

想像的中國，失落的江湖

— 《臥虎藏龍》小說與電影之敘事隱喻*

簡齊儒**

摘要

《臥虎藏龍》華語影片改編自民初王度廬鶴鐵系列武俠小說，由李安執導，並與外國朋友（夏慕斯 James Schamus）一起編劇合作，演繹跨國文化經驗。當代國際漢學家（如：Jennifer Jay、Emilie Yuehyu Yeh、Darrell W. Davis、Whitney Crothers Dilley）曾關注影片內之中國意象、文化意義的追索，本文將接續討論，小說與電影如何闡釋

* 本文前稿〈再現江湖的深度—《臥虎藏龍》之敘事隱喻〉，曾發表於「2009 文學與電影學術研討會」（國立屏東教育大學中文系主辦，2009年3月21日），感謝講評者及與會者惠賜寶貴意見。後業經大量修改，爬梳王度廬小說的原著，加入《臥虎藏龍》小說、劇本小說、劇作三文本比對，希冀找尋從原著小說到改編影像之間，創作者對江湖女俠中國文化符碼的想像與意念。感謝總編與兩位匿名審查委員之嘉許肯定及提供珍貴建議，特致謝忱。

** 現職：國立臺東大學華語文學系副教授
電子信箱：9wal68@yahoo.com.tw

其想像的中國意象，調和傳統武俠與現代性別之敘事表現，折射離散心理及國族認同，映現東方主義視野與華人文化。

原著小說雖然跳脫性別藩籬，締造玉嬌龍女英雄形象，但她仍舊保留孝親與傳子等親族倫理，回歸想像的中國。然《臥虎藏龍》影片則大力發揮女英雄特質，玉嬌龍更欲脫離與拆解武俠世界（森嚴門派、門閥倫理、男女情事）之江湖迷障，完成反江湖的自主使命。放棄歸屬、認同迷失的玉嬌龍，猶有未完的結局，其不無喻示離散與失落於世界的華人，其集體之主體呼喚及認同焦慮。

關鍵詞：江湖、全球化、東方想像

Imagining China, losing Jiang-Hu — Narrative metaphors in the novel and film "Crouching Tiger Hidden Dragon"

Chien Chi-Ru

Abstract

"Crouching Tiger Hidden Dragon" movie adapted from Wang Du Lu's Crane Iron series of novels, directed by Ang Lee. He wrote the play along with his foreign friend screenwriter James Schamus, which interpreted the cross-cultural experience. Contemporary international sinologist (eg: Jennifer Jay, Emilie Yueh-yu Yeh, Darrell W. Davis, Whitney Crothers Dilley) show their concern about the image of China and the cultural significance of recourse in this film. This article will continue the discussion of how to explain Chinese images of imagination in both fiction and film, to reconcile the narrative performance of traditional martial arts and modern gender, to refract discrete psychological and national identity, and to reflect the current Orientalist vision and Chinese culture.

Although the original novel escapes gender barriers, creating "Jen Dragon" heroine image, but she still retains filial relatives ethics. However, "Crouching Tiger Hidden Dragon" highlights the heroine character, Jen even

wants to disengage from the dismantling of the martial arts world. To give up ownership, Jen, whose identity is lost. The open ending, which is the metaphor of Chinese's discrete and lost in the world, and the collective call and the identity anxiety.

Keywords: jiang-hu, globalization, oriental imagination

壹、多視角：浪漫武俠江湖夢

享譽國際的華裔導演李安在 2000 年作品《臥虎藏龍》一舉飛上枝頭，獲得奧斯卡最佳外語片金像獎，這部影片，改編自武俠小說家王度廬於 1940 年代發表的同名作品，其內容係描寫四代俠士俠女故事之連載小說。¹ 李安的改編，除了沿承原著的人物，加深「李慕白、俞秀蓮」悲劇刻畫，針對「羅小虎、玉嬌龍」叛逆又膽識的性格予以發揮，他一改武俠小說正邪角色之截然分割的扁平傳統，俾讓玉嬌龍擁有圓形人物的特質，凸顯跨度極大的女性自主性。深入美國發展的李安，將華人武俠小說習見的江湖世界，予以再製擴增與廣義轉異，在全球化的文化經濟場域裡頭，李安導演所建構出的，遠在祖國之華人武俠秩序，其用意是值得探詢省思的。

被歸為民初武俠小說「北派五大家」之一的作者王度廬，最有名的武俠鉅作，便是俠骨柔情的鶴鐵系列，他善於描摹悲劇俠情，這也一直是學界關注焦點。² 文學的改編，從原著小說到戲劇電影，

¹ 原名「葆祥」的武俠小說作家王度廬「鶴一鐵五部曲」小說（《鶴驚昆侖》、《寶劍金釵》、《劍氣珠光》、《臥虎藏龍》、《鐵騎銀瓶》），最初連載於 1941 年 3 月 16 日至 1942 年 3 月 6 日的《青島新民報》，原題《臥虎藏龍傳》。

² 早期研究如范伯群主編，《言情聖手、武俠大家—王度廬》（南京：南京出版社，1994 年）。傅述先，〈王度廬的活語言〉，《新書月刊》18 期（1985 年 3 月）。伍怡慧，〈王度廬「鶴一鐵」五部曲研究〉（台中：逢甲大學中國文學系碩士論文，2000 年）。自臥虎藏龍影片上市以來，王度廬研究開始呈現回溫的趨勢，相關研究請參考徐斯年，《王度廬評傳》（蘇州：蘇州大學出版社，2005 年）。朱麗生，《金庸《射鵰英雄傳》與王度廬

猶可視為兩種不同的文本，存在著對照關聯，此亦為研究的熱門議題。《臥虎藏龍》是李安與王惠玲、夏慕斯（James Schamus）一起改編的劇本，其三人向來的合作關係，本身就是一場華人與跨國合作的演繹，展露現代電影的跨界特質，過去的研究重心與方向：除了劇本內容分析，³ 正規的電影運鏡敘事邏輯探討，⁴ 甚至拆解東方主義式的思索，以後殖民角度，⁵ 或從「女性主義」的視角察看傳奇的角色玉嬌龍，⁶ 述說父權體系下女子主體的被壓抑，成果斐然。亦有

「俠情悲劇」五部曲愛情糾葛之比較研究》（臺北：淡江大學中國文學系碩士在職專班碩士論文，2008年）。林宜蓉，《王度廬「鶴一鐵」五部曲研究》（嘉義：南華大學文學研究所碩士論文，2000年）。徐斯年，〈失落的悲涼俠情—尋找『臥虎藏龍』〉，原作者王度廬，《中國時報》22版（2001年3月6日）。李月純，《王度廬「悲劇俠情」五部曲研究》（臺北：淡江大學中國文學系碩士在職專班碩士論文，2007年）。張瑾，《王度廬《鶴一鐵》系列小說研究》（蘇州大學中國文學系碩士論文，2008年）。王惠盈，《王度廬武俠小說研究》（臺北：臺北市立教育大學中國語文學系碩士班碩士論文，2011年）。劉靜怡，《王度廬「鶴一鐵」五部曲悲劇俠情之研究》（臺北：國立臺灣師範大學國文學系在職進修碩士班碩士論文，2011年）。

³ 宋鈺珍，《永恆的絮語—王惠玲影視劇本之研究》（中國文化大學中國文學研究所碩士論文，2009年）。

⁴ 蘇秋華，〈從角色扮演談觀影的沒入經驗：以《臥虎藏龍》及《花樣年華》為例〉，《中外文學》33卷11期（總395期）（2005年4月：87-109）。

⁵ 邱誌勇、許夢芸，〈奇觀的中國、中國的奇觀—解構「臥虎藏龍」的後殖民情結〉，《當代》71期（總189期）（2003年5月：68-83）。

⁶ 相關研究可參考曾武清，〈臥虎藏龍「藏」了什麼？—從女性主義電影理論「男性凝視」觀點談武俠電影新類型〉，《廣播與電視》24期（2005年1月：93-120）。陳莉莉，〈論影片《臥虎藏龍》中的女性意識〉，《電影評介》2008年6期（2008年）。侯慧杰，〈談《臥虎藏龍》中玉嬌龍的生命悲劇〉，《滿族研究》2008年2期（2008年）。焦仕剛，〈沖破枷鎖 激情燃燒——《臥虎藏龍》與《色戒》女主人公玉蛟龍和王佳芝形象分析〉，《黑龍江史志》2008年1期（2008年）。

自影片中玉嬌龍一角，其性格呼應 E 世代青年的族群「不喜教條」⁷ 價值觀，研析電影中虛擬現實之隱喻的討論面向；或以「內氣輕功」觀點，立論影片裡充滿中華身體「凌虛」感與全球化關連。⁸《臥虎藏龍》以玉嬌龍作為敘事核心，而引發其探求江湖夢境的生命追尋，這是過去的研究紛紛重視的主題。本文比較好奇的是，江湖的意象，作為糾葛人物角色的虛構場域，李安何以選擇「王度廬的武俠世界」作為表達華人文化的載體媒介，展露二十世紀與二十一世紀不同的中國武俠之江湖想像。其電影工業文學影像語言作，如何在時間的跨度上，鋪排《臥虎藏龍》的武俠情愛情節，透過敏感的視角觀察，再現江湖符號的新義，其與李安的身份有何聯繫，此為本研究極欲探析之旨。

貳、鬥江湖：小說電影的比對

王度廬的鶴鐵五部曲小說，描繪四代俠士俠女武俠與愛情交織的江湖故事，他們全都有情有義，為愛奮戰與焦慮，突破傳統表層善惡正邪對立的二元武俠書寫，亮現飽滿而衝突的非英雄特質，揭露武俠情愛悲劇情誼。從江小鶴與鮑阿鸞兩人困於殺父深仇而難成連理之情仇愛戀，到李慕白與俞秀蓮情義難全的壓抑愛情，與羅小虎及玉嬌龍兩人囿於門第等差產生的分離情愁，以及兩人後代韓鐵

⁷ Abbas, Akbar. "Cinema, the City and the Cinematic." Paper presented at Thinking beyond Hong Kong Conference, City U, Hong Kong, June 8-10, 2001.

