

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

▶ 每個人都在找他心裡的一頭鹿－蔡明亮訪談

Everyone Has a Deer in His/Her Heart: An Interview with Tsai Ming-Liang

doi:10.6752/JCS.201209_(15).0027

文化研究, (15), 2012

Router: A Journal of Cultural Studies, (15), 2012

作者/Author：楊小濱(Xiao-Bin Yang)

頁數/Page：474-497

出版日期/Publication Date：2012/09

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

[http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201209_\(15\).0027](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201209_(15).0027)



DOI Enhanced

DOI是數位物件識別碼（Digital Object Identifier, DOI）的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



訪談

《文化研究》第十五期（2012年秋季）：474-497

每個人都在找他心裡的一頭鹿——蔡明亮訪談

Everyone Has a Deer in His/Her Heart: An Interview with
Tsai Ming-Liang

楊小濱

YANG Xiaobin

象徵與神話

楊小濱（以下簡稱「楊」）：你最近還在拍別的電影嗎？

蔡明亮（以下簡稱「蔡」）：沒有，也沒有真的休息，還在跑片，還在演《臉》，還有一些演講。昨天還去了台北總統府，馬英九來看。

楊：他能看懂嗎？

蔡：無所謂。基本上很不容易，你要看懂不太容易。我一邊看，一邊用我的身體去感應這個人有什麼反應。他有的，我感到很多狀態，有不耐煩，有不知道，不懂，可是也有感覺。

楊：每個人都不可能說很懂，懂也根本不是一個標準。

蔡：我猜他還是有一些知曉的地方。

楊：我其實一直也很反對一種說法，就是「看不懂」你的電影。因為我寫詩，也很反對說現代詩看不懂。《臉》這個電影，有人會說看不懂。我喜歡那裡面恰恰就是那些在那個情節整體之外的那些部分。比如說我就注意到在叢林邊遺失的那隻小鹿，到影片最後的時候才會出現，不能確定它代表了什麼。這個也許是一個看不懂的部分，可是它和整個影片的氛圍是很合拍的。它不需要有一個確定的意義，不必有解釋。那麼這個靈感從哪裡來的？還是說你平時比較喜歡鹿這個動物？



蔡：我覺得那種出處可能就是因為，平常我也不會去想到鹿。它最後出現了，或者不見，這個東西掉了。演員跑了，後來逃走了。亞當那個角色也掉了。拍的時候，拍完會看一下嘛，看的時候有些東西會跑出來。這樣的東西是不完全被駕馭的，通常有一個習慣，比如說我特別會強調手，一些手的表演。比如說小康的手，在媽媽肚子上。或者後來那個女演員，唱著那個歌拉著他的手，摸他的手。大概整個影片都有這種，不會只是出現一次的。我也許想讓它出現兩次，結果它出現了五次。這樣的東西，你不能完全駕馭。像那種象徵，他們都會問我，像水啦，鳥啦，都有，都在我的設定裡面，但它有時候會跑出去。我覺得這個鹿的出處是因為我被丟到西方的美術館，西方的美術館到處都是鹿，他們的繪畫，他們的雕塑。

楊：對，其實我在想爲什麼不是馬，或者是羊。

蔡：也都有，但是鹿對我來說，鹿本身丟到西方的神話，它很象徵。它太象徵了，就是那種生命之王。在荒漠裡，比如說樹林裡，我覺得這裡面有那頭鹿。神話裡面也很多。因爲整個影片被丟到了西方的概念裡。還有一個東西是莎樂美的故事是沒有鹿的。可是我自己覺得我自己不是要拍莎樂美，我覺得我是拍一個丟到一個陌生的西方世界。有一個最早的元素，比莎樂美更早的元素，就是那個聖人，他要被砍頭的，最後李康生感覺自己像是被砍頭。這個角色是繪畫裡面常常會畫到的一個聖人，他叫施洗者約翰。但我最早有興趣，因爲那麼多畫嘛，那麼多藝術品。我真的不知道從哪裡，我就一直看一直看，當然裡面有很多故事被閱讀到。施洗者約翰隨時會看到，比如說達文西那三幅畫裡面，中間的那個，旁邊那個聖母聖靈也有他，因爲他有跟耶穌在一塊。那我覺得這個角色很有意思，因爲他是先知，然後他又是殉難者，他的殉難是被莎樂美砍頭，要求國王把頭砍掉。這變成一個很血腥的而且慾望很強的故事。先是他來，後來才有一個莎樂美。我很不想拍成一個耶穌的故事，或者是很製式的像那種猶太、雅典的那種，我覺得那個恐怕我做了會不像。我在思考說，如果要做到底怎麼做，或者找誰來演。我中間有一度覺得說，這個聖人是看不見的，觀眾最好不要看見他。現在看見好像也不知道是誰，我甚至還有一度說萬一真的要有一個來演這個角色，最好找陳冠希。但是陳冠希，我在寫劇本的時候，他就鬧了這個豔照門的事。

楊：這個是之後？

蔡：之後。我在寫這個他發生的那個事。那時候已經有這個想法，我要找他來演。我說陳冠希也不過是個肉身，你不管對他的觀感怎麼樣，可是如果放大了一個位置看，他其實可以當然一個聖人的概念來處理。當然，我找不到這個關係來找他。最後我決定要那個黑黑的，那個馬來人。後來法國那邊因爲經費的問題，不要我在外國找人來演。我堅持要他，只有這個人才合適。他其實不知道他要演什麼。我跟他講，你要演這個聖人，你要脫衣服，不穿

衣服。但是中間有一個點是跟鹿有關，有時候我覺得這個鹿也就是這個聖人，在我的概念裡面。所以莎樂美唱那首歌的時候就對著一個鹿在唱，她唱「我的心裡只有你沒有他」。後來那個鹿就跑掉了，她就醒來，好像在找一個東西，她在找這頭鹿，後來隱約聽到，那個製片就發現鹿真的不見了，大概是這樣串起來的。聖人就一直在轉，鹿也有點這個概念。但是到後來，我覺得這個動物太逼真了，它很容易就轉到比如說尾巴又出來的那個感覺。我原來劇本裡面有一個台詞被我刪掉了：「每個人都找他心裡面的一頭鹿。」

