

动画《大闹天宫》角色表演 与造型中的“民族化”构成

李 毅 著

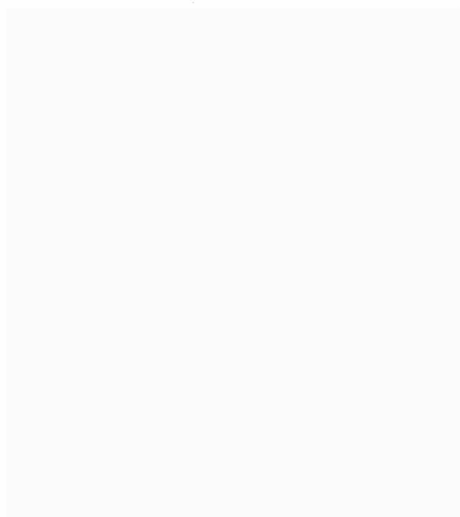
大
闹
天
宫
角
色
表
演
与
造
型
中
的
“
民
族
化
”
构
成

南山博文

中国美术学院博士生论文

动画《大闹天宫》角色表演与造型中的“民族化”构成

李 毅 著



中国美术学院出版社

《南山博文》编委会

主 任 许 江
副 主 任 刘 健 宋建明 刘国辉
编 委 范景中 曹意强 毛建波
杨桦林 傅新生

责任编辑：章腊梅
装帧设计：成朝晖 张 钟
责任校对：杨轩飞
责任印制：毛 翠

图书在版编目（C I P）数据

动画《大闹天宫》角色表演与造型中的“民族化”构成 / 李毅著. — 杭州：中国美术学院出版社，2017. 11
（南山博文）
ISBN 978-7-5503-1554-9

I. ①动… II. ①李… III. ①动画片—研究—中国—
现代 IV. ①J954

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第292782号

动画《大闹天宫》角色表演与造型中的“民族化”构成
李 毅 著

出 品 人：祝平凡
出版发行：中国美术学院出版社
地 址：中国·杭州市南山路218号 / 邮政编码：310002
网 址：<http://www.caapress.com>
经 销：全国新华书店
制 版：杭州海洋电脑制版印刷有限公司
印 刷：浙江省邮电印刷股份有限公司
版 次：2017年12月第1版
印 次：2017年12月第1次印刷
印 张：7.75
开 本：787mm×1092mm 1 / 16
字 数：100千
图 数：32幅
印 数：0001—1000
书 号：ISBN 978-7-5503-1554-9
定 价：38.00元



总序

打造学院精英

当我们讲“打造中国学院的精英”之时，并不是要将学院的艺术青年培养成西方样式的翻版，培养成为少数人服务的文化贵族，培养成对中国的文化现实视而不见、与中国民众以及本土生活相脱节的一类。中国的美术学院的使命就是要重建中国学院的精英性。一个真正的中国学院必须牢牢植根于中国文化的最深处。一个真正的学院精英必须对中国文化具有充分的自觉精神和主体意识。

当今时代，跨文化境域正深刻地叠合而成我们生存的文化背景，工业化、信息化发展深刻地影响着如今的文化生态，城市化进程深刻地提出多种类型和多种关怀指向的文化命题，市场化环境带来文化体制和身份的深刻变革，所有这一切都包裹着新时代新需求的沉甸甸的胎衣，孕育着当代视觉文化的深刻转向。今天美术学院的学科专业结构已经发生变化。从美术学学科内部来讲，传统艺术形态的专业研究方向在持续的文化热潮中，重温深厚宏博的画论和诗学传统，一方面提出重建中国画学与书学的使命方向，另一方面以观

