

大陸「主旋律」電視劇研析 —「文化霸權」的觀點

著者/蘇長春

政戰學校79年班
中山大學政研所碩士，國防大學戰院98年班
歷任輔導長、政參官、海軍官校學務處處長
現任海軍一二四艦隊主任

- 一、隨著兩岸文化交流日益頻繁，大陸戲劇節目在台灣擁有不少觀眾，我國軍官兵亦深受影響。
- 二、在大陸，媒體為國家所控制，這些戲劇節目的播出是否具有工具性與目的性？又是否為「政治服務」？都值得我們進一步瞭解與關注。
- 三、1987年「主旋律」首度被提出，1994年起「主旋律」一詞開始廣泛地進入影視領域，其出現的過程，處處可見政治介入的痕跡。而從葛蘭西（Gramsci）「文化霸權（cultural hegemony）」的觀點來看「主旋律」電視劇發展，更能清楚瞭解共黨對形塑有利統治階級意識型態上的積極與努力。
- 四、「主旋律」電視劇的收視對象是大陸民眾，然而，一些製作精美、劇情生動的戲劇，亦深受我國民眾喜愛，無形中將中共的意識型態，傳播及於台灣民眾，對此我國軍官兵更須注意。

壹、前言

近十幾年來，隨著兩岸交流日益頻繁與開放程度日增，大陸戲劇節目亦在不知不覺之中滲入國人生活，一些耳熟能詳的電視劇，如：三國演義、雍正王朝、乾隆王朝、康熙大帝、施琅、我的團長我的團、潛伏……等電視劇，均曾在台灣各地蔚為風潮，深受喜愛。然而，在媒體深受國家控制的大陸，這些影集的播出是否具有工具性與目的性？又是否為「政治服務」？都值得我們進一步瞭解與關注。本文即以大陸主旋律電視劇作為分析的標的，並從葛蘭西¹（Antonio Gramsci, 1891-1937）「文化霸權

（cultural hegemony）」的觀點來觀察大陸「主旋律」電視劇的發展與影響，進而對其「主旋律」電視劇所隱藏的意涵有更深入的了解。

貳、大陸「主旋律」電視劇發展

中共在建政的過程中，以農民運動為革命主要路線。然而，面對絕大多數文盲的農民群眾，使其深深體認必須充分應用視覺和口傳的媒體宣傳，才能達到革命的政治目的。因此，早在大眾傳播媒介技術廣為傳佈前，中共即已發展出一套非文字的動員群眾手段，如：畫報、漫畫、革命歌曲、農民舞蹈、牆報、

木刻、民歌、民間戲曲等。其中戲劇尤其重要，因為它能針對普羅大眾傳播大部分的文化模式與價值觀念。² 有鑑於戲劇的巨大宣傳力量，1958年5月1日，大陸第一座電視台—北京電視台（即後來的中央電視台）首播1個多月後，大陸第一部電視劇《一口菜餅子》播出。³ 這部主要配合當時中共中央提出的「憶苦思甜」、「節約糧食」宣傳精神製作的電視劇，讓中共開始運用電視劇闡釋國家政策和理念，⁴ 也開啟了大陸電視劇「為政治服務」的新紀元。

「主旋律」一詞最早是由大陸國家原廣電部部長孫家正提出。他曾在一次講話中說：「文藝創作中，借用主旋律這一概念，就是鼓勵藝術家努力表現反映社會進步主要潮流的時代精神。」⁵ 1987年3月在大陸召開的一次全國性電影會議中，時任電影局局長的滕進賢正式提出「突出主旋律，堅持多樣化」的口號，1994年，江澤民將其規範為「弘揚主旋律，提倡多樣化」，「主旋律」一詞由此開始廣泛地進入影視領域。⁶ 「主旋律」文化的產生，是大陸自改革開放以來社會變革與政治、經濟調整的歷史產物，是國家集合、利用多種政治、經濟等體制資源，重新建立在文化、思想領域建立「文化主導權」，旨在恢復舊有的文化「一體化」。它的使命則是在新的歷史語境下，重申執政黨的合法性，同時利用富於技巧性的意識型態敘事，對新時代新的利益分配格局中的各種社會矛盾加以彌合，以消除政治的不確定性因素，並造就適應新的國家政治、經濟需要的具有「現代」特質的歷史主體。⁷

