贵州少数民族题材电影的特质 及传播策略

孙玮^{1, 2} 吕军²¹

(1. 中国社会科学院, 北京 100086;

2. 贵州社会科学院, 贵州 贵阳 550002)

【摘要】:随着全球化的推进,影视文化传播的地域界限逐渐被打破,传播的途径更为畅通,交流、沟通更加密切,这为贵州少数民族题材电影进入国际市场提供了十分有利的契机;与此同时,贵州少数民族电影也开始了积极地尝试和探索,具体地表现为:以少数民族个体为叙事对象,更加着力于呈现微观的个人关怀;通过“在地”经验的表达、温暖和煦的人际情谊传递,打造出质朴内敛的影像风格,形成了独具特色的贵州少数民族题材电影的平民化叙事风格。基于这两个方面的合力,贵州少数民族电影在国内、国际市场的传播及回响,取得一定的成绩、值得总结。其在贵州少数民族民俗风情的展现、少数民族文化的影像建构等方面也发挥了重要的作用。但与此同时,对于一些潜在的问题也应保持高度的警惕和关注。

【关键词】:贵州少数民族电影 影视传播 少数民族题材电影 贵州电影

【中图分类号】:J901 **【文献标识码】**:A **【文章编号】**:1002-6924(2019)07-037-044

近年来,中国电影市场的迅猛发展,具有明显地域文化特色的地方电影,如藏地电影、新疆电影、山西电影、东北电影、重庆电影等相继涌现并取得一系列的成绩。贵州电影起步较晚、团队少、底子薄,近年来才逐渐崭露头角、步入正轨。一方面是欧阳黔森、丑丑、毕赣、胡庶等影视人才的涌现为贵州电影的发展带来了极大的改变;另一方面是贵州电影创作佳作迭出、题材愈加多样、类型也不断丰富。如,《绝地逢生》《二十四道拐》《幸存日》《云下的日子》《路边野餐》《无名之辈》《四个春天》等优秀作品不断涌现。创作题材上,红色题材、生态题材、少数民族题材以及其他题材的电影纷纷涌现。这些电影以其地域性、民族性特征,共同构建并形成了独特的贵州电影风貌。

这其中,少数民族题材电影成为贵州风貌的重要板块之一,它以贵州世居少数民族群体为主要表现对象,集中展现了贵州少数民族独特的民俗风情和独有的民族文化,如《云上太阳》(苗族)、《侗族大歌》(侗族)、《水凤凰》(水族)等,就对贵州多民族的具体生存样态进行了艺术化地呈现,以影像化的方式直观地再现了贵州世居少数民族的民族文化。新时期以来,少数民族题材电影的文化表达也变得更加多元化和多样化。大量非少数民族身份(或非该民族)的电影创作者也参与到少数民族电影的创作中。在新的媒介环境下,类型化的少数民族电影也开始藉由题材和类型样式上的扩展深化,实现了从强调单一意识形态

基金项目:2015年国家社科基金艺术学西部项目“青春电影的道德价值审视与重建”(15EC172);中国博士后科学基金第65批面上资助西部地区博士后人才资助计划“中美生态电影的创作观念与审美范式比较研究”(2019M653842XB)。

作者简介:孙玮,影视美学博士,中国社会科学院民族所与贵州省社会科学院联合培养博士后,主要研究方向:影视艺术与传媒;吕军,贵州省社会科学院助理研究员,贵州民族大学与社会学院社会学博士研究生,主要研究方向:民族文化史。

到多元文化表达的转换。换言之，无论少数民族电影的创作者还是接受者，其文化身份都在新的媒介环境下逐渐被模糊化，也正是基于这一事实，对贵州少数民族电影需要从广义的层面上进行观照——既要题材作为归纳和考量的指标，又需将特定的媒介时空和媒介生态纳入考量，考察其在地域性和民族性等多个层面上的特征，以此通观影视创作者的创作目的和基本旨归。换言之，导演的身份(是否是少数民族)不应再作为一部影片是否是少数民族题材电影的判断依据，而应以否反映了少数民族特有的文化、风物、风情为准绳。

一、贵州少数民族题材电影的特质

电影作为一种直观化、视听合一的符号形式，其功能不仅仅在于对客观对象的艺术化再现，还承载着对地区文化的建构功能，人们总是渴求从电影的表层影像中得出内涵丰富、独特的文化与启示意义。诸如对一个民族独有的物质文化和民俗风貌的呈现、对一个群体的集体精神记忆的延续，甚至于一个人的思想、行为中饱含的人文主义关怀的传达……总的来说，电影通过符号化的再现与表现，通过具体影像的呈现、传播与接受，由此便可能建构起他者(观众)对某一个人、某一个族群甚至某一个地域的独有文化印象。而这一视觉化、影像化的过程本身，在对贵州少数民族的独特民族文化、民族风情进行再现的过程中，在某种程度上同时又形成了某种对于当下文化景观、地方形象构建的主动参与。

