

## 「少數」的言說：中國安多地區藏族青年的 電影生產與文化表述<sup>\*</sup>

李一君、達娃卓瑪<sup>\*\*</sup>

---

投稿日期：2022 年 6 月 30 日；通過日期：2023 年 2 月 10 日。

<sup>\*</sup> 作者感謝接受訪談的藏族青年電影人及在調研中提供幫助的前輩和友人們，也衷心感謝匿名評審委員的審閱和指正，本文從中獲益良多。研究受到華中科技大學人才引進基金項目（3004450110）的資助。

<sup>\*\*</sup> 李一君（通訊作者）為華中科技大學新聞與信息傳播學院講師。研究興趣：中國電影與少數民族、文化研究、影像理論，e-mail: liyijun2016@hotmail.com。

達娃卓瑪為蘭州博文科技學院研究人員，研究興趣：電影理論、藏族電影，e-mail: dwzm0822@163.com。

本文引述格式：

李一君、達娃卓瑪（2023）。〈「少數」的言說：中國安多地區藏族青年的電影生產與文化表述〉，《新聞學研究》，155: 105-154。  
<https://doi.org/10.30386/MCR.202304.0008>

## 《摘要》

研究聚焦中國安多地區藏族青年群體的電影生產活動。通過民族誌調查與文本分析相結合的方法，研究考察了藏族青年電影人的成長背景、生活狀態與創作動機，揭示藏族青年電影的創作條件、生產方式與傳播管道等，剖析該類影片的藝術特徵與話語表述。在此基礎上，探究藏族青年電影在中國既存權力結構和產業體制中所處的位置與發揮的作用。研究發現：(1) 藏族青年並非基於對抗主流文化霸權的目標而開始創作，在該類電影的緣起和發展中，樸素的情感性力量發揮了核心作用：藏族青年因熱愛電影而投身創作、以友誼為基石來組建團隊、非專業演員亦依靠共情的力量來演繹角色。(2) 該類電影並未獨立於中國既有的電影產業體制和權力框架，青年導演不僅通過承接政府業務來積攢創作資金，也希望獲得主流群體的肯定並走進大眾視野。(3) 藏族青年影人試圖構建豐富、開放和可協商的民族認同，而不是生產刻板的對抗性身分。據此，研究認為，藏族青年電影並非具有抵抗性政治意圖的電影，而是接近於德勒茲提出的「少數電影」種類。

關鍵詞：少數電影、安多藏區、原住民電影、藏族青年、藏族青年電影

電影就是我的命。

——受訪者 09

無論講什麼都牽扯藏族文化的特性、藏族的宗教信仰等，這是我們特別討厭的作法。

——受訪者 10

## 壹、前言

藏族是青藏高原的原住民族，<sup>1</sup> 也是中國境內歷史最為悠久的民族之一。早在遠古時代，藏族先民已經在喜馬拉雅山北麓的雅魯藏布江流域生息繁衍。歷經漫長的發展，藏族形成了自身獨有的曆法、宗教、語言、藝術、風俗、飲食、服飾、醫藥等體系，成為具有深厚歷史傳統與獨特精神氣質的文化主體。受地理和政治等因素的影響，藏族傳統聚居地逐漸分為衛藏、安多、康巴三個區域。其範圍覆蓋西藏自治区及青海、甘肅、四川和雲南省部分地區，總面積占據中國領土面積約 24%。當前，藏族人口總數超過七百萬，<sup>2</sup> 是中國最主要的少數民族之一。

然而，自近代以來，由於在經濟、技術和地理版圖上處於相對邊緣的位置，藏族在大眾媒體中缺乏自我發聲的條件，尤其在以現代技術為

---

<sup>1</sup> 依據聯合國官方文檔，對「原住民」的辨識和理解基於以下特徵：自我認同為「土生土長者」且被社群接納為其成員，與其他族群定居者到來前的歷史之間具有連續性，與族群世居的區域及自然資源之間緊密聯繫，具有獨特的社會、經濟或政治系統，具有獨特的語言、文化和信仰，處於相對非強勢的位置並具有維護其自身作為獨特族群的意圖（United Nations Permanent Forum on Indigenous Issue, 2009）。

<sup>2</sup> 當前藏族人口總數為 7060731 人（中國國家統計局，無日期）。

支撐的電影產業中，藏族長期處於被表徵的狀態。自第一部展現藏區風貌的中國紀錄片《神秘的西藏》問世至今，近百年來，中國電影中的藏族多被塑造為某種客體，其典型身分包括：抗日戰爭的支援者（《民族萬歲》、《紅河谷》）、社會主義政權下的被解救者（《農奴》、《康定情歌》）、城市人心靈創傷的醫治者（《轉山》、《七十七天》）與中國扶貧工程的受益者（《藏草青青》）。由西方電影人創作的藏族相關影片更長期流露著濃厚的東方主義意味。這些電影中，中國藏區在「地獄」和「伊甸園」間搖擺不定。這裡有時被塑造為世外桃源或宗教聖地（《消失的地平線》、《西藏七年》），有時則被塑造為冒險樂園或險惡之土（《西藏東部探險記》、《倫敦狼人》）。長期以來，藏族作為他者的形象藉由電影傳播到世界各地，促使神秘浪漫或貧困艱險成為這一民族的標籤。

在本世紀初，藏族青年改變了民族影像主體長期缺位的狀況。2002年，時為北京電影學院進修生的萬瑪才旦完成了他的處女作——短片電影《靜靜的嘛呢石》，這是中國第一部由藏族人編導且以藏語為角色對白語言的電影。2005年，萬瑪才旦將《靜靜的嘛呢石》改編為標準長度的同名故事片並推向院線，開創了所謂「中國真正意義上的少數民族電影」（饒曙光，2015，頁5）。其後十餘年，萬瑪才旦陸續執導了七部故事片和五部紀錄片，登上威尼斯電影節、臺灣電影金馬獎、上海國際電影節等各大活動的領獎臺，成為蜚聲國際的電影導演。他曾經的美術師松太加也轉行執導電影，亦在國際影壇聲名鵲起。這兩位藏族導演的作品雖在主題、風格和思想上各具特色，但都強調藏族的主體視角。他們以藏語為影片角色的對白語言，追求表現日常化的藏區風貌，關注婚姻、家庭、教育、醫療等世俗主題，以及傳統流逝、信仰變遷、認同困境等現實問題，塑造作為家鄉、而非作為異域的藏區。他們的創作改變

了藏族題材電影的文化格局，掀起了所謂「藏地電影新浪潮」。

受到萬瑪才旦和松太加的鼓舞，近十年間，藏族青年們開始投身本民族電影生產。他們主要集中在安多藏區中的青海省海南藏族自治州和甘肅省甘南藏族自治州（因為這兩個地區是萬瑪才旦與松太加，以及他們常用演員金巴的故鄉）。<sup>3</sup>

安多藏區地處中國西北部的廣袤高原。這裡現代化程度相對較低，經濟、教育和文娛產業發展亦相對滯後。在 2021 年，海南州和甘南州人均生產總值分別為約人民幣 4.32 萬元（地圖看世界【搜狐號】，2022 年 4 月 29 日）和 3.32 萬元（甘肅省甘南藏族自治州統計局，2022 年 4 月 27 日），遠低於同年中國人均生產總值：人民幣 8.1 萬元（班娟娟，2022 年 3 月 1 日）。兩地電影院數量均不超過十家，亦沒有開設電影專業教育的高等學院。然而，正是在這個經濟和文化相對落後的地區，藏族青年們投身電影創作。他們組建藏族電影製作團隊，舉辦藏族電影展映活動，創辦自己的影視公司與工作室，形成了由藏族青年為主體的電影創作體系。

有鑒於此，論文聚焦這些正活躍在中國安多地區的藏族青年電影人，試圖從成長環境、經濟狀況、生活方式、受教育的程度與路徑等方面，考察這一群體的整體特徵，探究他們生產和傳播藏族題材電影的方式、目的與現狀，揭示藏族青年影人對主流藏族題材影片的態度和認識，剖析其作品的創作原則、特徵與意涵。以此為基礎，進一步探討藏族青年電影人在當前中國文化權力結構和電影體制中所處的位置與發揮的作用。

---

<sup>3</sup> 演員金巴出生在甘南藏族自治州瑪曲縣。2016 年至今，他出演了藏族導演的多部電影作品，包括萬瑪才旦的《塔洛》、《撞死了一只羊》、《氣球》，松太加的《阿拉薑色》，拉華加的《旺紮的雨靴》，曾獲得臺灣電影金馬獎最佳新演員和亞洲電影大獎最佳男配角獎的提名，是當前藏族電影製作團隊的重要成員。

## 貳、文獻回顧

### 一、藏族題材電影及他者化的歷程

#### (一) 西方國家的藏族題材電影生產

在 20 世紀初，伴隨西方國家的權力擴張，持有現代影像設備的西方探險家、人類學家與地質考察隊進入中國藏區，成為早期藏族題材影像創作者。該類作品可以追溯到 1905 年由德國探險家威廉·費爾希納（Wilhelm Filchner）創作的紀錄電影《西藏東部探尋》。其後 30 年，西方人在藏區拍攝了《戴面具的跳神》、《珠峰史詩》、《神秘的西藏》、《西藏秘密》與《生和死》等紀錄片（張希彤，2020；張明，2013）。這些作品固然提高了藏族的知名度，亦可作為人類學和歷史研究的影像資料，但其極大程度地將藏區陌生化和景觀化。在這些影片中，「西方之眼」凝視下的藏族展露著神秘、虛幻而充滿艱險的樣貌，反映著西方世界認識和徵服東方的渴望以及對藏族最早的想像（張希彤，2020）。

1937 年，由好萊塢導演弗蘭克·卡普拉（Frank Capra）執導的故事片《消失的地平線》問世並迅速轟動全球。影片誕生於「二戰」在歐美全面爆發的前夕，為紓解社會的迷惘和焦慮情緒，影片把中國藏區塑造為遠離現代社會危機的世外桃源，首開藏區作為「香格里拉」的創作方式（胥婷婷，2013）。彼時至今，西方藏族題材電影創作的典型方法主要有兩種：(1) 通過強化自然和宗教性景觀，把藏地包裝成被奇異力量籠罩的東方秘境；該類創作於 1990 年代在好萊塢集中湧現，推動了歐美的「西藏熱」風潮（何文華，2014）。(2) 把藏族題材與奇幻、探險

或動作元素結合，進而把藏地塑造為詭譎險惡之地或歷險尋寶活動的理想場所（馬彥，2020）；該類創作肇始於 1920 年代初由歐洲探險家拍攝的紀錄片，故事片《絕境》、《喜馬拉雅》、《西藏七年》與《防彈武僧》等亦延續這種創作方法。

這些由西方影人創作的藏族題材影像印證了 Said（1979）的發現，即西方眼中的東方代表著浪漫情調、異國風味、美麗風景、難忘記憶和已逝往昔。有學者將該類影片中的藏地定義為「借來的空間」（鞏傑，2018，頁 157），因為影片以民俗、歷史、宗教、傳奇、探險等架構藏族的形象，把西方的價值和期待寓於藏族表述之中。與其說這些作品真實呈現了藏地風景，不如說它們更真切反映出西方想像東方的方式與心理。因此，在西方創作者妖魔化或神化藏地的歷史中，可以窺探到西方人的心靈史、西方社會和文化的變遷史（沈衛榮，2010）。

## （二）中國境內的藏族題材電影生產

據學者統計，截至 2020 年，由中國電影人創作、在中國境內製作出品的藏族題材影片有近百部（張希彤，2020）。在中國，藏族題材電影萌生於 1935 年。當時，上海月明影片公司拍攝了紀錄片《神秘的西藏》和《黃專使奉令入藏致祭達賴喇嘛》。四年後，在西藏考察的孫明經導演拍攝了《雅安邊茶》《西康跳神》、《西康見聞》、《康人生活》和《喇嘛生活》等人類學紀錄片（張明，2013），展現藏區特殊的地理與人文風貌。這些早期藏族影像帶領中國民眾認識藏族同胞，也不可避免地體現了獵奇的視角。

1930 年代末，隨著抗日戰爭全面爆發，在「抗日民族統一戰線」的號召下，中國境內少數民族群體成為重要的統戰對象。1939 年隸屬國民黨軍事委員會政治部的中國電影製片廠製作了紀錄片《民族萬歲》。影

