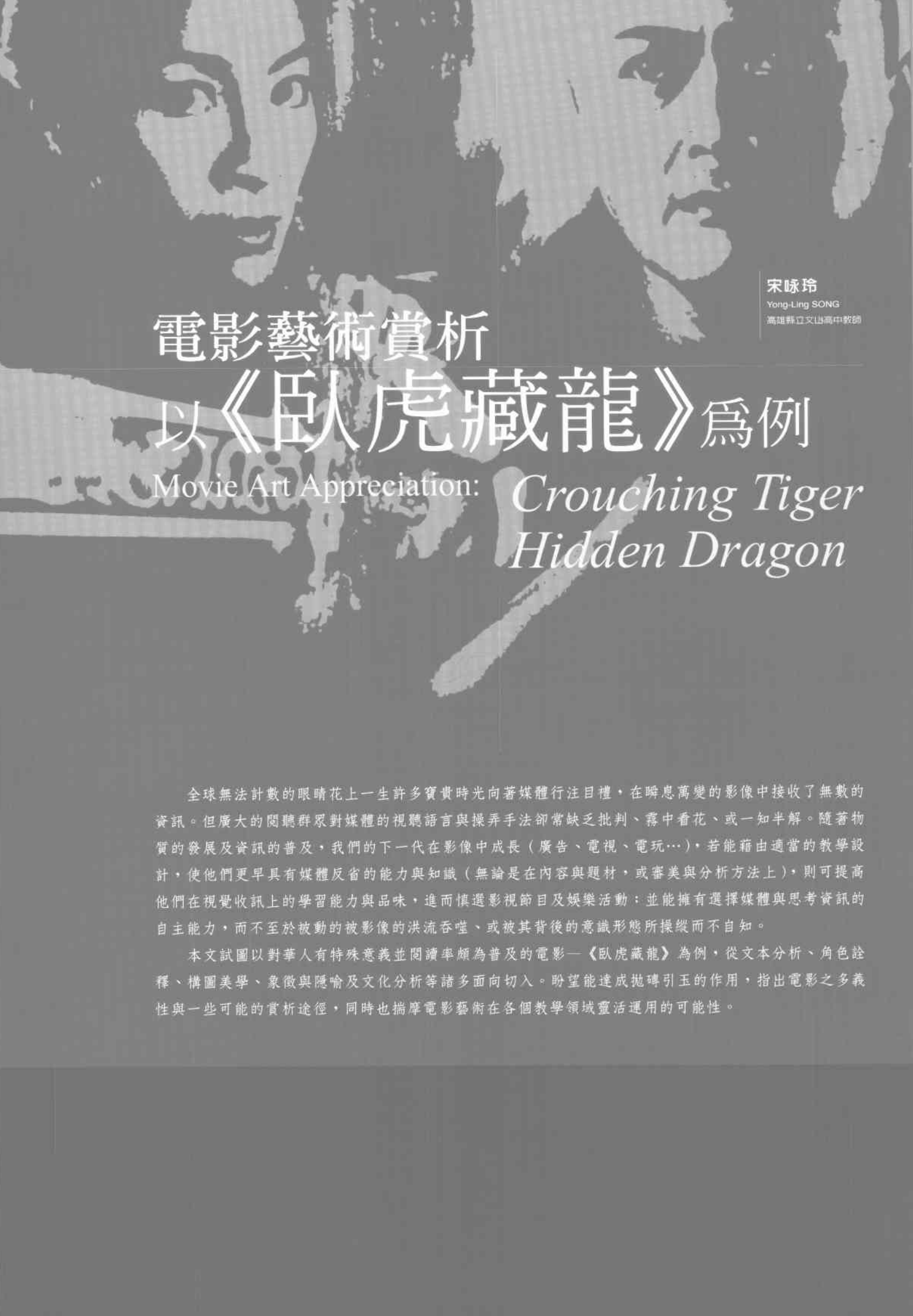




宋咏玲

Yong-Ling SONG

高雄縣立文山高中教師

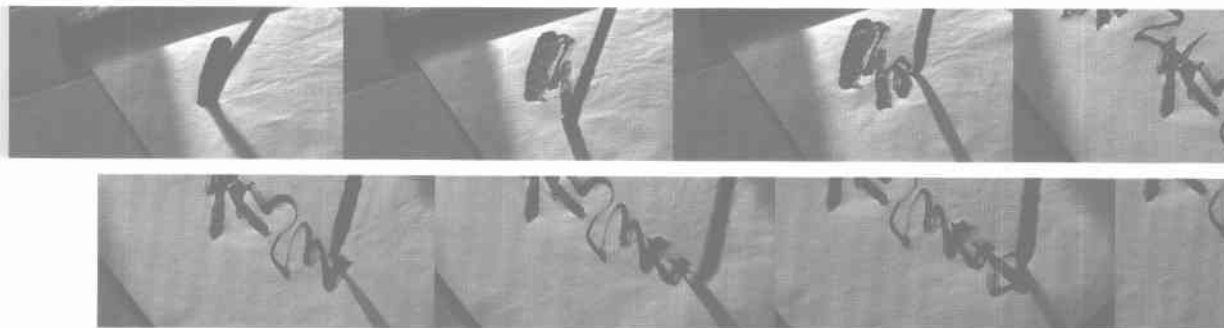
電影藝術賞析

以《臥虎藏龍》為例

Movie Art Appreciation: *Crouching Tiger Hidden Dragon*

全球無法計數的眼睛花上一生許多寶貴時光向著媒體行注目禮，在瞬息萬變的影像中接收了無數的資訊。但廣大的閱聽群眾對媒體的視聽語言與操弄手法卻常缺乏批判、霧中看花、或一知半解。隨著物質的發展及資訊的普及，我們的下一代在影像中成長（廣告、電視、電玩…），若能藉由適當的教學設計，使他們更早具有媒體反省的能力與知識（無論是在內容與題材，或審美與分析方法上），則可提高他們在視覺收訊上的學習能力與品味，進而慎選影視節目及娛樂活動；並能擁有選擇媒體與思考資訊的自主能力，而不至於被動的被影像的洪流吞噬、或被其背後的意識形態所操縱而不自知。

本文試圖以對華人有特殊意義並閱讀率頗為普及的電影——《臥虎藏龍》為例，從文本分析、角色詮釋、構圖美學、象徵與隱喻及文化分析等諸多面向切入。盼望能達成拋磚引玉的作用，指出電影之多義性與一些可能的賞析途徑，同時也揣摩電影藝術在各個教學領域靈活運用的可能性。



