

胡金銓韓國取景古裝片的跨國地理想像¹

張東天²

摘要：冷戰時期，在東亞資本主義陣營中，韓國與香港、臺灣等華人地區透過電影進行的獨特交流得以繼續。這一系列交流的結果之一在韓國被通稱為「韓中合作」電影。這些電影在冷戰時期激發了跨國想像力，並促進了相互交流。本文旨在這些電影當中透過胡金銓的兩部古裝片《空山靈雨》和《山中傳奇》（均為 1978 年放映）來考察兩部電影在韓國取景的背景和意義。到目前為止，評論家們對胡金銓電影的關注主要集中在道地的武打片上，而這兩部相對被排除在討論重點之外。但是，由於最近由臺灣的國家電影中心（TFI）所領導的修復工作揭示了兩部電影的真實價值，故而有必要進行重新評估。本文採用語境（context）研究的方法，分析了其外景拍攝對作品的影響。尤其是透過將取景問題分類為空間（space）和場所（place），進而試圖深入研究胡金銓對空間的了解和描寫以及如何體現對場所的致敬（homage）與其風格化。當然，在本文中分析取景的脈絡，最終將導致有關電影文本的解釋。

關鍵詞：胡金銓、空山靈雨、山中傳奇、冷戰時期華語古裝片、韓國取景電影

¹ 收件日期：2020/02/15；修改日期：2020/08/26；接受日期：2020/09/22

² 韓國高麗大學中語中文學科教授

Transnational Geographic Imagination of King Hu's Costume Films at Location of South Korea³

Zang Dongchion⁴

Abstract: During the Cold-War, in the East Asian capitalist camp, unique exchanges through cinema between South Korea and overseas Chinese cultures, such as Hong Kong and Taiwan, had continued. The results of this series of exchanges were then called “Korea-China joint cinema” in S. Korea, and spurred trans-national imagination within the limits caused by the Cold-War, and facilitated interaction. This paper intended to consider the background and meaning of the location filming in S. Korea, through two Costume Films “Raining in the Mountain 空山靈雨” and “Legend of the Mountain 山中傳奇” (both were released in 1978), those were shooted in S. Korea by King Hu(胡金銓). So far, critics’ interest in King Hu’s films has largely been focused on hardcore martial arts films. These two films were relatively out of focus of discussion. However, due to remastering work which is recently led by the TFI(Taiwan Film Institute), the true worth of the two films revealed, and the necessity for a re-evaluation emerged. Accordingly, This paper analytically examined the effects of the location filming on the work, with method of context

³ Received: February 15, 2020; Sent out for revision: August 26, 2020;
Accepted: September 22, 2020

⁴ Professor in Department of Chinese Language and Literature at Korea University.

study. Especially, by categorizing location problems into spaces and places, this tried researching deeply how recognition and materialization of spaces, “homage” and ‘stylization’ about places are embodied out. Of course, exploring the creator’s perception and deed about location filming in this paper, will ultimately be connected to the interpretation of the film text itself.

Key Words: King Hu, Raining in the Mountain, Legend of the Mountain, Mandarin Costume Films in the Cold-War Period, Film Location on S. Korea

一、前言

胡金銓導演拍攝武俠片的時期，正是香港電影界拍攝技術快速發展、空間拍攝從佈景到外景多樣化的時期。脫離佈景拍攝而取實景，意味著在電影的空間敘事中與幻想性相比，真實性更加重要。因此，在胡金銓的製作裡，比起作為武俠片的幻想性，作為古裝片的真實性也同樣受到了重視。如果沒有實景，在電影史上成為經典場面而膾炙人口的竹林決鬥（《俠女》，1971）將很難誕生。在哪里拍攝外景成為胡金銓的重要選擇，由於當時香港、臺灣之外的中國大陸，因冷戰時期的局面無法進入拍攝，因此韓國自然而然地成為拍攝的候選地。胡金銓在韓國拍攝《迎春閣之風波》（1973）和《忠烈圖》（1975）的部分場景後，終於在韓國拍攝了《空山靈雨》（1979）和《山中傳奇》（1979）全套外景。

但是這兩部作品不僅在華語圈，在韓國也一直未能受到矚目。之所以如此，是因為至今流傳的這些電影的電影院版本和更大眾化的家用 VHS、DVD 版本與導演剪輯版存在不小的差異。⁵ 這些電影因為被認為和當時在韓國取景的一般香港電影沒有什麼不同，都差點被埋沒在三流電影之中。⁶ 最近臺灣就此傳來喜訊，即臺灣國家電

⁵ 在 2001 年韓國富川奇幻電影節上舉行的《胡金銓回顧展》的特別訪談中，影評人湯尼·雷恩（Tony Rayns）和張建德（Stephen Teo）指出：《山中傳奇》出現「只尋找中國特色的自戀主義」以及從只迎合觀眾的角度看，是胡金銓電影中的「最差」。這顯然與他們所觀看的影片的剪輯質量有關。〈호금전을 아는 방법은 ‘보는 것뿐’（認識胡金銓的方法只有「看」而已）〉，《韓民族日報》（2001 年 7 月 19 日）。

⁶ 1980 年 3 月 8 日的韓國《中央日報》曾報導：「國內製作的許多中國武術類電影，以寺廟景區為舞臺，大肆動刀，文化遺產委員會致函文公部和相

影中心 (TFI) 主導的「數位修復計畫」繼 2016 年《山中傳奇》之後，2018 年終於復原了高畫質版的《空山靈雨》。胡導演最初意圖的作品全貌從此得以完整保留。⁷

隨著兩部電影的修復影片的公開，原有的評價也不得不修改了。筆者特別關注的是外景拍攝如何影響作品的問題。至今有關胡金銓的一些研究中，非正式武俠片的這兩部作品，往往處於被關注的範圍之外，而其他作品則主要被關注在於文本本身。最近公開的兩部完整版復原影像，則提醒大家有必要通過外景運用的脈絡重新解釋胡金銓的文本。因為這些作品不僅堪比一部大型公路電影，一場一場換著外景地拍完以外，那些外景地的選擇和重構的功力，與胡導演的其他作品有著鮮明的差異。再加上韓國場所固有的特性也產生了多方面的影響，因此忽略外景拍攝的脈絡，只用文本評價作品是非常不完整的。

關寺廟，建議予以糾正。(中略)觀賞電影馬上可知是哪個廟宇的國寶級文化遺產登場。」該報道是對當年 10 月以後韓國國內審查完畢的九部武俠片(或古裝片)提出了質疑，其中就包括前一年胡金銓拍攝的「韓中合作」電影《死門的僧客》(《空山靈雨》的韓國上映片名)和《山中傳奇》。從這篇報道中可以得知，韓國外景拍攝的華語電影，在 1970 年代後期起急速增加。(무분별한 무술영화제작 사찰 경내서 정사·칼부림(莽撞의 武打片 攝製: 寺廟內亂拍性愛、劍鬥場面))，《中央日報》(1980 年 3 月 8 日)。

⁷ TFI 復原的《空山靈雨》的電影時長為 121 分鐘。但至今保存在香港的原版只有 90 分鐘。因為這部電影是與韓國合作的作品，所以其餘部分都是通過韓國導演李英雨的韓國版電影《死門的僧客》來補充。(胡金銓韓國播種意外救活空山靈雨)，《自由評論網》：<https://talk.ltn.com.tw/article/paper/1242483> (瀏覽日期：2019 年 10 月 23 日)。同樣地，復原版《山中傳奇》有 191 分鐘，之前韓國版只有 100 分鐘，VHS 版本的只有 90 分鐘。復原版的光盤分別於 2018 年 3 月和 2020 年 2 月上市(參考文末引用書目)。

