

藏地横亘在文本与作者之间

——基于万玛才旦与其小说与电影的分析

摘要 万玛才旦的小说与电影之间存在外在风格的断裂，以其本人为连接，在叙事形式的表征之下又存在异质同构关系；小说的叙事神圣与魔幻并存，稳健与哲思同在，以外在形式呈现藏地人物的孤独底色；电影通过纪实风格描摹交替时代下藏区的真实生活，导演用影像故事讲述人物的细碎日常，将藏地注入了蕴含真实性的历史叙述，创造生成了个人记忆与历史时间的藏地环境，进而使影像成为窥探万玛才旦和藏区的窗口；万玛才旦将记忆形态具象化，以小说和电影为言语诉说藏地文化的变动，在观看过去与回望历史中自我审视，在现代体验下主动承担起讲述当下藏地生活、文化与历史的责任。

关键词：万玛才旦；小说叙事；电影叙事；藏地文化

一、小说与电影的叙事

在《小说与电影的叙事》一书中作者提到：“叙事不仅存在于文学作品中，也存在于环绕我们的其他文化话语里。”^[1]这句导向型前提指出生活本身是将已发生事件纳入到叙事性解释中的过程，因此在任何口头言说或文本记录中都存在叙事：它关系到我们看待事件的角度、对于地域民族的认知甚至关乎历史的真实。也因为，叙事存在于任何学科，跨学科的研究十分必要，能够通过探究学科间的不同，得到叙事在不同的形式载体与学科背景之下，如何达到建构相对理性真实的认识目的。

小说和电影作为叙事艺术的代表，两者具有众多的差异性和相似性。以叙事为基础，这种叙事的虚构性中如何产生映射真实环境的问题表达，使众多研究者将这一问题作为出发点，从其形式间的差异和相似入手，探究叙事如何被理解与阐释。小说与电影这两种艺术形式间的差异性与相似性生成了两者间的众多研究。

早在1926年俄国艾亨鲍姆强调了其不同，“电影观众被置于与阅读过程在相当程度上呈相反状态的、崭新的感知条件下。读者运动方向是从印刷文字，到主题的可视形象，观众则是朝着相反的方向：从主题、从动态镜头的对照关系开始运动，到对它们的理解，再到为其命名——简言之，到内部言语的建构。”^[2]雅

各布·卢特对电影交流与文学之间的关系也做出分析，“电影交流与文字交流显然有着许多关联点，但是电影媒介还是与我们在叙事文本中遇到的文字交流形式有极大不同。”^[3]同时，他指出，“尽管交流的形式多变，但电影也可以交流；诸艺术形式间运作方式上的不同之处和它们的相似之处一样能够引起批评的兴趣。”^[4]因而，他强调两者之间的不同，从艺术形式内部入手，对文本进行细致分析。同时，多数对于小说与电影共性的探讨更多是对两者作为叙事的艺术之间相似性的把握。而除去早期以符号学为基础，对小说和电影之间联系的理论研究外，还有对同一个创作者使用不同的艺术形式进行创作，其作品之间风格关系连接的分析。

因此，小说和电影的相似和差异性一样，仍然值得关注。这种相似不仅在两种艺术形式内部，而且很大程度上也受到创作者影响。同一个创作者使用不同形式创作的作品提供了很好的去观察两种形式间差异与相似之处的方式，创作者思维方式以两种不同形式显身，两种文本构成互文性关系。在以往的实践中，跨媒介改编往往发生在不同的创作者之间，同时熟悉与跨越两个不同领域创作的作家和导演寥寥可数，而在少数民族族群中更是难得一见。

万玛才旦作为当代中国藏地本土作家与导演，其自己独立创作小说与电影为我们提供了一种相似性研究范本。以其本人为中心，连接起他的小说和电影，探讨同一个创作者处理小说和电影不同的艺术形式所形成的差别化的风格背后，相似性特点的承继性。这种承继性作为一种根基，通过透析作者，帮助我们突破形式本身，将孤立与分裂的理解转换为联系的看待小说与电影的内在关联，以及藏族族群内部文学、宗教、习俗与传说构成的文化体系与其他民族文化碰撞过程中产生的新变化。

