



THE MULTI-SCREEN ADVERTISING COMPANY



- 首頁
- 現場
- 焦點人物
- 影評
- 專欄
- 電影現象
- 書評
- 關於映畫手民
- 手民出版社
- 香港電影資料



Tweet

Like 0

G+

【香港亞洲電影節2016】別過面來的藏語電影——西藏電影座談會

Posted by: 映畫手民編輯室 in 現場報導, 講座報導 十一月 18, 2016 1,286 Views

香港亞洲電影節2016於10月23日在百老匯電影中心舉行西藏電影座談會，作為他們「藏語電影之路」專輯的節目之一。是次座談會，他們邀請了參與的三位導演萬瑪才旦、松太加和張揚，與浸會大學人文學系教授羅貴祥、浸會大學中文系副教授蔡元豐和浸會大學英文系副教授邱偉平，討論他們在專輯中放映的電影。是次座談會從電影語言始，談到藏語電影中看不見的臉和聽不到的聲音終，從可見到不可見，探索藏語電影在世界電影舞台上的路。

出席導演：萬瑪才旦（萬）、松太加（松）、張揚（張）

出席學者：羅貴祥（羅）、蔡元豐（蔡）、邱偉平（邱）

主持：譚以諾（譚）

* 文字稿和相片由浸會大學提供

譚：以下的時間這樣安排：我會先問導演一些關於創作上的問題，我們大概談三十分鐘左右；然後就是導演跟學者們去討論，我想邀請學者們提出自己的問題和觀點，大家多一些討論。最後開放問答的環節，大家可以問問題。

我先問導演吧。其實這次影展專題放映作品的導演其實不止他們三個，還有《Hema Hema》的導演，但他不在香港，我們很榮幸有這三位導演出席。我先問萬瑪才旦導演，他這次放映的是《塔洛》，也是我很喜歡的一部電影；我覺得在美學上、在藝術上，《塔洛》跟萬瑪才旦導演以前的作品有相似的地方，但這次

ABOUT 映畫手民編輯室



廣告



BY 映畫手民編輯室

香港紀錄片拓展計劃去信特首獲回覆——囑咐商務及經濟發展局跟進

【HAF】第十六屆香港亞洲電影投資會圓滿舉行——頒獎典禮匯聚業界頂尖人材 傑出亞洲電影新生代百花齊放

【HAF】亞洲電影投資會「綠燈行動」——李駿碩、廖啟智均有作品入選

正反cult反正——《荷里活爛片王》反轉《The Room》

【新聞稿】「搵細嚟」——康怡戲院精選系列電影放送

All (54)

網上書店

很不一樣的，就是用了黑白畫面，鏡頭又是非常真實穩定，每一個都是固定鏡頭，和用黑白拍攝。我想問你為甚麼用這方法表達這故事呢？

萬：首先感謝大家來參與這個討論會，謝謝大家。這片子是2015年完成的，到現在也大概有一年多了。這片子的風格在沒拍之前，我就和主創人員包括攝影師等，我們有一些討論，風格在拍攝之前就已經確定下來。

《塔洛》的一個影像特點，也是每次討論大家都提到的，就是為甚麼用黑白電影來進行呈現。我的主要是為了體現塔洛這個人的精神狀態。電影一開始大家看到他在背誦《為人民服務》，他是經歷過這樣一個年代的這樣一個人，這個年代的很多事情在他身上留下了烙印；他的世界觀基本上就是就是一個非黑即白的世界觀；我們希望用一種比較適合這個人物的影像來呈現他的精神狀態。另一方面，就是希望呈現他生活的空間，比如說山上或山下，能夠形成一個反差。他在山上非常自在，到了山下就進入了一個非常虛幻的世界，所以我們用了黑白影像，過濾掉色彩，把人物凸顯出來。主要就是這樣。

譚：另外一個很吸引我的就是電影裡用了很多鏡子，畫面是反過來的，為甚麼這樣處理呢？

萬：對，鏡子確實用得比較多。一是塔洛下山之後，他去了理髮館，理髮館的所有內容都是用鏡像來表達。這個理髮館是一個搭出來的景，我們根據一般理髮店搭出來的。塔洛和楊措的關係基本上都是用鏡子來表達；對塔洛來說，他可能遇到了一段真正的愛情，但那其實是虛幻的愛情，所以通過鏡像來表達人物關係。另一方面就是一個對比吧。比如說一開始，塔洛在背《為人民服務》，他背得非常流利，這時候是正著拍的，但他經歷了那些事情之後，他身上的特徵失去了，一是他的小辮子沒有了，二是他的特強記憶力消失了。所以我們就用了鏡子來作這樣的處理。



《塔洛》

譚：關於《塔洛》，剛才導演也說了，可以看成是一個很簡單的愛情故事，一個牧羊人去辦身份證，在拍照時遇到了一個女的，這樣去看可能是一個很簡單的愛情故事。但是在這個愛情故事前後，你也提到了，有大段是塔洛背《毛澤東語錄》，為甚麼要把這兩段放進這個愛情故事的前後呢？

萬：《塔洛》這劇本原本是一篇小說，寫小說的時候有一個過渡的過程，先是介紹塔洛這個人物，小說的第一句就是「塔洛有一根小辮子，在他後腦勺晃來晃去很扎眼。」有了這樣一個形象之後呢，再慢慢把塔洛這個人物帶進來。原本小說是講這個村莊在辦第二代身份證，所有人拍完照之後，喊到了「塔洛」這名字，大家都不知道他是誰，他們不記得有這樣一個人，突然有人記起塔洛就是小辮子，慢慢地把這個人物引進故事裡去。但是後來在改編的過程中，我覺得可以直接呈現的，包括他的身份、背景，所以在電影裡設計這個人物的時候，加了一些道具，比如說那隻小羊羔，原本小說裡是沒有的，但在改編或者在拍攝的過程中，就讓一隻小羊羔一直跟隨著他，第一個鏡頭就是他給小羊羔餵奶。這樣一方面可以很清晰地傳遞出塔洛這個人物的身份——他是一個牧羊人；另一方面也能把他身上的主要特徵——就是他的超強記憶力表現出來。所以就用了一個很長的、大概十分鐘的這樣一個場景。大概就是這樣。

譚：關於改編這問題，我想學者們應該很有興趣，待會兒他們會談到從小說改編到電影的問題。下一個問題還是要問萬瑪才旦導演。我跟朋友討論的時候，經常提到最後那個鏡頭，就是他抓著鞭炮，電影突然就完了，不知道塔洛這個人的結局是怎麼樣的，導演也故意沒有告訴觀眾。到底在你心裡面，塔洛這個人物最後這個動作，你是想呈現怎樣的一種狀態？

萬：塔洛這個結局在小說裡是有的。小說裡面就是他去自首了，派出所所長看到他剪了頭髮，覺得他以前的照片跟他現在的形象不一樣，所以就趕他出去，讓他重新去拍照，就這樣結束。但是在電影的改編過程中，我覺得需要另一個結尾，這個結尾，在寫劇本的過程中，也是特別糾結。我設計了很多不同的結尾，有些比較直接，比如說他直接炸了手，或者他去報復，有各種設想。最後場景的選擇，也是所有劇本的內容拍完之後，場景還沒找到；後來我們在回去的路上，突然看到了這樣一個地方，覺得特別好，就用了它作為結束的場景。很多人問塔洛是不是自殺了；其實前面有一些鋪墊，就是鞭炮，它是用來驅狼的，塔洛不可能用這個鞭炮來自殺吧。所以塔洛的結局很辛苦，哪怕他去自首，被警察趕出來，最終他還是逃不脫法律的制裁。但是我覺得對塔洛這樣一個人物來說，即使他遭遇了這樣的事情之後，他能做到的，就只能是這樣；他



