

# 兒童銀幕形象的競逐

## ——民國兒童年電影《小天使》 與《迷途的羔羊》

● 陳 瑩

**摘要：**1934年初，由國民政府設立的「全國兒童年」（1935-1936）將兒童納入政黨話語，兒童的成長與民族國家的發展建立了緊密的聯繫。《小天使》（1935）與《迷途的羔羊》（1936）是上海聯華影業公司於兒童年推出的兩部兒童電影，二者卻傳達不同的意識形態。《小天使》塑造符合新生活運動理念的模範兒童，作為兒童年的宣傳片在全國播映。《迷途的羔羊》則展現因戰亂離開農村、漂泊都市的流浪兒童群體，抨擊國民黨推行的兒童年政策。當兒童形象成為一種文化建構，兩部電影反映的童年敘事與兒童銀幕形象之競逐，呼應了國民黨與共產黨在電影宣傳領域的權力之爭。然而，兒童銀幕形象的建構遭遇了兩難：忠實表達政治宣傳理念，還是切實反映兒童天性？最終，兩部影片未能達到國民黨高層與左翼電影人的政治宣傳理想，進而揭示了兒童形象挑戰由成人操縱的政治宣傳的能動性。

**關鍵詞：**兒童年 兒童電影 《小天使》 《迷途的羔羊》 民族主體

1934年初，南京國民政府將1935年8月1日至1936年7月31日定為「全國兒童年」，從民族國家命運的角度闡釋兒童的成長與教育，希望「喚起全國民眾，注意兒童教養，保障兒童身心健康，及圖謀兒童福利，使完成兒童之肉體精神及社會的能力為目的」<sup>①</sup>。《小天使》（1935，以下簡稱《小》）與《迷途的羔羊》（1936，以下簡稱《迷》）是上海聯華影業公司（以下簡稱「聯華公司」）針對兒童年攝製的兩部兒童電影，均為無聲對白黑白影片，配有音樂。《小》塑造符合新生活運動理念的模範兒童，作為兒童年的宣傳片在全國播映。《迷》則展現因戰亂離開農村、漂泊都市的流浪兒童群體，抨擊國民黨推行的兒童年政策。

關於這兩部電影的討論，散見於影史論述與學者就單部電影的分析，但少有研究將二者聯繫起來探討<sup>②</sup>。本文有意將這兩部看似意識形態對立的電影並

\* 本文的寫作得益於程美寶老師的悉心指導，受惠於柯惠鈴老師、吳國坤老師與蘇濤老師分享的研究心得，以及兩位匿名評審提出的真誠且富有建設性的批評意見，在此一併感謝。

置討論，從影片攝製手法、演員表演方式到觀眾接受程度等幾個層面，展現兒童電影豐富的文化政治。在交代本文的思路之前，我們有必要先介紹民國時期的兒童話語和兒童電影的發展歷史，以闡明本文的研究視角與討論重點。

近年來，學者對民國時期面向兒童的玩具、文學、報刊、教材與教養機構的研究不斷湧現；兒童成為民族主義敘事的承載者，已經成為學界一種相當普遍的認識<sup>③</sup>。但是，現有關於民國時期兒童的研究，極少關注到兒童與電影的議題<sup>④</sup>。這一議題至少包括兒童觀看電影、兒童電影的攝製及電影裏的兒童形象三個方面（本文嘗試結合後兩個方面開展分析）<sup>⑤</sup>。相較於同一時期電影產業發展相對成熟的歐美國家，民國時期的兒童電影剛剛起步，含義較為含混，因而難以被稱為一種類型（genre），僅可以寬泛地定義為關於兒童的電影<sup>⑥</sup>。民國時期的兒童電影通常以兒童和成人為受眾，帶有強烈的教育導向或宣傳色彩，更多反映的是成人而非兒童的世界<sup>⑦</sup>。在這一時期，中國兒童電影在技術上大致經歷了三個階段，從最早的無聲片《頑童》（1922）和《孤兒救祖記》（1923）、本文探討的《小》和《迷》兩部無聲對白黑白電影，再發展至有聲對白片《鐵扇公主》（1941）和《三毛流浪記》（1949）<sup>⑧</sup>。大體來看，無聲片本身沒有聲音，依靠影院現場放映音樂或真人講說配以聲音；無聲對白黑白影片的人物對話沒有聲音、全憑字幕，但背景音樂多配以西洋名樂（如《迷》還輔以下雨、笑聲等背景音效）；有聲對白片則類似現今人們觀賞的電影，人物對話、音效與背景音樂都借助影片發聲<sup>⑨</sup>。

具體而論，本文選取的两部兒童電影攝製於兒童年期間，正值國民政府承認兒童在民族主義敘事的顯著地位，並認識到電影媒介是教育兒童極為有效的方式<sup>⑩</sup>。兒童電影意在響應兒童年政策與勾勒具代表性的兒童形象，對應國共兩黨在電影領域的權力之爭。鑒於兒童電影的政治特性與新穎的美學風格，我們有必要找到與之契合的研究視角。包衛紅以火的意象與情感媒介勾勒民國時期的電影譜系，提出政治現代主義（political modernism）的概念框架：利用電影引發對新的政治主體性的想像，各黨派用媒介政治和美學以實現動員<sup>⑪</sup>。這一框架啟發本文關注國共兩黨形塑兒童為民族主體的努力，以及電影人迎合黨派政治、兼顧商業盈利的技術與美學實踐，藉此思考電影如何傳達不同政治立場的民族主義敘事、兒童形象如何服務於不同政黨的政治宣傳。

與此同時，安德森（Benedict Anderson）關於民族主義的經典著作，提醒我們留意大眾媒介（特指報刊和小說）推動民族主義傳播的重要作用<sup>⑫</sup>。在本文的語境中，我們還應關注藉由兒童形象傳輸民族主義思想的各類媒介形態。區別於教科書與報刊等借助文字和圖片傳播信息的印刷媒介，電影通過情節鋪陳、主角塑造、演員表演、導演執導、音畫配合等環節進行表達。既然銀幕上活動的兒童是電影開展政治宣傳的關鍵，其形象是否真實可信，是否吸引觀眾，便成為本文關注的另一個重點。由此，本文從電影的媒介特性出發，嘗試思考以下問題：兒童在銀幕上栩栩如生的表演，怎樣說服人們接受國共兩黨的民族主義宣傳，又如何在一定程度上構成政治宣傳的阻礙？進一步地說，兒童銀幕形象是否能超越被成人建構和表達的被動狀態，一定程度反映自身的能動性？基於上述問題，本文將首先梳理聯華公司的歷史與組織形態，闡明為何同一家公司會拍攝出兩部意識形態截然不同的兒童電影；其次以對照的形式，從攝製經

過、建構童年敘事和勾勒兒童銀幕形象三方面，細讀兩部電影；最後思考兒童銀幕形象如何介入政治宣傳，以及二者之間可能存在的張力，進一步反思兒童形象的能動性。

## 一 聯華公司與左右派電影人之爭

國共兩黨於1930年代在電影宣傳戰線展開的話語交鋒，深刻影響當時各大國產電影的處境。相較於明星影片公司、藝華影業公司明晰的左傾態度，聯華公司的態度相對模糊。究其原因，既與聯華公司實行分廠製片的組織結構有關，又與公司的創辦者兼總經理羅明佑對國民黨文藝政策的響應分不開。在羅明佑「復興國片」的倡議之下，聯華公司成立於1930年，由民新公司、大中華百合影片公司、上海影戲公司合併而成<sup>⑬</sup>。各公司以製片廠為單位，在人事、資金與製片方面各行其是，但所有影片均以「聯華」的名義統一發行。聯華公司雖然在名義上擁有七個製片廠，但只有一廠和二廠一直維持正常生產<sup>⑭</sup>。

聯華一廠由羅明佑與黎民偉主持，導演有費穆、吳永剛、馬徐維邦等。國民黨努力爭取、扶植羅明佑，支持聯華一、三廠與香港分廠，以此抵制左翼電影運動<sup>⑮</sup>。自1933年後，聯華一廠出品的影片普遍提倡傳統倫理道德，比如支持國民黨新生活運動的《國風》（1935）、宣揚人倫之愛的《天倫》（1935），以及本文討論的《小》。

