

志怪小说在当代的动画化表达

——《鹅鹅鹅》对《阳羨书生》的改编

王春妮

摘要 | 动画短片《鹅鹅鹅》改编于六朝志怪小说《阳羨书生》。该动画在现代语境下将传统志怪小说进行改编，利用现代动画技术表现出志怪小说的主观写实性，情节奇幻性，展现出神秘奇诡的志怪美学。本文试梳理阳羨鹅笼书生故事在不同时代的演变，并从《鹅鹅鹅》叙事视角的改变，动画对《阳羨书生》中人物形象的精怪化改造，以及志怪空间的建立三个方面入手，立足志怪传统，分析志怪动画中体现的中式哲思和传统美学。

关键词 | 《鹅鹅鹅》；《阳羨书生》；志怪小说

Copyright © 2024 by author (s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



当代社会面临图像化转向，各种视频平台你方唱罢我登场。志怪、神话、传奇等作为优秀传统文化文化资源，也成了众多电影、电视、动画、短片的原材料。2023年1月，由上海美术电影制片厂出品的中式奇幻系列动画短片《中国奇谭》在视频网站播出。该系列一经推出就广受好评，获得人气口碑双丰收。其中第二集《鹅鹅鹅》故事来自南朝志怪小说《阳羨书生》，内容上稍许改动。其画面诡谲唯美，使用黑灰白水墨色彩构建志怪空间，全片无配音，采用默片展示，加之简短的黑白字幕提示剧情，不蔓不枝。

20分钟的短片和志怪小说短小精悍的故事内容完美契合，将千百年前的奇幻故事带到观众面前。在现代动画技术的加持下，《鹅鹅鹅》对《阳羨书生》进行改编，成功表现出传统志怪小说的主观写实性，情节奇幻性，和志怪美学特色，使广大观众感受到了中式艺术在现代技术加持下呈现出的独特美感。

近些年来中式奇幻类动画层出不穷，大多都取材于志怪、神话、传奇，如《大鱼海棠》《姜子牙》《青蛇1、2》等。这些动画作品上映后也引起了广泛讨论，但笔者认为，很多中式奇幻动

画都存在着得其貌而不得其神的问题。它们或是选取中式元素，如《大鱼海棠》，或是选取经典形象进行故事重构如《姜子牙》《青蛇1、2》。这些作品普遍是对传统故事进行解构，但是有些作品的过度解构会造成只有中式外壳，内里虚浮，剧情空洞缺少逻辑，造成一种中不中洋不洋的尴尬处境。《鹅鹅鹅》并未对剧情完全重构，而是结合动画的表现形式做出调整，改变叙述视角，使观众得以融入故事。《鹅鹅鹅》吸取中国文人山水画风格，黑白灰和水墨画法绘成的云雾山水充满了传统山水画的静穆美。大量白使具象与抽象平衡，形成“画外之画”。且把原小说中的人物动物化、精怪化。狐妖兔精等形象的出现唤醒国民集体记忆，增添作品之“怪”。形式与内容相统一，才能最大限度的发挥原小说的志怪魅力。

志怪小说在中国古代文化中占有重要地位，志怪小说是最本色的中国古代小说，书写形式上短小精悍，情节完整且波谲云诡，狐妖精怪，梦境冥界，皆有涉及。虽是丛残小语，但亦有可观，在中国小说发展史上占重要地位，且对后世的小说、戏曲创作也有深刻影响。“志怪”一词来源于《庄子》，《庄子·逍遥游》云：“齐谐者，志怪者也。”^[1]《庄子》中的志怪，意为记录现实中的奇异怪诞之事，并不是一个正式的文体概念，与后来的志怪小说等概念有着较大差异。魏晋六朝时，“志怪”文类兴盛，出现了大量相关作品。魏晋六朝，战火纷飞，民众惶惶不得安生，神仙方术之说席卷社会，汉朝时占统治地位的儒学式微，玄学兴起，佛教在汉末时期传入中原，在此时发展尤为昌盛，道教也传播甚广，神鬼之说日益盛行。当时的文人们抱着鬼神真有论，为“明神道之不诬”，用史家笔法记录街谈巷语之小说。从目录学上看，志怪小说在宋代之前都被归于史部。志怪小说反映了在理性精

