

後蘇聯哈薩克斯坦電影新浪潮（1983-1991）

周 豔

摘 要：20 世紀 80 年代後蘇聯時期的電影是蘇聯電影史上的第三次藝術高峰，而中亞的哈薩克斯坦新浪潮電影則是其中最具代表性的藝術成就之一。在俄羅斯外派導師大師班的帶領下，哈薩克斯坦新浪潮的黑色電影、兒童電影和歷史題材影片，以“反觀”的視角試圖還原中亞民族史和近現代加盟時期心靈史的真相，並結合哈薩克斯坦獨特的民族文化傳統，以富於創意的藝術風格突破相應類型電影和電影題材的陳規，並且大膽探索了中亞在後蘇聯時期“主體”身份破碎無依的精神困境。雖然哈薩克斯坦新浪潮在“解構”神話的同時失去了“他人引導”的藝術意志，持續的時間非常短暫，但卻對獨立後中亞五國的電影影響深遠。

關鍵字：哈薩克斯坦 電影 新浪潮 蘇聯 中亞

The New Wave of Kazakhstan Cinema in the Post-Soviet Era (1983-1991)

ZHOU Yan

Abstract: The post-Soviet cinema of the 1980s were the third artistic peak in the history of Soviet cinema. The New Wave of Kazakhstan cinema were the most representative esthetical artistic achievements during the period. Under the leadership of the master class of Russian expatriate instructors, the noir films, children's cinema and historical cinema in Kazakhstan's new wave restored the truth of the ethnic identity of Central Asia and the spiritual predicament with the "retrospective" element. The combination of Kazakhstan's ethnical cultural tradition with a creative artistic style enables the Kazakh New Wave to break through the stereotypes of Central Asian cinema. The films boldly explored the spiritual dilemma of some special and sensitive subjectivity of five Central Asian countries in the post-Soviet era. Although the Kazakhstan New Wave lost the power of "guiding others" while "deconstructing" myths and lasted only a pretty short time, it had made a profound impact on the cinema of the five Central Asian countries after their independence.

Key words: Kazakhstan; cinema; The New Wave; Soviet Union; Central Asia

【作者簡介】：周豔（1979-），新疆阿克蘇人，北京師範大學戲劇與影視學博士，現任山西傳媒學院山西電影學院副教授，研究方向為中亞電影、中國影視現狀、中國青少年影視美育等。

1984年格魯吉亞導演欽吉茲·阿布拉澤（Tengiz Abuladze）獲得第40屆戛納電影節評審團大獎的作品《懺悔》（*Repentance*, 1984），被譽為是蘇聯電影改革的“春燕”。與此同時，亞曆山大·索科洛夫（Alexander Sokurov）的《日蝕的日子》（*The Days of Eclipse*, 1988），謝爾蓋·索洛維約夫（Sergei Solovyov）的《飛來的白鴿和蘆花鴿》（*Someone Else's White and the Speckled*, 1986）等電影相繼在三大電影節上獲獎，以全新的美學探索推動蘇聯電影進入了又一個輝煌但短暫的藝術高峰。“在哈薩克詩人和電影學會負責人奧爾紮·蘇萊曼諾夫（Olzhas Suleimenov）的倡議下，1984年俄羅斯導演謝爾蓋·索洛維約夫來到阿拉木圖商討成立大師班。經過四個步驟的層層考核，最終7個男生被蘇聯國家電影學院錄取。”^[1]在索洛維約夫的親自帶領下，大師班集體湧現的作品引起了巨大的國際反響，並在80年代末期代表了蘇聯電影的最高成就之一，還深深影響了其他加盟共和國電影的發展演變，因而被譽為是“哈薩克斯坦電影新浪潮”。“電影中的每一次具有突破性的浪潮都會受到觀眾的熱烈歡迎。我們總是對於優秀的電影抱以極大的期待。但是絲毫沒有想到的是，我們當中最具眼光的批評家認為下一個令人激動的‘新浪潮’，卻將要來自蘇聯的哈薩克。”^[2]

一、黑色電影的“解構”與“反觀”

哈薩克斯坦電影新浪潮中最引人矚目的莫過於大量黑色電影，對於加盟時期長期以來宏大敘事直白宣誡式風格的有意“解構”，以此對於中亞加盟歷史的審視和“反觀”。這些哈薩克斯坦黑色電影在戲仿和反諷中打破了“中亞民族風情+蘇聯文化意識形態”——這一長期固有的敘事模式，質疑長達半個世紀的主流電影和代類型電影的“符碼和慣例”，故而又具有反電影的立場和氣質。“反電影是一種對抗性的、揭露霸權規範的，動搖各種刻板類型（Stereotypes）使之變得不那麼穩固的電影，它將看似不正常的或者不可見的東西變成可見的。”^{[3][123]}在黑色電影和反電影之間，又由於同時代電影大師塔爾科夫斯基和索洛維約夫的影響，哈薩克斯坦新浪潮黑色電影被賦予了深沉的哲學思考和憂鬱曠遠的詩意。

