

非洲观众和你一样喜欢《大头儿子和小头爸爸》

动漫出海,别只盯着欧美日韩

■ 邱冶

当中国动漫产业在国内市场实现千亿元规模突破后,出海已成为必然选择。长期以来,业界将目光聚焦于欧美日韩等成熟市场,一定程度上忽视了全球南方60多亿人口所构成的庞大的文化消费蓝海。这些分布在亚非拉的发展中国家,不仅承载着全球四分之三的人口基数,更处于文化需求爆发的前夜。

中国动漫出海的下一程,对于欧美市场的开拓是一方面,同时,将目光投向全球南方的广阔天地或更具有想象——打破路径依赖,立足全球南方的媒介特征与文化需求,借鉴国际经验,以生活化叙事与本土化合作构建文化认同,开辟发展的新赛道。

以文化亲近建立共鸣

全球南方并非一个地理概念,而是代表着发展中国家共同的发展诉求与文化立场。全球人口中,60多亿生活在人均GDP低于2万美元的发展中国家,其中东南亚、非洲、拉美等地区的人口年均增长率保持在较高水平,青少年人口占比最高,这一群体是文化消费的核心受众。

与欧美市场早已具备成熟产业不同,全球南方市场呈现出“需求旺盛但供给不足”的特征。非洲影视市场年增长率达12%,却缺乏本土优质动画内容;东南亚各国电视媒体长期依赖海外引进,版权预算有限但播出需求迫切。

而中国动漫产业经过数十年积累,已形成从制作到发行的完整产业链,具备了满足全球南方基础文化需求的能力和优势。更重要的是,我们与全球南方国家有着相似的发展经历,在文化价值观上存在天然共鸣。相较于欧美动画西化的叙事逻辑,中国动漫所传递的集体主义、家庭观念等,更易被发展中国家观众接受。比如,《哪吒之魔童降世》在东南亚上映时,凭借“打破偏见”的主题引

发强烈反响,票房成绩远超同期欧美动画,印证了这种文化亲近性的市场价值。

展示真实可感的生活

对生活方式的具象化呈现,是跨越文化壁垒的最佳载体。美日动画的成功,不仅在于传播策略精妙,也在于其内容传递出一种生活方式。《猫和老鼠》展现的美式家庭宽敞的别墅与汽车、《机器猫》描绘日本新干线与繁华的购物中心等等,虽充满异域色彩,却让其他国家的观众产生“这就是富足生活”的联想。

中国动漫不乏内容宝藏。在非洲最受欢迎的中国动画片是《大头儿子和小头爸爸》系列,这部动画片以中国普通家庭为原型,展现的亲子互动、邻里互助,既充满本土烟火气,又蕴含人类共同的情感价值。其在中东地区播出后,有当地媒体评价,中国家庭的温暖,与他们的文化传统不谋而合;而在坦桑尼亚,许多家长特意陪孩子观看这部动画片,为的是学习其中先进的家庭教育方式。

这种生活方式的传递,关键在于真实可感而非刻意说教。比如《超级飞侠》

中的乐迪穿梭于全球各地派送包裹,既展现了中国的物流科技,也呈现了不同国家的生活场景,从而淡化了国别的意识形态属性,强调了人类命运共同体的意义。可以想象,从年夜饭的团圆到开学季的期待,这些中国人生活中的美好瞬间,也必然会让全球南方观众从动画中感受到熟悉的情感共鸣,感受到中国生活的独特魅力。

避免潜在文化折扣

文化折扣是动漫出海的最大障碍之一,而《超级飞侠》的跨国合作模式提供了有效解决方案。这部动画片由中国企业主导,联合韩国、土耳其、巴西等全球30多个国家的制作团队,在剧情中融入当地文化元素——在巴西篇展现狂欢节盛况,在埃及篇还原金字塔传说,让不同国家的观众都能找到情感落点。

这种合作模式一定程度上实现了“内容本土化”与“制作全球化”的结合。通过与当地创作团队合作,既能精准把握文化禁忌与审美偏好,避免纯“中式表达”可能出现的水土不服;又能借助合作