片既在獵奇視角下展現了藏地的奇異風光與藏族祭祀、放牧和生活場景，也記錄了他們為抗戰而修築公路、生產物資和祈福的場面，把藏族民眾刻畫為團結禦侮的同胞。

1949 年至 2005 年間，有個別極富探索性的藏族題材藝術電影問世。例如由田壯壯執導的《盜馬賊》即跳脫宏大敘事的框架，刻畫藏族社會的邊緣個體，從中探討宗教、社會與人類尊嚴之間的關係問題。在故事表現上，導演設置了角色人物與電影創作者的雙重視點，將故事情節與藏族文化儀式穿插呈現，這使影片呈現出融合故事片與紀錄片特徵的雜糅形態（蕭葉，1986）。其主題、思想與表現手法等在當時電影界是極具突破性的。而除此之外，該題材作品仍主要是意識形態的書寫場與大眾文化消費的對象。其典型的創作思路可分為三類：(1) 通過表述漢藏融合或團結禦敵的歷史事件來凝聚國家認同，構建多民族國家「想像的共同體」（Anderson, 1983／吳叡人譯，2005，頁 7），其代表作品包括《紅河谷》、《西藏天空》等。(2) 通過講述 1951 年前後藏族社會的變遷以及近年中國政府在藏區扶貧的故事，宣揚共產黨政權為藏族人民帶去福祉，突顯社會主義制度與民族政策的優越性，其典型案例包括《金銀灘》、《農奴》與《瑪尼堆的秋天》等。(3) 通過展開對藏區的香格里拉式想像，使其成為主流群體觀賞自然風景、涉獵奇風異俗、疏解城市生活焦慮的地方，典型作品包括《轉山》、《七十七天》和《318 號公路》等（馬彥，2020；鞏傑，2018）。

有學者認為，這一時期的藏族題材電影創作整體反映出主流群體面對少數民族文化時某種「居高臨下」的態度，對其進行「俯視、獵奇、展覽，而對少數民族文化的精髓從來很少注意」（劉建宏，1988，頁 105）。這些作品反映出中國少數民族題材電影創作中存在客體化的現象，即「少數民族之於多數民族就像女性之於男性，第三世界之於第一



世界，客體化的身分之於主體化的身分」（Gladney, 1994, p. 94）。這樣做的目的不僅在於滿足中國，乃至世界主流觀眾對「異域世界」的想像，更是為了把藏族文化定型並使其融入到社會主義中國的框架之中，進而建構一個同質的國家認同（Lu, 1997）。由此，有學者指出，該類電影是內部或外部東方主義的必然產物（Frangville, 2012）。

在當前藏族青年自主創作的電影中，亦存在某種「自我東方化」的傾向（如後文《遇見·羚城》案例）。但於他們而言，這多是一種通過滿足主流的期待與訴求，以獲取獨立創作的資金，進而推動藏族題材影片「去東方化」的權宜之計。

## 二、「藏地電影新浪潮」

2005 年後，以萬瑪才旦為代表的藏族導演開始湧現，他們突破以往電影對藏族的刻板表述，掀起了所謂「藏地電影新浪潮」。「電影新浪潮」（new wave of film）通常指在敘事方法、藝術風格、製作方式等層面具有先鋒性與引領作用的電影創作潮流。這一提法源於 1959 年的戛納電影節，用以指稱包括弗朗索瓦·特呂弗（François Truffaut）、阿倫·雷乃（Alain Resnais）、馬賽爾·卡繆（Marcel Camus）在內的青年電影導演破舊立新的創作風潮（習耐瑪，1963）。其後，英國、美國、捷克、瑞典、香港等國家和地區電影人均沿襲這一作法，以「新浪潮」指稱青年電影人擯棄陳規、開風氣之先的電影創作潮流（Gustafsson, 2016）。

據萬瑪才旦回憶，「藏地電影新浪潮」最早由美國印第安那大學的電影策展人於 2009 年提出（萬瑪才旦、德格才讓、沙丹，2020 年 11 月 12 日）。隨後被電影學者與從業者使用（才讓草，2020；史文莉，

2019；楊瑩瑩，2021；劉思成，2021）。「藏地電影新浪潮」最初專稱萬瑪才旦的電影創作；2010 年後，隨著松太加導演的《太陽總在左邊》、《河》與《阿拉薑色》獲得關注，他與萬瑪才旦共同被視為藏地新浪潮電影的領軍人物（張斌、潘婷婷，2020）。本研究所聚焦的藏族青年電影亦是「藏地電影新浪潮」的組成部分。

與以往涉藏影片相較，藏地新浪潮電影意味著視角、思維、形式、題材和類型等方面的多元革新。有學者提出界定該類電影的四個標準：(1) 藏族創作者的參與程度；(2) 藏族性表述的「程度」以及歷史和民族誌表現的準確性；(3) 意識形態；(4) 刻板印象和陳詞濫調的使用（Hladíková, 2016）。基於此，可以把「藏地新浪潮電影」理解為：由藏族人擔任主創，<sup>4</sup> 取材於藏族真實的歷史、文化與生活，淡化意識形態宣傳並突破他者設定的電影。

藏地新浪潮電影雖有破舊立新之意義，但在中國大陸電影市場反響平平。排片稀少、票房低迷、成本虧損、投資匱乏如同一系列魔咒，長期困擾著該類電影的創作。為了提高商業效益和放映週期，發行商們把凡是進入院線的新浪潮電影全部推向網路。樂視、愛奇藝、騰訊、優酷、1905 電影網等中國影音網站均為該類電影搭建線上平臺，但大眾關注度依舊不高（劉思成，2021）。然而，與同時期的政宣片或商業片相比，藏地新浪潮電影在歐洲獲得更多關注度。萬瑪才旦執導的《塔洛》、《撞死了一隻羊》與《氣球》均進入法國院線，法國維蘇爾亞洲國際電影節曾特設「藏地新浪潮電影」回顧展以宣傳該類作品（楊瑩瑩，2021）。

---

<sup>4</sup> 「身分」是複雜的研究議題，官方賦予的身分與自我身分認同之間可能存在齟齬。文章在「研究方法」部分解釋了「藏族青年」的概念，以「出生、成長在藏族家庭，成年後亦長期或定期居住在該區域的藏族人」為條件，這些條件同樣適用於此處的理解。

### 三、從「少數文學」到「少數電影」

在有關「藏地電影新浪潮」的研究中，Frangville（2016）把萬瑪才旦的作品《尋找智美更登》視為「少數電影」（minor film，也稱「弱勢電影」）的典範之作，不再將其放置在多數／少數的二元框架中進行分析。「少數電影」並非無條件地指涉一切由少數族群創作的電影，這一概念由作家弗蘭茲·卡夫卡（Franz Kafka）提出的「少數文學」（minor literature）發展而來，經由德勒茲（Deleuze）與伽塔利（Guattari）的理論闡釋，用以回應宏大敘事框架下少數族群影像在語言使用與話語表述上的複雜問題（Deleuze & Guattari, 1991／張祖建譯，2007）。

卡夫卡是生活在奧匈帝國統治下的布拉格猶太裔作家。在國家內部，權力集中在日爾曼和匈牙利民族手中，布拉格地區本在中心之外，布拉格猶太人更處在「邊緣之邊緣」。作為強盛帝國中的少數族裔，卡夫卡把自身創作困境描述為：無法不寫作、無法用德語寫作、無法以別種方式寫作。因為「寫作」是族群意識表達的基本方式，要維繫族群意識就「無法不寫作」。「無法用德語寫作」是因為族群脫離了原初的領土，人們不得不使用一種跟故土有所脫節的、所謂「『紙面上的』或人為修飾的語言」來寫作。而「無法用別種方式寫作」則源於少數族群文化與主導文化間難以忽略的差異性（Kafka, 1921/1975／葉廷芳、趙乾龍、黎奇譯，1995）。為了應對這些困境，卡夫卡將自身創作定義為「少數文學」，追求以少數文學創作彌補「那種常常死氣沉沉並處於瓦解邊緣的民族意識」（Deleuze, 1985/1997, p. 217）。

「少數文學」指的是少數族裔在一種主要語言內部締造的文學，它

代表一種在宏大的（或已經確立的）體制內生成新領域的可能（Deleuze & Guattari, 1991／張祖建譯，2007）。這種文學的特點有三：其一，脫域性（deterritorialization），即語言離開了故土，衍生出一種新的言語方式；這種「衍生」絕不意味著發明新語言，而是改造既有語言的使用方式，正如卡夫卡通過「強化用法」改變布拉格德語的使用方式那樣；其二，個體事務作為政治隱喻。卡夫卡提出，宏大文學總是在政治和私人之間保留一條界線，無論它怎樣變化。但是，「少數文學」所表述的一切均與政治有關，私人事務也具有政治意義，甚至「事關生與死的裁決」；其三，群體性，少數文學中的個體表述指向群體價值。這正是卡夫卡所認識到的：文學是關係到民眾的事情，少數文學更應當承擔民眾的任務（Kafka, 1921/1975／葉廷芳、趙乾龍、黎奇譯，1995）。

德勒茲在其經典著作《電影 2：時間—影像》中，將有關「少數文學」的思考延伸至電影研究領域，因為他發現少數民族的電影工作者常常陷入卡夫卡式的死胡同，即「不創作」的不可能性，用主流語言創作的 impossibility，用其他方式創作的 impossibility（Deleuze, 1985/1997）。他在「少數文學」的基礎上提出「現代政治電影」的概念。這一概念被後來學者稱為「少數電影」。德勒茲從四個方面對其進行界定：

首先，「少數電影」的創作者並不是某種已存在的「受壓迫」族群的代言人，相反，他們試圖想像一種「未來的民族」並生成某種可持續、可商榷的族群身分（Frangville, 2016）。由此可以說，「少數電影」的創作者要在那些被視為「沒有閱聽人」的地方生成閱聽人，他們是「未來民眾的胚胎」（Deleuze, 1985/1997）。

其次，「少數電影」並非如傳統政治電影那樣建立在一種對集體革命的期待之上，而是建立在卡夫卡式的個體困境之上。因此，「少數電

影」的政治性並非通過某些既定模式（例如表現政治思想覺醒、革命行動的推進等）被直接呈現出來，而是由瑣碎的個體事務融合或拼接而成。德勒茲認為，在民眾僅作為「少數」而存在的語境之中，政治與個人之間不存在任何界限、距離或者仲介（Deleuze, 1985/1997）。「少數電影」建立在碎片化結構之上，解構集中統一的民族性話語（Deleuze, 1985/1997）。「少數電影」創作並不旨於生產一種清晰穩定的「少數性」，使之與「多數」族群對立。反之，「少數電影」超越二元性結構，試圖打破顛覆性、批判性或消極性等抵抗政治的刻板表述方式（Jameson, 1992），追求從多樣視角觀照或自我反思，構建以特定族群為焦點的「媒介景觀」（mediascape, Appadurai, 1996, p. 33）。

第三，「少數電影」的創作者處於自身族群與主導性族群之間，而非完全隸屬任何一方。他們既需要擺脫強勢話語的影響，也需要與自身的族群適當拉開距離。這種距離賦予作者整體視角，成為喚起弱勢族群文化自覺的力量（Deleuze, 1985/1997）。

當前，「少數文學」已成為文學研究領域的重要概念（驚龍、許鈞，2020）。在中國，它為理解尋根文學和方言小說提供了獨特路徑（葛月，2014）。「少數電影」亦被各國學者用以闡發少數族群的電影生產與民族國家文化權力結構的變遷。在研究過程中，「少數電影」的範疇與涵義被部分地泛化：種族或後種族電影、龐克電影、女性電影、小國家生產的民族電影等都被納入了「少數電影」體系（孫柏，2012；Hjort, 2005）。

萬瑪才旦的《尋找智美更登》之所以被視為「少數電影」，主要因為儘管其以挪用、改寫、重塑等策略挑戰了歷來涉藏電影所傳達的話語和觀點，但創作者並未試圖以此生產另一種標準化的藏族表述規範，而是聚焦當代藏族文化內部的多樣性、矛盾性與流動性。萬瑪才旦的電影並非體制之外的抵抗性電影，而是在現存電影體制之內某種另類的競爭

