**文革期间动画电影中的动物、少数民族和恶棍**

4

1960 年代中期，民族风格的概念开始在动画电影制作中发生变化，这种概念被理解为独特中国身份的标志。在 1950 年代末和 1960 年代初，民族风格与植根于中国过去的传统艺术形式、文学、民俗和文化联系在一起。在文化大革命期间，它的特点是当代背景下的积极英雄和革命内容 。因此，民族风格不是固定的、静态的和永恒的，而是历史性的，因此是不断变化的。对这十年来动画电影中表现的少数民族和恶棍等次国家力量的考察为本书的中心论点提供了证据，即 通过中国动画电影中积极的革命英雄构建的民族认同 并不坚实、同质和单一。相反，它被种族化和动物化的他者所争夺和破坏，他们不断超越和重新定义国界。因此，国家身份是一个流动的概念，由内部的越境运动来争论和重新制定。我通过观察动物来解决这个问题，以揭示这一时期制作的动画电影中阐明的物种、种族、阶级和国家身份之间的复杂关系 。

对文化大革命的传统研究往往以人 为中心的视角，关注政治、革命和阶级斗争，这在 成熟的艺术形式中被戏剧化了。这种方法引起了 人们对最明显和最壮观的场景的关注。在这里，我们反而关注的是看不见的东西：动物如何在边缘化的艺术形式中被表现和不足。就像童话、寓言和寓言一样，动画充满了幻想，并 充满了会说话的动物。在文化大革命之前，动画电影 中充斥着拟人化的动物，正如前面的章节所表明的那样，从 *铁扇公主* （*铁山宫主，* 1941）（第 1 章）到 *可怕的虱子* （*Kepa de* shizi，1943）和 *猫咪去钓鱼* （*小猫打鱼，* 1952）（第 2 章）到 *小蝌蚪找妈妈* （*Xiao kedou zhao mama，* 1960 年）（第 3 章）。随着动画 在 1960 年代中期开始，由积极的英雄和政治化的人主导

***152***

行动，动物消失了十多年。然而，他们并没有完全消失 。相反，它们成为少数民族和恶棍的转喻和隐喻 。因此，他们动摇了总体化和同质化的民族身份的概念。从本质上讲，动物的消失标志着 文化大革命的开始，并有效地为其意识形态的消亡铺平了道路。

# 电影文化

政治叙事通常将文化大革命描述为毛于 1966 年发起，并于 1976 年去世。鉴于大跃进（1958-1960）和随后的大饥荒（1959-1961）造成的灾难性后果，毛的权威暂时下降，刘少奇和邓小平等倡导经济发展的人获得了支持（见第3章）。为了巩固自己的权力和政治斗争的中心地位，毛和中国共产党中央于1966年发布了反对政府中资产阶级分子的5月16日通知，这被广泛认为是文化大革命的开始。那年秋天，毛经常出现在天安门广场，向从全国各地来到北京的数百万狂热的红卫兵致意。这十年被认为是悲剧、动荡和毁灭的十年。学校和办公室都关闭了。文物和历史遗迹被修复。同事和家庭成员相互对立，人们受到迫害和杀害。以儒家思想为基础的中国传统文化、道德和伦理被粉碎。这场悲剧直到1976[年9月毛去世才结束。1](#_bookmark43)

然而，最近提出了一种更流畅的周期化，使用

文化视角而非政治视角。保罗·克拉克（Paul Clark）和张英金（Yingjin Zhang）坚持认为，在电影界，文化大革命始于1964年6月，当时毛批评各种形式的社会主义文化生产和组织存在严重的政治问题。1964 年，全国范围内发起了批评“有毒”电影的运动，例如《早*春二月*》（*早春二月，*1963 年）和*《林家铺》（林家铺，*1959 年）。夏燕的电影著作和程继华的电影史著作也受到了严厉的批评。此外，文化领域的文化大革命并没有随着毛泽东于1976年去世而结束。它在电影制作中徘徊到 [1978 年。阿拉伯数字](#_bookmark44)

动画电影制作的清洗始于 1964 年，当时批评和禁止 *了《牧童的笛子*》（Mudi，1963 年）、*《天骚*》（*大浪天宫，*1961-1964 年）和其他动画电影。这一时期的典型美学始于《*草原英勇小姐妹*》（*曹园英雄萧洁美*）

1965 年 12 月。随着 *1976 年 4 月*《金雁》的上映，这种僵化的风格开始松动，但直到 1978 年的《*猎狐猎人》（*Huli da lieren*） 动画才最终完全摆脱了文化革命的僵化美学。*

1966 年至 1970 年间，虚构电影制作暂停，没有新的虚构电影上映。十七年（1949-1966 年）期间制作的大多数电影都被禁止。鉴于这一时期电影短缺，毛主席的夫人江青和她的同伴们对京剧、芭蕾舞和交响乐进行了现代化改造，并进行了革命性的示范表演（*geming yangbanxi*），目的是为舞台建立一种新的革命美学和文化。北京电影制片厂制作了*根据其中一位模特表演改编的电影《*智曲  *卫虎山*》，并于 1970 年 10 月上映。更多的模特表演被改编成电影，如*《红灯笼*》（*洪灯记，*1970 年）、*《沙家浜》（*1971 年）和*《码头上*》（*海钢，*1972 年）。这些表演以其他艺术形式代表，包括海报和联画（*联欢华*），这些形式在文化大革命期间主导了文化舞台。当时有个笑话打趣说：“八百千万个人看了八场模特表演[。3](#_bookmark45) 最初的演出包括五部现代京剧、两部芭蕾舞剧和一部交响曲。随后又有其他表演。

这些模范歌剧电影强调阶级斗争和革命。他们

指导原则是“三突出”（*santuchu*），即正面人物的突出，英雄在所有正面人物中的突出，以及英雄中最杰出的英雄。英雄的外表应符合“高、大、满”（*高、大*、满）的惯例，以“红、光、亮”（*洪广亮*）的风格刻画;反面人物形象以“远、小、暗”（*元小黑*）的惯例为背景。文革电影被这些高度风格化的示范歌剧作品的革命美学所主导。受到戏曲电影成功的鼓舞，江青和极左分子于 1973 年开始制作虚构的故事片，以推进他们的政治目标。这些电影，如*《破旧思想*》（*Juelie，1975*  年），经常描绘党的内部斗争。 这些电影具有模型歌剧电影的美学，但戏剧性较差;当 1973 年虚构故事片的制作恢复时，模型歌剧电影继续制作[。4](#_bookmark46)

当文革将焦点转向文化本身时，动画

十七年期间制作的电影——除了少数例外——受到批评和禁止[ed.5 上海](#_bookmark47) 动画电影制片厂成立于 1957 年，是中国唯一的动画制片厂（见引言），制作了文化大革命期间制作的大部分动画电影。1966 年 8 月，红卫兵

接管了该工作室，将其更名为红卫兵电影制片厂，并于 1967 年 7 月创办了附属电影杂志*《红卫兵电影院*》。鉴于革命和阶级斗争的加剧，从 1966 年到 1971 年，该工作室唯一的动画电影是*《村新芽》（山村新苗，*1966 年）和*《大宣言*》（*魏达德圣明，*1968 年）。从 1972 年恢复生产到 [1976 年，上海动画电影制片厂制作了几十部动画电影。6](#_bookmark48) 与当时的其他艺术形式一样，这些电影也受到模特表演美学的影响。然而，这些动画电影最突出和最无形的特点是动物的消失。

# 双重消失

在动画中，动物、现代性和电影交织在一起，因为电影是现代性的物质标志，而动物是现代性的对立面。Akira Lippit 认为，当人类开始用先进的技术实现世界现代化并征服自然时，野生动物就消失了：“现代性可以通过野生动物从人类栖息地的消失以及野生动物在人类对自身的反思中重新出现来定义：在哲学、精神分析和技术媒体中，如电话、电影、 和收音机[。7](#_bookmark0) 毫不奇怪，早期的电影经常以 anim als 为特色[。8](#_bookmark1) 借鉴利皮特的观点，我认为，在中国文化大革命期间的社会主义现代性文本中，野生动物不仅随着毛发动一系列反自然战争而在现实世界中显著消失，而且由于当时采取激进的艺术形式和文化政策，野生动物也从银幕上消失了。因此，文化大革命的特点是双重消失。

