

# 雪域高原的回响： 中国藏族题材故事影片之纵向审视 (1949-2009)

**[摘要]** 在新中国成立以来,藏族故事电影是外界了解神秘藏文化的重要途径。从建国初期背负政治使命,以阶级斗争为主的创作理念,到八十年代对人性与宗教的创作探索,直到今天的民族意识复苏、弘扬藏民族独有的民族特性,在六十年的岁月中渴求探索出一条符合藏族自身特色的电影创作之路。

**[关键词]** 藏族题材 故事影片 透视 创作理念

在一般观众的心目中,藏文化是神秘的。除青藏高原的自然神秘之外,藏族文化的神秘,很大一部分是由于外界对其知之甚少的缘故。这种知之甚少,是由于交流的缺乏。有趣的是,这种交流的障碍并没有阻碍藏文化对世人的吸引力,反而大大加强了藏文化的魅力。也正是因为交流的障碍,在解放前,藏族电影事业的基础为零。新中国成立之后,在党和政府的支持下,藏族电影事业才开始了艰难的起步。但在改革开放以后,反映藏族人民生活、故事影片数量不仅大幅度增多,而且在反映民族文化、挖掘民族特性等方面都有翻天覆地的变化。

一、政治意识充斥的十七年时期(1949年~1966年)

新中国建国后至文化大革命前的十七年时期里,藏族电影从无到有,成为中国电影的重要组成部分。其标志为1953年电影《金银滩》的问世。在文艺为政治服务的历史背景下,这一时期的藏族故事影片不仅在思想倾向上符合了意识形态的要求,同时也展示了浓郁的民族特色,有较高的审美价值,受到广大人民的欢迎和喜爱。主要的艺术创作特点有:

(一) 通过电影展示青藏高原的雪域风情和神秘的藏传佛教,并与藏族独特的藏传佛教文化、地域风光、民族歌舞、神话传说等有机地结合起来,让观众瞬间感受到独特的藏地风情。

(二) 这一时期藏族故事影片的主题大致有:藏区的解放主题;藏区解放后的民主改革与社会主义建设主题;藏族人民与汉族人民团结融合、兄弟情谊的主题。通过巧妙的艺术形式成功表达了政治主题,宣传了党在藏区所领导的革命斗争和各项建设事业取得的伟大成就,对加强民族团结和军政军民团结发挥了不可估量的作用。但浓厚的政治色彩在某种程度上也削弱了一些影片所表现的藏族的

人文底蕴,大部分影片着重刻画阶级斗争与尖锐的阶级对立,许多影片的情节与人物设置颇有雷同。

(三) 二十世纪五六十年代藏族题材电影的汉族视觉创作也是一个较为普遍的现象。由于特殊的时代背景,在当时的藏族电影创作中编剧、导演和演员等主创人员基本都是汉族。除了《农奴》一片中全部选用非专业出身的藏族演员,这在中国电影史上首次出现,并且,他们的表演对影片的成功起到至关重要的作用,但是《农奴》的编剧、导演仍是汉族。这就带来了两方面的问题,一是汉族视觉创作的无意识改写;另一方面是对藏族的民族特征进行有意识的突出和对藏族人民生活的真实再现。

在十七年时期的藏族题材故事电影继承了我国优秀的民族文艺传统,创造出一批群众喜闻乐见的、具有民族特色的影片。从另一方面来看,电影直接为政治服务的特点明显,电影有过于直白、显露、粗糙的缺点,没有深入挖掘人物内心世界,特别在展示复杂人物的内心世界方面很欠缺,很少涉及人性挖掘,谈不上对国外电影艺术成就的借鉴,对电影本体的研究基本没有展开。主观化、类型化的叙事模式占据了当时藏族电影的中心讲述地位。

二、继承多于探索的蛰伏期(1977年~1990年)

1966年至1976年的文化大革命时期是我国历史上的特殊时期,在这一期间藏族电影陷入停滞期。1979年后,随着我国经济文化领域的改革开放,西方的电影思潮和大量电影作品涌入中国,对中国电影界造成观念上的冲击,八十年代的中国电影出现了思想上、艺术上的大胆探索,同时引发了一场关于中国电影的美学革命。映射在藏族题材电影上,亦是同样。这一期间藏族题材电影经历了拨乱反正的复苏,逐渐恢复了在十七年期间形

