

《冈仁波齐》：一种审美静观与文化想象^①

田亦洲 普泽南

摘要：作为2017年最具影响力的国产电影之一，《冈仁波齐》取得的市场突破引人瞩目，其美学与文化上的价值和启示更不能忽略。在美学层面，该片实现了电影创作的一种审美静观，并具体呈现为距离感、仪式感的纪实性影像与反冲突、反高潮的纯客观叙事。在文化层面，该片承载了社会大众的一种文化想象，这既体现在对现实困境的精神修复，也反映于对社会阶层的身份想象。正是在这种意义上，《冈仁波齐》不只作为一部电影作品，更加成为一种文化现象。

关键词：《冈仁波齐》；少数民族电影；审美静观；文化想象

作者简介：田亦洲，男，博士后。（北京大学 艺术学院，北京，100871）

普泽南，男，博士生。（北京大学 艺术学院，北京，100871）

中图分类号：J905.2

文献标识码：A

文章编号：1008-6552（2018）03-0083-06

《冈仁波齐》是一部由中国第六代导演张杨执导的少数民族艺术电影。影片讲述了这样一个故事：藏历马年，正值神山冈仁波齐百年一遇的本命年。11位藏民从位于西藏东南部的芒康县普拉村出发，踏上了历时一年、长达2500多公里去往冈仁波齐的朝圣之路。这支队伍里有为父了愿的掌舵人、即将临盆的孕妇、行将就木的老人、自幼残疾的少年、一贫如洗的屠夫、懵懂烂漫的小女孩，他们无比虔诚，又都怀揣希望。途中，他们见证了婴儿的降生，也承受着老人的离世，虽偶有波澜起伏，但始终平静如一，以一个春夏秋冬的轮回，默默实践着他们的信仰。

这部被贴有风格化、小众化、精英化等标签的少数民族艺术电影，最终以超过1亿元的票房，创造了此前同类题材电影难以想象的奇迹。该片在实现艺术电影的市场突破的同时，也得到了业界、学界以及观众的广泛肯定与赞誉，成为2017年度最具影响力的国产电影之一。

本文尝试从美学与文化的角度切入，对影片《冈仁波齐》进行个案研究，对其在影像与叙事上的静观美学追求，及其观影热潮表象下所潜隐的社会心理与时代症候，分别予以透视和分析，力图在考察其本体特征的同时，兼顾其在传播、接受等方面的文化意义。

一、审美静观

一直以来，“审美静观”都是中西美学史上一个重要的美学命题。所谓“静观”，也被定义为一种去功利性的、排除外在欲念的审美态度。

影片《冈仁波齐》讲述的是关于宗教朝圣的故事，佛教修行讲求人生所在之处皆为道场，真实的生活就是人修行历练的地方，用静观的方式表现藏民最为本真的日常生活、笃定的朝圣心念，无疑是

① “中国影视年度蓝皮书”项目由北京大学影视戏剧研究中心与浙江大学国际影视发展研究院联合发起，自2018年起持续进行，由北大陈旭光、浙大范志忠两位教授总负责。蓝皮书以上一年度最具影响力十大影视作品为个案，以点带面，以典型见一般，深入剖析年度中国影视业的发展、成就、问题、症结与未来趋向，力图为中国影视产业的可持续发展提供类似于“哈佛案例”那样的蓝本。2017年度最具影响力十大影视作品由北京大学、浙江大学为代表的大学生先行投票选出入围名单，再由50位重量级的影视界专家学者组成评审团评选得出。每一部入选作品都汇集专家学者和博士、博士后们在创意、剧作、叙事、类型、文化、营销、产业等方面的深入剖析，编成“2018中国影视年度蓝皮书”，将由北大出版社出版。本刊将从2018年始，跟踪、刊发蓝皮书项目研究成果。本期“影视美学”栏目的前两篇文章，就是从入选作品三万多字的项目原创成果中重新整理归纳而成的。

