

## 大匠的困惑：《山中传奇》与胡金铨的心灵世界

### Study on King Hu's *Legend of the Mountain*

文.沙丹

1977年，无论对于胡金铨的个人生活亦或艺术创作，都是一个十分关键的节点。这一年，他与作家钟玲在美国结婚，不久宣布赴韩同时开拍《空山灵雨》和《山中传奇》两部影片。次年，两片历经跋涉险阻终于制作完毕，胡金铨更因《侠女》（1970）的世界性声誉获英国《国际电影指南》选为当年世界五大导演之一。然而，本应处在事业巅峰的他，却因为两片1979年票房的相继失利，陡然间遭受严重挫折，继而深刻地影响到他未来的电影创作生涯。<sup>1</sup>尤其是《山中传奇》，这部意蕴深远的影片曾被剪辑出多个不同版本，有的甚至支离破碎严重偏离了作者的原意，这无疑令胡金铨万分痛心的。不过笔者本文中也将指出，影片被删减甚至原意被篡改，都不是《山中传奇》商业失败的主因，真正令观众不安的，是影片由始至终弥漫着的悲观遁世的消极气息。今天来看，《山中传奇》既是胡金铨个人意志极度膨胀的产物，也是他追求纯粹精神圆满的无题诗；它既是一件精雕细琢、巧夺天工的艺术品，也是一件完全背离电影制片规律、不合格的大众文化产品——它无法被纳入某种既定的类型中，并与胡金铨过往的侠义经典拉开了鸿沟。本文将简要地梳理《山中传奇》的得失经验，并希望以此来探寻胡金铨封闭深邃的艺术心灵。

#### 一. 阴阳恋：文学原型与交响音画

在创作《山中传奇》之前，胡金铨曾拍摄了两部广受赞誉的影片《迎春阁之风波》（1973）和《忠烈图》（1974），但从《山中传奇》完成后的形态来看，它与较早之前的《侠女》（1970）更有创作理念和艺术手法上的共通性。这或许是因为《侠女》1975年在戛纳获得技术大奖，1976年在台湾重新剪辑复映后再获佳绩令胡金铨倍感振奋的缘故。《山中传奇》与《侠女》一样，取材于古代文学，并进行了大量的删改。其原型《西山一窟鬼》存于十四世纪宋代的《京本通俗小说》之中，后来也被辑入明冯梦龙所编的《警世通言》，易名为《一窟鬼癞道人除怪》。《山中传奇》中，像乐娘、王婆的姓氏角色便是直接来自原作，男主人公也同为落第举子，只不过身份从教书先生变成了替寺院誊写降魔经的抄经人，地点也从临熙攘的市井街头直接搬到了边塞的荒凉屯堡。正是在这鬼域人寰的一片闭塞环境中，儒生何云青的奇幻之旅缓缓展开。

影片一如《侠女》般由行走段落开篇，这已被视为最“胡金铨式”的视觉标签。行走，往往意味着人生前路之多艰，参禅悟道之苦旅，也是胡金铨个人艺术创作的自我指涉（为拍摄《山中传奇》，胡的摄制组几乎走遍了韩国全境采景，并探访了很多人迹罕至、深隐山中的古刹）。这种沉湎于山水之情的生命体验让《山中传奇》中的行走得到了空前的强化，借由着何云青的视点，大自然的壮美、

---

<sup>1</sup> 《空山灵雨》和《山中传奇》在港台两地上映先后顺序不同。《空》于1979年7月11日至7月18日在港上映，票房129.3万，为当年港片第35位；《山》于同年10月4日至10月10日上映，票房73.5万，仅为当年港片第71位。而在台湾，《山》于6月30日删节版先行上映，《空》于7月12日紧随上映，《山》的完整版次年亦曾短期复映，票房、评价都不甚理想。在本文中，笔者依照香港的上映时间，将《山》视为胡金铨70年代最后的作品。

灵韵飘然于影片的主体叙事线之外，在影片的前二十分钟内成为了真正的主角。尤其值得称道的是，山水之美与摄影机运动以及观众视点之间，达到了天人合一般的默契。编剧钟玲曾在《鬼气、美感与文化》一文中指出，作为书法家和水墨画家的胡金铨在展现风景时多采用观画者看手卷的方式，“银幕上出现书生在大自然中徒步长途行走，他大多从银幕的左方出场，走向右方。此时，壮丽的风景即随着书生的移动以水平方向呈现在观众面前”<sup>2</sup>。像众多的水墨画一样，《山中传奇》中的人物往往从属于自然，在构图中居于远方一隅，却使整个画面无形间变得气韵生动。另外，国画里“无中生有”的留白技巧也在影片中得到广泛使用，如何云青第一次看到庄依云的著名一幕：山色溪光，风雾迷蒙，白衣女子持笛吹奏，声音婉转之处倩影绰绰，似真似幻惹人遐想，可谓美不胜收。

