果等製作方面	166	54.8
導演、演員等人員方面	148	48.8
電影評價高、口碑好	164	54.1
親戚、朋友推薦	108	35.6
通過優惠或贈票等方式獲得電影票	49	16.2
其他	0	0.0
拒答	12	4.0

資料來源：本研究整理

最後，在整體觀眾觀影偏好的最後一個問題上，本調查詢問填答者是否認為目前的院線電影得以滿足自身在觀影上的偏好時，結果雖顯示有 41.6% 態度偏向同意，然卻也有 31.7% 的觀眾認為當前院線電影的種類並不能夠滿足其對於電影的選擇偏好。這個結果初步呈現出，當前院線電影確實存在某種層面上的缺乏而使得一定比例的觀眾有可能找不到自己喜歡的電影，又或者其實際上展現的是觀眾對於當前電影市場的樣態確實有其不滿之處。然不論如何，就前述討論可以確認，觀眾的觀影偏好不僅多元且未偏向於主旋律外，在觀影的動機上亦展現出多元傾向。代表電影市場的多元性將最直接的影響觀眾是否進場支持，然可惜的是，就調查結果而言卻也顯示，仍有將近三分之一的填答者對於電影的選擇偏好未被完全地滿足，表示中國電影市場確實可能存在某種程度的扭曲與缺陷。

表 12 院線電影偏好滿足態度統計表

態度	人數 (人)	佔比 (%)
完全同意	42	13.9
同意	84	27.7
沒意見	76	25.1
不同意	70	23.1
完全不同意	26	8.6
拒答	5	1.7
總計	303	100

資料來源：本研究整理

而除觀眾本身的觀影選擇傾向外，接下來針對可能影響觀眾觀影選擇的其他外部條件進行分析與討論。下表呈現出本研究在觀眾是否傾向於特殊檔期（如：春節檔、暑期檔）前往電影院看電影的態度上統計出的調查結果。其中，有高達六成以上的填答者表示會傾向選擇在特殊檔期的時候入場觀影，而僅有約莫一成左右的人表示較不傾向在特殊檔期的時候進入戲院觀影。因此，就本表而言，調查結果確實展現出檔期在票房數據表現上的重要性。

表 13 特殊檔期觀影意願統計表

態度	人數 (人)	佔比 (%)
完全同意	21	6.9
同意	186	61.4
一般 / 不一定	39	12.9
不同意	23	7.6
完全不同意	14	4.6
拒答	20	6.6
總計	303	100

資料來源：本研究整理

而奠基在此態度分佈的結果上，本文也更進一步的試圖了解觀眾傾向在特殊檔期進入電影院觀影的原因，其中有約莫五成的人表示在特殊檔期時「電影選擇更多樣」，其次則也有約莫四成左右的人因為「假期時間較充裕」而選擇在該時機去觀影。這顯示，觀眾確實可能出於可以擁有更多選擇的原因而選擇在特殊檔期觀影，其次才會是受到普遍市場邏輯所認為的休閒時機所影響。但值得注意的是，卻也有 37% 的問卷填答者在此題中選擇「我不傾向在特殊檔期去電影院看電影」的選項，表示其實檔期對觀影行動的影響呈現出相對分化的局勢。

表 14 特殊檔期觀影動機統計表

原因	人數 (人)	佔比 (%)
票務檔期促銷	80	26.4
電影選擇更多樣	150	49.5
想跟上流行話題	85	28.1
假期時間較充裕	128	42.2
我不傾向在特殊檔期去電影院看電影	112	37.0
拒答	7	2.3

資料來源：本研究整理

而若以簡答題形式詳細詢問受訪者不傾向在特殊檔期進入戲院的原因時，則經本研究整理，可歸納為以下幾個方面。其中以「人潮太多」為最主要的因素，佔比約三成左右。其次則有 13.4% 的填答者表示觀影行為並不因是否為特殊檔期所限，重點在於其想觀看的電影的上映時間點，故即便其被安排於非特殊檔期上映，他們也會願意支持。故在此結果上顯示決定部分填答者觀影行為的因素並非檔期，而是作品本身。因此，觀眾在特殊檔期的觀影偏好展現上，不僅更為強化「選擇多元性」的重要性，也凸顯了特殊檔期的安排確實亦對票房表現具有一定的影響力。

表 15 避免特殊檔期觀影因素統計表

原因	人數 (人)	佔比 (%)
作品品質不佳	9	8.0
票價較為昂貴	11	9.8
人潮較多	32	28.6
任何時候觀影皆可	15	13.4
題材單一	8	7.1
不愛追逐流行	1	0.9
不喜歡去電影院	3	2.7

資料來源：本研究整理

另一方面，當前中國電影市場因受政府管控而使得進口片幾乎喪失發展空間。下表為針對就觀眾角度而言，其在對於國產片與進口片間的偏好差異上是否可能受此規範影響的統計結果。而結果顯示，當問及「如果需要自費購票去電影院觀影，相較於進口電影，我更傾向選擇觀看國產電影」時，填答者在此題目的態度表現上亦呈現相對兩極化的趨勢。其中，偏向同意者佔據 23.7%，而偏向不同意者則佔據 25.4%，由此可見在中國電影市場當中，國產電影與進口電影各有擁戴者，而以進口電影偏好略勝一籌。值得注意的是，有 50.5%的人選擇「一般／不一定」的選項，此結果表示或許對多數觀眾而言，作品為國產或進口並不是主要影響其是否入場支持的原因，也就是說在選擇不受限的情況下，觀眾並不一定會完全地傾向於支持國產電影，而這似乎也直接證明了政府在管控進口電影上的必要性。

表 16 國產片相較進口片偏好態度統計表

態度	人數 (人)	佔比 (%)
非常同意	15	5.0
同意	54	17.8
一般 / 不一定	153	50.5
不同意	49	16.2
非常不同意	28	9.2

拒答	4	1.3
總計	303	100

資料來源：本研究整理

雖然觀眾並未展現出高度傾向國產電影的觀影偏好，但細究國產電影偏好緣由，則其中以「劇情更貼近現實生活，更容易產生共鳴」為佔比最高的因素，約佔 40.3%。顯示中國觀眾在電影作品的選擇偏好上應相當重視情節與劇情內容是否能夠引發自身的情感共鳴與認同，而這確實正也是進口電影在面對本地觀眾時相對較不易達成的部分。其次，除卻表明不傾向觀看國產電影的填答者外，則有 31% 的人表示因認為「國產電影相較於進口電影選擇更多」而更傾向支持國產電影。此現象對照前述調查結果則更展現出，政府限制進口電影進入中國市場後所產生的效果顯著，表示在管控下而國產電影數量佔優的情況，確實會對觀眾的偏好產生影響。且從其他選項中如「國產電影相較於進口電影更需要支持」的較低比例來看，觀眾並非出於認同官方或認為國產電影因較為弱勢而更需受到支持，而應是在官方實施數量限制的情況下選擇受限，故在國產電影相對而言選擇更多的情況下展現出其支持傾向。由此可見，政府對於進口電影的管控，確實可在某種程度上影響觀眾對於國產電影的認知與支持傾向。

表 17 國產電影偏好因素統計表

原因	人數 (人)	佔比 (%)
我不太傾向觀看國產電影	102	33.7
國產電影相比進口電影更需要支持	59	19.5
國產電影相較於進口電影選擇更多	94	31.0
劇情更貼近現實生活，更容易產生共鳴	122	40.3
國產電影的促銷和優惠更多	43	14.2
國產電影的製作水平相比進口電影更好	47	15.5
其他	31	10.2
拒答	18	5.9

資料來源：本研究整理

對照本調查另針對進口電影偏好原因所進行的平衡調查結果則顯示，多數填答者更偏好觀看進口電影的主要原因在於認為「進口電影的製作水平相比國產電影更好」。表示在作品品質層面，有 35.3%的觀眾認為進口電影具備較好的製作水準而予以支持。某種程度上，這同樣地也佐證了官方對進口電影實施管控的邏輯政策有其必要性。而除此因素外，其餘選項的選擇人數則相差不大，故填答者在偏好進口電影的原因上整體而言亦呈現相對多元且分散的傾向。

表 18 進口電影偏好因素統計表

原因	人數 (人)	佔比 (%)
我不太傾向觀看進口電影	63	20.8
進口電影相比國產電影更需要支持	79	26.1
進口電影相較於國產電影選擇更多	72	23.8
劇情更貼近現實生活，更容易產生共鳴	66	21.8
進口電影的促銷和優惠更多	69	22.8
進口電影的製作水平相比國產電影更好	107	35.3
其他	38	12.5
拒答	15	5.0