聯華二廠則由原大中華百合公司董事長吳性裁主持，導演陸潔擔任廠長，聚集了孫瑜、蔡楚生等一批左翼電影人。左翼電影人利用國民黨對聯華公司的信任及公司上層的利害矛盾，爭取二廠上層的合作，拍攝左派影片<sup>⑯</sup>。由於吳性裁對電影人的政治立場沒有特別的區分與對待，二廠允許創作者發揮更大的創作自由，員工間的關係也更加融洽，得以吸納諸多左翼創作者<sup>⑰</sup>。後來成為知名導演的蔡楚生於1931年8月加入聯華二廠，拍攝了帶有左翼立場的《漁光曲》（1934）、《新女性》（1935）與《迷》等影片。

由此，一廠與二廠的意識形態傾向與藝術追求不一，最終形成一家電影公司生產兩部意識形態相對立的兒童電影的特殊局面。

## 二 《小天使》：表述「黨國」意志

《小》是一部宣傳兒童年、表達國民黨官方意志的兒童教育電影。影片通過一貧一富兩個家庭對兒童教育的強烈對比，刻畫品學兼優的兒童黃敏為道德楷模。他捨己救人的行為感化了隔壁富裕的楊家，最終兩家人冰釋前嫌，營造其樂融融的社會圖景。以下會詳盡地介紹相應劇情和鏡頭語言，討論電影的創作情況。

電影所本的是蔣星德編寫的劇本《好朋友》，該劇本在江蘇省教育廳第一次全國徵集教育電影劇本活動中獲得首獎，由省教育廳委託聯華公司拍攝。陳果夫是國民黨內教育電影的最早提倡者，他主政江蘇後，大力推行電影教育。《小》便是江蘇省推行電影教育的成果，意在培養國民的國家意識與發揚民族精神<sup>⑱</sup>。

影片從電影劇本的增刪、片名的改動以及實際的拍攝與試映，受到省教育廳的嚴格審核。據導演吳永剛回憶，影片經過了和省教育廳的幾度斟酌修改，最終在兒童節開始攝製<sup>19</sup>。《江蘇教育》披露，該片劇情經過數次協商，先是經過國民黨高層陳果夫與周佛海的修改，後由導演吳永剛修改、更名為《小天使》，並徵求了省廳當局的同意<sup>20</sup>。影片攝製完成後，省教育廳進行內部試映，表示滿意，還特別頒發獎狀予聯華公司<sup>21</sup>。

省教育廳與聯華公司為《小》的放映做了周密的宣傳部署。在開映前夕，《申報》連續登載介紹文字為影片造勢<sup>22</sup>。隨後，《小》於1935年8月9日登陸上海金城大戲院，作為兒童年的開幕作品在全國同時開映<sup>23</sup>。開映後，《申報》又連續登載電影的放映情況，極言影片受到歡迎，介紹影片之優良製作、豪華陣容、教育功效，並推出購票贈送童票、優待兒童的政策。除了在普通影院放映，省教育廳還縮製該片，發給省內各縣民眾教育館放映，廣為宣傳<sup>24</sup>。

以兒童表演展現人類的理想人性，並非這部影片的獨創。早在1920年代，以《孤兒救祖記》、《弟弟》(1924)、《好哥哥》(1925)為代表的國產兒童電影便描摹兒童的純真和美好品質，作為溝通家庭和社會矛盾的關鍵。《小》的劇本創作受到意大利作家亞米契斯(Edmondo De Amicis)兒童小說《愛的教育》(*Cuore*)的影響，展現人性至高的理想。《愛的教育》以「愛」為關鍵詞講述小學生安利柯(Enrico)長達十個月的日記。吳永剛對該書推崇備至，認為「應該愛孩子，應該發揚孩子們的精神美，這才是改造社會的力量」<sup>25</sup>。基於本片是關於「人類崇高的理想至性的流露」，他接下了拍攝任務<sup>26</sup>。吳永剛對孩童的精神美的欣賞，與他少年時期在基督教教會學校求學的經歷分不開<sup>27</sup>。早在創作首部影片《神女》(1934)時，吳永剛被燈下徬徨的妓女激發起同情心，想起了聖母瑪利亞，遂創作出妓女與聖母融為一體的角色<sup>28</sup>。《小》的片名直接將兒童與天使意象連結，故事情節更包含召喚/奉獻，救贖/祈禱/康復的內容。而《小》樸實無華的場景布置，與影片所刻畫的兒童的精神美相互輝映，格外突顯了電影真切感人的風格。

同時，《小》的命名極有可能受到好萊塢流行文化的啟發。在此片攝製以前，兩部美國兒童電影都曾冠名為「天使」於上海播映。一部是由古柏(Jackie Cooper)主演的《小天使》(*Young Donovan's Kid*, 1931)，敘述兒童的天真感化了大盜；另一部則是由鄧波兒(Shirley Temple，又譯譚寶)主演的《小安琪》(*Little Miss Marker*, 1934)<sup>29</sup>，描繪失去父母關愛的孤兒對成年男女的感化。

吳永剛在〈小天使導演者言〉一文裏如此形容影片表現的兩個家庭：「小天使」黃敏所在的黃家，是「快樂的模範家庭」。父親投身東北義勇軍，在外征戰；母親恪守主婦身份，尊老愛幼；祖父退休在家，抄寫幫補家用；黃敏天真活潑，仁愛勇敢；姐姐黃玲溫柔知禮。慈愛的祖父和賢明的母親幫助孩子改正錯誤。相比之下，鄰居楊家是「放浪的不良家庭」，父親過着燈紅酒綠的生活，母親沉迷打麻雀牌的享樂，孩子自私驕縱<sup>30</sup>。電影開頭以室內陳設和人物活動鮮明地展現了兩家的特徵：黃家住在古舊而樸素的磚瓦房，母親織布、姐姐編織毛衣、祖父則在躺椅上讀報，一家人感情和睦，全家對黃敏的成長尤為關心；楊家則住在奢華的三層小洋樓，父親忙於應酬、徹夜未歸，母親則熱衷於華貴的服飾、與友人社交，對幾個孩子缺乏關心。

電影對黃、楊兩家的對照式描寫，表現了傳統與現代兩種不同的家庭生活方式及由此產生的家庭關係。磚瓦房、毛衣針、織布機、布鞋等代表傳統中國的生活方式，小洋樓、留聲機、皮鞋、汽車等鋪陳西方工業文明影響下的現代生活。貧窮家庭勤於勞作，家庭關係融洽；富裕家庭則耽於享樂，家庭關係冷漠。同時，影片還渲染了道德對社會的感化力量，能夠跨越貧富區隔，幫助實現社會和睦。因此，影片真正想說的是，當前社會的危機不在於外敵侵犯的軍事危機、經濟發展水平的落後，或是貧富階級的對立，而是西化的生活方式帶來的精神污染與道德腐敗<sup>③1</sup>。電影似乎有意讓人聯想到蔣介石於1934年發起的新生活運動，後者同樣是以道德的角度審視當時中國的社會問題，並提出以改善日常生活作為社會治理方案<sup>③2</sup>。

除了刻畫貧富家庭的懸殊，影片的道德訓誡與政治宣傳還通過為國征戰的黃父來體現。他的兩次來信都提醒黃敏應當專心於學業，以此回報家庭、社會與國家。當黃敏與鄰家孩兒楊達為了遊戲發生爭執時，祖父及時喝止黃敏，強調「我們不應勇於私鬥，應為國家服務，像你父親一樣」。話畢，黃敏與祖父久久凝視着掛在牆上的父親的照片。可見，黃父的軍人身份與作為父親的家庭職責，實際上是「國家」的具身化，代表的是黨國意志對家庭的滲透與管控。在國家面臨危機之時，兒童應當努力學習以奉獻國家，避免無謂的物質消耗和人力鬥爭。

影片的道德化敘事在故事的結尾體現得淋漓盡致。在外應酬的楊父醉酒駕車歸來，車子險些撞倒了在家門口玩耍的兒子楊達，幸好一旁的黃敏出手相救，但他自己卻被汽車碾傷，繼而被送進了醫院，醫生宣判他必須輸血救助。因楊父的血液被醫生檢測帶有不潔的成份，最終黃玲輸血救活了黃敏。黃敏獲救的結尾帶有深刻的道德寓意，聯繫兒童年的宣傳標語「兒童是復興民族的根基」<sup>③3</sup>：兒童象徵中華民族的未來，救助他的只能是未受到西化生活方式污染的、潔淨而青春的血液，「小天使」的康復寓意着民族生命的延續。

影片從「清潔」與「規矩」兩方面展現黃敏的優點，並細緻展現了黃敏生活的方方面面，不論是學習、遊玩還是家庭生活，都是兒童效仿的榜樣。黃敏既體現以禮義廉恥為核心的傳統倫理道德，又知曉愛國守法、友愛助人，是踐行新生活理念的理想國民<sup>③4</sup>。

