

# “十七年”少数民族题材电影的 娱乐效果与意识形态策略<sup>\*</sup>

刘帆<sup>1</sup>, 李骥<sup>2</sup>

(1. 西南大学文学院、中国侠文化研究中心, 重庆市 400715; 2. 重庆邮电大学移通学院、艺术传媒学院, 重庆市 401520)

**摘要:**民族政策的倾斜给予了“十七年”少数民族题材电影在娱乐性上以更大的空间,通过对女性形象的丰富表现和构建阶级胜利的成功快感,以及对自然与人文景观的大量展现,“十七年”少数民族题材电影体现出较强的娱乐性,并使得这些影片在意识形态的传播上具备了更好的效果。

**关键词:**十七年;少数民族题材电影;娱乐效果;意识形态策略

**中图分类号:**J909.8 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-9841(2014)06-0130-06

从新中国成立到“文化大革命”之前的十七年,我国共生产了约47部少数民族题材影片<sup>[1]</sup>。新中国的少数民族题材电影创作面临的困境是,电影作为国家意识形态宣传工具的功利性如何与电影作为艺术家艺术表达的艺术性以及满足观众娱乐愿望的娱乐性之间进行调和,如何在保持相对较高娱乐效果的基础上进行意识形态传递。

对于新中国电影而言,为了配合社会生活内容的巨大变化,表现阶级斗争、控诉阶级压迫、歌颂社会主义建设成就成为必然选择,电影的观赏性、娱乐性被削弱,宣教功能被一再强化。而少数民族题材电影由于其反映的边疆地区独特的政治环境、文化政策以及特有的民族性格与民族风情、地域特点,给了电影创作者更加宽松的创作空间,为电影追求艺术品质和娱乐效果提供了更多可能。

在“十七年”时期的少数民族题材影片中,通过歌舞、爱情、风景奇观等迥异于汉族题材电影的形式元素,以及更加类型化的叙事策略,表现出更强的娱乐性和艺术性。与此同时,由于更加符合电影作为大众文化产品的受众需求的功能性,这些影片能更好地完成其意识形态传播目的。从人物形象的刻画到音乐歌舞的传播,再到故事模式的创建和价值观念的营造,“十七年”时期的少数民族题材电影都以类型化的特征和更强的娱乐性达到了更加显著的传播效果。时至今日,“十七年”少数民族题材电影为观众留下一系列经典的银幕形象和众多广为传唱的电影歌曲,同时,那些浪漫的爱情故事和典型化的叙事模式也一直被津津乐道。这些都充分体现了“十七年”少数民族题材电影的艺术感染力与生命力。

## 一、“十七年”少数民族题材电影的娱乐效果

美国电影理论家阿尔顿·洛克在《电影与悬念》中声称,电影如果想要与观众发生最直接的联系,就必须描绘我们的欲望,而最具电影性的不过就是三种欲望:性别形象、成功和奇观。“十七

<sup>\*</sup> 收稿日期:2014-08-13

作者简介:刘帆,西南大学文学院、中国侠文化研究中心,副教授。

基金项目:西南大学中央高校基本科研业务费重点项目“当代中国电影的叙事问题研究”(SWU1309114),项目负责人:刘帆;国家社会科学基金艺术学青年项目“从商业浸染到文化越界——好莱坞大片与中国式大片的比较研究”(11CC097),项目负责人:刘帆。

年”时期的少数民族题材电影,有很大一部分在这三个方面都有着鲜明的追求,同时也使得这些影片区别于当时的汉族题材影片而具备了一种统一的风貌,少数民族电影形成了更好的娱乐效果。

### (一)性别/爱情

对于“十七年”时期的中国电影而言,女性形象有着颇为特殊的意义。戴锦华将1949年至1976年之间出现在中国电影中的女性形象分为“受苦、遭劫、蒙耻的旧女性”和“作为准男性的战士”两种,认为这一时期中国电影中“男性、女性间的性别对立与差异消失了,取而代之的是人物间阶级与政治上的对立和差异。同一阶级间的男人和女人,是亲密无间、纯白无染的兄弟姐妹。他们是同一非肉身的父亲——党、人民的儿女”<sup>[2]</sup>。这样的定义是适用于“十七年”时期的大多数汉族题材电影的,然而对少数民族题材电影而言却又是另一番景象。

