

情感能量與情感共同體敘事

——新疆民族電影的情感策略研究*

余 莉

[提 要] 新疆在我國“一帶一路”建設中處於一個重要的戰略位置,各族人民對中國特色社會主義道路的“思想認同、理論認同、情感認同”具有格外重要的意義,其中情感認同構成了“從感性到理性”的基礎。出於此,本文以情感研究的視角,通過十七年期間新疆民族電影的情感敘事分析,尤其是以其中最具代表性、影響最大、流傳最深遠的《冰山上的來客》為例,進行詳細的文本分析,分析了該片在情感能量轉換與情感敘事策略上的特徵,認為該片將革命敘事與情感敘事有效交織、置換、融合,利用情感認同策略,建構了一個情感共同體,從而形成一個行動共同體,這種情感策略暗合了中國革命的情感工作模式,其成功具有必然性,對今天的主旋律商業電影亦有重要的示範意義。

[關鍵詞] 情感敘事 情感共同體 情感工作 新疆民族電影

[中圖分類號] J90 [文獻標識碼] A [文章編號] 0874-1824(2019)02-0061-09

一、情感研究視角下的電影研究

1970 年代中期以來,西方學術界出現了“情感研究的革命”,波及到諸多學科,主要有心理學、社會學、人類學、歷史學、文學等研究範式。當前西方頗為流行的 Affect Theory,就是社會科學領域正在經歷的一次“情感轉向”,凸顯了當代社會中情感問題日益複雜的趨勢,是對現代人情感世界的一次重新發現。國內也有一批社會學者致力於情感議題的研究,有郭景萍、成伯清、侯鈞生等成熟學者,亦有王鵬、徐律等青年學者不斷加入到這一研究陣營中。但是社會學者的情感研究依據的是社會學的研究方法,鮮有將電影作為研究文本納入到其研究對象之中。

將電影研究與社會學研究結合起來的路徑,也納入了中國電影理論與批評的實踐之中。早在 20 世紀八、九十年代,中國有一波電影社會學的討論浪潮,老一輩的電影理論家提出建立電影社會學的研究範式,鄭雪來(1984)、鍾惦斐(1985)、李少白(1988)、周斌(1989)等分別探討了電影社會學研究範疇、意義和價值並進行了豐富的電影社會學批評實踐。涉及情感議題的中國電影批評主要聚焦在電影的情感表達、情感關係、情感反映生活等方面。其中最主要的是對電影視聽元素的表

* 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。

情達意作用進行美學分析和敘事研究,例如表演、色彩、配樂、影像風格、空間、敘事等與情感的投射關係;其次是從性別研究角度的情感批評。

視聽研究和性別研究,都是電影批評中經典的常規研究範式,對於當下不斷湧現的社會新問題來說,在解讀和批評上略缺新意和力度。近年來,也出現了一些新的中國電影與情感研究批評範式。唐宏峰(2016)注意到《百鳥朝鳳》的鄉愁文化從情感結構上體現了時代的懷舊症狀。劉春(2013)借助雷蒙·威廉斯的“情感結構”這一分析範式對1978~2010年間的中國電影展開分析,以“道德感”、“個人感”、“現實感”、“漂泊感”來指代各個階段電影中當代中國的“情感結構”類型。

在全球化消費主義浪潮下,中國社會急劇轉型,近20年的發展變化之大令世人矚目。很多新的社會問題浮現,關於階層固化、貧富差距加大、城市生活成本增加、生存競爭激烈等問題的疑慮加重了普通百姓的心理失落感。地區之間的發展差異、文化上的不同發展階段等等問題,都造成越來越難以彌合的意識主體。而這些深刻的社會問題必然在電影中有所折射呈現,電影也必然擔負著慰藉普通人心靈、喚醒個體進入共同精神主體的藝術使命。

電影是情感溝通的藝術,又是意識形態工具,可謂是情感研究的天然文本。筆者近年來嘗試以電影中的社會情感/個人情感表達、親密關係與個體成長、情感的正/負性母題等各個角度對電影進行研究。筆者認為,電影的情感功用在今天的社會生活中將愈發得到體現,而探討電影的情感策略就非常必要和及時。我國著名哲學家蒙培元認為儒家“不僅將情感視為生命中最重要問題,兩千年來討論不止,而且提到很高的層次,成為整個儒學的核心內容。”^①這是從哲學高度肯定了情感文明在中國傳統文化中的重要地位。在“中國夢”構建中,情感文明內涵的研究與建設有著重要作用。講好中國故事要“以情動人”,“中國夢”的建設需要對中國情感進行正確的建構和引導,情感策略在中國故事的講述中舉足輕重。

