

文章编号: 1673-1646(2024)02-0071-08

拓扑像似与隐喻修辞：山西电影中的民俗意象与 地缘文化研究

王立斌, 窦金启

(山西师范大学 传媒学院, 山西 太原 030000)

摘要: 电影中的民俗意象承载着独特的地缘文化与民族精神。山西电影中的民俗意象在表现原初性的奇观特质时, 还以像似性的符码形态助力于人物形象的塑造, 并为人物的行动轨迹建构出独特的民俗情境。并且, 媒介重构的民俗仪式不但为观众展现出了地域性的民俗文化, 而且还通过仪式叙事传达着人物的观念信仰与情感心境。同时, 图像表征中的民族精神借助隐喻修辞从人物的具象行动中升华而出, 自此电影实现了艺术性、民族性、人文性的多重建构。

关键词: 山西电影; 民俗意象; 地缘文化; 拓扑像似; 隐喻

中图分类号: J905 **文献标识码:** A **doi:**10.3969/j.issn.1673-1646.2024.02.010

引用格式: 王立斌, 窦金启. 拓扑像似与隐喻修辞: 山西电影中的民俗意象与地缘文化研究[J]. 中北大学学报(社会科学版), 2024, 40(2): 71-78.

Topological Iconicity and Metaphorical Rhetoric: A Study of Folk Images and Regional Cultures in Shanxi Films

WANG Libin, DOU Jinqi

(School of Communication, Shanxi Normal University, Taiyuan 030000)

Abstract: Folk images in movies carry distinctive regional cultures and national spirits. In Shanxi films, folk images not only portray the basic qualities of original objects but also employ analogic symbols to enhance character images, and construct distinctive folk contexts for the characters' trajectories. Moreover, the reconstructed folk rituals not only demonstrate regional folk cultures to the audience but also convey the characters' beliefs, emotions and perspectives through the ritual narratives. Meanwhile, the ethnic spirits embodied in images are enhanced from the characters' actions by using metaphors, and the films' artistry, ethnicity and humanity are constructed in multiple ways.

Key words: Shanxi film; folk image; regional culture; topological iconicity; metaphor

以往对于中国电影的研究大多依托于时间的发展脉络, 并通过对中国第一代、第二代、第三代、第四代、第五代、第六代、新生代导演乃至在如今消费社会中新兴的游生代导演的独创性批评, 来把握中国电影创作风格的演变走向。另一条研究路径是以中

国重大社会转型期为时间节点来分析中国电影的叙事风格, 例如抗战电影、十七年电影等对中国电影进行时间区域性的界定, 来探究特定历史时期中国电影的创作特点。如若从历史空间的角度来考察中国电影, 不难发现以往对于中国电影研究的空间界定大都

收稿日期: 2023-11-04

基金项目: 2020年山西省哲学社会科学规划课题: 影视作品中的山西文化想象及“走出去”策略研究(2020YJ061)

作者简介: 王立斌(1997-), 男, 硕士生, 从事专业: 影视理论与技术。E-mail: wanglibin9898@163.com。

通信作者: 窦金启(1987-), 男, 讲师, 博士, 从事专业: 戏剧与影视学。E-mail: doudou0713@126.com。

依托于行政区板块的划分,例如孤岛电影、大后方电影、东北电影等,因此从空间维度对中国电影的研究还有待补充。对于中国电影发展的空间规划,中国电影学派提出中国电影的空间划分应以地缘文化作为依据,贾磊磊教授曾说过:“地缘文化的研究方法在解决中国电影学派的生成、发展的客观规律、历史发展路径、民族性特质的问题上,为我们提供了可以借鉴的方法,而且在弥补中国电影在空间认知上的盲区、校正中国电影在地缘文化上的偏失方面,将为我们提供一种可以参照的理论视域。”^[1] 地缘文化并不是按地理位置的官方划分来发展的,而是在地缘空间中由社会群体在长期的社会交往中不断形成的,因此电影既是现实的渐近线,同时也是民族文化的镜像关照。

由于地缘文化具有相通性,例如对于西部电影的研究可以深入到山西、陕西等多个地理空间,因此如若对地缘电影的研究需要更加精确的空间限定的话,那么以民俗文化作为中国电影空间划定的文化依据便可以被视作研究地缘电影的肯綮途径。民俗是人类社会群体在特定的时间与空间中逐渐形成并用来服务于群众日常生活的文化,其主要是以物质民俗、社会民俗、精神民俗和语言民俗组成,由此可见,民俗是地缘文化中最贴近人民群众生活的民间文化。将民俗意象运用于电影创作中,不仅其以像似与拓扑的方式为观众创造了具有观赏性的民俗奇观,而且电影还通过隐喻修辞格的运用,俾使其所蕴含的文化底蕴与精神价值得以呈现,从而创作出饱蘸民族文化特质的中国电影。具有深厚文化底蕴的山西被誉为“华夏文明的主题公园”,其在历史长河中积淀了丰厚的文化瑰宝,并且形成了地域性的民俗风情。本文将分析山西电影中的民俗意象及其地缘文化,来探究出一条民俗意象于电影创作中呈现与传播的畅达之路。

