

李安的中國奇幻想像：解析電影《臥虎藏龍》

沈乃慧*

摘 要

李安《臥虎藏龍》所描繪的是他自小想像中唯美的中國山水人文，也是他離散電影的家鄉之夢，其中鑲嵌了愛情、武藝和東方哲學的奇遇冒險，具現了他理想的中國圖像。

《臥虎藏龍》除了電影鏡頭的靈活運用使平凡的城郭街樓竹林大漠等場景呈現魔幻寫實的趣味，也融合了中國武術與好萊塢敘述模式、兼具東方哲學與西方人文價值。它批判了枯燥的禮教、利益交換的婚約和虛偽官場文化的灰色北京，歌頌的是新疆荒漠的熱情與自然。李安摒棄了原作者王度蘆積極入世的儒家觀點，彰顯了道家「勘破生死、離形去知」與禪宗「直指人心，見性成佛」的東方哲學。

關鍵詞：李安、臥虎藏龍、想像的故鄉、空間詩學、王度蘆

* 作者為國立東華大學英美語文學系副教授，E-mail: nhshen@mail.ndhu.edu.tw。感謝二位匿名審查委員提出之建議，作者對此深表感謝。

一、緣起

李安的电影《臥虎藏龍》描繪的雖是一個中國古老的武術傳奇，有著清代的背景道具和服裝，但卻不是一部典型的中國武俠電影，《臥虎藏龍》的鏡頭畫面不求寫實，在視覺上力求唯美，反而具有當今所風行幻奇電影的魔幻質素。另外，電影情節摒棄了小說原著的忠孝節義的儒家傳統主題，標舉老莊禪宗的東方哲學思維，呈現的是李安的古老中國想像。

長期研究李安作品的兩位西方學者柯瑋妮(Whitney Crothers Dilley)和克雷恩(Christina Klein)都認為《臥虎藏龍》電影中李安並未試圖展現真實歷史中國的具體圖像，反而描繪了他對中國的奇幻想像。關於這一點，其實李安自己早已表明地非常清楚，2000年當《臥虎藏龍》開始發行的時候，李安接受《新聞周刊》*Newsweek*的記者拉瑪(Brook Larmer)的專訪，他說《臥虎藏龍》中他所描繪的中國並非真實的中國，而是他自小嚮往的，而拍片之前未曾到過的「家鄉」想像，他也知道古老文化的中國，也許可能是一個根本不存在的夢。李安說：

我們用一些方法，正在找尋一個古老文化的、歷史的、抽象的中國——可能是一個根本不曾存在的中國大夢。我成長在臺灣，我從我的父母、我的教育以及功夫電影中去找尋古老的中國。中國人經過共產革命和文化大革命，現在他們也想回去古老中國，我們正用一些方法找尋更純粹的中國。¹

李安在2001年3月接受紐約時報記者李克里昂(Rick Lyman)的訪問時，再次

¹ 原文為 “In some ways, we’re all looking for that old cultural, historical, abstract China--the big dream of China that probably never existed. I grew up in Taiwan and found out about the old China from my parents, my education and those kung fu movies. The Chinese went through so much--the communist revolution, the Cultural Revolution--and now they, too, think back to that old China. We’re all looking, in some ways, for a more pure China.” 見 Brook Larmer 的李安專訪。

表達了類似的想法，他說：

當我回到中國拍攝《臥虎藏龍》時，我一點都不了解真正的中國，我腦中卻有一個來自像這樣的電影所得到的意象，所以我把這些意象拍出來，這就是我腦中所想的中國。²

這次專訪之後，李安至今並沒有告訴世人，他是否在現實中找到他所嚮往的純粹中國，但在《臥虎藏龍》的電影裡，他構築了一個浪漫典雅的中國奇幻秘境之夢。

柯瑋妮在她的 2009 年書中說：「《臥虎藏龍》描繪清朝中國社會，但沒有指出確切時代——其理由相當充分。李安並不試圖呈現完全忠於史實的中國，相反地，他想表現的是『想像的中國』，亦即，人們內心深處感受到的中國。」(205)。而克雷恩 2004 年曾為文論及《臥虎藏龍》的離散閱讀策略。³ 她將《臥虎藏龍》視為離散電影，認為「我們不能就簡單說中國是李安的故鄉，《臥虎藏龍》也非真源起於中國大陸的地點，…將這部電影看成李安離散回歸的象徵作為也許是最好的解讀。」⁴ 克雷恩用「離散」為《臥虎藏龍》做了關鍵的註解。

中國之於李安，正如印度之於魯西迪(Salman Rushdie)。魯西迪的《想像的故鄉》(*Imaginary Homelands*) 書中談到，很多年旅居英國之後，當他再次回到印度孟買——他出生的故鄉——之時，他發現一切都不一樣了。他說：「當我們回首前塵，我們應該認知——雖然這會讓我們有深刻的的不確定感——我

