

传承国家精粹：以影像再造非洲口头传统

——以两部电影为例

乌瑟·瑞娃法¹[著] 吴洋² 万可心²[译]

(1.米德兰州立大学 电影和戏剧艺术系,津巴布韦 米德兰;2.中南财经政法大学 外国语学院,湖北 武汉 430073)

摘要:非洲口头传统的本体论为大多数非洲电影的叙事结构提供了特殊的养分。若要避免完全湮没于欧洲现代主义海洋之中,将本土传统与西方现代价值观融为一体,非洲电影制作人必须努力呈现出多样性、本土性和民族性的特色。通过嵌入歌曲、故事叙述,插入神话、传说、诗歌、谜语、轶事和谚语等口头叙事结构,《凯塔! 格里特的传说》(*Keita! The Heritage of the Griot*)和《在此之前:母亲节》(*Kare Kare Zvako: Mother's Day*)这两部非洲电影重建了传统,传承了精粹。口头叙事承载着不同于西方表达方式的文化意义,同时清晰地表达了非洲人民的哲学和信仰。若要非洲电影创作充满活力,彰显民族性,再造口头叙事至关重要。

关键词:非洲电影;传统说唱艺人;本土知识体系;土著语言;国家传统;口头叙事;神话传说

分类号:J905 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-1395(2019)02-0015-06

一、非洲口头叙事的本体论

讨论非洲口头叙事作用的大量文学作品已试图将口头叙事与历史学、人类学、人种学和文学研究联系起来,并在不同程度上取得了成功。然而,能够解释支撑非洲口头叙事及其与电影关系的本体和理论基础的内容并不多。在《论非洲电影口头表达》(*Towards Atheory of Orality in African Cinema*, 1999)中,汤莫塞利(Tomaselli)、谢泼森(Shepperson)和埃克(Eke)理论化了口头叙事对非洲电影发展的贡献。这三位文化批评家塑造了非洲口头表达的认识论,认为“世界是由相互作用的宇宙规模和意义的力量组成的,而不是离散的世俗化的具体对象”^{[1](P40)}。这些具体对象通过民间故事、歌曲、传说、幻想、神话、寓言、谚语、谜语和祖先敬奉被叙述和虚构出来。万贝里(Vambe)认为,古代的口头叙事往往是文化记忆的储存库,并且能够在巩固自己价值观的过程中对抗霸权历史^[2]。“第三电影”(Third Cinema),特别是非洲电影,持续通过口头叙

事来获取创作源泉,这些叙事提供了必要的文化腐殖质,不断融入非洲人民的艺术想象之中。抱持着“一种观点,一种对所表达的客体或主体的观点,即相关性标准,也可以说是一种含蓄的现实理论”^{[3](P3)},叙事和叙事性涉及了一系列事件的符号表示。口头叙事的实用性在于反映人类不同的性格特征——如聪明、愚蠢、易受骗、狡猾、贪婪、胆怯和多愁善感——这些特征构成了民间故事的一些中心主题。

通过电影形象呈现的口头叙事被赋予了道德教诲和戏剧化非洲大众矛盾生活的能力,同时被欧洲现代主义(European modernism)奇想、“文化排外主义”(cultural exeptionalism)教条和个人主义精神所颠覆^{[1](P46)}。非洲电影背景下,非洲口头叙事内在弹性理论的建立,使人们能够跟上展现黑人历史的意识转变步伐,及其文化建立的步伐。与非洲口头传统被浪漫化到了失速变化的情况不同,黑人民族意识“源于一段对经济、政治和文化力量的反映的演变历史”^{[4](P178)},这是一段可以被口头叙事激活的历

收稿日期:2019-01-10

作者简介:乌瑟·瑞娃法(Urther Rwafa),津巴布韦米德兰州立大学电影和戏剧艺术系主任,研究员,教授,南非大学英文系兼职教授,博士,主要从事神话、口头文学、电影艺术研究。

史。虽然是关于虚拟世界(由歌曲、舞蹈和讲故事的表演性叙事构成)的虚构性叙事,口头叙事却追溯了那些未被说出和看见的文化:那些“被沉默”、被隐藏、被覆盖并“被迫缺失”的文化^{[5](P4)}。在口头叙事与视觉图像融合的情况下,文化性之中的政治性和政治性之中的文化性不再是一个同质的呈现(或重现)空间,即一个黑人经历被浪漫化的空间,而是变成了一个多音或多元的空间,在这个空间之中,黑人的主体性(或主体间性)得到了阐明:

每部非洲电影都是一部文化百科全书……非洲电影制作人就像一个传统说唱艺人,他向观众们诉说着社会问题。发现并指出这些问题是他的责任。他是社会群体的发言人,因为人们相信没有一个社会完全了解自己的内心,而且由于缺乏认知,一个社群必然会在与自我有关的任何事情上欺骗自己。这种无知意味着社会死亡。^[6]

在非洲哲学和认识论的思维模式中,“自我概念”(the concept of self)是通过围绕口头文学话语构建的集体和社群主义棱镜来实现的,这些话语为大多数非洲电影叙事提供了文体内容。没有存在于口头文学中的集体记忆等于鼓励社会死亡——这一事实已经占据了某些非洲人的生活。每天,他们都在消费好莱坞电影范式的暴力和贬低道德的电影形象。因此,当旧时的非洲传统面临与西方电影推广的“帝国”文化价值观的激烈竞争时,非洲口头叙事在银幕上的戏剧化是捕捉和储存传统的一种方式。

二、传统说唱艺人和话语的力量:通过电影《凯塔! 格里特的传说》叙述旧马里的历史

在非洲,口头叙事的历史可以追溯到前殖民时代。(重新)制造历史和非洲经历的能力,使它在银幕上的可视化构建了“拒绝将非洲传统浪漫化的文化可见区域和对位角色”^[7]。电影的法语片名是 *Keita, l'Héritage du Griot*, 其英文名 *Keita! The Heritage of the Griot* 显然更加出名。它重新演绎了歌颂13世纪马里帝国创始人松迪亚塔·凯塔(Sundiata Keita)的史诗中的(大)芒代(Mande)的故事。人们对西非——尤其是马里——的了解大部分来源于口头话语和传统说唱艺人这个群体的代代相传。在尚无文字的日子里,西非传统的男性或女性说唱艺人相当于欧洲的吟游诗人。根据古格勒的说法,传统说唱艺人是“一名历史学家,一名顾问,是

崇高而强大的调停者、司仪和赞歌歌手的声音”,他们推进了社群活动的开展^{[8](P36)}。影片使用三管齐下的方法来阐明其主题:它唤起了《松迪亚塔》(Sundjata)中讲述的历史,描绘了生活在瓦加杜戈(Ouagadougou)的一个中产阶级家庭的荒唐事,展现了将时代的智慧传递给下一代的说唱歌手的艺术^{[8](P36)}。

伴随着非洲传统与城市现代环境的融合,电影对主题的多样化处理创造了“阈限”(limen)或“阈限空间”(liminal spaces)^{[9](P93)},其中文化意义的滑动“在差异的表达方面得到了称赞”^{[10](P235)}。正是这种滑动,使电影《凯塔! 格里特的传说》(以下简称《凯塔!》)的文化和历史意义欲对马里历史进行单一化阐释这件事情几乎不可能实现。通过其历史一叙事策略,《凯塔!》向我们讲述了一个故事,该故事描绘了主角凯塔(Keita)被迫离开他声称拥有主权的芒代王国的画面。从父系血统来说,松迪亚塔(Sundiata)为皇室后代;从母系血统来说,他是索戈隆(Sogolon)的后代——索戈隆是一名绰号为“布法罗女人”(the “Buffalo woman”)的勇士^{[8](P39)},她与芒代国王(King of Mande)合力将敌人钳制于海湾。索戈隆将她的本领传授给了儿子松迪亚塔,后者建立了马里帝国(Mali Empire)。通过口头叙述,我们可以追溯旧马里的历史及其与欧洲现代主义的抗衡。在这部电影中,一位受过传统历史叙述训练的教师被迫与一个了解整个旧马里历史和统治者功绩的传统说唱艺人竞争。这种并置意义重大,因为它承认了没有关于松迪亚塔历史的单一“真相”,并且“同样的真理可以有几个‘其他’版本”^{[8](P40)},该观点是有争议的。令人耳目一新的是,非洲电影制作人不仅仅是传统的奴隶,他们并非被动接受过去口头叙事的影响。他们会选取口头传统的某些方面,并将它们与新思想相结合,这些新思想能够确认、修改或拒绝叙述非洲历史的目的论方式。后殖民话语中的该融合导致了“文化融合”的产生^{[11](P33)},后者抵制了非洲口头文化和传统的具体化和“神化”(deification)。

