

文化研究

文化互动中的身份建构

——以三部蒙古族影片为考察对象*

邹华芬

(西南民族大学 文学院,四川 成都 610041)

摘要:新世纪以来,由本族导演创作的蒙古族影片愈发彰显出强烈的族群身份意识,既有对本族文化的深切认同,也有面对全球化冲击的无奈、苦痛与惆怅。蒙古族导演的身份意识也显示出个体差异性,这种差异,既来自于渗透、移植、杂糅、互补的文化互动,又受制于导演生活和经历的多元背景。个体差异的凸显,是少数民族题材电影的生命力所在。蒙古族内部的多元影像叙事,正是少数民族题材电影趋向成熟的重要表现。

关键词:身份意识;影像叙事;文化互动

中图分类号:J909.2

文献标识码: A

文章编号: 1007-4074(2010)04-0144-04

基金项目:教育部人文社会科学研究项目(09YJC751074)

作者简介:邹华芬(1977-),女,湖南双峰人,博士,西南民族大学文学院讲师。

人类学研究越来越倾向用“文化持有者”的主体(emic)表达来补充异族研究者不自觉的客体/他者(etic)的体认,文化持有者以其对于所在文化的天然优势而备受重视。同样,在电影领域,少数民族导演因为其自在的文化身份而具有了对于本族题材影片创作的优势,也天然地承担了诸多对于多元文化传承的期待和关注。全球化既推进了全球同一的进程,也强化了各民族/族群的差异化意识。多民族国家内的少数民族导演,在全球化冲击下如何展开异质化的影像叙事成为一个越来越重要的问题。本文三部蒙古族影片为考察对象,以蒙古族导演为个案,探讨多民族国家内部少数民族导演身份意识之异同。

一、共同地带中的身份自觉

蒙古族题材影片是我国少数民族题材影片的重要组成部分,新中国建立后的第一部少数民族题材影片《内蒙人民的胜利》(1950)就是蒙古族题材。而且,至目前为止,蒙古族导演已经是我国少数民族导演中人数最多的一个群体,依托内蒙古电影制片厂,已经形成了以葛根塔娜、塞夫、麦丽丝、宁才、哈斯朝鲁、卓格赫等为代表的比较稳定的蒙古族导演梯队,选择蒙古族影片作为考察对象具有相当的代表性。这三部影片皆出产于新世纪之后,可以算作同时期的作品;导演都具有蒙古族身份:《天上草原》出自塞夫和麦

丽丝之手,《季风中的马》是宁才的作品,《长调》则来自有“新锐导演”之称的哈斯朝鲁;三部作品都属于现实题材,都有着日常化叙事的结构,也都获得了相当不错的反响。可以说,三部影片多重的趋同形成了一个比较稳定的“共同地带”,构筑出了一个清晰的比较平台,提供了基于影像叙事背后身份意识考察的可行性。

《天上草原》是塞夫和麦丽丝的转型之作。这对配合默契的夫妻档导演曾以《骑士风云》、《东归英雄传》、《悲情布鲁克》、《一代天骄成吉思汗》凸显出的强烈视觉风格而创造出了一种契合蒙古族精神的“马上动作片”。而2002年推出的《天上草原》则一反之前“马上动作”的壮怀激烈,转向了舒缓内在的抒情节奏。影片以一个八岁的汉族小男孩虎子的视角展开叙事,以他来到草原、理解草原到离开草原的感情发展为线索,以成年后虎子的回忆为框架,展现了草原围猎、送别、婚礼等风情民俗,同时也展示了蒙古族对待生命的豁达与乐观。由对历史的追寻重构、对英雄的传诵与想象转向对草原上蒙古人们现实生活的关注,塞夫认为他们在这种现实题材上投入了更多的情感,“我们是蒙古族,拍的是蒙古题材,用的是蒙古族演员,说的是蒙语,我们是非常投入的,甚至比历史题材影片更加投入,因为它更贴近于我们的生活。”^[1]

