

主持人语：2017年春节期间，《探索与争鸣》杂志发表的关于乡愁的几十篇教授文章在学术界引起了比较大的反响。尽管城市化在中国如火如荼地开展已经有许多年，城市生活也日渐成为人们主要的生活空间，但是在一个曾经以乡村为主的中国社会中，直到今天，传统的伦理和价值观念依然支配着许多中国人的思想和行动。正是在这样的背景下，重新思考家乡的意义不仅没有失去意义，反而变得越来越重要。

这次所组的几篇文章也都和乡村有关。孟君教授的文章探讨了电影这种现代性的影像如何进入作为政治组织的乡村世界。张媛的文章回应了许多人迫切希望得到的答案，家乡的意义到底是什么？大众传媒在这一意义的构建过程中扮演了何种角色？马克秀的文章通过田野考察深入观察了互联网的发展是如何改变传统乡村的经济、文化和政治结构。张珊珊的文章讨论了互联网+与西部城乡产业发展的关系。期待这几篇关于“农村”的文章能引起读者和学界的关注。

——主持人：曾一果

作为政治组织的农村 ——中国当代乡村电影的一种空间建构

孟 君

摘 要：中国电影是中国现代化和城市化历史进程的产物，城市电影和乡村电影中城市空间和乡村空间是表现中国城市化进程的两个切面。中国当代乡村电影中显著的两种乡村空间形态是作为政治组织的“农村”和作为自然村社的“乡土”。文章以20世纪80年代以来的中国乡村电影为考察对象，分析其间关于“农村”的空间建构。中国当代乡村电影的农村空间叙事有以乡村生活的剧烈变化为叙事对象、“观念先行”的叙事主题、写实主义的叙事风格三大特征，并由此建构出四大空间类别。“农村”的建构和确立标志着现代性进入并作用于乡村，伴随着“农村”在乡村逐步取得主导性地位，现代化进程在中国社会产生了两种结果：城市的兴起和乡土的衰败。

关键词：城市化背景；农村；乡村电影；空间建构

作者简介：孟君，女，教授，博士，博士生导师。（华中师范大学 新闻传播学院，湖北 武汉，430079）

中图分类号：J905

文献标识码：A

文章编号：1008-6552（2017）04-0023-07

与乡村相比，中国电影中的城市是一个更早出现且意蕴丰富的空间范畴。自标志着中国电影诞生的《定军山》（1905）开始，中国电影便在上海这个大都市发展起来，与促使电影诞生的全球现代化进程一致，中国电影也是中国现代化和城市化历史进程的产物。中国社会的城市化在整体上决定了中国电影的走向，包括电影产业、电影创作、电影内容等方面，其中，电影中的城市和乡村空间是电影虚构和社会现实的相互映照，鲜明地呈现了近代以来中国的城市化进程。

从《阎瑞生》（1921）为代表的社会片到近年成为重要类型的青春片和喜剧片，电影中的城市空间准确地反映了中国城市滥觞、兴盛、波折和复兴的绵长曲折历史及其导致的种种社会问题，城市化背景决定着城市电影题材和人物的基本逻辑，城市电影（包括小城镇电影）是中国城市化进程在电影中

得以表现的一个较为直接的层面。与此同时,中国的城市化进程影响着乡村的兴衰,乡村发展史呈现出与城市微妙对应的发展轨迹,乡村中的农村形态与城市变迁正相对应,乡村中的乡土形态与城市变迁逆向对应,因而乡村电影中乡村空间的变化是间接表现中国城市化进程的另一个切面。

在中国电影中,乡村空间最为显著的形态是作为政治组织的农村和作为自然村社的乡土,中国电影史的发展也契合乡村的社会现实展现了这样一个农村取代乡土的过程,也是城市化和现代化趋势逐步主导乡村社会的过程。农村伴随着中国现代化的历史进程而出现,是具有现代性特质的一种乡村形态,与城市同时兴起。农村不是古旧的,它是近代以来中国社会运动和政治运动的产物,是中国乡村社会变迁的结果。自近代以来,中国政治革命实践作用于乡村,便出现了作为政治组织的农村,并逐渐取代自然村社的乡土成为中国乡村的主要形态。

