

新中国70年少数民族电影精神生态诸断面〔*〕

安 燕^{1,2}

(1. 北京电影学院 未来影像高精尖创新中心, 北京 100088;

2. 西南交通大学 人文学院, 四川 成都 611756)

〔摘要〕新中国70年,少数民族电影精神生态呈现出丰富的面向,如果说十七年时期的主导性精神生态是整一性的阶级斗争—民族团结,新时期以来,少数民族电影获得了较大的文化开掘空间,精神内涵也从单一、单薄走向多元、丰富,无论是万物有灵的生命观,传统与现代的冲突,强悍的大地母亲情结,还是人性自然的传统观念,或者富于现代色彩的性别政治,诸种不同的精神生态又指向一种共同的意义和价值;在少数民族文化、精神、人际内部,与自然万物一体的生态精神和友爱、乐观、克制、圆融、通达、坚韧的精神生态,天然地构成了对现代社会和现代文明的反思,成为现代性精神痼疾的疗治之方。

〔关键词〕新中国70年;少数民族电影;精神生态

DOI:10.3969/j.issn.1002-1698.2020.01.016

作家张承志曾描述《黑骏马》长调对他的精神滋养,“我已经和它结成了一种秘密的授受关系,好比芨芨草丛中的雨季洼地,它常年浸泡般地,徐缓地改变着我,而我,每当我听见它遥远的流音,我就想竭尽全力地喊出一声回响:我总想以它象征的生活本质,批评傲慢而空虚的文化。”^{〔1〕}这声回响正是他以生态批评的目光对城市文化、现代文明的正视、审视和批判,少数民族文化的精神滋养型构了他作为一个少数民族作家特有的精神生态。少数民族电影亦然,由于其赖以依存的少数民族文化自身的某种独异性,使其精神生态也呈现出复杂而独特的面向。十七

年时期是少数民族电影的第一个高峰时段,这一时期的少数民族电影虽然不乏自身精神生态的表达,但整体上仍被纳入阶级斗争—民族团结—共同对敌的大写时代主题。新时期以来,少数民族电影获得了较大的文化开掘空间,精神内涵也从单一、单薄走向多元、丰富,无论是万物有灵的生命观,传统与现代的冲突,强悍的大地母亲情结,还是人性自然的传统观念,或者富于现代色彩的性别政治,诸种不同的精神生态又指向一种共同的意义和价值;在少数民族文化、精神、人际内部,与自然万物一体的生态精神和友爱、乐观、克制、圆融、通达、坚韧的精神生态,天然地构成

作者简介:安燕,北京电影学院未来影像高精尖创新中心中国电影学派研究部特聘研究员,西南交通大学人文学院教授、博士生导师。

〔*〕本文系2018年度国家社科基金艺术学重大项目“中国电影学派理论体系构建研究”(批准号:18ZD14)的阶段性成果之一。

了对现代社会和现代文明的反思,成为现代性精神痼疾的疗治之方。

一、万物有灵与生命神圣循环

我国各民族普遍认为万物是有灵性的,动物与植物和人一样,是神圣的,值得敬仰的。著名蒙古族作家郭雪波说,他一直“想做一种文字的记录和研究,告诉大家北方,蒙古人曾创立和信奉过一种宗教——萨满教,这个教信奉长生天为父,长生地为母,信奉大自然、信奉闪电雷火、信奉山川森林土地”。^[2]这是少数民族特有的人与自然息息相通、万物有灵的世界观。万物有灵的思想作为一种对天地万物特有的感知模式和文化精神,深刻地影响着少数民族作家、艺术家的创作。回族作家石舒清的小说《清水里的刀子》,被青年导演王学博改编成同名电影,影片忠实地表现了小说对少数民族精神的理解与传达。电影与小说皆以人死祭牛为线索,表现牛与人的依存关系,以及在此映射下父与子无法排解的传统与生命的矛盾。电影与小说两种文本都用宗教作为中介,来达到人和牛——作为一种高贵生命的心灵沟通,深刻地呈现出少数民族文化中万物有灵的“灵”之内核与内涵,与通常被人们挂在嘴边加以文化界定的概念化的“万物有灵”大异其趣。影片中,令人极其动容的是,当为马家劳役了一生的老牛面对清水里的刀子,明白了自己所面临的将要被宰杀的命运,“就不再吃喝,为的是让自己有一个清洁的内里,然后清清洁洁地归去”。民族的清洁精神在老牛平静、宽容、博大的死亡境界中得到了强烈升华。耶尔古拜在祭祀前对老牛悉心照顾,认识到这头牛作为生命的伟大,不能自己地想对老牛“泪眼婆娑地喊一声娘”;马子善老人对老牛的悟解、愧疚、感恩,他为老牛呜咽流泪,在它硕大而平静的牛头上看到的是“一张颜面如生的死者的脸”。人与牛之间的深厚情义、灵魂相通,强烈地渲染出少数民族文化内部万物有灵的思想。在此,生存与死亡都得到了肯定,“人与人,人与牲灵之间,以其近乎泰

