

國立台東大學兒童文學研究所
碩士論文

指導教授：陳儒修 先生

中國少兒戰爭電影中意識形態之流變



研究生：周川凱 撰

中華民國九十七年八月

國立台東大學兒童文學研究所
碩士論文

中國少兒戰爭電影中意識形態之流變



研究生：周川凱 撰
指導教授：陳儒修 先生
中華民國九十七年八月

國立台東大學
學位論文考試委員審定書

系所別：兒童文學研究所

本班 周 川 凱 君

所提之論文 中國少年兒童電影中意識形態之流變

業經本委員會通過合於 碩士學位論文 條件

論文學位考試委員會：

林文宏

(學位考試委員會主席)

杜明

陳儒修

(指導教授)

論文學位考試日期：97 年 8 月 11 日

國立台東大學

附註：1. 本表一式二份經學位考試委員會簽後，送交系所辦公室及註冊組或進修部存查。

2. 本表為日夜學制通用，請依個人學制分送教務處或進修部辦理。

博碩士論文授權書

本授權書所授權之論文為本人在 國立臺東大學 兒童文學研究所
組 九十六 學年度第 二 學期取得 碩 士學位之論文。
論文名稱：中國少兒戰爭電影中意識形態之流變

本人具有著作財產權之論文全文資料，授權予下列單位：

☒	☐	
☒	☐	國家圖書館
☒	☐	本人畢業學校圖書館
☒	☐	與本人畢業學校圖書館簽訂合作協議之資料庫業者

得不限地域、時間與次數以微縮、光碟或其他各種數位化方式重製後散布發行或上載網站，藉由網路傳輸，提供讀者基於個人非營利性質之線上檢索、閱覽、下載或列印。

☐ 同意 ☒ 不同意 本人畢業學校圖書館基於學術傳播之目的，在上述範圍內得再授權第三人進行資料重製。

本論文為本人向經濟部智慧財產局申請專利(未申請者本條款請不予理會)的附件之一，申請文號為：_____，請將全文資料延後半年再公開。

公開時程

立即公開	一年後公開	二年後公開	三年後公開
☒	☐	☐	☐

上述授權內容均無須訂立讓與及授權契約書。依本授權之發行權為非專屬性發行權利。依本授權所為之收錄、重製、發行及學術研發利用均為無償。上述同意與不同意之欄位若未勾選，本人同意視同授權。

指導教授姓名：李儒仁 (親筆簽名)

研究生簽名：周川凱 (親筆正楷)

學 號：1594015 (務必填寫)

日 期：中華民國 97 年 8 月 20 日

1. 本授權書 (得自 <http://www.lib.ntu.edu.tw/theses/> 下載) 請以黑筆撰寫並影印裝訂於書名頁之次頁。

2. 依據 91 學年度第一學期一次教務會議決議：研究生畢業論文「至少需授權學校圖書館數位化，並至遲於三年後上載網路供各界使用及校內瀏覽。」

授權書版本: 2008/05/29

博碩士論文電子檔案上網授權書

(提供授權人裝訂於紙本論文書名頁之次頁用)

本授權書所授權之論文為授權人在 國立臺東大學 兒童文學研究所
_____組 97 學年度第 一 學期取得 碩士 學位之論文。

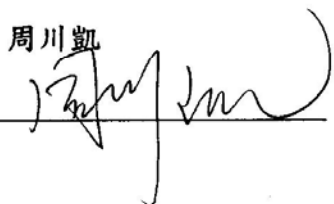
論文題目： 中國少兒戰爭電影中意識形態之流變

指導教授： 陳儒修

茲同意將授權人擁有著作權之上列論文全文(含摘要)，非專屬、無償授權國家圖書館及本人畢業學校圖書館，不限地域、時間與次數，以微縮、光碟或其他各種數位化方式將上列論文重製，並得將數位化之上列論文及論文電子檔以上載網路方式，提供讀者基於個人非營利性質之線上檢索、閱覽、下載或列印。

- 讀者基非營利性質之線上檢索、閱覽、下載或列印上列論文，應依著作權法相關規定辦理。

授權人：周川凱

簽 名：  中華民國 97 年 08 月 20 日

誌謝辭

到了寫誌謝辭的當下，通常這是最讓人期待的時刻，因為論文已進入尾聲（當然不包括那些論文寫作之初即已擬妥誌謝辭的人，我很羨慕這樣的樂天派）。不知是上帝選擇了我抑或我選擇了上帝，得以生活在過去時空的堆疊下以至今日。巨石仍會滾落，愚公亦未更改初衷；這一刻，且讓我稍做喘息。

外公外婆，這篇論文寫給不識字的您

父親母親，這篇論文寫給在遠方的您

媽、弟、妹，這篇論文寫給為生活而努力的您

陳儒修老師，這篇論文寫給必不可缺的您

老師們，這篇論文寫給指引方向的您

同學們，這篇論文寫給一同成長的您

朋友們，這篇論文寫給相互扶持的您

謝謝您

以仁 平瑜 如芬 志銘 志文 明芳 明義 冠佑 美娟 春桃
春金 美惠 秋雲 保州 素純 清鑑 新堯 慧雲 慕蓉 ……

想感謝的人多如繁星

雖不及言謝，但在夜裡抬頭仰望，總會看到您就在那裡

支持 鼓勵 陪伴

中國少兒戰爭電影中意識形態之流變

摘要

戰爭影片往往傳達了國家主體的意識形態，而針對少年兒童所拍攝的戰爭影片更富意識形態教化功能；因此為探知早期大陸政治上對少兒閱聽眾所採取的意識形態，本論文藉中國少兒戰爭影片分析觀察。

分析的對象為西元 1980 年代前所發行之中國少兒戰爭影片，共計十部。過程中除名詞定義、背景史料與理論說明外，另以敘事、內容、曲式分析歸納出前九部中國少兒戰爭影片之古典時期規則，並以最後一部顛覆該規則之中國少兒戰爭影片為新時期之濫觴。

就文本內容而言，古典時期呈現出迴路式的敘事結構，希望少兒接繼以國為家的意識形態，片中所出現的七種類型人物皆因國家此一抽象概念而存在，伴隨慷慨激昂的歌曲傳唱，古典時期的少兒戰爭片印證了阿圖塞生產關係再生產的說法。

然而隨著政策的變動，1979 年出現了顛覆該古典時期的戰爭片；由此我們看到了生產關係的轉變。經由影片的分析，我們知道這樣的轉變表現在片內對母性角色的塑造與片外社會環境對家的定義探索。

古典時期的中國少兒戰爭電影藉由主角對母性的追尋，將其導引至對國家大主體的鏡像認同，然而此時期的國家概念只著重於母性生育功能的強調而忽略了情感互動之必要；因此 1979 年的顛覆說明國家的抽象概念終究必須回歸家庭最初的親子之愛。

關鍵詞：中國電影、少兒電影、兒童電影、戰爭片、意識形態

Variations of Ideology in Chinese Underage War Films

Abstract

Oftentimes, war films convey the ideology of national sovereignty. War films made for the underage are rife with ideological inculcation. The purpose of the thesis is to investigate what kinds of ideological messages are embedded within Chinese underage war films.

The objects of study are ten films produced before 1980. In addition to the definition of terms, historical background and theoretic expositions, this study analyzes narrative structure, storyline, and music for the first nine films. And a classical pattern can be concluded, which will be overruled by the very last one, signifying the beginning of a new era.

Films adopting the classical pattern use a loop-shaped narrative structure, expecting the underage to accept the idea of “nation as their home.” Seven types of characters we classified exist only for the abstract notion of the nation, which also strengthens Althusserian concept of the “reproduction of the conditions of production.”

However, the year 1979 witnessed the breakdown of the classical pattern in underage war films. Two issues become much more prominent than ever: the modeling of motherhood and the meaning of home. This also testifies that the abstract concept of nation, in the end, should return to the primary love of mother and home.

Keywords: underage war film, Chinese cinema, children’s film, ideology

目錄

第一章 緒論	1
第一節 動機與目的	1
第二節 文獻探討	4
第三節 研究範圍與限制	12
第四節 研究方法與架構	14
第二章 少年兒童電影與國家	19
第一節 少兒文學與少兒電影	19
第二節 中國少兒電影	24
第三節 民族寓言與意識形態國家機器	30
第四節 小結	34
第三章 敘事結構	37
第一節 召喚	40
第二節 引領	45
第三節 考驗	46
第四節 蛻變	53
第五節 敘事顛覆	55
第四章 角色分析	61
第一節 引領者—男人棋手少兒卒	61
第二節 待救者—缺席的父親	63
第三節 犧牲者—母親一定得死	65
第四節 替代者—不朽的父性	68
第五節 受召者—肩槍的不死少兒	70
第六節 跟隨者—貼近真實的角色	72
第七節 對立者—好人不蓄鬚	74
第八節 角色顛覆	78
第五章 佐例與歌曲	83
第一節 廠標畫面	83
第二節 不自由的年代	87
第三節 愛國歌曲	93
第四節 佐例與歌曲之顛覆	103
第六章 結論	113
第一節 尋找母性	113
第二節 家的追尋	114
第三節 後續研究建議	116
參考書目	118
附錄一 《中國優秀少兒影片校園典藏集》	121
附錄二 影片基本介紹	122
附錄三 中國電影史綱分期整理與簡評	130

附錄四	中國少年兒童電影史論分期整理與簡評	138
附錄五	影像段落敘事表	143
附錄六	角色分析表	153
附錄七	角色分析統計圖表	160
附錄八	中國少兒戰爭影片歌曲	161
附錄九	中國導演分代	171



表目錄

表 1-1	中國少兒電影年代與數量統計表.....	13
表 1-2	探討影片一覽表.....	13
表 2-1	中國電影分期表.....	26
表 2-2	中國少兒電影分期表.....	26
表 3-1	迴路式敘事影片表.....	38
表 3-2	影片頭尾比較表.....	54
表 5-1	影片製片廠.....	83
表 5-2	成人本位歌曲一覽表.....	93
表 5-3	少兒本位歌曲一覽表.....	109
表 5-4	音樂性之差異.....	111



圖目錄

圖 1-1	張瑞蘭之分析	7
圖 1-2	研究架構圖	17
圖 2-1	少兒讀物系統組織圖	22
圖 2-2	少兒讀物分類圖	24
圖 2-3	獻給國際兒童年	28
圖 2-4	《棋王》王一生	30
圖 2-5	馬克思社會結構	32
圖 2-6	阿圖塞國家觀	32
圖 3-1	中國少兒戰爭電影敘事結構圖	39
圖 3-2	召喚結構圖	40
圖 3-3	劉胡蘭與地主對立	41
圖 3-4	張嘎奶奶從容不屈	42
圖 3-5	潘冬子與母親	42
圖 3-6	劉胡蘭臨死不懼	43
圖 3-7	張嘎持木槍	44
圖 3-8	引領結構圖	45
圖 3-9	英雄小八路五少兒	45
圖 3-10	小松落入成人之手	46
圖 3-11	考驗結構圖	46
圖 3-12	海娃偵察敵情	48
圖 3-13	貪玩的小明	48
圖 3-14	大興與小武	49
圖 3-15	趙志燕拒絕利誘	50
圖 3-16	死前摸槍的冬牙子	51
圖 3-17	五少兒通電並高歌	51
圖 3-18	蛻變結構圖	53
圖 3-19	趙志燕要求入黨	53
圖 3-20	對閱聽眾說教	53
圖 3-21	參與的片尾	55
圖 3-22	李楠	56
圖 4-1	男人引領少兒	62
圖 4-2	缺席的父親	64
圖 4-3	犧牲的母性	66
圖 4-4	母性與黨性	67
圖 4-5	替代的父性	68
圖 4-6	戀槍的虎崽	70
圖 4-7	男性成人給予槍枝	71

圖 4-8	海娃與羔羊.....	71
圖 4-9	成人施放白鴿.....	72
圖 4-10	受召者與跟隨者.....	73
圖 4-11	做為橋樑的受召者.....	73
圖 4-12	少兒血刃成人.....	75
圖 4-13	反派人物與正面人物.....	76
圖 4-14	反派人物.....	77
圖 4-15	正面人物.....	77
圖 4-16	角色關係圖.....	78
圖 4-17	退去男性化的李楠.....	79
圖 4-18	顛覆男性形象.....	79
圖 4-19	未露臉的胡宗南.....	80
圖 4-20	羅桂田的死亡.....	80
圖 4-21	吳湘竹的死亡鏡頭.....	81
圖 4-22	想當作家的梁燕.....	82
圖 5-1	早期廠標畫面.....	84
圖 5-2	中共五星旗.....	85
圖 5-3	紅星圖騰.....	86
圖 5-4	張嘎咬人.....	87
圖 5-5	潘冬子咬人特寫.....	87
圖 5-6	受限的空間.....	89
圖 5-7	會說話的牆之一.....	90
圖 5-8	會說話的牆之二.....	90
圖 5-9	暗號.....	91
圖 5-10	被賦與意義的無意義歌詞.....	95
圖 5-11	後期廠標畫面.....	103
圖 5-12	上海電影製片廠標.....	104
圖 5-13	閃閃的紅星動畫版.....	104
圖 5-14	天津電影與中國兒童電影製片廠標.....	105
圖 5-15	商業廣告之一.....	106
圖 5-16	仁丹商標.....	106
圖 5-17	商業廣告之二.....	107

第一章 緒論

本章包括研究動機與目的、文獻探討、研究範圍與限制以及研究方法與架構，分述如下：

第一節 動機與目的

意識形態可透過各種傳媒而滲入日常生活，例如音樂、教科書、廣播、電視以及電影等媒體。記得小時有部影片免費請學生觀賞，學校包了遊覽車將我們一車運往黑漆漆的大房間，一群小學生嘖嘖喳喳將整間影院帶到遊樂園裡，不久聽到國歌傳來，全體起立¹，男女同學分別將橘紅的鴨舌帽、飛碟帽脫下，統一放在左手貼緊褲縫，不敢稍有晃動，比校園裡的蔣公銅像還要沉靜，隨著音樂曲落，《國父傳》（1986）便開演了，那是我第一次的觀影經驗。現在只記得開演不久我便在影院裡睡著並做了一個夢，雖已經忘了夢的內容，不過「國父傳」這三個字倒是一直留在腦海裡。

在那個年代，如同談起少壯英勇便齊唱軍歌的老男人一樣，學運者王丹的詞、張雨生的曲－《沒有煙抽的日子》是六年級生的共同回憶。在這首歌的陪伴下，渡過了我們在書包、課桌椅甚至臉上貼滿青天白日滿地紅國旗的懵懂歲月，那時正是 1989 年六四天安門學運事件的高潮，也是少數存留在我腦海裡有關中國大陸的童年回憶。從音樂教室傳來的愛國歌曲趕跑了課堂上的瞌睡蟲，在《先總統蔣公紀念歌》的陪伴下，我們因為不斷空一格的偉人名諱而很快地完成二頁滿幅作文。

¹ 西元 1991 年 6 月 29 日廢止的《違警罰法》第五十八條共九款，其中一到五款明文規定：有左列各款行為之一者，處二十圓以下罰鍰或申誡：
一、升降國旗，經指示而不靜立致敬者。
二、聞唱國歌，經指示而不起立致敬者。
三、於公共場所瞻仰 國父遺像，經指示而不起立致敬者。
四、於公共場所瞻仰中華民國元首，或最高統帥或其肖像，經指示而不起立致敬者。
五、國旗之製造或懸掛，不遵定式者。（資料來源：全國法規資料庫 <http://law.moj.gov.tw/fl.asp>）

《先總統蔣公紀念歌》

總統 蔣公，您是人類的救星，您是世界的偉人。

總統 蔣公，您是自由的燈塔，您是民族的長城。

內除軍閥，外抗強鄰，為正義而反共，圖民族之復興，

內除軍閥，外抗強鄰，為正義而反共，圖民族之復興。

蔣公！蔣公！您不朽的精神永遠領導我們，

反共必勝，建國必成，反共必勝，建國必成。

（作詞：張齡／作曲：李中和）

長大後，才知道當我們高唱這首歌時，對岸的苦難同胞竟然高聲讚揚我們的「敵人」。

《東方紅》

東方紅，太陽升，中國出了個毛澤東。

他為人民謀幸福，呼兒嘿哟，他是人民的大救星。

毛主席，愛人民，他是我們的帶路人。

為了建設新中國，呼兒嘿哟，領導我們向前進。

共產黨，像太陽，照到那裡那裡亮。

那裡有了共產黨，呼兒嘿哟，那裡人民得解放。

（作詞：李有源／作曲：陝北民歌）

這二首歌不約而同地將兩地領導人推至崇高的地位：一個是人類的救星、世界的偉人；另一個是人民的救星、我們的帶路人；但令人不解的是，既然一個要建國復興，一個要建設新中國，那麼為什麼一致的目標無法取得共識？台灣與大陸血脈相連乃不爭的事實，然而政治上的分離造成了兩地意識形態的極端對立，在對比這二首歌曲後，可以看到歌詞背後並不單純。在 2008 年的現今，我們回頭翻閱教科書，試圖找尋童年高唱的愛國歌曲卻只留下國歌與國旗歌聊表心意。近年隨著台灣的政治民主化、中國的改革開放，兩地相隔三十年後開始有了對話，而新任總統馬英九上任，兩岸的往來腳步愈加頻繁，在這兩地的往來間，可以觀察到許多同中有異、異中有同的文化現象。於是身為六年級生的我們開始回想同

在台灣這塊土地上，聽的音樂、唱的歌、讀的書以及看的各種媒體資訊竟有高度的交集，而這樣的交集在新世代中卻很少出現，造成這樣的原因與社會改革多元開放有關；然而還有另一個原因卻少被提及。據我們觀察，假想敵的消失使得社會共識轉弱，特別是在台灣，國族主義退居幕後，取而代之的是自我身份認同的掙扎與不安，這個議題自解嚴後於今仍無法取得共識；因此，缺少了共同的「敵人」，我們不再為誰而戰，社會也不再需要一批國家戰士。同樣地，大陸人民在改革開放前必然與早期台灣人民境況相似，但彼此的敵對卻造成截然不同的意識形態，這樣的意識形態究竟從何而來？

回到開頭，很顯然地電影在當時被賦與宣達意識形態的功能，於是我們不禁提問：早期經常在教科書及新聞媒體裡被喚為同胞的大陸少年兒童們在看什麼電影？更重要的是，這些影片說了什麼？是否傳達了類似《國父傳》這樣的意識形態內容？處在新世紀，重新回顧大陸早期拍攝的電影，我們的確發現意識形態無所不在，特別是有些影片還將觀眾群定位在少年兒童階段，這便引發了我們探求中國少年兒童電影中意識形態的動機。

少年兒童與成人間最大的不同點在於少兒身心處於易受影響的狀態，因此社會的希望藍圖往往從少兒身上紮根，而這裡所謂的藍圖便是社會統治階層欲鞏固其地位的意識形態，因此在電影方面，針對少兒製作的電影便應運而生。關於少兒電影的特點我們將在接下來的章節進一步討論，在此我們先提出一個針對少兒電影而生的普遍性觀點－教育目的。在中國早期的少兒電影裡這樣的目的更為突顯，自古以來關於中國成人對少兒的看法可以從張倩儀（1997）《另一種童年的告別》、熊秉真（2003）《童年憶往》等書中窺見梗概。

自 1949 年國共分家，共產主義在中國實行近三十餘年，自毛澤東逝世後才逐漸改革開放，向資本主義靠攏；共產主義政權為有效控管人民，需要一套箝制其身心、思想的工具。詹明信（Fredric Jameson）曾提出民族寓言（National Allegory）的說法，我們想了解詹明信有關政治與社會集體意識的表述是如何反映於中國少兒電影中；此外，阿圖塞（Louis Althusser）視影像為一傳播意識形態的國家機器，曾提出意識形態國家機器（Ideological State Apparatuses）的概念，我們參考阿圖塞的看法，在中國少兒電影裡尋找統治階級的意識形態，並觀察此意識形態，試圖

勾勒出中國少兒電影中統治階級意識形態的流變。透過電影敘事、角色功能、佐例與歌曲的解讀，我們將分析十部中國少兒電影；而在各種廣泛的電影類型裡，由於戰爭片最能彰顯國家民族的意識形態，因此我們選擇了戰爭片此一次類型做為探討的主軸。在觀察這十部中國少兒戰爭影片後，我們發現 1979 年的《啊！搖籃》一片與前九部影片間出現極大的落差，因而引發了我們的探討興趣。我們分析的文本除《烽火少年》一片外，皆出自上海電影音像出版社出版的《中國優秀少兒影片校園典藏集》六十片 DVD，裡面輯錄了自國共分家以來至 2004 年的得獎影片²，本典藏集經過相關學者篩選後發行，因此可反映詹明信由個人（影片生產者）而衍生的民族寓言，以及阿圖塞關於意識形態國家機器（影片評審及相關學者篩選）的二個概念。

綜括上述：我們認為透過電影敘事、角色功能及佐例與歌曲的分析解讀，來觀察中國少兒戰爭電影中主流意識形態對少兒所採取的態度為何是值得嘗試的方向。因此，對本研究的發問為：

- 一、中國少兒戰爭電影的敘事結構為何？
- 二、中國少兒戰爭電影的角色功能為何？
- 三、中國少兒戰爭電影的佐例與歌曲為何？
- 四、1979 年《啊！搖籃》一片如何顛覆上述三項提問？
- 五、經闡釋後的少兒戰爭電影文本傳達了哪些具體意涵？
- 六、具體意涵背後的意識形態為何？

第二節 文獻探討

在中國大陸的專著方面，2004 年中國兒童少年電影學會為迎接電影百年，特別發行《百年多姿多彩的兒童銀幕》一書，輯錄了自《三毛流浪記》（1949）到《危險智能》（2003）間共 55 年來於國內外獲獎的 129³部中國兒童電影；而上海電影

² 細目請參閱附錄一

³ 中國至 2003 年底共拍攝了 322 部兒童片，本書輯錄的 129 部共獲得 490 個獎項，其中 43 部在 25 個國家獲得 108 個獎項。（中國兒童少年電影學會 前言二）

音像出版社也於當年底推出前述的《中國優秀少兒影片校園典藏集》，該套 DVD 已被中國國家教育部入選為 2006 年中小學現代遠端教育工程教學光碟，可在全國中小學現代遠端教育項目的建設中使用；這些影片皆為入選中國國家教育部、廣播電影電視總局、文化部「向全國中小學生進行推薦的愛國主義教育影視片片目」的少兒電影⁴。到了 2005 年，中國電影出版社為慶賀電影百年，發行了一套相當重要的電影史料系列叢書－《百年中國電影研究書系》，在這套多達十二本中國電影史料叢書裡，由張之路⁵所著的《中國少年兒童電影史論》可說是目前收錄最完整的中國少兒電影史料著作。

而在少兒電影與國家意識形態方面，國內直接相關的探討文獻有周郁文《小女孩看天下一卡洛琳·玲克的電影及其風格》（2006）、潘素慧《解構八〇年代校園學生電影：類型、性別、國族認同》（2006）、邱怡嘉《瘋狂的節奏：大陸文革歌曲之研究》（2006）三篇，其餘文獻所著重的部分在於成人與兒童間的互動或兒童電影的類型研究，抑或是兒童與空間經驗的關係，因此除上述三篇直接相關的文獻外，我們在國內其餘針對兒童電影所做的相關文獻中，僅抽取出部分與意識形態相關的論述，做一簡介並加上研究者淺見。

「少兒電影」一詞並不常為人所使用，普遍的說法以「兒童電影」為主。權且留待第二章名詞探討，在此先將兩者視為同一概念。目前國內尚未有針對中國少兒電影意識形態部分的探討，因此我們於全國博碩士論文資訊網中以關鍵詞查詢「電影」及以不分欄位查詢「意識形態」共得二十九筆資料；以不分欄位查詢「戰爭電影」共得十筆資料；以不分欄位查詢「兒童電影」共得九筆資料；以不分欄位查詢「戰爭片」共得五筆資料；以不分欄位查詢「文革歌曲」僅得一筆資料，其中與本研究相關的計有七篇，如下：

一、鄺佩玲《台灣兒童電影的救贖與象徵》（2004）

二、黃千芬《一九八〇年代台灣兒童電影類型研究》（2005）

⁴ 資料來源為上海電影音像出版社官方網站 <http://www.paradise-filmtv.com/001147.html>

⁵ 張之路，山東諸城人。1945 年生於北京，畢業於首都師範大學物理系，1982 年進入中國兒童電影製片廠工作，曾擔任編輯、文學部主任、中國作家協會兒童文學委員會副主任等職。創作多部兒童電影劇本與長篇小說，作品多次獲國際和國家級獎項。（張之路 封底）

三、張瑞蘭《台灣電影敘境中所建構之兒童世界》(2005)

四、周郁文《小女孩看天下一卡洛琳·玲克的電影及其風格》(2006)

五、鐘尹萱《兒童電影裡的空間建構》(2006)

六、潘素慧《解構八〇年代校園學生電影：類型、性別、國族認同》(2006)

七、邱怡嘉《瘋狂的節奏：大陸文革歌曲之研究》(2006)

以下為各篇列述：

一、鄭佩玲以《魯冰花》(1987)、《期待你長大》(1987)二部電影討論其中的救贖意象與象徵意涵，其一是以對立人物呈現出救贖的概念，其二是以死亡議題表現出救贖的意涵。她認為兒童電影在以前呈現的是單純而一致觀點，但現在兒童們必須開始接受真正意義上的人生洗禮，這樣的洗禮來自影片中出現不同以往的議題，如暴力、陰謀及人性醜陋面等。此外，她察覺影片中兩兩對立的矛盾與衝突所產生的象徵符號，適切地反映了現今社會的現象。鄭佩玲認為救贖意象出現在兒童電影中有其必要性，因為孩童會依 Bandura (1925-) 所言，透過對楷模 (modeling) 行為的觀察而進行學習 (Schultz 465)；也就是說，電影內容可做為孩童的學習對象，此亦牽涉到拉康 (Jacques Lacan) 的鏡像概念，鄭佩玲的探討立場與本研究吻合。

二、黃千芬假設 1980 年代的台灣兒童電影與當時崛起的兒童文學風潮有所關連，再將研究重心置諸《帶劍的小孩》(1984)、《冬冬的假期》(1985)、《大海計畫》(1988)、《娃娃》(1991) 四部影片的開場、結尾，分析兩者間的變化，並以約瑟夫·坎伯 (Joseph Campbell) 及史都華·佛伊帝拉 (Stuart Voytilla) 的英雄原型理論、角色原型功能概念，解讀這四部影片的主角解題過程，以試圖建構 1980 年代台灣兒童電影的類型。其研究指出，1980 年代台灣兒童電影類型表現出與成人無力感相對的積極孩童，以及成人對永不復返的美好童年之遙想寄託；此外，黃千芬也觀察到外在環境改變可從藝術形式的觀察得知，她認為兒童電影的商業放映代表台灣電影工業復甦。

黃千芬的研究設定於 1980 年代，黃認為 1980 年代台灣電影已跳脫 60 年代的健康寫實、70 年代文藝愛情電影類型，加上政策鬆綁、兒童文學受到重視因此 1980

年代是相當值得探究的區塊。兒童受到重視的情形同樣也出現在 1980 年代的中國，然而中國與台灣兒童電影的最大不同點在於中國直接針對少兒電影的生產、發行、獎項有所規劃，台灣除出現過一陣子的「兒童電影院」外，對於兒童電影的詳細規劃不如中國來得完善，大部分仍屬零星的投資。另外，類型並非在第一部電影成功後就出現，類型是需要一群相類電影的投入才能成立，因此黃就此四部影片推論 1980 年代的兒童電影類型，但如同其於研究限制所述，其附表仍有十三部影片因種種因素無法取得，尚有許多類型無法詳細探討。因此黃千芬所研究的四部電影應該視為 1980 年代台灣兒童電影類型之一，其它闕漏仍待學者研究。然誠如類型電影反映論者所述，類型反映了不同歷史時期所流行的社會價值，黃的研究發現與當時台灣社會步入工業化所帶來的親子問題與影片所傳達的內容相互印證，如實地達到類型電影的社會反映功能。同樣地，我們所探討的早期少兒戰爭類型影片也反映了當時所流行的社會價值，從我們的探討裡可以窺得中共早期對少兒所傳達的意識形態，而藉另一部顛覆該類型的少兒戰爭片，也可再度證明類型電影與社會變動間的反映關係。

三、張瑞蘭分別以八部⁶台灣電影，探論其中所建構的兒童世界。她參考了廖梓辰(2003)⁷於論文中所提出 Leary 與 Kiesler 的「人際圓形複合結構」(Interpersonal Circle, IPC) 測量工具，將其所選擇的影片做兒童與成人在家庭與學校二方面的方析。此 IPC 分為縱軸的「支配—順從」兩相互面、橫軸的「友善—敵意」兩對等面共分出四大象限，每象限再均分為二，

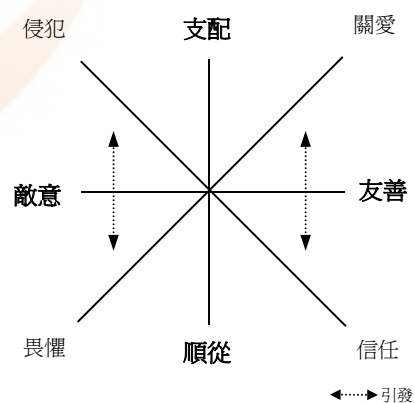


圖 1-1 張瑞蘭之分析

共八個部分，如圖 1-1。她歸結得出這八部影片除少數例外，其餘成人與兒童的關係皆相對坐落於上述八個部分中，符合 Carson 根據 Leary 所提出的「相互性」與「對等性」原則，也就是支配行為會引發順從的互補行為，順從行為亦會引發支

⁶ 《歸來》(1958)、《街頭巷尾》(1963)、《小城故事》(1979)、《在那河畔青草青》(1982)、《小逃犯》(1984)、《魯冰花》(1989)、《娃娃》(1991)、《擁抱大白熊》(2004)。

⁷ 廖梓辰(2003)。家庭人際互動與家庭和諧、幸福感之相關研究。屏東師範學院教育心理與輔導研究所碩士論文(廖梓辰 10-5)。

配行為。而關愛行為會引發對方相等的關愛行為；憎恨行為亦會引發對方相等的憎恨行為。

另外，她參考 Sheldon Cashdan (2001) 所提出的構成童話的四個典型情節：「跨越」(crossing)、「遭遇」(encounter)、「征服」(conquest)、「歡慶」(celebration)，將其運用於此八部電影，她將原本的「跨越」重新界定，並以其於研究中所發現的少數例外：「對抗」，來取代 Sheldon Cashdan 所提出的「征服」。張瑞蘭發現其所探討的影片情節與童話情節發展有些許不同，影片情節符合了「遭遇」、「對抗」、「跨越」與「歡慶」四階段的成長軌跡，並且兒童於故事結束都能成功地征服困境或自身缺點而發展出道德或社會意識。

張瑞蘭將焦點置諸台灣電影中由家庭、學校及兒童成長歷程三部分所組成的兒童世界之樣貌，她依這八部電影所納歸統整的敘事結構和我們將探討的中國少兒戰爭片敘事結構有異同之處，可供為參考。鄺佩玲在《魯冰花》一片中曾述及兒童與學校的關係，但著重點在於人（古阿明、郭雲天）與人（主任組長）之間的關係；張瑞蘭的研究則首度於國內兒童電影的探討中觸及到兒童與學校體制面的問題，她認為學校不僅是教育系統，也是社會體系、政治體系和經濟體系（張瑞蘭 78）。如同阿圖塞所言，教育機器是資本主義社會形態中占主導地位的意識形態國家機器（Althusser 173），她發現這八部影片從 1963 到 2004 年中，兒童所面臨的學校環境都是一樣的僵硬，一樣的制式（張瑞蘭 99），而在這個空間裡常出現許多具符號意義的標語，這些標語表達了價值觀、權力結構、社會思潮、組織階級關係及教化意義等。我們可以看到張瑞蘭所探討成人和兒童的空間權力關係與後繼研究者鐘尹萱行文中的第四章：從《小鬼當家》(Home Alone 1992) 看空間權力關係的研究有前後關連性。張瑞蘭觸及意識形態的論述亦為本研究拋出了引子，然而她的焦點放在兒童的人際關係及成長歷程間的探討，故本研究將重點放在其未能正視的意識形態層面。

四、周郁文以卡洛琳·玲克的《走出寂靜》(1996)、《冰淇淋的滋味》(1999)、《何處是我家》(2002) 三部影片分析其主題、風格、女性書寫策略。在主題方面，周認為玲克善於運用小女孩的角度觀察與大眾關係密切的家庭問題，其中牽涉到了差異、溝通及對話間的衝突與化解。在風格方面，玲克善於結合影像與音

樂，特別強調語言間（包括肢體、音樂、異國語言）的妥協，並能活用攝影機運動及場面調度，因其三部電影的工作人員大致不變，故風格調性連貫且統一。身為一位女性導演，玲克展現了更為細膩的一面，除要求電影文本改編合乎時宜外，在角色挑選上也是相當注重；其中，特別突顯女性在片中的地位，不論是女孩、少女、女性成人，幾乎都是玲克影片中的靈魂人物，周郁文認為這是女性書寫策略的一大特點。

周郁文在《冰淇淋的滋味》、《何處是我家》裡提及階級與國家差異，特別是在《何處是我家》一片，它包涵了種族、性別、國家等重大議題，觸及面廣。在其第四章第三節「何處是我家」與「無處為家」中，述及非洲、德國二個時空隔閡，對於國家的概念著墨甚多，例如片中身為德國籍的猶太律師韋特，他一心想回到那個有制度典章的國度，而其女兒小蕾和其妻葉緹的情人胥金心中的國家（正確地說，應該將國家改為土地）就是非洲，然而葉緹在意的並非國家，而是其所身處的土地，或許我們可以這麼說，女人本身即是「家」，女人到哪，「家」也到哪。周郁文的研究讓我們看到「國家」除被當成一種探究意識形態的抽象概念外，同時也成為人之真實「存在」的樊籬，而正是這樣的樊籬阻擋了人類間獲致整體和諧的最終理想狀態。周郁文對「國家」的探討有助於了解本文中的國家概念，而其對女性的相關論述同樣也印證了我們對中國少兒戰爭電影中女性角色的觀察。

五、鐘尹萱以電影美學角度分析《有你真好》（The Way Home 2002）、《小鬼當家》（Home Alone 1992）與《早安》（Good Morning 1959）三部電影的空間建構。她認為兒童在尚未建立對場所的認同感之前，與其所處場域之間充盈著對立、無法融入或受壓迫等負面關係；而在兒童與所處場域發生衝突時，其等皆展現了積極轉變空間感受的行動力，並且透過這樣的過程，兒童能於建立自我主體性，不再依循過往兒童「離家—返家」的模式。她發現經由鏡頭選取、場面調度等所呈現空間經驗的種種面向，使得場所不再是理性、客觀的物理景象，而是能夠將角色意識、情感、記憶與感覺注入的承載體，從而具有人性與意義。另外，她在解讀經由場面調度等建立、蘊涵於文本意義之中的符碼時發現：除了標示這些符碼乃出自於影像閱讀框架的選擇外，也突顯符碼自身承載著劇情資訊、角色

性格象徵等多層意義。

鐘尹萱於文末述及：我們必須認知到所有的解讀實際上都隱含著文化背景的牽引與限制。她所分析的三部影片分別來自美國、韓國、日本，我們可以從行文中看到不同的文化間有不同的空間感受度。由於各國人民生來即受其本國文化薰陶，及受他國「文化衝擊」時才會意識到彼此文化差異。文化也被視為一種意識形態，從鐘文的分析中我們略可觀察出各國家間如何透過空間建構特有的意識形態，如其引李永熾的發現謂：日本的社會規範非像西方擁有源於個我的自立意識，亦非一套強烈的道德體系，於是所謂的「合乎義理」指的是先以身體讓自己合於外在的規範或模式，再從外在的實踐挺進到自我的深層（鐘尹萱 84），這樣的框架式思惟與日本強調的合作精神不謀而合。在日本社會文化裡認為與眾不同將會給他人帶來困擾⁸，如同 David Riesman 於《孤獨的人群》（The Lonely Crowd）裡所提到第三階段的人類歷史時期：後現代主義社會階段⁹。我們的研究並非針對空間而發但同樣是透過電影文本來剖析社會文化中所傳遞之有形／無形意識形態。

六、潘素慧由類型、性別、國族認同三方面分析 1980 年代《飛越補習班》（1981）、《校園檔案》（1985）、《風雨操場》（1989）、《寒假有夠長》（1989）四部台灣校園電影。她認為 1980 年代由於國內電影人才與技術培養不純熟，劇情簡單、製作門檻低且能吸引年輕族群的校園電影蔚為主流。這些校園電影傳達了男性主宰的現象，其表現於以男性角度出發的電影敘事以及校園中類似軍隊化的成長環境，而片中外省人與本省人的主客二元對立反映出 1980 年代台灣的本土意識逐漸擴張，浮現出台灣人的身份認同焦慮。最後她總結認為，各片片尾以封閉式的美好結局呈現父權體系和國家認同的現實假象；校園電影所採取的正向積極態度與國家的檢查制度其實仍附合了國家的主流意識型態。

潘素慧對 1980 年代台灣校園電影中的男性觀察與本研究略有差異。在父親的探討方面，相同處在於她認為片中的父親是主角尋求認同的最終對象；但不同的

⁸ 日諺：「出る杭は打たれる」即意指冒出頭的木樁要被打壓下去。

⁹ 1.傳統社會階段：在由傳統引導的社會裡，人們之所以從事某工作乃因大眾皆然；2.市場資本主義階段：實業家體現了新教「內在引導」精神，相信自己的判斷，富創造性；3.後現代主義社會階段，也就是現今社會，強調人們必須成為組織中一員，對自己的企業必須忠實，要具科層體制精神，不能與眾不同，須受「他人引導」。（Jameson 1994a：65）

是，父親常以威權、暴力告知男孩如何扮演社會所認同的男性氣概，男孩雖以離家逃學反抗父權，最終卻仍無法離開家庭與學校制度；在母親的探討方面，她察覺片中母性總是缺席或被污名化，因此主角的認同對象聚集在具軍人形象的父親身上。然而在我們的探討中看不到父親的威權與暴力，也沒有少兒對成人的反抗，更沒有缺席及被污名化的母性。在中國早期的少兒戰爭電影中，成人對少兒總是循循善誘，少兒亦未曾質疑成人，只要是篤信共黨的成人少兒即盲目聽從，而母性亦非不負責任的缺席者，她們扮演著至高無上的黨性地位，以犧牲者的姿態召喚片中主角參與共黨意識形態，如此差異自然與拍攝年份、影片類型以及共方意識形態有關。此外，在我們的研究裡另以一部顛覆性的影片說明早期少兒戰爭片意識形態的變化，從中更可觀察到做為主流意識傳播工具的電影是如何反映了現實政治環境的轉變。

七、邱怡嘉針對中共文革時期產生的歌曲進行分析，她認為歌詞中並無意培養具道德良知或健全人格的公民，而是造就易於統治的國民。其音樂類型來源有四：

- 一、由黨中央等權力中心策劃下所完成的文藝作品；二、在政治壓力或政治狂熱氛圍下，順應黨中央的領導與號召而創作的文藝作品；三、以符合共產黨的政治路線與意識形態進行創作，具有特定模式內容的文藝作品；四、悖離當時的主流意識，無法被公開發表的少數地下文藝創作。（邱怡嘉 46）

在我們探討的少兒戰爭影片裡，看不到上述第四種音樂類型來源，片中所出現的音樂皆服膺於共產主義的意識形態之內，此乃因影片的攝製成本高昂且須通過共方審查制度，因此沒有出現邱怡嘉針對歌曲生產模式所做的第四種音樂類型探討。另外，邱怡嘉認為中共在建國前，其愛國音樂的創作目的，在於為戰爭服務。我們觀察這四部影片中具有詞曲的音樂後發現相同的現象，然而我們試圖以邱怡嘉所未能檢視的曲式分析為探討對象，歸納整理此時期中國少兒戰爭影片中的曲式共性。

第三節 研究範圍與限制

一、研究範圍

1949 年長期紛爭的國共兩黨開始走入各自的歷史進程。在 2008 年的今日，隨著台灣與大陸的改革開放，統分問題一直是各間關注的焦點，然而這一切必得回到當初的原點。透過大陸少兒戰爭影片的分析，我們試圖勾勒出中國大陸在意識形態上的取向，此分析的背後意涵並不在於政治立場的表述，而是在彼此經貿往來乃至於文化交流頻仍的現下，我們應如何看待、了解過去兩岸在意識形態上的差距。

一種電影類型的出現並非單憑一部電影便能形成，類型是由許多同類影片聚集而成。當某類型影片於某一特定時期受到群眾歡迎並發揮影響力時，便形成一種風潮（Bordwell 105）。在觀察數部早期的中國少兒電影後，我們發現戰爭類型的影片占了絕大部分，戰爭影片乃運用同一政治團體所共有的情感，藉國族命運休戚與共的觸發，強化群眾身份歸屬認同以達到主流意識形態的傳遞。張之路（2005）認為在中國針對少兒拍攝的戰爭片題材一直占有相當份量¹⁰，特別是在文革前與文革中更蔚為主流。中國於此時期政治環境受到主政者嚴密控制，文藝工作成了主政者的宣傳工具，其對人民採取思想箝制的手腕，電影攝製與播放的管道受到監督。此時主政者注意到須取得繼起少兒們的認同，於是可塑性極高的少兒便成為該思想內涵傳達的首要對象，一批因應宣政需要的少兒戰爭影片便相繼產出。

正因兩岸特殊的政治關係，大陸電影在以往不易取得，過去我們所了解的大陸由於受到媒體管控，只能片面甚或加工後的接收，如今隨著對立意識消弱，我們幸能透過電影回顧那段對我們而言屬於空窗期的對岸歷史；此外，由於以少兒為閱聽對象的作品較一般成人作品帶有濃厚的教育色彩，我們以大陸少兒戰爭

¹⁰ 張之路（2005）認為早期中國戰爭題材的少兒影片數量眾多的原因有四：一、對少兒進行歷史與愛國主義教育的需要；二、戰爭題材影片故事性強；三、符合兒童英雄崇拜的心理特點；四、戰爭影片具遊戲性可發洩人類原始攻擊性與被壓抑的欲望。

影片為探討對象，更可以觀察出背後運作的意識形態。

表 1-1 中國少兒電影年代與數量統計表

年代	1920	1930	1940	1950	1960	1970	1980	1990	2000-2004
數量	11	8	4	26	13	23	104	120	58

*筆著整理自張之路（2005）

本研究所探討的十部少兒戰爭影片除《烽火少年》外，皆出自《中國優秀少兒影片校園典藏集》；若以中國兒童少年電影學會所編的《百年多姿多彩的兒童銀幕》一書看來，1950-1979 年間所有的少兒戰爭片皆在這十部影片中，計有《雞毛信》、《紅孩子》、《小兵張嘎》、《閃閃的紅星》、《兩個小八路》、《啊！搖籃》六部。在張之路《中國少年兒童電影史論》中，除《劉胡蘭》外其餘九部影片亦皆羅列其間，因此這十部少兒戰爭片足具代表性。另外，自 1979 年《啊！搖籃》一片出現後，中國少兒影片大量出現，題材變化亦十分多樣，如表 1-1。由此可知，1970 年代末期在中國少兒電影歷史進程中所占的特殊地位，1979 年《啊！搖籃》一片即反映了當時主流意識的劇烈變化。我們將 1950 年起的《劉胡蘭》至 1978 年的《兩個小八路》視為中共少兒戰爭類型影片的古典時期，《啊！搖籃》則為中共少兒戰爭類型影片的新時期比較範本，觀察兩時期間意識形態的差異。表 1-2 為本研究所探討的十部影片，而在附錄二輯有這十部影片的編導者、得獎紀錄、內容介紹與重要的影片及導演介紹，可先行參閱。

表 1-2 探討影片一覽表

古典時期	1	劉胡蘭	1950
	2	雞毛信	1954
	3	紅孩子	1958
	4	英雄小八路	1961
	5	小兵張嘎	1963
	6	閃閃的紅星	1974
	7	黃河少年	1975
	8	烽火少年	1975
	9	兩個小八路	1978
新時期	10	啊！搖籃	1979

二、研究限制

本研究聚焦於 1950 至 1970 年代的中國少兒電影，根據《中國優秀少兒影片校園典藏集》所輯錄的這三十年間，共計有十部戰爭類型影片，依年代遠近區分，我們發現前九部具有高度相似的敘事結構、角色功能、佐例與歌曲，而後一部同為戰爭類型的影片卻顛覆了這樣的規則，除了後一部外，進入 1980 年代後尚陸續生產了許多少兒戰爭片，這些戰爭片同樣顛覆了前九部的規則；然而因資料龐雜無法兼顧，我們僅以新時期第一部少兒戰爭電影《啊！搖籃》與前九部所建構出的古典時期做一詳細比對，至於其餘新時期的少兒戰爭影片則留代後繼學者補足。

早期少兒戰爭影片皆以類比方式儲存，在數位轉換過程中品質多少有些耗損，加上影片對話間沒有字幕，因此分析時多依賴筆者聽覺判別，筆者雖已反覆確認然仍恐有訛誤，在此說明。

筆者本身成長環境在台灣，對於中國當地政治文化、風俗民情與中國本地研究者相較，在基礎上略嫌不足；此外，知識背景囿於教育相關科系，對於電影語言及政治形態的掌握仍屬起步階段，無法全面兼顧。

第四節 研究方法與架構

由於國家意識形態乃是支配階級能維持其國家權力的要件，因此社會的、政治的、倫理的、美學的和宗教的特殊論述型態皆是為了鞏固此一事實（Bywater 249）；據此，我們認為電影此一論述型態所傳達的內容亦為鞏固該國家意識形態的一部分。電影理論可經由許多探討途徑獲得，其中之一即觀察影片與社會環境的關係，也就是意識形態的成分（Bywater 229）。但若要了解電影如何產生意識形態功能，意義是如何產生，以及電影如何與觀眾互動則需結合馬克思主義（Marxism）、符號學（semiotics）及心理分析（psychoanalysis）等各種理論（Lapsley 20）。因此，本研究除上述理論外，試圖以敘事分析、內容分析以及曲式分析著手觀察，再依所得結果與外部社會環境聯結後進行深度詮釋。

詮釋是分析者的工作，它和影評者所提供的優劣鑑賞不同，分析者旨在透過

精密地描述對象、分解作品基本元素並於論述中盡可能涉及各問題面以產出知識，分析者的焦點在於陳述問題關連而非給予評價（Aumont 30），本文即建立在分析者的角度上。

放諸四海皆準的通則並不存在，但有原則。影片分析的原則建立在客觀式批評與針對主題的「非印象」式言談中，然而這裡所謂的原則並非指自然科學的實驗法則，社會人文科學面對的是無窮盡的個體差異性，而非自然科學的重複驗證性，兩者本質並不同一，我們所謂的原則乃指：在可以嚴格查核證實的範圍內擅於運用影片所傳達的論釋因子以達分析的目的（Aumont 55）。

一、研究方法

Stokes（2006）於《媒介與文化研究方法》一書中說明媒介與文化的研究大致可分三個領域，分別是文本、產業和受眾。文本領域乃研究者直接針對文本素材進行以闡釋性為主的分析；產業領域著重於該文化產業的社會歷史或對業者直接會晤訪談、觀察；受眾分析則以調查或口述方法以文化媒介接收者為研究對象，本研究乃採文本領域探討。過去針對媒介與文化的研究成果大部分承繼了文學形式的分析方法，然而隨著電影研究的興起，媒介與文化的研究方法也得到了擴充。依 Stoke 的觀察，以文本為主的研究領域有六種方法，分別是敘事分析、內容分析、符號學、流派分析、導演風格風析、明星分析共六種；在此我們主要採取敘事分析與內容分析進行探討。其說明如下：

一、敘事分析：解析文本內在結構，根據情節的鋪陳或角色的行動析離出情節與角色在文本中所行使的功能，以考察該文化所反映出的意識形態。

二、內容分析：以文本中事物發生頻率為分析目標，其涉及了文本中的計數現象，亦即以母題（motif）¹¹的重複出現特點為闡釋來源。

此外，在第五章的歌曲部分，我們將以曲式分析來了解少兒戰爭影片於古典時期和新時期音樂性間的差異。

¹¹ 一個母題可能是一個物品、顏色、地點、人物、聲音或人物的個性，也可以是打光法或攝影機位置，只要它在整部影片進行中有重複出現的現象即是（Bordwell 56-8）。

二、研究進行步驟

首先，我們將依既有文獻：（一）釐清少兒電影與少兒文學間的關係；（二）簡介中國少兒電影歷史進程；（三）說明詹明信的民族寓言與阿圖塞所擬置的意識形態國家機器。

其次，本研究在程序上先採敘事分析中的情節分析。Bordwell（2004）認為敘事（narrative）與敘述（narration）不同，敘事包括了故事（story）與情節（plot）¹²，是一種組織知識的方式，是傳遞及吸收知識的方法，是一連串發生在某時間、地點、具有因果關係的事件；而敘述是情節如何呈現故事的方式，也就是說觀者必須按情節的鋪陳將其轉化成故事的過程（Bordwell 66-77）。Bordwell 在書中區別了兩者的意義以避免混淆，然而敘述並非獨立於敘事的形式系統之外，而是敘事的進行方法，如同 Turner（1997）所說：敘事為「理解」我們所身處的社會環境，以及與他人分享這種「理解」的方法（Turner 90），在分析時我們重在理解，故無區分兩者的必要。影片敘事通常呈現出某種待解決的缺陷，而這樣的缺陷往往是情節開展的引線；就此敘事分析部分，首先介紹該片的基本資料及內容概要（附錄二）；在對該影片具初步了解後，將基本情節梗概繪成敘事結構圖（圖 3-1）；針對這些影片共有的情節或特有的部分抽出討論，以期察知中國少兒戰爭電影古典時期的敘事結構。

再其次，故事情節開展的過程中，角色也扮演了舉足輕重的地位。在角色分析上，我們可透過影片中的場面調度與圖片擷取觀察，除敘事分析外也一併帶入內容分析，針對影片中的成人／少兒、男性／女性做計數統計（附錄六、七），以期將這幾部影片出現的主要角色作系統的整理分類，並給予特定功能上的定義，如此將可察知中國少兒戰爭電影古典時期的角色功能設定。

最後，我們找出影片中非關敘事而經常出現的共同現象，將之視為本分析的立論佐例，同樣透過場面調度與圖片擷取來觀察該現象所蘊藏的意義，再以敘事分析觀察歌曲中的歌詞及以曲式分析觀察歌曲中的音樂元素，以了解中國少兒戰

¹² 電影分析所謂的故事與情節除包括文學分析中以因果關係（causality）為區別此兩者之重點的討論外（Forster 114），電影所謂的故事包括了呈現出來的事件與推論出來的事件，而情節則包括了呈現出來的事件與無關劇情的元素（Bordwell 69）。

