探古寻新　迭代生长

——中国百年动画在重述经典中走向民族化与现代化

□屈立丰

电影《哪吒之魔童闹海》剧照

电影《白蛇：缘起》剧照

中国动画肇始于20世纪20年代。其中，蕴藏民族文化基因的神话一次次被动画重述，《铁扇公主》《大闹天宫》《宝莲灯》《西游记之大圣归来》《中国奇谭》《哪吒之魔童闹海》……这些新神话动画经典构成了中国百年动画史的一块块里程碑，彰显出中国一代代动画人始终立于时代需求，根于传统文化，笃于艺术创新，成就了中国风格与中国气派的历久弥新。

中国早期动画的发展图存

商业动画是20世纪上半叶中国民族电影工业中动画电影的主要类型。杨左匋、黄文农、秦立凡及万氏兄弟等中国早期动画家在1922年至1926年间推出一批“突梯滑稽”“新颖可噱”的商业动画短片，赢得国内（特别是上海）和海外观众的交口赞叹，是中国早期民族电影工业中的一道风景线。

20世纪30年代，抗日烽火改变了中国动画的发展形状，中国动画人朝着两个方向谋求发展图存，一是投身动画抗战短片的宣传动员，二是探索动画商业长片的民族化表达。代表20世纪40年代乃至20世纪上半叶中国商业动画最高水平的《铁扇公主》（万氏兄弟，联合影业公司，1941）就产生于这样复杂的时代环境中。《铁扇公主》是世界第四部动画长片。这部动画借《西游记》“三借芭蕉扇”的故事，“以唐僧等四人路阻火焰山，以示人生途径中之磨难。则必须坚持信念，大众一心，始能获得此扑灭凶焰之芭蕉扇”来召唤国人团结抗日。该片在艺术上博采众长，既吸纳迪士尼动画的身体变形、戏谑片段、歌舞表演等技巧，也融入中国传统艺术的造型、动作、场景和音效，它把时代性和民族性结合起来，获得了艺术性和商业性的双丰收，产生了跨国界、跨时代影响。

中国动画事业的人民文艺

1957年，遵循“百花齐放、百家争鸣”方针，上海美术电影制片厂改组建立。在“探民族形式之路，敲喜剧风格之门”的口号下，该厂的动画创作者从造型质感、影像风格、身体游戏三个层面独创了中国式的动画美学，形成了在世界动画之林独树一帜的中国动画学派。

在造型质感上，中国动画家突破单线平涂的西方动画传统，积极借鉴剪纸、折纸、窗花、皮影戏等人民喜闻乐见的传统艺术，兼收并蓄壁画、年画等绘画艺术的线条色彩，构成中国动画在动画媒介美学上的创新景观。尤其是水墨元素的融入，给动画带来了独特的笔墨情趣。如《小蝌蚪找妈妈》里，小鸡身体的毛茸茸，对虾被水纹折叠后的游态，金鱼似透明似肉感的尾巴，鲇鱼缩下石头时的黏糊糊的头部……让法国《世界报》如是称赞：“中国水墨画，画的景色柔和，笔调细致，以及表示忧虑、犹豫和快乐的动作，使这部影片产生魅力和诗意。”

在影像风格上，有的作品追求民间艺术装饰厚朴的趣味，如《渔童》；有的作品呈现京剧艺术唱念做打的铿锵，如《骄傲的将军》；还有作品展现了传统美术游目骋怀的气韵，如《山水情》……它们在人物形象、动作姿态、语言腔调、场景空间、镜头节奏中铺展开来，营构着中国动画的审美律动与生命情志。进入1980年代，中国动画影像风格更加多元，唯美而温情的《雪孩子》、将传统艺术意趣和现代美学趣味交汇起来的《三个和尚》、融合西方电影观念与现代造型艺术的《三十六个字》等，进一步丰富了中国动画的民族化探索。

在身体游戏上，中国早期动画曾模仿迪士尼动画风格的动作夸张与身体变形，但当传统戏曲、民间故事、神话传说等被引入动画，动画身体随之应物象形，出现了《小鲤鱼跳龙门》里的童稚、《草原英雄小姐妹》里的写实、《蝴蝶泉》里的静美、《天书奇谭》里的谐趣。