電影的攝製正值新生活運動，新生活運動將愛護個人身體提高到保護國家的崇高地位，兒童也成為新生活運動的目標動員群體之一。1934年正中書局還出版了《兒童的新生活》一書，該書教導兒童，「清潔是衛生和健康的根本，有健康的身體，然後可以肩負救國的重任，擔當復興民族的工作」<sup>③5</sup>。黃金麟從身體政治的角度，分析新生活運動是中國自創立共和政體後，第一次以國家力量發動大規模將國民身體容歸國有的運動，進而影響了後來革命運動對民眾身體的規訓<sup>③6</sup>。相應地，《小》對黃敏身體康復的場景作了細緻的展現。當黃敏病情轉好，兩家人都聚集在醫院裏，迎接康復的黃敏。醫生鼓勵黃敏扔下拐杖向母親走去，他拖着病癒的腿，緩慢地走向母親，最終完成獨自站立行走，撲向母親的懷抱，兩家人歡聚一堂。從身體國家化的角度出發，影片對兒童身體的有意展示，是兒童年裏中國觀眾對民族下一代正在成長的共同見證。

兒童在新生活運動中發揮的模範作用，不只在於自身的行為舉止合乎規範，還通過影響家庭生活、對成人起到表率作用。片中的黃敏受到《愛的教育》

的啟發，深夜偷偷起牀，替年邁的祖父抄寫文件以補貼家用。據飾演黃玲的演員王人美回憶，黃敏謄寫文件的一幕，「吳永剛花了很大心血，拍得很細膩、很抒情」<sup>⑳</sup>。鏡頭從黃家的窗戶探入屋內，屋外風雪大作，屋內黃敏埋頭抄寫，牆上座鐘的擺動與黃敏用功抄寫的鏡頭相互交錯。黃敏藉油燈微弱的光亮暖和雙手，又繼續投入抄寫。而當困惑於近來黃敏精神不濟的母親，看到了兒子燈下抄寫的一幕，終於明白過來。她不禁流下了眼淚，淚滴灑落在兒子沉睡的臉上，黃敏醒來，哭着擁抱了母親。黃敏抄寫的一幕被繪製成圖畫，插入到電影的廣告中，印證了電影的真義，「一段〔段〕一節都是血淚凝成，一幕一景充滿愛的光輝」<sup>㉑</sup>。

影片的最終一幕，是楊父與黃家祖父、楊母與黃母緊緊握住的兩雙手的特寫。應該說，模範兒童黃敏作為新生活運動範本的道德感召力是巨大的，既喚起黃家團結一致、克服困難的決心，又超越了家庭範疇，使得黃、楊兩家人和睦相處，彌補了貧富分化所造成的社會鴻溝，間接歌頌了培育與教養「小天使」的國民黨政權。

### 三 《迷途的羔羊》：流行文化與左翼話語的協奏曲

《小》公映後，聯華公司在第二年推出了另一部兒童電影《迷》，刻畫農村兒童小三子流亡城市的悲慘遭遇。小三子依靠乞討、拾荒勉力謀生，偶然之下搭救落水的富翁沈慈航，並被收養為沈家的嗣子。但是好景不長，小三子因被沈太太設計誣陷離開沈家。後來，小三子得到沈家老僕的庇護，可是老僕意外因病逝世，小三子只好重新過上流浪的生活。這部影片被《中國左翼電影運動》一書列為七十四部左翼電影之一，與陳果夫、周佛海授意拍攝的《小》形成意識形態的對壘<sup>㉒</sup>。

現在能看到的《迷》為殘片，電影劇本中幾處關鍵情節缺失了相應的電影片段。基於此，本文參考發表於1950年代的電影分鏡頭劇本進行補充，同時引用導演蔡楚生的自述，梳理《迷》的創作情況。值得注意的是，蔡楚生的自述形成於不同歷史時期，存在表述上的細微差別，本文在引用時注意加以辨析。

《迷》是蔡楚生出於對國民黨兒童年政策的不滿，並結合閱讀魯迅翻譯的俄國作家班台萊耶夫(Leonid Panteleyev)小說《錶》及觀看俄國影片《生路》(*Putyovka v zhizn*, 1931)的經歷，拍攝的一部反映流浪兒童的電影。在攝製這部影片前，蔡楚生曾萌生改編《錶》為電影的想法，但遭到左翼電影人的阻攔<sup>㉓</sup>。據擔任左翼影評副刊《民報·影譚》主編的魯思回憶，「影譚」就這一事件發表過三篇稿件，為了形成統一認識，還組織了一場座談會，邀請蔡楚生參加，最終蔡楚生放棄了改編想法<sup>㉔</sup>。蔡楚生在〈「迷途的羔羊」雜談〉(以下簡稱〈雜談〉)中，說明自己放棄改編的理由<sup>㉕</sup>：

……在中國，像「生路」中的「莫斯泰法」，和「錶」中的「彼蒂加」，這種人當然是不知有着多少；但像「生路」中的「莎爾格雅夫」和「流浪兒收容所」，

「錶」中的「教養院」，卻還沒有產生出來。撇開社會問題單談電影，我們實在沒有勇氣去違背「藝術的良心」，在銀幕上替一班流浪兒童們建築一個「烏托邦」。……與其花很多氣力，委曲求全地去幹這不痛快的工作，就不如以眼前我們所能夠看見的流浪兒童做題材，寫成一個比較「適合國情」的故事。在這樣的一個意念之下，我就毫不遲疑地放棄「錶」的編製，而從於「迷途的羔羊」的籌劃了。

根據蔡楚生撰寫於1960年代的回憶，為了攝製電影，他先參考兒童故事和流浪兒童的書籍，但又感到其並不真實、過於主觀，於是他接近真實的流浪兒童——聯華公司的兒童臨時演員，了解他們的身世和遭遇。最終，蔡楚生綜合了流浪兒童的不同性格特點，塑造出隨環境變化不斷改變性格的兒童主角小三子<sup>④3</sup>。《迷》放映後，左翼影評人專門組織座談會討論影片<sup>④4</sup>，著名影評人凌鶴還肯定了蔡楚生創作思想的轉型與進步，認為《迷》是對改良主義空想的拋棄、批判與粉碎，是對所謂「兒童年」最雄辯的回答<sup>④5</sup>。因此，《迷》不單是蔡楚生個人的藝術創作，從某種程度上說，它是左翼電影人集體指導與批評的產物，更是他們針對兒童年及其官方宣傳片《小》，所發起的銀幕回應與競爭。

《迷》描繪孤兒歷險的故事形式，與1935年上映的美國電影《塊肉餘生》(*David Copperfield*，又名《大衛·科波菲爾》)有許多相似之處。《塊肉餘生》改編自狄更斯(Charles Dickens)的同名文學作品。故事講述富家公子大衛(David)經歷磨難、被迫流浪，而後與姑母團聚，接受教育成長為一名有為青年的故事，是當年美國的票房大戶<sup>④6</sup>。雖然各報刊關於該片在中國的放映着墨不多，但據《申報》報導，由林紓翻譯的小說《塊肉餘生》在當時風行一時<sup>④7</sup>。

《迷》對《塊肉餘生》的仿效，首先在於影片的故事情節，基本遵循着「流浪—認親—重新擁有家」的敘事邏輯。其次，《迷》曾三次出現《塊肉餘生》的海報，提醒觀眾注意小三子與大衛相似的人生經歷，而這一指涉關係也激發觀眾強烈的情感共鳴。有觀眾認為，小三子身披《塊肉餘生》海報露宿街邊的一幕，是電影裏最慘絕的描寫<sup>④8</sup>。再次，在鏡頭語言的表達上，《迷》刻畫小三子孤苦流浪旅途的幾處，明顯模仿自《塊肉餘生》，比如小三子垂頭喪氣地行走、穿着破損的鞋子疲倦地行走，以及埋葬小鳥並登上山坡遠眺。

兩部影片有意沿着孤兒四處流浪的足跡，表現不同社會階層的生活場景，以迎合成年觀眾的審美心理。不過，它們有不同的目標受眾和商業策略。如布朗(Noel Brown)指出，《塊肉餘生》一類作品的對象是中產階級的成人觀眾而非兒童，反映成人對於經濟大蕭條的後果、工業化及全球資本主義等社會議題的關注<sup>④9</sup>。而《迷》對孤兒的呈現，讓人想起另一部描寫貧民窟兒童生活的影片《死角》(*Dead End*, 1937)。《死角》不僅滿足了紐約白人觀眾獵奇性的觀影需求和安撫心靈的作用，而且結尾強調貧富階層相互區隔的生存狀態，彌合了大蕭條時期分崩離析的社會秩序，強調美國社會的主流價值觀<sup>⑤0</sup>。相似地，《塊肉餘生》中大衛的流浪只是通往富裕、安寧的上流社會生活的插曲，並未真正導致社會地位的動搖，能夠有效地安撫觀眾的情感。

