

南京师范大学

硕士学位论文

国产动画《大闹天宫》的装饰美学特征及成因探讨

姓名：陈辞

申请学位级别：硕士

专业：动画设计

指导教师：凌清

20100510

摘 要

国产动画《大闹天宫》是一部经得起推敲的动画艺术片，从1960到1964年，用了4年创作完成，如今整整46年过去了，无论我们用多么苛刻挑剔的眼光来审视它，仍是值得我们学习的动画经典。

《大闹天宫》的设计者大胆地创造意境美，将意境引入虚拟性极强的动画艺术中。在人物塑造上充分学习和借鉴了我国传统戏曲艺术的表现手法，并且广泛的吸取了敦煌壁画、民间年画、民间木刻和民间美术工艺的艺术特点，使得整部影片充满浓郁的装饰风格。本文通过单个画面来进行具体分析，经典镜头作为依据来穿插。通过这样的解剖、分析，基本上较完整的说明了装饰美学的运用给国产动画影片带来了巨大的成功。

从装饰美学特征上探讨象征性的图形符号，理想化的色彩组合，民族性的韵律装饰，通过这些艺术手段在片中的运用，来说明装饰艺术带给国产动画设计理念。艺术形式的不断创新，形式和材料的不断更新和变化，是动画艺术不断丰富和发展的前提，只有形式和内容的相互补充才能实现动画的提升。

人为因素、历史因素、民族元素与外来艺术的融入是《大闹天宫》这部影片装饰美学特征的成因。这部动画片无论是作品本身、时代影响和画家个人的主动接受方面来看都是一部分受到外来绘画影响的作品，是一部具有中国传统意味又有现代感的影片。

《大闹天宫》中装饰艺术的研究，如传统纹样、戏曲脸谱、石窟壁画这些象征性图形符号的使用；场景、角色、情节的色彩组合设计；道具、京剧的点缀，说明中国动画要保持自己独树一帜的民族特色，必须通过自身的文化优势，将传统的艺术形式“拿来”继承和创新，借鉴中华民族的传统文化，张扬民族风格，是中国动画创作和发展的必由之路。

关键词：《大闹天宫》，装饰艺术，继承创新……

Abstract

China-made animation, "Havoc in Heaven," is a stand the scrutiny of the animation art films, from 1960 to 1964, spent four years of completion of its creation, and now a full 46 years later, no matter how harsh we use a critical eye to look at it is still that we can learn animation classic.

"Monkey King" bold designers to create artistic beauty, the mood of the introduction of a highly animated virtual art. In the full characterization and learn the art of Chinese traditional opera performance practices, and draws a wide range of Dunhuang murals, folk paintings, folk art wood carving and folk art technology features, making the whole film is full of rich decorative style. In this paper, a single screen to carry out a concrete analysis of the lens as the basis for the classic interludes. Through this anatomy, analysis, basically a more complete description of the decorative aesthetics of animated films made use of to bring about a great success.

From the decorations on the aesthetic features of the graphic symbol of the symbolic, idealized color combinations, ethnic rhythm decoration, artistic means through which the use of film to illustrate the decorative arts to bring Chinese-made animation design. Art form of constant innovation, constant renewal of forms and materials, and changes are continuously enriched and developed animation art a prerequisite, only the form and content complement each other in order to achieve the animation improved.

Human factors, historical factors, ethnic elements and foreign arts integration is the "Monkey King" film decorative aesthetic characteristics of the causes. This cartoon, whether the work itself, times the individual impact and artists are all part of the initiative to accept in terms of influence by external painting works, one with Chinese traditional means that there are modern movies.

"Monkey King" in decorative arts studies, such as traditional patterns, opera mask, symbolic murals of these graphical symbols used; scenes, role, color combinations plot design; props, Peking Opera embellishment shows that the Chinese animation to maintain its own unique national characteristics, we must through its own cultural superiority, the traditional art form, "brought" inheritance and innovation, drawing on traditional Chinese culture, Zhang Yang nation's character, animation creation and development of China's the only way.

Key words: "Monkey King", decorative arts, inheritance, innovation ...

第1章 绪论

1.1 国产动画的装饰美学风格研究

动画是一门综合的艺术,所谓综合艺术,就是包含多种艺术门类,视觉艺术和听觉艺术是构成动画艺术表现的基础。各种造型元素组成了动画视觉艺术,音乐对动画艺术起烘托甚至重塑的作用,共同构成了动画艺术本身。

国产动画电影曾经创作了动画精品,形成了独具特色的装饰美学风格。我国动画前辈的创作获得国际上广泛赞誉并形成了重要的动画流派。在对20世纪享有“中国学派”美誉的动画作品的画面及声音效果进行分析时发现,这些被国际上广泛称赞的优秀影片当中都蕴含着浓郁的民族装饰性。在这些动画作品中,以独特的民族装饰性构成了其鲜明的艺术风格,给观众留下了不可磨灭的印象。由此可见,我国动画艺术装饰性的研究是十分有必要的。^①

现今,对我国动画艺术装饰性的理论研究体系尚未形成,那么我们只有根据装饰艺术中对“装饰性”概念及范畴的解释,来建立对动画艺术装饰性的初步印象。在《哲学大辞典》中把“装饰性”解释为“艺术品,特别是工艺美术品所具有的对生活起美化、修饰、装点作用的独特的审美性”。^②并把“装饰性”分为三类:第一是指依附在服装、器皿、家具、车辆、书籍等实用物品的各种花纹、线条、图案、画象等的审美属性;第二是指作为艺术作品中的辅助部分如建筑物上的浮雕,戏曲中的脸谱和服装花纹,音乐曲调中的装饰音等的审美属性;第三是指人在日常生活中用来点缀生活环境的艺术品,如壁画、陈设工艺品等的审美属性。“装饰性”是艺术作品或作品的某部分所具有的特定的起装饰作用的审美特征和审美属性,“装饰性”体现于各类造型艺术中,使之具有独特的美感。在动画艺术中,我们可以通过分析作品的象征性图形符号、理想化色彩组合和民族性韵律装饰等等,来感受我国动画艺术中所体现出来的浓郁的民族装饰性。

1.2 《大闹天宫》中装饰美学特征的列举

我国动画艺术中《大闹天宫》是一部“老少咸宜”的动画片,不仅孩子们都喜欢,就是那些看过原著看过戏曲的成年人也能在片中找到乐趣。这部动画片让外国观众

^① 曹迪 李雷 《我国动画艺术中的装饰性研究》中北大学学报,2009,3

^② 冯契 《哲学大词典》上海辞书出版社 1992 1619

享受到了一次富有东方神韵的视觉盛宴，令他们叹为观止。《世界报》曾感叹：“《大闹天宫》不但具有一般美国迪士尼作品的美感，而造型艺术又是迪士尼的美术片做不到的，即它完美的表达了中国的传统艺术风格。”^⑥《大闹天宫》利用装饰的手段很多是从京剧艺术中吸取来的。片中的其他形象更是博采众长，有的来自古代的铜器、漆器等出土的文物，有的来自敦煌壁画、民间年画，还有的一些是从庙堂艺术、印度绘画中吸取的灵感。

例如，动画人物形象设计借鉴脸谱图案的表现手法，带有强烈的装饰意味。通过取形来达到寓形，是脸谱图案的常用表现手法，中国动画的形象设计也使用了这种手法。动画片《大闹天宫》中的孙悟空形象就是借鉴了脸谱图案的形式，并在脸谱图案的基础上延续并简化，着重于面部表情的刻画和色彩表现。

《大闹天宫》中的道具造型从我国三代铜器、汉代画像石、六朝造像，以及民间皮影、玩具等多方面汲取营养，融会贯通，化而用之。进而通过夸张想象突破它，又创出自己的造型风格。在《大闹天宫》中孙悟空跑到太上老君的兜率宫偷吃仙丹，在兜率宫的老君炉的道具造型就是从古代铜器中演变而来。

对于《大闹天宫》的装饰美学特征的研究，本文在后几章做了详细的阐述。分析研究装饰美学特征对于国产动画的文化和渊源。

1.3 研究《大闹天宫》的目的和意义

现今国产动画数量有了大幅度提升，但质量不能尽如人意，尤其缺乏自己的艺术风格，通过本课题的研究可以对民族动画的形式探索进行有益的思考。《大闹天宫》的美术设计是我国著名的装饰画家张光宇担当，他不光关注着中国传统装饰艺术还积极的将外来文化融入自己的作品中，除了将传统的艺术形式“拿来”之外，还十分注重形式与内容的结合。

