

# 视角、情节与结构：新世纪少数民族题材影片地域文化表现策略

唐克龙

**摘要：**新世纪以来的少数民族题材影片多注重表现民族地域文化的生存状况，并往往通过特定的视角、情节、结构等体现。文章揭示，视角除了与地域文化的客观呈现有关外，还能发掘出其他功能。具有连贯性、戏剧性的情节，会使民族地域文化以渗透性的方式随情节一起进入观众意识，给观众留下深刻而持久的印象。而直线式因果结构可使地域文化随结构一起生成、展开，成为结构的有机组成部分和隐含的表达对象；散文式结构能使地域文化凸显为影片的重点要素，使影片表现出某种“类纪录片”风格；至于何种结构对地域文化更有表现力，还取决于具体影片的创作意图、传播动机等相关因素，不能一概而论。

**关键词：**少数民族题材电影；民族地域文化；视角；情节；结构

**作者简介：**唐克龙，男，副教授，博士，硕士生导师。（湖南大学 新闻传播与影视艺术学院，湖南长沙，410082）

**中图分类号：**J992      **文献标识码：**A      **文章编号：**1008-6552（2019）02-0116-08

新世纪以来，随着全球化、现代化进程向生活世界的渗透，少数民族固有的生活方式、人文景观、民俗风情等地域文化也面临着严峻的挑战，新世纪以来的少数民族电影在表现文化冲突方面投入了较多的关注，显示出较大的实绩，对于提醒整个社会关注少数民族地域文化的保留与传承，起到了良好的作用。<sup>①</sup>

少数民族地域文化一般是指特定的少数民族地区历史悠久、特色鲜明、作用恒久的独特文化传统，包括特定地区的生态、民俗、传统、习惯等自然、物质文化形态。而关于“少数民族电影”或“少数民族题材电影”等概念，学界一直存有争议。王志敏提出了三个原则，即“一个根本原则”（文化原则）、“两个保证原则”（作者原则、题材原则），以此来判断一部电影是否可以归类到“少数民族电影”或“少数民族题材电影”中去。本文论及的“少数民族电影”，其编剧、导演或演员并非全为少数民族身份，但从文化、题材方面着眼，均属“少数民族题材”电影。为论述方便，概视为“少数民族题材”电影。<sup>[1]</sup>

新世纪少数民族题材电影在表现文化冲突时必然要涉及地域文化的呈现问题，这种呈现如何才能取得更好的效果？可以从哪些方面优化其表现手段？本文尝试从视角、情节、结构等几个方面，探讨它们在少数民族题材电影中各自的表现和功能，对其可能性和限度进行分析，以更全面、深入地理解少数民族题材影片中地域文化的表达策略。

① 新世纪以来的少数民族题材影片生产总量，迄今未见有完整的统计数据。《中国少数民族电影文化》（乌尔沁著，社会科学文献出版社2019年9月版，443-446页）一书对2000年至2011年的少数民族题材影片数量进行了统计，据该书数据，这12年内，中国一共生产了66部少数民族题材影片，平均每年大概生产5-6部。按照这种算法，那么从2000年到2018年止，中国生产的少数民族题材影片，总数大概在100部左右。这个数量并不算多。少数民族题材影片主题多样，反映少数民族地域文化生存困境的影片，只是其中的一部分，其数量也难以确定。

## 一、视角：呈现客体、挖掘其隐含的“疗救”功能

视角——或者说视点——是每一部影片观照其表现对象的独特眼光和角度。视角无处不在：“视角具有往往不作明言，却又无所不在的普泛性，假如你带着视角意识去读作品，就会感觉到无处没有视角。”<sup>[2]</sup>就电影而言，总是存在着两种视角：基本剪辑角度的物理视角和叙事意义上的视角。<sup>[3]</sup>所谓“带着视角意识”去观察，即是指从叙事视角去读解一部影片，分析其内在视角，认识其表现和功能。

