

戰爭電影的史觀與異化：

從「波坦金戰艦」到「集結號」的省思☆作者：習賢德

當代戰爭電影的主題多鎖定二次大戰後的戰史與人物，無論編劇立場為何，劇情及鏡頭呈現者多係「成王敗寇」史觀及意識型態強力操作的結果；歌功頌德固不足為奇，誇大戰功、扭曲史實，更屬司空見慣的手法。此種刻意美化自己，對敵方冷血鞭屍的手法，自有內需市場的政治及商業上的考量，但卻無助於戰後重建互信，有違戰爭與戰爭之間，人類一再莊嚴宣誓的信守和平的承諾，而使戰爭電影長期異化為：背負國家教化使命的光環，透過科技包裝後的視聽享樂之歡娛，用以彰顯大舉殺戮意義的盈利工具。

本論文擬選取近年較易取得的美國、蘇聯、日本、韓國、阿根廷及海峽兩岸的戰爭電影為樣本，重點解析各國戰爭電影製作的基調與特性。戰爭電影未必以戰鬥場面取勝，《北非諜影》(1942年)、《戰地琴人》(2003年)均其著例，但主軸依舊圍繞著宰制和凌遲，泣訴歷史陰暗角落。由1925年的《波坦金戰艦》到2008年「金馬獎」勝出的《集結號》，都未能解答電影工業百年來的困惑：人類何以未能自戰爭血淚中學得教訓？

一、緒論：國家武器抑為通俗娛樂？

無論古今中外，人類對戰爭的長期記憶、描述、歌頌與批判，就像對世界和平的永恆召喚一般，年復一年，日復一日，永難休止。因為戰爭是人類歷史文明翻轉、躍進、倒退及沉淪的主要觸媒，無論是勝敗或中立各方，每一場規模各異的衝突、戰役或戰爭，必定投入可觀的人力物力以決高下。於是，戰爭一方面製造了不可一世的國族偶像和戰爭販子，亦同時犧牲了眾多無辜的平民百姓和老少婦孺。更值得吾人深思的則是：無論新聞報導和歷史學者能否客觀辨識加害者與受害者，攻守各方無不用心複製報復的理由；日新月異的殺人工具及巨大沉重的戰債，更留下永難磨滅的可怕傷痕。

美國伊利諾大學傳播學院院長羅素·夏因(Russell E. Shain)認為，廣義的戰爭電影必須具備以下兩個元素：(1)主題要圍繞著人民、間諜戰和士兵等等戰爭基本層面，包括戰事的源由、準備、防範、執行、日常生活及結果或後續。(2)場景不一定侷限於戰場，而且現代的戰爭並非僅指單純的軍事行動，意識型態的爭鬥(例如：冷戰、心戰)亦屬其一。準此，所謂的「反戰電影」(例如：《西線無戰事》、《越戰獵鹿人》)亦可視為戰爭電影的一種。¹

中國電影界前輩人物鄭用之於對日抗戰時指出：「我們深信電影是一種育樂方式，是一種廣告工具，是一種精神糧食，是一種文宣武器」；「甚且我們能深信：現代鋼鐵武器所不能做到的事，我們要用電影去做到它。」所以，「當大敵當前時，我們決不能忽視『電影救國』的途徑，我們更不可以不重視『救國電影』的影響作用，這也就是時代所賦予當前中國電影的使命。」²

電影科技發明至今，幾乎見證了戰爭因果所有的對立與矛盾，廿世紀及本世紀至今的重要軍事衝突，都是全球傳媒光影聚焦的要角。因為，戰爭是人類無可

¹ 潘罡：〈十萬貔貅，千里戎機〉，收錄於：潘罡、林智祥、黃智明、張振芬企畫撰文：〈戰爭電影專題：戰爭美學、戰場經營、英雄形象〉，《影響電影雜誌》第23期，1991年12月，頁103。

² 鄭用之：〈又一頁珍貴的電影史第一手資料：抗戰建國電影製作綱領〉，《今日電影》第71期，1979年6月，頁16。

逃避的、最殘酷的集體考驗和國家總動員；每一場戰爭終結了某個世代，但又同時開啟了另一全新的世代。每個國家的誕生，都伴隨著存亡繼絕，天命在我的傳奇；每個世代，亦深深刻畫了生聚教養的故事。「忘戰必危，好戰必亡」等警句，成了治國者念茲在茲的格言，卻是庶民揮之不去的夢魘。

綜言之，戰爭電影的內容不止是戰爭場景的單調直線式再現，它在編劇、選角、服飾、對白、取景、運鏡等諸多專業考量上，必須在一定的程度上，針對文獻、史實、傳聞、原著文本，進行機動的調整、變化、改動，或者適度的加以放大、誇大，乃至不惜美化戰爭的動機及本質，用以烘托英雄形象，增強說服力，達成攝製的原始政策目標，以結構性的精心包裝，呈現商業必賴的個人美學與暴力美學。

戰爭電影的導演技法，有如張開一張柔軟心靈躺椅，處心積慮地讓觀賞者跌入國恨家仇的情緒泥淖，更透過驚恐駭人的化妝、音效、剪接及後製等手法，營造戲劇高潮後一抒塊壘的清瀉神效，同步釋放現實生活不易解脫的壓力，兼向層次更高的人道聖域昇華。

於是，戰爭電影成了凡夫俗子最廉價的精神奶嘴，成了官方樂此不疲的宣傳武器，也是全球化電影工業鉅子得以日進斗金的商業利器。一百多年來，電影固然忠實記錄了悲歡離合交織而成的集體記憶，但更在各擁其主的史觀操弄之下，恣意扭曲不容竄改的真相，顛倒是非黑白，而使人類反戰的訴求及追求和平的心聲，一再淪為畫餅。

伊凡·布特爾(Ivan Bulter)1974年《戰爭電影》一書，收錄1901至1971年的七十年間，與以下七場著名戰爭有關的美國戰爭電影年表及統計如下：

拿破崙戰爭(1830-1815)共有16部；美國南北戰爭(1861-1865)有關者共有13部；第一次世界大戰(1914-1918)共有121部；西班牙內戰(1936-1939)共有13部；第二次世界大戰(1939-1945)共有255部；韓戰(1950-1953)共有22部；至於惡名昭彰的越戰，因《戰爭電影》付梓時僅統計至1968年，距南越淪亡尚有七年之久，故包括1968年出品的《綠扁帽》在內，亦僅4部。³

傑瑞米·迪凡(Jeremy M. Devine)1995年所著《每秒廿四格裡的越南》(Vietnam at 24 Frames A Second)一書所分析的越戰電影，全球自1948年至1993年共拍攝了360部。⁴

根據1981年統計，美國以第一次世界大戰為主題或與此時代背景相關的英語電影，自1914年第一次世界大戰爆發至1941年美國對日宣戰為止，即多達409部，竟然比前述布特爾的統計超出了288部之多！⁵筆者大膽揣測，如此差距頗有可能是因兩人戰爭電影的認定基礎有別，而後者採用了更廣義的概念。

勞倫斯·奎爾克(Lawrence J. Quirk)1994年編著之《偉大的戰爭影片》(The Great War Films)一書，則揀選75部電影進榜；巧合的是，頭尾兩片主題同為南北內戰：由1915年著名默片《國家的誕生》掛頭牌，墊底的則是與1863年11月19日賓州蓋茨堡國家公墓落成，林肯總統發表「民有、民治、民享」著名演講相關的影片，1993年首映的《蓋茨堡》。⁶

³ Butler, Ivan(1974)*The War Film*, South Brunswick & New York: A. S. Barnes and Company,pp.153.-185.

⁴ 參見：Devine, Jeremy M.(1999)*Vietnam at 24 Frames A Second: A Critical and Thematic Analysis of Over 400 Films about the Vietnam War*, Austin: University of Texas Press,pp.371-374.

⁵ 參見：Isenberg, Michael T.(1981)*War on Film: The American Cinema and World War I, 1914-1941*, East Brunswick, N.J.: Associated University Presses, Ltd.,pp.249-260。

⁶ 參見：Quirk, Lawrence J.(1994)*The Great War Films: From the Birth of A Nation to Today*, New York: Citadel Press Book,pp.7-8.

其實，與戰爭背景或紀錄稍有牽扯的電影，一直都不只是純粹的大眾娛樂。蘇聯十月革命成功後，列寧即一直強調電影的宣傳功能，並使其成為推翻沙皇暴政，美化共黨政權的工具，1919年8月27日，列寧簽署法令將照相、電影生產及發行一併移交人民教育委員會領導。這一天標誌著蘇聯電影的誕生。根據形勢需要，十月革命後拍攝了一批表現迫切政治問題的故事片，被稱為「宣傳鼓動片」。國立第一電影學校師生1921年拍攝了《鐮刀與斧頭》，這是蘇聯第一部大型革命題材故事片，表現十月革命期間貧富農間的鬥爭；1923年拍攝另一革命故事片《紅小鬼》。

其後，艾森斯坦(Sergei M. Eisenstein)導演的《罷工》(1925年)、《十月》(1927年)等片，均深受當局肯定及倚重；1925年由其執導的《波坦金戰艦》更廣受佳評，更被視為蘇聯蒙太奇運動的經典作品。

納粹勢力崛起之初，便十分重視電影工業的宣傳之效。1928年12月反戰色彩濃厚的德文小說《西線無戰事》問世，兩年後，美國拍攝的同名電影在德國上映，即引發示威遊行，德國各邦亦紛紛禁映。

為美化希特勒(Adolf Hitler)納粹政權而攝製《意志的勝利》等紀錄片的著名女導演蘭妮·萊芬斯坦(Leni Riefenstahl)回憶，《西線無戰事》於柏林舉行首映時，她遇見了與該片同名小說的作者雷馬克(Erich Maria Remarque)，也事先了解首映受到的阻力。彼時電影院內突然爆出一聲大叫，全場陷入慌亂，起初以為是失火了，婦女和女孩尖叫著從座位上站起來，首映式被中斷；蘭妮·萊芬斯坦跑到街上向圍觀者探詢，方知是一位姓戈培爾的博士⁷在電影開始放映後，唆使人在電影院裡放了上百隻白老鼠製造混亂。⁸

事實上，美國與德國在兩次大戰期間，已經是全球電影霸權之爭的冠亞軍得主，當德國著名的表現派電影《卡利加里博士》於美國洛杉磯市首映時，勢同水火的美國電影工業旗下的軍團公司，即煽動了一次動亂，並透過公眾抗議成功巷地迫使電影院不再放映德國電影。⁹

美國連續贏得兩次世界大戰，成為「民主國家的兵工廠」，並在美蘇冷戰對峙時期變身為手執巨棒全天警戒的「世界警察」，而其對全球電影工業版圖捍衛之力，更可形容為山姆大叔另一隻手中的胡蘿蔔。

以「脫亞入歐」自期的日本軍閥，躍居東亞首席軍事強權後，同樣醉心於電影的宣傳功能。質言之，百年來全球軍事強國崛起前後，無不重視戰爭紀錄片及戰爭故事的電影化，他們將刻意強化戰爭的必要與正當性，即便是以暴易暴，即便是冷戰圍堵，即便是戰敗的一方，也能包裝成師出有名，替天行道。類此隻手遮天，以霸權視野詮釋征戰因果的倨傲心態，不折不扣地將電影當成殺戮合理化的紀功碑。

本文非為解析影片個別劇情而發，內容著重廿世紀電影工業起步至今，曾上映過的當代著名戰役重要紀錄片、被視為經典的戰爭電影，並以筆者能夠自力取得、參照之各國拷貝為研究依據，嘗試判讀主要國家歷來拍攝的戰爭影片特色，及伴隨其愈陷愈深、難以自拔的政治操作和牟利至上的商業沉淪，所連帶產生的無可逆轉的異化現象。

⁷ 此人應係1921年取得波昂大學文學博士，1928年成為納粹黨宣傳部部長、1933年出任德意志第三帝國「國民啟蒙宣傳部」部長的約瑟夫·戈培爾(Joseph Goebbels)。

⁸ (德)Riefenstahl, Leni 原著，丁偉祥等譯(2009)：《蘭妮·萊芬斯坦回憶錄》，台北新店，左岸文化公司，頁63。《西線無戰事》的原作者雷馬克於1939年流亡美國，1970年9月在瑞士去世。

⁹ (英)Puttnam, David 原著，李欣等譯(2001)：《不宣而戰：好萊塢 vs. 全世界》，北京，中國電影出版社，頁97-98。

二、政治掛帥的商戰：成王敗寇的再解讀

自有人類以來便有戰爭，自從電影發明以來，便有戰爭片。戰爭電影作為一種類型，其久遠歷史幾乎與電影的出現同時發展演變。¹⁰戰爭電影所引發的熱情與爭議從未中止，因為電影既是一種經濟貨物，又是一種意識型態的工具，是一種完美的載體，是傳播大眾知識的最高級的媒體，更是宣揚國家形象與政策的有力武器。¹¹

戰爭所標示的是一種極致的衝突表現，而電影則在只求勝利不擇手段的衝突過程中，捕捉人的愛恨情仇；在漫天烽火中，將人的形象彰顯出來。黃志明針對數量龐大的戰爭電影內容，將戰爭片粗分為：侵略之戰、退敵之戰、革命之戰、反戰之戰、獨立之戰、內戰等六種。¹²

唯吾人再次檢視近半世紀以來的戰爭片，眾多以虛構的、隱喻的、嘲諷的故事腳本攝製的作品，場面同樣烽火連天，動作加倍殺人如麻，例如：007 諜報員系列、星際探險科幻影片、復仇奪寶大戰、緝拿軍火販子、反擊恐怖組織、揭發政客陰謀、嘲諷軍隊黑暗面等等影片，其內容或主軸即便依舊附身於新聞報導及史實，乃至想方設法扣緊中共、越共、北韓、古巴、蘇聯，乃至三 K 黨、黑手黨、光頭黨等可憎的假想敵，但其娛樂成份畢竟遠遠高於重現戰史或滿足英雄崇拜的含量，骨子裡只是血腥動作建構的文本，一再盜用了當代戰爭震懾人心的光環。類此形形色色的影片，前述六種分類，顯然很難再予涵蓋；但又很難將它們排除在廣義的戰爭電影之外。

影迷不難發現：同一場經典級重大戰役在理念迥異之下，各國不但在戰時各自誇耀戰果及犧牲之壯烈，用以鼓舞士氣，戰後更一拍、再拍、三拍，甚至邀集昔日敵國，共同詮釋戰爭的因果，用以傳達人類對戰爭愛憎的赤裸人性。

但是，電影形式上的影像思想非常豐厚，聲音節奏快速，訊息不斷傳出，未受過專業訓練的一般觀眾只能接受而無力分析，對訊息中隱藏的意識型態，只要邏輯完整，也就大體上毫無疑問地接受了，經過一段時間大同小異的意識傾注，觀者的意識便會凝結成固定的反應模式，而無法接受任何其他模式傳導。¹³

無可諱言的，古今中外在革命內戰、禦侮決戰中獲得最後勝利的，幾乎都是戰爭電影的生產大國；特別是第二次大戰真正成為兩強的美、蘇兩國，都是運用電影培養愛國情愫，拍攝各色政策宣導影片的大戶。

唯長期冷戰對峙的結果，以美國為首的自由世界國家對前蘇聯電影極為陌生，製作風格及產銷路線亦知之有限。近年筆者利用多次進出中國大陸旅遊的機會，沿途選購若干前蘇聯的 DVD 影片，例如：《波坦金戰艦》、《他們有祖國》、《列寧在十月》、《列寧格勒攻防戰》、《瓦良格巡洋艦》、《兵士的歌謠》、《莫斯科在廣播》等片，始有機會一睹蘇聯戰爭電影的經典之作。

二次大戰衛國戰爭之後，蘇聯拍攝了一批以衛國戰爭為題材的全景式戰爭電影，另亦創作了一批規模相對較小，表現具體戰役的戰爭電影，此類蘇聯作品在世界電影史可謂中首屈一指，它們詳盡地交代了戰爭的政治、經濟、軍事、民族

¹⁰ 廖金鳳編(2002)：《電影指南：動作冒險、喜劇、科幻、戰爭歷史》，台北，遠流出版公司，頁 917。

¹¹ (英)Putnam, David 原著，李欣等譯(2001)：《不宣而戰：好萊塢 vs. 全世界》，北京，中國電影出版社，頁 67,82。

¹² 黃志明：〈為何而戰〉，收錄於：潘罡、林智祥、黃智明、張振芬企畫撰文：〈戰爭電影專題：戰爭美學、戰場經營、英雄形象〉，《影響電影雜誌》第 23 期，1991 年 12 月，頁 105-111。

¹³ 姜澎生(1988)：《電影意識型態研究與文化批判》，台北，谷風出版社，頁 5。

原因，描繪了整個戰爭的來龍去脈、戰鬥進程，刻畫出敵我及第三方各個層面的眾多人物形象，突出表現戰爭進程中的重大事件、戰鬥，詳細展現戰鬥武器及戰術手段，如教科書般準確、細緻。

全景式戰爭電影全都涉及重大歷史事件，大多忠於史實，再現當年情景，並不過於憑空編造。這一類電影場面宏大，人物眾多，投資鉅萬，不少甚至是傾國力拍攝，以求紀念歷史，昭示後人。敵我雙方的將軍們大多冷靜、善戰，有時也塑造少數懦弱、蠢笨甚至叛變的將軍形象。能夠跳出這個套路的人物往往更顯有聲有色。

蘇聯電影的戰鬥場面觀賞性很高，有空戰、海戰、陣地戰、坦克戰、登陸戰等等。基層戰士不同的性格形象在影片中大量湧現。普通百姓活躍在支前的戰線上。而敵後戰線一為遊擊隊，一為情報員，然則此二者在全景式戰爭電影中出現得較少，而多出現在其他戰爭電影中。

作為戰勝國的蘇聯並不特別醜化對手德國，德軍官兵大多驍勇善戰，而非如美國電影那般一觸即潰的紙老虎。對德國人的負面描寫，主要集中在傲慢自大、虐殺戰俘等違反道德因素上。

基於蘇聯紀錄片資料豐富，加上軍事電影的傳統，以及社會主義國家動員的便利條件，蘇聯電影出現的宏大場面，常為其他國家所不能及。動員數萬兵員、數千裝甲車輛的大會戰，努力按戰役進行的歷史製作，使用複雜的電影設備(常用航拍)，真實再現當年場景，其觀影效果自然令人歎為觀止。

值得重視的是，蘇聯和其他國家的全景式戰爭電影，在一段時間以後也在一定程度上和真正的紀錄片一起成為歷史文獻；經常在不同的影視節目中反覆混用，不免也有電影被誤視為紀錄片的情況出現。事實上，這種真假混淆，是非難分的狀況，在全球戰爭影片的後製剪輯時，早已屢見不鮮。

蘇聯還拍攝了大批以戰爭為背景的電影。其中一部分表現戰爭中發生的局部事件，一部分則屬具有人性思想或反省色彩的影片，《波坦金戰艦》、《兵士的歌謠》等都屬之。

愛森斯坦(Sergei M. Eisenstein)的《波坦金戰艦》是一部說教式的史詩片，1926年上映後，在蘇聯境外曾風行一時，國內票房卻大為遜色，且僅僅幾週後就悄悄地從二流電影院撤了下來；因為上映時影院中幾乎空無一人；即使當局偽造觀眾數目，也無法掩蓋其商業失敗的事實。

根據 1923 年的一項調查，在蘇聯發行的電影 99% 是外國影片，許多是德國片，虛構情節的美國片《俠盜羅賓漢》同樣擄獲俄人荷包；蘇聯導演們受到上級批評，因為，他們的作品更適合國外受過教育的觀眾，而非本國普羅大眾，而當局認為後者才是國家拍電影的主要對象。¹⁴

《波坦金戰艦》並非嚴格意義上的戰爭片，但卻是一部對於蘇聯電影乃至世界電影具有開創意義的重要作品。片中戰鬥場面不多，卻深刻地揭示了沙俄時代階級鬥爭的嚴酷，和一場新的革命戰爭必將到來的原因。《兵士的歌謠》表現了一名擊毀坦克立功的年輕紅軍戰士，在戰鬥間隙返鄉探親沿途的遭遇，從另一個側面展現了戰爭中的善惡、情愛與背叛。

