

方言电影海外传播的发行机制与路径优化

■ 文 张琦 郭钰铭

的真实感、陌生感和文化独特性,有助于影片在国际电影节选片、海外版权销售、艺术院线放映和文化机构展映中形成鲜明识别度。对于海外观众和发行方而言,方言电影提供的不是同质化的商业类型叙事,而是具有作者风格、地域气质和文化记忆点的中国故事。因此,方言电影能够依托自身特色将地方经验转化为影片的文化卖点和国际传播标签。

电影节机制下方言电影海外发行的运作逻辑

国际电影节在方言电影海外传播与发行链条中扮演着不可替代的角色,它一方面通过选片、竞赛和评论体系完成影片的价值筛选,另一方面又通过市场单元、销售代理、版权交易和媒体传播,将具有地方经验和民族文化特征的影片推向海外艺术院线、流媒体平台及其他文化放映网络,其功能可从四个维度加以考察。

第一,文化准入功能。国际电影节作为连接方言电影与国际受众的枢纽,承担了带有可被国际观众辨识的民族性表达的影片筛选工作,通常需要影片既保留了鲜明的地域质感,又具备超越地域的情感结构与社会议题。贾樟柯电影中的山西方言、县城空间和时代变迁,毕赣电影中的贵州方言、南方地貌和梦境叙事,都不是简单的地域展示,而是以地方经验承载现代化进程、个体记忆和社会变迁等更具普遍性的主题。

第二,价值认证功能。电影节通过奖项、媒体评论和专业评价完成价值认证,在商业市场中被视为小众元素的方言与地方空间,在电影节语境中可能被转化为具有文化独特性的标识。以贾樟柯导演的《三峡好人》、刁亦男导演的《白日焰火》以及毕赣导演的《路边野餐》为典型案例,通过电影节入围或获奖后进入海外视野,并获得海外版权销售与国际媒体传播的机会。电影节奖项虽然不能直接等同于票房收益,却能够为方言电影的艺术价值提供权威背书,提高影片在海外销售、艺术院线排片、流媒体采购和文化机构放映中的议价能力。

第三,资本对接功能。方言电影中具有民族性和地域辨识度的内容,经过电影节平台的展示,可以转化为海外版权收入、国际合拍机会以及导演新作融资资源。贾樟柯的影片围绕导演品牌、制片体系、海外销售和艺术学院线建立了较稳定的国际流通网络;毕赣的影片则体现出另一种路径,即以强风格影像和地方美学获得电影节关注,再借助资本进入和明星配置扩大项目体量。二者共同说明,电影节不仅制造声誉,也能够推动民族性内容向商业价值转化。

第四,品牌建构功能。方言电影在国际舞台上的展示过程也是导演品牌、地方品牌和国家文化品牌共同建构的过程。贾樟柯通过《三峡好人》《山河故人》等作品,持续塑造山西、汾阳以及中国县城社会的影像形象,使地方经验成为国际观众理解中国社会变迁的重要窗口;毕赣则通过《路边野餐》《地球最后的夜晚》等作品,将贵州凯里、黔东南地景以及独特的时间感知转化为鲜明的作者标签。刁亦男的东北工业城市叙事、万玛才旦的藏语电影创作,也分别构成具有地域辨识度和文化独特性的导演品牌。由此可见,电影节不仅塑造单个导演的国际声誉,也在不断积累中国电影的文化多样性品牌形象。

方言电影海外传播中的文化折扣与路径局限

高文化折扣导致民族文化意义在转译过程中流失。一方面,方言本身的特殊性导致字幕转译存在不可忽视的技术困难。与普通话相比,方言不仅在语音、词汇、语法上存在差异,更承载着独特的地域文化信息。方言中的俚语、歇后语、谐音梗以及带有强烈情感色彩的语气词,通常需要先完成向普通话的翻译,再转译为外语。转译过程中方言电影最具生命力的语言细节不可避免被消耗,难以通过外语字幕准确传递。另一方面,地方知识体系的理解屏障进一步加剧了民族文化意义的流失。方言电影代表着一套完整的地方知识体系,包括民俗礼仪、宗教信仰、价值观念、社会变迁等。这些知识体系是中华民族多元一体文化格局的具体体现,但对于缺乏相应文化背景的海外

