

民族身份与文化踪迹:百年影史中的万玛才旦

王海洲 严文军

【摘要】藏族身份使万玛才旦以一种民族主位的优势开启了真正意义上的藏族电影创作。在其作品中,他将目光聚焦到藏族生命个体的真实生活状态,以个体透视族群,以边地关照中国,在影像寓言中审慎地思考现代化语境下的民族文化处境。形式上,万玛才旦则以独特的藏地意象谱系、含蓄留白的叙事结构,体认着中国电影美学的特质,体现出诗性的中华美学精神。

【关键词】万玛才旦;藏族身份;现代化;传统文化

【作者简介】王海洲,北京电影学院中国电影文化研究院教授,博士生导师、研究生院院长;严文军,北京电影学院中国电影文化研究院2021级硕士研究生。

【原文出处】《电影新作》(沪),2023.4.60~65

【基金项目】本文系2020年度国家社科基金艺术学重大项目“中国艺术文化传统在当代中国电影中的价值传承与创新研究”(项目编号:20ZD18)阶段性成果。

2023年,中国藏族导演万玛才旦不幸去世,长眠在他深耕和热爱的藏地高原之上。他的离世,是中国电影界的损失,大家割舍不下的是,“故事只讲了一半”的他曾为中国电影带来了太多的惊喜,但现在,这个惊喜浪潮的推动人,谢幕了。作为藏地电影的旗手,万玛才旦创作出了第一部真正意义上的藏地电影,开拓了藏文化的影像表达空间,并根植于藏地的生存样态来关照中国乃至整个世界都面临的时代命题。在对万玛才旦的研究中,易于忽略的是藏族身份背后的中国身份,是作为地域文化的藏文化背后整体的中华文化,而透过万玛才旦在中华优秀传统文化涵养下形成的诗性镜语,一个在现代化和全球化语境下陷入文化困境的藏地影像横空出世,一个在时代进程中迷茫而又蕴含期待的中国形象清晰可见。

一、影史新篇:藏族身份与藏地电影的开启

2005年,在中国电影诞生一百年之际,万玛才旦以其首部长片《静静的嘛呢石》点燃了藏地电影的第一束炬火,此后,《寻找智美更登》(2009)、《老狗》(2011)、《五彩神箭》(2014)、《塔洛》(2015)、《撞死了一只羊》(2019)、《气球》(2020)等电影相继出世,在国内外电影节的加冕中引起了广泛地关注。这位藏族出

身的电影导演以根植藏地真实生活图景的叙事、驱魅性的景观文化展现、立足藏地文化的审慎思考,为中国藏地电影、少数民族电影创作带来了一种新的可能。

将万玛才旦的创作置于百年中国电影史的视阈之下,可以非常清晰的审视出其与其他以藏族为题材的电影作品的差异。从1953年凌子风创作的《金银滩》至今,以藏族为题材的中国电影作品数量蔚为可观,并且随着时代变迁和社会发展呈现出不同的文本形态和美学特征。1949-1966的“十七年”时期,一大批以少数民族为题材的电影登上历史舞台,《金银滩》《飞跃天险》、(1959)《农奴》(1963)等电影将视角投向藏地,以政治叙事的方式来实现电影创作与国家民族之间的互动关系,更多地承担着国家意识形态宣扬和民族政策传导的功用,藏区及其独特的民族文化则被置为叙事的背景板,个体的生存现实和民族的文化空间被国家政治的宏观表述所遮蔽,缺少对于藏地真实生存图景和藏文化心理路的呈现与思考。改革开放以后,谢飞、田壮壮等导演对藏地进行了更深入地探索,但在其表达之中更多的是一种外来者视角下的个体化解读。田壮壮导演的《盗马贼》(1986)着墨于一个以盗马为生的藏民,在对藏

