

欢迎按以下格式引用:张歆. 神话资源的影像化与意义生产——以 1949~1966 年中国动画电影为中心的讨论[J]. 长江大学学报(社会科学版), 2021, 44(3): 19-24

神话资源的影像化与意义生产

——以 1949~1966 年中国动画电影为中心的讨论

张歆

(廊坊师范学院 文学院, 河北 廊坊 065002)

摘 要:19 世纪和 20 世纪之交,受民族主义思潮影响,中国动画电影逐步向民间靠拢。20 世纪三四十年代,在通俗文艺改造运动的影响下,中国动画电影被赋予了全新的现代性意涵,“旧瓶装新酒”的文艺通俗化方案,推动了神话等民间文学资源与动画电影在影像实践层面的融合。1949 年以后,中国动画电影延续了为人民大众的文艺思想,在兼顾幻想性与民间性的同时,对神话等民间文学资源精神内核的承继和审美理想的不懈追求,或可为中国动画电影的未来发展提供借鉴。

关键词:神话资源;影像化;动画电影;人民文艺

分类号:B932 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-1395 (2021)03-0019-06

19 世纪和 20 世纪之交,随着对现代启蒙及人之个性的重视,早期的启蒙主义者有意识地借助民间文艺“开风气,倡革命”。到了五四时期,神话^①作为一种民间艺术形态,在中国新文化体系的建构中获得崭新的意义。从 20 世纪 30 年代开始,以抗战救国为总目标的通俗文艺改造运动重塑着现代历史意识和国民现代性。1932 年 8 月 25 日颁布的《通俗文艺运动计划书》中谈及,“中国历来流行民间之传奇、演义、歌谣、曲调之类,即吾人现在所谓之通俗文艺”,而电影为“最适合通俗之艺术”,要求利用民间文艺改造大众的人生和社会观念,灌输民族国家意识。^{[1](P3)}

从《大闹天宫》(1923)、《大闹画室》(1924)、《球人》(1927)、《血溅济南》(1928)、《龟兔赛跑》(1932)

到《精诚团结》(1932)、《同胞速醒》(1932)、《民族痛史》(1933)、《抵抗》(1935)、《新生活运动》(1936)、《农家乐》(1940)、《铁扇公主》(1941)、《皇帝梦》(1947)……中国动画电影应运而生,由最初单一的诙谐打趣的商业模式,扩大到为民族国家呐喊的意识形态领域。^{[2](P4)}其主题多为“呼吁人民参加抗日”“宣传卫生”“教育儿童”等。1937 年抗日战争全面爆发以后,中国动画电影呈现出革命性的面貌,革命叙事在“电影下乡,电影入伍”的通俗文艺实践^②中成为主流。如《抗战标语卡通》与《抗战歌辑》,除了用标语宣传抗日内容,还以动画形式介绍爱国歌曲《满江红》《沈阳花鼓》《募寒衣》《上前线》等;钱家骏的动画作品《农家乐》^③以农村地区的抗日救亡活动

收稿日期:2021-03-10

基金项目:国家社会科学基金项目“新中国 70 年少数民族民间文学学术史”(20BZW190)

作者简介:张歆(1991-),女,安徽蚌埠人,讲师,博士,主要从事少数民族文学与文化传播研究。

① 神话作为人类创造的最为重要的表达文化之一,表达并模塑着人们的信仰、宇宙观和人生观。本文所涉及的神话取其广义,主要关注 1949~1966 年中国动画电影神话资源创造性转化的问题。实际上,对于神话在当代大众文化以及文学、艺术、商业等范畴,例如电影、电视、电子游戏、网络文学、传统作家文学、雕塑绘画、遗产旅游等领域中普遍存在的创造性转化现象,神话学界的研究依旧十分薄弱。具体论述参见杨利慧、张多《神话资源创造性转化的探索之路》,《长江大学学报(社会科学版)》,2019 年第 1 期。

② 1938 年 3 月,中华全国文艺界抗敌协会成立,提出“文章下乡,文章入伍”的口号,落实到抗战时期电影界的实际运作中,就是“电影下乡,电影入伍”。

③ 钱家骏表示:“时代的绘画——卡通 Animated Cartoon 是近代的产物……那种形式和性格大体上是近乎电影,有些地方又酷似歌剧。”参见钱家骏《“农家乐”绘制者的话》,《影坛春秋》,1941 年 8 月。