我们受本民族的文化滋养，在审美尺度上还是与国产动画较亲近，更熟悉具有中国特点的动画艺术表现形式。选择《大闹天宫》中的装饰美学进行研究课题，是针对目前国产动画存在的不足，装饰理论在动画中暂无完整的、系统的研究。本文能进一步完善动画理论学科建设，对于我国动画保持自己的艺术风格有很高的实践意义。

^⑥ 转引自张慧临《二十世纪动画艺术史》，陕西人民美术出版社，2002年版，第77页

第2章 《大闹天宫》的装饰美学特征

2.1 《大闹天宫》中装饰性图形符号的运用

2.1.1 戏曲脸谱图案对《大闹天宫》中形象塑造的影响

戏曲脸谱是一种图案化的艺术，它的一个特点就是运用象征、变形、夸张的表现手法，在艺术的处理、突出对象的特征。脸谱的处理主要是以意确立形象，形象寓于意中。因此，戏曲脸谱在表现对象的皮肤颜色、五官和肌肉纹理时，虽然都有一定的生活依据，但必须经过造型与色彩方面的夸张、变形等艺术处理。脸谱图案的变形包括两层意思，即取形和离形。离形，就是不拘于生活的自然形态，敢于装饰夸张。取形，就是要讲究章法，把脸部一些重要部位的色彩、线条，巧妙地组织、归纳到一定形的图案中来。取形还有一个更高的追求，就是要倚神，要性格化。^④现实生活中的人物当然没有脸谱那样的色彩和造型，但设计者可以根据生活中人物的精神面貌和身份特征等进行概括、夸张。脸谱图案的性格化表现，就是要表现出符合人物性格的基本神气，它是图案色彩和纹样的综合效果。

我国的动画人物形象设计借鉴脸谱图案的表现手法，采用的多是民间色彩体系，原始朴实，带有强烈的装饰意味，富有本原文化色彩。通过取形来达到寓形，是脸谱图案的常用表现手法，中国动画的形象设计也使用了这种手法。动画片《大闹天宫》中的孙悟空形象，借鉴了脸谱图案的形式，并在脸谱图案的基础上延续并简化，着重于面部表情的刻画和色彩表现。这种刻画具有内在涵义的美，是由形象的品格所决定的，《大闹天宫》中设计者对于孙悟空的面部刻画，不仅可以突出的性格、身份，还有助于表达主题。

《大闹天宫》中的孙悟空长着一双锐利的金睛火眼，勾象形脸，尖嘴，翻鼻孔，一副活泼可爱的猴子模样。同时，又于人们心目中那个敢于踢天打仙、追求自由、正直刚勇的孙悟空，在性格特征、个性气质、人生命运等方面有诸多的吻合之处，这样才真正的突出了孙悟空内在的精神气质。显而易见，《大闹天宫》中的孙悟空形象是拟人化了的“猴子”，其面部形象的设计是在真猴的面部形象上借鉴了京剧脸谱设计而成的（见图2.1、图2.2）。这种手法显然有别于现代西方的动画片，具有很强的民族和民间特色。

通过设计者对孙悟空的精练简化，把本来比较烦琐的脸谱图案仅用了几个色块重新进行组合，使孙悟空的面貌既有着京剧脸谱的视觉美感，又具有现代审美的简洁风

^④ 转引赵炎龙《本土图案元素对中国动画创作的启示》郑州轻工业学院学报，2008，4



图2.1



图2.2

格。脸部色彩的运用同样也参照了京剧脸谱的用色，眼睛、面部是情绪、心理的窗户，因此脸谱是观众的视觉中心，脸部中央用红色勾画成“心”形，或称“倒栽桃”形，表示它忠勇敢直，是一个有血性的勇烈角色（见图2.3）。^⑤动画形象的创作多用单纯的色彩渲染、拼贴组合，并赋予神秘的隐喻情感，具有伦理价值，观众从形象上就可以分辨出这个角色是聪明还是愚蠢、是英雄还是坏人、是受人爱戴还是令人厌恶。^⑥这种判断是基于脸谱中所运用特定的色彩和形象对人物的身份、格调所作出的价值判断。



图2.3

^⑤ 徐志伟 刘素村 《大闹天宫》造型艺术看现代中国动画创作，电影评介，

^⑥ 赵炎龙《本土图案元素对中国动画创作的启示》郑州轻工业学院学报，2008，4

中国动画的代表之作《大闹天宫》全方位地吸收借鉴并充分地运用了中国艺术的写意精神与戏剧化的艺术方式的典范。其造型借鉴了京剧申猴子的形象其面部的脸谱特征明显似猴又不仅仅是猴，白底红心绿眉——一方面凸现了猴子的脸部特征，另一方面又形似一枚桃子既呼应了孙悟空的猴子本性。通过明快的民间色彩搭配体现出孙悟空调皮可爱的性格特征。而在孙悟空的动作表现上，动画前辈们深入京剧团直接观摩学习猴戏，从而亲自体验其动作进行设计。著名动画导演严定宪在回忆起《大闹天宫》时曾谈到，一位京剧表演艺术家给他们提出的动作设计意见“你们不要把孙悟空设计成人，他毕竟是只猴子要勾着肩。你要让它像人一样挺起胸就不对了”。而正是通过对这些动作特质动作细节的把握一个结合了人的情感，神的威武猴的顽皮的孙悟空横空出世了。导演万籁鸣用八个字称赞他“神采奕奕、勇猛矫健”。^⑦

我国传统动画的造型受戏中脸谱化化妆方法的影响，注重对动画的角色进行脸谱化处理，让人一看形象即知善恶或者身份。我国戏曲注重角色的化妆，脸谱的颜色分红、黄、蓝、白、黑、紫、绿、银等，各种颜色内含一定的象征性，且各具妙用，比如红色表现忠勇正直，水白色象征阴险疑诈，神怪脸则多用金银色。丑角脸谱面部化妆用白粉在鼻梁眼窝间勾画脸谱。像《骄傲的将军》中的奸臣的脸谱中，尖嘴、小眼睛、八字眉的形象是典型的丑角形象。《张飞审瓜》中的动画角色带有明显的戏曲的影子，反面角色姚得布吸取了戏曲中表现丑角的脸谱化设计，面部鼻梁到眼窝的化妆明显是白色，嘴唇下角有一颗的黑痣，塑造出角色那种卑鄙好色的丑恶形象（见图2.4）。



图2.4

^⑦ 万籁鸣口述，万国魂执笔《我与孙悟空》，北岳文艺出版社，1986年版，134页。

《张飞审瓜》中的主角张飞则身穿盔甲，手握宝剑，面部化妆运用黑、白、浅红三色勾勒，也是戏曲中脸谱的变形（见图2.5）。《八百鞭子》中贪财、残忍的财主也是眼圈周围有醒目的白色，一看即知是反面角色。类似的例子在动画艺术中还有很多。由此看出戏曲脸谱对于我国动画角色造型的影响。



图 2.5

中国戏曲艺术从总体故事情节到人物化妆、动作及音乐、道具、背景等元素，在发展中形成了鲜明的形式规范。除脸谱图形对中国动画创作发挥了重要作用外，戏曲套路的动作也对动画人物的动作设计有深刻的影响。中国动画创作对本土戏曲艺术的借鉴和再利用，还有待于设计者认真研究。

2.1.2 本土传统纹样对《大闹天宫》中形象塑造的影响

除了戏剧脸谱图案，本土纹样对中国动画创作和风格的形成也发挥了举足轻重的作用。当今中国动画借鉴本土纹样再创作不能脱离传统，必须根据大众的欣赏要求，仔细探寻我国丰富的文化遗产，了解本土纹样的发展规律和时代风格、民族特点，取其精华，去其糟粕，才能在传统的基础上创作出能够代表时代特色和民族风格的动画作品。从已有的中国动画角色设计中可以看出，设计者借鉴了大量的本土传统纹样元素，发挥想象力和创造力，运用装饰、写实、夸张等手法创作出风格各异的动画形象。当然，利用传统纹样不是简单地照抄照搬，而是对它进行再创造，是在理解的基础上，以设计者的审美观念对传统纹样中的元素加以改造、提炼和运用，使其富有民族特色，体现民族个性。《大闹天宫》是中国新时期动画剧创作的一部重头戏，人物角色造型