在《采茶女》(1924)、《早生贵子》(1925)、《恋爱与义务》(1931)、《桃花泣血记》(1931)、《人道》(1932)、《小玩意》(1933)等早期以乡村为重要或主要叙事空间的电影文本中,书写的仍是“乡土中国”的景象,此时电影叙事中蕴涵的某些社会批判成为此后农村书写的前奏。从1933年开始,中国电影在左翼电影运动的影响下产生了以《狂流》(1933)和《春蚕》(1933)为代表的大量以乡村为完整叙事空间的乡村电影,由于意识形态因素的进入,1933—1949年乡村电影中的乡土空间逐渐转变为具有政治意味的农村空间。

新中国建立后的“十七年”期间,农村电影始于1949年的《农家乐》(1950)、《白毛女》(1951)、《陕北牧歌》(1951)、《翠岗红旗》(1951)、《丰收》(1953)、《土地》(1954)、《凤凰之歌》(1957)、《洞箫横吹》(1957)、《花好月圆》(1958)、《五朵金花》(1959)、《我们村里的年轻人》(1959)、《枯木逢春》(1961)、《暴风骤雨》(1961)、《李双双》(1962)等电影,它们进一步强化了农村的意识形态特征,并上升至阿尔都塞所说的意识形态国家机器层面。新中国成立后出台的各种电影政策“代表了新中国的主流意识形态,实际上,正是主流意识形态才创造了新中国电影”^[1],并影响了电影的创作、生产和接受整个过程。到“文革”时期,意识形态的影响达到前所未有的程度,政治因素甚至直接规定了叙事的范式,使得电影的创作变得僵化,造成了除“样板戏电影”和“三战”电影以外的电影真空。

由此可见,从20世纪20年代初中国长故事片创作的开端到“文革”结束,“农村”在中国电影中形成了一个从发生、发展到高峰的清晰脉络。和古老的乡土形态不同,电影中的农村不是原生的自然空间,而是一个具有浓厚意识形态意味的想象共同体,它负载了意识形态的诸多社会功能。法国哲学家保罗·利科尔认为,意识形态能“提供有关现实的景观,试图把社会秩序当成‘自然’之物加以接受。它的功能是为某些特定的社会群体的利益进行辩解,社会通过意识形态围绕着一套特定的价值、信仰和传统及其成员进行整合,一句话,是规划、控制社会的方式。”^[2]农村电影发挥意识形态功能采取的路径正是致力于在电影中“提供有关现实的景观”,将“社会秩序”融入乡村生活,并力图让观众将其“当成‘自然’之物加以接受”。

于是,在意识形态的作用下,电影中的乡村逐渐演变成为政治组织的农村,同时使农村电影形成了独特的叙事特征。中国当代乡村电影的农村叙事通常具有以下三个明显的叙事特征:一是电影文本的叙事对象是乡村中发生的剧烈变化,文本对此做出肯定或否定的两极评价;二是叙事主题“观念先行”,叙事过程重点展现上述变化是意识形态观念作用的结果;三是叙事方式采取写实主义的叙事风格。

以上述叙事特征为标准,在上世纪80年代以来的中国乡村电影中可以梳理出一条清晰的“农村”书写脉络,包括数十部农村电影。农村电影延续了“农村”叙事的基本特征,但又随着新时期以来乡村社会的变化发生了衍化。本文将以上述文本为考察对象,分析其间关于“农村”空间叙事的不同样

态。中国当代乡村电影的农村叙事空间大体上形成了政治意识形态的主导空间、主流意识形态的多元空间、民族意识形态的话语空间和性别意识形态的女性空间四大类别，这些不同类型的空间共同建构出中国当代乡村电影中作为政治组织的“农村”。

