

邊疆敘事中的中國文化心理 與戲曲原型策略

——也談“十七年”新疆民族題材影片創作*

潘 雨

[提 要] 分析三部“十七年”新疆民族題材影片《哈森與加米拉》、《冰山上的來客》和《阿娜爾罕》的情感策略與人物塑造,可揭示出“十七年”民族題材影片借用前現代戲曲話本原型,通過身份置換和情境置換等現代性改寫,在新中國邊疆敘事中嵌入符合廣大基層觀眾文化心理和文化無意識的故事策略,創造出與左翼電影和延安新文藝作品一脈相承的中國經典敘事。

[關鍵詞] 新疆民族電影 邊疆敘事 中國文化心理 戲曲原型策略

[中圖分類號] J90 [文獻標識碼] A [文章編號] 0874-1824(2019)02-0070-07

1949 年之前,我國有據可考的民族題材影片僅有三部—《瑤山豔史》(1933)、《塞山風雲》(1940)、《花蓮港》(1948)。“十七年”間拍攝同類題材共 46 部,涵蓋 24 個少數民族。這些民族題材影片不僅數量眾多、廣為人知,一些經典作品至今還深受觀眾喜愛,經典歌曲傳唱不衰。可以說,“十七年”民族題材影片標誌著中國電影從家國敘事轉向包括邊疆敘事在內的革命敘事和建設敘事,成為構建新中國國家敘事的重要部分。雖然“十七年”電影受到強大的政治話語支配,然而一旦剝開故事的意識形態外衣,我們依然能夠清晰地看到其深層內核所承載和傳續著的中國文化無意識。這些文化無意識或文化心理結構成為隱匿在左翼電影時期的家國敘事和“十七年”電影國家敘事中的強大潛流,超越政治和意識形態話語,超越社會與經濟發展的歷史演進,持續影響著我們的文化建構。本文以“十七年”新疆民族題材影片中的三部電影為研究文本,通過對《哈森與加米拉》、《冰山上的來客》和《阿娜爾罕》的敘事策略和人物塑造分析,揭示出“十七年”新疆民族題材影片在邊疆敘事中所伏潛的中國文化心理與戲曲原型策略。

* 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。

一、中國文化心理與戲曲話本的共生關係

早在延安時期，戲曲就被認為是具有深厚群眾基礎的藝術形式。群眾的道德觀和歷史觀大多來自戲曲，戲曲中的故事影響著一代代中國人的價值判斷。1942年，延安中央黨校遵照《在延安文藝座談會上的講話》，重新編寫、創作、演出了革命京劇《逼上梁山》。毛澤東親自前往觀看三次，並寫下賀信，摘抄如下：

歷史是人民創造的，但在舊舞台上（一切離開人民的舊文學藝術上）人民卻成了渣滓。由老爺太太少爺小姐們統治著舞台，這種歷史的顛倒，現在由你們再顛倒過來，恢復了歷史的面目，從此舊劇開了新生面，所以值得慶賀。^①

如果說，戲曲話本中的敘事原型是中國故事的敘事原點或稱元類型，那麼延安時期對舊劇傳統的改寫與改造則是對中國敘事元類型的意識形態再加工。從“由老爺太太少爺小姐們統治著舞台”，到將“歷史的顛倒，再次顛倒過來”，舊劇中的新生面成為“十七年”電影創作的模版和答題庫。新中國成立後，電影在國家的意識形態機制與社會生活中的地位和作用與過去相比發生了根本性的變革。^②電影成為意識形態宣傳、構建新中國國家認同和國族認同的主陣地。彼時，為了達成這一目標，中國電影觀眾從1949年以前的上海、北京、廣州等大城市市民階層向廣大農村基層人群和邊疆地區群眾快速轉化。電影從城市到鄉村、從內地到邊陲的迅速普及不僅改變了中國電影的業界形態，為電影大發展帶來了時代新機遇，同時也呈現出新問題：如何拍好既讓廣大基層觀眾和各族群眾感同身受，又符合新時代政治話語的新故事。