尽管贵州电影业的起步晚、基础差，但却从一开始便与少数民族题材结下了不解之缘。1958年成立的贵州电影制片厂尽管拍摄的主要是一些纪录片，但在与外省电影制片厂合拍的故事片中就选取了少数民族题材的黔剧改编《秦娘美》《蔓萝花》等，两片分别以侗族(《秦》)和苗族(《蔓》)青年男女勇敢反抗民族旧俗和恶势力为线索、努力追求真爱为主线推进电影叙事。新时期以后，尽管贵州电影以剧本创作为主，大多与外省电影制片厂合作为方式，但少数民族题材依然是其中重要的部分:如1977年，峨眉电影制片厂将贵阳市京剧团创作并演出的现代京剧《苗岭风雷》(苗族)搬上银幕;1978年，长春电影制片厂将贵阳市劳动人民文化宫业余创作组集体创作的《山寨火种》(布依族)改编为电影，该片获得第三届大众电影“百花奖”最佳故事片、最佳编剧、最佳导演等8项奖;同年北京电影制片厂将贵州作家叶辛的小说《高高的苗岭》改编为电影《火娃》(苗族);贵州省话剧剧团剧作家犹学忠创作的话剧剧本《扬起你的笑脸》(该片以苗族少年与美国女孩的友谊发展为线索)，被天津电影制片厂搬上银幕。但这一时期的少数民族题材电影，被当时的民族政策宣传和政治意识形态所左右，形成了具体的主题、故事情节与人物形象建构呈现出独特的艺术风貌。

新世纪以来贵州少数民族题材电影在创作上呈现出全新的面貌:一方面是本土电影创作者如胡庶、丑丑、吴娜等人以少数民族的原生态为主要叙事内容的作品进入观众的视域，如《开水要烫，姑娘要壮》《阿娜依》《云上太阳》《侗族大歌》《行歌坐月》等;另一方面是非本土电影创作者如宁敬武、韩万峰等“突破本土导演的族群边界，以更为多元的文化环境中成长起的心态来把握地方少数民族文化，更为清晰的通过电影的商业特性完成了对贵州少数民族故事的讲述”^[1]如《滚拉拉的枪》《鸟巢》《我们的嗓嘎》等作品的出现，“原生态”电影渐成人们研究讨论的重点之一。可以说，此一时期的贵州少数民族题材电影开始找到自己的突围之路，并形成了具有鲜明的地域文化表征的创作特质。具体表现为:

第一，通过强烈的“在地性”文化建构传播贵州少数民族的文化经验、文化冲突、价值观和世界观等，由此呈现出贵州少数民族电影特有的集温暖和煦的叙事风格与强悍固执的在地文化书写于一身的创作特色。

从《滚拉拉的枪》《云下的日子》到丑丑的“贵州三部曲”，黔地少数民族题材电影对包括苗族、侗族、水族、彝族等多民族形象和民族文化进行了展示。对于贵州以外的广大观众来说，这些少数民族题材电影所讲述的民族故事具有极强的地域性表征，构筑起贵州多民族的影像地图，而正是基于这种“在地化”影像呈现的独特性，异族风情的魅力吸引了国内外广大观众的目光，改变了“他者”原来所固有的片面、偏激的穷山僻壤的刻板印象。如《滚拉拉的枪》通过生长于“最后一个持枪部落”的苗族男孩滚拉拉的视角在其寻父的过程中着力呈现当地独特的民族风情和文化，由此得到了广大观众的“在地”认同。影像“在地化”的多元呈现不断吸引着外来世界的关注，而这种关注又进一步促成电影工作者们对“在地化”的少数民族民俗风情和文化的思考，如《脸谱》讲述了一个法国人因来到贵州安顺定做地戏面具而与贵州女子结缘的故事。故事表达了外来世界对

