

བོ་ལུ་གི་སྒྲིག་བརྒྱན་སྒྲིང་བ། ལག་དང་པོ།

藏地影话（第一辑）

2016ལོའི་བོད་ལུ་གི་མཛོ་སྐབས་གསར་བ་ས་མཛོའི་བརྒྱན་པར་མཉམ་སྦྲེབ་རིང་ལུགས།

2016 年藏地“新浪潮”——高原影像“集体主义”

རྒྱལ་ཡོང་སྐོར་སྐྱོད་ལགམ་སྒྲིག་གི་ཟིན་ཐོ།

全国巡回展映辑录

བོད་ཀྱི་རིག་གནས་དང་ས་ཁམས་ཞེས་པའི་དུས་དེབ་ཁང་།

《西藏人文地理》杂志社

Lhasa དམངས་ཁྲོད་བརྒྱན་པར་སྒྲིང་སྒྲིགས།

Lhasa 民间影像论坛

iབོད་ཕྱོངས། (iTibet)

i 西藏 (iTibet)

2016ལོའི་ཟླ་10

2016 年 10 月

དཀར་ཆག 目录

ཚུམ་ཡིག་ཕྱགས་བསྐྱེད་ཀྱི་མགོ་བརྒྱུད།

文集序

སྒྲིག་བརྒྱན་འགྲེམ་སྟོན་གྱི་སྒྲུབ་གཞི།

影展序言

འགྲེམ་སྟོན་ནང་ཞུགས་པའི་སྒྲིག་བརྒྱན་དང་འཕལ་ཁྲིད་པའི་ངོ་སྟོན་མདོར་བསྐྱེད།

参展影片和导演简介

བརྒྱན་པར་གྱི་རྣམ་བཤད། ཉི་མ་ལ་ཡའི་རྣམ་པ་ནས་བོད་ཡུལ་གྱི་མཐོ་ཆུབས་གསར་པའི་བར་གནས་སའི་བར་ན་ཁྱེད་གྱི་འབྲིང་ངེར་གནས།

影像志：从喜马拉雅风格到藏地“新浪潮”

一块孤独的石头坐满整个天空「青岛放映后记」

ཚེན་ཐུན་གྱི་མཉམ་དུ། མཐའ་དབྱིངས་ཀྱི་མི་ལམ།

《五彩神箭》：苍穹之巅的梦

ང་དང་གངས་དཀར་རི་བོའི་མི་སྣ་དངོས།

我与《贡嘎日噢》里的原型人物

ལྷ་གཡག་དཀར་པོ། ལི་རྒྱ་ཡའི་བདེ་དང་རྟོང་གྲོའི་ཡི་སྒྲིག་བརྒྱན་ལ་དབྱིངས་ཞུགས་མཐའ་བར་གཏམ་སྒྲུབ་དང་ལྷ་སའི་གཞིན་ཅུ་ཞེས་པའི་དབྱེད་གཏམ་བྱུང་བ།

《白牦牛》李加雅德与广州影迷对话与《拉萨青年》短评

ཨ་ཀང་བྱིམ་དུ་ལོག་པ་ཞེས་པའི་རྒྱབ་ཕྱགས་གནས་ཚུལ།

阿岗《回家》幕后

ཚོན་ཐར་རྒྱལ་གྱི་གཙང་པོ་ཞེས་པའི་སྒྲིག་བརྒྱན་མི་གསུམ་གྱི་སྒྲུབ་བ།

松太加《河》三人谈

“藏族主位”电影与藏地电影“新浪潮”

བོད་རིགས་ཀྱི་སྒྲིག་བརྒྱན་དང་བོད་ཡུལ་གྱི་སྒྲིག་བརྒྱན་གྱི་མཐོ་ཆུབས་གསར་པ་ཞེས་པའི་ནང་འོས་སྤྱོད་བྱས་པའི་སྒྲིག་བརྒྱན་རྟ་རྒྱ་མཐན།

推荐影片：《盗马贼》

文集序

文/白云苍狗

藏地，一种地理的存在；影像，一种流动的文本；
用文本描述存在，实体发声。

藏地，一种精神的聚合；影像，一种变迁的方式；
用变迁阐释精神，观念伸张。

藏地，一种族群的生成；影像，一种时间的美学；
用美学观照族群，文化播扬。

2016年，在藏地导演和各地主办方的无私支持下，我们以藏地“新浪潮”——高原影像“集体主义”为名，汇集近年来优秀的高原影像作品，首次在全国范围内进行巡回展映。

导演们提供的影片类型涵盖故事片与纪录片，使我们得以第一次将来自西藏、青海、四川、甘肃等藏文化区域的本族创作，以一种影像生成的“集体行为”与“个性范式”，面向更广阔的时间与空间推荐。从5月到10月，跨越酷暑金秋，落地陆土海疆。此次初尝，旨在突破地理距离作为文化交流的藩篱，而影像媒介传播产生的一个直接结果是：让观者得以从语、音、意、景、事等多感官多途径去体味去理解藏地的情感与理性。

不可否认，我们对此次影展无论从概念提出还是落地组织，都存在经验不足与操作纰漏。仅从概念上讲，“藏地新浪潮”一词即引发了不少争议，然而正如策展方所最初表明的那样，无论“新浪潮”这一现象存在与否，唯希望争议，释放出我们对藏地影像从其自身规律性角度，去讨论去辩解的自由与活力。

无论如何，影像作为一种多面向的艺术形式，正在为本族的影人所掌握，他们借以耐心绘制着藏地的原生性生态图景。——尚未完成，但值得期待。

而对所有观念的表达与争辩，必须基于理性主导并广纳言论，这亦是本简陋文集产生的重要原因。

通过约稿、搜集，我们将涉及本次影展影片的部分文章汇集成册，涵盖学术探讨、创作者谈、观者影评等内容，因经验缺乏，时间匆忙，草率成册，希望得到各方指正。

最后，请容许我们满怀诚挚的敬意，向 2016 年“藏地新浪潮——高原影像作品全国巡展”给予大力支持的单位和个人，表示由衷的感谢！

影片导演（排名不分先后）：

万玛才旦、松太加、多吉彭措、李加雅德、阿岗雅尔基、旦真旺甲、拉毛扎西、嘉样尼玛、旦增色珍……

各地主办方及负责人（排名不分先后）：

西安：言几又书店—牛媛

南京：后视镜放映组—潘婕

成都：言几又书店—岳圆圆

重庆：洛克青年空间—微雨

东营：卡萨布兰卡电影主题酒吧 森朴咖啡 大卡 LOFT 内稳态
独立影像放映组

北京：言几又书店—杨婷

宁波：宁波香樟树书店—周津好

深圳：小津概念书房—爵士猫 Clyde

上海：言几又书店—高汉遥

辽源：吉林辽源耳目视觉（原 37 度 2 艺术空间）—爱德华大夫

广州：学而优书店—邹春璇

青岛：良友书坊——李果汁

洛阳：洛阳电影资料馆—胡人

武汉：蛋清放映计划—王丹青

银川：布谷影视—徐鹏

拉萨：念者实验艺术空间—嘎德 诺次

关注单位和个人（排名不分先后）：

藏人文化网主编—才旺瑙乳

北京电影学院教授—张献民

著名艺术家—嘎德

著名艺术家—诺次

四川大学边疆研究所研究员—朱晶进

华西都市报资深编辑、封面新闻总监—宋杨

南方都市报资深记者—秦鸿雁
西藏民族研究所研究员、著名访谈节目“桑东有缘”主持人—桑
结东智
后浪电影—许佳玲
齐放
……
篇幅有限，恕不能一一列举

附：《藏地影话》广泛征稿，题材不限，有意者请添加微信：14624757。
期待明年再会！

策划：

西藏人文地理杂志社 i 西藏 拉萨民间影像论坛

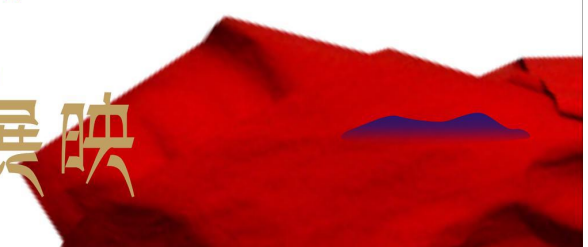
编辑：

白云苍狗 水手小海 王东 李佳欣

志愿者：

原琦 达次 索次 晋美多杰 旦增旺久

藏地“新浪潮”， 高原影像作品 全国巡回展映



影展序言

文/白云苍狗

这或许是民间创作的藏地影像作品在中国境内第一次集体亮相。

长久以来，地理学意义上的西藏（高原）一直以“奇观的”地域符号进入外界视野，并在影像的纪录、呈现与传播思维上被烙印为“与众不同的他者”时间与空间。而雪域高原作为承载“边缘”与“异质”的生态与族群图景存在，亦注定成为人们通过影像获得全部知识与印象。

现在，这一切正在发生改变。

受与全球一体化同时发生的民族主义、文化相对论和本土思潮的外部语境影响，藏地影像创作者正借助理性去魅与思辨回归的时代精神，保持高度的内生性创作热情，不断突破那种“想象的共同体”，进而创造新的高原影像范式。

藏地影像的表达，正在以多向度的尝试重新构建属于自身的叙事主体，一股藏地影像所呈现的新风尚，或许我们可以谨慎地称为“藏地新浪潮”的影像运动正在发生，本族创作者们从不同路径，但实践共通理念，形成了影像“自觉”的“集体主义”合力，并激发着人们对全球化与本土化双重语境下藏地影像的“再”关注。

这种叙事是否可以并正在发生呢？

如同每个国家和地区的新浪潮运动一样，“藏地新浪潮”的产生背景、表现形式、创作理念等与法国新浪潮并不能一一对应，实际上也不必全然相同，然而我们借助这一概念，可以一窥藏地影像的多样现状。藏族导演与作者电影无疑使这股“新浪潮”的中坚力量，万玛才旦（青海）和松太加（青海）的出现，对本族影像叙事意识的苏醒是巨大的鼓舞，一大批藏族中青年如多吉彭措（四川甘孜）、丹增旺甲（四川阿坝）、阿岗·雅尔基（四川阿坝）等因此立志从事藏地影像的制作与传播，藏族导演的群像逐渐显露，藏地影像的新气象因此铺展开来。从此，人们讨论藏地影像时，以万玛才旦、松太加为代表的一系列藏族导演及其浓厚个人风格的“作者电影”成为人们不可或缺的对象。一种高原影像创作的共通理念，即并不刻意去展现藏地的自然景色和宗教信仰，而是着力去表达人性、爱等人类共同的主题成为“自觉”的集体观照。

与此同时，一股追求真实的“去符号化”努力，正在年青一代纪录影像工作者中实践。作为90后的一代，具有海外留学背景的旦增色珍（西藏）试图从个体性和民间性的创作中，寻找到更为广阔的表达空间并体现纪录片的本质。任职于拉萨电视台的拉毛扎西（甘肃）和嘉样尼玛（青海），则着重讲述当下藏族年青人生存状态与价值观念，他们的影片取材于拉萨，却有意识地没有选取布达拉宫、大昭寺等符号化的场景，表现出浓厚的现实主义风格。

在人性与神性并存的“极地高原”，借助不同视觉与观念镜语的呈现，影像的创作谱系提供了最新的直接关照现场。上述影像工作者的聚合群像，代表着当今藏地影像从题材、拍摄到推广、营销等领域内的不同面向，由这些不同面向构建的藏地影像新的文化地理空间，表现出更加的开放性和现代性，并于本体发展及外向反馈的双重作用中，“以其丰厚独特的文化内涵悄然融入国际化文化语境”，推动着对藏地影像去符号化与多层次的展现，实现了影像创作的新维度。

始终根植于环喜马拉雅山脉的大地理单元，藏地影像愈发呈现多元与多样的景观，这种景观反向于社会，使藏地获得更多元与多维的视角审视，并最终影响人们的观念与认知。

一种“自觉”而多样的影像“集体主义”创作，造就了独特的藏地影像“新浪潮”。

让我们一起透过荧幕，感受这股来自高原的深厚巨浪。

策展方简介：

《西藏人文地理》

由西藏文联主办，与西藏文化旅游产业旗舰-西藏旅游股份公司（股票代码：**600749**）直属文化传媒合作机构。《西藏人文地理》自创刊十年来，通过不懈的努力，已成为西藏的文化品牌与名片，杂志的新媒体平台亦已成为传播西藏的品牌。

拉萨民间影像展

由热爱藏地影像的人士组成的志愿机构，旨在推广藏地影像文化。

i 西藏（iTibet）

由《西藏人文地理》与 iTibet 新媒体联盟共同发起，为热爱藏地人士打造涵盖文化、旅行、文创、公益与商家优惠的互联网+优质平台。

འགྲེམ་སྟོན་ནང་ཞུགས་པའི་སྟོག་བརྟན་དང་འབྲལ་
བྲིད་པའི་ངོ་སྟོན་མདོར་བསྟུས།

参展影片和导演简介

《五彩神箭》

导演：万玛才旦

男，藏族，1969年12月生于青海海南藏族自治州贵德县。中国导演协会会员，中国电影家协会会员，中国电影文学学会会员。先后读于西北民族大学、北京电影学院。1991年，导演万玛才旦开始发表文学作品，先后用藏、汉文发表中短篇小说四十余篇，译文二十余篇，作品入选多种集子。

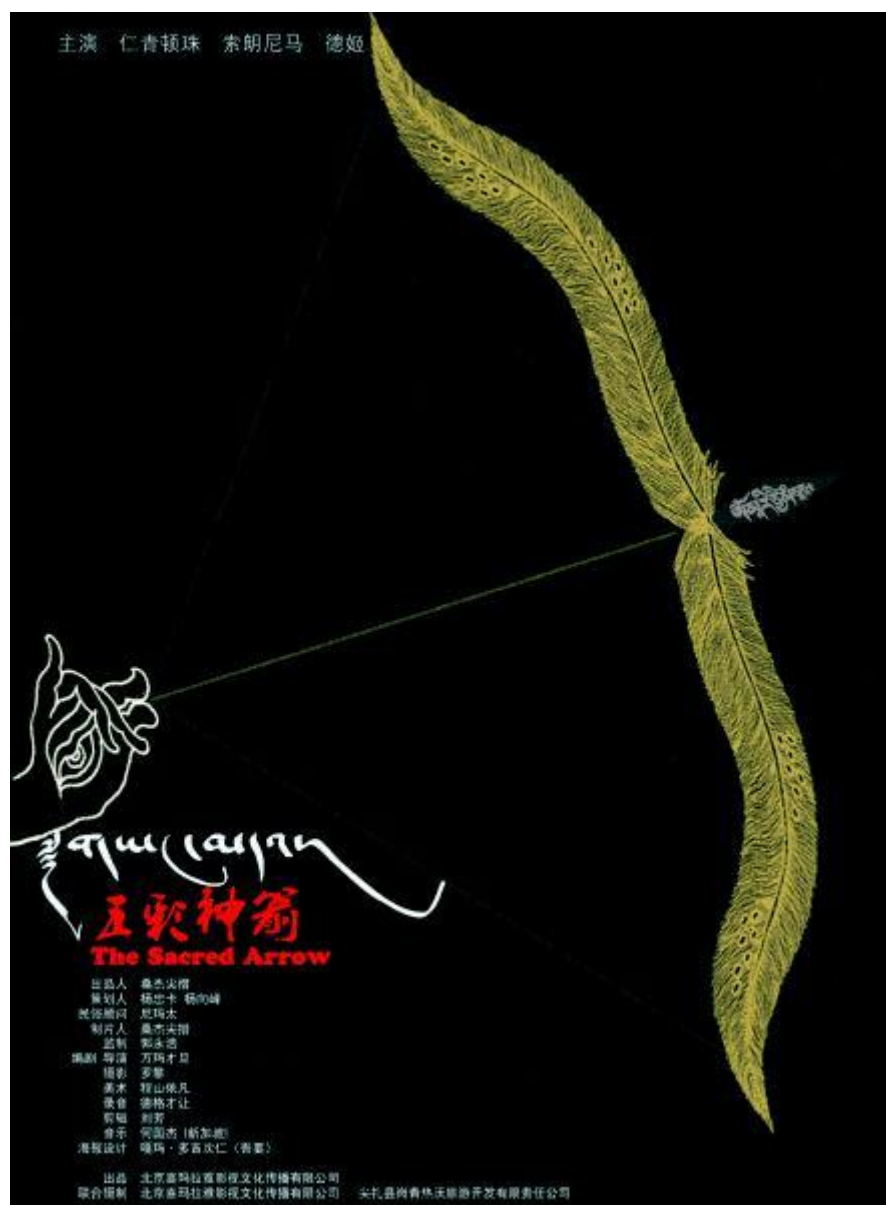
2002年万玛才旦编导的第一部短片《静静的嘛呢石》获大学生电影节第四届短片竞赛单元专业组剧情类优秀奖、北京电影学院首届“金字奖”优秀影片奖、北京首届国际DV论坛剧情片大奖、第二届亚细亚国际短片电影节评审团大奖（韩国汉城）。

2004年编导完成35mm彩色故事短片《草原》，获第三届北京电影学院国际学生影视作品展中国学生最佳短片奖。

2004年入选Discovery“新锐导演计划”为其拍摄纪录片《最后的防雹师》。

2005年完成第一部剧情长片《静静的嘛呢石》，获第24届加拿大温哥华国际电影节“龙虎”特别提名奖、第10届韩国釜山国际电影节“新潮流”特别奖、第30届香港国际电影节“国际影评人联盟奖”、第30届香港国际电影节“天主教文化奖特别表扬奖”、第13届大学生电影节最佳处女作奖、第25届中国电影金鸡奖最佳导演处女作奖、第9届上海国际电影节“亚洲新人奖”最佳导演奖、第8届长春电影节“评委会特别奖”等奖项。2007年完成影片：《寻找智美更登》（故事片）、《嘎陀大法会》（纪录片94分钟）、《桑耶寺》（中国名寺高僧系列纪录片60分钟）





剧情：

青海尖扎地区的拉隆村和达莫村世代友好，两村向来有着传统射箭比赛的习俗。射箭世家的大儿子扎东已经连续两年输给了达莫村的神射手尼玛，无缘象征神射手的“五彩神箭”。怀恨在心的他阻扰尼玛与自己妹妹的恋情。两个村的孩子暗地里也在比试箭艺，长一辈则对传统渐渐的流失而担忧。尖扎县政府将要举办的一场大型国际射箭比赛，扎东和尼玛将代表各自的村庄争夺唯一的参赛资格。。。

奖项：

2014 年第 17 届上海国际电影节
金爵奖 最佳摄影

《河》

导演：松太加

青海安多人，从事过小学美术老师，行政干部，专业画家等职业。现从事电影专业。电影美术作品：《草原》《静静的嘛呢石》《寻找智美更登》《老狗》并担任多部电影的摄影：《华容道》《相约黄昏》《风筝再次飞起》《老狗》《喇叭裤飘荡在 1983》。自编自导短片《家园》；长片《太阳总在左边》《太阳总在左边》所参与的电影节：

第 30 届温哥华国际电影节——龙虎大奖

The 30th Vancouver IFF 2011——ragons & Tigers Award Winner

第 35 届香港国际电影节——评委会特别表扬奖

The 35th Hong Kong International Film Festival 2011 ——Special Mention Winner

入围第 64 届瑞士洛伽诺国际电影节竞赛单元

The 64th Festival del Film Locarno 2011

第 55 届伦敦 BFI 国际电影节——Southerland 提名奖

The 55th BFI London Film Festival 2011——Southerland Nomitation

第 14 届上海国际电影节亚洲——新人奖

The 14th shanghai international film festival 2011

第 5 届莫斯科未来国际电影节





剧情：

已过哺乳期却仍未断奶的央金，在妈妈第二次怀胎后被强行断奶，这无意间对央金内心造成了一些疑惑，感到父母对她的宠爱渐渐丧失，这使她感到万分不安。央金的爸爸格日因为父亲出家修行，从小缺乏父爱，性格非常孤僻，不善于爱的表达和沟通，他无法察觉到央金内心的危机和焦虑。一家人各自内心互相深爱，又因缺乏沟通与表达，央金内心的创伤在大人的世界无所察觉。父亲的人生追求成为了格日内心的伤口，妻子也无法理解格日的苦衷。于是一家人各自沉陷在自己内心的阴影中，互相隐瞒和诉说谎言变成了唯一的出路。三代人的世界被一条河水隔开，越显冷落。他们各自在成长、各自在解脱、各自在面对自己。

