

国家的仪式：新中国儿童电影主题的身体建构

叶志良 林可

-

摘要：新中国建国 60 年的儿童电影的一切表征是围绕着国家立场、国家利益、国家形象建构的神圣的“国家的仪式”。在一个意识形态高涨的特殊的民族国家语境中，塑造儿童电影形象主体关键的身体、身份、身心等构成要素，作为文化表演方式义无反顾地承担着书写“国家的仪式”主题叙述宏大叙事的重任，并在“国家的仪式”主题构建这一实践行为过程中发挥着独特的功用和价值。

关键词：主题；身体；身份；身心

新中国成立后 60 年的儿童电影的主题概括地说无疑是一种“国家的仪式”，而这种“国家的仪式”是儿童用身体书写的围绕着国家本位、国家利益、国家形象的核心而建构的英雄主义、集体主义和共产主义观念与理想，以及始终围绕着这一观念和理想所付出的行动。这里所说的“国家的仪式”，是与意识形态高度联系的。中华人民共和国的成立，称为“建国”，这里就蕴涵着高度的意识形态性，和以往的朝代更替有着本质的不同。它是近百年来，在帝国主义列强的侵略下，在半殖民地、半封建社会，通过武装斗争，终于建成的新生的“共和国”，在新的世界格局中建立的民族国家^[①]。“在中华人民共和国的前 30 年，政府发挥无产阶级专政的威力，打破了家属、民族界限，把人们按照阶级和利益重新组织起来，使人们牢固地归属于行政组织。传统的有限帝国变成了现代单一意识形态的全部国家或总体性国家”^[②]。新生的共和国要确立自己稳固的地位，一个政权要取得合法化，必须要通过一系列意识形态化的仪式才能完成。这就是代表着国家需要的“国家的仪式”。“在社会主义制度建立后的现代社会中，仪式并非不复存在，只是作为生存技术的仪式被作为权力技术的仪式所替代，而此替代发生在标榜以革命性的、先进的、现代的、文明的取代封建的、落后的、传统的、迷信的旗号之下”^[③]。显然，

在一个特定的国土，当政治诉求高于一切的时候，我们自然可以将一切行为视为“国家的仪式”。国家的仪式，是民族国家在组建过程中主体的一种意识形态，包括政治、宗教、艺术，通过直接或间接的方式来进行的一种行为过程。而我们这里所指的“国家的仪式”，即是指中国儿童电影作为一种民族国家的文化表演方式来呈现国家意识形态主题而进行的一种行为过程。

在这样一个意识形态高涨的特殊的民族国家语境中，新中国 60 年的儿童电影的一切表征即是围绕着国家立场、国家利益、国家形象的神圣仪式。

“准备好了吗？时刻准备着，我们都是中国共产儿童团。将来的主人必定是我们。滴滴答滴答，滴滴答滴答……”，这是 1958 年由长春电影制片厂拍摄的儿童故事片《红孩子》中的主题曲《共产儿童团团歌》。从 1953 年建国后的第一部儿童故事片《为孩子们祝福》开始，到这个世纪初的《隐形的翅膀》等，中国儿童电影走过了近 60 年的艰难旅程，此间创作的数百部故事繁复、风格各异的儿童故事片中，均以不同的故事、不同的人物、不同的叙事，不约而同地、或隐或现地履行并实现着《共产儿童团团歌》中赋予中国少年儿童的任务和责任，用这样的文化表演方式义无反顾地承担着书写“国家的仪式”主题叙述的重任，完成社会主义集体主义、英雄主义和共产主义的民族寓言和宏大叙事。当然，实施与承担“国家的仪式”的主题叙述行为过程的无疑是人即儿童主体，尤其是作为儿童主体形象的身体。作为儿童电影形象主体的身体本身，其实对构建“国家的仪式”主题就起着直接承担的作用。如果我们从儿童电影形象身体主体塑造关键的身体、身份、身心等三个维度的构成要素角度去看待中国儿童电影 60 年的主题，我们自然会发现中国儿童电影形象身体主体在“国家的仪式”主题构建这一实践行为过程中的独特性功用和价值。

一

承担着书写“国家的仪式”主题叙述重任的第一要素，无疑是儿童电影中作为形象主体呈现的身体。自然，身体是一种符号，一种有着多重指涉的文化符号。“身体的标记不仅有助于辨认和识别身份，它也指示着身体进入文字领域、进入文学的途径：身体的标记在某种意义上可以说是一个‘字符’，一个象形文字，一个最终会在叙述中的恰当时机被阅读的符号”^[4]。换句话说，身体事实上是一种文本，一种可以用于阐释的文化文本，它不仅仅是指生理上的肉体组织或感情的载体，而且已经充满了浓厚的意识味道。在新中国儿

童电影中，身体文本在某种意义上说，是承载社会主义国家意识形态内涵实现“国家的仪式”主题叙述的政治文化符号。

文化学者葛红兵说：“‘身’在汉语思想中至少有三个层面的含义：第一层面的‘身’为肉体，无定性的肉体、身躯；第二层面的‘身’是躯体，它是受到内驱力（情感、潜意识）作用的躯体；第三层面的‘身’是身份，它是受到外在驱力（社会道德、文明意识等）作用的身体。……汉语始原思想，首先认识到人是肉身实体，是肉身实践者，其次，它也认识到此一肉身实体是包含着实践驱力的实践者——躯体与身份”^[5]。按照这一逻辑，作为符号的身体首先是肉身建构的身体，即所谓的自然身体、物质身体。新中国成立以来儿童电影的儿童形象主体构建，一般均为符合国家意识形态的正面形象，其最基本的物质身体或肉身条件，当以健康与活泼作为实践“国家的仪式”标准的政治文化符号。与中国成人电影一样，担当着国家革命和建设重任的应当是俊男靓女，而其矛盾的对立面就大概就是贼头鼠眉脸谱化的类象。在反映革命战争生活题材的作品中，建国初“十七年”的反映国内革命战争的《红孩子》，反映抗日战争的《鸡毛信》、《小兵张嘎》，反映解放战争的《牧童投军》、《民兵的儿子》、《黎明的河边》、《地下少先队》、《英雄小八路》等，其中的小主人公红孩子群体、海娃、张嘎，都有一副可以与敌人周旋、斗争的强健的自然身体。即使是“十七年”以后的战争题材的儿童影片，如《黄河少年》中的赵志燕、《烽火少年》中的小松、《闪闪的红星》中的潘冬子……，同样以这样的身体呈现出物质身体的力量。尤其是《闪闪的红星》中的潘冬子，浓眉大眼的祝新运，似乎摹写出当时环境下儿童英雄的标准形象。改革开放初期拍摄的四部战争题材的少儿影片《渔岛怒潮》、《两个小八路》、《火娃》和《啊！摇篮》，无论是龙王岛的儿童团长王海生，还是在养伤的两个小八路大兴和小武，即使是《啊！摇篮》中以非小英雄面貌出现的儿童群像，也都体现出小英雄具备的物质身体的基本要素。80年代的儿童战争影片据称有《十天》、《苏小三》、《鹿鸣翠谷》、《白龙马》、《跳动的火焰》、《童年的朋友》、《少年彭德怀》、《魔窟中的幻想》、《我只流了三次泪》、《战争插曲》、《小骑兵历险记》、《少年战俘》等15部，虽然在表达方式上有新的突破，但就儿童身体而言，战争中的儿童身体仍然沿用了以往塑造形象的外在的物质标准。90年代的战争题材的作品《战争子午线》、