⁸ 張小虹，〈凌虛全球化〉，收錄於氏著《假全球化》（臺北：聯合文學，2007年：35-101）。

芳千里尋母、逢遇玉嬌龍養女春雪瓶，情人終成眷屬的圓滿結局，其「創造了言情武俠小說完美形態，開山立派的一代宗師」⁹。王度廬之所以取「度廬」筆名，正指涉「寒廬度日」自我藉文抒情，抒發辛酸之意。民國初期中國政治情勢動亂不安，他透過虛擬清朝大江風華，寄寓感懷，勾勒想像的江湖境遇，藉以躲避現實時局的倥傯，建構虛構的武俠世界。

電影《臥虎藏龍》改編自王度廬《寶劍金釵》、《臥虎藏龍》兩部小說，它簡化情節支線，去除雜亂枝蔓，以李慕白、俞秀蓮為輔助故事線索，專注於玉嬌龍生命冒險逢遇江湖的情節，她在新疆邂逅羅小虎，並跟隨父親回返北京，嬌龍不滿於政治聯姻而出走江湖。對於玉嬌龍一角，電影擺脫原著小說描摹「人見人怕性格乖戾武功高深的女魔王」，極力刻劃「白天官宦千金、晚上變身談情說愛的開放女孩」，強化「外陰內陽」¹⁰的形貌。導演李安透露，因為作家朋友舒國治介紹與分享，愛上了王度廬小說的玉嬌龍角色：

我看完五部小說的原著，讀到《臥虎藏龍》裡描述玉嬌龍一躍而下的最後一景，令我全然神迷。玉嬌龍的角色在武俠文類中十分稀有，她緊緊揪住了我。讀王度廬的書，很明顯的隨他進入弗洛伊德和希臘悲劇。¹¹

著迷於玉嬌龍的言情武俠的李安，與詹姆斯·夏慕斯（James

⁹ 徐斯年，〈尋找王度廬老師——「王度廬作品集」台灣版代序〉，收錄於王度廬，《臥虎藏龍》（臺北：聯經出版社，1985年：2）。

¹⁰ 張靚蓓編著：《十年一覺電影夢》（臺北：時報文化，2002年：275）。

¹¹ 白睿文（Michael Berry）著；羅祖珍、劉俊希、趙曼如翻譯整理，《光影言語：當代華語片導演訪談錄》（臺北：麥田出版，2007年：300）。

Schaefer)、王蕙玲、蔡國榮三人進行編劇與合作，¹² 展開跨國合作、不斷協商修改的文本空間。李安影片往往善於探索人際衝突與倫理糾葛的主旨，他特別以武俠的方式承繼此一核心議題以作發揮，係因為武俠，正是華人兒時夢想世界對「古典中國」的嚮往，那是轉譯中國最迷魅的題材：

武俠世界對我最大的吸引力，在於它是個抽象的世界，不存在於現實當中，我可以將內心的許多感情戲加以表象化、具體化，動作場面有如舞蹈設計，是一種自由奔放的電影表現形式。武俠片，除了武打還有意境，最重要的就是講「情」與「義」。情感來時，要如何處理愛恨，才夠義氣，這些對「俠」是很重要的。¹³

俠義世界正是華人寄託情感與文化夢想的虛構場域，李安認為武俠片，是外國老百姓及海外華人新生代，了解中國文化的最佳管道，甚至是唯一途徑。是故這部被他戲稱有史以來最為複雜拍攝的作品，《臥虎藏龍》便成為李安申述「華人文化」最適用的隱喻。

據此，本文透過小說原著與電影戲劇的角色比對，藉此從人物、情節，透視敘事結構的異同：

¹² 先由李安撰寫劇本，後由詹姆斯寫初稿大綱，並靠著這份稿子募集資金，後來王蕙玲加入，寫出正式的劇本。接著開始分寫幾場戲，他們覺得遇到的難題，多半是繞著俞秀蓮的角色打轉：「她（俞秀蓮）太過保守了。可是王蕙玲拒絕更動那些部分。章子怡或周潤發的角色沒怎麼動，大部分的改寫仍是針對俞秀蓮。」參見：[美]白睿文（Michael Berry）著；羅祖珍、劉俊希、趙曼如翻譯整理，《光影言語：當代華語片導演訪談錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2008年：310）。

¹³ 張靚蓓編著，《十年一覺電影夢》，頁 268-269。

	王度盧《臥虎藏龍》	李安《臥虎藏龍》
劉泰保	<p>小說多從劉泰保的角度出發，觀看兩對男女武俠情愛糾紛。他逞強、好面子、想要有作為，原本想要挑戰李慕白。劉泰保係鐵貝勒家裡的拳腳師傅，鐵貝勒遺失青冥劍，他一直想要奪回來。後來蔡湘妹嫁他為妻，湘妹還比他勇猛且具智慧。玉嬌龍原是他追緝的對象，最後彼此反成為朋友，協助安排她假裝跳崖自殺之事。</p>	<p>影片削弱其形貌，成了小配角。主要現身於玉嬌龍盜劍、碧眼狐狸決鬥場景，呈現其有勇無謀而莽撞的性格。劉泰保向鐵貝勒秉告，碧眼狐狸必在玉府。蔡湘妹在父親喪命之後，跟隨劉泰保。之後劉泰保一直協助李慕白、俞秀蓮兩人。</p>
李慕白	<p>小說描摹李慕白的形貌是健壯背寬胸脯高聳，滿面風塵之色，他是久走江湖之人，類似武林盟主身份現身。¹⁴但小說中李慕白的心思並沒有那麼細膩與寬容，他一心想捉拿盜取青冥劍的玉嬌龍，曾跟玉嬌龍交戰兩三次。亦有收徒弟猴兒手譚七。最後沒有被殺死，反而長壽至小說結尾。</p>	<p>個性內斂、不善表達情愛，電影特別塑造他劍法武德兼備的完美俠士形象，¹⁵擁有青冥劍，想藉由交出寶劍，退出江湖，與俞秀蓮廝守終生。沒料到寶劍被偷，誘引暗殺師父江南鶴的敵手碧眼狐狸現身，引發他報仇的慾望，因緣遇上碧之徒弟玉嬌龍。他認為玉嬌龍如不好好調教，將來必是一條毒龍，執意為她破例（武當山不收女弟子）一心想收她為徒，傳承武學。與玉嬌龍若有似無的曖昧關係（竹林追戰、洞穴迷香）。最後命喪碧眼狐狸的毒針，臨死前向俞秀蓮表白。</p>

¹⁴ 王度盧著，《臥虎藏龍》（臺北：聯經出版事業，1995年：295）「京城中的人都把李慕白的事跡神化了。都知道此人有萬夫不當之勇，偷星換月之能。尤其是俞秀蓮，十六七歲的姑娘雙刀震京城，匹馬闖南北，天下更找不出第二個來。」以下王度盧小說原著文本皆引自此書，僅註括弧頁數，不另詳註。

¹⁵ 王度盧原著；王蕙玲、詹姆斯·夏慕斯、蔡國榮編劇，《臥虎藏龍電影劇本》（臺北：天行國際文化事業，2000年：27），引自鐵貝勒之話。以下電影劇本引自此書，亦不另註。

俞秀蓮	<p>小說描述其「外陽內陰」的性格，她有信心將劍勸回來。玉嬌龍出嫁之後逃家，俞秀蓮兩次試探玉嬌龍，說話激她，其性格不如電影保守婉約。在小說裡，誤認玉嬌龍殺傷她姪女，俞秀蓮不饒她，兩人曾因此打起來。小說中末，她和邱廣超的太太，到魯府喬裝老媽子出氣，向玉嬌龍的丈夫魯君佩恐嚇聲，展現個性仗義執言的一面。小說在《臥虎藏龍》沒有特別凸顯與細描俞玉兩人情感。</p>	<p>俞秀蓮繼承父業擔任雄遠鏢局的女鏢頭。影片刻鏤秀蓮宛如其名，遠比小說更加人際練達，事事顧及顏面左右逢源，強調其所受的規範不比官家小姐少。她礙於孟思昭婚約，遲遲無法和李慕白常相廝守，是個服從傳統禮教的女性。一方面袒護玉嬌龍，一方面又打從心理怨恨玉嬌龍偷盜情人的青冥劍（男人雄性、歡心爭奪）。最後寬恕了害死李慕白的玉嬌龍，放她到武當山與小虎相會。</p>
玉嬌龍	<p>小說極力描寫她的貌美絕倫，劉泰保、書中盡寫其亮麗華貴之樣態。¹⁶自己十一歲之時，在師父高雲雁第一次外出之時，私窺《武當拳劍全書》，並謄出來一部副本秘藏。由那年起，自己就連師父全都避著，專心研習書中</p>	<p>玉嬌龍嚮往武俠書裡的江湖世界，自由自在，是個才貌雙全的官宦小姐，通書法亦通劍法。隨父官調新疆，遇到偷盜玉梳的盜賊半天雲羅小虎，由恨而愛，激發其慾望激情愛戀。父母為她安排婚姻，嫁給身世良好的魯翰</p>

¹⁶ 新任九門提督正堂玉大人府裡的三姑娘玉嬌龍，藉由「一朵蓮花」劉泰保自慚形穢的形容，凸顯玉嬌龍的豔麗華貴：「這位小姐簡直是個月裡嫦娥。她年約十六七歲，細高而窈窕的身兒，身披雪青色的大斗蓬，不知道是什麼緞的面兒，只覺得燦爛耀眼，大概是銀鼠裏兒，裏面是大紅的繡花旗袍。天足，穿的是厚底的，旗人姑娘穿有那種平金刺錦，還帶著閃閃的小玻璃鏡兒的鞋；頭上大概是梳著辮子，辮子當然是藏在斗蓬裏，只露著黑亮亮的鬢雲。鬢邊還付著一隻紅絨做成的鳳凰，鳳凰的嘴還啣著一串亮晶晶的小珍珠。容貌更比她的衣飾美麗；瓜子臉兒，高鼻梁，大眼睛，清秀的兩道眉。這種雍容華豔，只可比作為花中的牡丹，可是牡丹沒有她秀麗。又可比作禽中的彩鳳，鳳凰沒人看見過，可視野一定沒有她這樣富貴雍容，又如江天秋月，泰岱春雲，總之是無法可比。」（頁 4-5）。又如最後玉嬌龍上妙峰山跳崖，大家爭先觀看其貌：「這位少婦的瓜子臉兒有點清瘦，但也因清瘦，才愈形俊俏。高鼻梁，顯出她的多才，有威，但性情似流入於偏執。兩條柳葉形的細眉，是告訴人她天資聰明。兩眼尤大而美，明亮有神；但凝滯著，不愛流動，且時時用細長的睫毛遮覆著。這是表示她的身份尊崇，人品嫺雅，而又似含著一些淵深難測的憂鬱。」（頁 754）。

