

他者视域下中国小康故事的跨文化传播策略研究

——以纪录片《柴米油盐之上》为例

周玉兰, 李欣霖, 杨小涵

(浙江传媒学院新闻与传播学院, 浙江杭州 310018)

摘要: 获得主流媒体认可的纪录片《柴米油盐之上》讲述了“他者”视角下的四则中国小康故事。文章采用框架三层次分析法的定性研究方法和基于 STM (Structural Topic Model) 结构主题模型的质化研究方式对该纪录片讲述中国小康故事及其跨文化传播策略进行了分析阐释。在高层次框架中, 该纪录片的主题含有普适性和特殊性, 展现的情感倾向较为客观; 在中层次框架中, 纪录片采用立体化描述、多元化叙事视角打造意义的共通空间; 在低层次框架中, 纪录片从经济、文化、社会三方面的多种形象符号映射中国式小康的核心特征。在跨文化传播中, 纪录片《柴米油盐之上》使用的多维视角的叙事思路、多重符号的真实呈现、多元主体的共同协作为未来的跨文化传播实践提供了启示与参考。

关键词: 跨文化传播; 他者; 结构主题模型; 框架理论; 《柴米油盐之上》

中图分类号: J952

文献标识码: A

文章编号: 2096-8418 (2023) 04-0101-08

党的二十大报告指出, 中国式现代化是人口规模巨大的现代化、全体人民共同富裕的现代化、物质文明和精神文明相协调的现代化、人与自然和谐共生的现代化、走和平发展道路的现代化。^[1] 在跨文化传播的具体实践中, 中国式现代化所秉持的“和平发展、合作共赢”理念得到进一步的深化。跨文化传播指的是在不同文化背景下所进行的传播活动, 包括语言、历史、体制、习俗等内容的同构, 是创造、修改和转变一个共享文化的过程。^[2] 纪录片《柴米油盐之上》由英国导演柯文思执导, 从他者的角度出发, 以《开勇》《琳宝》《怀甫》和《子胥》四则故事为切入口, 讲述中国式现代化进程中最底层人民走向小康生活的变化。在 2022 年“弘扬社会主义核心价值观 共筑中国梦”主题原创网络视听节目征集推选和展播活动中入选了 100 部优秀网络视听节目的展播名单, 这意味着其获得了主流媒体和官方部门的认可, 也为未来的网络视听节目创作提供了新的思考。

一、“他者”视域下跨文化传播的新范式与新策略

1959 年, 爱德华·霍尔 (Edward Hall) 在《无声的语言》中指出, “文化即传播, 传播即文化”, 建议美国国务院外事服务讲习班 (FSI, the Foreign Service Institute) 实施跨文化传播训练计划,^[3] 开创了跨文化传播研究的先河。当我们在讨论跨文化传播时, 必须要考虑传播主体与传播内容之间的利益关系、传播主体与客体之间的关系, 而文化与传播同构是用来观察文化的偏向与传播的偏向的理论命题, 我与他者的关系根本不是传播主体与传播客体的关系, 而是同一传播活动中共生的两个主体。^[4]

“他者”理论最初起源于西方哲学, 后引入社会学、人类学、传播学等学科。在西方早先的思想里, 他者的概念来自于认同, 柏拉图用拉丁语 “identities” 界定存在自身的特性, 就同一性而言, 具有独一性 (uniqueness) 和一致性 (unity)。^[5] 到 20 世纪, 欧洲学者开始以殖民主义的立场进行学术研

究,把新大陆和非洲视作野蛮的未开化的“他者”世界。^[6]巴勒斯坦裔美国学者萨义德对“他者”进行了理论化的阐述,认为“考察了形形色色的欧洲话语,那些话语将‘东方’建构成了一个具有同一种族、地理、政治和文化的地区”^[7]。此前的社会学和人类学中的研究,将“他者”研究建立在对知识体系的差异化表达上,分析其中的权力关系和意识形态。

本文的“他者”是基于跨文化传播研究领域不同于自己(主体)的他人或群体。“他者”在进行传播时,基于自身话语(或知识体系)的建构,对在国际关系中的其他客体,即他国的民族或国家的媒体形象产生作用。“他者”的认知和表现是基于差异的存在而产生的,在数字化媒介技术不断发展的当下,纪录片作为数字文化载体的一种,呈现出区别于传统媒介文化的一个基本特征,即高度“混杂性”。学者常江认为“数字文化将以一种‘生态的路径’(an ecological approach)对文化研究既有的理论体系进行‘改造’”。在当下的跨文化传播语境中,数字时代的视听文化呈现出的其中一个重要趋势是身份认同的流动化,将在“间性消逝”的过程中释放文化政治潜能。^[8]

