

专题序言

数字媒体赋能艺术革新,立足数字文化发展的全球化视域下,数字化带来的不仅仅是技术呈现,更是一种以信息编码为标识的崭新思维方式。数字媒体语境下的艺术嬗变发展既囊括在技术手段、形式策略、思想内涵等方面的创新重构,也包含传统媒介的再媒介化,新旧媒介更迭的转型设计及数字艺术的可持续性发展研究等。因此关注、依托数字媒体环境,研究艺术嬗变及发展,做好艺术的传承延续及创新转化,探索构建可持续发展路径,显得至关重要。

本期发表的2篇论文聚焦中国动画领域,探讨数字媒体语境下的动画艺术与传统文化间的联动演化。彭馨仪、殷俊撰写的论文《从“符号”到“真人”——中国动画电影中父亲形象塑造演变研究》以中国动画电影中的父亲形象为研究对象,剖析形象的演变过程与社会主流文化及价值观念之间的联动关系。沈艾雯撰写的论文《文化转译视域下的国产系列动画创新设计研究——以〈中国奇谭〉为例》自主构建文化转译模型,对典型个案作品中的文化元素进行提取,以跨媒介、跨时空、跨文化三维度,剖析多元文化在作品中的呈现方式,实现文化的转译重构。

本专题旨在为数字媒体语境下的艺术嬗变发展研究提供一个学术讨论平台,以期对相关学科领域的研究起助推作用。

栏目主持人:





殷俊

殷俊,设计学博士,江南大学设计学院教授,博士生导师,市校共建人文社科基地“无锡古运河文化创意中心”主任。中国动画学会理事;中国高校影视学会理事;全国高等院校计算机基础教育研究会网络科技与智能媒体设计专委会副主任委员;中国电影剪辑学会短片短视频艺术委员会理事;中国科教电影电视协会教育工作委员会理事;江苏省高校动画、数字媒体艺术专业教学指导委员会秘书长;江苏省科普美术家协会元宇宙未来艺术专业委员会副主任委员;江苏省数字艺术设计专家委员会副主任委员;江苏省动漫协会理事。中国好创意暨全国数字艺术设计大赛评委;NCDA“未来设计师”全国高校数字艺术设计大赛评委;中国大学生计算机设计大赛评委;厦门国际动漫节金海豚动画作品大赛评委等。江苏省“333高层次人才培养工程”第二层次培养对象;江苏省高校“青蓝工程”优秀青年骨干教师、中青年学术带头人。“数字媒体艺术”国家级一流专业建设点负责人。

近年来在国内外权威、核心等期刊上发表了学术论文70余篇,被SSCI、CSSCI、CSCD收录多篇。出版了20余部专著、教材。主持、参与了多项国家级、省部级、市厅级科研、教改项目,如:主持国家社科基金艺术学重点项目、青年项目,教育部人文社科规划基金项目,江苏省社科基金等。先后荣获江苏省人民政府主办的第十三届、第十五届哲学社科优秀成果奖三等奖;江苏省高校哲学社会科学研究优秀成果奖三等奖;江苏省教学成果奖二等奖。荣获江南大学2011年教学成果二等奖,2013年教学成果一等奖,2015年首届至善教学奖,2019年教学成果二等奖,2021年教学成果二等奖。

主创或指导学生制作了大量动画及数字影像作品并多次获奖;主创动画短片荣获第四届日本亚细亚产业设计大赛多媒体动画类专业组金奖;主创动画短片荣获第14届韩国釜山国际环境艺术节银奖;主创的动画作品入选文化部、中国文联、中国美协主办的第十二届全国美展;荣获文化部、北京市人民政府、中国人民对外友好协会主办的中国学院奖艺术作品大赛优秀教师奖;第四届中国网络广告大赛优秀奖等。

[数字媒体语境下的艺术嬗变发展研究]

从“符号”到“真人”——中国动画电影中父亲形象塑造演变研究

彭馨仪, 殷俊

江南大学, 江苏 无锡 214122

摘要: 在人类文化的传承中, 父亲形象有其特殊的象征意义, 不仅指具体的人, 更是一个文化符号。在中国动画电影中, 父亲形象的演绎一直与社会主流文化和价值观念挂钩, 伴随其变迁而演变。从早期的中国动画电影中象征权威与秩序的符号化的“霸权式”父亲, 到温柔智慧的“理想化”父亲, 到顺应时代观念变化下而出现的“窝囊废”父亲, 再到如今传统两性观念被打破的局面下, 变得更加鲜活与个性化的父亲, 其形象的演变, 映射了时代发展下大众对于父亲形象内在的认知与情感的变化。

