

歌舞共情與文化認同

——從《西部舞狂》談新疆歌舞電影的文化基因與情感建構*

李 彬

[提 要] 在商業電影創作中,歌舞片被稱為是最具娛樂性的類型片。好萊塢歌舞片已經有百年歷史,印度電影也因其歌舞片的持久魅力蜚聲國際影壇,然而在中國,歌舞類型創作始終匱乏,學界研究也鮮少提及資源豐富的新疆歌舞電影。20 世紀 80 年代末廣春蘭導演創作的現代歌舞片,與現代新疆歌舞文化密切相關,歌舞天生具有穿越國界和文化的特性,相較於其他類型,歌舞片更容易為不同國家、地域、文化的人所認同和接受。創作鮮活生動、豐富多彩的新疆歌舞片是對內建構情感共同體,對外傳遞新疆文化魅力的重要手段。

[關鍵詞] 歌舞電影 新疆歌舞 地域文化 西部舞狂 文化認同

[中圖分類號] J90 [文獻標識碼] A [文章編號] 0874-1824(2019)02-0052-09

在商業電影創作中,歌舞片被稱為是最具娛樂性的類型片。好萊塢歌舞片已經有百年歷史,印度電影也因其歌舞片的持久魅力蜚聲國際影壇,到了 1990 年代末,音樂歌舞甚至成為印度電影產業的三大主要來源之一。^①

歌舞如今已經成為人們日常生活中非常重要的娛樂方式,將歌舞引入電影創作,可以使觀眾賞心悅目,令生活絢麗多姿。然而在中國,歌舞類型創作始終匱乏,學界研究也多集中於民國時期或者香港電影,以及“十七年”時期少數民族電影中的歌舞類型,而歌舞資源非常豐富的新疆地區,歌舞片創作卻鮮少被提及。

新疆地域廣闊,地貌豐富,歷史悠久,民族眾多,自古為多元文化彙聚之地,眾多民族在特殊的地理和歷史條件下,創造了“兼具農耕、草原、商貿三位一體的文化類型”,^②“來自中原漢文化、波斯文化、印度文化等中外文化通過絲綢之路在古西域交匯融合,使得新疆某些民族的文化帶有異域色彩,如具有中亞特色的烏孜別克文化、具有歐洲特色的塔塔爾文化、具有波斯特色的塔吉克文化等”。^③

文化的多樣性對歌舞也具有深刻的影響。新疆各民族在舞蹈上,“一方面受到希臘文化的影

* 本文係國家社科基金藝術學項目“新疆民族電影文化史”(項目號:16BC033)的階段性成果。

響,舞蹈都以健美為審美意向,或是帶有波斯、印度的舞蹈特點,奔放而富有張力;另一方面,它也受到了中原文化的衝擊,舞蹈兼具華夏文明的審美意蘊。”^④因而,多姿多彩的歌舞文化使得新疆擁有歌舞片創作得天獨厚的條件。

一、地域文化與生活儀式

歌舞作為文化符號,一向是特定社會集體的禮俗儀式,是婚喪嫁娶等日常禮儀的重要環節。在新疆,自古以來歌舞藝術便十分發達,“其獨特的音樂旋律和舞蹈姿態更是備受中原人士的喜愛,如龜茲樂舞、於闐樂舞等都著稱於世。”^⑤甚至在唐朝,“西域樂舞是舉國崇尚的樂舞藝術”,音樂“洪心駭耳”,舞蹈“濃麗多姿”。^⑥其中,胡旋舞、胡騰舞和柘枝舞是最具西域民族特色的三種胡舞。^⑦

陳凱歌導演的影片《妖貓傳》中曾展示了唐朝時期胡姬的“胡旋舞”。日本學者石田幹之助考證認為,胡旋舞是流傳於中亞粟特地區的一種舞蹈,“胡”在當時專指粟特人,旋轉是粟特人的特技。^⑧唐代大詩人白居易和元稹、岑參等人都對胡旋舞做過精彩的描摹。其中白居易的《胡旋女》描繪得最為出色:“胡旋女/胡旋女/心應弦/手應鼓/弦鼓一聲雙袖舉/回雪飄飄轉蓬舞/左旋右旋不知疲/千匝萬周無已時/人間物類無可比/奔車輪緩旋風遲……”詩中描寫了胡旋女隨著樂聲舞動的優美身姿,“曼妙的身姿如陀螺般旋轉,輕如雪花飄搖,又像蓬草迎風轉舞。她時而左,時而右,好像永不知疲勞,令人目不暇接。在千萬個旋轉的漩渦中,都難以分辨出她嬌美的面目和身形”。舞者在舞蹈中投入所有的情感,與音樂旋律和節奏緊密契合,人、舞、樂、情融為一體。^⑨

