



中国动画已走过百年的发展历程。回望这段历史，动画创作与动画理论共同发展，从萌芽到突破，呼应历史与时代的召唤，进行民族化表达的探索。尤其是动画理论围绕动画创作的表达方法、观众接受、美学研究，在交叉路径中持续关注未来发展的方向，在融合视角下不断拓宽学术边界，推动中国动画走上从“中国制造”到“中国创造”的成长之路。

## 中国动画理论的百年之旅

走向兴盛和开放：

形成享誉世界的“中国动画学派”

中国动画在新中国成立前后进入稳步发展期。和平环境下，动画创作的受众从战时面向全体人民转为侧重儿童群体，题材也更加多样。

1957年4月，伴随着中国第一家专门生产动画作品的专业制片厂——上海美术电影制片厂（以下简称“美影厂”）成立，中国动画创作进入兴盛期，不仅剪纸片、剪纸片、水墨动画片等新片种层出不穷，还诞生了《小蝌蚪找妈妈》《大闹天宫》等享誉国际的动画作品。



简牍，纸张普及前中华先民最普遍的书写载体，频频亮相于大众的文化生活。

简牍及其背后的历史文化能形成“出圈”之势，并非偶然。在此之前，来自不同领域的工作者，已用数十年的考古和研究，去铺垫这一文化热潮。

读——与古文字“认亲”

大西北的漫漫黄沙，覆盖了远古的遗迹。20世纪90年代初，考古人员在甘肃省敦煌市发现汉代敦煌郡所设的悬泉置遗址，出土大量珍贵简牍，成为人们解码秦汉文明的线索。

青年研究人员、甘肃简牍博物馆整理研究部吉强的工作之一，便是从上万件简牍的“只言片语”中寻找蛛丝马迹，解读历史细节。

汉王朝有多重视丝绸之路之路？从两枚简牍窥之一二。“我们馆藏的悬泉置《驿置道里簿》，也就是俗称的《里程简》，详细记载了从武威郡到敦煌郡沿途各驿置之间的里程，与另一枚居延地区出土的里程简互为补充，共同勾勒出丝绸之路东段路线图。”吉强介绍，相较于宏观的正史记载，这两枚汉简非常有力，又非常具体地证明了当时朝廷为维护丝绸之路，投入了多少保障。

外国使者来汉途中，有何奇妙经历？“可以参考自悬泉置简牍的《康居王使者册》。公元前39年康居王使者等一行人前来自西汉朝廷贡献骆驼时遇到了



甘肃简牍博物馆的百人写简活动。甘肃简牍博物馆供图

改革开放后，中国动画出现两个巨大的变化：一是1986年2月，新中国动画史上第一家中外合资的动画企业广州时代动画公司成立，打破了几乎由美影厂“垄断”创作的局面，形成日渐开放的创作格局；二是外国系列动画片登陆中国电视荧屏，在其竞争之下，中国动画创作不再局限于大银幕，也开始着手系列电视动画创作，使《邋遢大王奇遇记》《葫芦兄弟》等作品成为一代人的童年记忆。与动画创作同步，动画理论研究展开理论体系的搭建。其中最重要的标志是提出“中国动画学派”。1985年松林在《当代电影》刊发的《愈有民族性 愈有国际性——美术电影民族风格的形成和发展》中写道：“美术电影的民族风格虽然已经形成，并取得卓越成就，世界动画界也把我国美术片称之为‘中国动画学派’，但它仍然在继续发展，继续前进之中。”这段文字将“中国动画学派”这一早已融入动画创作实践的概念第一次纳入动画理论的研究范围。自此，中国动画在世界动画领域有了特殊的身份标识。依托这一概念，中国动画以独特的民族美学，与世界其他国家的动画美学话语并行，呈现出独特而深厚的艺术价值。