他的小说风格风趣幽默，语言诙谐，常具有神异色彩；而其电影从第一部长片《静静的嘛呢石》开始就表现出纪实风格，影像整体真实、质朴。其小说和电影呈现出相异的风格特征，这种差异在早期的访谈中便被注意到，在万玛才旦形成自我风格之后，众多访谈中提问者也不断被提及这种小说与电影间的差异。

二、回归本质：万玛才旦的小说与电影

在访谈中他态度谦和内敛，回答总是完整且中肯。但他的回答如同他的小说一样，“只讲了一半”：万玛才旦创作的故事文本具有隐蔽性，藏区高原的神秘被

他以幽默的口吻处理成为生活发生的日常与背景，但无论是小说中的角色还是藏区生活环境都只有一半显身，在通俗易懂、简短有趣的文字背后掩藏着万玛自身对于藏地生活和文化的理解，这种理解成就了其讲神圣融入世俗、以轻快消解沉重的写作方式，形成了“欲说还休”、隽永、简约但不失哲思的独特风格。

与之相同，其影像也具有只讲一半的特征。尽管他的影像未将现代和传统对立，以中和和客观的态度呈现藏地，以开放性结局留给观众遐想空间，但隐藏在现代和传统背后还有关于人的思考方式的问题。这种未解答，将人的选择悬置，世俗生活与精神文化双层意义上的出走和回归，成为现代藏区环境下每个人具有的不同选择。藏地被搁置在一种尴尬的境地：现代化未曾彻底入侵，藏地内部仍有中心与边缘，但传统已被破坏，生存在藏地的人与人之间不断发生冲撞与产生割裂乃是现实状况与民族困厄的症结。这种表达一半，将沉重放置在影像以外的方式，对应着万玛才旦不断游走，跨越民族边界产生的思考。同样，在电影访谈中被问到藏地电影仍有哪些问题时，他的回答指向电影创作者，但背后依旧有另一半的问题所指：是需要进一步思考的态度指向，即对藏地的发展不容乐观的态度显示。因而藏地需要的不仅仅是拍摄藏族题材电影的创作者，更需要更多的藏地导演体悟到万玛态度背后的隐忧，即在当下藏地极具变化的时代环境下，有更多的藏地导演在藏地电影商业与艺术的夹缝中，面对多元的选择，仍选择以一种对于藏地亲切的回望和注视，持续用影像对这片土地生活背后的暗流进行表达和呈现。

创作者借由作品进行表达，小说和影像都是透视创作者内心之窗，透过不同的艺术形式，我们去窥探导演本人对于小说故事和影像内容的差异化风格体现了怎样的具有相似性特征的自我感知和体认，了解其背后的相似性，以及万玛才旦对于藏地文化一以贯之的个人风格延续。在此，万玛本人提供了一种连接，其小说和影像的内里之间构成了某种同构关系，可以用来对比与探究。通过小说文本背后的内核与电影风格的流变，寻找万玛才旦创作的共性特点。以创作者本人为出发，这种个人特点是其小说和电影文本之间的桥梁，也是我们更好的去感知少数民族艺术与藏地文化独特内涵的路径，从而在文本和作者之间重新架构起解读当下藏地的话语体系。

但当我们因为万玛才旦而越来越关注藏区电影的发展时，其逝世的消息使这

种连接无法延续，随之而来使得他以及他的影像作品再次被讨论。这足以证明表达一种民族性的社会与文化对于藏区乃至中国、世界认知多元族群的重要性。在万玛才旦逝世后，后续创作者如何发展出自己独特的视角是藏族民族内部文化面对现状急需解决的问题。同时，如同万传法所说，在大量的文本中，我们对于万玛的讨论呈现出越来越固化的趋势。大多数的分析都关注于其影像文本，或将之纳入类似于“藏地新浪潮”的新概念或领域当中，分析其特点、重要程度。也将万玛才旦赋予了众多高于其本身的价值与意义，这些同样作为标签在逐渐禁锢着他的外在身体，将其局限电影艺术形式内部之间进行讨论。万传法对于万玛才旦的研究中提供了一种新的理解，认为“万玛的电影是语言学意义上的电影”^[5]，通过索绪尔的语言分析，对其影像进行解读，发现其中的纵向语义上的理解方式。他以“寻找”串联起了万玛的电影创作，“万玛才旦失去了横向上的紧张、刺激、悬念丛生，但却收获了纵向上的厚重、丰富和多元，……万玛才旦的电影毫无疑问是一种表意电影。”^[6]

