

修辞的作品并不很多，但即便是不经意之中一笔带过的，也使影像获得了比现实情境更为丰富隽永的意蕴。

如曾国祥执导的《七月与安生》，讲述了一对气质迥异的闺蜜七月与安生在同七月的男友家明的纠葛中互换性格及生命体验的故事。开篇，安生偶遇家明，在嘈杂的地铁上两个曾经有过肌肤之亲的男女重逢，其烟火气息不言而喻。然而，安生和家明的关系，既不是肉体的吸引，也不是灵魂的伴侣。七月与安生互为一体，安生对家明的牵挂，是对七月的爱的移置，而家明对安生的迷乱中，有着对另一个七月的爱恋。这是一部具有独特类型意义的影片。因而，此时需要一份空灵的、超乎日常男女情之上的意境，于是，频频使用地铁中的玻璃镜像。这里的镜像如“空潭泻春，古镜照神”，给此刻的相遇蒙上一层意蕴丰富的诗意。

3. 银幕“题画诗”，融诗境于画景

在画作上题诗是中国画的重要特征。“中国特有的艺术‘书法’，实为中国绘画的骨干，各种点线皴法溶解万象超人灵虚妙境，而融诗心、诗境于画景。”⁽¹⁶⁾ 银幕上的题画诗，借用的就是中国诗画一体的艺术特性，“借书法以点醒画中的笔法，借诗句以衬出画中意境”。⁽¹⁷⁾ 两者相得益彰，兼具视觉之美与音韵之美，成为体现写意之美的有机整体，有效悬置了日常情感，传达出深邃的审美意味。

杨超执导的《长江图》讲述了一个时光倒流爱情故事：船长高淳沿长江溯流而上，在不同的口岸与身份不断变幻的女子安陆相遇相恋。在片中大量缓慢而庄严地流淌着的长镜头中，景物“虚实明暗交融互映”，构成中国画般缥缈浮动的氤氲气韵，其本身就具有神游灵虚的意境，导演在这空灵的银幕“画作”上，反复运用“题画诗”，进一步彰显影片的诗性特征。全片共计十首诗，其中九首

都以俊逸的书法，随高淳的行程一一题写在银幕上，同时也揭示了安陆与诗集的某种神秘联系。正如“题画诗”与画面表达的内容交相辉映一样，杨超认为：“《长江图》中的诗歌或者文学的东西全都是从属于故事，是在故事的结构里面的。”⁽¹⁸⁾ 这些题画诗应和着不同场景，让高淳二十多天的旅程，走过了安陆作为风尘女子、偷情妻子、隐修者等不同时期不同身份的二十多年的生命历程。这场旅程中的爱情虽有写实之貌，却如同高淳的一场梦，梦里的爱情如江雾飘忽不定，时聚时散。而银幕上一再出现的题画诗，则是对现实爱情的超越与诗意观照。除此之外，影片中还出现了题写在江岸沙地上的《天问》，“天何所沓，十二焉分，日月安属，列星安陈”，赋予安陆以长江母亲的意象——她无处不在，无始无终，就像安放日月星宿的广袤时空。导演“以追光蹊景之笔，写通天尽人之怀”，⁽¹⁹⁾ 让这种属于人的情爱在悠远的太空中变得富有诗意。

以上，笔者以传统诗学为参照，择取中国当代新锐电影导演的不同类型的作品，对其诗意修辞做了探析。当然，以上诗意修辞的策略，并不是彼此割裂的，而是相互融合的。另外，中国当代新锐导演作品数量较多，本文尚不能穷尽，且包括诗意修辞在内的电影语言一直在不断发展，或许在不久的将来，这一导演群体的作品中会出现更多诗意修辞的范式，我们拭目以待。

(潘汝，浙江传媒学院文学院院长副教授，310018)

