



ANIMATION DIRECTOR

曹小卉 主编 刘嫻 张丽 著

中国
动画导演
创作研究

CFP 中国电影出版社





ANIMATION DIRECTOR

曹小卉 主编 刘嫔 张丽 著

中国
动画
导演
创作
研究



中国电影出版社

2016 · 北京

图书在版编目(CIP)数据

中国动画导演创作研究 / 曹小卉主编, 刘娴, 张丽著. -- 北京: 中国电影出版社, 2016.1

ISBN 978-7-106-04410-7

I. ①中… II. ①曹… ②刘… ③张… III. ①动画片—导演—人物研究—中国 IV. ①K825.78

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 021388 号

责任编辑: 秦 娜

封面设计: 春 香

版式设计: 杲 杲

责任校对: 李圆圆

责任印制: 张玉民

中国动画导演研究

曹小卉 主编 刘娴 张丽 著

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100029

电话: 64296664 (总编室) 64216278 (发行部)

64296742 (读者服务部) Email: cfpygb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京易丰印捷科技股份有限公司

版 次 2016 年 2 月第 1 版 2016 年 2 月北京第 1 次印刷

规 格 开本 / 850×1168 毫米 1 / 16

印张 / 15 字数 / 250 千字

书 号 ISBN 978-7-106-04410-7 / K · 0189

定 价 38.00 元

目录

- 001 代序：民族文化：中国动画发展的根 / 曹小卉
- 005 中国动画的“表现主义” / 姜艳琴
- 031 敲喜剧电影之门，走民族动画之路
——从特伟导演作品谈起 / 张丽
- 051 对多样动画语言形式的尝试
——钱运达不固守的艺术风格 / 李瑞光
- 059 戴铁郎与他的“黑猫警长” / 白净
- 085 永远的阿达 / 戴盼盼
- 109 动之以情
——林文肖《雪孩子》叙事模式研究 / 孙进
- 127 中国木偶动画纵横谈
——访曲建方 / 付妍
- 149 发掘民族风格和不断创新进取的完美结合
——论与时俱进的胡进庆导演与他的剪纸动画 / 宋佳
- 173 审美潮流与动画创作意识
——探索严定宪导演创作中的时代印迹 / 樊黎明
- 205 在民族化大前提下的动画语言探索
——周克勤和他的《猴子捞月》 / 陈海涛
- 221 从张松林的《没头脑和不高兴》看中国动画的艺术特性 / 刘娴

民族文化：中国动画发展的根

■ 曹小卉 北京电影学院教授

最近几年，中国动画发展迅猛。电视动画片总产量已超过 20 万分钟，影院动画长片的产量和质量也逐年上升，出现了《大圣归来》《兔侠传奇》《魁拔》《喜羊羊与灰太狼》《熊出没》等不少观众喜爱的好作品。

但是我们不得不看到，美、日动画片在中国仍有超越中国动画的市场和影响力。以高超的数字技术制作为主的美国动画片，形象生动，动作夸张，画面具有极强的真实感、立体感、空间感。日本动画片画面讲究，角色形象、服饰、道具、场景的设计制作都极其精良。这些动画片不仅吸引了大批观众，对中国动画创作也造成极大影响。不少中国动画号称“原创作品”，在主题内容、角色造型、艺术风格、技术表现等诸方面都极力模仿美、日动画，但整体质量往往还无法达到国外动画水准，以致最终成为国外动画的“山寨版”。

对此现象，国内批评之声鹊起，外国同行也疑惑不解。

几年前，一个美国著名动画公司的技术总监来访，他先坦陈当今中国动画创作上的不足，认为中国动画在数字制作技术方面与美国有较大差距。接着，这位总监对现在的中国动画家没能创作出有如《大闹天宫》《山水情》《三个和尚》那样艺术风格、艺术品位的经典动画片感到遗憾和不解。

这位外国同行的遗憾，其实更是我们的遗憾。

没能创作出具有“中国风格”的动画新经典，原因肯定不止一个，但主要原因恐怕还是现在的动画创作者对中国动画传统风格不了解、不熟悉、不喜欢，甚至认为“中国风格”过时了，美、日动画才是时尚风格。

中国动画未来的路应该怎么走？

学习、借鉴美、日动画虽然会有帮助，但那终究不是我们自己发展的根本道路。认真回顾研究中国前辈动画艺术家的创作历程，不仅能给我们启示，而且将为中国动画的振兴发展、再造辉煌找到新的起点。