初的无隔阂生存状态,相依为命”。^[3]在这样的作品中,人与动物关系的内核是结结实实的民族精神:清洁、忍耐、宽厚、友爱与敬畏。影片通过营造宗教清洁气氛与无可解决的矛盾所产生的悲哀情绪,来加深生命在传统面前的悲剧,强化作品富于冥想和反思的气质。

万玛才旦的新片《撞死了一只羊》在探讨传统的现代转换、灵魂救赎、人的一体两面等主题之外,将藏民族万物有灵和生命神圣循环的文化精神化无形于有形,贴附在故事、情节和人物身上。司机金巴撞死了一只羊,他并非如寻常那般将死羊扔掉或卖掉,而是费尽周折请僧人超度它,并送它到天葬台,让它被鹰隼啄食,从而去向天国之路。这种神圣化处理的方式,是为藏民族独特的文化精神生态所决定的。“金巴”在藏语中即为“施舍”,有“仁慈”之意,他对羊的超度,表现的是藏民族典型的万物有灵、万物皆有生存尊严的宗教观和价值观;以天葬的方式安置羊,遵循的则是藏族生命神圣循环的宇宙观。藏族视“天葬”为最神圣最洁净的葬礼,视之为最彻底的回归自然,因为天葬使人永不停歇地参与自然生物的大循环。从宗教精神的角度来看,藏族认为,死亡是生命中的一个环节,没有什么可怕的。生是死的开始,死又是生的开始,不必执着于肉身。天葬的过程,被老鹰秃鹫撕食的过程,不是对死亡的默认,而是征服恐惧、恢复生命喜悦的过程。无论《撞死了一只羊》在电影语言、形式、结构、主题等方面,如何不同于万玛才旦以往的作品,但其对藏文化精神生态的执着表达并未改变。

宁敬武执导的贵州苗族题材电影《滚拉拉的枪》,不仅以大量篇幅表现了“一树一木都是神灵”的万物有灵的价值观,也表现了贵州岜沙苗寨的生命树观念,凸显出苗族人与自然的 relation 和轮回的生死观:苗家人出生时,家里人就要为孩子栽一棵树,等到那人去世时,这棵树会被砍下做成棺材,埋葬后还要再种上一棵树,让他的生命以另一种方式生长。影片开篇即着力渲染了

祭树神、种生命树的仪式,后面又设计了滚拉拉学会了快要失传的“指路歌”的情节,为到广州打工意外身亡的朋友贾古旺当了一回指路人,让贾古旺的灵魂回到远离物质喧嚣的苗家净地,由此获得生命的神圣循环。刘杰导演的傣族题材电影《碧罗雪山》,是一个充满图腾情绪纠缠的故事,民间信仰和图腾意识的介入使人与自然的关系变得复杂和爱恨交织。女主人公吉娜身着民族盛装走向熊出没的森林,消失于烟雾弥漫中。从现代的意义讲,她是为了抗争包办婚姻、为了追求爱情的自由而选择自杀;从民族、传统的意义讲,则是一种神话意义上的“牺牲”,完成自然界生命吃生命的神圣循环,并以此回归原处,摆脱现代物质文明的纷扰,以纯净之躯回到祖灵和自然母亲的怀抱,求得生命的新形态。

万物有灵、生命神圣循环的宇宙观为少数民族电影创作提供了巨大的创意空间,其所引发的“物欲痴迷中的现代人如何在对自然的敬畏和感恩中获得灵性的滋养”的精神追问,超越了单一的民族立场,超越了异域奇观和地域文化展示的局限,而表现出对民族与世界、传统与现代、生存与发展的更多观照、批评与反思,从而孕育出少数民族电影强烈的忧患意识和普世情怀。

二、传统与现代的冲突和转换

新时期以来,少数民族题材电影的经典叙事模式发生了重大转向,从阶级斗争、民族团结的大写主题转向爱情、传统与现代的冲突、文化主体性的追寻、异域奇观的展呈等去政治化的叙事策略。除了《孔雀飞来阿佤山》等少数影片沿袭《边寨烽火》《芦笙恋歌》等十七年经典的叙事套路,大多数少数民族电影呈现出叙事观念的明确转变。在众多主题中,传统与现代的冲突占据着尤为显著的位置,成为少数民族电影自十七年以来逐渐凝聚、日渐凸显的表意策略。尤其新世纪以来,这一主题似乎成了少数民族电影主题表达的不二法则。传统文化在与现代文明的遭遇中,往往显出一种悲情的保守主义力量。文化的激

