

略論好萊塢歷史電影的全球化策略

儲雙月

[提要] 好萊塢歷史電影在敘事上的全球化策略主要表現為五個方面：吸收以歐洲為主的世界文化；親英傾向，注重戲劇化傳統；涵蓋人性特徵方方面面的原型；慣用反思性或批判性的維度；強化美國式民主。

[關鍵詞] 世界性 戲劇化 原型 反思性

[中圖分類號] J99.712 **[文獻標識碼]** A **[文章編號]** 0874 - 1824 (2013) 01 - 0103 - 06

好萊塢電影是最為強大的全球化電影模式，它在發行層面上的影響力和感官美學上的吸引力著實令許多國家難以抗拒。好萊塢藝術之所以能夠稱霸世界獲取商業上的巨大成功，關鍵在於它富有創造性和活力，面向普通觀眾。好萊塢電影在海外能夠如此成功地發行，主要歸功於它既密切關注國內電影市場（民族構成上的多樣性，觀眾群的階層、年齡及性別）的特點，同時又充分利用其與世界（以歐洲為主）電影市場之間複雜而又密切的關係。現在整個世界似乎都在傾聽和觀賞好萊塢這位故事高手在講述故事，這不是說好萊塢電影“統治”了世界，而是電影敘事的魔力，是它把整個世界聯結在了一起。^①好萊塢在電影敘事上的全球化策略，從好萊塢歷史電影身上便可窺一斑。身處那樣一種自成體系的龐大的電影工業環境，好萊塢歷史電影以通俗化和世界性為主要特徵，以贏利為根本目的，在娛樂功能上主要借鑑和模仿了19世紀歐洲長篇歷史小說和20世紀英美舞臺劇。更為重要的是，因其藝術與商業上的成功聯姻而經常性地榮登美國最高規格獎項——奧斯卡金像獎的寶座^②，客觀上又加速推進了超高預算的全球大片的發展，及向世界推銷“美國的那種天生的娛樂才能”所散發出來的“普世”光環。

吸收以歐洲為主的世界文化

電影是美國文化的核心部分。好萊塢能獲得這樣的成功，離不開美國文化的優勢和優點。相

*本文係2011年度國家社會科學基金青年項目“中國當代電影的歷史敘事研究”（項目號11CC091）的階段性成果。

對而言，美國文化是一種通俗的文化，但與此同時，由於移民國家的特殊身份所賦予的包容性和開放性，使其在某些方面依舊能夠達到很多國家和民族所未及的高度。美國自殖民時代始，便吸收著外來文化，並且以自己特有的方式加以改造，竭盡全力地證明自己的獨立乃至強大。1910年以來的好萊塢歷史電影在題材、主題、藝術形式、表演等方面，繼承了這一文化以及這種文化與世界（尤其是歐洲）之間複雜而又曖昧的關係，有效地顯豁了世界歷史文化複雜的美學圖景和美國在風雲際會的世界政治格局中的心靈境況。好萊塢歷史電影從形成時期就主動積極地向歐洲電影學習和借鑑，甚至直接向美國以外的其他國家取材，同時又向世界各地輻射它的魅力。它吸收世界文化的模式有兩種：一是本土化模式，把歷史人物和歷史背景轉移到美國本土，但藝術形式和主題內涵或多或少會發生深遠的變化。即使是借用同一題材的多版本影片，其故事情節、敘事方式、主題內涵都會隨著時代的需要而相應發生變化。二是模仿或雜糅模式，故事發生在歐洲，外景地在歐洲，主創人員或工作團隊來自歐洲，直接讓歐洲導演執導、歐洲或世界演員來扮演，但要貫徹好萊塢的製片理念。“借用的內容越是‘忠實’而沒有改動，那麼它在目標文化中發揮作用以及被接受的情況就越是與它在源文化中的情況不同。”^⑥因為，它已在包裝上打上了世界性品味的標籤，試圖以此去模糊民族和文化的界限。這種融合和集中構成了一種新型的雜交模式，彼此都在合作方身上發現與自己一致的審美趣味與價值觀念。在美蘇冷戰時期，好萊塢引起世界性矚目的熱點話題是與英、意等國合作拍攝了兩部關於俄羅斯民族的歷史電影。《戰爭與和平》（1956）和《日瓦戈醫生》（1965）都將蕩氣迴腸的世界名著刪繁就簡為大動盪時代中一段纏綿悱惻的多角愛情故事。兩部影片都撇開蘇聯在義大利、西班牙和芬蘭拍攝，並號召英國、義大利、美國、瑞典、奧地利、埃及等超級強大的世界性演員陣容來建構關於俄羅斯民族的歷史想像，以在意識形態上抵禦另一個世界巨頭（蘇聯）來自地中海方向的包圍。