20 世纪 20 年代，以万氏兄弟为代表的中国早期动画艺术家创立了中国自己的动画片。从那以后的 80 多年来，中国动画逐渐成熟，形成了自己独特的艺术风格。除去

内容上东方式的哲理和幽默,这种“中国风格”主要表现在影像形式上。《大闹天宫》《哪吒闹海》《天书奇谭》《小蝌蚪找妈妈》《牧笛》《三个和尚》《鹬蚌相争》等众多极具“中国风格”的优秀动画片创造了中国动画的辉煌,被誉为“中国动画学派”。

在世界上,动画早期叫“卡通”(Cartoon),强调的是动画和漫画的关系。现在通常叫“动画”(Animation),统称一切用人工手段制作、合成的活动影像。而在中国,动画有一个特殊称谓:“美术片”。这个称谓在世界上可算是独一无二,但它准确地反映了中国动画特殊的创作观念——“美术片”,就是以中国传统美学为基础,吸取中国美术(绘画、民间工艺等)造型观念、空间概念、绘画技法创作的动画影片。

中国动画的“民族风格”首先表现在影像形式方面,包括角色造型、场景设计、动作设计(表演)等。

中国“美术片”造型主要取材和借鉴中国古代壁画,民间年画、门画、剪纸、皮影,舞台戏曲,庙宇泥塑中的形象和服装、道具设计。角色造型或富丽堂皇,追求形式感很强的“装饰风格”;或简约洗练,追求轻松随意的“写意风格”;一般不追求以立体、光影摹写真实世界形象的“写实风格”。这是中国动画(美术片)造型的一大特点:这种形象明显地只有“高”与“宽”,而没有“厚”,它只存在于平面之上,它的运动也只存在于虚拟的“二维平面”之中,是真正意义上的“动画”。

中国动画片中的场景与造型一样,也是平面的,既不强调本身的立体感,也极少有俯视仰视的变化。正是运用了中国绘画中的散点透视、高远法则、分层、留白等技法和原理,中国传统动画的场景设计与很多国外动画(尤其是电脑三维动画)不一样,它不是真实“立体空间”的再现,而是创造一个完全不同于真实物理空间、适合平面形象活动的“平面空间”。

角色造型是平面的,场景也是平面的,动作设计(表演)自然也不能跟真实生活一样了。中国动画家从民族传统戏曲表演艺术中得到启示:动画角色表演动作也要“表现”,不要“再现”,既有动画特点,又与画面的平面风格一致。经典动画片《骄傲的将军》首创把京剧中“净”(花脸)、“丑”(小花脸)的表演动作成功用到动画角色身上。《大闹天宫》《哪吒闹海》《三个和尚》中的很多动作都借鉴了京剧表演。中国动画动作设计也逐渐形成了自己的风格:一是舞蹈化的表演动作,不追求真实生活动作;二是适合在“平面空间”上展现。

中国美术片对中国传统绘画和民间艺术不仅仅是形式上的吸收和借鉴,更是对包含其中的美学观念及哲学依据的继承和发展,特别是对视觉重构、强调差异、意境营造等观念的继承和发展。

视觉重构：应该说，西方绘画利用透视原理在平面上营造真实立体空间幻象，是物理意义上的探索，中国传统绘画把真实三维空间重构为二维平面“空间”，则是哲学意义上的突破。

强调差异：近年来，国外动画趋同于写实、趋同于故事电影的倾向越演越烈，动画正失去本身艺术特性和独立性，退变成一种特殊的创作工具和手段。与世界现代动画发展趋势不同，中国传统动画一直坚持动画与现实、与其他影视艺术的差异，这正是对动画艺术特性的固守与追求。

意境营造：中国传统绘画、文学、诗词对意境的追求与传达，是一种高层次的美学观念的体现。意境是感性体验与理性思维共同创造的结果。既然是表现感受，必然融入更多情感、情绪。所谓“意境”就是在叙事之外给人更多情感宣泄和想象空间。源于同一美学观念的传统中国动画自然也不例外。独特的意境使中国动画具有有别于世界各国动画的艺术品格。

