

场域与文本：政治文化视域下的美国成人向动画

徐坤

(华东师范大学传播学院, 上海 200241)

摘要：从生产场域到文本空间，美国成人向动画与政治意识形态的关系千丝万缕。在生产环节，政治权力扮演了大影像师的功能，于幕后进行操纵与把控。基于参与式政治文化理论视域来观照文本空间，美国成人向动画用符号性影像文本诠释了以种族政治、性别政治与国际关系等为关键词的美国社会最热点话题与政治文化生活；微观叙事层面呈现出镜像式意指策略与风格，包括政治人物角色化、政治事件戏剧化、政治戏谑日常化以及以英雄形象来建构镜像式的国家主体意指等，从而生成具有强烈“游戏性”色彩的美国政治社会动画异托邦。关于美国成人向动画中参与式政治文化倾向的讨论，并非出于“阴谋论”思维，而是基于美国本土社会语境的历史追问与现状反思。

关键词：政治文化；成人向动画；文化冷战

中图分类号：J954

文献标识码：A

文章编号：2096-8418 (2023) 04-0122-09

阿多诺指出：“只有与外部张力发生关联时，艺术内部的张力才有意义。”^[1]作为一种特殊的类型电影，虽然动画在主流价值观念里常被冠以“低龄化”标签，但以成人向群体为目标对象的诸多美国动画绝非纯粹遵循艺术自身创作逻辑而打造成的“自治”或“自娱自乐”的卡通世界。将“动画”概念放大为“艺术”，在数量上日益占据重要比重、以网络平台（流媒体）与电视频道为主要媒介路径（方式）播出的美国成人向动画，其生产场域与文本制作充分演绎了比格尔所阐释的先锋艺术生态。即在大量作为产品或结果身份的文本（作品、节目）之后，政治操控、资本逻辑与市场行为同文本中的道德训诫、现实讽喻等意识形态批判功能一样引人注目。^[2]爬梳美国动画题材内容的发展演进历史，从以《元首的面孔》（1942）为代表的迪士尼反战（宣传）动画到网飞成人向系列动画《爱、死亡和机器人》（2019—）中的左翼立场与殖民主义观念，关于政治性话题的态度与表达一直是美国动画的重要组成部分。由此，本文拟从政治文化视角探讨两个具有反向互动意义的主要问题：其一，在生产场域，政治机构（个体）是否以及如何介入动画影像创作？其二，基于参与式政治文化理论，美国成人向动画又是如何建构以及建构了怎样的镜像政治文本？

当然，本文所界定的“成人向动画”，在此主要指涉观念旨趣与内容话题演绎偏向或迎合成人群体认知水平、情感经验、审美趣味与思考能力的美国动画类型（不涉及实验动画），包括家长导视级（PG）以上的美国系列（电视）动画文本（节目）。成熟的动画工业关涉生产制作、平台播出、宣传推广与评估反馈等众多环节，然而限于篇幅，本文聚焦于具有代表性的美国成人向经典动画文本，对其中心裹挟着“认识的，感情的和评价的”政治态度^[3]与政治文化内容、叙事策略和意指内涵等进行阐释与讨论。

一、生产场域：大影像师的幽灵无处不在

美国早期动画生产源自艺术实验，后来发展为商业行为^[4]。以迪士尼制作为代表，政治意识形态对于动画艺术的潜移默化式渗透在本质上则是对动画作为大众媒介身份与宣传载体功能的确认。超越

文本叙事机制来理解阿尔贝·拉费提出的“大影像师”，会发现政治与资本的策源性幽灵一直盘旋于美国动画王国的上空。如若暂且悬置资本话语，则会让一个问题域被指涉得尤为清晰，比如构成“大影像师”身份的政治权力主体（政府机构、部门或个人）对于美国动画生产场域的影响最初源自何处，而且又是如何逐步展开意识形态介入行动的呢？

要对美国动画与政治的关系进行一番知识考古，首先需追溯至发生学层面动画艺术的重要基因来源之一——漫画。^① 报纸媒体时代，漫画的政治性功能不言而喻，不少报纸都会刊登政治漫画（社论漫画）。第一幅被公认的美国政治漫画是本杰明·富兰克林《不联合，即死亡》（1754），其后创作出“驴象隐喻”的托马斯·纳斯特更让政治漫画打上了“美国”特色。美国社论漫画其主旨在于对国内外政治问题（政治人物）发表意见，或戏谑讽刺，或批评反思，代表了新闻界对时政的态度与立场，具有广泛的社会影响力。媒体人巴克利就曾高度评价《纽约客》：“说到底，对美国政治有真知灼见的，其最深层的真相的保存者和讲述人是《纽约客》的漫画家们，并不是那些信口雌黄的电视谈话的名流、权威或舆论导向者。”^[5] 在文化迷因层面，后世成人向动画的发展显然继承了漫画介入现实的“小丑特权”这一传统。