再來看《迷》。蔡楚生談到自己的創作方法是探索大眾化的作風，決定「我以後的作品，最低限度要反映下層社會的痛苦，而盡可能地使她和廣大的群眾

接觸」<sup>⑤</sup>。這部影片最能說明導演作風的，是他在小三子的流浪生活之外，增加富商沈慈航的副線。有批評者質疑這條副線的設計太過迂迴，但蔡楚生卻堅持這樣做，他的理由是<sup>⑥</sup>：

……但假定我們將這條副線抽去，會有甚麼結果呢？我可以說：那銀幕上小癩三們的「醜態」，多少就會和看慣美國富麗堂皇的影片的觀眾對立起來——他們看不見一些在社會上熟悉的「上流人」的面貌——或背景。「都是小癩三，沒甚麼看頭！」在這觀念之下，必然地最少減去一半觀眾，你又能說這不是一種損失嗎？

蔡楚生的意圖很明確，他傾向於以豐富而有趣的內容，表現「百分之二十的正確性」，以獲得「百分之百的觀眾」，而不願意讓電影成為少數知識份子欣賞的玩物<sup>⑦</sup>。

《迷》模仿好萊塢電影上演孤兒歷險記，帶有現實的商業考量，但電影的批判意識在於刻畫孤兒流浪於都市的社會現實，揭示了導演蔡楚生從早年浪漫主義轉向寫實主義的左翼視角。不同於吳永剛從道德立場確立《小》的人物特徵，蔡楚生將階級分析與階級對抗的話語融入了電影創作。在〈雜談〉一文中，他仔細梳理影片的創作構想：小三子既有熱情和正義感，「又和一般的中國人一樣，患着懦怯」；貪圖享樂的沈太太是「一個崇拜所謂現代文明的都市女性」；沈慈航是「一個具有兩重人格的滑稽人物」，「在外表上裝得如何『高貴莊嚴』，私生活卻是一般地不堪聞問」；仗勢欺人的保鏢是「某種人所豢養的功狗，在他的記憶裏沒有正義」；校長是「特殊階級的歌頌者」。同時，蔡楚生以小三子的父親，「一個輾轉於悲慘生活中的農人……在個人的反抗行動之下，像一條微蟲似的毀滅了」為例，暗示個人鬥爭注定失敗<sup>⑧</sup>。鑒於學者就《迷》的社會批判已有闡發<sup>⑨</sup>，本文僅選取幾個典型場景加以說明。

影片對社會現實的揭露，首先體現為國家主權遭到侵犯和城市內階級對立的矛盾。當小三子逃離鄉村來到城市，他對上海的第一印象是疊印的外國國旗、大炮與洋行高樓的影像，讓人聯想到資本主義強國對中國施加的經濟與軍事侵略。後來，小三子被沈慈航收養，在城市裏有了自己的家，但他的世界仍然被權力與金錢所支配。小三子被同學嘲笑為「叫花子」，無法融入學校生活。由於沈太太設計陷害，沈慈航憤怒地與小三子脫離關係，重新劃清了二者的階級界限。在這一幕中，鏡頭以仰拍的方式，清晰展現富人與窮人權力的懸殊以及階級對立的現實。其後小三子與老僕重組的家也因老僕的意外逝世而離散，用蔡楚生的話來說，以老僕為代表的人道主義立場無法真正解決流浪兒童的問題<sup>⑩</sup>。

此外，影片對社會現實的批判，集中體現在兒童年的情節。當小三子等流浪兒童決定以拾荒維持生計，他們背後的牆上赫然現出兒童年的宣傳標語，鼓勵父母為兒童幸福考慮，給予兒童教育的權利。不僅如此，電影劇本還寫到，小三子等人被兒童電影院的侍者趕了出來，只能在陋室裏表演「叫花子」的影戲自娛自樂。可見，政府的政治宣傳與兒童的現實遭遇存在巨大落差，所謂兒童

皆有的兒童年福利，無法惠及失去父母、沒有消費能力的流浪兒童。如果現有的社會體制無法給貧苦兒童帶來幸福的生活，那麼他們的未來究竟該往何處去呢？

在影片的結尾，小三子等人因為飢餓偷麪包被警察追捕，他們在未完工的大樓樓頂，面對茫茫上海痛哭。蔡楚生原先打算安排在這一幕中奏起改編自江浙一帶乞兒歌的《新蓮花落》，暗示號召大家起來鬥爭<sup>⑤</sup>。但是，《新蓮花落》未能通過劇本審查會的審查，被抽去了歌詞，只留下曲調<sup>⑥</sup>。最終，蔡楚生將結尾改為播放總說明。當畫面上出現孩子無路可逃、驚恐含淚的臉時，字幕播放：「各位：假如這些『迷途的羔羊』——無告的孩子們，是您親愛的弟妹，或者是兒女，您應該有甚麼感想？」<sup>⑦</sup>蔡楚生對結尾的安排，表明了他的現實主義取向：並未寄望於兒童自身的反抗，而是更多地喚起觀眾反思社會問題的原因<sup>⑧</sup>。

在現實主義敘事外，影片的左翼視角還表現在塑造由被動忍受苦難到萌生反抗意識的流浪兒童形象。電影開頭，孩子玩「攻長城」的遊戲，小三子先是將長城拱手讓出（隱喻蔣介石對日本的不抵抗政策），後來出於正義，又將長城奪了回來。這時小三子的性格是善良、怯懦的。歷經農村軍閥混戰、城市流浪謀生的苦難後，小三子逐漸變得堅強、有主見。當小三子與老僕被逐出沈家，租了房子落腳，便熱情邀請流浪的小夥伴都住進自己家裏，組建了一個友愛的大家庭。與此同時，小三子的反抗意識與日俱增。聖誕夜，小三子等流浪兒童在家裏編排「教化要飯」的影戲，小三子被扮演紳士的孩子誤傷倒地，他不服地起來反抗：「你跟我是一樣的人，裝甚麼神氣！」孩子辯解是做戲，小三子不服：「誰叫你假戲真做？」當老僕死後，小三子成為這些孩子的領導者，他阻攔夥伴小饑嘴偷竊麪包，但看到諸兒飢餓，實在不忍心，無奈之下叫諸兒去偷，最終遭到警察的追捕<sup>⑨</sup>。小三子已從早年天真無知的農家孩子，成長為具有一定鬥爭意志的潛在革命者。

除了小三子個人的成長，電影還隱晦地傳達了重建社會體制的想像。如前所述，《迷》的重要參考對象是描寫流浪兒童改造的俄國電影《生路》<sup>⑩</sup>。《生路》是中蘇復交後第一部在中國放映的俄國電影，用導演司徒慧敏的話說，「左翼方面的人差不多沒有不去看的」<sup>⑪</sup>。在《生路》中，孩子與教導者尼古拉(Nikolai)達成了參與工廠勞動的約定，他們洗澡、剪頭髮、更換制服，投身於社會主義社會的「新人」塑造。類似地，當小三子等人齊聚老僕的家中，他們也以洗澡、烤火來清潔身體、改變偷竊的壞毛病以革新精神，期待通過勞動謀求自立。然而，流浪兒童以勞動謀生的美好想像無法落實，這進一步揭露出現有社會體制的深層矛盾才是流浪兒童普遍出現的原因；要想改變貧苦兒童的悲慘遭遇，靠的不是政府宣傳的兒童年政策，而是打破現存的社會體制，使得每一位兒童平等獲得應有的權益。

此外，《迷》裏的流浪兒童身處被壓迫與剝削的階級，具備反抗強權的抗爭意識，與中國共產黨動員貧苦的城市兒童，參與共產主義兒童團的設想相呼應<sup>⑫</sup>。進一步說，影片不僅傳達左翼電影人對國民黨政權的諷刺與批判，還在於通過刻畫兒童抗爭者的成長歷程，宣傳中共政治理念的嘗試。

## 四 兒童表演與民族主體的塑造

基於前文的分析，《小》與《迷》表達了不同的兒童年敘事與政治主張。本文進一步思考的是，區別於成人，兒童的銀幕形象對於電影觀眾來說有着怎樣的吸引力？兩部電影中的兒童演員如何表演以配合電影的政治宣傳意圖？兒童電影所展現的兒童形象，是否得到觀眾的認可，進而有效宣傳了政治主張呢？