关键词: 中国动画; 父亲形象; 演变

中图分类号: J218.7

文献标识码: A

文章编号: 2096-6946(2023)05-0019-06

DOI: 10.19798/j.cnki.2096-6946.2023.05.004

From "Symbolic" to "Vivid": Evolution of Father Figure in Chinese Animated Films

PENG Xinyi, YIN Jun

Jiangnan University, Jiangsu Wuxi 214122, China

Abstract: In the inheritance of human culture, the father figure owns its special symbolic meaning, not only referring to a specific group of people, but also representing a cultural symbol. In Chinese animated films, the interpretation of the father figure has always been tightly bound with the mainstream culture and values of the society, and is evolving along with their transition. From the symbolic "hegemonic" father who symbolizes authority and order in early Chinese animated films, to the "idealized" father with tenderness and wisdom, then to the "wimpy" father that emerges in response to the changing concepts of the times, and finally to the present father who has become more vivid and diverse thanks to the breaking down of the traditional stereotype of gender, the evolution of the father figure represents the transition of the public cognition and emotion towards it with the development of the times.

Key words: Chinese animation; father figure; evolution

“父亲是中国电影关于家庭、国家、社会和文化想象的重要能指符号”^[1]。事实上, 父亲在人类任何文明中都是至关重要的存在。随着中国社会由传统至现代的逐渐过渡, 社会文化与家庭结构发生嬗变, 大众对父亲角色的认知也在悄然变迁, 潜移默化地影响着国产动画电影中的父亲形象。

“在这个媒介力量无处不在的时代, 媒介拟态环境的导向控制力在某种程度上超出了学校教育和家庭教育, 人们的一些文化说教在媒体世界面前变得苍白无力”^[2]。显然在当今的媒介语境下, 媒介于大众身份认同、自我认同以及性别气质的构建上有着难以忽视的力量。而父亲角色因其身份的特殊性与普遍性, 虽然

收稿日期: 2023-02-16

基金项目: 国家社科基金艺术学重点项目资助(20AC003)

鲜少以主角形象出现在屏幕之上,但从被创造伊始起,动画电影中的父亲形象就承载了主流文化对其角色的思考与期许,成为了展现时代变迁下嬗变的社会观念、家庭文化及两性认知的载体。

作为大众传播媒介的重要组成部分,中国动画的崛起,使其对客观现实的反作用力也愈发强势。作为家庭与成长叙事中的重要角色,中国动画电影中的父亲形象与社会现实有着极强的映射关系,这使得中国动画电影中塑造的父亲形象借助观众的情感共鸣得以突破影像与现实的边界,在增加影像故事厚度与内核深度的同时,一定程度上丰富着大众对父亲身份的认知与理解,间接推动着不同世代之间的沟通交流与自我身份认同的建立。从这个维度上看,中国动画电影中的父亲角色演变研究显然有其必要性。

一、缺席:隐藏在社会身份后的父亲

1949年,中华人民共和国成立。彼时,苏联及东欧动画正值发展的黄金期,其基于本民族特色的取材、着重教化功能的定位及现实主义的创作手法与中国动画寻求中国风格,强调电影意识形态输出的需求不谋而合。在其影响下,中国开始了追求民族风格的中国动画之路;也因此奠定了中国动画高度重视其在群众尤其是儿童中的影响力,始终将为儿童提供正确的积极的价值引导与思想教育作为中国动画重要的艺术功能与创作定位。与之相应的,这个时期的中国动画电影从故事、场景到人物无不展现着其作为国家方针、社会氛围和传统文化共同作用下的“产物”身份。