作為第八藝術的電影，具有滿足各方面的官能視聽和想像空間之優勢，而真正高超的電影應該禁得起各個藝術範疇的專業分析，從劇本（文學）、表演（音樂與舞蹈）、美術、佈景（建築與雕塑）、音樂等，再到整體烘托而成的思想、境界並精神層次，皆需一一接受專業的審視。從電影獎項的分類可大致看出電影構成的元素：劇本創作、導演、演員獎、攝影、剪接、藝術指導、服裝設計、配樂或原創音樂、技術獎項（武術指導、電腦特效、錄音等）…，而綜合的藝術成就則由最佳影片、最佳外語片等來給予肯定。臥虎藏龍在奧斯卡獎中即囊括了此中四項（攝影、藝術指導、原創音樂、最佳外語片），替華人電影出盡了鋒頭。因是之故，筆者將以此片為例分享一些解析電影的可能。

從原著到改編 從劇本到影像

從臥虎藏龍的電影劇本到螢幕上的影像實踐之間的修改和落差，可以看出創作者幾番匠心獨運的斧鑿痕跡。據李安所言，劇本是由蔡國榮改編王度盧的原著小說寄給他，再由詹姆斯·夏慕斯寫成英文大綱，順利籌到資金，最後由王惠玲加上血肉，並請作家鍾阿城過目，但他也自喻如雕塑家：「手操工具或大或小的一道一道往原始物體上刻琢，每一次修改訂正在心中都產生一次悸動…」¹。所以我們很難把觀影時深有所感的任何一幕或對修改成果的激賞歸功給任何特定的個人，一方面我們無法追究哪些絕妙的對白和關鍵出自何人，一方面它們的層層堆疊和激盪已成不可分割的創作整體。