* 收稿日期:2010-06-10

《季风中的马》讲述了一个因为草原沙化、牧民不得不离开世代居住的草原，迁往城镇的故事。影片以牧民乌日根的心理为主线，着意展现他不得不离开草原的苦痛与无奈。在影片中身兼编、导、演三职的宁才多次强调《季风中的马》的创作是出自于他对现代化冲击下牧民内心的了解，面对媒体，也多次谈及牧民面对生活方式颠覆的极其无助。《季风中的马》将牧民面对现代商业文明的无助与孤独表现得极其有力，这种无助与孤独或许还融入了宁才自身的体验，他曾这样阐释自己的“草原情结”：“在北京生活、工作有一种很累的感觉。我有一个愿望，希望自己在退休后能在草原上生活。……在草原上，我有莫名其妙的情怀。”^[2]

《长调》是哈斯朝鲁的新作，他曾因为创作非少数民族题材的《剃头匠》而备受关注。这一次，哈斯朝鲁以蒙古族特有的民歌“长调”为自己重回家乡所拍的新作命名，实际上已经表明了导演基于蒙古族文化的身份立场。和《天上草原》、《季风中的马》一样，影片讲述的也是一个并不以情节取胜的故事：在北京发展的长调歌唱家其其格在丈夫车祸去世之后突然失声，重归草原疗治伤痛，和老额吉一起为失去妈妈的小骆驼寻找马驹，在古老的劝奶歌中，其其格终于能缓慢地发出声音了。哈斯朝鲁将这部影片称为“长调”的挽歌：“影片意图不在音配画地展示蒙古长调，而是用电影阐释它背后的深层文化，有更多深远的文化危机，爱莫能助，我很惆怅。”^[3]

很明显，在这三部影片中，导演们都体现出了鲜明的身份自觉以及对本族文化的强烈认同，表现出了对于本族文化的自然维护与天然担当。相对来说，人物的设置、细节的把握、民族精神特质都更为贴近日常“真实”。三部影片都通过极富族群特色的长调和标志性的草原民俗构筑差异性的影像空间。同样，三部影片也都约而同地塑造了“面冷心热”的蒙古族人形象。三位导演都在不同场合表示过蒙古族人的精神特质不在语言，而在于行动力。《天上草原》中的雪日干、《季风中的马》中的乌日根、《长调》中的巴图、其其格在影片中都是话语不多的人。这一点和汉族导演拍摄的蒙古族题材影片中的人物形象形成了鲜明对照。

二、身份间离与乌托邦想象

同样都出自蒙古族导演之手，也同样都有着鲜明的身份意识，但考察其内在的影像风格和视角，却仍可见出身份的杂糅与差异。

塞夫和麦丽丝以游子的身份重归草原，在导演们深切爱恋的目光下，草原完美得宛若理想中的天堂。《天上草原》以一个外族孩子的视角叙述草原以及父辈的情感，异族目光的设置突出了仪式化的草原景观，镜头前由绿色、黄色、白色组合起来的美丽草原，来自于导演塞夫有意的拼接。^[1]《天上草原》中的草原就像是一个传说中的梦境，有着极致的美丽，完美的光线、乐观豁达的人们，清晰地表露出导演对于草原的深切爱恋。麦丽丝坦言：“真正蒙古族自身的那些东西，与我们的影片并不一样。我们是在我们喜欢