其实国外动画也无一例外一直在追求、宣扬他们自己国家的风格——从文化艺术到精神意识。风格是一种特定的艺术符号，是一种辨识标记，它具有特定的民族、地域的文化特征，风格实质上也是一种精神追求。

万氏兄弟为代表的老一辈中国动画艺术家不仅创造了“中国风格”的经典动画，创造了中国动画傲立于世界动画艺术之林的辉煌，同时也通过这些“中国风格”的动画传承、弘扬、发展中国的文化。在让世界认识中国动画的同时，也了解了中国艺术、中国文化和中国精神。从这点上说，对“中国风格”的追寻、坚守、创新、发展已超越动画创作，它是一代又一代中国动画人的使命。

当然，风格也具有时代性。我们说中国动画要坚持“中国风格”，绝不是为了怀旧甚至“复古”，也绝不是说我们的动画必须或只能是传统题材、传统形式、传统表现手法。动画创作中突出“中国风格”，不仅需要传承坚守，更需要创新发展。

创新并非凭空而来，也要有基础。这个基础就是传统。没有传统，无所谓创新，也无从创新。

阿达的动画片《三个和尚》就是个创新的好例子。“一个和尚挑水吃，两个和尚抬水吃，三个和尚没水吃”是中国人熟悉的传统谚语。仅三句话就编出一个动画片，需要智慧。但导演阿达的智慧不仅表现在此，更突出的是表现在对这三句话所做的思考和颠覆性的改变。阿达认为这三句话太消极，要修改。阿达把结果改成了“三个和尚有水吃”，但这是三个和尚经过实践教训，痛思悔改的结果。动画片《三个和尚》幽默风趣，又带有善意讽刺，最后得出一个积极的结论。在画面形象、动作、音乐上，

阿达都在继承传统的基础上有独到的创新突破，使《三个和尚》成为中国动画及世界动画的经典之作。

在传统基础上创新，就是要在中国传统文化思想、精神追求、价值观念、审美情趣的基础上创新。就是要以新的观念创造新的形象。

《黑猫警长》是一部影响了几代人的中国动画片。当年“黑猫警长”的形象也曾引起争议。导演戴铁郎认为其实这部动画很“传统”：和很多中国动画一样，这是一部面向儿童观众、宣传科普知识的动画片。不同之处只在于故事载体和主人公的设定——“警匪片”样式和警长。戴铁郎认为，中国动画除了孙悟空、哪吒，也要有“新人”，要创造新的“时代形象”，这与民族化毫无冲突，是民族化的发展。《黑猫警长》只不过是顺应观众、顺应市场，早走了一步。

木偶片《阿凡提》的导演曲建方的观点对中国动画的创新发展也很有启示作用。他说，中国民族文化发展过程中，吸收、兼容了许多外来文化。正是中国文化这种巨大的包容性，使得中国民族文化不会消亡，并得以不断传承发展。

毛主席曾经说过：“古为今用，洋为中用。”

在传统基础上创新，并不“排外”相反，学习、借鉴、吸收观众喜爱的国外优秀动画创作、制作上的成功经验，是我们创新发展的另一个渠道。不能忘记的是，我们的根是中国文化，我们的目的是创造中国动画经典。学习他们，是为了超过他们，而不是变成他们。

万籁鸣、万古蟾、万超尘、特伟、王树忱、阿达、靳夕、唐澄、钱家骏、严定宪、林文肖、胡进庆、戴铁郎、钱运达、何玉门、张松林等中国老一代动画艺术家以他们的渊博知识、聪慧睿智，独到的艺术见解和超凡人格魅力，创作出了脍炙人口的经典动画片，是他们灿若繁星的光芒造就了中国动画过去的辉煌。我们要创造中国动画新的辉煌，就要了解他们，学习他们——学习他们热爱自己的民族和文化，热爱艺术、热爱生活；学习他们认真做人，淡泊名利，潜心创作，历尽坎坷、痴心不改，在中国民族动画的漫漫长路上不断求索、奋进。

这也是立志再创中国动画辉煌的新一代动画家们的历史使命和必由之路。

中国动画历史上有过两次大的发展时期，被称为两个高峰期。现在，中国动画又面临一个最好的发展时机。我们要继承和发扬前辈动画家的艺术追求、精神追求，抓住机遇，打造既有独特“中国风格”又符合时代需求的新的“中国学派”，创造新的经典动画，迎接中国动画第三次大发展时期的到来。