與中國古代儒學所推崇的“中和靜穆”之樂不同,胡樂胡舞一向“尚情”,崇尚個人情感的自由表達。^⑩明朝時期西域整體伊斯蘭化,使新疆的樂舞受到阿拉伯音樂文化的影響而發生很大變化。伊斯蘭教的傳入影響到西域社會生活各方面,但它不能全然改變各民族原有的文化基質。有不少西域傳統樂舞散落在民間,仍然帶有佛教文化所遺留的痕跡,例如,新疆維吾爾族的麥西來甫就來自於信奉佛教的龜茲“飲宴樂舞”的遺風。^⑪

麥西來甫是新疆維吾爾族民眾從長期的社會生活中流傳下來的一種集各種民間娛樂、風俗習慣、歌、舞於一體的集體娛樂活動,^⑫群眾性的自娛自樂的舞蹈“是其最主要的表現形式”。^⑬在新疆,日常生活中,經常可以看到各族民眾載歌載舞的場景,歌舞成為一道亮麗的風景,從出生、成年禮、婚禮到聚會、節日,只要是值得慶祝的日子,歌舞絕對是儀式中的重頭戲,成為一個重要的民俗特徵,是“藝術生活化的典型表現方式”。^⑭在電影中,表現新疆地域文化的影片常常要穿插歌舞表演進行抒情,甚至推動敘事發展。

十七年時期的反特影片《冰山上的來客》,源自於塔吉克民歌的主題曲《花兒為什麼這樣紅》作為推動情節發展的重要元素,成為辨認“真假古蘭丹姆”的核心環節,優美的塔吉克風格的旋律,至今廣為流傳,膾炙人口;表現哈薩克文化傳統的影片《鮮花》則將哈薩克族的傳統音樂文化阿依特斯與哈薩克民族的生活與情感緊密接合,在展現故事脈絡時,“穿插了數十首草原民歌,如睡搖籃、挽歌、挽聯歌、謊言歌、阿肯歌、哭嫁歌等,哈薩克風俗都在影片中以歌曲的形式鮮活表現”;^⑮表現新疆巴音布魯克草原英雄抗日傳奇的影片《悲情布魯克》中,有一段戰鬥間隙,騎士們喝酒撒歡,享受片刻安寧的抒情段落,趁著夕陽的壯美,撒開韁繩的血性男兒們邊喝得東倒西歪邊縱馬飛馳,精彩的動作場面猶如一段酣暢淋漓的“馬上芭蕾”,鏡頭畫面的寫意化、舞蹈化處理與豪情萬丈的英雄氣概相得益彰,令人心潮澎湃。

在表現新疆地域文化的影片中，維吾爾族歌舞出現的頻率最高。《阿曼尼薩罕》描寫了維吾爾族音樂之母，葉爾羌汗國王后阿曼尼薩罕到民間收集整理十二木卡姆音樂的故事；《火焰山來的鼓手》用貫穿影片的維吾爾族手鼓，講述了一個技藝精湛的吐魯番小鼓手與烏魯木齊一個兒童藝術團之間的故事；《買買提外傳》講述的是一個勤懇善良的個體戶小老闆買買提的愛情故事，婚禮儀式上，女主人公熱烈的現代舞讓人過目不忘……

《火焰山來的鼓手》和《買買提外傳》的導演是上個世紀八、九十年代活躍於影壇的新疆天山電影製片廠導演廣春蘭。廣導創作履歷豐富，獲獎無數，其最具新疆特色的歌舞電影最為人稱道。她曾撰文描寫她創作歌舞故事片的心理動因：

迷人的新疆歌舞，在我童年的記憶裡就留下了不可磨滅的印象。我在北京唸書的時候，每當看到新疆歌舞都非常的迷戀。當然這或許與我出生在新疆少數民族的一個小小“藝術之家”有關吧。事實上，我一回到新疆，歌舞就像磁石般吸引了我，在我的心裡埋下了拍攝歌舞故事片的種子。^①

曾有學者將廣導的作品命名為“少數民族特色的‘歌舞片’”。^①不過，廣導的創作中，雖然歌舞元素是重要特色，但是，整部影片構成更倚重歌舞元素的影片要數《不當演員的姑娘》和《西部舞狂》。^②

《不當演員的姑娘》和《西部舞狂》都是著重表現維吾爾族生活與情感的影片。在創作《不當演員的姑娘》之時，廣春蘭導演提出影片“並不是記錄新疆山水歌舞的歌舞片，而是以歌舞演員的生涯為題材……的故事片”，^③該片編劇也曾專門說明，他最初的創作意圖就是寫“一部以故事串歌舞的輕鬆音樂喜劇”，^④以此表現新疆的好山好水、好歌好舞。到了《西部舞狂》，廣春蘭導演已經立意要拍攝專門的歌舞片，要“狂歌勁舞讚新疆”。^⑤

