

ZHONGGUO
SHAOSHUMINZU
TICAI
DIANYING
YANJIU

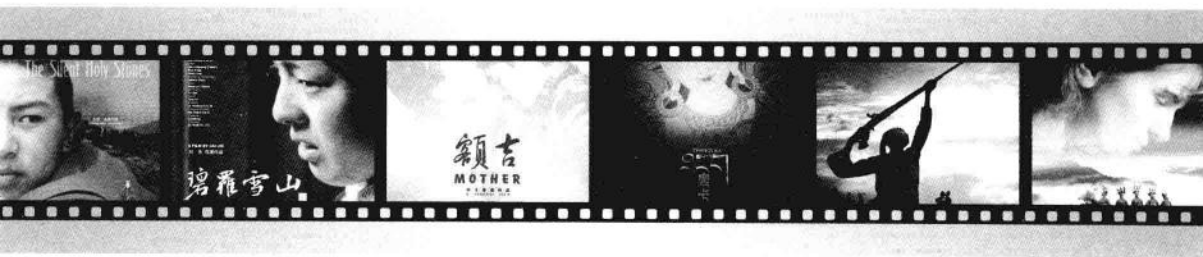


中国少数民族题材电影研究

胡谱忠 著

中国国际广播出版社

教育部人文社会科学研究规划基金项目 (10YJAZH029)



中国少数民族题材电影研究

胡谱忠 著

中国国际广播出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国少数民族题材电影研究 / 胡谱忠著. —北京: 中国国际广播出版社, 2013.12

ISBN 978-7-5078-3688-2

I. ①中… II. ①胡… III. ①少数民族—题材—电影影片—研究—中国
IV. ①J905.2

中国版本图书馆CIP数据核字 (2013) 第289364号

中国少数民族题材电影研究

著 者	胡谱忠
责任编辑	杨 桐 杜春梅
版式设计	国广设计室
责任校对	徐秀英
出版发行 社 址	中国国际广播出版社 (83139469 83139489[传真]) 北京复兴门外大街2号 (国家广电总局内) 邮编: 100866
网 址	www.chirp.com.cn
经 销	新华书店
印 刷	北京艺堂印刷有限公司
开 本	710×1000 1/16
字 数	220千字
印 张	15.5
版 次	2013年12月 北京第一版
印 次	2013年12月 第一次印刷
书 号	ISBN 978-7-5078-3688-2 / G · 1429
定 价	48.00 元

CRI

中国国际广播出版社

欢迎关注本社新浪官方微博

官方网站 www.chirp.cn

版权所有
盗版必究

目 录

自 序	(1)
第 一 章 “元问题”：中国少数民族题材电影的命名与修辞	(4)
第 二 章 形象及其关系：国家与少数民族之间	(27)
第 三 章 原生态、异托邦与现实主义	(56)
第 四 章 另一种民族题材电影：民族学纪录片的文化维度	(89)
第 五 章 体制与少数民族电影的“顶层设计”	(106)
第 六 章 少数民族语电影译制与农村电影放映	(128)
第 七 章 个案：藏语电影	(152)
附 录 一 饶曙光访谈——探索民族电影的批评和理论体系	(168)
附 录 二 存文学访谈——从民族文学到民族电影	(196)
附 录 三 哈斯朝鲁访谈——民族电影的创作过程和心得	(210)
参考文献	(231)
后 记	(236)

自序

20 世纪 80 年代田壮壮等导演电影中的少数民族影像，以及 90 年代新纪录运动中的少数民族影像，构成了中国艺术电影的一支传统。在当代青年艺术家心目中，少数民族是一种跟艺术很贴近的题材。2004 年之后，作为国家广播电影电视总局（以下简称广电总局）体制化改革的成果，民营资本进入电影制作业，艺术青年跃跃欲试，其中有不少人在少数民族题材上一试身手。少数民族题材电影的产量意外地出现小井喷，成为各类影展的常客。在这一批少数民族题材电影的生产中，有一种新的文化元素产生了，那是在新世纪中国的发展语境里，少数民族文化表述依循去中心化的路径，开始呈现出与主流文化的疏离关系，这种关系在“母语电影”及其相关理论和批评的生产中，表现得最为充分。