受众而言存在着较高的文化壁垒。

类型化和发行路径趋向单一。从类型格局来看,这些在国际电影节上获得认可的方言电影虽然具有极高的艺术价值与深刻的社会意义,但大多集中于现实主义文艺片,尤其偏向苦难叙事、边缘叙事和乡土叙事,可能导致国际市场对中国方言电影形成固定期待,使得民族化表达的丰富性和当代性易被遮蔽,市井生活的温情与各民族的生活变迁等更能代表新时代中华民族精神面貌的影片相对难以进入国际传播的主流通道。从发行路径来看,方言电影的海外传播仍较大幅度依赖“参展获奖→版权销售→艺术院线放映”的传统链条。但这种路径的受众范围相对有限,主要集中于电影节观众、艺术院线观众、专业影评人和高校文化机构之中,难以进入更广泛的大众传播市场。

接受语境的错位易使方言电影中的民族性表达偏离其本土文化语境。方言电影中的地方口音和带有前现代色彩的城乡景观,可能在跨文化接受中被纳入奇观化的凝视,甚至伴随着人道主义式的同情。此时,方言电影中的地方经验可能被简化为满足海外观众好奇心的差异化符号,使电影中的民族性表达在一定程度上被动接受海外电影节评价体系,进而影响方言电影的创作方向与传播路径。

方言电影海外传播的路径优化

第一,建立贯穿项目全流程的海外发行支持机制。在政策支持上,可围绕具有地域文化特色和国际传播潜力的影片,完善创作开发、国际发行、电影市场推介、版权交易、海外放映等配套扶持,尤其应重视培养既理解地方文化、又熟悉国际传播语境的翻译与发行人才,提升方言电影跨文化转译和国际市场对接能力。在产业操作层面上,应把国际发行前置到剧本开发、创投路演和制片规划之中,使影片在进入电影节和国际电影市场时具备更完整的海外发行条件。在评价与话语层面,优化国内评价机制,重点关注地方生活的当代性、民族文化的日常性、区域发展的时代性和中华民族共同体意识的表达,在进入国际传播前形成更清晰的文化阐释能力,减少海外市场对中国方言电影的单一化、刻板化理解。

第二,优化方言电影内容表达,使民族性表达摆脱单一化想象。真正具有国际传播能力的方言电影,应在民族内核与普世情感之间建立平衡关系,在保留地方民俗记忆与区域文化的同时,通过亲情、成长、奋斗等普世情感触达海外观众,塑造可信、可爱、可敬的中国形象。近期《给阿嬷的情书》作为一部具有鲜明地域文化特征的方言电影,在国内公映完成口碑积累后赴戛纳进行市场放映,并凭借家底记忆、侨批文化与温情表达引发海外买家关注。《给阿嬷的情书》的传播实践表明,方言电影也可以从本土市场口碑、区域文化认同和海外华人社群共鸣出发,反向推动国际市场关注与海外发行对接。

第三,构建从作者品牌、地方品牌到国家品牌的递进式传播体系。方言电影的海外传播不能只依靠单部作品的偶然成功,而应通过持续的作品积累形成稳定的品牌链条。以贾樟柯作品为例,其电影长期以现实主义风格关注社会转型中的普通人命运,形成了鲜明的作者品牌;在《三峡好人》等作品中,地域空间、地方方言等元素进一步凝练为可被国际观众识别的地方影像标签;经过威尼斯等国际电影节的持续传播,这些地方经验又被纳入海外观众理解中国社会转型、现代化进程和普通人生活状态的文化视野之中。因此,方言电影的品牌建构应以作者风格的稳定输出带动地方影像标签的形成,最终汇入更加立体、多元的中国国家文化形象之中。