族人民宗教和信仰进行思索的同时以影像层叠出藏地自然景观和民俗文化。谢飞导演的《益西卓玛》(2000)谱写了一首动人的藏地情诗,字缝中埋藏的则是时代变迁下藏地的巨大变化。冯小宁的《红河谷》(1999)、陆川的《可可西里》(2004)也都将镜头对准那片广袤神秘的土地,试图对藏地及其文化进行解析。但正如谢飞所说,“终究拍好他们民族的东西还得靠他们自己的人员,否则,我们的隔阂还是比较大的。”^①虽然汉族创作者们试图理解、贴近藏地,但始终无法深入藏族文化的内核。一方面,在电影的视觉表征上,创作主体民族身份的限制易于陷入藏地影像景观化呈现的惯性之中,更偏向于一种民俗学意义上的图景叙事。另一方面,作为外来者难以深入藏文化的真实空间,难以体悟藏民族的真实生存状态,只能以更为宏大的人类普世情感来遮掩缺位的藏人的真实命运。“由于缺少了藏民族的主体身份,即便能够触摸到藏民族的文化标识,呈现出藏族生活的空间特性,但是依然很难触及文化及民族精神的内核。”^②

在这种境况之下,具有藏族身份的电影创作主体就显得至关重要。学者朱靖江将人类学中的“主位”和“客位”概念挪用到对少数民族电影的讨论中来,认为“‘主位’电影创作者更为自觉地归属于一个持有共同历史记忆与文化传统的民族群体”。^③作为一名藏族多栖艺术家,万玛才旦的“主位”创作者身份毋庸置疑,他以一种“内视角”来透视藏族人民的真实生活状态和藏文化的独特内涵,并试图通过影像来建构起通向藏族文化空间和生存图景的路径。谢飞导演曾对万玛才旦的短片《草原》(2004)予以过高度评价,认为“这部电影证明了,不懂藏语、不是藏族人,不会拍出真正的藏族电影”,^④这进一步佐证了具有“主位”创作者身份的藏族导演在藏地电影中居于不可或缺也不可动摇的地位。区别于以往以藏族为题材的“客位”电影,在影像表层上,藏族身份使得万玛才旦的电影天然地摆脱掉了景观式的呈现藏地自然景观、奇观化的复刻藏族文化习俗的创作理念,以一种纪实性的影像来呈现藏族人民最真实的生活状态。在《静静的嘛呢石》中,影片并未过多地聚焦于在其他民族观众看来神秘猎奇的小喇嘛的宗教生

活,而是平实地贴近往返于世俗与宗教的一个儿童的真实情感。《塔洛》中的场景也并未将重心放在苍凉肃穆的牧地,牧羊这一具有鲜明民族特质的行为也被有意识的搁置到叙事的角落,万玛才旦有意的以这种方式对抗着观众对于藏地的想象。以往的藏族题材作品“对藏人也作为一个生命个体的忽略是非常普遍的,无论文学作品还是电影作品你几乎看不到一个丰富的、立体的、活生生的人。你看到的更多是表面的东西”。^⑤正是出于对这种现状的不满,万玛才旦执着于在影像作品中关照最为真实的藏族生命个体,通过真实的文化符号来搭建一个真正的藏族空间。

此外,藏语的使用也是万玛才旦的创作重要特征之一。藏语是藏民族文化的身份表征。藏语言文学、自修中文系和藏汉文学翻译的教育经历使得万玛才旦能够在汉语和藏语两种语言间穿梭自如,同时也使得他体悟到语言之于一个民族文化表达的重要性。藏语使用成为构建真正意义上的藏地电影的重要途径。此前以藏族为题材的电影中出于各种原因,大多都采用汉语或者汉语配音,使得其在表层形式上便处于一种在两种文化空间中游离的状态,非藏族观众难以在观感上找到藏地电影的辨识符码,藏族观众更难以获得文化身份上的归属和情感的认同。在《塔洛》中,万玛才旦精心地构置了关于语言的形式寓言,使我们得以清晰地认识到藏语之于一个藏族普通生命个体的重要性。塔洛能够流利地使用汉语背诵出《为人民服务》,但却在KTV中抗拒唱汉语流行歌。藏族的歌唱形式拉伊成为连身份证都没有的他获得民族身份归属的重要方式。表层形式上的景观驱魅、母语藏语使用等是万玛才旦电影内里触碰藏族人民个体命运、群族历史和文化信仰的重要方式。