親英傾向，注重戲劇化傳統

許多好萊塢歷史電影在題材和導演、演員、編劇等主創方面都具有明顯來自於英國的元素，帶有親英傾向。好萊塢歷史電影在設定目標受眾群時，考慮到了英國血統在美利堅民族構成中佔大多數的事實，也兼顧到了海外廣泛存在的英聯邦國家的觀眾群。當英國演員亞歷克·吉尼斯在好萊塢歷史電影《桂河大橋》（1957）中精彩詮釋了充滿騎士精神的英國軍官尼柯爾上校而獲得奧斯卡影帝之後，英國女王授予其爵士頭銜，以表彰他對英國戲劇和電影的傑出貢獻。豐富而久遠的戲劇化過程是英美文化的共性，再加上語言與文化上的同源同根，使得英美之間的電影交流更為頻繁密切。英美舞臺劇深受好萊塢歷史電影的青睞，其中《亂世春秋》（1933）、《蘇格蘭女王瑪麗》（1936）、《聖女貞德》（1948）、《四季之人》（1966）、《莫札特》（1984）、《戀愛中的莎士比亞》（1998）都是參照當時負有盛名的舞臺劇改編而成的。戲劇改編本或舞臺劇本往往比小說更容易搬上銀幕，因為它經過了戲劇化的過程，動作性和可視感更強。戲劇化指的是以戲劇美學為基礎，按照戲劇衝突律來組織和構造情節。好萊塢歷史電影嫺熟地掌握了強化戲劇價值所需的各種電影技巧，以製造刺激和懸念，獲得生動、完整、確切、令人信服的效果，因而堪稱為戲劇化電影的典範。它們在改編20世紀舞臺劇的過程中，除了增添場面壯觀的宏大歷史敘事之外，還將人物對話進行好萊塢式的演繹（詼諧機智、直觀犀利），對演員進行準確引導，再加上超級豪華的佈景、演員陣容及優雅的服飾、一流的電影技術，這些因素使其作品和電影人常常備受美國電影藝術與科學學院獎（俗稱奧斯卡金像獎）及英國電影學院獎的青睞。^⑥英國演

技派巨星裘蒂·丹奇僅在《戀愛中的莎士比亞》中飾演了 8 分鐘伊莉莎白女王，就同時贏得了上述美英學院獎的最佳女配角獎。

涵蓋人性特徵方方面面的原型

好萊塢歷史電影的通俗化主要表現為擅長運用大眾感興趣的原型，因而富有人性化魅力。瑪格麗特·馬克、卡羅爾·S·皮爾森在《英雄與法外之徒》一書中認為，原型是指一系列性格特徵和行為特點，常見於一群說共同語言或有著共同歷史的族群。每一原型都有其強勢、弱點、天賦和畏懼。好萊塢歷史電影涉及英雄、法外之徒、情人、統治者、弄臣、無辜者、聖人、普通人、創造者、探險家、巫師、看護者等 12 種原型。當好萊塢歷史電影運用這一人性特徵的方方面面時，人們將從內心深處對電影的人物設計產生共鳴。這有助於強化記憶和建立信任。