到目前為止，有關這些電影的外景拍攝問題，只有當時參與拍攝的演員和工作人員的回憶錄，還有胡金銓的前夫人鍾玲教授參與改編和拍攝工作後所撰寫的兩篇學術論文，以及日本的影評家山田宏一和宇田川幸洋根據胡金銓的訪談所編纂的單行本而已。⁸至於筆者透過鍾玲教授的論文，找出胡金銓記錄韓國外景地考察經過的隨筆〈旅韓雜記〉，至今從未被韓國研究者提及。⁹對此，本研究將暫延文本的分析，而用脈絡（context）研究的方法來分析作品。其中，重點將把取景問題以「空間」和「場所」來範疇化，探究胡金銓的空間認識和表現，以及鑽研對場所的致敬（homage）及其風格化的體現。探索創作者對外景拍攝的認識和行為，最終會自然而然地與文本本身的解釋歸結為一。

二、場所的發現與重構

直到《空山靈雨》和《山中傳奇》問世，胡金銓的電影經歷了從室內到室外，從露天佈景到實景轉換的外景演進過程。如果說《迎春閣之風波》是室內場景電影的最後一部作品，那麼《俠女》和《忠烈圖》可以說是實景過半的過渡性作品。忠實於古裝片考證的胡金

⁸ 宇田川幸洋、山田宏一著：《キン・フー武俠電影作法》（東京：草思社，1997年）。本文參考歷河・馬宋芝譯：《胡金銓武俠電影作法》（北京：北京聯合出版公司，2015年）。為行文簡潔之便，有關此文後續引文將以（《胡金銓武俠》，頁碼）之形式直接註明。

⁹ 這篇文章收錄在胡金銓和鍾玲的共同文集中，胡金銓、鍾玲著：《山客集》（臺北：遠景出版社，1979年），頁33-48。該書還收錄了十二張胡金銓的外景候補地素描，可以再次確認他對韓國攝影場所的感受。但不知為何該文章未被收入香港三聯書店2011年出版的胡維堯編《胡金銓隨筆》（南京：復旦大學，2013年再版）中。

銓在拍攝《龍門客棧》（1967）時，就已經在臺灣各地巡迴，尋找外景拍攝地點了。¹⁰ 在《迎春閣之風波》和《忠烈圖》中，他部分地使用了韓國的實景，這成為以後在韓國拍攝全部實景的契機。¹¹ 1977年夏天，胡導演為了物色外景地，親自到韓國勘察取景。這趟旅程的開始首先當然是和原有的一些電影公司告別。直接創辦電影公司的他為了確保拍攝資金，因此決定和韓國的電影公司共同製作，可說也是在急迫之下的一個不可避免的選擇。¹²

根據胡導演勘景後創作的〈旅韓雜記〉得知，當時他的韓國之行並不順利。那時韓國的小城鎮還沒有針對外國遊客的住宿設備和交通體系，特別是欲作為拍攝地的古寺，與香港、臺灣不同的是大都位於深山腹地，勘景過程可謂叫苦連連。儘管如此，他們的考察

¹⁰ 《龍門客棧》在臺灣墾丁的森林、苗栗的火焰山和梨山的雲海等地拍攝。《TFI》網站：<http://www.ctfa.org.tw/kinghu>（瀏覽日期：2020年1月22日）。

¹¹ 《迎春閣之風波》的外景拍攝於香港郊外，《忠烈圖》的外景拍攝於香港外海的無人島。參考《華人百科》：<https://www.itsfun.com.tw>（瀏覽日期：2019年10月22日）。這兩部電影在1972年同時開拍，插入的景福宮場景也幾乎以相同的角度出現，所以可能是在同一場景拍攝後分別插入兩部電影中。胡金銓敘述他是以此次拍攝為契機，開始陷入韓國古建築的魅力之中。

¹² 當時韓國政府限制一家電影公司每年最多只能進口四部外國電影，因此，為了規避這種限制，許多華人導演拍攝的華語電影都標記了韓國導演的名字，並用韓語配音，作為韓國國產電影上映。從1950到1990年代，在「韓中合作」電影中，這種明顯的「偽裝合作電影」事例大概有103部。參考安泰根：《韓國合作映畫研究》（首爾：韓國外國語大學博士論文，2012年），頁2、9-13。胡金銓的電影之所以被保留為幾套不同版本，也因為影片原來以「偽裝合作」方式製作的緣故。另一方面，這種趨勢也促使越來越多的華語電影將韓國選為外景拍攝地。

日程並不短暫，僅〈旅韓雜記〉就描述了十七天的行程。¹³ 他們從首爾南下前往韓半島最南端的三千浦（現在的泗川市）。期間，他們參觀了海印寺、法住寺、東鶴寺、灌燭寺、¹⁴ 金山寺、內藏寺、證心寺、雙溪寺、通度寺、佛國寺等韓國的主要寺廟。在返回的途中，他們還登上了三八線以北的雪嶽山山頂。他們透過艱難的實地勘景所獲得的視覺經驗，則是原原本本地反映在了之後兩部電影中。

僅憑記錄很難正確了解胡金銓是如何獲得並篩選出韓國拍攝候選地。在山田宏一的訪談中，胡金銓回憶在韓國偶遇的外國僧侶向他介紹了韓國寺廟的相關信息。（《胡金銓武俠》，頁 181）雖然胡導演說他們的指點對自己幫助很大，但是僅憑這些並不能說明他掌握了拍攝地點的詳細信息。從結果論的角度來看，更重要的是他以何種方式看待勘察地點。那首先是在電影敘事的內部，透過以應用場所的方式來考察才行。以下將會順著電影的走向來觀察對各個場所的空間應用的特徵。¹⁵

以明代為故事背景《空山靈雨》中，三寶寺住持智嚴禪師自

¹³ 根據鍾玲的其他回憶錄記載，他們一共去韓國勘景兩次，都停留了三十多天。胡金銓、鍾玲著：《山客集》，頁 113。當時為取景訪韓的情況還見於鍾玲的其他隨筆，這些文章收錄在鍾玲：《美麗的錯誤》（香港：博益有限公司，1983 年）。

¹⁴ 〈旅韓雜記〉的原文上誤記為「准燭寺」。

¹⁵ 為了了解拍攝地點，以下場所名稱使用實際名稱填寫。其中，電影中沒有標記、胡金銓和鍾玲也沒有說明的地方，除了觀稼亭之外的良洞村和韓國民俗村的古屋，各王陵和華城及南漢山城的古建築，雪嶽山的地點等，筆者都親手透過照片比對加以確認。在中文稿，為了從敘境空間區分外景地，後文以標楷體標示出實際地名及場所名。

知離圓寂之日不遠，想要選拔繼承住持袈裟的衣鉢弟子。¹⁶他把深受僧侶尊敬的物外法師、江東財主文安居士和當地的有權者王紀將軍，作為選拔顧問召集至寺廟。虛構空間三寶寺，被描述為電影內部敘事（*diegesis*）空間中幾乎發生所有事件的巨大寺廟。從三寶寺的大門進來的文安一行人在抵達住房前，寺廟內景所經過的許多建築物，不是只有大門的匾額上明確指示的海印寺而已，實際上是將海印寺、佛國寺、景福宮、宗廟、韓國民俗村（具體取景地為其中「韓國南部大戶宅邸區」）等各種古建築空間做一剪輯收錄而成。