建國初期，我國約有人口5.5億，文盲率高達80%，農村的文盲率更是高達95%以上，有些地方甚至走遍方圓幾十里的所有村莊也找不到一個能識字的人。^③為了配合電影在國家政治語境中的新使命，適應人口眾多且比重龐大的未受教育人群，從中國戲曲話本繼承發展而來的敘事策略和審美範式，經過左翼電影和延安時期新文藝作品的檢驗，開始步入“十七年”電影的主流敘事框架。1951年由東北電影製片廠搬上銀幕的《白毛女》便是一次空前成功的、對前現代戲曲話本母題的現代性改寫。這部由延安魯迅藝術學院根據“白毛仙姑”民間傳說集體創作的歌劇《白毛女》改編的同名影片，在全國25個城市120家影院一經公映，便轟動一時，首輪觀眾人次達到600多萬。

《白毛女》是一部契合了“磨難”和“復仇”雙重母題的經典作品，帶有前現代神鬼文化色彩，以“沉冤得雪”和“破鏡重圓”的中國敘事元程式、元審美與元情感，在“舊社會把人變成鬼，新社會把鬼變成人”的制度講述中，將白毛女“磨難”和“復仇”的“個體遭遇”改寫為底層民眾遭受統治階級壓迫的“階級遭遇”，在階級鬥爭意識形態的再包裝下，書寫出新中國革命敘事和歷史敘事的重要篇章。《白毛女》的成功傳遞出一個信息：無論意識形態如何變化，真正能夠激發中國廣大基層群眾愛憎情感的始終是傳統原型敘事視閥下的“好人蒙難”，最能夠安撫人心的還是普通百姓希冀卻無法得嘗所願的“善惡報應”。《白毛女》將個體命運融入階級命運，以親情和愛情的普適情感作為催化劑，在共產黨“為民伸冤做主”的“青天大老爺/明君”語境下，完成了對暴力革命的合法性書寫。

某些研究者如美國學者畢克偉（Paul Pickowicz）把中國早期電影和20世紀三、四十年代左翼電影的範式歸因於好萊塢“通俗劇”的影響，然而回溯前現代戲曲話本，“通俗劇”的一些敘事要素作為某種程式和範式早已在中國戲曲話本中自然生成。與其說早期中國電影從好萊塢那裡學到了“通俗劇”的手法，不如說中國電影人在好萊塢電影中找到了最契合本民族審美心理的敘事形式。^④這是一個長期的歷史積澱過程，也是一個高度選擇的過程。文化心理是一個國家民族的共同記憶，

《白毛女》以“十七年”正典劇身份展現出來的中國文化深層結構令人印象深刻。其成功也不可避免地影響到同時代其他影片創作，為“十七年”電影和“十七年”民族題材影片提供了國家敘事的審美範式和原型策略。

二、邊疆敘事中的原型策略和人物塑造

在南宋羅燁編撰的話本《醉翁談錄》中，收錄已標出類別的故事共 19 卷，其中包括“私情公案”、“煙粉歡合”、“重圓故事”，“負心類”、“不負心類”等。在這些故事類別中，“重圓故事”的共同“程式”是：男女主人公都有夫妻之緣，但命中註定要經歷重大的劫難，尤其是女主人公更加悲慘，或因國破而被迫入權豪之家（如《樂昌公主破鏡重圓》之樂昌公主），或因家亡而被迫入深宮禁苑（如《無雙王仙客終諧》之劉無雙），或因寇亂而被劫作番將之妻（如《韓翊柳氏遠離再會》之柳氏）；其後，男女主人公的重圓再會必得到第三者的幫助，始得成功。^⑤

“十七年”正典劇《白毛女》的歌劇版本將主要矛盾集中在“磨難”和“復仇”的親情主題上，以父女感情為主線，愛情篇幅所占不多。改編後的電影《白毛女》強化了愛情主題，將喜兒與大春從普通鄰居改為一對青梅竹馬的戀人。爹爹楊白勞被黃世仁逼死，喜兒被霸佔，大春救喜兒未果悲憤之下投奔紅軍。當故事結尾大春隨八路軍回到家鄉與白發喜兒意外重逢，在全村公審大會上，喜兒在共產黨主持下終於“沉冤得雪”，與大春“破鏡重圓”。

