

媒介与还乡：《长安三万里》诗歌与图像的叙事表达

倪天伦（博士研究生，扬州职业技术大学师范学院讲师、扬州大学教育科学学院硕士生导师）

摘要：动画《长安三万里》直接摘取古典诗歌的语言形象，试图建立起以长安为中心，辐射多个历时与共时相结合的叙事空间。其中，动画巧妙地将诗歌的个体叙事嵌入在宏大的“长安叙事”之中，动画与诗歌跨媒介的元叙述形式刷新了历史叙事中人物塑造的表达方式。诗歌既唤醒个体的本真存在，成就诗人的“道说”；另者，诗歌也和解诗人理想与现实的矛盾。“诗在，长安在”，观众正是在亲历这场诗歌与动画的狂欢中完成了一次精神意义上的还乡之旅。

关键词：《长安三万里》；诗歌；跨媒介叙事；还乡

一、引言

“跨媒介”(Intermedia)，顾名思义，是指媒介间相互借鉴和转换现象。“跨媒介”概念最初由激浪派艺术家迪克·希金斯(Dick Higgins)应用于艺术研究。他在《跨媒介》一文中论述道：“跨媒介是位于拼贴画、音乐和戏剧间的处女地。它不受规则所束缚，作品的形式根据自己媒介的需要而决定。”^[1]二十世纪七八十年代，“跨媒介”被人们广泛地视为互文性研究。尤其近年来，出现了包括沃纳·沃尔夫(Werner Wolf)、伊琳娜·拉耶夫斯基(Irina O. Rajewsky)、詹斯·施罗德(Jens Schröter)等一批跨媒介理论研究者。他们主要梳理跨媒介的概念和类型，以区分复杂多样的跨媒介现象。可以说，跨媒介视阈已成为当代文化与艺术研究的重要路径。

《长安三万里》创新性地以现代动画为演绎媒介，通过“诗歌”与“动画”的“跨界”合作，凭借历史还原与艺术想象的叙事张力，引发接受主体一次全新的审美体验。动画中李白、高适的唐诗吟诵再次传唱大江南北，动画结尾一句“轻舟已过万重山”更是引发热议。值得思考的是，动画《长安三万里》凭什么能够引发强烈的观影共振？那些吟唱至今的诗歌在动画中发挥着怎样

的作用？本文将深入探究诗歌语言在动画中发挥的叙事功能，以及所承载的深层次的精神文化内涵。

二、“长安”主旨与“三万里”的实现：“诗歌”与“动画”叙事空间的交叠与融合

动画《长安三万里》以“长安”为主题，展现以唐代长安为中心的文化场域和历史记忆。长安是动画的主要叙事空间，也是历史建构的文化符号。长安作为叙事与诗学的双重属性，决定了影片中“长安”概念的复杂性和特殊性。

荷兰文艺理论家米克·巴尔在《叙述学：叙事理论导论》一书中论及叙事空间时，强调“地点”与“空间”概念的区别。她指出，“地点”或“场所”通常指某一地理概念，只是物理或数学上可以测量的空间形态，但是叙述学中的空间概念不同，“空间的首要方面就在于人物所产生的意识在空间中表现的方式，空间感知中特别包括三种感觉：视觉、听觉和触觉。所有这三者都可以导致故事中空间的叙述”^[2]。叙事空间的存在离不开人物，叙事空间正是在与人物关系的发生中所创造的。作为故事的发生地点和叙事空间的“长安”亦是如此，它至少具有两层内涵：一是中国历史中的唐朝首都；二是动画制作所呈现的视觉空间。后者包含着人物所创设的精神维度。然而，

