

# 万玛才旦： 作者电影、作家电影与民族电影的多维实践者

主持人：谢建华

笔谈嘉宾：万玛才旦 陈佑松 白浩 黎明

## 万玛才旦的“高原语态”：极简形式与迷状人物

谢建华

在往返于藏区和都市的行旅中，万玛才旦似乎从未改变：他虬髯尽显的脸始终平静如镜，声音清淡，语带迟缓，一身书卷气仿佛深埋于连绵不断的孤寂与忧伤中。咖啡馆、电影院、会议厅、采访问，聊天空间无论在哪儿，万玛总是姿态如一：他时常侧身倾听，不同意时腴腆笑笑，再艰深难应对的“大话题”也会被简化成细微真诚的“小感悟”。他偶尔摘下头顶的棒球帽，露出半白发色，说话的语气渐弱至哑，像是消失在高原的余音。他说出的话和隐藏的话一样多，神秘中有让人无法参透的悲喜。朋友们形容他“很像活在神话里”，他说这可能与西藏的佛教观念有关，因为文化里根植了悲观，导致作品中呈现出这种文化氛围。每当回忆起与万玛才旦见面的情形，眼前总能闪现出这些生动的细节来。

万玛才旦上世纪90年代初开始撰写小说，大学主修藏语言文学。在西北民族大学完成本

科以及硕士学业前后，有过一段在地方行政单位做公务员的经历，随后的一个机会让他进入北京电影学院学习，人生从此开出另一片天地。至今已出版藏文小说集《诱惑》《城市生活》《岗》，中文小说集《流浪歌手的梦》《嘛呢石，静静地敲》《塔洛》《撞死了一只羊》《乌金的牙齿》等，翻译著作有《西藏：讲不完的故事》《人生歌谣——德本加小说集》等，最新出版的小说集《乌金的牙齿》扉页简介称其为“作家、导演和翻译家”<sup>[1]</sup>。在布吉蒂·杜赞（Brigitte Duzan）为《万玛才旦短篇小说集》法译袖珍本撰写的前言中，他称万玛才旦为中国电影的“先锋”，“十年内一直领导着真正堪称‘作者电影’的藏族电影”<sup>[2]</sup>。作为当今最有影响力的中国少数民族裔导演，万玛以自己的两部小说为基础、自编自导的作品《塔洛》（2015）和《撞死了一只羊》（2018），先后获得“金马奖最佳改编剧本奖”和“威尼斯电影节地平线单元最佳

剧本奖”两大殊荣。在刚刚过去的2019年夏天，作家万玛才旦的小说《气球》（2019）斩获第七届“花城文学奖中短篇小说奖”；导演万玛才旦的影片《气球》入选威尼斯电影节两大官方竞赛单元之一的“地平线”竞赛单元，继《塔洛》《撞死了一只羊》之后第三次获得威尼斯电影节的青睐。在2019年12月8日落幕的第二届海南岛国际电影节上，《气球》斩获最佳影片和最佳女主角两项大奖。万玛才旦左手文字，右手影像，在成为大师的路上用力奔跑。

谈论万玛才旦的小说和电影，很容易联想到“作家电影”的旧题，但万玛的创作之所以不同，是因为在“作家导演”电影之外又增加了一重新维度：民族电影以及附载其中的宗教书写。一方面，他坚持作家创作的独立性、纯粹性和边缘特质，认为“拍摄的真义就是要把一般的电影扼杀掉，进而树立一种以写作、以言语行动为本的电影”（同为作家导演的玛格丽特·杜拉斯之语）<sup>[3]</sup>；另一方面，他深谙民族资源的丰厚、清楚民族影像的魅力，在藏语、中文之间自由游走，以变动灵活的手法再现现代化冲击下藏族社会关乎文化遗存的日常问题，刻写藏地、藏人、藏语、藏乐的生命史，在典故、风俗的娴熟运用中为每个故事带来神秘亦流畅的阅读体验。万玛才旦的电影因此兼具文学的理想化和电影的世俗化：他可能想以文字的纯粹否定影像的繁杂，也可能想以影像的自由否定文字的克制，在联结电影与文学的可能性及取消电影与文学的可能性之间，有万玛才旦用心着力的神秘地带。