二、身體景觀與時代氣息

《西部舞狂》描寫了一群新疆青年熱愛霹靂舞和搖滾樂的故事，而圍繞著勁歌勁舞，又產生了一系列浪漫的愛情故事。影片給人印象最深的便是當時席捲全國的霹靂舞熱潮。

1984年，在第23屆洛杉磯奧運會的閉幕式上，美國黑人歌星萊昂內爾·里奇演唱了一首 *All Night Long*，在焰火的映照下，現場出現了200多名舞者，伴隨著這首歌跳起了“霹靂舞”，成為當年美國霹靂舞熱潮的最高峰。同年，有7部關於霹靂舞的電影問世，其中米高梅公司拍攝的 *Breakin'* 被引進中國，並翻譯成了《霹靂舞》，講的是一位黑人小夥子立志成為舞蹈家，並且通過當時不被主流舞蹈界認可的霹靂舞成功登上舞台的故事。這部電影的舞蹈及其配樂成為當時最火爆的作品，在上映期間創造了3,800萬美元的票房，1987年引入中國後，更是引發了全國範圍內的“霹靂舞狂熱”。^⑥

在中國，那個時候錄影機剛開始進入家庭，《霹靂舞》的錄影帶通過各種途徑傳遞到中國青少年的手中，那些最早擁有電視機錄影機的青少年家庭成為霹靂舞的傳播中心。滿大街一時間出現了許多頭紮花布、腳蹬回力球鞋的“馬達”（《霹靂舞》中的主角之一，名叫布加洛·施林普(Boogaloo Shrimp, 街舞歷史上著名的舞者)們，他們就像大腦出了毛病一樣一會兒一隻手到另一隻手“傳電”，一會兒前後左右地走起“太空步”，一會兒又對著空氣“擦玻璃”。^⑦

霹靂舞在中國的另一個早期重要影響者是邁克爾·傑克遜，今天仍然有許多年輕人模仿他的

舞步。邁克爾·傑克遜將霹靂舞重新包裝成更易為大眾所接受的流行產品,他幾乎所有有代表性的舞步都是學自美國地下霹靂舞藝人。他每一張專輯都要拍攝製作精良的音樂錄影,而舞蹈正是其中重要的組成部分,他的舞蹈很多都是瘋克舞、嘻哈舞、爵士舞相結合的新派霹靂舞經典之作,編舞者為紐約著名的霹靂舞高手,而傑克遜在演唱會上的舞蹈表演更是風靡中國,持久不衰。²⁵

彼時的中國電影內外,洋溢著蓬勃的都市熱潮,現代氣息。在1984年,香港動作片大師張徹就曾拍攝過一部結合現代舞蹈與武術動作的影片《霹靂情》,並引入內地。在1980年代“都市電影”的創作氛圍下,電影紛紛將目光對準踏進改革開放大門的國人所經歷著的“自我思索中的文化蟬蛻”,在文化氛圍裡,呈現著經濟大潮中,“每個個體的生活方式、情調方式、價值觀念的騷動”。²⁶

1988年,第五代導演的代表人物田壯壯從探索片創作轉向娛樂片,拍攝了影片《搖滾青年》,展現了當代青年的時尚追求,特別是他們對霹靂舞的熱愛,創造了1988年拷貝訂購數量的最高紀錄,取得了可觀的經濟效益。不過,影片雖然有大量霹靂舞的奇觀化展示,田導的意圖卻並不在於呈現舞蹈本身的生命美感,而是用舞蹈的轉型作為象徵,以一種對社會體制和文化體制的叛逆、批判姿態,探討國人“從傳統人格過渡到現代人格”²⁷的內心裂變,被觀眾稱為“沉重的娛樂”。²⁸

相比之下,《西部舞狂》要純粹的多,熱烈的多,也生活的多。廣春蘭導演在創作之初就將之明確定位為一部“以現代歌舞氣氛為主要內容的歌舞情緒動作片”,要“塑造的是一群在群眾文藝大舞台上以現代氣息閃閃發光的具有強烈萌動意識的人物群像”。²⁹

與《搖滾青年》中,霹靂舞的舞台化呈現和富有審視意味的視角不同,霹靂舞是源自街頭的藝術,《西部舞狂》的舞蹈展示便充分利用了各種生活空間,工地上、咖啡館裡、公車上、群藝館中……無處不可以舞蹈,無處不洋溢著熱情的氣息,與歡天喜地的都市生活場景無縫鏈接。

在故事設置上,影片創意完全來自於生活。日後成為新疆現代流行音樂翹楚的艾斯卡爾曾經是天山電影廠的電影放映員,業餘喜愛音樂,組建了電聲樂隊“塞阿西”,夜晚承包了一個飯店的夜舞會,進行現場演出,深受年輕人歡迎。廣春蘭導演親身感受過演出現場的勃勃生機,因而決定以此為原型創作一部“光彩奪目”的歌舞片,“男主角是歌星,女主角是舞星”,³⁰且直接啟用故事的原型——業餘演員艾斯卡爾作為主演。