贊助我們

贊助我們



Popular

Recent

Comments



一奏傾情過後，如何讓一切從音樂再開始？

◎ 九月 11, 2014



一部哀傷的鹹片——《濕濡的女人》

◎ 十一月 20, 2016



《全力殺殺》：成也林敏聰，敗也林敏聰

◎ 五月 8, 2015



《死侍：不死死身》：請不要再誤會我是山寨蜘蛛俠

◎ 二月 12, 2016

不可能把報應施向別人。楊措騙了他，他不可能到外面找到楊措去對她報復。我覺得他這樣一個人物，只能把這種報復、這種暴力施向自身。所以他最後用了算是自殘的方式結束了整個故事。

譚：謝謝導演。電影最後的結局感動了我，那種往內的暴力，其實是很有力的。接下來我想問問松太加導演，這次亞洲電影節放映的是他**2015**年的一部作品，剛才也說到他**2010**年的另外一部作品叫《太陽總在左邊》。《河》跟我看過的很多有關藏族文化的電影很不一樣，就是它用一個小女孩的視角去看藏族文化、人生和她跟雇主的关系。為甚麼會想到用小孩——而且不僅是小孩，更是一個小女孩——這角度去看這個故事呢？

松：剛開始寫這劇本，有這個想法的時候並不叫《河》，後來恰好遇到那個小姑娘央金拉姆，跟她玩了一段時間，我就慢慢開始編寫這故事。所以這個片子可能跟常態的電影不太一樣，因為先有央金拉姆，然後才有這劇本。

譚：你是怎樣找到這個小女孩的？她好像很會演戲。

松：央金拉姆是我一個遠房親戚，有一次我從北京回到老家，剛開始看就覺得形象挺可愛，然後跟她玩了一段時間以後，發現她越來越有那種怎麼說呢？表演天賦，靈氣吧。剛開始一個星期她在我們家，然後帶著她到牧區，這也在電影中出現，後來又去了他們家。這電影角色的名字也叫央金拉姆，但這當然這不是一部紀錄片。



《河》

譚：你是喜歡那種非專業的演員，還是故意找一些沒有表演背景的角色，還是怎麼樣去選擇的？

松：首先有了央金拉姆，然後才有她的爸爸和媽媽。當然選擇角色的時候還是直覺，就是一種感覺，挺有意思的。拍攝過程中，他們也不知道拍的是甚麼樣的故事，我沒有跟演員說過這個故事是講甚麼的，如果我告訴他們故事，反而會給他們太多雜念，他們反而會偷偷地——例如她的父親——會偷偷地學表演、看看劇本；所以拍的時候他們不知道這個故事在說甚麼。然後在上海電影節第一次看這片子，看完以後呢，央金拉姆的父親就對我們說：原來這個故事是說這麼一個事兒！

譚：你的電影跟萬瑪才旦的處理不一樣，萬瑪才旦鏡頭的距離是比較遠的，你選擇的距離是很近，近到幾乎是貼在小女孩的臉上，為甚麼這樣處理？

松：這個我也不知道，應該是一種直覺，就是我喜歡影片中那種壓進鏡頭吧。在中間的我不太喜歡，要麼是緊一點，要麼是光一點。《太陽》好像是這種風格，但攝影這方面我不是太滿意，刻意的東西太多了，反而喜歡《河》多一點。

譚：我看《河》的時候，很能感受到，它裡面的那種人情，電影裡有三代人：小女孩那一代，牧羊人父母一代，還有她已經出家的祖父。電影中討論到有關生死的問題，比如說，她祖母死的時候，其實她爸爸想去求她的祖父去看祖母最後一眼，但是祖父覺得生死是很淡、很自然的事情。你是怎麼看生死這個問題的？這個問題跟藏族文化有沒有甚麼關係？

松：生死這話題實在是太大了，其實我有很多問題是沒有答案的，因為實在是沒有答案的，也找不到。所以我覺得從佛學層面來說，爺爺的選擇也不能說不正確，他這種佛教的思想我覺得沒有錯誤。但是他子女的角度也沒有錯，就是人性這回事，他想想他父親來看一下他的母親，圓他母親的夢，他也沒有錯。但是根據這兩個人的關係，央金拉姆呈現在他們兩個面前的時候，就像鏡子一樣。按理來說，央金拉姆教會他們怎麼做父親，就是愛的傳遞方式。這方面他也不知道，他已經是快要是兩個孩子的父親，但他還不知道怎麼做一個父親。有一些很小的問題，找不到答案，甚麼才是對呢？其實也不是非得找到一個答案的。我也把很多問題



新海誠——你與我相距的世界
◎ 十一月 18, 2016



《金牌特務》：牛津鞋與雕花鞋的學問
◎ 三月 26, 2015



來自無能者的醜惡善意——《一念無明》
◎ 十月 31, 2016

FIND US ON FACEBOOK

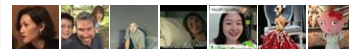


映畫手民 Cinezen
9,777 likes

Liked

Shop Now

You and 75 other friends like this



放到電影裡，我也找不到答案。《太陽》也是這樣，把很多問題呈現在大眾前面，要大家自己去填滿這些東西。

譚：謝謝你。最後一個問題是給張揚導演的。剛才跟松太加談到生死的問題，我覺得張揚的電影裡面也很重視死亡，特別是《落葉歸根》，是把一個屍體運到故鄉的故事。這一次他2015年的作品《岡仁波齊》，和今年的《皮繩上的魂》，裡面也討論到生死的問題。我是漢人，你也是漢人。我從漢人的角度問你一個問題：從漢人去往生，你拍了《落葉歸根》。但不知道你對藏族的文化了解有多深？它是怎麼去看生死的問題？跟漢人看生死的問題有不一樣的地方嗎？

張：這確實是很大的問題。確實在電影裡面，都逃不掉這樣的主題或內容。像在《岡仁波齊》裡，在整個朝聖的過程中，有一個孩子出生，一個老人去世。首先，這電影沒有劇本，在拍攝之前，我腦子裡大概有了個輪廓，只能說是有個輪廓，和一些人物設定。這個將要去世的老人，和一個孕婦可能要在路上生育，在一開始的設計裡就有的。這是我們真正去了西藏很多次，在路上碰到各種各樣朝聖的隊伍，從他們這些真實的隊伍裡，感受到的東西。我們在路上碰到很多朝聖的隊伍裡，確實有很多老人去世了。後來在《岡仁波齊》裡，也碰到了真正的老人去世。因為真正朝聖可能短的至少是七、八個月或一年，長的有幾年；有的一家把牲口和房子賣了，可能十幾年都在朝聖的路上。所以，在路上出生、在路上去世，是非常正常的。