### (一) 形塑民族主體的挑戰：當天真孩子成為政治宣傳符號

以下從歷史學家杜贊奇 (Prasenjit Duara) 的論述出發<sup>66</sup>，思考「兒童」作為一種表徵符號怎樣為成人徵用，藉以開展民族主義的政治宣傳。在杜贊奇看來，追溯民族歷史的方式呈現線性與非線性兩種形態：線性歷史從時間維度上追溯民族從古至今演進的歷程，非線性歷史則關於非時間性 (timelessness)，將民族視為可辨別的、不變的歷史主體，而這一主體的辨識度只能借助純潔與神聖的精神特質。民族主體的發明可以彌補線性歷史的結構性缺陷，在時間的變化中建立不變的內核，即「本真性」。一種秩序或政體援引多種權威而不可侵犯的「本真性」表徵，類似福柯 (Michel Foucault) 所言的「真理的遊戲」(games of truth)，藉此重覆地將自身構建為權威的核心。

具「本真性」而能為政體所用的表徵，需要滿足兩種迫切的需要：其一，能夠激發積極的情感；其二，表現出原本在公共政治領域缺乏行動的主動能力。相較於國旗、紀念碑、憲法等無生命的物體和組織，具「本真性」的「活的化身」(living embodiment) 更能感動人們，比如婦女、兒童、農民與原住民，而兒童的天真品格往往令其成為民族統一體的象徵符號。斯蒂芬斯 (Sharon Stephens) 也指出，所謂的「民族意識」並非從先前已經存在的領土、語言、宗教、習俗或世界觀等自然生發而成，而是經過相當多的想像力與政治說服。類似地，兒童形象的建構並不是非歷史的、普遍的形態，同樣經過一定的想像與意識形態的努力才產生；兒童形象的天真與脆弱具有強烈的政治形塑空間，常被用來支持不同的政治主張<sup>67</sup>。

杜贊奇與斯蒂芬斯的主張都揭示了民族主義的建構性與兒童在政治宣傳中扮演的角色。本文認為，聯華公司在兒童年攝製的兩部兒童電影正是左、右翼電影人出於民族主義的宣傳目的，利用電影媒介對兒童形象進行的文化建構。兒童具有的天真與脆弱形象，既能發揮強烈的情感感召力，又能表現出欠缺主動的政治行動能力，通過將兒童建立為可辨識的民族主體，喚起人們對政治宣傳理念的認同。

杜贊奇還指出，利用「本真性」進行民族主體建構面對一定的挑戰，即主體變動的現實生活與觀念中恆定的主體形象間存在的張力。一旦兒童失去了天真特性，他們也會喪失支持「本真性」的核心品質，最終會影響兒童所承載的政治理念的宣傳效果。從杜贊奇的觀點延伸開來，作為民族主體的兒童實際上必須符合兩種不同標準的文化想像：其一，受眾基於現實生活對兒童賦予的期待；其二，民族主義神話的建構者 (例如政黨) 對兒童是否契合自身政治文化與美學範式的評判。儘管杜贊奇並未就電影開展討論，但銀幕上呈現的動態的兒童影

像，更容易遭遇兒童形象與理想範式不相符合的宣傳困境。因為相較於靜態的文字與圖片形象，銀幕上的兒童同真實孩童一樣舉手投足，顯得格外逼真。兒童演員表現出與真實孩童不相符合的舉止，會非常容易被觀眾察覺，並令人對電影的其他表達生疑。

與此同時，兒童的銀幕形象不僅僅依靠成人的設計，還須借助兒童演員的表演與電影工業的運作來實現<sup>⑥</sup>。就表演而言，不同於成年演員接受專業的訓練或習得表演技巧，兒童表演的魅力恰在於展現孩童的自然、天真、未經雕琢。兒童演員不僅本身是兒童，還必須表演「兒童」，「自然地表演」變成了一種需要技巧的工作<sup>⑦</sup>。就電影製作來說，如何選擇兒童演員、如何指導他們的表演、兒童與成人演員的配合，以及影片的剪輯與加工，都對兒童銀幕形象的呈現產生重要影響。以下將圍繞兩部電影的兒童表演，以及成人與兒童觀眾對電影的評論，探究兒童銀幕形象的呈現以及其與兩種文化想像的張力。

## (二)《小天使》：兒童的「神化」與虛假的「小老人」

儘管「小天使」是五四時期兒童文學的典型形象，《小》中的兒童形象在當時卻遭到了左翼影評人與電影觀眾的質疑，如凌鶴認為《小》只是在幻想中構成一個脫離現實的正人君子的聖賢形象<sup>⑧</sup>。而《晨報》的一篇影評則認為，兒童電影因面向兒童觀眾，要適合兒童心理，將教育活生生地、具體地表現出來；《小》的編劇不成功，劇本充滿說教意味，不僅兒童不能了解，演出效果亦不動人。作者還嚴厲批評了黃敏的兒童形象，「不是我們所需要的新兒童的典型人物。我們需要活潑的、健康的、勇敢的兒童，而敏兒〔黃敏〕卻被描寫成馴良的、孱弱的、失了天真的小老人，這是一個最大的錯誤」<sup>⑨</sup>。

這些影評實際上點明了兒童表演的關鍵問題，銀幕上的「兒童」必須符合觀眾對於天真、可愛的兒童形象的期待，過於早熟的兒童很難得到觀眾的喜愛。同時，兒童演員亦會因為過度的排練，留下濃厚的表演痕迹，喪失了兒童表演所特有的自發性(spontaneity)與瞬時感(immediacy)<sup>⑩</sup>。吳永剛對飾演黃敏的演員葛佐治的表演進行了費心的指導，「千方百計地誘導他演戲，給他鏡頭，拍他如何懂事，如何為家庭分憂」，《申報》刊發的一則報導亦提到此片的兒童演員「經驗豐富」、「演技高超」，吳永剛「對演員表情極端嚴格」<sup>⑪</sup>。從兒童表演的特性出發，過於嚴格的、未強調兒童特性的指導，可能反而限制了兒童演員發揮天性。

在成人觀眾以外，真正的兒童觀眾對電影反應也不熱切。1935年，聯華公司組織了一場兒童徵文比賽，題目為〈看了小天使的感想〉，要求立論偏重《小》的劇旨，演技及技巧尚在其次，比賽將由江蘇省教育廳評閱、頒授獎品。次年，比賽公布獲獎名單，儘管收到的稿件達到三百多份，但及格的僅有五十二名，只達到原定獎品名額的一半<sup>⑫</sup>。儘管兒童觀眾對該片的反應，由於材料所限難以提供更多線索，但上述落差多少反映兒童觀眾的觀感並未達到省教育廳預想的教育效果。

所以，《小》刻畫的兒童模範不僅遭到影評人與普通觀眾的質疑，離真實的兒童太遠，黃敏的表演也很難獲得觀眾的喜愛，只有很少孩子真正掌握了影片想傳達的教育主題。

### (三)《迷途的羔羊》：「小癩三」的都市喜劇與消解的革命性

雖然《迷》的社會反響很好，如論者所言，「差不多關心中國電影的寫寫文章的人全動筆了」<sup>⑭</sup>，但是左翼影評人對電影的藝術風格仍提出了諸多質疑。有論者在《民報·影譚》發表評論，指出小三子性格上存在不一致，小三子若是在富翁請客時掃面子、而非出於偶然原因被驅逐出沈家，更能夠塑造人物統一的性格<sup>⑮</sup>。左翼影評人王塵無建議，電影若能減少不必要的情節，比如帶有好萊塢特色的小三子與小夥伴翠兒的戀人表現，同時加強兒童在都市裏對侵略者的反抗意識，便能形成電影前後的統一與呼應，提高影片的意義<sup>⑯</sup>。

由此可見，左翼電影人希望《迷》能塑造前後一致的、抗爭意志強烈的兒童革命者形象，而蔡楚生堅持大眾化路線，取材自現實流浪兒童生活的創作理念，導致兒童主角很難達到左翼電影人提議的高度革命化的標準。在表演方面，蔡楚生為使戲中角色和演員現實生活相吻合，大膽地起用了非職業演員——一群真正來自街頭的「小癩三」<sup>⑰</sup>。他主張電影表演應接近真實，採用街頭兒童表演的實踐，與兒童表演的「自發性」與「瞬時感」的原則相符合，更符合觀眾內心對真實兒童的觀感，卻也更難達到左翼電影人的政治宣傳設想<sup>⑱</sup>。