考察生产场域，“前台”展示的美国动画片与好莱坞诸多类型电影一样在“后台”获得了政治审核与认证的身份。法国学者迪布瓦指出，“政治权力始终对电影进行意识形态上的控制。这一切如何实现呢？依赖于审查，一方面是道德层面的审查（《海斯法典》），然后是政治审查（麦卡锡主义），最后是经济审查（电影分级制度）”。^[6] 具有宗教背景且于1934年开始施行的《海斯法典》以道德律条为标准对影视出版物进行了意识形态过滤；20世纪50年代盛行的“麦卡锡主义”则以威胁国家安全为由，针对全国各个领域的红色共产主义力量进行了革命式的清理；1968年开始出现的“电影分级制度”与1997年1月开始实施的电视分级制度同样在内容层面进行了控制与干预。

从桑德斯的代表性著作《文化冷战与中央情报局》（1999）问世以来，国际学术界已开始通过资料挖掘与文献分析来阐明这样一个事实：冷战时期，以好莱坞为中心的美国电影界就曾充当官方意识形态传播的核心智囊团。1954年，乔治·奥威尔充满政治隐喻色彩的寓言小说《动物庄园》（1945）被改编成动画形式搬上大银幕，以夸张变形的动物造型与滑稽调笑的声响节奏谱写了一部指涉前苏联与其统治的荒诞剧。然而在这部由英国人制作的动画片（72分钟）背后，却还有着不为人知的幕后推手。根据桑德斯《文化冷战与中央情报局》、托尼·肖《好莱坞的冷战》中所揭露的：20世纪50年代，美国政策协调办公室（Office of Policy Coordination）曾积极参与动画片《动物庄园》的制作与宣传，原因在于这种“既简洁巧妙又幽默诙谐”的动画形式，不仅能“让发展中国家不识字的广大群体看得懂”，而且也能“让那些发达国家持有中立态度的工人阶级、农民与青年人感知到潜在的威胁与某种危险的发展趋势”。^② 该动画的政治功能也被美国学者约瑟夫·弗依直言不讳地指出，即“以老少咸宜的视听语言表达出对斯大林以及前苏联‘红色’意识形态的嬉笑怒骂式批判”^[7]。而之所以选择奥威尔，除了《动物庄园》这本小说本身非常“符合要求”，主要还是因为奥威尔本人的民主社会主义立场可以在一定程度上遮蔽帷幕背后美国政府的政治意图，自然也“可以帮助掩饰美国人对该项目的支持”^[8]。

这个具有“解密”意味的例子并非偶然。亨利·罗西兹克《中情局的秘密行动》与特里西娅·詹金斯《好莱坞内部的中情局》等书中早有揭示，从20世纪50年代至今，美国中情局一直在“利用电影和电影制作人”进行国家层面政治立场与意识形态的宣传，比如借助前述《动物庄园》来宣扬前苏联所代表的社会主义国家的管制、禁锢与压抑，反衬美国所代表的资本主义国家的民主、自由与开放。

① 关于漫画与早期动画的关系问题，可参看徐坤：《美国电视动画研究及其对中国动画的启示》，复旦大学出版社出版，2016年，第36-45页。

② [英] Shaw, Tony. *Hollywood's Cold War*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007: 74-75. 类似的著作还比如 Nicholas Schou. *Spooked: How the CIA Manipulates the Media and Hoodwinks Hollywood*（《恐吓：CIA如何操纵媒体和哄骗好莱坞》），就曝光了CIA和好莱坞的各种幕后交易。

对此,詹金斯进一步犀利地指出,“每个实例都证明了中情局与娱乐产业合作以在海外宣传推广美国的意识形态,并且与得到信任的艺术家形成联盟以帮助实施秘密行动。”^{[8](13-15)} 美国政府其他相关机构也注意到影像媒介的社会性功能,比如联邦调查局(FBI)“常年雇用娱乐联络官员以提升自己在大众媒体中的公众形象”,《执法铁汉》(1935)、《联邦调查局》(1959)等即为政治与电影典型的联姻之作。不同政府机构的资助手段也各有特点,比如五角大楼所代表的美国国防部“经常以低成本或零成本向电影和电视创作者提供军事人员和设备,包括战斗机、潜水艇和航空母舰”,前提是只要“他们力图制作以积极的眼光描绘军队的电影”^{[8](3,67)}。

然而,学术研究工作者在查阅资料时又会陷入一种证据有限性的尴尬境地,即关于美国政府机构直接插手并影响到影视制作尤其动画创作的一线资料非常罕见,能查找到的信息更是少得可怜。那么为何美国特殊政府部门(尤其中央情报局、联邦调查局等)与动画艺术生产制作的直接联系不在公众(舆论)视野之内?政治权力与艺术表达的隐蔽编织出一个楚门的世界。如果进行宏观层面的推断,相关原因至少包括这三个方面:其一,政府机构本身的保密性。与普通的教育、卫生类部门不同,中央情报局与联邦调查局等政府机构具有传统的保密文化,人员之间的沟通情况除非解密否则外界无法窥其奥秘,前中情局特工卡尔顿·艾尔索普(Carleton Alsop)被解密的“电影报告”就是典型案例。其二,就功能与效果而言,当政府机构不在参与和操纵的名单之中时,更能凸显出艺术反思批判的中立性与客观性,宣传的效果更好。据前中情局官员透露,不少事情“只能通过与中央情报局保持距离的组织或行动机构来做”^[9]。其三,在法律层面,如果普通民众一旦获悉这些特殊机构的操控渗透进以好莱坞为中心的影视艺术界并实际影响了制作与生产,这些机构将面临违宪的危险。如詹金斯所云,某些官员的行为“违反了公共宣传法的精神甚至是具体条文”,因为“该法禁止政府参与自夸的和隐秘的表达”(实际是否如此另当别论)。^{[8](127)} 中央情报局与联邦调查局等机构之所以在一定程度上可以被公开描绘出来,除了其自我形象建构与积极宣传的需要,还有一个重要原因,即不会因此造成对自己的任何现实威胁:观众们所看到的各种技术手段、组织架构等都与实际情况有较大的差异,譬如电影《全民公敌》中指出的,从技术上而言,电影要比现实情况至少晚“10—15年”(威尔·史密斯语)。

