

重构影像边疆： 生成主义理论视域下的万玛才旦与塔可夫斯基

沈鲁 南昌大学新闻与传播学院教授

王辰 南昌大学新闻与传播学院硕士研究生

内容摘要

在全球文化流动与技术变革的背景下，传统电影本体论的“摹仿论”范式面临解释力危机。本文尝试以生成主义理论为框架，围绕万玛才旦与塔可夫斯基的跨文化共振实践，提出以“边疆重构”为核心的方法论路径。聚焦时间绵延、空间辩证与声学穿透三个关键维度，系统阐释万玛才旦与塔可夫斯基如何通过其影像实践，超越西方“摹仿论”对电影本体的限定，使影像本身转化为一种促进跨文化认知的“共振媒介”，从而激活被现代性话语压抑的多元存在经验。

关键词

电影本体论；生成主义；万玛才旦；塔可夫斯基；边疆

Reconstructing Cinematic Frontiers: Pema Tseden and Tarkovsky through Generativist Theory

Abstract: Amid global cultural flows and rapid technological transformation, the mimetic paradigm of traditional film ontology faces a growing crisis of explanatory power. Framing the discussion within generativist theory, this article examines the transcultural resonance practices of Pema Tseden and Andrei Tarkovsky. It proposes a methodological approach grounded in ‘frontier reconstruction’ and systematically explores three interrelated dimensions: temporal duration, spatial dialectics, and acoustic penetration. By analyzing their cinematic practices, the study demonstrates how both directors move beyond the limitations of Western mimetic theory on film ontology, reconfiguring the moving image as a ‘resonant medium’ for cross-cultural cognition. In doing so, their work reactivates plural modes of existential experience that have been marginalized by the dominant discourse of modernity.

Keywords: film ontology; generativism; Pema Tseden; Andrei Tarkovsky; frontier

自安德烈·巴赞 (André Bazin) 将“摄影影像本体论” (Ontology of the Photographic Image) 界定为对现实的摹仿以来, 电影的“合法性”长期被简化为对物理世界的客观复现。然而, 这一理论框架内嵌的西方中心主义视角, 不仅将非西方文化的时间感知与空间实践视为他者化的奇观, 更因对“媒介物质性”^① 的漠视而暴露出危机, 即对异质文化经验的阐释乏力与对影像动态生成机制的遮蔽。当数字技术加速文化记忆的跨域流动时, 以“摹仿论”为基底的电影本体论已难以回应一个根本性问题, 即影像如何超越地理与文化的边界, 从而成为多元文明经验的共振媒介?

“共振媒介”由此可解释为将影像作为中介。其独特的时空声场建构能够激发不同文化背景观众对特定存在经验, 如神圣性、创伤记忆、时间感知等产生深层共鸣与认知互动, 是生成主义思想揭示出的电影在特定语境、跨文化认知中的一种重要功能和潜能。这并非为了给电影提供一个本质主义的、普适的本体论定义, 而是在突破摹仿论范式后, 对电影本体开放性的一种具体实践路径的探索和功能面向的揭示, 电影本体, 即电影是什么、可能是什么, 依然保持其生成性和开放性。本文认为, 在德勒兹生成主义理论视域下, “边疆重构”提供了一种路径, 旨在解构摹仿论的桎梏, 使电影影像得以超越地理与文化边界, 转型为促进跨文化理解与经验共振的媒介。这一概念源于霍米·巴巴 (Homi K. Bhabha) “第三空间”理论^② 与吉尔·德勒兹 (Gilles Deleuze) “生成论”^③ 的结合, 指影像作为中介促进不同文化认知模式的互动与意义生成。本文将万玛才旦与塔可夫斯基 (Andrei Tarkovsky) 作为核心案例的原因, 乃二者在边疆地缘代表性、文化表征、美学实践与生成主义方法论上的异质共振。两者的创作既凸显了非西方经验的阐释价值, 又以差异中的生成逻辑验证了生成主义理论的普适性, 为重构影像边疆提供了兼具批判性与建设性的经验借鉴。本文的核心是运用生成论, 特别是德勒兹的“解域化”^④ 和米尔恰·伊利亚德 (Mircea Eliade) 的“神圣理论”^⑤ 作为方法论工具展开论述。

一、生成主义“转向”与“边疆”作为方法论的理论依据

边疆, 专指靠近国界的领土或疆域^⑥, 传统影像边疆的阐释长期囿于地理边界的物理性表征, 其本质是西方摹仿论主导下的“现实复现”逻辑在空间维度的投射。然而, 全球化语境中文化记忆的流动性与异质性, 迫使影像边疆的定义发生变化, 更将边疆重构为跨文明对话的方法论工具。

①“媒介物质性”: 英语原文为 Theory of Media Materiality, 由弗里德里希·基特勒 (Friedrich Kittler) 提出, 在英语中通常表述为 Theory of Media Materiality, 聚焦媒介的物理实体与技术机制对文化、社会及认知的决定性作用, 而非仅关注媒介传播的内容或符号意义。

②“第三空间”: 英语原文为 Third Space Theory, 强调文化身份与意义生产的杂交性 (Hybridity) 和中间性 (In-betweenness)。

③“生成论”: 法语原文为 De la devenir, 强调事物的动态过程性与关系性。

④“解域化”: 英语原文为 Deterritorialization, 是一个系统 (社会、语言、文化等) 突破其领土或制度边界的过程, 在既定秩序之外创造新的连接与可能性。

⑤“神圣理论”: 英语原文为 Theory of the Sacred, 神圣是卓越的实在, 它与世俗相对立——世俗是非神圣、“尘世”、“时间性”的领域。神圣是自我显现的力量, 是闯入世俗世界并揭示其本质的力量。

⑥厉声, 李国强. 中国边疆史地研究综述 1989—1998 年 [M]. 哈尔滨: 黑龙江教育出版社, 2002: 1-8.

