少数民族题材动漫电影的传播学研究

罗红流

(广西民族大学, 广西 南宁 530006)

[摘要] 少数民族题材动漫从其发生的那一天起, 就与现代媒介为主体的传播领域结合在一起, 共同存在, 相辅相成。从传播学视角而言, 这种现象在民族文化内涵的表达上构成了宏大深远的历史背景, 是展示中国少数民族题材动漫参与构建国家认同和民族性格, 确立文化传播路径的窗口, 更是思考中国动漫如何借助和平崛起的动力机制发展的一个契机。从传播学的视野对少数民族题材动漫加以观照, 是更能理解其民族性格、文化内涵和精神内核的。

[关键词] 少数民族题材电影; 动漫电影; 传播学

正如有论者所指出的, 电影作为一种归属于审美社会学抑或审美文化学范畴的艺术, 就其文化传递的角度而言, 具有显著的文化人类学意味, 在宏观上往往立足于民族—国家层面做出自身的阐释。可以说, 电影是一种现实主义的投射, 是“一个民族性的映演”。这一点, 在中国少数民族题材动漫电影中表现同样充分。可以说, 自 1926 年万籁鸣兄弟开创中国动漫伊始, 到新世纪国产动漫电影全面转向市场化运作的轨道, 这一异质与同化并存的痕迹始终明显。

而在具体的历史、地域语境的影像传达中, 其表征系统实际和传播学构成了一种动态的对应关系。少数民族题材动漫从其发生的那一天起, 就与现代媒介为主体的传播领域结合在了一起, 共同存在, 相辅相成。从传播学视角而言, 这种现象在民族文化内涵的表达上构成了一个宏大深远的历史背景, 是展示中国少数民族题材动漫参与构建国家认同和民族性格、明晰自身文化现实、确立文化传播路径的一道窗口, 更是思考中国动漫如何借助和平崛起的动力机制发展的一个契机。从传播学的视野对少数民族题材动漫电影加以观照, 是更能理解其民族性格、文化内涵和精神内核的。

一、传播符码

——场景的异质情调与程式的唯美化

就传播学的语境论而言, 任何一种艺术形态、类型的诞生总是与其存在方式共时生成, 一定的文化种属必然建立在一定的传播符码组建的基础之上。而对于少数民族题材动漫电影而言, 那种在媒介符号上刻意强化的异质情调场景与唯美化的程式表现, 自《木头姑娘》(1958)、《孔雀公主》(1963) 等片奠定基础以来, 已然成为一种传统。

首先, 是其场景设计重点突出浓厚的异质性, 并在具有梦幻色彩的童话元素中提升传播符号的视觉美感。依照传播学大师麦克卢汉的经典论述, 媒介即是信息, 乃是人的延伸, 符码组成的“热媒介”的程度高低直接决定了传播中稍纵即逝的含蕴的深浅。而在少数民族题材动漫电影中, 其符码不仅充溢着鲜明的本土文化的时代特色, 而且少数民族风味浓厚, 其符号表达上大众化、趣味化和场景布排整体的异质情调满足了观众的心理需求。典型如《勇士》(2007), 影片围绕蒙古族英雄少年巴特尔从一心为私寻仇到对人生多有感悟, 并最终成长为内蒙古草原首席摔跤手

的传奇经历为基架，展示了内蒙古大草原完全异质于内陆地区及现代世界的广阔图景。这里的草原世界，是源自传统千年依旧的场域，博大精深，生动丰富，对其原汁原味的展示，成为该动漫作品最大的卖点。片中的巴音草原、人物的服装、护身符、摔跤等元素都是蒙古文化的标签，影片借助这些视觉符号，展示了少数民族世界与现代文化精神的异质性。可以说，这样的场景异质性形式，是少数民族题材动漫一以贯之的编码形式，在诸如《牧童和公主》《草原英雄小妹妹》《奇异的蒙古马》等动漫电影中不断得到展现。

其次，在画面风格的程式上，符码的设计范畴全面性的唯美占据着重心，消解其异质性所衍生的陌生化。少数民族题材电影因为其审美文化别具风格，而动漫的美术技术又迥异于真人电影，在二者汇融的状态下，少数民族题材动漫更加注重画面的唯美，水墨、木偶、剪纸等传统的中国元素也得到了彰显。《苗王传》(2008)曾在国内外的动漫领域引起广泛关注，该片的独特之处就在于完全运用传统苗族特有的蜡染手工技艺最逼真化地再现了苗族独特的服饰，并借助一个名之为故洪故流的地区居住的苗族祖先的故事，将洪荒时代的河流、璀璨星空、广袤无垠的森林、声震四周的铜鼓、清远悠扬的芦笙、苗族的舞蹈等事物展示得光怪陆离、气势恢宏。影片浪漫而温馨，唯美而真切。可以说，这是巧妙地将现代动画技术与古老的文明形态对接，将物质符号——传播能指与思维观念——传播所指勾连，让画面形成了明晰的指涉功能，引导观众进入一个直观而唯美的童话世界。