1 像似之象:原初性在场的民俗元素

自电影诞生以降,电影创作中都充斥着浓厚的民风民俗,譬如印度电影中的载歌载舞、美国电影中的英雄主义等都在以电影化的方式表达着民族文化,以此形成了独具民族特色的电影风格。1905年,中国拍摄的第一部电影《定军山》由任庆泰导演,以邀请谭鑫培所表演的京剧为电影的主要内容,京剧作为中华民族的文化瑰宝,是弘扬中华文化的重要表现载体,当中国电影进行拍摄活动的初步试验时,电影的表现内容优先选择了具有民族代

表性的戏曲民俗,以此赋予了中国电影浓厚的民族特色。时至今日,民俗元素在中国电影创作中不断被运用以使电影具有民族风格,但在部分电影中,民俗意象只被充当成为具有布景道具作用的视觉奇观,并未将其引入到电影叙事中来,因此民俗文化的本源价值也就无法得到良性化的体现。史博公教授根据民俗学对民俗文化的分类标准提出其观点:“民俗学的研究对象大致可以由‘有形’和‘无形’这样两大部类民俗文化资源共同构成。”^[2] 本文认为,如果将其中的“有形”民俗再次进行精细化区分的话,以“动态”与“静态”两种外在表现形式为其分类不失为一种颇具合理性的途径,因为电影是由视觉与听觉同构的艺术,“静态”的民俗意象以视觉化的方式呈现于银幕上,在展现民俗奇观的同时又为电影的叙事提供了饱蘸民族性的客观景物;“动态”的民俗意象以视觉与听觉相结合的方式进入到电影创作中,并以剧情化的方式参与到电影叙事中去。由此可见,影片中以像似形式呈现的电影民俗于电影创作中承担着视听化奇观叙事的功能。

1.1 静态像似:叙事境域的民俗化景观

作为第七艺术的电影,其在内部创作中融汇了多种艺术样式,电影中所展现的建筑艺术、绘画艺术、雕塑艺术等静态艺术不仅承担着造型性功能,同时现实主义的境域设计也为人物的叙事提供了内外相通的场景空间,人物的情感脉络与命运走向通过民俗意象叙事产生了物化倾向。电影中人物的情绪常常通过环境空间的塑造而得到延伸,当人物的内在心境无法用语言来传达的时候,画面中的物质空间就与人物合二为一,人的情绪在物质空间中找到得以释放的出口^[3]。电影《大红灯笼高高挂》的拍摄地点为山西省晋中市祁县的乔家大院,在经商之风甚浓的晋中一带,追逐商业利益已经成为彼时普遍的社会风气。文化信仰与等级意识明确的晋商尤其注重住宅的建设,例如在晋商大院中,东厢房的屋脊要高于西厢房,以显示出后人尊崇祖制、礼制规范的思想意识等。乔家大院作为晋商大院,在大院室内空间内部,界面的装饰、色彩的运用、纹样图案的题材、家具和陈设的摆放等装饰手法都反映出晋商的信仰与思想意识。室内种类繁多的装饰元素映射出具有晋中地域特色的文化精神,山西商人通过对室内环境的布置、纹样的内在含义等方面内容表达内心对生活的期许,如多福多寿、财源广进等^[4]。例如,片中颂莲屋内装饰的字

画大都是具有吉祥意味的水墨作品，墙上悬挂的《鲤鱼戏水图》既为电影营造了浓厚的文化韵味，同时也代表着封建家庭对于家族的命运向往。在传统文化中，作为生命之源的水象征着财富之源，入画之鱼又蕴含着族群年年有余的美好心愿，因此《鲤鱼戏水图》在电影中象征着作为家族之首的老爷对家族发展的希冀。此图紧邻的《莲花图》暗示着封建家族对于颂莲的使命要求，图中的莲花出尘离染、华丽绽放，当属纯净之物，寓意着作为老爷附属品的颂莲应当如莲花般具有清白无瑕之姿，但如此高洁雅致的《莲花图》却与颇具功利意味的《鲤鱼戏水图》并置，暗示了颂莲清纯的初心逐渐被封建制度侵蚀，随即转向对于利益的追逐与争夺。初到陈家的颂莲一袭学生装扮，单纯而又洒脱，但在陈家大院中受到封建家族的利益熏染后，颂莲为能在陈家占有一席之地便以假孕的方式使其存有了短暂的话语权，辉煌背后所埋葬的正是颂莲纯净的初心，颂莲的命运由此通过两幅水墨画意象的设置得到了伏笔式的暗喻。由是，电影中民俗意象的运用不但为电影注入了浓厚的地域文化色彩，而且还暗示了人物形象的命运走向，以此丰富了电影的叙事角度。