总设计者张光宇先生将民族民间美术与他自己的绘画风格有机结合,创作出的动画形象突显出浓郁的民族气息。其中,“龙王”的造型就受到传统图案中最有代表性的“龙”纹样的影响。中国传统纹样擅长把时间与形象属性完全相异的各类事物综合成一种更理想、更完美、更生动的图案,是现实与想象、理念与审美的巧妙结合。“龙”纹样(见图2.6)

龙是多种鸟兽形象的综合,体态丰腴,形象丰满,鹿角、驼头、兔脚、蛇颈、蜃腹、鱼鳞、鹰爪、虎掌、牛目等肢体器官齐备,十分富丽,气派雄壮,形态或奔驰、或飞腾,写实的风格中带有适度的夸张,形神兼备,浪漫洒脱。⁸在《大闹天宫》中,“龙王”的形象(见图2.7)就出自传统纹样,通过联想,对角色原有的素材进行重构、强化,结合纹样的基本特征进行再创造,同时也简化了许多复杂的结构。太乙真人等形象设计也吸取了中国门神画、壁画里的传统纹样素材,采用装饰风格,简练的线条,配以青、绿、红等色彩,使人们感到常见又新鲜,既有传统的東西,又在其基础上提炼,突出了人物鲜明的性格色彩,各个角色相互衬托、补充,相得益彰。中国动画角色的创作体现了一种整体美,形式上追求完整和谐,呼应传统纹样的美学特点。



图 2.6



图 2.7

“在虚无缥缈的天空,云彩中有一片金阙银銮,其中一座金钉攒玉户,彩凤舞朱门的凌霄宝殿,它复道回廊、三檐四簇,殿中,有一个天国的最高主宰——玉皇大帝。”⁹为了体现出人物至高无上的权威性,设计者分别从人物比例、镜头运用和服饰设计上都给予了考虑。在人物比例的设计上,玉帝的身型足是其他人物的4至5倍。通过身型体积的悬殊起到了暗示玉帝位高权重的作用(这也是隋唐及其以前人物画中表现帝

⁸ 赵炎龙《本土图案元素对中国动画创作的启示》郑州轻工业学院学报,2008,4

⁹ 转引 李敏《大闹天宫》场景中建筑造型的文化内涵 通化师范学院学报,2007,11

王时常用的手法），使得设计意念能够直观的传达给观众。再者，通过频繁地对玉帝使用仰视的镜头来进一步强化其高高在上的形象，让观众如身临其境般的感受到至高无上权威的压迫感和紧张感（图2.8）。在服装设计方面，设计者借鉴了宋代帝王的服饰，加以变化，使得其不可一世君王造型更加鲜明。

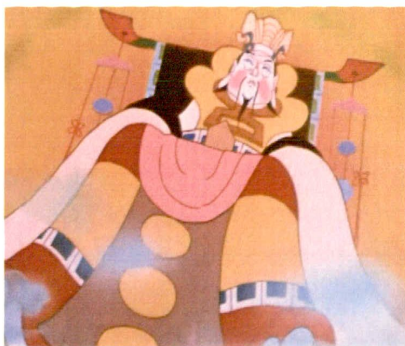


图 2.8

本土传统纹样展现了中国文化的博大精深，在这些纹样中，还有许多素材可以发掘应用，如传统建筑纹样、云纹、水纹等，都可以在动画创作中加以借鉴。在动画创作时，设计者可运用现代的表现手法和制作手段，融入传统文化精髓，充分体现传统与现代的完美结合（见图2.9、图2.10）。《大闹天宫》截选自《西游记》前七回作者吴承恩在孙悟空初到天庭任弼马温时，对天宫有这样的描写：“初登上界，乍入天堂。金光万道滚红霓，瑞气千条喷紫雾。只见那南天门，碧沉沉琉璃造就，明幌幌宝玉妆成。……里壁厢有几根大柱。柱上缠绕着金鳞耀日赤须龙；又有几座长桥，桥上盘旋着彩羽凌空丹顶凤……”对天宫如此描写，展现了作者超凡的想象才能。从另一个角度分析也可以看出这天宫并非是完全虚构的神仙天堂。而是作者以现实生活包括历史生活的经验和知识为基础所创造的超人间现象，或是对人间现象的变形复制。^⑤为了突出天界的神奇与非同凡响，在《大闹天宫》中，张光宇他们积极的吸收了本土传统纹样的一些装饰方法，结合现代的表现方法与制作手段，对影片的形象塑造与细部设计都做了恰当的艺术处理。

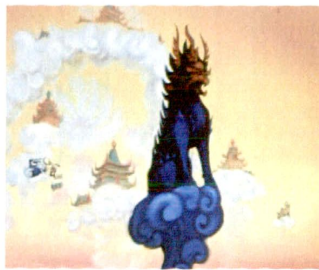


图 2.9



图 2.10

^⑤ 转引 李歆《大闹天宫》场景中建筑造型的文化内涵 通化师范学院学报, 2007, 11

2.1.3 石窟壁画图案对《大闹天宫》中形象塑造的影响

《大闹天宫》中的形象塑造之所以成功,还有一个重要原因就是创作者成功的吸收和借鉴了传统的石窟壁画的有益养分,并进行了现代意义的转换。就整体而言,传统的石窟壁画图案对中国动画影片的创作也发挥了重要的作用,造就了动画角色及场景设计的独特风格。这一点我们从《大闹天宫》中就可以有所发现。作为传统文化艺术中的一朵奇葩,石窟艺术的分布广泛,历史悠久,尤其是中国魏晋南北朝及隋唐时期的佛教石窟中的壁画艺术,这些壁画的图案主要是围绕着说法、佛传故事、佛本生故事和譬喻故事等进行图解式的绘制与创作,是图式化了的宗教内容。在石窟壁画中,又以讲究因果报应观念的佛本生故事画的形式最为独特,从这些作品我们可以看到无名的民间画工们在处理这些主题故事画时所采取的手法都是以单幅的形式表现一个故事内容,这种独特的表现形式对敦煌早期的壁画和后期的其他壁画都有一定的影响。在我国早期的动画创作中,创作者当然不会在艺术实践中忽视对这些传统石窟壁画的学习与借鉴机会。

这里不妨列举一个成功的动画片作为案例,来分析一下古代石窟壁画图案对现代的动画片以及《大闹天宫》中形象塑造的影响。

动画片《九色鹿》是由所上海美术电影制片厂摄制完成的(图2.11)。故事的主要情节是:古代有一个美丽而善良的九色鹿王,又一次在江边游玩时,发现了一个即将溺死的落水者,九色鹿不顾危险成功的救起了落水者。面对千恩万谢的被救者,九色鹿拒绝了他所有的酬谢条件,唯一的要求是希望溺水者在将来有人捕捉鹿王时,千万别说见过他它。不巧的是当时有位贪婪的王后刚好做了一个梦,她梦见了九色鹿,并被鹿王美丽的毛皮和强壮的鹿角所吸引。梦醒之后,贪婪的王后就要求国王派人寻找九色鹿,并且要用鹿皮为衣,鹿角为耳环,否则她就会死去。不明真相的国王听到这种情况后,赶紧派人到处寻找九色鹿,并高价悬赏求鹿。那位被救者贪图赏金,竟去国王那里告密。国王很快派人找到并捉住了九色鹿。鹿王向国王述说了它拯救前去告密的溺水者的经过,正直的国王深受感动,于是放走了鹿王。那位忘恩负义的人立刻受到报应:身上生疮,口中恶臭。贪心的王后也心碎而死。动画片《九色鹿》正是以敦煌莫高窟257窟北魏时期壁画图案《鹿王本生故事图》(图2.12)为蓝本,该片是一个为宣传因果报应的佛教教义做图解的故事。动画中,角色设计、场景创作都很好地保持了北魏壁画的独特风格,无论是九色鹿的形态、动作设计,还是山林、流水等场面的设计,都具有与世俗绘画不同的特征:动画角色感情强烈外露,动态明显夸张,场景创作以精细线条勾勒并注重晕染的表现方法,以及用壁画图案装饰衬底的形式,都明显带有域外绘画风格。这些都使动画表现得淋漓尽致,让观众更容易理解1000多年前古代壁画所说明的道理,是传统图案通过现代形式进行表现的典范。