近年來一批主旋律商業電影在市場上突圍成功,從《智取威虎山》、《湄公河行動》到《戰狼2》、《紅海行動》,這些電影的票房勝利不僅僅是因為主旋律商業化策略對市場投其所好了,或者是類型製作成熟了,更是因為迎合了某些觀眾的情感需求,在一個恰當的市場時機觸發了成功的市場行銷和社會情感傳染的傳播效果。情感敘事策略是電影俘獲消費者的重要基石,尤其對於擔負著傳播情感共鳴、構建文化共識的主旋律電影來說,成功地完成情感敘事、建構起一個情感共同體,是事關意識形態腹語術能否奏效的關鍵方面。

新疆在我國“一帶一路”建設中處於一個重要的戰略位置,各族人民對中國特色社會主義道路的“思想認同、理論認同、情感認同”具有格外重要的意義,其中情感認同構成了“從感性到理性”的認同基礎。在我國少數民族電影發展歷史上出現過兩次高潮,一次是“十七年”時期,一次是1980年代中後期至1990年代初。而這其中,相對來說,“十七年”時期的成果更具影響力和文化症候性,其中最為成功的一部是《冰山上的來客》。基於此,總結“十七年”期間新疆民族電影的情感敘事經驗,反思電影如何發揮“情感工作”的革命作用對今天的意識形態工作有著一定的參考價值。

“十七年”時期,涉及到新疆少數民族的電影共有11部,《哈森與加米拉》、《綠洲凱歌》、《沙漠裡的戰鬥》、《天山歌聲》、《兩代人》、《遠方星火》、《阿娜爾罕》、《冰山上的來客》、《草原雄鷹》、《天山的紅花》、《黃沙綠浪》。這11部電影具有“政治電影”^②的天然屬性,使其難以避免意識形態說教意圖。一些電影採用了革命敘事與情感敘事相結合的敘事策略,例如《兩代人》中的將家庭關係糅合進入民族關係,以主人公對親生母親的認同隱喻群眾對黨的認同,《哈森與加米拉》、《綠洲凱歌》等片中人物關係的情感線索設置等,但是由於特殊時期的政治背景,階級鬥爭成為影片表現內

容的重點,導致意識形態話語表述的過於表面化和直白,故事中重要的情感敘事功能被遮蔽和弱化,很多影片的藝術成就和社會影響力都大打折扣。

從這個角度來看,《冰山上的來客》特別值得我們今天再次學習揣摩。這樣一部涉及多民族、邊疆、對敵鬥爭的驚險反特類型電影,是新中國“十七年”電影史上一部成就突出的電影,具有鮮明的時代印記和濃烈的意識形態色彩,同時也是廣受全國觀眾喜愛的一部電影。《冰山上的來客》攝製於 1962~1963 年,即使今天來看,這部電影仍然因其跌宕起伏的情節、真摯強烈的情感而具有獨特的魅力。電影配樂《花兒為什麼這樣紅》、《懷念戰友》等膾炙人口、流傳至今,這樣一部反特電影,其中傳達的歌頌友情、嚮往愛情的內涵更具有穿透歷史、跨越民族的情感力量。

“十七年”時期反特類型電影的大量生產有著其歷史必然性。革命敘事是時代的主流,但是革命敘事得以奏效,其原因不乏是因為其中裹挾、交織了情感敘事,將情感敘事代入革命敘事,並通過並行、置換、融合等手段的使用,從而令觀眾/人民完成了情感認同、衷心臣服的精神歷程。我們可以通過對《冰山上的來客》的敘事結構和情感能量的分析,獲得關於情感策略之於主旋律電影商業化的重要啟迪。

二、《冰山上的來客》的情感敘事結構分析

根據麥茨的組合段落理論,我們大致將本片的敘事結構分為 21 個組合段落。如果將這些段落的主要情感狀態進行概括、定義,並按時間軸順序歸納,依次如下:恐懼、仇恨——和諧、歡快——悲傷、糾結——威脅、警惕——輕鬆、詼諧——屈辱、緊張——仇恨、悲憤——懷疑、警惕——仇恨、悲憤——激動、感動——懸念——緊張、喜悅與仇恨交織——悲壯、崇高。我們可以清晰地看到,整個電影的敘事結構中,各種情感狀態的起伏交織、張弛有度,到了最後三分之一部分,則通過強烈的悲憤、仇恨,激發出復仇的快感和犧牲的崇高悲壯。

