

西方佛教電影視域下的轉世議題表述： 以藏傳佛教紀錄片《祖古》（2009）為例¹

劉婉俐

華梵大學外文系副教授

摘要

自 1970 年代起，藏傳佛教開始出現以西方身份被認證的轉世上師。這些有著西方外貌、接受西方教養長大的祖古，面對與西藏截然不同的社會、文化與信仰環境時，將如何承續與延續其肩負的宗教使命與傳承重擔？他們的西方身份又將會面臨哪些與轉世身份相關的內／外挑戰——包括個人信仰、宗教傳承、文化轉換、身份認同、階層差異等衝擊？這些議題將是本文探討的重點。

當代著名藏傳佛教上師受到西方媒體的報導與關注之餘，也間接帶動了電影產業對藏傳佛教相關議題的呈現與吸納，尤其是佛教紀錄片在質量上的俱進，將佛教電影的研究推向了另一個嶄新的局面。在本文中，便將聚焦在晚近西方出品的藏傳佛教轉世紀錄片《祖古》（*Tulku*, 2009），討論片中藏傳佛教轉世上師與宗教傳承的相關議題，並分析透過電影媒介、以現代（西方）視角呈現轉世議題時，是否開展出有別於西藏傳統的另類詮釋與反思？特別是《祖古》片中解構、自我反射式的敘事特質，使轉世議題的當代詮釋傾向於後設、開放與多元，展現迥異於藏傳佛教傳統的「西方佛教電影」特性，也反轉了二十世紀西方佛教電影歷來對西藏與藏傳佛教的「東方」想像。在當

¹ 本文於 2015 年暑期完稿，在審查期間又新增了一部達賴喇嘛相關紀錄片《達賴喇嘛 14 世：西藏大哉問》在台上映，且第 52 屆金馬獎最佳影片入圍名單中，也（首度於歷屆金馬獎中）出現文中提及第一位藏族導演萬瑪才旦的劇情片《塔洛》（*Tarlo*, 2015），顯示佛教電影的方興未艾。也特別感謝兩位匿名審查者的細心指正與鼓勵，在此謹表謝忱。

30 《輔仁宗教研究》第三十一期（2015 年秋）

代轉世議題的表述中，《祖古》提供了一個廣泛且有趣的實證視角，耐人深思。

關鍵詞：藏傳佛教、轉世、佛教電影、《祖古》（2009）

西方佛教電影視域下的轉世議題表述：
以藏傳佛教紀錄片《祖古》(2009)為例 31

轉世制度是藏傳佛教迥異於其他佛教傳統所形成的一個特殊制度，從西元十三世紀二世噶瑪巴噶瑪·拔希 (Karma Pakshi, 1204-1283) 創立至今，一直是西藏政教合一社會下維繫宗教信仰、文化傳統、與政治勢力的重要支柱。在這套制度中，最重要的靈魂人物—轉世上師，藏文中稱做「祖古」(tulku)，乃是「化身」之意，指這些「轉世上師」是諸佛、菩薩、或大成就者的化身，轉世上師因此成為藏傳佛教信仰的核心所在。從 1959 年中共「解放」西藏後，十四世達賴喇嘛流亡至印度，藏傳佛教許多轉世上師陸續前往西方世界弘法，將藏傳佛教帶入了西方世界，並在西方建立起傳承。自 1970 年代起，更開始出現藏傳佛教歷史上前所未有、以西方身份被認證的轉世上師。這些有著西方外貌、接受西方教養長大的祖古，在轉世的光環下，面對與西藏截然不同的社會、文化與信仰環境時，將如何承續與延續其肩負的宗教使命與傳承重擔？他們的西方身份，又將面臨哪些與轉世地位和頭銜相關的內／外挑戰和質疑—包括個人信仰、宗教傳承、文化轉換、身份認同、階層差異等問題的衝擊？

同時，當著名的藏傳佛教上師到了西方，如十四世達賴喇嘛、十六世噶瑪巴等，西方媒體受其領袖魅力 (charisma) 吸引、爭相報導下，間接帶動了電影產業對藏傳佛教相關議題的關注、轉化與吸納²。新加坡國立大學英文系教授渥倫布里迪吉 (John Whalen-Bridge) 在《佛教與美國電影》(*Buddhism and American Cinema*) 一書的〈導言：證悟的某些 (好萊塢) 版本〉(“Introduction: Some (Hollywood) Versions of Enlightenment”) 中，便指出 1989 年至 1999 年間在美國興起的「電影佛潮」(a cinematic Buddha Boom)，係十四世達賴喇嘛持續至美國弘法，

² 受到達賴喇嘛風潮的影響，在科學、出版、藝術、創作等各界人士，也紛紛顯現對藏傳佛教的興趣與探求。

且在 1989 年榮獲諾貝爾和平獎的崇高聲譽帶動所致³：「達賴喇嘛於 1989 年獲得諾貝爾和平獎之後，佛教的電影再現戲劇性地增長，往後的十年間，或可被稱做電影佛潮。最有名的佛陀或佛教電影再現，當屬《小活佛》（*Little Buddha*, 1994）、《達賴的一生》（*Kuntun*, 1997）、和《火線大逃亡》（*Seven Years in Tibet*, 1997）等片，這些電影明顯擴展了大眾對佛教的認識。」（Whalen-Bridge, 2014: 2）⁴渥倫布里迪吉繼而強調「佛教電影的重要，是因為佛教電影是亞洲哲學與宗教影響美國文化的發軔（maker），且是文化來源而顯得重要，這是一種在美國文化中的表意方式，與先前已出現的表達截然不同。」（Whalen-Bridge,

³ 達賴喇嘛最初至美國弘法的時間，是在 1979 年卡特執政時期，之後達賴喇嘛的聲名在西方遠播，影響力也漸增。見（Whalen-Bridge et al, 2014: 2）

⁴ 以十四世達賴喇嘛為例，與其相關的電影，至今已有八部之多。與達賴喇嘛生平相關的好萊塢劇情片，共有兩部，分別是由美國導演馬汀·史科西斯（Martin Scorsese）執導的十四世達賴喇嘛前傳《達賴的一生》（*Kundun*, 1997），以及法國導演尚賈克·安諾（Jean-Jacques Annaud）執導、改編自奧地利登山家韓瑞奇·哈瑞爾（Heinrich Harrer）同名自傳的《火線大逃亡》（*Seven Years in Tibet*, 1997），這兩部電影也是最受學界青睞與討論的佛教劇情片之一。和達賴喇嘛相關的電影紀錄片，則有：《達賴喇嘛十問》（*10 Questions for the Dalai Lama*, 2006）、《達賴喇嘛復興之路》（*Dalai Lama Renaissance*, 2007）、《達賴的一天》（*Dalai Lama 14*, 2008）、《達賴喇嘛智慧之路》（*Dalai Lama Renaissance Vol.2: A Revolution of Ideas*, 2009）、《達賴喇嘛 14 世：西藏大哉問》（*The Dalai Lama, The 14th: The World Champion Of Peace*, 2015）等；此外，德國新電影三大導演之一的韋納·荷索（Werner Herzog）所執導的紀錄片《時間之輪》（*Wheel of Time*, 2003），片中描述達賴喇嘛於 2002 年分別在印度菩提迦耶與奧地利格拉茨（Graz）傳授兩次時輪金剛灌頂的法會實況，並探討藏人對時間與空間的特殊概念，也算是與達賴喇嘛相關的紀錄片之一。這些達賴喇嘛相關的佛教紀錄片，在台灣同步發行上市，與達賴喇嘛相關的書籍，也是台灣出版數量最多、最為暢銷的佛教類書，這或許也是一種全球化的「達賴喇嘛熱潮」現象。

西方佛教電影視域下的轉世議題表述：
以藏傳佛教紀錄片《祖古》(2009)為例 33

2014:3) 美籍韓裔佛教學者趙美真 (Francisca Cho)⁵也表示「電影創造『真實人生』幻相的無可匹敵力量，讓電影成為佛教的自然媒介，電影舉證了佛教對於人生是自心如幻投影的教示，也提供了探索此投影特色的方法。」(Cho, 2009: 163)

到了二十一世紀，這股佛教電影風潮依舊方興未艾，加上許多國際佛教電影節⁶的推廣與凝聚，使佛教電影的敘事技巧、取材廣度與涵蓋議題，都較前一世紀有了更形顯著的進展；尤其是佛教紀錄片的明顯增長，不斷發掘出當代佛教全球化或在地性的議題，將佛教電影的研究推向了另一個（與流行熱潮不同的）文化深層。這些佛教劇情片、紀錄片的絡繹出現，顯示出佛教電影正在全世界「崛起」的現象，也意味著電影做為某種傳播佛教的媒介特質，被有意識的顯發或間接、被動地運用，並逆向呈現了佛教思想對電影圈或大眾文化的影響與滲透。

在數量可觀的佛教紀錄片中，不乏以轉世議題為主的探討與敘事。在本文中，將聚焦在晚近西方出品的藏傳佛教轉世紀

⁵ 趙美真為韓裔學者 Francisca Cho 的韓文名，現任喬治城大學神學系副教授。

⁶ 最早出現以佛教電影做為參展號召的電影節，是西元 2003 年 11 月在洛杉磯正式開幕的國際佛教電影節 (International Buddhist Film Festival, 簡稱 IBFF)，IBFF 是 2000 年在加州柏克萊地區成立的佛教電影基金會 (Buddhist Film Foundation, 簡稱 BFF) 所籌組設立。渥倫布里迪吉指出從 2003 年起，全球已陸續出現了二十多個國際佛教電影節，「表示有『佛教電影』這樣的東西存在，在這些影展中放映的影片來自許多國家，有些是無劇本的紀錄片，有些是做為廣泛流通的全長劇情片；在這些影展中也放映電視節目或其他類型的紀實，這些是利用視覺媒體來呈現佛教思想與形象進入歐美社會中的紀實。」見〈導言：證悟的某些（好萊塢）版本〉一文，p.3。這些國際電影節，包括：美國的國際佛教電影節、加拿大的西藏電影節，亞洲新加坡、馬來西亞、泰國、印度等地的佛教電影節（在台灣也不定期舉辦西藏電影節），以及歐洲的歐洲佛教電影節 (Buddhist Film Festival Europe, 簡稱 BFFE) 等。

錄片《祖古》(Tulku, 2009) 上，討論此片所涉及的藏傳佛教轉世上師與宗教傳承議題，並分析透過電影媒介、以現代（西方）視角呈現轉世議題時，於傳統與現代、東方與西方之間，對西方轉世上師身份認同與信仰價值所開展的不同詮釋與對照；特別是《祖古》在表達宗教信仰、身份認同議題時，顯現出某種後現代的解構（deconstructive）與自我反射（self-reflexive）現象，使轉世議題的當代詮釋傾向於後設、開放與多元，表現出迥異於藏傳佛教傳統的「西方佛教電影」特性，也反轉了二十世紀西方佛教電影歷來對西藏與藏傳佛教的「東方」想像。最後，希望藉由對佛教電影涵攝的宗教文化、傳承與轉世議題的探討，能為宗教與電影的跨界研究，拓展出更多新視域、新論述的對話空間。

壹、佛教電影研究在西方 vs. 西方的佛教電影

佛教電影並非電影界的主流類型，佛教電影引起西方市場與學界的注意，也幾乎是近二十年以來的事⁷。關於「佛教電影」的界定、類型、研究方法與理論，都仍處於發展中的階段，猶如葛林（Ronald Green）在《佛教進入電影：佛教思想與修行概論》（*Buddhism Goes to the Movies: Introduction to Buddhist Thought and Practice*, 2014）序文中所言：「目前並沒有系統性探討佛教與電影的文本存在，只有一些已出版的論文，暫時用某些方式與佛教產生連結來評論個別電影。但具備佛教內容的電影數量日漸增多……。」（Green, 2014: xi）除了佛教電影的數量漸增之外，一些國際知名大學，包括哈佛大學、加州大學柏克