图 2.12



图 2.11

动画片《九色鹿》和《大闹天空》完整的动画剧作受到石窟壁画图案影响外，还有一些人们熟知的动画形象塑造方面也深受石窟壁画图案不少的影响，如敦煌石窟系列壁画《水月观音》、《普贤变》中出现的孙悟空，是迄今为止发现最早的孙悟空形象资料¹¹。这些形象资料对于后世孙悟空形象的塑造显然是有联系的。从中也能够看出传统壁画艺术的永恒魅力于积极因子，因此，在研究现代动画时，我们不难无视传统壁画图案元素对中国动画创作的积极影响。另一方面，我们也应该认识到动画创作的成功，显然也要得益于它中国传统美术以及传统美学的学习、借鉴、吸收、转化和发挥。遗憾的是到目前为止，动画影片暂时还没有形成大规模发展的趋势，这里面的原因是多方面的。除动画片《九色鹿》和《大闹天空》之外，其他还有一些动画片或多或少的吸收与借鉴过石窟壁画图案的创作元素，这里就不再一一列举了。无论如何，对本土艺术，尤其是佛教壁画艺术的深入研究、积极学习、吸收借鉴和合理利用，应当是中国动画创作与发展的可行之路。

那么就动画片《大闹天宫》的形象塑造与石窟壁画艺术之间可以发现它们的内在关联。下面就分别从装饰效果与程式化语言的运用方面，对二者之间的内在关联与美学特色进行探讨：

首先，就装饰效果而言，敦煌石窟壁画中的装饰艺术不仅在形象塑造上给人以视觉美的冲击，同时表现对象的内在情感方面也同样具有极强的表现力。在处理那些菩萨、天王、飞天、伎乐等形象时，创作者们充分的发挥自己的想象力和创造力，并通过极富装饰效果的语言来表现对象，给人以强烈的视觉冲击力和艺术感染力。这种装饰语言的运用，给动画创作者们的启示是显而易见的。在《大闹天宫》中我们可以看到，创作者在处理仙女为王母蟠桃宴会去采桃的情节时，在表现空中自由飞舞的一段，就吸取和借鉴了敦煌壁画中飞天的图案（图2.13）。

¹¹ 赵炎龙《本土图案元素对中国动画创作的启示》郑州轻工业学院学报，2008，4



图 2.13

在《大闹天宫》中大量使用夸张的语言来强化表现对象，这同样也能看到壁画艺术创作对它的影响。由于受表现主题和创作题材的限制，敦煌壁画艺术中描述对象是主要人和神两类。创作者们在处理佛、菩萨、天王、飞天、力士等形象时，为了凸显出神的那种不同于凡俗人物的形象效果，于是在形象塑造中加入了作者丰富的想象，极力运用夸张的语言来强化表现对象的视觉效果和艺术感染力。例如，他们为了表现观音菩萨的法力无边，就千手千眼的观音形象，以此来充分显示她非同凡俗的奇异功能。这种表现手法在动画片《大闹天宫》，我们可以看到作者为了突出杨戬的形象，描绘了他三只眼的形象，长在脑门上的那只眼就是突出他具有捕头型天神非凡的“洞察力”；《哪吒闹海》中在处理哪吒时，则表现了他三头六臂的形象。这些显然都是现实生活中不存在的，但作者之所以这样处理，显然是有原因的。这种极富想象与装饰性的表现语言，也的确收到了意想不到的表现效果。由此我们也不难看到《大闹天宫》与敦煌壁画艺术在形象处理方面的联系。

其次，在《大闹天宫》中程式化语言的运用方面，也可以看到它与壁画艺术的渊源关系。程式是传统艺术中常见的现象，也是装饰艺术的重要特征之一。为了收到应有的艺术效果，不同领域的艺术家们分别在各自不同的艺术实践中找到自己门类艺术的程式。所谓程式，是指那些在长期艺术实践中历经反复创造，锤炼、扬弃、演化而形成的相对稳定的艺术规范。在敦煌壁画艺术中这种程式语言的运用当然是很多的。例如，画在神佛周边的飞天、祥云、白虎、青龙以及鸟兽纹样等。这些纹样都明显的体现出图式化、格律化、规范化的程式特征。程式要求内容与形式的有机统一，它不仅成为约定俗成的观念与象征符号而存在，同时也以其特殊的图像形式给人以直观的视觉审美感受。这就体现了中国绘画美学思想中的“寓形寄意”、“立象以尽意”等观念与内涵。程式一旦作为模式确立下来，他便不仅成为浓缩着某种观念的象

征符号，同时也为后人提供了相对稳定的形式规范和艺术样式。在敦煌壁画中，“飞天”形象的塑造是程式运用的一个成功标准。例如，285窟藻井中的“飞天”是敦煌壁画中经常出现的艺术形象，从这个形象中我们可以看到它的变化过程，西魏时的“飞天”，有的面貌清瘦，鼻直眼秀，眉目疏朗，肢体修长，着大袖长袍，在紫云浮空、天花旋转的太空中翱翔。有的则是半裸上身，身短、体壮，身披大巾，腰缠印度式大裙，可以称为西域式飞天。到了唐代的飞天表现体态身姿丰腴健美，结实有力、窈窕修长，身具流动的S形，再加上两根轻盈的飘带，从而产生出“天衣飞扬，满壁风动”的轻盈之气。敦煌飞天这种样式的创作方法历经了由现实生活中歌舞伎的飘扬之举的刻画，到想象世界中的以带为翼、天衣飞扬的创作历程。在艺术形式上，敦煌飞天形象的样式历经无数艺人反复的修改、加工、提炼，凝聚了民间艺术的精华和艺人们的聪明才智。人们通过飞天“天衣飞扬”的姿态，就可以体会神灵不翼而飞的超凡功能。这本身就是艺术创造力的充分显现（图2.14）。因此，毫不夸张的说，“飞天”几乎成为敦煌的标志性符号，在“飞天”身上凝聚有诸多的历史、文化和艺术信息。这些高度提炼的艺术形式美的精华，给动画创作者们的启示显然是多方面的，当我们深入审视和观察《大闹天宫》等动画片时，就会深刻的体会到它与石窟壁画艺术之间潜在的关联。



图 2.14

2.1.4 民间艺术对《大闹天宫》中传统动画角色造型的影响

从动画《大闹天宫》和《哪吒闹海》中，可以看到民间艺术传统对动画角色造型的影响。《大闹天宫》中的孙悟空造型设计源自漫画《西行漫记》和民间版画上的孙

悟空形象，其创作者漫画家张光宇吸取了剪纸、版画等民间艺术中变形、夸张的造型与用色特点，这样做也符合我国广大接受者的审美欣赏习惯。在片中作者把孙悟空的形象表现为胳膊细手大、腿长腰细、头戴黄色的软帽，脖子上绿色的围巾，腰围虎皮，大红色裤子。不仅孙悟空，其他的角色造型也是具有中国传统特色，如哪吒三太子虽是娃娃脸，穿着红色的肚兜，但是三角眼透着邪气，嘴往下撇，孩子的脸上洋溢着骄横气、暴戾和可怕的杀气；谄媚、狡猾、阴险的太白金星一双三角眼，表面白胡子飘飘，仙风道骨，一幅仁厚老者形象，实则是玉帝的爪牙，外表和内心形成鲜明的对比，正是我国民间文化中奸诈小人的典型形象；玉皇大帝的形象可以看到我国民间灶王、财神、福神的影子，而低垂的眼帘、臃肿的身躯、敷粉的脸、修长的手指，正是养尊处优、脑满肠肥的剥削阶级形象。

玉帝的外貌形象被设计的极为巧妙，吸取了民间年画中天神、文武门神、灶王等的形象特征。胖胖的脸庞，下垂的脸部弧线表现了人物松弛的肌肉，额头的抬头纹，传达了人物的年龄特征。柳叶眉及五缕胡子呈对称分布，使他的外表看起来很严肃、很祥和，但下垂的眼皮，修长的手指和兰花指的手势，以及左右脸上各有一块脂粉块，则令人一看便知他是养尊处优，无所用心之徒。他外表端庄、慈祥，但激动时眉梢的变化和斜眼看的眼神显露了其凶恶的本性，惟妙惟肖地刻画了人物的伪善和奸诈的性格。¹²

2.2 《大闹天宫》动画理想化的色彩组合

在《大闹天宫》动画作品中，色彩的设计者利用色彩的情感特性来引发观赏者的情感，调动观众的情绪，从而更好的塑造出了角色鲜明而丰满的形象。同时，通过片中色彩来营造合适的场景氛围，还能够起到烘托表现主体、强化情节起伏，帮助观赏者理解作品的主题等作用。