在“十七年”时期少数民族题材电影中出现了更为丰富的女性形象,女性不再只是政治符号,而是呈现出更加接近生活真实、更加符合艺术规律同时也更能满足观众期望的女性形象。

由汉族担当解放者的角色来拯救“野蛮”、“落后”、“无知”、“受骗”的少数民族,这是“十七年”少数民族题材电影共同的潜在意识。“十七年”时期少数民族题材电影并不是作为主体的少数民族的自我表达,而是汉族对少数民族的再构造。在这种对客体位置的少数民族生活再构造的过程中,少数民族的身份极其自然地与“女性”的身份画上了等号。就仿佛汉族题材电影中的女性多是等待被拯救的“受苦、遭劫、蒙耻的旧女性”一样,少数民族题材电影中汉族对少数民族进行拯救的主题被集中表现在了对少数民族女性的拯救上。于是,在“十七年”少数民族题材电影中的女性形象与汉族题材电影的女性一样都是被拯救者,却又承担着本民族被拯救的象征意义,其负载的意识形态功能更强了。作为在旧社会被侮辱与被损害的女性,少数民族女性在拯救下走向了新生,女主人公的命运成了民族命运的象征。在《阿娜尔罕》、《景颇姑娘》、《摩雅傣》等影片中,女主人公在新旧时代的命运对比鲜明地象征着各自民族的命运。在《阿娜尔罕》中,维族姑娘阿娜尔罕与青年库尔班的爱情受尽封建旧势力的百般阻挠,只有当共产党的减租减息工作组来到了南疆才让这对恋人看到了希望,库尔班也只有在成为了工作队队长之后才解救了阿娜尔罕。在《景颇姑娘》中,景颇族姑娘黛诺在旧社会身为早昆山官的家奴受尽折磨,在逃离山寨之后被解放军所救成为民族解放的象征,同时也集中体现着少数民族女性被拯救的命运。母女两代人在新旧社会截然不同的遭遇,明白无误地向观众传递着女性解放与民族命运的双重主题。另一种情况是,少数民族女性成为新中国社会主义建设事业的积极参与者。《草原上的人们》、《五朵金花》、《天山的红花》、《山间铃响马帮来》中的少数民族女性形象,她们既有着当时汉族题材电影中女性形象普遍拥有的泼辣干练的特点,同时又保持着女性的性别特质,温柔、感性的性格甚至是性感的形体特征都不时地闪现在这些人物身上。

由于少数民族本身的风俗习惯,电影中出现的少数民族女性可以在外型上相对汉族女性有着更加宽松的尺度,鲜艳的服装色彩、丰富的服装样式、婀娜多姿的体态都使得少数民族题材电影中的女性更符合观众对“女性形象”的期待。这背后有着一组颇为耐人寻味的关系,对于传统意识而言,少数民族女性的这种“性感”特质被视为少数民族“野蛮”、“落后”的一部分;对于电影艺术家而言,正是少数民族女性的这种“性感”特质成为实现其电影艺术性的一种手段,没有了这些迷人的女性形象,少数民族题材影片将在很大程度上失去光彩;对于观众而言,在认可传统意识那种对少数民族的“野蛮”、“落后”进行居高临下审视态度的同时,也不可避免或者是不由自主地向往着少数民族女性的“性感”。政治符号、艺术手段、欲望对象,少数民族女性形象在“十七年”电影中承载了丰富的内涵,同时,也因为这些女性形象使得少数民族题材电影拥有了鲜明的娱乐化效果,成为这些电影最容易识别的标识之一。

