

民族风采

梦里水乡 歌舞海洋

□李 勋(苗族)/图 坤 喀(壮族)/文

这是苗族摄影家李勋拍摄的一组黔东南的照片。黔东南素来以自然风光神奇秀丽,民族风情浓郁迷人著称,李勋通过镜头语言清晰地记录了他所看到的河流、村寨、鼓楼和各种风俗。

在黔东南,大小河流随处可见,它们与居民的住宅相互依偎,形成了一个具有牧歌情调的“梦里水乡”。为了赋予河流一种更强的生命感,李勋在构图上作了特别的考虑。比如,当几只鸭子开始游进小河时,按下快门,截取动与静之间的张力。或者,拍下宽广河面上的一叶扁舟,旁边是一排高高的房子,在大与小、高与低的对比中凸显一份诗意。李勋曾在2005

年举办过一场名为“舞水弄影”的摄影展,“舞水弄影”这四个字生动地描述了水与苗族人民的亲密联系。在剑河县的一些苗寨,每年农历六月都会举行以祈雨为主题的“水鼓舞”,一大群人在鼓声的带动下,有节奏地在水中跳起舞蹈,扬起纷纷的水花。除了水鼓舞,黔东南还有其他各种各样的风俗,如在元宵节时会进行“舞龙嘘花”,过年时会打糍粑等。

行走在黔东南的苗乡侗寨,我们会遭遇鳞次栉比的吊脚木楼,还有那挺拔雄壮的鼓楼。在黎平肇兴,侗寨多建于山中盆地,四面环山,一条小河穿寨而过。寨中的吊脚楼一家一幢,也有的聚族而居,

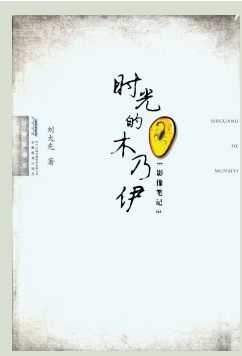
将同一家族的房子连在一起,廊檐相接,错落有致。在李勋的作品中,成片的吊脚楼上炊烟袅袅升起,让整个村寨变得如同一幅水墨画,格外宁静。而鼓楼则是多层重檐塔式建筑,集塔、亭、阁的建筑特点于一体,别具一番风味。在鼓楼底层,是一个两层楼面高的宽敞空间,中心置一口火塘,大家围着唱歌跳舞。有时候因为人太多,也会将唱歌的场所转移到鼓楼之外。侗族的文化与鼓楼密不可分,重大的活动都在鼓楼举行,因此,鼓楼在侗族人心目中有着重要的位置。李勋以鼓楼为背景拍摄了一张侗族人唱歌的场面,高大的鼓楼和庞大的人群形成了完美的互称。



看到《时光的木乃伊:影像笔记》这一书名,很多读者都心存疑问:“何来此题?”其实这是一个隐喻,源自安德烈·巴赞的《摄影影像的本体论》。书中谈到,造型艺术的起源可以追溯到“木乃伊情结”,即与时间抗衡的欲望,人们试图通过复制事物的外形而使时间永恒。按照巴赞的说法,电影就是将时光涂上香料,使之永恒。观影的文字则是另一种将个人经历、体验、感悟、兴会、阐发、解释锚定下来,使之成为时间的木乃伊的一种方式。

《时光的木乃伊:影像笔记》是青年评论家刘大先近期出版的影视评论集,全书分为三个部分。第一部分“他者的目光”是影视随笔或论文,主要思考电影与少数民族族群文化的关系,当下中国民族电影、纪录片的发展状况等。第二部分“情感的文献”主要围绕国内外少数民族题材的纪录片和剧情片进行介绍和评论。第三部分“众神的肖像”对当代重要华人导演如李安、侯孝贤、杨德昌、王家卫、陈凯歌、蔡明亮等进行述评和定位。对于第三部分的内容,其他评论家也多有涉及,倒是前两个部分有着特殊的意义。因为少数民族影像尽管从1940年代就已经发端,但成为一个自觉的学术命题,相关的资料整理和学术思考尚显得不足,本书在这方面具有独特的价值。

刘大先近年来一直关注当代民族电影的发展,在关于“民族电影”这一概念是否成立的辨析中,作者特别强调的是民族电影较之主流题材与类型的电影有其题材上的独特性。这种独特性体现在,民族电影在审美、认识、娱乐、感发、教育之外,还有文献纪录的价值,即使是那些“虚构的