方的本土渠道,快速实现内容落地。《超级飞侠》在中东地区的播出,正是通过与沙特阿拉伯的MBC集团合作,将角色形象融入当地服饰文化,最终创下该频道动画收视率纪录。

此外,跨国合作仍需进一步深度嵌入,除了内容创作,可构建“一带一路”国家和地区的共创体系,与全球南方国家共同打造融合多元文化的动画角色。例如,我们可以与非洲国家合作创作以“草原守护”为主题的动画,既展现非洲的自然风貌,又融入中国的环保理念,通过文化共生实现价值认同。

跳出单一的网络传播

全球南方具有独特的媒介生态。相关报告显示,全球仍有20多亿人无法接入互联网,其中绝大多数分布在全球南方国家。在非洲撒哈拉以南地区,电视覆盖率为45%,部分乡村地区甚至依赖广播接收信息;东南亚部分国家虽移动设备普及,但网络带宽限制导致长视频播放卡顿,短视频成为无奈选择而非主动偏好。

这种媒介现实要求中国动漫出海必须“因地制宜”,摒弃单一的互联网传播路径。对于电视覆盖相对广泛的东南亚国家,应重点投放适合家庭观看的长篇动画,占据黄金时段;在非洲乡村地区,可与当地广播电台合作,推出动画音频版或改编广播剧,降低传播门槛;在短视频流行的区域,可将短视频作为引流工具,而非内容主体,通过碎片化内容引导观众关注完整叙事作品。

上世纪八十年代,中国电视覆盖率尚且不高的情况下,日本的《铁臂阿童木》、美国的《变形金刚》通过有限的电视资源,成为一代人的集体记忆。如今全球南方的媒介环境,与当时的中国有着一定的相似性,谁能率先适配这种环境,谁就能抢占文化传播的先机。

(作者系暨南大学艺术学院/珠江电影学院副院长、教授、博士生导师)



沙特阿拉伯利雅得,观众在《哪吒之魔童降世》宣传展板前自拍留念。新华社发

《太平年》的大片质感从哪里来 始于制作,落于共情

击力,真实还原历史场景。

其沉浸式的镜头语言不仅拉近了影像与观众的观看距离,更以细腻的历史表达弥合着千百年前的历史现场与观众的认知隔阂,让遥远的五代十国变得可感、可触。该剧跳出传统电视剧“中景堆砌”的镜头组合窠臼,运用全景与特写的互补搭配,以电影化的镜头逻辑,在宏大与细微之间构建起立体的叙事维度。全景镜头专于铺展宏大的历史语境与空间格局,将时代背景与叙事张力融于画面中,如黄龙社俞大娘子率领商船队伍北上救自己的亲生儿子,镜头铺展而出的海上全貌,浪涛翻涌、船队浩荡,勾勒出电影般的空间纵深感。

“太平”,是每个世代刻在基因里的深切渴望,更是《太平年》营造电影感的核心意象锚点。该剧把这份抽象渴望藏进对乱世场景的描摹中,让“太平”成为贯穿全剧的情感内核与视觉线索,既锚定了电影感的叙事重心,又让这份渴望变得更具真实感,成为撬动观众共情的关键。

剧中的动乱、割据与战争,并非单纯的情节背景,而是通过将观众习以为常的安稳场景抽空,又以强烈的情境张力牵引着注意力,使观众在脱离固有认知的沉浸体验中,更深切地共情“太平”的珍贵。契丹数万铁骑如黑云压城般席卷而来,前排的骑兵拉满弯弓,金属箭镞在天光下泛着冷冽寒光,箭雨如密织的黑幕倾泻而下;赵匡胤率领部队,扛起厚盾,在城墙上演强强抗战。墙盾后不时有将士中箭倒地,却无人退缩,身后的士兵立刻补上空位……战争指向极致的“失序”,恰恰成为“太平”的反向对照。镜头越细致地还原战争的真切,观众对“太平”的渴望便越强烈。

