**国际/国家风格和国家认同**

3

1960 年代初期的水墨动画

如前所述，国风在中国动画电影中表现突出，这些电影使用中国传统的艺术、文学和文化形式、材料和技术（如京剧、剪纸和折纸、水墨画、民间传说、古典文学）来构建一个假定的纯粹、真实和独特的 中国的民族认同。这种身份使中国动画与其他国家（尤其是日本和美国）的动画不同，更重要的是，它表达了反抗外国影响和主导地位的民族主义情绪和民族自豪感。

随着对民族认同、中国精髓和中国性的强调，由主流动画师、知识分子、学者和政府推动的民族风格从 1950 年代末和 1960 年代初开始成为评判中国动画电影优劣的主要标准。许多中国主流动画师往往受到国家的鼓励，专注于创作民族风格的电影，他们认为中国动画电影的独特风格代表了一个单一的、永恒的中国民族身份，并断言这种中国性为中国动画电影带来了全球认可。此外，研究人员和学者经常将注意力花在“纯”国风电影上，分析它们的形式和主题独特性，忽视甚至诋毁绝大多数不符合其惯例的动画电影。因此，民族风格的话语在主流动画电影制作行业和学术界占据主导地位。

传统的学术研究民族风格是本质主义的、静态的和非历史的，因为它们利用形式或主题的独特性来代表一个单一的、永恒的和超验的民族身份。在《天宫喧*嚣*》（*大浪天宫，*1961-1964）中，孙悟空的传说标志着故事的中国性，而与京剧相关的化妆脸则表明了动画形式风格的中国性。水墨画动画是以民族风格为代表的形式独特性的另一个例子。为了向国际观众构建独特的中国身份，水墨画动画电影序列在上海世博会中国馆展出

***114***

2010. 中国馆主旋律电影《和*解中国*》的导演郑大生使用计算机生成的水墨动画来表现国家，并配合电影对中国快速发展的叙述。中国馆水墨动画的使用在 *清明上*和图*的沿江画中达到顶峰*，动画师采用计算机水墨画技术，为北宋（960-1127 年）张择端的传统绘画制作了动画。民族风格和民族身份的混淆可能有其逻辑。然而，它将民族风格置于永恒的民族真空中，而忽视了产生它的空间-国际和时间-历史的偶然性。

在这里，我将中国动画的国风起源追溯到 1950 年代末和 1960 年代初，并将其崛起置于其国际和历史背景中。 总的来说，这种民族风格是冷战的产物。在 1950 年代，中国动画和其他文学艺术形式受到苏联风格的影响，当然，苏联风格远非唯一的国际影响力[。1](#_bookmark8) 随着中苏关系在 1950 年代后期开始恶化，文化民族主义的兴起伴随着向内转向中国传统的呼声。为了应对这种不断变化的社会历史背景，民族风格被提出作为中国动画电影制作的指导原则。然而，与此同时出现了另一种动画风格，我称之为国际风格。国际风格的电影采用了更普遍的艺术形式，如卡通和漫画，并以与资本主义西方，特别是美国相关的内容为特色。国际风格和民族风格同时诞生，并在 1950 年代末和 1960 年代初共存。然而，中国动画的国风话语逐渐黯然失色。通过强调 1950 年代末和 1960 年代初这两种风格之间的共存甚至争论，这一讨论扩大了民族风格的视野，以前被孤立地视为中国动画的自主必要条件。然而，国际风格和国内风格并不一定相互对立，也没有明确的界限将它们分开，事实上，国际风格可以说是中国动画电影制作中的几种国家风格之一。 毕竟，民族风格不是一个，而是多个。

共时方法在国际上重新定位民族风格

冷战背景。历时方法考察 了社会主义中国内部民族风格的演变。本章采用历时方法来证明民族风格既不稳定也不固定，随着时间的推移，它的定义会随着社会历史和政治力量的变化而变化。在这次讨论中，我以 1960 年代初制作的前两部水墨动画电影的兴衰来说明社会主义中国国风的不稳定 。当第一场， *小蝌蚪找妈妈* （*Xiao kedou zhao mama*），

》于 1960 年发行，受到赞扬、庆祝，并被认为是对民族风格的完美代表和民族自豪感的源泉。然而，当第二部*《牧童的长笛* （*Mudi*）》于 1963 年底制作时，它受到了批评和禁止。此时，仅仅三年后，水墨画这种艺术形式已不再被认为是民族风格的代表。在探讨 1960 年代初前两部水墨动画电影的兴衰时，我认为民族风格和民族身份之间的传统混淆是有问题的：国家身份和民族风格的概念远非固定的基本和永恒的类别，而是流动的、不断变化的和历史偶然的。在 1960 年代尤其如此，这是一个国际和历史环境快速变化的时期。

# 1950 年代的社会主义电影文化

中国电影业在 1940 年代后期经历了一场巨大的转变。 1949 年 1 月北京被中国共产党 （CCP） 接管后，位于长春的第一家共产党控制的电影制片厂东北电影制片厂派田芳等人到北京接管了国民党控制的电影工业。1949 年 4 月 20 日，他们成立了北京电影制片厂，1949 年 10 月 1 日更名为北京电影制片厂。同样，1949 年 4 月和 5 月中共控制南京和上海后，东北电影制片厂派钟景之等人接管了其曾受国民党控制的电影工业。1949 年 11 月，中共成立了上海电影制片厂[。阿拉伯数字](#_bookmark18)

1950 年代初见证了私人工作室的国有化。1949 年后，社会主义国家容忍私人电影制片厂，甚至在财政上支持它们，并为它们提供电影库存。这些工作室，如昆仑、温华、大同和国泰，也从上海人民银行获得了贷款。然而，在 1950 年朝鲜战争爆发后，以及在 1951 年和 1952 年反对“资产阶级习惯”的第三次和第五次反运动期间，他们受到了更严格的国家监控。不久，一场谴责《武训传》（Wu Xun *Chuan，1950*  年）的运动发起了，这是一部由昆仑制片厂制作的有争议的电影。延安精神抖擞的强硬派呼吁公众关闭或接管昆仑，因为它在意识形态上的“错误”。这开启了私营电影制片厂的国有化。1953 年，最后的私人制片厂被并入国营的上海电影制片厂。到 1953 年，受苏联模式启发的国家和延安强硬派控制了中国大陆的所有电影制作 [a.3](#_bookmark19) 因此，从苏联借来的社会主义现实主义在 1950 年代被采纳为文化生产的主导原则。

大约从 1956 年到 1965 年，随着社会主义现实主义让位于更大的多样性和灵活性，对文化场景的控制有所放松，使其多样化。1956年，毛主席提出了“百花齐放，百家争鸣”的口号，鼓励对社会主义文化和政治的辩论和批判。作家、电影制作人和知识分子起初持怀疑态度，但很快就以严厉谴责新政权作为回应，这最终导致毛和政府镇压了新兴的持不同政见者。中共于 1957 年发起了反右运动，将百花批评者贴上右派的标签并迫害[他们。4](#_bookmark20)

1958 年，毛和中共发起了大跃进（1958-1960），鼓励各行各业的快速生产和技术创新。为了响应号召，制作了许多电影，但质量参差不齐。随着 1950 年代后期中苏关系的恶化，中共偏离了社会主义现实主义的道路。到 1958 年，它开始倡导“将革命现实主义与革命浪漫主义相结合”。这两个口号共存了一段时间，直到 1960 年社会主义现实主义衰落并从批判话语中消失。“结合革命现实主义和革命浪漫主义”的口号在 1960 年代和 1970 年代占据主导地位，直到 [1979 年失去青睐。5](#_bookmark21) 随着 1958 年“革命现实主义与革命浪漫主义相结合”的问世，电影制作人受到鼓励，摆脱社会主义现实主义的僵化教条，尝试新的技巧和技术，探索新的表现模式。在这一时期，神话、民间传说、传说和幻想等“革命浪漫主义”的元素是被允许的。当大跃进对中国经济的灾难性影响引发大饥荒（1959-1961）时，毛暂时退出了舞台中央，放松了对艺术和艺术家的意识形态控制。因此，1960 年代初期的文化场景相对宽松，产生了不遵循社会主义现实主义僵化教条的艺术和文学的多样性。

# 1960 年代初期传统艺术的复兴

1950 年代末和 1960 年代初见证了与 毛领导下的“（艺术）标准提升”相关的传统艺术的复兴。在1942年的《延安谈话》中，毛 提出了“艺术普及”和“提高标准”两个概念。“艺术普及”意味着艺术应该为农民、工人和士兵的需要服务 。因此，艺术不应该是精英主义或抽象的。“提标” 涉及艺术家，包括业余农民艺术家，提高他们的艺术品味和修养水平。根据毛的说法，这两个概念是密不可分的：

标准的提高应以艺术的普及为基础，而艺术的普及应导致标准的提高。尽管毛坚持认为这两个概念同等重要，但历史记录表明，他重视艺术的普及而不是提高标准。

张阿诺德*在他的《*中华人民共和国绘画》一书中提出了三个不同的时期：1949 年至 1956 年是普及时期，1958 年至 1965 年是标准提升时期，1966 年至 1971 年是普及时期。根据张先生的说法，标准的普及和提高集中在艺术风格的选择和专业艺术家的地位等问题上。专业艺术家包括在 1949 年之前接受教育的水墨画家，他们发现比年轻艺术家更难适应共产党倡导的风格。在普及时期，党鼓励写实主义风格，如苏联社会主义现实主义，以及人物画和业余民间艺术。此外，它还贬低山水画和花鸟画，批评甚至迫害专业艺术家（另见第 4 章的讨论）。然而，在标准提升时期，山水画和花鸟画显着卷土重来，同时专业艺术的地位也有所提高[6。](#_bookmark22)

1958 年至 1958 年间标准提升和传统艺术的复兴

1965 年始于 1956 年 1 月的毛百花运动，鼓励艺术和知识的多样性。苏联社会主义现实主义是毛的延安会谈之后的主导模式，它采用了更加中国化的风格。因此，传统艺术形式蓬勃发展，包括传统的水墨画（*国画*）。1956 年秋，*《人民日报》一篇*题为《发展*国画*艺术》的社论宣布了共产党关于传统水墨画的新政策：“*国画*是我国民族艺术宝贵遗产的一部分;它有着悠久的历史和丰富的传统。随着时间的推移，画家们表现了我们祖国河山的壮丽景色和每个时期人民的生活状况[。7](#_bookmark23)

根据这项新政策，传统水墨画的反对者被视为国家的敌人。批评者在 1957 年和 1958 年的反右运动期间受到批评，甚至受到迫害。例如，江峰（1910-1982）是一位有影响力的艺术家和中国艺术界的领导者，他坚决反对传统水墨画，并强烈倡导苏联和西方艺术，而不是按照延安传统。他的政治和艺术对手蔡若宏（1910-2002 年）是传统水墨画的支持者，他对此进行了谴责。在毛的默许下，江峰被贴上右派的标签，并于1958年被清除出艺术界。蔡若红一直是中国最有影响力的艺术领袖，直到 1967 年延安强硬派重返舞台而被赶下台[8。](#_bookmark24)