与其主旨极为契合的拍摄策略。具体而言,“纪录片式”的观察视点为其营造了仪式的氛围,“去戏剧化”的叙事技巧则为其赋予了冷静的气质。

(一) 具距离感、仪式感的纪实性影像

影片《冈仁波齐》的影像颇具风格,创作者通过“纪录片式”的外观呈现,创造出一种审美静观的距离感和仪式感,亦与其宗教内核彼此呼应。

瓦尔特·本雅明(Walter Benjamin)曾在《机械复制时代的艺术作品》中指出,艺术作品起源于巫术、宗教仪式等仪式服务,作为艺术本真价值的“灵晕”(aura)便“植根于仪式之中”,由于“不可接近性确实是受崇拜的形象的一种主要品质”,因而本雅明也将“灵晕”定义为“一种距离的独特现象,不管这距离是多么近”。^[1]进而,艺术作品与表现对象之间保持一定的“距离”,也成为其获得“灵晕”、实现一种仪式性静观的关键性前提。

影片《冈仁波齐》的审美静观正是建立于对“距离”的把握之上,这也具体体现在“镜头的距离”与“文化的距离”两个方面。

在镜头方面,为了营造与对象之间的距离,建立起一种不打扰、不介入的“观察者”视点,影片“采用的是一比一点八五的画幅比例,这样更接近人眼的视域范围。整个影片也是以长镜头和固定镜头为主,景别尽量用全景。需要镜头动起来的时候,也只是跟随着演员动作尽量缓慢摇移”^[2]。在表现藏地风貌时,影片多采用远景镜头和广角镜头。在影片开端,镜头就将山脚下的普拉村包纳其中,随后在展示条条藏地公路、种种山脉风景时,亦是如此。在远景、广角镜头的作用下,“距离感”也油然而生。在表现朝圣群像时,影片多选取中全景别与中长焦段的镜头。中全景镜头不仅可将人物磕长头的动作完整地展现出来,以凸显朝圣行为的仪式感,而且在保持一定距离的同时,也不至于因画面信息过多而忽略了每个藏民的个体性。事实上,中长焦镜头并非纪录片拍摄惯常的选择,这也透露出导演剧情片的创作倾向。对于该片而言,中长焦镜头营造出浅景深的效果,在产生显著电影质感的同时,更加突出了镜头中人物的个体特征,而非一味强调其与环境之间的关系。在表现室内场景时,影片则追求一种借助镜头运动完成场面调度的拍摄方式。无论是在出发前的房间中,还是在旅途中的帐篷里,影片均采用镜头的缓慢摇移与焦点运动来组织群像的场面调度,时而辅以人物位置的主动变化,这显然比固定机位长镜头的处理方式要灵活、自如许多。

在文化方面,影片则采取了一种去身份化的策略以营造“距离感”。该片的制作团队虽以汉族主创为主,却并不因此而呈现出以往同类少数民族电影的“他者化”与“猎奇式”特征。如果说“十七年”时期的少数民族电影强调一种“国家立场”,第四代、第五代导演的少数民族电影侧重一种“个体体验”,两者在对待少数民族文化时均带有明显的主观化、他者化倾向,那么,《冈仁波齐》则追求建构一种去立场化、去身份化的“观察视点”,作为一个“观察者”对表现对象予以客观静观。

同时,创作者并没有以一种猎奇的眼光来看待西藏地区自然、人文风貌,进而对其加以强化甚至渲染,而是侧重于展现藏民日常生活的本真质感。毕竟,正如米尔希·埃利亚德(Mircea Eliade)所说,“对于仍具古风色彩的社会中的人来说,在这个世界中生活这件特定的事实就具有一种宗教价值。因为,他生活于一个由超自然存在者创造的世界中,在这个世界中,他的住宅和村庄是这个宇宙的象征”^[3]。在其生活本身便已充盈着宗教仪式感的情况下,镜头只需客观地记录藏民平时务农、作息的点点滴滴以及作为其日常生活之组成部分的朝圣,就已足够。即使是在表现极具奇幻色彩的高原地貌时,影片也有意识地打破了奇观与叙事之间的二元对立,或以地表植被的变换透露出四季的交替,或以自然景观更迭暗示着空间的流动,使之与影片叙事和谐相融。