文安和王將軍等人表面上以作顧問而來，其實真實目的是為了竊取三寶寺收藏的唐代玄奘法師手抄本《大乘起信論》，他們分別與貪圖住持位置的智嚴禪師的弟子慧文和慧通勾結。因此故事情節以手抄本佛經和住持寶座兩條線為中心，纏繞著人物的貪欲而展開。文安帶來的飛賊白狐和俠客金鎖，以及與王將軍同行的指揮張誠，在住房卸下行李後，為了搶先奪得《大乘起信論》，而避開耳目前往藏經樓。他們暗中前往收藏手抄本的藏經樓的路徑，以及將大型建築物當作盾牌一樣的經過，這也就是由他們剛進寺院時登場的一些寺廟和宮闈的殿閣所組成。但是正當他們潛入藏經樓，與勢均力敵的對手互相對決的、富有戲劇性的空間，是慶州良洞村十六世紀的朝鮮政治家李彥迪私宅香壇內部的小內院（參見圖一）。另一方面，在弟子們的競選結束後，智嚴出乎所有人的意料，居然傳授衣鉢給以流浪囚徒的身份進入寺廟、出家不久的邱明，舉行傳授

¹⁶ 《空山靈雨》的劇本是胡金銓根據佛教歷史事件改編而成。中國禪宗的第五代祖師弘忍向第六代祖師慧能傳授衣鉢時，因害怕慧能遭到其他弟子的傷害而幫助慧能躲過此劫，胡金銓以這一段歷史作為影片的母題。（《胡金銓武俠》，頁173）。

儀式的地方是位於首爾的宗廟。光建築長度就達 101 米的韓國最長的古建築和寬敞的廣場，在觀眾的想象力中，將三寶寺的規模極大化了（參見圖二）。

送別圓寂的智嚴禪師的法會在釜山太宗臺舉行期間，文安居士等人和張誠為爭奪手抄本，在寺廟內外展開激烈的決鬥；在雪嶽山的樹林中，文安一行打敗了張誠之後，突然在洛東江遇到了變身為船夫的智嚴禪師；再次翻越雪嶽山時，在飛仙臺遭到了物外法師侍女們的阻攔。文安一行與侍女們最後決鬥的場所，正是慶州新羅時期的景哀王陵和拜洞三陵一帶的松樹林（參見圖三）。人物們在松樹搖晃的剪影中互相追逐的緊張場面，使人聯想起《俠女》中的竹林場景，臺灣南投的竹林變成了慶州的松樹林。最後，在決鬥和逃亡之後，文安一行人迎來了悲慘的結局。電影的最後場面是首爾宗廟的大法會，新住持慧明（邱明的法名）燒毀玄奘法師的真跡，而將臨摹本分發給大家。影片在另一處舉行白狐的削髮儀式中結束。胡金銓為了表現貪慾和煩惱消失的宗教結局，最大程度地運用了宗廟的平面式量感。

《山中傳奇》改編自宋代話本小說《西山一窟鬼》，書生何雲青受託去海印寺抄寫能溝通陰陽兩界的經典《大手印》¹⁷。他想找合適的抄寫空間，而來到了崔鴻至所在的邊防地區「北屯堡」。從途中他暫時停留的江原道襄陽海岸旁的竹島亭開始，劇情出現逆轉。他在雪嶽山百潭寺溪谷遇見了吹笛子的女鬼的幻影（後來才得

¹⁷ 《大手印》記錄了藏傳佛教中的武功方法，在武俠小說中通常被描寫成記載邪惡武功的經典。在《山中傳奇》中，該書被描述為具有「可以招來鬼魂也可以趕走的法力」，是可以與「非人類」進行溝通的經典。鍾玲：〈鬼氣、美感與文化：論胡金銓的《山中傳奇》〉，《文本深層：跨文化融合與性別探索》（臺北：臺大出版中心，2018年），頁 617。

知是莊依雲），在水原華城的訪花隨柳亭和南楊州的裕陵（純宗皇陵）也同樣目擊了此一幻影。他在崔鴻至的指引下抵達的韓經略將軍的舊宅，也是像三寶寺一樣的，建築物以集合體的方式登場。經略府的正門，是水原華城原為士兵訓練場的東將臺正門，而他們之前經過的華城城牆，被暗示為經略府的圍牆。經略府內雲青的住所，是位於慶州良洞村十六世紀的朝鮮官員孫仲暉的私宅「觀稼亭」。¹⁸

雲青入住後，詭異的事情接二連三地發生。雲青無意中與鄰居王媽媽的女兒樂娘結為夫妻，王氏母女和侍女小青原本都是陰間惡鬼。樂娘時不時地敲打鼓樂，這其實也是擊退想要壓制自己的番僧的計策。雲青與樂娘共享夫妻之情的經略府後院，實際上是景福宮的香遠池荷塘。不僅如此，樂娘的別墅——慶州南山洞的二樂堂、屋前的書出池，和雲青從觀稼亭到二樂堂途中，經過的掘佛寺址石造四面佛像，以及韓經略將軍在生前舉行宴會的廣州南漢山城的守禦將臺樓閣，還有韓將軍的心腹老張被樂娘襲擊的良洞村書百堂，也都被歸入經略府的籬垣之內。另外，一直跟蹤何青雲的番僧為了壓制樂娘，向楊道士求助，楊道士施道法的場所正是良洞村的古宅心水亭。雲青通過崔鴻至的介紹，與酒館的莊氏婦人的女兒依雲結識，而莊氏一家前世是被樂娘殺害的善鬼。位於松樹林之間的依雲店鋪是慶州的另一古宅瓢巖齋，在這座房子後面的岩石山上，有兩座供奉著慶州李氏牌位的祠堂，上面的祠堂在電影中被描述為番僧的居所。依雲和雲青一起去採藥的後山溪谷，其實也是位於雪嶽山溪谷的飛仙臺。

影片後半部，露出真面目的樂娘與番僧展開決鬥，雲青和依

¹⁸ 「香壇」、「觀稼亭」都是朝鮮時期有代表性的良洞村兩班宅邸，分別於1964年和1966年被指定為國家「寶物」。

雲也被捲入了風波。有意思的是，他們激烈戰鬥的地方原來是一所古代書生們讀書講學的書院。慶州的西嶽書院的院子兩邊，有時習堂和詠歸樓兩座建築物。勢均力敵的對手衝破樓房，從空中出現並且穿梭院子打鬥的場景，卻在舊書院中以活力四射的方式呈現出來（參見圖四）。雲青為了躲避這場超現實的打鬥而進入的幽靜樓閣，也是良洞村李彥迪別墅的詠歸亭。樂娘追來搶《大手印》時，番僧和依雲救下了雲青。雲青這才恍然大悟，原來自己身邊的人都是鬼怪。他們鬧得不可開交的原因，就是為了自己手抄的《大手印》。魂飛魄散的雲青扔下佛珠，樂娘和依雲瞬間灰飛煙滅，崔鴻至也變成了骷髏。然而，這一切不過是雲青在竹島亭打盹時，夢中出現的假象罷了。從夢中醒來的雲青，又翻越雪嶽山回到正在舉行法會的宗廟。可是影片的最後，卻是如同影片開始時一樣，導演用全鏡頭拍攝雲青茫然地站在釜山太宗臺的神仙海岩上。胡金銓也許認為要作為表達雲青有所頓悟的空間，在此連宗廟也變得人為了。