万玛才旦及其作品为中国藏地电影、少数民族电影的创作带来了另一种视角,对于中国民族电影的发展意义重大。横向上,在影视史学意义上重新定义或者确定了藏地电影的真正内涵,开启了藏族题材电影新篇章,开创了藏语电影新时代,而且开拓了中国民族话语表达的空间。纵向上,万玛才旦还饮水思源地对藏地青年导演进行扶持,影响并带出

了一批具有“主位”身份的创作者参与到本民族的影像话语表达之中。2011年,万玛才旦的团队中的松太加开始手执导筒,拍摄了《太阳总在左边》(2011)、《河》(2015)、《阿拉姜色》(2018)等根植藏地的作品,执着于通过藏族人的个体命运来透视人类共通的生存境遇,进而去触摸更为宏大和普世的人类情感问题。西德尼玛、道尔巴、德格才让、久美成列等导演也都以影像来书写本民族的历史、文化和情感,新力量的加入在不断扩充着藏地电影的序列和内涵。从万玛才旦开始,一股从涓涓细流到声势浩大的藏地新浪潮正在不断塑造着真正的藏文化空间,藏族电影长期缺位的情况下,以往藏族题材电影所构建的奇观化、消费化,荒凉神秘、充斥着大量文化符号的想象中的藏地空间被消解,取而代之的是一个真实、充满情感的真实意义上的西藏。

万玛才旦以其藏族身份开启了真正意义上的藏地电影时代,在完成民族文化空间构建和民族话语表达的同时翻开了中国少数民族电影崭新的一页,以深厚的作者性和丰富的美学内涵扩写了当下中国电影创作的审美版图,在被中国主流文化认可的同时,也被西方所主导的国际电影界所接受。

二、时代母题:根植藏地的困惑与焦虑

史学意义上,万玛才旦成就了具有独特性的藏语、藏地电影,对于中国电影的发展来说,这无疑是划时代的节点。而在内容和主题方面,万玛才旦的作品群显然还有着更为宽泛的讨论空间。

一个中国少数民族群体在现代化的冲击之下所呈现的复杂状态是万玛才旦作品一以贯之的主题。在现代化和全球化的进程之中,传统的生活结构、思想观念面临亟需转型的需要,民族文化陷入到话语不适的困境之中,当这种时代的演进落到个体生命之上,呈现出一种更为清晰的物质生活和精神世界的双重困顿。对于深受中国二十世纪八十年代伤痕文学和改革文学影响的万玛才旦来说,这种状态的感知尤为敏锐,而其也将这种复杂的时代境遇编织为一个个精巧的民族寓言,在表现个体的生存境况的同时,透析出藏族在现代化的时代语境中所出现的困惑、焦虑、迷茫和无所适从。在万玛才旦的第一个剧情长片《静静的嘛呢石》中,现代文明的衍生物从物质和精神两个层面侵入到藏族传统生活当

中,电视机和DVD作为现代文化的物质载体往小喇嘛的生活中投入了一颗石子,在其精神世界里震荡出巨大波澜。在被《西游记》的内容吸引的同时,小喇嘛也在不自觉地被其影响、改变,与计划朝圣之旅的老喇嘛一起成为《西游记》的现实投射。《寻找智美更登》以公路片的形式完成了对传统藏戏《智美更登》的质询和解构。当歌手问出“智美更登代表了什么?关怀?慈悲?爱?他凭什么把自己的妻子和孩子施舍给别人?”之时,传统文化因其不合时宜的部分在现代文明个体生命权利的质问下短暂的失语。对藏文化的自觉反思和对现代文化的质疑是万玛才旦作品主题的一体两面,在为藏族文化注入新的力量的同时,现代化所衍生的消费主义也在逐渐侵蚀甚至摧毁藏族传统的文化和信仰。在《老狗》中,民族传统与商业文化进行着角力,在藏民传统生活中占据重要地位的藏葵被当做消费的物品进行交易,父亲在与近利的儿子的拉扯中最终亲手杀死陪伴十几年的藏葵,喇叭中传来的广告仿佛在敲响藏族传统生活方式的丧钟,沉重的无力感弥漫在整部电影之中。到了《五彩神箭》之中,这种冲突以一种更为显性的方式呈现:射箭比赛成为传统生活与现代化角逐的隐喻,扎东最后无法抓起祈福的泥土,因为传统的藏族文化土壤已经开始崩裂。