(一) 从摹仿到生成:电影本体论研究范式的转型与边疆意识

本体论原属哲学范畴,旨在探究“存在的本质、实在性”^⑦。1945年,安德烈·巴赞在《摄影影像的本体论》(“Ontologie de l' image photographique”)一文中,将哲学术语引入电影研究,对电影艺术的本性进行阐释,指出“摄影的得天独厚在于它可以把客观如实地转现到它的摹本上,不管我们用批判精神提出多少异议,我们不得不相信被摹写的原物是确实存在”^⑧。巴赞的“摄影影像本体论”以现实主义为核心,将电影的艺术合法性建立在摹写现实的客观性之上,然而这种传统的电影本体论存在明显的局限性。20世纪60年代后,在符号学、语言学、哲学、社会学等多学科观照下,电影本体之思逐渐处于非实体性、多元复数式的“生成”中^⑨,成为持续演进的生成主义的本体论。后巴赞时代,“电影是什么”这一问题俨然变成了一道开放式论述题,即“电影可能是什么”——一种流动的、生成主义的思考^⑩。生成主义转向的重要突破,在于颠覆传统本体论中“摹本与原物”的二元对立,转而关注影像如何通过动态实践生成多元文化意义。生成主义本体论的代表人物德勒兹就将电影的本质看作是“思维和它的运作过程”^⑪。恰如德勒兹坚信的电影本身不是语言^⑫那样,其生成论并非要提供一个终极的、本质化的电影本体定义,而是提供了一种理解影像如何动态地生产意义、差异和跨文化认知的强有力的方法论视角和分析工具。本文所指“边疆”并非指地缘政治实体,而是借用德勒兹哲学中“解域化”所蕴含的边界动态消解与重组之意象,并结合伊利亚德的“显圣”理论,将其方法论化为一个动态的、生成的、异质经验相遇与意义生产的“界面”(interface)或“场域”(field)。在从摹仿到生成的研究范式的转型背景下,“边疆”概念由此被提炼为聚焦影像动态生成机制的方法论。

(二) 跨文化共振的逻辑:“边疆”作为方法论的理论依据

德勒兹生成论视域下“边疆”方法论的必要性,植根于其对文化断裂的回应能力。本文以德勒兹的“解域化”逻辑与伊利亚德的“神圣”理论为双轴,前者阐释了边界的动态消解与重组,后者则揭示了神圣性如何在物质媒介中激活并参与意义构建。万玛才旦与塔可夫斯基的跨文化共振本质上是生成主义的跨文化实践。如《皮绳上的魂》(2016)中猎人塔贝的时空穿越打破了线性时间霸权,《飞向太空》(Solaris, 1972)中克里斯(Chris Kelvin)的记忆闪回模糊了现实与虚幻边界,两部影片不约而同地形成时间维度的共振;同时,《塔洛》(2016)中因拍摄身份证而被摄像头凝视,实则是现代性符号的权力赋魅,《镜子》(The Mirror, 1975)中燃烧木屋的火焰创伤代表战争记忆的视觉铭写,两者共同实现了媒介物质性的转译共振。

⑦ [法] 安德烈·巴赞. 摄影影像的本体论 [M]. 崔君衍, 译 // 李恒基, 杨远婴, 主编. 外国电影理论文选 (上). 上海: 上海文艺出版社, 1995: 244.

⑧ [法] 安德烈·巴赞. 摄影影像的本体论 [M]. 崔君衍, 译 // 李恒基, 杨远婴, 主编. 外国电影理论文选 (上). 上海: 上海文艺出版社, 1995: 249.

⑨ 张默然. 电影本体论的后形而上学建构 [J]. 电影文学, 2016 (12): 4-7.

⑩ 张文娟. 西方电影本体论的流变及当代转向 [J]. 电影文学, 2020 (21): 3-7.

⑪ [法] 吉尔·德勒兹. 电影 2: 时间 - 影像 [M]. 谢强, 等译. 长沙: 湖南美术出版社, 2004: 1-2.

⑫ 张文娟. 西方电影本体论的流变及当代转向 [J]. 电影文学, 2020 (21): 3-7.

这种共振现象并非偶然,而是通过德勒兹所述的“时间-影像”^⑬生成逻辑与伊利亚德所述的“创伤显圣”^⑭机制共同作用,使影像成为存在经验的“共振媒介”。

德勒兹的“解域化”是“消解类似性的边界”^⑮,强调打破固定领域或结构的束缚,通过动态流动生成新的意义场域。例如,在万玛才旦的《气球》(2020)中,红色气球的升空轨迹打破了世俗与神圣的二元对立,通过垂直运动象征藏地轮回观的解域化实践,使边疆从地理隔离转向文化内涵的动态生成。边疆的解域化逻辑呼应德勒兹的“生成论”,“生成”必然抛弃一切“成见”,它以当下的现实和生命意志为其本源进行自由创造^⑯,即影像不再是对现实的摹仿,而是通过跨文化符号的裂变与重组,如经幡与圣像的并置,生成新的认知框架,本质是生成主义“差异生产”的实践路径。塔可夫斯基的《潜行者》(*Stalker*, 1979)中,“区”作为异质空间的场域共振,通过技术废墟与自然衰变的交织,解构了苏联工业文明的同质化叙事,印证“边疆”作为生成性场域的理论价值。