如上所述，從電影整個情節和空間佈局上可以得知，胡金銓並沒有把敘事內部的場景與實際場所進行一對一的搭配，而是將實際場所重新組合來創造出新的敘事空間。然而，因為根本不使用佈景，實景不僅能夠提高真實性，甚至直接影響敘事的展開方式、人物的性格和行為。雖然《山中傳奇》的原作是話本小說，但是拍攝場所也是在原作之上，這對改編過程產生了更加深遠的影響。

三、敘事空間的理想化

兩部電影的背景場所大致可分為，以陝川海印寺和慶州佛國寺為代表的寺廟類，以首爾的景福宮和宗廟、水原的華城、慶州的新羅時期陵園為代表的官府建築類，以慶州的古宅和書院為代表的民

間住宅類。此外，雪嶽山、濟州島、釜山等作為自然景觀取景地。¹⁹ 如果對電影場面逐一進行對照研究，則可以得知這兩部電影的外景拍攝地，包括了後來被聯合國教科文組織指定為世界文化遺產中的十四個韓國名勝古跡中，至少有九個以上的地方。²⁰ 這再次印證了胡金銓對建築、景觀乃至文化遺產的卓越眼光和先見之明。胡金銓一行人在韓國頗有名氣的景點幾乎都進行了拍攝取景，他將韓國的景觀整體化，意味著他從一開始便超越了為特定場面而拍攝的層面，在外景拍攝方面投入了巨大的精力。²¹ 憑藉敏銳的洞察力和縝密的妙工，胡金銓創造了連今日的韓國觀眾也能夠喚起思鄉之情的秀美風光。

¹⁹ 根據胡金銓在《山客集》中的候選地素描和筆記顯示，似乎在丹陽、堤川、原州一帶的開闊地也有拍攝。此外，還有月精寺（平昌）、活來亭（江陵）、松廣寺（順天）、大興寺（海南）、陶山書院（安東）等地和濟州島的龍頭巖和日出峯的素描和筆記。胡金銓、鍾玲著：《山客集》，頁 114-115（圖片說明）。參見圖片十一、十二。

²⁰ 聯合國教科文組織指定文化遺產和自然遺產中，兩部電影沒有拍攝的地方是「昌德宮」、「支石墓遺址」、「百濟遺址區」、「韓國的山地僧院」、「韓國的書院」等。考慮到拍攝場所的「景福宮」、「海印寺」、「佛國寺」、「西嶽書院」和同等類型的其他已登記文化遺產的建築物的話，可以說只有與「支石墓」和「百濟地區」是毫無關係的。按照韓國政府指定的單位來對照的話，兩部電影中出現了包括九件「國寶」、十件「寶物」、兩件「國家民俗文化財」以上的建築遺產。

²¹ 根據埃克托爾·羅德里格斯的論述，雖然在拍攝這兩部電影時，胡導演說：「速度比香港主流電影公司的導演慢，而且預算也相對充裕」，但由於兩部作品成為票房的分水嶺，所以往後資金壓力很大。埃克托爾·羅德里格斯著，蕭模譯：〈中國美學問題：胡金銓電影中的電影形式與敘事空間為紀念胡金銓（1931-1997）而作〉，《電影藝術》，第 6 期（1997 年 11 月），頁 58。

胡導演表示，在韓國拍攝電影的原因，是由於韓國的古建築比較集中，方便拍攝物資的運送。而且因為是古裝片的緣故，為了避免電線在畫面上出現，所以不得不在好幾個空間移動拍攝。（《胡金銓武俠》，頁 181）另外，古建築規模小且集中，不受障礙物限制，能夠相對自由地創造攝影角度效果也是其優點。然而，胡金銓選擇這些空間的最大原因，是空間本身具有情緒上的認同。在參觀慶州最具代表性的「兩班」（相當於中國的「鄉紳」）宅邸——觀稼亭後，胡金銓談到建築的形態和佈局時說：「我真的覺得不可思議，因為那個景致，真的跟中國畫中出現的景致一模一樣」（《胡金銓武俠》，頁 180）兩部電影中雖然出現了諸多場所，但是具有核心作用的空間，並不是金碧輝煌的寺廟或宮殿建築，而是質樸無華的民間兩班宅邸。

這次我去韓國拍片，真有一點「離世易俗」的感覺，我們借到的地方，是一個幾百年的古屋，最令人激賞的更在它處身在深山中，幾乎是文明不到的地方，那裡離開市塵街集約有半天的路程，也許就是這樣才能保留這幾幢古中國式的建築，很有味道。我們就在這種幽靜肅穆的世外桃源完成兩部電影，很有點偶然。²²

胡金銓在採訪中提到的「幾百年的古屋」是指散落在慶州良洞村和附近的民間古建築群。其中《空山靈雨》中的「香壇」和《山中傳奇》中的「觀稼亭」是連接各種插曲的中樞空間。從空間結構看，這兩棟建於十六世紀初的建築，與一般的「一」字型和「□」字型的普通韓屋不同，是「口」字型的基本結構左右或內部加蓋的

²² 胡金銓、鍾玲著：〈赤手屠龍千載事——中國時報朋友們集體採訪胡金銓導演〉，《山客集》，頁 147-148。

結構。所以，香壇呈「用」字型，觀稼亭呈「且」字型，結構比較複雜，胡金銓在影片中創造性地運用了空間的結構特徵。雖然兩部電影幾乎同時拍攝，但是香壇和觀稼亭被分別安排在兩部電影中，以免重複。也就是說，《空山靈雨》充分利用了香壇和觀稼亭內部的封閉空間，烘托出案件開展的緊張感。而《山中傳奇》主要利用了觀稼亭相對開放的部分，突出了人物的心理變化。因為，在這兩部影片的內部敘事中，三寶寺和經略府呈混合式複合建築形態，即便如此，它們仍需要符合不同電影敘事的不同特點。

在《空山靈雨》中，白狐與金鎖擺脫僧侶，潛入藏經樓。藏經樓大門是香壇內院一側庫房的木門，與此門外面直接相連的、鑲嵌窗櫺的二層通道，也是一般韓屋所沒有的別具一格的結構。白狐和張誠捉迷藏，邱明被張誠逼迫等場景都在此處拍攝。然而充分展現該片追逐的緊迫性的另一個空間，是配置在裡屋、廂房和偏屋之間的地板走廊。其中，裡屋前方帶有欄杆的較長的走廊是前部開放，前面下屋的屋頂到欄杆的高度，瓦礫間垂直反覆的線條給在走廊上奔跑的人物增添了速度感，如同人物在瓦上飛躍一樣，創造出夢幻般的效果（參見圖五）。

與在香壇中只拍攝建築內部，只取建築的結構性因素不同，在觀稼亭中，鏡頭從樓外向內拍攝的角度，使人文景觀與自然景觀相互配合（參見圖六）。在此，胡金銓似乎特別喜歡廂房附加的半堵半開的榭。這樣的「半榭」結構在楊道士的居所和文安居士的住所（韓國民俗村，《空山靈雨》）中也曾出現。觀稼亭的半榭三面開放，寬闊的山江盡收眼底。加上，近處是線條粗緩的老檀香及槐樹，和在它們之間形成著細小曲線盛開的紫薇。齊格弗裡德·柯拉考爾（S.Kracauer）認為「樹林的意象可以增加歷史電影的可信度」。

對於觀看古裝片的觀眾來說，「樹林的出現馬上就把他們再度轉化成古裝電影的人物」。²³ 實際上，如果拍攝場所是觀稼亭，那麼也可以說不僅是樹木，從古老的木屋的質感開始，²⁴ 就已經產生了信任感（參見圖七）。