叙述视角有繁复的类型。根据托多罗夫的分类，整体而言，叙述视角可分为三类：全知视角（叙述者>人物）、内视角（叙述者=人物）、外视角（叙述者<人物）。<sup>[4]</sup>全知视角的叙述者总比他的其他人物知道得更多：某个人物的秘密愿望、几个人物的想法、不为人物所感知的事件等。这种视角可以被理解为一种“从后面”的观察方式；内视角的叙述者和人物知道得一样多，如果人物没有找到对事件的解释，则叙述者也无法向读者提供。内视角有时采用第一人称，有时采用第三人称，它是一种（叙述者和人物）“同时”观察的方式；外视角可以看作是对全知视角的反动，在这种视角里，叙述者比作品中的任何一个人物都知道得少，他只能向读者叙述人物的行为和语言，而对内情一无所知，没有进入任何意识，属于一种（叙述者）“从外部”观察的方式。<sup>[4] (511)</sup>外视角的特点或优点是富有戏剧性和悬念，有利于调动读者进行再创造，但不利于全面刻画人物形象。相对于全知视角，内视角和外视角都是“限知视角”。

少数民族影片具有独特的自然生存环境、民俗风情和历史文化遗产特征，对观影者而言，这都足以引起新奇性、震惊性体验。影片采用什么样的视角让观众去观看、去感受、体验到这些独特的民族地域文化，将直接影响到传播效果。

就视角而言，电影是一种影像艺术，和文学主要作用于认知性视角不一样，它的视角主要是一种感知性视角，也即它主要作用于观影者的视觉、听觉等感觉器官，从而达到传递信息的目的。透过这种视角获得信息，具有直接、直观、全面的特点，但同时也受制于感觉器官的局限性，比如呆在屋里，若不借助门窗，就不能看到外面的景观。在这种情况下，采用全知视角来进行叙述，可以令少数民族地域文化得到更全面、具体的呈现。实际上，在新世纪以来的少数民族电影中，全知视角也是采用最多的一种叙述视角。

少数民族的地域文化主要包括自然风光、历史人文遗存和民俗风情等。在电影中，通过全知视角，这些文化形态都能得到全面和饶有意味的表达，取得较好的传播效果。比如在电影《嬉玛的十七岁》中，哈尼族层次分明的梯田景观在影片中多次以全景的形式呈现，有时是以长镜头+空镜头、有时是以背景的方式，给观众留下了深刻印象；还有哈尼族的“开秧门”农耕仪式、“掷泥巴”选情人、给受惊吓的人“叫魂”等，都是以类似于全知视角的方式，向观众展示哈尼族的民俗文化；在电影《铓里奏鸣曲》中，地笋苗寨的自然风光、民俗风情和民族文化（歌整）等地域文化样式，也是在全知视角的支配下，或作为背景，或作为前景，一一呈现出来的，对影片的历史、文化增量的生产，起到了很好的作用；在影片《我们的嚜嘎》中，侗族传统民间音乐侗歌的传承是影片着力表达的主题。侗歌的特色，也是在全知视角的引领下，通过黄月娇在学校的教唱、潘依兰的奶奶的演唱、黄正宇跟着潘奶奶学唱等形式得以展示出来；在电影《静静的嘛呢石》中，藏族寺庙的日常生活、传统藏戏的排练、演出等民族文化样式，也是通过全知视角传达给观众，能够较好地让观众熟悉藏族地域文化的特色；还有电影《尔玛的婚礼》中，理县羌族地区浓郁的民族文化风情和民俗（如婚礼），也是通过镜头的转