在此，我们能看到其影像内部的藏地日常，关注藏地生活，其重要性源于代表藏地真实的稀缺图景，以及其神话写作带来的天然厚重感。其对于这种方式进行详细且中肯的案例分析，以这种纵向思维方式为出发，对于本文万玛才旦本人的研究提供了新的灵感。这种纵向的理解方式来自于藏地长久以来生活方式、习惯以及政治、文化、经济与社会综合影响下的传统思维模式，但同时在万玛才旦后期经历中，又暗含了现代要求的人对于自我的内心欲望的不断探寻与追求。以时间线为轴延展万玛才旦的人生历程，发现他即便在各种身份标签之下，影像却依然充满活力，甚至出现变动，这些变动来自于其多种身份之外的自然的身体。万玛才旦多次提及欲望促使他最终走上电影导演的道路，因此，其本人也成为了一个可供分析和参考的文本。在语言背后的作者层面给予我们理解万玛才旦与其创作的新路径。

这是属于万玛才旦的气质，这种独特性以小说和电影的形式传达。小说文字的幽默背后潜藏的冷静，化为影像上的直接表露的写实，也让众多访谈者不断提及其中的不同。无论是具有独特风格的小说创作，亦或者藏语影像贴近生活的表达，其中不变的是载体背后无尽的藏地时间与历史的延绵。“从某种意义上来说，万玛才旦的创作，又属于一种源泉式写作。”^[7]万传法对于影像的分析，同样也

适用于其小说的把握。言语在此不再作为一种隔阂，成为了理解万玛才旦表意方式的手段。通过小说语言的阅读帮助理解影像的呈现，由此在两种不同的艺术形式风格的断裂之间寻找到其中的共性所在，进而观察万玛本人的内心情感流变以及藏地风貌的再度回望。

三、小说与作者：小说中的作者显身

万玛才旦身上具有多重标签，作为西藏导演、汉藏双语作家、文学翻译家等，从事过教师、公务员的职业，这些经历诉说他身份的特殊与混杂。语言的隔阂、地理位置的限制成为自然的阻碍。藏地横亘在族群内部和中国其他民族乃至海外国家之间，随之而来藏地人民生活也长久的横亘在主流话语想象叙事与藏地真实生活图景之间。

他以其丰富的人生阅历以及对自身的身份体察使其敏锐的捕捉到关于藏地的异域想象，在自我弥合过程中主动承担起藏区现状的表述，以高度的文化自觉与藏族作家的思维方式主动使用汉语进行创作，打开了故乡和世界之间的连接。小说写作独具一格，藏区成为了万玛才旦栖身于现代社会中的精神家园。

他的作品也多次获得奖项，以其小说为例，通过文字探究其创作风格。目前，万玛才旦的汉语小说集有《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》《故事只讲了一半》《尸说新语：枪》在写作过程中，万玛才旦形成了自我的语言习惯。

小说《嘛呢石，静静地敲》语言凝练简洁，文本整体充满朴实、自然气息。藏地在其活泼幽默的写作风格态度下世俗与神圣、平静与神秘共存。刻石老人托梦洛桑转告活佛的片段，对话颇为顽皮有趣，在平静的描写中又不失幽默风趣。

洛桑笑了，说：“刻石老人早就料到您会这样说。”

活佛瞪着他说：“什么？他说什么？”

洛桑说：“刻石老人说他这辈子刻了那么多嘛呢石，积了那么多德，再怎么着也不会变成个厉鬼祸害乡里的。”

活佛笑了，说：“这老家伙，死了还嘴硬！”^[8]

两人的关系在几句话中便可窥探，呈现刻石老人和活佛与普通人无异的生活横截面。他将死亡的沉重化为对往生的向往，用日常行为取代神秘，带来真实体验。这些幽默与充满神话色彩的故事情节，带来超越经验的神秘感受，使一种震

慑人心的神秘直达心灵，语言简短但具有强烈的穿透性，令读者获得冷静的阅读体验。

同时，小说中，万玛才旦构建出了一个将神圣降于世俗的藏地世界，生活真切可感，而未知与神秘也在生活中降落。洛桑“酒鬼”的名头使得他的话半真半假，却用发誓的方法向村民证明自己说真话，其日常行为野蛮但处处表露着虔诚与善良：

