



《大河唱》： 影视人类学与西北民间音乐

朱靖江

纪录片《大河唱》近期在国内院线公映,排片寥寥。在我的微信朋友圈中,不少爱好纪录片或人类学的友人奋起包场,助力这部影片冲出“死亡排片72小时”,但后效似乎并不乐观。尽管与初剪版相比,《大河唱》的成片增加了片中唯一的“明星”——民谣、摇滚歌手苏阳的分量,然而和造星流水线走上下来的人工偶像们相比,年届五旬的野生艺术家“苏伯伯”的票房号召力依然有限。

尽管票房压力山大,有意思的是,就在《大河唱》公映的当天,本片两位导演柯永权和杨植清却并没有去影院站台助阵,反而开着一辆贴有“送戏下乡”的面包车,亲自跑到甘肃和宁夏的山沟里,为片中出现过的皮影戏班子、秦腔剧团的艺人放映这部电影,平常用来演皮影戏的“亮子”(幕布)成了临时的银幕,山村之中笑语欢声,似乎谁也不想千里之外的大城市里,《大河唱》的发行员们正在与院线市场殊死抗争。

这种行事做派“很人类学”,至少在我所从事的影视人类学工作流程里,与拍摄对象分享创作成果是一道学术上必经的程序,正如本学科的法国先贤让·鲁什所说的那样:“观察者终于走出了象牙塔,他的摄像机和他的放映机使他开创了一条进入知识核心的道路,他的成果不再是由一个学术委员会来评判,而是由他所研究的人来评判的。”

这似乎构成了《大河唱》作为一部带有社会学色彩的院线纪录片最明显的悖论:一方面,为了获得市场、争取票房,片方不得不做出诸多调整和修整,以符合大银幕的准则以及主流观众群体的趣味;另一方面,影片创作者的基本姿态,其实并未将院线与票房作为检验作品的唯一标准,他们仍有另一种信心,相信这部影片的价值,来自于他们持续拍摄了七百多天的那些乡村艺人,以及由此复杂关联性和内在亲密性建构起来的厚重屏障。我想是西北民间音乐的长年洗染,给了他们这种踏实的念想。

我理解这种笃定。18年前,我就去甘肃环县拍过道情皮影,不是《大河唱》里魏宗富领衔的“兴盛班”,而是陈旗源的“救家班”和县城城关的“史家班”,和我一起看皮影戏的,也有一位民谣歌手,他叫杨一,在西北黄土地里学了一首又一首的《掐蒜薹》、《画扇面》、《立场记》,又在中国美术馆门外的街边上,唱给北京的穷人们听。那两年我还在陕北拍过剪纸、秧歌和红白喜事,一番历练的结果就是从电视台回到大学,读了人类学博士,再开始影视人类学的学术生涯。也可以说,西北的土地与歌同样给予过我某种转身不顾的信念。

说到影视人类学,不夸张地说,《大河唱》应该算是迄今为止

中国院线纪录片当中,最为自觉地遵循人类学影像创作方法与文化价值观的一部。且不说影片的主题自带“人类学光环”,是对西北地方社会与民间文化的一次深入探究与表达,来自清华大学、云南社科院的影像工作者长时间地驻守在甘肃、宁夏偏僻的城镇乡村,参与他们的日常生活,观察他们的仪式,记录他们的喜怒哀乐,甚至远超过了人类学博士研究所规定的田野时长;如此长时间的相处,在拍摄者与拍摄对象之间,始终保持一种平等的视角与合作的意愿,每一个片中出现的人物都有着不可剥夺的尊严,他们或许困于生计,却不会自我贬抑,刻意在镜头前方出丑卖乖,反而各自如信徒般固守着被城里人失落的老故事、旧唱本。

这些在土台窑洞里演出的西北民间艺人,竟有些相似于《北方的纳努克》中那些忧虑自身文化传承的因纽特人,在罗伯特·弗拉哈迪的镜头前方更为踴跃地展演着他们的生存之道。“皮影,皮影,要灭亡……”当修补着演出道具的魏宗富喃喃说出这句话的时候,他或许是将皮影不灭的希望,多少寄托在了这部还在拍摄的影片当中。正如国际影视人类学委员会主席鲍江教授所言:影视人类学的核心概念是相处之道。只有在平等的相处、合作与分享中才能产生智慧,谋求共识。

