

# 特伟·中国动画奠基者

■ 文  
姚忠礼

2025年暑期档，《浪浪山小妖怪》以水墨美学革新与草根叙事创下引人瞩目的超17亿元二维动画票房纪录，并成功撬动25亿元消费市场。其成功正是源于中国动画奠基者特伟等一代老动画人埋下的民族化基因。

## 少年意气： 从漫画青年到艺术战士

1915年8月，特伟出生于上海一个知识分子家庭，原名盛松。年少时，他痴迷于街头巷尾的年画、连环画。中学时代，上海《良友》画报上的漫画作品更是让他着迷，笔锋间的力量与温度，让他意识到绘画不仅是消遣，更能成为表达思想的武器。

20世纪30年代的中国，正处在风雨飘摇之中。1932年，一二八事变爆发，年仅17岁的特伟目睹山河破碎，毅然拿起画笔投身抗日救亡运动。他在上海组织“漫画研究会”，创作了大量揭露日寇暴行、呼吁民众觉醒的漫画作品，刊登在《上海漫画》等报刊上。那些线条锐利、情感炽烈的作品，如《铁蹄下的中国》《流亡图》，以直白的视觉语言控诉着侵略者的罪行，成为唤醒民众的“纸上游侠”。

1937年全面抗战爆发后，特伟告别家乡上海，加入抗日救亡漫画宣传队，辗转于武汉、桂林、重庆等地。在战火纷飞的岁月里，他的画笔从未停歇：在街头绘制巨幅抗日壁画，用漫画传单鼓舞士气，甚至冒着炮火深入前线记录军民抗争的瞬间。这段烽火岁月不仅锤炼了他的意志，更让他深刻理解了“艺术为人民”的真谛——好的作品不仅要好看，更要能直击人心、凝聚力量。

抗战胜利后，特伟赴香港参与进步文化工作，当看到迪士尼动画的灵动时，他敏锐地意识到：“漫画是静止的战斗，动画是流动的呐喊，这种能让画面‘活’起来的艺术，或许能成为唤醒民族精神的新载体。”

## 筚路蓝缕： 从白山黑水到黄浦江畔的动画拓荒

抗日战争胜利后，应党组织召唤，特伟毅然放下香港的工作，北上奔赴东北电影制片厂，承担起领导动画股的重任。在冰天雪地的东北，他带领初创团队与日本友人持永只仁在简陋的厂房里摸索实践，修复设备、培养人才、规划创作，拍摄了《皇帝梦》与《瓮中捉鳖》，为新中国动画事业打下了第一块

坚实的基石。

1950年，根据全国文化事业布局调整，特伟又奉命南下，带着东北动画股的骨干力量走出白山黑水，回到故乡上海参与组建“上海电影制片厂美术片组”（上海美术电影制片厂前身），自此正式开启了中国动画的系统性开拓之路。面对“从零开始”的困境，特伟展现出惊人的魄力与远见——他深知动画的核心是人才，于是迈开双腿遍访全国，以“海纳百川”的胸怀广纳贤才：他力邀木偶动画先驱虞哲光加盟，让传统木偶艺术在银幕上焕发新生；他请回动画教育家钱家骏，夯实技术传承的根基；他吸纳编剧马国亮、包雷，为作品注入文学灵魂；更重要的是，他热情感召中国动画的开拓者万氏兄弟（万籁鸣、万古蟾），以赤诚之心邀请两位前辈加入团队。彼时万氏兄弟已在动画领域耕耘数十年，曾创作中国第一部动画长片《铁扇公主》，却因时局动荡未能施展全部抱负，特伟的邀请让他们看到了动画事业的新希望，最终欣然应允。

这群来自不同领域的艺术精英，在特伟的凝聚下，组成了中国动画史上第一支“梦之队”。

1957年，上海美术电影制片厂正式成立，特伟任厂长。在成立大会上，他提出了影响中国动画半个多世纪的创作理念：“探民族风格之路”。这句话并非凭空而来，而是对中国动画发展的深刻思考——在百废待兴的年代，动画不仅是娱乐，更是文化自信的载体，必须扎根民族土壤，才能长出属于自己的枝叶。

为了践行这一理念，特伟作了一个大胆的决定：暂时放下市场流行的“迪士尼模式”，从中国传统文化中寻找灵感。他带着团队走访故宫博物院、敦煌莫高窟，研究京剧脸谱、民间剪纸，甚至邀请国画大师李可染、程十发等来厂交流。在特伟看来，“民族风格不是贴标签，而是要让中国文化的精神融入每一个镜头、每一段旋律”。这种“扎根传统、面向时代”的创作方向，为中国动画注入了灵魂，也让上海美影厂成为中国动画的“精神堡垒”。