戈夫曼将框架定义为一种有规律的筛选手段,是人们用来认识和解释社会生活经验的一种认知结构,它“能够使它的使用者定位、感知、确定和命名那些看似无穷多的具体事实”^[9]。作为文化形态之一的纪录片,其框架并非是完全客观的,包含有创作方的个人意识、组织压力、文化意识形态的构建等影响,最终呈现出不同的传播策略和传播效果。

本文选取具有代表性的纪录片《柴米油盐之上》作为研究对象,结合框架三层次分析法和 STM 结构主题模型进行分析,探究这一纪录片如何讲述中国小康故事及其跨文化传播策略,以及,这一纪录片将为其他的传播实践提供怎样的启示与参考价值。

二、研究方法

(一) 内容分析法

本文的主体部分采用以框架分析为主的定性研究方法,选择臧国仁的框架三层次分析方法进行深入分析。框架三层次分析法能够对文本内容进行系统分析,探寻文本内在的结构,因此作为本文的主要分析框架,分为高层、中层、低层三个环节——高层次结构指新闻选题的主旨,即对某一事物的限定;中层次结构指对新闻事件构成进行划分,包含主要事件、结果、影响等;低层次结构由语言或符号组成,包括字、词、句等。

(二) 文本分析法

以质化研究的方式,采用结构主题模型(Structural Topic Model, STM)对样本纪录片《柴米油盐之上》的字幕文本和音频文本进行分析。STM 是一种用于识别文本潜在主题维度并评估协变量对这些主题影响的方法,^[10]与其他主题模型相比,它允许引入多个文档协变量,探究元数据与主题分布之间的关系,帮助研究者更完整地理解文本数据。^[11]研究者通过使用 STM 模型分析数据,通过引入出现频度(相关或相似语句)、主体身份(即记录者与被记录对象)作为协变量,以此来探究纪录片制作方是如何塑造这四部小康故事的。

本研究通过对比不同的主题群及其相对应的表达,最终建构起《柴米油盐之上》的主题模型。

三、研究发现

(一) 高层次框架:他者构建下的主题特征

确立合适的主题思想是纪录片制作的核心要义。该部分运用内容分析法,对《柴米油盐之上》文

本部分体现的不同主题进行拆解, 对其进行归类, 总结四部短片中共同的主题特征以及主题背后的情感态度倾向, 试图对其主题呈现进行系统梳理和分析。

1. 主题归类分析: 普适性与特殊性结合

纪录片文本主要体现在对台词的取舍和字幕的呈现。对 STM 模型定量结果归纳整理后一共得到 9 个主题, 分别是: 背景阐释 (主题 1)、决心与目标 (主题 2)、对未来的期待 (主题 3)、苦难 (主题 4)、遗憾 (主题 5)、无所适从 (主题 6)、个人与下一代 (主题 7)、责任承担 (主题 8) 以及中西方差异 (主题 9)。

根据对所有台词和字幕的整理和研读, 可以进一步把决心与目标 (主题 2)、对未来的期待 (主题 3)、苦难 (主题 4) 和遗憾 (主题 5) 合并为个人状态书写主题群, 这四种主题都是从个体出发进行内容表达。主题 2 和主题 3 主要表达个人积极向上的生活态度和持续向前的决心, 比如“穷嘛, 不怕, 没钱就动脑子要赚钱”“想留在大城市找一个好一点的工作, 想赚很多很多钱买一套房子, 还有一辆车, 把我爸妈接过去”; 主题 4 和主题 5 主要是个体对过往贫困生活的回忆、表达对故人的怀念和亏欠, 比如“我们家是穷得家喻户晓的, 你不知道被人瞧不起是怎样一种眼神”。在个人状态书写的主题群里, 可以看到很多具有普适性的主题表达, 这种普适性的表达可以主动减少外国受众在观看时的文化折扣, 营造情感的共通空间。四个短片的主人公虽然来自不同地区, 在家庭背景、文化程度、生活水平等方面存在差异, 但这些主题里蕴含“坚持”“奉献”“后悔”等基本人类情感的表达, 跨越了文化障碍, 引起了海内外观众的情感共鸣。比如琳宝在经历过婚姻包办和家暴后, 仍在自己的努力下成为一名卡车司机, 实现经济独立, 她在片尾说“我想通过我自己让我喜欢的人过上很开心的生活”。开勇在片中多次对自己的妻子和儿女表示惭愧, 从他对待亲人的态度中读出中国扶贫工作的不易; 杂技演员王怀甫凭一己之力走出了乡村, 在城市站稳脚跟, 这种坚定追梦的理想信念也会打动不同语境中的人。

