



近几年来,在中国电影整体呈现出的快速发展势头中,少数民族题材电影也展现出了的强劲的复苏态势,在每年的北京大学生电影节、上海国际电影节、“北京放映”、华语青年电影论坛等影展上,都有相当数量的少数民族题材电影。如今年的北京大学生电影节参展的 30 部电影当中,少数民族题材电影就占据 6 部之多。

仅仅今年,上映的少数民族题材影片就包括瑶族题材电影《红河》、藏族题材电影《寻找智美更登》《这儿是香格里拉》《鹰笛天缘》、傣族题材电影《走路上学》、蒙古族题材电影《寻找那达慕》《锡林郭勒·汶川》,以及维吾尔族题材电影《买买提的 2008》、第一部畲族题材电影《我们的嗷嘎》等。近几年来,已经相继有《诺玛的十七岁》《花腰新娘》《静静的嘛呢石》《俄玛之子》《鸟巢》《绿草地》《尼玛家的女人们》《开水要烫,姑娘要胖》《滚拉拉的枪》《长调》《香巴拉信使》《马背上的法庭》《岗拉梅朵》《别姬印象》《可可西里》《德拉姆》等涉及不同少数民族文化的少数民族题材电影面世。这些少数民族题材的电影不但在国内开始崭露头角,在国际上也是频频获奖。

与同类题材的其他电影相比,当下的少数民族题材电影依托多元化的融资和制作,融合丰厚而多彩的少数民族文化历史底蕴、人文特色和地方风情,呈现出丰富多彩的类型、风格和文化诉求,形成了迥然不同的艺术风貌,成为一个越来越不可忽视的现象。

我们过去一直把“少数民族题材电影”习惯性地称为“少数民族电影”,似乎“与少数民族有关”的电影就可以叫做“少数民族电影”。这种模糊性称谓现在看来似乎缺少概念的科学性,而当西方电影研究中的少数民族电影呈现在当代中国的电影研究的视野中时,“少数民族电影”的含义似乎缺乏当代性和对话性。为此,本文采用“少数民族题材电影”这一概念。

### 寻找根文化的传统及超越

近年来的少数民族题材电影,迥异于上世纪 50 到 70 年代的“少数民族电影”在主题表达方面的“同质化”特征,呈现出多元化的艺术风格、类型和文化表达。不过,当下的少数民族题材电影同时也呈现出某些类似的主题,比如:寻找根文化。少数民族题材电影不断吸引着青年导演的加入,仿佛源于一种现代性不可或缺的精神传统——前现代乡愁。在全球化的大都会生存中,仅靠对过往时间的回忆似乎尚不足以寄寓青年艺术家的理想,这种乡愁借助偏远的少数民族地区的空间形象仿佛可以获得得天独厚的寄托。在乡愁弥漫的时候,年轻的艺术家还寄希望于传统生活对现代都市的精神反哺,获得想像性的精神解脱。以宁敬武的《滚拉拉的枪》表达最为完备。少数民族导演因为多了一层民族文化认同,他们的文化表述中,更倾向于建构一个强大的民族生活的精神源泉。蒙古族导演哈斯朝鲁的《长调》中主人公在深沉的人生意义的思索中,通过一次回乡之旅,终于找到了心灵的家园,此时,她脑海中竟出现蒙古族祖先成吉思汗策马驰骋的幻觉。在少数民族题材电影中,“寻找”根文化的母题俯拾皆是,而这正是青年导演最常见的创作动机。

电影《红河》讲述的是少女阿桃亲眼目睹了父亲被越战时埋下的地雷炸死。长大后,在与小贩阿夏重合的相处中产生了依恋之情,在与越南黑帮老大沙巴的斗争中,阿桃开枪替阿夏报仇……作为唯一一部进入商业发行的少数民族题材电影,《红河》的导演章家瑞由于有了拍“云南三部曲”前两部《诺玛的十七岁》和《花腰新娘》的经验,在这部影片中对瑶族婚俗的表现很是地道。主人公阿夏是个浑浑噩噩的浪荡子,在带阿桃回家乡瑶寨避祸的过程中,巧遇一次瑶寨婚礼,从此,重叙自己的文化认同,对阿桃负起了保护的责任。少数民族文化对主人公的性格成长起了决定性的作用。而在谈到为什么对少数民族题材情有独钟,章家瑞说自己对云南、对少数民族有特殊的感情:“可能是大家都在寻找根文化,是精神上的一种渴望。为什么云南旅游很热呢?就是在那些地方人的心灵能得到净化、洗涤。我们在那里拍片子的时候,一切大城市的喧嚣都没有了,特别纯净的感觉,而拍完电影回到北京,心里会一下子觉得空荡荡的。”