一时，少数民族题材电影引起了学术界的注意。学术界较早地关注主要阐发少数民族题材电影中带有突发性的文化价值，探讨这一类电影在少数民族文化主体性表达上的拓展。一种多元文化主义的理论视野主宰了少数民族题材电影的批评，“母语电影”的话语流传甚广。当然除此之外，依然还有对原生态文化的积极评价，以及对少数民族文化“他者化”的习惯性想象等。总体而言，新世纪少数民族影像也受多重逻辑缠绕，它的生产和消费与时代的主流文化息息相关。

我个人介入少数民族题材电影的研究似乎是出于一种偶然，不过冥冥之中似乎也有点必然。在学生时代曾经连续几个暑假独自游历西部高原，20 世纪 90 年代文艺青年的心路历程在我身上似乎留下了烙印。十几年过去，青春之气已经消耗，对西部民族的感受已经淡忘。2009 年年初，

应《中国民族报》文化周刊朋友的邀请，以电影研究者的身份，对当时一位崭露头角的有少数民族身份的导演进行访谈。从此一发不可收，很快在该报上开辟出对少数民族题材电影导演的访谈专栏。以前学生时代在民族地区的经历活像一种“缘”，它没有从生命里消失，在我准备以少不更事的蹉跎对那段生活进行定性并且开始遗忘时，不期然它又以另一种形式回到了我的生活里。

以我当时的理论和文化准备，我想毕竟每年的少数民族题材电影数量不少，加上2008年以前积压的作品，对少数民族题材电影进行一些后结构主义批评，应当可以把一个访谈专栏维持相当长的一段时间。但是，现实最终还是渗入了我的研究，因为周遭的研究环境反应似乎比我快，与民族电影有关的会议、活动、事件渐渐多起来，到2010年第一届北京民族电影展举行，有关少数民族题材电影的信息量剧增，作为研究者也因这些新气象深受鼓舞，而在研究的视野中开始融入了历史维度。

2008年和2009年发生的几起事件，为研究者在新的视野上理解中国少数民族题材电影的文化意义提供了契机，原有的多元文化主义的批评范式已经难以为继。理论批评永远是随语境而变，当下中国在现实政治的警示下，本土的民族理论与实践的知识系统可能被重新激活。在文化传播的过程中，人们将有可能重新开启与历史上中国民族理论与实践的对话。在此基础上，少数民族题材电影的研究也有望成为一种“接地气”的研究。

因此，这次对少数民族题材电影的研究首先从一种“元批评”的实践开始。“民族”一词，像是历史的层积岩，意义多源多流，互相叠压，致使汉语中的“民族电影”也是歧义丛生。辨析语义，正是为了在研究方法上正本清源，谨防为潮流裹挟，发轻慢之词。回到历史中，考察少数民族题材电影的生发机制和社会功用，在此基础上，再考察少数民族题材电影在社会文化转型背景中的文化表述转型。而转型后的少数民族题材电影的痼疾，已呼唤文化研究的使命感，因为当下充裕的分析素材中，已经有可辨识的流变方向。

中国少数民族题材电影，从来就是中国现代民族国家建构的利器。当初少数民族题材电影的制作有国家在场，当下，这种在场仍旧是常态。少

数民族题材电影的生产机制研究可以廓清该类电影的复杂文化流程，以及在国家视野中的兴衰原委。它在 20 世纪 80 年代以后成为艺术电影传统的一个支系，源于一种重构历史的态度。从诸多个案分析入手，可以更深切地体会这种重构的前因后果。

我希望这次关于少数民族题材电影的研究只是一个开始，也希望它能对我未来的同主题与不同主题的研究有帮助。

2013 年 11 月

第一章

“元问题”：中国少数民族题材电影的命名与修辞

近几年来，少数民族题材电影呈现良好发展态势。在每年中国电影的各类展映活动，如北京大学生电影节、上海国际电影节、“北京放映”、华语青年电影论坛等影展中，都占据相当的比例，并且都能给人留下深刻的印象。这也成为了一个值得研究的现象。随着社会对少数民族题材电影的关注越来越多，人们也发现近期少数民族题材电影文化发生了显著的变化，也产生了一些耐人寻味的问题，关于少数民族题材电影的命名问题就是其中之一。从“少数民族电影”到“少数民族题材电影”，再到“民族电影”等，中国少数民族题材电影悄然经历了一系列的知识转型。而对转型过程中产生的新的电影现象的命名，折射了全球化背景下中国少数民族题材电影的文化变迁。目前，需要对这些相互关联的概念进行梳理，辨析每个概念背后的观念历史。