## 风格破冰： 从民族经典到世界惊叹的动画高峰

1956年，一部名为《骄傲的将军》的动画短片横空出世，彻底改变了中国动画的面貌。影片中，将军的脸谱化造型借鉴了京剧“净角”的妆容，盔甲的纹样源自青铜器上的饕餮纹，背景音乐采用京胡、锣鼓等传统乐器，就连将军踱步的姿态、说话的腔调，都带着京剧的韵律感。这种浓郁的中国气派，让看惯了欧美动画的观众眼前一亮。而这部作品的导演就是特伟。

《骄傲的将军》的诞生，源于特伟的一次“破局之思”。当时，中国动画虽有进步，但仍摆脱不了对迪士尼的模仿，角色造型、叙事节奏都带着明显的外来痕迹。特伟在一次创作会上拍案而起：“我们有五千年的文化，为什么要跟着别人的脚印走？中国动画必须有自己的样子！”他亲自担任《骄傲的将军》的导演，将“探民族风格之路，敲喜剧刷样之门”的口号贴在摄制组的门上。他将“满招损、谦受益”的传统哲理融入故事中，用戏曲化的叙事方式替代了线性叙事，让“中国故事”有了“中国表达”。影片上映后，不仅在国内引发轰动，更在国际上获得赞誉，成为中国动画“民族风格”的开山之作。

真正让世界惊叹的是特伟主导的水墨动画创新：1961年，《小蝌蚪找妈妈》横空出世，这部没有轮廓线、全靠水墨晕染而成的动画，让世界看到了中国动画的独特魅力。影片中，小蝌蚪的灵动、青蛙的憨态、鱼虾的悠然，皆脱胎于齐白石的画作，水墨的浓淡干湿在银幕上自然流淌，仿佛一幅会动的中国画。而这一“不可能完成的任务”，是特伟带着技术团队用三年时间攻克的难关——他们发明了“分层渲染”技术，让水墨在胶片上既能保持晕染效果，又能实现流畅运动，创造了动画史上的技术奇迹。

在特伟的推动下，上海美影厂迎来了创作黄金期，而中国动画的扛鼎之作《大闹天宫》的诞生，更离不开他的鼎力支持。早在20世纪30年代，万籁鸣就怀揣着将《大闹天宫》搬上动画银幕的夙愿，却因技术、资金等限制未能如愿。1960年，特伟得知万籁鸣的毕生心愿后，当即拍板将《大闹天宫》列为美影厂重点项目，全力支持万籁鸣担任总导演。为了让这部作品精益求精，特伟亲自参与创作策划；他与万籁鸣反复研讨孙悟空的造型，最终确定了请艺术大师张光宇担任美术设计，他创造的孙悟空既保留京剧脸谱神韵，又充满灵动生气的经典形象；他协调全厂资源，组织最顶尖的动画师、美术师、音乐人组成创作团队；在技术攻关阶段，他陪着团队熬夜修改分镜头，解决“群猴舞动”“龙宫斗法”等复杂场景的动画难题。当《大闹

天宫》完整呈现时，那个手持金箍棒、敢闯敢拼的孙悟空，不仅成为几代人的童年记忆，更以磅礴的气势、浓郁的民族风格征服了世界，成为中国动画的巅峰之作。万籁鸣在影片首映时紧握特伟的手说：“没有你，就没有银幕上的美猴王。”

## 师者如灯： 用一生热忱照亮后辈之路

在上海美影厂的老员工记忆里，特伟不仅是厂长、导演，更是一位“亦师亦友”的引路人。

青年导演阿达刚进厂时，带着一股“初生牛犊不怕虎”的闯劲，却在创作中屡屡碰壁。特伟没有批评他，而是把自己珍藏的传统画册借给阿达，陪他一起研究民间艺术。后来，阿达执导的《三个和尚》成为中国动画的经典，他常说：“没有特伟先生的点拨，就没有这部电影的灵魂。”

对于技术创新，特伟更是“敢为人先”。水墨动画研发初期，团队面临“墨色不匀、画面发灰”的难题，有人建议放弃，特伟却坚持说：“中国动画要走别人没走过的路，就别怕摔跤。”他亲自坐镇技术组，和动画师、摄影师一起反复试验，从宣纸的选择到颜料的调配，甚至连胶片的冲洗温度都亲自把关。

