

少數民族電影與 民族國家認同的建構

• 史 靜

十七年少數民族電影中的少數民族地理空間從東北的朝鮮邊境到蒙古再到天山，從雲南再到海南島，中國的東西南北各個邊陲都形成了一個鞏固的國防戰線。

據筆者不完全的統計，1949至1966年間，中國拍攝的少數民族影片共有46部，寫了24個少數民族。這些少數民族電影的深層敘事結構和「軸心原則」，或者說其敘事的原動力和意識形態訴求是甚麼，是本文所要考察的重點。對此，安德森 (Benedict Anderson) 的民族「想像的共同體」無疑會成為一個最容易想到的解釋，但筆者最想探討的是，在新中國建立初期就開始的建構民族國家這一工程中，在少數民族電影這一空間中如何建立民族國家認同的合法性和現代性？這些影片又是採用甚麼樣的敘事策略達到其建構民族國家認同的目的？

正如李楊所指出：「民族國家的一個重要的特點，是要求在固定的疆域內享有至高無上的主權，建立一個可以把政令有效地貫徹至國境內各個角落和社會各個階層的行政體系，並且要求國民對國家整體必須有忠貞不渝的認同感。作為一種超越文化和宗教差別的政治性組織，民族國家通過某種程式把所有的公民聯合起來，為所有的成員介入『公民政治』提供了有

效身份」，從而成為「抵禦國家控制力之外的政治及其他有害的全球性影響的一個主要裝置」^①。新中國建立後十七年 (1949-1966) 的少數民族電影基本上講述了一個大敘事，即在固定的疆域內如何通過工作組和醫療隊把政令有效地貫徹，並將各族公民聯合起來共同抵抗國家之外的共同敵人。通過這樣的大敘事，這些電影完成了對民族國家認同的建構。

一 從邊疆到國防

現代意義上，民族國家主權的一個最主要的特徵就是有明確的疆域意識。十七年少數民族電影中的少數民族地理空間從東北的朝鮮邊境到蒙古再到天山，從雲南再到海南島，中國的東西南北各個邊陲都形成了一個鞏固的國防戰線。這些電影展示了黨和國家如何通過黨的工作組和當地的少數民族一起來保衛國防戰線。如《神秘的旅伴》(1955) 中影片開始時唱的歌詞所表徵的那樣：

邊防戰士英勇機智／眼睛雪亮捍
衛邊疆／馬蹄沙沙響／金刀閃金光／搜
索森林巡邏山崗／不論強盜在哪裏躲
藏／也逃不過我們的鐵壁銅牆／……

我們的腳步走遍了國境／邊疆的
石頭都被我們踩亮／為了祖國社會主
義建設／為了人民幸福的生活／我們／
我們永遠捍衛着邊疆

這樣的歌詞及言語在少數民族電影中很普遍，邊疆意識意味着確立了共同的敵人。十七年少數民族電影的主題有解放、抗日和反特，即便是在融合和建設的主題中，也會出現暗藏的特務在暗中進行破壞這樣的情節，因此影片敘述的動力就是如何揭露並最終消滅這些敵人。這樣，少數民族電影就可以通過解放和抗日以及反特等主題敘述出共同的敵人，形成國防意識。邊疆這一地理空間因此成為齊澤克 (Slavoj Žižek) 意義上的「國家—物件」(nation-thing)，齊澤克認為它的幻想本質是②：

物件並不直接是這些特色組成的一種特殊的生活方式的集合；其中有「更多的東西」，在這些特色裏存在的、通過它們顯現的東西。參與一特定「生活方式」的社群成員相信他們的物件，這一信仰具有與主體間的空間相應的反應結構：「我信仰(國家的)物件」與「我相信其他人(我的社員的成員)信仰這一物件」相同。物件的重複性格——它的語義上的空洞，即關於它我們所能說的只是它是「真正的東西」這一事實——正是建立在這一矛盾的反省結構上。

國防的意義首先在於擁有共同的敵人和共同的邊疆；同時，人們相信其他人和自己擁有一樣的認識。在影片《猛犸沙》(1960)中，人們最後說「讓我們好好保衛祖國，建設邊疆吧」；