奖项：

2015 Berlin International Film Festival

2015 Crystal Bear/Generation Kplus - Best Film (Nominated)

Asia Pacific Screen Awards Best Youth Feature Film

2015 年上海国际电影节

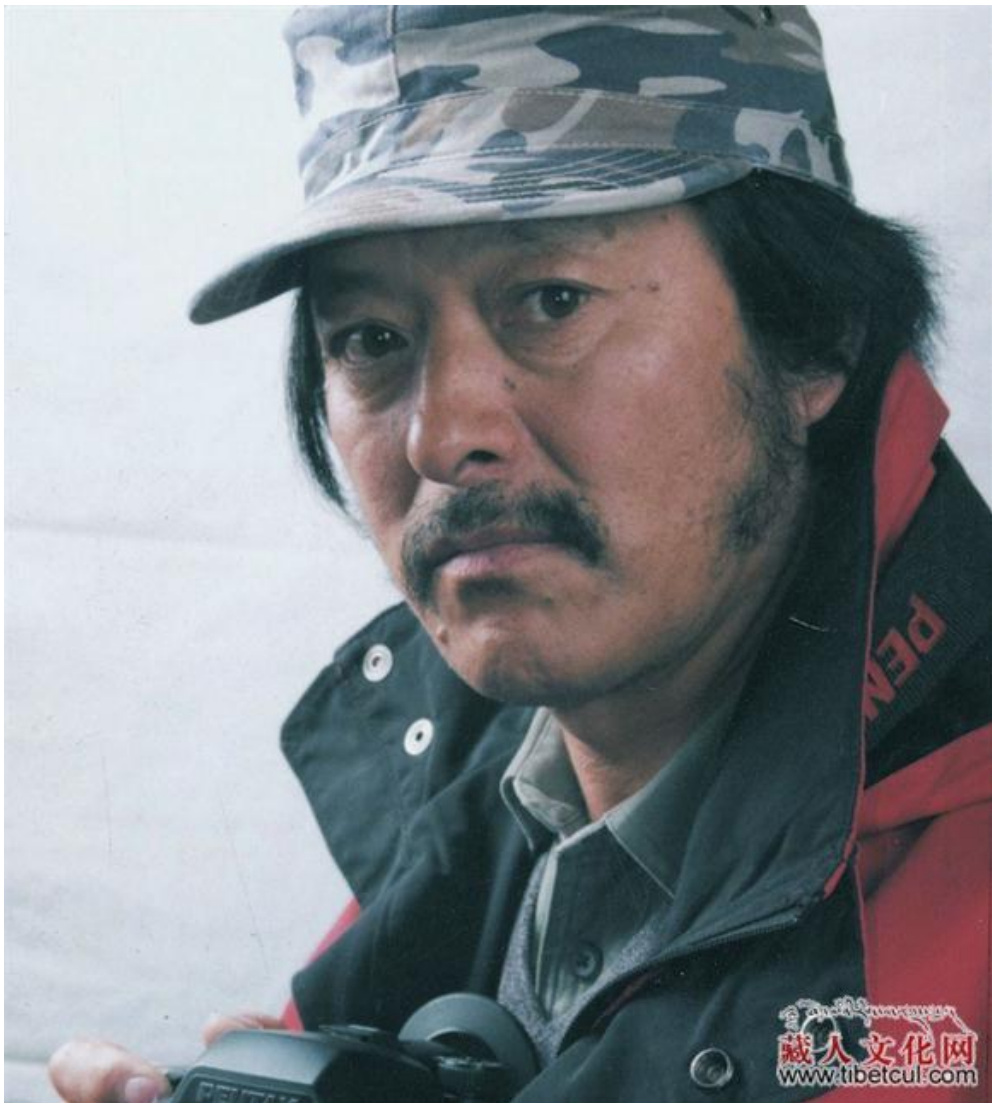
亚洲新人奖单元-最佳女演员、最佳男演员（提名）

《贡嘎日噢》

导演：多吉彭措

多吉彭措，男，藏族，1954年10月10日出生于康巴藏区色达县。

自由撰稿人，摄影家（图片摄影、电影摄影），影视制作人（编剧、导演）。独立拍摄电影故事片《贡嘎日噢》。独立拍摄纪录片《格聂山》、《家园》、《贡嘎山》、《远方》、《朝圣》、《冈仁波齐》、《摄影师》、《轮回》、《沧桑德格》、《故乡德格》。独立拍摄歌舞及演唱专辑《金色故乡》、《甘孜藏区经典舞蹈集锦》。合作拍摄纪录片《泥石流》、《山地荒漠草原》、《青藏水塔》、《喜马拉雅冰川》、《藏野驴》、《西藏雨林》、《青藏湿地》、《横断山脉》、《盲人嘎玛》、《江边人家》。





剧情：

贡嘎西坡的某个藏族山村，看似静谧的生活与观念正面临时代变迁所带来的改变与冲突。土登是村子里老一辈的马帮，他经验丰富、足智多谋，是家里的权威，亦固守着传统的精神价值，并因此与一心向往外面世界，鄙视传统生活的孙儿次仁矛盾重重。这一天，汉族游客王翰林找上门来，欲请老人带领前往朝拜贡嘎神山。然而正值虫草季节，深受现代社会名利观影响的次仁不愿意协助年迈的爷爷。性格倔强的土登遂决定独自作为马帮向导前往。一路上，他们饱览贡嘎山的壮丽景色，也经历了风雨与意外……途中，被舅舅训斥的次仁偷偷加入，祖孙两人开始携手化解危难，并最终抵达了目的地，就在王翰林面向雪山朝拜哭喊的时候，土登惊讶发现眼前这位小伙子的爷爷，是曾经跟自己有过约定的老朋友——当年攀登贡嘎雪山遇难的登山队员之一……

奖项：

2016 年第四届世界民族电影节（UMFF）优秀故事片

2016 年第四届世界民族电影节（UMFF）最佳男演员

《罗让见措的家事》

导演：张国栋



剧情：

小喇嘛希绕回家过年，与家人团聚。两年前的一次车祸使小喇嘛的侄女翁措高位截瘫。为此全家人四处求医，早已负债累累，家庭矛盾逐步升级。翁措的医疗费本来应该是肇事者负担，然而，司机是个无证驾驶的残疾人。几年前也因车祸致残。无奈之下，翁措的父亲到处打工，爷爷历尽千辛，偷砍木材，为的是筹措医药费，让翁措早日康复。过年了，小翁措家人及乡亲们坚持让村干部及活佛主持公道讨个说法……信仰在爱心中爆发智慧。

奖项：

2015 年第九届 FIRST 青年电影展青年单元入围影片

《回家》（纪录片）

导演：阿岗·雅尔基

阿岗·雅尔基，男，藏族，1991年12月生于四川阿坝藏族羌族自治州阿坝县。博语电影小组会员，现就读北京演艺学院影视编导系，《DRAEM》入选第45届坦佩雷国际电影节 CIFA Presents 单元。他的第一部作品《给我一天做梦》，其剧入围2014年北京国际电影节民族电影展微电影单元金杉叶杯奖，入围第十一届北京独立影像展，入围第十一届中国独立影像展，获得金鸡百花电影节最受观众欢迎奖，并携剧组主创参加金杉叶杯颁奖活动的红毯仪式。是迄今为止关注度最高，获奖次数最多的90后藏族青年导演。之后创作纪录片《回家》；近期作品《她的名字叫索拉》。



THE RETURN

ཡཱ་གཤམ་ལྷོ་ཁུ་ལོ་ལྷོ་

回家

A FILM BY AGANG YARGYI



剧情：

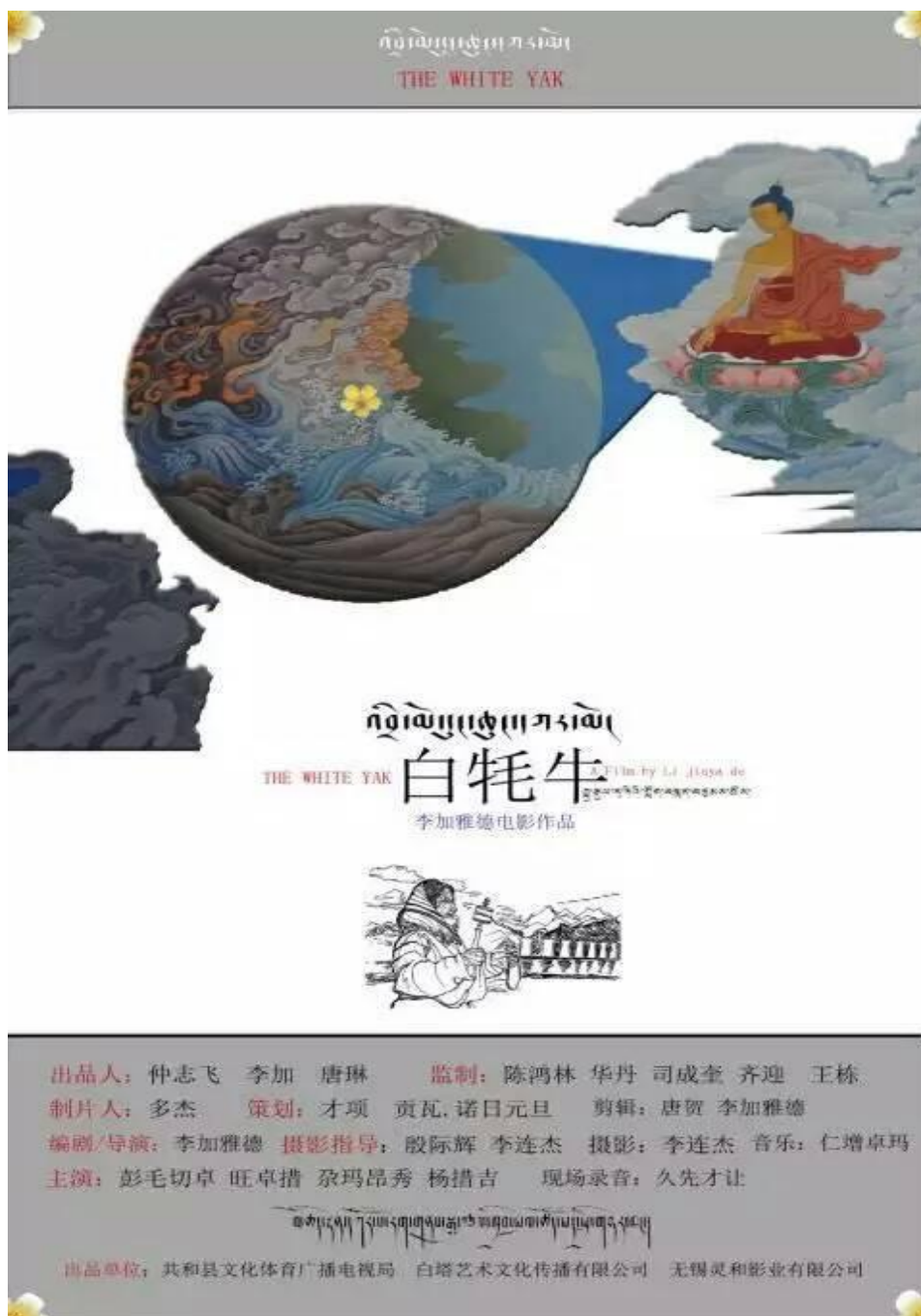
2015年8月，在阿坝若尔盖麦溪草原，一群在大城市里求学谋职的游牧人，阔别故乡多年后，发现已与故乡的传统生活方式渐渐脱轨。有天，他们为了一场不谋而合的约定，在深爱的大草原上，骑行到神山顶重温故乡的游牧风情（他们当中大多是大学生，也有老师和公务员）。却发现已寻不见当年辽阔无垠的大草原，脚下熟悉的一整片草原都已被沙漠化或正在沙化，那些儿时的记忆似乎寻不见了，所有神明都好像正在远离这片草原，整个游牧人的记忆正在慢慢消亡。在这些年轻的游牧人当中，很多人对骑马生疏，忘了故乡的山名水名，也不讲究任何祝酒颂词，在马与牧人的隔阂间，似乎正在诉说着游牧文化的消极走向。这群在城市里每天为了适应时代潮流，努力打拼的游牧人，忽然感觉自己似乎忘了什么，忘了自己追寻什么，在飞速发展的时代里，一些记忆里的游牧文化正在以同等的速度与发展的时代相背离，正在从他们身上、从这片他们世代繁衍的大草原上慢慢消亡，重回故乡的一次体验好像在指引他们寻找自己的位置。自此，这群人会何去何从，似乎在拷问着所有的游牧子民。

《白牦牛》

导演：李加雅德

李加雅德（原名李加）男，双语作家、编剧 / 导演。1980 年生于青海省循化县道帏乡木洪村。先后毕业于青海师范大学民族师范学院藏文系。北京电影学院导演系。先后导演多部短片《藏地鼓声》（北京大学生电影节短片单元入围、电影学院金字奖优秀奖）《原罪》（国际大学生新媒体文化节优秀奖）。





剧情：

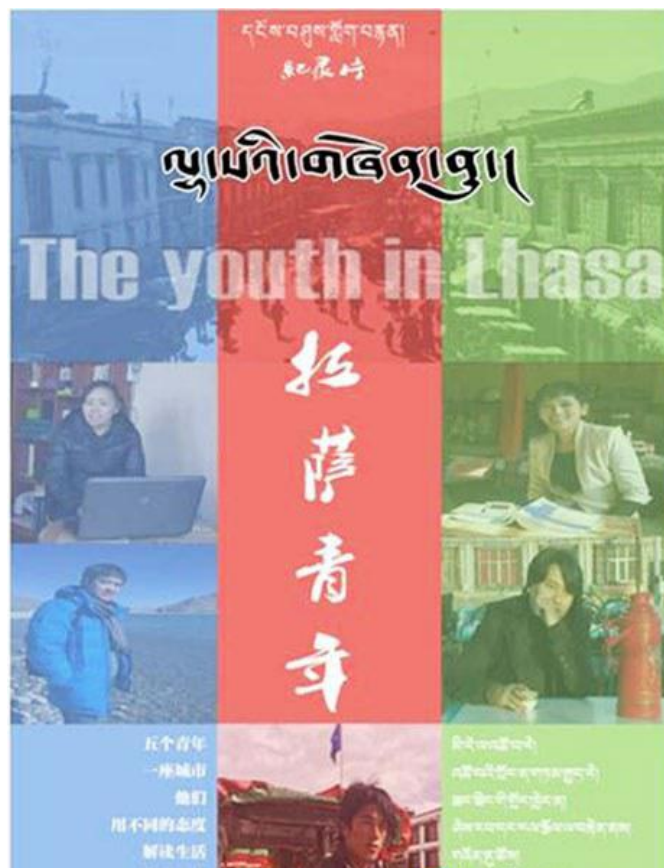
《白牦牛》是共和县建立影视外景拍摄基地的首部儿童题材母语电影。桑杰卓玛的父亲为了改变家里的运输手段决定卖掉唯一的白牦牛，重置现代运输工具使八岁的桑杰卓玛非常伤感和不理解，从而让年幼的桑杰卓玛经历了一段同龄人不能理解的成长过程...

奖项：

入围 2016 圣地亚哥国际儿童电影节、上海国际电影节、北京大学生电影节

《拉萨青年》（纪录片）

导演：拉毛扎西
嘉样尼玛



剧情：

影片选取来自不同藏区而在拉萨生活的年轻人：盲校女教师、辞去公务员创业的姑娘、三轮车夫、朗玛厅汉语主持人以及在色拉寺外开饭馆的流浪诗人，讲述了五位普通的藏族青年在拉萨生活、追梦的故事。他们来自不同的地方，拥有不一样的人生阅历，各自心怀不同的人生目标，却都在拉萨这座古老的城市里默默耕耘。影片的拍摄视角有意回避了以往涉藏纪录片中惯用的“符号化”拍摄手法，放下身段，平视人生，用朴实、真诚的态度真实反映了古城拉萨当下大多数青年的生活世界。

奖项：

2015年第三届世界民族电影节（UMFF）主竞赛单元入围影片

《轮回》

导演：旦正多杰

旦正多杰，男、1987年2月14日出生与青海省海南藏族自治州，毕业于中国传媒大学、独立电影制作人。

主要作品及成就：

2013年独立执导电影短片《酥油灯》相继在爱奇艺母亲节网络首播，以追求人性的造型力度而被广受赞誉。

2014年《MY STARTUP（众创空间）》荣获21届中国电视纪录片最佳纪录片作品

2014年执导电影短片《玻璃珠》荣获第16届北京大学生电影节原创影片大赛最佳剧情奖。

2015年响应国家的号召相继拍摄了大型五集纪录片《中国留学生》此片担任编导。

2015年与中宣部合作拍摄了大型五集纪录片《中国在行动》此片担任摄影。

2015年独立执导电影短片《暮.静》。

2016年1月年独立执导电影短片《轮回》。





剧情：

自母亲过世后措姆和父亲，哥哥一直生活在这个小部落里，直到有一天安静的生活被突如其来的商人打破了，措姆发现商人牵的马正是自己家多年失散的马，从小她们就互相陪伴着长大。措姆对这匹马格外的爱护，小时候措姆就失去了妈妈，措姆一直觉得琼洪（马）是妈妈这辈子的投生，所以琼洪（马）对她来说也是唯一的依靠，在和哥哥商讨后他们决定告诉父亲要买回琼洪（马），但父亲依然已绝，经过几次波折后他们依然说服了父亲买下了琼洪（马）。

奖项：

2016 中加国际电影节最佳摄影奖

影像志：从喜马拉雅风格到藏地“新浪潮”

文/孙吉

2015年3月，一部呈现青藏高原人与自然的大型“纪录片”《第三极》在中国中央电视台中文国际频道首播，在相关的视频网站上，获得超高的点击率。

2015年5月，藏族导演松太加历时三年制作的影片《河》，入围第十八届上海国际电影节“亚洲新人奖”最佳男演员和最佳女演员提名，9岁的央金拉姆最终获得“亚洲新人奖”最佳女主角。

2015年6月，慈诚桑布（王鸣）导演的恐怖片《惊魂电影院》上映，藏族导演开始向从未涉猎的商业类型片探索，引发热烈讨论。

2015年7月，西藏电视台导演柯克携新片《八万里》参加第十一届北京国际体育电影周，并被推荐进入第33届米兰国际体育电影电视节决赛。

2015年8月，讲述珠峰脚下的牧羊少年如何成长为国际登山向导的“真实电影”——《喜马拉雅的天梯》即将登陆全国院线。

.....