关注影像的纪录

——评刘大先的《时光的木乃伊:影像笔记》

□周 翔

非纪录片”、专题片意义上的“剧情片”和“艺术片”同样具有文献意义。它指向的不光有对于具体民族的自然地理、民俗事象、风情传统的影音重现,更多是昭彰一种文化的记忆、精神的历史和心灵的倒影。书中回顾了新中国成立以来民族电影的题材变迁。在《六十年话语流变》一文中,作者比较分析了《农奴》和《图雅的婚事》这两部电影。《农奴》拍摄于上世纪60年代,是在西藏拍摄并由藏族演员主演的电影,1964年作为庆祝新中国成立15周年的献礼片。影片讲述的是曾在西藏农奴体制下悲惨生活的农奴强巴在人民解放军的解救下翻身做主人的故事,曾经失语作哑巴的农奴在新中国开口说话了。《图雅的婚事》拍摄于新世纪初期,2007年被作为第十四届中国大学生电影节的开幕影片。影片讲述的内容类似于《春桃》中“嫁夫养夫”的故事,只不过发生地点改到了内蒙古大草原。从《农奴》到《图雅的婚

事》,我们可以看到民族电影的文化话语的转变。《图雅的婚事》已经不像《农奴》那样,用阶级斗争话语或者“中华民族”国族认同来诠释时代转型、调和民族差异。它也不像新时期电影那样以人道主义精神或先锋式话语来解读民族文化,而是用一种更贴近现实处境的视角来观照某一群体的喜怒哀乐。

孤立地看许多匪夷所思、令人难以置信的当代社会现象,很可能百思不得其解。而其实它们的根源早已植于历史的某个节点,如同潜伏的病毒,草蛇灰线,绵延至今,时不时地在岁月的苍穹下肆虐张扬。刘大先将这样的现象称为“历史的隐形遗产”,它们平时掩藏在社会的皮肤之下,不见踪迹,一旦当特定的温情面纱被撕破,它们就会露出狰狞乃至恐怖的面孔。当代社会生活的无数侧面都在显示这些文化无意识的存在。他总是这样将特定影像置诸于它所产生与流通的

语境中进行文化研究,从而使得结论具有历史感和可信性。

在一篇论文中,刘大先宏观地描述了少数民族电影的发展史。他对“前27年”、“上世纪八九十年代”和“新世纪以来”的文化话语转变一一作了考察,并细致剖析了民俗展示、文化认同与国家想象之间的微妙关系。他认为,新世纪之初,大批涌现的少数民族电影呈现了对于特定族裔文化的、地域特质和民俗礼仪的自觉。这是在全球化背景下全球本土化的一种趋向,这种趋向可能是世界主义市场运作法则的体现,同样也可能是跨国主义的文化传播策略。这一观点并不是作者的一种简单推断,而是建立在长期跟踪关注民族电影、对数十部甚至上百部民族电影全面深入评析的基础之上。

少数民族题材的纪录片也是该书关注的重点,特别是那些具有人类学和民俗学意义的影片。这些影片绝大部分无法进入院线,能够看到它的观众并不太多,但这些片子却有着重要的影像价值和文化意义,即为特定时期、特殊地域的人文、社会变迁归档及立此存照。《刀郎乐人》记录了新疆南部麦盖提县艾山一家,六代都是传统的木卡姆艺人,在现代商业化日益侵入的当下如何延续其传统艺术的血脉。《老杨和他的东巴文化乐园》讲述了一个失败的文化生意人的故事,在协调文化与商业的关系上,光有文化自觉还不足以成功运作。《雨崩村的故事》将我们带入梅里雪山神女峰下,曾经世外桃源般的藏族村落和远离尘嚣的宁静生活逐渐被打破。作者的评论既有概括性的扫描与介绍,也有对个案的剖析探

究,善于知微见著,将隐藏在日常之中的人性、社会、民俗的变迁揭示出来。例如,传统京族节日哈节的仪式过程中有大量国家符号的植入现象,比如迎神时开始打着国旗。刘大先认为,这其实可以说是个双向互动的过程:既是国家意识向民间渗透的结果,也是民间力量试图通过国家权力来整合族群的内外关系的一种表现。这种变化展示了一种民俗久远的传统和活跃的生机。

对于“传统”的嬗变与走向,是该书始终在思考的问题。作者认为,传统本身就是一个包容和流动的过程,当下的种种文化变迁也许正是暗示了传统嬗变的未来路向。民族文化不是固定的、静止的,遇到冲击也不应该退缩回族群社群的狭小空间中抱残守缺。它是一种“活着的传统”,是一种“效果的历史”,不断吐故纳新。中华民族之所以能够将如此众多的族群凝结为一个整体,是因为各个民族文化之间总是充满了你来我往的交流,因而形成“你中有我、我中有你”的格局。其中,既有各民族共同构建的“大传统”,也有各种族群性、区域性的“小传统”,两者并行不悖、互补共生……因此,传统乃是“尚未被规定的东西”,它永远处在制作之中、创造之中,永远向“未来”敞开着无穷的可能性。

关注影像的纪录,关注少数者的发声。这些曾经被众声喧嚷遮蔽、远离主流话语的作品,因为该书作者开阔的视野、敏锐的关注而得以从边缘处走进大众的注视目光之中。历史的长河,总会为无数缓缓流淌注入的小溪留下些许印记,尽管缓慢、稀少,却终究没有沉寂。