一如正典劇《白毛女》，《哈森與加米拉》、《冰山上的來客》和《阿娜爾罕》等無不是在革命敘事和邊疆敘事中鑲嵌表現親情母題的“沉冤得雪”和表現愛情母題的“破鏡重圓”。這種將親情與愛情附著在階級衝突和階級矛盾上，在政治和意識形態話語中融入情感色彩的敘事策略，極大增強了影片的情緒感染力和表現力。“讓觀眾在心甘情願之中接受了影片所預設的國家意識形態詢喚。”這種敘事策略和情感策略不斷成功複製，構成了“十七年”新疆民族題材影片中關於邊疆愛情敘事的主體框架。

（一）原型敘事中的情感策略

1. 破鏡重圓與愛情敘事

《哈森與加米拉》由上海電影製片廠攝製於 1955 年，導演吳永剛。該片經過一年多的演員挑選和訓練，於 1954 年 6 月正式開機，1955 年 8 月 1 日在烏魯木齊首映。適逢伊斯蘭傳統節日古爾邦節，公演前一天即售出門票兩萬多張。影片全國放映場次高達 12,326 場，觀眾達到 6,290,819 人次，所引發的觀影熱潮甚至超過當時風靡一時的印度電影《流浪者》，並於 1957 年榮獲由文化部頒發的 1949~1955 年優秀影片三等獎。^⑦《哈森與加米拉》不僅是我國第一部反映哈薩克族人民生活的影片，也是第一部使用民族語言拍攝的電影，同時還是第一部建構了以愛情敘事為核心策略的民族題材作品。影片不僅展現了多姿多彩的哈薩克民族風情和新疆地域風貌，還以哈森與加米拉的情感故事為主線，歌頌了堅貞不屈的美好愛情。

作為首部新疆民族題材影片中的愛情敘事，在情節上《哈森與加米拉》有著和《醉翁談錄》講述的“重圓故事”相似的結構關係，這種結構關係被元明愛情戲曲/小說借用，演化出同屬於“重圓故事”的一種變體——“才子佳人小說”。此處，元明愛情戲曲/小說中的才子佳人小說是個特指而非泛指，並非我們平常所言的才子佳人題材小說。在敘事策略上，“才子並不是如唐宋傳奇或元明中篇傳奇那樣動輒出身於豪門世家，而多為平民子弟，其與佳人的關係多是親緣相同，或是寓居女家。而佳人們在尋找、追求理想的婚姻時常表現出少有的大膽、熱烈。……而且，在這些越名犯分的行

動之後,佳人們便會投入真摯感情,堅守盟約,忠貞不渝。這類小說即以佳人們的這些忠貞之舉來淡化她們追求愛情婚姻的違禮色彩。有學者把這種情節模式歸納為三個主要組成部分:男女一見鍾情,小人撥亂離散,才子及第團圓”。^⑧用四字成語概括,即為“破鏡重圓”。

《哈森與加米拉》有著和“破鏡重圓”相仿的敘事程式關係。影片伊始,哈薩克族青年哈森和加米拉深深相愛—此處對應程式中的第一部分“男女一見鍾情”。隨後,加米拉被大牧主居奴斯之子帕的夏伯克橫刀奪愛。在富有正義感的牧民幫助下,兩人逃進深山,生下一子。大牧主居奴斯與國民黨反動派狼狽為奸,抓回哈森和加米拉,並殘害了他們的孩子。—此處對應第二部分“小人撥亂離散”。哈森與獄友暴動逃出監獄,參加了民族聯軍。後來,哈森與共產黨部隊重返草原,消滅了國民黨反動派,懲辦了罪惡的牧主父子,與加米拉夫妻團圓,過上了幸福生活—此處對應第三部分“才子及第團圓”。在這一系列敘事語句中,人物被置換—“小人”置換成“階級敵人”,“才子”置換成“革命青年”。情境也被改寫—“及第”改寫為“參加共產黨獲得最終勝利”,整體句式結構不變。這種情節模式和置換方法不僅構成了《哈森與加米拉》的主線敘事,同樣也是《阿娜爾罕》和其他“十七年”民族題材影片愛情敘事的基本故事框架。