弗萊在《批評的剖析》中指出，“抒情詩、喜劇、悲劇和諷喻劇，分別對應著人類歷史的神祇時代、英雄時代、人的時代、頹廢與死亡的時代，也象徵著歷史的四個時態：春夏秋冬四季或清晨、正午、黃昏和午夜四個時辰。”^[4]哈薩克斯坦新浪潮黑色電影充滿反諷和戲仿的後現代風格，在“頹廢”和“死亡”的氣息中首先解構了自中亞電影誕生以來程式化的民族英雄模式，表現信仰崩塌和無序現實之下“一個時代”終結的普遍精神困境。最能體現哈薩克斯坦新浪潮黑色電影這一美學特質的，莫過於新浪潮在加盟時期唯一獲得票房盈利的影片《針》（*The Needle*, 1988）。這部影片通過哈薩克無業遊民莫羅（Moro）對於吸毒女友無力而又執著的救贖，集頹廢、嬉皮、暴力和戲仿於一體，呈現了後蘇聯時代中亞在民族融合解體中分崩離析的“鏡

像”。莫羅是一個無所事事的“無業遊民”，也是一個充滿反叛精神的“多餘人”。他對待女友和朋友頗具義氣，但和那些他極力對抗的黑幫分子一樣都是都市裏“孤獨的狼”，在反社會的精神氣質裏質疑著母體的秩序。該角色由當時俄羅斯紅極一時的著名韓國籍俄羅斯搖滾歌手維克多·托索（Victor Tsoi）扮演，在長髮飄飄的搖滾青年的外表下體現了中亞騎士內在精神氣質。他會功夫，懂得在暴力橫行的都市裏自我保護，獨自挑戰毒品交易團夥的各種襲擊。同時他也能克服偏見，帶著吸毒墮落的女友去哈薩克鹹海戒毒。雖然他在打架混社會中更像嬉皮士，卻體現了追求自由和忠誠義氣等根植於哈薩克遊牧傳統的民族精神。後來當托索因意外車禍死去，《針》成為世紀末人們一次次觀看以紀念這位歌手的重要儀式。莫羅的形象解構了自中亞電影誕生以來的銀幕民族英雄的媒介符碼。電影結尾當莫羅在雪花紛飛中被黑幫刺殺，他高舉著打火機跪在地上模仿銀幕上長盛不衰的不朽英雄鏡像，然後又出人意料地突然站起來疾步消失在黑夜裏，充滿了米蘭昆德拉“慶祝無意義”式的遊戲精神。在《針》裏面，所有的犯罪和背叛，哪怕是死亡都充滿了非線性敘事的戲謔，而對於“母體”的質疑則在反諷和戲仿中貫穿始終。

