

專輯研究論文

從文本轉換到文化翻譯：華語商業大片 敘事策略的動因及效果分析

祁林

摘要

在華語商業電影跨境傳播的過程中，隱含著「從文本轉換到文化翻譯」的線索。「文本轉換」是指編劇、導演將小說、歷史故事等文本變成電影劇本再變成電影拷貝的過程。「文化翻譯」是指在「文本轉換」的過程中，針對異質文化圈層的觀眾，電影創作者將文本母體原有的價值觀轉換成觀眾認可的價值觀。通過對《臥虎藏龍》、《英雄》等電影的分析可以看出，華語電影的跨境形態的傳播是否有效取決於「文化翻譯」是否準確到位，而「文化翻譯」水準的高低取決於電影創作者自身的文化身分認同是否清晰明確，同時，它也受到相當的政治、經濟因素的影響。

關鍵詞：文本轉換、文化翻譯、價值觀、全球化

祁林，南京大學新聞傳播學院副教授，研究興趣為媒介理論和文化研究。電郵：qilin@nju.edu.cn

From Text Conversion to Cultural Translation: An Analysis of the Cause and Effect of Narration Strategy in Chinese Commercial Films

QI Lin

Abstract

Transnational communication of Chinese commercial films can give us clues to understand the process of “Text Conversion and Cultural Translation”. “Text Conversion” is the process by which playwrights or directors transform fictions and historical stories into film scripts while “Cultural Translation” refers to the process in which film creators, considering audiences living in different cultural backgrounds, transform the original values of the cultural texts into a new form recognizable by the audiences. Through the analysis of films like *Crouching Tiger, Hidden Dragon* and *Hero*, we can see that the effectiveness of transnational communication of Chinese films is determined by the accuracy of the “Cultural Translation” while the quality of “Cultural Translation” is determined by the awareness of cultural identity of the film creator himself. Effectiveness is also influenced by contemporary political and economical conditions.

Keywords: Text Conversion, Cultural Translation, Values, Globalization

導言：翻譯與華語商業大片的文化翻譯

本雅明 (Walter Benjamin) 在〈譯者的任務〉一文中，賦予了翻譯者很高的文化使命，這就是，翻譯「不是兩種僵死語言之間乾巴巴的等式」，不是簡單地將一種文字變成另外一種文字，而是要表達原作語言背後更為重要的東西，這是本雅明稱之為「超越了信息」的文化內涵，這種內涵是深不可測且詩意和神秘的，這才是翻譯應該針對的本質內容。好的譯者這是抓住了這個「本質」，促使原作語言在翻譯中不斷「更新」，「原作」就會達到一個「更高、更純淨的語言境界」，即一個「純語言」，即表徵著語言的源頭——那個人和世界的最本質的意義 (Benjamin, 2000)。

與其說本雅明在談論翻譯的技巧，不如說他在分析異質文化彼此之間的流動，因為不同類別的語言背後表徵的是不同性質的文化，翻譯是要在這兩種文化之間建立一種「通約」的關係，而「譯作」相對於「原作」來說，應該是更一種語言乃至文化上的進步或提升，它使原作的內涵以一種嶄新的方式重新表達，也更加接近所謂文化的「本質內容」和「普世意義」。

本文擬以本雅明的這一觀點為基礎，考察在華語商業大片的傳播過程中，不同類型的文本和文化是如何流動和轉換的。近年來，華語商業大片的傳播越發要在一個全球化的語境下方能完成的——無論是從票房上還是在國際電影節獲獎上考慮，都必須如此。這導致華語商業電影中的創作者——導演、編劇等會不自覺地會生產出「混雜文化」的電影文本，如此才能滿足具有「跨境」性質的觀影需求。也正是因為導演和編劇在編制電影故事的時候，要處理不同內涵的文化元素，他們也就不自覺地擔負起「翻譯者」的職能。從這個角度來看，電影創作者一方面要將不同的文化消化、整理和轉譯，方能製作出統一完整的電影文本，進而滿足不同文化背景觀眾的需求。另一方面，他們一般都要將印刷文本的語言轉變成電影的聲像語言，我們可以將這兩種語言的轉換看成一種翻譯。比如李安成功地將王度廬的小說《臥虎藏龍》中的中國傳統武俠文化轉譯成西方文化背景的女權主義文化，這導致《臥虎藏龍》這部電影獲得了西方觀眾的認可，主人公玉嬌龍在中國傳

統社會中的「叛逆精神」獲得了一種西方文化的現代性解讀。用本雅明的話來說，李安翻譯了中國傳統文化，使得這種文化在西方現代社會中獲得了一種提升和轉換。

從《臥虎藏龍》我們可以看出，中西文化的轉換(翻譯)是由本文轉換(小說—電影劇本)完成的。本文將以此為切入點來對上述的文化翻譯現象進行剖析，力圖揭示在一種混雜文化系統中，不同文化背景的主體在創作或接受由異質的文化塑造出來的文本時所做出的不同反應的原因，進而透視在全球化的文化語境下，某些華語商業大片的導演自身的文化身分認同。其實，無論從哪個角度來看，「文本轉換」都是理解文化翻譯和轉換的一個「關鍵點」，因為「文本轉換」的過程是政治、經濟、文化等諸多力量或者話語彙聚的結果，它能夠折射出華語商業大片內部文化流動的軌迹和內涵。

文化翻譯和文化轉移(transculturation)、跨文化傳播(cross-cultural communication)、文化同化(assimilation)等概念相近。但是，相對於這些概念「文化翻譯」更強調從傳播者的立場上來考察文化文本的生產和文化生態的形成過程。這種路徑對當下華語商業大片的分析是較為合適的，因為從某種意義上來說，近年來諸多的華語商業大片都是典型的「作者電影」或者說是「導演電影」，即雖然說最終的電影文本是集體工作的產物，但是導演在創作的過程中無疑是具有支配性作用的，比如我們很自然地將《臥虎藏龍》看成是「李安作品」，而將袁和平(武打設計)、王惠玲(編劇)、周潤發(主演)等等看成是由李安支配的電影元素而已。導演在電影拍攝過程中是牽動所有的其它人員和電影攝製要素的樞紐，他對電影的構思決定了「文本轉換」的方向和品質。於是，當導演(編劇)在考慮一個印刷文本(小說或者歷史故事)如何轉換成電影文本的時候，他們也將不自覺地擔負起文化翻譯的責任。

關於研究方法的說明

本文的研究主旨有兩點：一是考察特定的華語商業大片的文本轉換的過程，進而勾勒該部電影敘事策略的元素和結構。因此，考察相應電影的編劇過程是必要的研究步驟。本文將分析電影的創作人員——

導演、編劇等等關於電影創作的諸多訪談，這些訪談有的來自其它媒介的公開發表，有的來自互聯網，這是文獻分析的研究方法。除此以外，本文將對相關的不同文本進行對比分析，分析文本轉換後不同文本之間的文化差異，從中推斷導演和編劇在編制電影敘事策略過程的思路，這是著重使用的是文本分析和符號學的研究方法。第二，本文的研究主旨還要分析由文本轉換進而形成的敘事策略與電影傳播效果之間的關係，進而推斷文化翻譯後的效果。從創作者的角度來看，通過文化翻譯後的敘事策略是否形成了一部足以成功傳播的電影文本，在此，相關藝術理論和電影理論的使用是主要的研究方法，即本文將從美學的角度對電影的藝術性做出分析。然後，本文將進一步分析文本轉換之後文本背後的「文化翻譯」是否完成。在這方面，筆者在互聯網上收集了大量的觀眾評論，同時還專門針對本課題做了部分的觀眾訪談。訪談對象分為兩個部分，一是15位南京大學的教師和學生，他們的年齡跨度在19-37之間，都已在影院看過《臥虎藏龍》、《英雄》和《墨攻》等等跨境傳播的華語電影；二是訪談了南京大學海外教育學院9位留學生，他們來自美國、烏克蘭和意大利等國家。本文作者先是請他們觀看了上述的華語電影，然後以焦點小組的形式和他們展開了三次座談。力圖通過分析他們的對電影的評論話語推斷相應影片的傳播效果。如此，本文力圖形成「創作者的構思——文本意蘊的形成——觀眾的接受反應」的「大片現象」的分析線索，在這個線索中勾勒文本轉換何文化轉譯的關係。