性力量 (Frangville, 2016)。

#### 四、原住民電影

作為地理、政治、經濟、技術等多重意義上的「少數」，原住民是「少數電影」的創作群體之一，其作品亦多可納入原住民電影的範疇。原住民電影即由原住民主導創作、以其自身民族為表現對象、能夠表達原住民族意識與思想的影片。該類電影的生產與傳播是媒體人類學研究領域的重要議題，而後者則是本研究的方法依據。

媒體人類學是以民族誌方法研究媒體相關社會實踐的學科 (郭建斌, 2015)。該類研究可以追溯到 20 世紀中期。當時部分學者在研究納粹影片的接受效果及好萊塢工業體制時，借鑒了人類學方法 (Bateson, 1943; Mead & Mertaux, 1953; Powermaker, 1950)，但這一時期的媒體人類學研究數量稀少，尚未形成典範或體系。自 1980 年代末，隨著大眾媒體的擴張，學者們才開始把媒體世界視為人類學研究的新領域 (Ginsburg, Abu-Lughod, & Larkin, 2002)。由此，影視劇生產、螢幕觀看、新媒體使用、媒體設施構造等議題進入人類學研究視野 (Abu-lughod, 2000; Mankekar, 1999; Spitulnik, 1993)。媒體人類學研究也逐漸與政治學、社會學和傳播學深度勾連，汲取了政治經濟學、後殖民主義、身分認同、政治參與、文化研究等領域的理論資源 (Larkin, 2008; Sreberny-Mohammadi & Mohammadi, 1994)，展現出豐富的理論性與問題意識。學者將媒體人類學的研究路徑總結為三種：其一，文化認同與閱聽人研究，即透過大眾媒介產品的表像研究族群認同、性別構建、國家主體性等問題；其二，生產者研究，即關注作品生產者及其與其他主體之間的關係；其三，「在地化」研究，即探究原住民等邊緣群

體的媒介生產及其「在地性」話語的生成（李飛，2006）。

作為媒體人類學的研究對象之一，原住民電影最初由那些經人類學家引導而掌握攝影技術、進而將鏡頭對準自身族群的原住民創作而成（Lempert, 2012）。從 1980 年代開始，北美和澳洲地區的原住民開始大量使用媒介來「反駁」那些抹滅或扭曲他們意識和現實的權力結構。生產和傳播族群影像也是其中一種「反駁」的方式，這些行動吸引了人類學界的關注。當時，人類學家把原住民影像視為原住民自我意識的標誌與對既成統治秩序的一種回應（魏然，2013；Ginsburg, 2002; Turner, 1993），強調其構建認同、爭取民族自決以及抵抗外部文化統治的作用。

由於原住民組織發展、影像生產設備普及等因素，原住民電影的數量增長，類型亦趨於多元。其中既包含作為原住民政治運動武器的影像，也包含諸多表現原住民歷史、文化與思想的藝術電影或商業類型片。隨著原住民影像活動的豐富化，目前已有學者運用「多點民族誌」方法探究中國西南少數民族聚居區的流動電影放映與當地社會變遷的關係，並把這種方法解釋為：「出於某個『體系』中的不同『點』上的社會實踐的民族誌研究，其目的……在於探尋共處於一個『體系』中的不同『點』之間的關係或是勾連」（郭建斌，2019，頁 42）。

基於上述內容，有必要在當前語境中，探尋原住民電影的差異性形態與多元可能，建立更為全面的原住民電影認知體系。藏族青年電影研究可以為這種探尋中提供一個案例。

## 參、研究方法

本研究以安多地區的藏族青年電影生產者及他們的作品為對象，選

取民族誌調查與電影文本分析相結合的方法，按照「誰在創作—為何創作—如何創作—表達什麼」的邏輯層層展開。

民族誌調查包含兩個部分：其一是以藏族青年電影生產者為對象的半結構式訪談（訪談對象情況詳見附錄表 1）。研究人員選取在年齡、地域、受教育程度、原生家庭環境與社會地位等方面具有差異性和代表性特徵的青年作為訪談對象，訪談內容聚焦其創作動機、目的、方式、觀念、困境與未來計畫等。其二，在開展訪談的同時，研究人員進入藏族青年電影人創辦的影視公司進行參與式觀察，該公司位於甘南藏族自治州合作市，曾經製作和出品多部藏族青年電影。

在調查期間，研究人員收集了藏族青年創作的電影作品或概念片 28 部（電影資訊詳見附錄表 2）。通過細讀文本，總結和分析該類電影的特徵與意涵。在此基礎上，選取具有代表性的電影作為個案，運用敘事學與話語分析等方法進行文本解讀。

需特別說明的是，基於「青年」意指的模糊性及「身分」問題複雜性，本研究中的「安多地區藏族青年電影生產者」須同時滿足三個條件：

(1) 出生於上世紀八十年代中後期至新世紀初，年齡約為二十至三十多歲。1980 年代末至新世紀初的十餘年，是中國電視機普及率快速增長的年代。<sup>5</sup> 這一代藏族人有別於他們習慣讀報或聽廣播的父輩，在少年時期即接觸影像媒介。同時，他們的青少年時代正是「藏地電影新浪潮」醞釀和形成的年代。作為具有劃時代意義的藏族文化人物，萬瑪才旦與松太加通過電影創作，帶動藏族民眾（尤其是青少年）關注電影，

---

<sup>5</sup> 據統計，在 1980 年，中國國內電視機總量僅為 902 萬臺，1990 年底則達到 1.85 億臺，平均每百人擁有 16.2 臺。至 2011 年，中國電視綜合人口覆蓋率提高到 97.82%（李嵐，2012；無名氏，1992）。



亦關注通過電影自我表達的可能。

(2) 出生、成長在安多地區的藏族家庭，成年後亦長期或定期居住在該區域的藏族人。在當前，尋找血統意義上純粹的「藏族人」是件不可能完成的事。研究聚焦那些自我認同為藏族人、且具有藏族身分的群體。因為自我認同建立在自我意識的基礎之上，而自我意識則是個體根據既往生活經驗史（特別是既往生活中那些穩定的因素）而形成的意識（科恩，1984／佟景韓、范國恩、許宏治譯，1986）。所以，研究以家庭民族背景、成長生活環境以及在藏區居住時長等作為限定研究對象的條件。

(3) 正在從事藏族題材電影（包括標準電影及短片電影）的生產，並至少參與完成了一部作品。

## 肆、研究發現

### 一、感性的起點：藏族青年電影創作的動機與緣起

本世紀初，歐美學者通過考察印第安人組建電信公司、因紐特人建立廣播公司和巴西原住民創作影像的活動，發現這些媒介實踐是原住民激進文化行動的重要組成部分（Ginsburg, 2002; Prins, 2002; Turner, 2002），進而認為原住民挪用視覺媒介的情況，主要在自決和反抗運動的語境中發生（Ginsburg, 1991）。這種認識為原住民的媒介實踐設定了抗爭性的邏輯起點，預先把他們的行為限定在權力爭奪的宏大框架之中，但忽略了弱勢族群媒介行動中個體性和主觀性的力量。通過探究藏族青年創作電影的動機，我們發現這群年輕人最初並非出於某種宏大目標（例如抵抗強勢民族的話語表述、爭奪族群自我表達的權利）而投入

電影創作。他們創作電影主要是因為熱愛電影，這種情感往往早在少年時代即生根發芽，在他們重要的人生選擇中起到決定性作用。

據受訪者估測，安多地區的藏族青年電影人（包括導演、編劇、演員等）有近百人，其中約 40 人集中在松太加導演的故鄉——海南藏族自治州同德縣（受訪者 04）。藏族青年影人絕大多數成長在牧區，在讀中學以前，多數人雖沒有進過電影院，但看過電視。作為「日常活動和話語實踐的一部分」（Silverstone, 1994, p. 133）電視顯著改變了偏遠藏區的傳統生活方式，點燃了藏族少年對光影世界的好奇與嚮往。在 1990 年代中期，中國大陸的電視人口覆蓋率達到 86%（黃升民、丁俊傑，1997），電視已進入西北地區的多數村莊。但據受訪者（04、05、06、09、10、12 號）自述，在他們的童年時代，看電視絕非隨心所欲的家庭休閒活動。他們通常是和村民圍坐在一起看，有時需要付費；很多村莊雖有電視，但沒有電路，只能依靠燃油發電機或太陽能設備在有限時間內觀看。作為與金錢、石油及現代能源設備聯繫在一起的活動，看電視成為兒時的他們眼中神秘、奢侈而令人期待的活動。在訪談過程中，很多受訪者憶及電影夢的開端時，都談到早年（從 1990 年代中後期到本世紀頭十年左右）看電視的往事：

小時候，我們那邊沒有電，用的都是發電機。那時油費價格高，看電視或者電影對我們來說還是一種奢侈。只有爺爺去鄉上或縣城買油回來，我們才能看到電視。可他買來的只有一兩瓶油，我們也看不了多長時間……。那珍貴的石油讓我意識到影視是個高貴的東西，從那開始就迷上了影視，我的夢想也開始成形了。（受訪者 04）

我十幾歲的時候，我們村沒有通電，家裡使用太陽能蓄電。有了電視機以後，我白天全天看「錄影」，把電用完，結

果晚上家長回來就沒有電了。……現在，電影就是我的命，我做電影的時候感受到有一種熱情，有一種激動的狀態。（受訪者 09）

小時候我生活在牧區，隔壁家有一臺電視機。我從八歲左右開始接觸電視，後面也看書，那時候就發現自己比較喜歡這一行。（受訪者 06）

儘管很多藏族青年早年即立志從影，但多數人沒能入讀電影專業院校。在甘肅藏區接受過電影專業教育的青年寥寥無幾；青海藏區雖有部分的青年接受過電影教育，但以非學歷進修班為主。<sup>6</sup> 資金匱乏和教育資源的分布不均均是導致多數人無法入學的原因。儘管如此，藏族青年們嘗試通過各種途徑學習電影知識和積累創作經驗。這些途徑主要有：(1) 到北京電影學院等高等藝術院校旁聽；(2) 在北京、成都等地的影視公司打工；(3) 通過網路和書籍自學；(4) 追隨前輩藏族電影人，進入他們的電影劇組觀摩學習。前兩種途徑通常持續時間短，而且具有較大不確定性。由此，自學與求教前輩成為藏族青年學習電影的重要途徑。圍繞「學電影」的目標，藏族電影創作群體正在逐漸形成類似「導師制」的青年電影人培養體制。

「導師制」的核心是「藏地電影新浪潮」的領軍人物：萬瑪才旦與松太加。2015 年前後，兩人分別在青海省西寧市和青海海南藏族自治州同德縣創立影視公司。他們吸收有志於創作電影的藏族青年進入公司或攝製組，安排他們在剪輯、錄音、燈光、美術等各個部門免費觀摩和練

---

<sup>6</sup> 藏族青年學習電影的院校主要有三所：北京電影學院、北京演藝學院和北京民族大學。其中，入讀北京電影學院進修班的人數相對較多，該培訓學制為一年，費用約為 8000 元人民幣。

習，進而找到適合自己的崗位。對於那些沒能進入電影專業院校的藏族青年而言，前輩的劇組是他們真正認識電影創作，也認識作為電影人的自己的地方。

我先是去四川的傳媒公司見習，自學了 AE、PR 等剪輯軟體。但直到進入萬瑪才旦老師的劇組，我才真正知道拍電影是什麼樣子的。（受訪者 02）

在青年們開始自己的創作後，前輩們並不干涉其題材、內容和主題的設定，但樂於以監製身分參與創作，在編劇、創投、拍攝、送審、參展、宣發等各個環節提供無償性建議和幫助，並常通過個人社群帳號宣傳藏族青年電影，以自己的影響力推動該類電影發展。據受訪者觀察，兩位導演的團隊中各有 20-40 位學習電影的青年。本研究的 12 位受訪者中，來自青海藏區的創作者幾乎全部曾在兩位導演的劇組觀摩學習，甘肅藏區幾位創作者正在尋找機會加入。

很多朋友寫完劇本，都要先給老師去看……萬瑪才旦和松太加老師也會從電影審查的角度給出意見。（受訪者 10）

除萬瑪才旦與松太加之外，表演藝術家西德尼瑪與活佛導演喬美仁波切也是藏族青年的電影導師。<sup>7</sup> 其中，西德尼瑪是藏族家喻戶曉的詩

---

<sup>7</sup> 「仁波切」是藏傳佛教教徒對活佛的尊稱。喬美仁波切原名為更卻永紮，出生於 1975 年，是安多藏區的宗教領袖之一。他於 2014 年執導完成電影《照見》，該片獲瑞士弗里堡國際電影節評委會大獎。