	<p>所示的技藝，武功高深莫測。對羅小虎雖有愛戀，但一直對羅小虎沒能做官走正途，不肯下嫁給他。玉嬌龍後來逃婚出走，帶婢女繡香一起出門，佯裝夫婦，自稱「龍錦春」。小說原著強調玉嬌龍非常孝順，例如描寫出走之後仍掛心生病的母親偷回探視、護送大哥嫂姪女回京、放心不下媽媽病情、親手照顧父親的料理、願意為父親跳崖折壽。後來被丈夫魯君佩挾持，也為了玉府的名譽（為了父親官位、母親、哥哥前途）極力忍耐。最後跳崖（父親辭官，身體不好，所有輿論都怪玉嬌龍不好，不敢與她攀談，與之前反差極大，展示世態炎涼），藉機遁逃，轉而與羅小虎邂逅，前往新疆，途中生下兩人之子韓鐵芳，不料男嬰被人掉包，換成女嬰春雪瓶。¹⁷</p>	<p>林。新婚之夜出走，一人走戰，拆破江湖客棧裡各路豪傑的招牌，展露自信滿滿年輕氣盛的樣態。她任性對抗亦姐亦敵的俞秀蓮，以怨報德，並且不願被李慕白收服。而且其功夫能力在其師父碧眼狐狸之上，心裡總是流露不曉得可以跟隨誰的恐懼與害怕。最後李慕白為了救玉嬌龍，命喪碧眼狐狸紫陰毒針。玉嬌龍慚愧至極無力回天，她前往武當山與羅小虎相會，纏綿一晚，第二天因應羅小虎之前所講述的新疆「心誠則靈」神話，縱身山崖，飄然落下。</p>
玉嬌龍的功夫	<p>書齋老師高雁秋傳授武功，其武功脈絡得自江南鶴所畫、啞俠所傳的《九華全書》。</p>	<p>師娘（碧眼狐狸）是師父，後來玉嬌龍感悟武當訣學，碧眼狐狸依圖，徒弟玉嬌龍依字，自我學習武功進化。</p>

¹⁷ 王度廬，《鐵騎銀瓶》（臺北：遠景出版事業有限公司，2001年）。在《鐵騎銀瓶》小說裡，王度廬仔細描摹玉嬌龍前往邊荒西域發展，不料途中懷孕產子被掉包，換成女嬰春雪瓶。十九年後玉嬌龍維持女伴男裝前往中原尋子，途中巧遇兒子韓鐵芳，最終因舊疾復發客死他鄉，無法告訴兒子她的真實身份。原著頻頻細述韓對玉之景仰與狐疑（稱為病俠），母子無法相認卻因短暫邂逅，互助情深誠摯感人。小說敘述玉嬌龍滿貫新疆的名聲（武功高深莫測卻也暗中助人），卻性格孤僻古怪，特別強化一代俠女晚景慘況之蕭索荒涼。

碧眼狐狸	<p>犯人碧眼狐狸又稱耿六娘，是年有五十多歲的一個婦人，她是三十年來陝甘之間有名的大盜。她的武藝是武當派，善於點穴，武藝與江南鶴原是一家傳（頁60-61）。小說裡並沒有與江南鶴有染，反與費伯紳、啞俠、皆有過曖昧關係，後來為得求《九華全書》而和高雁秋假裝為夫妻。碧眼狐狸心裡害怕玉嬌龍，玉嬌龍有時會在晚間傳授一點武當武功給高師娘。她決鬥時被俞秀蓮殺傷而死，後來被玉府抬出來。</p>	<p>與江南鶴曖昧，江即便入了床帷仍不傳功夫，碧眼狐狸僅得到「武當訣學」。她在玉嬌龍幼年時，教授其功夫。影片凸顯其惡壞形象，早年四處危害，甚至殺了陝甘補頭蔡九其妻。在玉嬌龍盜劍之後，誘引玉嬌龍不要嫁人，隨之到江湖闖蕩，遭拒絕而離開玉府。她在洞穴中命喪於李慕白，也反制而還的毒針殺害李，死前她終於脫口而出，原本要殺的對象竟是徒弟玉嬌龍（視為「唯一的親，唯一的仇」）。</p>
羅小虎	<p>原著小說描摹羅小虎的身世複雜，他是漢人，經常哀歌嘆說其飄零履歷，¹⁸原有胞妹楊麗英在世。羅小虎對玉嬌龍的深情、但仍有點「好色」。羅小虎粗中有細，用計策特別化解玉嬌龍丈夫魯君佩的挾持，從魯老太太那裡要回規範玉嬌龍甚深的契約書，燒掉它，要他在玉嬌龍前另立契約，藉以拯救玉嬌龍。但玉嬌龍要羅小虎好好發展做官之後來提親，羅遲遲無法達成她的期許。羅小虎後來做賣馬生意，賺了很多錢，還有花面獼、沙漠鼠兩個跟班。</p>	<p>羅小虎正是活絡於新疆沙漠的強盜，號稱半天雲，那是一個方便讓人活下來的名字。他與玉嬌龍在新疆有段情，小虎一心繫玉嬌龍，偷偷跟蹤她並暗中保護其安全。夜中跑來私會玉嬌龍，沒料到玉嬌龍還是拒絕他。羅小虎個性曠達但卻行事莽撞，如搗亂迎親隊伍，大喊「小龍，你是我的。」（頁96），展露愛情獨霸的率直性格。最後被李慕白安排至武當山等候玉嬌龍。影片中，特別發展新疆高山「心誠則靈」的神話。</p>

李安曾說：「這是我的電影，不是你的書。電影不只是書的影像化。」¹⁹從原著小說，到電影文本，意義隨著角色的改寫與情節的增減而有所遷徙，《臥虎藏龍》小說與電影關注的重心不一，亦投

¹⁸ 歌曰：「天地冥冥降閔凶，我家兄妹太飄零，父遭不測母仰藥，扶孤仗義賴同宗。……」（頁231）。

¹⁹ 張靚蓓編著，《十年一覺電影夢》，頁274。

射不同的中國想像與江湖概念。學者謝慧賢（Jennifer Jay）認為，電影裡頭，李慕白之死的改寫，提升了李俞兩人愛情悲劇感。²⁰而香港浸會大學東西研究中心副所長葉月瑜與澳洲新南威爾斯大學的影劇舞蹈學校高級講師戴樂為（Darrell William Davis）兩人認為，原著小說玉嬌龍是因為出於對父母的責任，與維護自己的身份地位，至終無法嫁給羅小虎。²¹學者柯瑋妮（Whitney Crothers Dilley）認為在廢棄的窯洞裡，玉嬌龍提出性逾越的問題，吐露禁忌慾望，李慕白也在此克制對玉嬌龍的熱情，無私救助她，並且在臨死之刻表露對俞秀蓮深藏的情感。玉嬌龍也在李俞兩人的影響之下，愧疚地奔赴尋求解藥，「成長得更像一名真正的武當弟子」。²²

然而，為何小說與電影，在情節的關注方面存在許多差異，本文認為，玉嬌龍作為文本的主角，她一連串挑釁傳統、出走江湖的歷程，更是小說與電影共同聚焦的核心，亦與創作者所想像的文化中國意蘊，深深聯繫，值得探詢。學者裴開瑞（Chris Berry）與瑪格·法克哈爾（Mary Farquhar）主張電影《臥虎藏龍》「為華人與非華人觀眾，投射了一種神話與文化版本的中國意象。」並且藉以洽接中華民族與離散的華人經驗，²³至於何以文化中國的想像，能夠在武俠小說與電影寄寓產出，到底與創作者離散經歷、外在時局有何聯

²⁰ Jennifer Jay, 'Crouching Tiger, Hidden Dragon :(Re)packaging Chinas and Selling the Hybridized Culture and Identity in a Age of Globalization', *The Canadian Review of Comparative Literature*, 30, nos.3-4, 2003 : 702-703.

²¹ Emilie Yueh-yu Yeh and Darrell W. Davis, *Taiwan Film Directors: A Treasure Island*. 2005: p.198.

²² 柯瑋妮（Whitney Crothers Dilley）著、黃煜文譯，《看懂李安：第一本從西方觀點剖析李安專書》（臺北：時周文化，2009年：220）。

²³ Berry, Chris and Mary Farquhar, *China On Screen: Cinema and nation*. New York: Columbia university Press. 2006 : 69-70.

繫。本文認為，江湖作為《臥虎藏龍》發揮作用的場域，其敘事結構，或因不同的意象的展示，不論是爭奪江湖權力的利器「青冥劍」、²⁴抑或小說與電影念茲在茲的「門派結構」，在在皆反射了江湖內涵層層疊疊的隱喻脈絡。

參、組師門：江湖場域的想像

一、江湖權力場域：社群

江湖，原本在《莊子·大宗師》²⁵僅只是與陸地對照，依照字面解釋，係為水族水域之地理水澤空間詞彙，原指魚類失水之後只得相互合作求生，不如在江水湖海一般真性自在。「江湖」與「廟堂」相互對比，係指超脫於廟堂之外所象徵的權力世界，因此江湖有可能成為矢志者的歸宿，或是不受法治規範的境地，甚至成為英雄創造機業、蓄積力量的場域，²⁶或者法治的避難所。易言之，江湖涵蓋

²⁴ 青冥劍是江湖的隱喻，李安自言：「我甚至選擇了綠色作為主題：玉、瑪瑙與綠竹。如中國道家所言，青冥是最遙遠神秘的極陰之地，一切存在均源於此。」青冥劍，正如人心底、潛意識最源頭的慾念，李安換上通俗道家的說法，把武器之名，隱喻人心。參見 Schaefer, James. 'Mr. Showbiz Interview: Ang Lee', 5 March <http://mrshowbiz.go.com/interviews/572_1.html>, 2001.1, accessed 1 July 2009.