以上仅仅是发生在过去不到半年时间内，中国境内涉及藏地影像的典型事件。它们每一个的出现，均引发不同范围内的热烈反响，它们的聚合群像，代表着当今藏地影像从题材、拍摄到推广、营销等领域内的不同面向，由这些不同面向构建的藏地影像的文化地理空间，或符合一贯期待，或超乎思维定势，于本体发展及外向反馈的双重作用中，自成风尚。

但不能因此判断藏地影像正在成为国内各界关注的焦点，更不能由此推论藏地影像正在创造新的风尚或曰时尚。时尚从来是一个没有明确指向且边界不断漂移的概念，它常常意味着某一段时间截面的流行风气但显然不局限于此，那些大众流行文化往往与业内人士宣称的时尚无关，而在流行这一层面，藏地影像所能辐射和影响的范围始终有限，难以真正触及普罗大众。唯有站在世界性和本土性的层面，藏地影像的时尚观与影响力才能彰显。从产生的那一天开始，自始至终，

它并未变化多端然而个性十足，无论“外界”的电影潮流如何循环更替，复杂多变，它也永远有让人耳目一新的特质，足以及在创造关注度和影响力方面释放出巨大能量，在守护“时”空与创造崇“尚”的双向结构中，藏地影像脉络清晰可见。

透过影像的媒介，藏地获得更多元与多维的视角审视，在撷取“西藏元素”为卖点或噱头的各种流行风潮中，影像是不可或缺的重要组成部分。毕竟在人性与神性并存的“极地高原”，借助不同视觉与观念镜语的呈现，影像的创作谱系提供了最直接的关照现场。

我将定义两个不同的影像本体论特质和方法论趋向，进而在此基础上为大家分析呈现，藏地影像所表现出来的不同维度，并解读其如何创造出或正在彰显的世界性或本土性时尚、风格、潮流。

永恒的世界风尚：喜马拉雅风格影像

《第三极》正在热播的时候，我打电话给执行制片杜兴，试图询问一些更为详细的摄制信息，然而正值该片在国内外进行推广营销期，整个团队显然没有时间细细说道。杜兴发给我一篇名为《“第三极”八大看点》的文章作为了解。在文中精心罗列的最能吸引观者目光的几大因素中，不乏当代流行话语的嵌入，如萌物、气候变暖、生态旅游指南等，而仔细观赏该片，则发现植根于现代理念之外的，无不是青藏高原自然景观的神奇壮丽和人类文明的“另类”生存，以及二者之间的亲密关系。事实证明，《第三极》在体现该层面的高原面貌上获得巨大成功，这部号称中国首部 **4K** 超高清大型“纪录片”，用具体而微的故事，展现出宏大的自然人文场域，不仅继《舌尖上的中国》之后，掀起公众又一轮对该类型“纪录片”的关注，而且已为美国国家地理频道直接采购，将面向全球 **200** 多个国家播出。

这些借助纪实场景，充满写意与赞美的影像风格，让我顿时想起了一部蜚声国际，至今被视为经典的法国影片——《喜马拉雅》。雅克·贝汉在制作这部《天地人》三部曲之“人”时，将影片处理成一个荡气回肠的传奇：“宛如仙境的喜马拉雅白雪皑皑、人迹罕至，一群牦牛驮队在凛冽风雪中缓缓行来，藏密梵音与藏族民歌交杂的神秘气息如仙乐般在耳边响起，仿佛无人之境。”纪实与写意完美融合，与气势雄浑的摄影与音乐相辅相成，为《喜马拉雅》赢得了世界性的赞誉，该片曾获 **2000** 年欧洲电影最佳摄影奖提名、恺撒最佳摄影奖和音乐奖，并至今为各国影迷津津乐道，成为讲述喜马拉雅山地的典范之作。

两部影片的成功，无疑深刻影响着人们对于高原山地的印象和视野，虽然二者制作时间相距甚远，创作理念、叙事风格以及摄影方法上没有可比性，但是它们不约而同地获得了广泛的关注与认同，皆因它们某种维度的同一性，即被称作“喜马拉雅风格影像”的内在特质。

也许，“在世界最高的地方拍电影，这一艺术行为本身就具备了与众不同的奇观性”，而所成就的影像作品之所以能常常成为世界性关注的焦点或曰一时风尚，最根源在于影片发生地作为相对“独立的”、“特殊的”、“另类的”文化地理单元，同时满足着西方与东方两种不同意义与表现形式的中心对边缘的“共同想象”。

地理学意义上的西藏（高原）以“奇观的”地域符号进入外界视野，便从此在影像的纪录、呈现与传播思维上被烙印为“与众不同的他者”时间与空间。在这个视觉意义上的“四维空间”里，历史与现实交汇的镜像，常常被聚焦在地球第三极的生态景观与自然景观，以及原始、纯朴，真诚并深植于宗教信仰的“前现代”高原人文景观。

当西藏意味着对工业文明的“反叛”和“解构”，也意味着对消逝时代的“回忆”与“再现”，于是，本身存在巨大思维鸿沟与冲突的东方与西方，却在西藏（高原）找到共通的对话，藏地被不约而同地用类似的思维方式构建成一个充满绚丽符号的“想象的共同体”，无数学者、导演进而用影像去展现自己的认知与想象，在作品获得广泛的关注和认知的同时，强化着大众对藏地的认知，并逐渐形成了永恒的世界风尚——“喜马拉雅风格影像”。

这一难得的全球性共同场景是如何形成？让我们在此梳理喜马拉雅风格影像的形成与源流，从其历史脉络入手，将不同时期，由不同创作理念与行为特点共同构建而成的世界性藏地影像风尚，呈现如下。

探险时代与影像猎奇：开启喜马拉雅影像热潮

20 世纪上半叶，是人类历史上最后的大探险时代。除了深海，地球上没有人类足迹的已知地域，寥寥无几。与南北极相比，西藏高原大概是最后一块没有经过现代科学目光系统审视而又有高度人类文明存在的完整地理区域，它辽阔、神秘，去往的途径艰辛而又封闭，引发了西方世界经久不衰的各种想象与猜测。

尽管早就有传教士进入西藏，但正如米歇尔·泰勒在《发现西藏》中承认，早期传教士等人去西藏的目的是寻找失落的基督徒，而他们认为西藏人就是 12 世纪传说中曾经战胜了异教徒、波斯人和米迪亚人的约翰王后裔。这些早期的“朝圣者”，没有留下关于早期西藏的任何影像记录。

1838 年，法国物理学家达盖尔发明了最早的摄影术，1895 年 12 月 28 日，电影作为新兴的影像技术诞生，欧洲人随之将影像作为记录“未知之地”，构筑“异质空间”的重要手段。

19 世纪末、20 世纪初期的欧洲社会，开始对西藏表现出浓烈的兴趣，对于这块自然环境无与伦比，而生存状态又与“文明世界”差异如此巨大的“神圣”场域，蜂拥而至的探险家们开始了最早的影像记录。

早在 1903 年，德国探险者威廉·费尔希纳（Wilhelm Filchner），将其在藏区的探险经历拍成纪录电影，开辟藏地纪录片的先河。随后，一股拍摄藏地的影像热潮开始在西方探险家中兴起，1913 意大利的马里奥·皮亚桑扎拍摄了《从克什米尔攀登喜马拉雅山》，开创了影像叙述西藏的基本范式，著名探险家斯文·赫定亦曾将在西藏的人文科学考察拍摄成影像片断，而著名的美籍奥地利学者洛克常年在西康、青海和甘肃等藏区以及毗邻地区旅行考察，他不仅在《国家地理》等杂志上发表了大量精美的游记与照片，同样以摄影的方式记录下自己的旅行见闻……

西方探险者们以影视媒介的形式创造了最初的藏地影像，他们向西方传播着最原初和最直接的藏地印象，在镜头中、画面里呈现出来的一切是如何符合西方语境中的有关“未知之地”的边缘描述，一股有关藏地的热潮遂开始风靡世界。当 1933 年詹姆斯·希尔顿出版《消失的地平线》时，该书毫无争议地成为当时的最畅销书并获得英国著名的霍桑登文学奖。

在这股热潮中，西藏镜像迅速与当时欧美的政治、文化和宗教语境挂钩。1939 年，连希特勒也派出塞弗尔团队赴藏拍摄《神秘的西藏》，“片中西藏变成特有的西方意义上的空间生存与人种神话连接品，西藏——青藏高原被希特勒解读为雅利安人的先祖即亚特兰蒂斯神族居住的中心。”而这波最初的藏地影像热在 1944 年达到高潮，好莱坞投资 250 万美元将《消失的地平线》搬上银幕，作为“神秘的、精神性的、充满启示的、非技术的、热爱和平的、道德的、能够通灵

的世界。”香格里拉、藏传佛教.....最终掀起了西方世界关乎藏地持续至今的从情感到探知的风尚。

“发现西部”与纪实采风：民族危机下的短暂热议

就在西方世界在两次世界大战前后，成功用影像记录的方式构筑出一个充满魅力并不同于理性世界的“异质空间”，并由此引发社会整体对藏地不可思议的追捧潮流时，中国境内伴随着帝国殖民侵略与民族主义的扩张，也曾短暂生长出对于“中华边疆”的探索与关注热潮。1933年，第十三世达赖喇嘛圆寂，西藏作为名义下归属中央政权的治理地区，却因内部力量的倾向与国家实力的博弈，存在与西部广袤疆土类似的，处于中央政权难以有效施加力量的“真空”状态。面对“边疆治理危机”，不少学者和专业领域人员开始用实际行动“宣示主权”。1935年，月明影片公司拍摄了《神秘的西藏》与大型新闻纪录片《黄专使奉令入藏致祭达赖喇嘛》，开始吸引中国内地民众对西藏问题的目光。抗战爆发后，中国电影学的先驱，金陵大学孙明经教授随中英庚款川康科学考察团一行进入康巴藏区，用照相机与摄影机记录了当时西康省的社会政治、经济文化、人文地理、宗教习俗等全景风貌，他拍摄并制作了《雅安边茶》、《西康见闻》、《西康一瞥》、《省会康定》、《康人生活》、《西康跳神》以及《喇嘛生活》等默片，这是中国第一部完整意义上的民族志系列电影，它们将一个完全不同于内地的神秘而多彩的“边疆”带入国人视野，而同时期的影像人类学先驱、纪实摄影大师庄学本，也在1941年，将自己十余年来在四川、青海、甘肃、云南藏区的影像记录整理，举办“西康影展”，影展以真实的形象介绍了作为中华边疆的藏羌聚居区内的山川、地理、民族、物产，轰动一时，吸引观众二十万余人次，包括孙科、于右任、孔祥熙、陈立夫、陈果夫等在内的高官显贵也到场观摩。在政权与民族面临“亡国灭种”的双重危机背景下，藏地影像第一次在国内掀起了竞相关注与热烈讨论的风潮，半个世纪以后，这股风潮将以其他的形式重新回归国人视野。

多元一体与文化解密：喜马拉雅风格影像的表现形式之一

1949年，中华人民共和国成立，藏地影像的创作在特殊的社会政治语境下进行，受到列宁关于“形象化的政论”创作思想的深刻影响，藏地的影像行为更多体现在统战和宣传双重功能。1963年的《农奴》与1960年的《傣人》是其中影响力最大的两部代表作。

这种创作语境在 1980 年代以后，以历史观的“多元一体”和民族观的“文化解密”的形式继续建构着观众对藏地的认知，正如格拉德尼 (Dru C. Gladney) 曾坦言：“少数民族的那种异域化甚至是情欲化的客体肖像，是主要民族汉族的构造中，甚或是中华民族本身的建构中不可或缺的部分。”在人们将藏地作为关注对象的同时，一种“别样的”历史典故与民俗风情得以呈现，成为“喜马拉雅风格影像”在中国境内的两种表现形式之一。

1985 年，西藏电视台正式成立，此后拍摄了《青稞在欢唱》、《藏北人家》（合拍）、《走上唐古拉的女人》等片。同年，《唐蕃古道》一片播出，摄制组与藏学家一起跋涉唐蕃古道，探索“中华民族多元一体”的历史与文化，在思潮激荡的 1980 年代，该片引起了社会的热烈的关注。

这种“密码”与“解码”式的影像作品，特别重视山川秘境、神秘仪式以及民族历史的取景与表现，并隐含着在政治、道德、文化与宗教上的价值生态，知识传递之余，宣传成分更多，而客观审视不足。

此类影像作品比较典型的还有 1993 年，中国社会科学院民族研究所拍摄《轮回与圆圈》，将藏传佛教文化现象中圆形与轮回的宗教意义以影像的方式进行阐释，以及同年新影厂拍摄《甘孜藏戏团》和《德格印经院》，对古老的藏戏艺术和德格藏文印经院的历史和现状作出记录。

1998 年，中国社科院民族研究所与法国汉学机构在青海同仁县合拍《神圣的鼓手》，该片记录了两个藏族村庄“六月歌舞节”的盛况，成为中外合作拍摄藏地题材纪录片的开端。

2003 年，《布达拉宫》播出，导演陈真通过一位在布达拉宫生活了 60 多年的喇嘛自述，反映了布达拉宫上千年的历史更替和现实境遇，由于正值国内逐渐兴起的藏地文化旅游热，该片点燃了公众一次对藏地文化探知的热情。

然而整体而言，这些作品因为本身的短板，除了风靡一时的创作方式并作为知识价值留存于学术界和知识界之外，没有在实际意义上触发社会对藏地的深入持续关注，文化传播功能十分局限。

时代风潮与写意抒情：喜马拉雅风格影像的表现形式之二

真正引发时代风潮和热烈讨论，并成为一种社会现象，且可称谓一种时尚的，是“喜马拉雅风格影像”在中国境内的另一种表现形式：符合时代心理的写意与抒情。

《西藏的诱惑》无疑是其中的代表作，1988年导演刘郎摄制该片，以摄影家孙振华、画家韩书力、作家龚巧明、日本画家平山郁夫4位艺术家在西藏潜心探寻为主线，用散文诗式的结构，成就了藏地自然与人文景观的特殊境界：在带有强烈写意与抒情风格的影像中，藏地的客观世界成为根据需要重组与表达的符号，也因此成为丧失自身主体性的象征存在，而大量旁白式的思维导向，结合对比强烈的影像色彩，则更成为将藏地元素破碎化再重新建构的新创作，这种诗化的语言与影像风格，契合了1980年代浪漫激昂的时代心理，如同以《河殇》为代表的政论性电视“纪录片”一样，它作为写意派的电视“纪录片”代表作，1990年获得全国首届录像片大赛一等奖，将早期文人艺术家心中的“西藏热”带到大众面前。

然而写意本身带有强烈的主观性，写意的表达并不能真实说明，藏地在面对经济全球化和大众文化趋同化时所发生的一切，尽管地处远离发展中心的环境之中，外部世界对藏地社会的介入与重构依然随时发生。1991年王海兵拍摄的《藏北人家》，用写意与写实交织的镜头，“记录处于现代化边缘的古老文明形态的生活图景，将藏北一家置入更大的现代化进程中”，成为将纪实风格引入藏地题材影像的早期作品。该片获得巨大国际反响，先后在国内外著名电影节如四川国际电视节、法国国际音像节、蒙特卡洛电影节、英国自然银幕电影节、法国环境电影节、葡萄牙电影节、巴西里约电影节上获得赞誉。

喜马拉雅风格影像在国内的创作渐入佳境，电影不断展现给观众一个纯粹、纯净的西藏意象，并间隔性地成为当下人们追逐的焦点。1996年，著名导演冯小宁在江孜取景拍摄《红河谷》，史诗般的画面再一次将雪域高原的雄浑与悲壮呈现世人眼前，用严酷无情的战争凸显藏族社群的宁静与纯朴。电影公映后，随即在当年成为社会热议的大片。而首部西藏音乐电影《冈拉梅朵》在2002年的上映，更将标签着神秘地域、香格里拉、藏传佛教、纯净文明的想象性与差异化影像发挥到极致，片中的“冈拉梅朵是西藏的一朵花、一幅画、一首歌与一间酒吧、一个女人的名字”，这种意象无形中契合并推动了当时已经渐成社会风尚的藏地旅游风潮，而现实中“冈拉梅朵”也的确已成为拉萨古城旅游区一间著名的餐厅，无数外来游人慕名而至，就像寻觅因“仓央嘉措情诗”闻名的玛吉阿米餐厅。

长期地处远离“中心”的自然与人文环境，雪域与佛国在精神层面相互映照，藏地的存在让人感到崇敬向往的同时又向外界释放出巨大的吸引力。就在中国国内的藏地影像热逐渐苏醒之时，西方世界在面对这片高原时，也延续着百年来的热情关注，持续推出将藏地题材进行影像风格化叙述的作品。

除了广受赞誉的经典作品《喜马拉雅》，著名导演伯纳多·贝托鲁奇于1993年推出影片《小活佛》，影片再现了佛祖释迦牟尼悟道成佛的历程，并将藏传佛教禅悟中最深刻的生死观与轮回观，用直观的茶理阐述出来。2002年，法国裔印度导演宾·纳伦《色戒》，则进一步深刻讨论了出世与入世的宗教话题，将精神世界与物质世界之间的共通与悖论通过一个喇嘛的修行经历展现。几部深刻而经典的影像作品，耦合了来自东方的藏传佛教及其教义几十年来逐渐风靡西方世界，并成为启迪心灵与思想救赎的流行途径之一的背景，使得西方世界的对于雪域文化的长期迷恋再次得以释放并回向为社会的“西藏热”提供持续的心灵动力。

长期以来，藏地影像以“形变而神不变”的类似风格呈现在世人面前，借助藏地特殊的品牌性与影响力，它在电影领域虽然从来无法像好莱坞一样大肆开疆拓土，却始终作为一种影响力巨大的独特存在，自诞生之日起，就成为经久不衰并能不时引发强烈关注的影像风尚。

尽管“喜马拉雅风格化”是藏地影像的魅力所在，并借此成功地将藏地的自然景观、宗教美学、文化内涵传递给大众，与文学、学术、诗歌、音乐等作品一起，共同掀起持续不断的藏地文化热，由此让藏地题材成为经久不衰的社会热点与时尚元素，然而也许它在本质上，更暗合美国学者爱德华·赛义德所说：“想象的地理和历史”有助于“精神通过把附近和遥远地区之间的差异加以戏剧化而强化对自身的感觉”。

因此，永恒的世界风尚——喜马拉雅风格影像，也必将经历新的变化。

正在发生的时尚：藏地影像“新浪潮”

从影像作为记录与呈现藏地的媒介诞生以来，“奇观”一直是雪域镜像的模式化特性所在，既然雪域高原作为承载“边缘”与“异质”的生态与族群图景存在，那么其地域精神的张扬与文化涵化的意象，就注定成为人们通过影像获得全部知识与印象。

这种知识与印象成就了藏地影像巨大的张力，它不是单一成就，而是与文学、诗歌、音乐、服饰等其他模式化与符号化的表达一起，不断在世界范围内掀起有关藏地的热恋与联想，与其他构建成藏地认知系统的所有元素一样，藏地影像作为时尚，或曰风尚，其吸引力与美誉度几乎从未衰减，这无疑是世界范围内民族文化景观里的一个连通了古老与当下的“后现代”奇迹。

然而，这仅仅是藏地影像之所以广为人关注的原因吗？除了与全球化和一体化同时发生的民族主义、文化相对论和本土思潮产生并兴起的外部语境，藏地影像若想在理性去魅与思辨回归的今天，保持高度热点性的内生性动力是否存在，或者，它自身突破的可能性是否可以并正在发生呢？

西方世界对工业化和现代性的持续反思，从某种程度上造就了西藏热的经久不衰，而中国内地在近三十年的工业化、城市化与世俗化的进程中，生理上尽情享受工业化的舒适与便利，心理上却向往“前现代社会”的缓慢与舒适的悖论指向也日益显现，这让充满纯净、纯朴、粗犷等符号的藏地成为“香格里拉”意象的代名词，尽管“影像的本质是一种艺术想象与创作”，然而藏地影像的创作也由此展开对现代性接纳以及相关的种种反思。

藏地影像的表达，至此正在呈现着“二元”风貌，以传统的“喜马拉雅风格影像”满足着对“他者”的“窥视欲与优越感”，同时也在以多向度的尝试重新构建属于自身的叙事主体，一股藏地影像所呈现的新风尚，或许我可以谨慎地称为“藏地新浪潮”的影像运动正在发生，并激发着人们对全球化与本土化双重语境下藏地影像的“再”关注。

电影史上的“新浪潮”来自法语 **La Nouvelle Vague**，是指产生于1958年的法国，一场新兴的影像运动，以聚集在安德烈·巴赞(**Andre Bazin**)主编的《电影手册》周围的一群青年导演，如克洛德·夏布罗尔、特吕弗、戈达尔等为主体。他们反对过去影片中的“僵化状态”，强调拍摄具有导演“个人风格”的作者影片，与传统影片不同，这些青年人的拍摄强调生活气息和实景拍摄，主张即兴创作，表现手法变化多端。