爭電影在古典時期中歌曲的共同特色。特別要說明的是，在上述各章關於敘事結構、角色功能、佐例與歌曲探討的最後一節中，我們將找出顛覆既有討論的地方，其中又以 1979 年《啊！搖籃》為主要的顛覆依據。我們期待在這樣的正反辯證中一窺意識形態的流變。

三、研究架構

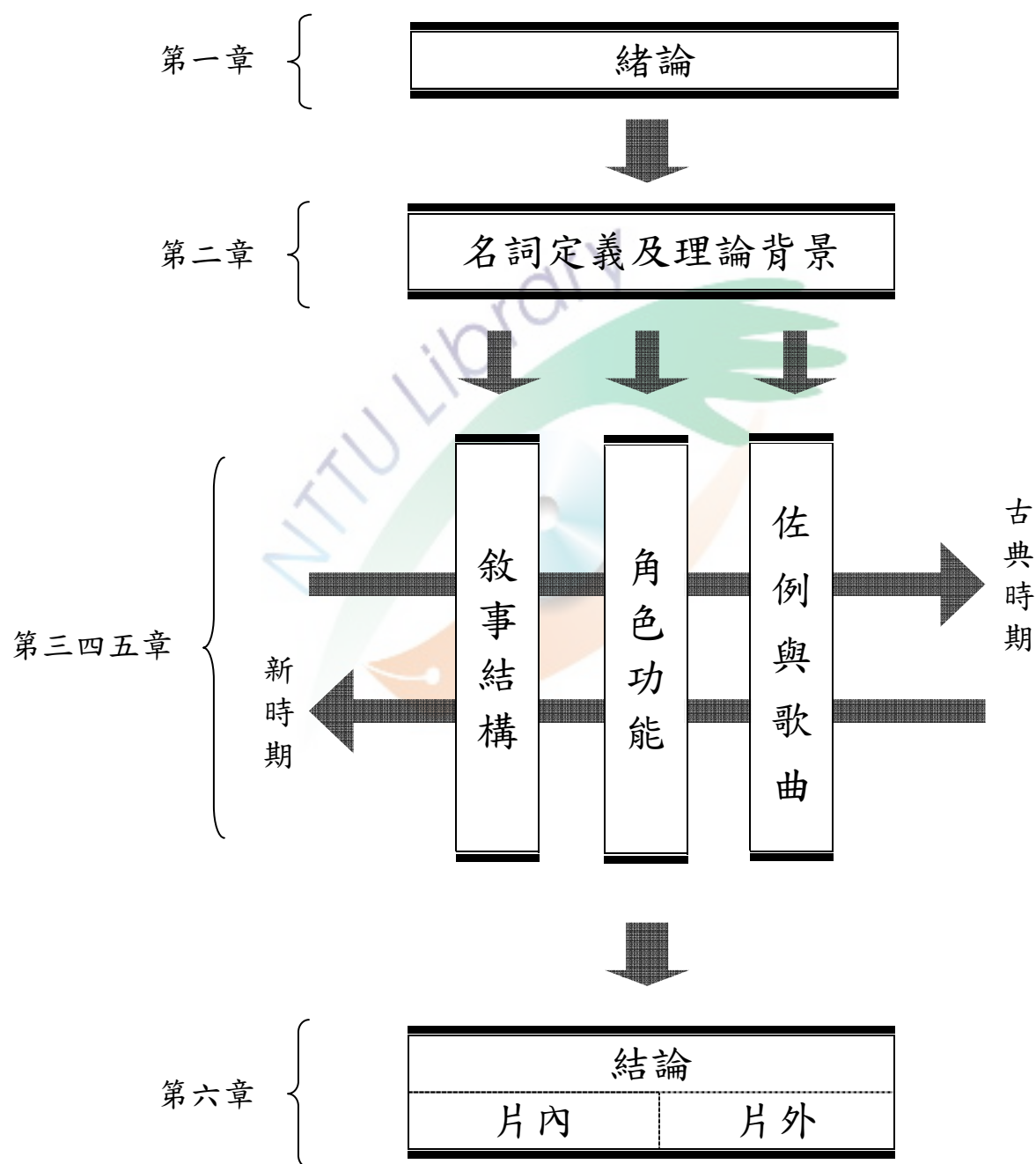


圖 1-2 研究架構圖

本研究以中國少兒電影為對象，探討其中所呈現的國家意識形態，利用電影分析工具輔以研究者詮釋共分六單元。圖 1-2 為本研究架構圖，其各章節細目安排說明如下：

第一章為緒論，包括動機與目的、文獻探討、研究範圍與限制、研究方法與架構。第二章為少年兒童電影與國家，本章重點在於觀念釐清、歷史交代及理論建構。第三章為敘事結構，歸納少兒戰爭片的古典敘事模式，探求其規則並找尋顛覆。第四章為角色分析，歸納少兒戰爭片的古典角色功能，探求其規則並找尋顛覆。第五章為佐例與歌曲，觀察少兒戰爭片在古典時期中非關敘事的共同現象與歌曲特色並找尋顛覆。第六章為結論，除敘及先前各章節中針對文本探討的發現外，並將先前的探討置諸社會整體脈絡下檢視，以了解影片與意識形態間的關連。



第二章 少年兒童電影與國家

本章在於觀念釐清、歷史交代及理論建構，共分三節：第一節少兒文學與少兒電影；第二節中國少兒電影；第三節民族寓言與意識形態國家機器。在第一節裡，我們先釐清少兒與兒童的概念，再說明文學與電影兩種媒介的關係。在第二節裡，我們針對中國電影歷史中關於少兒電影的部分做史料性的簡介與比對。在第三節裡，我們將介紹詹明信民族寓言與阿圖塞意識形態國家機器的基本理論概要以做為本文論述的背景依據。

第一節 少兒文學與少兒電影

近代學校隨著工業化的腳步而興起。18 世紀末，波蘭發展了一個文法學校與教區學校的系統，當時的法律明定，教區學校的目標在於告知民眾階級責任以及適合他們階級的勞動與技藝；特拉西（Destutt de Tracy）於 19 世紀初提出文明社會應該區分為兩種階級：工人階級與知識階級；普魯士的貝克朵夫（Ludolf von Beckedorff）認為學校應該推廣秩序與階級而非人工的平等；法國基佐（Guizot）1833 年提出的法案目標是要「讓學校成為塑造人民道德、穩定政治社會秩序與促進經濟發展的工具」（Heywood 239-40）。在此我們清楚看到工業化對於教育單位的期待與當時的社會經濟結構間緊密的關係，至今不久，我們仍可觀察出教育和國家整體的政經關係。Apple（2002）於《意識型態與課程》裡提到，20 世紀初，學校被視為解決都市問題、大眾道德淪喪改進的基本機構，而且更進一步地協助個人適應他們在工業經濟中個別的位置；學校是透過與其他更有力機構之間的關係而存在的，這些機構合起來，產生了權力獲得和資源的結構不平等。學校從來就不是脫離社會發展而獨立於意識形態之外，因此學校課程必然反應了某個時空下特定社會所普遍認可的價值。文學，特別是因應學校教育裡未成年人文學的出現，其說穿了也就是一種「教育」文學，於法律上占有行為能力地位的成年人認為未成年人尚未具備已然成型的社會道德價值標準或對社會整體結構認識不足，

因此有接受教育的必要性¹³。我們可以透過衡量一部文學或電影作品適不適合未成年人觀賞得知這樣隱而不宣的成人意圖，畢竟未成年人永遠處於「消音」狀態，就算他／她們偶有發聲，也必須在成人的寬容範圍內。在此我們並不排除給少兒觀看的作品具引導其正向、積極思考的人生觀，我們肯定其價值的同時也提醒人們注意其作品本身背後的意識形態，Apple 於其書末說道：「即使是最『中立』的活動本身可能都不是中立，我們的工作本身就已經是在為意識形態服務，別無選擇，只有投入。」（Apple 255）

既然，我們無可避免的身處意識形態中，如何意識到這樣的成見並加以指陳展現，或可在易受教育影響的未成年人身上預見更完善的理想社會。本節我們將釐清二個定義問題：一、少兒文學與兒童文學長久以來名詞定義曖昧不明，我們提出應以少兒文學一詞取代的緣由；二、接續第一項探討，我們認為於其分類下的文學與電影間的關係產生許多矛盾，應以傳達媒介的不同特性，將電影獨立出來。茲分述如下：

一、少兒文學與兒童文學

我們認為應以「少兒文學」取代之的理由如下：

（一）、法源依據：國家是統治階級的國家，取得如葛蘭西（Antonio Gramsci）所謂「霸權或主導權之政治」（hegemonic politics），因而儘管是私人領域的意識形態國家機器也發揮了國家機器的功能（Althusser 164）。由於法律乃意識形態的角力場域，因此法律下的教育政策必然服膺於統治階級的認可，我們可由法律的產出來觀察現今對「兒童」一詞的定義為何以及該定義下的文學應該如何命名。依 2003 年 5 月 28 日所公布之《兒童及少年福利法》第二條：「本法所稱兒童及少年，指未滿十八歲之人；所稱兒童，指未滿十二歲之人；所稱少年，指十二歲以上未滿十八歲之人。」法條清楚明定兒童為未滿十二歲之人，亦指出生至十一歲皆為該法定義之兒童；而少年乃指十二歲以上未滿十八歲之限制行為能力人。回歸我們先前對未成年人文學的探討：既然此類文學出現的一大因素在於教育未達

¹³ 例如失敗在於自身努力不足而非社會體制的缺陷以及當成年人做出錯誤決定時，未成年人必須忍耐以示尊重等。

社會道德價值標準或對社會整體結構認識不足的未成年人群，「未成年人文學」此一命名正符合統治階級對成年／未成年人區隔二分的態度。

(二)、學者見解：學者對兒童文學中的「兒童」所下的定義大致為二至十五歲的閱聽群眾，如吳鼎¹⁴、杜淑貞¹⁵、林文寶等¹⁶，儘管造成這樣的原因在於各種界定劃分只為便於解說，然而僅以「兒童」一詞便廣及二至十五歲的跨度，實有再細付的空間。我們認為林政華（1991）的觀點較為中肯，他認為「兒童文學」應該加入「少年」兩字。他以共黨取得中國領導權為分界點，將「兒童文學」一詞的說法分早期（由 1920 年的周作人到 1924 年的朱鼎元）與後期（由 1956 年的陳伯吹到 1988 年的陳子典）共十六位學者的見解。其中關係「少年」一詞的加入則是在 1930 年由中國左翼作家聯盟（沈瑞先等創立）所屬上海大眾文藝月刊社舉辦的座談會裡首度受到重視。1936 年元月，上海開明店創刊《新少年》半月刊；1939 年 6 月中國共產黨的地下出版社一少年出版社創立。到了 1949 年共黨青年團成立「中國少年兒童隊」才首度將「兒童少年」合稱，視為一體。1952 年「少年兒童出版社」在上海成立；由此確立了「少年兒童文學」此一命名。

學者們往往避而不談未成年人文學的意識形態議題，深怕未成年人文學淪為一項教化工具，然而根據第一點的理由，未成年人與成人此一二分概念早已明白地表達了其背後在政治上、法律上、經濟上等各方面的權力差異。未成年人做為社會弱勢族群與成年人所擁有的社會主導權相較，正是一種階級的不平等，在這樣的條件下所發展出的未成年人文學必然無法脫離意識形態滲入，因此我們認為未成年人文學與意識形態的教化必然相關。成年人既然掌握了發言權，與其相對的未成年人便被歸諸另一框架，由此我們便循此框架發展未成年人的文學，這是由政策面來觀察未成年人文學此一概念的存在因素。

¹⁴ 吳鼎（1980）提到英美各國對於十四、五歲以上的少年和青年另有「青少年文學」（adolescence's literature），因而「兒童文學」中的「兒童」係指此年齡以下的「兒童」（吳鼎 3）。

¹⁵ 杜淑貞（1994）認為「兒童文學」上所指的「兒童」乃泛指幼稚園和小學階段的兒童而言，亦即四到十二歲的兒童，然而它有個彈性，就是向下延展至二、三歲幼兒，向上亦可達至十四、五歲少年（杜淑貞 64）。

¹⁶ 林文寶等（1999）提及一般人所謂兒童是指：自托兒所至小學畢業的一段時間，若延長可至初中畢業。因此，有人從發展的角度將兒童文學細分為：幼兒文學（三～八歲）、兒童文學（六～十二歲）、少年文學（十～十五歲）（林文寶 8）。

(三)、身心狀態：少年、兒童、幼兒即我們所謂的未成年人階段，其本身生理、心理的懸殊極大，大陸學者張之路（2005）特別強調少年一詞，以突顯「兒童電影」中所涵括的少年地位，他認為在這十幾年的未成年人跨度裡，其生理或心理都存在著巨大差別，他們的知識積累和文化結構對生活的認識程度、判斷能力、對藝術的欣賞趣味等諸多方面都是不同的。中國現在所談及的「兒童電影」實際包括了幼兒（學齡前、小學低年級）、兒童（小學中高年級、初中低年級）、少年（初中高年級和高中）三個年齡段，因此成人在這一框架裡所發展出的未成年人文學自然包含此三個跨度。

據上，我們認為在未成年人文學的根本條件下，僅以兒童文學代表此三跨度可見其侷限，因此應以「未成年人文學」命之為妥，然而「未成年人文學」並非中性用語，帶有消極的價值判斷，故最適切的說法以藉年齡為分段的少兒文學此一說法為宜。在接下來關於文學與電影的討論中，我們以少兒文學、少兒電影命名之，以修正過往只以兒童一詞替代三個年齡段的曖昧關係。

二、文學與電影

目前在少兒讀物的分類裡，少兒電影的位置如圖 2-1¹⁷：

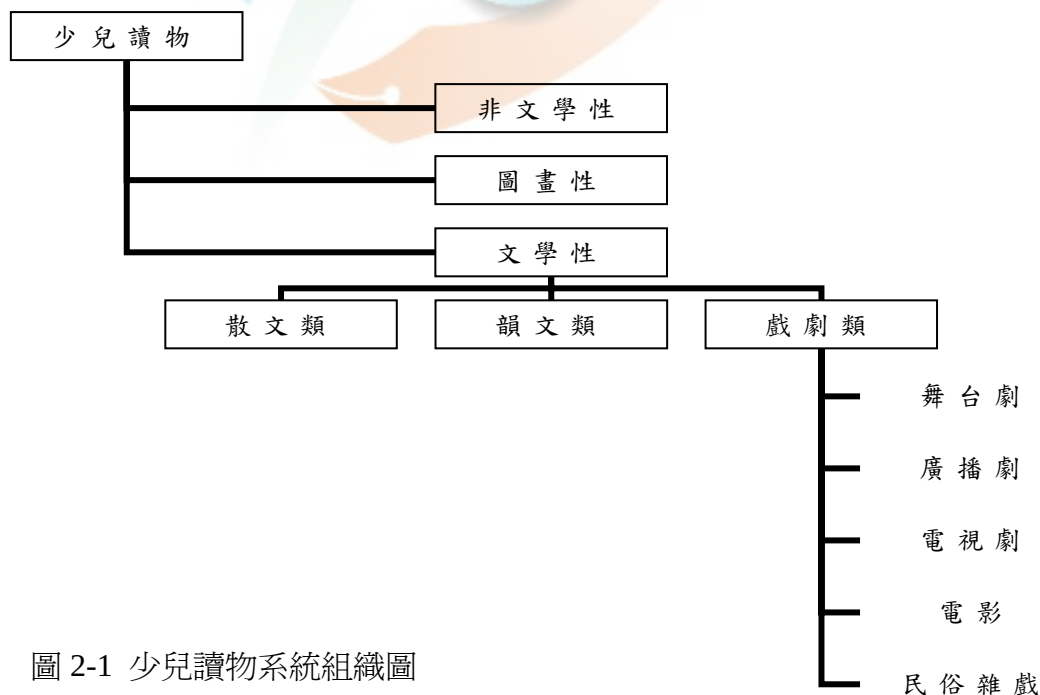


圖 2-1 少兒讀物系統組織圖

在發展上，電影歷史不似文學歷史般長遠，因此最初以未成年人為閱聽對象所拍攝的電影在命名上便依據發展較為完備的少兒文學而來。在此我們並無意著墨於文學與電影間的關係探討，而將重點置諸長期以來少兒文學與少兒電影間重疊與涵覆關係的釐清。Robert Stam（2006）認為電影之所以被貶抑，其中一個原因就是歷史優位性（historical anteriority and seniority）。一般人錯誤地認為先發展的藝術優於後發展的藝術，因此文學取得歷史優位而電影自然處於劣勢。他指出二個文學取得歷史優位原因：（一）歷史上「先文學後電影」的順序優位；（二）文學與其改編作品的分類優位¹⁸。關於第一點乃是顯著事實；而第二點分類上的優位也就是在眾人對新媒體的運用可能性認識不足前，依照既有媒體所給予的臨時定位，再加上早期電影劇本因創作量不如發展已具規模的文學文本，往往從文學中汲取經驗或加以改編。例如張之路指出，中國少兒電影的發展乃得益於少兒文學的繁榮，優秀小說的人物形象、故事及其內涵使得電影具相當的品質（張之路 248），因此電影往往被視為文學分支甚或是「背叛」了文學原著。

如前表，長久以來少兒電影置諸於少兒文學性讀物下的戲劇類，這樣的分類似乎有欠考量；若我們將電影的位置提前，以少兒電影換置少兒讀物，則本表幾乎仍可成立，由此觀察得出疊合的現象¹⁹。造成這樣的矛盾，現有的分類模式並無法說明，因此我們認為應視電影為傳播的另一途徑，如同歐洲中古時期末所發明的印刷術一樣，電影與文學並非分類上的包含關係，而是傳播媒介的進化相容²⁰，電影不應僅被視為一種「讀」物，它和文字都具有「紀錄」的功能，有自行運作的一套語法，兩者共有的特點在於捕捉時空，正如 Postman（2007）所言：「它讓過去在現今重現，為我們喚起光輝燦爛的強烈幻想，而不是給我們尋常記憶」

（Postman 30）。文學與電影間最大的差別在於「資訊的可接近性」（accessibility of

¹⁷ 此分類參考林守為（1988：19-21）、林政華（1991：49-52）、林文寶等（1999：10-1）。

¹⁸ 原文轉載如下：(a) the general historical priority of literature to cinema, and (b) the specific priority of novels to their adaptations. (Robert Stam 4)

¹⁹ 例如科學教材可拍攝成非文學性影片、動畫片不僅具圖畫性甚至還具動作連續性以及紀錄片可以散文形式於鏡頭下呈現等等。

²⁰ Postman（2007）稱印刷機發明後為「闡釋時代」；電報發明後為「演藝業時代」。他認為文字與圖像間形式的差異會帶來完全不同的論述內容，一為訴諸理性，另一為訴諸感官，兩者無法相容（Postman 48）。然而，在此我們採較中立的態度，認為文字與圖像有共存的可能。

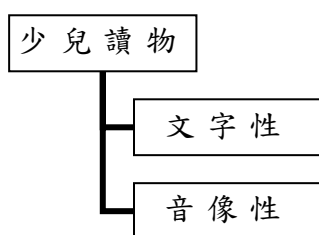


圖 2-2 少兒讀物分類圖

information) ²¹。就少兒獲取資訊的便利程度而言，電子媒體所帶來的圖像文化已成為現今主流，再加上其結合「文字」納為己用的強大能力，將電影置諸文學分類之支流，已不符現今影像工具的發展程度。接著我們再觀察上表的圖畫性讀物所在的層級，它處於文學與非文學二分法的夾縫中，理應為「正反合」中

「合」的概念，但我們可察覺圖畫性讀物在此分類下的尷尬處境，其根本原因在於資訊媒介的「錯置」，因此我們改變第二層級的分類如圖 2-2。

兩者的分類依據在於引起閱聽眾心理動機方式的不同：文字性引發抽象思惟，須經過後天學習以致精熟，否則文字只是一堆無意義的符號；音像性引發直觀本能反應，不須二度轉譯²²，直接喚起感官經驗。我們如此排列的動機在於將少兒讀物從以印刷文化為基礎所建構的分類框架中解放出來，強調文字與音像乃資訊媒介「工具性」的本質差異。

第二節 中國少兒電影

當電影前冠上「少兒」兩字後，給人帶來的想像不僅止於字面上「給少年兒童看的電影」的解釋，「教育」一詞隨及浮現腦海，特別是在中國。在下述第一項探討裡，我們將說明「少兒電影」之定義、其與教育性間的關係以及因此定義與教育性所衍生的困境。

電影如同其它藝術，從來就不是純粹的美感追求，它帶有許多複雜的政治經濟背景、文化教育考量等各面向的交雜運作。由於 1979 年《啊！搖籃》一片顛覆了古典時期的少兒戰爭影片規則，因此我們必得考察當時社會文藝政策背景以了解背後原因。在下述第二項探討裡，我們將觀察中國電影與中國少兒電影發展的

²¹ Postman (1994) 認為閱聽眾在接收電子媒體時，必須展現回憶圖像的能力，而非延後分析解碼，人們必須去感覺 (perception)，而不是去構思 (conception) (Postman 83-6)；Buckingham (2003) 提到梅若維茲 (Joshua Meyrowitz) 認為電子媒體與印刷品間的差異在於模糊或區隔兒童與成人 (Buckingham 41)。

²² 我們不排除音像也會引發抽象思惟並需轉譯，然而這裡所強調的是接觸媒介時的初次經驗。

歷史軌跡，再聚焦於 1970 與 1980 年代之間的政策變動，以期了解為何少兒戰爭電影在 1970 年代末期出現鉅大的轉變。

一、少兒電影的使命與限制

張之路認為現今對於少兒電影的歸屬判準有二：（一）為看它是不是以少兒為主要角色；（二）看它適不適合少兒觀看。而若從編導的創作動機及其與少兒觀眾的關係來看，少兒電影又可分為「給予」和「關於」少兒的電影。「給予性」的少兒電影目標明確，即指電影創作者的心中有這群特定觀者存在，以孩子的視角和話語方式來表現他們的生活環境與內心世界；「關於性」的少兒電影有二，其一從成人角度體察孩子的世界，表現出社會和成人自己的缺陷帶給孩子的痛苦，其二為成人對於過往的回憶陳述。

林文寶等（1999）在《兒童文學》一書裡，開宗明義指出：我們相信兒童文學的產生是肇始於教育兒童的需要；同樣地，少兒電影之所以存在，主要原因也在於教育少兒的需要。中國傳統觀念裡，純粹的娛樂追求往往被認為是墮落的表現，在這樣「勤有功，嬉無益」的教條下，人們十分自然地看重電影具備的文化教育功能，認為電影並不是一個簡單的消費品而是負載了一種民族形象、文化精神和意識形態的載體。特別是在中國，電影除了實現娛樂功能、提供觀眾視覺享受之外，還無可避逃地承擔著再現民族生活處境、激活民眾現實主義熱情、塑造人生理想和民族理想的使命（王曉玉 242）。中國電影所背負的大眾期待，在少兒身上得到最大限度的發揮，在此我們可以看到先前提及左翼電影的影子，張之路對於少兒電影所採取的態度亦與此相仿，他反對過於討好孩子的影片，認為一味地將孩子應承擔的責任和應受的鍛煉都錯誤簡化為成人帶給他們的痛苦，這是精神上的嬌慣，娛樂致死似的影片應有所節制（張之路 10）。

另外，就影片發行面而言，儘管有許多影片符合上述討論，但卻不願打著少兒電影的名號推行，這樣的尷尬處境與少兒文學遭遇的問題相同。在主流市場中，一旦冠上少兒電影的小眾號召，其發行與通路便受到極大的阻力，並且不似主流電影坐擁的名利雙收；除少數例外，大部分少兒電影往往無登大堂之雅，加上中國傳統觀念裡，對少兒教育面的強調，少兒電影常讓人有「說教」意味的認知，

故就商業上考量，這樣的電影自然被推向邊緣。張之路認為拍攝一部好的少兒電影比成人電影還要困難，成人電影可對主題做深度的挖掘，並得到大眾認可；然而少兒電影若思想表現過深，孩子可能無法了解；若過淺，觀眾又覺得缺少內涵，因此好的少兒電影必須深入淺出，要有深度的主題思想還要以淺顯的手法表現，由此可見其侷限上的困境。

二、中國少兒電影發展軌跡

John Berger (2005) 認為不論在任何時代，藝術往往為統治階級的意識形態所服務。我們可以從中國電影發展分期觀察出政治與文藝走向的緊密相關，電影史論家們往往以政治變革為分界線，切分出各電影發展時期與導演分代。下表為王曉玉等人主編的《中國電影史綱》(2003) 一書裡對中國電影文藝政策發展所畫分的年代：

表 2-1 中國電影分期表

1905	1931	1949	1966	1976	1984~
拓荒期	探索期	發展期	停滯期	復甦期	繁榮期

*筆者整理

另外，我們參考並對照張之路《中國少年兒童電影史論》(2005) 與上述王曉玉的分期，以了解中國電影與中國少兒電影文藝政策發展間的關係。附錄三及附錄四輯有此兩書中各分期的細部整理及簡評，可自行參閱。

表 2-2 中國少兒電影分期表

1905	1922	1949	1966	1976	1979~
	苦難期	謳歌期	停滯期	復甦期	繁榮期

*筆者整理

1895 年電影於法國誕生後，中國雖於次年已有電影相關活動，然而學者大致以 1905 年由中國自行拍攝的影片《定軍山》為中國電影之濫觴。由上述兩表對照得知，中國少兒電影起步更晚，以但杜宇所拍攝的《頑童》(1922) 為起點。電影在 1905 到 1949 年的拓荒期與探索期的發展裡，「文以載道」的思想文化傳統為電影被賦予的功能性期待，有心者可借助此發明，達到引領大眾向主流意識靠攏的

催化效果，因此政治上的變動往往影響電影的發展走向。隨著日本的侵略與國共內戰，此時的中國電影出現了兩種不同的看法，左翼電影論者強調電影與革命事業的必然關連，而軟性電影論者則欲去政治化，強調電影藝術的獨立價值，其後隨著左翼勢力的壯大形成了軟性電影消音、左翼電影思想獨尊的現象。

在早期的少兒電影方面，同樣沿續電影教育功能的期待與想像。此時出現了許多以流浪兒為主角的影片，這些影片觸及社會制度面的問題，電影工作者多以兒童的悲慘遭遇來抨擊社會問題，以孩子的良善來引發成人良知，由此可看出當時電影工作者對國家命運的擔憂並寓寄希望於未來；然而這樣的想法乃以成人視角觀之，影片雖紀錄了當時這群弱勢族群的悲慘命運，但其目的仍停留在時政利弊的探討上，少兒主角僅是成人發聲的工具。

在 1949 到 1966 年，分別為中國電影中的發展期與少兒電影中的謳歌期。中共取得中國大陸的領導權後，文藝政策便循著毛澤東的思想前進，電影則完全成了無產階級鬥爭的武器。在這 17 年間，文藝工作處於反覆擺盪的狀態，政策開放總伴隨著政治壓迫，其目的在於糾正異議份子，消除反對聲浪，因此歌頌與贊美的政治工具性考量取代了電影的藝術性價值。同樣的情形表現在少兒電影裡即以謳歌替代了過去悲慘的少兒主角，嚴恭曾說：「如果說《三毛流浪記》是跨越了新中國成立前後一拍攝於白色恐怖之下，公演於解放之後，講述的還是舊社會兒童的悲慘命運，那麼《祖國的花朵》所表現則是新中國少年兒童幸福的生活。」²³（張之路 34）於文藝上政治開放與壓迫的擺盪狀態到了少兒電影裡則完全消音，可見少兒電影更受到主流意識形態的管控，少兒電影無法持有異議，只能依附政策走向不斷反映社會美好的假象，此時的影片多以少兒響應黨的號召與其對國家所做出的貢獻，少兒主角是成人發聲的工具。

在 1966 年至 1976 年的文革時期裡中國電影與中國少兒電影同樣呈現停滯不前的狀態。文革前的電影雖受政策擺盪的影響而忽略了藝術性的探索，但卻紀錄了當時人民的生活樣態；但在文革時期，電影連紀錄生活的功能都喪失了。在文革十年間，人們能夠接觸到的僅有一切以意識形態為依的政治樣版戲，電影完全失去主體性，導致理論空洞、美學不足、攝製技巧遲滯不前。在上述 17 年間，中

²³ 《三毛流浪記》拍攝於 1949 年；《祖國的花朵》拍攝於 1955 年。

國發行的外國影片共八百多部，而文革十年內，僅公映三十六部朝鮮等四國影片（王曉玉 165），可見電影生產線的貧乏，這樣的現象同樣見諸少兒電影。文革開始到 1974 年間沒有生產任何兒童故事片，直至 1974 才出現了三部少兒影片（張之路 59），其中的第一部即為本文所探討的《閃閃的紅星》，而本片亦不脫樣版戲的原則，可見文革時期扼殺了文藝工作者的創作熱情。

1976 年後為中國電影的復甦期，由於文革時的迫害餘悸猶存，文藝工作者大多採觀望的態度不敢冒然前進。相較於中國電影在 1976 年至 1984 年間因文藝政策的「收」、「放」而顛簸難行的情形，少兒電影由於題材較少觸及政治面，反映的多為少兒生活範圍內的心理問題、師生關係、童年回憶等主題，因此很快地從復甦期脫離觀望的態度進入 1979 年後的繁榮期，而這一年正好是國際兒童年²⁴。

右圖出自《啊！搖籃》（1979）片頭，本片不但是中國 1979 年的第一部少兒電影，而且還跳脫以往的戰爭類型影片並響應了國際兒童年的號召。形勢之得以如此，與中共政治上的轉變有直接關係。1978 年 12 月 18 日召開了中共第十一屆三中全會，此會是一個重要的轉折點，前中共總書記趙紫陽的秘書鮑彤於 2008 年 3 月號的《開放》雜誌裡寫道：三中全會



圖 2-3 獻給國際兒童年

之所以產生政策面的鉅大變動乃因與會人員可以各抒己見²⁵；余瑋在《鄧小平的最后二十年》（2008）中也提到此次會議的開放氣氛促使以階級鬥爭為綱領的方針轉到以經濟建設為中心的軌道上²⁶。到了 1979 年，在外在政治條件的寬鬆及社會風

²⁴ 1978 年波蘭政府撰擬「兒童權利公約」草本，1979 年起聯合國工作小組審查前項草案，該年並訂為「國際兒童年」。1989 年 11 月 20 日聯合國通過「兒童權利公約」(U.N. Convention on the Rights of the Child)，該公約於 1990 年 9 月 2 日正式生效，成為一項國際法。

²⁵ 「三中全會的成功原因，全部在於七嘴八舌，可以各抒己見，講自己的話。三中全會失控，在於失去領導。既然陳雲可以對毛澤東說不；既然陳雲、胡耀邦可以對毛澤東批准的幾個文革大案說不，那麼老百姓也可以對文革說不；也可以對人民公社說不。三中全會上代表們可以七嘴八舌，那麼老百姓也可以在政治生活中七嘴八舌，這種自發的對民主的追求，對憲法言論自由權利的捍衛和運用，推動了改革。」

²⁶ 「根據會議的進展情況和歷史發展的需要，中央政治局常委決定放手讓大家講話，真正讓大家暢所欲言……本來這次中央工作會議的議題中沒有人事問題一項，但在會議進行中，中央政治局接受了與會者的建議，討論了人事問題……中共十一屆三中全會的召開，使中國的歷史出現了大轉折，即從以階級鬥爭為綱轉到以經濟建設為中心的軌道上來。為保證這一決策得以順利實施，中共高層領導核心做了一系列的調整……」

氣的開放氛圍下，文藝工作者在文革時期內心受到壓抑的理想與熱情得以迸發。

《啊！搖籃》一片即在這樣的背景下誕生。在後續章節裡，我們將看到《啊！搖籃》一片在中國少兒電影歷史中所占有的重要地位。

1980 年代間，由於上述政治環境的開放，少兒電影起了重大變化，社會各界開始將眼光投注在這塊常為人忽視的領域。1981 年 6 月 1 日，北京兒童電影片廠（於 1987 年改名中國兒童電影製片廠）在政府及和各界人士的支持下成立。繼成人文藝界於 1980 年召開「劇本創作座談會」，1982 年該製片廠亦舉辦了「兒童電影文學劇本座談會」，會中提出許多製作少兒電影的要點²⁷，指引少兒電影工作者新的創作方向。1985 年設立了專門獎勵優秀中國少兒電影的「童牛獎」，這個獎項是由文化部、教育部、團中央、全國婦聯等部門委託中國少兒電影學會主辦，每二年評選一次²⁸。為迎接新中國建立 40 周年，1987 年再次舉辦了第二屆「兒童電影文學劇本創作會議」，更於 1989 年經國務院批准，由六家影視單位創辦了「北京國際兒童電影節」以加強與世界各國的交流合作，亦每二年舉辦一次。從上述 1980 年代初期到後期的相關工作，我們可以看到少兒電影受到各界重視與文藝政策的開放走向有關。

總結上述，根據題材與內容演變的觀察，我們可清楚看出社會脈動與文藝工作間的連繫，文藝工作正如一面鏡子，反映著社會當下的問題。在中國與世界互動越顯頻繁的新世紀裡，各種社會問題紛至沓來，透過中國少兒電影的演變脈絡，除了可以印證中共過去那段歷史外，並能與筆者自身文化作一對照，觀察出兩地文藝走向間的異同。

²⁷ 例如孫敬修認為兒童劇本應少對話、多動作，秦裕權認為少兒電影要考慮少兒負擔社會生活的能力，不可過重、鍾惦棐認為須注意少兒的心理特點及趣味……等（張之路 75-6）。

²⁸ 取名「童牛獎」乃因於農曆牛年創辦此獎項，體現少年兒童「初生牛犢不怕虎」的勇敢精神和電影工作者「俯首甘為孺子牛」的創作態度。自 2002 年起改為每年評選一次，其宗旨為是團結少年兒童電影工作者，在黨的文藝方針和教育方針的指導下，不斷提高兒童少年電影的創作水準，為廣大小觀眾拍攝出更多更好的兒童少年電影，讓健康優秀的精神食糧伴隨孩子們成長（參考 <http://big5.china.com.cn/chinese/zhuanti/mxhcdjjhbj/409909.htm>）。

第三節 民族寓言與意識形態國家機器

為慶祝中國人民解放軍建軍八十周年，北京大學生電影節組委會聯合八一電影製片廠共同推出了「輝煌八十年」紀念建軍八十周年的大型學術研討會。2007年4月20日，在北京師範大學舉辦了第十四屆北京大學生電影節主題活動，在學術研討中，浙江大學廣電研究所所長陳曉雲說到：

「……五十年代一直到今天為止，中國拍攝的絕大部分的電影都是表現的集體抒寫的一種記憶，這種記憶其實是由中國的主流意識形態決定的……我們經常對很多電影的結尾不滿，但是那個結尾有的時候不是導演個人意志的反映，是一個更大的社會趨勢，或者是更大的政治趨勢的產物……」

這段剛於去年落幕，針對戰爭影片的發言給本文的探討指引了方向，因此我們有必要了解陳曉雲言談裡的兩個關鍵議題：一個是「長久以來中國的電影傳達了一種集體記憶抒寫，此種集體記憶乃為中國所獨有」；另一個是「主流意識形態乃由集體所決定而非導演個人所能掌握」。要了解陳曉雲對於電影、國家與集體關係的看法，則必須涉及詹明信民族寓言的說法以及阿圖塞所謂的意識形態國家機器。

一、民族寓言

改編自鍾阿城及張系國小說的電影《棋王》（1992）裡，導演運用大量特寫鏡頭刻畫主角王一生在火車上吃得卡在木板間一顆米粒的饑渴神情，如圖 2-4；同樣地，在魯迅的〈狂人日記〉中對於吃也有深入的描寫，魯迅以文字寫下資本主義



圖 2-4 《棋王》王一生

殘酷的「吃人」政治，這便是詹明信（1994a）筆下的第三世界文學－民族寓言（National Allegory）所要表達的概念。詹明信認為在面對第三世界文學作品時，應將這些文本視為民族寓言來閱讀，因為第三世界的文本總是以帶有政治投射的寓言方式呈現，亦即處於第三世界的知識份子永遠是政治知識份子。他引黑格爾

對奴隸主與奴隸的關係來說明處於第一世界的西方國家以站在奴隸主的位置來看待過時的第三世界民族寓言文本是值得商榷的。第一世界文本以公私領域分裂的形式隱諱地表達政治參與的態度，它以必須被解碼的無意識形態出現，結果是造成觀點的孤立與個人經驗的缺乏，無法掌握社會整體；而第三世界的民族寓言則是有意識並公開的表現知識份子的政治關切，在講述個人的經驗時乃包涵了社會集體經驗的闡述，此即第一世界與第三世界文本的最大不同。根據詹明信於 1986 年發表這篇文章的觀察，我們重新審視 1950 至 1970 年代間的少兒戰爭電影文本，透過這些電影文本的分析，我們將了解這些影片如何呈現詹明信所提出的民族寓言說法。

電影與社會間具反映關係，電影反映了主流文化的信念與價值觀。當我們將少兒電影置諸民族寓言的探討下亦即接受了視其為反映國家民族主義的一項傳播工具。個人在接受國家利益至上的觀點後，便表明其臣服於這個利益之下，而這樣的利益更進一步促成個人的身分認同，個人可以為了國家利益而接受次等的身分與待遇，但若缺少國家的上位概念，各種社會團體將無法成立。因此，國家統治者以其上位概念行使文化霸權，來防止可能產生危害其利益的變化，使社會成員自願放棄文化領導權，做出可能與其根本利益相左的選擇（Turner 165，166）。包括電影在內的所有藝術形式，都是統治者行使文化霸權的工具，在本章第二節的討論中，我們觀察中共文藝政策走向與電影間的緊密關係，而這樣的關係乃建立在視文藝為服務於國家意識形態的機器。這個概念，最初由馬克思（Karl Marx）提出，並由阿圖塞（Louis Althusser）進一步闡釋。

二、意識形態國家機器

「意識形態」（Ideology）一詞為前述法國哲學家特拉西（Destutt de Tracy）於 1796 年提出，意謂「意見的科學」（the science of ideas）（陳澄巧 40）。至 19 世紀初，此一概念漸行完備，許多哲學家加入了意識形態的探討。到了馬克思，他將意識形態帶進他的社會結構理論中，他認為社會分為上層建築與基礎建築兩部分，而上層建築是由基礎建築所決定。上層建築指政治法律制度和意識形態二個層次，而基礎建築指經濟基礎，亦即生產條件的統一。

馬克思認為一個社會形態如果在生產的同時不對生產條件再生產，那將無法維持該形態，因此生產的最終條件是生產條件的再生產（Althusser 151）。這裡所指的生產條件有二：其一為生產力；其二為生產關係，阿圖塞認為馬克思說明了生產條件中關於生產力再生產的部分，但關於生產關係再生產的部分卻停留在描述性的理論階段，他推進馬克思對生產關係的闡釋，提出了意識形態國家機器的概念。在關於國家的理論²⁹方面，馬克思有四點主張（Althusser 162-3）：

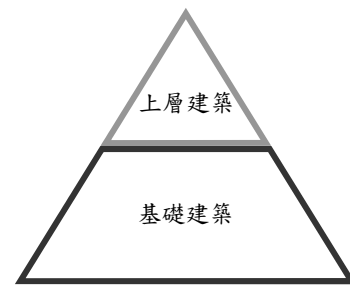


圖 2-5 馬克思社會結構

- （一）國家是鎮壓性的國家機器；
- （二）國家權力和國家機器必須分開；
- （三）階級鬥爭的目標在於爭奪國家權力（或一些階級或階層的聯盟），也是擁有國家權力的階級根據其階級目標爭奪國家機器的使用權；
- （四）無產階級為了摧毀現存的資產階級國家機器必須奪取國家權力，而且在第一階段要用一種完全不同的國家機器來取代它，在隨後的階段則開始一個徹底的過程，即消滅國家的過程（消滅國家權力和國家機器）。

阿圖塞根據馬克思的說法，將國家分為國家權力與國家機器兩部分，國家權力是透過國家機器的運作而得以維持，國家機器又可分为鎮壓性國家機器與意識形態國家機器。如圖 2-6：

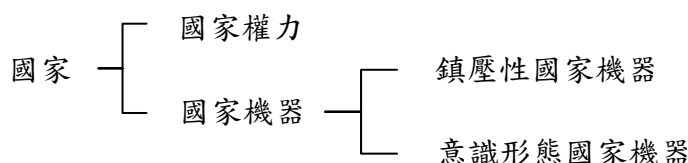


圖 2-6 阿圖塞國家觀

阿圖塞在馬克思的國家機器理論裡，區分了鎮壓性與非鎮壓性意識形態國家機器。鎮壓性國家機器與意識形態國家機器主要差別有三：（一）鎮壓性國家機器

²⁹ 須注意在此所指的社會結構與國家理論不同，社會結構不一定須要有國家的存在，而國家的存在則必定有社會結構，例如古代生產方式以家族組織為主，糾紛由耆老排解，並無出現國家概念；國家是社會發展至一定高度後的結果。

只有一個，它的不同部分由擁有國家權力的統治階級集中指揮，而意識形態國家機器有許多個，以符合統治階級的意識形態獲得保證；（二）鎮壓性國家機器屬於公共領域，而意識形態國家機器屬於私人領域；（三）鎮壓性國家機器以行政暴力的方式產生作用，例如利用軍隊、警察、監獄等有形的限制以達有效控管，而意識形態國家機器採非暴力手段，例如宗教的、教育的、傳播的等等（Althusser 164）。阿圖塞在提出意識形態國家機器後，再次回到生產關係的再生產此一問題上，他認為生產關係的再生產是靠上層建築，亦即國家機器支持的；由此我們得知在馬克思的理論裡，上層建築雖由基礎建築所決定，然而上層建築對基礎建築存在著反作用力（Althusser 158），上層建築可透過國家機器的操作進一步鞏固或改變基礎建築。從中國大陸於 1950 年代末期推行的一系列改革裡可以看到上層建築反作用力的發揮，統治階級欲改變當時的社會結構以導向共產主義社會結構，政策上推行土地改革、合作化運動、人民公社等（唐德剛 117-26），並配合文藝宣傳，在意識形態上使民眾認同共產主義。到了 1970 年代末期，上層建築的反作用力再度出現，統治階級開始向資本主義靠攏，包產到戶、經濟特區等政策說明了過去激進路線的失敗。統治階級的國家機器運作正如阿圖塞的觀察，統治階級利用人們對現實世界不滿的心態以各種意識形態國家機器試圖說服人們服從於符合當權者利益的意識形態（陳澄巧 43）。

阿圖塞認為意識形態是個人同其真實存在情況印象關係的一種展現（Althusser 180）。他提出兩個論點：（一）他以十八世紀流行的機械論³⁰與費爾巴哈³¹的說法，說明在意識形態中所展現的不是支配個人存在的那些真實關係，而是個人同他們所處的真實關係的一種印象關係。（二）意識形態無法獨立存在，它必須存在於主體的行動中，透過主體確實根據其意識形態信仰所採取的物質實踐行動裡獲得保證（Althusser 181-8）。由此我們看到，阿圖塞認為個人透過意識形態來感知外界真實訊息，而這樣的訊息必須經由解釋來挖掘其背後的意識形態真實面。他進一步

³⁰ 專制君王和神甫杜撰了自己為上帝代言人的謊言，利用印象的錯誤展現以役使人民（Althusser 182）。

³¹ 人們之所以自己製造存在情況的異化展現是因為社會的本質即受「異化了的勞動」所支配，故人自身存在物質異化的印象展現（Althusser 182）。所謂「異化」即指人創建了原本是為人服務的機械化生產模式，但是最終卻凌駕於人之上，人被迫屈從於非人性化的機械性與固定性生產流程，因而產生主客倒置的現象，以致無法掌握全貌造成人與物、人與人、人與自我間疏離的印象展現。

區分了各種意識形態與一般意識形態，各種意識形態取決於社會形態、生產方式、階級鬥爭的歷史，因此各種意識形態有自己的歷史；而一般意識形態沒有歷史，但並不是說一般意識形態凌駕於各種意識形態之上，它借用佛洛伊德夢境中的無意識說法，說明意識形態如同無意識般是永恆的，存於各種意識形態之內。阿圖塞將佛洛伊德的觀點帶入，正符合採取精神分析來看待觀影經驗的角度，看電影如同做夢，電影院裡漆黑的環境、觀眾被動的等待事件發生、本我的享樂原則使人們進入退化狀態，夢不會真的發生，然而夢的經驗卻是真的（Turner 138）。一般意識形態便在觀影的同時，進入觀影人的無意識裡，阿圖塞的看法與後佛洛伊德理論家拉康（Jacques Lacan）的鏡像概念有相同之處，透過拉康的概念，說明了人們在觀影的同時將自己投射到螢幕上的角色身上，在人們認同角色的同時也就認同自己與該角色處於同樣的境況（Turner 143）；而阿圖塞認為意識形態的複製在於將個人建構為主體，而主體從屬於大的主體³²，主體與大的主體互相承認進而使主體自我認同，並透過意識形態的保證，維持這樣的重複關係。在此可看到電影與意識形態間的關連，人們透過意識形態來理解現實是一種假象，而現實中的電影亦是一種假象，因此意識形態透過電影這樣的雙重假象「再現」了個人對真實存在情況的想像關係。

詹明信（1994b）將意識形態的探討回歸到民族寓言概念，他認為就消極面而言，意識形態帶來對事物的扭曲和變形以及對人的認識能力的侷限，其實是強調觀念的功能性；積極面而言，意識形態帶來了群體確認，說明意識形態乃群體性而非為個人的。Lebeu（2004）也認為佛洛伊德從研究「無意識」中發現個人的私密想法可能為所有人共有；內在生活中的個人主義也可能屬於整個文化所共有。他們從另一個角度提醒我們，意識形態雖存在於個人於主體的自我認同上，但社群中的所有個人對同一主體自我認同終究匯聚為集體意識。

第四節 小結

本章開頭即探討了少兒電影在少兒讀物中的位置關係，我們的用意除在將文

³² 大的主體可能是上帝、君王、國家、統治階級等。

字性與音像性兩種不同傳播方式區隔出來之外，更欲藉這樣的位置關係突顯音像性讀物的重要。隨環境變遷，少兒吸收知識的來源已不僅止於書本，由於達到文字精熟的過程須要較長的時間，直覺式反應的音像性讀物往往是少兒們初次接受知識的來源，因此當今的問題不是教導少兒們「不要看」而是「如何看」。我們從少兒的言談中可知電視、電子遊戲、多媒體成了其主要話題，若有年輕人在公眾場合大談書本中的知識與心得感想，其結果往往被同儕視為不食人間煙火的異類，在這樣一個音像當道的時代，教導少兒如何透過音像讀物進行獨立思考成了迫切的問題。此外，在少年與兒童的定義裡，我們發現中國政治上的左派共黨人士特別關注此兩年齡層的分類；在觀察共黨的歷史軌跡後，可知左派共黨人士對取得這群未成年人的支持與否相當在意，因此在少年與兒童的界線定義上也就格外注重。

在中國電影史與少兒電影史的探討過程中，我們發現 1979 年是整個文藝界的轉捩點，此時期的文藝視角觸及少年兒童的原因與社會改革開放正面相關，而除了中國本身之外，我們也觀察到台灣與中國兩地不約而同地出現一批少兒文藝工作者的現象；究其背景，發現兩者皆從政府嚴密監控下的社會背景解放出來，在回首過去集權統治的錯誤路線後，重獲自由的人們開始抱持一種對國家未來重生希望的熱情信念，紛紛將眼光投注在新生群代，因此在視少兒為國家未來主人翁的求好心態下，少兒文藝工作自然受到前所未有的重視。另外，隨著改革開放帶來的自由氣氛，統治階層的意識形態也必須調整方向以合乎時代所趨，由國家把關產製的影片不能再以刻板化的教條固執其事，於是藉由獎項的設立，一方面除了鼓勵電影工作者外，另一方面也透過這樣的機制採取較溫和的手段達到意識形態傳播的目的。

Turner 在《電影的社會實踐》中指出，意識形態的研究取向否定電影文本只能有一種解讀方式，在這些多樣化的解讀裡，有的支持社會的主流意識形態，也有反抗或顛覆主流意識的論點；然而，在這些看似非主流意識的論點中，文化霸權的功能始終發揮作用，它維持著現有的狀態（Turner 185）。Lebeu 也在《佛洛伊德看電影》中說明將電影視為一種機制進行分析是想瞭解電影在心理與政治、美學與文化等方面的力量，將電影視為現代文化的建制、一種意識形態系統，專門

提倡主流的社會生活組織（Lebeu 77）。但這並不意味著過去屬於非主流的意識形態永遠無法翻身，文化霸權會隨著社會變遷而有所變化，我們分析的目的正是找出這樣的變化，從電影文本切回社會生產來源。我們知道電影中的意識形態並不會以直接陳述或反省的方式呈現，對於這樣的探討，其困難便在於身處該意識形態之內，卻以一個跳脫該意識形態之上的觀點來研究其表述，因為意識形態的無意識早已使觀者產生對該意識的慣性，它會將社會與政治的缺陷轉化為私人的個別問題，使得觀者將這樣的缺陷視為是個人的問題而淡化了問題背後意識形態的潛藏運作；因此我們必須透過檢視影片中常被認為理所當然的事物來還原意識形態。



第三章 敘事結構

人類的思考模式無法脫離「敘事」，敘事是具有起承轉合結構的記憶單位，此記憶單位的結構順序並非固定不變；然而這種進行的結構即是人們理解事物的基模（schema）。本章即在探求中國少兒戰爭電影中的敘事結構；亦即這些電影是如何陳述事件，而這些事件又傳達了那些主政者的意識形態。

與本文敘事結構相關的探討可參考俄國學者 Propp 根據民俗傳說所歸納的三十一種英雄功能（Berger 24）以及 Campbell（1997）在《千面英雄》一書中說明神話裡的英雄人物所必須經過的啓程、啓蒙、回歸三段歷險，此兩者可為本文概念理解的輔助資料。然而，我們認為 Propp 對於民俗傳說的研究及 Campbell 關於神話的歸納雖與本研究有部分相符，但以民俗傳說及神話為文本的版模無法直接套入因應政策需要而產出的電影，因為這些電影不似前兩者所研究的文本在書寫上無特定目的而可憑藉想像自由發揮，況且影片主角的年齡、性別設定以及對閱聽眾所預設的立場亦不同於此兩者所研究的文本；中國少兒戰爭電影是以另一種帶有政治意識的創作態度所完成的（如詹明信所謂第三世界的民族寓言乃以有意識並公開的方式表現知識份子的政治關切），因此具有別於上述兩者的獨特敘事結構。

在深入研究這十部少兒戰爭影片後，我們發現以 1979 年為分界點可區分出兩種敘事結構，分別為：古典時期³³的迴路式敘事與新時期的非迴路式敘事結構。古典時期的少兒戰爭影片乃指共黨取得中國領導權至文革結束後至 1979 年由謝晉導演的《啊！搖籃》一片出現之前的少兒戰爭片；新時期的少兒戰爭影片乃指該片出現後相繼產出的少兒戰爭片，我們以該片之前的影片為範本，以該片為對照文本，觀察其間的敘事結構變化，同時亦能於兩者的比較中探得少兒戰爭影片背後意識形態的轉變。