中国动画的“表现主义”

■ 姜艳琴 苏州科技学院讲师

1961年,在第14届洛迦诺国际电影节上,中国水墨动画片《小蝌蚪找妈妈》的横空出世震动了整个动画影坛。同一时期,《大闹天宫》《一幅僮锦》《人参娃娃》《金色的海螺》等动画影片也纷纷在国际上获奖。中国动画电影开始为世界所瞩目。1978年,《小蝌蚪找妈妈》在第三届萨格勒布国际动画电影节上再获一等奖;同年,中国神话动画巨片《大闹天宫》在伦敦电影节荣获最佳影片奖;1979年,水墨动画《牧笛》在第三届欧登塞国际童话电影节获得金质奖;1981年,动画片《三个和尚》在第四届欧登塞国际童话电影节荣获银质奖,在西柏林第32届国际电影节又获银熊奖;1984年,剪纸片《鹬蚌相争》在第34届西柏林电影节获短片银熊奖;1985年,剪纸片《火童》在日本广岛动画电影节获奖;1986年,剪纸片《草人》、动画片《超级肥皂》在日本广岛国际电影节上再获荣誉。

中国动画在国际影坛上的频频获奖,声誉鹊起,使人们开始重视中国动画整体上的独特艺术风格,被称为动画电影中的“中国学派”。这一时期的动画作品具有独特的审美趋向,在世界动画电影艺术之林中独树一帜。纵观上海美术电影厂(简称美影厂)的历史,当初从事动画创作的艺术家中都有着深厚的美术功底。中国动画之所以被成为“中国学派”,是因为在中国传统文化背景下,通过有意识地对传统艺术遗产的借鉴与继承,中国动画形成了富有民族特色的独特艺术体系与美学品格,以丰富多彩又独具一格的民族风格样式及民族艺术表现手段,征服了一代又一代人们的审美及观赏需求。

一、中国传统艺术中的“表现主义”

中国动画——这里指的是中国传统动画的“中国学派”,它与中国绘画艺术、中国戏曲舞台艺术等传统文化虽属不同的艺术门类,但却将它们融汇贯通,体现的美学思想都是一致的。中国动画遵循传统绘画及美学原理,以虚代实,追求韵味和意境,重在“表现”艺术家的理解与感受,而非机械“再现”对象原貌。我们不妨

也将之称为“表现主义”，当然这种“表现主义”有别于西方绘画的表现主义，只是用来强调中国动画的独特性。这个独特性就是：中国动画的主观假定性表现手段对客观事物进行写意的描绘和表现；具有自身独特艺术风格。中国动画的高度主观假定性趋向于绘画的“写意”艺术和戏曲的“摹情”艺术，表现为有意忽略和削弱电影视听语言，拉大动画和电影的距离，坚持中国传统绘画的特质。

国内动画就电影语言的研究已经开始，人们意识到中国传统动画的美术思维大于动画电影思维。相对而言，对中国动画本体研究还不多。本文将中国传统动画作为母题来研究，总结中国传统动画作品艺术特征，探讨中国传统动画创作规律。对既成学派的中国传统动画的研究，强调其传承的不是固有的思维定式和惰性心理，而是在新的高度上认识中国传统动画的“表现主义”，冲破封闭系统，破除思维定势和惰性心理。

（一）西方现代艺术中的“表现主义”

“表现主义”是20世纪初出现在德国的一种艺术思潮和流派。表现主义一词最早是由沃林格提出的，“表现主义”被作为“印象主义”的对立形态提出的，表现主义的“由内而外”与印象主义的“由外而内”构成了不同向度的两者的根本对立，表现主义和野兽主义一样，都主张艺术是自我精神的表现，主张作者强烈的个性，反对艺术是自然的摹仿。但与野兽主义的色彩讲究装饰性、更重视个性表现性不同，表现主义在艺术手法上更重视作者主观激情的表现。

表现主义画家否认物体是眼睛所见到的客观实体，认为物体只是凭画家视觉产生的形态，所以他们认为画家的任务不在于表现客观物体本身，而在于表现由于客观物体所引起的画家的主观激情。西方现代艺术中的表现主义绘画是画家感情爆发的表现，色彩鲜明、强烈而令人感到刺激和跳跃，线条笔触大胆奔放，令人触目不安。