什么的前提下，来拍摄蒙古族的山川河流和文化形貌的”。^[4]很显然，塞夫和麦丽丝对草原文化的展现融合了自我想象的激情在内。

《天上草原》中异族目光的设置以及过于美化的草原视觉或许和导演的身份、成长经历有着重要的关系。塞夫和麦丽丝的身份都是蒙古族，但都没有在草原上土生土长。塞夫和麦丽丝都出生于知识分子家庭，在呼和浩特长大，分别毕业于内蒙古大学和吉林大学，直到拍片之后才回到草原。这样的家庭气氛和成长经历其实是有点远离草原的。可以说，作为在汉族文化圈中长大的蒙古族人，塞夫和麦丽丝是在重回草原后才焕发出强烈的身份意识的。在某种意义上，这种身份的苏醒和召唤正和虎子的情感变化相对应。虎子对草原、对阿爸也经历了从抗拒到接受的过程。《天上草原》中，一直失语的虎子在夺得赛马冠军之后开口喊出的第一句话是“腾格里”，这一情节的设置不仅象征着虎子对草原文化的认同，同时也展现了创作者对于“腾格里叔叔”的特殊情怀。以草原民族代代尊崇的“腾格里”为名，清楚表明了创作者对于这个年轻人的钟爱，他在嫂子宝日玛的照顾下逐渐长大成人，不仅有着蒙古族汉子的勇敢与真挚，还有着雪日干不曾具备的体贴和细腻。影片对“腾格里”的塑造寄予着蒙古族身份的创作者对于理想族群性格的想象，某种近乎乌托邦的爱恋。

出入两种文化圈的经历让导演的身份有了更多复杂的意味。草原唤醒了血缘意义上的所有想象，在认祖归宗的游子面前，家园神圣得宛若理想的天堂。然而，离开草原的腾格里致残了（导演给了腾格里致残事件一个想象的事由：他在火灾中因救人而被烧伤），他在重回草原之后又悄然离去，美丽的天上草原终究只是一个想象中的美好家园，无法直面现实的残酷。在《天上草原》中，美丽的草原近乎一个封闭的空间，出狱的雪日干在这里可以疗治伤痛，失语的异族孩子在这里可以重获力量，离开这里的腾格里却只能遭受伤痛，影片构筑的“天上草原”远离现代文明的侵扰，恍若传说中的世外桃源。唯一契合现实情境的是影片对于腾格里受伤的设置，可以略微见出创作者对外族世界的些微警惕、对族群文化逐渐残缺的忧伤以及对美好家园的固守。

在城市里长大的塞夫和麦丽丝，在本族观众的眼里也有着与草原本土文化身份的内在区别。内蒙古财经学院的苏林娜和包英格就指出不能认同《天上草原》中虎子上学后因为不会说话遭到欺负以及腾格里被烧伤后不认家人的情节设置，在他们看来，蒙古文化中生死由天的意识让他们能坦然直面残缺。这两位蒙古族学者指出“这些场景在煽情上很奏效，但是与表现民族文化深层含义的构思意图脱节。”^[5]客观地说，这种指责或许有着个体差异以及草原区域文化不同的影响，但不可否认的是，塞夫和麦丽丝作为在汉文化圈成长的蒙古族，在草原上土生土长的本族人看来，他们身上的双重身份既有利于将蒙古族文化推向主流文化圈，但没有生长于斯的体验终究容易导致对本族文化的部分隔膜。尽管这种隔膜，相对于其他异族导演拍摄的蒙古族题材电影来说，或许已经微乎其微。

三、身份坚守与现代性焦虑

相对于《天上草原》，《季风中的马》褪去了笼罩在草原上的理想光芒，但同样饱含深情。这种深情，以影片主人公乌日根对家园的坚守，以其对现代化近乎抗拒的苦痛展现出来。不同于塞夫和麦丽丝在《天上草原》中刻意的景观美化，《季风中的马》表现出了非常冷静的影像风格，没有刻意穿插的民俗（求雨、放生、离开家园告别火神都自然融入叙事之中，并且都简单明了，减少了民俗的仪式化色彩），只有沉稳朴实的叙事，甚或还有一种直面现实的残酷。影片的开头，镜头横移而出的是一片苍茫的灰黄，伴随呼啸的风声，塞夫和麦丽丝镜头下优美如油画般的草原在这里几成荒漠，在荒漠中吟唱舞动求雨的乌日根在长镜头的注视下显得孤独而又绝望。

