

父親形象的缺位

——重讀電影《祖國的花朵》

• 柳迪善

作為一部兒童影片，《祖國的花朵》(1955) 誕生於政治處於話語霸權地位的新中國語境之中。在這部看似只關涉兒童的影片中，我們能夠辨析出一道道意識形態的烙痕。在《祖國的花朵》中，家庭中的缺父現實以及「教父」的取而代之，共同確立起這樣一個概念：家庭中只允許存在肉體意義上的母親與精神意義上的公共父親——教父，孩子不屬於這個場所，他們應該為國家奉獻自己的青春乃至畢生精力，私人生活在國家的宏大背景中被共產主義理想消解排擠。

一 怪異的父母形象

《祖國的花朵》講述了北京的小學生在新中國的首都愉快生活和學習的故事。影片的兩位主要角色楊永麗和江林是班上唯一沒有加入少先隊的學生，且這兩個後進生的家庭也是影片表現的對象。怪異的是，楊、江兩家中，都只安排了母親的出場；父親，不論是在肉體還是想像層面上，則都缺席了，而且片中人物的對白也沒有

任何涉及父親去向的暗指。在父親缺失的環境中，母親的形象又是如何呢？

楊永麗的母親是一個自私自利的女人，她甚至不贊成積極要求進步的女兒把花裙子借給班上同學表演時穿；江林的母親則是個疾病纏身的女人，江林為了照顧母親而不得不耽誤功課，為了說明這一點，影片專門安排了一段他為母親熬藥的場面。這就是說，本應承擔偉大「母親職能」的兩位母親不僅沒有擔負起撫育新中國後代的責任與義務，反而在物質與精神上對「祖國的花朵」造成了負面的影響與嚴重的負累。因此，我們可以說，這兩個具有代表性的家庭都是父親缺席、母親不健全(肉體上和精神上)的場所。

然而，當我們回憶起影片開頭的場面時，便能隱約體會到雖然母親形象在此處是殘缺不全的，但一個英勇偉岸的「父親」早已奉獻給了「祖國的花朵」：公園裏，一位從朝鮮戰場上回來的志願軍叔叔正在給學生講述戰士如何英勇殺敵、捨己為人、互助友愛的故事。學生圍坐在他的身邊，他

在《祖國的花朵》中，家庭中的缺父現實以及「教父」的取而代之，確立起這個概念：家庭中只允許存在肉體意義上的母親與精神意義上的公共父親——教父，私人生活在國家的宏大背景中被共產主義理想消解排擠。

儼然是一位「父親」，給「祖國的花朵」進行愛國主義和集體主義教育。在筆者看來，這也就是為甚麼影片突出表現兩個家庭「缺父」的原因：作為共產主義事業接班人的下一代不需要血肉親情意義上的父親，而母親也由於各種原因而無法承擔起母親的職責；因此，象徵意義上的「公共父親」便被無限誇大和強調，因為這才是下一代需要的一個有「革命信念、政治過硬、道德高尚」的共產主義「教父」形象。

「祖國的花朵」與這位共產主義「教父」的關係當然只能保持在政治意義的軌道上，而非人倫親情的範疇。片中有這樣一段情節：當學生與志願軍叔叔聯歡後，都按照老師的要求作文記錄這次活動。中隊長梁惠明與楊永麗的作文在班上受到了老師的點評。梁惠明的作文從革命教育意義和對美蔣的切齒之恨出發，表達了強烈的愛黨、愛國情懷和決心向志願軍叔叔學習的遠大革命理想；而楊永麗的作文卻只記錄了自己如何與志願軍叔叔跳舞、如何向志願軍叔叔獻禮物等情節。班主任馮老師對梁惠明的作文給予了很高的評價，並要求全班同學向梁惠明學習，而楊永麗的作文由於

作為「祖國的花朵」在沒有「肉體父親」的空間中，與「精神父親」的關係只能保持着類似信徒與教主之間的距離。在《祖國的花朵》中，志願軍叔叔的形象正是電影中「精神教父」形象的人格化再現。

立意不高而受到了批評。「作文事件」說明，作為「祖國的花朵」在沒有「肉體父親」的空間中，與「精神父親」的關係只能保持着類似信徒與教主之間的距離。像楊永麗那樣流露出絲毫普通意義上的父女情誼則是對「教父」的褻瀆與信仰的玷污。當然，如果我們再仔細思考一番，便能十分容易地猜度出，此處的志願軍叔叔形象正是「十七年」（1949-1966）中國電影中唯一「精神教父」形象的人格化再現。