西德尼瑪是藏族著名曲藝演員、詩人和電視節目編導。他從上世紀 90 年代開始從事文藝創作，在藏區家喻戶曉。他執導過多部藏族電視劇，並製作了電視劇《封神榜》、《成吉思汗》以及動畫片《唐老鴨與米老鼠》、《獅子王》等作品的藏語譯製版。

人和曲藝表演家，也是萬瑪才旦影片《塔洛》的主演。他自 90 年代起即從事藏語譯製片與電視劇製作，是多位藏族青年導演的啟蒙者和引路人。近五年來，他通過投資、擔任監製或策劃的方式參與了《大樹下的孩子》等青年電影的創作。喬美仁波切則以其在北京經營的喬美電影傳媒公司為平臺，不僅在藏族青年的短片作品中擔任監製和出品人，還在生活與思想上為年輕人帶去幫助與啟迪。

我的第一部電影是喬美仁波切監製的，他是我眾多電影老師裡一個很重要的老師，給我很大的期盼和鼓勵……我最近籌備的作品是由萬瑪才旦老師監製的。（受訪者 09）

萬瑪才旦、松太加、西德尼瑪與喬美仁波切被藏族青年電影人尊為「老師」。他們會慷慨地為後輩搭建學習平臺，傳遞經驗與知識，帶去資金和關懷，提供建議並幫助宣傳，但並不過多介入後輩的創作。由此可見，在藏族電影創作群體內部，形成了跨越代際的、寬鬆而親密的幫扶機制。維繫這種機制的力量主要是個體之間的樸素情感，而非宗教信仰、民族精神等宏大力量，亦非弱勢群體在反霸權運動中刻意達成的團結。

維持我們這個群體的力量不是什麼藏民族特有的宗教精神、文化精神。無論講什麼都牽扯藏族文化的特性、藏族的宗教信仰等，這是我們特別討厭的作法。老師們確實會幫助年輕人，很願意為我們傳遞經驗。我們也會儘量為老師做一點事情……，我們之間交往的想法是比較單純的。藏區電影剛剛開始，大家都想出一份力，而且因為很多年輕人都在起步階段，所以是非常團結的。但是我們都知道，路還是要靠自己走。

(受訪者 10)

根據上述內容，我們可以發現，藏族青年影人的創作有別於 Ginsburg 或 Marcus 等媒體人類學家筆下蘊含巨大政治能動性的「文化運動」(Ginsburg, 1997) 和表達群體抗爭意識的「激進分子的想像」(Marcus, 1996)。儘管在客觀層面，他們的確傳遞出不同於主流影片的話語和觀念，但在創作過程中，藏族青年的個人經驗及主觀性、情感性因素（而非集體動員、組織性及革命性因素）發揮主要作用。這體現在三方面：首先，他們創作電影的初衷是追求個人夢想，而非為民族文化權力抗爭；其次，藏族電影創作雖逐漸形成「導師制」的幫學體制，但該體制主要依靠情感而非共同的政治訴求，組建團隊的目標是為年輕人帶去知識與資源，而非組建少數民族的抗議性文化組織；第三，藏族青年電影主要是青年群體的藝術實踐，而非為對抗主流話語霸權而掀起的激進運動。因此，與以往媒體人類學研究中常用的多數—少數、殖民—反殖民的理解框架相比，「少數電影」理論更接近藏族青年電影創作的實際情況，因為後者並非如傳統政治電影那樣建立在某種對集體革命的籌劃之上，而是建立在作為「少數」的體驗與追求之上。藏族青年電影人雖拒絕強勢話語的介入，但這並不意味著他們必須成為反文化或反體制的民族鬥士。

## 二、「副業」、友誼與故鄉：藏族青年電影人的創作和生活

在自學與「跟組」之後，藏族青年們開始電影創作。在他們電影生涯的早期，發揮重要作用的元素有三個：「副業」、情感與故鄉。它們從物質層面支撐藏族青年電影創作，亦構建他們的精神、滋養他們的心靈。

在創作過程中，藏族青年面對的首要困難是缺乏資金。近年來，中國大陸影視投資火爆，但市場化導向鮮明，商業片與藝術片投資的兩極分化嚴重。主旋律影片和商業片投資占據壓倒性優勢，與之相應，創作藝術片的青年導演生存空間極窄。生活在中國西北、缺乏創作經驗甚至非科班出身的藏族青年難以獲得外界投資，在起步階段，他們依靠老師、親友的資助和自己的積蓄來拍攝短片。為此，他們必須從事其他工作來積累創作資本與保障基本生活，儘管這些工作可能會占用生活的多數時間，但他們仍將其定位為「副業」——用來支持拍電影這個「主業」。藏族青年電影人的「副業」多種多樣，大致可分為兩種類型：與官方部門合作或從事商業活動。

青年電影人與官方合作的方式有兩種：擔任臨時電視編導和拍攝城市宣傳片。由於藏區的影視專業人才匱乏，少數接受過專業教育的藏族青年受聘成為基層電視臺的臨時編導，按工作量領取報酬。另有部分藏族青年選擇在家鄉開辦小型影視公司或工作室，既承接政府的業務，也製作自己的電影。研究人員開展參與式觀察的影視公司就是其中一家，該公司創立於 2010 年，坐落於甘南州首府合作城中心的一間辦公室內。公司不僅承接影視製作和推廣業務，也開展電子商務、電商培訓和旅遊開發。儘管業務種類廣泛，但收益極其微薄；當前公司只有五名工作人員，且上班時間不固定，他們承接官方委託的旅遊宣傳片業務。但耐人尋味的是，這種為吸引旅遊資源而創作的影片不免將藏區重新置於他者凝視的位置，其與青年電影追求的「內視角」下的主體性表達背道而馳，但恰恰是這類創作，為藏族青年電影提供了重要的資金支援。

具體而言，該公司曾受甘南藏族自治州合作市旅遊局委託，拍攝城市宣傳片《遇見·羚城》。這部作品極力突顯奇異的自然風景與人文景觀，將藏區塑造為城市青年邂逅愛情和修養身心的絕佳場所。而同樣由

該團隊創作、該公司出品的短片電影《漫長的冬日》，則致力於構建去景觀化的藏地空間，通過一個普通牧民家庭的變故展開對欲望與責任、罪孽與救贖的思考。由此可見，藏族青年電影並沒有獨立於既有權力結構和產業體制，而是在某種居間位置上整合各類資源，在自我與他者、理想與現實之間尋求微妙的平衡。

由於與官方機構合作的機會稀少，藏族青年們通常要從事商業活動來積累資金。他們經營飯店和酒館、開辦馬場、照相館或婚慶公司、運營售賣藏地特產的電商網站、拍攝商業廣告或者當餐廳服務員，這些工作類型各異、規模不等，收入差距顯著，但無一例外地用於支撐他們的電影理想。有些青年導演沒有在城鎮工作，單純靠放牧維持生計和積累拍攝資金。對這些藏族青年而言，故鄉的草原既是生活的最後保障，也是撫慰心靈和挖掘故事的地方，那裡養育了他們的身體，塑造了他們的精神，也給他們帶來創作的靈感。從這個角度上看，藏族青年電影人實際是多重意義上的「牧民」，他們在「主業」與「副業」、理想與現實、草原與城市、傳統世界與由現代技術支撐起的影像世界之間輾轉遷徙。

只要很少的一部分東西就能解決我的生存問題。你覺得解決不了，那是你欲望的問題。我在老家有個房子，那裡能讓我看看書，寫寫劇本，拍拍電影。在家時，我躺在草原上曬太陽，感覺太陽曬的不光是我的肉體，也是我的靈魂。（受訪者 09）

我們拍電影時，大筆的投資是沒有的。我自己平時主要靠放牧，賺不了多少錢，但是生活上沒有什麼壓力，我也沒有想過要掙大錢……在家鄉時，我會去觀察村裡人的生活狀態。對



我來說，這種觀察是創作中最重要的一點。我不希望按照我自己以為的樣子去拍電影，我需要關注身邊真實的事情。（受訪者 06）

在拍戲的過程中，我有一次因為身體的原因中斷了工作。用現在的話來講，我當時得了抑鬱症。後來，我回了家鄉去修養內心，整天曬太陽……找到了快樂來安撫自己，病也慢慢消失了（德子吉，2021 年 6 月 9 日）。<sup>8</sup>

儘管想方設法籌集資金，但多數藏族青年的創作仍然捉襟見肘。據受訪者介紹，他們拍攝一部標準長度的電影至少需要約 300 萬人民幣，短片電影則需要 3 萬至 20 萬元不等。在創作過程中，最主要的支出是租賃攝影器材。因此，他們通過壓縮拍攝週期來節約成本，在拍攝階段「幾乎每天工作 20 個小時」（受訪者 08）。投資的嚴重匱乏致使導演難以組建專業的創作團隊，在這種條件下，友誼成為推動電影生產的重要力量。甚至可以說，在當前，藏族青年難以在沒有友誼支撐的情況下完成電影創作。

電影是一門集體合作的藝術。但是，藏族青年以友誼為紐帶建立的合作關係，既有別於電影行業規範下的分工合作，亦有別於美澳原住民激進組織領導下的影像生產團體，如因紐特人組建的依格魯利克－伊蘇瑪（Igoolook-Isuma）製作小組，及澳大利亞原住民的瓦爾皮裏媒體協會（Warlpiri Media Association, Ginsburg, 2002）。藏族青年電影創作團隊的專業性和系統性不足，也缺乏明確的分工與秩序，但具有較強的情感性、無償性和流動性。

---

<sup>8</sup> 該段內容來自藏族青年女性導演的電視演說。

在安多藏區，青年電影人之間建立了親密友愛的關係，在工作和生活中相互陪伴。在電影創作環節，他們相互投資、免費服務、共用資源。為了節約成本，前來幫忙的友人不僅不收取酬勞，還往往身兼製片、場記、剪輯等多個職位，在不同崗位上流動工作。可以說，友誼的力量貫穿在藏族青年電影的構思、融資、表演、宣傳等各個層面。

我今年去內地參與《旁觀者》拍攝後，<sup>9</sup> 深深感受到藏區的拍攝方法和處理問題的方式都是不一樣的。在我們這邊，大家都喜歡互相幫助，就是不管是攝影組也好，錄音組也好，演員也好，大家關係都很好。不管是多麼著名的人，如果看到他人困難都會互相幫助。也就是說，我們是有情感在的。（受訪者 05）

我拍攝第一個作品時，主要靠朋友幫忙，我自己拿了一點錢。我的團隊幾乎都是藏族人，所有人都沒有要片酬。（受訪者 06）

我的第一部、第二部短片拍攝過程都差不多，找來的全部都是朋友。（受訪者 12）

儘管有朋友的無私幫助，但就電影創作而言，友誼顯然並非萬能。演員、服裝師、道具師、化妝師等專業人員的嚴重匱乏，是橫在青年導演面前的巨大難題。在藏區，既接受過表演教育，又能熟練運用藏語的人數量極其稀少（受訪者 12）。因此，青年電影大多選擇非專業演員。

---

<sup>9</sup> 中國官方媒體和受訪的藏族青年常將藏區以東和以南的中國地區稱為「內地」。  
《旁觀者》是藏族導演松太加的新作，影片於 2021 年在中國江西省拍攝。

這些演員可以分兩類：一類是包括藏戲演員、歌手或舞蹈演員在內的其他藏族藝術表演者；另一類則是導演的親戚和朋友。對於剛踏上電影道路的藏族青年來說，發動親友參演是節約成本的有效方法。據受訪的 11 位導演介紹，他們的作品中幾乎都有由親友扮演的角色，而引導這些非專業演員投入表演的方法並非單純的技巧講授，最重要的是建立情感共鳴，帶動其進入角色的情感語境之中。也就是說，共情的力量在藏族青年電影表演中發揮主要作用。