在“十七年”少数民族题材电影中的女性形象里,最能体现其本民族文化特色的是传说故事中的女性形象。《阿诗玛》、《刘三姐》等影片中的女性几乎完全抛弃了政治宣教意图对人物形象的预设,女性的性别特征在这些人物身上得到最大程度的体现,也使她们成为最能代表少数民族题材电影满足“性”的观影欲望的客体。与少数民族题材电影形成鲜明对比的是,同时期的汉族题材电影

中的女性形象承载了更多的意识形态信息。当时银幕上汉族男女私情被压抑、被遮蔽、被抹去。在革命经典叙事中,任何个人私欲都是可耻而不洁的,都将损害对“父权”——党/人民的绝对忠诚<sup>[3]</sup>。于是,这些对于“性”的欲望就被理所当然地抹去了。与之相对的是“十七年”时期少数民族题材电影中的女性,她们在很大程度上正是作为“男性欲望视域中的女性形象”<sup>[2]</sup>出现的,他们以美丽性感的外表和对待爱情的直白态度在这一时期的银幕上还原了女性的性别特征——“她承受视线,她迎合男性的欲望,指称他的欲望”<sup>[4]</sup>。汉族题材电影在对待女性形象和“性”的问题时的壁垒森严恰恰给了少数民族题材电影以更大的生存空间和存在价值。不能不说,这也正是“十七年”少数民族题材电影对中国电影的某种平衡。

在“十七年”时期,中国电影并不敢轻易涉足“爱情”题材这一领域,就算有,也往往让它成为影片政治主题的陪衬,或者是把爱情作简单化、概念化的处理。而在同时期的少数民族题材电影中,对于爱情的表现要直白得多,几乎每一部“十七年”时期的少数民族题材电影都有一条爱情线索,而且留下了众多经典的银幕情侣形象。尤为典型的是《五朵金花》,这个完全围绕年轻人爱情主题展开的寻找故事,体现出典型的类型化叙事策略。故事虽然以“大炼钢铁”为时代背景,但核心内容却是表现浪漫的爱情,在寻找和误会之中让观众感受到独特的少数民族风情,同时体验了爱情的热烈与单纯,成为那个年代银幕上少有的充满浪漫主义色彩的影片。

## (二)成功

作为一种观影欲望,“成功”在类型电影中更多地表现为一种个人欲望。个人奋斗的成功所带来的心理满足以及承载着观众认同的英雄战胜敌人所带来的心理满足,都是“成功”这一美学范畴的重要构件。然而,对于新中国电影而言,类似西方电影尤其是好莱坞电影那样的个人英雄主义是没有生存空间的。在“十七年”时期的电影中,不同阶级的代表人物之间的斗争代替了个人奋斗,阶级斗争的胜利结果推出了代表着阶级利益的英雄。个人“成功”欲望的满足被阶级胜利的快感取代,个人欲望淹没在集体利益之中,欲望服从于牺牲和奉献。于是,新中国电影就以个人牺牲式的故事模式取代了个人奋斗的类型常规,“成功”欲望也被阶级斗争的胜利追求所取代。