《草原上的人們》(1953)中的主人公唱到「我們馳騁在草原上，建設着祖國的邊疆」，還說到「我們蒙古草原是和祖國分不開的，共產黨給我們好生活」；而在《山間鈴響馬幫來》(1954)中，影片一開始就告訴我們這個故事發生在一個國境線邊界的地方，特務潛藏在附近，很容易潛入國境內造成破壞。當然，影片裏還有階級的壓迫和消除窮苦等主題，但這些主題和反抗民族國家的敵人——特務這一主題在想像中被加以同一化，他們都是阻礙自己幸福的生活實現的「他者」，必須將之打倒，方才能夠保衛祖國，同時獲得個人的幸福。

少數民族影片中，真正的敵人是威脅到民族國家主權的美蔣特務。在《猛犸沙》中，真正的敵人不是舊權威布亢老爺，他只是被人利用的工具，存在着被改造的可能性；真正的敵人是美蔣特務代理人刁愛玲。通過對「他者」(以刁愛玲代表的敵人)的確立，漢族和各族人民聯合在一起。這是一種特定的時間空間裏的共同體的想像，漢族／黨／毛主席／中國這一結構被各族人民認同，這一結構是偉大的，承認了各民族人民。這是一種承認的政治，或者說具有現代性的認同，不是文化上的認同，而是政治上的認同。而電影這一傳媒要達到的功能就是通過電影這一敘事，完成在不同的空間、不同的民族，在空洞的同質的時間觀念中對民族想像的認同。

十七年少數民族電影的主題有解放、抗日和反特，即便是在融合和建設的主題中，也會出現暗藏的特務在暗中進行破壞的情節，因此影片敘述的動力就是如何揭露並最終消滅這些敵人。

二 工作組和醫療隊

少數民族影片的開始或者描寫舊時代窮苦人受壓迫的悲慘境遇，而這種境遇的結束需要等到工作組的到來，如《摩雅傣》(1960)和《景頗姑娘》(1965)；或者直接描寫工作組的到

幾乎在所有少數民族影片中，都會出現以下內容：少數民族的人生病了，當地的宗教根本無法治癒疾病，而跟隨工作組進去的醫療隊則治癒了疾病，從而也治癒了其信仰之病。

來，這意味着新時代的開始，如《猛犸沙》中影片開始的時候是戰爭的勝利，但是政委卻說新的鬥爭就要開始了。這個新的鬥爭意味着新時代的開始，意味着新的國家機器和意識形態機器怎樣一步步建構認同的開始。

伊瓦—大衛斯 (Nira Yuval—Davis) 指出，「在民族 (以及族裔) 的意識形態和界線確立和再生產的過程中，國家官僚機構或其他國家機器起了最重要的作用」^③。阿爾都塞 (Louis Althusser) 告訴我們，一切信仰建立在儀式和行動之中^④。少數民族正是在和工作組的聯合中，在與敵人作戰、保衛自己同時也是保衛邊疆的行動中，樹立起民族國家的信仰，樹立起漢族和少數民族心連心，都是一家人的信仰。這種信仰牢牢地建立在儀式和物質性機器的基礎上。信仰的物質性基礎在這裏敞露開來，讓我們可以一窺其肌理和運作的邏輯。意識形態國家機器已經在少數民族這一地理場域中建立起來，因此產生的全新的意識形態已經具有了物質性的基礎。任何生產關係的生產和再生產都必須在物質性中產生，需要通過法律—政治和意識形態的上層建築來保證。

當地少數民族的法律和政治機器已經被工作組所代替。工作組的組成成份是軍人，也是中華人民共和國政府的代理人，同時兼具法律的執行人等諸種角色於一身，顯然是一種無所不包的、有巨大功能的實體性機構；同時，當地的意識形態機器是當地的宗教信仰。在這裏，少數民族電影中有一個非常巧妙的敘事策略，就是通過疾病來證明當地宗教信仰的非法性，從而建立起一種醫學的信仰來代替宗教的信仰。幾乎在所有的影片中，都會出現以下內容：少數民族的人生病了，當地的宗教根本無法治癒疾病，而跟隨工作組進去的醫療隊則