《二小放牛郎》、《三毛从军记》、《白山英雄汉》、《乡亲们》、《战争童谣》、《童年的风筝》、《刘胡兰》、《再见，我的1948》等9部，拍摄视角和内涵上有所开拓，但在对主要人物的身体的处理上没有多大突破，包括《三毛从军记》中带有明显喜剧色彩的三毛在内，形式上的喜剧模式无以抹去儿童物质身体的底色。最为典型的要数一片叫好的《战争子午线》了，影片渗入了明显的悲剧意识，内涵也比其它儿童影片更为深远。影片表现的是在世界反法西斯战争进入最艰苦的阶段，古长城上13名从北平奔赴根据地的学生与护送他们的八路军战士被围，战斗之后，能走的只有一位老军医和一位刚从文工团来的女孩，以及出现在文工团女孩面前的一排孩子。有意味的是，出现在这些寄居在老乡家的机关人员的孩子面前的，是一位文工团的女孩，这个女孩，包含着儿童电影主题表达的物质身体的两项指标：一是文工团的女孩，一般具有外形美的质素；二是文工团的女孩，具有部队女战士的基本体魄。显然，这里的身体，与建国后漫长岁月中儿童电影形象主体物质身体的塑造是一脉相承的。不唯如此，在其他题材的儿童影片中，儿童形象主体的身体一般都具备这基本的物质基础。如表现在校学生校园生活的《青春的园地》、《无声的河》、《花开的声音》、《六月男孩》等；以农村为叙述背景的，像《25个孩子一个爹》、《王首先的夏天》、《我的小学》、《哥哥树》等；抒写人间真情伦理的，如《生旦净末》、《柳月弯弯》、《暖春》等；反映学生假期生活的，如《我是一条鱼》、《这个假期特别长》、《扬起你的笑脸》等；提倡团结友爱、顽强拼搏的，如《足球大侠》、《棒球小子》、《亮亮的梦》等；关于孩子成长主题的《祖国的花朵》、《泉水叮咚》、《候补队员》、《童年在瑞金》、《我的九月》、《草房子》等；有回归自然的，如《飞来的仙鹤》、《红象》、《金秋鹿鸣》、《狼犬历险记》等；即使是反映残疾少儿生活的，如《隐形的翅膀》、《下辈子还做母子》、《背起爸爸上学》、《漂亮妈妈》、《启明星》、《中国妈妈》、《夏日琴情》等，身体虽然有残疾，但并不妨碍身体力量的集蕴与爆发。中国儿童电影在物质身体的处理上明显呈现出它的统一性与延续性。

但物质身体只是“国家的仪式”主题建构中的肉身前提，重要的是在完成“国家的仪式”的行为过程中，这些肉身的实践者往往都有超强的实践能力，有的甚至还身怀绝技，此乃所谓的技术身体的展示。显然，技术身体是对

自然身体的质的延伸，它体现了被表达身体的一种能力，一种在社会化过程中改造世界的能力。毛斯认为，在社会化过程中，身体成为人们自我加工的对象，通过对身体姿势、动作的控制……身体技术，个体“体现”出他应扮演的社会角色。^[6]这是把物质身体自我加工成适应社会介入社会并改造社会的实践能力体现。吉登斯更明确地说，身体是一种实践模式，也是一个行动系统。^[7]换言之，身体作为社会意义的纽结，能从身体中看到实践者的身影，但实践又无时无刻受制于社会编制而成的话语与权力。在新中国的儿童电影中，无论是民主革命时期，还是社会主义建设阶段，儿童无疑都是纳入国家意识形态话语之中积极参与社会、改造社会的仪式的有生力量。《鸡毛信》中的儿童团团长海娃，放得一手好羊是为了站岗放哨。“羊”成为海娃技术身体展示的重要窗口。在这里，放羊抑或放好羊，目的很明确是为了用“消息树”给村里报信。海娃的一切表现，都与羊有关。送十万火急的鸡毛信途中遇日本鬼子，海娃急中生智把信栓在羊尾巴下。日本人抓了羊，海娃守着羊终于把藏在羊尾巴下的信送到八路军手中。放羊既是海娃个体的生存手段，同时更是海娃为代表的民族群体抵抗外敌的身体仪式。《小兵张嘎》的主人公嘎子是一个勇敢、聪明、机智的少年，十三岁的孩子，“脸上充满了嘎气”。他从敌人手中把小木枪置换成“真家伙”，他善于爬树，配合游击队拔掉岗楼。他和胖墩、英子等小朋友们经常一起深入敌营骚扰，把日本鬼子搞得晕头转向，还为八路军送情报，最后成功协助八路军一举拿下鬼子的司令部，为战斗的胜利立下了汗马功劳。嘎子的“嘎”与他的个人身体技术的结合，使他最终成为一个为民族解放奔跑的革命的小英雄。这个“嘎”，跟现今改编的同名电视连续剧的“痞”气是有意识形态的明显差别，电视连续剧中的嘎子是在当下游戏主义时代对英雄解构的一种表现，两者有本质的区别。即便是非战争题材的儿童影片，主人公的身体也有其一技之长。新世纪的《娃娃唱大戏》，讲述7岁的王大伟跟随父亲进城卖菜，在偶然的机会有见戏校学生的表演并被深深吸引。他凭着自己在家的功夫，一串小翻上了舞台。戏校破例接受了大伟，让他学习京剧中的“丑”。戏校的生活并不轻松，唱念做打兼顾文化课，样样都需要从头学起。大伟勤学苦练，进步很快。他的第一出戏《三岔口》的表演就获得掌声一片。影片通过戏曲小演员大伟的精湛演艺弘扬了祖国京剧艺术的优良传统，正是因为小演员的技术身体传承了民族的优秀文化传统。而儿童体育电影，更呈现出