伊利亚德阐述“显圣物”(Hierophany)的神圣性通过物质媒介在世俗空间中被激活,处在历史中的人通过“神显”而与“神圣”相遇,体验“神圣”^⑰,形成“圣俗辩证法”。边疆作为方法论的文化转译机制可由此展开,在万玛才旦与塔可夫斯基的影像中,显圣物,如藏地经幡、东正教圣像不仅是文化符号,更是神圣性的物质载体。《静静的嘛呢石》(2006)中经幡依赖自然风力的动态介入,将边疆建构为生态与信仰共生的神圣场域;而《安德烈·卢布廖夫》(*Andrey Rublyov*, 1966)中的圣像,则通过视觉凝视与东正教信仰的共振,激活了俄罗斯精神的本质。神圣空间的建构要素之一就是神灵通过对某一空间的特定标记传递出特殊的神圣性,动物作为信使或者事物经常被神灵选择作为标记的要素^⑱。这种转译机制不仅挑战了西方中心主义的“摹仿论”,更揭示了影像作为跨文化认知“共振媒介”的方法论突破,其物质性不再是现实的摹本,而是不同文明认知模式的共振载体。

二、边疆重构的三维路径:时间绵延、空间辩证与声学穿透

边疆作为动态场域的重构,需通过具体的感知维度实现文化认知共振的彰显。本文以德勒兹“时间-影像”(time-image)等理论为基础,结合声音研究的物质性视角,强调时间、空间与声音作为影像本体论的基础感知维度,其动态辩证关系构成生成主义实践的核心路径。

(一) 时间的绵延:轮回观与永恒性的跨文化激活

生成主义视域下的“边疆”重构,在时间维度体现为对线性时间的“解域化”实践。万玛才旦与塔

⑬ [法] 吉尔·德勒兹. 电影 2: 时间-影像 [M]. 谢强, 等译. 长沙: 湖南美术出版社, 2004: 110-125.

⑭ [罗马尼亚] 米尔恰·伊利亚德. 宗教思想史 [M]. 可佳, 等译. 上海: 上海社会科学院出版社, 2011: 147-155.

⑮ [法] 吉尔·德勒兹, 菲力克斯·迦塔利. 资本主义与精神分裂 (卷 2): 千高原 [M]. 姜宇辉, 译. 上海: 上海书店出版社, 2010: 173-181.

⑯ 张中. 何谓“生成”?——论德勒兹的“生成”观念 [J]. 文艺评论, 2016 (1): 69-75.

⑰ [罗马尼亚] 米尔恰·伊利亚德. 神圣与世俗 [M]. 王建光, 译. 北京: 华夏出版社, 2002: 2.

⑱ L. Jones, ed. Encyclopedia of Religion [Z]. Michigan: Thomson Gale Press, 2005: 7978-7986.

可夫斯基呈现了独特的影像时间性,其核心在于,影像通过独特的时空建构,如长镜头绵延、非线性叙事、媒介物质性铭刻,将物理时间升华为承载文化记忆的“绵延”(Durée)之流,并生成德勒兹所述的“时间-影像”的直接呈现。两位导演的创作,分别植根于藏传佛教的轮回观与斯拉夫多神教的末世永恒性中,其象征性的内涵通过视觉化的动态过程,为不熟悉相关宗教的观众提供了一种可感、可思的入口,促成了对另一种生命观的潜在“共振”。德勒兹指出,时间并非均质容器,而是“差异与重复”(Difference and Repetition)的动态过程^⑩,这一视角与边疆的动态性高度契合。万玛才旦与塔可夫斯基的影像实践,尽管宗教背景迥异,但两位导演都通过解域主导时间逻辑,将时间从现代性的线性暴力中解放出来,前者以闭环叙事消解因果确定性,后者以末世救赎凝固创伤永恒性。二者的时间书写不仅是叙事策略,更是边疆重构的影像实践,在物理时间与精神时间中,文化记忆得以突破地理疆界的桎梏,实现跨文明对话。万玛才旦与塔可夫斯基通过镜头运动、媒介物质性与宗教仪式的互文,将时间从物理容器转化为承载文化记忆的“绵延”之流。“绵延”概念来自亨利·柏格森(Henri Bergson)的意识哲学,他认为:“所谓绵延,不过是过去的连续进展。过去总是紧紧咬住未来,逐渐膨胀,直至无限。”^⑪他用绵延解释时间及人对时间的知觉,由此揭示意识生活的本质是时间。在此基础上,我们说电影绵延即观看者对电影时间的内在直观和知觉体验^⑫。

长镜头的独特魅力体现在,当观众沉浸于长镜头画面的观赏时,他们实际上也在构建一种连续的体验。这种体验相较于经过剪辑的影像所提供的时间感受,更加贴近真实且具体的连续流逝之感。长镜头影像的同步展现,犹如观众与影像间内在生命持续的“细语”。有关生命这一充满时间“绵延”感的影像概述,塔可夫斯基在《雕刻时光》(*Sculpting in Time*, 1989)中曾提及,观众对时间的知觉或者说时间的“具体可触”,产生于“某种超越图框、进入无限的指标——生命的指标”和“复制于镜头的生命流程”^⑬。这一理念在其《牺牲》(*The Sacrifice*, 1986)的燃烧木屋长镜头中得到完美体现。燃烧过程即物理时间的流逝在此被转化为一种精神创伤的承载物,火焰的跃动、物质的炭化、灰烬的飘散,营造出一种近乎冥想的状态,迫使观众沉浸于时间本身的重量与历史记忆的永恒伤痛中。其镜头运动与自然元素的共生,同时符合古代斯拉夫多神教的“万物有灵”^⑭宇宙观。结合他的长镜头影像,我们深刻领悟到“生命”的内涵不仅局限于人的外在躯体之存活,更涵盖了每一种内在生命状态的持续流动,这其中包括了个体情感的涌动、记忆的穿梭,以及自然界万物的生生不息。万玛才旦同样也善于利用长镜头展现内在生命持续性的“低语”,《寻找智美更登》(2009)中藏戏巡演的公路长镜头,使线性叙事消解于轮回式的“绵延”之中。镜头跟随行驶的车辆,将广袤的地貌、缓慢的行程、藏戏演员的日常状态并置。巡演目的地的线

⑩[法]吉尔·德勒兹.差异与重复[M].安靖,张子岳,译.上海:华东师范大学出版社,2019:160.