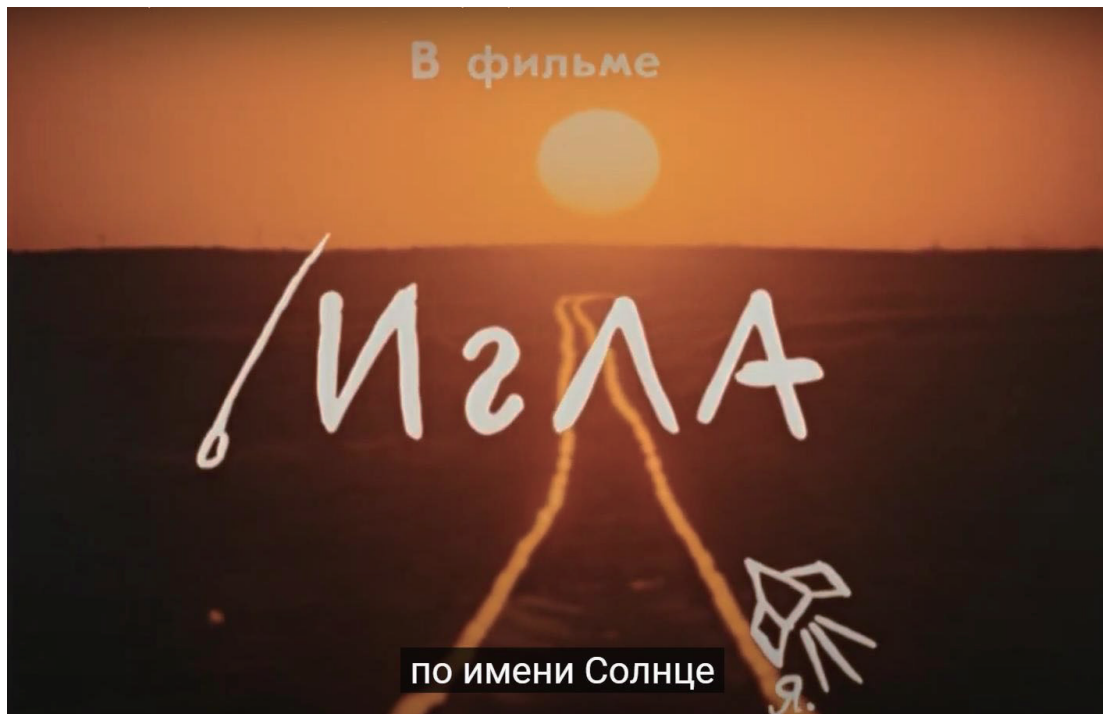


圖1 電影《針》（*The Needle*, 1988）片頭（圖片來源：電影截屏）

和《針》中莫羅一樣離開故土，去莫斯科追尋“新”生活意義的男性形象，還出現在《戀愛的小魚》（*A Little Fish in Love*, 1989），《卡伊哈》（*Kairat*, 1991），《三人行》（*The Three*, 1988）和《復仇》（*The Revenge/The Red Flate*, 1989）等四部電影中。這幾部電影中的中亞男性都在一定程度上秉持著民族傳統信念，但也都在外面世界的躁動中墮落或者毀滅。故

鄉的山水草原和家庭不再作為“主體”療愈和歸屬的“母體”，在比“黑暗更黑”的欲望都市中既無來路也無去路。正如《針》中扮演男主角莫羅的搖滾歌手維克多·托索，帶領他的地下電影（Kino）搖滾樂隊所唱出的一代青年的宣言：“我們想改變。”^[5]而這正是反電影的特質：“於是，這種電影因其自身，以其意義的生產和製造來引人注目，不存在安全的敘事，沒有開始、中間和結尾，沒有終結和解決。不用說，觀影者也沒有被縫合進反電影中，而是有意地被這樣的實踐所間離，因而他們‘可以看到真實存在的東西’。然後對它進行反思，而不是被錯誤的幻象所誘惑。”^{[3]121-123}

哈薩克斯坦新浪潮黑色電影除了反觀“母體”，以“解構”長期以來已然趨於刻板生硬的民族英雄形象，還大量借鑒女性電影的特質。在中亞電影中，女性從電影誕生就成為民族解放敘事的一個最重要的主題，甚至把女性的解放作為民族身份的隱喻。中亞女性從空間的“出走”，到揭掉面紗獲取“光明”，從“身體”的解放象徵著民族的解放和進步。哈薩克斯坦新浪潮從這種一以貫之的電影傳統出發，打破黑色電影男性英雄作為敘事中心的模式，探索中亞女性真實的精神困境，甚至在某些黑色電影中直接以“殘缺”與“病患”的女性作為主角。電影《觸摸》（*Touch*, 1989）將古代傳說中的中亞女性與現代都市中的女性組成“雙生花”，以傳說中女性的殘缺與毀滅隱喻現代女性同樣脆弱無力的精神處境。影片中處於遊牧時代亂世的盲女，被另外一個流浪漢拯救，二者在四處漂泊中互相照應，相偎相依。盲女竟然在愛情的觸摸中恢復了光明，但流浪漢卻不堪另一個部落的屈辱而出賣了自己的愛人。盲女在獲得視力的光明之後，又陷入了心靈的黑暗，最終選擇跳崖自盡。她的今生是阿拉木圖的一位現代女性，在茫然麻木的表情中體現著面對個人生活的無力。影片中的盲女是長期以來中亞電影女性鏡像的生動類比，她盲目地僅僅因為流浪漢有限的保護就陷入愛情，並在長期性壓抑之後因為身體的興奮而恢復了光明，有了生命的自我認知。這種被閹割的“聖女”英雄，極具自我犧牲精神，但最後流浪漢自私怯懦的背叛讓這一白袍女性形象充滿了反諷意味。更具反諷意義的是，《破壞家庭的人》（*The Homerecker*, 1991）講述的是一個毫無來處的女孩對一個只有兩兄弟家庭的干擾。在這部電影中，女性的誘惑讓另一個同性戀傾向的男性無法認同自身，甚至感到威脅，後來為了恢復如常他們殺死了這個陷入愛情的女孩。男性的危機，要讓無力的女性來贖罪。和《觸摸》一樣，這兩部影片都表現了女性面對時代巨變的軟弱無力。這在一定程度上是對於中亞電影誕生以來作為意識形態和階級象徵的女性鏡像的一種解構。從對女性問題的追問中，進一步反思其後深刻的社會歷史動因。