无所适从 (主题 6)、个人与下一代 (主题 7) 以及责任承担 (主题 8) 这三个主题可以进一步合并为联结主题群。这种联结或产生在亲属之间, 或产生在陌生人甚至自身生活的土地之间。这一主题群的表达是在尝试贴合并讲述中国的社会特征, 中国传统社会的人际关系是以血缘关系和地缘关系为基础, 形成了“差序格局”的乡土社会基层结构。^[12] 在跨文化交流的语境中具有一定的特殊性, 比如不愿意搬迁的老人所表达的“1952 年我就在这个房子里住, 是烂房子, 我也要住在这里, 死都要死在这里”。主题 7 是展现老一辈对下一代的期望和付出, 比如“学习中国历史和传统文化是非常重要的, 我希望我的女儿能够把这种东西传承下去”, 主题 6 和主题 8 是在表达“个体对土地及这片土地的人爱得深沉”, 有勇于承担责任的村支书常开勇, 也有在上海定居但仍然会让自己儿子回农村“寻根”的王怀甫。总的来说, 这种浓厚的乡土情结, 基于血缘, 结合地缘和业缘, 相互勾连融合、彼此不分的联结, 都是展现中国传统思想、书写中国小康故事的重要侧面表现。

2. 情感倾向分析: 还原真实以情动人

为进一步探究其主题呈现, 本文将纪录片中表现出的情感倾向进行分析 (如图 1)。臧国仁曾指出, 创作者对于句法和用字的选择代表了他们对事件的认知和看法, 同时也暗含着对大众认知和看法的引导。^[13] 所以, 对于句子、词汇的使用代表了作者的态度。通过对片中台词的抓取、分词并进行情感分析, 得出了情感倾向占比。

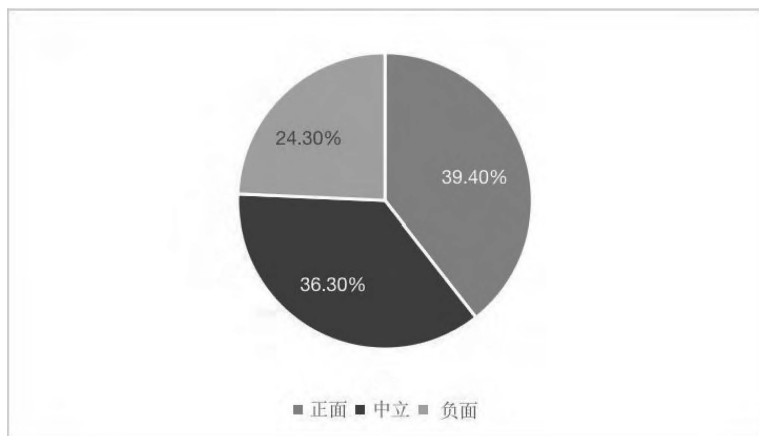


图 1 《柴米油盐之上》整体情感倾向占比

总体来看，导演在讲述这四个小康故事的时候情感偏积极，但三者占比并没有太大悬殊，可见整体呈现较为客观，不会回避人物的失败和短处，而是选择真诚直接地展现中国人民走向小康的真实情况。导演柯文思在采访时说“人无完人，是人就会犯错”。在片中，观众可以看到基层干部的奉献，也能看到村民与干部的争吵；可以看到女卡车司机的坚韧，也能看到中国农村存在的重男轻女的问题。这种还原真实、全面客观的叙述更能打动观众。