文戲的劇本分段與詮釋

劇本到影像間最大的修改是俞秀蓮和李慕白（以下簡稱為俞、李）二人的角色詮釋，在原著中的俞、李還帶有江湖兒女的血氣，但到了李安的電影裡這兩位俠客成了宅心仁厚、內斂沉穩的儒俠，恰恰與血氣方剛、烈火熱情的玉嬌龍、羅小虎（以下簡稱為龍、虎）形成對比，李安說：「因為周潤發這位很棒的演員加入，故加了多場文戲…。使此劇所探討及信仰的人性心理悲劇更為強烈」²。

俞、李的內心對手戲是李安別具匠心的刻意安排，第一段為李提早出關後的久別重逢，第二段是在鐵府討論失劍，第三段是青冥劍失而復得的早晨，第四段是竹林對坐的含蓄表白。在第一段中俞點出了武當及慕白終身追求的修行境界、李亦告知他並沒有得道的喜樂反有滅絕的悲哀，並且他有「心裡放不下的事」需要想想；第二段中則醞釀了一個小誤會，暗暗的傳達違逆心意、壓抑自我的失落和悲哀；第三段中李說「失而復得才知道對它仍有依戀」，意味著心裡的慾望難以放下，包括對不共戴天的師仇及對俞的愛；第四段由李破題式的說了一番深富哲理的話：「江湖上臥虎藏龍，人心裡何嘗不是；刀劍裡藏凶，人情裡何嘗不是」。又說：「秀蓮，我們能觸摸的事沒有永遠，師父常說，把手握緊甚麼也沒



基派指導對演員順節的安排與氣場的營造電影
視窗的畫卷噴漆。(Columbia TriStar公司提供)

有，把手鬆開卻擁有一切…。俞答以：「這世界並非全部都是虛幻的，你剛剛握著我的手，感覺到它的真實了嗎？」在此有一段精采的虛與實，短暫與永恆的精采辨證。修行所追求的完滿，沒有愛在其中亦是虛空一片，但個人的愛慾沒有辦法昇華成大愛，又是一種執著的羈絆。這種矛盾難解的糾結在李與俞死別時達到高峰，李：「我只有一息尚存」。俞：「用這口氣練神還虛。圓寂永恆，一直是武當修行的願望，用這口氣達到你今生修練的境界，別浪費在我身上」。李：「我已經浪費了一生，我要用這口氣告訴你，我一直深愛著你。…就算墮入最黑暗的深淵，我的愛也不會讓我成為永遠的孤魂」。在此筆者以為李至終的領悟頗接近基督教的真諦，即真理必教人得以自由，並且真理也是愛，而愛才是永恆…。因為中國的儒釋道皆未以愛為核心教義，故李在此的告白亦可解讀為劇本為了融入西方基督教世界的價值觀而有的一種書寫方式，刻意迎合也好，符合人性也能，也唯有愛是放諸四海皆準的終極追求，並且這同時也是商業電影市場屢試不爽的良藥。李、俞相愛而不能結合的悲劇暴露了中國傳統社會中只依循禮法、規條，而不注重心源及真實所導致的悲哀；而禮教與節義、真實與自由之間的拿捏與界線之探討也是本片極耐人尋味之處。

對白與文學性

作為中國獨有的類型電影—武俠片，在讀者的閱讀趣味上，除了遠古時空的神秘之外，更有古典語文的風味，舉凡人名、武器名、甚至官名在在引人遐想，更別說是那些藉武術修練或中國哲學而發的對白了，例如在李守候劍歸時，追逐龍至古寺，要求她拜師學藝時，龍說：「誰曉得李慕白是不是虛名。」李回：「李慕白就是虛名，宗派是虛名，劍法是虛名，這把青冥劍還是虛名，一切都是人心的作用」。龍：「別到廟裡就說和尚話。出招！」龍是一個不屑八股道理的角色，反抗一切的名號和權威，在她逃婚、著男裝應付眾江湖客的挑釁時被問及是否認識江南鶴，她說：「甚麼雞、鴨、鶴，從來不吃兩隻腳的東西，你們的名字太囉唆，記不住！」被怒問何許人時又邊講邊使出合乎口白的招式：「我乃是瀟灑人間一劍仙，青冥寶劍勝龍泉，任憑李俞江南鶴，都要低頭求我憐，沙漠飛來一條龍，神來無影去無蹤，今朝踏破峨嵋嶺，明日拔去武當峰！」這些屬於武俠小說的文言語文亦增益了武俠電影欣賞時的文學性樂趣。