山西独特的地理环境造就了人民特有的饮食习惯，面食是山西人民生活中最重要的传统饮食，经过长期的经济、政治、人文等因素的影响，山西逐渐形成了独具一格的面食文化，并出现了精美绝伦的面塑艺术，即花馍，又称作礼馍。花馍是岁时节庆、人生礼仪等民俗活动中不可缺少的民俗物像，蕴含着人们的美好祝愿。电影《山河故人》中沈涛爸爸去给战友祝寿所带的花馍样式简洁，以素色为主，造型上采用了花朵的样式。片中沈涛爸爸独自坐在候车室中，身旁是用精美的包装包裹着的花馍，此意象既展现出了山西独特的面塑文化，同时又蕴含着沈涛爸爸对战友的真挚祝福，花馍物像以像似奇观的方式寄托着浓厚的战友情谊，并成为人物形象抒发心中虔诚希冀的桥梁。同样，作为中华饮食文化中最具民族代表性的食物之一的饺子在山西晋北地区有“饭中王”之称，其通常于节令年岁中充当着具有团圆、吉祥意蕴的物像。电影《山河故人》中当儿子到乐回到山西参加完姥爷的葬礼后，母亲沈涛回到家后马上为其包饺子，饺子意象象征着她与儿子团聚时的圆满之意。沈涛在包饺子时特意给儿子包了麦穗饺子，麦穗饺子的花边与麦穗相似，常常蕴含着五谷丰登的美好寓意。但片

中对于麦穗饺子的特写镜头并非是想要表现沈涛祈求来年丰收的心愿，而是通过麦穗饺子意象传递出了母亲沈涛希望儿子到乐健康成长的亲切祝福。到乐长期与父亲生活在上海，因此沈涛对儿子的成长过程并未有过多的见证，于是到乐回到沈涛身边后的第一顿饭便是饺子，月牙饺子寓意着沈涛与儿子的团圆相聚，麦穗饺子则象征着沈涛希望儿子到乐能够如同麦穗般茁壮成长，饺子意象的多样化处理不仅展现了山西浓厚的面食文化，而且于影片叙事中又被赋予了借物抒情的媒介作用，以此拓宽电影的叙事维度。

1.2 动态像似：叙事演进的民俗化情境

电影作为一种视听综合艺术，仅仅关注、强调画面之三维空间的真实显然是不够的，只有同时力求“声音”——第四维空间的逼真，才有望达到整体艺术真实的高度^[5]。如若使电影的听觉创作具有民族特质，对于民俗方言的使用无疑是最直接的途径。在众多地域符号中，方言作为最具代表性的民俗意象深深地植根于社会生活中。贾樟柯导演的电影常常以山西方言为人物的主要言说方式，电影中的方言与影像一起构建出了具有生活和艺术真实的典型空间^[6]。山西方言的加持不仅加固了电影现实主义的影像风格，而且还从侧面展现出了山西人民的性格特点，同时电影中设置的多种方言间的悬殊差异也暗示着不同的社会地域与社会阶层之间的矛盾冲突。电影《山河故人》展现了山西、上海以及2025年的澳洲三个城市意象，明确三种地域文化界限的依据便是影片中所使用的方言，当在上海读国际小学的道乐回到山西参加姥爷葬礼时，沈涛满心期待着儿子与自己的亲密交流，但听到道乐小声叫着：“妈咪。”沈涛生气地说：“谁教你这么叫的？爽快点，叫‘妈’(mà)。”由于地理环境的特殊性，在黄河流域周围生活的山西人形成了洒脱的风土人情，因此山西方言具有大气随性的特点。此时方言的差异体现出了人物因接受不同地域文化的影响所产生出的性格差异与认知隔阂，从而建构出了母子二人因异域文化的碰撞而无法互相融合的尴尬情境。在2025年的未来城市中，由于社会的飞速演进，张晋生与儿子到乐只能通过高科技性的翻译设备进行交流，语言的分化暗示着父子之间的观念分裂，到乐希望凭借自身能力进入社会，父亲张晋生却以传统父亲的思维定式认为儿子没有能力并且无法脱离自己所提供的生活保障，由此二人

产生了强烈的观念冲突。父子之间的认知对立来源于各自所接受的地缘文化间的差异性,文化与认知之间的冲突通过语言模式的对立化处理得到了显性表现,由此使得方言意象在电影中以听觉处理的方式进入到人物关系建立与人际交往之中。

同时,方言还是地方戏形成、发展的基本要素之一,尤其方言中的字调对地方戏的唱腔旋律具有明显的制约作用^[7],而以原初像似的方式融入到电影叙事中的戏曲艺术,既充当了民俗奇观使得电影饱蘸民族特征,同时又为人物的行动提供了充满民俗性的叙事情境。山西晋剧最早由蒲剧演变而来,在长期发展中吸收了晋中秧歌、河北梆子、京剧等其他剧种的形式,形成了自己独特的音乐风格。晋剧唱腔旋律圆润、婉转、流畅的特点与晋中方言调值有着紧密的关系。晋剧旋律线条较为平稳,与晋中方言字调平调型是相吻合的^[8],因此晋剧作为梆子腔中的代表性剧种之一,深受人民群众的喜爱。贾樟柯的电影《天注定》中设置了多个晋剧表演艺术场景,当一心想要告发村长和焦胜利的大海遭到势力打压后,得到的却是他人的嘲笑和不理解,于是深受伤害的大海独自穿梭在周围人群的调侃声中,此时麻木的人们正站在台下欣赏着晋剧《林冲夜奔》,剧中唱道:“林冲,一时忿怒,拔剑杀死高俅奸细二贼。”随即镜头组接大海拆解头上的纱布,拿出猎枪夺门而去。可见,电影中的晋剧表演《林冲夜奔》不但展现了地域唱腔的独特魅力,而且其唱词也暗示着大海对“奸细二贼”采取暴力反击的现实行动,并以《林冲夜奔》的故事来放大大海采取的暴力行为的正义性。当大海扛着虎旗包裹着的猎枪走向村长家时,晋剧《铡判官》以背景音的形式出现,激昂的唢呐声配合着紧密的锣鼓点,将大海塑造为伸张正义的英雄形象,并赋予了人物如同《铡判官》中的包拯开铡徇私舞弊的判官张洪时的正气凛然。山西传统戏曲音乐中的复调型多声形态主要体现在锣鼓之间的节奏组合,这些打击乐器以其音色和用法的不同配合演员的动作、念白和演唱,强有力地突出戏剧节奏感和情绪感^[9]。因此,晋剧作为动态民俗意象在电影中不仅为观众带来了视听化的奇观享受,同时还营造出富有深层意味的戏剧情境,以此将该片中对人性主题的表达进行了更加深刻的提升。