神不发达的时期，古人对于世界的认知和建构，是一种不自觉的想象。因此志怪小说虽然描写的是奇异故事，但在主观创作目的上具有写实性。这一点，在《鹅鹅鹅》中，通过第一人称视角的叙述表现出来。动画借助视角的选择，让观众与货郎合为一体，共赴鹅山，体验神秘奇遇。

现代社会，影像技术的发展为把志怪故事搬上屏幕提供了契机，动画作为一种极具创造性的视觉表达艺术，可构造天马行空的异时空。动画的创造性特点可将志怪小说情节上的奇幻性以视觉形式呈现出来。《鹅鹅鹅》在志怪形象的塑造上，志怪空间的建立上，都将志怪小说文字中的奇幻性传达出来，立体式地呈现出神秘奇诡的志怪美感，通过《阳羨书生》对《鹅鹅鹅》的改编，可以看出从志怪小说到当代动画，是把古人不自觉的想象转化为当下自主的创意艺术，把根植于中国文化中的志怪传统与志怪美学用现代化方式表达出来，实现文化的保持、传递和转化。

一、《阳羨书生》的历史流变

《鹅鹅鹅》的故事内容取材于六朝志怪小说集《续齐谐记》中的短篇《阳羨书生》，作者是梁人吴均。讲述阳羨有一人名许彦，曾路遇一年轻书生，书生称自己脚疼，请求坐进许彦的鹅笼。书生在鹅笼中与两鹅并坐，后腾飞出笼，吐出美食和美女。趁书生入眠，美女复吐出男子。后美女睡着，男子又吐出另一女子，最后书生将醒，他们依次吞回，又只有一个书生与许彦相对。根据鲁迅先生的《中国小说史略》中所述，阳羨鹅笼书生的故事经历了三个版本的转变，最初的原型是三国时一位名为康僧会的僧人所译的《旧杂譬喻经》中有《梵志吐壶》的故事。后

[1] 郭庆藩：《庄子集释》，中华书局，1964，第4页。

晋代荀氏的《灵鬼志》中也收录了道人入笼的故事，情节上比“梵志吐壶”更加丰富，篇名为《外国道人》。最后是魏晋吴均所作《阳羨书生》。^[1]该作从一开始的佛教经典故事，经过不同作者的文学再创造，实现本土化，最后成为一篇经典的六朝志怪小说，其具体情节和内涵也在不断演变。

其中《旧杂譬喻经》中《梵志吐壶》的故事如下：

太子上树，逢见梵志独行来入水池浴出饭食。作术吐出一壶，壶中有女人，与于屏处作家室，梵志遂得卧。女人则复作术，吐出一壶，壶中有年少男子复与共卧，已便吞壶。须臾梵志起复内妇著壶中，吞之已作杖而去。^[2]

在《梵志吐壶》中，太子是整个故事的旁观者，看到梵志吐壶，壶中有女，女又吐壶，壶中有男。其中梵志作为僧人，与女人共眠犯了佛教的色戒。这是一个佛教的警戒故事，告诫修行之人不要被色欲迷惑。整个故事的叙述也十分简短，接近于白描，没有对女子外形的描写，太子与梵志等人也并无对话。这个佛理故事传入中原被本土化后，连续吐纳人的情节被保存，篇幅变长，而口中吐壶的壶被去掉，整个故事也不再具有佛理告诫的意味。

晋代荀氏的《外国道人》对情节进行了删改，首先点明故事发生在东晋太元十二年，有个来自外国的道人，擅长法术，且非沙门。外国道人路遇一个担人，外国道人进入担人所挑的笼中，并在笼中吐出饮食器物，后从口中吐出一个年轻貌美的女子，年轻女子在道人入睡时又吐出一个年少男子共食，最后道人欲醒来，女子把男子吞入，道人醒后把女子和饮食器物依次吞入口中。担人接着挑着道人往前，遇到一个吝啬的富贵人家，道人用幻术将富人的宝马装入“五斗罍”，将其父母装入“泽壶”中，要求富人准备