“在地化”形象——地戏面具的痴迷与认可。

外来者们围绕着少数民族的民俗风情，按照自己的理解，用主流文化话语对少数民族话语重新进行系统编码，从而形成一种文化符码，进入到大众文化消费领域。因此，这种窥视并非一种简单的、持续性动作积累行为活动。例如，《阿依娜》通过唯美的画面，揭示出古老的苗侗少数民族自身背负的沉重历史感以及在现代文明冲击下内心的惶恐与伤感；《寂寨》中采用大量的民族符号，展示了苗族地区的典型自然景观以及民俗文化等，展示出当地深厚的民族文化内涵。无一例外，民俗风情是少数民族电影展开的核心点，通过对这些景观的描述，向外界的人们展示出一个独特的另类文化空间，一个优美、纯净、令人心向往之的生活空间。如此民族奇观“在地化”的表达成为贵州少数民族电影创作的全新表达方式。通过它们展示出某一民族集体的生存境遇以及在此基础上形成的民族心理。同时，也表达出面对现代文明侵袭，这些古老民族的焦虑及无奈。它们成为影片的一种消费性功能，维系着影片的符码秩序和组织结构。以地戏文化为背景的《脸谱》，以苗医文化为背景的《寻蛊》，以侗族丹砂炼制技术为背景的《碧血丹砂》，贵州世居少数民族传统文化在历史演变与现代文明交错中成长为题材，以现实戏剧化的方式结构故事，将寻找传说、形成对抗关系，作为叙事起点，在矛盾确立并和解的叙事过程中，融入对贵州世居少数民族传统文化内蕴和意蕴的诠释。最终通过官方话语体系的引导，使少数民族传统文化精神在对外传播中维系本土化的“在地”表达与认同得以传播。为了便于观众理解，少数民族题材电影导演在进行少数民族文化代码编制时，往往尽量追求日常化和世俗化，形成一个符合当下大众认识的话语系统。

正如萨义德所描述的那样：“异国的、遥远的东西，出于这样或那样的原因，总是希望能降低而不是增加其新异性。”^[2]民族特色以奇观的表达展现，通过空间化的形式为观众提供一个个浅显的、平面化场景，满足大众消费官能需求。在叙述语言上，或神秘，或奇幻，甚至明艳，都失去了传统文化自己的话语坚持，转变为现代消费文化话语。这些导演采用隐性叙述手法，让大众顺利窥视他性文化。但这个充满了异域风情的他性文化已经被书写者精心装饰过了。

第二，以微观民族志的方式呈现当下贵州少数民族个体的生活，成为贵州少数民族题材表达个体关怀的重要叙事手段。

新时期贵州少数民族题材电影并不倾向于重复以往主流电影的宏大叙事视野，而以微观民族志式的影像观察和表现方法，实现对少数民族个体生活微观层面的深度扫描。恰如格尔茨在《地方性知识》中所说的那样“电影并非倡导简单的回归故乡和回归传统文化的模式，而是投入当下社会生活，体察生活中各种相互作用的社会文化力量之际，保持文化的‘在地性(local)’和实际的社会文化伦理功能”^[3]。而这种人类学意义上的民族和国家同构关系，将少数民族放置在叙事中心，与之密切相关的国家话语则退居背景之中，带有的坚守和文化双重性的生活现实被充分地展现出来。不同于主流话语的宏大叙事表达，新时期贵州少数民族题材电影从个体故事叙事出发，将个人的生活经历，置于国家发展变迁的历史化的书写当中，以此展现世居少数民族文化跌宕起伏的传承经历。如宋海明的《水凤凰》(2009年)一片，便以黔南州三都水族乡村残疾教师陆永康为原型，将其跪地教书的真实故事搬上银幕。从最初艰难的历史语境下的个体自觉，到国家扶持启发，再到国家扶持和个体自觉相结合，展现了水族人民最终实现民族文化代际之间的顺利传承，也实现了民族个体文化与国家话语表达的共融。

电影《鸟巢》(2008年)是北京奥运会的献礼片，讲述了贵州黔东南岜沙苗寨的少年贾响马，为了到北京亲眼看到最大的“鸟巢”，在族人的歌声中踏上苗寨开启自己的现代社会“冒险之旅”。影片还原了最后的持枪部落岜沙苗族的山居生活，以学生看电影的叙述方式表达了苗寨所面临的传统与现代两种生活方式之间的选择。其中留守少年对外界世界的向往、当地经济困境下的窘迫现状等诸多生活细节都得到了真实地展现。其中岜沙苗族的成人礼、带枪的习俗、铁匠铺、米酒和竹筒饭、晾晒稻谷的架子、“秦代发式汉时装”的古朴服装……等都是纪录片式的拍摄方式加以呈现，从而杜绝了主题引导下的猎奇展示和主观判断。这种克制冷静的观察距离，使得故事编排和作者的意图被置于影像表层之下的内涵深处。

而影片《出山记》(2018年)和《酥李花盛开的地方》(2010年)都是以具有时代意义的乡村振兴和精准扶贫为故事的叙述背景，其主角杜金海和申修君都是在脱贫攻坚政策引导下，带领当地群众脱贫、走向小康的驻村工作者。在脱贫攻坚的宏大背景之下，影片以一村一寨的微视角，展现了脱贫攻坚工作中扶贫工作者对侗族、苗族、侗族村落群众的生活习惯的尊重，保持