洛桑拿起那块嘛呢石看了看，用袖口擦掉上面的羊的尿液，骂道：“你看看，这刻石老人不在了，这些畜生也开始欺负这些个神圣石头了！”那块嘛呢石上刻着一尊佛像，很庄严的样子。洛桑用袖口再次擦了一擦那块嘛呢石，放在了旁边的嘛呢石堆上，双手合十敬了个礼，脸上露出了笑。^[9]

万玛才旦将他人的眼光与洛桑独处的行为放置在一个复杂且真实的小人物身上，将原始的自然身体行为与神圣的信仰品质在简短的叙述中巧妙地融合在一起。以关注个体的叙事消解了奇观化的传奇讲述，通过阅读小说文字，在叙事中清晰的触摸到藏地肌理，以自我的生活经验对以往神秘化的藏区民族话语产生质疑，透视藏区民族文化另一面的真实。

在《切忠和她的儿子罗丹》里，万玛才旦以第一人称叙述者“我”的身份显身，开篇便讲到故事中切忠儿子对于死亡的关切询问与考虑。万玛这样写道，

“母亲切忠听了，觉得有些好笑。早年失去丈夫的阴影早已在她心头烟消云散了，这会谈到丈夫的死，激不起她丝毫的忧伤之情。再加上父母和身边的一些亲人也相继离去，她因而对死亡有了一种新的认识：死亡没有什么可怕的，人应该学会面对死亡。”^[10]

在此，万玛才旦呈现了对于人类生命的宏大命题的思考，关乎跨越边界、超越民族的生命体验。这种体验使其小说的叙事很大程度上切实可感，语言文字也具有日常和平淡之外的深邃和哲思。借人物之口万玛才旦的人生阅历化为了对于生命的解答，提出与表达了一种超越小我与世俗的感受，以高原为背景，其超脱淡然的生命观赋予藏地文化以生命力。

在《一只金耳朵》中有类似的情节，哥哥因为咬下同桌的耳朵而愧疚，多年后回来以一只金耳朵向同桌道歉，而同学并不接受；弟弟闯祸被抓，哥哥以割下自己的耳朵带走了弟弟，哥哥和同桌在此之后也一笑泯恩仇。在这个短篇中，万

玛才旦将人类爱听叙述故事的天性淋漓尽致的呈现，暴力与复仇的情节被选择以平淡的口吻讲述，藏地的习俗与观念也在小说的叙事中清晰可感。整篇小说中充满了对生活的荒诞与未知的戏谑表达，时间在简洁的文字中被处理利落干脆，但时间的魔力却在紧凑的故事安排下更具有张力：其可以消解一些岁月和生命，如同藏地日复一日波澜不惊的生活；也可以留下人心中众多的仇恨与遗憾，使生活本身充满戏剧性。

他笔下有各种角色，流浪歌手、诗人、酒鬼洛桑、牧羊人的塔洛、小活佛乌金、母亲去世的放羊人甲洛……角色姿态各异，生活状态相似。塑造的角色有缺陷、囿于社会环境与自我的困境中生存，但却依旧品行善良，他们是藏区真实、鲜活的人物形象。

他们纵有缺陷，甚至无法被主流的道德价值观念所接受，但更为真实。万玛才旦刻画着当下藏人形象与藏地生活：生活的苦难是本真，残缺是常态，每个人物都麻木与漫无目的的活着，都有自我的困境，受制于社会环境又困于自己的生活，甚至等待生活变化激起一丝波澜，带来一丝温热。

万玛才旦以西藏生活着手创作，同时也疏解着自我的内心：这些人物充满灵气，散发着真实西藏的气息；但无论是哪个主人公，小说的描写都没有抵达人物的内心，只描摹他们的语言与行为：他们都被孤独包围，孤独是万玛才旦所有小说创作的底色。他体悟到孤独的含义，同时又怀有悲悯的呈现这些现实中失语的边缘人物，以“叙述”给予他们生活的故事，以及曾经存在的证明。洛桑如此、气球中的卓嘎受困于传统信仰和现实环境、甲洛的心事无从表达、塔洛更是决绝以自我牺牲换取渺茫的可能性，他笔下的角色都处在“失语”状态，都在以自身为实践感受世界的变化，寻找抵抗孤独的方法。