至此,我们至少可以作出这样一个判断,即无论将美国(系列)动画作为一种影像艺术,作为一种电视节目、一种艺术生产,还是将其视为一种休闲娱乐对象,任何一种身份归属的背后它都或多或少与政治、政治文化或政治权力存在着千丝万缕的关系^①。正如整部美国影像艺术发展历史所揭示的那样:无论你是否关心政治,政治都无时无刻不在关心着你以及你所接触到的各种信息媒介。当然,当政治的深渊凝视着动画时,动画也同样报以凝视。

二、镜像政治:美国经典成人向动画中的参与式政治文化

“政治文化”一般被认为是政治生活、政治关系或政治问题等在精神领域的投射,以阿尔蒙德(1958)为代表的学者将其定义为“一个民族在特定时期流行的一套政治态度、信仰和感情”^[10]。阿尔蒙德将政治文化分为三大类型,即“蒙昧式”“顺从式”与“参与式”政治文化。相比于前两者,“参与式”政治文化中的个体会更加积极地讨论并参与国家政治管理与社会事务议题。由此逻辑,以影视文本的镜像功能为理论基点,在意识形态立场上常具有“明示”(区别于“暗示”与“中立”)^[11] 导向之美国成人向系列动画,凭借其积极鲜明的价值立场与介入式情感态度,恰好注脚了阿尔蒙德所说的“参与式”政治文化特色。简而言之,政治文化既是美国成人向动画文本赖以生成的背景、语境与场域,又是文本中政治叙事的他者指涉对象与符号隐喻客体。

美国成人向动画以系列(电视)动画为主要形式,多采取情景动画的类型风格,重视符号修辞、语言对白、价值观念与政治文化态度的表意性传递,可以被视为“参与式”政治文化观念在大众媒介

① 客观而言,着眼于艺术性与技术性的实验动画或先锋动画的政治性相对是最弱的。

中的动画表述，其在被“政治介入”之同时也产生了具有“介入功能”的反身性力量。以动画电影《雄猫弗里茨》（1971）为里程碑，系列动画《辛普森一家》（1989）、《南方公园》（1997）等为风向标，以动画电影《疯狂动物城》（2016）等为现象级代表，美国经典成人向动画中的内容几乎涵盖各种意指与折射现实的政治性话题。自带卡通滤镜的镜像文本生动地构建出动画版的美国政治社会异托邦，其中关于种族政治、性别政治与国际政治等美国社会最敏感、最热点话题的讨论尤其值得重点举隅。

其一，种族政治。种族关系与种族矛盾是美国最常态的社会焦点，即便有学者乐观地认为美国已经进入了“后种族主义社会”^[12]，然而客观事实是种族主义矛盾关系变得更为错综复杂，影片《逃出绝命镇》（2017）就提供了令人深思的代表性文本。同样，美国动画界（及其幕后资本）也以不同艺术形式对种族政治表达出关涉、反思与批判，譬如《心灵奇旅》（2020）中黑人主角的设定就曾被认为迎合了“政治正确”的意识形态立场。尤其以《疯狂动物城》（*Zootopia*，直译为“动物乌托邦”）为例，“参与式”政治文化视域下的该片渗透了极为丰富的政治隐喻，适合借用皮尔斯的符号学概念与图像学理论。在作为“再现体”的图像文本层面，片中以兔子朱迪的成长为故事主线来重述草食性动物与肉食性动物的种群矛盾与自然生态母题，整个城市陷入恐慌的直接根源在于食物链底端的羊副市长为夺得市长之位与统治权所设下的重重阴谋；在作为对象（客体）的图像寓意层面，片中试图隐喻美国现实社会一直以来与政权统治相纠缠的种族矛盾、党派纷争与阶层权力斗争等社会母题；在作为深层解释性意指的图像文化层面，该片显然延续并演绎了影像艺术作为形式创造与价值符号的二重性，以“乌托邦”为核心升华文化母题，再次阐释了艺术想象与外部政治文化的对话性经典互动。