客观观察的距离，而非主题引导下的猎奇展示。

第三，贵州少数民族题材电影在以“他者化”的外来视角，通过合拍片的创作模式，在中西共在的叙事语境中以少数民族地区独立个体的成长经历和情感体验为切入点。通过国际都市和农村空间相互呼应与对比，形成民族关怀叙事为基础的个体情感表达，从而实现民族情感的国际传播。风格质朴，情感克制，人与人之间温暖的人际情谊在黔地少数民族电影中得到了统一性的表达。

如丑丑的《云上太阳》取材于贵州丹寨，该片被文化部选定为2011年度对外宣传影片，在2011年美国塞多纳国际电影节获最佳外语片和最佳摄影奖。片中从跨国文化视角，以法国女画家波琳误入苗族村寨为叙事主线，集中展现了丹寨的造纸术、苗族传统的农耕生产、锦鸡舞蹈以及梯田山峦、云雾山川所形成独特的贵州风景。应该说，丑丑、宁敬武、韩万峰这批新时期贵州少数民族题材电影的导演们都在试图表达自己关于传统与现代的冲突的思考，因此在他们的影片中，传统依然具有无比强悍的力量，它是对现代心灵的疗治和救赎，是对现代性本身具有的诸多病症的克服。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。如同电影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，平静的灵魂，来到古朴诗意的中国苗寨后，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，苗寨优美的自然风光、苗家纯朴善良的人际情谊、苗族的图腾锦鸡、生命与生命息息相通的心灵感知、天人合一的宇宙观，都构成了对身患不治之症的法国人身体与灵魂的双重救赎。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，因而在影片中通过让现代的法国人安居苗寨、成为“苗乡人”，来解决隐喻现代人生的困境。然而，更值得深思的是，这种退守到“异托邦”的传统社会，是否能在真正意义上解决传统与现代的冲突？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，也许仅仅是一个一厢情愿的符号，它不仅隐匿了现代性语境中的诸多问题，也隐匿了少数民族传统社会的诸多痼疾与不合时宜，如此单一、纯色的符号形象，对全球化时代民族文化形象的推广与传播，也必然是无力的、虚妄的。需要指出的是，丑丑对其所赖以依存的苗侗文化的“在地”经验和认同是真实而真诚的，她未能思考到的是，美好的文化表象终究不过是表象而已，如果因为情感的强力而将之误认为少数民族文化的本质，进而忽视了对这片土地上置身于现代性冲击、眼睁睁看着传统流逝或深陷传统根深蒂固的惯习中的人们痛苦灵魂的观照，那么丑丑是需要审视自己创作的力量。

2012年另一部贵州地方宣传电影《脸谱》由一群跨界的艺术爱好者完成，讲述了法国人老贝到贵州安顺屯堡定做地戏面具，与屯堡女子结缘的故事。这部由贵州日报集团作为投资方的贵州少数民族题材电影，在题材选择上更具有文化“跨域性”。影片以贵州独有的傩戏文化的传承作为叙事线索，傩面具作为传统文化符号完成了现代叙事，法籍演员贝尔特朗·德萨那曾坦言：“（与）其它单一宣传民族文化的电影不同，与其说是西方的价值观和古老的东方文明的对话，更像是一场情感与内心的冲击。”^[4]影片以对少数民族戏剧文化景观和城市情感景观的融合表现，在少数民族传统空间与主流城市空间的相互映照之间，客观地呈现出当下中国社会中两者之间差异流动的现实状况，通过描写双向流动过程中的个体情感向往与失落、补偿与弥合，在温情与柔和之中实现个体关怀叙事的普世化表达，在西方主流媒介话语场域中进行中式情感的叙述表达。

正如美国学者安德森所说的“现代民族国家形成建构过程中，对本民族统一性和特色的描绘和阐述，建构起民族文化的‘想象共同体’”^[5]。新时期贵州少数民族题材电影，由概念化的宏观叙事表达到当下深度微观的叙事走向，从国家的个体关怀与个体的生活理想互动出发，以当下少数民族群体和个体为中心，观照与之关联的历史和未来，表现出国家和历史客体之间多层次的深度联系。从多个维度表达了包容自信的国家形象，为民族认同进行了深入的艺术表现和高效传播，达到了艺术探索与政治功能深化的双重成功。