如果说万玛才旦是最好的艺术片导演之一，必须要归功于他的人物使用的语言和其浸染的现实，他的叙事和藏区故乡密不可分。他说，“我们都在寻找文化和故乡的根，但最终只有荒诞

的景象。这在西藏的景观中是尤其明显的。变化愈快，荒诞感愈强。”<sup>[4]</sup>在这里，游牧者在现代性进程中的身份危机和一种必须以“高原状态”呈现的美学产生了交响。万玛导演试图证明，一个缺乏密集行动、具有讽喻元素的故事依然可以使人着迷。作为一个成熟的创作者，想法和形式势必要合二为一，主题和修辞必须互相匹配，万玛才旦电影的可取之处正在于此：他在不言于喻（隐喻）、典（典故）的极简语言内，流畅讲述了一个人、而不仅仅是藏人的故事；轻松变现了一个具有宗教感、而不仅仅是宗教的主题。在艺术领域，复调的暧昧总让人陶醉。

在香港《明报》的一次采访中，万玛才旦将《撞死了一只羊》的故事称为“一场冥冥中的相遇”。他说，“世界上有很多神秘现象，又使你会觉得跟某些人有关联，却说不出。不能用方法去解释。又可能是一个人有两面，外在内在，分裂的。”“一个人可能是善的，也可能是恶的，但善恶在某个条件下可以互相转变。”<sup>[5]</sup>正如获得了“身份证”却失去“好人证”的羊倌塔洛、梦里施舍现实放下的杀手（司机）金巴，受挫的、迷失的、裂解的人物替代紧张情节，成了万玛才旦作品里最具华彩的焦点。他的电影没有关键时刻，没有情节因果准则，没有人物关系演进链，更没有剧情顶峰，构成了对类型电影典范最彻底的质疑。确保创作者和观众之间亲密关系的，正是这些处于分裂状态的“迷途”人物，他们的精神危机不经意间唤醒了今天这个“液态现代性”社会里异常矛盾、脆弱的观影个体。

导演万玛的影像如作家万玛的文字，朴素而迷人，这很容易让人联想到端坐面前的本尊，以安全距离建立阅读自由。他对调度控制的偏

执使形式超级简化，蒙太奇近乎消失了，故事分割成数个意味上无始无终的时空连续体。他既不靠高质感的“漂亮影像”吸睛，也不靠人造的“隐喻影像”引人。人物总能凭借恰当的亮点得分，万玛总有合适的语言过滤掉多余的、突出想要的，在无尽荒凉的山野、风雪漫天的高原公路、被推至理发店边框的人物、色彩分层的梦与现实中，万玛才旦展现了影像修养的自觉和语言创造的天赋。

侯孝贤曾以喜欢的日本导演小津安二郎为

对象，发出过自省式的诘问：“一个导演如何能以反复出现在其每一部电影中极其平凡的单一主题来凝结张力甚至使情感结晶化？一位导演如何能使自己拍摄的每一部电影的相加总和建构成一个独一无二的作品？一位导演又如何自处于不断由现在式时间所制约的历史规律的当下？”<sup>[6]</sup> 这些问题同样适合抛给万玛才旦。他未来如何以创作回答这些问题，将决定他在作者电影、少数族裔电影和艺术电影叠加的道路上能走多远。

## 《撞死了一只羊》给投资者 和正在从事藏语电影创作的电影人树立了信心

万玛才旦

非常感谢有这样一个机会对自己的电影和小说做一个系统的梳理。

我大概1991年开始发表小说，大学读的是藏语言文学专业，大学一年级时发表小说《人与狗》，那时候经常把以前写的一些东西拿给学校的老师看，也不断地写一些新的，一些好的就发表了出来。到现在大概出了三四本藏语小说集、四五部汉语小说集，所以其实小说创作大概也有20多年的时间了。

2002年我有机会到北京电影学院学习，之后从2003年开始电影创作，先是拍短片。2004年毕业时北京电影学院刚刚恢复了联合作业的传统，在所有毕业生中遴选剧本，我写的剧本《草原》成为当时六个入选的毕业剧本之一。联合创作有学校的资金和器材支持，我做了自己的第一部胶片电影《草原》（短片），之后参加一些电影节，获得了一些奖项，得以被更

