

一塊孤獨的石頭坐滿整個天空：“民族誌”及藏地電影重探

一. 由外向內的追問：民族“誌”了誰？

20世紀80-90年代，中國湧現出一批呈現傳統社會圖景、批判封建價值等級或刻畫民俗歷史的傑出影片，如張藝謀的“紅色三部曲”^①，陳凱歌的《黃土地》、《孩子王》等，各在國際電影節囊括眾多獎項。在電影藝術價值倍受推崇的同時，一些國內學者則批評稱影片所展示的想象性“中國往事”實際被書寫成第三世界文本，刻意向西方觀眾販賣異國情調，如戴錦華(1993)指出“張藝謀為我們提供了一種典型的後殖民文化模式”^②。

面對詰問，學者周蕾創造性地提出，這些中國第五代導演的影片可被視為“新民族誌”(new ethnography)，以影像文本作為後殖民理論中文化翻譯的一環(Chow,1995)。其中，影片表現出的“原初”(origin/primitive)迷戀是對自身文化根基的想象，意在破碎的歷史中重建某種確定性的文化起源。通過影像民族誌的自我書寫，東/西之間看與被看的定向關係加入了新的可能：被看的第三世界“他者”同時在回望西方的觀看。

然而，這種自我民族誌的意圖所在僅是單純的、向外的西式陳列嗎？若我們姑且承認自我民族誌的有效性，在東西方彼此觀看的互文關係以外，重要的或許不是民族自我向“外”的展示本身，而是發生在陳列之後在“內”的所餘之物。正如韓國學者全炯俊的評論，“…確實有西方觀眾展示的意圖，但在這種意圖之外或跨越這種意圖（甚至是同這種意圖相反的）的內在的東西更為重要”。（全炯俊,2006）

誠然，周蕾作為“離散”於海外的中國學者，我們應該認定的是，她對秉持西方中心主義立場者的質疑；同時，不拘泥於影像本身，周蕾亦闡釋了固有的東/西權力二元對立結構存在被反向利用的可能。然而，無論是看與被看的二元對立，還是周蕾意圖刻畫的“回望”式自我陳列，其中的權力界限與地緣分割都始終存在。甚至說，被觀看者的自我展示更加凸顯出了等級序列的隱性架構：只有站在多數看少數、強勢看弱勢、精英看大眾、殖民者看被殖民者、第一世界看第三世界的立場上，才會認定上述“自我民族誌”的發生。換言之，隱藏在這種民族誌背後的，是變形的殖民主義觀念，是刻意迴避又繞不開的西方中心主義，又

^① 指《紅高粱》1987、《菊豆》1990、《大紅燈籠高高掛》1991

^② 戴錦華：《電影理論與批評手冊》，上海：科學技術文獻出版社，1993，86

即後殖民的影像表征。如學者張隆溪指出，寫在家國以外的周蕾依舊是以西式理論強加於中國社會，而忽視了社會現實 (Zhang,129)。

Clifford(1986)早已點明，民族誌的真理本質上是部分的真理；在內容與形式上，民族誌的書寫都具有寓言性。通過規避歷史現實，電影承載著想象中的原初體驗，而周蕾所謂被觀看者的自我陳列，大概僅發生於中國向內索求的歷史焦慮與文化自戀以後；種種經過剪切與嫁接的他者化奇觀，已是向內的“尋根”寓言破碎的後話了。影像中的個人作為歷史的飛地，重寫歷史更多“誌”在自身的救贖，而並非以被殖民心態向外言誌、反抗或展露“中國性”(Chineseness)的妥協。

本文裡，筆者無意於重述全球化背景下的後殖民理論，或桎梏於西方建構的異文化翻譯視角。而針對周蕾觀點的爭議帶來的當代啟示是：在不同國族/民族構成的話語共同體中，如何警惕中心與邊緣的預設，怎樣看待族群內部的影像人類學記載，重新審視民族與國家的歷史，最終直面自身的文化現實。筆者僅借周蕾引發的影像民族誌思考範式，重探中國文化身份表征的一個切面：以漢民族主導話語體系中西藏電影的民族性表征為例，探索自我民族誌區別於外向“展示”(display)意圖的內向型身份定位——與關注“民族向誰‘誌’”相比，毋寧追問：“民族‘誌’了誰”？