在音樂選擇上,《西部舞狂》選用了大量彼時彼刻最紅火的國內外流行音樂。當時的電影創作版權意識薄弱,美國流行天王邁克爾·傑克遜的歌曲、香港FACE(飛時)公司出品,1986年由廣州太平洋音像公司引進的“猛士的士高”(Master Mix)舞曲合集、1987年由香港FACE(飛時)唱片公司授權,中國唱片總公司廣州分公司發行的“荷東舞曲”(全稱“Hollywood East Star Trax——東方好萊塢明星舞會”)³¹等曾引發霹靂舞狂潮的歐美音樂均直接在影片中使用,再加上曾風靡一時的日本電影《阿西門的街》的主題曲、內地新興搖滾歌曲《世界需要熱心腸》等等,動感熱烈,深情狂放,構成了“勁歌熱舞”中的“勁歌”,為影片營造了熱火朝天的時代氛圍。在舞蹈方面,雖然維吾爾族民族舞蹈久負盛名,但是影片中呈現的全部都是“最尖端的霹靂舞,都帶著時代特色”。廣導自言,她“最反對一部歌舞片在情節發展中停下來跳舞,這樣的舞蹈是死舞蹈,《西部舞狂》裡面的舞蹈都是在交流,在說話”。³²

影片的主線是男女主人公因為歌舞而相識相知相戀的愛情故事,副線有三條,一條是女主人公帕夏對帕哈爾飯店的改革,另一條是新疆與內地霹靂舞高手的“鬥舞”,還有一條是年輕人參加群眾藝術館的歌舞選拔。幾條線索將人物情感在“以歌舞為核心的激流中得到了盡情的宣洩”,³³將大量“勁舞”有機地融入到影片中,推動了情節的發展。

影片的主演都是疆內外現代舞高手。女主人公扮演者吐爾遜·娜依畢業於中央民族學院藝術系,被稱為新疆第四代舞蹈家的代表,新疆的舞蹈皇后;居來提的扮演者是在北京長大的維吾爾族小夥子周來提,曾獲北京市霹靂舞大獎賽一等獎;內地霹靂舞高手李三的扮演者是烏魯木齊霹靂舞高手霍江;配角小鬍子的扮演者拜克力是烏市霹靂舞大賽第一名;連女主人公的小弟弟艾山的扮演者都是烏市霹靂舞大賽三等獎獲得者。

吐爾遜·娜依在片中有多場精彩的現代舞獨舞表演。美國現代舞之母鄧肯特別強調舞蹈的即興性,認為舞者隨時隨地都可以舞蹈,且這種即興並非簡單的情緒發洩,而是飽含著對生命的理解和對藝術的感悟,情緒飽滿真實,能夠給觀眾帶來強烈的心靈震撼。她認為,舞蹈就是情感的自由表達,是真性情的抒發。^⑤吐爾遜·娜依在影片中的舞蹈恰恰詮釋了這種自由奔放的舞蹈中所蘊含的人物的真摯情感。有意味的是,這種現代舞的情感表達方式與新疆民族歌舞的源頭——西域樂舞一脈相承。

有研究者曾專門撰文論述興盛於唐朝的胡旋舞之美。這種美是在舞蹈過程中,“胡旋舞舞者的動態節奏和舞蹈構圖的不斷變換中產生的。這種變換使其充滿了生機和活力,反映出了胡旋舞的舞動性審美特徵。胡姬在表演時,其舞蹈造型的千姿百態,不間斷的運動、變化使胡旋舞被賦予了激揚的生命力。”^⑥胡旋舞表演時多用鼓、笛等樂器,音域寬廣深厚,節奏強烈,營造出強烈激越、熱情奔放的情感氛圍,胡姬舞動時矯健、明快、活潑、俊俏,飛旋如風,充滿了青春活力,身體各個部位靈動和諧,眼神也要求靈動顧盼,配以扭頭、抖胯等裝飾性動作,奔放熱烈又不失飄逸雅致,是對人體動態之美的最貼切闡釋,呈現出一種流動的審美特徵,既柔美又陽剛。此外,胡旋舞勁歌熱舞的表現方式,抒發出舞者強烈的自我意識。^⑦這些恰恰都是吐爾遜·娜依在《西部舞狂》中的“民族迪斯可”所呈現出的精神氣質。民族與現代的完美相融,讓影片中的每一段舞蹈都精彩絕倫,充滿了痛快淋漓的感染力。

影片還特別設計了“鬥舞”的線索。居來提與來自內地的霹靂舞高手幾次鬥舞,都是展示霹靂舞文化的核心段落。霹靂舞(即現在街舞的前身)有一種特殊的舞蹈形式——鬥舞(Battle),源自美國街頭黑人文化的幫派鬥毆,不過並不是以暴力,而是以創造力來贏得比賽,雙方分站兩邊,每方各出一人,輪流到圈中央比試,舞藝最高超,動作最新穎的一方獲勝。^⑧但廣春蘭導演的劇作設置卻並非為了呈現這種街頭文化背景,而是在比賽中展開情節,表現出當代青年人的“競爭意識”和“表現意識”,使得勁爆的霹靂舞表演能夠在情節發展中有層次地得到發揮,比單純的舞蹈動作展示要更有懸念,影片也更有情趣。