英雄和法外之徒是好萊塢歷史電影最感興趣的原型形象。叛逆總會讓人熱血沸騰。在工具理性視野裡，歷史秩序中的反叛者，是以一種以感性形式表現出來的價值理性，試圖顛覆這個世界的非理性。正是從這個意義上說，他們為庸俗刻板的日常生活提供了一種救贖的可能性。但在當時的歷史環境或世俗社會裡，往往被統治階層視為一種非理性行為。如果說感性形式是反叛者表達自身的特有方式，那麼非理性則是它固有價值的必然體現。只有從價值理性的維度予以考察，這種非理性才是作為一種理性形態而存在的。^⑤縱觀百年好萊塢歷史電影，以當下社會、政治、文化、審美的眼光去塑造某一歷史背景中的反叛者，歷來是其熱衷不已、屢見不鮮的路數。因為那些離經叛道的角色能讓觀眾從冰冷計算的工具理性世界中抽身超脫出來。它們對歷史秩序中反叛角色的關注，充分表現了資本主義社會中作為主體的人的生產狀態一直不減的積極關注和對人之異化狀態所作出的強烈反抗姿態。“作為一個過程，歷史表現為一群烏合之眾對抗傑出人物即英雄的漫無止境的鬥爭。”英雄的出現代表了“人類自由意志戰勝必然性”的“勝利”^⑥，因此歷史電影往往會構思一支頌歌來向英雄致敬。英雄的個體面對的是自己暫時要被控制的歷史形勢，但他能超越和擺脫這種“混亂”，最終（主要在精神上）要勝過那些試圖主宰歷史形勢的人。其目的在於將過去偉人的呼聲轉變成現實生活中人們的忠告與啟示。歷史電影將被遺忘、被忽略的歷史偉人的事蹟重置於我們現在能夠得到充分認識的座標之上，讓現代人的心靈與早已逝去的諸多精神之間建立一種可堪類比的聯繫，從而讓偉人相似的行為與情感引起現代人的共鳴。正是出於對偉人的友愛，才讓歷史電影孜孜不倦地去讚揚或評判英雄和偉人。

法外之徒的主要特徵有：渴望復仇或革命，想要摧毀一切腐朽無用的東西，痛恨自己無能為力或被人輕視，引來震驚目光，希望給予絕對的自由，通常被誤會為魔鬼，違背主流意識形態，有犯罪傾向。《一個國家的誕生》（1915）將三 K 黨（法外之徒）塑造成為英雄，而將黑人（無辜者）塑造成了法外之徒。這部影片因政治立場明顯傾斜於南方白人，首映當天就受到黑人的強烈抗議，在各地放映時也廣受成立不久的全國有色人種促進協會的反對，進而引發了波士頓、費城及其他大城市的暴動，遭到芝加哥、俄亥俄州等地的禁映。另外，它還直接激發了三 K 黨的復活。長期銷聲匿跡的恐怖主義組織——三 K 黨在影片上映的當年忽然借屍還魂，重振旗鼓。1925 年，三 K 黨在華盛頓賓州大街上盛裝遊行，引起了人們極大地關注。此外，它還致使美國北方對南方的政治輿論發生轉變。即使已經過了半個世紀，親邦聯的理想主義仍在美國南方流傳，並對國家意識形態的統一造成阻礙。直到 20 世紀 70 年代，三 K 黨仍將此片用作招募新兵的工具。這部“在技巧的革命性和內容的反動性”^⑦之間形成巨大反差的影片，卻是好萊塢藝術稱霸世界

的發端之作。它的票房神話不僅充分顯示了強健的原型能建立起一條直接而充滿力量的情感紐帶，而且有力證實了作為大眾傳播媒介的電影對美國當下社會政治生活所發揮的介入作用。