为主题,延续20年代中国知识分子“到民间去”的响亮口号^{[3](P19-21)},以动画形式讲述了“抗日救亡”与“民生安乐”的逻辑关系。^①

但是,这些与抗日题旨密切相关的动画电影由于其鲜明的时代性,囿于形式,不易为大众接受,很难保持恒久的生命力,创作主旨也逐渐从“抵抗”转向对“民族主义”的诉求。面对日益严峻的政治形势及抗战运动,中国动画电影的初创者们希望通过民间文化资源与电影形式的结合,找寻更具民族特色的文化表现形式。中国第一部动画长片《铁扇公主》,取材于中国古代神话小说《西游记》中“孙悟空三借芭蕉扇”有关片段,承续了“旧瓶装新酒”的文艺创作理念,以寓言的形式灌注给新国民应有的意识,反映出“全国人民联合起来对付日本侵略者,争取抗战的最后胜利”的主题,用通俗的形式教育国民,从而激发民众向上的意志。此外,《老笨狗饿肚记》《咪咪猫》及木偶纪录片《长恨歌》等,这些围绕神话资源现代转化的影像实践,成为这一时期中国动画电影创作的坚实基础。

一、走向民间的动画电影

五四新文学运动开启的对神话资源的现代认识和创造性转化,随着全面抗战爆发,民族危机日益加重,而被纳入到民族国家想象共同体中。“神话和传说的材料”在动画电影创作中的作用逐渐凸显——在影像与人民间搭建桥梁,以满足国家社会的现实需要。尚处于初创期的中国动画电影在这一历史过程中扮演着非常重要的功能角色,为社会急遽变迁中的人们提供了想象性的安置。^[4]

1942年《在延安文艺座谈会上的讲话》^②集中反映了毛泽东的文艺理念。其中提到:“人民生活本

来存在着文学艺术原料的矿藏,这是自然形态的东西,是粗糙的东西,但也是最生动、最丰富、最基本的东西;在这点上说,它们使一切文学艺术相形见绌,它们是一切文化艺术的取之不尽、用之不竭的唯一的源泉。”^③所以,在普及新民主主义文艺的过程中,只有充分运用民间的文学艺术形式,才能使文艺走到工农群众中去。^{[5](P27)}1949年7月,全国文学艺术工作者第一次代表大会的召开,预演和实践着“新的人民的文艺”^[6],“为人民大众”的文艺样式与实践活在全中国范围内推广。^[7]电影作为“最有力和最能普及的宣传工具”^{[8](P81)},需要“紧密配合中国人民当前斗争的总的任务,扩大创作题材的范围,提高作品的思想性与艺术性,使作品能以革命精神与爱国精神教育群众,并为他们所喜好”^{[8](P77)}。20世纪40年代末到50年代中期,中国动画电影蓬勃发展,陆续出现了中国动画电影史上的数个第一^④,通过对神话资源的复现与重构,中国动画电影除突出其革命性、人民性特征之外,亦按照社会主义意识形态和阶级分析的标准、原则对之进行“取其精华,去其糟粕”的提纯和重组^[9],通过影像路径,使新的民族国家的理念触及各族人民,具有重要的宣传教育作用。

1956年8月,中国科学院文学研究所和民研会共同组成联合调查采风组,到云南少数民族地区进行调查^{[10](P92)},1958年7月,第一次全国民间文学工作者代表大会上提出了“全面搜集,忠实记录,慎重整理,适当加工”的方针与“忠实记录,适当加工”的方法,推动了民间文学理论层面与资料体系的发展与完善,也为中国动画电影的发展提供了契机和重要前提。当时的民间文艺学界努力地将“新鲜活泼的、为中国老百姓所喜闻乐见的”口头资料转化为文献文本,认为自己“有责任把它们及时发掘出

① 王家店和李家庄,并立在一个小港的南岸。李家庄的李老伯,已经六十多岁了,有一个女儿,两个儿子,还有一条狗叫阿花,过着快乐的农村生活。战事爆发,王家店沦陷,死伤无计,时阿花适觅食王家店,受惊逃还,吠报李老伯。李老伯忿怒至极,动员全家挺身自卫,时敌兵已向李家庄进攻,李老伯带领儿女、村民和阿花,和敌兵决战,一场恶斗,把敌兵打得落花流水,乃得保全家乡,永享农家之乐。参见钱家骏《“农家乐”绘制者的话》,《影坛春秋》,1941年8月。