在大跃进期间，毛发起了一场炼钢运动，或者——

砍伐树木以点燃炉子。森林砍伐摧毁了动物栖息地，动物消失了。1958 年 2 月，毛发起了一场运动，以根除它所确定的四种害虫（*楚四海*）：麻雀、鼠、苍蝇和蚊子（另见第 3 章）。“所有人，”毛命令，“包括五岁儿童，都必须动员起来消除四个pes[ts。9](#_bookmark2) 在某个特定的地方，成千上万的人同时冲到外面，敲打鼓、锅碗瓢盆，使麻雀惊慌失措，以至于它们飞来飞去，直到筋疲力尽而死。在这次运动之后的几十年里，麻雀很少出现在乡村[。10](#_bookmark3) 大跃进只持续了两年，但长达十年的文化大革命加剧了野生动物数量的急剧下降。1964年毛发起“向大寨学习”运动后，农民继续砍伐树木，为工业项目清理土地，实现农村现代化。动物数量急剧减少。当时，

例如，老虎是社会主义敌人（尤其是美帝国主义）的隐喻，因此被广泛鄙视。这些运动使这些特 种濒临灭绝。

动物也开始从 1960 年代的中国电影中消失。 这一时期的模型表演电影通常被描述为关于阶级斗争和对毛的崇拜。我断言，动物的缺失是这些电影的一个突出但无形的特征。模型作品通常在剧院上演，在舞台上容纳和控制活体动物非常困难[11](#_bookmark12) 此外，根据中国戏曲的传统，动物是通过手势或道具来暗示的，如《*攻虎山》中的骑马场景*（图 4.1）。动物的消失为植根于这些作品的现实主义舞台布景的革命性人类行动扫清了空间。革命电影与其说是动物的幻影避难所，不如说是中国激进社会主义现代性十年中的代表性坟墓。

禁止拟人化动物始于对著名童话作家陈伯吹的迫害。1950 年代后期，陈先生发表了几篇文章，倡导从儿童心的角度撰写儿童文学（*同心*）。他认为，奇幻将儿童文学作为一种体裁区分开来，儿童作家的任务是创作适合儿童的作品[。12](#_bookmark13) 1960年，毛的妻子江青和她的同伙发起了各种运动来批评这个概念，用理性主义和现实主义的论点来反驳它：“猫会说话吗？公鸡会唱歌吗？[“13](#_bookmark14) 部十七年时代的动画电影被贬低为关于'小狗猫，神灵'（*xiaomao xiaogou shenxian guiguai*），大多数被禁止。[14](#_bookmark15)

图 4.1.骑马场景，没有马，在《*战略占领虎山》中，*1970 年。

江青的消极观点需要在国际背景下加以考虑。在冷战时期，迪斯尼电影在第三世界迅速流行起来，其影响力被等同于西方文化帝国主义。拟人化和可塑性被视为古典力学和理性主义的对立面。例如，唐老鸭和其他迪斯尼动物在 1970 年代被视为拉丁美洲资本主义意识形态和文化帝国主义的政治使者。[15](#_bookmark16) 对江 青更直接影响的可能是苏联教育家、列宁的妻子娜杰日达·克鲁普斯卡娅，她主张儿童故事应该更多地基于现实，而不是幻想[。16](#_bookmark17) 童话故事在 1920 年代在苏联受到攻击，但 banne 没有[d.17](#_bookmark18) 事实上，在斯大林时代制作了许多带有会说话的动物的动画童话故事。尽管童话故事在民国时期的中国的有效性在 1920 年代和 1930 年代曾存在过争论，但这些争论并没有导致 ba[n.18](#_bookmark19) 美国在 1929 年和 1931 年之间有过关于幻想合法性的激烈童话大辩论，但随后没有禁令 [d.19](#_bookmark20) 文化大革命期间动物的双重消失， 尽管它产生了所有强烈而持久的影响，但这是一种独特的现象。

# 动物、幻想和现实主义

中国动画中的动物通常是奇幻人物和现实主义的代表。正如前几章的电影分析所讨论的那样，十七年期间制作的大多数动画电影都借鉴了神话、民间传说、童话和传说，这些故事要么发生在遥远的过去，要么发生在一个夸张和扭曲的世界中。拟人化的动物是关键[al.20](#_bookmark21) 然而，动物在文化大革命期间的消失在几十年制作的电影中也有先例。动画电影中幻想和现实主义之间的界限被现实主义时刻模糊了，尽管幻想在动物中的体现占主导地位。

社会主义动画的现实主义主菜出现在两部宣传片中

1940 年代后期由东北电影制片厂制作：《*梦当皇帝*》（*黄帝梦，*1947 年）和*《罐子里捉乌》（翁中卓别，*1948 年）（见第 2 章）。两者都是在中国内战和他与美国合作的背景下对江介石（蒋介石）的讽刺。尽管这两部电影都有政治上严肃的主题，但它们使用了讽刺和幽默。例如*，在《抓龟在罐子里*》中，江介石这个角色在被中国人民解放军逮捕后被变形为拟人化的。因此，尽管这部电影解决了实际的政治冲突，

奇妙的元素存在于它对动物的使用中。这些电影被称为政治 讽刺片（*zhengzhi fengci pian*），以成年人为目标。

第二个主菜是在大跃进期间。电影《*大跃进万岁*》（*大跃进万岁，*1959 年）是有意而直接地引用了这场运动。尽管采用现实主义风格，但这部电影包含奇幻元素并借鉴童话故事，讲述了拥有现代技术的农民如何智取拟人化的黑云和风，试图征服人类世界。电影*《小鲤鱼跃龙门*》（*Xiao liyu tiao longmen，1958* 年）采用了类似的风格。一群拟人化的鲤鱼，在听说了跳过传说中的龙门将鲤鱼变成龙的故事后，决心找到龙门。然后他们跳过了他们认为是传说中的大门，但实际上是在大跃进期间建造的龙门大坝（龙门水库）。用大坝代替传说中的龙门，描绘了社会主义中国的工业成就。像这样以儿童为目标，将当代现实与奇幻元素相结合的电影被称为新童话（*新童*话）和当代童话（*仙台童话*）。

而前两门现实主义主菜的特点是融合了

现实主义和幻想（拟人化的动物和夸张），第三部分以模仿和真实的风格描绘了儿童的日常生活，既没有动物也没有奇幻元素。这种趋势始于电影*《双胞胎*》（*双胞胎，*1957 年），该片围绕着一对双胞胎的错误身份产生的一系列有趣故事展开。另一本是*《新足球*》（*Yige xin zuqiu，1957*  年），它讲述了一个最初自私的孩子如何愿意与其他孩子分享他的新足球。逼真度一直持续到 1960 年代中期，并出现了新的变化。《*路边新事*》（*鲁变新事，*1964）、*《四点半》（四点半，*1964）和*《小兄弟》（*小哥*哥，*1965）等电影都围绕着孩子们做善事，以效仿模范兵雷锋展开。这些电影轻松、幽默，没有明显的政治色彩，但没有动物或幻想。

第四个入口——革命现实主义——出现在木偶动画的《*红云崖*》（*Hongyun ya，1962*  年）的发行中。[21](#_bookmark22) 这类其他电影包括序言中讨论的《*午夜的鸡鸣》（半叶娇娇，*1964 年）和*《红军桥*》（*洪军乔，*1964 年）。与第三组一样，*Red Cloud Cliff* 采用拟态风格，排除了动物和奇幻元素。然而，由于其严肃的主题，*《红云崖*》并没有第三组特有的胡闹和喜剧曲折。因此，这是一出严肃的戏剧（*zhengju*）。《红云崖》以 1940 年代后期的四川省  *为*背景，以