电影《寻找智美更登》以寻找藏族传统八大藏戏之一的《智美更登》的男主角为线索,讲述了摄制组走访许多跟藏戏有关的村庄、寺院、藏剧团的故事,主线索外同时有几个不同的爱情故事徐徐展开。和导演的女外女《静静的嘛呢石》相比,《寻找智美更登》无疑在结构、电影语言方面都成熟和复杂了许多。采访中导演万玛才旦说:“智美更登象征着根文化,通过不同的智美更登的表现来反映根文化的主题,根文化的主题是对根文化的认同,藏文化传统的部分遗失,是通过剧中导演的眼睛来表现的。”万玛才旦还表示:“其实我描写的是一个比较纯正的、受现代性影响而正在变化的藏文化。有人有权利选择现代生活的方式,现代生活对传统文化主导的地区有很大诱惑。如果让他们保存传统,远离现代,也很残忍。我认为应该保存传统的精华部分。”

来自台湾的导演丁乃筭的《这儿是香格里拉》也是一部涉及藏族文化的电影,是“云南影响”电影项目中的一部。这部电影的空间形象有一组非常鲜明的二元对立:现代都会台北和传统文化保存完好的香格里拉。影片的主题也是一个涉藏叙事中并不鲜见的主题:现代人寻找精神家园。这部文艺片气息十足的电影体现了一种流行于当今世界的反思现代人精神困境的旨趣。影片对香格里拉的描绘和想像,体现了现代人“主体”把终极精神追求寄托在传统化中的某种“宿命”。

《长调》讲述长调歌唱家其格在与丈夫为一匹罕见的蒙古马争执后,丈夫出门突遇车祸,失去亲人的打击让她在演出时突然失声。买下那匹蒙古马后,其格决定结束自己的生命。而在回乡期间抢救额吉的驼羔时,她惊讶地发现,自己又能唱长调了……蒙古族导演哈斯朝鲁共拍过 3 部少数民族题材电影,包括《珠拉的故事》《心跳墨脱》。《长调》在民族文化忧患的主题上已经达到了某种极致,哈斯朝鲁表示,“片中的长调不仅仅是艺术形式,而且成为了一种文化象征。我们每个人都有一首长调。现在在很多民族的传统文化都在丢失,全世界都是这样。这么多珍贵的东西遗失了怎么办?谁也不能给出准确的答案,我也只是力所能及地表达我对蒙古族传统文化的忧虑”。

为表达对于根文化的寻觅,电影要么讲述一个与现代社会几乎隔绝的边远区域发生的美妙人伦故事,要么讲述古朴

# 强劲复苏中的新契机

## ——中国少数民族题材电影的文化生态与发展之路

□胡谱忠

的民族生活方式受到现代生活挑战的寓言。在隐喻的层面,当下的少数民族题材电影最常见的故事是“一个少数民族少年或儿童寻找父亲”。少数民族文化既是少数民族导演的主体性文化认同的源泉,也是汉族导演建构自我的镜像。电影中常出现的无辜、无邪的未成年少数民族男孩形象成为导演对少数民族文化地位和力量的隐喻,如《静静的嘛呢石》《鸟巢》《滚拉拉的枪》《走路上学》《俄玛之子》《十七》《寻找那达慕》等,所以,我们能经常看到少数民族题材电影与儿童题材电影的题材交集。

当然,也有不少导演超越了这一主题,走向了更宏大的叙述。宁敬武导演的《鸟巢》借助一个苗族儿童寻找在北京鸟巢工地务工的父亲的故事,将民族生活的精神价值与国家形象联系起来,显示了少数民族题材在叙述国家意义方面的巨大潜力。影片的意义流程向着两个方向流动,一面是少数民族优美的传统文化,一面是国家首都瑰丽的现代文化,最后两股意义回环合流,相互生发。从时间和空间两方面界定并叙述了国家的意义;这个国家有边缘的少数民族聚居区,有广阔的腹地,而时间上又正当奥运年。阔大的地理空间和光荣的心理时间的结合,成为一次关于国家意义的完美叙述。小孩从苗寨出发寻父与奔向北京的方向与意义合一。在这里,少数民族题材有了崭新的当代精神。由彭家煌、彭臣导演的《走路上学》也在东部发达城市与西部怒江傈僳族地区之间建立了精神的联系和交流,预示了少数民族文化走向现代的道路。《锡林郭勒·汶川》中,导演海涛在国家大事件背景中,展开了对民族团结的意义表述。