⁽¹⁶⁾ 宗白华《论中西画法的渊源与基础》，《美学与意境》，南京：江苏凤凰文艺出版社2017年版，第78页。

⁽¹⁸⁾ 杨超、王红卫、沙丹三人谈《长江图》，《当代电影》2016年第10期。

⁽¹⁹⁾ 同⁽¹⁵⁾。

自我延伸与视角预设：新世纪中国历史题材电影的跨文化传播研究*

Self Extension and Perspective Presupposition: A Cross-cultural Dissemination Study on Chinese History Films in the New Century

文 钱春莲 邱宝林 / Text/Qian Chunlian Qiu Baolin

提要：新世纪以来，诸多兼具哲理审视与艺术创新的优秀历史题材电影作品脱颖而出，成为跨文化传播领域中不可或缺的重要话语类型。对于海外电影观众来说，历史题材电影就如同一面了解欣赏异国文化的多棱镜，既能洞达历史风貌，也能折射时代人情，但同时也面临着自我延伸与视角预设的尴尬桎梏。

关键词：新世纪 历史电影 跨文化传播

作为具有五千年文明史的泱泱大国，中国历史的兴衰荣辱、沧桑悲欢素来是电影话语表达的重要源泉。新世纪以来，历史题材受到内地、香港、台湾电影导演的特别

关注，衍生出诸多“以古为镜，可以见兴替”的优秀作品。

* 本文为教育部人文社科类一般课题“交融与冲突：新世纪内地、香港、台湾电影跨文化传播研究”（项目编号：14YJA760023）的研究成果。

其共通之处是聚焦于中国历史上的大事件和典型人物,进行具有现代性视角,符合目前大众审美的艺术化改造和演绎。首先,真实的历史人物与事件在中国传统文化流传的脉络中有着知名度和影响力,可以提前吸引、汇聚目标观众群,在竞争激烈的商业市场上占据先机。同时,历史时空的遥远恰恰给予创作者更大的创作自由,可以充分发挥艺术想象,在古代人物和事件中注入作者当代化的表达或寓言式的审视。此外,历史题材特有的时代厚重感和带有距离的审美感,可以给予观众“陌生化”的视觉奇观。无论是《妖猫传》中的大唐盛象,还是《一九四二》中的惨痛难途,都是现代观众通过银幕影像的再现,去触碰反思历史的一份“燃犀录”。

由此,诸多兼具哲理审视与艺术创新的优秀历史题材电影作品脱颖而出,成为跨文化传播场域中不可或缺的重要话语类型。对于海外电影观众来说,历史题材电影就如同同一面了解、欣赏异国文化的多棱镜,既能洞达历史风貌也能折射时代人情。新世纪以来,诸多历史电影走出国门,通过电影院线放映、国际电影节参赛、海外影展展映、新媒体等多元化渠道大放异彩,逐步获得海外观众认可,成为塑造中国国家形象,打造华语文化品牌的一支有生力量。

一、历史题材电影跨文化传播概况分析

自2000至2018年,共有二十余部历史题材电影进入到跨文化传播场域,其传播范围涵盖北美地区、大洋洲地区、欧洲地区、东南亚地区。其中,内地导演执导的有13部,香港导演执导的有7部,台湾导演执导的有1部。相对而言,内地导演更加偏重于对历史时空的真实还原,追求影像风格的时代凝重感。同时,在商业市场经济的催动和消费文化语境的发酵下,内地导演也在历史题材电影表达上融入了个体化的叙事视角,战争、动作、爱情等其他类型电影元素借助明星效应打造视觉奇观,力图获得更广泛范围的观众认同;香港导演则将其最为擅长的商业电影运作手段融入到历史叙事中,将鲜明的个人风格与大众的审美取向尽力融合,追求商业票房和艺术口碑的共赢状态;台湾导演在历史题材电影的表达上更具个人化色彩,虽然产量不多,也受到资金局限和历史观狭隘等诸多桎梏,但呈现出更加突出的在地性,是华语历史电影文化地图中不可缺少的版块。