为捍卫红军荣誉而牺牲生命的老石雕师。当国民党士兵得知“红化四川省”（*chihua*

*泉川*）刻在悬崖上，他们威胁说，如果石雕师不移走它，就杀了他。石雕师同意了，并爬上了悬崖。然而，他没有服从士兵的命令，而是将口号改为“使整个国家变红”（*chihua quanguo*）。士兵们杀死了石雕师——中国动画史上第一个被杀的人类英雄。杀戮的目的是让观众感到心情沉重、悲痛和复仇——这正是革命现实主义的情感功能，唤起观众对英雄的爱和仇恨。[22](#_bookmark49)

Red Cloud Cliff *的上映*在 1960 年代中期引发了关于现实主义和幻想的激烈辩论。著名儿童期刊编辑孙毅称赞这部电影是一次“成功的实验”，它塑造了一个积极的农民英雄，并在儿童群体中直接灌输了阶级斗争的意识形态[。23](#_bookmark50) 相比之下，著名的动画师金习认为夸张是

动画电影制作中不可或缺的技术。这是有原因的。由于媒介的限制，动画卡通、剪纸和木偶无法代表真实的人。如果动画电影必须表现人，他们越真实，他们就会变得越人工。动画电影不适合以写实表现[形式 s.24](#_bookmark51)

动画电影编剧吴伦也对此表示赞同：

由于灵活的本质，动画电影可以使用夸张和幻想来表现生活。动画电影有其局限性，因为它无法表现真实人物的微妙心理和复杂的面部表情。动画电影缺乏立体感，因此不适合 表现真人和真偶[。25](#_bookmark52)

武伦接着总结了与动画媒介相契合的类型：神话、童话、喜剧和讽刺。也就是说，处理过去、幻想和夸张并与当代现实保持距离的类型。在金习和吴伦的论点中，*赤云崖*是失败的。 如果动画电影必须表现现实，它们应该加入奇幻或夸张的元素，就像*《小鲤鱼跃龙门*》一样（见第 3 章）。关于幻想和现实主义的争论很快就结束了，因为在*《红云崖*》中突出的革命现实主义后来成为文革期间动画电影制作的官方标准，并随着 *《草原英雄小姐妹*[*》的上映而得到充分确立*。26](#_bookmark53)

# 动物和模型动画

*Heroic Little Sisters of the Grassland*  比木偶动画的 Red Cloud Cliff *更具现实主义元素*。 *《红云崖*》取材于不久前的革命传说，人物是虚构的 [al.27](#_bookmark12)  *《英雄小姐妹》*改编自一个真实故事，讲述了两个蒙古姐妹在 1964 年 2 月的暴风雪中试图保护人民公社的羊群，险些丧生，并立即被提升为儿童的全国典范[。28](#_bookmark15) 动画师开始制作这部电影，就好像它是一部及时的纪录片或新闻报道一样。它结合了动态抠像，并基于真人电影，为角色提供了流畅的动作。姐妹俩的动画以她们的照片为基础，以增强肉体的逼真度和真实性。

因此，我认为*《草原英雄小姐妹*  *》而不是《红云崖*》是十七年和文化大革命之间的真正过渡电影。作为*赛璐珞动画电影史*上第一部严肃剧（正剧），*《英姿飒小姐妹*》也是第一部直接刻画、赞美、神化马敖主席[的剧目。29](#_bookmark16) 毛的肖像出现在电影的开头和结尾。 影片的主题曲直接赞美了他。在革命内容和现实主义风格方面，*《草原英雄小姐妹》是文革期间后续动画电影的*典范，这十年的特点是风格和故事的重复。

根据当时的评论家的说法，那个时期电影中的主人公形象背离了过去可爱的西方娃娃状（*yang wawa*）风格，并具有更多与当代政治和文化相关的民族特征[e.30](#_bookmark18) 这些英雄因此成为民族风格和民族的标志身份。在三个突出的指导下，英雄们被描绘成使用低角度和鲜艳的色彩，通过使用高角度和深色来增强他们的纪念性和敌人。

正是拟人化动物的消失产生了这种动画模式。《*草原英雄小姐妹》的剧本*是根据童话故事《雪原红花》改编的。在原剧本中，姐妹俩唱歌、跳舞，并与人类的绵羊玩耍。反派是一只邪恶的鹰，它把善良的动物和姐妹们抢到天空中。然而，在动画师们去了内蒙古，从生活中写生后，她们决定遵循纪实的风格，把姐妹俩描绘成最初新闻报道中的她们。他们删除了拟人化的 anima[ls。31](#_bookmark23) 鹰消失了。羊不会说话，只是公社拥有的动物（图 4.2）。鉴于早在 1964 年，文革的艺术胁迫特征就已经开始于对*《早春》的批评，因此动画师很可能是自我审查了他们的作品。*

*February* 和其他真人故事片。此外，在此期间，对奇幻、神话和童话的批评愈演愈烈。1964年1月，上海市委书记柯庆石提出“将1949年后的十三年戏剧化”（*大羹时三年*）和“重现代、轻古”（*后津无谷*），认为只有以活人为主角的当代题材，而不是以古人（*鬼人*）和死人（*塞壬*）为主题的题材，才能恰当地传播社会主义思想[如。32](#_bookmark19) 1964 年，钱家军和他的同事们开始为动画电影*《小*猫的故事*》*做准备，但鉴于动物主题的政治敏感性，该项目很快就被暂停[了。33](#_bookmark24) 拟人化被谴责为一种诽谤工人、农民、农民和儿童的方式，并于 1965 年 11 月在上海动画电影制片厂正式禁止。[34](#_bookmark25)  一个*月后，《草原英雄小姐妹》*的上映是及时的。此后，动画电影的特点是没有拟人化的动物。

*《草原的英雄小姐妹*》是 17 年期间制作的唯一一部在艺术审查中幸存下来的赛璐珞动画电影，并在文化革命 n.35 期间以不同的艺术形式不断被复制为媒体恋物癖 。在这一时期的巅峰时期，电影中的现实主义动物消失了。1970 年 11 月，上海人民报刊出版了直接改编自动画电影的链接图片（*联环华*）版本。这个版本与动画版具有相同的标题和相同的情节。然而，毛主席的作用更为突出，阶级斗争也更加强调。姐妹俩的父亲被描绘成被毛解放的受压迫的牧羊人。派对

图 4.2.*1965 年《英勇的草原*小姐妹》中被驯养的羊和人民公社的两姐妹。

部长发起了“说苦话”（*Suku*） 运动，公开批评反抗的畜群主人。两姐妹是小红卫兵，她们戴着毛徽章，读着毛的小红嘘[。36](#_bookmark50) 由于毛、革命和阶级斗争在链接图片版本中的作用更加突出，动物被推到背景中，如封面图片所示（见图 4.3）。

当*《草原英雄小姐妹*》被拍成芭蕾舞示范表演作品*《草原儿女*》（*草原儿女，*1975年）时，动物几乎不存在。姐妹们以兄弟姐妹的身份出现，由两个成年人扮演。芭蕾舞剧使故事比动画或链接图片版本更具戏剧性和感性，因为它增加了一个反动的牧群主人，他通过让人民公社的羊逃跑来偷羊。当他被揭发时，他试图杀死孩子们，但中国人民解放军的士兵在关键时刻出现，拯救了他们。[37](#_bookmark54) 阶级斗争的戏剧性进一步边缘化了羊的作用。孩子们的鞭子和放牧的手势是绵羊的唯一残余物（图 4.4）。舞台灯光只关注积极的英雄，进一步突出了 胡 人的主角，并将动物（如果有的话）推向黑暗和隐形。

动物不可见或不存在的程度标志着革命的强度，反之亦然。在动画模型版的《*草原英雄小姐妹*》中，拟人化的羊的消失，标志着文化大革命被动画化。《草原儿女*》中动物的缺*席反映了革命冲突的加剧。 这部芭蕾舞剧有效地将动画电影变成了事实上的毛泽东主义模式