身体特长的技术优势。如《隐形的翅膀》、《我是一条鱼》的游泳，前者讲述的是内蒙草原 15 岁失去双臂女孩志华投身游泳运动的故事，由残疾原型雷庆瑶成功主演，后者表现年仅 12 岁的海南少年李立达横渡琼州海峡的壮举，影片由故事原型李立达出演。《足球大侠》中的足球，小学小足球队在教练孙天梦的率领下，小队员们个个施展绝技，能踢出“大鹏展翅”、“猎豹腾空”的精彩无比的足球。《棒球少年》中的棒球，南河少年棒球队输了球，训练基地棒球场也被承包变成了足球场。经过努力，“少爷”最终以自己的真诚和毅力感动了教练和队友，教练何大王也摆脱了来自事业和感情的困惑。经过全队的拼搏和努力，南河队终于夺取了全国冠军，并代表中国参加亚洲锦标赛。《乒乓小子》中的乒乓，小学生壮壮暑假在省体校爱上了乒乓球运动。回到小山村后，壮壮和小伙伴们在困难的环境中成立了一支乒乓球队。《亮亮的梦》中的武术，亮亮在奥运会冠军刘翔的鼓舞下，发动同学组织了武术队。妈妈担心亮亮练武出事，李老师想把亮亮培养成乒乓球冠军，设法阻碍亮亮的计划。在刘翔精神的鼓舞下，亮亮又站了起来，妈妈和李老师的态度也发生了转变，亮亮和小伙伴们又投入到武术训练中。不同体育运动中的身体姿态往往体现出异样的技术美感，“在比赛场景中他们的身体能轻而易举地爆发出具备联想意义的激情技术动作，审慎的电影镜头会时刻追随着最能表现他们灵魂的自然肢体及其行动，在赛场富有煽动性质的音乐与音响交织的情景中唤起对英雄气质的崇敬和感叹”[\[8\]](#)。

身体符号的编码还具有文化性。在布迪厄看来，社会阶层区分依赖于惯习，体现于身体。人们创造出多种“符号”“装饰”身体，“装饰”过程是发展身体的过程，同时也是惯习形成、品味获得的过程，甚至身体作为实践模式体现出阶级的烙印[\[9\]](#)。在新中国，用以“装饰”身体的当属社会主义意识形态，它使物质的身体与技术的身体获得了其政治文化的意义，包括阶级的色彩乃至更高层面上的国家的意志。文化身体的“身体隐语”让我们看到了政治、制度、道德伦理与身体的依存关系，身体承载着丰富的政治思想与价值观念，使抽象的权力支配和控制具体化了。权力控制肉体是为了把它变成有用的力量，或是成为一种国家生产力，或是成为制度、道德、礼仪的象征。首先，文化身体体现为制度的身体，它受当时制度的塑造。根据小说《没有钮扣的红衬衫》改编的《红衣少女》，主人公安然喜欢踢足球、吹口哨，喜欢佐罗的下

巴，一个活泼可爱的女孩却全然是个“假小子”。姐姐给安然买了一件大红的衬衫，没有钮扣，背上有一条拉链，腰上还有一条带子。安然害怕每学期评不上三好学生，虽然学习成绩优良，但仍然提不起精神，因为连续三年三好学生考大学可以照顾。为了评三好，妈妈不许她与男生玩耍，姐姐不让她再穿那件没有钮扣的红衬衫。假小子与红衬衫与当年的制度有关，在 80 年代前期的中国，超越性别与衣着前卫都是超越当时教育评奖制度的行为，在制度面前安然的行为自然是相悖的，或者说儿童的身体本身就是被制度铭写的。其次，文化身体是道德身体，蕴涵着道德、纪律的要求。新中国儿童电影的身体体现着一种社会主义新意识形态下新型的道德观与纪律观。军有军规，校有校规，儿童主人公恪守这些道德准则和行为准则，他们的身体逻辑地实践着这些要求和准则。譬如头发，它是身体政治的主要内容之一，有时甚至是身体政治的核心。我们发现在儿童电影中的主人公的头发，男的大多是小平头，而女的也是比较单纯与稳定的发型（辫子与短发），潘冬子、嘎子等是平头，刘胡兰是短发……“一种适度、稳定的发型一旦获得了社会主导性地位，另一些发式当然就被视为异端的、反主流的、非道德的，总之，就是不自然的”^[10]。头发中蕴涵着意识形态，某种发型的保持，意味着对某种理念的认同。再次，从更高的一个程度来看，文化身体是国家身体，或国家——工具身体。随着新中国的成立，国家与个人身体之间发生了实质性的关联，国家在家庭中接管了身体。在儿童电影中，儿童们积极投身于轰轰烈烈的革命战争、阶级斗争和生产斗争之中，为新中国的建立、社会主义建设贡献力量，而不是躲在家里享受生活的温室孩子。孩子不再单纯地属于家庭、家族，“孩子”作为“祖国的未来”、“共产主义事业的接班人”，意味着身体已真正归属于国家、社会。如根据峻青同名小说改编的《黎明的河边》，讲述了交通员小陈和小陈一家自我牺牲，把革命大义放在首位，勇敢地护送两名武工队员在暴风雨之夜过河的故事。

《英雄小八路》中，在炮轰金门的反击战中，五个少年用身体接通被蒋军炸断的电话线，保证我军战斗命令及时下达。《祖国的花朵》的少年儿童的红领巾意识和相互帮助共同进步的表现，展示了 50 年代共产主义接班人的精神风貌和时代特征。显然，国家接管了儿童身体以后，身体国家化，个体归附集体，国家开始切实地对国民的身体进行训练和管理，儿童身体被纳入到国家理性的轨道内，身体自然成为国家理性实践的完美手段。

然而，承担“国家的仪式”主题表达任务的身体，必然是社会空间中的角色，即葛红兵先生所言的“身份”——“肉身实体是包含着实践驱力的实践者——躯体与身份”。如果说从生物学的角度来看，身体是人的自然特征，那么从社会学的角度看，身份则是身体的空间呈现。巴巴拉·胡珀认为：“身体是血肉和骨骼、化学和电的具体有形的物理空间；它是一个高度媒介化的空间，一个为文化阐释和表征改造的空间；它是一个生命的空间，一个有意识和无意识欲望以及动机变化无定的空间——一个身体（自我）、一个主体、一个身份；概言之，一个社会空间，一个复杂体，牵涉到权力和知识的运作以及身体活生生不可预测性的运作。”^[11]当身体领悟空间，空间就赋予了身体社会建构的身份。因为，“身体既是一个又一个被表现的客体，也是一个有组织地表现出概念和欲望的有机体，两套表现系统相互缠绕和重叠。……所有的社会都创造理想的身体意象用以自身，社会身份有很多就是关于我们怎样察觉我们自己和他人的身体”^[12]。