霹靂舞動作剛勁有力,迅捷靈敏,有很多高難度動作,因而極具觀賞性。影片中,居來提跟同伴們在公車上跳起了舞蹈,旁邊觀看的漢族乘客禁不住讚歎:“霹靂舞的希望在新疆”,“維吾爾族對舞蹈有一種特殊的接受能力,不得不佩服!”殊不知,西域三大樂舞中最剛健強勁的胡騰舞,也正是這樣一種節奏激越,舞姿“剛健有力,騰跳翻轉自如,帶有競技性特點”,既“體現出極強的陽剛之美和熱烈奔放的情感特徵”,又著力表現舞者肢體柔韌度的舞蹈,以男性表演為主,需經過專門訓練,強調體能技巧和體力素質,學會各種技巧、騰跳、翻轉等難度動作,身體敏捷靈巧,動作嫺熟驚險,展現出力與美的完美結合。^⑨《西部舞狂》中體現出的霹靂舞精神與技藝,正是這種民族藝術基因在當下時代氛圍中的發揚光大。

為了強化舞蹈表演的奇觀性,創作者在舞蹈動作的剪輯中穿插了大量筆力恣意的國畫現代歌舞速寫,同樣是傳統藝術結合現代手法,用蒙太奇語言,強化了鏡頭的動感特徵和舞蹈的瀟灑俊逸。

“《西部舞狂》正是這樣一個特定的故事、特定的情節、特定的人物個性和人物關係，使燦爛的歌舞極其自然地融於影片的情節中，得到了淋漓盡致的發揮”，³⁸並與健美表演、時裝表演一起構建起一道道靚麗的身體景觀。

三、歌舞共情與文化認同

西部歌王王洛賓曾說過：“人們都說絲綢之路是駝鈴隊踩出來的，如果你愛音樂，就會發現它是用美的民歌鋪成的。”³⁹從第一首整理、編曲，並用漢語配詞的維吾爾族民歌《達阪城的姑娘》開始，大量出自王洛賓之手的有各民族特色的新疆民歌誕生，並廣為傳播，“傳遞著新疆民歌的魅力與文化”，⁴⁰也構建起聽眾對於新疆那帶有原始民族風味的浪漫多情的“異域想像”，“在古絲路音樂早已沉寂和被遺忘的年代裡，他喚起了人們對西北少數民族民歌的注意力”，“既有濃郁的浪漫主義色彩，又把西洋音樂體系與傳統的民族音樂文化巧妙地融為一體，在民族音樂的基礎上，融入個人的理解和認識，從而賦予了民歌一種新的活力和內涵，使新疆地區那種粗放、狂熱、濃烈的西部風情在藝術上得到了完美體現。”⁴¹

2002年冬，一首《2002年的第一場雪》被原名羅林的歌手刀郎唱火，並迅速升溫，一浪高過一浪，從新疆首府烏魯木齊延伸到了天山南北，並最終席捲了2003年中國流行樂壇，形成持久不衰的“刀郎熱”。探究出現“刀郎”現象的原因，其中之一便是獨特的配器，羅林大量使用彈撥爾、都塔爾、艾捷克等新疆民樂與現代電聲樂隊的伴奏，令人耳目一新。此外，以前人們聽到的新疆本土歌曲的演唱不是通俗唱法，就是民族或美聲唱法，而在現代搖滾樂大量充斥的今天，刀郎演唱方式的革新，滿足了人們求新求異的心理需求。⁴²從“王洛賓”現象和“刀郎”現象可以看出，“只有能夠適應新時代的民眾日常生活，只有能夠適應新時代的音樂存在方式，‘原始民歌’才能獲得新生命”，即“汲取原始民歌的豐富營養，適應當代音樂的存在方式，以表達自己內心的真情實感”，從而使之進入“現代音樂傳播管道之中”。⁴³

廣春蘭的《西部舞狂》其魅力就在於展示了一個“現代新疆”，同時，這種現代感又完美結合了民族元素，就像依然保留胡旋舞、胡騰舞風韻的民族迪斯可和霹靂舞，還有服裝模特展示的艾德萊絲綢時裝，以及艾斯卡爾融合民族與搖滾風格的歌曲……影片一派朝氣蓬勃，創作者對年輕人的昂揚與銳氣讚賞有加，借助片中的群藝館館長艾力之口，讚歎年輕人有個性，有追求，“他們代表著這個時代，有一種強烈的向上的萌動力量，這是時代變動的力量！”