20世纪50年代起,直至70年代末的30年,正是中华人民共和国成立后艰难探索社会主义道路的时期。中华人民共和国成立之初,全国百废待兴,党和人民的当务之急便是生产与建设。在这样的社会大背景下,成年人被认为理应全身心地投入伟大的社会主义建设中,而不是沉湎于个人的“小情小爱”当中。这股风潮随即便蔓延到了当时的动画电影中,在动画电影《草原英雄小姐妹》(1965年)中,父亲在影片开头匆匆出场,向龙梅与玉荣姐妹二人发布放羊任务后,便投身于公社其他事务,直至影片过半才再次出现,成为发现姐妹俩走失并推动公社集体外出寻找姐妹二人的关键人物;纵观整部影片,父女三人鲜少出现在同一画面中,更少见三人亲密的互动,无论是父亲还是女儿们都将更多的精力放在了公社的建设上,努力践行为人民服务的宗旨,积极承担着自身于集体中的职责与使命,因而父亲与儿女之间柔软的温情与爱护被更为宏大的家

国情怀所遮盖。同时,这个时期的动画电影因其内涵的教化功能,所以在父亲角色的塑造上,也更为注重其形象的正面意义,追求其于社会舆论与价值观念上的导向作用,导致角色所传递出的特质往往相对单一,人物形象不够立体和丰满,稍显扁平,见图1。



图1 影片《草原英雄小姐妹》中父亲向两姐妹发布放羊任务的场景

数千年封建社会的遗留物无法伴随中华人民共和国的成立而烟消云散,父权制作用下的传统观念宛如烙印般顽固地遗存于大众脑中,持续地影响着人们。“父权制体系中,男性中心主义赋予男性的理论和实践以绝对的权威和价值……强调男性统治的自然属性,认为男性的生理条件导致男性强壮、伟岸、有领导才能……^[3]”因此,身为成熟男性的父亲与家庭其他成员之间(年轻男人、所有的女性及儿童)被划上一道隐形的分界线,使其或主动或被动地远离了家庭领域,走向社会,被要求成为世俗意义下的成功人士。在这个过程中,父亲的社会身份不断被强调,而其家庭身份则随之被削弱。

动画电影《哪吒闹海》(1979年)中的父亲李靖是陈塘关总兵,肩负着守护一方百姓的重任,其具体形象也大量参考了传统戏曲元素,剑眉入鬓,眉头紧锁,腰系宝剑,一身红袍,一步一顿间尽显将军风范。影片中,面对以肉球姿态降生的哪吒,李靖担心其为妖邪,日后为祸一方,于是拔剑而出,企图将威胁扼杀在摇篮里,直至太乙真人前来开解才转而接纳哪吒。相似的桥段也出现在了影片的高潮处,在四海龙王于陈塘关兴风作浪时,李靖为了平息龙王的怒火,保护全城百姓的性命,一度高举宝剑,欲亲手杀死哪吒,但最终难以下手。从李靖两次试图通过牺牲哪吒以保护陈塘关百姓的举动中不难看出,对李靖而言,身为父的拳拳爱子之心难以越过身为陈塘关总兵所代表的家国大义,当面对两者的冲突时,他在煎熬与挣扎之中选择了为大局牺牲与奉献,哪怕他为此所付出的可能是自己的亲子,见图2。



图2 影片《哪吒闹海》中李靖拔剑欲牺牲哪吒的画面

虽然影片《哪吒闹海》在当时社会环境与国家政策的影响下,故事情节的安排和人物塑造都有其所指与影射的深意,但人们仍可以从李靖身上窥见当时社会大众对父亲角色和父亲职责的看法与思考。李靖在影片中俨然一位典型的于社会与家庭双重领域均享有较高名望和地位的传统严父,这类父亲在传统父权制与儒家文化共同塑造的“家国同构”观念框架下,往往承载着国家话语的权威性,因此其与子女的关系也具有了君臣关系的特征,这意味着父亲的爱意常常淹没在作为领导者的权威与责任之中。