另外，以前去到西藏，可能也會看到真正的天葬；我自己也看到過，但是沒有近距離拍攝；那過程對我們有很大的、不一樣的觸動。因為我們對死亡——或者說想像這東西的時候，第一個感覺好像是很遙遠，同時可能也會有一種懼怕感，每個人其實還是都很怕死的。但是在藏族整個概念裡，一開始就在說死亡，死亡對他們來說是很正常的、無常的。包括你的生命、包括很多東西，隨時隨地都可能沒有了。所以，可能從他們很小的時候，腦子裡就會有這樣一個觀念。同時，你看到天葬的時候，他們把屍體肢解了，餵給禿鷲，把他帶走。從某種意義上說，你可能會覺得這個過程好像很殘酷，但是我覺得好像當你真的去跟這東西面對面的時候，你又會覺得有一種說不出來的、好像很樸素的東西在裡面。可能這概念就是說比如我們平時吃牛吃羊，我們靠自然生活，養育我們自己，我們死了以後，也把我們變為物質給動物吃，這其實是很環保、或者說很自然主義的這麼一種能量轉換的概念。所以，這個概念確實可能會對死亡這的思考有所啟發。我在這兩部電影裡，都有去探討這樣的東西。但是，就像剛才松太加說的，這些東西都太大，我自己也想不清楚，可能你就是對這樣的東西首先感興趣，有探討的欲望，但是可能並沒有答案，也許需要每個觀眾在看的時候，可能都會有一種參與感。



《皮繩上的魂》

譚：另外我有一個條跟電影有關的問題。你這電影感覺是很西部片的，但我覺得你可能很喜歡公路片，你的電影好像很有公路電影的感覺。你為甚麼選擇用一種比較西方的公路電影、而且是西部片的方法去拍呢？

張：對，首先我個人非常喜歡公路片，可能跟個人經歷有關係。我是一個非常愛旅行的人，可能跟西藏的緣分也是因為旅行，1992年我就背著包走到了西藏，然後就對這個地方一直保持非常濃厚的興趣，也做了很多研究。很早就想將來有一天，肯定要去西藏拍電影。實際上，我的旅行變成了我的一個特別喜歡的生活方式，所以，很自然的，我的電影就想往這個方向做一些探討、一些嘗試。《落葉歸根》可能也是一個開始；其實後來有部電影叫《飛越老人院》，後來稍微變了一點，其實最開始的劇本還是希望那是一部公路片；那是一幫老人在公路上，穿過很長的一個內陸地區，之後到海邊的一個故事。我自己挺喜歡這種形態和狀態；當時我也知道公路片是特別美國的一個片種，因為他有汽車文化、公路文化，你有了這種文化，才發展出了這樣一個電影種類。但是，比如在我拍《落葉歸根》的時候，第一，其實中國也就是可能是那幾年才開始有汽車文化的概念；然後，公路也是差不多這麼幾年。所以，我的想法是：不能用一個這樣的美國的類型，硬套在一個中國這樣的一個環境裡，那會很生硬，故事可能也會不倫不類。所以我想必須得找到中國的，一個真正的中國的故事，一個發生在中國的可能性，有中國的細節，所有的東西都符合這概念。我只是用一個叫在路上的這麼一個形式而已，並不是在這個類型的概念上套美國的概念；包括現在拍的這兩部藏族的片子，其實僅僅是一個在路上的概念。

我也看到美國一些評論家認為這是一部完全不一樣的公路片，他們首先認為這是一部公路片，但也沒見過這樣的公路片。我們可能用這個極端的從頭磕頭到尾的，但是它變成了一個公路片。我覺得要做這樣的電影的時候，你需要有一個改造的過程，你不可能完全硬搬，包括西部片這概念。從我開始創作這電影的時候，西部片這東西可能是腦子裡一個非常強烈的概念。其實我也是希望，還是用一種有點類似紀錄片的框架，但是在探討我期望去探討的一個東西時，我還是把它改造了。我並沒有說是完全把西方的西部片一些傳統的主題、或者它傳統裡一些類型的方式完全嫁接，而只是套用一些東西，去傳達我想傳達的一些概念。我從開始創作《皮繩上的魂》時，其實腦子裡西部片是個很強烈概念，我也是希望用這框架去探討我想要的東西，後來我還是把它改造了；我並不是把傳統西部片的主題和傳統的類型方式完全嫁接進去，而是套用這種類型去傳達我要傳達的概念。

譚：我的問題先到這裡。我想幾位學者應該也預備了很多觀點和問題想要問導演，那先開放時間給三位嘉賓學者，如果有問題的話可以先問導演。

邱：我有兩個問題，一個是問松太加導演的，第二個是問萬瑪才旦導演的。剛才提到公路電影，我覺得其實松太加導演的《太陽總在左邊》也可以用這個角度去看。我特別喜歡電影裡一個鏡頭：年輕人在路上看見朝聖路上的一對夫婦，鏡頭抓住了這一場景；這種自覺的鏡頭是非常值得欣賞的。在同一部片裡還有一個鏡頭：一位漢族的遊客想拍一位藏族的年輕人，年輕人感到不舒服，轉身過去避開他的鏡頭。這種拍攝路上見聞時所使用的自覺的鏡頭是非常重要的。我想問一下，你在設計《太陽總在左邊》的情節時，「在路上」這個主題是不是你創作過程中一個非常重要的因素呢？我先接著問第二個問題，是向萬瑪才旦導演提問的：

《塔洛》小說和電影最大的區別就在於開頭和結尾，開頭的羊羔和結尾的鞭炮都是小說沒有的情節；還有一個情節是小說和電影裡不一樣的，就是小說裡主人公比較年輕，電影裡年紀好像比較大一些，他心理的狀態好像也不完全一樣；小說裡的主人公好像比較單純，電影裡要複雜一些，特別是電影裡的塔洛不僅有單純的特質，其實他對權威、對束縛也具有一種反抗的態度。請你說明一下這些方面，也請大家討論。

松：《太陽總在左邊》是2010年拍的，25天就拍完了，當時因為有這個劇本、也有人投資，所以立刻就拍了。說實在的，有些方面，特別是製作方面，現在看起來也不是那麼令人滿意。但是很奇怪，很多人喜歡這部電影。拍《河》的時候，我提醒自己千萬不要像《太陽總在左邊》，不要太刻意。我自己對風格沒有甚麼設計，主要是憑直覺，可能與我自己是學攝影有關係。我和攝影師探討用多少個鏡頭，一個鏡頭拍完之後就不再換機位拍了，對鏡頭的把握主要是靠感覺。寫劇本的時候已經有光線和鏡頭的想法了，需要用多少個鏡頭，站在甚麼位置等。《河》也是相信攝影師，讓他來操作。因為我本身是攝影出身，當導演應該完全相信攝影師，讓他來發揮。

萬：《塔洛》電影對小說的改編，除了剛才提到的幾點，還有很多改動。小說本來是只有七、八千字的短篇小說，改編的劇本至少有兩萬多字。除了剛才提到的兩點之外，最主要的還是劇本加了對塔洛狀態、他在山上個人的生活。在小說裡，塔洛遇見楊措之後，有一個文字的過渡：「兩個月後，塔洛帶著錢下山了。」讀者可以通過想像補充中間的情節；但是電影需要影像的表現，所以需要很多鋪墊，因此加了很多細節。包括在卡拉OK裡唱拉伊情歌的情節，小說裡沒有這麼細緻的描寫；塔洛在山上的生活情景，小說裡也沒有體現。小說希望通過讀者自己的想像補充、還原主人公的生活狀態；但電影中那樣的描寫是不夠的，所以我們在電影裡特意補充了這些情節，把它們拍出來，而不是說出來。甚至為了表現塔洛的孤獨感，原來安排了一場塔洛下山後回去，遇到了一個女孩，給了她一些錢，向她學唱拉伊，但在剪接過程中，我們覺得這情節會影響對塔洛孤獨狀態的營造，因此就去掉了；因此在電影中，這情節嫁接在了他聽收音機的畫面：塔洛有一個收音機，憑著他的記憶力學會了唱拉伊。電影對小說做了這種改動、一些細節的補充、一些對場景的擴充等，還是挺多的。你剛才提到塔洛對現實的批判，這還是談不上的，最多只能說是質疑。一個例子是他說：「我自己知道自己是誰就行了，為甚麼要讓別人知道呢？幹嘛辦一個身份證去證明我是誰？」這種質疑是與整個劇情和主題相呼應的，所以我們在台詞設計中做了這樣的處理。這種小的質疑，其實對整個主題、包括對整個劇情，都是呼應的，我們在台詞的設計中，的確做了這樣的一些處理。