²⁵ 楊家駱主編，《校正莊子集釋》（臺北：世界書局，1974年）。「泉涸，魚相與處於陸，相响以濕，相濡以沫，不如相忘於江湖，與其譽堯而非桀也，不如兩忘而化其道。」

²⁶ 林保淳：〈遊俠江湖—武俠小說的「江湖世界」〉，《淡江大學中文學報》8期（2003年7月：50-53）。

了「地理名詞」、「社會名詞」、「文化名詞」²⁷三大概念。比較起嚴謹的廟堂文化，江湖顯然地自由開放許多，也因而容納了許多化外的居民——俠士，此一特殊社群。傳統俠客所具之性格，那是《史記遊俠列傳》「赴士之困厄、重然諾、輕死生」傳承而下的俠義正面特質，然而也暗示俠士「不合法、不受規約、以暴制暴」的叛逆性。是故，俠士所棲居的江湖，雖是法外世界，卻也擁有不成文的規約，具有牽絆複雜的權力網絡，形構另外一套倫常邏輯價值觀，儼如「人在江湖，身不由己」的俗諺，呈現無奈性與被制約之無形控管狀態。

「江湖」在明清之後，成為武俠小說發生作用的專有空間場域，而且與書寫外在現實世界，形成「虛實」對照。除了主角身為俠士之外，其場域亦納入現實社會規模，組成三教九流的世界，擴增為虛構的江湖領域，而且多以單純「概念化」²⁸的形貌來塑寫人物，甚至從人名命名、武俠派系的名號門派，即能辨識出其性格、職能特徵，顯現華人江湖系統的百態，這些尤其是民國之後興起的武俠小說，建構而起、各自表述的虛擬空間。江湖、綠林的意義概念相近，與「官府」、「朝廷」形成對立觀念，被指稱是「俠與盜」生存與生活場景，而衍成社會身份的代稱，並且擁有一套倫理道德與社會原則。武俠總在「嚴禁和暫時容忍的交錯變化中找到生存的空間」²⁹，從理性的精神脈絡看來，武俠虛構世界盈漫其夢幻情節，盡使武俠小說被視為「虛構的成人童話」³⁰，被化約成「江湖」概念，其實充滿了文化想像的意涵。

²⁷ 韓雲波，〈從俠義精神到江湖義氣〉，《新東方》（1998年5期：50-56）。

²⁸ 林保淳，〈遊俠江湖—武俠小說的「江湖世界」〉，頁54。

²⁹ 易劍東，《武俠文化》（臺北：揚智文化公司，2000年：135）。

³⁰ 葉洪生，〈當代臺灣武俠小說的成人童話世界〉，錄於《流行天下》（臺北：時報，1992年）。

人類學家雷德斐（Robert Redfield）曾提出過「大傳統」（great tradition）與「小傳統」（Little tradition）的區分，海外思想學者余英時也認為存在著兩種中國文化，相對於上層知識階級的精英文化，下則是小傳統或通俗文化，或稱為「江湖的虛構世界」，屬於沒有受過正式教育的一般平民。也因此，江湖從空間的概念，轉而成爲人文生命的意涵展演，充斥道德、俠義、恩怨、情仇。尤其「江湖/廟堂」成了俗聖的反差對比，江湖係爲文學想像中的小傳統，屬於「法治之外、化外之地」的境地。在《臥虎藏龍》的文本世界裡，江湖，是玉嬌龍嚮往自由呼吸的向度，本文認為，《臥虎藏龍》江湖的文化想像，以許多面向開展其意義：

二、江湖有機結構：門派

虛構的江湖世界，仍舊對應了實際的行政自治區域概念，分有門派、掌門、門徒，是故「系譜化」的森嚴組織架構，成爲進入江湖的門票。王度廬描寫玉嬌龍出走家門，奔逃江湖之時，她的武俠身份，一再被提問與辨認。例如，李慕白第一次遇見玉嬌龍，便一直追問玉嬌龍的師父是誰：

李慕白就撤步倒劍，搖手說：「不用戰了！你的武藝不錯，我看你的劍法步法向從九華山學來的，我們原是一家。現在我只問你的師父是誰，還問你曉不曉得啞俠的下落？」玉嬌龍不住地喘氣，搖頭說：「我都不知道，我不能服你！…」（頁409）

（李慕白說）：「我早已看出來了，你的武藝還差得很多，不

可以逞強！寶劍既到了我的手中，你休想再能奪回。我也不殺妳，但妳若再做出什麼惡事，敗壞我九華派的名聲，那我就要不顧惜了！」（頁432）

（李慕白說）：「你的武藝實在不錯，劍法身手我看得出來，我們確是同門。妳一女子，我也不能過份逼你，你無妨向我說實話，到底你是誰的門徒？」（頁428）

功夫的路數、歸屬的門派，是小說中李慕白初試玉嬌龍認知的門徑，它所隱喻的，是個人養成教育，背後承襲的門派功夫與觀念，是身份、系統、認同脈絡的歸類。從武功的架勢看來，李慕白辨識出玉嬌龍係屬「九華派」體系，所以對同宗師門的她，更感興趣，並且不准其敗壞名聲，其維護門派名譽的意旨，不言而喻，可見，一人之壞，等同同宗之恥，是集體套牢的門派聲譽。影片《臥虎藏龍》玉嬌龍逃出婚禮牢籠，扮裝出門跑入江湖，逢人就被問起，門派、師尊的概念，³¹亦投射著個人在江湖世界的門派歸屬之重要性，這一點小說與影片，同樣重視，顯然這是解釋江湖想像的門徑。影片裡的玉嬌龍顯然更不落俗套，不喜約束，拒絕馴服於單一嚴謹的門派，她拆穿江湖名號的虛名幌子，而在客棧、江湖世界隻身力抗群雄一節，表現誇張的拆解江湖含意，凸顯任我行走的江湖初步意旨。江

³¹ 李慕白試出玉嬌龍的功夫路數，他質問：「你的師父是誰？碧眼狐狸不是你師父，你這『玄牝劍法』從哪裡學來？」黑衣人（玉嬌龍得意）說：「隨便玩玩」（頁69）李慕白驚覺其劍法，一直追問她的師父。影片的部分，路邊茶棧兩江湖俠士試探玉嬌龍的情節（頁116-117），並且在客棧復仇一節，展露了大家對玉嬌龍的好奇，如：「敢問這位跟江南鶴可曾認識？」「你說李慕白是你的手下敗將，怎麼不知道江南鶴是他的師父？」法廣師問：「你到底是何人？」（頁119）

湖，就是名分的建構與洗禮，須從授徒儀式開始，止於嚴謹的團體門派系譜，然玉嬌龍的入門儀式顯然並不完整，她沒有正式拜師學藝，獨身走跳江湖的她，當然顯得格格不入，甚至被一再挑釁與攻擊。

小說《臥虎藏龍》敘述玉嬌龍的師父是家教老師高雲雁，他教授玉嬌龍四書五經的文學靜態知識，以及私授其武學脈絡，她於十一歲在師父高雲雁第一次外出之時，私窺兩卷《武當拳劍全書》，並膽出來一部副本秘藏。由那年起，「自己就連師父全都避著，專心研習書中所示的技藝」（頁 239）顯然，玉嬌龍就是自己的師父，她初試功夫就自覺所向無敵，私忖：「自己既然有如此的武藝，為什麼不做些驚天動地之事，而甘心在深閨中雌伏呢？」（頁 239）小說裡的玉嬌龍自信滿滿、性格古怪，她無需門派支援，王度廬筆下的玉嬌龍更在新疆開創江湖世界，獨霸西域，並堅持暗中行善，並將功夫傳授給養女春雪瓶，其自主性比影片的描摹更明確、更具實踐力，開展了民初武俠虛構世界的性別霸主。

然電影《臥虎藏龍》相較之下，執著於玉嬌龍的門派歸屬，如要究其師門，玉嬌龍的師父狹義來說是碧眼狐狸、藏身玉府的高師娘，還有她遲遲不肯拜師、通過授徒儀式的李慕白。碧眼狐狸召喚出玉嬌龍「惡性、動性」，挹引玉嬌龍追尋江湖的美夢。當她無法再從碧眼狐狸那裡學習武功新知，影片裡更強調玉嬌龍心裡多害怕，不知道要跟隨誰，直到他遇見俞秀蓮及李慕白，從而透露玉嬌龍需要江湖脈絡的依頓與認同。影片裡的她，顯然急於尋覓江湖新身份的皈依。李慕白以武當道家式訣學，以及「既是師徒，即以性命相

見」³²的真誠，想要收玉嬌龍為徒。然而綜覽儒道兩家的李慕白，卻無法收服玉嬌龍噪動的心房，影片呈現了玉嬌龍江湖身份的歸類焦慮，濃烈地形成一道心理障礙。

三、江湖慾望投射：青冥劍

走跳江湖，每位俠士都需要一把兵器，那是防禦也是攻擊的利器，也是識別江湖身份的象徵。青冥劍，是武林俠士李慕白的武器，是他行走江湖的符碼，更是玉嬌龍進入江湖，想欲快速晉升江湖霸主、獲取權力的捷徑隱喻。小說裡玉嬌龍盜奪青冥劍，並認定這項新武器，甚至跋扈地向李慕白討劍：「我不追上你李慕白，不奪回我的青冥劍，我寧可死…」（頁429）但偷劍、討劍、追劍，僅是玉嬌龍盜奪極致武器的一個配角，玉嬌龍後來靠的是自己的武功本事與行善意念，確認江湖位階，而非煞似得劍即可從此平步青雲的一把青冥劍。青冥劍的爭奪，在電影之中，被深喻為權力、性別的象徵。青冥劍是玉嬌龍愛拿就拿、想還即還、表露任性的媒介，它是快速能在江湖建構位置的一把辨識度極高的權力武器，更是傳統江湖男性盟主的身份投射（武德兼備），亦為俞秀蓮所認定的情感寄寓對

³² 蔡國榮的劇本則有異，李慕白對著飛奔松樹林進了古廟的黑衣人（玉嬌龍）說：「功夫不錯。不過你的劍法有點歪。師徒的道理就在這裡，大理不可歪。這樣吧，我收你這個徒弟，重新理劍法。男女不一樣，大理應該是一樣的。」（頁75）進一步兩人在激流溪谷懸崖之景，蔡的劇本描寫更多的篇幅在李慕白藉機教導玉嬌龍心訣的過程：「男女的練法不一樣，心訣講的是男人的練法」；玉嬌龍一直反抗：「那你憑什麼做女人的師父？……為何陰非是我？」（頁126-127）。然影片兩人身處懸崖一段，李慕白極力想要收玉嬌龍為徒，故說：「既是師徒，即以性命相見」。

象（李慕白），是故俞秀蓮對撫摸著劍身的玉嬌龍，憤怒地說：「不准摸，那是李慕白的劍。」³³（影片）那是男根所喻，也是感情所衷。

李安說：「每個人心中，都有一把青冥劍。」不無透露寶劍背後的江湖權力與慾念象徵，與人人心中擁有的夢想，與藏匿幽微之欲力。青冥劍投射了角色內心的慾望，他們在江湖擺放的位置，與自我認同與權力慾念之灌注。相較說來，想要出（退）江湖「李慕白、俞秀蓮」，兩人欲退除社會恩怨與規範，想要追求個人情愛、卻慾望糾葛不斷（求徒、求傳承、求延續），卻因為與玉嬌龍的友誼正義（姊妹情），引來殺機，滅除兩人終成眷屬、退出江湖的期望。交出青冥劍是個弔詭的江湖論述，將江湖恩怨的權力表徵「青冥劍」，交給官府顯貴貝勒爺作為保管與結束，亦即希冀透過官方力量控管，想要跳出法治外的江湖領域，更是跌入另一權力的框架，其萌退江湖的權力，根本無法被釋放。