千份食物赠送给穷人才将其父母放出。^[3]故事的后半部分则变为一个劫富济贫的侠义故事，减少了佛理中对于情欲的道德警戒意味，取而代之的是告诫富人不要为富不仁。开头具体的时间增加了故事的真实感，地点转移到国内，强调了这个会幻术的外国道人并不是僧人，且道人可以直接从口中吐出女子和器物，去掉了“壶”这一容器，同时增添了另外几个容器：担人的笼子和后面的“罍”，“泽壶”。虽然去掉了“壶”，但外国道人口纳万物和可以变化大小，进入笼中的写法仍是以小容大思维的体现，至于为何去掉“壶”，笔者以为原因有二：第一是使故事更加诡谲，口中直接吐人比先吐壶再出人更加具有冲击力，第二是使叙事更加简洁，前半段有了“笼”这一容器，如果再有“壶”不免显得有些拖沓。到了魏晋吴均的《阳羨书生》，情节更加曲折详细，这个故事也基本定型下来，并在故事结尾写书生临走前赠与许彦一铜盘。至此，故事发生地已经明确：位于阳羨，文末还提到许彦“太元中为兰台令史”并且还拿出铜盘来，这样的写法增强了故事的真实性，从《外国道人》到《阳羨书生》都显示了故事真实化的倾向，体现出六朝时期以史传笔法来志怪的特征。

《阳羨书生》在这三篇中是篇幅最长的，但它的情节精炼曲折，只保留了反复吐纳这样的关键情节，把前两篇中具有直接道德说教意味的部分都去掉了。在这篇中，吞吐的人数又增加一个，并且许彦与被吐出的女子和男子有了对话，

[1] 鲁迅：《中国小说史略》，人民文学出版社，2006，第50-52页。

[2] 康僧会译：《旧杂譬喻经卷十八》，载《大正藏（第四卷）》，台北佛陀教育基金会印赠，1990，第517页。

[3] 鲁迅：《中国小说史略》，人民文学出版社，2006，第51页。

当他们询问自己能否吐出自己的私密情人时，许彦对答：“善”。许彦表面对待这两个人的私通行为并未表现出任何不满或是指责情绪。在汉代时，社会十分注重女子的名节。魏晋六朝时期，曾在汉代独尊的儒学式微，神仙方术之说广为接受，道教兴盛，东晋儒释道三教合流，因此儒学的教化力度比之前朝小了很多。当时的社会环境，又是战争频起，普通民众朝不保夕，在这样的社会环境中人们希望逃避现实的残酷，士大夫寄情山水与药酒，普通民众也更乐意享受现世的幸福，对于女子贞洁的要求相对来说松了一些。因而许彦对于他们私通的行为并不做出道德评价。这样不带道德评价色彩的记录，更能将故事的重心放于“幻”上，突出故事的志怪性。《阳羨书生》一篇中被吞吐的男女解释了他们与人私通的原因，“虽与书生结要，而实怀怨”，“此女子虽有心，情亦不甚”^[1]，这样的对话使故事更加生动真实，情节发展更加合理，也让读者对于他们所行的不轨之事有了情感上的共鸣——对婚姻心中怀怨，配偶的朝三暮四，这些怨怼情绪在现实生活中也比比皆是。人心难测，即使是同床共枕的夫妻，也难以完全了解对方的想法，倘若把范围放大，人在世间的交游皆是如此。魏晋时期，政治黑暗糜乱，许多士人醉心于玄学和清淡，好思考一些具有思辨意味的哲学问题，也正是在这样的社会氛围下，极幻的“鹅笼”故事得到了定型和传播。

至此，本源于佛经的“吐壶故事”已经完全本土化，它失去了最开始的佛理戒欲意味，与魏晋六朝的社会风气和人们的心理相结合，拥有了新的哲学内核。来自天竺的佛教带来了生死轮回，因果循环等新的思想元素。但《阳羨书生》作为一篇“爱广尚奇”的六朝志怪小说，还处于一种真实记录鬼神的写作状态，与后来“作意好奇”的唐传奇，明清小说等有着本质上的区别。

这种写实的特性，在《鹅鹅鹅》中通过第一人称的叙事视角表现出来。

二、叙事视角的改变：第一人称的写实特性

动画相较于文本，叙事手法更加丰富多样，动画可以通过各种技术手段和镜头语言来实现视角变换。动画《鹅鹅鹅》中的情节和《阳羨书生》大致相同，在前三篇故事中，从上帝视角描述故事，其中“太子”“担人”“许彦”都是作为志怪故事的一个亲历者而存在，读者处于客观的听故事状态。而在《鹅鹅鹅》中，则是采用第一人称视角，从货郎的视角出发，且全片无人声配音，使用第二人称的字幕提示剧情：“你是一个货郎”，由此读者得以进入故事中，成为剧情的一份子。让读者更有代入性的同时，也体现了志怪小说的写实特性。