² 原文為 “When I went back to China to make ‘Crouching Tiger, Hidden Dragon,’ I knew nothing about the real China. I had this image in my mind, from movies like this. So I projected these images as my China, the China in my head.” 見 Rick Lyman 的李安專訪。

³ 即 “Crouching Tiger, Hidden Dragon: A Diasporic Reading,” *Cinema Journal*, 43.4 (2004): 18-42。

⁴ 原文為 “China is not Lee’s ‘home’ in any simple way, and *Crouching Tiger* did not emerge organically out of a mainland Chinese locale... *Crouching Tiger* is perhaps best understood as a symbolic act of diasporic return.” (22)

們身體一旦離開印度，幾乎就注定我們無法再找回我們曾經失落的；簡單地說，我們只能創造虛構小說，不是真實的城市村莊，而是看不見的，想像的家鄉，我們心中的印度。」⁵ 李安和魯西迪雖來自不同的地域和文化，但都同屬於西方社會的離散族群，魯西迪對家鄉的失落感與不確定性，相信李安也有同感，但他並沒有因此沈溺於虛幻的鄉愁中，一如魯西迪在文字小說中建立他的故鄉之夢，李安也將之化為電影中的鮮明具體視覺圖像。也許對於現實的中國，李安並不滿意，李安雖出生於臺灣屏東，雙親卻在國共戰爭中由中國來到臺灣，他對經過共產革命後的真實中國有一種難以言喻的憂傷。他似乎刻意避開歷史的客觀事實，盡其所能建構的古老中國的奇幻想像世界。

《臥虎藏龍》正是李安精心編織的家鄉之夢，這裡他鑲嵌了關於愛情、武藝和東方哲學的奇遇冒險，也讓我們觀眾具體且深刻地見證李安理想的中國圖像。然究竟李安想像的中國圖像為何？看過電影的觀眾想必會對李安電影鏡頭下美麗的山水天地印象深刻，在其間俠客們在山林水潭中輕功飛行，雖然不免打殺暴力，可是卻風流倜儻，行俠仗義，瀟灑優遊於山間水湄，這是一個李安自幼嚮往的神祕境地，想像中的「故鄉」。因為想像，所以唯美，如詩如畫，其中大量中國地景建物的空間營造，成功地建構了如幻似夢的武術藝界，標示一種屬於東方的浪漫風情。

本文將在下面章節中解析李安如何在《臥虎藏龍》的電影中運用鏡頭變化使平凡的地景呈現魔幻寫實的趣味，豐富他的中國想像。例如充斥馬戲雜耍的北京平面街景和從高空鳥瞰錯落有緻的屋瓦城圖交互出現，平面與立體的構圖並陳、增加敘述視野的廣度與深度。還有高聳於日色金輝中的獨立城樓、雄遠鏢局裡古樸厚實的深宅大院、新疆大漠的遼闊荒野、山洞裡雅致煽情的浴池，均充滿極致的視覺美感。

⁵ 原文為 “But if we do look back, we must also do so in the knowledge—which gives rise to profound uncertainties—that our physical alienation from India almost inevitably means that we will not be capable of reclaiming precisely the thing that was lost; that we will, in short, create fictions, not actual cities or villages, but invisible ones, imaginary homelands, Indias of the minds.” (10)

《臥虎藏龍》雖然是武俠電影也經營報仇與尚武求勝的傳統主題，但處理死亡與屍體的鏡頭卻被抽象概念化，在視覺上卻力求唯美，不見血腥，這與胡金銓《龍門客棧》的武打寫實敘事，徐克《七劍》中暴力的血腥屠殺及張藝謀《十面埋伏》中雪地鮮血的淒美死亡等著名武俠電影的表現手法迥然不同。《臥虎藏龍》不強調暴力美學，反有西方幻奇電影的神秘華麗。另一方面，《臥虎藏龍》也大幅度地改編了王度廬小說原著的內容，摒棄了原著所強調忠孝節義的中國傳統精神，刻意模糊了羅小虎漢人出身的背景，和玉嬌龍恥與盜匪為伍的矛盾情緒，電影中藉由西域荒漠的龍虎戀情，標榜個人追求自由，反抗社會規範的西方浪漫主義情懷，顯然與西方幻奇電影常見冒險主題相契合，而與中國武俠功夫電影如黃飛鴻、李小龍電影所標榜的夷夏之防、民族大義價值觀扞格。另外，東方哲學更是李安中國想像的文化核心，他運用當代的攝影技術，將中國武術的輕功幻象鋪陳於鏡頭之上，帶領觀眾的視覺飛翔在層疊的古城屋頂、山巒樹梢、瀑布水潭，尤其是電影結局玉嬌龍自山巔一躍而下，企圖與道家「勘破生死、離形去知」與禪宗「直指人心，見性成佛」等東方哲學作意象連結，製造迭起高潮的驚奇，也創造了一個東方幻奇電影的絢麗文本。