「主旋律」概念所包含的內容，並沒有統一的定論，從最初的革命歷史題材到90年代「在愛國主義、集體主義、社會主義旗幟下，一切有利於現代化建設和改革的優秀之作，一切有利於激發人們奮發圖

強、開拓創新、積極進取的優秀之作，一切有利於陶冶人們的道德情操的優秀之作。」⁸ 均可稱為「主旋律」。就這個意義而言，只要拍攝題材涉及政府機關、重大歷史事件或人物、建國期間戰爭，反映愛國主義、改革變化者，都統稱「主旋律劇」。⁹ 而在大陸1年15,000小時電視劇總產量中，「主旋律劇」粗估超過6成。另為迎接建軍60年，大陸廣電總局更宣佈自2009年5月起電視台黃金時段只准播「主旋律劇」¹⁰，也顯示出中共對「主旋律」電視劇的重視與運用。

參、葛蘭西「文化霸權」理論

葛蘭西其思想根基於馬克思和列寧，他採納馬克思對資產階級公民社會中「霸權(Hegemony)」¹¹ 的看法，而成為他對資本主義制度運用的重要命題。¹² 他是新馬克思主義的第一個革命實踐家與思想家，與傳統馬克思主義不同之處有：1、上層結構與下層結構是辯證關係，非決定關係。¹³ 認為生產力、生產關係會形塑上層結構—包括國家，相反地，上層結構同樣也會影響下層結構的生產力與生產關係。2、強調人的能動性，¹⁴ 認為歷史的發展是可以被人所影響，人在歷史的過程中可以發揮其能動作用，英雄可以創造歷史，也可以創造時代。3、強調上層結構意識型態的作用，¹⁵ 文化的研究即是從葛蘭西開始談起，尤其是媒體研究。

從國家的功能中來看，列寧認為國家是鎮壓的機制，葛蘭西則將國家的兩個功能：文化霸權與鎮壓機制分開，認為國家不只是鎮壓的機制，還包括了文化霸權（如圖1所示），而且隨著歷史的發展，統治階級在支配被統治階級時，將可觀察出文化霸權的作用會愈來愈重要，是可以取代國家鎮壓機制的功能。

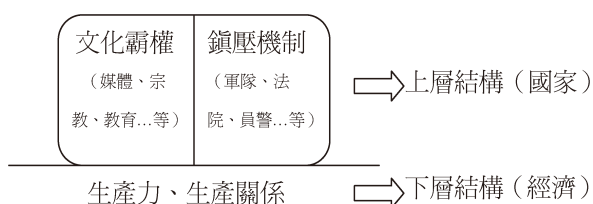


圖1 國家的功能（資料來源：作者整理繪製。）

葛蘭西認為國家是具有相對自主性的，因此統治階層不能僅靠武力的鎮壓維持其權力，還必須要使被統治者對現存的情況產生同意，甘願接受統治階級的統治。為了達到這個目的，統治階層就必須考慮被統治者的利益，注意他們的文化、價值觀，然後對人民作出讓步。¹⁶ 這種讓步是多方面的，在經濟層面上，必須使人民的物質生活得以改善，與統治者一樣成為現存制度下的既得利益者。在文化層面上，要將被統治者的文化、價值觀等吸納重組，使成為對統治者有利的道德觀及世界觀，展現文化霸權的力量，這點是極為重要的。統治者必須吸納改造被統治者的文化；對低層人民的文化排斥、打壓只會帶來更大的反抗，危害統治權力的合法性。¹⁷

葛蘭西對文化霸權的分析，使我們注意到文化及意識型態的重要作用。這種強調上層結構的影響，使葛蘭西能夠解釋西方比較先進的工業社會，資本主義能夠不顧革命的活躍而保有對大部分工人階級的支配力，並從中得到支持。葛蘭西認為統治階級不一定單獨地依靠國家的強制力乃至於其直接的經濟支配力；他反而透過在公民社會和國家中所表現出來的霸權，說服被統治階級接受統治階級的信念體系並共用統治階級的社會、文化和道德價值。¹⁸