導演吳永剛 1934 年自編自導了他的第一部無聲電影《神女》,被譽為中國電影黃金時代最優秀的默片作品之一。1949 年後,他從舊上海左翼文人導演成長為新中國革命文藝家導演。當新中國剛剛建立,其他海上導演或茫然無措、或將目光聚焦於都市文化景觀改造等革命宣傳作品時,他已在 1950 年執導了建國後第一部反映農村土地改革的影片《遼遠的鄉村》。1953 年,吳永剛接受上海電影製片廠委派,從火紅的革命敘事轉向當年更為急迫艱巨的邊疆敘事,拍攝了首部新疆民族題材影片《哈森與加米拉》。1956 年,他自編自導奇幻電影《秋翁遇仙記》,該片根據馮夢龍《警世恒言》中的《灌園叟晚逢仙女》改編,講述了官宦子弟出身的惡霸張委闖入愛花如癡的秋翁花園,惡意採摘、大肆破壞,最終被花神仙女懲治的故事。影片以灌園叟秋翁“遇仙得救”的奇幻外衣妝點了真善美的勞動人民必將獲得幸福的階級敘事,將中國民間文化無意識移植到階級鬥爭話語中,產生出複合的政治意義。

無論是 1934 年的《神女》,1955 年的《哈森與加米拉》,還是 1956 年的《灌園叟晚逢仙女》,以及吳永剛在“十七年”到“改開”前拍攝的一系列戲曲電影和戲曲舞台藝術片,如 1958 年《林冲》,1962 年《碧玉簪》,1963 年《尤三姐》,1976 年《讓徐州》,1978 年《劉三姐》和 1979 年《茶童戲主》,無不在作品中透露出他對創作傳統戲曲題材和刻畫底層女性人物的偏愛。可以想見,當民族題材影片《哈森與加米拉》的拍攝任務擺在吳永剛面前時,從戲曲話本借用而來,貼近中國基層觀眾文化心理的傳統敘事程式於他早已了然於胸。這些程式不僅影響了延安時期新文藝作品和“十七年”正典劇《白毛女》的創作,同樣也影響了早期中國電影和左翼電影,成為中國故事的元程式和元類型。作為成長在中國電影誕生地上海且有著豐富創作經驗的導演,吳永剛在民族題材影片中採用成熟的戲曲原型建構策略,顯得胸有成竹、順理成章。表像上,《哈森與加米拉》仍然屬於“十七年”電影以階級分析和階級鬥爭為原則的主流階級敘事範疇。然而通過對戲曲話本的現代性改寫,這部影片開創了在邊疆敘事中嵌合愛情敘事的經典範式。

可以說《哈森與加米拉》、《冰山上的來客》和《阿娜爾罕》三部影片在敘事原型和情感策略上,都借用了“重圓故事”的表述形式。“重圓”不僅承載著關於愛情的敘事,還承載著關於離合的悲苦。顧頡剛先生曾經在研究孟姜女故事敘事時這樣說:“孟姜女故事的基礎是建設於夫妻離別的悲哀上,與祝英台故事的基礎建設於男女戀愛的悲哀上有相同的地位。因為民眾的感情與想像中

有這類故事的需求，所以這類故事會得到了憑藉的勢力而日益發展。”⁹可見，夫妻別離是中國人情感敘事中的大題目，而“破鏡重圓”則是大題目中的大戲劇。與孟姜女故事的“先分離，再死別”不同，“破鏡重圓”故事裡的“先別離、再重逢”蘊含的悲喜劇色彩和大團圓結局，讓悲苦的中國人在艱難時刻得到心靈慰藉。正是民眾的情感想像與需求，讓這類故事成為曆久彌新的經典母題。