除了传统水墨画的复兴外，1950 年代后期在电影领域也出现了对 传统、过去和中国性的类似追求。在 1961 年的文章中

文化局局长夏燕（1900-1995 年）在《将中国电影艺术提升到更高的水平》一文中指出，当代电影制作既缺乏艺术卓越性，又缺乏题材、流派和风格的范围。他强调了艺术形式的重要性：

十二年来，我们制作了许多深受大众喜爱的优秀电影。然而，在这些影片中，只有少数几部是优秀的，而且大多数只是平庸。这些平庸的电影的主要问题是它们没有很高的艺术水平。尽管他们有政治正确的内容，但他们没有“完美的艺术形式”来 向大众传递政治信息[。9](#_bookmark36)

由于夏燕倡导提高标准， 1950 年代后期的电影打破了苏联的社会主义现实主义模式。电影制作人开始推广更广泛的艺术形式，这些形式被认为是真正的中国艺术形式，如 音乐剧、少数民族电影和传统遗产。

根据保罗·克拉克 （Paul Clark） 的说法，1960 年代初，他称之为“文化解冻”时期，见证了共产党放松对电影制作的意识形态控制。这导致了更多种类的电影风格和主题。克拉克指出，“中国政治生活的普遍放松与更广泛的电影主题相呼应，人们更愿意认识到电影不仅教育人，而且娱乐[人。10](#_bookmark37) 换句话说，电影不仅仅是意识形态的工具; 他们有娱乐的潜力。在 1962 年的一篇文章中，屈白音认为中国电影受到三个神的制约：主题、结构和斗争。他强调需要迎合不同的受众及其口味，而不是被大众化只关注工人、农民和士兵的原则所限制。屈桉写道：“结构之神的这种神奇力量具有意想不到的效果，盲人可以通过听来理解[电影]，聋子可以通过观看来理解[电影]，但那些既不是盲人也不是聋子的人却发现它们完全不合时宜[。11](#_bookmark0) 电影制作人超越了为工人、农民和士兵服务的常规，开始考虑更复杂的观众。

# 黑鸦事件：生动的中苏交锋与民族风尚与身份认同

中国与苏联关系的恶化和随之而来的民族主义浪潮，在一定程度上促成了 1950 年代末和 1960 年代初传统艺术的内向转向和复兴。1957 年后，毛展示了一种内隐的

拒绝苏联文学模式[ls.12](#_bookmark1) 与苏联的边界争端导致毛在1960年正式退出苏联的学说。与此同时，与印度的边境冲突 和1959年毛泽东在西藏的战争增加了中国的国际 影响力。国际危机促进了中国民族主义的兴起，并鼓励人们寻找他们的民族遗产，并在代表领域维护他们的国家身份。传统的艺术形式，如水墨画，被认为是政治正确的，因为它们“本质上”是中国的。此外，灾难性的大跃进和随后的大饥荒加剧了国内农业和经济危机，导致了对毛的批评。忙于这些国际和国内危机，毛暂时撤退 并放松了对知识分子和艺术家的控制。

中国动画的发展并不是在真空中发生的，而是

总是与国际环境密切相关。1949 年之前，中国的动画电影受到西方的影响，万氏兄弟的动画电影就证明了这一点。在 1950 年代，中国动画电影与苏联有亲缘关系。1950年代，上海动画电影制片厂派遣年轻的动画师王恕晨、何玉门和胡金青到苏联学习动画技术，并讨论中苏合拍动画电影《*哪吒在海里大肆破坏*》（*哪吒瑅海，*1959年）的可能性。[13](#_bookmark2) 与此同时，苏联动画电影，如*《渔夫与金鱼*》（1950 年）、*《爷爷和他的孙子*》（1950 *年）、《黄鹤的故事*》（1950 年）和*《平安夜*》（1951 年）*被*配音成中文并在中国发行[。14](#_bookmark3) 中国动画师甚至认为苏联动画电影，例如*《金 An- telope*》（1954 年）是上海动画电影制片厂的“动画圣经”，鼓励对此类电影的模仿[s.15](#_bookmark4) 当时的苏联动画电影被重新命名为现实主义，因为它们将迪斯尼的逼真风格与俄罗斯民间文化相结合，并使用了动态抠像。

在很多中国动画的主流历史中，都说过，1956 年，

中国在威尼斯国际儿童电影节上凭借*中国第一部彩色赛璐珞动画电影《*乌鸦为何黑*》（Wuya weishenme shi hei de，1955*  年）获得第一个国际动画奖。然而，一些国际法官最初认为它是苏联的产物，而不是中国的产物。 中国动画师们感到非常沮丧和羞愧，他们觉得有必要建立一种独特的中国民族风格。当时，中苏关系已经恶化，民族主义抬头。因此，创造一种民族风格不仅是一个美学问题，也是一个政治问题。从黑乌鸦事件中吸取教训后，时任上海动画电影制片厂厂长的特伟提出，要在中国动画电影制作中发展出一种民族风格。他和他的同事们开始了他们的艺术实验，并制作了赛璐珞动画电影*《自负的将军*》（*焦德将军，*1956 年）。

这被认为是中国动画n.16 [对民族风格的宏伟探索的序幕](#_bookmark9)

*为什么乌鸦是黑色的* 由于据称与苏联有联系，因此被视为中国动画史上的一个反面例子。它被指责模仿苏联动画电影，如*《小灰脖子*》（1956 年），并被当时的艺术界广泛妖魔化。《*乌鸦为何是黑色*》的导演钱家军在被告知国际陪审员误认为这部电影是苏联作品后感到羞辱。国内的批评很快就接踵而至：*《乌鸦为何是黑色*的》是失败的，因为它模仿了苏联动画，而不是典型的中国动画[e.17](#_bookmark10) 这部电影的命运说明了中国动画对表达纯粹的民族风格和身份的痴迷。在这种情况下，民族美学风格与民族主义和政治一致性密切相关。几十年过去了，冷战意识形态已经减弱，但与这部电影相关的耻辱感今天仍然存在于中国的文章、书籍和网站上。历史记录谴责乌*鸦为何是黑色*的，这是需要克服的中国动画被污染的过去和史前史。他们赞颂 *The Conceited General*  开创了“正宗”的中国动画，并成为中国动画未来的典范。这种关于 1950 年代后期民族风格兴起的论点是中国动画历史记载中被广泛接受的“真理”。 然而，关于苏联在接受《*乌鸦为什么是黑色*》中的指控背后的背景故事可能是捏造的。这样的捏造可能会破坏关于民族风格诞生的整个主流叙事。首先，该指控是基于谣言。据称，国际评审团成员的发言已通过中国驻威尼斯大使馆报告给上海动画电影制片厂[。18](#_bookmark11) 这样一个著名的国际电影节的评委不太可能公开发表这样的评论，这是不专业的。即使他们私下里谈论了这部电影，他们所说的话也会被偷听，以官方方式转交给中国大使馆，然后转交给上海动画公司，这也是值得怀疑的。

电影制片厂如此大张旗鼓。

肖恩·麦克唐纳 （Sean Macdonald） 检查了威尼斯双年展基金会历史档案馆的数据库，发现《*乌鸦为何是黑色*的》没有在威尼斯国际儿童电影节上获奖。获奖的中国电影是木偶动画片*《魔笔*》（*神笔*，1955 年）。[19](#_bookmark12) 我在 2017 年 7 月初向当代艺术历史档案馆发送了电子邮件。负责人 Elena Oselladore 回答说， 1956 年 8 月 16 日，乌*鸦为何是黑色的*，在威尼斯国际儿童电影节上以意大利标题 *Perché il corvo è nero*  放映。从他们在档案中找到的信息来看，这部电影在那里没有获得任何奖项。她还向我提供了一份当年国际评委的文件：Jean Bonoit-Lévy 先生（法国），

Antonin M. Brousil 教授（捷克）、Luciano Emmer 博士（意大利）和 Mary Field 夫人（英国）。我试图找到这些人，希望能与他们就这部电影所谓的苏联联系进行实地考察，但他们已经去世了。这些新发现，尽管仍需进一步验证，但挑战了关于民族风格诞生的主流叙事的基本神话 。

此外，*《自负的将军*》在民族风格的话语中被描绘成对《乌鸦为何是黑色*》耻辱的迅速回应*。它被声称是一部正宗的中国电影战胜了受污染的苏联电影。然而，根据资深动画师蒲家祥（1932-）的说法，导演特伟和他的同事*们在 1955 年初*开始制作《自负的将军》。当准备工作快结束时，特伟病倒了，电影的制作暂停了。为了完成国家每年的制作定额（大约30到40部电影，每部10分钟），上海动画电影制片厂命令*《自负的将军*》的团队制作一个题为《*乌鸦为何黑*》的新项目，该项目由钱家军设计和导演。

到  *1955 年完成《乌鸦为何》*完成时，特伟已经重新开始制作*《自负的将军》。* 由于该片取材于中国著名的“战前磨枪”或“为时已晚的最后准备”（*林真莫强*），特伟在制作这部电影时提出“探索民族风”，但这个口号并不是专门针对《*乌鸦为何黑》的所谓国耻而提出的。为了突出*《自负的将军*》的中国特色*，京剧面具和妆容被用来描绘人物。 据说《*乌鸦为何是黑色的》于* 1956 年 8 月获得了威尼斯的国际奖*，而《自负的将军*》在 1956 年底几乎完成。很明显，电影*《自负的将军*》的制作和特伟对民族风格的倡导与《*乌鸦为何是黑色*的》与苏联有联系的指控没有明显的联系 [s.20](#_bookmark13) 电影*《乌鸦为何是黑色的》*可能被一些人用作稻草人和被妖魔化的他者来构建宏伟的 1950 年代后期民族风格的兴起的叙述。

事实上，这两部电影的动画技术都欠了苏联的债——

尼克斯。苏联动画电影以其真实感和动态抠像而闻名，这在电影中创造了非常流畅的角色运动。这两部中国电影采用了现实主义的方法来为人物的运动制作动画。当 *The Conceited General*  的项目于 1955 年初开始时，动画师邀请演员制作一部他们可以参考的真人电影。他们对诡辩、详细和现实主义背景的使用也让人想起当时的苏联风格。这两部电影都借鉴了中国传统故事，*《乌鸦为何是黑色的》*讲述了 *hanhao niao*（一只懒得筑巢，最终无家可归的鸟）的故事