并不是每一个看过《大河唱》的人都会完全满意它现在的表现形态,总有人遗憾:在这98分钟的影片中,属于那四个民间艺人——陕北说书匠刘世凯、秦腔剧团首领张进来、花儿歌手马凤山以及道情皮影班主魏宗富的笔墨,还是不够酣畅饱满,此起彼伏的平行叙事似乎未能累积起一组群像的整体合力,各自为营,显得有些松散。而苏阳的身影像穿梭往来其间,力图凸显一种全球化视野中的地方性表达,却不足以和民间艺人们的精神世界产生共鸣。

对此,我也持温和的批评态度,或许影片中的每一个角色都已过了“知天命”的年龄,影片的整体气质显得人情世故过于练达,所有人都在生活划定的圈子里终日耕耘,不再有青春的狂躁和锐气——年龄、性别与生存环境的高度一致性,让《大河唱》缺少了一些锋芒和张力。而近百分钟的电影时长,在面对五个个性十足的人物时,想要塑造得人人鲜明有力,便显得有些捉襟见肘。除苏阳外,说书艺人刘世凯被给予的关照最多,形象也最活泼生动,但同样有故事的张进来、魏宗富和马凤山,就不得不被舍掉了许多生活中丰富的细节,这或许是人类学纪录片在院线公映体制中所要付出的最大代价。

清华大学教授、同时也是《大河唱》制片人雷建军先生曾不止一

次表达了“纪录片最好的武器是商业”的观点,并通过此前《喜马拉雅天梯》、《我在故宫修文物》等纪录片的成功发行与商业回报,证明了院线公映对纪录片行业极其重要的推动作用。作为一名人类学者,我在认同其判断之外,更为重视公映之前与之后非商业的影像价值。在商业电影的生产体系中,每一条不被剪辑入成片中的镜头都是废品,不再具有存在的意义,但纪录片——特别是人类学纪录片则不同,凡是在现实生活中获得的影像材料,总会有其参与表述、建构文本的用武之地,这也是为什么当影视从业者听说《大河唱》素材量多达1600小时,多数人感到只是不可理喻;除了进入影片的近两小时有效产出之外,剩余的1598小时素材就只能徒占硬盘,再无余力,这意味者人力、物力与时间的极大浪费;而在影视人类学者的眼中,这1600小时的影像素材却是一个凝聚了拍摄者与被拍摄者双重心血的文化宝库:这其中,既有完整的秦腔、皮影表演剧目,也有村落社会的变迁过程,更有如血液一般流淌于西北农村社会的酬神、送鬼、驱邪、过关等民间习俗与仪式,它们与地方音乐、戏曲的文化功能息息相关,甚至是当代民间表演艺术不至绝灭的最后一滴营养液,却在主流宣传规则的限制下,难以进入电影院的“大雅之堂”。

在《大河唱》拍摄之前,还从未有中国的纪录片创作者在宁夏、甘肃的乡土社会实现如此长期而深入的田野影像记录。对于人类学者而言,这种“第二现场”所蕴含的丰富文化信息无疑是极其宝贵的——特别是当我翻阅三位主要创作者在拍摄期间撰写的大量、详实的田野调查笔记,进一步确认了这批影像资料的民族志价值。

公映结束后,作为电影商业的纪录片《大河唱》自会获得票房与口碑的双重评定,随即淡出公共视野,但我以为,作为影视人类学学术产品的《大河唱》,或许才刚刚开始其远大的前程。是时候让每一个登场的民间艺人都拥有属于他们自己的故事,在新的社会学影片中更为完美地展示他们的技艺,将其生命与天时、土地、神灵、众生的关系细密地编织出来;是时候将一本本能够连唱三天三夜的皮影老戏、秦腔神戏都整理出来,以便再难找到公映的机会,也可以典藏成志,传诸后世;是时候将影像素材改编为中小学的“乡土教材”,使“说书”与“花儿”能够在黄土土地上代代相传,也许,是时候再度踏上前往西北乡村的旅程,以更为长期的影像记录,书写中国西部社会与文化的历时性变迁。对于纪录片而言,或许其真正的归宿,就在人类文明的记忆里。