2. 沉冤得雪與階級敘事

除了“破鏡重圓”，《哈森與加米拉》和《阿娜爾罕》還鑲嵌著另外一個源於戲曲話本的原型傳統——“沉冤得雪”。“十七年”民族題材影片中的愛情敘事往往與階級敘事共生，即把古老的敘事範式“破鏡重圓”和“沉冤得雪”同時改寫為具有現代性範式的愛情敘事和階級敘事，並以“沉冤得雪”的階級敘事統合“破鏡重圓”的愛情敘事，實現影片在政治與意識形態上的先進性和正確性。“沉冤得雪”在前現代文本中往往藉由“青天大老爺/明君”之手讓冤屈之人得以昭雪。“十七年”電影同樣將其進行了置換與改寫，主持正義、懲治惡人的“青天大老爺/明君”被轉碼為“中國共產黨”，講述著只有在中國共產黨的領導下，才能實現無產階級對有產階級最終勝利的歷史必然。文以載道，微言大義；說一個故事，講一個道理，是中國敘事的核心使命。中國故事歷來因大團圓受到批判，認為與西方悲劇相比輕浮淺薄。然而在壁壘森嚴的舊制度下，底層民眾冤屈無處申訴，只能借由故事和唱本想像，消除心中的塊壘。中國人所期待的“好人好報”，是在想像中與生命之苦和解。無論“沉冤得雪”還是“破鏡重圓”，過程的挫敗感與張力越強大，給民眾帶來的撫慰就越有效，大團圓的敘事框架和結構也就越穩固。

由北京電影製片廠和新疆電影製片廠聯合攝製於1961年的影片《阿娜爾罕》有著與前述作品幾乎相同的故事結構和敘事程式，只是善惡對立雙方的人物更多，中間過程也更為複雜。《阿娜爾罕》的故事發生在1940年代末、1950年代初新疆南疆地區的喀什鄉村，彼時全國大部分地區已經解放，然而西部邊疆卻依然籠罩在一片黑暗勢力的包圍中。故事以一對維吾爾族青年男女的愛情悲歡和情感坎坷為主線，展現了新疆和平解放前後社會與時代的巨大變遷。阿娜爾罕與《哈森與加米拉》、《冰山上的來客》的女主角一樣，同為美麗善良、性格堅韌的少數民族底層女性。故事開篇，大地主烏斯曼威逼利誘霸佔了貧農出身的阿娜爾罕。婚禮當晚，阿娜爾罕不堪凌辱，抗婚逃跑未遂，被烏斯曼打得奄奄一息。長工庫爾班同情阿娜爾罕，幫她逃出虎口。解放軍入疆，烏斯曼與反動勢力勾結，變身為宗教人士。為籠絡人心，烏斯曼假意解除與阿娜爾罕的婚約，赦免長工庫爾班。然而烏斯曼卻懷恨在心，處處暗中迫害，阿娜爾罕和庫爾班只得流浪他鄉，在沙漠中結為夫妻。1950年南疆和平解放，二人回到家鄉，但是烏斯曼卻依然控制著這裡，並利用宗教勢力將叛教罪名加在夫妻二人身上。阿娜爾罕與庫爾班生生分離，愛人不知所終，阿娜爾罕一心掛牽，拒絕了傾慕者買買提的求婚，被關進果園。共產黨幹部張傑帶領工作組來到鄉村，批鬥會上，阿娜爾罕衝出果園揭露了烏斯曼的醜陋嘴臉。此時庫爾班已經成為一名幹部，跟隨工作組也來到這裡，阿娜爾罕與庫爾班終於重逢。烏斯曼恐怕罪行暴露，唆使買買提的媽媽鬧事，污蔑工作組的庫爾班搶走了她家兒媳婦，又指使他人殺害買買提，嫁禍庫爾班。烏斯曼氣焰囂張，但終究邪不壓正，在工作組與宗教人士的團結努力下，反革命分子烏斯曼終於認罪伏法。阿娜爾罕和庫爾班這對夫妻終於歷經重重波折、沉冤得雪，與新疆各族人民一同獲得了自由、解放和幸福。《阿娜爾罕》可以看作是《哈森與加米拉》和《白毛女》等文本的孳乳與融合。電影與傳統戲曲話本一樣，有著互文的關係和影響。在既有原型的熟悉感和新編故事的陌生感之間不斷加工再創造，增加情節的曲度和振幅，取得新的敘事平衡。