表现主义的先驱代表是挪威画家爱德华·蒙克（Edvard Munch，1863—1944），代表作《呐喊》，画面表现的是一个形似成形婴儿的小人张着口从桥上跑来，远景是海湾和落日景象，表现了蒙克的艺术是只从人的内心产生的思想，天空像滚动的血红色波浪，令人感到震颤和恐怖，仿佛整个自然都在流血。蒙克后来在谈及此画时说：“我和两个朋友一起走着，夕阳西沉，天空变得像血一样红，我忽然无精打采，极度疲倦地止住脚步，黝黑色的海峡和道路显示着血与火一样的光舌。朋友走着，我却一个人停在那里因不安而颤抖着，我感到了自然的强烈的呐喊。”



爱德华·蒙克



《呐喊》1893

（二）中国传统艺术的“写意”、“摹情”与“表现主义”

“写意”是中国绘画独特的艺术观，《辞源》“写意”条释为“以精练之笔勾勒物之神意，注之艺术家的主观灵魂意向”。中国绘画的写意性不是相对工笔而言的技法体系，而是在“天人合一”的传统哲学影响下，人们认识到艺术创作是主客观相统一的过程，因此不满足于对物象的表象描摹，企图从心灵上的侵入，寻求与哲学相统一的绘画观念。

“写意”与西方现代艺术表现主义“由内而外”的自我精神表现、反对艺术对自然的摹仿本质上是一致的。表现主义强调主观表达的同时，更加重视主观情感的表现，艺术手法上亦是如此。中国绘画的写意性在主观情感表现上温和了许多，不像表现主义绘画色彩鲜明，中国绘画寻求主客观相统一，是一种意象的表达。意象作为思维形式，是人的意志与自然形态的统一，作为审美意识，是美感形成的根源，是在人的主观意识作用于自然的意象化。所以中国绘画本质上具备了表现主义的气质，中国绘画更是具有表现主义倾向。山水画家借山水清气，洗胸中郁浊，创作上呈现苍凉空寂的意境，倪瓒的“逸笔草草，聊写胸中逸气”的思想，就是典型的“表现主义倾向”的绘画思想。

中国绘画的“写意”被戏曲表演所采纳，就成为戏曲审美主客观的辩证统一，人性表达和艺术情态的统一。明代屠隆在自己的剧作《昙花记》的序言中曾写道：“万物皆假，戏又假中之假也”一语道破戏曲的特征。“写意”在戏曲中称为“摹情”，“摹情”是指表演不凭借生活幻觉，而是把生活概括、集中、典型化为艺术真实性，

强调用生活中最本质的情感传递感动观众。徐渭，既是画家、戏曲作家，又是理论家，他在绘画上主张“借物抒情”，戏曲上把“摹情”作为艺术创作的原则。可见戏曲作为中国传统艺术形式同样具有“表现倾向”。

中国传统艺术不管是绘画、戏曲，还是传统动画，都不满足于纯客观的机械的临摹，艺术意境不是一个单层的平面的自然的再现，而是一个境界层面的架构。从直观感性的摹写，到活跃生命的传达，再到最高境界的启示，有三个层次。“情”是心灵对印象的直接反映，“气”是“生气远去”的生命，“格”是映射着人格的高尚格调。西方艺术里的印象主义、写实主义是第一境层；浪漫主义倾向于生命音乐性的奔放表现，古典主义倾向于生命雕像式的清明启示，是第二境层；表现主义、野兽主义、象征主义、后期印象派和中国绘画、戏曲、传统动画一样，都是第三境层的。

中国绘画由丰富的视觉传达到最高心灵境界，即禅境的表现，与西方艺术中的表现主义都是第三个境层的。但与西方表现主义不同，中国绘画不表达个人主义和个性，表达的是某种更广大的东西，某种观念精神、共同的体会或者是禅顿悟的瞬间，是具有宗教性和大众化的东西，表达的不是真实的个人。中国绘画所表现的最深的心灵，既不是以世界为有限的圆满的现实而崇拜模仿，也不是向无限的世界做无尽的追求；所表现的是一种“深沉静默地与这无限的自然、无限的太空浑然融化，体合为一”的精神，它所启示的境界是虽动而静的。这与西方现代艺术表现主义有共通的境界层次，但还是有很大差异性，所以用“表现主义倾向”来概括中国传统艺术。