慣用反思性或批判性的維度

好萊塢歷史電影在重視觀眾消費“歷史”時的視覺快感和心理慰藉力量的同時，又能運用反思性或批判性的口吻來評說現代性所帶來的持續的社會、政治、文化等領域的不平等和不公正現象。所謂反思性，簡單地說，就是對差異性或“異類”的一種自覺性關注。它實際上也意味著價值理性對工具理性追求同一性和遵從歷史秩序時的一種警覺態度和批判立場，並以此來尋求當下意義。反思性是許多好萊塢歷史電影具有的精神特質。諸多事實表明參加越戰是美國在冷戰時期戰略上的重大失誤，給美國政府一個最為慘痛的教訓和警示。對於這場美國人的滑鐵盧，內心隱痛難以抹去，“越戰”結束後的三十年內，美國影壇上湧現出了五百餘部以“越戰”為背景的影子片。這些影片雖然大多站在美國立場上表現美國人心中那段沉痛的難以癒合的創傷記憶，但其中也不乏力作。《獵鹿人》（1978）、《現代啟示錄》（1979）、《野戰排》（1986）、《全金屬外殼》（1987）、《生於七月四日》（1989）等影片均採取辯證的、自我批判的敘述方式，來譴責參加“越戰”這種既有的社會形式。反諷是辯證的，它根本上是一種自我批判的思維模式，傾向於消解一切承認參加“越戰”是一種愛國、奉獻、光榮等積極的政治行為的信念。在反諷視野中，參加“越戰”完全是盲目的、愚蠢的、荒謬的舉措，它造成現代文明將其自身捲入了“瘋狂”之中的困境，並且對那些試圖以現代軍事武力征服世界和統治世界的信念，進行一種清高地蔑視和無情地抨擊。上述影片皆以激進主義的意識形態立場來痛斥美國統治階層對外強勢擴張這一主戰派的保守主義的意識形態，避免重蹈歷史的覆轍。法國社會學家讓·鮑德里亞對此評價道：“美國輸掉了那場實質的越戰，那麼，顯然地，它贏得了這場電影之戰。”^⑥

強化美國式民主

好萊塢歷史電影往往會策略性地通過英雄反抗帝國暴政統治的事蹟，來間接地頌揚或宣傳美國式的民主和人道主義精神。暴政統治大多發生在其他國家而非美國，要麼讓美國身份的人物（如《桂河大橋》中的美軍希爾斯中校），要麼讓美國演員扮演（沒有美國身份的人物角色時）英雄，間接表達美國文化的生命力和優越感，塑造美國曾一度熱衷扮演的“仁慈霸主”形象。^⑦這一生動而又富有寓意的敘事策略，儘管破壞了歷史真實，但它往往會不同程度地強化了美國的民主思想，而這種民主思想可以讓美國觀眾和一些曾經被帝國暴政統治過的國家共同分享。這一創作傾向在 20 世紀五六十年代的美蘇冷戰時期得到了強化。

英國演員尤其是莎劇演員常常出沒於好萊塢歷史電影之中，他們往往會扮演古代帝國最高統治者，或是臭名昭著的壞蛋等反面角色形象。《暴君焚城錄》（1951）中的古羅馬帝國尼祿皇帝（英國演員彼德·烏斯蒂諾夫飾）、《裘力斯·凱撒》（1953）中的凱撒大帝（英國演員約翰·吉爾古德飾）、《十誡》（1956）中的古埃及法老塞提（英國演員塞德利克·哈德威克飾）、《亞歷山大大帝》（1956）中的馬其頓帝國亞歷山大大帝（英國演員理查·伯頓飾）、《賓虛》（1959）中的古羅馬執政官奎圖斯·阿琉斯（英國演員傑克·霍金斯飾）、《斯巴達克斯》（1960）中的古羅馬執政官克拉蘇（英國演員勞倫斯·奧利弗飾）、《埃及豔后》（1963）中的古羅馬執政官裘力斯·愷撒（英國演員雷克斯·哈里森飾），都是權傾一時的古代帝國君主或首領，他們竭力

