

叙事与意识形态：津巴布韦电影制作 50 年

Kedmon Nyasha Hungwe

Michigan Technological University

柯德曼·尼亚沙·汉威 (美国密歇根理工大学)

Translators: Zhu Yanran; Xie Wenrou

College of Foreign Languages, Zhejiang Normal University

翻译：朱嫣然 谢温柔 (浙江师范大学外国语学院)

文章回顾了津巴布韦（前罗德西亚）从 1948 到 2000 年的电影制作发展之路。以 1948 年作为起点是因为英国政府在是年组织成立了区域性中非电影部门（Central African Film Unit, 简称 CAFU），并将其作为区域殖民当局。津巴布韦于 1980 年脱离英国统治并获得独立。笔者认为，津巴布韦自 1948 年之后的电影制作发展之路可以从西方政府设立的国际发展范式加以分析。近年来也出现了推动在津巴布韦制作商业电影的呼声，这体现了施行次区域政策的趋势，该政策旨在促进津巴布韦以及整个非洲地区电影业的发展。事实上，西方赞助机构赞助的“信息”影片与反映新兴非洲整体身份认同的非主流叙事作品之间存在着意识形态上的张力，而津巴布韦电影制作企业就在这一张力中挣扎。

津巴布韦电影制作项目起源

津巴布韦电影制作起源可追溯至 1890-1979 年间的殖民大国——英国发起的倡议。英国政府在二战之初的 1939 年建立了殖民地电影部门（the Colonial Film Unit），旨在通过电影这一宣传媒介在战争中团结殖民力量，并向殖民地的英国民众解释战争并获得他们的支持：

英格兰的统治精英们坚信，不管是与生活在工业化英格兰的工人阶级还是生活在大不列颠非洲殖民地上的文盲沟通，电影都有着强大的说服人心的力量。⁽¹⁾

二战末期，电影作品从以战争宣传为目的转变为以促进殖民地发展为目的。在战争之前，英国政府在推动殖民地发展方面的政绩平平，因此遭到德国及美国的诟病。电影发展规划依据《1940 年殖民地发展与福利条例》以及后续相关条例获得资金供给。基于战争期间积累的经验，英国政府继续将电影作为其在殖民地教育传播的媒介。英国殖民地电影部门还

(1) Smyth, R. 'The British Colonial Film Unit and Sub-Saharan Africa, 1939-1945', *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 1988:8(3): 285.

设立了制作单位来直接管辖东非和西非，而中非电影部门（Central African Film Unit，简称 CAFU）则覆盖南罗德西亚（今津巴布韦）、北罗德西亚（今赞比亚）以及尼亚萨兰（今马拉维）。到 1956 年，英国政府基本停止了对 CAFU 的财政支持。

艾伦·伊佐德（Alan Izod）是 CAFU 的第一位监制，早在二战期间他就为英国制作了战争宣传片，他的团队由英国侨民组成。伊佐德⁽²⁾称该挑战十分困难：

我们无疑为自己设立了一项非常困难的任务，甚至可能比我们想象的还要难。我和两位主要的技术人员对非洲的生活和习俗都没有第一手经验。

CAFU 针对非洲观众的作品主要聚焦于农村地区的社区发展。1957 年的电影目录中有 120 部“针对非洲人的教育电影”。这些电影均为无声电影配以各自语言的连续评述，所涉主题如下：农业生产，如电影《两位农民》（*The Two Farmers*, 1948/9）及《成功农民》（*Master Farmer*, 1955/6）；卫生与保健，如电影《瑞秋·拉佐生命中的一天》（*A Day in the Life of Rachel Hlazo*⁽³⁾）；社区发展规划，如电影《曼格文德与树》（*Mangwende and the Trees*, 1949/5）及《穆杰尼造桥》（*Mujenji Builds a Bridge*, 1948）。其中的日期来源于对前 CAFU 导演兼摄影师史蒂芬·皮特（Stephen Peet）⁽⁴⁾的一次采访。另一个类别是以《盒子》⁽⁵⁾（*The Box*）为代表的“恶有恶报”系列；此外还有约 10 部喜剧如《马塔卡买车》（*Mattaka Buys a Motor Car*, 1951）；另有少数电影讲述城市问题，如有关道路交通安全的电影《布克的自行车》⁽⁶⁾（*Buke's Bicycle*）。

有证据表明有关农业技术的电影对发展农业技术至关重要⁽⁷⁾。然而，电影所传达的教育信息与现实的经济政治环境却是错位的。1951 年出台的《本土农业条例》（*Native Land Husbandry Act*）虽然是政府资助农村地区社区发展的转折点，但条例对获取耕种土地方面施加了严格限制，同时采用了严格的土地保护措施，给农民带来了沉重的负担。1955 年该条例的加速执行遭到民众强烈反对，使得 1964 年的立法被中止。

在 1962 年之前，控制政府的少数白人选民的要求与被剥夺了选举权的多数非洲人的政治抱负之间的矛盾似乎还有望化解，然而，1962 年的选举彻底摧毁了这一可能性。当时罗德

(2) Izod, A. (1950) 'The Film in Native Development', transcript of radio talk, 1950. K.N. Hungwe's personal collection.

(3) 创作于 20 世纪 50 年代早期。

(4) Peet, S. (1988) Personal Interview, 18 Jan.

(5) 创作时间未知。

(6) 创作于 20 世纪 50 年代早期。

(7) Hungwe, K. (1991) 'Southern Rhodesia Propaganda and Education Films for Peasant Farmers, 1948-1955', *Historical Journal of Film, Radio and Television* 11(3): 229-41.