然而,重新发现非洲丢失的旧时传统,是非洲电影制片人参与重新塑造传统和保护国家传统的一种方式,这些传统面临着好莱坞电影范式带来的激烈竞争。但是,一种“真实的”(authentic)非洲经历的观念被文化批评家当作“乌托邦理想主义”(utopian idealism)而不予理睬。他们认为,该理想主义不能解释非洲电影银幕空间关心的多样化经历。阿皮亚

认为,集中于“真实的非洲文化”(authentic African cultures)的话语是衰退的、单片式的和迷信的,因为这些话语未能认识到“现代非洲身份的构建本质”——一种无法完全与非洲大陆的殖民传统分离的身份^{[4](P61)}。因此,对《凯塔!》进行批判性赏析时,我们还必须认识到电影导演的感性表达是如何受西方动态电影图像影响的。在影片中,杰里巴是一个重述马里历史的社群说唱艺人,他对观众反复灌输规范,推翻了马里统治者在赋予他们人性的过程中的弱点。然而,在影片中,松迪亚塔的故事是一部利用神话、传说和原型人物的历史史诗。

三、《在此之前:母亲节》和人性自私的诗学

由琪琪·多卡兰姆加(Tsitsi Dangarembga)执导的电影《在此之前:母亲节》(其英文译名为 *Long Long Ago*...,以下简称《在此之前》),在很大程度上依赖于神话(*ngano*,修纳语)或民间故事,即利用它们为主要路径传播有关人类贪婪、自私、懒惰、性别暴力和死亡的主题。

通过《在此之前》,多卡兰姆加把津巴布韦的口头传统搬上银幕,使其重获新生。在津巴布韦,民间传说历史悠久,其历史可追溯到前殖民时代。民间故事是口头叙事的一部分,口口相传,代代传承。修纳人(Shona)和恩德贝勒人(Ndebele)使用民间故事或神话这种独特的艺术形式来提供娱乐,教导道德。马劳勒(Mahlaule)评论指出,在津巴布韦的修纳社群社会中,神话经常被用来解决严重的地方问题^[12]。多卡兰姆加理应受到赞扬,因为她重新发明了这些传统,否则这些传统将会仍然以口头形式石化。《在此之前》这部作品是口头和视觉传统的混合体,具有动态性和可生性。这部电影创造了新的方式来理解竞争价值观,而这些价值定义了当代津巴布韦社会中的女性角色。

在她的故事片中,多卡兰姆加经常描绘那些自私的恶霸,他们利用传统,不当地把他们的意志强加于不独立的妇女儿童。通过行使他们的传统特权,他们(几乎)摧毁了最核心的传统机构——家庭。《在此之前》中,一位男性角色因为贪婪而残忍地杀害了他的妻子,其表现出的霸权式男性气质“是不正当的,因为它既没有放弃也没有采取禁令、规则、法律;但它把它们抛在一边,误导、腐化它们,利用它们”^[13]。这种霸权“以维护自己的生命为名来杀戮;在某人的死令之下生存……建立自我陶醉的力量,

同时佯装揭露地狱黑暗”^[13]。通过使用公式化的表达“很久很久以前”,这部电影转向了神话领域,揭示了当代津巴布韦的一些人如何因纯粹的贪婪而背叛家庭。金断言,霸权式男性气质在生存过程中并没有尊重传统、习俗或制度^[13]。相反的,它将那些“他者”(妇女、儿童和老年人)视为“软目标”(soft targets),这些目标也因此处于永久的危险中。但这种刻板印象是粗俗的,它反映了“卑微”(abject)的自我,反映了未能超越自身局限而受到威胁的人类。通过她的“民间故事兼电影叙事”(folktale-cum-film narrative),多卡兰姆加将虐待关系提炼为其必需品:一片需要分享和合作以求生存的贫瘠土地;一个父亲——施虐者:他拥有巨大的贪念;一个母亲——受害者:她会为她的孩子做任何事情,包括犯罪或抵抗,正因此她才能最终取得胜利。《在此之前》中看似“卑鄙的主题”(abject subjects)的凯旋精神,是修纳奖励社会弱势群体的传统方式。多卡兰姆加将现实主义与梦幻的瞬间融合在一起,为我们提供了一种不同寻常的挑衅的传统和后现代主义的组合。后现代主义的话语围绕着授予代理和价值(中心所称的)的余裕或“他者”,因为它拆除了中心:“后现代挑战任何假定中心性的霸权力量,即使它承认它不能在承认中心力量的情况下享有保证金。”^{[11](P132)}在《在此之前》中,处于边缘的人拒绝死亡:一个妻子的肉被烹煮后仍然是生的,尽管她的孩子坚持——通过歌曲——她的肉必须被煮熟以便家人可以在晚餐时享用。即使“死亡”,这种蔑视也表明了灵魂不朽,并且意味着女性可以挑战父权制及其杀人倾向的既定力量。