换,通过尔玛所在的民俗园的表演,在全知视角的控制下传达出来。

除了全知视角,还有一类影片采用了限知视角叙事,例如《云上太阳》《天上草原》等。《云上太阳》表面上看是采用了全知视角,但与纯粹的全知视角不同的是,它引入了一个“他者”视角即第三人称视角——即影片中作为故事重要参与者、旁观者的法国画家波琳的视角——形成了一种限知叙事。透过波琳这个限制性的“他者”视角,影片所要表达的少数民族地域文化(贵州某苗乡的优美的自然风光、独特的造纸技艺、苗家人纯朴的人性和善良仁爱的品德)得到了全面、细致又不失个性化的呈现。在《天上草原》中,这个“他者”则是由汉族小孩虎子充当的。虎子在影片中以第一人称的叙述者出场,通过他的限知视角,蒙古草原的奇异风光、风土人情、牧民纯朴宽厚的人性都得到了全面、深入的呈现。

有意味的是,如果仅仅只是考虑民族地域文化信息的传达,那么,透过波琳或者虎子的“他者”视角呈现出来的苗族或蒙古族地域文化,其实际传播效果与采用全知视角,其实是没有什么差别的。但这种限知视角还有一种功能却是全知视角不具备、或者说其效果不如限知视角的,那就是限知视角将民族地域文化的“疗救”功能,意外地透过“他者”视角而挖掘了出来。具体而言,就是少数民族地域文化信息(自然生态、民俗风情等)进入“他者”视角后,又对“他者”的精神和心灵世界产生冲击,甚至重塑了“他者”的信仰与精神世界。从美学角度而言,这类似于外在对象的自然之美、民风之美对主体产生了“唤醒”作用,通过“外射”和“移情”机制,主客体在精神上融而为一,主体最终重塑了自己的精神世界。<sup>[5]</sup>波琳在影片中身患怪病,是一个需要“疗救”的“他者”。在苗寨的经历“唤醒”了她的心灵,健康、纯朴的苗族地域文化成为医治她的怪病的“良药”。此后她从疾病中康复,很大程度上便是得益于苗乡地域文化的治疗功能;虎子进入蒙古草原世界,一直有一种不适应感,也是在精神上“有病”需要疗治的“他者”。是草原壮阔的风光、蒙古族朴素真诚的民风、牧民仁慈宽厚的胸怀“唤醒”了他的人性,滋养了他的成长。最后,一直沉默的他在赢得赛马比赛的瞬间,终于用蒙语喊出了“腾格里”,恢复了正常人性。

就此而言,影片以“他者”限知视角呈现地域文化,比单纯的全知视角之展示,更能挖掘出民族地域文化隐含的“疗救”功能,而不仅仅只是一种“奇观”化呈现。这是全知视角无法达到的效果。因此在影片中设置什么样的视角,不但关系到客体的客观呈现问题,而且也关系到客体的功能发掘问题,而不仅仅只是借助一个简单的“观看”角度看到“什么”而已。

## 二、情节与民族地域文化的表达

少数民族题材影片表达民族地域文化,还需要借助故事和情节。故事(story)“是所有呈现给我们的事件或我们可以推断出的事件”,情节则是“以某种形式或结构对一系列事件的安排或建构”。<sup>[7]</sup>电影是一种叙事性艺术,讲述一个有头有尾的故事是一部电影的根本任务。根据福斯特的定义,广义而言,故事就是按照时间顺序对一系列事件的讲述,情节同样也是对事件的叙述,不同点在于,情节特别强调因果关系。例如“国王死了,不久王后也死去”是故事;而“国王死了,不久王后也因伤心而死”就是情节了。<sup>[7]</sup>相比小说等叙事艺术而言,电影的故事时间有限,而且相对明确,因此更注重情节的安排,力求在有限的时间内,推动故事的发展,最终抵达结局,完满表达创作者的意图。

对一部分少数民族题材影片而言,对丰富多彩的民族地域文化的宣传、展示是影片最重要和本性的任务。但这种宣传和展示又不能像纪录片那样过于直接。因此,创作者大抵都会通过讲述一个故