二、传播建构——本土意识的美学立场 与现代转型的形式探索

动漫电影作为迄今为止“最年轻”的电影类型，就其形式而言，是典型的工业文明时代的衍生物，很大程度仰仗于现代电子科技(诸如电脑合成、逐格摄制)手段来完成其传播意图。因此，少数民族题材动漫电影在这样的媒介语境和传播体制下，也必然会在形式呈现、内涵特征上围绕着传统/现代性展开博弈，并且随着社会文化的发展而不断调试自身，形成对观众具有吸引力的传播建构。这在新世纪以来的少数民族题材动漫作品，诸如《彩云南》《草原豆思》等片中表现尤著。

一方面，本土意识的美学立场作为历史或文

化传统的实存，借助少数民族题材动漫的传播载体，参与到当代多元文化的建构之中。国产动漫一直凭借中国元素和文化理念赢取大众的认可，而少数民族题材由于其更加浓厚的“民族性”，成为探索民族文化传播路径的“急先锋”。如，1981年出品的《善良的夏吾冬》一片，讲述了维吾尔族少年夏吾冬因为善良而收获了老鹰、大鱼以及狐狸的友谊，并巧妙教训了不可一世的公主的传奇故事，在儿童情趣、角色性格及动作设计上均有了新的探索表现，其最显著的特色则是在画面的设计上大量采用了中国画的风格；靳夕和刘惠仪合作导演的内蒙古题材片《骏马飞腾》(1975)虽然带有特定时代浓厚的意识形态痕迹，但是其审美探索上却是民族化的典范之作。该片人物造型灵动多姿，内蒙古草原的群马、帐篷等事物姿态各异、人物动作言行妙趣横生，展示了与国际通行的动漫几乎迥然不同的审美情趣，而这一切，是通过木偶定向银幕与真实外景合成的摄制方法达成的，充溢着一股东方的民族格调，是传统戏曲元素的动漫化尝试。这一趋向，在此后的少数民族题材动漫，诸如《莫拉战雪妖》(1986)、《灭妖记》(1999)等片中得到更充分的传达。这些现象本身，就是少数民族题材动漫面对迪士尼等席卷全球的动漫时自我发展的应对策略，也是对当前中国动画创作动辄模仿外国动画态势的一种反拨。可以说，正是新的传播机制的不断变革，将少数民族题材动漫引向了更为广阔的发展途径。

另一方面，在传播的接受建构上，少数民族题材动漫始终保持和现代技术、传媒、观念同步的姿态，并寻求现代转型的适应道路。在十七年的少数民族题材动漫中，国产动画就不断向苏联等相对先进国家学习，结合自身特色，进行了系列有益的形式探索，并取得了相当大的成就，生产了诸如《长发妹》《雕龙记》《九色鹿》等代表性作品。新世纪前后，世界动画进入数字技术时代，动漫电影出现转折性突变，国产的少数民族题材动漫电影也迅疾做出反应，不断学习、更新图像化仿真技术，尝试为动画艺术叙事、造型等提供更加宽广的可能性。可以说，传播技术的变革也使得少数民族题材动漫电影迎来了新天地，《勇士》《彩云南》等优秀作品相继涌现。如，广受赞誉的苗族题材作品《苗王传》，其描线、绘景、配乐，乃至摄制、冲洗等工序，都是在新技术的推动下实现的，网络化传播、数字化生产给予其一个全新的动力源和传播通道。

三、传播效应——他者化的认同缺失 与类型症候的整体困局

任何传播形态，都最终引向传播效应的完成状态，这是一种现实性与可能性交缠的互动机制。少数民族题材动漫电影，自早期的《一幅壮锦》《孔雀公主》《金色的大雁》等片伊始，就其媒介意义指向而言，实际是对少数民族的“民族性”话语与西方现代性为主体的理念进行一种双向重构。可由于这套新型话语体系单向性的传播路径局限，并没有成功地得以建构，因此在传播效应上不免陷入迷失状态，呈现一种思维方式和传播阐释的“迷思”态势。