烈碰撞、传统文化“无可奈何花落去”的惆怅和悲凉、对传统文化的坚守或对现代文明的反思等复杂的认知和情感,贯穿在影片的文化冲突中,增强了作品叙事的、情感的力量。万玛才旦的《静静的嘛呢石》《寻找智美更登》《塔洛》,韩万峰的《尔玛的婚礼》《我们的唢呐》,宁敬武的《滚拉拉的枪》《鸟巢》《迁徙》,卓·格赫的《尼玛家的女人们》《索米娅的抉择》《德吉德》,李睿珺的《家在水草丰茂的地方》,宁才的《季风中的马》,章家瑞的《花腰新娘》《诺玛的十七岁》等,几乎无一例外地表达了传统与现代的冲突,有的客观冷静,情感内藏,不作评判,如万玛才旦;有的流露出对民族文化、传统生存方式日渐逝去的忧虑和忧伤,如李睿珺、宁才;有的表现出对民族传统一往情深的眷恋,竭尽所能地对之予以诗意描绘,如宁敬武、丑丑;有的以强悍的态度礼赞本民族的文化传统,对现代的侵入弃之不顾,如卓·格赫;有的则执着于现代来审视传统,如章家瑞。显然,他们共同的叙事策略是通过不同文化的冲突来表现少数民族在现代境遇中的族群生存危机,以及传统文化流逝的无奈、悲哀或必然。

在这个对少数民族文化与精神充满着切肤之感的创作群体中,藏族导演万玛才旦无疑是优秀的代表。面对传统与现代的冲突,既然相融乃至替代已无可避免,与其哀叹或退守,躲进虚妄的“异托邦”,还不如直面、鉴别与审思,这是万玛才旦与众不同的思考方式。其代表作《静静的嘛呢石》以平淡自然的笔触,去“奇观化”的生活流叙事,描绘了一个偏僻山村的藏族寺院里,一个小喇嘛在藏族新年回家的过程中,所经历的世俗生活和宗教生活、现实世界和神话传说、本土文化和外来文明之间的奇特体验,这一切既让他感到新奇、兴趣盎然,又让他感到迷茫、困惑、无所适从,由此深入探讨了传统与现代的关系。这关系不是对抗的、对立的、水火不容的,而是共存的、可转换的,万玛才旦以平静、平和、包容的态度表达了对传统本土文化如何应对现代文明的深入思考。

令人动容的是,他以无比的温情描绘了寺院的师傅、小喇嘛、小活佛对本土传统文化和宗教信仰的虔诚与热爱,他们每天诵念佛经、擦拭法器,渴望听到传统艺人华尔贡的弹唱,喜欢看古老的藏戏剧目《智美更登》;小喇嘛和爷爷去给牛羊送新年食物,爷爷告诉他这些牲畜前世也是人,因为作恶才投胎转成现在这个样子;小喇嘛为了让师傅和大家都看到来之不易的《西游记》,在寺庙和小活佛家之间来回奔跑送光盘,自己却没能看多少。对殉道者智美更登的崇敬、对传统戏曲的热爱、对万物有灵的信仰,以及温暖而充满善的人际情谊,在日常光阴里静静流淌,彰显着本土、传统、宗教文化所孕育出来的人性生存的美。而光碟《西游记》、录像厅男女接吻的戏、孙悟空塑料面具、娃哈哈等,则是作为与传统、本土、宗教对应的现代、外来、世俗文明的表征,它们显然是更具吸引力的、令小喇嘛们兴奋异常、恋恋不舍的新奇玩意。

有意思的是,在这两种文化之间,万玛才旦没有简单地肯定或否定哪一方,而是加以平静地展示,既没有批判现代文明的侵略,更没有哀叹传统文化的流逝。相反,似乎在不经意间流露出对二者共存的宽容情怀。影片最后,祝愿大法会开始了,小喇嘛揣着心爱的孙悟空面具,急急穿过雄浑大殿的廊檐,回到师傅和师兄们中间,祈祷众生平安,祝福万类吉祥,一切如常。小喇嘛的生活又回到从前,只是《西游记》、孙悟空面具等现代事物显然已掀起了他平静心灵的涟漪。更有意思的是,在代表传统的《智美更登》与代表现代的《西游记》之间,暗藏着一个可沟通可转换的关联点,那就是神话。前者是一部神话题材的传统藏戏,电视剧《西游记》则是根据神话名著改编、运用现代科技拍摄而成的流行电视剧,二者都是典型的神话叙事。这一共同点指向的隐喻是:神话精神或神话所包含的虔诚、神圣、慈悲、殉道、宽容、忍耐与爱等品质,它对灵性的滋养,对灵魂的清洁,对精神的提纯,也许才是连接、沟通传统与现代的大道,才是实现传统与现

