

新中国儿童抗日战争片国族意识建构探究（1949-1977）

“儿童抗日影像中的符码世界”

徐皓珏

重庆大学美视电影学院，中国·重庆 400044

摘要：以新中国 1949 年至 1977 年上映的六部抗日题材的儿童战争片为例，在探讨特定年代下历史语境与国家意志对电影创作的直接影响后，形成的由革命英雄的人物符码、直接的字言符码、歌曲式的听觉符码、诗意化的民族空间符码、伦理进阶的“家”符码等建构的影像编码世界的运作逻辑，完成对青少年政治认知的启蒙，塑造为新中国具有明确历史使命感的“共产主义接班人”，实现其国民身份认同与国族意识在银幕场域的建构强化。

关键词：儿童片；抗日战争；新中国电影；意识形态

Research on the Construction of National Consciousness in New China's Children's Anti-Japanese War Films (1949-1977)"The Code World in Children's Anti-Japanese War Images"

Xu Haojue

Chongqing University Meishi Film Academy, China Chongqing 400044

Abstract: Taking six children's war films with Anti-Japanese themes released in New China from 1949 to 1977 as examples, after exploring the direct influence of the historical context and national will of a specific era on film creation, the study forms an understanding of the operational logic of the image coding world constructed by character codes of revolutionary heroes, direct verbal codes, song-like auditory codes, poeticized national spatial codes, and ethically progressive "home" codes. This process completes the enlightenment of adolescents' political cognition, shapes them into "successors of communism" with a clear historical mission in New China, and realizes the construction and reinforcement of their national identity and national consciousness on the screen.

Keywords: Children's films; Anti-Japanese war; New China cinema; Ideology

0 引言

20 世纪上半叶中国经历了三次国内革命战争及反法西斯抗日战争，新中国成立后，未几结束的抗战给所有国人留下了有关生命与血泪的苦难记忆，这种苦难记忆中寄寓着中国人民深厚的情感凝结，并在建国后的电影创作中，成为了重要的主题，大部分创作者也经历过战争年代。毛泽东在《在延安文艺座谈会上的讲话》中提出：强调“文艺为工农兵服务”，要求文艺工作者深入群众生活，创作反映革命斗争和社会主义建设主题的作品。此后该论断成为指导电影创作的纲领性思想，诞生了一系列描绘抗战时期的革命历史战争题材电影和社会主义革命建设题材电影等。在电影中再现那段创伤往事，探讨战争中人民的生活状态以及战争对个体和集体的深刻影响，更重要是新中国在影像中重现历史事件和电影的审美意趣的同时，呈现和建构起国民心目中国家和民族的主体性意识。

1 历史语境与国家意志

1.1 建国初期：意识形态的形塑逻辑

建国初期，根据电影自身广泛的传播特性，党明确要求：“全党、全军必须学会培养与充分使用电影这一宣传工具以助于团结人民，配合其他宣传武器，共同去进行与加强爱国主义与共产主义的思想教育工作。”^[1]1953 年文化部发布《关于加强儿童电影创作的决定》，提出“培养共产主义接班人”的要求，加强了儿童题材影片的创作和生产。事实上，儿童电影在新中国成立后的电影创作中，承担了独特且深远的意识形态功能，其影响力不仅限于娱乐层面，更深植于战后新中国政权合法性塑造与社会认同的构建。媒介机构通过一系列的制度化流程和标准，确定什么样的内容能够被生产和传播，从而塑造了信息的呈现方式。^[2]在这一历史背景下，1954 年由上海电影制片厂出品，石挥执导，蔡元元主演的《鸡毛信》上映，也是新中国第一部

以儿童为主角反映抗日战争的儿童片，讲述了抗日战争时期，华北地区龙门村少年海娃奉命为八路军运送一封包含重要情报的鸡毛信的故事。影片自上映后，海娃勇敢机智的形象在儿童群体以及成人观众群体中都受到喜爱与高度赞赏。海娃的形象不仅仅是勇气与机智的象征，同时塑造了儿童观众群体国家认同和集体主义价值观。1963年由北京电影制片厂出品，崔嵬、欧阳红樱执导的《小兵张嘎》上映，延续了这一创作取向。该片同样以抗日战争为背景，讲述白洋淀少年张嘎在目睹亲人被日军杀害后，只身投奔八路军，在战斗的历练中从稚气逐渐成长，与鬼子斗智斗勇，最终成长为一名合格的八路军战士。该片聚焦战争中少年英雄的形象，展示其在战争背景下的成长与蜕变，这种经典的“个人英雄成长式”的形象，成为当时儿童群体认知中学习与模仿的典型对象，也很大程度上反映了建国初期对儿童片的创作在主题与中心人物的价值取向及意识形态工具属性。