图 4.3.遥远背景中的边缘化动物，《 *英勇的草原小姐妹* 》（链接-图片版），1970 年。

图 4.4.《*草原的儿子和女儿*》（芭蕾舞版），1975 年，有牧羊人但没有羊的风景。

工作，其中最突出和最不为人知的特点是没有 动物。

动物的正式消失也导致了对机器的“迷恋”——电线杆、电线、轮船、拖拉机、火车和直升机——作为社会主义现代[主义的标志。38](#_bookmark55) 景观中的电线杆和电线在各种版本的《英雄小姐妹》中*发挥着重要作用*（图 4.3 和 4.4），例如，为社会主义现代性及其工业成就提供价值。

社会主义机器的图像在*《试航*》（*Shi Hang，1976*  年）中达到顶峰，该片直接借鉴了同名真人故事片（1959 年）。 *《试航*》是第一部以重工业为主题的电影，也是无产阶级和资本主义路人之间的斗争。在动画版中，主角陆大海和他的工人建造 了一艘万吨级的远洋货船 East。该船的所有部件均在中国制造。船完工后，陆大海要求试航。党委书记陈宗杰认为中国零件质量差，并告诉卢大海使用进口零件，否则他将推迟审判。陆大海拒绝了，坚持认为中国可以在不依赖外国零件的情况下建造自己的船只。经过多轮政治斗争，鲁大海试航非常成功，他和他的工人甚至救起了一艘台湾渔船。在文化大革命期间，一艘船是中国的常见隐喻，其中毛主席作为舵手带领中国走上社会主义道路 [e.39](#_bookmark4) 试航  *中的船*标志着动画电影中对机器的迷恋和对毛的崇拜达到顶峰。这类电影与其他电影的不同之处在于，它们以成人为主角，类似于真人表演，并吸引更老练的成人观众。

当动物出现时，它们被表现为一个人民公社的集体财产，如*《英雄草原小姐妹》中的羊、*《大课》（朱可，*1975*）中的猪、*《奔马飞*腾》（Junma feiteng，1975*）中的马。*[40](#_bookmark5) 为了突出人类的行为，这些驯养的动物被放置在背景中，几乎看不见。他们也被描绘成喧嚣的牛群或成群结队，没有传统上野外独居动物所赋予的个性、个性、尊严和自由。

# 公社的羔羊：

**种族、女性气质和动物性**

少数民族在 1950 年代后期开始出现在中国动画电影中。第一部这样的电影《*金耳环和铁锄》（金二环鱼铁头，*1956 年）取材于一个瑶族传说，其中一位老人在他家门前晕倒，得到了一个贫穷的瑶族农民男孩的帮助。老人的女儿感谢男孩的好意，送给男孩一对金耳环，耳环变成了两把金钥匙。男孩用钥匙打开了一个装满宝藏的洞穴，在那里他挑选了一块看似普通的磨石和铁锄，却发现它们神奇地生产出谷物。贪婪的房东试图夺取宝藏，但最终被杀。然后，男孩娶了老人的女儿，他们从此过上了幸福的生活。随后描绘少数民族的动画电影也遵循了这种模式。例如，*《木头丫头》（武头九娘，*1958）借鉴了蒙古的传说，《*壮锦*》（*夷府庄锦，*1959）借*鉴了壮族的传说，《牧羊人与公主*》（*牡统玉公竹，*1960）借鉴了白族的传说，*《*长发媳*妇》（长发眉，*1963）借鉴了侗族的传说，以及*《孔雀公主*》（*Kongque gongzhu*， 1963） 关于傣族传说。这些电影融合了奇幻元素，强调种族多样性和文化差异。[41](#_bookmark26) 他们经常将各种民族传统的不同服装、食物、行为、思维方式、传说和文化戏剧化，使动画电影成为一种社会主义沙拉。

而 17 年期间的少数族裔动画电影则受到关注

文化大革命期间的民族传统、神话和传说被置于革命背景下，描绘了文化的同质性。种族差异从属于阶级差异，尽管少数民族仍然被标记为相对于汉人的异国情调的他者，其目的是构建一个同质的、单一的民族身份。从过去到现在，从幻想到革命现实主义，从种族差异到阶级差异的转变，从*《英勇的草原小姐妹*》开始，成为后来动画电影的典范。

种族问题强化了这部电影的现实主义取向。[42](#_bookmark27) 学者指出种族与现实主义之间的紧密联系，甚至提出了种族现实主义的概念。根据 Madhu Dubey 的说法，“关于非裔美国文学的政治主张总是依赖于现实主义美学，从奴隶叙事的纪实冲动到文化民族主义计划规定的反思主义原则[。43](#_bookmark49) 在他对中国少数民族的研究中，德鲁·格拉德尼还观察到，中国当代艺术中用显性现实主义来描绘少数民族的女性身体;然而，国家将现实主义的使用限制在对女性汉人身体的描绘[上44](#_bookmark50) 在文化大革命期间，中国政府还挪用少数民族，以构建一个连贯的民族认同。这种民族主义话语的逻辑是，即使是生活在边疆的不守规矩的“野蛮人”也接受了毛主席和他的社会主义革命。民族革命现实主义在这一时期制作的少数民族电影中表现突出。

种族、童年和动物的问题往往交织在一起。根据

根据进化论，人类是从动物进化而来的，所以难怪孩子通常具有一些原始的动物主义特征。像动物一样，孩子们通常不成熟，对任何事情都怀疑;他们随心所欲地爬行、哭泣、咬、吃和排泄。根据安德鲁·琼斯 （Andrew Jones） 的说法，孩子是“在划分物种和种族的话语门槛上的阈限人物”，是一头需要发展和文明化的“被饲养的野兽”[45](#_bookmark54) 这些想法在社会学中也普遍存在。卡尔·马克思曾经提出了一种关于胡人文明的进步阶段理论：原始、奴隶制、封建、资本主义、社会主义和共产主义。与这种社会演变相一致，被视为原始的少数民族和原住民被定位为人类历史的早期阶段或童年[46。](#_bookmark51)

这样想象，少数民族和动物在中国主流叙事中往往有一个转喻。在现实生活中，少数民族通常以边境地区的动物为生并与动物一起生活[s.47](#_bookmark55) 在许多少数民族的民间传说、神话和传说中，祖先被描绘成动物或动物图腾被崇拜。例如，在半自传体小说*《狼图腾*》（*Lang tuteng，2004*年）中，作者江荣指出，在许多中国经典和传说中，蒙古人都是狼的后裔[。48](#_bookmark56) 《后汉书*》中的一个故事*说明，一只名叫潘胡的狗是钦语中蛮夷（*manyi*）的祖先 [a.49](#_bookmark4) 在中国传统的书写系统中，少数民族经常被归类为动物，这并不奇怪。民族名中最受欢迎的部首与虫子或野兽 （*chong*） 和狗 （*quan*） 有关。在 20 世纪中叶，少数民族的动物部首被人类分类词所取代，但这种刻板印象在汉族人中仍然很普遍 [e.50](#_bookmark6)

在中国，少数民族经常与动物一起出现在视觉表现中。作为《十七年》与文革革命之间的过渡片，*《草原英雄小姐妹*》与其联画版和芭蕾舞版相比，仍然带有早期奇幻动画电影的痕迹。虽然在这部电影中，绵羊停止说话并变得现实，但它们被描绘成可爱的，并在整个过程中被赋予了突出的镜头。一些动画师批评文革期间动画的僵化风格化，但认为*《英雄小姐妹*》是成功的，并将其成功归功于对她[ep.51](#_bookmark7) 的生动刻画。事实上，种族认可了动物的相对过度代表。这是因为，正如保罗·克拉克（Paul Clark）所指出的，少数派电影倾向于在社会主义的钦中“探索通常回避的主题”[。当时](#_bookmark8) 只有两部动画电影以动物命名，分别是*《奔马》*和*《金雁*》;前者以内蒙古为背景，后者以西藏为背景。 *主打课程*以猪为特色，位于广西省壮族自治区。 *两只小孔雀* （*Liangzhi xiao kongque*， 1977） 以野孔雀和傣族儿童为特色。