如果只從一部具有典型意義的影片便推導出十七年國片中存在着諸如「肉體父親缺席」、「精神教父在場」、「母親獨自當家」等現象，則未免顯得武斷，正所謂孤證不立，因此，很有必要簡單列舉幾部同時期的影片進行比較說明。

影片《蘭蘭與東東》（1956）通過兩個孩子——蘭蘭和東東——乘火車從北京到上海找父母的旅行經歷，講述在社會主義大家庭中人與人之間互助友愛、齊心協力，共同建設新中國的溫暖故事。影片雖然在最後一分鐘給觀眾呈現了一個完整家庭的場景，然而，片中那位在建築公司工作的父親卻僅僅只是在結尾的團聚場面中瞬間出現，隨即便被匆忙降下的帷幕阻隔在觀眾的視線之外。而且，父親——作為一位忘我工作的新中國建設者的形象——遠沒有蘭蘭和東東的母親血肉豐滿。起碼，影片還專門為到車站接孩子的母親安排了一場主動陪同農村婦女到醫院給幼兒看病的情節，以表彰她樂於助人的高尚品質。而父親出現的場面，除了一個匆匆在辦公室工作的鏡頭外，基本沒有給觀眾留下甚麼印象。總之，不管是作為家庭場所中的父親，還是作為公共空間中的新中國建設者的形象，他都是一個相對扁平化的角色。片中真正呈現父親



《祖國的花朵》劇照

「形象」的人，其實是以列車員小陶和鄭大光為代表的所有給這兩個孩子以幫助的社會各界人士。因此，父親形象在片中是一個被泛化的概念。

但是，在這個被泛化的「父親」形象之後，是否還有一個高於所有人格化「父親」的「精神教父」呢？答案是肯定的。在影片開頭，有一段關於東東在火車上失蹤、眾人齊心尋找的情節。原來東東一個人跑到另一節車廂，與一群解放軍玩得正高興。影片特意將他在一群解放軍的手風琴、口琴等樂器的伴奏下，站在座椅上動情演唱的一段完整展現給了觀眾。且不說一個幼兒園的孩子是否有能力在即興的伴奏下，高唱得如此深情、動聽，配合得如此協調完美，這一切又是否與一個孩子的能力相匹配？筆者最關心的是東東歌中所唱的內容：「火車開動了，火車火車快快跑，帶我早點到北京，見了毛主席，向他老人家問個好，問個好。」原來答案盡掩藏在這首看似不經意卻煞費苦心安排的歌曲中：孩子表面上是去與相別多時的父母團聚，實際上，他們是到北京去看望一位真正的「父親」。他比血緣親情意義上的那位乾癟瘦小的近視眼父親偉大得多、完美得多。

影片《羅小林的決心》(1955)，講述了小學生羅小林如何在媽媽與同學的幫助下，改掉貪玩與不守時的壞習慣。主人公羅小林的家裏只出現了媽媽與妹妹，父親形象只在影片中兩次得到暗示——一次是當羅小林努力改善不守時的壞習慣、按時回家做作業時，媽媽高興地表揚他說：「真是乖孩子，爸爸回來一定也會高興的。」另一次是父親從外地寄回了《人民畫報》，封面上一張工人的工作照顯眼醒目。但在這部影片中，甚至連父親的照片也沒有出現。

影片《哥哥和妹妹》(1956) 講述的是當父親在外地參加新中國建設時，獨自在家的母親如何擔負起教育下一代花朵的責任。兩個孩子呂小鋼、呂小朵和奶奶於媽媽生活在一起，父親形象只存在於片中人物的講述與照片之中。當奶奶抱怨孩子不聽話時，她會說：「等你爸爸回來，給我買張火車票，我回老家去。」儘管媽媽深夜思念丈夫，通過寫信的方式傾吐感情，但父親始終沒有出現過。

影片《女社長》(1958) 講述的是公正嚴明的青年女社長宋春染克服家庭與外在環境的困難，帶領村民興辦合作社的故事。在宋春染的家裏，宋的婆婆是以寡母形象出現的。在講述新中國空軍立志解放台灣並成功擊落敵機的影片《青雲曲》(1959) 中，男主人公春林也只有一個被蔣介石軍隊的飛機炸傷腿的老母親。《山村姐妹》(1965) 講述的是思想革命的姐姐金雁幫助貪圖安逸生活的妹妹金鈴轉變思想、兩人共同為合作社貢獻力量的故事，姐妹倆與寡母生活在一起。

