

南華大學社會科學院傳播學系

碩士論文

Department of Communication

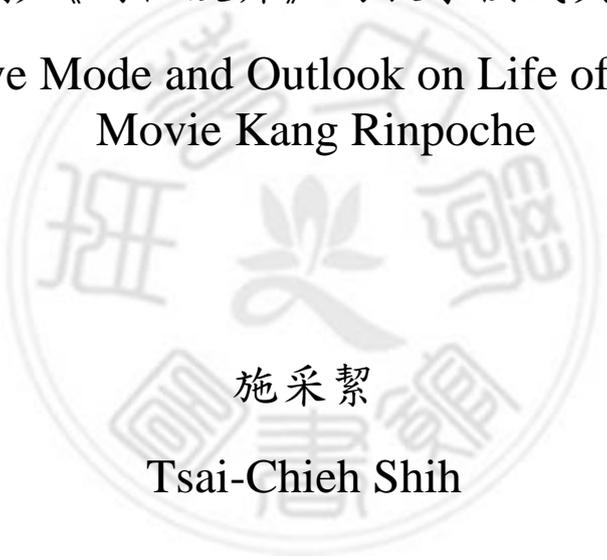
College of Social Sciences

Nanhua University

Master Thesis

中國電影《岡仁波齊》的敘事模式與人生觀

The Narrative Mode and Outlook on Life of the Chinese
Movie Kang Rinpoche



施采潔

Tsai-Chieh Shih

指導教授：張裕亮 博士

Advisor: Yu-Liang Chang, Ph.D.

中華民國 110 年 6 月

June 2021

南 華 大 學
傳 播 學 系
碩 士 學 位 論 文

中國電影《岡仁波齊》的敘事模式與人生觀

The Narrative Mode and Outlook on Life of the Chinese Movie

Kang Rinpoche

研究生：施采契

經考試合格特此證明

口試委員：杜 聖 聰

張 子 揚

張 裕 亮

指導教授：張裕亮

系主任(所長)：張裕亮

口試日期：中華民國 110 年 6 月 14 日

謝詞

與原本預期完成論文的时间多了將近一年，這中間歷經了生活的改變，那樣的改變是不得不接受的，能夠把自己的內心先安頓好成了最重要的事情，於是論文這件事便耽擱了。

終究在此時此刻將論文完成。

最多的感謝是我的指導教授-張裕亮教授，一直到今年的3月之前，與教授好長一段時間不聯絡，重新開始時，很謝謝張裕亮教授在我再度找他指導時，仍舊耐心地指導我，給了我許多寫作的方向，讓我在近幾個月雖然工作以及照顧孩子兩頭忙，論文仍舊能持續有進度。很幸運能夠遇見張裕亮教授，不管是學術上的指導，亦或是生活中給我的鼓勵，都是能讓我繼續往前的動力，張裕亮教授所給予的溫暖跟包容在每一次的相處中都讓人可以深深的感受到，謝謝您。

也要感謝張子揚教授引領我來到南華大學，在寫作論文遇到困難的期間更是熱心的協助我解決所遭遇到的難題。而傳播所的王慧蘭教授、劉平君教授以及陳婷玉教授，在我修習學分的這一年多當中，讓我學習到了許多影像、電影以及傳播等等的專業知識，在論文寫作的過程中獲得許多的助益。在口考期間，張裕亮教授、張子揚教授和銘傳大學的杜聖聰教授亦給予我許多在論文上的寶貴建議，讓論文能夠更加充實，謹此致上最深的謝意。

最後，我想謝謝 L，謝謝你一直提醒著我要專注的走在自己的路上，告訴我生命的難題當中，寫論文是最簡單的那一個，在病痛當中仍舊不忘為我加油，而我終於完成了。願我們都能在不斷遭遇試煉的人生當中學習讓自己更完整，即便是陰影籠罩也能夠好好的愛自己，如同光愛你。

學生 施采絜

中華民國一百一十年六月

南華大學社會科學院傳播學系研究所

摘要

少數民族電影在中國歷年來雖然有著好口碑，但卻一直游離在主流市場之外，由第六代導演張楊執導的《岡仁波齊》2017年6月上映時，卻在同檔期好萊塢大片的夾殺下，成功的藉由高口碑轉化成高票房。本論文以本片《岡仁波齊》為研究對象，首先，本文將探討電影《岡仁波齊》作為一部小眾電影，導演張楊以何種敘事模式將西藏的「景觀」和「人」置於影片中，從而打造一部「高票房」的藏語電影，並且成功地在大片時代激起了大眾電影式的波浪，創造了諸多票房奇蹟，所創造的投資回報率遠高於主流大片；其次，影片《岡仁波齊》將藏傳佛教所內涵的宗教哲學思想融入到朝聖的故事。導演張楊是如何透過電影來詮釋藏人們對於信仰的堅持，讓當代觀眾從信仰的認識繼而在追逐物質的現代中國社會引發眾人的共鳴？

關鍵字：公路電影、藏傳佛教、電影敘事、少數民族電影、張楊

Abstract

Although ethnic minority films have a good reputation in China over the years, they have always been outside the mainstream market. When the sixth-generation director Zhang Yang's "Kang Rinpoche" was released in June 2017, it was in the same period of the Hollywood blockbuster. Under the squeeze, the success has been transformed into a high box office through high reputation. This thesis takes the film Gang Rinpoche as the research object. First of all, this article will discuss the film Gang Rinpoche as a niche film. What kind of narrative mode is used by the director Zhang Yang to combine the "landscape" and "people" of Tibet. "It was placed in the film to create a "high-grossing" Tibetan film, and it successfully stirred up a wave of popular movies in the blockbuster era, created many box office miracles, and created a return on investment that was much higher than that of mainstream blockbusters. ; Secondly, the film "Kang Rinpoche" incorporates the religious and philosophical ideas of Tibetan Buddhism into the story of the pilgrimage. How does the director Zhang Yang interpret the Tibetan people's persistence in faith through films, so that contemporary audiences can resonate with the people in the modern Chinese society that is chasing the material from the knowledge of faith?

Keywords: highway film, Tibetan Buddhism, film narration, minority film, Zhang Yang

目錄

謝詞.....	I
摘要.....	II
Abstract.....	III
目錄.....	IV
表目錄.....	VI
圖目錄.....	VII
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究問題.....	5
第二章 文獻探討.....	7
第一節 中國少數民族電影發展與現狀.....	7
第二節 公路電影發展.....	14
第三節 紀錄片類型.....	18
第四節 導演介紹.....	22
第五節 藏傳佛教生死觀.....	26
第六節 中國現今社會現狀.....	31
第三章 研究方法.....	35
第一節 研究對象.....	35
第二節 電影劇情介紹.....	39
第三節 符號學分析法.....	46
第四節 鏡頭分析.....	50
第五節 電影敘事理論.....	59
第四章 研究分析.....	63
第一節 反經典敘事的公路電影.....	63

第二節 西藏視角的電影敘述模式.....	77
第三節 藏傳佛教文化的跨域流動與生命困境的救贖.....	94
第四節 小結.....	112
第五章 結論.....	115
參考文獻	119
中文書籍.....	119
學術期刊、報紙.....	120
碩博士論文.....	121
網頁資料.....	122
英文網頁資料.....	126
英文書籍.....	127



表目錄

表 2-1 好萊塢公路片中的人物設置.....	16
表 2-2 中國公路片中的人物設置.....	18
表 2-3 導演張楊主要作品 整理	23
表 3-1 岡仁波齊相關資料.....	37
表 3-2 《岡仁波齊》演員 VS.角色介紹.....	39



圖目錄

圖 3-1 遠景畫面.....	51
圖 3-2 全景畫面.....	51
圖 3-3 中景畫面.....	52
圖 3-4 近景畫面.....	52
圖 3-5 特寫畫面.....	53
圖 3-6 平角度畫面.....	54
圖 3-7 俯角度畫面.....	54
圖 3-8 仰角度畫面.....	55
圖 3-9 升降鏡頭.....	55
圖 3-10 推鏡頭.....	57
圖 3-11 拉鏡頭.....	57
圖 3-12 移鏡頭.....	58
圖 3-13 跟鏡頭.....	59
圖 4-1 公路電影元素：一輛車.....	64
圖 4-2 公路電影元素：拖拉機.....	64
圖 4-3 公路電影元素：一群人.....	65
圖 4-4 公路電影元素：318 國道.....	65
圖 4-5 公路電影元素：楊培臨終願望.....	67
圖 4-6 公路電影元素：尼瑪紮堆宣布將陪伴叔叔朝聖.....	68
圖 4-7 公路電影元素：色巴江措和曲珍.....	68
圖 4-8 公路電影元素：江措旺堆希望減輕罪孽.....	69
圖 4-9 公路電影元素：仁青晉美一家藉由朝聖祈福.....	69
圖 4-10 生活流敘事型態：朝聖者開始大禮拜.....	71

圖 4-11 生活流敘事型態：村民們目送朝聖隊伍.....	72
圖 4-12 生活流敘事型態：休息時間隨地就坐.....	72
圖 4-13 生活流敘事型態：禮拜前行.....	73
圖 4-14 生活流敘事型態：搭帳棚.....	73
圖 4-15 生活流敘事型態：大夥合力撐起帳篷.....	74
圖 4-16 生活流敘事型態：取水.....	74
圖 4-17 生活流敘事型態：尼瑪紮堆關心江措旺堆膝蓋是否疼痛....	75
圖 4-18 生活流敘事型態：閒話家常.....	75
圖 4-19 生活流敘事型態：晚間一起誦經.....	76
圖 4-20 生活流敘事型態：一天的結束.....	76
圖 4-21 長鏡頭使用：鏡頭開始於色巴江措和江措旺嘉合掌頂禮.....	78
圖 4-22 長鏡頭使用：鏡頭跟隨主角的行動拍攝.....	78
圖 4-23 長鏡頭使用：紮紮和大人一起圍坐在爐灶旁虔誠誦經.....	79
圖 4-24 長鏡頭使用：鏡頭緩緩拉到人群最右側.....	80
圖 4-25 全景鏡頭使用：影片開頭山腳下的普拉村.....	81
圖 4-26 全景鏡頭使用：雪地裡大禮拜.....	81
圖 4-27 全景鏡頭使用：楊培牽牛.....	82
圖 4-28 全景鏡頭使用：途中休息.....	82
圖 4-29 反衝突：車禍.....	83
圖 4-30 反衝突：車禍.....	84
圖 4-31 反衝突：車禍.....	84
圖 4-32 反高潮：死亡.....	85
圖 4-33 反高潮：死亡.....	86
圖 4-34 反高潮：死亡.....	86
圖 4-35 以西藏為主體：晨起誦經供燈.....	88

圖 4-36 以西藏為主體：糌粑.....	88
圖 4-37 以西藏為主體：尼瑪紮堆在寺院.....	89
圖 4-38 電影西藏主體：寺院中喇嘛以傳統法器修法持誦經文.....	90
圖 4-39 以西藏為主體：尼瑪紮堆在寺院思考.....	90
圖 4-40 以西藏為主體：尼瑪紮堆向家人宣布自己要陪叔叔去朝聖	91
圖 4-41 以西藏為主體：尼瑪紮堆到商店買朝聖所需的鞋.....	92
圖 4-42 以西藏為主體：仁青晉美製作磕頭用的木板.....	93
圖 4-43 以西藏為主體：次仁曲珍和媽媽一起製作嬰兒毛毯.....	93
圖 4-44 以西藏為主體：江措旺堆製作圍裙.....	94
圖 4-45 以西藏為主體佛教哲學思想-業報(楊培).....	98
圖 4-46 以西藏為主體佛教哲學思想-業報(色巴江措).....	98
圖 4-47 以西藏為主體佛教哲學思想-業報(丁孜登達).....	99
圖 4-48 以西藏為主體佛教哲學思想-業報(江措旺堆).....	99
圖 4-49 以西藏為主體佛教哲學思想-業報(仁青晉美被落石砸 中).....	100
圖 4-50 以西藏為主體佛教哲學思想-業報(尼瑪堆回應仁青晉美的 質疑).....	100
圖 4-51 以西藏為主體佛教哲學思想-眾生平等(江措旺堆停下等小蟲 經過).....	102
圖 4-52 以西藏為主體佛教哲學思想-眾生平等(色巴江措問江措旺堆 在做什麼).....	103
圖 4-53 以西藏為主體佛教哲學思想-眾生平等(四川來的朝聖 者).....	103
圖 4-54 以西藏為主體佛教哲學思想-眾生平等(把 毛驢當家人對待).....	104

圖 4-55 以西藏為主體佛教哲學思想-遇境轉念(眾人遇到大水坑).....	106
圖 4-56 以西藏為主體佛教哲學思想-遇境轉念(決定涉水繼續叩頭禮拜).....	106
圖 4-57 以西藏為主體佛教哲學思想-遇境轉念(眾人拉車和旁邊的汽車形成對比).....	107
圖 4-58 以西藏為主體佛教哲學思想-遇境轉念(雖怨嘆命運但仍舊樂觀前行).....	107
圖 4-59 以西藏為主體佛教哲學思想-生(色巴江措夫妻觀看小羊出生).....	109
圖 4-60 以西藏為主體佛教哲學思想-生(次仁曲珍旅途中生下丁孜登達).....	109

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

電影《岡仁波齊》由中國第六代導演張楊執導，此片拍攝時間為 2013 年底，2017 年 6 月上映，於中國電影市場中獲得了超過一億人民幣的票房。在中國商業電影進入空前繁榮的今天，中國藝術電影的生存狀況卻並不樂觀。藝術電影在商業院線上映，往往票房表現不佳，大多數藝術電影如果沒有政府或相關機構的資助似乎難以為繼。張楊導演的《岡仁波齊》卻顛覆了人們的觀念，自 6 月 20 日上映以來，在超低拍片率及多部好萊塢大片的夾擊下，票房成為逆襲黑馬¹。此部電影在被歸類為藝術類的電影當中，為少數獲得票房和口碑皆受廣泛肯定的電影。

電影《岡仁波齊》故事內容為：藏曆年，11 個素人演員從藏地芒康縣普拉村出發，前往長達 2000 多公里的岡仁波齊神山朝聖。朝聖隊由老人、兒童、孕婦、屠夫和失意的青少年組成，他們以三步一跪然後讓身體趴到地上，充分地匍匐、磕頭，以這樣的方式前行了兩千多公里路。一路上所經歷或遇到的任何事情都不能阻止他們的前進。信仰是他們心中最重要的東西，載運行李的拖拉機在途中遇到車禍損壞，他們選擇原諒肇事者，毫無怨尤地拉上行李，繼續向前。他們分為兩組人馬，一半的人把車開到前面，其餘的人在後面磕頭，經過一段距離後，輪到推行李的人回到原來的地方，木板在他們的手上，厚厚的皮革圍裙圍在膝蓋上最終磨損，額頭上的印痕很快成為虔誠的標誌。他們毫不猶豫地面對並且接受這條朝聖的道路上所發生的一切。他們在日常生活中真實地再現自己，用身體堅定而虔誠地詮釋自己的信仰。這 11 個真實而簡單的演員以真情故事和動作故事打動了眾人的心，讓觀眾在觀看的過程中感到震驚，進而

¹ 朗帥，「論《岡仁波齊》的電影敘述策略」，中國電影市場(北京)，第 8 期(2017 年 8 月)，頁 31。

回到內心關照自我。

國外影評對於《岡仁波齊》以獨特的敘事模式，帶給觀影人一種獨特的影像體驗，澳大利亞《世紀報》(The Age)的傑克·威爾森(Jake Wilson)提到，影片中故事並不是虛構的，但也不是紀錄片。我們看到的旅程是真實的，這些非專業演員所演出的亦是自己²。英國電影雜誌《螢幕週刊》(Screen Daily)的艾倫·杭特(Allan Hunter)認為：張楊和攝影師郭大明觀察他們的進步，保持盡可能不引人注目存在的存在。音樂的缺乏增加了觀影體驗的強度，好像導演邀請觀眾分享朝聖者的寧靜和專注的焦點。沿途發生的事故略有製造，特別是當他們的拖拉機因事故被迫離開道路時。另一方面，當朝聖者被落下的碎石的那一刻感覺非常真實³。美國主流媒體《傾斜》雜誌(Slant)的尼克·普立吉(Nick Prigge)：這部電影放棄了配樂，讓那些相互連接的小木板發出的重複的聲音變得安靜恍惚，它的節奏撫慰著靈魂。楊培在朝聖的過程中從來沒有講過多少時間，而這正是這部電影的一個關鍵效果：使小時，分鐘和幾天變得無關緊要，而只是將我們吸引到每時每刻，簡單地把我們拉入每一個瞬間。電影中的一幕是：其中一位主角在俯臥過程中停下來靜靜地觀察一隻蟲子爬過馬路。它喚起了心靈之路本身，在那裡，即使是最微小的時刻也會被嚴肅地對待⁴。

中國電影界對於電影《岡仁波齊》的敘事模式、人生哲學、藏人文化等亦進行了探討。電影《岡仁波齊》在敘事上不同於其他影片的特殊之處，在於敘事策略上就消解了影片和演出之間的距離，使影片既有生活艱辛的展示，又有藝術化的呈現，同時也不做任何引導性的評價⁵。為第六代導演的張楊，選擇從

² “Blandly soothing,apolitical Buddhist 'documentary' quickly wears thin”,*The Sydney Morning Herald*, October,18,2017,<https://www.theage.com.au/entertainment/movies/paths-of-the-soul-review-blandly-soothing-apolitical-buddhist-documentary-quickly-wears-thin-20171018-gz359p.html>.

³“Paths of the Soul: Review”,*Veriety*, December,28,2015,

<https://www.screendaily.com/reviews/paths-of-the-soul-review/5098264.article>.

⁴“Review: Paths of the Soul”,*Slant*,May, 8, 2016,<https://www.slantmagazine.com/film/paths-of-the-soul/>.

⁵ 「敘事學視角下的岡仁波齊解析」，*人民網*，2018年6月4日。

<http://media.people.com.cn/BIG5/n1/2018/0604/c419957-30034658.html>。

「朝聖」這一藏族人生活中極為平常的事件作為敘事的主線，採用近乎白描的表現方法，將神秘的藏族文化採用平民的視角加以觀照，展現神聖藏族文化的同時，對於現代人精神信仰重建的必要性給與善意提示，體現了張楊及其作品中第六代導演特點的承襲——關注普通人的精神世界⁶。

在票房反應上，同時期的《變形金剛 5：最終騎士》橫掃兩岸影壇，大陸影視圈及媒體卻力推 11 位平凡藏民轉山朝聖、沒有 3D、VR 科技輔助的電影《岡仁波齊》；靠著口碑，排片量從首日 1.59%，上揚至 5.67%，截至 6 月 29 日票房，3682.3 萬元人民幣(約台幣 1 億 6721 萬元)，上座率 21.94%，遠高於《變形金剛 5》的 9.7%⁷。截止 7 月 19 日，張楊導演的新作《岡仁波齊》上映一個月票房已達 9630 萬人民幣，即將突破 1 億元大關。票房破億對於有些商業大片來說不算難事，但對於這樣一部無明星無大製作，甚至和《變形金剛 5》同檔期上映的小成本文藝片來說，1 億元的票房成績已經相當出色。該片發行方決定將金鑰延期一個月，這部電影將上映到 2017 年 8 月 20 日⁸。海外票房部分，根據美國票房網站 Box Office Mojo 數據顯示本片全球最終總票房約 1544 萬美元⁹。

對於神山崇拜是自古以來藏傳佛教自然崇拜的主要形式之一，亦是成為西藏地區整個原始信仰體系的重要基礎。傳統藏人的神山崇拜方式和其獨特宗教儀式，對現代的圖博人族群依舊是深刻的存在其日常生活之中不可或缺，因此，儘管作為一般意義上的原始社會早已經成為遙遠的歷史，是從原始時期既形塑、存在的一些文化現象一直延續至今，對於人們的生命與價值觀有著綿遠

⁶ 「從神秘到樸實——《岡仁波齊》的三點成功」，**每日頭條**，2017 年 7 月 6 日，<https://kknews.cc/entertainment/46qrlrg.html>。

⁷ 「陸人朝聖岡仁波齊 上座率大敗變 5」，**旺報**，2017 年 6 月 30 日，<https://www.chinatimes.com/newspapers/20170630000888-260309?chdtv>。

⁸ 「一周票房 | 《變形金剛 5》口碑崩塌票房高《岡仁波齊》破 3000 萬」，**每日頭條**，2017 年 6 月 29 日，<https://kknews.cc/entertainment/3jpo4aa.html>

⁹ “Paths of the Soul (2015)”，*Box Office Mojo*，February,19,2021,https://www.boxofficemojo.com/title/tt4957446/?ref_=bo_tt_ti.

悠長的影響。

《岡仁波齊》以藏民的朝聖和轉山活動作為主要內容，導演以紀錄片的拍攝方法電影，但《岡仁波齊》導演張楊說這是一部經過設計和編排的劇情片，想要表達的是他一貫追求的現實主義，呈現出「在生活裡邊可能發生的一些東西，或者真實發生的一些東西」。影片講述的故事很簡單，導演張楊紀錄了十一位各有故事、各懷夢想的普通藏人，其中包括即將臨盆的孕婦、心中有愧的屠夫、經歷青春期的少年、遭逢變故的夫婦和他們天真的小女兒……一同前往神山岡仁波齊朝聖的過程。影片中的朝聖者都是來自普拉村的「素人」演員，他們的日常生活也成了這部影片的唯一「故事」。從 2013 年 11 月至 2014 年 11 月，《岡仁波齊》的拍攝歷時一年，導演張楊和 11 位在朝聖路上的藏民朝夕相處，同吃同住，所有的故事和人物都在跟拍的過程中挖掘與成型。真實的還原朝拜過程，導演用去故事化、去中心人物手段，將片中人物的經歷真實的呈獻給觀眾。影片的劇情其實投射的就是觀眾，或者是說只要電影故事觸動了觀眾的內心，觀眾還是很喜歡看這樣的電影的。《岡仁波齊》將現實主義發揮極致，運用半紀錄方式將劇情呈現給觀眾，用其真實性打動觀眾、與觀眾內心產生共鳴，很容易構建起觀眾與影片的聯結。

第二節 研究問題

時至今日，儘管中國大部分電影的票房取得了空前的成功，但藝術型態電影的銷售卻往往不如預期。近年來，中國藝術類影片經常在商業院線上映，但票房的反應冷淡，張楊導演的影片《岡仁波齊》卻能突破重圍，在 2017 年 6 月上映後，最終取得了超過一億元人民幣的票房佳績。一部沒有劇本，沒有專業演員，沒有跌宕起伏故事情節，亦沒有炫目的視覺效果，與小鮮肉、大明星、大場面更不沾邊，投資千萬人民幣的紀錄片風格的藝術片，卻引出當今中國觀眾如此廣泛的社會話題，並且成為中國 2017 年度最具影響力的國產電影之一。由此，筆者得出三個研究問題：

問題一：導演張楊以何種敘事模式，來再現這部題材為少數民族宗教藝術的電影？

問題二：本身為漢人的導演張楊以何種敘述視角，將西藏的「景觀」和「人」置於影片中？

問題三：導演將哪些藏傳佛教所內涵的宗教哲學思想融入到朝聖的故事，讓當代觀眾從信仰的認識，繼而在追逐物質的現代中國社會引發眾人的共鳴？

第二章 文獻探討

在本章中，首先探討「中國少數民族電影發展與現狀」，接著論述「公路電影的發展」，而本文要論述的《岡仁波齊》是 2017 年 6 月上映，是一部由漢人導演拍攝的劇情式公路片的宗教電影，筆者透過「導演介紹」和「藏傳佛教生死觀」論述此部電影的導演張楊如何突破自身的創作，試圖帶領觀眾走出都市，踏上朝聖的旅程，守護生命的尊嚴，並且進行了視覺風格、電影結構的新嘗試，向我們展示電影新的可能性，將藏傳佛教所隱含的宗教哲學觀傳達給世人。

第一節 中國少數民族電影發展與現狀

中國是一個多元民族國家，回首過往中國少數民族電影發展，不可能沒有少數民族題材電影的形象，它們作為中國國內多元文化的重要構成部分，無論在計劃經濟時期，還是在市場經濟條件下，電影產創作中都不能沒有少數民族題材電影。我們可以從這數十年來的中國少數民族電影發展脈絡，梳理出兩個重要時期：中國建國後至「文化大革命」前的 17 年，和「文化大革命」結束後至今。第一個時期即中國成立後的 17 年，國家非常重視少數民族題材電影創作，而且形成了很好很優秀的創作傳統。50、60 年代中國電影的產量不高，但是少數民族題材電影占了十分之一以上，而且這些影片也很受觀眾歡迎。例如中國初期創作的《內蒙人民的勝利》、《五朵金花》、《劉三姐》，新疆題材《冰山上来客》等也都很受觀眾喜愛，是至今都是人們難以忘懷的佳作。那時的少數民族題材電影創作形成了很好的創作經驗，這類題材影片，都注重把少數民族綺麗的風土人情和當時的國家政治形勢相結合，電影的類型樣式有反特片、喜

劇片相結合，既有鮮明的思想主題，又非常好看¹⁰。從中國成立到文化大革命之前的 17 年，中國共生產了約 47 部少數民族題材影片。中國少數民族題材電影創作面臨的困境是，電影作為國家意識形態宣傳工具的功利性，如何與電影作為藝術家藝術表達的藝術性，以及滿足觀眾娛樂願望的娛樂性之間進行調和，如何在保持相對較高娛樂效果的基礎上進行意識形態傳遞¹¹。

對於新中國電影而言，為了配合社會生活內容的巨大變化，表現階級鬥爭、控訴階級壓迫、歌頌社會主義建設成就成為必然選擇，電影的觀賞性、娛樂性被削弱，宣教功能被一再強化。而少數民族題材電影由於其反映的邊疆地區獨特的政治環境、文化政策以及特有的民族性格與民族風情、地域特點，給了電影創作者更加寬鬆的創作空間，為電影追求藝術品質和娛樂效果提供了更多可能。