⁷ 在西方學界早已出現宗教電影相關研究，但先前的佛教電影研究，常被置放在以基督宗教電影為主流的宗教電影研究範疇之中，直到晚近才獨立出名目。

西方佛教電影視域下的轉世議題表述：
以藏傳佛教紀錄片《祖古》(2009)為例 35

萊分校、香港大學等，也都紛紛開設「佛教與電影」的相關課程⁸，這些知名學府開始留意佛教電影的研究與講授，顯示佛教電影研究逐漸受到西方人文學界的重視，也為傳統佛教研究注入跨領域的創新思維與研究動力。因此，在進入電影文本的分析與探討其中牽涉的宗教傳承、身份認同與轉世議題之前，我們不妨先了解近年來佛教電影在西方學術界興起的研究概況，以及論者對此新興研究領域的探勘與擘畫。

關於佛教電影的分類法，目前學界尚無定論，早先日本佛教學者寶田正道曾在〈現代日本電影與舞台劇中的佛教〉一文中，將佛教電影大致分為：以佛教為主題的戲劇性電影、以佛教環境與生活為故事背景的电影、和佛教紀錄片三種。(寶田正道，1988：303-318)但大陸學者吳迎君則在〈慈航的影像—當代中國佛教電影摭談〉中，批評寶田正道⁹的佛教電影分類太過籠統，認為若未加分辨電影的根本價值立場，容易使佛教電影產生混淆。他舉出日本導演佐藤純彌的《空海》(1984)與大陸導演滕文驥的《曼荼羅》(1991)，雖同為描述日本空海法師的故事，但「前者基於佛教價值觀，後者基於非佛教的世俗價值觀，自不可等而視之。」(吳迎君，2014: 234)此外，「同樣以禪宗寺院為故事背景的《優曇婆羅》(金良得導演，1989年)和《落山風》(白沉導演，1990年)，前者的女主角智曉斬斷情絲虔心修道，後者的女主角索碧沉溺情欲偷歡出軌，又

⁸ 如柏克萊東亞語文學系的教授夏夫 (Robert Sharf)，曾與柏克萊佛學研究中心合作開設「透視螢幕：佛教與電影」(Seeing Through the Screen: Buddhism and Film)的講座課程；香港大學佛學研究中心助理教授哈奇雅司 (Georgios T. Halkias)，也曾在2013年開設「電影中的佛教」(Buddhism through Film)課程。

⁹ 吳氏文中將〈現代日本電影與舞台劇中的佛教〉的作者寶田正道，誤植為高楠順次郎。

何以混為一談？」¹⁰（吳迎君，2014: 234）故涉及佛教內容的電影，未必就等同於佛教電影，因此吳迎君主張佛教電影應就狹義與廣義的範疇與三種必備條件來界定：「就狹義而言，“佛教電影”即“佛教信仰電影”，以佛教信仰追求為主旨，以佛教修行為主要內容，由具有相當佛法修為的佛弟子主導電影創作，同時具備此三者。……寬泛意義上的“佛教電影”，自然包括“佛教信仰電影”，同時包括“準佛教信仰電影”。在此之外，佛教題材電影中，主旨中肯定佛教信仰的，都屬於廣義之“佛教電影”。」¹¹（吳迎君，2014:235）根據吳迎君的論點，無論是狹義或廣義的佛教電影，都必須符合佛教信仰的前提要求。

相對於吳迎君對佛教電影的嚴格定義，側重美國佛教電影與流行文化對應關係的渥倫布里迪吉，則依題材與敘事內容的差異，提出另一套佛教電影分類的說法：「有兩種明顯的佛教電影類別：有關佛法的電影，以及無關佛法的電影。」（Whalen-Bridge, 2014: 3）亦即佛教電影可透過直接陳述與間接表喻佛法的方式，概分為兩大類：一是直接闡述佛教思想、弘揚佛法，或介紹佛教傳統與佛教相關人物的電影，這是顯而易見、名符其實的佛教電影；第二類是非佛教的佛教電影，泛指

¹⁰ 金良得是韓國導演，白沈是大陸導演。大陸電影中的佛教形象，若非傳統嚴正，便是流於世俗化、庸俗化。有關韓國、中國電影等東亞佛教電影的形象與差異化表述，或可延伸為其他議題的探討。

¹¹ 吳迎君所言「準佛教信仰電影」，指的是必須以佛教信仰主題為前提，加上探討佛教修行的內容或由具備佛教修為的佛弟子執導二擇一的條件，方可稱之為「準佛教信仰電影」，例如日本導演高橋伴明的《禪》即是。吳氏強調佛教電影必須符合佛教主題思想，否則會誤導大眾對佛教的認識，「……眾多關於少林和尚故事的“佛教電影”只見武功不見禪法，許多打著“佛教電影”幌子的電影都與闡釋佛教思想無甚關係，甚至抹黑污蔑佛教，其對於佛教的戲謔歪曲，相當程度上遮蔽了觀眾對於佛教正法的如實知見。」見（吳迎君，2014：234-236）

西方佛教電影視域下的轉世議題表述：
以藏傳佛教紀錄片《祖古》(2009)為例 37

那些表面看似與佛教無關的影片，但主題或敘事卻象徵性傳達了佛教的思想或內涵，可統稱為廣義的佛教電影。渥倫布里迪吉舉好萊塢出品的情境喜劇《今天暫時停止》(*Groundhog Day*, 1993)和心理驚悚片《靈異第六感》(*The Sixth Sense*, 1999)為例，認為這兩部電影雖然全片未曾提及任何佛法，但其主題都與佛法有關聯。如《今天暫時停止》藉由主角菲爾(Phil)被困在同一天內，且不斷承受自己先前所做所為的後果，闡揚了輪迴與業力的概念；《靈異第六感》則暗示了人在往生後的中陰狀態，並觸及業力與空性的佛教思想¹²。這個寬鬆、廣義的佛教電影界定，幾乎包括了許多非佛教的商業電影與主流電影，顯示西方學者對佛教電影擴大演繹與文化詮釋的態度。

渥倫布里迪吉甚至大幅擴充了第二類非佛教之佛教電影的範疇，將既無直接陳述、也非間接表喻佛法的好萊塢商業電影，如剖析美國中產家庭價值危機與性別意識的劇情片《美國心玫瑰情》(*American Beauty*, 1999)、充滿黑色諷刺的劇情片《鬥陣俱樂部》(*Fight Club*, 1999)、描述青少年內心奇想世界的驚悚科幻片《怵目驚魂 28 天》(*Donnie Darko*, 2001)、愛情文藝喜劇《愛情不用翻譯》(*Lost in Translation*, 2013)等，都納入廣義的佛教電影之列。(Whalen-Bridge, 2014: 6)他認為這些影片，仍可被歸類為佛教電影的原因，「通常，這是因為這部電影的核心主題，與佛教的核心思想強烈地產生共鳴，無論我們想討論其直接影響與否。在佛教信仰的諸多支系中，有一個重要主題，

¹² 見《佛教與美國電影》(*Buddhism and American Cinema*)一書，pp.1-12；以及渥倫布里迪吉接受佛教網路雜誌《獅吼》(*Lion's Roar*)在 2010 年 11 月 8 日刊出由 Danny Fisher 所做的專訪〈與約翰·渥倫布里迪吉談佛教、電影與文學〉(“Talking Buddhism, film, and literature with John Whalen-Bridge”)一文，見 <http://www.lionsroar.com/talking-buddhism-film-and-literature-with-john-whelen-bridge/>。

其用語來自西藏佛教傳統，即『中陰』。¹³ (Whalen-Bridge, 2014: 6) 他指出《美》、《鬥》等片被學者認定為佛教電影，係片中或多或少描繪了現實人生的各種「中陰」情境與樣貌。專門研究佛教與電影、科學關連的趙美真，也指出美國導演安·林恩 (Adrian Lyne) 執導的《時空攔截》(*Jacob's Ladder*, 1990)¹⁴，運用了藏傳佛教的中陰概念，探索在越南死去的美國大兵靈魂狀態，「杰克 (Jake) 人生的悲哀與執著—包括離婚、幼子的死亡、被同事所吸引等—讓他產生了維繫中陰階段如幻生命的業力，杰克的執著是如此強烈，使他無法了解自己的生命已然結束了……。」(Cho, 2009: 175)

此外，西方學者也將佛教核心的空性教義與電影的如幻本質連結：「另一個在佛教中關鍵的主導思想，且啟發美國電影人的，是佛教認為我們的自我認知—或許連我們對一切現象的經驗—在每個層面都受到妄念影響的觀點。」(Whalen-Bridge, 2014: 6) 這表示人生如夢幻泡影的佛教思想，潛入好萊塢的商業電影中，論者將這些隱含、蘊藏的概念舉隅出來，以佛法的角度重新加以檢視和詮釋，「這些電影可被視為是『我們是怎樣』的基本陳述，因此容易應用受佛法啟發的詮釋模式。」(Whalen-Bridge, 2014: 6) 換言之，許多非佛教的佛教電影，事實上是學者的主動詮釋或佛教文化釋義，稱之為「電影中的佛法」(Buddhism in Film) 或電影的佛學詮釋，可能會比佛教電影的概括認定更為貼切；對那些沒有接觸佛法或未受過佛教薰陶的西方觀眾而言，以讀者接受 (reader response) 的角度看來，能否「看出」或「洞

¹³ 中陰意指「中間」狀態，通常指人往生之後、尚未再度投生之前的過渡階段，也泛指各種中間狀態。藏傳佛教的中陰法教，將人類生存與死亡的所有階段，劃分為六種中陰。在二十世紀廣泛影響西方心理學、臨終醫學、生死學等學門的《西藏度亡經》(*The Tibetan Book of the Dead*)，即出自中陰法教。

¹⁴ 這部影片在大陸片名譯做《異世浮生》。

西方佛教電影視域下的轉世議題表述：
以藏傳佛教紀錄片《祖古》(2009)為例 39

察」這些影片隱藏的佛教內涵，恐怕大有疑義。但西方佛教電影研究學者，企圖使電影與佛教接軌的多方嘗試，對於將佛法做為一種電影研究詮釋進路或大眾文化閱思的開創性，與針對佛教傳統與現代傳播媒材的對應思維，仍然相當值得參考。

沿著前述西方學者對佛教電影的廣泛定義，不難理解為何德國導演歐斯頓 (Franz Osten) 和印度導演雷 (Himansu Rai) 於 1925 年共同合作拍攝的默片《亞洲之光》(*Light of Aisa*)，被公認為是西方製作的第一部佛教電影，「這部電影談的是喬達摩 (Gautama)、即後來佛陀的偉大出離，由歐斯頓執導，在德國剪輯、後製，並配上英文字幕。」(Dwyer, 2009: 144) 這部默片的劇本是根據英國詩人愛德溫·艾諾 (Sir Edwin Arnold) 的原著改編，「這部影片的票房在歐洲遠比在印度成功，對於佛陀的生平提供了某種浪漫的描寫。」(Green, 2014: 6) 渥倫布里迪吉則認為《亞洲之光》至少有提倡佛教的用意，但其他同時期出品的美國默片，如《佛陀的靈魂》(*The Soul of Buddha*, 1918)、《銀色佛陀》(*The Silver Buddha*, 1923)、《佛陀的祕密》(*The Secret of Buddha*, 又名 *A Scream in the Night*, 1935) 等，只是把佛教當做商業廣告的目的¹⁵，鼓吹異國風情與東方主義式的奇想來吸引觀眾。東方主義一詞 (Orientalism) 最初由後殖民理論家薩依德 (Edward Said) 在《東方主義》(*Orientalism*, 1978) 一書中提出，尖銳批判了西方白人中心將東方¹⁶做為「他者」(the Other) 的想像機制，使東方浪漫化、柔化和陌生化，無非都是為了強化、襯托西方帝國主義霸權所形成的再現 (representation)。

早期另一部由美國導演法蘭克·卡普拉 (Frank Capra) 根據英國小說家希爾頓 (James Hilton) 1933 年出版的原著小說改編

¹⁵ 同註 10, no.1, pp.10-11.