武打美學

曾有論述者將歌舞劇的劇情鋪陳在到達高潮時非歌舞一段不可，來與武俠片的決鬥高潮相比較，例如七〇年代在港台電影史上掀起一陣武俠熱的導演胡金銓便自稱他的作品是「京劇的電影化改編」、



竹林對坐這場戲充分的以場景襯托出儒俠的性格。
(Columbia Tristar公司提供)

武打之中加入笑料，輕鬆顛覆許多刻板價值。
(Columbia Tristar公司提供)

「動作與舞蹈的結合」。可見武打動作在審美上確實具有舞蹈的韻律美感及節奏快感，而招招驚險、瀕臨死亡的體驗使觀眾感覺緊張、刺激，千變萬化的招式使人覺得新奇，正邪誓不兩立的對決則激發慷慨豪情，…這一切的心理效應會把劇情推向一波波的高潮。

臥片中的武戲可分為八段：第一段是俞追討黑衣人要劍。第二段是捕頭及劉一班人捕老狐狸，後李也加入殺陣。第三段是慕白等候歸劍，後與龍第一次交鋒。第四段是在追憶敘事中龍與虎在大漠的纏鬥。第五段是龍出遊江湖在客棧敵眾。第六段是俞在龍翻臉之後的兩女對決。第七段：李在竹林欲以內力收服龍。第八段：李報了師仇卻誤中毒針。臥片強調心性的探討，故武打設計中除了注重紮實拳腳的全景鏡頭，更成功的融入了對人物性格、武德及背景的描繪，例如李的點到為止和虎的蒙古摔跤，還有俞龍對決時的招式差異，都十分細膩的顯現出他們的性格及出身背景。

即便是令人（尤其是外國人）覺得不可思議的輕功（尤其是竹林輕功），在此片的深度訴求中亦成了剛、柔、動、靜等心性修為探討之手段。而在第六段中俞以各種武器應戰青冥劍，不但在角色詮釋上顯示了她的深厚江湖功底，更奇觀式的展示了中國武術的多樣變化；第二段時蔡九雖慷慨犧牲，但湘妹和劉的幫倒忙具有笑場作用；第五段中江湖諸客被顛覆性的打得滿地找牙，尤其是活該姓魯的魯君雄用無辜的眼神問龍的仇家魯君佩究竟是何人時，得知是「她丈夫！」時的群眾嘩然更是令人笑絕…。在探討道德倫理的嚴肅主題之餘，李安的劇本常會添加一些笑料元素，一方面緩和緊繃情緒，一方面輕鬆的顛覆既有價值。在此則顛覆了：一、虛假的江湖名號，二、婚嫁給名門權貴的迷思，三、女人弱於男人刻板印象…。

死亡哲學

武俠片重點訴求之一的武打既是精采絕倫之處，但也免不了生離死別的情緒起伏，所以武俠片自然而然的同時含括了暴力美學和死亡哲學，前者帶給人結合快感、正義感等複雜情緒的審美觀感，後者則帶給人深處的低迴，但實際上兩者只有一線之隔。影片末段玉嬌龍好不容易配好解方、快馬趕至山洞，但屍已僵、目已茫…，俞把劍輕架在悔跪在地的龍身上，卻未下手，反而隨即請劉捕頭把劍交還貝勒府，示意恩怨從此已了。並且告訴她，上山去找小虎：「無論妳對此生的決定如何，一定要真誠的對待自己」。一句真誠的對待自己及李的意外死諫，反而馴服了這條心性狂野的龍。百感交集並自悔罪性的龍在「心誠則靈」的神話下縱入深谷雲海之中，虎希望她與他回新疆，那她自己心中所渴望的呢？是一切重新開始嗎？她是知罪自責、自了殘生？抑或是要逃避錯亂的人事、情慾呢？（當然也可能是導演想拍續集的開放式伏筆）。在許多劇情片中，死亡帶來轉折與高潮，甚至使劇中人產生頓悟和巨變，而這樣的震撼亦感同身受的傳達至觀者。死亡使人悲傷和疑惑，並且在現實世界也絕不是解決事情的方