然而,对于“十七年”时期少数民族题材电影而言,情况又要复杂一些。“成功”的获得不再简单来自于正义战胜邪恶式的正反二元对立结构,而是来自“正、中、反”三元结构。在代表着正义的共产党(解放军)与代表着邪恶的国民党和封建旧势力之间,还存在着广大的有待争取的少数民族群众(包括部分少数民族贵族)。在《内蒙春光》中,少数民族贵族的“反动性”,在经过大量重拍修改而成的《内蒙人民的胜利》中,被改成了立场“不明确性”,少数民族贵族成为争取的对象,这样的设计也成为表现民族政策的手段,解放军、少数民族群众以及部分少数民族贵族、国民党军三者形成了“正、中、反”的三元结构。《冰山上的来客》、《神秘的旅伴》、《山间铃响马帮来》、《边寨烽火》等影片在题材类型上都与当时流行的“反特片”接近,采取了惊险片的样式。影片中的侦查英雄、少数民族群众和国民党特务这三种人物,也是“正、中、反”三元人物结构的典型形式。正面人物在战胜反面人物之外,还要争取中间人物,斗争的过程呈现出正反双方对中间人物的拉锯状态,正面人物在战胜反面人物之外还要争取中间人物的认同和支持。既有对敌对阶级的斗争,又有对少数民族的拯救,“成功”快感的获得就包含了推翻和战胜压迫于己之上的阶级的快感,又隐约包含有对原先处于更加弱势的群体(少数民族在经济文化上相比汉族更加落后)的同情与拯救。“成功”快感既有对强者的征服,又有对弱者的优越感,“成功”快感的获得过程更加复杂,其内涵也更加丰富。三元人物结构产生出一种不同于二元结构的叙事类型,从“成功”快感的获得上为娱乐效果的产生提供了更多的可能。建国以后,特别是在“清除好莱坞运动”之后,好莱坞电影已经被驱逐出中国内地银幕,然而从银幕效果来看,“十七年”时期的少数民族题材电影却在娱乐化方面学习了好莱坞成熟的叙事经验。《神秘的旅伴》、《冰山上的来客》等影片都力图营造剧情的紧张感,呈现出类型电影的特征。不管是《神秘的旅伴》中将观众置于全知视角还是《冰山上的来客》将观众置于限知视角,影片都力图营造紧张惊险的氛围,其叙事特点与好莱坞惊险悬疑类型影片非常接近。

“十七年”时期少数民族题材电影正是通过三元人物结构,通过类型化的叙事策略来营造更加强烈的“成功”快感,从而获得更强的娱乐功能和在此基础上的意识形态效果。

### (三)奇观

什克洛夫斯基在《作为手法的艺术》提出了“陌生化”的理论,这成为文学创作领域的一项重要原则。在电影创作领域,“陌生化”同样是一项重要原则,电影影像呈现的“陌生”的地域、风俗都会对观众产生强烈的吸引力。在这个意义上,少数民族地区迥异于城市的自然环境和独特的民风民俗使得少数民族题材影片在电影“陌生化”方面有着先天的优势。

对于少数民族题材电影中的自然环境,可以和美国西部片做一个类比。西部片中广阔的荒原成为其鲜明的形式特征,这样的空间环境本身就是一种类型元素,而我国少数民族题材电影中的自然环境同样有着成为类型元素的可能。事实上,“十七年”时期的少数民族题材电影在展现少数民族地区优美的自然风光方面是非常自觉的。《五朵金花》中的苍山、洱海美得让人如痴如醉,蝴蝶泉边翩翩起舞的蝴蝶更是把男女主人公相约泉边的浪漫爱情烘托得如诗如画,还有《阿诗玛》中巍峨奇秀的石林奇观、《刘三姐》中秀丽的漓江山水、《冰山上的来客》中苍茫的戈壁和雄伟的雪山、《山间铃响马帮来》中壮观的梯田、《草原上的人们》中辽阔的大草原等等。“十七年”时期的少数民族题材电影普遍将少数民族地区的自然景观作为影片重要的影像“奇观”,构建起观众对少数民族题材影片自然环境的空间想象。

当然,与美国西部片相比,我国的少数民族题材影片在叙事环境的类型化上也有着显著的区别。美国西部片的环境是相对单一的,其类型化特征相对更加鲜明,而我国少数民族题材影片所表现的自然环境更加丰富,作为类型化特征似乎不够鲜明,其符号性并不明显。然而,与美国西部片一样,我国少数民族题材影片的自然环境同样既是故事发生的环境背景,也承载着深刻的意识形态涵义。就像美国观众在观看西部片时总是期待着英雄人物在那一望无际的旷野纵横驰骋拯救女性、拯救社会、拯救美国秩序一样,中国观众在观看少数民族题材影片时也有着相对稳定的期待——祖国的山河多么美好,如此美好的土地孕育着勤劳善良的各族人民,如此秀丽的山川绝不能被阶级敌人破坏,我们的英雄将要为我们保卫大好河山、拯救友好的少数民族兄弟、战胜我们和兄弟民族共同的敌人。于是,对于“十七年”时期的少数民族电影而言,不厌其烦地表现美丽的自然景观就被赋予了特定的意识形态涵义。