葛蘭西的霸權理論使他強調公民社會(civil society)的重要性。概括而言，公民社會是相對地獨立於國家機器及經濟的，而擁有一定自主性的民間組織。統治階級除了要握國家機器，還要贏得公民社會，也就是要得到民間組織的支持。就另一方面來說，要反抗資本家及國家霸權，工人階級也必須在公民社會下功夫，儘早爭取民間組織支持，傳播有利工人階級的文化。要革命就必須要先改變群眾的思想意識，是要通過在「公民社會」中進行長期的「思想戰」或「陣地戰」來達到目的，¹⁹ 而這也就說明了為何中共要牢牢地掌握媒體。

肆、「主旋律」電視劇—「文化霸權」觀點的觀察

葛蘭西的霸權理論，被廣泛運用於媒體分析，認為大眾媒介是一個意識型態鬥爭的場域，可以反映強勢意識，使意識發揮功能。而維持霸權統治，並不在於意識型態的脅迫性灌輸，而在於爭取文化領導地位。²⁰ 此一文化的領導地位如果由國家而主導，則不免成為統治者的工具。尤其自從電視走入人類社會以來，不僅影響著人們的起居作息，更是現代社會的文化搖籃，並逐漸取代電影、收音機、雜誌和報紙，而成為最具滲透力的媒介。²¹ 也因此，不論民主國家，或是極權國家，均不約而同地為電視的巨大魅力所炫惑，而投以關注的眼光。然而，不同的是民主國家著眼於其所帶來的龐大經濟利益，媒體的發展是自由市場競爭與人民選擇下的結果；極權國家的媒體則是國家控制下的宣傳工具，人民接受的訊息是經過國家的選擇，媒體是國家工具而非私人產物，是為政治服務，而非為個人。從葛蘭西「文化霸權」的觀點來看大陸「主旋律」電視劇的發展，可以發現以下現象：

一、媒體為國家所掌控

依據大陸1997年9月1日起施行的「廣播電視管理條例」第10、11條規定，不論是中央或地方廣播電台、電視台，均須由政府廣播電視行政部門設立（教育電視台則由教育行政部門設立），其他任何單位和個人是不得設立廣播電台與電視台，更禁止設立外資經營、中外合資經營和中外合作經營的廣播電台、電視台。有關節目製作則規範於同法第31條，廣播電視節目須由政府批准設立的廣播電視節目製作經營單位製作，廣播電台、電視台不得播放未取得廣播電視節目製作經營許可的單位制作的廣播電視節目。這些管理措施揭示了大陸對媒體的掌控，和對生產工具國有化的堅守。

葛蘭西認為無產階級要奪取國家政權就必須首先奪取市民社會的「文化霸權」，這是一種通過吸引力、感召力和同化力，而不是強力獲得理想結果的權力形式的過程。²² 而國家為維持其權力，除了軍隊、法院、警察機關等「鎮壓機制」外，「文化霸權」則是另一個重要工具，透過媒體、宗教、教育等方式，可以形塑有利於統治者的意識型態，傳達統治者所要的意識，即藉助於思想、精神、道德、教育、文化潛移默化對民眾的價值、秩序觀念予以改造，以達成非強制性的政治效果——「同意」、「認可」，²³ 而這亦是國家「軟性」力量的展現。由大陸對媒體的各項管理作為，正可說明其在「文化霸權」上所展現的主控地位，也唯有掌握生產工具——媒體、節目製作單位，才能有利其意識型態的傳播。