竹林是所有武俠大師追求武打美學時互相較勁、各展風華的必爭之地。(Columbia Tristar公司提供)

虛與實、動與靜等各種哲理的探討，在對白甚至武打的過程中皆被巧妙地鋪陳。(Columbia Tristar公司提供)





法，但它在抽象意涵上卻可以有正面的認識價值。好比美術史及宗教史上最常歌誦的死亡：「基督之死」一樣，正是「一粒麥子落在地裡死了，所以才結出許多的子粒來」，無私的犧牲使人結出悔悟的果子，義人的死亡則喚醒無知的罪世，影片中看似消極的事物卻可以在反面有著積極的訴求與深刻的借鏡作用。

二元對比與戲劇張力

和許多劇情片慣用對立元素來製造張力一樣，臥片含有許多的二元對比，例如生長於京城禮教環境的嬌貴千金，遇上了沒有爹娘、在大漠闖蕩的強盜；而象徵胸中慾望的龍、虎二人則與背負道義責任，又壓抑情感、自我犧牲的李、俞二人相對比。片中藉著對白也探討了許多「兩面性」的觀念，例如「劍再怎樣好看也是凶器」。「甚麼是毒，八歲的孩子暗藏心經秘訣，這就是毒！」；碧眼狐狸說：「嬌龍，我唯一的愛、唯一的仇。」並且她藏身之處就是偵辦刑案的九門提督府（危險之處反而最安全）。鐵貝勒：「剛柔相濟，方得治道」。還有在之前段落中也討論過的「虛與實」和「動與靜」的哲理問題等等。並且龍亦正亦邪，在兩界邊緣游走的心性（或曰人性）亦屬於此議題。根據塗翔文（1998）在《中國武俠電影美學變遷研究》的論文研究中指出：

過去武俠電影一貫相同的主題結構就是善惡二元對立的標準模式，藉由雙方不斷的衝突、接觸、打鬥，節節升高的張力累積到最後，導致自然邪不勝正的結果；而電影中的人物也非常刻板、絕對的劃分成正邪兩派各自歸屬。

在此論述完成之後並無如臥片一樣的武俠代表作出現，故臥片在劇意深化的企圖心及突破性可見一斑。

女性主義角度

在現代觀點上，本片也特別適合從女性主義的角度加以探討。玉嬌龍、俞秀蓮、碧眼狐狸這三個角色分別屬於三種極具特色的女性典型。傳統型由俞秀蓮所表徵，可以俞至龍處暗訪失劍一段為代表，她



代表理性與法制的京城。
(Columbia Tristar公司提供)



玉嬌龍仰望的甘霖是他內心深處渴望獲得的救贖。
(Columbia Tristar公司提供)



任意而為的追求自我卻導致無法挽回的悲劇。
(Columbia Tristar公司提供)

們談及婚嫁的事，龍說：「…能自由自在的生活，選擇自己心愛的人，用自己的方式去愛他，這才叫作幸福」。俞說了父母幼時給定親的孟思昭替慕白死於比武中的故事，所以俞、李決定要對得起思昭和一紙婚約：「…我們雖不比官宦人家，但一個女人一生應該服從的道德和禮教並不少於你們」。而碧眼狐狸唯功夫是圖的好勇鬥狠精神則屬於野心型，她說「你師父可惜太小看女人，即使入了房帷也不肯把功夫傳給我，叫他死在女人手裡一點也不冤枉！」她雖是負面的例子，但寧為玉碎不為瓦全的個性亦使人聯想到當今社會許多女強人的影子。而玉嬌龍在大漠狠鬥群寇，開口大罵：「臭男人」，在特重男權及禮法的時空中，也算得上是女性主義的另類發言人了。龍這個角色，在全劇中顯得相當搶眼，她反抗權威、強烈爭取自主頗有當代年輕人的影子，獲得不少新新人類的共鳴，可將之歸納為自我型。但她的任意而為和不顧大局造成無法挽回的悲劇，也同時成為對眾人嚴肅的警惕。俞形容玉嬌龍說：「她是官宦人家的女兒，跟我們不同，事情很快會過去，她也會安分的去嫁人。」但李說：「她不是這種人。」潛在的天資和江湖兒女的性格在她的靈魂裡面蠢蠢欲動，但大環境的不允許似乎注定了宿命的悲哀，龍自己也對她的師娘說：「…有一天我發現我可以擊敗妳，妳不知道我心裡有多害怕？我看不到天地的邊，不知道該往哪裡去，我又能跟隨誰？」選擇小虎則犧牲父母，順服環境則扭曲了自我的本質…。她反對父親指定的婚姻，不願嫁丈夫，不願拜師，不屑宗派…，頗具後現代主義中去中心化論述的色彩。但相當吊詭且有趣的是在她反抗一切的同時，卻緊緊的握住一把男性的《陽具象徵的》、具宗派背景的青冥劍。