事，在情节的有机发展中，让民族地域文化自然而然地随情节的发展而展现出来，让观众在欣赏、体味故事的同时，潜移默化地接受少数民族地域文化的熏陶，了解其相关知识，创作者的主观意图也因此得以实现。

少数民族题材电影的这种“意图伦理”既然主要是藉由情节的巧妙安排而实现，那么，情节如何设置才能使其得到更充分的表现，便是一个很值得研究的问题了。

新世纪以来少数民族题材影片的情节设置及其表现效果大抵可以分为两种情况。一种是情节线索比较明晰，影片故事被情节推动向前发展，地域文化的展示不具备连续性、主体性；另一种则是情节线索相对隐晦，故事的推进略显滞涩，但地域文化的展示却占据了主体性地位，连续性较强。

在第一种情况即情节线索比较明晰的影片中，观众看到的是一个人物性格鲜明、情节跌宕起伏、有较为完整的发生—发展—高潮—结局的生动的故事。比如在电影《尔玛的婚礼》中，尔玛跟汉族英语教师刘大川学习英语，逐渐产生了感情。但两年前她已和本族青年多巴订婚，多巴家屡次催着他们结婚，尔玛不愿意。在多巴家和自家父母的强大压力下，尔玛还是坚持退婚，经过一番波折，最终如愿退婚。情节发展到这里是一个小高潮，也是一个转折。之后，尔玛和刘大川正式相恋，按理，这以后的发展该是平平顺顺了。但天有不测风云，平地也起波澜。到谈婚论嫁的时候，两人又为婚礼该按羌族习俗在羌寨举办还是在县城举办较上了劲，两人都不愿妥协，僵持到甚至要分手的程度。情节发展到这里，可谓吊足观众胃口：究竟故事最终怎样收场呢？最后刘大川的姑妈出场，达成妥协：婚礼先在羌寨办，然后去县城办。紧张解除，故事收束。

《尔玛的婚礼》人物形象丰满，故事一波三折，较为典型地体现了叙事学意义上的情节发展过程，有效地调动了观众的注意力，创作者所要表达的民族平等、融合的主题，也在情节的发展过程中得到了生动传达。那么，给观众讲述一个曲折的爱情故事是否就是这部影片的最终目的呢？答案是否定的。实际上，通过情节的编排、发展，创作者还有一个隐含的、也许是终极的目的要传达给观众，那就是让观众了解、熟悉羌族地域文化。通过“情节化”而不是“导游式”的潜移默化方式，将羌族地域文化的一些因素巧妙地编织进情节的发展过程中，让观众在跟踪情节的同时，不知不觉感受到民族地域文化的魅力。我们在影片中看到的羌族民俗园的歌舞表演、羌寨的自然风光、羌族的婚礼仪式等，都是这样有机镶嵌在情节链中的。而且，像其他少数民族题材影片要表达民族地域文化面临的危机一样，《尔玛的婚礼》也在尔玛和刘大川争执究竟是不是要按羌族仪式举办婚礼这个情节上，暗示了羌族民俗如结婚仪式等处在危机中的状况。这样，影片最终就超越了爱情故事的俗套，引导观众思考少数民族地域婚俗文化的生存问题，扩展了影片的格局，提升了主题。

《铓里奏鸣曲》是由潇湘电影制片厂和湖南靖州苗族侗族自治县合作拍摄的一部少数民族题材影片，主要目的即为推介、宣传该县苗族地域文化，包括苗寨风土人情、自然风光，还有地笋苗寨独特的苗歌多声部合唱形式——歌鼗等。与《尔玛的婚礼》的叙事策略差不多，在情节安排上，《铓里奏鸣曲》也是通过苗族妇女潘秋子和汉族修路男子梁三金之间的爱情故事来结构全剧的。在潘、梁相恋直至最终结合的过程中，经过了一系列波折，最后的结合也隐喻了民族团结、融合的主题，与《尔玛的婚礼》中的类似结撰并无二致。同样的，苗族地域文化也通过这样的情节化方式传达给受众，很好地贯彻了影片的主旨。