成的现实主义传统,在事业拓展、内涵挖掘、形式探索和艺术创新方面有着不同程度的进展和突破。

这一时期,出现了不宣传政治思想的影片,如田壮壮导演的《盗马贼》。《盗马贼》是一部以纪实的手法表达无以安身的灵魂被放逐悲剧的“天路历程”式的影片。意在通过表现草原景观和游牧生存,来诉诸着人与宗教的关系,表现出个人与信仰之间的矛盾与冲突。影片最大的特点在于把藏传佛教纳入到了内象语境的体系之中。影片通篇呈现的宗教仪式的象外语境和近乎狂热的宗教情绪,实质是导演田壮壮借用藏族文化的外壳以自己的世界观来批判人类精神的失落。由于过重的实验主义倾向,《盗马贼》成为当时藏族题材电影中的“异类”。

八十年代藏族题材故事电影,整体上并没有多大的进展。大部分电影依然背负着政治使命,而电影本身的主题缺少藏族文化底蕴的体现。而《盗马贼》反叛传统创作理念和创作原则,在审美观上追求真实,在哲学观方面对人性进行深刻的剖析,大胆地强化观念、细节、造型,淡化主题、情节、人物。通过这些探索和实验,为后来藏族电影的发展、进步提供了动力,起到了承前启后的巨大作用。由于这一时期大部分创作者的创作理念、创作原则和创作手段继承远多于创新,鲜有影片能够吸引观众,使得藏族电影无人问津。

三、民族意识复苏的发展期(1990~至今)

20世纪90年代的中国社会发生了翻天覆地的变化,经济领域的飞速发展促使文学艺术领域也得到了不断进步。这一时期的藏族故事电影蓬勃发展,出现了《红河谷》、《益西卓玛》、《可可西里》、《静静的嘛呢石》、《天浴》、《冈拉梅朵》等一批优秀影片。

独特的高原民族文化韵味是西藏电影的魅力所在。因为在现代化浪潮汹涌而来的时候,只有藏区在相对独立的地理环境里保持

了古老而神秘的文化传统,这对外界来说无疑具有极大的诱惑,所以国外的电影工作者也拍摄了一些藏族题材电影,有些是专门针对政治问题而拍的,但也有些是纯粹的电影,其中《高山上的世界杯》、《小活佛》和《喜马拉雅》等,表现的是藏族的宗教文化、道德和民俗文化。而《喜马拉雅》具有很高的视觉效果和艺术、音乐价值,成为国内拍摄的藏族题材电影超越的对象。

《静静的嘛呢石》是藏族导演万玛才旦独立编导的藏语对白影片,其编剧、导演、美术、演员、音乐制作等主创人员全部都是藏族人。这是百年来中国电影史上第一部藏族人独立执导、反映藏族人当代生活的一部母语对白的藏族本土电影,从某种意义上说,这部电影填补了中国电影史上的一项空白,称得上是藏族新兴电影中的里程碑。导演通过电影让观众解读和认识文明的冲突,很多人从此片中能看到藏族真实的生活和文明的困惑,向世人展示安多藏区文明和文化的发展变迁,展示高原民族的精神气质和文化底色,并7次荣获国内外电影大奖。另外,汉族导演陆川的《可可西里》也在国内外引起轰动,并取得不少电影奖项。他们的创作以对自然和人的尊重和敬意,在浓厚宗教氛围下,苍茫草原、悠远长调、风吹经幡、平淡朴素的空灵、纯朴的人对信

仰的虔诚,浑然天成地抒写于高原雪域之中,将其自然地融入对人物深层、多面的内心世界揭示之中。以深刻的人文关怀和娴熟的艺术功力,使影片严谨完整、意境悠远,抒写了中国藏族电影的新篇章。

但同时我们也清楚地认识到,在中国走向世界、世界关注中国的大环境中,中国藏族电影的发展却步履艰难,藏族电影在表现民俗和宗教文化方面长期以来陷入一种定势化的困境。民族服饰、民俗风情、宗教仪式以民俗奇观的方式成为唯一卖点,老套的情节,单薄的人物形象,闭塞落后的环境展示,都造成了藏族电影的刻板印象。对藏族而言,其影像传播的符号似乎只有天葬、秃鹰、嘛呢轮和朝圣者等,而这些对藏族的民族性来说,都是表面的、肤浅的特征。肤浅、定势的民族化固化了藏族的民族形象,阻碍了民族性的深入挖掘,亦成为局限其现代化和走向世界性的桎梏。

纵观藏族故事电影六十年的发展历程,是与新中国电影事业的发展历史是息息相关的。从建国时期的政治、意识形态突出,“他者观望”之滥觞到当前转变叙事的方式,使故事让位于哲理,主观表现让位于内在透析,灌输表意让位于写实思考。以新的创作观念、新的艺术视角、新的镜头语言,着力展示藏民族的历史和文化,表现改革开放时代藏族的新生