文本轉換：華語商業大片敘事策略形成的路徑分析

不同的導演有不同的編劇方式，像王家衛拍電影時經常沒有固定的劇本，他往往是一邊拍攝，一邊構思電影敘事的進程，比如《旺角卡門》的拍攝，甚至隨時修改電影敘事，比如《阿飛正傳》（王家衛，2007年12月27日）。但這種極端的方式在華語電影導演中非常罕見。更為普遍的情況是，華語商業電影的導演都傾向於從一個既有的文本，尤其是文學或歷史的文本衍生出一個電影的故事。張藝謀就是這方面的典型，他的諸多電影文本都是由相應的文學作品改編而來的。這樣的

做法有一個好處，即成功的文學文本或歷史文本已經可以保證電影故事的敘事性(沒有這種敘事性，這樣的文本也不可能被社會認可)。如此，電影就有了一個文本母體。近年來取得巨大社會影響的華語商業大片的構思起點都是以這樣的文本母體為起點的。對於這些大片的導演來說，他們首先要考慮的就是如何將文學的文本轉換成一個電影的文本。

《臥虎藏龍》：文本轉換與文化翻譯的和諧同步

電影《臥虎藏龍》是由民國時期著名的武俠小說家王度廬的小說《臥虎藏龍》改編而成的。從整體上來看，李安基本延續了原著的故事風貌，塑造了一個叛逆的中國少女形象。但是，「中國」的概念在小說和電影中是完全不一樣的。相對於原著，電影是進行了如下的改編：

第一，將李慕白由一個青年改編成一個中年人；

在原著中，李慕白是一個「青鬚少年」，他是「微黑的臉，相貌魁梧，神情瀟灑」，而「態度卻極為恭敬」，玉嬌龍從他翻身下馬的姿態中就推斷出他的武藝極高。果然，他能輕而易舉地制服玉嬌龍，並奪下青冥劍，而此時的玉嬌龍的武功已經高到足以擊敗江湖群豪的合擊。面對玉嬌龍的挑釁，他也「不禁憤怒起來」，直到發現玉嬌龍的武功和自己是同出一源，才平靜下來，並在今後一再寬容玉嬌龍的行為(王度廬，1988：377)。

在電影中，由周潤發扮演的李慕白明顯是個歷經過滄桑的中年人形象，他不僅僅是武功高強，更是具有豐富的人生閱歷和感悟。電影通過那些頗具意蘊的台詞明顯地表現出這一點，比如「秀蓮，我們能夠觸摸的東西沒有永遠。一切都是幻覺。師父說放棄虛求，你才擁有實在」，還有「雙刀大俠的手，又粗又硬。我是那麼渴望能觸摸它，卻從也沒敢。秀蓮，我們身旁臥虎藏龍，刀劍裏藏凶，真正的凶機卻藏人心裏。我想為你而離開江湖，可瞧，卻帶給我甚麼樣的麻煩」等等，沒有一定的生活經歷，這些話語是說不出來的。從電影的音像語言來看，這樣的話語從一個青年人嘴裏說出來也是難以讓人信服的。

正是因為李慕白是中年人——年長了玉嬌龍一輩，所以，導演讓

他對玉嬌龍產生了一種責任就顯得非常自然，他要調教玉嬌龍，使她的武功走上正途，而不要變成一條「毒龍」。所以，電影中李慕白會一再逼迫玉嬌龍拜師（這在原著中是沒有的），以「錘煉她的技藝，磨練她的心性」。而在原著中，類似的情感卻是在玉嬌龍的師父高朗秋身上曾經出現過，以致於臨死的時候他都在擔心玉嬌龍會走上邪路，很怕自己「養了一條毒龍」，他在自己的墓碑上留下了「尚有侯門女，雛鳳作鶉聲」的詩句，意圖警醒玉嬌龍不要做壞事，也是一個證明。但高朗秋卻沒有能力約束玉嬌龍的行為。

如此，電影中的玉嬌龍和李慕白之間的關係比起原著來就要密切和複雜得多了，他們之間的矛盾和張力也更加強大和激化，這成為該電影文化內涵構成的一個重要因素。

第二，大大增加了李慕白和俞秀蓮之間的愛情糾葛；

在王度廬的小說系列中，李慕白與俞秀蓮的愛情糾葛被詳細刻畫是在其「鶴一鐵五部」系列中的第二部《寶劍金釵》中，在第四部《臥虎藏龍》中只是簡單地被提到。但是，李安把他們之間的愛情因素大大強化了，如此形成了和「羅小虎—玉嬌龍」之間愛情的參照，其含蓄的愛情也表徵著東方文化的內涵（從這個意義上說，電影《臥虎藏龍》的構思來源還應當加上《寶劍金釵》）。這樣，在「李慕白—玉嬌龍」的矛盾衝突背後，營造了一個更大的矛盾衝突的背景空間。

第三，精簡了結構，將碧眼狐狸作為唯一的反派；

《臥虎藏龍》原著是長篇小說，作者盡可以用豐富的結構和線索來講故事和刻畫人物，但是電影敘事的時間有限，因此一定要結構簡單、矛盾推出。電影創作者的做法是把「碧眼狐狸」作為唯一的反派。在電影中，碧眼狐狸不僅僅是殺死李慕白及其師父江南鶴以及陝甘捕頭蔡九的凶手，而且最後還因為女性妒忌心要殺死玉嬌龍，心腸歹毒，罪大惡極。電影將所有的矛盾都集中在她身上，換而言之，就是讓她一個人幹完所有的壞事，這使得電影的敘事更為精煉。而且，碧眼狐狸身上的「惡」，和玉嬌龍身上的「叛逆」互為呼應，使得這部電影中女性的力量總體看起來空前強大甚至邪惡，這成為該片所宣揚的主題——女性主義反抗精神顯得更為明確、激烈和刺激，影片所謂的戲劇性也由此產生。

第四，簡化玉嬌龍性格的多元性，突出叛逆和追求自由的主線，削弱玉嬌龍身上的中國文化傳統的意蘊；

在原著中，玉嬌龍的性格是複雜而多元的。除了叛逆以外，她還是一個受到中國傳統文化影響深刻的少女。在王度廬的小說中，玉嬌龍一直對羅小虎有一種怨恨，即羅小虎是一個盜賊，而且不是名門之後，也不是官員，身分和她不相配。有一段文字對此描寫得尤為傳神(王度廬，1988：278)：

過了幾日夜內，忽然羅小虎又鑽窗進來見她。她見她這個相待三年，一心所屬的情人，仍然是「鼠竊」一般地來了，仍然腰插短刀，舉止粗鄙，仍然是那強盜半天雲，仍然沒有出身，沒做官。她真的沒有希望了，她不由得悲傷欲絕，哭泣了一整夜。

玉嬌龍這樣的心思其實弱化了她與羅小虎之間的愛情的質量。而電影中，玉嬌龍對羅小虎出身的輕視則被淡化很多，這樣「羅一玉」之間的愛情顯得尤為激烈和震撼。還有，原著一再強化玉嬌龍對父母的孝順，「孝」是中國傳統文化的重要組成部分，也是玉嬌龍性格的重要組成部分。尤其是對玉嬌龍「跳崖」舉動的詮釋，原著是完全和玉嬌龍「孝順」聯繫在一起的——玉嬌龍為了父母而跳崖，而這次「跳崖」又造就了玉嬌龍和封建家庭脫離的契機。而電影中的「跳崖」卻顯得突兀，以致於很多觀眾對此很不理解，對她最後跳崖的解讀也是五花八門的，有的人認為是為了按照羅小虎在新疆的描述完成自己的心願，有的人認為她是為了追隨李慕白去拜師，也有人認為她是為了恕罪而自殺，有的人乾脆始終不明白。¹

李安等對王度廬小說的改編形成了電影《臥虎藏龍》統一的文化風格和意蘊，它在敘事上基於原著的創作，在文化內涵上卻是有所更新，從而更加適合現代觀眾的口味。

第一，通過改編，電影中的玉嬌龍變成了一個具有現代氣質的女孩子，而原著中很多中華文化的含義被抹去了。比如，電影的情節略去了羅小虎透露身世的部分，這樣就讓觀眾看不出社會階層差異對於人的影響。如此，就使得電影的玉嬌龍不會因為和羅小虎「門不當，戶不對」而要進行痛苦的抉擇(汪琪、葉月瑜，2007：184)。這樣的改編

其實是也進一步取消了玉嬌龍身上傳統中國女孩的特質——「遵守孝道」，因為門戶是由父母的社會地位決定的。電影裏也取消了小說中玉嬌龍因為困於母親的臨終遺囑而痛苦的心理鬥爭過程描寫（在原著中這是其最後跳崖的真正原因），她被簡單地描繪成一個追求自我愛情幸福的女孩子。同時，在電影中玉嬌龍還被塑造成一個追求自由的女孩子。在她第一次遇見俞秀蓮的時候，就對所謂的「江湖」充滿了好奇，同時表達了對自己目前的生活以及即將出嫁的不滿意。後來她終於逃出家門，並且運用自己的武藝將整個江湖攪得亂七八糟。