我的第一部作品是我弟弟主演的。他很單純，也不懂什麼叫演戲。但是當我把整個故事給他講述的時候，他就感動哭了，很容易進入角色。（受訪者 05）

面對專業人員的匱乏，藏族青年的應對方式是以組建團隊為目標，進行計畫性培養。正如萬瑪才旦與松太加早年赴京學電影時，即為日後合作而設定「一個學導演、一個學攝影」的規劃。在獲得學習機會時，藏族青年們會儘量分頭學習不同專業，約定學成歸來後組建團隊，有些熱愛電影的藏族家庭甚至依照電影創作的崗位要求來培養孩子。據受訪者介紹，在一個經濟條件較好的藏族家庭裡，父母分配兄弟三人分別去學習導演、攝影和剪輯三個專業，攝影師的妻子則學習化妝，一個以家庭為基礎的電影製作團隊由此基本形成。

簡言之，在當前藏族青年電影生產中，通常情況下，「副業」帶來創作資金；友誼維繫著創作團隊，也滿足著青年影人的情感需求；故鄉潛藏著故事、撫慰著心靈，並提供著基本的生活保障。乍看上去，該類創作似乎具有較強的社會性和集體性，但實際上，青年影人們在影片中追求表達個體思考，而這些個體性通過拼貼組合，構成了多元駁雜的藏區青年電影景觀。這在第三節的電影文本分析中能得到更具體的闡述。

### 三、不滿與超越：藏族青年電影作品的表述及傳播

在 2005 年以前，中國的藏族題材電影多出於宣傳或滿足他者獵奇的目的，呈現藏族的歷史、社會與文化。期間誕生了幾部具有較大影響力的代表性作品，包括電影《農奴》（1964）、《紅河谷》（1996）、《益西卓瑪》（2000）和電視劇《塵埃落定》（2003）。這四部作品均為主流評價體系中備受讚譽的名作，獲得國內外各大電影或電視節嘉獎。<sup>10</sup> 它們從不同角度講述自 1920 年代末至 1980 年代藏族社會，塑造和展現了各類藏族人物和不同時期的藏區文化風貌。

提及經典藏族題材影片，受訪者們無一例外表達出不滿態度，他們認為這些作品在表現藏族文化時存在僵化和失真問題，憤慨於由商業和政治話語塑造出的刻板「藏族性」。但面對含有偏見與誤解的表述，藏族青年們無意於通過電影創作回以抨擊，而是力求超越多數—少數的二元性結構，開闢寫實性的藏族影像新領域，他們篤信「電影要表達藏族的真實」（受訪者 12）。

當前語境中，「真實」並非不言自明。近幾十年裡，對前／後臺二分法的質疑與「舞臺真實性」的提出（MacCannell, 1973）、有關擬仿物與原真性的討論（Baudrillard, 1981/1994）等後現代理論的探索，動搖了曾被認為堅不可摧的「真實」。人們由此發現，「真實」並非統一、孤立或本質性的存在。即便如此，藏族青年影人有著判定「藏族之真實」的基本原則，即其應與他們的生活經驗貼合。青年影人追求從自

---

<sup>10</sup> 《農奴》是第一屆中國少數民族題材電影「騰龍獎」的獲獎作品。《紅河谷》和《益西卓瑪》都曾獲得中國電影金雞獎多個獎項，前者還曾走向海外，獲得伊朗電影節「最佳銀幕獎」。《塵埃落定》則是中國金鷹電視藝術節「優秀作品」。

身的觀察與體驗中生出真切的情感、思考與認識，將其訴諸於電影創作，他們的作法並不意味著將「藏族之真實」的想像本質化、狹義化或封閉化，而是從不同視角挖掘其豐富多元的內涵，推動其與其他文化間的對話。

整體而言，青年影人的創作方向可以分為兩種：其一，從當下社會出發，表現當前藏族社會在現代與傳統夾縫中的困頓狀態，並在這種居間位置上對現代與傳統、他者與自身進行雙向的反思，如萬瑪才旦所追求那樣，在當前環境中「為本民族尋找一個恰當的位置」（萬瑪才旦、李宗陶，2006）；<sup>11</sup> 其二，尋求超越民族區隔的普世性表述，把所謂「藏族的真實」融入「人類的真實」之中，類似松太加那樣，在藏族文化語境中探討人類共通的情感問題（作品詳情見附錄表2）。

有些人拍的電影把藏區打造成一種非常神秘的地方，讓人感覺藏族人好像不是正常人。有的甚至把我們表現得特別野蠻，還很不講衛生似的。其實藏族電影實在沒必要拍成這樣，也沒必要把一個民族簡化為一個標籤，我們跟所有的人一樣。人的本性都是一樣的。電影要關注人的本性，關注那些人們能真實體會到的東西。（受訪者 02）

我自己拍電影就是想表達自己經歷和看到的一些事情，比如自己身邊真實發生的事，我覺得這個是最重要的。（受訪者 07）

我的電影想從自己文化中那些獨特的地方，去探尋全人類

---

<sup>11</sup> 萬瑪才旦的電影《靜靜的嘛呢石》、《老狗》、《尋找智美更等》及《塔洛》均探尋當代藏族人在傳統與現代夾縫中的認同問題（萬瑪才旦、李宗陶，2006）。

能產生共鳴、而且值得思考的東西。（受訪者 04）

具體而言，藏族青年執導的短片《海裡的星星》、《老爸與摩托車》及《結》等體現了該類電影的第一種創作方向，即通過講述人物在傳統觀念與現代觀念之間的徘徊和掙扎，表現當前藏族文化認同的困境，該類影片多聚焦普通牧民家庭，塑造富有隱喻意味的牧民形象。例如《老爸與摩托車》的核心人物是處在文明夾縫中的牧民父親，在影片中，父親用他眼中無比珍貴的犛牛換來一輛摩托車，當作禮物送給兒子，但兒子想要的是汽車；於是他在街上叫賣，等待著願意用汽車換摩托車的人。在此，犛牛是傳統牧民生活的重要組成，汽車則是現代技術的產物，「犛牛—摩托車—汽車」的變遷喻示著由傳統世界走向現代世界的過程，而無法理解「為什麼汽車比犛牛更值錢」的父親則是被滯留在這個過程中的人。在電影末尾定格處，父親孤獨地站在街上，只有摩托車陪伴在身邊。兩者形成巧妙的互映，介於犛牛和汽車之間的摩托車和孤獨的父親共同隱喻著藏族社會既已失卻傳統，又未能完成現代化的狀態。

如果說《老爸與摩托車》的重點在於表述居間的迷惘和困惑，短片電影《結》則重在以居間的視角，展開對傳統倫理與現代價值觀的雙重反思。《結》講述了一個牧民家庭的情感悲劇：丈夫因為怨恨妻子沒能生育而去城市尋歡作樂，但偶然得知未能生育的原因在於自己；當他返回家鄉卻發現，妻子已在他外出尋歡時被人凌侮致孕。影片將城市定義為墮落之地，但鄉村亦是男權和暴力滋生的土壤；它既揭示現代性潛藏的誘惑與危險，也反思本民族思想體系中包含的種種弊端。<sup>12</sup> 該類創作

---

<sup>12</sup> 歷史上，男尊女卑觀念在藏區根深蒂固，至今仍有保留。藏族傳統法典《十善法》、《十三法典》及《十六法典》中有「勿聽婦人之言」、「男女命價不同」、「男女權力不同」等規定。據學者們在藏區各地的人類學考察，在當代藏族家庭

符合卡夫卡與德勒茲對「少數電影」（或「少數文學」）創作者的界定，即他們並不旨於生產與「多數」對抗的「少數」，而是「夾在兩個險境之間的狹窄道路」（Deleuze, 1985/1997, p. 221）：處於自身族群與主導性族群之間，而非站在任何一方之中；這意味著其既需要擺脫強勢話語的影響，也需要理性地從自身族群的固有觀念中抽身出來。

第二種方法是把族群性表述融入人性表述，該類創作包含著更豐富的敘事主題。青年導演們往往從邊緣窺探全域，在藏族文化的觀照下討論兒童失學、校園霸凌、情感背叛、同性戀愛、盜竊與欺騙等具有普遍性的社會現象，表達個體思考。以短片電影《尋牛》為例，導演將故事設定在一個普通藏族村莊中；電影在開頭部分透露了村長與妻子各有私情的秘密。隨後，村長家的犛牛失竊，村民通過在神佛面前起誓以自證清白，但在得知村間小路上裝有監控鏡頭，可以記錄村裡的真實情況後，人們卻放棄尋牛並合夥搗毀了監控器。這部頗具黑色幽默風格的作品呈現了另類的藏族社會風貌，也表達了對人性與社會的某種思考：即使篤信神靈的人也可能有不可告人的秘密，而包容這些秘密則是人們為維護平靜而達成的默契。

在該類創作中，《智美更登的眼》是立意最為深刻電影之一。影片中，藏族青年華旦因偷羊而被送至寺院受戒，父親引導他起誓：「偷盜等同弑父」。但當父親因無力還債而走投無路時，他為救父而再度行竊；華旦因此被捕，父親則在探監的路上死於車禍。作為一部講述偷盜

---

中，雖然中老年的母親可以受到尊重，但相較於男性，藏族女性的家庭地位和社會地位整體低下。尤其在藏族牧民的家庭裡，家長幾乎均由男性承擔（許詔明，2009），女性通常不具有財產支配權且需要從事高密度勞動，丈夫對妻子的家庭暴力也較為常見（喬薇，2013）。相關文獻和觀點可參見：《藏傳佛教女性觀研究》（張玉皎，2019）、《藏族婦女地位變遷研究》（晉巴桑姆，2021）、〈藏族牧區女性生存現狀透視〉（喬薇，2013）、《差異與動因：青藏高原東部三江並流地區兄弟型一妻多夫制研究》（許詔明，2009）。

者故事的影片，其顯然並非旨於宣揚「誠實守法」等主流價值，而是以「因救父而失父」的敘事邏輯構造出一則伊底帕斯（Oedipus）式悲劇，即人類因逃避命運而恰巧落入命運的陷阱。在由人物經歷所引發出的痛苦、激憤、嘲諷與悲憐交織的複雜情境中，引領人進入對命運與自我的無解追問。

頗具意味的是，影片在頭尾部分嵌入了藏戲《智美更登》選段，講述藏族王子智美更登摘下雙眼，捨予盲人的故事。與智美更登類似，當底比斯王子伊底帕斯發現，自身為逃避「弑父娶母」之命運而所做出的努力，恰好促成了這一事件的發生時，他認識到自身的狂妄與盲目，於是自刺雙目。電影借助眼睛這個意象，提出對明與暗、知與無知的辯證思考：即有目者（或自以為能掌握命運的人）恰同盲目之人行事，而無目者卻可能「看見」更多。電影以盲人複明時的驚歎：「我看到了自己，看到了這美麗世界」作為結局，這恰與影片故事表達出的、對自我與命運之混沌無常的悲嘆形成對比，把觀眾引入悵惘的感受與沉思之中。

在影像表現層面，藏族青年影人期待能像他們的偶像，包括費穆、昆汀（Quentin Tarantino）、黑澤明（Akira Kurosawa）、塔可夫斯基（Andrei Tarkovsky）和伯格曼（Ingmar Bergman）等那樣，探索和彰顯電影的藝術特性。在創作中，他們追求以視覺修辭來傳情達意並生成獨特意境，避免將「思」與「情」直接訴諸於人物語言。基於這一點，可以說他們掌握了影視創作最基本的原則，例如，探索和反思藏族文化與社會問題的電影《智美更登的眼》及《老爸與摩托車》等，巧妙利用門窗邊框、欄杆、鏡框等作為畫面結構，以「人在框中」的構圖設計暗示人物的孤絕處境；《尋牛》、《結》及《被牛牽著的女子》則以鏡面拓展表意空間，暗示人物間的真實關係；影片《海裡的星星》在表現牧民



夫妻商議是否讓幼子輟學為僧的情節時，設計了父親碩大的黑色身影籠罩在兒子床前的畫面，這個頗具表現主義色彩的鏡頭能夠表達對家長霸權的反思，豐富作品的意義層面。這種「以影達意」的手法在青年影人的偶像：「電影詩人」費穆創作的《春閨斷夢》中有典型體現。