在新中国的革命意识形态谱系中，儿童电影的主人公基本上是正面形象。如果将他们置放于特定的社会空间，那么这些儿童主人公，要么就是旧社会、旧制度的抵抗者，要么就是新社会、新秩序的建设者。儿童身体作为一个被电影表现的客体，总是体现出被建构的社会身份。换言之，儿童电影充满着自我身份认同的政治表达。在反映新民主主义革命时期的儿童电影作品中，不管主人公从事何种工作、何种职业，但儿童的本质身份归根结底是“战士”。如建国初“十七年”的《红孩子》、《鸡毛信》、《小兵张嘎》等，影片的主人公全部都是以小英雄的身份出现，虽然他们有的直接参加了与敌人的战斗，有的并不与敌作阵地对垒，但往往与敌周旋，“他们都是因为爱国主义精神召唤或者对革命理想和信念的忠贞，冒着生命危险，失去亲人、流血牺牲，最后为国家和民族、为革命或者牺牲了年轻的生命，或者成为一个真正的‘战士’”^[13]。《鸡毛信》中的海娃是抗日战争时期聪明机智的儿童团长，《红孩子》中的儿童是红军时期的红色少年游击队员，《小兵张嘎》中的嘎子是八路军的小侦察员……他们处在特定的中国战争的环境中，与20世纪初期以来由蔡锷倡导的军国民运动正好吻合，于是将自我身体的国民意志与军人素质合二为一，将身体锻造成战斗的身体，是战争时期包括儿童在内的使命。为了达

到这个目标，整个社会空间自然予以军事化的身份赋形：“凡社会上一切之组织，皆当以军事的法律布置之；凡国防上一切之机关，皆当以军事的眼光建设之；社会之精神之风俗之习惯，皆当以军人之精神贯注之。军人之形质之在于外者，国家赖以安宁，军人精神之在于内者，则国之所由立也，民之所由生也……军人耶，国民耶，则一而已矣。”^[14]而赋予战争中的儿童主人公以“战士”身份，无疑是军国民思想权威话语在儿童电影中的体现。这种思想根深蒂固，在各个时期拍摄的反映中国各个革命历史阶段的战争儿童影片中，主人公的身份大略如此。譬如“文革”中拍摄的《闪闪的红星》中的潘冬子、改革开放后的《少年战俘》中的西路军中的“少年先锋营”、《战争童谣》中的王二小、新世纪的《飘扬的红领巾》中省港大罢工背景下的劳动童子团，等等，凡是在战争中活动的儿童形象，几乎无一例外是“战士”形象，是“党的儿子”。“准备好了吗？时刻准备着，我们是共产儿童团。将来的主人必定是我们，滴滴答滴答，滴滴答滴答……小兄弟们啊小姊妹们啊，我们的将来是无穷的呀。携起手前进时刻准备着，滴滴答滴答，滴滴答滴答……”。从《红孩子》中的主题曲《共产儿童团团歌》中可以看出儿童的“战士”身份和活动状貌。当然，这首歌曲中还有一个明确的意图指向，那就是“我们”（少年儿童团）都是将来的主人，都是无产阶级事业的接班人。于是，红色接班人成为更广范围内的少儿身份。其实，接班人不过是“战士”身份与心态的别称或延续。因为在现代中国，“战士心态是革命主潮时期的基本心态。革命是战士心态的核心，它的外在形象是战士，它的内容是斗争。因此在革命主潮时期，战士形象是最崇高的形象，各行各业在自我美化和自我表扬的时候，都把自己描绘为战士：革命战士，文艺战士，行业标兵，普通一兵……战争是最美的事件描述，本非军事的工业、农业、商业，各行各业都无一例外地成了‘战线’，各行各业的工作项目都美称为‘战役’”^[15]。新中国成立后第一部儿童电影名为《为孩子们祝福》，但里面的小学生张化国是在检举霸占母亲的魏麻子的特务行径时，在斗争中凸现了他的进步，最终光荣地加入了少年队。特务魏麻子的故事线索是张化国身份确认的关键因素。在这里，我们可以说，为孩子们祝福，其实是为孩子们战斗中的进步，为孩子们共产主义事业接班人身份的确认的祝福。紧随其后拍摄的《祖国的花朵》中的儿童主人公也以进入少先队行列为人生的追求目标并以此为荣。不仅50、60年代的儿童电影这样，

而且在改革开放时代，儿童电影的主人公也无不具备强烈的社会使命意识。如被称为中国儿童影片重要收获的《我的九月》，虽然小主人公安建军人格意识的建立似乎是电影作品表达的显主题，但实际上并不尽然。安建军这一名字的获得，就有强烈的意识形态色彩。曾几何时，我们有过多少“建军”、“建国”般的名字，来表达我们对伟大祖国的热爱和勇于承担建设祖国重任的愿望。潜隐在安建军成长主题深处的是无时无刻漾动着的接班人的责任意识，参加亚运会大型团体操活动就是他这一身份获得的象征。在中国，一项集体活动的展开，往往成为一项重要的“国家的仪式”，而对这一仪式的参与，即意味着参与者个体身份的社会建构。儿童形象接班人的角色，自然充满着自我身份认同的政治表达。

这里需要说明的，在新中国儿童电影中，儿童主体的身份是成人的、无性的。正因为这样，儿童才能成为“国家的仪式”中的主要力量。在反映革命战争生活的儿童电影中，“战士”身份的铭写就是成人身份的赋形；而在社会主义建设过程中的小主人公身上，一个个积极投身建设行列的人物，也无不承载着成人的责任和义务。即使像《背起爸爸上学》、《下辈子还做母子》等影片中显得有些沉重的小主人公们，孩子稚嫩的肩膀肩起的也是成人的世界。

《看上去很很美》干脆从成人视角出发，导演张元也说这是一部拍的成人看的儿童电影。而且，儿童电影大多以男孩为主要反映对象，一般存在着女孩缺席的现象。其实不管是男孩还是女孩，在新中国儿童电影中，主人公个体的性别是无关紧要的，他们拥有的大概是中性的身份。《一个都不能少》中的魏敏芝的性别并不重要，如果她是个女的，也只是个伪性别，因为性别的区别对角色的承担几乎毫无关系，重要的是她是个符号，一个有着成人般责任意识，抱着“一个都不能少”的信念的“教师”。在这个成人、无性的坐标中，不管有意还是无意，也不管是理念先行还是主题高悬，仅就电影文本而言，儿童身体担当了不同的角色与功能。首先应该是工具身体，电影中的孩子首先获得工具的身份。随着新中国的成立，国家与个人之间发生了实质性的关联，国家接管了在家庭中的身体。于是在电影中，孩子可以是斗争的、抗争的、劳动的，总体都是进步的。孩子作为“祖国的未来”、“共产主义事业的接班人”，他们的哺育、成长不再是父母的义务和权力，在相当程度上被认为是国家——社会的事。主要表现在两个方面，一是怯个性化，国家的话语机制中只有类的身体，