在北美地区票房排行榜上排名第一的中国历史题材电影是冯小刚执导的《芳华》(2017),共获得1,891,956美元的票房收益,在全美35家影院中放映,从2017年12月15日首映直到2018年1月28日下线,共45天的档期恰好跨年。⁽¹⁾发行公司是华狮电影发行公司,2010年在美国洛杉矶成立,已经成为在北美地区推广华语电影的重要力量。《芳华》的发行成功离不开原著小说作者严

歌苓在海外华人圈内的影响力、冯小刚导演的电影口碑以及对青春的追忆、对历史的怀旧、对人性的反思主题,同时,也得益于“华狮”在北美地区推广华语电影的持续努力,及由此培养和提升的北美观众对于华语电影的好奇与欣赏度。另一家老牌的华语电影发行公司是WELL GO USA(WELL GO影院和家庭娱乐发行公司),这家公司致力于为观众提供最顶级的视听产品,包括美国和世界各地的最佳动作片、其他类型片和独立电影。发行地区有北美、拉丁美洲、亚洲和欧洲。作为独立电影发行领域的领导者,WELL GO的名字可以在各种平台上看到,包括影院、数字、订阅和有线电视点播平台,及综合媒体和广播电视。WELL GO目前每月发行三到五部电影,其总部设在美国德克萨斯州普莱诺市,在中国大陆和台湾地区都设有办事处,⁽²⁾在北美地区发行过《智取威虎山》(2014)和《赛德克·巴莱》(2011)。

除了传统的院线终端,中国历史电影也借助新媒介的推广力进入到海外观众视野中。如在美国,在线影视剧服务提供商有三家(Netflix、Hulu、Amazon),其中Netflix主打服务就是电影和老剧集,其资源库是三家家中最大的,有超过十多万部电影,并且在在线媒体质量上已经实现了1080P。部分中国历史影片虽然没有在北美地区上映,但通过在线视频网站得到播放,获得海外观众的关注和评介。

值得欣喜的是,除了北美市场,历史题材的华语电影也进军到澳大利亚、新西兰、英国、法国、泰国、新加坡、马来西亚、越南等国家,在更广阔的范围内实践着中华文化的传播。如冯小刚导演的《唐山大地震》(2010)就在越南市场上获得了177,763美元的票房,被外媒评为“中国版的《苏菲的选择》”,影片以大灾难为背景,情节主线却是围绕一个普通家庭在残酷磨难中涅槃重生展开。

从时间轴上来看,历史题材电影的新世纪海外传播呈现出明显的上扬趋势。2010年之前,历史题材电影进入海外市场极少,只有三部,票房也徘徊在几万美元,影响力极为有限。这与当时历史题材影片的制作水准密切相关:叙事格局不够宏大,缺乏具有国际号召力的明星或导演加盟,选择的历史事件和演绎风格与海外华人的审美偏好也不够贴切。2011—2018年,历史题材电影海外传播率逐年提高,票房数据也以50%的比例而增长。2017年总票房达到近二百万美元的历史高峰,究其原因在于:一是随着中国电影市场的逐年壮大,历史题材电影的制作实力大大增强,相对充裕的资本支持、多元的风格尝试和逐渐成熟的市场营销使得这一类型电影成为极具市场号召力和艺术口碑的“大片”,能够在商业竞争中占得先机;二

(1) Boxoffice, <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=youth2017.htm>.

(2) WELL GO USA, <http://www.wellgousa.com/about-us>.

是中国五千年的悠久文明史是历史题材电影取之不尽用之不竭的内容宝库，古人的传统智慧与时代的先进文化一旦和谐融合，具有不可限量的艺术表达力和情感冲击力；三是，历史题材电影在海外市场上的成功开拓，离不开中国在世界舞台上的经济崛起和文化输出的大背景。近年来，中国在自身国家形象的塑造和国学文化的输出上，都加大投入、加快步伐，以政策扶持、经济支持、渠道拓展、商业变革等多元手段来促进华语电影的跨文化传播。这是一个创新历史话语表达、提升海外传播力度和广度的最好时机，但也暗含着诸多暗礁和荆棘。毕竟，北美等海外市场一贯保守封闭，对于华语历史电影的引进存在各种限制。其观众来源也局限在海外华人群体，对于异国以英语为母语的观众来说，遥远和丰富的中国历史景观既有吸引力，也存在着主题深奥、表达晦涩的理解鸿沟。如何进一步拓展中国历史题材电影的传播领域，提升其传播效果，依然是摆在中国电影人面前的一道待解难题。