同时，少数民族题材电影作为国家与民族关系意向表达中的自然投射，也是国家强大和文化自信的自然彰显，电影作为文化外宣最为直接的手段之一，也是国家和地区文化软实力的重要组成部分，如何将贵州地域文化融入影像之中，在媒介主流话语场域中完成当代贵州的自我展现，借此向中国观众甚至世界观众宣传贵州形象，成为时下政府宣传部门，电影创作群体以及地方文化学者必须认真思考的重点。

二、贵州少数民族电影的传播策略

就目前少数民族题材电影的制作与传播来说，有不少作品的确取得了许多可喜的成绩。如《冈仁波齐》《阿拉姜色》等都因其故事情节、分众营销、分层传播、“遇见”观众式宣发策略在大片挤压的环境下斩获过亿票房，成为少数民族题材电影的“黑马”。而贵州少数民族题材电影仍然存在着重宣传、轻市场，创作团队专业素养有待提升，故事结构单一等问题。虽然“贵州电影新力量”为黔地电影注入了新的活力，《无名之辈》《四个春天》《路边野餐》等影片大放异彩，但就贵州少数民族题材电影而言还需要在创作、传播的过程中着力，在深入挖掘并展现黔地少数民族文化内涵的同时，在尊重艺术创作规律的基础上，面向世界，深入将贵州地区独特的自然风情、民族风尚、文化风貌与精神气质进行把握，以开阔的视野完成兼具艺术性、人文性与思想性的艺术创作。

伴随着中国电影产业的高速发展，商业电影票房不断攀升，大制作、大投入的商业电影成为院线主流。贵州少数民族题材电影要获得文化传播的最大功效，就必须将本土化与国际化相融合、将特色化与普世化相结合、小众传播与大众审美相结合，从而实现贵州少数民族电影完成地区文化对外宣传推广的传播诉求。

（一）分众化：“原生态”的艺术策略

在中国电影产业发展的规模不断壮大，创作类型多样化的同时，市场也出现了多元化的需求，越来越多的人关注中国电影市场的类型细分。分众、分层、分需在今天引起了除大工业电影竞争之外更多的关注。更多的本土化电影，开始寻找差异竞争的市场空间，许多少数民族题材电影都采取“原生态”的艺术策略与路径，试图借助“原生态”文化，塑造客观、全面的“自我形象”，为中国少数民族电影寻求特殊的发展之路。这种以民族文化作为书写方法以还原少数民族文化真实面目为宗旨，以呈现未经特殊雕琢、存在于民间散发原始乡土气息的表现形式，被称之为“原生态”。这种被细分类型为原生态的电影“抒发对民族文化热爱和保护自觉意识，以采用非专业的本土民族语言或地方方言的形式，用以多元化展现民族文化。”^[6]从《阿娜依》（2006年，苗族、侗族）、《开水要烫，姑娘要壮》（2006年，苗族）、《滚拉拉的枪》（2008年，苗族）、《好花红》（2011年，布依族）、《姑鲁之恋》（2015年，水族）、《寂寨》（2016年，苗族）、《侗族大歌》（2017年，侗族）等作品，可以看出原生态少数民族电影语言陌生化效果非常好，而其具体地通过民族语言、民族服饰、生活习惯和习俗，甚至价值观念等呈现出的自我形象对外界有着极大的吸引力，成为贵州少数民族题材电影创作的重要范式 and 有效传播的基础。

这一策略与路径，确实为当下少数民族电影创作带来了清新的气息。2017年，无戏剧性叙事的纪实类电影《冈仁波齐》的商业成功，意味着中国电影的分众市场正在出现。《冈仁波齐》作为佛教徒向往的圣地，用书店沙龙以及户外推广的方式覆盖到藏传佛教信仰人群，从而引发创业、金融和创新科技群体的关注与欣赏。新时期贵州少数民族题材电影如《侗族大歌》与《我，在贵州等你》等挖掘并在银幕上呈现了众多少数民族独特的“异质性”，呈现出“新鲜感”和“陌生化”的特色，具有独特的文化含量和文化价值，成为中国电影市场的一股清流，对于审美疲倦的特定受众来说，原生态、陌生化的少数民族电影带来了耳目一新的视觉体验。

其中，少数民族爱情电影《我，在贵州等你》通过互联网信息的通达与反馈，完成了分众传播与互联网反馈融合，借助互联网形成的社交圈以及口碑营销，获取精准受众信息。伴随新媒体（微信、微博、社交论坛、网络视频弹幕群组）形成的虚拟社交圈，因其共同的爱好和价值观，粉丝之间也会因为线上的信息传递而相互影响观念。虚拟社区社交圈“多对多”的传播方式，改变了大众传媒“一对多”的传播方式。民族文化与地区文化爱好者因为分众传播更易聚集，打破了一元的价值权威，观念变得更加多元化与异质化。同一时期的电影《无名之辈》（非少数民族题材，但在贵州拍摄完成）借助新媒体与小众群体相互融合，在前期票房不利的情况下，借助大众传媒时代受主流文化压制的草根娱乐，后期通过口碑效应让该片的排片量与票房都不断攀升。通过虚拟小众的社交群体，例如豆瓣的电影小组，以个人为中心的主动性，分化更为细致，形成长尾。由此大众媒体的碎片化和新媒体的长尾化成为兼具记录文献、民俗学、人类学价值的少数民族题材电影传播的新媒介语境。