剧中人物对“太平”的理解也是不一样的,在梨园纷争的历史中,吴越国保一方太平,当所有人在问“谁能打贏”的时候,郭让问的是“怎样才能不打”。

“太平”作为度量衡,宫变、背叛、欺瞒与倾轧等人性暗面的元素深度融合。这些元素被日常化地自然铺展,于平淡表象下藏着汹涌暗流,贴合乱世之中人性与权力运作的真实性。这份复杂的情感表达,恰恰契合电影化的叙事逻辑——以克制的配乐衬托复杂的人心,以隐晦的纠葛观照现实的残酷,让情绪的张力藏于情节与视听的细节中,不疾不徐却后劲绵长,既贴合历史正剧的厚重质感,也让这份围绕“太平”展开的人性描摹,拥有更具深度的电影化表达效果。

《太平年》秉持电影化的情感表达内核,以细节勾勒替代台词倾诉,让人物的内心波澜于无声处自然流露。如吴越国

卷而来,前排的骑兵拉满弯弓,金属箭镞在天光下泛着冷冽寒光,箭雨如密织的黑幕倾泻而下;赵匡胤率领部队,扛起厚盾,在城墙上演强强抗战。墙盾后不时有将士中箭倒地,却无人退缩,身后的士兵立刻补上空位……战争指向极致的“失序”,恰恰成为“太平”的反向对照。镜头越细致地还原战争的真切,观众对“太平”的渴望便越强烈。

剧中人物对“太平”的理解也是不一样的,在梨园纷争的历史中,吴越国保一方太平,当所有人在问“谁能打贏”的时候,郭让问的是“怎样才能不打”。“太平”作为度量衡,宫变、背叛、欺瞒与倾轧等人性暗面的元素深度融合。这些元素被日常化地自然铺展,于平淡表象下藏着汹涌暗流,贴合乱世之中人性与权力运作的真实性。这份复杂的情感表达,恰恰契合电影化的叙事逻辑——以克制的配乐衬托复杂的人心,以隐晦的纠葛观照现实的残酷,让情绪的张力藏于情节与视听的细节中,不疾不徐却后劲绵长,既贴合历史正剧的厚重质感,也让这份围绕“太平”展开的人性描摹,拥有更具深度的电影化表达效果。

《太平年》秉持电影化的情感表达内核,以细节勾勒替代台词倾诉,让人物的内心波澜于无声处自然流露。如吴越国

王钱元瓘病逝这一情感冲击力强烈的段落,镜头聚焦于钱弘佐的身体语言:垂首落泪时深埋肩头的轻颤,指尖死死攥住祖传扳指的紧绷,指腹摩挲指纹路的茫然,寥寥几个细节便将人物骤失至亲的悲恸、身处王位更迭节点的惶恐与肩负家国重任的沉重,层层递进地传递出来。这般以小见大的情绪表达,不着一字,却既让人物的情感显得真实可感,更让观众在捕捉这些细节的过程中产生共情,悄然勾起对乱世之中身不由己的历史遗憾与人性惆怅,让情感的张力在含蓄表达中更具绵长的回味。

该剧以电影感的视听语言与叙事手法讲述这段故事,以沉浸式的表达让观众深度代入既定的历史情景,触发观众关于历史、人性与太平的想象与多元讨论。在跟随剧情推进的过程中,观众从最初对剧中人物的个体感性共情出发,因对“太平”的共同向往,对乱世疾苦的共同感慨,对人性复杂的共同认知,逐渐转化为跨越个体的大众共通感,最终归入以“太平”为核心的文化时空之中。随着电视剧的热播,如若其能引发多圈层的集体思考与更多的文化共鸣,留下长久回响,这将比剧集本身拥有更深远的意义。

(作者系北京电影学院电影学系副研究员)

纪录片《陆游的乡村世界》:

一次多感官递进的诗意图造

在影像呈现上,《陆游的乡村世界》的镜头语言契合传统诗歌以及绘画的美学观感。大量空镜呈现了江南的层叠梯田、水乡河道、青山竹林,再通过多景别的生活过程与细节记录,展现了当下江南地区乡村生活的面貌,这种影像风格与西方先锋派诗意图常见的碎片化与主观化的镜头风格迥然不同。在诗歌与画面的结合中,