而没有个性的充满个性细节化的身体；只有被抽象化、神圣化的公共空间中的身体，而没有个体自由的、真实的私人空间中的身体。大凡说到革命战争时期的孩子，我们都可以用“红小鬼”、“小战士”（乃至“战士”）、“小英雄”这等类的概念来进行意识形态化的命名。而涉及建国后的孩子，也强调理想的崇高与神圣，突出责任与担当，注重劳动与为人民服务的品质。二是身体的献身与生产性，在儿童电影中，革命的身体、为人民服务的身体、为社会主义建设艰苦奋斗的身体，应该是奉献的身体，如刘胡兰、王二小、小萝卜头等，身体是国家的人力资源，是国家的资本，孩子是这些公共资源或资本的拥有者，一旦国家利益需要自己，就可立即奉献自己的一切。其次，作为权力的身体，电影中的孩子还具有国家机器代表的身份。福柯认为，身体总是卷入到政治领域，“权力关系总是直接控制它，干预它，给它打上标记，训练它，折磨它，强迫它完成某些任务、表现某些仪式和发出某些信号”[\[16\]](#)。这样的孩子，他们的身体不再是洋溢着动物精神的身体，而是洋溢着权力意志的身体。欲望身体的身份功能被弱化，孩子的天性被人为抑制。如《上学路上》，一个宁夏孩子为挣学费而做小买卖，为了24.8元的学杂费，穷孩子王燕开始艰难的挣钱历程：她要和小伙伴到几百里远的地方帮人摘果子，采一斤可以有两毛钱的回报，王燕从家里拿出10个鸡蛋，开始一系列的交易，在漫山遍野的红色海洋中采摘自己的希望。电影虽然也试图表现孩子的童趣与乐趣，但这种孩子们天真而淳朴的天性，被求学与实现自己的梦想追求掩盖，而王燕的天性无疑已被我们当下的权力体制所改写。孩子有的是强力崇拜和英雄梦想，有的是远大的志向与献身国家的理想。在战争题材中，孩子的游戏被置换成“打仗”的模仿。嘎子的木头枪本为玩具，但却成了对付敌人的战争工具。所以当它转换成真的手枪的时候，原有木头枪的转让，就变成代表革命权力的专政工具神圣的交接仪式。《闪闪的红星》中的潘冬子，其实是个“小大人”的形象，这个成人化的小英雄的诞生，是以牺牲主人公的个人乐趣作为前提的。的确，在战争环境中，孩子没有个体的欲望表达，所有的愿望集中在如何成为一个真正红军战士的层面。因此，看完这部代表“毛泽东革命文艺路线的一曲胜利凯歌”的影片，“我们眼前还久久留着一个头戴闪闪红星，肩背钢枪，昂首在革命征途上的儿童团战士的光辉形象。耳边依然回响着‘红星带我去战斗’昂扬激越的歌声。是的，这是一份多好的思想和政治路线的教材啊！它生动的

艺术画面、饱满的革命激情，通过潘冬子这个穷孩子成长为革命战士的艺术典型，形象地表明革命接班人只有在毛主席革命路线的引导下，在党和群众的培养教育下，在阶级斗争的大风大浪中，才能茁壮成长、百炼成钢。他向我们当今的青少年提出这样的问题：如何把自己锻炼成为坚强的无产阶级革命事业的接班人。也启发我们这一代革命老前辈思考这样的问题：怎么对待成长中的‘儿童团’。……冬子的成长经历，使我们深深地感觉到：一个真正的革命战士必须从小就到阶级斗争的风浪中经受锻炼，培养不怕吃苦、敢于斗争的革命精神，只有这样翅膀才能越飞越硬”[\[17\]](#)。孩子与成人一样，都是国家权力意志的承担者与体现者。

同时，新中国儿童电影中的儿童并不具备个体化的身份，纯粹个体性的身份早已掩避在集体经验的背后。换句话说，电影中的儿童虽然以儿童个体出现，但这种“个体偶在”只是身份的表层结构。在新中国儿童电影中，儿童身份的深层结构应该是集体身份的亮相。集体身份，根据克劳斯伯格（Grossberg Lawrence）的理解，是指“人们属于某个单一群体的持久性标志”，包含“这样的一些共享的感情和价值观，认同于某个具有公共性记忆的延续性与共同的经历和文化特性的某个群体”[\[18\]](#)。那么中国儿童的集体身份，自然就是对社会主义意识形态，对社会主义国家本位、国家利益、国家形象的高度认同的人们。他们既有对新中国革命征程的共同记忆，也有对未来社会的一致憧憬。这种集体身份，可以在两个层面反映出来。一是儿童主体是独立的个体，但并非拥有纯粹的“个体身份”，个体中蕴涵着对集体的精神气息和情感特性的自觉归附。或者说，在新中国语境中，儿童的个体身份与集体身份求得了平衡，从而顺利地建构自我个体身份与集体身份的高度一致。关于“个体身份”或“自我身份”，史密思（Smith）教授认为并不是“一种普通的生活和行为的标识”，而是“任何个体对某些共同的经验和文化特点的主体性情感或价值观”[\[19\]](#)。与集体身份相比较而言，个体身份更注重主体情感，强调个人的身份认同。而在新中国的儿童电影中，儿童个体是没有个人情感的纯粹存在，他们的情感，总是依附在集体情感之中。如《菱角将军》赞美坚守传统道德的农村儿童，这是菱角湾村田小满的绰号，是村里名副其实的孩子王，在与聚众赌博等的宣战中，他实际扮演了传统美德的有力维护者。他的儿童的个体身份，与精神文明的群体追求合而为一，个体与集体遇合，儿童的主体

体性情感与成人的群体性情感的纽带，最终使田小满成为无论是孩子还是成人的集体身份的代言人。《我们手拉手》聚焦于中国共青团与少先队开展的国内少年儿童广泛参与的互助互学的道德实践活动——“手拉手”活动，其题材的选择，就明显体现出儿童个体的成长与社会的密切关系。在这里，单指的、个体的主人公“我”并不存在，实际上是复指的“我们”，是“们”的复数指称，儿童个体附加着教化的功利、实用功能，是集体的工具身份的亮相。李泽厚先生曾说，当救亡压倒启蒙，势必“压倒了知识者或知识群对自由平等民主民权和各种美妙理想的追求和需要，压倒了个体尊严、个人权利的注视和尊重”[\[20\]](#)。既然如此，儿童的个体身份也就只能向功利的集体身份就范。二是新中国儿童电影中的儿童形象，本来就是人物群像，群体性的活动替代了儿童个体性的活动。这应该可以说是长久以来我们对儿童进行集体主义教育的良性结果。如《红象》是三个傣族小朋友的集体出行，在原始森林中寻找传说中的红象；《普莱维梯彻公司》是五个儿童组成的“家庭教师”公司，他们来到四个缺乏完整人格的家庭，开始了走上社会的一场“非凡”的实验，以群体的方式感受课堂中无法感受的人生体验。还有《两个小足球队》、《小伙伴》、《红孩子》、《两个小八路》、《四个小伙伴》、《五〈二〉班》、《五虎将》、《少男少女们》等，本身儿童主体就以团队呈现即以“打包”的方式出现。影片并不追求个体的个性，而带有明显的“红色”集体色调。如《大跃进中的小主人》也是一个堪为典型的例子。这部儿童电影由四个短片组成。《服务》讲述了大跃进中一群“红领巾”到新华书店参加义务劳动的故事；《小气象台》说的是一群爱科学的孩子组成气象小组，为支援农业大跃进做出了贡献；《文化先锋》歌颂了一群孩子在农村用8天时间，扫除800个文盲的事迹；《少年工厂》讲述7个中学生办起了肥料厂，帮助农业社解决了困难。他们“们”的个体身份政治具有内在的共约性，在个体与个体的相互协作与互动中，在汇聚中合理、合法完成对集体身份的构建。与其说集体身份的认同迎合了主流意识形态，不如说他们共同参与建构了“国家仪式”的意识形态象征秩序。