山西民俗民歌多种多样,山西民间艺术的重要组成部分“伞头秧歌”是集音乐、舞蹈、说唱等为一体的民间歌舞艺术,唱词往往用于表达对于生活的

美好期盼、对于新事物、新人物的歌颂等。电影《山河故人》开场的第一个表演场面是赵涛与一干人等伴随着20世纪90年代迪厅神曲的《Go West》欢快起舞,紧接着出现的第二个表演场面是赵涛等人在舞台上表演山西传统艺术种类“伞头秧歌”,唱词中唱道:“家住汾阳龙门地,表里山河留美誉,文峰塔上升紫气,迈步走向新世纪。”人物借助伞头秧歌的表演形式表达了对于新世纪的美好希冀,同时迪厅狂欢与伞头秧歌两场景的衔接代表了新与旧的并置,以此来暗示电影下文中所展现的现代与传统之间的文明碰撞。

山西的二人台以生动活泼的表演形式深受人民群众的喜爱。早期的二人台演唱者常采用即兴演唱的表演方式,所演唱的内容也是随性编创,后逐渐演变为以生活故事为主要演唱内容,所演唱的内容通俗易懂,多是以现实生活中的夫妻、情侣、姐妹间的生活温情为主要情节。由于富有深厚地域色彩与乡土气息的二人台具有随意性的原初特点,因此二人台意象便在电影中成为了人物抒发情感、表达心境的介质。电影《美姐》中铁蛋在山坡上对大女子唱着二人台:“山也挡不住风,雪也挡不住春,山神也挡不住人想人……前个迎迎看见妹妹,后个迎迎爱,小妹妹你能不能和哥哥我在。”二人台的婉转旋律在山谷中悠然回荡,铁蛋通过二人台的唱词表达出了内心之中对大女子的爱慕情愫,二人台这一民俗意象在电影中以轻快优美的音律与单纯质朴的唱词相结合的方式传递出了人物之间的细腻情感。同样,当三女子进入铁蛋剧团后,与铁蛋合作的二人台剧目《姐夫与小姨》中唱道:“七月里来七月七,天上的牛郎配织女,神仙也有团圆日,我和姐夫来相会。”戏中所唱内容为两情相悦的姐夫和小姨子相会的故事,戏唱罢后,三女子突然猛亲了铁蛋的脸颊一口,三女子的直接行为结合二人台唱词明确了三女子与姐夫铁蛋之间的暧昧关系,人物形象通过二人台民俗意象将人物内心的情感活动进行了外显性体现,并以此建构出与人物心境统一的外在情境,由此可见,动态民俗的像似化呈现为人物的叙事演进提供了具有情感互寓性的情境单元,从而达到情感升华的表现效果。

2 拓扑之形:媒介重构后的仪式叙事

民俗仪式是族群人民在长期生活中形成的具有地域色彩与人文精神的文化活动。在电影中,仪

式不但是承载民族文化的容器，而且还承担着仪式叙事的功能，但是电影中对于仪式的呈现并不止于把现实中的仪式流程完全照搬于银幕上，而是将民俗仪式通过影视媒介手段进行重构，使其获得拓扑之形。因为从艺术创作方面说，艺术形象可以像似艺术家的主观心象，此时文本模仿的对象从外界事物转向艺术家自己的经验，或连艺术家自己也未必清楚意识到的幻象^[10]。所以，民俗仪式在经过媒介化艺术处理后，重构出了符合创作者创作意图的仪式模态，并在电影的叙事脉络中和前后情节形成拓扑连通，以此达到仪式叙事的效果。