⑪[法]伯格森.创造进化论[M].王珍丽,余习广,译.长沙:湖南人民出版社,1989:8.

⑫谢诗思.电影绵延:观众注意对电影时间的知觉建构[J].上海大学学报(社会科学版),2024(2):40-52.

⑬[苏]安德烈·塔可夫斯基.雕刻时光[M].陈丽贵,李泳泉,译.北京:人民文学出版社,2003:129-131.

⑭“万物有灵”:古代斯拉夫人所信奉的多神教认为自然界的各种事物,如草、木、石、河、湖泊、鸟、兽、虫、鱼、风、电、雷、雨、太阳、月亮、星星,以及逝去的祖先等,都具有某种神奇的、主宰性力量,相信林神、水神、太阳神、雷神、风神、火神、畜神等神灵的存在,并在打猎或捕鱼时向相关神灵敬献、祈祷,以期获得好的收获。

性叙事在此消融于空间的无垠与时间的循环中。旅程本身成为目的,观众体验到一种近乎轮回式的“绵延”当下与智美更登的传说、现实与表演、个体与群体的界限模糊,藏地文化中对时间“无始无终”^{②④}的感知得以具象化。这种对柏格森纯粹持续时间的影像实践,既解构了工业时间的规训逻辑,又复现了东方宗教“无始无终”的时空观。万玛才旦“无始无终”的轮回时间观也映射了两位导演跨文化共振的一大叙事逻辑——救赎叙事,救赎作为一种超越线性困境的精神行动,其叙事结构本身即是对主导时间逻辑的反抗,这在他的《撞死了一只羊》(2019)中也有确切的表现。影片以藏地“血亲复仇”^{②⑤}传统为叙事内核,通过卡车司机金巴与杀手金巴的镜像关系,构建了一个镜像嵌套的闭环叙事。卡车司机金巴与杀手金巴名字的同一性、梦境与现实的模糊交织,彻底消解了线性因果逻辑。杀手最终通过朝圣寻求解脱的抉择,并非情节发展的必然结果,而是藏传佛教“因果业报”与“慈悲为怀”的辩证逻辑在时间结构上的体现,暴力循环被精神行动打断,指向一种轮回中的“放下”。影片结尾处,司机在梦境之地埋葬死羊的仪式性场景,镜头升空,时间仿佛回环到起点,又指向未知。在塔可夫斯基的作品中,精神救赎一直产生于时间和道德的自我牺牲的内在之中^{②⑥}。比如《牺牲》就以“末世”救赎为主题,通过主人公亚历山大点燃木屋的疯狂行为,隐喻斯拉夫多神教中“以毁灭换取新生”的救赎观。二者的救赎叙事虽植根于不同宗教体系,却共享“牺牲-净化”的深层结构,万玛才旦的杀手通过放弃暴力实现自我救赎,塔氏的亚历山大则以自我毁灭换取人类救赎。

这种跨文化共振揭示了一个共性命题——救赎行动。如放弃、牺牲、承担、创作等的关键时刻往往发生在线性因果链断裂之处,常见的情境如梦境、疯狂、顿悟、沉默后的爆发……这不是逃避现实,而是通过一种精神性行动,在时间的“绵延”中重构存在的意义。正如陀思妥耶夫斯基的小说《群魔》,“当人类整体得到幸福的时候,时间不再存在,因为没有需要了”^{②⑦},救赎的终极目标指向一种超越时间困境的永恒状态。

影像时间的物质性通过作为物质载体的胶片与数字拟像映射文化隐喻起到记忆铭刻的作用,并有效探讨了媒介物质性对历史感知的重塑。塔可夫斯基拍摄《潜行者》使用的柯达胶片因冲洗胶卷方式不当及胶卷本身的质量问题所呈现的“区”的废墟景观,胶片的物理磨损与核污染区物质衰变的并置,使媒介物质性成为冷战创伤的肉身铭写。胶片的物理磨损不再是瑕疵,而是成为冷战创伤、技术异化与精神荒原的直接肉身铭刻,是时间流逝中物质衰变的可见证据,重塑了观众对这段虚构、寓言历史的时间感知——沉重、阴郁、充满不确定性。万玛才旦《塔洛》用黑白数字摄影凸显藏地牧羊人身份危机。数字影像的像素网格消弭了胶片时代藏地高原的“灵韵”^{②⑧}(Aura),《潜行者》结尾处女儿用意念移走玻璃杯,构成对技术理性

②④“无始无终”:藏传佛教认为时间是循环的,没有明确的起点和终点。

②⑤“血亲复仇”:曾作为一种传统社会规范存在于特定历史阶段,其产生与古代部落社会的组织结构、生存环境及当时的习惯法密切相关。但需明确的是,这种传统并非藏地文化的主流价值,且随着社会发展、法律制度的完善以及宗教文化的影响,已逐渐退出历史舞台。

②⑥杨然:电影中的宗教魅力——谈基督教文化在电影中的文化价值[J].电影评介,2009(19):8-9.

②⑦[俄]陀思妥耶夫斯基:群魔[M].李春雨,译.南京:译林出版社,2025:206.