特伟的“育人之道”，不仅在于技术指导，更在于精神传承。他要求年轻创作者“既要读万卷书，也要行万里路”，常带着他们深入民间采风：在陕北看安塞腰鼓，在云南学傣族剪纸，在苏州听评弹小调。他说：“民间艺术里藏着中国文化的根，只有真正懂了根，创作才有底气。”

改革开放后，面对国外动画的冲击，特伟依然坚守着对艺术的初心。他在80年代主导创作的《金猴降妖》，将《西游记》的故事与京剧艺术结合，既保留了传统韵味，又融入了现代动画的叙事节奏，成为“民族风格”在新时代的延续。他领衔导演水墨动画片《山水情》在第一届上海国际动画节上惊艳国际动画界，被誉为“中国水墨动画的‘巅峰之作’”。

即使到了晚年，他仍关注着中国动画的发展，看到年轻导演的作品时，会认真写下批注：“这段旋律可以加些喷呐，更有中国味”“这个角色的眼神再柔一点，有中国画的‘写意’感”。那些泛黄的手稿上，字迹虽已斑驳，却藏着一位老艺术家对后辈的无尽期许。

## 薪火相传： 民族风格的当代回响

特伟对中国动画的贡献，早已超越国界，成为世界动画艺术宝库的重要组成部分。1995年，国际动画学会将“艺术成就奖”授予特伟，以表彰他“为动画艺术的发展作出的卓越贡献，以及对中国动画民族学派的开创与推动”。这是该奖项首次授予中国动画人，也是至今唯一荣获此殊荣的中国人，更是对他一生艺术实践的最高礼赞！时光荏苒，特伟离开我们已经十多年了，他开创的中国动画“民族风格”之精神，依然在滋养着今天的中国动画人，新生代正以新的方式延续着他艺术理想。

在《哪吒之魔童降世》中，哪吒的混天绫飘动时的韵律，依稀可见《大闹天宫》中孙悟空披风的灵动；《大鱼海棠》里的土楼建筑、福建土楼的光影运用，藏着特伟“从民间艺术中汲取灵感”的影子；《中国奇谭》中《小妖怪的夏天》用剪纸风格讲述平凡故事，延续了“民族形式为内容服务”的创作理念。这些作品在票房与口碑上的成功，证明了特伟当年的判断——民族的，才是世界的。

在上海美影厂的档案室里，至今保存着特伟的一份工作笔记，最后一页写着：“动画的生命在于创新，创新的根基在于传统。”这句话，恰是他一生艺术实践的总结。他所开创的，不仅是一种动画风格，更是一种文化自信——相信中国文化的生命力，相信传统艺术能在现代语境中焕发新生。

中国动画从蹒跚学步到走向成熟，特伟先生的身影始终在这条路上。他是拓荒者，在荒芜的土地上种下民族动画的种子；他是领航者，在艺术的海洋中为中国动画指明方向；他是燃灯者，用一生热忱照亮后辈前行的道路。在特伟诞辰110周年的今天，我们纪念他，不仅是为了缅怀一位动画大师，更是为了传承一种精神——那种对艺术的执着、对传统的敬畏、对创新的勇气。当中国动画站在新的历史起点，特伟先生留下的“民族风格”之路，依然是我们前行的底气。丹青铸魂，薪火永传。特伟先生未曾远去，他的精神正化作银幕上的光影、画笔下的色彩，在一代代动画人的坚守中，继续书写中国动画的传奇。这，便是对他最好的纪念。

（来源：上观新闻）

中国电影艺术研究中心  
电影文化研究部专版

# 《阳光俱乐部》： 不承认疼，就不疼

■ 文/周舟



看完《阳光俱乐部》，我依然认为魏书钧是青年一代中国导演的佼佼者。他的艺术素养、导演手法、个人表达，依然维持在令人惊艳的水准线上。

## 熟悉的“文艺腔”

魏书钧的电影里总有一些显在的“文艺腔”，他常狡黠地将这种艺术青年的自身性反性处理成一种自嘲。虽然随着创作题材的拓展，影片主角不再限于学艺术的青年，但不管是警察还是保安，各行各业仍脱不掉这文艺腔。《阳光俱乐部》里的主角母子依然如此，他们爱艺术、爱幻想，以一种高于生活的艺术姿态行走于俗世，踩着文艺的高跷有惊无险地趟过现实的泥沼。