西亚阵线党上台后颁布了维护白人“千年”统治的命令。政府与占多数的非洲人开战只是时间问题。政府试图通过广泛的政治宣传对抗非洲民族主义，包括接管广播服务，禁止发行支持非洲人政治抱负的报纸，并实施严格的审查制度⁽⁸⁾。迈克尔·里博（Michael Raeburn）拍摄的电影《罗德西亚倒计时》（*Rhodesia Countdown*, 1969）的也因此遭遇禁播，该电影讽刺了白人对非洲人的种族歧视。影片在 1969 年的戛纳电影节导演双周单元占据重要位置，并于同年在曼海姆获得了和平奖。里博创作的讲述津巴布韦为获得独立而战斗的书——《黑火》（*Black Fire*, 1978）也被勒令禁止出版。随后里博从津巴布韦逃至欧洲，并一直在那生活直到 1980 年津巴布韦获得独立。1990 年，他制作了爱情喜剧《吉特》（*Jit*），这是独立后第一部在本土拍摄的叙事片。

1956 年，在英国政府取消对 CAFU 的财政支持后，罗德西亚政府接管了该单位，并将其作为信息部门的一部分。以电影为宣传手段成了对内政策的重要组成部分。当时的信息部部长 P.K.van der Byl 于 1966 年 6 月 27 日在议会的讲话阐明了媒体和信息政策：

信息部门的任务不只是为了从兴趣角度传播信息，更要代表国家在政治宣传的战役中作战。“政治宣传”绝不是个肮脏的词汇，实际上，它只是单纯地以任何一种特定的意识形态或思想为出发点对信念和信仰进行的一种宣传。如果信息部门的目的是提高和巩固国民意识，那它就是在做十分有意义的事。⁽⁹⁾

此后，以电影为宣传手段的政策逐步形成。1972 年成了该事件的一个转折点。当时由民族主义游击队发起的武装冲突逐渐升温，其主战场为农村地区。政府对此的回应之一就是在战争地带授权并播放电影以削弱民众对游击队的支持。根据信息部门的内部记录，该项目旨在赢得农民的心，因为他们的支持对游击队来说至关重要。⁽¹⁰⁾

战争片，1973-80

关于所谓“战争片”的制作并不十分清楚。有关“战争片”使用情况的信息来源于在战争地带进行的口头访谈，而最重要的资料则来源于朱莉·弗雷德里斯克（Julie Frederiske）⁽¹¹⁾的研究《只有我们自己》（*None but Ourselves*）。“战争片”是在安克·阿特金森（Anker Atkinson）担任信息部门电影制作单位负责人时制作的。该单位当时的电影剧本作者路易

(8) 很遗憾，罗德西亚阵线党政府使用的大量法规均被独立后的政府没收保留。

(9) History 101: White Propaganda. 网址：

<http://www.rhodes.ac.za/academic/departments/history/students/week6-white.html>（访问于 2000 年 7 月 24 日）

(10) 见朱莉·弗雷德里斯克（Julie Frederiske）的《只有我们自己》（*None but Ourselves*）。

(11) Frederiske, J. (1990) *None but Ourselves: Masses vs. Media in the Making of Zimbabwe*. Harare: OTAZI/Anvil.

斯·内尔 (Louis Nell) 将这些电影的制作形容为一项秘密工程⁽¹²⁾。利用影片进行政治宣传的事宜涉及到与葡萄牙白人官员的合作, 他们从发生在邻近的对抗莫桑比克解放阵线的战争中已经获取了一些经验, 对游击队的进攻战术有一定了解。葡萄牙和罗德西亚在维护白人统治方面享有共同利益, 但两者最终都失去了这一利益。莫桑比克解放阵线在 1975 年夺得政权, 并立即向津巴布韦民族主义军队提供了后方基地和后勤支援。

罗德西亚信息部门的官员们在与安全部队的合作下, 部署了流动单位在战争地带播放电影。在一部名为《反恐战争》(*War on Terror*)⁽¹³⁾ 的电影中, 一名罗德西亚军队的士兵在一次“接触”后追踪“恐怖分子足迹”, 随后摄像机定位在一名死亡的“恐怖分子”身上, 并对暴力血腥的细节加以特写。电影中两名罗德西亚士兵随后向一个支持“恐怖分子”的村庄走去, 并付之一炬。此类电影的目的在于通过恐怖的叙述手段削弱村民对游击队的支持。

另一部广为播放的电影以三名起义者进入村庄并受到村民热情接待的画面开场。随着故事逐渐展开, 游击队员最终被追踪并杀害, 帮助过他们的村民也遭到了逮捕。而最令人毛骨悚然的场景则是一只拴着皮带的土狼:

……土狼在三具支离破碎的尸体上打滚, 舔着一具尸体的脑髓, 又把另一具尸体撕开, 将其内脏扯出并吞食。摄像机在这个场景上停留了相当一段时间……电影最后以漆黑一片的屏幕和土狼的嚎叫声收尾。⁽¹⁴⁾

影片得到广泛传播并被当地人称作“土狼电影”。电影既没有片名也没有演员名单, 却让男人震惊, 让妇女和孩童作呕。在 1980 年获得独立的前夕, 罗德西亚政府摧毁了在宣传期间使用过的一些电影胶片⁽¹⁵⁾。

战争片计划并没有削弱民众对游击队的支持, 相反, 罗德西亚军队却逐渐失去了在农村地区的控制权。到 1979 年, 政府不得不承认其在军事冲突中战败并陷入了难以获取民心的境地。一名负责将电影带到农村地区的知情人士告密称:

……(媒体宣传策略) 在这几年里并没有起到任何作用。我是根据我自己的亲身经验说的。人们根本不想看到游击队员被杀的画面, 他们是支持游击队的, 当然他们不能公开承认这一点, 免得被迫害。⁽¹⁶⁾

“战争片”是津巴布韦电影发展的低谷期, 观众对于所传达的信息也存在着明显的反抗

(12) Nell, L. (1988) Interview with Ian Johnston. Harare: National Archives.