但在影片《娒玛的十七岁》中，虽然同样还是在讲一个爱情故事，但情节模式却有变化：影片的主人公、哈尼族少女娒玛并没有和她心仪的汉族男子阿明缔结婚姻，但这并不重要。因为在娒玛和阿



明交往的过程中,哈尼族地域文化(哈尼梯田、“开秧门”、“掷泥巴选情人”民俗、叫魂等)已经通过情节的发展而呈现出来。观众即使对嬉玛和阿明未成眷属而抱憾,但也一定会对观影过程中感受到的哈尼地域文化感到惬意。这其实就是影片要达到的目的,嬉玛和阿明的结局究竟如何,倒不是最重要的了。

在第二种情况即情节线索相对隐晦、情节链并不十分完整的影片中,因为没有一环扣一环的故事可以有效吸引观众的注意力,那么影片的其他组成因素,像民族地域文化的表现,就能吸引观众的部分注意力,凸显其特征。比如在影片《云上太阳》中,波琳更多地只是被设定为一个异质性的观看视角,她和当地的苗民始终存在一种疏离感。在她和当地苗民之间,除了几次因生病而产生的剧情波澜外,从叙事角度而言,并没有形成一个完整、清晰的情节链,更类似于“散文化”的叙述,不足以在剧情上吸引观众。这样,她的作用便类似一位异域观光者,透过她的发现、“观看”,观众跟着她领略了一番苗乡的自然风光和人情、人性、民俗之美。电影《静静的嘛呢石》也与此类似,影片描写了小喇嘛在藏历新年三天里从寺庙到家里、又从家里到寺庙的日常生活,在宗教仪式和世俗生活的场景中转换,中心情节是围绕观看电视剧《西游记》光碟,暗示世俗生活和现代文明对宗教世界的冲击。电影《我们的嗷嘎》的地域文化传播意图则更明显,影片中黄月娇、黄正宇姐弟的命运都与侗歌的传承紧紧联系在一起,影片的目的即在表达侗歌这一侗族传统音乐形式在当代的命运。与其说是黄氏姐弟的故事串起了地域文化的珠子,不如说是他们的命运被侗族地域文化所左右。他们的个体命运只有与他们的民族文化联系起来才有意义。在影片里,他们更多地充当了民族地域文化呈现的工具。故事虽然是完整的,但构成故事的事件并没有明确的时间性节点,这样,情节安排也便不那么明显、紧凑、连贯,不再占据主导地位。

情节在影片中的地位和功能一直是电影史上一个具有争议性的话题。起源于亚里士多德的传统情节观认为,对于叙事艺术而言,情节比性格、主题或语言都更重要。因为情节是对生活的模仿,而艺术的对象是人,所以情节的主要作用,在于确立一个供人物作出重要抉择(反应)的局面(环境)。[8]但技术的进步、表现手段的丰富和电影观念的变化对上述观念提出了挑战,“非情节化”对观念和实践方面都产生了不小的影响。其核心观点是:“电影的表现手段非常丰富,运用电影中的非情节因素渲染情绪,制造气氛,创造意境,就可以达到刻画人物的思想感情的目的,构成一部完整的影片”,[9]因此情节并不重要。

实际上,关于“情节化”和“非情节化”的争论,都应该针对具体对象、在特定的语境里展开,一般性的讨论很可能是不会有结果的。这涉及到电影类型、受众市场、传播媒介等因素。就少数民族题材影片而言,生产动机是一个非常重要的因素。新世纪少数民族题材影片的生产动机,主要是为了表现现代化背景下少数民族地域文化的生存危机。在这样的框架里讨论影片情节的设置问题,显然应该与其生产动机联系起来。这样,我们分析具体影片中情节的设置,也就能看出它是否有利于地域文化的表现。分析表明,情节线索的隐显、连贯与否,对地域文化的表现关系甚大。简略说来,当情节连贯而富有戏剧性时,观众的注意力会被有效吸引,被情节控制,暂时疏于注意其中的文化呈现。但这并不表明少数民族地域文化的呈现就被忽略了,不能达到预期效果。相反,这种呈现会以渗透的方式随情节一起进入观众的意识,留下较深印象,获得较好的传播效果;而当情节线索不连贯、没有明显的情节发展过程、因果关系时,观众的注意力则不容易集中,较易分散。这样,在没有好的“故事”吸引人和扣人心弦的情节控制观看节奏的情况下,观众会转而被影片中的地域文化牵扯较多的关注。