表 1 《冰山上的來客》的情感敘事結構

序號	敘事組合段	人物關係	情感基調
1	土匪槍殺群眾	敵我	恐懼仇恨
2	阿米爾報到路上偶遇娶親、參加婚宴	軍民	和諧歡快
3	阿米爾閃回往事	青梅竹馬	仇恨悲傷
4	阿米爾和假古蘭丹姆相認	軍民/舊情	悲傷糾結
5	偵查員卡拉深入敵區,遇到女僕	敵我難分	悲傷
6	特務活動	敵我	威脅警惕
7	假古蘭丹姆尾隨阿米爾值勤,傾訴	舊情/軍民/敵我難分	威脅警惕
8	假古蘭丹姆夜訪營地	軍民、家庭衝突	威脅警惕
9	排長阿米爾放羊唱歌試探假古蘭丹姆	戰友	輕鬆詼諧
10	土匪欺辱真古蘭丹姆,卡拉解救	敵我	仇恨屈辱
11	排長警惕假古蘭丹姆刺探情報	敵我	警惕

12	敵人謀劃進攻,	敵我	危險緊張
13	一班長犧牲、納烏如孜遇難	戰友	悲憤
14	排長辨識真假古蘭丹姆	敵我難分	懷疑警惕
15	真古蘭丹姆講述卡拉犧牲過程	戰友	悲憤痛苦
16	真古蘭丹姆與阿米爾重逢相認	舊情	激動
17	排長解謎卡拉留下的情報	戰友	胸有成竹
18	軍民認親、商議婚期	軍民、親人	感動激動
19	敵人準備進攻	敵我	懸念
20	婚禮、節慶、對決共同進行,我方大獲全勝	敵我/軍民/家庭	喜悅與仇恨交織
21	緬懷戰友和民族兄弟	戰友、軍民	悲壯崇高

《冰山上的來客》全片 101 分鐘,影片一開始,用了 1 分 30 秒的段落交待了土匪槍殺群眾,以“奴僕們,等著共產黨來解救你們吧”點明了階級對立關係、刻畫了土匪的惡毒和猖狂。這個段落的作用是在影片的一開始就激起觀眾的恐懼和仇恨情感,為影片的情感基調奠定了基礎。仇恨和恐懼帶來“大敵當前”的同仇敵愾,作為電影來說,這種情感帶來緊張,帶來懸念。

在字幕之後,影片開始了較為舒緩的一個大組合段落,娶親路上偶遇段落既表現了新婚夫妻間的甜美和諧,又有軍民相遇時的親密無間,俚語“咱們是一個鏈子上的駱駝,到一個地方去啊”具有雙關含義,暗示了群眾與解放軍是同路人。緊接著充滿民族風情的刁羊比賽、同志間的賽馬、婚禮上的載歌載舞都洋溢著歡快、青春、活力,充滿了日常和平的喜悅,襯托了軍民情、戰友情、群眾親情的可貴。隨著阿米爾報到、偵查員卡拉的出發,再次暗示一片祥和之中存在威脅和危險。

經過這樣的鋪墊,這部分情節的情感能量主要是積極、愉悅的。到了阿米爾閃回往事段落,強調鏡頭中,阿米爾被古蘭丹姆的叔叔推開、掉在地上的錢幣、象徵珍貴情誼的鮮花被地主老財踩在腳底,象徵著被壓迫階級在經濟上被鄙視,在感情上受到屈辱對待,而這些將激起銀幕之下廣大觀眾(在當時中國的革命話語中,人民=勞動人民=被壓迫階層)關於屈辱的階級仇恨、被拆散的窮人感情的共鳴感。在影片的四分之一處,古蘭丹姆和阿米爾的相認,帶來的不是重逢的喜悅,而是舊情與現實的衝突、個人感情對軍民情的威脅。這種情感的衝擊帶來影片第一個小高潮,主人公的感情線發展給觀眾既帶來期盼又帶來焦灼擔憂。

接下來在影片的發展段落裡,一方面匪特活動製造了緊張、恐懼感,一方面古蘭丹姆對阿米爾的窮追不捨,這種男女感情戲威脅了安定團結的軍民關係,帶來了戲劇的張力也衝擊了觀眾對男女主人公情感關係的認同。終於在影片的二分之一處,古蘭丹姆夜訪營地段落,表現了危險的情感關係威脅到家庭安定、軍民關係,並出現了第一次革命危機。此時家庭矛盾與軍民矛盾交織在一起,將懷疑、不信任、敵對的情緒推到一個小高潮。顯然,這個古蘭丹姆是一個“不守本分”、執意腐蝕解放軍戰士、別有用心的女人,一個刻意激化矛盾的人,是一個壞女人。阿米爾是否對她還有著友情或者愛情就成為了一個讓觀眾擔心焦慮的懸念。