(13) 创作时间未知。

(14) 同 (11), 第 95 页。

(15) 同 (11)。

(16) 同 (14)。

情结。这表明了当观众与公共机构的电影制作者在生活现状和志向抱负上存在着巨大反差时，信息宣传的力量是十分有限的。这对于那些曾高估了媒体对群众的作用的政治精英们来说是一个很好的教训⁽¹⁷⁾。1980年，殖民地获得了独立，并改名为津巴布韦，从此结束了由白人统治的罗德西亚时代，并为本土电影的发展开启了激动人心的新篇章。

独立后电影制作历程，1980-2000

在刚获得独立的十年间，政府通过信息部门发起了推动津巴布韦成为好莱坞制片厂的电影拍摄基地的倡议⁽¹⁸⁾，期望好莱坞制片厂能为津巴布韦注资，同时为当地电影业提供基础设施和技术支持。信息部门1987年的出版物《为什么要在津巴布韦拍摄电影》(*Why You Should Film in Zimbabwe*)将津巴布韦称作“完美的电影拍摄基地”，强调津巴布韦有绝佳的气候，多样的风景，颇具韵味的地形，良好的基础设施，如公路、航空公司、银行和酒店，此外还能在当地找到工作人员和演员。坎农制片厂(Cannon Studio)拍摄的电影《所罗门王的宝藏》(*King Solomon's Mines*) (导演J·李·汤普森 J. Lee Thompson, 1985)及其续集《黄金雨》(*Allan Quartermain and the Lost City of Gold*) (导演加里·尼尔森 Gary Nelson, 1987)，作为好莱坞在津巴布韦拍摄的首批作品，预示着这一政策的成功。

津巴布韦政府期望在电影作品上进行直接投资，并创立本土电影产业，因此开始了与环球影业(Universal Pictures)的合作，并拍摄了反种族隔离电影《为自由呐喊》(*Cry Freedom*, 1987)。该电影的导演是理查德·阿滕伯勒(Richard Attenborough)爵士，他曾执导过广受好评的电影《甘地》(*Gandhi*, 1982)。《为自由呐喊》的主演由新人丹泽尔·华盛顿(Denzel Washington)担任。在片中，他饰演了1977年遭南非警察杀害的南非黑人运动领袖史蒂夫·比科(Steve Biko)，出色的表演使华盛顿获得了奥斯卡提名。整部作品花费2200万美元，津巴布韦政府在此项目中的投资为550万美元。

《为自由呐喊》在经济上并没有取得成功，在美国仅卖出了589.9万美元的票房，而津巴布韦政府也无法从这样的投资中获利。此后，津巴布韦政府决定不再投资商业电影。尽管《为自由呐喊》在经济上失败了，但却因此吸引了不少国外的电影制片人，包括一些非洲法语国家的导演。在津巴布韦拍摄的电影包括喀麦隆导演执导的《亚里士多德的计划》(*Aristotle's Plot*, 1996)，及让·皮埃尔·巴克罗(Jean-Pierre Bekolo)与布基纳法索制片人伊

(17) 参见 Smyth, R. (1988) 'The British Colonial Film Unit and Sub-Saharan Africa, 1939-1945', *Historical Journal of Film, Radio and Television* 8(3): 229-98.

(18) Hungwe, K. (1992) 'Film in post-colonial Zimbabwe', *Journal of Popular Film and Television* 19(4): 165-71.

德里萨·韦德拉奥果 (Idrissa Ouedraogo) 导演的《基尼与亚当斯》(Kini and Adams, 1997), 该片被选为 1997 年戛纳电影节的参赛作品。本·祖鲁 (Ben Zulu)⁽¹⁹⁾ 对津巴布韦成功成为外景拍摄地作了如下解释:

首先, 我们拥有非常美丽的外景。此外, 在人力方面, 我们有大量曾参与大型作品制作且拥有良好技能的人员。同时我们还有完善的银行机构, 人们可以放心存钱而不用担心我们的银行会像某些国家的机构那样软弱腐败。人们可以把钱存入声誉良好的银行, 也可以取回他们存在银行的钱。他们还可以与有能力供给工作人员和演员的人签订合同。我们有足够的人员能提供这些服务, 他们都参与过大型作品的制作。

然而, 80 年代建立起来的国家形象在 90 年代最后五年间退化, 整个国家陷入了经济与政治的混乱, 本土电影机构的作品最终未能成功拍摄, 剩下的只有西方赞助机构资助的少数作品, 甚至这些作品中的绝大部分也仅在以南非为主的周边国家播放。

赞助机构赞助的电影制作项目

西方政府和相关机构资助电影制作项目的主要目的是进行信息宣传而非盈利。广义上可从国际发展视角对该项目进行剖析。新世纪开始后, 国际发展问题仍未解决, 而基于电影的媒体战役成了一些赞助机构的持续策略之一。冷战结束后, “权利本位的发展路线”成了该项目的行动纲领⁽²⁰⁾, 民主、人权和法治成了此路线日渐重要的几个方面, 并且在不同程度的强调下, 该路线已成为双边赞助机构和多边机构政策的一部分, 如世界银行、世界经合组织 (OECD) 及欧盟 (EU)^{(21) (22)}。赞助机构申明的权利包括劳动权、弱势群体权利 (妇女与儿童) 以及反对艾滋病传播的权利。1995 年北京妇女大会承认女性权利是可持续发展的重要基础, 大大推动了妇女权利的发展。此外, 津巴布韦的西方赞助机构经由非政府组织 (Non-government Organizations, 简称 NGOs) 赞助拍摄的电影主题也反映出这些权利受到了高度重视。

与 NGOs 合作是 “权利本位的发展路线” 不可分割的一部分。近来, 西方赞助机构对

(19) Zulu, Ben (2000) Personal Interview, 6 July.

(20) 参见 Foreign and Commonwealth Office (FCO) and Department for International Development (DFID) (1999) *Human Rights Annual Report 1999*. London: Stationery Office. Commonwealth Office (FCO) and Department for International Development (DFID) (1999) *Human Rights Annual Report 1999*. London: Stationery Office.

(21) Ferguson, C. (1999) *Global Social Policy Principles: Human Rights and Social Justice*. London: Department for International Development.

(22) Hausermann, J. (1998) *Rights and Humanity: A Human Rights Approach to Development*. London: Department for International Development.