无论是《草原英雄小姊妹》中的无名父亲,还是《哪吒闹海》中的李靖,他们的身份并不相同,但他们都具有支配型男性气质的典型特征,呈现出威严强势、硬朗坚毅等特质。同时,这些父亲形象的塑造,也为匹配父权制的社会想象而具有相当的正面象征意义^[4],展示着整个社会对男性基本的标准诉求,即身为成年男性的父亲理应将更远的志向放到社会领域,而非家庭领域。因此在这个阶段的父亲角色塑造上,重点往往落在其社会关系而非亲子关系中,父亲的爱被隐秘地藏在了他们对国家和社会的责任与使命之下,父亲身份所赋予他们的人性光辉与血肉感被折叠在象征着权威与秩序的符号背后,这导致这些父亲形象因为影片中关于其在私人领域(尤其是家庭领域)中的模样展示过少,而其外在的社会性身份又通常仅进行简单的介绍,最终呈现出单薄,扁平化的特征,宛如为了配合社会对父亲形象的群体幻想而定制的符号。

二、回归:出现在家庭领域中的父亲

进入80年代,受到改革开放的影响,中国动画逐渐摆脱阴霾,迎来了新的生机。相较之前更为宽松的社会环境,使中国动画从业者的创作激情再次迸发,更丰富的片种,更多元的题材与表现形式在这个时期得以实现,动画影片的产量也在不断攀升^[5]。

伴随着文化政策改变的还有大量外来动画影片的引进。自1980年末,《铁臂阿童木》于央视一套播出

后,国外动画片逐渐占据了我国动画市场的半壁江山,许多外来的新兴思想与先进观念借助影视作品走入人们的生活,间接地影响了中国动画的创作,中国动画电影中的父亲形象也因此发生了较大的改变。在西方平等思想的作用下,父亲角色身上的权威感消失,原有的严父形象开始向慈父转变。

与此同时,在社会生产力不断提高,独生子女政策的实行,社会观念的转变等多重因素的多方作用下,中国家庭结构进一步由大家族模式向“一家三口”式的核心家庭转化^[6]，“独生子”在家庭内部的地位显著提高,父亲开始回归至家庭领域,更深度地参与进子女的生活与养育事务之中。这些变化很快便反映到了影视作品当中,父亲角色开始在影片的家庭叙事里承担更为重要的职责,其人物形象也在与子女之间的关系刻画中变得有血有肉起来,展现出他们为人父母的温柔与慈蔼。动画影片《三十六个字》(1984年)就向大众展示了一个智慧且温柔的父亲形象,该片采用真人定格加水墨动画结合的表现方式,主要描述了一位父亲以字代画,以图叙事,教孩子识字的故事,片中借助画外音的形式展示了父子二人在识字这一系列活动过程中的互动,展示了这位父亲充满学识,温和慈爱并对孩子十分耐心的性格特点。面对儿子的提问,他总是认真地解答并引导孩子进行思考,没有丝毫的糊弄与不耐,全然是对这段亲子时光的享受。这一点与流行于上一个三十年间的动画电影中积极投身于事业而疏于陪伴孩子成长的严父形象形成了鲜明的反差,见图3。



图3 影片《三十六个字》中父子相处的画面

在取材于中国古代神话故事的动画电影《天书奇谭》(1983年)中,担任父亲角色的袁公身上也呈现出相似的性格特质。虽然在影片中,袁老与主角蛋生之间并无实际的血缘或收养关系,但蛋生原是一颗天鹅蛋,是机缘巧合下被巡山的袁老捡到,施以法术才得以

化身为人,而后又成为袁公的唯一弟子;在外观上,袁公与蛋生的眉心有着相同的弯月印记,因此二者虽名为师徒,实则与父子无异。电影中的袁公是一位普罗米修斯式的英雄人物,他为人类盗取天书,教导蛋生运用天书造福百姓,最终因此被天庭治罪。这样一位带有英雄气概和悲剧色彩的人物,他予人的感觉却始终是温柔慈蔼的。在袁公与蛋生的相处片段中,袁公身上丝毫没有身为支配者的强势姿态,总是带着淡淡的笑意,和蔼地看着蛋生,引导他学习天书,教诲他要惩恶扬善,为百姓做事;其中有一幕,蛋生看书时突然抬起头,带着满眼孺慕之情望向袁公,袁公站在蛋生身后,笑着朝蛋生点点头,以示他的肯定与鼓励,这一系列的简单互动将流动在两者之间的父子情展现得淋漓尽致,同时也将袁公的温厚慈蔼呈现得十分充分,见图4。