(作者为中央民族大学影视人类学研究中心主任)

《妈阁是座城》： 不要苛责梅晓鸥的“圣母光环”

高小立

你可知“Macau”不是我的真姓,我离开你太久了,母亲!他们搋去的是我的肉体,你依然保管着我内心的灵魂。三百年来梦寐不忘的生母啊!请叫儿的乳名,叫我一声“澳门”!母亲!我要回来,母亲!

二十年前,当澳门回归祖国,这首由李海鹰作曲、改编自同一多著名的“七子之歌——澳门”的歌曲,瞬间传唱大江南北。在葡萄牙语中,Macau就是澳门,源于澳门妈祖阁粤语的俗称,也就是沿海地区信徒最广泛的妈祖庙。或许妈祖也无法想到,这座以庙命名的城市,会和拉斯维加斯一样,成为世界最大的赌场之一。

电影《妈阁是座城》原著严歌苓,导演李少红,影片中靠赌徒洗码、抽佣、赌台底生活的女主角叠码仔梅晓鸥,三位女性从戏内到戏外构成了一个女性三角支撑,以鲜明的女性视角,通过梅晓鸥与前夫卢晋桐、雕塑家史奇澜、实业家段凯文三个男人之间的爱恨纠葛,见证了婚姻、爱情、友情在赌场被欲望、贪婪不断吞噬后,灵魂如何在丧失自我、丧失道德后,深陷于人性扭曲的乌比斯环,在永恒的循环往回中又万劫不复。

同时,基于女性本能的母性光辉,影片也在探索被欲望勒索下的人性:哪怕只剩下一丝微茫的善良之光,亦可救赎罪孽的灵魂。尽管这一美好愿望在真实世界中的可能性微乎其微,尽管赌徒的倾家荡产、妻离子散更多世界幸而还有文学家、艺术家。基于文学艺术有时超越宗教般的悲悯情怀,才让艺术作品迸发出震撼的人性光辉。如果抽离这些,除了看到现实赌场的冷酷、赌徒的疯狂之外,于社会、个体毫无裨益。或许,换成艺术的角度,我们就不会苛责片中女主角梅晓鸥自带的圣母光环。其实,从剧情发展脉络看,也可以见证女主光环是有其内在外在逻辑支撑注解的。

梅晓鸥在没有成为叠码仔之前,就是生活在美国的一个相关教子的传统中国妻子、母亲角色,她一次次挺着怀孕的大肚子将丈夫从赌桌前拉走,相信这样的场景我们在现实生活中也时常看到。只是,当前夫最后一次在拉斯维加斯对其大打出手,甚至用脚踢向怀着孩子的肚子时,晓鸥才最终绝望,哀莫大于心死。她终于知道,婚姻、亲情、孩子都无法挽回前夫的心了,因为那颗心已经被恶魔撒旦控制了。或许,这也是为何在英文中将拉斯维加斯称为罪恶之城的原因吧。

清教徒的美国人通过《圣经》原罪之说,对于人性本能中恶的自私、贪婪早有防范,拉斯维加斯被设在内华达州沙漠深处,所有赌场执照持有者必须是原住民的印第安人,而非白人。因此,尽管中国在儒释道传统文化中有着关于“存天理灭人欲”这种克制自我欲望的传统,在修身中也有“慎独”的规劝,但是在普通百姓中,他们既缺乏对中国传统文化的认识,又缺乏