“少数民族电影”的“名”与“实”

自新中国成立以来，中国的“少数民族电影”一直具有确切的所指。直到最近，主流学术界仍在使用这样的称呼^①。不过，这种称呼在相当长一段时间内已经受到了质疑。当西方欧美电影研究中的“少数族裔电影”

^① 饶曙光等：《中国少数民族电影史》，北京：中国电影出版社，2011年；乌尔沁：《中国少数民族电影文化史》，北京：中国社会科学出版社，2011年。

概念呈现在中国的电影研究者面前时，人们很容易将它与中国的“少数民族电影”进行比较。一经比较，即可轻易发现这一称呼的差别之处。例如欧美电影研究中的“少数族裔电影”首先具有一个“作者原则”，即电影的“作者”属于“少数族裔”，而中国的“少数民族电影”在相当长的时间里基本不含作者属性，并更多指向一种“题材”属性。

较早对这一问题进行阐述的是1996年中国电影金鸡百花电影节电影论坛上的一篇论文《少数民族电影的概念界定问题》。这一年的电影论坛主题是中国少数民族电影。这篇论文的作者是北京电影学院王志敏先生。^①文章较早对少数民族电影的“概念问题”进行了梳理，同时，也是电影学术界受西方学术观念的影响，较早触碰中国少数民族电影问题的实例，对后来同主题的研究产生了可见的影响。

王志敏先生论文的核心观点是：少数民族电影研究必须首先对“少数民族电影”概念进行界定。借鉴法国新浪潮的“电影作者论”与女性主义批评对女性主义的自我界定，文章作者提出了判断一部电影是不是少数民族电影的标准。这个标准包括三个要点：一个根本原则，即文化原则；两个保证原则，即作者原则和题材原则。从现在的角度看，王志敏先生道出了相关的“学术常识”，他对“少数民族电影”概念的辨析符合“学术理性”。但王志敏先生没有解释“少数民族电影”概念在新中国成立后几十年的电影史中被选择使用的前提条件与必然性。

通过三条标准的衡量，文章作者认为，我们习惯上说的“少数民族电影”，包括那些观众耳熟能详的“少数民族电影”经典，可以说大部分是“少数民族题材电影”。首先，“少数民族电影”的导演大多数没有少数民族的文化身份意识。就像贝尔特鲁奇的《末代皇帝》不能被指认为中国电影一样，张暖忻的《青春祭》也不是少数民族电影。文章作者还举例：谢飞导演的《黑骏马》自觉与西方视角拉开距离，但还是没有少数民族的视角，充其量是中华民族的视角。作者还对影片《五朵金花》、《达吉

^① 王志敏：《少数民族电影的概念界定问题》，载《论中国少数民族电影》，北京：中国电影出版社，1997年，第161—171页。

和她的父亲》是不是少数民族电影的问题基本持否定态度。由于对少数民族导演文化身份的重视，文章作者肯定，在内蒙古、西藏和新疆等自治区可以说有少数民族电影，并举例说明塞夫和麦丽丝、广春兰的电影是少数民族电影，而众多汉族导演执导的少数民族题材电影都不是少数民族电影。

如上论断在当时是新鲜的，也不乏说服力。但上文所提出的观点存在不少问题。比如，文章作者认为，内蒙古、西藏、新疆等自治区可以说有少数民族电影，这是一种想当然。在1996年以前的中国电影体制中，西藏一直没有设立电影制片厂，因而就没有电影的产能，按照作者提出的标准，起码“西藏有少数民族电影”一说没有电影史的依据。内蒙古、新疆设立了国有电影制片厂，虽在相当长一段时间主要承担少数民族语电影译制工作，但改革开放后故事片生产也有了不短的历史，似乎具备了产生“少数民族电影”的物质条件。文章列举内蒙古电影制片厂的著名导演塞夫和麦丽丝，并指出他们创作的《东归英雄传》和《悲情布鲁克》具有少数民族文化立场。但是这两部电影并非只有单纯的少数民族立场，前者讲述蒙古土尔扈特部不堪沙皇欺压，历经艰辛回归大清的故事，后者描绘了一幅蒙古族人民在抗日战争背景下保卫祖先留下的土地的史诗画卷。这两部商业气息浓厚的少数民族题材电影，都是从中华民族历史的脉络里取材本民族的一段历史，契合了中华民族的大历史观，体现出强烈的皈依主流文化的心态^①。既然塞夫和麦丽丝可以在电影中将少数民族的立场与中华民族的立场合二为一，那么，王志敏先生对谢飞导演的评判就有“双重标准”的意味。为什么谢飞的《黑骏马》不能既表现中华民族的文化立场，同时又传达少数民族立场呢？这里体现出在王志敏先生的观念里，“少数民族电影”的“保证原则”，即“作者原则”已经超越了“文化原则”而上升到首要地位，似乎只有少数民族导演具备将二者统一在电影中的权力与能力。天山电影制片厂的导演广春兰曾经拍