此外，动画理论界对动画本体进行更深入的讨论。比如，动画人关注动画的假定性与其呈现的艺术真实。折纸、水墨、木偶动画中使用材料因其限制性与特色引发学界讨论，如金柏松的《论美术片中的物理效应——材料与工艺因素的探讨》等。这些讨论将动画理论引向动画本体论的回归。这种回归本体的动画



理论讨论又与“中国动画学派”的讨论联系紧密。因为“中国动画学派”概念落实到具体的作品上，主要是指动画中绘画创作的民族性实践，如用软笔水墨的造型代替西方动画中的“单线平涂”等实验性创新。这些创新使作品成为“中国动画学派”理论生成的灵感与研究对象。

在变革中发展：

思考如何在跨文化视域下讲好中国故事

20世纪90年代，电影业改革开始。动画片成为率先进入市场的片种，推出《十二生肖》《大头儿子和小头爸爸》等或自筹资金或社会筹资的作品。市场化激发动画创作的热情，使作品产量激增。然而，数量增长的同时，文化影响力却有所减弱。面对外国动画尤其是日本与欧美动画

的激烈竞争，中国动画在市场中处于劣势。在这样的环境下，动画理论承担的责任不仅是总结经验，更要为中国动画创作指明未来方向。因此，理论界开始从单纯分析动画作品的美学表达，转而分析动画创作如何融入市场并赢得市场的问题。

2015年，现象级动画电影《西游记之大圣归来》面世，创下当时国产动画电影票房最高纪录，打破了中国动画创作长久以来的低迷态势。之后，《哪吒之魔童降世》《白蛇：缘起》等作品涌现，很多专家认为这些作品开创了中国动画的“神话宇宙”。中国动画在理论研究方面也进入突破期，呈现出更为多元的发展态势。

然而，动画理论界在肯定动画创作成绩的同时，也关注到其中存在的一些问题。比如，创新能力匮乏，品牌辨识度还较低，宣发水平一般，制作缺乏国际视野，导致中国动画无法满足人民群众对动画作品的需求，动画电影整体海外票房低迷。动画作品海外获奖数量不多。所以，动画理论在强调民族化表达时，没有局限于民族题材的开发与家国精神的阐释，而是探讨如何在跨文化视域下，在开放的经济语境中，用通达四海的语言兼收并蓄海外的多元文化视角，更好地实现有广泛影响力的中国故事讲述。

总之，中国动画理论白手筑基，从寥寥几人的文献记录到丰富的创作、美学、史论和产业研究，构建起全面而不断发展的学术系统。相信在进一步探索民族化表达的道路上，中国动画理论必将同中国动画创作不断突围，走向未来的繁花之旅。（丁亚平 尚文思 稿）

常，有时是一句问候，一声拜会，有时是练字、借贷乃至纠纷，这些事即便几千年后，也发生在我们的身边。”梁正丽说。

越是了解简牍，年轻的研究者和学生们就越想把它推荐给更多的年轻人。吉强时常选取一些易与当代青年共鸣的角度讲解简牍。比如关于居延新简《丁官等入关粮留迟推解书》这组简，他创作《做书留迟作何解》科普文章时，从“脑补”一名普通官吏在官场捅了娄子后，你心心念念的绩效考评眼看稳了的关键节点，突然上级一封急书，告诉你月中报送给领导的关键文书在经过你部衔接时出了纰漏，导致信息传递时，领导拿的是过期情报，那你这个月还有奖励可拿吗？这样的事，不光今天如此，而是古已有之……”他努力探索，让沉睡的简牍文字讲故事，让简牍承载的文明记忆触及今人。