如果说优美的异域风光是少数民族题材电影中的自然奇观,那么作为少数民族重要文化载体的民风民俗就是作为民间文化/民俗文化的“奇观”登上银幕的。《五朵金花》中的白族三月街、《冰山上的来客》中的叼羊大赛、《阿诗玛》中的彝族火把节、《刘三姐》中的对歌……这些民风民俗都在不断给观众建构一个个陌生而浪漫的异域想象空间。民风民俗如此,服饰、建筑、饮食乃至语言也都处处体现着少数民族题材影片的陌生化特质。《神秘的旅伴》中的竹筒饭、《山间铃响马帮来》中将“盐”称作“盐巴”等细节,都体现了西南地区的地域特色。

如果说异域风光和民风民俗以及生活细节还都徘徊于影片的人物形象之外的话,那么“十七年”时期少数民族电影中的歌舞就成为这些影片中塑造人物最重要的“奇观”。在《刘三姐》中,她与莫财主和三个秀才之间的“斗歌”充分体现出民间英雄的智慧,也是民间文化的集中呈现,同时也传递了鲜明的阶级斗争的意识形态信息。这些电影中的“经典”歌曲早已经超越了影片本身成为民族文化的宝贵结晶。对于广大观众而言,很多人是通过这些“经典”歌曲来了解少数民族文化的,而这些歌曲本身也正是观众观影得到娱乐感和审美愉悦的源泉。以少数民族歌舞形式传播意识形态信息,是“十七年”时期少数民族电影最普遍也是最自然的选择,而这样做的效果是让意识形态的传播在时空上获得了极大的拓展。

## 二、娱乐化与类型化建构中的意识形态策略

不管是女性形象及爱情的大胆还原和浪漫表述,还是“成功”快感复杂架构的搭建与快感效果

的获得,抑或是利用自然景观和民风民俗营造独特的奇观,“十七年”时期的少数民族题材电影都有意无意地进行着娱乐化与类型化的建构。说这样的建构是有意无意的,是因为与好莱坞类型电影相比,中国少数民族题材电影的类型化建构过程显得比较特殊。托马斯·沙茨在《好莱坞类型电影》一书中指出类型电影是“观众与制片厂互动的产物”<sup>[5]23</sup>,然而新中国电影的生产却并非取决于制片厂和观众。与好莱坞电影的产业化背景不同,新中国电影的生产处于更加直接的意识形态支配之下,题材的选择、故事的撰写甚至人物形象的塑造等生产环节都受到官方意识形态的直接操控。在新中国,类型电影的产生不仅存在于工业化生产对于观众审美情趣的揣测和选择,以及观众对电影固有特征的捕捉和对新鲜信息的追逐过程之中,而且是处于官方、艺术家、观众的三重互动关系之中。对于新中国电影而言,官方将电影作为意识形态宣传工具,艺术家将电影视作艺术创作的工具,观众将电影作为娱乐和寻求文化满足的载体。于是,新中国电影的类型化过程就存在于独特的三角结构之中。