②⑧“灵韵”:旨在阐释传统艺术与现代机械复制艺术的本质差异,以及技术变革对文化生产和审美体验的影响。

的诗意抵抗。二者的媒介选择并非偶然,胶片作为模拟技术的代表,其物质性承载着历史的偶然性与创伤性,数字影像的平滑与精确,则暗合现代性对标准化与可控性的追求。

(二) 空间的辩证:神圣场域作为边疆的生成界面

空间边疆的重构,其本质在于解域地理空间的物理性限定,将其转化为通过“显圣物”中介进行神圣性转译的动态辩证场域。地理边界的消解并非物理意义的抹除,而是通过神圣场域的辩证生成,将空间转化为文化符号碰撞的动态界面。“神圣空间”(sacred space)既是一种通过人工营造界定的相对完整而封闭的“物理空间”,同时又不局限于此,而是赋予该空间内的一器一物、一草一木以“神圣性”的结构化表述^{②9}。伊利亚德的显圣物理论进一步指出,神圣性通过物质媒介在世俗空间中激活,形成“圣俗辩证法”^{③0}的异质性对话。万玛才旦的藏地影像与塔可夫斯基的东正教美学,均以神圣空间的建构为核心,但路径迥异,构成了空间叙事的异质编码:前者依赖自然力与仪轨的共生,后者侧重人工造物的静态凝固。这一边疆“界面”成为不同文明空间认知模式碰撞、对话并生成新意义的共振平台。

空间叙事的异质编码超越了地域文化的界限,成为不同文明认知范式对话的媒介,恰也帮助影片完成“神圣场域”的建构。两位导演在影片中不约而同地利用了显圣物完成叙事空间的异质编码。伊利亚德在《神圣与世俗》(*Das Heilige und das Profane*, 1957)中提出,神圣以任何“显圣物”(hierophany)表证自己的神圣的时候,是一种绝对实在的展示^{③1}。在《气球》中,气球以及避孕套作为悬浮的圣俗交界符号,成为影片的“显圣物”,气球从孩童手中的避孕套玩具(世俗),逐渐升华为灵魂转世的象征(神圣),其垂直升空轨迹以运动解构藏地高原的平面地理,具象化藏传佛教“中阴-轮回”^{③2}的垂直宇宙观,实现空间的“解域化”。塔可夫斯基的水平推轨镜头则构建了斯拉夫式的末日时间性。《牺牲》中海岸线的持续后退与燃烧木屋的横向蔓延,呼应斯拉夫多神教中“末世-复活”^{③3}的线性救赎叙事。这两种视觉语法在跨文化对话中形成张力,垂直性空间强调灵魂的超越性跃迁,水平性空间侧重文明的辩证消长,二者共同构建起“神圣场域”。如前文所述,气球是电影《气球》所表现的“显圣物”。在《静静的嘛呢石》中,经幡群是藏地“显圣物”的典型。影片中,经幡依赖风力幡布翻卷、猎猎作响的动态介入,在玛尼堆与山脊的静态地貌中注入流动的神性。风作为不可见的自然力,使经幡成为“天地呼吸”的视觉化表达。边疆从地理隔离转向自然与灵性的生成场域,这种依赖自然介入的动态神圣性,为异文化观众提供了一种感知藏地生态灵性观的感性通道,区别于静态圣像的凝视,构成空间边疆重构的独特路径。塔可夫斯基在影像中同样也有“显圣物”的设置,《安德烈·卢布廖夫》中圣像作为东正教显圣物,通过静态凝视建构神圣空间。经幡依赖自

②9 王子涵.“神圣空间”的理论建构与文化表征[J].文化遗产,2018(6):91-98.

③0 “圣俗辩证法”:英语原文为 the dialectic of the sacred and the profane,指“神圣”(the sacred)与“世俗”(the profane)作为对立统一的范畴,在人类文化中相互界定、相互依存的动态关系。

③1 [罗马尼亚]米尔恰·伊利亚德.神圣与世俗[M].王建光,译.北京:华夏出版社,2002:2.

③2 “中阴-轮回”:藏传佛教的“中阴-轮回”垂直宇宙观,以须弥山为空间轴、中阴阶段为时间轴,构建一个动态的生命流转体系,不仅解释生死轮回的机制,更通过密宗修法为超越垂直层级提供实践路径。

③3 斯拉夫多神教中的“末世-复活”观念植根于其原始自然崇拜与宇宙论框架,体现为自然循环的神圣化与灵魂再生的仪式实践。

然风力的动态介入,强调神圣性与生态的共生;圣像通过艺术创作的静态凝固,将神圣性锚定于空间与视觉符号。二者虽形态迥异,却共同体现了伊利亚德显圣物理论的核心,即通过物质媒介实现神圣性的具象化。两者均通过物质“灵性化”完成神圣激活。这种差异中的共性,揭示了伊利亚德所述“显圣物”“对所有的人类而言”^{③④}的普世性——不同文明通过显圣物的多样性,共同回应人类对超验存在的渴求。