^① 两部影片由内蒙古电影制片厂出品，导演都是塞夫与麦丽丝夫妇。《东归英雄传》获得1994年第14届金鸡奖评委会特别奖和最佳摄影奖；《悲情布鲁克》获得1996年第16届金鸡奖最佳剪辑奖。

摄了一系列维吾尔族题材的电影，可她自己是锡伯族，如果说广春兰导演的作品是少数民族电影，谢飞导演的《黑骏马》却不是，那是否意味着各个少数民族的文化立场与精神可以互通，而汉族与少数民族的文化立场与精神却只能分立呢？

王志敏先生关于“少数民族电影”的衡量标准是在社会文化转型语境里提出的。实际上，以“少数民族题材电影”代替“少数民族电影”，早已经是部分学者的自觉。在收录这篇论文的会议文集里，这两个概念也是混合使用的。但王志敏先生的研究，是首次在国家级电影论坛上，借助对过去相关概念的反思，对相关论域进行了概念生产，具有特别的意义。后来的同类研究都默认了这种对“少数民族电影”概念的反思，并视之为进一步研究的基础。他提出的“作者原则”作为“保证原则”被广泛接受后，在研究中产生了后续效应。在史学研究方面，有一种颇为流行的观点认为，新中国的少数民族题材电影不是少数民族的自我表达，而是汉族对少数民族的想象，是一种“被表述”，两者构成了一组汉族/主体/中心主义/看与少数民族/客体/边缘/被看的对应关系^①，更有一种关于少数民族题材电影“作者”的近乎“血统论”式的观念：只有具备少数民族身份的导演，才能在电影中真正表达少数民族的文化。^②

“少数民族”是一个现代的民族学概念。由于民族学来自西方，民族概念在流行中歧义纷出，使用上一直存在混乱。中国独特的历史和文明体系决定了自身与西方截然不同的历史经验和知识系统。费孝通先生有一段经典表述：“中华民族作为一个自觉的民族实体，是近百年来中国和西方列强对抗中出现的，但作为一个自在的民族实体则是几千年的历史过程中形成的。”^③当代中国的民族事务一直有一套自身适用的价值体系，关于“民族”及其相关概念都有自己的“定义权”和运转良好的社会实践经验。但在全球化趋势愈演愈烈的情况下，西方的民族主义知识体系挤占并代替

① 李二仕：《地域文化与民族电影》，载《电影艺术》，2005年第1期。

② 满却顿智：《全球化语境中少数民族电影的生存方略》，载《大连民族学院学报》，2006年第2期。

③ 费孝通：《中华民族多元一体格局》，北京：中央民族大学出版社，1999年，第3—4页。

了新中国成立以来形成的民族知识规范。从王志敏先生的问题意识的起源和问题系统的建构方式可以看出,西方学术理念对于20世纪90年代的中国电影研究所具有的支配性影响。对中国“民族”知识传统的隔膜以及对西方“民族”知识的认同,是生发这种“反思”的基础。另一方面也说明我国相关民族知识主要局限于相关社会机构组织内部,在社会转型时期疏于未雨绸缪,没有在全社会得到良好流通,以至于学术界在涉及相关问题时,习惯性地求助于西方的知识系统与理论方法。比如:王志敏先生的论文中潜在的“民—汉”二元对立模式,实际上就是一个很西化的认知模式,在中国的民族学研究中早已遭到很普遍的批评。