以《鸡毛信》为开端，建国后的十七年间，以抗日为题材的儿童战争片共摄三部，即《鸡毛信》（石挥，1954）、《小伙伴》（葛鑫，1956）、《小兵张嘎》（崔嵬，1963）。这些影片的创作都与政治存在密不可分的关系，向观众传递爱国主义、集体主义等价值观，儿童战争片成为了针对青少年儿童思想教育的重要传播媒介载体。不仅如此，此类影片的出现也自下而上，增强了从儿童群体至成年观众的国族意识的认同感，塑造了新政权所需的国民品格。

1.2 文革时期：阶级叙事与英雄强化

1966年到1972年间，在八部“革命样板戏”独霸天下的境况下，儿童故事片的生产也陷入停顿。直至七年的时间过去，儿童故事片的拍摄才开始恢复。其意识形态属性也得到进一步强化，在创作上具体表现为“主题先行”与“三突出”手法。战争题材的儿童片共四部：《闪闪的红星》（李俊，1974）、《烽火少年》（董克娜，1975）、《黄河少年》（陆建华，1975）、《金锁》（达式彪，1976）。四部影片从不同地域背景，以少年儿童为表现主体，反映战争年代中少年英雄在艰苦环境中对抗日本帝国主义势力、地主阶级剥削的英勇事迹。由于受到特殊的政治环境的影响，这一时期的儿童形象在一定程度上，流于概念化、公式化、成人化。^[1]其中《闪闪的红星》成为这一时期儿童片的一座高峰。《闪闪的红星》虽不是抗日题材，但其拍摄历程实为电影为国家意识形态服务的典型，在此作例。相较于此前《鸡毛信》《小兵张嘎》等影片，该片严格遵循

“三突出”原则，即在所有人物中突出正面人物，在正面人物中突出英雄人物，在主要英雄人物中突出最重要的即中心人物，^[4]勾勒出一个完美的“党的孩子”——“潘冬子”的形象。从外形上，潘冬子出场形象为大眼睛，圆脸盘子，五官端正，拍摄时强化其眼神光，让潘冬子的眼睛看起来炯炯闪烁，极具亲和力，构建符合无产阶级审美的“工农兵英雄”形象。后期潘冬子换上八路军军装，即影片中的经典造型——一身军装，军帽上显眼的红星徽章，红星作为核心视觉符号被多次特写镜头强化，贯穿影片始终，既象征革命信仰，也是潘冬子革命身份的直接象征。此外，冬子的服饰始终以简朴的粗布短衫为主，与反派地主胡汉三的绸缎长袍形成明显对比，在造型服饰上形成“可视的”阶级对立，凸显潘冬子纯洁的“无产阶级英雄”的阶级属性。从拍摄上，影片大量采用正面镜头、特写镜头、仰拍镜头等，保证潘冬子的形象处于镜头权力系统的视觉焦点处，配合柔和的光效，使潘冬子的脸在银幕中格外凸显。例如影片中的关键转折点“潘冬子模仿母亲进行入党宣誓”的情节，采用低角度仰拍视角，潘冬子的身躯在画面中占据主导地位。事实上，除“三突出”之外，文革期间文艺创作还发展出其他辅助性的创作方法，如“三陪衬”：编剧以反面人物陪衬正面人物，以正面人物陪衬英雄人物，以英雄人物陪衬主要英雄人物。因此相比潘冬子的正面形象，反派角色胡汉三面部沟壑纵深，扮相阴险，由看上去“长得像坏人”的部队演员刘江扮演。