“你”担着两只鹅要去鹅山，路上遇见一位腿受伤的狐狸书生。中间的剧情与《阳羨书生》基本一致，狐生在笼中吃了你的两只鹅，出笼后狐生吐出酒皿，又吐出他的心上人：兔精。狐生入睡，兔精复吐出野猪精，野猪精又吐出鹅精女。此时“你”也想要有个心上人，你与鹅精女一见钟情。你们共赏夕阳，这一幕可谓片中最温馨的画面，大片灿烂的绯红晕染开来，鹅精女想让你带她逃离。你犹豫了，因为“你怕鹅又有鹅”。最终，你下定决心和她一起逃，可是狐生醒了，兔，野猪，和你的心上人鹅女，统统被吞了回去。又只剩下寂寞山水，你捡起地上鹅女遗落的耳环，山风拂来，耳环消逝成灰，化为一群大雁，飞往远处的高山。狐生和你告别，“你

[1] 鲁迅：《中国小说史略》，人民文学出版社，2006，第50页。

丢了三只鹅”，就此故事结束。

在具体情节上，《鹅鹅鹅》做出的改动是增加了一条“你”（货郎）与鹅女的感情线。让读者不再旁观，而是加入这个连环套中。这样的改编既是为了增加观众的参与感和互动度，也更多了一份对欲望和信任的描写。“你”看到狐生与兔女，兔女与猪妖，你也产生了欲望。可是当“你”面对选择时，你又犹豫了。你目睹了情人间的背叛与不忠，因而你开始怀疑你的心上人是否会被背叛你，你陷入了鹅笼困境，进退维谷。人对未发生之事会感到恐惧，也会报以美好的愿景。你最终决定相信鹅女，可是已然来不及了，眨眼间，你的心上人就消失了。也许这一趟上山路是鹅山对你的考验，如果你一开始就选择相信鹅女，也许你会得到爱情，也许遭到背叛，也可能你会被吞掉。动画戛然而止，影片里没有给出更多信息，观众可以根据自己的想法进行理解。故事里的货郎，看似最后他失掉了他应该珍惜、应该把握的东西，但是当他失去这些的时候，他仍有空旷的山和水。目空心空，山水也空，正如苏子所言：“盖将自其变者而观之，则天地曾不能以一瞬；自其不变者而观之，则物与我皆无尽也”。货郎是观众，观众亦是货郎。在互联网时代，一部热门作品会得到网友的各种评论和二次创作。从它被推出后，它就不再只是创作者的作品，观众可以根据自己经历加以理解。鹅笼困境处处皆有，现代社会中，每个人每天都能接受大量的信息，然而被信息包裹也可以成为困境。动画采用第一视角，让观众与货郎合一，行于空山之中，在奇遇前做出属于自己的选择。

相比志怪小说中的许彦，货郎的形象更加生动立体，而狐狸书生神秘狡黠的形象也颇为出彩。除了第一视角外，动画的表现形式也十分重要，笔者试从动画中精怪形象的塑造和志怪空间的建立进行分析，探究艺术形式中体现的志怪传

统美学。

三、人物形象的变化：人物精怪化的奇幻特性

在《阳羨书生》中，角色都以人的形象出场，而《鹅鹅鹅》赋予了这些人物精怪的身份。人物精怪化使它们具有动物性特征，拥有动物面容，如兔女的耳朵和胡须，野猪精的嘴等，同时又有人的躯干。将志怪形象动物化，是动画创作者进行的一次成功尝试。狐狸书生等精怪形象的引入，增添了动画的“怪”，增加奇幻特性的同时也可唤起国民集体记忆，并且通过戏剧式地放大他们在原小说中的个性特征，增加了奇幻特性。

精怪形象是志怪传统中的重要部分，古人相信“物老成怪”，百岁千年的动物可以化为人形，精怪与人之间的故事是中国民间传说和志怪小说中的重要部分。《鹅鹅鹅》中的精怪有：狐狸书生，兔子精，野猪精，鹅精。动画的形式也恰好能够帮助创作者将脑内的奇幻画面呈现出来，塑造出极具特点的精怪形象。