ཇི་ཤིང་གྲུ་ལྷོ་ལྷོ་མེ་ལྷོ་ལྷོ་ལྷོ་

静静的嘛呢石

万玛才旦 作品



第 1 届长春国际电影节“最佳影片奖”
“优秀导演奖”
第 14 届韩国釜山国际电影节“亚洲电影奖”
“亚洲电影奖”
第 24 届加拿大国际电影节“最佳影片奖”
“最佳影片奖”
第 30 届上海国际电影节“最佳影片奖”
“最佳影片奖”
第 12 届北京大学生电影节“最佳影片奖”
第 9 届上海国际电影节“最佳影片奖”
第 25 届中国电影金鸡奖“最佳影片奖”
第 35 届中国电影金鸡奖“最佳影片奖”
第 14 届中国电影金鸡奖“最佳影片奖”
第 14 届中国电影金鸡奖“最佳影片奖”

出品人:李响 监制:李响 制片人:李响 编剧:万玛才旦
导演:万玛才旦 摄影:李响 剪辑:李响 配乐:李响
主演:才旦卓嘎 才旦卓吉 才旦卓拉 才旦卓玛
出品:北京华亿盛世文化传媒有限公司 北京华亿盛世文化传媒有限公司
联合出品:北京华亿盛世文化传媒有限公司 北京华亿盛世文化传媒有限公司 北京华亿盛世文化传媒有限公司

图 1. 电影《静静的嘛呢石》海报

显然,万玛才旦的思考和其作品的意义不止于此,在其作品序列中,可以抽丝剥茧地析出其中层递的关于群族与国家的话语逻辑。藏人,有自己的地理空间、独特的文化,又身处中华大地的政治经济氛围之下,与中国各族人民共享时代大环境,面对现代化冲击的共同时代命题,万玛才旦的作品不仅传达了藏族同胞对于社会变迁的独特反应,还表达了当下中国的时代境遇,传达了身处传统与现代交汇、交融的时代,在全球化、消费主义冲击下中国人的困惑、焦虑和选择。所以,从内容与时代的关系上看,万玛才旦的作品是藏地、边地的民族话语表达,写的是高原现代化、草原现代化下的普通生命个体。他们和内地、汉地的人一样经受着时代的冲击,一样带着焦灼与期待。他是他以他熟悉、他热爱的藏人、藏地为表现对象,从个体透视整体、从边缘回望中心,去正视中国人乃至整个世界都面临的共同问题。在中华民族多元一体的格局之下,传统文化的失语是藏地乃至整个中国文化共同面临的挑战,正如《静静的嘛呢石》中故去的刻石老人,诵经声中吟唱的是刻石技艺的断代,以及其背后潜藏的藏文化、中华传统文化的失落隐喻。在时代的大潮中,年轻一辈迅速地接受现代化的改造,商业主义、消费主义的价值取向取代原本的传统观念,而作为藏族人信仰的外化,“写在大地上的经书”——嘛呢石的雕刻无人问津。将其去族裔化、去地域化之后,其主题内里与《百鸟朝凤》(2013)如出一辙,汉文化、中华传统文化在现代化的转型中也面临着流失的困境,其中一些更是岌岌可危地处于凋敝之中。在《老狗》之中,这种民族性的特质和差异更是被压缩到了最小,以藏獒作为文化冲突的影像符号,不去刻意强调藏族与其他民族之间的特异性,而是探寻一种更为普遍的现世经验。父亲所代表的传统文化一方的生存空间已经被消费主义挤压得所剩无几。作为传统牧民生存的重要依赖,藏獒不仅能够守卫牧人和牲畜的安全,更是体认民族身份的重要符码。在这种意义上,对藏獒的贩卖,尤其是对陪伴十几年的老狗的贩卖,无疑是对民族身份及其所根植的信仰和文化的背弃。当传统生活中重要的一环成为交易的商品,不仅意味着传统的生活结构被打破,更意味着失去藏族文化支撑的个体在现代化的进程中所迷失。所以,在儿