汉族刻板印象将少数民族描绘成天真无邪的小女孩

同伴。保罗·克拉克 （Paul Clark） 认为，中国北方的少数民族往往被描绘成坚硬、阳刚和阳刚的，而他们在南方的同龄人则更柔和、更女性化，更有可能唱歌和唱[歌。53](#_bookmark9) 我建议不要使用性别来分析代表少数族裔的惯例，而是使用动物性的概念，它包括男性气质和女性气质。人类学家 Louisa Schein 注意到女性化的少数民族与动物（以及一般的自然）之间的转喻关系。在中国大众媒体的报道中，少数民族是通过一个婴儿化的女人来形象化的，她 “经常出现与动物交流或依偎在树木和花丛中[”。54](#_bookmark10) 因此，少数民族与原始性、动植物有关。

在与动物交流和（过度）认同的过程中，民族女孩本身变成了卓越的动物或拟人化的动物。这种转喻关系在电影《孔雀公主》中*达到高潮*，该电影基于傣族传说。孔雀变成公主（如电影中所示）或公主变成孔雀的蜕变清楚地说明了共生关系。 *《孔雀公主*》是为数不多的描绘这种转变的中国动画电影之一。在中国动画中，变形——被理解为人与动物或其他非人类物体之间的身体形态的转变——通常以少数民族来描绘。例如，*《木头做的女孩*》讲述了一个树桩蜕变成一个蒙古女孩的故事。 *《长发*女孩》讲述了一个侗族女孩的长发变成一个女人的故事 [ll.55](#_bookmark28) 在*《猎人海利布*》（*Lieren Hailibu，1985*  年）中，一只松鼠变成了一个蒙古女孩，而蒙古女孩竟然是山神的女儿。这

蒙古男孩海里布懂动物的语言，变成了 一块石头。 *《百鸟羽毛做的斗篷* 》（*百鸟邑，* 1996 年）讲述了 一只金丝雀变成苗姑娘的故事。种族与类别的越界有关，女性化的种族身体柔韧、可塑，并 受到生动的蜕变。

当动物在*《草原英雄小姐妹*》中消失时，两位蒙古姐妹取代了她们的位置。女孩们可爱而丰满，圆脸大眼睛。他们的女性气质、幼稚和天真不仅居高临下和轻视，而且使他们成为极度着迷的对象。他们散发着兽性的体力和敏捷性。他们在恶劣的天气中连续几天奔跑、跳跃和喧闹地奔跑——所有这些都是为了保护人民公社的羊群。

种族身体，尤其是女性身体，从字面上和隐喻上来说，容易过度活跃，并表现出过度的身体运动、舞蹈和嘈杂的声音，如喋喋不休、咯咯笑和唱歌[g.56](#_bookmark29)  在*《英雄小姐妹*》中，女孩们非常活跃，变得筋疲力尽，陷入昏迷，并被党委书记 y.57 领导的救援队送往医院这标志着他们人生的转折点。当女孩们在医院醒来时，她们作为父亲的女儿象征性地死去，因为党委书记让她们复活，赋予她们新的生活和“毛主席的好孩子”的新身份。换句话说，他们被同化到社会主义国家的家庭结构中。正如塔尼·巴洛（Tani Barlow）所指出的，毛泽东时代的妇女/*funü*“首先位于*国家*/国家，然后，通过转喻的魔力，进入了现代*的家定*/家庭[。58](#_bookmark31)

就像人民公社的驯养羊一样，蒙古姐妹变成了温顺的羔羊，被社会主义中国收编和拥有。一个稚气稚的女声唱着主题曲：“我们最亲爱的毛主席，哦，毛主席，我们的草原在毛泽东思想的阳光下欣欣向荣。我们最亲爱的党，哦，党，小牧羊人在你的指导下成长;小牧羊人在你的指导下长大。姐妹俩是人民公社的牧羊人，毛主席带领蒙古人进入社会主义的钦[a.59](#_bookmark32) 种族与羔羊的顺从以及探索主流社会主义想象中的禁忌主题（如动物和身体）的违背有关。

# 森林中的狼：恶棍、男子气概和动物性

十七年的真人电影以所谓的中间人物 （*zhongjian renwu*） 为特色，这些人物介于 heroes 和恶棍之间。然而，随着文革的加剧，这些人物

在 Model Performance Works 中消失。出现的负面角色包括恶毒的房东、叛徒和试图破坏社会主义的间谍。在这 17 年里，这些人既有男性也有女性。在文化革命期间 ，他们完全是男性。

人类反派在十七年的动画电影中很少见，主要是因为大多数故事情节都以动物和奇幻故事为特色，而只有少数出现在 1960 年代中期的革命现实主义电影中。[60](#_bookmark33) 然而，在《英雄草原小姐妹*》中动物消失*后，人类反派开始占据银幕主导地位。与模型表演作品中的反派一样，动画电影中的反派在文化革命[n.61](#_bookmark34) 期间完全是男性。他们的男子气概加剧了对手之间生死攸关的革命斗争，因为暴力民族主义通常以男性化的术语来配置，这在 wa [r.62 中得到了最好的体现](#_bookmark57)

罗斯玛丽·罗伯茨 （Rosemary Roberts） 认为，尽管毛泽东主义模型作品中的恶棍是男性，但革命美学的惯例将他们女性化，矮小的身材、高亢的声音以及女性化的动作和手势证明[了这一点。63](#_bookmark58) 性别问题之所以重要，部分原因是人类行为主导了毛泽东主义的模型作品。因为动画被认为是一种由动物大量存在的艺术形式，所以我提出动物性是一种第三性别，模糊了男性气质和女性气质之间的二元对立，并使用这个概念来研究文化大革命期间制作的动画电影。

恶棍的动物性与拟人化动物的消失有关，这些动物在男性身体中隐喻地避难。在当时的动画电影中，大多数反派都是以动物命名的：*电影*《小号手*》（*1973  *年）中的林中狼（山中郎*）、《东海小哨兵*》（*东海小哨兵，*1973 年）中的*两足螃蟹*（梁之角德庞邪*）、《鞭炮箭》中的北极熊（*北记熊*） （*Daixi- ang de gongjian，* 1974） 和*《汛汐之夜*》（*大潮洙志业， 1975） 中的臭河豚 （*Chou hetun*）。* 同样，模型作品中的反派也以动物命名：*《攻虎山》中的秃鹫（*左山雕*）、*《奇袭白虎旅*》（*七溪白虎团，*1972 年）*和*《杜鹃*山》*中的毒蛇胆（*杜舍丹*）、《杜鹃山》、《杜氏山》、《杜氏山》、《杜舍丹》中* 1974 年）。事实上，文化大革命期间的革命语言充满了动物的隐喻。最常见的例子是牛魔和蛇灵（*牛鬼社神*），这是所谓职业敌人的标准。[64](#_bookmark59) 在第 1 章中，我讨论了战时物种主义，特别是中国、日本和美国的卡通片和动画电影中利用动物图像来羞辱和诋毁战时敌人。我坚持认为，在文化大革命期间，当动物在动画电影中视觉上不存在时，物种主义以另一种方式发挥作用，产生了我所说的无形或无形的物种主义。

充满动物气息的动画反派只能占据非人类的空间。十七年真人故事片中的反派并没有被彻底动物化，通常有人类的名字，在被揭露和作为国家的敌人被抓获之前，他们过着像普通人一样的生活。这些恶棍，尤其是间谍，生活在资产阶级贴墙纸的房屋或远离社会主义教义的诱人闺房[中 e.65](#_bookmark60) 然而，在文化大革命期间，恶棍们被动物化并被赋予动物的名字，被迫离开家园，躲在洞穴、巢穴和巢穴中，像野兽一样在森林和国界游荡，以逃避革命猎人。