精怪的外形设计上充满古典韵味，狐狸书生一双细长的丹凤眼高高吊起，脸颊艳红，耳旁簪了一朵红花，嘴裂极大，总是带着一副似笑非笑的神情，仿佛可以洞穿人心。这样诡异美丽的形象契合了原故事的志怪性，甚至带来一些恐怖氛围。《阳羨书生》中的书生本身就是神秘的、狡黠的、危险的，而狐狸的形象放大了这种人物特点。相比用动物拟人的“萌”画风，《鹅鹅鹅》中的精怪形象较为可怖，突出了志怪的特点。狐狸书生脸颊艳红和丹凤眼，以及戴帽书生的装扮都收到了中国传统戏曲的影响，而耳畔簪花，唐宋时期皆有男子簪花的流行风尚。兔女和鹅女着中式衣裙，梳了传统的中式发髻，兔女的高髻又十分像兔子的两只耳朵，暗合了兔女的身份（图1）。同时，影片的男主角货郎，有着重重的黑

眼圈,据导演自述,这是受哥特美学影响,用黑眼圈来表现人物精神上的疲惫。《鹅鹅鹅》的美术设计体现出接受了现代审美改造的中式奇幻氛围,让观众更好的感受到浓厚的中式意境美和诡异感,塑造出现代人眼中的志怪故事。

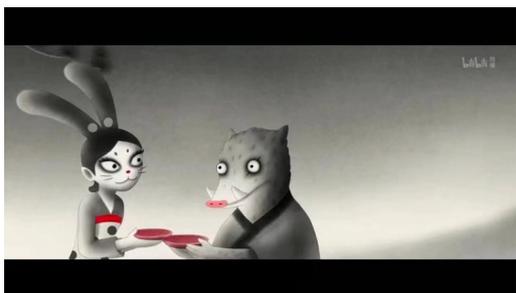


图1 《鹅鹅鹅》截图

中国古代文学中关于狐的描写历史悠久,上可追溯到《山海经》,最初由于图腾崇拜等,狐是作为祥瑞被人们所供奉的。西汉时开始出现狐狸化妖的故事。魏晋六朝时,志怪小说兴起,大量关于狐妖的故事出现。其中干宝所著的《搜神记》中,出现了对雄狐化为书生故事的记载:《斑狐书生》。在此篇中,张茂先所遇的斑狐化为的书生俊美异常,又通晓古今,博识善辩,是一位“少美高论”的名士形象。而张华作为一名博识君子,在与斑狐的辩论中也败下阵来。虽然在这则故事里斑狐并无伤人之心的,但是结局仍然是被张华制服,现出原型。^[1]六朝志怪小说是用真实的态度记录这些奇幻故事,干宝自言要“明神道之不诬”,所以精怪再强大聪慧,也不免落个被收服的下场,这样的写法符合了当时人们的心理:物老成精,精怪乃是异类,自然不能放纵精怪在人间肆意行走。中国古代文学作品,尤其是各类小说中对狐妖的描写数不胜数,他们一般都具有狡黠,美丽等特点。狐已经成为了一个极具审美意义的文学意象,普通读者谈起狐妖,必然会联想到很多文学或是影视作品。因

而,狐狸作为一个经典的精怪意象出现在《鹅鹅鹅》中,增添了故事的志怪性和趣味性,同时也会引发读者的联想。精怪意象存活于每个中国人的心中,大家童年时或多或少听说过各类妖怪故事,也暗自猜测妖怪的样貌。动画作为一个便于实现想象的艺术形式,结合先进的影视技术,能够将大家脑海深处的奇幻故事挖掘出来,呈现出如梦如幻的视觉体验。

四、志怪空间的建立:吐纳情节视觉化与山水画技法的融入

志怪故事中常常描写异境,如仙境,冥界,梦境等等。即使是发生在人间的故事,其时空和凡世的时空也并不相同,《阳羨书生》由佛经故事《梵志吐壶》敷衍而来,其流传过程中情节不断演变,故事逐渐本土化,到《阳羨书生》时,情节基本成型。但《梵志吐壶》中的两个核心元素一直不曾改变:以小空间容大空间,即“小中寓大”的相对空间观念,以及反复吐纳的故事结构。这两者是整个故事中最具怪异感,最离奇的地方。它们在后世的志怪小说和传奇小说中也经常出现,在祁连休所著的《中国古代民间故事类型研究》中,“鹅笼书生型故事”下收录了《颍州道士》,《乌鲁木齐道士》,《侯遥》,《黄石化金》。^[2]其中前两篇属于吐纳故事,后两篇则是以小容大的情节。在有限的小空间中诞生另一个独立空间,亦真亦幻,虚无飘乎。奇幻故事中“小中寓大”的空间观念由来已久,可追溯到佛经思想和道教故事的叙述模式。