從總體上看，兩部電影的主線均來自佛教故事，創作母題也與佛經有關。胡金銓從兩部電影的開始，就營造了一個巨大的寺院形象，企圖再現中世紀佛教的輝煌。但是，他真正從感性的角度，更認同的人文景觀，反而是香壇和觀稼亭等典型的儒家文化的產物。香壇和觀稼亭所在的良洞村，原是孫氏和李氏村落，具有五百年以上的歷史。該村落有這麼長久的歷史，大多因為依靠受人尊敬的清白吏孫仲暉，和其以忠義聞名的外侄李彥迪等傑出氏族人物的聲望而形成的。他們是當時最具權勢的貴族，擁有不凡的宅邸和沃土，但同時也實踐忠貞和儉約，希望將人與自然和諧的生活哲學體現到居住空間中。他們的宅邸反映了朝鮮士大夫們往返在立身和歸鄉之間的哲學和理想。當然，胡金銓不可能知道這些來龍去脈，他只知道這些房屋是「大地主」的「別墅」而已。（《胡金銓武俠》，頁 180）不過場所本身所蘊涵的歷史和哲學氣氛，經過導演細膩的演繹，重新蛻變為古代中國的空間，終於賦予劇中人物敦厚而高雅的品質。

兩部電影就像一幅畫卷，各種景觀的圖像在畫面中交替出現。

²³ Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford: Oxford University Press, 1960, p.81. 轉引自鍾玲：《文本深層：跨文化融合與性別探索》，頁 619。

²⁴ 一般來說，在韓國傳統建築中，宮殿、官廳、寺廟以外不屬於公共建築的民間建築不會進行丹青塗色，因此時間的痕跡會更加明顯地在電影中被視覺化。

在夢幻般的圖像中，胡金銓的理想隱隱約約地顯現。胡金銓對山水畫的互文性理解，以及地點本身積累的文化內涵產生的提升作用，形成了電影獨有的風格。因此，隨著電影的進程，構建起胡金銓所說的東方的「世外桃源」，相當於西方的田園牧歌式的理想鄉（Arcadia）。胡金銓把這些在情感上產生共鳴的場所形容為「中國畫」的意境，深深影響了兩部電影的格局和展現方式。影片中的每個空間不僅與獨立的場景相匹配，而且與其他場景的空間緊密相連，從而隨著情節的展開而形成特別的「空間的流動」。無論是三寶寺，還是經略府，都是集合建築，並不是單純為了誇大敘事空間的規模。可以說，通過選擇集合建築、編輯重新定位空間的流向，本身就是胡導演用電影形式表現一大卷軸山水畫佈局和意境的過程。

空間的理想化也體現在這些電影對自然景觀的感情凝視中。《空山靈雨》和《山中傳奇》中多次出現主角們行走的場景；《龍門客棧》或《俠女》中看到的騎馬穿行荒地的壯美場面不見了，取而代之的是背著包袱不斷行走的人物，在影片中塑造出一幅如畫的場面調度（*Mise-en-Scène*）。行走的人物在雪嶽山山峯上被捕捉到老松枝條形成的框架中，在晚秋稻田和白菜地與夕陽融為一體。共同點是，通過全鏡頭拍攝場景，景觀不是成為人物的背景，而是包括了人物。在這種情況下，電影要描寫的真正主人公不是人物，而是自然本身。人物與自然物形成鮮明對比，變得更加渺小，成為山水畫中的隱士。²⁵ 更何況，像雲青碰到依雲的幻影，或是他們一起去採藥的片段一樣，處處都是工作人員點燃的煙霧，畫面更像是一幅山水畫。因為煙霧就像山水畫中的留白，產生了擦除畫面的效果

²⁵ 鍾玲：〈鬼氣、美感與文化：論胡金銓的《山中傳奇》〉，《文本深層：跨文化融合與性別探索》，頁 620。

（參見圖八）。

人物在景觀中漫步的長鏡頭，可以說是胡金銓對自己在韓國勘察的自傳性及回顧性的描寫。透過《山客集》留下的十二幅圖片，可以推測出那是胡導演在韓國實地勘景後，對外景候選地的速寫。影片中的徒步場面相當於胡導演所走過的勘景之旅。胡金銓企圖保留自己所認同的人文景觀，和自然景觀中特別的氛圍的美學特徵，並將這兩部電影的地理背景，轉移到遠離城市的邊境。《空山靈雨》從構思劇本開始，就以邊陲寺廟為背景，《山中傳奇》更是將原作的舞臺，即北宋的都城開封改編為邊陲小鎮。²⁶ 如此一來，畫面中的人文景觀能夠更直接地與自然物聯繫起來。電影評論家皮特·李斯特（Peter Rist）表示，在這兩部影片中的人物皆置於如此般的自然景觀中，或者是古建築、山中的寺廟之中，這證明了胡金銓始終更鍾情於一種普遍意義上的中國文化和歷史，而非特殊意義上的武俠。²⁷

然而，胡金銓將空間理想化的慾望不可能在所有方面實現。無論如何標榜跨越國籍的美學普遍性，「韓國」的標誌已被刪除，丟失古裝片信賴感的痕跡也只能暴露了。雖然該片對傳統服飾的考證不俗，但是穿鞋進屋，穿鞋坐在地上吃飯的場面（《空山靈雨》）多少還是有些突兀。電影道具也許受到華人觀眾的好評，但韓式和中式，古玩和現代風格的工藝品混雜在一起的細節，並不足以滿足

²⁶ 李東昫：〈影片《山中傳奇》與古代小說《西山一窟鬼》敘事空間的對照分析及其意蘊〉，《滇西科技師範學院學報》，第 28 卷第 1 期（2019 年 3 月），頁 107。

²⁷ Peter Rist, *King Hu Experimental*, narrative filmmaker, Chen, Ruxiu, and Darrell William Davis. *Cinema Taiwan: Politics, Popularity and State of the Arts*. London: Routledge, 2007, p.138.

所有觀眾。比如影片中楊道士點火施法所用的有土偶裝飾的「新羅土器」，無論是時期還是用途都不符合常識（《山中傳奇》）。此外，胡導演雖然試圖充分利用四季分明的韓國風光特點，²⁸但也有影片人物從紫薇盛開的夏庭直接走向紅葉紛飛的秋林（《空山靈雨》）等剪輯上的失誤。²⁹總體而言，所有的這些錯誤都是由於沒有改變場所（包括小道具）本身存在的美學，直接用於敘境而出現的問題。

四、對場所的致敬與其風格化

如果說胡金銓在接觸韓國古建築後感受到即時的感性，從而打造出了《空山靈雨》和《山中傳奇》充滿個性的場景，那麼事前在選擇這些拍攝地的過程中，胡導演自己本身對韓國歷史和文化的理解和尊敬心起到了很大作用。特別是胡導演不僅對韓國佛教文化的傳統和遺產有著豐富的知識，而且因為與自己的故鄉中國北方建築相似，甚至表現出了超越熟悉的感情。從〈旅韓雜記〉中的記載可以看出，他在投入拍攝之前，就已經對韓國的寺廟和佛教文化擁有相當淵博的知識。

²⁸ 根據兩部電影的男主角石雋所說，胡導演本來很想拍雪景，但為了敘境內部的時間化為連續，不得不儘量躲掉雪景。〈石雋訪談〉（《胡金銓武俠》，頁 297）。

²⁹ 《山中傳奇》中各種各樣的景觀和動植物形象，以蒙太奇手法剪輯並插入到片子。不過其中有瀑布、藍鵲以及松鼠等形象，使人容易看得出來都非為韓國的。根據那瀑布在於約塞米蒂公園的事實，能推測其他形象也是在美國拍攝的。臺灣評論家馬森還曾說過在《山中傳奇》裡被插入海岸邊的蒙太奇場面（指韓經略將軍生前很長的宴會場面中斷斷續續穿插的場面）也與傳統中國的山水風景不搭配。轉引自馬森：《電影·中國·夢》（臺北：秀威資訊，2016年），頁 174。