看的存疑和诘问来追寻绘画的直观建构的方法，形成思想与艺术的独树一帜的对话体系。与此同时，一些实验形态的艺术以人文批判的情怀涉入现实生活的肌体，显露出更为贴近生活、更为贴近媒体时尚的积极思考，迅疾成长为新的研究方向。我们努力将这些不同的研究方向置入一个人形的结构中，组织成环环相扣、共生互动的整体联系。从整个学院的学科建设来讲，除了回应和引领全球境域中生活时尚的设计艺术学科外，回应和引领城市化进程的建筑艺术学科，回应和引领媒体生活的电影学和广播电视艺术学学科，回应和引领艺术人文研究与传播的艺术学学科都应运而生，组成具有视觉研究特色的人文艺术学科群。将来以总体艺术关怀的基本点，还将涉入戏剧、表演等学科。面对这样众多的学科划分，建立一个通识教育的基础阶段十分重要。这种通识教育不仅要构筑一个由世界性经典文明为中心的普适性教育，还要面对始终环绕着我们的中西对话基本模式、思考“自我文明将如何保存和发展”这样一类基本命题。这种通识教育被寄望来建构一种“自我文化模式”的共同基础，本身就包含了对于强势文明一统天下的颠覆观念，而着力树立复数的今古人文的价值关联体系，完成特定文化人群的文明认同的历史教育，塑造重建文化活力的主体力量，担当起“文化熔炉”的再造使命。

马一浮先生在《对浙江大学生毕业诸生的讲演词》中说：“国家生命所系，实系于文化。而文化根本则在思想。从闻见得来的是知识，由自己体究，能将各种知识融会贯通，成立一个体系，名为思想。”孔子所谓的“知”，就是指思想而言。知、言、行，内在的是知，发于外的是言行。所以中国理学强调“格物、致知、诚意、正心、修身、齐家、治国、平天下”的序列及交互的生命义理。整部中国古典教育史反反复复重申的就是这个内圣外王的道理。在柏拉图那里，教育的本质就是“引导心灵转向”。这个引导心灵转向的过程，强调将心灵引向对于个别事物的理念上的超越，使之直面“事物本身”。为此必须引导心灵一步步向上，从低层次渐渐提升上去。在这过程中，提倡心灵远离事物的表象存在，去看真实的东西。从这个意义上讲，教育与学术研究、艺术与哲学的任务是一致的，都是教导人们面向真实，而抵达真实之途正是不断寻求“正确地看”的过程。为此柏拉

图强调“综览”，通过综览整合的方式达到真。“综览”代表了早期学院精神的古典精髓。

中华文化，源远流长。纵观中国艺术史，不难窥见，开时代之先的均为画家而兼画论家。一方面他们是丹青好手，甚至是世所独绝的一代大师，另一方面，是中国画论得以阐明和传承并代有发展的历史名家，是中国画史和画论的文献主角。他们同是绘画实践与理论的时代高峰的创造者。他们承接和彰显着中国绘画精神艺理相通、生生不息的伟大的通人传统。中国绘画的通人传统使我们有理由在艺术经历分科之学、以培养艺术实践与理论各具所长的专门人才为目标的今天，来重新思考艺术的教育方式及其模式建构的问题。今日分科之学的一个重大弊端就在于将“知识”分类切块，学生被特定的“块”引向不同的“类”，不同的专业方向。这种专业方向与社会真正需求者，与马一浮先生所说的“思想者”不能相通。所以，“通”始终是学院的使命。要使其相通，重在艺术的内在精神。中国人将追寻自然的自觉，衍变而成物化的精神，专注于物我一体的艺术境界，可赋予自然以人格化，亦可赋予人格以自然化，从而进一步将在山水自然中安顿自己生命的想法，发显而为“玄对山水”、以山水为美的世界，并始终铸炼着一种内修优先、精神至上的本质。所有这些关于内外能通、襟抱与绘事能通的特质，都使得中国绘画成为中国文人发露情感和胸襟的基本方式，并与文学、史学互为补益、互为彰显而相生相和。这是中国绘画源远流长的伟大的自觉，也是我们重建中国学院的精英性的一个重要起点。

在上述的这个机制设定之中，让我们仍然对某种现成化的系统感到担忧，这种系统有可能与知识的学科划分所显露出来的弊端结构性地联系在一起。如何在这样一个不可回避的学科框架中，有效地解决个性开启与共性需求、人文创意与知识学基础之间的矛盾，就是要不断地从精神上回返早期学院那种师生“同游”的关系。中国文化是强调“心游”的文化。“游”从水从流，一如旌旗的流苏，指不同的东西以原样来相伴相行，并始终保持自己。中国古典书院，历史上的文人雅集，都带着这种“曲水流觞”、与天地同游的心灵沟通的方式。欧洲美术学院有史以来所不断实践着的工作室体制，在经历了包豪斯的工