在 17 年時期的少數民族題材影片中，通過歌舞、愛情、風景奇觀等迥異於漢族題材電影的形式元素，以及更加類型化的敘事策略，表現出更強的娛樂性和藝術性。與此同時，由於更加符合電影作為大眾文化產品的受眾需求功能性，這些影片能更好地完成其意識形態傳播目的。從人物形象的刻畫到音樂歌舞的傳播，再到故事模式的創建和價值觀念的營造，17 年時期的少數民族題材電影都以類型化的特徵和更強的娛樂性達到了更加顯著的傳播效果。時至今日，17 年少數民族題材電影，為觀眾留下一系列經典的銀幕形象和眾多廣為傳唱的電影歌曲，同時，那些浪漫的愛情故事和典型化的敘事模式也一直被津津樂道。這些都充分體現了 17 年少數民族題材電影的藝術感染力與生命力¹²。

第二個時期是 20 世紀 80 年代，中國少數民族題材電影文化大革命後的時期，大體上依然延續了 17 年電影的文化立場與創作模式，同時也有一些新的突

¹⁰ 白皓，「中國少數民族題材電影的發展與民族融合」，2007 年，北京大學碩士論文，頁 12。

¹¹ 「民族題材電影中的多元文化與文化自覺——新中國成立 70 年來民族題材電影回顧(下)」，中國民族宗教網，2019 年 11 月 25 日，<http://www.mzb.com.cn/html/report/191133577-1.htm>。

¹² 「建國到文革 17 年間少數民族題材電影的娛樂化與類型化」，學術堂，2014 年 12 月 12 日，<http://www.lunwenstudy.com/dianying/46891.html>。

破，經歷了文革之後的少數民族電影則以新的視角、新的語言，展示少數民族的歷史和文化，表現改革開放時代的少數民族的新生活、新人物、新風貌。在經歷了文革浩劫後重獲新生，其敘事模式逐漸從延續建國 17 年的政治意識形態的範本，轉向對電影藝術的追求，對人性的關懷，對現實生活的關注和思考，敘事主題多元化。從宏觀意識形態角度而言，民族團結、祖國統一、發家致富，逐漸成為替代翻身解放與階級鬥爭的主流概念，灌注於史詩風格的少數民族電影如《紅河谷》、《東歸英雄傳》等作品中。江孜藏族民眾抵抗英軍入侵與蒙古族土爾扈特部回歸中國，都成為團結與統一主題的影像註腳。當然，更多的電影創作者傾心於展現少數民族的奇風異俗與情愛故事，如根據傣族神話故事改編的影片《孔雀公主》便放棄了政治宣傳教育的指向，傾力打造成一部色彩斑斕、感人至深的奇幻冒險愛情電影。從敘事策略的角度來看，這一時期的少數民族題材電影，更多地體現了漢族作為創作者對作為他者的少數民族的想像性文化再構。這些影片，巧妙地平衡了政策的規約與藝術表現的大膽創新，將政治意識形態隱秘地縫合在充滿戲劇衝突的故事情節中，或愛情生活或歷史傳奇或階級鬥爭，同時以邊疆的異域風情作為重要的造型元素，來營造出一種奇觀的鏡像。從具體形式來看，多採用雙層或多層敘述：影片的故事層，總有一條充滿戲劇衝突的情節主線；在隱喻層，總有一條突出政治意識形態的暗線；在象徵層，充滿了寓言性。這些影片總是會出現代表先進生產者或解放者的漢族人或身分符號，來完成對他者的救贖與啟蒙的雙重使命。如電影《達吉和她的父親》頗具寓言性。作為先進生產力代表和光明使者的漢族父親，對少數民族父親的寬容大度，達吉經過猶豫困惑之後的認父，雙方父親的和諧並存使得這一對矛盾達成了化解。達吉自身和諧的雙重身分使之成為兩個民族融合的仲介和完美典型，「認父」這一行為則隱喻了少數民族的回歸和重新融合，從而完成了安德森所說的「想像的共同體的」建構。按安德森(Benedict Anderson)的說法，「想像的共同體」(Imagined communities)就是：透過共同的想像，尤其是經由某種敘述、表演與再現方式，將日常事件通過報紙和小說傳播，強化大

家在每日共同生活的意象，將彼此共通的經驗凝聚在一起，形成同質化的社群
13。

第三個時期，進入 21 世紀後，面對中國少數民族電影的發展現狀，我們卻不容樂觀。2000 年之後進入主流院線的少數民族題材影片少之又少，並有出現斷檔的趨勢。與上個世紀相比，千禧年開始，少數民族電影顯得沉寂了許多。雖然產生了在國際上獲獎的好片子如：2003 年 8 月在加拿大上映，獲得法國卡普巡迴電影節最佳影片金獎、第 23 屆中國電影金雞獎的《諾瑪的 17 歲》，以及 2006 年 6 月上映獲得第 7 屆華語電影傳媒大獎的《靜靜的嘛呢石》，但些電影都是在給觀眾帶來一陣驚喜後，便游離在電影市場外面，留給觀眾更多的寂寞，而不能夠如同其建國初期的經典老片帶給觀眾久久的回味。即便一些少數民族題材影片在藝術價值上得到國內外專家評審的一致認可，但沒有得到廣大觀眾的廣泛認可。在獲得國際大獎之後載譽而歸後，這些影片並沒有能夠在廣大觀眾中產生社會影響，甚至根本沒有面對觀眾的機會。而 2006 年上映的《可可西里》獲得金馬獎最佳影片、《靜靜的嘛呢石》(2006 上映)獲得導演處女作獎，《花腰新娘》(2005 年上映)獲得金雞獎最佳女主角獎提名，但是這些電影很難進入主流院線。《可可西里》在國際上已屢獲大獎，但全國票房僅 500 多萬人民幣。《靜靜的嘛呢石》(2006 上映)的藏族導演萬瑪才旦自己也表示，這部獲獎電影進入院線的可能性不大¹⁴。

但隨著中國的改革開放和思想解放運動的進一步開展，中國電影理論開始強調電影藝術的「自律性」和「獨特性」，使電影和電影研究從僵化的政治教條中擺脫出來，爭取自由發展的空間。電影理論界展開了關於電影與戲劇、與文學關係的討論；關於電影美學、電影本性的討論；關於電影民族化的討論；關於電影創新的討論；紀實性美學的被推崇，以及對西方傳統電影理論和現代電

¹³ 「陳旭光、郝哲：17 年少數民族題材電影」，**民族影視**，2015 年 3 月 12 日，
<http://www.minzuys.com/index.php?act=indexnews.info&id=100>。

¹⁴ 李勤，「大眾傳播對少數民族文化的影響」，**當代傳播(新疆)**，2005 卷 5 期，2005 年 9 月，頁 42。

影理論的譯介和引進，還有對中國傳統電影理論及美學的討論等等，形成了中國建國後從來沒有過的學術現象，它們程度不同地或顯或隱地影響了創作，特別是促進了電影創作者對電影理論乃至整個文化理論的重視。在一系列國內外理論的影響下，80年代中後期，少數民族電影創作逐漸擺脫了狹隘的政治意念的指導思想，出現了一股反傳統的「影戲」美學觀念的電影新思潮：淡化「戲劇衝突」、「戲劇情節」，強調對電影本體的探索，追求影像的造型美，情節敘事讓位於景觀敘事¹⁵。

隨著社會文化轉型，民族題材電影的文化表述也為之一變。在承襲上固有的主題類型之外，也應時代之需，新增了新時期新生活、少數民族歷史等新主題類型。當時對民族題材電影產生根本影響、並成為新時期文化轉型代表作的，有幾部作品，如《獵場箭撒》(1984)、《盜馬賊》(1986)以及《青春祭》(1985)等，使得少數民族影像成為新時期電影文化的重要載體。這也是藝術家自覺地從主流文化「邊緣」處探幽發微，挖掘出曾經被忽視的民族文化傳統，為中國現代化社會變革尋求新的文化資源的嘗試。

張暖忻導演的《青春祭》(1985)取材於知青文學。傣寨對於來自大城市的知識青年而言，是一處療傷之地，不僅填補了她親情的匱乏，還啟迪了她沉睡的「天性」。而在田壯壯的《獵場箭撒》(1984)、《盜馬賊》(1986)中，導演分別以空間化的蒙古族、藏族影像來對當時中國的社會文化發言。《獵場箭撒》以一種紀實風格刻畫了一種古老而尊崇信念的草原民族文化，其後的藏族題材影片《盜馬賊》則講述了一個寓言式的故事，但其本質上仍沿襲了以往民族題材電影中「國家本位」的敘事傳統。值得一提的是，上世紀90年代新紀錄運動中出現了相當多的民族題材紀錄片。社會文化轉型以來，紀錄片作者們敏感地意識到，遠離現代生活的民族地區仍存留著久遠的民族文化，但正面臨著社會轉型

¹⁵ 「少數民族題材電影敘事文化概述(20世紀80年代)」，[百度文庫](https://wenku.baidu.com/view/ff2121a1590216fc700abb68a98271fe900eaf6d.html?re=view)，2019年3月30日

的衝擊。從文化表述的角度看，這些紀錄片編導的視角和立場無疑受到時代精神的影響，在題材上關注「邊緣文化」。《山洞裡的村莊》(1996)、《三節草》(2001)、《神鹿呀，我們的神鹿》(1996)等作品成為民族誌紀錄片的經典，這些紀錄片從多角度啟迪了少數民族影像的各種美學轉向¹⁶。中國在文革之前，根本就無法以任何民族情懷進行述說，在任何方面來看。但是在文革之後，少數民族為題材的電影，開始慢慢嘗試推出並在市場上為眾人所了解，但是隨著投入的資金及導演本身的能力，對於某些該有的場景卻無法明確的帶給大眾真正的感受。正因為如此，紀錄片式的拍攝方式便開始帶給了大眾另類的感受，也開啟了不同的視野。在以紀實的方式去說明的過程中，不會再有因劇本要求而產生的大型場面，反而是透過時間、狀況的安排，自然而產生的真實發生¹⁷。

少數民族電影的概念基本上是一個文化核心的概念，隨著中國電影產業的發展和與世界電影整體發展的不斷接軌，可以清楚地認識到，少數民族電影的文化概念內涵，就是實現在全球化電影產業鏈條下的發展概念和世界語境下的文化平等對話權利這一理念，不僅可以讓少數民族電影在文化特性上展現其概念的包容性，也可以藉此拓展少數民族電影在全球語境下的產業特徵、審美維度與商業價值，對進一步研究少數民族電影的未來發展走向具有現實的探索意義，讓少數民族在大小銀幕上呈現，是近年來開發愈來愈多的現象，在中國及台灣兩地，這樣的敘述故事或是紀錄故事，都在不同的觀眾眼前不斷的展開及發生著，一方面比較著與自己的環境差異，一方面也增加了對這些人、事、物、境的追求及認識。在此同時，這些文化的力量亦逐漸的影響大眾，並表示出彼此的認同及感動。可以看到的是，少數民族題材電影的號召力已經大大減弱。2005年，中國每年拍攝的少數民族影片不到年影片創作總數的5%。少數民族題材電影作為新中國電影事業發展進程中的重要一幕，在進入新世紀後，

¹⁶ 「民族題材電影中的多元文化與文化自覺——新中國成立70年來民族題材電影回顧(下)」，中國民族宗教網，2019年11月25日，<http://www.mzb.com.cn/html/report/191133577-1.htm>。

¹⁷ 白皓，「中國少數民族題材電影的發展與民族融合」，2007年，北京大學碩士論文。

其影響力卻在逐步縮小¹⁸。可以看出，在第一個(1949年~1956年)時期的少數民族電影的繁榮是在特定歷史階段和文化環境中產生的，當時少數民族題材電影政策性很強，得到政府的高度重視和關懷。例如，中國第一部少數民族題材電影《內蒙人民的勝利》，就是在周恩來總理的親自過問下修改完成的。這在客觀上促進了電影創作人員對少數民族題材電影的高度重視，形成了競相拍攝少數民族電影的熱潮。雖然許多作品都是反映階級鬥爭和民族政策的，難免有一些倚重於謳歌主旋律，但不容置疑的是，主題與民族性恰到好處的結合，也成就了史上經久不衰的佳作，不僅收到少數民族人民的喜愛，同樣收到漢族的喜愛。我們可以看到，少數民族電影的早期繁榮是在特定的歷史階段和特定的文化環境下產生的，當時少數民族電影非常注重政策導向，受到了政府的高度重視和支持。例如，1950年代在北京上映的少數民族電影《內蒙古人民的勝利》，該片是新中國成立後拍攝的第一部少數民族題材的影片，講述了在解放戰爭時期，內蒙古牧民頓得布如何擺脫狹隘的民族主義思想，最終成長為一名革命戰士的歷程，這部電影在當時的總理周恩來親自督導下完成進行。這客觀地促進了電影攝製者對少數民族風格電影的重視，並構成了少數民族電影拍攝競爭的熱潮¹⁹。文革對於民族題材電影的發展是一個轉捩點。總體上看，當代少數民族的主題發生了變化，呈現一種前暖後冷、由禮讚到反思的嬗變。前期電影主題多為對新社會的頌揚，以明快流暢的意象來傳達樂觀飽滿的情緒。而後期，則有多種形式出現，除讚頌之外，也出現了思考社會和人生的少數民族題材影片²⁰。同時，一些文學藝術電影和歷史紀錄片開始增加，即使是近年來，以少數民族為主題的電影由於對創作環境的限制越來越少，這類民族電影的投資回報率很低，極大地增加了市場壓力。這逐漸導致了少數族裔主題電影的兩

¹⁸ 梁黎，「百年銀幕上的中國少數民族」，《中國民族》(北京)，第6期，2005年12月，頁26。

¹⁹ 白皓，「中國少數民族題材電影的發展與民族融合」，2007年，北京大學碩士論文。

極分化：一方面是對藝術的追求，而保持少數族裔文化的魅力將贏得一群觀眾的導演，但目前陷入了無人問津的局面獲獎電影；另一方面在市場上在競爭中追求商業利益的某些人在拍攝時過於膚淺。許多電影只追求民族服飾，並以此為賣點。故事情節屬於刻板印象，角色刻板，很難被觀眾欣賞²¹。

第二節 公路電影發展

以公路作為基本空間背景的電影，又稱為公路電影(road movie)，通常以逃亡、流浪或尋找為主題，反映主人公對人生的懷疑或者對自由的嚮往，從而顯現出現代社會中人與地理、人與人之間的複雜關係和內心世界。作為電影類型片的一種，其誕生與西方尤其是美國文化、工業社會以及現代主義、後現代主義的影響密不可分。對於公路電影發端於何時並無準確的描述。一些人認為是始於喜劇片《一夜風流》(It Happened One Night, 弗蘭克·卡普蘭, 1934)，也有人認為深受傑克·凱魯亞克(Jack Kerouac)的小說《在路上》的影響，公路電影成為人們放逐自我、尋找歸宿的一種重要電影類型。到了 20 世紀六七十年代，公路電影大致成型。這個時期的美國和歐洲，經過了前一個世紀的工業資本和城市的飛速發展，生產和消費日趨中心化，一些大城市成為極具凝聚力的地理空間。但就城市內部而言，對土地資源佔用的加劇，原本的社會和空間秩序發生了劇烈變化，人造環境日益侵佔了原有的自然景觀，彼此隔離的、碎片化的狹小空間逐漸增多，區域化的重複性和工具性被隱藏在現代都市光鮮的外表之下。高度集中的、新型的都市形態形成，消費主義的盛行更加速了人們對自身生存狀態的思考。同時也造成了人們精神生活中的空虛和焦慮，社會問題屢屢發生。外部明亮的城市空間中，工作模式的機械化，節奏的加快，也促使人們思想的異化與分裂，隱藏於底層的黑暗物質慢慢地顯現出來，與前者形成鮮明的對比。精神空間的迷茫與空虛，促使人們叛逆和懷疑情緒的滋長，就如文學領域「垮掉的一代」的出現，公路電影也成為人們展現內心和嚮往自由的

²¹ 「少數民族題材電影:關注現實,突破創新」,中國電影報,2006年3月16日,
https://weibo.com/chinafilmnews?is_all=1。

一種藝術形式²²。

公路電影在美國幾乎是一個完全本土化的電影類型，無論是汽車的標籤式符號，還是邊緣化人物對體制的強硬對抗，都寫滿了美國文化的精神內核，很容易在西方市場獲得共鳴。作為一種舶來品，中國的公路電影發展之初也從借鑒好萊塢開始，但是傳遞的文化寓意卻迥然不同。儘管公路電影在中國的發展極其緩慢，從《走到底》(2001年)、《落葉歸根》(2000年)等影片算起，中國的公路電影也不過歷經了十幾載，所完成的影片更是寥寥可數。但是，中國公路電影在跨界文化的語境下，通過繼承與發展、吸收與嬗變，已然開創了具有「中國特色」的公路景觀，漸漸「在路上」找到了前進的方向與心靈的「歸宿」。典型的公路電影，通常指的是以道路旅程和旅行工具為敘事載體，以社會邊緣群體作為主人公，以主人公在路上的遭遇和內心的轉變來推動劇情發展，主要表現人們內心孤獨、尋找、溝通、叛逆、疏離等複雜情感內容的一種類型電影。它的類型特徵總結起來大致有三點：1.邊緣化的人物設置；2.模式化的「在路上」情節；3.找到「歸宿」的結局。從這些方面解讀中國2010年以來的公路電影，大致也可以看出中國公路電影在跨界文化中的繼承與嬗變。

美國是一個移民國家，它的精神內核是多元化的，它的影視藝術需要迎合太多的民族和受眾。美國精神強調個人改變世界，個人的意志足夠強大，就可以戰勝一切。從這個角度出發，我們會發現好萊塢類型電影簡直將這種精神表現得爐火純青。而公路電影也不例外，公路電影對人物的設置也是以「人」為本。然而不同的是，好萊塢式的英雄人物在公路片中幾乎是看不到的。公路片的人物設置通常是最邊緣的小人物群體，這些微不足道甚至被城市文明遺棄的人群在一場旅行中找尋一個關乎宿命的、人生的意義。摒棄英雄人物而選擇邊緣人群，從某一角度上，也是好萊塢電影機制完善電影藝術給予「人」的關注

²² 邵培仁 方玲玲，「流動的景觀——媒介地理學視野下公路電影的地理再現」，**當代電影**，第6期，2006年6月

的全面性²³。

表 2-1：好萊塢公路片中的人物設置

電影名稱	導演	上映時間	主要人物角色
逍遙騎士(Easy Rider)	鄧尼斯·霍珀 (Dennis Hopper)	1969 年	吸毒、販毒的人
兩人(Rain Man)	巴里·萊文森 (Barry Levinson)	1988 年	同性戀
我心狂野(Wild at Heart)	大衛·林奇 (David Lynch)	1990 年	殺人犯、毒販
末路狂花(Thelma and Louise)	雷德利·斯科特 (Ridley Scott)	1991 年	殺人犯
完美的世界(A Perfect World)	克林特·伊斯特伍德 (Clint Eastwood)	1993 年	殺人犯、強姦犯
路直路彎 (The Straight Story)	大衛·林奇 (David Lynch)	1999 年	老人、智障
關於施密特(About Schmidt)	亞歷山大·佩恩 (Alexander Payne)	2002 年	退休老人
棕兔(The Brown Bunny)	文森特·加洛 (Vincent Gallo)	2003 年	賽車手
歐洲任我行(Euro trip)	傑瑞·宋飛 (Jeff Schaffer)	2004 年	放蕩公子
杯酒人生(Side ways)	亞歷山大·佩恩 (Alexander Payne)	2004 年	婚姻失敗者、過氣演員
穿越美國(Trans America)	鄧肯·塔克 (Duncan Tucker)	2005 年	變性人
破碎之花(Broken Flowers)	吉姆·賈木許 (Jim Jarmusch)	2005 年	單身中年人

資料來源：中國公路電影在跨界文化中的繼承與嬗變——考察中國 2010 年以來的公路電影」，電影評介，第 3 期，2015 年 5 月，頁 64。

²³ 李瑞陽、唐子文，「中國公路電影在跨界文化中的繼承與嬗變——考察中國 2010 年以來的公路電影」，電影評介(貴州)，第 3 期，2015 年 5 月，頁 64。

中國公路與經典公路電影最大的區別在於人物面對壓力時不同的選擇。只有當一個人在壓力之下作出選擇時才能揭示人物真相，壓力越大，揭示越深，該選擇便越真實地表達人物的本性。不同的人物選擇預示了不同的結局，也體現了導演思想以及各個國家，各個地區不同的文化及社會背景。一部優秀的影片不但揭示人物的選擇，並且在講述過程中表現人物本性的發展軌跡，無論是變好還是變壞。……相比之下，中國公路電影的人物選擇一般最終歸於社會傳統，而非和社會徹底決裂，影片也在這種選擇中更突出一種人文關懷，展現社會一些細微的感動。這種選擇是基於中國傳統中庸文化特點所決定的。在中國影片中，當人物一般需要面對現實的殘酷和重量超越了本身所能承受的範圍時，才可能開始遮掩，開始麻痺，從而產生開始公路逃亡。而在這漫漫的逃亡路上，由於中國人思鄉情結和中庸文化的存在，逃亡並不能獲得多大的寬慰和安心，相反巨大的恐慌和寂寞可能侵襲而來。因此在逃亡的路上人物並不能得到釋然，唯有選擇面對，或者是一種妥協，然後妥善的解決它們，於是才會讓心得到解脫。這種思想幾乎在每部中國公路電影中都得到了充分體現²⁴。

²⁴ 趙硯杰，**中國公路電影初探**，2009年，中國上海戲劇學院碩士論文。

表 2-2：中國公路片中的人物設置

電影名稱	導演	上映時間	主要人物角色
人在囧途	葉偉民	2010 年	老闆、擠奶工
人在囧途之泰囧	徐崢	2012 年	商人、遊客
無人區	寧浩	2013 年	律師、舞女、盜獵者
後會無期	韓寒	2014 年	失意青年、老師
心花路放	寧浩	2014 年	過氣歌手、製片人
岡仁波齊	張楊	2017 年	七八十歲的老人(可能會死在路上) 孕婦(小孩會在路上出生) 屠夫(因為殺生過多想通過朝聖贖罪) 七八歲的孩子和他的父母 十六七歲的小伙子(小流氓或者青春期敏感害羞的男孩) 五十來歲，成熟穩健的隊伍掌舵者。

資料整理自：

中國公路電影在跨界文化中的繼承與嬗變——考察中國 2010 年以來的公路電影」，**電影評介**，第 3 期，2015 年 5 月，頁 64。

「岡仁波齊電影解析 跟著真實朝聖隊伍拍攝一年時間」，每日頭條，2017 年 6 月 21 日，<https://kknews.cc/entertainment/z3ok8rp.html>。

第三節 紀錄片類型

1926 年葛理森 (John Grierson) 率先提出對於紀錄片的定義：「對真實的創意處理」(a creative treatment of reality)。這個定義很開闊，「創意處理」也始終沒有更明確的解釋。因為科技與技術限制，過去的紀錄片多採用紀實、訪談、歷史畫面作素材，再由導演剪接成影片，因此所謂的創意處理，或可理解

為導演選用的素材以及處理手法²⁵。

第一部被公認為「紀錄片」的電影是佛萊爾蒂（Robert Flaherty）的《北方的南努克》（*Nanook of the North*, 1922）。這部影片記錄了加拿大次北極地區一個伊努意特族（Inuit）家庭過著傳統狩獵生活的實況。1922年它在紐約的電影院公開放映後，不但受到當時一般觀眾的歡迎，同時也帶動好萊塢製片廠投資拍攝類似的影片。佛萊爾蒂可說是一位充分使用敘事手法來結構「真實事物的影像紀錄」，並利用真實事件來建構戲劇的人。從外觀上看來，他拍攝到南努克一家人真實生活的情景，是當時全在攝影棚內搭景拍攝的好萊塢電影中所看不到的景象，因此受到觀眾的矚目。但是，他拍攝的其實並不是未經操控的真實的事物。在佛萊爾蒂拍攝《北方的南努克》時，伊努意特族人的傳統生活早已受到基督教傳教士與歐美皮草商人侵入的影響，不再過著自給自足的生活，反而成為新的交易經濟模式下的最底層—為皮草商人狩獵獸皮以換取武器、酒、藥和其他生活必需品。佛萊爾蒂抱持著盧梭（Jean-Jacques Rousseau）「高貴的野蠻人」的西方浪漫主義的情懷，想要拍攝的是他所認為的未受到西方文明洗禮前的傳統愛斯基摩生活情景，因此他用遴選演員的方式來安排片中人的角色與行為。影片中的南努克只是個角色，他的家人也都是找人來扮演的。這種遴選演員「演出」傳統生活情景的拍攝方式，在佛爾赫蒂的每一部影片中都如出一轍。嚴格上說起來，這已經遠超過葛理森所定義的紀錄片的範圍，但是葛理森還是把佛萊爾蒂的電影推崇為「浪漫主義紀錄片」的一種典範。葛理森認為佛萊爾蒂比任何人更清楚的執行紀錄片的首要原則：（一）必須實地蹲點熟習影片的素材，與之產生親密關係以便重組它。（佛萊爾蒂在拍攝影片時往往會實地蹲點一到二年，與被拍攝對象一起生活，直到故事能被「它自己」講出來。）（二）必須區分描述與戲劇的差別。（描述是只將被拍攝對象的表面價值作一番描述而已。佛萊爾蒂的拍攝方法則是更爆炸性地揭露其真實面。他不只拍攝到

²⁵ 「TIDF 2014 之二：紀錄片的典範移轉—符合「真實精神」的影像」，
Biosmonthly，<https://www.biosmonthly.com/article/5200>，2014年7月10日。

真實生活，更藉由細節的並置而創造出對它的詮釋。）因此在 1980 年代以前，《北方南努克》的紀錄片身分與地位很少受到學者的挑戰²⁶。

「北方的南努克」的戲劇結構也是吸引人的。片子是以生活片段組成的，大致上，是南努克一家人，從早到晚的一天生活。各個段落之間並沒有什麼戲劇邏輯，大致上只有時間上有所關聯。我們知道這是一部劇情化的紀錄片，但佛萊爾蒂擺脫用戲劇結構、戲劇張力來呈現意義的誘惑，而呈現生活狀況本身。但我們觀眾並不會感到突兀，或者「看不懂」。事實上，他電影的片段都是以生活來串聯起來的，有很完整的真實感；我們也會感覺到很多的意義，而且，是自己構想出來的，可以是很深刻的意義；每個人都有不同的解釋，而且大可有各式各樣的解釋；不同於用剪接、戲劇手法讓人產生的簡直是反射動作般的意義和感覺。這又是優良的寫實主義所具有的原則，像新寫實主義，電影裡的內容多半是生活的插曲；更有甚者，在新浪潮以後，戲劇結構和戲劇手法變得更寬鬆，而且更生活化了。如果說，這是一部普通的、就是要呈現生活片段的紀錄片，那麼，這種手法或許有些僥倖、湊巧的成分；但佛萊爾蒂知道他要的是劇情化的紀錄片，還是用這種手法，就讓人不得不佩服其想法和遠見了²⁷。