这场二十世纪世界电影史上规模最广、影响最深、作用最大的电影运动，其形式与风格，已广泛地渗入到当今的各种电影制作之中，并深刻影响了德国新电影、美国新电影、巴西新电影以及香港、台湾、中国大陆在内的国际影坛。

如同每个国家和地区的新浪潮运动一样，“藏地新浪潮”的产生背景、表现形式、创作理念等与法国新浪潮并不能一一对应，实际上也不必全然相同，然而我们借助这一概念，可以一窥藏地影像的多样现状，倘若影像是时尚不可或缺的一个维度，那么它将代表着影像作为时尚的未来走向。

藏族导演与作者电影：“新浪潮”的中坚力量

2015年7月26日，松太加导演携历时三年完成的新作《河》在西宁First青年影展首映，这是一部在青海同德县拍摄，讲述一个藏族半农半牧家庭亲情、家庭与信仰的影片，曾于年初于柏林电影节举行全球首映，在6月份的第十八届上海国际电影节上，9岁的主演央金拉姆获得“亚洲新人奖”的最佳女主角，影片迄今已收到超过25个国家电影节的邀请。

《河》是导演的第二部作品，相较其处女作《太阳总在左边》，无论是在剧情还是摄影上，都有显著差异与提升，唯一相同的是，它们均选择了藏地作为故事发生的背景，并有意启用在本地的非专业演员。

一系列耀眼的关注和赞誉面前，导演保持着谨慎的乐观。放映后的短暂交流中，这位态度谦和的藏族导演向我陈述了自己在藏地影像方面的创作理念：即并不刻意去展现藏地的自然景色和宗教信仰，而是着力去表达人性、爱等人类共同的主题。

在近年崭露头角并引发普遍关注的导演中，松太加是与万玛才旦齐名的一位代表性人物，前者曾经作为后者影片的摄影师，参与拍摄了几部广受好评的藏地影片，而万玛才旦，早已是备受业界认可的藏族导演，声名远播海内外。

2004年，万玛才旦以纪录片选题《最后的防雹师》入选“Discovery”探索频道亚太区“新锐导演计划”。随后，从作家身份进入影像制作领域的导演，为广大观众呈现出《静静的玛尼石》一片，这部带有浓厚作者风格的影像，使得藏地题材的剧情片创作也出现了从本族世界观出发阐释与揭示藏地文化的开端。万玛才旦的影像创作高峰随之到来，《寻找智美更登》、《老狗》直至近年的《五彩神箭》，一系列优秀作品的出现并频频在海内外获奖，为藏地影像的本土叙事赢得了广泛的关注。

万玛才旦和松太加的出现，对本族影像叙事意识的苏醒无疑是一个巨大的鼓舞，近年来一大批藏族中青年因此立志从事藏地影像的制作与传播，出现了旦曾王加、阿岗·雅尔基等朝气蓬勃的新面孔，藏族导演的群像逐渐显露，藏地影像的新气象因此铺展开来。从此，人们讨论藏地影像时，以万玛才旦、松太加为代表的一系列藏族导演及其浓厚个人风格的“作者电影”成为人们不可或缺的对象，在国内的文艺电影圈，藏地影像日益成为一股强大的力量，时常引发当地观影风潮，无数内地的青年群体借此获取对藏地人事的新认知。

是藏民族深厚的文明传统以及在现代化转型期时丰富多样的发生，为藏族导演的创作提供着持续不断的鲜活艺术源泉，尽管藏地导演的影像叙事屡屡触及到这个颇受全世界关注的话题，然而他们在选择表现与传递信息的路径上并不相同。

如何面对藏地题材影片的商业化设想？万玛才旦和松太加似乎更为谨慎，松太加对此的回答是：他无法将文化做娱乐化的表达，自己的影片被划为文艺片类型是创作的自然结果，藏地题材影片现在还暂时做不到商业化。

然而年青一代正在跃跃欲试。7月16日，在阳光明媚的拉萨，我与旦真王加坐在一家咖啡馆里，这位仅仅三年前才正式进入影像创作领域的藏族导演，正因新剧本缺乏灵感而苦恼，他从成都开车来到拉萨寻找创作激情。刚刚制作完成的《小喇嘛的春节》即将和松太加的《河》一起，在西宁 First 青年影展的“西宁镜像”单元，作为本土影片代表做展映。

对于自己影像作品的创作与营销，这位大象可可西里影业的负责人有清晰的思路：即与国内外电影界知名人士合作。他透露自己正在创作的新片，已经邀请到国内著名编剧芦苇加盟，而茅盾文学奖获得者阿来也将作为监制出现，作品创作并获取“龙标”后，立即送展国内外电影节积累人气，然而进入院线发行，“我的影片必须在最大程度上与观众直接对话”，旦真王加也许代表着一股新的力量，即如何将本族人价值观的表达以最被市场接受的方式制作并推广。

即使是藏人导演作品总体显得不够成熟，类型不够多样，并仍然在部分程度上契合着人们对于藏地“奇观”与“他者”的向往，然而在用影像探索藏民族本身的生活方面，他们拥有无可匹敌的优势。正如著名谢飞在评价万玛才旦的短片《草原》时所说：“电影证明了不懂藏语，不是藏族人就不会拍出真正的藏族电影。”

藏族导演和他们的作者电影，始终是“藏地影像新浪潮”的中坚力量。

直接电影与民间纪录：“新纪录片”运动的时代力量

与前辈们相比，去年刚从英国普利茅斯学院毕业回国的旦珍色珍的本土创作，仅仅能被称为开始。

作为 90 后的一代，她的影像创作表现得更为开放性和现代性。在英国留学期间，旦珍色珍摄制了两部纪录短片：《一夜厨房》和《华天与马》，瞄准英国移民以及体育界的华裔名人。即使在任职于西藏电视台影视文化公司，并将自己的创作方向定位为纪录片后，她在选择拍摄题材时，仍然没有局限于藏地藏人：正在拍摄的纪录片选取了在拉萨生活的几个不同族群的人物，包括汉族与穆斯林。

她试图从个体性和民间性的创作中，寻找到更为广阔的表达空间并体现纪录片的本质。

这让我想起了一部国内“直接电影”的范本式影像，它取材于藏地的场景、人事，但是表现手法具有至今难以超越的国际化与时代性。

《八廓南街 16 号》，一部展现拉萨市中心八廓街居委会细碎琐事，包括日常开会、调解纠纷、审小偷……的纪录片，镜头中的八廓居委会，人们活动自如，仿佛完全没有注意到摄制组的存在。制作者仿佛“墙上的苍蝇”，忠实履行着“直接电影”的基本原则。

产生于 20 世纪 60 年代美国的“直接电影”（DIRECT CINEMA），是指以写实主义电影风格拍成的纪录片，以罗伯特·德鲁和理查德·利科克为首的一批纪录片人提出这样的电影主张：摄影机永远是旁观者，不干涉、不影响事件的过程，永远只作静观默察式的记录；不需要采访，拒绝重演，不用灯光，没有解说，排斥一切可能破坏生活原生态的主观介入。

这种深受西方纪实主义理念影响的纪录片流派，早在 20 世纪 30 年代孙明经拍摄的西康影像中即被深刻体现，1990 年代后，国内的纪录片制作人将其重新引入，并努力与国际主流的记录语言合流。

黄宗英的《小木屋》和杜海兵的《藏北人家》，做了最初的部分尝试，然后是段锦川的《八廓南街 16 号》，季丹、沙青的《老人们》与《贡布的幸福生活》……在中国的特殊创作语境下，“直接电影”与国内的民间“新纪录片运动”同步发生，并表现出对社会的特殊关注与判断。

与此同时，与藏地“敏感而脆弱的民族自豪感”同时发生的，一股追求真实的“去符号化”努力，正在藏地年青一代影像工作者中实践。

与旦珍色珍类似，现任职于拉萨电视台的拉毛扎西（青海）和嘉样尼玛（甘肃），刚刚完成一部旨在反映当下藏族年青人生存状态与价值观念的纪录片——《拉萨青年》，影片选取来自不同藏区而在拉萨生活的年轻人：盲校女教师、辞去公务员创业的姑娘、三轮车夫、朗玛厅汉语主持人以及在色拉寺外开饭馆的流浪诗人，讲述他们作为普通城市居民的生活与价值观。尽管影片取材于拉萨，却有意识地没有选取布达拉宫、大昭寺等符号化的场景，但是“观众总是问我，为什么没有提及宗教和地标性文化元素？”拉毛扎西笑着对我说，“我们只想讲述这个时代普通青年群体的故事，不管他是藏族还是汉族，是在拉萨还是北京。”

不同于官方或主流影像去竭力展现藏地的自然风光、建设成就以及幸福生活，民间的纪录片创作者更倾向于将摄影机对准远离中心的“边缘群体”，他们往往选择“非典型”的个体，并借此将藏地自然环境与社会文化背景与变迁呈现，因此在表现出浓厚的现实主义风格时，不乏艺术领域的“批判性”意义。不管怎样，这些纪录片尽管并未被大众熟知，但“以其丰厚独特的文化内涵悄然融入国际化文化语境”，推动了对藏地影像去符号化与多层次的展现，并由此在国内外获得广泛赞誉，成为藏地纪录片影像创作的新维度，并最终将影响人们的观念与认知。

著名导演约翰·格里尔逊（John Grierson 1898-1972）说过：只有关注当下社会现实和历史进程的纪录片，才具有那种能够影响社会的影像媒介力量。

国际合作与世界视野：呈现当下的现代多元性

就在《第三极》热播的同时，亓克君正带领《天河》摄制团队跋涉在整个雅鲁藏布江流域。2013 开始，这部由 CCTV、中国国际电视总公司、西藏自治区党委宣传部与奥地利国家电视台联合摄制的大

型纪录片，计划用 5 年的时间，以国际化的视角和叙事方式，从河流与文明的高度重新阐释世界上海拔最高的大河。

用总导演亢克君的话来说：“我要用一个真实的西藏，回归纪录片本体。”

这当然并不是第一次采用国际合作的方式，将藏地风物用影像的方式呈现，在此之前，最为成功的案例是那部具有多方启示意义的《西藏一年》。

由中国藏学研究中心和英国七方石(SEVEN STONES)组成的拍摄团队，参照影像民族志的形态，讲述了西藏江孜白居寺和平民社会生活的“四季”，他们用一年时间跟随八个藏人跨越四季的生命历程和日常体验，包括庆典、仪式、治疗、收获、朝圣等。

除了内容结构令人耳目一新，《西藏一年》的拍摄和制作具有与众不同的突破性和启发性，“该片采用国际通行预售方法向BBC融资。理念背景、拍摄团队、资金来源均以‘协作’的方式构成，不但使得经费得以有效利用，也使得其影像能够以更适于现代传播的要求来呈现。与一般的文宣片或外宣片不同，《西藏一年》的叙事策略不是‘由远及近’地介绍藏地文化景观，而是‘由下而上’地通过讲故事的方式。”

深入的国际合作，让影片成功向世界展示了藏文化的非凡魅力，该片一经播出，即获得国内外的广泛认可与赞誉，不仅在国内掀起对藏地文化的热潮，西藏的生活与文化，也再一次借助影像获得国际关注。

除了国际合作的开展，近年来，更多世界知名的影像制作机构，将镜头瞄准了广阔的藏地，在传统的视角之外，他们亦同时关注藏地在现代化进程中的适应与变迁。海外对于藏地的兴趣与讲述藏地的方式，不再是单一视角的自然山水与宗教文化，一个更现代更多元更立体的藏地，借以国际化的传播渠道呈现世人眼前。

最早把视野对准藏地当下生活的是日本 NHK，2006 年，他们拍摄《雪域高原上的流动影院》。2007，Jean-Michel Corillion 拍摄《桑噶尔高原的女儿们》，描写喜马拉雅腹地的藏族女性在传统宗教信仰与现代生活选择过程中的忧虑。

2008 年，NHK 拍摄纪录片《西藏·圣地寻富》，把镜头对准了青藏铁路开通后，由旅游业带来的种种变化，表达了对文化遗产的隐忧。同年，BBC 拍摄的《野性中国》第三集，将人性赋予西藏的自然山水。

2009 年，NHK 再次聚焦西藏，《天上的圣湖：普莫雍错》讲述了世界上海拔最高的大湖以及当地人群的生存状态，并第一次采用高海拔水下摄影的技术，探索了普莫雍错湖底的生境。

新的视野、新的理念不断注入藏地影像的创作当中，也将让藏地的当下与现代不断成为世界性的热议话题，造就新的关注，新的风尚。

据开克君说，《天河》剧组也将第一次，采取平视的视角，把拉萨作为城市题材单独展现，不仅将用史无前例的航拍展现现代拉萨，更要以普通拉萨人为重点，展现其他他们的生存与心态。

乡村之眼与环保题材：从影像介入的全球议题

2011 年，在第五届云之南纪录影像展“社区单元”的放映活动中，一部《牛粪》吸引了所有人的目光。拍摄者兰则，是青海久治县白玉乡一位普通的村民，在此之前，他从未接触过摄影机，更别说用镜头阐述自己想要表达的对象。然而《牛粪》展现出惊人的影像叙事与镜头控制能力，让包括我在内的所有观众惊叹不已，也充满好奇。

兰则的创作源于这样一个项目——“乡村之眼”。从 2007 年起，民间环保组织山水自然保护中心开始为中国西南山地的乡村社区提供影像创作方面的培训。通过培训，让他们掌握独立创作影像的方法，并同时为他们提供了基于影像的交流平台。

这是一次人与自然关系的草根化表达的尝试，旨在帮助社区百姓用自己的视角，记录自己的传统文化和质朴的自然观，以及他们对环境变迁的担忧与展望。

兰则的《牛粪》是其中一个成功作品，表面上看，它仅仅讲述了牛粪在当地乡村生活中的各种用途，然而这背后的突出意义在于，“对于文化事项的功能，局外人关注到的是工艺的细节和程序，兰则却透过展现牛粪的使用，使之真正与藏民生活联系在一起。”

除了《牛粪》以外，“乡村之眼”产生的优秀涉藏作品还包括：《索日家的雪豹》、《我的高山兀鹫》等等，它们全都获得了关注乡土文化与自然环保人士的广泛称赞。

“把摄像机交给村民”，也许我们应该重新审视影像对象与权力的关系，在藏地的影像表达中，除了外界的目光与本地专业人士的创作，当地人与当地有着天然的深厚链接，他们一旦拿起摄像机，将把一个不可思议的图景呈现给世界。

让社区成为知识生产的主体之一，同样是全球藏学领域正在推动与实践的一股潮流。2001年3月由美国弗吉尼亚大学戴维·吉玛诺博士创建的“雪域数码图书”(The Tibetan and Himalayan Digital Library, 简称 THL)，是目前国际藏学界最大的有关西藏和喜马拉雅地区的网站，集文本、音频、视频、图像、地图等资讯于一身。在视频和图像领域 THL 设立专门频道，通过社区参与式的创作特别是促进当地社区参与创作，生产和传播有关西藏和喜马拉雅山脉影像知识，并向全球免费提供。

无论是“乡村之眼”还是 THL，它们明喻的一个重大意义在于，从影像的手段介入，从最基层的乡土单元和个体去聚焦着一个全球性的话题：即如何真正看待与保护我们所处的环境？

世界性环境保护运动兴起后的几十年，青藏高原逐渐成为最受关切的地域之一，这片具有全球环境变迁指标性的自然区域，不仅因独特物种多样性和环境的脆弱与敏感性，让人忧心忡忡，并且也因与人类生存息息相关的文明形态和未来走向，备受关注。

与全球环保思潮与运动相呼应的是，影像作为记录与宣传媒介已经介入到高原的环境议题当中，并由此引发一种社会集体现象与行动：对藏区环境的关注和保护。

1999年~2001年，导演彭辉用三年时间，完成现实主义题材纪录片《平衡》，这部长达三个多小时的纪录片，展现了从1990年中期开始的轰轰烈烈的藏羚羊保护运动——中国大陆环境保护运动中最具开创性和典型意义的事件，野牦牛队、索南达杰、扎巴多杰、梁从诫、杨欣……等等具有古典理想主义气质的人物一一出现，将可可西里的悲壮故事与中国环保的现实与困境深刻呈现。影片在悲剧和疑问中结束，却让所有观众为之震撼。

《平衡》被邀请参加上海国际电影节，借助包括影像在内的多媒体的传播，可可西里、藏羚羊的生存状态得以扭转，而中国大陆的环境保护参与热情，则从此被点燃，至今不衰。

2004 年，由《平衡》衍生出的剧情片《可可西里》再次成为当年的热门话题，也最终成就了导演陆川。

2007 年，祁云拍摄《西藏的野生动物》，隐喻了“只有在荒野中才能保护这个世界”。

再后来，几乎所有涉及青藏高原的影片，都会提及一个永恒的话题：如何尊重自然、尊重生命，并如何处理人与自然之间的平衡。

保护生态平衡、观照人与和自然之和谐，将成为莽莽高原一个永恒的影像主题。

公路影像与旅行时光：随意与个人的影像情绪

上世纪 90 年代，随着中国工业化、城市化和世俗化的强力推进，以及“香格里拉”意象的广泛构建与传播，藏地再次从青年人的趋之若鹜中获得新活力。经济繁荣后的年青一代，对精神世界的追求或对流行风潮的崇尚，表现出与父辈们迥异的特点。

他们更喜欢表达自己，展现个性，不愿服从于规则和秩序之中，通过“在路上”的行为方式，他们试图去解放自己，寻找认同以及自身存在的意义。搭车、骑行、徒步、背包自助游……通过各种方式的进藏旅游，或者彻底成为“藏漂”，是一种状态，一种象征，更是一种存在的标榜。

他们同样借助影像，将自己一路的经历广为传播，为已经蓬勃兴起的进藏旅游风尚添加新的标签和含义。

我们不能将这些影像称为“公路电影”，尽管这是一种至今界定并不严谨的电影类型，然而它有着自己独特和丰富的哲学内涵。藏地的“公路电影”作为一个类型其实并不存在，松太加的处女作《太阳总在左边》似乎已经非常接近，然而在叙事结构与内容的丰富性上仍然不够。2011 年的《转山》，在藏地的公路电影方面做出了更多探索和尝试，主人公为了完成哥哥的遗愿，骑行进藏的故事，在驴友圈引发

了强烈的认同和讨论，客观上进一步推动了骑行进藏的风潮，以至于我们现在可以常常看到进藏公路上自行车堵车的新闻报道。

与之相比，驴友们的影像表达更为随意，也更为个人化，他们更多表现自己的旅行时光与心情，并对着镜头说出自己对于旅游的看法，也许并不深刻，但是随意化与情绪化的影像风格，一种精心营造的“潇洒流浪天涯”的状态，也常常能在驴友圈引起强烈的关注。

《完美的旅程》（2004，王小川）、《量川藏》（车友小黑，2011）、《骑行，在天际》（2006）、《追寻天堂背影》（兰州老张，2007）以及《暴走墨脱》（2005）等，均在一定范围内对进藏热潮推波助澜。

2014年，号称中国首部户外题材3D探险剧情片《七十七天》通过网络对外发布概念片，这是最近产生的能在较大范围掀起关注与期待的该类影片，影片选取近年来逐渐兴起的旅游热点——藏北羌塘为拍摄地，在前期宣传与营销投入巨大，并在第四届北京国际电影节创投项目评选中获得特别大奖。

可以想象，随着对藏地文化的追捧和进藏旅游热的持续升温，藏地影像的这个分支亦将会出现更多引人瞩目的热点事件。

藏地影像的现代性与世界性属性日益呈现，古典诗意与时尚前卫正在融合，尽管始终根植于环喜马拉雅山脉的大地理单元，但是它在内容产生、表达手段、传播推广等诸多环节，早已成为面向所有关注者开放的领域：无论东西欧亚，亦无论汉藏满蒙，更无论学者公众……藏地影像因此呈现愈发多元与多样的景观：观念、环保、文化、社区、宗教、民俗、日常、传统、当下……这种景观反向于社会，就呈现出无论从喜马拉雅风格影像延续，还是藏地“新浪潮”实践中，借助影像这一媒介不断传递与更新的关于藏地文化的永恒时尚。