³³ 古典一詞雖帶有經典、傳統等正面意義，但在本論文中僅為區分之便並不帶價值評斷。

表 3-1 迴路式敘事影片表

迴 路 式 敘 事	1	劉胡蘭	1950
	2	雞毛信	1954
	3	紅孩子	1958
	4	英雄小八路	1961
	5	小兵張嘎	1963
	6	閃閃的紅星	1974
	7	黃河少年	1975
	8	烽火少年	1975
	9	兩個小八路	1978

本節將探討表 3-1 所顯現出迴路式敘事結構的九部影片，在年代的分布上，我們可看到這九部橫跨 1950、1960、1970 三個十年代的少兒戰爭影片，亦即自 1950 年代始至 1970 年代末，少兒戰爭影片的敘事結構少有變動。在此古典迴路式敘事的探討裡，我們進行的方式是以劇中少兒主角的行動歷程為探討依據，反覆觀看這九部影片的敘事流程後加以紀錄並分析歸納，發現這些影片具有共同的敘事結構，其可區分為召喚、引領、考驗、蛻變四個歷程。

「召喚」乃指少兒主角接受某特定意識形態的契機；「引領」乃指順著這樣的契機，少兒主角將主動追求或被動接受引領者的引領；「考驗」乃指少兒主角必須在內在心理及外在表現上對該意識形態無條件的奉獻；「蛻變」乃指少兒主角通過考驗後，終於得以受該意識形態擁護者們的接納，成為該意識形態的一份子。其詳細的敘事結構圖繪製如圖 3-1：

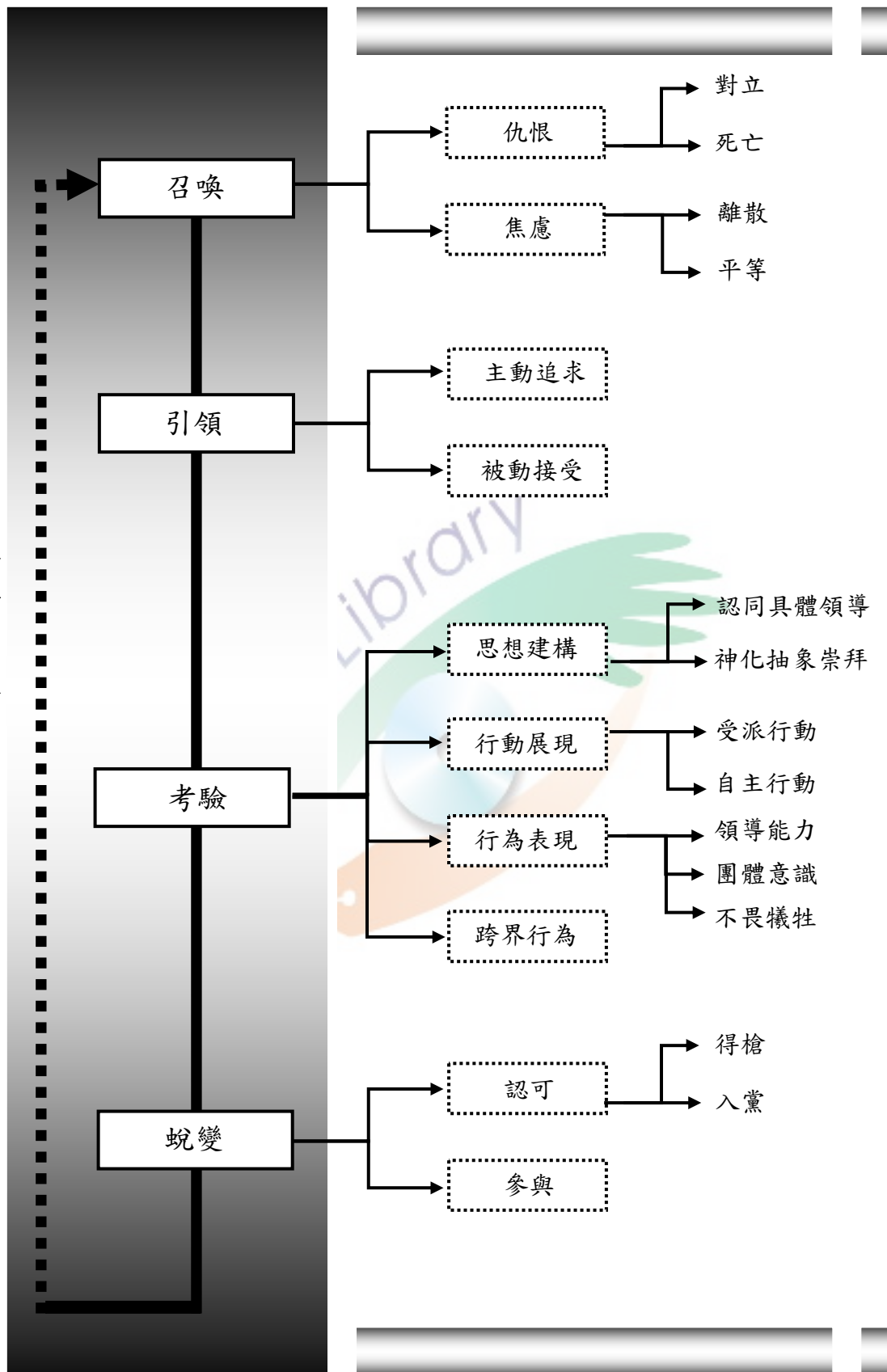


圖 3-1 中國少兒戰爭電影敘事結構圖

*筆者整理

確立這九部影片皆可觀察出如圖 3-1 所繪製的四個主要敘事結構以及另外二層次結構後，在最後一小節再以 1979 年《啊！搖籃》一部為顛覆該古典迴路敘事結構之新時期少兒戰爭影片；由此正呼應了第二章第二小節裡對於 1979 年中共政策產生變動的觀察。

在接下來的分析裡，為了避免過於瑣碎，各細節僅挑選具代表性的幾部影片加以說明，而各段落敘事輯於附錄五，請自行相互參照。

第一節 召喚

我們對於戰爭片的固有印象乃因雙方仇恨而造成彼此的敵對狀態；同樣地，中國少兒戰爭電影也具有相同的表現手法。因仇恨的產生，致使片中少兒主角們接受召喚以進入劇情發展，這些為少兒所製作的影片常以兩種方式引發片中主人翁的仇恨情緒，

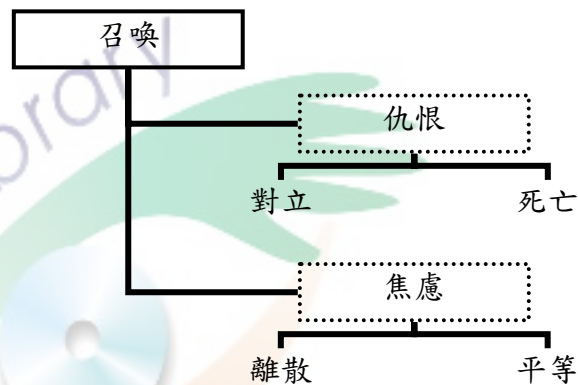


圖 3-2 召喚結構圖

分別為對立與死亡。然而，除了一般固有印象中仇恨情緒的引發之外，少兒戰爭電影還以另一獨特的手法召喚著劇中少兒主角—焦慮。在此一手法中，少兒有二個焦慮來源，一為與父親離散以致在成長過程中不停尋找失落的父親；另一為爭取對等，少兒爭取對等的對象必定是成年男性，如女性主義者所追求兩性地位的平等，少兒們則追求與成人等同的地位，此為召喚的另一手法。

在《啊！搖籃》一片出現前的少兒戰爭片裡，影片生產者們主要以製造仇恨與引發焦慮兩手法來召喚主人翁進入二元（邪惡／正義；成人／少兒）的意識形態之中，其表現方式即為上述四點，如圖 3-2：製造仇恨中的對立、死亡與引發焦慮中的離散、平等。

一、對立—《劉胡蘭》、《雞毛信》

這九部影片開頭即交代了敵我雙方正在進行戰鬥³⁴，在戰鬥的表面下呈現的是兩種不同意識形態間的權力角逐：正方的共產主義與反方的帝國或資本主義，敘事由此兩種意識形態的角逐為起點，構築了古典時期少兒戰爭類型影片的基調。

戰爭類型的影片經常圍繞著衝突對立打轉，此時期的迴路敘事通常在紅軍／八路軍³⁵的抗日或國共兩黨間的戰爭背景下展開。這樣的對抗意識表現在少兒戰爭電影上即藉由敵方的蠻橫欺壓喚起少兒的仇恨心理，進而加入成人的對抗陣營。

片中凡是地主土豪必定為富不仁，幼年個性即堅忍不拔的劉胡蘭與同伴們一同到村長呂善卿田裡撿拾收割後的餘穀卻被呂妻打了耳光，此為片初對立開端（A1）³⁶。繼而日軍為了奪取糧食，要漢奸呂村長替其籌措糧食，鄉人們生活更加貧苦；抗日勝利後，



原以為艱辛的日子終於可得解除，然而隨著蔣軍到來，人民又被迫回到艱苦的舊生活。本片在歷史進程上交代了抗日與國共內戰兩時期，其中不論是日軍或是國民黨員皆因欺凌人民而令人憎惡，劉胡蘭即生活在由貧富階級對立壓迫所引發的仇恨情緒下；搶糧的情節同樣出現在《雞毛信》一片（A2）。

圖 3-3 劉胡蘭與地主對立

在上述共軍取得中國大陸領導權的最初兩部少兒戰爭影片中，不論是呂善卿或是日軍貓眼司令，皆以他方的蠻橫欺壓作為製造衝突對立的主要手法，之後的少兒戰爭片除「欺壓」外，更以「殺害」做為挑起仇恨的手段。

³⁴ 以抗日為背景的有：《雞毛信》、《小兵張嘎》、《閃閃的紅星》、《黃河少年》、《烽火少年》、《兩個小八路》；以國共內戰為背景的有：《紅孩子》、《英雄小八路》；兩者皆有的有：《劉胡蘭》。

³⁵ 中國工農紅軍（簡稱為紅軍），是土地革命戰爭時期，中國共產黨領導的武裝力量。1928年5月前稱為「中國工農革命軍」。隨著1937年抗日戰爭爆發，根據國共合作的相關規定，中國工農紅軍被改編為八路軍和新四軍。八路軍是由中國共產黨領導的中國工農紅軍一、二、四方面軍改編而成；新四軍，是由國民政府第五次反圍剿失敗後留在南方八省進行游擊戰爭的中國工農紅軍和游擊隊改編的軍隊（參考維基百科，以關鍵字「紅軍」、「八路軍」、「新四軍」查詢：<http://zh.wikipedia.org/>）。

³⁶ 參照附錄五，左欄英文字母 ABCD 分別代表四段敘事結構，而各字母後的數字乃為區別不同段落而加：A 為召喚敘事；B 為引領敘事；C 為考驗敘事；D 為蛻變敘事；另外，E 為此四段敘事結構的顛覆。時延乃該段落於片中出現的時間位置。影像敘事乃節錄自各時延段落中的影像及聲音，將其化為文字敘述。備註欄則代表該段落出自何部影片。

二、死亡—《小兵張嘎》、《閃閃的紅星》

與先前兩片以「欺壓」挑起少兒仇恨心理的手法相較，殺害少兒親人致死的手法更能直接喚起少兒的復仇欲望。在《小兵張嘎》裡，張嘎自小與奶奶相依為命，由於奶奶藏匿受傷的八路軍連長鍾亮，消息走漏後犧牲在日軍槍口下（A3）；其後，張嘎為了替奶奶報仇，接受了八路軍的召喚，故事便由此開展。



圖 3-4 張嘎奶奶從容不屈



圖 3-5 潘冬子與母親

同樣以親人的死亡為少兒仇恨的來源還有《閃閃的紅星》（A4）；此片中冬子母親的死亡與《小兵張嘎》中張奶奶的死亡互有異同，相同處在於張奶奶解救的是黨員鍾亮，冬子母親解救的則是信奉黨的村眾百姓，兩者皆為黨犧牲；相異處在於張奶奶的死亡為他殺，而冬子母親則自我犧牲，以自己的死亡引開敵人給其它黨員開了生路；兩者雖同為為黨犧牲，但顯然攝製年代於後的《閃閃的紅星》更懂得利用親人的犧牲拔高「黨」的神聖性，讓劇中人物可以為了「黨」而毀滅自我。

三、離散—《紅孩子》、《閃閃的紅星》

除了上述影片之初以製造仇恨召喚少兒進入敵我鬥爭的意識形態外，還以引發少兒焦慮的手法召喚少兒進入該敘事。致生焦慮的狀況在此為父親留下少兒從軍而去，少兒自此生活在與父親離散的焦慮下，故急欲從軍消滅敵方以尋回父親。《紅孩子》片中主人翁蘇保之父乃該村（李家坳）李主席，身為紅軍一員的李與國民黨人黃靜波彼此對立。片初，李主席為消滅國民黨必須隨紅軍至遠方爭討，因此留下尚未成人的蘇保與爺爺相依為命，此後蘇保為追隨加入紅軍隊伍的父親，私自帶領其餘少兒一同找尋紅軍（A5）。

另外，在《閃閃的紅星》中除了前述以母親的死亡喚起冬子仇恨外，並以父

親離散喚起冬子的焦慮。片初潘父給冬子一枚紅星徽章後，便與紅軍同行遠征，留下尚屬年幼的冬子與母親，此後冬子便一心想與父親同樣帶上紅星帽當個紅軍戰士（A6）。

表面上離散造成了少兒與父親間無法重聚的焦慮，然而造成其焦慮的主因不僅止於此。在上述兩段裡，我們可觀察到造成少兒焦慮的深層因素即成人與少兒間的年齡問題：蘇保因年齡太小而無法加入紅軍跟隨父親；冬子亦因年幼而無法戴上紅星與其父同為紅軍戰士。表面上因離散致生的焦慮再深入探討，即為下述所提及的平等問題：少兒向男性成人爭取平等。

四、平等—《劉胡蘭》、《小兵張嘎》

以爭取平等為召喚少兒的手法有二，除上述因年齡問題而衍生出少兒向男性爭取平等的手法外，於《劉胡蘭》一片中，更以「男尊女卑」的觀念引發胡蘭子身為女性的焦慮，因而胡蘭子為了證明給爺爺看，積極追隨青兒的腳步（A7）。片尾，身為女性的劉胡蘭，終於藉著臨死不懼的勇氣解決了自身焦慮。



圖 3-6 劉胡蘭臨死不懼

她對著鄉民們精神喊話，爺爺也在身在群眾之間，表面上她的行動在於喚醒人群投入未完的革命事業，但更多的是在爺爺面前證明自己絕不遜於男性，甚至凌架其上的能力。另外，片初除以「對立」與「平等」這兩個手法召喚胡蘭子外，年齡問題亦被突顯；青兒將隨民兵加入紅軍遠征之際，與胡蘭子有這麼一段對話（A8）。

這段短暫論及男女戀愛的對話是少兒戰爭影片裡十分罕見的；有趣的是，青兒與劉胡蘭臨別前應有的甜言蜜語還是隨著話鋒轉到了政治上，「入黨」幾乎等同結婚時的男女宣示儀式。此後，劉胡蘭為了證明自己和男性一樣有能力，終於跟繼青兒的腳步加入了共產黨，為革命事業犧牲奉獻。

從 1950 年代的《劉胡蘭》到 1960 年代的《小兵張嘎》，焦慮問題從女性向男性爭取平等轉而成為少兒向成人爭取平等。最終除少兒如同女性證明並肯定自己能力外，更明顯的是：槍枝的擁有與否。在這九部影片中，除《劉胡蘭》一片外，

我們看不到女性舉槍參與戰鬥，舉槍參與戰鬥的全是成年男性或是片末受到成人男性肯定的少兒；而在影片之初，當然就是以「不完備的男人」為引發少兒焦慮的手法。少兒之所以焦慮在於年紀尚小，無法如同男性成人舉起槍桿加入軍隊為黨奮戰，因此片中少兒不斷追尋槍枝；然而，在得到槍枝後又懼怕被男性成人收回，於是少兒永遠擺盪在「取得－失去」的閹割焦慮³⁷中。

段落 A9 乃張嘎第一次得槍，在第二次與敵作戰的過程裡，張嘎又繳獲了第二把槍；然而記取前回槍隻被成人取回的經驗後，張嘎將槍藏於樹頂鳥巢中，直到最後將日軍炮樓攻下才上報區隊長。與此類似的情節最早出現在《紅孩子》中：蘇保等孩子們一直希望能加入紅軍並擁有槍枝與敵作戰，他們從事游擊活

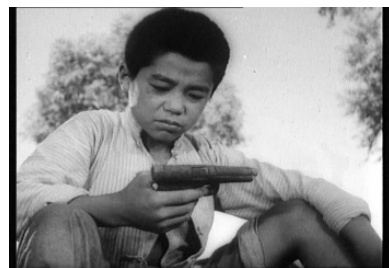


圖 3-7 張嘎持木槍

動為的是得到槍枝；然而得到槍枝後，想到自己年紀尚小，害怕槍枝被李爺爺沒收的焦慮油然而生，這樣的焦慮直到虎崽槍殺黃靜波後消失，紅孩子們執槍已受到認可。同樣地，張嘎第二次將槍上報區隊長後，區隊長不再取回，反而還送給他一副手槍皮套，兩片之所以如此乃因少兒已證明自己有能力與成人一樣與敵交鋒，於是少兒們取得男性成人的認可，不再需要背著成人掩藏被閹割的焦慮。

在《劉胡蘭》的探討中，我們得知胡蘭子最終證明了自己的能力，但值得玩味之處在於劉胡蘭實質上仍跳脫不出由男性主導的框架，她所證明的對象是爺爺：一位男性成人。同樣地，張嘎亦在區隊長：另一位男性成人的認可下解除「不完備的男人」的焦慮。由此可知，在引發焦慮的部分，此時期的少兒戰爭影片探討的是少兒向男性成人爭取對等的地位問題，不論是男女間的不平等、入黨申請或槍枝的取得等，其皆必得在男性成人的認可下進行。於此，在表現焦慮背後所欲探討的問題與權力有關，而權力則與階級觀念緊密結合，共產主義的精神即在於打破階級觀念，因此這些影片抓住了少兒／成人兩種階級地位的不平等，對於力量尚弱且往往被成人所忽視的少兒來說，片中共產主義去除階級間不平等的精神理念正替其做出了強而有力的發言。

³⁷ 閹割焦慮（castration anxiety）乃指男孩於佛洛伊德（Sigmund Freud）所謂伊底帕斯時期（約莫四至五歲）產生的恐懼（Oedipus complex），害怕陽具被父親切掉（Schultz 65）。其餘相關細節將於本文第四章第五節說明。

經由上述探討可知，在 1979 年《啊！搖籃》一片出現前，中國少兒戰爭電影通常於片初以仇恨與焦慮兩手法召喚劇中主人翁進入共產主義的意識形態之中，而製造仇恨的手法又可分為貧富階級的對立與親人的死亡，引發焦慮的手法又可分為與父親的離散及向男性成人爭取平等。上述即為此時期中國少兒戰爭影片片初的敘事規則。

第二節 引領

承接先前的探討，片初主人翁的仇恨與焦慮情緒被挑起後，必定接續一段少兒主動追求或被動接受引領而進入共產主義意識形態的情節，引領者通常由一名男性成人擔綱。

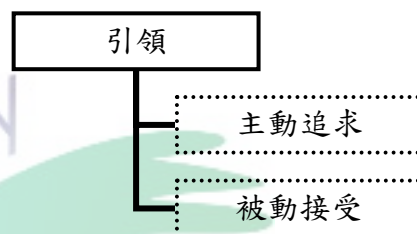


圖 3-8 引領結構圖

一、主動追求－《英雄小八路》

以少兒主動追求引領的《英雄小八路》為例，趙書記顧慮少兒們的安全，希望父母皆亡的國堅與其一幫少兒們能隨學校師生一同撤離沿海戰線，但國堅等人千方百計設法留在前線，終於在團長認可下，讓趙書記答應了他們的請求（B1）。



圖 3-9 英雄小八路五少兒

本片與《紅孩子》離家找尋紅軍有相類似的引領過程：劇中引領人物處於被動而少兒則處於主動；然而其特殊性在於本片為此時期惟一以國民黨撤退至台灣後的兩岸戰爭為時空背景，在片中我們看不到與敵人的正面交鋒，取而代之的是兩地飛彈的你來我往，故片中缺少了奮勇殺敵的熱血場面，焦點轉移到了少兒們的主動積極，片中為國奉獻的意識形態隨處可見。

二、被動接受－《小兵張嘎》

少兒除主動追求外，還有被動接受引領的情形。在《烽火少年》片初，小松

以為張偉一行人是日軍，為閃避他們而在爬上樹頂的過程中不慎跌落；有趣的是，在樹下接住小松的正是指導員張偉，在此我們可以明顯地看到少兒是如何被動的進入成人世界。另外，在《小兵張嘎》中，少兒被動接受引領的狀況更為明顯：鍾亮曾給嘎子講過黨員羅金保的事蹟，在奶奶被日軍殺害後他便四處流浪；某日，他看到騎著腳踏車的羅金保，以為他是漢奸，便欲作弄他並計畫搶走他的槍，但結果卻是隨羅金保加入了八路軍（B2）。



圖 3-10 小松落入成人之手

上述不論是在《英雄小八路》中所呈現出成人不願少兒捲入戰爭的情節或是在《小兵張嘎》中少兒被動接受成人的引領，若我們仔細觀察此時期的敘事脈絡可知，成人對少兒的參與與否始終具有一致的觀點：少兒必須而且只能接受成人引領。在前述《英雄小八路》與《紅孩子》裡，少兒們雖於片初因為安全考量而不被允許跟隨成人腳步，然而隨情節推演，少兒們皆於片末受到成人的肯定；由此我們可以確知，儘管少兒違背了成人的命令，但影片敘事仍然認可那些堅持跟隨成人腳步的少兒。另外，在這幾部影片裡，我們看不到任何拒絕接受甚或有絲毫懷疑成人引領的可能，其所呈現的是無條件的接受與全心的奉獻：對軍隊、對黨、對國家。

第三節 考驗

少兒接受成人引領後便進入影片中最重要考驗部分。在反覆觀察這九部影片後，我們發現片中對少兒的考驗可分為四部分，如圖 3-11 分別為：一、思想建構；二、行動展現；三、行為表現；四、跨界行為。

少兒在接受考驗的過程中必須在這四個方面達到影片所欲傳達的意識形態標準。主人翁們必先信仰共黨繼之為其展現行動，而

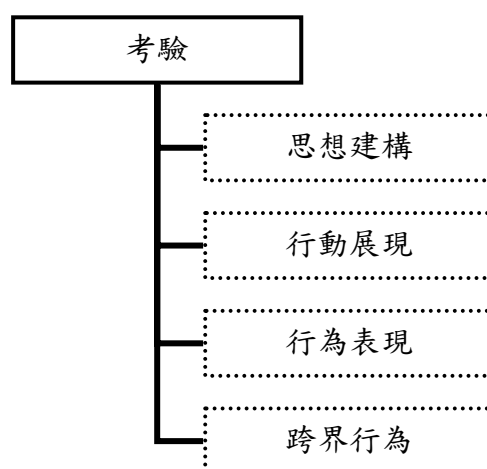


圖 3-11 考驗結構圖

展現時的行為表現亦有一定的模式可循，行動的最後必定有一個跨界行為，亦即少兒們跨入成人世界的最終門檻。

一、思想建構－《烽火少年》、《黃河少年》

在思想建構方面呈現兩種方式：其一為認同具體領導；其二為神化抽象崇拜。認同具體領導乃指片中少兒以直接接觸的成人為認同對象，內化該人物行為並模仿該人物行為。《小兵張嘎》中奶奶因藏匿鍾亮一事被發現，在將被日軍射殺之際，鍾亮出面承認自己乃八路軍試圖解救嘎子奶奶；同樣的情節也出現在片尾老保叔父子為藏匿嘎子遭日軍毒打，最後由嘎子出面承認自己是八路軍，解救了老保叔父子，由此可看出片中藉嘎子對鍾亮的模仿，塑造出少兒對成人行為的認同。同樣地，在《烽火少年》裡也有類似情節（C1）；到了片末，小松將日軍引入葫蘆峪後，埋伏的八路軍們開始進攻，此時指導員不慎遭日軍手彈擊中，小松目睹後氣憤地將手彈丟向日軍，並高喊：「我們中國人民是有骨氣的，絕不許日本鬼子在這裡胡做非為！」

這幾部影片常以「故事中的故事」來塑造少兒認同引領人物的言行，以「故事中的故事」此一手法取代絮叨赤裸的命令式說教，讓喜愛聽故事的少兒無形中接受忠黨愛國的意識形態。另一個思想建構的方式：神化抽象崇拜。此方式集中在文革時期的《閃閃的紅星》、《黃河少年》、《烽火少年》三部影片裡。如第二章第二節所述，文革時期影片生產嚴重停擺，此三部即為此時期僅有的少兒戰爭影片，片中除上述認同具體領導外，還以神化抽象崇拜來內化少兒思想，而其神化的對象即為毛澤東。成人或少兒們常在片中贊揚毛澤東，甚或背誦毛澤東講曾發表過的言論。《黃河少年》裡就有這麼一段（C2）；另外，政委與陳大伯、志燕也有類似的一段對話（C3）。

從認同具體領導到神化抽象崇拜，從《小兵張嘎》中的鍾亮到《黃河少年》裡的毛澤東，少兒們模仿的對象同樣都是男性成人，然而不同的是對象由劇中人物轉換至銀幕之外的現實精神領袖；由此可知，愈接近文革時期影片中「不在場」人物的份量愈占愈重，這與當時政治上毛澤東的「造神運動」緊密相關，共產思想下的文藝活動無法獨立於統治階級的意識形態之外，而有心的政治人物即利用

了文藝媒介的傳播特性，塑造出其所欲見的子民。

二、行動展現－《烽火少年》、《英雄小八路》、《兩個小八路》

少兒除內在思想必須服膺於共產主義意識形態之下，還必須於片中展現各自的行動能力，光是「想」不夠還必須「做」。在行動展現方面有兩種不同的進行方式，其一為受派行動；另一為自主行動。受派行動為少兒為完成成人交付的任務所採取的動作，而自主行動則為少兒自做主張所採取的動作；與受派行動於成人應許的情況下相較，自主行動常因少兒於成人視線之外，忽略整體考量而導致嚴重後果，在經過成人的「一次教訓」後，少兒將在後面的行動裡克制自己的衝動，以符合成人期望。

在受派行動裡，少兒們的行動多為（一）傳遞情報：如《兩個小八路》中的大興；（二）偵察敵情：如《雞毛信》中的海娃；（三）照顧傷員：如《黃河少年》中的趙志燕等等。這些工作絕少與敵方正面交鋒，多屬後備工作，少兒對於這些受派工作起初抱持著輕視的態度，然而在引領人的循循善誘下，終能樂於接受。以《烽火少年》為例，小松起初不滿於照養馬匹的工作，但在指導員的勸說下，終能樂於當個「革命馬倌」（C4）。



圖 3-12 海娃偵察敵情

上述為少兒在成人的引領下被動地進行非正面作戰的革命工作；而在自主行動的部分，少兒或出於無心或出於求好心切，破壞了成人的戰略計畫，因此往往受到訓責，而訓責後少兒們也必定痛改前非。《英雄小八路》中小明留在監督崗看守電話，卻因為想抓一隻蟋蟀而沒注意到電話已響，導致延誤



圖 3-13 貪玩的小明

了通報眾人對岸即將開炮的訊息（C5），之後趙叔叔仍排除眾議將守電話的工作交給小明負責。某日，一隻肥大的蟋蟀又引起了小明的注意，他本欲捕捉卻想到上次看守電話一事，於是回到電話旁抱緊電話，連其母親要帶小明回家也受到他的抗拒，他回說：「保證過就要做到底。」



圖 3-14 大興與小武

另外，在《兩個小八路》裡大興、小武也同樣因自主行動而受到訓責，不過他們並非無心之過，而是要求表現。大興、小武看到民眾紛紛將糧食運到鎮長家又聽見成人們說這些糧食將要充作日軍補給品於是暗中潛入村長家放火燒糧，其後此事被靳叔叔、劉大爺知悉，兩人自然是被訓斥了一番。此段鏡頭以交插剪接進行，串接起寄住在靳叔叔家的大興與在劉大爺家的小武(C6)。

經過這件事後，兩少兒再也沒有自作主張，無論是偵察敵情或傳送情報等皆在成人的引領下進行。另外，與此兩例相同的情節在上述的《烽火少年》裡也有提及：小松於郊外開槍獵了一隻野羊，槍聲引起日軍懷疑致使敵我雙方原本的計劃被迫改變，指導員對小松強調要講究組織紀律、嚴禁個人行動，小松在其後的對敵作戰中原本出於衝動想提前發動攻擊，但考慮到指導員曾說的話便克制了私人仇恨以顧全大局。

在自主行動裡，我們看到成人因擔心少兒破壞戰略而出現訓責的情節，少兒必須克制愛玩的天性或否定自己給予成人「不成熟的驚喜」，因為此類動作可能給成人帶來不必要的麻煩甚或致命的後果。這些帶有濃厚教育色彩的少兒戰爭影片，便將這樣的意識形態傳達給年幼的閱聽眾，期望這些少兒們能夠臣服於成人的掌控之下。

三、行為表現—《黃河少年》、《劉胡蘭》、《英雄小八路》、《紅孩子》

在這些影片裡，「新中國」的少兒在行為表現上必須具備某些能力與美德，而這些能力與美德不斷在這九部影片中重複出現，分別是領導能力、團體意識、不畏犧牲。

影片中絕少僅出現一位少兒角色，然而劇中的主要角色常僅一位，這位主要角色與其它少兒配角最大的差異在於這位主人翁扮演著跨越少兒與成人兩界的溝通橋樑。這位主人翁往往在接受成人的引領後，肩負起與引領人相同的工作，引

導³⁸其它少兒加入該主流意識。由於同儕間年齡相近，彼此互動中常會仿效對方行為，因此以「成人引領主人翁；主人翁引導其餘少兒」的複製模式無形中令閱聽眾與劇中角色互相承認進而使其產生自我認同，再透過相同意識形態的保證，鞏固了這樣的重複關係。我們以《黃河少年》中的主人翁趙志燕與少兒配角柳栓間的複製模式為例（C7）。

在這個段落，我們看到柳栓在志燕的引導下以許隊長的命令為依，為了粉碎敵人的封鎖而進行潛水練習；與此相同的情節尚出現在志燕當小隊長操練一群少兒，以及志燕將情報信交付給柳栓帶回營裡二處，諸如此類的情節還出現在其它影片裡：《劉胡蘭》中胡蘭子要桂花妹改過不能堅持革命到底的耐性、《小兵張嘎》中嘎子由區隊長手中得到真槍後將木槍傳承給胖墩、《烽火少年》中小松要少兒們聽從大人的命令、《兩個小八路》中大興要小武接續情報傳遞的工作等等。由此我們得知，影片中的主人翁必須聽從成人的指示而且還得肩負起引導片中其餘少兒認同成人的責任，在下一章角色分析中的跟隨者一節裡有更詳細的說明。

第二個行為表現為具備團體意識的美德。主人翁不能貪圖個人的利益，必須在任何時刻不忘團體，不僅對敵方的威脅利誘要果斷拒絕，對我方給予的特別待遇也要懂得謙虛退讓。在《黃河少年》中，趙志燕被日軍擄去，日司令取出懷錶欲利誘志燕，志燕二話不說即將懷錶摔打在地，可見其心中



圖 3-15 趙志燕拒絕利誘

只有黨國而沒有私心；此外，在志燕逃出敵營後，鄉親們準備了食物欲給志燕養傷，但志燕拒絕了鄉親們的心意，因為他知道鄉親們生活艱苦，怎可接受這些稀有的米糧。同樣的情節亦出現在《劉胡蘭》中，胡蘭子於田裡多日勞動，故體力不支而病倒，當德輝叔帶著米糧要給胡蘭子時，亦遭胡蘭子婉拒（C8）。

³⁸ 引領或引導並無太大區別，然在此我們為分辨的需要，將成人對少兒稱為引領；少兒對少兒稱為引導。

第三個行為表現為不畏犧牲。在與敵人鬥爭的過程中常出現少兒受傷的情節，一般的狀況為非致命性的中彈休養，而嚴重的狀況則是死亡。能像《英雄小八路》中毫髮無傷的少兒們與《閃閃的紅星》中僅受點皮肉之苦的潘冬子一樣輕微的乃屬少數，且以《英雄小八路》中少兒不畏犧牲的情節為例（C9）。



圖 3-16 死前摸槍的冬牙子

右圖中五少兒以人體通電的方式竟毫髮無傷地接通電話並可高唱愛國歌曲，其精神實令人贊歎不已，而這也說明在當時的社會環境下，共產主義被推至幾近無上的崇高地位，受到人民如同信仰宗教般地無私奉獻。另外，《雞毛信》的海娃、《小兵張嘎》的嘎子、《黃河少年》的趙志燕、《烽火少年》的小松、《兩個小八路》的大興，此五位少兒主人翁皆受過槍傷但所幸無礙；不過《劉胡蘭》中的胡蘭子與《紅孩子》中的冬牙子可沒那麼幸運了。胡蘭子成年入黨後，在解救德輝叔的過程裡被日軍抓住，她堅持不投降而上了斷頭台；冬牙子於片末在與國民黨戰鬥的過程中被流彈所及，摸著槍枝含笑而終（C10）。



圖 3-17 五少兒通電並高歌

上述兩部影片裡出現了少有的死亡情節，值得注意的是自 1958 年《紅孩子》一片產出後到 1979 年《啊！搖籃》一片出現前，我們再也找不到任何少兒因戰爭而死亡的情節；另外，此二部影片處理死亡的手法亦相當獨特，關於少兒犧牲的相關細節將於下章探討。

在這九部影片中，不論是擁有領導能力、具備團體意識或不畏犧牲的美德，其所追求的皆非少兒身心的健全完備，而是服務於黨國意識之下的子民；是故我們認為此時期少兒戰爭片的教育目的在於塑造一批為國效力的娃娃兵，這批娃娃兵不能有所主見，若有也必須在成人的許可下進行，少兒們僅須聽從成人的命令再加以複製拷貝，令其感染更多少兒加入該意識形態之內。

四、跨界行為－《閃閃的紅星》、《兩個小八路》

跨界行為乃指劇中少兒主人翁採取某特殊行為得以跨進成人世界的門檻，而此特殊行為通常為少兒主人翁對反派成人進行砍殺的儀式。這九部影片中，除《劉胡蘭》、《雞毛信》、《英雄小八路》沒有出現少兒主人翁親手殺死反派成人外，其餘六部影片皆有砍殺反派成人的情節。跨界行為常於片末出現，同時也是劇情走向的最高點，而跨界行為一旦出現，少兒主人翁便可躋身於成人之列。《閃閃的紅星》中潘冬子與胡漢三的最終結局為潘冬子砍死了胡漢三（C11）。置諸現下，這樣的電影情節必定遭致非議，少兒持刀砍殺的行為已為人所不容，而片中成人知曉後不僅未苛責還對這樣的行為加以贊許，如此的意識形態也只有在非常時期才得以出現。我們再以《兩個小八路》為例，大興小武加入對日作戰，最終追上落敗而逃的日軍司令，並開槍射殺（C12）。

影片中的反派成人通常也是殺死少兒親友的仇人，少兒意欲報仇但因無法取得槍枝，因此必得依附在黨的引領下展開復仇行動。有趣的是我們在這些影片裡看不到成人砍殺反派成人，有的皆是少兒親手砍殺反派成人，反派成人代表了少兒心中仇恨或焦慮來源，只有當少兒消滅了反派成人他才能蛻變為真正的成人；根據觀察發現，少兒必定親手砍殺反派成人為此時期少兒戰爭影片的固定結尾公式。

以上思想建構、行動展現、行為表現、跨界行為為影片中的考驗部分，亦是各部影片所占份量最多的部分；由此可知，劇中少兒不僅在內心要認同共產主義，還必須有所行動，但其行動須受制於成人的掌控，少兒在這有限範圍內的行為表現也應合乎標準；達到上述要求之後，始可親手消滅敵人，解除仇恨與焦慮的束縛。

第四節 蛻變

少兒們通過考驗後便得以進入成人世界，蛻變為別於以往的新樣貌。其進入成人世界的表徵有二：其一為擁有槍枝，其二為成為黨員；這二個表徵即為成人對少兒進入成人世界的「認可」。當少兒獲得認可得以進入成人世界後，結尾常以「參與」的面貌

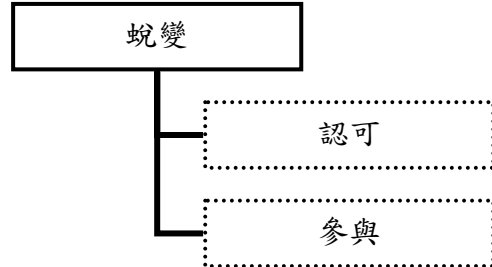


圖 3-18 蛻變結構圖

出現，參與乃指少兒加入該意識形態並開始有所行動。參與為古典時期少兒戰爭影片的一大特點，亦即本文所稱迴路式敘事結構的依據。

一、認可—《兩個小八路》、《黃河少年》

這九部影片裡，在認可的部分多為槍枝的取得：以《兩個小八路》為例，片初大興因腿傷無法與部隊同行，因此團長取回大興繳獲的槍枝（D1）；到了片末，大興殺死漢奸胡安後，躲過了日軍的火攻，再度見到團長擁有了槍枝（D2）。除本片外，《紅孩子》、《小兵張嘎》、《閃閃的紅星》、《黃河少年》、《烽火少年》的結尾皆是如此。



圖 3-19 趙志燕要求入黨



圖 3-20 對閱聽眾說教

在消滅反派敵人後，往往以少兒取得槍隻、抑或不特別強調取得槍隻但必定以少兒擁有槍隻做結，由此可見槍隻在少兒戰爭影片中所占的特殊地位，關於以「槍」為符號母題的探討容後再敘。此外，以入黨為認可表徵的可在《劉胡蘭》與《黃河少年》中見到，如圖 3-19。以《黃河少年》為例，為解救許隊長等人，志燕殺死漢奸孫元臣後身負重傷，被救回營裡時已昏迷不醒（D3），其於夢中叫喊著想加入共黨；而在最後一段話裡，政委與趙志燕更同時望向螢幕外的閱聽

眾，直接對著閱聽眾說教，可見其濃厚的教育意味。得槍與入黨此兩情節代表少兒邁入成人的新身份，少兒們自此不必再刻意隱藏擁有槍枝的事實，終能成爲一名在前線衝鋒陷陣的黨員。在少兒消滅仇恨來源並解除自身焦慮得以蛻變爲成人後，影片理應自此結束，但此九部影片不約而同地反映出「革命尚未成功、同志仍須努力」的最終結局；此即下述古典時期迴路式敘事的「參與」片段。

二、參與

迴路式敘事乃指影片結尾並沒有明確結局，亦沒有讓閱聽眾自行解讀的開放空間。我們認爲迴路式敘事雖也有結局但不完整，因爲它的結局同時也是開頭，然而就算回到開頭它的完整性仍無法補足，它所呈現的是一種不斷前進卻又同時反覆的結構。若我們將好萊塢古典敘事比擬成一段有頭有尾的線段，開放式敘事就是一段有開頭卻分支成好幾段結尾的線段，那麼迴路式敘事就是一段頭尾相連的封閉曲線。

表 3-2 影片頭尾比較表

片名	片頭	片尾
劉胡蘭	胡蘭子等百姓受地主欺壓	胡蘭子的死引發更多後繼者
雞毛信	海娃監看隨時搶糧的日軍	海娃持續監看日軍行動
紅孩子	紅孩子們找尋紅軍	紅孩子們攜槍準備下一波攻擊
英雄小八路	共黨與國民黨隔海作戰	金門雖受炮擊卻無結果
小兵張嘎	嘎子欲替奶奶報仇	嘎子得到真槍後將木槍送胖墩
閃閃的紅星	潘冬子等村人受胡漢三欺壓	潘冬子肩槍與軍隊一同開赴前線
黃河少年	趙志燕不滿孫元臣欺壓村民	趙志燕騎馬肩槍向前奔馳
烽火少年	小松爲替父母報仇	小松騎馬肩槍行進於軍隊行列間
兩個小八路	大興於戰場上與日軍作戰	大興小武肩槍行進軍隊行列間

大多數的劇情片在敘事的最初會呈現某種缺陷，也就是影片所要傳達的主要

衝突點，而情節的展現即為了解決此一缺陷問題，再度回到排除缺陷後的原點（Jameson 1994b：133）。在這九部影片裡，開頭皆顯現出待解決的衝突現象；然而就片末觀察得知，這些衝突仍舊懸而未決，如上表 3-2 及圖 3-21。



圖 3-21 參與的片尾。由左而右、上而下分別出自《劉胡蘭》、《雞毛信》、《紅孩子》、《閃閃的紅星》、《黃河少年》、《兩個小八路》。

觀察上述片尾，若將其置諸片頭，似乎可成為又一則相同故事的開端，結尾這批由少兒蛻變為成人的軍隊正好呼應片頭解救群眾的紅軍或八路軍。此時期的少兒戰爭影片呈現出封閉式的迴路結構，而造成如此原因正與當時社會動盪不安的情況吻合，1950 年代共黨雖已據有大陸；然而在政局尚不穩定、國民政府隨時有反攻的可能，於是「全民皆兵」的意識形態未能消退，表現在少兒影片上即呈現出希望後繼少兒們隨時做好武裝鬥爭的準備，因此影片呈現出「由少兒跨界至成人，再由成人回頭解救少兒」的古典時期迴路式敘事。

第五節 敘事顛覆

此時期少兒戰爭片的敘事結構由四部分組成：召喚、引領、考驗、蛻變。自 1950 年《劉胡蘭》一片開始到 1978 年《兩個小八路》止，除《劉胡蘭》在考驗的「跨界行為」與蛻變的「參與」部分略有差異外（將於後述討論），其餘影片皆符合上述迴路式敘事；直到 1979 年由謝晉執導《啊！搖籃》一片少兒戰爭影片才脫離長達近三十年相同的古典敘事結構。我們以《啊！搖籃》一片的敘事結構對照

本章歸結九部影片的敘事結構，以了解 1979 年前後少兒戰爭影片的敘事變化。

若我們以《劉胡蘭》中的主角劉胡蘭與《啊！搖籃》中的主角李楠相較，可發現兩者同為女性角色：胡蘭子由女孩成長為少女，李楠則一開始即為女人；然而，1950 年的胡蘭子將少兒帶入為黨國犧牲的意識形態裡，1979 年的李楠則是將少兒帶出這樣的意識形態外。以女性為主角在少兒戰爭片中是相當罕見的，如此罕見的兩部影片它們所出現的時間點與代表意義足以超越這近三十年間所生產的八部以男性為主導的少兒戰爭影片。



圖 3-22 李楠

首先就召喚部份而言，《劉胡蘭》表達的是一位女性如何在男性社會裡證明自己並不亞於男性的能力，亦即一位女性模仿男性的過程，因此召喚胡蘭子的是性別不平等的焦慮；《啊！搖籃》則完全相反，它述說的是一位女性如何脫去男性化特質，找回其身為女性的過程，因此召喚李楠的是想保護孩子免於戰火之苦的母性，如此既非仇恨亦非焦慮的召喚手法已不符前述探討。在《啊！搖籃》片頭蕭旅長要李楠肩負起護送孩子的任務，起初李楠亦與先前少兒主人翁一樣，不甘從事後勤工作，但在其想到自己曾身為母親的心情後接下了這份任務（E1）（片初未說明李楠曾難產並遭丈夫拋棄，但可於後敘中得知）。

本片與《劉胡蘭》一樣出現少有的男女情愛描述，但是《劉胡蘭》是在情愛中不忘戰爭（A8），《啊！搖籃》則是在戰爭中不忘情愛（E5）。由此不禁試想，或可從片中男女情愛的刻畫間察覺戰爭片是否回歸人性面的探討，當影片的感性成份增加，人道關懷亦隨之而起；同樣地，當母性被喚起，接連著對少兒的關懷亦跟著提高。

在引領的部分我們看不到李楠主動追求或被動接受共產主義意識形態，李楠所做的一切並非為了「黨」而純粹是為了在戰火下的孩子們。影片的引領人與其說是僅分派任務給李楠的蕭旅長，不如說是日夕照顧這群孩子的羅大叔。羅大叔不同於以往引領人時刻將國仇家恨掛嘴邊，他只要李楠將孩子放在首位（E2）。

一個男性成人做的卻是完全不同以往的事情，他不是戰場上衝鋒殺敵，亦

非在後方進行諜報工作，他做的是以往只有女性才會從事的工作，例如為孩子們煮飯燒菜、替孩子們清洗手腳等，這是上述九部影片中絕無僅有的：一個男人做著比李楠還女人的工作。由此可見，在引領部份亦完全不同於上述觀察，受引領的主人翁不再加入共產與帝國／資本主義相互對立的二元意識形態，而是抱著人道主義關懷戰火下為人忽略的少兒生活景況。

上述討論的九部影片中，對主人翁的考驗可分為四部分：一、思想建構；二、行動展現；三、行為表現；四、跨界行為。對照至《啊！搖籃》一片，在思想建構上，李楠的考驗不在於內心是否認同或崇拜領袖，而是認同母性天職並將孩子的需求內化為自己的行動依據，因此在行動展現上由原本不甘受派帶領孩子離開戰區轉變為主動要求保護孩童，保護孩童不再是一種交付性任務亦非出於無心或為求表現的自主行動。段落（E3）為李楠由受派至主動的轉變歷程。

脫去男性假面、恢復女性特質為李楠面對的最大考驗，她在護送孩子的過程裡漸漸打開心結，向羅大叔道出那面原本難以跨越的高牆，而這也是本片中李楠急須克服的心理障礙：從男性世界跨出，承認自己身為女性的事實（E4）。

在影片的通則中，片長的四分之三處通常代表高潮點，由此高潮點可觀察出影片背後所持的態度為何，而此點即前述的跨界行為。原先的跨界行為乃指劇中主人翁採取某特殊行為得以跨進成人世界的門檻，而此特殊行為通常為對反派成人進行砍殺的儀式；然而在《啊！搖籃》一片中，跨界行為已非外求，而是如何面對自我以跨越心中的那道鴻溝，心境的轉變取代了砍殺的外顯行為。由（E4）李楠對羅桂田的一番內心話可知，此時的意識形態已非要求主人翁為了某種無形的黨國精神捨命犧牲，而是回歸到人性面的探討，對生命價值的重新評估。

李楠的自我成長並不假外求，因此須受成人認可的過往模式無法成立；同樣地，本片也捨棄了加入共黨或取得槍枝以為國捐軀的手法，取而代之的是對女性自我肯定的贊賞。慣例中的古典迴路式敘事已不復見，片中不再出現主角肩槍開赴另一個戰局的「參與」結尾，亦無引發後人前仆後繼的意識形態³⁹。《啊！搖籃》片末表現出與以往不同的圓滿結局（E5）。

³⁹ 1979 年的《啊！搖籃》因距先前的影片尚近，並無法完全跳脫先前影片的框架，如其它次要角色仍開赴下個戰場；然而與先前影片相較，主要角色已跳脫相同的框架，此為重大轉變。

在 1979 年《啊！搖籃》出現之前的少兒戰爭片中，表面上是共產與帝國／資本主義的相互對立，其實更深層的部分在於非成人與成人間的年齡跨界問題。以張嘎與潘冬子為例，他們渴求擁有槍枝或戴上紅星乃來自其「不完備男人」焦慮的解決欲望，若他們達成該目標就能受到成人的肯定，可以加入成人陣營中成為一名真正的紅軍戰士，這個時期的少兒戰爭影片都有「少兒跨界成為男人」此一共同現象。反觀李楠由模仿男性蛻變為發揚母性的過程，以及片中只求身心滿足的孩子們，戰爭對他們而言實在太過沉重。與先前的九部影片對照，《啊！搖籃》一片對先前的少兒戰爭影片提出了最嚴苛的質疑：成人間的戰火是否該蔓延至非成人？

最後，我們認為將 1950 年的《劉胡蘭》與 1979 年的《啊！搖籃》依上述四階段的迴路式敘事並置討論可發現意識形態轉變的兩個起點。《劉胡蘭》片中的母性犧牲引發其後各片少兒必須去除個人主義以接繼黨國事業的敘事模式，此乃第一個起點；第二個起點則始自《啊！搖籃》中尋回母性的李楠，其後的少兒戰爭片開始以質疑的態度重新審視過去的既有模式，討論如下：

召喚	圖片	比較
《劉胡蘭》		劉胡蘭的爺爺一直認為女性不如男性，他對性別的偏見致使劉胡蘭產生性別不平等的焦慮感，此為召喚劉胡蘭進入共黨意識的主因。
《啊！搖籃》		同樣是在一位男性成人面前，但召喚李楠的並非不如男性的不平等焦慮（片初走在男性士兵前頭的李楠已說明她比男性更有能力），而是蕭旅長要她喚醒內在母性以肩負起護送孩童安全撤離的任務。

引領	圖片	比較
《劉胡蘭》		先前爺爺常羨慕男兒身的青兒，以致劉胡蘭積極向男性尋求認同。在這段敘事裡，經由青兒口中說出想參加紅軍的言談成了劉胡蘭主動追求共黨意識的引領過程。
《啊！搖籃》		做著刻板印象中女性才會從事的工作——成年男性羅桂田要李楠以保育院的孩童們為優先考量，他要李楠放下為任務而任務的態度，應將視線放在任務底下的弱勢生命。

考驗	圖片	比較
《劉胡蘭》		劉胡蘭的跨界行為不同於其後少兒砍殺成人的模式，但本片卻說明了此模式的原因之一。劉胡蘭臨死前在爺爺面前證明自己不亞於男性的能力，解決了性別不平等的焦慮，而這樣的母性犧牲成了後繼影片中少兒復仇的部分原因。
《啊！搖籃》		李楠跳脫原先跨界行為涉及的生死問題，她的考驗在於面對自己身為女性的事實，並跨出無法再生育的心理障礙。與劉胡蘭在男性面前「宣泄」的模式相近，但不同處在於劉胡蘭意欲證明自己的男性氣概而李楠則是完全相反。

蛻變	圖片	比較
《劉胡蘭》		劉胡蘭不同於後續影片中少兒得到成人認可得以參與繼起革命事業的模式，她蛻變成黨國精神的犧牲者形象，召喚其後影片中少兒們加入解救共黨的意識形態中。
《啊！搖籃》		李楠打破了長久以來少兒戰爭片中母性犧牲的形象，她不但沒有面臨死亡，在結尾時還永遠留下來照顧這群保育院的孩童。由此可見，本片走了出自劉胡蘭母性犧牲引發後續影片相繼投入黨國事業的敘事結構；此後，少兒戰爭片開始邁向另一個新的階段。