1.3 上映反响：英雄认同与大众接受

《鸡毛信》导演石挥曾谈到“以大人的理解、趣味和爱好来代替儿童的理解、趣味和爱好，结果这样做就会‘适得其反’”^[5]也就是虽收到时代命题需要与创作风气的影响，电影摄制团队仍在有限的范围内从儿童视角，儿童心理出发，走进儿童内心，使看电影成为一次感同身受的“具身性体验”，让“海娃”“嘎子”“小松”“赵志燕”“金锁”等形象成为当时孩子心中的“英雄偶像”。做到让儿童观众群体沉浸在电影世界中，伴随着故事情节发展，共情主人公的喜怒哀乐、认同主人公的行为取向。模仿是孩子最好的艺术，^[6]通过浅显易懂的故事（革命小英雄的自身经历），能够让儿童尝试理解认同小英雄的行为逻辑与动机，进而自然地接受并模仿英雄行为，在思想认知层面完成英雄行为认同与爱国主义的内化。

当时的抗日题材的儿童战争片上映并不多，此类影片上映后，不仅得到了目标观影群体普遍的正面评价，也受到各方关注。如各新闻报刊记载：《鸡毛信》是中华人民共

国成立后第一部反映中国少年儿童在抗日战争时期的对敌斗争的儿童影片,1955年获得第九届爱丁堡国际电影节优胜奖,是中国第一部获国际大奖的儿童影片,也成为了几代人心难以磨灭的红色记忆。1964年元旦,《小兵张嘎》上映后引起了广泛的社会反响及好评并获得了第二届全国少儿文艺评奖电影类一等奖。在《人民日报》《文艺报》《文汇报》等各大报纸刊物中进行大量报道,以及电影方面的刊物《电影艺术》《大众电影》《电影文学》等,亦发表了众多影评并给予了高度评价。《文汇报》刊载的文章提到,电影“洋溢着强烈的时代精神,相当成功地塑造了主人公张嘎的鲜明形象”。^[7]这些都显现出当时观众以及各界对此类儿童片的重视与热情。

2 意识形态属性的符码世界

抗日题材的儿童战争片将目光聚焦抗日战争历史背景下青少年儿童的生存状态,以儿童为主要表现对象,往往参考或汇聚多个真实历史原型人物的经历作为故事蓝本,儿童从战争中大多数作为被动受难者的角色转为主动斗争者的角色。柯林伍德(Robin George Collingwood)曾说:“一切的历史都是思想史。”以历史为题材的艺术作品呈现历史即建构某种历史叙事时,始终有二重性的规定和可能:一方面,必须按照艺术还原生活的真实性原则努力还原历史现场;另一方面,又不得不依从于作为思想史的历史再现而呈现出某种历史观以及历史意识的主导性来。因此,当我们在强调电影艺术的某种历史叙事及其现实内涵时,实际上是在强调艺术与思想共同构建的过程,以及这一过程中所呈现的历史意识。^[8]革命历史题材电影作为承载历史意识与国家意志的重要媒介,必然处于“真实性与建构性”“个体记忆与集体认同”的张力场域。儿童战争片亦是如此。抗日题材儿童战争片作为国家意志的“传声筒”,其创作也遵循相应的编码逻辑,形成意识形态的“自然化”渗透,试图完成对青少年儿童政治认知的启蒙。

2.1 革命英雄式的人物符码

首先是显而易见的英雄符码,意在突出和歌颂此类影片中的小英雄人物的光辉形象和革命事迹,影片主人公一般为青少年抗日小战士,拥有勇敢机智的意志品质,痛恨日本帝国主义,渴望保家卫国,具有为党和国家做出贡献的强烈意愿。此类儿童形象...是一种积极的姿态,参与到革命斗争中去,被赋予了鲜明的时代色彩。^[9]如《鸡毛信》中的“海娃”,本身就是民兵的儿子,也是儿童团团长,具有一定的作战能力和充分的抗争精神,在围绕海娃送信、藏信、丢信、找信、交信的叙事脉络展开故事,与