并在冬天结冰）和*谚语* linzhen moq- *iang 上的自负将*军。它们之间的区别在于，*《自负的将军*》以很容易被识别为中国人的人类角色（京剧面具、服装、建筑物）为特色，而《*乌鸦为何是黑色*的》则围绕着生活在森林中的赤裸裸的动物展开，这些动物不能轻易地被代表或识别为中国。由于它看起来并不特别具有中国特色，这部电影随后受到了苏联的影响。对民间传说的依赖，一丝不苟的现实主义风格，流畅的动作，都让一些人怀疑苏联的影响在这部电影中很突出。

具有讽刺意味的是，《*乌鸦为何是黑色的*》在银幕内外的故事成为电影本身在中国动画史上地位的寓言。剧情讲的是一只自负的乌鸦，长得非常漂亮，嗓音甜美。她变得过于自负，并与其他鸟类保持距离。当其他鸟儿忙着筑巢时，乌鸦会嘲笑它们，炫耀她的美丽和金嗓子。冬天来临时，乌鸦无处可归。突然，她看到一团火，飞近它取暖。火烧伤了她，使她五颜六色的羽毛变黑，她甜美的声音沙哑。在银幕外，这部电影本身也经历了同样的下降轨迹。起初，它被认为是一部值得国际认可的美片，但由于据称受到苏联的影响，它不知从哪里冒出来，变成了一只被诋毁的 “黑乌鸦”。无论一部动画电影多么美丽和伟大，如果它不能恰当地表现（红色）中国的本质，它就会变成一只黑乌鸦。黑乌鸦隐喻了不符合国家或民族主义 paradig [m.21 的边缘化动画电影](#_bookmark14)

在《乌鸦为何是黑色*》一书中，蒲家祥为国家元素辩护*，指出乌鸦的形象是基于中国传统的传说鸟凤凰。乌鸦粉红色的乳房灵感来自*嘟嘟，这是一种*  中国妇女和儿童的传统内衣。此外，乌鸦围着篝火跳舞是基于中国彝族少数民族的传统篝火舞。山水景观源于“山*水*”风格，所描绘的树木是中国传统绘画中流行的松树，而不是俄罗斯特有的银桦树。中国传统认为吉祥的暖色系的使用也增加了这部电影的中国特色。[22](#_bookmark25) 因此，蒲家祥有力地论证了《*乌鸦为何》*是一部正宗的中国动画电影，而不是提出跨文化影响的可能性和合法性：即使《*乌鸦为何》*受到了苏联风格的影响，它又有什么大惊小怪的呢？蒲志强的论点反映了中国动画对纯粹民族风格的关注，这种风格将国际维度边缘化，甚至妖魔化，这种观点仍然盛行。此视图

让中国动画师制作一部被外国影响“污染”的不真实的中国电影是可耻的。

在 1940 年代和 1950 年代初的苏联，苏联动画师制作了许多不一定代表苏联身份的动画电影。例如，中国是苏联第一部动画长片*《火焰中的中国*》（1925 年）的主题。 *《黄鹤记*》（1950）、*《刘家三兄弟*》（1953）和*《屠龙御剑*》（1953）都是根据中国传说改编的，在可识别的中国风景中描绘了汉字。 *金羚*羊，即中国动画师的所谓苏联动画圣经，是根据印度传说改编的，洋溢着印度风味。这些电影并没有煽动苏联人民指责苏联动画是不真实的苏联动画。所有这些文化借鉴和挪用并没有损害苏联动画的身份或声誉，反而使它更加苏联化。此外，就现实主义风格而言，苏联动画深受迪斯尼的影响，尽管社会主义阵营和资本主义阵营之间存在意识形态障碍。迪斯尼的影响并没有破坏苏联动画的公信力和国家认同，也没有像中国黑乌鸦事件那样在苏联人民中引起大张旗鼓。

1962 年，中国动画师制作了电影*《小溪*》（*小溪流*），

这是关于一条拟人化的溪流到大海的旅程。一年后，苏联发行了动画电影《 *流，小溪* 》（1963 年），它看起来与中国电影几乎一模一样。当两国分道扬镳时，我们如何解释这种相似之处？苏联动画师是否犯了“模仿”中国动画电影的罪名？[23](#_bookmark26) 动画是一种国际艺术形式，伟大的艺术作品可以吸收其他文化并使其本土化，超越国界，并惠及世界各地的观众。共价和交叉引用，而不是影响力和债务，存在于世界各地的艺术和文化生产中 。

关于民族认同的争论和《*乌鸦为什么是黑色的》*说明了纯民族风格理念在中国艺术中的重要性。这部电影充当了中国动画需要否定和克服的被妖魔化的他者。许多主流叙事说，黑乌鸦事件后不久，动画师转向传统的艺术形式和传说，制作了赛璐珞动画、剪纸动画、折纸动画、木偶动画、水墨动画等各类国风电影，如*《自负将军*》（赛璐珞）、*《孔雀公主*》（木偶，1963）、*《猪八戒吃西瓜》（Zhu Bajie chi xigua，* 剪纸，1958 年）、*The Fishing Boy* （*宇通，*剪纸， 1959） 和 *Puproar in Heaven* （赛璐珞）。

在此背景下，特伟于 1960 年发表了颇具影响力的文章《创造 国家动画电影》（“Chuangzao minzu de meishu dianying”），其中

他谴责了遵循单一（苏联）模式的做法，并鼓励 动画师从最初的外国和现代模式中创造出民族风格 。特伟强调了水墨动画电影对发展民族风格的重要性：“水墨画和剪纸动画电影是我们 成功创造民族风格动画的试金石[。24](#_bookmark27) 上海动画电影制片厂制作了两部水墨动画电影，这并不奇怪，根据 Te W ei 的说法，这是民族风格的巅峰[之作。25](#_bookmark28) 除了水墨动画外，中国动画师还尝试了其他传统 艺术形式，如剪纸、折纸、木偶和京剧。1950 年代末和 1960 年代初见证了中国动画电影制作中民族风格的兴起 。在这场艺术运动中，动画并不孤单。当时，真人电影制作和其他艺术作品也提倡民族风格 。

# 动画中西相遇：

**重新语境化国际/国内风格的兴起**

如果说*《自负的将军*》代表了民族风格的开始，那么*《乌鸦为何是黑色*的》则标志着中国动画传统史上国际风格（尤其是苏联风格）的终结。鉴于自 1956 年以来民族风格电影的大规模制作，民族风格似乎一劳永逸地战胜了国际风格，并在 1950 年代末和 1960 年代初主导了动画界。不可否认，苏联风格在黑乌鸦事件后失去了影响力，但民族风格并不是唯一的指导原则，当时并没有垄断动画电影制作活动。随着民族风格从苏联影响的灰烬中崛起，另一种国际风格应运而生，与民族风格共存并竞争。当然，这种国际风格的迭代不再是中苏文化交流的产物，而是冷战期间想象中的中西相遇的结果。无论如何，国际风格并没有被消除。它只是落在了民族风格的阴影下。

作为共产主义国家的最大敌人，资本主义西方和

特别是美国，由于假定的冷战孤立主义，人们认为美国在社会主义中国的社会现实和实际代表中缺席。迈克尔·贝瑞（Michael Berry）指出，电影缺席的实际原因是，中国电影制作人负担不起聘请美国演员和出国在美国拍摄的费用。然而，主要原因是意识形态上的：美国被视为中国的主要敌人，在社会主义的 Chin a.26 [中，资本主义美国的代表是不可接受的。](#_bookmark29)

当真人电影无法代表他者时，动画抓住了机会，在银幕上过度代表了资本主义西方。在中国动画史上，从未像 1950 年代末和 1960 年代初那样制作出如此多直接描绘资本主义西方的动画电影。具有讽刺意味的是，以明显的中国历史和跨越国界的艺术传统为特色的国 土风格时代，竟然是以*资本主义西方跨越地缘政治和意识形态边界 为特色的国际主题动画 （*guoji ticai pian） 的黄金时代。虽然国 民 式电影在内容和题材上传统上转向中国文学、民间传说和传说，但 国际主题电影则侧重于资本主义西方发生的时事。国风电影本应使用中国传统艺术形式，如水墨画、剪纸、折纸和京剧，而国际主题的动画电影则采用了更加去中国化、国际化甚至现代主义的风格，以彰显这种形式的异国情调和他者性。换句话说，国风电影的特点是强调规定的中国性，而国际主题电影在形式和内容上表现出与传统中国性的距离，如果不是完全消除的话。这是 1950 年代末和 1960 年代初中国动画光谱上的两极。在这些年里，突出国际主题动画的（共存）扩大了民族风格的视野，它通常被视为一种永恒的、静态的、纯粹的形象，与它出现的特定国际和国内背景隔绝开来。

国际主题电影作为一种新的动画类型而声名鹊起

在大跃进期间。动画电影制作是劳动密集型和 耗时的，因为动画师需要制作数千张图纸，这些图纸 逐帧拍摄和动画化。因此， 中国动画师认为动画不适合描绘新闻和时事：在动画电影完成之前，热门事件会冷却下来。鉴于 动画电影制作的时间要求，中国动画电影通常 围绕民间传说、传说、寓言和童话展开，这些都是 植根于过去的奇幻而永恒的故事。为了满足“大跃进”的需要 ，中国动画师开始更快地制作动画电影，以便他们能够对国内和国际事件做出反应，其目标是动员群众参与政治运动，并向他们灌输共产主义 意识形态和原则。

*《赶上英国》（甘英国，*1958 年）是在重新

响应共产党“十五年赶上英国”的口号，并宣布新一代[e.27](#_bookmark30) 这些电影采用极简主义风格，以简化的轮廓和背景为特色，以加快制作速度并迅速响应政治要求。他们

经常借鉴卡通、漫画和海报的视觉风格，并使用静态图片、照片甚至表格来节省时间。热情的画外音叙述、口号和情绪音乐强化了明确的政治信息。与仅针对儿童的普通动画电影不同，这些电影针对的是能够理解复杂政治信息的儿童和成人。

1950 年代末和 1960 年代初的民族风格黄金时代也见证了国际主题动画的繁荣。 *龙虾*（*龙虾*，1959 年）是一部木偶动画电影，讲述了美国共产党人遭受的迫害。 *谁唱得最好* （*Shei chang de zuihao，* 1958） 讲述了美国两个白人孤儿的悲惨生活。*The Pigeon* （*Gezi，* 1960） 在意大利的美国军事基地周围展出。 *《太阳的小客人*》（*Tai- yang de xiao keren，* 1961）将美国儿童的沉闷生活与社会主义国家儿童的幸福生活进行了对比。 *《金梦*》（*黄锦梦，*1963 年）描绘了西方资本主义国家的贪婪和邪恶。特别是 1960 年代初期，见证了围绕美帝国主义的国际主题动画的兴起。[28](#_bookmark31) 在这些电影中，西方成年人被妖魔化为邪恶的帝国主义，但儿童，无论是白人还是黑人，都被同情和积极地视为资本主义和帝国主义的受害者或反抗者，他们渴望阳光明媚的中国制造的社会主义天堂，欢迎世界各地的儿童。

