

# 论张光宇艺术作品中京剧元素的运用

文 / 申雪莉

张光宇是位“大美术家”，他一生涉及的艺术门类很广，如工艺美术、漫画、插图等。他的绘画风格没有固定程式，对其艺术生涯有重要影响的是中国传统戏剧——京剧，他不同时期的作品中均有京剧元素的运用。他从京剧中提炼出了自己的艺术语言，并使其达到了炉火纯青的地步。本文主要分析他不同时期作品中的京剧元素，从而对他的整体艺术风格和价值有更为深刻的认识。

张光宇出生于中医世家，后到上海求学，在他的住处附近有著名的新舞台剧场（上海戏剧改良的产物，主要编演京剧），那是张光宇经常溜进后台看演员画花脸，并完全被这种艺术形式所吸引。新舞台台柱之一张德禄因发觉张光宇的才气而将其介绍给布景师张聿光，从此张光宇在新舞台剧场一边学习绘制布景一边受到戏剧的熏陶，开始了自己的艺术生涯。

## 一、对艺术的探索——京剧元素的最初应用

张光宇没有受过正规美术的训练，完全是在实践中成长起来的艺术家。他早期的艺术作品主要受到了京剧的影响。从1918年的钢笔画《凤凰山》和《汾河湾》这两件作品中可以看出，他的领悟和自学能力特别强，他很擅长把握动态的艺术，他笔下的戏剧人物无论是动作还是神态都很形象，显示出了扎实的基本功。《汾河湾》是京剧的名戏，从张光宇的作品中我们可以看到故事的发展，听到两主人公心灵的感受。薛仁贵在看到妻子房里有男鞋时，不仅怒骂妻子柳迎春不贞，还愤怒地把起刀来欲杀其妻。而妻子很莫名其妙，不知是何事惹怒了丈夫，使他态度大变。作者通过薛仁贵愤怒的眼神和柳迎春惊慌的眼神来揭示彼此复杂的心理，再配以动作的刻画，使整个画面立即生动起来，可见张光宇对戏剧相当了解并把握得很到位。该作品的另一个亮点是他的个性签名，“光”字最后一笔不仅和“宇”字相连，而且还使其顺势延伸到画面右面，这样就起到了画龙点睛的效果，使整个画面有了依托，人物形象不再是悬空的感觉，而变得很踏实稳重了。一个签名也能看出张光宇对艺术敢于打破常规，寻找新的突破。

1925年，上海发生了反帝爱国的“五卅”运动，张光宇亲眼目睹了帝国主义的残暴和爱国人士的英勇反抗，这时他的作

万方数据



《望求老丈把冤伸》

钢笔画《汾河湾》

品不再是纯粹的写实主义，他从关注艺术的艺术性转向关注艺术的社会性，故创作了《望求老丈把冤伸》来发泄对帝国主义的不满。这件作品用了戏剧的手法表现，但不同的是，该作品有了自己的艺术创造，不再是客观地描写戏剧里的人物和情节，而是借用戏剧里的人物和情节表达主观的情感，达到对现实的讽刺。“光宇想的和画的是什么呢？光宇的漫画作品向我们说明这个问题：他用忧伤的感情观察时局，用同情的态度对待请愿学生，用轻蔑的笔调嘲弄那时的残民者。”<sup>[1]</sup>当然这种艺术表现形式并不是张光宇的独创，早在1918年沈泊尘的《诸葛亮挥泪斩马谡》，便借用京剧《斩马谡》的情节和人物，采用的是中国传统人物画的线描法，揭露了北洋军阀政府表面禁烟的欺骗性。张光宇的这种艺术手法也受到了沈泊尘的影响，1928年他曾发文说：“我们且把他（沈泊尘）的作品，再来披读一下到底有多少力量，你可以感受得到他是一位天才的线条的黑白画家啊。”<sup>[2]</sup>张光宇披读的是他作品的思想性、反映和揭露社会的功能性及漫画创作的技法性。

1928年的漫画作品《南方花旦与北方花旦》，主要反映的是南方（上海）和北方（北京）京剧的差异。由于文化背景和区域观众的审美取向不同，北方的京剧仍然是传统的剧目，上海是



虎将》等，该系列作品开创了用京剧的形式表现政治名人的先例。他这种手法不仅幽默风趣，而且装饰意味浓厚，更形象地呈现了人物的特征。如作品《吴稚晖像》，张光宇夸张了吴稚晖的脸，但是胡须和头发的两鬓很形象地表现了吴稚晖的特征，使人一眼就能认出此人是吴稚晖。“戏脸更为面部之重要装饰，举凡历史上一切人物之性格及他的行为，都在戏脸上，用巧妙的方法传出。”<sup>[7]</sup>吴稚晖的着装和手中的破扇，是典型的济公形象。作者把吴稚晖比作济公，是由于他有与济公的相似特征，都学问渊博，视金钱为身外之物，好善乐施。他虽然关心国事，但不做官，这在当时的社会背景下是很难得的精神。但1927年后吴稚晖认为中共和苏联的合作会危害中国的发展，所以从北伐战争结束后他开始积极反共。因此，张光宇笔下的济公并不像我们意识中的“破帽破鞋破垢衲衣”，至少吴稚晖没有“破帽破鞋”，他还没有完全达到济公的境界，张光宇讽喻了他的思想并没有随着时代的变化而前进。这时期他漫画中的装饰性和京剧元素的应用，并未削弱其漫画的思想性和社会性，反而更有可读性。