多人看到。之后，老师们建议把2003年拍的一个30分钟的短片扩展成一个长片，于是就有了后面的我的长片处女作《静静的嘛呢石》（2005），那年正好中国电影诞辰一百年，在三亚举办的金鸡百花电影节上，影片获得了最佳导演处女作奖。

《静静的嘛呢石》在藏区引起了很大的反响，它能受到肯定我非常高兴、非常激动。一方面，以前都是其他民族的电影人拍藏区藏地题材电影，终于有一部自己民族的人拍的、能够呈现自己民族的生活现实，反映自己民族文化传统的电影，我非常高兴；另一方面又觉得特别悲哀，因为中国电影已经走过一百年的历史，在中国电影诞生一百周年之际，才有了这么一部真正意义上的藏语电影创作。

这几年随着更多年轻人加入电影创作的队伍，藏语题材电影也多了起来，不断呈现出丰

富的面貌。像 2018 年上映的《阿拉姜色》的导演松太加，他之前拍过《太阳总在左边》。还有拉华加等藏族年轻一代电影人的出现，他们都在从事自己母语电影的创作。国内很多研究者把这一现象称为藏影新浪潮（我认为这个词只是对这个现象的概括，不是对法国新浪潮那样的流派的概括）。

目前为止我的创作涉及剧情片、纪录片，也有汉语的电视电影作品，《撞死了一只羊》是我的第六部藏语电影，它和刚刚完成的《气球》都是根据我自己的小说改编的。

至于我电影的市场问题，藏语电影算是个另类，在市场上确实有不少困境。比如我的第一部电影《静静的嘛呢石》，这部电影讲的是过年期间小喇嘛从寺庙回到家乡的三天的故事，春节期间在北京、成都、上海等几个大城市做了展映，上映范围不大。那时候院线不多，艺术电影的观影氛围也不如现在，所以很短时间就下线了，整体票房不是很好。

我真正意义上的第一部院线电影是 2016 年公映的《塔洛》，当时还没有艺术院线的说法。发行方是北京一家公司，他们提出“限量发行”的策略，挑选了一些艺术电影观众基础相对较

好的城市集中放映，希望集中七天时间吸引市场及观众的关注，但不是很成功。《塔洛》最后的票房大概一百多万。但是这个电影的成本比较小，对于投资方来说，通过影院、网络，还有政府资助等渠道收回了成本。本身这样的公司，投拍电影目的不是为了赚钱，也是为了扶持艺术电影创作，像《路边野餐》《家在水草丰茂的地方》都是这家公司（即天画画天影业）投的资。投资方对我们有一个承诺：不干涉你的创作，导演也不用考虑市场的压力。我想这点对创作者来说非常重要吧。

2019 年上映的《撞死了一只羊》，虽然档期上跟大片相撞，但也成为话题，相对于 2016 年上映的《塔洛》，《撞死了一只羊》面对的电影发行市场已经相对比较成熟了。全国艺术电影放映联盟在全国大概有 2000 多块银幕，它们会给出一个好的时间段，场次上相对也有保障，这样一部艺术电影也就找到了它需要的观众，所以票房也比之前好了很多。一千多万虽然跟商业电影相比是很少的票房，但对艺术电影、尤其对藏语电影来说具有非常特殊的意义，它给藏语电影的投资者和正在从事藏语电影创作的电影人树立了信心。

## 万玛才旦创作的意义在于“祛魅”

陈佑松

在我看来，万玛才旦的创作有一个重要的意义，就是“祛魅”。

在新中国成立以来的电影中，少数民族一直是中华民族文化内在的一个“他者”。这个他者形象是汉文化的想象飞地，说深一点，是

儒家文化压力边缘的一个想象乌托邦。那不同于中原地带的自然景观、淳朴天然的民风民俗，都是“十七年”期间少数民族题材电影吸引力的所在。在当年日渐“左倾”的时代，观众们还能从少数民族电影中看到桂林山水、雪域冰