第一点，少数民族题材动漫在一定程度上存在“他者化”的认同缺失。早期的诸多作品，典型如《木头姑娘》《牧童和公主》《草原英雄小妹妹》等片，往往以政治宣传为主，传播的功能被政治意识形态所异化，成为艺术独立的“他者”；进入新时期以来，在所谓的“商业美学”的市场机制的冲击下，部分少数民族主题动漫也迷失在市场混乱的态势中，陷入资本的“他者化”；与此同时，许多有益的尝试，由于过度地追求“民族形式”抑或“群众化”，或热衷改编，疏于原创，或演绎偏颇，重构缺位，或过于曲高和寡，与现代年轻受众群格格不入等，呈现出不同程度的、不同层面的“他者化”状态，在现今的动漫市场中表现出孱弱痼疾。如《白雪公主之矮人力量》(2014)、《魔镜奇缘》(2015)等，试图借助其他民族的传统故事进行改写，但却陷入了不土不洋的尴尬境地。

第二点，就传播的趋向而言，国产动漫制作的可复制性、流程的固化性，很大程度上显示出了一种类型症候现况，少数民族题材动漫也不例外。少数民族题材动漫也成为本雅明所说的一个“特定的可供想象的重复性摹本”，抑或“工业复制时代的一门技术”。正如研究者所普遍指出的，少数民族主题动漫，新时期以来一直陷入一种类型症候之中：角色性格“单一性”、主题较为固化、社会性塑造细腻感不足、剧情简单雷同、叙事思维浅俗等类型化群体症状，加之又有美国迪士尼、梦工厂和日本动漫等国外动漫的冲击，少数民族主题动漫作为动画视觉文化系统的一个子类，呈现某种程度上的集体“失语”状况，其主体性特征在这种新媒体语境下亟待转型。

而实际上，少数民族因其历史文化的悠久和独特，正是取之不尽的想象性资源和文化根系所

在，完全可以不断刷新受众的视听空间和审美感受，成为国产动漫电影重生和复兴的前驱。以《藏獒多吉》(2011)为例，影片中具有浓郁藏族特色的服装饰样、场景设计、道具格调、风土人情跃然银幕之上，将少年田劲和父亲拉格巴的父子亲情叙事，巧妙地植入动漫题材中，其中所反映的藏区人民民族性格、父子的矛盾与化解线索、乐于奉献的民族精神、自由欢快的少数民族乐曲等，成为影片活跃的生命力和内在的精神呈现。这些被延展的民族文化精髓，在动画创作中起到了深层次无可替代的作用，且其动漫表现语言的“中国化”也巧妙地让感性认知和理性思辨融汇一体，完全有效地克服了类似动漫的类型通病，引人入胜。特别在精神审美上，该片通过田劲和藏獒多吉与恶魔斗智斗勇的故事，展示汉藏民族之间的交流、父与子之间的情感沟通、人与自然的和谐理想、人与动物的友好相处情怀，给观众留下深切的反思。实际上，该片主旨是透过整合人性、亲情、意识形态、价值观、反思视角等充满张力的元素，意图从中重新熔铸民族精神气质，故而发人深省。由《藏獒多吉》的成功可见，任何艺术的传播效应，均有其普适的通约性，倘能艺术地加以动态再现，往往“越是民族的越是世界的”，这也是一次动漫电影如何振兴的启示。

少数民族主题动漫电影在我国动漫类型片创作中，是不可忽视的一个子类。它所开创的欣赏空间、审美趣味、形式探索乃至创作经验等层面，正日益成为国产动漫的一面美学旗帜与文化记忆。而其在传播学这一更前瞻性与更广阔性视野下所显示的构建、转型、功能、效应乃至症候等，无疑不仅是文化共同体内部的理解和沟通的外化，也是中国动漫电影重生的希望表达。

[基金项目] 本文系广西民族大学科学研究项目青年基金项目(项目编号: 2015MDQN008)。

[参考文献]

- [1] 孙玉萍.《藏獒多吉》的情感空间解读[J]. 电影文学 2017 (16): 126-128.
- [2] 殷晓蓉. 传播学历史维度的特点[J]. 新闻记者, 2016 (03): 30-41.
- [3] 胡翌霖. 麦克卢汉媒介存在论初探[J]. 国际新闻界 2014 (02): 69-76.
- [4] 李森. 论云南少数民族题材电影中的边疆想象、民族认同与文化建构[D]. 上海: 上海大学 2013.
- [5] 饶曙光. 少数民族题材电影: 概念·策略·战略[J]. 当代文坛 2011 (02): 4-11.