影片的愛情敘事該如何發展呢?在接下來的段落,在楊排長機警地意識到古蘭丹姆形跡可疑

時,他問了阿米爾到底喜歡的是哪個古蘭丹姆(過去的/現在的,大的/小的)。此處關於愛情的明目張膽的討論,可以說是非常突出。第一,段落敘事主線是楊排長考驗阿米爾、試探古蘭丹姆,是革命偵查的需要,因此情感討論具有政治合法性;第二,段落的基調是輕鬆談諧的,所傳達的對個體情感的態度積極健康,在禁慾主義革命敘事的文藝創作洪流中,這樣的情感討論,無疑是對觀眾情感慾望的極大挑逗;第三,其中關於愛不愛、愛哪個的情感問題的主題討論,大膽露骨卻合情合理,因為此時這個古蘭丹姆已經讓銀幕內外都對她的身份產生了懷疑,而阿米爾的感情立場顯然不僅僅是一個感情問題,而是一個革命立場的問題。革命的敘事與愛情敘事合二為一。

敘事線索再次切換到匪特方的活動,第二次出現了女僕這個人物角色,影片將她身份設置為一個被剝削被壓迫的勞動者。這樣的身份設置可激起觀眾的身份認同和情感認同,也更加激起觀眾的同情。兩個女性角色的不同塑造呈現方式,也為後面觀眾的情感立場選擇打下伏筆。影片的三分之二處第一次敵我正面鬥爭是敘事的關鍵轉捩點,革命鬥爭遇到挫折,暫時遇到困難,一班長壯烈犧牲,阿米爾生死不明,納烏如孜也遇難了。此時情感能量積蓄到了一個憤怒的高潮,而悲憤、仇恨的情感不斷累積,可以適時地激起觀眾團結的強烈情感。

新娘古蘭丹姆作為一切悲劇的肇始者,既是革命的共同敵人,又是個人情感的敵人,所以她作為阿米爾感情糾葛對象的身份必然需要轉變。在影片的最後三分之一段落,另一個古蘭丹姆(即女僕)的出現帶來影片敘事的轉機和情感基調的轉變。而這種敘述又和影片的反特偵探條線一脈相承,在這條線索裡,革命的領導者楊排長是主線人物。當真古蘭丹姆帶來卡拉犧牲的消息時,影片再次發展了一個悲劇高潮,為後面的鬥爭總攻、行動總攻、情感總攻不斷積聚能量。而真古蘭丹姆與阿米爾在歌聲中相認帶來了一個重逢的、激動的喜悅高潮。兩個情感高潮疊加在一起,為影片的大結局積累了充分的情感勢能,必將期待著一場痛快地動作解決戲。

隨著楊排長解謎卡拉留下的情報,軍民認親、商議婚期等正面動作的發展,我方勝券在握的感覺隱隱傳遞給觀眾。然後是非常短促地展現了敵特一方的準備進攻活動,就進入了影片最後的高潮段落——婚禮與節日同時進行、刁羊比賽與埋伏對決同時進行,在緊鑼密鼓的追逐戲中(動作戲的快節奏可助推影片情緒基調向高潮發展),我方大獲全勝,特務頭子暴露,敵人被抓獲。而且,最後的“真神”身份暴露為是國民黨專員,巧妙地化解了敵人身份可能隱蔽指向的民族衝突、宗教衝突,而將矛盾對立的雙方轉移為國民黨與共產黨及其領導的全國人民之間。

至此,影片完成了全部敘事任務。但在最後一分鐘,楊排長發出號令“向天空放射三顆照明彈,讓他們照亮祖國的山河!”,通過想像性鏡頭在勝利時刻緬懷犧牲的戰友,一班長、納烏如孜、卡拉正面向鏡頭走來,展現了漢人、塔吉克人,軍人和老百姓的共同犧牲才帶來勝利與和平。這樣的設計既表現了同仇敵愾的革命情誼,又激起革命的崇高感,影片的情感和主題都得到了昇華。

三、情感能量的轉化與情感敘事策略

社會學家特納將人類的基本情感歸納為正性情感和負性情感,分別有憤怒、恐懼、悲傷、高興四大基本情感。^③在特納理論的基礎上,我們把本片中敘事段落的情感狀態,標記為積極和消極兩種指向,並依據觀影心理的主觀判斷,將不同段落的情感強度賦予一定量化的指標,以及根據各個敘事段落的時長,以柱狀圖的形式做出圖 1。