有关种族问题的反思，将受众定位于成人化群体的系列（电视）动画的挖掘程度更为深入。譬如《纽约浮性梦》（2016），即以复调手法构建了人类与动物两个大种群相对立又相交织的生活空间。其中在动物种群内部，天鹅、宠物狗与家猫等所代表的高贵族群因符合人类社会的价值判断（种类稀少被予以保护与情感赋值），或因与人类社会建立亲密无间的“附生性”情感联系而获得娇尊优越的社会地位，大雁、流浪狗与流浪猫等所象征的低等族群则因为被人类社会离散、疏远甚至厌弃而处于边缘化的逼仄角落，自然而然掉入社会底层。这两大群体从亲缘血统、社会地位、生活条件到活动空间的分野，极为生动地隐喻了人类社会不同族群（种族）间圈层化与隔离化的经典母题。在文本表征层面，观众看到一个阶层固化的动物影像世界；在内涵意指层面，所有动物意象与族群关系都指向极具现实质感的人类社会与个体的存在现状，最终观众所看到的都不过是关于自己族类本体的文化镜像。与《纽约浮性梦》相比，《南方公园》《脆莓公园》则在批判性道路上走得更远，直接将“3K党”、纳粹主义^①、黑色皮肤以及具有种族攻击性的话语修辞（比如黑人英语以及攻击黑人的英语）等植入文本，转化为直白犀利的视觉场景与语言符号。在具有强烈冒犯性的表述背后，编码主体基于对现实的选择性放大与解码，充分发挥动画艺术对社会现实，尤其是政治权力与政治文化的批判性立场，试图将镜像文本所裹挟的介入、干预功能推向社会病理的深处。

相对而言，老少咸宜的《辛普森一家》能屹立美国荧屏三十年不倒与其秉持“相对正确”的西方主流政治立场有着密切关系。该剧集从一开始就在色彩政治上做出颇富远见的“规避性”设计：白色皮肤被涂成黄色，亚洲人被涂成淡黄色，非裔与印度裔等则被涂成巧克力色，通过模糊白与黑的强烈对比来弱化因敏感色而“被询唤起”（阿尔都塞语）的种族意识。与生物学层面的“白人性”相裹挟的通常是阶级、圈层与权力等概念。斯道雷曾尖锐地指出：“白人性仿佛是人类社会的一种规范，而其他肤色的种族或族裔不过是对这种规范的偏离而已。”^[13]《辛普森一家》可谓一箭双雕，既以“艺术正义”的姿态规避舆论争议，又从感官层面生成令人印象深刻的色彩符号（黄色具有高强度的视觉吸引力），在增强品牌推广效果之同时建构了一套流行的色彩政治学。

其二，性别政治。作为21世纪以来最具争议性的话题之一，性别政治是当下文化研究的重要热点，

① 《南方公园》中的卡特曼（Cartman）就是一个极端的种族主义分子、纳粹分子。

唤起了主体理性对资本主义制度、父权制、性别平权以及习惯性社会偏见的反思与批判。《脆莓公园》曾通过女同性恋康妮的内视角，将性别伦理与性别认同等问题超越图像叙事而意指进现实社会困境。《南方公园》的反思深度与话题广度则更加引人关注，既反驳了西方社会保守主义的“恐同性”，又反向揭露同性恋文化在当下被人为工具化与被刻意消费的社会性问题，此外还曾专题讨论跨性别者的生存情况。剧中^①曾秉持话语平权立场，将变性人（transgender）与非变性人（cisgender，即“原性人”）的概念对举，来为变性人与跨性别者正名，并借角色之口宣告：“别被人们所改变，……当人们被禁止表达真实的自己时，我们都会迷失。”这本为角色间内部对话，但从拍摄视点来看，人物面对观众说话的角度正是面对摄影机的角度，当“第四堵墙”被打破后，导演的意图显然是在向画面外观众进行具有倾向性与教化式的情感动员。《南方公园》中加里森老师与兰迪等人的性别身份转变（尤其心理层面），正好回应了波伏娃的那句话“女人不是天生的，而是后天形成的”^[14]，并由此将问题推向更激进思考。如国内学者汪民安所云，“既然社会性别是一种社会建构而不是本质存在，那么为什么不能去消解掉这种不合理的社会性别制度，而建立一种更为公正合理的性别形态呢？”^[15]若将《南方公园》这种“另类作品”升华至大众文化尤其是青年亚文化产品的角度来进行审视，会发现它们已经不再纯粹是一个“任凭宰割的底层阶级（或边缘阶级）的自唱自叹”，而将逐渐成为“一个具有潜在解放力量的自足的资源”，并“提供了可能是完全不同于主流或官方文化的另一种视野和行为方式”。^[16]

其三，国际政治。以好莱坞为核心的美国影视界，一方面在努力维持自身艺术自治、价值中立的同时，另一方面也在客观上以精彩的影像视听传播了美国的“政治神话”。王北固曾犀利地指出：“美国是 20 世纪最大的神话，因为现代与当代神话几乎都在美国：民主神话、人权神话、种族融合神话……所有的这些美国神话，都曾通过好莱坞电影表现出来。”^[17]诸多美国成人向动画中有对包括总统在内的国家政要的嘲笑，有对社会名流的戏谑，有对商业消费的担忧，也有对社会制度与机构治理的不满，但有一条红线鲜明可见，即罕有作品从国家母体层面公开表达对美国失望或破坏国家的思想言论。为了阐述“政治神话”的优越性，站在国家政治立场对其他国家与制度进行评价、议论与批判却是不少美国成人向动画中常见的内容。比如《辛普森一家》，不仅乐于嘲弄前苏联、俄罗斯、朝鲜等国家的历史与人物，对以中国为代表的东方政治也常抱有讽喻性的戏谑态度。其曾以拼贴手法将美国媒体视域中的“中国”文化意象（龙、长城、二胡与粤剧等）组合在一起，建构了一个文化想象中具有危险性的“他者”——女性中国特工（Madam Wu）盘头插簪、齐刘海、身着旗袍，男特工则有着单眼皮、高颧骨以及光溜溜的大脑门，完全是 19 世纪“黄祸论”时期的华人打扮。此外，《卡通乱炖》（2004）也以“反经典”“颠覆性”的方式重构了一群“经典”动画人物，并以角色的内视角对其他国家进行政治批评，诠释具有强烈倾向性的意见与态度。