第二，相對於小說電影強化了玉嬌龍的對立面——一個男性的、父權的社會和力量。這突出體現在李慕白的形象塑造方面。從視覺形象上看，扮演李慕白的周潤發高大魁梧，與玉嬌龍的扮演者章子怡的纖弱秀麗形成鮮明對比（扮演羅小虎的張震在形象上較周潤發也顯得較為瘦弱，在情感上也容易讓觀眾將其與玉嬌龍歸為一類人）。電影中，李慕白是唯一可以從武藝上制服玉嬌龍的人。而且，李慕白不僅僅要打敗玉嬌龍，而且還要從情感和思想上征服她，所以，在電影中李慕白對玉嬌龍是擊敗而不痛下殺手，並通過「擊敗」一再逼迫玉嬌龍「拜師」，跟隨他學習正宗的武當心法。但玉嬌龍對此卻不以為然且一再拼命反抗，這樣觀眾在銀幕上就能看到一個弱的女性對一個強的男性精神上的反抗，這和現代社會中的女性主義精神是有氣質上的聯繫的。

俞秀蓮的形象其實強化了玉嬌龍所面對的父權的力量。俞秀蓮雖然也是女性，但是她在情感和價值觀念上都是站在李慕白一邊的。她囿於封建社會的道德規範，不敢進一步地發展她和李慕白的感情，同時也按照社會的既定規範要求玉嬌龍。比如，她會維護玉嬌龍的父母與貝勒爺的體面，不去揭露玉嬌龍盜劍者的真實身分。同時，在玉嬌龍走投無路來投奔她的時候，她還是勸說玉嬌龍要回到父母身邊好好商量，這和玉嬌龍的反抗路徑是南轅北轍的。

同時，電影又用「曲筆」寫出了與玉嬌龍對立的男權世界的虛弱與無聊。這反應出電影對男性的塑造方面。大俠李慕白是電影中最優秀的男性，但他卻一再壓抑著自己的「欲望」，俞秀蓮也一樣。他們兩人的這種壓抑最終卻導致了他們身上的悲劇，這和玉嬌龍、羅小虎張揚地追求自己的愛情幸福形成了鮮明的對比。

概括起來，電影《臥虎藏龍》講了這麼一個故事：在古代中國，有一個官家的女孩子，為了追求自己的愛情和幸福，與自己的父輩、男性社會以及整個文化規範之間爆發了一場嚴重的衝突，這個衝突的結局是這個女孩子不堪心理壓力或者反抗無望，於是跳崖自殺。可以看出，這個故事反應了現代西方文化精神，這其中的核心元素有兩個：一個是女權主義，二是個人主義。電影對女權主義的表達突出地體現在電影三位女性角色的設定上：碧眼狐狸、玉嬌龍和俞秀蓮三人都是功夫高手，因此她們可以嫻熟地使用暴力以反抗這個社會、尤其是男性勢力的力量。在情節設置上，碧眼狐狸因為殺死了李慕白(電影中武功最高的高手)的師傅江南鶴(武當派的泰斗級人物)而遭到了李慕白的追殺。玉嬌龍因為盜取青冥劍而被李慕白的追趕並被強迫拜師。在這兩個角色身上，男權壓迫的痕迹非常明顯，而反抗也是決絕乃至慘烈的——碧眼狐狸被殺死、玉嬌龍跳崖。在影片最後「竹林大戰」的一場戲中，玉嬌龍不斷被李慕白擊退，甚至最後手中的青冥劍也被奪下，但她的態度依舊是毫不屈服，章子怡塑造的這個倔強女性形象無疑能夠對持女權主義的觀眾帶來極大的快感和認同。影片的「個人主義」文化內涵主要體現在玉嬌龍的性格塑造上，玉嬌龍身為中國封建社會大官員家裏的千金小姐，卻敢於挑戰當時的社會規範和主流社會的道德，她拒絕「父母之命，媒妁之言」來安排自己的婚姻，而是大膽地和土匪羅小虎發生戀情。尤其是影片中的那場驛站大戰，女扮男裝的玉嬌龍獨自與一群男人搏鬥，她一邊瀟灑靈動地吟詩，一邊將那幫男人打得落花流水，順便像孩子似的在言語上奚落李慕白等人。這場戲將一個女性反抗男權的文化含義表達得極為充分，這是完全是反中國傳統文化的。

那麼，包括李安在內的諸多電影創作者為甚麼製作出了這樣一部電影的文本呢？

《臥虎藏龍》文本轉換的動因分析

導演拍電影是職業特性和專業主義(professionalism)精神所決定的，對於李安來說也不例外。問題是甚麼因素導致《臥虎藏龍》這部電影一步步被拍攝出來的。

一、導演因素

李安在不同場合(如回答吳思遠的提問)都提到自己拍攝《臥虎藏龍》的最初動因,就是拍一部武俠電影是他兒時就有的夢想,《臥虎藏龍》幫助他完成了這個夢,編劇之一的詹姆斯也在一些場合宣揚了李安的這一說法,這或許是真實的,但更多的可能是李安面對媒介的修辭。但這傳遞出來的信息至少可以說明李安作為一個華人對中國文化,尤其是中國武俠文化的熟悉,這直接導致了他對原著文本的理解和改編的進一步舉措。

當李安第一次看到王度廬小說的時候,就被玉嬌龍的「叛逆」所吸引,覺得這會是個很有意思的故事。「叛逆」是李安注意到的第一個也是最重要的一個元素。而這個元素很大程度上是反中國傳統文化的。我們可以比較《臥虎藏龍》另一個文本轉換來說明這個問題。上個世紀八十年代,作家聶雲嵐將王度廬的《臥虎藏龍》改編為《玉嬌龍》。相對於原作,這部作品大大鈍化了玉嬌龍身上「叛逆」的因素。比如,《玉嬌龍》裏安排玉嬌龍為了服從母親的意願甘心嫁入魯家(此時其丈夫已死,她是按照中國傳統風俗與丈夫的靈位結婚),並在魯家受到其婆婆的殘忍虐待,但是她基本上是無怨無悔,在此玉嬌龍身上體現了中國傳統女性堅忍、服從的德行。類似性質的描寫還很多,比如《玉嬌龍》裏渲染了玉和其師父高朗秋之間的深厚感情,也基本上看不到玉嬌龍對羅小虎出身不好的抱怨,這是《臥虎藏龍》裏的玉嬌龍所不具備的。《玉嬌龍》八十年代在中國內地的雜誌《今古傳奇》上連載,令該雜誌的發行量從41萬份飆升到273萬份,其歡迎程度可見一斑。這和王度廬原著在當代中國大陸的有限影響力以及電影《臥虎藏龍》導致很多中國內地觀眾的不解和不喜歡,形成了鮮明的對比。可以說,不覺得「叛逆」給自己帶來不適,卻能體悟到「叛逆」的意義和價值,這是一種現代性的文化眼光審視的結果。考慮到李安西方文化的背景——在美國接受的電影教育,深諳好萊塢電影的運作規則,並親自執導過《理智與情感》、《暴風雪》(港譯《冰風暴》)等英語電影,李安審視玉嬌龍的這種西方文化的視角是絲毫也不奇怪的。

但是,同樣不應當被忽視的是中國傳統文化對李安的影響,正如他對自己的評價:²

身為中國電影界的一分子，感到很驕傲。我拍的電影，包括我拍的外國片，都跟我的中國文化的養成、眼光有關係。中國文化的養料是我的老本。現在世界的認識讓我們重新體驗過去。當拿世界的眼光來檢驗的時候，你會反省。有時候從裏面往外看，有時候從外面往裏看，看得會更清楚。這是一個發展的年代，也是一個反省的年代。

他在接受《南方都市報》採訪時也說到：³

我受到前輩的影響，他們製造了這個「中國」給我，現在我再拍「中國」，還是會堅持那個浪漫化的中國。我們做文化的，有這樣的性質和責任在裏面。

李安這裏說到的前輩有兩位對其影響尤其巨大，一是李翰祥，二是胡金銓。尤其是後者，身為武俠電影，李安明顯受到了胡金銓的電影《俠女》的影響。李歐梵甚至認為，《臥虎藏龍》是在向《俠女》致敬，因為，在《臥虎藏龍》中李安較好地理解了胡金銓賦予的「竹林」在中國傳統文化的含義。李慕白和玉嬌龍在竹子的梢頭展開了一場飄逸的武打，巧妙地運用竹子卻不傷害竹子（這和張藝謀在《十面埋伏》中設計的竹林大戰用竹子傷人形成了鮮明的對比），人在竹海中融入自然（天人合一），沒有對中國傳統文化的領悟，這樣構思和畫面是難以被設計拍攝出來的（李歐梵，2006）。