在魏书钧的电影文本里常包含他熟悉的各种艺术形式，《阳光俱乐部》里是歌剧、经典民谣，还有作为中国传媒大学学生所熟知的电视节目制作，当然还包含他所喜欢的电影。

他应该很喜欢杨德昌。从《野马分鬃》，有些地方就让我想到杨德昌。《阳光俱乐部》尤其，取景方式、辛辣自剖的对白，都让我想到杨德昌。葱郁、潮湿的青绿色调，画框内较满的置景，人物不是凸显出来，而是与他所处的日常背景融合在一个图层里。扮演女主角——母亲沈丽萍的是中国台湾演员陆小芬，她那口典型的台湾腔，聊着生死爱恋，老让我想起《一一》中的金燕玲。

《阳光俱乐部》的画幅是4:3，当下时髦的艺术导演谁不在画幅上玩点新意思？这种电视的画框比，很符合影片的日常叙事，画幅的高度让相对较满的生活化置景也拥有了更充足的景深。人与物平等，看远看近随意，影片选择了一种民主的画面哲学。

魏书钧的电影总有一些镜头显现出他特有的诡谲、狡黠、炫技，《阳光俱乐部》中贾樟柯扮演的人生导师对学员宣讲的段落，有一个镜头导师站在小楼的二层，镜头摇下来，导师已经来到一楼。显然，这镜头调度里的时间是违反物理常识的，也违反了巴赞“长镜头理论”中所说的时空一致，它在本该时空一致的长镜头里颠覆了时空一致的概念。这样的长镜头，影片里还有一个，祖峰扮演的医生穿着白大褂走出病房门，一秒钟后换装又走进来，显然这里的看似连续的时空，并不连续。不用剪辑，时间依然会被偷走。在电脑技术之下，蒙太奇与长镜头的定义与逻辑都被修订。

无预警的主观视角切换，也是魏书钧喜欢的，母亲逝去的段落的处理有点像《河边的错误》中朱一龙的幻觉一段，从客观的叙事视角，毫无预兆地进入角色的主观视角，母亲发现自己已经置身于世界之外了。

这些艺术小心思，于我都是受用的，个人认为这是一个艺术片导演兑现自己的艺术认知、构想、素养的必要时刻，也是一部艺术电影理应给予观众的特供奇观。

## 奇妙的观影心理

如果用粗暴的贴标签的方式来形容《阳光俱乐部》，我觉得像“阿甘版的《一一》”，黄晓明扮演的男主角不算痴傻，只是一个对生活的恶意纯感力很强的人。这真是一种生命的恩赐，很多时候痛苦来自感知，过于敏感的知觉，如果感知不到痛苦，那痛苦就不存在。

从旁观者的角度，黄晓明扮演的男

## 处处见“彩蛋”

对于喜欢艺术电影的观众，《阳光俱乐部》处处是“彩蛋”。首先是贾樟柯。贾樟柯不做导演的话，也是一个不错的表演者。他扮演《阳光俱乐部》发起人、男主角的精神导师，是个戏份不少、作用很大的重要角色，似骗子似真，似正似邪，三分戏谑三分凉薄三分自嘲。惊鸿一瞥的有廖凡、《摇滚帅哥》张琪、《平原上的夏洛克》的导演徐磊和主演徐朝英（徐磊的父亲），还有《河边的错误》里扮演异装癖小伙子的演员王健宇。

《阳光俱乐部》无疑是黄晓明演艺生涯中艺术质量最高的电影作品之一，能主演这样一部作品，作为演员来说是幸福的。能看出黄晓明在很用心地塑造吴优，这个角色确乎难度很大，因为在大智和大愚之间、巧与拙之间的令观众信服的平衡很难把握，黄晓明不仅抛却了形象包袱，在步态体态上也都努力地去靠近角色。

黄晓明为吴优设计了有些蹒跚而僵硬的步伐，走起路来，重心左右偏移很大，远景里像一只笨拙的丑小鸭。体态上背和肩颈形成一个比较大的折角，你感觉他的肩上扛着生命的重压，但他的脖颈又非常倔强地向侧前方挺立着，压力下倔强无声的反抗。片中的重要道具，吴优身上从不脱下的西装，也助力了角色的塑造，那套不合身的黄色西装，前期像滑稽的硬壳，后期却像坚硬的战甲，陪他走过这悲喜交杂的一程……