子的逼迫、商人的诱惑下老人的选择显得尤为可贵,宁为玉碎的坚守在惨烈的秉持藏族传统的同时,也道出了一种无可奈何。中华文化是各民族文化的集大成。正是各民族纷繁各异的民族文化共同铸就了气象瑰丽、包罗万象的中华文化。作为中华文化的一部分,藏文化在现代化冲击下的艰难转型对中华文化的影响是不言而喻的,而中华文化整体上也面临着同样的困局,这在万玛才旦的民族寓言中可以管窥全球化时代中华文化所面临的整体性挑战。如果说《老狗》带来的启示是惨痛和决绝,那么到了“藏地三部曲”的最后一部《塔洛》中,悲怆的无力感则达到了高潮。在这部电影中,塔洛是十分典型的传统藏民,留着小辫子,没有身份证,抽老式的卷烟,在苍凉的牧地中与羊群作伴,与狂风共歌。但现代文明迫切地要求其建立新型的社会身份。进入县城后,塔洛如同二十世纪八十年代影片《野山》(1986)中的桂兰一样,被现代化的社会所震惊。不同的是,桂兰面对“震惊”,重建了自己的价值体系:从变革内心开始,她要活的像个“人”。塔洛也尝试向“现代人”转型,但很快遭受了“现代人”普遍的境遇,被金钱、花花世界所诱惑。最终,塔洛的价值体系像他名字的汉语读音一样“塌落”了。当传统的价值观崩塌,彷徨的塔洛处在牧场和城镇之间,不知往何处归去。在这种意义之下,当我们回过头来看万玛才旦能够拍摄一部特别独特的电影《喇叭裤飘荡在1983》(2008)时就不会觉得奇怪,只是同一主题在不同的族群、不同的时空呈现而已。

面对着藏地与整个中国共同的时代母题,万玛才旦以根植藏地的影像寓言给出了自己的思考。如同《寻找智美更登》的片名一样,万玛才旦通过这部电影完成了对答案的寻觅。万玛才旦并没有将传统文化与现代文明并置为非我即他的二元对立,而是以一种审慎的态度不断地进行着思辩。在电影中,他将“施舍妻子与孩子”和“施舍眼睛”的行为分割开来,在完成现代文明对落后思想的质询之后,也在感叹智美更登所代表的民族精神的流逝。现代化的潮流势不可当,现代文明的观念开始深入人心,在这种情境之下,传统文化中不合时宜、落后的部分必然要舍弃,而其中的精神根基则是一个民族、一个国家赖以发展和强盛的生生之力,这是万玛才旦基于藏地

现实给出的答案,也是中国面临时代转型所给出的中国方案。如同《五彩神箭》所启示的那样,传统的射箭工具已经被跟不上现代生活的节奏,会逐渐地被现代弓箭所取缔。但“神箭”作为精神性的图腾,将是一个箭手、一个民族永恒的力量。

三、传统为基:中华文化涵养下的诗性美学

除却在电影史学意义上的开拓、在主题内涵上对民族、国家现实的深刻观瞻,万玛才旦在形式表达上还形成了一套独特的镜语体系。在使用大量固定镜头、长镜头完成对民族现实的影像再现同时,万玛才旦的作品还具有深厚的文学意味,如同一首淡然的藏族叙事长诗,以简洁的语言雕琢出意涵悠远的民族寓言,平淡之中藏玄机,于无声处现智慧。他的叙事,波澜不惊、娓娓道来之中并不觉得单调寡味。藏族的山川河流、草原牧场在万玛才旦的影像中充斥着诗情。更重要的是,他的电影语言也饱含韵味,整体上呈现出一种在中华文化涵养下滋生的诗性美学。这突出表现在他对物象的运用,对基于藏地的意象谱系的创造,以及使用留白在文本之外涵养出的无尽余意。

(一)藏地意象谱系

“意象”概念是中国美学中一个重要的范畴。《周易》中提出“观物取象”“立象以尽意”,世间万物被艺术家攫取并摄入文本,成为物象,然后在艺术家的情感投射、意义赋予下成为意象,意象又叠加形成意象群,意象群孕育出意境,开辟出一条“物—象—意”的美学表达路径。南北朝的刘勰在《文心雕龙》中提出,“然后使玄解之宰,寻声律而定墨;独照之匠,窥意象而运斤。此盖驭文之首术,谋篇之大端。”^⑥将“意象”之于艺术创作的功用提升到“首术”和“大端”的高度。