相比黑色電影中慣有的幽閉空間和充滿強烈反差光的視覺風格，哈薩克斯坦新浪潮黑色電影結合蘇聯“詩電影”傳統，努力在象徵性的景觀中體現深刻的內涵。與此同時打破長期以來宏大抒情堅硬而高光的模式，將動畫、電視植入、電話畫外音等不同的技術表現形式融入其中，從中體現反電影的後現代特質。廢墟是“缺失的象徵，無意義的體現，廢墟是空間否定功能的

體現，是一個客觀存在的迷。”裏爾克也同樣寫道：“到處都是秘密，以至於沒有隱藏的必要。”^[7]這其中具有鮮明代表意味的是電影《針》中伴隨著精神祭壇的倒塌，與現代化建設成就形成鮮明對比的東方“廢墟”。廢棄的別墅，凌亂殘缺的雕塑，乾涸的游泳池，荒蕪的鐵軌和乾涸的鹹海，都隱含著對於半個世紀以來以“啟蒙”和“解放”為主題現代性精神的諷刺。《針》通過工業化的廢墟和精神廢墟，質疑了現代性的精神和信念。蒂娜決定和莫羅一起去中亞內流鹹水湖鹹海戒毒，這一本來在一般影片中浪漫的情節，卻在一派廢墟中體現了盲目的工業化建設所體現的“現代性的憂鬱”。眾所周知鹹海曾以六萬八千平方公里的面積被譽為世界第四大湖，卻在過於激進的工業化建設中不斷地萎縮。河水不僅被嚴重污染，而且濕地大面積地退化成乾涸的荒漠。蒂娜想和莫羅去海裏游泳，但他們內心的失落就如同周圍乾涸結晶的沙漠。河灘上擱淺的鏽跡斑斑的輪船，還有在沙漠中廢棄的鐵軌均是中亞現代性進程的隱喻，而一個遊客竟然自己劃著軌道車要在這鐵軌上去往遙遠的目的地。鐵軌已經斷線，而那個作為“救贖”和“光明”的“太陽”卻已日薄西山。現代性的啟蒙和解放以“一種真理”的理性帶來了中亞的進步，但也留下了工業化發展的“廢墟”。不難看出這種反諷現在看來似乎是刻意反叛的情緒宣洩，失去了對於中亞現代發展歷程的客觀認知，有種為反而反的偏執和絕望。而後蘇聯時期特定的社會背景，則是哈薩克斯坦新浪潮黑色電影得以“反觀”母體的特殊語境。

二、兒童電影中的先鋒視角

兒童電影是中亞電影 20 世紀 70 年代興盛的電影題材，尤其在人與自然的主題方面超前表達了環保的主題，含蓄地表達了中亞人與自然相生相依的民族精魂，並在一定程度質疑激進的現代進程對於傳統的破壞。這些兒童題材影片具有一個共同的矛盾解決方式，就是以祖父祖母為代表的堅守傳統的家庭，以及體現遊牧精魂的自然環境與其中的萬物生靈，成為青少年克服個人障礙實現成長的“信念”。80 年代中後期以後，哈薩克斯坦新浪潮電影開始重新詮釋兒童電影，著重通過家庭的破裂和傳統的幻滅，來體現成長的絕望和困境。歷來在蘇聯電影中和女性一起作為希望、啟蒙和解放象徵的“青少年”，此時以問題少年和問題青年的形象反映長期遮蔽的現實問題，與黑色電影一起體現著特殊語境下共同的精神危機和困境。這一時期的代表影片有《童年的鹽水河》（*The Salty River of Childhood*, 1983），《雪豹》（*The Snow Tiger*, 1987），《被馴化的狼》（*A Wolf Cub Among Humans*, 1988），《飛來的白鴿和蘆花鴿》，《飛吧，小仙鶴》（*Fly, Little Crane*, 1985），《陽臺》（*Balcony*, 1988），和《我親愛的》（*My Dear*, 1990）等影片。

除了大師班導師索洛維約夫的《飛來的白鴿和蘆花鴿》和學生作品《陽臺》等兩部電影，上述其他幾部兒童電影都是關於自然生態題材的影片，但相比 70 年代同類題材發生了很大的