《在此之前》的叙述遵循情节简单但充满惊喜的原则。随着背景中安比拉琴(thembira)的不间断旋律,观众了解到丛林的一个悲惨家庭。这个母亲灰头土脸,满身泥污(但还是很漂亮,脸上和身上都有醒目的对称文身),因为营养不良,她都没有奶水喂养自己的孩子。作为“可怜的他者”(abject other)中的母亲形象^[13],其构建来源于津巴布韦已婚妇女的日常经历,她们默默遭受着男性配偶的虐待。母亲和她饥饿的孩子是有资格成为民俗中需要社会保护的“弱势群体”的。而那个无用的、光鲜的、甜言蜜语的自私父亲,不值得我们同情。他是遭受灵魂“多重死亡”(multiple deaths)的魔鬼化身;他的道德是如此歪曲,以至于它符合克里斯蒂娃(Kristeva)对“卑鄙的霸权式男性气质”(abject hegemonic masculinity)的描述,它是“危险的”“反人类的”“令人室

息的”(dangerous, anti-humanity, suffocating), 与人类的发展相对立^{[14](P40)}。为了表现出这个角色的堕落,父亲被描绘成一个游手好闲者。他不会打猎或找其他方式把食物带到餐桌上。父亲的贪食是通过一个动作清楚地描绘出来的,当他的妻子转过身,他就将原始虫子藏匿起来并塞进自己的嘴里。这种“象征性的贪婪经济”(symbolical economy of greedy)^{[15](P144)}可以作为一种暗喻来反映津巴布韦一些富人的腐败本性和无情,他们不断在本地和外国银行存钱,却不愿意帮助他们社群的穷人。同样的,在电影叙事中,父亲并不关心他人,也不关心习俗和传统的文明。父系特权只是出于自私的目的。相反的,母亲则尊重将她与子女和土地联系起来的纽带。虽然父亲的个人主义倾向体现了资本主义的“自私和贪婪的本性”^[16],它以牺牲别人的汗水为代价而茁壮成长,但母亲却是一位照顾者和谈判者。她前往一个遥远的土堆,请求从土墩里采集一些白蚁用来喂养她的孩子,并承诺给土墩一些回报。显然,母亲与自然之间存在着相互尊重。与犹太—基督教认识论不同,灵性主义的实践被视为恶魔般的,非洲人与自然之间的联盟是一种神圣交流,一种承载信任和相互尊重的精神交往。像《在此之前》这样的口头叙述教导着非洲儿童尊重自然环境。

在影片中,当母亲从土墩回来时,她烤好白蚁,将它们交给她的孩子,自己却拒绝吃太多。她开始给他们讲一个很久以前在这片土地上发生的可怕饥荒的故事。然后,父亲出现了,他理所当然地认领自己的那份,并欺负孩子们让出他们自己的那份。母亲站起来责备他,抱怨说他不像其他男人一样在森林里打猎。他从家里猛冲出去,威胁着说他一定会报复。他确实做到了。可悲的是,母亲作为故事讲述者,以与故事主角相同的方式成为受害者。这个“戏中戏”(a story within a story)的概念化,是神话的特征,是一条关键的线,表明民间故事不应该被降级到仅仅儿童逗乐的领域:它们代表了一种可能性,即“变形艺术的世界”(a universe of transformative art)为人类经历带来了“新奇”^{[17](P40)}。随着故事的情节渐浓,观众进入了一个不同的世界——一个产生信任的世界,一个“不安的隐匿区”(occult zone of instability)^{[18](P40)},其中魔法的实践占主导地位。从“现实主义”到幻想的过渡,扩大了观众的想象力。虽然没有明确、熟悉的指标表明故事情节已经从现实变为幻想,但是当白蚁男子从土墩中出现并开始随着动感的音乐舞动时,观众会发现有什么事情发