方言电影是中国电影民族性表达的重要载体,也是展示中国地域文化多样性和社会生活丰富性的有效方式。面对文化折扣、类型与发行路径单一、接受语境错位等现实困境,方言电影海外传播的路径优化,应当以电影节为起点,以民族性表达为核心,以多元传播方式为支撑,推动中国地方经验与民族形象从有限的节展空间走向广阔的国际舞台。

(张琦,北京电影学院管理学院副教授,国家金融与发展实验室文化金融研究中心特聘高级研究员;郭钰铭,北京电影学院管理学院硕士研究生)

中国电影艺术研究中心 电影文化研究部专版

《火遮眼》： 真实身体的复兴

■文/雷晶晶

当AI几乎可以生成一切现实感——甚至替代演员本身——一部动作片最稀缺的东西,反而退回到了最古老的一项:真实的身体。《火遮眼》带着“近十年最佳动作片之一”的影展口碑来到中国观众面前,它最动人的地方,恰是近乎偏执地把全部筹码,押回到一具会流血、会疲惫,受过严苛训练的身体上。

故事并不新鲜。东南亚,江城,一个虚构的地点。工匠王伟(谢苗饰)的女儿雨晴(杨恩又饰)被人贩当街拐走;寻女途中,他遇到同样在追查妻子失踪的记者纳文(林科灯饰),两个背景迥异的男人联手,逐层撕开一张庞大的犯罪网络。这是《飓风营救》式的复仇,叙事悬念从开场就交了底。换句话说,《火遮眼》无意在故事上争胜负。它把“打什么”让给类型惯例,而将全部火力集中在“怎么打”上。这是一种冒险的诚实。它等于公开承认,一部要用身体说话的电影,要么身体足够可信,要么满盘皆输。

文戏在开场十分钟内收束,第一场动作戏随即接管。王伟追车、奔跑,一路逼近体能极限,直至赤脚狂奔在滚烫的柏油路上。没有替身和特效,镜头把一具真实、灼痛、力竭的身体径直推到观众面前。在我观影的那一场,起初还偶有观众小声交谈,但自这场戏起,影厅彻底安静下来。这种被动作本身攫住的全神贯注,是动作电影最原始的统治力。

影片在此之上又压下一枚砝码——主人公被设定为哑角,他的前史也仅由两位警官的寥寥数语带过。台词与闪回这两条叙事通道被同时截断,人物的信息只剩下身体一个出口。秘密于是只能从动作中泄露。出手的力道,对疼痛的耐受、绝境中的反应速度,都在勾勒一个从未被正式介绍过的人的来路。

动作也各有来路。不同的武术系统不只是技术上的差异,更是各自历史与地方性的沉淀。它们规定发力的方式、重心的高低与对距离的感觉,如同方言塑造口音。影片的可贵,在于它并不贬平这些口音。镜头给足全身,调度尊重每种武术的固有节奏,拒绝用碎剪把所有风格搅成面目模糊的标准动作。观众因此得以在拳脚之间,读出每个人的来历、

性格与过去。

谢苗自幼习武,根基规整扎实,出手快、路线干净,手眼身法步环环相扣,大开大合里藏着中国实战武术的章法,王伟的隐忍与爆发都从这章法里生长出来。林科灯是印尼柔道国手,柔道的逻辑不在击打,而在控制:缩短距离,抢到领子,破坏重心,然后发力。影片由此制造出一个精准的动作叙事细节,当王伟与纳文第一次对峙时,他意识到衣领本身就是武器,于是脱下外套,拉高袖口。两种武术体系之间的相互认知与博弈,在两具身体的细微调整里完成了表达。

阿德(雅彦·鲁伊安饰)同样来自印尼,但他的班卡苏拉是另一套语法,带着丛林的湿气与某种仪式感,古典、优雅而致命,矮身贴近时有动物性的敏捷,融入蓄势与击发的弓箭设计又给全片增添了另一种节奏的顿挫。柏龙(岩永丞成饰)的全接触空手道则站在它的反面——更加现代、动作干脆、腿法凌厉,是去除仪式化后的暴力的修辞,只留下最短路径上的精准狠。二人搭档,构成了古典与现代互补的两极。