《大闹天宫》应当说是这个时期民族化造型质感、影像风格、身体游戏的集大成者。这部动画长片用重彩装饰、民间版画、戏曲造型建构起宏阔的中国神话宇宙，把英雄的乐观主义演绎为英雄史诗的崇高美学。它闪耀着的斗争光芒激发着大众的生命活力，“孩儿们操练起来”“俺老孙来也”的大圣话语至今流行。

中国动画产业的现代创新

中国动画历经1990年代转型发展的低谷期，进入21世纪后，开始迎来动画产业的爆发式增长，屡次出现现象级作品。新世纪中国动画电影最具影响力的类型片当属重述神话作品，其中佼佼者有《西游记之大圣归来》《大鱼海棠》《哪吒之魔童降世》《哪吒之魔童闹海》。这些作品直面全球动画发展格局，兼顾商业与文化价值，体现出从“儿童向”朝“合家欢”“青年向”拓展的趋势。

在主题表达上，新神话动画从鸿篇巨制的神话原著中截取片段，重构为大圣“归来”、魔童“降世”、哪吒“重生”、白蛇“缘起”、青蛇“劫起”等英雄传奇。其叙事语法鲜明：一方面，以小叙事的视角切入，让年轻英雄怀着被误解、被排挤的心结开始成长；另一方面，呈现大叙事的视野，将主人公的成长置身于一个正义与非正义、个体与环境相互冲撞的时空背景中，着力表现他们身上的理想主义情怀，彰显出平等、独立、自由的现代精神。

在影像风格上，新神话动画沿袭奇观化模式，但又有别于欧美奇幻风格，而是用传统文化元素重组、混搭出东方奇幻唯美时空，强化观影的沉浸感。《大鱼海棠》印证了东方奇幻美学的市场成功，它撷取《逍遥游》《山海经》《搜神记》等中国上古神话元素来架构世界观，融合先蚕圣母嫘祖、火神祝融、雨神赤松子、土神后土、春神句芒、秋神蓐收、神鸟帝江以及貔貅、白泽、鲮等神兽，形成唯美奇幻的东方宇宙。此后，三星堆青铜人、山河社稷图、玄鸟、归墟、蓬莱、瀛洲、方壶、敦煌飞天等文化符号，成为新神话动画的美学标识。《新神榜：哪吒重生》还另辟蹊径地尝试“东方朋克”，创造瑰奇炫丽的意象与场景。

新世纪以来的新神话动画立足中国式现代化的民族性表达，以现代启蒙精神为体，以东方奇幻美学为用，以电影工业的精良制作大大提升产业品格，呼应着当代观众的时代情绪与审美需求。

当代中国动画的数字人文

如今，中国动画呈现出蓬勃生机，迎来前所未有的发展机遇，不仅形成了动画作品受众细分、题材丰富、风格多元的“百花齐放”格局，还在制作技术、生产机制上步入快速迭代、高度协作的创新发展轨道。如光线传媒和追光动画等，从前期的项目筹备、剧本创作、角色设计、场景搭建，到中期的动画制作、特效合成，再到后期的剪辑、配音、调色等环节，都实现了以全流程数字化生产模式为支撑的高度工业化。其中最为关键的是，中国动画产业通过数字技术组织生产要素、吸纳创新元素、包容试错机制，在生产数据库、标准工艺包、风险控制模型等领域，形成了基于知识共享的产业共同体。中国动画开始从离散创作向协作生产的范式转换，实现了从个体经验驱动向集体创新驱动的历史跨越。

中国影史首部票房破百亿的《哪吒之魔童闹海》正是上述发展模式的结晶。在制作环节，它集合全国138家制作公司、4000余名动画人，开展“驻场”合作的新模式。各参与主体在模块化分工中形成技术互补，有的专精角色建模，有的突破流体动力学模拟，有的创新粒子渲染技术。这种分布式协同并非简单外包，而是通过统一的技术标准和艺术风格管控，形成以超算中心为算力基座、以IP为价值节点的分布式生产网络协作。这种工业化协作模式打破了传统动画作坊式封闭生产，不仅提升制作效率，更通过标准化角色资产库的建立，实现了创作资源的可复用、可迭代、可优化配置，标志着中国动画电影从代工模式转向技术主权掌控。在宣发环节，得益于数字化社交平台，《哪吒之魔童闹海》不仅重构票房预测模型，使大数据算法推荐机制与观影者的审美期待形成正反馈循环，而且使宣发流程下沉到对受众二创的关注，将这些分布式、交互式、聚合式的再生产行动汇聚成为集体协作浪潮。