第四章 角色分析

本章的焦點著重於角色功能與性別、年齡間的關係探討。在大部分的影片裡劇中人物都帶有特定的功能，少兒戰爭影片亦無例外，我們將歸納這些影片中所出現的角色，試圖觀察各影片的角色功能與並從中探求其規則。在附錄六、附錄七輯有這九部少兒戰爭影片的角色分析表以及角色分析統計圖表，可先行參閱。

首先，我們歸納出古典時期影片中角色功能可分七類：引領者、待救者、犧牲者、替代者、受召者、跟隨者、對立者（請參看附錄六）；繼而以內容分析法探得九部影片中七類角色出現的數量，並將角色分為四個象限，分別為依性別之分的男性與女性以及依年齡之分的成人與少兒；最後列出統計圖表，從中可依四象限中七類角色的分布情形來觀察片中角色功能設定與性別、年齡間的關係。在統整與歸納這九部少兒戰爭片後，我們認為這七種人物乃建立在「男性主導、女性犧牲、少兒跟隨」的關係裡。

如同前章的分析模式，我們亦採橫縱分析，橫的分析即視九部古典迴路式敘事影片為單一文本進行角色功能、年齡與性別的總體分析，再於最後一小節以《啊！搖籃》單一文本為縱的對照分析。在每節的人物探討中，我們除依據上述統計總圖外，另依電影鏡頭所呈現的場面調度來分析該人物的特點，該特點表現於角色的內在思想、外顯行為或外型樣貌上，其分述如下：

第一節 引領者—男人棋手少兒卒

引領者乃交派任務指令給他人或帶領他人進入共黨意識形態的成人，該成人常為少兒學習模仿的榜樣，。據此，引領者的先決條件於思想上必定信奉共黨，且在行為表現上能影響他人。我們可經由影片對話中觀察出引領者的內在思想：

青兒：「我真想當兵去！」

胡蘭子：「當兵？當兵還不是淨欺負人。」

青兒：「我當的不是那種兵，我要當的是紅兵。」

胡蘭子：「紅兵？」

青兒：「紅兵就是紅軍，那天紅軍經過，妳還記得孫同志嗎？」

胡蘭子：「記得，他們都在哪兒呢？」（摘自《劉胡蘭》）

指導員：「一個十一歲的孩子，為什麼他有那麼大的毅力呢？因為他心裡有黨、有毛主席、有紅軍、有咱們部隊鐵的紀律！」（摘自《烽火少年》）

趙志燕：「大伯，我爹也是共產黨。」

陳大伯：「你怎麼知道的？」

趙志燕：「孫元臣把我爹丟進黃河那一天，我爹也喊：共產黨萬歲、毛主席萬歲。」

陳大伯：「敵人最恨也最怕共產黨。」

趙志燕：「我要學爹，長大了，也當一個共產黨！」（摘自《黃河少年》）



圖 4-1 男人引領少兒

另外，在《雞毛信》中海娃由父親手中接過情報信，在機智與勇氣的行動裡瞞過日軍司令的盤查，完成父親所託付的任務；在《兩個小八路》裡也有團長要大興、小武愛祖國並英勇戰鬥的對話等；由此可知，引領者不但在思想上信奉共黨且為少兒加入共黨意識的帶路人；除敘事外，在影響他人的行為表現上可從鏡頭中的行進順序、相似運鏡、動作模仿等場面調度得知。

圖 4-1 左側上下兩圖出自《小兵張嘎》，上圖鍾亮承認自己是八路，下圖為嘎子在片尾模仿鍾亮承認自己是八路的行為，在這兩個畫面中可發現一些共同點，除台詞相同外，鏡頭皆以中景仰角拍攝，演員走位也是由左向右，甚至連頭巾都一樣。在圖 4-1 右側上下兩圖出自《閃閃的紅星》，上圖為吳大叔帶領潘母入黨宣誓，鏡頭乃透過潘冬子視角所見，因此以仰角拍攝吳大叔高大的背影，下圖為潘冬子模仿成人的行為，如此由下往上看視點與三人相同的手勢正說明了吳大叔扮演引領者的角色功能，而吳大叔宣誓的標的為黨旗，由此可察覺出「黨－吳大叔－潘母－潘冬子」間的引領關係，由圖 4-1 中可觀察出引領者一角於各影片中負有影響他人的功能。繼而，根據統計總圖可以發現引領者與對立者皆為男性成人，而在受召者與跟隨者的部分，則完全沒有成人的角色。據此，我們認為文革前少兒戰爭故事片的基本敘事乃構築在：男人的引領與少兒的受召。

在這些影片裡，我們看不到戰爭因何而起，也無法得知戰爭何時終止，有的是男人如何在劇情裡為少兒佈局，而少兒又是如何甘願作為一枚兵卒，在一齣齣與敵作戰的棋譜裡前仆後繼。呼應上一章少兒接受成人引領的部分：少兒沒有選擇的權力，只企望能在男性成人的世界裡覓得仇恨與焦慮問題的解決之道。

第二節 待救者－缺席的父親

男人雖為棋手指引著少兒的行動，然而解救的卻是身為男人的自己。在待救者的歸類中，原本所預期的角色應是受成人左右至深的少兒，但在這九部影片中，處於危險境地的少兒不是如《雞毛信》中的海娃一般靠自己的機智逃脫，就是如同《紅孩子》中躲在池岸邊自救的蘇保，或是《黃河少年》中趁日軍不備潛水而逃的趙志燕，其憑藉的全是少兒自身的能力；反觀成人，女性只有犧牲沒有獲救的可能，而男性除了犧牲外，則多了一個待救的選項。

如本章第二節對犧牲者所做的觀察，父親或具父性的人物常以「不在場」替代犧牲，而「不在場」於劇情中常以三種方式呈現。分別為未曾提及、提而不現與現而不在。未曾提及指片中完全沒有提及少兒主角父親的存在，僅以孤兒或自幼與某親人相依為命等為其背景交代；提而不現意即影片略有提及父親的存在但

並未現身；現而不在意指父親雖出現在影片中卻不在少兒主角身旁，此類情形有二：其一為片初父親因其它任務在身而與少兒分離，直至片尾少兒跨界後才得以團聚；其二為父親成為敵方俘虜，等待少兒解救。不論何者，我們發現片中父親一職若非略過則必於中途退場，而父親的退場即由第四節探討中的替代者接任，父親的退場營造出等待他人救援的氛圍，而此他人即為該父之子。



圖 4-2 缺席的父親

在這九部影片中，只有最早的《劉胡蘭》是父親得以全程參與的特例，其原因在於劉胡蘭本身即代表黨國精神，她本身即是召喚誘因，她的母性犧牲正為其後八部影片的始祖，故其父親並無如他片所具的誘因功能（如前章所述引發離散焦慮的召喚誘因），因此無須等待救援。在其餘八部影片裡，只要是具備父性的成人必然缺席。如圖 4-2 中，圖一、二出自《紅孩子》，蘇保父親在片初即隨紅軍遠征離開了蘇保，成了缺席的父親（圖一；7'10"）；圖二為蘇保由屋頂爬入被國民黨人黃靜波關在內房裡的父親，正欲替其鬆綁（圖二；100'17"）。在《小兵張嘎》中，鍾連長為解救嘎子奶奶不成被日軍擄去後，直至片末八路軍攻入炮樓解救了他才又再度現身；在《閃閃的紅星》中，潘父給予冬子召喚道具—紅星後便從軍遠行（圖三；24'55"），直至片末才與戴上紅星的冬子再度重逢（圖四；97'50"）；在《烽火少年》中，小松父親被日軍擄去，但終其結尾再未提及松父，松父下落不明，但革命尚得繼續進行。

從上我們發覺影片中的待救角色乃由男人擔綱，少兒扮演解救者的角色反而多過男人，男人利用少兒的離散焦慮以解救自己，將自己當成少兒跨界後的獎賞。由此，得以確定男人不但在精神面引領少兒的行動走向，同時在角色設定上，男人亦須少兒付諸實行，在敵我鬥爭中為其挺身而出，如同上節的觀察發現：少兒戰爭片總歸離不開男人的權力角逐。再進一步思索，這些做為召喚誘因的不在場

父親具有共同的特色－信奉共產主義。若這些不在場的父親為一般無辜百姓，那麼這些影片便單純得像是「英雄屠龍救出公主」（少兒殺敵解救父親）般的少兒英雄片，其所不同處在於中國少兒戰爭影片中的待救者非手無寸鐵的柔弱公主，而是手持共產主義矛盾的成年男人，這點正透露出這些影片背後蘊藏的意識形態：在看似解救父親的行動裡，其實是要少兒拯救共產主義；而拯救了共產主義，少兒即能藉由解救父親能力的自我肯定或槍枝的擁有，解除其與男性成人間不平等的焦慮。

第三節 犧牲者－母親一定得死

政治上的宗教化運動以另一種面貌表現在少兒戰爭電影中：缺席的母性。黑格爾（George W. Hegel）曾說，在任何社會形態出現前有兩人相遇，這兩人為了尋求對方的認同而開始進行鬥爭，人類歷史也就產生了。若其中一方死亡，鬥爭就此結束；若其中一人屈服則衍生出主人與奴隸二種截然不同的生活態度：勝利的一方將榮譽看得比生命重要，因此崇尚精神層面；屈服的一方將生命看得比榮譽重要，因此崇尚物質層面。他又說：「主人的真諦是奴隸，而奴隸的真諦卻是主人（Jameson：1994b 107）。」他認為在某種意義上，真正取得勝利的是奴隸，因為奴隸既已承認自己的低劣，便可取得仿照主人的自由，而主人卻不可能仿照奴隸的生活；換言之，只有奴隸才能看清生活的真實面貌，而這真實面貌便在身體的勞動中體現，共產主義便根據黑格爾所觀察的人類歷史發展而來，階級鬥爭成了共產主義的核心概念。繼而，尼采（Friedrich W. Nietzsche）吸收了部分黑格爾的看法，他認為奴隸無法表現主人擁有的侵犯能力，只能以一種隱蔽式的形式表現，此即「憤懣」，在這樣的心理狀態下，奴隸們創造了宗教，以宗教來滲透主人的力量。馬克思曾說宗教如同鴉片使人麻醉，共產主義的出現正迎合了被壓抑的人民對宗教的信仰熱情，共產主義以主人／奴隸關係中的奴隸身份自居，為受壓迫的多數人民提供精神寄託，開始了「政治宗教化」的造神運動。在橫掃一切牛鬼蛇神的口號下，鏟除古老封建思想，對傳統文化做了一次顛覆性活動，其用意明顯地在創立一種新的宗教，一種屬於貧下中農的信仰重心，表現在少兒戰爭影片中

的政治宗教化即以母性犧牲的方式呈現。

在分類上，我們認為犧牲者乃爲了革命事業而犧牲性命的我方。根據統計總圖可以在犧牲者一欄察覺出獨特的現象：母親一定得死。在犧牲者的性別比例上以女性居多，而且只要是母親或在片中雖非母親但肩負照顧少兒責任的女性成人就必定犧牲；反觀男性，劇中死亡的男性多爲次要角色且不具備親屬關係，而父親則多以「不在場」的方式呈現，可見父親與母親的處理方式截然不同。

爲何母親一定得死？在先前探討「召喚」部分的敘事情節裡，我們得知製造仇恨與引發焦慮爲「召喚」的手法，其中更以母性的死亡爲仇恨的主要來源。母性獨有的特徵在於其繁殖後代的生育功能，而此功能正與以黨爲大主體、以個人爲主體的意識形態複製關係不謀而合。表現在影片中即以與少兒關係最爲密切的母親、祖母、姐姐等具母性的成人爲犧牲者，母性的死正象徵著黨的困境以及無法進行繁殖複製的危機，而此正召喚著少兒進入共黨的意識形態中；由此我們認為這些影片用具體的母性形象取代抽象的黨性以召喚少兒。



圖 4-3 犧牲的母性

成人犧牲有二種處理方式，在男性成人與次要人物方面乃輕描淡寫一筆帶過，如《劉胡蘭》中的德輝叔、《英雄小八路》中的小虎叔叔等，編

導在處理他們的死法時，並沒有特寫鏡頭以及音樂搭配上的悲愴效果；然而在主要人物方面，特別是具母性形象的人物則刻意拔高其神聖性。如圖 4-3 左圖，《小兵張嘎》中的張奶奶，臨死前她表現得一副正氣凜然、慷慨就義的模樣，我們可以從張奶奶的臉部特寫以至取景的仰視角度察覺出編導意圖，此時並輔以音樂的戲劇表現，張奶奶的死（母性的死）被極度放大；另一佐例亦出現在另一位母性的死亡上，如圖 4-3 右圖的《劉胡蘭》。胡蘭子的故事從她仍是孩童時說起，胡蘭子的犧牲卻在成爲一名共產黨員後，劉胡蘭與張奶奶的死亡手法如出一徹，特寫、仰角、戲劇化音樂效果，可見母性的死具有特殊的神聖性質，而此神聖性質即與黨國精神有密不可分的關係。

此外，由圖 4-4 的運鏡可以觀察出黨／母性與複製／生育間的微妙關係，圖 4-4 左側上下兩圖出自《劉胡蘭》，劉胡蘭臨死前給圍觀群眾精神喊話，要鄉親們繼起革命事業、為國捐軀；語畢她慷慨就義，轉身獨自走向畫面上方的鋤刀台，此時主題曲隨之

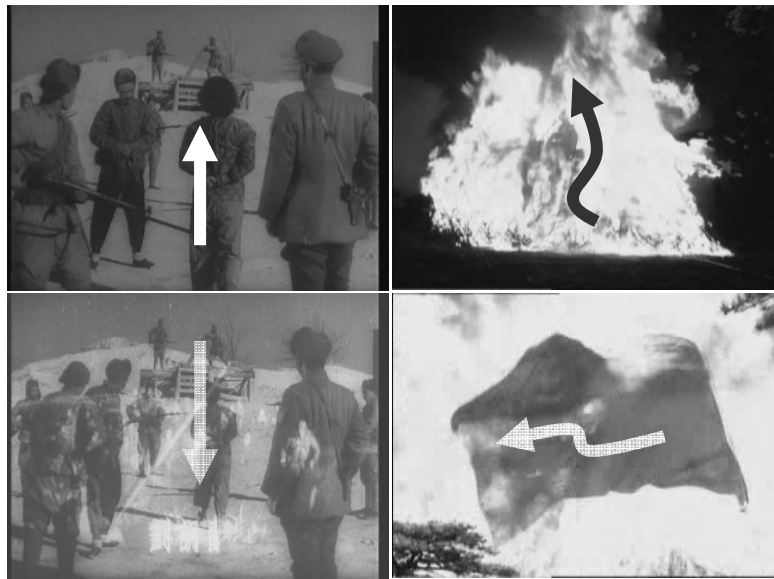


圖 4-4 母性與黨性

聲揚，畫面溶接⁴⁰至下圖群眾手搖旗幟，個個身著軍裝由畫面上方跑來，形成一人向後、千萬人向前的畫面運動，由此彰顯出劉胡蘭身為母性的生育功能：一位母性的死喚起千萬群眾為黨國精神前仆後繼。圖 4-4 右側上下兩圖出自《閃閃的紅星》，潘母為掩護鄉民逃離而獨留於土樓自焚，上圖為潘母自焚時在主題曲的伴隨下被熾烈火光包圍，下圖為象徵黨國精神的紅旗從潘母自焚的火堆中溶現，燃燒時由下至上的火光與由右至左飄揚溶現的紅旗正說明了母性犧牲與黨國精神的呼應關係，此後鏡頭帶到群眾為悼念潘母的死亡而聚集於紅旗下，在群眾面前潘冬子捧起紅星要求吳大叔讓他加入紅軍，「母性犧牲—群眾受召」的用意十分明顯。由上述分析可觀察出神聖母性的犧牲往往喚起更多後繼者加入相同的二元對立意識形態。

同樣的犧牲情節還可見諸《小兵張嘎》，嘎子在奶奶被日軍殺害後，失去了唯一的親人，此為他加入八路軍的契機；《黃河少年》中趙志燕是孤兒，於片末寫下要求入黨的宣言時，在重疊溶鏡的影像中叫喊著媽媽。另外，於較晚近的少兒戰爭片中也有母性犧牲與黨國精神的相關描述：1995 年《童年的風箏》中，少兒主角三妮為孤兒，奶奶遭漢奸殺害，而其於片末失去了惟一的姐姐，他帶著情報信奔向八路軍的懷抱；1996 年《少年雷鋒》中，雷母遭人玷污後自殺身亡，雷鋒失

⁴⁰ 溶接經常暗示上下鏡間具有某種關連性。

去所有親人，他投入共產黨懷抱說：「共產黨就是我媽媽」。順此脈絡而下，我們發現在少兒戰爭片中，母性一角總是犧牲，此與母性與黨性的連結有關：犧牲的母親使少兒英雄爲了報仇而依偎在黨翼的環抱下，而此正與政治宗教化的現實形態相緊緊相扣。古今中外，絕大部分的宗教都有犧牲者的角色，而此角色通常扮演著神與人的溝通橋樑。這幾部少兒戰爭影片中的母性人物正如基督教中的聖子，共黨透過等同聖子的母性犧牲將少兒主角以及閱聽眾個體帶入共產主義的意識形態中。

第四節 替代者—不朽的父性

替代者即指替代父母職照顧少兒的人物。身爲待救者的父親以及身爲犧牲者的母親召喚著少兒進入階級鬥爭的意識形態中，而經常身赴戰場的引領者給少兒帶來尋求跨界的途徑；以上這些不在場的成人無法照料少兒的日常生活，因此替代者的出現便彌補了無人於日常中指導少兒們的缺憾。



圖 4-5 替代的父性

於此九部影片中除《劉胡蘭》、《雞毛信》、《英雄小八路》、《烽火少年》四部影片外，其餘五部影片中父親雖必缺席，但總有替代的父性角色來照顧少兒。此替代者常爲引領人的輔助角色，兩者往往扮演有如神話中的智慧老人。例如圖 4-5 左圖，在《紅孩子》中李爺爺替代出征遠行的蘇保父親照顧蘇保等孩子們、中圖《閃閃的紅星》中替代出征遠行的潘父及自殺的潘母照顧潘冬子的宋爺爺、右圖《黃河少年》中替代死去父母照顧趙志燕的陳大伯等等；這些角色皆爲成年男性，肩負著少兒們平日的思想工作；相形之下，女性替代者不是對少兒主角漠不關心（如《英雄小八路》中國堅的姑姑）便是與男性替代者同時出現（如《兩個小八路》中的劉大娘），且戲份不如男性替代者來得重，由此可見，替代者一職多

以男性成人替代不在場的父親為典性。

與此時期少兒戰爭影片中的父母親相較，我們從母性的犧牲可知代表黨國精神的母性無法被取代，而父親則否，他們隨時可由其餘父性人物接棒，父親於少兒日常生活中的重要性在替代者的代繼填補中被推至邊緣，造成這樣的原因在於父親不似母親所代表的黨國精神，黨國精神的核心是共產主義，捍衛共產主義的基本原則不容取代，而父親代表的是遵循黨國精神的執行者，他們就像不斷被製造出來的士兵，為共產主義精神的存續而奮戰。從替代者的觀察中可以發現，為了共產主義精神的存續，男性成人角色可被置換，而此正呼應了本章第二節所提及的：在看似解救父親的行動裡，其實是要少兒拯救共產主義；而共產主義具備了母性無可替代的複製功能。

此外，我們觀察引領著與替代者和少兒主角間的關係後發現，引領少兒進入共黨意識的人物或平日照料少兒的人物並非與其生活最為密切的父母，而是由其他男性成人扮演；其原因與當時的政治環境密切相關：1949年國共內戰結束至1976文革結束的二十多年裡，表面上奉共產主義為最高圭臬，實質上則是政治人物們的奪權鬥爭，無限上綱的共產主義成了打擊對手的利器，在破除一切舊思想的狂潮下，上下兩代間的裂縫持續擴大，表現在此時期的少兒戰爭影片中則如歌詞所言：「……紅色的兒童，時刻準備者，拿起刀槍，參加紅軍，打倒軍閥地主，保衛蘇維埃……」（出自《紅孩子》）、「……紅星閃閃放光彩，紅星燦燦暖胸懷，跟著毛主席，跟著黨，閃閃的紅星傳萬代。」（歌曲《紅星閃閃》出自《閃閃的紅星》）、「……我要參軍去，永遠跟黨走，祖國祖國我愛妳，我要為妳去戰鬥」（出自《烽火少年》）、「……太陽紅，太陽亮，毛主席，指方向，給我智慧和力量，英勇殺豺狼，英勇殺豺狼。」（歌曲《小八路好兒郎》出自《兩個小八路》）影片中的歌曲傳達出希望少兒加入軍隊、跟從政治上的領導者、聽黨的話，其身邊親友對少兒的日常關切則從未出現於此九部少兒戰爭片的歌曲中；因此，取代父母親友諄諄教誨的是政治人物的黨國意識，而這樣的意識即藉由影片中的替代者發聲。時刻伴隨少兒左右的替代者經常要少兒們心裡有黨、有毛主席、不能逞一己之私慾、要有團體意識等等，而這些正是政治人物的想望，少兒接受片中替代者的引領也就如同閱聽眾們將在影片散場後成為該社會意識形態下的順民。

第五節 受召者—肩槍的不死少兒

初生嬰兒第一聲無助的啼哭代表的社會化意涵即是被強迫參與團體與文化起源中（Lebeu 65）。《小兵張嘎》的片頭即以槍聲取代了啼哭，召喚嘎子進入該社會團體中（亦即建構該社會團體的意識形態中）；《紅孩子》裡的少兒們，特別是虎崽與冬牙子，其對槍的極度渴望可從虎崽急於知道如何取得槍枝



圖 4-6 戀槍的虎崽

的模樣（圖 4-6）及臨死前終得含笑摸到槍隻的冬牙子身上看出（圖 3-16）；《英雄小八路》裡為報血仇的少兒們將紅領巾⁴¹繫於炮口，讓解放軍朝對岸金門開炮攻擊。槍炮成了此時期戰爭片的共同母題。佛洛伊德（Freud）認為男孩必須面對伊底帕斯情結的矛盾，一方面要認同父親（律法），另一方面又不能像父親般擁有母親（Lebeu 136-7）。依底帕斯情結產生的原因是男孩將情感投注於給予其滿足的母親身上，並嫉恨父親占有母親，但因害怕遭父親閹割而產生焦慮感，以致放棄對母親的愛戀轉而認同父親並內化父親威權，同時男孩了解到只有認同父親的男性特質才能擁有社會權力。這項男性特質在戰爭片中往往以「槍」的圖騰展現，它是使男孩成為男人的蛻變道具，槍在此為男性陰莖的延伸，代表一切權力的來源（吳振邦：2004）。男孩追尋槍枝的戀物行為，乃是其對閹割威脅的防衛機制，男孩害怕失去陰莖因而放棄與父親競爭轉而認同父親並內化律法，對父親的陰莖崇拜與被閹割的恐懼使男孩必須將原慾內化昇華進入超我的無意識中，男孩必須認同父親並捍衛母親。在圖 4-7 中便可觀察出父性與少兒間的認同關係⁴²，上方左右兩圖分別出自《紅孩子》與《黃河少年》，圖中可看到帶著槍枝依偎在父性懷裡的少兒與父性形象間的認同關係，兩者裝扮雷同仿若孿生，而這些槍隻的給予者即如上述兩圖以及出自上中圖《小兵張嘎》與下兩圖《烽火少年》、《兩個小八路》裡具父性的人物。

⁴¹ 紅領巾是由 1949 年 10 月 13 日所組織的中國少年兒童隊，並於 1953 年 6 月改名的中國少年先鋒隊隊員佩戴的紅色三角領巾，代表由烈士鮮血染成的紅旗一角，亦象徵無產階級的革命傳統。（參考維基百科，以關鍵字「紅領巾」、「中國少年先鋒隊」查詢：<http://zh.wikipedia.org/>）

⁴² 《劉胡蘭》一片因以女性為主角，因此不在本節討論之列。



圖 4-7 男性成人給予槍枝

以這些影片中表現槍炮母題最為明顯的《小兵張嘎》為例，嘎子對父性形象的認同可由真槍的給予中觀察得出：嘎子曾在對敵作戰得到一把真槍，然而被區隊長取回，嘎子十分懊惱以致在第二次得到真槍時，將真槍藏匿於樹上鳥窩中，直到片末攻下日軍崗樓後才上報。在的區隊長認可下，嘎子終於擁有了真槍，他在擁有真槍的同時即將原本鍾連長削給他的木槍送給了好友胖墩。嘎子從具父性形象的區隊長手頭接過真槍的動作正傳達了嘎子認同父性（該文化下的律法）並捍衛母親（紅色政權）的概念。由此可知，在閹割情結的威脅下，少兒們必得認同父性，並藉由具父性形象的男性成人處所得到的認同（授予真槍），少兒主角們才能蛻變為一名真正的男人。

另外，在反覆查看犧牲者一角的過程中，我們發現除早期的《雞毛信》與《紅孩子》外，少兒是缺席的。在少兒是否可能成為犧牲者的情節裡，我們找到了《雞毛信》與《紅孩子》中的海娃與冬牙子，然而他們的死亡與成人相較並無法歸為同類。劇情在處理海娃與冬牙子的死亡時特別謹慎，海娃此角之所以吸引觀者，不僅在於海娃與日軍鬥智過程中的英勇表現，還在於海娃隨時面臨犧牲情節的可能性。海娃懷抱中的羔羊，自然令人聯想兩者間的微妙關係，劇情以羔羊為犧牲品替代了海娃的死亡，在結尾海娃雖受了傷卻無大礙，可見編導有意避



圖 4-8 海娃與羔羊

開少兒死亡的情節。到了《紅孩子》中的次要角色冬牙子，其死亡以特寫鏡頭刻劃，此時劇情安排細妹取出冬牙子鍾愛的白鴿，將白鴿傳經少兒主角蘇保再到蘇保父親手中放飛，此情節除將少兒的死亡視為生命責任的終結與解脫外，更具有反諷意味，似乎在質疑童年中的苦難是否得解放自成人的手裡，故藉施放白



圖 4-9 成人施放白鴿

鴿的動作，淡化了少兒死亡的慘痛。對成人世界的質疑於 1958 年的本片已預見端倪，然而在接下來長達二十年的少兒戰爭影片裡，少兒做為犧牲者的角色顯然缺乏。我們認為少兒戰爭影片之所以不讓少兒角色面對死亡，除了受到當時政治上積極狂熱的氛圍影響外，另一主因乃與閱聽眾身份有關。試想對少兒觀眾而言，若傳達者旨在希望灌輸少兒黨國意識、做好戰鬥準備，少兒在拉康的鏡像概念「觀者—影像」的投射下，將聯想到自己有可能在現實生活中成為劇角之一；因此，若劇中少兒犧牲在敵人炮火下，觀影的少兒將如何看待自身的角色扮演？

第六節 跟隨者—貼近真實的角色

跟隨著乃指接受受召者（少兒主角）引導的人物，其兩者間有一共同現象，這些跟隨者與受召者以男孩所占的比例最多，女孩角色僅出現於《劉胡蘭》、《紅孩子》、《英雄小八路》三部影片，而於此三部影片裡，除《劉胡蘭》一片以女孩為跟隨者與受召者外，另二部影片中的女孩所占戲份輕微且僅限於扮演跟隨者。以《紅孩子》來說，片中細妹原欲跟隨其餘五位男孩一同離家找尋紅軍，但她卻因暴露了自己的行蹤而無法跟隨；在《英雄小八路》裡，林燕與小華為五位少兒中的二位女孩，她們所擔負的責任不如其餘男孩沉重，其餘男孩需要看守電話、與間諜鬥智，女孩則是替解放軍們清洗衣物、準備食物；由此可見，女孩於此時期的少兒戰爭片中處於相對弱勢，而此情形與主要角色之外的成年女人相同，她們出現最多的時機總在結尾迎接少兒主角或缺席的父親歸來；因此我們認為少兒



圖 4-10 受召者與跟隨者

戰爭片與一般戰爭片具有相同的角色性別設定：男性構築了戰爭片的世界。除性別設定外，受召者與跟隨者在外型上亦有所不同。在圖 4-10 中，由左至右分別出自《劉胡蘭》、《紅孩子》、《英雄小八路》，在畫面的安排上，受召者通常較跟隨者成熟高大且居中位，而跟隨者常伴左右，之所以如此乃因受召者為成人與少兒間跨界的橋樑，必須肩負引導跟隨者認同成人的責任，因此他必須像個「小大人」，相形之下跟隨者則比較像真正保有童心的孩子，他們可以缺乏耐性、愛玩、不懂事，兩者間最大的差別在於受召者模仿的對象是成人，而跟隨者模仿的對象則是受召者。



圖 4-11 做為橋樑的受召者

圖 4-11 由左至右分別出自《閃閃的紅星》、《黃河少年》、《烽火少年》。《閃閃的紅星》中，上圖吳大叔（引領者）替潘冬子（受召者）將紅星別上帽子，而下圖潘冬子（受召者）替椿伢子（跟隨者）將紅星別上帽子；《黃河少年》中，上圖趙志燕（受召者）希望能與張政委（引領者）角色互換，帶上他的槍馬痛擊日軍，

下圖則為志燕（受召者）引用許隊長（引領者）的話引導柳栓（跟隨者）進行潛水練習；《烽火少年》中，上圖為指導員（引領者）要小松（受召者）明白放馬工作也是革命事業，切莫看輕自己，下圖則為小松（受召者）要小柱子（跟隨者）替他放一天馬，並承諾若指導員（引領者）同意將帶小柱子一同前去執行任務。在這些運鏡與演員的動作走位裡可以觀察出「引領者－受召者－跟隨者」三者間的串聯關係，而此正呼應了第三章第三節考驗部分中關於少兒行為表現的探討：受召者須具備承上啓下的領導能力。若將引領者比喻為恆星，受召者則為環繞恆星公轉的行星，跟隨者便是環繞行星公轉的衛星，而如此的三星關係即構築於「以成年男性引領少兒主角－少兒主角受召並引導跟隨者－跟隨者接受引導」的層遞形式下。

此外，跟隨者一角的出現使閱聽眾找到了認同對象，這些跟隨者不同於受召者為少年英雄的模版形象，跟隨者不僅兩性皆有且具獨特個性；在出現機會稀少的女孩裡，如《紅孩子》中的細妹、《英雄小八路》中的林燕、小華等成了女孩閱聽眾們的認同對象，她們認真負責、溫柔婉約的特質更強化了社會所賦予女性的意識形態；而《閃閃的紅星》中的椿伢子、《黃河少年》中的柳栓、小祥、《兩個小八路》中的小武，他們甘為主角身邊的輔助角色亦吻合社會中跟隨人物遠多於引導人物的現實狀況。對比於受召者的領袖氣質，跟隨者顯然相形失色，然而跟隨者的角色多樣化則更為貼近現實生活中的人物，閱聽眾便在這些跟隨者的身上找到了自身的歸屬定位。

第七節 對立者－好人不蓄鬚

善惡二元對立的敘事常為戰爭片的基本結構，而邪不勝正的最終結局更是多數人們的最愛；對給少兒觀賞的影片而言，邪不勝正似乎成了必然結局，如此考量自然與少兒們心智發展成熟度與善惡明辨的社會價值有關。雖說少兒戰爭影片裡的壞人必定接受最終制裁，但少兒親手殺死壞人的處理方式卻令人觸目驚心。有別於卡通影片的喜劇誇張式死法，圖 4-12 由左至右分別出自《閃閃的紅星》、《黃河少年》、《兩個小八路》，上圖為位居鏡頭仰角的少兒向下圖位居鏡頭俯角的對立

者進行砍殺儀式，處於現今的我們很難想像當時的社會環境竟可容許出現少兒親手血刃成人的畫面。



圖 4-12 少兒血刃成人

早期少兒戰爭片中的壞人往往為扁平人物，他們的功能單一，僅止於為了搶奪而搶奪、為了殺害而殺害，劇中看不到反派人物複雜的心境轉化，不似現今常在結尾時道出反派人物之所以如此的苦衷而引發觀眾由恨轉憐的情緒波動。根據附錄七的角色分析統計圖表，這樣功能單一的反派人物往往由男性成人擔綱，惟一的例外出現在 1978 年《兩個小八路》中的田家林。從《兩個小八路》中可以發現以往以成人角度出發的少兒戰爭電影開始注意到少兒的視角；田家林雖只是鎮長之子，並非主要反派人物，但少兒反派人物的出現說明了少兒間的同儕關係才是其生活中最常接觸的對象，因此這樣的角色安排透露出以成人為中心的態度逐漸起了變化。

早期影片中的反派主角皆以科層體制的樣態呈現，主要反派人物經常對伴隨左右的次級部下頤指氣使，而這些次級部下除該體制的人物外，亦常由原屬我方的漢奸人物擔任，反派人物如此的科層體制正對照著共黨正面人物的一視同仁。圖 4-13 左側兩圖與右側兩圖分別出自《黃河少年》與《烽火少年》，此兩者有相似的運鏡，上圖為反派人物與其部下，各畫面右方為反派人物中層級較高的上司，而左方則為飽受上司苛責的部屬，此兩鏡頭皆以暗示低卑的中景俯角拍攝，顯示出崇高的中景仰角僅留給正面人物；而承接此兩鏡頭的便是眾人齊聚的遠景畫

面，在下圖裡我們無法區別人物間的地位優劣，有的是眾志成城或和樂融融的景象，由此可見對反派人物的刻畫常以上司與部下的科層衝突來烘托出正面人物的平等和諧。

除運鏡外，在反派演員的妝扮上亦反映出科層體制的濃厚意味。在這九



圖 4-13 反派人物與正面人物

部反派人物的圖 4-14 與正面引領人物的圖 4-15 裡，可以看到反派角色在衣著上明顯的以位階徽章做為地位優劣的區別，而正面引領人物雖也有所區別但在妝扮中卻有意模糊這樣的位階關係，所不同處僅在於影片中的頭銜稱謂。另外，道具運用亦有所安排，圖 4-14 上方中圖為《雞毛信》中的貓眼司令，鏡頭先對焦於右下角的骷髏頭，繼而緩緩拉近帶入滿臉鬍渣的司令，代表邪惡的骷髏頭道具暗示出反派人物的陰險；中間左圖為《英雄小八路》中幫助蔣軍的美國司令，從他手裡的報紙以及坐姿可見反派人物的閒散安逸。另外，我們發現所有的反派人物皆具有共同特色：蓄鬚。反觀大多數的引領人物，各個明眸皓齒、笑容可掬，臉上白淨無瑕。由此可知，此時期影片中的反派人物必然蓄鬚，此乃妝扮的一大特點。



圖 4-14 反派人物。由左至右、上至下，分別按九部影片年份先後排列。



圖 4-15 正面人物。由左至右、上至下，分別按九部影片年份先後排列。

第八節 角色顛覆

此時期的少兒戰爭電影中出現七種特定角色功能的人物，分別為：引領者、待救者、犧牲者、替代者、受召者、跟隨者、對立者。從附錄七的統計總表中可以發現，這七種人物乃建立在「男性主導、女性犧牲、少兒跟隨」的關係裡。其中以受召者為影片中的靈魂人

物，其餘六類人物皆因受召者而存在，人物間的關係可繪製如圖

4-15：

我們以受召者為圓心，圓心外的兩層同心圓分別為內圓：在片中常伴受召者左右的替代者與跟隨者；外圓：常與受召者處於分離狀態但卻是誘發其行動因素的待救者、引領者、犧牲者與對立者。

首先，位於受召者下方及上方的引領者與對立者間的垂直粗黑箭頭穿過受召者，意指引領者透過

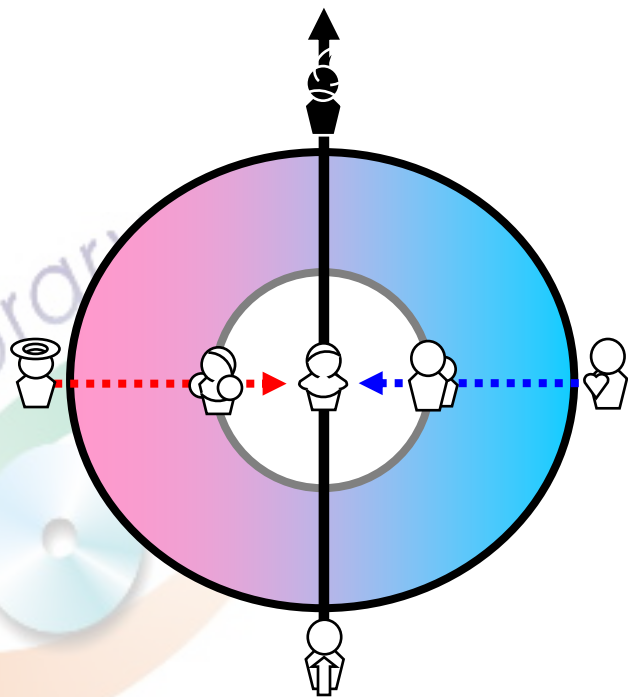


圖 4-16 角色關係圖

受召者將矛頭指向對立者；即受召者向對立者進行砍殺儀式，受召者如同引領者的武器。再者，受召者左右的水平線分別繪以紅藍兩條虛線，兩虛線箭頭皆指向受召者，意指「製造仇恨」與「引發焦慮」此兩種力量交互召喚著位居圓心的受召者。紅色部分的尾端為製造仇恨的犧牲者，此類角色乃以母性為代表，而跟隨者常以受召者為模仿對象，他／她們的角色功能並非在引發敵我爭端，而是被動地加入對立意識，因此在由男性主動建構的戰爭世界裡，跟隨者的模仿與被動的接受行為多偏向女性特質，故同分布於紅線上。藍色部分的尾端為引發焦慮的待救者，此類角色多以父性為代表，而替代者之所以分屬藍色部分乃呼應本章第四小節：替代者以男性為典型；因此，待救的父親與男性替代者分布於藍線上。



圖 4-17 退去男性化的李楠 至婉約的轉變。以女性為少兒戰爭片主角除見於 1950 年的《劉胡蘭》外，再見於 1979 年的本片已事隔近三十年，劉胡蘭與李楠的角色功能雖異（前者將閱聽眾帶入敵我鬥爭的意識形態中；後者則將閱聽眾帶出這樣的意識形態之外）但身為女性的生育功能卻同樣將後繼的影片帶入另一個境界。

在引領者部分，蕭旅長交派給李楠的任務已非傳送情報或偵察敵情這類與對立者進行抗爭的活動；相反地，他要李楠從火線上撤離並負起護送育幼院孩童遠離戰火的責任。另一位引領者羅桂田成了她模仿的對象，羅桂田一角顛覆了以往的男性形象，圖 4-18 為羅桂田替孩童洗腳、刻月餅板模，他遠離了戰場上的流血廝殺，代之以照顧孩童為己任、死而後已，他的角色功能在於喚醒李楠的母性天職。



圖 4-18 顛覆男性形象

胡宗南為本片對立者，然而他的長相一直是個謎，因為他未曾出現片中，我們只能由圖 4-19 的牆面標語得知對立者的存在，此為本片與先前影片間的最大差異。先前影片中的對立者皆為虛構人物，例如《紅孩子》中的黃靜波、《閃閃的紅星》中的胡漢三、《黃河少年》中的孫元臣等等，影片中他們有頭有臉、有名有姓，因此結尾時可以出現少兒砍殺對立者的鏡頭，畢竟他們在現實生活中是虛構的。《啊！搖籃》一片則

不可能出現少兒砍殺對立者的鏡頭，因為胡宗南（1896-1962）是真實的歷史人物，他曾是蔣中正國共內戰時的一員大將，其後隨蔣撤退來台⁴³。由於本片內容虛構但卻以真實人物為對立者，故我們無法看到對立者的最終下場。在看不清敵人面孔的《啊！搖籃》一片裡，可以察覺出原本少兒戰爭片中敵我鬥爭的意識形態已轉向它處，本片的重點已不再是受召者向對立者進行具體的砍殺行為，對立者亦非受召者必須清除的跨界障礙物。敵人在哪已不重要，重要的是戰火下的生命在哪？



圖 4-19 未露臉的胡宗南

羅桂田除了作為引領者外亦為犧牲者，與先前影片中的成人犧牲相較，羅桂田的犧牲截然不同。先前的犧牲者多為女性要角，女性的犧牲代表著共產主義的困境，而羅桂田為男性要角之一，如此已不同於男性次要角色死亡的輕描淡寫。圖 4-20 中，少兒們看著安祥死去的羅桂田，以為他睡著了，這樣的手法已非先前代表黨國精神的母性壯烈式犧牲，其死亡的用意不在喚起少兒加入共黨意識，而是表現出戰火犧牲的無奈感慨。



圖 4-20 羅桂田的死亡

片中另一犧牲者吳湘竹，她是繼 1958 年《紅孩子》中冬牙子犧牲後的少兒。除《劉胡蘭》外，先前的八部影片皆以男性少兒為主角，而在本片中類似少兒主角的人物即為吳湘竹，但她已非主角亦非男性，片中的主角是身為女性成人的李楠，我們可由主角的形象轉變觀察出意識形態的變化：少兒們不應是成人戰火下的不死傀儡而是需受到保護的弱勢生命。在圖 4-21 中，導演用了九個鏡頭刻畫少兒死亡的殘酷現實，全景鏡頭由地平線向上仰角拍攝，搭配各演員表情停格的交插剪接（如本章第五節的探討，第二個切接鏡頭正如畫外觀影的少兒們，他／

⁴³ 關於胡宗南的歷史定位說法不一，胡宗南的兒子同時也是前臺灣國家安全局第一副局長胡為真對於學者張戎於 2006 年出版的《毛澤東：鮮為人知的故事》一書中指稱胡宗南有可能是中共的紅色代理人深表不滿，他透過遠流出版社董事長王榮文要求刪改關於其父的內容，由於協商不成解約，最後該書改由開放雜誌發行。

她們目睹殘酷的死亡畫面後是否仍將戰爭視為張嘎或潘冬子等少兒主角的冒險遊戲？）以及戲劇性音樂，特寫鏡頭最後停留在吳湘竹慘白的臉部達四秒之久，如此仰角、戲劇性音樂、特寫的手法如同先前討論的母性犧牲，但與其不同的在於吳湘竹是尚未成年的少兒，她的死亡亦有別於《紅孩子》中冬牙子死後施放白鴿的淡化處理，吳湘竹具有古典時期中母性死亡時的悲壯卻沒有少兒死亡時的淡化處理。由上述可知劇中人物的死亡被極度放大，在本片之前的影片中幾乎找不到正面人物死亡後的臉部特寫，勉強算得上僅有不到一秒的冬牙子（他死前的最後一句話是：「虎崽哥，我還打死了一個白狗子呢！」），先前刻意避開的死亡鏡頭到了本片卻有意正面直視它，此時犧牲者的角色功能在於將死亡的殘酷面呈現在鏡頭下，人道關懷已取代了敵我鬥爭中的不畏犧牲。



圖 4-21 吳湘竹的死亡鏡頭。依序為左至右、上至下。

與古典時期的角色設定相較，片中待救者已非男性成人，孩童們才是真正的待救者。先前我們認為待救者為孩童的預測被九部古典時期少兒戰爭片所否定；直到本片，手無寸鐵的孩童終得以待救者的身份出場。由此觀察可知，此時影片

中的角色設定開始回歸一般對待救者為孩童的想像。解救這些待救者的自然是受召者李楠，若以待救者的少兒為主角則李楠又分飾了替代者的身份，因此她是接受蕭旅長與羅桂田引領的受召者同時也是這些待救孩童們的替代者。長期以來母親一定得死的模式已被打破，以往「母性犧牲、父性替代」的角色功能被李楠、羅桂田「母性替代、父性犧牲」徹底顛覆。不再犧牲的母性暗示黨國精神已跳脫困境，而並非永垂不朽的父性亦不再是為共產主義前仆後繼的可替代品，因為 1979 年的現實生活已遠離那段為共產主義存續而奮戰的烽火歲月。

最後，片中跟隨者有二，分別為丁大勇及梁燕。先前對「引領者—受召者—跟隨者」三者關係的角色功能探討仍可見於本片，但所不同處在於意識形態的轉變。以往跟隨者志在參軍作戰因此樂於跟隨志向一致的受召者，然而受到受召者心態轉變的影響，跟隨者亦由起初只想為國捐軀不屑照料孩童轉為真心愛



圖 4-22 想當作家的梁燕

護孩童。其中值得一提的是梁燕將來想成為作家，她從軍是為了體驗生活並記錄戰火下的點滴，作家一職的出現正如同導演拍攝本片的意旨：先前的少兒戰爭片中充斥著敵我意識形態的灌輸，是帶有濃厚教育意味的愛國宣政工具；然而，本片開始從另一個角度切入，它聚焦於記錄戰火下無辜生命的真實寫照，如同劇中時刻搖著筆桿的梁燕，導演謝晉將自己化為片中的跟隨者，傳達了這份戰火下的關愛⁴⁴。

⁴⁴ 張之路亦認為本片著重的是戰爭背景下人與人之間的情感描寫；由於此片的出現，後來的少兒戰爭影片開始跳脫了「小英雄」式的框架（張之路 72）。

第五章 佐例與歌曲

在反覆觀察上述十部影片後，除敘事結構與角色功能外，我們還發現一些敘事之外的共通性，這些共通性背後亦透露出當時的主流意識形態，而此乃為加強本文論據的佐證；另外，在解讀本研究探討的少兒戰爭影片時，我們發現隨年代推進，影片所採用的音樂風格前後具有極大的落差，因此承繼前述分析後，本章將非關敘事部分的佐例與歌曲區隔出來獨立討論。以下區分四節各為：一、廠標畫面；二、不自由的年代；三、愛國歌曲；四、佐例與歌曲之顛覆。

隨著 1970 年代末期中共政治狂熱的消退，非關敘事的佐例與歌曲也產生了變化。從原本工農兵三塑像的廠標畫面到不帶共黨意識色彩的純文字；從滿是作戰口號與全民團結的牆面標語到被商業廣告滲透；從原本激進的歌詞與明快的旋律到絕口不提戰爭與曲婉的小調，中國少兒戰爭電影開始背離了自 1950 年代起長達近三十年的意識形態，我們將在下述分析中看到這些轉變。

第一節 廠標畫面

表 5-1 影片製片廠（依影片年代及片廠數量）

年份	片名	片廠
1950	劉胡蘭	長春電影制片廠
1958	紅孩子	長春電影制片廠
1975	黃河少年	長春電影制片廠
1978	兩個小八路	長春電影制片廠
1954	雞毛信	上海電影制片廠
1961	英雄小八路	上海電影制片廠
1979	啊！搖籃	上海電影制片廠
1963	小兵張嘎	北京電影制片廠
1975	烽火少年	北京電影制片廠
1974	閃閃的紅星	八一電影制片廠



圖 5-1 早期廠標畫面

本論文所探討的十部影片及其製片廠如表 5-1，在數量上以長春電影製片廠所占的四部為最，其次為上海電影製片廠的三部、北京電影製片廠的二部、八一電影製片廠的一部。據上，早期少兒戰爭片的主要製片廠以長春、上海兩製片廠為最。

圖 5-1 為早期各片場的廠標畫面：東北電影製片廠⁴⁵、北京電影製片廠⁴⁶、八一電影製片廠⁴⁷、長春電影製片廠、上海電影製片廠⁴⁸五片廠（嚴格說來僅四片廠，因東北與長春製片廠乃新舊名稱）。在影片播放之初，各製片廠的廠標畫面即透露

⁴⁵ 抗戰勝利後，中國共產黨文化幹部前往東北接管「滿洲映畫協會」（日侵期間在東北建立的電影製片廠），1946 年在「滿映」的原址上成立東北電影製片廠，其為國共內戰後第一家電影製片廠，到了 1955 年更名為長春電影製片廠。（<http://big5.china.com.cn/chinese/2005/dybn/904595.htm>）

⁴⁶ 北京電影製片廠創建於 1949 年。1948 年北平解放後，北平市軍事管制委員會接收了原國民黨中央宣傳部中央電影企業公司第三電影製片廠，並從延安及各革命根據地抽調了一批從事電影工作和文藝工作的幹部，於 1949 年 4 月 20 日成立北平電影製片廠，同年 10 月 1 日改名為北京電影製片廠（<http://www.filmsea.com.cn/document/org/index.htm>）

⁴⁷ 八一電影製片廠創建於 1952 年 8 月 1 日是屬於中國人民解放軍的電影製片廠，由中國人民解放軍總政治部領導，所製作的影片多以軍事題材為主，本廠並於 1984 年 4 月編輯出版電影文學刊物《八一電影》。（<http://www.filmsea.com.cn/document/org/index.htm>）

⁴⁸ 上海電影製片廠以生產故事片為主。1949 年 6 月，中國共產黨接管了國民黨在上海的中央電影企業總管理處及其一廠、二廠，中國電影製片廠攝影場和上海實驗電影工廠等機構，由夏衍等負責在此基礎上籌建電影廠。1949 年 11 月 16 日上海電影製片廠正式成立。1950-1952 年，上海長江電影製片廠、昆侖影業公司、文華影業公司、國泰影業公司等八家私營電影企業聯合組建為國營的上海聯合電影製片廠。1953 年 2 月上海電影製片廠與上海聯合電影製片廠合併，仍沿用上海電影製片廠廠名。1957 年，上海電影製片廠曾一度改為上海電影製片公司，下設三個電影製片廠：江南電影製片廠、海燕電影製片廠和天馬電影製片廠。不久，撤銷江南廠，上海電影製片公司改建為上海市電影局。1973 年後，海燕廠（當時名為紅旗電影製片廠）和天馬廠（當時名為東方紅電影製片廠）重新合併為上海電影製片廠。（<http://baike.baidu.com/view/194585.htm>）

出某些訊息，東北、長春與早期北京電影製片廠的廠標畫面皆為二男一女共三人，自古「三」即帶有眾多的意思，此三人表現出工農兵全體的意象。工人伸手指引方向，士兵手執武器，其中代表農民的必為女性，顯示出其為大地之母育化萬物的重要⁴⁹。除工農兵三塑像外，北京電影製片廠的廠標畫面背景為天安門城門及一座華表，天安城門於清朝時命名，取「受命於天，安邦治國」之意，象徵著皇城所在地，而華表上的蹲獸有「望君歸」、「望君出」的意涵，說明了此地為全中國的重心；北京製片廠的廠標畫面表現出：以此地為根基，全國工農兵向外擴展的意旨。到了 1975 年的《烽火少年》一片，北京製片廠廠標畫面已有改變，如圖 5-1 下列中圖：原先的工農兵三塑像已消失，取而代之的是在旗海飄揚的天安門廣場前掛著毛澤東畫像的畫面，由 1963 年《小兵張嘎》（圖 5-1 上列中圖）到 1975 年的《烽火少年》，在政治上歷經了文革的鉅大變動，由北京電影製片廠廠標畫面的轉變可察覺出由全體工農兵至毛澤東個人崇拜的意識形態變化，毛澤東的政治造神運動即反應在此兩畫面中。