二、故事主角：自我定位的延伸化

传播学者认为自我是实现所有跨文化理解的关键所在。因此，了解自我如何与环境中不同的组成部分交往以及如何看待它们，是跨文化交际能力的重要组成部分。自我作为一个文化概念，存在于信仰、价值观、态度、需求和必需所盘踞的那个领域内。自我的结构如同一只洋葱，种种身份以及与之对应的心理层面的卷入 (psychological involvement) 如同洋葱皮一样，层层包裹着自我的核心。在自我这个类似洋葱的结构中，有内层和外层之分，每一层都与最核心的自我之间存在一定心理距离。⁽³⁾

中国历史电影在进入海外传播时，其自我层次的定位非常重要。核心自我、次外层自我、最外层自我三者之间究竟选择哪一层作为影片主角自我的定位，将直接影响到影片文本在全球化语境下被跨文化受众接受的广度和深度。好莱坞科幻片中，常将主角的核心自我的最外层延伸到不同星球之间，他已不仅仅是美国人、中国人、希腊人这类国族定位的自我，而是要应对外星入侵、人类危机的传奇英雄。他在个人层面、区域层面乃至国家层面的身份差异都变得不再重要，他的核心自我就是地球人，是浩瀚宇宙中繁衍生息的人类代表。这种延伸策略使得好莱坞科幻片可以进行全球范围的文化传播，因为无论你来自亚洲，还是来自非洲、欧洲，这种面对人类危机时力挽狂澜的英雄永远是被人崇拜并容易移情的。移情意味着认同另外一个人或一件事，或者与之完全相同；意味着将一个人投射到另外一个的处境，而同情 (compassion) 仅仅意味着对他人的遭遇有所感触，但这种感触未必要与对方的一样。如《我的传奇》影片结尾曾经有两个版本，一个是导演坚持的“交换”版，内弗抓了夜魔人头领的女友做人体试验，力图完成化解病毒，挽救人类的解药。最后，当他面对夜

魔人的围攻时，为了挽救自己和同伴，只得交出夜魔人的女友。夜魔人也遵守诺言，没有伤害内弗和另一个女人及孩子，他们成为仅有的“幸存者”被流放。夜魔人已经从嗜血的怪物进化为有智慧有情感的新优势物种，人类反而变成濒临灭绝的珍稀物种。这个版本最大的问题就是内弗最后的决定超出了预设的核心自我 (人类的挽救者)，尽管导演认为这也许才是人类未来的命运，也更能警醒目前还在挥霍资源、破坏自然、自傲而脆弱的人类。但是最终公映并广泛传播的还是第二个版本“牺牲”篇。内弗在最后一刻从“女友”身上抽取到了能够拯救人类的血清解药，把它托付给同伴带出去，自己却紧握着妻子的照片和手雷与夜魔人同归于尽。他的牺牲挽救了人类，使得这个世界从灭亡的边缘恢复正常，人类重新成为地球的“主宰”。主角的核心自我就此稳固，他是一个传奇，一个即便孤独一人也能拯救地球的“上帝”。即便这个结尾又陷入了“英雄牺牲”的好莱坞情节套路，却在全球范围内得到了观众普遍的移情。