这便引发了观众审美接受的一个矛盾点：曾经是现实场所的“长安”早已被抽离出时代的印记，动画“长安”只能凭借抽象的文字概念赋予影像想象与重构。

那么，动画《长安三万里》又是如何解决历史的隐匿性与叙事空间实在性的矛盾呢？

一方面，动画直接摘取诗歌文本中的语言形象以试图还原历史中真实的长安印象。影片首次对长安的描述是通过诗人高适的第一人称视角再现长安市井生活的繁华和众贤求仕制举的盛况。依托高适视角，观众一睹“长安回望绣成堆，山顶千门次第开”的盛唐风貌。动画中高适制举不成，失意之时目睹诗人常建“骏马少年，荣登探花”的形象，恰与孟郊《登科后》中的“春风得意马蹄疾，一日看尽长安花”形成“诗”“画”对照。同时，常建与高适相遇后，却吟诵早年落第所作诗句“恐逢故里莺花笑，且向长安度一春”，似以自身经历安抚高适在长安的怀才不遇。影片中，高适分别于青年、中年、老年“三入长安”。安史之乱时，高适再度来到长安，动画再次以高适视角展现战争阴霾下的长安，城池之变触目惊心，与杜甫“国破山河在，城春草木深”诗句形成“诗”“画”呼应。

另一方面，动画建立起以长安为中心，辐射多个历时与共时相结合的叙事空间。虽然动画《长安三万里》直接表现长安的片段仅限于高适“三入长安”，但主创团队创造性地选取扬州、边塞、黄鹤楼、梁园与长安紧密相连的四个叙事空间，以长安为中心，构建起个人命运与国家存亡的宏大叙事。扬州和黄鹤楼是长安的影子，蓟州和潼关是长安的镜子，而商丘梁园则是长安的尽头。以扬州为例，动画塑造的是“春风十里”“烟花三月”的扬州，也是“二十四桥明月夜”“美人一笑千黄金”的扬州，更是“自胡马窥江去后，废池乔木，犹厌言兵”的扬州。也就是说，这些关于扬州的诗词意象直接构建了动画的叙事

空间。然而，西摩·查特曼指出，文字叙事中的“故事—空间”与电影叙事中“故事—空间”最大的区别在于其抽象性，没有像电影那样实存之“标准画面”，只能依靠读者的精神映射或主观想象。因此，他认为，电影叙事的优点在于叙事空间的“实存性”^[3]。但是，电影叙事也有其无法克服的缺点：“文字的描绘性段落在我内心唤起的形象并不为画框所包含”，“我所看到的东西被银幕的边缘所限定”，电影也无法“描写”行动、阻滞行动^[3]。然而，动画《长安三万里》却通过结合诗歌描写与电影叙事，极大地突破了这两种媒介的叙事局限。如此一来，具象的动画空间从抽象的文字叙事背景中超脱出来，被人物对白的诗歌语言“前推”置前景，成为观众视觉的焦点所在。于是，叙事空间“自身就成为描述的对象本身”，成为被“主题化”的对象，反过来影响到故事素材本身^[2]。换言之，动画呈现的叙事空间已不单单是诗歌描述的静止画面，而是被诗歌意象赋予丰富内涵的文学空间与动画即时在场的视觉空间相互交叠与融合；同时，围绕多个城市空间的诗歌叙事，极大地拓展了动画叙事空间的广度与立体度，叙事内容中素材、行动者诸成分反而成为动画所铺设的宏大空间叙事的附属，“长安”真正跃升为动画的主旨与中心。

三、“口吃”诗人和翰林“道士”：诗歌与动画塑造诗人形象的元叙述表达

除了叙事空间和叙事意象的诗歌化外，诗歌直接参与到叙事人物人格和人生的塑造之中。甚至可以说，诗歌铸造动画人物之灵魂。

（一）“口吃”和“诗人”：高适从言语障碍到文学自信

《长安三万里》取得成功的另一因素在于对诗人这一群体人物形象塑造的成功。特别是注重人物刻画的真实性和完成度。在高适与李白交游的叙述中，动画着重表现诗歌对于高适重大的人生意义。其中，有一细节值得玩味，就是高适“口