图4 影片《天书奇谭》中袁老教导蛋生的画面

父亲角色们形象上的大转变并不只存在于动画电影当中,在1995年出品的《大头儿子与小头爸爸》系列电视动画片中,小头爸爸的形象也同样呈现出相同的温和睿智。值得注意的是,尽管父亲们身上的权威感消散,名为“领导者”的符号化外衣被脱去,露出了柔软的人性的内里,但这些父亲仍然是家庭的实际掌舵者,是妻子的依靠,是孩子的启明星,是高度理想化的完美父亲,某种意义上,这种理想化的“完美”,未尝不是对于父亲角色的另一次符号化。同时,这些“完美”父亲的存在并没有彻底改变父亲角色在更多涉及家庭领域叙事的动画中边缘化的处境,比如动画短片《雪孩子》(1980年)中,小兔淘淘的父亲从头到尾都未曾被提及,在长篇动画《宝莲灯》(1999年)中,沉香父亲仅在讲述沉香母亲的片段中拥有了一个短暂的镜头,除此之外再未出现。

值得肯定的是,这些理想化形象的出现,丰富了中国动画中的父亲形象的表达范式,代表社会对父亲身份的新思考与新期望,也意味着这个时期在对父亲的塑造上,开始打破传统且刻板的霸权式父亲形象,试图探索塑造更加多元化与丰满的父亲角色。

三、同质:顺应时代的“窝囊”形象

自20世纪90年代起,伴随美日等动画大国的动画电影大量进入国内,其内在的文化精神也冲击着国人,中国动画电影开始转向商业化和娱乐化,同时市场经济转型的进行,全球化的推进,也使中国动画原来赖以生存的土壤不复存在,其在中国市场的地位也不复从前⁷⁾。

千禧年前后,中国动画陷入了低谷,开始了漫长且阵痛的探索与重塑,呈现出略显混乱的局面,动画电影中的父亲形象也随之进入了重新锚定的阶段。在消费主义盛行与女性社会地位提升的影响下,为了匹配父权制的社会想象而构建的极具象征意义的支配者父亲形象消失不见,转而走向了另一个极端,顾家但又在家中毫无地位可言的“窝囊废”式父亲出现,并一举成为这一时期最具代表性的动画父亲形象。从灰太狼,到图图爸胡英俊,再到新小头爸爸,这些父亲角色无一例外的都在家庭中展现出软弱、窝囊、弱勢等反传统男性气质的形象特征,见图5。



图5 新世纪以来广为认知的父亲角色(从左至右依次为:小头爸爸、胡英俊、灰太狼)

2009年,由系列电视动画《喜羊羊与灰太狼》衍生的动画电影《喜羊羊与灰太狼之牛气冲天》上映,随后的几年中这部大热的系列电视动画又陆续衍生了多部电影。在这些影片中,灰太狼的儿子小灰灰作为新增常驻角色出现在电影中,因此灰太狼身上的父亲标签也得以强化,人物形象也相较于原作更为丰富。灰太狼在大部分作品中都是一位反派角色,他为了吃羊,不择手段,但往往又在最后关头因为各种缘由弄巧成拙,错失机会,还反被小羊们捉弄。显然,灰太狼在社会场域中并非一位成功人士,而他脸上的刀疤,头上戴着的补丁帽子,更加彰显了他的“失败之气”。然而在家庭领域中,灰太狼却是一位不折不扣的“好男人”,面对老婆言听计从,百依百顺,对儿子无微不至,百般宠爱。在影片《喜羊羊与灰太狼之牛气冲天》中,面对小灰灰拿着木偶羊喂爸爸吃的童真行为,他不忍拒绝也不敢拒绝,当即选择啃食玩偶来哄儿子开心,并在随后的剧

情中不顾危险地追踪羊群只为给儿子吃到真正的羊。而在《喜羊羊与灰太狼之兔年顶呱呱》中为救老婆儿子,一向胆小怕事的他不惜当上双面间谍。尽管在电影中,灰太狼作为狼在其抓羊主业上有着明显的缺陷,但他也有着独有的闪光点,向大众展示着更为现实与日常的父亲形象。但不可否认的是,灰太狼这一角色形象的丰满得益于他作为《喜羊羊与灰太狼》系列动画的第二主角,有充分的剧情来展现他的人物特质,而图图爸胡英俊与新小头爸爸就没那么幸运了。