（二）中层次框架：他者构建下的叙事策略

1. 叙事视角：多元化叙事视角

第一，片中采用了隐性的他者视角与幕后的台前演绎结合的叙述方式。媒介从业人员对事物的选择和凸显会影响受众对事物的理解，构成故事环境的各种事实从来不是“以它们自身”出现，而总是根据某种眼光、某个观察点呈现在我们面前。^[14]《柴米油盐之上》与以往人文纪录片的不同之处在于，它将隐性的幕后视角与参与式观察的他者视角巧妙地结合起来。

在片子的主体部分，导演的“他者视角”隐藏在摄像机、监视器以及剪辑工作台之后，借片中人物之口，讲述自己眼中的中国式小康；而在片尾的导演手记里，他代表整个制作团队，塑造了一个从幕后走向台前的个人形象。这种让观众看到导演本人的具身传播，以较为显性的方式（包括语言、动作、神态等），展示“他者视角”下的影片意涵与西方视角的国际关怀。例如，在第一集的《开勇》当中，主体部分多以片中人物自述、客观镜头来建构故事内容，村支书“舍小家为大家”的奉献精神带有中国式集体主义的人文关怀，他的妻子甚至“希望自己是他的贫困户”。导演在幕后部分强调“I don't think that Xiaokang is anything other than a fantastically ambitious and admirable initiative. Nothing like that has everything been tried in the West.（小康是非常有抱负且令人敬佩的计划，西方从来没有尝试过这样规模的工程）”，展现出他对于中国人坚韧不拔的性格和乐观精神的观察，以及对中国脱贫公式的看法。

第二，片中将内视角的个体叙事与全知视角的宏观叙事进行了结合，多以个体叙事（Individual Narration）的视角叙述普通人故事，区别于以某个国家或民族文化体系展开宏观抽象的国家叙事（National Narration）。这种较为微观的手法注重对细节真实、深入的刻画，可以减少因宏大视角而造成的意识形态冲突。

巴赫金在“对话理论”的研究中表明，“当对话作为一种交流方式时，必须强调对话双方地位平等。对话没有明显的传播者和受传者之分，而是双方着眼于共同的目标，进行友好的沟通交流”^[15]。在

《柴米油盐之上》中,这种对话方式的建构,有助于达成跨文化传播中主体与客体之间的共识。《开勇》的村支书与贫困户的交流,以对话的方式阐述陶银秀一家对易地搬迁的多重顾虑;《琳宝》中借妻子与丈夫的争吵对话、母亲与儿子的温情对话,展现女性的情感焦虑和生活权衡;在第三集、第四集中,主人公坐在被采访位置,与制作团队、与镜头后观众的对话,都在建构哈贝马斯所说的“协商的理解”,以一种“我—你”或“我—他”之间相互沟通理解的交流方式进行传播。该纪录片以中英双字幕进行呈现,导演手记里以全英文口述的方式与镜头后的观众进行对话,这些都为跨文化传播交流提供了可能性。

除了内视角下个体叙事的“自叙”,该纪录片的片头和片尾以解释性文本的方式,呈现全知视角的“他叙”,将个人故事与时代背景进行联结,以小见大。例如《子胥》的前半部分以群像的方式,讲述村民们投身快递行业的故事;在故事的末尾,将中国政策带动下物流行业的快速崛起这一背景点明,以全局、全知的高维度视角,再一次完成了对主题的诠释。

2. 叙事内容:立体化描述建构共通空间,电影式结构丰富内核

第一,在选题策划上做到多维切口层层递进,在共同关注下巧妙展现中国特色。制作团队曾提出,希望主人公的故事大相径庭,能展示小康社会的不同侧面,让西方人真正理解小康社会的内涵。作为“他者”之一的导演柯文思在选角和呈现顺序上也有自己的巧思,从第一集到第四集,从甘愿留在大山帮他人走向小康的常开勇,到自己坚韧不拔想要努力走出大山的张琳,再到已经成功走向小康但有故土情结的王怀甫,最后到走向共富的乡村民营企业家的创业路,层层递进,打开了“他塑”中国小康故事的整体视野。

除此之外,该纪录片关注的是全人类共同关注到的问题:解决贫困、公平正义、自由民主等。片中聚焦于脱贫攻坚和全面建成小康社会,具有强烈的中国特色,讲述的也是具有一定地域特征的中国经验,让观众看到一个立体而真实的中国。这种具有跨文化传播属性的纪录片,既要有个体特色,也要具备人类命运共同体意识,即关注全人类的议题和故事,从而推动人与人之间对话的形成。