（本文刊载于《西藏人文地理》杂志2016年3月刊）

——青岛放映后记



2016-09-18 良友书坊

9月是藏地“新浪潮”高原影像作品巡回展映的青岛站，民间放映人白云苍狗策划了这场展映，正如他所说，“这或许是民间创作的藏地影像作品在中国境内第一次集体亮相”。在三周的时间里，我们放映了其中的6部藏地影片，这些藏地电影或青涩或成熟，但都在高原奇观景象的传统叙事外，有着朴实的现实主义的传达。

这场影展的观众里，许多人有藏地旅行的经历，也有不少朋友爱好藏传佛教，看到这些难得的影像，大家谈及最多的话题便是信仰的力量，信仰的虔诚和谦敬虽然在新时代下保受考验，但仍给人很大的心灵震撼。而在展映过程中意识到藏地方言在翻译成汉语时势必会流失掉最鲜活的东西，一些藏民们耳熟能详的玩笑梗就在大家的错愕和忽视中过去了，这是我们借由字幕去看藏地电影的最大遗憾。



藏地影展·放映记录

9月3日下午放映导演李加雅德的《白牦牛》，这是一部体现藏地风光和人情之美的作品，影片的开头，小女孩在草原上对着一朵花，娓娓地叙说藏民开天辟地的神话，而听众是几步远的温顺的白牦牛。广袤天地里，一人一牛一花，宏大的、神秘的猕猴和罗刹魔女结合造

人的神话，天地悠悠，简直要醉倒在小女孩清甜的藏文口音里。在场的藏传佛教爱好者，作家、学者张祚臣为大家讲解了片头藏民开天辟地的神话和片尾点燃千灯的风俗，以及藏民信仰的虔诚。他说，听到片尾曲响起时，那种宗教的力量和缥缈纯净的空灵嗓音让他落泪。



↑ 9.3 下午《白牦牛》放映交流现场

9月3日晚上是藏地影展的开幕式和放映《五彩神箭》，《五彩神箭》是导演万玛才旦在2014年作品。影片以青海尖扎地区的拉隆村和达莫村传统射箭比赛，展现了藏区的风俗人情画卷。围绕射箭比赛的做箭、祭祀等活动流程的细腻刻画，体现当地藏民对此的重视和虔诚，有风俗记录的意义，而神箭既需要高超的技艺，也需要信仰的加持。信仰让人全身心的臣服，臣服使人的心量变大，心波平静。由静生动，才是射箭的制胜关键。

在本次影展的开幕式上，藏传佛教爱好者，作家、学者张祚臣分享了藏传佛教的渊源和传播历史，其中提到的赞普郎达玛灭佛是《五彩神箭》神箭传说的背景。影片中的神箭来自拉隆多刺杀赞普郎达玛之箭，一代代传承下来的羌姆舞的舞姿表现的是拉隆多一步步靠近赞普郎达玛，最终刺杀成功的动作。



↑ 9.3 开幕式主讲嘉宾张祚臣



↑9.3 晚上文学馆院子放映《五彩神箭》现场

9月10日下午放映了多吉彭措导演的《贡嘎日奥》，这是首部以甘孜为主题的电影，“贡嘎日奥”是贡嘎山的藏语音译，意为“洁白无瑕、至高无上”。至今，想要攀爬这座最美雪山排行榜第三名的贡嘎山，一览贡嘎山的壮美景观都非易事。本片通过汉地人王翰林去贡嘎

山采风，寻求当地老马帮格勒的帮助，展开了汉人和藏民的对话，新时代藏地生活的变迁和的登山精神的思考都在画卷般的影像中展现出来。虽然影片的表达上稍显稚嫩，但在观影中无疑做了绝佳的风光掠影。下午的观众不多，也许是早晨的雷雨，但到场的十余位朋友都对《贡嘎日奥》的美景赞不绝口，也对藏地影像的呈现充满好奇。

9月10日晚上放映了松太加导演的《河》，松太加曾是万玛才旦电影中的摄影师，这部他最新的作品里体现了内敛、细腻的摄影功力，自然地呈现了藏地牧场里牧民的生活，无夸饰意味或炫耀奇景，一切自然而然地流露，伴随影片舒缓的基调，展开以小女孩为主要视角的故事。小女孩央金拉姆在片中的本色演出，极大丰富了影片魅力。影片通过“河”的意象，由冬天历经春天，冰封的冻河等到了春天融了冰，象征了小女孩和父亲彼此各自解开心结的“破冰”历程。

整部影片，正像大河一样带着从容不迫的气度，从小切口展开了对亲情的思考。影片放映后，大家各抒己见，提到这部影片迥异于影院大片快速节奏、情节冲突鲜明的叙事，也迥异于之前几部的藏地影片，这是《河》的独特魅力。而关于藏传佛教和家庭生活的冲突，导演有意展现了时代的变革造成的传统信仰在年轻人心中的渐渐势弱。两者的探讨，激发了在座者的热情。



↑ 9.10 晚上文学馆院子放映《河》现场

9月17日下午放映了两部纪录片《回家》和《拉萨青年》，藏民生活的记录意义大于电影的意义。《回家》记录了游牧民的后代从四川阿坝若尔盖麦溪草原的冬季牧场出发，骑马前往夏季牧场的两日历程。即是一次地理意义的回家，也是通过环保的重申、传统的唤醒，抵达精神上的原初家园。

《拉萨青年》讲述了五位普通的藏族青年在拉萨生活、追梦的故事。放映室的@杨泽华说，虽然他们并不富裕，但至少每个人都有清晰的规划和梦想，这一点让人羡慕。而经由影像我们看到了更真实的拉萨，拉萨的都市化的一面看起来像一个二线小城，而生活在拉萨的藏族青年有着和我们一样生活轨迹。



↑ 9.17 下午放映《回家》《拉萨青年》现场

放映室小伙伴的观影随感

@九月的枫

青岛文学馆藏地『新浪潮』高原影像展映·最终场，放映两部
电影《回家》《拉萨青年》。

与动辄高票房、大制作加特效的院线电影不同，这两部藏地系列电影，拍得平淡，看得也平静。整个下午，在一种慢下来的时光中，分享着镜头下的人情、世俗和生活百态，回归电影初心。

最早对西藏的感觉来自于海子的诗“西藏，一块孤独的石头做满整个天空，没有任何夜晚能使我沉睡，没有任何黎明能使我醒来”“他说：在这一千年里我只爱我自己”。来自诗里的神秘，如梦幻般，是我最初的想象。

电影放映之后，才知自己从书中对西藏的认知，包些那些去过的旅人，仅凭几处景点，在对西藏的理解里，是如此微不足道。不是所有地方都是蓝天白云绿草地，这些年里，草原沙化、湖泊枯竭、藏文化举步维艰，一切并不像宣传片里拍得那么美好。藏地的美丽，只在看到的表面，而内在的艰难困苦，却在那片大地上蔓延、挣扎，不断侵蚀。

那些摄影、诗歌、音乐中的藏地美丽，在我眼中，与影片中的口述、记录的藏人艰辛，形成了而怜悯的落差。我由此想起了加西亚·马尔克斯在诺贝尔文学奖上的那次演讲，他说，有读者把《百年孤独》当作是一部魔幻主义小说，那是因为他们不了解南美这片大陆，在这块土地上，一百年来，发生那么多的侵略、战争和疾病等灾难，夺走了百万人的生命。当你们认为这是魔幻主义手法，其实这就是我们南美人的生活。

藏地又何尝不是呢？那是好多人想象中的天堂，只因为我们仅仅带着一种旅人的观赏心态，把一切当风景，当作视觉上的享受。而真实的西藏，我们或许并不比那些外国人了解的更真实，因为我们的内心，从未真正到达过那里。

马尔克斯说“面对压迫、掠夺和孤单，我们的回答是生活。”对影片中的藏人，也是同样的道理，如何在经济、科技等现代文明里，保持好藏地的生态，传承好藏地的文化，让藏人更接近现代文明的同时，保留好藏文化，是一个该沉重思考的问题了。

我认为是电影，作为人类第八大艺术，在娱乐之外，应该传递一种精神，让心中有一种信仰，至少，让我们知道，世界是什么样子，为什么出现一些不快乐的原因，该如何去解决。也就是哲学那三大终极问题“我是谁？我来自哪里？我将去往何处”。

再一次想起木心老先生的那首《从前慢》，还是喜欢这样的慢时光，不至于感到人生匆匆。

@崔驰

我觉得松太加导演这部电影的杰出在于：在家庭的日常生活范围之内构造了足够多的矛盾冲突，并巧妙安排以丰富的细节推动叙事的进展。这叙事并不复杂，却因为上述的原因而不显枯燥和肤浅。

我在现场提到这部电影具有阿巴斯的风格，因为电影的观念性在于人性的分析。这种并非借助于大事件或者奇观，而是紧紧围绕人物周围的普通生活经历来刻画人性并给予观众以思考的方式，并非市场主流但是始终存在于文学和电影的这种时间性的艺术当中。

下午放映的关于贡嘎雪山的电影，我回家后又搜索了相关资料。片中提到在西侧观看蜀山之王，那么较大的可能性是子梅垭口。如果是，那么子梅垭口确实是值得前往参观的。



《河》剧照

@雨果

本次影展，先后观看了《白牦牛》、《五彩神箭》、《河》和《回家》，最难忘的就是松太加的《河》，看似平淡的故事，蕴藏着巨大的力量，我被震撼到了！感恩！

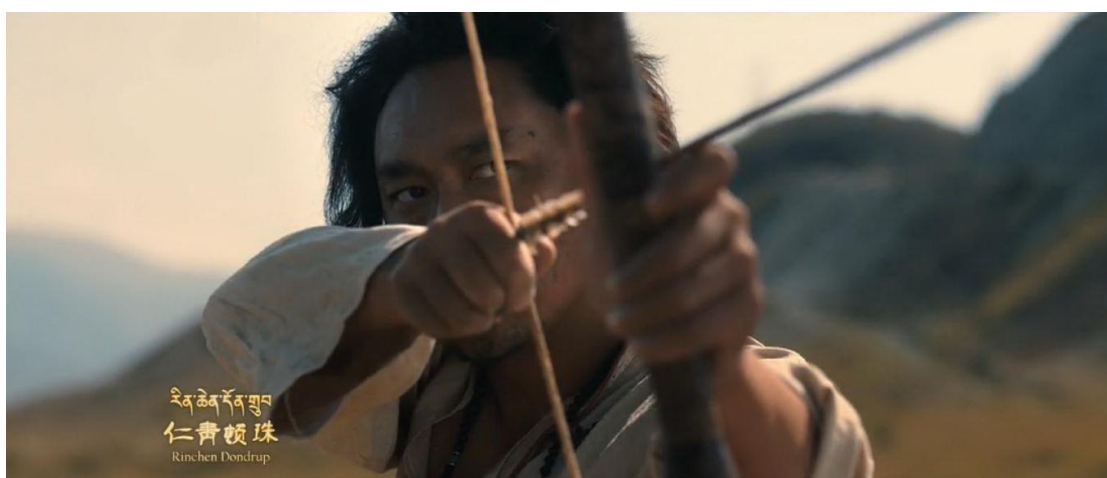
@呆呆抑郁了

在青岛文学馆看了藏地“新浪潮”影展的《河》一片， 编剧、导演都是松太加。有幸目睹这样一部好电影，想到一些节奏很慢的日本电影，慢也有一种力量。久违的，露天电影院~，这是美好夜生活的一种，斜上方树叶挡住了月亮，头顶正上方三颗星.....ps: 还有映后影评环节..，这正是我想要的。

《五彩神箭》：苍穹之巅的梦

文/梦里诗书

西藏——这片与天为邻的圣洁之地，灿烂而又神秘的古老文化正被新一辈的青年藏人们所传承，但同时他们又有别于老一辈的藏人接受着现代文明的洗礼，电影《五彩神箭》正是以尖扎藏族的传统射箭项目为点，将镜头聚焦新一代藏人青年他们在这苍穹之巅的故事，光影的映画使这时隔千里之遥来自不同文化的青春梦想变的仿若触手可及。



谈西藏题材电影，最为人熟知的其或就仅是冯小宁的《红河谷》，除此之外真正的西藏电影一直都处于一种小众化的常态，即便有西藏元素的大片如《2012》也仅是作为了一种猎奇的噱头，难以得见深层次的积淀，而评《五彩神箭》不得不提的便是藏族导演万玛才旦，他的电影作品一直坚持全藏语对白，这是一位真正能从他的作品中感受西藏脉搏的导演，其代表作《静静的嘛呢石》《寻找智美更登》《老狗》等电影虽可能并不为人所熟知，但皆为真正着点西藏的精髓佳作，有着极高的电影人文艺术价值，而这次的《五彩神箭》万玛才旦不仅对西藏传统人文的展现上已是有着轻车熟路的老道，影像呈现与电影音乐的善用亦使得《五彩神箭》有着更高的完成度。

电影中在这片土地上的尖扎藏族他们的梦是简单的，取得文化节“五彩神箭”射箭比赛的胜者便是两位主人公扎东和尼玛的梦想，但这梦又是不凡的，因为这场射箭并不仅仅只是一场比赛，开篇便就着点比赛的起源与传说，两位神射手代表的是互相敌对的村子，将“五彩神箭”留在自己的村落便能使村子获得荣耀，这便是生长于斯两位藏

族青年眼中最大的梦想，而信仰求助神灵的尼玛总是技高一筹，这让屡战屡败的扎东不仅坚决反对妹妹与尼玛之间的婚事，甚至不惜违规使用现代弓箭从而被取消资格，现代文明的入侵，传统与现代的矛盾是导演万玛才旦在这部电影里留给观众的人文思考。

《五彩神箭》剧情上可能远未能与当下诸多大格局的电影一概而论，它的剧情简单明了，时长也仅有 88 分钟，却演绎了一场藏族青年关乎梦想若诗般的故事，予人心灵的洗涤是震撼的，这不仅源于摄影上对西藏得天独厚壮美的呈现，也不单是那古老的传说和藏民传统的生活习俗，更多的是关乎电影本身对梦想的感悟，在我们眼中不过仅是一场传统习俗比赛项目的“五彩神箭”，但在万玛才旦的镜头下却演化成了对自然与传统的敬畏，那种扎根于当地藏民心中的信仰，使影像中这苍穹之巅藏族青年的梦绝非一种对利益的角逐，而是一种对荣耀对信仰对文化传承纯粹的藏民之梦。

民族文化的传承与青春的梦想在《五彩神箭》的光影映像中是如此的契合，这苍穹之巅的梦，以电影为媒介塑造了最纯粹质朴的形态，予人了了以最直击心灵美的感悟。

（请作者与编者联系以奉稿酬）

我与《贡嘎日噢》里面的原型人物

——导演多吉彭措自述



贡嘎山高大雄伟，以其 **7556** 米的高度，傲立于群峰之颠。它北起康定折多山，南抵石棉田湾河，西至雅砻江，纵横 **6** 千多平方公里，座落于康定、泸定、九龙、石棉四个县的交界处。藏语称贡嘎山为“贡嘎日噢”，意为“洁白无瑕，至高无上”的山。在藏区，它是最具代表意义的四大神山之一；在青藏高原，它是横断山脉以东最高的山峰；在中国，它被列为最美的雪山排行榜第二位。

1982 年春，我受单位指派前往贡嘎山西坡参与一项登山活动，主要任务是协助一支外国登山队做一些后勤保障方面的工作，经过两个多月的努力，一切准备工作都开展得非常顺利，谁知登山队即将登顶时，贡嘎山气候突变，队员们只好被迫下撤，这次登山以失败而告终。这对登山者来说，无疑是人生的一大遗憾。但对我来说，参与这次活动却有着不寻常的意义，它让我第一次目睹了贡嘎山的雄姿，给了我与贡嘎山近距离打交道的机会，也使我了解了登山运动，结识了许多朋友，那趟贡嘎山之行，成了我最难忘的一次经历。电影《贡嘎日噢》中的主人公马帮土登的原型人物格勒就是那时认识的。

格勒出身于马帮世家，其父于上世纪 **30** 年代初，曾为来贡嘎山考察的美国著名科学家、探险家、国家地理杂志记者洛克当过马帮与向导，还为他治疗过腰伤。后来，格勒在父亲的引导下做起了马帮助手，于 **1957** 年 **17** 岁那年当上了中华全国总工会登山队的马帮与向导（中国登山队前身）。从那时起，格勒还为许多从事登山运动、科学考察、地理测绘、地质勘探的单位，以及无数登山家、探险家、作

家、画家、摄影家、旅行家和驴友做过马帮与向导。格勒不是当地人，但因出色的表现在登山结束后，又被地方的地质队和部队测绘部门先后聘去做了若干年马帮与向导，从那时起，他便再也没离开过贡嘎山。

格勒刚到登山队时，有件事让他感到很纳闷。一是认为贡嘎山是座神山，觉得登山者爬山等于在神的头上爬来爬去，是对神这么不恭；二是明知登山是个很危险的事，那么这些登山的人又是为了什么？后来，队里的翻译告诉他：“山那边住着汉族人和彝族人，这边是我们藏族人，贡嘎山是我们藏族人的神山，但也是各民族共同的山，就像藏族人说的‘卡颇热’那样，他们是为了国家的荣誉才到这里来的”，我们康巴人是讲包容的，只有包容才能使各民族都得到发展。慢慢地，格勒明白了登山不仅是体育运动，更主要这项运动是人类展示力量和勇气的一种精神，以及登山跟英雄是同义词等道理。当我问及为什么这辈子只做马帮时，格勒说：“正是因为喜欢这个职业，才做了一辈子马帮，既然选择了自己喜欢的事，就要一心一意去做，一个人一辈子能做好一两件有意义的事就不错了。”从他走过的人生历程看，他确实专注地践诺了一生。

格勒是个身体强壮和性格倔犟的人，难怪他 60 岁后还能胜任劳动强度极高的马帮工作。跟随马帮走过远路的人都知道，每天早上，他们总是先于别人起床烧茶做饭，早饭后要收拾物品，给牲口备鞍具，上驮子。赶驮过程中，时时都要顾及人与货物的安全，对付调皮的牲口，更是需要体力付出。到了中午歇息时间或晚间宿营地，还要烧茶做饭，卸驮子打理牲口等，赶驮人每天总是周而复始地做这些繁琐的事。在藏区，历来就有“马帮是力量的象征，能做马帮的才是男子汉”的说法。我与藏区各地马帮打了几十年交道，但格勒是我见过的唯一在这般年纪还没歇脚的马帮。

过去，贡嘎山地区的交通条件很差，从公路边的任何一处下车，再去贡嘎山的任何一处都需骑马或徒步，少则两三天走个来回，多则一个星期，且十分艰辛。有一年，我和几个朋友去了一个特别的点拍摄贡嘎山，来回用了 9 天时间，由于诸多原因，路途中还损失了一匹马，虽然责任不在我们，但大家都过意不去，回来后凑了几百元送给格勒，但说什么他都不肯接收。他说：“只有喜欢贡嘎山的人才会来这个偏僻的地方，找我做马帮是对我的信任，也是神灵的安排，我怎么能收这个钱呢”。格勒无论对待我还是别的人，是认识的或是从未蒙过面的人都一视同仁，从不对报酬提出任何要求，始终坚持客人愿

给多少拿多少的原则，对那些未带足盘缠或丢了钱的人，还经常给予减免。

格勒是个心地善良和做事细心的人，与之有过交往的人都知道，他除了善待与自己一块生活的人，还有许多行为常常让人为之动容。比如每次带客人去贡嘎山，他都会带上一些玛尼石和经幡，在路途中或贡嘎山前的某个地方，用最朴实的方式祭奠登山遇难的人，工作中牺牲的解放军战士，地质队员或过世的亲朋好友。当问及这些往事时，他总是动情的说：“逝者们都是自己的朋友，朋友去了，我能做以点这样的小的事是为了表达我的思念，也是天经地义的事”。