此外，影片也充滿生活氣息。歌舞本身就是新疆民眾生活中的重要部分，因而載歌載舞的情節與故事相穿插，非常自然貼切。普通的集市、街道、民家小院和其中的人和事是廣春蘭影片的表現主體，“日常化的表達在某種程度上突破了久已形成的‘異域新疆’印象，弱化了觀眾對‘新疆’的距離感”。⁴⁴《買買提外傳》就曾被廣春蘭導演定位為一部“謳歌當代少數民族青年現代生活”的喜劇故事片，“要通過對活躍在新疆經濟經營戰線的年青的個體戶生活側面的生動展示，為八十年代青年在思想意識、理想觀念上的最新追求叫好”。⁴⁵《西部舞狂》則更要通過“展示西部邊陲群眾文化陣地的新人、新事、新歌、新舞、新的人際關係，熱情地讚頌新疆社會在改革開放中的發展進步，給人以祖國安定團結、邊疆蒸蒸日上的安定感和希望”。⁴⁶

歌舞類文化表演的一個最重要特徵是它能夠昇華和強化人的情感。⁴⁷歌舞表演大量使用的象徵符號，比如賞心悅目的食物、優雅得體的行為舉止、美麗鮮亮的服飾、優美動聽的歌曲、歡快熱烈的舞蹈等，都能為參與表演、欣賞表演的人創造一種“共情”的氛圍，並且愉悅其中，甚至由此產生

一種更為強烈的情感和認同感。

在新疆,熱愛歌舞絕不是民族同胞的專利,公園裡,廣場上,到處可以看到漢族同胞跳起民族舞蹈,樂此不疲。同樣是民族大省,擁有 52 個民族的雲南與擁有 55 個民族的新疆,在文化形態上卻並不相同。在雲南,少數民族眾多,但漢文化占絕對主流,而新疆,民族之間,特別是 13 個世居民族之間,文化交融,互相影響的狀況非常明顯。歌舞新疆已經成為一種典型的地域文化,而非單純的民族文化。廣大內地聽眾對王洛賓、刀郎的歌曲如此喜愛,傳唱如此廣泛,並不是因為它們屬於某些民族,而是因為它們動人心脾,令人回味,是新疆文化明信片。

創作者創造出的歌舞作品可以說是其內在生命情態的投射,欣賞者在感受音樂歌舞作品時,內心情感得到了具體化呈現,根據其自身的生活經歷、生活體驗和歌舞文化修養,以及對具體作品文化背景的瞭解,能夠與創作者的內心情感產生共鳴,並發生交流。^④

對於《西部舞狂》,觀眾的反應非常熱烈,認為影片“突破平庸、出奇制勝,有新穎、具美感,能給人以某種藝術享受,這才是觀眾所需求的娛樂片”,^⑤而片中呈現出的“萌動意識”,“正是我們這個時代所需要的青春的萌動。《西部舞狂》能夠贏得青年的喜愛,我想正是它使人感受到了青春氣息”。^⑥

這種青春氣息是與 1980 年代整個中華大地欣欣向榮的氛圍共識共情,而 30 年後的今天,影片中傳遞出的熱烈奔放,仍然可以緊扣時代的脈搏。影片中透露出強烈的對現代生活、現代文化、現代藝術、現代歌舞的認同。影片導演廣春蘭是錫伯族,北京電影學院導演系畢業;主演艾斯卡爾成名後選擇離開新疆,闖蕩北京,創建了“灰狼”樂隊,致力於將現代新疆音樂廣泛傳播,成為新疆音樂史上的里程碑;^⑦女主角帕夏的扮演者吐爾遜·娜依從中央民族學院藝術系畢業後,曾在北京工作了十幾年……越來越多的新疆各族歌者舞者走出新疆,或者回到新疆,將新的時代氣息帶回新疆,也傳遞著嶄新的現代新疆風貌。

2018 年,網絡綜藝節目《中國新說唱》引爆暑假娛樂檔,這是愛奇藝製作的“第一檔華語青年說唱音樂真人秀”。節目意圖“在兼具‘燃、酷、潮’三大基因的同時”,藉由“中國元素與說唱音樂的華麗碰撞,以及新時代新青年的自信表達”,“推動《中國新說唱》更好地回歸音樂本身,打造一場華語青年說唱音樂盛會”。^⑧這是目前國內最受年輕人歡迎,最潮爆的音樂節目,“天山四子”的亮相讓人們見識到了新疆 rapper 的強大實力並為之驚歎喝彩。四人中,兩個維吾爾族,一個蒙古族,一個回族,加上之前《中國有嘻哈》節目中來自新疆的漢族 rapper 艾福尼傑(本名陳嘉申)、黃旭,幾位新疆說唱歌手的創作能力、表演能力以及控場能力都相當強勁,令人心服口服。新疆說唱豪邁硬朗,自成風格,但更讓他們被推崇的,是其音樂內容中的陽光能量。“天山四子”中的馬俊是推動新疆說唱發展的重要人物,他一直強調“愛與和平”是新疆說唱的精神內核,這也令他們贏得了更廣大範圍的讚譽和認同,成為新生代新疆青年人的代言人。