纪录片的叙事逐步展开,宛如一幅“江南山水图景”长卷渐次舒展,引导观众步入其中,体会自然与人文交织的景致。

这便提供了传统美学中“游观”的可能——以视觉的移动提供心灵的漫游,而达成深入观察、体会与感悟。

《陆游的乡村世界》虽定位为历史文化纪录片,但其表现方式却超越了传统历史文化纪录片的常见范式。过往的历史叙事往往偏向于通过影像建

构历史场景,其方法或依托遗迹文物进行实证展示,或通过情景再现模拟往昔。但《陆游的乡村世界》另辟蹊径,转而将镜头对准当下,以今日之乡村景观作为历史绵延的活态证明,在当代的田垄、市集与生活中寻觅宋代江南农业文明的遗踪。陆游的诗作、故事与历史背景,则被化作解说词中娓娓道来的背景音。

该纪录片以陆游诗歌为精神线索,以山水长卷的视觉美学为空间形式,以古今交融的对望为时空韵律,以沉浸的声景建构为呼吸节奏,在从单一感官到多感官递进的诗意图造中,将纪录片的诗意图表达与中国古典美学意境有机相融,构成了当下纪录片回归传统美学的一次可贵实践。

(作者系安阳师范学院传媒学院副院长、副教授)

微评

玩梗上头,作品掉线

最近,一批明星在各大社交平台晒起了玩梗、恶搞等“抽象”视频。传统人设营销成本高,而“抽象”内容门槛低、传播快。从商业角度看,这是高效的流量获取策略,但也暴露了部分明星业务能力不足、靠噱头博关注的困境。适度玩梗无伤大雅,若成为纯流量工具而忽视作品质量,终将反噬自身口碑。

——湖南省长沙市网友@曜小乐

节日美陈,首先要美

每年春节,各大城市的景区、商场布置生肖雕像、巨型灯笼,已成惯例。部分设计曾因“丑”屡上热搜。作为城市形象的载体,这些公共艺术不必刻板,可幽默、可创新,但需守住审美底线。在包容多元表达的同时,也应注重对大众审美的正向引导,使节庆装饰既展现创意,亦体现文化格调。

——广东省深圳市读者@Meng

创作谈

为历史点燃一盏灯

■ 徐锦庚

我出生在衢州,成长于宁波。这两座城,恰与一段用勇气和友谊写就的历史紧密相连。衢州,是杜立特行动的关键之地。3号、4号、5号机组在此降落,多数机组在此集结。宁波,则见证了2号、6号、7号、15号机的迫降。

从小听长辈讲述:1942年那个春夜,引擎低吼,巨响撕裂宁静。村民先是惊惶,继而犹豫,最终选择勇敢。这些记忆碎片,深植于我的童年。然而,从未想过有朝一日,由我执笔长篇报告文学《杜立特行动大救援》。

2024年4月18日,杜立特行动82周年,衢州举行纪念。我首次见到飞行员后代。3号机领航员奥祖克的女儿苏珊说:“没有你们的勇敢,就没有我的今天。”5号机副驾驶员怀尔德的外孙——康特伯格兄弟俩,在外祖父的降落点举杯遥祭。他们视衢州为第二故乡,期盼美中世纪友好。

我深受触动。国际风云变幻,中美关系起伏。但二战期间,两国曾是盟友,并肩抗敌日本法西斯。友谊的种子,哪怕深埋战火灰烬,也能破土成荫。

在写作《杜立特行动大救援》的过程中,我确立三条原则:

第一,脉络清晰,叙事如绘。

对普通读者而言,这段历史或许陌生,会有诸多疑问:为何轰炸东京?如何执行?为何飞向中国?怎样降落?中国如何救援?日军如何报复?为此,我绘制一幅“认知地图”,以读者疑问为路标,铺设叙事经纬。纵线是时间轴,从策划、执行、救援,到80年的绵延回

响;横线是16架飞机的命运,从起飞、轰炸、撤退,到散落各地的不同结局。读者既能俯瞰历史全貌的“森林”,也能触摸到每一棵“树木”的生命纹理。

如此纵横交织,让宏观历程与微观命运同步展开,让每段故事都能找到精确位置,既再现历史现场的同一性,也透过命运分岔,感受战争的无奈和救援的可贵。

第二,求真辨伪,忠于史实。历史写作考验认知高度和辨析能力,切忌人云亦云、以讹传讹。杜立特行动已过80多年,无当事人、无目击者,所有材料皆非一手。我研读大量文献,审辨他人研究成果,结合实地寻访,验证每条线索,推敲每个细节,力求史实符合逻辑。