这些以“颓废的”资本主义西方为背景，这些国际主题的动画电影展示了一种与民族风格截然不同的国际甚至现代主义风格。在形式上，他们采用了一种更普遍的风格，淡化了国家身份，淡化了中国性。以赛璐珞动画电影《*黄金之梦*》为例，其中使用漫画来描绘主角，没有任何种族标记。它的极简主义风格有一个空白的背景和几个由简单线条组成的字符，让人想起 1950 年代 UPA（美国联合制作公司）的现代主义风格。快速动作和运动、挤压和拉伸技术，以及人类和非人类物体之间身体形态的等离子和暴力转换，这些都是早期迪斯尼短片和 Fleischers 的特点， 在这部电影和其他国际主题电影中得到广泛使用[。29](#_bookmark38) 与此形成鲜明对比的是，以水墨画动画为最能代表的民族风格电影表现出静止和僵硬，血浆运动或身体形态的变化极少或没有。 由于民族风格与中国传统艺术的亲缘关系，这些电影代表了纯粹中国性的理想化形象。通过西方风景、建筑、服装和人物，国际主题电影传达了一种异国情调和他者性，而这些异国情调和他者性因与国风电影中中国背景的不同而得到加强。爵士乐等西方音乐增强了异国情调。

国际主题（内容）和国际风格（形式）共同标志着 这种新体裁与国家风格的不同之处。

我使用国际风格，包括形式（非传统的中国和更普遍的艺术形式）和内容（国际主题）来指代这种不同于国家风格的新动画类型。在国际风格的电影中，中国性是不可能的，因为它们展示了尊严和异国情调 （*yang*），与民族风格电影中看似本土的 （*tu*） 形成鲜明对比。具有讽刺意味的是，尽管国风电影在国外的国际电影节上获得了国际奖项，但国际风片却以意识形态信息为目标的是中国国内观众。关于帝国主义的罪恶和生活在资本主义西方的普通人（尤其是儿童）悲惨生活的陈词滥调的故事情节，让观众清楚地知道这些电影是共产主义的宣传。从这个意义上说，国际风格的电影，无论它们多么国际化，仍然是中国的，甚至可以被视为当时的另类民族风格。因此，我将 1950 年代末和 1960 年代初重新定义为国际/国家风格的时代。斜杠同时连接和分隔两种样式，这表明即使两种样式不同，它们也会重叠。

与集体批评和抛弃苏联风格不同

在 1950 年代末和 1960 年代初，黑乌鸦事件之后，国际风格（相对于西方）并没有成为批评或攻击的对象。 动画师和评论家欢迎这种国际风格，将其作为一种描绘特定主题的新型动画类型。为了更好地批判资本主义西方，不寻常甚至越界的艺术形式，例如与中共偏爱的现实主义相反的现代主义风格，表现模式（早期迪斯尼短片和弗莱舍夫妇所特有的等体性和身体形态的转变）和被禁止的内容（资本主义西方）被容忍、认可和认可[d.30](#_bookmark5) 尽管没有类似黑乌鸦事件的争议，但国风与国际风的较量发生在话语层面。现在，我通过仔细阅读《钓鱼男孩》（*The Fishing Boy*）来展示这两种风格是如何相互竞争的，前者战胜了后者，这部电影长期以来一直被认为是纯粹民族风格的典范。

**国际风格的文本驱魔：重读*《钓鱼男孩》***

*《渔童*》的故事发生在义和团起义前夕的北方渔村，义和团起义是 1900 年的农民起义，旨在消除清朝末年（1644-1912 年）外国对中国的影响。当一个老渔夫是

在一个暴风雨的夜晚出海捕鱼时，他取回了一个装饰着渔童、莲花和一对金鱼形象的白玉鱼笼。到了晚上，花瓶上的图像栩栩如生。当锅上的男孩在锅里钓鱼时，金鱼将水滴溅到桌子上，这些水滴神奇地变成了发光的珍珠。第二天早上，老渔夫在市场上出售珍珠，并与其他村民分享了这个秘密。教堂的外国牧师路过，无意中听到了这个秘密。他与当地的中国地方官合谋，逮捕了老渔夫，并试图从他手中夺走锅。一怒之下，老渔夫将锅砸在地上，以免落入外国鬼子及其帮凶手中。渔童复活了，在宫廷里制造了混乱，并将牧师扔进了海里。破罐的碎片重新聚拢在一起，罐子再次变得完整。 作为纪念社会企业成立十周年的电影

在中国，*《钓鱼男孩*》长期以来一直被视为经典的国风

影片。该剧的导演万古禅 （Wan Guchan） 使用中国传统的剪纸艺术形式为人物制作动画。为了塑造一个真实的中国渔童形象，动画师们去了普陀山，从“金童玉女”（*金童玉女*）身上汲取灵感，他们在佛教故事中以不朽的孩子的身份出现在神府中。中国动画师在暴风雨的日子里与渔民一起在蚂蚁岛上捕鱼。他们还参观了疗养院，并与七八十岁的渔民交谈，了解“旧”社会的生活 [y.31](#_bookmark15) 渔童的形象也基于*京剧 （*duanda wusheng） 中的鹦鹉武腐*风格*，其中由男演员扮演武士角色 穿着短裤，携带武器，而且非常敏捷。动画电影中的老渔夫的灵感来自中国武术传统中的地下英雄（*江湖浩涵*）形象。中国动画师和评论家对渔童和老渔夫形象的正宗中国性大加赞赏。我没有将这部电影作为纯粹的民族风格来庆祝，而是将其重新阅读为民族风格与国际风格之间争论的寓言。 它在电影中展示了两组对立的角色：神奇的渔童和老渔夫（正面）与外国牧师和当地华人地方官（负面）对峙。正面人物的刻画符合民族风格的原则，但负面人物更接近国际风格，这赋予了他们异国情调和他者色彩。牧师被描绘成一个典型的外国恶魔，有着夸张的 aquiline 鼻子和浓密的胡须。当地地方官势利，对外国神父来说是奴隶，不像他的中国同胞。他向下倾斜的眉毛，极小的眼睛，修剪整齐的小胡子，憔悴扭曲的脸，就像东方主义叙事中出现的傅满洲漫画中的中国男人。他被去汉化和异国情调。双方之间的冲突和斗争

传统上从民族主义和反帝国主义的角度来解释的两个群体，可以重新解读为民族风格和国际风格之间的权力斗争和竞争 。

钓鱼男孩是一个动画人物。一开始，他是一个装饰鱼笼的静态图像。晚上他活过来，去钓鱼，这需要他真的是动画。老渔夫和外国牧师为渔罐而争斗，不仅仅是为了它出产的珍贵珍珠。它还涉及动画的神奇力量，它使静态图像栩栩如生。如果说老渔夫代表了国风原则，而外国神父代表了国际风，那么他们争夺锅和渔童所有权的斗争可以被重新解读为国家风和国际风为争夺动画主导地位而进行的权力斗争的寓言。

到电影的结尾，民族风格取得了胜利，国际风格被驱逐了。在反驳外国牧师声称魔术壶是在他的国家制造的说法时，老渔夫宣称渔童的形象是真正的中国男孩，因此这个罐子一定是在中国制造的。老 渔夫的辩解与关于民族风格的理由惊人地相似。也就是说，图像应该是国家身份的独特标志，根据 这一理论，这个罐子只能在中国生产，因为它具有一个真正的中国男孩的形象。捍卫图像的纯粹中国性，渔夫的推理消除了跨文化想象和表现的可能性。因此，西方不可能产生一个真实的中国渔童形象。要使图像真实，它必须 由在中国的中国人创建。

然而，渔夫的论点受到了 for-

主教本人。如果中国能制作出外国神父的形象，那么其他国家可能会制作出中国渔童的形象。当老渔夫砸碎锅子时，渔童从破碎的碎片中走出来，起死回生。选择一方和他真正的主人取决于他。他用他的钓具扰乱法庭并惩罚反面人物。他勾住裁判官的 帽子，戴在狗的头上，侮辱裁判官是狗官（*狗官*）。渔童将神父扔进海里的行为不仅仅是 一种殖民地的弑父行为，也是神父所体现的国际风格的艺术驱魔。在这里，动画有了自己的生命，并选择了民族风格作为其真正的主人。这并不奇怪，因为渔童这个动画人物起源于植根于中国传统艺术的静态形象，就像电影中的国风与中国传统艺术文化之间的亲缘关系 一样。

这部电影对国际风格的文本驱魔是体制的缩影

以及支持民族风格并压制国际

全国性。当然，质疑民族风格有效性的反对声音 仍然存在，但他们很快就在主流动画电影制作中被边缘化[了。32](#_bookmark16) 尽管对国际风格的攻击从未达到黑乌鸦事件的程度，但也没有集体或官方的倡导。国际风格被容忍、轻视和忽视，但它与民族风格并存，成为打破其垄断和主导地位的暗流。

在同步地完成了这项工作之后，我现在以历时方式研究民族风格，以分析其不稳定和随时间变化的定义。我用前两部水墨画动画电影作为案例研究，因为水墨画动画是 1960 年代初期民族风格的最高成就之一。首先，关于水墨画动画及其对 民族风格的独特审美贡献的背景信息是必要的。

# 缺席的美学：

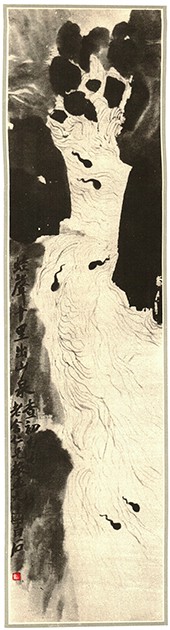
**中国水墨动画理论化**

制作动画电影最常见的方法是赛璐珞动画中的“单线平色”（*dan- xian pingtu*），它允许通过控制轮廓和颜色来使单独的图片彼此完美匹配。动画师通常在 透明赛璐珞上绘制略有变化的图像。赛璐珞的透明度使动画师更容易匹配不同赛璐珞上的轮廓，以创建 流畅的运动。动画师还可以在单独的赛璐珞上绘制背景 ，并将其他赛璐珞叠加到其上，因此不必重新绘制每个赛璐珞上的背景。这种方法创造了一种非常平坦且控制良好的视觉效果，与水墨画动画形成鲜明对比。

与传统的赛璐珞动画不同，水墨画动画电影的视觉风格基于我所说的缺席美学。这种特征与水墨画动画胶片不具有典型的单线和 平面彩色形式有关，这是由于水墨或飞溅、渐变的墨水色调和墨水 扩散。水墨动画通常采用极简主义风格，并大量 使用空白空间（*liubai*），因此成为视觉焦点。这种 空白空间的技巧不同于传统的西方油画，后者依赖于在画布上建立油画层的“存在”。因此，中国动画师和知识分子使用水墨动画在电影中指定中国身份，这种艺术 形式通常被认为是从西方引进的。