一、政治意识形态的主导空间

在当代农村电影中，最具意识形态色彩的一类电影是直接书写各种政治意识形态对乡村社会的影响及其产生的积极后果。这一书写范式可以追溯到20世纪30年代“左翼电影运动”的社会批判传统，并在1949年以后发展成为主导性的电影创作范式。1950年初，新中国第一任电影局局长袁牧之提出电影创作者应遵循“革命现实主义”的创作方法，而所谓“革命现实主义”的创作方法，是指“以革命的进步的观点反映新中国成立后的社会现实以及中国共产党领导下的革命战争”^{[1](47)}。“革命现实主义”的创作方法是政治意识形态和电影艺术在创作观念上的结合，由此产生了“十七年”和“文革”期间直接表现政治意识形态的一大批农村电影。由于农村问题是中国政治革命的主要问题，于是“农村题材电影”在此时兴盛并成型。新时期以后，这一创作方法虽因政治意识形态和电影艺术的松绑以及电影观念的开放而不再具有主导性，但在当代乡村电影中还是形成了一条不可忽视的电影支脉。从徐苏灵的《月亮湾的笑声》（1981）、赵焕章的《咱们的牛百岁》（1983）和《咱们的退伍兵》（1985）、张辉的《不该发生的故事》（1983）、郭阳庭的《六斤县长》（1983）、王兴东和雷献禾的《留村察看》（1994）、陆建华和于中效的《莫忘那段情》（1994）、张惠中的《男妇女主任》（1998）、成科的《竞选村长》（1998）、王好为的《能人于四》（1999）、萧锋的《这山更比那山高》（1999）、杜云萍的《荔枝红了》（2002）、郑克洪的《沉默的远山》（2005）、王坪的《村支书郑九万》（2006）、吕乐的《山乡书记》（2006）到彭健的《女村官》（2013），当代乡村电影中政治意识形态的影响脉络清晰可见。

在发生学的意义上，作为政治组织的农村几乎是同时在社会现实中和在文学、电影、音乐等艺术作品中建构出来的。从30年代至新时期，农村社会的发展史与农村电影的发展史相互映照，“农村”便成为受政治意识形态主导的一种乡村电影空间。在上述新时期以来的电影文本中，农村依然延续了这一空间叙事传统，其叙事主题都是当代农村中的政治问题及观念变迁。譬如，《月亮湾的笑声》是通过肯定月亮湾“走资本主义道路的”农民江冒富来对林彪“国富民穷”论进行批判；《咱们的牛百岁》用胶东半岛生产大队党支部委员牛百岁带领5个后进农民成立作业组的故事来树立优秀共产党员形象和宣传生产承包责任制；《咱们的退伍兵》讲述了退伍军人二虎带领乡亲们勤劳致富的故事；《不该发生的故事》批判了东北山村明月沟共产党员梁财和李发春因党风不正造成党群关系裂痕；《六斤县长》讲述了陕西商洛山区县长牛立春带领农民发家致富的故事；《留村察看》中受到处分罢官的县长简正因踏实肯干的工作作风重新得到哑巴村农民拥护；《莫忘那段情》以共产党员爱娟揭发父亲冯怀恩接受贿赂的故事书写反腐败主题，政治理性战胜了人伦亲情；《男妇女主任》描写了成功开展农村妇女工作的兰河峪村农民刘一本；《竞选村长》正面表现了农村民主选举村长的故事；《能人于四》塑造了柴禾沟村村民于四勤劳致富的农民形象；《这山更比那山高》通过农村妇女主任伍明秀、党支书梁志贵与个体经营者李冬生之间的冲突表现农村党委发展经济的决心和精神；《荔枝红了》讲述广东荔乡老支书田老根和接班人唐荔红带领农民发展农村经济的故事；《女村官》同样讲述了山湾村村委书记娟子自我牺牲带领农民发家致富的故事；《沉默的远山》、《村支书郑九万》和《山乡书记》则直接取材于湖北省宣恩县乡民政办主任周国知、浙江省永嘉县村党支部书记郑九万和湖北建始县镇党委书记刘银昌等党员干部的真实事迹。

从上述电影的叙事主题可见，党组织工作和经济发展是当代农村电影政治意识形态作用下的两大

主题,与之相应,农村是致力于表现党组织工作和经济发展两大主题的叙事空间。“观念先行”是农村电影的一种叙事传统,电影主题成为压倒性的叙事要素,正如有学者所说,在此类电影中,“电影创作人员的作用是相对有限的,因为意识形态在摆布着他们,意识形态在真正操纵着电影创作。”^{[1](13)}在这一前提下,此类电影建构的农村空间便具有鲜明的特质,即政治和经济视角下的农村社会生活的写实空间。于是,农村空间成为党组织和优秀党员领导下的政治经济组织的社会图景,政治意识形态充盈了叙事空间,乡土人伦、个人情感和人性描写则相形弱化。由此带来的困扰便是,这一类型的电影因说教意味浓厚造成观众流失,在新时期以来日益发展成熟的电影产业中失去市场,从而逐渐失去文化影响力。