變化。《童年的鹽水河》中三個孩子二戰期間撐著“諾亞方舟”一樣的小船，給沿途隔絕的人們送鹽，順帶捎帶信件和各種緊缺的物資。他們完成這一艱巨任務的動力，不再是宏大敘事的宏大精神，而是基於日漸深厚的友情和人性的良知。《雪豹》中父親放棄拳擊生涯帶著兒子去偷獵，看到父親殘暴地獵殺動物，兒子最終與父親決裂。《飛吧，小仙鶴》中調皮的男孩在學校和家庭共同的誤解與排斥中，終於在跟隨祖父回到山林的時候，通過救護一只受傷的鶴而漸漸有所覺悟。《被馴化的狼》中少年為了保護小狼崽，而與獵人發生了激烈的衝突。與此類似，在《我親愛的》中，厭倦了老師枯燥空泛的講課的孤兒，在充斥著性和暴力的同學中感到茫然和幻滅，唯有體現著傳統精神的爺爺是他唯一的知己。爺爺熱愛著哈薩克的一草一木，文化習俗，鼓勵孫子像鳥一樣活成應有的樣子。面對赤貧的小村莊，充滿了廢棄鉛塊的河流，爺爺想去搗毀污染祖先土地的冶煉廠。最後在虛擬的鏡頭中，爺爺在工廠的爆炸聲中死去。當“祖先的處女地”充滿硝煙戰火，被各種工業廢棄物和核子試驗所污染，當山林因為貪婪和貧窮而充滿獵殺的血腥，當學校家庭已不再是溫暖光明的歸宿，少年唯一擁有的也只有幻滅和墮落。



圖 2 電影《飛來的白鴿和蘆花鴿》（*Someone Else's White and the Speckled*, 1986）

劇照（圖片來源：電影截屏）

相比上述影片對於民族傳統失落的憂傷和社會危機的恐慌，《飛來的白鴿和蘆花鴿》《陽

臺》等兩部電影更深刻地以成長為主題，反思社會歷史背景，通過表現生命成長困境來體現複雜的人生況味，充滿憂鬱而沉重的詩意。《飛來的白鴿與蘆花鴿》這部影片講的是二戰前後，俄羅斯小男孩沃米雅（Vomya）和媽媽一起被遣散到哈薩克小村莊。在嚴酷又空虛的時代，鴿子成為私下裏交易的商品，也成為彼此攀比的私人財產。沃米雅冒著生命危險抓到了一只白鴿，還有另外一只蘆花鴿。但是父親最好的員警朋友卻背叛了他，不僅奪走了父親的愛情，也奪走了這只白鴿。為了贏得尊嚴，沃米雅在打鬥中掐下了蘆花鴿的腦袋。這個代表和平的白鴿不僅沒有帶來和平，反而是少年之間利益幫派的鬥爭，將人性引向更為殘暴冷酷的深淵。正如電影開頭的題詞：“在你未來的生活中，沒有什麼比一個好的反省更崇高、更強大、更有用的了。”在這部立足於反思的影片中，和平伴隨著死亡的陰影，維繫秩序的人往往是混亂的肇事者。另一部哈薩克新浪潮電影《陽臺》表現了在一群無所事事的少年中瀰漫不散的戰後的憂鬱和虛無。影片講述的是一個外科醫生在史達林時代的少年往事。醫生從一個腦瘤手術病人手上的編號認出他正是兒時的鄰居和玩伴，這令他想起他們曾一起度過的那些無所事事但又令人窒息迷茫的日日夜夜。少年和患有嚴重抑鬱症的姐姐共居一室，父親在衛國戰爭中被處決，另外一個哥哥因為政治問題被拘禁，母親更是英年早逝。姐姐堅持給上面寫信，證明哥哥是無罪的，她相信他沒有死。而公寓的小官僚偷偷攔截這些信，想通過揭發霸佔姐弟倆的房屋。鄰居叔叔是蘇聯精神的最後“守望者”，他平息少年的拉幫結派，打架鬥毆，阻止小官僚對姐弟倆的騷擾和迫害。當少年終於被抄家，無家可歸的他只能在街上盲目地奔跑，尋求出路。而越來越多的人也開始加入他的奔跑，以至於這支渴望擺脫壓抑而奔跑的隊伍越來越龐大，直到最終一起消失在黑暗隧道中……。少年不再是意識形態的“象徵”或者“隱喻”，而成為一個體現多元價值觀念的審視者和反思者。