楊：很感人。

蔡：但是我拿掉了，我不想講這個話，我就不太喜歡有太清楚的東西在裡面。

性愛與情色

楊：莎樂美這個故事跟愛和死亡之間的關係，這兩個東西合在一起也跟你的理念裡面，經常有著某種趣味，比如說一個是動物，一種痛感和快感融合在一起的感覺，像莎樂美決定要去愛一個人，但是又要把他殺掉的感覺。

蔡：對，我覺得愛一個明明知道不可能得到的人，你要追求也沒有用。我覺得中間還有一個權力的問題，我覺得，就好像是跟上帝來搶人。我覺得莎樂美的故事可能吸引人的就在這個點上。

楊：另外我覺得莎樂美的形象一方面塑造那種唯美的，一方面她也有一種色情的東西在裡面。像你電影裡這種女性色情的戲或多或少在楊貴媚——像《愛情萬歲》裡面的楊貴媚、《洞》裡面的楊貴媚，《天邊一朵雲》的楊貴媚——身上都或多或少有一些色情的戲。所以這個可能是你試圖把一個不相容的或者是不協調的東西把它揉合在一起，我覺得這個也是蠻有意思，是不是這個也是晦

澀的一種原因，你故意要把這種類型把它打破掉？

蔡：我覺得我的電影大體的困難，是因為觀眾的習慣只在電影看一個角色。我只是我不提供一個角色，我是提供一個人給他觀察。可能是他自己。

楊：就是他不願意承認這個？

蔡：對，他會希望有個替代品，潘金蓮就潘金蓮，貞烈片就貞烈片。他不覺得說這兩個是在一起的。我在處理這個戲，它有一些原型是來自於我的生活裡面。比如說我的祖母啦，我的外婆啦，或者我的阿姨啦，或者是，我外婆開過賭場，她賭場裡面的那些女人，就很潑辣的。那時候已經爆奶，大概我小時候，60年代，因為熱帶嘛，穿得比較少，那些豐滿的女人，老公、老婆都是鼓鼓的就來我們家打牌，也會發生桃色事件啦，當場就罵髒話了。但是我覺得這些形象都會變成是我後來對女性的處理，都比較強。

楊：所以馬來西亞也沒有那麼很封閉，生活裡？

蔡：表面上，現在可能是壓抑，宗教的壓抑很嚴重，在60年代我覺得還好。比如說我從小記憶一個很深刻的事，有一個女的賭徒，她穿那種很保守的衣服，比較那種高領的鈕扣，可是那個看起來保守的女人，她就跟我外婆說她夢到她被一個男人打她的乳房。因為我從小就聽到他們講的亂七八糟的事情嘛，我也覺得很正常，很自然。所以，後來我覺得我自己處理影片的那些女性，就不會那麼單純了。特別在性這方面，還是很需要。

楊：但是你致力是挖掘這個方面？

蔡：對，有時候還是主動，通常都是採取主動的態度。

楊：嗯，《愛情萬歲》裡的楊貴媚就是比較主動的，《天邊一朵雲》裡的陳湘琪也很主動。那說到所謂的不確定性，捉摸不定、閃爍不定夢幻般的，我覺得其實不光是女性，像你對表情的處理，像小康在《河流》裡面那個表情我覺得，因為我看到他在推拿時候那種痛苦的表情，在針灸的時候。可是在性愛場面中的那個表

情，其實跟針灸的表情是一樣的。就是這個快樂跟痛苦其實完全是融合在一起。我不知道這是不是個人的偏好，就是去表達那樣的，不知道是性愛的關係還是其他的關係，就是那種不確定，很強烈但是又很模糊？

蔡：很曖昧。我在處理做愛的時候，我就希望說回到真實感。比如說我的影片裡面大致上這些人做愛的狀態都不是很好。要麼就偷情，要麼就……甚至看不到對方。隨便講，《河流》，陳昭榮為什麼會……因為他看得到他，苗天，這個就是一個心理的問題。或者是一個小胖子跟著李康生在《天邊一朵雲》裡，跟到廁所打開就把褲子脫下來了。基本上都不是美的，我也不是說醜，有點唐突。很多時候，包括像楊貴媚在《愛情萬歲》第一次要做愛的時候，陳昭榮拍片的那天很緊張，因為他還是一個新人嘛，第一次要跟楊貴媚對那場戲。他就過來跟我講，導演怎麼辦？我很緊張我在發抖。我說就是這個狀態，太好了。就拍了，我覺得差不多是，的確是不太舒服的。還有那個做完愛的空虛感，《天邊一朵雲》比較殘酷，就是在做愛的時候，因為他是一個工作，他也是在工作，有人在操縱，拍的時候攝影師一直在操縱小康跟那些女優。比如說《青少年哪吒》，陳昭榮遇到哥哥跟女朋友在隔壁做愛他就自慰了。那個時候在台灣沒有人拍自慰，然後大家都覺得怎麼可以這樣拍。

楊：這樣會讓觀眾很難堪。

蔡：對對，很難堪。回想在95年，也是因為得獎，李登輝要看，我也跟他坐在一起。然後看，大家都很沉默地看完這個電影。李登輝很有意思，他就很幽默，燈一亮，也沒有鼓掌，就傻了，很安靜。他太太也坐一起，都不講話，李登輝就突然間站起來說，啊呀，誰沒有手淫過啊，大家都手淫過，就開始笑了。