資料來源：本研究整理

根據本節分析結果可見，觀眾在整體電影市場中所展現的偏好分佈多以選擇多樣性為依歸。且不論是在觀影頻率或是觀影管道上，觀眾都並未展現出對電影市場的冷淡。相反地，其仍在一定程度上以電影作為娛樂方式的一種形式，且許多時候亦多因自身出於對電影題材的好奇與對製作團隊、主演陣容的推崇而入場支持。也因此，在題材的偏好上，觀眾也未如過去幾年那般展現集中傾向主旋律電影類型的態度。對本文而言，此現象恰好說明短期票房表現難以作為觀眾整體偏好與電影對觀眾影響程度的判斷基準。

然較為可惜的是，在院線電影種類是否足以滿足觀眾觀影偏好的問題中，調查結果卻顯示，仍有相當比例的人認為目前的院線電影選擇未能滿足其需求。這從檔期與對國產片、進口片的比較偏好調查結果都可以看出，觀眾的觀影選擇確

實可能因為這些外在條件的框架而受到影響，如多數人在對於特殊檔期觀影與觀看國產電影的偏好上，都同樣地展現出其對於「有更多選擇」這個因素的取向。故檔期的安排與政府對於進口電影的管控確實都是能夠有效左右中國國產電影票房的因素。而主旋律電影作為國產電影同時又因其題材而更容易取得優勢檔期上映的機會，再種種因素疊加之下，其票房表現亮眼似乎便不足為奇。

第二節、主旋律電影觀眾的偏好與態度

對此，本文將進一步針對觀眾在主旋律電影當中的偏好以及態度進行釐清。除了試圖探究在當時的背景下觀眾之所以對該類型作品產生偏好的原因。同時，亦希望在掌握其偏好的基礎上，進一步了解觀眾在觀賞此類作品後所呈現出的態度與情緒反應。透過這樣的分析，或可更深入地探討主旋律電影是否發揮了其宣傳功能，並討論觀眾的反應與態度是否存在「公開文本」與「隱藏文本」的論述差異。

首先，鑑於中國觀眾對主旋律電影的認知程度或可能尚不明確，故在此部分的調查中便著意先行詢問填答者對主旋律電影的了解程度。然下方統計結果卻顯示，有高達 62% 的填答者表示相對了解主旋律電影所代表的意涵，而僅有 16.8% 的填答者表示相對不了解主旋律電影所代表的意涵。由此可知，主旋律電影的概念對於中國電影觀眾而言並不陌生，故後續問題的回答結果便應具備一定的參考意義。

表 19 主旋律電影了解程度統計表

態度	人數 (人)	佔比 (%)
非常了解	67	22.1
了解	121	39.9
沒想法 / 不確定	59	19.5
不了解	37	12.2
完全不了解	14	4.6
拒答	5	1.7

資料來源：本研究整理

不過，為了盡可能協助所有受訪者都能夠根據問卷內容準確作答，本文在下一題中亦以百度百科所列之主旋律電影定義提供給填答者作為參考說明，隨後並請填答者填寫其近期所觀看過最為印象深刻的一部主旋律電影。下表則為填答者所提及次數最多的前九名（系列）電影作品。其中，因《戰狼》與《長津湖》分別以兩部作為同一系列之作品，因此在計算上本文將對一、二部進行合併計算，避免填答者語意表達上的模糊以致計算失準之問題產生。而由表中結果可見，問卷填答者所提及的前兩部電影確實可視為近年中國商業主旋律電影的代表性作品，顯示該作品對當代電影觀眾而言確實有其特殊性。另一方面，從多數填答者所列舉的主旋律電影題材觀察則亦可發現，主旋律電影中有較高比例為涉及歷史、戰爭、軍事等題材的內容，反映國家藉由此類宏大敘事試圖建構民族歸屬感的企圖與立場。

表 20 主旋律電影觀看人數統計表

上映日期	類型	電影名稱	人數（人）
2021/09/30 2022/02/01	劇情、歷史、戰爭	長津湖（系列）	71
2015/04/02 2017/07/27， （2020/03/20、 2020/07/20 重映）	動作、戰爭	戰狼（系列）	62
2019/09/30	劇情	我和我的祖國	23
2011/06/15	歷史	建黨偉業	22
2016/09/30	劇情、動作、犯罪	湄公河行動	19
2009/09/17	NA	建國大業	14
2018/02/16	劇情、動作	紅海行動	8
2020/08/21	劇情、戰爭、歷史	八佰	4
1989/09/21 （2019/10/18 重映）	NA	開國大典	3
2024/09/30	劇情、戰爭	志願軍：存亡之戰	3
2017/07/27	劇情、歷史	建軍大業	3

資料來源：本研究整理、貓眼專業版

在了解觀眾對於主旋律電影概念具備高度認知的情況下，就填答者在觀看該類型電影後對於主旋律電影的整體評價的統計結果發現，當中約有 34% 的受訪者展現出較為滿意的態度，然卻也有 22.4% 左右的受訪者做出較為不滿意的回應。而此情形顯示在面對主旋律電影作品時，觀眾的態度一方面呈現相對分化的態度，另一方面也展現出觀眾實際上並未因觀賞飽含國家宣傳價值的主旋律作品之後，便完全地滿意於作品或對作品沒有意見。因此可以說，雖然主旋律電影確實可能因其商業性而吸引大眾買票，然就統計結果而言，觀眾並未在觀看這類電影之後就完全受其敘事影響，而喪失真實反應與回饋的空間，甚至可以說這便是「隱藏文本」的初步呈現。

表 21 主旋律電影觀後評價統計表

態度	人數 (人)	佔比 (%)
我從未看過主旋律電影	51	16.8
非常滿意	36	11.9
滿意	67	22.1
普通 / 無意見	67	22.1
不滿意	41	13.5
非常不滿意	27	8.9
拒答	14	4.6
總計	303	100

資料來源：本研究整理

而針對主旋律作品觀影動機，則多數填答者表示其為因受該片口碑與評價影響而所做之選擇，佔比為 16.2%。其他因素依序為「親戚、朋友推薦」、「電影劇情、視覺效果等製作方面」、「導演、演員等人員方面」。其中，「親戚、朋友推薦」因素佔比 14.9%，顯示無論來自何方的評價或建議皆有可能成為影響填答者觀影決策的因素。至於「電影劇情、視覺效果等製作方面」與「導演、演員等人員方面」則屬於作品的製作層面，顯示當影片本身具備良好的製作品質或演出陣容與

創作者符合其偏好時，便更容易促使觀眾做出支持該主旋律電影的選擇。這部分的填答結果與填答者對於整體觀影偏好的回答上差異不大，也就是說，中國電影觀眾在主旋律電影的觀影行為上與其他一般類型電影的觀影行為沒有差異，而非受「主旋律」所吸引。

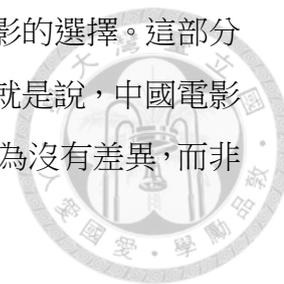


表 22 主旋律電影觀影動機統計表

原因	人數 (人)	佔比 (%)
喜歡該電影的類型 (如：劇情片、動作片等)	21	6.9
電影劇情、視覺效果等製作方面	43	14.2
導演、演員等人員方面	35	11.6
電影評價高、口碑好	49	16.2
親戚、朋友推薦	45	14.9
通過優惠或贈票等方式獲得電影票	12	4.0
其他	31	10.2
拒答	16	5.3
NA	51	16.8
總計	303	100

資料來源：本研究整理

根據上述答覆情形並參照下表填答者對所觀賞作品最滿意與最不满意處之回答的結果表現則可見差異不大。在製作層面上，雖以「主題、劇本」選項佔 20.1% 的比例居冠，然其實各部分滿意比例差距不大，顯示就主旋律電影而言並不存在絕對影響觀眾觀影滿意度的因素。類似的情況亦可從觀眾對於該類型電影在不滿意部分上的答題結果中見得。