如圖 5-1 上列右圖，由中國人民解放軍所創立的八一電影製片場以一顆綻放光芒的紅星為廠標畫面，政治教化意味十分濃厚，此正與《閃閃的紅星》中的紅星母題緊密相連。

中共五星國旗，首次於 1949 年 10 月 1 日由毛澤東在天安門廣場升起。底面的紅色代表鮮血，象徵共產革命。大的五角星象徵中國共產黨，四個小五角星象徵中國共產黨領導下的四個階級：工人階級、農民階級、小資產階級和民族資產階級。這四顆小五角星各有一角正對著大星的中心，象徵著共

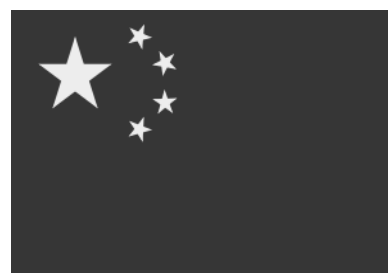


圖 5-2 中共五星旗

產黨領導下的革命人民大團結。圖 5-3《閃閃的紅星》中便取五星旗中的紅色與星形，以圖騰召喚主體認同，片中處處可見紅星圖騰，在屋前（家庭）、課本（學校）、慶祝會場（社會）等地都填滿了紅星。阿圖塞（Althusser）認為意識形態的複製在於將個人建構為主體，而主體從屬於大的主體，主體與大的主體互相承認

⁴⁹ 當時中國的社會結構以農業為主力，故進行革命無法依循俄國以工人階級為主力的城市鬥爭，因而以工人階級為領導、農兵民為主力，成了中國共產革命的進行方式。



圖 5-3 紅星圖騰

進而使主體自我認同，並透過意識形態的保證，維持這樣的重複關係。紅星於此即象徵大主體（共黨統治階級）召喚著主體（片中少兒主角）從屬，同時也將觀眾縫合（suture）⁵⁰於其關係之內。如上章提及的角色探討，父親於長征前給予冬子的紅星由吳大叔替冬子別上帽子，正如嘎子得到的真槍乃藉由父親形像處所得到的認同，兩者皆從屬於共黨的意識形態內。片中紅星正如同五星旗中象徵中國共產黨的大星，引領鏡像內外的觀者主體與大主體相互認同。

同樣地，八一電影製片廠廠標畫面的紅星即象徵著黨國精神，它出現於片頭的用意十分明顯，正說明了該影片離不開共黨意識形態。此外，儘管上海電影製片廠於 1979 年出版的《啊！搖籃》已跳脫先前九部少兒戰爭影片的敘事結構與角色功能；然而，其廠標畫面亦符合先前對工農兵三塑像的分析，可見影片題材對社會變遷的反應較片廠體制改革來得靈敏。

由上述可知，早期的文藝政策確實循著馬克思列寧主義和毛澤東思想的文藝觀前進：政治路線的階級文藝是確實存在的，平行於工農兵全體的超階級文藝則是不可能的。姑不論是上述三塑像、紅星或毛澤東肖像，其皆透露出濃厚的政治意味，直到 1980 年代廠標畫面所呈現的意識形態才開始改變，此改變將於第四節顛覆部分說明。

⁵⁰ 拉康（Lacan）指稱觀者於觀看過程中會將衝突特質（認同理想形象）與象徵秩序（強迫觀者承認該社會文化）縫合至觀看中並受其影響（吳振邦 2004）。

第二節 不自由的年代

根據第二章第二節與附錄三中對中國電影歷史分期的介紹可知，在中共建國至文革前的十七年期間，文藝政策經常處於搖擺不定的狀態，時而開放卻又時而緊縮，文藝工作者在這樣的政策環境下自然無法恣意發揮；到了文革期間，文藝工作者處境更爲艱難，在動輒得咎的政治整肅下，文藝工作完全在黨的監視下進行，因此人民於現實生活中的不自由表現在此時的影片裡即以口腔期固著、受限的時空與暗號等現象呈現。

一、口腔期固著



圖 5-4 張嘎咬人



圖 5-5 潘冬子咬人特寫

在《小兵張嘎》與《閃閃的紅星》中具有相同的母題—咬人。如圖 5-4，在《小兵張嘎》中，咬人的動作第一次出現在嘎子與胖墩摔角比賽上；第二次是嘎子爲了搶敵人的槍；第三次是嘎子爲解救老保叔父子時；同樣的畫面也出現在《閃閃的紅星》中。如圖 5-5，潘冬子在郊外遇到了躲避紅軍的胡漢三，在纏打之際他一把抓住胡漢三的手猛咬。《小兵張嘎》中導演用了三個鏡頭突顯這個動作，而在《閃閃的紅星》中導演則以特寫突顯這個動作；由此可知，這四個咬人的鏡頭具有特殊意涵。對孩童而言，本能性的攻擊反應即是以嘴啃咬的動作，啃咬的動作按佛洛伊德的說法是一種口腔期的焦慮、本我(id)的原慾，口腔攻擊的行爲發生在孩童長牙期間，因此在吸吮與磨咬母親乳頭間產生了對母親愛恨交雜的情感；固著於此階段將會嫉妒他人並試圖利用、操控他人 (Schultz 63)。回到第二章第三節中所提詹明信對魯

迅〈狂人日記〉所做的觀察，在〈狂人日記〉與後來改拍成電影的鍾阿城的〈棋王〉裡對「吃」有深刻的描寫，在權力角逐的現實社會裡，人爲了私利可以互相殘殺並踩著對方屍首前進，這樣的現象是人類歷史文化積累下來的結果，因而人們有意識的以政治投射的寓言方式表現對該文化現象的不滿，其表現在文學、電影等媒介上即爲階級間的吃人描寫，吃人爲的是取得掌控他人的優勢地位，由此我們認爲此時期的中國少兒戰爭影片表現出口腔期固著的現象。

長久以來受到儒家道統觀念禁錮的人們，在社會倫常層層交疊下被壓得無法喘息；人們深愛這片孕育其成長的文化土壤，卻又因這片土壤上的文化太過根深柢固以致滿目陳瘡，因此在對她又愛又恨的矛盾情緒下，社會上眾口齊聲的革新口號革了一切舊思想、古文物的命。在這樣口腔期固著時代的影片背景下，表現於當時的少兒戰爭片即爲張嘎與潘冬子的這四段咬人動作，其目的在於取得勝利、奪槍、制止、攻擊對方。在掙脫舊世界階級鬥爭的政治環境裡，「吃人」除表達出爲得到支配他人權力的企圖，同時也暗示著共產主義將推翻封建資本或帝國主義；如此，民族寓言中的政治無意識正透過影像畫面投射出來。

二、受限的時空

提到戰爭片中的空間，一般印象裡人物行動必然受到限制，中國少兒戰爭影片亦是；然而透過觀察，我們發現此時期中國少兒戰爭影片中的空間具有獨特的表現方式。在場景的設定上，這十部影片的空間場景皆在農村，如劉胡蘭家人及鄰人多爲佃農、海娃居住在龍門村裡、紅孩子們住在黃家樓聚落處、國堅等人住在福建沿海邊的村落而張嘎住於冀北一個村莊裡等；我們看不到以城市爲背景的場面設定，究其緣由與毛澤東於國共內戰期間以「農村包圍城市」的戰略方針有關，毛澤東以農村的廣大群眾爲號召，向城市的資產階級進行鬥爭。除以農村爲空間場景的設定外，在這樣的空間內亦出現了重覆性極高的母題：屋頂與圍牆。

在圖 5-6 中，左上及左下兩圖分別出自《紅孩子》、《小兵張嘎》，左上圖爲蘇保夥同其餘少兒一同前往找尋紅軍，但由於害怕被大人們發現因而摸黑自屋頂潛離；左下圖爲張嘎跟隨羅金保行走密道及屋頂以進入八路軍的聚集所。右上及右下兩圖分別出自《兩個小八路》、《英雄小八路》，右上圖爲日軍手下將破門而入，

斬叔叔要大興、小武趕緊爬牆逃走，右下圖為眾人為躲避炮擊紛紛進入防空洞。在這些影片裡，人物常受限於特定空間而無法自由行動。行走屋頂、翻越圍牆其目的在於掩人耳目，而眾人躲避於防空洞的狹小空間裡則說明了外在環境的險



圖 5-6 受限的空間

惡，因此在這些影片中，同質間的個人與個人距離縮短，但異質間的團體與團體則相距甚遠，如此正與此時期影片中敵我壁壘分明的情形一致。除空間外，影片中人物的時間也同樣受到限制，其表現於影片中即為必須於夜間祕密行動的人物。除上述《紅孩子》中摸黑潛離的蘇保等人外，在《閃閃的紅星》中潘父於夜間與紅軍一同離家遠征、在《黃河少年》中張政委與戰友於夜間出湖偷襲日軍、《兩個小八路》中大興、小武為了打探日軍情報於夜間偷偷潛入村長家、《啊！搖籃》中劉胡蘭趁著夜黑趕緊帶孩童們移往他處等，這些行動皆在夜間進行，由於夜間視野不佳，因此人物們常在黑夜採取行動；由此可見，在這些影片中，人們的活動時間受到侷限。人們除無法隨心所欲地在空間中活動外，就連活動的時間也受限，日出時的行動被視為禁忌，日落了則又是另一番景象。

除上述受限的時空外，實現生活中的人民還失去「聽」的自由。中共為了教育當時廣大的農村文盲，對於電子媒介傾向於公共運用，文革前、中期中國人民購買力弱，私人無法擁有電子媒介，中共以鄉村包圍城市的戰略，對廣大的文盲進行公共的聲、影政治宣傳，在鄉村遍設擴音器，人民失去聽的自由（張子樟 235）。除現實中所喪失「聽」的自由外，在這十部影片中還可觀察到人民連「看」的自由都受到控制，而此自由的喪失即以「會說話的牆」呈現。

早期中國少兒戰爭影片中所出現的牆面往往寫滿了各種意識形態標語，生活於其間的人們就在被強迫「聽」與「看」的耳濡目染下接受了統



圖 5-7 會說話的牆之一

治階級的價值觀。圖 5-7 出自《紅孩子》，左圖為片初八路軍解放後的村落，牆上寫著「打土豪分田地建立蘇維埃政權」；右圖為黃靜波等國民黨人回村後重新寫上的「攘外必先安內」；由此兩圖可知圍牆除區隔空間、劃分領域範圍外，牆面還可傳達出不同的訊息，而訊息背後即為各種意識形態的角逐畫板，因此藉由文字發聲的特性，牆面以其生活上視線的必然交會反覆向人民灌輸特定意識形態；而與此同時，畫外的閱聽眾自然也深受感染。圖 5-8 由左至右、上至下分別出自《雞毛信》、《英雄小八路》、《閃閃的紅星》、《黃河少年》、《兩個小八路》、《啊！搖籃》，這些牆面標語不斷出現在這些影片中，迥異於現今強調個性化的街頭塗鴉文化，早期影片中牆面上的標語更多是一種透過「看」的思想塑造。



圖 5-8 會說話的牆之二

三、暗號

在軍事行動中為了混淆敵人視聽，不僅人物間常以特殊的別號互稱，肢體動

作也有特定意義。早期少兒戰爭影片常以聲音與動作的暗號呈現出當時處處受到控管的社會環境。如圖 5-9 左圖，《雞毛信》中海娃等人將山頂



圖 5-9 暗號

大樹拉倒以暗示日軍來襲；《紅孩子》中主角們以鼠叫聲為暗號，叫喚同伴離家外出；《小兵張嘎》中嘎子替鍾連長送飯時，以貓叫聲為暗號，讓鍾連長開門；《閃閃的紅星》中以敲三下門做為我方的暗號；《黃河少年》中以鴨鳥叫聲為入湖的暗號；如圖 5-9 右圖，《烽火少年》中將敵情藏於籃中空雞殼裡，以取雞蛋做為情報傳遞的暗號；《兩個小八路》中小武為打探日軍行跡，也以鼠叫聲當暗號；其餘影片皆有類似的情節，因擔心被敵人發現，便以各種替代方式躲避敵人耳目。在觀察這十部早期的少兒戰爭片後，我們發現這類動作出現頻繁，人們以動物叫聲代替交談或是以行動代替口語溝通，此為「能指」(signifier)與「所指」(signified)關係的重新借代⁵¹。例如在當代的影片中，一把槍或許純粹就是一把槍，然而這把槍若出現在文革前、中期的戰爭影片裡，它所代表的就不僅是一把槍，而更深層地代表著解決男孩閹割焦慮的處方。在片中，人物借代動物叫聲達到傳遞訊息的目的僅限於該文化意義的共享團體，非該團體成員則無法了解經過編碼(coded)的「能指」⁵²。由於「能指」具修辭學上的借代性，在政局不穩定時期常被張冠李戴，任意解碼(decode)，最明顯的就是古時寓言式的文體常借物以諷人事，因此文人字句皆得斟酌，甚或必須避開君王名諱以免遭到政治上的迫害批鬥，文革前吳晗的劇本《海瑞罷官》被批鬥成反對無產階級、反社會主義革命的毒草，即是一例⁵³。進一步闡釋上述分析並與當時政治環境結合，暗號「能指」的編碼、解碼，

⁵¹ 索緒爾(Saussure)為現代語言學之父，他將語言符號分為能指/符碼(signifier)指的是文字、圖像、聲音等能夠產生意義的載體，所指/符旨(signified)即是載體背後所承載之意義，而其最重要的觀點是索緒爾認為能指和所指之間的關係是在特定的系統中對應的，也是約定俗成的，兩者之間沒有任何必然的和本質的聯繫。

⁵² 敵我雙方作戰時以代號或暱稱做為辨識方法，使敵方無法洞悉情報即是一例。

⁵³ 1960年底歷史學教授兼北京市副市長吳晗，寫成了「海瑞罷官」劇本，內容是頌揚明朝嘉靖年間的清官海瑞；劇本寫成後由北京京劇團負責演出。「海瑞罷官」上演後大受讚揚，報刊、廣播有不少讚揚海瑞精神，讚揚清官的文章，不少中央領導人如周恩來、劉少奇等都觀賞演出，給予好評。不過，毛澤東認為這個新編歷史劇的內容大有問題，於是由江青及親信康生出面，準備組

正顯現出當時是個不能自由「說」的噤聲時代、人民的言論自由受到剝奪，反映出為政者的意識形態在於我「說」你「聽」的單向傳輸模式。

總結前述，口腔期固著顯示出一個急欲推翻階級制度的社會景況，因此人們將過去受黑五類⁵⁴壓迫的人民稱為紅五類⁵⁵，試圖把受奴役的人民自「吃人」的政治壓榨中解放出來。在受限的時空裡可以看到片中人物無法自由地在時間與空間裡活動，並且失去「聽」與「看」的自由；在暗號的使用上，「能指」與「所指」的變動關係顯示出當時是一個你「說」我「聽」的噤聲時期。由上可知，這幾部古典時期的少兒戰爭片表現出一段不自由的年代，而這正與當時共方的政治閉塞手段有關，外界的各種訊息在政府嚴密的控管下排除了不利於主政者的意識形態，人民所接收的片面訊息皆導向了犧牲個人的不自由以換取黨國的最高利益為優先的國家上位概念。



織寫作班子，批判「海瑞罷官」。康生認為海瑞罷官跟廬山會議有關，讚揚海瑞為民請命，即是讚揚彭德懷為民請命，劇本的主旨是企圖為彭德懷平反。然而隨著政治遞嬗，到了1985年《少年彭德懷》一片，則以其為人正直剛毅、義氣凜然替其平反。

(http://www.rthk.org.hk/chiculture/china50years/years1960_epi71.htm)

⁵⁴ 黑五類乃指家庭背景為地主、富農、反革命分子、壞分子、右派分子此五類人物。

⁵⁵ 紅五類乃指家庭背景為工人、貧下中農、革命幹部、革命軍人、革命烈士此五類人物。

第三節 愛國歌曲

表 5-2 成人本位歌曲一覽表

區分	年份	片名	歌曲	演唱者
成人本位	生產服務期	1950	劉胡蘭	劉胡蘭
		1954	雞毛信	
		1958	紅孩子	共產兒童團歌
		1961	英雄小八路	我們是共產主義接班人 給解放軍叔叔洗衣裳
		1963	小兵張嘎	
	抽象崇拜期	1974	紅星閃閃 土地革命 映山紅 紅星照我去戰鬥	少兒 少兒 女性 男性
		1975	黃河少年 美不美，黃河的水 黃河兒女手握槍 黃河兒女心向黨	女性 少兒 男性
		1975	烽火少年 祖國祖國我愛妳 我為抗日放軍馬	女性 女性
		1978	兩個小八路 我繳獲一枝三八槍 小八路好兒郎	少兒男 女性

除了前述共同現象傳達出當時沉默的社會景況外，影片中的歌曲則以另一種角度昭顯政治上的意識形態。相較於其他文藝作品的鑑賞門檻，愛國歌曲有著較易親近的特性，因其演唱不受時空限制且其歌詞通俗、旋律明瞭易懂。上表為古典時期九部影片中所出現的歌曲，若依主體為區分標準，則此九部影片中的愛國歌曲多以成人本位出發，其中又以 1974 年《閃閃的紅星》一片為生產服務期與抽象崇拜期的區分基準；到了 1979 年《啊！搖籃》一片後才由少兒本位取代之，以少兒本位出發的歌曲將留待第下節探討。

在此必需先行說明，由於這些早期影片皆無字幕，除少數歌曲會特別附上字幕外，其餘部分必須仰賴筆者的聽覺判讀，因此在歌詞方面若無法判讀則上網查

詢，所幸大都可以尋獲，因此在歌詞意識形態部分並無影響。然而，早期影片乃以類比方式拍攝，訊號會隨時間推進而逐漸失真，目前筆者所取得的是經過數位轉換後的版本，而數位化技術較為晚進，是故筆者根據這些影片所分析的樂曲在音高、速度等方面可能與初始版本有些微差異。

以下將依詞與曲兩部分探討，我們將各時期具有共同特色的詞並置分析，其後再於這些具共同特色的歌詞中，挑選較具分析價值的曲進行音樂性分析。歌詞與部分歌曲輯錄在附錄八，請自行參閱。

成人本位的歌曲乃為因應國家政治走向所需而忽略少兒主體性思考的作品；於此時期，少兒戰爭影片中的歌曲整體而言乃為政治服務的文藝創作。我們將成人本位的愛國歌曲區分為「生產服務期」與「抽象崇拜期」，其理由說明如下：就歌詞而言，《閃閃的紅星》一片出現之前是採以直接昭顯意識形態的創作態度，不僅要少兒奉獻於革命事業，甚至要其武裝起來與敵正面交鋒，其重點在於產出一批為黨國奮戰的小英雄；而於其片之後至《啊！搖籃》一片出現前，雖仍維持了前期團體間的鬥爭意識，但更進一步的鬥爭在於自身的新舊文化；此外，原本要少兒為黨國犧牲的態度轉變為為毛澤東一人效忠服務的意識形態。據此，我們將《閃閃的紅星》一片出現之前為「生產服務期」，之後為「抽象崇拜期」。就音樂性而言，成人本位的歌曲多以大調為主，速度上常為率直激昂的快板，曲式重覆、旋律簡單明瞭，易於記誦傳唱。

一、生產服務期

生產服務期的歌曲共有四首，其傳達了「二元對立」、「正面抗敵」與「團體意識」三個特點，茲分析如下：

《劉胡蘭》拍攝於 1950 年代，距今將近有 60 年歷史，其歌曲在類比與數位的轉換中失真嚴重，因此在旋律的部分較難掌握，我們就其歌詞進行探討（S1）。

《劉胡蘭》片尾曲傳達出正反二元的對立意味，正方為接繼劉胡蘭革命事業的人民，反方則為美蔣所代表的帝國主義侵略者；之所以要人民站起來對抗這些侵略者乃因「為了中國人民的解放」以及「為了保衛世界和平」，由此可見歌詞裡認為中國人民受到壓迫，而這樣的壓迫是一種不和諧的狀態，因此人民必須挺身而出。

引領人民挺身而出的是身為母性的劉胡蘭，前述關於劉胡蘭做為生育母性的功能再次反映在歌詞裡，歌詞以劉胡蘭的死亡喚起更多後繼者加入該意識形態，而這樣的意識乃建構在正反二元對立的形態上。

《共產兒童團歌》(S2) 出自電影《紅孩子》。首先就此四段歌詞而言，其皆淺顯易懂，第一、二段說明出兒童們為將來的主人翁，他／她們必須團結起來隨時準備作戰，而在第三、四段裡可以知道兒童們作戰的對象是帝國主義和地主軍閥，與歌曲《劉胡蘭》同樣的正反對立形態再次出現；尤有甚者，歌詞要兒童們拿起刀槍加入紅軍的戰鬥意識裡，連原本並無意義的旋律音「DI」、「DA」都可由具特殊意味的「帝」、「打」置換（圖 5-10）。由此可見，歌詞不加修飾地直邀兒童進入敵我的對抗意識裡，以確保蘇維埃社會主義的存續。



圖 5-10 被賦與意義的無意義歌詞

在曲調方面採五聲音階，共分四個樂段，每個樂段分二樂句，而這二樂句又可區分為 A (1 e oa 2 5 & 1 e oa 2 5)、B (2 e og 6 5 \ e og w 5 /) 兩種主要旋律；因此除歌詞「時刻準備著」、「帝帝打帝打」外，在旋律方面亦不斷反覆。本曲的速度與《劉胡蘭》片尾曲皆為稍快板，呈現出活潑生動的節奏，其不斷反覆的旋律搭配上深具愛國情操的淺白歌詞，自然可以引發一股救國的熱烈情緒，因而閱聽眾於聆聽歌曲的過程中即漸潛移默化，符合該時空背景的愛國意識便得以深植人心。

《我們是共產主義接班人》(S3) 出自影片《英雄小八路》。在歌詞方面，除「時刻準備」再次出現外，希望兒童們接繼共產主義思想的意圖更加明確，由此我們認為此時期的歌曲著重在生產一批服膺於該社會主流價值的新鮮人，而這批新鮮人自然是以誕生於該時代的少兒們為目標。此外，另一特殊現象在於此時期歌曲中常以「我們」為主體，「我們」即暗示了個體的泯滅，個體間的差異不被重視，被一再強調的反倒是群體的鬥爭意識，由此可知其用意在於集聚眾人之力以行革命事業。

在曲調方面可分為三個主要樂段，我們將這二十四小節分為 ABC 三個部分，第一至十二小節為 A；第十三至十六小節為 B；十七至二十四小節為 C。A 部分旋律的前二個小節使用長音讓歌詞「共產主義」表現出莊嚴隆重的意味，接著採高低交錯的旋律安排，這樣的編排方式在於突顯高音部分，亦即突顯出「我們」、「接班人」、「革命」、「飄揚」、「驕傲」，因此 A 樂段傳達出希望兒童因接繼共產主義革命事業而得以為榮的意象。B 部分採模進（以兩個八分音符後接繼一個四分音符及一個二分音符的結構複製運用）以及音程節縮的旋律動機，搭配上立功滅敵的歌詞意識，營造出重覆迴旋的結構。C 部分的十九、二十小節為樂曲動機的擴展，在不斷升高的音階走位以及反覆再三的「前進」口號下，最後歸結到了樂曲初始出現的「共產主義」四個高音旋律上；由此三樂段的探討可知，在曲式的高低旋律安排及模進反覆的動機擴張中，本曲試圖將共產主義思想沿續至即將服膺於該社會主流價值的少年兒童身上。

本時期少兒戰爭影片中的最後一首歌曲《給解放軍叔叔洗衣裳》同樣出自《英雄小八路》（S4）。本首歌詞與上首《我們是共產主義接班人》有共同之處，從中我們仍可發現敵我對立的意識形態，但不似《劉胡蘭》與《共產兒童團歌》在歌詞中表明敵方為帝國主義者或地主軍閥的身份，在《英雄小八路》片中的這兩首歌曲裡，我們不知敵人為何。攝製於 1960 年代的本片已預告了文革時期少兒戰爭影片歌曲的敘事邏輯——明確的敵人漸形模糊，取而代之的是不知因何而起的作戰意識與抽象的認同及對立概念。

與先前關於鬥爭以外的事物隻字不提的情形相較，本首歌詞開始注意到景物的描述，並且跳脫了要少兒「時刻準備」的態度，少兒的工作由拿起刀槍參加紅軍轉為支援前線的後備工作，由此可見歌詞傳達的焦點已漸漸走出前仆後繼式的不畏犧牲；然而第七、八及十二、十三小節的歌詞則因過於粗糙而破壞了整首歌詞較為柔美的部分。此外，於歷史進程上隨著文革的出現，原本出現些許契機的少兒戰爭影片歌曲再次回到為特定意識形態服務的道路上，而此次的訴求重點則轉向了抽象的認同。

本曲以十六小節構成，其旋律可概分為 ABC 三部分。A 為第一至六小節；B 為第七、八及十二、十三小節；C 為第九至十一及十四至十六小節。在 A 部分除

第一小節即以弱起拍呈現外在 C 部分的第九小節還刻意地避免了首拍起音而改以次拍起音，如此安排加上許多無歌詞的轉音顯現出不同以往的柔美風格。B 部分除以動機的模進外在每小節的旋律上皆以「高低高」呈現，如此反覆的曲調佐以「輕、重」對比強烈的歌詞令人印象深刻，然而「啦啦啦啦啦」的輕快哼唱搭配上「重重的槌」、「狠狠的擦」等沉重意象的歌詞並不相稱，可見歌曲意欲將影片中沉重的戰爭主題化為稀鬆平常的生活體驗，讓戰爭日常化。進入 1960 年代主流意識形態已漸漸產生變化，影片上的愛國歌曲開始以服務性取代以往積極號召少兒加入革命行列的接繼性。

在演唱者方面，除《劉胡蘭》一曲由成人演唱外，本時期的其餘三首皆由少兒演唱，由演唱者的身份設定即可得知這些歌曲意欲塑造認同的對象為何。在當時的主流社會價值裡，生產一批共黨小兵並服務於該意識形態成為普遍接受的觀念，而這些少兒閱聽眾在朗朗上口的愛國歌曲薰陶下，也樂於成為一名為共黨、為解放軍服務的小英雄。

二、抽象崇拜期

由年份上觀察得知《閃閃的紅星》生產於 1974 年，此時正值文化大革命期間，因此與先前著重於少兒接繼革命事業、為其挺身而出的生產複製態度不同；文革時期三部少兒戰爭電影以及完成於 1978 年尚未脫離該時期意識形態的《兩個小八路》，其片中歌曲著重於對毛澤東個人的歌頌贊美，採取了抽象崇拜的態度。

抽象崇拜期正呼應了第三章第三節考驗部分裡的思想建構，此時期的四部少兒戰爭片中共出現十一首愛國歌曲，平均一部影片出現近三首歌曲；由此可知，拍攝者開始關注片中歌曲的作用。另外，由於這十一首歌曲為數眾多，因此我們將挑選具有明顯特點的歌曲作詞曲分析，其餘歌曲由於涉及意識形態的部分多所重疊，將僅作佐證論據而不做分析。抽象崇拜期的歌曲在內容上有三個特點，分別是（一）毛澤東的抽象神化；（二）新舊文化間的對立；（三）槍枝崇拜。

《紅星閃閃》是此時期的第一首愛國歌曲（S5）。沿續本章第一節關於紅星的探討，由這首歌可知共黨之所以以星芒為旗幟的緣由與其黑夜中指引方向的特點有關，而紅色代表了革命先烈的鮮血，將此意含帶入指引光明的星芒中，紅星自

然成了共黨的精神象徵。在歌詞方面可分一至十二小節、十三至二十八小節及二十九至四十小節三部分，第一個部分塑造出紅星等於工農群眾、紅星又代表黨的意象，將黨的抽象概念以紅色鮮血與夜空星辰等具體視覺印象連結，乃運用修辭中的轉化法，其暗示了工農群眾與黨的等同關係；第二個部分則以對比法突顯紅星的重要性；第三個部分以轉化法與排比法將毛澤東、黨與紅星互相銜接，顯示三者的等同關係；由此可知，此時期愛國歌曲的作者較諸以往更加注重歌詞的修飾。相同的情形尚出現在《映山紅》（S6）裡。《映山紅》以「夜半三更」、「寒冬臘月」對比「天明」、「春風」，暗示當下環境陰暗嚴酷，而紅軍正如同「天明」、「春風」帶來生機；紅軍若來，滿山花紅的美景也將隨之來到，由上可看出修辭上的對比與譬喻。

黃河為中華文明的發源地，在《黃河少年》的三首歌曲《美不美，黃河的水》、《黃河兒女手握槍》、《黃河兒女心向黨》裡即以黃河象徵了中華民族的精神，而接繼者則以黃河兒女稱之，雖然景物無情但在不同的人物背景、地域時代下即可能以不同的面貌呈現。在《黃河兒女心向黨》（S7）的歌詞裡，「黨是親愛的母親」中，正印證了第四章角色分析裡關於母性做為犧牲者其背後乃意指黨的地位危殆不安；而歌詞「黃河兒女心向共產黨」外，同樣也「心向毛主席」，由此可知毛澤東等同共產黨：亦即具有生育功能的母性；而此生育功能並非表現在生理層面而是反映在精神層面的誓死效忠、奉獻青春。就修辭法而言，歌曲《紅星閃閃》中代表工農群眾的黨，其抽象概念又再次以轉化法化身為母親出現在本首歌曲，而類疊中的類句「黃河兒女心向共產黨、黃河兒女心向毛主席」則暗示了共產黨乃歸毛澤東私有的組織。此外，本首歌曲由男性演唱，與該歌詞不無關連，因為贊頌母性生育功能的自然該由男性演唱者擔綱。

輯錄西周至春秋中葉（約西元前十一至七世紀）各地樂歌的《詩經》，其賦比興三種作法中的「興」為因景生情的作品，《祖國祖國我愛妳》（S8）、《我為抗日放軍馬》（S9）、《小八路好兒郎》（S10）即採因景生情的作法，先以祖國的美景為楔子，再將筆鋒轉至遭日軍破壞的國仇家恨上，因此為了保衛大好山河，人民必須參軍奉黨為國奮戰。

在生產服務期的愛國歌曲裡往往要少兒直接對敵作戰，然而在《給解放軍叔

叔洗衣裳》一曲中，這樣的意識形態已漸轉向；到了抽象崇拜期的《我為抗日放軍馬》、《小八路好兒郎》，其間雖仍出現要少兒殺敵的歌詞，但重點已全然不同，此時期的歌詞重點擺在少兒為成人服務上，而此成人乃為毛澤東一人，由此可知，正面對敵的意識形態已轉至對毛澤東個人的服務效忠。這兩首歌曲同樣是因景生情的作法，《我為抗日放軍馬》以量詞及韻腳的使用說明祖國的山水美景，《小八路好兒郎》則以白、黃、青、紅的色彩意象塑造出家園的田野風光，然而兩者筆鋒一轉則又來到了國仇家恨上，詞末亦如同《祖國祖國我愛妳》點出參軍奉黨為一條明路。《我為抗日放軍馬》中將毛澤東塑造成為人民服務的領導者，跟著他即是為人民謀益，由此可見毛利用群眾為藉口以行個人主義之實；而《小八路好兒郎》中以象徵太陽的毛澤東為指引方向的智慧力量泉源，信奉毛澤東則受神眷顧，正如文革時有人謂生了場大病可靠奉讀毛語錄而痊癒的說法（孫啓泰 109），毛澤東的神化形象透過歌曲不斷地被放大。由上可觀察出歌詞中的修辭運用與毛氏造神運動的關聯性，其表現手法常以間接的修辭運用取代直接的逢迎讚揚。

與生產服務期相較，這時期所有的歌詞已由暗示個體泯滅的「我們」轉化為「我」，然而這並非意味著個體間的差異開始受到重視，而是要群眾沆瀣一氣的敵我作戰意識消退，取而代之的是個人對黨國、對毛澤東的忠誠，因此歌詞回歸以「我」為主體，團體意識已然瓦解，如此毛的個人神話才得以建立。

上述對於修辭法運用的關注態度，說明人們已進入精神改造的領域，因此這些歌詞的修辭運用，正暗示著當時社會已漸次脫離文革前為黨國捨身的直覺模式開始走向形而上的思惟認同；而與此息息相關的，正是抽象的神化崇拜，亦即毛澤東的造神運動。

回到《紅星閃閃》（S5）中的曲式，同樣以歌詞所區分的三部分為依，呈現ABA'的形式。本首歌曲運用了起承轉合的結構，在A部分正如文章起承轉合中的起與承，其三句樂句中的後兩句在音符組成上相近而其起音與第一句皆以唱名sol為起音，後兩句因音符組成相近而關係緊密，然其與第一句雖節拍有別但因起音相同而產生連帶關係，因此第一句為動機的引起，而後二句則為動機的承續；B部分明顯地以前句低緩後句高急的旋律對答方式配合歌詞的對比修辭形成了曲中的轉折；A'部分為A部分的沿續，僅以音符的擴充與些微的旋律變化呼應了歌詞

中紅星、黨與毛澤東的對等關係，因此本曲以 ABA' 的形式對應起承轉合的章法創作而成。

除了上述歌曲中所傳達神化毛澤東的抽象認同外，與生產服務期的歌曲裡清楚指陳敵人為何的具體對立方式不同，抽象崇拜期中歌曲的對立目標雖不脫帝國主義者或地主軍閥，然而重點擺在「新」與「舊」的抽象對立，亦即自身文化的對立，此點為抽象崇拜期的特色之二。

回到第二章少兒與兒童名詞探討的小結部分，我們由少年與兒童的界線定義上得知左派共黨人士特別關注這群定位模糊的次團體，而此與共黨於政策上急欲拉攏新一代的未成年人有關，共黨以「新」的意象為革命號召，以「舊」為打擊的主要對象。「新」代表積極、前進與美好；而「舊」則為消極、退縮與醜惡，如此的觀察回到歌曲的探討上同樣可得到印證。

《紅星照我去戰鬥》(S11) 出自《閃閃的紅星》，在歌詞方面與本時期的大多數歌詞同樣先寫景再抒情，而將「黨」轉化為具有人性的抽象認同也說明了此時期對於精神領域的強調；歌詞結尾「砸碎萬惡的舊世界，萬里江山披錦繡」則點出了此時期與先前指明敵人身份的具體陳述不同。生產於 1974 年文化大革命時期的本片中，在歌詞的表現上已非敵我式的對立，而是擴展至質疑自身文化的矛盾式對立。於歌詞中可知，舊世界乃罪惡之源，將其推翻才能開創新氣象，而此罪惡之源為何？

《美不美，黃河的水》(S12) 說明了舊世界為罪惡之源的緣由，而此正呼應了本章第二節沉默年代中的口腔期固著現象。「吃人的世道」即強凌弱、眾暴寡的階級壓迫，也正是表現於文學作品中「吃」的文化，此文化是中國由來以久的儒家道統，儒家講究的五倫乃憑藉社會不同階級間各守本份、不踰規矩而得以維繫，因此占多數的貧下中農在這難以翻身的社會體制下，隨著政治新勢力的順水推舟，開始了一連串的造反運動，不僅將人分為新舊兩大類（紅五類、黑五類），還將舊社會的古蹟、文物一併搗毀；其表現在文革時期的愛國歌曲裡即以對自身固有文化的抵毀為號召，以新規則的再造為願景，藉由歌曲易為人傳頌的特性，達到統治階級想望的目的。

《紅星照我去戰鬥》的曲式以 ABABC 的形式構成，A 為第一至第七小節及第二十三至二十九小節；B 為第八至二十二小節及第三十小節至四十一小節；C 為第四十二小節至五十五小節。樂曲中最高昂的音符（高八度的 Mi）出現在 A 與 C 部分，分別為 A 部分的「清山兩岸、江水向東」及 C 部分的「砸碎萬惡」；A 部分以舒緩的長音書寫美景，C 部分以反覆的旋律強調舊世界的醜惡，可見本曲有意以江山風光的外在環境突顯欺壓脅迫的內在人性，舊社會的革新即為本曲主題。在 B 部分以較輕快的節拍並搭以反覆的旋律與歌詞強調了黨的正確性。由於 C 部分有別於在 ABABC 結構裡反覆出現的 AB，因此 C 部分較其餘部分來得特出，由此部分可察覺出歌曲所欲傳達的重點所在：砸碎萬惡的舊世界，萬里江山披錦繡。

除上述對自身文化的對抗現象外，抽象崇拜期的第三個特點乃呼應了第三章關於敘事結構裡引發焦慮的探討，抽象崇拜期將少兒與成人間的蛻變工具「槍」帶入歌曲之中。在前述《烽火少年》的《我為抗日放軍馬》裡即提及槍隻所具有的攻擊能力，而在《黃河少年》的《黃河兒女手握槍》（S13）裡同樣出現對槍的描述。姑不論本歌曲仍不脫為毛澤東服務的主要意旨，歌曲表示擁有槍枝即擁有保家衛國的能力，而此能力即為片中少兒們極力追尋的，少兒們擁有槍枝便能獲致成人地位，因此歌曲裡對槍枝的關注與敘事結構中引發焦慮的情節彼此呼應；其中，更出現完全以槍枝為主題的歌曲。

《我繳獲一隻三八槍》（S14）出自《兩個小八路》，三八式步槍是依日人研發於明治天皇年號第三十八年（1905 年）而命名，其於二戰期間仍廣泛使用。此為《兩個小八路》中大興繳獲此槍後，興奮之餘與小武合唱的歌曲，片中兩人對這把槍十分迷戀，但其後這把槍被迫上繳，少兒追尋槍枝的旅程就此展開。

由敘事分析裡可知，追尋槍枝的角色往往是男童，因而這首歌曲由男童演唱，其理由不言可喻。較諸以往特別的地方在於本首歌曲大量使用視、聽覺摹寫，例如對槍枝外型烏油亮光的描述以及扣下扳機時的乒乓聲響，由對槍枝的摹寫可知其作為誘惑物的功能，而此功能正是敘事結構中少兒熱切追求的蛻變道具。這首歌曲是抽象崇拜期少數要少兒直接對敵作戰的歌曲，在曲調上使用傳統五聲音階，以 ABAC 的形式構成。A 為第一至七小節及第十九至二十五小節，此部分使用高音及延音強調「三八槍」，可見以槍為主題的意圖；在旋律上輕快的八分音符

節拍及簡單的旋律進行易於傳唱。B 為第八至十五小節，一開始以動機的逆行承接 A 部分尾端，並以由高至低的重覆旋律強調對敵方採取的攻擊動作，其後以口語模仿槍響，造成特殊的效果。C 為第二十六小節至三十二小節，開頭的高音隔開與 A 部分的距離，突顯出歌詞中敵方的失敗下場，再以長音表現成功後的喜悅心情。整首樂曲呈現出活力朝氣的快板風格，在這樣輕鬆的曲調下，一切只要冠上愛國的名義，少兒持槍殺敵的可怕行徑即可被排除於理智之外。

最後值得一提的是，在《閃閃的紅星》裡少兒主角潘冬子哼唱了一首大家耳熟能詳的歌曲，這首歌的原曲來自法國，名為《雅克弟兄》（S15）。該文原來的意思是在問貪睡的修士，是否聽到催促起床作早課的鐘聲⁵⁶。《雅克弟兄》在歐洲廣為流傳，而各種語言的翻譯大都跟法文原文的意思相近⁵⁷，各國的譯詞間的差異，僅在修士的名字；然而傳到中國卻有截然不同的歌詞。這首歌較為國人熟知的版本為《兩隻老虎》，但在《兩隻老虎》前，共經過了《北伐軍歌》與《土地革命》兩階段意識形態的演變。

1926 年國民革命軍北伐期間，國民革命軍第四軍政治部宣傳科科長鄭鄴將《雅克弟兄》的曲調重新填詞，做為北伐軍歌（S16）⁵⁸。這個版本曾經在 1926 年 7 月 1 日公布為暫代中華民國的國歌⁵⁹，而在中國共產黨與國民政府內戰之時，為在控制區內開展土地革命，又將此曲重新填詞（S17）。此版本即《閃閃的紅星》中，潘冬子一行人口中傳唱的歌詞。其後，該曲再度被重新填詞，成為現在通行的歌詞版本（S18）。與原曲相較，在這前後三次的修改中，意識形態操弄便得以展現。第一個版本符合了國民政府的意識形態；第二個版本則傾向認同共產主義思想；到了第三個版本就令人匪夷所思了，其既離原曲本意甚遠，亦脫離上述二版本的意識形態，由於作者不可考，歌詞是否另有影射並無從得知。原本單純的詞曲，在政治意識形態的運作下，同一段旋律配上截然不同的歌詞，即充滿了變動的可能性；如此，不同主義思想的角力交纏正體現了當時文藝服務於政治的時代背景。

⁵⁶ 法文版《雅克弟兄》的譯文如下：雅克弟兄，雅克弟兄，你在睡覺嗎？你在睡覺嗎？早晨的鈴在響，早晨的鈴在響，叮叮噹，叮叮噹。

⁵⁷ 《Are you sleeping》英文歌詞：「Are you sleeping.Are you sleeping.Brother John brother John.Morning bells are ringing.Morning bells are ringing.Ding ding dong.Ding ding dong.」

⁵⁸ 參照維基百科（<http://zh.wikipedia.org/>），以關鍵字「雅克弟兄」查詢。

⁵⁹ 此版本至 1930 年 3 月 20 日改由目前由孫文於黃埔軍校第一屆開學典禮的書面訓詞、程懋筠譜曲的暫代國歌取代，其於 1937 年 6 月 3 日正式公布為中華民國國歌。

第四節 佐例與歌曲之顛覆

本章開頭即已說明：藉由觀察影片反覆出現的共同現象與歌曲，可以窺得電影背後所欲傳達的意識形態。我們透過各節的探討了解到這十部少兒戰爭片背後的動機，而這些動機與當時的社會主流意識緊密相扣，特別是在早期「戰鬥文藝」的號召影響下，文藝工作可說是政治活動的附屬品。

一、廠標畫面

在先前廠標畫面的探討裡，我們發現雖然各製片廠不同，但在特定的政治環境影響下，廠標畫面傳達出一致的意識形態。在中共取得政權到文革前的十七年間，廠標畫面呈現出共產主義理想國的工、農、兵三種人物，此三者即為無產階級人民的職業；由此反推，非此三者即非無產階級人民，這些非無產階級人民被迫貼上反動派或對立者的標籤。到了文革中，共產主義理想國的人物仍以工農兵三者為主，但在廠標畫面中出現了柏拉圖所稱的哲學家皇帝——亦即於歌詞中不斷指引眾人方向的毛澤東，如此現實中毛澤東個人造神運動正透過電影中的商標畫面投射出來。

到了文革後，各製片場不約而同地撤下工農兵三人物的廠標畫面，改以純文字或其餘圖示替代，無產階級與非無產階級間的對立已然消退，就連黨國色彩最為濃厚的八一電影製片廠也迎合閱聽眾的需求，將過往的軍教影片動畫化，改以兼顧教育性與趣味性的商業考量為主導方向。其分析如下：



圖 5-11 後期廠標畫面

廠標畫面經歷了長達三十年的共黨意識形態後，自改革開放的 1980 年代始紛紛退去政治色彩。如圖 5-11，左圖畫面出自 1982 年上海製片廠出品的《泉水叮咚》，

從中可知上海製片廠褪去了政治色彩，其廠標畫面已非關黨國意識，取而代之的是繁星中的圖章，可見上海製片廠開始走向國際化。

中國史上最早播放電影的地方是在 1896 年的上海徐園，最早的影評亦出現於 1897 年由上海出版的《遊戲報》中《觀美國影戲記》一文；1898 年，美國愛迪生電影公司派遣攝影師至上海，拍攝了《上海員警》和《上海街景》兩部短紀錄片，並進行公開發行放映⁶⁰，由此可見上海為中國電影的重鎮，其具有指標性的地位。在 1949 年前上海製片廠為中國主要的電影生產地，但在 1949 年後由於文藝政策的方針與政治緊密相扣，上海製片廠與其它片廠生產的影片多為黨國服務，各製片廠失去了自己的風格。到了 1980 年代，從上海電影製片廠新的廠標畫面中，我們知道另一個電影時代已經到來；圖 5-12 乃截取自 2002 年出品的《花兒怒放》，從中更可看出上海電影製片廠放眼寰宇的意圖。



圖 5-12 上海電影製片廠標

圖 5-11 中圖出自 1994 年《一個獨生女的故事》，由長春電影製片廠出品。圖中廠標畫面的三塑像已不復見，僅存留文字，畫面背景為一人登階而上，而此乃影片開場內容的一部分，從中我們無法察覺影片意識形態為何。同樣略去廠標畫面的還出現在右圖，此乃於 1999 年併入中國電影集團公司的北京電影製片廠⁶¹，中國電影集團公司的文字出現在全黑的背景前，此廠標畫面更排除了先入為主的意識形態。

以紅星為廠標畫面的八一電影製片廠雖仍以紅星為廠標畫面，然而其與方塊動漫畫文化發展有限公司於 2007 年發行了動畫版的《閃閃的紅星》；如圖 5-13，廠標畫面改以動畫呈現紅星，將紅色經典改為動畫影片成了該片廠今後的趨勢，由此可看出



圖 5-13 閃閃的紅星動畫版

⁶⁰ 參考自 (http://news.xinhuanet.com/newmedia/2006-06/08/content_4661371.htm)

⁶¹ 北京電影製片廠在 1999 年與原中國電影公司、中國兒童電影製片廠、中國電影合作製片公司、中國電影器材公司、電影衛星頻道節目中心、北京電影洗印錄像技術廠、華韻影視光碟有限責任公司等八家單位組成了經中華人民共和國國務院批准成立的中國電影集團公司。(摘自維基百科，以關鍵字「北京電影製片廠」查詢：<http://zh.wikipedia.org/>)

八一電影製片廠雖因由中國人民解放軍總政治部領導以致軍事意味甚濃，但在時勢潮流下以娛樂性包裝極具政治話題影片的手法取代了以往絮絮叨叨的條目說教，而以動畫片的方式呈現更將焦點放到少兒閱聽眾上，可見對少兒戰爭片的關注態度上已非由成人視角出發而是回歸到少兒主體。



圖 5-14 天津電影與中國兒童電影製片廠標

另外，圖 5-14 左圖的廠標畫面出自 1995 年《童年的風箏》一片，此片由天津製片廠⁶²生產，若勉強要找出廠標畫面與中國的關連性，大概只

剩紅色的字體，此與右圖中國兒童電影製片廠同期的廠標畫面相似。先前所提如長春電影製片場已略去廠標畫面、北京電影製片廠併入中國電影集團略去原有廠標改由純文字取代、上海電影製片廠以寰宇中的星球為新的廠標、八一電影製片廠開始投注於動畫產業；由此我們發現，儘管廠標畫面無關劇情元素，但仍透露出與時俱進的意識形態，廠標畫面隨著時代的推演呈現出不同的風貌，這樣的改變正緊扣著整體社會文藝政策上由 1950 年代起的「收」到 1980 年代「放」的主流意識形態。

由廠標畫面的演進可知，片中非關敘事的情節亦受到各個時期的政治環境影響，現實的文藝工作或許不如毛澤東所謂「政治的文藝」來得激進，但文藝工作確實與社會整體脈動息息相關。

二、不自由的年代

在不自由的年代的探討裡，我們發現影片中的口腔期固著現象與暗號的使用皆指向一個受到嚴密管控的受限時空，人們「說」與「聽」的自由受到剝奪，連「看」的權力都受到限制。張子樟（1984）曾提到在缺少娛樂的城市裡，影院播

⁶² 早在電影誕生後的第二年（1897），天津一地即放映了紀錄片，並在 1906 年蓋了第一家電影院，更於 1924 年創建了第一家電影製片公司，可見天津一地的觀影風氣盛行。天津電影製片廠於 1958 年建成，拍攝水準亦較其它影廠為高，國內外獲獎數量甚多，探討議題也較為多元。
(<http://www.tj-film.com/flaindex.htm>)

放的也是偏重政治宣傳的影片（張子樟 236）；由於文盲者眾，中共採聲、影方式的文藝宣傳正收到了極大的成效。另外，在「看」的限制上，我們發現「會說話的牆」到了文革末期出現了顛覆少兒戰爭片古典佐例的現象－商業廣告；此舉的出現正預告了另一個時代的來臨。



圖 5-15 商業廣告之一

圖 5-15 出自《烽火少年》，從中可以看出牆面「說話」的特性開始以另一種方式呈現，在這三個截圖裡可看出牆面上開始出現商業行為。仁丹是日本的森下仁丹株式會社於 1905 年開始販售的口服成藥，其具提神醒腦、消毒殺菌的功效。如圖 5-16，仁丹的商標為頭戴雙角帽、身著大禮服並蓄著翹鬚子的外交官造型⁶³。



圖 5-16 仁丹商標

同樣在牆面出現商業廣告的影片還可見諸《兩個小八路》，在圖 5-17 裡除可看到「仁丹」商標外，還出現了「哈德門香烟」的廣告。哈德門香煙於 1919 年由英美煙公司在中國註冊生產，1963 年共方上級部門以哈德門帶有殖民色彩、不宜作為人民牌號為由下令停產，到了 1992 年才由青島捲煙廠重新生產，上市後立即受到青睞⁶⁴。這些廣告構築了當時的懷舊氛圍，然而在本片中，我們原以為單純表現影片年代的商業廣告卻在導演的運鏡下出現耐人尋味的想像。右方上下兩圖的時空背景設定在日軍侵華時期的市街上，在右方上圖裡，劇中角色的背後走過兩名著裝鮮明的女子，她們的衣著與該場景其餘人物的裝扮格格不入，而下圖裡在她們走入「恆大裕布店」後，鏡頭特意帶到另一名走出布店的藍衣女子並跟隨她的動向直到停格在一名乞兒旁，如此突兀而無關劇情需要的

⁶³ 圖 5-16 之商標乃摘自維基百科，以關鍵字「仁丹」查詢：(<http://zh.wikipedia.org/>)。

⁶⁴ 出自 2003 年 11 月 19 日青島新聞網－青島晚報
(<http://man.eladies.sina.com.cn/n/2003-11-19/4304.html>)

場面調度，我們不敢妄斷是否與畫外的商業行為有關；但從影片中，我們發現文革末期的少兒戰爭影片，其牆面「說話」的特性，已不再是為敵我作戰的意識形態服務，取而代之的是商業廣告的滲入。在 1975



圖 5-17 商業廣告之二

年的《烽火少年》與 1978 年的《兩個小八路》裡其敘事雖仍緊抓著抽象崇拜的主流意識形態，但片內的商業廣告透出現實生活中意識形態已經產生變化，一切以政治為導向的文藝工作，在文革末期已不敵改革開放與商業化的聲浪；自此，少兒戰爭影片不再僅是附屬於政治環境下的戰鬥文藝，而開始有了新的多元發展方向。

三、愛國歌曲

音樂以其特有的符碼召喚接收者的情感想像，透過與其生活經驗的相互作用，觸發特定情感經驗的浮現。我們回想 1989 年中共發生六四天安門事件期間，台灣樂壇傳唱著由樂手們共同創作的《歷史的傷口》⁶⁵、《沒有煙抽的日子》⁶⁶、《六月四日》⁶⁷等歌曲，這些歌曲除挑勾起那段同年齡層人們的情感外，還揉雜著當時的政治立場，由此可知音樂從未獨立於社會環境影響之外。若音樂為統治階層服務，受統治的人民透過音樂反覆吟唱，無形中該意識形態即為人民所接收。