“表现主义倾向”也与绘画的“写意”、戏曲的“摹情”一样，成为中国传统动画的艺术观。

（三）中国传统动画与绘画、戏曲的关系

中国传统动画、绘画和戏曲虽属不同的艺术门类，但所体现的“观物取象”的审美观照，“写意”、“摹情”的艺术观，“传神”的审美追求，“意象”的形象思维，“虚实相生”等表现手法的美学思想是一致的。中国表现主义倾向的传统动画作品，集中国绘画艺术、中国戏曲舞台艺术等传统艺术文化之大成，尤其是对中国传统绘画艺术的继承和借鉴。

中国传统的绘画艺术在处理空间表现方法的问题上，与中国戏曲舞台、中国传统动画场景上的空间处理方式是相通的。清初画家笪重光在《画筌》里有这样一段话：“空本难图，实景清而空景现。神无可绘，真境逼而神境生。位置相戾，有画处多属赘疣。虚实相生，无画处皆成妙境。”这说明了中国画里处理空间的方法，

也让人联想到舞台艺术里的表演方式和布景处理，更让人想起中国传统动画场景的独特艺术风格。

当初美影厂从事动画创作的工作人员都有着深厚的美术功底，我们以前的动画片也被叫作美术片，可见美术思维对中国传统动画艺术风格的影响力。在中国传统文化背景下，通过有意识地对传统文化艺术遗产的借鉴与继承，中国传统动画形成了自己独特的艺术体系与美学品格，以丰富多彩又独具一格的风格样式及艺术手段，表现中国人的生活状态和精神面貌。中国传统动画对绘画原理的运用，以虚代实，追求韵味和意境，整体呈现出“表现主义的倾向”。

（四）中国传统动画的“表现主义倾向”的三个特征

中国动画在艺术探索的道路上，继承中国艺术传统和精神、借鉴中国文化遗产、反映中国人的生活和心理、体现中国人的生活方式和思维方式，逐步形成了自己的独特风格、鲜明的艺术特色以及与众不同的艺术表现手法，即中国动画的表现主义倾向，这一表现主义倾向整体上有三个特征。

1. 形式与内容的和谐统一

形式与内容的和谐统一，在艺术形式上追求虚实相生、以虚代实的意境和韵味，内容作为形式的有机载体，艺术想象贯穿于题材内容上。中国传统动画很多时候是由一种创作者比较喜欢的艺术形式加上一个具有教育意义的内容构成的。这与想象力在娱乐性和纯艺术抽象性上的创作是不同的：娱乐性的动画作品的想象力集中在对现实的客观假定性基础上，讲究噱头，突出表现为动作的物理性的极端夸张变形；纯抽象的创作是一种强烈的感性风格，通过非叙述性的内在逻辑及电影的感性观念创造新的内容和方法。中国传统动画对形式的追求是建立在对现实的主观假定性基础上的，追求虚实相生、以虚代实的意境和韵味，内容只是形式的一个载体，艺术家的全部创作冲动集中在形式表现上。

中国传统动画对形式的重视，除了美术绘画形式，还包括表演动作形式和音乐形式，这三种形式的共同点是虚实观的表现主义手法。表演动作虚拟化和舞蹈化的形式特征，夸张的不是动作的物理属性，而是对生活化动作的精神表现，音乐形式也是民族音乐的表现主义手法。

中国绘画创作思想所要表现的不是客观物质现实，而是宗教的或社会的抽象理想。重视的是伦理道德，而不是以视知觉为基础的美学价值。中国传统动画在继承

绘画这一创作思想上,故事内容上注重教育思想和抽象理想,注重主观情感的抒发,这与中国传统动画形式上意境的追求是完全融合的,中国传统动画形式上近似于书法、音乐和诗。

2. 中国传统动画对潜藏于中国传统绘画中的电影元素进行开拓和发扬

中国传统绘画本身就存在很多电影元素,由于创作者的这种美术思维的创作观念,运用美术手段有着独特的表现手法。

一是东方的宗教总是把人的命运寄托于未来世界,从来没有人高于自然的观念,重精神理想而轻客观现实,创作者从自身感受出发,将本不存在的物象视觉化。

二是创作者从不同角度去观察事物的散点透视,将同一时间不同地点的景物融入一幅画中,东方主观与客观、时间与空间整一性的哲学,是中国传统绘画“散点透视”(也可以称为“任意透视”)赖以产生的土壤。