表 23 主旋律電影滿意部分統計表

項目	人數 (人)	佔比 (%)
主題、劇本	61	20.1
角色刻畫	43	14.2

製作團隊、演員陣容	44	14.5
影像及視覺呈現	38	12.5
配樂與音效	15	5.0
時長	6	2.0
其他	21	6.9
拒答	24	7.9
NA	51	16.8
總計	303	100

資料來源：本研究整理

然值得特別注意的是，此題目的拒答比例相對偏高，在前一題針對滿意部分的調查中，拒答人數僅為 24 人，佔比為 7.9%，然而在本題針對不滿意部分的調查結果中，拒答人數卻增為 48 人，佔比 15.8%。此一現象可能蘊含兩層含義：其一，部分觀眾可能確實對主旋律電影整體表現感到滿意，而未有不滿意之處；其二，雖本研究已盡力避免政治敏感性問題，然卻仍可能無法完全排除填答者在這方面所需承擔的風險，使其或許因受限於公開表達對象徵政府意識形態的「主旋律」作品的擔憂，而僅得以拒答方式避免談論相關敏感話題，甚至可推論其背後或許可能存在「隱藏文本」的空間。但無論如何，從上述兩張表的統計結果仍可看出，觀眾在評價一部電影時所考量的面向確實相對多元，並非僅聚焦於單一層面進行判斷。

表 24 主旋律電影不滿意部分統計表

項目	人數 (人)	佔比 (%)
主題、劇本	56	18.5
角色刻畫	43	14.2
製作團隊、演員陣容	31	10.2
影像及視覺呈現	21	6.9
配樂與音效	11	3.6
時長	15	5.0

其他	27	8.9
拒答	48	15.8
NA	51	16.8
總計	303	100

資料來源：本研究整理

為更加了解填答者在觀看主旋律電影後的感受與想法，本研究亦在問卷中設計了開放式簡答題。而填答者的回答表現仍呈現出多元化的結果。部分填答者表示在劇情層面感到失望，原因可能涵蓋：片長過長、劇情平淡等，不僅提及當前同類型作品出現內容趨於同質化的現象，更直接指出部分劇情存在事實錯誤的情形。由此可見，當代商業主旋律電影雖在娛樂性上具一定程度的吸引力，但是在藝術表現層面卻普遍略顯不足，而對此觀眾亦有其獨立思考的空間。另一方面，也有填答者對影片中所傳遞的民族主義價值提出質疑，而認為應警惕那些僅作為宣傳口號的表面性內容。更有人指出，當觀看完電影中所呈現的宏大敘事後再回到現實生活時，兩者之間的落差經常使人感受到強烈的不適感，顯示主旋律電影當中所欲傳達的價值並不那麼的為人所接受。但同時也有部分受訪者仍表示，透過這些影片而使其對過去的歷史有更深入的了解並認為影片確實展現了國家在不同發展階段中的努力與成就。整體而言，這些回饋顯示觀眾在觀看主旋律電影時的感受與想法，並非完全地受政治宣傳所影響，而是由多元的觀點所共同構成。

然觀眾在觀賞主旋律電影後，對該類型作品之感受與看法究竟為何，則本調查進一步聚焦於觀眾對主旋律電影的娛樂價值、教育意義以及對現實生活的描繪程度等三個面向的態度進行探討。首先，針對主旋律電影是否具備娛樂價值的看法之統計結果顯示，持偏向同意態度的填答者約佔 35%，而持偏向不同意態度者則佔 19.8%。由此可見，確實有較高比例的填答者認為近期的主旋律電影具備一定的娛樂價值。

表 25 主旋律電影娛樂價值評價統計表

態度	人數 (人)	佔比 (%)
完全同意	29	9.6

同意	77	25.4
沒意見	71	23.4
不同意	47	15.5
完全不同意	13	4.3
拒答	15	5.0
NA	51	16.8
總計	303	100

資料來源：本研究整理

而觀眾對主旋律電影是否具歷史、生活等方面的教育意義的態度上，則有 46.9% 的人表示同意，且僅有 15.6% 的人偏向不同意。可見，填答者對主旋律電影的主要意義與意涵具有高度的認知。此一結果亦或可反映出官方長期以主旋律電影作為意識形態宣傳工具的政策邏輯有其意義，但主旋律電影在教育觀眾層面究竟能發揮與產生多大影響，則以本文目前的研究結果尚無法判斷。現階段僅能確認多數受訪者確實具備該類型電影存在教育意涵的認知，但依然無法斷言主旋律電影在宣傳上的效果。且與前述調查結果綜合判斷，觀眾對於該類電影存在多元、豐富的評價及意見，足可見其「認知」有教育意義與確實「被教育」兩者之間實具落差。

表 26 主旋律電影教育意義評價統計表

態度	人數 (人)	佔比 (%)
非常同意	42	13.9
同意	100	33.0
沒意見	43	14.2
不同意	32	10.6
非常不同意	15	5.0
拒答	20	6.6
NA	51	16.8
總計	303	100.0

資料來源：本研究整理

而在針對主旋律電影觀後認知的最後一項調查中，結果顯示有 29.1% 的填答者表示同意主旋律電影有貼近生活情境的特徵，但卻也有 23.4% 的人表示不同意。對此，相較於前兩題所展現出的明顯傾向，此題的態度呈現結果較為分歧。表示觀眾對於主旋律電影所呈現出的情節與現實生活是否相符較不具共識。本文認為，造成此結果的原因可能有二：首先，從觀眾先前填寫的主旋律電影片名可看出，較知名的作品多以歷史、戰爭、軍事等題材為主，而這些題材所含蓋的層面往往涉及國家或國際間的議題，因此在內容上可能較難與一般民眾的日常生活情境產生直接連結。其次，或如前述填答者所言，觀眾的感受亦可能受到其當前現實生活條件的影響。即便觀眾原本可能認為這些宏大敘事在某種程度上可與民族歷史連結而與自身有所關聯，但當面對更貼近個人處境的議題時，觀眾則可能會傾向忽略那些對其而言相對較為遙遠的內容。這也呼應多數受訪者提到，在當前經濟下行的情勢下，許多人已無法像過去那樣接受單純以愛國為核心的敘事邏輯。由此可見，觀眾對於主旋律電影的看法亦相對複雜，而難以逕行做出宣傳效果好壞之結論。

表 27 主旋律電影貼近生活情境態度統計表

態度	人數 (人)	佔比 (%)
非常同意	23	7.6
同意	65	21.5
沒意見	63	20.8
不同意	40	13.2
非常不同意	31	10.2
拒答	30	9.9
NA	51	16.8
總計	303	100

資料來源：本研究整理

除此之外，本文亦嘗試細部地探討觀眾觀影後所呈現的情緒反應。而根據下

表結果顯示，其中佔比較高的情緒類型分別為「感動」、「敬畏」與「悲傷」。這些情緒反應確實與目前主流主旋律電影在情節安排上所希望引起的共感相同，例如：對英雄角色保衛國家、抵禦外來強權侵略所產生的感動；對其英勇無畏、犧牲奉獻所產生的敬畏；以及面對民族歷史上的恥辱與創傷所激起的悲傷情緒等都與近年領導者在民族敘事上所欲傳達與建構的情感相符。而在這些情緒反應中，又以「羞恥」、「興奮」與「焦慮」等感受所佔比例相對較低，顯示觀眾對主旋律電影的情感回應多集中於前述對英雄先烈所遺留之精神的感念，較少出現對其民族敘事內容較為負向的情感回饋。由此可見，主旋律電影在其所乘載的角色功能上確實能在一定程度內對觀眾發揮了引導情感的作用。故從此題調查結果可看出，觀眾確實可能因主旋律電影而產生與情節相應的情緒反應，某種程度上或許可意味著官方透過主旋律電影達成教育與宣傳功能的現象。然而，本文亦須提醒，這些情緒的展現本身是否足以作為整體宣傳體系成效的衡量標準以及是否能在觀眾價值判斷上產生長期且潛移默化的作用，仍有待進一步研究與深入討論。

表 28 主旋律電影觀後情緒統計圖

情緒	人數 (人)	佔比 (%)
感動	84	27.7
悲傷	55	18.2
安心	32	10.6
羞恥	30	9.9
焦慮	24	7.9
失望	48	15.8
敬畏	75	24.8
自豪	47	15.5
憤怒	42	13.9
興奮	29	9.6
無特別感受	46	15.2
拒答	16	5.3