二、想像古城的奇幻旅程

《臥虎藏龍》開始的場景原在於中國河北鉅鹿的「雄遠鏢局」，然而李安卻不在該地取景，他卻到安徽的黃山宏村拍攝他電影中的中國鄉鎮影像，宏村的建物山水確實古意盎然又娟秀樸實，符合李安所期盼古老文化和歷史的中國意象。電影鏡頭曾兩度敘述北京城中街景，第一次隨俞秀蓮騎馬入城，鏡頭原是平行的，幾秒鐘掃過熙攘人群裡的駝貨駱駝、噴火雜耍的、蹣跚的、挑扁擔的、賣糖葫蘆的和頭頂瓷盤，以手倒立賣藝的小女孩，接著鏡頭隨著俞秀蓮人馬而走，然後拉高俯視街道人群，接著鏡頭再次切換拉高至俯瞰雄偉的古城郭，這座古色古香的城樓從高處看益顯得精緻典雅，引人發

思古幽情。

第二次街景展示是在尋獵碧眼狐狸的招示張貼之後，鏡頭隨著劉泰保快速轉圈再前行，這次除了駱駝、蹣跚的、賣糖葫蘆的入鏡外，又多了拉胡琴唱戲的、跳肚皮人臉的、耍劍賣藝的和野台戲台等等。數百年來中國的民生雜技文化就在這短短一分鐘內做了印象式的陳述，外國人對古老中國的趣味想像齊聚在此，於是那富足安和熱鬧的，純東方想像的古老歲月躍入眼簾。這和《哈利波特》的電影中用魔法轉動牆上磚頭，隨即進入數百年前幻想中熱鬧的倫敦古街市，有異曲同工之妙。

接著叫人驚奇的是隨著俞秀蓮和玉嬌龍的城中屋頂追逐武打，鏡頭奔向高牆屋簷，主角人物飛簷走壁外，更在暗夜裡翻越一家又一家的屋頂，鏡頭緊隨俠客的輕功飛行，由空中俯瞰層疊錯落的屋瓦樓閣和武打者的身影，於是城市街道平面與空中立體構圖交互呈現，彷彿乘坐阿拉丁飛天魔毯，升天入地，創造一個古老城市既魔幻又寫實的視覺經驗。

《臥虎藏龍》的美術設計葉錦添在他《神思陌路——葉錦添的創意美學》書中記錄他為此片作美術設計的工作信念：「我刻意以浪漫化處理中國的意象概念，分析每一個場景的位置與特色…我將主力放在物料質感的的要求，簡化細節，視覺集中在環境的營造，又藉著不斷放大表演區域的空間感，產生演員與空間的對應力」。葉錦添的信念成功地延伸了場景的廣度與深度，渲染戲劇的張力。對於北京城的影像呈現，為了營造想像中的古老時代氣氛，他刻意改變城市的色澤，他說：

由於北京城的繁雜與俗豔，一向很容易固定在歷史模式上，我試圖改變這種歷史形式…去掉最搶眼的清朝青花瓷、王府大門的彩繪與紅柱子，洗去整個京師的色彩濃度，隱藏顏色，使它空間化，得以強調演員在場景中的活動…讓北京成爲一個「場域」，而不是一個「歷史」的再現，把戲劇推向人性，而非事件，空間不再是物理空間的重塑，而是意象。…也因此，我的重點不在於北京不北京，清朝不清朝，而是：龐大帝國的古城北京(灰色)—新疆(土紅色)—安徽(木原色)—竹林

(純綠色)—古窯(黑色)，一個又一個的大塊意象，孤立又聯結，像一幅後現代的巨大卷軸畫。(194)

電影中的北京城，正如葉錦添所言，呈現了灰濛古樸的色澤，和現實的俗豔差異極大，他刻意抽象化了北京古城，避開著名可辨識的地標，讓城市空間成爲一個模糊的「意象」，也就是說北京古城只是一種氛圍，一種古老的時代感，簡單純化爲角色人物的蒼茫背景。因此電影中有關古城的鏡頭，取的是角落街景的驚鴻一瞥，由高處俯瞰的層疊錯落的眾家屋頂和高聳孤立的城樓，凝重灰暗的色度，增加它的夢幻不真實感，刻畫古城成爲幻想中的神祕境域，適於劍俠傳奇故事的發源。