到了文革時期，這一情形更加明顯。在講述新中國如何培養第一批女飛行員的影片《女飛行員》(1966) 中，在表現兩條路線的鬥爭、攻擊劉少奇的影片《牛角石》(1966) 中，在響應毛澤東1965年6月26日的「六·二六指示」，即「把醫療衛生工作的重點放到農村去」的影片《春苗》(1975) 中，一系列主人公的家庭中都只有母親出場，父親形象始終缺席。在十七年時期與文革時期，「教父」在眾多影片中都是作為精神意義出現的，這導致了肉體意義上的父親始終缺席的狀態。

通過具有典型意義的《祖國的花朵》的分析及相關影片的旁徵，我們是否可以做這樣的猜想：作為社會基本結構的家庭被設定為肉體父親缺

通過對《祖國的花朵》的分析，可以猜想作為社會基本結構的家庭被設定為肉體父親缺席、母親獨自支撐門戶的場所，而在這個場所中，總會有一個形而上意義的精神「父親」。狹小有限的家庭被巧妙地置換為宏闊無垠的國家。

席、母親獨自支撐門戶的場所，而在這個場所中，總會有一個形而上意義的精神「父親」無處不在地存在着，他是所有孩子的「父親」。正因為這個「超父」的存在，狹小有限的家庭在此處被巧妙地置換為宏闊無垠的國家，家國天下的傳統思想再次顯山露水地昭示出來。

二 扭曲的家國關係

正如前文所提到的，在《祖國的花朵》中，肉體父親始終不見影蹤，而本該擔負起撫養責任的母親又力不勝任。因此，這樣一個家庭場所，不得不引人深思：「祖國的花朵」是否有必要繼續呆在這樣一個空間中？是否應該在具備初步自立能力時便捨家赴國？其實，這裏的「家」已經被置換成了「國」，因為他們的「父親」在家庭之外，在北京，在天安門，在無處不在的中國大地上。

其實，在《祖國的花朵》中，我們也能隱約找到私人空間(家)被「妖魔化」、公共空間被無限美化的痕迹。如當影片表現楊永麗和江林的家時，光線效果總是偏暗淡，空間環境也營造成冷清、壓抑、局促的感覺。當表現楊永麗在家養傷、江林在自家空院子(沒有生氣)裏給母親熬藥時，這兩處私人空間(家)便立刻喚起觀眾同情、悲哀、暗淡的消極心緒。而當影片在表現公共空間如遊人如織的公園和陽光普照的教室時，卻總是給人昂揚向上、積極進取、樂觀充實的感受。總之，私人場所(家)是一個正在凋敝衰敗的地方，而公共環境(國)則是一個不斷給人力量、促人奮進、希望無限、前途無量的廣闊天地。「祖國的花朵」當然應該盡量少地呆在陰

冷的家庭中，他們應該在自立以後立刻離開且盡快融入到祖國的大家庭中。

當筆者從影片《祖國的花朵》中推導出這樣一個思路時，莫名聯想到了精神分析學說的創始人弗洛伊德(Sigmund Freud)依據精神病案的精神分析資料進行遠古人類學闡釋的一部著作——《圖騰與禁忌》(*Totem und Tabu*)裏的一段文字^①：

在達爾文所指最原始的遊牧部落裏並沒有看到圖騰觀的痕迹。所有我們所發現的，只不過是一個充滿暴力和嫉妒的父親將部落裏所有女性擁為己有，然後驅逐他已長大的兒子們。此種最早期的社會形態並未被視為觀察研究的對象。

正如榮格(Carl G. Jung)所認為的那樣，神話原型和當今個體心理深層的原型很可能以相同的方式出現一樣，我們也有理由相信，此種最早期的社會形態在現代社會中也會以某種方式變形再現。從這段關於原始先民的父子關係的描述中，我們似乎讀出了十七年中國電影中所反映出的配偶關係、父子關係、家國關係與原始先民的一絲邈遠的聯繫——正如《祖國的花朵》所表現的那樣，肉體父親無一例外地被放逐、閉鎖在記憶之外，代之而來的是那位充滿暴力和嫉妒的「父親」，他將部落裏的所有女性都擁為己用。