蘇聯影片中有一大批反思歷史、審視自我的作品。這些影片有的對戰爭的殘酷進行了哲學意義上的思考，有的對由於戰爭中的特殊環境對自己人產生的懷疑

¹⁴ (英)Putnam, David 原著，李欣等譯(2001)：《不宣而戰：好萊塢 vs. 全世界》，北京，中國電影出版社，頁 96-97。

和傷害進行了反思。例如：《莫斯科在廣播》只算諸多大堆頭中的小品，但刻畫戰地情鴛的男女相思之苦，功力並不亞於西方影片。

蘇聯解體後的戰爭片，在一定程度上受到西方戰爭片的影響，無論主題立意、人物定位或表現形式、視聽技巧，都能找到西方商業電影特徵的鑿痕。¹⁵

根據美國學者丹尼斯·楊伯樂(Denis J. Youngblood)統計，近年俄羅斯拍攝有關阿富汗戰爭的電影有四部(1987、1993、1995及2005年各一部)，與陳臣戰爭有關者七部(1996、1998、2002、2003、2004年各一部，1997年兩部)，可見莫斯科方面並未忽視這兩場區域性戰爭應有的影像記述與詮釋。¹⁶

深受蘇聯共產革命影響的中國大地，其戰爭電影的發展命運，同樣反映在形形色色的作品中。

法國盧米埃兄弟(Auguste & Louis Lumière)發明電影的第二年(1896年)，此項技術即傳入中國。第一個到中國實地拍攝的影片即與戰爭有關：1901年義和團事件爆發後，隨美軍至北京的美籍攝影師拍攝了兩部紀錄片《進攻北京城南門》及《李鴻章》。

至於中國自行拍攝的影片，則是北京豐泰照相館老闆任景豐，延請京劇名伶譚鑫培主演的武戲《定軍山》，以三天時間在相館中的露天廣場拍攝而成。¹⁷

清宣統三年10月10日，革命黨人在武漢起義，南方各省紛紛響應，在此翻江倒海的行動中，新興的電影事業始終支持革命，期間拍攝的新聞紀錄片有《武漢戰爭》和《上海戰爭》，以及在香港製作的《中國革命》。其後，中國電影走出洋商影子，成為中國人獨立自主的事業，始自民國六年提倡新文化和教育出版的商務印書館所成立的活動影戲部。第一部有劇情的故事長片《閻瑞生》於民國10年7月上映造成為轟動，是取材於上海買辦謀財害命勒死妓女的社會新聞。其後，隨著國民黨北伐的進程，民國十六年前後許多電影公司都推出了紀錄片，包括：《蔡公時》、《五卅慘案》等。民國21年「一二八」淞滬戰役爆發，電影界開拍抗日戰爭新聞紀錄片，日本則在「電影國策」下，大量拍攝侵略中國的影片，供應其勢力所及的市場。

民國21年起，中共控制的「左翼作家聯盟」及「左翼劇劇家聯盟」托庇於上海租界日益壯大，被滲透的明星、聯華、藝華、電通等電影公司先後出品違反國策的左派電影，但在要求抵禦外侮的聲浪下，反映時代的影片如《熱血忠魂》、《東北二女子》、《戰地歷險記》、《共赴國難》，均受觀眾歡迎；1935年以「義勇兵進行曲」為主旋律的影片《風雲兒女》，製作雖嫌粗糙，但卻成了大時代的共同語言。¹⁸

平心而論，《風雲兒女》並非多麼偉大的作品，但卻因「義勇兵進行曲」散發的特殊時代意義，及其後變成中華人民共和國國歌的崇高定位，而使抗戰電影的反極權、反封建的政治光芒，幾乎都被左派影人所接收。

抗戰時期電影事業雖有上海這個「孤島」供業者苟延殘喘，但資金與物資奇缺的艱困，相對於日本在東北及中國淪陷區的大張旗鼓，其痛苦疲憊可謂不言而喻。從電影產業及其經營管理的層面而言，戰爭帶給中國電影的是破壞和毀滅；但從電影精神和文化建構角度來分析，戰爭帶給中國電影的，則是轉機和新生。

¹⁵ 林林：〈世界各國戰爭電影總論〉，北京，中國廣播電視協會網站，2008年8月11日。

¹⁶ Youngblood, Denise J.(2007)*Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*, Lawrence, Kansas: Kansas University Press of Kansas ,pp.249-250.

¹⁷ 杜雲之(1988)：《中華民國電影史》(上冊)，台北，行政院文化建設委員會，頁6,11,20。

¹⁸ 同前註，頁27,41,54,169,172,174,204。

日本投降後，中國電影結束戰爭時期形成的獨特格局，又以上海為中心，開始其艱困的產業復興。國共雙方繼續在電影戰線上鬥爭。¹⁹

抗戰時期的愛國電影，自民國 27 年至 34 年，第一部是費穆導演的《北戰場精忠錄》；勝利後，大後方的影業人士回到上海、北平、東北，仍繼續攝製抗日愛國電影，真正可取的是中電公司的《天字第一號》。播遷來台後，台灣農教公司和中製合作攝製《惡夢初醒》，是台灣第一部反共片，接著農教又推出反共片《原來如此》及《風塵劫》。其後，農教與台灣電影事業公司合併為中影公司，挑起了政府遷台後的製作反共愛國片的重責大任。²⁰

但是，政策片除了太重說教不易討好，情節唐突粗糙亦屬通病。民國 68 年《南海島血書》及《南海血淚》兩片記述南越淪亡，眾多船民冒死出亡的悲劇，有很好的主題和故事，卻未拍出真正感人的深度，而遭批評為：「如果製片人和導演有藝術的良心，應該收回重新製作，從充實故事開始，一直做到『片不驚人死不休！』」²¹

抗戰結束時，中共方面推出的「統戰電影」著重於「抗戰和勝利的疑問」上，選取現實題材，誇大歪曲，挑起人們不滿情緒。民國 36 年上映的《八千里路雲和月》與《一江春水向東流》，者還分成兩集推出：上集名為「八年離亂」，下集「天亮前後」。²²單看上、下集片名，即知左派編劇頗能鎖死朝野焦慮的心思，扣緊了主題和基調，似非泛泛之輩的拼湊之作，對國民黨政府的打擊，自然不下於陳雲所撰批判時局的小冊《四大家族》了。

中共建政後第一部自製的戰爭電影是《中華兒女》，根據中共出版的專著觀點，在整個廿世紀，中國戰爭片大致經歷了四次創作高潮。第一次高潮出現在三十年代末到四十年代初，以「怒吼式」戰爭片為主。這些影片在民族危難之時，擔當起號手的角色，為抗戰發出一聲聲吶喊。

第二次高潮出現在中華人民共和國成立後的十七年，以「謳歌式」戰爭片為主，影片多取材於抗日戰爭、解放戰爭或抗美援朝戰爭，用以提醒人們不忘過去，鼓舞人們努力工作，建設新家園。單是 1953 至 1955 年，戰爭片就占了故事片的七分之一。1955 年首次攝製海軍戰爭片《怒海輕騎》，1958 年推出第一部空軍戰爭片《長空比翼》。

第三次高潮出現在文革結束的七十年代末到八十年代中，以「反思式」戰爭片為主，重新審視戰爭與人的關係，挖掘戰爭中人的心理活動，並在表現形式上進行了大膽的探索，是電影創新浪潮中的一支重要力量。

第四次高潮出現在八十年代末到九十年代，「娛樂式」戰爭片是其主流，一方面國家大力倡導「主旋律」創作思想，另一方面在市場壓力下，必須通過「主旋律娛樂化」的方式，發揮戰爭片這一類型的特性。

有趣的是，中國大陸新銳導演，往往都是靠攝製戰爭影片一炮而紅，例如：謝晉導演的《紅色娘子軍》，張藝謀導演的《紅高粱》。

進入廿一世紀後，基本上保持上個世紀九十年代的格局，2001 年的《北緯三十八度》和《衝出亞馬遜》，表明八一電影製片廠仍是製作戰爭片的一支勁旅，不僅繼續致力弘揚革命戰爭歷史，而且開始關注當代和未來中共解放軍的表現。

¹⁹ 李道新(2005)：《中國電影文化史(1905-2004)》，北京，北京大學出版社，頁 115,124-125。

²⁰ 黃仁：〈從抗日到反共：愛國電影有多少？〉，《今日電影》第 64 期，1979 年 2 月，頁 4-5。

²¹ 沈旭步：〈南海的血書和血淚〉，《今日電影》第 71 期，1979 年 6 月，頁 36-37。

²² 杜雲之，前引書，頁 382。

²³唯無論主題如何解讀轉換，以共黨統治為核心的社會主義國家電影，依舊不脫以下特點：(1)有明確的主題思想；(2)有鮮明的英雄或先進人物的形象，以正面人物為主的鮮明性格和模範事蹟來教育大眾；(3)反映歷史的真實和生活的真實；(4)不賣弄技巧，不要噱頭不以庸俗的低級趣味，或小資產階級無原則性的同情(即所謂人情味)；不用色情鏡頭來吸引觀眾，導演手法樸素簡括。²⁴

其實，上層的政策領軍和明文規範所要求的轉變，遠不如導演自身意識上覺醒和躍進來得有效。

曾擔任《紅高粱》男主角，1999年自導自演《鬼子來子》的姜文，在答覆何以他不將「愛國主義」掛在嘴邊，為何不讓中國觀眾在影片中痛痛快快的「打」鬼子時指出，他拍此片目的之一，就是要改變一些抗戰題材的「老片」可能會給人，尤其是給日本觀眾造成一些誤解。從歷史的角度來看，那些片子都很好，確實起到了教育人民、打擊敵人的作用；但如果被日本人拿到日本放映，並以此教育年輕一代，恐怕會說：你們看，中國老百姓哪個不是穿軍裝的軍人？既然他們「全民皆兵」，我們就可以對他們「全民殲滅」。

姜文坦承，拍《鬼子來子》就是要讓觀眾明白，如果想避免我們都知道的那段不愉快的歷史，除了過嘴癮還有什麼辦法。「我不敢說《鬼子來子》給出了這個結論，事實上我一個導演和一部電影也做不到，最高的理想也就是有個方向吧！」²⁵

日本雖然敗降，但在某些上了年紀的日人看來，1945年之降，遠非敗於中國之手。而「中國人最想看到的是有一天，哪位日本首相像1970年12月7日前西德總理布蘭德(Willy Brandt)向波蘭猶太人墓地獻花，再撲通一聲，跪在濕漉漉的大理石石板上一樣，跪拜在盧溝橋上，或是南京大屠殺紀念館前。」²⁶

美國以兩顆原子彈擊敗強敵日本，但敗降一方卻從不口認心服；勝者贏得慘勝之後，只風光不到三年即退守海隅，若再懈怠就會亡國。這正是日本和中國二戰結束未久，命運劇烈震盪後的寫照。

長期以來，無論中國方面的感受如何，日本畢竟是戰敗國中，最敢藉影片為自己平反的國家。敗降初期，朝野頗有悔過之心，其映畫工業一反戰前恣意鼓吹軍國主義思想的路線，拍攝不少以市民戰爭不幸遭遇為主軸的內省作品，例如：《大曾根家之晨》、《民眾之敵》、《戰爭與和平》、《歸國》、《硫磺島之砂》、《長崎之鐘》、《晨曦的逃亡》、《日本戰歿學生手記：傳達我的心聲》、《重逢之前》、《原爆之子》、《真空地帶》、《我是西伯利亞的俘虜》、《野百合之塔》、《悲劇將軍山下奉文》、《紅線基地》、《廿四隻眼睛》、《二等兵物語》、《緬甸的豎琴》等，均獲好評。

但近年日本朝野心理，隨著國力逐漸恢復及右翼勢力在政壇再次抬頭，二戰敗績的自責、悔過意識開始變質，除有意洗刷美國核子傘下「附庸國」的惡名，更借重影像一再自慰，不但出現《亡國神盾艦》這樣的虛構劇本，連未具軍事專背景的漫畫家川口開治，號稱主題為「如何利用核武這毀滅性武器來創造和平」，推出以根本不存在的「大和號」潛艦為主軸的卡通《沉默的艦隊》，來論證日本該往何處去的嚴肅課題，無怪長期大賣後，又被冠上「軍國主義復活」的帽子。

²³ 皇甫宜川(2005)：《中國戰爭電影史》，北京，中國電影出版社，頁99,119,125,137,159,249,266。

²⁴ 周哲璋等編(2007)：《謝晉電影選集：戰爭卷》，上海，上海大學出版社，頁126。

²⁵ 程青松、黃鷗(2002)：《我的攝影機不撒謊：六十年代中國電影導演檔案》，北京，中國友誼出版社，頁84。

²⁶ 西德總理布蘭德於1971年榮諾貝爾和平獎。胡平(2008)：《情報日本》，上海，東方出版中心，頁381-382。

其後，包括影帶等衍生商品，同樣風靡於台灣漫畫迷的小眾社群間。²⁷此情此景，頗似昔日描寫日俄戰爭的電影《二零三高地》在台灣南部上映時，竟有曾任日本兵的老者忘情地以日語振臂高呼：「皇軍萬歲！」那般唐突。

其實，日本電影劇本用以形塑愛國意識和集體主義的特殊傾向，是源自二戰前的慣例。昭和十年(1935年)，日本九州市一處可坐千人的大禮堂舉行美國與日本的拳擊柔道對抗賽，最後日方獲勝，全場歡聲雷動，美國選手垂頭喪氣退場；隨後放映「滿州事變」的電影紀錄片，日軍占領某地，升起太陽旗，觀眾無不使勁鼓掌。

日本展開侵華行動及發動太平洋戰爭前後，電影院放映的自然都是鼓吹忠君赴義的作品。例如：《日露戰爭實寫》、《乃木大將的凱旋》、《軍國義民傳》、《肉彈》、《二百三高地激戰》、《白虎隊》、《台灣討伐隊之勇士》、《彰義隊》、《軍旗》、《軍服之威力》、《西鄉隆盛一代記》、《明治神宮與乃木將軍》、《水兵之母》、《皇國史觀》、《建國之春》、《肉彈三勇士》(1932年，同年有六部同名影片)、《滿州大進軍》、《滿州行進曲》、《勇敢的號手》、《日章旗之下》、《皇輝日本》、《爆擊飛行隊》、《靖國神社之女神》、《進軍之歌》、《軍國之花嫁》、《五人斥候兵》、《巧克力與軍隊》、《上海》、《南京》、《東亞平和之道》、《空中的巨響》、《土與軍隊》、《上海陸戰隊》、《皇道日本》、《燃燒的天空》、《四住戰車長傳》、《戰爭軍隊》(1940年)、《蘇州之夜》、《天業奉頌》、《將軍、參謀與士兵》、《香港攻略：英國崩潰日》(1942年)、《愛國之花》、《馬來戰記》、《翼之凱歌》、《天空之神兵》、《沙鴛之鐘》、《開戰前夕》、《敵機空襲》、《三太郎加油》、《雷擊隊出動》、《你就是下一隻遨翔的雄鷹》、《野戰軍樂隊》(1944年)、《家藤隼戰鬥隊》、《必勝歌》。²⁸

前述《肉彈三勇士》一片，根據其它記載的描述是：短短時間內，竟攝製了一百多部與炸彈三勇士有關的電影，文部省將其寫入教科書，國防婦人會發起組織街村葬禮，豎立銅像，並走家串戶四處宣傳。²⁹

雖然電影仍是日本戰爭時期最普及的大眾娛樂，但同盟國生產的電影幾乎都遭禁映，唯有片名為《史密斯先生去華盛頓》的美國電影，因劇情描述權力掮客鬥爭的醜陋，與美式民主的墮落而獲准上映。至於翹首期待1939年出品的美國內戰史詩片《亂世佳人》能在東京首映的影迷們，則失望萬分。未料1942年2月，新加坡淪陷後，竟有《亂世佳人》拷貝為日軍繳獲，並轉送東京某宣傳單位，一位名叫池田憲實的年輕外交官即私下欣賞過這部影片。³⁰

由上個世紀三十年代至今，電影技術由無聲變有聲，再由有聲變成新藝綜合體，晚近則更加入電腦合成的元素，電影幾乎成了無所不用其極，化腐朽為神奇的幻想國度；走進千家萬戶的虛擬的世界，幾乎取代了最素樸的感官世界。

戰爭電影由百年前紀錄片、寫實片、劇情片等格局，逐步放大為史詩般的藝術經典片，但萬變不離其宗的則是：第八藝術自始無法脫離市場性格，商品化的定位驅使製片人必須靠賣座獲利，於是，「電影就不完全是生活現實的反映，而是商業現實的鏡子；現實不完全影響電影，而反為控制現實，利用現實，甚至於

²⁷ 許嘉祥(1997)：《聲納室報告：「沉默的艦隊」天馬行空解讀報告》，台北，尖端出版公司，頁17,36,58-61,65-68。

²⁸ 參見：(1)北島昇編集：《別冊一億人昭和史：昭和日本映画史》，東京，每日新聞社，1977年12月。(2)南守夫編集：《戦争映画リスト：近代以後の戦争等を主題とした映画一覽》，東京，作者自印，2008年3月。

²⁹ 李建軍(2001)：《軍國之女：日本女性與「大東亞戰爭」》，貴陽，貴州人民出版社，頁31。

³⁰ (美)時代生活叢書編輯，唐奇芳譯(2004)：《瘋狂的島國》，北京，中國社會科學出版社、海南出版社，頁100。

改變現實了。³¹」

日本橫濱市主婦金子直美的憂心，頗具一針見血的洞察力。她指出，「每年八月的終戰紀念活動中，報紙和電視台都要刊播一些關於戰爭悲劇的節目，其影響力與每天播放的科幻動畫片相比，實在不可同日而語。這些動畫片中的角色，無不醉心於絕對正義，就算死掉也能在愛情中復活，體魄強健得連放射線也傷害不了。他們手中的武器五花八門，就算花掉日本 GNP 百分之百也造不出來。這些動畫片極盡技術與藝術之能事，創造了美輪美奐的戰爭場面。」

金子直美痛批「簡直是噩夢」，因為「這種動畫哺育長大的一代，讓人擔心。製作這種動畫的人太可怕了……言論自由是重要的，但製片人和廣告商真的不知道這種動畫的社會影響麼？」³²

其實，金子女士誤解了，因為製片人和廣告商實在太瞭解觀眾的心需求，又為了呼應時局變化並迎合主政者的決策，只要能達到感官的歡娛，真相、真理與道德準則義務，無一不可替換。

近年以硬漢、美女交替擔綱而膾炙人口的美國電影如：《捍衛戰士》、《鐵鷹 F-16》等片，除呈現一種烏托邦式的軍旅生活，更在讚美軍事價值的同時，同步誇示強大的軍事武力，不折不扣的美化戰爭，成為替軍方進行軟性宣傳的意識型態機器。³³此外，美國國防部門很早就懂得如何技巧的將戰爭殘酷景象，包裝成可以任人玩賞的一種商業美學。例如，一枚枚從轟炸機扔下炸彈的畫面，在炸彈順次爆炸時，其節奏與恰與背景爵士配樂若合符節。宣傳片被當成訓練體系的一部份，當然能夠產生看過《美國為什麼要出兵》和美國陸軍部每兩週播映一次的新聞片的軍人，要比沒看的人「更為親戰」。³⁴

何以致之？因為電影或多或少都在三個層面上彰顯其政治本質：(1)在本體上，電影具有解體文化傳統價值的傾向；(2)在模擬上，任何電影都在反映現實，或重新創造現實；(3)在先天上，電影緊密的傳播本質，為它和觀眾之間的關係披上一層自然的政治性層次。³⁵

用錢堆出的卡斯陣容、用錢堆出的場景道具、用錢出的戰鬥場面，一如拿破崙生前所言：戰爭的三要素是：要錢、要花錢、還要花大錢！任何企圖為歷史翻案者，任何為亡者不平的人士，唯有握有充裕資金，真理女神才會欣然赴宴，猶太人至今牢牢掌控好萊塢的宏效，即其著例。