同時，無論講述何種題材的故事，青年影人都會自然而然地在作品中流露出藏族傳統的生態觀，即人與自然的融合統一。與同題材商業片中那些衣著光鮮、載歌載舞的形象相反，他們會或多或少地淡化人物形象。青年導演常將人物置於畫面邊角，用大景別鏡頭展現人類身形之渺小與自然之廣博無垠，也擅以群山、荒原、霧靄等自然景象抒發情感。例如在電影《小牧人》開片，人物跟在成群犛牛之後，其衣著顏色接近覆雪的荒野，乍看上去，觀眾甚至難以覺察其存在。儘管這部電影講述「牧人救助犛牛」的故事，但並不突顯人物形象，而是使其融於環境，作為雪山、荒原與牛群的一部分。在音響方面，青年導演常保留無表意功能的自然聲響，例如牛鳴、犬吠和篝火燃燒之聲等，人物言談亦常伴有呼嘯的風聲；在某些場景中，這些自然聲響甚至會淹沒人聲，成為主要聲音。無論講述什麼故事，這些電影會反復讓人感覺到，人類之悲喜沉浮總是在自然的框架之中，由萬物參與和見證。

我總在想，人到底是不是故事唯一的主導。不知你有沒有同感，當你看近兩年的藏族電影，像《塔洛》、《撞死了一隻羊》等，會感覺環境也是故事中的一個主角。每個民族和自然相處的方式不一樣，在藏區，自然凌駕於人之上。（受訪者 01）

此外，藏族青年導演注重電影意象的設置，亦常通過這種設置致敬他們的榜樣。反思藏區少年失學問題的影片《海裡的星星》開篇表現了

一塊被遺落於荒原的破碎時鐘，它勾起人們對伯格曼名作《野草莓》的記憶。創作者利用經典意象，在片頭部分即營造憂鬱悵惘的情境，使其同片中人物在宗教觀念與世俗律法間徘徊不定的狀態相互呼應。又如電影《姆蘭河那邊》講述藏族姐弟為喚回母親而尋找許願神樹的故事，其多次通過特寫被馬匹踐踏的枯枝，暗示神樹及其象徵的藏族傳統觀念的不可及性。該片人物塑造與意象設置的方法，同伊朗名作《小鞋子》有異曲同工之處。

總之，由於條件簡陋且經驗不足，藏族青年影人的作品裡不乏稚嫩和生硬之處，但這些作品清晰反映著他們的觀念、認知與心境，以及他們對藝術與思想的執著追尋。

作為電影工作者，我們是講故事的人，故事一定要表達思想。我認為人類是由思想引領著的，思想正是通過故事講出來的，並不是說你用攝像機拍了一個東西，它就是電影。比方說，我要拍同性戀題材，就要先看《性學三論》及《性史》等書，深入思考，才能拍出來好的電影。（受訪者 09）

我是一個演員，在表演的時候我要挑選角色。如果這個角色沒有什麼內涵或者沒有什麼思想深度的話，我都不會去接。（受訪者 11）

上世紀 90 年代，Ginsburg（1991）在探究北美和澳洲原住民的媒介生產實踐發現，該類活動在初期多聚焦原住民自身歷史與文化的斷裂，並試圖透過媒體對這種斷裂進行調解，藏族青年電影的第一種創作方式能夠印證這一觀點。初涉影壇的藏族青年特別關注民族傳統的流逝及其與現代文化的抵牾之處，並通過雙向反思以質詢當代藏族的認同境況；

但在另一方面，藏族青年電影的案例亦能夠反映出原住民影像的多元性特徵。Ginsburg 和 Prins 曾指出，原住民影像傾向於記錄原住民與國家社會的衝突及對國家社會的要求，亦著重記錄民族傳統文化（Ginsburg, 1991, 1993, 1997），旨於在消沉的民族社區內部創造一個文化復興的話語空間（Prins, 2002）。這些電影案例包括：因紐特人用影像記錄他們獨特的文化遺產；北美原住民米克馬克人（Mi'kmaq）記錄他們傳統的籃筐編制工藝；平原阿帕奇人（Plains Apache）記錄自己民族的語言、習俗、歌舞等。但是，藏族青年電影的方向和目標與此不同，他們並不強調族群與國家的衝突，亦不會刻意聚焦藏族傳統的文化形式，而是力爭表現藏族現實社會的觀念，反思所謂民族「文化之根」，並在此基礎上探尋能夠使藏族文化與他者互通共榮的可能。

在電影完成後，藏族青年面臨作品傳播問題，藏族青年電影最主要的傳播平臺是各類電影節。據超過半數的受訪者介紹，他們有作品在青海的 First 青年電影節、北京國際微電影節、廣西民族電影節等平臺展映和獲獎，創作經驗相對豐富的青年導演可以利用參展的機會吸引投資。具體方法是：先完成一個短片或概念片並報送至電影節以吸引投資方，如果成功，就把它改編為標準長度的電影，然後再度參展。另有少數作品通過影音網站與微信公眾號傳播。但是，由於中國大陸施行較嚴格的電影審查和網路監管制度，涉及少數民族題材的影像作品均需通過更為繁雜的審查過程方能走進大眾視野。<sup>13</sup> 因此，藏族導演的早期作品往往

---

<sup>13</sup> 根據《中國電影產業促進法》和《電影片送審須知》的規定，少數民族題材影片審查時須預先通過民族事務管理部門協審。《互聯網視聽節目服務管理規定》則要求，提供網路視聽節目服務的單位須持有《資訊網絡傳播視聽節目許可證》，並保證所傳播的視聽節目符合各項國家規定。由於藏族青年電影使用藏語對白，視頻審核週期更長，過程更為複雜（中國國家電影局，2016 年 11 月 7 日；中國國家電影局，2019 年 10 月 8 日；國家廣播電影電視總局／中華人民共和國信息產業部，2007 年 12 月 29 日）。

最終只能成為自己的收藏品。

儘管如此，藏族青年仍努力推動其作品走向大眾：他們積極參加各類電影活動，開設專門用於影像傳播的微信公眾號，亦不吝向他人分享作品和討論創作觀念。這側面反映出，該類電影絕非為民族同胞所特製，而是尋求面對大眾而達成跨界的理解與共識。從這個意義上看，藏族青年電影有別於所謂「草根媒介」（張祺，2012，頁 87）。後者是學者基於中國苗族農民工影像提出的概念，特指邊緣群體自發生產和傳播的媒介產品，其目的在於形塑抗拒性身分和凝聚族群自我認同。為了確立抗拒性身分的邊界，「草根媒介」僅活躍於族群內部，抗拒他者的介入。與此相較，藏族青年電影不旨於建構抗拒身分和固化的民族性，而是展現出對自我—他者等二元結構的超越，這一特徵在該類電影的創作方式、內容表達與傳播管道上都得到清晰體現。

## 伍、總結和討論

本項研究聚焦當前中國安多地區藏族青年群體的電影生產活動，考察這一青年創作群體的成長背景、生活狀態、創作動機，並總結其共同特徵，揭示藏族青年電影的創作環境、生產方式、傳播管道與發展方向，分析該類作品的敘事類型與話語意涵。在此基礎上，研究以「原住民電影」和「少數電影」的相關理論觀照藏族青年電影創作，進而思考藏族青年電影人及其作品在中國既有權力秩序和電影體制中的角色與位置。

研究發現，安多藏族的青年影人有如下特徵：他們多成長在普通的牧民家庭且多數未接受過系統的電影專業教育；他們主要依靠自學，以及在前輩劇組中觀摩學習的方式來積累電影創作的知識和經驗。

通過考察藏族青年影人的創作和生活，我們發現，他們與在北美或澳洲從事影像生產的原住民有著明顯差異。藏族青年並非基於對抗文化霸權的宏大鬥志而開始影像創作，也非基於某種革命的目標而凝聚創作隊伍，亦非由某種激進的文化運動主導電影創作。在藏族青年電影的緣起和發展中，樸素的情感性力量發揮了重要作用：藏族青年因熱愛電影而投身創作、以友誼為基石來組建團隊、非專業演員亦依靠共情的力量演繹角色。在整個過程中，宏大話語和權力意志並沒有發揮主要作用。其次，藏族青年電影雖試圖生成與主流話語相區分的民族表述，力圖構建「藏族主體眼中的藏區」話語體系，但該類電影並未獨立於既有的電影產業體制：青年導演不僅通過與官方部門合作的業務來維持生計和積攢創作資金，希望進入公立高等藝術院校學習電影知識，也努力通過獲得主流話語的肯定而爭取電影投資、提高作品影響力。他們無意與主流話語直接對抗，而是通過在體制內開拓另類表述空間，張揚藏族文化的主體性。

在電影文本層面，藏族青年影人的創作追求真實、深度和藝術性，並且反對本質主義和二元對立。儘管不滿於主流影片的描繪，但是他們並非執迷於表現那些被遮蓋的，或在他者壓抑下失卻的傳統，也無意於生成某種與主流涉藏話語決然對立，但同樣刻板的藏族表述體系。反之，他們力爭跳脫多數—少數、他者—自我的框架，俯身於當代藏族社會中的瑣碎日常，通過描摹普通個體的生活軌跡和內心世界，觀照藏族在傳統與現代夾縫中的現實處境，並在這個居間位置上對他者與自我進行雙重反思；抑或將藏族性置入人性和世界性之中，以賦予其持續的生命力。他們追求在開放性語境中構建民族認同，使這種認同能夠在與他者的融合和商榷中持續發展，而非生產一種僵硬的對抗性的身分。

以德勒茲提出的「少數電影」來理解藏族青年的電影創作，可以發

現兩者的相似性。首先，正如「少數電影」旨於面向「未來的民族」，並生成一種可商榷的族群認同，藏族青年電影亦追求反思性和超越性。他們傾向於表達差異，而非宣告抗拒，亦非站在自身民族的立場上為「受壓抑者」代言。其次，「少數電影」肯定弱勢族群中個體經驗的引領作用，藏族青年電影亦強調個體與情感在創作中具有意義，而非將少數民族的創作活動納入集體革命的宏大框架。第三，「少數電影」關注瑣碎的個體事務，並由此融合或拼接成多元的媒介景觀，藏族青年電影亦觀照普通個體及生活瑣碎之處，從藏族社會的日常細節中探討文化與族群認同的議題。

因此，我們把藏族青年電影形容為「少數的言說」，把藏族青年影人視為涉藏話語表述體系的探索者，而非激進原住民運動的參與者；把藏族青年電影生成的意義視為多元表述，而非本質主義的對抗性力量；把該類創作的目標理解為開拓藏族題材電影的類型與格局，而非顛覆或拋棄既有權力結構和產業體制。

在研究最後，我們須領悟到，藏族青年電影的案例提醒我們避免不假思索地把原住民相關議題拋入主導—從屬、自我—他者、壓迫者—被壓迫者等宏大的二元性框架，這種作法無異於當前諸多商業電影不假思索地把少數民族地區打造為「香格里拉」。

藏族青年電影雖尚處於發展初期，但其意義深遠，該領域亦有諸多議題值得關注。除安多藏區外，其他區域也活躍著一些從事本族題材電影創作的青年電影生產者，其中包括憑藉《隨風飄散》獲得中國電影金雞獎的康巴導演旦真旺甲，以及西藏「開始」青年影像周的創始人丹增卓嘎。在未來，我們期待可以圍繞藏族電影生產的研究主題，在藏地不同區域開展「多點民族誌」（Marcus, 1995）。研究不同區域電影生產的差異與聯繫，揭示該類活動的整體樣貌，在此基礎上全面探討藏族影

人在中國電影、文化與社會框架中扮演的角色，少數族群創作與主導性力量間的關係及其複雜性等更深層次的話題。

另一個值得思考的問題是，藏族青年電影與藏族社會的關係。在訪談中，有受訪者吐露，當前的藏族青年電影雖追求真實表達，但在現實中卻體現出「脫離藏族普通民眾的趨向」（受訪者 01、受訪者 04）。現有藏族青年電影幾乎全屬藝術電影，青年影人整體傾向於創作節奏沉緩、意蘊深長、具有較強思想性的作品，偏愛長鏡頭、弱化衝突、鬆散敘事；部分導演還推出以瑣碎的生活情節代替戲劇性情節的藏族「生活流」電影（例如黑白默片《人生》即完全擯棄戲劇性情節，以時長 12 分鐘的固定長鏡頭表現老喇嘛做早飯的日常過程），於大眾而言，這類作品通常缺乏吸引力。由此，原本追求「表達藏族之真實」的影片在現實中不免曲高和寡，疏遠了「真實」賴以生長的土壤，這導致該類電影在鞏固族群認同或推動民族文化自覺方面的作用變得有限。那麼，藏族普通觀眾如何看待藏族青年電影人和他們的創作？在當前環境中，我們可否期待藏族青年電影類型的多元化發展，展望一種選擇大眾化路徑，也更具公共性價值的藏族青年電影？這是值得進一步觀察和探究的議題。