五人之中,大块头(黎唯饰)的来历最堪玩味。片中纳文对王伟说:“这家伙的功夫是看电影学来的。”这句看似插科打诨的闲笔,藏着全片最深的一处自指。戏外的黎唯是越裔美国人,在加州橙县的小西贡长大,家里负担不起正规的武术课,他和哥哥便通过逐帧观看邵氏和嘉禾的功夫片自学,最终凭这副由影迷训练出来的身体走进好莱坞。他曾在采访中提及,对自己影响最大的是甄子丹主演的《精武门》(电视剧,1995)。黎唯可以说是中国动作片向全球播撒的过程中,在异乡结出的果实;如今,他带着从电影中学来的功夫回到一部中国动作片,让那颗种子又长回了出发的地方。

导演谷垣健治是播撒的另一重落地。同样被功夫片点燃,1993年只身赴港,从龙虎武师做起,让黎唯逐帧学习的《精武门》,正是谷垣在港立足的起点。他曾在剧中给甄子丹做替身,从此跻身甄家班,日后成为香港动作特技演员公会中唯一的日籍动作指导,参与缔造了《杀破狼》《导火线》等片的辉

煌。谷垣的迷影也写进了影片本身,冰厂那场戏,正是对李小龙《唐山大兄》的致敬。

而致敬不止于情节,谷垣继承的是更根本的东西——对身体的信念。李小龙为了让功夫显得真,偏爱长镜头与较远距离的拍法。本片亦在身体上求真。镜头拒绝为动作加冕,没有强调性的变焦,也没有将关键点击拖入慢镜头的冲动。这种态度在末段的五人缠斗里被推到极致。所有交手都被压缩在贴近的距离内,看不到隔着数米的弹腿飞踢与夸张的起落。压缩感把痛觉逼到极限,也让各路武术的差异变得清晰可辨。不同的动作在同一空间里碰撞、对话、彼此辨认,使打斗不只是奇观,更成为身体语言的试探与互译。

当然,把全部重心押在动作上,也意味着代价。动作的极繁主义,往往伴随着情感的稀释。当每一场都是高潮,便可能没有高潮;当疼痛被反复奇观化,它也可能令人麻木。一部把宝全押在身体上的电影,最大的敌人从来不是反派,而是观众的疲惫。它需要在每一记重拳之间,留出让人重新心疼肉体的缝隙。

影片真正的情感核心,是谢苗。许多观众对他的记忆停留在童年,那个在《新少林五祖》和《给爸爸的信》里两度与李连杰结成银幕父子、小少年已有一身硬功夫的童星。此后他长期沉潜于网络电影的体量里,渐渐淡出了大银幕的视野。《火遮眼》让这具在主流目光之外蓄力二十年的身体重新登场。这个“归来”本身,已经替影片预存了一层情感。当他在银幕上出拳、倒地、再撑起来反击,观众看到的不只是角色王伟,也是一位演员对自身电影史的追认。这种戏外累积的时间感,不是AI或任何技术所能伪造的。它是真实的人在真实地老去,又真实地不肯认输。

在一个连演员都可以被生成、动作可以被关键帧拼贴的年代,《火遮眼》固执地相信,真实的训练、真实的疲惫、真实会痛的身体,仍然是电影不可替代的东西。身体的重量、它的冲击、它每一次落地的实在,大银幕给出了见证的尺度。当一切都能被生成,我们还是会为银幕上一记真实落下的拳头,屏住呼吸。

广告

《对联》杂志征订信息

《对联》杂志(原名《对联·民间对联故事》)创刊于1985年1月,由山西日报社主管。以教育普及、传承发展、学术研究为核心,面向社会大众,普及对联知识,提高鉴赏能力和创作水平。突出知识性、趣味性、可读性、实用性。

国内统一刊号:CN14-1389/I

国内邮发代号:22-88

定价:月刊,120元/年

订阅方式:全国各地邮局、“中国邮政微邮局”微信公众号、中国

国邮政报刊订阅网均可

十本以上集体订阅,直接联系《对联》杂志社

征订热线:15735155820 13269221236