三、各自表述的歷史情結：戰爭史觀及其悲情迷思

戰爭極端恐怖，唯殘酷威權之意旨是從，戰爭造成家毀人亡，飢寒交迫，但是人類為何依舊戰爭不斷？其中一個答案是：和平並非野餐。假如他們未執干戈在戰鬥中冒生命的危險，則快速死亡或慢性奴役便是他們所能想像的必然命運。戰爭的另一動機，是某些人渴望獲得機會，以和平方式屠殺他人；有些人好戰，不僅是為了勝利的榮耀和收穫，而且也為了滿足深仇大恨。

令人驚訝的是：在上個世紀受和平之害的人，遠較戰爭加害者還多。

據估計，自 1900 年以來，約有 3,500 萬人直接死於軍事作戰，其中 2,500 萬

³¹ 鄭炳森(1970)：《五十年代的電影戰爭》，台北，中國電影文學出版社，頁 367。

³² (美)Gibney, Frank 原著，尚蔚、史禾譯(2003)：《戰爭：日本人記憶中的二戰》，北京，中央編譯出版社，頁 372-373。

³³ 李東儒等譯：〈電影、政治與意識型態〉，《當代》第 73 期，1992 年 5 月，頁 95。

³⁴ (英) Bourke, Joanna 原著，孫寧譯(2005)：《面對面的殺戮》，南京，江蘇人民出版社，頁 20-21。

³⁵ (美) Monaco, James 原著，周晏子譯(1983)：《如何欣賞電影》，台北，中華民國電影圖書館出版部，頁 165。

人是平民，是被陸海空軍部隊使用最新裝備和技術屠殺的。但在同一時期，至少另有一億人被警察或其同等身分的人所殺，幾乎從不用重兵器，而用飢餓、暴露於惡劣天候、鐵絲網和強迫勞動等方法集體屠殺；其餘則用輕兵器槍決，或用棍棒擊破頭顱、以卡車碾過，或用毒氣殺害。這種「監獄式的和平」會相當穩定，因為監禁者和被監禁者都相安無事。

但是，為戰爭所付出的流血犧牲，並非全然沒有正面的報償。歐洲貴族政治的命運，是被拿破崙戰爭結束的；北美的黑奴制度，是由美國南北內戰結束的；橫行歐洲的德國納粹主義及日本在亞洲恣意擴張的凶焰，最後是由同盟國在第二次世界大戰戰場上取得優勢結束的。自正面觀之，軍事力量乃是無數道義、知識、政治和經濟安排的一種表現，歷史的變化告訴我們：如果這些因素的組合不能產生軍事勝利，則那套因素及其文化很可能於焉消失。³⁶

但是，霸權國家之間帶有競爭偏見的史觀，經常嚴重扭曲了歷史真相。

美、蘇本為並肩作戰的兩大戰勝國，但在美國主導的反共極端宣傳下，常常看到對蘇聯戰後野心擴張的片面指責，而刻意淡化俄人在大戰中的慘重犧牲。實際上，蘇聯是付出代價最大的國家，單是列寧格勒一地就死傷一百萬人的統計，就超過美國在二戰中死傷的總和。³⁷

回首大戰期間，美蘇結盟成為一個反法西斯陣營共同對抗德、義、日軸心強敵，往昔對共產主義的抗拒、恐懼只好暫時擱置。不但如此，二戰開始的四、五年間，全美共有四十多部歌頌歐戰、蘇聯的電影推出，而蘇聯拍的反法西斯戰爭片，也可以在美國放映。³⁸其後，美蘇冷戰期間彼此壁壘分明，美國及其盟邦看不到任何蘇聯電影，可謂其來有自矣。

1944年7月，美國為進一步了解共軍情況，而向延安方面派駐美軍觀察組，至次年國共內戰再起即行撤離，期間，美軍亦曾供應影片及放映機，美國影片包括：《盟機炸漢堡》、《美軍攻克塔瓦拉瓦島》、《德黑蘭會議》等，另有彩色卡通片：《流浪的金絲雀》及《大膽的蛙》。³⁹或因立場與思想互斥，雙方接觸交流的時間很短，美軍延安連絡組的存在，及所贈送的影片，主客間似乎來不及建立更佳的情誼便散夥了。

戰爭電影的製作流程，不僅意識型態主導影像的詮釋，多數戰爭片均以剝削真實的歷史人物、戰役為賣點，但證諸電影的最後結局，卻鮮有片子跳脫「成者為王，敗者為寇」的論斷。

現實的戰爭是冷酷的，展現在銀幕上的戰爭故事有愛與死的掙扎、千鈞一髮的冒險行動、高人一等的英雄行徑。或許這和現實的戰爭有一段距離，但是電的律則並不等於歷史的規律，就像「最後的救贖」並不會經常在戰事出現。但就某方面而言，電影又和現實有著密切的關係。⁴⁰

例如，1943年的影片《沙鴛之鐘》即係根據真實事件，官方刻意加以美化的產物。1938年(昭和十三年)9月，日軍正在中國發動「武漢大攻略戰」，南澳

³⁶(美)Seabury, Paul & Codevilla, Angelo 原著，國防部史政編譯局譯(1994)：《戰爭的目的與手段》，台北，國防部史政編譯局，頁 41-42,286。

³⁷ 林惺嶽(1995)：《戰爭對美術發展之影響》，台北，藝術家出版社，頁 94。

³⁸ 鄭樹森(2005)：《電影類型與類型電影》，台北，洪範書店，頁 192。

³⁹ 吳筑清、張岱編著(2008)：《中國電影的豐碑：延安電影團的故事》，北京，中國人民大學出版社，頁 124-131。

⁴⁰ 黃志明：〈戰爭片的寫實主義〉，收錄於：潘昱、林智祥、黃智明、張振芬企畫撰文：〈戰爭電影專題：戰爭美學、戰場經營、英雄形象〉，《影響電影雜誌》第 23 期，1991 年 12 月，頁 113。

兼教職的警員田北正記接到徵召令，請南澳泰雅族利有亨社女生莎勇(泰雅語：Sayun Hayun 日語：サヨン)協助搬行李，途中遇到暴風雨，在過渡武塔南溪時 17 歲少女莎勇不幸自便橋失足落水失蹤。台灣第一大報《台灣日日新報》刊出簡要報導，標題為「蕃婦落溪，行蹤不明」。同年 11 月 26 日，莎勇所屬半官方性質女子青年團團體，舉行盛大的「少女莎勇追悼會」，開始被渲染成「愛國行為」。

1941 年 4 月 第十八任台灣總督長谷川親自接見莎勇家屬與少女青年團團員，並頒贈刻有「愛國乙女サヨンの鐘」(愛國少女莎勇之鐘)字樣銅鐘。(「莎勇之鐘」又稱「莎鴛之鐘」、「莎韻之鐘」)。故事成為台、日爭相報導的新聞，不只成為繪畫題材，也成譜曲對象，俳句詩人也主動獻詩，連環畫說書及電影拍攝亦隨之跟進。銀幕上扮演山地少女的是日名山口淑子的李香蘭。這些後續波瀾，竟將這起單純溺水意外，改造成皇民化運動的絕佳素材，與日本軍國主義的「殖民地版」。⁴¹

侵略與自衛，生存與滅亡，凶殘與人道，好戰與反戰，愛國與叛國，殺人與被殺，這種二元對立的思維，使得戰爭的因果與詮釋一直陷入人言言殊的困境。但是，戰爭縱或短期內會有勝利的一方，但以別人性命為代價的果實，究竟是利益或詛咒，恐仍有待驗證，而以後者的可能性最大。今天殺戮別人，明天即難保自己的人不被殺戮，而人類文明是不應該循著這種軌跡而走下去的。⁴²

戰爭電影的吸引力不難想見，無論任何人、何事，只消以此為背景，即較日常景象增色不少，或更氣派，或更壯美。許多史家看重戰爭廢墟中升起的幻滅文學，這不難理解；愛國主義題材和對戰爭的英雄主義刻畫，亦從未失寵。觀眾將主角視為超人，憑一支機槍就能撂倒數百敵兵，白天潛入敵營，他們無需休整，英勇無敵，成天就是不知疲倦的殺，殺，殺。於是，多數美國人會拿大把辛苦錢去看精心處理過、吸引力很強、讓人毛骨悚然的殺戮畫面。⁴³

自第二次世界大戰以來的美國戰爭電影，其攝製一直恪守一條準則：戰火正酣之際，電影服從於戰爭的最高目的，亦即激勵國民的鬥志，鼓舞軍人士氣，期使舉國上下一心，軍民同仇敵愾，投身於愛國行動的行列。此一傾向非獨美國如此，許多國家都記錄了自己對待戰爭的高度和態度。

開戰之初推出者，多屬推崇熱血沸騰的狂熱情緒；有趣的是，經歷由熱而冷的戰火洗禮，戰爭進入餘燼尾聲之後，電影作品大多改以冷峻的現實主義精神，對戰爭展開冷靜的反思，讓人們理性面對即將結束或已結束的戰爭。於是，揭露譴責戰爭，還是頌揚讚美戰爭，一直是戰爭影片的兩難抉擇，搖擺之間，有時傾向前者，有時迷戀後者，或有時二者兼而有之。

戰爭既然是現實政治的延續，又經常是政治實態的反射，使得戰爭電影自陷於雙重性格中難以自拔，電影本身無可避免的，長期的在藝術與道具之間踟躕徘徊。⁴⁴

事實上，電影工業在上世紀起步之初，就身不由己的被捲入政治與商業、政府與巨賈相互串聯勾結的戲碼。蘇聯、義大利、德國、日本這些專制威權體系下的君臣，利用電影，視電影為最強大的武器不足為奇，但號稱最民主自由的美國朝野，卻比這些互爭雄長的歐亞軍事強權，更為澈底的服膺於電影工業所延伸出來的魅力及其附加的重大政經利益。

⁴¹ 周婉窈：〈「莎勇之鐘」的故事及其波瀾〉，《歷史月刊》第 46 期，1991 年 11 月，頁 44-49。

⁴² 筆鋒：〈開戰將是復歸野蠻的開始〉，《亞洲週刊》第 17 卷 8 期，2003 年 2 月 17-23 日，頁 5。

⁴³ (英) Bourke, Joanna 原著，孫寧譯(2005)：《面對面的殺戮》，南京，江蘇人民出版社，頁 14-15。

⁴⁴ 李洋：〈美國戰電影發展行程游歷〉，《當代電影》1995 年第 6 期，頁 65-66。

1915年著名的大衛·格里菲斯(David W. Griffith)攝製的《國家的誕生》在白宮放映後，美國總統威爾遜(Woodrow Wilson)評之為：「好像在用閃電書寫歷史，我惟一的遺憾就是這一切太真實了。」雖然，美國第一部雄心勃勃的內戰史詩片富有爭議，明顯支持了種族主義情緒，很容易引發群眾暴亂，許多政客因為該片獲得白宮認可而怒氣沖天，但數月後，威爾遜總統即接受片商遊說，同意將其新年賀詞放在即將在全美電影院上映的短片字幕上。

第一次世界大戰爆發後，原本落後於歐陸的美國電影取得了超前良機，因為除了英倫三島之外的歐洲電影業完全被戰爭的魔爪扼殺了。⁴⁵

1917年美國宣戰後，威爾遜開始認真思考電影的政治價值，「人們正在維護由於戰爭而備受威脅的自由民主的價值觀，為什麼不讓電影為這一偉大運動而服務呢？」於是，進步的自由主義和一個新的世界秩序，成了美國本質的同義詞。美國除了狂熱地投入戰爭，更形塑了藉出口美國貨，有效完成對自由價值的傳播。「銷售那些將使這個世界變得更舒適也更快樂，而且，將使他們轉而接受美國原則的貨物。」

至1918年第一次世界大戰結束，美國電影不止佔領歐洲許多地方，還控制了遠東、南美和大洋洲。如果說歐洲人把傳統文化當作提醒自己文化認同感的手段，美國人則是把電影當成打造文化認同感的方式。

好萊塢看似平凡的商業組織，但實際上它的產品能決定人們的態度，創建時尚，樹立行為舉止的規範，加強或削弱更大範圍的社會價值。影視從業人員除了娛樂大眾之外，還有一項重大的道德義務，那就是激勵、質詢和證實。電影不僅僅是娛樂和大筆生意，它們一直都是可觀的力量。

事實顯示，真正超然於國家利益之上的跨國公司屈指可數，好萊塢和華府的長期密切關係正好證實了這點。為爭奪國內市場的控制權，各製片公司打得不可開交，而朝野在對電影業進行立法控制方面，更是鬥得如火如荼。但面對海外市場，政府和電影業之間則具備緊密一致的和諧，這使得影視產品成了美國的出口大宗；更重要的是：它還不斷地為國家形象促銷加分，這種形象對於推銷美國價值和商品同樣成功。⁴⁶

筆者三年前專程赴美國首府華盛頓國家檔案中心(NARA)，調閱1942年奧斯卡最佳紀錄片《珍珠港事變》影帶，經仔細檢視，大略證實當年日本方面曾經提出質疑：這部紀錄片，其實是以類似劇情片的剪接方式完成的，因為其中有不少動作和鏡頭，是不可能戰鬥最激烈時攝製的。

其破綻包括：在露天椰樹旁舉行主日崇拜，有無必要全程錄影，且又剛好錄下會眾四散奔逃的景況？又如：片中人物無論是企圖緊急升空應敵的飛行員，或在狹窄船艙中遭敵機掃射殉職的官兵，其中彈後傾倒的姿態，居然一律優雅而緩慢。筆者曾詢問可否付費取得拷貝？但館方答案竟然是否定的。美國國家檔案中心這種拒受外界檢視和理應廣為流傳的保守作風，豈不違反了美國自己奉行百年而不倦的：資本主義和愛國主義絕對優先的獲利法則？

美國奧斯卡獎電影金像獎自1929年頒發以來，第一部榮登最佳影片金榜的便是1927年由派拉蒙公司出品，描寫第一次世界大戰空戰王牌飛行員的影片《機

⁴⁵ 歐洲電影先進國家將電影底片原料硝化纖維轉用炸藥的製造，一時癱瘓了製片工業，使美國影業乘機大量生產而搶得了市場先機；至1930年時已占得全球電影市場80%以上。參見：林惺嶽(1995)：《戰爭對美術發展之影響》，台北，藝術家出版社，頁56。

⁴⁶ (英)Putnam, David 原著，李欣等譯(2001)：《不宣而戰：好萊塢 vs. 全世界》，北京，中國電影出版社，頁69,80-82,86,327。

翼》(The Wings)；該片還同時獲得最佳效果工程獎。

美國首府華盛頓特區可謂全球最政治化的城市，市區內除了紀念堂、紀念碑等高大圖騰建物四處可見，國會山莊、白宮及二戰、韓戰及越戰紀念碑均僅數里之遙。與五角大廈丘陵相接佔地遼闊的阿林頓國家公墓，更安葬了逾三十萬歷年犧牲官兵及其同葬之眷屬；公墓外緣，比真人大六倍的硫磺島戰役六勇士合插星條旗的巨大雕像，其基座環刻著不同戰役的年代及地區，各方朝聖者每天風雨無阻地結伴來此仰視眺望，佇立冥想。此情此景，在在顯示朝野對征戰紀錄之珍愛程度。

毫無疑問的，自美西戰爭以來，華府權貴們力持莊嚴法相的秘訣，便是不斷對外發動戰爭擴充國力，華府策士的籌謀運作，則無異美國戰爭電影的始作俑者，而戰爭電影的賣座和不斷湧現，只能證明好萊塢從來就無意堅持什麼真理，討好觀眾並繼續宰割荷包才是終極目的。

電影科技問世百餘年來，各國在各種類型電影方面，固然風格迥異而各擅勝場，但總的來說，電影流行至今的世界版圖，自廿世紀三十年代初期左右，即由美國取得凌駕同業的主宰地位。⁴⁷自第二次大戰結束，乃至美蘇兩強長期冷戰對峙結束至今，特重票房收益及行銷手段的美國好萊塢商業電影獨霸全球，更是不爭的事實。因此，以美國霸權史觀拍攝的戰爭片同樣充斥於全球化的通路，並非空泛臆測而已。

影評人黃建業曾針對 1979 年間美國拍攝的一系列越戰電影提出批判，他指出，大部份談論越戰的電影只能執其一端，遂常罔顧了很多更為重要的史實真相，十三年的炮火(筆者按：指美國自 1962 至 1975 年介入越戰期間)隱隱暗藏了世界政局的兩難和哀痛，若非有史家筆觸，若非有對人類文化深切的瞭解，斷難把這些事件串聯起來，轉化為一件藝術的精品。⁴⁸

《黑鷹計畫》是近年美國強力詮釋戰爭之必要的另一典型。影評人何瑞珠筆鋒犀利的寫道：比起顛倒史實的越戰電影，《黑鷹計畫》簡直是部忠於史實的紀錄片，兩個多小時巨細靡遺的描述戰爭的發生，以及無休無止的槍林彈雨，甚至在兩架黑鷹被擊落後，導演仍提供自空中俯看的全景鏡頭，務期讓觀眾明白戰事進展，沒有兒女情長，沒有心情轉折，究竟高舉的是怎樣的意識型態？陣亡的十九名美軍，片中得到亦步亦趨的鏡頭，但嚴重傷亡的索馬利亞人則容貌模糊。絕大多數美國編導的戰爭影片，對戰爭的荒謬及世界政局沒有討論興趣，重點全在突出美軍的英勇及彰顯「大美國主義」的光環。⁴⁹

雖然歷年有不少直指軍中黑幕的佳作，痛批人性的醜陋，例如：《小巨人》、《金甲部隊》、《火線勇氣》、《第一滴血》、《外科醫生》、《紅色警戒》、《軍官與魔鬼》、《怒海潛將》、《將軍的女兒》，但劇情精髓則萬變不離其宗，其主軸仍以確認美式民主之可貴，並環繞在高度的美式人權的光環上。

2002 年的《轟天潛艦》則突破了前述窠臼，大大改變了俄國陰冷好戰的刻板印象。它以蘇聯第一艘核子潛艦 K-19 為故事主角，完全自俄人觀點出發，斥資一百萬美元租借蘇聯除役的潛艦拍攝，影片背景設在 1961 年美蘇冷戰白熱化期間。

⁴⁷ (美)Monaco, James 原著，周晏子譯(1983)：《如何欣賞電影》，台北，中華民國電影圖書館出版部，頁 180。

⁴⁸ 黃建業：〈從戰爭到神話的「現代啟示錄」〉，《書評書目》第 85 期，1980 年 5 月，頁 93。

⁴⁹ 何瑞珠：〈為戰爭而戰，為英雄而戰：「黑鷹計畫」落實大美國主義〉，2002 年 2 月 23 日，第 28 版。

因 K-19 性能並非無瑕，故綽號為「寡婦製造者」(The Widow-maker)。K-19 在北大西洋海底試航突然冷凝系統故障，導致核子反應爐系統過熱，若不及時排除，反應爐會融毀並誘發艦載核導彈。冷戰期間突如其來的核爆炸，必遭美國視為惡意攻擊。眼看世界性核毀滅勢不可免，船長阿里克斯·費斯特里科夫(Alexi Vostrikov，由哈里森·福特飾演)和副艦長麥克海爾·包里尼(Mikhail Polenin，連恩·尼森飾演出，面對外界通訊中斷的不利處境，果敢冷靜地帶領船員挽回系統，以求全力避免第三次世界大戰的發生。

理論上，戰敗國是沒有太多發聲的權利的。但是，2004 年德國拍攝的《帝國滅亡》、2005 年的《最後的審判》及《竊聽風暴》(另譯：《他者的生活》)，以及阿根廷 2007 年的《馬島戰爭啟示錄》，都是戰敗國及分裂國家痛定思痛後的撫慰自我傷痕的佳作。