代共存互补的贯古通今的原始智慧。因此,小喇嘛既能将《智美更登》烂熟于心,也恋恋不舍于《西游记》光碟盒和孙悟空面具,二者终将逐渐相融。

无独有偶,万玛才旦执导的另一部藏族题材影片《寻找智美更登》,既表现了传统与现代的巨大冲突,更试图借助神话来实现二者的沟通。传统藏戏里智美更登所代表的殉道精神作为藏民族传统文化的代表,与现代文化发生着根本性的冲突,传统的凋零已不可避免。然而,藏戏里的王子智美更登和曼达桑姆患难与共的爱情,王子为了哈乡民众的幸福与安乐甘愿舍弃眼睛与妻儿的慈悲和大爱,始终是影片现代爱情叙事的暗流。最后,影片中的人物尤其是蒙头巾的女孩从智美更登和曼达桑姆的故事里顿悟了爱情的真谛,懂得了“成全”。年轻时也曾像智美更登那样,将妻子施舍给别人的嘎洛大叔,现在仍然会不假思索地说如果有需要,他仍会像智美更登那样施舍出他的眼睛。在这个处处充满现代生活气息的村子,传统依然富于韧性地存活。与《静静的嘛呢石》一样,万玛才旦始终采取执中宽容的立场,借神话人物智美更登对现代人的启悟,让神话成为连接、沟通传统与现代的形上智慧。影片通过这个领悟佛性的故事,传达出对传统与现代融合共存的深刻领悟:唤醒人身体里的“住民”,唤醒人的神性和超越性,使每个人能与他们自身的神性合而为一,从而获得直面世俗人生匮乏性危机的智慧与力量。

在传统与现代的二元界面,如万玛才旦那般的平和者并不多见,大多数创作者倾向于将情感的天平和理性的目光聚集在传统和民族身上,以此形成对现代性自身的考量与反思。《季风中的马》《狼图腾》《家在水草丰茂的地方》等影片以冷峻的生态理性,反思和批判了传统自然在现代性进程中的消退与流逝。《家在水草丰茂的地方》是少数民族电影中关乎环保主题反思颇为有力的冷峻之作,影片画面充满油画般的质感,以大量镜头呈现草场退化后形成的沙漠和戈壁,将

大自然的雄奇和苍凉与人的绝望和无力,有力地融合于一处,从而在生态忧思的基础上又凸显文化传承的焦虑。《季风中的马》深刻表现了现代化进程中草原生态恶化给牧民们带来的痛苦与焦虑,以及不得不离开草原走向城市的无奈和哀伤。《狼图腾》讴歌了草原狼的自由、尊严和力量,反思了人与狼的关系,批判了人类对自然的功利性掠夺。《滚拉拉的枪》《鸟巢》《我们的嗷嗷》《云上太阳》《侗族大歌》《长调》等作品,也莫不在现代性反思的向度上来展开。在这些电影中,少数民族文化表征着一个“水流清澈”的仙乡乐园,它是现代文明的“疗治者”,是现代社会里落下种种现代性疾病的现代人精神、灵魂的栖居地。如同《云上太阳》里身患绝症的法国女画家波琳,在现代文明里失去了健康的身体、安宁的灵魂,来到古朴诗意的中国苗寨,她重新找回了生命的信念与心灵的宁静,绘画的灵感死而复生,完成了精神的自我救赎,并奇迹般治愈了疾病。在这部影片中,苗族村落、苗族文化作为反复渲染的民族符号,承担的是现代文明的“疗救者”这一象征功能。影片最后,病愈后的波琳重回苗寨,穿着苗服,成了苗寨的一名外籍小学教师。在传统与现代的冲突中,导演丑丑流露出对她生于斯长于斯的苗侗文化的一往情深,忍不住提出出解决问题的答案:让现代的法国人安营扎寨,成为真正的苗乡人。然而,这是问题的“根本解决”之道吗?退守到“异托邦”的传统社会,将现代性视为不见之物,是否能在真正的意义上解决传统与现代的冲突呢?答案显然是否定的。影片中所呈现的作为“疗治者”的苗族文化形象,仅仅是一个一厢情愿的符号,它在全球现代性语境中显露或隐匿的诸多问题,显然被作为短暂“疗治者”的形象遮蔽、覆盖了,如此单一、纯色的符号形象,对现代文明和现代文化高度发展的全球化时代的民族文化形象的推广与传播,也必然是无力的、虚妄的,甚至将不可避免地再度沦为“异域化他者”。

三、女神信仰与大地母亲情结

我国各民族神话遍布女神信仰,如汉族的女媧、西王母、月神嫦娥、泰山女神碧霞元君、九天玄女等。在少数民族神话中,更是有大量丰富的女神群体。“有相当数量的民族,有较为系统的神系,有众多值得称道的母亲神、女儿神、女孙神的女神神系。”^[4]例如,布依族创世女神翁戛,她生出了天地、白天夜晚、日月星辰;《苗族古歌》有蝴蝶妈妈,神话里有创世女神罗迪,她生下了天和地;侗族的创世女神萨天巴,生出了人类的始祖、日月星辰和天地万物;彝族创世女神浦么列日因神鹰之血滴到身上而怀孕生下彝族始祖尼支呷洛;还有土家族的创世女神“依罗娘娘”、基诺族的“阿嫫小贝”、哈尼族的“塔婆”和“金鱼娘”、阿昌族的地母“遮米麻”、白族的地母“劳泰”、鄂伦春族的“奥伦博如坎”、门巴族的“扎深木”等等,这些女神的共同特点都是在男性神缺失的情况下,独立创造了世界。女神神话表现了各民族对女神创世或生殖强力的崇拜。