¹⁶ 包括亞洲、北非和中東等區域，都是所謂的「東方」。

而成的電影《西藏桃源》(*Lost Horizon*, 1937)¹⁷，則被當成是最早關於藏傳佛教的佛教劇情片。《西藏桃源》中將西藏描繪成烏托邦樂土—香格里拉—的美好想像，與 1973 年美國導演查理斯·加洛特 (Charles Jarrott) 以音樂電影的形式重拍此片的《失去的地平線》(*Lost Horizon*, 1973)，皆一再被論者批評是東方主義的投射與幻想之作。如美國紐澤西學院副教授米佳燕 (Jiayan Mi) 與作家童席 (Jason Tonicic) 在〈消費西藏：帝國浪漫與神聖高原的劫難〉(“Consuming Tibet: Imperial Romance and the Wretched of the Holy Plateau”)一文中，便引用了薩依德的東方主義論點，分析西方如何透過敘事與視覺科技，將西藏建構成帝國主義意識型態下的他者，「……數世紀以來西藏在西方想像中被刻畫成一連串的神聖與魔幻奇景，如最後的世外桃源、烏托邦般的香格里拉淨土、永恆的庇護所、隱密的聖殿等等，……西藏神聖形象本身是帝國主義者的幻想創造出來的。在帝國主義者想像的建構之下，西藏終於浮現成為一個異托邦 (heterotopia)、一處無人之境——一個祥和、單純、自然與『高貴野蠻人』的所在……。」(Mi & Tonicic, 2011: 44) 他們認為改編自希爾頓原著的電影《西藏桃源》，失去原著小說中對西方帝國主義霸權的著墨，改以純粹的神話與幻想再現，充分實現了美國對西藏的他者想像：一個烏有之鄉、充滿地理奇景和浪漫意象的香格里拉，但背後卻隱藏著不為人知的政治利益與心理作用 (Mi & Tonicic, 2011: 56-62)¹⁸。

¹⁷ 此片名本應譯為《失去的地平線》，但 1937 年的 *Lost Horizon* 曾在民國 39 年於台北「第一劇場」上映，片名叫做《西藏桃源》；見黃仁編著，《歐美電影名導演集》，聯經出版社，1995 年。當時在大陸播映時，片名稱做《桃源豔跡》。從片名的不同譯法，便可推知其相關的歷史背景與版本差異。

¹⁸ 文中還分析了《西藏桃源》將小說《失去地平線》中的香格里拉意象，轉換為神話化、幻想的地景，背後有著二次世界大戰的歷史背

西方佛教電影視域下的轉世議題表述：
以藏傳佛教紀錄片《祖古》(2009)為例 41

美國韓裔學者徐惠珍惠珍 (Sharon A. Suh)¹⁹在《銀幕佛陀：亞洲與西方電影中的佛教》(*Silver Screen Buddha: Buddhism in Asian and Western Film*)一書中，同樣運用薩依德的論述來檢視《西藏桃源》對西藏的東方主義建構，「這個烏托邦願景的搬演，宛如是戰爭破壞、毀滅與經濟災難的滋養與慰藉，就在咫尺而無法抵達的喜馬拉雅山區中，是奠基在對西藏與其佛教的建構之上，將其視為不同的精神場域。藉此適意地在愛德華·薩依德批評的遙遠東方主義幻想傳承中找到立身之處。香格里拉，如同東方一般，無非是『歐洲的創造——一個浪漫、異國風土、魅影記憶與景觀之地。』……」(Suh, 2015: 44)徐惠珍同時也指出《西藏桃源》中的東方主義再現對西方霸權、優勢地位的合理化指涉，「東方主義遠甚於地理政治製造出的他者概念，在於之後他者被召喚成西方在這些遙遠之地殖民的正當藉口。因此，香格里拉就像許多在『東方』被建構出來的地方，被形容為神秘之地，住著誠實無欺的孩童，奉行和善的宗教世界觀，但這些人仍需要溫和治理，這當然就回應了對亞洲他者的再現，用來合理化在這段時間內的殖民統治。」²⁰(Suh, 2015: 44)

另一位美國學者穆蓮 (Eve Mullen) 在《美國佔領的藏傳佛教：紐約市中的西藏人與其美國雇主》(*The American Occupation of Tibetan Buddhism: Tibetans and their American Hosts in New*

景與中、美之間複雜的政治角力關係。《西藏桃源》所描摩的化外樂土—西藏香格里拉，正好滿足美國人對二次世界大戰的恐懼與逃避心理，「《西藏桃源》提供給美國觀眾的，並不是一個不確定的烏托邦，反而是一個當時的退隱處——一個企圖避開出現在國際之間戰爭、叛亂、與共產主義來臨的嘗試。」(Mi & Toncic, 2011: 60)

¹⁹ 徐惠珍是 Sharon A. Suh 的韓文名，現任西雅圖大學神學與宗教學系專任教授兼系主任。

²⁰ 引文中的黑體字，依英文原文。

York City) 中，也再次論及《失去的地平線》與其改編電影《西藏桃源》對遙遠喜馬拉雅深山中青春永駐、與世無爭的烏托邦描述，是西方幻想的投射，「這個文明是希爾頓的香格里拉（出自西藏的『香巴拉』），一個虛構之地反映了希爾頓將西藏香巴拉理解成一個隱秘國度、西藏人在世界屋脊上擁有的「隱密」區域。西藏並非西方人心目中唯一幻想、理想國度：在不同時期，日本、中國、巴厘島和其他文化都服膺於此。當其他地方在流行文化中都失去其幻想的烏托邦特質時，西藏或許是亞洲最後一個這種浪漫投射的儲藏室。」(Mullen, 2001: 92) 她在另一篇論文〈東方主義的商業化：美國流行電影中的藏傳佛教〉(“Orientalist Commercializations: Tibetan Buddhism in American Popular Film”) 中，則引用美國佛教學者羅培茲 (Donald Lopez) 反思藏學界存在的東方主義意識型態——所謂「新時代東方主義」(New Age Orientalism)²¹的西方白人中心思想，來討論在 1990 年代好萊塢西藏電影中新型態的香格里拉再現與西藏投射：

「我們再度看到香格里拉的幻想之地與對失落文明的懷舊成為流行顯像，這一次不是在西方世界大戰的脈絡下，而是在西藏文化瀕臨滅絕的情境中。聚焦在西藏文化與歷史的電影，如《小活佛》、《達賴的一生》、《火線大逃亡》等片，為電影觀眾提供了香格里拉，我們見到了完美的西藏英雄與卑鄙的中國惡徒，喇嘛、藏傳佛教的僧人，常被描繪成洋溢喜樂地微笑著、超凡的人，而西方人在我們的流行故事中不可避免地被描繪成權威人物，英勇地解救了在劫難逃的西藏文化。」(Mullen, 1998: 92)

²¹ 羅培茲批評的對象，主要是二十世紀著名的義大利藏學家圖齊 (Tucci, 1894-184)，他指責圖齊的法西斯傾向，以及把西藏視為生靈天堂與恆久烏托邦的認知，正是典型的學術東方主義。見 (Lopez, D., 1994: 16-20)

西方佛教電影視域下的轉世議題表述：
以藏傳佛教紀錄片《祖古》(2009)為例 43

米佳燕、徐惠珍和穆蓮等人都援用了薩依德的東方主義來批判《西藏桃源》等佛教電影中對西藏的他者建構，顯示希爾頓小說《失去的地平線》與其改編電影《西藏桃源》的東方主義後殖民解讀（包括當時二次世界大戰歷史背景與群眾心理反映，都是對西藏他者投射的原因），幾乎已成定見。但薩依德的東方主義論點，在二十世紀末也遭到其他後殖民論述的質疑，認為其落入僵化、制式的對立，對東方的解析也流於浮泛與概括，加上學者的研究無形中彷彿助長了東方主義思想的流佈。因此，我們也不禁要提問：佛教電影中的西藏形象與藏傳佛教再現，除了東方主義的批判趨徑外，是否還有其他的研究方法與詮釋觀點？

葛林在《佛教進入電影：佛教思想與修行概論》一書中，便試圖開啟新的佛教電影研究方法，他將佛教傳承與修行實踐融入佛教電影文本的分析之中，也援用藏傳佛教的「壇城」概念來解析電影的媒介效用，明顯看出他在討論佛教電影時強勢回歸佛教傳統的脈絡與知識底蘊，與徐惠珍採取的文化批判趨徑大異其趣。在《銀幕佛陀：亞洲與西方電影中的佛教》中，徐惠珍批評東方主義的論述侷限，將研究焦點擺在探討佛教電影中的性別與種族議題，特別強調佛教在全球架構下的亞洲／西方對照與比較研究，「佛教研究領域已充分地探勘電影，將其當做強有力的映象來源與其宗教的再現。當為數可觀的作品已討論了電影、宗教、與文化再現之間的關係，卻少有比較分析述及學術與大眾脈絡下亞洲與西方電影中的佛教建構。……少有電影的比較分析從全球觀點去探討佛教主題的範疇，揭顯佛教複雜的種族與性別人世。」(Suh, 2015: 24) 她舉出許多佛教劇情片中的敘事核心與佛教形象代表，皆為出家僧人，無法反映佛教在當今全球弘布的多元樣貌與（有別於僧院制度的）世俗傳統，尤其在佛教電影中往往欠缺對女性角色與在家居士貢

獻的著墨，因此她企圖從性別研究和文化研究的角度來建構佛教電影中的在家傳統論述與普世價值觀。

另外，從《當代佛教》(*Contemporary Buddhism*) 期刊 2014 年出刊的「佛教電影」(*Buddhism and Film*) 專號，以及前述三本最新出版的美國佛教電影研究專書：包括渥倫布里迪吉與斯多霍夫合編的《佛教與美國電影》(2014)、葛林的《佛教進入電影：佛教思想與修行概論》(2014)、和徐惠珍的《銀幕佛陀：亞洲與西方電影中的佛教》(2015) 等²²，都可以發現西方佛教電影研究的不同取向與跨領域、多元論述，不僅廣泛討論佛教電影的媒介特性、地理政治 (*geopolitics*)、跨國文化現象外，也觸及各種佛教傳統²³在電影中的呈現與諸多面向，甚至（如徐惠珍）採取女性主義與文化研究的批判角度來重詮亞洲電影中的佛教傳統。在這些創新、多元的論述中，展現了當代西方佛教電影研究的新興活力—橫跨宗教、電影、文化研究、性別研究等跨領域研究，也凸顯佛教與電影的交涉，是一個充滿研究動能與潛力、值得關注的論述場域。

相對於西方學界對佛教電影研究的推動與探查，在悠遠佛教傳統的亞洲國家，雖然已出現一些頗具代表性的佛教電影，如韓國導演裴鏞均的劇情片《達摩為何東渡》(*Why Has Bodhi Dharma Left for the East?*, 1989)、韓國導演金基德的劇情片《春去春又來》(*Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring*, 2003)、日本導演高橋伴明的劇情片《禪》(*Zen*, 2009)、日本導演瀧

²² 這三本學術專書的編者與作者皆任教於各大學的人文科系，John Whalen-Bridge 是為新加坡國立大學英文系副教授、已故的 Gary Storhoff(1947–2011)是美國史丹佛大學英文系副教授、Ronald Green 是卡羅萊納海岸大學哲學與宗教研究系助理教授、Sharon A. Suh 則是西雅圖大學神學與宗教研究系教授，顯見佛教電影研究已進入美國的宗教研究與人文研究的學科領域研究之中。