缺席美学不仅指形式特征，也指代表作品的主题和主题。缺席的概念定义了中国水墨动画的起源。史上第一部水墨动画电影《*小蝌蚪找妈妈*》的灵感来自于一部著名的电影

齐白石（1864-1957 年）的水墨画《*十里春蛙呱呱*》（*Wa sheng shili chu shanquan*），围绕着缺席和否定推理的主题展开（见图 3.1）。在一次晚宴上，著名作家老舍问齐白石，他能不能画一些在画中看不见但仍然可以感知到的东西。齐白石思考了三天，终于完成了这幅画，它被装裱成挂轴，完全用水墨单色完成。山泉两侧是岩石，蝌蚪位于水面上。蝌蚪的夸张尺寸增加了它们的突出性。鉴于它们的蝌蚪状态，这种 promence 意味着亲本青蛙很接近。因此，画中可能没有母青蛙，但顺流而下的蝌蚪向观众游来暗示了它们。

*小蝌蚪寻找妈妈*突出了缺席父母青蛙的主题，以一群正在寻找缺席的母亲的新生蝌蚪为特色。在旅途中，他们与鸡和虾交朋友，并错误地称这些动物为“妈妈”。母蛙的缺席触发了叙述和动画的运动。当蝌蚪第一次遇到一条金鱼并把她当作自己的母亲时，叙述和动画的运动几乎停止了。然而，由于母蛙仍然不在，蝌蚪继续它们的旅程，旁白和动画继续它们的运动。这些重复的定格动画循环让 小绅士们找到了它们的母亲，这是赋予它们运动所展示的生命生命的终极力量来源。只有在蝌蚪找到她之后，叙述和动画的运动才结束。因此，尽管母蛙不在，但它却是中心。

她的缺席打开了意义的空间，因为蝌蚪不仅在寻找它们的体 质母亲，而且还在寻找 “青蛙 ”这个词的含义，即它们是谁。在虾告诉他们妈妈有一双大眼睛后，他们看到一条金鱼，他们以为是他们的妈妈。鱼解释说它们的妈妈有一个白色的肚子。然后，蝌蚪遇到了一只螃蟹

图 3.1.《十里泉里的青蛙呱呱叫》*中缺席的青蛙，*齐白石，1951 年。

肚子发白，又觉得自己找到了妈妈 。在螃蟹告诉他们他们的母亲有四条腿后，蝌蚪们转向一只并称它为妈妈， 故事重演。蝌蚪的运动

因此，是一条意义链，其中缺席的青蛙的意义 不断不同和延迟。这种迭代差异和延迟的链条导致蝌蚪最终构建了“frog”这个词的含义。

制作了四部水墨动画电影，每部都围绕着缺席和失去的主题。第二部是 *The Herd Boy's Flute，*讲述了一个牧童对失去的焦虑，他梦见失去心爱的水牛，这就很明显了。第三部是《*鹿铃》（陆玲，*1982 年），讲述了一个女孩如何失去一只小鹿。一个生活在森林里的女孩救了一只从有生命力的捕食者手中逃跑的小鹿。他们成为朋友并共度时光。女孩在小鹿的脖子上挂了一个铃铛，这样她就知道它在哪里。最后，当小鹿回到父母身边时，她遭受了痛苦的损失。第四部电影《*山 水情》（山水情*，1988 年）讲述了一个男孩失去了他的音乐老师，而师父选择离开男孩的世界。

水墨动画电影中对语言和对话的抹去强化了缺席和失落的主题。在当时典型的赛璐珞动画电影中，对话和语音是作品中不可或缺的一部分。音乐也 是推进叙事的重要特色。然而，在水墨画动画电影中，没有语言是常态。在这四部电影中，故事或电影故事中的人物都没有说话。《*小蝌蚪找妈妈*》有女性画外音，但其角色并不明显 [k.33](#_bookmark17) [鉴于角色的沉默，音乐和音乐声音在这些电影中起着](#_bookmark17)关键作用：《牧童的笛子*》中的长笛音乐、*《鹿铃》*中的铃铛*和《山河情怀*》中的古筝音乐*。音乐为追踪缺席的爱情对象提供了线索。在齐白石的《十*里泉中青蛙呱呱叫》中，*《小蝌蚪找妈妈*》就是由此*而来的，也是青蛙的呱呱叫声，虽然听不见，但由画作唤起，提供了青蛙在水下的痕迹，因此是看不见的。

虽然用手持毛笔画墨的方法广为人知，

从那时起，水墨画动画的实际技术就一直是国家机密 。依靠自发的水墨或飞溅、渐变的墨调和 吸水桑纸上的墨水扩散，中国水墨画难以控制，几乎不可能复制。这就提出了一个问题，即如何在没有轮廓和平面颜色的胶片上再现墨水的饱和度。根据 Mochinaga Tadahito 的推测，中国水墨画动画的秘密可能在于摄影的运用，中国第一位动画女摄影师段晓萱负责[摄影。](#_bookmark32)[34](#_bookmark32) 动画师仍然需要铅笔和赛璐珞来绘制要制作动画的对象的几个副本，可能借助模板来控制边缘。每个副本都有不同的油墨渐变。动画摄影师段小萱和她的同事们首先把这些照片一一拍下来，然后叠加起来，营造出水墨扩散的效果。他们也可能调整了镜头以拍摄失焦的照片，

如果与对焦照片正确叠加，将类似于 油墨扩散的效果。找到赛璐珞和最合适的 摄影技术的最佳组合将是一项艰苦的工作，需要 相当的耐心。摄影师还必须对图片质量和构图具有艺术感。通常只有静止的背景（如风景）是真实的水墨画，没有摄影的中介，因为动画师将其叠加 到其他赛璐珞上，不需要制作动画。

据说，制作水墨画动画电影的过程非常 复杂和耗时，以至于动画师在相同的时间内可以 制作出四到五幅相同长度的单线和平面彩色作品。除了所需的时间外，水墨画动画电影的成本很高。今天，很少有动画 师和工作室对制作它们感兴趣，因为它们没有 持续盈利。水墨动画作为一种艺术形式在中国几乎绝迹。目前，人们热衷于使用这种形式来构建独特的国家 身份，例如在 2010 年上海世博会中国馆中使用计算机水墨动画，使它成为人们关注的焦点。然而，计算机生成的水墨动画的超可见性掩盖了这种形式的缺失，就像熊猫这种濒 临灭绝的动物在全球舞台上推广中国身份认同的作用一样。

第四部水墨动画电影《*山河情怀*》，

标志着这种形式的最后辉煌。带着一丝悲伤，这部电影对水墨动画的命运进行了反省。在影片中，一位退休的音乐家穿越群山，沿着河流旅行。当他生病时，一个经营渡船的小男孩会照顾他。在他康复期间，音乐家教男孩如何弹奏古筝。当老人离开时，他将他心爱的古筝送给了男孩，希望他的弟子能将他的音乐传下去。这部电影表达了导演特伟和他的同事们的希望，即水墨动画艺术能够代代相传，尤其是在大师们逐渐退出艺术舞台的时候。继*《山河情怀》之后，没有水墨动画电影，*然而[r.35](#_bookmark33) 弥漫在水墨动画电影中的缺席与失落的主题成为形式本身的宿命。

# 从水墨画到水墨画动画

鉴于水墨动画电影在国内和国际危机时期的政治意义，当领导人同情中国传统艺术并且不赞同激进的延苏模式时，水墨动画电影的制作得到了政府的支持。1959 年底，上海动画 电影制片厂效仿当时许多艺术展览，举办了

在北京、上海和其他主要城市举办“中国动画电影展”。 1960 年 1 月 31 日，时任外交部长陈毅（1901-1972 年）参观展览，并代表中央政府和国务院表示祝贺。他表达了对这种艺术形式的希望，并感叹道：“如果你能把齐白石的水墨画动画化，那就太好了！[“36](#_bookmark34) 这些话鼓励中国动画师开始他们的探索。当陈毅后来得知上海动画电影制片厂制作了几个实验性水墨动画片段时，他对它的成功感到惊叹，并鼓励动画师继续努力。陈毅向他们保证：“你们应该继续你的实验。我会动用全国的资源来支持你[。37](#_bookmark31) 考虑到陈毅在政界和艺术界的重要角色，他的兴趣对于确保政府在当时支持水墨画动画电影非常重要。

在陈毅和社会主义国家的支持下，动画师们决定，政治

以及艺术原因，使齐白石的水墨画充满活力。齐白石是唯一一位受到共产党保护和崇拜的传统水墨画家。1953 年，党授予他“人民艺术家”荣誉称号。同年，他成为中国美术家协会主席。和毛一样，齐白石在湖南省长大，出生在一个贫穷的农民家庭，后来当了一名木匠。他的下层阶级背景在一定程度上保护了他在社会主义中国。在他的艺术中，他没有关注传统水墨画中突出的山、河、悬崖和松树等崇高而宏大的物体。相反，他的画作以农村生活中的日常物品为蓝本，例如虾、螃蟹和老鼠。齐白石的绘画以生为生，与党对传统水墨画改革的号召不谋而合。鉴于齐白石的阶级、艺术和政治地位，在陈毅的鼓励下，动画师们在 *1957 年齐白石去世后立即决定在他的*画作上以《小蝌蚪寻找妈妈》为蓝本也就不足为奇了。

几年后，凭借《 *小蝌蚪寻找妈妈》的成功，*

中国动画师决定为李可染（1907-1989 年）的画作制作动画。齐白石的学生李可然来自江苏省的农村。他的职业生涯始于跟随著名画家刘海粟（1896-1994 年）学习西方油画，战时撤退到战时首都重庆，开始画牧童和水牛。1949 年后，他在中央美术学院任教，开始师从齐白石和黄宾鸿学习水墨画。在反对江风的反右运动中，李可然作证反对他，站在蔡若红一边。此外，与齐白石的绘画一样，李可染的牧童画也受到了他对乡村生活观察的影响，从而为中共呼吁“从生活写生”提供了一个完美的例子。李可然有意识地将他的绘画改编成

党的信息。李可然对此表示赞同，“深入生活是改革*国华的前提*[*。*“38](#_bookmark39)

更重要的是，李可染有意识地将他的水墨画与当代思想对齐，以使其更具政治正确性。在一首题为《自嘲》（“自超”）的诗中，鲁迅表达了他对中国儿童的关心和奉献：“低着头，像一头甘愿服侍儿童的牛”（*fushou gan wei ruzi niu*）。在《延安会谈》中，毛用鲁迅的“愿牛为孩子服务”（*如子牛*）的表达方式，敦促艺术家和作家为群众服务。与毛相呼应，郭沫若同年写了一首题为《水牛颂》（“Shuiniu zan”）的诗。1941 年在重庆逗留期间，李可然以水牛为题材作画，并将郭沫若颂歌的诗句题入画作中。他还创作了赞美水牛的诗歌，并将这些诗歌收录在他的画作中。