楊：一個真正的藝術家會不滿足於不溫不火的樣式。

蔡：對。我拍《河流》的亂倫場面，我原來大概只有想拍，拍到爸爸跟兒子互相發現彼此可能是同志就夠了。但是就覺得說，幹嘛

呢？同志還要你來說嗎？你知道吧，雖然那個時候大家還是不太探討，結果當下就覺得不行，我就停下來。就這樣踱步，走啊走啊，後來就叫演員來，就這樣，就演了。演到最後其實不會害怕了，一點不會害怕了。我只確定一個事情，燈關了之後，這對父子就沒有身分了。可是燈開的時候，那個身分，那個困擾，的確是本來就有的，我想，那就這樣幹，就這樣拍了。後來的確是，就是很兩極，有人就罵得很慘。我自己覺得是它可以跳越有關性的處理，跳越藝術，回到人的那種本質的思考上面。比如說我很害怕我的一切被歸類為同志電影，不喜歡，可是裡面都是同志，可是我不覺得是同志電影。

楊：它不是貫穿整個影片的。

蔡：對，它不是要講同志，同志是社會運動去講的，去抗爭。也有很多電影拍得很好，但是我基本上覺得我的電影不是在做同志議題。可是呢，必須要涉獵到它，是因為它的確是在我們的生活裡面存在的。而且也造成了不安，不愉快，或者是有很多掙扎。有一個美國的記者，他就很沒有禮貌地問我說，你是不是跟你父親做過愛，直接就問。我說這是一部電影，我不用跟我父親做過愛，我也可以拍成這樣子，用這樣的方式。我到了《你那邊幾點》，我在拍陳湘琪和葉童做愛的時候，他們兩個都準備好了，是我不要的。《黑眼圈》我劇本裡面是有小康跟諾曼最後一個強烈的做愛，我都拿掉了，因為不需要。你很容易總是去想觀眾想看什麼，不是你要拍什麼，是他們想看什麼，所以我一定要拉回來。那就給你難看的東西，你不想看了，即使這樣，我也要給你看。你想看的，你到別的地方看得到。

楊：我記得你是不是說過一句，在《天邊一朵雲》之前，你就說想要拍一個A片，是不是？

蔡：對，一直有這個想法，現在我還是想拍，假如有機會。

楊：因為那個也只是拍了一個有關拍A片的故事。

蔡：對。我還在想，將來還是要拍一個A片。情色這個事情，大概沒

有人可以超越大島渚的《感官世界》。因為我覺得感官這件事讓人看到，就是說看鏡頭就看到一個悲涼出來，而且很直接的，器官哪……。所以我說《天邊一朵雲》也就是在感官意識下的那種感覺，它很難去超越，就是說我藉由情色片來走。我覺得我拍完《天邊一朵雲》之後，那個過程讓我覺得其實很可能最真實的電影就是色情片，全部都在做假。就是那種器官的接觸是最真實的。

楊：就是豔照相關的這個主題，也是最真實的。

蔡：我在拍《天邊一朵雲》的時候我就找一堆來跟同事一起看色情片。有一天喊大家都來看，我說你看那是什麼。沒人看得出來，因為它是一個大大大特寫，在一個女性的身體裡面。我說其實它就是一團肉。我覺得這個色情片很可惜，它沒有追究它可以做什麼。在藝術的概念上它沒有去追究，他只是用來消費。很少是藉由這個去追究說影像，被拍的時候，被放到那麼大的時候，就是說電影到底在這個部分做什麼。應該是可以再超過，我覺得大島渚就做得很好。所以還是可以再玩玩看。

楊：好啊，等著看你更多的色情片，超越大島渚的。你剛才講到一種不雅，或者不舒服的東西，你覺得除了性這個問題，其他生活的方面也類似，我注意到像《愛情萬歲》裡面有楊貴媚的摳牙縫，就是噉著屁股撿瓜子殼，或者是拍蚊子，就是這些很尷尬、很不雅的動作。也是你要造成這樣的效果，這跟你對生活的觀察應該有關吧？

蔡：像打嗝啦，你要讓他進去，特別是他認為不美的，不雅的。那他們碰到我的時候他們內心是非常放鬆的，願意放鬆的。

楊：但這裡不雅的是你要他們做出來的？

蔡：對，要他們做出來。給他們這個主題就自然的這樣了，並不用特別的去演。所以我常常說，總是把演員進入到一個狀態裡面去，讓他自由發揮。比如說水管爆了，他就非要治水不可，他也不能優雅了。或者我拿一個枕頭給陸弈靜要她自慰，她真的沒有辦法，她當然也自慰過，但是她說：我不能在你面前做。那我就

做給他看，我做，我也是學A片，我說我這個完全是從A片模仿出來的，那你就做你自己。我的演員有一個好處就是說，不管怎樣，很怪，我沒有說停，就會繼續演下去。

創作與真實

楊：所以《臉》這個電影，因為是應邀拍的，所以跟國外的背景相關，但是你的大部分電影還是跟台北相關？

蔡：大部分，只有一個《黑眼圈》。

楊：嗯，《黑眼圈》跟《臉》不以台北為空間場景。《黑眼圈》基本上還是一個現實的背景。

蔡：它還是有台北，一點點。

楊：哪怕是馬來西亞也是跟你的生活經驗相關。那《臉》跟你生活經驗相關的部分在哪裡？

蔡：我覺得《臉》跟我生活的相關是比較內在的。我做這個電影基本上是一個，有人說是自畫像，我覺得蠻貼切的。有點像畫了一個臉，可能是一個普通的表情，可能是比較呈現我內在的一個狀態。整個《臉》，我覺得最接近我自己的臉。

楊：拍電影這個事情，比如在《河流》裡面有許鞍華在拍電影，《天邊一朵雲》也是描述的拍片的事。

蔡：《臉》我覺得是更我的觀念有關，看電影的世界，其實這些人都回到了我的電影裡面來。我的觀影經驗中的那些人都跑出來了，和給我拍電影的人，他們交融起來了。我認為是在講一個對創作的追求，一種焦慮的狀態。整個是在處理焦慮。