2.1 拜祖仪式与人物信仰

中国自古以来就有举行拜祖仪式的传统习俗，拜祖仪式是人类信仰得以表达与升华的一种形式。从人类学的角度来看，祖先崇拜是指以相信已故的成员给某个集团的现有成员的生活带来影响这一信仰为基础的民俗信仰体系^[11]。因此，拜祖仪式作为祖先观念与拜祖行为的结合体，是人类接收祖先观念与表达个人信仰的桥梁。电影《白银帝国》中，当挖地起银时，康三爷面对着祖先训言的壁刻双手举香齐眉，表达着自己对祖先的虔敬之心，同时也暗含着康三爷内心中的愧疚之情。伴随着对祖先留存下的银子的挖掘，一个尘封百年的木盒又终重见天日，在这个木盒中放着一双祖宗当年穿过的草鞋，同时还有一个发黄的卷轴，上面写着“仁义”二字，这便是祖宗留给后人最宝贵的财富与最忠诚的劝诫。看着祖宗的训言，康三爷更加坚定自己没有背叛祖宗，以人为本的经营模式表达出康三爷对于祖宗观念“仁义”的真正解读与信仰尊崇。由此可见，祖先的观念通过拜祖仪式的外在形式得以加强与显现，并间接影响了祖训接收者的行为动机与行动脉络。

电影《大红灯笼高高挂》也展现了对于“祖宗规矩”的无限思考。在颂莲与老爷新婚后的次日早上，陈管家便带着颂莲先去拜见老祖宗，只见墙上挂着陈家列祖列宗的画像，屋内的正中间摆放着一张方桌，陈管家解释道：“照府上的规矩，吃饭、议事都在这里。”饭是人得以生存的物质基础，在陈家哪怕是吃饭都必须在祖宗画像的包围下进行，议事则更要以“府上的老规矩”为执行标准，因此，从拜见祖宗的仪式过程中可以看出，生活在大院中的人不管是最基本的果腹以求生命延续，还是问题商议以期生活安宁，都必须在祖宗的权力注视下得以完

成。在规矩至上的陈家大院里，祖宗是规矩的制定者，陈家大院中的每个人都必须“照老祖宗的规矩”来生活，颂莲真正成为四姨太后的第一件事就是去祠堂拜见祖宗，由此颂莲便开启了规矩统治下的大院生活。民俗仪式不仅为电影叙事提供了具有奇观性的民俗画面，同时还交代了颂莲的生存环境，并与之后颂莲在权力统治下的自我迷失形成拓扑连通，从而揭示出了封建制度压迫下女性的悲剧命运。

2.2 丧葬仪式与人物情感

丧葬习俗是一个在长期的历史脉流中形成的文化产物，是人们在殡葬过程中逐渐发展演变而成的饱蘸地域性与民族性的习俗。丧葬习俗中最基本的观点便是“死生如一”，意为死亡并不代表结束，死者在不同于人间的他域仍会继续生活着，因此，生者便会为死者安置随葬品和焚烧祭祀品，以表达对于逝者的祝愿与追思。在电影中，丧葬仪式以其场面的宏大性特征给观者带来了强烈的感官冲击，并随之进入到电影叙事中，承载着人物的情感抒发功能。

《皇朝文献通考·王礼考·秦陵圣德神功碑》载：“自明初绍兴有惰民，靖难后诸巨有抗命者，子女多发山西为乐户，数百年来相沿未革。”^[12]从历史的角度来看，山西凭借独特的地理位置和丰厚的文化底蕴，成为乐户较为集中的省份，从而对山西音乐文化的发展作出了巨大的贡献。正因如此，在葬礼中安排演剧表演成为山西人民的风俗习惯，并逐渐成为当地的地域文化。在山西宝贵的戏曲文化的影响下，山西的丧葬仪式中常通过做法事、鼓吹乐、演剧等表演方式寄托生者对逝者浓厚的哀悼之情。在电影《山河故人》中，沈涛带着儿子到乐去到沈爸爸的葬礼上，沈涛一下车便已泣不成声，两人被他人一路搀扶着进入祭棚，在葬礼仪式开始前，人物形象便以实际行动表现出了内心中的悲伤之情，随后到乐给姥爷上香，并于灵位前跪下以表对逝者的尊敬之意，紧接着便开始鼓乐举哀，至此丧礼完毕。电影以视听化的方式重构出了丧葬仪式奇观，仪式的表达既为电影内容注入了符合民族审美的文化样式，人物形象又以仪式为依托载体，在仪式进行过程中毫无保留地表达着内心中的真切情感。随着社会的发展，传统的演剧方式出现了革新性的变化，现今丧俗演剧抛除了传统的繁文缛节与严格的等级制度，对演出内容进行了符合当代

审美性的重构,并在演剧种类方面也实现了开拓创新,形成了多样化的葬礼演出方式。如《江湖儿女》中在二勇的葬礼中设置了国标舞的演出环节,国标是二勇生前饶有兴趣的艺术样式。从审美的角度来看,传统的丧葬空间与新式舞蹈表演看似格格不入,甚至略显荒诞意味,但重构后的丧礼演剧内容与丧葬空间碰撞后,所产生的并不是传统与现代二者之间的对立,实际上,仪式空间和表演空间共同构成了丧葬习俗的这大空间,它们互相为对方的根本条件和内容背景,并且在丧葬仪式的进程上共同作用,相互推动^[13],电影在传统丧葬演剧习俗中融入新派舞蹈的演出,旨在表达生者对于逝者的追思与哀悼。除此之外,在整个葬礼仪式中,歌曲《上海滩》的绕梁余音始终伴随着人们前来吊唁,流行音乐作为现代审美元素不仅通过特定的歌曲暗喻逝者的性格特点,还为传统丧葬仪式赋予了现代性审美特征,由此传统民俗空间与现代流行文化通过电影媒介进行重构,塑造出了具有拓扑性的当代丧葬仪式。