治癒了疾病，從而也治癒了其信仰之病。無疑，新的信仰是建立在科學的基礎上。因此，現代民族國家認同的建構伴隨着宗教想像共同體的解構，這是一種現代化的過程，伴隨着啟蒙和理性的世俗化的過程。

疾病作為一種隱喻，不僅是生理和心理的病，同時也成為了一種政治修辭學，它用來印證舊社會的非法性和新社會的合法性。因為疾病涉及人的生命，而又不是單純的生理現象，作為一種能指，對疾病的不同文化理解及不同的治療方法都表徵着其社會、政治、經濟和權力的印迹。疾病在這些影片中成為當地統治者政治壓迫的一種工具。

費正清 (John K. Fairbank) 等認為，要建立一種新的制度，首先要有「個人的成就——他是一個有魅力的領袖」；其次是「戰略上的成就」；然後是「意識形態方面的成就」，「樹立一種許諾人民新生活的民間信仰」；緊接着是「軍事上的成就——統一者以一種高於對方的必勝意志鼓舞他的軍隊，這樣，軍隊就能以他們模範的行為戰勝敵人，瓦解敵人的鬥志和贏得人民的支持」；同時還要具備「管理上的成就」^⑤。工作組代表了黨和毛主席，因此表徵了一種個人的成就，同時還代表了軍事上的成就，因為影片的敘事過程就是當地人民如何在工作組的帶領下戰勝了敵人。此外，工作組還取得了意識形態的成就。工作組本身包括醫療隊，醫療隊通過治癒疾病而完成了人們對新意識形態國家機器的信仰。被視為只歸屬於黨和國家的這個神秘武器對當地的宗教意識形態進行祛魅，其過程就是另一種神聖敘事的建構過程，最終建立起民族國家的合法性敘事。

合法性是一個價值判斷的概念，是指「任何政治系統，若具有能力形

成並維護一種使其成員確信現行政治制度對於該社會最為適當的信念，即具有統治的合法性」^⑥。中華人民共和國這一國家理念的合法性，就是需要通過少數民族和漢族樹立起共同的敵人，從而建構起一種共同的整體利益，並通過工作組和醫療隊來證明當地行政組織和信仰組織的非法性，從而建立起自己的現代性和合法性。

雖然少數民族在少數民族電影中如有些論者所說「總是被表現為民族國家的順從群體」^⑦，但筆者認為這更是一種積極的認同。拋棄迷信，認同於醫療隊，協同工作組保衛國防，共同打擊敵人，工作組和醫療隊通過和敵人的鬥法過程（敵人是屢戰屢敗，工作組是屢戰屢勝）樹立起自己的權威，這種權威被輻射到每個個體，除了國家的敵人以外，所有人都積極認同於這一新的國家機器和意識形態機器的權威，一個新時代自然就開始了。如果我們用格雷馬斯（Algirdas J. Greimas）的矩陣分析這些電影的敘事模式^⑧，也許這種認同的建構過程會更加清晰：

主體 ……… 工作組、醫療隊
客體 ……… 在當地建立自己的權威
發出者 ……… 黨／民族國家
接受者 ……… 少數民族
反對者 ……… 美蔣特務／當地特權人物（土司等）
輔助者 ……… 少數民族地區的窮人／受壓迫之人

需要注意的是，工作組和醫療隊要在少數民族地區建立自己的權威，對這一行動，有堅決的輔助者（這往往是電影的主人公，如《猛壘沙》中的梅恩和帥恩）；但同時也有不堅決的輔助者，在工作組和醫療隊遇到困難的時候，就變為反對者；當工作組最終勝利時，這些人就轉變了立場，堅

決地信服這種權威的國家機器和意識形態機器。這種敘事策略的意識形態功能就是要再次證明自己的真理般的合法性。而在這一行動的反對者中，美蔣特務是徹底的敵人，而當地原來的權威（如土司等）也存在着一個由敵人的角色到被工作組最終改造的過程，這一過程同樣表徵着新的意識形態的訴求，把一切能夠團結的力量團結起來，從而動員他們來共同打擊民族國家主權的敵人。