紀錄片與劇情片界線自 1980 年代已逐漸模糊、混血。「紀錄片化」的劇情片，「劇情片化」的紀錄片，加上商業性的介入，實在無法明確地加以界定，如「劇情化紀錄片」(narrative documentary)及「紀錄劇情片」(Docudrama)。

1. 劇情化紀錄片

2004 年發行的一部劇情化紀錄片「駱駝駱駝不要哭」(The Story of the Weeping Camel)，片長 90 分鐘，是由導演安排劇情，並執導過的紀錄片，真人真事，真實演出，是紀錄片，也是劇情片。本作品和「國家地理頻道」所拍的紀錄片差異不大，「國家地理頻道」為了肯定他們的努力和辛苦，以買版權的

²⁶ 李道明，「從紀錄片的定義思索紀錄片與劇情片的混血形式」，**戲劇學刊(台北)**，第 10 期，2009 年 7 月。

²⁷ 「紀錄與劇情的模糊界線」，Jay Yo 的電影筆記，<https://mypaper.pchome.com.tw/jayyo/post/2393242>

方式來贊助這部電影。本片提名 2005 年奧斯卡最佳紀錄片，但由「小小攝影師的異想世界」獲獎。

「駱駝駱駝不要哭」導演 Byambasuren Davaa（蒙古人）和 Luigi Falorni，是慕尼黑電影學院的應屆畢業生，回到蒙古家鄉，克服惡劣的拍攝條件，沒有背景音樂，極少的旁白，讓風聲及牲畜低鳴的生活影像自己發言，讓觀眾能清晰體會蒙古人四代同堂與駱駝之間的真實情感生活。

2. 紀錄劇情片

採用演員演出歷史事件，結合了戲劇的結構，以紀錄片手法加以表現，對服裝與場景道具，都相當考究。嚴格來說，紀錄劇情片，屬於劇情片，不能算是紀錄片。

這方面的影片以英國的 BBC 電視公司，和蘇聯等社會主義國家拍攝的數量最多，例如 BBC 在 1950-1960 年代製作的一系列音樂家傳記片，和蘇聯在 1940 至 1950 年所製作的革命英雄傳記片等。

英國的 BBC 電視公司的「鬼盜船真面目」(Blackbeard- The Real Pirate of the Caribbean)，利用電腦動畫及考古具體遺物，重現十八世紀初，令英國與西班牙艦隊聞風喪膽的海盜船船長愛德華狄其（黑鬍子）。

紀錄片擺盪在記實（真實）與創作（虛構）的界線之間，正是紀錄片最大的魅力。紀錄片雖是以現實世界的人物為題材和拍攝對象，但難免有虛構及創作的問題。紀錄片的製作過程中，導演如何平衡真實的客觀與虛構的創意，實屬不易。單獨的影像，本身並無固定的意義，而影像的真實意義，則取決於影像所存在的背景脈絡中，因此，導演無法完全決定紀錄片的意義，而是拍攝者和被攝者，兩者不斷互動的歷程與結果²⁸。

²⁸ 「認識紀錄片」，蘇錦皆畫室，<http://www.sujinjie.com/3546935672320003763629255.html>。

第四節 導演介紹

1986年，張楊考入中山大學中文系，因中央戲劇學院87級招收插班生而再赴考場，遂轉學於中央戲劇學院導演系。1992年，畢業後分配到北京電影製片廠擔任導演。1997年，執導個人首部電影《愛情麻辣燙》，該片由高圓圓、徐靜蕾合作主演，影片展現了當代城市人的愛情生活畫卷，張楊也憑藉該片獲得第18屆中國電影金雞獎最佳導演處女作獎、第5屆北京大學生電影節最佳導演獎項。1999年，執導以北京一個普通的老澡堂為背景的劇情電影《洗澡》，該片反映了鄰里百態和父子、兄弟的親情，他憑藉該片獲得第47屆聖塞巴斯蒂安國際電影節最佳導演獎項，同時影片還入選了鹿特丹國際電影節、西雅圖國際電影節等多個影展。2001年，執導劇情電影《昨天》，該片獲得第9屆北京大學生電影節最佳藝術探索特別獎，第4屆曼谷國際電影節最佳影片金翼獎。2002年，與徐靜蕾、耿樂聯合主演劇情電影《開往春天的地鐵》。2005年，執導由陳沖、孫海英共同主演的親情電影《向日葵》，影片通過一個普通家庭的視覺來反映整個社會在三個時代間的風風雨雨，他憑藉該片獲得第53屆聖塞巴斯蒂安國際電影節最佳導演獎。2007年，執導由趙本山、宋丹丹連袂出演的公路電影《落葉歸根》，影片獲得第57屆柏林國際電影節天主教人道精神獎-大觀單元、第44屆臺灣電影金馬獎觀眾票選最佳影片獎。2010年7月2日，首度嘗試的商業類型片《無人駕駛》上映，影片以都市愛情為主題。2012年5月8日，由其執導的青春勵志電影《飛越老人院》上映，他憑藉該片入圍第11屆中國長春電影節最佳導演獎、第4屆中國電影導演協會年度導演獎；同年，執導由王珞丹、張譯、吳天明連袂主演的微電影《老人願》，該片是電影《飛越老人院》的前傳故事。2013年，執導紀錄短片《生活在別處》，該片是青年導演扶植計畫第一季「逆襲」系列微電影的收官之作，影片以平實動人的手法紀錄大理的生活圖景，描寫了藝術家的生存現狀。2014年，執導公益微電影《大山裡的聲音》。2015年，擔任青春喜劇電影《我的狐朋狗友》的製片人，該片由霍

猛執導。2016年，擔任愛情電影《愛情麻辣燙之情定終身》的製片人²⁹。

2017年6月20日，由其執導的劇情化紀錄片《岡仁波齊》上映，該片由尼瑪紮堆、楊培、斯朗卓嘎聯合主演，該片獲得第2屆義大利中國電影節最佳影片獎；8月18日，由其執導的文藝電影《皮繩上的魂》上映，該片改編自紮西達娃的兩部短篇小說³⁰。

表 2-3：導演張楊主要作品整理：

時間	名稱	類型	主要演員
1999年11月	《愛情麻辣燙》	愛情電影	高圓圓、徐靜蕾、徐帆
1999年9月	《洗澡》	劇情電影	姜武、濮存昕、朱旭
2001年9月	《昨天》	劇情電影	賈宏聲、王彤、賈鳳森
2005年10月	《向日葵》	劇情電影	陳沖、孫海英、王海地
2006年2月	《太陽花》	愛情電影	夏雨、李冰冰
2007年1月	《落葉歸根》	公路電影	趙本山、宋丹丹、孫海英
2010年7月	《無人駕駛》	愛情電影	劉燁、高圓圓、李小冉
2012年10月	《飛越老人院》	喜劇電影	顏丙燕、斯琴高娃、陳坤
2012年4月	《老人願》	微電影	王珞丹、張譯、吳天明
2013年	《生活在別處》	紀錄短片	楊麗萍、葉永青、韓湘寧

²⁹ 「張楊」，豆瓣，2020年8月26日，<https://m.douban.com/movie/celebrity/1301697/>。

³⁰ 「張楊」，百度百科，2020年3月12日，

<https://baike.baidu.com/item/%E5%BC%A0%E6%9D%A8/18141987>。

2014 年 9 月	《大山裡的聲音》	微電影	小不點
2015 年	《岡仁波齊》	偽紀錄片	尼瑪紮堆、楊培、斯朗卓嘎
2017 年	《皮繩上的魂》	電影	金巴、曲尼次仁

資料來源：整理自「張楊的導演作品」，**豆瓣電影**，2020 年 8 月 26 日下載，
<https://movie.douban.com/celebrity/1301697/movies?sortby=time&format=pic&role=D>

張楊導演《岡仁波齊》的上一部院線作品是 2012 年的《飛越老人院》，票房遇冷，最終收入只有 516 萬人民幣。再之前的一部作品《無人駕駛》，最終票房數字也不太漂亮。用張楊的話說，自己也陷入了迷茫，在商業和藝術的面前，不知道該如何選擇。1997 年的長片導演處女作《愛情麻辣燙》，讓張楊迅速得到了行業的關注，再之後的《洗澡》、《昨天》、《向日葵》、《落葉歸根》每一部作品無論是在票房還是口碑上，都非常響亮。一個創作者，始終是在社會和行業大背景下的，張楊也逃不過。市場化、商業化對於導演也是一個命題。在《無人駕駛》的階段，出品方要求他往商業上靠攏，他本人也是猶豫和徘徊，最終的答卷並不漂亮。所以，張楊也是在思考自己的創作方向³¹。2014 年，張楊決定拍攝一部關於朝聖的電影。「這是一次對電影的重新認識，也是希望能在藝術上再給自己設立一個攀登的高峰。這個過程肯定充滿無數的艱辛和痛苦，但我必須義無反顧，勇往直前。」十一個藏族素人在馬年出發去朝聖，在長達 2000 多公里的一步一叩中抵達神山岡仁波齊……電影《岡仁波齊》講述的就是這樣一個故事。吃飯、睡覺和周而復始的叩拜，構成了這十一個藏族素人組成的朝聖隊伍的日常生活³²。

張楊的電影符合傳統的主流形式，站在社會大眾的立場上，著眼於當下和

³¹ 「拍電影 20 年，方找到自己方位：專訪導演張楊」，**電影人**，2017 年 8 月 20 日，
<https://107cine.com/stream/93814>。

³² 「《岡仁波齊》張楊探尋藝術電影朝聖之路」，**新浪全球新聞**，2017 年 6 月 12 日，
<http://dailynews.sina.com/bg/ent/film/sinacn/20170612/20587905991.html>。

現實。他在商業元素和藝術追求之間取得平衡，選擇與生活貼近的電影，善於發現人們的故事，並關注弱勢群體。第五代導演用電影講述他人的故事，第六代導演以搖滾樂手、畫家、學生、流浪藝術家等邊緣人做主人翁，講述「自己的故事」。而張楊的電影選擇了把視角對準當今社會下普普通通的小人物，就是所謂的老百姓，關注他們的生存境遇與生存狀態。他用電影「講述老百姓的故事」，這體現了一個藝術家的社會責任感和良知。忠實地紀錄生活也是張楊的藝術價值觀。正如他自己所說：「電影其實最大的特點就是它的還原生活本質的東西，當然你去抽離地拍一種電影也是可能的，起碼對我來說，忠實地去紀錄生活的電影應該是一種好電影，當然這不是絕對的，電影有很多方式，但是你去忠實地紀錄生活，能把真實的生活展現給觀眾，對每個觀眾來說就是一種享受，因為電影是比繪畫、音樂更有效地紀錄現實的一種工具³³。」

就敘事風格而言，張楊導演主張用「紀實」手段拍攝作品，從而來還原所體驗到的現實。追根溯源紀實美學產生於法國新浪潮電影的理論旗手，安德烈·巴贊(André Bazin)的影像本體論。在張楊的電影中，巴贊(André Bazin)紀實美學所倡導的長鏡頭、景深鏡頭、完整的時空敘事也成為了他美學風格的重要特質之一。因此，張楊電影能夠使觀眾身臨其境，能夠引起觀眾的深思³⁴。

1990年代，隨著中國改革開放之下，在國際電影節當中第五代導演卻是屢屢失敗，第六代導演面對著空前的困境。儘管第六代導演在國際電影節上的表現是傑出的，然而對於中國國內觀眾來說這些電影卻是陌生的，於是第六代導演的電影處於「叫好不叫座」的情形。將商業和藝術得到較好的平衡。與多數新生代導演不同的是，張楊的電影創作宣導不同的藝術理念。如何使影片既不在商業化潮流中顯得媚俗，也不在藝術層次上曲高和寡，正是張楊導演一直在探索的問題。導演班出身的張楊，在藝術表達中能夠堅持個人思想，加上與藝瑪公司的合作，整體上追求個人表達與大眾審美的兼具，同時與張楊合作的製

³³ 陳慧敏，「張楊電影的美學風格研究」，中國淮北師範大學碩士論文，2018年。

³⁴ 同前註。

片人羅異非常專業，並且具有從投資到宣傳再到發行的一整套機制，這種機制讓張楊有更多發揮的餘地。因此，基於電影大眾藝術的創作原則，將藝術與商業並重—藝術在廣泛大眾接受的基礎上贏得較豐厚的商業利潤。張楊本人也說：「電影的商業化與藝術化並不矛盾，叫座與叫好也不矛盾，一部電影叫座與叫好之間沒有很明確的劃分。」由此可見，張楊一直的目標是電影又要叫好又要叫座。在商業大潮的衝擊下，始終保持著作品的人道主義關懷，在商業與藝術兩者中找到平衡，並在不斷的發現與探索中堅持著自己的獨特美學風格³⁵。

第五節 藏傳佛教生死觀

一般人一提到西藏宗教，馬上會產生非常神秘、遙不可及，與現實生活毫無關係的印象，甚至於認為它是一種迷信、是外道、專門搞法術和神通，不瞭解西藏宗教是正統佛教中的一環，而把它稱之為喇嘛教，並且以紅黃白花四種顏色來區分西藏四大教派。不過近幾年來由於活佛、喇嘛，不斷的將西藏宗教文化傳播到世界各地，因此世人慢慢的對西藏宗教文化有所瞭解。

西藏宗教是正統佛教中的大乘佛教，包含了顯法與密法，它的內涵豐富深奧且非常完整。在第七世紀時大乘佛教中的顯法與密法同時進入西藏，其中密法傳承十分原始而且完整一直延續至今。宗教對藏族而言，比生命更加寶貴³⁶。對每一個人來說，死亡都非常重要，因為這是每個人不願意面對卻又必須面對的現實。在普通人眼裡，死亡是一個黑暗的未知區域，充滿了絕望、神秘、痛苦與哀傷。幾乎所有人在面對死亡的時候，都感到驚慌失措、恐懼不安，這都是不了解死亡而造成的誤會³⁷。

³⁵ 陳慧敏，**張楊電影的美學風格研究**，2018年，中國淮北師範大學碩士論文。

³⁶ 「藏傳佛教中的生死觀」，**廣大圓滿周遍法界金剛空行母俱樂部**，2012年2月28日，<https://blog.xuite.net/mar1974444/twblog1/131784303>。

³⁷ 「藏傳佛教中的生死觀」，**廣大圓滿周遍法界金剛空行母俱樂部**，2012年2月28日，<https://blog.xuite.net/mar1974444/twblog1/131784303>。

從西藏佛教的觀點來看，將人一生整個存在分成四個不斷而息息相關的實體：生、臨終和死亡、死後，最後是轉世。它們可以稱為四種中陰：此生的自然中陰、臨終的痛苦中陰、法性的光明中陰、受生的業力中陰。由於中陰教法廣大無邊，巨細靡遺，因此，《西藏生死書》中認為應該從直接反省死亡的意義和無常的許多層面開始，這種反省可以讓我們在一息尚存的時刻，充分利用我們的這一生；也讓我們在死亡的那一刻，不致於悔恨或自責虛過此生。西藏的著名詩人和聖哲密勒日巴尊者（Milarepa）：「我的宗教是生死無悔。」深入思索無常的秘密訊息，也就是思索究竟什麼東西可以超越無常和死亡，可以直接引導我們進入古老有力的西藏佛法的中心：最根本的「心性」。心性是我們內心甚深的本質，也是我們所尋找的真理；體悟心性則是了解生死之鑰。因為在死亡那一刻，凡夫心及其愚昧都跟著死亡，而且在這個空隙之間，像天空一樣無邊無際的心性，剎那間顯現無遺。這個根本的心性，是生與死的背景，正如天空擁抱整個宇宙一般³⁸。

篤信佛教的藏族人堅信：朝聖能盡滌前世今生的罪孽，增添無窮的功德，並最終脫出輪迴，榮登極樂。因此，總是有數不盡的藏族人，以獨有的磕長頭方式俯仰於天地之間，向聖地跋涉。沒有血肉之軀，便無朝聖之舉，沒有風塵僕僕，便無朝聖之途，不歷經千辛萬苦並跨越真正的時空，就不會有心靈的虔誠。朝聖對於一個信徒而言，是可以以一生的時間去認真對待的神聖之舉。甚至可以這樣說：超出「苦行」意義之上的朝聖之旅，是將個體生命之旅推向極致的唯一途徑。據說佛祖釋迦牟尼的生肖屬馬，馬年轉山一圈相當於其他年份轉山 13 圈，且最為靈驗和積長功德³⁹。

「業」一般人誤解它是一種固定的命運，「業」藏文其意為動作，梵文指的是工作。「業」對藏族來說是生活的規範與法則，也是藏傳佛教的基礎。西藏人

³⁸ 明月勝幢，「《西藏生死書》：我們可以利用生命來為死亡未雨綢繆」，每日頭條，2017年9月27日，<https://kknews.cc/fo/qq4ayy8.html>。

³⁹ 「去西藏，去真實的《岡仁波齊》，找回迷失的自己。」，每日頭條，2018年9月7日 <https://kknews.cc/travel/nbmg2ng.html>。

認為痛苦是掃除惡業的掃把，甚至用感恩的心來承受痛苦，等待惡業的結束。所謂的好運是過去所做善業所累積的果報，壞運是惡業的果報。按照佛教的道理，業是整個宇宙生存的基礎，也是輪迴背後的驅動力。「輪迴」存在的事實，依佛教的觀點來看，主要是以心靈連續性為基礎，如果人或動物一死就沒有靈魂的連續性，則沒有輪迴存在的基礎。靈魂的存在是事實，死亡不是一切的結束，只是階段性的告別。眾生現在的心是過去心的連續，如果追究及探討心意識的來源，會發現它是無開始的，是持續不斷的輪迴。藏傳佛教相信普遍性的因緣法則，認為一切事物都會改變，因此不相信有所謂神聖的造物主，也不相信有生命可以自我創造，相反的一切事物的生起都是由於因緣合和而來的結果，心也是一樣，眾生現在的心是過去心的結果⁴⁰。

眾生談因緣時有兩種類型：主因與助緣，主因是產生某種事物的材料，當死亡來臨前，眾生將要如何面對死亡；當死亡來臨時，眾生將要如何超越死亡；《西藏度亡經》這是一本奇特的書，將生死連續的書，代表著絕大部分西藏人的死亡哲學，同時也代表著大乘中輪迴思想的延伸。本書原著者是蓮花生大士，該書由達瓦桑杜格西喇嘛和編者伊文思·溫慈(W.Y.Evans-Wentz)博士翻譯成英文。中譯者徐進夫先生。《西藏度亡經》，西藏原名中陰得度，意為「死後層面聞教得度」或「中陰聞教得度」，含有一個進入涅槃解脫，超越生死輪迴的瑜珈法門。這本書帶來的信息是，「死亡的藝術」不僅跟「生活的藝術」或「出生的藝術」同樣重要，且為「活的藝術」或「生的藝術」的補充和圓成；生命的前途如何，也許全看我們對於死亡的控制是否適當而定。正如這本「西藏度亡經」所教示的，臨死的人面對死亡，不但應該精神鎮定，神志清明，英勇無畏，而且心智上要有適當的訓練和指導；並且，必要時肉體要能忍受痛苦和虛弱。與此相反，在關於死亡認識甚少的而且缺乏練習的西方人，由於一般人臨終死得不甘願，以致形成「中陰得度」儀式所提示的不良後果。人為的努力

⁴⁰ 「無我的輪迴——佛教的生死觀」，**元培學報**，1998年1月2日，
<http://enlight.lib.ntu.edu.tw/FULLTEXT/JR-MISC/misc097735.htm>。

（尤其是受到以麻醉藥劑的控制而意志減低）常造成不良的死法（此是指死後而言）。這部可使面臨中陰境界的一般人獲得心靈或精神解脫的聞教得度大法，將死亡的相關中陰過程分為三個階段：臨終中陰、實相中陰、受生中陰或投生中陰。這裡所討論的是剛死之後到再度「投生」的時期（長短視情形而定）。依照佛教的觀點而言，生命是由一系列連續不斷的意識境界所構成。最初一個境界是「生有意識」或「出生意識」，最後一個意識是「死亡之際的意識」或「死亡意識」這兩個境界之間，由「舊」換「新」的一個境界，叫做中陰或中有的境界，分為前面所說的三個階段，分別代表初期、中期、後期三個階段⁴¹。

西藏天葬不僅是一種喪葬禮俗，而且是佛教文化的展現，由於深信輪迴轉生與解脫可能的教義，因此藏人對死後心識的去處的重視，超越對軀體的關心。解脫前的心識都必須輪迴，而亡靈將前往善趣或惡趣，則取決於其生前所作善惡業。因此天葬之前，不管是用遷識法或施身法等等，將身心分離，為亡者修施食煙供，以滿足其飲食所需，再進一才是重點所在。在佛教對死亡不是生命終結，心識仍將相續轉生的認知下，死後肉身以天葬的方式來處理，分為由修行者將亡者身心分離，以及天葬師解剖屍體佈施禿鷹兩大部份。這個禮俗的外在形式，不僅可以達到佈施的目的，也是為亡魂去向行善積德的途徑。內在來說，是透過修法者安送死者亡靈前往佛國淨土，再藉由天葬師的修法，以咒語、觀想、禪定與祈禱的力量，將剩餘凡身的血、肉、骨等一一轉化為聖餐，召請來自虛空的神鷹——空行母化身，而供養神聖賓客。從而達到使死者超出有限肉體的死亡限制，提昇亡者生命價值，令生者正視死亡、體的執著，從而度過哀傷，獲得心靈的安樂。西藏天葬主要分為將亡者身心分離，以及解剖屍體佈施禿鷹兩大部份。十二世紀前後的施身法，雖與後來的西藏天葬儀式有密切關係，但是建立直貢天葬台，是有明確歷史記錄的開始，這個傳統並且因為多重的神聖性而延續至今，對藏族喪葬文化有不可抹滅的的貢獻與影響。在

⁴¹ 「中陰教授」，台大獅子吼佛學專站，1994年6月17日，
http://buddhaspace.org/gem_browse.php/fpath=gem/brd/Buddhism/N/F00101AN&num=13。

這以後的西藏天葬，不僅是一種喪葬禮俗，而且是佛教文化的展現，由於深信輪迴轉生與可能解脫的教義，因此藏人對死後心識的去處的重視，超越對軀體的關心。解脫前的心識都必須輪迴，而亡靈將前往善趣或惡趣，則取決於其生前所作善惡業。因此天供，指引亡靈的心識摒棄任何誘惑、拋開一切塵俗眷戀，從而得以前往善道才是重點所在。在這種心識超越此生來世相續不斷的認知下，死後肉身以天葬的方式來處理，外相上不僅可以達到佈施的目的，也是為亡魂去向行善積德的途徑；內在來說，是透過天葬師的修法體的執著，獲得心靈的究竟安樂與解脫。在這樣的生命認知下，形成了西藏特殊的天葬禮俗⁴²。

神山岡仁波齊被苯教徒視為神山和萬山之王，同時又被藏傳佛教認定為世界的中心，因此苯教徒和藏傳佛教徒都會以能到此完成朝聖為一生的榮耀圓滿。如果說藏族原始信仰和苯教都認為人的心靈的安全與平和要依賴居於神山與聖湖之神的話，那麼藏傳佛教則認為人的靈魂的主宰者是「佛、菩薩和護法神」。藏傳佛教中的佛主要有三世佛：燃燈佛、釋迦佛和彌勒佛，他們主管人的前生、今生和來生。除三世佛外還有三方佛：藥師佛、釋迦佛和主管西方極樂世界的首尊阿彌陀佛。在藏傳佛教中有眾多的菩薩，最有名的如觀音菩薩、文殊菩薩、地藏菩薩等。同時藏傳佛教還宣稱人世間的一些帝王、貴族和活佛不少也是一些菩薩的化身。在藏傳佛教的發展過程中，特別是後弘期，藏傳佛教各個教派的發展，在藏區各地建立了眾多的寺廟，供奉著佛、菩薩和護法神，因此藏傳佛教信徒除了到神山聖湖朝拜外，寺廟的朝拜又必不可少。之所以拉薩成為了藏傳佛教信徒朝聖的夢想之地，是因為大昭寺供奉著釋迦牟尼 12 歲等身象，同時也是藏傳佛教文化發展的中心之緣故。從藏族宗教的發展歷史可以發現，其宗教信徒的朝聖對象主要是由神山、聖湖、寺廟與佛塔所構成。藏傳佛教信徒的朝聖是指信徒帶著各自的願望圍繞心中的聖地：神山、聖湖、寺院佛塔、嘛呢堆，按照相對固定的宗教儀規形式，沿順時針方向繞行(苯教是沿反

⁴² 黃英傑，「藏傳佛教對生命禮俗的看法—以天葬為例」，**輔仁宗教研究**，第 20 期，2010 年春，頁 67-94。

時針方向繞行)以實現自我與神、佛靈魂溝通的目的的過程⁴³。

時至今日，藏族人對山的崇拜與敬仰仍然深入思想，對於轉山而言，少了以前對統治者的服從，單純地成為祈福的方式。藏族人仍然深信，轉山是為自己為家人求福報的方式，轉山已經成為詮釋藏族文化信仰最好的符號。由此可以了解，再如何的辛苦、在任何的狀況下，用自己的腳、用身體去實踐轉山的意念。如果沒有強大的精神支持，如何可以走完朝聖之路，藏族人在生活環境並不充裕的條件中，仍會以最基礎的生活方式，三到五步一個大禮拜方式，將自己的一生進行清淨儀式。在這過程中有的是堅持的決心及無我的虔誠，更甚至超脫了生、老、病、死的束縛，這樣做只是想求得一個乾淨的來生。在這世這個人體的皮囊支持下，做了最大的祈求，而在死後則供獻出了這個皮囊，讓祂回到了原始的地點，一切回歸在大地的循環中。

第六節 中國現今社會現狀

「全民焦慮」也稱集體焦慮，幾乎充斥在中國社會的方方面面，並已成為當今中國一個比較明顯的時代標誌。和個人焦慮不同的是，集體焦慮特屬於某個社會或時代，它是一種廣泛的心神不安和精神不定，是一種瀰漫於社會不同階層的緊張心理狀態。它不會輕易消退，不容易通過心理的調適而化解⁴⁴。