下面就动画设计的角色形象、场景和情节三个方面对动画设计中的色彩运用问题加以探讨。

2.2.1 角色的色彩设计

动画中角色形象的色彩设计，不仅仅是为了丰富视觉效果和提高观赏性的装饰效果，色彩的情感特征能通过视觉感应唤起观赏者的情感体验，这种情感体验直接影响到观赏者对角色形象的认知。在动画创作中，创作者可以充分利用色彩的情感特征，强调角色性格，暗示观赏者对角色形成特定的态度，使观赏者更快更准确的感知设计师想要塑造的整体角色形象。

¹² 徐志伟 刘素君 《大闹天宫》造型艺术看现代中国动画创作，电影评介，

人类对色彩的情感体验,随着历史的演进不断沉淀和积累,逐渐形成一些普遍的认知和固定的解读。使某些色彩或色彩搭配有了特别的象征和寓意内容。人们的审美习惯的形成受到集体审美观念的影响和传统的制约,对色彩的认知也是如此。“周朝崇尚赤色,大祭祀用骍牛(赤色牛),晋大夫羊舍赤,字伯华,孔子弟子公西华命赤,是华含有赤义。凡遵守周礼尚赤的人和族,称为华人或华族,统称为诸华。”¹³中华民族对于红、黄、绿三种颜色尤为喜爱,把黑与白视为禁忌色,并赋予不同的色彩以不同观念内涵与象征意义。在动画设计中,东西方的设计师都利用这种色彩的象征和寓意内容塑造角色形象。我国经典动画《大闹天宫》中,孙悟空的角色造型中以鲜明的红色和黄色为主,塑造出一个自由的、充满智慧的、正义勇敢的、不畏强权的角色形象。而其中的“东海龙王”的角色造型中运用了灰蓝色和灰绿色等低纯度色系,塑造了一个不讲信用,伪君子的角色形象(图2.15)。这些角色的色彩设定都是运用了色彩的感情特征,设计者体验沉淀积累而逐渐升华形成的象征和寓意内容的。

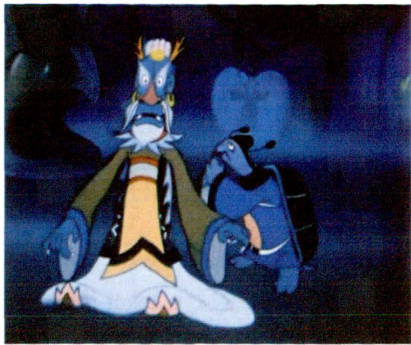


图 2.15

装饰画家张光宇用《西游漫记》中孙悟空的形象为主,采用京剧脸谱和民间版画上的孙悟空为例子,用想象和夸张的手法,塑造出了一个身穿黄色上衣、大红的裤子,腰束虎皮,足登黑靴,脖围翠绿围巾的孙悟空的形象。孙悟空在《大闹天宫》中的形象是人性化的猴子,孙悟空的脸部特征既有京剧脸谱的视觉美感,又具有现代审美的简洁风格。孙悟空的服饰用色也颇为讲究,其中黄色和红色占很大比例,黄色是中国文化的一种传统色,黄色代表着高贵。在唐代,除了皇帝可以穿黄色衣服,其他“士庶不得以赤黄为衣”。清代黄色至高无上,皇帝赐黄袍马褂,当时被视为最大的恩宠。红色又是中国人的基本崇尚色,它也是喜庆、热烈、幸福的象征。民间有句话叫“红配黄,喜煞娘。”因此,这一神采奕奕、勇猛矫健的形象十分贴近中国观众心目中齐天大圣模样,有王者之风,符合中国观众的审美情趣。所以,一经问世,便受到广大观众的喜爱。

¹³ 范文澜《中国通史》第一册 人民出版社 1978年版 第134页

《大闹天宫》中的孙悟空是人化的猴子，其面貌形象的设计是在真猴的面部形象上借鉴了京剧脸谱设计而成的。脸谱具有强化和提示角色身份的作用。人们常说：“忠奸看黑白，善恶分红蓝。”脸谱美在意象化，形象寓于意中。通过设计者的简化，把原本烦琐的脸谱纹样仅用了几个色块重新进行组合，使得孙悟空的面貌既有着京剧脸谱的视觉美感，又具有现代审美的简洁风格。原本用黑色勾画的纹饰则改成金色的眼影和绿色的眉毛，使得孙悟空的眼睛更为传神，面部色彩更为丰富并有对比。孙悟空的脸以红色为主，除了具有象形美的特征外，还具有象征美。猴子的脸上偏红，同时，红色在中国人的观念中还象征着光明与温暖，代表着忠义与热诚，犹如燃烧的火焰，具有无比的力量。这样的面部处理就使孙悟空的身份、性格等特征，得以凸现出来，使得形象令人过目不忘，体现了设计者巧妙构思。

2.2.2 场景的色彩设计

动画中的场景是事件和故事的发生的背景环境，角色主体也总是处于一定场景环境中发生行为和动作。场景服务于主体，同时是动画中不可轻视的重要组成部分。这就出现了场景色彩的设计以及角色主体和场景环境的色彩关系问题。设计师可以通过对色彩的设计和运用，将场景根据故事情节和主体角色的需要设定色彩和色彩的搭配运用，以强化和烘托等艺术手法，实现所需要的美好、快乐、忧伤、希望、恐惧等情境氛围的渲染和情绪的传达。

场景的隐喻就是通过视觉来传达一种潜移默化的象征意义和比喻，并通过造型的特点起到深化主题内涵的作用。例如，在《大闹天宫》中表现天庭时，云雾朦胧，灰暗阴沉，看起来虚无缥缈、外强中干，虽然建筑豪华富丽，但死气沉沉，有阴森压人的感觉。这就能使观众产生一种如在监狱般的压抑封闭的感觉，创作者想通过场景暗示出的封建思想和制度对人民的压迫和禁锢，是典型的场景隐喻功能的体现。¹⁴

“场景刻画应从角色个性出发，确定场景的特征，运用各种造型元素和手段，形成场景形象，直接的、正面的表露性格、突出个性。然后，在比较和对比中找到区别和差异，从而形成鲜明的个性特征，强化突出所表现的内容。”例如在《大闹天宫》中正面角色孙悟空出场环境，花果山是欢乐明朗，是仙境也是乐园，给人以生机勃勃，赏心悦目的感觉(图2.16)。而反面角色龙王出场的深海龙宫则寒冷阴深，机关四伏(图2.17)。两者的对比是非常鲜明的。因而从这个例子我们可看出，场景的色彩、光影等元素和手段对角色个性的烘托起了不小的作用。¹⁵

^{14,15} 徐志伟 刘素君 《大闹天宫》造型艺术看现代中国动画创作，电影评介



图 2.16

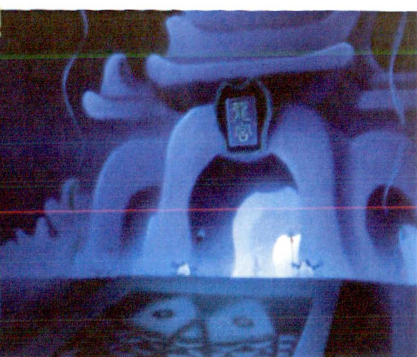


图 2.17

2.2.3 情节的色彩设计

动画中的场景色彩可以简单理解为相对静止的色彩运用,因为同一场景中即便主体在活动但是主体和场景的色彩关系是基本不变的。但是,动画片在放映过程中,内容是不断变化的,场景是不断变迁的,这些都是根据故事情节的设置发生的,所以,整个动画片的色彩就始终随着时间的流动和情节的变化而处于运动变化之中。因此,就动画情节的色彩运用而言,它是不断运动着的动态的色彩,需要配合剧情进行设定,以起到配合或推进情节发展的作用。

在《大闹天宫》中,情景色彩的设计贯穿在整个动画过程中。从影片中我们可以看到,无论是在孙悟空操练猴兵猴将们的仙境般花果山场景,还是孙悟空与二郎神斗法的情形,情节色彩的设计都在不断的变化着。有时,出场环境,故事中对立矛盾的斗争明显又激烈,画面场景的色彩在不同时间,随着故事情节的更迭,相似场景和角色会在持续变化中重复出现,形成情节色彩连续性的变化关系。一般来说,这种连续性的随情节产生的变化也同时与动画故事的主要矛盾紧密相连,所以经常处理为对比关系,以强调故事矛盾的冲突关系,强化情节的起伏,更加引人入胜,也更有助于观赏者了解动画作品的内涵意义。深入观察《大闹天宫》情景色彩的设计,就会给我们认识动画相关知识以直观的信息。