當左翼電影人聚焦於意識形態正確與否之際，一般觀眾的評論卻只聚焦於影片的觀影效果與情感共鳴。有觀眾評價，影片雖然取法《生路》，但此片缺乏感動的力量，一是兒童除了搶飯碗外沒有犯法的行為，二是觀眾出於時局的不景氣，疏於對流浪兒童寄予同情。他建議修改結尾為兒童街頭行進、合唱激昂的進行曲<sup>⑲</sup>。也有觀眾對影片評價非常積極，認為「畫面給予人們的影象〔像〕，把所要說的現社會一般情形的話，一整在全劇裏表演出來了。一般的觀眾，所受到的刺激便是『痛快』；而實際上，『迷途的羔羊』是指出了社會間很多複雜而難以收拾的問題」<sup>⑳</sup>。我們可從兩位觀眾的評論引申開來：對於普通觀眾而言，影片的動人與否，比起意識正確，更在於能否採用誇張的橋段與煽情的描寫以吸引觀眾。

值得注意的是，有兩位兒童觀眾發表了影評，與其說是孩童對電影的真實反應，不如說體現了各自的成長背景與政治傾向。「新安旅行團」的張傑雖然肯定影片的社會意義，但認為影片未加強表現被壓迫的勞苦兒童產生的原因，對於尋求解決勞苦兒童問題、如何讓整個中華民族得到解放，也沒有詳細的啟示<sup>㉑</sup>。該團雖然由無黨派人士創辦，但是自創立之初便與中共有聯繫<sup>㉒</sup>。張傑在參加該團之前是上海紅色勞動童子團的負責人之一<sup>㉓</sup>。由此推測，張傑作為中共領導的兒童革命團體的成員，接受了中共的革命宣傳，已經學會了用階級鬥爭的話語分析文藝作品，表達與左翼電影人相類似的革命主張。

另一個觀眾是十一歲的北平小女孩，她曾寫信給蔡楚生。蔡楚生提到：「她看過《迷途的羔羊》後很感動，以前她看到街邊流浪的窮孩子，覺得他們又髒又臭又粗野，她害怕他們，遇到了，總是遠遠避開，繞路走過去；自從看了影片後，她覺得他們很可親，很可愛，很值得同情，她不但怕他們了，而且因為他們是那樣苦，所以一看到就想跑過去抱着他們哭」，最後小女孩請蔡楚生將電影的歌譜寄給她，等她學會了要去唱給流浪兒童聽<sup>㉔</sup>。這位小女孩很可能是有資格享受兒童年福利的小學生，電影鼓勵她主動打破與小三子等流浪兒童的階級界限，但她並未產生左翼電影人期待的革命理想，反而是激發了影片所批判

的、以老僕為代表的人道主義精神。小女孩和一般觀眾的回應也反映了大眾和左翼人士的觀感落差，暗示了該片作為政治宣傳在兒童和成人中的局限性。

## 五 結語

學界對民國兒童年的研究多集中在兒童教育、兒童文學與政治文化等方面，主要討論兒童群體在兒童年的境遇或者成人藉由兒童年討論的種種議題<sup>⑤</sup>。本文則希望揭開兒童年間兒童形象經歷的重重建構，尤其是服務於政黨的政治宣傳、受眾分布廣泛且兒童形象栩栩如生的兒童電影。具體來說，《小》與《迷》借助兒童電影實現對兒童形象的文化建構，揭示了兒童電影糅合政治意識、商業美學與社會教育的文化政治。胡菊彬將國共兩黨倡導的民族主義形態，稱為「傳統民族主義」與「階級民族主義」的對壘。國共兩黨利用電影媒介宣揚兩套民族主義話語，前者運用道德與文化的詞彙塑造國族認同，迴避現實社會的階級利益鬥爭；後者則強調階級對抗，反對外來的侵略者（日本）與國內的壓迫階級<sup>⑥</sup>。儘管這一論點與上文揭示的兒童電影的政治競爭有所呼應，但本文無意於簡單地從政治意識形態來分類電影或再現左翼電影的神話。兩部兒童電影除了服務於政治宣傳外，很大程度上都借鑒了好萊塢流行文化和國內的兒童現實生活情況，希望更大程度地吸引觀眾<sup>⑦</sup>。因此，「左」與「右」的政治標籤難以涵蓋歷史情境的複雜性，左、右之爭的重點不單在於表現意識形態的對立，還在於雙方對兒童形象之意義的認識和操縱。

兒童的身心發展尚不完全，用卡斯塔尼達 (Claudia Castañeda) 的話來說，是一種正在形成 (becoming) 的特殊狀態<sup>⑧</sup>，這就意味着兒童既具有成長的潛能，又缺乏思考與行為的主動能力。伴隨着兒童在民族主義宣傳中佔據關鍵地位，他們成為不同政治意識形態施展教化、着力培育的對象。本文討論的兒童電影，便是左、右兩個陣營在文藝領域試圖勾勒、定型典範兒童形象的較量。在國共的電影宣傳中，天真的兒童既是承載民族主義敘事的主體，又是檢驗乃至破壞民族主義敘事的關鍵。兒童兼具順從與反叛的兩面性同樣反映在冷戰宣傳，依據皮科克 (Margaret Peacock) 的研究，美蘇兩國用以建構冷戰意識的兒童形象，因為過於簡單、脫離現實，反而成為摧毀冷戰意識的加速器<sup>⑨</sup>。

最後，我們或許應該反思「兒童」這一被成人建構的現代觀念與文化符號。阿利埃斯 (Philippe Ariès) 指出，「兒童」的觀念在中世紀並不存在，它是十七世紀末才出現的現代發明<sup>⑩</sup>。本文就兒童電影的研究，同樣闡明兒童視覺形象的建構性。但是，被建構的兒童形象不是僅僅服從於成人意志的、被動的符號，它們身上具有區別於成人的天真品質，很可能成為政治宣傳無法馴服兒童的根本特質。這一特質引導人們去思考，真實與宣傳的邊界何在？兒童的天性在怎樣的情況下得到最好的呵護與發揮？政治宣傳是否可以允諾兒童更好的未來？由此，銀幕上看似被動、無力的兒童獲得了挑戰成人主導的政治宣傳的能動性。儘管本文論述的兩部兒童電影帶有鮮明的教化色彩，但片中的兒童在某種程度上成為了超越於影像的存在，他們提醒我們揭開政治宣傳的表象，喚醒觀眾發現內在的自我，以共同建設一個去偽存真的政治共同體。