羅：第一個問題是想先問萬瑪才旦導演的，這問題可能很多人跟你提過，你是不是故意想把這個《塔洛》拍成一個黑色電影（film noir）呢？因為電影中有不少黑色電影的元素，運用黑白光暗對比，也有致命女性。是否想過要把《塔洛》拍成第一部西藏的黑色電影呢？因為以前好像沒有人用西藏題材拍這種劇情的黑色電影。

萬：不是，肯定不是。在拍《塔洛》之前，我其實想拍一部叫《殺手》的電影，如果拍那個電影的話，肯定不會用黑白；我肯定不是為了拍第一部西藏黑色電影才這樣拍的。現在有些媒體，有些宣傳說這是第一部黑白藏語電影，我對這種界定不是很有興趣；甚至就是通過一個身份、一個族群概念的來界定這個導演，我自己也是比較排斥的。我就是希望拍出一部電影，所以只是因為它的內容，我覺得需要這樣一個形式來呈現。所以就是剛剛說的，這是電影沒拍之前就定下來的一個影像風格。有些電影可能是用彩色拍完之後，後來覺得可能黑白也不錯，就把它變成了黑白。但是《塔洛》不是這樣，我一開始就跟攝影師商量，要用黑白影像來呈現，我們在看監視器的時候也一樣，把它調到黑白。的確不是為了黑白而黑白。

羅：謝謝。另一個問題是想問三位導演，希望每一位都回應。我在想：甚麼叫西藏電影？這次影展有個很有趣、很巧妙的安排，就是有漢族張揚導演拍西藏題材的電影，也有藏族導演自己拍的西藏電影，還有海外的、不在中國的不丹藏族活佛宗薩欽仁波切的《Hema Hema》，不知道大家看了沒有？好像不同地方都出了西藏電影，那我們怎樣定義西藏電影呢？三位導演都看對方的電影，可不可以借這樣的一個機會，談談對方的電影？比如說，張揚導演對藏族到了現在二十一世紀，才開始出現藏族自己拍關於西藏的電影，你怎樣看這現象呢？然後你對自己作為漢族導演拍西藏電影，有甚麼看法呢？第一部西藏電影，我們知道是五十年

代的《金銀灘》，傳統上內地關於西藏電影，都是漢族拍的；八十年代開始出現了比較不同的現象，好像是對過去有一些回應，例如說田壯壯的《盜馬賊》，有了漢族以不同方法拍的西藏題材電影。所以我想先問張揚導演，你對這漢族拍西藏電影的傳統有甚麼看法？

張：我對甚麼是西藏電影倒沒有特別的概念，因為我首先覺得電影雖然很公眾，但它又很個體，我覺得可能萬瑪導演和松太加導演的作品都是個體對電影的一種認識、一次創作，所以萬瑪剛才也說，他首先應該被確定為一個電影導演，而不是一個「藏族電影導演」，可能電影這東西不需要這樣的一個前綴。我們覺得今天的電影和過去的一些電影，有非常大的差異，確實是這樣：首先我覺得是由於電影觀念的一些變化。關於藏族的電影，一種是海外拍的，國內也拍了一些，但大部分還都是從政治角度去解讀這個地區，解讀很多歷史事件；但是更大程度上從創作者本人對電影本身認識方向來拍的，確實很少。

我覺得這幾年確實有一種巧合，首先是用藏語，純粹用藏語去創作的電影多了，不僅包括我們這些導演的電影，此外還有一些紀錄片。我覺得這是一個觀念的變化；以前大陸拍少數民族的電影，不僅是藏族，拍彝族、白族、其他的民族，都是說普通話，都是說漢語；演員其實也都是漢族的，由漢族演員來演藏族、白族、或彝族的人物。因為那時候，首先是少數民族地區可能確實沒有一個本民族的導演，大部分還是漢族的導演去拍攝。這些年我覺得發生了根本性的變化，第一是電影多元了；第二是語言，不僅是尊重各個民族，而且也有方言，以前是電影規定只能用普通話來拍，只能說普通話，但是現在變得很多元了，比如說四川話、廣東話、陝西話，很多不同地方的方言，而且很多導演也希望用這樣的方法，目的是還原地區文化，從語言到建築以至氣候。這其實是一個大的趨勢。

說到藏語電影，也是一樣，從我自己的角度看，比如說我是一個漢族的導演，要拍一部藏族的影片，首先我的觀念就是：我絕對不可能用一個漢族的演員去演一個藏族的人，然後說著漢語去演一個藏族的故事，這在我的系統裡是不存在的，不能這樣做；但是確實多商業片就是這樣做的，它們還是由漢族演員去演藏族角色，說漢語，因為它針對著市場需要；就像很多美國電影拍的中國人，說的是英語。但是，從我們這些創作者的角度來說，第一，是對這個文化的尊重，從我們這麼一個出發點來認識，它應該是純藏語，如果人物在戲中需要跟漢族人交流，他可以說漢語，跟外國人交流他也可以說英語，但是他和本民族人交流，還是要用他本民族的語言。我覺得這可能是從出發點上，跟過去的電影一個本質的差別。第二，作為導演，首先還是從電影的角度看，我們是把電影擱在一個全世界的框架裡，同時也是用全世界都能懂、能欣賞的電影語言去創作。

所以，其實可能關於藏族的電影不止我們知道這些，還有很多別片子，為甚麼他們不能被大家挖掘出來，不能把他們帶到世界各地的電影節、帶到其他觀眾面前呢？我覺得，可能就是一個問題：這些電影本身還沒解決電影最基礎的觀念問題，還達不到世界電影語言的水準之上，所以它們就局限於一個非常小的一個範圍、在中國比如說中國電影頻道裏放映。但是反過來，有這些自主的、更有意識的一些創作者，其實他們更多的還是從電影本身的角度、從電影語言的角度進入了世界電影的範疇裡，他們只不過正好是在用藏語去創作。然後，大家一看，把這些東西集結起來，發現這幾年其實挺多這樣的藏族電影，從外圍一看，就覺得是不是藏語電影現在要繁榮了？可是可能從個體的角度，其實大家都沒有這樣想。因為創作其實都是從個人的角度，有個人的原因，根據個人對電影的一種認識，進入到這麼一個概念之中。

比如從我自己的角度來說，就是藏族地區跟我的很多經歷、跟我的很多東西有密切的關係，也和我對藏族文化的喜愛、熱愛有很大的關係。同時，我這兩部電影，其實從導演的角度，我希望在電影的觀念上、在電影語言的探索上，希望這兩個電影有不一樣的、完全的、一種新的嘗試。所以我選擇了這麼一個概念去做這個電影，而可能並沒有完全想出一個故事，想著這個藏族故事能多吸引人。或者，當然，一提到了藏族，它就有宗教、文化方面的東西；但是，我首先是從電影——就像剛才說的西部片、公路片——的角度先進入這樣的一個東西。同時，這個文化它確實帶給你非常強烈的一種表達欲望，甚至是我們對信仰、對很多東西的一種表達，正好契合了我們這一階段想去傳達的一些主題的東西。