二. 從國族到民族：藏地電影的“民族誌”誤讀

“我想去西藏！”——作為一種對現代生活解壓式的吶喊宣言，“西藏”代表的純粹嚮往就如西方對古老東方的神秘想象一樣，都是他者化的產物，除了遙遠一無所有。

回看當代中國影壇藏地題材作品，大部分卻是由非藏族導演進行創作，西藏往往成為神秘性、宗教元素、“聖地”的代名詞。如此看來，指責“東方人的東方主義”與駁斥國人對西藏的神秘化略同，不過前者是民族向外的後殖民焦慮，後者是國族內部對異民族的他者形塑。以漢民族為主體的國族性隱含了強勢族群權力的壓制，作為少數民族區域，藏族的影像身份表征更呈現符號化、景觀化。具體如田壯壯的《盜馬賊》(1985)、馮小寧的《紅河谷》(2004)、胡雪樺的《喜馬拉雅王子》(2006)等，其西藏民族特質都是被建構在國族性的宏大敘事之中，成為烏托邦式的想象，卻消解了自身的民族性。

而作為極少數的創作群體，藏族導演的加入被學界視為藏地電影邁入個人化敘事的新開始。其中，以藏語進行電影創作的萬瑪才旦被研究者普遍認為真實再現了藏地生活；作為藏族民族誌的書寫，呈現出具有主體意識的民族文化身份。

萬瑪才旦的處女作《靜靜的嘛呢石》被譽為“中國第一部藏族母語電影”，不僅限語言，影片主創、拍攝地區等都以藏族、藏區為主。學者紛紛指出，“…他的記錄風格富有民族誌的意義”^①、“標誌著‘漢’味開始向‘藏’味過渡”^②、“開始了藏族自我講述的歷史”^③等等。然而，與他者意圖建立起純淨、神秘、聖潔的西藏不同，萬瑪才旦的作品更多地呈現了無法抵禦現代化擠壓的日常化、世俗化西藏。換言之，與民族特異性相比，萬瑪才旦的影像創作似乎恰恰是對外向展示型“民族誌”框架的內化偏移。

至此，筆者的疑問是：若追溯回上述自我民族誌的範式，正如第五代導演尚且存疑的民族誌一樣，萬瑪才旦的藏語電影創作能夠被簡單定義為西藏“民族誌”嗎？在筆者看來，被寄予“厚望”的導演萬瑪才旦，恐怕志不在“誌”。

隱含在民族誌書寫背後的異文化旁觀視角，在漢民族對少數民族的揣度中依然存在，藏族電影的“民族誌”是又一個多數族群急於向少數族群傾軋、以國族性覆蓋民族性的“代表作”——言語之際的民族誌，是被國族性替代的、民族的緘默。眾聲喧嘩裡，旁觀者的言外之意，同樣志不在“誌”。

三. 志不在“誌”：《塔洛》是每一個人

“不辦不行嗎？”

“不行，有了身份證去城裡別人才知道你是誰，也知道你是哪兒的人，不然誰知道你是誰啊？”

“我知道我是誰不就行了嗎？別人沒必要知道吧。”

——故事從牧羊人塔洛的“辦證”之路開始。

《塔洛》是萬瑪才旦拍攝的第五部藏地電影^④，於2016年公映。為了適應國族性的身份認證，外號“小辮子”的長髮藏民塔洛不得不遵從派出所所長的指示，前往縣城拍攝身份證件。一次辦證之旅，亦是傳統民族生活遭受現代文明衝擊之路，是個體邊緣身份承受集體規訓的現實。

需要闡明的是，萬瑪才旦在片中隱去了藏地身份標籤，採用黑白影像，沒有藍天白雲、不見寺廟僧人，讓觀眾的情緒完全隨塔洛的個人遭遇而起伏。當塔洛用近乎誦經的方式為派出所所長多杰背誦《毛主席語錄》，比起傳頌，更像消解。