鬼子的斗智斗勇中展现其机敏过人;《小伙伴》中的“小王”在“小荣”妈妈被抓后,将其带回部队,两人在战争年代相互扶持,协助活捉汉奸,展现孩子为革命事业贡献的力量;《小兵张嘎》中的“嘎子”以战功赫赫的抗日英雄燕秀峰(外号“燕嘎子”)为原型,展现嘎子在目睹奶奶被日军残忍杀害后产生思想转变,进入游击队配合战士们炸毁炮楼,最终获得真枪成长为合格的八路军战士,王云漫在《坚决的革命少年——试评影片〈小兵张嘎〉》中写到张嘎身上的思想红线——坚决要走革命的路、并且要革命到底,这,无疑会给予我们的下一代以深刻的思想启发和阶级教育。^[10]《烽火少年》的“小松”在先后经历父母、郑大娘被日军杀害后,利用惊马巧妙完成情报任务,又迷惑敌人进入伏击圈,最终亲手为郑大娘报仇,展现了小松在战火中的成长历程;《黄河少年》的“赵志燕”同样在经历国恨家仇后加入游击队,在危机时刻屡次立功,在战争中不断成长。《金锁》主人公“金锁”带领儿童团与日寇作斗争,为新四军搜集废钢铁制造枪炮子弹,让新四军在战斗中击退敌人,解救出金锁父亲。以上几位主人公被塑造为典型的“革命儿童”形象,其身上的孩童天性色彩被减弱而强调其革命者身份,人物性情与行为动机都遵从完成革命事业为起点,以革命事业为先,此类形象出现在观众面前,也具有鲜明的意识形态浸染意图,受到儿童观众的爱戴及模仿,针对儿童观众试图塑造为新中国具有明确历史使命感的“共产主义接班人”。

2.2 直接的字言符码

即通常出现在这些影片的对白、标语或书信上的文字等,进行直接的政治宣教与政治意志传播,将国家主流意志直接诉诸于对白台词及相关场景中,与日寇侵略的国仇家恨的情节相配合,完成对政权执政合理性认同教育,进而构建起观众对新中国的国族意识。以对白台词为主要表现形式,大量出现在影片对白中。如以上六部影片的主人公在台词中就直接出现“参加八路军”“长大了也要当一个共产党”“永远跟党走”等宣言式的话语,又有如《鸡毛信》中龙门村村头前断墙上的大字“粉碎敌人扫荡”“打倒日本帝国主义”,表明龙门村村民的抗敌态度;《小兵张嘎》中嘎子在大伯大妈家谈到“部队就是我的家”,抗战胜利后要“革命到底,建设共产主义”,在八路军炸毁炮楼胜利归来后,乡亲们拉起横幅“参加八路军”等,直接出现“革命、共产主义”的台词服务于政治宣传,调动观众对党和国家政体的情感认同;《烽火少年》中小松不满部队给自己安排的喂马的任务,认为这不是革命,而队长教

导小松“喂马，也是革命，把帝国主义赶出中国去”，队长向小松讲述有一位小战士能完成作战的艰苦经历，是因为他“心里有党，有毛主席，有红军，有部队铁的纪律”，且此段话出现二次重复的宣教形式：夜晚小松一人在床前再次回想此番话语；场景后景的房屋上刷上标语“兵民是胜利之本”；郑奶奶为小松纳鞋，鞋底缝上四字“多杀鬼子”并以特写呈现；得知郑大娘惨遭杀害后，队长向战士们宣讲“驱逐日本帝国主义，建立独立自由幸福的新中国，这一天会来到的”；影片尾声伏击敌人胜利后，孩子们高喊“毛主席万岁”；《黄河少年》中赵志燕在完成任务后昏迷，张戈展开其手中的字条，写着“我要求入党”，并在此字条上叠印赵志燕战斗的面庞，表明人物入党的决心，赵志燕醒来后张戈教导他“每一个党员都要在阶级斗争的战场上，用我们自己全部鲜血和生命，写下对党对人民的忠诚”两人的此段对白也从相互对视转向直视镜头，打破第四堵墙，教育意味明显；《金锁》中爸爸教导金锁“一辈子听毛主席的话”“为解放全中国永远战斗下去”，画面出现金锁听后的脸部特写，并对此段话进行二次重复，强化政治宣传效能。这样在影片中直接表明国家意志的现象很大程度上是受到当时时代命题需要与创作风气的影响，反映出特定年代电影作为党和国家“喉舌”，在银幕前的政治教化与思想传播功能。