2.3 关公崇拜与人物心境

生于汉末山西的关羽具有至高无上的神格地位,由此关公崇拜成为中国历史上延续至今的民俗现象。关公崇拜肇始于隋唐,发展于宋元,至清代达到了登峰造极的地步,上至帝王将相下至普通百姓都崇奉关公,视其为忠义的楷模,并进一步粘连附会,口口传颂,形成了文化积淀甚为厚重的关公传说圈,深刻地影响着民众生活的各个方面^[14]。值得一提的是,宋元之后的“三国系列”文艺作品的产生,使得关公崇拜超越了山西地域的范畴,传播甚广。山西作为关羽的故乡,独特的地理优势在长期的关公祭祀历史中使山西拥有了丰富的物质文明,并由于关公文化的广泛性与世俗性特征使得其与民众生活紧密相连,因此,关公文化中“忠、义、仁、勇、智、信”的精神内涵渗透在生活中的方方面面,逐渐成为民众对于关公崇拜的理念信仰。在“县县有文庙、村村有武庙”的山西,关公文化的内在价值通过仪式桥梁的搭建完成了在地性的传达与接收,与此同时,民众在关公信仰仪式中也表达着各自不同的心境。例如,在电影《江湖儿女》中身为“江湖儿女”的斌斌在解决老贾与老孙因债务纠纷产生争执时,斌斌请出了关二爷神像,面对着关公神像,老贾最终承认了自己的过错。此时的关二爷作为“义”的化身在江湖儿女心中具有至高无上的神性地位,关二爷的精神内涵成为众多江湖儿女所尊崇并

一生追逐的人生道义。老贾的欠债抵赖并与自家兄弟刀枪相对的行为显然违背了关公文化中的“信”与“义”的真谛,因此,在威严的关二爷神像面前,老贾开始忏悔他犯下的违背道义之举。显然,关公文化已经成为江湖儿女信奉的教条,在展现出关公文化的指引性与神圣性的同时,也体现出人们对于神性理念的敬仰与追随。巧巧作为江湖儿女中唯一的一位女性角色,不仅是江湖儿女中的一员,而且也是“义”的践行者。在经历了替非法持有枪支斌斌顶罪入狱,继而斌斌抛弃等不“义”之事后,多年后的巧巧仍然决定收留残疾的斌斌,随之电影展现了巧巧祭拜关二爷的场景,从此场景可以看出,巧巧依旧是践行“义”之准则的江湖人,即使斌斌背叛了自己,甚至背叛了义,巧巧还是会以道义者的姿态接纳斌斌。电影中的关公祭拜仪式在强调巧巧的江湖身份的同时,也传达出了巧巧对于“义”的坚定守护,从而呈现出人物的心境状态。

除此以外,关羽溢封中的“仁勇”二字说明了其具有既仁且勇的道德精神,因此仁勇智慧的关二爷也常常被人们信奉为武财神。晋商作为商界的一个重要群体,出于求财、避凶的精神需求,同时寻求关公的保护,便将山陕会馆作为晋商供奉关公的神圣空间,可以将此空间看作是关帝庙的外延。会馆一方面是通过强化地缘关系来巩固商人集团和个体间的合作,是作为一种血缘、地缘和业缘的空间构建,同时也是作为晋商的一种象征空间,凸显了其精神慰藉功能和现实意义。^[15]在《山河故人》中,冒险求财的矿工在下矿前会先进行关公祭拜仪式,神勇的关公形象在即将进行危险作业的矿工心中是保障人身安全的保护神,祭拜仪式不但展现出了矿工对于神勇关公的虔诚敬意,而且还表达了人物希望借此仪式能够获得关公精神传递的美好愿望,以使自身可以具备如同关公般的神勇品质。由此可见,电影所表现的关公神像不仅只是神圣的静置意象,而且还是崇高精神品质的具象体现,人物在祭拜仪式中既表达出了内心之所求,又呈现出了祭拜者的心境,同时还借仪式之形与神像所蕴含的精神文化产生联结,并随之展开内在文化的外在承接与人为表达。