梁正丽与同学们共同成立了“活字工作室”，从简牍中挖掘内容进行创作、传播。大家的创意天马行空，从文学作品到简牍动画，从吉祥物到表情包，用各种形态呈现他们眼中“可爱”的简牍。“又是一个初冬的深夜，月光如银，透过窗棂斑驳地洒在张永的脸上，他躺在床上，翻来覆去，难以入眠。心中涌动的思念如潮水般难以遏制，他拿出一个珍藏已久的小木盒，里面是半只断掉的木简，上面画着栩栩如生的龙，他拿着那木简反复摩挲……”悬泉置简牍中的两个人名“张永”“李崇”，在学生曹大鹏的笔下成为主人公，上演了一出共守西汉汉悬泉置驿站的动人故事。

壹，离别的约定；贰，月下的迷梦；叁，寒夜追击……网络文学般的情节和笔触中，他用古今通感的情感、家国情渲染了悬泉置的风沙，拂过年轻读者心头。

如果说，简牍曾是大家印象里的“冷门绝学”，那么梁正丽与同学们跃跃欲试的，便是“悟热”它。

“就如工作室名称所示的那样，我们希望用创造性的转化，让古文字‘活’起来，用年轻人喜爱的方式让简牍走进大众视野，则简牍‘冷门不冷、绝学不绝’。”梁正丽说。

（李丹阳 殷泽昊）

艺术广角

## 林泉见渔樵 烟霞伴耕读

——宋元明清“渔樵耕读”艺术图像的发展演变

“渔樵耕读”通常指渔夫、樵夫、农人和书生，是我国农耕社会“四业”，代表了古代劳动人民的生活方式。“渔樵耕读”在历代艺术图像中往往被表现为由工具等视觉元素暗示身份的人物，此类人物形象无论是在绘画作品中还是在工艺制品的装饰上均有体现，是我国传统艺术图像中的重要题材。

回溯中国美术史，宋元明清时期的“渔樵耕读”艺术图像极具研究价值，其在表现内容及方式上产生了诸多显著的变化，这不仅在一定程度上反映出不同时代人们的精神追求与审美取向，更是对中国古人关于林泉与庙堂之思的深化表达。

由渔、樵、耕、读到“渔樵耕读”

由宋至清，“渔樵耕读”这一概念在艺术图像的发展中经历了由“分”到“合”的过程。

宋元时期，渔夫形象无论是在文本还是图像中都较为常见，如在北宋许道宁的《秋江渔艇图》、南宋马远的《寒江独钓图》、元代吴镇的《渔父图》等作品中都可见渔夫泛舟垂钓的身影。这一时期，与众多以“渔”为主题的作品相比，对樵夫的描绘则较少，而将“渔樵”合并入画的例子更是寥寥无几。试看元代佚名画家所作《寒林归樵图》，画面中，以寥寥几笔绘就的樵夫正独自走在山林间的归家路上，留白处一句题诗“秋草黄花覆古阡，隔林何处起炊烟”与空灵的自然之景相互映衬，别具意境。

随着时代的发展，读书不仅是科



渔樵耕读图(刺绣) 佚名(清代)

一方面为表现媒介的丰富，即出现了由单一载体到多元媒介的转变。另一方面为表现内容的丰富。宋元时期是中国文人画发展的高峰，“渔樵耕读”的形象往往作为点景存在于画中，这些作品重点强调笔墨韵味与画面意境。而至明清时期，伴随着风俗画的发展，“渔樵耕读”的形象在画面中逐渐多样而生动起来，且生活气息浓郁。

“胸怀庙宇”与“志在林泉”传达着古代文人墨客对理想抱负的追求和对自然山水的向往。今天，回望宋元明清时期“渔樵耕读”艺术图像的发展演变，这一主题虽然在艺术表现上有着多方面的变化，但都能让我们从中感受到古人顺天应时的生活方式与进退有度的人生态度，并获得诸多启示。

时至明清，虽仍有一部分单独表现渔、樵、耕、读的文学或艺术作品，但四种题材作为整体出现才是此时的主流。在文本上，有明代任环的《渔樵耕读四首》，生动描述了其各自面貌。在图像上，四者相结合的例子更是不胜枚举。