但因为对情节的关注受挫，对地域文化的关注也可能会心不在焉，从而难以留下深刻印象。因为观众毕竟是来欣赏一部剧情片的，是否有“抓人”的故事情节，将直接决定其观影感受。这与欣赏纪录片时的期待心理显然大不一样。因此，剧情片中的情节线索应该明显、紧凑一些，要强化故事性，在情节的推进、转换过程中，将地域文化因素有机融入，达到“润物无声”的传播效果。一般性地依赖“原生态”展示、去情节化铺展，恐怕难以取得理想效果。当然这与观众的个体审美差异也有很大关系，但这不会影响情节在影片中地域文化的表现上所能发挥的整体作用。

### 三、结构：线性因果性、散文式结构与民族地域文化表达

结构在少数民族题材影片中也是一个重要的地域文化表现手段。结构的一般意义是指事物各个组成部分的搭配和排列、组织安排，是一切事物的基本属性和存在形式，是一种事物据以区别于他种事物，显示和保持其整体性与特殊性的有机组接模式。电影中的结构与现实生活结构具有某种同构性，因此其形态和生活本身一样，也是复杂多样的，难以纳入到某种单一、固定的样式中去。但是，高度凝练的艺术结构毕竟不同于生活结构。在多样化的结构形式中，主导性的结构其实也只有几类。例如从时空角度看，有顺叙式、倒叙式和时空交错式等主要类型；而从逻辑角度看，又有戏剧式、变奏式、小说式、散文式等类型。而且，在一部影片中，某种单一的结构形式虽然会发挥主导作用，其实也不排除还有其他结构形式参与故事的编织，形成混合式结构。

在电影中，最常采用的结构方式有传统的线性因果式结构、小说式结构、散文式结构等几种。线性因果式结构又被称为戏剧式结构，指的是以戏剧冲突为结构的基础，遵循因果律，富有戏剧性，有一个矛盾冲突发展的过程，即一条包括开端、发展、高潮和结局等结构要素在内的情节线索。<sup>[9](397)</sup>但戏剧式结构也有多种形式，并不限于因果式。尤其考虑到电影和舞台剧的差别，“戏剧式”和“因果式”更不能简单地划等号。因此有学者主张，电影中的戏剧式结构应该明确为“线性因果式结构”。<sup>[10]</sup>小说式结构在时空转换上较为灵活，不追求强烈的戏剧性，注重结构因素的渐变性。散文式结构也被称为纪实性结构、主题变奏式结构，其特点在于实录性，由一个主题统摄全片故事和情节，类似于音乐的主题变奏，不追求戏剧冲突，也不采用隐喻、联想、倒叙、闪回等艺术手法。