3 隐喻之理:图像表征中的民族精神

电影作为艺术,既是大众消费的娱乐商品,又是承担艺术表达的审美客体,在呼吁建构文化自信

的当下,电影媒介相较于书面文字具有天然的直观性与传播性优势,因此,电影媒介还是中国文化进行表达与输出的有力载体。作为民族文化镜子的电影,能够通过视听手段的组合重构与蒙太奇的取舍应用来加强对中国文化镜像呈现的表现力与感染力。除此之外,电影艺术中的声音、色彩、镜头等符号不仅服务于电影的艺术表达,还具有强烈的隐喻性,并且符号与符号之间的联结造就了电影隐喻是一种多模态的隐喻,因为在人类所有的传播活动中各种符号都是联合的整体,而非单一模态的孤立运作^[16],例如上文中提到的电影《大红灯笼高高挂》,只有将电影中设置民俗意象与人物的生存环境结合分析,方能辨析出人物的命运走向以及隐匿于人物命运背后的“无形推手”究竟为何物,至此民俗意象才可被称作是具有隐喻性的叙事奇观。与直观的视听民俗意象相比,精神民俗是隐喻于电影图像中的终极人文关怀,营造民族影像宛格之时,民族精神也在叙事策略的民俗化倾向中得到了升华,并运用符号修辞格之隐喻将图像表征的民族精神进行了阐释与传播。在山西文化中,儒家思想占据着主导地位,并逐渐成为山西人民为人处事的通俗规约,除此之外,山西文化还受到了孟子、佛教、道家等思想的影响,诸多文化因素的碰撞融合造就了山西文化的丰富性与包容性,山西人民也随即形成了独特的性格特点与精神品质。充盈着民俗意象的山西电影不但展现了地域性的民俗奇观,而且还将本区域独特的民族精神进行了视听媒介与电影修辞的双轴共现,最终实现了电影民族性与人文性的互通融合。

3.1 孝

人杰地灵的山西土地上曾孕育出了中国德孝始祖舜帝。《史记》中记载:“河东县二里故蒲坂城,舜所都也。城中有舜庙,城外有舜宅及二妃坛。”^{[17]23}《帝王世纪》《史记·正义》《史记·集解》《括地志》《水经注》以及《蒲州府志》等史书资料中看,也都谈到了舜的定都是“蒲坂”^[18]。目前,关于舜帝定都有一致的说法是在蒲坂,即如今的山西永济市蒲州。舜帝推行的是以“孝”为核心的“五常”家庭孝道教育,即“父义、母慈、兄友、弟恭、子孝”^{[19]666}。舜帝的孝义思想将“孝”视为德之根本,把“孝”视为做人的第一准则,在《史记》中曾记载过舜的父亲在续弦妻子与小儿子象的挑唆下欲杀死大儿子舜,但最终舜仍能“事父及后母与弟,日以笃谨,匪有解”^{[17]32}。可见,即便父母不慈、兄

弟不恭,舜也并没有任何怨怼之心,而是依然孝顺地侍奉父母,关爱弟弟,方有“舜年二十以孝闻,三十而帝尧问可用者,四岳咸荐虞舜”^{[17]33},由此开创了儒家“为政以德”的先河。时至今日,舜帝的孝义思想在山西仍然意义深远,并深入到了家庭伦理关系的建构中。然而,孝义文化并不是三晋文化中独有的精神内涵,从本质上来看其也属于中华传统文化中的一部分,或者其他地域也可能同样普遍存在,但是三晋文化的表现绝不会是纯粹单方面的,因为在现实的物质世界和精神世界中的表现模式应该是若干方面的综合,绝不可能单独抽绎出来展示^[20]。因此,文化并不是单一存在的独立个体,而是互相影响甚至互相交叉的文化组合,如若将儒家思想中的“仁孝”等孝义思想与舜帝的德孝理念相结合进行分析,方可领略到“德孝”的真谛。电影《暖春》中的孤女小花便是“孝”之美德的忠诚践行者。电影中的爷爷排除万难收留下小花,在给予小花温饱生活的同时还在农忙之余用柳条编筐为小花换取学费,而与爷爷相依为命的小花也同样怀揣一颗感恩之心,每当爷爷下地后小花便会在家中为爷爷好准备饭菜,为了减轻爷爷的负担,小花会恳求老师使用可以擦除的铅笔来给自己批改作业。在电影结尾讲述了长大后的小花又重回故乡成为了一名乡村教师,正如她自己所说的那样:“是爱让我成长也让我明白,生活中不只有血是浓的,我会用一生的时间来回报养育过我的这份土地。”这份土地并不是小花出生的地方,爷爷、叔叔、婶娘与小花也没有天然的血脉联系,但正是他们的爱弥补了小花命运的苦,使得她又重新感受到了生活的温暖,爱与孝的双向奔赴体现着当代家庭伦理价值观的正统建构。

3.2 义

山西作为关公之乡,关公文化在此地孕育传承,并随着历史的发展,关公文化的传播范围也逐渐脱离地域性,开始获得更广泛的关注与接受。在山西的历史发展中,关公文化在明清之际被晋商群体作为载体得到了具身性的传达与弘扬。外出经商者往往会随身携带关公画像,每到一处随即设龛供奉,使关公与自己一同在异域安身立命,与关公有着乡缘地情的晋商,对于关公具有更为至诚虔敬的宗教热情^[21]。由此可见,信义取利的晋商不仅在价值取向上与关公文化相契合,而且在长期的关公信仰中也对关公文化的内在真谛进行了在地性的表达与传播,因此,从文化遗产的程度来看,山西独特的地理优势与悠久的历史底蕴一同建构了