2.3 民族性的韵律装饰

作为一种集视听于一体的影片,《大闹天宫》在剧本编排、道具应用、音乐制作诸多方面,也都有很强的民族特色和独到之处。下面从道具造型和影片配乐两个方面对《大闹天宫》中民族性的韵律装饰作简要的分析。

2.3.1 道具的造型

我们知道优秀的艺术作品总是善于向相同或相近的艺术门类中学习、吸收和借

鉴,并把它们融会贯通,这样才可能谈到超越和创造。在《大闹天宫》中,我们可以看到它的道具造型从我国三代铜器、汉代画像石、六朝造像,以及民间皮影、玩具等多方面汲取营养,融会贯通,化而用之,进而通过夸张想象突破它,又创出自己的造型风格。正如设计者张光宇所说:“不要做吸墨水纸,光吸而不化,学而不用,成无用矣。”¹⁶事实正是如此,《大闹天宫》中道具的设计与绘制,我们可以看到。它们来自传统,但有所突破。如果不是那样的夸张、提炼和升华,只是采取一般的写实手法,那就会把神奇的特色平凡化,虚构的想象现实化,从而导致损坏原著中特有的艺术魅力。正因为《大闹天宫》影片的道具造型有夸张有虚构,才会使作品奇特,新鲜,生趣盎然,给观众以一种美的、崇高的审美享受。

2.3.2 民族的配乐

动画片是视听结合的艺术。除了画面效果,音乐也是作品表达思想一个重要载体。试想一下当画面上出现激烈的战斗场面时。响起的是罗曼蒂克的音乐:出现欢快的场面时响起的则是伤感的音乐。想来受众也无心再欣赏影片,只能当成是一场闹剧。所以音乐在影片中起着至关重要的作用。美术片的音乐在影片中起着非常重要的作用,包括强调画面动作和解释画面内容的作用,与画面有着不可分割的联系。美术片音乐富有节奏感(打斗场面)、色彩性(褒贬)、幻想性(与观众的心理相结合)和喜剧性《大闹天宫》在音乐上主要采用了具有民族色彩的戏曲音乐,有吹打乐和清锣鼓两种形式。“清锣鼓即纯粹以锣鼓等打击乐合奏的音乐,通常是在鼓、小锣、钹和大锣四种乐器的基础上再加以扩充,并根据演奏的力度轻重(重击、轻击)、位置的不同(鼓边、鼓心、鼓帮、鼓槌、锣边、锣心)、敲击的方式(滚击、闷击、侧击)等产生出不同的音色和效果,再加上不同乐器音色的组合,单一和多种打击乐器不同节奏的组合,以及打击乐具有的相对音高。和一些定音的打击乐器的使用,使清锣鼓乐具有音色、节奏和音高变化的丰富性,因此清锣鼓乐既可表现出热烈红火的气氛,制造强烈的戏剧效果,也可以表现轻松活跃的情绪。”¹⁷这些在《大闹天宫》中都有所体现,例如孙悟空给猴兵猴将们演练大刀、与马天君、二郎神以及天兵天将的打斗场面等,清锣鼓一般多用于打斗场面,将锣鼓点同人物动作和镜头衔接起来,转换得相得益彰。又使人物动作具有很强的节奏感,有起有伏,浑然成体,民族风味十分浓郁。吹打乐则多用与情节发展较为缓和的部分,“是由打击乐与管弦乐相重叠的乐曲,可分为“粗吹锣鼓”和“细吹锣鼓”两类。粗吹锣鼓声势浩大,雄壮热烈,多用大锣鼓和唢呐、管、长尖等乐器,”例如一开始猴兵猴将操练的场景等:细吹锣鼓常用竹管主吹,以大锣鼓相配合,例如孙悟空与小猴们的嬉戏场面。显得活泼有趣。《大闹天宫》的配乐是

¹⁶ 韩尚义《谈张光宇的艺术风格》载《解放军日报》1962年5月30日

¹⁷ 孙立军、马华《影视动画影片分析》中国宇航出版社,2003版,第51页。

非常出色的，不仅采用的方式和乐器多种多样，而且能够很准确的与故事情节的发展相融合，让观众有身临其境之感。其心理和情感也随着情节的跌宕起伏而牵动变化着。

第3章 《大闹天宫》的装饰美学成因

《大闹天宫》的创作是成功的，无论是当时的剧本制作、人物造型、音乐和道具处理、民族元素的运用等方面，都达到很高的水平。几十年它一直被认为是我国动画创作的优秀范例，尽管由于时代原因和我国当时的动画正处于起步阶段，《大闹天宫》尚未达到尽善尽美的地步，但影片创作与设计者可贵的探索精神及其成功的实践，仍给我们不少启发。下面对其成因从三个方面进行探讨：

3.1 人为因素

《大闹天宫》的创作之初，为了能够使这部动画片在制作工艺、人物塑造等方面达到应有的水平。当时上海美术电影制片厂《大闹天宫》的主创人员包括改编、导演、作曲、动画设计、摄影等等人员（都是上海美术电影制片厂的原班人马），他们还创作中重要主角的美术设计担忧，经过认真的思考和选择，最后，剧组领导决定请张光宇先生为《大闹天宫》的美术设计主创。张光宇先生美术造诣很深，并且有丰富的漫画创作经验，当时在中央工艺美术学院执教。张光宇先生果然不负众望，他深知这一主角的美术设计在《大闹天宫》中的地位和作用。因此，他对人物的设计做了多角度的思考，从吴承恩《西游记》中的孙悟空，到民间观念中的孙悟空，都做了抽象到形象的思考；又从敦煌石窟系列壁画《水月观音》、《普贤变》中出现的孙悟空，到戏曲脸谱中的孙悟空形象做了参考。对形象的性格特点、人物造型、色彩搭配、动作设计等，进行了反复的推敲、构思、设计，孙悟空那种活泼可爱、神采奕奕、勇猛矫健的形象终于设计完成了。

对于美术片来说，美术设计在影片制作中发挥着举足轻重的作用，因此，从先后制作的国产动画电影中，我们可以看到这么一些熟悉的名字，1962年《大闹天宫》上集美术设计张光宇，1978年《大闹天宫》下集美术设计张光宇、张正宇。1980年《狐狸打猎人》美术设计韩美林，1988年《哪吒闹海》美术设计张仃，1981年《三个和尚》美术设计韩羽，1987年《夹子救鹿》美术设计刘巨德……可见，影片的成功与美术设计者之间有着多么重要的关系。另外，像《小蝌蚪找妈妈》、《牧笛》、等动画电影也都不同程度的分别从齐白石、李可染、林风眠等画家的绘画中吸收和借鉴了不少有益的养分，这正是这些影片制作取得成功并受到普遍欢迎的重要原因。

张光宇先生的艺术实践经历与《大闹天宫》的创作成功有直接的关系。现在人们经常把《大闹天宫》与张光宇先生联系起来，不少人甚至认为这部动画片的成功具有一定的偶然性。殊不知剧组的慧眼与张先生的艺术实践之间的关系。张光宇先生很早

就与戏剧、电影、动画结下了不解之缘。¹⁸1945, 张光宇先生的画册《西游漫记》就 在北京出版了, 这本画集是抗战期间张光宇先生带着家人历经艰辛逃难到达重庆后创 作的。安定好家人后, 张先生用了三个月时间完成这部经典作品。彩色神话连环漫画 《西游漫记》先后在重庆、成都、香港展出, 引起极大轰动, 而在南京、上海等地的 展出却屡遭禁止, 对比一下孙悟空的造型可以发觉, 《西游漫记》中的悟空几乎已是 《大闹天宫》中孙大圣的雏形。

当然, 张光宇先生应邀加盟创作《大闹天宫》, 除了“美术造诣很深”这个理由, 除了他在戏剧、电影和动画领域有丰富的经验这个理由, 最重要的理由是, 他对古典文 学深刻的理解和他对传统艺术精翻的洞悟或许可以这样说, 一部彩色连环漫画《西游 漫记》全面地代表和反映了张光宇先生在中国传统戏剧、现代艺术精神和个人艺术创 造诸方面的造诣和成就他创作出《西游漫记》这样具有艺术才情品质和批判现实主义 精神的经典作品, 证明了只有他才能够赋予《大闹天宫》足以代表现代中国艺术的灵 性和精神。