二、多層次的審查機制

大陸戲劇的生產模式不同於資本主義社會。早期大陸戲劇節目由政府直接主導，於是有所謂「紅色經

典」²⁴ 的產生，迄近期私有資本進入媒體後，則採用審查機制，以製作流程把關，如許可證制度、電視劇題材審查、發行播出審查²⁵ 等多層機制，確保戲劇內容符合政治目的。依據大陸「電視劇審查管理規定」第4條：「國家對電視劇實行題材規劃立項審查²⁶ 和電視劇發行許可制度，未經電視劇題材規劃立項的劇碼，不得投拍製作；而未取得『電視劇發行許可證』的電視劇，不得發行、播出、進口與出口。」這種對節目內容實質審查的方式，確保了戲劇節目內容能夠符合政治要求，「主旋律」電視劇也得以在中共多層審查機制下，繼續發揮支撐、維持及再造強勢意識，以及政權合法化的功能。²⁷

此外，「主旋律」的提出，源於1980年代末中共對其所遭遇到「合法性」危機的應對，是中共認為在改革開放過程中放鬆了思想、文化控制的結果，因此，重新強調健康、積極向上的社會主義思想教育就成為應有之義。²⁸ 在此意義下產生的「主旋律」電視劇，結合前述廣電機關設下的多層次審查機制，使得「主旋律」電視劇扮演著發揮「文化霸權」的關鍵角色，召喚人民群眾集體記憶，發揮著支撐、維持及再造霸權領導意識，以及政權合法化的功能。²⁹ 從葛蘭西的觀點來看，運用「文化霸權」的力量，形塑有利統治階級的意識型態，更可以發揮穩定作用，使上層結構獲得合法性，進而維持國家在政治、經濟、文化等各方面的優勢地位。

三、形塑新的意識型態

改革開放的道路使中共偏離了社會主義而向右傾，這一傾斜也使中共政權面臨危機。對中共政權來說，「主旋律」是「社會主義中國」意識型態戰略重大調整的產物，即藉助資源、技術，從經典的毛澤東時代的社會主義意識型態，轉變到「市場經濟」的「有中

國特色的社會主義」的「新意識型態」。³⁰ 面對這樣的轉變，中共必須重新詮釋其轉型期的核心價值，方能維持其政權的穩定。

1994 年江澤民在大陸「全國宣傳工作會議」講話提到，「弘揚主旋律，就是要在建設有中國特色社會主義的理論和黨的基本路線指導下，大力宣導一切有利於發揚愛國主義、集體主義、社會主義的思想和精神；大力宣導一切有利於改革開放和現代化建設的思想和精神；大力宣導一切有利於民族團結、社會進步、人民幸福的思想和精神；大力宣導一切用誠實勞動爭取美好生活的思想和精神。」³¹（即所謂「四個一切」），這「四個一切」概括了「主旋律」電視劇的內涵，使轉型期的核心價值成為主流，進而形塑「新意識型態」。而從這一意識型態的調整轉變中不難發現中共正是透過「文化霸權」的力量，來消除意識型態轉型所產生的矛盾、緊張、不安與斷裂，也只有如此，才能有利其「有中國特色的社會主義」的順利運行，並避免其政權的危機。

伍、結語

葛蘭西在思考現代資本主義的成功，以及為何工人階級不能凝聚對抗力量等問題時，放棄了古典馬克思主義經濟論的思維，而接受一種相對自主的上層建築，並把「物質生產」從「市民社會」和「國家」分辨開來，兩者各擁有相互獨立的自主性，亦有能力影響其他機構的運作，霸權就在這種獨立關係下得以形成和維繫。霸權的概念使統治階級可以運用鎮壓機制以外的手段，而靠意識型態去維持領導地位，也使掌握霸權的人不單只關心自己的階級利益，更要顧及「普及國家」的興衰，這樣才能「德服天下」，達到長治久安的目的。³² 霸權理論應用於媒體研究，提供

了對國家統治的另一個觀察面向，也適足以解釋為何中共不放鬆對電視台、攝製機構等「硬體」的掌握，與節目內容審查機制「軟體」的監控。

其次，從以上對中共「主旋律」的分析可以發現，其「主旋律」電視劇的收視對象是大陸民眾，目的在傳達有利中共統治階層的意識型態，以維持其政權穩定與統治的合法性。然而，許多製作精美、劇情生動的「主旋律」電視劇，卻也深受我國國內民眾的喜愛，並造成收視風潮，無形中亦將中共的意識型態，傳播及於台灣民眾，這是「主旋律」一開始所始料未及的附加價值與邊際效應。也因此國軍官兵在收視大陸製播的戲劇節目時，必須要能分辨與瞭解其劇中所隱含的政治意涵，與所要傳達的意識型態，才能摒除中共意識型態對我們無形的滲透與影響。 