我国各民族在其形成过程中都是多源多流、源流交错的^①,更在新中国成立后的民族关系史上,形成了“中华民族多元一体格局”的理论建构。^②若把中国的民族知识系统与西方民族知识系统强作比较,可以发现,两者起码在两个方面缺乏可比性。第一,中国具有漫长的帝国时代形成的民族知识传统,这一知识传统即便在新中国成立初期,由于少数民族地区缺乏现代意义上的知识分子,因此,帝国权威的观念仍旧在少数民族与国家的互动关系中发挥着相当的作用。第二,中国社会主义历史时期对少数民族作出的崭新的制度安排,包括民族团结平等、民族区域自治等,都是历史上前所未有的高起点的民族关系设计,超越了现实主义的实用动机,也缔造了中国民族知识系统的独特性,并为后来留下了宝贵的历史文化遗产。可是,由于当代知识界西方知识系统所具有的主导地位,中国学术界在论及民族知识传统时,相当多的知识分子自觉以西方民族知识系统作为参照系。民族学及其相关学科尚有这方面的知识常识,但其他人文学科,比如电影研究,却可能因为缺乏起码的中国民族学的知识涵养,而成为西方知识传统的侵蚀之地。其中,照搬后殖民主义理论的现象在电影研究涉及民族议题时频频出现^③。同时,多元文化主义观念在当下中国少数民族

① 卢勋等:《中华民族凝聚力的形成与发展》,北京:社会科学文献出版社,2007年,第11页。

② 费孝通:《中华民族多元一体格局》,北京:中央民族大学出版社,1999年,第163页。

③ 参见张英进:《中国电影中的民族性和国家话语》中对电影《农奴》的解读,《二十一世纪》网络版,2002年2月号,总第11期。

题材电影的创作和评论中也屡见不鲜。我们不否认西方民族知识系统和价值观念对中国社会的辐射影响，有些影响还十分明显和严重，但从一开始就抹除中国民族知识系统的现实作用，在学术研究和文化实践的意义上是站不住脚的。无奈许多当代人文学者对中国历史上悠久的多民族的文明传统缺乏必要的认识，对新中国成立以来“民族区域自治”所生成的文化背景及产生的文化效应也缺乏兴趣，仅从流行的西方学理出发，对中国民族相关议题仓促发言。

主流学术界对“少数民族电影”的反思受到了西方电影研究中“少数族裔电影”的启发。欧美西方以“黑人电影”为代表的“少数族裔电影”概念的出现是十分晚近的事，是随着欧美国家“少数族裔”话语兴起而产生的。如美国的“黑人电影”在20世纪70年代进入电影史的视野，某种程度是民权运动后教育（包含电影教育）的产物；英国的“黑人电影”成型于20世纪80年代，与英国二战后的移民政策效果有关。^①而中国“少数民族电影”是新中国成立后，国家电影事业在“民族平等团结”、“民族区域自治”等政策指导下，为建构新国家意识而生产的。“少数民族电影”在新中国成立后相当长的一段时间里，承担着独特的共和国空间生产的功能。五六十年代的“少数民族电影”除了旖旎风光、爱情歌舞、奇崛情节等之外，还有相当多的题材反映了建国初期的现实政治：在边疆地区与旧中国残存的反动势力斗争。在当时传媒不发达、全国识字率较低的情况下，这一时期的少数民族电影对于塑造一个新生国家国民的主体意识非常重要，且与新中国成立后的“阶级政治”相辅相成。它的目标观众不仅包括民族区域的“少数民族”，也包括广大的占人口多数的汉族。它的社会功能是询唤一个均享国家意义的主体。其中的“少数民族”并不指向如西方“少数族裔电影”概念所隐含的作者权属观念，是因为50—70年代以及其后一段时间的中国电影是纯粹的国家公有事业，公有制保障了电影最终的社会服务目的。国家计划体制内统一调度，组织拍摄与统

^① Susan Hayward, *Cinema Studies: The Key Concepts*, New York: Routledge, 2006. pp. 40—60.