对于好莱坞电影而言,意识形态是一种社会文化语境的预设。而对于新中国电影而言,意识形态是作为一种人为的预设或者是阶级的预设而存在的。在经历了1949年建国对旧有社会文化语境的彻底更新之后,新中国电影的生产被置于全新的意识形态内容标准之下,也正是在这一意识形态内容标准之下,新中国电影才开始了自己独特的娱乐化和类型化建构过程。这也同样体现在少数民族题材电影当中。1950年,新中国第一部少数民族题材电影《内蒙春光》由于不符合当时中央的民族政策而停映,进行了大规模的重拍和修改。1950年4月,首度上映的《内蒙春光》赢得了社会的广泛赞誉,导演于学伟回忆说:“1950年,当我们迎来了开国以来第一个春天的时候,我初次执导的电影《内蒙春光》上映,受到热烈欢迎。《人民日报》发表了热情洋溢的好评。全北京影院上映十来天后,上座仍然甚佳。”<sup>[6]</sup>应该说,如果从类型片生产的角度来看,《内蒙春光》在当时成功地搭建起了电影生产者与消费者之间的互动关系,观众对影片的认可对类型元素的建立和巩固提供了可能。然而,由于影片将少数民族上层人士简单地表现为革命的反动对立面而没有表现出民族政策对少数民族上层的争取,影片被迫停映。民族政策在经过重拍和修改而成的《内蒙人民的胜利》中,得到了更符合意识形态要求的完整体现,少数民族上层人士成为了左右摇摆有待争取的中间力量。这一重拍事件在当时甚至惊动了中共高层,周恩来总理明确指出影片的政治错误并要求修改。意识形态的强行介入为之后的少数民族题材影片创作进行了一次规约,于是,三元结构的基本人物关系在“十七年”时期少数民族题材电影中被不断复制,成为一种固定的模式。

尽管在意识形态的介入方式上有着自身特点,新中国少数民族题材电影仍然呈现了鲜明的娱乐化和类型化特征。托马斯·沙茨说:“所有电影类型代表了电影制作者和观众共同协作驯服那些现实中的和想象中的野蛮人,正是他们威胁着我们的日常生活的稳定。”<sup>[5]36</sup>对于新中国电影而言,同样存在着这样的电影制作者和观众的“共同协作”,只不过新中国电影中的“野蛮人”变成了阶级敌人。“十七年”时期少数民族题材电影中有关性别/爱情、成功和奇观的类型元素,与美国好莱坞类型电影中的类型元素一样,也起着类型标识的作用,有着外部特征的鲜明性和内部语言的规约性的特点,也都是通过相对稳定的类型元素表达相对不稳定的意识形态内容的,只不过在“十七年”时期少数民族题材电影中,这样的类型元素是被人为预制的而非在社会文化语境中“自然”形成的。

类型电影的意识形态传播机制存在着内容策略与形式策略。在内容策略上,类型电影通过“文化和反文化的二元性策略来隐藏起意识形态目的,而在形式策略上,类型电影以意识形态的‘腹语术’、‘缝合体系’或经典电影的叙事模式来实现隐身”<sup>[7]</sup>。对于“十七年”时期少数民族题材电影而言,内容上的确存在着文化与反文化的二元结构。从官方意识形态角度出发,希望在全社会范围内围绕阶级斗争建立起主流文化内容。于是,电影成为了宣传这种文化内容的工具。同时,对于观众和创作者而言,电影既是娱乐工具也是表达手段。作为意识形态宣传工具的电影和作为娱乐与表达工具的电影之间存在着文化的二元对立性。作为意识形态的宣教工具,“十七年”时期少数民族题材电影与汉族题材电影一样都要表现阶级斗争内容,都要反对与主流文化相对的追求个人利益

的个人主义、享乐主义等内容,都要对某些内容进行压制,不管是观众对性、成功等个人欲望和影像奇观等感官刺激的追求还是对某些普适性人文价值的体现,这都是代表着官方主流意识形态的文化价值观念。同时,作为体现观众娱乐要求和创作者创作意图的电影,“十七年”时期少数民族题材电影又或多或少体现了非主流意识形态的文化价值观念——对性别/爱情、成功和奇观的追求和电影艺术性的表达。于是,我们既能从这一时期的少数民族题材影片中读出阶级斗争的意识形态内容,也能发现其中的爱情主题、反特故事等娱乐元素。正是这些娱乐性极强的内容在某种意义上对阶级斗争的意识形态内容的主流文化形成了“反文化性”,而其追求观影欲望满足的“反文化性”恰恰使得这些影片获得了更好的意识形态传播效果。