同样，不同于《天上草原》对现代文明的逃避和微妙的警惕，《季风中的马》中的现代化以一种近乎入侵的姿势冲击草原：敲着大鼓的秧歌广告队冲进了英吉德玛家的蒙古包前，震天动地的锣鼓声让英吉德玛仓惶地捂上了耳朵，同样喧闹的还有乌日根进城所看到的酒吧，不过乌日根无法捂住自己的眼睛，他忍痛卖掉的大白马萨日拉正戴着乳罩、被半裸的酒吧女郎骑在背上。曾经带给乌日根荣誉与爱情的大白马被作为无用的道具戏弄，在乌日根或者也是在导演宁才的心中，同样受辱的或许更是脆弱的游牧文明。塞夫和麦丽丝偏爱用各种镜头去突出马奔跑中的美感，用最好的光线，选择最雄壮有力的马匹，展现一个强大而又生机盎然的蒙古文化。但在《季风中的马》中，大白马萨日拉大部分时间都是温顺地甚至有点无精打采地被拴在蒙古包前光秃秃的树桩上，即使是在喧闹的城市酒吧被半裸的酒吧女郎骑在背上，萨日拉仍是温顺无比，远没有塞夫和麦丽丝镜头下的雄姿。唯一一次的大动作，是被秧歌队的鼓声惊得几欲脱缰而去，可紧接着就被铁丝网缠倒在地。影片的最后，被乌日根放生 的大白马也并没有获得如大家所愿的自由，而是孤独地缓缓独自在柏油大道上。曾经获得六次赛马冠军的大白马萨日拉再也无法重现昔日奔跑的辉煌，因为，在它的世界里，已经没有足够的草原让它飞奔。

影片第一次尖锐地表现了古老族群文化与现代文明甚至国家体制的冲突，这样的冲突通过影像的展现甚至有着超出创作者意料之外的尖锐，城市的杂乱无章，突兀而出的锣鼓广告更像是一种对草原的反客为主，摇晃镜头下的乌日根在安装铁丝网的民工群殴中显得渺小而又委屈。应该说，影片的尖锐或许和宁才作为普通蒙古族人的情感体验有关。宁才是土生土长的蒙古族人，在1983年进入上海戏剧学院学习以前，一直生活在内蒙科尔沁草原上，对普通牧民生活有着更为切身的关注。成长于汉文化圈的塞夫和麦丽丝重回草原拍片后有一个蒙古族身份苏醒和重构的过程，这种苏醒和重构在某种程度上正是通过对民族英雄的影像重现来得以完成。这或许也可以解释塞夫和麦丽丝在拍了4部非常有影响的马背英雄影片之后转向了日常化的牧民生活的内在原因，在通过追寻英雄记忆完成身份的

认和强化后，塞夫和麦丽丝将目光投向现实的牧民生活正是身份意识日益自然化的结果。对于宁才来说，蒙古族身份根本不需要确认和召唤，这种意识从一开始就清晰地在他的血液中跃动，汉文化圈的教育经历不过是让他的身份意识更为强化而已。他的立足点是在失落的牧民这边，情感的投入让他很难选择客观。

尽管在影片的最后，穿惯蒙古袍的乌日根换上了城市中常见的服饰缓缓走在去往城市的宽阔大道上，但在镜头的注视下，牛车边换过服饰后的乌日根显得不伦不类，更象是一种对现代文明的嘲弄。在现代文明中成长起来的研究者或许很难理解宁才的苦心，在中国电影家协会主持的《季风中的马》观摩研讨会上，就有几位研究者就影片中对现代文明的抵触表现出了较大的不认同。对此，同为蒙古族的影片主演娜仁花的解释是，只想把自己的感受传递给观众，没想说哪个对哪个错。但这种感受，通过影像表达，却清晰地显露出了蒙古族身份的创作者强烈的主观判断，呈现了游牧文明在现代商业文明冲击下的苦痛与无奈，某种不言自明的警惕和委屈。