(二) 呈反冲突、反高潮的纯客观叙事

影片《冈仁波齐》的故事相对简单，情节甚至略显单调；但这并不代表其叙事毫无特色。相反，该片不仅在艺术电影的创作中融合了公路电影的类型化叙事，并且，其反冲突、反高潮的纯客观叙事特征，亦成为审美静观之无功利性在叙事层面的具体化呈现。

显然，一辆车（拖拉机）、一群人（藏地村民）、一条路（318国道）以及一段旅程（朝圣之旅）的基本元素设定，使影片《冈仁波齐》具备了公路电影的基本外观；但正如李彬界定的那样，“‘公路电影’本身是一个空间概念，‘公路’是一个形态，可以承载多种类型表现形式”^[4]，在公路片、“治愈式”旅途片、公路惊悚片等多种公路电影的具体类型中，相比于完全紧扣好莱坞经典叙事的“治愈式”旅途片，《冈仁波齐》明显更接近于反经典叙事的公路片。

整体上，该片的“插曲式”叙事结构与公路片十分类似。该片只留下一条朝圣的故事主线，普拉村、拉萨与冈仁波齐山三个空间节点，以及丁孜登达的出生和杨培老人的去世这“一生一死”的预设情节，力求用最平实的手法来讲述朝圣队伍的实际生活和朝圣旅途。此外，其他诸如“请人喝茶”“借住人家”“打工赚钱”“代人磕头”等支线均以插曲的形式出现，这些零散的段落互相间虽然不存在逻辑关系，但均因“朝圣”这一主线而被整合在一起，每当插曲结束，众人又重新回归“路上”。

对于本应成为激烈冲突事件的“车祸”情节，影片采取了“反冲突”的处理方式。一方面，在表现车祸场面时，影片只交代了结果（拖拉机翻倒在路边），并无冲撞一刻的过程画面，这就大大降低了车祸事件本身强烈的视觉刺激性；另一方面，在车祸事后段落中，朝圣队伍并没有因肇事车主的疏忽而与其发生争执，而是放弃追责，让后者抓紧将伤员送往医院，这在主题层面上可解释为朝圣众人经受住了修行的考验，但同时，在叙事层面上也就将原本潜在的戏剧冲突消解于无形之中。看似真实、自然的状态，实则也是人为的叙事技巧营造的一种效果。随后，众人拉着板车继续上路，走一段，停下来，回到起点处磕头，磕头至板车处，再走一段，再停下来，再磕头……在如此重复的动作中，影片的叙事再次回归平静。

在处理“杨培去世”这场戏及其前后段落时，影片则呈现出“反高潮”的叙事特征。尽管这是创作者预先设计、着重刻画的一场戏，并且位于结尾之前的叙事高潮节点处，但影片并不着意借题发挥，依然保持了静观的状态，既没有大力渲染人物在面对生死时大起大落的情绪，也没有由此而继续展开所谓升华、救赎等意象性表达，而是以众人一以贯之的磕头和念经结束了影片。

根据热拉尔·热奈特（Gérard Genette）在《叙事话语新叙事话语》一书中的分析，可将叙事性文本的视角归纳为三种形式：“一是全知式视角，让·普荣称之为‘后视角’，茨维坦·托多罗夫以‘叙述者>人物’（叙述者比所有人物知道的都多）的公式表示，也就是热拉尔·热奈特所说的‘无聚焦’或‘零聚焦’；二是限制性视角，即普荣的‘同视角’，托多罗夫将之表述为‘叙述者=人物’（叙述者与人物知道的情况相等），热奈特则称之为‘内聚焦’；三是纯客观视角，普荣称之为‘外视角’，托多罗夫以‘叙述者<人物’（叙述者比人物知道的少）的公式表示，亦即热奈特的‘外聚焦’。”^[5]