《馬島戰爭啟示錄》首次呈現阿根廷朝野的禁忌和痛苦，號稱融合《搶救雷恩大兵》、《現代啟示錄》、《辛德勒的名單》經典元素，局部還原了英國與阿根廷間 1982 年 4 月初至 6 月中旬的馬島(即阿根廷島名：馬爾維納斯群島 Malvinas 簡稱，英方則稱福克蘭群島 Falklands)戰爭。1982 年 3 月 19 日，阿根廷一家公司派工人至南島拆除舊鯨魚加工廠，工人們出於愛國熱情，在島上升起阿根廷國旗，造成英、阿關係惡化。阿根廷下令出兵，先後在阿根廷港和南喬治亞島登陸，二次世界大戰後，最大規模的海洋武力衝突宣告爆發。

英軍在美國旁觀之下，以航空母艦為核心，組成 37 艘戰艦的龐大特攻隊，聲勢明顯壓過對手，激戰 74 天後，斯坦利港內殘餘的九千多阿軍於 6 月 14 日晚間廿一時投降。英國宣布奪回馬島。

《馬》片即藉著一名阿根廷人重返馬島找尋昔日戰壕及殘存之物件，與阿國內部因戰爭遺留的各種嚴重社會問題相對照，的確有別於戰勝國耀武揚威的敘事手法，成王敗寇的悲情也就更為深重了。

值得注意的是：德國拍攝的《帝國滅亡》同樣以場面媲美《搶救雷恩大兵》作為宣傳，它與 2005 年《最後的審判》及《竊聽風暴》兩部德片，連續三年獲得奧斯卡最佳外語片入圍，前兩片落空，但省思東德柏林圍牆被推倒前驚怖歷程的《竊聽風暴》則榮獲 2006 年奧斯卡最佳外語片獎。

日本朝野戰後的反省聲浪，直指「戰爭是對人的生命和金錢最大的浪費」，而戰爭從來都不是發動侵略者某一天飛來的橫禍，「而是由實實在在的人挑起的人類的行為」。

原本在東京大學的《東大新聞》上還可發表批判的文章，但其後在「整肅學風」的叫囂下，自由主義派的教授一個一個地被解職，或者沉默下去；「跟上形勢派」的教授大幅增加起來。只有極少數優秀份子能預見戰爭必敗，但是他們被貼上「非國民」的汙名化標籤，並受到眾人的責問。昭和 17 年(1942 年)一名被視為「非國民」的日本外交官位於東京寓所，竟成為消防演習場所，房子先用燒彈點燃，再毫無顧忌的踐踏庭院，灌水破壞，而「那家人從始至終，連個人影也沒見一下。」

日本民間的戰後反省是：由於軍方和大眾傳媒的不斷洗腦，使得日本青年從小就被教育成「進行戰爭理所當然，打敗外國人也理所當然；對於日本在戰爭中獲勝，以及長大了要當兵，就沒有半點懷疑。」即便是講台上的歷史教師，也只能按文部省指示教授皇國史觀；即便自己是基督教，還是帶著自己的學生去神社為戰爭的勝利而祈禱；並非教師自己「心裡對這一套沒有任何懷疑，但最後無知和混亂占了上風」。

「珍珠港事件」爆發後，在報紙渲染鼓動下，日本的新生兒命名流行出征、征服的「征」字和「勝」字；而且，在各種教育場所「只要能培養所謂愛國心，就不知羞恥地歧視其它民族。」以致造成「一般民眾不是反對戰爭，而是贊成戰爭，衷心支持，主動協助軍部和政府。」如果不是大眾傳媒，特別是報紙衝在軍方前面，不用說廣島、長崎的原爆，就連轟炸東京和沖繩的悲劇，或許也不會發生」。但是，「為戰爭而生的日本，就是這樣造就的。」⁵⁰

如果說 1942 年的《北非諜影》的成功，是在世俗的三角情愛糾葛中，體現了反抗極權的高尚意志，那麼，1957 年的《櫻花戀》便是傾訴著破除世俗無理偏見，唯有拿出反抗的勇氣，亦唯有如此，人生才會變得五彩斑斕。

日本朝野於二戰結束初期，對美軍強硬占領的嫉視是不言而喻的。《櫻花戀》劇情主軸，係藉著美軍禁止官兵與日本女子通婚的衝突個案，反映了基本人性的尊嚴，更釋出了儘管美、日兩國雖存在著勝敗地位的巨大落差，但仍可逆向思考，建構出積極的、全新的和解意識。

《櫻花戀》隱藏了頗多批判精神，反覆探討著美國在戰後統治日本的政策問題，劇情透過一名四星上將之子萊德衝撞當時的軍規禁忌，他是韓戰立功赴日休假的空戰英雄，也是駐日美軍司令的準女婿；但導演一夕間改變其地位，由本來勸人不要娶日本人，偶因好奇連續觀賞日式歌舞表演，致陷入與劇團反串男角的當家紅星荻花相戀。命運不同的則是：在美軍法令未改之前，美軍士官基利與愛人相偕自殺，只能以死表達抗議；萊德與荻花則因互信與勇敢，克服重重阻力，最終贏得了自己的幸福。⁵¹

痛恨資本主義的列寧雖主張無產階級專政，但更堅信：革命應由專業的菁英份子組成剛硬的核心來領導大眾始能成功；因此，他曾說：「不要杜撰什麼新的無產階級的文化，而是從馬克斯主義世界觀，和無產階級在其專政時代的生活與鬥爭的條件的角度，去發揚優秀的典範、傳統和現有的文化成果。」因而他對當時的有成就的藝術家相當尊重，並能讓他們有所發揮。⁵²

綜合言之，納粹把歷史當成種族鬥爭進化過程，共黨則把歷史看成階級鬥爭的進化程序，美利堅所代表的資本主義，則熱衷於經濟鬥爭，三股力量漫無節制的擴張，遲早必須以戰爭的手段來解決。⁵³第二次世界大戰的勝敗結局，便是延續至今的世界秩序的張本。

軍事片是中共建政以來的重要片種。一代代被壓迫者武裝反抗的壯舉，共產黨人廿二年的革命戰爭歷程，為軍事片提供了取之不盡、用之不竭的源泉。此類電影的創作，受到了蘇聯和美國同類影片的深刻影響，師法蘇聯猶甚。從敵我雙方大本營、各級指揮部、基層戰士和普通百姓、敵後戰線等描寫層次來看，幾乎是直接效法蘇聯電影。

一個特別之處是，中國大陸的電影總是著力刻畫若干女戰士形象，以平衡片中的性別比例，這幾乎所有軍事題材影片的共同特徵。在創作細節上，也受到美國同類影片的影響，比較正面地描寫敵對陣營的將士，比較注重細節和情節性的營造，在一定程度上重視可看性和商業價值。

⁵⁰ (美)Gibney, Frank 原著，尚蔚、史禾譯(2003)：《戰爭：日本人記憶中的二戰》，北京，中央編譯出版社，頁 15-17,20-26,,226-227,365。

⁵¹ 姜澎生(1988)：《電影意識型態研究與文化批判》，台北，谷風出版社，頁 60-61。

⁵² 林惺嶽(1995)：《戰爭對美術發展之影響》，台北，藝術家出版社，頁 47-48。

⁵³ 同前註，頁 64。

受蘇、美兩大電影強國同類影片的影響，努力追尋中國文化和歷史的特色，中國全景式戰爭電影形成了自己的特色。

八路軍的許多重大場面也在影片中重現，如《長征》中紅軍將士穿越雪山草地的艱難、《太行山上》八路軍設伏平型關夜襲陽明堡、《大轉折》中劉、鄧穿越黃泛區、《巍巍昆侖》中西北野戰軍攻克沙家店、《遼沈戰役》東北野戰軍包打錦州、《淮海戰役》擊破黃維汽車陣、《平津戰役》華北野戰軍勇奪新保安及東北野戰軍速克天津、《大戰甯滬杭》中三野露宿上海街頭。不僅此也，共軍將帥幾乎都適時留下一身勁裝的影像紀錄。

值得一提的是，中國大陸電影對國民黨愛國將士在抗日戰爭中做出的貢獻，也在電影中給予積極的肯定和正面的表現。《血戰台兒莊》、《鐵血昆崙關》、《七七事變》分別表現了國民黨各部將士在正面戰場浴血奮戰的事蹟。國民黨方面重要將領和基層官兵都得到正面描寫，其力度亦不在共軍之下。⁵⁴

1969年3月台港合作的《揚子江風雲》上映後普好評，咸認類似抗日、戡亂戰爭故事影片，不僅要拍，而且要多拍，可使人們興起國恨家仇，可使八年抗戰，以及共黨叛亂的民族血債難以忘懷；通過「智仁勇」三德的電影藝術，使國人了解國家民族的生存全賴自己以鮮血來保衛。⁵⁵

相較於日本同期拍攝的《日本的最長的一日》，描寫日本投降的一頁悲壯故事，上至日皇含悲忍痛簽定降書，下至陸相切腹自殺，都赤裸裸地表現出來；再如《山本五十六》以海軍大將殉國故事來教育日本國民，「不僅無損於日本國際地位，並且有助於激勵國民奮發圖強，其意義極為深遠。」⁵⁶

中共建政以來，抗戰題材的影片多以描寫八路軍、新四軍、東北抗日聯軍和游擊隊、武工隊及老百姓的抗日鬥爭為對象。例如：《平原游擊隊》、《狼牙山五壯士》、《地道戰》、《地雷戰》、《小兵張嘎》等均屬此類。

文化大革命結束後的所謂「新時期」，僅1979年至1989年即拍攝了70多部抗戰為題材的電影，特別值得重視的，則係此一階段出現了過去不曾有的視野與變革，攝製了包括以國軍為主力的「正面戰場」及敵後戰場的影片，例如：《血戰台兒莊》、《烈火金剛》、《戰犯》、《兵臨絕境》等；另又拍攝劇情時間跨度加大至半世紀以上，或在抗日背景下的其他內容，例如：《一盤沒有下完的棋》、《清涼寺的鐘聲》、《黃土地》等，突顯了文革之後，中共當局實事求是思想路線的確立，及對國民黨忠勇軍人抗戰史實的重新評價。⁵⁷

即便海峽對岸早在1986年即推出了「弄得不好，完成以後有可能被束之高閣」《血戰台兒莊》，但我方影界人士仍不免懷疑「中共當局竟然會同意」，將該片視之為「當然是別有用心」。⁵⁸

《血戰台兒莊》上檔22年之後，中華民國第45屆電影「金馬獎」影展評審團決將「最佳男主角」、「最佳改編劇本」頒給中華人民共和國的《集結號》，超越了國共成王敗寇的歷史情結，的確值得肯定。

本文刻意將《波坦金戰艦》與《集結號》納為論文副題，係有意藉著俄、中兩部攝製時間相距八十多年的共黨世界代表性作品，襯托戰爭電影作為一種特殊

⁵⁴ 林林：〈世界各國戰爭電影總論〉，北京，中國廣播電視協會網站，2008年8月11日。

⁵⁵ 張振國：〈我與「揚子江風雲」〉，《湖北文獻》第13期，1969年10月，頁72。

⁵⁶ 王道：〈揚子江風雲〉，《湖北文獻》第13期，1969年10月，頁75。

⁵⁷ 趙建國：〈新時期電影對抗日戰爭電影的闡釋〉，《延安大學學報》第18卷，總第67期（社科版），1996年第2期，頁66。

⁵⁸ 倪羅：〈談蛻變中的大陸電影：從「血戰台兒莊」看中共對國民黨抗戰將領的定位〉，《世界電影》第246期，1989年6月，頁118。

的類型，至今已達無所不用其極的方式，企圖繼續說服、麻醉早已順從的己方，又兼以攻心、說理、壓制性論述的高超技法，軟化昔日的寧死不屈的敵方。

克林·伊斯威特(Clinton Eastwood, Jr.)2006年推出的《硫磺島的英雄們》與《來自硫磺島的信》雙胞胎式實驗，雖未得贏奧斯卡評審們的青睞，但在化解文明衝突與釋放歷史仇恨的用心上，克林·伊斯威特大膽跨出了一小步。類似的對話和釋放史觀重擔的商業性實驗，依舊值得影界大亨們支持、複製。

四、文明與野蠻同體的異化：複製神話的圖騰悲歌

如果戰爭行為是衡量人類文明或野蠻的重要分野，英國前首相丘吉爾的名言提供了無需多所辭費的解答。他曾表示：現代戰爭聚積了「巨大的動源」，「使人為機器所殺戮」又云：殺戮「已成產業，與芝加哥宰殺畜牲無異」。⁵⁹

但是，殺傷同類，固然會有悲念，但也愉悅莫名。「多數士兵都得老實承認，其內心未必不愛打仗」，但即便是同一戰壕的兄弟，談到此事也不免謹慎：老兵聚會時的尷尬，正是因為殺戮的愉快並非有場合均可坦承。而戰爭之所以有吸引力，可以引為樂事，首先是戰友情誼。泯滅自我、融入集體，雖苦樂參半，卻暗合人的本能衝動。其次，凡人臨戰，必心存畏懼，戰爭之於男性，好比分娩之於女性，實是「體會生死之始」，因為「手中握有一挺機槍，就好像擁有了神話中的魔劍，或傳說中亞瑟王的神劍。」

遠在參戰前，男女少壯即已自殺戮文字中得快感，戰爭文學、電影和遊戲，使人心向殺戮。在整個廿世紀，戰爭文學一直風行，影院也推波助瀾。1942至1945年間，好萊塢故事片有三成取材於戰爭，大半由美國陸軍部、海軍部及戰爭情報辦公室協助攝製。至越南戰爭，美國國防部已無力控制戰時影像(但仍能控制宣傳片的發行，以及在各地獨立和非商業頻道的播放)，電視已經把戰爭送進了每家每戶的客廳。⁶⁰

電影在某種程度上，傳遞了某些特定的社會文化與意識型態，同時也在內容上再現了某個特定族群的社會經驗和歷史情境，如果想要對軍人生涯有更深入的理解，戰爭片或軍教片都是最佳的介入題材。⁶¹

就純粹的人道立場和護衛和平的意境而言，電影作為藝術形式的呈現，發揚鴿派反戰觀點的劇情，似乎要比迎合鷹派主戰意志的層次稍高。但偏偏反戰意識每每被人輕易冠上叛逆、附敵、無知的大帽子，支持軍方的需求則被定位為愛國、忠誠、團結的表徵。戰爭與藝術之間，似乎註定要在每一次戰爭與戰爭之間，為謂的「政治正確」進行永無休止的拉扯。

畢卡索(Pablo Picasso)1937年接受西班牙處於備戰狀態中的共和政府委託，為巴黎萬國博覽會西班牙館繪製的名畫「格爾尼卡」，至今被公認為現代主義藝術中關於控訴戰爭的最高成就，但當年卻仍遭諸多藝術評論者圍剿，指責該作品太自溺、太含糊、意涵太模稜兩可。法國女藝術家克勞黛·卡恩(Claude Cahun)於澤西島一處教堂屋頂演出行動劇，揮動的一面旗子上寫著：「耶穌是偉大的，但希特勒更偉大，因為耶穌為了人們而死，人們卻因為希特勒而死亡。」1944年她被納粹逮捕，差點喪命。

相對於畢卡索和卡恩的反戰遭遇，其後反對越戰的藝術團體，改以多方的、

⁵⁹ (英) Bourke, Joanna 原著，孫寧譯(2005)：《面對面的殺戮》，南京，江蘇人民出版社，引言，頁5。

⁶⁰ 同前註，頁41-44。

⁶¹ 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〉，輔仁大學大眾傳播研究所碩士論文，2004年6月，頁2。

前衛的美學形式來進行反戰實驗。儘管他們的訴求從成功阻止戰爭，只能表現出一種烏托邦式的焦慮，只能以一種困境來取代另一困境，甚至淪為被各非美學體制的「有權有勢」所收編而不自覺，但其後針對此種矛盾的反省，與日後第三世界電影製作人所發展出來的、更尖銳的影像美學也息息相關，因為亞、非、拉地區的電影美學必然與其被殖民歷史及與之勾串一體的對內對外的戰爭，有著更底層的關係；甚至抱持「攝影機就是一支來福槍」的態度，進行另一種「反好萊塢」的影像敘事美學。

瑪莉·卡朵(Mary Kaldor)在其著作《新戰爭》中樂觀分析指出：相對於古典戰爭的表象，帶來全球化衝擊的「新戰爭」已不再是科技意義下的革命，而是戰爭下的社會關係的革命。這一形勢使得許多人，諸如各國記者、傭兵部隊、軍事顧問、非政府組織、國際紅十字會、人權觀察組織、藝術工作者等各類成員，得以實際進入活生生的戰地才有的尖銳困難中。於是，畫筆、攝影機均能同步參與戰爭，例如：在以阿衝突地帶用畫筆抹除歧視性的政治塗鴉，而將作品在戰爭現場進行美學介入，不再只是事後傳達戰爭。⁶²

卡朵的樂觀而前瞻視野，顯然在美國歷次攻伊戰役中宣告破滅。例如：受限於戰地的高度風險，不但波灣交戰地帶出現了只能留在飯店觀察戰況的另類戰地記者，成為所謂「飯店戰士」(Hotel Warrior)；這些記者即便是留在飯店陽台遠眺，竟然還是喪生於美軍的連番轟炸與坦克炮火下。⁶³絕大多數國家的大多數人民都只是電視轉播第二手戰況的旁觀者。

由於越戰時記者可以任意進出戰地的負面經驗，令軍方深具戒心，1992年發動「沙漠風暴」攻擊行動時，五角大廈採取「新聞共享制」(The Pool System)，只讓一家電視台、一家報紙、一家廣播電台和一位平面攝影記者，至指定戰地採訪，戰鬥畫面均由國防部統一發布，其他未至現場的記者只能參加軍方的新發布會。2002年美軍在阿富汗作戰，媒體完全被排斥在外，引發不少質疑。

2003年美英聯軍發動第二次波灣戰爭攻入伊境前，則推出破天荒的「嵌入採訪計畫」(The Embedding Program)，提供五百多名額讓全球媒體記者分配到各作戰單位，與戰士們同進退，並目睹戰事進行。隨行記者必須簽署三頁切結書，承諾遵行五十條基本規定，包括：不得洩露部隊作戰位置與兵力、不得拍攝陣亡官兵面孔與兵籍牌、不得訪問伊拉克戰俘等；記者不幸罹難，遺體必須由軍方現場火化。此一計畫有如五角大廈將戰爭記錄外包給各大媒體，並從中取得大量免費且對聯軍有利的宣傳，形同一次天衣無縫的公關戰役。⁶⁴

但事後證明，美軍製造假戰地英雄、放任虐待俘虜行為等可恥內幕，依舊被媒體逐一揭露。英國女王任命的桂冠詩人莫遜(Andrew Motion)2003年初發表的作品「戰爭的藉口」全詩只有八行：⁶⁵

他們讀過一些不錯的書，
也懂得引用，但卻從未學會；
一種語言它不同於，
被飛彈灼燒而發出的喊叫。
我們拿出來的談話，

⁶² 顏忠賢：〈「搬上舞台」的必然失敗？——戰爭與藝術的矛盾〉，《誠品好讀》雜誌，第32期，2003年5月，頁16-17。

⁶³ 周俊雄：〈2003年美伊戰爭媒體專業倫理與新聞採訪安全〉，佛光大學傳播研究所碩士論文，2004年2月，頁156-157。

⁶⁴ 楊人凱：〈新聞記者是戰爭蒼蠅？〉，《動腦》雜誌，第324輯，2003年4月，頁17-18。

⁶⁵ 筆鋒：〈開戰將是復歸野蠻的開始〉，《亞洲週刊》第17卷8期，2003年2月17-23日，頁5。

被巧妙掩飾而又穿上鐵甲；
不過是為了選舉、金錢、帝國，
石油和他的老爸！

詩人果然沒有全盲，看透了政治的虛偽與貪婪。

只是，歷來以國族光榮名義所開拍的戰爭電影，名實之間同樣令人省思。既然各國都有偏愛的光榮戰役，那麼一再被神聖化的圖騰，也就逐步取代了事件真實，活在人們心中的只有超凡入聖的大英雄，永遠沒有狗熊。

於是，審慎和機遇帶來的意外勝利，成了日本朝野擴大侵略中國的強心針，依附於日俄戰爭的文本，已經不再是孤立的文字和靜態的世界，只要走進電影膠片，就升格成了國家不斷邁進的信心泉源，也是大和民族夢魂縈繞的共同記憶。