²³ 包括南傳佛教、藏傳佛教、韓國佛教、日本禪宗等。

西方佛教電影視域下的轉世議題表述：
以藏傳佛教紀錄片《祖古》（2009）為例 45

田洋二郎的《送行者：禮儀師的樂章》（*Departures*, 2008）、不丹導演欽哲·諾布（Khyentse Norbu）²⁴的三部劇情片《高山上的世界盃》（*The Cup*, 1999）、《旅行者與魔術師》（*Travellers and Magicians*, 2003）、《舞孃禁戀》（*Vara: A Blessing*, 2012）²⁵等，但從佛教跨界角度切入，思考影像的文化表述與媒介特質的相關論述，幾乎都出自西方學者之手²⁶。相較之下，亞洲傳統佛教國家如中國、日本等地的佛教電影相關研究，似乎略顯傳統與保守。葛林認為這是因為亞洲佛教國家受到傳統制約以及電檢制度影響的緣故，「當在美國與歐洲目前的佛教似乎成為墨守成規的其他選項時，在亞洲，佛教典型地是個保守的傳統，有著保守傳統的一切，包括檢查制度。」²⁷（Green, 2014: xv）總而言之，大陸學者對於佛教電影的研究，主要從中國佛教傳統的文化觀點出發來闡釋電影敘事，較欠缺方法論上的創發，

²⁴ 即著名的藏傳佛教上師宗薩·欽哲仁波切。

²⁵ 雖然《舞孃禁戀》講的是關於一個印度教舞孃的故事，但事實上卻是在探討虔誠心、神聖與世俗的交戰等佛教相關主題。有關《舞孃禁戀》的內容與主題討論，參見導演 Khyentse Norbu 於 2015 年 7 月在美國加州《舞孃禁戀》特別放映會與演員 Peter Coyote 的座談，<https://www.youtube.com/watch?v=TE2jri7-vrg&feature=youtu.be>。

²⁶ 當然，西方評論並非佛教電影研究的唯一抉擇標準。有一些頗受好評、兼具風格特色的亞洲佛教電影，如另一位不丹導演、也是藏傳佛教上師涅頓·秋林仁波切（Neten Choling Rinpoche）拍攝的藏傳佛教傳記電影《密勒日巴》（*Milarepa*, 2006）；大陸導演陸川執導的《可可西里》（曾榮獲第 41 屆金馬獎最佳劇情片、2004 年東京國際電影節評審團大獎、第 25 屆香港金像獎最佳亞洲電影、2005 年金雞獎最佳影片等大獎）等片，並未如上述電影般廣泛受到西方學者的注目。其他大陸導演的佛教電影作品，如大陸重量級導演謝晉執導的《清涼寺的鐘聲》（1991）、陳家林與路奇執導的弘一大師傳記電影《一輪明月》（2005）等，顯然也被西方學界忽略了。

²⁷ 例如，「泰國佛教徒要求禁映由 Sutape Tunnirut 執導的《鴛掘摩羅》（*Angulimala*, 2003），因該片扭曲佛法且宣揚暴力。結果這部影片被政府檢查部門封鎖，直到剪掉一些暴力場景為止。」（Green, 2014: xv）《鴛掘摩羅》的大陸片名譯為《環指血僧》。

對於佛教電影的定義與分析，也多停留在典型、傳統的佛教電影概念。同樣地，日本的佛教電影研究也明顯侷限在日本電影的範疇內，分析其中呈現的日本佛教文化與精神傳統（以禪宗、淨土真宗為主），且大多仍是西方的論述觀點²⁸。反觀台灣學界的佛教電影研究，則相對稀少，現已出版的佛教電影研究，僅有期刊論文兩篇與碩士論文五篇²⁹，研究內容集中在宗薩·欽哲仁波切執導的《旅行者與魔術師》與金基德的佛教相關劇情片，且均採敘事研究的方法論，對佛法的解析也僅止於四聖諦的應

²⁸ 如寄居日本的美國作家瑞奇（Donald Richie）主要研究的是小津安二郎與黑澤明電影中的佛教文化與武士道精神。另外，南非開普敦大學宗教研究學系義籍學者波庫（Elisabetta Porcu）所發表的兩篇論文 Porcu, Elisabetta (2014). *Staging Zen Buddhism: Image Creation in Contemporary Films. Contemporary Buddhism*, 15/1: 81-96; Porcu, Elisabetta (2015). *Down-to-Earth Zen: Zen Buddhism in Japanese Manga and Movies. Journal of Global Buddhism*, 16: 37-50.，也是側重在探討日本電影中的禪宗意象與思想。

²⁹ 截至 2015 年 7 月為止，台灣佛教電影的相關研究，僅有兩篇期刊論文：許鶴齡（2005）。〈為藏傳佛教的現代弘傳另闢蹊徑——以宗薩蔣揚欽哲諾布所執導之「旅行者與魔術師」一片為例〉。《輔仁學誌·人文藝術之部》，32: 117-135；與許惠芬（2015）。〈以佛法的角度解讀「少年 Pi 的奇幻漂流」〉（“A Buddhist Interpretation of *Life of Pi*”）。《育達科大學報》，40: 19-36。與五篇碩士論文：古稚寧（2008）。〈欽哲諾布電影作品《高山上的世界盃》與《旅行者與魔術師》中的烏托邦意象〉。新竹：新竹教育大學美勞教育研究所碩士論文；潘綺瑤（2012）。潘綺瑤的〈興象與適道——《旅行者與魔術師》的心靈與文化解讀〉。新竹：華梵大學中國文學所碩士論文；江芳婷（2012）。《欽哲諾布電影作品〈旅行者與魔術師〉的四聖諦思想》。台中：逢甲大學中國文學所碩士論文；林紫涵（2014）。《《春去春又來》與《空房間》的佛法意涵——以四聖諦為中心》。台中：逢甲大學中國文學所碩士論文；何然平（2015）。《好萊塢電影的佛學轉向：《駭客任務》（1999）、《隔離島》（2010）、與《全面啟動》（2012）中的佛教空性智慧》（“The Buddhist Turn of Hollywood Movies: The Wisdom of Buddhist Emptiness in *The Matrix*（1999）, *Shutter Island*（2010） and *Inception*（2012）”）。桃園：中央大學英文所碩士論文。

用，似乎仍有大幅進展的空間。

貳、藏傳佛教與紀錄片的遇合

值得注意的是，當前西方佛教電影的研究，討論的影片大多集中在劇情片上，甚少論及紀錄片。究其原因，或許跟紀錄片的紀實性或「寫實」訴求有關；加上佛教紀錄片往往具有鮮明的主題意識與特定佛教傳承色彩，不若劇情片的虛構特性，較易援用西方理論解析。在今年出版的《當代紀錄片指南》(*A Companion to Contemporary Documentary Film*)一書中，主編胡哈茲(Alexandra Juhasz)與樂伯(Alisa Lebow)表示當今學術界對宗教紀錄片的研究，普遍存有一種尼采式「上帝已死」的反感，故鮮少見到以宗教紀錄片為論題的相關研究³⁰，而紀錄片忠於事實的「理性」原則，也與宗教信仰相違，「若是有一套影像實踐與人生的精神面軋觸，那必定是與紀錄片相關的。當紀錄片接近全然宗教的主題時，傾向於以嚴格理性主義者的方式來處理。」(Juhasz & Lebow, 2015: 338)但她們也質疑西方紀錄片研究漠視宗教這一區塊，頗值得商榷，「譬如，許多作者是藉由列維納斯(Emmanuel Levinas)的著作來思索紀錄片，但卻很少察覺其書寫中更廣大的言外之意是建立在宗教之上，且實

³⁰ 胡哈茲(Alexandra Juhasz)與樂伯(Alisa Lebow)指出在西方幾乎沒有以宗教紀錄片為主題的學術研討會或相關學術專書出版，即便在樂伯的宗教紀錄片專書《第一人稱猶太人》(*First Person Jewish*, 2008)中，也是採取批判、歷史、美學、文化、或民族誌的立場，而非採用精神層面的討論角度。另如2014年出版討論中國大陸紀錄片運動的專書《中國的I世代：二十一世紀的電影與動態影像文化》(*China's iGeneration: Cinema and Moving Image Culture for the Twenty-First Century*)中，也未見到任何佛教相關紀錄片的研究。相較於環境、科學(包括醫療與疾病)、種族與移民、性別、勞工等紀錄片範疇受到學界的普遍重視，宗教紀錄片似乎長期被忽視。

實際上是特定的猶太道德符碼。」(Juhasz & Lebow, 2015:365) 多倫多大學德文系副教授芬娜 (Angelica Fenner) 則試圖找出佛教與紀錄片的對應，她在〈在東方崛起／在西方 (安置) 場景：當代紀錄片中的藏傳佛教〉(“Rising in the East, Settling in the West: The Emergence of Buddhism as Contemporary Documentary Subject”)一文中，指出紀錄片與佛教有著若干本質上的共通性，一是兩者都在觀察、了解人生與周遭世界，進而加以擇取與詮釋：「佛教與記錄實踐的核心在於觀察者的角色，觀察者雖然涉入身邊的社會環境，但也『嵌入』(telescopes) 其中……，紀錄片者與佛教學子主要都貫注在與現象世界相關的抉擇問題上，然而兩者都不能宣稱蒐羅到一個單一旦俱全的『真理』，兩者都貫注知覺歷程，這促進了局部真理的主張與對人類在心理與文化複雜層面上各種處境的洞見。」(Fenner, 2015: 341-342) 其次，佛教禪修時觀照念頭的方式，也類似紀錄片者用攝影機觀察、擇取拍攝細節的過程，兩者都承載了某種對道德與良善、覺知人性的基本訴求，「在這兩種情況下，這種『嵌入過程』被某種『求知慾望』(epistophilia)、即一種認識與了解的渴望所主導，遠非一種盲目的驅力，這種慾望被一種特定的道德使命感所發動—相信對世界與人類處境有更好的了解，尤其對改善人性有所貢獻，亦即，對集體覺醒的貢獻。」(Fenner, 2015: 342) 所以紀錄片工作者對自由、正義、與道德行為的訴求，以及對真相與真理的探索，與佛陀初轉法輪傳下的核心教義—四聖諦 (苦、集、滅、道) 相符。三者，佛教強調對一切眾生的慈悲之心，也與紀錄片對所記錄對象的同理心有關，「佛陀透過實驗發現，達到介於自溺 (享樂) 與自苦 (苦行) 之間的中道，始終培養對一切有情生命的悲心與尊重。後者的這個立場，與紀錄片者所訂定對客體的同理心有關聯，紀錄片者意識到攝影機的使用，不是為了困住社會行動者 (social actors)，而是為了揭顯人

西方佛教電影視域下的轉世議題表述：
以藏傳佛教紀錄片《祖古》(2009)為例 49

類處境與更廣大世界的複雜性。」(Fenner, 2015: 342-343)最後，她主張紀錄片留下影像記錄，可供後世繼續參考、研究的檔案文獻性，與佛教講求緣起，個人在尋求證悟的漸進歷程中必然利益他人的認知相仿，這種因緣相倚性，使得受前人啟發的衍生紀錄片，具備了猶如佛教「轉世」概念的含意，「被引發產生的作品，也成為更廣泛視覺檔案的一部份，繼續流通。因此，『來生』的概念在談及那些出現於電影中的人與電影媒材本身時，得到了新的定義。」(Fenner, 2015: 343)觀眾對這些非虛構影像的接受、重組與詮釋，受到個人經驗與周遭世界的影響，也同樣適用於上述對紀錄片類似於轉世、來生概念的演繹。除了在理論層面設法找到佛教與紀錄片的基本共通點之外，芬娜也表示電影做為「夢工場」的如幻本質，其中，紀錄片傳統具有啟發觀眾的理想性、對周遭世界仔細觀察、以及理性反思的特性，具有一定的精神向度，可和佛教遇合。

此外，紀錄片也是影響藏傳佛教傳入西方的重要媒介。在1960年代最早向西方世界介紹流亡印度的藏傳佛教上師，輾轉促發藏傳佛教傳入歐陸的主因之一，是法國導演阿諾·德賈當(Arnaud Desjardins, 1925-2011)應法國電視台之邀至印度大吉嶺拍攝的藏傳佛教系列紀錄片：包括《藏人的訊息》(*The Message of the Tibetans*, 1966)和《喜馬拉雅：聖潔之地》(*Himalaya, Land of Serenity*, 1968)，後者由兩部紀錄片《智慧之子》(*The Children of Wisdom*)與《瑜伽士之湖》(*The Lake of the Yogis*)組成(Revel, 1998: 5)，片中記錄了藏傳佛教的修行與儀式，也介紹當時從西藏逃亡出來、寄居在大吉嶺的幾位重要藏傳佛教上師：如十六世噶瑪巴、甘珠爾仁波切(Kangyur Rinpoche, 1898-1975)等。德賈當的紀錄片在1966年起陸續於法國電視台公開播放，引發一批西方人士慕名前往印度探求，成為藏傳佛教傳入西方的契機。知名法籍藏傳佛教出家僧馬修·李卡德(Matthieu Ricard)