② 《在延安文艺座谈会上的讲话》最初是1942年5月毛泽东在座谈会上口头发言时的速记稿,1943年10月在《解放日报》第一次公开发表,被称为“四三年版本”。1953年,毛泽东进行了修定,将其编入《毛泽东选集》第三卷,在这个过程中,毛泽东对其中的一些论点和文字作了两次较大修改,形成了三个不同版本。参见毛巧晖《涵化与归化——论延安时期解放区的“民间文学”》,华东师范大学博士学位论文,2005年。

③ 参见毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》,人民出版社1975年版,第19页。此版《在延安文艺座谈会上的讲话》,是根据《毛泽东著作选读(甲种本)》1965年4月第二版所载原文重排的。

④ 如中国第一部木偶片《皇帝梦》(1947)、第一部动画片《瓮中捉鳖》(1948)、第一部童话题材的动画片《谢谢小花猫》(1950)等。

来,加以整理和传播,使它们的内容和形式更加完善,恢复它们的本来面目,目的是要让它们更好地流传下去”^{[11](P59)}。于是,电影剧本的创作广泛借鉴了全国各地、各民族的富于民族特色的民间传说、民间故事。1958年5月23日,《文化部关于促进影片生产大跃进的决定》中明确指出:美术片也应该充分反映大跃进的题材,更好地运用美术片善于表现理想的手法,更多地摄制表现将来的美好生活和共产主义理想的影片。^[12]在此背景下,1958年前后集中出现了一批形式各异的中国动画电影作品,如《神笔》(1955)、《机智的山羊》(1956)、《金耳环与铁锄头》(1956)、《歌唱总路线》(1958)、《火焰山》(1958)、《墙上的画》(1958)、《雕龙记》(1959)、《一幅僮锦》(1959)、《渔童》(1959)等。电影作品中的革命叙事、人民解放、阶级意识等现代性因素同影像纠缠在一起,“规范人们对历史现实的想象方式,再造民众的社会生活秩序和伦理道德观念”^[13]。

如1959年的动画电影《一幅僮锦》,取材于肖甘牛搜集整理的壮族民间故事,最初收录于肖甘牛编著的故事集《铜鼓老爹》^[14],在一次次跨文类、跨媒介的传播中,此故事逐渐转化为符合大众审美的通俗文本^①,除保留原有故事的重要母题及角色体系之外,将表现中国传统文化内涵的审美要求的民间传说与社会共同理想相结合^[15],尤为强调劳动、爱情、反封建的主题。比如三儿子不怕艰难,在仙人指引下找回丢失的壮锦,获得了美丽的仙女妻子和幸福的生活。在影像的复现与重构中,神话资源被注入了“全新的革命意涵”,塑造英雄人物的符号化视听语言与中国传统的民族化视听语言的结合,呈现出革命浪漫主义的写意风格。^[16]

无论是《渔童》^②中老渔夫因不堪忍受,与县官代表的封建势力抗争,用摔碎鱼盆的方式维护尊严,展现出宁为玉碎、不为瓦全的高贵品格;还是《金耳环与铁锄头》^③中瑶族青年柯里面对金银珠宝毫不

心动的优良品质;抑或《雕龙记》^④中杨木匠师徒坚持不懈、永不言弃的斗争精神……这些作品都用新的意识形态来整理和改造民间资源,引导与矫正大众的审美趣味,规范人们对历史现实的想象方式,再造民众的社会生活秩序和伦理道德观念,从而塑造出新时代所需要的人民主体。^[13]

需要指出的是,神话等民间文学资源充满幻想性的话语表述及审美趣味,也为这一时期的动画电影创作建构了灵活、弹性的话语空间,出现了以童话故事题材为主的动画电影,如《谢谢小花猫》(1950)、《小猫钓鱼》(1952)、《小小英雄》(1953)、《好朋友》(1954)、《神笔》(1955)、《野外的遭遇》(1955)、《小鲤鱼跳龙门》(1958)等,其中主角多为小羊、小猫、小猪、小鸟、小松鼠等。而20世纪50年代在农村进行的扫盲运动、识字运动等^[17]所涉及的农民自身的思想教育和身份变迁问题,在动画电影中亦有所体现,如《胖嫂回娘家》(1956)、《打麻雀》(1958)、《壁画里的故事》(1959)、《大萝卜》(1960)等。影像中由神话意象、神话思维等连缀而成的超越现实的叙述,消弭了阶级观念、革命叙事与民间信仰在话语实践中先在的距离感,在葆有神话神圣性的基础上,“潜移默化地影响民众的集体无意识,化解现实生活中的矛盾、暧昧与混乱”^[18]。