〈旅韓雜記〉雖然只是一篇不足八千字的短篇散文，但文章中卻濃縮了胡金銓對韓國文化的了解。該文除了在前言部分提及了韓國勘景中的逸事，大部分內容都與佛教有關，包括韓國佛教歷史和代表性國師的履歷，以及通度寺和海印寺的實地勘察記錄等。其中，他對往返於大唐和新羅，在兩國受到尊敬的七世紀新羅僧人慈藏表示敬慕，並著重提及。同時，對慈藏所建的通度寺也作了大量篇幅的介紹，詳細介紹了寺內佈局和景觀的來歷，以及與之相關的佛教傳說等。而對於海印寺，不僅是寺廟的結構，還詳細介紹了十一世紀高麗中期中興寺廟的大覺國師義天在中國活動的情況，以及對於海印寺內藏經板殿收藏的《八萬大藏經》的價值也作了詳細的介紹。他毫不猶豫地稱讚海印寺收藏的大藏經是「世界上最完整的佛教經典」。同時，由於時間的緣故，對不能盡情拍攝好不容易找到的海印寺的部分表示萬分遺憾。

胡金銓對場所的理解和認同，成為解讀兩部電影的另一個關鍵詞。特別在和佛教的記錄遺產關聯很深的海印寺開始拍攝兩部以佛經為題材的電影，這是非常具有象徵性意義的。胡導演一定要到海印寺所在的深山溝里拍攝第一場戲，是因為他希望透過真實場所的歷史性給虛構的敘事空間蒙上一層光環（*Aura*）。甚至在《山中傳奇》中出現的寺廟，名字本身就是「海印寺」，其實際意圖就是為了向實際場所致敬（*hommage*）³⁰。電影評論家皮特·李斯特推測，

³⁰ 「如今在動詞的意義上，『致敬（*hommage*）』是指作者靈感的源頭以及和給予影響的大師有精神上的相互交感、溝通、共鳴，還有對他的藝術成就表示尊敬的藝術性表現行為。（中略）『致敬』的方式不是原封不動地複製原作品的一部分，而是深入洞察大師的藝術眼光，並積極接納於自己藝術裡面而做出嶄新的重組，這樣才能得到藝術價值」。參閱李智賢：〈오마주, 예술적 랑데뷰 (*hommage*, 藝術上的 *Rendez-vous*)〉, 《예술의

胡金銓對韓國寺廟的興趣，可能是從韓國導演申相玉在襄陽洛山寺拍攝的電影《夢》（1967）中獲得靈感。他說，申相玉通過景觀帶動人物情感的手法與胡金銓類似，而且在同一時期香港的其他電影中很難找到。³¹ 從申相玉將韓國傳統寺廟即「山地僧院」特有的禪味成功地呈現在電影中，以及對後代造成了極大的影響的這一點來看，李斯特的推測是有其道理的。可是如果將整個電影擴張成後來對於空間感性化的思考的話，這最終不僅僅是申相玉而已，若說是將韓國寺廟固有的氛圍引領而出也是無妨的。

我們還能發現另外一種形式的場所致敬，這與上述的基於事前了解而產生的有意識的嘗試形成對比。兩部電影裡都有人物說明敘境場所的長鏡頭。在《空山靈雨》中，文安居士一邊向同行的人介紹三寶寺，一邊走進寺廟本殿。而在《山中傳奇》中，則是崔鴻至與何雲青順著水原華城的城牆，一邊介紹著經略府，一邊進入了觀稼亭（參見圖九）。正當此時，訪花隨柳亭、西將臺、蒼龍門以及西北空心墩等與城牆相連的古建築相繼出現並消失。從某個角度來看，接近畫蛇添足的這種冗長的結構，可能暗藏著導演想要讓對外景拍攝場所大多陌生的華語圈觀眾，能夠有意義的認知電影的拍攝空間。換句話說，這是胡導演透過自己的人格面具（*persona*），意圖對拍攝場所賦予意義而設定的。因此，《山中傳奇》的何雲青和

전당과 함께 (與「藝術展堂」在一起 Beautiful Life!) 》，2015年9月號，頁77-78。胡金銓在重構朝鮮時期的建築美學時，帶著尊敬的意義，連建築固有的場所特點也拿來活用，筆者以為這也該屬於一種「致敬」的表現行為。

³¹ Peter Rist, *King Hu Experimental, narrative filmmaker*, Chen Ruxiu, and Darrell William Davis. *Cinema Taiwan: Politics, Popularity and State of the Arts*. London: Routledge, 2007, p.138.

崔鴻至在討論佛經內容和陰陽兩界時，觀眾自然更加關注古宅各處的陳年痕跡與周圍環境的和諧。

此外，兩部電影紀念場所的另一個證據，是在電影中出現的許多匾額形象。在此方面，可以說胡金銓所具有的傳統文人氣質發揮得淋漓盡致。³² 從功能層面來看，影片中的匾額可以起到區分不同時序、不同轉換場所的作用。這種作法在《山中傳奇》中更為突出。有趣的是，胡導演在電影敘事內部的場所劃分上，直接沿用實際建築上附著的匾額。換句話說，在這部影片中，劇中建築物與實際建築物的堂號同名。儘管如此，匾額頻繁出現的部分不僅是電影的風格之外，在情節的含義上也有其意圖，它們往往與人物性格或個別事件的象徵意義聯繫在一起。

在朝鮮時期的兩班宅邸中往往掛著多個堂號，《山中傳奇》有效地利用了這一點。例如，當樂娘出現時，其住處的堂號是「二樂堂」（參見圖十）。當何雲青在這一空間喝醉時，近鏡頭切換為另一堂號「憑虛樓」。這是為了使角色的名字、性格、行為與堂號的意義相聯，採取了互文性的策略。最複雜的情況是楊道士的住處。番僧去時，建築正面的匾額是「心水亭」，而楊道士施法處的匾額是「函虛樓」。此外，在同一空間，樂娘作為今世人物向道士求助時匾額上是「三觀軒」，而在她斷氣後變身成鬼時，匾額的近鏡頭則是「二養齋」。雖然這些堂號大都反映了房主的儒家世界觀，但

³² 在繪畫和書法方面造詣頗深的胡金銓，在自己電影的導入字幕上都使用了親自寫的書法。由於重視韓國書法文化，所以在〈旅韓雜記〉中也特別提到了大院君（朝鮮末代王高宗的父親兼著名書法家）寫的通度寺的匾額，並予以稱讚。韓國的匾額在 2016 年被指定為「世界記憶亞太地區遺產」，可知胡金銓藝術上的卓越眼光。

是從強調自我修養的角度來看，則既是道家也是禪家。³³所以在電影中不只是道家、佛家而已，甚至是蛻變為巫俗的氛圍，也一點都不會讓人覺得彘扭。胡金銓將指稱實際場所的視覺性記號原封不動地搬上電影敘事，增加了電影的思辨深度。因此，該片與以懲惡揚善為主題的普通鬼怪電影有所區別，³⁴增添了玄妙而又玄學的色彩。而匾額的字體所具有的獨特造型，也有助於該片的寫意美學風格的形成。