山中的阿哥和阿妹、阿米尔和古兰丹姆，丰富的人性在阶级斗争的缝隙中还存在着。这一模式甚至在伤痕电影中依然存在，当年风靡全国的《带手铐的旅客》中，惨遭迫害的刘杰四处逃亡，最后还是在云南的边陲乡村，在傣族同胞的帮助下才脱离险境。到了上世纪80年代，少数民族题材文艺作品在各个领域，包括绘画、文学、音乐等爆发式地出现，其中不少作品以反再现论的形式推动了中国现代主义艺术运动的兴起。少数民族题材与现代主义艺术运动之间的这种联系，并不是偶然的，其根源在于现代主义对于“载道”文艺的反抗。少数民族的风情景观以陌生化的效果暗合艺术的形式主义和主观主义，而这两者，正是现代主义的核心。90年代以后，少数民族题材作品包括藏族题材作品，打造了资本市场压力之外的世外桃源。蓝天白云、雪山草原、虔诚的佛教徒、神秘的喇嘛庙，就是定型化的标签，仿佛那是不食人间烟火的纯精神化的仙境。不过，但凡去过西藏的人都会知道，这只是人们的想象而已。藏区社会同内地一样，在朝着市场飞奔。商业和旅游资本在精心维护着那种想象，而藏族同胞的真实的日常生活却被屏蔽在外。

70年来中国电影中的少数民族形象，一直都是想象的乌托邦。

万玛才旦的创作坚决地拒绝了这种想象。他的作品要讲述的是地上的藏族人的日常生活，是“在一世一存在”（being-in-the-world）的藏族人的喜怒哀乐。

《撞死了一只羊》开篇是粗粝的影像。画面中，绵延的公路在荒漠中展开。长达近十分钟的静止镜头把我们拉入到了世俗的枯燥的高

原。主角不是喇嘛，不是朝圣者，不是千里骑行的自行车骑士，他只是一个运草料的卡车司机。我们知道他叫金巴，在寂寞无聊的路途中，他不是念经修行，而是对着他女儿的照片用藏语唱《我的太阳》。在路途中，他会去与他的情人幽会；在餐馆中，有啰嗦的大爷絮絮叨叨，有无聊的村民聚集赌博，还有女老板含情脉脉的挑逗。我们知道他在路上不小心撞死了一头羊，出于习俗，他把羊送到喇嘛庙超度。他不吃自己撞死的羊，但转身又在菜市场买了一块羊肉，准备送给情人。它对羊的态度是世俗的，即使他找喇嘛超度死羊，那更多的是出于习俗，却并非虔诚的宗教信仰。他要阻止另一个金巴的复仇，也与宗教无关，仅仅是出于人的良善本性。而那个复仇的康巴汉子金巴，承受了杀父之仇、之辱，千里迢迢要来复仇。但是当他看到仇人幼年的孩子时痛哭流涕，宁可冒着遭受族人鄙视的眼光，也最终放弃了杀人。

有人认为，两个金巴就是一个人。对此，我相信万玛才旦不会给出明确的答案。保持阐释的张力是艺术魅力的秘密。但这不重要。在我看来，最重要的是，万玛才旦描述的是活生生的人，是在自己的生活境遇中“存在”的人。所以，虽然万玛才旦讲述的是藏民族的故事，但它同样是我们其他民族每一个人面临的境遇。影片让人感动的是，它刺中了每个人的内心。

万玛才旦等一批少数民族电影艺术家的成熟，也同时是中华民族文化的进一步成熟。因为这意味着民族之间不再是以他者的惊讶眼光彼此对视，而是通过一种以共通感为基础的相互体认来彼此理解。

# 坛城沙画与冥想净界

## ——《撞死了一只羊》与藏文化电影的成熟

白 浩

万玛才旦电影具有影视语言上的道场效应：在客体世界建构上，万玛才旦具有坛城沙画的内容表现形式；在主体建构方式上，具有“观想”性质。以魔幻现实主义为形，将藏文化的宗教信仰和民间文学的两脉打通，三位一体，形成其简洁诗学和宁静诗学。《撞死了一只羊》标志着表达藏文化精神电影的独立与成熟。