吃”的形象设定。高适自小患有语言认读障碍，阅读、书写都极其困难，无法流畅地进行语言交流。高适与李白初遇时，高适仍是一位腼腆内秀的少年郎，患有口吃，空有一身好武艺却报国无门。离开长安后的高适决心赴李白一年之约，但就在扬州，高适第一次与李白发生分歧。争执之中，李白意外发现情绪激动的高适不再“口吃”。高适的“口吃”最初被李白取笑，又因李白而治愈，最终真正成为一名诗人。“故事的开头和结尾的人物反差较大，这种反差就是一种变化，一种成长。最优秀的作品不但揭示人物性格真相，而且还在其讲述过程中展现人物内在本性中的弧光或变化”，动画逐步完成为高适人物形象设计的“人物弧光”（Character Arc）^[4]。同时，这个转变暗示着高适自我意识的觉醒和主体性的发现：此时高适不再被父亲光复门庭的夙愿捆绑，而是真正为自己思考解决人生困境的出路。纵观整部动画的叙事结构，从口吃障碍到脱敏的情节设置既是高适思想的蜕变点，也是动画展开“长安叙事”和“长安梦想”的转折点。

众所周知，“口吃”是一种言语障碍，也是人物心理不自信的表现。尽管历史上的高适是一位集文学和军事才华于一身的将军，但“口吃”这个形象隐喻人物身体的某种残缺或创伤。这与奥斯卡获奖影片《国王的演讲》中的乔治六世具有类似设定，即具有无上荣耀的君主为口吃所累，以表现苦难的平凡性和平等性。可见，高适由克服“口吃”到成为“诗人”的角色变化，不仅具有矛盾书写、推动情节的功能；同时，历史人物的形象遮蔽性也于动画现代叙事中被解构，高适被重新赋予大众化与现代性。

（二）“翰林”和“道士”：李白在“入世”和“出世”间的踌躇

在高适第一人称视角的显性叙事中，《长安三万里》特别突出诗歌对高适自我建构的精神意义，但实际上，动画中还存在一条隐性叙事线，

就是诗歌创作对李白人生抉择和发展的影响。动画通过李白拥趸者传唱“长风破浪会有时，直挂云帆济沧海”“仰天大笑出门去，我辈岂是蓬蒿人”“紫阳之真人，邀我吹玉笙”等名句的情节叙写，表现李白在长安被文人所追捧、被皇帝所青睐，狂放不羁、轻财重义的形象。极具盛唐气象的诗作让李白顺利地身登龙门，成为翰林院的一位学士。然而，成也诗歌，败也诗歌，诗歌助李白“入世”，也使其深陷政治漩涡。尽管李白仕途屡遭坎坷，但诗才却如日中天。在李白《将进酒》的激情吟诵和瑰丽飘逸的艺术想象中将动画推向叙事高潮：李白乘坐“大鹏”带领高适、丹丘生等人冲破肉体和时空的束缚，一同逍遥于李白构建的诗歌世界之中。动画通过《将进酒》诗歌意象的视觉转换，展现了李白诗歌才华和愤懑的情感之间的巨大割裂。可见，诗人诗歌创作的叙写是动画情节推动的重要叙事策略；同时，诗歌以及诗歌视觉呈现塑造出鲜活丰满的诗人形象。

太白之诗不仅为李白的人格体现，也对应着李白人生的关键抉择。“孤帆远影碧空尽，惟见长江天际流”对应情节塑造了一个年轻自负、视诗如命的李白；“举杯望明月，低头思故乡”对应情节塑造了一个被家族排挤而无奈入赘的李白形象；“轻舟已过万重山”对应情节则塑造了一个洒脱乐观、与自我和解的李白。也就是说，该动画以诗人个人的创作经历为叙事逻辑，刻画了李白从“翰林”到“道士”的转变历程，从另一视角展现出与以往不同的诗人形象。其实，这种叙述诗人如何创作诗歌、诗人如何成为诗人的独特视角正是动画关于诗人创作的“元叙述”（metanarrative）表达。普林斯认为，所谓“元叙述”是指“关于叙述，描述叙述，叙事把（一个）叙事当作其主题之一。具体来说，一个叙事指向自己以及那些构成叙事、交流的成分，讨论自己、自反指涉的叙事，叫做元叙述”^[5]。事实上，《长安三万里》正是以高适、李白的诗歌创作经