群學書院創始人、中國教育部長江學者特聘教授周曉虹在接受《人民論壇》訪問時，對於中國「全民焦慮症」的時代，從社會學的角度加以深度解讀。人民論壇記者：「有人說，在我們這個社會中，焦慮已經超越了個人情緒和心理，成為一種社會病，而我們，則是身處在一個患上了全民焦慮症的時代，

⁴³ 陳國典，「藏民族宗教信徒朝聖初探」，*西南民族大學學報*，2005年4月，第4期，頁291-293。

⁴⁴ 賈立政，「全民焦慮症問診—當前中國人為何焦慮」，*人民論壇(北京)*，第5期，2013年3月，頁14。

這會給整個社會的行為方式帶來哪些顯著的影響？」周曉虹：「在中國社會轉型過程中，焦慮是很重要的一個特點。人們覺得社會轉型和變遷很慢，恨不能一步走到頭；認為個人生活的變化也很慢，希望能有迅速的改變，往往生出一種深切的期待，期待自己的生活、自己的狀態、自己的行動發生快速轉變，在這種情況下，自然就產生較深的焦慮感。焦慮使我們全部的行為都有一種「當下」的特點。因為非常焦慮，怕被別人趕上，於是一切行為的邏輯，都是以「趕上別人」或者「不被別人趕上」為前提，而對其行為的未來、長遠的後果，不會去考慮。身後被別人追趕著，以至於無法停下腳步來思考前進的方向是否正確，這必然使行為有一種目光短淺的特徵。……中產階級的焦慮感為什麼高？一者跟中產階級的地位有關。中產階級處在社會中不上不下的階層，希望能夠再往上爬一些，可是沒那麼簡單；如果不奮鬥，可能就要因「落後」而掉下去，其地位並不穩定。因為這種不穩定，就更加容易陷入深深的焦慮。二者跟中產階級的知識和獲取資訊的能力比一般人要強有關。如果在一個小村子裡面不出來，你的比照物件就是村子裡的那些人，那些人的生活一般來講也甚少發生比較大的變化，在這種情況下，對自己所處的狀態就非常懵懂，並不知道很落後。但是中產階級則不同，他們的流動性比較強，文化知識也比較高，受過良好的教育甚至在海外接受過教育，與外圍世界一比照的話，對自己的地位就會不滿，因此焦慮感也比一般的人更強。第三，中產階級已有一定的財產、一定的社會地位，他對失去的擔憂也比一般的、最普通的底層階級要強烈。當變遷持續進行的時候，他就更易產生對自身地位的驚恐，去維持這種地位的焦慮感會更強，也會更難以停下來，逼迫自己必須不斷地往前走⁴⁵。

人民論壇問卷調查中心的調查顯示：當前中國存在十大社會病症；超過半數的網友認為官員群體存在信仰缺失危機，部分官員不問蒼生問鬼神展現其權

⁴⁵周曉虹，「中國人的精神漂泊何時終結？」，群學書院，2018年10月31日，https://www.gushiciku.cn/dc_tw/109389078。

本位病態心理。調查顯示，超八成受調查者認為當前中國社會處於亞健康狀態，信仰缺失、看客心態、社會焦慮症位列當今社會病症前三項。

- 1、信仰缺失：價值多元化下存在信仰與道德有關的精神危機，道德赤字與壞賬凸顯。
- 2、看客心態：阿 Q 式的冷漠、麻木與圍觀，崇尚「事不關己高高掛起」處世哲學；
- 3、社會焦慮症：因工作、生活、養老及未來無法預期等而長期緊張與不安；
- 4、習慣性懷疑：社會誠信危機導致人與人之間缺乏信任和安全感，從而懷疑一切；
- 5、炫富心態：展示、炫耀財富，虛榮心作怪，自卑心理的另一種反映，炫耀是為了獲得滿足感；
- 6、審醜心理：醜聞成為醜聞製造者的「通行證」，假惡醜盛行、越罵越紅；
- 7、娛樂至死：崇尚個人享樂主義，心甘情願地成為娛樂的附庸；
- 8、暴戾狂躁症：粗暴野蠻、乖張殘暴，易怒且好走極端甚至危害社會；
- 9、網路依賴症：對網路及移動媒介上癮，產生依賴，沉溺在虛擬世界中不能自拔；
- 10、自虐心態：罵共產黨、恨體制，甚至獲得體制內好處越多的人罵得越凶。此外，鴛鴦心態、未老先衰的初老症、思考依賴症的問題也有突出表現⁴⁶。

當今中國社會，隨著社會主義市場經濟的建立和完善，生產資料和生活資料出現了相對剩餘，物質生活資料也日漸豐盛。然而，物質豐裕並不等於獲得幸福，擁有財富並不等於擁有幸福。通過「高消費」的形式滿足人的虛假，需

⁴⁶ 「中國社會心態被指存 10 大病症官員存信仰缺失危機」，人民網，2014 年 9 月 15 日，<http://world.people.com.cn/n/2014/0915/c1002-25661975.html>。

要的奢侈型消費價值觀，通過超出商品實用性和生活必需性的消費行為，向他人炫耀自己金錢與地位的炫耀型消費價值觀，以及通過無休止的物質消費行為，實現感官上的愉悅和肉體上的快樂的享樂型消費價值觀，都片面強調人對物質的佔有和消費，使人沉浸在物質世界中，忘記了消費作為人的本質的確認，不僅是滿足物質需要的工具，更是體現人的個性、實現自我發展的手段。

「物」不再只有使用價值和交換價值，符號價值的出現使「物」被標榜為自我認同和社會認同的「原料」。被物質欲望牽引的消費活動造成人的精神世界的荒蕪。在荒蕪的精神世界中，人的個性的豐富性和多樣性被壓制了，人的自由全面發展失去了前進的方向，人的自覺性、自主性、能動性和創造性慢慢喪失⁴⁷。

也恰恰由於中國急速而劇烈的變遷，不僅加速了中國社會中一切有形之物，更將中國青年人精神世界的發展極大地壓縮了，從而使中國人內心體驗的兩極性越加突顯。正是在徘徊與彷徨之下，伴隨著已經深深植根於現代性之下的工具理性價值觀，幫助當下中國的青年人找到了一種方式降低自己的焦慮與恐慌的方法便是占有更多的財富，就可以成為精英。而身處一個不知未來走向何方的社會，當下的青年人為了能夠達到精神的依託與慰藉，不僅希望占有更多的時間，獲得更多的價值，而且希望這個過程越快越好，達到成功、成為精英的時間越短越好，以免太慢而最終被社會淘汰。然而正如工具理性無法取代價值理性一樣，金錢和數字無法慰藉青年人心靈的彷徨。而更多的青年人則在物質的追求與內心的迷茫之間掙扎，最終在急速的社會變遷和個人痛苦的時間焦慮之間飄忽不定、難安其生⁴⁸。

⁴⁷ 曾建平、李琳，「當代社會消費價值觀四大困境及其消解」，*江西社會科學*(南昌)，第 11 期，2018 年 11 月，頁 227。

⁴⁸ 「時間焦慮:急速社會變遷下的青年人」，*中國社會科學網*，2016 年 8 月 26 日，http://www.cssn.cn/shx/shx_shxlx/201608/t20160826_3177766.shtml

第三章 研究方法

第一節 研究對象

中國電影產業迅速高度發展之下，高成本製作的大片產出不斷，累計票房增長不斷。在大片盛行的同時，亦有如同《岡仁波齊》、《喜馬拉雅天梯》等等票房黑馬出現，這一些小眾電影在被不被看好的情況下成功逆襲，口碑、票房雙豐收。廣受好評的小眾文藝電影《岡仁波齊》，憑藉感人的劇情、良好的口碑、宣傳力度等成功逆襲。

對於這樣一個題材，並不是大眾之所好，有些鋌而走險的意思，但卻又真正對於這個缺乏信仰的社會很討巧。從構思了十多年的一個想法，到長達一年的拍攝歷程，劇組跟著朝聖隊伍拍攝，讓影片的過程本身就成為了一場修行。除了壯麗的自然風光，還有那些虔誠向前，渺小卻又偉大的信徒們，這一切向我們揭示了一個龐大又富有哲理的人生意會。在電影中不同身分背景的人都踏上了朝聖的旅途，各司其職，一直到到達聖山岡仁波齊，每天的日總結後，他們都會聚在一起念經，這就像是一個古老又現代的冒險史詩，各種災害和意外也時有發生，讓你時不時會停下來思考生命和人性，但這其實也是朝聖的意義所在，面臨艱難困苦，並面對它們⁴⁹。

當談及《岡仁波齊》的市場前景和意義時，多年致力於影視文化傳播研究，清華大學教授、影視傳播研究中心主任尹鴻表示：「這個電影太特別了，它帶給我的震撼是紀錄片的真實性的震撼，但它的整個結構又是一個經過精心設計過的，這個精心設計過的結構給人帶來紀錄片的震撼是很不容易。這些朝聖者，他們不是演員，他們都只是演著自己，是用自己朝聖的信念在演戲。」同

⁴⁹ 「一部排片不如變形金剛一半的電影《岡仁波齊》，帶你走進壯美的西藏和朝聖之路」，**Trendsfolio**，2017年6月28日，<https://trendsfolio.com/2017/06/gangrenboqi/>。

時，尹鴻還認為這部看似平淡的影片具有一種超出常規的高度戲劇性，「這來自於他們十幾個人衝突，來自於觀眾對他們的關心，他們為什麼，他們是什麼，他們會遇到什麼，他們會給你帶來什麼，尹鴻認為對話的過程一直都在進行，這種戲劇性更多來自於靈魂的戲劇性⁵⁰。

觀眾全場保持著一種高度自省的狀態，在這個片子當中，朝聖者的靈魂追尋之路是無意識的，又是自然的。這種信念之路讓我們覺得平時我們所有的權宜之計，所有的生存方式，在這種信仰面前顯得非常渺小，這是一種強大的精神力量。

同時，尹鴻對《岡仁波齊》的市場前景也充滿期待，這個朝聖之路一定會打動觀眾，觀眾一定會被朝聖之路上的人所感動，即使不會有《變形金剛》的票房，但是一定會有很好的市場反應和回報。尹鴻覺得市場的成熟和觀眾的成熟是同步的，市場慢慢變大，觀眾也會越來越成熟，觀眾選擇電影的能力也會越來越高。所以尹鴻相信《岡仁波齊》一定會有相當一部分觀眾喜歡，而且有相當一部分觀眾去電影院去看⁵¹。

電影通過視聽語言來編寫內容、表達創作者的意圖並引燃觀眾的情緒。《岡仁波齊》是一部採用紀錄手法拍攝的劇情片，用紀錄手法向觀眾傳遞「在朝聖者眼中朝聖只是生活」，這種追求「生活化」的真實表達，更能讓觀眾信服且更具衝擊感，而設計好的故事和人物又能滿足觀眾對藏區和宗教的想像。巴贊（André Bazin）說：「電影是現實的漸近線。」導演通過紀錄式旁觀，運用固定長鏡頭平靜客觀地紀錄著藏民的日常生活、朝聖路上發生的事以及磕長頭，這種無限漸近藏民生活的拍攝手法更能真實表達信仰的意義。譬如在影片結尾，導演用了3組固定長鏡頭，紀錄了11人磕長頭、轉山的行為，鏡頭由近及遠地呈現天地人之間的關係，朝聖者在神山岡仁波齊追尋著自我身體與心靈的

⁵⁰ 「26年的朝聖路：張楊最新電影《岡仁波齊》北京啟程」，**新華網**，2017年6月12日，http://www.xinhuanet.com/ent/2017-06/12/c_1121125741.htm。

⁵¹ 同前註。

平衡。這種始終冷靜紀錄、不介入到「朝聖」中的拍攝手法引導著觀眾在觀影過程中不斷反觀自我，叩問人生之路自己將以何種方式修行。這部「無劇本」、即興創作的電影，其「戲劇」性主要體現在對人物和故事的設計上，在昇華主題的同時，調動了觀眾的情緒，滿足觀眾的審美需求。譬如在選演員時，導演選擇了更能體現藏族人形象的康巴人，這支由不同年齡層組成的朝聖隊伍，有從未去過拉薩、渴望朝聖的 70 歲喪兄的老人，有從未去過醫院的孕婦，還有希望贖罪的屠夫、小女孩等，這樣一支隊伍在觀眾內心鋪設了「懸念」，讓觀眾從一開始就質疑他們最終是否能到達他們神往的目標，時時擔心是否會有人落下或是放棄。此外，對故事結構的設計，有起點有終點，有次仁產子，有楊培老人去世，讓觀眾深刻體會到他們為朝聖而生為朝聖而死的虔誠，既表現了影片的戲劇感又昇華了主題——對生死輪迴的思考。影片的影像風格將紀錄與故事、真實與虛幻、生活與信仰平衡得恰如其分，用真實震撼觀眾，用故事設計滿足觀眾的審美期待，引發觀眾重新認識自我，並能用「平常心」對待生活中發生的一切，從而在人生路上虔誠而堅定地修行⁵²。

2017 年 6 月 20 日，在環伺著商業大片的電影市場，一部小眾低成本的文藝電影票房卻一路走高突破一億人民幣，本文以《岡仁波齊》為主要研究對象，

表 3-1：岡仁波齊相關資料

中文名	岡仁波齊
英文名	Path of The Soul、Kang Rinpoche
出品時間	2015 年
出品公司	和力辰光、樂視影業、雲南尚立文化、馬燈電影、西藏鑫合文化、上海和力影視等
發行公司	馬燈電影有限公司、華夏電影發行有限責任公司、樂視影業、娛躍影業、蒸騰影業

⁵² 「從傳播學角度解讀電影《岡仁波齊》的朝聖之路」，人民網，2018 年 1 月 11 日。
<http://media.people.com.cn/BIG5/n1/2018/0111/c416288-29759771.html>。

製片地區	中國大陸拍攝地點西藏
導演、編劇	張楊
類 型	劇情片
片 長	113 分
上映時間	2017 年 6 月 20 日（中國大陸）
對白語言	藏語
得獎紀錄	2016 年 第 7 屆中國電影導演協會年度評委會-特別表彰獎 2017 年 第二屆義大利中國電影節-最佳影片 2018 年《青年電影手冊》-2017 年度十佳影片、導演
電影主題曲	No Fear In My Heart 樸樹
幕後花絮	<ol style="list-style-type: none"> 1. 劇組用一年的時間，跟著一組真實朝聖的隊伍拍攝，行程長達 2000 多公里。 2. 無論吃住還是工作，劇組全程都在這條去往西藏朝聖的路上進行。 3. 在地處川、滇、藏三省區交匯處的芒康縣普拉村，11 個普通的村民願意跟劇組一起去朝拜。 4. 該片採用非專業演員出身的當地人參與演出。 5. 該片從頭到尾使用有源聲音，沒有添加任何音樂，只有朝聖隊伍在真實地行走。導演張楊認為腦子裡設定的人物，孕婦、掌舵人、老人、少年、小女孩、屠夫等一行十一個朝聖者，要七八個村子才能拼湊齊整，結果一個村子全解決了

資料來源：整理自「岡仁波齊」，[百度百科](https://baike.baidu.com/item/%E5%86%88%E4%BB%81%E6%B3%A2%E9%BD%90/18604726#reference-[8]-18856146-wrap)，2021 年 2 月 28 日下載，

[https://baike.baidu.com/item/%E5%86%88%E4%BB%81%E6%B3%A2%E9%BD%90/18604726#reference-\[8\]-18856146-wrap](https://baike.baidu.com/item/%E5%86%88%E4%BB%81%E6%B3%A2%E9%BD%90/18604726#reference-[8]-18856146-wrap)。

第二節 電影劇情介紹

《岡仁波齊》電影的英文名字：paths of the soul，意為靈魂的千條萬條道路，是由張楊執導，尼瑪紮堆、楊培、斯朗卓嘎等主演的一部以劇情化紀錄片手法拍攝的劇情片。該片講述了在西藏腹地普拉村的村民尼瑪扎堆等十一個藏民一起從家出發前去 2000 多公里以外的岡仁波齊朝聖的故事。如下為演員所扮演的角色：(參見表 3-2)

3-2：《岡仁波齊》演員 VS.角色介紹

演員	照片	角色介紹
尼瑪紮堆		48 歲，是整個朝聖隊伍的掌舵人。尼瑪紮堆的父親在 2014 年春節將至的時候去世了，老人一生最大的心願是能夠去一次拉薩，卻總是未能如願。尼瑪紮堆時常悔恨，所以這次下定決心一定要帶上叔叔踏上朝聖之路。

<p>楊培</p>		<p>72 歲，尼瑪紮堆的叔叔。一直為了照顧哥哥的孩子們而辛勤勞作，善良、淳樸。一生未出過遠門，哥哥在世時，老哥倆一直想去朝聖，始終未能如願。這一次他下定決心要帶著自己和哥哥的夙願一起上路，到神山岡仁波齊，完成神聖的朝聖之路。</p>
<p>斯朗卓嘎</p>		<p>19 歲，從沒上過學。姐姐是次仁曲珍，在 16 歲時就嫁給了隔壁鄰居尼瑪紮堆家的三兒子。</p>

<p>次仁曲珍</p>		<p>23 歲，斯朗卓嘎的姐姐，從未上過學，朝聖開始前已經懷孕半年左右，在朝聖路上生下一子，丈夫是色巴江措。</p>
<p>色巴江措</p>		<p>22 歲，次仁曲珍的丈夫。</p>
<p>曲姆</p>		<p>仁青晉美的妻子</p>

<p>仁青晉美</p>		<p>32 歲，有一個兒子和兩個女兒。2012 年他家擴建新房，在一次運送木料的途中出了車禍，致使兩死一傷，他不但賣掉汽車和犛牛，還欠下了二十多萬的債務，為了還債使得全家人疲憊不堪，從此仁青晉美一蹶不振，賦閑在家。</p>
<p>扎西措姆</p>		<p>9 歲，仁青晉美和曲姆最小的女兒，聽說父母要去朝聖後選擇跟隨父母一起踏上朝聖之旅。</p>

<p>江措旺堆</p>		<p>35 歲，屠夫，腿有殘疾，江措旺堆平時會幫別人殺牛換些酒去買醉，由於藏族人殺生，所以在他那自卑的內心裡又添加了一抹罪惡，他想借這次朝聖洗刷心頭的罪惡。</p>
<p>江措旺嘉</p>		<p>江措旺堆的弟弟，陪伴哥哥一起朝聖。</p>
<p>達瓦扎西</p>		<p>17 歲的少年達瓦扎西懷揣著對未來的無限憧憬踏上朝聖旅途。</p>

資料來源：整理自「11 個素人演員與《岡仁波齊》的劇組故事」，[網易娛樂](#)，2017 年 5 月 24 日，

https://baike.baidu.com/reference/18604726/124bDYnubhYgYlXekIPvN7qaMNCUEshtbtZGAPZMdJi0_t-kOaPEG2ZMXHnZUmWP7a0ese1H75UhkFzzEWrdUUAzffqxe9-8kbr0phNb4oA

電影故事一開始，是普拉村村民尼瑪紮堆在父親去世後決定完成父親的遺願，帶著叔叔去拉薩和神山岡仁波齊朝聖。時正馬年，正好是神山岡仁波齊難得一遇的本命年，小村裡很多人都希望加入尼瑪紮堆的朝聖隊伍。這支隊伍裡有即將臨盆的孕婦、家徒四壁的屠夫、自幼殘疾的少年，每個人都有著不同的故事也懷抱著各自的希望。為了去岡仁波齊，這支十一人的隊伍踏上了歷時一年，長達 2000 多里的朝聖之路。

一起去朝聖的人有色巴江措和次仁曲珍這對夫婦，次仁曲珍已經懷孕，為了即將出生的孩子以及家人的平安，他們要去朝聖；另外仁青晉美以及他的妻子，他們家去年蓋了新房子，但在過程當中死了 2 個人，為了死去的人，也為了活著的人，他們帶著 9 歲的小女兒扎扎(扎西措姆)去朝聖。旺嘉、旺堆兄弟當中的旺嘉胳膊有毛病，磕頭做大禮拜對他來說是有困難的，但他仍堅持要參與這趟朝聖之旅，哥哥江措旺堆是一名屠夫，平時為了生活得殺生，怕自己造太多惡業而內心感到害怕，只好酗酒來壯膽，於是希望藉著在馬年的這場朝聖來減輕自己的罪孽。

接著這 11 人開始為了這場神聖的旅行做準備，以批發價買了大量的鞋子，殺牛來做牛肉乾來當做旅途中的糧食；切木頭來當禮拜過程的護手板；製作羊皮圍裙來穿在身上禦寒、防止身體做禮拜時直接與地面的摩擦。在一切準備就緒之後，在村民們的護送與祝福下來到 318 國道，以拖拉機裝載著所有的生活用品，朝聖的人們一個個五體投地跪拜在地上，開啟自己的朝聖之旅。這一路上，他們重複著：雙手在頭頂、胸前和腰前拍擊然後俯跪在地，全身伏在地面，額頭抵地，手臂滑至頭頂處合十，最後起身，行至先前伏倒時的雙手合十處，重新跪倒。從起點到終點，一路重複這樣的動作，用自己的身體覆蓋每一寸路途。休息時，大夥就合力搭起 2 個帳篷，吃糌粑、牛肉乾，每晚入睡前這群人都會在楊培的主持下圍坐在一起念經、迴向。第二天醒來，收拾好帳篷繼續上路，每天重複著一樣的生活。天氣時好時壞，就算是刮風下雪他們依然

伏地前行⁵³。

走了 150 公里，某天夜裡曲珍開始陣痛，眾人們扶著她上拖拉機，連夜緊急送曲珍到附近的小醫院，產下一名男嬰，取名丁孜登達，寓意：一生平安。曲珍出院後，回到朝聖的帳篷裡，曲珍抱著新生兒坐在拖拉機的車廂裡重新加入了隊伍。

這支朝聖隊伍在路上遇到同是要去朝聖的藏人，他們會請對方喝杯茶，有一次他們遇到了一對從四川雅安來的夫妻，一天走 10 公里路，已經走了 17 個月又 17 天了，丈夫跪拜，妻子拉著堆滿行裡的板車，後面還跟著一頭驢子，妻子因為心疼驢子，上坡時才讓驢子幫忙拉板車，平地處就自己拉板車，他們將驢子視同家人般對待。

劇中，扎扎說自己頭痛，大家勸扎扎不要再磕頭了，但扎扎的母親說讓扎扎繼續磕，磕頭能增長智慧，是好事，而扎扎自己也願意繼續。來到離家三百多公里時，遇到一位藏人，告訴他們磕頭時不能帶紅頭繩，也教導扎扎磕頭不能走太多步，而且頭一定要磕到地上，那個晚上，他們被這位藏人邀請到家中留宿，藏人的兒子去朝聖了，家裡空著，拖拉機也因為掉了一顆螺絲了只能拖著走，這一夜，藏人又教導了他們磕頭的規矩，關鍵是要有一顆虔誠的心，要為更多的人去朝聖，祈望眾生平安幸福，也祈望自己一帆風順。他們在藏人家多留了一天，幫藏人耕地，藏人感嘆著，以前耕地要兩三天，可是現在的年輕人不知道為什麼這麼著急，但也算了，機械化的時代年輕人說了算。離開藏人家，大夥繼續上路，曲珍這時已經能跟著磕頭的隊伍，經過一段山路時，山上的落石砸傷了晉美的腿，晚上他向大家訴苦，認為自己怎麼那麼倒楣，石頭偏偏砸到他的腿上，有時會認為老天爺對自己很不公平，去年家裡蓋新房子死了 2 個人，賠了錢，家裡的重擔全落在他身上。家族都沒有人做過壞事，為什麼會變成這樣？但晉美稍作停頓之後說了，要為自己的幸福，也為了家人和其他

⁵³ 「為什麼你應該和孩子一起看看《岡仁波齊》這部電影」，**每日頭條**，2017 年 7 月 15 日，<https://kknews.cc/entertainment/rr88bnn.html>

人的幸福去朝聖。

沿途遇到溪水淹過的路面，他們照常磕頭過去。從冬季出發到了夏天，每個人頭上都磕出了一個包，代表著磕頭用了心。接著，一輛越野車為了躲避對向的車，撞上了他們的拖拉機，越野車上有個呼吸困難的乘客，需要盡快送到拉薩就診，越野車司機向他們道歉後就離開了，留下了殘破無法再行駛的拖拉機，於是他們將車頭丟了，男人們拖著車廂，女人們磕頭，繼續往前走，走一段路後將車廂停下，男人們返回起點處，補上那一段沒有磕頭的路途，翻過一座山他們終於到了拉薩。看見了心目中的聖地布達拉宮，但他們的旅費用完了，於是留在拉薩打工兩個月。

離開拉薩，一行人繼續上路，終於到達了岡仁波齊，此時天地已經被大雪覆蓋，曲珍和丈夫輪流將孩子背在背上，帶著孩子一起磕頭，原本在前頭領路的楊培在此時也加入了磕頭的行列。在帳篷睡了一晚，隔天清晨，尼瑪扎堆叫了叔叔楊培好幾聲卻喚不醒他，然後才發現，楊培已經過世了。晉美請來了喇嘛，他們為楊培安排了天葬，喇嘛在一旁誦經，對他們來說，能在神山下去世，是福報，楊培一生虔誠念經，最後死在岡仁波齊山一定也是楊培的心願。電影結尾，一行人擺上了嘛呢石堆，重新回到了路上，轉山的路還沒有結束。

第三節 符號學分析法

一般而言研究大眾傳播相關問題，大多以內容分析法(content analysis)為主要研究方法，是屬於間接的研究途徑。一開始是美國學者對報紙的分析，之後才延伸為對電視、電影、廣播、演講、書籍、日記的研究並進入非語言的傳播研究⁵⁴，針對文章或媒體的特殊屬性，抽取主題、詞語、人物角色等部份，作系統化和客觀化的研究⁵⁵。以研究「海峽兩岸電視廣告中的性別角色」為例，

⁵⁴ 陳虹余，「比較海峽兩岸電視廣告中的性別角色」，政治大學心理學系碩士論文，2003年，頁44-46。

⁵⁵ 同前註。

其對象為兩岸的電視廣告，接下來針對探討的議題進行討論，發展操作型定義，界定分析單位，並且必須界定哪一些電視頻道為其研究對象，電視中什麼時段的廣告是挑選的元素，進而編製研究的過錄表，以設定分析單位⁵⁶。因此這種研究方法的優點是能夠處理大量的樣本資料，可以將資料系統的分析和理解內容、探究資料內容的人物形象以及社會的趨勢和價值⁵⁷。

不過內容分析法的優點雖多，但也有其侷限性。Van Zoonen 就指出，內容分析法在資料上，處理「明顯」且「表面」的內容時，容易形成很大的局限，因為研究者無法對研究的內容字裡行間的意思加以解讀，並且很難討論其隱含和聯結性的意涵，只有確實出現在文本裡的符號，如字詞、句子、影像等，才可以納入分析⁵⁸。McQuail 也說，傳統內容分析法可以捕捉內容的主要意思，但也只是侷限在媒體所呈現的外顯內容⁵⁹。另外，Leiss 等人也認為，當研究內容被分割為不同類目時，意義已消失，因為意義要以整體架構來分析才能掌握其內容⁶⁰。因此，學者 McRobbie 曾說，以符號學來研究電影比傳統內容分析法，可以得到更多的訊息。因為此種研究法除了表面數字所顯示的內容外，它將更深入至文本所想要呈現的東西。這種分析法，就是將訊息切成一組組密碼，再將這些密碼分析其不同的意義進而組成符碼。這種詳細鑑別的方式，讓資料的判斷更為精準⁶¹。

在研究哲學、語言學和現代自然科學，西方對於符號的研究漸漸受到重視⁶²。而符號學乃源自於語言學、文學與文化分析的一種文本檢驗的方式，所探討的是符號的本質、符號發展的規律變化、符號的各種涵義，甚至是符號和人

⁵⁶ 同前註。

⁵⁷ 張裕亮著，**中國大陸流行文化與黨國意識**（台北：秀威資訊科技，2010年），頁178。

⁵⁸ Liesbet van Zoonen 著，張錦華、劉榮玫譯，**女性主義媒介研究**（台北：遠流出版公司，2001年），頁97-98。

⁵⁹ Denis McQuail, *Mass Communication theory* (London:Sage,1994),p.45-46.