二、主流意识形态的多元空间

和政治意识形态的主导性书写相比,当代农村电影通过法律、教育、环保等其他意识形态的作用建构出一个既符合主流意识形态、又去单一化的农村空间。从20世纪90年代以来,这一类型的电影也形成了一个较为稳定的序列,包括张艺谋的《秋菊打官司》(1992)、何群的《凤凰琴》(1994)、范元的《吴二哥请神》(1995)与《被告三杠爷》(1997)、周友朝的《一棵树》(1996)、张艺谋的《一个都不能少》(1999)、韩志君的《美丽的白银那》(2002)、杨亚洲的《美丽的大脚》(2003)、黄宏的《二十五个孩子一个爹》(2003)、方刚亮的《上学路上》(2004)、刘杰的《马背上的法庭》(2006)、戚健的《天狗》(2006)、刘君一的《留守孩子》(2006)、张扬的《叶落归根》(2006)等电影文本。

与政治意识形态主导的叙事空间的单一说教不同,上述电影文本的叙事空间用多元、间接的叙事方式展现法律、教育、环保等主流意识形态对农村社会生活的影响,其差异表现为:在书写主流意识形态影响的同时,这类电影也部分恢复了乡村电影书写人伦、宗法、自然问题的乡土传统。譬如,《秋菊打官司》讲述了村妇秋菊依靠法律执著维护自己的权益,同时也突显了“一根筋”的农民性格;《凤凰琴》歌颂了张英子等乡村民办教师对教育事业无私奉献的精神,同时民办教师谦让转正名额表现了人性的复杂和美好;《被告三杠爷》通过堆堆坪村支部书记山杠爷管理乡村却触犯法律的故事,表现了传统乡村的宗法制度和现代农村的司法制度之间的冲突;《吴二哥请神》中的望鱼村村长吴二哥请庙商王金良回村帮助村民致富却被抛弃,由此批判一些村民因金钱的诱惑而道德沦丧;《一棵树》在西北地区农民朱珠和王旺植树治沙的故事之外,还讲述了他们动人的爱情;《一个都不能少》通过少女魏敏芝尽职尽责担任代课教师反映中国乡村教育现状,同时也表现了秋菊式“一根筋”的农民性格;《美丽的白银那》既上演了东北渔村白银那村民马老五见利忘义之后悔改认错的农村生活剧,也描摹了充满诗情画意的渔村风光;《美丽的大脚》描写乡村教师张美丽努力挽留城市志愿者,也呈现出她热情、真诚、有情义、有尊严的多重性格;《二十五个孩子一个爹》中孤儿出身的农民赵光脱贫致富后反哺社会收养一群孤儿,同时也通过他的爱情故事表现了农村青年丰富而生动的日常生活;《上学路上》描写了宁夏乡村女孩王燕筹措学费以免失学的故事,同时也通过辍学出嫁的三花表现农村女性艰难的现实处境;《马背上的法庭》讲述了宁夏回族自治区冯法官、阿洛、杨阿姨三位法官深入山区办案的故事,同时也表现了乡村社会准则和现代法律规约之间的矛盾;《天狗》讲述了泮源村护林员李天狗枪杀恶霸守护山林的血性故事,这个故事也陷入了情理正义和法律准则之间的悖论;《留守孩子》关注留守儿童王小福和小伙伴缺少父母关爱的生活,并将留守儿童这个新的农村群体作为社会问题提出来;《叶落归根》描述了农民工老赵护送工友刘全有回乡安葬的艰险之旅,肯定了乡土社会的人伦情义和传统风俗。

上述电影文本的叙事主题涵盖了现代法律、乡村教育、经济建设、留守儿童等当下农村社会的诸多新问题。作为革命现实主义和社会主义现实主义创作方法的延续,它们仍然承继了其核心观念,即“不主张再现生活本身,不主张生活的逼真性,而主张那种与表现和肯定生活的主要规律性密切相关的

积极的再现”^[3]。在这些电影中，农村依然是一种主流意识形态观照下的叙事空间，空间叙事突出了主流意识形态对上述社会问题的解释，属于“与表现和肯定生活的主要规律性密切相关的积极的再现”。但是值得注意的是，此类空间的性质不像政治意识形态主导的空间那样仅具有单一的说教功能，在主流意识形态的阐释之外，农村叙事空间还注重表现农民的独特性格、宗法制在现代文明中的力量、发展经济过程中农村社会的道德问题、农村青年的文化生活、农村社会的人伦情怀，因而其空间叙事变得丰富而多元。