影片对于反冲突、反高潮技巧的选择，实际反映了故事叙述者的一种抽离其中、置身事外的叙事视角，即对应着热奈特意义上的“外聚焦叙事”，或所谓的“纯客观”叙事视角。若将这一叙事视角置于整个中国少数民族电影的发展历程中予以观照可知，它既不同于“十七年”时期少数民族电影颇具意识形态导向性的“国家叙事”，也有别于二十世纪八、九十年代的少数民族电影充溢着主观情绪的“个体独语”，而是以一种冷峻旁观的姿态记录着藏民们的日常生活与朝圣之旅，并不涉及过多主观意识的介入，使影片在叙事层面亦具静观之美，与上文影像层面的“观察者”视点可谓相得益彰。

二、文化想象

静观不仅是创作者的一种审美态度，也是接受者的一种鉴赏方式。

影片《冈仁波齐》的静观风格也影响了其接受效果,该片在为受众提供一种有别于观看商业娱乐片的特殊体验的同时,更契合了受众的某种深层观影需求,催生了其反照现实的文化想象。因此,相比于《冈仁波齐》文本本身相对明确、纯净的文化表达,其观影热潮表象背后潜隐的社会现实与时代症候,或许更值得我们去关注和探讨。

(一) 现实困境的精神修复

近年来,随着中国社会的迅速转型与城市化进程的不断推进,现代个体的生存境遇也发生了极大的改变,都市生活虽然带来了高度丰盈的物质享受,但同时却也模糊了人的内在精神的归属与所向,因而信仰力的缺失与意义感的失落成为当代人所面临的主要问题。正如赫伯特·马尔库塞(Herbert Marcuse)所说:“发达工业社会引人注目的可能性是:大规模地发展生产力,扩大对自然的征服,不断满足数目不断增多的人民的需要,创造新的需求和才能。但这些可能性的逐渐实现,靠的是那些取消这些可能性的解放潜力的手段和制度,而且这一过程不仅影响了手段,而且也影响了目的。”^[6]尽管生存的压力不再如此紧迫,但人们却似乎很难从相对富足的物质生活中获得精神的满足,找到存在的意义。

某种程度上,影片《冈仁波齐》的出现,恰恰为大批身处如此现实境况中的现代个体,指明了一条针对其精神困境的有效出路。在剥离影片的宗教外壳后,其故事内核可简化为:一群人为了信仰而上路,始终如一、坚持不懈地向着理想前进。这本身便内含一种积极、正向的力量。再从接受的角度来看,影片的拍摄手法和叙事策略都极易引起观众的代入感。当观众安坐于黑暗的电影院中,注意力集中在发光的银幕上时,纪实性影像将观众一同带入到一种“观察者”的状态之中,这既成就了一种美学鉴赏的氛围,也类似于佛教所追求的在内心宁静不动的状态下观察世间万物、审视自己的“止观”的禅定境界,即“作如是观”。影片中朝圣的藏民形象不一,性格各异,只因各自的心愿、烦恼、疑惑,甚至是巧合,而结缘一同踏上去往冈仁波齐的路。观众身处自在的环境里对其予以静观,实则就是在观众生。在“止观”的过程中,片中的众行者化为一个人不同的人生阶段,亦是一个不同人的轮回,在无数世的人生中,为男、为女、为少、为老、为妻、为夫,于是,物与我的边界慢慢消失,观看朝圣的一行人,也就是在观看着每一面的自己。而这也正是不同年龄、阶层、经历的观众,均能在影片中看到自己、产生共鸣的重要原因之一。