此外，就当下主流院线市场的大众传播而言，贵州少数民族题材电影，以分众传播的方式在农村公益电影放映活动、万峰林国际微电影展、海峡两岸三地“十大华语电影”表彰典礼等影展中出现。面对当下电影市场的状况与环境，贵州少数民族题材电影立足于贵州本土，通过“原生态”策略进行自我塑造和文化建构，同时借助贵州地理资源优势培养本土观众，尤其是年轻观众，促成少数民族题材电影创作和生产的良性循环。

(二) 共通性: 人类母题的差异和重复

一方面，少数民族题材电影有其特殊性，并不仅仅是一个简单的文化消费品，同时还是某个民族形象、某种民族文化传统及其民族文化精神的载体。在当下全球化语境当中，面对西方文化的霸权，少数民族题材电影必须要有一种文化自信，建立在文化自觉基础上的文化表达，追求并实现文化多样性和差异性，达成现代化语境中文化生态的优化。当本土化/民族化的诉求与全球化/商业化的文化发生冲突时，少数民族电影的出路和选择便成为文化话语的表意策略。在族际交往和文化传播的过程中，每一个民族都有以某种方式向“他者”呈现自我形象和自我主题，在新时期大众传媒手段介入民族文化传播的过程中文化因素被放大，给传播的主体客体都带来了巨大的心理冲击和震荡。“少数民族题材电影表现出第三世界民族文化在20世纪全球化时代所面临的挑战、转型与裂变，以及这些文化书写所带来的奇观性消费、欲望的窥探、文化的冲突和焦虑，这是少数民族文化书写所处的一个复杂多变时代所呈现出的特点。”^[7]

正如1994年美国学者缪尔·亨廷顿的《全球文化冲突的时代来临了?》所指出的那样“未来不会是一个普世皆准的文化，人类仍会生活在一个不同文化并存的世界。”^[8]不同民族在发展过程中都会形成其独特的文化，经过历史的积淀成为自己民族独一无二的母题，中华文化本身就是一个多元一体的文化，费孝通先生于1987年提出的“中华民族多元一体”又在20世纪90年代提出“各美其美，美人之美，美美与共，天下大美”^[9]的社会和谐观念都在强调世界各民族的文化自觉与文化包容。中华文化正是包容了56个不同民族文化的共同体，这个共同体内蕴着多元化的民族文化，而又在发展过程中趋向一体化。在这个基础上，贵州少数民族题材电影作为中华民族电影共同体中的一员，也需要保持自身文化的独特性，并将之作为自身发展的特色。多元一体化的本质是“和而不同”，“和而不同”不仅仅是君子之道，也是全球化大背景之下，不同文化之间和谐相处、共同发展之道。

另一方面，伴随着经济的全球化，文化的全球化浪潮已席卷而来，形成一种规模巨大的“空间化过程”^[10]。伴随消费主义的迅速泛滥，不同地区和文化族群之间的文化交流和协作，使得强势文化对弱势文化，外来文化对本土文化形成一种文化霸权。以现代性为基础的民族文化话语，试图急切地表达渴望与焦虑。梅克·西约特在分析民族电影的文化差异及文化转换时曾提出“当电影中的种种元素，只根植于特定的民族想象空间，不知情理的外部观众是不可能理解其含义的……虽然文化在一些方面完全相同，但却共同具有的某种社会经历，在这样的条件下，文化之间的转换才能成为可能。”^[11]由张建成执导的《树图腾》(2016年)以贵州世居的岜沙苗寨作为故事背景，该片特别生动地描绘了苗族的树图腾风俗，带着强烈的生态环保意识。影片在深刻地揭示人性的同时，对于当下物质时代的现实生活多有反映，折射出国家发展观念下的少数民族地区的人心变迁，展现出少数民族地区现代化进程中，现代观念与传统乡土中国观念的交织融合。从表面上看，虽然影片关注的是岜沙苗族的生活，但实际上却提出了一个人类社会的终极问题“物质社会，我们如何寻找人类的家园?”而这个追问，跨越国家和地域的界限，具有强烈的普世价值倾向。影片所传达的关于环境保护、资源开发等方面的理念，也是新的时代背景下各个国家、地区都高度关注的问题，成为多个国家、多种类型电影创作的共同母题，基于此这类电影具有了广泛传播的可能性。