山水是李可染水牛画中不可或缺的元素。

山水被视为四旧之一（*四九，*即旧习俗、旧文化、旧习惯和旧思想），并在普及期间受到严厉批评。李可染在国家认同的框架内为他的山水画辩护：“山水是什么意思？它的意思是领土[*江山*]，我们祖国的领土......我们画风景是为了纪念我们祖国的土地。这就是为什么风景画具有国家主义的含义[。39](#_bookmark40) 毫不奇怪，齐白石去世后，李可染的绘画，部分出于民族主义情绪，成为*中国第二部水墨动画电影*《牧童笛》的原型。

尽管 1960 年代初由于文化控制的相对放松而复兴了传统艺术，但艺术家的实践能力仍然受到限制，因为它同时受到复兴、谴责和改革。因此，一位有影响力的作家和共产党作家和艺术家领袖周 Yang 解释说：

我们非常重视传统，但这并不意味着我们会回到远古时代......我们应该在新的思想基础上继承和发展我们的传统。我们的文学和艺术应该在我们的人民中灌输共产主义，而不是封建或资产阶级思想[。40](#_bookmark41)

周 Yang 鼓励艺术家在坚持国家或传统形式的同时采用新内容。艺术形式“表达了国家的风格和活力”，而内容则“表达了新时代的人民和思想[”。41](#_bookmark42) 在 1950 年代初期，革命和阶级斗争是新的内容。尽管 1960 年代初的文化解冻在政治上削弱了它，但共产党 继续倡导政治理想。此外，中共与苏联的分裂并不意味着它放弃了现实主义。反对纯粹的表现主义

和抽象，它鼓励水墨画中的写实主义，敦促艺术家通过采用西方的“从生活中写生”的技术来模仿现实生活。例如，在讨论齐白石时，蔡若宏反对盲目模仿古代大师[的做法 s.42](#_bookmark38) 同时，他还谴责了脱离现实生活的纯粹和抽象的创作实践，例如继承了明代忠实派风格的文人画和扬州八古画家。齐白石的绘画基于他对日常生活的观察，在两个极端之间提供了一个中间地带。齐白石的艺术座右铭是“介于具象和非具象之间”。齐白石认为，如果绘画过于具象，它就会退化为纯粹的技巧，如果它太不具代表性，它就有可能欺骗整个世界[43](#_bookmark0) 在美化齐白石对现实生活的专有时，周杨说，齐白石的绘画是基于现实主义的：

齐白石是人民的艺术家，他来自人民，拥有

与人民的“血肉”联系。他吸收了民间艺术的精髓 。正是因为他来自人民，他的绘画和他的艺术 原则才以现实主义为基础。[44](#_bookmark1)

前两部水墨动画电影《*小蝌蚪寻找妈妈》*和*《牧童的笛*子》是在传统艺术形式的复兴、国家认同的建构以及国际和国内动态变化的社会历史背景下创作的。这种背景产生了民族风格，但也限制了它的发展。现在，我通过研究 1960 年代初期两部水墨动画电影的兴衰来探索民族风格的历史偶然性。这次讨论证实了我的观点，即民族风格和民族认同的概念不是稳定和不变的类别，而是流动的、不断变化的和历史偶然的，尤其是在社会主义中国动荡的几十年里。

# 目标受众：从儿童到成人

动画电影的目标受众通常是儿童。1949 年中华人民共和国成立后，文化局立即提出了“动画电影应为儿童服务”和“反映儿童生活[”的政策。45](#_bookmark2) 因此，动画电影被视为儿童电影，与儿童文学、音乐、艺术和戏剧密切相关。三种类型的动画电影为儿童服务，反映了当时儿童的生活。第一部分是叙事现实主义，以儿童为主角，真实地描绘了他们的生活。例如，*《英勇的草原小姐妹*》（*曹园英雄小姐妹，*1965 年）画了

讲述了 1964 年两个蒙古女孩在试图拯救公社的羊时差点丧生的真实故事。第二个将儿童定型为主角，但也融入了奇妙的元素。在《*人参宝贝*》（*人参娃，*1961 年）中，一根人参根变成了一个婴儿，帮助一个农民男孩与地主作斗争。第三种类型包括以拟人化动物为特色的童话故事。例如，在*《小鲤鱼跃龙门*》（*Xiao liyu tiao longmen，1958 年）*中，小鲤鱼的言行举止都像人类。他们的祖母告诉他们一个关于鲤鱼的传说，鲤鱼可以跳过龙门变成龙。小鲤鱼听到后，决心要找到龙门。他们逆流而上，高兴地跳过了看似大门的东西，但实际上是龙门大坝（龙门水库），它是在大跃进期间在河北省漕河上建造的。

在毛泽东时代，中共经常改变其政策，转向动画

电影。当延苏风潮在大众化浪潮中主导文化舞台时，只有前两种电影类型幸存下来——叙事现实主义 和儿童主角。当政治控制随着极左主义的崛起而收紧时 ，只有叙事现实主义幸存下来。例如， 正如我在第 4 章中所论述的那样，1964 年至 1976 年制作的动画电影大多属于叙事现实主义类型。

第三种类型，依赖于拟人化的童话故事，是最具争议的。多年来，很少有人敢于发表意见。1964 年，文化局承认了它，但很快在普及时期对其进行了谴责和严厉批评 [n.46](#_bookmark3) 第一种，有时是第二种类型的动画展示了中共对人类行为和现实生活的普遍偏好，而不是动物和幻想。这与张阿诺德的论点产生了共鸣，即在大众化时期，人物画占主导地位，山水画和花鸟画很少出现。此外，在当前的政治背景下，该党更喜欢动画电影。从本质上讲，这三种类型都受到了它们产生时的政治主题的影响：《英雄草原小姐妹》*中的自我牺牲精神和英雄主义，《人*参宝贝》中与地主的*阶级*斗争，以及《小鲤鱼跃龙门》中大跃进*期间的中国现代化。*这不仅符合中共的利益，不仅教育孩子，而且宣传共产主义意识形态。 *小蝌蚪找妈妈，*改编自方惠珍和圣路德创作的儿童童话故事，属于第三种电影类型。相比之下，*The Herd Boy's Flute* 吸引了老练的成年人。在 1960 年代初期，电影制作人更加关注提高标准和将观众范围扩大到工人、农民和士兵之外。尽管动画电影的常态是为儿童服务并反映他们的生活，但在 1960 年代初期相对宽松的环境中，动画师开始制作动画电影

更复杂的受众。随着动画师尝试更多种类的艺术形式，如水墨画和剪纸动画，他们的观众逐渐多样化[d.47](#_bookmark4) 在 1960 年的一篇文章中，特伟写道：“随着形式和主题的倍增，我们扩大了观众群。动画电影不仅是教育我们的孩子和培养共产主义成功者的重要工具，也是成人和儿童都喜欢的流行媒介[。48](#_bookmark6) 1984 年，他重申了这个想法，并强调了目标受众的重要性：

动画电影主要为儿童服务，但我们仍然可以制作一些专门为成人服务的电影。 在制作动画电影之前，我们应该首先

决定我们是主要针对儿童、成人还是两者兼而有之。否则，我们的电影将不适合儿童和成人。小孩子听不懂，大人也会觉得太 borin [g.49](#_bookmark7)

特伟后来承认，*《牧童的长笛*》的目标对象是成人而不是儿童：“动画电影主要为儿童服务，但我们也可以制作一些专门为成人服务的动画电影。过去我们制作了 *The Herd Boy's Flute* 和 *The Dream of Gold，*但孩子们无法理解它们。它们是为成年人设计的[。50](#_bookmark9) *《牧童的长笛*》注定要遭受比以儿童为目标的电影更严厉的审查。考虑到成年观众，它在艺术上是实验性的，甚至以 1960 年代初的标准来看是越界的，这些因素导致了它在 1964 年被禁止。

# 主题：从政治化的蝌蚪到理想化的牧童

提高标准和复兴传统艺术的时期（1958-1965 年）可能早于 1965 年结束。阿诺德·张 （Arnold Chang） 本人也意识到了分期的问题，并指出他只能粗略地将 1958 年和 1965 年之间的年份归类为标准提升的时期：“当然，不可能将任何给定 perio d 的结束日期精确到确切的年份[。51](#_bookmark10) 同样，保罗·克拉克（Paul Clark）认为，将1966年至1976年归类为文化大革命是基于政治观点的。克拉克认为，文化大革命的文化实际上始于 1964 年与上海电影有关的四清扫期间。这场运动以电影界的领袖夏燕和陈黄梅为目标，从对几部上海电影的批评开始，如《*早春二月*》（*早春二月*，1963 年）。 这些电影制作于标准提升时期，在普及年代加强了意识形态控制后，这些电影面临着困难。

1964 年，动画的民族风格也开始走低。中共完全支持《*小蝌蚪找妈妈》。* 到 1960 年准备上映时，北京已经与莫斯科断绝了关系，民族主义正在兴起。鉴于其所谓的民族风格，*《小蝌蚪找妈妈》*的发行是与上海第十一届年度国庆庆典同时发布的。

到  *1964 年《牧童的笛子*》发行时，以水墨画这种艺术形式所代表的民族风格已经变成了被诋毁的他者。上海动画电影制片厂于 1961 年开始制作*《牧童的笛子*》，因此这部电影的设计与当时突出的 标准提升理念有关。到 1964 年，文化大革命已经开始改变政治环境。因此，*The Herd Boy's Flute* 在发行时面临着对民族风格和民族身份的新定义。艺术形式不再是主要组成部分，而是政治题材和革命行动 [n.52因此，接下来的讨论集中在](#_bookmark11) 《小蝌蚪找妈妈》*和*《牧童的笛*子》之间的主题差异上。*

*小蝌蚪寻找妈妈*是一个关于一群蝌蚪寻找母亲的童话故事，旨在吸引孩子们。 *The Herd Boy's Flute* 以 bo y.53 演奏的优美长笛音乐 为目标，男孩在放牧他的水牛时睡着了，梦见他失去了它。他问一个渔夫、一个樵夫和其他牧童是否知道它的下落。事实证明，瀑布的声音使他的水牛误入歧途。尽管男孩努力哄骗它回来，但水牛拒绝了。男孩变得沮丧，在一片 bam- boo grove 里休息。突然，他听到竹子发出美妙的声音。他找到了竹子，用它制作了一支笛子。他的笛子演奏吸引了森林里的所有动物。就在这时，牧童醒了。然后他吹起笛子，他的水牛又回到了他身边。他骑着水牛回家，一边吹着他的笛子。这部电影是如此微妙，以至于孩子们可能无法理解其中的细微差别。例如，当牧童睡着时，两片落叶变成了蝇，暗指庄子梦见成为蝴蝶[。54](#_bookmark25) 因此，*《牧童的长笛*》不属于三种公认的儿童动画电影类型中的任何一种。凭借其梦幻般的品质，它属于可以称为第四种类型的东西，它进一步偏离了中共青睐的那些类型。