此处的意识形态立场，恰好指向具有后殖民主义特征的“东方主义”。在萨义德看来，东方主义本质上是以欧洲为中心的西方文化秉持优势文化的姿态宰制与重构东方文化的手段与方式，具有与生俱来的偏见式思维与立场。《辛普森一家》中对中国等国家形象“非自然化”的自然化选择性建构，正注脚了斯道雷的观点，“作为‘虚构意识形态系统’的东方主义其实与权力问题密切相关，是西方维系对东方霸权的诸多机制之一。在一定程度上，这种霸权是通过强调西方与东方的‘绝对差异’而实现的：‘西方……理性、发达且优秀，而东方……古怪、落后而贫瘠’”^{[13] (214)}。通过剧集中自带优越感的叙事，荷马一家作为优势文化的“代理人”注视（凝视）着中国这个“他者”。恰如巴柔所言，“他者形象也传递了‘我’这个注视者、言说者、书写者的某种形象。在个人（一个作家）、集体（一个社会、国家、民族）、半集体（一种思想流派、意见、文学）的层面上，他者形象都无可避免地表现为对他者的否定，对‘我’及其空间的补充和延长”^[18]。

① 这里指《南方公园》第 18 季第 3 集 The Cissy，在网络上被译为“娘炮”。

三、意指性叙事：美国成人向动画中的政治叙事策略

作为历史上第一个将自由主义法制化的宪政主义国家，美国政治文化的核心关键词是“自由主义”。在这种社会语境中，以影视分级制度与通信技术保障等为支持，美国系列电视动画中的表意机制也展现了相对自由的创造性与开放性空间。如前所述，自20世纪80年代末至今，具有成人向旨趣的《辛普森一家》《南方公园》等剧多好表达政见、臧否权贵政要、褒贬制度政策，反过来也让政治文化内容在诸多动画文本中互文相生、虚实相应，生成一种从角色到主题的“沉浸式”意指性政治叙事特色。

其一，嵌入式建构：政治人物角色化。无论总统、中央情报局官员、联邦调查局官员、州府官员抑或普通警察，现实场域中的“政治人物”常以被拼贴戏仿的方式在美国动画影视作品中亮相。作为美国动画界的常青藤，《辛普森一家》塑造了众多的政界明星与权贵名流。譬如该剧戏谑过从华盛顿到拜登的多位美国总统，早于2000年便成功地讽刺性预言特朗普未来将担任美国总统。2017年特朗普这位“社交媒体时代”的总统正式上台，《辛普森一家》（当时的东家是福克斯）又及时推出一部广告式动画短片《凌晨三点》，嘲讽特朗普的“推特治国”与慵懒荒政。同时《辛普森一家》也不忘记嘲弄其他各国政治领袖，比如戏谑前苏联领袖列宁复活后高喊“打倒资本主义”，法国前总统萨科齐在办公室里忙着与女友布吕尼吃干酪喝红酒，英国前首相布莱尔在机场当服务生赚钱等等。在紧随《辛普森一家》之后而流行并以“邪典”张旗的《南方公园》中，全球有影响力的各类政要名流也几乎都难逃被嘲弄的命运。在1999年发行的“大电影”中，萨达姆·侯赛因就被刻画成魔鬼撒旦的同性恋情人，二者企图联手操控地球、毁灭人类，故而该片在当年上映时，伊拉克对其实行了禁映。

其二，剧场性设置：政治事件戏剧化。现实政治总以严肃面孔示人，以彰显某种威严气势、权力话语以及社会规训，但是经过自带滤镜的动画进行卡通化“美图秀秀”之后，再神圣的政治事件也会被“脱冕”似地投入一个滑稽的剧场空间，被解构、演绎成无厘头的新闻八卦。比如林肯因拯救联邦以及结束黑奴制而成为美国历史上值得铭记的领袖人物，1865年他在福特剧院遇刺的情景也是美国历史中极为黯淡的一幕。但“遇刺事件”在《辛普森一家》中却被解释为一场因打架斗殴（林肯掐住巴特的脖子）而（被尼尔森袭击）引发的惨案，当严肃的历史事件与荒诞的情节“巧妙”地嫁接在一起，就产生了令观众哭笑不得的娱乐效果。此外，总统大选这一美国最重要的常规性政治活动在多部动画剧集中也都有所表现。2008年总统大选时，《南方公园》抓住机会恶搞一把，剧中奥巴马与麦凯恩的竞选活动被叙述成一场阴谋，目的都只为窃取价值2.1亿美元的“希望钻石”（Hope Diamond），意味着选民们无论选谁，最终得到的都只是失望。在此，好莱坞的戏剧化思维对社会与历史的解构式重构，将世界变成了一个嬉闹的剧场性空间，无论意义大小，政治事件全都成为被娱乐的文化对象与被消费的视觉奇观。