維護自己帝國裡的統治秩序，而這些權高位重的角色常常由英國演員來飾演。可見，英國扮演的近兩個世紀的殖民帝國和世界霸主形象深深影響到了上述影片的角色分配。

發人深思的是，美國演員則在影片中主演挑戰帝國權威、拒絕臣服的反叛者，或最終獲取勝利的強者。由英國作家查理斯·諾德霍夫和詹姆斯·諾曼·霍爾創作的小說《布萊船長與克莉絲汀先生》，描述的是 18 世紀一支英國皇家海軍在開往南美航線中發生叛亂的歷史事件。這個充滿冒險而又富有浪漫色彩的軍旅故事曾先後於 1935 年、1962 年、1984 年三次搬上銀幕。^⑧耐人尋味的是，這三個版本的影片在分配布萊船長（類似暴君）和大副克莉絲汀先生（叛逆者）的角色時，採取了如出一轍的路數：兇殘暴戾的布萊船長分別由英國演員查理斯·勞頓、理查·哈里斯、安東尼·霍普金斯飾演，而正義凜然的大副克莉絲汀先生則先後由美國演員克拉克·蓋博、馬龍·白蘭度、梅爾·吉普森扮演。再如，《賓虛》中的賓虛（美國演員查爾頓·赫斯特飾）拒絕接受養父暨古羅馬執政官奎圖斯·阿琉斯的權力異化；《斯巴達克斯》中的奴隸斯巴達克斯（美國演員柯克·道格拉斯飾）寧願做自由人去浴血奮戰也不願做飽食終日無所事事而讓奴隸伺候的羅馬市民；《埃及豔后》中的精於算計和權術的屋大維（美國演員羅迪·麥克道爾飾）作為凱撒大帝的繼任者，並未像養父那樣拜倒在埃及女王的石榴裙下，而是審度時勢擊敗強敵，成為古羅馬帝國的第一位元首；《十誡》中的摩西（美國演員查爾頓·赫斯特飾）不惜放棄埃及王子的似錦前程，公然反抗自己的養父暨埃及法老塞提，率領自己的同族希伯來奴隸逃出埃及。在這些影片中，美國演員主演的反叛者都是在常人難以承受的壓力下選擇了自己的身份歸屬，並為此付出沉重的代價，即使壯烈犧牲也無怨無悔。

從本質上看，這種角色分配在文本之外顯然投射了美國通過一場獨立戰爭將自己從大英殖民帝國的統治下解放出來的立國傳奇，在文本之內呈現了一場發生在統治者與被統治者、征服者與被征服者之間二元對立的文化衝突，或曰兩種異類文化之間的壓制與反壓制、弱化與反弱化的鬥爭。單憑軍事征服和鐵腕暴政無法獲取永遠的帝國強權，這種傳統的統治方式既不能長久地維護世界秩序，也摧毀不了被壓迫民族的意志，只會讓帝國永遠處於中心與居住在帝國邊緣的群體和少數族裔的對抗之中。眾多世界帝國先後不一而足地走向沒落與解體，就可以讓人觀測到離心力的失控現象，這種失控最終導致大片屬地或殖民地脫離帝國。^⑨無論是古代文明時期的帝國還是古羅馬帝國、大英殖民帝國，概莫能外。上述影片由此得出這樣的結論：惟有平等、自由、民主的價值觀才能重建新的世界秩序。

20 世紀五六十年代是反抗古羅馬、古埃及等古代帝國暴政的影片集中湧現的時代，而在 21 世紀之交又集中出現了抨擊以古羅馬帝國為主的暴政統治和英格蘭侵略鄰國的古裝歷史巨片。在《角鬥士》（2000）演繹古代戰役的恢宏壯觀的古羅馬競技場中，觀眾的意志往往會被那些奇觀壯景裹挾其中，失去了判斷力，順其自然地接受影片所闡發的主題，認同影片所塑造的康默杜斯這一暴君形象，會相信老皇帝不將皇位傳給兒子康默杜斯而授予馬克西穆斯將軍的想法，甚至會理解老皇帝居然提倡回到羅馬共和國時代還權力給人民的願望。事實上，老皇帝馬庫斯雖然在歷史上是個卓越的明君，但他明知自己兒子不具備英明君主的品質，卻在其 16 歲時就教授他如何當皇帝，並且是有意將皇位傳給他，也並無使羅馬走向共和國的意念。更重要的是，他也並非因為不傳位給親生兒子而被決意篡位的親生兒子捂死的。影片顯然遮蔽了歷史的真實，其意圖在於顯示美國當下民主制度的優越性，以及對其他國家所謂暴政的抨擊。這種鮮明的意識形態傾向性，在《亞歷山大大帝》（2004）中做得更為巧妙。儘管影片也批判了亞歷山大大帝屠戮其他國族的