四、身份重构与现实生长点

没有《天上草原》中完美光线映衬出的美丽草原，也没有《季风中的马》中的挣扎与苦痛，《长调》安静得如同纪录，导演并没有刻意选择一处完美的草原作为背景，也没有设置强烈的情节冲突，而是平静地展露了一次回归之旅，并由此直接裸露出内蒙的另一种真实：另一处近乎沙漠的地理真实。

不同于《天上草原》、《季风中的马》对“马”的强调，哈斯朝鲁在《长调》中以“骆驼”作为蒙古族文化的另一种表征。“马”虽然也被作为游牧文明的表征出现，但没有作为表现重点。其其格的丈夫为了要让一匹想家的马回归草原，决定动用积蓄将马买下来，却在这期间因为车祸意外去世。影片只是用画外音旁白交代其其格完成了丈夫的遗愿，把马买下来送回了草原，“马”就再也没有在影片中出现，取而代之的是“骆驼”。如果说“马”代表了蒙古族征战天下的热血奔腾，那么，稳重沉默的“骆驼”则表征了蒙古族人身上沉默内敛的一面。

如《季风中的马》一样，《长调》也有现代商业文明与游牧文明的对立。在其其格的回归之旅中，影片多声部地插入了草原文明的日渐远离：卖骆驼肉的小店，现代流行歌舞的盛行，卡车司机的恶搞长调，即便是回到家乡，也会碰到好奇的外国旅行者寻找传说中的成吉思汗，还有只会唱“嘻唰唰”的蒙古族小姑娘。同质化的现代文明已经开始抹除传统文明的痕迹，影片中其其格丈夫的死去，就是现代性的象征之一汽车所制造的。但是，不同于《季风中的马》中乌日根反复强调的“鱼是鱼，马是马”的苦痛，《长调》中导演哈斯朝鲁的处理相当温和，即使有苦痛，也开始用微笑来面对。其其格在卡车司机恶搞她视之为生命的长调时也只是叫“停车”，没有怒斥。在路途的旅店中，听窗外广场上草原

流行歌手夸张走调的歌声,其其格只是安静地把窗户关上,即便是面对那个唱着“嘻唰唰”的蒙古族小姑娘,其其格也仍然在微笑,不宣判,也不指责。如果说《季风中的马》突出的是游牧文明在现代商业文明冲击下的苦痛与无助,甚至有某种不言自明的警惕与委屈,那么,《长调》中,就多了一份理解和宽容。即便是视为生命的长调被卡车司机恶搞的时候,其其格也只有不能忍受的愤怒,却没有形之于色的鄙视。这种姿态,让影片少了《季风中的马》过于突出的锐利,多了直面未来寻求发展的主动。《季风中的马》中的乌日根还只是苦痛而又无可奈何的选择,哈斯朝鲁却在《长调》中注入了更多希望的色彩,就像他在影片中独创出用管弦乐给长调伴奏的场面一样,任何人都都不可能永远活在古老的传统中,民族要发展,民族文化更要吸收其他的新鲜血液。被称为新锐导演同时还有着蒙古族身份的哈斯朝鲁对游牧文明同样有着深切的眷恋,只是在保留这种眷恋的同时,他已经能以更宽容的心态去面对未来,一种积极的建构姿态。这可能和哈斯朝鲁更多接触汉文化圈的文明有关系。1966年出生的哈斯朝鲁是内蒙古鄂尔多斯市人,1989年毕业于内蒙古大学汉语言文学系,接受了较为系统的汉文化教育,他意识到并接受了历史发展的必然:一个古老的文明必须要吸收新鲜血液才能继续发展,当然,在另一方面,或许也意味着成长于城市的哈斯朝鲁对于牧民的苦痛没有如宁才那样感同身受。哈斯朝鲁甚至以更为宽容的心态对待一直在少数民族题材影片被视为禁忌的“奇观”,《长调》中其其格在回归草原的途中被邀请去参加蒙古族的婚礼,有着和塞夫在《天上草原》中一样有意的民俗和风光展览。哈斯朝鲁坦言,他这种做的意图本来就是为了展览,为了让更多的人了解蒙古族民俗。^[6]这样坦然的心态,一方面来源自己对本族题材影片的发言权的自信,另一方面,还应该来自哈斯朝鲁个体性的身份意识。哈斯朝鲁的创作阵地并不限于草原,当笔者问及他有没有考虑过以后拍其他民族的电影时,他的回答是:“我不会给自己设命题。什么东西触动了我、感动了我,我就会去拍。都是中国人,都是大中华民族,作为导演,没有必要过分纠缠自我民族的东西,做那种狭隘的