二、神话资源的创造性转化

20世纪50年代以来,以劳动人民为主体内涵的民间理念上升为现代国家的建构原理,动画电影对“从前的文本和习俗在文本生产中的表达方式”^{[19](P89)}的再造或改变,在“现代国家建构、教育体制、认识论等因素”^[20]的影响下,成为以阶级论为语式的本土化现代性方案在象征层面的知识表达^[21]。

如,1963年的木偶片《孔雀公主》根据傣族叙事长诗《召树屯》改编,以天鹅处女型故事^⑤为架构,但在思想内容方面存在很大调整。《召树屯》原本以贝

① 1957年,《一幅僮锦》编入全国小学语文课本;1958年1月,李寅与肖甘牛、周民震合作将其改编为同名桂剧,1958年3月,《一幅僮锦》作为广西壮族自治区成立的献礼剧目,在南宁桂剧院首演。详见毛巧晖《民间文学的通俗化实践——兼论肖甘牛民间文学搜集整理研究》,《赣南师范大学学报》,2020年第4期。

② 改编自张士杰搜集整理的同名民间传说。

③ 改编自肖甘牛搜集整理的瑶族民间传说。

④ 改编自欧小牧搜集整理的白族民间故事。此故事初刊于《民间文学》1956年2月号,后于1959年由上海美术电影制片厂改编为彩色木偶片,作为中华人民共和国建国十周年献礼片之一。

⑤ 天鹅处女型故事是指以男子通过窃取仙女羽衣而得妻为核心母题的故事,在我国又称作“毛衣女”“羽衣仙女”“孔雀公主”故事。

叶经^①为传播载体,以民间叙事诗、民间散文体传说等形式流传^②,讲述的是勐板加国的王子召树屯和勐董板王的七公主喃穆诺娜之间的爱情故事。电影在整理本^③的基础上进行了增删,添加了丞相麻哈仙那这一角色,舍弃了《召树屯》中原本隐喻小乘佛教的巴拉纳西,原本天鹅处女型故事的核心神话母题中的“胁迫式结合”改为了“自由结合”。整理本中召树屯在神龙的指引下拿走了喃穆诺娜的孔雀衣,得到了她,而在《孔雀公主》中则改为金湖女神请求风的帮助,将孔雀衣吹到王子召树屯的身边,他却并没有以此要挟喃穆诺娜,而是选择主动归还,并以歌曲对喃穆诺娜一诉衷肠:

美丽的姑娘啊,请你原谅,我的心啊,一点没有恶意,请白云给我作证,请微风表白我的忠心,我是一只勤劳的蜜蜂,不会刺痛任何人,只求你轻轻地看我一眼,你就会看穿我的心;可爱的姑娘啊,我爱你是真心,我的心啊,就像金湖的水,一眼可以望到底。

唱词中对整理本中“我像狼一样粗野”“我像暴君一样无礼”语句的删减,喃穆诺娜在得到孔雀衣后去而复返以及她对王子爱情的主动回应,消弭了原有的性别冲突主题,二人的结合也被赋予了现代意味:他们不是服从父母的命令,也不受宗教偏见的影响,而是在男女完全平等的基础上产生了真挚的爱情。影像对神话等民间文学资源的创造性转化,增强了民众对自由爱情的向往及新生活的热爱。

《召树屯》原本以佛本生故事的面貌出现^④,随着佛教文化的传播,“大约从8世纪起,这个故事情节为许多民族所熟知,而形成了蒙古、老挝、泰国、中国南部的民间传说”^{[22](P38~45)}。在《孔雀公主》中,故事中的宗教色彩被削弱,王子与孔雀公主的爱情故事被置于更为广阔的社会历史背景之下,同民族战争、国家冲突等结合起来叙述,具有了更为深刻的现实主义色彩。除此之外,电影还将作为佛本生故事时简略叙述的出征情节加以扩展,铺叙成为了保