圖中黑色柱體標記的是影片中敵人主要活動導致消極的情感能量,例如仇恨、恐懼、強烈的悲傷;白色柱體標記的是軍民一方主要活動帶來積極的情感能量,例如友好、和諧、歡快、崇高;深灰色

柱體標記的是一些悲欣交集的情感狀態,例如閃回往事阿米爾回憶悲傷友情時,想起屈辱的階級仇恨。另外,圖中將影片中敵我不明、主人公處於危險境遇的充滿懸念和警惕的段落,也標記為深灰色柱體。其中,有的段落呈現的情感狀態是複雜的,例如阿米爾和假古蘭丹姆在婚禮段落重逢相認,流露出舊人重逢的友情/愛情的苗頭,但是這對軍民關係是一種威脅,軍民情與個人情產生衝突,埋下了危機感,所以這個段落的情感能量是積極、消極兩種指向性並存的。同樣道理,一班長犧牲、納烏如孜遇難的段落,除了激發觀眾對敵人的仇恨憤怒之情之餘,還有著表達解放軍戰士崇高奉獻、激起軍民團結產生悲憤共情的作用,在消極情感表達中有著積極情感能量作用。

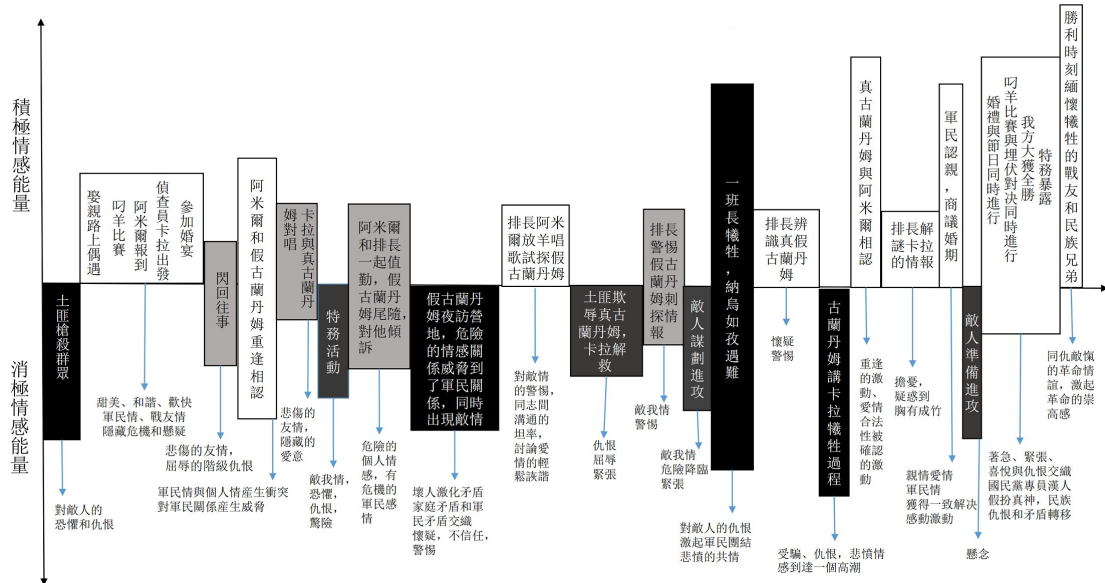


圖 1 《冰山上的來客》的情感敘事結構與情感能量時間軸

通過《冰山上的來客》情感能量時間軸的圖示分析,我們可以獲得啟示,這部影片取得的巨大成功,和它對情感敘事的嫻熟把握是分不開的。整個影片不停地在積極情感和消極情感中調動觀眾情緒,讓觀眾完全緊跟劇情走向、人物情感發展而緊張。對情感戲的重視,是這部反特影片的真正魅力所在。在本文的題記中,我們可以看到導演的創作手記表達的他的創作理念。阿米爾的扮演者阿木都力力提回憶,拍阿米爾初遇結婚的“古蘭丹姆”一場戲時,導演要求“阿米爾”的眼睛要表現出三個層次,一是對“古蘭丹姆”的愛,二是對“古蘭丹姆”嫁人的怨,三是自己是解放軍戰士,要克制和回避。^④可以說,《冰山上來客》的敘事成功,就是因為它充分喚起了觀眾的情感體驗,並產生強烈的情感共鳴,是一種情感敘事成功。