坊系统的改革之后，持续容纳新的内涵，可以寄予希望构成这种“同游”的心灵濡染、个性开启的基本方式，为学子们提高自我的感受能力、亲历艺术家的意义，提供一个较少拘束、持续发展的平台。回返早期学院“同游”的状态，还在于尽可能避免实践类技艺传授中的“风格”定势，使学生在今古人文的理论与实践的研究中，广采博集，发挥艺术的独特心灵智性的作用，改变简单意义上的一味颠覆的草莽形象，建造学院的真正的精英性。

随着经济外向度的不断提高，多种文化互为交叠、互为楔入，我们进入一个前所未有的跨文化的环境。在这样的跨文化境域中，中国文化主体精神的重建和深化尤为重要。这种主体精神不是近代历史上“中西之辩”中的那个“中”。它不是一个简单的地域概念，既包含了中国文化的根源性因素，也包含了近现代史上不断融入中国的世界优秀文化；它也不是一个简单的时间概念，既包含了悠远而伟大的传统，也包含了在社会生活中生生不息地涌现着的文化现实；它亦不是简单的整体论意义上的价值观念，不是那些所谓表意的、线性东方符号式的东西。它是中国人创生新事物之时在根蒂处的智性品质，是那种直面现实、激活历史的创生力量。那么这种根源性在哪里？我想首先在中国文化的典籍之中。我们强调对文化经典的深度阅读，强调对美术原典的深度阅读。潘天寿先生一代在20世纪50年代建立起来的临摹课，正是这样一种有益的原典阅读。我原也不理解这种临摹的方法，直至今日，才慢慢嚼出其中的深义。这种临摹课不仅有利于中国画系的教学，还应当在一定程度上用于更广泛的基础课程。中国文化的根性隐在经典之中，深度阅读经典正是意味着这种根性并不简单而现成地“在”经典之中，而且还在我们当代人对经典的体验与洞察，以及这种洞察与深隐其中的根性相互开启和砥砺的那种情态之中。中国文化主体精神的缺失，并不能简单地归因于经典的失落，而是我们对经典缺少那种充满自信和自省的洞察。

学院的通境不仅仅在于通识基础的课程模式设置。这一基础设置涵盖本民族的经典文明与世界性的经典文明，并以原典导读和通史了解相结合的方式继承中国的“经史传统”，建构起“自我文化模式”的自觉意识。学院的通境也不仅仅在于学

院内部学科专业之间通过一定的结构模式，形成一种环环相扣的链状关系，让学生对于这个结构本身有感觉，由此体味艺术创造与艺术个性之间某些基本的问题，心存一种“格”的意念，抛却先在的定见，在自己所应该“在”的地方来充实而完满地呈现自己。学院的通境也不仅仅在于特色化校园建造和校园山水的濡染。今天，在自然离我们远去的时代，校园山水的意义，是在坚硬致密的学科见识中，在建筑物内的漫游生活中，不断地回望青山，我们在那里朝朝暮暮地与生活的自然会面。学子们正是在这样的远望和自照之中，随师友同游，不断感悟到一个远方的“自己”。学院的通境更在于消解学院的樊篱，尽可能让“家园”与“江湖”相通，让理论与实践相通，让学院内外的艺术思考努力相通。学院的精英性绝不是家园的贵族化，而是某种学术谱系的精神特性。这种特性有所为有所不为，但并不禁锢。她常常从生活中，从艺术种种的实验形态中吸取养料。她始终支持和赞助具有独立眼光和见解的艺术研究，支持和赞助向未知领域拓展的勇气和努力。她甚至应当拥有一种让艺术的最新思考尽早在教学中得以传播的体制。她本质上是面向大众、面向民间的，但她也始终不渝地背负一种自我铸造的要求，一种精英的责任。