于政府作为促发展合作伙伴这一角色越来越失望。如最近的一篇报道就将津巴布韦政府形容为软弱的政府，称其无力应对政府透明化和全球化挑战的压力⁽²³⁾。因此，西方政府认为有义务通过 NGOs 进行干预。从这方面来说，英国政府的政策立场是很有指导意义的。英国政府在必要时可能“通过当地及国际非政府组织为发展人权和鼓励政治改革提供政策支持和发展援助”⁽²⁴⁾。这是引导赞助团体资助津巴布韦媒体战役的关键原则。⁽²⁵⁾

在津巴布韦受资助拍摄的电影中，最成功的是两部讲述妇女权利的叙事体戏剧电影——《内里亚》(*Neria*) (导演戈德温·玛乌鲁 Godwin Mawuru, 1991)及《火焰》(*Flame*) (导演英格丽·辛克莱 Ingrid Sinclair, 1996)，两部均在国际上获奖。《火焰》还被选作 1996 年戛纳电影节导演双周单元的参赛作品，且在同年的南部非洲电影节上获得了非洲统一组织特别奖。其他受赞助拍摄的电影有：讲述青少年早孕问题的《后果》(*Consequences*) (导演奥莱·马鲁马 Olley Maruma, 1988)；艾滋病教育类电影《更多时间》(*More Time*) (导演艾萨克·马碧瓦 Isaac Mabhikwa, 1993)，该电影在 1993 年的南部非洲电影节上获得了最佳影片奖；讲述虐待儿童、艾滋病以及孤儿问题的电影《每个人的孩子》(*Everyone's Child*, 导演齐齐·丹哥任巴 Tsitsi Dangarembga, 1997)。此外还有纪录片如《来自现场的声音：津巴布韦 15 年民主之路》(*Keeping a Live Voice: 15 Years of Democracy in Zimbabwe*, 导演艾德温娜·斯拜瑟 Edwina Spicer, 1995)以及讲述津巴布韦工会运动历史的《持续敲击》(*Keep on Knocking*, 1999)。

电影制作人艾德温娜·斯拜瑟(Edwina Spicer)的作品以权利本位路线为指导思想，在这方面她可以作为其他电影制作人的榜样。国际赞助机构以及当地的人权组织即天主教正义和平委员会(CCJP)均赞助了她的电影。她的早期作品主要聚焦于“发展”以及“牲畜方案、水利方案和其他与之类似的主题”⁽²⁶⁾。在 90 年代，她的作品主题开始转向人权和公民教育。在斯拜瑟看来，津巴布韦军队于 1983 至 1985 年间在西南地区犯下的暴行是她作品转型的转折点。当时，数以千计的平民百姓遭到杀害，CCJP 也深入调查了此罪行⁽²⁷⁾。然而当地媒体却没有作有关侵犯人权的报道，许多有关此次暴行的报道也遭到政府禁止。

(23) Raftopoulos, B., T. Hawkins and D. Amonor-Wilks (1998) Human Development Report, Zimbabwe 1998. Harare: UNDP, Poverty Reduction Forum and IDS.

(24) 同(20)，第 22 页。

(25) 在 2000 年，此项行动得以扩展，并将赞助无线电广播入津巴布韦的行动纳入其中。广播用津巴布韦的非洲人的主要语言修纳语和英语播送。

(26) Spicer, E. (2000) Personal Interview, 13 June.

(27) CCJP and LRF (1997) Breaking the Silence, Building True Peace: A Report on the Disturbances in Matebeleland and the Midlands, 1980 to 1988. Harare: CCJP and LRF.

政治问题

权利本位议程是有关政治和意识形态的，但是电影制作人并不完全认同这一说法，如斯拜瑟⁽²⁸⁾就曾争辩道：

我们是在呼吁人们弄清自己所在地区存在的问题……这样在选举的时候，他们就有能力思考他们到底希望议员为自己做什么，以及如何使议员达到他们的期望这类问题。这与政治完全无关。

但是广而言之，政治涉及个体为促进其利益实现而与机构间的战略互动⁽²⁹⁾，正如朗宁(Rønning)⁽³⁰⁾所说的：

……从广义上说，媒体构成了公民社会中承载矛盾和政治斗争的中心机构之一，它监督政府为自己的行为负责，因而对促进民主至关重要。

将斯拜瑟以及其他导演拍摄的讲述人权问题的这类电影形容为政治性的、非党派性的更为合适，因为这类电影的教育目的是提高人权意识并动员人们采取行动。政府与公民教育之间关系紧张其实不足为奇，围绕电影《火焰》的争议便突出了这一问题。该电影受到欧盟和法国政府的资助，片中叙述了在1972-1979年的战斗中服务于游击队的女性老兵们的经历。该影片甚至在拍摄期间就已经受到以男性为主的退伍军人协会的猛烈抨击。在国家电视台播出的一期访谈中，退伍军人协会会长公开谴责该电影“描绘了解放斗争的消极面”，并要求电影的制作人“受到法律制裁”。⁽³¹⁾正是描绘女兵受到上级性侵的这部分剧本激起了最大不满。一家国有报纸《周日邮报》(*The Sunday Mail*)和国家信息部主任均表达了愤怒之情。影片甚至遭到了警方拦截，最终经过制作人与警方协商才得以成功上映。

越过电影制作人与政府之间的问题，虽然权利本位电影项目在津巴布韦取得了成功，但有些电影制作人仍抱有顾虑。齐齐·丹哥任巴(其处女作是有关艾滋病的教育类电影《每个人的孩子》(*Everyone's Child*))就提出了赞助机构的“把关”问题。她指出，这些机构在导演人选和影片内容方面往往与制作人持不同意见，但电影拍摄又需要资金，而“那些没有资金的制作人就会被拦在电影拍摄的门外”⁽³²⁾。她对于自己的第一次导演经历并不十分满意，

(28) 同(26)。

(29) Knott, J.H. and G.J. Miller (1987) *Reforming Bureaucracy: The Politics of Institutional Choice for a Related Definition of Politics*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.

(30) Rønning, H. 'Democracy, Civil Society and the Media in Africa in the 90s', pp. 29-53 in T. Slaata (ed.) *Media and the Transition of Collective Identities*. Oslo: Department of Media and Communication, University of Oslo, 1996:50.

(31) 津巴布韦广播公司电视新闻。该新闻节目本将在出现论战的1996年二月左右播出。

(32) Dangarembga, T. (1999) 'The Art of Film: Breaking Taboos', Notes on talk presented at the Book Café', Harare, 5 Aug.