其三，现实指涉：政治戏谑日常化。以戏仿为本体的动画具有与生俱来的游戏性特征，在嬉笑怒骂中夹枪带棒以讽喻现实，亦成为成人向动画的典型特征。其中，《脆莓公园》以核心角色的立场宣泄般地表达了对国家公园管理体制与措施规则的诸多不满；《天堂镇警局》（2018）以警局里窘迫的资源配置情况（弹药缺乏、人手不够）来嘲弄上级管理部门的失职与腐败，并以缉毒犬成为一个私藏毒品的瘾君子来唤起观众对动物权益的反思；《美国老爹》（2005）则通过戏剧化放大中情局工作人员的私生活，挖苦政府权力的滥用与管理的松散。《辛普森一家》的原创马特·格勒宁曾公开表达自己的创作初衷：“我所尝试的，是在可能的前提下，于轻松娱乐的背后提醒人们，只那么轻轻地推一下，让他们注意到我们大家正受到哪些方式的操控与剥削。”^[19]《南方公园》中的政治笑话更是切中肯綮，“《南方公园》准确地抓住了我们这个时代的愤怒”^[20]。为了抨击“政治正确”，该剧（S19E08）曾设计一个身强体壮、头脑简单而行为粗暴的角色P.C. 普林西普当选南方公园小学的校长。“P.C.”意味着“政治正确”（Political Correctness），这位“政治正确”的校长的伦理实践却悖反性地表现为：一方面以尊重

残疾人之名阻止使用“retarded”（弱智）一词；另一方面加强舆论管控，禁止校园内师生的言论自由。P. C. 兄弟会成员们利用“政治正确”聚会行蝇营狗苟之事，从而引发观众对于“政治正确”的反思与批判。若悬置艺术门类的差异，《南方公园》这一动画表达简直媲美于极简主义大师封塔纳那把刺穿架上画布的匕首，区区几刀就打破了二维画面的局限性而“创造一种艺术的新维度”，让观众突破习惯的拘囿而看到另一个空间的所在。^[21]

其四，自我隐喻：以超级英雄形象来建构镜像式国家主义意指。如前述王北固所言，“自由”是美国“政治神话”的精神核心，而政治神话的动画表达，则往往依托于超级英雄形象的建构。譬如根据 DC 漫画《超人》（*Superman*，原创为杰瑞·西格尔与乔·舒斯特）改编衍生了系列影视作品，其中 1941 年出品的《超人》系列动画即以美日战争为背景，去日本采访的记者克拉克出于正义的爱国精神，以其超能力捣毁日军的战舰，破坏其军事攻防，生成了典型的“美利坚式”英雄叙事。作为英雄形象的代表，“超人”与其“变体”此后一直成为美国动画界青睐的对象。比如在影院动画《超人总动员》（*The Incredibles*）前后两部（2004、2018）中，“超劲先生”巴鲍勃具有保密机构背景，曾与其他英雄一起效忠于“国家英雄局”（戏仿 NSA，即“国家安全局”），头顶着“这个世界上最伟大的超人特工”的光环，尽管后来转行做了保险推销员，但他仍常与国家英雄局上司往来。考察作为源文本的 DC 漫画，（出生于氪星的）超人（*Superman*）克拉克·肯特最初身份只是堪萨斯州一位农场主的儿子，后来做了《星球日报》的记者，但在《超人总动员》动画系列中，“超人”变成具有政府背景的特工，并以其智斗反派如挖地魔、屏霸的英勇事迹践行了那句经典的超人口号“为了真理、正义和美国道路，进行着无尽的战斗”。如果说这种角色身份转向与美国当下的社会政治气候、民众情绪以及国际“战略”毫无半点瓜葛，大概难以服众。在诸多观众耳熟能详的超级英雄身上，作为地球“拯救者”形象的美国俨然已得到最浓缩的意指、最具象的显影与最暧昧的代理。

上述这些具有思想深度与鲜明立场的“政治叙事”不但艺术化地折射出美国社会政治制度与民生治理等方面诸多的问题与槽点，诠释出创作主体的观念立场、思想诉求与价值评判，同时也在由想象力建构的空间中打造了一个基于动画虚拟名流之“以有序替代无序”的政治文化异托邦。^[22]

四、反思与讨论

约翰·斯道雷曾宣告：“所有的文本最终都是政治的，这意味着所有的文本都带有意识形态的意味，描述着外部世界；他们在互相冲突中界定着‘实然’和‘应然’。”^{[13] (4)} 这从思想精髓上延伸了亚里士多德的经典论断——“人是天生的政治的动物”^[23]。包括动画在内的人类所创作的一切精神符号都无法彻底撕裂与政治或政治意识形态的关系，国家机器的存在决定了政治意识形态的宣传与角力不会消失，因此文化冷战具有超越时空的延续性与影响力。