蔡：我分享我的分析與看法之前，我想先承接剛才羅貴祥教授提出來關於西藏電影的問題，還有重要的，是剛才張揚導演提出的藏語。剛才說到藏語，張揚導演非常有趣地從以前我看過的《洗澡》、《愛情麻辣烫》，還有現在的這些藏語電影說起。剛才有一個很好的比喻：西方人拍中國電影，會找中國人來演；現在同樣的，我們漢族導演也拍藏語的電影；這裡說的「藏語」是怎樣的一個概念呢？「藏」是怎樣的一個概念呢？我們一說Tibet就翻譯成「西藏」，那是不對的，因為西藏其實是Western Tibet，而我們所說的「藏」，其實是歷史上的「藏」，包括三個大區域，如果有這麼大的「藏」，即包括今天的西藏、青海、四川、雲南部分的話，那我們能想象只有一種藏語嗎？所以，我想問張揚導演：你用的是哪一種藏語？這是很有趣的問題，因為很抱歉我不懂藏語，但看《皮繩上的魂》的時候，我也聽出好像至少有兩、三種，甚至可能有更多種的藏語。你聽到多少種？

松：三到四種。

蔡：那你是怎樣把那三、四種藏語綜合在一部所謂藏語電影裡的呢？

張：實際上是這樣的：例如《皮繩上的魂》寫的是一個康巴人，但他在路上不斷走，經過各種河流、山谷、不同的地貌，到達一個叫掌紋地的地方。西藏有非常多地方，比如說拉薩的藏語，其實跟林芝的藏語就不一樣，安多地區的那是一個大的語言的區域，康巴地區又是另一個大的語言的區域，香格里拉那邊的藏語又不一樣。即使在康巴這個大區域裡面，每個縣的語言其實也不一樣。在我們選演員的時候，如果我要拍一部關於康巴的電影，可能我還會希望找到真正的康巴人來演這部電影。然後，實際上，比如像拉薩話劇團，他們的演員當了我們這部電影非常多配角，包括小酒館的老闆、追殺他們的所謂「黑幫」，都用了拉薩話劇團的演員。我希望第一，我不願意配音，不能說拍完後，最後再用拉薩話劇團所有演員把這部電影完全配音一遍，這個是我基本上不會採用的方法，我還是更偏好同期聲。

剛才松太加也聊到了，在整個西藏區去選演員，範圍是非常小的，因為相對專業的拉薩話劇團演員，他們有時候過於專業，或者說過於職業，因為他們演過太多電視劇、話劇，所以表演痕跡特別重，我們這些導演可

能覺得這種表演並不一定是自己期望的那種表演。所以，反過來，就像我這個電影裡，其中兩、三個主演其實都是非專業的，都是第一次演戲，但並沒有問題；包括《岡仁波齊》這種比較記錄式的劇情片，都是用非職業演員去演的；我覺得沒問題，只要找到適合的人群就可以。比如《岡仁波齊》的語言，我們選了這個村子，就在這個村子裡找到十幾個人，這十幾個人在同一個語言體系裡就可以了，他們就說他們自己的話，路上遇到甚麼人就說甚麼話，就可以了。但是《皮繩上的魂》就更複雜，因為它並不是以紀錄式拍法，它是一部劇情非常強烈的片子，我想找到的是個康巴人，然後他路上遇到什麼人，就說什麼話。另外是電影中的作家，那演員是香格里拉人，他說的是香格里拉藏語，但這對我們來說並不存在問題，這個作家可以用香格里拉的藏語去說自己的這麼一套系統，但是他小說裡的人物又有自己的一套系統去說話。

譚：剛才羅貴祥教授的問題，另外兩個導演還沒有回答。對藏族本身來說，是怎樣去探析藏語電影這個概念的？

萬：我覺得這是件挺複雜的事情，周圍有很多相關的概念，比如說西藏電影、藏族電影、藏語電影等；這樣一個文化多元，作者的身份又是非常多元的這樣一個特別的時代，要去釐清這樣一個概念，其實是比較難的。在藏區，以前也有這樣的爭論，比如有些人討論過說什麼是藏族母語。我自己也寫小說，跟文學有比較近的接觸，這範疇也有過很多爭論，比如說甚麼是藏語文學。另外，在藏族作家群中，有使用母語進行創作的，也有使用漢語進行創作的，比如扎西達娃、西蒙波娃這些作家，他們是用漢語寫作的；國外也有一些藏族作家使用英語或其他語言來寫作；所以這的確是個比較複雜的問題。以前人們活在比較單純的社會，社會的文化比較單一，如果作者本身的背景也是比較單一的話，那就很簡單了；就是一個族群，以至他使用甚麼語言來創作，那也比較簡單。

但是在現在，我覺得事情很難這樣界定。可能比較好的概括的方法是用比較大的概念，比如說藏族題材電影，我自己是比較偏向這種劃分的：藏族題材電影可以包括藏族自己創作的電影，也可以包括其他電影，或者其他民族或者別的國外導演的作品，也可以包括用母語對白和用漢語對白的電影。我覺得可以這個把現象概括進來。然後再進行比較細的劃分，比如說藏語電影，藏族作者自己拍的藏語電影，或者其他民族的導演拍的藏語電影。我覺得這樣或以區域性劃分，更能具針對性地去研究這個現象。

松：很多人問過有關的問題，上次我跟拉薩一些畫家在聊天，他們有些困惑，就是遇到這些問題。他們說有時候畫裡有些藏式元素或花紋，效果特別好，但是如果這樣畫了以後，作品就賣不出去了。我不知道，這很奇怪。另外，那天晚上我跟在北京的一些藏族人一起，他們平時也不會說藏語，穿的衣服也是沒有特定的樣式，他們的背景就是北京。這是不是挺有趣的一個現象？我覺得這些都是挺有意思的，但是作為導演，我覺得沒有必要考慮這些問題，可能學者有學者總結問題的方式。比如說我在北京，我們一些藏族朋友在面對北京這個背景，平時用的也是普通話，穿著也沒有特定的符號，難道這些就不是藏族的生活嗎？但是裡面的故事有身份，身份證上說的就是藏族，這個來鑑定這個。所以說這個，我覺得也不是說藏區的一個現象。

其實整個世界裡這個問題，全球化作為背景下，比如說，美國也是ok。就是說美國，藏族有可能作為背景，有可能在紐約，然後我覺得這不是考慮很多的事情。我沒有考慮到這個。我覺得這個現象挺有趣的，越來越有趣了。所以呢跟剛才那個畫家一樣，其實在拉薩買畫然後有這種符號，這種藏式的，其實賣得特別快。但是沒有，比如說畫一幅油畫，就完全是，比如說有點藏式的那種油畫賣得特別好，就是特別有意思的一個現象。

蔡：我想回到影展這部分的題目，就是“Road to Tibet”（藏語電影之路），我想起很多年前我看到一部小說改編電影的作品*A Passage to India*（《印度之路》），那是英國作家E. M. Foster的名著。我在想著我們那條路是怎麼走過來的？怎樣走到今天的藏語電影或者藏族題材電影？以前我看過很多中國及西方荷里活拍的關於西藏的電影，昨天晚上我們討論的時候，就說到很多片子都有意識形態在裡面，中國有《紅河谷》、《盜馬賊》，西方有*Seven Years in Tibet*（《西藏七年》）等。我想說的是，在今天我們已經更新到第二代身份證，在第二代身份證的時代，我們該怎樣去看、怎樣去拍西藏電影呢？