三、西域荒漠的原始幸福

《臥虎藏龍》其實不是一部純中國的武俠電影，它有好萊塢熟悉的敘述方式，也有西方的人文價值觀，關於這點，已有不少學者指出它和傳統華語武俠片的差異。例如簡政珍在〈《臥虎藏龍》：悲劇與映像的律動〉文中所言：「影片將觀眾帶入人與人錯綜複雜的意識世界，跨越了傳統華語片或是好萊塢動作片的膚淺。文學或是哲學的深度不再和動作片的典型互爲二元對立。流暢奔瀉式的動作和人性纖細的思維互爲經緯」(246)；又如前述克雷恩在她的〈《臥虎藏龍》的離散閱讀〉論文中，特別注意李安的西方文化背景，李安雖出生成長於臺灣，但早年即赴美國伊利諾大學和紐約大學學習戲劇及電影製作，浸淫美國文化頗深，成爲導演之後，並不侷限於相關中國文化的電影拍攝，拍過以華人爲主題的父親三部曲之後，他還拍過《感性與理性》、《冰風暴》、《與魔鬼共騎》和《綠巨人浩克》等純美國文化的好萊塢作品。克雷恩認爲這些作品證明了李安對「美國文化，甚至整個西方文化的敘述方式、文類掌握和傳統都非常熟悉」。⁶ 她認爲李安的電影「實現了想像的旅行——

⁶ 原文爲 “These films suggest Lee’s sustained engagement with the narratives, genres, and

穿越不同的國境、語言、聲調、時間年代和意識」，因而在李安身上，她看到了「離散的經驗如何創造更高層次的文化感性，和穿越文化藩籬，將自我同情地投射在他人經驗的能力」，她認為這樣經驗，使李安「擴展了他對自我文化的認同，李安半輩子在美國學習英國戲劇和美國電影，在這點上，李安的文化其實是半美半中的」。⁷ 正如克雷恩所言，李安的電影確實成功地掌握了西方觀眾，尤其 2005 年拍攝的「斷背山」，更是擄獲了美國觀眾的心靈，可見李安對西方文化毫無隔閡。

《臥虎藏龍》中，除了北京古城場景細緻典雅動人外，另一個重要場景在於中國西域大漠，兩者的地理環境差異形成強烈的對照。這種東西地域的二元對立原來也是好萊塢西部片裡熟悉的文本架構，如德柏拉托馬斯 (Deborah Thomas) 在他的《解讀好萊塢》(*Space and Meanings in American Film: Reading Hollywood*) 一書中特別以《俠骨柔情》(*My Darling Clementine*) 一片為西部片的研究實例，他說：

在美國片中，提到地理場景的空間意義時，大家一定會立刻聯想到西部片，西部片中自然廣大的荒野和城鎮的社會組織兩者所形成的對比，長久以來一直被廣泛地討論。每部西部片都會以各自不同的手法，並為了極度複雜的目的，來呈現兩者之間的對比(荒野 vs. 文明)。《俠骨柔情》乍看之下就是很傳統、公式化的西部片：片中代表西部荒漠自由不羈的殺人犯…必須被代表法律文明的…所馴服，片中正在興建的教堂、學校都象徵著文明的標竿，而「文明」便是小鎮上「正

conventions of American and, more broadly, Western culture.” (31)

⁷ 原文為 “[His] movies enact an imaginative travel through countries, languages, accents, time periods, and consciousnesses not his own. In Lee, one can see how the experience of diaspora can produce a high level of cultural sensitivity, an ability to read across cultural boundaries and to project oneself compassionately into the experiences of others. That experience also expands the notion of what constitutes one’s “own” culture. Lee has lived half his life in the United States and studied British theater and American film, so his culture at this point may be as much American as Chinese.” (31)

直守法」老百姓所冀望的。這是一種來自美國東岸的價值觀。⁸

美國西部片所彰顯的正是西部拓荒的精神，爲了開疆闢土，尋找塵世的新樂土，十九世紀來自歐洲的美國新住民，駕著篷車，攜家帶眷，翻越山谷平原，從繁榮的大西洋岸拓殖到西邊的太平洋岸，夢想征服廣闊的原始土地，將原本荒涼的化外之地，建設成文化法治的新世界。誠如托馬斯所言，西部片呈現的是東岸至上的價值，意味著東岸優於西岸，文明高於野蠻，白人強過印地安人的殖民主義定律。

《臥虎藏龍》也存在著東西二元對立，文化與荒野對照的結構。片中西域場景據說是主要在新疆五彩灣、內蒙、天山等地拍攝的，當玉嬌龍隨父親官遷行經西域，遭羅小虎爲首的盜匪搶劫，玉嬌龍竟爲了梳子被搶，緊追羅小虎，後在西域迷路，又爲小虎救回洞穴。相較於熙攘繁華的北京舊城，新疆大漠顯得格外遼闊孤寂，但當嬌龍與小虎相戀後，鏡頭展現兩人共騎一馬的浪漫身影，行經於無邊無際的沙漠荒野，接者又轉切到滿天閃爍的星辰暗夜，兩人相擁同浴於池。西域原始荒涼的意涵已經轉變，反而具現了巴舍拉(Gaston Bachelard) 在其《空間詩學》中所謂的「私密的浩瀚感」、「家屋」、「天地」、「窩巢」等空間意涵。