肆、無歸屬：失落江湖的除魅

一、江湖性別置換：俠女男裝

玉嬌龍顯然是個跑單幫的獨行俠，而且是個挑戰權威的叛逆女

³³ 蔡國榮的劇本並沒有提到俞秀蓮因嫉妒而脫口而出的這一句話（說溜嘴，直應心），反而描述玉嬌龍以武功向俞秀蓮炫耀其武力：「今天教你看看是李慕白行，還是我行！一楊枝滴露，腕底翻雲，三環套月，蒼龍入海！」（頁124）此一口白之重點，透露玉嬌龍覺得自己武力高甚李慕白，是炫才（華麗的武功路數），而非挑釁李俞情感。

俠，爲了逃脫婚姻建構的家族體系與性別負擔，王度廬筆下的玉嬌龍選擇挑戰文明最速效的手段——投身江湖、逃脫婚姻。影片《臥虎藏龍》重新改造了傳統女俠所側重的「報恩、報仇」³⁴特質，轉向女性對自由追尋的自我建立，在玉嬌龍身上，同時表達了弔詭對立的衝突形象——「天真無邪的貴族少女」與「精打細算的冷血女戰士」³⁵，一個是服膺倫常體制的公主，一個是顛覆法治、來去自如的夜賊，這亦爲電影所繼承的旨意：

在父權法令的威逼下，在「江湖」扮演著越界者跟護道者的衝角色……延伸成爲一種對現代性別政治哲學省思…，改變武俠電影正邪不兩立的敘述傳統，並突顯出自我和本我並存對立的文明症候群。³⁶

玉嬌龍從婚姻桎梏脫逃，而步入江湖、爲所欲爲的任意性，奠基於她擁有領會貫通的武學能力，所以她能飛、能逃、能走、能逃。李安讓玉嬌龍探險江湖的第一站，就進入了江湖的入門口「客棧」，利用客棧、茶樓，開啓了江湖生活中充滿活力的越界經驗，俾使觀者很容易進入傳統習見的江湖世界當中，進入武俠觀園，進入不見真心、善惡難辨的龍蛇雜處世界：

³⁴ Kao, Karl. "Bao and Baoying: Narrative Causality and External Motivations in Chinese Fiction". *Chinese Literature: Essays, Articals, Reviews (CLEAR)*. Vol. 11(1989). p.118.

³⁵ 蔡秀粧，〈自由女「俠」？是論李安和王度廬的《臥虎藏龍》中的女性意識〉，《電影欣賞學刊》第25卷4期（2007年9月：190）。

³⁶ 蔡秀粧，〈自由女「俠」？是論李安和王度廬的《臥虎藏龍》中的女性意識〉，頁174。

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。（頁 117）

至此，身入江湖的女英雄其行動雖然自由，但終於嚐到險惡江湖的真實面向，那看似雜亂無章、良窳鬆散的，其實更包孕著複雜倫常、黑白不分的江湖實況。逃出女性的婚姻藩籬，想要倦棄文明規範的宿命的玉嬌龍，其嚮往自由自在、任我前行、想闖就闖、擁有無限可能的江湖烏托邦，卻是一個更不確定、備受撻伐、急於規訓女性的暴力場域，總要人現出門派體系、識別武器、性別權位，不准個人孑然一身。本文認為，玉嬌龍進入江湖，闖蕩，其運用策略，想要破除昔常文化想像的江湖結構：

（一）奪取盟主權力武器

前文所示，小說裡的玉嬌龍，根本認為青冥劍是她的，向李慕白奪取青冥劍的過程，恰如在試煉自我的武功與能耐，是一自我滿足與認同的其一手段爾爾，係如過場道具。影片中的玉嬌龍，偷走盟主的武器，原初只因好奇與好玩，因前往貝家作客時，偶意見到而起歹心，展露想拿就拿、想還就還的任性，也藉此暗指玉嬌龍本心不惡，經由俞秀蓮穿針引線、道德暗示，就將青冥劍還回去，此時青冥劍像是少女貪玩兒戲的一部份。然後在她逃婚之後，意欲進入真正江湖場域，她意識到武器配件的重要性，偷走盟主的寶劍，無非是進入未知江湖的防身寶物，更甚者，是這把多重名實象徵的青冥劍—有形的凶器，無形的名譽。況且，她攜著李慕白的劍，此枚江湖人盡皆知的青冥劍，正是奪取權勢的明喻，晾出手下敗將的資產，像是展示權力的戰利品，仿若身份快速置換的象徵，那是個

方便行走江湖的位階符號，容易偷走且深富價值的器具。

（二）置換便利的性別

原本傳統的「江湖」概念，是階級、貴賤失效的平等結構，唯有武功至上、真憑本事，即可出人頭地的「民主平等」的江湖假象。但受限於傳統性別觀念影像，比較來說，男俠客無論在數量、名聲、能力，遠較女俠來得多元精彩。小說裡的女英雄玉嬌龍，王度廬卻改造了男性獨尊的武林結構，他以委屈的方式，讓玉嬌龍出頭天一玉嬌龍必須經由跳崖之亡，死而再生代表揮別過去身份與生命，用女伴男裝的模式，與婢女假扮夫妻掩人耳目，讓她低調躲藏其武功霸氣，而轉至西域發展，在邊陲建立孤僻的義氣王國。玉嬌龍身懷絕技，卻不得返歸中原，困頓罹病、躲藏西域，亦仍善心濟眾鰥寡孤獨，這些特質，仍是華人熟知的「男性」俠士武德表現。

影片的玉嬌龍仍然換上輕便男裝，方便行走江湖，以防惹來側目與爭議。即便，身著男裝身型嬌瘦的玉嬌龍仍顯秀氣，連點菜時也陌生於「商家規模」、違反「江湖規矩」，透露小姐的嬌氣與任性。但其換裝伴男，也僅出現於客棧鬥眾一節，至此之後，玉嬌龍仍換回女兒身行踏江湖，與李俞應對，顯出女性的主體性。

（三）打散門派名號

李安透過玉嬌龍的客棧打鬥，讓她拆解「江湖＝臥虎藏龍」的傳統公式，她在客棧破除虛有其表的「門派名諱」，顛覆表義的江湖英雄結構，那個看似充滿了虛偽名聲、徒具花俏稱呼的江湖俠客，所有客棧有頭有臉、字號威武的英雄豪傑，全都中看不中用，徒具聲名，立即成了在輕鬆的絲竹配樂伴奏下，抱頭鼠竄的手下敗將。

玉嬌龍挑釁的任性，在打鬥中展露武才，明快的感官愉悅，初步實現了「我行我素、行動自由」的江湖認知，與文武雙雄的自信。³⁷一方面應驗了玉嬌龍主體自由的願想，以小搏大地諷刺「浮誇自滿」江湖表層世界，拆穿旅行途中逢遇江湖門派「臥虎藏龍」名實不符的虛應結構。玉嬌龍力鬥客棧有如快速的節點，宣揚其高深莫測的武功，沿承傳統武俠小說「高能神秘的異鄉客」的習常情節套式。

（四）任性的個人自主

影片中的「玉嬌龍」入江湖走江湖，她未能福膺江湖義氣，而是任性使氣、想打就打，正是任誕使氣、以卵擊石的女神話。影片承襲原著小說（化名龍錦春），讓玉嬌龍化身龍公子（顛倒的性別霸氣），進行身份除姓的翻轉，她放棄優渥的旗人官宦仕女生活，甘願轉向一個「龍公子」獨身走踏江湖（仍舊保有官貴卷氣），就是希望不被門閥束縛，追求自由。以龍為姓，便是倒名為姓（玉嬌龍→龍錦春），強化其名字隱喻的自身主體，擺脫姓氏家族給她的規範，以華人族群熟悉的文人貴族模式（公子），去揣摩江湖新身份。

這個讓玉嬌龍著迷想望的江湖，並沒有因此包容得住想做就做的任性女子，一個從父權婚姻體制剛剛脫軌的玉嬌龍，反倒掉落了

³⁷ 《臥虎藏龍》小說原著提到玉嬌龍行走江湖，每人必問其來歷：「『龍錦春，你的師父到底是誰？』玉嬌龍啐了一聲，說『你們問不著』又微笑了笑，自拍胸脯說：『我呀，我是：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，是神無影鬼無蹤，爾輩鼠蛇來侵犯，直似蟋蟀撼泰峰。』嬌聲婉轉地說完了，一手揮劍開路，一手提韁就走。這裡幾時個手執利器的江湖大漢，竟沒有一個人敢去攔她。」（頁 394-395）。電影最後兩句改成「今朝踏破峨眉頂，明日拔去武當峰」（頁 119）凸顯志氣高壯，欲以一己之力拔除江湖兩大門派，更顯霸氣。

江湖的陷阱。緊接著影片引出江湖真正多元範限，讓玉嬌龍走向一個更無奈的江湖胡同，玉嬌龍步入了更不自由的江湖結構，揭露“龍虎”都被掩藏，無法發威的悲劇意念。

小說裡的玉嬌龍雖然逃脫傳統性別對她的桎梏，但她一直深感後悔，在許多情節段落，頻頻悔恨其當初妄下決定：

但由此又感到江湖上坎坷難行，以自己這樣高強的武藝還得受大氣、惹小氣，處處時時都得防備著，真是討厭！因此又悔恨自己過去做的事。就想：「若不識羅小虎，若不護庇高師娘，若不惹劉泰保，當然再沒有那魯君佩，自己此時不是仍然在北京宅中作小姐嗎？會武藝也沒有人知道，哪裏能在外面受這些氣，吃這些苦呢？」（頁467）

玉嬌龍何等悔悟，如果不是當初任氣使然，怎麼引發生命一連串的轉彎，是以建構江湖身份、自主生活的實踐，竟然成了災難一場，係非其願。玉嬌龍在瀕亡之際逢遇其子，亦透露曾建盛名的自傲、卻也幡然悔悟的無奈之情：

病人（玉嬌龍）又問：「你的師父名叫什麼？」韓鐵芳（玉嬌龍兒子）說：「我師父名叫一提金蕭仲遠，他是我父親的……」病人突然又出現失望的樣子，就向他連連擺手說：「你不必再往下說了！我不耐煩聽這些江湖無名之人和互相毆鬥的事。二十年前我也很氣盛的，但後來我對往事一直懺悔。……」³⁸