并且抗议道：“《每个人的孩子》不是我想拍的电影，在这之前已经有讲述非洲艾滋病问题的电影了，我不想再拍一部类似的电影。但我没有权力决定我要拍什么”⁽³³⁾。尽管受资助的电影在打破禁忌方面取得了一些积极的成果，如妇女权利问题、艾滋病以及政治迫害问题，但在丹哥任巴看来“只有少数特定的禁忌被打破了，其他可能会赋予有色人种权利的禁忌仍未打破”。她认为电影的主流叙述形式仍将非洲大陆和非洲人民视为“有问题的”。丹哥任巴的想法表明西方赞助机构在电影企划中的经济支配地位可能会抑制非主流非洲叙事片的发展。

可持续性津巴布韦电影制作人面临的一个关键问题。

投奔自给的电影公司？

与国外导演及制作人合作的经历提高了津巴布韦经营电影项目的能力。然而就是在国家形象十分正面的时期，津巴布韦的电影业仍存在严重问题，其中一个主要问题就是市场。下面就电影《内里亚》(Neria, 1991)进行阐述。《内里亚》是由约翰·瑞博(John Riber)导演，并由媒体发展信托基金(Media for Development Trust, 简称MFD)出品的。该作品是通过赞助机构授权而非以商业投资的方式获得经济资助的。影片于1992年2月在津巴布韦上映，放映档期持续将近6个月，刷新了票房纪录，在当地的票房逾425,000津巴布韦元，影像制品的地区销售额达6000津巴布韦元，国家电视台放映额达6000津巴布韦元。据估算，该影片在津巴布韦的总收入为10万美元。然而，在本国的成功却没能保证其在非洲其他目标市场的成功。例如，乌干达首都坎帕拉的国家剧院放映了《内里亚》的16毫米电影胶片，但是票房收益差强人意。在莱素托的情况也是如此，并且MFD在当地“没有收到任何报道或是报酬”⁽³⁴⁾。在莱素托，电影是由一家独立影院发布的，该影院“乞求我们与她合作……我们帮助了她，却没收到一分钱。不过我们应该感到高兴，最起码拿回了胶片”⁽³⁵⁾。在南非，运转商业电影网络的分销公司Ster Kinekor投资26,558兰特购买了五份胶片，又进一步投资了44,000兰特用以电影宣传。最终，电影票房不足19,000兰特(合5200美元)，亏损63,313兰特(合17,600美元)。此外，该影片还在卢萨卡、卡布韦、恩多拉、基特韦和钦戈拉上映，票房同样不景气，只有约6000美元。按照经销商的说法，电影没有与赞比亚的观众“成功对接”。在坦桑尼亚的总收入约为2800美元，在肯尼亚约为6000美元，在加纳约为5350

(33) 同(32)。

(34) Riber, J. (1994) 'Case Study in the Theatrical Distribution of Neria in Several African Countries', African Film and Video Distribution Workshop, Elephant Hill Hotel, Victoria Falls, Zimbabwe, 27 June-1 July.

(35) 同(34)。

美元。值得注意的是，该影片单在津巴布韦的收益就达到了约 10 万美元，但在非洲其他目标市场的收益总和也只有约 2 万美元。

瑞博认为最主要的问题还在于非洲国家落后的商业电影设施。一方面，公共部门的低效率、货币的贬值、硬通货的有限供给均降低了影院的效益；另一方面，经销商无法获得优质影片这一事实削弱了电影在非洲国家文化活动中的地位。在瑞博看来，“这些国家市场萧条，有些甚至更糟。但总的来说，没有电影能在这些国家取得好收益，因为这些国家根本不存在市场”。⁽³⁶⁾ 他把《内里亚》(*Neria*) 在津巴布韦取得的成功归结为多年来通过好莱坞电影发展起来的相对强健的电影文化，而该文化又通过主城区的私营商业影院网络得以维持下来。

尽管瑞博的论点听起来很有道理，但仍然不能解释为什么 MFD 竭力宣传电影《内里亚》(*Neria*) 以及另一部后续影片《更多时间》(*More Time*) 却仍然没能成功打入南非市场。电影《内里亚》(*Neria*) 没能与赞比亚的观众“成功对接”的说法解释了这一现象。曾与约翰·瑞博合作出品电影《内里亚》(*Neria*)、《更多时间》(*More Time*) 以及《每个人的孩子》(*Everyone's Child*) 的 MFD 的前执行董事本·祖鲁称，他相信一项可持续的电影事业是不可能建立在被他称之为“发展型电影”之上的，而这类电影尚在当地占主导地位。他对电影《黄牌》(*Yellow Card*) 做了如下详细评论⁽³⁷⁾：

如果你想在电影开头就告诉人们“现在有一个问题，而这里有相关信息”，并且想让人们相信这就是解决问题的方法，就像《黄牌》里说的，嘿，伙计们，这儿有艾滋病……那么这类电影不是产业电影，你根本无法维持它们，这就像在说“现在有一个问题，给我一些钱”……《黄牌》尝试着成为商业电影，但仍被框定为发展型电影，这样一来就很难实现它的意图了。⁽³⁸⁾

祖鲁对剧本的质量问题尤其感兴趣，他是非洲剧本发展基金(African Script Development Fund，简称 ASDF) 的理事。ASDF 设立于 1998 年，旨在开发非洲电影剧本，为非洲创造与境外制片公司合作拍片的机会，促进编剧与导演、出品人、责任编辑之间的合作。其设立受洛克菲勒基金会、德国教会与布道团(Evangelisches Missionwerk in Deutschland，简称 EMW) 及荷兰政府的资助。ASDF 的培训讲习班在整个非洲大陆范围内吸引着参与者。作为讲习班的协调人，祖鲁给出了 ASDF 的背景：

不断有人问为什么我们不多看看我们自己的电影，我们只在电影节、在欧洲和美国看，在自己的国家

(36) 同(34)。

(37) 更多关于电影《黄牌》(*Yellow Card*) 的信息，见媒体发展信托基金(the Media for Development Trust)，网址：<http://www.yellow-card.com/> (访问于 2000 年 6 月 22 日)。