楊：這個說法有點學術性啊。

蔡：對，所以我覺得這個電影對於一般的觀眾是困難的，但是對某一種人是很有意思的。台灣可能有一兩萬人是這樣，它永遠就培養

出一兩萬人。可能有一些小細節，包括生病啦，包括離別啦，包括不能控制，不能掌控的狀態。或者是歉疚，這樣他在樹林裡面，跟一個男生野合的一場戲，接著就是，媽媽去了，電話來了，那些東西我覺得說有一個還蠻清楚的架構在裡面。到後來他的頭被砍了，變成他好像是一個聖人，施洗者約翰。其實我說從小康這個角度來看，這個部分整個是我內在的一個狀態。有時候我甚至都覺得說，有一場戲他也是拿那個獅子頭去給用石膏塗了臉的那個聖人。好像要給他聞這個味道，然後去摸他的臉。你也可以說他愛上那張臉，面具裡面的那張臉，都可以的。

楊：所以你有時候在自己看不完成作品的時候，就會發現自己沒有很明確意識到。

蔡：對，特別是這個影片，包括小康有一個鏡頭是很奇怪的，他被血打到臉上。有一個鏡頭是血噴到他臉上，整個都遮起來了。他在片場裡面，那個女人在找鞋子，記得有一個鏡頭是他被打到身上。像這種很曖昧，就是一個內在的感覺，因為它沒有情節，也不真實，就是有點像個夢境。包括三個女人在殿堂上等待的那段。我自己就很愛那個鏡頭，因為它無所事事。我其實有時候是用我的形式去想要企圖顛覆看電影的概念。這個看電影的概念其實是被養成的。可是我從第一個作品開始，就一直在試著要去改變，從不舒服開始，到看不明白。不是說讓你看不懂，它其實還有一個態度在裡面，提醒你在看電影，提醒你是會被切斷的，提醒你是有自由的，提醒你跟我的關係是平等的。必須是我牽著你走，然後呢你牽著我走。我覺得回到一個作者的概念，我覺得這個很重要。

楊：你剛才提到大島渚，那麼在世界電影史的範圍裡，我覺得你的電影裡面有很多東西是不是相對於楚浮，比如說那些跳躍的、非邏輯的，好像又更接近高達。有一些超現實的，像鬼魂的出現，又讓人想起伯格曼《芬妮與亞歷山大》。然後有些喜劇、狂歡的場景，有接近費里尼的狀態。你為什麼對楚浮特別鍾情，因為我覺得你的電影好像跟其他的電影大師更相關？

蔡：我覺得是精神上的感受，楚浮只是一個代表，所以你問我最喜歡的導演是誰，我說好多，我講不出來。我不會排誰是第一個，因為都同等重要，因為都很深刻的影響到後來的電影創作人。為什麼楚浮，我覺得楚浮只是個身分吧，他的電影通常是比較溫柔的。

楊：我覺得你的好像更銳利。

蔡：我跟他路線完全不同，會岔開，而且岔的很遠。可是我覺得這是一個精神的概念，你知道為什麼？比如說《四百擊》好了，我覺得《四百擊》幾乎講到了所有青少年的一個心情，不是成長的歷程，他是講到否一種無可名狀的情緒，每個人都經歷過，每個人都何去何從。

楊：《青少年哪吒》？也不是，好像你的更狂野一點。

蔡：我就是覺得楚浮企圖把電影當然一個作品的概念，尙一皮埃爾·里奧，或者李康生，這種演員，他們並不是表演者。他們只是在展現自己，展現他的生活。所以楚浮集中了一些東西給我深思，就是說電影到底是什麼。

楊：包括《愛情萬歲》最後，楊貴媚跑的一長段路，是不是也跟《四百擊》最後的跑的那段路……？

蔡：都有影響。我在拍電影時我腦袋裡沒有楚浮，我腦袋裡沒有費里尼。

楊：你很多電影的最後都是哭，《愛情萬歲》最後是楊貴媚坐在那裡哭，《天邊一朵雲》最後有陳湘琪的一行眼淚，《你那邊幾點》也是陳湘琪坐在湖邊流下眼淚，《洞》的最後是李康生對著洞大哭了一場。

蔡：對，其實我都忘了，哈。

楊：因為你的電影本身總的來看不是很傷感的，為什麼電影最後都有這種感傷的處理？

蔡：所以我覺得就是一個人的真實面貌。比如說我這樣講，母親死的

時候，在《臉》裡面，好像很傷感，可是我並不拍小康，我是拍楊貴媚，我避掉小康。我必須要用一些影像的東西去營造一個死亡的概念，包括尚一皮埃爾·里奧那隻鳥。就是說所有的東西最後一定會到死亡，裡面全面的，包括那個貼視窗，她貼到最後是死亡。媽媽的死亡，整個現實遇到媽媽死亡，她就昏倒了。所以她就用了一個打火機看到一個男人的臉，他是笑的。所以我覺得那個是很悲傷，可能比真的哭還悲傷。

楊：我覺得其實你的結尾本身都還比中間的部分要溫馨一點。《洞》的本來好像很絕望，但是又把她拉上來，可以跳一段雙人舞。

蔡：對，像《洞》這種我就覺得比較超現實了，顯然那就不太真實。

楊：《河流》的背後其實也是小康跑到戶外，能夠呼吸到新鮮空氣的感覺。

蔡：我自己最喜歡《河流》的結尾，大概就是那個空間提供給我的一個方式，包括有一個陽台，那個旅館，西門叮的。

楊：那個全部是很壓抑，但是最後好像有一點自由。

蔡：對，有一個門打開，那個空間很窄，但是它的確提供給我一個這樣的拍法，那個角度，苗天走的時候，跟小康慢慢起來。所以，我大概不覺得說人生有那麼絕望，或者有那麼樂觀。統統都沒有。再壞也沒有壞到哪裡去，也不會更好。