³⁸ 王度廬，《鐵騎銀瓶》（臺北：遠景出版事業有限公司，2001：242）。

王度廬筆下的玉嬌龍頻頻回探親族，雖然身在江湖，卻心繫家人，展露了更多對於連累家人、無法服侍孝親的懺罪，映現更多女俠內化儒家孝心在其身上發揮的強大效力。就連臨盆時遭遇掉包的親生男嬰，二十年後仍然掛念不忘尋覓兒子蹤跡，進而出門尋子。家庭孝道、倫常溫暖，從江湖視之本是身外之物，玉嬌龍雖是自主來去的女俠，仍深陷其道，不因江湖涉事深淺而有增減，這是王度廬所架構的江湖倫理，不忘家族本體。

然，電影的玉嬌龍更加自信勇膽，不似原著小說有許多顧忌與掙扎衝突。影片卻執意展露玉嬌龍初生之犢青春無畏、挑戰守舊門閥江湖的任性女俠形象，將玉嬌龍的個性韌度提升，更加敢愛敢恨，無所包袱，鋪排渴望江湖幻夢之心境，展露閨中仕女歷練武俠的歷險程序。

二、除魅江湖情愛：戀人與名分

除了外在功夫的武俠江湖尋覓，《臥虎藏龍》的情愛網絡，更是小說與戲劇關愛的焦點，藉由兩對中年與少年男女主角的愛情關係，思索個人感情依歸，與江湖位置的定位。

小說裡的玉嬌龍與羅小虎逾越制式門第的外放感情，透露玉嬌龍憧憬自主情愛的追尋，但她對羅小虎盜性不改、未能如期任官提親迎娶，縈繞愛恨情緒：

恨自己連又無知，又恨自己多情而任性，誤結識了羅小虎，如今……大錯已竟鑄成，情絲又復縛緊，三載以來自己被情思折磨得嘗盡了苦惱，殷切期待他有個出身，好遂所願，但他盜性

不改，胡作非為更甚！如今且逼得自己離開了閨門，拋下了父母。雖然隻劍遨遊江湖，決無所懼，但將來究竟哪裏才是歸宿呢？……小虎他現在什麼地方？他那能知道我此時心中的悲痛呢？他那能幫助我，愛護我呢？但他，怎樣才能使我忘記他呢？……淚如檀香的灰，紛紛下落。（頁417）

玉嬌龍內心滿貫愛恨交織的悔恨，她將自身出走江湖的磨難，歸咎於愛人羅小虎在婚禮胡亂所致，怪罪小虎不夠積極進取，未能正大光明明媒正娶。小說裡的玉嬌龍仍舊纏繞於俗世功名的價值觀念，在意情感名分，對羅小虎恨鐵不成鋼的埋怨，始終成了她離開的理由，釀成自求江湖出路的結局。電影中，特別著墨於玉羅兩人脫韁野馬的新疆浪漫情愛，與肉體性逾越的大膽表露，與壓抑感情的李俞兩人相互對照，逸出京城中心、保守門閥、傳統禮教的西域，滋長玉嬌龍渴望投奔江湖的奢想。

是故，戲劇的結局，玉嬌龍至武當山邂逅情人羅小虎，並且在縱身崖下，選擇了相信羅小虎所言「心誠則靈」的跳崖神寓，玉嬌龍將原著小說「孝子跳崖許願求取父母安康」的孝親神話，轉化為讓羅小虎主動許願，儼成「情人跳崖許願，但願雙飛廝守新疆」的情愛神話，以生命的結束，暗示江湖情愛探險的結束，也是男女情感之除魅。

相較之下，影片裡李俞的武俠情愛，亦脫離不了名分的糾葛，俞秀蓮：「我們都堅持對得起那張紙」。江湖，是擺脫俞秀蓮亡夫孟思昭之道德藩籬，讓兩人能夠平靜過日子的祈願，兩人卻老擱在心上，放不下責難，一直至死方休。影片讓李慕白悲情死去，在死前，李慕白的死亡，因而阻止了他對玉嬌龍內心憧憬青春肉體犯戒、

延續武功的慾念，³⁹ 卻在最後一口氣，對俞秀蓮表露壓抑已久的幽微情感。江湖的情愛網絡，正因悲劇的不順遂，凸顯創作者所認定的想像文化中國，瀰漫著更深層的名分與門閥的限制與糾纏，連最深的情愛，也不得善終。

三、跳出失落江湖：自我解套

關於影片玉嬌龍的「跳崖結局」，學界有不同解讀，其一「咎責說」：為李慕白的死亡深感愧疚畏罪，「以身換身」自我消罪懲罰，祈求李慕白復活。⁴⁰ 其二「控制說」：自我中心的玉嬌龍無法突破儒家建構的道德管轄，⁴¹ 而被父系主權監控。其三「主體說」：跳崖不但讓她避開家庭和社會階層義務的實踐，也讓她脫離強烈佔有慾的羅小虎情網，⁴² 可視為反抗世俗的解脫，肯定女性自我決定權的主體性。弗蘭·馬丁 (Fran Martin) 認為玉嬌龍躍入崖下，彷彿實現了女性主義的「叛逆女孩」(rebel girl)，拒絕在視覺上暗示女英雄的死，她們似乎永遠靜止在最後的軌跡上。⁴³

為何選擇武當山，作為跳崖之地，為何小虎在那裡等她：影片讓玉嬌龍回到李慕白的修練核心的原鄉——武當山，與她的真情人

³⁹ 張小虹，〈江湖的潛意識〉，收錄於氏著：《感覺結構》（臺北：聯合文學，2005年：98-99）。

⁴⁰ 蔡蓉 (Cai, Rong). "Gende Imaginations in Crouching Tiger, Hidden Dragon and the wuxia World". *Positions* 13.2(2005:456.)

⁴¹ Gomes, Catherine Chan.

⁴² 蔡秀粧，〈自由女「俠」？是論李安和王度廬的《臥虎藏龍》中的女性意識〉，頁 175-176。

⁴³ Fran Martin, 'The China Simalcrum: Genre, Feminism, and Pan-Chinese Cultural'.

羅小虎邂逅。李慕白至死尚不甘休的收徒欲望，仿若爲了救徒而死。愧疚的玉嬌龍走向江湖的入門窄巷，門派的發源地武當山，在一夜纏綿之後，仍選擇跳崖解脫。

玉嬌龍跳崖的膽識、應驗「心誠則靈」的神話，雙雙解構了來自兩個男人給予她「社會江湖、情感江湖」的羈絆。她的願望，或是遠離超我、那原先令她神往的江湖？玉嬌龍給羅小虎許願，而不是自己許願。「心誠則靈」的神話，已經由玉嬌龍自我完成，因爲她一直是誠實的外放自己。用莽撞無暇顧及生命、至死生於度外的俠士自殺情懷，來檢驗一個願望的實現，這不是另外一個權力所建構出來的夢幻想望嗎？易言，江湖的構成，青春渴望的馳騁場域，根本是玉嬌龍自我虛構的夢想，於實不符，江湖的設限，疊床架屋。如果玉嬌龍是闖禍者，那麼，這規矩由誰來定？跳崖，是否就是解構他人定義江湖規則的開始，這是玉嬌龍可以完全自主決定的江湖意義。

無論是江湖養成過程中，李慕白講究的道家式武當心訣，抑或是江湖下暗藏的儒家禮法，都無法讓玉嬌龍根深蒂固的江湖情結消失褪去，成就一個很務實、相守一起、拋卻儒道規約的愛情美夢。玉嬌龍所幻想的江湖世界，儼如失效的江湖，是恐怖而讓人喪生的危險境地，越想脫離江湖（孟思昭、青冥恩怨）遠走高飛，卻反倒欲望滋生（感情、收徒、復仇）深陷江湖泥沼，李俞、羅玉四人，皆無法自拔。

李慕白所代表的「理想的江湖盟主」兼具儒道情懷華人中國圖像，仍然無法收服玉嬌龍奔放狂漾的生命情懷，羅小虎表徵之「激盪的江湖地霸」粗獷率直，也沒法安頓玉嬌龍的情感，而由俞秀蓮所建構而出的「嚴謹的倫理道義江湖紀律」，更是玉嬌龍想要破除

與逃離的藩籠；碧眼狐狸用來招引玉嬌龍「想做就做、想走就走」的任意而自由的江湖，卻被她自己闖蕩出來的恩怨所滅害。也因此，眾人所勾勒的江湖定義，全都無法套用在玉嬌龍的江湖幻夢裡。

想像的江湖，如同想像的文化中國，進入江湖，就得迫使人們交出門票，需要屈從、認份、與歸屬，要不順從，要不征服，所得服膺此一文化潛規則。然玉嬌龍建立起屬於自我的自信，不願趨於任何江湖門派脈絡，此一力求解構的過程，呈現了玉嬌龍展露的新江湖乃至想像中國之新文化意義，試圖跳脫歸約，從而再生自己，不願被收歸。她排斥傳統中國為常規的女性所範限的涉意領域，不受抑制，以小制大（體型、年齡、性別）的權力翻轉隱喻，將性別的情色、生理意義解放出來，充分展露「對自我的迷戀」：⁴⁴

自戀性的女人只愛她們自己，其強度可與男人們對她們的愛戀相比擬。……這類女人對男人來說有最強的迷戀度，不僅由於美學原因……而且由於某種有趣的心理。……「自戀性自我傲慢」我們也很記得她們能夠保有一種極樂心態的力量——一種我們自己已經拋棄的不可打擊的力比多立場。

玉嬌龍義無反顧、任意使氣的自戀情懷，這份青春無赦、無所顧忌的勇氣，亦是李慕白所失落的力比多（libido），故他收徒慾念越發強勁。傳統女性如同外在者（被邊緣化、無權力的）隔著距離被男性注視，玉嬌龍拒絕被收編，自戀者急於獨立的形象，自我專

⁴⁴ 此處或可借用周蕾採以佛洛伊德「自戀心理」分析玉嬌龍恃寵如嬌、亟欲解放的行徑，可參見周蕾（Rey Chow），《原初的激情：視覺、性慾、民族誌與中國當代電影》（臺北：遠流出版社，2001年：199-209）。