影片中的人物拥有各自的“业障”,现实中的观众亦心怀种种的“缺失”,因而观众又何尝不是走在朝圣的路上。在朝圣之路上,影片中的人物无论是经历了落石、积水、车祸等意外,还是见证了婴儿降生、老人离世等事件,始终能够平静自若,淡然处之,一直坚定、执着地磕着长头向着冈仁波齐前进。这无疑为同样面临着现实困境的普通大众提供了一种引导性力量:一方面,因片中人物的坚持而倍受鼓舞,种种裂隙与不满得以补足和释然;另一方面,在忙碌而不知所向的精神迷惘中,获得一种方向感与归属感。因此,与其像某些意见领袖或公众号所说,因《冈仁波齐》而体验了一次“灵魂的净化”,倒不如说因《冈仁波齐》而实现了一种“精神的修复”。正如沈卫荣所说,“雪域西藏成了一个净治众生心灵之烦恼、疗养有情精神之创伤的圣地。在这有可能是人世间最后的一块净土上,人们可以寄托自己越来越脆弱的心灵,实现前生今世所有未尝的夙愿。”^[7]

(二) 社会阶层的身份想象

与此同时,影片《冈仁波齐》还在无意间迎合了当前大众的一种社会文化心理,即对“生活方式”的追求与想象。

显然,该片的宣传营销团队不仅敏锐地捕捉到了《冈仁波齐》一片中“信仰”这一营销点,在众筹平台“一起出品”发布的众筹视频的开头字幕中写道:

曾经，我们为《大圣归来》众筹梦想，创下国产动画电影史上最高票房纪录并保持至今。

曾经，我们为《喜马拉雅天梯》众筹勇气，刷新人文纪录电影票房。

今天，我们为《冈仁波齐》众筹信仰，别人的朝圣，我们的修行，在前行的路上，愿你遇见更好的自己。

而且还进一步将其包装成为一种“生活方式”，正如影片幕后特辑视频的结尾处以画外音的方式说道：

这个世界上没有什么生活方式是完全正确的，但若干年后，人们仍可以从这部影片里，看到一个民族还这样生活过。神山圣湖并不是终点，接受平凡自我，但不放弃理想和信仰，热爱生活，我们，都在路上。

当物质基础达到一定水平后，“生存”不再成为人们的首要目标，“生活”逐渐成为人们的诉求对象。而不同生活方式的选择又代表了人们彼此相异的生活状态、习惯、偏好，甚至所处的社会阶层。

在影片《冈仁波齐》上映之初，高瓴资本与清流资本的创始人便邀请创投圈的朋友们包场观看影片，并在朋友圈发文力挺。在意见领袖的带动下，整个创投圈作为《冈仁波齐》首轮观众的主力人群，纷纷化身该片的“自来水”，加入到为该片“摇旗呐喊”的队伍之中。事实上，《冈仁波齐》率先在创投圈引爆口碑，并非简单地得益于片方的人脉资源与营销手段，而是有着更为深层的原因。在英国《金融时报》2014年一篇报道中，“一项针对中国最富有人群的调查显示，这些人中信教者的比例高达50%，其中三分之一宣称信仰佛教。”^[8]由此可见，佛教成为越来越多成功人士的信仰追求以及生活方式。作为一部佛教题材影片，《冈仁波齐》自然受到这批受众的关注。加之，影片故事与金融、创投人士的自身经历之间存在一种强关联性，这批观众往往会将自身的经历代入影片之中，影片内含的价值观得到他们的肯定与追捧，也就不足为奇。并且，亲身观看影片进而亲力宣传影片，也成为他们实践这一生活方式的重要组成部分。

在金融圈、创投圈精英人士的推动下，走进电影院观看《冈仁波齐》对于普通观众而言，已远非简单的观影行为本身，而是象征着一种精神文化层面的生活方式，隐含着身份认同。正如让·鲍德里亚（Jean Baudrillard）所揭示的“消费意识形态”那样，“变成消费对象的是能指本身，而非产品；消费对象因为被结构化成一种代码而获得了权力”^[9]，“人们从来不消费物的本身（使用价值）——人们总是把物（从广义的角度）用来当做能够突出你的符号，或让你加入视为理想的团体，或参考一个地位更高的团体来摆脱本团体”^[10]。具体到影片《冈仁波齐》，正是在大批精英人士与意见领袖的话语建构下，影片获得了一种象征着生活方式、文化格调与阶层身份的结构性意义。中产阶层意图以此确立自身生活方式中的品质感与优越感，普通大众则希望通过这样的消费方式，感受所谓的“灵魂净化”体验，从而完成一种跨阶层的“文化想象”。所以，在对这样一部小众化艺术电影予以支持的观众之中，有不少人的目的并非影片本身，而是为了那由影片制造出来的能够满足其自身身份想象的符号价值。