3.2 历史因素

丹纳在《艺术哲学》中指出, “要了解一件艺术品, 一个艺术家, 一群艺术家, 必须正确的设想他们所属的时代的精神和风俗概况。”在丹纳看来, 物质文明与精神 文明的性质面貌都取决于种族、环境、时代三大因素, 从这三大因素出发, 艺术家不 是孤立的, 而只是艺术家家族的杰出代表。时代因素对张光宇先生创作《大闹天宫》 有不少的影响。¹⁹

张光宇先生的早期的美术活动中, 接受的更多的是风云际会中的新思潮。因此, 除了在艺术方面他有开阔的视野外, 当时残酷的社会现实也让他对社会和人生做了深 刻的思考。张光宇先生创作彩色神话连环漫画《西游漫记》时, 正值上世纪四十年代, 当时日寇入侵, 民生凋敝, 张光宇先生当然希望能有更多的“孙悟空”问世, 共赴 国难, 澄清玉宇。1958年, 张光宇先生在上海发表了一篇《自序西游漫记》, 他说“一 部旧《西游记》经过了许多人的考证, 大致对孙悟空这样一个人物都非常推崇, 你看 他花果山称圣的精神, 是何等可爱, 是一个具有革命精神的人物。说起来整整一部《西 游记》还不是一部孙悟空的史诗。”且不论当年的时代历史背景如何, 从文学艺术的 角度看, 这段文字的确表明孙悟空这个形象在他的心里已经确立了英雄的基调一个 具有革命精神的人物、一部史诗的中心角色。

解放后, 张光宇先生创作《大闹天宫》的时代, 也正是革命英雄主义的基调在社

¹⁸ 肖路 《国产动画电影传统美学特征及其文化探源》上海世纪出版社 2008 年 8 月版, 第 75 页。

¹⁹ 转引自太元外来艺术对《大闹天宫》的影响《装饰》2005, 10

会上盛行的时代，人们在热火朝天的建设社会主义时，对革命浪漫主义和英雄主义的文学艺术作品当然是乐于接受的。《大闹天宫》剧本的制作、人物性格的塑造都有它产生的时代原因。因此，像《大闹天宫》中的主角孙悟空，《哪吒闹海》中的哪吒，都是具有反叛精神，敢于反抗黑暗势力，争取自由，代表着正义与光明的力量，加上作品中加入了很多民族美术的元素，符合广大观众的审美习惯，从而使得这类动画片一经推出就受到欢迎并得到广泛的赞誉。

3.3 民族元素与外来艺术的融入

张光宇先生曾写道：“我画漫画出身，但经常注意装饰艺术，对图案是熟悉的，今年更致力于中国民族传统的古典图案以及民间艺术，又擅长编辑美术刊物，过去经常编辑的刊物很多，如《时代画报》等。室内装饰的壁画、漫画与电影结合的卡通、历史画、古代神话的插图、古代神话及历史古装彩色电影，应当是我最理想的作品”很明显，电影、动画和绘画创作构成了他几十年生活的主要内容。²⁰从张光宇先生的艺术实践中，我们可以看到他有广阔的艺术视野，他非常注意从中国民族传统的古典图案以及民间艺术中吸收营养，同时，他又不因循守旧、固步自封。在动画创作中，他还善于吸收外国艺术之长，反映出良好的艺术素质。这也正是他创作《大闹天宫》等作品能够取得成功的重要原因。

如果要我举出一种对中国传统文化最有代表性的艺术，那么我说是京剧。京剧，她是我国传统的舞蹈、雕塑（亮相）、管弦乐、歌唱、诗、小说、绘画（包括具有民族特点的色彩学和装饰图案）、武术、杂技的综合体，它从秦汉的俳优起，经过一两千年的发展、吸收、演变，而成为完整的综合艺术。京剧确实是我国传统艺术的一个结晶体（虽然由于她目前已经发展到了顶峰，就必然要沿着衰老和变革的道路走，这又是另一个问题）。对艺术的吸收能力异常强烈的张光宇，从小就生活在这个色彩、造型、文学、音乐像美梦一样交织成的艺术之国中，由于这些奇特的艺术孕育，光宇后来完成他自己装饰性和韵律感很强的艺术风格，这就不是很奇怪的了。光宇的装饰画，色彩绚丽，有如五色琉璃，把读者带进一个幻梦般的境界里，这也正如上文所说的，得力于京剧的修养。大家知道，京剧从脸谱、服装、道具，到舞台幔幕等，都非常注意色彩效果。光宇并没有从传统绘画中吸取雅淡设色，而是从传统京剧中吸取对比强烈的鲜丽色调。这些，我们不但在他的壁画和《孔雀姑娘》等插画中看到，而且，彩色动画片《大闹天宫》之所以轰动世界，之所以能够把人引入仙境，除了造型之外，色彩的美妙更是重要因素。²¹

²⁰ 唐薇《黄苗子谈张光宇》美术观察，2009，6

²¹ 黄苗子《张光宇的艺术精神》《装饰》2008年纪念创刊50周年

身处在大时代环境里的张光宇就不可避免地会受到外来绘画的影响,并有可能形成自己独特的艺术风格。张光宇在艺术生涯中不仅接收了外来艺术的影响,也十分注重对中国传统艺术如中国民间版画艺术、京剧脸谱艺术、皮影艺术的吸收,形成了自己的“张氏风格”。在《大闹天宫》的创作中,他的这种中西合璧的艺术风格得到了充分地体现。在线的运用上,张光宇把线作为造型的主要组织元素,并以线构成的面作为画面构成的基本成分。面在这里甚至可以说是夸张了的更粗的线。这种粗壮的线与美国的杂志画家、墨西哥人珂弗罗皮斯的插图艺术有许多相似之处,同时线的粗细变化也正是中国传统书法艺术、皮影艺术的表现。这种中西融合的线条把孙悟空机灵、勇敢、果断、逗人喜欢的性格表现得淋漓尽致。²²对面的运用在于装饰性之下的图案化,突出面在构成意义上的形式美感,这种装饰性图案化的表现与墨西哥壁画家迭戈·里维拉的装饰风格也有很多渊源。同时,这种面的平涂处理一方面是于动画技术因素的要求,另一方面也反映出中国民间皮影艺术、京剧脸谱艺术和西方现代派艺术的影响。在色彩的运用上也充分受到中国京剧脸谱艺术和西方现代派艺术的影响。在空间的处理上,背景中的山石等都采用的是中国画的平面处理手法,而且在线条、色彩的处理上充分保持与人物形象装饰性相吻合,同时较多采用粗线平涂的手法以营造装饰风格,桌椅、房屋等则采用三维透视的方法来营造一种特定的空间深度。这些都充分反映出作者有意在作品中借助中国传统艺术和外来艺术的共同影响来创作出既有中国味又有现代感的艺术形式。

可见,在《大闹天宫》这部由张光宇、张正宇绘制的动画片中,无论从作品本身还是从时代的影响和画家个人的主动接收等方面来看都是一部充分受到外来绘画影响的作品,是一部既有中国传统意味又有现代感的杰出作品。

²² 黄苗子《张光宇的艺术精神》《装饰》2008年纪念创刊50周年

第4章 装饰美学风格对于现今国产动画的启示

4.1 现今国产动画的定位

20世纪60年代以来的大型动画片《大闹天宫》、《哪吒闹海》等动画形象影响了一代人。中国动画《大闹天宫》弘扬了中国传统文化,它注重对中国传统艺术语言的借鉴和探索,并开始从中国装饰绘画艺术中寻找艺术符号、审美语言和造型风格。中国老一代动画人在立足本民族的传统文化、注重本土、开发文化资源方面做了很多工作。而近半个世纪以来,在美国和日本为代表的动画强国的冲击中国市场的局势下,我们愈来愈找不到自己的定位,遗失了自己的民族文化,丢掉了自己市场和文化观念,失去应有的观众群体。表面上是市场的因素所导致的,但寻找根源是还是自己丢掉了自己的文化和传统,新一代人在美国和日本动画的影响下成长,他们把国外的动画形象融入自己的生活,甚至到了迷恋的地步。而中国民族的动画语言符号在这一代人身上似乎没有传播的可能,这是因为我们自己的动画片没有丰富的生活内涵,缺乏创新,轻视市场,缺少关爱,这些与动画教育中缺少民族文化教育内容也有直接关系,教训是深刻的。总之缺乏民族文化的责任感。因此,我们要高度重视,借助本民族文化的优势,让中国的动画发展在国际上独树一帜。