^① 王藝涵. 論萬瑪才旦的民族志書寫. *小說評論*, 2017(05)

^② 蔣東升. 新世紀以來中國藏族題材電影敘事范式變奏. *電影文學*, 2018(12)

^③ 韓敏, 張惠娟. 全球化時代西藏題材電影形象研究. *西南民族大學學報*(人文社科版), 2015, 36(08)

^④ 此前四部為“故鄉三部曲”(《靜靜的嘛呢石》《尋找智美更登》《老狗》)及《五彩神箭》

自始至終，塔洛都沒能理解文本的真正含義，他對好與壞、輕與重的界定，就像他者凝視中外化的民族宣言，扭曲了內在價值，徒留刻意曲解的身份代名。

“塔洛…塔洛…好久沒人這麼叫我了，這真名好像不是自己的名字似的。”

塔洛並不適應這作為公民的“真名”。急於為其命名和確認身份的人不是塔洛自己，而是將其視為他者的宏大族群。同樣，經由他者定義的“民族誌”裹挾著某種“命名”的衝動，給予身份和命名的動作都是意圖規訓的暴政，是對權力的反復印證。

辮子作為另一隱喻，同樣陷入被閹割的命運。“你這小辮子太顯眼了，剪了之後，誰也認不出你”，讓塔洛傾心的理髮店老闆娘楊措，以愛之名剃掉了象征塔洛個人身份的辮子，讓他成為“普通人”。被剪掉小辮子的塔洛猶如被抹殺的民族性，諷刺的是，在多杰所長看來，剪掉辮子的塔洛才更像個“好人”。當傳統與現代相遇，個人與集體相遇，邊緣與主流相遇，身份認同的錯位和焦慮是時代的共同命題，他者想象中純淨、封閉、神聖的西藏在現實的個人傳記中崩塌殆盡。

《塔洛》在民族之中，卻與西藏的民族特異性無關。接受採訪時，萬瑪才旦曾言：“塔洛的故事就是我們的故事，塔洛的身上有我們每個人的影子。”^①電影的言外之意並不是為某個民族代言、書寫“自我民族誌”，而是超越地域與族群的界限，展露傳統社會在應對現代變遷時的精神困惑，講一個普通人的日常故事，傳遞一種共同的人性與價值。

藏語中，塔洛的含義是“逃離者”。然而，無論是不可逆的資本與現代化文明，還是來自他者的異質目光，塔洛和《塔洛》都未曾逃脫。

四. “誌”在言外：一塊孤獨的石頭坐滿整個天空

詩人海子摯愛西藏，在生命的最後幾年，他寫下：

“西藏，一塊孤獨的石頭坐滿整個天空

沒有任何夜晚能使我沉睡

沒有任何黎明能使我醒來^②”

想象中的西藏，就與想象中的原初一樣，是無法抵達，卻永遠在路上的目的地。它如此“神秘”，卻終究只是一塊頑石，孤獨地宣告著文明的失落。石頭無

^① 參照中青報 2016 年對導演的訪談 http://zqb.cyol.com/html/2016-12/12/nw.D110000zgqnb_20161212_1-06.htm

^② 節選自：海子，《西藏》，海子詩全集。作家出版社，2009

需命名，它的心足夠遼闊，足以坐滿整個天空。

看罷《塔洛》，回望對第五代導演後殖民敘事的詰問，或許我們終可釋然。第五代被時代綁架的命運與少數民族電影一樣，個體的生命線索在宏大敘事和他者凝視之下被抹除，僅剩的是權力主體代替他們言說的“民族誌”。一塊“石頭”並沒有宣言吶喊的慾望，期待它醒來的是他者如鯁在喉的“命名”之慾。