(三) 整合性: “在地化”与“跨地化”的互补发展

贵州少数民族题材电影，在处理“原生态”与“大众化”的关系中，借助民族化的“显性符号”，呈现出丰富多元的主题演绎与美学风貌，努力创作出具有自己民族文化内涵和民族文化标识的电影，即建构本民族的“自我形象”。例如电影《阿娜伊》《开水要烫，姑娘要壮》《行歌坐月》中的民族少女，借助贵州少数民族服饰、语言特色等“显性符号”，构建起时代象征意义的女性形象。这些具有民族服饰装扮特色的女性形象，在银幕之上提供了观影的视觉愉悦性，而民族历史、民族文化、

民族服饰、民族风俗等种种复杂因素的交织参与，构建并形成了银幕上的视觉景观以及视觉快感的构成模式。影片通过对少数民族风情的展现，在彰显民族特色的同时又与“爱情”这一大众文化消费元素相融合。这种叙述方式不仅仅体现在对民族文化的尊重，更对影片的表达效果进行了有益的点缀，从而实现了“在地化”自我形象的构建和“跨地化”元素的整合。这种题材风格的普适性，对于扩大贵州少数民族影响力，帮助贵州的民族电影“走出去”具有着策略意义。

贵州少数民族题材电影的“在地化”表达，表面上呈现出与全球化逆转的趋势，但实质上是对全球化的一种补偿和矫正，甚至是互补。不仅是地方少数民族电影，甚至是整个华语电影，在全球化语境中也面临着挑战、转型和裂变。在文化冲突中面临着文化表达、文化诉求的焦虑。在这种情况下，少数民族题材电影自身文化诉求的表达就更加急切，渴望实现在全球化语境下民族文化的对外传播。在这里，少数民族文化不能简单地被看作是少数民族艺术、风俗，节庆，服饰等的表征，而有着独特的情感价值和象征内涵，包蕴着少数民族灵魂信仰、血缘关系以及其数千年来积淀的安身立命之道。简言之，少数民族题材电影因为脱胎于民族文化体系，从而传递族群话语的原生态表达。但同时受到商业化、娱乐化趋势的诱惑，不得不呈现出对“伪民俗”和商业化的屈从。

但是，“少数民族电影的‘原生态’诉求，显然着眼于对本族群文化本真性的强调，因为那是其象征资本所在。”^[12]“随着全球化程度的加深，各民族、地域、国家文化交流的广泛开展，一种本土的世界主义正在形成，这突出地体现在少数民族母语电影的自信和坚持上，不再纠结于风情展示，而是更加日常平静的，更具广泛文化接触的可能性。”^[13]在全球化语境下的“在地化”表达，不单单要使用指向性单一的传播策略，而需要将不同的传播策略进行综合运用，从而达到整合性的融合传播策略。少数民族题材电影作为一种记录文化的“文化志”电影，美国学者提姆·奥克斯(Tim Oakes)和路易莎·沙因(Louisa Schein)通过分析流动性和多地性，提出了“信息的流动是跨地性最主要的表现形式，它不需要人亲自移动，这实际上提醒我们，即使人们滞于一地，他们的地方认同感也有可能发生。”^[14]的“跨地化”^[15]传播策略，或许可以成为当下贵州少数民族电影在“全球化”语境中完成“在地化”表达的一种融合发展策略手段。

作为一种现代科技与文化形式，电影的多地性和跨地性体现在电影的规模化商业生产中。首先，生产过程中的劳动分工充分表明了多地性，制片人、导演、编剧、演员一干人等各司其职，他们不可能局限于一地，如《云上太阳》《脸谱》都是基于外国演员的视角，通过中西方文化、价值观的碰撞来展现黔地少数民族的独有文化内涵，实际上体现的是一种跨地性的创作形式；其次，拍摄也大多辗转各地才能完成。再者，电影是资本密集型产业，其创意、融资、制作、发行、上映和观看的流程异常复杂，充满不确定性，必然引发地域上的延伸，从地方到省市到国家；至于那些商业大片，还可能波及到海外华语圈和洲际地域，甚至到全球。这就是电影的跨地性，各个地域的规模界限被不断跨越，以一种有效的方式连接起来，无数异质性的元素凝结成一个完整的影像产品。因此，少数民族题材电影在文化、叙事、审美等方面包含更多元的文化特征的同时，尽量保留本土化民族文化特征。相比于渠道，其实更应提高内容在跨文化传播过程中的战略地位，只有如此，才能让贵州的地域民族文化完成对外传播的外宣功能，这也是少数民族电影融合全球化资本后保有自身原创IP的途径之一。但是我们也应该明白，文化输出的最初目标和最高纲领，在于向外展现贵州少数民族文化的魅力。所以我们不应该在这个过程中失去自己的初心，为了避免输出制造“伪民俗”与“伪文化”，只有将民族文化底蕴用更加现代的方式展现出来，才是成功将少数民族文化输出的标志。