第三,沉浸体验,细节见魂。我选择报告文学的形式,在宏大叙事与个体故事间,建立“叙事引力”。它不同于新闻、论文或考据,核心始终是故事。没有故事,便没有灵魂。要讲好故事,需生动细腻,引导读者“入戏”。故事要活,须守一则:大事不虚,小事不拘。关键史实坚决忠于原貌,细微处可适当渲染。表情、心理、动作、对话等,可作文学处理。因无当事人在世,细节需合理想象。

理解历史,需心怀谦卑。真相并非唾手可得,它等待真诚的探寻者。愿以此书,为这段不该忘却的历史点染一盏灯。灯火不灭,记忆便有了温度,既温暖过往,亦烛照未来。

(作者系人民日报社山东分社原社长,中宣部“五个一工程”特别奖、鲁迅文学奖得主)

年代剧如何带着观众“穿越”

■ 张斌

前不久,以20世纪80年代浙江温州“农民造城”为原型的年代剧《小城大事》在央视热播。在此之前,《山海情》等年代剧也曾获得不错的口碑。“富有年代感”“不让人出戏”,是这些剧获得观众认可的重要原因。那么,年代剧的年代感从何而来呢?

笔者认为,这主要体现在年代质地的厚度、年代故事的高度上。

第一重底色引人入戏

年代剧遵循的是现实主义创作原则,其影像画面与所展现的历史时代之间的贴合度是年代感的直接来源,也是观众建立信任的基础。

首先,年代剧的核心场景要有代表性。为了准确还原那些具有历史辨识度的关键场景,许多年代剧投入大量精力勘景选址,甚至斥巨资进行实景搭建。《小城大事》的核心场景月海镇、《人世间》中的光字片、《山海情》中的涌泉村正是制作团队精心还原历史场景的典型案例。年代剧中的核心场景不只是单纯的物理空间,更是那个特定年代的重要标识。它既是故事发生发展的主要场所与人物性格生成的主要环境,也是与观众建立观剧契约的第一落点。

特别是对于具有时空跨度的作品,核心场景还需呈现出鲜明的变迁感。如《山海情》中,从贫瘠的涌泉村到现代的闽宁镇,场景样貌随时代而变化,成为唤醒观众集体记忆的载体。

其次,年代剧的重要细节要有典型性。年代剧作为一种视听艺术,是由若干真实细节建构的艺术世界。细节越逼真,则艺术世界的建构就越成功。这种细节的典型性,首先体现在物件的时代性上。例如,《山海情》中送海吉县女工赴福建打工的汽车车牌“宁D”这样微小的细节,都与现实严丝合缝。除物件外,服饰也是确立年代感的重要维度。一些年代剧中贴合所处年代的劳动服、干部装,都较为准确地还原了服饰的时代感,也成了部分人物性格的外在标志。

如果说年代质地和年代故事是构成年代感的必要条件,年代精神则决定了作品所能达到的思想和艺术高度,是年代感的底层逻辑。要抵达“年代精神”,年代剧就不能止步于个体命运的悲欢,更需在时代结构中锚定人民作为历史创造者的主体位置。有了这样的情感内核,年代剧便不再只是对过往岁月的简单再现,而是成为时代精神的承载者与传播者。

《山海情》是一部扶贫剧,表面上讲述的是贫困村庄如何脱贫致富的故事,但其核心精神在于展现:在东西部扶贫协作的支持下,农民从被扶贫到主动追求富裕生活,开展自我治理从而走向小康的时代跨越。德福、德宝、兄弟、麦苗、花姐妹以及大有叔、白老师等人,都在这场山乡巨变中既被历史所塑造,也同样塑造着历史自身,彰显普通人在时代洪流中的主体性觉醒。这种精神维度的真实,远比场景复刻或方言使用更为根本。

《小城大事》的原著《中国农民城》写道:“龙港不是规划出来的,是农民用脚走出来的,用手垒起来的。”当观众为月海建设者的身影动容