2.3 歌曲式的听觉符码

除了对白台词、标语等，抗日题材的儿童战争片中，歌曲也成为了构成革命叙事、英雄形象塑造、主题发扬、气氛渲染、情感触动的重要元素，简洁明快的旋律配合朗朗上口的歌词，通常搭配铜管乐器（小号、圆号）、管弦乐（单簧管、双簧管、长笛）、打击乐（军鼓、大鼓）等配置、独奏与齐奏交织得宜，采用2/4拍或4/4拍的节拍，使旋律与节奏在听感上气势磅礴，与影像画面互为注解，共同构成了极具情绪感染力与意识形态传播效果的重要的听觉载体。让·米特里（Jean Mitry）曾提出：“电影音乐不是解释，不是陪衬，它是一个表意元素”。如《鸡毛信》中由公木作词，郑律成作曲的插曲《中国人民解放军进行曲》在影片结尾，作战胜利八路军进入龙门村时响起，表明八路军给村民带来胜利的希望，歌词写到“我们是人民的武装，从无畏惧，绝不屈服，英勇战斗，直到把反动派消灭干净，毛泽东的旗帜高高飘扬...向前向前，我们的队伍向太阳向最后的胜利，向全国的解放”，歌声铿锵有力，鼓动人心，配合胜利的故事结局完成观众的情绪宣泄；《小兵张嘎》插曲《参加八路军》由导演崔嵬作词，吕驥作曲，

“老乡们老乡们，大家要想得解放，快快参加八路军，快快参加八路军！”、《烽火少年》插曲《祖国祖国我爱你》歌词写到“祖国祖国我爱你，我要为你去战斗”在小松与爷爷爬上长城墙时响起，也暗示小松未来的行为取向；《黄河少年》插曲《黄河儿女心向党》在赵志燕翻看《毛泽东语录》时响起，唱到“黄河儿女心向共产党，誓为革命献青春，黄河儿女心向毛主席，高举红旗永远向前进”，并剪接书本文字特写和赵志燕的脸部若有所思的反应，表明主人公将政治思想内化于心，旋律动听，歌词感人。出现在此类影片的歌曲多是对党、祖国和八路军战士的歌颂，也带有强烈的动员感染力，尤其是当由声音、歌词、节奏、旋律、听觉、视觉混合在一起形成的革命情绪与“十七年”革命电影所表达的革命情感同频共振时，这些抒情化的革命歌曲有效强化了观众对革命理想的憧憬。^[1]在影片上映后被广泛传唱，甚至至今也深受喜爱。尤其在儿童群体内，影片中许多影片插曲出现在学校活动、生产队活动中，乃至家庭日常生活，形成二次甚至多次传播。不同于电影对于青少年观众通常在学校和家庭两个场景下凭借电影装置放映得到观看，歌曲在完成传播接受效果后，具备无装置限制属性，音频镌刻进观众脑海中后，能够以代际传承的方式得以延续，形成跨代际传播的良性输送。另外，即使是对相关影片未有观影经历的观众，在耳闻传唱甚广的电影插曲后，也能一定程度上起到宣教效果。这种银幕以外对电影革命思想的再接受与二次传播强化了影片的宣教效果，让观众在画面（视觉）与歌曲（听觉）的同频共振下完成观影情感和政治宣教的双重经验。对此类革命电影主题曲的广泛传唱也直接影响到后续的电影创作，在影片中穿插直抒主题的歌曲，诞生如《英雄小八路》的主题曲《我们是共产主义接班人》等。

2.4 诗意化的民族空间符码

电影空间的自然流动在于展现多维空间的感知，并形成意义生产机制，以期实现情感共鸣乃至文化隐喻。抗日题材的儿童战争片中也呈现一种民族化的空间建构，将民族文化地理景观与革命叙事深度融合，透露出诗意的风格特点。林年同将“手卷式的动态连续的镜头布局”归为“镜游”，强调中国电影的空间构建中诗意化的“物我两通”的境界以及一种“可游可居”^[2]的审美场域。这种中华传统的审美范式同样承袭于抗日题材的儿童战争片中。如《鸡毛信》开篇以绵延的华北山脉，大片高粱地为画面背景，仰拍、平拍几个镜头下展现海娃眺望远处山脉间日军的动向，海娃和村中的少年儿童通过山上显眼的“消息