佛教中有“芥子纳须弥”之说。须弥是佛教的神山,释迦牟尼佛的佛国就在须弥之上。须弥高耸入云,日月绕其山腰,而芥子极小,不过米

[1] 干宝:《新辑搜神记》,李剑国辑校,中华书局,2007,第315-316页。

[2] 夭竹君:《志怪小说〈阳羨书生〉与道教文化》,《中国文化研究》2021年第4期。

粒大。菩萨拥有超越时空限制的能力，可用法门让芥子容纳下须弥，表示了一种超越空间限制，以小容大的思维。前文提到的佛经故事《梵志吐壶》中写壶中有女，女又吐壶的写法也显然是受到以小容大的思维影响。道教中关于神仙所住的“洞天福地”在形式上与类似芥子纳须弥十分相似，“洞天”是通天之山洞，从此处可前往天界。“福地”意指受福之胜地，暗含在此修道可以成仙之意。“洞天福地”一般都是由一个狭窄的入口进入，主人公由于机缘误入其中，之后便可见仙家天地，亭台楼阁，山川河流，花鸟异兽等一应俱全。

在《中国奇谭鹅鹅鹅》中，主人公（货郎）便是先迷失于鹅山，随即偶遇狐狸书生，狐精可变幻大小，居于鹅笼之中，后与狐精共饮，狐精从嘴中吐纳出酒器与兔女，兔女复吐纳野猪精，野猪精亦吐纳鹅女。可见，在《中国奇谭鹅鹅鹅》中，“小中寓大”的空间观念和“反复吐纳”的情节结构也是核心元素，是营造奇幻氛围，讲述精怪故事的重点所在。志怪故事短小精炼，数百字便可勾勒一个异境妙事，其中并不过多进行景物渲染，只着墨于核心情节。故事中留存着大量空白点，读者观之，需以自身想象去填补空白。固然，引人想象是奇幻故事的魅力之一，但除了文本表达以外，用适配的艺术形式将志怪故事呈现出来，同样蕴含巨大的艺术魅力和感召力。因此，明清时期，常有以志怪，传奇为底本的戏剧出现，舞台表演呈现出奇幻故事的另一种色彩。

而当代，随着科技与影视，传播技术的发展，越来越多的艺术表达方式出现，《中国奇谭鹅鹅鹅》是一部动画短片，奇幻的情节配以夸张的动画式表达，把奇幻想象转化为视觉审美。时间与空间构成了动画剧情的整体结构，时空环境也是奇幻剧情得以展开的基础。《中国奇

谭鹅鹅鹅》借鉴中国文人山水画，使用黑白水墨的表现形式构造出了一个奇幻空间，大量布白暗含天人合一的哲学思想，并将“小中寓大”的空间观念和反复吐纳的叙事结构用镜头语言动态呈现出来，将奇幻的中式志怪审美和古老的中国哲学寓于其中，并赋予古老故事以新时代思想和改编。

动画中对于吐纳的表现是采取了夸张式的漫画表现手法，首先是狐狸书生进入鹅笼，他轻飘飘的化烟而起，落入小小的背篓中。其次是他从嘴中拿出酒器，他脑袋膨胀，嘴巴大张，用手把酒器和兔子从嘴里拽出来，但是拽的这一动作采用了剪影来表现。后面的兔女，野猪，鹅女皆是如此（图1）。这里采用大幅度的漫画式夸张变形，用一种诡异而又充满想象力的镜头语言表现出来，剪影的加入则消减了一部分恐怖性，使观众更容易接受。