投注七億日圓，耗費三年時間才殺青，而於 1977 年映的影片《八甲田山》，其劇情明明是一場可預見的死亡行軍，但奉命接受耐寒訓練的兩支步兵連隊，竟為了開戰準備，依舊朝「白色地獄」八甲田山會師。全片對零下 22 度酷寒行軍沒有責難，赤裸裸地消費著 1902 年不幸喪生者的冤魂，卻成功形塑了戰勝強鄰的部隊素質，連帶賺進了 25 億 1800 萬日圓票房收益。⁶⁶

國民政府來台後，用心拍攝戰爭片的基本專業精神，與《八甲田山》與《二零三高地》相比，亦毫不遜色。

劉藝回憶著手拍攝《戰地英豪》時的構想是：經多次研究考慮，其故事大綱和題材並不屬於典型的動作影片，如按一般動作片處理，必然會損害劇中的內涵意義，「所以，我做了一個原則性的決定：把《戰地英豪》處理成一部動作文藝片，像黑澤明導演的《七武士》，稻桓浩導演的《宮本武藏》，動作只是發揮劇中人性的一種襯托，不是為了打鬥而打鬥，在風格上起碼要做到西片《桂河大橋》和《六壯士》那種調子。……《戰地英豪》裡有游擊隊與日本兵打仗的場面，根據劇中當時的時代，游擊隊使用中正式步槍與其他廠牌的槍枝，日本兵使用三八式步槍，但是，在拍攝現場上找不到三八式步槍的子彈，只好讓日本兵拿著中正式步槍射擊，否則就要停拍，損失一個工作天的費用數萬元之多。……輕機槍與重機槍的情形也是一樣，找不到日本式的，只有用美式的代替，導演明知這樣做是錯的，也只好讓它錯下去。這是一般人所無法瞭解的另一項拍片困難。……儘管片中的故事與情節是一種忠勇的愛國情操，是一種壯烈的民族精神，但是全片中沒有一字說教，也沒有叫一句口號……。」⁶⁷

吳東權回憶《笕橋英烈傳》拍攝過程時，首先以「我國有史以來最偉大的一部影片」來形容三年來從籌備到上映，從編劇到製作，從國內到國外，受氣忍辱，心勞力竭，頭髮幾乎全部掉光的綜合感受。⁶⁸吳東權更以「兩年，一億，大製作」衡量這部戰史影片的可觀成本。他寫道：「中外電影史頁有關大場面的戰爭影片，其中空戰海戰的鏡頭，莫不利用特技模型與背景放映機拍攝，例如：《山本五十六》、《血戰硫磺島》、《紅巾特攻隊》等等，都是透過光學和比例的障眼法使觀眾信以為真」；但是《笕橋英烈傳》自始至終，每寸膠卷和每個鏡頭都不用偽裝道具混淆視覺，「採用真刀真槍的真道具來拍攝，寫下中國電影史上空前未有的紀錄。」其中日艦「出雲號」是以真正的軍艦改妝，「只那片刻間的爆炸，千萬元以

⁶⁶ 沙鷗：〈由《八甲田山》與《二零三高地》看日俄戰爭〉，《影響電影雜誌》第 22 期，1991 年 10 月，頁 258。

⁶⁷ 劉藝(1976)：《電影世界》，台北，皇冠出版社，頁 378,380,382。

⁶⁸ 此外，吳東權還以「八最」來總括投資之浩繁：一、最漫長的製作過程；二、最隆重的開鏡典禮；三、最特殊的服裝道具；四、最龐大的支援力量；五、最高昂的製作成本；六、最堅強的演員陣容；七、最難拍的立體畫面；八、最感人的悲壯場面。

上的價值，數百人以上的心血結晶，瞬間化為硝煙碎片，光看這一個鏡頭，就可值回票價。」⁶⁹

本文附錄二，為 2005 年上映的日本影片《亡國神盾艦》所動員的防衛省各單位資源名錄，相較於前述兩部國片，其成本與規模亦不難想見。

美國針對二次大戰歐陸戰場及太平洋諸島戰役之攝製的影片，除剪接並借重隨軍記者拍攝的重紀錄片，更以實景及後製技法，先後推出：《沙漠之狐》、《亂世忠魂》、《第十七集中營》、《桂河大橋》、《六壯士》(1961 年)、《最長的一日》、《紐倫堡大審》、《魚雷艇 109 號》、《第三集中營》、《敦克爾克》、《坦克大決戰》、《登陸安其奧》、《血染雪山堡》、《基堡八勇士》、《虎！虎！虎！》、《外科醫生》、《雷馬根鐵橋》、《巴頓將軍》、《英烈的歲月》、《搶救雷恩大兵》等場面浩大，感人至深的影片。

這些反抗法西斯的作品，在美國電影發展史上從不孤單，因為自第一次世界大戰開始，美國電影工業巨子就十分配合國策全力投入拍攝反極權的政策電影，用以鼓舞民心士氣。蘭妮·萊芬斯坦(Leni Riefenstahl)1938 年 11 月，專程赴好萊塢展示其力作《奧林匹亞》(Olympiad)，也遭華納兄弟公司(Warner Bros.)的刻意冷遇加以抵制。

如此疾視法西斯勢力的強悍表現，1941 年 8 月引起吉拉·耐(Gerald Nye)等三位美國共和黨參議員提案指控：好萊塢影藝圈有好戰之嫌。而這種向政府傾斜，未雨綢繆，同心禦敵的表現，一直被形容為「電影戰士」(Celluloid Soldiers)，此種防敵意識則被稱為「電影戰爭」(Celluloid Wars)。⁷⁰

《搶救雷恩大兵》在台北舉辦首映義賣時，華納威秀影城「被明星的燦爛星光、悍馬車、指揮帳、偽裝網、真假官士兵、軍人垂直攀降、媒體記者、咖啡香，以及民眾濃濃的愛心給團團包圍，炒熱了史蒂芬·史匹柏的戰新片。當年《民生報》與派拉蒙電影公司合辦首映會的這段紀錄，則為前述「電影戰士」為新世紀的海外促銷留下鮮活的速描。⁷¹

日本雖淪為美軍占領下的戰敗國，但朝野一直寶愛著戰爭記憶。吾人只要稍稍重溫令日本朝野為之沸騰瘋狂的電影腳本或故事原型，是如何壓抑正常人性，來傳達忠君愛國思想，仍然會令人毛骨悚然的。

1931 年冬，日軍佔領中國東北。侵華日軍中的大阪步兵第 37 聯隊井上清一中尉新婚燕爾，正在大阪家中休假度蜜月；收假前夕，中尉突萌生厭戰思想，被新娘千代子看在眼裡。就在井上返回中國戰場的前夜，21 歲的新娘躺在丈夫身邊，悄悄地用小刀切開了自己的喉管，由於她不諳此舉，直到黎明前才默默死去，鮮血流滿了榻榻米。在神龕前，千代子留下一封題為「軍人妻子之鑒」的長長遺書，字跡娟秀，寫了洋洋數萬言，大意为以死言志，為了大日本帝國聖戰的勝利，為了激勵丈夫英勇出征，為了不拖累丈夫以絕其後顧之憂，只有一死盡責了。

晨起，丈夫才發現妻子餘溫猶存的屍體。閱畢遺書後，井上清一未掉一滴眼淚，默默收拾行裝，將善後托付家人，頭也不回地在大阪登上駛往中國的軍艦。

事件發生後，日本輿論立將渲染，一夜之間，千代子成為「發揚日本婦德的

⁶⁹ 吳東權(1977)：《又見笕橋》，台北，這一代出版社，頁 89-92,118-122。

⁷⁰ 參見：(1) Birdwell, Michael E.(1999)*Celluloid Soldiers : The Warner Bros. Campaign against Nazism* ,New York: New York University Press.(2)Wetta, Frank , J. & Curley, Stephen J.(1992) *Celluloid Wars: A Guide to Film and the American Experience of War*, Westport, CT.: Greenwood Press.

⁷¹ 王雅蘭報導：〈搶救雷恩大兵，台北開火；台灣義演首映會捐款創新高，現場滿佈悍馬、裝甲車、偽裝網〉，《民生報》1998 年 9 月 23 日，第 14 版。

光輝典範」，被捧成「昭和之烈女」，並宣稱千代子之死使得「出征將士的士氣大受鼓舞」、「所有皇國軍人為之感動」。兩家公司以驚人的速度競相將其事蹟拍成電影，在全日本上映，並空運至侵華部隊中放映，裕仁皇后並駕臨千代子的「遺德顯彰會」；更重要的是，44歲的大阪主婦安田夫人以此藉此發起組織「國防婦人會」，而這位倡議者正是千代子和井上清一的媒人。

1932年9月發生於撫順南郊的「平頂山慘案」，全村三千多人遭槍決後焚屍、八百多間屋子也燒得精光，其罪魁禍首就是井上清一，職務是遼寧撫順日軍守備隊指揮官。⁷²

日人對於戰爭的感受，還可用曾赴南京，向中國道歉的日本老兵東史郎日記來對照。

東史郎於1937年9月及1944年3月，先後兩次奉召赴中國作戰，直到戰敗被遣返。首次赴中國戰場前，其生母與養母分別到旅館道別，生母笑著送他一把匕首，要他英勇殺敵，萬一被俘，就切腹自殺，「因為我有三個兒子」，死你一個沒關係。」但養母卻哭著要求他一定要活著回來，但畢竟生母的冷靜剛強才符合國家利益。同年11月下旬，他在部隊開往上海途中接到友人來信，附上家鄉報紙，其上刊載了生母以匕首相勉的報導。

從自我安慰「這就是戰爭」，到公開承認：這是一場日本軍國主義者發動的「侵略戰爭」，東史郎走過一段漫漫長路。身為鄉土部隊的一員，他微弱的人道主義關懷與過去所受的軍國主義教育理念扞格，因此即使見到殘酷的戰爭現實，也視若無睹，但它的存在卻是毋庸置疑的；在從眾與獨行之間，他勇敢的選擇了後者。

這位曾經經營八家電影院的老兵，在自己親手砍下一名廿歲青年的頭的日記中道：「用刺刀殺人比殺一隻雞還容易」、「支那人的屍體還不抵一頭死豬」、「豬還可以用來飽餐一頓」。他看到年輕人右耳上方的頭部被砍去一半時，他感到噁心，但仍想到如何不損壞借來的軍刀。⁷³

近年日本政客一直藉著參拜靖國神社，一再複製日本悲情，炮製重返昭和時期對外稱霸的幻想，並撩撥著四鄰最敏感的神經。有關教科書審定的個案，又是觀察戰後日本心態轉化程度的重要角度。

從1907年(日俄戰爭後兩年)至1941年(珍珠港事件當年)，日本政府四次修訂教科書，教科書中軍人形象層出不窮，在國語教科書中軍人形象占了出現人物的34%，居第一位，這在全世界是絕無僅有的。⁷⁴

自1965年起，由日本學者家永三郎博士提出的訴訟，是日本有史以來首樁歷史教育官司，也是日本政府首次站在被告席上。一般認為由於家永鏗而不捨，官方才逐漸放寬教科書記載日本戰時暴行的箝制；家永在一個由三萬人組成的團體的資助下，生前共提起了三次訴訟；但日本政府規定教科書每四年審定一次，因此風波不斷，相關報導乃稱為「家永訟案」或「教科書攻擊事件」。

戰後日本對於戰爭責任及解釋，產生迥然不同兩派對立的史觀，保守、右翼的人士對教科書記載有很大意見，對審定制度也有所批評。進步、左翼勢力基於批判軍國主義立場，對右派企圖藉審定為戰爭責任翻案的動作，也不進行抗爭。

⁷² 李建軍(2001)：《軍國之女：日本女性與「大東亞戰爭」》，貴陽，貴州人民出版社，頁28-30。

⁷³ 羅久蓉：〈一個人的戰爭記憶：解讀東史郎日記〉，國立台灣大學歷史學系、國科會人文學研究中心合辦：「集體暴力及其記述：1000-2000年間東亞的戰爭記憶、頌讚和創傷」國際學術研會論文，2005年7月28-29日，頁4,26,27,29。

⁷⁴ 李建軍(2001)：《軍國之女：日本女性與「大東亞戰爭」》，貴陽，貴州人民出版社，頁31。

使得全案成為各派角力的複雜事件。

從護憲觀點來看家永訟案出發點其實非常明確，就是透過教科書記述，來實現憲法應保護的一項原則：內在價值形成的自由。但在實踐上遇到很大障礙，亦即覆蓋在日本社會的教育觀念，及要求掌控並將教科書絕對化的呼聲。

家永堅信：審定制度是戰後保守右派勢力，對國民的一種控制媒介。他宣稱：「教育內容是國家權力所不能及的領域，對於企圖假借國家權力來復活自己的極端右翼教育，三十餘年在法庭奮戰過來的我，無論如何都沒有理由默視不管。」但他亦坦承：在「造神」的戰爭時代自己寫過一些東西，如今覺得很羞恥。

1997年8月，日本最高法院作出終審判決(大野判決)，判定文部省勒令刪除部隊的記述是逾越裁量權的違法，再加上二審中確立的「草莽隊與年貢半減令」、「南京大屠殺」、「日本軍殘虐行為」三個違法審定，責令日本政府要向家永三郎賠償四十萬日圓，但判決書亦重申：文部省審定教科書「沒有侵犯教育自由和表現自由，不違反憲法及教育基本法」。這樣的判決對兩造而言，雖具決定性，但沒有完整性。文部省強調這是「國家勝訴，部份敗訴」。代表左翼與自由主義色彩的家永陣營則表示這是「部份勝訴」，是重要勝利。長達32年的抗爭畫上句點，但絕不代表相關見解互異的紛爭就此結束。⁷⁵

日本官方的對待自己同胞家永三郎的據理抗爭，可說是硬中帶軟；但反觀日本官員對美外交的發言，則似乎顯得毫無對策與自信。

自民黨政策調查會長久間章生於2003年2月，被詢及：日本在美伊戰爭中的立場時答道：「我認為日本別無選擇。畢竟，日本就像美的一個州。」安倍內閣於2006年9月成立後，久間轉任防衛廳長官，隨後成為防衛省首任防衛大臣。另一位保守派政治家後藤田正晴在去世前，曾痛心疾首地寫道：「日本已淪為美國的僕從國，或者說屬國。」評論家森田實認為：「日本的政治家出於對朝鮮的恐懼，恨不得變成美洲國家以求國家安全。實際上，他們只是希望日本成為美國的一部份而已。」⁷⁶

日本的國力真的有那麼不堪嗎？其實，日本近年一直都是亞洲軍事大國，以前首相小泉純一郎為首的政客，對此理當知之甚詳；類似文部省因歷史教科書審查引發國內外抗爭的風波，則更深切反映了右翼份子企圖平反戰爭責任的可憎傾向。如此時而自大，時而自卑，不斷交替出現的怪異性格，無怪澳大利亞學者加文·麥考馬克(Gavan McCormack)要稱之為「精神分裂的國家」。⁷⁷

日本自1957年起，又開始出現《明治天皇與日俄戰爭》這種公開懷舊、右翼色彩濃厚的影片，實與東西陣營冷戰體制出現，及朝鮮半島南北韓對峙形勢緊張有關。日本投降初期，駐日盟軍總部曾通令禁映兩百多部與軍國主義思想有關的日本電影，也禁止拍攝具有同類色彩的影片。⁷⁸

可嘆的是，筆者近年前往東京靖國神社參觀時，目睹日本老一輩為其內放映之昭和年間戰爭宣傳片擊掌叫囂，而販賣部又公開陳售《明治天皇與日俄戰爭》、《人間魚雷》等肯定軍人征戰助績的電影DVD，顯見右翼思想復活跡象並非空穴來風。

⁷⁵ 許育銘：〈日本人的戰爭記憶與戰後歷史教育：以家永三郎為例〉，國立台灣大學歷史學系、國科會人文學研究中心合辦：「集體暴力及其記述：1000-2000年間東亞的戰爭記憶、頌讚和創傷」國際學術研會論文，2005年7月28-29日，頁1,11,15,17。

⁷⁶ (澳)McCormack, Gavan 原著，于占杰、許春山譯(2008)：《附庸國：美國懷抱中的日本》，北京，社會科學文獻出版社，頁3。

⁷⁷ 同前註，頁236。

⁷⁸ 黃仁(2008)：《日本電影在台灣》，台北，秀威資訊科技公司，頁224。

韓戰爆發後，美國為強化在日本的反共政策，同時宣布對財閥「解體」作業終了，並同意在其核子傘保護下，准許日本成立准軍隊形式的警察預備隊，並逐漸組建自衛系統。1950年10月，占領軍當局逐步解除對右翼團體首腦人物的整肅措施，至舊金山和會召開之前，1951年8月已有2,457名右翼團體首腦人物得到重返政治舞台的法律處遇。⁷⁹單以日本海上自衛隊為例，1954年成立時，只有美國提供的18艘中古巡防艦、31艘登陸艦，但半世紀後已成為擁有16艘潛水艦、50艘以上護衛艦、包括5艘服役中的金剛級神盾艦在內的強大海上兵力。⁸⁰

中國對日抗戰期間，正值「國共第二次合作」時期，延安電影團初期放映的是由重慶方面供應蘇聯攝製的原版故事片，其後陸續自行攝製《南泥灣》等新聞紀錄片；1944年2月之後，新到蘇聯的衛國戰爭故事片包括：《奧勒爾大會戰》、《紅軍攻入保加利亞》、《紅軍克復明斯克》、《紅軍收復布盧斯克》、《紅軍在羅馬尼亞》、《夏伯陽》等有聲影片，均附有中文說明；同年7月，蘇聯電影《十三勇士》更造成轟動。次年5月，又有新片《粉碎敵巢》、《假如明天戰爭》、《虹》、《女戰士》、《保衛斯大林格勒》、《斯維爾德洛夫》、《塔娜瓦》等故事片上映。

衡情度理，戰爭片的主角當然是英雄化的軍人，而且是不容懷疑、樣板化的完美偶像。但是，中國大陸近年終於浮現了質疑的雜音。

根據《法制日報》報導，法制日報報道，《大眾電影》雜誌2006年第8期發表題為《〈董存瑞〉：「真實」創造的經典》的訪問記中，被訪者電影《董存瑞》的導演郭維聲稱：董存瑞的英雄壯舉完全是事後根據一些蛛絲馬跡推測出來的。2006年8月19日，某電視台播出電視專題片《電影傳奇——董存瑞》中，郭維又有類似表述。

針對電影導演郭維一再質疑董存瑞勇炸碉堡的英雄形象，並拒絕認錯，駐防延吉市的董氏生前部隊政治部主任徐學泉及昔日戰友，2007年4月加入董存瑞的妹妹董存梅的控訴行動，聲言基於「董存瑞是建設部隊的精神財富，是苦練精兵和英勇殺敵的核心動力，英雄名譽不容任何人玷汙」，憤然向北京市朝陽區人民法院遞案，並主張當局應制定「中華英傑保護法」，創下英雄部隊走上法庭為老戰友維權的首例。

董存瑞是國共內戰樣板英雄，1929年生於河北省懷來縣貧農家庭，1945年7月參加八路軍，1947年3月加入共產黨。1948年5月25日進攻河北承德附近國軍防禦重點隆化中學時，董擔任爆破組長接連炸毀4座炮樓、5座碉堡，但突遭隱蔽的橋型暗堡火力封鎖而相持不下。董毅然抱起炸藥包衝向暗堡，雖左腿負傷，仍頑強衝至橋下，用左手托起炸藥包，右手拉燃導火索，以一己生命為部隊開闢了前進之路，陣亡時年僅19，成了中共建政前典型開國烈士。

其後，新兵入伍講的第一個故事是董存瑞，讀的第一本書是《英雄董存瑞》，唱的第一首歌是「當兵要像董存瑞」，看的第一部電影是1955年拍攝的《董存瑞》，第一次宣誓也在董的塑像前，晚點名第一個唱名的更是「董存瑞」！