我這幾天我不斷在努力看這次選映的電影跟它們改編的原著，發現這些電影有兩種套路——雖然強行分類可能有點危險。從手法上來說，一種是maximalism高限主義，或者說極端主義；一種是minimalism低限主義；我想舉一些例子分享我的看法。高限主義的例子我舉《皮繩上的魂》，昨天晚上我們跟張揚導演聊到魔幻現實主義，那很有趣，我們都知道它改編的原著是兩篇扎西達娃的小說，一篇是《往拉薩之路》，另外一篇是《西藏，繫在皮繩上的魂》，這篇小說被收到八十年代魔幻現實主義那本小說集裡。

魔幻現實有兩部分，一是魔幻，就是說它有甚麼magical（魔術）的、神秘的東西。剛才松太加講到畫，他說得非常好。我去過西藏兩次，第一次去拉薩的時候，有一個領隊，他把我們帶去一個新時代的畫廊，那個地方現在應該還在。我記得看到的畫，漢族的畫家喜歡在畫中有很多代表藏族文化符號的東西，這些畫畫得很好，但藏族畫家畫的諷刺現實的畫，反而不好賣。這是現實。魔幻就是我們看見的藏傳佛教符號，包括我們看見的面具、服裝、顏色等，包括天葬；其實不應該去拍天葬，也幸好你沒拍天葬，因為拿著鏡頭去拍是很不尊重的。有趣的是，我們把魔幻變成一種西部牛仔片，甚至可以把它們拍成武俠片，因而影片中西藏的文化被神秘化，在這種極端的魔幻裡面，呈現給我們看到的，是比我們看到的西藏更西藏。

可是我們別忘了魔幻現實主義裡面的現實，這是魔幻現實的第二部分。為甚麼它在上世紀二十年代作為後現代派興起，四十年代進入拉丁美洲文學，六十年代出了加西亞·馬奎斯的《百年孤寂》，然後發展到現在的這些作品？就是因為現實的部分是通過魔幻去進行諷刺。如果你們看扎西達娃《皮繩上的魂》的原著小說，會發現一個與電影有趣的比較——男主角是怎樣死的？他不是復仇時候死的，而是被拖拉機撞倒，內臟受傷吐血而死。拖拉機是甚麼東西？它是一個現代的農業工具；為甚麼一個藏族人會給一部拖拉機撞死？可見原著對現實的諷刺是很棒的。我們知道原著作者扎西達娃是四分之一血統的藏人，他用漢語寫作，他不會藏語，但是他關注到那個年代的先鋒文學，關注到現實生活中的東西。所以，我可以說，許多作品在魔幻方面非常豐富，但是在現實方面非常空洞。我再說說方言問題。例如我們香港人很引為驕傲的《無間道》，導演馬

田·史高西斯把它翻拍成《無間道風雲》，他憑此片得了奧斯卡獎。《無間道風雲》裡，有一段有中國人角色，導演不會中文，他到唐人街，找了個ABC（華裔美國人）演，他的一句對白是「把槍放下」，這句話英文怎樣說，大家都知道；但是那個演員用廣東話說「放槍」，但那跟「把槍放下」的意思剛剛相反。所以我想到，如果有人拍香港電影，在電影裡充滿了台山話、潮州話、客家話，隱約還有上海話、北京話，有各種方言在影片裡面，那看的時候是甚麼一回事？同樣，我們看到的藏語題材電影裡，藏族人怎樣被呈現的？萬瑪才旦和松太加給我們呈現的是日常的生活的、每一天的西藏。剛才松太加講得非常好，在全球化的情況之下，面對傳統和現代，我們究竟應該怎麼去處理？我們如何去認識今天的西藏？那個西藏是不是還是天葬的西藏？還有藏傳佛教裡非常有哲學的東西呢？所以我說看到的西藏影分成兩條套路，一是娛樂的、豐富的、很有趣的、很好玩的、使我們很滿足的、比西藏更西藏的極大主義；二是講述日常生活的極小主義。

譚：謝謝分享。我們從語言風格一直談到改編，還有符號上的西藏和日常的西藏。我看到台下的觀眾想問題，所以現在的時間開放給觀眾，有問題請舉手。

Q：我問一個很簡單的問題，張揚導演，你電影裡的「魂」是甚麼意思？

張：其實沒有甚麼概念的。原來有個小說叫做《西藏，繫在皮繩結上的魂》，當時作家本身的理解是：皮繩結本來是記事的一個概念，我們改編角度方面，一個是從時間的維度、一個是從空間的維度去解釋，比如說他原來走了一百零八天，就是時間的這種概念和空間的這種概念。但是在我們拍攝電影的過程中，沒有給它賦予更多的內容和含義，可能就是把原著小說最重要的東西拿出來。

Q：我想問三位導演，我從新聞或主流媒體上了解到，這二、三十年來西藏的變化可能比之前的時代都來得要劇烈，因為現代化的建設，包括青藏鐵路和比如卡拉OK等電影裡提到的外來的東西。我們在電影裡看到很傳統的藏人繼續去走朝聖的路，但是在像拉薩這樣的大城市，也有很多感覺上和漢人很接近的藏人。我想問問三位導演怎樣看待這樣劇烈的變遷？

萬：很難提出自己對這些變遷的看法，我覺得我們做的，就是把它們呈現出來。所以我的電影《靜靜的嘛呢石》、《尋找智美更登》，再到《塔洛》，就是一個很清晰的呈現。《靜靜的嘛呢石》中我們設定的是八十年代末藏區的一個狀態，那時候可能有些新的東西進來，但是大家察覺不到那種變化，甚至是帶著喜悅的心情去迎接這些東西。就像嘛呢石一樣，看起來幾千年沒有發生什麼變化，但是其內容一直在發生變化；可以說那部片子就是呈現藏區的一個狀態。我們在拍這部片子的時候，到過很多地方作研究，這部片子看起來像藏戲《智美更登》，松太加導演當時也是一起去的。在拍這個片子之前，我們去找些藏戲演員，同時去接觸很多民間的東西，你在找的過程中，會看到很多的變化，所以就拍了第二部電影《尋找智美更登》。到了拍第三部的時候，變化就更明顯了。這三部電影可能就是我們藏區在2005年前後的狀態在我心裡的反映。

Q：請問萬瑪才旦導演，您感覺藏區近幾年有甚麼變化？

萬：對藏區的變化很難去下定義，每個人都有不同的感覺。對我而言，藏區的變化沒有固定答案，每個人心目中的體驗就是最好的答案。西藏的變化可以是因時而異的，可能你此時對西藏有某種印象，但是過了很短時間，你又有另外一種印象。自己對變化的體驗是回答變化的最好方法。

Q：我有一個問題問萬瑪才旦導演。我看了《塔洛》電影和原著，在那個賣掉羊的情節上，小說直接交代把羊賣掉，但是電影裡面卻是設計了一個導火綫——羊被狼咬死了。我的問題是：這個情節的變化是否代表一種選擇，書上的情節代表著塔洛墮落的必然，而在電影裡卻是偶然。如果是必然的話，是不是代表著傳統與現代文明的碰撞之後，賣羊是個必然的選擇？而電影裡導火綫的設計是不是更代表因為他個人的原因而賣羊？請問導演在這情節上的構思是怎麼樣的？