⁶⁵ 該詞為：「矇上眼睛就以為看不到，搗上耳朵就以為聽不到，而真理在心中，創痛在胸口，還要忍多久，還要沉默多久，如果熱淚可以洗淨塵埃，如果熱血可以換來自由，讓明天能記得，今天的怒吼，讓世界都看到，歷史的傷口。」

⁶⁶ 張雨生譜曲，王丹填詞：「沒有煙抽的日子，沒有煙抽的日子，我總不在你身旁，而我的心裡一直，以你為我的唯一的唯一的一份希望。天黑了，路無法延續到黎明，我的思念一條條鋪在，那個灰色小鎮的街頭，你們似乎不太喜歡沒有藍色的鴿子飛翔。手裡沒有煙那就劃一根火柴吧，去抽你的無奈，去抽那永遠無法再來的一縷雨絲，在你想起了我以後，又沒有抽煙的日子。」

⁶⁷ 童安格詞曲：「天安門前開口說，不吃不喝也不走，長江黃河沒有錯，因為他們認得我，風大的誰先過，雨大的誰先說，生命誰沒有，不能不為真理活。天安門前開口說，全世界都聽的懂，大街小巷都在傳，啞巴也會說自由，風大的誰先過，雨大的誰先說，生命誰沒有，不能不為真理活。萬里長城萬里長，長城外是故鄉，高粱肥大豆香，遍地黃金少災殃。」

在愛國歌曲的探討裡，邱怡嘉（2007）曾在其論文的第五章歸納了文革時期愛國歌曲的敘事邏輯，她發現該時期的愛國歌曲有三項特點：

- （一）二元對立的鬥爭論：二元對立的邏輯、軍事現象普遍化。
- （二）神化崇拜的宗教論：紅色圖騰崇拜、絕對權威下的神化。
- （三）集體的歡樂氛圍：鬥爭運動慶典化、理想主義神話、光榮的革命造反行動。

在少兒戰爭片歌曲的探討裡，我們同樣可以觀察出上述三項特點，但影片中的歌曲表現則略有差異。我們發現（一）二元對立鬥爭論可再行細分：生產服務期中出現的二元對立乃敵我式的具體對立，如共黨與日方或國民黨間的對立；抽象崇拜期的二元對立乃自身文化的抽象對立，如新舊文化的對立。由此可看出文革前後意識形態的轉變。（二）神化崇拜的宗教論除邱怡嘉所謂對紅色圖騰崇拜及絕對權威下的神化外，我們還發現歌詞開始注意到修辭法的運用，此亦為毛澤東抽象崇拜的論證之一。（三）集體的歡樂氛圍乃建築於個人「我」對整個國家社會的惟一領導「毛澤東」的絕對服從，此與生產服務期直接以「我們」為號召的集體作戰不同，從中可看出敵我鬥爭形態消退改由毛澤東個人崇拜接繼。除了邱怡嘉對文革歌曲敘事邏輯的發現外，我們發現少兒戰爭片的歌曲中還出現了槍枝崇拜的特殊主題，而影片中以成人本位出發的歌曲常將希望寄託於少兒身上。例如《共產兒童團歌》、《我們是共產主義接班人》中傳達出少兒乃未來主人翁的意象；《給解放軍叔叔洗衣裳》、《我為抗日放軍馬》中要少兒為成人／國家服務。

然而到了少兒本位的歌曲，上述的敘事邏輯已不適用。根據前二章對敘事結構及角色功能的顛覆分析可知，1979年《啊！搖籃》一片已跳脫先前的成人本位，因此表現在歌曲裡同樣具有極大的落差。片中所出現的歌曲不再以為黨國犧牲或效忠毛澤東的姿態出現，而是開始視少兒為戰火下的犧牲者，少兒自身的需求受到了重視，成人由意識形態引領者的姿態轉為以少兒守護者的身份為己任；我們可由歌曲對孩童天真無邪的描述與骨肉親情的強調中看出不同以往的意識形態。

表 5-3 少兒本位歌曲一覽表

少 兒 本 位	1979	啊！搖籃	山丹丹花開背裏紅 馬背搖籃 南泥灣 睡吧孩子 爺爺爲我打月餅	男性 女性 少兒 女性 少兒
------------------	------	------	--	----------------------------

根據表 5-3，單就本片而言即出現了五首歌曲之多，這五首歌曲一改成人本位的特點，歌曲裡沒有敵我鬥爭意識、沒有新舊文化優劣，更沒有神化的領袖崇拜。

《山丹丹花開背裏紅》（S19）是《啊！搖籃》的片頭曲，其歌詞以羊羔吃奶比喻少兒接受母親的養育之恩，而故事中保育院的孩童們由於避難遠行因而與母親骨肉離散，由此可見其所強調之處在於少兒與母親間密不可分的親情關係，此時母親不再與黨劃上等號，要少兒爲黨奉獻的意識形態也已轉向。此曲讚頌母性溫情的偉大，自是由男性擔綱演唱，其以緩慢的速度及小調音階劃開了與先前愛國歌曲間的界線，本曲和另一首《睡吧孩子》（S20）同樣以慢板小調跳脫出先前愛國歌曲的框架，此二首歌曲的節拍是由演唱者興之所致進行詮釋並無準確拍點，可見其著重點在於情感的表達。

《睡吧孩子》是穿插在亮亮於睡夢中醒來誤認李楠爲其母親時，當時亮亮已是孤兒，因此歌詞暗示其父母已逝要亮亮堅強；由歌詞裡我們知道成人開始將視角降至孩童的高度，考慮到孩童的心理需求。在曲調上其節拍與拍哄孩童入睡時的節拍相近，而且大量的轉音營造出柔美的感覺，因此本首歌曲由女性擔綱演唱再適合不過。除了慢板的歌曲外，片中亦出現輕快的歌曲《馬背搖籃》（S21）。

在嚴肅的戰鬥背景下，《馬背搖籃》以其輕快的節奏與柔美的歌詞表現出孩童世界的純真，而這首歌正是《啊！搖籃》一片的中心思想：在成人世界的戰火下，孩童的世界應是不受打擾的。《馬背搖籃》由女性演唱，正道出了女性育化撫慰的角色形象；同樣以輕快節拍、柔美歌詞而令人難忘的還有《爺爺爲我打月餅》

（S22）。本首歌曲出現於片末，羅桂田爺爺爲少兒們做月餅時，因彈孔造成的傷口血流不止，他躺在床上要少兒們唱首歌來聽，少兒即唱了本曲，羅爺爺就在孩童的歌聲伴隨下去世。中秋時節自然令人聯想到天際的明月，而明月一直以來都

是母性的代表符號，劇情選定中秋節這天讓男性角色死亡並配合本曲傳唱，可見其意義非凡。在第四章的小結中，我們知道羅桂田扮演了父兼母職的角色，如此已違反了先前少兒戰爭片中的角色設定；而在由孩童演唱的《爺爺爲我打月餅》裡，雖提到爺爺曾是紅軍，但此時的紅軍已非戰場上不畏犧牲並隨時要少兒與之看齊的作戰機器，歌詞中強調的是爺爺以親愛之心對待孩童的人性部分，加入紅軍只是爺爺愛國的表現，如此而已。在曲調方面僅使用大調音階中的五個音，旋律相當簡單，但與成人本位不同的是，成人本位的歌曲常以旋律的順階進行將情緒帶到至高處，例如《我們是共產主義接班人》、《紅星照我去戰鬥》、《我繳獲一枝三八槍》等；但在本曲中則否，本曲以類似曲線的旋律走向表達出爺爺與孩童間濃密的情感，我們觀察第二、四、七、八小節可知每小節的旋律開頭與結尾的音相同，因此音的轉折僅發生在每小節裡，如此迂迴的方式即傳達出不同於愛國歌曲的柔美旋律走向。另外，在第二、四、六、八小節結尾形成音行逆階走向，可見其重點不在於情緒的激發而是情緒的抒發，到了第九至十六小節反覆的部分大致相同，僅於第十六小節以七度音程與先小節做一區隔，點出「情」爲本曲主題，由此可見少兒戰爭片中的歌曲以少兒本位與成人本位出發間的差別。

影片中另一首由孩童們演唱的歌曲是《南泥灣》⁶⁸（S23）。與先前歌曲同樣以景抒情，然而歌詞中的意識形態已不同以往；在成人本位時期，影片中不僅不會出現戰火下的傷兵畫面，更別說爲其獻唱如此柔美的歌曲；而在少兒本位時期則如前述，少兒本位的歌曲在歌詞裡沒有敵我鬥爭意識、沒有新舊文化優劣，更沒有神化的領袖崇拜。這首鼓舞傷兵的《南泥灣》並非要傷兵「一個倒下去，千萬個站起來」；取而代之，歌詞在讚美前人爲地方所做的貢獻，原本後人接繼前人奮戰的意識形態轉爲後人感念前人所付出的努力。

在歌曲的音樂性方面，以成人本位或少兒本位出發的歌曲在曲調、曲速等方面的異同列如下表 5-4。由表中可知，《啊！搖籃》一片開啓了少兒戰爭影片歌曲的新境界，拍攝少兒戰爭影片的成人開始將視線放到少兒身上，其於曲調上開始

⁶⁸ 南泥灣是位於延安東南一處人煙稀少的地區，國共內戰時由於國民黨對陝甘寧邊區及抗日根據地實行經濟封鎖，因此共方命令由王震率領的八路軍三五九旅進駐南泥灣，實行屯墾、生產自救，在三年內他們將南泥灣打造成陝北的江南。這首於 1943 年由賀敬之作詞，馬可作曲的《南泥灣》在該年春節獻給三五九旅，以表揚他們的功績。參考自 2005 年 8 月 30 日西安晚報（http://www.xiancn.com/gb/news/2005-08/30/content_649947.htm）。

走出引發激昂情緒的明快大調，取而代之的是強調情緒抒發或質疑戰火擴及少兒的婉曲小調⁶⁹。此外，不論是成人本位或少兒本位的歌曲，只要由少兒演唱的歌曲其旋律與節奏必然相對於成人演唱的歌曲來得簡易，反覆的旋律與輕快的節奏能讓少兒迅速地掌握歌曲特性，而較需表現情感的轉音與不易掌握的自由拍點則由成人來進行詮釋。

表 5-4 音樂性之差異

	成人本位	少兒本位
曲調	大調為主	除大小調外尚有其它調式 ⁷⁰
曲速	以快板為主	缺少快板以上的曲速
曲風	率直激昂	婉曲柔和
共同特性	由少兒演唱的歌曲旋律簡單明瞭 曲式重覆，易於記誦傳唱	

最後，我們觀察到歌曲演唱者的特質與歌詞內容有極大的關連性，而此與社會對性別及年齡角色扮演的認知有關，演唱者與歌詞間的詮釋關係正透露出社會對該角色扮演所採取的意識型態為何。在這十部少兒戰爭電影歌曲裡，不同的歌曲其演唱者的性別亦有所區分，當歌詞要眾人奮勇殺敵、贊頌母性或黨性時其演唱者即為男性，如《紅星照我去戰鬥》以及《黃河兒女心向黨》、《山丹丹開花背裏紅》。而女性多在後方支援，因此盼望前線男性回鄉的《映山紅》即由女性演唱；此外，由於女性的感性形象，循循善誘的《我為抗日放軍馬》及安撫心靈的《睡吧孩子》等歌曲亦由女性演唱。少兒擔綱演唱的歌曲內容多為繼承並服務革命事業，如前已述及的《共產兒童團歌》、《我們是共產主義接班人》、《給解放軍叔叔洗衣裳》等，另外，引發男童焦慮的槍枝歌曲－《我繳獲一隻三八槍》，亦由男童演唱。

在文藝替政治服務的時代裡，出版品受到相當程度的限制，其中能讓一般人接觸到的必為受到政府嚴密把關後的少數作品，因此片中歌曲即為這些少數存留

⁶⁹ 如《啊！搖籃》一片中出現的《山丹丹開花背裏紅》、《睡吧孩子》；而拍攝於 1985 年的少兒戰爭片《少年彭德懷》，其片頭亦以悲傷的小調表現彭德懷的身世。

⁷⁰ 如《啊！搖籃》一片中出現 Dorian 以及 Mixolydian 調式音階；而拍攝於 1995 年的少兒戰爭片《童年的風箏》，其片頭亦用了商調表現少兒於戰火下的茫然。

下來的作品；這些歌曲記載著當時人們的共同回憶，同時也說明其所面對的社會整體環境。透過上述歌曲的探討可以知道出生於 1950 至 1970 年代的人們，他／她們的生活中充滿對立鬥爭與對毛澤東的神化崇拜，其於慷慨激昂的歌聲裡表現出盲目的熱情；到了改革開放的 1970 年代末期至 1980 年代，這樣的熱情被另一股質疑的聲浪衝散，人們從頭審視自己曾有過的瘋狂年代，開始思考其所失落的純真童年，於是人們刻意地將視角放低，以少兒的眼睛詳實地記錄戰火帶給他／她們的真實感受，以人道關懷取代了長期不畏犧牲、為黨國奉獻的意識形態。



第六章 結論

經前述敘事結構、角色功能、佐例與歌曲的探討後，我們呈現了中國少兒戰爭影片古典時期及其顛覆後的具體樣貌，這些具體樣貌屬於電影內部的實證層面，本章除呈現影片中的內部具體樣貌外，將再更進一步由電影內部擴及較為抽象的社會外部環境以探求影片背後的意識形態，此即 Bordwell（2004）所謂電影的徵候性意義（Bordwell 51-2）。

本章共分三節，第一節為尋找母性，此乃電影內部所傳達的具體樣貌；第二節為家的追尋，此乃電影內部與外在社會環境呼應關係的探討；第三節為後續研究建議。

第一節 尋找母性

在古典時期的九部少兒戰爭片裡，首部《劉胡蘭》（1950）呈現出女性模仿男性的過程（亦即如何失去女性特質的過程），我們可以從影片中劉胡蘭想跟隨青兒加入紅軍以及片尾劉胡蘭在輕視女性的爺爺面前展現自己不遜於男性的表現中得知。

接著在後續的八部電影裡講述的是少兒如何認同男性成人以及更重要的是對黨的認同。影片中少兒認同男性成人的背後即喻指黨透過男性成人的楷模塑造（為黨國服務的生產力），將後繼的少兒帶入生產力再生產的循環系統。在角色功能分析裡，此時期片中的男性成人扮演著可被替換的引領者角色，其正如馬克思所謂保證生產力再生產的學校機構，古典時期的男性成人如同學校機構，以楷模的再生功能引領著片中少兒，這些楷模化的少兒受召者只為了一個目的存在，亦即為黨服務。在犧牲者的角色功能探討裡，我們知道古典時期的犧牲者乃由具母性的女性角色扮演，而此母性的生育能力與黨的意識形態複製概念緊密結合，因此包括跟隨者在內的少兒們，他／她們為了犧牲的母性而與男性成人一同加入捍衛黨

的行列。

到了新時期《啊！搖籃》（1979）一片則與《劉胡蘭》完全相反，它述說的是李楠如何脫去男性化特質以找回身為女性的過程，她最大的障礙在於如何從男性世界跨出，尋回失落的母性。在少兒部分，這些年幼的角色傳達了戰火下無辜生命的遭遇而不再是受黨召喚的過程，少兒們不知戰爭為何物，亦沒有砍殺成人的跨界行為，我們可從片尾少兒們投入李楠的懷抱中得知，少兒們不但喚回了李楠的母性，同時也找到了母性所在。此外，在男性要角羅桂田身上，我們看到的是對古典時期男性成人角色的顛覆，羅桂田不再為黨服務，片中他散發出母性愛護少兒的楷模形象，而認同該形象的即為從羅桂田身上尋回母性的李楠。

根據上述闡釋，我們發現從古典時期的劉胡蘭到新時期的李楠，這中間是一段「尋找母性」的過程。在這十部影片中，成年男性不論是正方或反方皆為了捍衛或鏟除具母性複製功能的黨而奮戰，成年女性為了尋回自己的母性天職而存在，少兒則為了替犧牲的母性報仇抑或為了重回母親懷抱而尋找片中母性之所在；影片中敘事結構、角色功能與歌詞傳達的意涵在層層相扣的環結裡皆指向了母性，由此我們認為中國少兒戰爭電影表面上是由男性構築的敵我二元世界，但在更深層的內部則是由母性所推動。

第二節 家的追尋

根據第一節的闡述，我們知道長久以來中國少兒戰爭電影所欲探討的具體對象是母親。母親之所以成為世代亙古不變的歌頌對象，其最重要的特質是母親具有全心奉獻不求回報的愛；因此片中少兒們在尋找母親的同時，即是尋找愛的泉源所在。然而，當時統治階級卻錯誤解讀了這樣的概念，統治階級將對母愛的追尋建構在對母性生育能力的崇拜上；因此影片中的少兒們走進了敵我鬥爭的路線，而這也是古典時期中國少兒戰爭片藝術價值低落的主因。站在現下的歷史高度，我們改變對母性生育能力崇拜的成人觀點，另以少兒尋找母愛的角度出發檢視過去這些在中共官方監督下所產出的少兒戰爭影片，我們發現在這段電影意識形態新舊時期轉換的過程中，「家」的概念與片中的母性特質密不可分。

在中國少兒電影分期裡，1922 年至 1949 年間多為流浪兒題材，此類型影片常以因戰亂或貧富對立導致家庭功能喪失、人民流離失所的現象為背景，片中訴說的是被迫離家的少兒展開一段「尋家」的旅程。如蔡楚生編導的《迷途的羔羊》（1936），片中講述小三子由於戰亂成了孤兒，其間雖一度被人收留但終究又回到流浪的生活，片末他與其餘流浪兒被警察追捕，面對茫然的未來，小三子們不知該何去何從；又如改編自張樂平的漫畫《三毛流浪記》（1949），片中三毛沒有家亦無親人，他與一幫流浪兒在上海街頭討生活，其間同樣被人收留但亦再度回到流浪生活，直到共軍解放了上海，他終得以結束流浪生活，以共黨為家。

到了 1950 年至 1978 年間，戰爭電影中的少兒找到了「家」，但在統治階級的主流意識形態操弄下，母性形象的人物扮演了犧牲者的角色，其功能為召喚片中少兒們對「國家」此一抽象概念的認同及絕對奉獻。「家」不再是由具備母愛功能的人物所組成的生活空間，而是透過「黨」的從中運作擴及隸屬於同一政治體系下的「國家」集體成員。「家」等同了「國家」，此時的國家不是由下（各別家庭）而上（國家）的結構，而是打破下層結構重新整合為同一集體的抽象認同，這樣的抽象認同一部分是憑藉非鎮壓性意識形態國家機器的運作，身為該機器一環的少兒電影傳達出「沒有國哪有家」的國家上位概念。觀察此時期少兒戰爭影片的結尾可知，影片的訴說重點擺在為「國家」概念前赴後繼的迴路式敘事結構上，而忽略了「家」應有的母愛情感，影片要少兒單向的將愛貢獻給國家，但因國家乃虛擬之真實，它少了血緣情感的真實互動，因此在沒有情感互動的虛擬想像空間裡，當初對「家」的瓦解與重整很快的就回到原點。

就影片外部歷史而言，中共於此時期所組織的各級合作社、人民公社等正意欲重新塑造家的概念，統治階級將全中國人民視為其子民，利用社會公共組織的鎮壓性國家機器使人民臣服於國家的大主體之下。在中共挾「家黨國」三合一的統治方針下，將近三十年間的少兒戰爭電影起了阿圖塞「生產關係再生產」的意識形態保證作用，閱聽眾透過與片中少兒間的鏡像認同維繫了統治者－毛澤東個人的意識形態。

到了 1979 年，以《啊！搖籃》一片為首顛覆了長達三十年「家黨國」中個體、意識形態、大主體三位一體的概念。在現實上，導致電影此一意識形態國家機器

偏離原先所保證「生產關係再生產」的因素乃由於此年中共第十一屆三中全會後政治環境變遷，開放改革的自由思潮湧現，因而表現於電影中即意識形態的轉向，由此印證了本文第三章第三節阿圖塞上層建築對基礎建築反作用力的說法。自 1979 年《啊！搖籃》訴說了少兒「返家」的過程後，中國少兒戰爭電影便從此脫離了那段高壓集權統治的「文藝服務政治」時期，少兒總算由「國家」回到了真正的家；此時影片已非要人民將對「家黨國」的愛貢獻出來，其表達的是「家黨國」背後的母性應如何將愛釋放出來，以回歸到人類最初的親子之愛。

總括來說，中國少兒戰爭電影從 1920 年代開啓的少兒「尋家」階段，經過 1950 到 1970 年代的「家黨國」三位一體階段，最後來到 1970 年代末期的「返家」階段；我們可分別就此三段中的各段觀察出該階段的主流意識形態為何，但更進一步地探索此三階段的歷史進程，我們發現 1922 年至 1979 年中國少兒戰爭電影表達出對「家」此一定義的追尋，而片中對「家」的詮釋即為母性人物的所在處，家和母性的概念結合說明了家必須是有愛的場所，僅具備生產複製功能而沒有情感互動的地方稱不上是家；而這也就是中共 1950 到 1970 年代間「家庭國家化」失敗的主因。

第三節 後續研究建議

相較於共方，身在台灣的我們同樣經歷過相似卻又相對的意識形態教化過程。處於現今回首當年才知，在我們高喊反攻大陸、解救水深火熱的大陸同胞時，共方人民同樣高喊著解放台灣、解救台灣受難的小朋友；當街上的牆面繪著保密防諜、人人有責的彩圖時，共方的宣傳海報則要求匪特份子的家屬親朋勸其自新；當我們為大陸人民吃樹皮過活感到悲慘的同時，大陸人民則對我們吃香蕉皮果腹的行為感到遺憾。

儘管自由開放的思潮已取代了那段令人啼笑皆非的過去，但意識形態卻從未消失；我們生活週遭仍存在許多意識形態上的偏見，如種族、性別、職業與地緣因素等等，對於偏見我們很難給予孰優孰劣的評斷。站在現下的高度，我們認為這種意識形態偏見的優劣比較並非討論重點，重要的是去了解這些產生偏見的意

識形態為何，其背後所持理由何在；進一步而言，意識形態的感染既不可免，那麼我們即應以積極的態度尋求圓滿互惠的方式消除這些人爲的偏見，如此即可預見一個更爲完善的未來。

本文大部分篇幅皆在探討 1949 年共方取得中國大陸領導權至 1979 年文化大革命結束後三年間的少兒戰爭電影，爲探求共方對少兒閱聽眾所採主流意識形態間的轉變，我們以敘事、內容、曲式分析的角度切入此三十年間所拍攝的十部影片。當我們採取上述態度來面對所分析的電影文本時，自然排除了其他研究方向的可能性，因此本節針對研究的侷限，提供給後續研究者一些研究建議。

一、國家主體：國共分家後，國民黨於台灣的意識形態教化工作必然與共方的舉動息息相關，若能將本研究與台灣相同時期的少兒戰爭電影做比較，或可與本文互相呼應並發現台灣少兒戰爭電影的特殊之處。再進一步，若能與其它國家具有類似意識形態教化功能的少兒戰爭片做比較則更可探得不同國家對少兒參與戰爭一事所持的意識形態為何。

二、文本對象：1980 年代後中國文藝政策鬆綁，出現了大量題材的影片，就少兒戰爭片而言，如《少年彭德懷》（1985）、《童年的風箏》（1995）、《少年雷鋒》（1996）等，觀察這些影片後可發現完全異於本研究的風格，而此可爲新時期少兒戰爭電影的另一探討方向。另外，若跳脫戰爭片題材，則可就 1922 年至 1949 年間少兒電影苦難期中的流浪兒類型影片或 1980 年代後近起的校園題材、少年情愛、娛樂類型等來探討影片中對少兒所採取的意識形態。

三、分析方法：電影的分析方法相當多元，針對意識形態的探討可從許多面向切入，本研究偏頗之外的探討方向，即可爲其餘研究的發展可能。如以作者論、讀者互動、比較文化、產業分析等方法不一而足，其皆爲可行的方向。另外，在曲式分析方面，除本研究粗淺地就調性、調速與結構進行分析外，亦可由音高涵蓋範圍、音符出現頻率以及音程跨度等方面爲研究歌曲音樂性的出發點，從中或可歸結出特殊時空背景對歌曲音樂性的影響。

參考書目

一、中文論著（依作者姓氏筆劃順序排列）

- 中國兒童少年電影學會編，《百年多姿多彩的兒童銀幕》。中國：中國兒童少年電影學會。2004。
- 王曉玉，《中國電影史綱》。上海：上海古籍。2003。
- 毛澤東，《毛澤東論文學與藝術》。北京：人民文學出版社。1959。
- 杜淑貞，《兒童文學析論》。台北：五南。1994。
- 余瑋、吳志菲，《鄧小平的最后二十年》。北京：新華。2008。
- 吳鼎，《兒童文學研究》。台北：遠流。1980。
- 林文寶等，《兒童文學》。台北：五南。1999。
- 林守為，《兒童文學》。台北：五南。1988。
- 林政華，《兒童少年文學》。台北：富春。1991。
- 唐德剛，《毛澤東專政始末》。台北：遠流。2005。
- 孫啓泰、熊志勇，《大寨紅旗的升起與墜落》。鄭州：河南人民出版社。1990。
- 陳澄巧，《圖解文化研究》。台北：城邦文化。2006。
- 張子樟，《人性與抗議文學》。台北：幼獅文化。1984。
- 張倩儀，《另一種童年的告別》。台北：商務。1997。
- 張之路，《中國少年兒童電影史論》。北京：中國電影出版社。2005。
- 熊秉真，《童年憶往：中國孩子的歷史》。台北：麥田（再版四刷）。2003。
- 鄧小平，《鄧小平文選》，北京：人民出版社。1983。
- 劉曉，《意識形態與文化大革命》。台北：洪葉文化。2000。

二、外文譯著（依作者姓氏字母順序排列）

- Althusser, Louis 著，杜章智譯。《列寧和哲學》。台北：遠流。1990。
- Apple, Michael W. 著，王麗雲譯。《意識形態與課程》。台北：桂冠。2002。
- Aumont, Jacques and Michel Marie 著，吳佩慈譯。《當代電影分析方法論》。台北：遠流。2001。
- Berger, Arthur Asa 著，黃新生譯。《媒介分析方法》。台北：遠流。1992。
- Berger, John 著，吳莉君譯。《觀看的方式》。台北：城邦文化。2005。
- Bordwell, David and Kristin Thompson 著，曾偉禎譯。《電影藝術形式與風格》。台北：美商麥格羅·希爾（初版二刷）。2004。
- Buckingham, David 著，楊雅婷譯。《童年之死》。台北：巨流。（2003）。
- Bywater, Tim and Thomas Sobchack 著，李顯立譯。《電影批評面面觀》。台北：遠流。1997。
- Campbell, Joseph 著，朱侃如譯。《千面英雄》。台北：立緒文化。1997。

- Cashdan, Sheldon 著，李淑珺譯。《巫婆一定得死：童話如何形塑我們的性格》。台北：張老師。2001。
- Forster, Edward Morgan 著，李文彬譯。《小說面面觀》。台北：志文。2002。
- Heywood, Colin 著，黃煜文譯。《孩子的歷史》。台北：麥田。2004。
- Jameson, Fredric 著，張京媛譯。《馬克思主義》。香港：牛津大學。1994a。
- Jameson, Fredric 著，唐小兵譯。《後現代主義與文化理論》。台北：合志文化。1994b。
- Lapsley, Robert and Michael Westlake 著，李天鐸、謝慰雯譯。《電影與當代批評理論》。台北：遠流。1997。
- Lebeu, Vicky 著，陳儒修、鄭玉菁譯。《佛洛伊德看電影》。台北：書林。2004。
- Postman, Neil 著，蕭昭君譯。《童年的消逝》。台北：遠流。1994。
- Postman, Neil 著，蔡承志譯。《娛樂至死》。台北：貓頭鷹。2007。
- Schultz, Duane and Sydney Ellen Schultz 著，陳政文等譯。《人格理論》。台北：揚智文化。1997。
- Stokes, Jane 著，黃紅宇、曾妮譯。《媒介與文化研究方法》。上海：復旦大學。2006。
- Turner, Graeme 著，林文淇譯。《電影的社會實踐》。台北：遠流。1997。

三、學位論文（依作者姓氏筆劃順序排列）

- 申鳳燮，《中共文藝政策與文化戰線運作之研究》。政治大學東亞研究所碩士論文。1990。
- 吳振邦，《先報告班長，再成為男人？國片軍教電影的變遷與性別論述》。輔仁大學大眾傳播學研究所碩士論文。2004。
- 周郁文，《小女孩看天下一卡洛琳·玲克的電影及其風格》。臺灣藝術大學應用媒體藝術研究所碩士論文。2006。
- 邱怡嘉，《瘋狂的節奏：中國大陸文革歌曲之研究》。世新大學口語傳播學研究所碩士論文。2006。
- 張瑞蘭，《台灣電影敘境中所建構之兒童世界》。臺灣藝術大學應用媒體藝術研究所碩士論文。2005。
- 黃千芬，《一九八〇年代台灣兒童電影類型研究》。臺東大學兒童文學研究所碩士論文。2005。
- 潘素慧，《解構八〇年代校園學生電影：類型、性別、國族認同》。淡江大學大眾傳播研究所碩士論文。2006。
- 鐘尹萱，《兒童電影裡的空間建構》。臺東大學兒童文學研究所碩士論文。2006。
- 鄭佩玲，《台灣兒童電影的救贖與象徵》。臺東大學兒童文學研究所碩士論文。2004。

四、期刊

Stam, Robert and Raengo, Alessandra (2006) .Literature and Film.Introduction:The Theory and Practice of Adaptation.Peking : Peking University Press.

五、參考片目（依年代順序）

- 《劉胡蘭》（1950，馮白魯）
- 《雞毛信》（1954，石揮）
- 《紅孩子》（1958，蘇里）
- 《英雄小八路》（1961，高衛）
- 《小兵張嘎》（1963，崔嵬、歐陽紅櫻）
- 《閃閃的紅星》（1974，李俊、李昂）
- 《黃河少年》（1975，陸建華、李光惠）
- 《烽火少年》（1975，董克娜）
- 《兩個小八路》（1978，朱文順）
- 《啊！搖籃》（1979，謝晉）
- 《少年彭德懷》（1985，馬秉煜）
- 《梅珍》（1994，劉家昌）
- 《童年的風箏》（1995，張建棟）
- 《少年雷鋒》（1996，風和、浩然）

附錄一 《中國優秀少兒影片校園典藏集》

序號	片名	年份	序號	片名	年份
上冊：紅色印象——光輝的歲月（共 10 部）					
※01	兩個小八路	1978	※06	雞毛信	1954
※02	黃河少年	1975	※07	劉胡蘭	1950
03	少年雷鋒	1996	※08	紅孩子	1958
※04	啊，搖籃	1979	※09	英雄小八路	1961
※05	閃閃的紅星	1974	※10	小兵張嘎	1963
中冊：金色年華——成長的足跡（共 30 部）					
11	大氣層消失	1990	26	瘋狂的兔子	1997
12	一個獨生女的故事	1994	27	普萊維梯徹公司	1989
13	小刺蝟奏鳴曲	1983	28	孫文少年行	1995
14	嬌嬌小姐	1986	29	滑板夢之隊	1996
15	哦，香雪	1989	30	成長	1998
16	十四、五歲	1984	31	哈囉！同學	2002
17	“下次開船”港遊記	1983	32	會飛的花花	2000
18	霹靂貝貝	1988	33	我也有爸爸	1996
19	豆寇年華	1989	34	無聲的河	2000
20	別哭，媽媽	1990	35	草房子	1998
21	少年彭德懷	1985	36	燭光裏的微笑	1991
22	我和我的同學們	1986	37	媽媽沒有走遠	2001
23	我的九月	1990	38	我和喬丹的日子	2002
24	吾家有女	1994	39	微笑的螃蟹	2001
25	紅髮卡	1996	40	六月男孩	2001
下冊：蔚藍心語——理想的翅膀（共 20 部）					
41	五虎將	1985	51	多夢時節	1988
42	為什麼生我	1984	52	蝦仔擒盜記	1988
43	四個小夥伴	1981	53	王首先的夏天	2002
44	泉水叮咚	1982	54	我是一條魚	2002
45	鳳凰琴	1993	55	豆丁奇遇記	1996
46	娃娃餐廳	1986	56	娃娃唱大戲	2000
47	城南舊事	1982	57	花兒怒放	2002
48	童年的風箏	1995	58	危險智能	2003
49	會唱歌的土豆	1999	59	小寶貝和大寶貝	2004
50	熊貓小太陽	1993	60	飛來的青衣	2004

※ 代表本研究探討之影片，《烽火少年》（1975）除外。（筆者整理）

附錄二 影片基本介紹

年代	片名	導演	編劇	得獎紀錄
1950	《劉胡蘭》	馮白魯	林杉 趙鴻鈞	
劉胡蘭生長於農村，村裡佃農多向地主呂善卿借田耕種，呂不但心胸狹窄還常欺負佃農，連收割的餘穗也不願給劉胡蘭等一班孩子撿拾。紅軍來臨後，解放了劉胡蘭所在的村落，呂帶著妻子家當逃走。劉胡蘭爺爺羨慕鄰子青兒，認為男子能做苦力，女子則無用處，劉胡蘭為了證明自己也有能力，便和青兒一同托炭。劉胡蘭與青兒本互有好感，在路程中青兒表明想參加紅軍，引發劉胡蘭入黨意願，但其年紀未滿十八無法入黨。日軍來臨，青兒離家加入軍隊，紅軍孫同志要大家聯合起來組織民兵抗日，呂趁勢回村替日軍引路攻打村落。其後日軍投降，然而蔣軍緊接著來到，人民又無好日子可過，此期間劉胡蘭通過入黨申請，正式成為共產黨員。劉胡蘭在一次解救黨書記德輝叔時失敗，德輝叔死亡而其被抓，臨死前劉胡蘭對鄉民精神喊話，希望後繼人民接續未完的革命事業。				

年代	片名	導演	編劇	得獎紀錄
1954	《雞毛信》	石揮	張駿祥	✓ 1955 年英國第 9 屆愛丁堡國際電影節優勝獎 ✓ 中共文化部 1949-1955 年優秀故事片三等獎 ✓ 1980 年全國第二次兒童文藝獎故事片一等獎
海娃平時除放羊外便在山頭監看日軍行動，當日軍來襲搶糧時便將山頭樹木拉倒以作為警示。一天日軍來臨，村民得知後紛紛轉移陣地，海娃父親為八路軍中隊長，他要海娃將情報信送交給張連長，海娃趕著羊群前去並將信綁於羊身。途中海娃遇到日軍，日軍欲放其離去時，興起飽食羊肉的念頭，遂要海娃與日軍一同前行。在部分羊兒被宰殺吞食後的夜晚，海娃放棄羊群自行取信逃走卻在半路發現信弄丟了，沿路尋得卻又被日軍抓回，海娃複將信藏於羊身。日軍要海娃帶路至其生活的龍門村，他將日軍帶往歧路致使日軍受到八路軍攻擊，海娃趁機逃走並將信送達張連長手中。日軍炮樓被攻下，日軍司令貓眼成了俘虜，海娃立功後仍站在山頭監看敵人行動。				

年代	片名	導演	編劇	得獎紀錄
1958	《紅孩子》	蘇里	喬羽 時佑平	✓ 1980 年全國第二次兒童 文藝獎故事片二等獎
蘇保父親與村裡壯丁們紛紛響應紅軍號召離鄉從軍，六個小孩（五男一女）也想參加紅軍但因年紀太小而無法加入，於是商量好夜晚一同出發找尋紅軍。六人中除女孩細妹被家人發現行跡未加入找尋紅軍計劃外，其餘男孩一同離村。此時，國民黨人黃靜波回到村落，殺死許多鄉民。李爺爺之子為該縣蘇維埃主席，亦為男孩蘇保的父親，李尋得孩子們，令其躲在一處洞穴中，男孩們組織成少年游擊隊，到處張貼標語、搶奪敵人槍枝並從事破壞活動。黃為誘敵現身假意撤退，孩子們欲趁機攻打炮樓遭黃攻擊，蘇保為掩護其他孩子險遭逮捕。李爺爺被黃所抓，黃將李當作人質逼問山人紅軍動向，逼問未果山人卻被黃的親信蕭旅長所殺。黃放走李後，蘇保父親卻被抓住，孩子們設法綁縛蕭旅長逼問蘇父囚禁處，蕭見綁架者乃一群孩子便輕視而欲反擊，幸而李爺爺與細妹父親出現適時救了孩子。蘇保進入黃住處救出父親，男孩虎崽開槍殺死了黃。亂戰中最小的男孩冬牙子中彈，臨死前他摸到極想擁有的槍枝。女孩自竹籠裡抱出冬牙子的白鴿，蘇保父親放飛白鴿，孩子們肩槍繼續走向前方。				

年代	片名	導演	編劇	得獎紀錄
1961	《英雄小八路》	高衛	周郁輝	
美國與台灣合作攻打中國，在福建沿海地區的一所小學因此受到空襲。五個學生（三男二女）不願到後方避難，他們想在留在前線幫忙卻被趙書記阻止，他們被遣送離開卻又偷溜回前線。在一次團長假扮持務的測試下，學生們獲趙認可留在前線為成人打理雜事。小明負責看守電報，卻為了抓蟋蟀而耽誤了作戰情報，經由趙書記訓勉後，其餘學生原諒了他，小明也徹底改過。美蔣派特務到大陸蒐集情報卻被學生們的領袖－國堅識破，學生們立了大功。共方炮打金門的計劃提前，學生們也到前線幫忙修橋，林燕當老師的姐姐被炮彈炸死，學生們群起激憤誓要報仇。此時本區司令部的電報線被炸斷，少兒們找到斷裂處，以身體通電的方式手拉手接起電報，讓本區戰炮發動反攻。				

年代	片名	導演	編劇	得獎紀錄
1963	《小兵張嘎》	崔嵬 歐陽紅櫻	徐光耀	✓ 1980 年全國第二次兒童 文藝獎故事片一等獎
抗日期間，生活於河北的張嘎與奶奶相依為命。受傷的八路軍連長鍾亮躲在奶奶家，其後消息走漏，鍾亮雖出面承認，奶奶仍犧牲在日軍刀下。張嘎為了替奶奶報仇並救出連長，在黨員羅金保的帶領下，他找到了八路軍並當上一名偵察員，以部隊為家。在一次與王漢奸的衝突裡，嘎子得了王的手槍，但被區隊長取走，嘎子心裡鬱悶不快。在第二次與敵人作戰中，嘎子再度得槍，但他沒有上報，將槍偷藏於樹頂鳥巢中。嘎子被日軍追捕，躲到好友胖墩家，胖墩父親為隱瞞此事遭日軍毒打，嘎子出面解救後被抓至崗樓囚禁，其後八路軍攻打崗樓時，他設法在樓內放火，裡應外合消滅了敵軍。結尾在眾人歡迎中，嘎子終在區隊長許可下擁有那把藏匿的手槍，並將鍾連長早先送他的木槍給了胖墩。				

年代	片名	導演	編劇／執筆	得獎紀錄
1974	《閃閃的紅星》	李俊 李昂	集體編劇 王願堅 陸柱國	✓ 1980 年全國第二次兒童 文藝獎故事片一等獎
潘冬子七歲時，紅軍解放了他的家鄉，地主胡漢三帶著妻子家當逃走。他的父親參加了紅軍長征，臨行前給冬子一顆象徵紅軍的閃亮紅星，期望他能成為紅軍戰士。紅軍一走胡漢三又回來了，冬子與母親一同加入革命群眾，黨員吳大叔帶領冬子母親入黨，冬子也在旁一同宣示。在山林中與土豪胡漢三進行鬥爭的過程中，母親為引開敵人，自行燃火犧牲，失去親人的冬子便在共黨的撫育下成長。他隨游擊隊作戰，親自砍死胡漢三報了血仇。片末，吳大叔替冬子別上紅星正式成了紅軍戰士，其後父親回鄉再度團聚，冬子在眾人歡迎聲中加入紅軍隊伍與吳大叔及父親行進在行列間，開赴抗日前線。				

年代	片名	導演	編劇	得獎紀錄
1975	《黃河少年》	陸建華 李光惠	雁翼	

以漢奸孫元臣搶糧為開端，志燕希望自己能像政委張戈一樣擁有槍枝打擊敵人，他加入游擊隊負責傳送情報。某次傳送情報途中遇到日軍，志燕將情報交給跟隨他的柳栓，自己被日軍抓住，其後他設法逃出。回到村裡，志燕要找尋部隊去，他盜來馬匹並搶到一把槍枝，還寫了入黨申請書。找到部隊後，他繼續通訊工作並照顧受傷隊員。在一次作戰中，志燕為了解救團員而進入戰場，雖遭敵人彈擊仍殺了孫元臣。志燕被送回部隊治療，張戈告訴志燕他已用鮮血寫完入黨申請書，但志燕堅持自己仍未寫完，要繼續寫下去。

年代	片名	導演	編劇	得獎紀錄
1975	《烽火少年》	董克娜	顏一烟	

被八路軍指導員張偉所救的小松，其父被日軍抓去，其母被日軍踢死，為了報仇他加入八路軍。在被日軍殺害前的黨員鄭奶奶的照顧下，小松養好了腿傷，由於他具有特殊的馴馬本領，指導員和黨員們希望他能當馬倌，起初小松不願做馬倌，但在眾人的循循善誘下，小松不但接受了還負責另一項遞送情報的任務。在一次軍事行動裡，小松自行開槍射殺野鹿卻引起日軍的戒心，致使其無法加入討伐日軍的行列；在黨員的訓責下，他知道自己不應任意行動，並在某次突擊日軍的行動裡為顧全大局而抑制了個人的仇恨。在最後一次的戰役裡，指導員希望小松能將日軍黑田引入葫蘆峪，小松憑藉著機智與勇氣成功引黑田入峪，並親手槍殺了黑田。回到部隊所在的村落裡，小松受到眾人的歡迎，他騎著馬背著槍與八路軍們同行行列間。

年代	片名	導演	編劇	得獎紀錄
1978	《兩個小八路》	朱文順	李心田	✓ 1980 年全國第二次兒童文藝獎故事片二等獎

日軍與八路軍開戰，通訊員孫大興得到一把槍枝卻因腿傷無法隨部隊開跋，衛生員小武留下來照顧大興。大興將槍枝繳回，團長答應等大興養好傷回到部隊再將槍還給他。在養傷的日子裡，小武與鎮長孩子田家林起衝突，後又因與大興擅自行動而被成人們教訓。一日來了個偽裝成良民的漢奸胡安，胡安故意將槍藏在大興居住的木匠店裡，準備栽贓照顧大興的店長靳叔叔，後來大興將槍繳至日軍司令處破壞了胡安的計謀。其後，一名八路軍員在遞送情報的過程中被胡安所殺，大興與小武接下傳送情報的工作，他們被胡安發現而被其追趕，大興在打鬥中奪得胡安的槍並將其殺害，他將情報信交給小武，自己留下來托延其餘敵人。日軍將大興圍在草堆中放火燒，他割掉周圍雜草以防野火延燒，最終大興幸運存活下來。團長將先前繳回的槍還給大興，大興小武一同與敵作戰並合力殺掉日軍司令，結尾在眾人的歡迎下，兩人一同行進於行列間。

年代	片名	導演	編劇	得獎紀錄
1979	《啊！搖籃》	謝晉	徐慶東 劉青	✓ 中共文化部 1979 年優秀故事片獎

國共雙方正在進行戰鬥，李楠來到一戰地碰巧遇到保育院孩子們正在轉移。保育院孩子亮亮母親身受重傷，將亮亮托咐給羅桂田等照顧幼兒的保育員，臨走前亮亮向母親要了一塊紅玻璃，他常透過紅玻璃看外界事物。李楠原想進入前線作戰但蕭旅長要求李保護孩童們的安全並引導他／她們到安全的地方，李雖不情願仍服從命令。一行人趁著夜黑，悄悄帶著孩童們撤離，途中趙姐的孩兒啼哭，差點暴露行跡。早晨到了一暫歇落腳處，談話間提及趙姐男人對其施暴一事引發了李楠回想被丈夫拋棄及女兒死亡的過往。孩童們玩耍時，亮亮紅玻璃被打破，蕭旅長答應再找一塊紅玻璃給他。夜裡亮亮想起媽媽，李楠道出自己願意學做個母親並當他的媽媽。隔天，一同護送孩童們的丁大勇在削木槍時，一女子梁燕加入照顧孩童的行列。蕭旅長找到另一塊紅玻璃送給亮亮，在撤往他處的途中，亮亮拿著紅玻璃瞧看卻走遠，讓敵人發現此一行人的動向，

引發槍戰，羅桂田中彈而同行照顧孩童們的大女孩吳湘竹犧牲了。在羅桂田面前，李楠終於將其無法再生育的心理焦慮道出。不久中秋節來到，羅大叔替孩童們做月餅卻因舊傷復發而死亡。一行人終於到達安全的後方，保育員們受頒紅色保育員獎章，部分孩童們與父母重逢，亮亮及其餘孩子由於雙親皆亡，無所歸依；此時，李楠願當個母親角色永遠與其餘孩子們在一起，不再當前線戰士。

下列為十部影片中重要作品及導演介紹：

一、《雞毛信》於 1955 年榮獲第九屆愛丁堡國際電影節優勝獎，是中國首部獲國際大獎的兒童片，此外尚獲中共文化部 1949-1955 年優秀故事片三等獎、1980 年全國第二次兒童文藝獎故事片一等獎。儘管有如此成就，但導演石揮在中共 1957 年的反右運動裡，他曾導演過的戲劇、電影卻被批成反黨反社會主義的毒草，例如由他自編自導自演的《我這一輩子》被說成是歪曲勞動人民的形象、《五花社》被說成企圖篡奪黨對文藝領導權、《霧海夜航》則是醜化了黨的領導、污蔑黨的幹部等等，最後他受不了政治壓迫投黃浦江自殺而亡。與他同時代的藝術家黃佐臨稱他為「稀有的表演藝術家」；法國著名影評家米特說：「我參加了中國電影回顧展，發現了中國電影，也發現了石揮。」；日本影評家佐藤忠男說：「作為一名導演，石揮是第一流的。」他的妻子童葆苓曾於石揮逝世五十周年和中國話劇誕生一百周年紀念活動中告訴記者，說石揮死前曾說：「沒有死過的人是不知道死的快樂在哪兒；同樣，也只有活著的人，才明白活著是多麼的痛苦。」石揮才華橫溢、戲路寬廣，善於刻畫人物性格，既注重內心體驗，又精於外在表現，是我國演技派表演藝術家的代表人物。1995 年中共廣電部與中國電影家協會聯合舉辦世界電影一百周年暨中國電影九十周年紀念活動，中國電影世紀獎評委會授予石揮「中國電影世紀男演員獎」⁷¹。

二、《小兵張嘎》曾獲中共 1980 年全國第二次兒童文藝獎故事片一等獎。導演崔嵬不僅是造詣很深的藝術家，也是卓越的革命文藝活動家。他曾被選任為第

⁷¹ 參考資料來源：<http://www.open.com.hk/0708p67.html>；<http://baike.baidu.com/view/198692.htm>

三屆全國人大代表、第五屆全國政協委員、中國文聯委員、中國劇協第一屆常務理事、中國影協第二、三屆常務理事、北京電影製片廠領導小組成員等。在文化大革命中遭受殘酷迫害，1979 年 2 月因肝癌在北京逝世。

他主演的影片，在傳統的戲劇程式化表演中，融入對角色的體驗因素，在鏡頭的角度和運動方面，採取中國寫意畫的構圖，虛實相間，鏡頭的分切，既符合戲曲音樂的節奏，又發揮電影的時空特徵，大大增加了原戲的感染力，充滿激情，生活氣息濃厚，線條粗獷，感情細膩，具有獨特的藝術風格，受到國內外好評。他在《宋景詩》、《海魂》、《老兵新傳》、《紅旗譜》中飾演的角色性格鮮明，愛恨分明，既激情洋溢，又樸實深沉，具有強烈的藝術感染力。特別是他在《紅旗譜》中塑造的朱老忠形象最為出色，榮獲 1962 年首屆百花獎最佳男演員獎。

1959 年隨中國電影代表團參加莫斯科國際電影節，主演的《老兵新傳》，獲技術提高獎。1995 年在紀念世界電影誕生一百周年，中國電影誕生九十周年中獲中國電影世紀男演員獎。他導演的影片有一種氣勢磅礴、濃郁粗獷的藝術風格。在環境的渲染上，充滿著強烈的時代感和生活氣息；在人物刻畫上，既善於表現強烈的戲劇動作，又努力發掘人物的內心世界⁷²。

三、《閃閃的紅星》與《小兵張嘎》皆曾獲中共 1980 年全國第二次兒童文藝獎故事片一等獎。除《閃閃的紅星》獲獎外，導演李俊還曾以《農奴》獲 1959 年解放軍優秀影片獎、1981 年馬尼拉國際電影節金鷹獎、《大決戰》（一、二、三集）獲政府獎最佳影片獎、軍隊最佳故事片獎、金雞獎最佳故事片獎、最佳導演獎和百花獎最佳故事片獎。

1973 年八一片廠經過研究後向解放軍總政治部和「中央文革」文化組上報拍攝《閃閃的紅星》並獲得批准。八一廠為此專門成立了由陸國柱、王願堅、張冬涼、王蘋、曹欣、陳亞丁等人參加的創作組，並調來小說作者李心田共同創作。本片在編劇、選角、歌曲創作等各方面都花了相當多的心力，在文革的政治生態下雖然不免受到那個時代「三突出」的創作原則的影響，潘冬子被預設為一個正

⁷² 參考資料來源：<http://www.cinewiki.cn/w/%E5%B4%94%E5%B5%AC>；
<http://baike.baidu.com/view/198906.htm>

面的、完美的、理想的少年英雄的典型；但影片濃郁的抒情色彩，優美的音畫效果，緊湊的情節節奏，加之小演員祝新運扮演的主人公機靈聰慧、活潑勇敢，圓潤的臉龐、神氣的大眼睛，這一切令當時的觀眾耳目一新。1974 年影片上映後大受歡迎，極為轟動，北京菜市口影院首映時，影院被觀眾擠得水泄不通，無立足之地，影院不得不宣佈改期放映。《閃閃的紅星》成為當時最賣座的影片，在當時票價只有五分或一兩毛錢的情況下，盈利遠超出七十萬元的成本。小演員祝新運也一夜成名，受到全國人民的喜愛⁷³。

四、《啊！搖籃》曾獲中共文化部 1979 年優秀故事片獎，影片描述解放戰爭時期一支由延安撤退的保育院隊伍衝破艱險，安全撤出包圍圈的故事。它利用有限的時間和空間，塑造了富有個性特色的人物，深化了作品的主旨。該片較突出表現了人性美和人情美，對於人與人之間的真情實感做了淋漓盡致的表現，片中充滿人道主義精神，具有強烈的藝術感染力。