與此同時，哈薩克斯坦新浪潮電影也大量涉足青春題材影片。和中亞電影自誕生以來充滿英雄氣質的青年形象相比，這一時期影片中的青年形象則是破碎和絕望的。其中，《最後一站》（*Final Stop*, 1989）和《移動靶》（*Running Target*, 1991）等影片成為該類題材的代表作。《最後一站》中講了四個初涉人生的青年命運，等待他們的不是學校和部隊中美好的願景，而是一場又一場性感空虛的聚會。隨意的性交，露水的愛情，無法解決的失業，簡陋的住房，四處鬼混的單身漢。最終在無所事事和無所信仰之中，青年因為婚禮騷亂造成多人死傷被逮捕。代表傳統的家鄉也無法歸去，而隻身闖蕩的“烏托邦”世界則危機重重。和這部電影一樣大膽暴露社會危機和問題的還有《移動靶》，通過車站旁邊一個老人一次又一次所面臨的年輕人狂歡的騷擾，所引發的各種衝突，來表現年輕人的虛無和幻滅。最終老人在酒鬼襲擊下死去，和老人一起尋求暴亂中庇護的年輕人面對傳統的消亡和當下的暴力，不知在車站該去向何方，這是解體之際典型的“孤兒”心態，直到現在依然是中亞電影最重要的表現主題。

三、中亞史詩電影的里程碑

哈薩克斯坦新浪潮歷史題材影片是中亞相關題材影片從“民族神話”，徹底走向民族歷史真實“審視”與反思的里程碑。由於中亞五國獨立後複雜的社會發展狀況，中亞五國歷史題材影片開始承載新的獨立民族“主體”身份建構的使命，故而至今尚未超越哈薩克斯坦電影新浪潮時期史詩電影的藝術高度。從中亞電影發展歷程可知，中亞電影自 20 世紀 40 年代就開始通過歷史人物傳記電影和悠久的民間傳說改編，來拍攝體現民族歷史文化傳統的史詩電影。直至解凍結束，歷史題材影片都是中亞在蘇聯別具一格的少數民族電影題材。這些歷史題材影片多表現中亞五國各自在科學、文化與藝術領域取得傑出成就的歷史人物傳記，鮮有表現中亞真實歷史事件的影片。80 年代中後期在大師班的帶領下，後蘇聯時期哈薩克斯坦新浪潮史詩電影開始從悠揚和堅硬的宏大敘事，轉向了更具反思的審視角度，從中頗具哲學意味地探索民族悲劇的根源。這其中最具代表性的，莫過於《訛達刺的毀滅》（*The Fall of Otrar*, 1991）與另一部傳記電影《蘇丹拜伯爾斯》（*Sultan Beybars*, 1988/1989）。