在《新大头儿子与小头爸爸》的系列动画电影中,小头爸爸仍然耐心温和,与孩子像朋友般相处,但其家庭地位却一落千丈,成为了在家庭中毫无威信且洋相百出的“弱势”群体,夫妻关系看起来也从传统的“男强女弱”变为了顺应时代潮流的“女强男弱”。在《新大头儿子和小头爸爸之秘密计划》(2014年)中,小头爸爸会陪儿子一起胡闹般的在墙上乱涂乱画,会灰头土脸地接受围裙妈妈的训斥,会趁围裙妈妈睡觉时“偷”被没收的私房钱,“窝囊”和搞笑似乎成为了他身上最显眼的标签。相似设定也出现在《大耳朵图图》系列动画电影中,在《大耳朵图图之美食狂想曲》(2017年)中,胡英俊会和图图一起犯错,一起笑倒在地上打滚,会被小丽妈妈揪耳朵和批评,见图6。在这两位角色身上可以看到,父亲们曾经高高在上的姿态全然不见,取而代之的是对孩子过分亲切,在妻子面前唯唯诺诺的模样,过去举足轻重的家庭核心正在向寻常的家庭成员转变。



图6 影片《大耳朵图图之美食狂想曲》中父子俩一起玩乐的画面

然而父亲们在家庭中的地位大幅度下滑的同时,他们仍是家庭的主要经济来源,甚至往往才是掌握“真理”的那一个人,在上述的动画中,母亲角色均被设定成了家庭主妇,更多地活跃于家庭领域中;而在《新大头儿子和小头爸爸之一日成才》(2016年)和《大耳朵

图图之美食狂想曲》(2017年)两部影片中,面对母亲们采取极端手段来帮助儿子成功的决定,两位父亲都秉持不赞成的态度,随后果然两个家庭都因此陷入了不同程度的危机,应验了父亲们的观点。

由此看出,这些父亲角色们并非真正意义上的“无能”与“窝囊”,这些标签的出现更像是顺应时代发展和消费主义下,对现实生活中常见的“男强女弱”现象的一种补偿,以及借其倒置传统的性别关系以增加戏剧张力与喜剧效果^[8],展现出有别于传统的更多样化的父亲形象,但这也致使父亲们身上“窝囊废”的标签掩盖了其他的亮点与特点,让不同的父亲角色趋同,出现同质化的情况,走向了另一种模式的失真。但无论怎样,这种颠覆性形象的出现与应用,标志着社会观念的流变,仍然是一次值得肯定的尝试,它打破了父亲代表权威与力量的传统观念路径,父亲形象原有的内在的象征意义被削弱,开始展现出更为亲切与平凡的模样。

四、多元:父亲形象的“个性化”表达

2015年,兼具好口碑与高票房的动画电影《西游记之大圣归来》问世,中国动画电影在数年的沉寂中厚积薄发,开始走向正轨。之后又相继上映了《大鱼海棠》《白蛇·缘起》《哪吒之魔童降世》等多部结合中国民族文化和当代审美的优秀作品,中国动画电影逐渐摆脱粗糙、低幼、复制的模式,回归人性化的故事本身^[9]。因此,这个时期的父亲角色摆脱了模式化的形象塑造,变得更加真实,更加鲜活,也更加多元,他们外形各异,个性不同,拥有着不同的社会地位与人生经历,他们既是父亲又不只是父亲,各种身份标签错综复杂地交织在一起,使他们身上显露出复杂又生动的人性色彩。

在2018年上映的《新大头儿子与小头爸爸之俄罗斯奇遇记》中,小头爸爸的形象与前两部有了明显的不同,他的性格不再局限于“好好先生”的模板里,永远温和,永远包容,永远以孩子“好友”的身份自居,他开始有了更多更复杂的情绪。他会因为工作的忙碌而短暂地忽视家庭,他会因为旅途不顺而迁怒妻子,他会因为大头儿子弄丢他的笔记本电脑而冲儿子怒吼,撕毁并贬低儿子的画,这一切在之前的系列电影与电视动画中是从未有过的,曾经一度消散在动画电影中的家长权威,好似又重新凝聚在小头爸爸身上。但是在随后的剧情里,经历了一系列在儿童幻想世界的冒险,小头爸爸认识到了自己的错误,意识到了肆意行使家长权威的危害,主动对儿子说:“对不起,是爸爸错了,我总