詎料，2006年8月《大眾電影》雜誌刊出：「沒人親見董存瑞托起炸藥包的情景」，專訪郭維的訪談標題更直指「董存瑞：真實創造的經典」，此一瓦解董存瑞英雄事蹟之舉，被歸類為媒體「惡搞」。

據說，黃繼光生前曾在山洞構築的掩體中，一連看了三遍蘇聯電影《普通一兵》，電影中，馬特洛索夫捨身堵槍眼的英雄壯舉深深地感染了他。

在唯黨命是從的教條傳頌下，董、黃二人事蹟被拱上歷史豐碑。但近年有人

⁷⁹ 趙軍(2007)：《日本右翼與日本社會》，廣州，廣東人民出版社，頁78。

⁸⁰ 趙翊達(2008)：《日本海上自衛隊：國家戰略下之角色》，台北，秀威資訊科技公司，頁1。

開始認真比對中外文獻，推敲真偽，某些屹立不搖的神話，紛紛出現欲蓋彌彰的裂痕。

與董存瑞同樣悲壯的戰鬥英雄，是韓戰期間於「上甘嶺」之役喪生的黃繼光。「上甘嶺」係中共志願軍企圖固守的高地，與美、韓部隊血戰 43 天，被喻為「僅史大林格勒保衛戰」差堪比擬。四川籍通訊兵黃繼光挺身而出，以肉身封死一處美軍碉堡內的機槍射口，用生命換得「特等功臣」封號。至今第 15 軍仍沿用「黃繼光連」稱號，且保留第一名班兵位置，晚點名時，連長必首先呼叫：「黃繼光！」全連即奔雷般立正齊答：「到！」

1956 年拍攝的軍教宣傳影片「上甘嶺」，配上插曲「我的祖國」，更使此役成了家喻戶曉，謳歌雖死猶生的光榮圖騰。

「上甘嶺」令人動容的故事還包括：17 歲女衛生員王清珍為傷兵排尿、將飯嚼爛再餵給嘴部化膿的傷員、為黃繼光遺體整容。一個蘋果在八個大男人手中傳遞三次才吃完。缺水後，連喝尿都得管制，「誰要是自己喝就是自私」，尿色由早先淺黃白色，漸成褐色、血色，由液體變成膠體，誰都不捨喝下「報仇必賴的最後老本」。

但黃繼光如何堵住機槍射口，和董存瑞豈有餘力托起炸藥包，均成軍史研究者反覆比對的關鍵性疑點。

研究者指出：共軍每以八至十倍於敵軍的「人海戰術」取勝。彭德懷在第五次戰役(1951 年 4 月 22 日至 6 月 10 日)「三戰三失漢城」，手下被俘官兵達兩萬人。黃繼光隸屬之第 15 軍陣亡五千二百餘人，傷亡總數一萬一千餘人；全軍 27 個步兵連有 16 個連，係於兩次犧牲殆盡後重建，第 134 團第 8 連則三次全部被打光。董、黃何其有幸，陣亡後風風光光地進了教科書。

如今瀋陽、丹東、錦州等處烈士公墓立有碑銘安葬者，亦僅限知名度較高的人物。精於製造烈士的中共豈敢招認：韓戰被俘官兵重返大陸者，反右及文革浩劫中，遭批鬥為「叛徒」、「國恥」而家破人亡者，何止不堪細表。「抗美援朝」的全部損失，可能相當於「三個八年抗戰」。

前述董存瑞、黃繼光與大陸各地烈士公墓所組合的壯烈意象，恰與電影《集結號》的悲劇基調相扣合。

以男主角谷子地為核心的敘事手法誠屬流暢，導演雖未刻意遮掩中共建政前夕「老八路」的教育水平，但這位僥倖自國共決戰中逃生的老連長，竟如此堅定的要找出當年營長有無下令吹響撤退號音的謎團，故事本質至情感人，但若自普存的人性弱點拿捏，編劇讓失職的營長死於韓戰，而不是讓他活下來勇敢面對谷子地的厲聲責罵，畢竟還是閃躲了重大問題，更嫌虛矯了些，唯與大陸電影必有英雄典型的安排吻合；這與《波坦金戰艦》中，人人都是鏡頭裡同仇敵愾的起義主角的定位大相逕庭。

全片最大的疑點是：前述小班兵董存瑞、黃繼光均可壯烈犧牲，含笑九泉，憑什麼谷子地官大了點，就可馬虎了事地活下來？如果面對國軍坦克最後仰攻礦窯之役隱忍不死，是為自己留後，邏輯上不通；若是為 47 名殉難弟兄找吹號者算帳，則又太離譜。無怪片中審查者一再盤問，要他為冒穿國軍制服苟活一節解釋清楚。或許，自古艱難唯一死是極其人性的感喟，谷子地僥倖大難不死，事後才猛醒頓悟：閻王爺留他在人間該是另有莊嚴任務的。

谷子地到了礦上，沒頭沒腦的自己悶頭挖了起來，對幹過連長的老鳥而言，似乎又衝動得不合常理。總之，全片省略了其後終因水庫工程整地才發現 47 人埋骨之處，僅以最後字幕廉價帶過，亦嫌草率牽強，因為那是何等具有戲劇效果

的場景。所幸，瑕不掩瑜的漏洞，不致妨礙觀眾為谷子地袍澤情誼一掬同情與感佩之淚，情節真假含量之爭，也就相對不重要了。因為，畢竟共軍得最後獲勝，國軍雖亦英勇頑抗，但最終還是淪為歷史過客，這才是全片的主旋律。谷子地有幸為原可苟活至韓戰再死的弟兄們，悅納解放勳章，算是忠黨者的小小果報罷了。

相較於《海角七號》中僅有火花不大的幾段零散男女私情，逐一攤在谷子地的疤痕和冷峻眼神之前，可謂未戰先降。「金馬獎」之役敗給對岸導演，其實算不上什麼意外。

究竟電影只是一場不帶偏見的聲光效應，還是注定得隨眾起舞，必信必忠的為某些勢力或指標服務，至今終有普遍的認知。

戰爭電影已與人類血腥戰鬥並存了百餘年，戰爭電影捧紅了許多肌肉男與紳士型軍官，當然也製造了諸多魔鬼大兵，發掘了更多根本連臉孔都看不清楚的無名替身小卒。以好萊塢為代表的強大製片及行銷勢力，讓電影很難成為純粹的娛樂，而是完全與政治修辭學、意識型態、議題及政策有關的政治產物。此外，好萊塢也遭人指控：其產製之影片實際想呈現的是白人菁英主義，不只長期以來有意串聯打壓黑人，其他亞洲、非洲及拉丁美洲等有色人種，也無法在銀幕上取得和白人相同的對等地位。⁸¹

換言之，好萊塢的影像世界，早已異化為白人菁英主義操練的高級玩具與印鈔機。共產黨長期主政下的社會主義國家，則將電影視為製造良民的馴化利器，人民有如習於被餵食的廣大奴僕，一生能夠幻想的願景及其幸福感，全部得自影院黑燈之後銀幕的明暗變化之中；而類此普羅大眾享有的短暫歡愉，竟是以掏肝挖肺式的效死忠誠所換來的。

由於愛森斯坦(Sergei M. Eisenstein)視電影為一種辯證過程，於是《波坦金戰艦》展現的技法便在印證這種說法。以類型人物取代完全發展的角色，為此一發生於 1905 年的叛艦故事，賦上一層有力的、不斷裂的邏輯架構。軍隊追殺奔逃的群眾，鏡頭漸漸移往奧迪薩台階的那場戲，是他傑出蒙太奇技巧最著名的例子，透過鏡的並列，他建立起戲劇感與內容的意義。⁸²

如果，愛森斯坦(Sergei M. Eisenstein)能死而復生，平心靜氣地理解：昔日霸氣的蘇聯體制已經徹底瓦解，1998 年 7 月末代沙皇及其家屬遺骸，已獲國葬安厝在聖彼得堡，總統葉爾欽親臨並呼籲俄人以懺悔結束「血腥世紀」，為共黨時代罪行贖罪；俄羅斯東正教復於 2000 年將尼古拉二世家族封聖；2008 年 10 月，俄國最高法院完全為其平反，判決遭共黨槍決之末代沙皇一家都是政治受難者，並恢復名譽，洗刷九十年前獨裁暴君的惡名。⁸³

如此一來，愛森斯坦(Sergei M. Eisenstein)追隨紅旗誓死推翻的秕政定義下的史觀與邏輯不再，包括《波坦金戰艦》在內的諸多革命經典巨作，恐怕都得愧對真相，歷史恩怨歸零之後，激情難再，包括蘇聯國父列寧(Vladimir Ilyich Lenin)在內都會不知如何重拍了。

⁸¹ 李東儒等譯：〈電影、政治與意識型態〉，《當代》第 73 期，1992 年 5 月，頁 99,204。

⁸² (美)Monaco, James 原著，周晏子譯(1983)：《如何欣賞電影》，台北，中華民國電影圖書館出版部，頁 180。

⁸³ 參見：(1)編譯組報導：〈俄末代沙皇遺骸 17 日下葬聖彼得堡，國葬儀式低調，政府資助具有多重意義〉，《聯合報》1998 年 7 月 15 日，第 10 版。(2)編譯組報導：〈葉爾欽改口，將參加俄末代沙皇葬禮：決定走一趟聖彼得堡，親自參與真相公布，透過厚葬遺骸為先人彌補罪過〉，《聯合報》1998 年 7 月 17 日，第 10 版。(3)編譯組報導：〈末代沙皇安葬，葉爾欽稱贖罪表現〉，《聯合報》1998 年 7 月 18 日，第 10 版。

五、結論：誰的戰爭？誰的教訓？

美國作家海明威(Ernest Hemingway)絕大多數作品，都以戰爭為題材。讀者每每能自其簡潔樸素的文字中，感到一種使人壓抑的悲觀主義和令人拍案而起的反戰情緒。⁸⁴他嘗言：「1915年、1916年、1917年這些戰爭年頭，發生了地球上前所未有的最大規模、最凶殘、指揮最糟糕的屠殺。誰不這麼寫，誰就是說謊。」「不論出於什麼愛國主義的動機，自己內心知道不是真實的，又偏要寫，那麼他就完蛋了。」他又說：「你越恨戰爭，你就越明白：一旦捲入戰爭，不論可能出於何種原因，你只得打贏，幹掉那些發動戰爭的人，而且要注意，要使這一次戰爭結束後永遠不會再有大戰。」⁸⁵

海明威憎惡戰爭的感觸，來自遙遠的上世紀初的歐洲戰火，但卻一語道破交戰各方都有加害者及被害者的雙重角色。如果這是人類的宿命，那麼一再造成流離失所的戰爭責任，又該由誰挑起？但海明威未能預見：美國如今已成全球首強，其通往強國之路是血腥的，以戰爭解決衝突如同一條紅線，貫穿著美國兩百多年的歷史。問題是：戰爭結束後，美國每次所追求的利益是否得到了滿足？而最重要的是：美國發動每次戰爭的動機，是否與其更深層的目標相吻合？⁸⁶

戰爭往往是人生偶遇的高潮，電影當然迫不及待的要描寫這段最精彩、衝突最強、起伏最大的人生傳奇。全球戰爭電影產量豐富，且頗多佳作，的確是一種極重要的電影類型。⁸⁷以下列舉若干中外戰爭影片普見的警訊：

首先，是票房重於真理。

戰爭片劇情多數有其真實故事或原著小說，但憑空想像製造敵人的系列影片，在電視推波助瀾下，更能走入千家萬戶。例如：以情報員為主戲的007系列算不上是正宗戰爭片，但全球影迷心甘情願掏腰包，除因男主角挺拔帥氣、龐德女郎嬌嗔可人，更能在緊張的節奏中，分享彈無虛發的快感，頻頻上天下海，達成解民倒懸的任務，就是一種最廉價而卑微的滿足。而且，總有打不死的惡魔黨和嶄新的武器，等著在續集中亮相。

這種比真實世界更動人的諜報天地，正是好萊塢編劇的專長；他們負責製造遊走全球「壞蛋」的技巧無他，只需讓心狠手辣的魔頭，與變化無常的世界政情走勢掛鉤，007系列便坐享永續經營之利。核彈加上共黨，能源危機搭配太空爭霸，加上不變的香車美人，就是各集接續大賣的賺錢方程式。常常不得不換的元素，反而是年華老去的男主角。⁸⁸無中生有，買空賣空，恪遵票房至上原則，成為當代戰爭片借重特效打造好萊塢全球連鎖影像神壇的重要手段。

其次，過度強化視聽之娛，限縮了考據批判價值。

牛仔與紅番的配對廝殺，演員輪番出事，符合高潮湧現的編劇信條。牛仔可能是約翰·韋恩(John Wayne)，可能是化身藍波(Rambo)的席維斯·史特龍(Sylvester G. Stallone)，可能是湯姆·克魯斯(Tom Cruz)，可能是阿諾·史瓦辛格(Arnold A.

⁸⁴ 張增武：〈海明威戰爭作品中的悲觀主義和反戰情緒〉，西安，《西北大學學報》(社哲版)，1995年1月，頁110。

⁸⁵ 克冰：〈海明威、托爾斯泰與戰爭主題〉，《天津師大學報》第111期(社科版)，1994年6月，頁26。

⁸⁶ (德)Schley, Nicole & Busse, Sabine 原著，陶佩雲譯(2003)：《美國的戰爭：一個好戰國家的編年史》，北京，三聯書店，前言，頁1-2。

⁸⁷ 蔡國榮：〈炮火硝煙下的人生：戰爭片藝術與技術的探討〉，《文藝月刊》第168期，1983年6月，頁56-57。

⁸⁸ 葉俊傑：〈龐德的宿命與宿敵：007和他的死對頭〉，《中央日報》1998年2月20日，第23版。

Schwarzenegger), 可能是約翰·屈伏塔(John J. Travolta)。只要製片人或導演開口, 他們就可能輪流現身於《金甲部隊》、《第一滴血》、《軍官與魔鬼》、《搶救雷恩大兵》或《越戰獵鹿人》, 不同安排就會出現命運各異的結局。

電影腳本為了演出效果, 經常在枝節上任意增刪而超越了原定戲份, 過度放大人物性格的結果, 必得在壓縮時限內, 重點突出易於表現的部分。於是, 韓國《紅巾特攻隊》令人牢記的除了主題曲悅耳外, 就是長機詢問僚機正在幹什麼? 僚機俏皮地答道:「很久沒下雨了, 所以正為乾旱的農田灑水哩!」又如《阿甘正傳》剪接了許多新聞紀錄片, 導演讓主角在虛擬景況下「看似」在白宮晉見了約翰·甘迺迪總統, 而彼此握手後, 阿甘就嚷著上洗手間去了。再如《巴頓將軍》全場焦點都集中在他動手毆打小兵的過程, 男主角的人格特質及其它表現, 反倒被忽略了。

類似這種過場搶了正戲丰采, 或經典片段被媒體報導太多的情況, 難免使觀眾帶著諸多殘缺記憶走出戲院, 無法全盤掌主人翁的受想行識, 英雄與梟雄也就模糊難辨了。

其三, 多數劇情淪為自戀、自慰、自欺的文本。

經常誇大己方的作戰能力, 未經考據便將對手矮化、醜化幾成慣例, 這自然牽涉到作品未來主要發行對象為何的敏感問題。

《搶救雷恩大兵》1998年10月在德國試映時, 讓現場四百位觀眾呆若木雞「說不出話來」, 有人表示:「看過之後只覺得精疲力竭」、「大概會一個星期都睡不著」、「心情久久無法平復」, 但亦有人直批:「只有動作, 毫無深度, 而且把德國人說成只會扔炸彈的傻瓜」;「如果德軍真像片中描繪得如此笨, 那麼為什麼當年盟軍得花六年時間才贏得戰爭?」⁸⁹

即便德國觀眾覺得受到羞辱而表達不滿, 但堂堂美國導演豈能只因微弱的抗議, 即應命修正爭議。

此種扭曲對手的作法, 早年在美國西部開拓史白人與紅番作戰的影片中, 已司空見慣; 越戰期間, 美國大兵常憤怒的朝叢林掃射, 要求東躲西藏的越共份子自地道現身受死, 暴露的也是白人沙文主義的情緒。又如《法櫃奇兵》中, 阿拉伯人揮舞著一把新月彎刀壯似凶狠地撲來, 對峙的白人面不改色地扣動扳機, 便輕易殺了這個小廝, 戲院裡頓時揚起輕蔑的笑浪。

如此不對稱的心態、戰術和帶有歧視的文化鴻溝, 如再添油加醋撩撥, 難免引發更大的「文明衝突」。在國府遷台後的電檢制度下, 外片如遭修剪禁演, 牴觸風序良俗與政治禁忌必居首要因素。

其四, 漠視沉默多數的感受及受難者心聲。

戰爭電影固然偏好以陽剛為主軸, 以萬物為芻狗, 用以建構殺戮亦有不得不然的政治正確, 但無論是否師出有名, 回顧古今中外, 那一次戰役不是以婦女、兒童、老弱為主的俘虜及遺孤, 在掌權者「爭城以戰, 殺人盈城」的大戲裡扮演永遠的弱勢輸家, 以及不斷驚聲尖叫、掩面飲泣的小道具?

從納粹大規模屠殺猶太人、日本軍閥放任製造的南京大屠殺、小女孩安妮日記的故事, 到《齊瓦哥醫生》、《殺戮戰場》、《戰地琴人》、《廿四隻眼睛》、《緬甸的豎琴》、《黑雨》、《螢火蟲之墓》等等描繪亂世際遇的無奈與悲情, 一再顯示戰爭恣意撕裂人性之慘烈無情; 可惜這些發聾振聵的佳作並不多見, 亦未見大力宣揚。

⁸⁹ 祁玲報導:〈美國人搶救雷恩大兵, 德國人看得呆掉了; 有人反駁: 我們不是只會丟炸彈的傻瓜〉, 《聯合報》1998年7月19日, 第27版。

平心而論，最有意義的反戰並非反對軍購，而在於宣揚理性和平，並多方遏止種族歧視及惡意散播仇恨思想。

即便聯合國成立至今，國際法訂有防杜「種族滅絕罪」(crime of genocide)的天條，但歷來各國天生殺手和獨裁武夫們又有幾人果真生前受到制裁？軍人胸前的任一枚戰鬥勳章，基本上都建立在殺或被殺的對決邏輯上，奈何限武與裁軍之說，自古至今都淪為畫餅。

美國導演史蒂芬·史匹柏(Steven Spielberg)的《太陽帝國》，英國導演約翰·鮑曼(John Boorman)的《希望與榮耀》，和法國導演路易·馬盧(Louis Malle)的《童年再見》所記述的兒童戰火浮生錄，主角都是未成年的孩子，他們在戰火瀰漫之際的不同遭際，或許看在交戰國與非交戰國的國民眼中，其滋味和感受大概很難完全一致，但兩者均藉由童稚之眼，諷刺成人世界的戰爭玩火愚行，值得吾人深切反省。⁹⁰

1993年8月4日下午，日本政府終於公布關於「從軍慰安婦問題」的調查結果。這是日本政府在戰爭結束近半世紀後，正式承認有慰安婦問題並首次正式道歉。⁹¹但除了南韓持續向日本施壓稍見回應外，日本官方向以吝於拿出誠意向海峽兩岸的受害婦女們認錯賠償？不能與不為之間，暴露了侵略者色厲而內荏的低下本質。

其五、欠缺構築國際願景的前瞻視野。

人類其實並不健忘，世界各國有誰不記得慶祝自己的國慶，並長年推崇保家衛國的軍人？海峽對岸長期推動「擁政愛民，擁軍優屬」的雙擁政策，其實早就定調並實踐於絕不忘記革命傳統的製片綱領中。台胞前往旅遊即可發現：其影視節目從未捨棄 1949 年推翻國民黨歷史的反覆詮釋，檢視其歷年戰爭電影清單，幾乎能上銀幕的戰鬥故事全都拍成了影片，一如美國將建國以來的大小戰役都拍成了無數影片。反觀我國官股及民營片廠，亦曾長期奉行發揚開國精神，珍惜「先烈之血，主義之花」的政宣路線。