例如在影片《草原風暴》（1960）中，合作社裏有兩部分人：一部分是中間人物，仍然相信活佛，處在搖擺期；一部分是新人，堅定地走革命之路。在這場鬥爭中，敘事完成的過程就是新人的立場被賦予合法性，中間人物被改造和教育，而敵人的陰謀被發現並被殲滅。影片中的歌詞唱到「你的恩情賽過了親娘」，「共產黨領導我們勤勞的牧民，走上幸福的道路，親愛的共產黨，引導我們進天堂」。可見救贖的過程就是樹立權威的過程，完成了費正清等所講的要建立新的制度所必需的五個方面的成就。

三 新的時間開始了

在影片《猛壘沙》中，舊權威布亢老爺作出了「共產黨是河水，而我們是河水下的石子，河水是會流走的，而石子則還在那裏」的隱喻。老百姓不敢言說的原因就是害怕共產黨走了，一切又回到了從前，布亢老爺會變本加厲地實行報復，這就是所謂的「變天」。整部影片通過戲劇性的鬥爭敘事，完成的是對這種觀念進行祛魅的過程。從此，斷裂產生，過去作為一個苦難的、受壓迫的能指被拋棄，斬斷了人們鄉愁的道路。隨着影片線性敘述的歷史時間，被壓迫的人民一步步走向

工作組和醫療隊要在少數民族地區建立自己的權威，對這一行動，有堅決的輔助者；但同時也有不堅決的輔助者，在工作組和醫療隊遇到困難的時候，就變為反對者。

在開口訴苦和言說的過程中，少數民族人民把自己從舊有的社會結構和社會關係中抽離出來，在新的社會結構和社會關係中確立起自己的新身份和新地位，意味着一種新的時間的開始。

勝利。這是一種新的神話，建立在對以往迴圈的時間觀的祛魅過程中。

有些研究少數民族電影的論者認為，這些電影表現出一種漢族中心主義，少數民族在這些電影中永遠都是一個客體，是一個不充分和不說話的主體。然而弔詭的是，在這些影片中，有一種敘述策略尤其需要引起我們的注意——屬下／被壓迫的人開口訴苦和言說。《農奴》(1963)寫了一個舊社會的啞巴奴隸在新社會成為主人並開口說話的故事；《猛壘沙》寫到當地農民有苦不能向工作組訴說，因為當地的舊權威布亢老爺對農民進行威脅，而工作組通過自己和農民一起勞動並和敵人「智鬥」的過程，使人民認識到了工作組的力量，並使他們開口訴苦。

斯皮瓦克(Gayatri C. Spivak)有句名言：「屬下能說話嗎？」^⑩《猛壘沙》中「屬下開口說話」是為了反對舊權威布亢老爺，就是在這種開口訴苦和言說的過程中，少數民族人民確立起自己的主體身份意識。他們是和其他各民族人民永遠在一起的，他們是和毛主席、人民解放軍以及工作組永遠在一起的，這樣就把自己從舊有的社會結構和社會關係中抽離出來，在新的社會結構和社會關係中確立起自己的新身份和新地位，而這也同時意味着一種新的時間的開始。

時間的劃分從來都不是自然的。薩義德(Edward W. Said)說：「我們對『很久以前』、『開端』、『結尾』這樣的時間表達所產生的聯想，甚至我們對這些事件劃分的認識本身，也是詩性的：也就是說，具有人為的色彩。」^⑪這些影片的開始，都是主人公們受苦受難，在受到工作組的天啟式的感召後，迅速成長為社會主義革命和建設所需要的新人，協助工作組在目的論的過程中從失敗走向勝利，一方面完

成了對其他處於中間狀態的人們的改造，另一方面堅決地、成功地消滅了敵人，從而建構起新的民族國家起源的神話。這個神話講述民族(主要是指漢族和少數民族)之間的差異(包括政治和文化差異)被超越，在階級的立場上被想像為一個共同體。在新中國的建設中，正是通過這個階級的共同體達成一種國家共同體的想像。