在《僧侶與哲學家：父子對談生命意義》（*The Monk and the Philosopher: A Father and Son Discuss the Meaning of Life*）中，便表示當年他就是在 1966 年看到阿諾·德賈當（兩次前往印度拍攝）的藏傳佛教紀錄片後，深受吸引而前往大吉嶺，從此開啟了學佛之路（Revel & Ricard, 1998: 5-12）。李卡德在大吉嶺遇見的第一位藏傳佛教上師，就是甘珠爾仁波切，他是第一位接納、教導西方弟子的藏傳佛教上師，對藏傳佛教在歐洲的傳佈有著深遠影響。巴西學者羅佩絲（Ana Cristina O. Lopes）在《離散中的藏傳佛教：修行與機制中的文化重新指涉》（*Tibetan Buddhism in Diaspora: Cultural Re-signification in Practice and Institutions*）中，以離散、文化傳播的角度詮釋了藏傳佛教在全球的弘佈，她指出 1959 年達賴喇嘛由西藏流亡至印度後，西方人到印度、尼泊爾等亞洲國家接觸到藏傳佛教上師，是「藏傳佛教最初在西方形成的核心」（Lopes, 2014: 88）。故阿諾·德賈當至印度拍攝的藏傳佛教紀錄片，是藏傳佛教傳入法國、甚至全歐洲過程中深具意義的一環，「...兼具了開創性與典範性。」（Lopes, 2014: 88）

之後，如同前述，隨著達賴喇嘛的國際地位與影響力大增之故，與藏傳佛教相關的電影和紀錄片在近二十年間不斷出現³¹，轉世議題儼然成為其中一個顯著、卻甚少被探討的主題。由

³¹ 目前只有零星的藏傳佛教紀錄片研究，如研究西藏佛教紀錄片的大陸學者郁丹，分析了西藏導演萬瑪·才旦（Pema Tsenden，漢譯 Wanma Caidan）的幾部西藏紀錄片。見（Yu, 2014a）&（Yu, 2014b: 125-144）

大陸學者研究西藏佛教紀錄片，大多從民族誌與文化人類學的角度入手，討論西藏的特殊地理景觀與人文風情，鮮少觸及宗教信仰的層面。近期西藏成為某種大陸媒體炒作的生態與社會文化的淨土，也出現許多與西藏相關的生態紀錄片，儼然成為另一種他者投射。值得注意的是，貝瑪·才旦的劇情片《靜靜的嘛呢石》（*The Silent Holy Stone*, 2005）雖然是第一部中國出品的藏傳佛教電影，也數度

西方佛教電影視域下的轉世議題表述：
以藏傳佛教紀錄片《祖古》（2009）為例 51

印度籍導演瑞杜·薩瑞（Ritu Sarin）與藏人天津·索南（Tenzing Sonam）共同執導的紀錄片《堪蘇仁波切的轉世》（*The Reincarnation of Khensur Rinpoche*, 1992），是美國最早出現的藏傳佛教轉世議題紀錄片³²，片中描述一名僧人尋找其圓寂上師堪蘇仁波切轉世的歷程。另一部同樣呈現轉世尋找歷程的《轉世小活佛》（*Unmistaken Child*, 2008），與《堪蘇仁波切的轉世》的劇情頗為近似；《轉世小活佛》的以色列導演納迪·巴拉特斯（Nati Baratz）花了四年多的時間，跟隨片中主角藏傳佛教僧人巔津·梭巴（Tenzin Zopa），遍訪喜馬拉雅山區，記錄下其尋找圓寂上師袞卻格西（Geshe Lama Konchog）轉世巔津·朋措仁波切（Tenzin Phuntsok Rinpoche）的艱辛歷程。此外，瑞杜·薩瑞與天津·索南也執導了另一部描述在美國出生、現為俄羅斯聯邦卡爾梅克共和國（Kalmykia）蒙古族藏傳佛教轉世上師代洛·祖古仁波切（Telo Tulku Rinpoche）的紀錄片《代洛仁波切的試煉》（*The Trials of Telo Rinpoche*, 1994, 50min），敘述其面對現代社會與宗教職責的內心掙扎與挑戰。

在國際佛教電影節中播映，但只有來自大陸的學者郝丹、何東慧（Donghui He，暫譯），與香港浸會大學教授羅貫祥曾討論過這部影片，西方佛教電影學者並未加以重視。見郝丹前述論文，以及 He, Donghui (2009). *Reconstructing the God-fearing Community: Filming in the Twenty-First Century*. In Lu, Sheldon H. & Jiayan Mi (Eds.), *Chinese Ecocinema: In the Age of Environmental Challenge* (pp.271-288). Hong Kong: Hong Kong University Press. 然而郝丹是以民族誌的角度切入、何東慧是用生態電影的觀點來分析貝瑪·才旦的藏傳佛教電影，這其中涉及的地理政治與文化現象，或可延伸探討。

³² 《堪蘇仁波切的轉世》最早在英國公開放映，但是在美國上市發行 DVD，故被認為是美國第一部藏傳轉世議題紀錄片。據說義大利導演貝托魯奇（Bernardo Bertolucci）受到《堪蘇仁波切的轉世》的啟發，將其轉換成《小活佛》中美國小男孩傑西（Jesse Conrad）的轉世故事。

近似於《代洛仁波切的試煉》中揭糝的西方轉世上師現代化課題，本文將聚焦在晚近西方出品的藏傳佛教轉世紀錄片：由加拿大／美國藏傳佛教轉世上師給薩·穆波（Gesar Mukpo）現身說法執導的《祖古》（*Tulku*, 2009），討論這部影片中對於西方轉世上師身份與宗教傳承議題的呈現與詮釋方式。這部藏傳佛教轉世上師紀錄片，在處理西方轉世上師的議題時，除了清楚、真實地披露當代西方轉世上師所遭遇的種種「現實」與「現代化」難題與情境——身處時代與世代差異下所面對的宗教傳承與身份、文化認同問題之外，也試圖以在地化（西化）的角度省察這些狀況；尤其是其敘事表現出的日常性、世俗性，不但打破藏傳佛教傳統對轉世上師「崇高」地位與形象的制式表述，也逆轉了二十世紀早期西方佛教電影（如前述《西藏桃源》）或 1990 年代以降好萊塢商業電影中對西藏的東方主義式想像與描繪³³。有別於上述東方主義影片中對西藏地理或藏傳佛教的「他者」塑造，在這部佛教紀錄片中的他者，實則為片中的西方代表：在西方出生的幾位現代轉世上師。相對於藏傳佛教僧院制度下信仰核心與合法性權威的東方傳統轉世上師，他們的西方身份、西化價值觀與錯置認同，無疑是個遙遠、異化、陌生化的「他者」存在。但《祖古》的導演給薩·穆波，似乎想在這個曖昧的身份狀態下，尋找關於西方轉世上師合理化或合法化

³³ 如穆蓮在《美國佔領的藏傳佛教》中表示 1990 年代好萊塢的西藏相關電影，如《小活佛》、《火線大逃亡》、《達賴的一生》等承繼了香格里拉的他者想像。香港中文大學比較文學系主任胡德（Daniel Vukovich）也認為《達賴的一生》呈現某種新形態的美國東方主義，「也許比較有趣的是關於西藏與達賴喇嘛再現的差異：一方面肯定了對西藏的東方主義，另一方面將毛澤東與中國描繪成全然的欺偽、卑劣與殺氣騰騰。……《達賴的一生》再現了某些美國東方主義對亞洲『他者』的『進步』面。在此，神秘、善良的西藏他者，必須自然成為一個由自由鬥士領導的政治獨立、國界清楚與現代的民族國家。」（Daniel, 2014: 12）

西方佛教電影視域下的轉世議題表述：
以藏傳佛教紀錄片《祖古》（2009）為例 53

的可能論述，卻也留下許多耐人尋味的罅隙——介乎傳統／現代、東方（前現代社會）／西方（資本主義社會）、正統／揉雜（hybridity）之間模糊、複雜且開放的討論空間，更呈現出某種「非東方主義」的電影新視角³⁴，以及對藏傳佛教轉世制度的西方、現代詮釋觀點。

在《祖古》中這種新形態的轉世議題再現，是否可與西方佛教電影研究的開放、多元產生連結？在描述西方祖古身份的紀實性敘事中，又反映了哪些與信仰相關、值得深思的問題？在西方的祖古身份與西藏傳統（包括政教合一制度、權威、階層）之間，又存在著哪些微妙的對應關係與變化？這其間所牽涉的西藏傳統／在地化、東方／西方、神聖／世俗、個人／群體等層面的問題，或許可從這部影片的敘事結構、鏡頭運用（美學呈現）、與宗教意識中浮現可能的解答。

參、《祖古》中的轉世議題呈現

執導《祖古》一片的導演給薩·穆波，本身就是一位出生在美國的轉世上師，他是第一代前往西方弘法、已故著名藏傳佛教上師邱陽·創巴仁波切（Chogyam Trungpa Rinpoche, 1939-1987）的么兒。在《祖古》的片頭，一開始使用舊照片交代了給薩·穆波的前世（藏傳佛教寧瑪派上師雪謙·康楚仁波切）³⁵與他在 1973 年於美國出生的身世。接著，切入了以西藏

³⁴ 另一部由美籍導演珍妮佛·福斯（Jennifer Fox）執導的《我的轉世》（*My Reincarnation*, 2011），記錄了義大利籍藏傳佛教上師欽哲·耶謝（Khyentse Yeshe）與其父親——著名藏傳佛教上師南開·諾布仁波切（Namkhai Norbu Rinpoche）轉世身份的紀錄片，也同樣以新穎的「非東方主義」視角呈現了西方轉世上師的議題，但限於篇幅之故，只能另文再行探討。

³⁵ 雪謙·康楚仁波切（Shechen Kongtrul Rinpoche, 1901-1959）是十九世紀藏傳佛教的偉大上師、推動利美運動（不分派運動）的第一

經本為背景的片名。這個開場的楔子深具象徵涵義—透過舊照片的視覺文本，表達出仿效藏傳佛教傳記書寫傳統的敘事模式，旨在勾勒轉世上師的歷史背景與傳承關係。在藏傳佛教的上師傳記（*rnam thar*）書寫傳統中，常依照典範性的敘事架構書寫：在最初的章節中交代傳主的累世淵源、出生瑞兆，繼而描述其傳承、師徒關係、修學過程與修持經驗，最後則闡述其證悟成就與利益眾生的非凡事蹟。在《祖古》的開頭，似乎完全合乎了這樣的敘事安排，由他親自旁白口述的轉世背景，也切合了片名彰顯的「轉世上師」（祖古）主題。

但弔詭的是，緊接著片名之後，時空瞬間轉換成現代場景，穿著休閒服的給薩·穆波在工作室裡剪輯著他的音樂錄影帶 MV（他的工作是一位 MV 導演與製作人）。他指著電腦螢幕中被切割成許多小方格的自身圖像與他人頭像，對攝影師說明他的編排程序。這個鏡頭，同樣具有明顯指涉：電腦螢幕中許多模糊、細小、頭戴運動帽且身穿 T 恤隨興舞蹈著的給薩·穆波，代表現代、平凡、西化的他，與片頭的轉世陳述形成強烈對比，也暗示其後敘事中即將鋪陳的傳統／現代、西藏／西方轉世上師身份的極大反差與截然對照。然後，畫面出現他帶著小女兒走在街頭，邊自嘲地以旁白說道：「如果你認為我看起來不像一位證悟的佛教上師，你是對的，我想不出更糟的方式來形容自己。」（2:18-2:25）³⁶隨後在家中餐廳，他又以旁白插入說明自己的狀態：「除了製作音樂錄影帶的事實之外，我的生活相當平凡，我掙扎於為人父的責任，跟太太分居，並活在經頁（*pecha*）與經頁之間。」³⁷（2:40-2:51）當家庭場景結束後，又切入他在臥室