劍的意象與詮釋

若就大範圍的意象來看，全劇的敘事其實是包圍著一把青冥劍：一、送劍（退出江湖），二、追劍（俞欲追回失劍），三、失劍（被蒙面人奪走），四、得劍（失而復得），五、偷劍（比外城的庫房還不如），六、奪劍（兩女對武），七、棄劍（丟入水中），八、以劍殺敵，九、還劍（送還貝勒府）。劍，一方面如李所言：「劍不送出，恩怨不了」，象徵江湖恩怨；一方面也如鐵貝勒所云：「寶劍佩英雄，這是李慕白的貼身配劍…」，象徵英雄，同時也就是象徵李慕白本人。當俞奮不顧身想奪回失劍時，便似乎隱含著害怕李離開她身邊的恐懼；當兩女翻臉的比武過程中，龍因所持寶劍的威力而暫拔頭籌，得意的撫觸著劍身時，俞斥喝：「不准碰，那是李慕白的劍！」似乎是指責龍的任性和乖張配不上寶劍，卻也從其潛意識中透露出她將危害或搶走李的預知。李在劍失而復得時說：「看來只好再借劍一回…」我誠心誠意的交出青冥劍，未料引來江湖上的新仇舊恨。」原本定意從此遠離江湖仇恨的李還是放不下未

報的師仇，…劍在象徵恩怨的事上十分明顯，但它另一面也與《臥虎藏龍》的內心慾望相呼應，龍偷劍就是爲了滿足她闖蕩江湖、爲所欲爲的慾望。

電影符號學與象徵

從劍的象徵及意涵之探索，我們可以體認到影像勝於文字之處，不只在於一幅圖畫勝過千言萬語的一目了然，更是在於圖像豐沛的寓意和隱微。正如電影符號學家梅滋所說：圖像符號本身即是文本，意即是符號的混雜合體，故其受以挾制的規則不如語言文法來的強制。鬆散的規則具彈性和可變性，故圖像符號有更大的創作空間。

若以研究美術史的圖像學（Iconology）方法來說，就是突破表面的形式風格進而探求圖像的深刻意涵，而解釋對象物的方法除了以熟悉的經驗以外，還要進入文獻資料的歷史性認知，更重要的是進入人類心理對象徵的共通傾向，也就是榮格所謂的集體潛意識及象徵的歷史。所以從劇本的文字敘述經過導演的影像轉化，是一個往前跳躍的再造工程，而導演取景、運用意象成功與否則往往是決定影片藝術價值的關鍵。臥片中最爲人所樂道的莫過於竹林的運用，李安亦自謂深受前輩影人對竹林論劍應用的影響，然爲有所精進及突破，才轉而構思竹林上端的以氣相見⁴。竹林、白牆屋，在視覺上映襯了俞、李二人的氣節和品格，而在李溘然長逝，留給觀眾一片愕然之後，接有武當山景的空鏡頭，雲山飄邈，大有高山仰止，景行行止的追思感。接著小龍背著包袱登上陡峭的階梯，刻意仰角遠拍，呈現出尋找真理（悟道）的過程是何等的艱辛漫長…。乾枯、燥熱又飢渴難耐的大漠很明顯的象徵不受法制約束的慾望場域，這點與西部片類型電影中的荒野十分相似；相對於大漠的就是儼然有序的北京城，是理性和法治的代表。而嬌龍中了迷香，仰頭求雨的山洞，頗有「內心深處」的意象：因爲碧眼狐狸在此了結恨意，李在此用最後一口氣作出愛的告白，俞失聲大哭、熱情以對，龍則是從罪中如夢初醒，而她仰望的甘霖，就是她渴望的救贖。李前後兩次在古廟中和在大磐石上欲將龍的心性導正，在劇情敘事上或是偶然發展而來，但在觀眾的閱讀和多重解讀上則不然，古廟和