其實,在十年前,烏魯木齊的 Hip-hop 文化就已經是時尚年輕人的心頭好。“熱愛 Hiphop 文化的年輕人打扮時髦,隨時隨地都可以來一段街舞,或者是用一段 Freestyle 過過嘴癮”。^⑨而追根溯源,這股“西部潮流圖景”的發源便是《西部舞狂》。艾斯卡爾作為新疆搖滾教父,30 年後的今天,其“音樂仍保留一種創作的活力,和骨子裡流淌的新疆底色”。^⑩

新疆一直是多種文化的交匯之處,多民族的環境又帶來各種不同的文化,獨特又具有包容性。音樂方面,維語等少數民族語言會被運用到說唱中,新疆本地的樂器,例如馬頭琴等也是新疆說唱音樂的特色元素之一。這使得他們的作品風格也異常豐富。既能寫贏得大眾共鳴的個人情感經

歷,又能唱滿足聽眾對新疆想像的家鄉風情。⁵⁵

美國人類學家格爾茲認為,在血緣、語言、習俗等方面的一致性中,蘊含著一種天然的,有時是難以抗拒的強制力。但是,幾乎在任何一個社會、任何一個時代、就任何一個人而言,有些情感則更多的是源自於某種自然的或“精神上”的同源關係,而不是源自於社會互動。他認為文化並不是那種具有生態或者社會適應功能的行為模式,人的許多行為和追求並不完全出於理性或經濟利益上的算計,而是出於對於某種象徵意義或難以名狀的美感的執著和迷戀。⁵⁶

歌舞是溝通人與人心靈的橋樑,天生具有穿越國界和文化的特性,歌舞片中“無論是歌唱還是舞蹈都有其自身獨特的存在意義,電影中所塑造的主人公角色不再只是一個人物形象,而是一個有血有肉、充滿激情與情感的生命,觀眾為電影中的歌聲所沉醉、為電影中的舞蹈所傾倒,它們賦予了影片主人公朝氣蓬勃的生命力與豐富多彩的內心情感”,⁵⁷真實的人,生動的情感,以及沸騰的生活無疑是具有強烈吸引力的,因而,歌舞片相較於其他類型,更容易為不同國家、不同地域、不同文化的人所認同和接受。

結 語

人類之所以不同是因為被不同的文化所形塑。文化和藝術具有建構功能,可以超越自身本體,生成一種神聖的能量,通過儀式表演來塑造社會生活,並維持社會結構。商業電影作為文化載體和藝術儀式,在輸送主流文化價值觀、柔化情感、撫慰心靈、建構文化共同體方面有著特殊的功效。

新疆的文化地位不可忽視,“一帶一路”的戰略規劃,從根本上說,是建構新疆與世界聯繫的開始。電影在其中所承擔的文化戰略意義非同小可。新疆民眾愛歌舞愛生活,認同現代理念,熱愛歌舞電影,就必然遠離保守文化思想。因而,創作鮮活生動、豐富多彩的新疆歌舞電影無疑是對內建構情感共同體,對外傳遞新疆文化魅力的重要手段。

-
- ① Vanitakohli - khandekar, *The Indian Media Business* (second edition), Response Books - a division of Sage Publication, 2006, p.121. 轉引自吳廷熊、李曉丹:《印度歌舞片的市場特徵分析》,北京:《現代傳播》,2016年第6期。
- ② 羅雄岩:《中國民間舞蹈文化》,上海:上海音樂出版社,2006年,第169頁。
- ③④ 古麗米娜·麥麥提:《多元文化對新疆舞蹈的影響——以維吾爾族“喀什賽乃姆”和烏孜別克族“費爾幹納”為例》,烏魯木齊:《新疆社會科學》,2017年第2期。
- ⑤⑨⑭ 鄒淑琴:《從唐詩看胡旋舞的藝術形象及其文化內涵》,北京:《北京舞蹈學院學報》,2013年第5期。
- ⑥ 周轅:《歌舞藝術在新疆民俗文化中的傳承與發展》,石家莊:《大眾文藝》,2010年第4期。
- ⑦⑳㉑ 鄒淑琴:《唐詩中的胡姬形象及其文化意義》,北京:國家圖書館出版社,2016年,第147、186、151、155~158、178~179頁。
- ⑧ 石田幹之助:《胡旋舞小考》,歐陽予倩譯,見歐陽予倩:《歐陽予倩全集》(第5卷),上海:上海文藝出版社,1990年,第258~265頁。
- ⑩ 周晶:《胡人樂舞與尚情思潮》,蘭州:《蘭州交通大學學報》,2017年第5期。
- ⑪ 阿依努爾·卡斯木:《龜茲樂舞對現代維吾爾舞蹈的影響》,烏魯木齊:《新疆藝術學院學報》,2011年第3期。
- ⑫ 阿布都克里木·熱合曼:《維吾爾文學史》,烏魯木齊:新疆大學出版社,1989年,第9頁。
- ⑬ 祖木拉提·哈帕爾:《巴黎麥西來甫儀式的人類學解讀》,蘭州:《西北民族研究》,2015年第1期。
- ⑬⑮⑯ 阿迪娜·亞克甫:《北京維吾爾音樂人的演藝生活與認同》,北京:中央民族大學碩士學位論文,