三

当代哲学家维特根斯坦说：“人的身体是人的灵魂的最好的图画”[\[21\]](#)。而其实，远在古代希腊，古代神哲就视哲学为爱智慧的学问，认为追求知

识和美德是人生的最高境界，无论是知识还是美德，都只关系到精神身体，而肉体欲望的身体在柏拉图那里被视为人性中低劣的部分。在柏拉图看来，人有身体和精神、灵魂与欲望两个向度，精神、灵魂高于身体欲望。从逻辑上讲，心灵诗学侧重养心，身体诗学侧重修身，两者的结合使人身心和谐，美善兼备。这是柏拉图身心构想的“理想国”。因为，身心和谐最终归于心灵和谐，美善兼备最终归于文武兼修。前者是理想境界的体现，后者是理想人格的范式。显然身心两维的追求是全球身体修炼的共谋。对于新中国儿童来讲，新的意识形态早就对国家化的儿童身体的身心有过设计与规训。我们按照自然时序作一番非穷尽式的罗列：1957年，新中国的领袖毛泽东主席在最高国务会议上提出：“我们的教育方针就是使受教育者在德育、智育、体育几方面都得到发展，成为有社会主义觉悟的有文化的劳动者”。1958年，毛泽东提出的“教育必须为无产阶级政治服务，教育必须同生产劳动相结合”，写入了中共中央、国务院《关于教育工作的指示》中。1978年通过的宪法中指出：“我国的教育方针是教育必须为无产阶级政治服务，教育必须与生产劳动相结合，使受教育者在德育、智育、体育几方面都得到发展，成为有社会主义觉悟的有文化的劳动者。”1981年，作为建国后历史反思的重要文件——《关于建国以来党的若干历史问题的决议》，提出了“坚持德智体全面发展、又红又专、知识分子和工人农民相结合、脑力劳动和体力劳动相结合的教育方针”。同年11月召开的五届人大政府工作报告，又指出教育目的是“使受教育者在德育、智育、体育几方面都得到发展，成为有社会主义觉悟的有文化的劳动者和又红又专的人才，坚持脑力劳动和体力劳动相结合，知识分子和工人农民相结合”。1985年，中共中央在《关于教育体制改革的决定》中提出，教育要为90年代至下世纪初叶我国经济和社会发展培养新的能够坚持社会主义方向的各级各类人才，“这些人才都应该有理想、有道德、有文化、有纪律，热爱社会主义祖国和社会主义事业，具有为国家富强和人民富裕而艰苦奋斗的献身精神，都应该不断追求新知，具有实事求是、独立思考、勇于创造的科学精神”。1986年通过的《中华人民共和国义务教育法》规定：“义务教育必须贯彻国家的教育方针，努力提高教育质量，使儿童、少年在品德、智力、体质等方面全面发展，为提高全民族的素质，培养有理想、有道德、有文化、有纪律的社会主义的建设人才奠定基础。”1993年颁布的《中国教育改革和发展纲要》中，重申了

我国新时期的教育目的包含在新时期“教育必须为社会主义现代化建设服务，必须与生产劳动相结合，培养德智体全面发展的建设者和接班人”这一教育方针中。1995年，我国教育的根本大法《中华人民共和国教育法》规定教育目的为“培养德、智、体等方面全面发展的社会主义事业的建设者和接班人”。1999年6月的全国教育工作大会对这一目标细化，增加了“以培养学生的创新精神和实践能力为重点”的内容^[22]。在这些教育目的（或教育方针）中，反映出新中国成立以来在教育发展和改革中的基本精神：鲜明地提出我国教育目的的社会主义性质，培养全面发展的人才，培养的唯一途径是与生产劳动相结合。但同时，教育目的的培养对象始终落实到“劳动者”、“建设者”、“接班人”上。反映出来的新中国教育的主导价值，是适应中国社会政治经济发展逻辑的一种理性。培养的人，一方面“训身”是为政治、经济建设服务的“工具”的人，另一方面“塑心”是具有一定的思想道德品质的德育人。

按照这般培养儿童身心的社会主义国家教育逻辑，新中国儿童电影对承担“国家的仪式”主题实施的儿童身体的摹写，一直注重儿童身心双向的健康和全面发展。基于此的儿童身体素养，一方面要勇于献身，强调为革命事业的“肉身”的奉献，另一方面又十分注重儿童身体的精神性生产力量，即担当新中国革命和建设仪式重任的工具人与德育人的双性同构。这既是新中国儿童电影对儿童仪式生活的反映，同时也是对理想儿童身体意象培育的想象。

新中国儿童电影对承担“国家的仪式”重任的儿童身心两维的培养与想象，主要体现在对儿童仪式成长的书写中。这种成长仪式，指涉身心两个重要维度。因为一个负载着“国家仪式”表演重任的身体应该具备体格强健的工具人与心智健全的德育人的双重质素，这样的身体才是意识形态话语中的理想的身体意象。如反映校园生活的儿童电影，一般采用“先进帮后进”的成长叙事模式。如《祖国的花朵》表现了一群中国少先队员在老师和志愿军叔叔的帮助关怀下，幸福地成长。影片通过一所小学五年级学生之间共同进步的故事，先进生帮助后进生、好孩子帮助有缺点孩子的故事，传达了一个接班人所需的身体与心两方面要求的信息。杨永丽和江林是两个后进学生的代表，特别是杨永丽，有着招人喜欢的大眼睛，但任性傲气，存在着明显的缺点，后来在老师、同学和志愿军战士的帮助下，改正了自己身上存在的缺点，进入到少先队的行列。这个模式，很长时间内成为新中国儿童电影的叙事模式。建国初到文