历为线索，演述唐代长安由盛转衰的故事。无论是李白还是高适，动画都巧妙地将他们诗歌创作的个体叙事嵌入在宏大的长安叙事之中。而由诗人叙述自身如何作诗，一个人叙事包含着另一个自身叙事的成分，正是“叙事中的叙事”，即“元叙述”表达。热奈特又将之称为“元故事叙述”(méta-diegetique)。他指出，“元叙述”是指不同叙事层中故事与故事之间的结构关系，即一个叙事中包含着另一个叙事。只不过在动画《长安三万里》中，这种反身性的元叙述牵涉到两种媒介的叙事层次——诗歌的语言叙事在动画的图像叙事中展开。质言之，诗人创作诗歌，诗歌创作叙事、塑造诗人形象，《长安三万里》采用的跨媒介的元叙述形式刷新了历史叙事中人物塑造的表达方式。

四、“存在之家”：诗歌和解诗人在理想与现实的冲突

尽管动画中李白和高适的价值观和人生轨迹截然不同，但诗歌却以其独特的力量将二人连结，成就了这份超越时间与理念的友谊。值得追问的是，诗歌何以凝聚二人，又何以发生意义？

关于诗人、诗歌或语言的关系的追问，海德格尔的存在主义诗论不妨是开启动画中诗歌语言深层内涵的一把钥匙。动画着重记叙高适“一回梁园”刻苦学诗的故事，实际上，读诗、学诗的行为正是高适发现个体存在的开端。海德格尔说“语言是存在之家”，意味着语言对于存在的决定作用，或者说语言是世界存在的依据。而诗人的语言正是使存在显现的中介，贯通着词语、万物与世界的关系。伊格尔顿指出：“对于海德格尔来说，语言并非仅仅是交流工具，更是表达‘观念’的辅助手段：语言就是人类生命的活动范围，是它首先导致世界的存在，从特定的人的意义上说，仅仅在有语言的地方才有‘世界’。^[6]”诗歌是存在的言说，存在之为存在，只有通过语言表达才得以确立。正是基于语言对于个体存在的建构性，

亲历沙场后的高适首次感受到历史浪潮中个体力量的渺小和无力，面对这样的境况，他只能通过诗歌“道说”世界的真相。“诗人本就是根据名称的要求来作诗的。为了获得名称，诗人首先通过漫游才抵达他的要求获得应有实现的地方。^[7]”亦如动画中高适闯荡边塞后才拥有了自己的诗句，李白见证长安的繁华后才写出瑰丽浪漫的诗句。

诗人以其诗意经验对在场表象的捕捉和描绘，本质上是向我们显示词与物的关系。词语不是物，不是任何存在者，但诗人却能使其显现；唯有存在于词语表达中的物，才能被看到和听到，才能被理解。诗人激活词与物的关系，赋予世界以意义；反言之，“词语破碎处，无物可存在”，没有诗和语言，包括万物、世界和诗人本身都将不复存在，“沉入一片暗冥之中”。而这正是李白、高适等诗人的神圣使命，他们通过诗歌不仅发现世界和意义，更为自身创造了精神的栖息之所。可以说，语言是存在之家，更是李白、高适等诗人的存在之家。

通过诗歌表达，李白、高适使个体获得存在和显现，同时也重构了所属世界的意义。在自我创建的语言世界中，诗人确实获得了意义；然而，与此同时，诗人不自觉地制造了“世界”与“大地”的矛盾。海德格尔认为，“意义化”的世界和“无意义化”的大地是冲突的，而艺术正因安顿意义显示与藏匿的矛盾而成其所是。或者说，正是理想与现实的矛盾促成了诗歌艺术的出场，意义的“去蔽”和大地“隐蔽”冲突激发了艺术创作的冲动。《长安三万里》本质上是关于一场梦想的实现，既是李白的大唐诗歌之梦，也是高适的建功立业之梦，而他们的个人梦想始终与现实发生碰撞。因此，一方面，诗歌既唤醒个体的本真存在，又是成就诗人的“道说”；另一方面，诗歌也和解诗人理想与现实的矛盾，而诗人正是通过和解“意义化”世界与“无意义化”大地的冲突——诗歌创作中确立自身。