格勒住在偏僻的大山里，其事迹不被外界所了解，小人物被边缘化是自然而然的事，但他从未有过抱怨，也未向任何人提出过任何要求，他用了一生的时间做了大多数人难于做到的事，用实际行动和品格诠释了“捍卫英雄就是捍卫民族的精神脊梁，守卫崇高就是守卫民族的精神丰碑”这个警世名言。我跟格勒先生交往 20 多年，这期间他带我去过贡嘎山的许多地方，是他让我认识了贡嘎山，熟悉了贡嘎山，最终还爱上了贡嘎山，他的高尚品格和行为举止时时感染着我，我打心眼里感谢这位长辈，这位良师益友。

2009 年秋天，当我再一次去贡嘎山下拜访格勒时，他的老搭档扎西尼玛告诉我老人已离开人世，说他弥留之际还一直念叨着我。这突然得知的噩耗使得高高兴兴去的我一下子陷入了悲痛中，我的眼眶湿润了，许多往事浮现在眼前，他的音容笑貌，他带我和同事冲过滑坡地带；在悬崖边，他解下腰带把我从死亡的边沿拉了上来，晚上又帮我挑手上的刺；在滑坡地带的河边祭奠牺牲的小战士；在贡嘎山前的玛尼堆和经幡旁长跪不起，念诵经文祭奠山难的朋友等等。后来，我买了一些祭品，按习俗去了寺庙……

许多去过藏区的人都知道，地处青藏高原东南缘藏汉结合部地带的康巴地区，历来是进出西藏的门户，历史上著名的“茶马古道”和“南丝绸之路”都从这里经过，这片土地历来就有着古代南北民族“迁徙走廊”的称呼。了解历史的人都明白，但凡这样的地方都有着悠久的民族融合史。经过千年的发展与变革，各民族的文化相互碰撞，相互吸纳衍生的“交融文化”早已在这片土地上扎下了深深的根基。可以说“交融文化”与各领域都有着千丝万缕的关系，是关乎每个人的事，生生不息，不可分离。

多年来，我一直想把格勒与贡嘎山的故事搬上银幕，试图以电影故事角度深入到人性层面去探讨人与情感的问题。即：只要是人，就会有交往，人与人有了交往就会产生情感和友谊，这是人的本性，它不会因种族差异或地理因素被阻隔。在这个被无数人探讨与印证过的话题基础上进行创作，就是为了实现某种突破，让观众看到一部“入心、走深、传神”的藏族题材电影。选择这个题材，也是基于“交融文化”是个回避不了的话题，同时也想告诉人们，贡嘎山不仅是座自然地理的名山，也是一座积淀着丰厚历史文化底蕴的山。

李加雅德对话广州影迷 与 《拉萨青年》短评

影迷提问：

1 你作为导演，是如何将非专业演员成功“调教”，去理解该片以及给出精彩表演的？特别是小女主角？2 作为藏族导演，如何看待现在藏区电影发展的现状？自己个人有何进一步的计划？

导演李加雅德：

首很感谢藏地新浪潮高原影像主办单位西藏人文地理杂志社，创造这么好的平台，将西藏的影视展现给全国各地的观众朋友！

关于如何调教非专业演员这方面有几个因素：

一、按照自己的经验，在选拔演员的时候，随着影片故事中的社会环境、人物性格、年龄大小、外在相貌、语言表达、家庭背景等取决于选拔演员的基础和框架，所以，首先要弄清楚演员成长的社会环境、家庭背景、教育程度、生活阅历、性格取向等，而不能光顾着演员的动人的相貌和动听的语音，悟性高、懂礼仪的基础上选取演员。

二、了解演员的性格和习俗、兴趣爱好之后，影片的主旨用简单两三句内讲清楚，不能用太抽象的词语或比喻，影响演员理解影片主题，在摄制组当中对非专业演员营造一种身临其境的感觉，就是他或她成为故事中的人，和戏中的人结合，这从整个剧组的语言、行为、心态和细节来决定的。

三、对于一个非职业演员，应该从拍摄技巧上更加关照，有些很难的动作用抓拍形式，有些语言台词简练化，有些表情在营造氛围中抓拍等，多方面去照顾和提醒，指导。

关于西藏电影发展的想法而言，众所周知，西藏从地理环境还是文化形成，具有独特的魅力，以苯教和藏传佛教文化融为一体的宗教和人们在征服大自然或跟大自然交流过程中也形成自己独有的价值观、人生观和世界观，在这种土壤中生长电影，既有藏传佛教为主的宗教和哲学相结合的西藏化的宗教意义，也有独特的自然环境中诞生的独特的世俗性文化，所以，电影在藏区的未来发展中会得到双重的保护，很感谢！

《拉萨青年》短评

——桑结东智

关于西藏的影视作品几乎都是符号化、主流化的视角，很少有真正直达内心、朴实真情的作品。而《拉萨青年》恰恰是少数让人眼前一亮的作品，首先它回避了所有我们惯常的西藏印象，而是从拉萨不起眼的街头巷尾琐碎的生活场景着眼，开始讲起五个截然不同的普通藏族青年的故事。



影片用一天的不同时间为线索，讲述五位青年人的工作状况以及他们在追梦路上的所思所想。整部纪录片的讲述朴实无华且真切动人。以小见大的视角反映了在拉萨这座古老而年轻的城市里，来自不同地方、不同成长环境、不同人生经历的五位年轻人是如何以相同的热情迎接属于自己的生活和梦想的。故事并非波澜壮阔、曲折多变，然而看完整部影片总有一种莫名的感慨和感动，也许这才是这部作品真正的力量。

西藏不需要太多虚张声势、无病呻吟的东西，需要的正是《拉萨青年》这样平实且不平凡的影视语言，在历史与现实之间最真实的时代记录。

松太加《河》三人谈

时间：2016年6月2日上午

地点：中国电影资料馆会议室

对话嘉宾：

松太加(编剧、导演)

胡克(中国传媒大学教授)

杨远婴(北京电影学院教授)

整理：刘佚伦

直观感受

杨远婴（以下简称杨）：《河》的定位是纪录风格的艺术片，很小的格局，空间有限，人物有限，故事线索清晰，富于简洁气质。片中的“河”既是具象的，又是抽象的，暗示某种精神的疆界，过河的动作意味着灵魂的净化或升华。譬如，儿子能否与父亲达成谅解，女儿能否接纳未来的弟弟或妹妹。总之，这是一个比较干净的伦理故事。影片似乎有意识地剔除了现代生活元素，刻意表现游牧式的原始生活场景，而不像万玛才旦那样反映现代性对藏民原有文化生态的影响，表现现在和过去的冲撞。《河》从表象上看没有明显的时代印记，也没有复杂的社会关系，给人的第一印象是个寓言式的家庭故事。



胡克（以下简称胡）：这是个比较独特的藏族文化的故事，其中有藏传佛教的进入，也有世俗生活的展现，两者发生冲突，这很独特。影片表现了一个孩子的生存恐惧，央金拉姆恐惧的对象是即将出生的弟弟或妹妹，这很有中国味儿。中国人对任何可能威胁生存或日常生活的事物都有一种先天的预感，小女孩为什么埋天珠、种小熊等，为什么对亲妈那么排斥，为什么把爱投射到小羊羔那里，围绕着小孩预感到的潜在威胁，影片进入了弗洛伊德所描绘的情境。弗洛伊德就是按这种情境发展出了精神分析理论：小孩最早的性心理与吃奶有关，如果断奶，势必抑制她的欲望。这是成长必须付出的代价。但是她拒绝长大，是因为强制断奶使她感受到来自父母的爱将转移，她因此怨恨母亲。儿童的这种深层心理在中国以前的儿童片里根本就没有涉及。在以前的儿童电影中，儿童通常是天真无邪的，只需加强教育，没有意识到儿童也有自己的深层忧虑，也有早熟的嫉妒心理。

影片体现的弗洛伊德精神分析的对象并非孤立个案，与女孩心理形成对照的是她的父亲格日。格日似乎始终没有长大，一直停留在恋母情结阶段。由于父亲在母亲弥留之际竟然不去看望，格日深深怨恨父亲，多年不肯宽恕他。似乎有种恋母弑父的情结在作怪。这一对父女的潜意识互为印证和补充，形成工整的对仗，是以前的中国电影未曾见过的。我相信导演决不是有意按照弗洛伊德精神分析理论去拍摄这部影片的，但是在我看来，《河》是近些年中国电影里最契合这套理论的电影。因为这个故事叙述得简洁干净，与此相关的内容就被凸显出来。这部影片就两个主要情节，它们是弗洛伊德理论概括下的成长故事：一个是女孩子长大，开始意识到自我的存在，另一个是男人的长大。弗洛伊德解决这个问题的时候也是两个阶段，一个是婴儿断奶阶段，就是小女孩体现的那个阶段；还有一个是成人阶段，是由她父亲和她爷爷的关系来组织的。影片特别有意思的还有一个隐喻，表现为：小羊和母羊的关系。母羊被狼吃了，小羊变孤单了；孩子要被妈妈“甩”了以后，孩子也觉得孤单，她就用爱去照顾小羊，她对小羊的处理方式特别像母亲对待一个孩子，这个其实也很有意思。在汉语圈不可能有这种关系，因为我们不是游牧民族，我们与动物的关系是人和宠物的关系，人也是爱宠物的，但与小女孩爱小羊不一样。她爱小羊有一个背景，就是她和自己母亲的关系。如果放在一个很复杂的影片里，这些信息往往会一带而过，被人忽略，可是《河》中就这么三对关系：女孩儿和母亲、爸爸和爷爷、女孩儿和羊，潜在的联系起来看似简单，其内在的结构很精辟、很简洁。这不是图解学术理论，而是对真实生活的感知和提升。

历史、宗教与世俗伦理

松太加（以下简称松）：这部影片是在我做了第二个孩子的父亲时拍摄的。当时我的女儿在她妈妈怀弟弟时特别排斥，而我那时候很忙，跟万玛才旦合作拍摄影片，感觉亏欠孩子太多，就想拍一部儿童题材的影片送给孩子当礼物。正好遇到央金拉姆，她特别有灵气，我就把女儿的这个事情套到央金拉姆身上。开机的时候，只有十页纸的大纲，十几个人，拍的过程中感觉越来越单薄，爷爷这层关系是我另外一个剧本的构思，我试着揉合进去，揉的时候耽误了很长时间，分了三次才拍摄完成。

杨：当时是怎样构思这个故事的？从影像情节上看，女孩是故事的主部，父亲的那条线是如何设想的？

松：故事的主要剧情是这样的：妈妈又怀上了宝宝，给央金强行断奶了，央金倍感失落，内心的孤独和不安却无人察觉；爸爸格日沉默的外表下，一直有着一份对爷爷无法原谅的隐痛；妈妈和爸爸之间原本和谐的关系也渐渐出现了危机……一家三代人的关系像是被一道横亘的河流阻隔，而看不见的血脉之河也在暗处汹涌激荡。



格日和他父亲的那部分是另外一个故事，当时还仅仅是脑子里的一个构思。爷爷这辈人经历了中国特殊的年代：小时候出家，后来不得不还俗，格日正是那个年代的副产品。佛教在“文革”中被取缔，僧人都要被迫还俗，这点比较残忍，格日就变成了破戒的证明。当医生问起格日的名字时，父子两人说出了两个不同的名字，儿子说的是“革

命的救赎”，父亲说的是“佛法的海洋”。父亲说，折腾了一辈子，一个人必须只有一个名字，还是叫“佛法的海洋”吧，表明回归修行的信念。

杨：这样的事情是你听说的，还是自己经历的？

松：这种情况很普遍，包括我的家里也有这样的人。一个人有两个名字，一个是僧名，一个是不带宗教色彩的名字——“sha jie jia”在藏语里的意思是“革命来救赎你”，还有些人的名字叫“红旗飘扬”。我小时候觉得他们的名字都特别奇怪。

杨：这样说来，这个故事就很不单纯了。表面的父子矛盾隐含着巨大的历史悲恸：一个潜心修行的僧人于“文革”中被迫还俗，并在强制之下组合了家庭。虽然有了儿子，但他依然执念修行，不想陷身世俗，被迫中断的僧侣生活令他痛苦。这条暗线就让这个家庭故事具有了深刻的含义，它带出了一段重要的历史。因为我们不懂藏文，所以在观看时未能马上领会这层意思。

松：还有一个场景：帐篷里来了一个人，他是爷爷的僧友，两人曾一同在寺院学习，他说爷爷是很厉害的，了却这个心愿回寺院了。而那个僧友每天都在世俗生活中处于煎熬的状态。

杨：这个人物的功能是告知爷爷的身份曾经是一个僧人。

松：在牵着爷爷的手下楼梯的时候，央金拉姆问他为什么不回家，他也说自己小时候是个僧人，中途命运不济，只能这样了。央金拉姆的奶奶临终的时候，很想见自己的丈夫，便让儿子专门去请他，但儿子说那条河他渡不过去。儿子被夹在中间，很难选择。

杨：这是两种完全不同的人生理念，儿子不懂父亲的心理，也不理解他所信奉的那套宗教伦理，所以根本不能接受他对家庭关系的态度和方式。表面的代际矛盾其实是两种文化理念的冲突。

松：包括宗教和世俗两个层面。

杨：应该说父与子是完全不同的两代人，格日是动乱历史的果实，跟父亲相比更像是个野蛮人，他恼怒父亲的清静无为，愧疚自己的不孝不义，并不理解父亲的宗教情怀。当然，更大的悲剧还在于父亲本人：一个已经遁入佛门的僧人被骤然拖回尘世，从此不再可能安宁地

修行，即使后来重披袈裟，但还俗的过往已经留下剪不断理还乱的家庭羁绊，让他不断地与现实缠绕，无法彻底回归宗教世界。



松：央金拉姆的爸爸没办法完全抛开世俗，就只能一只脚在河的这边，一只脚在河的那边。而从佛法层面理解，爷爷的选择的确是对的。爷爷去看自己临终的妻子又能干吗？死亡是不可避免的，他还不如替她念经、超度。

胡：电影里也有反映一般人对老僧人印象的逆转，刚开始他们不理解老僧人为什么不去见自己濒临死亡的妻子，但后来却对格日不能善待父亲看不惯。“文革”时是藏传佛教与“革命无罪、造反有理”的冲突，当前是世俗亲情与坚持宗教信仰的冲突。

松：因为村里人不知道格日的母亲去世时的心愿，所以每个个体在其中所处的位置非常尴尬，也追究不了，像个棋子一样。

杨：一段表面的家庭纠纷埋伏着惨痛的历史过往。

松：这部影片在藏区放映的时候，百分之七八十的人都流泪了，尤其是西藏艺术系的二十几个老师和老人们，他们应该是看明白了其中的一些东西。不是说哭是衡量影片的标准，而是说明他们看懂了。这不是一个纯粹的政治片，它有人性的东西，但我没有答案，也不知道谁是对的，谁是错的。

杨：这就是影片最有力量的部分了。通过孙女、儿子、父亲、母亲这样的表层情感关系，表现一个再度返回佛门的僧人如何承受子嗣的情感，如何处理家庭的羁绊，它所揭示的其实是宗教情怀如何面对世俗情感。

松：在西藏放映时，很多当地的官员也认为《河》拍得特别好，这让我很意外。他们认同的是故事中的“人”。他们认为，电影应该踏踏实实讲老百姓的故事，才能让每个人都有亲近感。

杨：这说明影片对历史纠葛的处理没有简单化，也没有概念化，注意到了人情事理的复杂性。

创作观念、方法与路径

杨：这个故事的表层是宽恕，是彼此理解，相互接纳。通过你的讲解，这其实又是个历史故事，是不同信仰和不同的经历造成了儿子与父亲的隔膜。在这一点上，影片又具有很大的批判性，你是如何构想这个层面的？

松：藏人普通老百姓是不能明白的，但文化界的僧人明白。我认为所有的文化、宗教、历史，都是由个体来填满的。我很好奇个体是如何解决道德困境的，就像下棋一样。

我的第一部影片讲的是儿子无意之间把母亲给杀了，那接下来他该如何下这个棋。（指电影「太阳总在左边」：编者注）

杨：你感兴趣的是一个事件的过程？

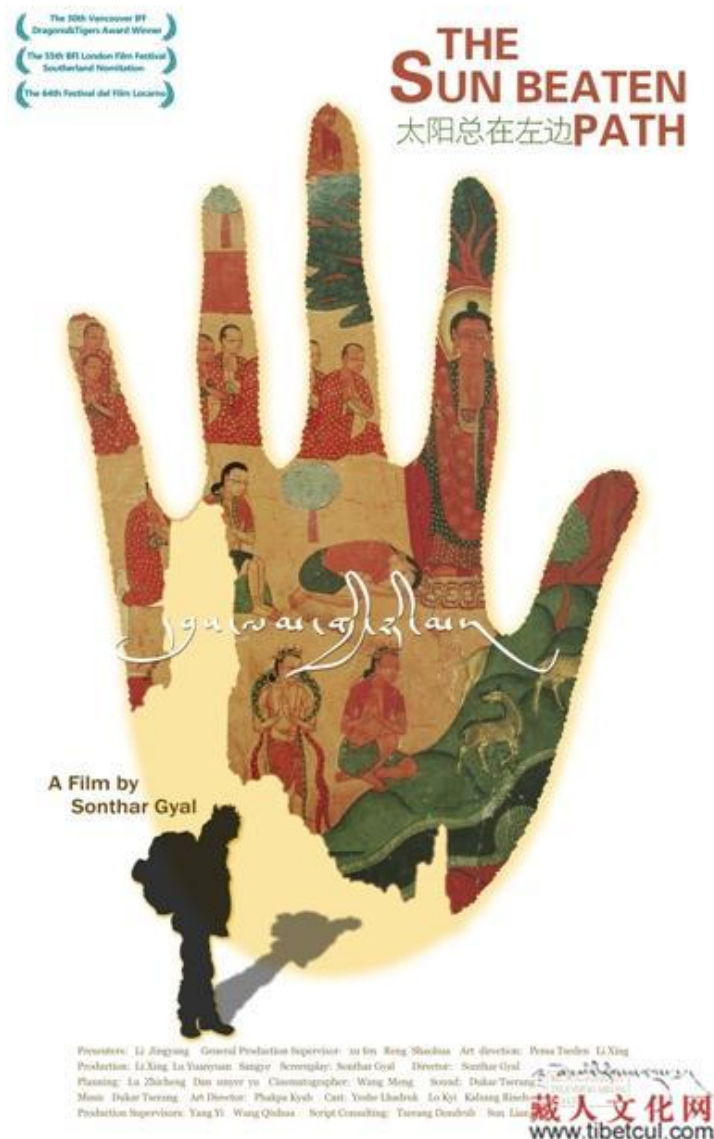
松：答案肯定是没有的，我感兴趣的也是没有绝对的答案。至于怎么来解读，每个人都有自己的看法。我的下一个剧本探讨的也是关于这方面的。

杨：那就是事件过程中的人心。你个人比较喜欢哪些导演的作品？

松：曾经喜欢土耳其的锡兰，特别喜欢他的《乌扎克》，也不知道为什么。我觉得自己的第一部影片有模仿他的感觉。但是锡兰最近的那部《冬眠》，我就不是那么喜欢。我最害怕的是导演给出一个结论或者是结局。那样特别暴力，我没办法忍受。

杨：对事件给出结论或结局是一种暴力行为，这个想法很有意思。

松：每个人物的道德层面也好，宗教层面也好，它们的对与错，我真的没有在这个地方挣扎。



杨：你的这个概念是怎么来的？一般的主流商业电影必须有一个结局，没有结局的影片观众难于认同。

松：我不知道，我没有学过，刚开始学摄影是万玛才旦的建议，他当时需要一个摄影师。

杨：你和万玛才旦搭档了很久，但你们两个人的影片确实很不一样，万玛似乎更加关注现代化和原生态的冲突。



松：别人都说我们俩的电影不太一样。我不喜欢环境的碰撞和融合，我喜欢的还是家庭和人的那些事儿。

杨：《河》中的环境非常简单：一片荒原，一条河，一家人，女儿的两个玩伴，家中曾来过一个乡邻，父亲很少现身，有数的几次露面也在中远景。影片最有现代感的元素是医院和格日的摩托车，但摩托车在这里只是个代步工具，你并未渲染它的叙事功能。万玛才旦影片中的藏民要和外来的事物对冲，而你似乎只讲藏民自己的故事，你们两个走的是两条道路。