世蔣貢·康楚（Jamgon Kongtrul the great）轉世之一，他也是秋陽·創巴仁波切的根本上師。

³⁶ 括弧中的數字，表影片中的秒數。

³⁷ 經頁（藏文 *dpe cha*）是藏傳佛教木刻的經文、儀軌，承襲了早期貝

西方佛教電影視域下的轉世議題表述：
以藏傳佛教紀錄片《祖古》(2009)為例 55

中看著朋友從尼泊爾帶來、屬於雪謙·康楚仁波切生前擁有的傳統灌頂所依物(年代久遠、流傳數百年的小幅手繪佛像)。接著,給薩·穆波用黑白的西藏寺院儀式紀實,簡短陳述了轉世上師在藏傳佛教中的意義與重要性後,鏡頭旋即轉入他在三歲時(1976年)在加州由當代藏傳佛教重要上師頂果·欽哲仁波切(Dilgo Khyentse Rinpoche, 1910-1991)認證並昇座³⁸的歷史影像。同樣是黑白短片、同樣是轉世身份記錄,但歷史框架中的傳統西藏與現代、嶄新西方場域的兩種情境並列,在旁白語意與影像符碼的連結下,使後者產生了如法國解構主義理論家德悉達(Jacque Derrida)所言的衍異(différance),同時兼具了推延(to defer)與差異(to differ)的雙層涵義:即西方轉世上師認證與昇座的權威賦予,既是藏傳佛教宗教傳統在西方世界的延續,但在時空、地域、文化、精神內涵等面向上必然產生了某些微妙的遷衍與變異。

在短短的片頭幾分鐘內,不同時空、場景的切換與蒙太奇剪接,使影片的敘事不斷穿梭、流轉在傳統/現代、神聖/世俗、聖者/凡夫、西藏/西方的身份辯證之間,暗喻這兩端拉扯、矛盾的張力;加上給薩·穆波尋常的居家身影與旁白中流露的嘲諷語調,都一再消解觀眾對藏傳佛教轉世上師(如片頭給薩·穆波前世雪謙·康楚仁波切的照片般)的既定印象—傳統上身穿法袍、威儀端坐的神聖形象,《祖古》的敘事也因而散發著一種解構、自我反射的味道。這種遊移、解構、反諷的敘事特質,一直貫穿整部影片,也為影片主題揭顯的西方轉世上師身份議題,增添許多解讀與詮釋的可能性。

之後,在《祖古》中,給薩·穆波接連訪問了幾位在西方出生的藏傳佛教轉世上師,依序是邱陽·創巴仁波切在1975年

葉佛經的形式,是活動的兩面橫幅編排。

³⁸ 正式承認轉世靈童繼承前一世地位的儀式。

認證的西方第一位白人轉世上師迪倫·漢德生（Dylan Henderson）³⁹、給薩·穆波同母異父的弟弟阿修卡·穆波（Ashoka Mukpo）⁴⁰、在印度比爾藏族流亡社區學習的瓦特·阿諾（Wyatt Arnold）、以及最後一位對僧院制度大表反感的魯賓·德克森（Ruben Derksen）等人。這五個西方轉世上師取樣（包括給薩·穆波自己），其訪談內容雖大不相同，凸顯每位轉世的人格特質之餘，也反映出各自對西方轉世上師身份的不同想法、反省或質疑。

其中，迪倫·漢德生可說是最正面、最肯定轉世身份的一位，這或許跟他與邱陽·創巴仁波切的密切師生關係，並在創巴仁波切先後於美國科羅拉多州波德郡（Boulder）與加拿大新斯科舍省首府哈利法克斯（Halifax, Nova Scotia）創立的香巴拉僧團環境成長有關。他與母親在訪談中，回溯了 1975 年首度與創巴仁波切在波德碰面的經過。迪倫正對著鏡頭、穿著正式，背景是簡潔、莊嚴的藏式壇城，這個鏡頭象徵了他對身為藏傳佛教轉世上師的正面反應（其他西方祖古在受訪時，都是斜側，並未出現同樣的正視鏡頭）。接著，他侃侃而談對創巴仁波切第一印象：「我催促母親帶我去見仁波切，我覺得那一次有了真正的連繫，就像所愛的人，或……這麼說可能有點怪，就像父母親，他給我那樣的感覺。我不知道為何會對這個人有這樣的感覺，但我感受到這樣的連繫，……他告訴我母親和周遭的人，

³⁹ 迪倫·漢德生也曾在其兄弟大衛·漢德生（David Henderson）執導的兩部短片《臥虎藏餃》（*Crouching Tiger, Hidden Dumpling*, 2005, 8min）、《鬼故事》（*Ghost story*, 2006, 20min）中擔綱演出。

⁴⁰ 阿修卡·穆波是康紐祖古（Khamnyon Tulku）的轉世，他在 2014 年擔任美國國家廣播公司（NBC）攝影記者，前往賴比瑞亞採訪時，感染了伊波拉病毒回美治療，這個新聞與其轉世上師身份曾喧騰一時，他現已康復。Ashoka 是梵文，指印度佛教史上著名的孔雀王朝「阿育王」。

西方佛教電影視域下的轉世議題表述：
以藏傳佛教紀錄片《祖古》(2009)為例 57

並沒有多做解釋，他說我是他的一位上師（轉世），但他沒說是哪一位。他深感高興……」(8:10-8:50)在創巴仁波切的建議下，他拜見了當時訪美的十六世大寶法王，並參加大寶法王在波德舉行的黑寶冠法會，也得到大寶法王對其轉世身份的確認。

相反地，最後一位受訪、在阿姆斯特丹出生的魯賓·德克菴，則負面地批評（他曾待過三年、接受密集教育的）藏傳佛教寺院，甚至表示自己現在已不再是佛教徒⁴¹。片中也呈現了阿修卡·穆波對轉世身份的不適應而積極參與人權活動⁴²的入世關懷傾向，以及在加州長大後前往印度比爾（Bir）學習藏文的瓦特·阿諾⁴³，努力找尋轉世上師意義與價值的內在心理掙扎。藉由這幾位西方轉世上師的訪談與不同看法，給薩·穆波清楚傳達了西方藏傳佛教轉世上師身份議題的多元面向與「爭議」觀點。

較為特別的是，迪倫·漢德生在受訪時，談到了一個有關西方轉世上師教養的關鍵問題：轉世上師是要依循藏傳佛教傳

⁴¹ 給薩·穆波在《祖古》中剪輯的德克菴訪談內容，似乎較偏向對傳統寺院的批判，以做為對轉世負面評價的類型採樣，也藉機指出佛教徒與修行者並非等同的嚴肅課題（即形式上的佛教徒並不一定就是真正的佛法實修者、真正佛陀教言的實踐者，這也隱然呼應了西方轉世上師的處境）。德克菴在 11 歲時被認證為轉世上師，在尼泊爾就讀美國學校後，到印度的傳統寺院接受了藏傳佛教三年的密集訓練，但因無法適應而放棄僧院生活。之後，他在尼泊爾、不丹長大。片中他表示自己雖然不認同佛教傳統與其轉世身份，但仍每年照例回到不丹的寺院去舉行一個星期的法會，不是發自內心，只是因為能讓信眾歡喜而已。德克菴對寺院與轉世的批評，雖引起非議，但也為西方轉世上師的議題增添了多元、另類的觀察與反思。

⁴² 受訪當時，阿修卡在紐約市的一個非營利組織「Human Rights Watch」從事人道服務。

⁴³ 在舊金山長大的瓦特·阿諾，直到成年後才前往印度學習，他也在《祖古》片中回憶五歲時被寧瑪派大圓滿上師恰達·祖古（Chagdud Tulku, 1930–2002）認證與其後的心理掙扎過程。

統的僧院訓練，還是待在西方接受現代教育？就在他被認證後，十六世大寶法王希望他前往隆德寺⁴⁴昇座、出家，但創巴仁波切並未首肯，認為迪倫在西方出生「有其特殊理由」，要他留在美國受教，於是隆德寺之行終究沒能成行。在提出西方轉世上師教養問題的同時，迪倫也一針見血指出西方轉世上師（或現代修行者共通）的必備基礎，是實際修行的不可或缺，「不管我做什麼，都需要聞思與修行，這大大幫助我了解身為西方祖古的許多問題，以及了解西方祖古所可能欠缺的正規組織，一如東方祖古所擁有的。」（9:42-9:57）迪倫的反省，道出了西方轉世上師的一個尷尬、嚴峻處境：即沒有適當的宗教環境給予身為一名轉世上師所需的培育機制——正規、嚴格的佛教修學環境與訓練歷程，以及奠定、支撐藏傳佛教轉世制度運作的僧院體制和社會、文化信仰環境。

也和迪倫遭遇相同問題的給薩·穆波，繼之詰問做為一名出生在西方的轉世上師，如何在東方／西方、宗教傳統／現代教育之間找到自己的定位與認同？「我父親對我的教育做了同樣的決定，所以迪倫和我都思索過同樣的問題：如果我們不會依照傳統方式在寺院中長大，那麼做為一名祖古的意義何在？」（10:38-10:52）在試圖從創巴仁波切的遺教與其母親⁴⁵處尋找答案後，他又自問：「如果我父親相信我可以成為一位偉大的佛教上師，他並沒有把我送去佛教寺院，那麼他心中到底是何打算？做為一名祖古、生在西方，並非有趣的處境，沒有預知和原因，所以不可能知道你是否走在正確的道路上。」（16:33-17:10）年輕的瓦特·阿諾在受訪時，也表達了西方缺乏轉世制度所需的社會、教養、家庭支持等現況，是否有必要繼續維持轉世上師

⁴⁴ 位於錫金首府甘托克（Gangtok）的隆德寺，是十六世大寶法王流亡海外的駐錫地。

⁴⁵ 英國籍的黛安娜·穆波（Diana Mukpo）女士。

西方佛教電影視域下的轉世議題表述：
以藏傳佛教紀錄片《祖古》(2009) 為例 59

的制度與頭銜，以及祖古獨自面對自我／認同與信眾期待心理的窘迫、內在壓力等問題。

關於西方轉世上師「使命」與身份認同的大哉問，似乎是給薩·穆波想在《祖古》中再現、反思與探索的最主要議題。波蘭學者采布尼雅克 (Jacek Trzebuniak) 在〈西藏祖古體系在西方文化中的發展分析〉(“Analysis of Development of the Tibetan Tulku System in Western Culture”) 一文中，便表示「……在西方被認證為祖古的人，體驗到一種身份認同的衝突，因為當代文化與藏傳佛教傳統的差異之故。」(Trzebuniak, 2014: 116) 采布尼雅克認為當今的後現代文化，是西方社會難以建立如西藏轉世傳統與祖古身份認同 (identity) 的主因，「在後現代文化中，身份認同不是預定的，且強調的是選擇的自由、個體性與差異性。在這種情境下，很難只因為上師或傳統的期待，就接受一個祖古的身份。」(Trzebuniak, 2014: 118) 當這些西方轉世上師在被認證之後，由於社會、文化、宗教信仰環境的差異，無法接受如前世的佛教傳統訓練，加上家庭因素的變因，使轉世上師的宗教作用在西方社會難以發揮，「西方祖古認證的情境在一開始就和西藏的傳統程序不同，祖古被藏傳佛教的重要上師認證後，這些上師並沒有保證給予他們傳統的佛教教育，也沒有把屬於他們前世的財產轉交給他們。認證也不是總出現在佛教家庭裡；很多情況是只有一方父母是佛教徒，另一半常是無神論者或基督教徒，而且父母通常也不清楚這種認證之後的後續發展。」(Trzebuniak, 2014: 118) ⁴⁶因此，缺乏如西藏的信仰環