树”“稻草人”传递消息,在展现村民作战环境空间的同时揭示龙门村对抗日寇的手段,远景拍摄层层叠叠的梯田下村民们抢收粮食,表现广阔的华北风光。如《小伙伴》中小王中多个镜头展现在山间小路骑马,以及晴朗的天空下在广袤大道驰骋的画面,呈现以一半山脉一半蓝天的对角线构图,极具美感;《小兵张嘎》中大量空镜表现白洋淀宽阔静谧的河道、仰拍嘎子走在微风拂动下的树林荫道等等;《烽火少年》中用“雪水成流”“梨花盛开”“蜿蜒的长城”几组空镜表现春回大地的景象,也暗喻在党和八路军的带领下,胜利的曙光的到来。《黄河少年》中以壮阔的黄河为场域,影片开头就通过几个空镜展现黄河汹涌激荡的场面以及静谧的状态,并贯穿了整个故事发展的场景,影片中许多情节都发生在黄河岸边或与黄河相关的场景中,将黄河塑造为民族生命力的具象化表征。《金锁》中金锁与小牛在树林山涧里的溪流边玩打水漂等场面。几部影片将诗意的自然景观升华为具有民族性的中华文化基因的空间符码系统。

摄影师聂晶在谈及影片《小兵张嘎》摄影构思时提到“‘画中有诗,诗中有画’”^[3],影片中用多个空镜展现河北白洋淀的旖旎风光:影片开头小船上轻微摇晃的长镜头拍摄夕阳下白洋淀的千里长堤、轻盈飘忽的芦苇荡、特写展现白洋淀波光粼粼的水面、天空中呈人字排开的大雁等,又通过几个空镜捕捉白洋淀的芦苇、荷花、水鸟等细节以及影片中嘎子“捕鱼”“凫水”的生存情状展现白洋淀的宁静与生机,营造出含蓄诗意的氛围。影片在“诗画风格”的镜头下实现“情景交融”审美意趣,“水”这一意象既是民族化的镜头语言,也比喻具有包容一切的生命。影片中庄队长教育嘎子“老百姓是水,八路军是鱼”,八路军与人民正是军民鱼水一家亲,影片中嘎子及八路军也同样利用白洋淀特有的水乡环境开展游击战。

此外,《黄河少年》中对黄河这一场域空间的构建,也迅速将观众带入到抗日战争时期的历史背景和特定的地域环境中。表现“黄河”的空镜场景在电影《黄河少年》中多次出现:如赵志燕家住在黄河边;赵志燕在黄河边牧马时,展现黄河的宁静与壮阔;当敌人出现或战斗打响时,剪辑黄河汹涌波涛的场面则衬托出紧张的氛围;当赵志燕接受任务时,切入黄河的空镜头则暗示他前路即将发生的危险与挑战;影片中大量关于黄河的空镜头,也营造出不同的情感氛围,黄河的涛涛翻滚的场面渲染出紧张、激烈的战争氛围;而危机未到来/解除后,黄河的平静水面和日落的空镜则可以表达出希望、宁静的情感。不仅以自然

景观成为叙事的构建元素,黄河作为中华文化华夏民族母亲河的象征,在影片中也被赋予了民族化的象征意义,影片中,对黄河的空镜穿插于主人公在黄河划船、八路军于日寇的战斗场景、宣扬抗击外敌,保卫家国的思想,象征中华民族崇高的民族气节和与日寇抗争到底的决心。

2.5 伦理进阶的“家”符码

除了场域空间的民族性,此类影片还试图完成对“家”这一符码到“家国同构”的伦理进阶。采用以地域性受难为叙事起点,即主人公的家园,讲述日军对国内某地的侵略,对家园的摧毁,或主人公的血亲遭到日寇杀害,将“保家”与“卫国”两者糅合为不可分割的同一性矛盾,完成人物从“家仇”到“国恨”的伦理进阶。如《鸡毛信》的华北龙门村,村民在得知日军即将来临后,抢收粮食,发誓不让鬼子夺去,以数个远景表现村民在田野抢收的场面;《小兵张嘎》的河北白洋淀,嘎子在奶奶被杀害后一心要报仇意欲加入八路军;《烽火少年》的华北苏家庄,小松父母及收留他的郑奶奶都惨遭日寇毒手、《金锁》的江南地区农村等。以充满美好诗意的家园叙述开始,经历家园的被破坏与摧毁,最终经过斗争重拾家园的书写完成对国家意识形态的建构,在家园一体的叙事体系中建立国家和民族认同。^[4]同时,“家”这一符码也被顺利纳入斗争情境,家庭与战场空间被赋予同质化隐喻,例如《小兵张嘎》中多个场景展现八路军在白洋淀中以荷叶、芦苇草为掩护,凫水抗敌,成为毁坏炮楼取得胜利的关键一环,“白洋淀”既是精神家园也是斗争空间,表达中国人民坚决抗敌、英勇无畏的革命精神以及对人民大众为主体的歌颂。《黄河少年》中黄河也作为战场为八路军利用以抗敌,强调人物与环境之间的紧密联系即赵志燕对黄河这片地域的依存关系。