革中的儿童电影，像《罗小林的决心》、《雁红岭下》、《哥哥和妹妹》、《兰兰和冬冬》、《阿福寻宝记》、《花儿朵朵》、《天天向上》、《向阳院的故事》等等，都以学校中的孩子为对象，注重表现他们从有一些不良习惯到最后改正错误、养成良好习惯的变化过程。这一成长仪式与战争儿童影片的不同在于，在影片的开始，儿童主人公并非是完人，但到影片的最终，他们具有了“高大全”的革命乌托邦的品质。影片把儿童的全部生活置于“错与对”、“好与坏”的对立式冲突情境中，矛盾解决的结果，使电影中的儿童形象成为符合社会主义意识形态和“国家的仪式”需要的培养对象。即使改革开放以后拍摄的校园儿童影片，也仍然若隐若现地沿用了这样的叙事格局。如《候补队员》，小学生刘可子有良好的身体素质，但不爱学习，也不守纪律，被业余体校拒之门外。在教练和老师的帮助下，刘可子不仅学习成绩优异，而且由候补队员成为名副其实的武术队员。《特混舰在行动》中，几个调皮的男生，也具有“后进生”的特点，玩皮，喜欢恶作剧，甚至考试作弊，但同样有优秀生的潜质。最早涉及中学生“早恋”的《失踪的女中学生》，主人公王佳也一样有着从落后到进步的成长轨迹：因“早恋”而迷失——离家出走——父母帮助——重返校园。《少年犯》是一个极端的例子，可以说“少年犯管教所”是一所特殊的学校，它属于校园的特殊空间。关押在此的方刚、肖佛、沈金明等人，即使身陷此境仍陋习不改。富有责任感的《社会与家庭》杂志社记者谢洁心对他们进行了灵魂的劝导，他们终于回到阳光明媚的生活中来，沈金明还考上了大学，成为社会有用的新人。在这里，管教是对肉体的禁锢抑或惩罚，谢洁心的工作由惩罚肉体转向加工灵魂，由“酷刑”转向“规训”，由对身体的直接惩罚转向到灵魂的训导，从表面上看是对身体的控制放松了，但实际上，在对身体系统的改造中，灵魂“不断地在肉体的周围和内部产生出来”^[23]。而90年代以后的儿童校园电影，“先进帮后进”的电影被置换为“成长是一次次的挫折”的伦理模式，其实不过是这一经典校园影片成长模式的翻版。如《成长》，影片小主人公赵小涛从落地开始，父母就对他充满期望，节衣缩食，学音乐，学表演，均未取得理想的效果。小涛经历了一系列的挫折，突然理解了父母，成为一个非常懂事的孩子。显然，在校园现实题材的儿童电影中，塑造德智体各方面全面发展的好孩子是新中国意识形态的身体诉求，无论是儿童主

体形象从不好到好的成长过程，还是讲述孩子成长的一次次挫折，其实恰是新中国意识形态对旧意识形态改造过程的身体隐喻。

其他题材类型的儿童电影，对儿童主体形象的刻画，也均恪守身心双全的原则。这是将儿童置于新中国国家概念中进行模型化、模范化理想人格塑造的行为。即使是革命历史题材，还是现实故事，在个人记忆与历史影像中，“训身”与“塑心”的身体意象弥漫在整个社会意义的结构之中，因为“身体并不存在或源自于一个社会真空状态”，实际上，“从清末以降的财政情势，和它所激发的高亢民族主义论调，就对身体发展产生推动力式的影响，使身体的开发一直摆脱不了国家化的趋势”。[\[24\]](#)。所以从儿童电影的类型来看儿童身体，均可以看出社会结构对身体生成的影响。如作为新中国主旋律电影重要组成部分的儿童革命战争影片，虽然反映的是建国之前的革命历史生活，但他的成长过程和主题显然有着新中国社会结构对身体规训的痕迹。这一模式呈现出它的叙事的共同性：一个小英雄如何在血雨腥风中从普通群众成长为合格的共产主义小战士。如《小兵张嘎》中的嘎子，淘气任性，鲁莽幼稚，打架斗殴，身上有很多缺点，经过革命的洗礼，在共产党人的帮助下，终于成为一个自觉的、有组织纪律性的、有革命理想的共产主义战士。以嘎子为代表的战争儿童，自发地投身革命源于家仇国恨，自觉地成为革命小英雄是革命意识、集体意识的萌发，儿童角色的塑造成为阐释“训身”与“塑心”理念的窗口。农村题材的儿童电影通过伦理亲情来表达主人公的优秀品质，突出的是长期以来中国人的传统美德的影响。这些人物具有牺牲精神，勇于承担家庭责任，敬长尊亲，重义轻利，传统道德伦理人格的塑造贯串于新中国农村儿童电影的创作。如《哦，香雪》中的香雪，作为农耕文明中的至纯守望者，她并没有被现代的物质生活所诱惑。导演王好为选择了“从生活的常态中去表现农耕文明与工业文明的撞击与融合，表现自然的美、少女的美”。导演苦心经营质朴、温馨的氛围，包括它的朴拙、封闭和贫困。“这就是香雪们的生活氛围，这就是产生香雪们那样善良、单纯、质朴的生活氛围，这就是香雪们不安于一成不变地生活下去，决心追求一些现代文明的生活氛围”[\[25\]](#)。现代文明给香雪们带来了憧憬和商机，但他们的传统伦理内核丝毫没有受到冲击。《背起爸爸上学》的石娃面临父亲瘫痪、学业的双重压力，家境的贫寒迫使辍学的姐姐嫁人换取学费，求学的要求使其以非凡的勇气每天两次背着父亲上学。“作为一部以

‘家’为核心，以‘孝’为主旨的影片，孩子背起的不只是他因瘫痪的父亲，而是中国传统文化的伦理主题” [26]。当身体的管理由家族之手移交到国家之后，孝行治国其实就是救亡图存的隐语。《草房子》是一部介于农村和校园生活之间的儿童影片，它借助儿童桑桑的视角，渗入关于时光流逝、关于人情冷暖的感叹。它由几个辛酸的故事组成：桑桑欺负天生秃顶的同学秃鹤；桑桑对什么都比自己强的班长杜小康搞恶作剧；桑桑弄丢了老师的情书，导致老师的女友他嫁；桑桑喜欢的女同学纸月亮因外破去世离开学校……桑桑在油麻地乡村小学留下了难忘的童年记忆。当桑桑看见找回自尊的秃鹤独自嚎啕痛哭时，第一次咽下愧疚的泪水。当杜小康家庭破产，退学去放鸭子摆小摊时，桑桑将父亲舍不得用的笔记本抄上课堂笔记送别给他，为此还挨了父亲的一顿揍。正是这一串串调皮带来的伤痛，铺就了桑桑的成长之路。电影带有鲜明的散文风格，里面看似不经意安排的童年记忆片段，却是童年心灵成长的关键点，也就是所谓“塑心”的构成要素：秃鹤让桑桑懂得要怜惜“弱者”，杜小康让他记住做人要自重，父亲让他明白知恩图报、孝敬长辈，老师失恋教会他懂得承诺的份量。电影真诚而诗意地歌颂了至真、至善、至美的人间情感，在工具身体之外融聚了德育身体几乎全部的元素。