生活的残酷与荒谬被万玛以日常平淡的语气描摹，孤独的人生常态在小说中被温和处理。他以一种亲切又疏离的笔触描写着他内心的自我与藏地。如果说，小说偏向于神秘主义的写作是私人领域的自我探索与感悟，万玛才旦执着于探索醉与梦的边缘体验，将人物至于自我无意识的思考中进行故事写作，其将孤独作为人物的底色，铺陈出藏区社会的历史与当下；那么电影创作则是公共领域的民族表达与阐释，在逐渐远离藏地的过程中，依旧以孤独的内心坚守信仰，回望与审视藏地这片精神故乡，以守护的姿态，直接呈现与执着书写如今这高原之上真

实的个体。因此，影像有意识地以纪实的风格为主导进行创作。

四、电影与导演：电影中的导演显影

作为导演，万玛才旦是近年来藏族导演中最具代表性的一位，长久以来关于藏区的神秘想象被他的影像祛魅，万玛也凭借这种影像获得了国内与海外的关注与认可。他的影像也使得人们的视野在主流文化下，转向了处在失语状态的藏区，给予藏区以表达真实自我的舞台。万玛本人以影像为话筒，成为藏地生活文化变化（藏地文化）的有力的传播者与发言者，我们也能以影像为文本，探究电影背后的导演显影。

《静静的嘛呢石》作为万玛才旦首部长片，整体青涩却最为接近创作者。从小说到电影，万玛才旦的创作风格更加鲜明。个人的处世态度隐藏在高度的文化自觉下，在社会的表征下隐藏着其内心情感的变化。在早期《静静的嘛呢石》访谈中他被问及小说和电影风格相差甚远的问题，其本人做出解释，“目前我想反映的就是我的故乡的一些状态，但深层还是有许多个人化的东西。”，“我的小说可能更注重个人化的东西，现实题材的比较少，多数是比较虚幻的东西，但是在电影里对民族、大众的因素思考得会相对多一些，因而就比较实。内心之中我不是一个纯粹的写实主义者。”^[1]因而在影像的文化自觉背后，也存在与小说具有相似性的导演显影。

他的个人意识在影像中化身为小喇嘛，在归家与寺院之间往返，最终从略带悲伤中平静，回归寺院枯燥以及日复一日的生活。镜头克制且充满张力，剪辑简洁。残忍的切割小喇嘛的思绪，斩断其对于山下生活的向往。寺庙的庄严神圣不足以打动稚嫩的孩童，最终小喇嘛仍旧将面具藏在衣服中，以一丝希冀和渴望下次的相遇，来慰藉在寺庙潜心修行的心灵。在一步步接受的过程中，万玛似乎也在找寻着自己的孩童时代，以及用影像传达现在的体悟：是一种对前现代的藏地逝去悲凉无奈的认知，以及体认到事实现状后，又做出对于接受的沉思。这种沉思来自于和他者接触，以及对传统的藏地社会在接受到现代化带来的科学与技术后发生变化的观察。

电影风格背后同样隐藏了万玛才旦本人的思考与行动。对万玛才旦个人而言，这个装满光影和新奇事物的盒子与孙悟空的面具，如同电影之于童年他的意义一样，是其行为的写照，是推动万玛才旦安于现状又做出改变的动力来源。

其本人的这种不安于现状的改变是更具现代意义上的个人行动，同时这种行动的思考被放置在宗教信仰下对于自我追寻意义的质问。其本人的多种成就使其更像是现代社会的追随者；而同时又区别于现代社会中以功利主义至上的价值观念为导向的群体，万玛才旦以其传统的信仰为精神力量维持在现代社会下的生活，不断反观民族内部与外部的整体状态。

其不断变换艺术表达的形式：小说以文字形式描写藏地风俗、文化、社会人文，以神秘与诙谐幽默的语言留存淳朴与神圣共存的藏地民风；电影以影像的方式记录沉静表面下、因现代化的到来已风云变幻的藏地，呈现民族的真实生活；不同艺术形式的相异风格在本质上，是万玛才旦在自我和他者、西藏和外界不断游走中对于自我和西藏的反思和拷问。从小说到电影是载体的变化，并万玛创作动力的变化：万玛才旦敏锐的捕捉到外界环境的改变，进而产生的内心变动被万玛置放在对日常生活的想象中，他的自我意识以变形的状态在影像中显影，凝固了藏地现在的真实与万玛童年的感知。