殘酷與血腥，但仍然認為他是世界上最偉大的人，因為他一生都在為自由、平等、民主而奮鬥。蠻族暴政論與和平論，為強權帝國建立新的世界秩序、行使統治權找到了理由和綱領。^④亞歷山大大帝打著為自由而推翻蠻族暴政的旗號討伐波斯、巴比倫、印度、埃及時，不禁令人聯想到美國在 21 世紀初的外交政策。2005 年 2 月 2 日，美國總統布什在其國情咨文中說：“美國支持中東和其他地區的民主運動，最終目標是結束我們世界上的暴政，重振我們自由的價值觀。”^⑤一向以塑造激進主義甚至無政府主義的叛逆形象著稱於世界影壇的奧利弗·斯通，到了晚年卻與美國主流意識形態不謀而合，而且這部於 2004 年 11 月 16 日在美國首次公映的影片，與美國政府的外交辭令發布的時間相距如此之近。

電影早在 1914 年就成為有史以來傳播最為廣泛的文化形式，而美國在 1918 年便取代歐洲獲得了這一領域裡的絕對優勢，佔據了世界 90% 的市場。^⑥以好萊塢歷史電影在敘事上的全球化策略觀之，好萊塢迅速“統治”全球的捷徑，就在於它把美國性置換或包裝成了世界性的商品來消費，並以此提升文化軟實力。如果說，美國借助電影這一文化形式使得“全球化 = 美國化”的命題成立，那麼有意識地立足本土電影市場建設民族電影來發展自己的文化身份，實屬當下中國電影發展的出路。

①④ [英] 吉爾·布蘭斯頓：《電影與文化的現代性》，聞鈞等譯，北京：北京大學出版社，2012 年，第 84、17 頁。

② 好萊塢歷史電影一直積極尋找商業和藝術上的突破，對世界範圍內的觀眾的欣賞口味有著舉足輕重的影響。在美國奧斯卡金像獎史上，歷史電影《賓虛》（1959）、《泰坦尼克號》（1997）獲得了 11 項奧斯卡金像獎，至今仍保持著奧斯卡金像獎獲獎項目最多的紀錄。此外還有《英國病人》（1996）獲得 9 項，《亂世佳人》（1939）、《甘地》（1982）、《莫札特》（1984）獲得 8 項大獎。

③ [法] 讓·盧普·布蓋：《好萊塢：歐洲電影人之夢》，嚴敏等譯，上海：世紀出版集團、上海人民出版社，2009 年，第 10 頁。

④ 好萊塢歷史電影經常同時榮獲上述美英最高規格的主流獎，而很少被戛納電影節、柏林電影節、威尼斯電影節認可。

⑤ 周憲主編：《文化現代性與美學問題》，北京：中國人民大學出版社，2005 年，第 301 頁。

⑥ [美] 海登·懷特：《元史學：十九世紀歐洲的歷史想像》，陳新譯，南京：鳳凰出版集團、譯林出版社，2009 年，第 178 頁。

⑦ [美] 約翰·霍華德·勞遜：《戲劇與電影的劇作理論與技巧》，邵牧君等譯，北京：中國電影出版社，1978 年，第 403 頁。

⑧ 轉引自 [英] 約翰·斯特雷：《文化理論與通俗文化導論》，楊竹山等譯，南京：南京大學出版社，2006 年，第 124 頁。

⑨⑩⑪ [德] 赫爾弗里德·明克勒：《統治世界的邏輯：從古羅馬到美國》，閻振江等譯，北京：中央編譯出版社，2008 年，第 2、27、78～79 頁。

⑩ 三個電影版本為：1935 年版《叛艦喋血記》（Mutiny on The Bounty，米高梅公司）、1962 年版《叛艦喋血記》（Mutiny on The Bounty，米高梅公司）、1984 年版《叛逆巡航》（The Bounty，英美合拍）。

⑬ 參見《從“邪惡軸心”到“暴政據點”》，廣州：《信息時報》，2005 年 2 月 23 日。

作者簡介：儲雙月，中國藝術研究院電影電視藝術研究所副研究員、博士。北京 100029

[責任編輯 陳志雄]