护百姓和国家而出征,整个故事被充分现实化与历史化了。

在葆有幻想性的基础上,中国动画电影凸显人民性与时代性,呈现出时代共名之下主观价值体系的重构。如主人公多为代表劳动人民的牧童、长工、少年、少女等,即使是上文提到的王子召树屯,在其形象建构中也可以强调勤劳、谦逊、爱民等优秀品质,而丞相、地主、皇帝均为封建势力的代表。影像建构的社会主义新人与象征压迫的昏庸无能的统治者或邪恶神灵之间的斗争,反映的是劳动人民对封建势力的反抗以及对美好生活的追求。1942年在《在延安文艺座谈会上的讲话》中,毛泽东就提出了“文艺要塑造新人形象”的具体要求。20世纪50年代的文艺改造中,新人的炼就“主要是靠宣传,特别是大众的宣传”来完成,凸显出人民性。^[23]在这一历史语境中,神话等民间文学资源的影像转换,注重凸显革命性、人民性特征,具有重要的宣传教育作用。如改编自侗族民间故事的《长发妹》(1963),讲述了长发妹不忍寨子里的人继续过着缺粮少水的生活,在经过艰难的内心斗争后,冒着被山妖惩罚的危险说出山壁上泉水的秘密,拯救众人的故事,成功塑造了一个朴实善良的少数民族少女形象——长发妹。面对山妖的威胁,她有犹豫,但后来还是勇敢说出实情,最终在老榕树的帮助下打败了山妖,原先寸草不生的寨子从此变得锦绣灿烂。影像中增加了长发妹用弓箭杀死山妖的情节,杀妖情节的设置,标志着个体的长大成人——从一个软弱、畏惧死亡的普通少女,成长为能够改变村寨贫困面貌的英雄。这既是对现实语境下人类的生存状况的神话构拟,也是在真实与想象的互动中,对人类生活世界的神话类比和象征。其历史发生机制和现实生成逻辑之间的张力关系,传递出特殊的文化意蕴与政治喻示,反映了1949年以后动画电影领域中关于社会、思想、文化变革的话语实践。其中,对各少数民族神话传说的影像化建构,既体现了基于中华血缘的国家文化

① 贝叶经又称贝编、贝多,是用工具刻制在处理过的贝叶上的一种经籍,最早起源于佛教发源地印度,随南传佛教的普及而传入我国傣族地区,成为云南小乘佛教经书典籍的主要形式。

② 包括以口头方式流传的故事及“赞哈”抄录的写本等。

③ 电影改编自1958年由作家出版社出版的岩叠、陈贵培、刘绮、王松翻译整理的《召树屯》。

④ 部分学者认为,该故事最早源于印度,随着佛教的传播和文化交流而流传开来。如谢远章认为,在西双版纳广泛流传的召树屯故事,来源于叙述召树屯故事的经书。主要题材来源于佛教经典与印度传说,后随着佛教的传播与文化交流传到泰国、老挝和缅甸等国及我国的西双版纳地区。参见谢远章《〈召树屯〉溯源考》,《山茶》编辑部《傣族文学讨论会论文集》,中国民间文艺出版社1982年版,第224~236页。

认同,也体现了对少数民族身份的尊重和认可。^①

三、人民文艺的影像表达

1949年以后,由于中苏关系的影响和国家新的文艺体制的建构,苏联在中国的政治和文化中扮演着关键性的参照角色。如华君武在观看苏联电影周的动画片《一朵小红花》《奇妙的商店》《乌鸦和狐狸》《不听话的小猫》《伪装的狐狸》《布谷鸟和公鸡》后,感受到其中包含着社会主义、集体主义的思想内容及其在接受俄罗斯优秀的现实主义绘画传统方面所取得的成就。^[24]他惊叹于苏联动画电影选材范围之广,不仅囊括优秀的古典文学作品(如果戈理《圣诞节的前夜》、普希金《渔夫和金鱼的故事》、克雷洛夫的寓言等),还有一些改编自本国和外国民间传说、童话的剧本。张光宇在观看苏联动画片后谈到,“凡是手拿画笔的人,都有责任去画出种种有益于人民的图画,为保卫善良和驱除邪恶而斗争。……在童话世界里也要划清光明和黑暗、正义和邪恶、好人和坏人、爱和憎,这样才有现实意义的。”^[25]