第二,该片在叙事结构上采用了复合叙事,平行剪辑和交叉剪辑共同展现群像。其叙事风格和结构与其他同类型人文类纪录片不同的地方在于,它更多以一种戏剧化的、电影式的结构在叙事,展现了一条主线下的多重矛盾和冲突,这使得其中四个小康故事的内核更加丰富,具有极高的可看性和艺术性,在一定程度上弱化了以往“自说自话”式的宣传味,以一种柔性传播的方式,向世界讲述中国小康故事的多个切面。

在纪录片的剪辑结构上,《开勇》使用了交叉蒙太奇的剪辑手法,讲述同一时间不同家庭的搬迁之路,有的家庭因为担心老人的安顿问题和子女的教育问题有所迟疑,有的家庭在意的是“这些烂房子都是我自己辛苦建的”。在影片的结尾,对两条线的易地搬迁结果都做出了解答。《子胥》采用了平行蒙太奇的剪辑手法,以群像的方式展现子胥村村民通过“一家富带动家家富”的团结协作,发展出一条快递产业链。类似这种“产业村”的形式,在西方鲜有存在,因此,也成为柯文思挖掘中国小康故事的一个切入点,更可以让西方观众感知真实的中国。

(三) 低层次框架:他者构建下的符号意涵

美国芝加哥学派强调文化依托于符号化的展演进行意义的建构和传播。在符号互动论的视角下,传播是“由参与者间不同程度地共享意义和价值而导致的符号行为”^[16]。对于视频文本而言,符号的构建包含画面、声音、形象、色彩等,结合《柴米油盐之上》的亮点,本文将选择形象符号和画面符号两个方面进行详细分析,探究其符号呈现和意涵。

1. 形象符号：能指深蕴于表象之中，意涵承担跨文化传播

符号的基本功能即表征。特伦斯·霍克斯指出，独立存在的且具备广泛联系性的事物，只要能被解释，那么符号就是它的作用与功能。索绪尔提出“能指”和“所指”共同构成符号，能指是指符号的陈述，所指是指符号的内涵。

做为视频文本的构成部分之一，形象符号给人视觉提醒，它的恰当使用可以正确传达传播者的创作意图，对于视频本身有很重要的意义。在《柴米油盐之上》中，导演柯文思选取了不同的形象符号，来传达他眼里的中国小康（如表1）。

表 1 《柴米油盐之上》部分形象符号分析

符号类型	符号能指举例	符号所指
经济符号	高铁、山间铁路	中国基础设施建设、中国速度
	快递卡车、淘宝、快递分拣厂家	中国特色、互联网经济发展
文化符号	春节、敬酒、杀猪	传统节日、阖家团圆
	中医、针灸	医学特色、传统文化
	杂技表演	传统表演艺术
	烧香拜佛	传统信仰、乡村习俗
社会符号	相亲、彩礼	包办婚姻、思想守旧、重男轻女
	乡镇楼房、自建房	乡村经济发展、乡村现代化
	山里农村破旧的房子	过度落后地区的凋敝

2. 画面呈现：声画设计描绘图景，镜头组接展现叙事线

纪录片是一种以视听觉为主体的艺术表现形式，故事性是其固有的属性。而故事的叙述、情节的关联、剧情的推动都需要通过画面语言进行表达。^[17] 画面的呈现包含画面信息以及其负载的同期声，恰当的画面呈现可以更丰富、更精确地传达主题思想。根据画面的不同作用可以将其划分为三种不同的表现形态，分别是叙述性画面、描述性画面和表现性画面。

除了负责展开叙事主线的叙述性画面以外，本节想重点阐述描述性画面和表现性画面在片中的呈现。

描述性画面语言不直接叙述主体，但又与主体密切相关，它围绕叙述性语言展开，使叙事更加立体，信息更加全面。^[18] 其主要作用是交代故事细节、补充故事背景、丰富人物形象等，与叙述性画面相互补充。比如在第一集《开勇》中，陶银秀一家第一次来到安置房时不会按电梯，常开勇耐心上前帮忙的细节被巧妙捕捉到并放在了片中。这一幕既能透过微观动作看到现存的城乡差距，也可以联想到中国政府为扶贫做出的努力。陶银秀决定搬到安置房，卖掉了自己家的老黄牛，拿到钱后仍然走了一段路目送牵走牛的买家。在这个镜头里可以读到农村人对牛的特殊感情。这种交代细节的描述性画面让纪录片的叙事更加丰富立体，将走向小康路上的人们的细腻情感娓娓道来，引发观众共鸣。