注到令其他人感到被排斥在外，拒絕歸類、社會化、江湖化的過程，她究竟是缺乏（lack）社會化的標誌還是過於自足的表徵？原著小說的玉嬌龍，她仍守舊在她所受的倫理規訓當中，雖然出走江湖，但仍舊頻頻回顧親人，顧及門面，想到家族榮譽，這是王度廬想像的中國，仍是擺脫不了之傳統江湖意境。玉嬌龍雖然反江湖、反英雄，但她仍舊是要回到倫理常規的軌道，受到良心不斷的咎責，以致於續書《鐵騎銀瓶》描述玉嬌龍雖然身體逃至新疆，但其內心仍掛愛她被抱走的兒子韓鐵芳，晚景淒涼，病死歸途，背叛門第的女英雄，其死況令人不勝欷噓。這一決心走出舊社會的玉嬌龍，仍落得克死他鄉的下場，王度廬對於玉嬌龍的自我追求與歸返，無疑注定是一場破敗的悲劇，四零年代的中國女性解放，雖假借虛構的江湖世界，依舊無法走出自主。江湖，或許仍是另一現實世界的投影，女英雄還是被想像的文化規矩，再度綁架。

影片當中的玉嬌龍，仿若化爲二十一世紀的女勇者，她意欲解構社會禮儀（門第、孝道、愛戀、江湖），拒絕被社會結構化，展露強悍的女性自戀。玉嬌龍繞過柔情的俞秀蓮，還是被男人們（江湖群雄、羅小虎、李慕白、空白的父親門第）虎視眈眈地監視著。玉嬌龍的縱崖一跳，藉以逃脫監視的江湖世界與無所不在的控制，阻卻中國民族性的文化價值，似乎隱隱暗示著影片之外，建構新江湖意義的民族想像的深層寓意。

伍、非結局：集體的江湖焦慮

玉嬌龍苦苦尋覓江湖的膽識及焦慮，在影片裡頭彰顯無遺，

李安何以要營造出一個「反江湖」夢碎結構？難道，江湖，就只是個注定失敗之東方想像的文化符碼嗎？李安到底為何拍攝《臥虎藏龍》？有影評人敘及李安肇因於「中年危機」年齡焦慮，而拍攝該片，有識者認為李安寄情於李慕白身上，影射自己中年危機的困窘：

從李安多次自述《臥虎藏龍》是他個人的中年危機來看，李安是寄情於周潤發所飾演的李慕白大俠身上，大俠在感情上有困頓，他既受到下一代肉體原慾以及感情自在奔放毫無束縛的衝擊，卻最終秉持儒家的知書達禮，發乎情止乎禮的「道義、倫理、責任」等規範，讓愛情成為一個美麗的昇華。⁴⁵

固然李慕白的掙扎與感情的衝突，很可能是探索《臥虎藏龍》的一條重要線索，然而依據李安對於玉嬌龍此一角色的期許，以茲作為拍攝電影的起因，本文仍舊依據「玉嬌龍遍尋江湖」的故事主線，重思李安拍攝《臥虎藏龍》的敘事動機與隱喻。李安自言，玉嬌龍這個原著角色，是他當初決定開拍這部電影的原因，即是想要探索她的世界，盡可能保持她的「神秘與夢幻」：

因為她是那隻龍——這隻藏龍呈現出性壓抑，這是最難馴服的部分（笑）。那時候我涉獵到類似原罪的概念，她是那隻藏龍，羅小虎則是臥虎，他就沒有那受到那麼多壓抑。女性角色的確是我投入這個計畫的原因。不過從個人角度看，我對李慕白和俞秀蓮有多些認同。他們和我是同一類的——好講道理和團體行動（笑）。⁴⁶

⁴⁵ 焦雄屏，〈《英雄》和《臥虎藏龍》〉，《世界電影》410期（2004年2月）〈焦雄屏專欄〉，頁30。

⁴⁶ 白睿文（Michael Berry）著；羅祖珍、劉俊希、趙曼如翻譯整理，《光影言語：當代華語片導演訪談錄》，頁307。

李安改造出：追尋自我、單打獨鬥、講究「個人自由」的玉嬌龍，欲從想像文化中國的「江湖意義與親族結構」之團體倫理尋求解脫，玉嬌龍行走江湖、顯現身不由己的困頓，或可從中窺探，仿若成人童話的武俠世界，暗藏文化中國處於「群體—獨我」內在掙扎的永恆母題，再現集體記憶的焦慮。易言，上年紀的李慕白、王度廬、李安，心裡還是藏匿著玉嬌龍奔放青春的憧憬，那是唯有在虛構的江湖市井，方能鬆懈，投射解放原欲的境域，在想像江湖世界，創作者投注想要脫離群體，追尋獨我自由的焦躁想望，是如此難能達成，甚且帶著悲涼。

如果從李安的电影讀到了玉嬌龍的焦慮，那是否可據此放大成華人集體的內在聲音？「群體—獨我」的衝突，於中國化的文化境域此一課題是習見的，那全球化的聲浪中，全球與在地之間，該如何面對與轉化此一文化困劫的焦慮呢：

現代主義的霸權總是把各個地方加以邊緣化，相對於此一趨勢，我主要的工作是將本土從全球的關係中掙脫，讓它們不再彼此糾纏。地方並非以它們自己的立場，而是在全球的操縱脈絡之中，必須被解釋、防衛，如此一來，才能在問題被界定之前，便推出一種非平行的觀點：如果全球只是本土或一各地之特定條件，而本土或地方根據的即是全球，那該如何？⁴⁷

李安身為華裔的導演，他是目前跨足西方世界最成功的臺灣影

⁴⁷ Dirlik, Arif. "Place-Based Imagination: Globalism and the Politics of Place." *Place and Politics in Age of Globalization*. Ed. Roxan Paa Zriak and Arif Dirlik. Durham: Duke UP, 2001. p.24.

像人，在李安的電影脈絡中，不論是早期的《推手》、《斷臂山》、《臥虎藏龍》、甚或是前幾年的《色|戒》，雖然李安居處美國，然其關注的主題，經常環繞在「自由主體的追尋」，流露東方華人（中國）圖像，諸如：倫理關懷、國族文化…東方想像。於是，李安將在地華人的江湖倫理衝突，放大與轉換成全球關注的性別文化議題：

若以《臥虎藏龍》來看，其實這種「亞洲倫理」或儒家倫理正在全球化的影響下，一方面被物化、鞏固為忠貞俠義，複製為中華文化之特質，透過李慕白與俞秀蓮師兄妹之間靜默沈潛的情感倫理去傳達，假借功夫、江湖及中國圖像，將東西文明的差異加工包裝為歐美觀眾樂於接受的性別、文化與影像幻想。另一方面，這種傳統卻受全球化影響的新一代年輕戀人所瓦解、重建。⁴⁸

李安試圖，轉化在地文化焦慮，弄成全球意象，但，此一轉換模式，是否成功？身在美國的李安，遙想遠在東方之文化中國的江湖意義，似乎有如玉嬌龍追尋江湖一樣，變得模糊而變動，甚至不可置信。沒有任何人能夠給予完滿的文化江湖的意義，因為離散於國外的李安，甚無法掌握，想像的遙遠中國/江湖全貌，他與玉嬌龍自己定義的江湖想像，盡是失落無得的結果。

李安自言，即便拍攝這部影片，他們橫跨半個中國大陸江山取景（新疆、北京周邊、河北幾個地點、江南區域、杭州和安徽黃山），但他甚不瞭解現今的中國觀眾心態反映乃至於文化成見，他藉由電

⁴⁸ 廖炳惠，〈在全球化過程中的海外華人離散社群：視覺藝術中政治與文化公民權的分合〉，《中外文學》32卷4期（總376期）（2003年9月：25）

影跳崖結局述說大陸觀眾的反應：

中國大陸的觀眾對結尾徹底笑到不能自己，可是西方卻沒有人有這樣的反應。……某種程度上我對中國大陸非常陌生。我對掌握全球的觀眾有相當程度的認知，不過對岸中國大陸的華語觀眾卻所知甚少。雖然我們共享文化泉源，但我們的生活經驗卻非常不同，而他們也與其他的世界不同。⁴⁹

李安自己所提出的問題，他甚至無法回答，遙遠中國的江湖，到底是以前的中國？現在的中國？亦是想像的中國？正如玉嬌龍心裡憧憬的江湖，她到底還是遍尋不著的。李安寧可藉由玉嬌龍的身影，投射出一個不願意臣服於各派父系主權的解釋，找尋不出江湖真義（文化中國）的悲劇，卻只得脫身於「羽化跳崖」浪漫神話性結局，來規避一個實有的江湖文化意蘊。而又或許這則沒有結論的結束，飄飄下墜的玉嬌龍，亦傷感亦豁達的表情，即為她自己尋覓的江湖路徑，這就是李安想像中國的，是他藉由玉嬌龍定義的原鄉江湖。

李安的身份，形塑了「根在文化中國，樹幹在台灣，枝葉展露於美國」的新移民經驗，他自言身世：

我在中式的環境成長直到二十三歲，這是我無法改變的事情。身為一個中國人，我更偏向一個在台灣成長的外省第二代。我沒經歷過共產黨政權，學習中國文化是透過抽象的來源一對中

⁴⁹ 白睿文（Michael Berry）著；羅祖珍、劉俊希、趙曼如翻譯整理，《光影言語：當代華語片導演訪談錄》，頁302。

國是一種浪漫傳奇化的觀點，在台灣由我父母這一輩遞交下來。這是《臥虎藏龍》想要說的。你不能回到過去，所以誰知道，或者是如此（像這樣一部電影）才是真正可靠的理解方式。⁵⁰

學者廖炳惠曾以「離散社群」來指稱像李安一樣在海外華人，並將李安視為華人離散藝術家的代表。這群離鄉遠渡重洋的華人，他們都經歷「離去故土」（displacement）的間離過程，到新地異國，面晤兩地文化衝突（文化歸屬）與國族認同（政治公民）的差異張力，以致於海外華人在歷史記憶、文化認同的擇慮方面，因應地域心境的變化，產生曲折變化，他們「擺盪到異地，在另外一時空中，發現『家鄉』（homeland）與新居留處境兩皆無法安頓，只能達成片面、想像的連結。」⁵¹於是慢慢形構「遠距民族主義」，遙想祖國，透過思鄉情節的發酵、文藝創造的更動，展示想像的邦國世界。

這群離散社群的華人異鄉客，正因離開原鄉地，到達新居，感受異文化不同於原有故鄉的意識衝擊，更能因「距離化」（distantiation）之因素，與祖國產生空間與時間之疏離，反倒更能夠表彰出傳統「華人文化」的異質特殊性，這是身處家鄉地、長期浸染文化而不自覺的大陸臺灣本土在地人群，無法透視的。然而也因為疏遠的時空距離因素，俾使海外華人想像的故國情景，其再現中國的記憶，與原生居地的文化圖景，派生弱化脫節、重組改造、甚至深化遺存的落差改易，透過想像性的文化補償與昇華運思，海外