《空山靈雨》和《山中傳奇》不僅在韓國的多種景觀中採用了符合電影敘事的空間特點，還原封不動地利用了它們所具有的場所性，即固有的歷史性、哲學性和美學性因素。《山中傳奇》特別是一部對場所性的展示意圖更為明顯的作品。³⁵當然，胡金銓之所

³³ 「二樂」出自《論語·翁也》的「智者樂水仁者樂山」；「三觀」出自《禮記·正義》的「仁者可以觀其愛」，「知者可以觀其理」，「強者可以觀其志」；「二養」出自朱熹《近思錄》的「慎言語以養其德，節飲食以養其體」；「心水」出自「心如止水」。「函虛」和「詠歸」都出自《論語》（〈泰伯〉和〈先進〉）；「西嶽書院」和「時習堂」，也很容易看得出來都是儒家的學習場所。此外，「松簷」（書百堂的廂房）、「訪花隨柳亭」（水原華城）則出自白居易〈宿竹閣〉和程顥〈春日偶成〉的詩歌。

³⁴ 胡金銓表示中國的幽靈故事和日本不同的是中國的「載道」和「說教」的傾向較重。即便是怪談也是「將善惡簡單地類型化」。就像是臉譜，人物的性格隨著京劇的已定型化的化妝法一樣。（《胡金銓武俠》，頁187、189）

³⁵ 對於《山中傳奇》中出現創作傾向的變化背景，胡金銓表示：「《山中傳奇》幾乎完全不依靠動作，而且對白也相當少，可是裝飾性很強，我用了一些苦心，希望搞到一點味道。那些景物在視覺上有不斷新鮮的感覺，我只有拿這個『新招』來吸引人。因為我不太相信，而且我也做得不太好，就是故事啦，主題啦，表白自己啦，這些我都覺得不是頂要緊的事。」胡金銓、鍾玲著：〈赤手屠龍千載事——中國時報朋友們集體採訪胡金銓導演〉，

以能在這麼多的歷史建築中實地拍攝，並不是一開始就有意為之，或許也得益於偶然幸運，重點是在於他如何去善用良機。由於古裝片是對電影敘事內部設定的過去的時間段進行臨摹和再現，一般情況下與敘事內容和時空不相符的拍攝空間，場所特徵會被忽視或變形。³⁶ 但是胡金銓卻背向而馳地在虛構的敘事中，反而積極地將建築與景觀所帶有的原場所性意義做接軌的動作。這是如果沒有對文化遺產具有洞察力，和對景觀的造型美具有鑒別的慧眼的話，是無法做到的。

我們無法批判胡金銓如此這般對場所的地理性想像，是國粹主義或是對自身文化的自戀，³⁷ 這樣的評價才是不考慮外景拍攝應用過程和場所特殊性的偏見。雖然胡金銓在文字上認為朝鮮建築的姿態，跟中國山水畫中的建築物類似的原因是模仿中國的關係，（《胡金銓武俠》，頁 180）不過此時的「中國」只是觀念上的範疇，相當於風格，並不是指具體的文化領土。在影片裡勾勒出來的他對拍攝場所的認知中，很難找到他從文化宗主國的角度貶低描寫對象的態度。如果站在那樣的立場拍攝電影，那麼身穿中國服裝的人物就沒有理由非要吃韓餐，而那麼多的匾額也就沒有理由在畫面裡登場

《山客集》，頁 148。

³⁶ 以在不同文化背景的場所拍攝歷史劇為例，有羅曼·波蘭斯基（Roman Polanski）導演的《麥克白》（1971）。該片並非原作的蘇格蘭，而是在英格蘭東北部地區海岸和威爾士西北部地區的城堡內拍攝，所以在影片裡顯現為根據象徵性構建的再現空間。《山中傳奇》因此更進一步，「象徵性」加入了場所本身的內涵。關於《麥克白》的取景，請參考 Han, Younglim（한영림）：〈〈맥베스〉영화와 로케이션：스코틀랜드 비극에서 스코틀랜드 영화로〉（《麥克白》電影的取景：從蘇格蘭悲劇到蘇格蘭電影），《Shakespeare Review》，第 52 卷第 2 期（2016 年 6 月），頁 239。

³⁷ 請參考註腳 5 湯尼·雷恩的評論文。

了。

胡金銓在影片中表現的韓國傳統人文景觀，可以說加入了地域性的要素，並且在總體上遵循過去東亞地區普遍的藝術眼光。胡導演是透過那些景觀聯想了普遍性層面的山水畫美學，再以特殊性的層面將其置換（不是變形）成古代時期，在中國邊塞所存在的虛構世界。這種置換不是從自文化中心主義（ethnocentrism）立場出發的「包含」，而是從文化相互主義（interculturalism）層面出發的「借用」。³⁸ 雖然兩部電影都是在中國的文化傳統內製作的，但韓國的場所並不只是被電影的主要構成要素所吸收的附屬裝置。它們賦予角色性格，改變情節，進一步影響影片整體氣氛等，執行介入創作核心的積極性的角色。轉換思考為場所的存在性價值的話，胡導演的這種外景拍攝，一方面其本身就是敘述韓國場所的過程。從結果論的角度來看，那也就是他及早得知韓國人在自己的文化中尚未注意到的普遍美學性的本質，然後經由共享，進而使其進入世界化的過程。雖然場所具有的原典性（Originality），是透過古代的中國作

³⁸ 對於胡金銓接受韓國場所的問題，也應該考慮到他不是作為中國本地人，而是作為出身於中國大陸的離散導演，所以應該也要考慮他將母胎文化的根放在中國北方地區，而借用異國文化的形式使其重現的部分。他認為接近中國南方風格的臺灣福建式建築與自己的電影不相符。雖然文化相互主義的嘗試通常會產生前衛的結果，但是胡金銓所追求的是回歸傳統美學，因此很難將其視為一種超越方法論策略的前衛嘗試。文化相互主義是二十世紀前後，由西方尋找美學替代方案並把目光轉向非歐洲文化的戲劇家們提出的，二十世紀前開始，1970年代以談論廣泛地被人接受。Jung, Mikyeong (정미경) : 〈아시아계 미국 디아스포라 연극에 나타난 아시아성, 문화상호주의적으로 읽기 (從文化相互主義的視角解讀亞洲美國飛散戲劇中出現的亞洲性)〉, 《현대영미드라마 (現代英美戲劇)》, 第30卷第3期 (2017年), 頁192-193。

為電影的時空背景，來轉換成新的風格和意義，但正因為如此，使得原來的場所也同時確保了跨越國界的藝術價值和創作力量。

像這樣的從側面來看對場所的感應交流的話，則對兩部電影的評價會截然不同。那不是身為武俠專業導演的美德無法發揮的平庸之作，反而是想要擺脫人物之間已定型化的對立關係，以面向空間的對話，將空間和人類的關係表現出來的實驗性的作品。這是在虛構的電影敘事裡使實際景觀的場所性得以融和，也可以說是實現了創作性的外景拍攝的作品。

五、結語

1960 年代中期，胡金銓在電影界通過武俠電影，以發生暴力、企圖從中逃脫的慾望之地來比喻了冷戰體制。³⁹ 他希望能夠為擺脫日常壓抑的東亞觀眾，提供能充當心理出口的、江湖自由奔放的偏離和正義，因此大受觀眾的歡迎。但是其實他自己已經正面的超越了善惡對立的兩分法思維，開始探索一個與之前想像的江湖完全不同的彼岸世界。《俠女》開拍之後，他的電影創作開始出現變化的徵兆，是到了《空山靈雨》和《山中傳奇》，終於出現了與以往截然不同的風格化（stylization）。如果說在戲劇衝突激化的《空山靈雨》中，「客棧電影」的餘痕依然存在的話，那麼在《山中傳奇》