生了改变。通过幻想,“秩序和常态的协议破碎了”(protocols of order and normality are fractured)^[19],转以隐喻和形而上学的融合来塑造动物和人类的存在。此外,电影中对神话的展开是为了证明在社群内重述的神话包含许多叛逆的指导,这些悖论确立了社群的真理(truths)和信念^[20]。通过《在此之前》,关于津巴布韦修纳社会的一些事实就很清楚了,他们在包庇某些腐败、贪婪、懒惰、自私和残忍的人。

在《在此之前》中,多卡兰姆加将一种后现代的感性融入传统故事中,让故事的“辩证内在”(dialectic interiority)^{[21](P60)}来塑造她角色的生活现实。奸诈的父亲形象是为了复仇的“怪物”(a monster)。他甚至还确信自己一段时间不需要吃虫子,因为他的妻子将被屠宰以供他下一顿食用。这个父亲无法预料他的妻子如此尊重的白蚁会迂回地来救她。这个父亲所做的一切都是为了满足他自己无法克服的欲望,这使他进一步走向自我毁灭的道路。但是,父亲单独屠杀妻子并不容易,他没有请求这些孩子的帮助,孩子们却不得被迫行动。孩子乞求他们死去的母亲,让父亲更容易碎裂她的尸体。只有在民间故事世界里能够预期的经典一幕中,这个母亲短暂地重生了,她歌唱着,舞蹈着,走向了进一步毁灭。在她的“超现实”(surreal)舞步(奇妙但非常奇怪的)中,这个母亲变成了她丈夫梦想的妻子:甜美又性感,美丽又刚健,给予他丰富的生活,而他成为了完美的丈夫:可爱,热情,懂得欣赏,根本不需要内疚或后悔(从某种意义上说,观众被渗透进一个无关道德的精神病患者的内心中)。她顺从了孩子的要求,似乎开始渴望牺牲自己来满足丈夫的贪食;而当为时已晚,她悲伤地唱着关于她的爱人是如何背叛自己的蓝调歌曲。无论如何,没有什么能够使她的丈夫偏离他那可怕的道路,事实上,一切都是在推动他走向自我毁灭。

随着《在此之前》的故事即将结束,它又回到了“真实”(real)世界,母亲给她的孩子讲了另一个故事。但是,就像任何特有的非洲故事一样,它的启示都能呼应此时此地的我们。在这个故事中,被谴责的贪婪、自私和父权虐待不仅仅局限于婚姻和家庭生活,而是与当代津巴布韦的所有生活领域都有着明显关联。这个简单的故事也可以被当成大规模虐待的寓言。在评论她的故事的社会相关性时,多卡兰姆加说:“我把它当作一个警示故事,反对任何形式的贪婪,无论是权力、石油还是其他什么。”这个奇

怪的音乐故事来源于修纳关于食人族和白蚁的民间故事,给我们时间来反思我们在充斥着腐败、贪婪、自私、暴力和人权侵犯的世界中的生活。在《凯塔!》和《在此之前》中,口头故事以这种方式来呼吁我们调查口头叙事所面临的挑战,其中涉及在非洲建立本土影业。