追溯历史，冷战时期“自由欧洲电台”（总部在纽约，播音台在慕尼黑）与“自由广播电台”（背后机构是美国政府支持的“苏联各族人民争取自由美国委员会”）的反苏反共宣传立下了赫赫战功^[24]；美国中情局等机构曾屡次（直接或间接）秘密资助某些特别类型图书的出版与发行，《纽约时报》（1977）曾报道过：“中情局至少参与翻译、出版了 1000 本以上的图书。”^{[24] (267)} 为了建构健康良好的国际形象，美国负责意识形态与国家安全的机构在文化艺术领域也一向表现卓越，并确立“抽象表现主义能够成为帝国的载体”的观点^{[9] (288)}。有资料记载：“以波洛克等人为代表的美国抽象画家，在经过了从 30 年代下半叶到整个 40 年代的努力后（包括艺术家和批评家，特别是格林伯格的努力），已经形成了西方最强有力的艺术运动之一。只有到了 50 年代之后，这个运动才被美国政府所利用，并在一定程度上成为冷战的武器。”^[25] 1950 年底，20 世纪美国乃至西方最重要的艺术理论家之一克莱门特·格林伯格加入了美国中情局麾下的“美国文化自由委员会”（American Committee for Cultural Freedom），并因此成为 70 年代以来西方学界抨击的对象，当时圈内还一度流行所谓的“Clebashing”（类似于“克莱门特大批判”）。这个典型案例表明：美国政府机构早已经将敏锐的意识形态触角熟练地伸

进了文化艺术领域。由此延展开去，在政治文化视域下，艺术品、艺术理论、影像艺术与动画制作等等，这些都具有了超越形象本体的意识形态符号意义与象征价值，成为阿尔都塞所提出的“意识形态国家机器”，能够询唤起民众的认同感、归属感与参与感，从而为权力阶层在思想、文化空间领域争夺国际核心地位与主导话语权。吉奥夫·皮尔森就提到，20世纪40年代的英国民众“担心当时的年青一代，……担心好莱坞电影的流行妨害了英国的传统生活方式”^[26]。

当然，以好莱坞为中心的美国影视界也有不少制作人、导演与演员张扬反主流、去政治化与去中心化的姿态，信仰艺术自治，秉持价值中立的立场。部分评论家或许认为，过于从政治文化角度束缚与解读美国成人向动画艺术中的政治意味与思想导向，难免会陷入基于“冷战思维”的“阴谋论”嫌疑，甚至犯了苏珊·桑塔格《反对阐释》中所批评的毛病，即试图“另建一个意义的‘影子’世界”^[27]。然而马尔库塞早就指出，“新感受力已成为一种政治因素”^[28]，其背后隐含的观念是：“不是美学体现了政治，而是美学本身就是政治”^{[27](4)}。诸多事实均在表明，具有现实主义观照意识，以嘲弄、批判与反思为目的的成人向动画很难不关涉政治性内容与话题，其本质都是某种意识形态立场或价值判断的结构性生成与生成性表征。那么，动画艺术领域的参与式政治文化现象又何以发生？

除了前述来自漫画的“小丑特权”，美国好莱坞素有以影像媒介隐射政治的讽喻传统，而动画在本质上是一种类型电影、一种表意机制、一种以主观重构客观的路径与手段，故而就工具逻辑来看，媒介性、功能性的身份注定动画与政治的关系千丝万缕。同时，政治生活的日常化演绎了参与式政治文化的世俗化与传播性。美国的政治教育已经渗透到学校的课程设计与日常教学中，民众对政治与国家的关心、参政议政的意识也因参与总统竞选投票、工会社团组织等形式而存在。美国一直重视“公民教育”，在20世纪80年代里根总统发表的《国情咨文》中，就强调要建立以“爱国、修养、……纪律”为主要内容的“国民精神”。^[29]还有学者经过实践分析指出，美国并非没有思想政治教育，只是这一教育通常具有自身的特色，比如“通过课堂教学的内容强化加以灌输（观点），在各种人文课程中有鲜明的导向”，以及“通过各种研讨会，讲座和参观等形式，引导学生参与到意识形态的自我强化过程中来”^[30]，等等。此外，舆论环境的相对宽松也给艺术家们更多空间来借助动画的形式进行媒介舆论，甚至以动画来参与国家治理的机会。特别值得一提的是，自特朗普2017年入主白宫后，《辛普森一家》当年发行的2分钟短片《双普记》（戏仿狄更斯《双城记》）中，就借特朗普从噩梦中惊醒的机会喊出了那句“你的所作所为就像一个自恋狂，64%—67%的（美国）人都讨厌你”，抒发了美国部分持不同政见与立场的民众们的心声，也燃烧了他们愤怒的情绪。动画中意义自反的讽刺与宣泄，为制作者（传播者）与观众（受众）都提供了一条释放情绪、发出声音与表达观点的渠道或途径，当过激的能量通过游戏性的方式得以消解时，反而在一定程度上维持了舆论稳定。

不过最后还应该指出，具有商业底色的成人向动画无疑是政治权力、价值立场、资本逻辑与时代性观念趣味等众多因素角力的产物，它对现实政治文化的镜像功能、批判程度与反思空间自然具有一定的局限性。即便是镜像，也许只是一面凹凸镜，映照出一种与现实真相互文的艺术真实，建构出一个与现实世界并行不悖，或具有预言性，或具有寓言性，或具有参照性的游戏世界。如同德勒兹所说，“电影把世界本身变成某种非现实物或某种叙事；通过电影，这个世界变成了自己的影像，而不是一个影像变成了世界”^[31]。结合鲍德里亚的拟像理论，生活于“超真实”当下社会的我们始终不应忘了一个最基本的事实，那就是：虚构般美好的事情，永远只能在虚构的媒介中达成。

参考文献：

- [1] Theodor, W. A. (1984). *Aesthetic theory*, London: Routledge & Kegan Paul.
- [2] [德] 彼得·比格尔·先锋派理论 [M]. 高建平, 译. 北京: 商务印书馆, 2005: 103-175.
- [3] Talcott, P. & Edward, A. S. (1951). *Toward a general theory of action: Theoretical foundations for the social sciences*, Cambridge: Harvard University Press.