《臥虎藏龍》其實歌頌的不是東方京城文化的價值，相反的，荒涼的西域反而象徵一個文明人潛藏在心底，渴望原始熱情的夢想。然而王度廬的小說原著並不是這樣寫的，書中的羅小虎其實是漢人，因父母親爲奸人所害，兄弟姊妹四散各地，不得相認，王度廬小說一再地強調他漢人的背景和他所肩負爲父母復仇的責任，小說認同的是忠孝節義的中國傳統價值，但李安的电影卻模糊了羅小虎的漢人出身，反而藉著他所唱的新疆情歌刻意作了西域的連結，另一方面又強調了玉嬌龍的旗人身分，有意凸顯多元文化的價值，而非強調漢夷之辯的傳統漢族沙文主義。

李安的电影也刻意美化了西部大漠的意象，在荒漠中實際上可能遭遇的

⁸ 引文爲李達義、曹玉玲所譯。

危險，不論來自於氣候或猛獸的威脅以及物質缺乏的困窘不便，都被漠視忽略，只留下不受外界干擾、沒有禮教束縛、沒有親情羈絆的、單純的、只屬於兩人的情愛伊甸園印象。正如前述美術設計葉錦添所言，在片中他企圖呈現的是新疆土紅色的大塊意象。相對於灰色的北京——充滿枯燥的禮教文明、利益交換的婚約和虛假的官場文化——土紅色的新疆雖然粗野荒涼，卻象徵著年輕的熱情與自然，這裡沒有虛矯的面具，只有最真實的自我，最真誠的情愛。

玉嬌龍和羅小虎的西域洞穴比北京城屋似乎更安全舒適，更沒有敵人覬覦，更具私密性，而同浴的山穴水池，抬頭可以仰望星辰，宛如仙境，是西域場景中最浪漫如童話的場景。當然這種庇護安全感仍是一種想像，巴舍拉在他的《空間詩學》分析道：「所有真實棲居的空間，都含有家這個理念的本質…每當人類發現即使最微不足道的庇護所時…想像力用無形的陰影築起『高牆』，讓自己置身於受庇護的幻象中」(66-7)。他再進一步解釋家屋的好處，他說：「家屋庇護著日夢，家屋保護著作夢者，家屋允許我們安詳入夢。人類的價值，不僅僅只有思維和經驗，日夢的價值，標誌了人性深層的價值」(68)。《臥虎藏龍》的西域洞穴便是這想像高牆內的庇護所，具有家屋的質素，更重要，它不僅是玉嬌龍和羅小虎的愛情日夢和回憶的所在，也為觀眾構築了一個原始家屋的夢境。

新疆除了提供了原始家屋的熱情與溫馨想像外，鏡頭還刻意呈現了遼闊的荒漠草原，無邊際的秃丘砂石，深邃的暗夜星空，都營造了巴舍拉所謂「浩瀚感」的意象，強調新疆景物亦作為沉澱心靈，撫慰靈魂的處所。關於「浩瀚感」，巴舍拉解釋道：

也許有人會說，浩瀚感 (*immensité*) 是個屬於白日夢的哲學範疇。白日夢無疑地以各色各樣的景象為資糧，但是透過一種自然的趨向，它更能冥想其龐然巨大 (*grandeur*)。這種對龐然巨大的思忖形成一種十分特殊的態度，一種異於其他的靈魂狀態，白日夢將夢者送到切近的世界之外，將之置於一個烙印著無限(*infini*)的世界之前。(279)

如巴舍拉所言，浩瀚感是一種心靈的態度，一種日夢冥想，當我們侷限於擁擠的街隅斗室，箝制於日常的繁雜瑣事，我們的心靈是緊張壓迫的。當我們有一個機會，以自然的遼闊景象作為冥想的資糧，我們會藉由日夢，超越軀殼，以想像體驗永恆的時間和無邊無際的空間，進入祥和的靈魂狀態。

相對於東方北京古城的灰濛，《臥虎藏龍》的西域色澤是鮮艷溫暖的，是玉嬌龍覓得真愛，心靈沉澱的處所，豐富的空間意涵值得玩味。

四、西方劇場與東方哲理的結合

李安《臥虎藏龍》所建構的中國大夢中，其實含有濃厚的西方元素，除了借用幻奇電影的魔幻質素，《臥虎藏龍》更精巧地展現了與好萊塢的電影傳統緊密關聯。克萊恩就認為李安企圖將西方和中國電影做一結合，換句話說，「就是《感性與理性》與中國武術結合」。⁹ 克雷恩認為其中最鮮明的例子就是《臥虎藏龍》運用了好萊塢的歌舞劇的敘述方式和場面，因為「武術場面中根本節奏性質，如動作與停歇的平衡、武打的對話本質、音響的使用配合和動能十足的攝影剪接，都讓香港動作電影看起來比較不像好萊塢的鬧劇，反而比較像舞蹈。」¹⁰ 回想《臥虎藏龍》武打場面，不論是玉嬌龍與俞秀蓮對打，還是和李慕白對打，動作俐落，配合完美有如一場場華麗精巧的雙人劍舞，而玉嬌龍大鬧酒樓那場的武鬥，就是玉嬌龍絕妙的個人劍舞，飄上飛下，充滿節奏韻律動感之美。相較之下，胡金銓雖然自嘲不懂武術，也說他將武術當舞蹈來處理，但他電影中的武打技巧就顯得樸拙真實許多。¹¹