資料來源：本研究整理

最後，本文為更確切的掌握觀眾對主旋律電影的看法，便再以多選題的方式詢問所有填答者（不論是否觀看過主旋律電影）認為主旋律電影可能具備哪些特徵。不出意料的是，多數填答者皆指出其認為主旋律電影「是一種價值宣傳的工具」，其中佔比高達 56.1%；其次以主旋律電影「是一種娛樂大眾的工具」佔比 38.3%，「富有教育意義」佔 35%。由此可見，觀眾在看待主旋律電影時一方面認同其價值宣傳的屬性，另一方面亦肯定其娛樂性與教育功能。顯示主旋律電影在觀眾的認知下，具備多元的角色特性及象徵。

表 29 主旋律電影整體觀後評價統計表

想法	人數（人）	佔比（%）
是一種價值宣傳的工具	170	56.1
是一種娛樂大眾的工具	116	38.3
內容與我的生活較無關聯	32	10.6
富有教育意義	106	35.0
內容與我的生活息息相關	87	28.7
我還是不了解什麼是主旋律電影	19	6.3
其他	15	5.0
拒答	23	7.6

資料來源：本研究整理

綜合本節之成果可知，「主旋律」的概念對於中國電影觀眾而言應相對不陌生。甚至在許多對於主旋律電影認知的測試題型中，填答者都展現出對主旋律電影功能與象徵的高度認知。然不論從其觀影動機，或是在觀影之後對主旋律電影的評價卻都展現出觀眾在選擇上的多元態度以及思考上的複雜性。因此即便其展現出支持主旋律作品的行動，但是在實際評論上卻仍可能存在批判其中敘事情節缺陷的情況，因此可以說就本節之分析結果而言，在中國電影觀眾的層面中確實存在「公開文本」與「隱藏文本」有所落差的情形。

第三節、小結

經過本章的討論，不論具體結果如何，皆讓我們對中國電影觀眾的認知與想

法有了更深入的理解。而在針對一般觀影習慣與偏好的調查中可見，雖難以明確判斷觀眾相較以往是否變得較少進影院觀影，但從其觀影頻率與實際行為來看並不存在觀眾普遍不再走進電影院的現象。只是隨著觀影方式日益多樣化，觀看電影的管道也隨之呈現出更多元的選擇。在此基礎上，觀眾在觀影類型與動機上的選擇即也同樣展現出相當多元的樣態。這表示，儘管在特定時間點上可能會出現某些類型作品受到較多關注的現象，但整體而言，觀眾的偏好並未存在特定單一的發展趨勢。

因此，在檔期選擇與是否為國產電影的偏好上也才會顯示各種外在規範與限制確實會對觀眾的觀影行為產生影響的情況。種種跡象皆反映出觀眾在觀影選擇行為中會更在意能否擁有足夠的選擇空間以觀看到自己感興趣且品質優良的作品。然遺憾的是，對於部分觀眾而言，其觀影需求卻仍未被充分滿足，這不僅表示中國電影市場結構仍有一定的扭曲與失衡，也展現出觀眾可能更容易受到檔期與政府管制的影響而出現特定或被期待的觀影行為。而主旋律電影作為滿足各條件優勢的電影類型，自然便擁有更高的機會得以斬獲亮眼票房。

對此，本文進一步針對市場在過去幾年對主旋律電影展現特殊偏好的現象進行調查。而結果顯示，中國電影觀眾對主旋律電影的概念其實具備相對清晰的認識，並能夠正確聯結相關作品。但此僅能初步作為觀眾對於主旋律電影功能的「認知」而無法作為主旋律電影功能有效彰顯的證據。此外，在進行主旋律電影觀影決策時，觀眾的評估標準與一般電影相差不大，亦即同樣高度重視劇情、卡司等條件。再加上論及對於主旋律電影的整體評價時，結果亦顯示有一定數量的人實際上採相對不滿意之態度。表示整體而言，從觀眾本身的角度出發，其並未因看了主旋律電影而對其展現出完全的認同與肯定，而是仍存在一定的自我判斷與思考空間。故本文認為此現象可對應至「公開文本」與「隱藏文本」的分析框架來進行理解與詮釋。也就是說，就觀眾做出的選擇本質上仍屬於有限的選擇，以至於在層層限制下，許多人真正的觀影偏好難以在現有框架中被充分展現，因而在政策與市場引導下展現出符合官方期待的行為選擇，但是就調查結果來說卻足以證明，觀眾在觀影行為的外在表現上並不一定完全與其內心真實想法相符，而甚至可能存在對於官方主旋律的批判與不滿，而符合「公開文本」與「隱藏文本」的論述邏輯。

第七章、研究發現與討論



經過前六章的討論，本研究已完成對當代中國電影產業整體輪廓的勾勒。基於此，本章將對研究之發現與成果進行整合與總結。同時，亦將針對過程中所面臨的限制加以說明，以呈現本研究在執行上遭遇的困難與侷限。最後，本文將提出後續可供延伸的研究方向，期望能為未來在此領域的學術探索提供參考，使中國電影產業的相關研究得以持續深化。

第一節、研究發現

本研究發現將依據分析所涵蓋的三個層面分別進行整理與歸納。首先，就政府對電影產業所施加的相關規範與決策而言，可觀察出其具有一定的發展脈絡與趨勢，而此與中國整體發展方向路線相符，因此電影產業確實有其在政治場域所扮演的特定角色形象。政府對電影產業採取剛柔並濟的管理措施，亦足以展現其一方面確實希望中國電影能夠講述符合其論述焦點的故事內容；另一方面其亦希望中國電影能夠在對外上代表中國電影工業的強盛與進步。由此可見，政府所建構的制度安排本身帶有高度的複雜性，而在此政策體系下，電影產業的自主性自然便顯得相對薄弱。

除此之外，在政府施行的相關規範中更以審查制度為主導地位，且其影響範圍甚至隨著時代變遷而有所延伸。自市場開放以來，其執行之主管機關雖歷經過多次的重整與改組，然審查制度的影響力卻不減反增。一直到現在，相關電影審查業務不僅改為由中宣部主管，而象徵著共產黨力量對電影產業的進一步滲透，同時電影相關的審查限制更是以全面覆蓋的趨勢毫無空隙的框限著電影產業的創作。此外，政府更訂有相關的專項資金與產業保障措施以期待將產業塑造成其理想中的樣子。由此可見無論是在產業發展的規劃、實際運作的方針亦或其對外所代表的象徵意涵，中國電影產業幾乎皆在國家所預設的框架與引導下推展。此一情況亦反映出，在制度面上，政府對電影產業的高度介入不僅形成其運作上的諸多限制，亦使產業本身承擔著顯著的政治風險與不確定性。使得在此之中的電影產業工作者自然亦須承受極高的政治壓力與恐懼。

因此，在政府全面的管控下，電影產業在發展上似乎難有違逆的空間。而根

據本文在訪談中所得出的結果，首先從電影產業整體發展情形角度切入，本文發現影響整體電影產業的發展趨勢及方向的因素其實相當複雜。電影產業在市場開放後雖曾經歷過一段短暫的繁榮，然卻因資金過度湧入，加之產業結構發展尚未完全，又伴隨著政府管控收緊及新冠疫情、經濟下行等相關外部衝擊而引發一系列泡沫崩解，進入所謂的「影視寒冬」。整體產業運作更陷入惡性循環。在製作端上，不僅因資金困境與審查刁難而難以穩定產出優質作品，使得院線電影的供給越發難以滿足當前市場多元化的觀影需求。另一方面，在疫情衝擊與經濟成長持續下滑的壓力下，位於市場端的觀眾對電影作為娛樂消費品的需求不僅不若以往迫切。且隨著社會與科技的發展，觀眾可選擇的娛樂形式亦日益多元，且更不用提在觀影管道越發多元化發展的情況下，觀眾進入電影院觀影的動機便再被縮減，使得進入電影院看電影已相對不具備必要性。更何況在供給端本身即出現困難的情況下，院線電影對觀眾的吸引力亦隨之下降。諸多不利條件層層堆疊則使得整體電影產業的發展面臨嚴峻的困難與挑戰。而這種惡性循環的情況說明了電影產業的發展並非僅單純的受到政策左右，而是還有諸多力量及變數亦為共同作用的重要因素。