三是立轴和长卷的表现形式,中国绘画没有以自我为中心的焦点,不受在一个瞬间内所看到的空间有限的制约,所以画面构成不是方形或长方形,而是高耸的立轴或无尽的长卷,表现的是无可度量的时间与空间。立轴和长卷确似电影蒙太奇手法,将不同时间而同一地点或不同地点的景融于一幅长卷画面之中。中国水墨动画的镜头变化正是采用了长卷的形式,保持了绘画本身的韵味。

3. 中国传统动画重视主观感受的表现,亦希望得到观众的共鸣

中国动画无论借鉴怎样的绘画艺术都体现出创作者对客观事物的主观感受表达,是具有表现主义倾向的。像战国帛画的墨线勾画高度抽象概括脱离客观描绘,汉代画像砖的细致精巧、敦煌壁画的生动恢弘艳丽的色彩都是艺术家主观精神的表现。唐代的金碧山水,两宋的水墨梅竹,明清的水墨山水花鸟都是强调创作者寄情于山水花鸟之间,表达主观感受,而民间年画、剪纸、壁画等都是用来表达创作者的美好愿望的。中国传统动画戏曲化的舞台表演,强调以虚拟的动作传神,以夸张的方法取胜,以节奏鲜明见长,讲究虚拟手法的程式化表演,都是强调对生活的表现而非再现。

创作者对客观现实的主观感受与观众审美感受是两个不同的过程:创作者面对现实强调的是自己内在精神的表达,不是对客观现实的描摹,是表现而不是真实地再现;观众面对创作者主观感受的作品,由于各自审美经验差异或是生活阅历不同,获得的审美感受也就不同,但创作者仍然追求观众的感受与其创作意图的

同一性，观众不仅是没有参与动画创作的作者，而且是使动画得以成为作品的必不可少的作者。

二、中国绘画写意的根源和特征

（一）中国绘画写意的根源

所谓“写意”，就是强调绘画艺术创作应以作者的“意”（包括情、志）为主，也就是重表现轻再现，重主体轻客体，重抒情咏志，而轻模仿写实，认为绘画艺术中的自然景观以及对客观事物的描绘，无非是融情、表现或抒发画家思想感情的材料、媒介或方式。

中国写意绘画以整体综合为优长的思维方式，以模糊性为特征，这种思维方式源自老庄哲学的虚实结合美学原则，虚实结合美学原则的源头是老子的天道观。万象皆从虚空中来，向虚空中去。中国人感到这宇宙的深处是无形无色的虚空，而这虚空却是万物的源泉，万物的根本，生生不息的创造力。老、庄名之为“道”，为“自然”，为“虚无”。

庄子的艺术精神要求获得精神的自由解放，以建立精神自由王国。这种“游”思在艺术上反映为艺术家不拘泥于对物象的模仿，而是按照“象者所以存意”的原则，用“意”去统率艺术的诸“象”。化物象为情思，是对虚实结合美学原则的正确定义。在实质上，虚实的问题也是艺术创造的问题。艺术是一种创造，所以要化实为虚，把客观真实化为主观的表现。以虚为虚，就是完全的虚无；以实为实，景物就是死的；唯有以实为虚，化实为虚，才有无穷的意味、幽远的意境。

虚实结合的美学原则也是整个中国艺术的一个特点。中国画很重视留白，“虚实相生，无画处皆成妙境”，这无画处的留白正是老庄宇宙观中的“虚无”；中国书家也讲究布白，要求“计白当黑”；中国戏曲舞台上也利用“虚空”，不用真窗，而用手势配合音乐的节奏来表演；中国传统动画更是如此，融合中国绘画艺术、戏曲艺术虚实结合的特点。这种以虚带实，以实带虚，虚中有实，实中有虚，虚实结合，是中国美学思想中的核心问题，也是一个哲学宇宙观的问题。孟子和老、庄都认为宇宙是虚和实的结合，也就是易经上的阴阳结合。《易·系辞传》曰：“易之为道也，累迁，变动不居，周流六虚”。世界是变的，而变的世界最显著的表现，就是有生有灭，有虚有实，万物在虚空中流动、运化，所以老子说：“有无相生”、“虚而不屈，