恶棍从家（人类和建筑环境）到荒野（动物和他者）的搬迁在*《小号手》中最为明显*。在电影的开头，主要反派是一个住在大而豪华的房子里的房东，他压迫主人公，一个年轻的放牛男孩（牛在整部电影中几乎看不到）。房东的名字叫 Wolf in the Forest，暗示了他的不人道和残忍。他的食欲进一步戏剧化了这种动物性：他吃毒蛇的胆囊。当红军来时，他们驱逐了地主，并在他家的大门上贴上了一对革命对联。对联写着“中国共产党万岁”，竖对联写着“镰刀斩断旧世界;斧头开辟了一个新世界。通过这些对联，共产党人象征性地将地主的房子变成了人性化的革命总部。房东和他的同伙无家可归，被称为走狗（*zougou*），他们逃到荒野，在那里等待机会回来报仇。因此，地主真的变成了森林里的狼，最终被牧牛男孩跟踪并杀死。

鉴于他们的兽性本能，这些恶棍能够

并承担可塑性的身份以在荒野中生存。与此同时，他们留下了行动的痕迹，将自己置于危险之中，就像在*中台关系紧张时期发布的《东海*小哨兵》一样。在这部电影中，一群被称为两条腿的螃蟹的台湾间谍（暗示他们穿越台湾海峡）在一个沿海村庄登陆并进行破坏活动。间谍被人民民兵揭发和攻击。其中三人逃脱并试图偷船并逃回台湾。在前往海边的路上，他们遇到了一个女孩和她的弟弟，他们牧着人民公社的（几乎看不见的）羊。为了欺骗孩子们，间谍们穿着中国人民解放军的制服。然而，他们的身份是通过他们对动物的感知来揭示的。其中一个谄媚地对孩子们说：“你们家有这么多羊。他们的话提醒女孩注意他们的背叛：社会主义的羊属于人民公社，而不是属于个别家庭。然后她告诉她的兄弟回村里寻求帮助，而她则跟踪间谍。他们试图误导她走上错误的路，但他们的脚印出卖了他们，女孩跟踪了他们

下。他们试图杀死她，但被追赶的士兵阻止了，这些士兵在听到她哥哥的故事后前来营救她。

动物性既连接又分离了恶棍和少数民族，为共产主义国家创造了一个共同但不统一的他者。少数民族是被同化的家畜，准备为党牺牲自己的生命，而恶棍是森林中凶恶的野兽，等待革命猎人追踪和杀死。正如少数民族在表面上被排除在党国之外一样，恶棍也因被开除而被包括在内。在这两种情况下，人类就像当时的动物（麻雀、老虎）一样，都沦为“裸露的生命”，因为他们的生命可以以党国的名义任意夺走。李海燕认为，这种共同的减少是现代性的一个典型特征。在这种情况下，裸露的生活与乔治·阿甘本 （Giorgio Agamben） 的排斥概念有关：它是关于未受保护的人类和动物生命（例如二战期间的犹太人和 2003 年中国 SARS 爆发中的野生动物和家畜）被排除在主权国家之外[。66](#_bookmark61) 我认为，在文化革命期间激进的社会主义现代性中，被纳入主权国家可以使人类和动物沦为赤裸裸的生命，正如活生生的少数民族和羔羊所证明的那样。 这种极端情况是无法逃脱的。

少数民族是儿童，恶棍是成年人，通常是年龄最大的

动画电影中的演员。与穿着鲜艳服装的红润脸颊的民族女孩形成鲜明对比的是，男性反派通常有着深色和阴沉的面孔，穿着深色的衣服，加强了他们对夜晚和秘密的亲和力。恶棍要么瘦小，总是与不朽的英雄相形见绌，要么肥胖，暗示着暴饮暴食的重男主义行为。这些恶棍被认为是非人类和非人类的，散发着动物的生命力，这证明了针对他们的无情革命暴力是合理的。只有在消灭恶棍之后，社会主义儿童（汉族和少数民族）和毛主席（党）才能在这些生动的革命童话中幸福地生活。[67](#_bookmark62)

# 狐狸猎杀猎人：动物的回归与复仇

1976 年，动物在动画电影中再次出现，或多或少地公开宣告了文化大革命即将结束。正如《英勇的草原小姐姐》*中这种动物的消失与少数民族（蒙古人）有关一样，它在《*金雁*》中的回归*也与少数民族（藏族）联系在一起。因此，种族作为一个分类是自相矛盾的：它与革命的现实主义（最现实和最真实的）和革命的浪漫主义（最虚幻和幻想的，可以转化为先验的真理）联系在一起。



图 4.5.藏族儿童骑着金雁前往天安门广场  *，*1976 年。

*Golden Wild Goose* 的背景设定在 1959 年西藏起义之后。在这部电影中，西藏被蚱蜢困扰。有传言说，只有藏族传说中的吉祥鸟金雁才能消灭蚱蜢，给当地人带来欢乐。藏人向佛陀祈祷，但徒劳无功。毛主席承诺派一架直升机消灭蚱蜢。 几名藏族儿童自愿帮助为直升机的到来做准备，并在此过程中成功挫败了炸毁直升机的计划。直升机终于到达并杀死了蚱蜢。藏人惊叹于直升机的力量，他们相信社会主义现代性和毛的有效领导的优越性。

这种动物出现在电影的白日梦序列中。作为准备工作的一部分，孩子们爬上了一座白雪皑皑的山峰，寻找一朵雪莲花，他们计划将其作为对直升机的致敬。当他们找到这朵花时，特写镜头显示他们以欣喜若狂的崇敬凝视着它。这个镜头紧接着是孩子们白日梦中的一幕， 他们骑着传说中的金雁飞越 传统上将蛮族与汉族分隔开来的长城，并呈现了雪。

莲花是为了向天安门广场的毛致敬，毛的不朽肖像（首次出现在*《英雄的小姐妹*》中）出现在红色禁令和气球的海洋中，气球上写着“毛主席和中国共产党万岁”（图 4.5）。

神奇的大雁的出现——被压迫者（à la Marx）和被压迫者（à la Freud）的回归——预示着毛的消亡和 意识形态体系的崩溃（文化大革命），尽管雪 莲花和漫长的生命联系在一起。仅仅几个月后，毛去世，文化大革命很快就结束了。革命的言论虽然在当时被吹捧为理性，但正是因为它太理性而平淡无奇。

在这里，奇幻与翅膀和飞翔的隐喻联系在一起。 如前所述，动物从儿童文学中消失，始于 1960 年陈伯吹遭到迫害。陈先生对幻想的倡导在他的著作《*幻想有五彩的翅膀*》中得到了最好的体现。其中的一个故事讲述了一只雄心勃勃的猫想要飞翔。对 Chen 来说，幻想与翅膀和飞行有关。“飞”这个词实际上是反对陈和幻想的运动中的一个关键词，该运动始于《什么样的翅膀？飞到哪里去？（“申美阳德 Chibang wang narfei“）  *于 1960 年 6 月发表在《人民文学》（人民文学*）上。这篇文章认为，陈光诚对幻想的倡导表明了他的资产阶级取向;因此，他那长着五颜六色翅膀的幻想，在社会主义的钦中无法飞翔 [a.68](#_bookmark56) 当时创造了一句流行的口号来批评儿童视觉文化和文学中的飞行动物和幻想：“古人和动物飞天飞翔，贫穷那些孤独的工人、农民和士兵”（*古仁东武满田飞、可莲即墨公侬冰*[）。69](#_bookmark4) 作为幻想的象征，飞行动物与革命和革命现实主义相悖，因此它们在《*英雄草原小姐妹》中的消失*标志着文化大革命的开始，而它们在*《金雁*》中的再次出现则预示着文化大革命的结束。