尽管女神信仰在男权社会的历史长河里一再遭受压抑、变形,原本深厚的土壤变得稀薄,但其作为一种文化的无意识、一种信仰的精神结构,会以润物细无声的方式存留下来,并自觉或不自觉地作用于文学艺术的创作。我国十七年时期的少数民族电影《阿诗玛》《刘三姐》等以女性为绝对主体角色的影片,皆以浓墨重彩的方式渲染了女主人公神话般的人格特质、精神力量及至高无上的受万人仰慕的地位。阿诗玛“美名传天下”,召唤着四面八方的爱慕者远道而来,死后依然“影子永不散”,“歌声永不歇”,“永远活在撒尼人的心坎里”,阿诗玛是撒尼人心中的女神,凝聚着民族的信仰和对神的英雄崇拜。刘三姐则是她的民族中最聪明、最能干的女性,她无所不能,应者云集,挽狂澜于既倒,是全民崇拜的英雄,也是女神的化身;她以山歌为匕首,战无不胜,她的山歌“能把海填平,上山能赶乌云走,下地能催五谷生”。尽管影片《刘三姐》将原民间

传说中的神话色彩剔除干净,凸显的是刘三姐“为人”的一面,但这一人物形象所具有的女神色彩依然浓厚。

在非神话题材电影中,女神往往转换为大地母亲形象,聚敛起作品的深层意蕴。谢飞执导的蒙古族题材电影《黑骏马》中的奶奶是作为养育万物的“大地母亲”的意象而被赋予象征性的,她的博大、宽容、智慧和爱正是大地母亲的象征,而养育了孩子的索米娅则是奶奶“大地母亲”形象的延续。影片最后,白音宝力格从索米娅忙碌、操劳而又幸福的身影中看到了奶奶的身影,奶奶和索米娅两代女性合而为一,共同构成了民族文化精神的象征,白音宝力格从她们“大地母亲”的形象中,明白了过去的生活与未来人生的意义,他终于释然,带着全新的认识,带着对民族精神的深刻理解离开了这片养育他的土地。傈僳族题材电影《碧罗雪山》中的大地母亲是以“熊”的意象出现的,它具有凶恶的动物本能与民族图腾的双重性。傈僳族虽然备受熊吃人的困扰,但老人们仍然将之视为使本民族得以生生不息的大地母亲的化身。百岁老人多利拔的生命始终与熊纠缠在一起,他不愿迁离,既是不愿离开生息一辈子的土地,更是不愿离开族人世代敬畏的大地母亲——熊。张杨执导的藏族朝圣题材影片《冈仁波齐》中的神山“冈仁波齐”,更似作为诗与远方的大地母亲意象,冈仁波齐是《山海经》中的“昆仑之丘”,是昆仑神话的策源地,它充满着强烈的神话色彩和神秘的力量。《冈仁波齐》最重要的意义也许并不是对一种信仰的至死虔诚,对至善或灵魂救赎的追寻,而是一个十一人的队伍在朝圣路上磕长头的巨大意象中,在朝向大地母亲的路途中,他们从未如此地经历着一个充满自己文化象征的领域,并从中不断消化、吸收这些意义。站在神山冈仁波齐面前,如同站在世界的中央山脉上,站在这个世界高峰,你所意识到的是你是大地母亲的一粒尘土,你的生命是永恒的一个片断,并在这微末的经验里领悟伟大,在这短暂的经验里领悟永

恒,这是典型的神话体验。

蒙古族导演卓·格赫执导的蒙古族题材电影《德吉德》,则塑造了一个更为直接、直露的大地母亲意象。女主人公德吉德本是一个受到现代文化养育的人,但她甘愿辞去医院的工作,回到草原嫁人生子,无怨无悔地支撑起家庭。德吉德是一个从“文明”返回“野蛮”,从“现代”返回“传统”的人。支撑她“返回”的信念是对蒙古族传统文化的强烈认同。影片中多次出现德吉德在蒙古包内双乳袒露,一边喂着小孩,一边喂着羊羔的镜头,这意味深长的符号一再暗示出她已然是草原上大地母亲的象征。大地母亲不仅是生育神,更是人与自然的协调者,是传承人类文明的文化英雄。她执着于传统蒙古女人的文化认同,在现代的时空里坚定地传递着“穿越时空”的草原牧歌。全片不厌其烦地展现德吉德在蒙古包内外的日常劳作:做饭熬茶、牧羊、破冰取水、穿行在风雪弥漫的公路上、与狼和平相处、照顾羊群、精心哺育下一代,她平静如水地承受生活的一切重负和不幸,没有丝毫抱怨和气馁。正如影片的台词所言:“蒙古包里没有男人依然温暖,蒙古包里没有女人,就好像没有空气。”影片精心塑造了象征“大地之母”的蒙古女性形象,通过其身体语言的符号化处理彰显出蒙古女人所代表的特定民族文化精神:质地坚硬、生命力超然、隐忍顽强、平和淡然、博大深沉。德吉德这一女性形象由此折射出较为强烈的“文化民族主义”取向。安东尼·史密斯说:“民族主义要求重新发现和恢复民族的独特文化认同,这意味着回到居住于先辈祖地上的历史文化群体的真实本源。”^[5]从中可以观察到,越是少数民族身份的创作者,其民族文化自我认同的意识就越强烈,卓·格赫便是如此。