三、民族意识形态的话语空间

少数民族题材电影是中国当代农村电影中具有鲜明特色的一类电影，它们着力诠释国家民族政策，表现“民族大团结”背景下的少数民族生活。关于少数民族题材电影与政治意识形态之间的纷争，最早缘于1950年东北电影制片厂摄制的电影《内蒙春光》。1950年5月7日文化部召开座谈会，认为《内蒙春光》违反了民族政策，违反了统一战线的基本精神，提出了五条重大修改意见。这次座谈会会对少数民族题材电影影响深远，政府关于《内蒙春光》的修改意见导致以后的少数民族题材的影片“尽量避开对政治斗争的描写，转而大量展示少数民族的爱情、服饰、歌舞场面以及少数民族居住地区优美的自然风光，”^{[1](107)}因为这样做既有利于各民族的安定和团结，更有利于国家的统一。

自此，少数民族题材电影的创作便形成上述叙事模式，《五朵金花》《刘三姐》《冰山上的来客》《山间铃响马帮来》《边寨烽火》《阿诗玛》《阿娜尔罕》《农奴》等“十七年”少数民族题材电影都是按照这种民族意识形态主导的叙事模式拍摄的。新时期以来，少数民族题材电影的主题逐渐变得多元化，出现了如田壮壮的《盗马贼》（1986）、张暖忻的《青春祭》（1990）、冯小宁的《红河谷》（1996）、塞夫和麦丽丝的《天上草原》（2002）、章家瑞的《诺玛的十七岁》（2003）和《花腰新娘》（2005）、王全安的《图雅的婚事》（2006）、让·雅克·阿诺的《狼图腾》（2015）等关于宗教、知青、战争、自然、婚俗等主题的少数民族电影，它们表现少数民族多元而丰富的真实社会生态，尤其是在民族政治话语之外表现了更具普适性的电影主题。与此同时，新时期以来的少数民族题材电影中也有部分文本仍然延续了民族意识形态主导的叙事模式，塞夫和麦丽丝的《骑士风云》（1990）、《东归英雄传》（1993）和《悲情布鲁克》（1995）、冯小宁的《红河谷》（1996）、宁才的《季风中的马》（2003）、李晨声和董玲的《库尔班大叔上北京》（2003）、高峰的《美丽家园》（2005）、金丽妮和谢尔扎提的《吐鲁番情歌》（2006）、苏磊的《望山》（2007）、俞钟的《香巴拉信使》（2007）、戴玮的《西藏往事》（2009）等都属于这一类型的电影，其间的民族意识形态话语较新时期以前更为丰富。

《骑士风云》和《东归英雄传》分别讲述了新疆土尔扈特蒙古部王爷与政府联合起义迎接解放军进疆的故事，以及土尔扈特部勇士最后一次伟大迁徙的历史故事，表现了中华民族的伟大凝聚力；《悲情布鲁克》讲述了布鲁克草原骑士为保卫家园和日本侵略者以及封建王爷誓死抗争的英勇故事；《红河谷》描写西藏人民与英国侵略军展开的战争，讴歌了藏族人民誓死维护祖国统一和民族尊严的爱国精神和民族精神；《季风中的马》通过内蒙古草原牧民乌日根一家因草原沙化被迫迁居城市的故事，表达了现代文明和自然生态的双重威胁下游牧文明遭遇的困境；《库尔班大叔上北京》讲述了新疆和平解放让于田县农民库尔班挣脱了被奴役的生活，上北京受到毛主席接见的故事；《美丽家园》中新疆哈萨克族青年阿曼泰面临对传统牧民生活和现代城市生活的两难选择，以此表现了传统游牧文化对牧民的重要意义；《吐鲁番情歌》用轻喜剧的形式讲述了新疆吐鲁番退休老村长哈利克一家的儿女姻缘，表现了当代新疆农村充满喜剧色彩的日常生活；《望山》通过新疆北部山区农民毛玉胜误杀国家一级保护动物北山羊的故事，表现当地民风民俗和现代法律意识之间的冲突；《香巴拉信使》以四川凉山彝族自治州