其中不論是市場運作本身在對於營銷、檔期及排片的作為上，還是觀眾出於某種考量所展現對於特定作品的支持行為，都在本文訪談中獲得驗證。然即便如此，電影產業工作者卻仍多認同審查制度所帶來的負擔與困境。致使其在進行各項決策與行動時，皆必須在既有的制度限制與市場偏好中審慎權衡後做出選擇。也就是說，從商業面觀之，電影產業工作者需在市場邏輯下盡可能的提升作品的獲利機會。然而，政府針對電影產業所實施的各類管控措施卻在無形中成為創作與製作過程中的政治風險來源。故為規避潛在的政治風險，電影工作者確實可能會在內容上加以斟酌與調整以確保作品能夠不被封禁或能夠符合官方的意識形態取向。故產生即便創作者本身行為考量並非出於對官方意識形態的認同，卻因需尋求生存空間而妥協，進而展現出貌似迎合官方價值的行為表現。在此情境下，創作者的真實想法往往被壓抑或隱藏而難以直接表露。而此結果雖完整地體現了「公開文本」的樣態，但卻未能有效的呈現出「隱藏文本」所描述的情境。亦即在本文訪談中，中國電影產業工作者的行為似乎並未展現出該理論所假設的「日常的抵抗」行為，而這雖可能受「隱藏文本」的高度隱蔽性以及支配者的權力不

斷擴張所影響，但初步研究成果卻仍可以發現，電影產業工作者的行為考量實際上有其特殊偏好，且大家亦存有對審查制度能夠放寬的期待，而這些與支配者的核心價值有所差異甚至相悖的態度或許即能夠作為「隱藏文本」可能存在的象徵。

另一方面，除官方與電影工作者之間的議價互動外，這種互動關係亦可能進一步影響下游的觀影群體。根據本文所進行的問卷調查結果顯示，在整體觀影偏好上，觀眾的觀影行為並未過於冷淡，不僅是在觀影頻率或是進入電影院觀影都仍維持在一定水準上。此外，調查結果亦顯示，觀眾的觀影偏好呈現出相當多元且廣泛的特徵，並未特別偏好於主旋律電影常見之題材。遺憾的是，當前電影市場所能提供的作品在填答者個人偏好上的滿足程度上卻相當分裂，顯示電影產業在內容供給上確實仍存在可進一步調整的空間。

而除觀眾的整體偏好外，就可能影響票房表現的檔期安排與外片條件的調查結果顯示，許多填答者確實展現更偏好於特殊檔期的傾向，原因在於特殊檔期可供選擇的影片類型更多、更豐富。而在對於國產電影上雖未有明顯偏好，卻仍展現出對於國產電影的喜好多是建立於其「選擇更為多元」的特點上。此一現象與態度再次彰顯了多元的電影選擇對觀眾而言是一項相當重要的考量條件。且另一方面，這也代表此種偏好傾向相對容易受到政府、產業等力量形塑。故不論是政府對進口片的管制政策，以及產業內部出於獲利考量的檔期安排，都顯示特定影片的票房是可能受外部條件設定而有其優勢。而主旋律電影便是因此而受益的電影類型。

在此基礎上，本文問卷調查針對觀眾在對於主旋律電影的認知及觀後評價的分析中顯示，觀眾選擇觀賞主旋律電影的動機與其觀賞一般電影的考量實際上相差不大。多數受訪者主要仍是基於劇情內容、演員陣容、特效呈現等因素而產生觀影動機。換言之，觀眾在理解主旋律電影政治意涵的情況下，仍選擇進入戲院支持該類型作品的原因顯然與其主動接受主旋律教育有落差。更不用提，就整體滿意度而言，亦並非所有觀眾都展現出對主旋律電影的相對滿意態度。雖就觀眾在觀影後的感受、情緒反應上，其似乎有展現出執政者所期待情感表現狀態。但是這些情緒的影響程度是否得以作為主旋律電影存在良好宣傳效果的印證仍有討論空間。但總體來說本文確認了觀眾並非在觀賞主旋律電影之後便對國家或執

政者展現出完全的服從與崇拜之意識，相反的是，其仍保有一定程度的批判之思考。顯示在此問卷調查中，「公開文本」與「隱藏文本」雙雙得到印證。

綜合本文之研究發現，中國電影產業的主導力量確實並非僅來自國家機器本身。雖然不可否認，政府透過各項制度性規範與限制對產業施加了高度限制，也因此讓產業工作者與社會蒙受高度壓力與負擔。但本文所欲強調的是，除了政府的制度性介入之外，產業內部對外在結構的回應與妥協以及市場的真實偏好皆在其中相互互動而彼此塑造。這也是本文選擇同時將政府決策、產業運作與市場偏好納入分析範疇的原因，因為唯有盡可能的呈現不同行為者的角色，才能有助於增進各界對於中國電影產業整體樣貌的理解。

第二節、研究限制

受限於近年中國政府在各層面上的管控日趨收緊，使得中國研究本身即存在諸多先天性限制。其中，無法直接進入田野進行實地調查已成為目前中國研究面臨的最大挑戰之一。雖然本文已盡可能透過各種方式接觸到具備中國電影產業從業經驗之電影工作者與中國電影觀眾，然就研究完整性而言卻仍不可避免地存在若干無法克服的限制，而其主要皆源自於無法取得實地取得一手田野資料。因此，本節將對研究過程中所遭遇之若干限制進行整理，期望未來後續相關研究能有更好的方法規避此類困境而使得研究成果的完整性與深度能更加提升。

首先，在政府資料的蒐集方面，關於政府決策、規範以及對電影產業所施加之各項管控，目前多僅能仰賴電影局官方網站所公開之資訊作為依據。此一限制可能導致除公開條文與法規之外，而其他同樣影響電影產業的重要因素未被完整掌握。其次，在半結構訪談部分，受限於專業領域差異，受訪者的招募在研究過程中始終是一項相對困難的挑戰。因此，本文大部分受訪者係透過既有受訪者以滾雪球方式介紹及牽線取得。而此一招募方式可能對研究結果帶來一定程度的影響，原因在於受訪者與其所推薦之其他從業人員於立場與觀點上可能存在一致性，進而使本研究的訪談樣本代表性相較於隨機抽樣更具侷限性。此外，由於受訪者多數為中國籍電影工作者，故訪談多以線上會議或通話形式進行，因此相較於面訪則互動層面上必存有一定的不完整性。最為棘手的是，難以完全排除受訪者因網路監控環境而在表達意見時有所保留的風險，而這或許也是為何本文未能完整

呈現電影產業工作者之「隱藏文本」的原因之一。最後，針對問卷調查部分，本文認為最大的問題同樣在於僅能透過線上問卷的形式進行資料收集。且在中國網路環境長期處於高強度監管的情況下，儘管本研究在問卷設計階段已盡可能有意識的避免使用涉及政治敏感性的詞彙與問題，但實際上仍難以確保受訪者在填答過程中是否因自我審查而有所保留，致使填答結果未必能夠完全呈現其真實想法。另一方面，雖然兩岸所使用之語言屬於相同語系，然仍難以保證問卷內容所使用之語彙表達及思考邏輯是否完全貼近中國一般民眾的認知與習慣。在此種不確定性下，觀眾在填答問卷時可能出現其理解與問卷設計者欲探究之面向存在落差的情況。此外，由於問卷的發放同樣主要採滾雪球方式進行，雖然本研究已於問卷說明中提供聯絡方式，以供填答者於有疑問時聯繫研究者，但在實際操作上，研究者與填答者之間能夠直接互動的可能性卻相對有限，此一限制進一步增加了問卷作答品質的控管難度，進而可能對研究結果產生一定影響。

綜合前述，儘管本研究在此議題的探討上尚有許多可進一步強化與修正之處，然作為一份針對中國電影產業所進行的整體性初探研究，本文認為此研究結果已在一定程度上回應並契合研究之初所設定的目標。因此，期盼未來若有機會，相關研究能逐步克服上述所面臨的各項挑戰與限制，促使此一領域的學術討論得以更為完備與深化。

第三節、未來研究建議

本文作為政治學領域針對中國電影產業內部運作進行的研究已盡可能的呈現出各行為者在體制內部所展現出來的能動性與其相對難以擺脫的結構性限制。然而，正如前述研究限制所所指，該領域仍有諸多有待精進之處。基此，本文最後將提出未來可供持續探索與發展之方向，以作為後進之參考。