在学院八十周年庆典到来之际，我们将近年来学院各学科的部分博士论文收集起来，编辑了这套丛书，题为“南山博文”。丛书中有获得全国优秀博士论文荣誉的论文，有我院率先进行的实践类理论研究博士的论文。论文所涉及的内容范围很广，有历史原典的研究，有方法论的探讨，有文化比较的课题。这套书的出版中满含青年艺术家的努力，凝聚导师辅导的心血，更凸显了一个中国学院塑造自我精英性的决心和独特悠长的精神气息。

谨以此文献给“南山博文”首批丛书的出版，并愿学院诸子：心怀人文志，同游天地间。

许 江

2008年3月8日

于北京新大都宾馆

目 录

总 序	I
绪 论	1
一、为何老生常谈“民族化”问题?	1
二、研究现状及文献综述	5
三、研究方法	13
第一章 20世纪中国京剧改革对“戏曲化”动画的影响	16
第一节 “探民族风格之路”口号背后的政治推动力	16
第二节 《大闹天宫》遭雪藏的命运与京剧现代戏改革	17
第三节 20世纪末以来戏曲化表演在中国动画中的发展情况	20
小 结	21
第二章 动画《大闹天宫》剧本基础来源的文本考证	23
第一节 动画《大闹天宫》内容与《西游记》原著前七回的比较	23
第二节 动画《大闹天宫》内容与《闹天宫》等戏曲文本的比较	27
小 结	29
第三章 “戏曲化”——戏曲悟空戏对动画孙悟空表演设计的影响	32
第一节 戏曲悟空戏对“猴样”的演绎	33

第二节	动画《大闹天宫》对戏曲“悟空戏”形体动作美的技巧的吸收	38
小 结		43
第四章	“动画化”——动画《大闹天宫》角色表演上的“动画特性”发挥	47
第一节	动画《大闹天宫》角色表演动作中的“动画特性”	48
第二节	基于动画特性发挥的“迪斯尼十二条运动规律”的部分内容反思	59
小 结		65
第五章	“图案化”——《大闹天宫》动画角色造型设计手法	67
第一节	孙悟空造型确定的波折——图案平面造型法与动画立体造型方法的磨合	68
第二节	《大闹天宫》的角色设计与戏曲影响	74
第三节	《大闹天宫》的角色设计与图案形式法则	81
小 结		92
结 语		96
参考文献		99
致 谢		109

绪 论

一、为何老生常谈“民族化”问题？

2013年9月17日，杭州国际戏剧节期间，先锋话剧导演孟京辉在中国美术学院南山校区报告厅举行讲座。在互动环节，我因为论文的缘故，对“民族化”问题尤其关心，就针对这一点对孟导提出了问题，大意是：孟导排演了很多西方现代话剧剧本，也创作了很多中国现代实验话剧作品，您觉得自己话剧作品是否存在“民族化”的问题？

孟京辉的答复大意为，“越是民族的，就越是世界的”是个伪命题！只有超越民族的才是世界的。鲁迅先生笔下的阿Q说：“我们先前比你阔的多啦！”他怎么不说现在？对于中国当代戏剧该怎么走的问题，要敢说我怎么走，中国当代戏剧就怎么走，这种自信是在世界的语境上建立的。如果用京剧（或改良京剧）来与国际对话，就可能对话不上。

做为当代中国知名话剧导演，孟京辉公开发表这样的言论是相当值得人思索的。因为在话剧界对于“民族化”的讨论热烈程度丝毫不亚于动画界，半年后（2014年3月26日）在人民网举办的活动中，中国戏剧家协会驻会副主席、戏剧理论家季国平就发表了“当代戏剧要繁荣和发展，在戏剧工作者的层面，就是戏曲的现代化和话剧的民族化”¹的看法，虽然“民族化”一词在不同语境中可能有语义差异，但显然以上这两种看法正是对“民族化”态度的一种“争鸣”。²