题材在水墨画动画电影中起着至关重要的作用。鉴于

艺术形式的特殊性，水墨画动画电影需要 与赛璐珞动画电影不同的主题。正如资深女动画师唐诚所解释的那样，

由于形式的限制，许多题材不适合水墨画动画电影。要制作一部水墨动画电影，我们需要 好的题材，这很难获得，因为它需要

适合 Ink Paintin GS 的人物、背景和氛围[。55 元](#_bookmark27)

因此，水墨动画电影的题材应借鉴水墨题材。*《小蝌蚪寻找妈妈》*和*《牧童的笛子*》都成功地选择了适合水墨画的主题。 他们的不同之处在于他们将主题与时代联系起来的方式。 *《小蝌蚪寻找妈妈*》以 1960 年代的政治现实为基础，而*《牧童的长笛*》的理想化世界超越了其当代政治背景。

乍一看，*《小蝌蚪寻找妈妈》*描绘了一个童话世界，没有政治参考。动画师首先呈现一个荷花池，然后从左向右平移摄像机，以便观众可以看到完整的画面，就像从相反的方向观看手卷（从右到左）一样。他们用一两株杂草、水仙花、荷叶和起伏的线条创造了一个微型背景，以暗示水。在整部电影中，水墨画的视觉效果非常突出，尤其是与遵循单线平色原则的动画电影相比。例如，尽管动画制作者用墨水笔尖描绘了所有蝌蚪，但他们在每个蝌蚪中使用了墨水色调的渐变，使尾巴比头部更轻。在每个蝌蚪尾巴的末端，墨水色调变得更浅，就像融入水中一样。其中一只蝌蚪是红色的，可能表示领导者。

尽管如此，这部电影的结局符合 1960 年代初期的政治趋势。 当小蝌蚪找到它们的妈妈并变成青蛙时，女性画外音给孩子们上了一课：“小青蛙很有野心。他们决心吃掉所有有害昆虫，以保护我们的农业植物。这种说教性的信息是宣传的，因为农业植物在大饥荒期间变得尤为重要。从 1955 年开始，动物被政治化并被归类为朋友或朋友。从 1958 年到 1962 年，毛发起了消灭老鼠、蚊子、苍蝇和麻雀的四害虫运动。老鼠和麻雀被包括在内，因为它们吃了谷物种子，破坏了农业[e.56](#_bookmark28) 另一方面，该运动将其他动物视为朋友，并鼓励人们保护它们。青蛙是一种好动物。当时的科普教育电影 （*kejiaopian*） 提倡保护青蛙和蝌蚪以保护农业生产。

此外，女性画外音传达了政治权威。电影学者指出，无形的画外音象征着真理、力量和知识。根据玛丽·安·多恩 （Mary Ann Doane） 的说法，“正是因为声音是不可定位 的，因为它不能被束缚在身体上，所以它能够解释 图像，产生它的 trut[h。57](#_bookmark35) 在纪录片中，画外音通常是 男性，象征着对知识的拥有和无可争议的权威

解释。 *《小蝌蚪找妈妈*》采用了女性画外音，因为这部电影是给儿童看的，而女性画外音与给孩子讲（睡前）故事的母亲或老师形象有关。在这种情况下，这部电影的女性配音并没有淡化它的权威。相反，它的权威得到了加强，因为声音是张瑞芳的声音，张瑞芳是一位著名女演员，曾在真人故事片中扮演革命女主角。因此，叙述者的性别认同从属于她的政治身份。女性画外音使电影不那么抽象，更容易让孩子们理解。与此同时，熟悉的、肯定的、热情的、高亢的女声配音立即让观众想起了流行的革命电影，从而强调了这部电影中原本不存在的革命情感。

与 *Little Tadpoles Look for Mama 类似，The Herd Boy's Flute* 遵循

手卷传统与摄像机的平移暗示背景的展开——一条两侧是柳树的溪流。影片的所有背景画面均由长安画派的著名画家方纪中绘制，该画派活跃于 1950 年代末和 1960 年代初。牧童是用单线和平面色的常规方法制作的，水牛是用水墨画动画方法制作的。水牛的角以水墨单色描绘，由两条大胆的曲线表示，这些线条汇聚形成新月形的粗体垂直线条，表示角的凹槽。水牛的身体显示出墨水扩散的效果，它的嘴巴和眼睛周围的区域由较浅的墨水色调定义。对水鹦鹉的描绘通常遵循李可然的风格（见图 3.2 和 3.3）。然而，李可染的水牛更自然的出现要归功于他用墨水在吸水桑纸上工作，而动画师则使用铅笔、赛璐珞和摄影来创造扩散效果。

与 *《小蝌蚪寻找妈妈》不同，《牧童的长笛* 》没有画外音。

从而将注意力集中在图像质量上。《*小蝌蚪寻找妈妈*》发生在池塘的封闭空间内，而*《牧童的长笛》*则跨越了广阔的空间，包括柳树、溪流、山脉、瀑布、森林和竹林。 *《小蝌蚪 寻找妈妈*》采用线性的时间性，结尾暗示着叙事的结束。 *The Herd Boy's Flute*  通过将梦与现实并置来打破这种线性，并引起人们对叙述流动性的关注。就构图复杂性而言，*The Herd Boy's Flute 比* Little Tadpoles Look for Mama *更复杂*，因为它融合了景观、鸟花画和人物，而 *Little Tadpoles Look for Mama* 仅以动物和植物为特色。

尽管毛时代的人物画可能具有明显的 与人类行为有关的政治内涵，但山水画和花鸟画的政治联系更微妙。在一篇有影响力的文章中发表在

图 3.2.*1963 年* The Herd Boy's Flute 中男孩拿笛的剧照。

图 3.3.李可然的画水牛和牧童。

1960 年，陈玉德认为，山水画和花鸟画不仅仅是代表客观世界，还暗示了画家的政治立场。他认为，无产阶级艺术家的山水画和花鸟画通常包含革命的乐观主义，表达了艺术家对祖国和人民的热爱。齐白石的绘画，基于现实生活，就是这样一个例子。相比之下，资产阶级山水画和花鸟画通常与逃避现实、颓废和悲观主义联系在一起，并包含一种反动的[e.58](#_bookmark29)  *小蝌蚪找妈妈 与陈玉德的论点以一种微妙*的方式交织在一起。尽管*《牧童的笛子*》具有人性特征，因此比《*小蝌蚪找妈妈*》更有可能具有政治内涵，但它仍然偏离了陈雨德的论点，描绘了一个超验的世界，让人想起传统的放牛画，与 1960 年代中期的政治现实没有真正的联系。

Scarlett Ju-yu Jang 将牛的开始作为绘画主题追溯到

韩皇（723-787 年）和其他唐代画家。在那段时间里，Herd Boy 没有代表，因为强调的是动物的外形相似性。在宋朝（960-1279 年），对放牛和牧童的描绘开始流行。士大夫们开始将他们心目中的儒家主义理想投射到牧牛画上，表达他们希望“远离大城市，不再参与政府事务，到山里或乡下去[”的愿望。“59](#_bookmark30) 正如理查德·巴恩哈特（Richard Barnhart）和凯瑟琳·巴恩哈特（Catherine Barnhart）所说，”从11世纪末开始，许多学者和官员都认为，野牛牧童是远离仪式、仪式和社会义务的简单生活[的典范。60](#_bookmark40) 例如，宋代士大夫崔岩（1057-1126 年）写了一首诗来配合一幅牛群画，表达了他对田园生活的渴望：

高位和名声毕竟是虚幻的;我的余生该在哪里安顿下来呢？趁着绿草还很长，我就要放牧我的牛羊......在北风中吹牛背吹笛子，我是一个不关心世俗事务的老头[s.61](#_bookmark43)

这些古代牧牛画也影响了李可染，李可染以这些画作命名。他的*《五*牛图*》*以韩皇的*《五牛图》命名，*他的*《四季牧牛图*》以严次平的*《四季牧牛》命名。古代牧牛画的*风格和情感在李可染的绘画和水墨动画电影*《牧童的笛》中重现。*

在我继续讨论动画师在《牧童的笛子》中挪用古代绘画*来投射民族身份*之前，我需要指出，这部电影的古老性和中国性是建构的，这部电影是现代的和

甚至是西方的。例如，它并不完全遵循水墨画动画的方法，因为 Herd Boy 是用现代技术制作的。此外，影片的音乐还结合了中国笛子音乐和西方管弦乐队。 因此，民族风格是一种混合，而不是从文化的纯粹性中出现的。这部电影 与古代牧牛画的关系进一步展示了动画师如何挪用过去的传统艺术来构建现在的民族风格，这种审美实践在 1960 年代充满了政治利益。

在构图和绘画质量方面，每一帧中对牧童和他的水牛的描绘让人想起宋代宫廷艺术家的牛牧画。据*《宣和画谱*》记载，这些牛牧人画有六大题材：放牧童吹笛、牛饮水、洗牛、放牛回家、斗牛、牛牛犊、牛过河。 *Herd Boy's Flute* 包括除 oxing fighting 和 ox and calf 之外的所有内容。

此外，画框的构图与古代牧牛画的构图相似。将*《牧童的笛》*与李迪的*《水牛》和《暴雨中的牧童*》的一帧进行比较，背景中的树木似乎占据了画面的一半，并在对角线上形成一条对角线，牧童位于该对角线上（见图 3.4 和 3.5）。在这两个框架中，牧童和水牛都位于框架底部附近，并在框架上横向移动。背景、牧童和水牛的比例相似。在这两个画面中，人物和背景都不是主导的。凭借这些平衡的比例，动画师和古代艺术家李迪创造了一个人与自然平衡和谐共存的田园风光。

图 3.4.男孩、水牛和树木的全画幅剧照，来自 *The Herd Boy's Flute，1963* 年。

图 3.5. *暴雨中的水牛和牧童* （挂轴;