### 一、道场效应

万玛才旦电影的突出特征是极致化的表现手法。做到极致的空镜头、长镜头，简直已经成为艺术电影的标配符号。这当然带来纪实风，同时也是反抗流俗浮躁观影心态的强烈的先锋艺术挑战姿态。《撞死了一只羊》开篇的荒原行车，《塔洛》多次出现的荒原、孤独的牧羊人与羊群，《老狗》（2011）的县城街道，这些形式上单一化的镜头，在视觉上既造成压迫性效果，但同时也充满陌生化的吸引力，故而形式上的单一却具有内涵上的丰富和深邃性。这种效应类似于《拯救大兵瑞恩》开篇的血腥战斗场景，看似单一，但其实细看静景中，具有变化的活力，人物也具有西部荒凉呆滞与粗犷活力兼具的硬汉风情，动静之中暗藏匠心，如此结合反而走向另一极端，即突破视觉疲劳后产生的强悍冲击力以及内涵的召唤性，这种单一符码的召唤力需要在后面的影片中不断得到回应和充实，为形式注入更多内涵。这种外在形式的召唤性压迫，对于内涵的期待，加之叙事节奏的拖沓迟缓和气氛的凝滞，会造成藏

文化中特有的道场效应。道场建构除了视觉之外，听觉也极其重要，《静静的嘛呢石》中的诵经声、《寻找智美更登》（2009）中的藏戏《智美更登》的表演与唱段、《塔洛》中的背诵语录声、《撞死了一只羊》中的歌曲《我的太阳》、《老狗》中的街道嘈杂噪音……都是萦绕不散的。

万玛才旦的影片，往往一开篇就进入特定的道场，而在后面的叙事中道场形式和符码得到内涵上的不断加持，待到回过头再看时，简单符码与丰富内涵之间形成追逐互动的持续张力。道场效应一旦形成，就会产生符码的联动效应，一些简单的符码也就会产生寓言般的隐喻效果，比如从塔洛的小辫子到光头、从褴褛旧羽绒衣到皮衣、从喂奶的羊羔到半途熄火的摩托等系列的符码转换。又比如，《撞死了一只羊》中车上的女儿与活佛的吊牌翻覆、抽烟的不同方式、啤酒的不同牌子与不同喝法、杀手的木碗与酒馆的酒杯等等，都仿佛是上帝说了一句“要有光”，它们便瞬间灵动和鲜活了起来。

### 二、简洁诗学的三位一体与坛城冥想

视听语言与影像技术的先锋化先声夺人，继而展开的是内容的极简。简单的故事，简单的人物，简洁深邃的哲理，带来纯净如水的洁净感和庄严如钟的静穆感，这是万玛才旦的简洁诗学与宁静诗学的显影。简洁诗学的背后是主题的简明化，即执着的信仰。

万玛才旦作品具有很强的冥想气质，也有

更为纯粹的民族文化意识，他以魔幻现实主义为形，将藏文化的宗教信仰和民间文学的两脉打通、融汇一炉，三位一体，传统与现代均获得精神主体的新建构。《撞死了一只羊》中两个金巴构成了反差，无论从人物外形到性格、经济状况等都被有意地对立起来，并由此生成电影的叙事张力，“魔幻”只是药引子，而宗教教义和民间文化才是万玛真正想要打通的任督二脉。《撞死了一只羊》的“孱弱杀手”故事，最终呈现出的是一个典型的藏文化观念下才可能发生的有关宽恕与慈悲的故事。杀手金巴眼见仇敌的衰老，岁月已经惩罚了他；他更眼见仇敌的虔诚向佛，自责与忏悔已经惩罚了他；又眼见仇敌一家的幸福，杀戮会造成新的恶，最终，杀手在痛哭中放弃了蓄谋已久的杀戮。在藏文化观中，每一世都是一种修炼，既是前世的果，又是后世的因，人正是在这种多世、多人的多重修炼中得以度化和“圆满”。电影展开了双重杀生叙事，撞死了一只羊是一重外在的杀生，尤其在荒野中出现的很可能是放生羊，司机金巴以超度化解了精神的危机。但还埋着另一重杀生可能的暗线，司机金巴担心自己的另一重“杀生”可能，寻踪而来，也体味着杀手金巴这种慈悲和宽恕的功德，这也是自己的另一重功德。最终，司机金巴在梦中完成了杀人，这既是潜意识里的情节完成，更是司机金巴对于杀手金巴的“圆满”，是对“不负如来不负卿”矛盾的另一重表达，也是对教义逻辑和民间复仇逻辑的融汇，由此，才能实现愿望和彻底放下，才能获得真正的灵魂宁静，杀手金巴的放弃也才不是痛苦的，没有留下遗憾和负罪感，而是大慈悲、大圆满的。导演以两个金巴的同名方式连接起两个故事，建构起两个人的精神纽带，堪称电影改编的神来之笔，