而发表于2013年4月《民族学刊》杂志的《油画“民族化”与动画“民族化”》³一文，其中也颇有惊人之语。

首先说明的是，该文中存在一些明显疏漏，比如对于中国动画史中较多谈论的《乌鸦为什么是黑的》与《骄傲的将军》在中国动画民族化道路上的作用这一公案，⁴前一段才刚引用张松林说法，称《骄傲的将军》是1956年8月《乌鸦》获奖后特伟才收到的剧本，后一段却变成1954年准备，1955年春正式启动，前后矛盾，行文逻辑不严谨。此外还因为新中国动画中重视美术探索，团队大多也由有美术学习背景的人员构成，就武断地将动画“民族化”说成是油画“民族化”影响的产物，文中并未给出支撑此说的可靠论据。

之所以在此处提及该文，是因为其中抛出了极富争议性的话题。其观点认为，在今日动画市场化背景下，“民族化”让中国动画丢失了动画的叙事娱乐本质，成为束缚动画发展的“紧箍咒”，再提“民族化”已经不合时宜。作者提出中国动画的五个问题：现实与未来题材的缺失、历史题材还原与颠覆的错位、古老艺术与现代动画电影的差异、中国绘画写意与西方绘画写真的反叛、美日全球化题材选择与中国自我封闭的忤逆。根据文中描述，我尝试结合作者的意图将这五大问题转换为五点建议，以方便理解：

1. 加强现实、未来题材创作；
2. 打破无趣地图解历史题材的桎梏，在传统基础上创新，发挥动画想象力和创造力；
3. 古老的戏曲、民间艺术形式自身已经陷入生存危机，不再具有市场号召力，应重视高新科技在动画中制造新的视觉冲击；
4. 西方的“仿真”效果路线更符合近年3D动画、动作捕捉等数字技术发展趋势，而非中国绘画的“写意”路线（该文认为中国传统绘画没有明暗、透视、解剖、色彩冷暖对比，面貌是固有色平涂、散点透视、计白当黑构图、不间断⁵的空间观念。）；
5. 打破“民族优先”，动画题材可以自由地在全球化范围选择，而非只是固守本国传统民族故事。

第一点和第五点说的是题材拓宽，第二点是动画特性的开发，第三点、第四点是重视新技术，反对传统艺术形式，这两点明显并不尽然。文章中动画“民族化”是油画“民族化”影响的产物这一观点亦缺乏依据，20世纪50年代中后期掀起的“民族化”浪潮是藉由巨大的政治推力席卷整个文艺界，油画、话剧、文学、音乐、电影……众多领域皆在其中。虽然对于“民族化”

的讨论并非首先发轫于油画领域。但反对再提“民族化”讨论及文章倒确实较早地在油画界出现。在1981年北京举办的油画讨论会上,⁶詹建俊指出“油画民族化这个口号,有好的一面,也有不好的一面,现在不好的一面已经起了主导作用”。陈丹青发表了“对于油画民族化的口号,我倾向于不要提”的看法:“我们有一个坏习惯,一提口号,就产生一种排他性,不符合这一口号的就要遭到排斥、打击,……而民族化的口号本身是空的、不确切的,民族化因画家的理解和认识的不同而一人一个样子。”

油画家武明中认为,人为的刻意“油画民族化”,很容易导致歪曲民族精神和民族艺术,体现在“不能恰当地确定自己的位置(要么是妄自尊大,要么妄自菲薄)、价值、形态,以及与他民族的关系上”。⁷

2011年苏州大学博士周晨的论文《文化生态的衍变与中国动画电影发展研究》中对于“民族化”也颇持“泼冷水”的态度,认为用“80年代前的动漫套路去应用于21世纪的今天”是“夏虫不可语冰”,“‘中国学派’不是动画发展的康庄大道,今日文化生态已经发生变化,以李泽厚《美的历程》中希腊文明做比,‘是人类不可企及亦不可复现的童年之美’”。同时,周晨的文章也对于在20世纪八九十年代经济改革过程中,中国动画缺乏对民族文化自身的反省与批判,陷入固定思维,没有处理好“民族化”与“现代化”关系等问题进行了反思。