由此可见，一个能达到移情作用的自我定位对影片实现更有效的跨文化传播至关重要。纵观中国新世纪以来进入海外传播的历史电影，在核心自我定位上大致分为两个层次：最常见的是国家层面的自我身份定位。这类历史电影主角的核心自我是“中国人”，是承载着保卫国家、抵御外敌责任的华人英雄。如《荡寇风云》(2017) 中率领骁勇善战的义乌兵抗击倭寇的名将戚继光；《忠烈杨家将》(2013) 中一口金刀八杆枪，令辽兵闻风丧胆的杨家将；《一八九四·甲午大海战》(2012) 中誓与军舰共存亡，抗击日本侵略者的邓世昌；《东京审判》(2006) 中在远东国际军事法庭上勇气与智慧兼备，据理力争，将东条英机为首的七名战犯送上绞刑台的中国法官梅汝璈。这些主角都是中国自强的民族脊梁，在本土传播时都能激励人心，传达家国情怀。但在海外传播时，过于狭窄化的民族英雄定位会影响到海外观众的理解与移情。如果将其适当延展，上升到更具普世性的身份定位，将有效提升跨文化传播效果。如《忠烈杨家将》把核心主线设定为“七子救父”，就把杨家将的核心自我从抗辽英雄改编为救父报国的孝义之子。从父亲与儿子之间的浓厚血脉亲情出发，更能激发跨文化受众的同理心。美国观众也会被“七个兄弟要历经艰险将他们的父亲带回到母亲身边”⁽⁴⁾ 这个荡气回肠的故事而感动。

第二类核心自我是“普通人”，聚焦于历史大语境中的平凡百姓，以一个家庭的伦理悲欢来折射社会的动荡变迁。这也是承继了中国电影伦理正剧的叙事传统，以小家

(3) [美] 艾瑞克·克莱默、刘杨《全球化语境下的跨文化传播》，北京：清华大学出版社 2015 年版，第 42 页。

(4) IMDb, https://www.imdb.com/title/tt2072220/reviews?ref=tt_urv.

写大国，以凡人寄托不平凡的历史思考。如《一九四二》选择从一个地主家庭来切入 1942 年这场惨绝人寰的大饥荒。原本坐拥土地粮食的大地主也无法抵御大灾之年，被迫加入逃难的队伍，直至最后妻死媳亡，卖女换粮，连好不容易出生的孙子也在流弹中被地主捂死在怀中。唯有结尾回乡路上收养的一个同样失去所有亲人的小孤女，才留给观众一丝温情和希望；《唐山大地震》选择从一个普通工人家庭切入，当大地震发生之后，母亲面对同时压在一根横梁下的儿子和女儿，万般无奈之下只能选择救儿子，由此铺叙家庭亲情的冲突与地震带给每个人的心灵创伤和成长；《芳华》则将笔触深入到特殊年代中的一个文工团，把集体主义对于个人心灵的桎梏审视放置到几个年轻女孩的青春记忆中，以个体视角的怀旧和感伤来弥合跨文化隔阂的代沟。

三、叙事视角：外来者立场的僵化与尴尬

近年来，讲述历史故事的中国电影试图在叙事视角上有所突破，选用外来者的叙事视角成为一种流行。也许导演设置这类视角的本意，一是为历史故事的言说添加另一个侧面的洞察，从不同的文化背景来审视塑造这些中国历史上的帝王将相、英雄败类；二是在封闭遥远的历史文本外壳内添加外来者的人物设定，企图以此拉近中国历史叙事与跨文化受众之间的距离，给予观众一个代入者的视点。但这种外来叙事者的视角往往是被预设“立场”的，或者是满怀仰慕的拜谒者，或者是居高临下的拯救者，或者是被感化的醒悟者，无论哪种立场都是中国编导历史观和价值观的折射，显得片面而僵化。这类外来者的塑造缺乏有深度的文化思考，反而是简单化、戏剧化的提炼与抽离，使得这些“洋人”都成为了游弋在中国历史时空中的“纸片人”，只剩下被强加的叙事功能，而少有丰满的人性冲突。在传播实践中，这些采取外来者叙事视角的影片并没有达成跨文化传播的顺畅沟通，反而遭遇到跨文化受众的错愕和误解。如影片《王朝的女人：杨贵妃》一开场就设计了两位来自东罗马帝国的使者来到唐朝觐见，目睹巍峨之宫殿、耸立之殿门，并发出惊叹。由此，他们作为故事的叙述者，以旁白串联起整部影片主线，弥合跳跃的剧情，并在一些关键情节上发表其“西方式”的评论。当杨贵妃与寿王大婚之时，天主教徒的旁白是：“一个平民女子……王子的婚姻在我们的世界是宝贵的政治资源，从来都用于联姻邻国、服务于外交，可大唐似乎并不为意，也许他们挥霍得起。”这段旁白明显地表达出外来者对杨玉环的迷恋以及对大唐盛世的惊叹；当杨玉环被迫离开寿王，入道观出家，最终与皇上大婚，使臣被皇上指定为这场惊世骇俗恋情的见证人；乃至最后马嵬坡的高潮段落，使臣还试图让杨玉环换上使团随从的服装，带她脱离险境。将外来者生硬嵌入中国历史故事中，不仅令本土观众疑虑不解，