此外，這個民族國家起源的神話還建基於平等的公民身份。個體是作為國家行政機構的公民身份存在的，享有公民應該享有的權利和義務。《猛壘沙》中翻身的梅恩和帥恩參加了工作，成為猛壘沙糧站的店員；《摩雅傣》中依萊汗當上了醫生，也成為國家的公民，並回到地方治癒當地的疾病。因此，張英進頗有見地地認識到：「在《劉三姐》中，在受到地主的壓迫和必須團結起來反抗階級敵人這兩點上，壯族被表現為與漢族有着相同的命運；在《五朵金花》中，少數民族被塑造成熱情地參與社會主義建設的『勞動模範』。少數民族和漢族這種意識形態同一性，確保了維持漢族在整個國家中的文化領導權的國家話語的必要性和合法性。」^⑫《劉三姐》(1960)表徵了階級認同的敘事策略，而《五朵金花》(1959)則表徵了平等的公民身份認同的國家起源的神話。新／舊時代的人不同命運的對比，表徵着新時間的開始和新民族國家起源的神話。在這個新的國家，人民通過開口言說建立起自身的身份認同，這種身份認同於其他各民族和民族國家。張英進同時認為^⑬：

在1949年以後的共產黨時代，“nationhood”這個概念越來越多地與「民族國家」(nation-state)聯繫在一起。通過意識形態機器，「國家」借助“ethnicity”作為其建構計劃中的一個關鍵範疇。

人們可以設想勒南所想像的民族概念最終在社會主義中國出現了——「一個體現了最高層次的團結一致，由那種歷史所造就同時未來人們將繼續造就的奉獻感構造的民族」。確切地說，正是由於這種由分享經驗而獲取的團結，少數民族電影才逐漸在50年代後期被劃定為一個單獨的門類。

四 女性被拯救

十七年少數民族電影中的主人公有許多是女性。《摩雅傣》通過依萊汗母女(秦怡一人扮演母女兩個角色)二人在新舊社會的不同命運，表現出女性在舊社會命運悲慘，而在新社會當家做主人，翻身得解放；《景頗姑娘》和《邊寨烽火》(1957)等也是如此。《劉三姐》和《阿詩瑪》(1964)則巧妙地將劉三姐和阿詩瑪塑造成為政治民族英雄。《冰雪金達萊》(1963)和《金玉姬》(1959)敘述的是戰爭歲月中少數民族女性如何成長為革命女性和黨的女兒的過程，以及其後如何領導鬥爭直至革命勝利的故事。《天山的紅花》(1964)、《五朵金花》等歌頌的則是社會主義建設中的新女性。

在《摩雅傣》這類影片中，女性被想像為少數民族中最受壓迫的人，因此影片中描述這些女性的壓迫地位得到推翻，並成長為社會主義的新人，帶領着當地人民推翻現有的統治，才能產生更強大的敘事效果，如此才能完美地完成其政治意識形態訴求——證明代表黨和國家的工作組的合法性及其無邊威力。《摩雅傣》中依萊汗的母親因被誣為疫癘化身的「琵琶鬼」而進入森林，不能過正常人的生活而致死；依萊汗長大後，也被誣為「琵琶鬼」，是當地疾病的禍因，她在投水後被救起，後來成了一名摩雅傣(醫生)。

這一敘事既對當地的迷信進行祛魅，同時也賦予這一女人新的權力——她在舊社會被迫要成為鬼，在新社會則成為可以掌握自己命運的醫生。當地少數民族人民自己可以踐行醫療隊的功能，這表徵了少數民族已經在無意識中認可了新的國家機器。

同樣，《景頗姑娘》描寫的是一個更為原始和自然的民族——景頗族。影片一開始出現的畫面就是景頗姑娘磨斷繩索逃跑被醫療隊所救的過程，並協同醫療隊和工作組完成了對景頗族的政治意義上的承認，宣告了舊時代的結束和新時代的開始，從而再次抒寫了「舊社會把人變成鬼，新社會把鬼變成人」的政治主題。

少數民族電影的主角多為女性，一方面是出於一種敘事經濟學的考慮，另一方面也是一種地方和國家的權力關係的想像性建構。女性的被拯救象徵着這個民族的被拯救，並作為民族國家的合法代言人成為本民族的卡里斯瑪(charisma)型人物。她的力量 and 魅力不是來自於個人，而是來自於民族國家；正是這種力量的來源，賦予這一柔弱的個體以不畏各種千難

少數民族影片中描述女性的壓迫地位得到推翻並成長為社會主義的新人，帶領當地人民推翻現有的統治，這樣才能完美地完成政治意識形態訴求——證明代表黨和國家的工作組的合法性及其無邊威力。