是对藏文化观的升华，也是电影的点睛之笔，化繁为简，这是万玛才旦对小说《撞死了一只羊》和次仁罗布小说《杀手》的超越。

万玛才旦小说大多具有“观想”性质，是对小说人物生存可能性的展开和冥想，众生相皆着我相，不同人物、不同情节都可能是魔鬼或者菩萨圣灵的演化，是对主体的心性锤炼和考验，也是度化。《撞死了一只羊》以两个金巴人物、双重杀生叙事、双重拯救叙事来完成新的观想。对于世界的冥想，对于心性的锤炼，藏传佛教中还有一种表现形式，即坛城沙画。繁杂辉煌的坛城沙画固然是有形的，但反映的是对于世界构成和秩序的冥想，最终洋洋大观的沙画毁于一瞬，世界本质归于无常、幻化、不执着、空性的佛法本质。

### 三、藏文化电影的建构与当代意义

万玛才旦作品的“静”令人沉迷，很多人都指出了他作品的佛学风格，但他写的显然又并非纯粹出世的僧侣文学，而是现代文明中民间世俗生活和精神家园的体验者。万玛才旦的冥想世界是封闭和传统的，其经验和资源都来自于传统农牧世界和循环论世界观，无论是经验层面还是哲学层面，都很容易被打上前现代的标签被冷落一旁；而这样的世界却又恰恰出现在后现代社会，它在西方世界的灾难想象（如电影《2012》）中被视为救世的“诺亚方舟”，这种文化上的悖论值得细思。

从藏族题材电影、藏语言电影再到表现藏文化精神的电影，万玛经历了一个拓荒过程。从《静静的嘛呢石》对现代文明的童真式窥探，到《塔洛》中的迷失，以及《寻找智美更登》中的寻找，再到《撞死了一只羊》不再左顾右盼而是心无旁骛地致力于藏文化内部的阐释建

构——这不仅仅是形式的变化和拾级而上的过程，到了《撞死了一只羊》，对藏文化精神气质和文化主体的建构已然独立和成熟。有了这个里程碑，万玛才旦配得上藏文化电影开创者的名号。作为中华多民族文化建构使命的一个当代承担者，《撞死了一只羊》也是对中国当

代文化精神危机、灵魂空洞、信仰缺失的发声与回应，他所要表现的是藏文化的沉静自省、宽容慈悲，以及它对于世界的完整阐释与文化的自信。哪怕单就电影领域的成就而言，万玛所取得的也是与电影工业美学相对的有关灵魂诗学的可敬实绩。

## 想象与复归：藏地电影中的空间再现

黎明

从《静静的嘛呢石》《寻找智美更登》到《老狗》、《五彩神箭》（2014），再到《塔洛》《撞死了一只羊》，万玛才旦被认为是最具代表性和影响力的藏族导演。自然光和全景打造的个性化镜头语言、大量使用非职业演员、藏语对白等，都使得其影像风格呈现出独特的审美价值。我尝试借鉴列斐伏尔的空间生产理论，来解读藏地电影中构建的“藏地”这一“表征性空间”（representational space）。

从全世界来看，藏地空间主要分布在中国、印度、尼泊尔、不丹等地区。从我国藏区分布的情况看，藏区主要位于我国的西藏、青海、甘肃、四川、云南一区四省。然而，地理空间或者说物质性的空间划分，只是列斐伏尔空间理论的基础层面，在列斐伏尔看来，空间既具有物质性，又是一个具有意义性的精神空间，它是一种包容了物理空间和精神空间的社会空间。空间生产具有三重维度，即空间实践、空间的表征（representation of space）和表征性空间。列斐伏尔指出，表征性空间时常以编码的形式出现，它是被支配和消极体验的空间，其主体是空间中的居民、艺术家、作家和哲学家等。

这个空间覆盖于物理世界之上，更近似非语言性的符号系统。<sup>[7]</sup>

藏地电影中的藏地（无论是自然地理景观的再现，还是风土人情或地域奇观的表达，包括对人与宗教、信仰与文化的再现），正是这样的一个表征性空间。和实际的地理空间不同，这样的表征性空间中充满了象征的符号编码和意识形态的想象。正如法国哲学家加斯东·巴什拉所说：“被想象力所把握的空间不再是那个在测量工作和几何学思维支配下的冷漠无情的空间。它是被人所体验的空间。它不是从实证的角度被体验，而是在想象力的全部特殊性中被体验。”<sup>[8]</sup>它甚至先于地理空间的实际体验，而形成了受众对藏地空间的第一感知，并反过来在空间实践中，塑造、改变真实的地理空间。