萬：小說裡的塔洛比較年輕，但是在寫劇本拍電影的時候，是經過了一些推理的。塔洛這個人物經歷了文革的年代，正好要辦身份證，如此推算，他大概四十歲。小說裡沒有太多對塔洛自身信息的描寫，只是說過了兩個月就把羊賣掉換錢，這似乎就是一個必然的過程。

Q：對。如果情節這樣設計，感覺上塔洛只是一個代表性的人物，也就說明其他相似經歷文化衝擊的人也會賣羊換錢。而導火索的設計，是不是表示只有塔洛一個人這樣做？

萬：我覺得就是因為這個導火綫吧。因為他下山以後遇到了楊措，遇見了他以為的愛情。小說裡面簡略交代，但是你可以通過想象、假設和推理補齊。但是電影不一樣，觀眾需要看到人物行動的動機、契機，僅僅如小說一般交代是不夠的，所以我們設計了很多細節：上山之前，他買鞭炮的情節是為後面做鋪墊的；在山上他學習情歌、最後羊群被狼群襲擊；跟塔洛有相似命運的小羊羔的設計，也是為了賣羊做鋪墊的。有了一些他內部自身的推動和一些外部的推動，包括他被僱主羞辱，很多原因和契機就促使他下山。小說和電影本質上是一致的。

羅：接著剛才的話題說，現在中國有一個很重要的現象，就是宗教的復興，所以我覺得剛才談到上述電影裡，也含有宗教救贖的題材和內容。我想問問三位導演是怎麼處理這個題材的？一方面中國官方把宗教看

待為一個麻煩的問題，同時以全球化的角度看，宗教還是一個麻煩事，存在很多問題。三位是怎樣處理這些比較敏感的話題的？

張：關於西藏題材方面，西藏全民信教，日常生活與宗教有緊密聯繫。比如郭琪拍了電影《朝聖》，「朝聖」在藏區很常見，幾乎每一天都會看到朝聖的隊伍，是日常生活的常態。在一個村子裡，人們每天都會轉白塔、早晚誦經，宗教是生活的一部分。我的其中一部電影解釋朝聖這種宗教儀式感很強的一個活動；但實際上，我盡量把「朝聖」這個概念日常化，是我看到的宗教在他們生活中的狀態。對於沒有宗教信仰的我們，我也想去探究這樣一些東西。在現今的中國，大家都處於缺乏信仰的狀態，這帶來了巨大問題。也許這個時代我們真正信仰的是「錢」，這是我們現今的狀態。但是作為人，應該有道德底線，道德是非常大的問題，所以我才希望從這一角度去探討另一種文化、另一種宗教裡的概念或意義。當然這些都是在這個探討當中，電影沒有得出一個結論。所以對我來說，比如在中國有基督教、佛教，很多人在信仰這些宗教，我是從我的角度，哪怕從社會學的角度，希望去研究一些這樣的東西。

松：其實，至少我的兩部片子，好像沒有甚麼是需要拿走的。以後的事情不太清楚，但是可能會涉及到宗教這一問題，構思裡也可能有思考這些問題，現在已經是更進一步想要表達的東西了，下一部會是怎樣，我也不知道。

萬：這個問題必須說明。因為拍藏族題材的電影，宗教肯定是要牽涉的，因為有這樣一個宗教或文化背景的依附，你這些人物才有可能成立。在塔洛這人物，我是想淡化，我的意思是把這個人物作為宗教的一部分凸顯出來。所以在《塔洛》裡，你看到宗教的東西比較少，但是肯定有，因為他就生活在那樣的一個空間裡；所以你看到塔洛每天早上起來也會敬天地，然後唸祈禱詞，你也看到他家裡有唐卡，點著酥油燈。我覺得這些都是很自然的東西，問題就看你在表現的時候，怎麼把握好這樣一個「度」，把握這樣一個分寸，你打算把宗教多少帶進電影裡。

Q: 我想問萬瑪才旦導演，有很多文學或電影的主題，都是關於情感、關於孤獨的，我覺得塔洛這人物遭遇了情感的孤獨。但我也覺得導演想說的並不是個人的孤獨，而是文化上的孤獨。另外，我甚至覺得他好像在處理人物情感上的孤獨時，也表現得很冷。所以我想問萬瑪才旦導演，你是怎麼看情感的孤獨這個問題？和情感的孤獨跟文化的孤獨之間的關係？

萬：其實我自己對觀眾怎樣解讀——或者說期待、或者說界定——我的作品，從來沒有一個設定，觀眾怎麼解讀、你解讀到甚麼、你看到甚麼，就是甚麼。我不想說我在故事裡傳遞了一個甚麼樣的主題、或者甚麼樣的概念。但是就塔洛而言，我自己可能是想通過這個故事，探尋一個關於身份的問題。我覺得這個身份問題的探索可能不光是一個有關藏族的、有關藏族地區的身份的問題，我希望它可以超越這個區域，超越族群的概念。但是如果你把他解讀成一個有關孤獨的故事，我也不反對。有些人說這電影講的是一個孤獨的過往、一個愛情故事，我覺得也是可以的。九月份在紐約MoMA首映的時候，一個觀眾看完後說，這電影講的是一個佛教的故事，我確實沒有想到這層面；他說他在秘魯修習佛法，他認為這電影講的其實就是佛法的概念。我當時感到有點意外，但後來回想，這樣解讀也是可以的，他從那樣的一個角度、從那樣一個層面去解讀，我覺得也是成立的；他說《塔洛》就像釋迦牟尼的故事，釋迦牟尼也經歷過人世間所有事情，最後出走，才悟出佛法真諦。我覺得這是可以的，他讀了一個作品，他解讀到的是作品內涵的一個外延，我覺得這是由作者、讀者、觀眾共同完成的。

Q: 請問三位導演對於拍藏族題材的電影，你們心裡有沒有想過希望有甚麼樣的觀眾？是拍給全世界人看？還是拍給有甚麼樣文化背景的人看？我想到的一個例子，就是看萬瑪才旦導演的《塔洛》裡有一句對白：「一個短髮的藏族女孩是很少見的」，我本來以為不太瞭解藏族的文化，可能會有對電影的內容有不理解的地方，但是我發現我看這個電影時，也會感受到那些笑點，還有很多觀眾好像也理解那種幽默。所以我問你們有沒有想要拍給甚麼觀眾看這種有關創作自覺的問題。

萬：我沒有把觀眾分類。拍第一部電影《靜靜的嘛呢石》時，我們就有一個討論，就是那電影不僅是拍給藏族人看的，所以在寫劇本、構思和整個拍攝過程中，也是希望照顧更多觀眾，即是考慮到所設計的、所依附的，是某些因素的文化之外的觀點。就像《靜靜的嘛呢石》裡涉及到藏戲《智美更登》的故事，它在藏區是一個家喻戶曉的人物和故事，也不需要那麼多介紹或鋪墊；但是離開這個語境之後，它就是一個完全陌生的東西，所以我們做了很多鋪墊，把《智美更登》這藏戲的主要情節，通過不同方法分散到電影的故事情節點中，然後通過這些情節的設計，去慢慢還原這樣一個故事。你看了影片之後，哪怕觀眾對藏傳佛教、對藏族文化、或者對《智美更登》這部藏戲完全沒有瞭解，也能知道它是一個怎樣的故事，瞭解它體現了一個甚麼樣的精神。所以我自己對觀眾沒有甚麼區分，首先希望藏族人看到，然後希望藏族之外更多的人看到，都理解影片想說的東西。