五、“诗在，长安在”：当代国产动画的一场返乡之旅

由上述可知，动画中诗词的作用并不仅仅停留于叙事的形式层面，更是在精神层面增加该动画的深度。“语言是存在之家”的经典论断，映照出动画依据诗歌的哲学根源。

在动画叙事中，诗人创造了诗歌，诗词创作塑造诗人的存在，语言成为使“存在”向他者显现的途径。但值得追问的是，这场千年前的个人诗歌之旅为何能够引发现代人的精神共鸣？

语言学家洪堡特指出：“语言实际上 是精神不断重复的活动。”^[8]这是因为个人语言的使用深刻参与到整个民族精神文化的发展。“语言是民族的创造，同时，它也是个人的自我创造”，“在一个民族所形成 的语言里，从人们对世界的看法中产生了最合理、最直观的词，而这些词又以最纯粹的方式重新表达了人们的世界观，并且依靠其完美的形式而能够极为灵活地参与思想的每一组合。因此，该语言只要还稍微保存着自身的生命原则，就一定会在每个人身上唤醒朝着同一方向起作用的同一精神力量。”^[8]因而我们不应将李白、杜甫的诗歌艺术仅仅视为他们个人情感与意识显现的存在形式，而是应该视为海德格尔曾经揭示的那样，“诗乃是一个历史性民族的原语言”^[9]。中华民族正是这样一个拥有保持千年生命力的语言的民族，诗歌语言所凝聚的民族性思想和精神力量，与跨越历史和时间的民族语言一道，塑造了我们约定俗成的知觉模式和思维模式。超越历史的诗歌向我们道说着诗中之思，我们通过聆听诗语感受这股传承千年的精神存在；而我们在共鸣诗歌精神存在 的同时，也体味到个体对于整个民族的存在价值。

海德格尔说，诗人是先行于那条路途上的“异乡人”。这条路途正是“通向语言”路途，语言不仅是李白、高适的“存在之家”，更是千万中华儿女的精神之家。“诗在，长安在”；诗在，中国在。

而观众正是在亲历这场诗歌与动画的狂欢中完成了一次精神意义上的返乡之旅。

【基金项目】本文系2024年教育部人文社科项目一般项目“丰子恺漫画语图关系研究”(24YJC760096)、2024年扬州市职业大学思想政治工作研究课题“新时代中国动画电影民族精神培育与实践路径研究”(YZZDSZ2024102)的阶段性成果。

参考文献

- [1] HIGGINS D. “Intermedia” [M]//Horizons: The poetics and theory of the intermedia. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1998: 18–28.
- [2] [荷]米克·巴尔. 叙述学：叙事理论导论 [M]. 谭君强. 译. 北京：中国社会科学出版社，1995: 157, 160.
- [3] [美]西摩·查特曼. 故事与话语：小说和电影的叙事结构 [M]. 徐强，译. 北京：中国人民大学出版社，2013: 86.
- [4] [美]麦基. 故事：材质、结构、风格和银幕剧作的原理 [M]. 周铁东，译. 天津：天津人民出版社，2014: 114.
- [5] PRINCE G. Dictionary of narratology [M]. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 2003: 51.
- [6] [英]特雷·伊格尔顿. 二十世纪西方文学理论 [M]. 伍晓明，译. 西安：陕西师范大学出版社，1987: 70–71.
- [7] [德]海德格尔. 在通向语言的途 [M]. 孙周兴，译. 北京：商务印书馆，2004: 221.
- [8] [德]威廉·冯·洪堡特. 论人类语言结构的差异及其对人类精神发展的影响 [M]. 姚小平，译. 北京：商务印书馆，1999: 56, 50.
- [9] [德]海德格尔. 海德格尔选集(下) [M]. 孙周兴，选编. 上海：上海三联书店，1996: 319.