### 三、京剧元素运用的纯熟

抗日战争中，上海沦陷后，张光宇避居香港，但仍然从事与漫画相关工作。1941年香港沦陷后他辗转内地，经过颠沛流离的逃亡生活，后于1944年冬到达重庆，并暂住在北温泉。他终于得以喘息，创作了连环漫画《西游漫记》。《西游漫记》借《西游记》的故事进行了“故事新编”，讽喻了当时的社会现状。廖冰兄说：“最能体现光宇先生其人其艺的应当是他的《西游漫记》。”<sup>[8]</sup>该漫画不仅在艺术表现上有新的突破，而且曲折隐晦地讽刺了当时的社会现状。《西游漫记》中的人物形象，完全没有了先前模仿的珂氏痕迹，张光宇的艺术语言已经相对成熟，孙悟空的形象吸收了中国传统的京剧元素。从张光宇的孙悟空形象中能想到“赛活猴”郑法祥，他于1929年在上海演出连台本戏《西游记》深受好评，他扮演的孙悟空达到了出神入化的地步。作为“票友”的张光宇不仅吸收了一些京剧元素，还进行了艺术创造，使孙悟空有了现代主义的特征。《西游漫记》虽然装饰性极浓，但并没有妨碍其讽刺意味的表达。正如张光宇所说：“漫画艺术并不限于适度的装饰性与夸张性，只要不削弱漫画本事的意义和它的讽刺效果。”<sup>[9]</sup>

《西游漫记》不仅是装饰艺术家值得参考的资料，也是后来动画片《大闹天宫》人物造型设计的蓝本。20世纪60年代的《大闹天宫》之所以成为无法超越的经典，与人物造型设计是分不开的。万籟鸣导演也是看到张光宇的《西游漫记》，才邀请张光宇为《大闹天宫》设计人物造型。“余作《西游漫记》时深受各种影响，如编剧、分幕以及色彩的运用等都加以注意……后来美术片厂请我设计《大闹天宫》的人物造型时就比较的熟练了。但这里要注意的，我不是专门模仿所谓西洋的东西，其中是有我们的民族特色在内质之。”<sup>[10]</sup>他设计的人物不仅性格特征鲜明，

而且极具中国民族特色，如二郎神的造型是根据他的性格特征表现的，“威风俊秀，骄纵蛮横，一幅冰冷的面孔”的特征都体现在面部。张光宇很巧妙地用传统京剧中的戏脸艺术来塑造人物形象，使动画形象具有了民族特色。

作为动画的主角——孙悟空的形象已经深入人心，成为可以与美国的卡通形象米老鼠相抗衡的动画人物。法国的《世界报》评论说：“《大闹天宫》不但具有一般美国迪斯尼作品的美感，而造型艺术又是美国迪斯尼作品所做不到的，它完全表达了中国的传统艺术风格。”孙悟空的形象后来成为动漫艺术创作中的标准加以借鉴。1963年万籟鸣画的《孙悟空三打白骨精》中的孙悟空参考了张光宇的设计，张仃于80年代设计的《哪吒闹海》造型也深受其影响。“我的感觉是，看《哪吒》会想起张光宇，甚至可以说，不论漫画、美术片角色造型和装饰美术设计等方面，张仃都是受‘光宇学派’影响而又发扬了这一学派的第一人。”<sup>[11]</sup>经过近50年的洗礼，《大闹天宫》仍旧没有消减他在中国动画界的影响。2011年上映的3D版的《大闹天宫》仍然延续了张光宇的京剧脸谱造型，这已经成为一个特定的艺术符号跨越了时间的淘漉成为永恒的经典。

综上所述，京剧艺术的影响始终贯穿于张光宇的艺术生涯中，即便是他的晚年之作——水墨画作品《定军山》、《金钱豹》和《一个筋斗云十万八千里》，也是京剧题材，可见京剧艺术对张光宇一生持久的影响。从早期的京剧写实艺术到对中西艺术结合的探索再到艺术语言的成熟，都离不开他对京剧艺术的理解、吸收和消化，京剧艺术也使他找到了属于自己的独特绘画语言——装饰风格。他的装饰不是为了装饰而装饰，而是为了“真”和“拙”。“艺术的至性在真，装饰得无可再装饰便是拙”<sup>[12]</sup>他的艺术也给我们以启示：民族的才是世界的。我们必须在中国传统文化基础上，探索新的艺术语言，开辟新的艺术道路。

注释：

[1]黄苗子.画坛师友录.北京:生活·读书·新知三联书店,2007.381页

[2]张光宇.黑白画家——沈泊尘.上海漫画,1928(18)

[3]黄士英.谈谈漫画.见:申报,1933-11-08第4版

[4]汪子美.中国漫画之演进及展望.漫画生活(13),上海美术生活杂志社,1935

[5]张光宇.遵义考古小记.华侨日报,民国三十七年四月十日版。

[6][7]张光宇.戏脸艺术.见:时代,1934(05:05).转引自:唐薇.张光宇文集.济南:山东美术出版社,2011.80页

[8]廖冰兄.辟新路者.装饰,1992(04)

[9]张光宇.西游漫记.北京:人民美术出版社,1958

[10]唐薇.张光宇文集.济南:山东美术出版社,2011.187页

[11]黄蒙田.艺苑交游录.广东:岭南美术出版社,1985.59页

[12]张光宇.张光宇绘民间情歌.自序.济南:山东画报出版社,1998

作者简介:申雪莉,上海大学美术学院硕士研究生

编辑:郑钢岭