首先，这一想象的表征性空间，被集中体现为东方主义式的香格里拉传说。瑞士籍探险家、植物学家约瑟夫·洛克于20世纪20—30年代在美国《国家地理》杂志上发表了关于川藏、滇藏交界处地理人文风貌的系列文章。随后，英国小说家詹姆斯·希尔顿根据洛克的介绍，虚构了《消失的地平线》这部作品，在

西方大受欢迎。香格里拉是一个被构想 (the conceived) 的藏地空间。那个传说中的香巴拉王国, 以其高度发达又纯净自然的文明, 成为西方人想象中的东方伊甸园。萨义德指出, 在东方主义话语中, 西方被视作代表了成熟的人类文明, 而东方则处在婴儿般的人类社会状态中。东方主义将人类文明看作一种“远离亚洲走向欧洲的西进(运动)”。<sup>[9]</sup> 香格里拉作为几乎是被欧洲人凭空创造出来的地方<sup>[10]</sup>, 和其他东方主义式的亚洲想象一样, 代表着浪漫情调、异国风味, 投射着西方人的远古记忆和已逝往昔。而在全球化的今天, 作为民族历史和文化表征的藏地, 更多地成为一种被想象和编码的文化景观。法国导演雅克·贝汉监制的“天地人三部曲”最后一部《喜马拉雅》(Himalaya)<sup>[11]</sup>, 讲述的是一次牦牛运盐的长征途中藏族村落首领换代的故事。在纪录片式的客观表达下, 依然隐含着和香格里拉类似的东方主义的视角和猎奇, 对藏地风貌的渲染, 也可以视作卢梭“高贵野蛮人”概念的一种具象化。

其次, 国内汉族导演构建了藏地空间的第二重想象, 即“想象的共同体”中的边地传奇。本尼迪克特·安德森在他的《想象的共同体》一书中, 曾指出民族国家是一种想象的共同体, 民族国家的认同尤其需要借助人们的想象, “因为即使是最小的民族的成员, 也不可能认识他们大多数的同胞, 和他们相遇, 或者甚至听说过他们, 然而, 他们相互连结的意象却活在每一位成员的心中。”<sup>[12]</sup> 21世纪以来, 谢飞的《益西卓玛》(2000)、张建亚的《极地营救》(2002)、鲍德熹的《天脉传奇》(2002)、冯小刚的《天下无贼》(2004)、胡雪桦的《喜马拉雅王子》(2006)、陆川的《可可西里》

(2004)、江涛的《鹰笛天缘》(2009)、尹力的《云水谣》(2006)、牛乐的《七月》(2006)、冯小宁的《青藏线》(2007)、戴玮的《冈拉梅朵》(2008)和《西藏往事》(2011)、赵鹏道的《天脊》(2010)、江平的《康定情歌》(2010)、徐鸿钧的《华锐嘎布》(2011)和《云中的郎木寺》(2012)、王熠的《德吉的诉讼》(2013)、张扬的《冈仁波齐》(2015)和《皮绳上的魂》(2016)、杨蕊的《金珠玛米》(2017)等电影中, 雪域高原的壮美风光、寺庙僧侣的纯净神圣、藏族人生活的单纯虔敬, 几乎大同小异地成为构建表征性空间的主要符码。这样的表征性空间的边地构建并不鲜见, 不止是西藏, 如《阿诗玛》《五朵金花》中对于云南少数民族风情的描绘, 也可视作汉族导演自觉或不自觉地从国族视野出发, 用电影这一想象的能指来建构蛮荒边疆的地理风光、少数民族的人文风貌以及文化民俗景观。在对边地民族的影像表述中, 难免有汉族中心化的立场与视角下的审视和打量。