回到開篇學界對第五代導演後殖民意識的詰問，張藝謀曾拒絕有關迎合西方的解讀：“我覺得我一直沒有改變，很本能地站在人的本位角度去想，而且是站在中國人的理解立場上去講故事。我會考慮哪段戲觀眾會笑，或哪段戲觀眾會哭”，“把一百多個國家的外國人說成一種類型，還把電影觀眾分成內外兩種……這是假想敵”。^①面對評論為“註定死滅的民族寓言”（戴錦華，2012），導演們始終在為人性色彩辯護。對原初的激情沒能讓歷史締造的第五代導演渡過時代斷橋的彼岸，他們的聲音註定在國族的論題中淹沒。

然而，被建構出的假想敵怎能覆蓋人性的塑造，怎能忽略對社會現實議題的關切，怎能漠視人類文明共同的境遇？“我們想表現天之廣漠，想表現地之深厚……想表現人們從原始的蒙昧中煥發出的吶喊和力量”^②當張藝謀的聲音和眾少數民族導演的話語都被國族或民族的刻板規訓所“誌”，這種吶喊終將失效。

或許藏地的歷史與中國的往事一樣，有太多無法言說的焦灼。故此，民族誌更應是為自我立下的豐碑，是志在自我表達的語辭，比起防禦機制下“回望”式的眼光，亦或自揭傷疤式的陳列，那些壓抑在族群深處的進退兩難，更需雕琢和印刻，更需傳頌和重構。就像結局中的塔洛，將驅狼的鞭炮攥在手中點燃：喧鬧是他者的憑吊，疼痛只留待自己品嚐。

本文把國族視閥中的少數民族電影與殖民視野中的東方電影平行比對，意在重新審視“民族誌”的斷言。一個民族所書的自傳，應像一本平凡的私人日記，“志”不在族群之外。只有當這本傳記被強制納入更大的族群中，它的隱性話語才被剝離，建構在或壓迫或反抗的表征下，而其原本流露的人性與情感就在民族誌的定義中泯滅而盡了。

“誌”在言外而為何？

^① 《張藝謀訪談》，上海文化藝術報，1999.9，轉引自 章輝. 影像與政治：中國后殖民電影批評論析. 人文雜誌, 2010(02)

^② 張藝謀訪談錄：《我拍〈黃土地〉：張藝謀談〈黃土地〉攝影體會》，載《話說〈黃土地〉》，北京：中國電影出版社，1986，286

“

他說：在這一千年裡我只熱愛我自己
一塊孤獨的石頭坐滿整個天空
沒有任何淚水使我變成花朵
沒有任何國王使我變成王座^① ”

我說，請讓石頭繼續他的孤獨，把天空還給遼闊，把自尊還給土地，把熱愛還給自己，把石頭還給石頭。

^① 節選自海子，《西藏》，**海子詩全集**。作家出版社，2009。

參考文獻

- Rey Chow (1995) Part 3, Film as Ethnography; or, Translation Between Cultures in the Postcolonial World. In *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*. New York: Columbia University Press
- Clifford, Marcus, Clifford, James, Marcus, George E, & School of American Research. (1986). *Writing culture: The poetics and politics of ethnography : A School of American Research advanced seminar*. Berkeley: University of California Press.
- Longxi, Zhang. (1992) Western Theory and Chinese Reality. *Critical Inquiry* 19, no. 1, 105-30.
- 戴錦華 (1993) . 電影理論與批評手冊, 上海: 科學技術文獻出版社
- 戴錦華 (2012) . 歷史、記憶與再現的政治. 藝術廣角
- 全炯俊 (2006) . 文化間—小考. 中外文學, 第 34 卷第 10 期
- 蔣東升 (2018) . 新世紀以來中國藏族題材電影敘事范式變奏. 電影文學(12)
- 韓敏, 張惠娟 (2015) . 全球化時代西藏題材電影形象研究. 西南民族大學學報 (人文社科版) (08)
- 王藝涵 (2017) . 論萬瑪才旦的民族志書寫. 小說評論(05)
- 章輝 (2010) . 影像與政治:中國后殖民電影批評論析. 人文雜誌(02).
- 張藝謀訪談錄 (1986).我拍《黃土地》: 張藝謀談《黃土地》攝影體會. 載《話說〈黃土地〉》, 北京: 中國電影出版社