从延安文艺运动到通俗文艺改造运动,新中国文艺实践在鲜明的本土意味中熔铸着新的文化政治和现代性的深刻影响。^{[26]〔P7〕}尤其是中国动画电影,无论是对深入人心的民间文艺样式的搜集整理,还是对故事的意识形态化改编,以及对传统叙述模式的突破,都以构建社会主义新文化为价值旨归,通过重塑现代民族国家理想和人民主体形象,在搜集与整理、创作与传承中,为多民族文化认同提供了生命经验和情感纽带。如剪纸片借鉴皮影戏和民间剪纸等传统艺术,以平面雕镂艺术作为人物造型的主要表现手段,以《猪八戒吃西瓜》《渔童》《金色的海螺》《红军桥》等影片为代表。其后,亦有画像砖风格的《南郭先生》、装饰画风格的《火童》及“拉毛法”制作的《鹬蚌相争》等水墨剪纸片。^{[27]〔P599〕}何其烈、高洁在《动画木偶之家》中提到制作剪纸片的幕后,“墙上贴着从全国各地采集来的剪纸、窗花;桌上是大大小小的剪刀、刻刀和一些剪好着色的山谷、花木和人物”。

片中人物颇似民间熟悉的皮影、窗花、剪纸人物,朴实、粗犷、幽默、风趣、玲珑剔透,处处露出“刀刻味”。^[28]这一时期的中国动画电影被纳入到文艺体系内部,木偶、绘画、水墨、剪纸等形式的运用,拟人化的影像叙事与歌谣式的文字表述,使其宣传意义与文化价值得以迅速彰显。

1961年6月19日,周恩来在文艺工作座谈会和故事片创作会议上的讲话中谈到遗产与创造问题,提出要把本民族的东西搞通,要将外国的东西与本民族的文化融合在一起。“这种溶化是化学的化合,不是物理的混合,不是把中国的东西和外国的东西‘焊接’在一起。”^{[29]〔P30〕}在民族国家建构及其现代性转型中,神话等民间文学资源的影像化,不仅是对于民众生活世界纷繁复杂形态的整饬,还为原有的民间形式注入全新的革命意涵,逐渐成为社会主义中国构建以及新的文学话语的接驳场域与动力源。^[30]

以《大闹天宫》中孙悟空的形象建构为例,张光宇早在1945年的连环漫画《西游漫记》^②中,就着意刻画过孙悟空的形象,此形象在1961年的《大闹天宫》中藉由影像呈现,通过孙悟空出世、闹龙宫、反天庭的故事,展现孙悟空敢作敢当、机智乐观、大胆反抗的斗争精神,同时,也暴露和嘲讽了玉帝、龙王、天神天将们的专横残暴和昏庸无能。影片中孙悟空爽朗坦率,光明磊落,甚至有一种天真活泼的稚气,当他面见玉帝时,对于天庭的尊严和秩序的蔑视,与高高在上的玉帝那种貌似庄严、其实空虚的伪善形象形成一种绝妙的讽刺。此外,臃肿冷酷的玉帝,老奸巨猾、言而无信的龙王,官气十足的马天君和外强中干的巨灵神等形象的勾画均脱胎于神话等民间文学资源。从影片的造型、用色、取景、装饰诸方面,均可看到古代壁画、民间年画、工艺美术,乃至庙堂艺术之痕迹,熔之一炉,变化创造,从而达到“境能夺人”之效,且并不因为人们在小说、京戏、木偶剧和各种说唱艺术当中早已熟悉而感到重复拖沓,相反的,其中“共有、共识、共享的传统文化基因”令人思绪飘

① 如1949~1966年间,由少数民族民间文学改编而成的动画电影:《金耳环与铁锄头》(瑶族)、《木头姑娘》(蒙古族)、《一幅傣锦》(壮族)、《雕龙记》《牧童与公主》(白族)、《孔雀公主》(傣族)、《长发妹》(侗族)等。

② 1945年,张光宇在重庆画了一套(60幅)彩色连环讽刺漫画《西游漫记》。当时由于条件限制,采取展览的方式,直接将画稿展示给观众。1958年,《西游漫记》由人民美术出版社出版。此漫画描述师徒四人去西天求取民主真经的故事,作者用“纸币国”滥发钞票说明经济崩溃,用“埃秦国”说明特务横行,用“梦得快乐市”说明抗战大后方醉生梦死的腐朽糜烂生活。抗战时期以重庆为中心的大后方的社会面貌——强壮拉丁、黄金迷梦、通货膨胀、敌伪和反动政权的勾结等,借此跃然纸上。参见马克《没有失去光彩的花朵——略谈漫画“西游漫记”》,《美术杂志》,1957年第6期。

荡,倍增其艺术魅力。^[31]