三、结 语

综上所述，《冈仁波齐》是一部较为难得的兼具美学追求与文化影响的电影作品。在美学上，影片极具艺术探索精神，融合了公路片的类型叙事，更新了少数民族电影的视角模式，运用了纪录片的纪实手法，既有对空间奇观的跨地性建构，也有对佛教精神的视觉化呈现，一部影片就完成了叙事、影像、表意等多重美学实验。在文化上，影片传递出一种更为多元、开放的文化表达，当然，由于影片本身相对纯粹、质朴的文化倾向，使之缺少了一定的文化批判与反思，思想深度略显不足，同时，由

该片引发的观影热潮还构成了一种文化现象，深刻地折射出当下社会大众的文化心理。

尽管《冈仁波齐》的成功（尤其是在市场方面）存在一定的偶然因素，但不妨碍它成为未来国产艺术电影创作的一个值得借鉴的案例。首先，应坚持美学上的探索与创新，可根据题材的不同，适度融入与之相契合的类型电影元素，而借助类型电影的美学风格对其予以包装，也成为越来越多国产艺术电影的创作倾向；其次，应关注文化上的策略与表达，艺术电影的故事多属小众，《冈仁波齐》又属更加小众的少数民族电影，如何通过小众话语中引发大众认同，是国产艺术电影能否成功关键；再次，应增强影像本身的“影院感”，使其具备较强的视觉感与观赏性，只有这样，才能有效提升艺术电影之于普通观众的“必看性”。^①此外，基于国内电影市场日益显著的分众化趋势，艺术电影已展现出较为可观的发展空间，在营销宣传方面应更多采用差异化思维，对目标人群予以精准定位，从而实现市场效益的最大化。

参考文献：

- [1] [德] 瓦尔特·本雅明. 机械复制时代的艺术作品 [A]. [美] 汉娜·阿伦特. 启迪：本雅明文选 [C]. 张旭东，王斑译. 北京：生活·读书·新知三联书店，2014：238-239.
- [2] 张杨. 通往冈仁波齐的路 [M]. 北京：中信出版社，2017：197.
- [3] [美] 米尔希·埃利亚德. 神秘主义、巫术与文化风尚 [M]. 宋立道，鲁奇译. 北京：光明日报出版社，1990：26.
- [4] 李彬. 中国式上路的旅途治愈与现实书写——中国新近公路电影探析 [J]. 电影艺术. 2015（1）.
- [5] 田亦洲. 新中国以来少数民族电影的视角范式及其多重模式景观 [J]. 电影评介. 2017（13）.
- [6] [美] 赫伯特·马尔库塞. 单向度的人 [M]. 张峰，吕世平译. 重庆：重庆出版社，1988：214.
- [7] 沈卫荣. 想象西藏：跨文化视野中的和尚、活佛、喇嘛和密教 [M]. 北京：北京师范大学出版社，2015：1.
- [8] 壹娱观察. 《冈仁波齐》的成功：站在“朝阳区三十万仁波切”的肩膀上 [EB/OL]. <https://www.huxiu.com/article/203734.html>, 2017-07-08.
- [9] [美] 马克·波斯特. 第二媒介时代 [M]. 范静哗译. 南京：南京大学出版社，2000：114.
- [10] [法] 让·鲍德里亚. 消费社会 [M]. 刘成富等译. 南京：南京大学出版社，2000：48.

[责任编辑：华晓红]

① 尹鸿认为，“影院性”是一部影片之所以能够吸引观众走进电影院观看的“必要条件”之一。参见尹鸿、张卫、路伟、高珊：《观众在哪里？——电影市场的分众、分层与分需》，《当代电影》2017年第9期。