购统销，并全国发行。所有的中国电影在体制改革前都是“国”字号。电影的所有社会意义也属于国家。“导演中心制”在这一时期某种程度上是受到约束的。而直到改革开放之后，第一批具有少数民族身份的导演在受过专业院校培训后，才进入民族地区国有电影制片厂的故事片创作。用西方的“少数族裔电影”比附中国的“少数民族电影”，有一种时间与空间的双重错位。

在以王志敏先生为代表的对“少数民族电影”概念的反思与修正成为主流时，学者程郁儒的研究即《中国少数民族电影研究相关概念辨析》代表了另一维度的思考。^①程郁儒先生在文章中指出：研究中国少数民族电影，进行相关概念的梳理，需要首先完成对电影本体范畴的超越，并从社会实践出发理解中国少数民族电影，同时，还需要在民族文化资本化与传媒化的趋势中考察少数民族电影。尤其是对于部分学者怀抱的少数民族电影“作者原则”的执念，程郁儒认为：社会实践的客观性是不以人的意志与好恶为转移的。少数民族作者在电影创作中的缺位，有其历史与文化的原因，不能脱离历史的情景去评说和强求。作为一个曾经从事影视人类学研究的纪录片作者，程郁儒提出，正如我们不能因为文化人类学大量是客位言说就否认其价值一样，我们也不能因为少数民族题材电影大量由汉族电影人创作而否定其存在的客观性，“这种电影本文、电影创作与少数民族文化表象上的间离，真实地反映了历史情境中，中国少数民族及其文化与民族国家政治、文化、经济等方面的特殊关系”，“从某种意义上说，正是国家借助电影对少数民族及其文化的表达，建构了中国各个少数民族国家主人的政治地位和少数民族文化作为新中国文化一部分的主体地位”。需要强调的是，程郁儒洞察出新中国成立以后，中国“少数民族文化”是新中国文化主体的一部分，中国“少数民族电影”的真正制作者是“国家”。最后，程郁儒承认“少数民族题材电影”概念的合理性时，并没有否认“少数民族电影”概念存在的价值，而是赋予了它更大的内涵：“中国少数民族电影”可以被定义为一个集合概念，指在“中国少数民族”与

^① 程郁儒：《中国少数民族电影研究相关概念辨析》，载《民族艺术研究》，2010年第6期。

“电影”之间一切相关联的内容，可表述为“中国少数民族与电影关系的总和”。在范畴上，包括少数民族题材电影（故事片）及其创作、中国少数民族人类学电影（纪录片）及其创作、中国少数民族参与的电影实践、电影在少数民族地区的传播等。这种富有社会历史实践视野的观点对陷入概念困顿的“少数民族电影”无疑具有建设性。

“少数民族电影”作为准类型，在 20 世纪 50—70 年代与后冷战的 80 年代之后，其文化生态截然不同。我们在理解这一概念时，仍需充分地将它“语境化”。“少数民族电影”概念涉及一整套的民族理论与实践原则，以及支撑此概念的体制和社会关系，承载了丰富的历史文化信息。而 1996 年电影学者对这一概念的解构，以及“少数民族题材电影”概念的替代性通行，是学术界“重写电影史”的一部分，折射了社会语境的变迁，是知识转型的结果。不辨析“少数民族电影”概念在历史中的内涵和外延，及其被使用多年的深层原因，仅将西方观念横向移植过来使用，正是“去历史化”学术风气在相关学术研究上的体现。“学理”本身的合理与否，并不具有绝对性。“少数民族电影”概念在当下似乎失去了“合理性”，并不意味着它从未合理，以当下的情形去衡量历史，并不恰当。如果仅从一般的学术常理出发，指出某概念的不合理性，而没有反省批评者自身所处的社会文化转型的语境，那么，对过往历史遗存问题的“翻案”、“新解”都可能不过是简单的“顺应潮流”之举，缺乏一种历史的辩证。

况且，1996 年王志敏先生论文发表的时候，中国的少数民族电影状况表现得并不复杂，相当程度上承袭了新中国成立以后相关电影的体制环境，尚没有出现 2004 年后中国电影体制深度改革的条件下，少数民族电影在全球化知识背景下所产生的新问题和新局面^①。在略显单纯的少数民族电影的分析模型中，还无缘把许多当时隐没、后来却逐渐凸显的问题，比如“母语电影”等考虑进去。这也造成了 1996 年提出少数民族电影“概念

^① 2004 年后，随着电影体制的大幅改革，中国电影中出现了数量不少的少数民族题材电影，其中，由民营机构投资、具有少数民族身份的导演创作的少数民族题材电影似乎可与西方少数民族裔电影对话。