四、结语

19 世纪末 20 世纪初,随着中国现代化历史进程的发展及其与世界体系的互动,中国动画电影逐步向民间靠拢;20 世纪三四十年代,在通俗文艺创作的影响下,中国动画电影被赋予了全新的现代性意涵;新中国成立后,围绕着神话等民间文学资源的流动与衍生,生活世界、意识形态、革命传统在错综勾连、纠结共生之中创造着新的普遍性与总体性,在个人情感、生活伦理、乡土/地方秩序的延续中,焕发出灼热的生命光辉,并以此影响与重构了中国动画电影的审美表现机制和风格趣味。

参考文献:

[1]张霖.赵树理与通俗文艺改造运动(1930—1955)[M].南京:南京大学出版社,2020.

[2]傅红星.中国影片大典·动画片卷[M].北京:中国广播电视出版社,2012.

[3](美)洪长泰.到民间去:1918—1937 年的中国知识分子与民间文学运动[M].董晓萍,译.上海:上海文艺出版社,1993.

[4]戴锦华,孙柏,杨烨莹,安爽.“文化革命”“女性”的发明和中国电影——戴锦华谈“五四与电影”[J].电影艺术,2019(3).

[5]杜埃.人民文艺浅说[M].武汉:中南新华书店,1949.

[6]周扬.新的人民的文艺(专论)[J].人民文学,1949(1).

[7]毛巧晖.民研会:1949—1966 年民间文艺学重构的导引与规范[J].中央民族大学学报(哲学社会科学版),2019(1).

[8]吴迪.中国电影研究资料 1949—1979(上卷)[M].北京:文化艺术出版社,2006.

[9]刘大先.革命中国和声与少数民族“人民”话语[J].中外文化与文论,2013(2).

[10]王平凡,白鸿.毛星纪念文集[C].北京:学苑出版社,2004.

[11]贾芝.必须坚持为人民服务的方向——论民间文学工作的两条道路[A].贾芝.民间文学论集[C].北京:作家出版社,1963.

[12]文化部关于促进影片生产大跃进的决定[R].中华人民共和国

国务院公报,1958(20).

[13]张炼红.从民间性到“人民性”:戏曲改编的政治意识形态化[J].当代作家评论,2002(1).

[14]肖甘牛.铜鼓老爹[M].上海:少年儿童出版社,1955.

[15]张歆.《一幅僮锦》:一个民间传说的影像建构[J].电影文学,2021(3).

[16]刘亨.1959 年:中国电影民族化美学的高峰[J].当代电影,2016(2).

[17]张明.新中国成立以来农民身份变迁论析[J].求实,2012(10).

[18]布莉莉.《新民晚报》“晚会”副刊与通俗文艺传统[J].当代文坛,2017(5).

[19](英)诺曼·费尔克拉夫.话语与社会变迁[M].殷晓蓉,译.北京:华夏出版社,2003.

[20]毛巧晖.20 世纪 60 年代刘三姐(妹)传说的重构考察[J].民俗研究,2015(5).

[21]吕微.现代性论争中的民间文学[J].文学评论,2000(2).

[22](苏联)柯尔涅夫.泰国文学简史[M].高长荣,译.北京:外国文学出版社,1981.

[23]傅谨.“社会主义新人”塑造——二十世纪五十年代有关戏剧人物塑造的讨论回溯[J].东吴学术,2017(6).

[24]华君武.美的思想和美的形象——“苏联彩色动画片第四集”观后感[N].人民日报,1954—11—14(3).

[25]张光宇.举起彩笔保卫幸福生活——看三个苏联动画片有感[N].人民日报,1959—11—20(8).

[26]张炼红.历练精魂:新中国戏曲改造考论[M].上海:上海书店出版社,2019.

[27]许南明.电影艺术词典[M].北京:中国电影出版社,1986.

[28]何其烈,高洁.动画木偶之家[N].人民日报,1961—03—12(6).

[29]《广州日报》编辑部.周总理在文艺工作座谈会和故事片创作会议上的讲话(摘要)[M].广州:《广州日报》编辑部,1961.

[30]毛巧晖.现代民族国家话语与民间文学的理论自觉(1949—1966)[J].江汉论坛,2014(9).

[31]马克.奇妙的神话世界——谈动画片《大闹天宫》[N].人民日报,1962—05—31(5).

特约编辑 孙正国

责任编辑 强 琛 E-mail:qiangchen42@163.com