在中國傳統文化的框架下通過一個少女表達「叛逆精神」是李安「現代意識」的體現。這裏面隱含著「現代」甚至是「西方的現代」與中國傳統文化之間的張力，這二者如何結合是一個挑戰。事實上，李安剛剛開始這個構思的時候幾乎不被任何人看好，對於玉嬌龍這個角色，除了李安自己，沒有人對她感興趣。所以，李安的構思如果要進行下去，還需要進一步整合各種資源，首先是資金的獲取。

二、資金因素

《臥虎藏龍》拍攝資金的獲取路徑也影響到電影敘事策略的形成。剛開始的時候，李安並沒有考慮到將這部電影進行全球的放映和

發行，而把目標主要放在台灣市場。因此，在剛剛開始的時候，李安和他的合夥人的主要融資方向也是在台灣地區。但是出於種種原因，尤其是亞洲金融危機的負面影響，融資最終失敗，於是李安等考慮使用「預售電影版權」(pre-sell the rights of film)來獲取資金(Leung & Chan, 1997)，這樣，李安等人開始了全球化背景中的融資歷程。

《臥虎藏龍》的融資歷程至今已是有口皆碑。最初資金來源是由李安、江志强等以自己公司向銀行貸款形式籌措，接著再以先行賣埠的方式，預售版權給片商(未有實際現金流入)，取得合約，並以此作為擔保，向銀行貸款取得更多資金，以供應順利完成整個拍攝的資金所需。最終形成了如下的製作公司的陣容：

- Asia Union Film & Entertainment Ltd. (美國)
- 哥倫比亞電影製作(亞洲)有限公司
Columbia Pictures Film Production Asia (美國)
- 索尼經典 Sony Pictures Classics (美國)
- 縱橫國際影視股分有限公司
Zoom Hunt International Productions Company Ltd. (台灣)
- 中國電影合作製片公司
China Film Co-Production Corporation (中國)
- 安樂影片有限公司 EDKO Film Ltd. (香港)
- 好機器國際公司 Good Machine International. (美國)

這樣的投資陣容導致了李安必須要有能力說服投資方相信他的電影會有不錯的票房。值得注意的是，投資方是來自於兩個區域——中國(大陸、香港和台灣)和美國，而美方的投資又佔了投資額度的很大一部分，因此李安等必須考慮的是建立美國化的視角。換言之，這種資金方面的「全球一本土」的聯合，進而影響到電影文化中西合璧的表徵。因為只有這樣才能獲得投資方的信息以獲得相應的資金(事實上，李安說服美國的投資方還是費了一番周折的，因為對於亞洲的電影，為了降低市場風險，美國的投資方一般傾向於選擇一部已經拍攝完成的電影作品。這是從李小龍的電影開始形成的傳統)。這就是「在使本地電影全球化的過程中，全球一本土的聯合具有兩個主要的功能：提

供必要的資金和整合擅長全球化電影製作的人才。這兩個因素和吸引投資方的信任是緊密聯繫在一起的。他們必須平衡特殊與普遍的需求，特別是他們對於本土文化來說，他們必須是可信的，……同時，他們必須對人們的跨文化狀態保持關注和理解，因為這種跨文化的狀態是由他們將他們的故事普遍化帶來的。」(Wu & Chan, 2007)

可以說，李安的中西合璧的文化背景和這樣的市場要求是不謀而合的，在他與合夥人說服美國投資商的時候，相應的敘事策略的調整也隨之在進行中。

不同文化背景的受眾對《臥虎藏龍》的接受分析

經過了上述文化和經濟因素的促進與干涉，《臥虎藏龍》形成了一個中西文化「混雜」的電影文本，但這種「混雜」卻表現出一種統一的藝術「韻味」(本雅明, 2004)。關於此，通過北美媒介關於這部電影的評論我們或許可以窺豹一斑。⁴

李安用這種常使銀幕充滿能量和運動的體裁，創造出一種寧靜的表面，從而展現武俠片通常沒有的的一種新景象和精神。表演者們飛檐走壁，輕得像在空中飛舞的秋葉。李安已經找到了甚至能使動作片帶有詩意和精神意義的途徑。這部電影的第一個所有主要人物出場的武打場面就讓你直想鼓掌叫好(《紐約時報》，2000年10月9日)。

這裏是讚揚影片所獨具的中國武俠的意蘊。這說明，有西方觀眾認可了李安所塑造的中國武俠。

李安的深受大眾歡迎的電影《臥虎藏龍》是將中國傳統的武俠故事與新時代數據技術效果結合的作品。該影片昨天在多倫多國際電影節閉幕時贏得了公眾評選獎。這部在中國拍攝的周潤發出演的電影在今年早些時候的戛納電影節上也走紅。過去得到多倫多國際電影節公眾評選獎的影片曾繼而獲得更大的獎，如《美國麗人》去年就獲得奧斯卡最佳影片獎(《蒙特利爾英文日報》，2000年9月18日)。

這裏讚揚的是周潤發的國際明星效應和所獲得獎項的分量，這說明李安在演員選角色方面跨境性策略的成功。

擁有像《臥虎藏龍》如此不容置疑的質量和沸騰力量的電影很少見，觀眾剛看完就想再看一遍。李安的電影突出刻畫了三位有力的、生氣勃勃和充滿立體感的女性人物（加拿大《國民郵報》，2000年9月9日）。

這裏所褒揚的是影片敘事的女性定位。這正是李安在電影文本策劃中最為自豪的亮點，他一開始就想用兩個女人來推動劇情的發展，「一個是『外陰內陽』的玉嬌龍，一個是『外陽內陰』的俞秀蓮，以兩者的互換來推展劇情。我（李安——作者註）對『陰陽』雖無深究，但始終極感興趣。我覺得這是中國文化裏的一部分精髓，足以跟西方文化較勁而毫不遜色。」而且這樣的思路是和李安的另一部改編自簡·奧斯丁的電影《理智與情感》有著內在的聯繫的，按照李安的說法，玉嬌龍身上有一種「自我毀滅」的力量，這是「感性」的，而俞秀蓮卻始終在壓抑自己的感情，所以，這部電影被稱為「李小龍遇見了簡·奧斯丁」也就不奇怪了。

但在中國大陸卻有很多觀眾對此持否定意見，他們認為《臥虎藏龍》是一部失敗的電影。比如下面的評述：⁵

李慕白根本就不是一個中國的「俠」。中國的大俠有兩個特點，一是胸懷天下，一定是為了百姓、國家而努力奔走；二是「放得下」，好勇鬥狠，兒女情長都是大俠年輕時候的舉動，真正到了「大俠」境界以後，一切武功都舉重若輕，一切情感都被看成是過眼雲烟。李慕白為了一把劍（青冥劍）和一個女人（俞秀蓮），弄得陰鬱、沉重，甚至有點悲苦，這太沒有中國大俠的境界了，我不喜歡他。

從這個意義上說，李慕白雖然身穿中國長袍，手拿中國寶劍，說著半文半白的中國話，但骨子裏卻具有失意的西方現代男人的氣質。而玉嬌龍通過與這樣一個強大男人的激烈對抗進而使得影片散發出獨特的西方文化的藝術魅力。

其實早有學者提出，《臥虎藏龍》最恰當的中國受眾恰恰不是地道的中國人，而是受過西方文化熏陶的中國人，這就是(汪琪、葉月瑜，2007)：

現在大中華地區觀眾對於大部分歷史影片或電視劇被「去文化化」或「現代化」早已習以為常。故事中的女性不再受制於父權的掌控，平民百姓隨意開皇帝的玩笑、兒女和父母親公開吵鬧；因為現代華人社會在與現代性協商的過程中，連接傳統與西方的價值觀，也不斷在變遷。