3. 冒名頂替與反特敘事

1963年1月1日在全國公演的《冰山上的來客》由長春電影製片廠攝製，導演趙心水。影片通過真假古蘭丹姆和解放軍戰士阿米爾的愛情懸念，講述了邊疆戰士與國民黨特務鬥智鬥勇獲得勝利，一對有情人終成眷屬的故事。《冰山上的來客》融合了“冒名頂替”、“破鏡重圓”、“沉冤得雪”三重敘事原型。尤其“冒名頂替”，是構建《冰山上的來客》所有懸念的核心，也是貫穿故事情節發展的重要線索。

在所有“冒名頂替”的古老敘事原型中，最著名的莫過於《西遊記》的“真假美猴王”。這一敘事程式的特點是：某一人物形象被某個妖怪“克隆”了，二者雖然是一真一假，可是真假莫辨，真的力辯自己是真的，假的也力辯自己是真的，不少權威人物也分辨不清。六耳獼猴和孫悟空的“真假美猴王”原型敘事被其後無數戲曲話本反復使用，演繹變化出不同形態。京劇《雙包案》裡“黑鼠大仙”幻化出假包拯，與真包拯在公堂上唇槍舌劍，詼諧熱鬧。越劇《追魚》裡“鯉魚精”幻化成假相府小姐，替代真小姐牡丹與落魄書生張珍相愛，最終修成正果。這些程式的句法雖然相同，均是妖怪幻化成人形混亂視聽；但又有著不同的敘事趣味，側重表現的情緒內涵各不相同。^⑩

《冰山上的來客》中，假古蘭丹姆冒充真古蘭丹姆誘惑戰士阿米爾，欲與之發展出一段危險關係，幸而楊排長及時識破，假古蘭丹姆“原形畢露”。此處的敘事句法同樣是將前現代敘事程式“冒名頂替”進行了現代性改寫—原型敘事中的“妖魔鬼怪”與反特敘事中的“美女特務”構成了轉換關係。而真假古蘭丹姆和阿米爾的情感糾葛不僅交織出複雜的情節結構，還展現出正與邪、善與惡、光明與黑暗的階級衝突和階級對立。

故事不是一個單獨的、靜止的、自足的存在。故事是一個歷史演進的過程，一個經由歲月累積，慢慢沉澱厚實的過程。“冒名頂替”中“以妖代人”的符號想像經過時間沉澱，逐步進入中國基層社會的文化無意識，成為一種具有普遍性的文化心理。當《冰山上的來客》通過敘事原型展現出文化無意識中的集體性選擇時，真假古蘭丹姆的寓意便在觀眾心中呼之欲出、不言自明了。這些如同解碼般的原型敘事策略，通過層層疊加，時而讓沉潛於觀眾內心的焦慮不斷放大，時而又讓觀眾的情緒和情感獲得極大釋放。古老的敘事原型和情感程式交替出現，最終輝映出《冰山上的來客》的傳奇色彩，使之成為“十七年”民族題材影片中的經典之作。

(二) 人物塑造中的性別話語

羅燁在《醉翁談錄 小說引子》中總結了傳統戲曲話本中若干典型人物和典型形象，認為有兩類人物在元雜劇中被反復打磨塑造，一類是“春濃花豔佳人膽”，一類是“月黑風寒壯士心”。在這兩類風標特出的人物中，“佳人膽”涵蓋了那些不甘屈抑、敢於反抗、為自己的幸福不竭追求的女性。“壯士心”則搏動著一群狹義靈魂，有不畏強暴、反抗壓迫的勇士，有抵禦外辱、敢赴國難的英雄。^⑪