图2 《中国奇谭鹅鹅鹅》截图

此外，《鹅鹅鹅》在画面上大量融入了山水画技法：水墨山水和留白技法。《鹅鹅鹅》通过水墨山水来构造出奇幻空间，在中国文人山水画

中，墨常常是唯一的画面色彩。动画一开头是空旷的山谷，连绵不绝的山峰，最后定格在中央的一座主峰，画面的主色调是黑白两色，呈现出水墨画风格。直到主人公货郎出现，全片才出现了另一抹颜色——红，货郎的头上飘着红色束发带。山川绘制使用了中国传统绘画中的披麻皴，由南派山水代表人物董源创始，如图3所示。画面中并无其他动植物出现，空旷的环山山路上，只有背着鹅笼的货郎踽踽独行。黑白水墨塑造了一个冷寂神秘的空间，其中一点红色形成强烈对比，视觉效果引起观众的猜想，空荡的鹅山之中是否暗藏玄机。红与黑白灰之间的强烈对比为影片塑造了浓厚的诡异氛围，也暗示着迷路的货郎在前方的奇遇。这样的强烈颜色对比并不常见于古画中，创作者结合了现代审美进行颜色调配，使画面在清冷静穆外，多了一丝不合常理的奇诡之处，这样的设计暗合了故事的发展脉络。动画中兔女还搬出一座木色屏风，卧睡之时颇似古画中的树下美人图题材，如图4所示。



图3 董源《洞天山堂图》（左）《中国奇谭 鹅鹅鹅》（右）

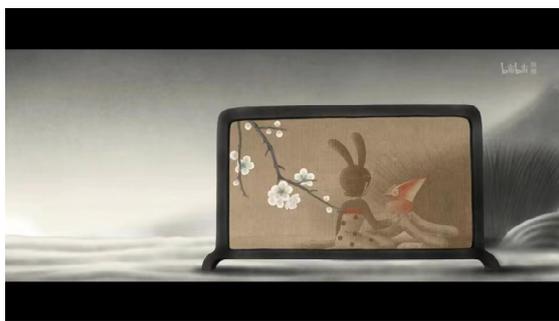


图4 《中国奇谭鹅鹅鹅》截图

此外，《鹅鹅鹅》的画面中进行了大量留白处理。中国传统绘画中，常运用虚实对比来展现实际空间的远近前后等位置关系，而在空间的表现上，善于用有限来展示无限，利用视觉引发想象，利用画面的空白处暗示实际空间的深广。“布白”又称留白，是我国传统构图中的一个重要组成部分，是内容和形式相互交融的意象形态。在“天人合一”，老庄哲学等思想的影响下，中国传统绘画追求气韵生动，追求意境纯美，追求“大音稀声”“大象无形”的意象美。而布白正是能弱化具象与抽象的矛盾，调节画面的虚与实，平衡画面的形式与内容。知白而守黑，白不会单独存在，它与画面中的物象对立统一。“布白”增加了画面的层次感和立体感，使画面产生意境美，达到“画外之画”“象外之象”。在《鹅鹅鹅》中，同样具有大量空白，空白处可表现志怪小说神秘奇诡的氛围，也能引导读者思考志怪小说的言外之意。志怪小说本身就有大量留白，短小的故事并不会过多渲染景物氛围。动画设置出奇幻空间，空旷的高山，散淡的浮云，踽踽独行的货郎，神秘诡异的精怪，这些是具象的美。而画面中大量的留白则平衡了具象，把画面抽离于现实，营造似梦非梦的幻境，于幻境中探寻，这是留给观众的空白，观众即货郎，货郎的结局也是两手空空，失去最初自己的两只鹅，也没能和鹅女牵手。好似大梦一场，平

白来了一趟幻境，但是眼前的绯色晚霞好像又在提醒你这并不是梦，遥遥看去，山空水空，你也两手空空。

五、结语

志怪小说情节云谲波诡，形式短小精炼，不仅在中国文化和文学史中占有重要地位和影响，也是当代动画影视创作的重要资源库，如何创作出符合现代人审美，同时又能突显志怪特色的优秀志怪动画是创作者们面临的重要课题。动画是一种极具创造性的艺术表达形式，优秀的动画不仅能给观众带来审美上的愉悦，还能作为文化传播的载体。《鹅鹅鹅》的播出会为志怪小说带来更多的关注，其中展现出的精怪意象，志怪空间

等中式志怪美学也让观众感受了志怪故事的魅力。通过动画的改编，志怪小说的特点在新时代新语境下展现出了新的生命力，独特的中式志怪审美被传承下来。志怪小说是古人讲故事，动画则是今人讲故事，同样故事情节，在不同历史时段可用不同形式表达，但其中的文化内核和审美旨趣却是故事的根本之所在。从《阳羨书生》到《鹅鹅鹅》，从志怪小说到当代动画，是一种文化转化，是不同时代的中国人对于世界的共同建构。优秀的志怪动画必然会推动中式哲思和传统美学走向大众。

[王春妮 中南财经政法大学中韩新媒体学院]