⁹ 原文為 “*Sense and Sensibility with martial arts.*” (31)

¹⁰ 原文為 “The fundamentally rhythmic quality of most martial arts scenes—the balance between action and repose, the dialogic quality of the fight, the careful use of sound, the dynamic camerawork and editing—does make the typical scene in a Hong Kong action movie look less like a Hollywood brawl and more like a dance.” (32)

¹¹ 黃仁的《胡金銓的世界》記載胡金銓曾在演講中說：「我不懂武術，我電影中所有的打鬥都是從平劇來的，可能看起來都不太真實，但是我拿它來當一種舞蹈來處理。」(102)

也許都是舞蹈，兩者的差異就在於好萊塢的歌舞劇和中國平劇的不同。

另外，2006年林沛理在《亞洲周刊》為文曾說：「李安的神來之筆，是身為中國人卻竟能以西方人的眼界把中國的武俠片與好萊塢的西部片與歌舞片結合，將武俠片的劇情融會貫通西部片追求自由的個人主義，再用歌舞片的敘事手法和場面調度，拍成一部令美國觀眾覺得既親切又神奇的破格之作。」由此可見，不論中西評論都非常肯定《臥虎藏龍》中武俠與歌舞的混搭風格。

然而除了武術外，李安改編王度廬的小說，並不忠於原著，雖然片中李慕白也講究為師父復仇這種傳統主題，但更偏重於玉嬌龍的個人理想的追求，完全背離了中國「忠孝節義」的傳統價值，引起中國觀眾的不滿，也影響了《臥虎藏龍》在中國市場的票房。林沛理在上述同一篇文章就批評道：

但是中國人看《臥虎藏龍》，就像在大酒店吃魚蛋粉，或在唐人街吃西餐，總覺得不是味兒。影片講的是責任與熱情的衝突，傳統與個人的較量，可是李安只強調個人的輕和熱情的濃，卻隻字不提責任的重和傳統的深，結果將影片簡化為一個任性女孩的冒險故事。諷刺的是，這化繁為簡的演繹方式正中美國觀眾的下懷。他們感興趣的是令人歎為觀止的中國功夫，而非責任與傳統對中國人的意義。無怪乎章子怡的角色搶盡周潤發和楊紫瓊的風頭。

中國觀眾這種反映可能不是臺灣觀眾所能完全體會的，李安畢竟成長於西化非常深的臺灣，中國文化所謂的傳統與責任，對二次大戰後出生的大多數臺灣人言，早已是昨日黃花，也不構成任何羈絆，追求個人冒險與自由本來就是人生意義的所在，因此《臥虎藏龍》一片其實不僅僅中美國觀眾的下懷而已，在臺灣也受到熱烈的歡迎。

此外，中國觀眾看《臥虎藏龍》不對味，語言音腔可能也是另一個因素，《臥虎藏龍》的主要演員中只有章子怡講的是北京腔，而周潤發是廣東人，張震是臺灣人，楊紫瓊則來自馬來西亞，講起中文台詞，三人各自有不同的

音腔。對於中文腔調，臺灣大部分觀眾可能沒有什麼感覺，更不用說外國觀眾了；但對於熟悉北京腔的中國觀眾，會發現影片呈現的不純粹，不道地，可能會造成認同上的困難，增加影片行銷的難度。

王度廬的學生徐斯年 2006 年 3 月接受中國上海《東方早報》記者劉嘉琦的訪問也曾批評道：「電影《臥虎藏龍》最令人遺憾之處，便是把王度廬“金庸化”。…還有，羅小虎和玉嬌龍在大漠裡的那些“阿拉丁風味”的絢麗場景，也和原著相差頗大。」徐斯年並沒有加以解釋何謂「金庸化」，但言談中清楚表達他認為李安的電影沒能保有王度廬原著的精神，並深感遺憾。徐斯年所提及的「“阿拉丁風味”的絢麗場景」，應該主指羅小虎的洞穴，確實很有異國情調。這洞穴清朗舒適，還附有浴池，優美地不可思議，自然這又是一個超現實的秘境。這一幕洞穴場景很有 1998 年好萊塢電影《蒙面俠蘇洛》(The Mask of Zorro)的影子，片中老蘇洛蟄伏在洞穴裡等待報仇，後來他收容了小蘇洛並在這裡教授他武藝，在洞穴的浴池裡他為小蘇洛剪髮，看過的觀眾應該對那一個遺世獨立，安全可靠又神秘精緻的洞穴印象深刻。《臥虎藏龍》片中玉嬌龍為了一把梳子，在羅小虎的洞穴中，她任性地刺傷了羅小虎，他們之間的打鬥後來竟成了性愛前戲，洞穴也成了他們定情之所。這一段武鬥和《蒙面俠蘇洛》中男女主角在馬廄中比劍調情，後又親吻相戀，過程緊張刺激又挑逗煽情，有異曲同工之妙。好萊塢電影習慣展現具童話色彩的浪漫愛情，也在玉嬌龍和羅小虎的戀情中展露無遺。