另一异质编码的叙事策略是“阈限空间”^{③⑤}的建构,即能够引领观众和主人公的思绪游走在一个模糊不清的地带。对成年观众来说,“正是这种含混不清的特点增加了作品的趣味……我们之所以享受欣赏艺术作品的乐趣,正是因为艺术作品能够使我们走到我们正常经验的清楚结构的后面,审美的愉悦来源于对不清楚的形式的感知”^{③⑥}。在塔可夫斯基的《潜行者》中,“区”(zone)作为精心构建的阈限空间,是对现实空间规则的彻底“解域化”。其废墟景观与物理法则的失效,形成技术理性失控的反神圣性场域。观众进入“区”的体验,实际上是对苏联现代性神话崩溃的感性穿越。这种对确定性空间的消解及其引发的精神探索,构成了一个强大的跨文化共振场域,任何身处现代性困境中的观众,都能感知到自身文明潜在的“边疆”与精神危机。万玛才旦的《撞死了一只羊》与《雪豹》(2024)这两部的电影空间建构与塔可夫斯基《潜行者》中的“区”存在深刻的互文性关联,高原无人区与雪豹栖息地所承载的“阈限空间”特质,可被视为对“区”这一悖论性逻辑的东方化转译。这些空间呈现了藏地文化在现代化冲击下的“神圣性”焦虑与生存抉择的“边疆”状态。冲突的激烈性与伦理困境的普遍性,使得这些空间成为激活全球化时代普遍性文化冲突的边疆“界面”,其内在张力本身即能引发跨越具体文化背景的深刻共鸣。在塔可夫斯基的作品中,“区”作为现实与幻象的异质空间,既是欲望投射的场域,也是技术理性的反乌托邦镜像;而万玛才旦的藏地影像则通过自然地理的纵深性与文化符号的仪式性,构建既植根于日常现实、又超越世俗经验的“神圣空间”,其核心矛盾体现为现代性入侵与传统信仰之间的张力。《潜行者》的“区”充斥着废弃的科技产物,暗示技术对人类精神的异化;而万玛才旦的影像则通过现代性符号与传统信仰的碰撞,构建起另一种形式的“区”,如《气球》中的避孕套、《静静的嘛呢石》中的电视机等媒体及万玛才旦影片中经常性出现的飞机。这种对抗性在《雪豹》中进一步升华为生态伦理议题:雪豹的闯入迫使牧民、喇嘛、记者等不同立场者进入“区”的阈限状态,在“杀豹”与“放生”的抉择中,现代法律、经济理性与佛教慈悲的冲突,深刻揭示了“区”作为激活文化冲突的边疆“界面”。

边疆在电影空间中始终呈现为动态的辩证场域,并因此作为边疆“界面”。万玛才旦《老狗》(2011)结尾三分之一的长镜头中,风沙侵蚀的荒漠与天际线形成平衡,这种“边疆辩证法”在塔可夫斯基《安德烈·卢布廖夫》的铸钟场景中获得结构性呼应,泥泞中的铸造坑既是俄罗斯精神重生之所,也是文明扩张的创伤印记。万玛才旦在小说集《乌金的牙齿》中描述的“圣石印痕”“转世符号”^{③⑦}与塔可夫斯基《雕刻时光》中“电影是时间雕塑”的论述形成互文,二者都将边疆重构为“圣俗辩证”的动态界面。因此空间在此不

③④ [罗马尼亚] 米尔恰·伊利亚德·神圣与世俗[M]. 王建光,译. 北京: 华夏出版社, 2002: 71.

③⑤ “阈限空间”: 英语原文为 Liminal Space, 指处于过渡状态、边界模糊且意义尚未确定的空间形态。

③⑥ [英] 玛丽·道格拉斯·洁净与危险: 对污染和禁忌观念的分析[M]. 黄剑波, 柳博赞, 译. 北京: 商务印书馆, 2018: 53.

③⑦ 万玛才旦·乌金的牙齿[M]. 北京: 中信出版集团, 2019: 1-23.

再是背景,而是在物质性与精神性的对话中,彰显文明经验的异质性与可沟通性。

(三) 声音的穿透:静默、诵经与噪音的权力解构

声音边疆的建构逻辑源于显圣物的“圣俗辩证法”与噪音的“解域化”功能。阿达利(Jacques Attali)指出噪音是“未被符码化的声音对权力系统的象征性谋杀”^{③⑧}。在万玛才旦与塔可夫斯基的声学实践中,诵经的循环韵律与圣咏的垂直穿透构成神圣性的听觉实践,而静默的暴力性与噪音的侵略性则解构了现代性的话语垄断,更以声波的物质流动性将边疆转化为多重文明共振的“听觉媒介”。

伊利亚德认为神圣性是特定场域内一种带有宗教仪式感的属性,而构成神圣性的要素即存在于人类日常的生产与生活之中^{③⑨}。因此,神圣性可通过声学媒介在世俗空间彰显。声音的物质振动承载信仰,形成“圣俗辩证法”的听觉实践。万玛才旦与塔可夫斯基的影像中,环境声音被赋予仪式人类学的深层意涵。藏地语境下,诵经声的循环韵律与风马旗的猎猎作响形成神圣空间的声学显现,塔可夫斯基镜头中教堂钟声的悠长震颤与森林溪流的自然音效,构建了多神教宇宙观的听觉隐喻。在《神圣与世俗》的导言部分,伊利亚德对于“神圣”做出了极为简洁的定义,即“神圣是世俗的反面”^{④⑩},所以“神圣”与“世俗”首先是一对“异质性”概念,构成关于“神圣”与“世俗”的“圣俗辩证法”。在《气球》中,影片开头爷爷在得知马被卖了换摩托车后,念出六字真言“唵嘛呢叭咪吽”,与羊群发出的声音在同一声场叠合。神圣咒语并未压倒世俗生活的物质性声响,这消解了严格的圣俗界限,彰显藏地信仰与日常劳作共生的生存状态;寺院法会场景中,低沉的法号长鸣、密集的鼓点节奏与尖锐的钹片撞击构成多层次的声学洪流。声音低频振动、高频穿透的物理能量充满画内外空间,将仪式场所转化为不容置疑的神圣场域,是信仰力量的直接肉身化表达。《安德烈·卢布廖夫》中铸钟成功后第一声沉重悠长的钟鸣在旷野中扩散,随后钟声群渐次加入。声音由点及面,由近及远,穿透阴霾的天空与泥泞的土地。这不仅是物理声响,更是俄罗斯民族精神重生的声学“显圣”,钟声的穿透感隐喻与神性沟通,其强度、质感、空间感本身,构成一种超越语言的、直接作用于感官的神圣性体验。即使观众不理解具体宗教含义,也能通过听觉的物理震撼与情感唤起,感知到声音所承载的精神维度的“重量”与“高度”,实现声音边疆上的跨文化共振。