《哪吒之魔童闹海》代表的中国动画产业数字化集成生产模式，根植于市场逻辑、立基于制作技术、达成于宣发传播，它使技术创新不再单纯地服务于动画视效奇观、从属于资本逻辑支配下的工业标准化生产，而是以尊重个体意识、触发文化认同、支撑协同行动的技术伦理，助力中国动画在新时代“讲好的故事”和“把故事讲好”，走出数字人文驱动的创新之路。

（作者系西华大学美术与设计学院教授）

《大闹天宫》：『中国动画学派』民族风格的集大成之作

动画长片《大闹天宫》是上海美术电影制片厂“中国动画学派”动画家在20世纪60年代上半叶出品的集大成之作。该片导演为万籁鸣，副导演唐澄，编剧李克弱、万籁鸣，美术设计张光宇，动画绘景方澎年、高阳等，动画设计严定宪、浦家祥、段浚、陆青、林文肖、葛桂云等，摄影王世荣、段孝萱，剪接许珍珠，作曲吴应炬。特伟先生曾回忆该片的创作队伍是“人力最集中、最雄厚的”，不仅汇集了上海美术电影制片厂的精兵强将，还延请了当时中国艺术界的众多顶尖人物参与创作，可谓一时之盛。

作为奠定“中国动画学派”民族化创作风格的里程碑之作，《大闹天宫》除了题材选择上是以古典小说《西游记》前七回为改编基础之外，形式上充分利用了中国传统艺术元素，形成了具有中华民族艺术特色的中国动画形式语言系统。在场景设计上，山、水、云、石等大都采用中国传统绘画风格，特别是海底龙宫、天上灵霄宝殿等装饰强、色彩绚烂的建筑风格，更是将孙悟空上天入地的神话世界具象化。在人物造型设计上，天兵天将、玉皇大帝、各路神仙、海底龙王、齐天大圣等主要角色大多是以喜闻乐见的传统艺术造型元素为基础。如齐天大圣的桃型脸，是结合民间版画上的孙悟空脸型和戏曲脸谱，把“尖嘴猴腮”变成了诙谐兼英气的模样；太白金星则是白须飘飘，遮掩着献媚的小眼、揣度的神态；玉皇大帝长颊粉面，加上黑须的点染，几分庄严，几分狡诈。另外，其音乐节奏、台词念白、动作表演等方面的程式化特点，也非常鲜明地体现出受京剧等戏曲艺术影响的特征。

动画长片《大闹天宫》在价值观上表达了特定时代的解放主题。在原著《西游记》中，孙悟空与天庭的斗争以被压在五行山下收尾，而影片进行了大胆改写——让孙悟空成为捣毁灵霄殿、高挂“齐天大圣”旌旗的英雄，在他身上，彰显的是英勇无畏、顽强不屈的反抗精神。对这一大胆改动，导演万籁鸣坦言：“我自幼对这一情节感到愤愤不平。经过反复研究，我们决意大胆地将这部分全部删除，改为让孙悟空踢翻八卦炉，拿起金箍棒，打上灵霄宝殿，几乎使玉帝坐不成宝座。这样就使孙悟空的形象格外的丰满和完整。”西方学者凯恩·拉斯金将其与希腊史诗英雄类比，盛赞影片“充满了无穷的独创性、迷人的事件、英雄式的行为和卓越的妙趣”。从情节改写的创作自觉，到角色特征的深度提炼，《大闹天宫》以动画艺术为载体，让经典IP在银幕上生发出呼应时代精神的思想锋芒。万籁鸣在1962年发表于《人民日报》的文章《喜莫过于夙愿得偿》中写到，他不再像过去那样把孙悟空处理成“喜剧式的小人物”，他要表现“真理的一方由于代表了人民的思想，因而就具有不可战胜的力量，而压迫者的腐朽的本质，就不能抵挡这股力量的疾风暴雨般的冲击”，这些话语显示出他将反抗和解放主题融入创作的时代动因。

书林漫步

在传统与现代的张力中探寻地方戏生存密码

□孙根华

地方戏作为中华优秀传统文化的重要载体，承载着地域文化的基因与民俗生活的集体记忆。近年来，随着非物质文化遗产保护意识的增强，地方戏的传承问题日益受到学界关注。邵敏教授新著《地方戏传承的民俗学研究》使用民俗学方法考察地方戏的活态传承，论述地方戏与民俗生态的关系，提出基于民俗文化生态系统的地方戏活态传承思路及相应的理念、战略和具体策略，对于传统戏剧类“非遗”的当代传承，在学理和实践上都有一定参考价值。