象徵內心慾望的大漠。（Columbia Tristar 公司提供）





盤石都可以是有明確象徵意義的⁵。甚至是鐵貝勒府的菊花，從劇本寫作（電影中省略了一場鐵貝勒邀龍府全家賞菊的戲）到影像中的小道具也不止是充場的價值而已，它或多或少傳達了貝勒府及鐵貝勒的形象。有趣的還有龍在大漠中苦苦追討的玉梳子，她說：「對我來說它很珍貴，像你這樣的土匪，它就沒有用。」虎說：「不對，我可以用他挑馬蚤。」由他們的對話看出他們價值觀的分歧，但後來成為他們定情之物的梳子卻又是這兩個對立體系合而為一的憑證。並且將書法與劍道相比，將劍紋與失傳的先秦揉劍法並提等種種意象，或者在劇本中即孕育出來，或者在美術指導、導演等的審美品味下綜合出來，都使得全片的意涵因增加了許多豐富的意象而拔高。

中國電影美學

林年同先生（1991）在其《中國電影美學》的著作中曾提及：

中國電影的美感受歷代中國美學觀影響深遠，如同謝赫六法的「氣韻生動」一般，電影藝術也講「鏡韻」，而且站在「書畫相通」的中國文學傳統上，把畫面拍得詩意盎然也成了中國電影的獨到之處…。

而身為華人的李安，自言很久以前即有讓外國人用英文字幕看中國電影的抱負，在天時、地利、人和各面齊備的機緣中，終於藉由中國特有的武俠類型電影（martial arts films），將中國獨有的影像風格經由好萊塢語彙的包裝推向國際。

好比胡金銓武俠電影將個人恩怨拔高到國仇家恨是他在武俠電影中的突破一樣，《臥虎藏龍》透過深化的人性刻化、二元對立的哲理性探討，及當代的敘事手法並具時代意義的賦予，再加上深入意象的經營，為中國人特有的類型電影展開了新的紀元，也使中國獨到的電影美學觀普遍喚起世人的關注。■



全劇的敘事包圍著青真劍，劍具有豐沛的象徵意涵。
（Columbia Tristar公司提供）

接在李慕白犧牲之後的空鏡頭，加強了觀眾對他的緬懷。
（Columbia Tristar公司提供）

註釋

- 1 訪談引自《臥虎藏龍電影劇本》。
- 2 同上註。
- 3 新約聖經：約翰福音 12 章 24 節。
- 4 竹林論劍一段很明顯的是在向胡金銓電影俠女一片的竹林特技致敬，後來張藝謀的十面埋伏也少不了竹林特技來一較長短。
- 5 古廟是禮法、傳統、權威的表徵，磐石則是建造的根基，有人性基礎之意(在西方的基督教圖像學中尤其明顯)。

參考書目

- 王惠玲、蔡國榮、詹姆斯·麥蒂斯（1990）：臥虎藏龍電影劇本。台北市：天行國際文化。
- 塗翔文（1998）：中國武俠電影美學變遷研究。淡江大學大眾傳播所碩士論文。
- Ellen Seiter 著、張恩光譯（1991）：符號學與電視研究。當代雜誌，第 60 期。台北市：當代雜誌社。
- 林年同（1991）：中國電影美學。台北市：允晨文化。
- Carl G. Jung 主編（1999）：人及其象徵。台北市：立緒出版社。
- Erwin Panofsky 原著、李元春譯：造型藝術的意義。台北市：遠流出版社。