⁵⁰ 白睿文（Michael Berry）著；羅祖珍、劉俊希、趙曼如翻譯整理，《光影言語：當代華語片導演訪談錄》，頁 308-309。

⁵¹ 廖炳惠，〈在全球化過程中的海外華人離散社群〉，頁 25-26。

華人文藝家在全球化的衝擊之下，所採取的文化敘事策略，再製出一個新的文化中國。

王度廬原著小說《臥虎藏龍》、《鐵騎雲瓶》雖然跳脫傳統性別藩籬，締造玉嬌龍威武剽悍之女英雄形象，但她仍舊保留孝親與傳子等親族倫理，回歸想像的中國，且落得客死異鄉、無法與親生兒子相認的下場。影片《臥虎藏龍》則大力發揚玉嬌龍女英雄蠻橫任性特質，且讓玉嬌龍更欲脫離與拆解武俠世界（森嚴門派、門閥倫理、男女情事）之江湖迷障，最後跳涯飄飄而下，完成反江湖的自主使命。放棄歸屬、認同迷失的玉嬌龍，猶有未完的、開放式結局，其不無喻示離散與失落於世界的華人，其游離於母國與異體之間的認同焦慮，亦擁有建構主體的集體欲望，在文化中國與異國新文化之間尋找自主空間，其矛盾掙扎、互引、相斥的過程。玉嬌龍跳涯雖生死未卜，卻脫離了文化江湖（門徒、感情、倫理）給她的範限，跳涯恍若死亡驅力，玉嬌龍享受不靠邊、不被選擇的自主生命，而擁有更多可能性；正如離散的華人，不被收編成純粹的華人與異國人（亦是/亦非），他面晤的是茫茫涯下風景與等待填補的空白未來，他不顧已經變調的故鄉，能深刻接引民族母魂，揉搓現代異國，形成自己的自主新創造，亦是焦慮及茫然，亦為包容與希望。

陸、結論

簡約的江湖意旨，利用主角們出入江湖的故事，投射武俠意義的不同詮解，《臥虎藏龍》以弔詭的交叉（兩條感情、人脈路線＝李慕白俞秀蓮、玉嬌龍羅小虎），穿梭出華人國族關愛的武俠世界，

並且再製特殊的江湖意旨。王度廬採用傳統的「龍虎」文化標誌，作為文化武俠江湖的隱喻，在不大不小的想像世界，李俞玉羅個個隱身於江湖角落（東北西南、中央與邊陲），藏匿其武功路數及深切情感。而影片之《臥虎藏龍》則增添民間道家武當式的意念，提出萌退江湖、居處山林（臥虎藏龍）的消極性、積極性交遞互涉之華人情感結構的社會網絡藝術，營造出「急退—捲入」的江湖慾望，反倒更生風波。

李安以影像文化的建構，運用集體潛意識的成人幻夢的武俠敘事之載體，創改出他想像的故國，他的文化江湖，無法與原有的中華圖像契合，宛如李安電影在保守的中國及臺灣原鄉地，其卻受到道統主權勢力之質疑，甚且在開拍之初，當名氣尚未響亮之時，他在原鄉地遍尋不到資金奧援，俾使李安（玉嬌龍）失去靠攏的機會，而寧願選擇遁逃或離開，猶如影片飄然開放的結局，再現一個模糊然卻自在的文化中國新義。李安藉由《臥虎藏龍》不確定與模糊的結局，營造更廣厚複雜的江湖深度，那個飄飄欲仙擺脫束約的跳墜武當意象，體現了玉嬌龍乃至改作者自身文化認同的焦慮，此一原鄉文化圖想之質疑與不願被馴服的無奈，抑或是離散創作者想像中國的失落江湖與自主呼喚。

參考書目

- 王度廬，《臥虎藏龍》（臺北：聯經出版社，1985）。
- 王度廬，《鐵騎銀瓶》（臺北：遠景出版事業有限公司，2001：242）。
- 王度廬，《鐵騎銀瓶》（臺北：遠景出版事業有限公司，2001）。歌曰：「天地冥冥降閔凶，我家兄妹太飄零，父遭不測母仰藥，扶孤仗義賴同宗。……」（頁231）。
- 王度廬原著；王蕙玲、詹姆士·夏慕斯、蔡國榮編劇，《臥虎藏龍電影劇本》（臺北：天行國際文化事業，2000）。
- 王度廬著，《臥虎藏龍》（臺北：聯經出版事業，1995）。
- 王惠盈，〈王度廬武俠小說研究〉（臺北：臺北市立教育大學中國語文學系碩士班碩士論文，2011）。
- 伍怡慧，〈王度廬「鶴—鐵」五部曲研究〉（台中：逢甲大學中國文學系碩士論文，2000）。
- 朱麗生，〈金庸《射鵰英雄傳》與王度廬「俠情悲劇」五部曲愛情糾葛之比較研究〉（臺北：淡江大學中國文學系碩士在職專班碩士論文，2008）。
- 宋鈺珍，〈永恆的絮語—王蕙玲影視劇本之研究〉（中國文化大學中國文學研究所碩士論文，2009）。
- 李月純，〈王度廬「悲劇俠情」五部曲研究〉（台北：淡江大學中國文學系碩士在職專班碩士論文，2007）。
- 周蕾（Rey Chow），《原初的激情：視覺、性慾、民族誌與中國當代

- 電影》（臺北：遠流出版社，2001）。
- 易劍東，《武俠文化》（臺北：揚智文化公司，2000：135）。
- 林宜蓉，〈王度廬「鶴—鐵」五部曲研究〉（嘉義：南華大學文學研究所碩士論文，2000）。
- 林保淳，〈遊俠江湖—武俠小說的「江湖世界」〉，《淡江大學中文學報》8期（2003.07：50-53）
- 邱誌勇、許夢芸，〈奇觀的中國、中國的奇觀—解構「臥虎藏龍」的後殖民情結〉，《當代》71期（總189期）（2003.05：68-83）。
- 侯慧杰，〈談《臥虎藏龍》中玉嬌龍的生命悲劇〉，《滿族研究》2008年2期（2008）
- 柯瑋妮（Whitney Crothers Dilley）著、黃煜文譯，《看懂李安：第一本從西方觀點剖析李安專書》（臺北：時周文化，2009年）。
- 范伯群主編，《言情聖手、武俠大家—王度廬》（南京：南京出版社，1994）。
- 徐斯年，〈失落的悲涼俠情—尋找『臥虎藏龍』原作者王度廬〉，《中國時報》，2001.03.06，第22版。
- 徐斯年，《王度廬評傳》（蘇州：蘇州大學出版社，2005）。
- 張小虹，《假全球化》（臺北：聯合文學，2007）。
- 張小虹，《感覺結構》（臺北：聯合文學，2005）。
- 張瑾，〈王度廬《鶴—鐵》系列小說研究〉（蘇州大學中國文學系碩士論文，2008）。
- 張靚蓓編著，《十年一覺電影夢》（臺北：時報文化，2002）。
- 陳莉莉，〈論影片《臥虎藏龍》中的女性意識〉，《電影評介》2008年6期（2008年）。
- 傅述先，〈王度廬的活語言〉，《新書月刊》18期（1985.03）

曾武清，〈臥虎藏龍「藏」了什麼？—從女性主義電影理論「男性凝視」觀點談武俠電影新類型〉，《廣播與電視》24期（2005.01：93-120）。

焦仕剛，〈冲破枷鎖 激情燃燒——《臥虎藏龍》與《色戒》女主人公玉蛟龍和王佳芝形象分析〉，《黑龍江史志》2008年1期（2008）

焦雄屏，〈《英雄》和《臥虎藏龍》〉，《世界電影》410期（2004.02）〈焦雄屏專欄〉。

楊家駱主編，《校正莊子集釋》（臺北：世界書局，1974）。

葉洪生，〈當代臺灣武俠小說的成人童話世界〉，錄於《流行天下》（臺北：時報，1992）。

廖炳惠，〈在全球化過程中的海外華人離散社群：視覺藝術中政治與文化公民權的分合〉，《中外文學》32卷4期（總376期）（2003.09：25）

劉靜怡，〈王度廬「鶴一鐵」五部曲悲劇俠情之研究〉（臺北：國立臺灣師範大學國文學系在職進修碩士班碩士論文，2011年）。

蔡秀粧，〈自由女「俠」？是論李安和王度廬的《臥虎藏龍》中的女性意識〉，《電影欣賞學刊》第25卷4期（2007.09：190）

蔡 蓉 (Cai, Rong). "Gende Imaginationsin in Crouching Tiger, Hidden Dragon and the wuxia World". Positions 13.2(2005).

韓雲波，〈從俠義精神到江湖義氣〉，《新東方》（1998年5期：50-56）。

蘇秋華，〈從角色扮演談觀影的沒入經驗：以《臥虎藏龍》及《花樣年華》為例〉，《中外文學》33卷11期（總395期）（2005.04：87-109）

[美]白睿文 (Michael Berry) 著；羅祖珍、劉俊希、趙曼如翻譯整理，《光

影言語：當代華語片導演訪談錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2008：310）。

[美]白睿文（Michael Berry）著；羅祖珍、劉俊希、趙曼如翻譯整理，《光影言語：當代華語片導演訪談錄》（臺北：麥田出版，2007）。

Abbas, Akbar. “*Cinema, the City and the Cinematic.*” Paper presented at Thinking beyond Hong Kong Conference, City U, Hong Kong, June 8-10, 2001.

Berry, Chris and Mary Farquhar, *China On Screen: Cinema and nation*. New York: Columbia university Press. 2006. p.69-70.

Dirlik, Arif. “Place-Based Imagination: Globalism and the Politics of Place.” *Place and Politics in Age of Globalization*. Ed. Roxan Paa Zriak and Arif Dirlik. Durhan: Duke UP, 2001.

Emilie Yueh-yu Yeh and Darrell W. Davis, *Taiwan Film Directors: A Treasure Island*. 2005 : 198.

Jennifer Jay, ‘Crouching Tiger, Hidden Dragon : (Re)packaging Chinas and Selling the Hybridized Culture and Identity in a Age of Globalization’, *The Canadian Review of Comparative Literature*, 30, nos. 3-4, 2003 : 702-703.

Kao, Karl. “Bao and Baoying: Narrative Causality and External Motivations in Chinese Fiction”. *Chinese Literature: Essays, Articals, Reviews* (CLEAR). Vol. 11 (1989 : 118).