陳剛在 1963 年以現實主義批判視角,充滿了階級鬥爭意識的話語對電影進行了批評。^⑤其中對影片情節中的邏輯不嚴謹之處的分析不無道理,例如阿米爾對假古蘭丹姆的倉促相認,假古蘭丹姆的暴露等情節。但是為什麼這樣一部影片成為十七年電影中的經典之作?顯然觀眾最關心的不是藝術反應現實、反特鬥爭的真實性問題,而是反特類型片中驚險、危險的情感刺激,以及以反特為表,以愛情為裡的敘事和情感滿足。

影片的敘事進程既是解放軍與敵特鬥爭的進程,也是阿米爾獲得真愛的進程。“阿米爾,沖!”這句經典台詞在 1963 年的時代語境中,有著強烈的個人主義色彩,是個人追求愛情受到組織鼓勵的象徵。這顯然是創作者對當時政治文化環境的“違禁”和突破。但是,就是因為這個愛情故事是

隱蔽在反特敘事的大主題之中的，通過以大公無私的反特鬥爭主題獲得了對個體追求愛情的政治合法性的掩護。對於廣大觀眾來說，情節引人入勝、敘事策略真正奏效的原因，是個體情感敘事的生動打動了觀眾、刺激挑動了觀眾、取得了觀眾的廣泛共鳴。

在前文的分析中，我們已經可以看到影片中革命敘事與情感敘事兩條線索的交織、融合，這是反特與愛情故事、革命與個人感情緊密交織在一起的敘事結構。考慮到 1963 年的時代背景，在革命禁慾主義盛行時期，愛情戲對當時觀眾具有挑逗刺激的吸引力，讓觀眾緊緊地被影片的革命敘事所吸引。而觀眾對情感走向發展的關注與對革命鬥爭勝負的關切就緊密地融為一體，從觀影心理角度出發，觀眾的感知重點從革命敘事置換成了情感敘事。但是情感敘事不同於愛情敘事，而是各種情感的彙集，既有個人情感，也有社會情感。階級仇、敵我恨是負性社會情感，軍民情、民族情則是正性社會情感。正性、負性社會情感的交替發展，讓影片不斷積聚情感能量。其中，仇恨、屈辱、憤怒等情緒的一再被激發，和情感能量轉化有著內在因果邏輯。

影片開頭槍殺群眾的段落奠定了情感敘事的基礎，激起觀眾的恐懼感。恐懼是情感反應，也是一種力量，是一種在危險自然界中獲得的生存力量，是一種積極的戒備，因此負面情感卻具有正面意義。適當的恐懼，其表現形式就是警惕，在影片中我們可以看到多次出現“警惕”的情緒段落。激起恐懼和利用恐懼，是革命敘事的手段，是剛剛建國時期，新中國的國家安全和文化策略需要，對敵特力量的警惕需要文藝形式來強調這種恐懼。反特片的時代必然性，就是迎合了廣大人民群眾的心理需要。當時中國人共同的恐懼是什麼？1962~1963 年，中蘇關係破裂，對未知的革命鬥爭的可能性、對新的隱藏敵人的恐懼和警惕成為當時中國社會的集體意識。而適當的恐懼有利於激起團結，反特電影就是通過恐懼情感、仇恨情感的再現，來強調革命意識、強化革命意志。

所以，《冰山上的來客》不僅僅是一部禁慾主義時期偷偷夾帶個人情感追求的文藝作品，更是有著鮮明時代主題的表達社會情感的宏大敘事篇章。只不過在敘事策略上，該片以個人情感與社會情感共譜與交織，以“私”代入“公”，由“私”而昇華至“公”，個人情感表達成為社會情感形塑的工具、手段和橋樑，最後完成意識形態的核心使命。

四、情感共同體的構建與情感工作的理性反思

如果將《冰山上的來客》的情感敘事策略概括為交織、置換、融合，那麼其情感的認同策略可以總結為強調同一性，弱化我他之分，注重以日常性、細節刻畫來展現人性的個性和共性等特點。例如在影片開始刁羊比賽中，表現解放軍戰士俏皮的、生活化的細節——“我說班長，你往優勝區裡丟羊，你扔我幹什麼”，讓觀眾具有某種可以與國家機器（戰士、部隊）建立情感共通的基礎，戰士的人物個性、生活細節、人物關係也和普通人一樣，充滿了日常性。影片中少數民族日常婚俗、娛樂活動、日常生活情境等的表現，對於以漢民族為主的全國觀眾來說，既具有異域風情奇觀效應的觀賞價值，又可以對少數民族同胞的生活狀態、情感表達有了親近的瞭解、從而產生共鳴的作用。