2010年,第14、46、32~33頁。

⑮郭玥岑:《〈鮮花〉電影中民族藝術與電影藝術的融合與思考》,南寧:《傳播與版權》,2017年第8期。

⑯廣春蘭:《努力塑造少數民族的動人形象——〈不當演員的姑娘〉導演總結》,北京:《電影》,1984年第2期。

⑰戴錦華:《不可見的女性——當代中國電影中的女性與女性的電影》,北京:《當代電影》,1994年第6期。

⑱⑳㉑張華:《廣春蘭新疆電影解碼》,北京:《當代電影》,2010年第6期。

㉒廣春蘭:《〈不當演員的姑娘〉導演闡述》,《天影廠〈不當演員的姑娘〉藝術檔案》,1983年,第1頁。轉引自張華:《廣春蘭新疆電影解碼》。

㉓此語出自劇本《明月出天山》作者附記(1979年10月15日)。《明月出天山》又名《新疆風情畫》,拍攝成影片後更名為《不當演員的姑娘》,劇作者李魂。參見李魂:《讓歌舞片之花盛開》,北京:《電影藝術》,1984年第5期。

㉔㉕㉖㉗廣春蘭:《勁歌狂舞贊新疆》,北京:《電影》,1989年第5期。

㉘X博士:《30年前就有街舞:那時叫霹靂舞,與抽煙喝酒並列“壞孩子”標誌》, <https://new.qq.com/omn/20180629/20180629A0UY0T.html>, 2018-06-29。

㉙㉚㉛㉜㉝金山:《街舞,從美國到中國》,北京:《藝術評論》,2004年第11期。

㉞田志剛:《南國吹來都市風——珠影“都市電影”窺探》,貴陽:《電影評介》,1989年第4期。

㉟高偉傑:《跳舞·跳槽·跳不出的困境》,貴陽:《電影評介》,1989年第6期。

㊱趙輝:《沉重的娛樂——評影片〈搖滾青年〉》,貴陽:《電影評介》,1989年第3期。

㊲《天影信息(1988)》,天山電影製片廠內部資料。轉引自張華:《廣春蘭新疆電影解碼》。

㊳上校:《猛士的士高——荷東舞曲經典懷舊全集》, <http://tieba.baidu.com/p/1772255652>, 2012-08-05。

㊴周夏:《廣春蘭訪談錄》,北京:《當代電影》,2014年第9期,第78頁。

㊵董晶晶:《現代舞之母鄧肯的藝術思想初探》,石家莊:《大舞台》,2013年第10期。

㊶㊷韓華:《淺談王洛賓與新疆民歌》,長春:《吉林教育學院學報》,2016年第5期。

㊸王麗娜:《王洛賓民歌的藝術價值》,河南新鄉:《河南師範大學學報》,2006年第1期。

㊹王國純:《從“王洛賓”現象和“刀郎”現象看新疆本土歌曲創作傳播現狀》,烏魯木齊:《新疆藝術學院學報》,2006年第1期。

㊺牛龍菲:《原始民歌的啟動——從王洛賓說起兼及音樂存在方式》,廣州:《星海音樂學院學報》,2001年第3期。

㊻廣春蘭:《〈買買提外傳〉導演闡述》,《天影廠藝術檔案(1987年7月)》,1987年,第1頁。轉引自張華:《廣春蘭新疆電影解碼》。

㊼理查德·鮑曼:《美國民俗學和人類學領域中的“表演”觀》,楊利慧譯,北京:《民族文學研究》,2005年第3期。

㊽黃漢華:《抽象與原型——音樂符號論》,上海:上海音樂學院出版社,2004年,第29頁;阿迪娜·亞克甫:《北京維吾爾音樂人的演藝生活與認同》,第26頁。原文只講音樂,筆者引申為歌舞表演藝術。

㊾馬觀亭:《為自己的歌舞片鼓掌》,貴陽:《電影評介》,1989年第9期。

㊿辛俊祥:《展示青春萌動的〈西部舞狂〉》,貴陽:《電影評介》,1989年第8期。

㊽見《中國新說唱》節目介紹. <https://www.360kan.com/va/ZcYsaXNy72k4FT.html>。

㊽㊾㊿楊建偉:《新疆有說唱》, Vista 看天下, 429期娛樂版。

㊽彭影:《中國歌舞電影的文化思考》,長春:《電影文學》,2012年第9期。

作者簡介:李彬,北京電影學院中國電影教育研究中心副研究員。北京 100088

[責任編輯 桑海]