## 註釋

- ① 全國兒童年實施委員會編：《全國兒童年實施委員會總報告》（出版資料不詳，1936），頁1-2。
- ② 李璠玗曾就國家形象的意識形態角逐對這兩部兒童電影進行簡要分析，參見李璠玗：《聯華公司：企業與影片》（廣州：暨南大學出版社，2013），頁254-56。關於《迷途的羔羊》的研究，參見佳明：〈中國流浪兒童題材影片系列初探〉，《電影藝術》，1986年第8期，頁60-64；Lan Jun Xu, "Save the Children: Problem Childhoods and Narrative Politics in Twentieth-Century Chinese Literature" (Ph.D. diss., Princeton University, 2007), 138-47。關於《小天使》的研究，參見Zhiwei Xiao, "Wu Yonggang and the Ambivalence in the Chinese Experience of Modernity: A Study of His Three Films of the Mid-1930s", *Asian Cinema* 9, no. 2 (1998): 3-15; Paul G. Pickowicz, *China on Film: A Century of Exploration, Confrontation, and Controversy* (Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2012), 46-71。
- ③ 有關民國時期兒童的研究，參見Susan R. Fernsebner, "A People's Playthings: Toys, Childhood, and Chinese Identity, 1909-1933", *Postcolonial Studies* 6, no. 3 (2003): 269-93；徐蘭君、瓊斯(Andrew F. Jones)編：《兒童的發現：現代中國文學及文化中的兒童問題》（北京：北京大學出版社，2011）；Andrew F. Jones, *Developmental Fairy Tales: Evolutionary Thinking and Modern Chinese Culture* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011)；徐蘭君：《兒童與戰爭：國族、教育及大眾文化》（北京：北京大學出版社，2015）；Margaret M. Tillman, *Raising China's Revolutionaries: Modernizing Childhood for Cosmopolitan Nationalists and Liberated Comrades, 1920s-1950s* (New York: Columbia University Press, 2018)。關於民國兒童被知識份子寄託國族希望的精彩分析，參見Ann Anagnost, "Children and National Transcendence in China", in *Constructing China: The Interaction of Culture and Economics*, ed. Kenneth G. Lieberthal, Shuen-fu Lin, and Ernest P. Young (Ann Arbor, MI: Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1997), 195-222。
- ④ 瓊斯的研究是一個例外，他除了分析童話作品和兒童刊物外，還關注到電影《小玩意》（1933）與民國時期發展話語的糾纏。參見Andrew F. Jones, *Developmental Fairy Tales*, 126-46。張真對電影中孤兒形象的研究亦值得關注，參見張真著，應婕曉譯：〈跨國通俗劇，文藝片，以及孤兒想像〉，《北京電影學院學報》，2019年第1期，頁70-79。
- ⑤ 民國時期面向兒童的電影教育，參見陳瑩：〈20世紀30年代的民國兒童電影教育探析〉，《當代電影》，2018年第5期，頁89-95。
- ⑥ 關於歐美兒童電影的研究，參見Noel Brown, *The Children's Film: Genre, Nation and Narrative* (New York: Columbia University Press, 2017)。
- ⑦ 參見李鴻祥、古秀蓉：〈論中國電影中兒童形象的意義〉，《電影藝術》，2005年第3期，頁94-98；凌燕：〈中國兒童題材影片的非兒童本位取向分析〉，《當代電影》，2006年第6期，頁133-37。
- ⑧ 這裏僅簡單列舉幾部代表性兒童電影，更詳細的電影名錄與介紹，參見鄭歡歡：〈中國早期兒童電影史（1921-1949）〉（北京師範大學博士後出站報告，2011）。該研究為目前學界對民國兒童電影最詳盡的歷史梳理。
- ⑨ 關於民國時期電影聲音技術的概述，參見張曉月：〈初寫與還原：技術變革中的中國電影聲音藝術史迹（1905-1949）〉，《北京電影學院學報》，2019年第1期，頁94-107。
- ⑩ 徐公美：〈提案原文〉，載中國教育電影協會編：《中國教育電影協會第四屆年會專刊》（南京：中國教育電影協會，1935），頁72-74。
- ⑪ Weihong Bao, *Fiery Cinema: The Emergence of an Affective Medium in China, 1915-1945* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2015), 21-26。
- ⑫ 安德森(Benedict Anderson)著，吳叡人譯：《想像的共同體——民族主義的起源與散布》（上海：上海人民出版社，2018），頁22-33。
- ⑬ 〈聯華影片公司四年歷史〉，載上海文獻彙編編委會編：《上海文獻彙編·文化卷》，第六冊（天津：天津古籍出版社，2013），頁169。

- ⑭ 陳墨：〈真光不滅：羅明佑的事業與精神〉，《當代電影》，2010年第8期，頁32-47。
- ⑮ 杜雲之：《中華民國電影史》（台北：行政院文化建設委員會，1988），頁194。
- ⑯ 程季華：《中國電影發展史》，第一卷（北京：中國電影出版社，2016），頁334。
- ⑰ 關於吳性栽經營電影事業的介紹，參見黃望莉：《從都市景觀到革命呈現：文華電影研究》（上海：上海書店出版社，2011），頁23-27。時人對聯華一廠和二廠的印象，參見孫瑜：《銀海泛舟：回憶我的一生》（上海：上海文藝出版社，1987），頁87-88。
- ⑱ 〈蘇教廳攝製教育電影「小天使」攝製完竣不日試映〉，《江蘇教育》，第4卷第7期（1935年7月15日），頁172；周佛海：〈江蘇教育最近之設施〉，《教育雜誌》，第26卷第7期（1936年7月10日），頁32。
- ⑲⑳㉑ 吳永剛：〈小天使導演者言〉，《聯華畫報》，第6卷第1期（1935年7月1日），頁12；12；11-12。
- ㉒ 蔣星德原作，吳永剛改編：〈芳鄰（電影劇本）〉，《江蘇教育》，第4卷第1、2期合刊（1935年2月），頁377。
- ㉓ 〈小天使灌音完畢 試映滿意〉，《新江蘇報》，1935年8月9日，第6版；〈小天使攝製滿意 特予獎狀〉，《新江蘇報》，1935年8月25日，第6版。
- ㉔ 參見〈聯華影業公司慶祝兒童年開幕，本月全國同時開映音樂歌唱兒童倫理巨片小天使〉，《申報》，1935年8月1日，第30版；〈介紹「小天使」〉，《申報》，1935年8月7日，第21版；〈「小天使」降臨人間〉，《申報》，1935年8月8日，第25版。
- ㉕ 參見金城大戲院海報：〈小天使今日公映〉，《申報》，1935年8月9日，第20、21版。
- ㉖ 〈不要辜負了小天使〉，《申報》，1935年8月10日，第23版；〈聯華對兒童年之三大貢獻〉，《申報》，1935年8月11日，第23版；〈「小天使」開映盛況，今日並有童票贈送〉，《申報》，1935年8月14日，第18版；〈「小天使」優待兒童盛況〉，《申報》，1935年8月17日，第23版；〈蘇教廳介紹小天使影片 對兒童教育意義頗深〉，《東南日報》，1935年12月11日，第4張第11版。
- ㉗ 王人美口述，解波整理：《我的成名與不幸——王人美回憶錄》（上海：上海文藝出版社，1985），頁180。除了《愛的教育》，《小》還可能受到美國電影《小婦人》（*Little Women*, 1933）的影響，展現理想的人性光輝。故事描繪了美國南北戰爭時期一個家庭的經歷，父親外出征戰，母親及四位女兒組成的「小婦人」一家相互扶持、共克時艱。《小婦人》也討論到一貧一富兩個相鄰的家庭，以及清貧的小婦人一家對富裕的爺孫一家產生強大的精神感染力。參見鄭曉滄：〈小婦人譯者序〉，《國風》（南京），第4期（1932年10月1日），頁54。
- ㉘ 吳永剛曾在上海清心中學附屬高級小學、開封聖安德烈中學、蘇州的教會學校萃英中學讀書，還喜歡讀《聖經》裏的《舊約》。參見封敏、陳家璧：〈記著名電影藝術家吳永剛〉，載中國人民政治協商會議全國委員會文史資料研究委員會編：《文化史料叢刊》，第七輯（北京：文史資料出版社，1983），頁198-99。
- ㉙㉚ 王人美口述：《我的成名與不幸》，頁178；180。
- ㉛ 影癖：〈觀小天使記〉，《天津商報畫刊》，第8卷第12期（1933年5月6日），頁1；〈評「小安琪」〉，《電聲》（上海），第3卷第32期（1934年8月24日），頁633。鄧波兒主演的另一部影片《咫尺天涯》（*Just around the Corner*, 1938）亦翻譯成《小天使》。參見〈小天使〉，《電影周刊》（上海），第13期（1938年11月30日），頁382-84。
- ㉜ 學者畢克偉分析1930年代左右翼電影表現的精神污染主題，涉及對《小》的分析。參見Paul G. Pickowicz, *China on Film*, 46-71。
- ㉝ 關於新生活運動的研究回顧，參見劉文楠：〈規訓日常生活：新生活運動與現代國家的治理〉，《南京大學學報（哲學·人文科學·社會科學）》，2013年第5期，頁89-102。
- ㉞ 〈兒童年標語〉，《申報》，1935年8月1日，第23版。
- ㉟㊱ 胡叔異：《兒童的新生活》（南京：正中書局，1934），頁14-15；32。
- ㊲ 黃金麟：〈醜怪的裝扮：新生活運動的政略分析〉，《台灣社會研究季刊》，第30期（1998年6月），頁163-203。