首先，本研究分析上最為可惜的一點便在於未能完整的呈現出電影產業從屬者的「隱藏文本」之樣態。故針對此部分的結論，在研究方法或研究過程中或許仍有許多值得延伸、改進之處。其次，由於本研究之理論適用與操作焦點皆在於政府之外的行為者之「公開文本」與「隱藏文本」的樣態，故相對之下，政府的視角與態度在本文中則相對模糊，故未來若有同樣針對此理論運用之討論，或也可進一步探討支配者視角下的從屬者之形象。最後，就本文第三個針對觀眾所進

行之分析而言，目前主要係建立於本研究收集之問卷樣本，並以敘述統計方式進行分析。未來若有進一步的研究機會，或可嘗試結合更多相關理論文獻，改採量化方法進行更細緻的統計分析，或許將更有助於釐清影響觀眾行為的各項因素以及判斷其實際偏好在多大程度上受到政策或制度性因素的影響。透過此類分析，必有助於進一步確立觀眾在特定電影偏好上的形成機制以及確定電影對觀眾的影響程度。

期盼未來能有更多研究者持續投入對中國電影產業的研究，令此一領域在政治學中能不再顯得遙遠而難以觸及。

參考文獻



壹、中文部分

- BBC News 中文，2021，〈中國推動教育改革讓男孩更有「陽剛之氣」〉，
<https://www.bbc.com/zhongwen/trad/chinese-news-55946503>，2024/11/06。
- 人民日報，2014，〈主旋律影片 實現新突破（聚焦）〉，https://paper.people.com.cn/rmrhwb/html/2014-06/25/content_1445388.htm，2025/07/16。
- 中共中央，2018，《深化黨和國家機構改革方案》，http://big5.www.gov.cn/gate/big5/www.gov.cn/zhengce/2018-03/21/content_5276191.htm#1，2025/05/10。
- 中共中央辦公廳、國務院辦公廳，2006，《國家「十一五」時期文化發展規劃綱要》，https://www.gov.cn/gongbao/content/2006/content_431834.htm，2025/05/08。
- 中共中央辦公廳、國務院辦公廳，2012，《國家「十二五」時期文化改革發展規劃綱要》，https://www.gov.cn/jrzq/2012-02/15/content_2067781.htm，2025/05/08。
- 中共中央辦公廳、國務院辦公廳，2013，《黨政機關公文處理工作條例》，https://www.gov.cn/zwgk/2013-02/22/content_2337704.htm，2025/07/15。
- 中共中央辦公廳、國務院辦公廳，2017，《國家「十三五」時期文化發展改革規劃綱要》，https://www.chinafilm.gov.cn/xxgk/zcfg/flfg/201909/t20190925_1462.html，2025/05/08。
- 中共中央辦公廳、國務院辦公廳，2022，《「十四五」文化發展規劃》，https://www.gov.cn/zhengce/2022-08/16/content_5705612.htm，2025/05/08。
- 中國新聞網，2024，〈報告顯示，中國電影市場增速領跑全球〉，<https://m.chinanews.com/wap/detail/cht/zw/10295039.shtml>，2024/10/11。
- 尹鴻、凌燕，2002，《新中國電影史》，湖南美術出版社。
- 王韻，2022，〈習近平十年：「頂端優勢」邏輯下的政社關係變化〉，吳玉山、寇健文、王信賢編，《一個人或一個時代：習近平執政十週年的檢視》，台北：

五南出版，頁 215-247。

全國人民代表大會常務委員會，2016，《電影產業促進法》，https://www.chinafilm.gov.cn/xxgk/zcfg/flfg/201611/t20161107_1460.html，2025/05/08。

吳介民，2004，〈鄉土文學論戰中的社會想像——文化界公共領域之集體認同的形塑與衝突〉，《公共領域在台灣——困境與契機》，頁 299-355。

吳玉山，2022，〈習近平現象〉，吳玉山、寇健文、王信賢編，《一個人或一個時代：習近平執政十週年的檢視》，台北：五南出版，頁 1-15。

汪宏倫，2014，〈東亞的戰爭之框與國族問題：對日本、中國、台灣的考察〉，汪宏倫編，《戰爭與社會》，新北：聯經出版公司，頁 157-225。

汪宏倫，2014，〈理解當代中國民族主義：制度、情感結構與認識框架〉，《文化研究》，(19): 189-250。

林宸逸，2021，〈鄧小平時期的文藝政策及文藝產出〉，台北：國立政治大學東亞研究所碩士論文。

財政部，2019，《電影精品專項資金管理辦法》，https://www.chinafilm.gov.cn/xxgk/zcfg/gfxwj/dyjjzc/201909/t20190926_1524.html，2025/05/09。

財政部、中央宣傳部，2007，《宣傳文化發展專項資金管理辦法》，財教〔2007〕157 號，https://www.chinafilm.gov.cn/xxgk/zcfg/gfxwj/dyjjzc/200708/t20070822_1519.html，2025/05/09。

財政部、新聞出版廣電總局，2015，《國家電影事業發展專項資金徵收使用管理辦法》，財稅〔2015〕91 號，https://www.gov.cn/gongbao/content/2016/content_5036288.htm，2025/05/12。

馬釗，2020，〈革命記憶重構與 1980 年代初文化轉型——解讀電影《心靈深處》〉，《二十一世紀》，178: 70-85。

國家新聞出版廣電總局，2014，〈關於試行國產電影屬地審查的通知〉，（新廣電發〔2014〕27 號），<https://www.chinafilm.gov.cn/xxgk/zcfg/gfxwj/dyzpsc/201402/>

t20140218_1489.html，2025/05/08。

國家電影局，2018，〈關於加快電影院建設促進電影市場繁榮發展的意見〉，國影發〔2018〕4號，https://www.chinafilm.gov.cn/xxgk/zcfg/gfxwj/dyxfyjck/201909/t20190925_1509.html，2025/05/09。

國家電影局，2021，《「十四五」中國電影發展規劃》，https://www.chinafilm.gov.cn/xwzx/ywxx/202111/t20211109_1182.html，2025/05/08。

國家廣播電影電視總局，2006，〈關於加強和改進歷史題材影視創作管理的通知〉，（廣發〔2006〕51號），https://www.chinafilm.gov.cn/xxgk/zcfg/gfxwj/dyzpsc/200611/t20061123_1480.html，2025/05/08。

國家廣播電影電視總局，2006，《電影劇本（梗概）備案、電影片管理規定》（國家廣播電影電視總局令第52號），https://www.chinafilm.gov.cn/xxgk/zcfg/gfxwj/dyzpsc/200605/t20060522_1479.html，2025/05/08。

國家廣播電影電視總局，2010，〈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〉，（廣發〔2010〕19號），https://www.chinafilm.gov.cn/xxgk/zcfg/gfxwj/dyzpsc/201002/t20100204_1483.html，2025/05/08。

國家廣播電影電視總局，2012，〈關於切實加強公安題材影視節目製作、播出管理的通知〉，（廣發〔2011〕52號），https://www.chinafilm.gov.cn/xxgk/zcfg/gfxwj/dyzpsc/201205/t20120511_1485.html，2025/05/08。

國家廣播電影電視總局電影局，2004，《國家電影專項資金資助城市影院改造辦法》，電專字〔2004〕1號，https://www.chinafilm.gov.cn/xxgk/zcfg/gfxwj/dyzzxzj/200410/t20041012_1535.html，2025/05/09。

國家廣播電影電視總局電影局，2008，〈廣電總局關於調整國產影片分帳比例的指導性意見〉，影字866號，https://www.chinafilm.gov.cn/xxgk/zcfg/gfxwj/dyxfyjck/200812/t20081219_1504.html，2025/05/09。

國家廣播電影電視總局電影局，2012，〈廣電總局電影局關於促進電影製片發行放映協調發展的指導意見〉，影字992號，<https://www.chinafilm.gov.cn/xxgk/>

zcfg/gfxwj/dyxfyjck/201205/t20120511_1506.html，2025/05/09。

國務院，2001，《電影管理條例》，國務院令第 342 號，https://www.gov.cn/gongbao/content/2002/content_61864.htm，2025/05/08。

國務院辦公廳，2010，〈國務院辦公廳關於促進電影產業繁榮發展的指導意見〉，（國辦發〔2010〕9 號），https://www.chinafilm.gov.cn/xxgk/zcfg/flfg/201001/t20100121_1459.html，2025/05/09。

寇健文，2022，〈政治領袖眼中的政治：習近平和他的中國〉，吳玉山、寇健文、王信賢編，《一個人或一個時代：習近平執政十週年的檢視》，台北：五南出版，頁 59-87。