- [4] 徐坤. 身份政治: 美国电视动画的商业文化 [J]. 东南传播, 2022 (6): 48-52.
- [5] 刘勇. 大追寻: 美国媒体前沿报告 [M]. 上海: 上海远东出版社, 2002: 58.
- [6] [法] 雷吉斯·迪布瓦. 好莱坞: 电影与意识形态 [M]. 李丹丹, 李昕晖, 译. 北京: 商务印书馆, 2014: 22.
- [7] Joseph, J. F. (2013). Introduction. In Joseph, J. F. & Timothy, M. D. (eds.). *Homer Simpson ponders politics*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1-9.
- [8] [美] 特里西娅·詹金斯. 好莱坞内部的中情局 [M]. 蓝胤淇, 译. 北京: 商务印书馆, 2015: 11.
- [9] [英] 弗朗西丝·斯托纳·桑德斯. 文化冷战与中央情报局 [M]. 曹大鹏, 译. 北京: 国际文化出版公司, 2002: 293.
- [10] [美] 加布里埃尔·A·阿尔蒙德, 小 G·宾厄姆·鲍威尔. 比较政治学: 体系、过程和政策 [M]. 曹沛霖, 郑世平, 公婷, 陈峰, 译. 上海: 上海译文出版社, 1987: 29.
- [11] [美] 路易斯·贾内梯. 认识电影 [M]. 焦雄屏, 译. 北京: 北京联合出版公司, 2017: 358.
- [12] Roopali, M., Sarah, B. & Herman, G. (2019). *Racism postrace*. Durham and London: Duke University Press.
- [13] [英] 约翰·斯道雷. 文化理论与大众文化导论 [M]. 常江, 译. 北京: 北京大学出版社, 2019: 224.
- [14] [法] 西蒙娜·德·波伏娃. 第二性 [M]. 郑克鲁, 译. 上海: 上海译文出版社, 2011: 9.
- [15] 汪民安. 文化研究关键词 [M]. 南京: 江苏人民出版社, 2011: 412.
- [16] 陆扬, 王毅. 文化研究导论 [M]. 上海: 复旦大学出版社, 2018: 328.
- [17] 王北固. 好莱坞的政治学·序 [M]. 南京: 南京大学出版社, 2013: 1.
- [18] [法] 达尼埃尔·亨利·巴柔. 形象 [A]. 孟华, 译. 孟华. 比较文学形象学 [C]. 北京: 北京大学出版社, 2001: 153-196.
- [19] Brian, D. 'Matt groening'. Mother jones. Retrieved March 20, 1999, from <http://www.motherjones.com/arts/qa/groening.html>.
- [20] 佚名. 为什么说《南方公园》准确地抓住了我们这个时代的愤怒 [EB/OL]. 焦点中国网. <http://www.centrechina.com/biz/56939.html>.
- [21] 库艺术. 卢西奥·丰塔纳: 我想扩展空间, 创造一个新的维度与宇宙相连 [EB/OL]. 搜狐网. https://www.sohu.com/a/279169158_696292, 2018. 12. 2.
- [22] Timothy, M. D. (2013). Aristotle's politics and the virtues of springfield. In Joseph, F. & Timothy, M. D. (eds.). *Homer Simpson ponders politics*. Lexington: University Press of Kentucky, 29-43.
- [23] [古希腊] 亚里士多德. 政治学 [M]. 颜一, 秦典华, 译. 北京: 中国人民大学出版社, 2003: 4.
- [24] 卫安. 外国情报史 [M]. 北京: 时事出版社, 1993: 148.
- [25] [美] 克莱门特·格林伯格. 艺术与文化·再版后记 (二) [M]. 沈语冰, 译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2015: 413.
- [26] [英] 安吉拉·默克罗比. 后现代主义与大众文化 [M]. 田晓菲, 译. 北京: 中央编译出版社, 2001: 240.
- [27] [美] 苏珊·桑塔格. 反对阐释 [M]. 程巍, 译. 上海: 上海译文出版社, 2011: 8.
- [28] Herbert, M. (1969). *An essay on liberation*. Boston: Beacon Press.
- [29] 冯增俊. 当代西方学校道德教育 [M]. 广州: 广东教育出版社, 1997: 215.
- [30] 刘琳. 美国高校的思想政治课教学 [J]. 红旗文稿. 2013 (17): 35-37.
- [31] [法] 吉尔·德勒兹. 电影 1: 运动-影像 [M]. 谢强, 马月, 译. 长沙: 湖南美术出版社, 2016: 92.

[责任编辑: 谢薇娜]