本片由中國第三代導演謝晉執導，謝晉的電影常與時代同步，他塑造了眾多開掘靈魂深處並由此引起社會反響與觀眾共鳴的人物形象；也正緣於此，幾乎每片均受磨難。《女藍 5 號》剛拍完就被人指責搞金牌主義，片子公映卻大受歡迎並榮獲世界青年聯歡節銀質獎；《紅色娘子軍》中洪常青與瓊花的愛情戲因兒女情長太濃而被刪剪，謝晉堅持己見沒用只得忍痛割愛，為了完成故事只得加「革命口號」，變愛情為戰鬥友情，此片雖然獲得電影「百花獎」最佳故事片、最佳導演、最佳女主角、最佳男配角四連冠，但每回看此片謝晉都低頭不看，心中不是滋味；《舞臺姐妹》以情感人卻被人貶為「人性論」，原先的結尾有句耐人尋味的對話：「今後應該做怎樣的人，演怎樣的戲。」但送審時，被個別領導改為「今後要做革命的人，演革命的戲」；《高山下的花環》中梁三喜犧牲還債單的動人情節，曾被人指責「有損解放軍形象」要刪去，這回謝晉不買賬，如果沒有這神來之筆，他寧可不拍，總算保持了原汁原味；《天雲山傳奇》、《牧馬人》、《芙蓉鎮》都因針砭時弊而遭到過種種非議，但片片得獎而且廣受歡迎⁷⁴。

⁷³ 參考資料來源：<http://cpc.people.com.cn/BIG5/68742/70427/70428/6625915.html>；
<http://hk.cnmdb.com/title/4957/plotsummary>

⁷⁴ 參考資料來源：<http://hk.cnmdb.com/title/3926/plotsummary>；
<http://www.jfdaily.com/logo/mingren/xiejin/fangtan/ftl.htm>

附錄三 中國電影史綱分期整理與簡評

下例整理主要出自王曉玉（2003）、申鳳燮（1990）以及劉曉（2000）。

（一）拓荒期：電影發明次年，首度於上海的游藝雜耍節目中穿插放映；據載，這是電影在中國公眾娛樂場所的第一次公開放映。此後，研究「影戲」的相關學者、制片公司紛紛發表對這項「西洋玩意」的看法，如早年留美攻讀戲劇的洪深於 1922 年 7 月 9 日上海《申報》上談及「影戲為傳播文明之利器」、「能使教育普及、提高國民程度」、「能表示國風，溝通國際感情」；在日本留學歸國的田漢強調電影不應是單純的營利工具，而是具社會教育功能與藝術價值的；鄭正秋認為藝術應「教化民眾」、「改良社會」；長城畫片公司和神州影片公司的制片方針為「移風易俗、針砭社會」、「潛移默化」。當時視電影為「影戲」，與西方由照相本體論出發，強調影像、鏡頭的特殊性不同，中國著重於電影與戲劇敘述功能相似性的探討，影戲由許多文明戲演員擔綱主演，至 20 世紀 20 年代中期後，才出現新人進入影壇，打破文明戲劇演員一統天下的局面，初步具有電影表演的特色。因此，初期的中國電影強調戲劇裡「文以載道」的思想文化傳統，這便是電影最初在中國引發的想像，電影被賦予功能性的期待，有心者可借助此發明，達到引導大眾向主流意識靠攏的催化效果。隨著電影制作技術的演進，這樣的期待仍未消失，例如 1930 年在夏衍主編的《藝術》雜誌創刊號裡，刊登了一組發展有聲片前途的討論文章。夏衍、鄭伯奇、馮乃超、孟超等皆撰文發表看法，於討論中肯定了有聲片的發展，並認為有聲片能直接推動無產階級革命運動，在與資產階級電影鬥爭的同時，進行革命的宣傳鼓動，有聲電影為接下來的左翼電影運動開創了聲色並茂的高峰（王曉玉 33）。由此可見，電影自傳入初期即與意識形態密切相關，這與當時國家內部政治的不安定相呼應，繼之發生的日本侵華，更是讓電影工具化成了歷史的必然趨勢。

（二）探索期：中國電影的探索階段分為三期，分別為 1931-1937 年的左翼電影運動時期；1937-1945 年的抗戰時期；1945-1949 年的解放戰爭時期。左翼電影在抗日救亡的背景下應運而生，隨著「左聯」⁷⁵、「劇聯」⁷⁶的左翼文化工作者與影業

⁷⁵ 1930 年 3 月，以魯迅為首的中國左翼作家聯盟在上海宣告成立，簡稱「左聯」。

公司合作，更進一步確定了左翼電影運動的產生。1930年代的左翼電影為中國電影帶來了第一次高峰，1933年又被稱為「中國電影年」⁷⁶。此時期的電影對社會現實問題深廣開掘，劇作樣式採戲劇式結構，與20年代的「影戲」美學不同，它以現實主義、樸實自然的表演方法進行創作，藝術家們摒棄文明戲的路，以更接近生活的紀實風格來達到人物行為的真實可信。然而，隨著中外衝突擴大，在「國防文學」口號影響下，1936年5月「國防電影」的口號也相繼提出，並在影壇引起了廣泛的宣傳討論，部分電影工作者認為在這民族存亡的緊要關頭，電影應成為戰鬥的武器，為抗日鬥爭服務。1937年抗戰初期，「電影工作人協會」及其下屬組織「中國電影界救亡協會」成立，兩協會一致表示要「集中國電影界工作人員所有力量，負起非常時期救國的任務」。此時期出現大量新聞紀錄片，以戰爭的現實需要出發，帶有明確政治目的。抗戰勝利後，電影做為國家意識形態機器的概念在「國統區」與「解放區」影業的互別苗頭下，昭顯得更為徹底。電影服務於國民黨及共產黨的政治鬥爭中，以國民黨為官方代表的影廠與以共產黨為民間代表的影廠各自生產互相傾軋的影片，以期鞏固或奪取意識形態機器發言權、掌握國家權力。然而在這樣複雜的環境下，並非所有電影工作者皆視電影為政治工具，此時期出現了左翼電影與軟性電影的討論：左翼電影工作者認為藝術無法脫離社會，須服務於社會；軟性電影工作者反對電影藝術貼近現實反映大眾生活現狀，特別是反對電影為當時「反帝反封建」革命事業服務的立場。左翼影評人認為一件作品的藝術價值在於反映現實的客觀真實性程度；軟性電影論者則反對以鮮明的階級立場對影片的價值作出評斷。當時的軟性電影論者黃嘉謨於1933年10月上海出版的《現代電影》上發表《電影之色素與毒素》一文，黃反對影片被利用為宣傳工具，「把那些單純的為求肉體娛樂、精神慰安的無辜民眾，像填鴨一般的，當他們張開口望著銀幕時，便出人不意的把『主義』灌輸下去」。而左翼影評人唐納即於1934年6月17日《晨報》上發表《清算軟性電影論》，唐納認為「現在真正缺乏的，乃是徹底的寫實主義作風，缺乏的是革命的浪漫主義的作品，而不只是作風、描寫的方法、表現手段之類」。我們可以看出，左翼電影論者強調電影與革命事業的必然關連而軟性電影論者則欲去政治化，強調電影藝術的獨立價

⁷⁶ 1931年9月，以中共黨員夏衍為主要發起人的左翼戲劇家聯盟，簡稱「劇聯」。

⁷⁷ 該年各電影公司共制作了七十多部影片，其中具左翼思想的占了三分之二。

值，此即電影是否該服務於國家意識形態下的兩面探討；這樣的探討隨著新中國成立而形成軟性電影消音、左翼電影思想獨尊的現象。

（三）發展期：1949-1966 年之間的電影史實被稱為「十七年電影」。在這 17 年間，中共文藝政策走向出現了四次起落，最終並極端地導致「文化大革命」發生，文藝全面停擺。這四次起落分別為 1950 建國初期的影業蓬勃開展；1956「雙百方針」的復甦；1959 為迎接國慶的「質」的提升；1963 重新調整文藝政策後，影業創作氣氛活絡。共產黨結束了國共內戰取得最後政權，自此電影便循著馬克思列寧主義和毛澤東思想的文藝觀前進。毛澤東的文藝思想，可見諸 1942 年〈在延安文藝座談會上講話〉的內容：「一切的文化或文學藝術都是屬於一定的階級，屬於一定的政治路線的。為這藝術的藝術，超階級的藝術，和政治平行或互相獨立的藝術，實際上是不存在的。」（劉曉 433）。毛澤東認為文藝具階級性，而階級可被明確分為壓迫與被壓迫兩個階級，壓迫方為地主、資產階級而被壓迫方也就是被剝削的無產階級和人民大眾，文藝正是為這兩個集團所利用的角力工具。他認為文藝必須遵從「為無產階級政治服務、為工農兵服務」的「兩為」方向，而電影同其它文藝形式一同被視為「黨的文藝工作」、「整個革命機器的一個組成部分」、「服從黨在一定革命時期所規定的革命任務」（毛澤東 52，70）。若電影的思想或表現手法不符合主流意識形態的政治期待，那就會遭到質疑與否定；因此，於新中國建立的當下，反抗與暴露不再是影片迫切需要表達的主題，取而代之的是歌頌與贊美新中國的建立，並加之以政治考量優先於藝術價值進行取捨。十七年間，文藝工作一直處於反覆擺盪的狀態，政策開放總伴隨著政治壓迫，例如毛澤東於 1956 年指出「百花齊放、百家爭鳴」的「雙百方針」，使文藝界出現建國以來未曾有過的思想解放；然而緊隨其後的 1957 年「反右運動」，將「雙百方針」搖身變為「引蛇出洞」的誘餌，將異議份子糾出，一一肅清（劉曉 67）；繼之，1958 年由康生發起的「拔白旗」狂風接踵而至，這兩事件挫敗了電影人的積極性。同年 5 月，中共八大二次會議提出「超英趕美」及民間「人有多大膽，地有多大產」的「大躍進」浮誇口號，對電影業帶來又一次的傷害，使當時的中國電影走入了以產量為導向的粗濫製造⁷⁸。大躍進時期的「紀實性藝術片」題材單調、內容

⁷⁸ 1958 年生產了 103 部影片，是前一年的 2.45 倍（王曉玉 113）。

千篇一律，標語口號滿天飛卻被賦予「新風格」、「新形式」美稱，可見當時批評界的驚人異化程度（王曉玉 145）。次年，電影界人士對「大躍進」的錯誤行徑作了一番檢討，並隨國慶的到來，中央指示電影部門必須拍攝七部在思想和藝術面都達到當時世界水準的獻禮片，才重新扭轉以量取勝的歪風。

（四）停滯期：在「文化大革命」全面爆發之前，江青為貫徹毛澤東的文藝理念，率先發動了京劇、芭蕾舞、交響樂等領域的「文藝革命」，也就是以階級鬥爭為綱，於文藝工作上體現「左」的思想。在發動文化大革命的 1966 年，江青起草並經毛澤東審閱的《林彪同志委託江青同志召開的部隊文藝工作座談會紀要》一文，提出了「文藝黑線專政論」⁷⁹，開始對各方面的文藝工作進行討伐，並否定了「十七年電影」的成就，將其批評為宣傳錯誤政策的作品。許多電影工作者在接下來的十年中被迫致死⁸⁰，而北京電影學院、中國電影出版社、中國電影資料庫的建制等皆被解散，各種電影報刊雜誌也被禁止出版，文藝工作完全受到政治力量的控制。1967 年 5 月 23 日，陳伯達在《人民日報》發表〈紀念毛主席〈在延安文藝座談會上的講話〉二十五周年〉一文：「毛澤東同志徹底批判了托洛斯基所謂『政治—馬克思主義的；藝術—資產階級的』二元論或多元論的反動觀點。……毛澤東同志認為，並沒有什麼超階級的政治……闡明了一元論的無產階級宇宙觀。」在毛澤東思想裡文藝必然不可脫離意識形態的階級鬥爭觀點，儘管文藝應當反映工農兵大眾的情感、生活，但在文革的極端扭曲下，這方面的意義完全被抹除，文藝成了為工農兵的根本利益、根本目標服務，而這利益與目標，正是階級的鬥爭（劉曉 441）。此時在文藝呈現方面，遵循著 1964 年八部「樣版戲」⁸¹的路走，也就是運用傳統戲曲樣式反映現代工農兵生活的劇目⁸²；而 1968 年 5 月，于會泳「根據江青同志的指示精神」在《文匯報》上發表的《讓文藝舞台永遠成

⁷⁹ 其內容指出「文藝界在建國後的十五年來……被一條毛澤東思想相對立的反黨反社會主義的黑線專了我們的政，這條黑線就是資產階級的文藝思想、現代修正主義的思想和所謂三十年代文藝的結合。」（王曉玉 150）。

⁸⁰ 如中國影協主席蔡楚生，電影導演應雲衛、鄭君裏，電影劇作家海默，電影技術專家羅靜予，電影演員王瑩、上官雲珠、舒繡文等。（王曉玉 152）。

⁸¹ 初指京劇《紅燈記》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《奇襲白虎團》、《海港》，芭蕾舞劇《白毛女》及《紅色娘子軍》、交響音樂《沙家浜》等以戲劇為主的文藝作品，之後仍有增加。

⁸² 描寫的都是中國人民在中國共產黨領導下進行武裝鬥爭和經濟建設的現代生活，被賦予了更廣泛的政治意義：被納入了與所謂帝王將相、才子佳人佔領舞臺相對立的革命文藝路線，被當作批判劉少奇、周揚修正主義文藝黑線的論據和武器，被奉為工農兵佔領文藝舞臺、文化革命的典範。（摘自維基百科，以關鍵字「三突出」查詢：<http://zh.wikipedia.org/>）

為宣傳毛澤東思想的陣地》，首次提出「三突出」⁸³為塑造人物的重要原則⁸⁴，由此，樣版戲與三突出原則成了當時影戲界的典範，其後更因影片較戲劇更易達到宣政效果，這些戲劇被攝製成影片，占據了自文革起長達八年間的銀幕播放時間。三突出原則非但使得人物形象演變為刻板化單一結構，成了政治工具，造成生活真實和藝術真實相距極遠的落差，也違背了 1949 年來和新中國文藝結合現實、貼近工農兵生活的大眾化傳統。這些「反走資派」電影因與「四人幫」⁸⁵政治奪權行為緊密相聯，因而被後人稱為「陰謀電影」，在這段文革時期裡電影完全失去主體性，導致理論空洞、美學不足、攝製技巧遲滯不前。在「十七年電影」期間，中國發行的外國影片共八百多部，而文革十年內，僅公映三十六部朝鮮等四國影片（王曉玉 165），可見當權者視文藝為操控意識形態的機器，利用它堵塞了人民思想開化的道路，並灌輸符合主政者的利益價值。在文革結束後，由於文藝界對當時的迫害餘悸猶存，沉寂觀望了一段時間，至 1979 年召開第四次文代會後才重新推動文藝向前發展。

（五）復甦期：自文革結束後二年間，積重難返的文藝思潮漸漸從徘徊狀態恢復。根據申鳳燮研究指出，新上任的鄧小平鑑於毛澤東的失敗，改採「非強制性」的控制手段推展社會化過程。鄧認為經過 1950 年代的改造後，資產階級的政經地位已被消滅，階級矛盾與鬥爭已不存在，當務之急為物質薄弱、生產力落後，因此必須推動「一個中心、兩個基本點」，一個中心即以現代為建設發展為中心，而兩個基本點則指堅持「四項基本原則」⁸⁶與「改革、開放」兩個要點（申鳳燮 141）。堅持「四項基本原則」即是堅持社會主義、無產階級的意識形態路線，鄧曾指出：「我們要繼續堅持毛澤東同志提出的文藝為最廣大的人民群眾、首先工農兵服務的方向」（鄧小平 182）。他並要求文藝工作者要「以大局為重，為提高人民和青年的社會主義覺悟奮鬥不懈」，還說「文藝是不可能脫離政治的。」（鄧小平 220），

⁸³ 三突出是指「在所有人物中突出正面人物，在正面人物中突出英雄人物，在英雄人物中突出主要英雄人物」。

⁸⁴ 例如「突出正面人物」即是反對電影將普羅大眾納入表現對象，尤其是反對非主流人物作為作品中的主人公。而在運鏡方面，採「我近敵遠、我正敵側、我仰敵俯、我明敵暗」，英雄人物色彩「紅、光、亮」，形象「高、大、全」。

⁸⁵ 江青、王洪文、張春橋、姚文元。

⁸⁶ 四項基本原則為鄧小平於 1979 年提倡：一、必須堅持社會主義道路；二、必須堅持無產階級專政；三、必須堅持共產黨的領導；四、必須堅持馬列主義、毛澤東思想。（申鳳燮 143）。

由此可看出，在文藝方面鄧仍未完全脫離毛的文藝思想，然而在「改革、開放」的另一基本點而言，對文藝政策勢必作一番調整，他改採以較溫和的手法，在基本堅持下鬆綁文藝工作。如同十七年期間的文藝起落，自 1977 年至 1990 年間，根據申鳳燮（1990）的劃分，鄧小平在文藝政策上也呈現了「收」、「放」的循環：

一、**1977-1979**，「放」：以迎接新中國三十年國慶為契機，1978 年底召開了第十一屆三中全會⁸⁷，次年召開第四次文代會，文代會召開除貫徹第十一屆三中全會的精神外，還提出了「文藝為社會主義服務、為人民服務」的新「兩為」方向，重申「雙百方針」，鄧並宣稱對文藝工作不要橫加干涉⁸⁸，為文藝發展確立了新的道路，創造了較諸以往良好的政治社會環境。自此，思想解放運動全面開展，電影創作得到了轉機，影片開始走出題材單一、風格樣式雷同的狹窄胡同，形成了多種題材並存、多樣風格蜂起的局面，開始掀起一股創新氣象。由 1970 年代末至 1980 年代初，此時文藝思潮脈絡為「傷痕—暴露—反思—尋根」。1977-1979 年是「傷痕文學」⁸⁹表現突出的時期，此為「第一次文藝界的春天」，其內容多為回憶文革時所受迫害，不再描寫四人幫專橫暴政而以悲劇形式揭示受害者的內心創傷。諷刺的是，在四人幫專斷的文革時期，悲劇被認為是別有用心的揭露社會陰暗面，因此當時悲劇成為創作禁區。繼之，作家們不滿於撫平傷口，將內容擴指揭露社會現實和干預生活方面，形成「暴露文學」思潮，觸及變革中的官僚腐化、社會制度不公等，因而又稱為「抗議文學」、「反特權文學」。

二、**1979-1981**，「過渡」：由於暴露文學對中共專政造成威脅，因此 1980 年召開「劇本創作座談會」，重新省視文藝創作，會後使得文藝中的現實主義被削弱，轉而強調文藝效果的影響，因此主題由政治批判進入深層的歷史反思，此即「反思文學」。作者們開始以存在主義的傾向，採更自覺的歷史意識來回顧極左運動，發現歷史中的必然性，並開

⁸⁷ 中國共產黨第十一屆中央委員會第三次全體會議於 1978 年 12 月 18 日在北京舉行。這次會議被普遍認為是中國共產黨歷史上和中華人民共和國建國以來具有深遠意義的會議，被稱為是「新時代的遵義會議」。此次會議決定拋棄持續了多年的「以階級鬥爭為綱」，高度評價了關於真理標準問題的討論，從根本上衝破了長期「左」傾錯誤和「兩個凡是」的束縛，重新確立了黨的馬克思主義的路線，確定了「解放思想，開動腦筋，實事求是，團結一致向前看」的指導方針，從此將中心指導思想由階級鬥爭轉到經濟建設上。從此中國逐漸形成了鄧小平為核心的第二代領導集體，以第二代領導集體的領導下，中國走向建設有中國特色的社會主義的改革開放道路。（摘自維基百科，以關鍵字「十一屆三中全會」查詢：<http://zh.wikipedia.org/>）

⁸⁸ 此所指為不干涉在四項基本原則內的文藝工作，也就是在此框架內的文藝工作。

⁸⁹ 此詞出自上海復旦大學中文系學生盧新華的短篇小說篇名，後由旅美華裔學者許芥昱於討論會上提及：Hurt Generations，即指傷痕文學群代作家。（申鳳燮 153）。

始對身為知識份子的自我反省。此時期，文藝工作者雖提倡創作自由，但中共已著手加強對思想文化的控制。三、**1981-1984**，「收」：1981年4月，中共「解放軍報」批判了白樺的電影劇本—「苦戀」，指責該劇本違背了四項基本原則，甚至否定了愛國主義，造成錯誤思潮自由氾濫的地步，因而由此「白樺事件」致使共方開始進行「反自由化」收風，要求文藝界自我批評，大陸文藝界一時噤聲，接著1983年的「清除精神污染」運動，更是延長了反自由化收風，它提出對共產黨不信任及精神產品商品化二大問題，批判了文藝界的「不健康作品」。

（六）繁榮期：依據王曉玉等人（2003）的分期，1984年起為繁榮期，然而沿續上述申鳳燮（1990）的劃分，申認為1980年代的政策可分二個階段，申將1986年的學潮及1989年六四天安門事件納入探討範圍。二者的差異，在於王曉玉以政治上的重大變革為劃分依據，例如外患入侵、主權移置、政局的鉅大轉變等，而申鳳燮以鄧小平當權為背景，劃分出1980年代中共的文藝政策。我們認為學潮及六四事件並未達到上述王曉玉等人所認定的劃分標準，然而申鳳燮所提及的事件亦有探討的價值，因此將申鳳燮的劃分納入王曉玉的界定分期內。四、**1984-1986**，「再放」：第四次「中國作家協會」會員代表大會在北京舉行，黨中央常務書記胡啓立在會上重新提倡創作自由和「雙百方針」，他承認黨對文藝領導的缺點⁹⁰，宣稱保證創作及評論自由，他明確指出「創作自由」並不再提及鄧小平的四個基本原則，使文藝界注入一股生機。「第二次文藝界的春天」就這麼隨著「尋根文學」的興起而到來。此時文學主題已從認識論發展到價值論，開始了二方面的追尋，一為對原始生命的追尋，採取蠻荒及邊疆民族文化題材，表現出非文化的原始精神；一為對中國傳統文化的追尋，反映出中國文化的傳承及意識。「尋根文學」從社會、自我的探討進入到對人生、文化的尋根。這二次文藝界的春天，可說是中國文藝以社會主義的人道主義漸次取代階級鬥爭的激進觀念。五、**1986-1990**，「再收」：1986年由安徽省合肥一地的學生們發起自由民主請願活動，此一運動得到中國各地五十萬以上學生響應，至翌年元月在中共鎮壓下沉寂，共方將此次學潮歸罪於「反自由化」不利、少數黨員鼓吹資產階級自由化，然而在改革派首長趙紫陽不願「改革、開放」路線受到影響的情況下，此次收風並未造成嚴重傷害。到

⁹⁰ 一、存在左傾現象，干涉太多；二、負責文藝部門的幹部不大懂文藝；三、文藝工作者間交相指責太多。（申鳳燮 162）。

了 1989 年，為哀悼胡耀邦病死而引發的六四天安門鎮壓事件，不但趙紫陽被批為「資產階級自由化思潮的最大保護傘」，胡啓立也隨之下台，保守派重新復甦，四項基本原則又被強化，因此一直被當作意識形態機器的文藝活動再度進入寒冬。儘管如此，隨著中國經濟改革開放，思想解放的浪潮終究無法抑制，進入 1990 年代後，文藝工作以主旋律與多元化兩者的對立統一為主要議題，主旋律文化是一種表達國家正統意識形態的文化，每個國家、時代、社會制度都需要有表達國家根本利益和願望、傳達國家主流意識形態的主旋律文化，而作為主旋律電影即是一種表達國家主流意識形態、體現民族精神、弘揚民族文化和主流社會秩序的電影類型（王曉玉 233）。此時期有個特別現象，即出現於 1980 年代的獎項制度更形重要，例如政府華表獎（1957 年設立後中斷 22 年，到 1979 恢復評選）、大眾百花獎（1962 年設立，次年中斷至 1980 恢復評選）、電影金雞獎（1981 年設立）等，決策當局的意識形態一改以往單一強制推行方式，以軟性手段因應社會開放多元的趨勢，採由獎項的頒發來取代，電影開始了商業化進程。在 1993 年元月廣電部發出三號文件《關於當前深化電影行業機制改革的若干意見》⁹¹及其《實施細則》以前，電影發行乃以國家壟斷、統購包銷的形式運作，商業電影在這樣的舊工業體制下，無法得到支持，大部分還是以主旋律電影的產出為軸。在該年後，電影商業化形式開始繁榮發展而不再是禁忌話題，市場導向與商業意識將中國電影帶入新的語境。

⁹¹ 去除中國電影發行放映公司此前對於國產片統購包銷的大鍋飯政策，各制片廠可以直接同地方發行公司進行交易，同時，電影的投資方式不再是由國家獨家投資，而准許企業投資甚至是與外資合資。（<http://mnc.people.com.cn/BIG5/54849/69894/104887/104897/6365783.html>）

附錄四 中國少年兒童電影史論分期整理與簡評

下例整理主要出自張之路（2005）。

（一）苦難期：1922-1949 年是中國少兒電影孕育與萌芽的階段，中國第一部電影是《定軍山》（1905）而中國第一部少兒電影是《頑童》（1922），由但杜宇先生編導，內容為但杜宇一個六歲大的曾侄孫在花園裡玩耍的情形。此時期由於中國連年戰亂，社會動盪不安，反映在少兒電影上產生了一批以孤兒、棄兒和流浪兒為主人公的影片。如《孤兒救祖記》（1923）、《苦兒弱女》（1924）、《苦兒流浪記》（1933）、《迷途的羔羊》（1936）、《三毛流浪記》（1949）等。其中，《迷途的羔羊》是少兒電影中的第一部有聲片，片中描述了戰亂中成了流浪兒的孩子們的遭遇，編導蔡楚生於現實生活中汲取素材，指出惟有透過社會制度的變革才能挽救這群流浪兒的命運，而社會制度變革正符合政策上推動無產階級革命的階段性目標，也與當時評論家們對有聲片將有助於此變革的論調一致。這個時期的電影工作者並無拍少兒影片的意識也沒有將觀眾定位於少年兒童，他們多以兒童悲慘遭遇來抨擊社會問題，以孩子的良善來引發成人良知，我們可看出當時電影工作者對國家命運的擔憂並寓寄希望於未來（張之路 23），這與左翼電影評論者秉持的立場相同，在顛沛流離的時代背景下，電影應該反映社會境況，而不該在教化角色上缺席，特別是適合少兒觀賞的影片更須要肩負起這樣的責任。

（二）謳歌期：1949-1965 年，此時期亦為上述的「十七年電影」，為貫徹毛澤東文藝革命思想的重要時期。新中國既已建立，如同成人電影於此期對新中國的贊美，少兒影片也一改孤兒苦難式的影片，出現眾多以歌頌新中國少兒幸福生活為基調的影片。孤兒題材的消失理由有二：其一為戰亂結束，人民生活回復常軌；其二為流浪兒題材會帶來抹黑新中國社會的可能，這在當時的政治環境下是不合適的。因此除了對少兒生活的謳歌之外，還出現了為數不少的愛國主義和革命傳統教育為目的的戰爭題材影片，少兒影片與政治運動緊密相連，不免出現配合政策的貼標籤式的作品，孩子成了與階級敵人鬥爭的勇士，舉起槍械與敵人正面交鋒，這與後來 1980 年代描述戰爭的影片相當不同，我們將於其後說明。嚴恭曾說：「如果說《三毛流浪記》是跨越了新中國成立前後一拍攝於白色恐怖之下，

公演於解放之後，講述的還是舊社會兒童的悲慘命運，那麼《祖國的花朵》所表現則是新中國少年兒童幸福的生活。」⁹²（張之路 34）進入謳歌期，我們看到少兒電影依附著政策走向，一味地反映幸福美好的假象而忽略社會的黑暗面，如同中國此期的戰爭小說與西方相較，西方小說重在通過戰爭表現人類命運，通過對個體命運的觀照體現對人存在意義與生命價值的思索，而中國戰爭小說則重在表現戰爭中的群體風貌與現實結果，忽視英雄之外的大量個體生命，以強調整體性與目的單一性為導向。這樣對積極面的刻劃是以對消極面的視而不見為代價，我們看不到人性面的深層探討，取而代之是心靈上的貧乏。張之路認為此時期的少兒影片題材多在表現少兒如何響應黨的號召，以為農業合作社和農業生產作貢獻而忽視少兒生活的獨特性、豐富性和對孩子內心世界的表現；此時期的少兒電影風格「高昂」而單一，缺少個性的追求，帶有明顯的紅色集體思想，藝術性受到忽視，思想性成了指標，孩子成了宣教的符號（張之路 55）。

（三）停滯期：文革時期（1966-1976）電影的創作特點為在政治思想上以階級鬥爭為綱，藝術手法簡單而生硬，僅遵「三突出」原則，以「不求有功，但求無過」的保守的心態拍攝影片。此時期電影工作者戰戰兢兢，深怕影片被批成為資本主義招魂或走資本主義老路的黑線影片。文革開始到 1974 年，九年間沒有任何兒童故事片產生，直至 1974 才出現了三部少兒影片：《閃閃的紅星》、《園丁之歌》、《向陽院的故事》。儘管這些影片的工作者抱著如履薄冰的心態攝製完成，但《閃閃的紅星》、《園丁之歌》仍遭到政治上的批判，在四人幫當政的時代下，文藝工作服務於當權者的政治意圖，當時混亂的程度可由 1973 年的二個事件看出。1973 年 7 月 19 日《遼寧日報》中一篇以〈一份發人深省的答卷〉為題，指出遼寧知青張鐵生在理化試卷背面寫了封給領導的信，試卷似乎交了白卷；然而對大學招生的路線問題卻交了一份發人深省的答卷。8 月 10 日《人民日報》予以轉載，並肯定張鐵生的說法，此言論一出，引發了全國知識無用論的風波。另外，1973 年 12 月 28 日，《人民日報》刊登了北京海淀區中關村小五學生黃帥反對「師道尊嚴」的信件及日記摘抄，編者說：「黃帥敢於向修正主義教育路線流毒開火……」（張之路 62）。由此可看出，為因應政治所需，是非觀念顛倒，文藝工作動輒得

⁹² 《三毛流浪記》拍攝於 1949 年；《祖國的花朵》拍攝於 1955 年。

咎自不在話下，此時期毫無進展可言，甚至連電影初期的寫實傳統都被抹殺，肆意拔高英雄人物致使電影與生活脫節，人性備受摧殘，為政治服務成了藝術的惟一目標，作品直露地成為宣政工具，喪失藝術的獨立品格，失去了藝術的生命力，十年文革反開了文藝的倒車。

（四）復甦期：1977-1979 年少兒影片剛從文革結束後醒來，尚缺乏自己的定位，跟隨成人影片中傷痕文學的腳步，對文革所造成的傷害進行清算和反思，並繼續擴大對少兒進行革命傳統教育。此期間反映「剿匪」與「偵破題材」的電影因具有「驚險」的可看性及革命傳統教育價值，因此受到大眾歡迎。戰爭影片出現轉變的端倪，如 1979 年的少兒電影《啊！搖籃》，它不再以與敵人正面衝突為影片的主要矛盾，而是著重在戰爭背景下人性的描寫，這部影片與 1994 年金素梅主演的國片《梅珍》在劇情上有許多雷同之處，主人公皆為了保護一群孤兒，在戰火下護送這群孤兒遷移他方。對比於此時期成人文藝工作者所投注的熱情，少兒文藝顯然較為守舊仍處於觀望階段，這也說明了少兒文藝工作的特點：少兒文藝因負有教育上的責任，對於新思潮的接受程度不如成人文藝工作者來得開放。

（五）第一次繁榮期：隨著傷痕文學的潮退，歷史和政治因素使人們淡離對「文革」的批判轉而關注現實的社會生活，多樣化的題材如師生關係、中學生活、童年回憶、科幻⁹³、戰爭、娛樂性等少兒影片正說明這樣的改變。《紅衣少女》（1984）的出現，一改先前中學生題材以歌頌集體友誼、刻苦勵學、尊師重道⁹⁴為主的表達內容，片中呈現中學生特有叛逆、迷惘、激情、朦朧的心理狀態以及社會的醜惡面，開啓少年心理層面的敘寫可能性；與此同時，棄兒影片再次搬上台面，但和先前提及的苦難期不同，苦難期的棄兒影片乃因動亂、戰爭而起，但此時的棄兒影片與親子離異、弱勢族群的反映有關。我們可以看出電影題材上的變化受到社會改革開放的影響，謳歌期的假象影片不再，取而代之的是早期的寫實風格，昭然若揭的宣教電影已淹沒在商業化的潮流下。

1988 年中國電影體制進入改革年代，經濟承包、獎金分配成了電影圈的話題，在影片樣式及內容上開始提倡娛樂片，少兒影片自然受其影響，「快樂電影」成了

⁹³ 《霹靂貝貝》（1987）為中國首部少兒科幻電影（張之路 103）。

⁹⁴ 八十年代裡表現師生關係的少兒影片對教師的歌頌及平反很明顯地來自對文革時期的反思。

少兒電影評論家的概念標準⁹⁵。縱觀而論，1980 年代的文藝繁榮一方面來自文藝工作者在文革時期內心受到壓抑的理想與熱情的投注；另一方面來自外在政治條件的寬鬆及社會風氣的開放。

（六）第二次繁榮期迄今：若以年代劃分，1990 年代是目前少兒電影產量最高的時期，也是繼 1980 年代後的第二次繁榮期。此時中國在經濟上突飛猛進，城市與鄉村差距懸殊，人與人的距離也漸形擴大，少兒電影題材從表現國仇家恨走向家庭親情，甚或是關懷弱勢族群的議題，因此表達人們心中渴望情感與真誠的題材大量出現；然而表現這類題材的少兒電影卻不十分景氣，許多學者將這樣的結果歸咎於少兒電影的教化意味濃厚，然而張之路卻有不同的見解：他認為與西方少兒電影相較，中國少兒電影的藝術人文價值不低，但卻少了商業價值，也就是說中國少兒電影仍缺乏商業運作的經驗與勇氣（張之路 155-7）。此外，繼 1991 年通過《中華人民共和國未成年人保護法》後，1999 年又通過了《中華人民共和國預防青少年犯罪法》，由此兩法案的相繼實行可見法制建設已逐漸深入國家體制，不再由少數人主導國家的政策走向。進入 2000 年新世紀，中國兒童電影製片廠被併入中國電影集團公司，拍攝少兒影片計劃指示從每年五部減為三部；次年年底，電影局發布《電影單片申請的規定》，將電影拍攝的工作開放給民間製作單位，改採以貼補拍攝少兒影片的方式獎勵文藝工作者。到了 2005 年 3 月隨著《全國性文藝新聞出版評獎管理辦法》的頒布，中國電影童牛獎併入中國電影華表獎，不再獨立設獎。由上述學者見解及法治、政策的演變可看出電影已不再是為共產主義意識形態服務的機器，而是由資本主義意識形態機器取而替之，市場價值決定了影片的銷售多寡。

在題材方面，1980 年代文藝政策的革新到了 1990 年代已進入常軌，除了加入偉人傳記、民族團結、環保題材、傳統戲劇等多樣化主題外，原有內容也多所創新。張之路指出，與《紅衣少女》一片相較，1997 年的《花季·雨季》不再是表現青少年企求成人理解的話語；而是由青少年對成人發出「羨慕我們吧！」的呼喚。進入新世紀，校園影片出現了城市與農村富貧衝突的題材。城市學生在衣食

⁹⁵ 影評家朱小鷗認為少兒電影不可負載過重的主題及內容；當時的少兒影廠廠長宋崇也說少兒電影必須注重快樂原則；影評家蔡師勇在第八屆金雞獎評委會上提出「給兒童看的影片應該是快樂的、明朗的、輕鬆的、親切的。」（張之路 121）。

無憂的環境下，探討的主要問題是學習的壓力及渴望被理解的心理狀態，農村反映的則是貧窮和勵志的刻苦向學，前者給人物質富足卻缺乏精神；後者物質缺乏卻精神富足的感受。在親情題材方面，與苦難期因動亂而流離失所的棄兒影片及 1980 年代家人失和以致子女遭受遺棄的處理方式不同，1990 年代著重在探討獨生子女的問題以及社會對教育觀念的迷失使得家長對子女的關心及擔憂變得更加投入。

成長電影的出現是此時期的一大特色。成長電影不是一個年齡問題而是文化上的命題，美國稱成長電影為 *initiation stories*，即指青少年在成長過程中經歷了某個特定事件或特別遭遇後，突然頓悟而產生對人生、社會、自我的全新體認，最終脫去稚嫩的過去走向成熟的境地，完成青少年階段至成人的過渡；也有人認為，成長小說為「發現罪惡」或「幻滅」的過程（張之路 172）。在中國，成長小說並未如歐美等國有較長久的發展歷程，電影中的少兒為了具有示範性，往往是「好」的榜樣，對人生充滿樂觀積極的態度，社會的墮落與人性中的消極面常被略過不提，因此中國少兒成長電影只表現了理想化的典型，若以西方成長電影的標準觀之，表達的層面仍過於狹隘；然而進入新世紀，成長電影已漸走出一味歌頌的樂觀主義，更多的是對現實面的赤裸刻畫，引發人們的弱勢關懷與對生命的深沉反思。

附錄五 影像段落敘事表

段落	時延	影像敘事	備註
A1	5'00" } 6'25"	秋收，呂善卿叨著煙與妻子看著佃農們忙著替其收割稼種，劉胡蘭與一幫孩子們在田裡撿拾收割後散落的稻穀。正當孩子們為了幾粒餘米爭搶，呂善卿：「孩子！你們在這幹什麼！」。孩子們紛紛後退，只有劉胡蘭挺身站在孩子們的前頭，「這是我家的地，我家的穀子，就是留在地裡爛掉，也不叫你們來拾！」呂妻說罷一把搶下劉胡蘭手中的籃子，甩了她一巴掌。	《劉胡蘭》
A2	24'07" } 28'05"	大秋時節莊稼已熟，日軍將進龍門村搶糧，由於村子已多次被搶，民眾生活窮貧潦倒，為了防範日軍來襲，兒童團團長海娃每天舉著紅槍，邊放羊邊駐守山頭。某日，海娃從父親手中接過要送達紅軍的情報信後，趕著羊群在路上遭遇了日軍，貓眼司令要海娃先替其帶路到平西莊搶糧，到達時發覺莊民們早已收糧逃走，貓眼司令便將腦筋動到海娃所放的羊群身上，搶食羊隻。	《雞毛信》
A3	21'18" } 23'20"	「住手！」日軍司令舉刀正要砍殺張奶奶時，鍾亮一聲高喊自人群中傳來。「喂！你的什麼傢伙？」司令說著生硬的中文。「我就是你們要找的那個八路軍，跟這位老太太沒有關係。」鍾亮撇頭望著被架在刀口下的張奶奶。「喂！你的，八路？大大的好！你的說，他們八路的，有？」鍾亮招了招手答：「有！你這邊來。」司令附耳過去隨及被鍾亮撲打在地，他起身拔刀欲殺鍾亮，卻又隱忍不動，決定要帶回軍區拷問。張奶奶眼見日軍押著鍾亮離去，情急之下衝向前去，日軍司令回頭開了二槍，一旁的張嘎見到奶奶中彈，隨及奔向奶奶，但奶奶已死。	《小兵張嘎》
A4	39'58" } 42'46"	剛加入共黨的冬子母親要村民們向後山轉移。她走到宋大爹跟前：「大爹，你帶領群眾向後山轉移，我掩護。」大爹：「不！你帶孩子走！」冬子母親抓著宋大爹的手，將短袍塞到他手中：「大爹這是黨的需要，快！孩子，快跟宋爺爺一塊兒走。」被母親強推到宋爺爺跟前的冬子回過頭：「媽媽，妳！」冬子母親：「媽媽是黨的人，不能讓群眾吃虧。黨需要媽媽這樣做。」「我是黨的孩子！」冬子話語未完即被母親打斷：「黨需要她的孩子跟宋爺爺一塊兒帶領群眾轉移！」「媽！」「聽話！聽大人的話。」離開母親不久，冬子回頭望向與母親分離的土樓，她已經成功地引火分散國民軍的注意力。宋大爹轉身欲帶群眾回頭搶救身陷火舌裡的冬子母親；此時，冬子噙著淚拉住宋大爹，火光忽明忽暗地映照著他的臉龐：「爺爺，媽媽是黨的人，絕不讓群眾吃虧。這是我媽媽說的！」。	《閃閃的紅星》

A5	4'32" } 6'00"	蘇保準備帶領少兒們跟蹤紅軍時被父親發現，他們正要逃走卻被蘇父與爺爺攔下。爺爺看著蘇保的裝扮，略帶調侃：「啊哈！倒挺像個紅軍戰士。」接著口氣一轉：「家裡都找翻天了，快給我回去！」少兒們紛紛低下頭，此時虎崽走向前：「李主席，讓我們跟你去吧！我們都打了賭了，只要讓我們當了紅軍，有一個怕死的，就不算列寧小學的學生。」蘇父笑說：「好啊，虎崽。我看你將來一定是一個好樣兒的紅軍戰士；不過，你們的年齡太小。」「太小？」虎崽滿臉不服氣，露出胳膊：「李主席，你看！長了寒毛就算大人了。」「好吧，等我見了柴司令員，給你們做個介紹，啊？」語畢，蘇父注意到一旁的細妹，問：「細妹，妳也想當紅軍嗎？」「是啊！不行嗎？」「當然行！不過我有緊急任務，你們先回去吧！」少兒們急了，七嘴八舌地嚷著：「讓我們去吧！讓我們去吧！」	《紅孩子》
A6	23'32" } 24'32"	「爸爸，你走了以後我就使勁兒長，等長大了，我也戴上這麼顆紅星，跟你一樣當紅軍。」潘父笑著對潘母說：「冬子媽，聽見了沒有，咱們家又要多一個紅軍了。」潘母摸著冬子頭說：「嗯，有這麼個志氣就好哇！」潘父從衣袋中取出一顆用布巾包裹的紅星：「孩子啊！爸爸要走啦，把這顆紅星留給你，什麼時候遇到困難了、想紅軍了，就看看它，有它給你引路，你這個兒童團員就一定能長成個紅軍戰士！」冬子取過紅星，捧在手心端看。	《閃閃的紅星》
A7	14'00" } 17'00"	「胡蘭她爹的病今個兒好了點沒有？」青兒母親問著蹲坐在院院前的劉爺爺。「沒有，今天又托不成炭啦。」劉爺爺有氣無力地回應。青兒備好了工具，牽著驢子走到劉爺爺跟前：「大爺爺，我托炭去。有什麼燒的沒有？」「燒，有啥燒的啊？哎喲……」青兒母親：「青兒，今個兒托炭去，早一點兒回來啊！」劉爺爺看著青兒離去的背影，對青兒母親說：「你有這麼個好小子啊，夠多福氣。妳說啊，上地、托炭，那樣兒不行啊，咱這個啊？唉……」一旁的劉胡蘭聽了，心裡不是滋味。青兒母親趕緊接著：「可不能這麼說，閨娘不也一樣嗎？長大了找上個好女婿，不也一樣跟著沾光嗎？」「沾光？唉……養活大囉，總是人家的。閨女啊！就是個賠錢貨。」劉胡蘭放開手頭上的石磨推把，對其母說：「媽！我托炭去！」劉胡蘭牽出家裡的黑驢，將工具備上，一同與青兒托炭去。	《劉胡蘭》
A8	33'26" } 35'52"	「你這就走了。咱們的事情呢？」「妳說呢？」「往後我們還好不好？」「我是一輩子都對妳好，妳呢？」「我等你一輩子！」「胡蘭子，別的事我都不記掛，就是妳往後入黨的時候，不要忘了給我捎個信。」「入黨？我們不都是黨員嗎？」「妳還不是。」「你	《劉胡蘭》

呢？」胡蘭子，不是說做了工作就是黨員了，以後妳多找德輝叔談談。」青兒走後，胡蘭子問德輝叔：「德輝叔，我問你一句話，我不是一個黨員？我要求入黨！」「不要著急，胡蘭子。這個問題我跟孫同志談過，章制上規定，要滿十八歲才能入黨。胡蘭子，咱們村困難很多，妳好好工作，黨會要妳的。」

A9

42'30"
}
46'55"

張嘎取得王漢奸的手槍後，站在高處向少兒們炫耀，此時區隊長派人傳喚嘎子，嘎子來到區隊長面前行舉手禮並高喊：「報告！」區隊長笑著拉過嘎子的手：「嘎子，這次你跟老羅同志出去，任務完成得很好。」他示意張嘎坐下，繼續說：「表現得很勇敢，好好兒幹！將來準能夠成一個好偵察員。」張嘎自腰間取出一把手槍，說：「報告區隊長，我還繳了一隻槍吶！」「是啊！我就是要跟你談談槍的問題。」區隊長握著煙斗：「嘎子啊，咱們的工作開展得很順利，很多地區都歸復到了五一大掃蕩以前的局面，現在咱們一方面要開展武裝鬥爭，還要進一步的來爭取敵偽，所以你繳胖翻譯的這個槍啊，嗯……」嘎子收起笑容，問：「區隊長，你，你是不是要收我的槍？」嘎子伸手護著腰間的槍。區隊長抽了一口煙，笑說：「嘎小子，真有個機靈勁兒！咱們要爭取這個胖翻譯，讓他給咱們做工作，把槍還給他，放他回去。」嘎子站起：「我不給！我還要拿它給我奶奶還有老鍾叔叔報仇呢！」他轉身背對區隊長。「報仇得靠大家夥兒，你一個人扛幾輪大炮，那也不丁用啊！」「那，那我要硬不交呢？」嘎子撇過頭。「嘎子！不許這樣說話，你已經是八路軍的戰士了。」「那，那我以後再得了呢？」嘎子仍不死心。「那也得按命令辦事！」「那，我不要了！」說完嘎子將槍放在桌上，哭著進屋裡去。

《小兵張嘎》

B1

24'20"
}
26'06"

「你們還在這兒幹什麼呀？」趙書記要少兒們離開。國堅：「我們要支援前線。」「那你們就不學習啦？」林燕：「趙叔叔，我們已經討論過了，一定堅持學習。」「不行，這兒很危險。」國堅自衣袋裡取出一塊用布包裹著的東西並拿到趙書記面前：「趙叔叔，這是什麼？」趙書記說：「美國炮彈皮啊。」「我爸爸媽媽就是被這塊美國炮彈皮打死的！從他們死的那天起，我就想著要報仇，好容易盼到今天，可你……我憋不住這口氣！」國堅轉身背對趙書記，團長在旁聽著。「我們的學校也是給美國炮彈打壞的！」小明說。小華：「托兒所也叫他們打了。」趙書記走向拭淚的國堅，手放在他的臂膀：「孩子啊，不是我不讓你們報仇，是這兒危險吶！」國堅甩開趙書記的手，坐在地上，其它少兒們亦跟隨國堅坐下。趙書記眼看一幫少兒們留下的意志堅決，便走向團長與其商談，「你看！」趙書記搖搖頭。「這幾個小傢伙不簡

《英雄小八路》

單啊！」團長搭著趙書記的肩說：「我看啊……找個安全點的工作，讓他們做做，主要的是鍛鍊鍛鍊！」「嗯，對！」趙書記向國堅一幫人說：「同意你們留下了！」

B2

27'00"
}
33'23"

嘎子趁那人走遠，折下一段尖銳的樹枝，走近那輛停放的腳踏車，他朝著後輪使勁一鑽便趕緊躲在暗處觀看。那人領了車踩沒二下，發現後輪沒氣，取出打氣筒灌氣。嘎子自腰間取出錘亮削給他的木槍，挨近那人以木槍頂著他的腰背：「不許動！舉起手來！」那人緩緩舉起手，嘎子氣憤地說：「打死你狗漢奸！」話還沒說完便伸手探向那人腰間的槍，那人一個反身側推，嘎子便彈飛在地。他拾起自嘎子手頭掉落的木槍，在嘎子身旁打量著：「起來，起來！你是幹什麼的啊？」嘎子別過頭不回答，那人追問：「幹什麼的！？」「要飯的！」「要飯的幹麻搶我的槍啊？」「換飯吃唄！」「換飯吃？那『打死你這狗漢奸』也換飯吃嗎？」嘎子答不上來，那人又問：「哪厝的啊？」「隗步陵的，怎麼著？」「隗步陵的？」那人瞪大了眼睛：「你姓什麼？」嘎子不應，轉身就要離開，那人喝住嘎子要他跟著他走，嘎子不情願地隨那人去。他們穿過密道、翻過牆面又爬上屋頂，來到一處不起眼的房舍，嘎子一開門便看到許多人各自忙著自己的事，他瞧見一人正擦著機關槍便靠了過去，正伸手要摸……「哎，幹什麼！」「看看！」「看看？看著眼裡就拔不出來了，哪來的啊？」「我知道，你們把我請來的！」「齁！刺蝟的腦袋—真是刺頭啊！」眾人聽見齊笑。此時嘎子被方才那人喚入房內，那人與區隊長看著嘎子露出微笑，區隊長突然喊：「張嘎子！」「哎！」嘎子不經意地應了一聲，「你怎麼知道我叫張嘎子？」那人說：「我早就知道你叫張嘎子！」嘎子震了一下：「那，那你叫什麼？」「我啊？我叫羅金保。」

《小兵張嘎》

C1

16'15"
}
18'18"

這天長城上的野山櫻開了，小松與郝爺爺一同登上長城，他指著長城上的孔洞問：「爺爺這是什麼啊？」爺爺嘆了口氣：「這是鬼子子彈打的。」小松摸著彈痕，仔細地看著：「爺爺，怎麼回事啊？」爺爺吸了一口煙，雙眼望向遠方：「兩年前，一天鬼子進山來掃蕩，一位八路軍的排長爲了掩護鄉親們轉移，帶了幾名戰士，就在這個箭樓上，他們打退了鬼子一次又一次的衝鋒。那排長在曾站在這兒舉起城磚砸向日軍，他對著城牆下的日軍大喊：『我們中國人民是有骨氣的，絕不許日本鬼子在這裡胡做非爲！』那回音響徹了整個山頭。」小松追問：「後來呢？」「後來仗打完了，你鄭奶奶就在這兒找到了那位八路軍的排長，」郝爺爺指著那塊有著孔洞的磚牆：「貼到胸口上一聽，還有口氣兒，