民族主义。”^[6]相对于塞夫、麦丽丝尤其是宁才对于自我族群身份的强调,哈斯朝鲁对于自己的族群身份相对弱化,这可能也是他为什么能以更为开放的心态来对待现代化冲击的原因所在。哈斯朝鲁坦言对自己的身份有一个逐渐成熟和清醒的过程,相对于最开始拍的《珠拉的故事》(2000),哈斯朝鲁认为《长调》中自己对蒙古族身份的认识要更为清醒。可以说,哈斯朝鲁的身份意识也有一个苏醒的过程,在汉文化圈长大的塞夫和麦丽丝是在重归草原的过程中通过影像寻根,哈斯朝鲁则是在城市长大,在一个蒙汉混杂的文化圈长大,他不需要影像寻根,但需要时间苏醒。

上述对三部蒙古族影片《天上草原》、《季风中的马》、《长调》的对比分析表明,本族导演往往都表现出了一种对于本族文化传承的天然担当,体现出对本族文化的强烈认同。但作为一个群体,少数民族导演的创作仍然显示出个体的差异性,这种差异,既来自于渗透、移植、杂糅、互补的文化互动,又受制于导演生活和经历的多元背景。个体差异的凸显,是少数民族题材电影的生命力所在。少数民族内部的差异性,更是差异化的深层动力。蒙古族内部的多元影像叙事,正是少数民族题材电影趋向成熟的重要表现。

参考文献:

- [1] 赵宁宇. 草原上的歌者[J]. 当代电影, 2002(4).
- [2] 李爱平, 宁才. 我的阵地是草原[N]. 内蒙古晨报, 2006-06-01.
- [3] 陈旧. 用“失声”表现蒙古,《长调》导演再拍失落电影[EB/OL]. 新浪娱乐, <http://ent.sina.com.cn/m/c/2007-04-23/11071529553.html>, 2007-04-23.
- [4] 由姗姗. 天上草原, 春暖花开——电影《天上草原》导演塞夫访谈[N]. 新快报, 2002-11-10.
- [5] 苏林娜, 包英格. 浅论《天上草原》的文化内涵[J]. 内蒙古财经学院学报: 社会科学版, 2005(4).
- [6] 邹华芬. 我不害怕窥视——哈斯朝鲁访谈[J]. 电影艺术, 2009(2).

(责任编辑: 粟世来)

Identity Construction in Cultural Interaction: a Case Study of Three Mongolian Films

ZOU Hua-fen

(College of Liberal Arts, Southwest University for Nationalities, Chengdu, Sichuan 610041, China)

Abstract: In the new century, the Mongolian films directed by Mongolian directors reflect a strong nationality identity consciousness, which covers the profound understanding of Mongolian culture and the helplessness, misery and melancholy confronted with the challenge of globalization. The identity consciousness of Mongolian directors differs individually, which originates from infiltration, transplant, mixture and complementary cultural interaction, as well as the life experience and diversified backgrounds of the directors. The diversity is the vitality of films concerned with nationality themes. The multiplicity of perspectives in Mongolian films is a major reflection of the maturity of ethnic films.

Key words: identity consciousness; film narrative; cultural interaction