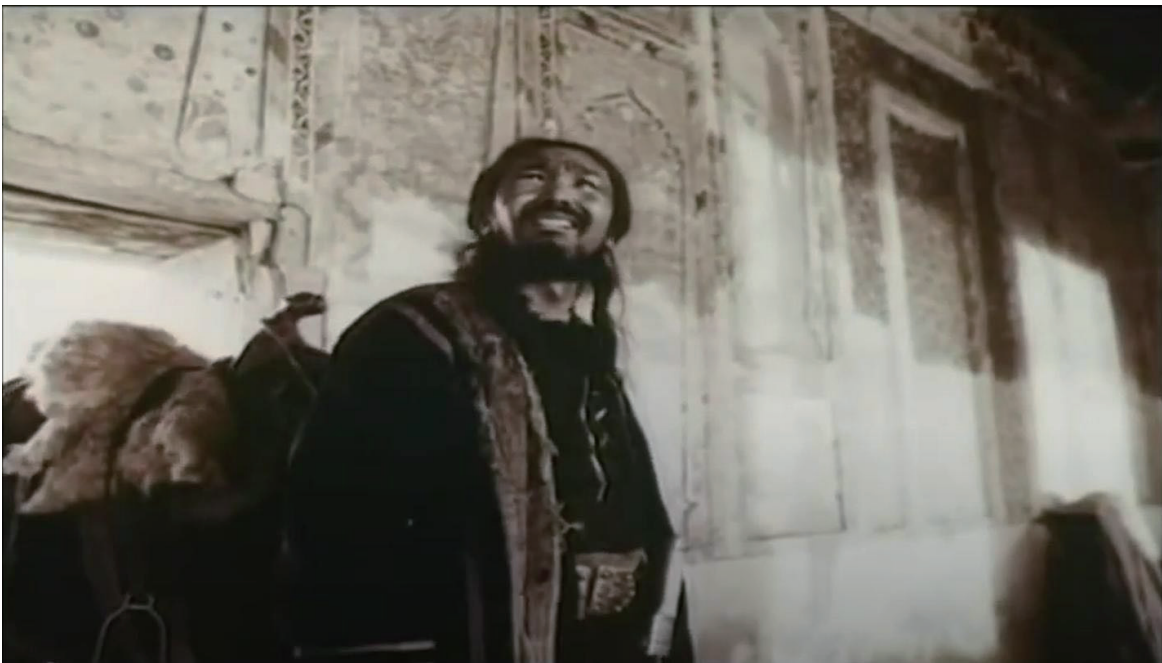


圖 3 電影《訛達刺的毀滅》（*The Fall of Otrar*, 1991）劇照（图片来源：电影截屏）

史詩電影《訛達刺的毀滅》從還原史實的角度探究中亞最偉大王朝花刺子模覆滅的原因。影片取自歷史上中亞著名的“訛達刺事件”，13 世紀初作為花刺子模王朝重鎮的訛達刺城城主摩柯末·阿刺丁（Muhamma-Shah）剛愎自用，聽不進外派間諜安楚漢（Unzhu）的勸告，對於王朝形勢作出誤判，並盲目誤殺成吉思汗派出的蒙古商隊。對於蒙古中原的輕視和殘暴頑固，導致了訛達刺在蒙古鐵騎下灰飛煙滅。影片以這段決定中亞命運轉折的歷史為依據，塑造了被

稱為“安拉的箭”的古典中亞騎士安楚漢的形象，他的智慧和堅韌幫助他贏得蒙古人的信任，但他內心永遠保守著對於故土的信仰和眷戀。但是遺憾的是沉迷於權力而狂妄自大的君主聽不進他的建議，導致中亞燦爛的古文明就此毀於一旦。《訛答刺的毀滅》前所未有地直接指出“權力”的濫用，是民族毀滅的根本原因。而另一部傳記電影《蘇丹拜伯爾斯》則直接探索了權力的悲劇性。這部影片講述了哈薩克人拜伯斯 13 世紀被蒙古人賣到埃及成為奴隸，靠著他格外的稟賦從奴隸成為蘇丹君王。但是在權力競逐中他誠惶誠恐，充滿狐疑，沒有親人和朋友。影片非常克制地表現人物內心的狂瀾，用充滿表現力的鏡頭在近景特寫中突顯各種充滿意味的面孔，用不同的內心獨白來表現人物沉默肅穆背後複雜的內心世界。拜博爾斯覺得歷史前進真正的力量還是得依靠人民的力量，他不可能獲得真正的自主權。影片中他一次又一次回憶草原上的童年往事，在權力的誘惑和壓抑之下他命人打開一個金字塔墓，想探究君王是否真得會永生。當他只看到空空的金面具，就此決定退隱中亞故土的時候，遠處逼近的侵略軍隊又使他投入了血腥的洪流。在中亞五國走向獨立之際，這兩部反思權力的影片都暗含著民族命運的焦慮和對於民族復興的期許。

除了反思民族歷史的史詩電影，哈薩克斯坦新浪潮還湧現了大膽反思蘇聯加盟近代史的影片，通過揭露長期被掩蓋的社會問題在一定程度上還原中亞加盟歷史的真相。影片《奧爾梅斯的歸來》（*The Return of Olmets*, 1985）通過童年記憶和媒體報導的鮮明對比，表現了英雄的偽飾和英雄主義精神的幻滅。童年記憶中的父親酗酒而暴力，媒體報導中的父親則是英勇無比的戰鬥英雄。《天使的消亡》（*Surzhekey, the Angel of Death*, 1991）反映的是集體農莊激進的建設所引發的悲劇。電影採用黑白顏色的對比，用彩色來表現古老的遊牧傳統和蒙古包內的家庭溫馨，用黑白色來表現極端運動下慘烈的代價。《在路上》（*On the Pass/Turksib*, 1987）則大膽揭露為了修建土西鐵路，中亞各民族所付出的巨大代價。這些表現中亞加盟近代史的影片中以個人記憶誇大了個人化的感受和複雜的內心生活，淡化了對於歷史的宏大敘事格局，卻在碎片化的個體敘述中接近了歷史的真相。因此，如同伯格曼所說：“夢，是唯一的現實。”哈薩克斯坦新浪潮電影對於加盟近代史中亞民族創傷的真實反思，意味著長期以來“被編碼”的歷史記憶褪去，而被壓抑和隱藏的個人記憶開始浮現。這些個人記憶誇大了個人化的感受和複雜的內心生活，淡化了對於歷史的宏大敘事格局，卻在碎片化的個體敘述中接近了歷史的真相。

四、結論

80 年代中後期西方民主制，女性主義，弗洛伊德等長期規避的意識形態，二戰後歐洲的先鋒藝術電影，亞洲新電影，好萊塢類型電影……都在這一時期紛紛湧入蘇聯，呈現了各種思