⁶⁰ W. Leiss,S.Kline and S. Jhally *Social Communication in Advertising: Persons,Products and Images of Well-Being* (London: Routledge,1990). 轉引自鍾蔚文，**從媒介真實到主真實——看新聞，怎麼看？看到什麼？**（台北：正中書局，1992年）。

⁶¹ Angela McRobbie, *Feminism and Youth Culture* (Basingstoke: Macmillan,1991),p.91.

⁶² Roland Barthes 著，洪顯勝譯，**符號學要義**（Elements of Semiology）（台北：南方叢書，1989年），頁1-8。

類活動彼此關係⁶³。以符號學整個演進來說，可推至古希臘哲學，到中古世紀奧古斯丁，乃至黑格爾的著作及相關概念，正式將此研究法延伸至理論的學者為美國實用主義哲學家皮爾斯（Charles Sanders Peirce）和瑞士語言學家索緒爾（Ferdinand Saussure），但運用在社會和大眾現象分析，其重要的學者為義大利符號學家艾柯(Umberto Eco)及法國的羅蘭巴特(Roland Barthes)⁶⁴。

整個符號學發展至今歸類出三個研究領域：第一、符號本身代表何種涵義，第二、為什麼會有這種符號產生，第三、符號和文化之間的關係。研究各樣的符號所想要傳遞的方式以及相互關係，進而其回歸到符號本身從何而來，最後探討符號和文化的運用和維繫⁶⁵。

語言學家索緒爾(Saussure)曾說過，所謂的符號，就是利用聲音及意象的概念，表達其抽象涵義，分成兩種：1.字是連接聲音和概念，2.圖畫是連接形象和概念。另外也提出符號具（signifier）和符號義（signified）的概念，此兩種概念的結合就產生符號。「符號具」指的是一個具體的事物，「符號義」指的是心裡的概念。上述兩個概念沒有絕對的關係，而是由人為、約定成俗、武斷的，由人的內心對符號產生的抽象感受去做規範⁶⁶。法國符號學家羅蘭巴特（Roland Barthes）曾明確指出，文化就是由符號組成。他將符號學理論進展至「結構主義文化符號學」。讓符號學適用於各類學術研究，把索緒爾開創的符號學理論，擴及整個社會歷史發展背景上，不僅文學、藝術、宗教方面來論述符號學，更將符號學系統延伸到整個人類的文化現象進行分析。符號學就是在社會的文化情境裡，讓學者認為困難的表面訊息，藉由符號學了解其真正涵義。傳播學家費斯克（J.Fiske）就巴特的概念進行分析，認為符號有三個層次的涵義：

⁶³ Roland Barthes 著，李幼蒸譯，**符號學原理**（Elements of Semiology）（北京：新華出版社，1988年），頁56。

⁶⁴ 張錦華，柯永輝，**媒體的女人女人的媒體**（台北：碩人出版有限公司，1995年），頁16。

⁶⁵ John Fiske 著，張錦華譯，**傳播符號學理論**（Introduction to Communication Studies）（台北：遠流出版社，1999年），頁60。

⁶⁶ 同前註。

1. 表面涵義：符號和外的事物之間涉及的關係，指的就是一般人的常識，代表符號的明顯含意⁶⁷。
2. 社會迷思：此層次共有 3 種方式，第一種方式是隱含義（*connotation*），說明人類的感覺或情感和符號之間的互動。第二種方式是迷思（*myth*），迷思是一連串概念，原本是社會階級所產生的東西，迷思的運作一開始是塑造其自然而形成的形象，是人類不可控制且具有主宰的力量，否定為歷史化或是社會化下的產物。迷思最重要的觀念就是神祕且模糊它的起源，藉此隱藏其政治和社會層面的意涵⁶⁸。第三種方式是象徵（*symbolic*），當物體由於習慣性用法而代替他原有含義就是象徵⁶⁹。例如，Chanel 的名牌包做為一個符號，他是一個飾品的品牌，更深層且廣泛的隱含義即為「時尚」和「高貴」的代名詞。這組隱含義和號就成了一種象徵時尚和高貴的象徵。
3. 意識形態：使用者持續符號的操作，使其免於淘汰或是過時。如此利用符號，才能讓符號保存在文化裡迷思和隱含的價值⁷⁰。

法國馬克思主義思想家阿圖塞受索緒爾和佛洛伊德的影響，其意識形態的觀點脫離原本以經濟主義為主的馬克思思想，將意識形態定義為可以從人的內在產生及運行，而非單單只是利用外在力量強加於他人身上。比起一個階層將思想強迫式的讓另一個階層接受，阿圖塞認為意識形態是透過長時間的方式，深入每個族群和階層的思維⁷¹。舉例來說，「穿高跟鞋代表女生」、「上廁所時男生廁所和女生廁所的區分方式就是褲子和裙子的圖像」、「女人的天職是生孩子」，此種社會性別的迷思，就是社會的權力結構。以男性為中心做為標準而女

⁶⁷ John Fiske 著，張錦華譯，*傳播符號學理論*（*Introduction to Communication Studies*）（台北：遠流出版社，1999 年），頁 115-133。

⁶⁸ 同前註。

⁶⁹ 同前註。

⁷⁰ Angela McRobbie, *Feminism and Youth Culture* (Basingstoke: Macmillan, 1991), p.91.

⁷¹ John Fiske 著，張錦華譯，*傳播符號學理論*（*Introduction to Communication Studies*）（台北：遠流出版社，1999 年），頁 60。

性成為犧牲的情況下，整個結構就是意識形態⁷²。

在電影作品裡經常會出現許多具有象徵涵義的符號，因此本論文將由筆者挑選的影片以符號學方式進行分析。從表層文本的內容進而深入到隱藏含義及意識形態。

第四節 鏡頭分析

筆者認為一部電影，除了上述影像所呈現的符號為研究的關鍵外，掌握電影靈魂的另一個關鍵就是鏡頭的運用，因此筆者也將透過鏡頭分析來探討電影岡仁波齊當中影片所呈現背後的涵義，攝影師採用的方式基本上可分成攝影師與主體拍攝的遠近和高度兩大類，以拍攝遠近又可分成五種拍攝技巧⁷³：

第一、遠景（Long Shot）。主要是用來呈現氣勢磅礴的電影畫面，將鏡頭帶以寬廣的視野加強空間的廣大，以突顯人物的微小。《岡仁波齊》在敘事形式的表現層次上通過長鏡頭運用達到這一效果。從意義上來講，長鏡頭通過採用較長時間的單一鏡頭展現一個相對完整的時空和事件，其作用相當於一個電影段落，它與景深鏡頭結合使用，能為敘事空間的完整性和敘事時間的連續性提供可靠的保證，……使人物和事件得以在一個觀眾可感知完整性與真實性的環境中展開活動⁷⁴。如圖 3-1，左圖為朝聖者一行人在雪地上進行大禮拜，畫面呈現了渺小的朝聖者周圍是一大片白茫茫雪地。右圖呈現的是一群小小的人們，前者伏地跪拜，後面跟著一輛拖拉車，人的背後是群山與大地環繞。

⁷² 張錦華，柯永輝，**媒體的女人女人的媒體**（台北：碩人出版有限公司，1995 年），頁 16。

⁷³ 許南明、富瀾、崔君衍，**電影藝術辭典**（北京：中國電影出版社，2005 年），頁 243-244。

⁷⁴ 劉雲舟著，**電影敘事學研究**（中國北京：北京聯合出版公司，2014 年），頁 48。



圖 3-1：遠景畫面資料來源：從圖 3-1 到圖 3-13，整理自「電影《岡仁波齊》Gang Rinpoche」，YouTube，2021 年 2 月 28 日下載，
<https://www.youtube.com/watch?v=Ss0ZluL-VSs>

第二、全景 (Full Shot)：用以表現人或場景的全貌，藉以說明人物和場景的相互關係。如圖 3-2，左圖為拖拉機遭到吉普車撞倒時，男人們和對方司機對談詢問狀況，女人們則到車廂觀看嬰兒是否無恙。右圖是普拉村裡的村民們目送著主角們啟程離開。鏡頭呈現的是人的全身畫面(由頭到腳)。



圖 3-2：全景畫面

第三、中景 (Medium Shot)：用以表現人物膝蓋以上的或是背景局部的畫面，此種拍攝方式是著重於角色的動作或情緒的互動，也就是角色與角色間的細微交流，因此中景在電影中使用的比率很大。中景又可細分成：二人鏡頭 (a two-shot)、三人景 (a three-shot) 以及過肩鏡頭 (over-the shoulder shot)。

如圖 3-3，左圖為拖拉車和吉普車發生車禍後，主角們上前詢問司機，司機告訴他們車上有呼吸困難的乘客需要緊急送醫，此時，鏡頭定格在中景畫面(人體

膝蓋以上)。右圖拍攝畫面是小女孩扎扎和母親一起合力協助大家搭帳棚，拍攝畫面也是人體膝蓋以上的中景畫面。



圖 3-3：中景畫面

第四、近景 (Close Shot)：攝影機拍攝人物的上半身，或人體某一部分形象的一種畫面。這種畫面能使觀眾看清楚人物的面部表情或被拍攝者最具有代表性的一小部分。有些是拍攝人物腰部以上的鏡頭，常稱為中近景，這種鏡頭能使主體鮮明突出，能顯示人物心理活動的面部表情和細微動作，往往能收到醒目、傳神的藝術效果⁷⁵。如圖 3-4，左圖為色巴江措抱著剛出生的兒子。右圖為生車禍拖拉機無法行駛，主角們邊哼著歌邊合力拉著車廂繼續前行。



圖 3-4：近景畫面

⁷⁵近景鏡頭實例鏡頭-電影中的近景鏡頭片段舉例，騰訊視頻，2016年7月11日，<https://v.qq.com/x/page/e0312rmwu9h.html>。

第五、特寫（Close-up）。通常拍攝人肩部以上的頭像為取景畫面，或拍攝人體的某個部位，可能是臉、胸、腰或手腳等。有時特寫鏡頭為提示信息 and 營造懸念，較能細微地表現人物面部表情或刻劃人物，同時表現複雜的人物關係，特寫效果的確帶給人們生活中不常見的特別的視覺感受⁷⁶。如圖 3-5，左圖為次仁曲珍生產時的特寫鏡頭。右圖是江措旺堆在磕頭時發現了一隻螞蟻，旺堆怕自己壓死螞蟻，他決定停下來，讓螞蟻先過。



圖 3-5：特寫畫面

除了上述的拍攝方式外，攝影師也會利用拍攝點的高低位置進行拍攝。這種利用高度相異的拍攝手法，讓畫面中的人物或是景色產生水平或是景物距離可見度的變化，而這種高低拍攝的手法又分成平角度、俯角度和仰角度三類：
77

第一、平角度：平角鏡頭是種攝影機角度，此時觀眾視點與你拍攝對象的眼部平齊。那種畫面感覺就像我們其實身處拍攝場景，近距離觀察著演員面部。拍攝對象的頭部或對焦物體應當與攝影機處於相同水平位置作為導演或攝影指導，你可能想用平視鏡頭將觀眾帶入畫面故事。你可以通過平視的主觀鏡頭，或平視特寫鏡頭達到這種效果。平視鏡頭也常被認為是「中性的」，它們不會指明人物角色的地位狀態。相比之下，仰視鏡頭會給人物角色賦予力量感，俯視鏡頭則會奪走那種力量感。由於電影有著移情作用，平視鏡頭會讓我們將螢幕上看到的畫面和日常生活視角建立起熟悉感。這能彌補觀眾與畫面內容的

⁷⁶ 「景別--視頻拍攝的重要元素，自媒體人拍攝短視頻必懂!」，每日頭條，2018 年 2 月 12 日 <https://kknews.cc/media/zgmn8vg.html>。

⁷⁷ 許南明、富瀾、崔君衍，電影藝術辭典（北京：中國電影出版社，2005 年），頁 248-249。

間隔，拉近兩者間距離，可利用這種鏡頭策略讓觀眾感到安全，害怕，甚至是驚嘆和好奇。如圖 3-6，左圖為主角們遇到了水坑仍舊堅定的以磕頭的方式涉水而過。右圖為夏天時，主角們扎營在溪水旁，休息時間一群人跳起傳統的藏族舞蹈。



圖 3-6：平角度畫面

第二、俯角度：由於攝影機以視線以下為拍攝方式，攝影機為俯視的位置，如從高處的地方拍攝街道，排排樓層的頂端將和地面的物體之間的遠近景，形成很大的透視對比效果，因此常用於呈現水平以下的景色，用以刻畫壓抑、低沉以及處理群眾場面時產生盛大的磅礴氣勢。圖 3-7，左右兩張圖皆是攝影機用俯拍鏡頭，由上往下反拍朝聖的這一群人。



圖 3-7：俯角度畫面

第三、仰角度：攝影機以仰拍的方式處理某些場景，不僅能用於拍空中景物，也能拍攝地上景物。用廣角鏡以仰角度拍攝高聳的近景和被壓縮的遠景，稱作配景縮小法，將呈現強烈透視對比，有時此種拍攝方式也會讓景物產生莊嚴、偉大的畫面效果。如圖 3-8，左圖是楊培死後大家為他舉行西藏人傳統的天葬時，在高空中盤旋的禿鷹，右圖為藏人心目中的神山岡仁波齊。



圖 3-8：仰角度畫面

利用鏡頭遠近和拍攝的高低外，攝影師也會用「運動拍攝」的方式進行拍攝，它是電影語言中獨特的藝術表達，可分成推、拉、搖、移、跟、升、降、旋轉及晃動拍攝方式⁷⁸：

第一、升降鏡頭，簡稱「升降」，攝影機作上下運動拍攝的畫面。其變有垂直升降、弧形升降、斜向升降和不規則升降。在拍攝過程中不斷改變攝影機的高度和仰俯角度，會給觀眾造成豐富的視覺感受。它常用以展示事件的規模、氣勢，或表現處於上昇或下降運動中人物的影像⁷⁹。如圖 3-9，左圖為次仁曲珍揹著嬰兒伏地磕頭，右圖為鏡頭隨著曲珍站立起來的動作由下往上抬升的畫面。



圖 3-9：升降鏡頭

第二、推鏡頭：推攝是鏡頭拍攝時，攝像機借助各種移動載體向被攝主體的方向推進，或者攝像機機位不動，通過變動鏡頭焦距使畫面框架，由遠而近

⁷⁸ 許南明、富瀾、崔君衍，**電影藝術辭典**（北京：中國電影出版社，2005 年），頁 260-263。

⁷⁹ 同前註。

向被攝主體不斷接近的拍攝方法，用這兩種方式拍攝的運動畫面為「推鏡頭」。

推鏡頭主要作用：

- (一)突出主體人物，突出重點形象：推鏡頭在將畫面推向被攝主體的同時，取景範圍由大到小，隨著次要部分不斷移出畫面外，所要表現的主體部分逐漸放大並充滿畫面，因而具有突出主體人物、突出重點形象的作用。
- (二)突出細節，突出重要的情節因素：推鏡頭能夠從一個較大的畫面範圍和視域空間啟動，逐漸向前接近這一畫面和空間中的某個細節形象，這一細節形象的視覺信號由弱到強，並通過這種運動所帶來的變化引導了觀眾對這一細節的注意。
- (三)介紹人物關係：在一個鏡頭中介紹整體與局部、客觀環境與主體人物的關係。
- (四)步步深入的效果：推鏡頭在一個鏡頭中景別不斷發生變化，有連續前進式蒙太奇句子的作用。前進式蒙太奇組接是一種大景別逐步向小景別跳躍遞進的組接方式，它對事物的表現有步步深入的效果和作用。
- (五)調整畫面節奏，表現情緒：推鏡頭推進速度的快慢可以影響和調整面節奏，從而產生外化的情緒力量⁸⁰。如圖 3-10，左圖原本是很遠的鏡頭，佛像在畫面中佔的比例很小，後來鏡頭用推的方式，右圖慢慢可看清楚佛像的明顯面貌以及佛龕上的供品。

⁸⁰ 「電影中的那些『推鏡頭』原來是這個意思！」，綜藝文化藝術學校，2020年3月9日
<http://www.zhongyi211.com/news/other/1668.html>。



圖 3-10 推鏡頭

第三、拉鏡頭：沿光軸向後移動的拍攝方式，畫面中的景物由近拉到遠，或由一個對象拉到多個。這種畫面逐漸遠離被攝物的方式，使觀眾不會聚焦在某個景物上，因而擴展其視線範圍，造成懸疑、聯想的效果⁸¹。拉攝鏡頭的畫面特點：第一、拉鏡頭形成視覺後移效果。第二、拉鏡頭使被攝主體由大變小，環境由小變大。然者，拉鏡頭的拍攝及其要求，拉鏡頭的拍攝鏡頭運動的方向與推鏡頭正相反，但它們具備基本一致的創作規律和一般要求。比較相異之處，推鏡頭要以落幅為重點，拉鏡頭應以起幅為核心⁸²。如圖 3-11，左圖為近距離拍攝主角們準備要殺牛的畫面，後來鏡頭轉為遠離被攝主體，右圖則可看到鏡頭是由屋內往外拍攝，牛與人的畫面由大變小。



圖 3-11：拉鏡頭

⁸¹ 「『鏡頭語言分析』10 常用的鏡頭語言分析」，知乎，2018 年 11 月 26 日，<https://zhuanlan.zhihu.com/p/50846783>。

⁸² 許南明、富瀾、崔君衍，電影藝術辭典（北京：中國電影出版社，2005 年），頁 260-263。

第四、搖鏡頭：亦稱「搖攝」，簡稱「搖」，在拍攝時，單純只有機身作上下左右旋轉運動，通常用於介紹環境或突出人物行動的意義和目的。一般來說，左右搖一般適用於表現浩大的群眾場面或壯闊的自然美景，上下搖則適用於展示高大建築的雄偉或懸崖峭壁的險峻⁸³

第五、移鏡頭攝影機沿著水平面上，做各個方向的移動。被拍攝的景物靜止不動，而只有攝影機水平移動，讓景物從畫面掃過，可造成巡視或展示的效果，豐富其畫面⁸⁴。如圖 3-12，這是動態的移鏡頭，從左圖為江措旺堆坐在右側將牛肉乾切下來分給其他人的畫面，鏡頭隨著左邊方向轉動，拍攝另一邊由色巴江措接手將食物分享給每一個人。



圖 3-12：移鏡頭

第六、跟鏡頭：攝影機跟隨其被攝者進行拍攝。攝影師在跟拍時，由於被攝者也是處於動態，因此被拍者在畫面中的位置不變，進而造成前後景不同轉換的效果，也可交代被攝者的運動方向和凸顯運動中的主體⁸⁵。如圖 3-13，鏡頭以緩慢的速度跟著朝聖的一行人前進。

⁸³ 「鏡頭運動方式」，[百度百科](https://baike.baidu.com/item/%E9%95%9C%E5%A4%B4%E8%BF%90%E5%8A%A8%E6%96%B9%E5%BC%8F/13214574)，2021 年 2 月 2 日下載，<https://baike.baidu.com/item/%E9%95%9C%E5%A4%B4%E8%BF%90%E5%8A%A8%E6%96%B9%E5%BC%8F/13214574>。

⁸⁴ 許南明、富瀾、崔君衍，電影藝術辭典（北京：中國電影出版社，2005 年），頁 260-263。

⁸⁵ 「『鏡頭語言分析』10 常用的鏡頭語言分析」，[知乎](https://zhuanlan.zhihu.com/p/50846783)，2018 年 11 月 26 日，<https://zhuanlan.zhihu.com/p/50846783>。



圖 3.13：跟鏡頭

第五節 電影敘事理論

20 世紀的敘事學誕生於法國，是研究說故事的方式，即故事遵循的規則理論。「敘事學」這一概念的最早命名者是法國著名結構主義符號學家、文藝理論家托多洛夫 (Tzvetan Todorov)。他在 1969 年出版的《十日談》中寫道：「它屬於一門尚未存在的科學，我們暫且將這門科學取名為敘事學，即關於敘述作品的科學。」實際上，在此之前敘事學的研究假設和理論輪廓已經相當完整，它的產生是結構主義和俄國形式主義雙重影響的結果⁸⁶。

法國符號學家羅蘭·巴特(Roland Barthes)認為任何材料都適宜於敘事，除了文學作品以外，還包括繪畫、電影、連環畫、社會雜聞、會話，敘事承載物可以是口頭或書面的有聲語言、固定或活動的畫面、手勢，以及所有這些材料的有機混合。而實際上，敘事學的發展並沒有完全遵循這種設想，它的研究物件局限於神話、民間故事、尤其是小說這些以書面語言為載體的敘事作品中。即使是進入到非語言材料構成的敘事領域中，也是以用語言作載體的敘事作品的研究為參照進行的。連巴特撰寫的《時裝體系》一書，也是在研究報刊雜誌上關於時裝的文字符號。單就神話，民間故事，小說而言，敘事學早期關注的是

⁸⁶ 「《綠皮書》的電影敘事學解讀」，行知部落，2021 年 3 月 7 日下載，<https://m.xzbu.com/1/view-14998087.htm>

前二者，主要研究的是「故事」；敘事學發達以後主要研究後者，關心的是「敘事話語」。所以它們是不能同日而語的，從實際發展情況來看，敘事學是對主要以神話、民間故事、小說為主的書面敘事材料的研究，並以此為參照研究其它敘事領域⁸⁷。

電影敘事學 (narratology)，以敘事電影為研究文本，探討敘事電影中的敘述者與接受者，時間與空間，故事與情節，視點與結構等敘事問題。它立足於這樣的一對假定矛盾，即敘述者和接受者的矛盾。敘事就是敘述者與接受者作鬥爭的過程，在這個過程中，敘述者總是利用各種可能性來控制和影響接受者。而接受者又總是對敘述者所敘述的一切將信將疑，接受者總是想找出文本背後的敘述者，而敘述者要做的最重要的事，就是把接受者縫合在故事當中⁸⁸。

至 20 世紀 60 年代開始，現代電影理論便形成了雛型，並迅速發展。電影符號學的出現更是代表了現代電影理論中的一次革命，作為電影藝術研究的一個新分支，電影敘事學作為其中的一種研究方向，也開始慢慢地興盛起來，導致當時有許多研究者採用敘事學的方法去分析研究電影藝術。法國學者克里斯汀·梅茲 (Christian Metz) 提出了「八大敘事組合段理論分析」，是電影符號學家分析建立的一種可用於實踐的電影敘事分析方法。在他的理論當中，他開始討論分析電影鏡頭的使用在敘述作用上的各種可能，梅茲的理論某種程度上，被看作是電影敘事藝術中結構研究的一項重要的成果⁸⁹。

「敘事學」確立後，首先在文學領域大盛，產生了諸如法國文學理論家熱拉爾·熱奈特(Gérard Genette)等一大批敘事學巨擘，隨後，其研究的熱潮迅速波及電影領域，從 70 年代末一直持續到 90 年代初，形成了電影敘事學研究的第

⁸⁷ 「敘事學」，[百度百科](https://baike.baidu.com/item/%E5%8F%99%E4%BA%8B%E5%AD%A6)，2021 年 3 月 7 日下載，

<https://baike.baidu.com/item/%E5%8F%99%E4%BA%8B%E5%AD%A6>。

⁸⁸ 「史上最全的電影敘事理論概述」，[百度百科](https://baike.baidu.com/tashuo/browse/content?id=9e811c1413f29b312b92e5da)，2016 年 12 月 8 日，

<https://baike.baidu.com/tashuo/browse/content?id=9e811c1413f29b312b92e5da>。

⁸⁹ 「電影的敘事藝術探究(上)」，[行知部落](https://m.xzbu.com/1/view-14820821.htm)，2021 年 3 月 7 日下載，

<https://m.xzbu.com/1/view-14820821.htm>。

一波高潮。在這一時期，一系列代表作集中出籠：法國學者法蘭西斯·瓦努瓦 (Francis Vanoye) 的《書寫敘事，影片敘事》(1979)、法國電影理論家安德烈·戈德羅德 (André Gaudreault) 的《影片敘事研究》(1980) 和《電影空間》(1993)、法國電影敘事學家弗朗索瓦·若斯特 (Francois Jost) 的《眼睛—攝影機：影片與小說的比較》(1987)、安德烈·戈德羅德 (André Gaudreault) 的《從文學到影片：敘事體系》(1988) 及他與弗朗索瓦·若斯特聯合撰寫的《什麼是電影敘事學》(1990)、克里斯汀·梅茲 (Christian Metz) 的《無人稱的陳述或影片的場所》(1991)、阿蘭·馬松的《電影中的敘事》(1994)、美國敘事學家西摩·查特曼 (Seymour Chatman) 的《故事和話語：小說與電影中的敘事結構》(1978)、大衛·波德維爾的《故事片中的敘述》(1985) 等。而此時一些學術刊物也紛紛推波助瀾，繼《符號學研究》和《敘事結構分析》專刊之後，法國著名的學術雜誌《交流》於 1983 年又推出《陳述與電影》專刊；巴黎第八大學跨學科的電影研究刊物《界外》於 1984 年也編輯一期專刊《電影可敘事性》；英法雙語編輯的《開啟》於 1986 年和 1988 年更是連續出版兩期《電影與敘述》專刊⁹⁰。