如果把“民族化”局限为使用中华古典题材、传统素材,那么“民族化”就会遇到“外国小白兔和中国小白兔有多大区别”⁸的问题,许多反对提“民族化”的意见多数是基于这一局限理解提出的。应该注意的是,“民族风格”⁹的存在并非是因为使用了其他民族中“不存在”的技巧、手法,因为人类民族的丰富性和悠久历史,“不存在”这一点是很难得到确证的,而更应该关注文化现象背后的观念差异,造成人们对不同技巧、手法的理解不同而产生偏爱、厌弃、习惯。正如中国的绘画并非因为使用了毛笔宣纸才生出独特的民族面貌,而是其独特的观念而最终在多种工具中选择了毛笔宣纸(不否认材料工具的使用反过来对观念也有一定程度的影响)。

而是否中国动画与油画界一样,也不应再提“民族化”口号了呢?事实上,上海美术电影制作厂在依旧高举“探民族形式之路”的80年代,也制作过《黑猫警长》《邈邈大王》《大盗贼》《新装的门铃》等一批并不重点强调民族风格的电视动画系列片及短片,形成了以民族传统故事为主,辅以科幻、当代、国外题材的探索局面。在醉心于美术形式的创新之外,也同时在电影语言的运用等“民族化”之外的领域进行了一些有益探

索，在中国传统文化之外也向苏联、南斯拉夫、捷克、美国等各国的作品学习，动画的“民族化”是相对理性的。以上一些文章中的意见主要是反对以“民族化”为主要追求方向的口号，其中一些说法颇值得商榷，但动画界对于“民族化”的反思的确有积极意义，有利于今日的创作者更好地处理“民族化”与现代化、电影化、动画化（动画特性开发）、个性化的关系。

在 20 世纪八九十年代动画加工行业的冲击下，一直是时代宠儿的动画“民族化”风格也遭遇了前所未有的尴尬。这段动画外加工历史的亲历者何兵后来在其 2014 年出版的书¹⁰中，讲述了他南方动画加工片企业的经历。其中一则“老秦”的故事，说的是公司的背景作画监督老秦亲自为一个外来加工片精心绘制了背景样稿，但委托方负责的外国人非常不满意，而且羞辱了他一番，最后由一批小年轻用公司培训的日本式“湿画法”，以写实风格完成了任务，老秦因此事而在公司不受重视，后来离开南方回上海去了。该书作者何兵认为老秦当时设计的背景之所以不被采纳，正是因为风格太民族了。而故事里的“老秦”就是参加过水墨动画《牧笛》绘景与《哪吒闹海》、《天书奇谭》美术设计的秦一真。这个故事虽然是个案，却反映出外来“加工片”几乎不会为中国“民族化”风格提供发挥的机会，而当时许多国产商业动画片也开始崇尚“洋味”，“民族化”风格被认为“不够商业”而被边缘化了。

50 年代开始的动画“民族化”探索，对创造中国风格动画的辉煌居功至伟，在中国 20 世纪动画作品的“高原”上，树立的几座“高峰”都是“民族化”风格浓郁的作品，而“民族化”却在八九十年代市场化中遭遇如此冷遇。虽然如今中国动画出品单位不再屈指可数，“中国题材”的动画电影、电视也并未断档，但这些动画的造型与表演中混杂的强烈主流美国、日本风格也常为国人诟病。当然也不乏艺术家个人对“民族化”进行探索创新的动画短片，打破了肤浅套路，但其数量毕竟凤毛麟角，影响有限。万氏兄弟在 20 世纪 30 年代就曾批评“美国活动漫画片已带上了生意眼，离艺术本质过远而太商业化……中国有中国的人物事物形态，绝对与别国不同，要含有中国幽默性的笑料，和中国人习惯的形态，方是‘准’中国式的‘活动漫画’呢”。¹¹今日中国动画的问题兜兜转转又回到“生意眼”和“中国式”上来了。

2014 年 10 月中旬，国家主席习近平在文艺座谈会上发表讲话，在文艺界引起巨大反响。主席的讲话中，谈到了当下文艺作品有数量缺质量的问题，强调反对低俗，要求文艺作品要根植人民的生活，做到社会效益与经济效益统一。在新的时代