想齊頭並進的多元共存的局面。這些都使得這一時期的中亞電影能夠突破現代性，從而帶上了後現代性的不確定性、曖昧性和多義性的特點。“後現代主義反對所有的二元並置，因此，它在駐足永久的現在的同時，就已經割裂了時間空間的辯證法，將時間轉換成空間，把一切都徹底空間化，這是後現代主義現象的最終極的最一般的特徵。……這種空間形式，切斷了各種複雜的符號聯繫，排除了深層觀念的文字純表面之間的捉摸不定的關係，成為精神病狀態的‘當下’存在。”^[8] 面對民族融合制度下的長期壓抑，中亞在蘇聯電影反叛的浪潮中也通過有意解構長期以來銀幕上“東方”的身份設定，否定其對於現實作為“他人引導”的啟蒙意義。這其中所面對的歷史和現實，和以往的時代相比依然是與現實相脫節，因為中亞絕大多數的民意依然是支持蘇聯的民族融合聯盟。為此，這一銀幕上的時空更像是在漂浮不定的人，錯亂的時空和大雜燴一般鬆散拼貼的情節中的一種“症候”。

《針》中陷於暴力和毒品的廢墟，憑一己之力努力建構秩序的英雄莫羅，在《訛達刺的毀滅》的歷史中力挽狂瀾，終究功虧一簣的間諜安楚漢雖身處具體的時空，但又好似與過去深深斷裂，如同浮萍漂浮在一個與他們精神世界格格不入的廢墟一樣的現實中。他們無論反抗還是逃避都無力改變現實，更無力改變命運，在反諷、戲仿和夢囈中所滲透的是他們必須要承受的“極為痛苦的現實。”而在《陽臺》和《飛來的白鴿與蘆花鴿》中的少年，在政治高壓的年代無論是恪守陳舊的道德，還是遊戲人生都難以逃脫歷史的幻滅。而比他們更為悲慘的則是《觸摸》和《破壞家庭的人》中的女性，她們面對男權價值觀念體系崩塌後只能選擇墮落與毀滅。這些行走在現實虛空中的後現代特質的主人公，正是時代病患的倒影，突破了以往時代電影中東方烏托邦的英雄崇拜，卻也無力完成“他人引導”的藝術意志。如同潘多拉的魔盒，後蘇聯哈薩克斯坦新浪潮電影的“魔燈”暴露了社會的“病患”，也釋放了無盡的仇恨和暴力，卻拒絕為觀眾提供任何希望和力量。

由此可見，和以往作為“絕對引導”的中亞電影相比，這一時期的哈薩克新浪潮電影已經不是作為民族主體身份建構“媒介”，而是邊緣文化抗爭權力機制下主流文化的先聲。和世界上所有反文化特質一樣，哈薩克新浪潮電影體現出後現代的遊戲精神，在反“權威”的同時拒絕做出任何烏托邦的允諾。當作為“集體觀看儀式”的電影失去了“民族原型”的效力，也就註定了中亞新浪潮電影的短暫性和邊緣化命運。

【參考文獻】

- [1] Peter Rollberg. *The Cinema of Soviet Kazakhstan 1925-1991* [M]. UK: Lexington Books. 2021: 351.
- [2] Forrest S. Ciesol. *Kazakhstan Wave, Sight and Sound 1* (1989/1990): 56[A]. 轉引自 Michael Rouland. *An Historical Introduction* [A] 註 26. Rouland M. Abikeyeva G., Beumers B. *Cinema in*

- Central Asian: Rewriting Cultural Histories* [C]. London: I.B.Tauris & Co.Ltd, 2013: 21.
- [3] [英]蘇珊·海沃德.電影研究關鍵字[M].鄒贊,孫柏,李明陽,譯.北京:北京大學出版社,2013.
- [4] [加拿大]諾思羅普·弗萊著陳慧譯.批評的剖析[M].北京:北京大學出版社,2021:175-330.
- [5] Gulnara Abikeyeva. *Cinematic Nation-Building in Kazakhstan*[A].轉引自 Rouland M., Abikeyeva G., Beumers B. *Cinema in Central Asian: Rewriting Cultural Histories* [C]. London: I.B.Tauris & Co.Ltd, 2013: 166.
- [6] Georg Simmel."The Ruin", Selected Works [Izbrannoe], Moscow, 1996: 230.轉引自 Beumers B. *Russia on Reels: The Russian Idea in Post-Soviet Cinema* [C]. London: I.B.Tauris & Co.Ltd, 1999: 131.
- [7] 王嶽川.後殖民主義與新歷史主義文論[C].濟南:山東教育出版社,1999:107-108.