這是一種具有現代意識的新的華人形象，只有這樣的華人才能認可電影《臥虎藏龍》中的情感結構。

從其敘事策略來看，《臥虎藏龍》目標受眾定位是有主次之分的——西方觀眾是它首要考慮的觀眾群，而東方觀眾是其次要考慮的，這其實造就了一種觀影的「後殖民」效果。用霍米·巴巴的話來說就是，李安重塑李慕白、章子怡等中國俠客的形象是一種站在西方立場上對中國文化「狡詐而謙恭」的顛覆，這種顛覆對西方人來說是一道他們能夠理解的東方武俠的「視覺盛宴」，但對於本土的中國人來說，只是一個有點可悲的「安慰獎」——不錯，你們的大俠(李慕白)已經不再瀟灑，你們的女俠(俞秀蓮)也不敢愛敢恨，你們的新一代的女俠(玉嬌龍)卻是無視中華文化的傳統，總而言之，你們已經失去了傳統的「武俠文化」，但是，朝好的方向來看，「你們是(文化)混種」。(Stam, 2002: 396)如果你不是，那麼你就看不懂這部獲得了這麼多項奧斯卡獎的中國武俠電影，你們則是繼續被西方邊緣化的東方社會。「文化帝國主義」的陰影在《臥虎藏龍》的傳播過程中是隱隱浮現的。

《臥虎藏龍》中的文化翻譯：文本與文化母體的辯證統一

《臥虎藏龍》的劇本寫作是李安在華人編劇王惠玲和美國編劇薛慕斯之間「來來回回」不斷修改、協調的過程(Wu & Chan, 2007)中完成的，李安的文化背景足以完成文化轉移(Chan, 2002)，於是一種文化上的協商在這個過程中被完成了，這個過程就是文化翻譯。

順暢的文化翻譯首先要解決的是「可譯性」的問題。「可譯性」從字面上理解是衡量一個文本是否適合翻譯的標準，如果將這個概念移植華語電影的跨境研究範疇裏，這就是在文本轉換之前，導演和編劇必須考慮一個文本是否適合轉換成另外的文化母體的文本。

本雅明認為「可譯性」是和兩個元素有關係的 (Benjamin, 2000)，一是文本中的文化含義 (也就是「純語言」)，它表徵著語言的價值和尊嚴，文化含義越低，可譯性就越低，反之亦然；二是和文本的信息量有關，信息量越大，可譯性就越低，反之亦然。換言之，我們也許可以這樣來理解「可譯性」的含義，「微言大義」的文本是最適合翻譯的文本，「大義」使得翻譯的內容肯定有價值，「微言」使得新的語言有著更為寬闊的發揮空間。小說《臥虎藏龍》恰恰是這樣「微言大義」的文本。

首先我們來看文化內涵的轉換與翻譯。《臥虎藏龍》中被李安等翻譯的文化內涵是「女性的叛逆與自由」以及「對壓抑的反抗」，這在現代社會中是具有普世意義的價值觀念。在王度廬的小說原著中，這些內涵也是非常明顯的，它們造就了這部小說的「可譯性」。同時，這種「可譯性」其實也和王度廬當時的思想觀念聯繫在一起的。《臥虎藏龍》寫於1938年前後，其時，王度廬已經完成了自己的知識積累，形成了較為穩固的藝術追求和審美趣味。王度廬是完全自學成才的，他曾在北京大學旁聽，吸收了「五四」新文化個性發現及自由民主觀念，對莎士比亞的戲劇和弗洛伊德精神分析學也很熟悉，其小說是「五四」新文藝和通俗文學互滲互補的產物 (徐斯年、劉祥安，1996)，所以五四新文化運動的思想和西方戲劇理論交織出現在《臥虎藏龍》的小說中是很自然的。玉嬌龍的反叛精神，其實質是現代意義上的個性主義，這和作者對「五四」精神的認同是分不開的。王度廬又熟知佛洛伊德學說和西方戲劇理論，所以，書中的各種衝突可以解讀成是「生命意志」與現實生活的衝突，而且這種衝突的背景——僵化的中國傳統社會的人倫關係又內化為人物性格的一部分，這一切無疑都會讓現代人嘆息不已。這樣的悲劇觀念和悲劇構思是十分「現代」的，尤其是《臥虎藏龍》中「李一俞」的悲劇頗具弗洛伊德所謂的「心理悲劇」的特徵。電影中直接出現了「壓抑只能讓感情更強烈」(俞秀蓮語)、「我也無法阻止我的欲望」(李慕白) 這樣頗具弗洛伊德意蘊的語言。這一切，都是和當下西方社會的

價值觀念緊密聯繫在一起的，即電影表達這樣的文化含義，很容易在西方社會引起共鳴。從這個意義上說，王度廬的小說原本就和西方文化的某些內涵同聲相應，這種文化元素能引發李安這樣的具有西方文化背景的導演的心理共鳴——他覺得這部小說有望改編成一部好看的電影，同時也得以在西方社會文化的傳播過程中得到觀眾的心理共鳴。

其次是語言轉換的問題。由於是電影改編，所以李安等人很容易徹底創制一套新的語言來表達他們擬翻譯的文化意蘊，這就是電影的一套聲像語言的表達。在此，李安可以脫離原著文字語言的限制，和袁和平(武打設計)、葉錦添(美術設計)、鮑德熹(攝影)、譚盾(音樂)一起重新來詮釋玉嬌龍的故事。換言之，《臥虎藏龍》電影語言的設計(信息傳播的質量和過程)是完全脫離原著小說來進行的。在李安看來，西方戲劇、胡金銓的武俠電影裏面的語言都可以拿來作為電影的語言工具，這些語言與原著中民國時代的漢語、略顯粗糙的文風形成了鮮明的對比，有些地方甚至是全新的設計，比如影片最後的竹林大戰；有些地方改動得脫胎換骨，比如原著中羅一玉兩人愛情的最高潮的時候兩人也不過是坐在一起說話，只不過因為情真意切，話語感人，但在電影中卻被影像語言表現成肉身的撕扯、衝突和性愛。語言不同，所表現的情感的品質也完全不一樣。王度廬的小說中還有中國古典文化「發乎情、止乎禮」的意蘊，但是在電影中我們只看到兩個追求肉身快感、自由和幸福的生命；同樣是「跳崖」，文字的描寫很普通(王度廬，1988：694)

玉嬌龍卻並不回答，低頭看著崖下的雲霧。忽然她一頓腳，丫鬟僕婦們齊都驚得舉起手臂來，高喊著：「呀……」男僕們要向前去揪也沒有揪著，只見玉嬌龍向下跳了下去！風一吹，頭上的一隻絨鳳簪落在石上，她的雪青衣影已如一片落花似的墜下了萬丈高崖，下面雲霧茫茫，甚麼東西也看不見。

電影中，聲像語言卻可以對玉嬌龍的跳崖姿態大加渲染：她先如仙女般地躍起，緩緩地落入崖下，姿態極其優美，雲霧在她身邊掠過，留下羅小虎在崖上哭泣。玉嬌龍追求自由的代價在此被提升到了一個令人唏噓甚至引發思考的高度。

按照本雅明的說法，原著語言愈是單薄，譯作語言的施展空間就愈大。從《臥虎藏龍》這個個案來說，原著的文字語言對電影的主題——「女性叛逆」表達得很不充分，同時，電影的音像語言又大大拓展了導演實現自己想法的空間，因此，這部文本的「可譯性」是很強的。

文化翻譯的結果是使得文本牢固地被錨定在一個統一的「文化母體」中，或者說，是否依附相應的文化母體，是文化翻譯是否成功的標誌。文化母體是一個文本的文化內涵得以滋生的土壤，是理解某一具體文本的基礎。文化母體不同，對具體文化文本的解讀是有很大差別的。比如同樣是過聖誕節，信仰基督教的西方人會將其看成一個宗教儀式，很認真地對待它，這是放在基督教的文化母體中讀解聖誕的結果。而很多中國人尤其是中國的年輕人也熱衷過聖誕節，但是把聖誕節過成了「情人節」或者「狂歡節」，那是因為他們把聖誕節放置在了西方社會「消費文化」的文化母體中，即用西方人消費的眼光看待聖誕節，這樣聖誕原初宗教的意蘊就被完全置換了。從這個意義上說，《臥虎藏龍》是一個文化翻譯很成功的例子，原因就在於李安等把新創制的電影文本牢牢得錨定在西方文化的背景中。這造就了一部分的中國大陸的觀眾對這部電影所傳遞信息的不喜歡和不理解，但絲毫不妨礙它得到了西方社會的普遍認可。

一個相反的例子：《英雄》的文化翻譯

「文化翻譯」普遍地滲透在華語商業大片的運作過程中，是任何電影創作者都必須正視的命題。這就是，在將小說或劇本的文字語言轉換電影的聲像語言的時候，除了考慮不同符號之間的差別以外，還必須考慮不同的文化母體之間的轉換，尤其是華語商業大片力圖跨境傳播的時候。我們下面通過另一部大片《英雄》來說明如果文化翻譯錯位將會導致甚麼樣的不順利的電影信息的傳播效果。