当然，新中国儿童电影从普遍意义上来讲，都具有强烈的励志功能。如后进生转变型、缺点改正型、经受挫折型等，都将励志作为身心锻造的一个重要精神标杆。励志的前提是经受苦难，“苦难意识作为一个显著的特征普遍存在于励志类儿童影片中，换句话说，苦难意识已成为励志类儿童电影的标志之一”

[27]。残疾题材的儿童影片，其经历苦难而显现的励志效应更为严重鲜明和突出。如《隐形的翅膀》表现了双臂残疾少女和不幸命运顽强拼搏的感人故事。不幸失去双臂的志华，妈妈精神受到刺激，患上间歇性精神病。经过长年累月地练脚上的功夫，志华用脚学会写字、吃饭、洗脸、漱口、穿衣，最终赢得了上学的机会。一次，妈妈精神恍惚，走进泡子里，母女俩差一点被水淹死。此后，志华立志学会游泳，并承担起了照顾妈妈的责任。志华参加高考，因为报的志愿不合适，没有被录取。她妈得知消息后，经受不住打击，精神分裂症再次发作。志华刻苦训练，取得了参加全国残疾人游泳锦标赛的资格……但是，她的妈妈再也没有回来。志华的残疾，用技术本领的身体来弥补肉体生命的不足并使自己的肉体闪光，经历苦难而磨砺出的意志品格，使其精神得到了升

华。身心双重属性的结合，彰显了志华的人格魅力，从个人身体的孕育中显示了理想身体意象的张力。这样身心一如之共同体的身体，是新中国身体思想最突出的面相，更是中国革命与建设的“国家的仪式”的栋梁之材。显然，“国家和个体同样都是身体，都是一种力的意志”^[28]。国家对个体身体的要求，是为了国家身体的强健，个人和国家身体其实是合而为一的。

（叶志良，教授，浙江师范大学人文学院，321004；林可，助教，浙江师范大学人文学院研究生，321004）

* 国家体育总局体育文化发展中心研究课题，课题号 08TYWH017。

[①] 参见胡志毅：《国家的仪式——中国革命戏剧的文化透视》，广西师范大学出版社 2008 年，第 94 页。

[②] 高丙中：《仪式与社会变迁》，郭于华主编《仪式与社会变迁》，社会科学文献出版社 2000 年，第 311 页。

[③] 郭于华：《民间社会与仪式国家：一种权力实践的解释——陕北骥村的仪式与社会变迁研究》，郭于华主编《仪式与社会变迁》，社会科学文献出版社 2000 年，第 364 页。

[④] [美]彼得·布鲁克斯：《身体活——现代叙述中的欲望对象》，朱生坚译，新星出版社 2005 年，第 28 页。

[⑤] 葛红兵、宋耕：《身体政治》，上海三联书店 2005 年，第 16-17 页。

[⑥] [法]马塞尔·毛斯：《社会学与人类学》，佘碧平译，上海译文出版社 2003 年，第 304 页。

[⑦] [英]安东尼·吉登斯：《现代性与自我认同》，赵旭东等译，生活·读书·新知三联书店 1998 年，第 111 页。

- [8] 黄宝富：《身体世界是艺术奥秘的谜底——论体育电影的身体美学》，《当代电影》2008年第三期，第124页。
- [9] [法]皮埃尔·布迪厄、[美]华康德：《实践与反思——反思社会学导引》，李猛等译，中央编译出版社1998年，第13页。
- [10] 汪民安：《身体、空间与后现代性》，江苏人民出版社2005年，第74页。
- [11] 转引自[美]Edward W. Soja：《第三空间——去往洛杉矶和其他真实和想象地方的旅程》，陆扬译，上海教育出版社2005年。
- [12] [英]丹尼·卡瓦拉罗：《文化理论关键词》，张卫东等译，江苏人民出版社2006年，第105页。
- [13] 张之路：《中国少年儿童电影史论》，中国电影出版社2005年，第37页。
- [14] 蒋百里：《军国民之教育》，《新民丛报》1902年，第34-35页。
- [15] 张法：《文艺与中国现代性》，湖北教育出版社2002年，第29页。
- [16] [法]米歇尔·福柯：《规训与惩罚》，刘北成、杨远婴译，生活·读书·新知三联书店1999年，第27页。
- [17] 工农兵学员夏福民：《红星照征途，雄鹰展翅飞——彩色故事片〈闪闪的红星〉观后》，《苏州大学学报》，1975年第一期，第68页。
- [18] Grossberg Lawrence. Identity and Cultural Studies: Is That All There Is? [A]. In Stuart Hall and Paul du Gay (eds). Questions of Cultural Identity [C]. London: Sage, 1996. p102-108.
- [19] Smith. D. Anthony. Towards a Global Culture? [J]. Theory, Culture & Society, London: Sage, 1990. (7).
- [20] 李泽厚：《中国现代思想史论》，东方出版社1987年，第33页。
- [21] 转引自[美]托马斯·拉克尔《身体与性属·编者的话》，赵万鹏译，春风文艺出版社1999年。
- [22] 参见国家教育委员会编：《中华人民共和国现行教育法规汇编（1949-1989）》，人民教育出版社1991年；国家教育委员会编：《中华人民共和国现行教育法规汇编（1990-1995上下）》，人民教育出版社1998年；教育部政策研究与法制建设司编：《中华人民共和国现行教育法规汇编（1996-2001上

下)》，高等教育出版社 2003 年；教育部基础教育司编：《新编基础教育文件汇编》，北方交通大学出版社 2003 年。

[23] [法]米歇尔·福柯：《规训与惩罚》，刘北成、杨远婴译，生活·读书·新知三联书店 1999 年，第 31 页。

[24] 黄金麟：《历史·身体·国家——近代中国的身体形成》，新星出版社 2006 年，第 228 页。

[25] 王好为：《在大山褶皱里采撷——〈哦，香雪〉导演随笔》，《幕后耕耘结硕果——得奖儿童电影剧本集》，内蒙古人民出版社 1999 年，第 391、399 页。

[26] 贾磊磊：《新中国农村电影的多维空间》，《当代电影》1999 年第六期。

[27] 郑欢欢：《电影励志：切入儿童电影的一个角度》，《浙江师范大学学报》2007 年第三期，第 35 页。

[28] 汪民安：《身体、空间与后现代性》，江苏人民出版社 2005 年，第 34 页。