四、性别政治

在少数民族电影创作中,除了十七年时期集中出现的对阶级斗争、民族团结的权力政治书写,新时期以来较为重要的微观权力政治话语当

属女性的独立坚韧、女性拯救男性等性别政治表述。谢飞的《黑骏马》以饱含深情和赞美的镜头语言书写了以奶奶和索米娅为代表的草原女性,她们象征着蒙古草原对宇宙、生命的赤诚、热爱、包容的博大胸怀,以及无比坚韧的生存信仰。白音宝力格最后的离去不啻于一场仪式,既是关于男性在女性的坚韧、包容和爱中的成长仪式,也是男性在女性的神圣洗礼中,真正融入这块生于斯长于斯的土地、与之血脉相融的文化仪式。这正是福柯意义上的关于性别政治的微观权力书写。

王全安执导的《图雅的婚事》同样是一个关于微观权力政治—性别政治的隐喻性文本。影片讲述的是一个蒙古族女子图雅“嫁夫养夫”的故事。在丈夫残疾和丧失劳动力后,图雅一个人艰难支撑家庭,不幸的是,在救森格时,腰椎严重受损,几乎丧失劳动能力。在生存的压力下,她不得不作出“嫁夫养夫”的决定,让残疾的丈夫随同自己出嫁,以便终身照顾他。在面临生存危机的境况下,图雅所显示出的是对自己以后的生活和整个家庭的生存高度的责任感,在一连串的求婚者面前,她都处于绝对主动的一方,“嫁夫养夫”的态度强硬坚决。“嫁夫养夫”意味着图雅向生存和道义的两难发起“进攻”,她企图寻找一条折中的道路,既不抛弃残疾的丈夫又有可能获得个人幸福,这种追求来自她勇于担当敢于挑衅传统习俗的独立女性意识。影片性别政治的立场是显而易见的:健康能干的图雅和身体残疾的丈夫被赋予了功能性的象征意义,身体健康、承担家庭重任、精神强大、有独立意识和人格的图雅是作为男性的拯救者出现的,作为治疗男性身体疾病和精神疾病的拯救者,图雅的形象是通过吃苦耐劳的身体、坚韧的意志、独立的意识、善良助人的品行、对传统婚姻关系中伦理责任的执着和坚守的高尚美德来建构的。

而图雅的丈夫巴特尔,作为一个象征阉割的符号,他不仅是现代文明的弃儿,更是男性身份的丧失者,他是一个身体和精神双重残疾的形

象。在身体上,他不能外出劳动,只能在家看孩子;在精神上,他脆弱不堪,不能正视家庭变故的处境,试图自杀。而图雅,则是巴特尔男性身份的置换者,她不仅在身体上承担所有的家庭重担,还在精神上无比强大。在巴特尔自杀时,她说:“想死是吧?活着不容易,死还把谁难住了?死还把谁吓住了?”对图雅而言,死是懦弱的行为,难的是在艰难中求活,这是她与巴特尔对待生存截然不同的态度。不仅巴特尔,对于森格,图雅也是作为拯救者的形象出现的,她数次帮助森格,并在救他时腰椎受伤而失去劳动能力,面对森格失去妻子的痛苦,她给他以安慰并让他清醒面对。面对被物质文明侵蚀的宝力尔,她坚守“养夫”的伦理底线,以草原女人的大胸怀榨出宝力尔皮袍下的“小”。对于在现代文明的步伐中无所适从、面目全非、走向沦陷的草原文化和传统德性,图雅始终坚持自己的传统认知和伦理道德底线,以决然的姿态捍卫传统的尊严。作为一个精神强大、有独立认知、有魅力的蒙古女性,置身于男性、现代文明重重包围与压力中的图雅凝聚着微观权力性别政治的典型化书写:勤劳善良、坚韧独立、精神强大的女性不仅是男性的知遇者与拯救者,也是她所置身的文明、文化的坚定认同者和捍卫者。