是不相信你,从来没有认真去听你说、看你画,也从来没有真正走进你的心里,你能原谅爸爸吗?”他最终选择放下家长的身份,以更平等的方式去了解并参与孩子的世界,尊重并保护着孩子以及孩子的童真。这样的设计在随后的系列作品中也得到延续,比如在2021年上映的《新大头儿子与小头爸爸之完美爸爸》中,他会弄错孩子的生日愿望,会冲大头儿子发火,无法满足大头儿子对“完美”爸爸的需求,但他依然竭尽所能在危急关头保护着孩子,哪怕需要付出的是生命。虽然在两部影片中,小头爸爸身上有着明显的不足,但正是这些性格与行为上的小缺陷结合他认真负责、知过必改、敢做敢当等优点才显得他格外真实,也格外迷人,见图7。



图7 影片《新大头儿子与小头爸爸之完美爸爸》剧照

2018年上映的动画电影《熊出没之变形记》也塑造了一位极为真实的父亲角色——强爸。不同于大部分动画电影讲述的青年父亲与幼儿之间的父子关系,这部影片着重描绘了成年儿子光头强与老年父亲和解的故事。强爸和光头强曾经在光头强幼年的时候亲密无间,但一切都伴随着强爸升职成为伐木队长而分崩离析,工作的忙碌使他缺乏耐心陪伴光头强,矛盾随即诞生,并逐渐升级,最后两人日渐疏远。然而在强爸退休之后,他开始想尽办法与儿子修复破碎的父子之情,他笨拙且生硬地强行插入光头强的生活,逐个完成光头强小时候写下的愿望,在电影的后半段更是为了保护光头强被掩埋在了废墟之中,一时间生死不明,不过在随后的剧情中强爸奇迹般生还,两人也因此冰释前嫌。在影片中,强爸这份别扭、厚重的中国式父爱折射出当代社会中许许多多父亲的身影,也映射出当代社会对曾经缺位的父亲现象的反思。

在2019年上映的动画电影《哪吒之魔童降世》中的父亲角色又呈现出另一种形象。与1979年的《哪吒闹海》相比,这部影片中的李靖显得更加人性化,“李靖由古板甚至胆小的封建大家长变为表面严厉实则慈爱

的父亲。”^[9]一反传统文化中刻板的父亲形象。一方面,他虽沉默寡言,总是严厉地约束着哪吒,但是他会为了哄哪吒开心,不顾颜面地去每家每户恳请百姓前来为哪吒庆生;他会撒谎欺骗哪吒是灵珠转世,以此慰藉哪吒孤独的内心;他愿意陪伴哪吒一起对抗被权威操控的命运,甚至愿意以“自己一命换哪吒一命”,见图8。另一方面,他竭尽所能地保护着陈塘关的百姓,努力地维持着家庭与事业的平衡,百姓愿意参加哪吒的生日宴也是看在李靖为陈塘关鞠躬尽瘁的情面上。虽然《哪吒闹海》和《哪吒之魔童降世》改编自同一个经典文本,但是不同的时代背景,使他们书写出截然不同的各具时代特色的父亲形象,代表着不同时期社会对父亲的不同态度与要求。



图8 影片《哪吒之魔童降世》中为求得哪吒一线生机而下跪的李靖

这个时期,中国动画电影对父亲角色的塑造变得更加贴近生活,无论是小头爸爸、强爸还是李靖,他们的形象不再是囿于过去的单一气质之中,也不再为了迎合父权制社会的“父亲神话”而将一切象征着平凡的、消极的、负面的特征与情感隐藏,他们展示出作为个体世俗且日常的模样,由仅留存于影片中的带有象征意义的文化符号转变为刻入观者心中的鲜活形象。这样的他们或许不完美,但足够真实,更足够动人。

五、结语

中国动画发展至今,为大众带来了一部部优秀的动画电影,创造了一个个令人印象深刻的经典角色。构建了属于时代的文化记忆。从隐藏在社会角色后的支配者父亲,到智慧温柔的完美父亲,到顺应时代产生的“窝囊废”父亲,再到如今多元表达下风格迥异的父亲们,中国动画电影中父亲形象塑造不断演变的表象背后是时代发展下中国社会文化、家庭结构与性别观念的嬗变,是中国社会关于父亲责任的思考与探讨,更是中国动画创作者与动画产业的不断前进与革新的印记。