- 1 葛蘭西為義大利薩丁尼亞人(Sardinia)，為傑出的馬克思主義思想家之一，亦為新馬克思主義學者，在人文及社會科學領育有著重要的影響力。葛蘭西初期為義大利社會黨人(Italian Socialist Party, PSI)，1919到1920年支持工廠委員會(factory councils)運動，1921年與左翼同道們脫離PSI，另組義大利共產黨(Partito comunista d'Italia)，而他自1924年起便領導該組織，直到1926年為墨索里尼政權拘捕下獄為止。入獄期間，葛蘭西寫下《獄中札記(Prison Notebooks)》這本雜亂且未完成，但仍堪為經典之著作，「文化霸權」即為此書一個極為重要的觀點。
- 2 張裕亮，〈從紅色經典到愛國主義商品：大陸主旋律電視劇文本意義的變遷〉，《中國大陸研究》，第50卷第4期，2007年12月，頁1。
- 3 《一口菜餅子》於1958年在北京電視台開播，每集20分鐘，主題描述某倆姐妹在國共戰爭結束，共產黨取得勝利後，回憶一路以來的辛酸，母親在逃荒路上將最後一口菜餅子留給孩子，反映的正是共黨所強調的苦民之苦。（褚艷君，〈大陸主旋律劇正夯，歷史人物當道〉，《聯合報》2009年5月18日C2版。）
- 4 張裕亮，〈從紅色經典到愛國主義商品：大陸主旋律電視劇文本意義的變遷〉，頁2。
- 5 夏凌捷，〈淺析主旋律電視劇的崛起〉，《時代文學》，2008年第6期，〈<http://www.sdwx.org/Show.asp?id=696>〉，檢索日期：2009/5/26。
- 6 李宗彥，〈論產業化近程中的主旋律電影（2002-2007）〉（山東：師範大學碩士論文，2008年），頁7。

- 7 劉復生，〈作為「文化戰略」的主旋律〉，《渤海大學學報（哲學社會科學版）》，第30卷第3期，2008年5月，頁25。
- 8 汪澈，〈感悟「主旋律」電影〉，《當代人》，第10期，2005年，頁28。轉引自孔令玉，《主旋律的審美教育意義》（四川：師範大學碩士論文，2008年），頁3。
- 9 褚嬋君，〈大陸主旋律劇正夯，歷史人物當道〉，《聯合報》2009年5月18日C2版。
- 10 褚嬋君，〈大陸主旋律劇正夯，歷史人物當道〉，C2版。
- 11 依據葛蘭西的說法，此一「霸權」意味著資產階級的價值和規範對附屬階級享有意識形態上的優勢。
- 12 Martin Carnoy，杜麗燕、李少軍譯，《國家與政治理論（The State And Political Theory）》（臺北：桂冠，1995年3月），頁80。
- 13 Martin Carnoy，杜麗燕、李少軍譯，《國家與政治理論（The State And Political Theory）》，頁92。
- 14 《國家與政治理論（The State And Political Theory）》，頁86。
- 15 《國家與政治理論（The State And Political Theory）》，頁84。
- 16 黃庭康，〈葛蘭西、霸權、與教育社會學〉，《網路社會學通訊期刊》，2000年12月15日第11期，〈<http://mail.nhu.edu.tw/~society/e-j/11/11-7.htm>〉檢索日期：2010/5/23。
- 17 黃庭康，〈葛蘭西、霸權、與教育社會學〉，《網路社會學通訊期刊》，2000年12月15日第11期，〈<http://mail.nhu.edu.tw/~society/e-j/11/11-7.htm>〉檢索日期：2010/5/23。
- 18 《國家與政治理論（The State And Political Theory）》，頁106。
- 19 米勒等著，鄧正來譯，《布萊克維爾政治學百科全書》（北京：中國政法大學出版社，1992年），頁299。
- 20 馬傑偉，《電視文化理論》（臺北：揚智，2000年5月），頁20-21。
- 21 馬傑偉，《電視文化理論》，頁1。
- 22 潘西華，〈「文化霸權」—葛蘭西意識型態批判思想〉，《中共濟南市委黨校學報》，2007年3月第1期，頁14。
- 23 潘西華，〈「文化霸權」—葛蘭西意識型態批判思想〉，頁15。
「紅色經典」指的是中共建政初期的「革命歷史小說」，是「革命戰爭歷史題材」作品，他們最大的、最本質的共同之處在於：力圖在「史詩」的意義和境界上，為一個新的歷史型態確立記憶的合法性。參見劉勇，〈紅色經典：虛假的命名〉，《文藝評論》，2007年4月，頁51。
- 25 廣電總局對電視劇設立四級審查制度，即所有省級電視台播出的電視劇提前一個月報省廣電局，而後由省廣電局報送省宣傳部，再由省宣傳部審核後報送廣電總局，最後廣電總局報送中宣部文藝局，審批通過後才能播出。
依據大陸「電視劇審查管理規定」第七條規定：申請電視劇題材規劃立項，應當具備以下條件之一：
一、持有「電視劇製作許可證（甲種）」。
二、持有「廣播電視節目製作經營許可證」。
三、地（市）級以上電視台。
四、持有「攝製電影許可證」的電影製片機構。