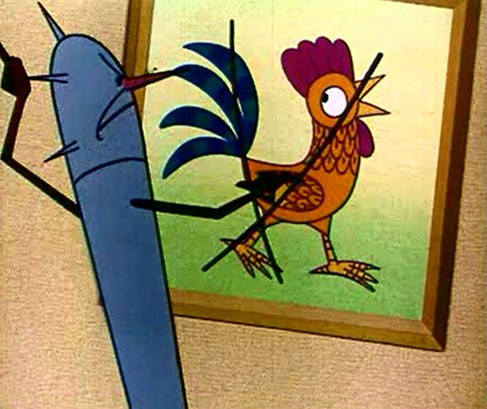
The Golden Wild *中奇幻与现实的界限*

*鹅* 被神奇的金雁和直升机之间的关系模糊了。鹅与西藏的原始性联系在一起，直升机作为社会主义现代性的象征，挑战了十年来 机器的视觉主导地位。鹅和直升机是同一枚硬币的两面。两者都杀死了蚱蜢，给藏人带来了快乐。两者都与身体运动有关。区别在于，野雁存在于梦 境和传说中，而直升机存在于现实中。幻想 与现实、梦想与现实、有机与机械之间的区别是模糊的。我们甚至可以说，真正的直升机更奇妙，神奇的野鹅更真实。这个悖论在致敬的白日梦序列中达到了顶峰。

藏族儿童对毛主席的思念描绘了 1959 年西藏试图脱离中国的那一刻。社会主义同化 藏人只是一个梦想吗？

如果说神奇的动物在*《金野雁》中取代了机器，*那么它在《艺术工作室的一夜*》（*Hualang yiye，1978  *年）中取代了它*。这部电影在毛去世两年后制作，是对文化大革命期间儿童视觉艺术的反思。这部电影以儿童艺术工作室为背景，以两个机器恶棍为主角：一根长着像狼牙一样尖刺的铁棍和一顶高高的金属帽。俱乐部和帽子在晚上走进工作室，把他们认为不合适的照片划掉：动物（公鸡、大象、长颈鹿）和儿童日常生活活动（学习、游泳、做好事、向老师问好）和风景画（见图 4.6）的图画。当午夜的钟声敲响时，孩子们和动物栩栩如生，恢复了照片。然而，照片中的人类恶棍也活了过来，逃跑了，并要求棍棒和帽子回到工作室。当三个恶棍回来时，孩子们和动物与他们展开了一场战斗（并取得了胜利）。这部电影中动物与机器之间的关系，远比《Golden Wild Goose*》中的鹅与直升机之间的关系更具对抗性和暴力*性。

在《*艺术工作室的一夜*》的开头，只有俱乐部和帽子是动画的;动物和儿童仍然在图片中。恶棍在图片上使用的十字标记经常用于动画电影的剧照上，这些电影在 perio 期间受到批评和禁止[d.70](#_bookmark11) 十字架的线条有效地捆绑和固定了动物。然而，动物们挣脱了束缚，从

图 4.6.动画机器（尖刺俱乐部）划掉了

1978 年在*艺术工作室的一夜*中，动物的无生命图画。

图片，然后开始移动。在他们赢得战斗后，他们将动画机器限制在一张图片中，使它们变得无生命。这个场景生动地描述了 动画电影中动物和机器之间的权力关系 。什么可以动画化，什么不能动画化，不仅是一个美学问题，也是 一个政治问题。

棍棒和帽子代表“用棍棒打死”（*yi bangzi dasi*） 和“戴高帽”（*dai gaimao*） 的概念，隐喻了文革期间对艺术和艺术家的迫害。电影开头机器从动物身上划出，为它们自己的毁灭铺平了道路，因为动物栩栩如生，以抵抗强加在它们身上的艺术胁迫。艺术转型是一个自我生成的过程，是一场由内而外的革命。在这场与机器的战斗中，动物站在儿童一边，只有在击败机器后才能重新获得它们在儿童视觉艺术中的地位。这些动物被放大到孩子们像骑马一样骑公鸡的程度（见图 4.7）。鹅也同样增大。归还的动物的放大从根本上重申了它们在离开银幕十年后的存在和视觉主导地位。

说人类语言对于被送回的动物来说至关重要。笛卡尔等哲学家指出，人类和动物之间的区别是语言[e.71](#_bookmark8) 虽然人类具有语言能力，但动物只有哭泣、咕噜声或呱呱声。斯皮瓦克的反问“底层能说话吗”经常从阶级、性别和种族的角度进行解释[。72](#_bookmark9) 它

图 4.7.1978 年在艺术工作室的一夜中被夸大的公鸡 。

也提出了物种的问题，因为动物不会说话，而且是次级动物中最低的。然而，在动画电影、童话、护教、寓言和寓言中，也就是 Akira Lippit 所说的“小类型”，动物确实会说话，甚至“说得太粘了[”。73](#_bookmark10) 会说话的拟人化动物可能是这些小流派中最突出的特征，部分原因是它们起源于口头传统。

在文化大革命期间，动物只是间接地表达自己。 他们在 1970 年代后期的回归让他们重新获得了话语权。在 *Golden Wild Goose 中，*鹅通过腹语说话。在白日梦的片段中，鹅飞往北京的伴随着著名的藏族女歌唱家次仁德基的银幕外歌曲[74](#_bookmark28) 。因此，这种无形的声音在野鹅身上得到了再现。在《*画室一夜*》中，公鸡没有说话，但在影片的结尾，终于在黎明前发出了胜利的叫声——一声欢迎日出的叫声，结束了文革的夜晚。

*The Fox Hunts the Hunter* 是沉寂十年后第一部以会说话的动物为主角的动画电影。当狐狸开始说话时，它是关于报复[的。75](#_bookmark29) 像在 Art Studio *中那样，颠倒动物和机器之间的关系*是不够的。相反，狐狸旨在颠覆人类与动物、猎人与被猎物、食者与被吃者之间的权力关系。 *Fox Hunts the Hunter* 以一只聪明的狐狸为特色，它从一个年轻而无能的猎人那里拿走了一把枪，并试图绑架并吃掉他（图 4.8）。尽管一位老猎人介入并杀死了狐狸，但年轻的猎人还是感到害怕。 影片的男性画外音证实了他象征性的死亡：“如果一个猎人丢了枪，在野兽面前颤抖，即使他肉体还活着，他也已经死了。狐狸在象征性的统治中取得了胜利。在颠倒这两个角色的过程中，狐狸颠倒了人类和动物之间的权力关系——无论是在生物学上还是在表征上——这种关系始于几年前在四种害虫运动中消灭麻雀。强调无权无势的猎人的年轻性颠覆了社会主义言论，毛在 1950 年代后期纵儿童和年轻人成为灭麻雀背后的主要力量。

在影片的开头，当森林动物们散布谣言说

狐狸变成了一头强大的狼，一只眨眼的猫头鹰出现了。在电影的结尾，当狐狸和狼绑架了年轻的猎人，并准备杀死并吃掉他时，它再次出现。这只猫头鹰是以*猫头鹰*（*毛头英*）为蓝本的，最初是黄永玉于 1973 年为一位朋友绘制的。黄氏*猫头鹰*因猫头鹰闭着一只眼睛而受到严厉批评。1974 年 3 月，在北京国家美术馆举办的黑名单画特别展上展出，这幅画的标题是“黄永禹于 1973 年创作了这只*猫头鹰*。猫头鹰一只睁着眼睛，另一只眼睛闭着，暗示着黄仁勋和志同道合的艺术家

图 4.8.福克斯将篡夺的枪交给沃尔夫，并要求他绑架 *1978 年的* The Fox Hunts the Hunter 中的年轻猎人。

对无产阶级文化大革命和社会主义制度的敌意[。76](#_bookmark32) 在中国传统文化中，夜行性猫头鹰是一种不祥的生物，与黑暗、黑夜、秘密、邪恶和未知的力量联系在一起。然而，从 1950 年代后期开始，猫头鹰开始被视为一种吉祥的鸟，因为它吃麻雀和老鼠，这是四种害虫中的两种。尽管有这些积极的联系，黄眨眼的猫头鹰还是成为文化大革命十年中最政治化的动物之一。它在 *The Fox Hunts the Hunter*  中的再次出现强调了这部电影与那个时期的微妙联系。