《英雄》的文本轉換

和電影《臥虎藏龍》脫胎於王度廬的小說不同的是，《英雄》的劇本

缺乏明確的文本母體，但是，通過這部電影的文化內涵和敘事方式的解讀，還是能讓我們能清晰地看出《英雄》是脫胎於那些具體的文本的，它們包括：

- 《史記·刺客列傳》中「荊軻刺秦王」的故事。因為片中陳道明扮演的皇帝就是秦始皇，故事背景也是秦統一中國前的戰國末期，而中國歷史上有記載的「刺秦」就這麼一次。
- 黑澤明的拍攝於1950年的電影《羅生門》。因為《英雄》的整體敘事結構幾乎和《羅生門》一模一樣。
- 古龍和溫瑞安의 武俠小說。編劇李馮在接手張藝謀的構思以後，為了使得自己的作品中有武俠的意味，各找了一本溫瑞安和古龍的小說來參考，「體會武俠的節奏，再有點發揮，創作筆法上盡量接近武俠語言。」(李馮，2003年1月27日)最後形成了《英雄》的劇本。我們也很容易在《英雄》中看出這兩位武俠作家的痕迹，比如劇中人物的名字「長空」、「無名」等很像溫瑞安小說的起名風格，而影片中對武功的理解，比如所謂的「意念之戰」，很像從古龍小說中移植過來的。

上述三者皆有自己的文化母體。《史記》中「荊軻刺秦王」故事的文化母體是中國儒家「義」的思想。換言之，荊軻對燕太子丹「信義」構成了荊軻的性格魅力的源泉，這也使得荊軻刺秦的勇氣具有一種厚重感。陶淵明所謂的「君子死知己，提劍出燕京……其人雖已沒，千載有餘情」的詩句詩意地描述出荊軻刺秦的藝術魅力。這種「義」是中國文化背景下特定的人際關係和人情的體現。《羅生門》的藝術價值則是在一個更大的、基於人性的哲學思考(文化母體)下被逐漸展開的。在這部電影中，對同一事件，不同的人都是從利己主義的原則出發說著對自己有利的話，讓人們不得不思考諸如信任、自私、真相、真理等命題，而這些都是人類社會永恆的命題。《羅生門》的敘事在這樣的大背景下展開，其敘事中就凝聚著人類中永恆的「經驗」，內涵極其豐富。古龍和溫瑞安的小說是在現代文化背景下的武俠小說。小說裏既有中國傳統「俠」文化的特色，也有儒、道思想的因素，也有現代西方大眾文化的影子，比如古龍的《楚留香》被認為是「東方007的故事」。

下一步，我們要分析，這樣三種不同文化背景的元素是如何被整合到一起促成《英雄》這部電影的。

《英雄》文本轉換的動因分析

和《臥虎藏龍》一樣，《英雄》的文本轉換的最直接的動因是「導演」，張藝謀的個人想法直接催生了這部電影。

首先，張藝謀拍攝《英雄》的時候，其拍攝電影的思路正在發生變化，這個變化其實是從1998年開始的。此時，張藝謀意識到了「消費文化」具有的巨大潛力，且必然主導中國的電影文化（張藝謀，1998）：

這種消費文化的力量太大了，沒有辦法抗拒。你跟人家談文化，談品味，誰跟你談？你跟人家談藝術，誰跟你談？消費，首先是享受，愉快，花錢買樂。這種消費的心理很厲害，而且，電影的票價還那麼高，你怎麼辦？國內（中國大陸——作者註）《泰坦尼克號》（港譯《鐵達尼號》——作者註）的票價已經和美國一樣高了，比美國還高（\$7.5美元），照樣消費。好，掙了錢就好。這種東西沒有辦法，不知道將來會是甚麼樣子。電影界擔憂的擔憂，混的混，在這裏邊淘金的淘金，幹甚麼的都有，沾沾自喜的沾沾自喜。這種歷史的東西，我們個人往往是無奈和沒有辦法的。但我們要保持清醒的頭腦，比方說，我自己想，我今年拍兩部這樣的電影（《一個都不能少》、《我的父親母親》——作者註），這也僅僅是我個人行為，不頂用。你最多說這個電影還不錯，也還挺賣錢的，還能得個獎，兩個月也就過去了。可是，消費文化這個勢頭和這個潛力是巨大的。

張藝謀原本認為，電影故事的講述有兩種，一種是批判現實主義的，典型的是他的電影《活著》，另外一種是歌頌人類的美好情感的，比如親情、友情、愛情等等，這種思路其實也是來自社會現實，比如他的《我的父親母親》。張藝謀是從《英雄》開始才被稱為「不會講故事」的導演，而在這之前他講故事的能力是有口皆碑的。這其中的根源就是他1998年思路的轉變，通過他1998年的訪談我們可以看出，其時他

能感觸到消費文化對中國社會的影響，但他同時並沒有親身的經歷去感悟「消費文化」自己的故事。作為一個職業的導演，他感悟到的只是消費文化的外殼，以及這種外殼在電影中的表徵——好萊塢大片《泰坦尼克號》、《拯救大兵瑞恩》(港譯《雷霆救兵》)等等令人炫目的畫面。這種思路直接影響到他後來的《英雄》、《十面埋伏》的講故事的思路。或者我們可以打一個不恰當的比方，《英雄》之前的張藝謀身上有知識分子的氣質，他試圖用電影表達自己的思想以引領社會思潮，《紅高粱》、《活著》是典型的例子。前者我們可以將其看成是二十世紀八十年代中國大陸文化尋根熱的電影標本，而後者則反思中國大陸二十世紀後半葉歷史進程的思想力作。

其次，是張藝謀對西方電影節的理解。從《紅高粱》開始，張藝謀不斷「自我東方化」的定位拍攝那些西方人眼中的中國景觀，屢屢獲獎，這種拍片思路甚至被詬病為中國電影的「後殖民」(張頤武，1993)。張藝謀在拍攝英雄時，這種獲獎情結依舊在起作用，一種猜想是《英雄》的拍攝是指望獲得奧斯卡獎項的，儘管張藝謀等人從未承認。但至少《英雄》具有鮮明的海外市場訴求的動機，這一點是無庸置疑的。⁶

於是，在上述思路下，《英雄》形成了這樣的拍攝思路：

第一，必須拍攝古裝動作片。唯有如此，才能獲得票房的成功以及西方電影節評委的青睞。第二，《英雄》這部大製作，最先納入考慮的不是故事，而是選景。因為張藝謀拍片思路的變化——無論是批判現實和歌頌美好的故事都已經過時了，觀眾看電影已經變成了消費文化，而且是一種快餐式的消費文化(張藝謀，1998)。基於這二點的考慮，《英雄》的文本轉換的重點是「視覺影像」的製造，而非故事情結和敘事邏輯。一些學者也看出了《英雄》的這一拍片邏輯：周憲認為，《英雄》是典型的「奇觀電影」，這部電影的核心價值就是令人炫目的電影畫面。比如，據初步統計，這部電影有7場武打場面的描述，每一場的背景都不一樣(室外大都是中國著名的風景區，室內的場景則是經過了精心的布置)，每場戲武打的著重點也不同，輕功、書法、劍與箭這些典型的中國元素都被重新設計，武打總時長越30分鐘，佔整部電影時長的三分之一。如果去掉這些武打的精彩場面，《英雄》就不再有「英雄」

的氣象了，其可看性和奇觀性便大大地削弱了。所以張藝謀反覆強調，該片最具魅力和挑戰性的就是中國功夫淋漓盡致的表現。而該片的動作導演程小東說得更明確：「我們要在拍每一個鏡頭、每一個想法時，都要比以前的更新，要大家都沒有看過，也覺得很新奇，動作也很好看。」（周憲，2005）

《英雄》文化翻譯的未完成：文本母體的迷失

單純從「文本轉換」的角度來看，《英雄》還是非常成功的——故事非常完整，有懸念，有解析，動作精彩，畫面美麗。但是，《英雄》的「文化母體」僅僅是「天下和平」這樣一個似是而非的理念，它無論是對於普通觀眾還是電影節的評委來說都顯得過於抽象和空泛。缺乏文化母體的支持，《英雄》的敘事就顯得沒有說服力，也缺乏打動觀眾心靈的力量。