动而愈出”。这样的宇宙观要求艺术必须虚实结合，才能真实地反映有生命的世界。

（二）中国绘画从“心眼”出发

中国画家不是固定一点观察事物，而是在心中确定一个理想的视点——“心眼”去观察事物、认识对象。从“心眼”出发，凭记忆、想象、联想，抓住对象的神态特征和气势。这个“心眼”就代表了画家在观察事物时的主观能动性，于是，中国画家便不局限于西方画家的焦点透视，广泛地使用散点、动点透视。中国主观与客观、时间与空间的整一性哲学是“散点透视”赖以产生的土壤。东方宗教总是把人的命运寄托于未来，从来没有人高于自然的观念，重精神理想轻客观现实。中国绘画所特有的散点透视拓展了画面的时间和空间，使得本来只擅长空间的艺术在空间的展布中表现出时间的延续，而且使得空间展布达到了无限。

宋代山水画家杰出代表郭熙的《早春图》，以变换的运动视点，表现了同一山



郭熙《早春图》

水在不同视角所观察时体悟到的“可居”、“可逊”的整体风貌，而限于个人眼睛所看到的有限的视觉范围。观摩欣赏时，自然形成从远向近看，从高向下看的视线流动方向。整体构图复杂，笔墨多变，表现了早春山水云遮雾罩，清新、模糊而湿润的万千气象。画中出色地运用了“三远法”：高远、深远和平远，即自山下仰山巅谓之高远，自山前窥山后谓之深远，自近山望远山谓之平远，它相当于西方透视法中的仰视、俯视、平视。画家的眼睛不是从固定角度集中于一个透视的焦点，而是流动着缥缈上下四方，一目千里，把握大自然的内部节奏，把全部境界组织成

一幅气韵生动的艺术画面。

（三）中国绘画中所表现的空间意识

用心灵的俯仰的眼睛来看空间万象，中国绘画所表现的空间意识，是“俯仰自得”的节奏化、音乐化了的中国人的宇宙感。《易经》上说：“无往不复，天地际也。”中国人于有限中见到无限，又于无限中回归有限，不是一往不返，而是回旋往复。这也正是中国人的空间意识。这种空间意识是音乐性的，不是用几何测算来的，而是由音乐、舞蹈体验来的，是阴阳明暗、高低起伏所构成的节奏化了的空間。

中国人最根本的宇宙观是《易经》上所说的“一阴一阳之谓道”，我们画面的空间感也凭借一虚一实、一明一暗的流动节奏表达出来。中国画的台阶、楼梯以及器皿都是上宽而下窄，好像是跳进画内站到阶上去向下看；而不像西方绘画的从欣赏者的立足点向画内看去的近大远小、下宽上窄的透视方法。中国画是从远向近看，从高向下看，所以“折高折远自有妙理”，我们用既高且远的心灵的眼睛“以大观小”，俯仰宇宙。画家胸中的万象森罗，都是从他的及万物的本体里流露出来，呈现于客观的画面。俯仰往还，远近取与，是中国哲人的观照法，也是诗人的观照法，这种观照法表现在我们的画中，构成我们画中空间意识的特质。

（四）中国绘画时间延展性的两种写意手段：散点透视和长卷的形式

中国传统绘画发展到宋代文人画，对虚实关系的理解和表现，出现了突破性的、更具现代美学“表现性”意义的发展——时间性的延展。绘画“虚”对“实”、“神”对“形”的美学塑造主要是空间性的，即所谓“笼天地于形内，挫万物以笔端”，宋代文人画则开始注重时间性的开拓了。

中国画突破一瞬间视觉的空间展布，而表现时间的延续的方法有两种。

一是上文提到的散点透视，将同一时间不同地点的景物融入一幅画中。

二是长卷的形式，确似电影蒙太奇手法，将不同时间而同一地点或不同地点的景融于一幅长卷画面之中。中国水墨动画的镜头变化很多都是采用这种表现方式。北宋著名画家张择端的《清明上河图》，是这两点上很好的例证。

《清明上河图》全长横 528.7 厘米，宽 24.8 厘米，充分地展现了北宋京城汴梁以及汴河两岸的繁华景象和自然风光。从右向左，视线随着水流、道路、桥梁和建筑的牵引顺势而下：枯树草桥行旅不绝，大船两艘穿过虹桥，桥头摊商栉比，行人云集，