⁴⁶ 采布尼雅克舉格魯派耶喜喇嘛 (Thubten Yeshe, 1935-1984) 轉世的宇色仁波切 (Tenzin Ösel Rinpoche) 與法國出生的欽列·祖古仁波切 (Trinley Tulku Rinpoche) 為例，做為對照，說明父母支持與接受佛教傳統教育與否，是決定西方轉世上師「成敗」的重要關鍵。1985 年在西班牙出生的宇色仁波切，本名 Ösel Hita Torres，1986 年被梭巴仁波切認證為耶喜喇嘛的轉世，並在 1987 年獲得達賴喇嘛確

境、家庭支持與宗教社群做為後盾，西方轉世上師的身份認同問題，也就更形複雜。

即使具備傳統的佛教修學訓練，卻中斷、無以為繼，難以對東方文化與宗教傳統產生認同感，如魯賓·德克蓀的情況；或是有家庭與僧團的支持，但在西方的物質文明社會中長大，對傳統宗教職責與信眾投諸的期待倍感困惑與壓力，如給薩·穆波本人的遭遇；或處在東方／西方、傳統／現代的價值衝突與基督教／佛教信仰傳統的夾縫之間，思索如何取捨與平衡，如瓦特·阿諾與瓦特·阿諾的例子，都說明了西方轉世上師所面臨的種種內、外挑戰：缺乏社會與家庭支持、沒有穩固制度與修學訓練可以持續栽培、祖古身份所帶來的龐大心理壓力與自我調適、東／西方宗教傳統的衝突與自我認同的矛盾，以及承擔宗教職責與大眾信仰所需的能力等諸多問題。《祖古》片中的西方轉世上師取樣，或許不盡全面，但至少為西方轉世議題的探討以及轉世上師的養成、培育問題，提供了許多值得參考、深思的訊息。

除了在加拿大、美國、印度、尼泊爾等地走訪這幾位西方轉世上師之外，給薩·穆波更在印度訪問了兩位聲名遠播、深具代表性的重要藏傳佛教上師：十七世噶瑪巴鄔金·欽列·多

認並昇座。雖然他父母並不支持他接受傳統的藏傳佛教訓練，但最後仍讓他前往尼泊爾寺院接受傳統藏傳教育，幾年之後，他返回西方並決定還俗成為一名藝術家。相反地，欽列·祖古仁波切在兩歲時被認證，在父母的傾力支持之下，加上他個人對轉世身份的充分認同，在東方接受噶舉派幾位上師的傳統藏傳佛教訓練之後，現今他已是法國重要的噶舉派上師之一。采布尼雅克也指出信徒對轉世上師的擁戴與接受度，也是這個制度能否建立的影響要素之一，考量西方社會的情境，他主張以修行有成的居士來取代傳統轉世上師的地位。見 (Trzebunia, 2014: 115-130) 與美國 Tricycle 雜誌對欽列·祖古仁波切的專訪，White, P.G., *East is West*, <http://www.tricycle.com/feature/ease-west>.

西方佛教電影視域下的轉世議題表述：
以藏傳佛教紀錄片《祖古》(2009)為例 61

傑(Ogyen Trinley Dorje)與宗薩·欽哲仁波切(Dzongsar Khyentse Rinpoche)，以呈現當代轉世上師在傳統／現代、東方／西方、神聖／世俗價值觀上的差異與對照。十七世噶瑪巴在接受給薩的訪問時，直截了當地表示他從未對自己的轉世身份與責任感到懷疑，「我從未對自己身為祖古感到懷疑，一般來說，當我們想到自己或是想到自己是怎樣的人時，可能會有所質疑。起初我的父母和我都沒想到我會是噶瑪巴，在我被認證為噶瑪巴之後，就我的環境而言，跟其他同年齡的小孩相比，是非常約束的，為此有時可能並不愉快。但身為上師或轉世，給了我很大的信心，不管遇到多少困難，我都不曾失去這種信心。」(42:57-44:20) 噶瑪巴的這番話，與前述西方祖古對自身處境的疑惑或是對轉世身份的認同疑惑，形成極大對比，既闡明藏傳佛教傳統轉世制度建立在嚴苛修學的前提之上，也彰顯了轉世上師存在的信仰價值與意義——某種超越、神聖、屹立不搖的信念。

從東／西方轉世上師對祖古身份的對照陳述，暗示了西方現代文明對個人主義、自我價值的強調，與東方佛教傳統教義主張的「無我」、利他思想明顯舐觸，但《祖古》對東西方轉世上師與宗教傳承的論述，並未落入如此二元的對立，在後半段敘事的東方尋根溯源或「朝聖」之旅中，給薩·穆波一再引用另一位藏傳佛教「權威」(authority)宗薩·欽哲仁波切對轉世意義與轉世制度的看法，首先，宗薩·欽哲仁波切談到西方轉世上師認證以及轉世的含意：

「西藏上師，尤其是地位崇高的上師，像是噶瑪巴、或以你的情況而言頂果·欽哲仁波切.....開始在西方找尋祖古是非常有勇氣的。這確實顯示沒有所謂的偏袒，如你所知，祖古總是.....西方人，你們都是注定的，你們永遠都不可能成為佛教轉世上師，你知道我的意思，這是了不起的事。我想應該還有

更多，如果做法正確的話。⁴⁷.....因為，從兩點來說，從轉世的觀點來看，轉世不能.....像西藏人只注定成為西藏人一樣。移轉會出現在任何地方。事實上，有一些崇高的上師，為了利益眾生，他們必須轉世成為一隻鳥、或一隻蜥蜴。但我們人類並不想真的讓一隻蜥蜴在你的大寺院裡昇座，成為法座，是吧？同樣地，化身也是一樣，無論在哪兒他能利益，無論在哪兒這位轉世能利益，即使是一隻蜥蜴.....。」(30:49-32:20)

祖古·東杜仁波切 (Tulku Thondup) 在《化身：西藏祖古傳統的歷史與神秘》(*Incarnation: The History and Mysticism of the Tulku Tradition of Tibet*)⁴⁸一書中，也曾說明依據佛法的觀點，每個人都可能成為轉世上師的理由，和宗薩·欽哲仁波切的上述說法類似，「任何人都可以成為祖古，如果他或她真誠地追求佛法修學的話。即使每個僧人都不是真的祖古，如果他們真誠地修學，並一直在修道持續地研讀與修學，他們將會成為大利益的來源，成為祖古，然後如果想要的話，可以透過祖古位階的不同階段而進展，.....人人皆有佛性，所以人人都有了悟佛性並成為祖古的潛能。.....所以，祖古位階不是保留給某些特定階級的人。」(Thondup, 2011: 120-121) 東杜仁波切也指出在佛教歷史與文獻中，有三種祖古：諸佛化身的祖古、大成就者化身的祖古、和具德上師或善知識的轉世等，而藏傳佛教的轉世上師大多屬於第三類。因此，修學與培育過程就對轉世上師而言，就是確保其能延續前世利他願力與能力的先決條件，嚴苛的童年教育在藏傳佛教的轉世體系中備極重要，「多數情況下，祖古是在四、五歲的幼年之前，就被極高證量的上師所認證。在他們被認證後不久，就開始密集的訓練，這個訓練

⁴⁷ 宗薩·欽哲仁波切在後續的訪談中，以十四世達賴喇嘛出身於貧農家的例子，說明轉世制度的正確做法，即類似如此。

⁴⁸ 這是目前市面上唯一一本詳實討論轉世上師各面向的英文專書。

西方佛教電影視域下的轉世議題表述：
以藏傳佛教紀錄片《祖古》(2009)為例 63

可持續二十年或更久。他們通常是在最優秀、訓練有素的老師監看下受教。多數的祖古生來就天賦異秉，但即使沒有這樣的資質，他們成為極善巧上師的機會還是很高的，因為他們接受的特別關注與訓練之故。」(Thondup, 2011: 4) 這樣自小接受的密集、嚴苛訓練，使轉世祖古成為西藏社會的菁英與精神導師，也讓轉世制度成綿延至今，「轉世制度對西藏的精神層面、學術與社會提供了不可思議的貢獻，祖古生命的印記——他們的著作、他們的法教、他們建立的機制——已成為雪域西藏數世紀以降教育與精神文明的主要提供者。」(Thondup, 2011: 4) 所以，做為西藏社會與精神信仰中堅的轉世上師，必須完成四項主要任務：「祖古生命的主要目的是為了服務眾生與法教，但為了讓他能夠擔當這樣的任務，並教導與服務信眾，祖古必須完成四項主要例行的傳統任務：研讀、修學、成就、與服務。祖古必須學習法教、透過禪修來訓練任何所學、並獲得了悟以便利益所有人。」(Thondup, 2011: 124-125) 從東杜仁波切的解說中，可以印證前述所討論的：西方轉世上師所遭遇到的身份認同難題與相關困境，主要在於缺乏完整的培育制度以及沒有社會、家庭、信仰環境的支持等原因。

在《祖古》片中，則引述了宗薩·欽哲仁波切對佛教與西方文化融合的肯定看法，一方面做為藏傳佛教轉世制度傳統顛撲不破的反證，另一方面，也試圖為西方祖古面對自身轉世身份認同疑惑尋找解惑的可能：

「試著要抓緊所謂的文化與傳統，在很多方面都不是聰明的做法。佛教必須超越文化與傳統，你們都知道這點。……但當然，我們必須小心地去做，因為文化與傳統就像是方法，就像是媒介，我們也不想一夜之間就把它扔掉，這必須慢慢地、有機地的改變。

佛教會改變，必定改變，佛陀說的：『諸行無常』，它會改變的。感謝西方的憤世嫉俗、懷疑論，這是好的，這種追求、這種習氣、這種傲慢或自傲，想要客觀化，反諷地有所幫助。因為當佛教傳向……，的確有，有一小撮人徹底變來變去、迷信崇拜，感覺這個、看到那個，你知道的，但也有許多好的西方佛教徒，真的走向佛教，因為裡頭有理由，因為理性導向、邏輯導向的修道，這是好的，這會是保證。」（50:51-52:34）

相對地，宗薩·欽哲仁波切也指出西藏傳統轉世制度可能蘊藏的問題與危機：

「在佛教中，有這種轉世的概念，有這種祖古的概念，這一切，但建制化的轉世制度，我們在西藏所擁有的，我不認為一開始就存在於佛教中。在佛經與論典中，我們從未聽過或讀到迦葉、目犍連、舍利弗過世，然後有一群僧人試著找到他們的轉世，我們不知道這樣的事。當然，是有提到馬鳴、月官轉世，但真正傳統、文化的建制，要找到祖古再讓他們昇座的傳統，這一切都算是西藏的事情。要晚了許多才開始，我覺得。現在，我個人覺得要守住這種文化、將祖古制度化，這種文化已正在死去，不再有用。假如它沒有作用，我想是為了更好。因為，這個轉世……，如果西藏人不小心，這種轉世制度會毀了佛教。到最後，佛教還是比轉世制度重要，誰在乎祖古、在乎他們怎麼了？」（1:04:48-1:06:42）

宗薩·欽哲仁波切就轉世制度提出的這些「自我反射」詮釋，不僅補充、延伸了噶瑪巴代表的藏傳佛教傳統看法（如上

西方佛教電影視域下的轉世議題表述：
以藏傳佛教紀錄片《祖古》(2009)為例 65

述對轉世上師嚴格修學要求與信仰價值的確立)，也使轉世上師身份議題的探討，呈現了「非東方主義」的佛教本質觀點，形成一種對轉世議題既拆解又建構的深邃表述。如穆蓮曾引美國學者卡茲(Nathan Katz)在〈佛教的學術趨徑：一個政治的分析〉(“Scholarly Approaches to Buddhism: A Political Analysis”)文中分析東方主義者的主動／被動模式對佛教或亞洲文化的戕害，使其成為西方學者再現的被動媒介，失去為自己發聲的發言權。也如薩依德所言：東方主義者要不是將亞洲浪漫化與物化，就是將之矮化；卡茲認為東方主義學者的窄化傾向，使得研究者與被研究對象之間沒有對話、溝通，因此被浪漫化與物化的亞洲傳統只能被動地處在無聲之中。(Mullen, 2001: 93)相反地，《祖古》片中透過宗薩·欽哲仁波切對轉世議題的多元、解構詮釋，給薩·穆波並沒有將東方傳統定型化(亦即東方傳統的轉世觀點在符合佛法教義的同時，也是開放、豐富與翻轉的)，也沒有刻意將東方藏傳佛教傳統浪漫化或物化、矮化。