上述所有研究，不管是分析敘事視點、空間、修辭，還是分析結構，亦或小說與電影之關係，其實都集中在兩個方面：一個是內容敘事學，或者稱之為主題敘事學；一個是表達敘事學，亦可以稱之為語式敘事學。內容敘事學：關注的是被講述的故事、人物的行動及作用，以及「行動元」之間的關係等等，傾向於敘事的內容。表達敘事學：以關注人們講述所用的表現形式為主，譬如敘述者的表現形式作為敘事仲介的表現材料(畫面、詞語、聲音等)，敘述層次，敘事的時間性、視點、聚焦，敘事的空間性，諸如此類。由於「敘事學」更多地是指一種「表達敘事學」，所以，在某種程度上，敘事學的研究大多集中於此⁹¹。

⁹⁰ 萬黎明，「當下電影敘事學研究的困境與反思」，**當代電影(北京)**，第 5 期，2019 年 5 月，頁 120-124。

⁹¹ 同前註。

毫無疑問，這一波高潮將敘事學研究，特別是電影敘事學研究，推到了一個非常顯要的位置，而電影敘事學的產生和發展，不僅吸收和運用了語言學的基本概念和範疇，而且第一次開始將電影技術因素作為敘事因素來考慮，改變了傳統的，只把主題和人物性格變化過程作為敘事因素來研究的做法，電影敘事學也進一步擺脫了過去那種把電影敘事作為一種靠主觀想像和領悟的藝術和美學，而是一種進行深入細緻的，更加精確的、繁瑣的定量分析和研究。從而不僅推動了電影敘事技巧的發展，同時也極大地影響了諸如場面調度、攝影、機位、景深、景別、燈光、音響等的運用。因而，電影敘事學研究雖然在根本上是理論問題，但它對創作所起到的作用也是十分明顯的⁹²。



⁹² 「《綠皮書》的電影敘事學解讀」，行知部落，2021年3月7日下載，
<https://m.xzbu.com/1/view-14998087.htm>

第四章 研究分析

本章節針對《岡仁波齊》進行文本分析，以文字說明搭配電影畫面截圖的方式呈現，並輔以符號學、鏡頭分析理論和電影敘事學理論論述。第一節將分析導演張楊以何種敘事模式，來再現這部題材為少數民族宗教藝術的電影？第二節分析本身為漢人的導演張楊以何種敘述視角，將西藏的「景觀」和「人」置於影片中？第三節分析導演將哪些藏傳佛教所內涵的宗教哲學思想融入到朝聖的故事，讓當代觀眾從信仰的認識，繼而在追逐物質的現代中國社會引發眾人的共鳴？

第一節 反經典敘事的公路電影

一、 公路電影的外殼

筆者所探討的中國電影《岡仁波齊》，本質上雖屬於宗教類題材藝術電影，但在敘事上卻包含了公路片的要素。公路片主要包含以一輛車(或多部車)；兩個人(或一群人)；一段情願或不情願、有準備或無準備的、有目的或無目的旅程；最終是以一個突如其來的絕望的定格、以繼續的永恆的無望(多為非主流公路片)或不盡相同於全片風格的倫理的溫情(多為主流公路片)來結束全片⁹³。在《岡仁波齊》中的拖拉機(一輛車，參見圖 4.1)，影片中一行人將這趟朝聖之旅所需要的行李全部都放上一台老舊的農用拖拉機，在前往岡仁波齊神山的路程當中，人們走在前頭進行大禮拜，一步一步朝著聖山的方向前進，由尼瑪扎堆駕駛的拖拉機跟在眾人的後頭也答答答的緩慢前行(參見圖 4.2)，而這 11 位普拉村村民，亦是公路電影元素中的「一群人」(參見圖 4.3)，用中全景的鏡頭拍攝這 11 位朝聖者，由年紀最大的楊培手轉經輪帶領，後頭的其他人虔誠的合掌進行禮拜，他們在 318 國道(公路)上展開一段朝聖旅程(參見圖

⁹³ 戴瑩瑩，「命運風景：掙扎或毀滅—公路片初探」，北京電影學院學報，第 4 期，1998 年 4 月，第 89 頁。

4.4)，在整部片少見的特寫鏡頭帶到從芒康村到岡仁波齊神山的公路標誌 318 國道 3436 公里處。



圖 4-1：電影《岡仁波齊》公路電影元素：一輛車

資料來源：從圖 4-1 到圖 4-60，整理自「電影《岡仁波齊》 Gang Rinpoche」，YouTube，2021 年 2 月 28 日下載，<https://www.youtube.com/watch?v=Ss0ZluL-VSs>。



圖 4-2：電影《岡仁波齊》公路電影元素：拖拉機緩緩跟著進人們展開朝聖之旅。



圖 4-3：電影《岡仁波齊》公路電影元素：楊培帶領眾人往朝聖的路上前行(一群人)



圖 4-4：電影《岡仁波齊》公路電影元素：朝聖之路-318 國道。

二、公路電影的角色設定

角色的設定，在公路電影中，通常會先設定一個基本的二元對立矛盾點，主角由於內心的願望而產生的旅程目標，並且在旅程當中會遭受到種種磨難。旅程目標常代表一種正面價值，這樣的正面價值是社會或者主角所處的文化中主流意識形態肯定的價值，而旅途中的挫折、困頓則是代表反面價值。當主角在旅途達到終點、旅程結束時，也就是主角實現正面價值符合主流意識、自我實現的時刻。影片《岡仁波齊》的人物設定，意識架構在公路片的基本架構中，對於西藏人來說，朝聖是人生最重要的目標，主角楊培擔心自己跟哥哥一樣在過世前無法前往拉薩朝聖留下遺憾，於是決定在馬年出發到神山岡仁波齊，儘管自己年事已大(參見圖 4.5)。朝聖隊伍的尼瑪扎堆的心願則是因為去世的父親未能如願在世時到拉薩朝聖，尼瑪扎堆在晚餐時間告訴家人自己決定帶著父親的遺願陪伴年紀已大的叔叔楊培一起踏上朝聖之路(參見圖 4.6)。剛好屬馬的色巴江措，他那即將臨盆的妻子次仁曲珍腹中的胎兒也即將在岡仁波齊的本命年出生，夫妻兩人也決定在這個吉祥的年份一起前往岡仁波齊神山朝聖累積更多的功德(參見圖 4.7)。屠夫江措旺堆喝醉後倒在路邊被路過的仁青晉美帶回家，江措旺堆向他說自己因為殺了很多牛內心會感到害怕，才會藉由酗酒來忘卻內心的恐懼，他聽說尼瑪紮堆要到岡仁波齊，便邀請了仁青晉美一起同行，希望藉由此行減輕自己殺生所造成的罪孽(參見圖 4.8)。仁青晉美則是去年家裡蓋房子死了兩個工人，為了死去的兩個人，仁青晉美、姆曲夫妻倆帶著九歲的小女兒扎西措姆一起同行朝聖為家人祈福(圖 4.9)。

在這個西藏的小村子裡的普拉村當中的四個家庭，總共是十一個藏民，它們將以三步一磕，五體投地的大禮拜前往岡仁波齊朝聖，這便是組成了一個「公路電影」的基本架構；對於人物設定來說，尼瑪紮堆為了完成父親遺願、挺著大肚子的次仁曲珍、年歲已大的老人楊培、天真可愛的小女孩扎西措姆、為家中死去的工人者祈福的仁青晉美夫妻，以及心心念念想要洗滌自己殺生之惡的屠夫江措望堆共同構成的朝聖隊伍，由此可見影片《岡仁波齊》所設定的

角色包含了公路電影主角敘事的基本元素，主角們內心接懷抱著願望，期望透過此行實現心目中的正面價值：轉山能夠帶來功德與福報，能夠利益眾生以及洗滌罪孽，符合了西藏人的主流意識並且藉由這趟旅途自我實現，讓此生更圓滿。

影片當中的十一個信徒，穿越了 318 號公路，起點從他們的家鄉芒康村一直到最終的目的岡仁波齊神山，歷經 2000 多公里，他們在拉薩停留最後通往岡仁波齊這之間的 2000 多公里的距離，就成為了整部劇情發展的全部敘事空間，他們會懷著各自的心願，經歷了長達一年磕頭、匍匐伏前行、大禮拜，沿途的對於人生信仰的質疑、磨難，如同人們一生都會經歷的生老病死，於是，當這 11 個人彼此陪伴、扶持著終於到達了神山岡仁波齊。



圖 4-5：電影《岡仁波齊》公路電影元素：老人楊培希望在自己臨終前完成朝聖的目標。



圖 4-6：電影《岡仁波齊》公路電影元素：尼瑪紮堆在晚餐時跟家人宣布自己將陪伴叔叔楊培去拉薩朝聖。



圖 4-7：電影《岡仁波齊》公路電影元素：色巴江措決定帶著即今臨盆的妻子曲珍，在馬年前往岡仁波齊神山以累積更多的功德。



圖 4-8：電影《岡仁波齊》公路電影元素：江措旺堆告訴仁青晉美，希望藉著到岡仁波齊朝聖減輕自己的罪孽。



圖 4-9：電影《岡仁波齊》公路電影元素：姆曲詢問九歲的女兒，是否願意一起到拉薩朝聖。

三、生活流的敘事型態(反敘事經典)

影片岡仁波齊的故事結構簡單，導演以單一的線性敘事結構呈現。在朝聖隊伍的日常生活以每日不斷重複的方式來呈現，影片中的藏人們從家鄉芒康村開始，沿途經過拉薩一直到最後的目的地岡仁波齊。每天不間斷的磕頭、沿途休息、吃飯、搭帳棚、誦經、睡覺，在這 2000 多公里的路程日復一日著。

主角們出發時，大家跟著拖拉機來到公路上，村落裡的老少們都來送行，沒有熱鬧的場面，只有簡單的祝福與叮嚀，親友們提醒，路上小心點、注意安全，寥寥幾句簡單話語，朝聖者在他們的目送下便開始了朝著目的地岡仁波齊神山的方向，進行三步一叩首的大禮拜儀式(參見圖 4.10)，接著鏡頭轉換到最前方是小女孩紮紮以及媽媽曲姆，母女倆的身後是村民們，大家站成一排，不發一語，靜靜地目送他們，從眼神中，看見的是他們對於朝聖者寄予的期待與祝福，在這之後的一年，這 11 位朝聖者每一天都是以這樣的方式用自己的身體，一步一步地走向 2000 多公里外的岡仁波齊(參見圖 4.11)。走累了，大夥們就找個地方隨意地在路邊席地而坐，喝茶、休息(參見圖 4.12)，休息後一樣繼續著大禮拜往前方繼續旅程(參見圖 4.13)。每天的傍晚，一行人會在空地，待拖拉機停好後，不分男女老少一起合力搭帳棚，簡單的以支架，幾張帆布鋪上，就是他們這一年每天晚上休息的地方(參見圖 4.14)，偌大的帳篷撐起，需要靠著眾人的力量，鏡頭中可以看見大夥們通力合作將帳篷撐起來，這裡就是他們結束一天的辛勞今晚安住的所在(參見圖 4.15)，紮紮就會幫忙媽媽曲姆到附近的水窪收集種人們需要的飲水(參見圖 4.16)。每天晚上進入帳篷後，大家一起圍著爐火吃晚餐，順便關心彼此今天嗑頭的狀況，影片中尼瑪紮堆關心著原本腿就有殘疾的江措旺堆今天磕頭時膝蓋會不會痛(參見圖 4.17)，而其他也會七嘴八舌的說自己今天這裡痛了，那邊也不舒服了，就像家人之間的閒話家常(參見圖 4.18)，而隊伍的引領人旺堆也會提醒著大家，明天要注意安全，小心路過的車子，聊完天後大家就會低下眼眉，手持念珠虔誠地誦經(參見 4.19)，最後則是大家擠在帳篷裡就寢結束一天辛勞的朝聖旅行，色巴江措手持

著手電筒問大夥們都好了嗎?等大家在被窩裡就定位，色巴就會將燈熄滅，朝聖者的一天就在這裡結束(參見圖 4.20)。以上綜觀這群藏人一天的生活，影片所呈現的就是重複著朝聖的每一天，這 11 個人的生活樣貌，從早到晚，依著次序做著相同的事，白天步行磕頭，累了就小歇片刻，夕陽西下找個路邊的角落整理帳篷，接著吃晚飯、閒聊，關心彼此今天的狀況，最後誦經迴向、睡覺。對比 2000 多公里的朝聖壯舉，導演以平淡的敘事方式記錄下他們艱難的旅途，所營造出來的個畫面是平凡的個人過著平凡的片刻，儘管是在旅途當中，藉由彼此的合作與關心依舊如日常般平實地生活著。



圖 4-10：電影《岡仁波齊》生活流敘事型態：芒康村村民送行，朝聖者開始進行大禮拜。



圖 4-11：電影《岡仁波齊》生活流敘事型態：芒康村村民們靜靜地目送朝聖隊伍離開。



圖 4-12：電影《岡仁波齊》生活流敘事型態：步行累了，隨地就坐，喝茶，稍歇片刻。



圖 4-13：電影《岡仁波齊》生活流敘事型態：休息夠了就繼續著禮拜，往目的地前行。



圖 4-14：電影《岡仁波齊》生活流敘事型態：傍晚大夥們一起搭帳棚。



圖 4-15：電影《岡仁波齊》生活流敘事型態：大家齊力將帳篷撐起。



圖 4-16：電影《岡仁波齊》生活流敘事型態：女孩紮紮和媽媽一起到水坑取水讓大家飲用。



圖 4-17：電影《岡仁波齊》生活流敘事型態：尼瑪紮堆關心江措旺堆的膝蓋是否會疼痛。



圖 4-18：電影《岡仁波齊》生活流敘事型態：大家夜晚都會在帳棚裡閒話家常。



圖 4-19：電影《岡仁波齊》生活流敘事型態：聊完天後，人們就會拿著念珠虔誠地一起誦經。



圖 4-20：電影《岡仁波齊》生活流敘事型態：結束辛苦的一天大家擠在帳篷裡睡覺。

第二節 西藏視角的電影敘述模式

一、冷靜客觀的紀實表達

電影《岡仁波齊》使用長鏡頭，固定的相機位置，大量的全景、平面的視角，以及自然光和紀實的表達方式、拍攝效果，沒有加入背景音樂，只有客觀、冷靜和內斂的鏡頭，呈現的是一幅幅靜態的畫面、藏人生活的真實樣貌，將戲劇化的效果「刻意」地削弱到最低的限度。

影片《岡仁波齊》當中出現的長鏡頭，出現在芒康村十一位村民的朝聖過程中，一行人在公路上進行每走三步便五體投地俯臥在地上的大禮拜，影片(24：16)處鏡頭首先帶到的是色巴江措和江措旺嘉他們兩位，邊步行邊用手上的木板合掌頂禮，然後俯地禮拜(參見圖 4.21)，接著鏡頭緩慢的往左邊稍作平面移動，鏡頭跟隨著後面的斯朗卓嘎、曲姆以及仁青晉美的行動拍攝(24：36)，他們三個以相同的動作進行著大禮拜(參見圖 4.22)，此時一行人身旁連續行駛來了兩部大卡車以巨大的聲響呼嘯而過，但是這群男女老少依然堅定地持續著他們的徒步朝聖，行動絲毫未受到任何影響而動搖，導演在為時將近兩分鐘的時間以長鏡頭記錄著主角們叩首禮拜的過程，畫面的背景音只聽見老人楊培的誦經聲和眾人木板敲擊、木板在地面滑動的聲音以及偶爾路過的機車、卡車聲，除了這些，沒有加入任何背景音樂。畫面僅僅自然的聲音，影片在這裡完全沒有加入任何背景音樂，以一種節制、客觀的方式記錄下他們朝聖過程每一個叩首、每一個頂禮。



圖 4-21：電影《岡仁波齊》電影長鏡頭使用：鏡頭開始於色巴江措和江措旺嘉他們兩位，邊步行邊用手上的木板合掌頂禮，然後俯地禮拜。(24：16)



圖 4-22：電影《岡仁波齊》電影長鏡頭使用：鏡頭跟隨著後面的斯朗卓嘎、曲姆以及仁青晉美的行動拍攝，(24：36)

夜晚休息時，主角們在帳棚裡誦經導演亦是以長鏡頭、平面視角方式呈現(參見圖 4.23)鏡頭開始於人群的最左側，鏡頭中間的小女孩扎西措姆虔誠的低著頭和左右兩旁的大人們一起誦經(27：53)，接著鏡頭緩慢地向右水平移動，此時其他人也一樣閉著眼手持念珠整齊地持誦經文，鏡頭最後停留並且聚焦在次仁曲珍和色巴江措這對夫妻身上(參見圖 4.24)，導演以平面視角、一鏡到底的方式拍攝，呈現的是他們在帳篷裡誠心的在休息前誦經迴向眾生的真實樣貌。



圖 4-23：電影《岡仁波齊》電影長鏡頭使用：女孩紮紮和大人們夜晚休息前一起圍坐在爐灶旁虔誠誦經(27：53)。



圖 4-24：電影《岡仁波齊》電影長鏡頭使用：鏡頭緩緩拉到人群最右側，最後是次仁曲珍和色巴江措夫婦(28：39)。

在影片當中，拍攝鏡頭以全景畫面為多數，影片一開頭，就是以固定機位的方式遠距離拍攝芒康線普拉村，電影從芒康村日常生活的一個冬日早晨開始，映入觀眾眼簾的第一個畫面是一座座高聳的大山連綿，山腳下的村落炊煙裊裊(參見圖 4.25)。朝聖者到了寒冷的冬天，依舊是在冰天雪地之中行禮如儀(參見圖 4.26)，導演一樣是以全景的畫面來處理，在影像中可以看見周圍一切景物都被白雪覆蓋，白茫茫一片，偌大的湖水也結凍了，只看見朝聖者和拖拉車在畫面的左下角緩慢地向前行，和佔滿絕大部分畫面的冰天雪地對比之下，這 11 人和拖拉車顯得如此的渺小。另外對於日常生活畫面的展示，一樣用了許多全景畫面，影片開頭，楊培從家中的牛棚(參見圖 4.27)、在到門口和鄰居寒暄，最後一直到草原上放牛和朋友席地而坐，也幾乎都是採用保有距離的方式來拍攝；另外隊伍行進的過程，疲憊了在路邊休息片刻，鏡頭的拍攝一樣是以遠觀的距離來呈現主角們的樣態，有的席地而坐，有的燒水，而女人們則從對面的馬路拿著食物走過來(參見圖 4.28)。



圖 4-25：電影《岡仁波齊》全景鏡頭使用：影片開頭山腳下的普拉村



圖 4-26：電影《岡仁波齊》全景鏡頭使用：雪地裡大禮拜



圖 4-27：電影《岡仁波齊》全景鏡頭使用：楊培牽牛



圖 4-28：電影《岡仁波齊》全景鏡頭使用：途中休息

傳統的電影敘事，大致上是：序幕、開端、發展、高潮、結局最後是尾聲。但是在影片《岡仁波齊》中對於「衝突」的部分，導演亦是採取克制而冷靜的反衝突手法來處理。其中他們遇到了「車禍」，能夠載運這 11 個人所有的行李家當的拖拉車因此就這樣壞掉了。影片在呈現車子發生車禍現場狀況時，只聽見車子相撞的聲音，下一幕就是拖拉車倒臥在路邊（參見圖 4.29），對方解釋了自己開太快所以不小心撞上了，彼此沒有因為車禍而發生嚴重爭執，朝聖者也沒有因為拖拉車壞了而向肇事者追究責任，反而是讓對方趕快離開，讓他可以把車上的病患送往醫院(參見圖 4.30)。留下來的這群人，決定合力拉起拖拉車繼續前行，一部分的人先拉，走一段後，再停下來回到起點進行大禮拜直到拖拉車停放的地方，不斷的重複這樣的動作，車禍事件在這裡結束，一切回歸於平靜當中(參見圖 4.31)。



圖 4-29：電影《岡仁波齊》反衝突：車禍



圖 4-30：電影《岡仁波齊》反衝突：車禍



圖 4-31：電影《岡仁波齊》反衝突：車禍

另外，關於楊培的「死亡」這個事件，導演一樣是用平淡的敘述方式來呈現。雖然老人楊培的死是導演一開始就預先安排的劇情，是連貫整部影片的重要一環，而且是在電影的最後結尾之處，但是在影片當中觀眾看不見人們對於楊培的死所展現出面對生離死別時的強烈情緒(參見圖 4.32)，這一群人相信楊培死在岡仁波齊是了了心願，是他的福氣。大家為楊培請來了喇嘛誦經，舉辦了喪禮，楊培的身體留在神山岡仁波齊(參見圖 4.33)，朝聖隊伍則是繼續在雪地裡一如過去的一年那樣進行大禮拜，影片到這邊結束(參見圖 4.34)。



圖 4-32：電影《岡仁波齊》反高潮：死亡



圖 4-33：電影《岡仁波齊》反高潮：死亡



圖 4-34：電影《岡仁波齊》反高潮：死亡

影片《岡仁波齊》從頭至尾，普拉村的十一位朝聖者在馬年，歷經四季更迭的朝聖歷程，導演張楊使用多個長鏡頭來展現，長鏡頭以及景深鏡頭使用，還原了整部影片的真实狀態，而時間軸上的連續，以及影片中的人事物之間實際的關係與發展，較能趨近原汁原味的展現出來。再加上，在拍攝長鏡頭時，是以選定好一個空間以及拍攝好角度，接著固定好攝影機的方式來等待朝聖者走入鏡頭，以這樣的方式來鉅細靡遺地記錄下他們的生活的日常以及進行大禮拜的完整歷程。這十一位朝聖者透過長鏡頭的拍攝，他們的每一個動作、每一個細節那種堅定與虔誠便呼之欲出，畫面裡的主角們儘管衣服是髒的，頭髮是凌亂的，但觀眾們卻能從影像中看得見他們堅毅的神情，對於路旁呼嘯而過的車子、眼前的大水坑，他們不為所動，依舊在 318 國道上公路一路禮拜前行。由此可見，我們很難在這部影片當中，看見特寫和近景鏡頭，對於主角的形象、性格並沒有很深刻的去描寫，而是運用大量的長鏡頭真實的展現出了，這十一個素人主角他們堅定、鏗而不捨朝聖之路，透過這樣的表現手法也讓觀眾藉由這部影片領略到了最真實的朝聖狀態。

二、以西藏人為主體的生活書寫

電影《岡仁波齊》的導演張楊和其他的劇組成員是漢人，而整部電影裏頭全部的主角皆為藏人，他們也都未曾受過專業的演員培訓，僅僅是素人演員，沒有出色的外表，在影片當中所呈現出來的是藏人們的日常文化。

影片的開啟是從尼瑪紮堆的家，藏人們的清晨，燒柴煮水，影片中還傳來陣陣的誦經聲音，接著可以看見尼瑪紮堆在家中的佛堂點燈供佛(參見圖 4.35)，鏡頭接著轉到一家人圍坐在一起用手攪和著碗裡的糌粑粉，全家一起用早餐(參見圖 4.36)。這一段晨間生活當中，記錄下的是藏民的日常生活，每天早上修法、持誦經文、供燈迴向給眾生，是篤信佛法的西藏人的每日必備行程，而糌粑則是西藏人的主食，影片用鏡頭如實拍攝下他們生活中各方面的傳統文化，沒有誇張戲劇性效果，影片當中主角表情、性格的呈現亦是模糊的。



圖 4-35：電影《岡仁波齊》以西藏為主體：晨起誦經供燈



圖 4-36：電影《岡仁波齊》以西藏為主體：糌粑

在老人楊培希望能在死去之前能完成朝聖心願之後，鏡頭帶到了尼瑪紮堆在寺院裡，鏡頭以平視的角度拍攝(參見圖 4.37)，接著鏡頭緩慢的向左平移，寺院裡喇嘛手裡拿著藏傳佛教中的法器：灑淨瓶和銅鈴(參見圖 4.38)，喇嘛們正在修法，以藏語持誦著經文，尼瑪紮堆在一旁手裡拿著念珠，但表情彷彿正在思考著某一件事(參見圖 4.39)。那天晚上，尼瑪紮堆便在晚餐時間向家人宣布，他希望可以幫助叔叔楊培完成餘生的心願：到聖地朝聖(參見圖 4.40)。尼瑪紮堆：「叔叔說他一直想去拉薩，年齡也比較大了，我想好了，過了年帶叔叔去拉薩，家裡的事情就你們能行吧？」家人僅僅簡短卻語氣肯定的回答尼瑪紮堆：「行。」這一段影像，節奏緩慢，但導演依然以樸實的方式來展現藏人的生活，鏡頭總是帶著距離，用一個旁觀者的視角來看著藏人們的生活，畫面中鮮少的對白，就算是像尼瑪紮堆許下要前往 2000 多公里遠的地方朝聖壯舉的這一刻，在藏人虔誠的信仰當中，也只是日常的一部分。