托马斯·沙茨认为:“经典电影是一个以故事为主的具有时空封闭性的本文,叙述者首先将其在场痕迹伪装起来,情节方面也严格遵循线性的因果逻辑,其中的主导冲突与矛盾也最终会解决,这样,观众就能够无意识的参与电影意义的构建。”<sup>[8]</sup>也就是说,电影是作为一个故事被观众所接受的,越让电影具备“封闭性本文”的特性,就越能使得观众“无意识的参与电影意义的构建”,亦即接受意识形态的宣教,叙述者(官方意识形态)也就越能够将其在场痕迹伪装起来。于是,通过符合观众需要的有关性、成功、奇观等欲望的构建以及类型化的叙事模式,“十七年”时期少数民族题材电影让新中国电影呈现为一个个精彩的“故事”,而不是一本本宣传教材,意识形态才得以以更佳的效果并以潜移默化的方式得到传播。

建国初期,新中国的民族政策强调建立民族统一战线。1949年9月29日,中国人民政治协商会议第一次全体会议在选举产生中央人民委员会宣告中华人民共和国成立的同时,通过了《中国人民政治协商会议共同纲领》,其中明确了民族统一战线的具体内容。《共同纲领》第六章民族政策第五十三条明确指出:“各少数民族均有发展其语言文学、保持或改革其风俗习惯及宗教信仰的自由。人民政府应帮助少数民族的人民大众发展其政治、经济、文化、教育的建设事业。”新中国在民族政策上从一开始就极其重视对少数民族自身文化的尊重。这一点在《内蒙春光》的停映重审事件中也得到了体现,在周恩来主持的对这一影片的重审观影会上,周恩来曾对影片提出过应多用蒙族演员、影片所用歌曲应采用少数民族自己原有的民歌等意见<sup>[9]</sup>。官方对这部电影的艺术成就,对其真实反映蒙族地区的自然风貌和蒙族人民文化习俗是给予了充分肯定的。新中国民族政策给了“十七年”时期少数民族题材电影的娱乐性以更大的生存空间,使得少数民族的歌舞、风俗等文化载体能够在电影中得到大量体现,也使得对少数民族男女爱情的大胆表现成为可能。也正是由于这种政策上的倾斜使得“十七年”时期的少数民族题材电影形成了独特而丰富的形式特征。而正是循着这些娱乐化类型化的特征,早已脱离了当时文化语境的观众们又将这些影片推崇为“红色经典”,对其所传递的意识形态内容(剔除了阶级斗争等内容,保留了对正义战胜邪恶等伦理内容)报以深切的怀念和向往,这不能不说是这些影片良好的意识形态传播效果的一种佐证。

#### 参考文献:

- [1] 陆弘石. 中国电影:描述与阐释[M]. 北京:中国电影出版社,2002:306.
- [2] 戴锦华. 可见与不可见的女性:当代中国电影中的女性与女性的电影[J]. 当代电影,1994(6):37-45.
- [3] 边静. 胶片密语:华语电影中的同性恋话语[M]. 北京:中国传媒大学出版社,2007:72.
- [4] 劳拉·穆尔维. 视觉快感和叙事性电影[M]//李恒基,杨远婴,编. 外国电影理论文选. 北京:生活·读书·新知三联书店,2006:644.
- [5] 托马斯·沙茨. 好莱坞类型电影[M]. 上海:上海人民出版社,2009.
- [6] 陈荒煤,陈播. 周恩来与中国电影[M]. 北京:中国电影出版社,1995:273.
- [7] 张劲松. 类型电影中的意识形态机制、层次与策略[J]. 文艺争鸣,2010(16):52-55.
- [8] 托马斯·沙茨. 旧好莱坞/新好莱坞:仪式、艺术与工业[M]. 北京:中国广播电视出版社,1992:239-240.
- [9] 于学伟. 忆周总理对《内蒙春光》的关怀[J]. 电影艺术,1983(1):35-38.