楊：所以你並不是碰到什麼樣的類似的經歷？

蔡：我覺得我比較願意去面對真實，可是很難要去面對它，比如說死亡，或者失去。失去通常給你一個很大的……我大概有一些經歷啦，比如說父母、愛人之類的都會有。《臉》的態度是說，大概看到自己的時候還蠻眼熟的，怎麼去面對一些狀態，一種生命的狀態。我覺得包括小康，這樣講好了，比如說那個肉，媽媽做的肉，後來，陸弈靜的鬼魂，好像是在等待一個自己。做一個完結，讓它不離去的那個概念。我並不處理小康的悲傷是在於，他會哭啦，表演啦，就讓楊貴媚去處理。楊貴媚是誰不重要，可

能是朋友，或者是親戚。每次在牽扯到死亡的議題的時候，我都讓那些人很難過。比如說李康生要把時間轉到七，在《你那邊幾點》裡，或者媽媽要把視窗貼黑，就是那個鬼他害怕亮，就有點發神經病。基本上有點病態，它是認真的。

楊：這個叫偏執。

蔡：它會讓你忽然間看到了一個真相，是看到自己內在的一個東西。所以我到了《臉》的時候我覺得這個死亡，包括創作死亡的，沒有兩樣的。尚一皮埃爾·里奧那句台詞，他是寫了莎樂美的台詞。說你爲我跳舞吧，變成心裡面的最後一個呼喊、呼喚、吶喊或者是渴望。

楊：我對這些病態的東西特別感興趣。還有就是你這個電影裡面很多脫序的部分，像《天邊一朵雲》裡面那個AV女優，突然在電梯裡面抓狂起來，脫掉衣服抓身體。這個沒有什麼理由的。陳湘琪在裡面也有一個場景，也是電梯裡面，突然一個男人進來以後，莫名其妙的恐懼。然後地板上亂爬的螃蟹，也是《天邊一朵雲》裡面，我覺得這些東西是不是有點讓人起雞皮疙瘩的某種感覺，跟你的生活經驗有沒有什麼關係？就突然有一種驚惶感？

蔡：可能我一直處在不安的狀態……啊，會。

楊：有沒有自己經歷過的具體事件？

蔡：我一下子講不出來。比如說我在巴黎看到一個女人，在講電話，他巴黎電話亭不是有三個在一起嘛，都是玻璃的，講電話的時候會看到。在《你那邊幾點》裡，攝像機就放在那裡可以看到打電話的情形，那個女人就猛叫，那真是我目睹的，我覺得特別有意思。那個女的，在《你那邊幾點》裡，被干擾之後就走出來，走到那個男的面前尖叫了一分鐘——啊！——叫完就走了。

楊：你本人在《臉》的最後也出現過，其他電影裡有沒有？

蔡：有，《不散》，出現過，在片頭，是《龍門客棧》的片頭，我就出現在那個片頭上，舞蹈出來了，我就坐著，後腦勺，被拍到。

airiti

楊：哦，所以你也演過戲，演過舞台劇？

蔡：對，但我不愛演戲。我非常不喜歡被拍。小康也是我看了很久，在路上碰到他的。

楊：你的鏡頭其實角度有的時候會選擇跟日常觀察不太一樣，比如像《河流》裡面，在電梯裡面小康的媽媽，就是用一個逼仄的角度來拍，或者是《天邊一朵雲》裡有一個腳的特寫。就怎麼會想到用這些特殊的角度？

蔡：可能是心理的，主要是心理的一些概念。

楊：那平時你就比較喜歡從一些怪異的角度看世界嗎？

蔡：我通常都擺一個位置就拍了，可以那個房間真的拍了很多遍了，而且我擺了一次，我會記住第一次我擺的是哪裡，之後我再也不會擺那個角度，那個位置，不一定是角度，是位置。小康的房間拍了這麼多次嘛，已經拍了幾遍了，你就沒有角度了，因為我不會動嘛，所以都一定馬上會出現角度的問題，距離的問題。最重要是鏡頭給人的感覺，就是美感，就是所謂美學上的一些東西。那我的攝影師跟我配合得很好，基本上他的鏡頭擺下去的東西都好看，有力量，有張力。

楊：歌舞的問題，可能也有人問過你，《洞》、《天邊一朵雲》，都有歌舞片段。其實歌舞跟你的電影表面上不合拍，因為你的電影很生活化，沒有背景音樂，忽然就插進歌舞。

蔡：對，《洞》可能最簡單，因為那個題材是在講一個世紀末的故事，好像我們世紀末就要跟大自然對抗，或者跟現實對抗。

楊：這個很有寓言的色彩，也有預言的色彩，到了SARS的時候就更發現你這個電影很有預言感。

蔡：有一點那個意思。所以每一個事情都變成有一點抗爭的態度，這個姿態很對抗的態度。歌舞就變成一個武器的感覺。電影裡基本上沒有配樂，沒有配樂的意思就是說回到一個真實的狀態，還給角色或者那個空間一個真實的狀態。

楊：可是歌舞又是完全不真實的。

蔡：對對，歌舞就是被使用得非常像一個武器。但是這個武器又跟現實形成一個很大的反差，就很熱情天真，渴望，大概就這些元素都會留在這種老歌裡面。老歌的元素我覺得是這樣，它很簡單，有的又很天真，又很熱情，火辣辣的。葛蘭可能是在香港所有的華語流行歌曲裡，特別有當時時代感的。她使用的時候是不一樣的，都是歌舞昇平啊，我在使用的時候就有相反的狀態。《胭脂虎》一般是不太知道的，非常性感，爵士的感覺。所以在用這些歌舞的時候，比較像是一個對抗的概念，反差很大。

楊：《天邊一朵雲》的歌舞又好像比較調侃，比較搞笑的。

蔡：《天邊一朵雲》就牽扯到角色，因為它每個角色都有一首歌。比如說，李康生的《半個月亮》，《內在的渴望》啊什麼的，他也調侃，也很荒謬。我自己很喜歡《天邊》的那些設計。