我們從影片中抽離出的這一概念也能夠在同時期的其他影片中得到印證。如前所述，縱觀十七年的中國電影，我們能夠辨析出一條相對明顯的關於家庭關係的構思法則，即當影片中出現家庭成員時，除了設置母親和子女外，父親形象多半是缺席的，偶

在《祖國的花朵》中，私人場所(家)是一個正在凋敝衰敗的地方，而公共環境(國)則是一個希望無限、前途無量的廣闊天地。「祖國的花朵」應該盡量少地呆在陰冷的家庭中，盡快融入到祖國的大家庭中。

爾出現也是帶有需要被改造的思想問題時才出場；在這個家庭場所中，父親形象的替代者是公共父親——「精神教父」。這種構置配偶關係與父子關係的模式與最原始的遊牧部落中「一個充滿暴力和嫉妒的父親將部落裏所有女性擁為己有」十分相似。

接下來要考察的一個問題是：這個充滿暴力和嫉妒的父親將部落裏所有女性擁為己有後，如何驅逐所有已長大的孩子？驅逐方法之一便是將家庭「妖魔化」，讓孩子在家庭中得不到任何溫暖。如在《祖國的花朵》中，楊永麗對母親便沒有流露出絲毫依戀的情感，沒有表現出一個同齡的正常孩子對母親的依賴；江林則在家庭中成為了實際支撐門戶的小男子漢。與此形成對比的是，孩子在公園、在學校裏卻顯得活潑健康、無憂無慮；讓這群孩子羨慕不已、神往憧憬的彷彿是志願軍叔叔講述的炮彈橫飛的異國他鄉。總之，影片調動了種種手段使家與國、私人空間與公共空間形成了明顯的對比關係，以此令「祖國的花朵」自發產生離家赴國的決心與勇氣。與原始先民不同的是，此處的父親對孩子的「驅逐」不是以生硬的暴力形式呈現，而是在充分調動個人對共產主義理想的膜拜與迷戀中，通過政治話語的途徑實現的。

在十七年時期的一系列讚美主人公遠離城市（家之所在）、到邊緣地區支援國家建設的影片如《護士日記》（1957）、《青春的腳步》（1957）、《生活的浪花》（1958）、《上海姑娘》（1958）、《懸崖》（1958）、《北大荒人》（1961）、《青山戀》（1964）中，離家赴國的概念其實始終是一個貫穿其中的思想資源。而文革時期轟動一時的影片《年青的一代》（1965）也無不是在諄諄教導年青人應該放棄私人空間、家

庭生活，自豪而驕傲地投入到轟轟烈烈的國家建設中去。

三 結語

要之，從《祖國的花朵》及類似影片生發出的關於父親形象及家國關係的思考，隱約指向了十七年時期真正表現私生活影片相對匱乏的事實——與家庭相伴而生的私人生活及在此空間中發生的一切衝突，在這時期的影片中沒有得到應有的表現：往往是在甜蜜的家庭生活本應來臨之時，國家事業便不期而至。然後，將順理成章的美滿婚姻昇華為奔赴國家建設的第一線。那些蠢蠢欲動、欲言又止的兩性話語十幾年來不斷層層疊加在國產片銀幕的外圍空間，成為一個時代最壓抑悲切、也是最沉默的吼叫，回蕩在歷史的天空。亦或，當個人利益與國家利益發生嚴重衝突時，黨組織的一句金玉良言便將個人必須犧牲一切利益而必然產生的痛苦、恩仇化為煙雲，消散在喜氣洋洋的共產主義偉大思想的話語之中；又或是根本不需要黨組織在思想上給予幫助，主人公便能十分自覺地把個人利益碾碎、消弭在俊秀無比的集體利益的巨體之下而毫無怨言。

這些便是一部《祖國的花朵》給筆者的點滴啟示與浮翩聯想。

影片調動了種種手段使家與國、私人空間與公共空間形成了明顯的對比，令「祖國的花朵」自發產生離家赴國的決心與勇氣。此處，父親對孩子的「驅逐」是在充分調動個人對共產主義理想的膜拜與迷戀中，通過政治話語的途徑實現的。

註釋

- ① 弗洛伊德 (Sigmund Freud) 著，楊庸一譯：《圖騰與禁忌》（北京：中國民間文藝出版社，1986），頁176。