木里藏族自治县邮递员王顺友为原型，塑造了为完成邮递使命历尽艰难的王大河这一山区邮递员形象；《西藏往事》讲述了抗日战争时期藏族女性雍措与美国飞虎队士兵罗伯特的传奇爱情，在影片中西藏是原始淳朴的雪域圣地。

上述电影文本的叙事空间具有鲜明的意识形态特征，主要包括两个方面：一是通过宏阔的边疆图景和淳朴的原始风貌表现少数民族与外族的冲突战争或当下面临的种种社会问题，来验证民族团结和民族治理的必要性；二是通过蒙古部王爷、布鲁克草原骑士、乡村邮递员等正面人物的塑造表现民族解放、民族团结、民族奉献等不同的意识形态主题。就后者而言，正面人物尤其是英雄人物的书写方式符合“革命现实主义”和“社会主义现实主义”的创作方法，“革命现实主义”多采用写实的方法，而“社会主义现实主义”塑造英雄人物常采用隐喻的方法。正如前苏联电影理论家多宾所说：“在对革命题材的处理渐趋成熟的最初阶段，隐喻起着巨大的作用，当时艺术家仿佛是从某个又高又远的点来描绘革命形象、社会斗争形象似的。形象任务的宏伟规模给隐喻提供了存在的权利。”^[4]上述少数民族题材电影文本的叙事既有陌生化的浪漫也重视近距离的写实，其浪漫又写实的特点形成了当代少数民族题材电影独特的空间叙事风格。

四、性别意识形态的女性空间

当代农村电影中还有一类以女性为主要书写对象、描写农村女性生活的电影。与寻求女性自觉的“性别政治”的女性主义诉求相反，这些电影都是政治、经济、伦理等男性秩序下的关于“政治性别”的女性书写。在既有的社会事实中，男性秩序是已取得合法性的“天然”存在，因为“男性秩序的力量体现在它无需为自己辩解这一事实上：男性中心观念被当成中性的东西让大家接受下来，无需诉诸话语使自己合法化。”^[5]在中国当代农村社会中，男性秩序的主导性地位尤为突出，女性身份便成为由此建构出来的具有性别意识形态意味的“政治性别”，突出阶级差序和消弭两性差别是男性秩序整合当代农村女性的两大重要表征。作为呈现这两大表征的话语方式，农村电影突出了革命、阶级、建设主题在政治性别话语中的压倒性地位，女性空间书写由是表现出强烈的政治性别意味。从赵焕章的《喜盈门》（1981）、张其和李亚林的《被爱情遗忘的角落》（1981）、李俊的《许茂和他的女儿们》（1981）、孙沙的《喜莲》（1996）、于向远的《男婚女嫁》（1996）、孙沙的《红月亮》（1996）、于杰的《媳妇你当家》（1998）、孙沙的《巧凤》（2001）、乌兰塔娜的《暖春》（2003）、李杨的《盲山》（2007）到王全安的《白鹿原》（2012），当代农村电影形成了关于“农村妇女”这一具有鲜明政治性别色彩的女性客体化书写。

“农村妇女”是中国当代乡村女性有意味的一个称呼，它包含两个层面的含义：“农村”界定了当代中国乡村是突出意识形态主导和政治话语规范的社会空间；“妇女”强调了中国女性这一社会性别从事社会生产和自然生育的功能。因此，“农村妇女”是从意识形态角度对具有社会生产功能的女性的命名，其政治、生产、伦理等社会功能取代了自然、美好、优雅等女性特质，在当代农村电影中有一系列这样的“农村妇女”群像。《喜盈门》描写了陷于家庭纠纷的北方农村婆媳妯娌，为新时期农村恢复和重建尊老爱幼、家庭和睦的传统美德提供榜样；《被爱情遗忘的角落》赞美了山村少女荒妹对自由婚姻的追求，以此批判封建买卖婚姻给农村女性造成的悲剧；《许茂和他的女儿们》讲述了政治运动对川西葫芦坝农村女性婚姻的影响，借助许茂女儿们的婚姻对政治运动予以针砭；《喜莲》的女主人公是泼辣能干的河西村妇女喜莲，影片塑造了喜莲这一勤劳致富的农村女性形象；《男婚女嫁》是一出北方农村干部筹办集体婚礼过程中闹出笑话的轻喜剧；《红月亮》中农村少女豆豆遭到工厂主土改强暴，家人和村民却因利益阻止她状告，电影批判了改革开放后金钱至上的现代性痼疾造成农村传统伦理道德的下降；《媳妇你当家》里浙江云溪乡妇女刘翠巧带领村民科技致富，树立了一个懂科学、有见识、有全局