首先，《英雄》將諸多「文本母體」中的「文化母體」給取消了，比如取消了「中國傳統文化」的背景支持。電影中，中荊軻對太子丹的「義」不見了，儘管張藝謀剛開始的時候想拍攝的是一個「男人與男人之間的默契與信任」⁷的故事，但是電影最終把這種信任也融化到「天下和平」理念中去了；同樣，《羅生門》中多角度敘事所帶來的對人性的反思效果在電影中也不見了，在《英雄》中，「多元敘事」只是一個為了「刺秦」的陰謀，和《羅生門》中真理、謊言、信任等等理念都無關係。而「天下和平」又過於抽象和空泛，這種理念的倫理指向不足以讓觀眾產生觀影的快感。⁸於是，這一理念缺乏一個更為厚重和（對電影傳播）有效的文化母體，這直接導致了普通觀眾不知道該以何種立場去解讀電影的意義：既不能站在傳統文化背景立場上，因為「義」的內涵已經被抽空；也無法站在人生意義等人類普遍哲學的價值觀念上，《羅生門》的韻味在影片中也不存在。「天下和平」的立場是一種國家話語、世界話語，或者說一種政治話語，而不是一種個體人性的話語。在這一點上，崔衛平認為《英雄》的敘事是「以違背一般觀眾的要求為基礎的」（崔衛平：2006a），顯得尤為貼切，它說出了《英雄》敘事特徵廣泛的不為觀眾認可的根源。

其次，《英雄》的拍攝原本是為了衝擊奧斯卡最佳外語片獎的，但是《英雄》的這種文本轉換顯然誤讀了西方電影評委對中國電影的評判標準，換言之，它並沒有成功地將自己的擁有的文化母體轉換成西方文化意義上的文化母體。「天下和平」僅僅是一句政治口號，它不具備任何文化母體的深厚意蘊。所以，不同文化背景的觀眾對它的解讀也就可以隨心所欲。有北美的觀眾看過《英雄》後認為，「《英雄》的幕後策劃支持者是中國政府，主要目的是販賣他們的共產主義，獨裁理念……」，這是把《英雄》放在了「社會主義/自由主義」這樣的意識形態話語中解讀的。而另外有些觀眾看到「李連杰」的名字，以為能看到很多中國功夫，結果也很失望，這是把《英雄》放在武俠電影的文化母體中進行解讀的，⁹而很多中國觀眾聽到電影最後的台詞是「為了和平」之後哈哈大笑，認為「武俠文化承載」這樣的文化觀念實在是很滑稽。這是因為中國觀眾頭腦中關於「武俠文化」已經有了一個固定的文化母體的積澱，電影的這種含義的提煉與他們頭腦中的武俠文化相差太遙遠了。¹⁰

當年與《英雄》同時角逐奧斯卡最佳外語片的是德國電影《無處為家》，它獲得了成功。這部電影講述了二戰期間，德國猶太人為了躲避納粹的迫害而逃到非洲的故事，美國媒體稱這部電影內涵的豐富和對人心靈的觸動大大超越了《英雄》(解璽璋，2003)。由此，或許可以推斷，《臥虎藏龍》被奧斯卡評委認可，除了其絢麗的中國文化的符號意象外，更重要的是它有一個完整的打動人心(至少是西方觀眾心靈)的故事。這個故事是女性反抗男性的故事，它曲折地表現了西方的價值觀念，這個價值觀念是這部電影的文化母體，它和西方評委的文化品位是心靈相契的。於是，《臥虎藏龍》就成為了一個用中國文化元素講西方故事的電影，這種頗具「後殖民」色彩的敘事技巧和視角在《英雄》身上表達得是相當欠缺的。《英雄》這個故事沒有根植於任何有效的文化母體，它實際上是說了一個東西方人都無法理解的故事。或者說，張藝謀等在編制電影故事的時候，僅僅將文本進行了電影視聽語言的轉換，並沒有將原作文本(文本母體)背後的文化意蘊翻譯成現代觀眾和評委認可的文化意蘊，舊的文本母體被取消了，而新的文本母體卻沒有建立起來，這直接導致了觀眾不曉得應當在一種甚麼樣的文化立場上解讀電影所傳遞的信息。

結論

華語商業大片的跨境傳播的效果是否有效，和是否能將「文本母體」進行有效的「文化翻譯」有關，因為「文化翻譯」完成的是「文化母體」之間的轉換。對於普通電影觀眾來說，「文化母體」意味著一種他們所認同的文化、倫理的價值觀念，這種觀念是他們能否產生觀影快感的基礎。

「文化母體」如果用英語表達就是“Cultural Matrix”。在好萊塢電影《黑客帝國》(*The Matrix Revolutions*，港譯《廿二世紀殺人網絡》)中，Matrix的含義是由計算機技術營造出來的「飼養人類」的結構。在這個結構中，人類的所有感覺欲望都能得到滿足，因此人會覺得很舒服，但實際上卻是被巨大的技術力量控制著的。眾所周知，“matrix”這個電影創意是來自法國思想家布希亞(Jean Baudrillard)的「仿擬與仿像」的理論，布希亞在其著作《仿擬物與仿像》中不無憂慮地指出技術所營造出來的「擬像環境」正在成為人們的文化母體，因為它能夠最大限度地滿足人們感官欲望的滿足，這才是「人類的終結」(布希亞，1998)。布希亞的這種解釋可以引發我們進一步推導「文化母體」的意義，這就是我們所有的人都是生活在一種文化結構中，這個結構的含義為我們的感官和理智提供所有的意義，我們的價值觀的形成也是來自於它，同時，文化母體也決定了我們的情感結構，進而決定了我們面對電影符號時候感覺的內涵。

Richard Hanley 認為，「文化母體」是現代性的，因為它一旦形成，就是相對穩定的。這是相對於「後現代」的變動不拘而言的。這說明人是一定要生活在一個文化傳統中的，從母體中逃脫是不可能的，最多只能從一種母體進入另外一種母體中(Hanley, 2002)，因為唯有文化母體方能構成人們賴以生存的價值觀。電影的「文化翻譯」就是力圖將人們的情感結構進行這方面的「母體跨越」，而絕不可能超越「文化母體」來進行電影的敘事。正是因為「文化母體」的根深蒂固，所以當觀眾在理解電影故事的時候，會自然啓動自己的文化母體對這個故事做出種種判斷，如果電影的故事與文化母體相一致，那麼他們就會認可電影敘事的邏輯，在此基礎上，明星效應、畫面的質量等等符號的元素才

會發揮正面作用，反之亦然。

從普遍意義上看，電影中的「文化母體」有兩個來源：

一是普世的人類社會的價值觀念，比如《墨攻》所宣揚的愛、生命的尊嚴等等，電影根植於這樣的母體，不僅會使得自己的文化內涵豐富，而且很利於自己的跨境傳播，電影史上的經典名作正是這樣，比如《羅生門》所展示的「信任、謊言、真理」等等的命題是跨民族、跨地域、跨文化，換言之，把這些道理說透，對整個人類都有意義，這樣的電影的跨境傳播從文化的意義上講是一定會成功的。但是，這樣的文化母體由於過於宏觀，在訴求的時候難免流於空泛。《英雄》就是一個典型的例子——所謂的世界和平在觀眾看來內涵反而過於膚淺。

二是根植於特定的民族、國家、地域的價值觀念的文化母體。比如《臥虎藏龍》所宣揚的「叛逆精神」、「女權主義」等等，這是西方現代文化的產物。這樣的電影往往會引發特定的文化圈層中觀眾的喜愛，卻容易為另外的文化圈層中觀眾的不理解。因此，從理想的狀況來看，電影應當實現上述兩者文化母體的對接——從一個特定文化圈層中的文化母體過渡到普世意義上的文化母體，這就涉及到「文化翻譯」的問題。

從票房和獲獎兩個考慮，華語商業大片是一定要進行跨境傳播的，這意味著華語商業大片一定要進行所謂的「跨文化」傳播。如此，電影的編導就要在電影的敘事過程中營造特定文化圈層中的觀眾所能理解的文化母體。電影的文本母體(小說、詩歌、老電影、歷史故事等)往往已經是特定文化母體的產物，它往往在歷史上發揮過巨大的文化效應，否則不會吸引電影創作者的注意。但這種文化母體往往是區域性的，比如小說《臥虎藏龍》是文化母體是中國傳統文化，《哈姆雷特》的文化母體是西方社會的文藝復興文化等等。如果想使得相應的電影文本(電影《臥虎藏龍》和《夜宴》)能跨越不同的文化圈層，就必須翻譯文化母體，通過電影的選角、人物造型、敘事等方式講述一個特定文化圈層的觀眾能夠理解的故事。

「文化母體」翻譯的核心在於「價值觀」的轉換，甚至新的價值觀的建立。比如電影《臥虎藏龍》肯定玉嬌龍的「叛逆」「反對男權」等等，這套價值觀念建構得成功，其文化翻譯也就有質量。《英雄》取消了「士者