“這部影片是八個民族人員合作完成的，體現了民族間的友誼和團結。如該片編劇烏·白辛是赫哲族，影片風俗顧問古里米爾是塔吉克族，演員馬陋夫是回族，恩和森是蒙古族，白德彰是滿族，扮演真古蘭丹姆的是維吾爾族，還有哈薩克族演員。這樣的合作在少數民族電影史上是很有意思的。”^⑥《冰》是一部反特電影，也是一部少數民族電影。從這個維度上來看，這種電影在今天的市場化競爭中似乎失去了對觀眾的吸引力，因此不具有現實參考意義。但是，我們更應該看到，這還是一部驚險諜戰電影。在商業主旋律電影的維度上，它仍然具有凝聚人心的作用。商業片的外衣

可以非常好地包裹住民族融合的主旋律主題。在反特敘事中那些關於真假辨別的危險寓意,非常有效地構建了一個各民族群眾想像中共同的敵人,以“同仇敵愾”獲得革命的“共情”。而個體愛情故事中的波折、考驗則設置了一個追求美好愛情、大團圓結局期待的“人同此心”的情境。反特敘事是將新疆、少數民族敘事納入到中國大地的革命主流敘事中,而愛情敘事可以成為主流話語反向獲取少數民族的認同手段。情感認同與文化認同具有緊密相關性,這對涉及到異族、異種、異質文化的融合來說,更是具有重要意義。

影片 78 分 40 秒定格為楊排長和老漢站在山巔,手握手深情對視,對稱構圖、平分畫幅,此時無聲勝有聲,他們一個失去戰友,一個失去兒子,這種悲痛感的共情以及同仇敵愾的仇恨將影片的革命敘事推向一個必然。毫無疑問,在這樣的情感高潮段落,軍與民形成了情感共同體,也必然形成行動共同體。在這個定格畫面中,楊排長和老漢,解放軍/老百姓、漢族官兵/少數民族群眾,完全對等並立,身份差異符號已經完全淹沒在了同生共死的“共情”時刻,並明確表達雙方結盟的關係。至此,革命鬥爭中的主體與跟隨者的身份差異消失,他們成為了共同的主體。這個影片的高潮時刻,正是銀幕內外——影片中各人物主體和不同民族的觀眾作為想像性主體等多方面“主體”在一個想像性時空,情感、革命立場達到了交織融合的時刻。

本尼迪克特·安德森對“民族”作過界定:“它是一種想像的政治共同體——並且,它是被想像為本質上有限的,同時也享有主權的共同體。”^⑦也就是說,民族是以“想像”的方式建構的,是一種特殊類型的文化人造物”。在這裡,想像不是虛假和捏造,而是一種“想像性關係”,“正如阿爾都塞把意識形態界定為個人與社會之間的想像性關係,個人與民族或民族屬性的關係也是以想像性的方式來完成的”。^⑧意識形態是個人與社會之間的想像性關係,民族也是一種個體與群體間的想像性關係,它是建構的,而且是不斷建構的。情感也是一種想像性關係,也是建構並不斷建構的。無論是意識形態國家機器還是民族身份傳承,情感都在其中發揮著巨大的作用。成伯清在《社會建設的情感維度——從社群主義的觀點看》^⑨中提出了社群主義(communitarianism,又譯為“共同體主義”、“社區主義”)的精神和精髓是“建立在對共同體的理解和期待之上”,而“共同體的內核恰恰是一種軟性的、彌漫的主觀體驗”。成伯清認為共同體的核心是共同情感,“重建共同體的強烈訴求,歸根結底也就是對重建共同情感紐帶的熱切希望”。以此角度回顧《冰山上的來客》,更加可以看到該片在凝聚各民族群眾的革命意識、共建共同情感方面的意義。在今日新疆,隨處可見“各民族群眾就像石榴籽一樣緊密團結在一起”的宣傳口號。可見,不分彼此是民族政策宣傳中最為重要的情感基石,而強調共性、塑造共情,就是對分裂異化的抵抗。《冰》中的戰友情,就是在戰友身份下,超越了民族身份的關係,是戰鬥的友誼,是共生共死、血與火淬煉過的深厚情誼。區分,意味著異化,意味著排斥。不分彼此,意味著同化,意味著接納,意味著融合。