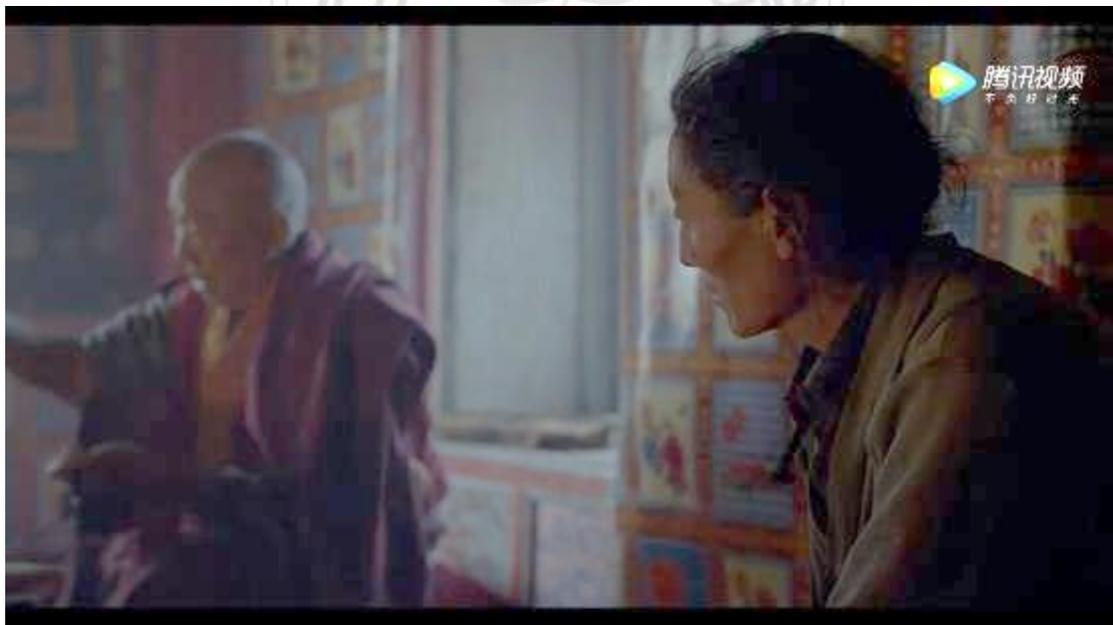


圖 4-37：電影《岡仁波齊》以西藏為主體：尼瑪紮堆在寺院



圖 4-38 電影西藏主體：寺院中喇嘛以傳統法器修法持誦經文



圖 4-39：電影《岡仁波齊》以西藏為主體：尼瑪紮堆在寺院思考



圖 4-40：電影《岡仁波齊》以西藏為主體：尼瑪紮堆向家人宣布自己要陪叔叔去朝聖

老人楊培在往年希望去拉薩朝聖的心願村子裡的人們都知道了，這一年剛好是神山岡仁波齊的本命年馬年，接著希望能夠贖罪的屠夫、待產的孕婦、希望得到祝福的的夫婦和女兒等 11 個村民便組成了朝聖隊伍。他們開始準備著出發前所有需要的用品以及裝備，鏡頭一樣的是以劇情化紀錄片的方式來敘述這一段歷程，詳細地描繪出藏人的生活細節，以這樣的方式來讓觀眾知道主角們是如何進行出發的準備：尼瑪紮堆和色巴江措騎著摩托車到場買朝聖時大家需要的鞋子(參見圖 4.41)；仁青晉美製作磕頭時所需要的手板，在這裡鏡頭採用平視且固定機位來呈現仁青晉美製作手板的歷程，仁青晉美鋸下木頭後，接著用手比對大小、觸感，最後再試著將木板弄平(參見圖 4.42)；次仁曲珍則和母親以皮毛縫製讓嬰兒保暖用的毛毯(參見圖 4.43)，母親：「我本來想用這個布給此仁取真你逢件衣服，但現在拿來裹孩子比較好。」次仁曲珍：「嗯。」母親：「這用來裹孩子很溫暖的。」次仁曲珍：「嗯」，接著曲珍對母親說了：「我會注意安全，妳不用擔心。」同樣是簡短的對白，平穩的語氣。在屠夫江措旺堆家裡則是和妻子製作路途中可以禦寒的圍裙，雖然是在室內的場景，仍舊是以有

距離的方式拍攝，用靜態的鏡頭記錄下過程(參見圖 4.44)。鏡頭大多維持靜止，偶爾才會緩慢的移轉，相同畫面鮮少使用剪輯，使用全景和中景的畫面來呈現，讓看這部影片的觀眾與影片當中的主角們保持著適當的距離。對於藏人們的生活描述，以劇情化紀錄片的手法表現，刻意淡化戲劇性，盡量保持著客觀距離，導演張楊想要隱藏自己的漢人角色，盡可能地保留下村民的生活細節，以一種最符合藏人生活神樣貌並且以西藏文化為主體的方式來呈現這部影片。



圖 4-41：電影《岡仁波齊》以西藏為主體：尼瑪紮堆到商店買朝聖所需的鞋子



圖 4-42：電影《岡仁波齊》以西藏為主體：仁青晉美製作磕頭用的木板。



圖 4-43：電影《岡仁波齊》以西藏為主體：次仁曲珍和媽媽一起製作嬰兒毛毯



圖 4-44：電影《岡仁波齊》以西藏為主體：江措旺堆製作圍裙

第三節 藏傳佛教文化的跨域流動與生命困境的救贖

一、藉由佛教哲學與文化傳遞出普世價值

(一)因果業報

影片《岡仁波齊》也是一部宗教題材的電影，導演張楊藉由普拉村西藏人的生活紀錄，把佛教當中所要傳達出來的宗教哲學涵蓋在當中，一部電影如果希望能傳遞出所謂的價值觀，必定有很大的一部分是在討論「人性」，影片《岡仁波齊》是屬於藏傳佛教，其中描述到了藏人們的面對人生、生與死的態度以及佛法當中的因果觀。

眾生之所以成為眾生，皆由自「我」的身、語、意造作了許多「業」，其中

有好的也有壞的；凡所有造作，好的即得福樂之報，壞的即得悲苦之報。佛教中說「因」與「果」，以三個不同的時空現象，而說「作」與「受」的差別相，即所謂：現在所受的，乃是過去所作的。現在所作的，乃是未來所受的。或者以如下的例喻：現在的耕耘，即是未來的收穫。現在的收穫，即是過去的耕耘⁹⁴。從影片當中，對於朝聖者的動機而言，因為每個人的業力不同，而有著不一樣的朝聖目的，大致上可以分為三種，第一種是楊培這種主動追求生命更為圓滿、獲得解脫一類(參見圖 4.45)。楊培的友人：「你哥哥那麼年輕就去世了，有點可惜。」楊培：「是呀！哥哥天天想著要去拉薩朝聖沒能去成就去世了，所以我怕像哥哥一樣。在沒去世前我想去朝聖，你跟我不一樣，你去過很多地方，可是我一植跟在牛屁股後面，什麼地方都沒去過，能去朝聖的話最好不過了。」沒有離開過芒康村的老人楊培，認為自己一輩子只是庸庸碌碌於世間的生活，擔心像哥哥一樣在還沒去過拉薩前就死亡，楊培希望自己在這一生藉由朝聖這件事，種下好的因，未來能得到解脫，藏人相信只要禮拜佛像和親臨聖地都會得到最大的祝福與加持。另一種是如色巴江措，他的朝聖是屬於被動的，就佛法來說是因為親情之間彼此的共業所造成的(參見圖 4.46)，在影片中色巴江措的父親問：「今年神山岡仁波齊是本命年，屬馬的，我們色巴也是屬馬的吧？次仁曲珍還沒出生的孩子也是屬馬的，那我們跟著尼瑪紮堆一起去神山岡仁波齊吧！色巴你想去嗎？」色巴江措：「嗯，想去。」而妻子曲珍也認為他們即將出生的兒子能在馬年朝聖也是一種福報，而剛出生的嬰兒丁孜登達也是因為和母親次仁曲珍之間的共業也在這條朝聖的路上(參見圖 4.47)；影片中的另一個小孩，札希措母也是和丁孜登達一樣，因為親人之間的共業，女孩的父親仁青晉美希望能夠消除業障而朝聖，於是札西措母也就這樣跟著父母一同朝聖。第三種則是屬於希望能夠消除自己惡業一類的人們，如同屠夫江措旺堆，影片中他去別人家裡殺完牛拿到酬勞後，就馬上把錢拿去買酒，喝到爛醉搖搖

⁹⁴ 「明辨因果」，千佛山全球資訊網，http://www.chiefsun.org.tw/zh-tw/7_summon/3_detail.php?type=1&tag=1&ID=15&sID=159

晃晃的走在雪地中，此時騎著馬的人青晉美看到了醉倒在路邊的江措旺堆便把他送回家，回到家後仁青晉美責備江措旺堆：「你有了一點錢就買酒，你都不會為家裡著想。」江措旺堆則回應：「我殺了很多牛，仁青晉美，所以有點害怕，喝了酒以後舒服些，我今天去了尼瑪紮堆家，聽說他們要去岡仁波齊朝聖，我希望我也能去，可以減輕罪孽，殺了很多牛了，有些害怕。」(參見圖 4.48)在佛法當中，殺生是十惡業之一，在佛法戒律中是絕對禁止的。造了殺害眾生的惡業，必然墮落惡道受種種的苦，等於是殺害自己。這群隊伍的領航者尼瑪紮堆也是帶著不安、痛苦的心情，自己的父親沒能完成心願就突然死去了，留下諸多的遺憾，於是他決定陪伴年邁的叔叔楊培完成生為西藏人在一生中最重要的事之一，就是到聖地朝聖。另一個主角仁青晉美內心痛苦並且對於生命、信仰感受到疑惑而踏上朝聖之路，仁青晉美家裡因為蓋房子發生事故死了兩個工人，因此欠了一大堆債務。不管是江措旺堆、尼瑪紮堆又或者是仁青晉美，他們三個都是希望能夠藉由到岡仁波齊朝聖而能夠減輕內心的苦痛、遺憾，洗滌此生所造的業障。

在因果論的討論中，還有仁青晉美被落石砸傷腳的段落(參見圖 4.49)，那天晚上在帳篷休息時，仁青晉美說：「我怎麼會這麼倒楣，石頭偏偏砸在了我的腿上，有時候我靜下心來想想，老天爺真的很不公平，你們也知道，我家去年蓋房子翻車，死了兩個人也傷了兩個人，賠了那麼多錢，家裡的這些債都要我一個人背，以前我爺爺在的時候，沒做過一點壞事，我爸爸也沒做過壞事，像我也真的沒做過什麼壞事，但不知道為什麼會這樣。我們三個為了死去的兩個人，也希望更多的人都能平安幸福，所以我們來磕頭朝聖。」語句當中，腳被落石砸傷，內心低落的仁青晉美對於佛法當中的因果論提出了自己的懷疑，他不明白，為何自己以及家人並沒有造下任何惡業，卻得承受不好的果報呢?但坐在一旁的尼瑪紮堆用了另一種非平常普通人思考的方式來回答仁青晉美，尼瑪紮堆說：「還有很多人也會遇到這種事，但是你這種心態是最好的，你的腿受傷了，我們先休息兩天，等好了以後一心一意去朝聖，磕頭的時候要把眾生的幸

福平安放在心裡，我們開始念經吧。」尼瑪紮堆先是同理了仁青晉美的想法以及處境，但接著他以佛法當中的「利他心」來安慰仁青晉美(參見圖 4.50)。也許觀看影片的人會質疑，仁青晉美的腿受傷以及辛苦的遭遇跟眾生的幸福平安又有什麼關聯呢？但這是佛法當中的因果觀，業障出現時，已經是無法改變的事實，只有透過自己本身的持續修行，升起利他心才能讓內心更為自在豁達。如果只是關注在自身的痛苦，便會帶來更大的執著，喜樂的心便無法擁有，當一個人能夠藉由修行，把心念轉向利益更多的他人時，煩惱便能減少，心胸則能夠為開闊。在現在的說法，實際上就是一種正向的思維，當一個人的心念不迷失在挫折所引發的情緒時，便能夠尋找到內心的能量，來緩衝掉憂傷的情緒，有能量面對困境。能有利他的行為，在生活當中，不管遭遇到任何事，他都能夠好好地去面對，減少抱怨，並且以用更寬闊的胸襟去同理他人、利益他人。筆者認為在近幾年追求競爭以及物質享受卻心靈空虛的中國現今社會，這樣的觀影體驗，帶給了觀眾心靈上的撼動，影像當中的西藏人，寧靜、步調緩慢的日常，跟現今的經濟快速的中國社會有著鮮明的反差，現代人在庸庸碌碌的生活當中迷失了自我，對於失去了生命的意義與價值，失去了觀照自身的能力，而這一幕，仁青晉美以及尼瑪紮堆的對話則啟發了這些觀眾再一次去思考，如何面對生命當下的困境以及人生的意義。



圖 4-45：電影《岡仁波齊》以西藏為主體佛教哲學思想-業報(楊培)



圖 4-46：電影《岡仁波齊》以西藏為主體佛教哲學思想-業報(色巴江措)



圖 4-47：電影《岡仁波齊》以西藏為主體佛教哲學思想-業報(丁孜登達)



圖 4-48：電影《岡仁波齊》以西藏為主體佛教哲學思想-業報(江措旺堆)



圖 4-49：電影《岡仁波齊》以西藏為主體佛教哲學思想-業報(仁青晉美被落石砸中)



圖 4-50：電影《岡仁波齊》以西藏為主體佛教哲學思想-業報(尼瑪紮堆回應仁青晉美的質疑)

(二) 眾生平等，尊重生命

眾生平等的觀念在佛教哲學中是重要的元素。鏡頭以全景的方式拍攝朝聖隊伍一行人在公路上進行磕頭禮拜，只見江措旺堆趴到地面後卻遲遲沒有起身(參見圖 4.51)，接著鏡頭轉換為整部影片極少出現的特寫鏡頭，便可以看到在江措旺堆的眼前有一隻小蟲子正緩慢地爬行而過，從後頭過來的色巴江措便趴在身旁問他：「你在幹嘛呢？」江措旺堆：「這兒有隻蟲子。」(參見圖 4.52)在朝聖路上，他們還遇到了一對夫妻，跟著一頭毛驢，女人拉著推車，男人磕頭，毛驢悠閒地跟隨，他們是從四川雅安來的朝聖者，主角請他們過來一起休息喝茶，尼瑪紮堆問為什麼不讓毛驢拉車(參見圖 4.53)？這位四川來的朝聖者回答，只有在上坡比較陡的時候才讓毛驢幫忙拉車。因為老婆會心疼毛驢，所以在平緩的路自己還能拉的動車時，就由老婆拉車，他還說：「我們把毛驢當成自己的家人一樣，同甘共苦，所以等到了拉薩之後，我們會牽著牠到布達拉宮和大昭寺繞圈，我們會剪一點毛驢的毛，放到釋迦摩尼像前，然後我們一起為牠祈福，如果牠一直拉車，會走不動的。」(參見圖 4.54)，這對夫妻把毛驢視同家人一樣對待，平等地互相負擔旅途的辛勞，也希望毛驢能夠藉由朝聖這趟旅途跳脫六道輪迴，藉由到聖地累積功德。另外如遭遇車禍的橋段，在他們聽完肇事者說了車上還有個呼吸困難的乘客，如果沒有在兩個小時之內送到拉薩的醫院就會有生命危險。

對於影片中的西藏人來說，小如地面的蟲子，家裡的毛驢，乃至於素昧平生的路人，都是六道有情眾生，每一個生命都應該被尊重看待，佛陀認為從無始劫以來眾生互為父母親，對於彼此都是有恩德的，而影片中這些朝聖者對於各種生命的溫暖情懷在這幾個橋段中真實地展現無遺。筆者認為，對比於當今的中國社會，在追求競爭的價值觀之下，首要之務必是利己主義，對比於影像中西藏人對於生命的平等，並且能夠無私地以對方利益優先的考量為前提這樣的價值觀，具有相當大的衝擊，這些虔誠的佛教徒真正做到了眾生平等，對待眾生有如親人。每個人都希望自己能夠被溫暖同理的相待，透過影片《岡仁波

齊》當中西藏人對於佛法當中哲學的親身實踐，讓觀賞影片的人們也間接獲得了心靈上的撫慰。



圖 4-51 電影《岡仁波齊》以西藏為主體佛教哲學思想-眾生平等(江措旺堆停下等小蟲經過)



圖 4-52 電影《岡仁波齊》以西藏為主體佛教哲學思想-眾生平等(色巴江措問江措旺堆在做什麼)



圖 4-53 電影《岡仁波齊》以西藏為主體佛教哲學思想-眾生平等(四川來的朝聖者)



圖 4-54 電影《岡仁波齊》以西藏為主體佛教哲學思想-眾生平等(把毛驢當家人對待)

(三)遇境轉念，轉念啟安詳

佛學中，為了能夠修行圓滿，最後成就一切有情眾生的利益與安樂，必須能修持轉念，在面對任何所遭受到的困境時，能夠在內心激發起成就菩提道的了悟。藉由這樣的方法讓難題不成為內心的困擾，反而可以幫助發展心智和持續菩提道上的修行。若未能修持轉念，則不能圓滿佛法的修行及內在心智的拓展。

在影片當中，朝聖者們沿途遇見了前方是一攤大水坑，一行人正煩惱著該怎麼辦(參見圖 4.55)，其中有人說：「要不我們磕過去吧！」其他人便應聲說好，只見一行人不分男女老少將身上多餘的衣物拿下後，便直接涉水磕頭而過。在涉水而過的過程，導演一樣以固定鏡頭拍攝涉水磕頭的過程，影像中的人們由遠而近的禮拜中在水面起水花，全身濕透，在他們越來越靠近鏡頭時可以看見他們的神情是帶著微笑，是愉悅的(參見圖 4.56)。

影片裡車禍的橋段，拖拉車被撞倒在路邊，他們發現轆轤壞了，想修的話必須到拉薩，但回頭的路程已經太遙遠也無法再回頭了，就算有修車的地方也

不一定有零件，尼瑪紮堆說距離拉薩只有一百多公里，最後眾人決定以人力拉著車頭繼續前進，色巴江措問：「我們能拉得動嗎？」尼瑪紮堆：「我們試試看吧！」於是在往後的一百多公里的路程，他們就是以人力拉著車前進，每前進一段落，還得要回頭補上前面那段因為拉車而沒有完成的磕頭儀式。遇到了斜坡，只看見他們非常吃力的努力一起拉著車頭緩緩向前，旁邊的汽車疾速呼嘯而過，形成了強烈的對比(參見圖 4.57)，接著連女人們、小孩也得一起加入推車的行列，因為實在拉不動了。接著眾人們便開始哼起歌來，歌詞是：「我往山上一步一步地走，雪往下一點一點的下，我和雪約定的地方，想起了我的母親。我往山上一步一步地走，雪往下一點一點的下，我和雪約定的地方，想起了我的母親。我們都是同一個母親，但我們的命運卻不一樣，我往山上一步一步地走，雪往下一點一點的下，我們都是同一個母親，但我們的命運卻不一樣，命運好的做了喇嘛，我的命運不好去了遠方。」這首藏族民歌的歌詞描述出了朝聖者的生活和命運，也表達出了在他們面對挫折與困難時對於生命狀況的無奈，儘管歌詞中透露的是無奈感，但畫面所呈現的卻是這些朝聖者積極地面對困難，以堅定的信仰與旺盛的生命力繼續往前進，觀眾可以看見在他們賣力拉車唱歌時，肉體承受著痛苦但臉上的神情是平靜的(參見圖 4.58)。這樣的一幕，可以對應到每個人的人生當中，遭遇困難時，儘管有無奈命運折磨的心情，但觀眾看見了影像中積極樂觀面對的西藏人時，在內心亦是到了鼓舞，畫面裡的朝聖者，因為長途跋涉，衣衫破舊，蓬頭垢面，所有的物質生活是最低的標準，相對於中國現今社會富饒的中產階級生活，以及為了生活只顧眼前和自私資歷的心態有著強烈的對比，朝聖者連唯一堪稱現代的工具拖拉車也沒了，但他們依舊靠著轉化心念，靠著同伴的合作與扶持，為了更好的來生，為了利益有情仍舊完成艱難的目標。



圖 4-55 電影《岡仁波齊》以西藏為主體佛教哲學思想-遇境轉念(眾人遇到大水坑)



圖 4-56 電影《岡仁波齊》以西藏為主體佛教哲學思想-遇境轉念(決定涉水繼續叩頭禮拜)



圖 4-57 電影《岡仁波齊》以西藏為主體佛教哲學思想-遇境轉念(眾人拉車和旁邊的汽車形成對比)



圖 4-58 電影《岡仁波齊》以西藏為主體佛教哲學思想-遇境轉念(雖怨嘆命運但仍舊樂觀前行)

(四)以「生老病死」串聯起整部電影

導演張楊藉由影片《岡仁波齊》描述了 11 位朝聖者從芒康到拉薩的朝聖之旅，一行人的目標是到岡仁波齊神山轉山。這部影片雖然是根據真實事件拍攝，但《岡仁波齊》並非純粹的紀錄片，導演張楊在影片當中加入了個別劇情設計，為電影預先設計了橋段：朝聖路上，有出生和死亡。於是，生、死以及車禍事件就成為了整部電影當中刻意放入的劇情成分。導演在主角中刻意找了一位孕婦來演出、途中發生車禍，以及老人楊培最後死在岡仁波齊神山，這些少部份的劇情設計，讓生、老、病、死這四個人生當中所必須歷經的四種重要歷程完整的呈現在劇情化紀錄片《岡仁波齊》當中。

(1) 生：生命的孕育在色拉江措和次仁曲珍決定加入朝聖隊伍後出現。這一幕是這對夫妻貼著此蹲坐在一旁觀察一隻剛出生的小羊想站立起喝羊媽媽的奶。這時的次仁曲珍已經懷孕了，這一對年輕夫妻就這樣靜靜坐在一旁幸福地觀看著(參見圖 4.59)。接著次仁曲珍在醫院產下丁孜登達時，更是將「生」的主題明顯的表達出來(參見圖 4.60)。他們認為丁孜登達是在朝上的路上出生的，所以擁有最大的福報，丁孜登達的意思是吉祥如意、長命百歲，而這個名字的意涵也象徵著這群人的理想目標，代表他們這一生的希望，這也是他們勇於面對困難、不斷向前、歷經千興萬苦去朝聖的力量。丁孜登達一個小小的嬰兒自己躺在車上經歷沿途的顛簸，餓了就哭，母親次仁曲珍就會從前方走回來餵他喝奶；眾人到達拉薩時丁孜登達讓土登喇嘛抱起來加持，接受了土登喇嘛的哈達和祝福，大家圍坐在一旁為他高興而神情充滿希望；丁孜登達也讓媽媽背在背上，一起磕頭行大禮拜。這個孩子擁有著所有人對他的祝福，就像每一個人的孩子一般。人們對於生命得來到與成長都是充滿著期待懷抱著希望。



圖 4-59 電影《岡仁波齊》以西藏為主體佛教哲學思想-生(色巴江措夫妻觀看小羊出生)



圖 4-60 電影《岡仁波齊》以西藏為主體佛教哲學思想-生(次仁曲珍旅途中生下丁孜登達)

(2) 老：老人楊培沿路手持轉經輪一步一步跟著朝聖隊伍前行。影片中的出現的另一個老人是朝聖者在途中受到他的邀請到家中借住，這位虔誠的老人提醒了他們磕頭時的一些問題，頭上不能帶紅繩、不能一次走太多步，而且頭一定要確實磕到地上。在晚上大家圍坐在一起時，老人的展現了他的智慧，提醒這一行人，朝聖的過程當中最關鍵的是在磕頭時內心要虔誠，要為了更多的人去磕頭朝聖，希望眾生平安幸福，也希望自己一生一世都吉祥平安。電影中，楊培老人講了一個故事，這個故事穿插在路途中，向大家說了一個獵人和喇嘛的故事，這個故事是要提醒大家，不管在朝聖的路上，還是在生活中，都要有一顆虔誠的心好好的修持自己。終其一生，前往岡仁波齊朝聖，是每個篤信佛法的藏人們的理想。男女老少無論幾歲，都能夠努力朝著這個目標圓滿一生。儘管已經年老，影片中的老人們仍舊處處展現著人生智慧，並且充滿著良善之心，對於生命也仍舊充滿著韌性與毅力，年事已高卻一樣在這 2000 多公里的朝聖路上前行。

(3) 病：生命當中病痛的示現，影片以仁青晉美在路過落石路段時候，為了救女兒於是被砸傷腿來呈現。仁青晉美抱怨了上天不公，自己以及家人都沒做壞事，壞運卻降臨到自己身上。但仁青晉美一家三人為了過世的兩個工人，也為更多的人幸福平安，選擇朝聖累積功德。尼瑪扎推稱讚仁青晉美：「你這樣的心態是最好的，我們來磕頭朝聖的，很多都會遇到不順利，但我們要一心一意朝聖，把眾生的平安幸福放在心裡。」仁青晉美的女兒扎西措母在途中生病，母親也說磕頭病就好了。在朝聖的路上磕頭受傷是正常的，磨損了膝蓋，被石頭砸到，但不能阻擋朝聖的心。他們還間接救助了病人。這群人在被一輛車撞到之後，知道了車裡有生病的人，於是沒有要求任何的賠償，讓對方先載病人到醫院。這種良善一直充滿著他們的內心。在拉薩時，他們的房東因為生病沒辦法磕長頭，請他們替代磕十萬個禮拜，替生病的房東累積功德。於是他們白天工作賺取旅費，到了晚上，一行人就繞著大昭寺進行大禮拜，他們用磕頭的方式為房東治病。而腿部有殘疾的屠夫江措旺堆，內心因為殺生而痛苦，他用

朝聖來救贖自己，減輕內心的罪惡感，但是當影像裡的他停留在地面伏地不動，等待一隻小蟲橫穿公路時，觀眾終於看見並且理解了的是屠夫江措旺堆對於生命的敬重。

(4)死：死亡是人生最重要的課題。朝聖之前的準備人們殺了一頭犛牛；朝聖的最終，楊培老人死在神山岡仁波齊。這兩個生命的逝去在影片當中都是有著重要意義，犛牛的死亡是為了讓朝聖隊伍在沿途得以食用充飢，也是一項出發前的儀式。生死輪迴，生之前是死亡，犛牛的死也隱喻著旅行的開始，也是這一行人新的生命的展開。老人楊培最後死在岡仁波齊，他完成了自己這一生最重要的心願，而死在聖地也是最大的福報，是與神山的緣分。楊培的死亡也隱喻著這段旅程的終點，但佛教認為生死有輪迴，在完成這趟朝聖之旅的這一行人，修行不是結束，修行仍舊繼續，影片的最後，他們依舊在大雪紛飛中磕頭前行。

二、朝聖為一種生活方式的追求

當前中國社會文化，因為歷經改革開放四十年，大眾漸漸的從最低層滿足「生存」上的需求，漸漸的轉向對於「生活方式的追求」，據《2014 年全球財富報告》顯示，「中國資產為 1 萬至 10 萬美元的中產階層比 2000 年翻了一番，占全球的三分之一，約 3 億人。」這些迅速崛起的中產階級中，除了從不斷向上攀爬的過程中獲得社會地位以及財力上的提升，他們也面臨著巨大的壓力和焦慮。面對患得患失的身份，面對想要將自己的格調和階級地位的優越感與大眾區分開來，佛教—特別是有著異域文化特質的藏傳佛教成了他們中產生活裡特別的組成部分。某外媒曾評價說，「中國需要某種東西來舒緩本國中產階級承受的壓力。佛教無疑比苯二氮平類藥物（一種鎮靜催眠藥）要好。」⁹⁵佛