《静静的嘛呢石》更像是一次在成年后对于儿童时代的冷静反观与温柔的祭奠。在体认到藏地传统牧区生活方式的影响以及循环论世界观的力量后，接受了社会转型带来的急剧变化，其栖身在现代社会无法回到“故乡”，静谧的藏区成为了其精神家园，化身为小说和影像。

如果说，《静静的嘛呢石》万玛还在疑惑中诉说童年的记忆，传统和现代的意识隐藏在小喇嘛对于世界的初步感知之后，那么到《寻找智美更登》就成了他直接面对藏地变化对于现代和传统做出了一次自我心灵的叩问。

影片中，以导演寻找将要拍摄的电影中扮演王子智美更登的演员为主要叙事线索，以寻找串联起蒙面纱的女孩与情人、导演和年轻时的恋人等爱情故事，在路途中的寻找中，导演也对智美更登存在的合理性产生了质疑，万玛才旦以传统藏戏在当下藏区的境况对自己和藏区做出反思与叩问，是其自我迷失在传统/现代，科学/信仰，正在消失/正在到来之间状态的表达，为适应现在的藏区环境，主动面对变化产生的思考，以及打破原有观念，重新整合与再次建构自我的过程。

同样，在此后的《老狗》中，万玛才旦将视角转向了藏区社会事件，以对待藏獒的态度，对传统和现代做出强有力的质问；在《塔洛》中，此时的万玛才旦已经完成了对自我重新整合与再次建构，对藏地的变化有了处在民族间位置上的

审视，开始在变化下主动承担起讲述的责任。其眼光犀利与视角独到，对藏民中的边缘者做出关切又冷酷的注视：黑白影像呈现了一个同时在民族内部和外部被抛弃的牧羊人，以灰色调的底色将主人公孤注一掷的爱情撕毁，露出略带可笑与讽刺的荒谬现实。

《撞死了一只羊》是其创作风格的一次裂变，但却是更为接近万玛才旦本人内心的尝试。在万玛才旦对“电影更适合表达梦和幻想”^[12]这种以往的电影研究观点做出了尝试，以电影的独特语言形式，对两个金巴心理状态的进行了大量的抽象表达。

万玛才旦的这部影片描绘出藏地社会中欲望和信仰的矛盾冲突，他强调真实性，呈现出现实深层的混乱，同时把观众带入到发现自我的旅程中。让观众在视觉和内心上感受到精神自由，鼓励他们在信仰崩塌的现代社会遵从内心做出抉择。同时，更像是万玛才旦在传统和现代中自我抉择之后的内心呈现，也是最为契合万玛才旦小说个人化内容表达的作品。如果说，小说中经常出现的神秘、奇特梦境，是非写实主义者的体现，那么《嘛呢石，静静地敲》中，刻石老人托梦洛桑；《气球》中，哥哥被认为是奶奶的转世而做的梦等都是在万玛才旦确立了自己的影像风格之后，以电影化的方式呈现自己非写实主义者的表现。

在《气球》这部具有深刻的文化和社会意义的电影中，万玛才旦在高于本民族的角度上，寻找到处于藏区民族与男性双层话语挤压下失语的女性形象，她们的身体是最有力的代表。影像中卓嘎的身体本身充满了强烈的矛盾，极致浓缩了现代和传统间的抉择，现实和信仰的冲突，科学和宗教以及作为人和作为工具之间的讽刺。在这种强有力的故事叙事下，片尾又以角色们遐想注视飘远的红气球给予了藏地关怀。他诠释了一种远离现实的想象，影片中满是神奇的元素，如气球、角色的梦境充满非现实的色彩，让观众想象力得以释放，把精神从藏地现实纷扰中解放出来，享受心灵的安宁与自由。

万玛才旦的逝世，无疑使得一种深沉、细腻且富有哲思的藏地表达销声匿迹。那些影像文本随着他的逝世成为了他留给电影界和藏地的最后遗产，中止了他对于藏地的叙事与讲述，封存了我们继续通往他影像中藏区腹地的道路。这些影像因融入其生命体验，与他本人息息相关。化为他生命的写照，具有了与其本人独特的风格和味道。万玛才旦电影中的藏地生活如同一面镜子，一方面为其他民