- 27 張裕亮，〈從紅色經典到愛國主義商品：大陸主旋律電視劇文本意義的變遷〉，頁15。
- 28 劉復生，〈作為「文化戰略」的主旋律〉，頁26。
- 29 張裕亮，〈從紅色經典到愛國主義商品：大陸主旋律電視劇文本意義的變遷〉，頁15。
- 30 劉復生，〈作為「文化戰略」的主旋律〉，頁28。
- 31 李宗彥，《論產業化近程中的主旋律電影（2002-2007）》，頁8。
- 32 馬傑偉，《電視文化理論》，頁19-20。

參考文獻

- 1 孔令玉，《主旋律的審美教育意義》，四川：師範大學碩士論文，2008年。
- 2 米勒等著，鄧正來譯，《布萊克維爾政治學百科全書》，北京：中國政法大學出版社，1992年。
- 3 李宗彥，《論產業化近程中的主旋律電影（2002-2007）》，山東：師範大學碩士論文，2008年。
- 4 汪澈，〈感悟「主旋律」電影〉，《當代人》，第10期，2005年。
- 5 夏淩捷，〈淺析主旋律電視劇的崛起〉，《時代文學》，2008年第6期，〈<http://www.sdw.org/Show.asp?id=696>〉。
- 6 張裕亮，〈從紅色經典到愛國主義商品：大陸主旋律電視劇文本意義的變遷〉，《中國大陸研究》，第50卷第4期，2007年12月。
- 7 黃庭康，〈葛蘭西、霸權、與教育社會學〉，《網路社會學通訊期刊》，2000年12月15日第11期，〈<http://mail.nhu.edu.tw/~society/e-j/11/11-7.htm>〉。
- 8 褚嬋君，〈大陸主旋律劇正夯，歷史人物當道〉，《聯合報》。2009年5月18日C2版。
- 9 劉復生，〈作為「文化戰略」的主旋律〉，《渤海大學學報（哲學社會科學版）》，第30卷第3期，2008年5月。
- 10 劉勇，〈紅色經典：虛假的命名〉，《文藝評論》，2007年4月。
- 11 潘西華，〈「文化霸權」—葛蘭西意識型態批判思想〉，《中共濟南市委黨校學報》，2007年3月第1期。
- 12 馬傑偉，《電視文化理論》，臺北：揚智，2000年5月。
- 13 Martin Carnoy，杜麗燕、李少軍譯，《國家與政治理論（The State And Political Theory）》，臺北：桂冠，1995年3月。
- 14