在中国百年电影史中,对于意象的使用和追求从未停止,中国导演在一步步的探索之中通过独具东方魅力的意象生成逐渐确认了中国电影独特的艺术品格。万玛才旦也延续了这种美学追求,根植于藏地的传统文化,从其独特的风物中取象,通过意象的叠加生成的意象群,完成对审美意境的追求和呈现。《气球》的创作便是由意象开始。万玛才旦在访谈中提到:“看到街上飘着一个红气球,觉得那个意象特别美,特别有电影感。之后我就开始展开想象,

慢慢就联想到了白色的‘气球’。”^⑦影片以“白气球”开始,以红气球在藏族上空飘荡作为结束,而红白气球作为最为核心的意象贯穿在影片始终,承载着生育、轮回、现代文明的秩序与规则等多重意蕴。在一种诗意的氛围之下,所有人都抬头望向飘摇而上的红色气球,“规则和秩序最后以意象化的形式飘在天上,看上去很遥远,但其实居高临下,笼盖众生无所不在,每个人都身处其中无法逃脱”。^⑧除此之外,对于传统与现代并存的时代命题,万玛才旦常以两个具有矛盾性的对称意象来指代。在《老狗》中,父子二人进城分别采用骑马和骑摩托车的方式。两种交通工具承载着两种不同的文化和观念,但即使无论父亲如何坚持,传统的马匹始终无法追赶上现代进程不可阻挡的脚步。《撞死了一只羊》中,秃鹫和飞机在巴金两次抬头时飞过,新的时代强势的侵占和取代着旧时代的空间。动物也是万玛才旦惯用的一个意象来源,如《塔洛》中失去母亲的小羊羔最终死去,脱离了文化母体的“旧塔洛”也不复存在;《老狗》中的藏獒被父亲掐死,藏族的传统生活方式也被唯利至上的观念扼住了咽喉;《气球》中的种羊、无法生育的母羊则在某种程度上隐喻着藏族人的生育观念。

“意象生成源于诗性直觉,指向诗性意义”^⑨,万玛才旦从藏地现实中观物取象,在作品中形成了一套独特的藏地电影意象谱系,并通过这套意象谱系完成“尽意”,呈现出一种具有民族气质的诗性美学。

(二)留白以余意

“留白”是中国艺术中一个重要的创作观念,原指绘画当中少着笔墨之处,后过渡到诗词、戏曲等其他艺术形式当中。苏东坡在《送参寥师》中提到“静故了群动,空故纳万物”,^⑩言明留白的“空”处反而能容纳更大思想意蕴,建构出一种具有“象外之象”“景外之景”的想象空间,“言不尽意”之时,反而余意无穷。

对于《气球》的结局,万玛才旦并没有给出一个明确的答案,意外而来的孩子并不在卓嘎家庭的计划之中,但藏族传统观念中的生死轮回、生活压力的不堪重负、生育政策的贯彻要求等为这个孩子的去留赋予了更为沉重的考量。对于这个孩子,卓嘎最终是怎样的抉择?这个留白式的结局就是万玛才旦在影片之外为不同文化背景下的人们留下的“余意”。在采访中,万玛才旦提到:“藏区的观众看了,