(38) 同(19)。

却不看，这也是电影发行的问题之一。非洲电影的发行情况并不好，但当我们开始问这样的问题时，我们就是在问自己为什么人们会发行烂片。我们本土的电影在质量上还存在很大的改进空间。⁽³⁹⁾

ASDF 项目久久没有结果，对此祖鲁回应道：

这不是件容易的事，我们现在正在做的就是告诉非洲作家们，选一个对你来说很重要的故事，然后充分运用你的才华和想象力来叙述这个故事。我们不制定规则，创造力就是你的规则。最重要的就是要记住你是一个艺人，而你之所以称为艺人是因为你所说的故事隐喻着现实生活。故事中的人物要有可信度，故事的塑造应当采取叙事电影的艺术形式，并要以艺术手法娓娓道来，而不是把信息强加给观众[笑]。因此结果是由创新的过程决定的，而非由强行向人们传达某个信息的意图所决定。所以带上你自己、你自己的经历、创造力和想象力就可以了。⁽⁴⁰⁾

另一项行动是以津巴布韦为基础的南部非洲电影节（Southern African Film Festival，简称 SAFF）。第一届电影节于 1990 年举办，先于 ASDF 八年。当时，津巴布韦才刚获得独立 10 年。独立之前，在电影方面，津巴布韦被孤立于其他非洲国家之外，并且受限于好莱坞电影。该电影节使津巴布韦进入了非洲电影界。当地的一位名为芝格瑞博（Chigorimbo）的电影制作人认为“最重要的并且可能影响最深远的事件就是发现了观众喜欢的非洲电影”（1994）。加纳电影《爱在非洲》（*Love Brewed in an African Pot*，导演嘉华·安萨 Kwah Ansah，1981）是在首次电影节上展出的电影之一，随后在当地的一家影院持续了十周以上的档期。此次电影节对于津巴布韦来说意义尤其重大，因为随后就迎来了津巴布韦独立后的第一部本土出品的爱情喜剧《吉特》（*Jit*）。此后便是津巴布韦史上最卖座的电影《内里亚》（*Neria*）⁽⁴¹⁾。电影《吉特》的完整票房数据不得而知，但是到 1993 年，单在蒙特卡洛电影院就有 30,400 人观看了该影片，这已经可以与在蒙特卡洛上映的好莱坞电影相媲美了。在蒙特卡洛，《终结者 II》的观影人次为 45,200，《修女也疯狂》为 21,800 人次，《与狼共舞》为 29,300 人次⁽⁴²⁾。因而，《吉特》证明了津巴布韦电影和非洲电影是有市场的。

1998 年，津巴布韦国际电影节（Zimbabwe International Film Festival，简称 ZIFF）在津巴布韦首都哈拉雷举办。此次电影节主要展出来自非洲以外的国家的电影，包括阿根廷、澳大利亚、比利时、加拿大、中国、法国、印度、伊朗、西班牙、南非、瑞典等。1999 年，

(39) 同 (19)。

(40) 同 (19)。

(41) Chigorimbo, S. (1994) 'Southern Africa Film Festival', paper presented at the African Film and Video Distribution Workshops held at Victoria Falls, Zimbabwe, 27 June–1 July.

(42) Gulbrandsen, T. (1993) 'The Structure of Film Distribution in Zimbabwe', unpublished paper, Dept of Media and Communication, University of Oslo.

意大利政府赞助了罗伯托·贝尼尼（1997）导演的奥斯卡获奖作品《美丽人生》（*La Vita è Bella*）。

另一个重要的项目是 *Sithengi*⁽⁴³⁾，即南部非洲国际电影与电视市场，其基地设于南非开普敦。该项目成立于 1996 年，目的如下：(1)举办相关年度活动以满足非洲影视作品对国际市场的需求；(2)促进南部非洲国际影视合作的发展，并为发展与培训创造机会。不论是 *Sithengi* 还是本·祖鲁的 *ASDF*，两者都是朝着俘获“艺术电影”和“世界电影单元”的有利市场进发的。*ASDF* 的理事祖鲁对于 *Sithengi* 项目信心坚定。

我相信我们会对世界电影单元有所贡献。中国和日本都在为世界电影单元拍摄属于自己的本土电影。

这些电影可能不会在大型影城展出，但是当人们在艺术节上看到这些电影时就会觉得这是一部很棒的影片。

继电影制作人在各大论坛上的相互切磋交流之后，一场针对区域战略的运动应运而生。津媒体（*Zimmedia*）的导演西蒙·布莱特（*Simon Bright*）如此阐释区域这个概念：

……除了南非之外，（非洲）几乎没有一个国家有能力独立制作一部影片，因此我们需要从其他国家引进专业知识和技能。在非洲，电影业有必要发展成为地区产业，而不同国家的参与能够促进整体市场的发展。⁽⁴⁴⁾

此外还有一些通过跨国合作制片企业进行的针对跨国合作的运动。成立于 1994 年的国际体系制片公司（*Framework International*）曾一度是津巴布韦最有前途的企业，但于 1997 年解体。作为当时津巴布韦最大的独立影视出品公司，该公司与其他国外公司合作出品了多部泛非叙事片，包括电影《一整天》（*Through the Day*）⁽⁴⁵⁾（法国、英国、布基纳法索、津巴布韦）、《傻子》（*Fools*, 1997）（法国、南非、莫桑比克、津巴布韦）、电视连续剧《非洲之梦》（*Africa Dreaming*, 1997）（津巴布韦、南非、塞内加尔、突尼斯、莫桑比克、纳米比亚）、电影《基尼与亚当斯》（*Kini and Adams*, 1997）（法国、布基纳法索）以及《亚里士多德的计划》（*Aristotle's Plot*, 1996）（喀麦隆、法国）。

国际体系制片公司促进了津巴布韦与法语区的电影制作人的合作，而法国政府通过外交部表达的对津巴布韦拍摄英语影片的支持使得这一趋势得到进一步强化，他们对电影《火焰》的支持就体现了这一点。布莱特将这视为“积极的进展”。此外，他还提到，过去法国政府