与图雅相反,章家瑞执导的彝族题材电影《花腰新娘》中的女主人公凤美,一开始就置身于与传统的对抗中,她是现代文明的支持者与捍卫者,也是女性身份和女性独立人格的认同者。凤美与阿龙的对比,映射出的同样是微观权力性别政治的浪漫化书写。在与阿龙结婚的当晚,她就违背新娘结婚至少三年才能落居夫家的彝族习俗,闹着要进洞房,弄得阿龙狼狈异常。在女子舞龙队,她担当重任舞龙头,屡屡冲突舞龙教练阿龙陈旧的舞龙模式,赢得众人的敬佩。她甚至当着阿龙的面,与暗恋她的酒吧老板阿聪“眉来眼去”、打得火热,令阿龙颜面尽失、气急败坏,而提出退婚。此举使他失去了舞龙队姑娘们的信任和尊重,阿龙在追悔莫及中喝醉酒,跳上屋

顶舞起惊心动魄的醉舞龙,令姑娘们惊叹不已,凤美也重新认识了阿龙的男人魅力。相较于《图雅的婚事》,《花腰新娘》关于性别政治的书写显得更为简单、浪漫、轻盈,不似前者那般沉重和沉痛,其通过凤美与阿龙的对比,呈现出女性与男性分别指向的求新与保守、现代与传统两种截然不同的价值路径。显然,阿龙最后出人预料地舞出惊心动魄的醉舞龙,是凤美激发、激将、激励的结果,其性别政治的隐喻不言而喻。凤美敢爱敢恨、敢作敢为、张扬个性、锐意改革、引领时尚潮流,她带领十二个青春靓丽的花腰族少女在浓墨重彩的舞蹈中,完成了一次真正意义上的女性生命意识的觉醒,也映现出男性世界的软弱、保守、无力。创作者毫不吝啬地将认同、赞美、颂扬的笔墨挥洒在以凤美为代表的这一群女性身上。

如果说宏观层面的权力运作依靠的是高高在上的国家机器,诉诸于自上而下的镇压或压抑,如政党夺权、阶级革命;而微观权力,就是在国家机器之外的在日常生活中展开的政治,具有传播、训练、塑造及生产的功能,产生于权力—知识的内生性关系中。在微观权力政治中,权力不再是压迫性的、限制性的,而是构成性的、生产性的、弥散性的,作为一种指令性话语和普遍的感性力量深入人心。考察中国电影发展的历史,不难发现,在自郑正秋—蔡楚生—谢晋以来的主流叙事传统中,女性始终占据着叙事的中心,享受着修辞的特权,决定着意义的向度,男性与女性的二元对比,在中国电影的开端即有意或无意地显露出性别政治的观念立场。《孤儿救祖记》《一江春水向东流》《天云山传奇》《芙蓉镇》等莫不如此。故少数民族电影中微观性别权力政治的书写,可以视作中国电影传统与少数民族文化精神生态合力作用的结果。

五、人性自然

新时期以来,随着意识形态的松绑,创作观念的自由,少数民族题材电影出现了大量对人性自然、自然人性的表达。人性自然作为少数民族

文化中最常态化的一种精神生态,它不仅包涵友爱、通达、乐天知命的生存态度,顺其自然的智慧,也包涵超越人伦道德的自然人性。

张暖忻1985年执导的《青春祭》是新时期较早表现少数民族自然、美好人性的代表之作。傣族崇尚自然、真挚率性、无拘无束的独特品格,成为饱受“文革”压抑的城市青年发现自我、完成自我觉醒的心灵催化剂。少数民族导演丑丑不吝笔墨,在她的影像世界倾注了对人际友爱的深情描绘,《阿娜依》里乡邻之间朴素细腻的友爱、温情,《云上太阳》里对外来者无私的接纳和大爱,《侗族大歌》里至死不渝的忠贞爱情,虽不免一厢情愿,却也令人动容。《黑骏马》朴素的善良、动人的温情、对神的笃信、面对生命与死亡的通达与智慧,汇集在奶奶的精神世界里,这是无限广袤博大的蒙古草原赋予她的人民独异的精神生态。宁敬武执导的电影《滚拉拉的枪》也表达了少数民族这种特有的温暖人性,人与人之间的温情和爱充溢在影片的每一个角落。当滚拉拉准备远行寻找父亲去买鞋时,卖鞋人不收他的钱,让他先拿去作路费;滚拉拉将大米送给被银行追债的苗族小伙子,宁愿自己挨饿,并安慰小伙子说:“山下的稻子熟了,我不会饿肚子的”,后来又将别人送他的米给了房子被烧的人家。他的善良与他人的善良是连在一起的,对他们而言,善良是一种天性,是一种自然而为,是与日月天地、山川河流共存共在的自然之物。