《烽火少年》

		趕快就把他扛回去了。」「他是誰？現在在哪？」郝爺爺拍著小松的手：「他啊！他就是你們的指導員！」	
C2	16'15" } 17'35"	張政委與周小祥自前線回到後方，趙志燕划船載著他倆進湖：「政委，這一回該批准我參加主力部隊了吧？」周小祥插話：「你啊！連我們都要變成游擊隊啦！」政委拍拍小祥，笑接著說：「叫『加強游擊隊』。」他望向遠方：「日本鬼子啊，到處修炮樓、挖封鎖溝，想把我們八路軍都困死，我們呢？就化整為零，深入敵後和游擊隊一起狠狠地打擊敵人。就像孫悟空那樣，把身體變小一些，變得更靈活一些，鑽進敵人肚子裡，整敵人！」志燕：「這個辦法好啊！誰出的主意？」「你說呢？」志燕答：「這一定是毛主席出的主意！」政委點頭。志燕：「太好啦！這回啊，一定能把小鬼子治得噢噢叫！」政委：「這麼說，你是願意留在游擊隊裡和我們一起打小鬼子囉？」志燕搖著槳：「我聽毛主席的！」政委說：「對！聽毛主席的話，我們就打勝仗！」	《黃河少年》
C3	28'05" } 28'40"	政委：「不出所料，宮本要進湖掃蕩。」陳大伯：「昨天，敵人的汽船還拉來了十幾隻橡皮筏子。」政委：「好！敵人進湖，我們就在他們背後打他！襲擊他的老窩。」志燕：「大伯，這是不是毛主席說的，游擊戰爭的主動性、靈活性和計劃性啊！」陳大伯：「嗯！噢，咱們的志燕啊也懂得毛主席的戰法啦！」	《黃河少年》
C4	24'00" } 27'50"	小松獨坐郊野，指導員走了過來：「咦！哭了？」指導員拍著小松的肩：「咱們革命戰士流血不流淚，哭？不怎麼樣吧？」小松站起轉頭要離開，指導員抓住他：「別跑啊！我又不是大老虎。」「見著大老虎我才不跑呢！」「喔！這麼說，我比大老虎還厲害啊？呵呵，來，坐下，咱們聊聊嘛。」小松不情願地坐下：「聊聊就聊聊，反正我不幹！」「那為啥呀？」「報不了仇！參軍前餵馬，參了軍還餵馬，這算什麼抗日工作啊！」「噢，你參軍前給誰餵馬呀？」「給地主。」「現在呢？」「給游擊隊唄！」「這些馬都幹啥呀？」「馱武器，打鬼子啊！」「呵，馱武器，打鬼子！那餵馬到底是不是抗日工作啊？」「啊？」小松困惑地看著指導員。此時遠方傳來開飯的叫喊聲，指導員和小松走向前去，來到炊事員身旁，指導員給炊事員一個眼神，問：「我說老炊事員，你參軍前作飯，參了軍還作飯，這參軍不參軍不都一樣嗎？」炊事員看了看小松，對著他說：「哎，那可不一樣！參軍前我給地主做飯，那是為了頂租子還債，現在我給同志們做飯是為了打鬼子，是抗日戰士、革命的炊事員！」炊事員將身體傾向前：「小松，你說對唄？」小松仰頭看著炊事員：「革命的炊事員！」指導員：「做飯是不是抗日工作？」「是啊！」「餵馬呢？咱們幹的都是革	《烽火少年》

命工作，是爲了把帝國主義趕出中國去，爲了中華民族的徹底解放，你說，世界上還有什麼工作比這個更偉大呀？」小松問：「那，還要馬倌嗎？」「你說呢？」「我說，該叫革命的馬倌！」語畢，小松飯都還沒吃就跑向馬廄餵馬去了。

C5

36'18"
}
37'50"

少兒們瞪著小明，國堅：「真氣人！」小華：「人家早就打過了，你爲什麼不打⁹⁶！」鐵牛拍甩著衣服：「怕死鬼！還想當小八路呢！」「我想當小八路，怎麼樣！」小明撞著鐵牛，兩人差點就打起來，林燕出來勸架：「小明，這次是你不對嘛，你爲什麼貪玩？」此時趙叔叔正好自門外要進房，聽到少兒們在爭吵便站在牆外聽。國堅：「我們還對趙叔叔保證呢！要守好堅督崗，可是第一次就出事，還是紅領巾支前隊呢！真丟人！」小明聽著便哭了起來，林燕安慰著說：「小明，我們是新中國的兒童，保證的事就一定要做到，你這次錯了，下次要記牢。」鐵牛不滿：「下次、下次，那我們現在怎麼辦呀？」國堅：「怎麼辦，做錯了就得認錯，找趙叔叔承認錯誤去。」少兒們正要出門找趙叔叔，趙叔叔便進門：「不要去啦，我都聽見了。」鐵牛與其它少兒一同衝向前：「趙叔叔，都是小明，他……」趙叔叔揮手示意要他們不要再說。「怎麼著？還哭啊？」趙叔叔取出手帕替小明擦乾眼淚：「第一次沒經驗，可以原諒的。可是小明啊，這守電話也像戰鬥一樣啊，那就要認真，可不能貪玩啊！」「嗯！」小明點著頭。

《英雄小八路》

C6

37'00"
}
39'55"

「這是鬧著玩的嗎！」劉大爺吐了幾口煙，「這又不是放絲花、放鞭炮！」小武低下頭。

《兩個小八路》

靳叔叔：「離開部隊的時候，首長是怎麼告訴你的？」大興腦海浮現首長曾說的話：「那裡情況複雜，不但要做好工作，還有隱蔽好，無論如何不要暴露自己的身份，你們年紀雖小，可已經是個八路軍戰士了。」靳叔叔看著大興：「這能叫首長放心嗎？」大興：「叔叔……我做錯了。」靳叔叔將手放在他肩上：「大興，你是好心。唉，這都怪我沒盡到責任。」

劉大娘替小武說話：「你少說二句行不？孩子知錯就行了唄。」劉大爺：「知錯也晚了，搞亂了組織上的安排，暴露了自己！哎，讓老靳怎麼向團長交代啊！」

靳叔叔對大興說：「咱們是幹革命的，幹革命必須有嚴格的紀律，

⁹⁶ 打響警鈴。

		你恨敵人，敢於和他們鬥這是好的，但是要講究方式。敵人是不會善罷甘休的，要準備做複雜的鬥爭。」	
C7	12'40" } 13'18"	某日志燕在湖裡操練水中本領，柳栓在船上鼓掌叫好。志燕上船：「你來練，現在演習第一個科目，脫掉衣裳。」「是！」柳栓解開衣扣站到船頭。「目標，蘆葦道，潛水前進！」柳栓望了望前方：「我不練潛水，我要學鳥叫！」志燕堅持：「先學潛水後學鳥叫！」「不！先學鳥叫後學潛水！」「你……昨天晚上許隊長怎麼說的啊？」柳栓應答：「學好水中本領，粉碎敵人封鎖！」志燕：「好，現在聽口令，潛水前進！」「你！」起初柳栓仍不願意，想到許隊長說的話便接受了：「是！潛水前進！」。	《黃河少年》
C8	56'31" } 57'27"	德輝叔：「桂花妹，把這點穀子拿去碾一碾。」桂花妹正要起身碾米，胡蘭子隨即將她拉住，胡蘭子對德輝叔說：「德輝叔，這不能啊，這回兒大家正在春耕，這是種子啊！」桂花妹：「胡蘭子，不要緊，村裡的群眾都願意。」「不！桂花妹。」胡蘭子制止桂花妹，她看著德輝叔：「德輝叔，你自己不是說過，等咱們全村的人都有了小米吃，咱們再吃。」德輝叔：「妳現在病了啊！」胡蘭子：「我已經好了！」德輝叔：「這是支部同志們討論下的，胡蘭子，妳要收下。」	《胡蘭子》
C9	85'12" } 89'07"	「啊！」鐵牛大叫一聲，他驚訝地看著脫落的電線頭。國堅接過電線，摸了一下線頭後趕緊放手，他思索了一下：「小虎叔叔不是跟我們講過嗎？有個志願軍叔叔用自己雙手把電話接通了！」國堅激動不已：「來，把手拉起來！讓電話從我們身上通過去！」其餘四位少兒們趕緊排成一線，互相握起拉開的雙手，電流就這樣流過五人的掌心。不久，炮彈飛越頭頂朝對岸射去。電話接通了！少兒們興奮極了；此時，林燕領頭高歌：「我們是共產主義接班人，繼承革命先輩的光榮傳統……」少兒們挺起胸膛，伴著隆隆炮聲，歌聲響徹雲霄。	《英雄小八路》
C10	102'58" } 105'32"	冬牙子第一次親手炸死敵人，正當他鼓掌叫好時，卻被流彈打中，冬牙子隨即昏死過去，爺爺趕緊抱著他撤退。前線戰火持續不斷，此時虎崽跑了過來：「冬牙子、冬牙子，公公，冬牙子怎麼啦？」爺爺搖搖頭，虎崽急促地叫喚冬牙子：「冬牙子，你看！你要的那隻小槍，我給你弄來了。」冬牙子聽到槍便慢慢甦醒過來，他露出笑容把玩著那把小槍：「虎崽哥，我還打死了一個白狗子呢！」說完，冬牙子兩手一攤便死了。此時，細妹自竹籠裡取出冬牙子身前照養的白鴿，傳過蘇保再傳到蘇保父親手上放飛。	《紅孩子》
C11		夜裡，胡漢三睡得正香，潘冬子悄悄走近他床邊，將油倒在棉被	

	93'23" }	上，擦著了火柴丟向棉被，整床被子延燒起來，頓時火光四起。	《閃閃的紅星》
	94'55"	潘冬子後退了幾步，看著胡漢三翻落地面並不停叫嚷：「火，火！來人啊！」潘冬子瞪著大眼：「哪兒跑！」胡漢三錯愕：「是你！」 「是我！紅軍戰士，潘冬子！」火光忽明忽滅地映照在潘冬子臉上，他舉起柴刀朝趴在地上的胡漢三砍去。事成，潘冬子下樓，見到宋爺爺，興奮地說：「宋爺爺，胡漢三，砍死了！」宋爺爺：「好！真是太好了！」	
C12	91'25" }	眼看軍隊節節敗退，日軍司令趕緊駕馬潛逃。大興、小武倆開槍打中狂奔的快馬，日軍司令隨即翻滾落地，他站起來繼續逃跑。	《兩個小八路》
	92'40"	大興、小武見狀立刻提槍追趕，兩人追到橋上對著橋頭的日軍司令大喝：「站住！不許動！」日軍司令轉頭一看，大興、小武已在橋尾提槍蓄勢待發，日軍司令欲取出手槍，卻已不及而被兩人射殺，大興、小武彼此對看露出笑容。	
D1	17'16" }	大興：「我不當老百姓！」團長站在大興、小武面前，按住他們的肩：「不是讓你去當老百姓，是讓你們插到劉集去，把傷養好，這樣才能更好的打鬼子。」政委接話：「對！到了劉集，傷養好了，還要幫助老靳做些工作，這同樣是打鬼子嘛！」政委轉頭再問：「大興，你看怎麼樣？」小武插話：「大興怎麼著，我就怎麼著。」政委：「大興，你呢？」大興摸著手裡的槍：「能帶槍嗎？」	《兩個小八路》
	19'05"	政委：「到敵陣去，怎麼能帶槍呢？」大興低頭。「大興啊，想要有槍，這容易！等你從劉集回部隊後，這隻槍我親手交給你！」大興：「真的嗎？」「當然是真的！」「團長，說話可得算數！」「瞧你這個小傢伙，我什麼時候說話不算數啦？」大興將槍遞交給團長。政委：「記住，手裡拿著槍是打仗，手裡不拿槍也是打仗，目的都是為了消滅敵人！」大興：「政委，我明白了，只要能消滅敵人，叫我上哪，我就去哪。」	
D2	87'46" }	「報告團長，孫大興報到！」「大興！好樣兒的！怎麼樣，受傷了沒有？」團長打量著大興。「沒事，鍛鍊鍛鍊嘛！」團長一邊招呼士兵做好戰鬥準備，同時取來一把長槍：「大興啊，這隻槍交給你！」大興取過長槍：「團長，你說話可真算數啊！」	《兩個小八路》
	88'30"		
D3	80'13" }	志燕睜開雙眼：「政委，許隊長他們？」「放心吧！許隊長他們已經突圍。敵人全被我們消滅了。」眾人攙扶志燕坐起，志燕看張	《黃河少年》
	81'50"	政委手上拿著他染著鮮血尚未寫完的入黨申請單：「給我吧……我還沒有寫完呢。」政委：「不！你已經寫完了。不是用筆，而是用你自己的鮮血。」志燕：「政委，真的……我還沒有寫完呢！」政委佩服地看著志燕：「好哇，你寫下去吧！我們中國共產黨，每一個黨員都要在階級鬥爭的戰場上用我們自己全部鮮血和生	

命，寫下對黨、對人民的忠誠。」		
E1	8'47" } 10'33"	屋外炮聲隆隆，李楠剛進屋：「報告！」蕭旅長看見李楠左袖臂滲著血：「掛彩啦？」「啊，還算運氣，擦了個邊。」李楠整整軍裝，將手裡的槍插回腰間。蕭旅長取出一巾手帕遞給李楠止血，李楠接過原想直接塞入胸口但看見蕭旅長便轉過身，蕭旅長也別過頭：「戰士們的情緒怎麼樣啊？」「反正打紅眼了。」「咬咬牙吧！我看你們的地形還不壞啊！彈藥夠嗎？」「比打土豪的時候充足多啦！夠敵人吃喝的。」李楠塞好手帕轉回身，蕭旅長將一本名冊遞給她：「護送孩子的任務，我想.....派妳去！」李楠面無表情，想了想便將名冊還給蕭旅長轉身就要離開。「站住！好大的脾氣！有什麼牢騷妳說吧！」「你還是下決心把我從火線上撤下來。」李楠衝到蕭旅長面前，接著說：「首長，戰士們都在流血犧牲，可我.....」「流血犧牲爲了什麼？」李楠撇過頭：「保衛延安。」蕭旅長將名冊舉起來：「這不都是延安的娃娃？要知道，他們糾著多少爹媽的心！.....妳呀！是啊，妳現在還不大理解，將來當了媽媽，妳也許就會.....」李楠低著頭嘆了一口氣：「不！我去。」
E2	16'12" } 16'56"	「開飯啦！小朋友們！」羅大叔喊著走來。「大叔！」「教導員！」剛找到保育院孩子的李楠遇見正準備餵孩子們吃飯的羅大叔。 「我就說嘛！再難毛主席也忘不了我們。在延安的時候，保育院吭一聲，上上下下哪一個單位不跟著著急啊！」李楠：「大叔，情況危急，少吃一頓不行？」「噢！少吃一口也不行，妳沒看孩子們一天沒正經吃飯，都餓壞了！」羅大叔捧著大碗慢慢走：「這是帶娃娃，又不是帶兵。帶這支隊伍就得像捧著這江西景德鎮出的細瓷碗兒一樣，捧著！」他繼續說：「在延安的時候啊.....」李楠：「這可不是在延安.....」「哎！一個樣！不管到哪兒，保育院第一！」
E3	40'45" } 42'00"	李楠：「蕭旅長，沒想到你對孩子也這麼放不下。」「妳以爲只有女同志才愛孩子？」「妳以爲只能把男同志留在火線上？」李楠回應。她走向前看著正在轉移陣地的同志們：「咳，戰爭不再需要我了，我只恨自己是個女同志。過曹地的時候，我們女子騎兵連八十六個姐妹，只活下我一個。」蕭旅長：「那妳就更應該爲活著的姐妹們帶好孩子。」李楠：「可是我一看見孩子，心裡.....那次戰鬥，就因爲一個大姐的孩子暴露了目標，當時我幹通訊員，等我把援兵搬到，戰場上只剩下一片屍體。」李楠靜默，接著語氣一轉：「從此以後，我的眼淚哭乾了，心腸也變了，變狠了。」「妳以爲心越狠，就越像個革命者？妳總不至於把這筆帳

算在孩子們頭上吧！」

46'10"
 }
47'35" 當天夜裡，李楠哄抱著父母都犧牲的亮亮入睡，亮亮睜開眼睛錯看李楠是他母親：「媽媽！」李楠楞了楞：「亮亮！」亮亮看清了：「不，妳不是媽媽！」「我是！我是！你媽媽不在了，你就叫我媽媽吧！」「不，妳不是媽媽，妳是阿姨。」「我跟你媽媽一樣。」「不！妳愛兇人，我媽媽才好呢！我媽媽會講故事，還會唱歌，秋天帶我上寶塔山，摘野山梨。」李楠抱緊亮亮，臉貼著他的額頭：「好，亮亮，阿姨往後跟媽媽學。不再兇人了，噢！」

E4

72'00"
 }
75'20" 羅桂田：「妳真打算一個人過一輩子啊？」「一個人，永遠一個人。我這顆心早就死了。」「蘭妹子啊，妳這是怎的啦？過去大叔的話，妳是聽得進的，如今我老了，難免愛犯著主觀，來個強加於人，不過，我不願意，人嘛！都有一本難唸的經啊……」李楠終於打開心結：「不，我全都告訴你，我到蘇區以前，結過婚，有過孩子。」她想起往事：「我爹死訊傳到家鄉不到一年，娘也去世了，我十六歲被逼著嫁了人，開始他對我也還算親熱，可在我十七歲那一年，懷了孕，生孩子時候難產。就在我死去活來的當口上，我聽到了我男人的聲音：『大人死就讓她死吧，我要兒子，我要兒子，我要兒子！』。」李楠看著羅桂田：「孩子生下來，我沒死，跟閻王爺打了二年拉鋸戰，總算活下來了，可是我再也不能給他們家傳宗接代，我再也不能做母親了，我被趕出了家門。」「那……孩子呢？」李楠啜泣：「生下的是個女兒，這個小生命一落地，就被他們悶在水裡，溺死了……」李楠抱著羅桂田痛哭。羅桂田忍著淚水安慰她：「我想起這句話：一個人不能托著鎖鏈走路，要砍斷它前進。蕭旅長的話，說得在理啊！」「大叔，你該知道，蕭旅長他那麼喜歡孩子，可我……」「傻孩子！難道蕭旅長他光喜歡自己親生的孩子嗎？妳啊……」

《啊！搖籃》

E5

86'35"
 }
88'03" 亮亮瞧見在河岸邊洗手的蕭旅長，他對李楠說：「媽媽，蕭旅長叔叔又要走啦？」亮亮透過紅玻璃看著蕭旅長：「媽媽，蕭叔叔他……」「叫他爸爸！」李楠打斷亮亮的話，亮亮先是一楞，繼而喊著爸爸跑到蕭旅長身邊，蕭旅長抱起亮亮，眼中含著淚回應：「好孩子！」李楠走近與亮亮和蕭旅長像一家人般互擁，蕭旅長：「可惜，明天又要分手啦！仗還沒有打完呢！」李楠：「你可要，多保重！」「李媽媽，李媽媽！」一群孩子叫嚷著跑向李楠：「李媽媽妳要走啦？」「蕭叔叔要把妳領走啦？」李楠蹲下身抱著孩子們：「傻孩子，我不走，我真的不走，我永遠和你們在一起！」

《啊！搖籃》

附錄六 角色分析表

下表為七類角色圖例、功能、釋義與備註：

圖例							
功能	引領者	待救者	犧牲者	替代者	受召者	跟隨者	對立者
釋義	交派任務指令給他人或帶領他人加入黨籍者	等待他人救援者	爲了革命事業而犧牲性命的我方	替代父母職照顧少兒者	接受成人所派與任務或爲親友復仇／解救者	跟隨受召左右並接受其引導者	與共產主義理念相左者
備註	類似 Propp 的協助者 (donor)，但他們引領受召者加入共黨意識。皆爲男性成人	類似 Propp 的公主 (Princess)，但這裡的待救者卻是受召者的父親	不在 Propp 的分類之內，爲本論文所特有，該角色多爲具備母性的人物	類似 Propp 的貴人 (helper)，但肩負受召者思想教育的工作，多爲具備父性的人物	類似 Propp 的英雄 (hero)，皆由男孩扮演	不在 Propp 的分類之內，爲本論文所特有，該角色爲少兒扮演，且男孩多於女孩	類似 Propp 的惡人 (villain)，對共黨意識持對立態度，皆爲男性成人

*筆者整理繪製

下表為角色分析表解說，第一列為影片名稱以及七類角色；第二列為該影片中符合七類角色的人物；第三四五六列分別為成人男女及少兒男女的數量統計；第七列為象限表，橫軸為男女性別，縱軸為成人及少兒的年齡區別，由此可看出該影片的角色設定偏好。

影片名稱									
人物		片中 引領角色	片中 待救角色	片中 犧牲角色	片中 替代角色	片中 受召角色	片中 跟隨角色	片中 對立角色	
成人 數量	男								
	女								
少兒 數量	男								
	女								
象 限 表		少兒							
		男性	男性少兒人物及數量			女性少兒人物及數量			女性
			男性成人人物及數量			女性成人人物及數量			
		成人							

劉胡蘭																																														
人物		孫同志 青兒	德輝叔	劉胡蘭 德輝叔		劉胡蘭 ⁹⁷	桂花妹	日軍 蔣軍 呂善卿																																						
成人	男	2	1	1				3																																						
	女			1																																										
少兒	男																																													
	女					1	1																																							
象限表		少兒 <table><tr><td colspan="4"></td><td colspan="3"></td></tr><tr><td rowspan="2">男性</td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td></tr><tr><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td></tr><tr><td colspan="7"></td><td colspan="2">女性</td></tr><tr><td colspan="7"></td><td colspan="2">成人</td></tr></table>											 			男性	   			  																女性									成人	
				 																																										
男性	   			  																																										
																																														
							女性																																							
							成人																																							
雞毛信 ⁹⁸																																														
人物		老趙 (父親)				海娃		日軍貓眼																																						
成人	男	1						1																																						
	女																																													
少兒	男					1																																								
	女																																													
象限表		少兒 <table><tr><td colspan="4"></td><td colspan="3"></td></tr><tr><td rowspan="2">男性</td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td></tr><tr><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td></tr><tr><td colspan="7"></td><td colspan="2">女性</td></tr><tr><td colspan="7"></td><td colspan="2">成人</td></tr></table>														男性	 																			女性									成人	
																																														
男性	 																																													
							女性																																							
							成人																																							

⁹⁷ 人物分類不應重覆，但由於劉胡蘭同時具有受召者及犧牲者缺一不可的身份，因此併列統計。

⁹⁸ 本片由於角色關係單純，於本七類角色分析上只占三類，因此僅列出而不加入附錄七的統計。

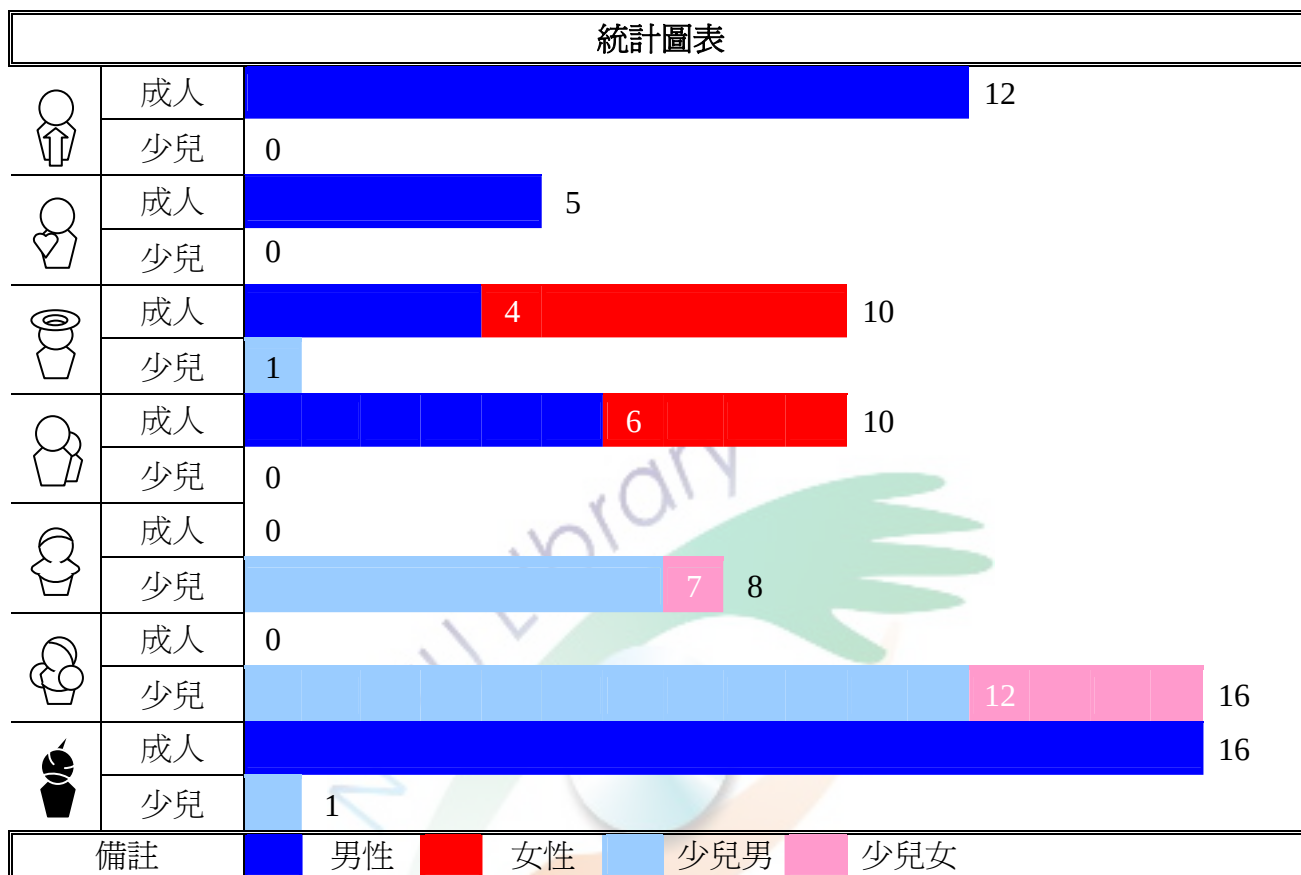
紅孩子								
人物		蘇保父親 山中人 冬牙子 爺爺 蘇保 細妹 虎崽 金根 冬牙子 水生 黃靜波 蕭振武						
成人	男		1	1	1			2
	女							
少兒	男			1		1	4	
	女						1	
象限表		少兒 男性 成人 女性						
英雄 小八路								
人物		趙書記 團長 小虎叔叔 林老師 國堅姑姑 國堅 林燕 鐵牛 小明 小華 美國人 蔣軍 特務						
成人	男	2		1				3
	女			1	1			
少兒	男					1	2	
	女						2	
象限表		少兒 男性 成人 女性						

小兵張嘎																																
人物		羅金保 區隊長	鍾連長	張嘎奶奶	楊大伯 楊大媽	張嘎	胖墩	日軍司令																								
成人	男	2	1		1			1																								
	女			1	1																											
少兒	男					1	1																									
	女																															
象限表		少兒 <table><tr><td colspan="5"> 男性  </td><td colspan="2"></td><td> 女性 </td></tr><tr><td colspan="5">  </td><td colspan="2">  </td><td></td></tr><tr><td colspan="5"></td><td colspan="2">成人</td><td></td></tr></table>							男性 							女性														成人		
男性 							女性																									
																																
					成人																											
閃閃的紅星																																
人物		吳大叔	潘父	潘母	宋爺爺	潘冬子	椿伢子	胡漢三																								
成人	男	1	1		1			1																								
	女			1																												
少兒	男					1	1																									
	女																															
象限表		少兒 <table><tr><td colspan="5"> 男性  </td><td colspan="2"></td><td> 女性 </td></tr><tr><td colspan="5">  </td><td colspan="2">  </td><td></td></tr><tr><td colspan="5"></td><td colspan="2">成人</td><td></td></tr></table>							男性 							女性														成人		
男性 							女性																									
																																
					成人																											

黃河少年		      																															
人物		張戈 許隊長陳大伯趙志燕柳栓 周小祥孫元臣 日軍司令																															
成人	男	2			1			2																									
	女																																
少兒	男					1	2																										
	女																																
象限表		少兒 <table><tr><td rowspan="2">男性</td><td colspan="4">  </td><td colspan="3"></td><td rowspan="2">女性</td></tr><tr><td colspan="4">  </td><td colspan="3"></td></tr><tr><td colspan="2"></td><td colspan="7">成人</td></tr></table>							男性								女性										成人						
男性								女性																									
																																	
		成人																															
烽火少年		      																															
人物		張偉父親母親 鄭奶奶小松小柱子 椎木黑田																															
成人	男	1	1					2																									
	女			2																													
少兒	男					1	1																										
	女																																
象限表		少兒 <table><tr><td rowspan="2">男性</td><td colspan="4">  </td><td colspan="3"></td><td rowspan="2">女性</td></tr><tr><td colspan="4">  </td><td colspan="3">  </td></tr><tr><td colspan="2"></td><td colspan="7">成人</td></tr></table>							男性								女性										成人						
男性								女性																									
																																	
		成人																															

兩個 小八路		      						
人物		團長 政委 八路叔叔 斬叔叔 斬妻 劉大爺 劉妻 大興 小武 胡安 日軍司令 田家林						
成人	男	2		1	2			2
	女				2			
少兒	男					1	1	1
	女							
象限表		少兒    男性        成人 女性  						

附錄七 角色分析統計圖表



附錄八 中國少兒戰爭影片歌曲

代碼	歌曲	調性	速度
S1	《劉胡蘭》片尾曲	升D大調	稍快板 118

劉胡蘭，劉胡蘭，倒下了你英勇的劉胡蘭，站起來了千萬個劉胡蘭，踏著先烈的血跡，掀起了戰鬥的巨瀾，為了中國人民的解放，要澈底打垮美蔣的侵犯，為了保衛世界的和平，我們不怕任何艱難，讓侵略者發抖吧，我們要一直奮鬥到萬國騰歡，萬國騰歡

代碼	歌曲	出處	調性	速度
S2	《共產兒童團歌》	《紅孩子》	G大調	中板 102

? 1 e o a 2 5& 1 e o a 2 5 \ 2 e o g 6 5 \ e o g w@ 5 / \

準備好了麼？時刻準備著，我們都是共產兒童團，

\ 1 e o a 2 5& 1 e o a 2 5 \ 2 e o g 6 5 \ e@ w@ 1 / \

將來的主人，必定是我們，帝帝打帝打，帝帝打帝打。

\ 1 e o a 2 5& 1 e o a 2 5 \ 2 e o g 6 t o g \ e@ w@ 5 / \

小兄弟們呀，小姐妹們呀，我們的將來是無窮的啊，

\ 1 e o a 2 5& 1 e o a 2 5 \ 2 e o g 6 5 \ e@ w@ 1 / \

牽著手前進，時刻準備著，帝帝打帝打，帝帝打帝打。

\ 1 e o a 2 5& 1 e o a 2 5 \ 2 e o g 6 t o g \ e@ w@ 5 / \

帝國主義者，地主和軍閥，我們的精神使他們害怕，

\ 1 e o a 2 5& 1 e o a 2 5 \ 2 e o g 6 5 \ e@ w@ 1 / \

快團結起來，時刻準備著，帝帝打帝打，帝帝打帝打。

\ 1 e o a 2 5& 1 e q 2 5 \ 2 e o g 6 5 \ e o g w@ 5 / \

紅色的兒童，時刻準備著，拿起刀槍參加紅軍，

\ 1 e o a w o s 5& 1 e@ ww 5 \ 2 e o g 6 5 \ e@ w@ 1 / ?

打倒軍閥地主，保衛蘇維埃，帝帝打帝打，帝帝打帝打。

代碼	歌曲	出處	調性	速度
S3	《我們是共產主義接班人》	《英雄小八路》	B 大調	快板 130

? ! / 5 3 \ 1 2 3 5 \ 6 . W ! u 9 \ 5 / / t t \

我 們 是 共 產 主 義 接 班 人， 繼 承
我 們 是 共 產 主 義 接 班 人， 沿 著

\ # . E @ Q Q \ @ . Q 3 t 0 \ 2 / / q 0 \ 3 5 / 6 \

革 命 先 輩 的 光 榮 傳 統， 愛 祖 國， 愛
革 命 先 輩 的 光 榮 路 程， 愛 國 家， 愛

\ 4 . e 2 3 \ 2 . q w 5 \ ! . y 5 . y \ e 1 / / \

人 民 鮮 豔 的 紅 領 巾 飄 揚 在 前 胸。
人 民 少 先 隊 員 是 我 們 驕 傲 的 名 稱。

\ t t ! ! / \ e e 6 6 / \ t t 6 3 / \ y r 2 / \

不 怕 困 難， 不 怕 敵 人， 頑 強 學 習， 堅 決 鬥 爭，
時 刻 準 備， 建 立 功 勳， 要 把 敵 人， 消 滅 乾 淨，

\ 3 . w 1 1 \ 2 . q w 2 \ 5 . r e o d w e \ t o g t 5 t t \

向 著 勝 利 勇 敢 前 進， 向 著 勝 利 勇 敢 前 進 前 進 向 著
為 著 理 想 勇 敢 前 進， 為 著 理 想 勇 敢 前 進 前 進 為 著

\ ! / ! . W \ E o D W @ / \ 3 t o h E E W Q \ 6 7 ! / ?

勝 利 勇 敢 前 進， 我 們 是 共 產 主 義 接 班 人。
理 想 勇 敢 前 進， 我 們 是 共 產 主 義 接 班 人。

代碼	歌曲	出處	調性	速度
S4	《給解放軍叔叔洗衣裳》	《英雄小八路》	E 大調	快板 146

[/ / / 581 u q \ 2 / 3 5 . Q y a \ 6 / / / / y q \

小 河 流 水 清 涼 涼， 給

獅 子 山 邊 綠 蔭 蔭， 我們

\ 5 . y ! 6 / 5 \ 3 (+) 3 5 . y t e \ 2 / / / / / \

解 放 軍 叔 叔 洗 衣 裳，

送 茶 擔 飯 為 叔 叔 解 放 軍，

\ 1 y a a q w e t 6 \ 6 y t 3 e e t y ! \ / ! . y 5 e a 6 (A

重 重 的 槌 啦啦 啦啦 啦， 輕 輕 的 搓 啦啦 啦啦 啦， 叔 叔 穿 上

扛 來 炮 彈 啦啦 啦啦 啦， 狠 狠 的 擦 啦啦 啦啦 啦， 支 援 前 線

A) 6 / / w e 2 . q \ 6 (+) 581 / / \ ! Y t 6 q w e t 6 \

好 打 勝 仗， 重 重 的 槌 啦啦 啦啦 啦，

保 衛 和 平， 扛 來 炮 彈 啦啦 啦啦 啦，

\ 6 y t 3 e e t y ! \ / ! . y 5 e a 6 (A) 6 / / w e 2 . q \

輕 輕 的 搓 啦啦 啦啦 啦， 叔 叔 穿 上 好 打

狠 狠 的 擦 啦啦 啦啦 啦， 支 援 前 線 保 衛

\ 68 / 581 / /]

勝 仗

和 平

代碼	歌曲	出處	調性	速度
S5	《紅星閃閃》	《閃閃的紅星》	降 E 大調	快板 132

? t o g t 5 / \ 6 e 1 / \ q q 6 6 . Q \ y r 2 / \
紅 星 閃 閃 放 光 彩， 紅 星 燦 燦 暖 胸 懷，

\ t t ! ! / \ 6 y o g 3 / \ w o s y r w \ 5 / / / \
紅 星 是 咱 工 農 的 心， 黨 的 光 輝 照 萬 代。

\ t o g ! ! / \ @ W o A 6 / \ t o A y 3 e \ 1 / / / \
紅 星 是 咱 工 農 的 心， 黨 的 光 輝 照 萬 代。

\ 3 . t q 8 y 8 1 / / q \ 3 ! 7 y \ 6 / / / \
長 夜 裏， 紅 星 閃 閃 驅 黑 暗；

\ 6 . Q 4 3 \ 2 / / e \ 6 @ ! u \ 5 / / / \
寒 冬 裏， 紅 星 閃 閃 迎 春 來；

\ ! . u 6 t \ ! / / Q \ # W 3 7 \ 6 / / / \
鬥 爭 中， 紅 星 閃 閃 指 方 向；

\ @ / ! . y \ # / / W \ @ ! e y \ ! / / / \
征 途 中， 紅 星 閃 閃 把 路 開。

\ t o g t 5 / \ 6 e 1 / \ q q 6 6 . Q \ y r 2 / \
紅 星 閃 閃 放 光 彩， 紅 星 燦 燦 暖 胸 懷，

\ t t Q o A ! / \ 6 y o g 3 / \ w s s y r w \ 5 / / / \
跟 著 毛 主 席， 跟 著 黨， 閃 閃 的 紅 星 傳 萬 代。

\ t o g Q Q ! / \ @ W o A 6 / \ t g A y e y \ ! / / / ?
跟 著 毛 主 席， 跟 著 黨， 閃 閃 的 紅 星 傳 萬 代。

代碼	歌曲	出處	調性	速度
S6	《映山紅》	《閃閃的紅星》	B 大調	緩板 46

夜半三更盼天明，寒冬臘月盼春風，若要盼得紅軍來，嶺上開遍映山紅，若要盼得紅軍來，嶺上開遍映山紅，嶺上開遍映山紅，嶺上開遍映山紅。

代碼	歌曲	出處	調性	速度
S7	《黃河兒女心向黨》	《黃河少年》	降 E 大調	緩至快板 60-132

黃河波濤滾滾，大雁列隊成陣，戰士找到了隊伍，黨是親愛的母親，黨是親愛的母親。戰士列隊殺仇敵，黨的光輝照我心，殺仇敵，恨得深，照我心，愛得真，黃河兒女心向共產黨，誓為革命獻青春，黃河兒女心向毛主席，高舉紅旗永遠向前進。

代碼	歌曲	出處	調性	速度
S8	《祖國祖國我愛妳》	《烽火少年》	B 大調	快板 126

春回大地翠油油，碧草紅花如錦繡，野馬好山河，喜悅擺心頭，祖國祖國我愛妳，我要為妳去戰鬥。抗日烽火遍地起，民族仇恨記心頭，我要參軍去，永遠跟黨走，祖國祖國我愛妳，我要為妳去戰鬥。

代碼	歌曲	出處	調性	速度
S9	《我為抗日放軍馬》	《烽火少年》	降 B 大調	行板至快板 90-124

一道銀泉山上掛，萬紫千紅美如畫，當一個革命的小馬倌，小小馬槍身上挎，身上挎。戰火處處開紅花，祖國大地披彩霞，戰馬養得壯，人小志氣大，橫槍躍馬把敵殺，我為抗日放軍馬，放軍馬。革命部隊戰士的家，小小馬倌責任大，跟著毛主席，為人民打天下，從小就聽黨的話，我為抗日放軍馬，放軍馬。

代碼	歌曲	出處	調性	速度
S10	《小八路好兒郎》	《兩個小八路》	降 A 大調	緩板 60

蘆花白，蘆葉黃，青紗帳，紅高粱，祖國處處是戰場，遍地舉刀槍，遍地舉刀槍。小八路，好兒郎，一顆心，飛前方，願隨父兄去征戰，天天打勝仗，天天打勝仗。太陽紅，太陽亮，毛主席，指方向，給我智慧和力量，英勇殺豺狼，英勇殺豺狼。

代碼	歌曲	出處	調性	速度
S11	《紅星照我去戰鬥》	《閃閃的紅星》	降 G 大調	行板 78

? 1 . w 3 6 \ 5 e^W 1 6 5 e^Q 6 @ \ ! / / / \
 小 小 竹 排 江 中 游，
 \ 6 . t 6 # \ @ . E W^Q 6 \ 5 / / / \ ! Q^W 6 t^Q \
 巍 巍 青 山 兩 岸 走， 雄 鷹 展 翅
 \ ! / / / \ 6 y^Q y^Q e^W \ 3 / / / \ ! . W ! 6 \
 飛， 哪 怕 風 雨 驟， 革 命 重 擔
 \ t 5 Q y^Q 3 \ 2 . e 2 1 \ y^Q t^Q 81 / \ 3 t^Q ! 7 \
 挑 肩 上， 黨 的 教 導 記 心 頭， 黨 的 教
 \ 6 / / 5 \ 6 @ W^Q 6 \ 5 / / / \ 2 . e 2 1 \
 導 記 心 頭， 黨 的 教 導
 \ 6 8 q 5 8 6 8 1 / / / \ 1 . w 3 6 \ 5 e^W 1 6 8
 記 心 頭。 小 小 竹 排
 \ 5 e^Q 6 @ \ ! / / / \ 6 . t 6 # \ @ . E W^Q 6 \
 江 中 游， 滔 滔 江 水 向 東
 \ 5 / / / \ ! Q^W 6 t^Q \ ! / / / \ 6 y^Q y^Q e^W \
 流， 紅 星 閃 閃 亮， 照 我 去 戰
 \ 3 / / / \ ! . W ! 6 \ t 5 Q y^Q 3 \ 2 . e 2 1 \
 鬥， 革 命 代 代 如 潮 湧， 前 赴 後 繼
 \ 6 8 t^Q 81 / \ 3 t^Q ! 7 \ 6 / / 5 \ 6 @ W^Q 6 \
 跟 黨 走， 前 赴 後 繼 跟 黨
 \ 5 / / / \ @ . E @ W^Q \ 6 y^Q 6 5 \ 1 q^Q 81 2 \
 走。 砸 碎 萬 惡 的 舊 世 界， 萬 里 江 山
 \ 3 6 5 3 \ 5 . r e^W q^W \ 3 / / / \ @ . E @ W^Q \
 披 錦 繡， 披 錦 繡， 砸 碎 萬 惡 的
 \ 6 y^Q 6 5 \ 1 q^Q 81 2 \ 3 6 5 3 \ ! Y^Q ! @ \
 舊 世 界， 萬 里 江 山 披 錦 繡， 萬 里 江
 \ # / / / \ 6 t^Q @ # \ ! / / / ?
 山 披 錦 繡。

代碼	歌曲	出處	調性	速度
S12	《美不美，黃河的水》	《黃河少年》	降 G 大調	緩板至快板 52-132

美不美，黃河的水，黃河的水，點點滴滴，點點滴滴，都是窮人的血和淚，都是窮人的血和淚。美不美，黃河的水，黃河的水，千尺浪頭，人民舉起的鋼鐵臂，千尺浪頭，人民舉起的鋼鐵臂。美不美，黃河的水，跟著黨頭不回，誓把吃人的世道全砸碎。美不美，黃河的水，跟著黨頭不回，誓把吃人的世道全砸碎、全砸碎、全砸碎。

代碼	歌曲	出處	調性	速度
S13	《黃河兒女手握槍》	《黃河少年》	降 G 大調	快板 140

黃河起風暴，風暴捲狂濤，黃河兒女手握槍，打擊敵寇狗強盜，河湖港漢擺戰場，青紗帳裡怒火燒，跟著救星共產黨，跟著領袖毛主席，誓把黃河保，誓把祖國保。黃河起風暴，風暴捲狂濤，黃河兒女手握槍，打擊敵寇狗強盜，馬蹄聲處敵喪膽，血戰到底壯志高，跟著救星共產黨，跟著領袖毛主席，誓把黃河保，誓把祖國保。

代碼	歌曲	出處	調性	速度
S14	我繳獲一枝三八槍	《兩個小八路》	升C大調	快板 132

? / / / p e \ t o h t e t t ! \ W o D W Q p ! y \ 5 / / / \

我 繳 獲一枝 三八 槍，繳 獲一枝 三 八 槍，

\ Q Q 3 w t t p a p ! e t t w w \ q o d w w 1 / \ / p q 2 w o a \

烏油油亮 光光， 亮呀 亮呀 亮光 光 來哎咳咳。 把子彈

\ w e 2 t o h t e \ w a 5 # . W \ Q g 5 # . W \ Q g 5 / / \

推上 膛 仇 恨凝在 準星上 瞄 準 侵略者 射 向 狗豺 狼 蹦蹦，

\ / / Q Q e e \ 5 2 q o d w w \ ! / / / \ (間奏三小節)

嘿！ 穿它 一個 透 心 涼 來哎咳 咳！

\ / / / p e \ t o h t e t t ! \ W o D W Q p ! y \ 5 / / / \

我 端 起這枝 三八 槍，端 起 這枝 三 八 槍，

\ Q Q 3 w t t p a p ! e 5 2 \ q o d w w 1 / \ E o D E W Q W ! \

乒乒乒兵 兵兵， 射向狗豺 狼 來哎咳咳。 鬼 子有死 又有 傷，

\ W o D W Q p ! y \ 5 5 # / \ / / W o D W Q \ Q a 6 . 5 Q \

丟 下 命來 丟 下 槍 哎嘿！ 這 就是 侵略者 好下

\ e a w w 1 E o S \ ! / / / ?

場來 哎咳 咳 哎 咳 咳！

代碼	歌曲	調性	速度
S15	《雅克弟兄》		

? 1 2 3 1 \ 1 2 3 1 \ 3 4 5 / \ 3 4 5 / \

Frè-re Jacques, Frè-re Jacques Dor-mezvous? Dor-mezvous?

\ t y t r 3 1 \ t y t r 3 1 \ 1 5 8 1 / \ 1 5 8 1 / ?

Son-nez les ma-ti-nes! Son-nez les ma-ti-nes! Din,dan,don. Din,dan,don.

代碼	歌曲	調性	速度
S16	《北伐軍歌》		

打倒列強，打倒列強，除軍閥，除軍閥，努力國民革命，努力國民革命，齊奮鬥！
齊奮鬥！工農學兵，工農學兵，大聯合，大聯合，打倒帝國主義，打倒帝國主義，
齊奮鬥！齊奮鬥！打倒列強，打倒列強，除軍閥，除軍閥，國民革命成功，國民
革命成功，齊歡唱！齊歡唱！

代碼	歌曲	調性	速度
S17	《土地革命》		

打倒土豪，打倒土豪，分田地，分田地，我們要做主人，我們要做主人，真歡喜！
真歡喜！

代碼	歌曲	調性	速度
S18	《兩隻老虎》		

兩隻老虎，兩隻老虎，跑得快，跑得快，一隻沒有眼睛，一隻沒有嘴巴，真奇怪！
真奇怪！

代碼	歌曲	出處	調性	速度
S19	《山丹丹開花背裏紅》	《啊！搖籃》	F 小調轉 F Dorian	緩板 48

走頭的騾子帶紅纓，翻山越嶺上路程，羊羔羔吃奶望娘親，離開那個延安想親人，
山丹丹開花，嘿裏個紅哎，親生的骨肉連著娘的心。

代碼	歌曲	出處	調性	速度
S20	《睡吧孩子》	《啊！搖籃》	降 E 小調	緩板 42

風兒啊不再大聲喧嘩，心兒啊不再悄悄說話。睡吧，可愛的孩子啊，可愛的孩子啊，你在那睡夢裡可曾看見遠方的爹媽，孩子啊，要聽話，要聽話，莫讓遠方的爹媽牽掛。

代碼	歌曲	出處	調性	速度
S21	《馬背搖籃》	《啊！搖籃》	升 C Mixolydian	行板 102

搖籃和那個搖籃，馬背上那個搖籃，一串串銅鈴叮噠響，一對對駱馬翻高山，一對對駱馬翻高山。搖籃和那個搖籃，馬背上那個搖籃，春風蕩漾把籃搖，跋山涉水奔向前，跋山涉水奔向前。

代碼	歌曲	調性	速度
S22	《爺爺為我打月餅》	降 E 大調	中板 118

? t t t t y @ r @ \ 5 . y 5 / \ w t t r t @ 2 \ 4 . t 4 / \
 八月十五月兒明啊，爺爺為我打月餅啊，
 \ w 5 r t @ t @ \ q @ t @ 2 2 \ w r w t t @ 2 \ 1 . w 1 / \
 月餅圓圓甜又香啊，一塊月餅一片心啊，
 \ t t t t y @ r @ \ 5 . y 5 / \ w t t r t @ 2 \ 4 . t 4 / \
 爺爺是個老紅軍啊，爺爺待我親又親啊，
 \ w 5 r t @ t @ \ q @ t @ 2 2 \ w r w t t r 2 \ ! . W ! / ?
 我為爺爺唱歌謠啊，獻給爺爺一片情啊！

代碼	歌曲	調性	速度
S23	《南泥灣》	B Mixolydian	行板 86

花藍的花兒香，聽我來唱一唱，唱一呀唱，來到了南泥灣，南泥灣好地方，好地方，好地方來好風光，好地方來好風光，到處是莊稼，遍地是牛羊。往年的南泥灣，到處是荒山，沒呀人煙，如今的南泥灣，與往年不一般，不一呀般，如呀今的南泥灣，與呀往年不一般，再不是舊模樣，是陝北的好江南。陝北的好江南，鮮花開滿山，開呀滿山，學習那南泥灣，處處是江南，是江呀南。又學習來又生產，三五九旅是模範，咱們走向前，鮮花送模範，鮮花送模範。

附錄九 中國導演分代

分代	特色	代表導演
第一代	活躍於 20 世紀 2-30 年代無聲片時期，建立了本土電影雛形，電影創作極積貼近生活，遵循真實的審美追求，是現實主義開創時期。	鄭正秋、張石川等。
第二代	活躍於 20 世紀 3-40 年代有聲片時期，創造社會寫實風格，批判現實主義的深度及悲劇美的深刻性達到全新高度。	蔡楚生、孫瑜、吳永剛、費穆、沉浮等。
第三代	活躍於 20 世紀 5-60 年代，初期致力於社會主義、現實主義電影語境的表達，但隨著政治上革命浪漫主義的提倡，浮夸風格蔓延至文藝界，以致電影工具化，脫離現實主義傳統。	鄭君里、謝晉、水華、成蔭、崔嵬、凌子風、王炎、李俊等。
第四代	大多為在文革前畢業於各電影教育單位（北京電影學院、上海電影學校等）的導演，長期為老導演助手，直至文革後，思想獲得解放才嶄露頭角，為承上啟下的重要舵手，深化電影本體論的研究及追求真實的恢復，真切地對人物心靈世界的描摹與揭示為其特徵。此時期亦出現一批女導演，打破以男性主導的地位。	鄭洞天、黃健中、吳貽弓、滕文驥、楊延晉、吳天明、胡炳榴、趙煥章、張暖忻、王好為、黃蜀芹、陸小雅等。
第五代	多於 1982 年畢業於北京電影學院，不同於第四代文革時期的沉寂，第五代很快就獲得獨立拍片的機會，使中國電影走向國際化。「寧願在探索中失敗，不願在保守中苟安」為其宣言，作品帶有強烈實驗性質，其內容多表露政治關切，帶有民族寓言特色，以必須被解讀的樣貌出現，在挖掘電影語言方面有長足進步，但卻遠離了大眾娛樂性，造成作品與大眾間的隔閡。	張藝謀、陳凱歌、田壯壯、吳子牛、張軍釗等。
第六代 （新生代）	一般指生於 20 世紀 6-70 年代，於 80 年代末期進入各影戲學院，活躍於 90 年代，接受正規影視教育的青年導演。新生代關注當下中國城市生活的敘述，現實題材、城市變遷的寫實為其特徵，新生代又依出生時序分 60 年代群體、70 年代群體。60 年代群體的前期作品多以反叛姿態反映理想破滅和青春受傷後的自我放逐或無可適從的孤獨，帶有自我對話的傾向，致使與大眾脫節；70 年代群體對 60 年代群體曲高和寡的現象有所警惕，其作品多為青春飛揚、快樂人生的欣然景象，表現出對主流話語和電影市場價值的雙重皈依。	張元、胡雪楊、王小帥、管虎等。