楊：就是小康在水塔裡的那段？

蔡：對，水塔，會受不了，很美，可是會想哭，還能哭出來。所以我覺得那個東西小康演得很好，還有陸弈靜的像蜘蛛那個，叫《同情心》，也是葛蘭的歌。就每一個歌都有……稍微再複雜一點，《天邊一朵雲》的歌就稍微複雜，跟情欲在掛勾，跟性別也有一些關連。

楊：更多的喜劇式的，因為我看到聞天祥採訪你，你說其實想拍一個喜劇片，最後真的去拍一個喜劇。其實你的電影裡或多或少都有一些喜劇因素。

蔡：都有。

楊：但是又不是。

蔡：不是。我基本上覺得我的演員，特別小康，他是很直感的人。

經驗與困境

楊：哪些是你自己特別的經歷？

蔡：《洞》的故事是我親身經歷的。我剛大學畢業住在一個山上，一個別墅區，簡易的。我下面有樓層，我在四層。有一天來了一個工人，他說樓下滴水，房東叫他來檢查，可能是天花板上你的水管漏了，他們沒有水管，我們想檢查。要撬開，撬開很快就幫你放回去。結果撬開後這個人就不見了，一個月。他也沒留電話給我，我氣得要死，每天醒來就看到一個洞，對著它，可以看到樓下，而且樓下沒人，撬得很大。

楊：就很寫實？

蔡：很寫實，對。比如說小康的爆水管，也是我的親身經歷啊。都是生活的細節麼。

楊：還有，西瓜好像也是你特別經常要使用的一個道具，這跟你自己的喜好或者什麼有關係嗎？

蔡：呃，西瓜，我覺得也是台北給我的一個印象，台北街頭，夏天你看到西瓜你會有一個感覺，在路上走路，然後台北賣西瓜，特別你去一些水果店，他就剖開一半，讓你知道裡面多漂亮，多成熟。通常我都會覺得那個西瓜是個臉，給我這種感覺。我第一次拍西瓜是在……就《愛情萬歲》拍那個賣水果的，李康生跟他爸爸在一起吃瓜，在路邊，是一個水果攤。

楊：《愛情萬歲》裡小康在外面刻保齡球，刻在外部，看上去的確像個臉，有兩個眼睛。

蔡：對，裡面很漂亮，當然後來就發展到《天邊一朵雲》那個西瓜，也跟氣候有關，缺水啊，大家都喝西瓜汁。

楊：還有拍A片的時候用的西瓜。

蔡：那個我覺得很好玩是，我就不想那麼直接，那場戲，那個A片很

幽默啦，但是我覺得它有個心理就是，我不太想直接就拍到那個部分。拍色情片有一個很奇怪的感覺，就是說基本上我們都不會拍正確位置。那些都是經驗啦，你不敢去看，真的就不敢看那些部分，今天他這些引誘你，你也不敢看，所以我們有過程。我跟攝影師都有一個過程，就是從那個西瓜來，先擋一下吧，就不用脫內褲了，可那個女的就把內褲脫了，來不及阻止她已經脫了，好，那就擋在那邊，這樣心裡面比較舒服。後來就慢慢地切掉一些東西，她也有幽默感，不像一個真的，變態的感覺，也成立的，所以我就這樣用。它不是美國電影，照著劇本拍的，角度也不能換的。我們拍電影完全是用作者的心情在裡面，還有演員的，跟你的溝通，他能不能，他要多少。有很多拿捏。所以拍電影就是很難享受全然想像成怎麼做的東西，很多就是要調整的。你要觸及太多真實的面向，各方面，演員的情緒。比如說我的助理，那要脫光他就得去量，那些器官，那他會生氣，到最後他很氣，就會罵我。他也不會很凶，他就嘮嘮叨叨說：你到底在想什麼？後來他拍《黑眼圈》有一場戲是在陳湘琪被抓到褲襠裡，放著兩隻手，她媽媽，拉著她的手。他拍完，他在旁邊看完那場戲，他過來說，導演我再也不要拍你的電影，不舒服，殘酷。我覺得這樣子很好，的確是很殘酷。

楊：演員的承受力也很強。《天邊一朵雲》最後結局的時候也是。

蔡：對。

楊：我覺得也是，哪怕沒有真實的發生這個事，但看上去這個就是，對這兩個演員來說。

蔡：那些是真實的，當然我不能對外說是真的。基本上是真實的。我的演員都行，他們很拼，很願意。因為我們都在追求達到一個效果，沒有效果，演得還有什麼用，他們都知道這個道理。然後不太會討價還價……會啦，他們會想辦法說，不然這樣子，我就知道了他在……，可是過一會兒他就OK了。包括小康拍，你讓一個胖子脫衣服好難，你讓一個美女脫衣服比較容易，那個胖子就

掙扎了很久，講了很久。

楊：你電影裡面的對話也很少，可是你本人並不是一個沉默寡言的？

蔡：有時候我的演員是沉默的，李康生是沉默的。我覺得用他也是因為他有這個特質。我喜歡沉默的人，我父親也很沉默，我父親非常沉默寡言，講重點，都講重點。

楊：你跟你父親之間會不會也像小康跟他父親之間那麼……？

蔡：對。不太講話，不太溝通，可是沒有關係不好，有時候會有點緊張。太關心我，我不喜歡，就是很難拿捏，我覺得反而比較渴望父親的那種關心。比如說我父親會在我做功課的時候，做的太晚他會叫我不要做，但那種覺得很窩心，因為很少跟他有……。你要跟他講什麼就要想很久，該不該講，要不要說出來，都會有這個過程。像媽媽就不用了，很簡單，跟媽媽很自然。我爸爸很難接近，他基本上是一個柔軟的，他要裝作很能幹，很嚴肅，可能是因為生活壓力。我們家裡他有七個小孩，農家子弟，然後做很多事。要賣麵要開農場，所以他很忙。他在生活裡面，就會製造一個氣氛，就是說誰也不要吵我，我要睡午覺，一小時。我回來要安靜，所以我們這個家裡的氣氛，我爸在的時候就很安靜，他不在就很吵鬧。吃飯的時候他就說，啊，頭髮要剪了，他講完之後你就一定要去剪，他也不會打你，你自己就會想像那個後果。但是我是唯一會觸犯他的。可能做一些事方面，很私人的，比如說一些事情讓他非常不開心，甚至鬧到他要脫離父子關係，剛中學畢業的時候。