胡：两位导演各有各的探索，藏族电影起步就应该多样化。

杨：你是怎样选演员的，有些什么原则？

松：我是倒着来的，我还没写本子的时候必须要遇到这个人（演员），然后跟他（她）聊天，跟着这个人写，我才能把握了他（她）。我下部影片的两个演员已经找好了，但剧本对他们是保密的，每次去只跟他们聊天。

胡：他们自己都不知道扮演什么角色？

松：对，不知道。《河》也是，每个角色都不知道，连梗概都不让他们看，他们看了之后就会学，学就假了。我会通过跟他们聊天以后的直觉去判断，这其中包括脸部以及性格。

杨：你注意演员的上镜头性吗？比如某张脸在镜头里没有冲击力，而另一张脸就可能意味无穷。

松：刚开始有点不在乎，现在在乎。

胡：如果影片情节复杂，演员完全不知道在演什么，是不是有些戏的表演很难到位，不出来？比如说演复杂情感。



松：拍摄的前后是被打乱的，演员情感的爆发也就在一刹那间，而不出于对整体角色的把控和理解。我的演员都是原生态的，比如影片中的牧人就是让真正的牧人来演，不用化妆，就是演自己的角色，哪怕有些瑕疵也可弥补。藏人跟自然接触比较多，野生的，自由生长，藏族本身是以出世文化而不是入世文化为背景的一个民族，藏族人对现世人的纠葛不太在乎。小孩唱歌也是与自然接近，所以嗓子都是天然的。

杨：《河》中人物穿着的衣服让我很好奇，特别是格日，藏袍上镶着硕大的豪华皮领，让我觉得这是一件贵重的衣服。可他天天穿着这件华服劳动，一会儿搬东西，一会儿跳河里。这是他的日常服装吗？

松：对，衣服是他自己带来的。央金拉姆的衣服也是从自己日常的服装中精心筛选的。

杨：他们家有摩托车，搬家购物用汽车，这些交通工具倒是很有现代感。

松：我的下一部影片写的是小镇里的生活，人物关系和结构会复杂些，跟现代性的接触多点。

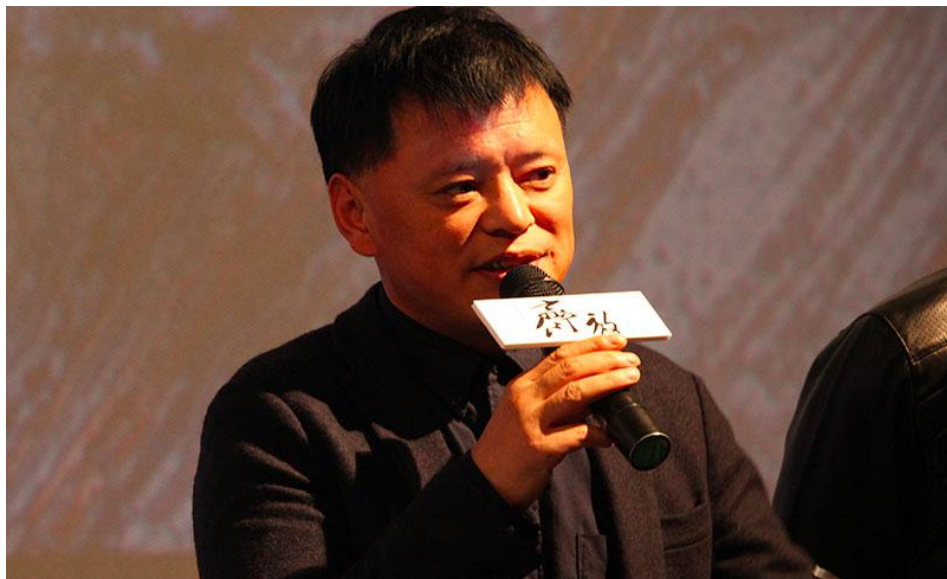
胡：还是以个人生活为主？

松：对，关于结婚的事情。两个人去民政局结婚，领证的时候，民政局的人发现，男人已经在四年前结过婚了，但男人死活不承认那个人是自己的妻子。如果想结婚，他就必须与四年前所谓的前妻离婚，但是前妻已经出家了，穿着袈裟怎么办离婚……前妻也有她的个体故事，她的恋人车祸死了。男人在前妻的家里待了一晚上走了，后续问题是穿着袈裟去民政局？也太丢脸了，结婚手续该怎么办呢？法律、道德、宗教一系列的问题，徘徊在这个路口。

杨：万玛才旦是从文学进入电影的，那你的路径是怎样的？

松：很多人问这个问题，万玛才旦可能因为是从文学转过来，所以从内部构架到整个剧作比较成熟。而我以前画过一段时间画，所以……我不知道，我自己真的不好说。

杨：你在拍电影之前有过什么样的经历？



松：我之前在师范类中专学校念过一段时间的书，读的是藏语言文学。1994年毕业后，在家乡同德县一个没有电的寄宿制小学教了四年汉语。后来，整个县城有个五年级的考试，我的学生们拿了全县第一名，他们觉得我是人才，必须被重用，把我调入了县文化馆工作。我在那儿也没事干，平时就在报纸上写写东西，为演出做些舞台布置

的工作。后来我专升本，考入青海师范大学，学习油画，毕业的时候还办了个展，有点现代派的抽象画的感觉。我们那儿有一个地方杂志，在举办文学会、笔会的时候，我和万玛都会碰面，我们不聊文学，只聊电影。2004年的时候，有一天万玛才旦来找我，说他在北京电影学院学导演，问我愿不愿意去那里进修。去了“北电”以后，就真的喜欢上电影了。看了一些大师的作品，感觉像天窗被打开一样，觉得电影原来也可以这样拍摄。我只在“北电”摄影系进修了一年，然后就跟着万玛才旦拍电影了。我会跟他聊剧本，他的剧本写得很扎实，我也会看他是怎么拍摄的。

杨：你的影片拍摄地都是在家乡同德县？

松：对，两部影片都是。

杨：你的绘画才能是到文化馆之后才开掘出来的？

松：小时候家庭的影响也有。我父亲也是一个小学老师，虽然他没有接受过正统的艺术教育，但平时也做一些雕塑，我小时候也画唐卡。我父亲也会乐器，自学的拉二胡和风琴，县里面的一些文化活动，他每次都参加。他去世的时候才 53 岁。

民族电影的表达方式

松：到目前为止，西藏还没有电影制片厂，不像其他少数民族区域，内蒙有内蒙古电影制片厂，新疆有天山电影制片厂。很多人问，什么是少数民族题材电影？少数民族电影的界限在哪？我也常在思考。

再过三四年，我一定会拍一群藏族人在北京的故事，他们没有特定的服装，语言都是用汉语，演员都是藏族人。那这部电影应该怎么来界定，它是不是少数民族电影？这些都是挺有意思的问题。

胡：中国少数民族电影中风格独特的还数蒙古族和藏族，但是蒙古族电影发展的高潮时期已经过了，电影的民族性减弱，透露出一种失落感，只有藏族电影在市场经济的大环境中顽强地生存，一点一点积累经验，寻找自己电影的表现方式。

藏族电影的一个特点是，努力挖掘自身文化的丰富性，开拓独有的文化潜力，重新塑造民族电影，不再简单图解政策，单纯处理少数

民族与汉族关系。在发掘自身文化的过程中，有些内容和其他少数民族电影基本不触及的，比如藏传佛教，你和万玛才旦尝试把藏传佛教文化一点一滴渗透到电影里，表现藏传佛教对于普通人的影响，采取的是模糊的方式，回到历史本源，具有一种探索性和反省性，不是遵照一些汉人学者、佛教专家指导处理，而是基于藏族生活的再挖掘，再处理，很有创造性。

如果从宗教的角度去处理，会陷于宗教定义、宗教的社会地位、各种宗教的相互关系等问题中，影响电影的纯粹性，变成政治化的、刻板的、歪曲本源的意识形态处理方式。

这部电影的成功也是尝试处理藏传佛教作为一种民间信仰与“文革”时极左政策主导下强推“革命信仰”的关系，把这种复杂的政治关系放到具体的个人身上，比较自然地接近生活本身，又跨越了不同历史时期，显示出沧桑感，摆脱了条条框框的束缚，确实难能可贵。电影处理信仰问题一向是比较难的，一些蒙古族电影遇到佛教因素尽量避重就轻，为的是避免一些争执。《河》已经接触到，而且是非常谨慎地在挖掘宗教表现的可能性。

影片力图塑造真实的藏族人的性格，我们先前在电影、话剧中见到的藏族人是彪悍勇猛的、嫉恶如仇的，也是好欺骗的，这些刻板印象都是先验地从一个解放者的角度去观察和处理的必然结果。今天一些藏族导演拍摄的电影是从现实土壤中自然生长出来的。当他们掌握电影艺术规律和电影技能、沉下心来构建自己的故事后，便塑造了新鲜的形象。《河》中的这位父亲格日，一点不像我们通常理解的藏族汉子，他陷入困境，一筹莫展，带来挫败感，完全出乎我们的意料，但却是真实可感的。世界上一些民族如果争取到拍电影的权利时，首先力求把自己民族的标准形象立起来，供人敬仰，让后继者学习模仿。但是你和万玛才旦都拒绝塑造这类民族英雄，当然更不会用非英雄的方式嘲讽英雄。你们关注的就是现实中的人。在影像建构方面排斥了好莱坞异域电影模式的影响，没有将藏地景观奇观化，你的河就是平静流淌的小河，而非狂流奔腾。你赋予了这不起眼的小河以特殊的文化内涵，将日常生活场景哲理化。

杨：西藏没有电影制片厂，但出了不少歌唱家和舞蹈家，歌曲《在北京的金山上》由才旦卓玛唱响中国，象征翻身农奴把歌唱；还有当年广为流传的《洗衣舞》，表现藏族妇女为解放军洗衣服的情景，美艳性感。

如果谈西藏影片的序列，我印象深刻的首先是八一厂拍摄的《农奴》，以解放与拯救为主题，用铁树开花、哑巴说话的情节表述革命的伟力，是新中国革命叙事的标本。接下来应该是田壮壮的《盗马贼》，有猎奇，如天葬、盗马等传奇桥段，但也有对西藏民俗的敬畏。田壮壮的影片破了解放与拯救的革命叙事法则，片中的宗教活动充满神秘的魅力，主人公又是个充满男性气质的流浪汉，放浪无羁。

最近的就是万玛才旦，他的《静静的嘛呢石》《寻找智美更登》《塔洛》等影片的主题特别醒目，都在表达现代文明对藏区原初生活形态的冲击。特别是 2015 年的那部《塔洛》：一个与当下社会隔绝的牧民进城办理身份证，无意间被一个时尚女子所诱惑，剪掉了多年的辫子，掏空了全部的积蓄，搅乱了原本平静的生活，在求索身份证的路上丢失了身份，是个很有力量的故事。上影厂拍摄的《西藏天空》也是一部新作，《西藏的天空》依然是主流叙事，但在情节上将农奴救赎与农奴主救赎并置，表现他们共同经受的成长磨难，破除了农奴主是魔鬼、农奴是天使的二元结构，强调他们都有自己的精神救赎过程。你刚才提到的少数民族电影的语言问题，确实值得关注。不同的语言有不同的面向，不同的面向就有不同的价值观。藏族导演用藏语拍摄的影片一定会遭遇一些政治问题。

松：我们带着这部影片出国交流的时候，也会遇到当地人提出的疑问。第一个被问到的是政治上的，第二个是宗教上的。影片已经完全被他们符号化了。但这两个问题跟我没有关系，我拍电影只关注人，我想说出自己对这些人的感知。

胡：比你年轻的一拨藏族电影人的状态怎么样，他们有怎样的打算？

松：这一拨年轻的藏族电影人已经接近三十多人了，导演、编剧、演员等都有。不像以前只有万玛才旦和我两个。

胡：西藏电影还会走一段谨慎的探索道路，不可能大开大合，惊天动地。你的思路是对的，寻找普通人的特殊命运，以此为核心展开想象力，升华哲理，形成个人艺术风格。

杨：一个藏族导演所感受到的问题有时是其他族群的人难于捕捉的，像“革命的救赎”和“宗教的海洋”这样的人物姓名，如果只是音译，不做意译，我们会忽略其中的历史意味。当然，你现在用语音来“化妆”也是有原因的。

松：所以，少数民族电影很重要的一点在于语言这块儿。以前都是汉语来配音的。

杨：今天听了你的讲述，觉得你在创作上有自己的理念，期待你的下一步作品。

（请作者与编者联系以奉稿酬）

“藏族主位”电影与藏地电影“新浪潮”

朱晶进，四川大学中国西部边疆安全与发展协同创新中心助理研究员
赵忠波，四川大学中国藏学研究所博士研究生
(本文受2016年四川省哲学社会科学重点理论基金项目(项目号16LL004)资助)

藏地电影，是一种小圈子文化。如果你问问那些把藏地作为旅游目标的人知道几部藏地电影，他可能会让你非常失望。看看微信、微博上的影评，藏地电影何时能入他们的法眼。即便在普通的藏人之中，能很快举出几部我们这个小圈子捧上天的电影作品的，也是寥寥无几。某书店专门为藏地新电影辟出一个星期的免费放映时间，可一来二去，大部分在场观众都混了脸熟。在这种发展环境下，或许我们应该先厘清什么才是真正的藏地电影，之后再讨论所谓“新浪潮”的源头和流向。

藏族题材电影、藏族电影与藏地电影

在官方层面，藏地电影有一个更为人们熟知的名字——“藏族题材电影”，这个名字由更具意识形态色彩的“少数民族题材电影”推衍而来，它根据的是电影的题材内容。仅仅十几年前，当所有电影的制作方都只能是官方机构时，由谁来拍摄电影、拍摄什么内容的电影没有多少选择余地，因为那时电影制作所需的资金、设备已经形成了一种民间不容觊觎的权力。“藏族题材电影”中“题材”二字因而就代表着这种权力，它表明：题材是一种预先设定好的计划，拍摄这一预定的题材是一种官方背景的组织活动。

而今天，如果你宣布要拍摄一部电影，没有任何人来质疑你成功的可能性。从便携式摄像机到智能手机，从小型录像带到大容量存储卡，从影院银幕到社交媒体中的短视频，当官方机构无法以硬件为由独占拍摄权时，它们顺应潮流，任由权力流散到普通民众的手中。同时，非政府组织和人类学者将这些代表话语权的拍摄设备再次分发给全球化尚未渗透地区的农人、牧人手中。可见，电影的拍摄权力的碎片化、草根化来自自然分权和主动赋权两种并行的进程。

于是，就有学者提出，我们是不是需要把“题材”二字给去了，就说是“藏族电影”？或者“西藏电影”？

“藏族电影”牵涉到的是主创人员的民族属性。问题在于，尽管现在的独立电影“编导一体”情况不少，然而你无法在短时间内确定出品

方、制片方在这部电影中起到了多少作用。《贡嘎日噢》制作团队中排在最前面的是来自四川省和甘孜州党委政府的两位领导级顾问；

《德兰》、《皮绳上的魂》两片大热，我们难以抉择是扎西达娃的剧本发挥了主要作用，还是导演刘杰和张扬的功劳更大；至于《小喇嘛的春节》，我认为张国栋与旦真旺加两位主创缺一不可。即便是万玛才旦的系列影片，我想谁也不能无视松太加、德格才让等人在团队中的地位。

“西藏电影”中的“西藏”二字，与西方世界所指称的“Tibet”一词一样，更易发生歧义，因为“西藏”概念可大可小。一些台湾人士将历史名词“吐蕃”借来，改为“图博”指代所有藏族居住地区，还将“西藏电影”称为“图博电影”；殊不知“蕃”字读音、“吐”的指代尚处学术争论之中，且藏文的“bod”（བོད་）是否能涵盖所有藏族聚居地区，亦无定论。为了让我们的讨论减少非学术的干扰，避免落入语汇的意识形态陷阱，并将电影的题材和创作团队均纳入讨论范畴，我们选择了有着更多文化意义的“藏地”二字。

藏地电影的“藏族主位”与“非藏族主位”

《西藏人文地理》曾尝试提出，藏地电影迎来一股“新浪潮”。究竟用“浪潮”、“潮流”还是“思潮”，问题并不大，关键在于怎么看待这个“新”字。如果单纯从电影主创人员的民族属性来看，正如前文所述，未免武断，这会使藏、汉等多个民族合作的电影作品处于尴尬境地。在这里，我们不如借用中央民族大学影视人类学学者朱靖江新近提出的概念，亦即将涉及少数民族的电影大体上分为“少数民族主位”和“非少数民族主位”两种类型。推而论之，藏地电影也有“藏族主位”电影和“非藏族主位”电影的大致分野。这种分类方法，首先限定电影从内容上反映的是与藏族及其所生活的环境（可以是藏区，也可以是内地），其次，从电影的创作宗旨和达到的传播效果出发，意图确定某部电影是从藏族的眼睛来观察品评，还是从汉族的视角、或从国家的高度来窥视和审视藏族、藏地。真正的“藏族主位”电影，更侧重于展现藏族的核心文化内容与价值观念，并自内而外地思考藏族的生存发展之道、传统的现代化变迁以及个体与族群之间的交互关系。这一研究路径，能够有效规避“藏族创作”和“非藏族创作”给我们带来的假象，最终十分有利于我们看清藏地电影之“新浪潮”“新”在何处。

“非藏族主位”电影是无法纳入藏地电影“新浪潮”的。到目前为止，已有若干学者对“非藏族主位”电影的弊端进行了多方面的论述。如兰

州大学传播学者李晓灵深刻地指出，全球化背景下，“非藏族主位”电影非常矛盾地成为强化中国电影“[少数]民族性特征”以增强国际竞争力的期望中的利器，以一种“他者身份”虽然保持了以汉文化为中心的中华民族文化在全球化中的延续，可是却以“民族奇观”不仅满足了西方白人的“窥视欲”，而且满足了来自汉民族观众的“窥视欲”。远离“窥视者”的藏地的现实生活场景和真实文化形象，在西方和汉族文化的“挤压”和误读下遭到了进一步遮蔽和歪曲。

电影作为文化的一种外延，如果说文化绕不开政治，那么“某某主位”电影也绕不开意识形态的光晕。后殖民理论大师霍米巴巴认为，信息的不对称以及主流社群对异质文化的浓烈兴趣，会导致文化作品中“刻板印象”的形成。换言之，“刻板印象”是一种主流社群受众加速认识异质文化的心理预期，但正如这一概念的字面意义所示，它含有很高比例的批评意义。“非藏族主位”电影正是很容易将藏族文化加以简单化的同时进行固化，而固化下来的文化要素可能并非藏族自己所认为的本质成分。被固化的文化要素，由于能够迅速在主流受众中形成一定传播效果（不一定是好的效果），因此即便是藏族创作者也可能倾向于展现它们，于是那些被边缘化的本民族文化就逐渐湮没无闻。

纪录片《第三极》就是一部典型的“非藏族主位”电影。此片是迄今为止表现青藏高原优美自然环境的最为精美的纪录片之一，豆瓣评分高达 9.1（评分人数 3994）。但有藏族知识分子不客气地指出，“作者有意将人性精神层面刻意拔高，但支撑其高度的文化纬度、文化厚度却略显单薄，似乎更注重影像感观皮层的内容，而少了些深入文化骨髓的内在逻辑”。更危险的是，对藏地信仰的夸大式美化，使那些刚刚踏入社会的青年藏族学生盲目地陷进了“信仰优越论”和“信仰中心主义”的漩涡之中，“活在别人建构的世界中无法自拔”。这里所谓“别人建构的世界”其实说的就是非藏族导演曾海若为藏族建构的世界。纯粹的信仰是自我内心的东西，而非贴给别人看的标签。而像《喜马拉雅王子》、《西藏秘密》之类的故事片，无论演员的阵容有多么强大，也逃不开来自藏族知识分子对其因“非藏族主位”导致的各类错漏的批评；如尕藏加洋认为《喜马拉雅王子》尽管使用了像蒲巴甲这样的藏族主演，但全片却是对藏文化的“任意摆布”。值得注意的是，《西藏秘密》汉语版由于毛病太多而被迫在中央电视台电视剧频道下线数月后，该片藏语版却在西藏卫视藏汉语频道播出并获得高收视率。由主流族群的创作者误读同时却固化的文化要素，在本族群的普通受众