《臥虎藏龍》中俠客的輕功飛行、武打神技的超寫實特質，也使它和近年英美影壇風行的奇幻電影如「哈利波特」、「魔戒」系列等，具有主題意識形態上的連結。《臥虎藏龍》片中的血腥殺戮都已被抽象化、超現實化，這是它另一個奇幻電影特色，它強調武鬥過程神技武藝的視覺藝術與音樂節奏的趣味，而非真實的武打臨場感。雖然片中比武打殺不斷，相較於其他的華語武俠電影，死亡受傷的鏡頭卻相對柔和隱晦，象徵多於寫實。回想其他武俠大師的巨作，如胡金銓的《俠女》、《龍門客棧》，死亡呈現是真實蒼涼的悲劇，又如徐克的《新龍門客棧》和《七劍》等，死亡不僅真實，而且畫面恐怖驚悚，令人惴惴不安，然而李安的《臥虎藏龍》，不論是蔡九、碧眼狐

狸之死，還是李慕白毒發身亡，死亡影像的處理相較之下較為溫和而尊嚴。另外，玉嬌龍大鬧酒樓一幕，廝殺慘烈，毀樓壞柱，驚心動魄，可是之後竟然無人慘死，眾家敗將都僅僅遭受皮肉之傷，還群聚到李慕白面前告狀，其中不乏包紮帶、架頸套的，頗有現代醫學素養，令人有些時空錯亂，如卡通動畫般的奇幻之感。

《臥虎藏龍》的最後玉嬌龍跳崖一幕，明顯地利用了電腦合成的技巧，塑造了雲霧裊繞的奇幻仙境。當玉嬌龍和羅小虎最後相會於武當山，嬌龍向小虎提到他曾經告訴她關於「心誠則靈」的故事，接著嬌龍隨即在羅小虎許願一起回新疆的當下，騰空一躍，緩緩墮入峻山崇嶺的山嵐雲霧中，鏡頭特寫從一臉悲戚的小虎轉向雲氣環繞著美麗面容身軀的嬌龍，彷彿羽化的仙女，她怡然自得地緩緩消失於雲氣之中，然後鏡頭停駐在如潑墨山水畫的巨石雲靄風景上，電影就結束了。這樣的結局是很引人疑惑的，以《臥虎藏龍》具有奇幻電影的本質，玉嬌龍武功如此高強，如此一跳，應該會安然無虞，應驗了「心誠則靈」的祈願傳說，但是另一方面羅小虎哀悽的面容似乎令觀眾擔憂。這樣的後現代式不知結局的結局，李安究竟要訴說什麼？

實際上，王度廬小說原著不是這樣寫的，小說中玉嬌龍確實跳了崖，不過不是武當山崖，而是京西妙峯山崖，這個妙峯山也有一個傳說，王度廬寫道：「孝子賢孫常為父母之病來此捨身跳崖，據說因為一片孝心，一秉虔誠，能夠感動了神明；時常由高崖跳下之時，有神保佑，竟能毫髮無恙，而父母之病卻因之得以痊癒」(750)。不過，王度廬的小說終究比較寫實，他強調：「但這也不過是一種傳說，誰也沒有看見過。如今玉嬌龍要去投崖，縱使她會武藝，精拳腳，投了下去也多半是死，誰能放心呢？」(750) 小說對這個傳說的敘述語氣顯然懷疑的，這和李安的電影裡羅小虎說起「心誠則靈」傳說時篤信堅定的態度全然不同。接著王度廬做了一個更實際的安排，他讓玉嬌龍真的跳了崖，可是為父還願的跳崖只是幌子，事實上，她老早與劉泰保夫婦共謀，藉跳崖失蹤為家裡保持顏面並得以結束她和魯君佩的婚約，後來果真的毫髮無傷地再和羅小虎重逢。只是王度廬並沒有讓他們有情人終成眷屬，一夜春宵後，玉嬌龍悄然離開，只是為了遵守母親未歿時的遺言，因為

「她雖已走出了侯門，終究是侯門之女；羅小虎雖久已改了盜行，可到底還是強盜出身，她絕不能作強盜的妻子」(769)。王度廬小說的玉嬌龍儘管膽識過人，雖然情歸小虎，然一再督促他求取功名官位，以迎娶自己，這種價值觀仍不脫封建傳統的「學而優則仕」、「書中自有黃金屋、顏如玉」的意識形態。因此看過李安電影的讀者便會發現李安的玉嬌龍是截然不同的人物典型，活潑外向，不受禮教約束，勇於挑戰傳統威權，具有西方浪漫主義的革命熱情，是現代女性的形象，當然這也是李安中國想像的重要部分。