四、非洲口头叙事和原始电影制作的批判性问题

在非洲电影制作中,首要问题围绕着创建由当地电影制片人控制的本土电影业的挑战。关于“本地人对生产资料的所有权”(indigenous ownership of the means of production)的争论,引发了对“本土成长”(home-grown-ness)、“本土制作”(locally owned productions)和“土著和文化嵌入机制”(indigenous and culturally embedded mechanisms)构成的不同观点^{[22](P6)}。一些文化批评家强调非洲电影要利用非洲口头叙事进行内容和形式结构的创新,同样情况下,电影可以借鉴西方电影模式的有用之处。其他批评者倾向于电影要着重反映传统非洲文化、历史和机构是如何被西方现代主义所摧毁的^[23~25]。汤莫塞利和埃克写道,“在第一世界中发展的方法、理论、思想和精神分析假设对非洲的直接输入”并非没有认识论问题^[26]。例如,西方的思维模式不尊重非洲本土的认识和理解世界的方式。非洲本土的知识方式(如口头传统)经常被嘲笑并被视为技术上劣等,但传统是一座文化宝库,为非洲的电影制片人提供创新的想象力。例如,诺莱坞(Nollywood)模范电影以利用口头叙事而闻名。非洲传统的这些口头部分是电影叙事的吸引人的形式结构的一部分,如《阿齐玛》(Azima)、《生命之子》(Egg of Life)、《灰姑娘》(Cinderella)和《河流女神娜姆》(Namu the River Goddess)。从上面给出的例子中可以看出,在流行的大众记忆中,口头文化能编码知识,并且,“格里奥故事团或故事作者服务于恢复和保存电影中的表演,其曾经因为实施了现代化政策而被破坏,从而与当代人疏远”^{[1](P53)}。具有独特倾向的“欧洲普遍化”范式对非洲制作的某些电影产生了普遍影响。例如,在各种现代非洲国家,本土文化在很大程度上被剥夺了话语权。出生在这些国家的年轻电影制作人大部分时间都在学习现代文化精神,并在此过程中蔑视传统文化。然而,“关键的非洲电影”(critical African cinema)^[26]呼吁非洲的电影制作人创造故事,直面关于大陆的负面态度,并通

过好莱坞和伊斯兰新殖民地飞地制作的影像来缓和这种态度。此外,本土电影模式只有把寓言形象嵌入歌舞、故事、表演和隐喻中,它们才能在现代非洲国家的监视目光中存活。其结果则是一种引人入胜的后现代主义政治讽刺,它保留了从过去的传统中继承的口头文化的深度和讽刺。

然而,如果不承认世界正在发生变化,本土电影制作无法承受在过去传统的荣耀中沐浴的奢侈待遇。这存在着将“本土”注入“全球”,将“全球”注入“本土”的需要,埃里克森(Eriksen)把它称为“全球本地化”(glocalisation)^{[27](P25)}。如此,本土电影制作就有可能受益于西方发明的技术,但仍然继续服务于非洲口头叙事和文化表达的主题、故事和形式^[26]。在津巴布韦,最近公布的“津巴布韦经济发展规划”(Zim Asset)应该能让年轻人和“即将来临”的电影制作人有机会拥有他们的电影设备,他们可以客观地讲述津巴布韦的故事(Zimbabwean story)。不幸的是,对于大多数非洲电影制作人来说,这仍然是一项艰巨的任务,他们必须克服因不了解非洲口头传统和审查制度所带来的挑战,以及缺乏资金、适当设备、创造力以及适当的营销和分配流通渠道等问题。然而,如果考虑到诺莱坞的“非洲神奇公式”(African magic formula)的成功,其广泛利用了非洲口头叙事提供的文化可能性,那么所有的希望都不会丢失,这种说法可以被预言为真。

五、结论

本文对非洲口头叙事进行了理论化阐述。非洲的口头传统被表明是建立在一种信念基础上,即世界由具有宇宙哲学的尺度和意义的相互作用力组成,而不是离散的、现世的具体对象。大多数关于非洲电影的叙事的认识论,很大程度上依赖于口头传统,如民间故事、歌曲、谚语、谜语、表演、仪式、赞美和祖先崇拜。口头文学的这些方面为激发非洲电影人的创新想象力提供了肥沃土壤。然而,正如本文所展示的,现实的非洲文化观念是失真的,因为非洲观众和读者接触到的大多数故事,在某种程度上都受到从殖民主义和后殖民主义的矛盾世界中继承下来的欧洲文化的影响。西方现代性与非洲口头文化的融合导致了文化融合,但却没有一种独特的方式来叙述非洲历史。对电影《凯塔!》和《在此之前》的研究表明,非洲口头叙事在保护非洲传统和遗产方面非常重要,其正面临着从好莱坞电影范式中吸取的价值观的冲击。同样的,非洲口头叙事也可用作

讽喻性的陈述,来诋毁或谴责腐败、贪婪、自私和暴力等不良倾向,这些倾向困扰着现代非洲人的生活。因此,本文提出的论点是,为了使本土电影作品赢得非洲观众的尊重,他们应该直面那些通常被视为禁忌的阴暗区域。只有通过口头叙事来讽刺现代非洲国家的过分行为,才能实现这一目标。一些成功案例(尤其是诺莱坞电影模式)表明,口头叙事可以产生非常有趣的结果——如果应用得当的话——重新审视非洲传统,并展望非洲电影业更光明的未来。