民俗生态是地方戏传承的根基。地方戏的生成与民俗文化密不可分。正如书中所述，地方戏最重要的源头是地方民俗。无论是人类社会早期的祭祀风俗，还是扎根于民众生活的劳动民俗、节庆民俗、行业民俗等，都或显或隐地影响着地方戏的孕育、成长。地方戏擅长表现的题材各不相同，但大多数地方戏之所以适合演绎农耕社会的乡土生活和思想观念，亦与其民俗起源密切相关。一方水土养一方人，有什么样的地方民俗，就有什么样的地方戏。地方戏在进入城市并被城市市民接纳后，又同市井民俗生态相融合，在内容和形式上发生变化。在现代化、市场化、城市化、信息化的时代背景下，地方戏产生了一定的趋同性，它可能会受到域外文化、流行文化等的影响，但是它的根基仍然是地方性、区域性的风土人情，它的艺术个性仍然源自社会基层的民俗文化土壤。当今传承发展状态比较活跃的地方戏剧种，无一例外都最大限度地保存和彰显了浓郁的地方民俗文化特色。因此，地方戏的传承，总是离不开其源头活水、离不开其民俗母体。

地方戏的现代危机源于“去民间化”进程。戏曲离它萌生、发展、壮大的民间环境和观众越来越远了。作为“民间”的产物，要想地方戏不成为束之高阁的“遗产”，找到真正的艺术自信和踏实的存在感，就必须重回民间、重拾源头，切实以人民为中心，深入民众的实际生活，把创作扎根在民间，把舞台搭建在民间，把源于民众的地方戏回馈给民众，并接受民众的检验。

书中以在安庆等地兴盛的街场黄梅戏现象作为地方戏“再民间化”探索的代表，寄寓着作者的诸多期盼。街场黄梅戏在街头随地做场、因陋就简且颇多即兴发挥，以成熟的艺术标准来看，显得很不成熟、不完整、不规范，但这种貌似粗浅的简单明了、直截了当、删繁就简，恰恰是它奔放的民间精神、狂野的生命力所在，也深受城乡民众的欢迎，甚至赢得民众的积极互动参与。

传承困境与民俗学方法论的突破。《地方戏传承的民俗学研究》的主要创新在于提出了地方戏活态传承的民俗学解释框架。地方戏源于民间民俗，其传承延续也应寄望于民间民俗。不同地方的民风民气、风俗习惯和生活样式孕育并决定着不同地方戏的形态。只有回归民间和乡土，形成戏曲与民俗的良性互动，地方戏才有可能走出传承困局。

基于此，书中提出了以“固本培基”为核心的地方戏活态传承、发展的思路。建议在政府引导和各界参与下，以“固本培基”为核心，与城市文明创建等活动通盘考虑，以集体传承、群落传承为重点，以戏曲与民间良俗的互动为抓手，鼓励和扶助区域性、群体性、自发性戏曲传承活动，激发地方戏传承繁衍的内生动力。

地方戏理想的传承状态当然是活态传承，而其核心在于保持文化生态有机体的完整性。剧种进入活态传承状态，那就意味着，它无须过度依赖外力而可以延续自身的内在活力。而活态传承的根本路径在于，重新开启延续了千百年的地方戏与民俗互动的传承模式，在“再民间化”中实现地方戏传承与民俗文化传承的一体化。

《地方戏传承的民俗学研究》不仅是一部理论基础扎实的学术著作，更是一部充满现实关怀的地方戏传承行动指南。它提醒我们：地方戏是地域民众共同的文化记忆和文化符号、共同的文化心理归属和文化情感体验，凝聚和延续着区域的精神文化。地方戏的传承，不仅是艺术形式的存续，更是对区域情感认同、文化认同、价值认同的维系。

地方戏的存续并非简单的“复古”，而是民俗传统与现代生活的创造性对话。书中对地方戏“再民间化”路径的探索，为乡村振兴、基层社会治理中的文化治理提供了重要参考。唯有让地方戏重回田间地头、街头广场，方能使其真正成为“民众的精神家园”。

（作者系安庆师范大学副教授）