(43) 在恩古尼语中，*Sithengi* 表示“买”、“我们买”或“我们去买”，也可表示“买东西的地方或集市”。更多信息，见南部非洲国际电影与电视市场网站：<http://www.sithengi.co.za>（访问于 2000 年 7 月 10 日）

(44) *Bright, S. (2000) Personal Interview, 5 July.*

(45) 发行日期未知。

“只资助法语电影，现在却资助了一部来自撒哈拉以南非洲的英语电影”⁽⁴⁶⁾。该项目的国际性可能是吸引法国政府对其进行投资的原因，该项目的两位合伙制作人艾哈迈德·阿迪(Ahmed Attia)和布丽奇特·皮克林(Bridget Pickering)分别来自突尼斯和纳米比亚，摄影导演若奥·科斯塔(Joao Costa)来自莫桑比克，音效管理员法瓦兹·萨比特(Fawzi Thabet)来自突尼斯。尽管该项目是泛非性质的，但仍有迹象表明法国政府正在重新评估其与撒哈拉以南非洲的关系。1998年6月，法国总统雅克·希拉克对南非和纳米比亚进行了一场前所未有的访问。据法国政府资料显示，此次访问反映出法国欲将南部非洲尤其是后种族隔离时代的南非作为法国在撒哈拉以南非洲的最大市场。⁽⁴⁷⁾

国际体系制片公司没能吸引足够的资金来支撑其迅猛的发展速度，而这样的情况在故事片《蓝花楹》(*Jacaranda*)的制作项目上进一步恶化。赞助商在电影制作中期撤回资金，直接导致该项目被搁置。此后，该公司的前出品人和导演们如乔尔·菲利(Joel Phiri)、丹·贾威兹(Dan Jawitz)、埃德温·安格里斯(Edwin Angless)以及杰里米·布瑞克希尔(Jeremy Brickhill)都转到了其他较小的制片公司。

发展前景

津巴布韦在1980年获得独立时吸引了相当数量的发展援助资金流，其中一部分援助资金就用于电影制作。与赞助机构资助的项目并行的是来自非洲、欧洲以及美国的外国导演对津巴布韦这一拍摄地的利用。有利的政治环境、优越的气候条件、良好的基础设施、优美的风景以及与工业化国家相比较低的拍摄成本都使得津巴布韦成为了颇具吸引力的拍摄地。因此(1990年)许多跨国公司都将产地移至生产成本低的第三世界国家。然而，由于政治动乱和经济衰退，津巴布韦近年来的电影产量已不如从前。并且其经济在短期内前景黯淡，只有等政局稳定下来才有上升的可能。2002年6月，美国国会通过了《津巴布韦民主法案》(Zimbabwe Democracy Bill)，并由布什总统签字。该立法旨在抑制津巴布韦境内的人权侵犯现象。美国政府已经暂停了对津巴布韦的双边经济援助，并且反对如世界银行及国际货币基金组织等多边机构为其提供除食品和艾滋病以外的援助。欧洲各政府也在政治和经济上采取了孤立津巴布韦的相应措施。那些曾使津巴布韦成为颇具吸引力的电影制作场地的特色之处，如强大的银行设施，交通、餐饮业，到2003年中期都处在了瓦解的边缘。

反思津巴布韦的遭遇对展望津巴布韦以及其他非洲国家的电影制作和电影市场的未来

(46) 同(44)。

(47) Mills, G. (1998) 'Paris No Longer Calls the Shots', *Electronic Mail and Guardian (South Africa)* 26 June.

颇具指导意义。津巴布韦在发展独立于外国资金支持的自产电影事业上没能取得成功，而继《为自由呐喊》（*Cry Freedom*）电影项目失败之后，政府对该事业彻底失去兴趣。本·祖鲁认为，如果国家能放松对媒体尤其是电视行业的管制，情况就会好很多。因为电影行业的发展必须由电视行业引导，

……在我们这样的国家，电影业不靠电视行业驱动发展是不可能的。电视节目相较电影更短，对于电影制作人来说是很好的锻炼机会，也是制作人达到（如）澳大利亚水准的途径。如果有机会制作电视节目，就应该好好借此锻炼能力。⁽⁴⁸⁾

尽管最高法院裁定针对私营广播节目的禁播令是违宪的，但这些节目最终还是遭到了禁播。国家安全局也已找上了那些试图设立广播站的私营广播公司，以至于一些广播公司不得不从国外向津巴布韦返播节目，津巴布韦广播公司（The Zimbabwe Broadcasting Corporation，简称 ZBC）也因此享受着专为统治阶级的利益服务而与宪法相悖的垄断权。更糟糕的是，该公司并不支持独立电影制片人的工作。对此，库佩⁽⁴⁹⁾给出了中肯的评论：“尽管政治家们一直宣称非洲传统文化的重要性，却没有为文化发展投资，也从未认真发展过受众面广的媒体，如电影和录像。”当地电影制作人面临着严峻的困难，祖鲁对此如是评论道：

津巴布韦的电影制作人们处在很不利的地位，他们需要租用摄像机，需要雇演员和工作人员，却没法从电影中获利。就算是一个坚定的电影制作人，他也要支付贷款，也要养家糊口。所以如果对这行抱有太大期望的话，估计很多人都要转行了……如果真要发展这项产业的话，我认为国家广播公司应该做领头羊，要不然这一产业也只能是临时产业。我们一直在说电影产业是存在的，但是电影产量却很低。⁽⁵⁰⁾

与津巴布韦相反，南非已经在生产电视电影上取得了重要进展，并且其中一些作品已经成功打入其他非洲国家的市场。2000年，津巴布韦电视台向南非购买了三档电视节目，分别为肥皂剧《子子孙孙》（*Generations*），电视新闻杂志《跨越国界》（*Beyond Our Borders*），以及喜剧《攀升》（*Going Up*）。

总而言之，津巴布韦为非洲电影的发展做出了贡献，电影中出现了更多的非洲声音。津巴布韦电影拍摄的资金主要来源于西方赞助机构，但这些机构的兴趣在于电影的信息宣传功

(48) 同(19)。

(49) Kupe, T. 'Comment: New Forms of Cultural Identity in an African Society', pp. 113–25 in T. Slaata (ed.) *Media and the Transition of Collective Identities*. Oslo: Department of Media and Communication, University of Oslo, 1996:122.