- ⑳ 金城大戲院《小天使》廣告，《申報》，1935年8月18日，第26版。
- ㉑ 參見廣播電影電視部電影局黨史資料徵集工作領導小組、中國電影藝術研究中心編：《中國左翼電影運動》（北京：中國電影出版社，1993），頁229-345。
- ㉒⑬⑭⑮⑯ 蔡楚生：〈從《迷途的羔羊》到共產主義的接班人〉，載木藝、方聲編：《蔡楚生選集》（北京：中國電影出版社，1988），頁446-48；448-49；453；464。
- ㉐ 魯思：〈影評憶舊〉，載《中國左翼電影運動》，頁965。
- ㉑⑲⑳㉑ 蔡楚生：〈「迷途的羔羊」雜談〉，《聯華畫報》，第8卷第1期（1936年7月1日），頁2；4-5；4；3。
- ㉒ 〈《迷途的羔羊》座談會〉，載《中國左翼電影運動》，頁593-96。
- ㉓ 凌鶴：〈蔡楚生論〉，《中華》（上海），第44期（1936年7月），頁23-25；〈由兒童年的兒童電影談到「迷途的羔羊」〉，《婦女生活》（上海），第3卷第2期（1936年8月1日），頁58-59；〈「迷途的羔羊」：論蔡楚生氏的思想·作風·技巧〉，《讀書生活》（上海），第4卷第8期（1936年8月25日），頁419-20。
- ㉔ Ian Wojik-Andrews, *Children's Films: History, Ideology, Pedagogy, Theory* (New York: Garland Publishing, Inc., 2002), 66; Noel Brown, *The Hollywood Family Film: A History, From Shirley Temple to Harry Potter* (London: I.B. Tauris, 2012), 38.
- ㉕ 〈林譯「塊肉餘生述」搬演上銀幕〉，《申報》，1935年4月6日，第6版。
- ㉖㉗ 嬌女士：〈對「迷途的羔羊」觀後感〉，《特寫》（上海），第7期（1936年9月15日），頁12。
- ㉘ Noel Brown, *The Hollywood Family Film*, 62.
- ㉙ Jeffrey Turner, "On Boyhood and Public Swimming: Sidney Kingsley's *Dead End* and Representations of Underclass Street Kids in American Cultural Production", in *The American Child: A Cultural Studies Reader*, ed. Caroline F. Levander and Carol J. Singley (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2003), 208-25.
- ㉚⑳㉛ 蔡楚生：〈會客室中〉，載《蔡楚生文集》，第二卷（北京：中國廣播電視出版社，2006），頁62；65；64。
- ㉜ 佳明：〈中國流浪兒童題材影片系列初探〉，頁60-64。
- ㉝ 根據蔡楚生的說明，小三子等流浪兒童要飯時唱過，後來他們表演影戲時又唱過，企圖最後在終場時播放此曲，以增強反抗鬥爭的精神。參見蔡楚生：〈從《迷途的羔羊》到共產主義的接班人〉，頁453、461。
- ㉞ 〈「迷途的羔羊」開演前夕 審查尚未通過〉，《電聲》，第5卷第35期（1936年9月4日），頁889。
- ㉟ 玩遊戲和表演影戲兩幕場景已不見於現存電影中，參見〈「迷途的羔羊」〉，《新少年》，第2卷第5期（1936年9月10日），頁1。《迷》的劇本，參見蔡楚生：《蔡楚生文集》，第一卷，頁71-112。
- ㊱ 關於電影《生路》在中國的放映與反響，參見賈斌武：〈反響、影響與歷史迴響——蘇聯電影《生路》在中國〉，《文藝研究》，2020年第5期，頁109-20。
- ㊲ 司徒慧敏：〈左翼電影的經驗與教訓〉，《當代電影》，1991年第4期，頁15。
- ㊳ 關於共產主義兒童團的研究，參見吳小璋：〈中國「紅色」兒童組織誕生考論〉，《理論界》，2016年第8期，頁73-78。
- ㊴ Prasenjit Duara, "The Regime of Authenticity: Timelessness, Gender, and National History in Modern China", *History and Theory* 37, no. 3 (1998): 287-308. 本文對杜贊奇理論的引用和解釋，均出自此文，後文不再贅述。
- ㊵ Sharon Stephens, "Editorial Introduction: Children and Nationalism", *Childhood: A Global Journal of Child Research* 4, no. 1 (1997): 5-17.
- ㊶ 關於電影中兒童表演的研究，參見Michael Lawrence and Susan Smith, "Child Performance Dossier Introduction", *Screen* 53, no. 4 (2012): 436-39。
- ㊷ Karen Lury, *The Child in Film: Tears, Fears and Fairy Tales* (London: I.B. Tauris, 2010), 150-60.
- ㊸ 凌鶴：〈由兒童年的兒童電影談到「迷途的羔羊」〉，頁58-59。事實上，這部電影和吳永剛繼《小》後拍攝的《浪淘沙》（1936），都遭到左翼電影工作者的批判，認為吳永剛有為國民黨當局張目的嫌疑。參見王人美：《我的成名與不幸》，頁179。

- ⑩ 流冰：〈小天使〉，《晨報》，1935年8月11日，第10版。
- ⑪ 關於兒童演員過份表演的案例，參見Jeremy Hicks, "Soiuzdetfilm: The Birth of Soviet Children's Film and the Child Actor", in *A Companion to Russian Cinema*, ed. Birgit Beumers (Chichester, UK: John Wiley & Sons, Inc., 2016), 125-26。
- ⑫ 王人美：〈我的成名與不幸〉，頁180；〈電影消息：「小天使」將臨人間〉，《申報》，1935年6月5日，第5版。
- ⑬ 〈聯華影業公司為「小天使」影片舉行小學生徵文競賽條例〉，《聯華畫報》，第6卷第3期(1935年8月1日)，頁20；〈「小天使」徵文揭曉〉，《聯華畫報》，第7卷第2、3期合刊(1936年2月1日)，頁25-26。
- ⑭ 尤兢：〈關於《迷途的羔羊》批評的話〉，載《中國左翼電影運動》，頁604。
- ⑮ 影壇同人：〈迷途的羔羊〉(1936年8月)，載廣播電影電視部電影局黨史資料徵集工作領導小組、中國電影藝術研究中心編：《三十年代中國電影評論文選：紀念左翼電影運動六十周年》(北京：中國電影出版社，1993)，頁357-60。
- ⑯ 塵無(王塵無)：〈《迷途的羔羊》試評〉，載廣播電影電視部黨史資料徵集工作領導小組、中國電影藝術研究中心編：《王塵無電影評論選集》(北京：中國電影出版社，1994)，頁120-28。
- ⑰ 子彬：〈「迷途的羔羊」訪問記〉，《時代電影》(上海)，第9期(1936年8月25日)，頁3。
- ⑱ 值得一提的是，《迷》中兒童表演一方面受制於1930年《電影檢查法》規定，禁止表演兒童犯罪的情景，孩子的表演不可避免地帶有孩童的玩鬧性質，另一方面也需符合蔡楚生強調的現實主義精神，並未成為帶有絕對反抗精神的主體。因此，非職業演員身上可能具備的革命潛能，不可能像《生路》那樣完全釋放。
- ⑲ 陳叔平：〈談談「迷途的羔羊」〉，《鳳鳴月刊》，第1卷第6期(1936年9月5日)，頁150。
- ⑳ 張傑：〈新少年談座：看了「迷途的羔羊」以後〉，頁39。
- ㉑ 關於新安旅行團的歷史發展及牽涉的政黨話語之爭，參見蔡潔：〈新安旅行團與抗戰時期的國共關係〉，《黨的文獻》，2018年第3期，頁80-94。
- ㉒ 〈新安旅行團團員名錄〉、〈新安旅行團活動年表〉，載中國革命博物館編：《民族小號手：新安旅行團史料選》(北京：春秋出版社，1989)，頁451、458。
- ㉓ 參見蔡潔：〈國難下的啟蒙：「兒童年」與兒童教育(1935-1936)〉，《福州大學學報(哲學社會科學版)》，2016年第2期，頁96-104；〈國難、啟蒙與政黨話語——政治文化視野下的「兒童年」(1935-1936)〉，《蘭州學刊》，2017年第2期，頁63-73；朱季康：〈近代海外學前教育思想進入中國社會的催化——以「兒童年」運動為視角的觀察〉，《安徽師範大學學報(人文社會科學版)》，2019年第2期，頁115-20。
- ㉔ Jubin Hu, *Projecting a Nation: Chinese National Cinema before 1949* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003), 75-76.
- ㉕ 民國時期電影中天真的兒童形象亦是特定歷史條件下社會建構的產物，既有五四時期知識份子對兒童的歌頌與文學作品的浪漫想像，也源於好萊塢電影對兒童形象的刻畫，本文限於篇幅，暫未就此點詳細展開。關於早期好萊塢電影中的天真兒童，參見Heather Addison, "'Holding Our Heartstrings in Their Rosy Hands': Child Stars in Early Hollywood", *The Journal of Popular Culture* 48, no. 6 (2015): 1250-69。
- ㉖ Claudia Castañeda, *Figurations: Child, Bodies, Worlds* (Durham, NC: Duke University Press, 2002), 1-2.
- ㉗ Margaret Peacock, *Innocent Weapons: The Soviet and American Politics of Childhood in the Cold War* (Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 2014), 215-25.
- ㉘ 參見阿利埃斯(Philippe Ariès)著，沈堅、朱曉罕譯：《兒童的世紀：舊制度下的兒童和家庭生活》(北京：北京大學出版社，2013)，頁1-4。