⁹⁵ 《岡仁波齊的成功:站在「朝陽區三十萬仁波切」的肩膀上》，人人焦點，2020 年 11 月 23 日。

教成為越來越多的中產階級所追求的信仰，也是一種希望追求的「生活方式」，而《岡仁波齊》這部電影的題材便符合了這樣的潮流。這些觀影者將自己的生命經驗投射在影片中的主角們，於是乎在觀影之後的體驗，心靈獲得了感動後進而廣為宣傳《岡仁波齊》這部片子之所以能夠有這樣大的成功，跟新興的知識階層的崛起是密不可分的，譬如職場白領、大學老師等知識階層逐漸成為了藝術電影的主流觀眾，他們對於西藏本身是一種內心的精神嚮往，代表著不同的精神層面。所以正是這部分過去被忽略的少數觀眾撐起了《岡仁波齊》這樣的片子，也正是這部分觀眾可能成為未來高水準藝術電影的主流觀眾⁹⁶。

在這個時代，人們消費商品不再關注其實用價值，而是享有其象徵意義，物質消費轉化為意識形態的美學消費，人們購買商品是為了體驗商品的格調和情趣，而不是需要商品的實用性。於是，在社會菁英階層廣為宣傳之下，中國社會的中產階級、一般的大眾以這樣的方式來確立自己的生活方式，是偏向富人、高級知識分子階層，透過觀看一部電影就能夠和社會上的成功人士一樣體驗到所謂的心靈療癒之旅。所以，電影《岡仁波齊》這樣一部非主流的少數民族宗教片所創造的高票房背後，有很大的一部分觀眾是為了能夠滿足自身的身分想像。

第四節 小結

對於西藏人來說，一生當中沒有到聖地朝聖是「遺憾」，是生命的不圓滿，但對比現代社會的生活方式，在城市裡每日庸庸碌碌的生活，內心的不圓滿是沒有滿足內心的慾望。西藏人認為，精神境界的提升（修行）是一種高貴，而隨著世俗生活麻木不仁是卑微；而城市社會裡，在各種競爭間獲勝的強者，才最高貴，而餐風露宿、破衣爛衫者最為低賤。但影像中的人物正是後者，對於中國觀眾來說正是一種文化上、價值觀上的衝擊，泛泛大眾追求的是物質，而

⁹⁶ 《岡仁波齊一部嚴重低估的藝術電影強制逆襲，票房口碑雙豐收》，每日頭條，2017年8月13日，<https://kknews.cc/entertainment/np4g48.html>

藏人們追求的是精神；一個是求名利，另一個是斷除內心煩惱。但同樣的，影片中的主角們也都各有自己的「業障」，而現實中觀看影片的觀眾們的內心亦同樣各自有各自生命當中的「求不得」、「不圓滿」，每個人又何嘗不是在自己的修行的、朝聖的路上？這 11 位朝聖者歷經了生老病死，朝聖路上的種種困難，但他們依然堅定的持續在朝聖路上前進，這樣的樂觀，這樣的積極，無疑給同樣遭受現實生活困境的觀眾帶來了能量，觀眾因為影片的人物們的堅持然後突破逆境而受到了鼓舞，進而在迷惘當中獲得了一份歸屬感，體驗了心靈上的療癒過程。



第五章 結論

中國電影《岡仁波齊》是導演張楊以藏傳佛教為題材所拍攝的朝聖電影，歷時一年有餘，影片敘述芒康縣普拉村村民尼瑪紮堆帶領由 11 人組成的朝聖隊伍，在藏曆馬年，實現轉山朝聖之旅。隊伍成員中有年事已高的老人、即將臨盆的孕婦、渴望贖罪的屠夫、欠債的中年人、9 歲的小女孩等。每個人各自懷抱有不同期待，一路磕頭進行大禮拜，克服挫折困難，最終實現朝聖的願望。影片曾入圍多倫多國際電影節，並獲第七屆中國電影導演協會年度評委會特別表彰。自 2017 年 6 月 20 日上映以來，《岡仁波齊》獲得良好口碑，在好萊塢大片包圍下，最終票房突破 1 億人民幣，成為票房黑馬。

本論文援引符號學分析法、鏡頭分析以及電影敘事理論，從電影文本向度分析中國電影《岡仁波齊》，探究電影《岡仁波齊》作為一部少數民族電影，導演張楊以何種敘事模式將西藏的「景觀」和「人」置於影片中？以及導演如何將藏傳佛教所內涵的宗教哲學思想融入到朝聖的故事，讓當代觀眾從信仰的認識繼而在追逐物質的現代中國社會引發眾人的共鳴？回應問題一：「探究電影導演張楊以何種敘事模式，來再現這部題材為少數民族宗教藝術的電影？」筆者認為影片《岡仁波齊》所設定的角色包含了公路電影主角敘事的基本元素，主角們內心皆懷抱著願望，期望透過此行實現心目中的正面價值當中。而導演以反經典的敘事方式記錄下他們艱難的旅途，真實的還原朝拜過程，沒有高潮迭起，沒有衝突，朝聖者在旅途當中所遇見的人事物、各種事件並沒有影響他們虔誠的信仰，沒有因此就如經典故事般突然獲得蛻變抑或是因此沉淪，而是內心不起波瀾平靜地接受外來的種種一切，儘管此片包含了公路電影元素，但導演以生活流的敘述型態真實的呈現這趟朝聖之旅，充滿寫實的風格，卻能讓觀眾從寧靜當中因為朝聖者對於信仰的堅持與精神的追求而有極大的感染力。

接著，回應問題二：「本身為漢人的導演張楊以何種敘述視角，將西藏的「景觀」和「人」置於影片中？」本論文以電影文本向度分析，發現電影《岡

《仁波齊》使用較為客觀視角來記錄西藏人的生活以及旅途中的點點滴滴，而西藏人篤信佛教，生活所面對的種種境界、所有的起心動念都是修行。導演以長鏡頭，固定的相機位置的方式，畫面所呈現的是大量的全景、平面的視角，以及自然光和寫實的表達，沒有加入背景音樂，盡可能採取客觀、冷靜和內斂的鏡頭，呈現的是一幅幅靜態的畫面、藏人生活的真實樣貌，將戲劇化的效果「刻意」地削弱到最低的限度。

在戲劇的衝突上，傳統的電影敘事，導演亦是採取克制而冷靜的反衝突手法來處理。沒有太多的情緒來渲染，我們很難在這部影片當中，看見特寫和近景鏡頭，對於主角的形象、性格刻意模糊化，運用大量的長鏡頭真實的展現出了這十個素人主角他們堅定、鏗而不捨朝聖之路，透過這樣的表現手法也讓觀眾藉由這部影片領略到了最真實的朝聖狀態。朝聖隊伍一路總能遇到友善的招呼，路過同是朝聖的人們也總會邀請來一同喝杯茶；也會遇到旁人善意的提醒，磕頭要額頭觸地。即使遇到車禍，雙方也能相視一笑，淡然處之。而從這樣的方式的呈現影片，反而讓觀眾得以看見在這些平靜的生活、樸素的信仰中，蘊含著多麼強大的力量和幸福。

本片導演張楊和劇組成員皆為是漢族，而整部電影裏頭全部的主角皆為藏人，所有的對話皆是以藏語表達，他們也都未曾受過專業的演員培訓，僅僅是素人演員，沒有出色的外表，在影片當中所呈現出來的是藏人們的日常文化。對於藏人們的生活細描述，以劇情化紀錄片的手法來展現 11 個朝聖者的故事，戲劇效果被刻意地淡化，保持著客觀距離，導演張楊隱藏自己的漢人角色，盡可能地將人物的生活以及朝聖路途發生的種種細節盡量以鏡頭保留下來，用樸實的方式來展現藏人的生活，鏡頭總是帶著距離，用一個旁觀者的視角來觀看著，畫面中鮮少的對白，盡可能忠實的呈現藏人生活型態，以西藏文化為主體的方式來完成這部影片。畫面效果雖然缺少了好萊塢大片的曲折離奇、聲光科技，卻呈現出另一種深厚的真實感，當觀眾在觀影過程感受到了這樣的真實

感，連同影片當中的情節所產生的撞擊時，反而能營造出發人深省、耐人尋味的效果，一股寧靜的力量。

最後回應問題三：「導演將哪些藏傳佛教所內涵的宗教哲學思想融入到朝聖的故事，讓當代觀眾從信仰的認識，繼而在追逐物質的現代中國社會引發眾人的共鳴？」筆者也認為，影片《岡仁波齊》是導演張楊藉由佛教哲學與文化傳遞出普世價值。影片《岡仁波齊》也是一部宗教題材的電影，導演張楊藉由普拉村西藏人的生活紀錄，把佛教當中所要傳達出來的宗教哲學涵蓋在當中，一部電影如果希望能傳遞出所謂的價值觀，必定有很大的一部分是在討論「人性」，影片《岡仁波齊》是屬於藏傳佛教，其中描述到了藏人們的面對人生、生與死的態度以及佛法當中的因果觀。相較於開革開放後，中國社會以追求競爭以及物質享為主要價值觀，但心靈空虛，精神無所寄託，《岡仁波齊》這樣一部包含著佛教哲學的影片，帶給了觀眾心靈上的撼動，影像當中的朝聖者，寧靜、步調緩慢的日常，跟現今的經濟快速的中國社會有著鮮明的對比，現代人在忙碌的生活當中迷失了自我，對於失去了生命的意義與價值，失去了觀照自身的能力，而影像中的人物所展現的生死觀、因果輪迴觀，種種對話則啟發了這些觀眾再一次去思考如何面對生當中的困境以及人生的意義。

另外，西藏人對於生命的平等並且能夠無私地以對方利益優先的考量為前提的價值觀，影像中的主角們真正做到了眾生平等，對待眾生有如親人。現實當中，每個人都希望自己能夠被溫暖同理的相待，透過影片《岡仁波齊》當中西藏人對於佛法當中哲學的親身實踐，讓觀賞影片的人們也間接獲得了心靈上的撫慰。

《岡仁波齊》導演張楊在影片中描述了這群朝聖隊伍歷經種種困難，朝聖者在旅途當中遇到困境時，儘管有時會抱怨有時會感到無奈，這些人總能念頭一轉便安住了內心繼續向前，從這裡可以看見，朝聖者將佛教中的哲學觀轉化為實際的作為，因為在佛學中，為了能夠修行圓滿，最後成就一切有情眾生的利益與安樂，必須能修持自己的內心，遇境要能轉念，在面對任何所遭受到

的困境時，能夠在內心激發起成就菩提道的覺悟。觀眾在觀看這部電影時看見這樣積極的人生態度在內心亦是到了鼓舞，畫面裡的朝聖者，因為長途跋涉，衣衫破舊，蓬頭垢面，所有的物質生活是最低的標準，相對於中國現今社會富饒的中產階級生活，以及為了生活只顧眼前和自私自利的心態有著強烈的對比，朝聖者連唯一堪稱現代的工具拖拉車也沒了，但他們依舊靠著轉化心念，靠著同伴的合作與扶持，為了更好的來生，為了利益有情仍舊完成艱難的目標。

電影《岡仁波齊》用反經典敘述方式、去中心人物手段，將影片中人物的經歷真實的呈現給觀眾。影片的劇情事實上就是觀眾自身的寫照，也可以說是電影當中人物之間良善、合作、互相陪伴扶持的互動，面對困境時以佛家思維所展現的積極態度，這樣的電影故事觸動了觀眾的內心，讓這樣一部少數民族的宗教電影受到了廣泛的喜愛。另一方面，也由於中國社會的變動，生活型態的改變，人們對於生活方式的追求有了不一樣的轉變，不再僅僅是只以生存為目標，而是希望藉由宗教信仰紓解現實生活的壓力，為迷失的精神生活尋求寄託，而一般的社會大眾也藉由高級知識份子及社會菁英的口碑相傳而買票進電影院觀賞，藉由這樣的方式也是一種滿足自身身分的想像，想像自己的文化品味是接近於社會文化上層的。但總體上來說，《岡仁波齊》將現實主義發揮極致，運用半記錄方式將劇情呈現給觀眾，用其真實性打動觀眾、與觀眾內心產生共鳴，很容易構建起觀眾與影片的聯結，繼而產生了小眾電影的高票房現象。

參考文獻

一、中文書籍

John Fiske 著，張錦華譯，**傳播符號學理論**（台北：遠流出版社，1999 年）。

張裕亮著，**中國大陸流行文化與黨國意識**（台北：秀威資訊科技，2010 年）。

Liesbet van Zoonen 著，張錦華、劉榮玫譯，**女性主義媒介研究**(台北：遠流出版事業股份有限公司，2001 年)。

W. Leiss, S.Kline and S. Jhally,*Social Communication in Advertising: Persons, Products and Images of Well-Being* (London: Routledge, 1990). 轉引自鍾蔚文，**從媒介真實到主真實—看新聞，怎麼看？看到什麼？**（台北：正中書局，1992 年）。

Roland Barthes 著，洪顯勝譯，**符號學要義**（台北：南方叢書，1989 年）。

Roland Barthes 著，李幼蒸譯，**符號學原理**（北京：新華出版社，1988 年）。

張錦華，柯永輝，**媒體的女人 女人的媒體**（台北：碩人出版有限公司，1995 年）。

許南明、富瀾、崔君衍，**電影藝術辭典**（北京：中國電影出版社，2005 年）。

劉雲舟著，**電影敘事學研究**(中國北京:北京聯合出版公司，2014 年)。

許南明、富瀾、崔君衍，**電影藝術辭典**（北京：中國電影出版社，2005 年）。

二、學術期刊、報紙

朗帥，「論《岡仁波齊》的電影敘述策略」，**中國電影市場**(北京)，第 8 期，2017 年，8 月，頁 31。

李勤，「大眾傳播對少數民族文化的影響」，**當代傳播**(新疆)，第 5 期，2005 年 9 月，頁 42。

梁黎，「百年銀幕上的中國少數民族」，**中國民族**(北京)，第 6 期，2005 年 12 月，頁 26。

李瑞陽、唐子文，「中國公路電影在跨界文化中的繼承與嬗變——考察中國 2010 年以來的公路電影」，**電影評介**(貴州)，第 3 期，2015 年 2 月，頁 64。

李道明，「從紀錄片的定義思索紀錄片與劇情片的混血形式」，**戲劇學刊**(台北)，第 10 期，2009 年 7 月。

萬黎明，「當下電影敘事學研究的困境與反思」，**當代電影**(北京)，第 5 期，2019 年 5 月，頁 120-124。

戴瑩瑩，「命運風景：掙扎或毀滅——公路片初探」，**北京電影學院學報**，第 4 期 1998 年 4 月。

黃英傑，「藏傳佛教對生命禮俗的看法——以天葬為例」，**輔仁宗教研究**，第 20 期，2010 年春，頁 67-94。

陳國典，「藏民族宗教信徒朝聖初探」，**西南民族大學學報**，2005 年 4 月，第 4 期，頁 291-293。

賈立政，「全民焦慮症問診—當前中國人為何焦慮」，**人民論壇(北京)**，第 5 期，2013 年 3 月，頁 14。

曾建平、李琳，「當代社會消費價值觀四大困境及其消解」，**江西社會科學(南昌)**，第 11 期，2018 年 11 月，頁 227。

戴瑩瑩，「命運風景：掙扎或毀滅—公路片初探」，**北京電影學院學報**，第 4 期，1998 年 4 月，第 89 頁。

三、 碩博士論文

白皓，「中國少數民族題材電影的發展與民族融合」，2007 年，北京大學碩士論文。

邵培仁 方玲玲，「流動的景觀——媒介地理學視野下公路電影的地理再現」，**當代電影**，第 6 期，2006 年 6 月

趙硯杰，「中國公路電影初探」，中國上海戲劇學院碩士論文，2009 年。

陳慧敏，「張楊電影的美學風格研究」，中國淮北師範大學碩士論文，2018 年。

陳虹余，「比較海峽兩岸電視廣告中的性別角色」，政治大學心理學系碩士論文，2003 年。

四、網頁資料

「敘事學視角下的岡仁波齊解析」，**人民網**，2018年6月4日，

<http://media.people.com.cn/BIG5/n1/2018/0604/c419957-30034658.html>。

「從神秘到樸實——《岡仁波齊》的三點成功」，**每日頭條**，2017年7月6

日，<https://kknews.cc/entertainment/46qrlrg.htmlm>。

「陸人朝聖岡仁波齊 上座率大敗變5」，**旺報**，2017年6月30日，

<https://www.chinatimes.com/newspapers/20170630000888-260309?chdtv>。

「一周票房 | 《變形金剛5》口碑崩塌票房高《岡仁波齊》破3000萬」，**每日**

頭條，2017年6月29日，<https://kknews.cc/entertainment/3jpo4aa.html>

「民族題材電影中的多元文化與文化自覺——新中國成立70年來民族題材電

影回顧(下)」，**中國民族宗教網**，2019年11月25日，

<http://www.mzb.com.cn/html/report/191133577-1.htm>。

「建國到文革17年間少數民族題材電影的娛樂化與類型化」，**學術堂**，2014年

12月12日，<http://www.lunwenstudy.com/dianying/46891.html>。

「陳旭光、郝哲：17年少數民族題材電影」，**民族影視**，2015年3月12日，

<http://www.minzuys.com/index.php?act=indexnews.info&id=100>。

「少數民族題材電影:關注現實，突破創新」，**中國電影報**，2006年3月16日，

https://weibo.com/chinafilmnews?is_all=1。

- 「少數民族題材電影敘事文化概述(20 世紀 80 年代)」，[百度文庫](https://wenku.baidu.com/view/ff2121a1590216fc700abb68a98271fe900eaf6d.html?re=view)，2019 年 3 月 30 日
- <https://wenku.baidu.com/view/ff2121a1590216fc700abb68a98271fe900eaf6d.html?re=view>
- 「TIDF 2014 之二：紀錄片的典範移轉—符合「真實精神」的影像」，[Biosmonthly](https://www.biosmonthly.com/article/5200)，<https://www.biosmonthly.com/article/5200>，2014 年 7 月 10 日。
- 「紀錄與劇情的模糊界線」，[Jay Yo 的電影筆記](https://mypaper.pchome.com.tw/jayyo/post/2393242)，<https://mypaper.pchome.com.tw/jayyo/post/2393242>
- 「認識紀錄片」，[蘇錦皆畫室](http://www.sujinjie.com/3546935672320003763629255.html)，<http://www.sujinjie.com/3546935672320003763629255.html>。
- 「張楊」，[豆瓣](https://m.douban.com/movie/celebrity/1301697/)，2020 年 8 月 26 日，<https://m.douban.com/movie/celebrity/1301697/>。
- 「張楊」，[百度百科](https://baike.baidu.com/item/%E5%BC%A0%E6%9D%A8/18141987)，2020 年 3 月 12 日，<https://baike.baidu.com/item/%E5%BC%A0%E6%9D%A8/18141987>。
- 「拍電影 20 年，方找到自己方位：專訪導演張楊」，[電影人](https://107cine.com/stream/93814)，2017 年 8 月 20 日，<https://107cine.com/stream/93814>。
- 「張楊的導演作品」，[豆瓣電影](https://movie.douban.com/celebrity/1301697/movies?sortby=time&format=pic&role=D)，2020 年 8 月 26 日下載，<https://movie.douban.com/celebrity/1301697/movies?sortby=time&format=pic&role=D>。

「《岡仁波齊》張楊探尋藝術電影朝聖之路」，**新浪全球新聞**，2017年6月12日，

<http://dailynews.sina.com/bg/ent/film/sinacn/20170612/20587905991.html>。

「藏傳佛教中的生死觀」，**廣大圓滿周遍法界金剛空行母俱樂部**，2012年2月28日，<https://blog.xuite.net/mar1974444/twblog1/131784303>。

明月勝幢，「《西藏生死書》：我們可以利用生命來為死亡未雨綢繆」，**每日頭條**，2017年9月27日，<https://kknews.cc/fo/qq4ayy8.html>。

「去西藏，去真實的《岡仁波齊》，找回迷失的自己。」，**每日頭條**，2018年9月7日 <https://kknews.cc/travel/nbmg2ng.html>。

無我的輪迴——佛教的生死觀」，**元培學報**，1998年1月2日，
<http://enlight.lib.ntu.edu.tw/FULLTEXT/JR-MISC/misc097735.htm>。

周曉虹，「中國人的精神漂泊何時終結？」，**群學書院**，2018年10月31日，
https://www.gushiciku.cn/dc_tw/109389078。

「中國社會心態被指存 10 大病症官員存信仰缺失危機」，**人民網**，2014年09月15日，<http://world.people.com.cn/n/2014/0915/c1002-25661975.html>。

「時間焦慮:急速社會變遷下的青年人」，**中國社會科學網**，2016年8月26日，
http://www.cssn.cn/shx/shx_shlx/201608/t20160826_3177766.shtml

「一部排片不如變形金剛一半的電影《岡仁波齊》，帶你走進壯美的西藏和朝聖之路」，**Trendsfolio**，2017年6月28日，

<https://trendsfolio.com/2017/06/gangrenboqi/>。

「中陰教授」，**台大獅子吼佛學專站**，1994年6月17日，

http://buddhaspace.org/gem_browse.php/fpath=gem/brd/Buddhism/N/F00101AN&num=13。

- 「26 年的朝聖路：張楊最新電影《岡仁波齊》北京啟程」，**新華網**，2017 年 6 月 12 日，http://www.xinhuanet.com/ent/2017-06/12/c_1121125741.htm。
- 「從傳播學角度解讀電影《岡仁波齊》的朝聖之路」，**人民網**，2018 年 1 月 11 日。<http://media.people.com.cn/BIG5/n1/2018/0111/c416288-29759771.html>。
- 「為什麼你應該和孩子一起看看《岡仁波齊》這部電影」，**每日頭條**，2017 年 7 月 15 日，<https://kknews.cc/entertainment/rr88bnn.html>
- 「岡仁波齊」，**百度百科**，2021 年 2 月 28 日下載，
[https://baike.baidu.com/item/%E5%86%88%E4%BB%81%E6%B3%A2%E9%BD%90/18604726#reference-\[8\]-18856146-wrap](https://baike.baidu.com/item/%E5%86%88%E4%BB%81%E6%B3%A2%E9%BD%90/18604726#reference-[8]-18856146-wrap)。
- 「11 個素人演員與《岡仁波齊》的劇組故事」，**網易娛樂**，2017 年 5 月 24 日，
https://baike.baidu.com/reference/18604726/124bDYnubhYgYlXeklPvN7qaMNcUEshtbtZGAPZMdJi0_tkOaPEG2ZMXHnZUmWP7a0ese1H75UhkFzzEWrd uUAzffqxe9-8kbr0phNb4oA。
- 「近景鏡頭實例鏡頭-電影中的近景鏡頭片段舉例」，**騰訊視頻**，2016 年 7 月 11 日，<https://v.qq.com/x/page/e0312rmwu9h.html>。
- 「景別—視頻拍攝的重要元素，自媒體人拍攝短視頻必懂!」，**每日頭條**，2018 年 2 月 12 日，<https://kknews.cc/media/zgnn8vg.html>。
- 「如何使用美妙的中性平視鏡頭」，**每日頭條**，2019 年 7 月 24 日，
<https://kknews.cc/zh-tw/photography/oep2zgp.html>。
- 「電影中的那些『推鏡頭』原來是這個意思！」，**綜藝文化藝術學校**，2020 年 3

月 9 日 <http://www.zhongyi211.com/news/other/1668.html>。

「『鏡頭語言分析』10 常用的鏡頭語言分析」，**知乎**，2018 年 11 月 26 日，

<https://zhuanlan.zhihu.com/p/50846783>

「《綠皮書》的電影敘事學解讀」，**行知部落**，2021 年 3 月 7 日下載，

<https://m.xzbu.com/1/view-14998087.htm>

「敘事學」，**百度百科**，2021 年 3 月 7 日下載，

<https://baike.baidu.com/item/%E5%8F%99%E4%BA%8B%E5%AD%A6>。

「史上最全的電影敘事理論概述」，**百度百科**，2016 年 12 月 8 日，

<https://baike.baidu.com/tashuo/browse/content?id=9e811c1413f29b312b92e5da>。

「電影的敘事藝術探究(上)」，**行知部落**，2021 年 3 月 7 日下載，

<https://m.xzbu.com/1/view-14820821.htm>。

「明辨因果」，**千佛山全球資訊網**，[http://www.chiefsun.org.tw/zh-](http://www.chiefsun.org.tw/zh-tw/7_summon/3_detail.php?type=1&tag=1&ID=15&sID=159)

[tw/7_summon/3_detail.php?type=1&tag=1&ID=15&sID=159](http://www.chiefsun.org.tw/zh-tw/7_summon/3_detail.php?type=1&tag=1&ID=15&sID=159)

《岡仁波齊的成功:站在「朝陽區三十萬仁波切」的肩膀上》，**人人焦點**，2020 年 11 月 23 日。

《岡仁波齊一部嚴重低估的藝術電影強制逆襲，票房口碑雙豐收》，**每日頭條**，2017 年 8 月 13 日，<https://kknews.cc/entertainment/np4g48.html>

五、英文網頁資料

“Blandly soothing, apolitical Buddhist documentary quickly wears thin” , *The Sydney Morning Herald*, October 18, 2017,<https://www.theage.com.au/entertainment/movies/paths-of-the-soul-review-blandly-soothing-apolitical-buddhist-documentary-quickly-wears-thin-20171018-gz359p.html>.

“Paths of the Soul: Review”, *Variety*, December, 28, 2015, <https://www.screendaily.com/reviews/paths-of-the-soul-review/5098264.article>.

“Review: Paths of the Soul”, *Slant*, May 8, 2016, <https://www.slantmagazine.com/film/paths-of-the-soul/>.

“Paths of the Soul (2015) ”, *Box Office Mojo*, February 19, 2021, https://www.boxofficemojo.com/title/tt4957446/?ref_=bo_tt_ti.

六、英文書籍

McQuail Denis, *Mass Communication theory* (London: Sage, 1994).

McRobbie Angela, *Feminism and Youth Culture* (Basingstoke: Macmillan, 1991).