族了解传统与现代共存的藏地社会状况提供了纪实性影像，同时又具有精神分析式的照射出万玛本人在现代世界和传统社会之间的心理流变。

结语：万玛才旦与藏地

万玛才旦内心的变化，通过小说与电影的言语传达。国族视野中认为的藏地的真实图景，是藏民习以为常的生活状态。无需刻意的去寻找藏族文化的表达方式，这是一种植根于民族产生的自然叙述。

他对于采访者是否需要寻找一种电影表达藏地文化的特殊方法这一问题，做出回答，“这个问题拍之前没有很强烈的意识，但拍完第一个短片后跟别人的片子放在一起展映，已经看出不一样了。这跟一个民族的心理习惯、思维、语言等都有关。^[13]人无法脱离社会而存在，同样在民族区域内，藏地长久以来的政治、经济、文化不断演变，到近些年接受到外部文化的侵袭产生了多样态空间。一时间，藏地空间的混杂，使人的生存环境产生剧烈变动，引发人、社会、文化乃至民族间的矛盾冲突，这种冲突远比内地城镇化的过程强烈。在此环境下，藏地作为藏民生活的背景，人们或被动或主动的体认这种冲突带来的变化本身具有的极强张力，使得藏民的日常生活充满荒谬感。

万玛不断以观察者的身份审视自我/藏地，他本人更具现代特点，也非传统意义上的藏民，进而成为了传统/现代、藏地/外界、信仰/科学的中介性质的存在。其本人身份的混杂与多元传递着这样一种信息：人与人的沟通交流具有障碍，需要通过不断地与他者对话完成自我的体认，文化亦是如此。因而，他的体认从不断越过族群的地理边界开始，到认识差异回归族群而结束。在这个过程中，万玛具有了以外部视角在地理边界内进行创作的能力，以及对藏地现实的复杂性更敏锐的捕捉和理性的呈现。这是后期经有族群间穿梭进而反观自身植根于民族内部的特性而产生的高度文化自觉。其一直在回望自我，回望藏地，完成了对自我和家乡的审视，藏地也在文本和作者之间显示出当代现状以及带来具有当下意义的解读价值。万玛才旦以现在着手，用小说与影像呈现当下“故事只讲了一半”的背后关于藏地社会和文化未来发展的一种未知性。

同样，他本人的意义与价值在于，在具有现代生活体验后，未曾拒绝接受属于民族内部的自我身份，且自始至终都以一种对于藏地深切的爱以及通过不断远离藏地的方式，来对自我/藏地进行重新理解与表述。将这种民族间的矛盾和差

异转化为小说和电影中的人物的困境，进而将对于民族的感知纳入自我的话语中，形成属于万玛才旦独特的表述风格。

从小说到电影，使万玛才旦从私人领域过渡到公众领域，从个人经验性写作转变到对民族的谨慎表达。小说和影像以各自的言语的中介，成为藏区与其他民族互相理解的桥梁，万玛才旦跳出本民族内部话语的讲述的局限，以自己作为藏民族和其他民族，中国与海外之间的中介，诉说对现在藏地社会的体认与高原上文化的暗潮涌动。其本人自我归置决定了西藏与国家甚至海外进行文化上的沟通的高度，在更高层面上，将西藏声音传递与纳入到国家及其以外的世界话语中，表达另一种生活与文化的多样形态。

参考文献：

- [1][3][4] [挪威]雅各布·卢特. 小说与电影中的叙事[M]. 徐强译. 北京:北京大学出版社, 2011:03, 12, 12.
- [2]Boris Eikhenbaum(1973). ‘Literature and Cinema’ [1926], in Russian Formalism:A Collection of Articles and Texts Translation, ed. Stephen and John Bowlit. Edinburgh:Edinburgh University Press, 122-7.
- [5][6][7] 万传法. 语言和言语——游走在民族间的万玛才旦导演研究[J]. 当代电影, 2017, (01):49-55.
- [8][9] 万玛才旦著:《乌金的牙齿》, 中信出版集团, 2019, 97, 74.
- [10] 万玛才旦著:《故事只讲了一半》, 中信出版集团, 2022, 369.
- [11][13] 万玛才旦, 李韧. 静静的嘛呢石——万玛才旦访谈[J]. 电影艺术, 2006, (01):30-33.
- [12][奥]西格蒙德·弗洛伊德. 梦的解析[M]. 方厚升译. 杭州:浙江文艺出版社. 2016.