1956年,导演特伟在《骄傲的将军》的创作主旨中明确地提出了“走民族风格之路”。²³该片中采用京剧脸谱式的人物造型设计,程式化的人物动作,以及民族音乐和戏曲锣鼓的音响效果;在表现形式方面也大量借鉴了中国京剧艺术,使全片熔多种传统艺术于一炉,体现着民族的审美情趣。²⁴特伟先生回忆说:“从现在看来,这一步走对了,既然提出了民族化,就要确实搞出点东西来,而这些东西是属于中国的,是在世界动画片中没有出现过的,所以就选择了一个将军由于骄傲而失败的故事,它用民族化的表现手法,是很合适的,在中国动画的发展中,是起了作用的。”至60年代中期,出现了大批优秀的动画精品,如:水墨动画《小蝌蚪找妈妈》、《牧笛》;剪纸片《猪八戒吃西瓜》、《草人》;以及动画片《渔童》、《过猴山》、《大闹天宫》、《哪吒闹海》、《三个和尚》等等。到1986年中国有31部动画片在各类国际电影节上获奖46次,中国动画整体艺术风格的独特性受到重视,被国际评论界认为“达到世界第一流水平,在艺术风

²³ 张松林:《寻觅美术电影民族化的足迹》,《中国电影年鉴》,中国电影出版社1985年出版,第70页。

²⁴ 参考张慧临:《20世纪中国动画艺术史》,陕西人民美术出版社2002年出版,第63页。

格上已形成独树一帜的中国学派”。²⁵在表现形式方面,这一时期中国动画继续开拓,大胆地借鉴民间传统的壁画、皮影、京剧脸谱、木偶等艺术形式,并与动画手段相融而熠熠生辉。王国维认为,“一切之美皆形式之美也”。“同一内容,同一意象,由于艺术形式美的不同,因而就有雅和俗的不同。”²⁶具有中国浓郁民族特性的动画作品,在表现形式上也令世界所瞩目。水墨动画及水墨剪纸片拉毛技术实验成功,大大丰富了动画的表现视野,通过模仿水墨层次及交融的变化,使画面极具抒情意味,淡远、清雅、空灵的笔墨情趣得到充分发挥,也彰显出独特的审美品格。

4.2 装饰美学风格对于现今国产动画的意义

中国现今动画之所以在当前的环境中迷失,重要的是缺失了一直以来传承中国民族文化、和审美意境的中国动画民族特性。《大闹天宫》的设计者们就对中国传统装饰艺术进行专门的研究,尤其关注诸如剪纸、年画、壁画、皮影之类具有较强审美价值的艺术品类,研究的思路也是从装饰艺术语言的角度切入的,这些对于现今动画的重新定位有很好的启示。

贡布里希在他的《秩序感》中,对装饰艺术的心理学问题作了深入的研究。他通过对自然界和人类社会中大量装饰现象的考察,认为人类的装饰动机根源于生物体内在的“秩序感”。假如说,敦煌石窟艺术在主题内容上彰显了佛教,那么,其主要形式特征则有赖于装饰图案所形成的秩序感和意义感。

在装饰绘画中的形式美中点、线、面是基本要素。点、线、面这三种元素是人类在绘画发展历程中运用的永恒语言。抽象派画家康定斯基在论述点、线、面的特性和功能时说点、线、面是造型艺术表现的最为基础的语言和单位,他们具有符号和图形的特性,能表达不同的性格和丰富的内涵,他们抽象的形态赋予了造型艺术的本质及超凡的精神。点、线、面在装饰绘画里,不论要表现的主题是具象的还是抽象的或是意象的都是那么的重要,因为他们是视觉元素的一部分,永远的体现着各种视觉上的感观。创作者在视觉逻辑美的前提下,可以真实的在画面上向人们再现具象的画面,通过发挥联想和幻想将现实与梦幻,主观与客观,真实与虚幻融汇,从而表现抽象的主题。

国产动画《大闹天宫》中很多画面都是具有这种形式的美感,例如,在仙女为王母蟠桃会采摘仙桃一段,画面中大量的使用的装饰画中形式美,点——仙女手中的果篮,线——仙女肩膀的飘带,面——仙女的衣裙,由点、线、面三要素

²⁵ 转引自朱可:《论中国学派动画电影》,南京师范大学2005年硕士论文,第7页

²⁶ 叶朗:《中国美学史大纲》,上海人民出版社2001年1月出版,第637页。

构成了形式美，体现了装饰绘画的基本特征。



图 4.1

设计者张光宇对于线的粗细变化也是中国传统书法艺术、皮影艺术的表现，这种中西融合的线条把孙悟空机灵、勇敢、果断、逗人喜欢的性格表现得淋漓尽致。对面的运用在于装饰性之下的图案化，突出面在构成意义上的形式美感，《大闹天宫》的成功也在于此。

中国的动画产业应该从本土文化中寻找动画艺术形象，在动画艺术形象的创造上，多年来，一提到民族化、本土化、中国风格，许多人总认为是落后的、陈旧的，是不符合时代发展需求的。这种对传统文化的认识观带有明显的局限性，然而这种认识在当今动画艺术创作领域又是极具普遍性。把这些审美因素真正引入实际创作中创新又太少。20世纪60年代以来借鉴水墨画、剪纸、木偶、皮影等本土艺术造型语言的塑造创作动画片都比较优秀，但没有沿着此路走下去，更没有创新，所以今天重新提出从装饰艺术中寻找动画发展出路，更具有现实意义。

中国动画的民族特性如何在新的环境中获得新的发展，成为了中国动画急需解决的问题。今天我们对中国动画的民族特性的归纳，就是要看到中国动画的民族特性对历史传统借鉴和发展的积极意义，并以发展的眼光作出积极的进路选择。

参考文献

- [1]曹迪 李雷 《我国动画艺术中的装饰性研究》中北大学学报, 2009, 3
- [2]冯契 《哲学大词典》上海辞书出版社 1992 1619
- [3]徐志伟 刘素君 《大闹天宫》造型艺术看现代中国动画创作, 电影评介,
- [4]赵炎龙《本土图案元素对中国动画创作的启示》郑州轻工业学院学报, 2008(4)
- [5]范文澜《中国通史》第一册 人民出版社 1978年版 第134页
- [6]韩尚义《谈张光宇的艺术风格》载《解放军日报》1962年5月30日
- [7]孙立军、马华《影视动画影片分析》中国宇航出版社, 2003版, 第51页。.....
- [8]张松林:《寻觅美术电影民族化的足迹》,《中国电影年鉴》,中国电影出版社1985年出版, 第70页。
- [9]张慧临:《20世纪中国动画艺术史》, 陕西人民美术出版社2002年出版, 第63页。
- [10]自朱可:《论中国学派动画电影》, 南京师范大学 2005 年硕士论文, 第7页
- [11]叶朗:《中国美学史大纲》, 上海人民出版社2001年1月出版, 第637页。
- [12]左太元外来艺术对《大闹天宫》的影响《装饰》2005, 10
- [13]唐薇《黄苗子谈张光宇》美术观察, 2009, 6
- [14]黄苗子《张光宇的艺术精神》《装饰》2008 年纪念创刊 50 周年
- [15]黄苗子《张光宇的艺术精神》《装饰》2008 年纪念创刊 50 周年
- [16]肖路 《国产动画电影传统美学特征及其文化探源》上海世纪出版社 2008 年 8 月版, 第 75 页。

致 谢

在论文完成之际，我要特别感谢我的指导老师凌清老师的热情关怀和悉心指导。在我撰写论文的过程中，凌老师倾注了大量的心血和汗水，无论是在论文的选题、构思和资料的收集方面，还是在论文的研究方法以及成文定稿方面，我都得到了凌老师悉心细致的教诲和无私的帮助，特别是他广博的学识、深厚的学术素养、严谨的治学精神和一丝不苟的工作作风使我终生受益，在此表示真诚地感谢和深深的谢意。

在论文的写作过程中，也得到了许多同学的宝贵建议，同时还到许多在工作过程中许多同事的支持和帮助，在此一并致以诚挚的谢意。

感谢我的父母对我多年来的抚养和教育，感谢我的爱人在背后给予我的支持，对于女儿缓缓的疏忽感到歉意。

最后，向在百忙中抽出时间对本文进行评审并提出宝贵意见的各位专家表示衷心地感谢！