³⁹ 魏傑生（James Wicks）在分析了《金燕子》（1966）的形象之後，主張這部電影不僅反映了冷戰環境下香港和臺灣地理上的領土孤立，電影脈絡內部人物的選擇也體現了政治現實。他還表示，胡金銓的歷史敘述使中國實現了象徵性形式的過去，在冷戰時期「更有可能以成功的結果再現」。James Wicks：〈Hot Wars on Screen during the Cold War: Philosophical Situations in King Hus Martial Arts Films〉，《中央大學人文學報》，第 64 期，2017 年 10 月，頁 142、154。

中為取代戲劇性緊張感的放鬆，導演將自身內心的情感以美學性來更進一步地風格化後表達。⁴⁰ 胡導演在以往電影塑造的動作視覺化上更加精進，追求整個畫面有含蘊意義的靜止性、思辨性的美學。但是，發生那種變化的場所既不是熟悉的取景地的臺灣，也不是電影製作主要舞臺的香港，甚至不是鄉愁對象的中國大陸，而是意料之外的第三場所韓國。胡金銓對異國場所的知性卻又感性的嘗試，使其創造了新風格的古裝片。因此，韓國的景觀在原有的相貌下製造出跨越國籍（trans-national）想像力的獨特的舞臺。

胡導演將看完兩部電影的觀眾引導至同行求道的漫遊之路。胡金銓在電影中，將附著慾望和執著的佛經在電影敘事中焚燒，而使其變得毫無意義，也讓觀眾重溫了真正的求道意義。另一方面，他在這趟旅程中，提出將韓國的場所如同一卷山水畫展開後，成為美麗且超逸的空間。在冷戰的後期，他所追求的、如同在江湖世界裡無法想象的，完全是另一種風格的彼岸、解脫和超逸的境界。雖然異國的一些場所在自己的文化傳統的解釋下，不可避免在重組的部分稍許會產生不協調的情況。無論如何，由於他的嘗試，使得韓國的文化遺產和一些自然景觀，得以跨國性的文化載體來賦予新的力量和價值，乃至這記錄也成為給後代留下的別有價值的存檔資產。

⁴⁰ 影評家沙丹說：「今天來看，《山中傳奇》既是胡金銓個人意志極度膨脹的產物，也是他追求純粹精神圓滿的無題詩」，並且認為，「1977年無論對於胡金銓個人生活亦或藝術創作，都是一個十分關鍵的節點」。沙丹：〈大匠的困惑：《山中傳奇》與胡金銓的心靈世界〉，《當代電影》，第4期（2011年4月），頁28。

附錄一、參考劇照：電影中場所應用實例



圖一、慶州良洞村香壇的小內院（《空山靈雨》）



圖二、首爾宗廟（《空山靈雨》）



圖三、慶州景哀王陵一帶的松樹林（《空山靈雨》）



圖四、慶州西岳書院詠歸樓（《山中傳奇》）



圖五、香壇裡屋前面的走廊（《空山靈雨》）



圖六、慶州良洞村觀稼亭（《山中傳奇》）



圖七、慶州書出池及二樂堂（《山中傳奇》）



圖八、雪嶽山飛仙臺（《山中傳奇》）



圖九、水原華城城牆（《山中傳奇》）



圖十、二樂堂內部（《山中傳奇》）

附錄二、參考圖片：《山客集》的旅韓外景素描之中



圖十一、金銓筆記：由丹陽到堤川、再由堤川到原州路上，見田中防鳥之假人狀甚恐怖。可用於《山中傳奇》中。

鍾玲注：後來拍戲時，季節已過，無此奇景。



圖十二、金銓筆記：濟州島，日出峰，可作南山智嚴涅槃處。

鍾玲注：拍片時，改用釜山「太宗臺」。

引用書目

一、專書 / 專書論文

1. 宇田川幸洋、山田宏一著，歷河・馬宋芝譯，《胡金銓武俠電影作法》，北京：聯合出版公司，2015年。
2. 胡金銓、鍾玲著：《山客集》，臺北：遠景出版社，1979年。
3. 馬森：《電影・中國・夢》，臺北：秀威資訊，2016年。
4. 鍾玲：《文本深層：跨文化融合與性別探索》，臺北：臺大出版中心，2018年。
5. 鍾玲：《美麗的錯誤》，香港：博益有限公司，1983年。
6. Peter Rist, *King Hu Experimental*, Chen, Ruxiu and Darrell William Davis, *Cinema Taiwan: Politics, Popularity and State of the Arts*. London: Routledge, 2007.

二、期刊論文

1. 李東昀：〈影片《山中傳奇》與古代小說《西山一窟鬼》敘事空間的對照分析及其意蘊〉，《滇西科技師範學院學報》，第28卷第1期，2019年3月，頁105-109。
2. 沙丹：〈大匠的困惑：《山中傳奇》與胡金銓的心靈世界〉，《當代電影》，第4期，2011年4月，頁28-31。
3. 埃克托爾・羅德里格斯著，蕭模譯：〈中國美學問題：胡金銓電影中的電影形式與敘事空間為紀念胡金銓（1931-1997）而作〉，《電影藝術》，第6期，1997年11月，頁53-60、78。

4. Han, Younglim (한영림) : 〈《맥베스》 영화와 로케이션 : 스코틀랜드 비극에서 스코틀랜드 영화로 (《麥克白》電影的取景：從蘇格蘭悲劇到蘇格蘭電影)〉, 《Shakespeare Review》, 第 52 卷第 2 期, 2016 年 6 月, 頁 233-251。
5. James Wicks : 〈Hot Wars on Screen during the Cold War: Philosophical Situations in King Hus Martial Arts Films〉, 《中央大學人文學報》, 第 64 期, 2017 年 10 月, 頁 131-160。
6. Jung, Mikyeong (정미경) : 〈아시아계 미국 디아스포라 연극에 나타난 아시아성, 문화상호주의적으로 읽기 (從文化相互主義的視角解讀亞洲美國飛散戲劇中出現的亞洲性)〉, 《현대영미드라마 (現代英美戲劇)》, 第 30 卷第 3 期, 2017 年, 頁 189-210。

三、學位論文

1. 安泰跟：《韓國合作映畫研究》，首爾：韓國外國語大學博士學位論文，2012 年。

四、報章雜誌

1. 〈무분별한 무술영화제작 사찰 경내서 정사·칼부림 (莽撞的武打片攝製：寺廟內亂拍性愛、劍鬥場面)〉, 《中央日報》(1980 年 3 月 8 日)。
2. 〈호금전을 아는 방법은 ‘보는 것뿐’ (認識胡金銓的方法只有「看」)〉, 《韓民族日報》(2001 年 7 月 19 日)。
3. 李智賢：《오마주, 예술적 랑데뷰 (hommage, 藝術上的 Rendez-vous)》, 《예술의 전당과 함께 (與「藝術展堂」在

一起 Beautiful Life!) 》, 2015 年 9 月號, 頁 77-78。

五、網絡資料

1. 《自由評論網》：<https://talk.ltn.com.tw/>
2. 《華人百科網絡》：<https://www.itsfun.com.tw>
3. 《TFI》：<http://www.ctfa.org.tw>

六、影像資料

1. 《山中傳奇 Legend of the Mountain》, 191 分鐘, London: Eureka Entertainment, 2018 年 3 月。
2. 《空山靈雨 Raining in the Mountain》, 121 分鐘, London: Eureka Entertainment, 2020 年 2 月。