西方关于对于赌博原罪的天然恐惧之心。在计划经济时代,限于种种客观因素,这种人性之恶被人为抑制了,但是改革开放后,在经济飞速发展同时,信仰道德滞后的建设,使得这种被压制的欲望如猛兽出笼。上个世纪九十年代初,那句玩笑话“十亿人民九亿赌”,就是中国民间广泛存在赌徒心理的一种间接证明。而国内法律对于赌博的打击,使得澳门成为第一批富起来的、有豪华的酒店、金碧辉煌的赌场、醉生梦死的生活,在这里,赌徒毫无节制地宣泄他们的欲望,直到赌场榨干他们最后一个筹码。

《妈阁是座城》编剧芦苇、陈文强深谙国人这一心理特质,才使该片有别于以往带有宣教色彩的反赌影片,没有刻意将焦点对准赌博危害之巨和法律层面禁赌的故事,而是在结尾以史奇澜戒赌后复赌,能够做到以娱乐的心态玩儿把就走这一心理节点上。主创深知,对于没有真正戒赌的赌徒来说,赌博犹如吸毒,心瘾是最难戒除的。

观众对风靡一时的香港商业类型片《赌神》、《澳门风云》等并不陌生,这些影片带有强烈市井烟火气,以草根英雄通过出神入化的赌技,获得名利与道义的人生双赢,迎合了底层百姓对于通过运气改变人生际遇这种代入感的渴望,说白了这是一种底层庶民的精神胜利法。但《妈阁是座城》却将赌博最真实、最残酷的一面撕开了给你看。影片将故事放置于“非典”时期到2014年反腐开始,以这十几年作为时代背景,澳门博彩业从开始接待内地客人到鼎盛时期畸形的繁荣,再到反腐后趋于平淡,见证了—个时代的变迁与变化,使得整部影片具有真实的历史质感。这种真实感越强烈,人文气息越浓厚,往往与票房成负相关比例的。因此,探讨这部影片,我们不能简单从票房得失上与商业化味道浓厚的香港传统赌博类型片做片面的比较。

梅晓鸥对前夫心死,带着儿子生活压力,跟了前夫朋友老高。同时,一方面出于对于赌徒复仇的心理暗示,一方面基于生活所迫,她进了赌场,成了一名叠码仔。短短几年,她与搭档老猫合作,迅速暴富起来。或许观众很难理解,为什么史奇澜、段凯文这两个男人让其丧失叠码仔对于客户该有的冷酷无情而放弃“工作守则”,对史奇澜因爱而迷失,对段凯文为了验证友情一再宽恕,甚至用自己的别墅为其抵债。其实,正如片中心狠手辣的另一个上位的叠码仔华子所说:叠码仔只要不赌,都能当老板,但为什么晓鸥你当不了老板?因为你和客人赌的是感情。在叠码仔的世界,即便这样,他依然妄想通过赌博找回逝去的一切,一个出身平民,大学期间不计较他人眼光,将家里带来受潮的煎饼公开晾晒,走上社会白手起家的男人,他的智慧足以明白赌博的实质,即庄家不怕你赢就怕你不赌,即便是在输赢概率一样的情况下,抽佣也终将让你耗尽家财,何况加杠杆地和叠码仔赌台底,更加速让自己走向一条不归路!因此,段凯文的遭遇其实是对观众认识赌博危害性最具震撼力的,因为他或许就是你身边的人,赌博不仅让其倾家荡产、妻离子散,自己更是人毁殿灭,锒铛入狱。段凯文的救赎可能是铁窗里自我反省吧。

严歌苓原著中,凯文的释然是在其儿子打给他电话告诉他他已经自立了的时候,其实,段凯文本质并不坏,即便深陷赌债,依然为当年帮助自己的一个大哥在国外读书的孩子交了高昂的学费。当然,如果该片在塑造晓鸥人性善的一面时,对于其叠码仔工作曾经对于客户冷酷无情一面有一定铺陈,第一,可以让角色性格、心理活动塑造更加立体丰满;第二,对于其内心世界的深掘,比如在发现儿子涉足赌博,她近乎疯狂地烧了钱,在执着帮助史奇澜、段凯文的对比下,对于剖析人性善恶复杂性艺术探讨会更加深刻。此外,该片或许希望承载的东西过多,反而使得主线叙事时缺乏逻辑上的连贯性。

(作者为文艺报艺术评论部主任)