表现性画面则是一种偏艺术性的表现手法，主要通过画面将主人公或创作者的内心情感外化，进而让观众产生共鸣和认同。导演通常会通过光影、色彩、造型或展现画面的关系来暗示、隐喻想要表达的情感，具有一定的主观性。比如在第三集《怀甫》中，王怀甫在讲述自己没能见到爷爷的最后一面时，镜头画面给到了空荡荡的老房子，营造落寞、追悔莫及的氛围。王怀甫在回忆童年训练时光时，

导演让他回到了当时训练的舞台,侧逆光加面部暗区的处理可以让观众感受到杂技表演人的苦楚。在第一集《开勇》里,导演把陶银秀搬进安置房的喜悦和深山里婆婆的落寞无措这两个镜头放在了一起,通过画面关系形成对比,隐喻代与代之间对易地搬迁的态度,让观众看到农村人走向小康时的心理矛盾。表现性画面在纪录片中虽然不是特别常见,但恰当使用可以给予观众一定的冲击力,达到渲染气氛的效果并突出表达某种寓意。

四、《柴米油盐之上》对纪录片跨文化传播的启示

《柴米油盐之上》此次获得国家广播电视总局办公厅的官方推选和展播资格,与其在网络视听空间唱响“共筑中国梦 奋进新征程”的主旋律分不开。它用一种润物细无声的方式传递中国故事,为纪录片的跨文化传播开辟了一条新思路。

(一) 复合视角协同展演:“双视角+微视角”交织形成对话

“双视角”即台前与幕后双视角的呼应。《柴米油盐之上》每一集的末尾都加入了导演手记的部分,不仅将“他者”视角显性地展示出来,同样也将观众置于平等对话的角度,对于打造文化间性有所裨益。这种台前与幕后双视角呼应的纪录片叙事思路,能够加强主客体之间的联系,推动人与人的对话,打造人类命运共同体,提升跨文化认知模式里的适应性。

此外,对于其他形式的跨文化传播载体,“微视角”也是一个可取之处。在认知模式(CMIC)研究中,跨文化传播是个体遭遇不同文化信仰与价值观的一个过程,因此会产生文化冲突,而减少焦虑(即消除民族优越感和一些刻板观念)的能力正是一种跨文化传播能力。《柴米油盐之上》每一集的出发点和落脚点都是一个鲜活明确的个体,在刻画小人物的过程中见微知著。比如《琳宝》这一集里孩子见到母亲后边读课文边哭的细节、孩子紧紧抱住母亲的手部特写,都属于从微视角入手的描写。“母子情深”的概念不只存在于中国人的故事之中,也属于全人类的故事,以个体小人物为主的微视角作为切口,是减少因心理因素(个性、焦虑、犹豫、偏见、刻板等等)影响跨文化传播的一种方式。

(二) 多种符号共同刻画:增强故事丰富性和感染力

纪录片本身呈现的问题一般都是抽象的,比如脱贫、小康,这些词汇对于海外受众来说可能是陌生的,但纪录片里的各类符号会让抽象词汇变得具体可感。抓住符号细节,多方面多角度地展现视频内容,可以让海外受众更加了解中国文化。《柴米油盐之上》不仅使用了大量能代表中国形象、体现中国小康社会和时代特征的符号,还巧妙运用声音和画面符号带动观众情绪,使观众受到情节感染,有利于共情传播,也能更精确地传达纪录片的主旨。纪录片在跨文化传播过程中选择具有贴近性、代表性、典型性的符号,并创新画面内容表述方式,可以最大程度让观众感同身受。

(三) 跨壁合作传播:多主体协同合作,渠道升级扩大声量

习近平总书记强调:“要深刻认识新形势下加强和改进国际传播工作的重要性和必要性,为推动构建人类命运共同体作出积极贡献。”^[19]在全球化传播的背景下,“借船出海”是“讲好中国故事,传播好中国声音”的路径之一。在制作团队上,《柴米油盐之上》是一部中外合拍的人文纪录片,导演柯文思采用“他者”的局外人视角进行纪录片的创作,不仅能够展现异于国人拍摄的关注点,也能够以个人影响力搭建起与西方交流的沟通方式。在传播渠道上,《柴米油盐之上》不仅在中国驻美大使馆 Twitter、Facebook 账号上进行每天一集的推送,实时关注网民的互动与反馈,同时,也在英国天空电视台这一老牌媒体上进行播出。