情感共同體和民族身份、意識形態認同一樣,也是一種想像的共同體。相對其他想像的共同體來說,情感認同通過同情共情的模式,更容易達到一種非理性的認同,即感性的認同。其基礎就是最具有普適性的人性中的共性。但情感共同體既然是建構出來的,就意味著它可能是流動的。而且,它的流動性遠甚於民族、宗教、文化等。它附著在民族、宗教、文化、藝術等形式、體制之上。構建情感共同體意味著這是一種“情感工作”手段。這種工作手段在我們的革命記憶中一點都不陌生。裴宜理的《重訪中國革命:以情感的模式》通過對國共兩黨革命手段的比較,發現共產黨在革命年代通過情感調動的工作模式(emotion work)來發動群眾革命是一個被經驗證明十分有效的手段,而戲劇在其中扮演了很重要的作用。“共產黨人究竟是如何鼓動——實際上是需要——人們

公開表達心中的憤怒、恐懼和羞愧等感情的。這篇論文將描述在戰爭年代得以確立的這一情感工作模式在中華人民共和國時期繼續存在的諸種方式,以及它在諸如鎮壓反革命、反右傾運動、大躍進和文化大革命這些運動當中的深刻影響。”^⑩裴文中關於批鬥會的程式描述,精準地再現了一場“反特戲”的敘事結構:激起仇恨、屈辱——激起復仇的慾望——復仇之後的快感昇華。

無論是土地改革時期的戲劇動員大會還是以此為濫觴的各種批鬥會,其情感工作的過程結構和革命影片具有著同構的本質,恰與列寧認為電影是最好的意識形態宣傳工具如出一轍。戲劇、電影等藝術形式在情感工作上的特殊而巨大的功能,都使得它們作為情感工作的載體——一種意識形態工具被充分重視和利用。但同時,我們也應該看到,情感調動這一奏效的方式,其中極容易充滿非理性的扭曲。情感被當作工具使用時,掌握和使用這一工具的主體,需要其他的手段來配合才能做到收發自如。如果沒有理性的轡頭,情感敘事容易使觀者在衝動之下臣服於一些缺乏邏輯與事實的傾訴,從而失去對真理、真相的追求和自主思考。與講事實擺道理的工作方式相比,訴諸情感的同化手段確實來得容易和直接,但是我們要警惕其中非理性成分的氾濫,用現代文明的視野和標準建立理性的底線。

《冰山上的來客》的情感敘事策略在今天仍然具有深刻的示範意義,對於敵我鬥爭敘事模式的電影類型仍然具有參考意義。也許今天的電影創作,情感敘事已經不需要藉助一個革命主題來獲取政治合法性,但是敵我鬥爭這種基本創作模式由於它具有緊張懸疑、驚險刺激、勾心鬥角等類型特點,起到電影敘事結構的支撐作用,通過變形、移植等劇作手段,仍然具有廣泛的市場適用性。而在這種類型中,情感敘事起到推波助瀾、煽動情緒的作用,則具有另外一番巨大無比的威力。現象級主旋律商業大片《戰狼 2》的大獲成功,與其情感敘事策略吻合了敵我鬥爭敘事模式、吻合了一貫奏效的中國群眾運動的情感工作模式不無關係。但是如果以情感共同體構建的維度,將《冰》與《戰狼 2》做比較,也許我們會發現今天的電影創作者,在思想意識高度上並沒有超越 50 多年前的這樣一部呼喚了民族大團結、大融合的經典之作。

①蒙培元:《情感與理性》,北京:中國人民大學出版社,2009年,第1頁。

②邴波、聶愛文:《“十七年”新疆少數民族題材電影:意識形態、敘事結構與女性形象》,烏魯木齊:《新疆大學學報(哲學·人文社會科學漢文版)》,2015年第2期。

③特納:《人類情感——社會學的理論》,北京:東方出版社,2009年,第3頁。

④⑥申志遠、魏春橋:《〈冰山上的來客〉背後的故事》,北京:《大眾電影》,2004年第19期。

⑤陳剛:《從反特新片所想到的一些問題——兼評〈跟蹤追擊〉與〈冰山上的來客〉》,北京:《電影藝術》,1963年第6期。

⑦本尼迪克特·安德森:《想像的共同體——民族主

義的起源與散佈》,上海:上海人民出版社,2005年。

⑧張慧瑜:《民族與民族主義——關於〈想像的共同體〉的讀書筆記》, <http://www.hibooks.cn/books/bkview.aspx?bkid=99312&cid=272700>。

⑨成伯清:《情感、敘事與修辭:社會理論的探索》,北京:中國社會科學出版社,2012年,第49~60頁。

⑩裴宜理:《重訪中國革命:以情感的模式》,見劉東主編:《中國學術》總第八輯,北京:商務印書館,2001年,第97~121頁。

作者簡介:余莉,上海交通大學媒體與傳播學院電影電視系副教授。上海 200240

[責任編輯 桑海]