《阿詩瑪》劇照

《阿詩瑪》和《劉三姐》這樣的神話，更是被賦予了現代的內容。它們都是由民間傳說改編而來，在祛除民間傳說的混雜性的過程中，確立了這些影片中階級鬥爭的敘事，並塑造了女主人公不畏強暴的精神。

萬險的崇高道德魅力和拆穿敵人各種陰謀詭計的火眼真金。而《金玉姬》和《冰雪金達萊》裏的在戰爭歲月中成長起來的女英雄既有女性的氣質——美麗、溫柔，同時又有革命者的英勇無畏，從而在另外一個方面補充了非少數民族電影中女性英雄柔性的不足。《戰鬥中的青春》(1959)中，高山這一女英雄就直接女扮男裝，以男性的身份出現在影片中，直到影片結尾時才暴露其真實的性別身份。

《阿詩瑪》和《劉三姐》這樣的關於本民族反抗的英雄神話，更是被賦予了現代的內容。它們都是由民間傳說改編而來，在祛除民間傳說的混雜性的過程中，確立了這些影片中階級鬥爭的敘事，並塑造了女主人公不畏強暴的精神。有評論認為這是民間傳說把劉三姐寫成了一個以民歌當武器，敢於向反動統治階級正面挑戰的正面的叛逆的女性。新的劉三姐具有一種勇敢、聰明、樂觀和倔強的性格^⑬。

五 結語

對少數民族民間女性神話的現代改寫，無疑敞露了民族國家建構中所要完成的對少數民族歷史的書寫，這種書寫是以已經被證明為合法的革命意識形態為價值標準所進行的一項工程，這項工程反過來又對民族國家和少數民族關係的再生產起到了重要作用。它告訴我們，從少數民族的起源敘事到少數民族的戰爭敘事，再到少數民族的建設敘事，是一個目的論的過程，是和其他所有的民族共同要完成的一個宏大敘事。

這種後設的敘事一度成為自然的敘事，我們今天研究的目的也許就是要讓這種自然的敘事看起來不那麼自

然，從而揭開民族國家借少數民族電影這個隱身衣所遮蔽住的本體。

註釋

① 李楊：《文學史寫作中的現代性問題》(太原：山西教育出版社，2006)，頁110。

② 轉引自周蕾著，孫紹誼譯：《原初的激情：視覺、性慾、民族誌與中國當代電影》(台北：遠流出版事業股份有限公司，2001)，頁123。

③ 伊瓦一大衛斯(Nira Yuval-Davis)著，秦立彥譯：〈性別和民族的理論〉，載陳順馨、戴錦華選編：《婦女、民族與女性主義》(北京：中央編譯出版社，2004)，頁2。

④ 阿爾都塞(Louis Althusser)著，陳越編：《哲學與政治：阿爾都塞讀本》(長春：吉林人民出版社，2003)，頁259-60。

⑤ 麥克法夸爾(Roderick MacFarquhar)、費正清(John K. Fairbank)編，謝亮生等譯：《劍橋中華人民共和國史》(北京：中國社會科學出版社，1998)，頁11。

⑥ 李普賽特(Seymour M. Lipset)著，張紹宗譯：《政治人：政治的社會基礎》(上海：上海人民出版社，1997)，頁55。

⑦⑧⑨ 張英進：〈中國電影中的民族性與國家話語〉(1997年12月)，《二十一世紀》網絡版，2003年2月號，www.cuhk.edu.hk/ics/21c/。

⑩ 格雷馬斯(Algirdas J. Greimas)著，蔣梓驊譯：《結構語義學》(天津：百花文藝出版社，2001)，頁265-66。

⑪ 斯皮瓦克(Gayatri C. Spivak)著，陳永國譯：〈屬下能說話嗎？〉，載羅鋼、劉象愚主編：《後殖民主義文化理論》(北京：中國社會科學出版社，1999)，頁99。

⑫ 薩義德(Edward W. Said)著，王宇根譯：《東方學》(北京：三聯書店，1999)，頁68-69。

⑬ 賈芝：〈民間傳說劉三姐的新形象〉，《文學評論》，1960年第5期，頁21。

史 靜 天津大學馮驥才文學藝術研究院講師