观念的当代农村妇女典型形象；《巧凤》里西岭村党支部书记巧凤带领村民成立“养殖联合体”，树立了一个优秀农村党员的形象；《暖春》中宝柱爹虽遭儿媳反对但坚持领养孤儿小花，小花大学毕业后回家乡当乡村教师，影片通过这一超越血缘的故事赞美了善良淳朴和反哺恩情的传统乡村伦理；《白鹿原》通过时代变迁与政治运动反思民族历史文化，陕西关中平原白鹿村田小娥的性别角色反映了宗法家族制度及儒家伦理道德的坚守与颓败。

在上述电影文本中，女性处于观念变迁和政治主导的社会空间中，“农村”的空间属性决定了当代农村女性的社会性别特性，因此这类电影中的女性形象必然承载了树立政治榜样、领导经济生产、重建传统美德等意识形态功能。与在此缺席的淳朴美好、自然精灵般的乡土女性形象相映照，强调社会生产功能的“农村妇女”成为当代农村电影中由叙事空间的意识形态特质主导的一类女性形象。

五、结 语

20世纪80年代以来的中国乡村电影中的农村空间形成了政治意识形态的主导空间、主流意识形态的多元空间、民族意识形态的话语空间和性别意识形态的女性空间四大空间类型，其中的农村空间叙事也形成了颇为稳定的叙事特性，即以既定主题为中心书写由不同意识形态作用下的乡村政治组织。这种叙事方式显然不是以个人的视角，而是以某种集体的或者程序化的方式形成的。福柯在《话语的秩序》一文中曾如此描述：“在每个社会，话语的制造是同时受一定数量程序的控制、选择、组织和重新分配的，这些程序的作用在于消除话语的力量和危险，控制其偶发事件，避开其沉重而可怕物质性。”^①无疑，农村电影体现了“农村观念”的制造过程，制造程序以农村电影特有的叙事模式出现，经过“控制、选择、组织和重新分配”，形成了“农村观念”的话语秩序。

在方法层面，“农村观念”主要是以写实的方法予以呈现。农村叙事中的写实是“观念”和“话语”前提下的写实，因而是一种带有一定主观性的写实。也就是说，它“并不是简单地记录被反映的对象，并不是复制现实的种种形态，更不是对这些形态进行照相”，它是各种意识形态主导下进行的写实。

总体而言，当代乡村电影叙事既有“十七年”和“文革”时期传承下来的农村书写传统，同时也在农村之外接续起来的早期乡村电影关于乡土的书写传统。因此，这一时期的乡村电影叙事丰富多元，本文对其中的农村书写进行了分析，发现农村空间叙事本身也是颇为丰富的，作为“想象共同体”的农村空间是由政治意识形态、主流意识形态、民族意识形态和性别意识形态主导的多种形式的农村，它们共同建构出中国当代乡村电影中作为政治组织的“农村”。通过本文分析可见，“农村”的建构和确立标志着现代性进入并作用于乡村，伴随着“农村”在乡村逐步取得主导性地位，现代化进程在中国社会产生了两种结果：城市的兴起和乡土的衰败。

参考文献：

- [1] 胡菊彬. 新中国电影意识形态史：1949—1976 [M]. 北京：中国电影出版社，1995：1.
- [2] 季广茂. 意识形态 [M]. 桂林：广西师范大学出版社，2005：105.
- [3] [苏] B·日丹. 影片的美学 [M]. 北京：中国电影出版社，1992：403-404.
- [4] [苏] 多宾. 电影艺术诗学 [M]. 北京：中国电影出版社，1984：207-208.
- [5] [法] 皮埃尔·布尔迪厄. 男性统治 [M]. 北京：中国人民大学出版社，2012：8.

[责任编辑：赵晓兰]

^① [法] 米歇尔·福柯：《话语的秩序》，转引自许宝强、袁伟选编：《语言与翻译的政治》，中央编译出版社，2001年，第3页。