在跨文化传播实践中,进行纵横交织式的渠道升级,采用多主体协同合作的传播方式,打破官方媒

体与社交媒体的壁垒，联动中外制播平台进行传播，是有效的突破。

五、结 语

《柴米油盐之上》聚焦喜迎党的二十大主题，由国务院新闻办公室监制，中宣部对外推广局、国家广播电视总局网络视听节目管理司指导，展现中国人民在追求美好生活时的“柴米油盐”故事与“柴米油盐之上”的时代精神。从宏观层面来看，在主题定位上做到了在寻找普适主题的同时，呈现特殊主题；从中观层面来看，在叙事上做到了复合视角和复合叙事的展开；从微观层面来看，在多种符号呈现中增强整体感染力。该片实现了纪实性与艺术性的融合，在当下国际舆论复杂多样的背景下，为纪录片如何讲好中国故事、传播中国经验提供了一个可借鉴的跨文化传播案例。

参考文献：

- [1] 程沛. 二十大报告 | 以中国式现代化全面推进中华民族伟大复兴 [EB/OL]. <https://export.shobserver.com/baijiahao/html/539401.html>.
- [2] 单波. 跨文化传播的基本理论命题 [J]. 华中师范大学学报 (人文社会科学版), 2011 (1): 103-113.
- [3] [英] 爱德华·霍尔. 无声的语言 [M]. 何道宽, 译. 北京: 北京大学出版社, 2010: 75.
- [4] 罗慧. 单波教授谈跨文化传播的基本问题 [J]. 国际新闻界, 2016 (6): 172-176.
- [5] [古希腊] 柏拉图. 斐多 [M]. 杨绛, 译. 北京: 北京大学出版社, 2010: 7.
- [6] 麻国庆. 走进他者的世界 [M]. 北京: 学苑出版社, 2001: 8.
- [7] Homi, B. (1983). *The other question... Homi K. Bhabha reconsiders the stereotype and colonial discourse. Screenvol*, 24 (6): 21-47.
- [8] 常江, 田浩. 间性的消逝: 流媒体与数字时代的视听文化生态 [J]. 西南民族大学学报 (人文社会科学版), 2021 (12): 137-145.
- [9] Goffman, E. (1974). *Framing analysis: An essay on the organization of experience*. New York: Harper & Row.
- [10] Roberts, M. E., Stewart, B. M. & Tingley, D. (2019) Stm: An R package for structural topic models. *Journal of Statistical Software*, 91: 1-40.
- [11] 吴俊, 欧阳书凡, 李晓华. 基于 STM 和格兰杰因果分析的网络新闻媒体倾向研究 [J]. 系统工程学报, 2020 (4): 446-458.
- [12] 费孝通. 乡土中国 生育制度 [M]. 北京: 北京大学出版社, 1998: 13-17.
- [13] 宋瑞祺. 他者视域下的国家形象建构研究 [D]. 山东大学, 2021.
- [14] 代解. 浅析电影《情书》叙事视点的转换 [J]. 电影评介, 2010 (12): 63-65.
- [15] 袁文丽. 在对话中传播 在传播中对话——巴赫金对话理论的传播学意义 [J]. 山西大学学报 (哲学社会科学版), 2008 (6): 120-124.
- [16] 王鑫, 黄皓宇. 中国传统文化符号跨文化叙事研究——基于杜甫在英文世界传播的考察 [J]. 新闻与传播评论, 2021 (5): 121-128.
- [17] 何贤德. 电视纪录片中画面语言的定位和作用初探 [J]. 新媒体研究, 2016 (3): 79-81.
- [18] 秦启先. 试论画面语言在电视纪录片中的作用 [J]. 中国传媒科技, 2013 (6): 50-51.
- [19] 范军. 推动我国国际传播高质量发展 [EB/OL]. <http://theory.people.com.cn/n1/2021/0806/c40531-32183557.html>.

[责任编辑: 华晓红]