(下转第51页)

四、结语

文创设计需要多元化的风格和审美表现。“丑萌”亚文化作为一种新兴的亚文化,需要客观地面对、深刻地探讨与多元地接纳。“丑萌”将“丑”以积极的眼光,接纳不完美的乐观心态展现在大众视野,把握审美多元性、设计创新性和时代进步性,是大众审美意识提高、思想开放的表现。通过文创窗口给消费者带来欢乐的体验,进而强化“丑萌”文创产品与日常生活之间的联系,让其更深入人心,缩短文创与大众之间的感知距离。而如何展现“丑萌感”,并非为“丑”而“丑”的低俗恶搞,且用恰当的表现方式和积极向上的精神内涵融入文创设计,则成为未来亚文化研究及文创设计探究的策略之一。

参考文献

- [1] 何亦邨.“本土丑”与“西洋丑”的隔空对话——论中西方“丑的艺术”的契合之处[J]. 艺术百家,2012,28(S2): 109-113.
- [2] 张琦.“丑萌”文化视角下创意产品设计研究——以内蒙古博物院为例[D]. 呼和浩特:内蒙古师范大学,2020.

- [3] 饶涛. 论当代中国文化转型的运行机制[J]. 孝感学院学报,2002,22(5):56-60.
- [4] 张琦,雷青.“丑萌”类绘本创作特征及流行因素分析[J]. 出版广角,2019(18):62-64.
- [5] 樊家军. 青年亚文化的特征与价值审视[J]. 人民论坛,2021(11):92-94.
- [6] 胡静. 论大众娱乐审美趣味的转变——大众娱乐出现审丑趋势[J]. 新余高专学报,2008,13(5):60-62.
- [7] 胡疆锋. 伯明翰学派青年亚文化理论研究[M]. 北京:中国社会科学出版社,2012.
- [8] 魏晓冉,平章起. 网络青年亚文化的社会学分析[J]. 云南社会科学,2018(6):147-153,189.
- [9] 魏毅. 论艺术形式中的丑[J]. 艺术教育,2011(4):116-117.
- [10] 高怡楠,段禹. 青年亚文化透视与引导[J]. 人民论坛,2021(36):123-125.
- [11] 栾栋. 感性学发微:美学与丑学的合题[M]. 北京:商务印书馆,1999.
- [12] 程诺. 新媒体背景下的网络审丑文化研究[J]. 科教导刊(电子版),2020(3):289-290.
- [13] 刘洋,门梦菲,田蜜,等. 文创产品的创新设计方法研究[J]. 包装工程,2020,41(14):288-294.

责任编辑:陈作

(上接第24页)

参考文献

- [1] 向宇. 父亲的回归:对近年内地电影中父亲形象的分析[J]. 当代电影,2009(11):123-126.
- [2] 雷世文. 试论媒介“拟态环境”的文化修改作用[J]. 国际新闻界,2005,27(4):52-55.
- [3] 李岩. 社会性别视阈下的“父权制”批判[J]. 84.
- [4] 何天平. 父权制的消解? 我国家庭伦理电视剧的男性气质建构[J]. 新闻春秋,2016(4):88-95.
- [5] 龚滔. 改革开放以来中国动漫产业发展研究[D]. 长沙:

湖南师范大学,2021.

- [6] 王小璐,风笑天. 中国独生子女研究:记录社会变迁中的一代人——人类学学者访谈之六十二[J]. 广西民族大学学报(哲学社会科学版),2011,33(5):41-48.
- [7] 韩鹏. 跨文化交流与史境溯源 中国动画发展史中的“他者”[J]. 北京电影学院学报,2018(5):10-15.
- [8] 王瑞. 国产动画电影中的家庭形象研究[D]. 南京:南京师范大学,2020.
- [9] 潘路路. 从传统民族文本到现代影像改编——《哪吒之魔童降世》的时代创新[J]. 中国文艺评论,2019(9): 107-115.

责任编辑:陈作