活、新任务、新风貌。回望60年来藏族电影的重大成就,藏族电影在深刻展现民族性的同时,也成为了歌颂民族团结、弘扬爱国主义的重要载体。

#### 参考文献

- [1] 胡素芳. 政治意识充斥着的'十七年电影' [J]. 南方论刊, 2007年第3期
- [2] 尕藏加洋. 藏族题材电影和藏族电影中的文化反思 [J]. 西藏艺术研究, 2007年第2期
- [3] 李晓灵. 和谐西藏建构中西藏电影的文化境遇 [J]. 西藏民族学院学报(哲学社会科学版), 2007年第5期
- [4] 满却顿智. 藏族题材电影中的藏文化解析 [J]. 西藏艺术研究, 2006年第2期
- [5] 贾宏. 民族情结:我思、我导故我在——析田壮壮少数民族电影风格 [J]. 戏剧文学, 2007年第8期
- [6] 梁黎. 我那嘛呢石一样的藏区——记中国第一位藏族导演万玛才旦 [J]. 中国民族, 2006年第3期
- [7] 刘燕芳. 《可可西里》——真实影像系统的杰作 [J]. 电影评介, 2008年第22期
- [8] 党福民. 《可可西里》对传统西部电影的创新与突破 [J]. 电影评介, 2008年第21期

#### 作者简介

王舒, 西北师范大学2007级广播电视艺术学专业硕士。  
党建宁, 兰州商学院商务传媒学院讲师、西北师范大学2008届硕士。

(上接13页)

好莱坞风格的商业大片,虽说我们依然能看到其一以贯之的个人风格,但大量西方元素的融入却是影片的特色,如:电脑特技营造出的恢弘的战争场面;紧张的影片基调中,不时插入让人爆笑的台词;人物角色简单幽默。吴宇森借助传统的中国题材,巧妙的将时代氛围的烘托、震撼人心的电影特效以及适当的文艺性结合起来,让观众看到了一部与中国传统故事讲述风格迥异的影片。虽说上映后舆论对此褒贬不一,但《赤壁》还是获得了很好的票房,这不得不归功于影片的好莱坞风格和精心设计的商业炒作。

与中国传统暴力影片“诗意的书写”模式不同,“昆廷偏爱的更多的是一种暴力情景和残酷的情节、意象,不像香港电影人那样发挥暴力的诗化魅力,将暴力虚化为一种唯美主义的镜语表演。”[7]但昆廷就不否认自己对香港电影人的学习,他作品中有些暴力细节就直接来自香港影片。2002年拍摄的《杀死比尔》更是将东西方暴力美学的视觉融合发展到了新的高度。在这部影片中采用

中国小说传统的章回式结构讲述故事,将中国功夫、李小龙、日本和服、武士刀、梅花、雪地,等诸多元素融合在一起,“港片中类似杂耍般的武打和富有美感的形体动作被大量地引入,让人品尝到了与昆廷以往风格迥然不同的新鲜感。之前的1992年,昆廷也曾在《落水狗》中努力把中国式“情义”与西方游戏规则冲突做适当的处理,使原本硬邦邦的警匪片平添巨大张力,再通过独特的节奏把握和氛围营造,最终呈现出一部主流之中的另类电影。虽然“情义”主题作为文化很难投射到西方电影,但昆廷还是拍摄技巧上为东西方暴力美学的视觉融合做出了自己的贡献。

总之,暴力影片使暴力在其形式感、姿态力度和观赏性上得到强化,而与“现实真实”的相关性得到削弱,在惊心动魄、血雨腥风的时候给人以浪漫的形式感。暴力身后也有着更为深刻的社会、政治、心理、文化等因素。我们大可不必过分的指责“暴力电影”给社会带来的负面影响,更多的还是要通过电

影去思考我们的生活,我们的社会,我们的世界还有我们对自己生命的价值和意义的终极关怀。

此文为贵州师范大学学生科研素质教育项目研究成果

#### 注释

- [1] [美]大卫·波德威尔著,何慧玲译:《香港电影秘密:娱乐的艺术》,海南出版社,2003年,第123页。
- [2] 贾磊磊:《中国武侠电影史》,文化艺术出版社,2005年,第186页。
- [3] 王文华:《美丽的尸体——戛纳影展赢家的风格暴力》,《影响》杂志社1995年。
- [4] 《中国银幕》2002年第6期,第33页。
- [5] 王海洲:《镜像与文化——香港电影研究》,中国电影出版社,2002。
- [6] 王琛:《香港“英雄片”、男人梦灵魂深处的梦》,《电影艺术》,1992(22)。
- [7] 郝建:《叙事狂欢和怪笑的黑色》,《当代电影》杂志,2002第一期。

#### 作者简介

刘吉磊, 贵州师范大学文学院07级比较文学与世界文学专业硕士。