无法信服，对于国外观众也会引起不适的误读，如国外影评人所说，“最后，影片使用西方叙述者（一个带着英国口音的东罗马帝国使者）并运用各种各样基督教的弦外之音是十分奇怪和相当令人分心的。我认为这充分说明了该片糟糕的故事需要这样一种策略来向观众解释情节”。⁽⁵⁾可见，海外受众对于外国叙事者的设定一是会质疑其可信性，在他们看来，一个莫名出现的外来者是绝对不可能知道唐朝威严深宫里的这么多内幕故事，他们的出现，只是在满足编导预设好的叙述功能；二是外国观众认为中国电影借助外来者的视角敬仰阐释历史上的大唐盛世、丰功伟绩，是另一种形式的自我夸耀。如此理解，带来的自然是对影片的恶评。究其原因，还是编导在汲取历史故事的核心价值时发生了显著的偏离，把李隆基与杨玉环简化为一场浪漫爱情悲剧的俗世男女，整部影片充斥着艳丽的舞蹈、缤纷的花艺、性感的服装、时不时穿插进来的异域风情（如西方人在唐朝宫殿上跳交谊舞等），但本应是影片灵魂的人物却变得苍白单薄，情节也支离破碎，俨然是一场“怎么将历史的史诗变成肤浅庸俗言情剧”⁽⁶⁾的全面实践。

繁杂多姿的历史影像恰恰折射出创作者历史观的多元与变迁，但要将博大精深的中国历史观顺畅传达至海外观众，既需要适当而精炼的概括，使其更易于理解和接纳，也必须注意准确的表达，避免文化折扣带来的误解和错读。如《忠烈杨家将》中有一条非常重要的情节埋设，当七子要赶赴险境营救父亲时，母亲从一位预言者处得到一个重要启示“七子去，六子回”。于是，她误解为七个儿子中必然会牺牲一位，从而忧心忡忡。然后，现实更加残酷，七个儿子中只有第六个儿子幸存生还，带回了父亲的遗体。在许多海外影评中，观众对这个情节的理解多是不可思议，因为英语中 six 和 sixth 有明显区别，他们的评论认为，这是因为中文对“六”和“第六”是同样的表达，才会引出如此大的误会。然而，从中国观众的历史观来看，这并不是一个简单的文字迷局，而是承载着“天机不可泄露”的哲理以及“天命不可违”的悲剧。可惜，由于语言翻译和文化折扣，这层隐含在文字背后的深意，恐怕很难被外国观众所洞察到。中国历史是一座取之不尽的文化宝库，为华语电影的跨文化传播提供持续的创意来源，洞察中华悠久历史和契合全球化时代，将是助力历史题材电影腾飞海外的强劲双翼。

（钱春莲，华东师范大学传播学院副教授，200241；邱宝林，上海大学新闻传播学院博士，200072）

(5) IMDB, https://www.imdb.com/title/tt2080418/reviews?ref_=tt_urv.

(6) How to turn a historical epic into a shallow cheap drama, *FILM COMMENT*, <https://www.filmcomment.com/>.