那里是那么容易被接受，正如同《农奴》等影片所固化的“旧西藏”面貌那样，这种情形着实令人唏嘘不已。

一位汉族研究生的硕士论文就指出，“非藏族主位”藏地故事片电影的创作者更多地将自己的艺术诉求寄托在汉族等非藏族角色的塑造上。这些非藏族人物往往担任这类电影的主角，成为构建影片的中心。他们或是“拯救者”，有的帮助藏族人民推翻阶级压迫，有的帮助藏族人民带来更美好生活；或是“寻找者”，希望在“神秘而诱人”的藏地寻求爱情等理想，这也是绝大多数“非藏族主位”的藏地故事片微电影、短片的肤浅而雷同的立意。

另一方面，“藏族主位”并非从一开始就可以抛弃主创人员的民族属性而像《皮绳上的魂》那样直接自内而外地进行创作的。之所以不少学者都会把藏地电影主创者的民族属性视为检验标准，是因为在很大程度上，藏族作家万玛才旦的电影作品在“新浪潮”中的地位不可动摇的缘故。这批成熟的电影创作人，除了万玛才旦以外，还包括扎西达娃、才旺瑙乳、斗拉加、西德尼玛、多智合等等，虽然有着同属安多地区这样地域上的共同特点（这可以解释多吉彭措为何在多个场合强调《贡嘎日噢》是康巴人的第一部电影），但只有万玛才旦的知名度客观上打了出来，是 21 世纪藏地电影传播史上绕不开的人物。万玛才旦可以作为一个代表，可以是青年藏族电影人的一位楷模，但我们只有将上面提到的所有人物视为一个“成熟的藏族专业电影创作群体”，才能明白藏地电影“新浪潮”的开端意味着什么。

然而，万玛才旦之所以能够成为代表，与他的创作胆识和创作风格不无关系。这是因为藏族知识分子对于本民族文化和全球化之间的紧张关系，早在 20 世纪末就开始有所探讨；这种愈来愈倾向于“二元化”的讨论，在今天更是近乎一种套路——随便找一个藏人，无论他或她的受教育程度如何，都能在“保护传统”的话题下高谈阔论。例如云南省社科院的人类学者郭净在青海省久治县白玉乡遇到的那些手持摄像机（“乡村之眼”项目提供）的普通藏人，又如“若尔盖摄影小组”的那些藏族“90 后”纪录片导演，因为感受到了文化和生活的变化，或者因为焦虑于自己完全不懂老一辈的言行，所以想要用影像进行书写和记载。但是，万玛才旦是第一位能够把上述老生常态的话题，以故事片的形式精致地展现给传统—现代二元话语下所有受众的创作者。有了开路先锋，后来者自然就水到渠成。可见，所谓的“新浪潮”之“新”，首先需要敢于表现藏族的现实主义主题，敢于把口头上的“敏感”话题用艺术符号来“脱敏”。其次需要将摄像机下沉，关注藏族日常生活中

的小人物在现实主义话题下的境遇。藏族的文学传统中，不管是口头传统还是书面传统，世俗或宗教的英雄叙事占了很大比例，这一传统至今仍然延绵不绝。例如松太加最近提到，他的新片《河》在西藏放映时，“很多当地的官员也认为《河》拍得特别好，这让我很意外。他们认同的是故事中的‘人’。他们认为，电影应该踏踏实实讲老百姓的故事，才能让每个人都有亲近感”。可见，像《可可西里》、《西藏天空》、《贡嘎日噢》、《撼天者：金珠玛米》这样的影片，尽管拍摄时间十分晚近，但由于影片是为了塑造不同历史时期、不同领域的藏族英雄，因此仍应归属于传统藏地电影行列，甚至游走在“藏族主位”和“非藏族主位”之间的边缘地带。

超越民族属性的藏地电影

前文已经提及，要成为一部“藏族主位”的藏地电影，不一定非要主创人员的身份证上标明“藏族”，只有超越这一不管是你自己想象还是他人建构的属性，才能尽可能多地丢开那些可能早已固化在你头脑中的“藏文化”，用更接地气的真实去打动观众。

其一，电影创作者不能永远依赖自己的“藏族”身份来获得关注和同情。北京电影学院学者杜庆春在与万玛才旦对话时曾说道：“有可能到有一天，大家会说，万玛才旦是国际著名导演，不需要再在你前面加上某种限定语，大家觉得你就是这个领域里面最好的艺术家。”万玛自己也意识到了这一点，他接受“共识网”采访时即坦城表示：“你可以去世界上各大电影节走一走，各国各民族拍出来的电影那么多，每年几千部，五彩缤纷，凭什么人家就会照顾到你？甚至一些藏族人本身也有这种误解或者错觉，觉得只要拍个藏族题材的电影你就能得到关注，你就很容易成功，其实完全不是这样的。一个A类电影节选你的作品，首先是看重的是你的电影的艺术气质和所传达的东西，不会因为题材去关照你。”今年第十九届上海国际电影节上，万玛作为中国内地唯一的导演担任金爵奖评委，表明他民族属性已经逐步淡出。

其二，即便是非藏族人士担任藏地电影的导演或制片，这部电影同样也有可能达到“藏族主位”的标准。例如较早期的《八廓南街16号》，尽管导演是段锦川，但该片的前期拍摄是由藏族摄影师多吉和丹增赤列完成的。扎西达娃担任编剧的《皮绳上的魂》、《德兰》、《益西卓玛》等片，尽管导演分别是张扬、刘杰和谢飞，但这些导演都十分尊重藏族编剧的剧本，最终呈现的作品亦未偏离“藏族主位”。

张国栋担任制片和导演的《小喇嘛的春节》，系与旦真旺加合作完成，此片表明作为汉族投资者和创作者的张国栋能够完全放下身段，把镜头交给藏族团队成员沉到阿坝州松潘县卡亚乡；该片并未因为张国栋的非藏族身份而充满猎奇式的叙事，即便是寺院大法会这一事件中，展现的大多数也是小人物的所作所为；片中人物对自己行动的解释都源自本民族的视角，剪辑后保留在成片中的一些台词细节有着极为强烈的真实感，而这种剪辑选择也是“藏族主位”的。

其三，即便是非藏族人士主创的藏地电影，也可能因其“藏族主位”而遇到麻烦。如朱靖江在分析改革开放后藏地电影的不足时，就没有从主创人员的民族属性出发进行阐述。他认为，藏地“影像”中的绝大多数实际上是中央与各地方电影制片厂和电视台的“专题片”和纪录片，这部分影片确实在某种程度上展现了藏地社会的多元样貌，但创作者却“受制于体制束缚”而面临着最终能够公开播映的作品难以深入藏区社会肌体、无力诠释藏文化核心价值的尴尬境地。笔者在上文提到的斗拉加、西德尼玛、多智合等都是极为优秀的藏族导演，他们为自己所在的官方机构拍摄了数量众多的影视作品，其中不乏符合“藏族主位”标准的“新浪潮”影像，他们之所以无法形成更大影响力的原因或许就可以用朱靖江的论点来解释。再来看《西藏一年》这部“藏族主位”纪录片，尽管功劳记在汉族导演书云的身上，但我们也不能忘记中国藏学研究中心藏族学者格勒在其中的巨大贡献，而且从制片上看，英国七方石公司也是重要的联合制作方。书云导演也曾指出“体制”对该片创作的束缚之处，她说：“我想《西藏一年》这样的纪录片不会在体制内产生，因为我们在西藏问题的宣传上这么多年已经形成一种模式，很难突破”，“专家和学者在对《西藏一年》的审查中，提出了如‘传统的东西、宗教的内容偏多，应该多反映一些现代化的生活’，‘片子反映的是江孜的情况，不能代表西藏，片名应该改一下’”。如“一妻多夫”或“姐妹同夫”被质疑“是否反映了西藏的‘落后’”？又如婚丧嫁娶、盖房修路、做生意时，当地（江孜）人都要找次旦法师算卦的现象被质疑“是否反映了藏族人的‘愚昧’”？但是格勒等藏族专家认为，这些内容“恰恰是藏族人生活的一部分，也是传统文化的一部分”，必须保留下来。

2010年8月，郭净教授在青海省久治县白玉乡的村民—社区影像培训班上曾经语重心长地说过这样一段话，虽然他的说话对象是藏族的影像拍摄者，但或许所有藏地电影的创作人都能从中读出属于自己的启示吧：

“摄像机是一个新的工具，大家要想想是为了谁用。拍藏族的东西很多，可大多是给外人看的，不是真实的藏族，是虚假的藏族。自己手上有了摄像机，你就是阿坝人、白玉人……你怎么来说藏族的文化，和外人有什么不同，要想想。这里的藏族和其他藏族都面临同样问题，牧业在消失，信仰受到外面影响。能不能用摄像机启发大家去想象，怎么让藏族文化和环境得到保存。藏族历史上受到冲击不是第一次。为什么在经过很多灾难以后，还能重新兴起？是因为有些人一直在做事情。吐蕃王朝末期朗达玛灭佛后，藏文化是从阿里和青海两个边远地方重新兴起的。如果每个人都是一颗种子，将来总会发芽，长成一棵树。先人埋下的一部伏藏，会被后人发掘出来，赋予它新的意义。希望大家好好珍惜手上的摄像机，用好。”

推荐影片： 《盗马贼》

导演：田壮壮

田壮壮，1952 年出生于北京，1982 年毕业于北京电影学院导演系。中国电影导演、制片人，北京电影学院导演系研究生导师。

1968 年田壮壮中学毕业后当了七年兵，在军营期间自学摄影。1978 年，文革结束中国恢复高考，报考了北京电影学院导演系，1980 年在大学实习期间和同学执导了首部短片《我们的角落》。1992 年因为执导的《蓝风筝》涉及“文革”等敏感题材，被罚十年禁止拍摄影片，期间参与监制《长大成人》等影片。2003 年，卸任北京电影制片厂导演，担任北京电影学院导演系研究生导师。

2005 年执导个人首部纪录片《茶马古道-德拉姆》荣获第五届华语电影传媒大奖最佳导演奖。2007 年凭借第一部人物传记影片《吴清源》斩获上海国际电影节金爵奖最佳导演奖。2009 年自编自导的影片《狼灾记》获得台湾金马奖最佳服装及提名。2014 年与张艺谋、十庆联合执导历史古装影片《王朝的女人·杨贵妃》并兼任艺术总监。





剧情简介：

1923 年，藏民罗尔布（才项增仁 饰）游弋在高原上，以盗马维生。为了自己的孩子扎西，罗尔布放神羊为其祈福。头人的父亲死去，老阿妈对头人一家的善良感佩，同时又担心罗尔布因盗窃不能魂归于天。罗尔布与同伙抢劫了政府送给寺院的礼物，并打算用赃物为扎西向寺院还愿。抢劫事发，愤怒的头人将罗尔布一家驱逐，从此，罗尔布和妻子卓玛（旦枝姬 饰）、扎西只得在草原上流浪。扎西的病情不见好转并逐渐恶化，罗尔布用圣水为扎西沐浴、虔诚的求佛爷保佑却终于不能挽留自己的孩子。不久卓玛再次怀孕了，罗尔布和卓玛磕头为扎西还愿，但苦难并没有离他们而去……



《盗马贼》：哀而不伤的深静哲思

文 白云苍狗

比起那些善于或惯于将异族风情放大以作浪漫化表现的藏地电影，无论从名称还是手法，都显得粗悍。比起那些善于或惯于使用“真实”字眼去虚构藏区历史的政治宣传电影，它虚构的叙事与细节，却显得更为接近真实。

这部拍摄于上个世纪 年代 年代的影像作品，现在看起来画面粗粝，演员的表演带着那个年代特有的程式化烙印，然而这无损影片本身的成就，无论是从故事本身还是艺术价值，它皆产生开创性的突破，更何况影片的寓意是如此超前且让人回味。

这可能是中国大陆第一部真正意义上的藏语电影，从演员到对白，全部使用本族人员和本族语言完成，倘若不是那时广电总局秉承了一贯的倨傲与无知，限定非普通话讲述的影片不能通过审核，藏地题材母语电影的发轫，将被提前至少二十年。（ 年，万玛才旦的《静静的玛尼石》公映，被普遍认为是国内藏族母语电影的开端。）

这更可能是导演田壮壮奠定自己影像风格并且最为成熟的作品之一，它用诗意而克制的镜头，独具匠心的故事取材和叙事角度，完成了一部哀而不伤，静若哲思的“作者电影”。

法国新浪潮运动中提出的“作者电影”，即“拍电影，重要的不是制作，而是成为电影制作者”，多采用低成本制作、启用非职业演员、不用摄影棚而用实景拍摄、不追求场面刺激和戏剧化冲突，电影带有强烈个人传记色彩。也许它并不符合“作者电影”的全部定义，但它同时大大超出作者电影的含义，在藏文化热持续升温的今天，这部影片所创造的思辨空间，仍然显得前卫而深刻，多少人在感知、洞悉、匍匐、崇拜于藏传佛教的同时，却被佛家时刻所提醒的色相空之界困扰，显得糊涂而荒唐。何曾想早在三十年前（ 年），田壮壮就用《盗马贼》一片，将世人对藏地那些“浪漫而不切实际想象”作了一次尝试性勘破，更借此启发人们对传统、宗教与人性相互纠缠矛盾张力的思辨。

不幸的是，《盗马贼》现存唯一的藏语拷贝，又“落”在了法国人手里，于是国内的观众，只能忍受着那难以忍受的“上影配音腔”，在角色与对白的分离中看完这部影片（有时候，你真不知道是不是应

该感谢那些“居心叵测的帝国主义侵略者”，正是他们一次又一次把即将被自家人覆灭或毁坏的文化果实“窃取”回家，妥善保存、仔细研究，然后静等世界各地的民族主义苏醒，向他们讨要曾被自己遗弃摧毁的“文化遗产”）。

观影的过程，我在一如既往地咒骂着“去精华留糟粕”的国内电影审核制度，同时对中国大陆那个最后的启蒙年代充满感激，至少当时，绝大多数人们仍然怀揣着一颗赤子之心去对待人世间的事物。

他们所面临的矛盾和纠结，以及 年代最后的抗争性谢幕，就像影片《盗马贼》中主人公的悲剧命运。

这是发生在广袤藏区一个草原部落里的故事。罗尔布是一个盗马贼，为了生存，他窃取牧民的马匹，也劫掠官府赠送给寺院的财物，因此被全部落的人所鄙弃，包括抚养他的阿妈，包括统领一方的部落头人，并最终被赶往环境恶劣的深山流放。罗尔布是一个丈夫和父亲，面对家庭和孩子，他温和慈善，尽己之力使之幸福，他也试图放弃盗贼生涯真心赎罪，为此四处求工，甚至不惜身染晦气去做“送河鬼”的人，却最终为了孩子的生存再次去盗马，并因此葬送了自己的生命。罗尔布是一个佛教徒，他买下最大的彩箭祭祀山神，将劫掠财物的大部分献给寺院，也带着妻子四处虔诚地匍匐磕头，为夭折的第一个孩子祈祷，也为自己现世的罪恶赎罪，他时刻在意自己的灵魂是否能实现宗教意义的升天，并为此做出自己认为正确的行为。他性格倔强，以彪悍强壮的人生态度出场，却以软弱无力的无奈选择落幕。罗尔布死了，盗马贼死了，死在成全妻儿生存的路口，死在通往天葬台的路上。

比起我的叙述，田壮壮的镜头语言更为冷静而深刻，点到为止绝不煽情，部分场景转换处理得相当刚硬，并足以让叙事显得些许跳跃，然而恰好彰显出影片所带来的“冷酷”思考面向：对于地理环境封闭、历史传承深厚，文化演化并不剧烈的族群而言，究竟传统和宗教的力量，对人生命运的影响有多大，它是在解放抑或在操纵个体的生存？

不仅是罗尔布，整个部落的人们，都生活在传统与宗教带来的慰藉与约束之中，这也许跟青藏高原独特自然环境所生成的文化模式有关，但是也肯定有社群发展的历史惯性在起作用，它最终演化出一整套的日常行为准则，维系着集体的基本生存，却可能导致个体无可挽回的悲剧。影片中，部落的人们生活在一张传统与宗教编织的严密准则之网中，常常从行为而非动机出发去赞美与鄙夷，并对任何试图逾

越规范者做出刻板的惩罚，更对所谓身染污秽之人唯恐避之不及，传统与宗教的规范似乎让人们忘记了“宽恕与救赎”才是信仰的真谛。对于典型个体罗尔布而言，宗教是他头顶高悬的惩罚之剑，却也是唯一的救赎之道，尽管现世的错误因传统和宗教规定的“法则”注定无法挽回，他仍然千方百计试图通过净化灵魂，获得来世的果报。

如此矛盾，有些讽刺，我似乎能得出的结论是，尽管社会与人性是复杂而多样的，然而人们在实践传统或宗教时，似乎是单一和僵化的，无论如片中的信徒在水中设立多少个水转经轮，那些用以规范人群准则本身，却缺乏现实的流动性和拯救性。

传统回答了“从何而来”的人生谜题，宗教无疑给人带来心灵慰藉，并直指生命的出口，存在主义者口中那密布着“深刻的烦”之人生，可以在传统与宗教之处找到答案，对于茫然而渺小，在大多数时候仅凭一些狡黠的智慧，去试图战胜生存环境，与天地争斗的人类来说，宗教在几千年的时间里给予了无尽的前行力量。然而，它始终是人类意识创造物，也注定存在天然的缺陷。集体的信仰和规则带来安全和约束，却难以照顾个体人性的复杂面，加上人类在宗教理解和传统实践上的偏差，它们在带来行为约束的同时，有时也伤害着它的创造者——人类，然而人们又似乎只能从中获得存在的理由和未来的希望。注定难以破解的困境。

电影让人震撼之处非限于此，祭祀山神、部落迁徙和宗教神舞的几个场景摄制，功力深厚，让人印象深刻，无论是漫天飞舞的风马、风雪交加的迁徙，还是神秘诡异的舞姿，都暗合着主人公内心世界的现实折射，同时它们极大程度地烘托出影片悲怆的气氛，推动着叙事的继续和转换，它们与回族商人、藏族阿妈、头人治理、部落规则……结结实实还原了当时的历史场景，比起那些对藏区历史作出“真实虚构”的影片，《盗马贼》讲述的虚构故事反而显得更为真实有力。而尽管让人心惊胆颤的也不甚礼貌的天葬镜头被大量删减（这是导演心中的影片之魂），剩余的寥寥几个镜头仍然让观者不免心悸。

当然，我所能从影片中获取的惊诧还有，将背景设定在 年 的这样一个故事内容，是怎样逃过广电总局的“法眼”？主人公悲怆的命运背景，对应着算不上悠闲安康却共耽祸福的部落生活，这让整个部落更像一个充满感情的大家庭，而非我们从宣传口径得来的黑暗、苦难、民不聊生的农奴时代，更非汉人描述中那原始、冷酷、甚至食人的野蛮“生番”。

也许，对于历史的截面，导演给出了一个新的诠释，让观者自悟？

让我们用新京报的一句评论向导演致敬：“田壮壮是第五代中的一个异数。在很多人相继沦落为金钱的奴隶和主流的附庸的时候，田壮壮还没有沦陷，还坚守着自己的艺术理想。他显得有些孤独，而孤独中又有些苍凉悲壮。”

评论煽情，影片及其作者却始终冷静。