### 新时期少数民族题材电影的契机

上世纪 50 年代到 70 年代的中国电影中,少数民族题材电影大部分服务于社会主义国家的精神建构,成功地塑造了新中国民族团结和社会主义的时代精神。也出现了一部分具有浪漫主义艺术色彩的电影,比如经典的神话题材影片《阿诗玛》和两部准传说性质的影片《刘三姐》《五朵金花》。总体上“少数民族电影”作为一种准类型,与该类影片在特定时期特有的浪漫气质分不开。

改革开放以来,少数民族题材电影的社会环境已经发生了巨大的变化。尤其近四、五年来,青年导演涉足少数民族题材的电影几乎成为一个现象。这个现象是有多个原因合成的。首先,青年导演,尤其是汉族青年导演青睐少数民族题材,这是上世纪 80 年代文艺热潮的一份遗产。新时期初期曾经是少数民族题材电影创作的一个高潮。在寻根文艺和文化热等全民思潮里,当时的年轻艺术家们借助少数民族场景,对主导文化进行了反思,如田壮壮的《猎场扎撒》《盗马贼》等少数民族题材电影。这种对少数民族题材的借用,后来成为了一种文化潜意识。尤其对年轻的创作者有一种别样的吸引力。

及至上世纪 90 年代的“新纪录片运动”中,许多新锐导演涉足少数民族题材,如梁碧波的《三节草》、孙曾田的《神鹿啊,神鹿》、段锦川的《八廓南街 16 号》等,表现出一种新鲜而奇异的异域特征。在主题和风格上形成了少数民族题材电影的一种诗意和理性交织的传统。

少数民族题材电影迅速增多的另一个背景与电影产业政策改革有关。广电总局 2003 年出台的四大改革政策特别是《电影制片、发行、放映经营资格准入暂行规定》(第 20 号总局令)和《电影企业经营资格准入暂行规定》(第 43 号总局令)的出台等,对于电影制片、发行、放映经营的资格准入,对于社会资金、外资、港资进入中国电影业,对于调整电影审批制度等做了许多大手笔的改革。2004 年又出台了《关于加快电影产业发展的若干意见》这一大刀阔斧的改革方案。电影业从事业主导转为产业主导。民营电影公司进入电影制作业的门槛降低,各少数民族的制作人都有机会不断加入到民营电影的制作队伍中来。许多以前拍少数民族题材的纪录片导演有机会进入到故事片的拍摄中来。

少数民族题材电影的艺术传统与电影体制改革的制度保障互相结合,为近年来该题材电影出现的繁荣奠定了基础。

### 少数民族“母语电影”异军突起背后

除去体制转型带来的电影制作权放开之外,原生态文化的流行也是少数民族题材电影出现的一个重要背景。原生态文化忽然受到整个社会的重视,理论上应当看作全球化背景中产生的“地方化焦虑”,是一种被全球化反向刺激出来的对传统地域文化的怀旧式的关注。它较早借助电视媒体,生成于对中国民族音乐的重新发现,而且一经发现,马上引起全社会的关注。2006 年“青年歌手电视大奖赛”第一次设立原生态唱法,受到电视观众热烈呼应。原生态艺术在最近若干年的流行也是一个富有启示意味的现象。这是一次文化精英借助商业社会的消费轨道对商业化社会中岌岌可危的传统价值进行守望的一次冲动。而商业社会也猛然发现传统文化的稀缺价值。许多原生态文化的开发项目都依托地方经济开发,成为地域旅游形象工程。国家近些年来对文化遗产的重视,使原生态文化在文化精英的促动下,成为重申国家灿烂文化的重要项目。当这种对原生态文化的信仰与少数民族题材的影像传统结合在一起时,青年电影人涉足该领域的动机就大大增强。

少数民族影像在这个背景上被商业和主流文化重新开掘。少数民族语言进入电影成为一种成熟的有榜样可依的美学自觉,即一种反商业的、返璞归真的传统生活原生态写照。因此也就不难理解,中国电影为什么会在此时出现史无前例的少数民族“母语电影”。而且这样的电影还为数不少。比如宁浩《绿草地》、胡蝶《开水要烫,姑娘要胖》、万玛才旦《静静的嘛