楊：你電影裡面家庭的結構是怎麼跟你自己家庭掛勾的？

蔡：我覺得是，比如說我看到李康生這個家庭，他的家庭跟我的家庭結構不太一樣，他家只有兩個小孩，兩個男的。他父親是台灣的老兵，老一點娶了一個台灣的太太，台灣人。這個老兵娶台灣太太是很正常的。那我看這個家庭我開始是放在台灣的環境中。比如說故事發展，這個家庭的狀態，是通過他父親，小孩要聯考啦，升學壓力啦，這樣一種家庭故事拍出來的。可是父親的原型

就會從我的父親去思考，就叫苗天來演。那內裡還是在觀察我自己的生活狀態，我接觸過的，包括裡面的形象，媽媽的形象都是，把它套到這個家庭。到後來我整個電影的興趣不是外在社會的現象，越來越注重內在風格。大概從《愛情萬歲》開始已經要把觀念的記號模糊掉了。

楊：剛才講到台北的背景，到底你對台灣的認同和對馬來西亞的認同有沒有什麼偏向或側重？或者還是並不重要？

蔡：我覺得我很矛盾。第一個我剛開始，我就決定不要回馬來西亞，因為它不能做任何創作，這是我敢說的。那邊的大環境，特別是政治，在文化上的牽制是非常嚴重的。我不拍我的故事，甚至《臉》我都不覺得是我的故事，只是有畫像而已。有一段時間覺得我不能離開台灣創作，我以為我太喜歡台灣了，拍了很多片子，拍了《青少年哪吒》，拍了《愛情萬歲》這些，《洞》也是在台灣拍的。《洞》之後我就發現我的電影跟台灣的現實有很大的落差，就是說票房不好。還有不只是票房，就是整個輿論不好。

楊：是嗎，這個很意外。

蔡：甚至學術界他們也並不這麼重視。他們只重視一個人叫侯孝賢，其他都不是，或者楊德昌。有派別的，我講的很直接，但我非常尊敬侯導、楊導他們。我只是說這個，或者有一個藝文環境，他們會去看小津的電影，會去看費里尼，視為經典。可是看到我們這種電影，哇，什麼爛東西。

楊：可能你走得最遠？

蔡：可能是這樣，所以我覺得說這個東西是我的尷尬，因為忽然間你看到我《愛情萬歲》一出來，議論紛紛，是因為它沒有配樂，全部人都覺得電影怎麼可以沒有配樂。

楊：而且竟然也沒有什麼對話。

蔡：對，我還因此得罪了一個作曲的，我覺得不要配樂，可是我還是希望你來看看。他說，不行，你要答應我要有配樂才看，你自己

做決定。後來我就決定那你就不要來了。你不是導演，你不能完全在你的角度看。最嚴重是《河流》，因為《河流》，該罵我的跳出來，因為他比較有藉口，他不用看，只要看到我拍亂倫，他就可以罵我。到了《洞》的時候他們已經公開了，評審也是公開的，因為有紀錄嘛。他們說台灣的電影就是這種導演害死的。我有一個大學的老師，姓侯，跑到馬來西亞去演講，說我的電影是敗壞了台灣電影界。記者就問我有什麼想法。我說我沒有想法，他是我的老師，他愛說什麼就說什麼，我尊重他。我在演講的過程裡，有一個觀眾對我發問，他說你為什麼不會去拍那種既能感人，又有社會意義的作品？那我就回答他講，我說我只能往前走，你要不要跟上來是你的事。所以我為什麼退出金馬獎，我的意思是說我第二次退出金馬獎我更清楚，我第一次很氣，我不懂，為什麼大家都反對我，我就退出。第二次我就很懂。你們忘了電影是創作，你們自己忘了，你都忘了電影是藝術。因為你們沒有搞懂說，有人在追求電影創作的概念。

楊：那這次你沒有退出金馬獎，有沒有後悔或者是……？

蔡：我回來，我也在探試，可是我也不抱任何希望，是因為侯孝賢找我，因為他是主席嘛，因為有的人覺得說，我也是台灣電影的一分子，不要有這種異議分子啦，要團結啦。我就去，去我真的是沒有抱任何想法。從商業角度講，《你那邊幾點》是最難的，基本上是牽涉死亡的狀態，沒有投資者要投資，喜歡我這種電影的日本人也不要投資，他說，沒有女主角，都是死亡，他們就不想要。結果反而是先拍了《你那邊幾點》。我說回去馬來西亞，拍這個外勞。這個很有意思，即便是《黑眼圈》演外勞，它也是我內在的一個投射。所以我回去馬來西亞，要寫一個新題材來的時候，最吸引我的就是外勞，不是我熟悉的那些環境，是陌生的那些人。

楊：跟台灣那些我覺得還是相對熟悉一點的。外勞你在馬來西亞的時候就熟悉嗎？

蔡：區別很大。我覺得那個熟悉是某一個精神層面的熟悉。我也是一個漂泊的人，所以我就對他們蠻有興趣。所有的外勞基本上好像是為生存而流浪的。中間有一點點的是自由的追尋，但基本上會落入另外一個陷阱，落入另外一個圈套，就是從一個牢籠到另一個牢籠，基本是永不翻身的。有的最後變成非法外勞，有的就流落到外地就沒有了，更窮了。變成沒有身分的人，很複雜。那個自我追尋的過程，通常是很迷失的，所以我就也覺得說借這個題目可以感覺到自由這個概念，也呼應到我創作的過程。