三、结语

贵州少数民族题材电影作为贵州电影的重要组成部分，以反映贵州少数民族独有的民俗风情、人文风貌等为核心指向，着重凸显贵州世居少数民族独特的文化价值，对于展现多彩贵州、多民族和谐共生具有重要意义。同时其“在地化”的创作形式，包括“在地”经验和“在地”认同、“微观民族志”书写和质朴内敛的风格、温暖如诗的人际情谊，将贵州少数民族的文化经验、价值观等展示给公众，具有文化建构上的自觉性，彰显了贵州少数民族电影独特的文化价值和艺术魅力。与其他少数民族省份的民族题材电影等共同构筑华夏多民族电影版图，成为多民族国家形象塑造的重要部分。

基于此，贵州少数民族电影有进一步扩大传播、走出国门的必要性和紧迫性。针对贵州少数民族题材电影当前存在的一些

重宣传、轻市场，创作力量薄弱和叙事手段单一等不足，其要取得更高层面的成就、实现跨地域的传播，就必须将本土化与国际化相融合、将特色化与普世化相结合、小众传播与大众审美相结合，实现独特性和共通性的交互、融合。具体而言，就是通过“原生态”的艺术策略、人类共同母题的差异化呈现与共鸣，进而形成“在地化”与“跨地化”的互补发展。贵州少数民族题材电影只有立足本土，同时面向世界，才能讲好“民族故事”，从而完成少数民族电影对地区文化外宣推广的传播诉求。而如何充分利用少数民族电影自身独特的民族资源、民族文化、民族风情和民族特色，打造集文化、旅游、和周边产品于一体的少数民族电影产业链，以此延伸贵州少数民族题材电影的生命周期，实现电影营收的多元化，进一步扭转少数民族电影创作过程中资金过少、投入不足、市场化程度不够的情况，则需要更多地思索和考量。

参考文献:

- [1]焦道利.全媒体语境下中国少数民族电影生态[J].当代电影,2015(02):138-141.
- [2] Said E W . Orientalism[J]. History and Theory,2003,84(5) : 162-206
- [3]克利福德·格尔茨. 地方性知识: 阐释人类学论文集[M].北京: 商务印书馆. 2014: 112-113.
- [4]王小梅. 脸谱在本土探寻“我是谁”? [N]. 贵州日报,2012-06-02(004) .
- [5]安德森. 想象的共同体: 民族主义的起源与散布[M].上海: 上海人民出版社,2003: 187
- [6]梁黎. 民族题材的“原生态”电影——全球化时代下的另一种人类学记录[J]. 中国民族,2008(3) : 23-24.
- [7]饶曙光. 少数民族电影: 多样化及其多元文化价值[J]. 当代文坛,2015(1) : 4-9.
- [8]龚艳,宋健飞. 文明的共存还是文明的冲突——哈拉尔德·米勒与塞缪尔·亨廷顿的对话[J]. 德国研究,2004,19(1) : 20-24.
- [9]费孝通. 中华民族多元一体格局(修订本) [M]. 北京: 中央民族大学出版社,1999. 117
- [10]崔波. 城市传播: 空间化的进路[M]. 北京: 中国传媒大学出版社,2014: 228.
- [11]梅特·希约特. 丹麦电影与国际认对策略[M]//后理论: 重建电影研究. 北京: 中国社会科学出版社,2000: 714.
- [12]刘大先. 人类学视野中的少数民族电影[J]. 电影艺术,2013(2) : 58-62.
- [13] Erik Swynge douw, “Neither Global Nor Local: ‘Glocalization’ and the Politics of Scale,” in Kevin Cox (ed.) , Spaces of Globalization: Reasserting the Power of the Local, [M]. New York: Guil ford Press,1997, p. 140.
- [14]张英进. 民族、国家与跨地性: 反思中国电影研究中的理论架构[J]. 南京师范大学文学院学报,2012(3) : 1-9.
- [15] Tim Oakes and Louisa Schein (eds.) , Trans localChina: Linkages, Identities, and the Re imagining of Space, [M]. London: Rout ledge,2006, p. xii, p. 1, p. 19