# 革命现实主义的特写：动物与形式

文革期间传统的文学和艺术学术研究的政治观点可以追溯到毛 1942 年的延安谈话，他在讲话中规定文学和艺术应该从属于政治。最近的研究开始挑战这种政治决定论的方法，强调艺术改变自身和社会现实的力量。通过这样做，这些研究引起了人们对艺术内部内部断裂的关注，正是这种断裂导致了它们的衰落。例如，在对 1970 年代中期上海面向阳光的庭院和城市公共文化的研究中，Nicole Huang 指出，“它们消亡的原因需要位于城市公共文化中[。77](#_bookmark35) 在他对这一时期的示范歌剧电影的研究中，保罗·克拉克指出，由于电影作为一种接近索引现实主义和自然主义的艺术，因此采用受京剧启发的高度戏剧化和表演性的美学并不合适，这种内在的不合逻辑导致了

文化革命[n.78](#_bookmark36) 同样，杰森·麦格拉思 （Jason McGrath） 认为，模型作品的高度戏剧化艺术形式被用来讽刺地描绘革命性，“一定是导致毛主义意识形态权威在 1970 年代末突然崩溃[的原因。79](#_bookmark37) 艺术不是由政治和意识形态决定的;相反，它们塑造了自己，甚至改变了支配它们的意识形态。艺术形式与革命意识形态之间的决裂在动画电影中也很突出，并与 1960 年代中期动物的消失有关。

动物在动画电影中占主导地位，与动画的 特殊风格密切相关。托马斯·拉马尔 （Thomas Lamarre） 指出，动画的力量——即它的等体运动——通常被引导到动物和其他非人类角色中，因为人类观众不太关注动物运动的准确性，并且比人类角色更能容忍动物身体形态的剧烈变形和变形[s.80](#_bookmark38) 因此，动物在定义以等离子性为特征的动画方面发挥着核心作用， 运动和幻想。

因此，动物在电影中的消失导致了动画形式主义的断裂，中国动画师和评论家指出了其中的隐患风险。早在 1962 年，中国动画师就感受到了危险，这在关于《*赤云崖*》发行的辩论中就很明显。怀疑论在三年后《*草原英雄小*姐妹》的发行中达到顶峰，尽管这种现实主义取向得到了官方的认可，反对派的观点也被扼杀了。中国动画师认为，在动画中，描绘人类比描绘动物、现代人比古代主题更难，正面人物比负面人物更难，赞美比讽刺更难。*《英雄小姐妹*》违反了这些惯例，因为它具有当代主题，并以纪实的风格赞美了人类英雄。尽管这部电影大受欢迎，但即使是它的导演钱云达也坚持认为，动画师应该认识到具有严肃政治主题的现实主义方法所固有的困难。他在 1980 年代初写道，解释了这一立场：

就《草原英雄小姐妹*》的现实主义取向*而言，如果只是实验也没关系。我们不应该经常制作这种电影。这是因为动画电影不适合以严肃的方式构建积极的英雄。相声和漫画也是一样，不适合赞美英雄[。81](#_bookmark39)

动画电影在 1976 年毛去世后逐渐回归到塑料和奇幻模式。

艺术形式与现实主义意识形态之间的断裂在文革电影中对特写镜头的突出使用中得到了最好的体现。十七岁期间

多年来，动画的本质一直是运动和运动，而特写镜头往往会冻结运动并暴露动画的人工性和局限性。在*《壮锦*》中，动画师用特写镜头描绘了一位少数民族妇女的面孔，并受到评论家的质疑，他们认为在特写镜头中，手绘线条变得更加明显，因此形式的人工性暴露无遗 [d.82](#_bookmark40) 随着动物的消失和现实主义的转变 动画在 1960 年代中期，在最具革命性、戏剧性和启示性的时刻使用特写镜头描绘英雄已成为传统。特写镜头的使用以三个突出的原则为指导，并推动动画电影以真人电影为蓝本。

以 *The Little Trumpeter 为例。* 这部电影的主人公是一个名叫小勇的愤愤不平的牧童，他的父母被房东杀害了。男孩为了给父母报仇加入了红军，成为了一名小号手，并在战斗中受伤。当他恢复意识并看到他的小号时，镜头切换到他渴望和坚定的面孔的特写镜头，这张脸逐渐叠加着一面半剧情化的共产主义旗帜（见图 4.9）。在这个具有主题启示性的时刻，等离子体运动暂停，线条的流动性停止。

然而，事实证明，在革命性的动画电影中使用特写镜头会弄巧成拙。目的是突出英雄的尊严，并引起人们对他们坚定、锐利的眼睛和浓重的眉毛的关注，这是文化大革命时期动画电影[s.83](#_bookmark33) 的标志。然而，特写镜头并没有加强革命现实主义，而是引起了人们对英雄面孔的建构性的关注。 革命性的眼睛和面孔什么都不是，特写镜头清晰可见，而是画出的线条和颜料层次。现实主义揭示了虚幻。

文化革命期间的大多数动画电影都以 17 年真人故事片中突出的社会主义现实主义为特征。因此，动画失去了其媒介特异性（等离子性和幻想性），变得更像现实主义的真人表演，而真人表演也失去了它的媒介特异性，看起来更像是戏剧表演歌剧

图 4.9.《小号手》中小勇的面部特写 *，* 1973 年。

（最好的例子是 for- mulaic *liangxiang* 姿势

模型歌剧电影），导致了杰森·麦格拉思 （Jason McGrath） 所说的文化革命 n.84 的“形式主义漂移”的多米诺骨牌链 。被推向极端，动画本身的形式主义断裂被证明是一个短暂的阶段。

# 结论：十年的 Dis/appearance

对文化大革命的传统研究通常以存在为中心，将政治斗争和人类行动置于革命的视角下。本章关注的是缺失的东西，即动物，它们对于定义（社会主义）现代性（以消极的方式）和动画的媒介特殊性至关重要。因此，我将文化大革命重新定义为消失/消失的十年。动物作为生物和电影中的代表消失了。普通的胡也消失了，以至于革命世界里只剩下英雄、恶棍和种族混沌。换句话说，人类也成为了濒危物种。此外，许多文物、建筑、森林，甚至景观在当时发起的政治和经济运动中消失了 [85](#_bookmark42) 消失/出现并不意味着不存在，因为消失或被迫消失的东西会回来并散布它们的痕迹，形成阿克巴·阿巴斯所说的“一种存在的病态[”。86](#_bookmark34) 戏剧化的消失/出现场景不仅在物质现实中上演，而且在视觉表现领域中上演。

动物不仅在毛与自然的战争中从现实中消失了，而且

也来自表现形式（示范歌剧电影、动画电影、儿童文学、视觉艺术），因为采用了激进的艺术形式和文化政策。我称之为动物的双重消失，这是文化革命 n.87 的激进社会主义现代性所特有的现象 。动物是幻想的关键人物，也是革命和现实主义的对立面。它的消失标志着文化大革命的开始，十年后它的回归标志着文化大革命的结束。文化大革命位于尘世的绵羊和飞翔的野鹅之间，可以被重新构建为一个缺席动物的十年。然而，他们被取代了，但并没有完全被人类和机器取代。他们的视觉失望导致他们在语言中的幽灵重新出现。

动物性作为介于男性气质和女性气质之间的第三性别类别，对于理解这一时期的动画电影至关重要。十七年时期的那些强调拟人化，而文化大革命时期的那些则强调以转喻和隐喻形式存在的无形物种主义。，或人类和动物之间身体形态的转变，不再在物理和视觉方面发挥作用。十七年的童话故事被转化为革命性的信息。是什么造就了

真实而梦幻的革命不是班旺所说的“崇高的历史人物”的英雄，而是以种族混沌和恶棍为代表的内在他者，他们在 M ao 的坚实领导下不断破坏同质化和单一的民族身份的理想[。88](#_bookmark56)