《走路上学》剧照



《长调》剧照



《买买提的 2008》剧照



《马背上的法庭》剧照

呢石》、宁敬武《滚拉拉的枪》、哈斯朝鲁《长调》、李松霖《俄玛之子》等等。这些影片中,拥有少数民族身份的本民族导演的创作似乎更引人注目,并且不断有新的少数民族电影人填补其母语电影的空白,拍出了表现本民族生活的母语电影。而汉族导演涉足少数民族母语电影,更用专业性制作战胜了语言的沟壑。正由于“母语电影”的出现,在少数民族题材电影中,也许将历史性地孕育出与“少数民族题材电影”相区别的“少数民族电影”的概念。

当然实际的情况可能千差万别。“母语电影”较多采用影视人类学的影像风格和叙事条理,旨归在表现某一个少数民族的“精神生活”。在表层的意义上,影片意欲抒发现代性的“家园意识”,建构传统生活的乌托邦。而在深层的意义上,某种“民族文化主体性”的表述已经清晰可辨。

### 身份与创作:如何看待“谁在拍”

在少数民族母语电影崛起的背后,有“民族文化主体性”的争论。“母语电影”的次第出现,少数民族身份意识催生了“自我”和“他者”。《静静的嘛呢石》是青海藏族导演万玛才旦在青海藏区拍摄的一部电影,但影片在宣传策略上却表达为这是一部由藏族人拍摄的原汁原味还原西藏的影片”。这里涉及到母语电影背后复杂的话语背景,某种程度也折射了少数民族题材电影作者的某种创作心理。的确,在近些年少数民族题材电影的拍摄热潮中,有本民族的导演,也有非本民族的导演,他们自己是怎么看待“谁在拍”这个问题呢?在采访中,不少导演谈到了这一点。

在谈到少数民族题材电影由本民族导演来拍是否纯粹时,《红河》的导演章家瑞认为:我特别希望看到由本民族的电

影人来拍摄自己民族的电影。我也希望少数民族电影导演站到一定的高度。既站在民族的视角,又跳出这个角度,站在人类的高度。如只是站在自己民族的角度看待问题,可能视野不够开阔。对我来说,虽然拍的是少数民族题材的电影,但在某些方面,还是没有能够完全还原他们的生活和文化。因为我毕竟是带着汉族的眼光和角度去看少数民族的,这个视角是不容易转变的。我觉得应该多视角来拍摄少数民族题材电影,除了我们看他们,也可以他们看自己,或是他们看我们。其实从《诺玛的十七岁》开始,我就给自己设了一个底线,即视角必须是平视,近距离的。过去有人拍的少数民族电影都是俯视的角度,看到的只是少数民族表面的东西,拍他们的歌舞等民俗,只抱着猎奇的观念,电影的镜头语言没有深入到他们的内心世界。所以说如果少数民族导演自己拍摄自己的民族,从某个角度讲也许会更好。

蒙古族导演哈斯朝鲁:这个不太好说。有些蒙古族题材的电影我看了就觉得不太切实际,很多内容在我们蒙古族看来简直是不可可能的。有的人想当然地以为只要穿上蒙古袍、住上蒙古包,就是蒙古族的电影了,这是不对的。还有比如成吉思汗题材的电影,大部分都会表现战争和打杀的场面,我觉得这些都是都是很表面的,没有抓住实质。是否只有本民族的电影人才能拍好本民族题材的电影?我觉得这不是绝对的,但是编剧和导演非常重要。

《鸟巢》及《滚拉拉的枪》的导演宁敬武:我觉得拍少数民族的文化不一定要有少数民族的身份。实际上,不同的族群和文化里,作出很大贡献的有时也不局限于本民族。比如我喜爱的作家沈从文,读他的作品之前,谁会想一遍他是苗族?少数民族题材的电影目前只有作品好不好,还谈不到谁在拍的问题。但是少数民族在影视上的发言权是很重要的,国家、少数民族自身都要有这种意识。我的两部影片客观上记录了苗族的文化,但真正记录的可能还是我们自己。我们拍苗族的第一出发点不是为了保存苗族文化,而是因为我们对自己的文化存在疑惑,想从不同的文化中找我们的困惑。可能有人会说我们自私,但是我们有原则,不扭曲、不演绎他们的文化,而是尊重他们的文化。我们可以取舍,取的部分一定是真实的。然后我们让他们自己来演,讲他们自己的语言,而不是从北京带去一个人,穿上苗族的服装,把他说成是苗族。我们可以用我们的专业性来超越障碍,达到较高的表演水准。