叫好又叫座的戰爭電影，從無絕對的時空限制，即便來自敵方，亦有彼此觀摩學習的價值。因為，面臨生死存亡展現的情操是最真純、動人而無可替代的；即便難免夾雜私心、背叛或出賣，但這都是人性最真實的流露。

古今中外的統治者與被治者都不難明白：戰爭片是建立民族光榮感和國家集體意識，有效完成公民社會化相當重要的機制之一。此種認知，可印證於各國軍方都樂於支援拍片的開放心態上。

如果各國建軍目的都只在防衛和平，放棄侵略，那麼，檢視前人罪孽的反戰電影，便有大加鼓勵的價值。要確保永久安康之道，首在牢記人世間從無廉價的和平。具有反省力量的戰爭影片，就是提醒後代子孫最佳的教材。

值得憂心的是，日本右派似乎不做此想，且一直企圖製造「日本無罪」的虛假形象。先是 1970 年代之後，海軍史觀和宮中集團史觀的抬頭，併同商業行銷下流行的戰記回憶的流行，都屬於將「大東亞戰爭肯定論」推升的事實。某位評論者彼時坦率分析：戰記讀物和戰爭小說基本上認定戰爭是罪惡，不能再重蹈覆轍，「然而，現在即便不是美化戰爭，也似乎在某種程度上以『為國』而死之美

⁹⁰ 參見：(1)小果輯：〈沒有童年的戰時兒童：「童年再見」〉，《世界電影》第 232 期，1988 年 4 月，頁 31-32。(2)小果輯：〈暴露在戰火下的英國禮教：「希望與榮耀」〉，《世界電影》第 232 期，1988 年 4 月，頁 33-34。(3)朱如意：〈史蒂芬史匹柏 1987 年力作：「太陽帝國」〉，《世界電影》第 232 期，1988 年 4 月，頁 35-37。

⁹¹ 李建軍(2001)：《軍國之女：日本女性與「大東亞戰爭」》，貴陽，貴州人民出版社，頁 112-113。

為前提寫作的東西多了起來。」

1989年2月，內閣法治局長味村治於眾議院答詢時指出：東京審判時，未起訴昭和天皇，因此，日皇在國際上的戰爭責任問題已經解決。此一理念，即為官方一路逃避歷史及戰爭罪責的最低防線；⁹²也就是日皇戰爭責任問題已被凍結，在大眾傳媒和學校教育的層次上，被禁止討論這個事實，使日本的戰爭責任論的展開變得非常不自然。

日本有識之士指出，所謂戰爭責任論不應止於追究決策者，就是受害至深的民眾也可追究其協助戰爭、參與加害行為的責任；即便是位於與戰爭責任最遠位置的共產黨，在未能有效反戰鬥爭這一點上，亦應好好自我檢討在戰時의思想和行動。至於右翼，即使只想在戰後作為一種思想運動而存在，也必須對戰敗原因和天皇制的存廢，做本質上的討論。⁹³

1998年推出一部為前首相東條英機戰爭罪責翻案的電影《尊嚴》，在右翼吹捧之下，觀眾多達一百三十萬人次。同年，小林善紀宣揚日軍於二戰中戰鬥精神的漫畫《戰爭論》發行了62萬冊。每年為侵略戰爭翻案的同性質著作，至少有二、三百種，各地舉辦的演講和討論會也達千次。

右翼陣營甚至公開地宣稱：追求翻案之目的就是「要重新樹立被東京審判玷汙了的日本形象，要讓戰爭時期的日本精神復活，用那樣的精神培養和教育下一代，否則，日本難以建立與其經濟地位相適應的國際形象。」在右翼眼中，戰後在承認戰爭罪責的基礎上進行的教育是「對日本的犯罪」。⁹⁴這場左、右兩派的史觀之爭，顯然在可預見的未來，不易得到朝野一致的結論。

針對1994年底，由董振良完成第一部金門人自導、自演、自拍的本土歷史電影《單打雙不打》，黃明川認為，用自己的語言和表達方式，把內心積壓的心緒釋出，是人類受挫後最直接的反應。因此，詮釋歷史，應以最被迫害者的立場來思考才算公平。遺憾的是，大量電影充斥著自我族群中心，和貶抑他族尊嚴的現象。沒有錢，沒有製作環境，沒有人才，便永遠要忍受別人任意詮釋記憶。於是許多人只能坐視他人利用電影踐踏自己尊嚴。身處影像媒體縱橫全球的時代，必須以自己的語言和表達方式，來訴說自己特有的電影故事。⁹⁵

人類為了戰爭的是非曲直而長期擾攘不安，如果不能為受害者平反發聲，野心政客和軍火販子永遠有上下其手的縫隙。戰爭電影的格局和視野不該只停留在錦上添花的帝王史、英雄史，也應該是普遍深入民間社會的光榮與傷痛交織的庶民史、家族史。

1981年法國電影《戰火浮生錄》及其餘音繞樑的波麗露旋律，示範了「誰的戰爭？誰的教訓？」的寬宏氣度。台灣這塊飽受日本殖民主義者戰火摧殘的土地，必須藉影像向全世界發聲，不僅要理性盤點中華民族百年來的戰爭苦難，更需汲取歷史教訓，實現永不復亂的願景與安康。

⁹² (日)吉田裕原著，劉建平譯(2000)：《日本人的戰爭觀：歷史與現實的糾葛》，北京，新華出版社，頁113,197,198。

⁹³ (日)吉田裕原著，陳鵬仁譯(2001)：《昭和天皇與戰爭責任》，台北，水牛出版公司，頁226。

⁹⁴ 陳麗菲(2006)：《日軍慰安婦制度批判》，北京，中華書局，頁386。

⁹⁵ 黃明川：〈非歷史偶然，是歷史使然：從《單打雙不打》看金門、琉球、夏威夷三地獨立製片〉，收錄於：螢火蟲映像體策劃(1995)：《「單打雙不打」：一部來自金門的百姓電影》，台北，萬象圖書公司，頁147。

參考書目 (均按刊行發表時序排列)

中文部份

一、書 籍

- 鄭炳森(1970)：《五十年代的電影戰爭》，台北，中國電影文學出版社。
- 劉 藝(1976)：《電影世界》，台北，皇冠出版社。
- 吳東權(1977)：《又見笕橋》，台北，這一代出版社。
- (美)Monaco, James 原著，周晏子譯(1983)：《如何欣賞電影》，台北，中華民國電影圖書館出版部。
- 姜澎生(1988)：《電影意識型態研究與文化批判》，台北，谷風出版社。
- 杜雲之(1988)：《中華民國電影史》(上、下)，台北，行政院文化建設委員會。
- 鄭雪來編(1993)：《世界電影鑒賞辭典》，福州，福建教育出版社。
- (美)Seabury, Paul & Codevilla, Angelo 原著，國防部史政編譯局譯(1994)：《戰爭的目的與手段》，台北，國防部史政編譯局。
- 林惺嶽(1995)：《戰爭對美術發展之影響》，台北，藝術家出版社。
- 螢火蟲映像體策劃(1995)：《「單打雙不打」：一部來自金門的百姓電影》，台北，萬象圖書公司。
- 許嘉祥(1997)：《聲納室報告：「沉默的艦隊」天馬行空解讀報告》，台北，尖端出版公司。
- (日)吉田裕原著，劉建平譯(2000)：《日本人的戰爭觀：歷史與現實的糾葛》，北京，新華出版社。
- (日)吉田裕原著，陳鵬仁譯(2001)：《昭和天皇與戰爭責任》，台北，水牛出版公司。
- (英)Puttnam, David 原著，李 欣等譯(2001)：《不宣而戰：好萊塢 vs.全世界》，北京，中國電影出版社。
- 李建軍(2001)：《軍國之女：日本女性與「大東亞戰爭」》，貴陽，貴州人民出版社。
- 程青松、黃 鷗(2002)：《我的攝影機不撒謊：六十年代中國電影導演檔案》，北京，中國友誼出版社。
- 廖金鳳編(2002)：《電影指南：動作冒險、喜劇、科幻、戰爭歷史》，台北，遠流出版公司。
- (德)Schley, Nicole & Busse, Sabine 原著，陶佩雲譯(2003)：《美國的戰爭：一個好戰國家的編年史》，北京，三聯書店。
- (美)Gibney, Frank 原著，尚 蔚、史 禾譯(2003)：《戰爭：日本人記憶中的二戰》，北京，中央編譯出版社。
- (美)時代生活叢書編輯，唐奇芳譯(2004)：《瘋狂的島國》，北京，中國社會科學出版社、海南出版社。
- (英)Bourke, Joanna 原著，孫 寧譯(2005)：《面對面的殺戮》，南京，江蘇人民出版社。
- 李道新(2005)：《中國電影文化史(1905-2004)》，北京，北京大學出版社。
- 鄭樹森(2005)：《電影類型與類型電影》，台北，洪範書店。
- 皇甫宜川(2005)：《中國戰爭電影史》，北京，中國電影出版社。
- 陳麗菲(2006)：《日軍慰安婦制度批判》，北京，中華書局。
- 周哲瑋等編(2007)：《謝晉電影選集：戰爭卷》，上海，上海大學出版社。
- (澳)McCormack, Gavan 原著，于占杰、許春山譯(2007)：《附庸國：美國懷抱中的日本》，北京，社會科學文獻出版社。
- 趙 軍(2007)：《日本右翼與日本社會》，廣州，廣東人民出版社。
- 胡 平(2008)：《情報日本》，上海，東方出版中心。
- 吳筑清、張 岱編著(2008)：《中國電影的豐碑：延安電影團的故事》，北京，中國人民大學出版社。
- 黃 仁(2008)：《日本電影在台灣》，台北，秀威資訊科技公司。
- 趙翊達(2008)：《日本海上自衛隊：國家戰略下之角色》，台北，秀威資訊科技公司。

(澳)McCormack, Gavan 原著，于占杰、許春山譯(2008)：《附庸國：美國懷抱中的日本》，北京，社會科學文獻出版社。

(德)Riefenstahl, Leni 原著，丁偉祥等譯(2009)：《蘭妮·萊芬斯坦回憶錄》，台北新店，左岸文化公司。

二、學位論文

周俊雄：〈2003 年美伊戰爭媒體專業倫理與新聞採訪安全〉，佛光大學傳播研究所碩士論文，2004 年 2 月。

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〉，輔仁大學大眾傳播研究所碩士論文，2004 年 6 月。

三、研討會論文

羅久蓉：〈一個人的戰爭記憶：解讀東史郎日記〉，國立台灣大學歷史學系、國科會人文學研究中心合辦：「集體暴力及其記述：1000-2000 年間東亞的戰爭記憶、頌讚和創傷」國際學術研會論文，2005 年 7 月 28-29 日。

許育銘：〈日本人的戰爭記憶與戰後歷史教育：以家永三郎為例〉，國立台灣大學歷史學系、國科會人文學研究中心合辦：「集體暴力及其記述：1000-2000 年間東亞的戰爭記憶、頌讚和創傷」國際學術研會論文，2005 年 7 月 28-29 日。

四、學術期刊

克 冰：〈海明威、托爾斯泰與戰爭主題〉，《天津師大學報》第 111 期(社科版)，1994 年 6 月。

張增武：〈海明威戰爭作品中的悲觀主義和反戰情緒〉，西安，《西北大學學報》(哲社版)，1995 年 1 月。

李 洋：〈美國戰爭電影發展行程游歷〉，《當代電影》1995 年第 6 期。

趙建國：〈新時期電影對抗日戰爭電影的闡釋〉，《延安大學學報》第 18 卷，總第 67 期(社科版)，1996 年第 2 期。

五、報紙雜誌

張振國：〈我與「揚子江風雲」〉，《湖北文獻》第 13 期，1969 年 10 月。

王 道：〈揚子江風雲〉，《湖北文獻》第 13 期，1969 年 10 月。

黃 仁：〈從抗日到反共：愛國電影有多少？〉，《今日電影》第 64 期，1979 年 2 月。

黃建業：〈從戰爭到神話的「現代啟示錄」〉，《書評書日》第 85 期，1980 年 5 月。

鄭用之：〈又一頁珍貴的電影史第一手資料：抗戰建國電影製作綱領〉，《今日電影》第 71 期，1979 年 6 月。

沈旭步：〈南海的血書和血淚〉，《今日電影》第 71 期，1979 年 6 月。

林維錯譯：戰爭電影與武器大觀(1)，《今日電影》第 227 期，1987 年 11 月。

戰爭電影與武器大觀(2)，《今日電影》第 228 期，1987 年 12 月。

戰爭電影與武器大觀(3)，《今日電影》第 230 期，1988 年 2 月。

戰爭電影與武器大觀(4)，《今日電影》第 232 期，1988 年 4 月。

戰爭電影與武器大觀(5)，《今日電影》第 235 期，1988 年 7 月。

戰爭電影與武器大觀(6)，《今日電影》第 237 期，1988 年 9 月。

歷史重演的戰爭電影(7)，《今日電影》第 241 期，1989 年 1 月。

歷史重演的戰爭電影(8)，《今日電影》第 250 期，1989 年 10 月。

歷史重演的戰爭電影(9)，《今日電影》第 251 期，1989 年 11 月。

歷史重演的戰爭電影(10)，《今日電影》第 258 期，1990 年 6 月。

法新社電：〈英軍緊逼泰山壓頂，福島阿軍棄甲曳兵；兩個半月攻防惡戰，史坦萊港一片降幡〉，《聯合報》1982 年 6 月 16 日，第 3 版。

美聯社電：〈「阿」兵哥怯敵豎白旗，「老」百姓怒呼不公平；一百五十年收復失土夢想破滅，軍事執政團已成阿國眾矢之的〉，《聯合報》1982 年 6 月 16 日，第 3 版。

- 蔡國榮：〈炮火硝煙下的人生：戰爭片藝術與技術的探討〉，《文藝月刊》第 168 期，1983 年 6 月。
- 小果輯：〈沒有童年的戰時兒童：「童年再見」〉，《世界電影》第 232 期，1988 年 4 月。
〈暴露在戰火下的英國禮教：「希望與榮耀」〉，《世界電影》第 232 期，1988 年 4 月。
- 朱如意：〈史蒂芬史匹柏 1987 年力作：「太陽帝國」〉，《世界電影》第 232 期，1988 年 4 月。
- 倪 羅：〈談蛻變中的大陸電影：從「血戰台兒莊」看中共對國民黨抗戰將領的定位〉，《世界電影》第 246 期，1989 年 6 月。
- 沙 鷗：〈由《八甲田山》與《二零三高地》看日俄戰爭〉，《影響電影雜誌》第 22 期，1991 年 10 月。
- 陳堯興：〈戰火重燃：六十年代經典戰爭回顧〉，《高傳真雜誌》第 177 期，1990 年 10 月。
- 周婉筠：〈「莎勇之鐘」的故事及其波瀾〉，《歷史月刊》第 46 期，1991 年 11 月。
- 李東儒等譯：〈電影、政治與意識型態〉，《當代》第 73 期，1992 年 5 月。
- 潘 罡、林智祥、黃智明、張振芬企畫撰文：〈戰爭電影專題：戰爭美學、戰場經營、英雄形象〉，《影響電影雜誌》第 23 期，1991 年 12 月。
- 李東儒等譯：〈電影、政治與意識型態〉，《當代》第 73 期，1992 年 5 月。
- 蕭菊貞：〈女性軍官上火線勇氣十足〉，《中國時報》1996 年 9 月 28 日，第 38 版。
- 編譯組報導：〈俄末代沙皇遺骸 17 日下葬聖彼得堡，國葬儀式低調，政府資助具有多重意義〉，《聯合報》1998 年 7 月 15 日，第 10 版。
〈葉爾欽改口，將參加俄末代沙皇葬禮：決定走一趟聖彼得堡，親自參與真相公布，透過厚葬遺骸為先人彌補罪過〉，《聯合報》1998 年 7 月 17 日，第 10 版。
〈末代沙皇安葬，葉爾欽稱贖罪表現〉，《聯合報》1998 年 7 月 18 日，第 10 版。
- 葉俊傑：〈龐德的宿命與宿敵：007 和他的死對頭〉，《中央日報》1998 年 2 月 20 日，第 23 版。
- 祁 玲報導：〈美國人搶救雷恩大兵，德國人看得呆掉了；有人反駁：我們不是只會丟炸彈的傻瓜〉，《聯合報》1998 年 7 月 19 日，第 27 版。
- 王雅蘭報導：〈搶救雷恩大兵，台北開火；台灣義演首映會捐款創新高，現場滿佈悍馬、裝甲車、偽裝網〉，《民生報》1998 年 9 月 23 日，第 14 版。
- 何瑞珠：〈為戰爭而戰，為英雄而戰：「黑鷹計畫」落實大美國主義〉，《中國時報》2002 年 2 月 23 日，第 28 版。
- 筆 鋒：〈開戰將是復歸野蠻的開始〉，《亞洲週刊》第 17 卷 8 期，2003 年 2 月 17-23 日。
- 楊人凱：〈新聞記者是戰爭蒼蠅？〉，《動腦》雜誌，第 324 輯，2003 年 4 月。
- 顏忠賢：〈「搬上舞台」的必然失敗？——戰爭與藝術的矛盾〉，《誠品好讀》雜誌第 32 期，2003 年 5 月。
- 彭志平：〈走出冷戰走進中國：千家戲院上映 007〉，《中國時報》2007 年 1 月 30 日，A13 版。
- 編譯組報導：〈法法院平反，末代沙皇非獨裁暴君：沙皇尼古拉二世俄共殺害全家，意識型態下變暴君，事隔 90 年，最高法院判定政治受難者，恢復名譽〉，《聯合報》2008 年 10 月 2 日，第 AA2 版。

六、網路文章

- 作者不詳：〈俄蘇戰爭電影(第一章)〉，北京，中國社會科學院俄羅斯東歐中亞研究所製作，2005 年 12 月 9 日，<http://euroasia.cass.cn>
- 不一定驢驢：〈日本的戰爭電影觀〉，2007 年 8 月 28 日，
www.mtime.com/my/buyidinglv/blog/533565/
- 林林：〈世界各國戰爭電影總論〉，北京，中國廣播電視協會網站，2008 年 8 月 11 日。

英文部份

- Butler, Ivan(1974)The War Film, South Brunswick & New York: A. S. Barnes and Company.
- Isenberg, Michael T.(1981)War on Film: The American Cinema and World War I, 1914-1941, East Brunswick, N.J.: Associated University Presses,Ltd.
- Pronay, Nicholas and Spring D.W.(1982)(eds.)Propaganda, Politics and Film,1918-1945, London: The MacMillan Press Ltd.
- Grant, Barry K. (1986)(ed.), Film Genre Reader, Austin, Texas : University of Texas Press.
- Wetta, F, Joseph & Curley, Stephen J.(1992)Celluloid Wars: A Guide to Film and the American Experience of War, Westport, CT.: Greenwood Press.
- Quirk, Lawrence J.(1994)The Great War Films: From the Birth of A Nation to Today, New York: Citadel Press Book.
- Birdwell, Michael E.(1999)Celluloid Soldiers : The Warner Bros. Campaign against Nazism ,New York: New York University Press.
- Devine, Jeremy M.(1999)Vietnam at 24 Frames A Second: A Critical and Thematic Analysis of Over 400 Films about the Vietnam War ,Austin: University of Texas Press.
- Youngblood, Denise J.(2007)Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005, Lawrence, Kansas: Kansas University Press of Kansas.