万玛才旦的电影创作, 始于2005年的《静静的嘛呢石》。这是一部空间构建上迥异于“东方主义”和“共同体”双重想象的藏地电影。万玛才旦冷静地剥离掉了加诸于藏地空间之上的异质化想象, 这很不容易, 因为来自东方主义和国族视野的双重想象, 在很大程度上甚至反过来从表征性空间切实地影响到“空间实践”, 切实地影响和塑造着我们现实中的物质空间。万玛才旦说: “一直以来, 我的故乡蒙着一层揭之不去的神秘面纱, 给世人一种与世隔绝或蛮荒之地的感觉。曾经有过一些人用文字或影像描述我的故乡, 这些人信誓旦旦地标榜自己所展示的是真实的, 但这种‘真实’反而使人们更加看不清我的故乡的面貌, 看不清生活在那片土地上的我的父母兄弟姐妹。我不喜

欢这样的‘真实’，我渴望以自己的方式来讲述发生在故乡的真实的故事，展示故乡的真实的面貌，再现故乡的人们的真实的生存状况。”<sup>[13]</sup>

从《寻找智美更登》到《老狗》《五彩神箭》，再到《塔洛》《撞死一只羊》，再到新作《气球》，万玛才旦用本民族的内生性视角，剥离他者式书写，构建了一个风格平实、自洽自在的“本如”意义上的藏地表征性空间。可以说，他是面对着东方主义和国族共同体的双重想象，找回了失落的能指，拒绝他者式的编码与悬浮，完成了真正意义上对藏地空间的复归。正如有学者指出的，“以万玛才旦为代表的藏族本土导演，以人类学和民族学的视野和自我书写的方式，体现出藏地本土话语抵抗的‘祛魅’，试图还原藏地空间的真实面目和文化‘还魂’，并对藏地空间的文化嬗变进行现代性反思。”<sup>[14]</sup>

本文根据2019年6月10日在四川师范大学举办的“万玛才旦的小说和电影创作研讨会”上的发言整理。

### 【作者简介】

谢建华：电影学博士，四川师范大学影视与传媒学院教授。

万玛才旦：作家、电影导演。

陈佑松：文学博士，四川师范大学影视与传媒学院教授。

白浩：文学博士，四川师范大学文学院教授。

黎明：文学博士，四川师范大学影视与传媒学院讲师。

### 注释：

[1] 万玛才旦：《乌金的牙齿》，中信出版社，2019年版。

[2] Neige, *seven short stories by Pema Tseden*, Philippe Picquier, 2016. 10.

[3] [法] 雅克·奥蒙：《当电影导演遇上电影理论》，孙松荣审定，蔡文晟译，五南图书出版公司，2016年版，第217-218页。

[4] 万玛才旦：《山上的人》，网址：<https://medium.com/@sinyichoi89/人方-山上的人-69dcb34156dd>。

[5] 《西藏导演万玛才旦：走进别人的梦，打破宿命》，《明报》专讯，网址：<https://ol.mingpao.com/ldy/cultureleisure/culture/20190628/1561659988579/> 西藏导演万玛才旦—走进别人的梦打破宿命。

[6] 连宝重彦：《当下的乡愁》，载于龙杰娣主编：《侯孝贤》，财团法人国家电影资料馆，2000年版，第71页。

[7] 路程：《列斐伏尔的空间理论研究》，复旦大学博士学位论文，2014年。

[8] [法] 加斯东·巴什拉：《空间的诗学》，张逸婧译，上海译文出版社，2009年版，第23页。

[9] Edward w. Said, *Orientalism Reconsidered*, *Cultural Critique*, No.1, Autumn 1985, p.90.

[10] 现今在云南四川两省的中甸稻城一带的所谓“香格里拉”，实际是香格里拉传说影响下的当地旅游业自我标注的产物。真实的地理空间，和香格里拉传说中的藏地空间，是存在非常大差异的。

[11] 该电影曾屡获殊荣，获得2000年凯撒电影节最佳摄影和最佳音乐两项大奖、柏林电影节最佳导演奖、奥斯卡最佳外语片提名。

[12] [美] 本尼迪克特·安德森：《想象的共同体——民族主义的起源与散步》，吴叻人译，上海人民出版社，2003年版，第5页。

[13] 万玛才旦：《真实地讲述故乡的故事》，《中国民族报》2005年11月11日。

[14] 巩杰：《从“他者”书写到“自我”表达——新世纪以来藏地题材电影空间呈现的“祛魅”与“还魂”》，《艺术百家》2018年第3期。

(责任编辑 牛寒婷)