### 少数民族题材电影的生存之道

虽然在国内外的影展上,少数民族题材电影风光不少,但少数民族题材电影在市场化体制中的生存却不尽如人意,2009 年唯一真正进入商业发行渠道的只有一部瑶族题材电影《红河》。有人说,少数民族题材电影的最佳出路仍旧是海外的“影展路线”,当然也包括国内影展。但是,少数民族题材电影的独特价值已经开始为商业化进程中的中国电影所关注,虽然目前的少数民族题材电影的作者仍旧没有拥有成熟的商业化思维。“少数民族题材电影很难被市场接纳”的断言,更多来源于影片有限的融资力度和非主流的类型风格和市场定位,并不必然与少数民族题材本身有关。比如,冯小刚的《天下无贼》中,已经可以看到安多藏族风貌影像的商业可开发价值。“奇观性”已经寄寓在几乎所有少数民族题材电影作者的创作潜意识里,“有人想看”和“有人看”一直是少数民族题材电影的生存基础。即便是反类型的少数民族题材电影也充分利用这种影像的稀缺性和神秘外观。对于有志于在国内外市场上有所作为的导演,中国少数民族的文化已经成为一块有挖掘潜力的资源。目前,具有少数民族身份的导演在创作时,必然诉诸张艺谋式的“展示主义”美学,尤其是那些希望在商业上有抱负的作品,无不依赖对少数民族女性角色的展示。而不具备少数民族身份的导演更多了一份外来看视的敏感和兴奋。都市观众对少数民族风物的向往所带来的注意力经济和他者化想像,可能成为该题材电影重要的经济支撑。

尽管有相当数量的少数民族题材电影都是以文艺片定位,非主流的制片和发行模式也赋予了影片独立电影的外形,但是,还有更多电影对地方政府资源有相当程度的依赖。有些少数民族题材电影习惯性地依托国家关于非物质文化遗产保护的政策和投入。一些地方政府出于发展旅游经济和形象宣传的动机,会对少数民族题材电影作者提供支持。这种倾向似乎可以消解对相关的少数民族题材电影所进行的过分浪漫主义的文化解读。常常在一些纯文艺外形的少数民族题材电影中,民族文化家园空间的独特性带来了时间的扁平感,因而很难看到对少数民族区域生产和生活方式的现实主义表达。民族的纯粹形象被突出的同时,国家的形象是缺失的。

但有一类少数民族题材电影却与传统的“少数民族电影”息息相通。这类少数民族题材电影具有主流电影的视野,有的还是主旋律电影。比如俞钟拍的第一部少数民族题材电影《香巴拉信使》,借助一个恪尽职守的公务员形象,客观上展现了少数民族地域与国家的紧密关系。故事的发生地是一个有多民族聚居的民族区域,但导演并没有刻意强化民族特性,也没有突出民族生活的奇观性。导演“甚至故意选择漂亮的地方,担心误导观众,以为主人公这份工作挺美的,成天游山玩水,吃着喝矿泉水长大的牛羊牛”,这样的叙事理念,虽然难以突出一个少数民族的形象,但这部电影几乎得遍了国家级的奖项。彭家煌、彭臣导演的《走路上学》也借助一个公益题材,体现了经济发达的东部地区对西部少数民族地区的援助,其中怒江溜索的景观虽然极具奇观性,却被赋予了需要被现代公路桥替换的历史命运。其中透露出发展主义的理念颇得当下主流文化的精髓。这一类少数民族题材电影也更容易得到主流文化的关注和支持。

纵观当今的少数民族题材电影,在繁荣之中也不乏失败之作。一部分少数民族题材电影呈现媚俗或媚雅的趋势,要么不能运用成熟的电影艺术手法来表现少数民族文化,要么在与商业化运作的结合中对少数民族文化的理解存在某种观念上的误区。市场化的电影体制在利用各种社会资源投入少数民族题材电影创作领域时,缺乏必要的门槛。当代少数民族题材电影的繁荣和发展处在国家将文化发展放到战略地位和对非物质文化遗产保护日益重视的大背景之上,也和目前中国电影市场化体制改革的大环境息息相关。期待着未来中国少数民族题材电影能迎来更大的发展机遇。