条件下,继承发展优秀传统文化和美学精神,放眼世界各国优秀文艺,将他们吸收利用于中国文化系统,开拓创新。召唤“传播当代中国价值观念、体现中华文化精神、反映中国人审美追求,思想性、艺术性、观赏性有机统一的优秀作品”。¹²

这场座谈会如同惊蛰的雷音,预示着文艺风向的变化,很多报纸、电视、网络都在热议主席的讲话,尤其是很多传统文化行业的工作者,更是热血沸腾,准备迎接传统文化春天的回归。这一幕对很多今天已经不年轻的中国人来说似曾相识,大家仿佛可以隐约望见又一次“民族化”大潮正由天际远远涌来。而回首上一次浪潮中的中国动画,《大闹天宫》正是波浪中挺立起来的第一座高峰,它与水墨动画技术一起,都是那一时间中国动画中涌现出的真正奇迹。对这部动画“民族化”上取得成果的细致审视无疑具有现实参考意义。

二、研究现状及文献综述

进入新世纪以来,关注动画“民族化”问题的文章呈攀升趋势,2010年后数量基本保持在每年200至300篇之间,这一方面是对粗暴经济发展时代民族文化在动画中的没落状况的反省,另一方面也是因为近十几年来高校动画教育规模的壮大,教师、学生的论文数量暴涨。从作品方面来看,在造型、表演风格的“民族化”上获得突破的动画作品依旧屈指可数。出现这种一头热烈讨论,一头淡然处之的怪现象,主要是因为一部分文章只不过是完成任务而做的浅显理论“作业”,高产无质的文章对于动画创作者几乎不会有丝毫影响。

针对动画“民族化”问题的讨论毕竟已经持续半个多世纪,当下动画作品“民族化”实践突破又不多,所以许多文章除了结合时政、产业新情况加以点评,倡导动画“民族化”的谈论很难突破前人思路。比如中国传媒大学2008年传播学硕士王大智在《浅议中国动画的“后民族化”转向》中抛出“后民族化”概念,认为“后民族化”就是不一定着重于中国传统文化形式、采用传统故事,而是在故事内涵、民族气质和信仰等精神领域上做“民族化”文章。但以此为标准的话,阿达等人20世纪80年代导演的一些短片显然就已经是典型的“后民族化”作品了。而以《“中国学派”与民族风格动画的当代思考》¹³一文为例,该文谈到“中国动画学派”对民族风格探索呈现多向度、多“源性”与包容性特色。对“民族化”中有可能存在的自闭风险提出警示,应当处理好“民族化”与“国际化”的关系。呼唤健全

动画产业链条，反思了2004年到2012年间中国动画“有量无质”的问题，当代的民族风格动画面对追求经济利益最大化的市场情况，就必须“现代化”。但“现代化”显然具有多元面貌，该文并未对如何“现代”做出探索。故文中关于“民族化”观点虽然中肯，但还是稍嫌泛泛，未“思考”出独到和深入的结论。其实该文引用文献中出现的《美术电影民族化探索的历史回顾》，¹⁴就已经谈到“民族化”内涵和结构上的多样性，民族化问题渗透在包括美术在内的动画片创作的所有环节中（如编剧、摄影、音乐、剪辑等），作者将自己对于民族生活的情感、回忆都融入影片，才真正构成整体和谐的、有生命的“民族化”作品。“文革”前的作品体现了艺术家的审美观，以及那个时期人们的心理、愿望和要求，所以不能刻舟求剑，用《大闹天宫》时的艺术观念、意识来设计当下的人物、剧本结构、音乐、节奏。要使继承和发展统一起来，在继承民族形式同时，创作出有时代气息的作品。对比之下可以发现，前文反思除谈及当下情况外，并未太多超出《美》文提供的内容。

当然绝不能否认，一部分文章做出了有价值的、系统性的思考，如2008年华东师范大学肖路博士的《国产动画电影传统美学特征及其文化探源》，该文对动画传统美学中思想内涵与中国古典哲学、形式与民艺、故事与传说等关系进行了探讨，并通过一些不同同时段的影片的对比，总结国产动画美学风格的变化。2011年中国传媒大学的李朝阳博士的《中国动画的民族性研究——基于传统文化表达的视角》，对动画民族性的“当代化”和文化的“超越性”进行了思考，并宏观地对比了美、日的民族文化，颇有理论价值。