这一时期，“渔樵耕读”艺术图像有两种主要的创作方式。一种是将四者分别置于四个独立的画面中，再合为一个系列，多见于册页及四条屏等形式，如清代冷枚的《农家故事图册》以及清代佚名作者的制章纹织物《渔

寒林归樵图(中国画) 佚名(元代)



秋窗读易图(中国画) 刘松年(宋代)

樵耕读图屏》等。第二种创作方式是将四者直接表现在同一画面中，如现藏于故宫博物院的清代顾绣织物《渔樵耕读图》，现藏于清华大学艺术博物馆的清代白色绢绣渔樵耕读纹绉袖，以及现藏于景德镇陶瓷博物馆的清代青花渔樵耕读图盘等。这类作品的创作往往需要作者精心设计“渔樵耕读”四者的形象及位置排布，将不同的人物及场景和谐地组织在一起。而为了在视觉上区别不同人物的身份，其形象往往具有明显的符号化特征。

由单一面貌到丰富表现

由“雅”至“俗”，是宋元至明清时期“渔樵耕读”艺术图像的另一大转变。

宋元时期，虽然有一部分作品在描绘“渔樵耕读”主题时表现出了生活化的倾向，如磁州窑瓷枕上就有对此主题的表现，但更多的是体现出文人画清逸雅致的审美追求。到了明清时期，该主题的表现变得更加丰富多彩，主要体现在两个方面。

一方面为表现媒介的丰富，即出现了由单一载体到多元媒介的转变。另一方面为表现内容的丰富。宋元时期是中国文人画发展的高峰，“渔樵耕读”的形象往往作为点景存在于画中，这些作品重点强调笔墨韵味与画面意境。而至明清时期，伴随着风俗画的发展，“渔樵耕读”的形象在画面中逐渐多样而生动起来，且生活气息浓郁。

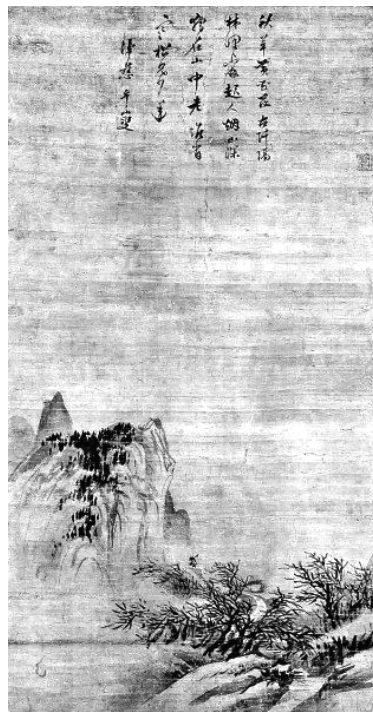
由借题绘景到图解主题

由宋至清，“渔樵耕读”艺术图像所传达的主旨内涵也发生了变化。

宋元时期，“渔樵耕读”艺术图像的创作往往在借助主题描摹山川景致，以达寄情山水、托物言志之目的。如北宋王诜的《渔村小雪图》以长卷形式展现了江南小雪初霁的渔村山林景色。雪山奇松，溪岸渔船，峰回路转，移步异景，整个画面意境萧索，笼罩在一片空灵、静寂的氛围之中。人物的描绘在画面中占绝对比重，景物虽精细刻画，却体量极小，与山水融为一体，作品反映的是文人雅士向往山林隐逸生活的情怀。

“胸怀庙宇”与“志在林泉”传达着古代文人墨客对理想抱负的追求和对自然山水的向往。今天，回望宋元明清时期“渔樵耕读”艺术图像的发展演变，这一主题虽然在艺术表现上有着多方面的变化，但都能让我们从中感受到古人顺天应时的生活方式与进退有度的人生态度，并获得诸多启示。

（孙丹）



寒林归樵图(中国画) 佚名(元代)