“无声”是藏在影片之中,不被展现的“潜台词”。诗人白居易对此有形象的描述:“举头忽看不似画,低耳静听疑有声。”^{④⑪}(《画竹歌》)台湾学者孙松荣提出,“沉默”具有两种展现影音美学的方式:一种是像冯·史登堡(Josef von Sternberg)与德莱叶(Carl Dreyer),以声效性制造戏剧性张力的做法;另一种则是像佛烈兹·朗(Fritz Lang),以语声的断裂感与沉默的空洞性增加悲剧性力量^{④⑫}。静默在电影中绝非声

③⑧ [法] 贾克·阿达利. 噪音: 音乐的政治经济学 [M]. 宋素凤, 翁桂堂, 译. 上海: 上海人民出版社, 2000: 18.

③⑨ 王子涵. “神圣空间”的理论建构与文化表征 [J]. 文化遗产, 2018 (6): 91-98.

④⑩ [罗马尼亚] 米尔恰·伊利亚德. 宗教思想史 [M]. 晏可佳, 吴晓群, 姚蓓琴, 译. 上海: 上海社会科学院出版社, 2004: 233-267.

④⑪ 吴荣生. 无声的声音——电影中“静默”的意义 [J]. 电影评介, 2007 (14): 8-9.

④⑫ 孙松荣. 论贝拉·巴拉兹的沉默概念, 或缄默影音美学的诞生 [J]. 艺术学报, 2007 (80): 121-135.

音的真空,而是话语权力的结构性空缺,这反映出孙松荣提出的“沉默”的第二种展现方式,即影片呈现出的浓厚的悲剧性力量。万玛才旦《塔洛》以派出所场景的机械静默,暴露现代治理体系对主体性的压抑,进而观照现代治理体系的悲剧性内核;而塔可夫斯基《潜行者》中“区”的阈限空间内,风声与呼吸声的微弱浮动,暗示个体话语的窒息。两者均通过静默的暴力性,揭示噪音被系统性排除的意识形态机制。塔洛最终失语于都市噪音的喧嚣;《牺牲》结尾燃烧木屋的无声崩塌,静默转化为对现代性话语霸权的终极控诉,被压抑的声音以缺席的形式,反向指涉权力结构的裂缝。

正如阿达利所描述,与噪音相生的是混乱和与它相对的世界^④。作为“非合法化”的声学存在,噪音始终是挑战文化霸权的前沿阵地。在万玛才旦与塔可夫斯基的声景建构中,噪音通过其物理侵略性与符号越界性,形成对文化霸权的双重解构机制。在万玛才旦的影像人类学实践中,噪音构成游牧文明的抵抗,《老狗》(2011)中藏獒的狂吠撕裂现代牧场的寂静,其声波的物理侵略性隐喻游牧文明对定居逻辑的反抗。这种动物噪音的间离效应,实质也是游牧民族口传传统对文字中心主义的抵抗。塔可夫斯基则通过工业噪音的病理学隐喻,解构苏联现代性神话,《镜子》中印刷厂机器的噪音营造出一种压抑且焦躁的氛围。二者的噪音美学均指向德勒兹所述的“解域化”实践,通过声景的边缘性、异质性与不可控性,瓦解均质化的听觉秩序。

(四) 三维重构路径的整合:时间·空间·声音的协同激活与跨文化共振

在生成主义视域下,影像边疆的激活机制并非时间、空间、声音维度的简单叠加,而是三者物质性与感知性层面深度交织、动态互渗的结果。这种协同编织出文化记忆的流动网络,将地理边疆升华为跨文化共振的动态界面。万玛才旦与塔可夫斯基的跨文化共振实践,生动演绎了这种协同机制的具体运作模式。

时间的绵延为空间注入文化记忆与精神性。万玛才旦在《寻找智美更登》中,通过公路长镜头将藏传佛教的轮回时间观融入空间旅程,使行进的土地承载时间的厚重与信仰的流转;塔可夫斯基在《牺牲》里,用燃烧的长镜头凝固末世永恒于特定空间,将时间的焦虑与救赎的渴望具象化为视觉的震撼。空间的辩证场域则为声音提供神圣转译与权力解构的语境。《气球》中自然空间与信仰符号共构的场域,让六字真言与世俗声响的叠合充满深意,神圣与世俗在空间中碰撞、交融;《潜行者》的“区”作为异质空间,赋予静默与噪音以特定的政治隐喻,空间的神秘性与声音的张力共同构建起权力解构的场域。而声音的穿透力锚定并激活时空中的神圣瞬间与权力结构,《安德烈·卢布廖夫》的钟声不仅标记空间的神圣性,更承载了一个民族精神重生的永恒时刻;《塔洛》的静默则暴露了特定空间、时间节点上现代性权力的压抑本质。三者相互依存、彼此催化,共同构成了边疆作为“共振媒介”的完整感知基础。

正是通过时间绵延、空间辩证与声学穿透的协同激活,万玛才旦与塔可夫斯基的影像实践超越了各自具体文化符号的表层差异,触及存在经验的深层结构。二者对线性时间霸权的反抗、对神圣空间的追寻、对话语权力的质疑,本质上是对共享人类生存境况的影像化探索,这构成了跨文化共振得以发生的核心基础。

④[法]贾克·阿达利·噪音:音乐的政治经济学[M].宋素凤,翁桂堂,译.上海:上海人民出版社,2000:17.