在美好的人性自然之外,少数民族电影还呈现出一种重要的精神向度的表达,即对深深植根于民族文化土壤的自然人性的礼赞。杨丽萍1998年执导的《太阳鸟》讲述小女孩塔纳在榕树上窥视到部落奇异的结婚仪式:在大榕树下,部落酋长身穿模拟孔雀开屏的衣服跳舞,新婚男女在激越的太阳鼓声和伴舞中完成交合。小塔纳被酋长的舞蹈迷住,她陷入迷狂状态,好像自己变成了梦幻舞者,在天空中飞翔,又像被神灵附体,经历了从未有过的重生体验。后来,一个叫飞翔的年轻小伙子来到山里,带来了外面世界的

东西,并将小塔纳带出部落。部落酋长所跳的孔雀舞和青年男女充满原始强力和生命本能的性交合,所蕴藏的对自然与生命的独特感受,成为塔纳舞蹈创作的不竭源泉,她据此创作出许多独具魅力的舞蹈,成为著名舞蹈家。《太阳鸟》中男女交合的结婚仪式存在于许多少数民族中,它将平时文化惯习中所遮掩的性交行为作为宗教展演的习俗,一方面突出它的神圣性,一方面又抒发被长久压抑的快乐和自由的情感。该片虽然因为强烈的个人化体验、故事的单薄、叙事手法的不够成熟等诸多原因,并未产生太大影响,但它对少数民族文化中蕴藏的自然人性观念与艺术本质的关系的思考和挖掘,大大丰富了少数民族电影的创意维度。

宁敬武的《滚拉拉的枪》中有一个饶有意味的情节:苗族少年滚拉拉在寻找父亲的过程中,遇到一户人家,少年发现男主人收割之后,夜间单独去河边会情人,女主人并未表示指责或愤怒,似乎这是自然而然之事。在全家送别少年的时刻,男女主人又并肩站立,一家人与少年依依惜别。这个细节也许要体现的是少数民族文化的某种“优越性”:它免除了现代性和文明自身的种种痼疾,以人性自然为最高道德法则。这似乎尤其能解答《黑骏马》中白音宝力格的困惑,白音离乡多年后返回家乡,准备与青梅竹马的索米娅成婚,却发现索米娅已失身于希拉并有了身孕,他很痛苦绝望,然而他热爱的奶奶却说:“女人能生孩子有什么不好?这种事我见得多了,事情总会过去的。”奶奶和索米娅甚至兴奋地谈论给未出生的孩子做衣服,这让白音既痛苦又困惑。对于索米娅被强奸而怀孕,奶奶觉得这不是什么违背伦理道德的事,孩子是上天对一个女人最好的赐予。她信天信地,是萨满教的信徒,顺应天地,顺应自然,是她们独异的人生智慧。离开家乡融入现代文明的白音已经很难理解草原民族的伦理价值观,奶奶和索米娅遵循自然人性,视生育繁殖为一个女人的崇高幸福的草原伦

理,既是对习惯于“文明”世界的白音的质询,更是对主流伦理观的质询。《太阳鸟》《滚拉拉的枪》《黑骏马》中为现代文明所陌生、疏离的伦理、道德取向,绝不可简单地以愚昧、野蛮来下断语,其凸显的深深植根于传统的“道法自然”的民族文化精神既充满了来自自然的浑融古朴的原始强力,又深蕴少数民族特有的灵性和情性,为现代伦理、现代人性的诸种困境提供了可资参照、可资转换的文化与精神资源。

综观新中国 70 年来的少数民族电影创作,在突破传统叙事模式、民族文化的开掘、精神生态的多样化建构、现代价值观的形塑等方面有了相当大的进步,但总体而言,仍处于“弱文艺片”的窘迫之境,不仅在艺术、精神层面缺乏深邃的形上思考,内涵仍显稀薄,难以在主流文艺片中挣得一席之地,在商业上更是畏首畏尾,匮乏类型意识,几乎绝缘于市场,不为观众所知。其多年的探索和实践凝聚起来的强叙事母题——传统与现代的冲突,也犹如一道高墙,横亘在少数民族电影创作者的面前,难以逾越。除了面对传统与现代冲突的直接现实,除了原生态奇观的展呈,除了对民族精神生态的“略取皮毛”,是否还有更宽广的视野,更深邃的命题,更具普世性的文化空间,更能打通中华各民族看似区隔实则息息相通的内向性文化的通道?这是少数民族电影创作者寻求突破不能不面对的时代难题。

注释:

[1]张承志:《音乐履历·以笔为旗》,北京:中国社会科学出版社,1999年,第225页。

[2]郭雪波:《郭雪波小说自选集·哭泣的草原》,南昌:百花洲文艺出版社,2002年,第123页。

[3]李鸿然:《中国当代少数民族文学史论(下)》,昆明:云南教育出版社,2004年,第71页。

[4]过伟:《中国女神》,南宁:广西教育出版社,2000年,第10页。

[5][英]安东尼·史密斯:《民族主义——理论、意识形态、历史》,叶江译,上海:上海世纪出版集团,2011年,第37页。

[责任编辑:李本红]