另外，東方哲學，尤其是老莊道家和禪宗是李安的中國想像中所不可或缺的文化核心，因此李安在電影則完全摒棄了王度廬積極入世的儒家觀點，片中李慕白說「李慕白是虛名，宗派是虛名，劍法是虛名，青冥劍也是虛名」，又說「勿助勿長，不應不辯，無知無欲，捨己從人」，「把手握緊，裡面什麼都沒有，把手鬆開，你擁有的是一切」，甚至對玉嬌龍要求「見本心」等等，完全背離小說原作的價值觀，傳達的是道家「勘破生死、離形去知」與禪宗「直指人心，見性成佛」的東方哲學。

對於廣大的西方觀眾言，東方玄學原比科舉功名功利主義更具有票房上的吸引力，如七零年代風行美國的電視影集「功夫」(*Kung Fu*)，便是將中國武術與深奧的佛家禪學結合的成功作品，對於高科技文明物慾橫流的今日世界，在古老東方哲學中尋求安身立命的心靈居所，是宗教衰微後的另一個新選擇。李安的《臥虎藏龍》彷彿意圖啟發這樣東方秘學的嚮往，尤其玉嬌龍跳崖的結局，充滿破生死、去形體、見本心終極的象徵意涵。

參考文獻

中文部分

- 王度廬 (2001),《臥虎藏龍》,臺北:遠景出版。
- 加斯東·巴舍拉(Gaston Bachelard)著,龔卓鈞、王靜慧譯,(2003),《空間詩學》,臺北:張老師文化。
- 林沛理 (2006),〈斷背山征服西方高峰〉,《亞洲周刊》,20(10),引自 2013 年 11 月 8 日, http://qkzz.net/article/57f11334-d3ee-4ca5-994c-6a5366f8fe5d_2.htm
- 柯瑋妮(Whiney Crothers Dilley)著,黃煜文譯,(2009),《看懂李安:第一本從西方觀點剖析李安專書》,臺北:時周文化。
- 黃 仁 (1999),《胡金銓的世界》,臺北:臺北市中國電影史料研究會。
- 葉錦添 (2008),《神思陌路——葉錦添的創意美學》,臺北:天下雜誌。
- 德柏拉托馬斯(Deborah Thomas)著,李建義、曹玉玲譯,(2004),《解讀好萊塢:電影的空間與意義》,臺北:書林出版。
- 劉嘉琦〈《臥虎藏龍》最遺憾是把王度廬“金庸化”〉,《東方早報》,引自 2013 年 11 月 8 日, <http://ent.sina.com.cn/x/2006-03-13/00141013537.html>
- 簡政珍 (2006),〈《臥虎藏龍》:悲劇與映像的律動〉,《電影閱讀美學》,臺北:書林出版。

外文部分

- Klein, C. (2001), "Crouching Tiger, Hidden Dragon," *Cinema Journal*, 43(4), 18-24.
- Larner, B. (2000), "A Director's China Dream," *Newsweek*. Retrieved November 8, 2013, from <http://www.highbeam.com/doc/1G1-63364587.html>
- Lyman, R. (2001), "Watching Movies with /Ang Lee; Crouching Memory, Hidden Heart," *New York Times*, Retrieved November 8, 2013, from <http://www.nytimes.com/2001/03/09/movies/watching-movies-with-ang-lee-crouching-memory-hidden-heart.html?pagewanted=all&src=pm>
- Rushdie, S. (1981), *Imaginary Homelands*, London: Granta Books.

Ang Lee's Fantasy about China in *Crouching Tiger, Hidden Dragon*

Nai-Huei Shen*

Abstract

Ang Lee is well known for his spectacular renditions of natural scenes and landscapes in his films. His *Crouching Tiger, Hidden Dragon*, in particular, captures the mystery and the majesty of exotic settings in the world of Chinese martial arts and creates his own fantasy about old China.

By using shifting camera angles and employing modern techniques, Lee grafts a dramatic sense of magical realism onto otherwise mundane and quotidian geographical space. Although *Crouching Tiger, Hidden Dragon* is a product of China's unique setting, culture, history, and tradition, the film is not understood in terms of national singularity. Adopting a popular "Hollywoodesque" theme of geographical contrast between East and West in the genre of western movies, Lee highlights the cross-cultural romance in the Chinese wild west and criticizes the civilized hypocrisy in the city of Beijing. Based on Wang Du-lu's novel of the same name, Lee has altered the original plot by embracing Taoism and Zen mysticism thus creating a new brand of fantasy movie.

Keywords: Ang Lee, *Crouching Tiger Hidden Dragon*, Imaginary Homelands,
The Poetics of Space, Wang Du-lu,

* Associate Professor of Department of English, National Dong Hwa University, E-mail: nhshen@mail.ndhu.edu.tw.