(50) 同(19)。

能，这也成了限制津巴布韦电影业发展的最主要因素，当地电影制作人便在这些有限的资金授权范围内协商制作电影。然而，由于津巴布韦在经济与政治上存在问题，赞助机构资助项目在近年被叫停。

回顾本文所述的电影制作及其市场的历史能帮助我们为世界其他地方的遭遇进行反思。欧洲的遭遇尤其具有指导意义，因为它突出了几十年来处于好莱坞制片厂的阴影之下的全球媒体产业均面临的挑战。对此，施莱辛格（Schlesinger）给出了中肯的评价：

欧洲产出的电视节目（和电影）都显得如此有民族特色，以至于本洲之外的观众几乎不能从中找到认同感。总的来说，除了英语作品，其他作品都没能走出他们的语言区域。对欧洲制作人来说，他们想要的市场“仅仅是不同的国内市场的集合”，而这样的市场是根本不存在的，并且大部分欧洲制作人只关注如何强化他们在国内市场上的位置……从这个层面上来说，欧洲视听空间的真正“通货”其实是美国输出的电视电影产业。⁽⁵¹⁾

显然，面临在全球视听空间寻找声音这一挑战的不只有非洲，但非洲的贫穷、附庸属性和动荡的政局使得这一挑战变得异常困难。因而，津巴布韦的贡献也显得微不足道。

参考文献：

- [1] Bright, S. (2000) Personal Interview, 5 July.
- [2] CCJP and LRF (1997) *Breaking the Silence, Building True Peace: A Report on the Disturbances in Matebeleland and the Midlands, 1980 to 1988*. Harare: CCJP and LRF.
- [3] Chigorimbo, S. (1994) 'Southern Africa Film Festival', paper presented at the African Film and Video Distribution Workshops held at Victoria Falls, Zimbabwe, 27 June–1 July.
- [4] Chiumbu, S.H. (1997) *Democracy, Human Rights and Media: The Case of Two Human Rights Organizations and the Media in Zimbabwe*. Oslo: Department of Media and Communication, University of Oslo.
- [5] Dangarembga, T. (1999) 'The Art of Film: Breaking Taboos', Notes on talk presented at the Book Café', Harare, 5 Aug.
- [6] Ferguson, C. (1999) *Global Social Policy Principles: Human Rights and Social Justice*. London: Department for International Development.
- [7] Foreign and Commonwealth Office (FCO) and Department for International Development (DFID) (1999) *Human Rights Annual Report 1999*. London: Stationery Office.
- [8] Frederiske, J. (1990) *None but Ourselves: Masses vs. Media in the Making of Zimbabwe*. Harare: OTAZI/Anvil.
- [9] Gulbrandsen, T. (1993) 'The Structure of Film Distribution in Zimbabwe', unpublished paper,

(51) Schlesinger, P.R. 'Europeanisation and the Media: National Identity and the Public Sphere', pp. 163–205 in T. Slaata (ed.) *Media and the Transition of Collective Identities*. Oslo: Department of Media and Communication, University of Oslo, 1996:178.

Dept of Media and Communication, University of Oslo.

- [10]Hausermann, J. (1998) *Rights and Humanity: A Human Rights Approach to Development*. London: Department for International Development.
- [11]Hungwe, K. (1991) 'Southern Rhodesia Propaganda and Education Films for Peasant Farmers, 1948–1955', *Historical Journal of Film, Radio and Television* 11(3): 229–41.
- [12]Hungwe, K. (1992) 'Film in post-colonial Zimbabwe', *Journal of Popular Film and Television* 19(4): 165–71.
- [13]Izod, A. (1950) 'The Film in Native Development', transcript of radio talk, 1950. K.N. Hungwe's personal collection.
- [14]Knott, J.H. and G.J. Miller (1987) *Reforming Bureaucracy: The Politics of Institutional Choice for a Related Definition of Politics*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- [15]Kupe, T. (1996) 'Comment: New Forms of Cultural Identity in an African Society', pp. 113–25 in T. Slaata (ed.) *Media and the Transition of Collective Identities*. Oslo: Department of Media and Communication, University of Oslo.
- [16]Mills, G. (1998) 'Paris No Longer Calls the Shots', *Electronic Mail and Guardian* (South Africa) 26 June.
- [17]Ministry of Information (1987) *Why You Should Film in Zimbabwe*. Harare: Ministry of Information.
- [18]Nel, L. (1988) Interview with Ian Johnston. Harare: National Archives.
- Peet, S. (1988) Personal Interview, 18 Jan.
- [19]Raftopoulos, B., T. Hawkins and D. Amonor-Wilks (1998) *Human Development Report, Zimbabwe 1998*. Harare: UNDP, Poverty Reduction Forum and IDS.
- [20]Raeburn, M. (1978). *Black Fire: Accounts of the Guerrilla War in Rhodesia*. Mambo Press: Gweru, Zimbabwe.
- [21]Riber, J. (1994) 'Case Study in the Theatrical Distribution of *Neria* in Several African Countries', African Film and Video Distribution Workshop, Elephant Hill Hotel, Victoria Falls, Zimbabwe, 27 June–1 July.
- [22]Rønning, H. (1996) 'Democracy, Civil Society and the Media in Africa in the 90s', pp. 29–53 in T. Slaata (ed.) *Media and the Transition of Collective Identities*. Oslo: Department of Media and Communication, University of Oslo.
- [23]Schlesinger, P.R. (1996) 'Europeanisation and the Media: National Identity and the Public Sphere', pp. 163–205 in T. Slaata (ed.) *Media and the Transition of Collective Identities*. Oslo: Department of Media and Communication, University of Oslo.
- [24]Smyth, R. (1988) 'The British Colonial Film Unit and Sub-Saharan Africa, 1939–1945', *Historical Journal of Film, Radio and Television* 8(3): 229–98.
- [25]So, A.Y. (1990) *Social Change and Development*. London: Sage.
- [26]Spicer, E. (2000) Personal Interview, 13 June.
- [27]Zulu, Ben (2000) Personal Interview, 6 July.