在片尾，給薩·穆波回到他曾經待過一年的尼泊爾雪謙寺(西康雪謙寺是其前世雪謙·康楚仁波切的駐錫地)，他的憶往與舊地重遊，意味著他對藏傳佛教僧院傳統與傳承上師的精神性「回歸」，他在旁白中自述：「在十六歲時，在寺院中待了一年之後，我思鄉病發，並決定不想在那兒度過我的餘生，我打電話給我母親，她立即安排我回家。我常想：自己是否做了正確的決定？」(1:10:35-1:10:52)他當年放棄在藏傳僧院學習的抉擇，也再度呼應了片頭提出的自我詰問與敘事中探討的焦點——祖古的教養問題。在寺院的傳統環境中，他似乎對困擾許久的轉世身份認同，有了豁然開朗的體悟：

「我是祖古與否並不重要，我與這座寺院、這些人有著巨大的連繫，與我父親和他的遺緒有著巨大的

連繫，他們永遠都會是我的一部份，無論我做什麼。我永遠也無法確知我父親心中的想法，那永遠有著模糊地帶。可是，我還是覺得他知道我會自己找出答案。在和這些祖古相處一段時間之後，我發現我們有著許多共通之處，除了自我發現的道路之外，我們任何一個都沒有確定的道路。這可能是一條孤獨的路，但到最後，也是唯一讓任何有意義之事誕生的道路。」
(1:11:54-1:12:50)

從上述旁白中，顯見給薩·穆波已經對他身為西方轉世上師的身份認同矛盾找到了一個情感上的定錨與歸屬，強調他對藏傳佛教傳統的深遠敬意與血脈（業緣）連結。末了的那幾句話，做為個人反思、自我追尋道路無限可能的寄語之餘，也為西方祖古身份的可能發展，在一條難以預測、漫長卻開放之路中，點燃了一線希望的曙光。

影片的最後，給薩·穆波結束了東方之旅，回到起點，也回到世俗與日常之中，繼續他的自我探索與發現之路。《祖古》片中對轉世議題的探討與摸索，或許也是啟發我們回到佛教自我覺醒主軸的開始，有關傳統／現代、東方／西方、個人／群體的對應與思索，可能只是到達這個最終論述的一個中途旅站而已。《祖古》敘事的起始迴轉與回歸現實、日常生活的最終結尾，就某方面來說，似乎也解構了他對轉世議題與宗教傳承的結論：宗教傳統的轉世身份可能被解構或顛覆，但更廣大、深層的「轉世」意義，卻也隨之擴散、放大到每個個人的生命實踐之中。所以，故事仍在繼續發生中……。

參考文獻

- 古稚寧(2008)。
〈欽哲諾布電影作品《高山上的世界盃》與《旅行者與魔術師》中的烏托邦意象〉。新竹：新竹教育大學美勞教育研究所碩士論文。
- 江芳婷(2012)。
《欽哲諾布電影作品〈旅行者與魔術師〉的四聖諦思想》。台中：逢甲大學中國文學所碩士學位論文。
- 吳迎君(2014年11月1日)。
〈慈航的影像——當代中國佛教電影摭談〉，「第八屆中國影視高層論壇會議」論文。南京：中國高校影視學會、南京藝術學院。
- 林紫涵(2014)。
《《春去春又來》與《空房間》的佛法意涵——以四聖諦為中心》。台中：逢甲大學中國文學所碩士論文。
- 許惠芬(2015.4)。
〈以佛法的角度解讀「少年 Pi 的奇幻漂流」(“A Buddhist Interpretation of *Life of Pi*”)〉，《育達科大學報》第40期：頁19-36。
- 許鶴齡(2005.7)。
〈為藏傳佛教的現代弘傳另闢蹊徑——以宗薩蔣揚欽哲諾布所執導之「旅行者與魔術師」一片為例〉，《輔仁學誌·人文藝術之部》第32期：頁117-135。
- 黃仁編著(1995)。
《歐美電影名導演集》。台北：聯經出版公司。
- 潘綺瑤(2012)。
〈興象與適道——《旅行者與魔術師》的心靈與文化解讀〉。臺北：華梵大學中國文學所碩士論文。
- 寶田正道(1988)。
〈現代日本電影與舞台劇中的佛教〉，高楠順次郎等著，《佛教藝術——音樂、戲劇、美術》世界佛學名著譯叢91，頁303-318。台北：華宇出版社。
- Cho, Francisca (2009). Buddhism. In John Lyden (Ed.), *The Routledge Companion to Religion and Film* (162-177). New York: Routledge.
- Fenner, Angelica (2015). Rising in the East/Sett(1)ing in the West: Tibetan Buddhism in Contemporary Documentary. In Alex Juhasz & Alisa Lebow (Eds.), *A Companion to Contemporary*

- Documentary Film* (341-365) . Boston: Wiley-Blackwell.
- Green, Ronald (2014). *Buddhism Goes to the Movies: Introduction to Buddhist Thought and Practice*. New York: Routledge.
- He, Donghui (2009). Reconstructing the God-fearing Community: Filming in the Twenty-First Century. In Sheldon H. Lu & Jiayan Mi (Eds.) , *Chinese Ecocinema: In the Age of Environmental Challenge* (271-288) . Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Juhasz, Alex. & Alisa Lebow, Eds (2015) . *A Companion to Contemporary Documentary Film*. Boston: Wiley-Blackwell.
- Johnson, Matthew D., Keith B. Wagner, Kiki Tianqi Yu, and Luke Vulpiani. Eds (2014) . *China's iGeneration: Cinema and Moving Image Culture for the Twenty-First Century*. London and New York: Bloomsbury Academic.
- Lebow, Alisa (2008) . *First Person Jewish*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lopes, Ana Cristina O. (2014) . *Tibetan Buddhism in Diaspora: Cultural Re-signification in Practice and Institutions*. New York: Routledge.
- Lopez, Donald S (1994). New Age Orientalism: The Case of Tibet. *Tibetan Review*, 29.5:16-20.
- Mi, Jiayan & Jason Toncic (2011.12) . Consuming Tibet: Imperial Romance and the Wretched of the Holy Plateau. *Tamkang Review*, 42.1: 43-70.
- Mullen, Eve (2001) . *The American Occupation of Tibetan Buddhism: Tibetans and their American Hosts in New York City*. New York: Waxmann.
- Porcu, Elisabetta (2014.5). Staging Zen Buddhism: Image Creation in Contemporary Films. *Contemporary Buddhism*, 15.1: 81-96.
- (2015.3) . Down-to-Earth Zen: Zen Buddhism in Japanese Manga and Movies. *Journal of Global Buddhism*, 16.2:37-50.

西方佛教電影視域下的轉世議題表述：
以藏傳佛教紀錄片《祖古》(2009)為例 69

- Rachel Dwyer (2009). Hinduism. In John Lyden (Ed), *The Routledge Companion to Religion and Film* (141-161). New York: Routledge.
- Revel, Jean-Francois & Matthieu Ricard (1998). *The Monk and the Philosopher: A Father and Son Discuss the Meaning of Life*. New York: Random House.
- Suh, Sharon A (2015). *Silver Screen Buddha: Buddhism in Asian and Western Film*. London and New York: Bloomsbury Academic.
- Thondup, Tulku (2011). *Incarnation: The History and Mysticism of the Tulku Tradition of Tibet*. Boston: Shambhala.
- Trzebunia, Jacek (2014.2). Analysis of Development of the Tibetan Tulku System in Western Culture, *The Polish Journal of the Arts and Culture*, 10:115-130.
- Vukovich, Daniel (2012). *China and Orientalism: Western Knowledge Production and the PRC*. New York: Routledge.
- Whalen-Bridge, John (2014). Introduction: Some (Hollywood) Versions of Enlightenment. In Whalen-Bridge, John. & Gary Storhoff (Eds.), *Buddhism and American Cinema* (1-12). Albany: State University of New York Press.
- Yu, Dan Smyer (2014a). *Mindscaping the Landscape of Tibet: Place, Memorability, Ecoaesthetics*. Boston: De Gruyter Press.
- (2014b.3). Pema Tsenden's Transnational Cinema: Screening a Buddhist Landscape of Tibet. *Contemporary Buddhism*, 15.1:125-144.

DVD資料：

Unmistaken Child. Nati Baratz. Dir. 2008. [102 min].

Wheel of Time. Werner Herzog. Dir. Germany. 2005. [80 min.]

70 《輔仁宗教研究》第三十一期（2015 年秋）

Tulku. Gesar Mukpo. Dir. Canada. 2009. [76 min].

網頁資料：

Fisher, Danny. Talking Buddhism, film, and literature with John Whalen-Bridge. *Lions' Roar*. November 8, 2010. 搜尋日期 2015/7/15

<http://www.lionsroar.com/talking-buddhism-film-and-literature-with-john-whalen-bridge/>

Khyentse Norbu and Peter Coyote Rafael Film Center, July 20, 2015 搜尋日期2015/7/30

<https://www.youtube.com/watch?v=TE2jri7-vrg&feature=youtu.be>

Mullen, Eve L. (1998). "Orientalist Commercializations: Tibetan Buddhism in American Popular Film." *Journal of Religion and Film*, 2.2 搜尋日期2015/7/21

<https://www.unomaha.edu/jrf/OrientalMullen.htm>

White, Pamela Gayle. "East is West", *Tricycle*. Summer, 2005. 搜尋日期2015/7/21

<http://www.tricycle.com/featre/ease-west>

西方佛教電影視域下的轉世議題表述：
以藏傳佛教紀錄片《祖古》(2009)為例 71

初稿收件：104年08月22日

初審通過：104年11月25日

二稿收件：104年12月03日

二審通過：104年12月04日

作者簡介

作者：劉婉俐 (Liu, Wan-Li)

最高學歷：輔仁大學比較文學博士

職稱：華梵大學外國語文學系暨研究所

E-mail：whaley@cc.hfu.edu.tw

The Presentation of Reincarnation in a Western Buddhist Film: The Tibetan Buddhist Documentary *Tulku* (2009)

LIU Wan-Li

Associate Professor, Department of Foreign Languages and Literature, Huafan University

Abstract

Recognized western tulkus (the reincarnated masters) started to appear in Tibetan Buddhism in the 1970s. This was unprecedented and challenging because the tulkus born and raised in the west may have lacked a firm, supportive religious system and community in which to grow as tulkus unlike in Tibet. Cultural and religious distinctions differ as does the self-identity and training of western tulkus. The family situation of the western tulkus might aggravate the problems in some extent. How do they face this issue after their recognition and enthronement, and response to their religious requirements and obligations? The situation and difficulties of western tulkus, especially their reincarnated identity and status, are presented and discussed in this paper.

Meanwhile, when contemporary famous Tibetan Buddhist masters travelled and visited the western world, for example, the 14th Dalai Lama and 16th Gyalwa Karmapa, who drew the attention of the mass media and then influenced the western film industry to develop an interest in Tibetan Buddhism and adopt related materials for cinematic representation. In this trend towards Buddhist films, documentary has gained more emphasis. Therefore, this paper focuses on the Tibetan Buddhist documentary, *Tulku* (2009), which was directed by Gesar Mukpo, an American/Canadian tulkus, in order to discuss the dilemma of western tulkus regarding their lineage, identity, and education. Since the narration of *Tulku* is full of destructive, self-reflexive features which shown a touch of postmodernist and anti-orientalist

西方佛教電影視域下的轉世議題表述：
以藏傳佛教紀錄片《祖古》(2009)為例 73

style, it brings a new scope of interpretation, anticipation and reflection about western tulkus.

Keywords: Tibetan Buddhism, reincarnation, Buddhist Film,
Tulku (2009)