参考文献:

- [1] Tomaselli, K., A. Shepperson, M. Eke. Towards a Theory of Orality in African Cinema[A]. K. W. Harrow. African Cinema: Post-colonial and Feminist Readings[C]. Ithaca: Cornell University Press, 1999.
- [2] Vambe, M. T. African Oral Story-telling Tradition and the Zimbabwean Novel in English[M]. East Lansing: Michigan State University Press, 2004.
- [3] Onega, S., L. Jag. Narratology: An Introduction[M]. New York: Long Group, 1996.
- [4] Appiah, K. A. In My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture[M]. London: Methuen, 1992.
- [5] Jackson, R. Fantasy: The Literature of Subversion[M]. London: Routledge, 1981.
- [6] Anahoro, A. U. Towards a Philosophy of African Cinema[J]. Africa Media Review, 1988(1).
- [7] Kalua, F. Homi Bhabha's Third Space and African Identity[J]. Journal of African Cultural Studies, 2009(1).
- [8] Gugler, J. African Film: Re-imagining a Continent[M]. Bloomington: Indiana University Press, 2003.
- [9] Turner, V. W. The Forest of Symbols: Aspects of Ndembo Ritual [M]. Ithaca: Cornell University Press, 1967.
- [10] Bhabha, H. K. The Location of Culture [M]. London: Routledge, 2004.
- [11] Hutcheon, L. Circling the Downspout of Postmodernism[A]. B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin. The Postcolonial Reader[C]. London: Penguin, 2006.
- [12] Mahlaule, J. Folklore as Social Philosophy: Problem Resolution and Social Stability in Shona Traditional Folktales(Ngano): Some Lessons for Contemporary Society[J]. Southern African Journal of Folklore Studies, 1999(2).
- [13] King, C. C. It Cuts Bothways: Fight Club, Masculinity, and Abject Hegemony[J]. Communication and Critical/Cultural Studies, 2009(4).
- [14] Kristeva, J. Strangers to Ourselves[M]. Trans. L. S. Roudiez. New York: Colombia University Press, 1991.
- [15] Barlet, O. African Cinemas: Decolonizing the Gaze[M]. London: Zed Books, 1996.
- [16] Caffentzis, G. The Peak Oil Complex, Commodity Fetishism and Class Struggle[J]. Rethinking Marxism: A Journal of Economics, Culture and Society, 2008(2).
- [17] Esther, L. Hollywood Flatlands: Animation, Critical Theory and the Avant-Garde[M]. London: Verso, 2002.
- [18] Fanon, F. Wretched of the Earth[M]. London: Penguin, 1963.
- [19] Rwafa, U. The Fantastic Subversion of Censorship in the Film *The Legend of the Sky Kingdom* [J]. Latin American Report, 2012(1).
- [20] Rosenberg, B. A. The Complexity of Oral Tradition[J]. Oral Tradition, 1987(1).
- [21] Adorno, T. Aesthetic Theory[M]. London: Routledge, 1970.
- [22] Huyse, L. Introduction: Tradition-based Approaches in Peacemaking, Transitional Justice and Reconciliation Policies[A]. L. Huyse, M. Salter. Traditional Justice and Reconciliation after Violent Conflict: Learning from African Experiences [C]. Stockholm: International Institute for Democracy and Electoral Assistance, 2008.
- [23] Bouchard, V. Commentary and Orality in African Film Reception [A]. M. Saul, R. A. Viewing African Cinema in the Twenty-first Century: Art Films and the Nollywood Video Revolution[C]. Austen: Ohio University Press, 2010.
- [24] Okome, O. Nollywood and its Critics[A]. Viewing African cinema in the Twenty-first Century: Artfilms and the Nollywood video revolution[C]. M. Sauland R. A. Austen: Ohio University Press, 2010.
- [25] Ukadike, N. F. Black African Cinema[M]. Berkeley: University of California Press, 1994.
- [26] Tomaselli, K., M. Eke. Perspectives on Orality in African Cinema [J]. Oral Tradition, 1995(1).
- [27] Eriksen, T. H. How can Glocal be Local? Islam, the West and the Globalization of Identity Politics[A]. O. Hemer, T. Tufte Media and Glocal Change[C]. Goteborg: Clasco, 2005.

特约编辑 孙正国

责任编辑 强琛 E-mail: qiangchen42@163.com