墨水和颜色

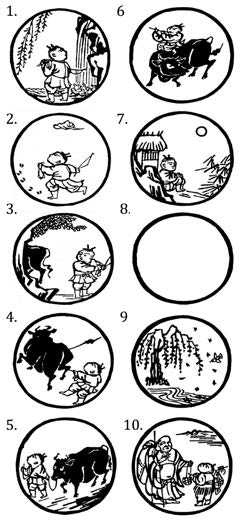
silk），李笛（约 1163-1225 年）著。

此外，宋代的牧牛画非常重视山水画。在北宋时期，艺术家通过描绘整体景观背景来描绘“整个牧牛世界”，而南宋时期的艺术家则代表了“世界上的小角落，其中放牛的主题是构图的焦点[”。62](#_bookmark44) Cinematography 在 *The Herd Boy's Flute*  中集成了这两种类型。在电影的开头，摄像机从左向右平移，展示了风景全景，一条溪流两侧是柳树[。63](#_bookmark41) 然后，摄像机放大并聚焦在流的一角。接下来，它切到更近距离的 Hered Boy 和他的水牛。镜头继续更紧密地切入，直到观众终于有了水牛和牧童的特写镜头。通过电影摄影，观众从“整个世界”移动到牧牛画的“更小角落”。

*Herd Boy's Flute* 和古老的放牛画也具有抒情和氛围的品质。在*《牧童的笛子*》中，水牛没有像古代放牛画中那样没有任何绳索或缰绳，暗示了肆无忌惮的想法

自由。牧童过着悠闲的生活，尽情享受大自然，很像宋朝的隐士。电影中渔夫和樵夫的出现进一步强化了 eremitism 的概念，因为在宋代的绘画中，牧童、渔夫和樵夫象征着“自然中的临时隐居”中的崇高学者[。64](#_bookmark45) 放牧的男孩不仅仅是一个孩子。在放牛画的传统中，他代表了成年人。他向成年公众发表讲话，表达了对成人世界的幻灭和失望。正如 Richard 和 Catherine Barnhart 所指出的，

放牛照片中的人物不一定是孩子——而且他们通常至少看起来是年轻人——这表明，我们相信，童年本身并不是放牛照片的核心关注点。关于放牧男孩的诗歌通常对 “bo y” 的年龄同样模棱两可[。65](#_bookmark37)

在讲故事方面，*《牧童的笛*》可以看作是动画链接的图片（*连环华*），让人想起禅宗（或禅宗）的牛群系列画。在 12 世纪，禅宗僧侣创作了一系列放牛图画，以帮助禅宗大师教导他们的学生。 最早的 12 幅放牛图画系列归功于僧侣 Qingju Haosh- eng（活跃于 1050 年代）。后来出现了类似的系列放牛图，但只剩下两幅：一幅是郭世元的，另一幅是普明的（两者都活跃于 1150 年代）。[66](#_bookmark0) 在 20 世纪，日本木刻画家 Tomikichiro Tokuriki（1902-2000 年）创作了一组十幅放牛画（见图 3.6）。故事很简单。牧童丢了他的水牛，去找它。首先，他看到了水牛的脚印，然后是它的尸体。他捕捉水牛，驯服它，然后放牧它。然后他骑着它回家了。他忘记了水牛和

然后也忘记了自己。一切都回到了它的本源。最后，牧童去市场传播佛教教义以拯救他的人民。

图 3.6.十幅放牛画系列，Tomikichiro Tokuriki（1902-2000 年）。

这些牧牛画围绕着一头牛的丢失、恢复和驯服（略有不同）展开，传授了禅宗的修身养性与开悟理想。放牛是一个重要的禅宗隐喻，可以追溯到古典佛教经典。牛代表自我;人类内在有佛性。修身养性就像放牛。通过驯服牛，牧童控制了自己任性的兽望，并达到了启蒙[t.67](#_bookmark1)

*The Herd Boy's Flute* 也围绕着水牛的丢失和恢复展开。牧童驯服动物，通过笛声音乐实现自我修养和启蒙，而不是通过禅宗绘画特有的绳索和鞭子。在“洗澡”的序列中，水牛不想进入水坑——无论牧群男孩如何通过向它的头上泼水来催促它移动。只是因为笛声，水牛才服从男孩。在梦境中，水牛被瀑布的声音吸引，不愿回到牧童身边。牧童的笛声再次驯服了水牛。 因此*，Herd Boy's Flute* 代表了艺术与自然之间的等级制度。艺术源于自然——男孩用竹子制作笛子——但它比自然更高，因为笛子音乐战胜了瀑布的自然音乐，让水牛复活了。将自然置于想象的艺术世界之下，这与禅宗的基本原则相呼应，即“现象世界的不真实性”，这进一步暗示了庄子的梦[。68](#_bookmark2) 从这个意义上说，*《The Herd Boy' s Flute* 》暗示了对现实的超越，这种信息不是通过语言传达的，而是通过视觉和听觉艺术（如绘画和音乐）产生的情绪和情感来传达的。

*《牧童的笛》*与陈氏的牧牛画有关，不仅在故事和氛围上，而且在形式构图上（见图 3.7）。在所有这些牧牛画中，牧童骑着水牛吹笛。禅宗艺术家选择了水牛而不是黄牛等另一种牛，因为禅宗大师长庆大安在魏山生活了三十年，在那里他除了照料水牛外什么都不做。最终，水牛的颜色变成了白色，暗示了启蒙的成就 [t.69](#_bookmark3) 更重要的是，与强调山水背景的宫廷放牛画不同，禅宗的放牛画强调故事和人物，因为它们最初是作为教育工具的。禅宗大师以极简主义和粗略的风格描绘背景。在后来的陈氏牧牛画中，背景变成了虚空。尽管风景在《*牧童的笛*子》中起着至关重要的作用，但有时图像的呈现方式与陈氏的画作相似。例如，在一部电影中，当水牛涉水时，背景消失了。



图 3.7.郭安（活跃于 1150 年代）的十幅牛牧画之一。

动画电影中对牧童的描绘与传统的牧牛画密切相关;它与 1960 年代中期对毛泽东主义牧童的典型不满明显不同。典型的毛泽东时代的放牧男孩以王二霄为最好的例子，他是一本名为*《王二霄放牧》的儿童连环绘书（王二霄芳牛郎，*1964 年）中的主人公。与*《放牧少年》同年创作的《放牧少年王二孝*》由邢烨编剧，杨永炼插画。这本书取材于一个真实的故事，讲述了一个贫穷的农民男孩、共产主义儿童联盟成员王二孝的故事。他一边放牛，一边为第八路军站岗。日本士兵来到 Wang 的村庄，请他做他们的向导。王带领这些日本士兵进入八路军的包围圈。愤怒的日本士兵杀死了王，但又被八路军杀死。部分由于其对政权的宣传价值，这个故事变得如此受欢迎，以至于在 1965 年的*《王*二孝德古史*》中被转载*。在 1965 年版的封面上，人物形象占主导地位，背景无关紧要（见图 3.8）。王二孝以民族英雄的姿态站在岩石上，凶狠地凝视着远方，寻找敌人。他右手拿着一把红色流苏的长矛，这是共产主义少年团成员的武器。他的左手拿着一个牛角，这个牛角是提醒他的牛或共产党同胞的工具。两人

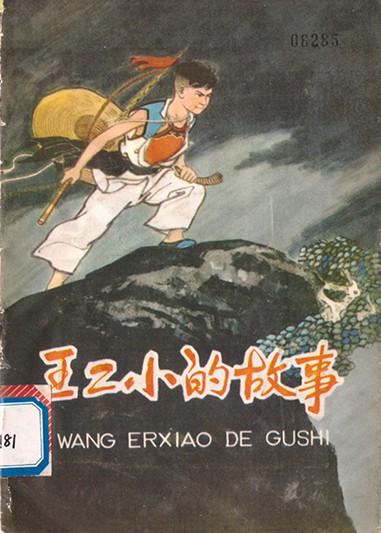


图 3.8.*《王二孝的故事*》（1965）封面图片。

物品表明了王的双重身份：一个放牧男孩和一个共产党的小士兵。 牛的缺席淡化了王 磊作为放牧男孩的身份，但突出了他作为共产主义少年团成员的政治身份*。* 因此，他的从众小子身份仅仅是他农民阶级背景的暗示，这使得他被党圣化了。封面图片中没有风景或其他背景，强调了故事的人类行为。前景中的岩石是一个舞台道具，其功能是降低我们的视野水平并增加 Wang 的纪念性。王的矛流苏和他的背心是红色的。标题中的人物也用红色描绘，暗示了故事的革命主题。在

鲜明的对比，革命性的红色很少出现在 *The Herd Boy's Flute 中，* 这是

以绿色、蓝色、白色和黑色等冷色为主。与水墨动画电影中柔和轻松的牧童不同，王二孝不是一个悠扬的笛手，而是一个机警而凶猛、蓄势待发的士兵。他不是理想化田园世界中的虚构人物，而是受到一个扎根于革命现实中的真实人物的启发。

王二孝的刻画是文革时期儿童读物的典型风格。在对 1973 年流行的儿童图画书（连载图画书或链接图片）的研究中，艾琳·波利·布卢门撒尔 （Eileen Polley Blumenthal） 观察到，就主题而言，1959 年流行的奇幻民间故事和腿端不再可用[。70](#_bookmark4) 相反，革命者及其生平故事在 1973 年占据了主导地位（见第 4 章）。在研究了 230 本儿童读物的封面图片后，Blumenthal 总结道：

令人惊讶的是，几乎每个封面都展示了人物：230 个封面中只有 4 个是没有人物的风景或海景。这些场景来自

日常生活，它们在主题和艺术风格上都是现实主义的。 这些插图中没有幻想的元素;在旧中国流行的动物的幽默冒险并没有被描绘[d.71](#_bookmark5)

她进一步指出，这些封面中的大多数都描绘了一个（通常是汉族）个体。单独列出一个英雄人物展示了这些书的教育和意识形态功能：为孩子们提供一个模范榜样。将*《放牧小王二小*》与 1970 年代初的绘本进行比较，很明显，当 1960 年代中期文化大革命爆发时，*《放牧小王二小*》幸存下来，甚至蓬勃发展。与此形成鲜明对比的是，*与毛泽东时代对牧童的描述不同的《牧童的笛笛》因其非政治和逃避现实的倾向而于 1964 年被禁，直到 1979 年才再次上映。*

这两部水墨动画电影的兴衰展示了部分由政治变化驱动的国家身份定义的变化。到 1960 年代中期，民族认同的建构不再与水墨画等传统艺术形式相关联，而是更多地与植根于当今革命性社会历史现实的民族历史联系在一起。因此，在 1960 年代末和 1970 年代文化大革命的高峰期，主题的政治正确性成为表达民族身份的新常态。在此期间，1960 年代初的所谓国风成为国家身份建构的敌人。这是因为在 1960 年代初期代表中国独特精髓的传统水墨画逐渐被视为古老、保守、逃避现实、封建和反动的。因此，水墨画动画电影的形式受到了谴责[d.72](#_bookmark6) 因此，民族风格和民族身份的传统混淆是静态的和非历史的，因为概念是流动的、不断变化的和历史偶然的，尤其是在动荡的 1960 年代和 1970 年代。