藝術與夢境

楊：原來我記得是你最喜歡你的電影是《河流》。可是你電影到了第十部的時候，你現在還有沒有什麼新的排名，對自己某部電影的偏愛？

蔡：我不要說最喜歡什麼，我覺得說可以看到我的電影一直在轉，在找一個……自我追尋的感覺非常強。所以我特別喜歡這樣的題材。或者活佛……有一個自我追尋的概念，所以我會變成佛教徒。所以我整個電影在走的路向，我覺得有一個轉捩點，是《不散》，《不散》很像，它是沿這個出來的。《不散》是一個意外之作，可是拍的很順，十幾天就拍完了，因為本來以為是一個短片，後來變成獨立的長片。我沒有劇本，我是寫詩的方式出來的。

楊：難怪詩人都喜歡你的電影。

蔡：那個作品我覺得是，因為拍《你那邊幾點》，遇到了福華戲院，在永和，拍完福華戲院的時候，那個戲院要關門，那個老闆就打電話給我說，因為《你那邊幾點》首映在那裡演，爆滿，一千多人，他很驚訝，他說，怎麼搞的，那麼爛的地方，來那麼多人，下大雨。後來，他說我不久要關門了，可能要拆掉，裡面東西都要拆掉。我說，不行，你要讓我拍一個東西，才能拆，我就跟他租了一年。租了一年，不知道要幹嗎，完全沒有概念。我做好了

多夢，是在我30歲以後開始做這個夢，不停的重複的出現，在某一個我常去的戲院，其中一個我去的很多。所以我要拍一個關於戲院的電影。租到最後一個月，我的經紀人說，導演，要到期了。我就寫了一個類似詩的東西，在裡面嗑瓜子。當然我去的戲院已經不是那時候的戲院，我後來慢慢發現這個戲院在消失之前，它還是在被使用的。它被使用是被推到邊緣，邊緣人會進去的時候，就表示遇到它要消失的時候了，不被注意了，不是公共場所了。我很明確說，我開始不是電影導演，我是一個藝術家。就不那麼尷尬了，我自己覺得，我的位置不那麼尷尬了。一切我就是用電影影像來做個人創作。到了《河流》就進到角色的內心世界，有個寓言，到了《不散》，有一些記憶被拍攝出來，或者我一個短片，叫《是夢》。這個就是我做的裝置藝術。這個作品在2008年去了威尼斯雙年展。它是一個裝置，這個裝置是這樣，拍了個影片在馬來西亞的戲院，老戲院，封掉了，然後把這個椅子拆下來，你就坐在這個椅子上看這個電影，猶如你置身在電影的一個殘骸裡面，這個戲院的殘骸。

楊：所以你把它稱作裝置，不是電影？所以你全部的電影拍到《臉》一共是十部的話就不會算進去這個？

蔡：我沒有算進去，因為我不會讓它在影院上映，我讓它在博物館放，這個作品，現在北美館要買這個作品，要收這個作品。

楊：這個裝置是在《不散》之後？

蔡：這個是在《臉》之前拍的，所以是2008年拍的……對對，這個是在《不散》之後拍的，我後來又拍了一個短片叫《蝴蝶夫人》，是用手提攝影機拍的。《不散》一直到西方媒體來開始跟我討論電影是什麼，先回到電影，我覺得這個很令我開心。

楊：你剛才提到夢境。是不是有一些直接投入電影裡面，把夢改編出來的場景？

蔡：我睡覺從來沒有深睡過，當我進入夢了，很快就到了夢裡面。我不停地做夢。沒有改編，就是植入了一些感覺。沒有。我倒是想

airiti

這樣做，我覺得不太有處理得很好的夢的，不太多。布紐艾爾可能還不錯，塔可夫斯基也很好。就是那種完全不管你，我就是我的影像給你，我自己懂，你只是純欣賞。像黑澤明的《夢》，我就覺得太……黑澤明我本身喜歡他早期的作品，《靜靜的決鬥》啦，到後來就太言之有物了。我對神秘的東西特別感興趣，也比較迷信。比如那次獲威尼斯金獅獎的前一晚，我夢見一個巨大的觀音頭像，從遠處迎面過來，越來越近，我可以摸到她的鼻子。另外一次，也是去電影節，最後沒有獲得任何獎項，前一晚在酒店的陽台上看到海邊有兩個人影，我想回過來再仔細看他們在做什麼，可是一轉眼，兩個人突然就不見了。結果就沒有得獎。所以我在處理《臉》的時候就是這個作為夢的電影概念。

楊：夢是唯一的現實。好像是費里尼說的？

蔡：所以我在《臉》的時候就用這個概念，讓那些無厘頭的可以存在。電影，為什麼有一個世界是，它是平面，可是它有聲，它是一張布，可它有一個深邃的場景，那麼真實。但它不是現實的模仿，它是被創造出來的。它也不見得是記憶，有很多很複雜的東西。所以電影是另外一個夢，但不是那種電影夢的夢。

楊：我發現你喜歡那種頹敗的，包括福華戲院，也是那種即將沒落的感覺。

蔡：對。

楊：你看《洞》，《洞》整個氛圍就是一個頹廢的，世界末日的感覺，包括那些破敗的斷垣殘壁。

蔡：對。

楊：有沒有朝別的方向變化的可能性？

蔡：我其實非常想拍，我還是會拍人的臉。我覺得小康到了一個點，他開始……我中間有一些壓抑他。比如說我很希望陳湘琪特別老，希望小康不要那麼老，因為我覺得陳湘琪老的時候就會有味道，小康我覺得他不能胖，胖我會受不了。有一陣我要他瘦身，



他有些壓力。去戛納(Cannes)前，他在電梯裡突然跟我講：我不能不去參加了？我知道他是覺得我不要他胖的形象，他有壓力。當然我想拍小康老，我現在很想拍珍摩露，就那個老太太。非常想拍她，或者拍她的裸體，她是大美女，她是巨星，可是她老了。那一輩的演員，不會像現在，那種整形啊、打針啊。我覺得人物很少去處理這個東西，直接講身體的，那些……頭髮啦，那些細節的東西。

2010年2月8日