張弘遠，2022，〈政治領袖眼中的政治：習近平和他的中國〉，吳玉山、寇健文、王信賢編，《一個人或一個時代：習近平執政十週年的檢視》，台北：五南出版，頁 185-213。

游美惠，2000，〈內容分析，文本分析與論述分析在社會研究的運用〉，《調查研究》，頁 5-42。

黃宗昊，2010，〈歷史制度論的方法立場與理論建構〉，《問題與研究》，49(3): 145-176。

新華社，2021，《中共中央關於黨的百年奮鬥重大成就和歷史經驗的決議》，https://www.gov.cn/zhengce/2021-11/16/content_5651269.htm，2025/06/17。

端傳媒，2020，〈2020 瘟疫變東風：我們不去電影院之後，中國電影竟然大局初定？〉，<https://theinitium.com/article/20201225-culture-chinese-movies-2020>，2024/10/12。

端傳媒，2023，〈中國大陸電影市場，不需要進口片？——2022 中國影市回顧〉，<https://theinitium.com/article/20230116-culture-filmmarket-china-2022inreview>，2024/10/12。

劉立行，2008，〈中國電影產業支持性策略之政策法規分析〉，《國家與社會》，(4): 133-156。

蔡文軒，2022，〈「黨政融合」與習近平中國的集權化領導〉，吳玉山、寇健文、王信賢編，《一個人或一個時代：習近平執政十週年的檢視》，台北：五南出版，頁 109-130。

蕭阿勤，2007，〈威權統治下的國族認同：隱蔽與公開、連續與斷裂〉，《思想》，(4): 141-175。

賴言曦，2024，〈解析中國主旋律電影：胡習時期的比較〉，台北：國立政治大學東亞研究所碩士論文。

聯合報，2023，〈中國漫記／主旋律電影 2 年前票房刷新高 為何今年不再被追捧？〉，<https://vip.udn.com/vip/story/122871/7605511>，2024/10/12。

鍾延麟，2022，〈「社會主義習近平化」：對中共三個歷史決議的內容分析〉，吳玉山、寇健文、王信賢編，《一個人或一個時代：習近平執政十週年的檢視》，台北：五南出版，頁 91-107。

貳、英文部分

Chaoguang, WANG. 2007. "The politics of filmmaking: An investigation of the Central Film Censorship Committee in the mid-1930s." *Frontiers of history in China*, 2(3): 416-444.

Chen, T. M. 2003. "Propagating the Propaganda Film: The Meaning of Film in Chinese Communist Party Writings, 1949-1965." *Modern Chinese Literature and Culture* 15(2): 154-193.

Christopher Neff. 2015. "The Jaws Effect: How movie narratives are used to influence policy responses to shark bites in Western Australia." *Australian Journal of Political Science* 50(1): 114-127.

Clark, P. 1983. "Film-making in China: from the cultural revolution to 1981." *The China Quarterly*, 94: 304-322.

Fang, J. 2024. "The culture of censorship: State intervention and complicit creativity in global film production." *American Sociological Review*, 89(3): 488-517.

Fang, J. 2024. "The culture of censorship: State intervention and complicit creativity in

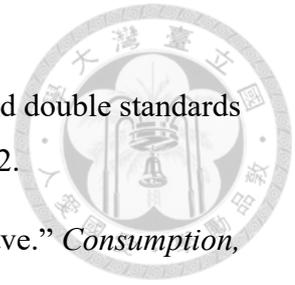
- global film production.” *American Sociological Review*, 89(3): 488-517.
- Gueorguiev, D. D., & Malesky, E. J. 2019. “Consultation and selective censorship in China.” *The Journal of Politics*, 81(4): 1539-1545.
- Jiang, Y. 2012. “Chinese Anger at the Label of Censorship.” In *Cyber-Nationalism in China: Challenging Western media portrayals of internet censorship in China*, University of Adelaide Press, 63–76. <http://www.jstor.org/stable/10.20851/j.ctt1sq5x62.9>
- Lee, S. 2017. “An institutional analysis of Xi Jinping’s centralization of power.” *Journal of Contemporary China*, 26(105): 325-336.
- Lorentzen, P. 2014. China's strategic censorship. *American Journal of political science*, 58(2): 402-414.
- Ma, V. 2016. “Propaganda and Censorship: Adapting to the Modern Age.” *Harvard International Review*, 37(2): 46–50. <http://www.jstor.org/stable/26445580>
- Radio Free Asia. 2012. “Xi To Be 'Weak' President” <https://www.rfa.org/english/news/china/xi-jinping-11122012110129.html>. 2024/10/11.
- Scott, J. C. 1985. “Weapons of the weak: Everyday forms of peasant resistance.” *Yale University*.
- Scott, J. C. 1990. “Domination and the arts of resistance: Hidden transcripts.” *Yale University*.
- Shirk, S. L. 2018. “China in Xi's" new era": The return to personalistic rule.” *Journal of democracy* 29(2): 22-36.
- Steinfeld, J. 2024. “Making movies to rule the world.” *Index on Censorship*, 53(2): 62-64.
- Stockmann, D., & Gallagher, M. E. 2011. “Remote control: How the media sustain authoritarian rule in China.” *Comparative political studies*, 44(4): 436-467.
- Tai, Q. 2014. China's media censorship: A dynamic and diversified regime. *Journal of East Asian Studies*, 14(2): 185-210.
- Zhang, Y. 2003. “Industry and ideology: A centennial review of Chinese

cinema.” *World Literature Today*, 77(3/4): 8-13.

Zhou, Y. 2015. “Pursuing soft power through cinema: censorship and double standards in mainland China.” *Journal of Chinese cinemas*, 9(3): 239-252.

Zhu, Y. 2002. “Commercialization and Chinese Cinema's Post-wave.” *Consumption, Markets and Culture*, 5(3): 187-209.

Massoumi, N., & Morgan, M. 2024. “Hidden Transcripts of the Powerful: Researching the Arts of Domination.” *Sociology*, 58(6): 1341-1358.



附錄



壹、受訪者知情同意書

親愛的受訪者您好：

我是臺灣大學政治學系碩士班學生韓沂蓁，目前正著手進行碩士論文研究，指導教授為本系陶儀芬博士。本論文旨在針對中國電影產業近來發展趨勢進行分析，了解電影在國家、產業及社會間所扮演的角色。

故在此誠摯邀請您成為本研究的受訪者，您的專業見解與經驗將為本研究提供寶貴的貢獻，也有助於填補目前相關討論的空白，並豐富各界對該議題的了解。

訪談須知

1. 訪談進行前請先詳閱此同意書內容並簽名繳回或以口頭方式同意。
2. 本研究之訪談視受訪者意願採面對面或線上通話形式，訪談時間約一小時，依實際情況則有所增減。
3. 訪談次數以一次為原則，然若研究進行過程中還有需受訪者答覆與協助之處，則將依照研究需求及受訪者意願，透過線上通話或是文字訊息聯絡的方式進行補充訪問。
4. 為方便將訪談內容轉寫為逐字稿，訪談過程將全程錄音，且本研究承諾訪談內容將僅作為研究分析使用，不會用於商業或其他用途。
5. 本研究的參與為自願性質，故訪談過程中，受訪者若有任何不適及需求皆可立即提出意見，且受訪者有權利決定問題回答的內容與深度，也有權隨時決定終止受訪。
6. 訪談結束後若因故決定撤回同意或退出研究，受訪者可透過電子郵件及社群平台文字訊息告知研究者，屆時將會銷毀與您相關的電子資料。

【研究者聯絡資訊】電子信箱：r11322004@ntu.edu.tw；Facebook 帳號名稱：韓沂蓁

- 
7. 訪談部分對話內容將引用至論文內文，但研究者亦將對任何可辨識您身份之紀錄與您個人隱私之資料視同機密處理，絕不公開。未來發表研究結果時，也會對可辨識的個人資料去識別化，您的身份將被充分保密。
 8. 透過訪談取得之個人資料，其資料保護方式為將電子檔案存在密碼保護之電腦當中，僅研究者擁有電腦密碼。保存期限至 2028 年 12 月 31 日，屆期時電子資料將以去連結化方式銷毀處理。
 9. 研究進行期間若有任何疑問，受訪者皆有權利要求研究者說明。
 10. 針對研究成果，受訪者擁有給予研究者意見的權利，但研究者保有其著作權及修改、編寫內文的權利。