## 參考書目

- 才讓草（2020）。《詩意的現實：松太加電影美學研究》。西南民族大學哲學學院碩士論文。
- 中國國家統計局（無日期）。〈中國統計年鑒 2021〉【公告】。北京市：中國國家統計局。取自 <http://www.stats.gov.cn/sj/ndsj/2021/indexch.htm>
- 中國國家電影局（2016 年 11 月 7 日）。〈中華人民共和國電影產業促進法〉【新聞稿】。北京市：中國國家電影局。取自 <https://www.chinafilm.gov.cn/chinafilm/contents/155/1412.shtml>
- 中國國家電影局（2019 年 10 月 8 日）。〈電影片送審須知〉【新聞稿】。北京市：

- 中國國家電影局。取自 <https://www.chinafilm.gov.cn/chinafilm/contents/216/894.shtml>
- 甘肅省甘南藏族自治州統計局（2022 年 4 月 27 日）。〈甘南藏族自治州 2021 年國民經濟和社會發展統計公報〉【新聞稿】。蘭州市：甘肅省甘南藏族自治州統計局。取自 <http://tjj.gnzmzf.gov.cn/info/1194/6658.htm>
- 史文莉（2019）。〈「自覺」的影像表達——藏地電影新浪潮的創新路徑研究〉，《新聞研究導刊》，10(21): 108-109。
- 地圖看世界【搜狐號】（2022 年 4 月 29 日）。〈2021 年青海省各市州 GDP 排名〉，《搜狐網》。取自 [https://www.sohu.com/a/542280027\\_100023059](https://www.sohu.com/a/542280027_100023059)
- 李飛（2006）。〈西方媒體人類學研究簡述〉，《社會科學》，12: 105-11。
- 李嵐（2012）。〈2011 年電視產業發展狀況盤點〉，《電視研究》，3: 47-49。
- 吳叡人譯（2005）。《想像的共同體：民族主義的起源與散佈》。上海市：上海人民出版社。（原書 Anderson, B. [1983]. *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. New York, NY: Verso.）
- 何文華（2014）。〈20 世紀 90 年代好萊塢電影中的美國西藏觀解讀〉，《四川師範大學學報（社會科學版）》，41(3): 146-157。
- 佟景韓、范國恩、許宏治譯（1986）。《自我論：個人與個人自我意識》。北京市：三聯書店。（原書 伊·謝·科恩[И. С. Кош][1984]. 《尋找自我》。俄羅斯莫斯科：政治出版社。）
- 沈衛榮（2010）。〈尋找香格里拉——妖魔化與神話化西藏的背後〉，沈衛榮編《尋找香格里拉》，頁 106-123。北京市：中國人民大學出版社。
- 胥婷婷（2013）。《西藏題材電影的意識形態解讀》。南京師範大學文學院碩士論文。
- 晉巴桑姆（2021）。《藏族婦女地位變遷研究》。西藏大學馬克思主義學院碩士論文。
- 班娟娟（2022 年 3 月 1 日）。〈2021 年我國 GDP 破 110 萬億元，人均 GDP 突破 8 萬元〉，《經濟參考報》，2 版。取自 [http://dz.jjckb.cn/www/pages/webpage2009/html/2022-03/01/content\\_81962.htm](http://dz.jjckb.cn/www/pages/webpage2009/html/2022-03/01/content_81962.htm)
- 馬彥（2020）。《中國藏地的銀幕形象（1978 年—2019 年）——基於中外電影的比較研究》。華中科技大學新聞與信息傳播學院碩士論文。
- 郭建斌（2015）。〈媒體人類學：概念、歷史及理論視角〉，《國際新聞界》，37(10): 49-64。
- 郭建斌（2019）。《在場：流動電影與當代中國社會建構》。上海市：上海交通大學出版社。
- 孫柏（2012）。〈少數電影：理論概念和批評實踐〉，《南京師範大學文學院學報》，3: 14-21。



- 國家廣播電影電視總局／中華人民共和國信息產業部（2007年12月29日）。〈互聯網視聽節目服務管理規定〉【新聞稿】。北京市：中華人民共和國信息產業部。取自 [http://www.gov.cn/flfg/2007-12/29/content\\_847230.htm](http://www.gov.cn/flfg/2007-12/29/content_847230.htm)
- 許韶明（2009）。《差異與動因：青藏高原東部三江並流地區兄弟型一妻多夫制研究》。中山大學社會學與人類學學院博士論文。
- 張玉皎（2019）。《藏傳佛教女性觀研究》。北京市：社會科學文獻出版社。
- 張希彤（2020）。《百年藏族電影發展史研究（1920-2020）》。西北師範大學傳媒學院碩士論文。
- 張明（2013）。〈藏族人類學紀錄片發展述略〉，《現代傳播》，35(8): 95-99。
- 張祖建譯（2007）。《什麼是哲學？》。長沙市：湖南文藝出版社。（原書 Deleuze, G., & Guattari, F. [1991]. *Quest-ce que la philosophie?* Paris, FR: éditions de Minuit.）
- 張斌、潘婷婷（2020）。〈鄉關何處？——「藏地新浪潮」與松太加的「家庭三部曲」〉，《電影新作》，5: 125-131。
- 張祺（2012）。《草根媒介：社會轉型中的抗拒性身分建構》。中國社會科學院研究生院新聞學與傳播學系博士論文。
- 習耐瑪（1963）。〈外國電影中的「新浪潮」〉，《電影藝術》，1: 60-64。
- 黃升民、丁俊傑（1997）。《媒介經營與產業化研究》。北京市：北京廣播學院出版社。
- 無名氏（1992）。〈我國電視的社會擁有量發展迅速〉，《科學社會主義》，3: 30。
- 喬薇（2013）。〈藏族牧區女性生存現狀透視〉，《現代婦女（下旬）》，4: 30-33+36。
- 葉廷芳、趙乾龍、黎奇譯（1995）。〈致馬克思·勃羅德的信〉，葉廷芳編《卡夫卡全集·書信（1900-1924）》，頁417-422。石家莊市：河北教育出版社。（原書 Kafka, F. [1921/1975]. Briefe. In M. Brod (Ed.), *Briefe*. Frankfurt am Main, GER: Fisher Taschenbuch Verlag GmbH.）
- 萬瑪才旦、李宗陶（2006）。〈萬瑪才旦：唯一在拍電影的藏族導演〉，《南方人物週刊》，16: 24-25。
- 萬瑪才旦、德格才讓、沙丹（2020年11月12日）。〈萬瑪才旦：開啟藏地新浪潮〉，《澎湃新聞》。取自 [https://m.thepaper.cn/newsDetail\\_forward\\_9955307](https://m.thepaper.cn/newsDetail_forward_9955307)
- 葛月（2014）。〈從弱勢語言到弱勢文學的生成〉，《文藝理論研究》，34(1): 81-89。
- 楊蓋瑩（2021）。〈「藏地新浪潮」的法國傳播與接受（2010—2020）〉，《藝術廣角》，5: 51-58。
- 鞏傑（2018）。〈從「他者」書寫到「自我」表達——新世紀以來藏地題材電影空

- 間呈現的「去魅」與「還魂」》，《藝術百家》，34(3): 156-162。
- 德子吉 (2021 年 6 月 9 日)。《藏區當代女性訪談——德子吉：在光影中自由》。
- 【騰訊視頻】。取自 <https://v.qq.com/x/page/u3251m183p1.html>
- 劉建宏 (1988)。〈與吳子牛談吳子牛〉，《當代電影》，4: 104-113。
- 劉思成 (2021)。〈從「藏地新浪潮」電影看「後市場化」時期的少數民族題材電影〉，《西藏藝術研究》，1: 51-57。
- 蕭葉 (1986)。〈「盜馬賊」論辯〉，《電影藝術》，7: 3-24。
- 魏然 (2013)。〈原住民電影意味著什麼——寫在拉丁美洲印第安運動：影像與現實研討會之後〉，《當代電影》，2: 134-138。
- 饒曙光 (2015)。〈少數民族電影：多樣化及其多元文化價值〉，《當代文壇》，1: 4-9。
- 驚龍、許鈞 (2020)。〈少數文學：一個生成的概念〉，《南京社會科學》，11: 116-123。
- Abu-lughod, L. (2000). Modern subject: Egyptian melodrama and post-colonial difference. In T. Mitchell (Ed.), *Question of modernity* (pp. 87-114). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Bateson, G. (1943). Cultural and thematic analysis of fictional films. *Trans-Actions of the New York Academy of Sciences*, 5(4), 72-78.
- Baudrillard, J. (1981/1994). *Simulacra and simulation* (S. F. Glaser, Trans.). Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Deleuze, G. (1985/1997). *Cinema 2: The time-image* (H. Tomlinson, & R. Galeta, Trans.). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Frangville, V. (2012). The non-han in socialist cinema and contemporary films in the people's Republic of China. *China Perspectives*, 2, 61-69.
- Frangville, V. (2016). Pema Tsden's the search: The making of minor cinema. *Journal of Chinese Cinema*, 14(2), 20-43.
- Gladney, D. (1994). Representing nationality in China: Refiguring majority/minority identities. *Journal of Asian Studies*, 53(1), 92-123.
- Ginsburg, F. (1991). Indigenous media: Faustian contract or global village? *Cultural Anthropology*, 6(1), 92-112.
- Ginsburg, F. (1993). Aboriginal media and the Australian imaginary. *Public Culture*, 5(3): 557-578.
- Ginsburg, F. (1997). "From little things, big things grow": Indigenous media and cultural activism. In R. Fox, & O. Starn (Eds.), *Between resistance and revolution: Cultural politics and social protest* (pp. 118-144). New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

- Ginsburg, F. (2002). Screen memories: Resignifying the traditional in indigenous media. In F. Ginsburg, L. Abu-Lughod, & B. Larkin (Eds.), *Media worlds: Anthropology on new terrain* (pp. 39-57). Berkeley and Los Angeles, CA: University of California Press.
- Ginsburg, F., Abu-Lughod, L., & Larkin, B. (2002). Preface. In F. Ginsburg, L. Abu-Lughod, & B. Larkin (Eds.), *Media worlds: Anthropology on new terrain* (pp. xiii-xvi). Berkeley and Los Angeles, CA: University of California Press.
- Gustafsson, F. (2016). Swedish cinema of the 1940s: A new wave. In M. Hjort, & U. Lindqvist (Eds.), *A companion to nordic cinema* (pp. 313-331). Malden, MA: Blackwell.
- Lempert, W. (2012). Telling their own stories: Indigenous film as critical identity discourse. *The Applied Anthropologist*, 32(1), 23-32.
- Lu, S. (1997). Historical introduction: Chinese cinemas (1896-1996) and transnational film studies. In S. Lu (Ed.), *Transnational Chinese cinemas: Identity, nationhood, gender* (pp. 1-34). Honolulu, HI: University of Hawai'i Press.
- Hjort, M. (2005). Small nation, global cinema: The new *Danish* cinema. Minneapolis, MN: University of Minnesota.
- Hladíková, K. (2016). Shangri-la deconstructed: Representations of Tibet in the PRC and Pema Tsenden's films. *Archiv Orientální*, 84(2), 349-380.
- Jameson, F. (1992). *Signatures of the visible*. New York, NY: Routledge.
- Larkin, B. (2008). *Signal and noise: Media, infrastructure and urban culture in Nigeria*. Durham, NC: Duke University Press.
- MacCannell, D. (1973). Staged authenticity: Arrangements of social space in tourist setting. *American Journal of Sociology*, 79(3), 589-603.
- Mankekar, P. (1999). *Screening culture, viewing politics*. Durham, NC: Duke University Press.
- Marcus, G. (1995). Ethnography in/of the world system: The emergence of multi-sited ethnography. *Annual Review of Anthropology*, 24, 95-117.
- Marcus, G. (1996). Introduction. In G. Marcus (Ed.), *Connected: Engagement with media* (pp. 1-18). Chicago, IL: University of Chicago press.
- Mead, M., & Metraux, R. (1953). *The study of culture at a distance*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Powermaker, H. (1950). *Hollywood the dream factory: An anthropologist looked at the movie maker*. Boston, MA: Little Brown.
- Prins, H. (2002). Visual media and the primitivist perplex: Colonial fantasies, indigenous imagination, and advocacy in north America. In F. Ginsburg, L. Abu-Lughod, & B. Larkin. (Eds.), *Media worlds: Anthropology on new terrain* (pp. 58-74). Berkeley and Los Angeles, CA: University of California Press.
- Said, E. (1979). *Orientalism*. New York, NY: Vintage Book.
- Silverstone, R. (1994). *Television and everyday life*. London, UK: Routledge.