日文部份

- 北島昇編集：《別冊一億人昭和史：昭和日本映画史》，東京，毎日新聞社，1977年12月。
- 南守夫編集：《戦争映画リスト：近代以後の戦争等を主題とした映画一覧》，東京，作者自印，2008年3月。

附錄(一)：本文參考之電影名錄

美國電影

《國家的誕生》(1915年)、《榮光》(1926年)、《西線無戰事》(1929年)、《地獄的天使》(1930年)、《狂亂的上海》(1932年)、《大帝國行進曲》(1933年)、《亂世佳人》(1939年)、《魂斷藍橋》(1940年)、《約克軍曹》(1941年)、《北非諜影》(1942年)、《飛虎隊》(1942年)、《戰地鐘聲》(1943年)、《空中堡壘》(1943年)、《東京上空三十秒》(1944年)、《第一個進東京的美國佬》(1945年)、《黃金時代》(1946年)、《沙漠之狐》(1951年)、《沙漠之鼠》(1953年)、《亂世忠魂》(1953年)、《第十七集中營》(1953年)、《獨孤里橋之役》(1955年)、《戰略空軍》(1955年)、《八月十五夜的茶室》(1956年)、《雙城記》(1957年)、《戰地春夢》(1957年)、《櫻花戀》(1957年)、《光榮之路》(1957年)、《桂河大橋》(1958年)、《戰地情鴛》(1958年)、《六壯士》(1961年，與英國合作)、《最長的一日》(1962年)、《第七號情報員》(1962年，後續系列共廿二集)、《阿拉伯的勞倫斯》(1962年，與英國合作)、《紐倫堡大審》(1962年)、《魚雷艇 109 號》(1963年)、《第三集中營》(1963年)、《奇愛博士》(1964年)、《金手指》(1964年)、《敦克爾克》(1964年)、《真善美》(1965年)、《齊瓦哥醫生》(1965年)、《坦克大決戰》(1965年)、《卡士達將軍》(1967年)、《綠扁帽》(1968年)、《登陸安其奧》(1968年)、《血染雪山堡》(1968年)、《女王密使》(1969年)、《基堡八勇士》(1969年)、《虎！虎！虎！》(1970年，與日本合作)、《外科醫生》(1970年)、《小巨人》(1970年)、《雷馬根鐵橋》(1970年)、《巴頓將軍》(1970年)、《廿二支隊》(1970年，應譯為：第廿二條軍規)、《列寧格勒攻防戰》(1974年)、《金鎗人》(1974年)、《將軍之夜》(1976年)、《麥克阿瑟》(1977年)、《奪橋遺恨》(1977年)、《海底城》(1977年)、《越戰獵鹿人》(1978年)、《漢諾瓦街》(1979年)、《一九四一》(1979年)、《太空城》(1979年)、《最高機密》(1981年)、《第一滴血》(1982年，後續拍 1985,1988,2008 三集)、

《八爪女》(1983年)、《浩劫後》(1983年)、《殺戮戰場》(1984年)、《天狐入侵》(1984年)、《太陽帝國》(1987年)、《金甲部隊》(1987年)、《早安越南》(1987年)、《殺人執照》(1989年)、《七月四日誕生》(1989年)、《獵殺紅色十月》(1990年)、《英烈的歲月》(1990年)、《亂世浮生》(1992年)、《軍官與魔鬼》(1992年)、《愛在戰火蔓延時》(1992年)、《辛德勒的名單》(1993年)、《阿甘正傳》(1994年)、《黃金眼》(1995年)、《英倫情人》(1996年,與英國合作)、《明日帝國》(1997年)、《火線大逃亡》(1997年)、《紅色警戒》(1998年)、《將軍的女兒》(1999年)、《搶救雷恩大兵》(1999年)、《怒海潛將》(2000年)、《獵殺U571》(2000年)、《驚爆十三天》(2000年)、《大敵當前》(2001年)、《珍珠港》(2001年)、《轟天潛艦》(2002年)、《誰與爭鋒》(2002年)、《戰地琴人》(2003年)、《硫黃島的英雄們》(2006年)、《來自硫黃島的信》(2006年)、《皇家夜總會》(2006年)、《007 量子危機》(2008年)、《鋼鐵人》(2008年)。

蘇俄電影

《鐮刀與斧頭》(1921年)、《紅小鬼》(1923年)、《波坦金戰艦》(1925年)、《夏伯陽》(1934年)、《青年近衛軍》(1948年)、《攻克柏林》(1949年)、《他們有祖國》(1949年)、《列寧在十月》(1950年)、《遠離莫斯科的地方》(1950年)、《列寧格勒攻防戰》(1951年)、《瓦良格巡洋艦》(1951年)、《憤怒的火焰》(1953年)、《易北河兩岸》(1953年)、《雁南飛》(1957年)、《靜靜的頓河》(1957年)、《兵士的歌謠》(1959年)、《如履薄冰》(1966年)、《戰爭與和平》(1968年)、《軍官們》(1971年)、《這裡的黎明靜悄悄》(1972年)、《只有老兵去作戰》(1973年)、《他們為祖國而戰》(1974年)、《特殊使命小分隊》(1978年)、《深入敵後的奔馳》(1980年)、《我叫霍爾季查》(1981年)、《再生》(1983年)、《無權陷落》(1984年)、《智劫戰俘營》(1984年)、《保衛莫斯科》(1985年)、《莫斯科在廣播》(1985年)、《空降兵》(1985年)、《活下來》(1986年)、《名字》(1988年)。

日本電影

《日露戰爭實寫》(1904年)、《乃木大將的凱旋》(1905年)、《軍國義民傳》(1908年)、《肉彈》(1909年)、《二百三高地激戰》(1910年)、《白虎隊》(1910年)、《台灣討伐隊之勇士》(1910年)、《彰義隊》(1910年)、《軍旗》(1911年)、《軍服之威力》(1912年)、《西鄉隆盛一代記》(1912年)、《乃木將軍》(1918年)、《明治神宮與乃木將軍》(1920年)、《水兵之母》(1925年)、《皇國史觀》(1929年)、《建國之春》(1932年)、《肉彈三勇士》(1932年,同年有六部同名影片)、《滿州大進軍》(1932年)、《滿州行進曲》(1932年)、《勇敢的號手》(1932年)、《日章旗之下》(1933年)、《皇輝日本》(1934年)、《爆擊飛行隊》(1934年)、《靖國神社之女神》(1936年)、《進軍之歌》(1937年)、《軍國之花嫁》(1937年)、《五人斥候兵》(1938年)、《巧克力與軍隊》(1938年)、《野營之歌》(1938)、《上海》(1938)、《南京》(1938)、《東亞和平之道》(1938)、《空中的巨響》(1939)、《土與軍隊》(1939年)、《上海陸戰隊》(1939年)、《皇道日本》(1940)、《向晨曦禱告》(1940)、《燃燒的天空》(1940年)、《四住戰車長傳》(1940年)、《戰爭軍隊》(1940年)、《蘇州之夜》(1941)、《天業奉頌》(1941)、《將軍、參謀與士兵》(1942年)、《香港攻略：英國崩潰日》(1942年)、《愛國之花》(1942年)、《馬來戰記》(1942年)、《翼之凱歌》(1942年)、《天空之神兵》(1942年)、《沙鴛之鐘》(1943年)、《開戰前夕》(1943年)、《敵機空襲》(1943年)、《成吉思汗》(1943年)、《鴉片戰爭》(1943年)、《海峽之風雲兒》(1943年)、《太平天國之亂》(1944年)、《三太郎加油》(1944年)、《雷擊隊出動》(1944年)、《你就是下一隻遨翔的雄鷹》(1944年)、《野戰軍樂隊》(1944年)、《家藤隼戰鬥隊》(1944年)、《必勝歌》(1945年)、《間諜海之薔薇》(1945年)、《少女的基地》(1945年)、《黎明八一五,日名:大曾根家之晨》(1946年)、《民眾之敵》(1946年)、《戰爭與和平》(1947年)、《歸國》(1949年)、《硫磺島之砂》(1949年)、《長崎之鐘》(1950年)、《晨曦的逃亡》(1950年)、《日本戰歿學生手記:傳達我的心聲》(1950年)、《重逢之前》(1950年)、《原爆之子》(1952年)、《真空地帶》(1952年)、《我是西伯利亞的俘虜》(1952年)、《野百合之塔》(1953年)、《悲劇將軍山下奉文》(1953年)、《紅線基地》(1953年)、《神風特攻隊》(1954年)、《叛亂》(1954年)、《廿四隻眼睛》(1954年)、《二等兵物語》(1955年)、《緬甸的豎琴》(1956年,1985年重拍同名電

影)、《明治天皇與日俄戰爭》(1957年)、《長崎之子》(1957年)、《千羽鶴》(1958年)、《廣島之戀》(1959年,與法國合作)、《野火》(1959年)、《人間之條件》(1959年)、《啊!江田島》(1959年)、《獨立愚連隊》(1959年)、《我想成為貝殼》(1959年)、《審判戰犯東條》(1960年)、《戰爭貞魂》(1960年)、《聯合艦隊殲滅記》(1960年)、《世界大戰爭》(1961年)、《五人突擊隊》(1961年)、《海底軍艦》(1962年)、《太平洋之翼》(1963年)、《陸軍殘虐物語》(1963年)、《零式黑雲隊末日》(1963年)、《血與砂》(1965年)、《春婦傳》(1965年)、《白日之銀翼》(1966年,又名:海陸空大決戰)(1966年)、《343部隊》(1966年)、《日本最長的一日》(1967年)、《山本五十六》(1968年)、《夏威夷、馬來海戰》(1968年)、《人間魚雷:回天特別攻擊隊》(1968年)、《太平洋戰爭姬百合女兵部隊》(1968年)、《最後的特攻隊》(1970年)、《軍閥》(1970年)、《戰爭與人間》(1970年)、《沖繩決戰》(1971)、《在軍旗之下》(1972年)、《海軍特別少年兵》(1972年)、《戒嚴令》(1973年)、《海軍橫須賀刑務所》(1973年)、《冰雪之門》(1974年)、《決戰航空隊》(1974年)、《從軍慰安婦》(1974年)、《望鄉》(1974年)、《不毛地帶》(1976年)、《八甲田山》(1977年)、《人證》(1977年)、《東京大空襲》(1979年)、《最後的早慶戰》(1979年)、《太陽之子》(1980年)、《二零三高地》(1980年)、《聯合艦隊》(1981年)、《姬百合之塔》(1982年)、《俘虜》(1982年)、《南十字星》(1982年)、《大日本帝國》(1982年)、《沖繩少年》(1983年)、《日本海大海戰》(1983年)、《零戰燃燒》(1984年)、《海與毒藥》(1986年)、《螢火蟲之墓》(1988年,卡通版)、《二二六》(1989年)、《在馬來的日本英雄》(1989年)、《黑雨》(1989年)、《「日之丸」與「君之代」》(1990年)、《血誓》(1990年)、《戰爭與青春》(1991年)、《月光之夏》(1993年)、《百合公主之塔》(1995年)、《聽!海神的聲音》(1995年)、《月桃之花》(1996年)、《尊嚴》(1998年)、《螢火蟲》(2002年)、《太陽》(2004年)、《出草之歌:台灣原住民之吶喊·背山一戰》(2005年)、《沉默的艦隊》(2005年)、《魔女潛艦》(2005年)、《大象列車來了》(2005年)、《戰國自衛隊1549》(2005年)、《大象列車來了》(2005年)、《亡國神盾艦》(2005年)、《上海的伯爵夫人》(2005年)、《時代追擊·多喜二》(2005年)、《廣島·昭和20年8月6日》(2005年)、《世紀戰艦大和號》(2006年)、《沒有出口的海》(2006年)、《早開的花》(2006年)、《戰場上的郵差》(2006年)、《吾為君亡》(2007年)、《日本的青空》(2007年)、《螢火蟲之墓》(2008年)、《那天我們的命比衛生紙還輕》(2008年)。

德國

《信念的勝利》(1933年)、《意志的勝利》(1935年)、《帝國毀滅》(2004年)、《空襲德勒斯登》(2006年)。

法國

《戰火浮生錄》(1981年)、《光榮歲月》(2006年)。

大韓民國電影

《紅巾特攻隊》(1964年)、《實尾島風雲錄》(2004年)、《太極旗飄揚》(2004年)、《歡迎來到東莫村》(2005年)、《從軍慰安婦》(1993年)、《光州5.18》(2007年,又名:華麗的假期)、《郎在遠方》(2008年)。

朝鮮民主主義人民共和國

《賣花姑娘》(1972年)、《金姬和銀姬的命運》(1974年)、《安重根擊斃伊藤博文》(1979年)、《無名英雄》(1978-1981年,共拍攝廿集)。

阿根廷電影

《馬島戰爭啟示錄》(2007年)。

中華民國電影

(一)大陸時期:

《松柏緣》(1924年)、《春閨夢裡人》(1925年)、《戰功》(1925年)、《和平之神》(1926

年)、《鐵蹄下》(1929年)、《共赴國難》(1932年)、《奮鬥》(1932年)、《戰地歷險記》(1932年)、《東北二女子》(又名：戰地二孤女)(1932年)、《民族生存》(1933)、《肉搏》(1933年)、《同仇》(1934年)、《落花時節》(1934年)、《大路》(1934年)、《風雲兒女》(1935年)、《保衛我們的土地》(1938年)、《熱血忠魂》(1938年)、《八百壯士》(1938年)、《保家鄉》(1939年)、《孤城喋血》(1939年)、《中華兒女》(1939年)、《勝利進行曲》(1940年)、《東亞之光》(1940年)、《塞上風雲》(1940年)、《長空萬里》(1940年)、《氣壯山河》(1944年)、《血濺櫻花》(1945年)、《天字第一號》(1946年)、《松花江上》(1947年)、《八千里路雲和月》(1947年)、《一江春水向東流》(1947年)、《國魂》(1948年)、《大涼山恩仇記》(1948年)。

(二)遷台時期：

《惡夢初醒》(1951年)、《黑名單》(1951年)、《軍中芳草》(1952年)、《風塵劫》(1953年)、《梅崗春回》(1954年)、《罌粟花》(1955年)、《歧路》(1955年)、《廖添丁》(1956年)、《長風萬里》(1957年)、《青山碧血》(1957年)、《一萬四千個證人》(1960年)、《金門灣風雲》(1962年，與日本合作)、《秦始皇》(1962年，與日本合作)、《從黑夜到黎明》(1963年)、《天字第一號》(1964年)、《壯志凌雲》(1969年)、《揚子江風雲》(1969年)、《重慶一號》(1970年)、《大摩天嶺》(1973年)、《英烈千秋》(1974年)、《戰地英豪》(1974年)、《女兵日記》(1975年)、《吾土吾民》(1975年)、《笕橋英烈傳》(1976年)、《八百壯士》(1976年)、《密密相思林》(1976年)、《梅花》(1976年)、《望春風》(1977年)、《強渡關山》(1978年)、《香火》(1978年)、《黃埔軍魂》(1979年)、《強渡關山》(1979年)、《成功嶺上》(1979年)、《古寧頭大戰》(1980年)、《大湖英烈》(1980年)、《原鄉人》(1980年)、《碧血黃花》(1980年)、《皇天后土》(1981年)、《中國女兵》(1981年)、《辛亥雙十》(1981年)、《血戰大二膽》(1982年)、《最長的一夜》(1984年)、《蘋果的滋味》(1984年)、《八二三炮戰》(1986年)、《旗正飄飄》(1987年)、《報告班長》(1987年)、《異域》(1990年)、《無言的山丘》(1992年)、《傲空神鷹：想飛》(1993年)、《太平·天國》(1996年)、《單打雙不打》(1995年)、《浮世光影》(2005年)、《雲水謠》(2006年，中港台合作)。

中華人民共和國電影

《中華兒女》(1949年)、《趙一曼》(1950年)、《翠崗紅旗》(1950年)、《董存瑞》(1953年)、《怒海輕騎》(1955年)、《上甘嶺》(1956年)、《長虹號起義》(1958年)、《黑山阻擊戰》(1958年)、《長空比翼》(1958年)、《戰上海》(1959年)、《無名島》(1959年)、《奇襲》(1960年)、《紅色娘子軍》(1961年)、《甲午風雲》(1962年)、《小兵張嘎》(1963年)、《逆風千里》(1963年)、《白求恩大夫》(1964年)、《地道戰》(1965年)、《烈火中永生》(1965年)、《激戰無名川》(1974年)、《海霞》(1975年)、《難忘的戰鬥》(1976年)、《長空雄鷹》(1976年)、《贛水蒼茫》(1979年)、《曙光》(1979年)、《從奴隸到將軍》(1979年)、《今夜星光燦爛》(1979年)、《大渡河》(1980年)、《西安事變》(1981年)、《南昌起義》(1981年)、《城南舊事》(1982年)、《大澤龍蛇》(1982年)、《風雨下鐘山》(1982年)、《四渡赤水》(1983年)、《再生之地》(1983年)、《一個和八個》(1984年)、《喋血黑谷》(1984年)、《高山下的花環》(1984年)、《血戰台兒莊》(1986年)、《馬蹄聲碎》(1987年)、《紅高粱》(1987年)、《大清炮隊》(1987年)、《嘩變》(1988年)、《巍巍崑崙》(1988年)、《百色起義》(1989年)、《開國大典》(1989年)、《騎士風雲》(1990年)、《戰爭子午線》(1990年)、《大決戰》(1990年)、《兵臨絕境》(1990年)、《烈火金鋼》(1991年)、《三毛從軍記》(1993年)、《霸王別姬》(1993年)、《秋收起義》(1993年)、《井崗山》(1993年)、《絕境逢生》(1994年)、《金沙水拍》(1994年)、《紅櫻桃》(1995年)、《南京1937》(1995年與日本、香港、台灣合作)、《棲霞寺1937》(1995年)、《巧奔妙逃》(1995年)、《七七事變》(1995年)、《長征》(1996年)、《大轉折》(1996年)、《大進軍》(1996年)、《一代天驕成吉思汗》(1997年)、《鴉片戰爭》(1997年)、《黃河絕戀》(1998年)、《葵花劫》(2000年，與日本合作)、《血性山谷》(2001年)、《鬼子來了》(2002年)、《紫蝴蝶》(2003年)、《雲水謠》(2006年)、《夜襲》(2007年)、《集結號》(2007年)、《南京！南京！》(2009年)。

附錄(二)：日本電影《亡國神盾艦》國防單位支援名冊

1.防衛省：

(1)長官官房：廣報課。(2)海上幕僚監部：廣報課。(3)航空幕僚監部：廣報室。

2.海上自衛隊：

(1)自衛艦隊：A.護衛艦隊。(A)AOE-42 常盤號。B.第1護衛隊群：(A)DDH-143 白根號。C.第1護衛隊群第1護衛隊：(A)DD-101 村雨號。(B)DD-102 春雨號。(C)DD-107 雷號。D.第1護衛隊群第61護衛隊：(A)DDG-171 旗風號。(B)DDG-174 霧島號。E.第2護衛隊群第62護衛隊：(A)DD-112 卷波號。F.第3護衛隊群第63護衛隊：(A)DDG-175 妙高號。

(2)航空集團：A.第51航空隊。B.第4航空群：(A)第4整備補給隊。(B)厚木航空基地隊。C.第21航空群：(A)第101航空隊。(B)第121航空隊。(C)第123航空隊。(D)第21整備補給隊。(E)舞鶴航空分遣隊。(F)舞鶴整備補給分遣隊。(G)館山航空基地隊。(H)舞鶴航空基地隊。

(3)潛水艦隊：A.第1潛水隊群第3潛水隊：(A)SS-585 早潮號。B.第2前水對群第4潛水隊。(A)SS-580 武潮號。C.潛水艦教育訓練隊。

(4)橫須賀地方總監部：A.第21護衛隊：(A)DD-122 初雪號。(B)DD-123 白雪號。(C)DD-125 沢雪號。B.橫須賀教育隊。C.橫須賀警備隊：(A)橫須賀港務隊。(B)YT-66。D.橫須賀造修補給所。E.橫須賀基地業務隊。

(5)舞鶴地方總監部：A.舞鶴警備隊：(A)舞鶴港務隊。B.舞鶴造修補給所。

(6)教育航空團：A.下總教育航空群。

(7)東京業務隊。

(8)第一術科學校。

(9)第三術科學校。

(10)幹部後補生學校。

(11)補給本部。

(12)海上訓練指導隊群：A.橫須賀海上訓練指導隊。

3. 航空自衛隊

(1)航空總隊：A.北部航空方面隊。B.第三航空團。C.司令部：(A)監理部涉外室。D.飛行群：(A)飛行群本部。(B)第3飛行隊。(C)第8飛行隊。E.整備補給群：(A)整備補給群本部。(B)檢查隊。(C)裝備隊。(D)修理隊。F.基地業務群：(A)飛行場勤務隊。

(2)航空支援集團：A.航空保安管制群：(A)三沢管制隊。