会认为卓嘎最后会决定把孩子生下来。对藏区的历史文化、宗教、现实有更多了解的观众,可能也会认为卓嘎最终会选择妥协。汉族地区或其他一些地域的观众可能会认为卓嘎会有一个抗争,最终会把孩子打掉之类的。”^⑩开放的解读空间之下三种迥然相异的思考在现实层面完成了三种思想观念、文化的对撞,在影片结束之后仍然延续着对观众的震荡。同时,影片中讨论的主题也在现实生活中不断的回响,与电影形成互文。正如同《小城之春》的结尾,戴秀、老黄与章志忱一同走在通往外界的道路上,戴秀的未来将何去何从,是回到断壁残垣的老宅,还是追随章志忱走向生机勃勃的外界,一个开放的关于旧中国道路抉择的隐喻是费穆留给观众的“余意”。影片《塔洛》中同样如此,孤注一掷地走向“新生”的塔洛断绝了回到过去生活的途径,但通往新生活的前路却依旧渺茫不可期。影片在塔洛握住点燃的鞭炮时戛然而止,留给观众无穷的想象,但那股绝望、迷茫与彷徨的情绪却比鞭炮的响声更大。此外,《寻找智美更登》中,众人在遍寻无果后只得再次迈向未知的前路,寻找的目的能够达成,又能否完成对藏文化的寻根,是一个未知的答案。再者,作为重要角色之一的蒙面女孩自始至终都没有展露过正脸,其容貌究竟如何是万玛才旦刻意设置的悬念,这也使得观众对这个神秘的女孩有着无限的遐想。“观众心里对她形象的重新塑造可能会更加美好。”^⑪这个角色在万玛才旦的留白的“遗憾”里得以无限的延宕。

万玛才旦以“空”的哲学,虽“言有尽”但“意无穷”,以留白的方式对影片的结构、叙事进行编织,在留给观众更多的思考空间的同时,营造出一种开放、包容、辽阔无尽的意境。

“当我们在尝试构建解读中国电影的话语策略时,应当挖掘中国社会背后的特定文化机制”^⑫,厘清创作者精神底层的文化踪迹。藏族身份使得万玛才旦能够在作品中关照最为真切的藏区现实和触碰最为核心的藏地文化,这是一直以来讨论和研究万玛才旦创作的一个重要切入点。但不可忽略的是在藏族身份背后,万玛才旦还有着中国人这一更为重要的身份。作为整体和部分的关系,多元的中华文化和厚重的藏族文化共同滋养着万玛才旦的创作,巡回在藏地高原的他有着中华文化写就的精神底色。

结语

在真正意义上的藏族电影长期缺位的情境下,万玛才旦以根植藏地真实生活图景的叙事、驱魅性的景观文化展现、立足藏地文化的审慎思考翻开了中国电影史的新篇章。拥有藏族身份的他开创了“藏地电影新浪潮”,丰富了中国电影的创作版图;作为中国人的他透过个体生命的生存境遇来思索更为宏大的国人、全人类的现实处境问题,立足边地与世界对话,以中华文化涵养下的诗性美学传达出人类命运共同体式的关照。

另一方面,在强调构建中国各民族精神共有家园、铸牢中华民族共同体意识的今天,在重视中华文化整体性的同时也在强调和凸显各民族文化的个性。作为多元的中华文化中一个厚重的侧面,藏文化的独特性和差异性在万玛才旦等导演的作品中被愈加凸显。这些作品序列在有力的对抗着西方对藏地的他者想象的同时,也对作为整体的中华文化进行赅续和补充。

注释:

①齐虹,张会军.谢飞谈《益西卓玛》[J].北京电影学院学报,2000(4):77.

②袁海燕.民族叙事的本真性:藏族电影的原生话语与自我经验[J].电影新作,2020(5):132-133.

③朱靖江.当代中国少数民族“主位”电影创作研究[J].民族艺术研究,2015(6):136.

④关雅荻.全世界影视学生的电影狂欢节——谢飞谈“北京电影学院国际学生影视作品展”[J].北京电影学院学报,2005(1):7.

⑤万玛才旦,王小鲁,于清.高原剧场和电影藏语——万玛才旦访谈录[J].当代电影,2019(11):11.

⑥刘颀.文心雕龙[M].上海:上海古籍出版社,1982:229-230.

⑦万玛才旦,索亚斌.《气球》:意象、故事与困境——万玛才旦访谈[J].电影艺术,2020(6):88.

⑧同⑦,93.

⑨顾春芳.诗性电影的意象生成[J].电影艺术,2022(2):6.

⑩苏轼.苏轼选集(修订本)[M].王水照选注.北京:中华书局,2015:104.

⑪同⑦,90.

⑫芦辰芳.静静的唐卡——万玛才旦电影作品研究[D].上海:上海戏剧学院,2013.

⑬王海洲,虞健.“兴”之所致:电影“赋比兴”的新思辩[J].电影新作,2021(6):7.