- Spitulnik, D. (1993). Anthropology and mass media. *Annual Review of Anthropology*, 22, 293-315.
- Sreberny-Mohammadi, A., & Mohammadi, A. (1994). *Small media, big revolution: Communication, culture and the Iranian revolution*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Turner, T. (1993). Anthropology and multiculturalism: What is anthropology that multiculturalists should be mindful of it? *Cultural Anthropology*, 8(4), 411-29.
- Turner, T. (2002). Representation, politics, and cultural imagination in indigenous video: General points and Kayapo examples. In F. Ginsburg, L. Abu-Lughod, & B. Larkin (Eds.), *Media worlds: Anthropology on new terrain* (pp. 75-89). Berkeley and Los Angeles, CA: University of California Press.
- United Nations Permanent Forum on Indigenous Issue (2009). *Who are indigenous peoples?* Retrieved from [https://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/5session\\_factsheet1.pdf](https://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/5session_factsheet1.pdf)

## 附錄

表 1：本文中涉及的主要受訪者基本情況

編號	學歷	性別	年齡	地區	主要職業	其他職業 (曾經或正在從事)
01	本科	男	31	甘南州合作市	導演、編劇	經營影視公司和電商網站
02	本科	男	32	甘南州碌曲縣	導演、編劇、 演員	縣融媒體中心編導
03	本科	男	28	甘南州碌曲縣	導演、編劇	縣融媒體中心編導
04	高中	男	27	黃南州河南縣	導演、編劇	放牧
05	本科	女	28	海南州貴南縣	導演、編劇	州縣電視臺臨時編導
06	本科	男	34	海南州貴德縣	導演、編劇	放牧
07	大專	男	28	甘南州瑪曲縣	導演、編劇	經營影視公司、照相館和婚慶公司
08	高職	男	34	海南州貴德縣	導演、演員、 製片人	經營影視公司、餐廳和馬場
09	中專	男	27	海南州貴德縣	導演、編劇	縣電視臺臨時導演
10	高中	男	28	海南州貴南縣	導演	放牧、當服務員、拍攝廣告
11	高中	男	28	青海西寧	演員、編劇	—
12	大專	男	27	甘南州瑪曲縣	導演、編劇	—

表 2：藏族青年電影資訊表（部分）

影片名稱	導演	時長	內容和主題概要
漫長的冬日	拉毛當知	30 分 08 秒	傳統家庭倫理與個人追求的衝突
遺憾	成登	20 分 39 秒	藏族語言傳承的困境
與你相遇	羅布仁欽	32 分 14 秒	拉薩青年在大學校園的認同焦慮
遇見·羚城	完瑪才讓	29 分 28 秒	漢族青年女性在藏區釋放心情和邂逅愛情 (參見正文)
海裡的星星	紮西甲木措	17 分 12 秒	宗教信仰與現代生活的衝突
華亞	拉毛頓珠	25 分 23 秒	藏族男孩的內心成長
光明的路程	紮西塔葉	44 分 52 秒	宗教信仰與拜金思想的衝突
紅水桶與鑰匙	崗珍	10 分 01 秒	從兒童視角反思藏區的偷盜行為
畫家	班瑪多傑	9 分 18 秒	翻拍法國短片《調音師》
結	洛桑旦巴	19 分 43 秒	牧民與妻子的婚姻悲劇 (參見正文)

影片名稱	導演	時長	內容和主題概要
小牧人	公巴太	33 分 02 秒	慈悲憐弱的傳統精神與商業邏輯之間的衝突
爺爺的槍	公巴太	20 分 09 秒	借助獵槍與玩具槍的對比，反思藏族傳統文化與商業法則之間的衝突
尋牛	蒲巴	20 分 01 秒	由犛牛失竊案引出的監視權與隱私保護問題（參見正文）
德吉	丹增加措	32 分 42 秒	通過講述藏族鰥夫收留流浪女子並獲得心靈救贖的故事，宣導包容、尚善和積極的生活觀
紅紗巾	洛桑東周	45 分 06 秒	通過反思打獵行為，表達尊重生命的觀念
老爸與摩托車	洛桑東周	7 分 56 秒	由牧民父親為兒子準備禮物引出文化認同的困境（參見正文）
荒漠	洛桑東周	25 分 44 秒	圍繞荒漠中的一瓶礦泉水，反思人性、道德和金錢的關係
放學後的多傑	葉西尖參	16 分 01 秒	校園霸凌與受害同學的復仇故事
塔瓦鎮上的德吉	才旺璦乳	23 分 59 秒	青年僧人和風塵女子相互啟迪的故事，表達悲憫、平等和仁愛精神
被牛牽著的女子	旦增達娃	18 分 09 秒	透過偷獵「放生牛」現象， <sup>14</sup> 拷問現代社會的道德觀
大樹下的小孩	德子吉	25 分 30 秒	失學兒童在與草原的交流中尋找精神寄託
姆蘭河那邊	德子吉	87 分整	通過講述藏族姐弟為喚回離家的母親而尋找「神樹」的故事，展現普通家庭的生活與情感，刻畫兒童的心靈世界
智美更登的眼	桑傑才讓	42 分 51 秒	由偷盜行為引發的兩代人的悲劇（參見正文）
人生	格日成立	20 分 29 秒	通過老喇嘛的平凡一天，把藏區的宗教和日常生活融合在一起
邊	羅藏紮西	16 分整	邊緣人物眼中的藏區社會
順格	羅藏紮西	18 分 09 秒	傳統倫理與商業邏輯之間衝突
盲女與花貓	籌備中		唐卡畫師在與盲女的交流獲得心靈淨化，完成絕世畫作
窗外	籌備中		同性戀、藏族傳統倫理與青年一代的生活選擇和文化認同

<sup>14</sup> 犛牛是藏區牧民最重要的財產，但是牧民們會從自己的犛牛中選擇若干放生，以此表達慈悲和對自然的敬意。在藏區，偷盜放生牛是極罪惡的行為。

## The Speaking of “the Minor”: Film Making and Cultural Expression of Tibetan Youths in the Amdo Region

Yi-jun Li, Da-wa Zhuo-ma \*

### ABSTRACT

Settled in the Qinghai-Tibet Plateau since ancient times, Tibetan is a cultural subject with a unique calendar, religion, language, art, customs, diet, clothing, and medical system. However, Tibetans have long been “the others” in international films due to their relatively marginal positions in economy, technology, and geography. That changed after 2002 when Pema Tsenden and Sonthar Gyal, who are now world-renowned Chinese Tibetan directors, successively started their film-making and set off the so-called “New Wave of Tibetan Film” to pursue the cinematic subjectivity of Tibetan people. Inspired by both of them, nearly 100 Tibetan youths have made films about their ethnic group in the past decade. They are mainly from the Hainan Tibetan Autonomous Prefecture and Gannan Tibetan Autonomous Prefecture in the Amdo Region of China.

Previous studies have revealed that mainstream Tibetan-themed films are generally inevitable products of internal or external orientalism (Frangville, 2012). Western filmmakers have long shaped the stereotype of Tibetans with

---

\* Yi-jun Li is Lecturer at the School of Journalism and Information Communication, Huazhong University of Science and Technology. Research interests: Chinese film and ethnic minority, culture study, image theory. E-mail: liyijun2016@hotmail.com  
Da-wa Zhuo-ma is Researcher at Lanzhou Bowen College of Science and Technology. Research interests: film theory, Tibetan-related film. E-mail: dwzm0822@163.com.

folk customs, fantastic history, religion, legends, and adventurous activities (Gong, 2018), while Chinese Tibetan-themed films mostly undertook the task of meeting the needs of ideological propaganda and urban people's imagination of the "exotic world" (Liu, 1988; Lu, 1997; Ma, 2020). The literature has typically taken classical Tibetan-themed films as objects to critically analyze their discourses on ethnic culture, politics, or visual consumption issues, while neglecting the emergence of young Tibetan filmmakers.

In view of these facts, this paper focuses on young Tibetan filmmakers in the Amdo Region. It describes their general characteristics (in terms of background, levels of education and economy, lifestyle, etc.), explore the ways, purposes, and situations of their film-making, and analyze the principles, features, and implications of their works. On this basis, it reveals the role of Tibetan young filmmakers and their works in China's existing power structure and film industry system.

This research takes the methodology of combining an ethnographic survey with film text analysis. The ethnographic survey includes two parts: interviews and observations. We conducted semi-structured interviews with young Tibetan filmmakers with different and representative characteristics in terms of age, area, education level, original family environment, and social status, and also entered a film studio run by Tibetan youths in the Gannan Tibetan area to gain participatory observations. During the survey, we also collected film works by Tibetan youths to analyze their aesthetic characteristics and discourse implications.

Findings show that Tibetan youths make films mainly due to strong personal or emotional forces, which differs from indigenous people in North America and Australia who shoot videos with the purpose of fighting against political and cultural hegemonies. Instead of minority groups' united appeals,



individuals' dreams, thoughts, and friendships play chief parts in their film-making process. Although Tibetan youths attempt to construct the cinematic subjectivity of Tibet, they are not independent of China's existing power structure and industrial system, but rather integrate various resources into intermediate positions in order to seek a delicate balance between 'the self' and 'the other'. This is reflected in several aspects. For example, some young filmmakers maintain livelihoods and accumulate funds through cooperation with official government departments. They also try to enter public colleges and gain investments or honors by winning the attention of the mainstream media.

Tibetan youths pursue authenticity, depth, and artistry, opposing essentialism and binary opposition. Although indignant about the "distorted Tibetan culture" in mainstream films, they are not obsessed with expressing Tibetan traditions that have been covered up or lost under the oppression of others, nor have they created another Tibetan expression system that runs absolutely opposite to mainstream discourses. They strive to break away from the dualistic framework of majority/minority or indigenous/foreign by presenting the trivial and varied daily life of contemporary Tibetan society. They portray the reality of the Tibetans in the gap between tradition and modernity to reflect upon otherness and selfness in an intermediate position or place Tibetan ethnicity into humanity and universality to activate it. These young filmmakers seek to construct a cinematic identity of Tibetan ethnic group in the open context, so that it can be continuous in the negotiation with others.

It can be seen that the film-making of Tibetan youths is distinct from the so-called "cultural activism" (Ginsburg, 1997) and the "the activist imaginary" (Marcus, 1996), which are used to define the media activities of indigenous people in North America and Australia. Instead, it can be recognized as the

making of “minor films” by Deleuze. This argument is based on three points. First, just as “minor films” aim to face the “the future” and generate a negotiable identity (Deleuze, 1985/1997, Jameson, 1992), Tibetan youth films seek to rethink and transcend the dualism. They tend to express differences, rather than declare resistance directly or to speak of their groups as “the oppressed”. Second, as “minor film” recognizes the significant role of the individual experience in vulnerable groups’ expression (Deleuze, 1985/1997), Tibetan youth films emphasize the importance of individual emotion in film-making, rather than incorporating the media activities of minorities into the grand framework of collective revolution. Third, just as “minor film” presents individual affairs to integrate diverse media landscape (Deleuze, 1985/1997), films by Tibetan youths focus on ordinary people and trivial aspects to explore culture and ethnic identity from the daily details of Tibetan society.

This case of Tibetan film study reminds us to avoid uncritically throwing indigenous people or minority-related issues into opposite and dualistic frameworks, such as dominance/subordination, majority/minority, and oppressor/oppressed. This approach is no different from the fact that current commercial films uncritically present ethnic minority areas as “Shangri-La”.

**Keywords:** Amdo Tibetan Region, film by Tibetan youth, indigenous film, minor film, Tibetan youth