前文曾經提到，毛澤東在1942年觀看革命京劇《逼上梁山》後給延安中央黨校同志們的賀信中說：“歷史是人民創造的，而在舊戲舞台上，人民卻成了渣滓。由老爺太太少爺小姐們統治著舞台……”“十七年”間，老爺太太少爺小姐們消失了，取而代之的是受壓迫人民。作為典型人物和典型形象的“壯士心”和“佳人膽”被留存下來，尤其是“佳人膽”，在“十七年”民族題材影片中持續發揚光大。

1949年後，邊疆少數民族地區人民與內地女性群體相繼獲得平權和解放，具有舊時代雙重邊緣身份的邊疆少數民族女性成為“十七年”民族題材影片最重要的表現對象。膾炙人口的《冰山上

的來客》、《五朵金花》、《劉三姐》等，無不以美麗智慧、勇敢善良的少數民族底層女性為主角。這些個性鮮明、反抗意識強烈的少數民族女性人物所展現出的對愛情的忠貞不渝，對反動勢力威逼利誘不為所動的大無畏精神，既符合中國文化無意識對女性的身份想像與性格塑造，又代表著無產階級和性別話語的勝利。

除在性格塑造上強調少數民族女性大膽追求自由生活的權利之外，在人物關係刻畫上，同樣更進一步。《哈森與加米拉》和《阿娜爾罕》都有男女主人公私下定情的情節，這與唐傳奇中的男女私定終身，元明中篇傳奇中男女婚前私合關係如出一轍。作為對父母之命、媒妁之言的舊婚姻制度的挑戰，“私定終身”這種情感關係在反封建的階級敘事和性別話語中顯得尤為恰合。

更有意義的是，這三部影片的男女主人公分別代表了新疆的三個少數民族——《哈森與加米拉》描寫的是那拉提草原上的哈薩克族，《冰山上的來客》刻畫了帕米爾高原上的塔吉克族，而《阿娜爾罕》則書寫了南疆高原腹地與沙漠之間的沖積平原喀什地區的維吾爾族。對三個不同少數民族青年男女的塑造指涉出了新疆的民族多樣性特徵，這也是“十七年”民族題材影片以邊疆敘事構建新中國國家敘事和國族認同的重要環節。

結 語

“十七年”新疆民族題材影片在階級鬥爭的意識形態話語下，潛藏著許多由時間沉澱出的中國文化印記。這些影片不僅講述了新中國邊疆敘事的宏大與遼闊，還通過一個個根植於中國人文化記憶中的原型故事，以相似的生命體驗與價值判斷，用千百年來古老的敘事傳統置換、改寫、延續了政治時代的中國話語。回望那段歲月，我們發現歷史並未斷代。在看似僵硬的文本下面，是生長在我們生命深處的中國故事。重讀這些故事，我們會看到傳統的穿透力，看到其中“各種敘事程式總是‘有意味’地昭示著後人：我們這個民族是這樣或那樣地帶著歷史的煙塵、踏著有時歡快有時沉重的步伐走過來的。”¹²

①童慶炳總主編，吳秀明、劉起林分卷主編：《歷史題材文學系列研究（第4卷）——中國當代歷史文學的創造與重構》，北京：北京師範大學出版社，2014年，第1~3頁。

②葉月瑜主編：《華語電影工業：方法與歷史的新探索》，北京：北京大學出版社，2011年，第131頁。

③⑩⑫董上德：《古代戲曲小說敘事研究》，廣州：廣東高等教育出版社，2011年，第276、284~287、32~291頁。

④⑥余紀：《國家建構的一個側面——“十七年”電影中的邊疆敘事與國族認同》，北京：人民出版社，2016年，第49頁。

⑤⑦吳玉霞：《新疆本土電影發展史研究》，烏魯木齊：新疆文化出版社，2016年，第6~10頁。

⑧⑪徐大軍：《中國古代小說與戲曲關係史》，北京：人民文學出版社，2010年，第383~384、192~195頁。

⑨顧頡剛著、錢小柏編：《顧頡剛民俗學論集》，上海：上海文藝出版社，1998年，第158頁。

作者簡介：潘雨，上海戲劇學院電影電視學院副教授。上海 201102

[責任編輯 桑 海]