新世纪以来少数民族题材影片的结构呈现出较为多样化的形式。总的看来，采用线性因果式结构、散文式结构的较多。不同的结构形态，对地域文化的呈现也会产生不同的效果。

《尔玛的婚礼》是比较典型的采用线性因果式结构的一部影片。影片以羌族姑娘尔玛和汉族英语教师刘大川的相识—相恋故事为主线顺序展开，以两家关于“婚礼在哪里举办”构成矛盾冲突，最后在刘大川姑妈的调解下达成举办方案作为结束，是一个较为典型的线性因果式结构。值得注意的是，一方面，在这个结构框架里，民族团结、民族融合的主题得以凸显；另一方面，羌族浓郁的民族文化风情和地域特色也“顺便”得到了完美呈现。与此类似，《锹里奏鸣曲》以苗族姑娘潘秋子和汉人梁三金的相恋—结合为情节线索，哑巴叔子吴学拉则充当潘、梁情感障碍的角色，最后以吴的退出缓解冲突、潘、梁结合结束全剧。影片也是以线性因果式结构统一全剧，也同样反映民族团结、民族融合的主题，而有关苗族民俗风情、自然风光、民族文化等民族地域文化，或作为背景，或作为前景，也藉此结构一一呈现，传播效果非常不错。影片《娒玛的十七岁》也是采用按照时间顺序发展的线性因果式结构。与前述两部影片一样，也是讲述少数民族少女娒玛（哈尼族）与汉族男子阿明相识、相恋的故事。但娒玛和阿明最终没有结婚，结构的最后一环出人意料。但这只能说明故事模式产生了突变，结构模式

其实没有变化。同时更重要的是,民族地域文化如哈尼梯田等也在这个结构中得到自然完全的呈现。三部影片的结构功能都是相似的,那就是既表现了民族团结和融合的主题,同时也呈现了民族地域文化。至于尔玛、潘秋子、婍玛与汉族男子相爱而终成眷属或未成眷属的故事,原本就脱胎于中国传统的“大团圆”结构模式,符合或者超出观众的心理预期,都应算是这个结构的题中应有之义。

采用散文式结构的少数民族题材影片也比较多,这或许与导演怀抱的“原生态”呈现意图有关。散文式结构的特点是主题明确,但故事性不强,这意味着情节之间的因果关系不明显,或者没有因果关系。职是之故,情节作为推动剧情发展的结构性力量,也就显得很不充分,缺乏紧凑、连贯的戏剧性张力,偏向散文化、诗化一路。比如在电影《静静的嘛呢石》中,虽然还是按照时间的推移进行叙述,似乎算得上是线性结构,但全剧并没有一条可形成戏剧性冲突的清晰的情节线索,情节、场景之间的因果关系都很松散。全剧写小喇嘛三天的日常生活,情节无明显发展过程,没有强烈的戏剧冲突性,像一篇铺叙性的散文。但影片表现文化冲突的主题却是明确的。因此,类似于散文“形散神聚”的特点,影片虽然没有明确、强烈的戏剧冲突,但各个情节、场景、段落却都统一在主题之下,承担起阐释主题的功能,并非可有可无。同时,在这种结构中,“故事”既然不再是主要的看点,那么,有关藏族地域文化的一些特征如宗教仪式、藏戏等就会凸显出来,很大程度上代替人物的活动,成为另一种结构性力量;在《我们的嚜嘎》这部影片中,黄月娇、黄正宇作为两条平行的情节线索,都缺乏环环相扣的冲突性事件,整个情节链显得断续、拖沓、不可信,缺少紧张感。这样一来,作为影片的结构性要素,就不能很充分地推动故事的发展。创作者只好直接把侗歌的传承问题作为影片的结构力量,但这样又显得生硬,难以从感性上说服观众,打动不了观众。其实,如果换一种思路,强化黄氏姐弟的故事,增强冲突性,将其作为情节结构,而把侗歌传承问题稍微弱化,作为背景线索处理,影片无论在“讲故事”或者在呈现民族地域文化方面,应该都会取得更好的传播效果;在影片《云上太阳》中,基本上也看不到因果式的戏剧性情节,波琳的“他者”视角所看到的,都是充满陌生感、新奇感的苗乡文化,诗意弥漫在整部影片中,而那种紧凑、环环相扣的戏剧性情节却付之阙如。这样,透过波琳的眼光而呈现出来的苗族地域文化,就成为结构影片的重要因素了。