死知己」的中國傳統「俠」的價值觀（《史記·荊軻刺秦王》），建立「天下和平」的觀念，但是這種觀念無法成為所謂的「價值觀」，無論是對於東方還是西方的觀眾。因此，從「文化母體翻譯」的角度來看，《英雄》只有「原文」，沒有「譯本」。

值得注意的是，當下很多華語大片尤其是大陸導演拍攝的華語大片都存在忽略「文化母體」翻譯的問題，這或許說明很多華語導演在「講故事」的時候自己文化身份的迷亂。馮小剛的《夜宴》通過《哈姆雷特》的故事結構加上《韓熙載夜宴圖》的中國元素妄圖表達「欲望和復仇」的主題（馮小剛等，2006），但是這個主題最終僅僅演變成展示人類的動物性的衝動；張藝謀力圖通過黃巢的「滿城盡帶黃金甲」的詩句和話劇《雷雨》來說明一個亂倫與復仇的故事，同樣因為文化母體的單薄導致這部電影被評價為「將發生在小空間的那些扭曲壓抑之事，搬到富麗堂皇的皇宮中來，以為背景放大了人物升級了就成為大片了，這是對於大片深深誤解。」（崔衛平，2006b）從這個意義上說，「大片」決不僅僅是形式上的「大」，而是內涵上的豐厚，這種「豐厚」唯有依靠文化母體方可凝聚。

相反，港台的導演在這方面卻做得相對優秀。張之亮的《墨攻》成功地將同名日本漫畫改編成電影，同時將墨子「兼愛、非攻」的思想改變成「愛」與「和平」的思想，進而展示了對普通人尊嚴的讚美以及對生命價值的肯定，這是一種具有普世意義的文化母體。陳可辛的《投名狀》是翻拍張徹1970年代拍攝的電影《刺馬》。雖說這部電影有意淡化歷史背景，但它卻找到了另外的普世的價值觀念——生命、承諾、信任等等。李安的例子也是個證明。這可能和港台導演普遍的對西方文化的瞭解，並明白在當下的世界電影場中，自身的文化定位究竟應該如何有關係，或者說，同樣是面對全球化的文化語境，相對於大陸導演，港台導演自我的文化身分要明確得多，箇中原因，值得我們繼續思考。

參考文獻

王度廬（1988）。《臥虎藏龍》。長春：吉林文史出版社。

《傳播與社會學刊》，(總)第七期(2009)

- 王家衛(2007年12月27日)。《鳳凰衛視·魯豫訪談》電視節目。
- 布希亞(1998)。《擬仿物與仿像》。台北：台灣時報文化出版企業股份有限公司。
- 本雅明(2004)。〈機械複製時代的藝術作品〉。《迎向靈光消逝的年代：本雅明論藝術》(頁62-63)。桂林：廣西師範大學出版社。
- 李馮(2003年1月27日)。〈李馮接受《信息時報》的採訪〉。上網日期：2008年1月20日，取自<http://news.eastday.com/epublish/gb/paper148/20030127/class014800007/hwz874531.htm>。
- 李歐梵(2006)。〈細看三場竹林大戰〉。《萬象》，第8卷，第6期(頁1-9)。瀋陽：遼寧教育出版社。
- 汪琪、葉月瑜(2007)。〈文化產品的混雜(hybridization)與全球化：以迪斯奈版《木蘭》與《臥虎藏龍》為例〉。《傳播與社會學刊》，第3期，頁175-192。
- 周憲(2005)。〈論奇觀電影與視覺文化〉。上網日期：2008年2月2日，取自<http://www.aesthetics.com.cn/s33c459.aspx>。
- 徐斯年、劉祥安(1996)。〈中國武俠小說創作的『現代』走向——民國時期武俠小說概述〉。《中國現代文學研究叢刊》，第2期，頁103-111。
- 崔衛平(2006a)。〈電影英雄中的法西斯美學〉。上網日期：2008年1月17日，取自http://blog.sina.com.cn/s/blog_473d066b01000703.html。
- 崔衛平(2006b)。〈欲望，只剩欲望了〉。上網日期：2008年1月17日，取自http://blog.sina.com.cn/s/blog_473d066b010005e3.html。
- 張頤武(1993)。〈全球性後殖民語境中的張藝謀〉。《當代電影》，第3期，頁20-27。
- 張藝謀(1998)。〈張藝謀導演、攝影創作訪談〉。上網日期：2008年10月15日，取自http://ahwo.com/ahwo_CMS/article.asp?articleid=1060&page=31。
- 馮小剛、郝建、賈磊磊、尹鴻(2006)。〈新作評議·《夜宴》〉。《當代電影》，第6期，頁66-75。
- 解璽璋(2003)。〈在想像中親臨奧斯卡〉。《電影》，第5期，頁4-5。
- 劉小楓(2004)。《沉重的肉身》(頁3-4)。北京：華夏出版社。
- Stam, R. (2002)。《電影理論解讀》(陳儒修、郭幼龍譯)。台北：遠流出版事業股份有限公司。
- Benjamin, W. (2000). The task of the translator. In L. Venuti (Ed.), *The translation studies reader* (pp. 15-22). London: Routledge.
- Bhabha, H. (1994). *The location of culture*. New York: Routledge.
- Chan, J. M. (2002). Disneyfying and globalizing the Chinese legend Mulan: A

- study of transculturation. In J. M. Chan & B. T. McIntyre (Eds.), *In search of boundaries: Communication, nation-states and cultural identities* (pp. 225–248). Westport, CT: Ablex.
- G. Leung. & Chan, J.(1997). The Hong Kong cinema and its overseas market: A historical review, 1950–1995. In Lo Tak Sing (Ed.), *Hong Kong cinema retrospective: Fifty years of electric shadows* (pp. 136–51). Hong Kong: Urban Council.
- Hanley, R. (2002, November 20). *Simulacra and simulation: Baudrillard and the Matrix*. Retrieved January 24, 2008, from http://whatisthematrix.warnerbros.com/r1_cmp/new_phil_fr_hanley2.html.
- Wu, H. T. & Chan, J. M (2007). Globalization Chinese material arts cinema: The global-local alliance and the production of *Crouching Tiger, Hidden Dragon*. *Media, culture & society*, 29(2), 195–217.

註釋

1. 參閱 <http://tieba.baidu.com/f?kz=14410310>，上網日期：2008年1月22日。
2. 參閱 <http://culture.people.com.cn/GB/46103/46106/4075681.html>，上網日期：2008年1月23日。
3. 參閱 http://www.chinataiwan.org/wh/mrt/200801/t20080104_565685.htm，上網日期：2008年1月28日。
4. 參閱 <http://www.people.com.cn/GB/channel6/33/20001025/285676.html>，上網日期：2008年1月30日。
5. 訪談對象：朱麗麗，訪談日期：2007年11月1日。
6. 《英雄》主創人員的奧斯卡情結在首映式上可見一斑。《英雄》人民大會堂首映的600張正式入場門票中，400張給了外國媒體，剩下的200張勉強給了不那麼重要的中國內地媒體，作為投資方的新畫面公司負責人直截了當地解釋說：「因為大家都知道，《英雄》要角逐明年的奧斯卡，這就勢必需要國外（外國）媒體的造勢，而利用首映式活動把國外（外國）媒體請來正是再好不過的契機。」參閱 http://ent.163.com/edit/021216/021216_145310.html，上網日期：2008年2月8日。
7. 參閱 <http://ent.563.net/article/2003/2003-10-14/55984.html>，上網日期：2008年2月9日。
8. 劉小楓認為倫理學有兩種，一種是理性的，一種是敘事的。理性倫理學探討的是人的生活應該遵循的基本道德觀念，進而製造出一些法則，讓個人性情通過教育培育符合這些法則。亞里士多德和康德是理性倫理學的大師。敘事倫理學通過個人經歷的敘事提出關於生命感覺的問題，營造具體

的道德意識和倫理訴求。按照這一理路，電影無疑應當是遵循「敘事倫理學」，通過講具體個人的故事激發觀眾思考自己應當遵循的倫理法則。《英雄》的敘事與此南轅北轍，作為「奇觀」的畫面成為它的賣點，「天下和平」的抽象理念成為支持全片的精神核心，個人生存和命運的意義被抽象乃至取消，這是《英雄》的敘事最為人詬病的方面。參見劉小楓(2004)。《沉重的肉身》(頁3-4)。北京：華夏出版社。

9. 參閱 <http://wo.cnmdb.com/review/13690>，上網日期：2008年2月3日。
10. 訪談對象：李寧、馬道全，訪談日期：2007年11月2日。