影像不再仅仅是特定文化的表征,而是成为异质文化认知模式相遇、对话,并在差异中生成新意义的动态界面,即真正的“影像边疆”。在此,“边疆重构”的终极价值得以显现,即激活被现代性单一叙事所压抑的多元存在真相。

因此,时间、空间、声音三维路径的协同激活,是生成主义理论视域下“边疆重构”方法论得以实现的关键机制。它使得电影影像彻底摆脱“摹本”的束缚,转型为德勒兹意义上的“思维运作”和伊利亚德意义上的“神圣”场域,最终履行其作为跨文化认知的共振媒介的使命。

三、实践价值的生成:批判性视野下的影像边疆重构

面对数字时代文化记忆的加速流动与身份认同的复杂重构,以及非西方经验在主流影像话语中的表征困境,“边疆重构”方法论不仅提供了影像边疆的符号化转译,更以生成主义理论为支点,揭示了电影激活跨文化认知共振的潜能。本节将从批判性视野出发,总结边疆重构的多维价值。

在当代电影文化语境中,“边疆重构”方法论致力于回应多个关键问题。面对数字时代影像“边疆”的模糊与重构,数字技术打破了物理拷贝的边界,流媒体平台催生出新的跨文化传播场域。该方法论有助于剖析数字影像如网络电影、短视频中文化记忆的流动、混杂与重构过程。以万玛才旦作品为例,其在国内外流媒体平台的传播与接受,展现出全新的“边疆”形态与跨文化共振模式;而塔可夫斯基作品的数字修复与高清化,对影像物质性的影响也引发思考,这究竟是强化还是削弱了时间痕迹与胶片质感,又会如何影响“神圣性”在空间维度的转译。

在民族叙事的主体性与文化身份认同层面,“边疆重构”旨在激活被压抑的文化经验。万玛才旦电影中,《塔洛》里摄影机凝视下的身份困境、《气球》中生育权与传统观念的冲突、《雪豹》里的生态伦理矛盾,均可以通过时间、空间、声音的三维阐释框架为藏族文化主体性建构提供新的表达路径。这使得藏族文化在全球化语境下得以在动态“生成”中重构身份认同,避免完全传统化或被动同化的因素。这种实践对理解非西方、少数民族电影叙事具有独特价值,为同类创作提供了可资借鉴的路径。在跨文化对话领域,“边疆重构”的三维路径为不同文明背景观众理解他者文化经验搭建了感知通道。时间维度上,轮回与永恒的共振引发对生命意义的深层思考;空间维度里,经幡与圣像等“显圣物”的转译逻辑传递文化精神;声音维度中,诵经、钟声的穿透与噪音的解域打破文化隔阂。这种多维度的感知建构促进了深层对话,有效规避猎奇与误读,助力文化间的深度交流。

数字技术对“边疆重构”三维路径产生了深远影响。时间维度上,数字非线性编辑、高帧率和虚拟时间旅行重塑“绵延”体验,数字存档与修复改变“时间痕迹”物质性,算法推荐则引导或制约文化记忆的流动;空间维度中,VR、AR、MR创造沉浸式空间体验,但真实物质性缺失可能削弱“显圣物”力量,数字特效合成景观改变边疆空间生成逻辑,地理定位技术和网络虚拟社区开辟新“边疆”场域;在声音维度下,数字环绕声和空间音频增强声景沉浸感,服务于“圣俗辩证法”与噪音解域,数字降噪技术对“静默”的塑造则引发新的美学争议。

四、结语

展望未来,“边疆重构”方法论的研究具有广阔的拓展空间。深入考察流媒体、VR/AR、AI生成影像及算法文化对影像“边疆”概念的重塑,探究时间、空间、声音三维重构路径在数字语境下的新形态、新挑战与新可能,如“虚拟神圣空间”的建构逻辑与感知机制,以及算法推荐对跨文化“共振”的影响,将成为重要研究方向。此外,将“边疆重构”理论拓展至游戏、新媒体艺术等跨媒介叙事领域,并结合观众民族志研究其接受机制,探索媒介技术物质性与算法逻辑对电影本体论的重构作用,也将为生成主义理论在技术激变时代的发展注入新的活力。

[本文系国家社科基金一般项目“20世纪30年代以来红色电影政治传播变迁研究”的阶段性成果(22BXW077)]

征稿启事

为了更好地贯彻《电影理论研究(中英文)》杂志的办刊宗旨,为广大电影研究者提供发表独到见解和畅谈学术思想的平台,现特向各界专家、学者约稿如下:

- 一、来稿需未在其他刊物和书籍等媒体上公开发表过。
- 二、文章行文要求思路清晰,有观点、真实材料,论证清楚,内容希望有问题意识和理论视野,在同类学科现有研究成果的基础上有所拓展、深入、创新。
- 三、本刊主要栏目有学科建构、问题研究、学术前沿、学者工坊、经典导读、国际视域、电影批评等。

投稿须知:

稿件中请附作者简介,中文摘要180-220字,英文摘要140字左右,关键词4-8个。注释须准确标明出处且格式符合相关规定。本刊编辑部不办理退稿,作者请自留底稿。请勿一稿多投,2个月内未接本刊用稿通知,作者可以对稿件自行处理。

编辑部联系方式:

电话:021-66136703

邮箱:dylly@yeah.net

网址:<https://www.jcs.shu.edu.cn/CN/2096-7322/home.shtml>