張：我剛剛也說了，我還是以全世界的這麼一個概念來做電影，還是面對全世界所有觀眾。當然，對我來說，有一點很重要，就是希望當真正的藏族人看到我的電影時，他們是幸福的，他們會覺得這是一部好電影，這是非常重要的。

Q: 我了解萬瑪才旦導演對人情感的看法，因為你的電影裡，面對人遭遇的情感狀況，你的態度都很冷，所以我會想了解這方面，謝謝。

萬：很多人看過《靜靜的嘛呢石》，我覺得它也有很多溫暖的情感在裡面，包括家庭成員之間的關係、師徒之間的關係、以及夥伴之間的關係；這可能跟我的經歷有關。對待不同的體裁，可能要找到不同的方法去說服觀眾，所以在《塔洛》裡可能就會覺得比較冷。也有人說看《塔洛》，一開始覺得很幽默，也有些笑點，但是看下去，就覺得很傷感。我覺得這個故事可能就需要這樣去傳達，作品是設計出來的，尤其是電影，它

通過很多的方法，通過使用鏡子、通過很多細節、通過對話，甚至通過對聲音的設計，慢慢讓人感受到人物的孤獨。

譚：最後我想問一起籌辦這次討論的浸會大學的楊慧儀博士有沒有甚麼分享？

楊：我覺得今天的討論充分表現了建立話語——或者說討論——的困難。剛剛羅貴祥教授問了一個問題，就是我們怎樣去想像西藏電影、或者說藏語、或者說藏文化？今天我們這些非藏人很多話說，但當你問他們兩位藏人的時候，他們卻不太說：這就好像現實的一面鏡子一樣。剛才羅教授跟張揚導演提到西藏電影的傳統，從五十年代開始，就是別人不斷用電影在言說它們，別人不斷地在陳述它們，從《農奴》開始，到別的電影，無論是西方人拍的、中國人拍的都一樣；我們旁人不斷在說、不斷在說西藏電影是怎樣的，藏文化是怎樣的；但是，當我們跟藏族電影工作者討論的時候，卻很少得到他們的反饋，即他們對我們討論的內容、或我們在建立對於他們的話語，很少產生反應。

其實從2014年開始，萬瑪才旦就一直在挑戰我，每一次我們做訪談，或者每一次組織這種討論時，他都問我：「為甚麼要談？這種討論有甚麼意義？」每一次他都會這樣問我，但是我覺得過去兩年以來，我沒聽懂他這問題，我今天覺得會不會是這樣呢：其實在主流話語裡，是不是已經有足夠的空間，讓被言說的社群——或者被言說的個人——有足夠的話語資源去跟別人討論呢？我們建立的話語、或者我們討論的語境是個怎樣的語境呢？當我們一直在說藏族沒有自己的導演或電影工作者的時候，我們所謂的電影美學、以及所謂電影語言的建立，那種所謂的主流的美學話語，又是怎麼樣的一種話語環境呢？一個類比是荷里活電影 *The Good Earth*（《大地》）裡，用外國人演中國農民，而且用荷里活的方式去拍，成為了國際得獎名片；但如果是中國人去拍四方人的故事呢？以戲劇為例，這幾年才有演莎士比亞的香港劇團能登上倫敦環球劇院的舞台。其實這種話語交流並不是一個對等的狀態，也沒有建立起一個已經對等的平台去交流，所以當我們去言說他們的時候，他們就只能這樣反應。

就像剛才邱偉平博士問松太加導演的第一個問題：在《太陽總在左邊》裡拍攝朝聖者的一幕，有關看者和被看者的自覺，即「看」的自覺這問題：當你要拍一個在朝聖路上的人，他轉過臉去不讓你拍；又或者當你問兩位藏族導演問題的時候，他們說：「你們自己看吧，我沒有什麼可說的。」我們有沒有聽懂這沉默呢？我們有沒有看到他不讓你拍的那個看不到的表情呢？現在國際電影研究圍繞萬瑪才旦導演的作品，的確有一些東西在發生，有一些國際學者一直在追蹤他的作品，這可能是時代精神的驅使，是不是我們現在已經可以開始討論沉默、可以開始討論看不到的表情呢？是不是我們現在的香港這空間——香港的確是討論西藏電影比較多的空間——已經有作這種討論的條件呢？

譚：謝謝。我覺得這是很有趣的：聽不到的聲音，看不到的表情。硬要把這些言說嗎？我不知道。我覺得也可以用其他方法，去接近這個看不到的表情和聽不到的聲音，可能這就是香港可貴的地方，讓看不到的表情和聽不到的聲音可以在這空間裡出現和發生。謝謝三位導演和三位學者嘉賓參與我們的討論。



松太加（左）、萬瑪才旦（中）、張揚（右）

比較各銀行及財務公司清卡數貸款 - 網站獨家優惠贈送HK\$1000現金券
 四月優惠全期利息72折及\$0手續費，用MoneyHero網站申請送額外HK\$1,000現金券。
www.moneyhero.com.hk清卡數 雅虎贊助網站

【盈豐財務】結餘轉戶 - 全程清數手續「30分鐘」辦妥
 不限金額大細『利息特低』財務首選 免查信貸紀錄，網上15分鐘批核，即批
phfinance.hk 雅虎贊助網站

星展貿易清貸款優惠 - 立即體驗1分鐘批核 | dbs.com.hk
 每月平息低至0.04%，實際年利率為3.83%，網上申請尊享高達\$10,000禮遇！
www.dbs.com.hk/Loans 雅虎贊助網站

花旗銀行-卡數結餘轉最新優惠 - 立即申請享全期利息72折 | citibank.com.hk
 72個月超長還款期，\$120萬高額貸款，\$0手續費，一擊幫你解決債務問題！
www.citibank.com.hk卡數結餘轉戶 雅虎贊助網站

Tweet

Like 0

G+

相關文章



【香港亞洲電影節2017】
《強尼·凱克》：離家出走的
戀人絮語

🕒 十一月 15, 2017



【香港亞洲電影節2017】
《擬音》：音效師傅胡定一的
「音師路」

🕒 十一月 14, 2017



一部哀傷的鹹片——《濕濡的
女人》

🕒 十一月 20, 2016

LEAVE A REPLY

Your email address will not be published. Required fields are marked *

Name *

Email *

Website

Post Comment

熱門文章



一奏傾情過後，如何讓一切從
音樂再開始？
🕒 九月 11, 2014



一部哀傷的鹹片——《濕濡的
女人》
🕒 十一月 20, 2016



《全力扣殺》：成也林敏聰，
敗也林敏聰
🕒 五月 8, 2015

最新文章



《挑戰者1號》：過去彩蛋伸
張開發者的權利，今日彩蛋是
資本家派給玩家的小獎品
🕒 四月 16, 2018



【HKIFF42】表演就是跳懸崖
——專訪《小美》黃榮昇、陳
以文、饒星星
🕒 四月 12, 2018



【電影本體論系列之九】
We're the kids in America: 與
德里達一起（解）讀福柯、汪
暉及巴贊的木乃伊假說
🕒 四月 9, 2018

網站推介



周星馳也少女：《我的少女時
代》中的舊流行香港與新少女
幻想
🕒 十月 15, 2015



時移世易的惡人冠冕：重讀
《伊波拉病毒》
🕒 八月 20, 2014



扔下爬滿蟲子的袍，有錯嗎？
——談實驗紀錄片《特許時間
的終了》
🕒 一月 21, 2015