浓厚的关公文化氛围。关公一生身体力行一个“义”字,“义秉春秋”“义参天地”“义正乾坤”“义不苟取”“信义昭著”等关帝庙碑记、匾额、楹联中的赞誉之词足以证明关公是忠义的化身^[22]。在中国道德伦理观念中,“义”在时间流变与地域发展中也被赋予了多重含义,例如,《江湖儿女》中的“义气”是剧中人物一直尊崇的江湖精神,电影中斌斌携众兄弟一同喝五湖四海酒的情节彰显着人物形象对于“义大于天”的精神追求,并且江湖儿女中唯一的女性角色巧巧也始终都没有放弃对于“义”的践行,在被斌斌抛弃多年后,还能够斌斌无处可去时从义的真谛出发做出收留斌斌的选择,就像斌斌问她为什么要收留自己时她所说的那样:“江湖上不就讲个义字。”整部电影围绕着“义”展开叙事,通过表现江湖儿女的生活境遇与行为处世来传达“义”之精神的真谛。《白银帝国》中呈现的则是“仁义”的晋商精神。晋商深知诚信在商业经营中的重要性,认为诚信不欺是经商取胜的关键,晋商把商业信誉看得高于一切,凡事都以关公的“忠义”为标准,绝不辜负顾客对自己的信任^[22]。因此,“诚信义利”是晋商关键的经营理念,在面临家族企业振兴与挽救因纸币作废而走投无路的百姓两种抉择时,康三爷携祖上盘存之银选择了后者,他用实际行动践行着“大义参天”的传统商德,彰显了“仁义”的晋商精神。由此,隐喻于图像中的精神民俗便得到了视听化的演绎与可感知化的传达。

4 结语

民俗意象既是地缘文化最直观的形象载体,也是精神伦理最质朴的表现形式。电影中的民俗意象,无论是物质民俗、社会民俗、语言民俗还是精神民俗,都承载着独特的地缘文化与民族精神。电影创作中的民俗意象不应仅局限于展现民俗自身原初性的奇观特质,还需将其融入到电影的叙事脉络中,通过民俗意象的隐喻性设置来塑造人物形象与叙事情境,于情节发展中传达出民俗意象所蕴含的文化特质与人文精神。山西电影以深厚的文化底蕴为内容支撑,以奇观性的民俗意象为叙事符号,在银幕上呈现山西宝贵文明之余也践行了民俗意象叙事的叙事策略,从而使得山西电影实现了艺术性、民族性、人文性的多重建构。有鉴于此,在呼吁建构文化自信的今天,电影对于民俗意象的恰当运用有助于中国电影确立独特的民族风格,进而

实现中华文化在全球化背景之下的有力传播,以此弘扬民族文化,彰显民族风范。

参考文献

- [1] 贾磊磊. 中国电影的地缘文化分析: 兼论中国电影研究的空间转向[J]. 当代电影, 2020(1): 121-125.
- [2] 史博公. 建构中国电影民俗学[J]. 当代电影, 2007(6): 55-59.
- [3] 夏青, 王颖, 邹建. 电影场景空间设计的多层次感知[J]. 当代电影, 2015(9): 130-134.
- [4] 刘琳琳. 晋商大院室内空间与装饰特色研究[D]. 唐山: 华北理工大学, 2015.
- [5] 史博公, 朱敏. 方言: 电影创作的活水源头[J]. 当代电影, 2007(2): 10-13.
- [6] 孙宏吉, 路金辉. 贾樟柯电影中方言的意义与价值分析[J]. 当代电影, 2016(6): 190-193.
- [7] 张燕丽. 试论晋中区方言对晋剧唱腔旋律的影响[J]. 中国音乐, 2012(2): 189-192.
- [8] 樊凤龙. 晋剧唱法及其风格研究[D]. 北京: 中国音乐学院, 2014.
- [9] 陈甜. 20世纪山西戏曲音乐多声形态研究[D]. 临汾: 山西师范大学, 2018.
- [10] 赵毅衡. 艺术的拓扑像似性[J]. 文艺研究, 2021(2): 5-16.
- [11] 色音. 祖先崇拜的宗教人类学探析[J]. 内蒙古师范大学学报(哲学社会科学版), 2012, 41(3): 29-34.
- [12] 项阳. 山西“乐户”考述[J]. 音乐研究, 1996(1): 76-88.
- [13] 王美翔. 晋中地区丧葬民俗及演剧研究[D]. 临汾: 山西师范大学, 2018.
- [14] 闫爱萍. 关公信仰“在地化”研究: 以关帝故里山西解州为中心考察[J]. 青海社会科学, 2011(3): 207-211.
- [15] 任义国. 关公故里的关公信仰研究[D]. 临汾: 山西师范大学, 2010.
- [16] 苗瑞. 当代电影隐喻的多模态认知建构[J]. 当代电影, 2021(3): 41-47.
- [17] 司马迁. 史记(第1册)[M]. 北京: 中华书局, 1959.
- [18] 舜帝故里[J]. 山西文史资料, 1999, (Z1): 19-21.
- [19] 左丘明, 传. 杜预, 注. 孙颖达, 正义. 十三经注疏·春秋左传正义[M]. 北京: 北京大学出版社, 2000.
- [20] 智宇晖. 三晋文化与唐代文学[D]. 天津: 南开大学, 2013.
- [21] 崔俊霞, 薛勇民. 以关公信仰为载体的明清时期晋商精神探析[J]. 云南财经大学学报, 2013, 29(5): 156-160.
- [22] 王晋丽. 忠义仁勇: 晋商伦理与关公文化研究[J]. 中北大学学报(社会科学版). 2022, 36(3): 44-47.