再次感謝您對於本研究的支持及參與，針對上述內容若有任何疑慮，請隨時提出討論，您的每一個意見都將成為本研究的重要養分。

臺灣大學政治學系

指導教授 陶儀芬 博士

研究生 韓沂蓁

以上內容我已詳讀，且完全地了解我的參與對本次研究的意義及價值。因此，我同意上述須知內容，也願意參與本研究之訪談。

受訪者： (簽名)

日期： 年 月 日

貳、問卷說明與題目

問卷說明

各位参与者您好：

感谢您参与本次问卷调查！

本问卷旨在进行有关电影的学术研究，您的回答将用于研究分析，最终成果将以硕士论文形式发表。所有资料仅用于学术用途，您的个人隐私将受到严格保护，绝不会外泄。

本问卷为自愿填写，您可根据自身意愿选择是否参与，若遇到不方便回答的问题，可随时跳过或退出，不会对您产生任何不良影响。

如有任何疑问，欢迎随时联系研究负责人。

QQ 邮箱：3922981611@qq.com

再次感谢您的支持与参与！

本问卷共 30 道题目，预计耗时 10-15 分钟，请根据您的真实感受如实作答。



基本資料



1. 生理性別

- 男
- 女
- 其他
- 不愿透露

2. 年齡

- 18 岁以下
- 18-24 岁
- 25-34 岁
- 35-44 岁
- 45-54 岁
- 55-64 岁
- 65 岁及以上

3. 學歷

- 初中及以下
- 高中／中专／技校
- 大专／本科
- 硕士研究生
- 博士研究生及以上
- 其他：_____

問卷內容



4. 请问您通常通过哪种渠道观看电影？（单选）

电影院

影展／放映活动

在线流媒体平台

电视

DVD 购买／租赁

其他：_____

拒答

5. 请问您上一次去电影院看电影是什么时候？（单选）

今天

三天前

一周前

一个月前

三个月前

半年前

一年前

一年前以上

拒答

6. 请问您上一次在电影院观看的电影是？（拒答者请填“拒答”）

7. 请问一般来说，您每个月大约去电影院看几部电影？（单选）

从不去电影院看电影

1 到 2 部

3 到 5 部



- 6 到 10 部
 - 超过 10 部
 - 拒答
8. 请问您平时较常观看的电影类型是？（多选）
- 剧情片
 - 喜剧片
 - 动作片
 - 科幻片
 - 恐怖片
 - 悬疑／惊悚片
 - 爱情片
 - 战争片
 - 历史片
 - 动画片
 - 纪录片
 - 拒答
9. 相比平时，我更倾向在特殊档期去电影院看电影（如：春节档、暑期档等）
（单选）
- 完全同意
 - 同意
 - 一般／不一定
 - 不同意
 - 完全不同意
 - 拒答
10. 如果您更倾向在特殊档期去电影院观看电影，主要原因是？（多选）
- 票务档期促销



- 电影选择更多样
- 想跟上流行话题
- 假期时间更充裕
- 我不倾向在特殊档期去电影院看电影（選擇此選項則跳至第 11 題，未選此選項則跳至第 12 題）
- 拒答

11. 请简短说明您不倾向在特殊档期去电影院看电影的原因

12. 请问您曾通过以下哪些渠道获得电影票？（多选）

- 自行购票
- 亲友赠票
- 公司／单位福利
- 学校／社团活动提供
- 抽奖活动
- 其他：_____
- 拒答

13. 请问您曾因哪些原因去电影院看电影？（多选）

- 喜欢该电影的类型（如：剧情片、动作片等）
- 电影剧情、视觉效果等制作方面
- 导演、演员等人员方面
- 电影评价高、口碑好
- 亲戚、朋友推荐
- 通过优惠或赠票等方式获得电影票
- 其他：_____
- 拒答

14. 如果需要自费购票去电影院观影，相较于进口电影，我更倾向选择观看国



产电影（单选）

- 非常同意
- 同意
- 不一定／无所谓
- 不同意
- 非常不同意
- 拒答

15. 请问您更倾向观看国产电影的原因是？（多选）

- 我不太倾向观看国产电影
- 国产电影相比进口电影更需要支持
- 国产电影相较于进口电影选择更多
- 剧情更贴近现实生活，更容易产生共鸣
- 国产电影的促销和优惠更多
- 国产电影的制作水平相比进口电影更好
- 其他：_____
- 拒答

16. 请问您更倾向观看进口电影的原因是？（多选）

- 我不太倾向观看进口电影
- 进口电影相比国产电影更需要支持
- 进口电影相较于国产电影选择更多
- 剧情更贴近现实生活，更容易产生共鸣
- 进口电影的促销和优惠更多
- 进口电影的制作水平相比国产电影更好
- 其他：_____
- 拒答

17. 请问在填写本问卷之前，您是否了解主旋律电影属于哪一类电影？（单选）



- 非常了解
- 了解
- 没办法／不确定
- 不了解
- 完全不了解
- 拒答

18. 若您不了解，依据百度百科，主旋律电影是指“主旋律电影是指能充分体现中国主流意识形态的共产主义革命历史重大题材影片和与普通观众生活相贴近的现实主义题材、弘扬主流价值观、讴歌人性人生的影片”。根据该定义或您原有的了解，请问您曾经观看过的主旋律电影是哪一部？

（拒答者请填写“拒答”，没看过者请填写“没看过”）

（选择印象最深刻的一部进行作答，后面几题请以您填写的这部电影为依据回答，回答没看过者则请在下一题选择“我从未看过主旋律电影”）

19. 总的来说，您对该部（前面提到）电影的整体评价如何？（单选）

- 我从未看过主旋律电影（回答此选项跳转至第 28 题）
- 非常满意
- 满意
- 普通／无意见
- 不满意
- 非常不满意
- 拒答

20. 根据您在前面提到的电影名称，请问您观看这部电影的主要原因是什么？

（单选）

- 喜欢该电影的类型（如：剧情片、动作片等）
- 电影剧情、视觉效果等制作方面



- 电影导演、演员等人员方面
- 电影评价高、口碑好
- 亲戚、朋友推荐
- 通过优惠或赠票方式获得电影票
- 其他：_____
- 拒答

21. 您最喜欢这部（前面提到）电影的哪个方面？（单选）

- 主题、剧本
- 角色刻画
- 制作团队、演员阵容
- 影像及视觉呈现
- 配乐与音效
- 时长
- 其他：_____
- 拒答

22. 您最不满意该部（前面提到）电影的哪个方面？（单选）

- 主题、剧本
- 角色刻画
- 制作团队、演员阵容
- 影像及视觉呈现
- 配乐与音效
- 时长
- 其他：_____
- 拒答

23. 请简要说明您在观看完该部（前面提到）电影后的感受与想法

（拒答者请填写“拒答”，没看过者请填写“没看过”）



24. 您在观看完该部（前面提到）电影后，认为主旋律电影具有娱乐价值（单选）
- 完全同意
 - 同意
 - 没意见
 - 不同意
 - 完全不同意
 - 拒答
25. 您在观看完该部（前面提到）电影后，认为主旋律电影富有历史、生活等方面的教育意义（单选）
- 非常同意
 - 同意
 - 没意见
 - 不同意
 - 非常不同意
 - 拒答
26. 您在观看完该部（前面提到）电影后，认为主旋律电影所描绘的世界与现实生活情境贴近（单选）
- 非常同意
 - 同意
 - 没意见
 - 不同意
 - 非常不同意
 - 拒答
27. 请问在观看完该部（前面提到）电影后，您的主要情绪反应有哪些？（多



选)

- 感动
- 悲伤
- 安心
- 羞耻
- 焦虑
- 失望
- 敬畏
- 自豪
- 愤怒
- 兴奋
- 无特别感受
- 拒答

28. 不论您有没有看过，请问整体而言，您对主旋律电影的看法是？（多选）

- 是一种价值宣传的工具
- 是一种娱乐大众的工具
- 内容与我的生活较无关联
- 富有教育意义
- 内容与我的生活息息相关
- 我还是不了解什么是主旋律电影
- 其他：_____
- 拒答

29. 目前电影院能够看到的电影大多数能满足您对电影的选择偏好（单选）

- 完全同意
- 同意
- 没意见

- 不同意
- 完全不同意
- 拒答



30. 您对本次调查还有其他建议或意见吗？

(没有建议或意见，请填写“无”)