另一方面，持反对再提“民族化”意见的文章在近些年成为争鸣热点，除了本文在绪论第一部分提到的外，还有其他一些文章，如2013年的《中国动画理论批判：形式主义、古典主义与体制主义》，¹⁵该文认为“民族化”动画美学的缺憾是空有单薄的“形式主义”，故其新鲜劲一过就难以为继；“中国动画学派”重“古典化”与教化，轻视“现代化”（该文以日本的“陌生化”名著改编为“现代化”例子）与成人趣味；中国动画是“体制艺术”，缺乏系统理论和独立生产模式。指摘万氏兄弟所持“文以载道”“寓教于乐”“崇尚古典”，追求“民族风格”等思想轻视艺术特质规律，使中国动画“画地为牢”，丧失应变能力。学者聂欣如随后针对该文撰写了《中国动画的民族化方向不应质疑——〈中国动画理论批判〉之商榷》，¹⁶从美日动画中的“民族传统”与“现代化”关系、中国老动画重“形式”也未轻“内容”、万氏兄弟的创作理念是

时代的选择等方面对该文部分观点进行了批评,提倡国人对中华民族文化归属的认同。

而说到与动画《大闹天宫》具体相关的研究文献,因为数量较多,以下仅选择具有一定重要性、创新度,或者问题突出的文章进行整理介绍,因个人阅读的广度与深度、能力局限,难免有遗漏或不当评价,但应该可以描画出目前针对动画《大闹天宫》理论研究的大概面貌。研究文章主要分布在以下几个方面:

(一) 动画《大闹天宫》相关的第一手重要参考资料

主要为动画《大闹天宫》的导演阐述、李克弱为该片美术设计出版写的小引、剧本、相关创作者如万籁鸣、张光宇、严定宪、浦稼祥等人的回忆录、书信、发表文章、访谈等,以及当时创作者的友人、学生和其他社会人士回忆及艺术批评涉及此片处。主要指《〈大闹天宫〉导演阐述》¹⁷《我和孙悟空》¹⁸《张光宇文集》¹⁹《瞻望张光宇》²⁰《美术电影剧本选1949—1979》²¹《大闹天宫——动画片造型设计》²²《美术电影创作研究》²³《动画导演基础与创作》²⁴《动画启示录》²⁵《上海电影史料》(第6辑)²⁶等书。此外还有一些视频资料,如上海美术电影制片厂2004年制作的纪录片《万氏兄弟和〈大闹天宫〉》,2013年北京卫视《档案》栏目的《上海万氏兄弟“大闹天宫”》,央视《童心回放》栏目2009年制作的严定宪、林文肖等老专家的电视访谈,纪可梅²⁷的纪录片《猴王之梦》,等。

(二) 教材类书籍中的动画《大闹天宫》综合介绍

与中国动画史相关的教材基本都不会遗漏本片,但多数内容只是泛泛的资料综合收集,偶见带独到见解者。如孙立军、马华2003年的《影视动画影片分析》,²⁸是较早给出一定篇幅解读动画《大闹天宫》的出版物之一,从影片内容、形式上较全面地介绍了影片特点,并附上了导演资料,较好地综合了已有材料,又有作者个人思考分析。如对于影片与小说原著的改编差异对比、动作戏份的加重等内容的讨论对于本文都有参考价值。但限于文章篇幅与面面俱到的叙述要求,多处论述只是浮光掠影。

聂欣如在《动画概论》²⁹中对于其他作者针对该片的评价意见提出个人看法,如对于张慧临在《二十世纪中国动画艺术史》³⁰中提到影片一些幻想部分被戏曲形式束缚了,对于传统戏曲艺术过分依赖,聂欣如在书中称此批评“有些苛求”。此外,聂也不同意1962年5月31日徐苏林在《文汇报》发表《〈大闹天宫〉的艺术特色》称影片具有“极强的……虚拟