实际上,由于少数民族题材电影的特殊性,结构要素在其中往往呈现复杂的样态。在一部影片中,纯粹单一、固定的结构方式往往并不多见,而混合了两种以上结构方式的倒很常见,例如前述《静静的嘛呢石》,还有像《碧罗雪山》《天上草原》《开水要烫,姑娘要壮》等。单独论述某一种结构样式的表现与功能,更多是出于论述方便之考虑。这是应该提请注意的。

就本文分析的两种结构方式来看,在采用线性因果式结构的影片里,民族地域文化的呈现随结构的生成、展开而展开,它不是推动故事发展的结构性力量,但却是结构里至关重要的因素,是结构里隐含的表达对象;而在采用散文式结构的影片中,情节之间因果关系松散、断裂,戏剧性不强,剧情整体趋向散文化、诗化,则情节难以成为影片的有效结构性力量,地域文化却凸显成为影片的中心结构因素,使影片表现出某种“类纪录片”风格。对于少数民族题材电影而言,究竟哪一种结构方式更有表现力,更值得采纳,实难判断。这主要决定于具体影片的创作意图、传播动机等因素,不能一概而论。

## 四、总 结

少数民族题材电影的生产,一直与特定的民族文化表达、身份认同等密切相关。新世纪以来,随着

全球化和现代化步伐的进一步加快，这种文化冲突和身份认同焦虑也愈加凸显。在影片中呈现全球化、现代化背景下少数民族文化的当下命运，并揭示其与全球化、现代化的紧张关系，已成为新世纪以来少数民族题材电影的一个重大主题。有关这一主题的讨论，可以从多方面展开。本文通过对影片中视角、情节、结构运用的分析，从叙事艺术的角度，重点探讨了少数民族题材影片中的民族地域文化呈现问题。提出影片在视角、情节、结构等方面的匠心经营，对民族地域文化的成功传播是有很好的促进作用的。这是一个技术分析的路径，关系到影片最终的传播效果，因此值得创作者和学界加以重视。应该强调的是，少数民族地域文化的影像呈现虽然对技术性因素依赖性很强，但其呈现机制、策略却需要整体性考量，需要注意视角、情节、结构这几个手段的综合运用，以及和主题、内容、语言、剪辑等影像要素的有机匹配，这样才能释放它们的综合效益，同时也能令单独的表现手段发挥出最佳功能，使剧情和民族地域文化水乳交融，相得益彰，最终达到“润物无声”的效果。

## 参考文献：

- [1] 中国电影家协会. 论中国少数民族电影：第五届中国金鸡百花电影节学术研讨会文集 [M]. 北京：中国电影出版社，1997：164.
- [2] 杨义. 中国叙事学 [M]. 北京：人民出版社，1997：192.
- [3] [美] 吉姆·派珀. 看电影的门道 [M]. 曹怡平译. 北京：世界图书出版公司，2013：166.
- [4] [法] 兹韦坦·托多罗夫. 叙事作为话语 [A]. 伍蠡甫，胡经之. 西方文艺理论名著选编（下卷）[C]. 北京：北京大学出版社，1988：510.
- [5] 朱光潜. 西方美学史 [M]. 北京：人民文学出版社，2017：479.
- [6] [美] 蒂莫西·J. 科里根. 如何写影评（插图第6版）[M]. 陆绍阳，李美凤译. 北京：世界图书出版公司，2009：40.
- [7] [英] 爱·摩·福斯特. 小说面面观 [M]. 苏炳文译. 广州：花城出版社，1984：75.
- [8] [美] 斯坦利·梭罗门. 电影的观念 [M]. 齐宇译. 北京：中国电影出版社，1986：394.
- [9] 《电影理论基础》编写组. 电影理论基础 [M]. 北京：中国青年出版社，1987：394.
- [10] 李超. 电影结构类型新探 [A]. 中国电影评论学会. 电影学 [C]. 北京：中国电影出版社，1988：207.

[责任编辑：詹小路]