而“党和八路军”“毛主席”充当日寇侵略的“拯救者”角色,党和八路军的到来会驱逐日寇,让人民迎来胜利。影片结尾,日寇及汉奸溃败,家园再次和平,主人公也踏上参加八路军的道路,实现对“家”这一符码的拯救,形成“家国同构”的同一性修辞,表明家即是国,国即是家,合理化“没有共产党就没有新中国”“党带领人民走向新中国”的政治宣言和历史逻辑,进而强化国民对新中国的国族意识和新中国的政权合法性。

3 结语

人长期接受承载着政治意志的符码式影像,逐渐建立起政治信仰、政治期望。建国后至1977年的特定年代下,电影作为声画兼备,受众广泛的大众传播工具,凭借其特性成为建构和强化青少年儿童在战争创伤后国族意识的关

键载体。受特定历史时代影响,此类影片的创作也具有鲜明的时代特征。本文以新中国 1949 年至 1977 年上映的抗日题材的儿童战争片为例,探讨在特定的历史语境和国家意志影响下,由革命英雄的人物符码、直接的字言符码、歌曲式的听觉符码、诗意化的民族空间符码、伦理进阶的“家”符码等建构的影像编码世界的运作逻辑,完成对青少年政治认知的启蒙,塑造为新中国具有明确历史使命感的“共产主义接班人”,实现其国民身份认同与国族意识在银幕场域的建构强化。

参考文献:

- [1] 吴迪.《中国电影研究资料 1949 — 1979》上卷[M]. 文化艺术出版社, 2006: 81.
- [2] 利萨·泰勒[英], 吴靖译《媒介研究: 文本、机构与受众》[M]. 北京大学出版社, 2005(4):18.
- [3] 刘磊.“十七年”时期儿童电影中的儿童形象研究[D]. 中国艺术研究院, 2019:43.
- [4] 于会泳. 让文艺舞台永远成为宣传毛泽东思想的阵地[N]. 文汇报, 1968(5).
- [5] 魏绍昌编.《石挥谈艺录》[M]. 上海文艺出版社, 1982(7):238.
- [6] [法] 赛奇·莫斯科维奇, 许列民, 蒋丹云, 李继红译. 群氓的时代[M]. 南京: 江苏人民出版社, 2003:234.
- [7] 沈基宇. 谈谈影片《小兵张嘎》的特色[N]. 文汇报, 1964(3).
- [8] 刘佳. 21 世纪东北抗战电影的历史叙事与民族意识建构[J]. 社会科学战线, 2025(04):266.
- [9] 余克东, 吴敬文. 红色经典电影中的意象修辞 (1949—1966)[J]. 电影文学, 2025(07):18.
- [10] 王云缦. 坚决的革命少年——试评影片《小兵张嘎》[J]. 电影艺术, 1964(01):17.
- [11] 王士霖, 饶曙光. 情感共同体: “十七年”时期革命电影情感表达探赜[J]. 电影艺术, 2024(06):137.
- [12] 王海洲, 丁明. “芥子纳须弥”: 中国电影的空间叙事观[J]. 上海师范大学学报(哲学社会科学版), 2023,52(2):95.
- [13] 聂晶. 《小兵张嘎》的摄影构思及其它——创作笔记[J]. 电影艺术, 1964(01):46.
- [14] 余克东, 吴敬文. 红色经典电影中的意象修辞 (1949—1966)[J]. 电影文学, 2025(07):18.
- [15] 尹鸿, 凌燕.《新中国电影史: 1949—2000》[M]. 湖南美术出版社, 2002.
- [16] 王名成. 山水的蜕变与人化的自然——“十七年”电影山水意象的人民性[J]. 当代电影, 2023(03):124.
- [17] 谈凤霞. 论“文革”时期战争题材儿童片的美学成就[J]. 南京师范大学文学院学报, 2009(03):123—128.
- 作者简介: 徐皓珏 (2002.05—), 女, 汉族, 四川成都, 重庆大学美视电影学院, 在读硕士生, 研究方向: 中国电影史。