界定问题”的时代局限性。而这一问题所倚靠的全球化的民族主义知识的文化效应，现在则应引起足够的关注。

鉴于三十余年来，中国的学术观念强调“与国际接轨”，我们也许宜用“少数民族题材电影”来称呼这段时期的这一类电影，不过，对于新中国成立以来已经形成传统的少数民族题材电影，如果有人坚守“中国本位”，称其为“少数民族电影”，不妨看作对这一时期这一类电影的历史文化内涵的尊重，是追求“能指”与“所指”之间约定俗成关系的谨慎态度。

“母语电影”

1996年电影界学者为“少数民族电影”的名实问题进行探讨，致使“少数民族电影”概念似乎在学术界悄然地失去了合法性。越来越多的人自觉地按照“学理”使用“少数民族题材电影”。但在2004年以后，中国电影却戏剧性地出现了可与西方“少数族裔电影”对话的一种电影。这种电影具备如下特征：由非国有电影机构投资（民营电影）^①；主创人员具有少数民族身份；影片的主题多聚焦在少数民族文化可忧虑的生存状态，或隐或显地表达了对“现代化”的质疑与对民族文化的反思情绪；更有一种在电影对白方面的“自觉”——坚持使用本少数民族语言。

这种电影无疑符合学者提出的“少数民族电影”三原则，尤其在严格意义上，比20世纪90年代王志敏先生所推崇的“少数民族电影”更符合“文化原则”与“作者原则”。但学术界显然不想重启“少数民族电影”概念来命名这种新电影。若继续沿用“少数民族电影”概念，一则以前所做的观念厘清与知识生产的工作似乎将前功尽弃，二则原来意义上的“少数民族电影”一词并没有退出历史舞台，若沿用旧概念，就无法标示这一类

^① 中国电影家协会产业研究中心编：《2010中国电影产业研究报告》，北京：中国电影出版社，2010年，第31页。

“新电影”与过去“少数民族电影”完全不同的话语背景和“前所未有”的文化意义。因此，一批此类新电影在2004年后出现以来，评论界为其命名的冲动从未停歇，如“本土电影”、“某族电影”、“母语电影”等。最后，似乎“母语电影”被选择，开始进入研究界和官方表述。2010年5月启动的第一届“北京民族电影节”^①的系列影展中，第一次出现了“母语电影”的展映单元。

“母语电影”概念的生产首先有一个产业背景。广电总局出台2003年的四大改革政策^②和2004年的《关于加快电影产业发展的若干意见》等密集的改革方案之后，电影业从事主导转为产业主导。民营资本可以作为投资主体进入电影制作业。中国电影一时出现了越来越多的少数民族题材电影。当一批民营资本投拍的、由少数民族演员表演的具有原生态文化氛围的电影拍摄后，因其民营产权，电影制作机构必须遵循自负盈亏的经济规则。题材限制使影片难以上商业院线，而如果影片不上院线，仅仅希望于走“影展路线”，则原来在“少数民族电影”中已经延续半个多世纪之久的普通话译配环节，顿时意味着一笔额外的预算。在这种情况下，民营资本投拍的少数民族母语对白的影片，不再被广电总局要求将对白译配成普通话版本。当然制作人需要完成中文字幕，但其成本比译配要低得多。最早的“母语电影”是内蒙古电影制片厂导演宁才自筹资金拍摄的《季风中的马》，2004年完成，2005年通过审查。该影片其实是一部“体制外”的作品，但也许由于导演宁才还有一个“体制内”的身份，评论界对“母语电影”的最初关注多从一部由藏族导演万玛才旦2005年执导的电影《静静的嘛呢石》开始。

“母语电影”是少数民族题材电影在新世纪发展的必然结果。产业化电影体制改革为它提供了必要条件。而“母语电影”的产生和发展还植根

① 由北京市民族事务委员会主办，2010年5月开启，放映了多部少数民族题材电影作品。2011年，“北京民族电影节”系列影展中设“母语电影”单元。

② 2003年10月至11月间，中国国家广播电影电视总局先后发布了第18号、第19号、第20号以及第21号令，这四项总局令分别是《电影剧本（梗概）立项、电影片审查暂行规定》、《中外合作摄制电影片管理规定》、《电影制片、发行、放映经营资格准入暂行规定》以及《外商投资电影院暂行规定》。