一切景语皆情语，在何云青目睹此番情景后再次上路，影片的爱情音乐主题开始适时地接入，预示着这位原本想找个清净地方抄经的书生终究无法逃脱凡间情欲的罗网。很快，随着故事情节的发展，何云青便堕入到与乐娘、庄依云两位女鬼之间的三角恋中，并陷于一场意在夺经的阴谋中无法自拔。胡金铨在描述何与二女之间阴阳恋时，音画关系的差异性处理是非常值得玩味的。何与乐娘拜堂成亲后，在高墙深宅里整日沉溺流连于床底之欢，在表现二人肉体的欢愉同时，胡金铨用很多象征的手法（如炽热的阳光、奔放的花朵，交配的昆虫、池底旖旎的锦鲤）来强化何躁动亢奋的生命力；而当何结识庄依云后，二人去后山采醒酒草的段落，却是另一番清丽脱俗的自然景象——烟雾、云霭、怪石、激流和点染其间的秀木，两人之间更多的是精神层面的交流。我们应该注意到，衬托这两个段落的音乐实际上是相同的爱情主题，但是在情感色彩上却是截然不同的：前一个段落使用西洋管弦乐队和钢琴的交响演奏，热烈而充满律动；后一个段落则使用民乐队演奏，舒缓而含蓄悠长（音乐声常被溪水声所掩盖）。除了相同主题的变奏处理之外，在前一个段落中间胡金铨还突然插入了一个13个短镜头组成“蜘蛛结网捕食”的华彩章节，配以女鬼凄厉得意的笑声，这宿命般的一幕令人不由地想起《侠女》片首相同的艺术处理（那部影片同样由石隽和徐枫主演，但两人间的关系却与《山中传奇》里大相径庭）。

因此，在叙事表意的层面，《山中传奇》里除了依托瑰丽高超的摄影技巧，作曲家吴大江的配乐是十分突出的亮点。正如黄霑之于徐克那样，吴大江和胡金铨之间也早已超出了一般的搭档关系，他的音乐圆融地与画面纠缠在一起，相互阐释定义。而且，相较于两人早期的合作（如60年代的《龙门客栈》），《山中传奇》中音乐的手法和功能要重要得多，这既是吴70年代中期之后对于“中乐交响化”理念的一次重要实践<sup>3</sup>，更关键的是，音乐在《山中传奇》中部分地取代了胡金铨赖以成名的、以剪辑技巧诠释武功招式的功能。譬如影片上半段的高潮戏，也就是吴明才饰演的番僧与乐娘过招时，音乐由稀疏的鼓声渐入，随着两人斗法的愈发激烈，越来越多的打击乐元素（包括钱鼓、罐鼓、狮鼓、大、中、小钹、小锣、武锣、梆板等等）逐渐汇聚在一起，时急时缓，最后冲向疾风骤雨般的高潮。在这约10分钟的段落中，音乐突破了传统的艺术使命，以抽象的韵律

<sup>2</sup> 钟玲《鬼气、美感与文化——论胡金铨的〈山中传奇〉》，载《胡金铨的艺术世界》，台北：耀升文化事业有限公司，2007年，第147页。

<sup>3</sup> 郑学仁《吴大江传》，香港：三联书店，第428页。“中乐交响化”（又称“中乐西化”）较早的实践，是吴大江1975年创作《新加坡啦》交响组曲，这首40分钟的乐曲融合了数十种中西乐器及人声。1977年吴返港成立香港中乐团，将“中乐交响化”作为乐团的艺术路线。其后20多年间，这一理念不断引起音乐界人士的激辩。但无论如何，《山中传奇》是“中乐交响化”在电影配乐中最成功的实践，郑也凭借此在1979年底击败李泰祥的《欢颜》和翁清溪的《小城故事》夺得第16届金马奖最佳配乐奖。

带给了观众比画面更画面的具象感。胡金铨与吴大江“合导”的这首令人叹为观止的“群鬼交响曲”，实在堪称是世界最一流的大师手笔。

## 二. 无题诗：胡金铨的禅机与危机

胡金铨在《山中传奇》中以极其缓慢悠长的步调来描述其唯一的内容“情欲”（更确切地说，应为“情狱”），其手法曾引发很多研究者的讨论。譬如，张建德便认为，在上文所述的何云青与乐娘间的那段激情场景中“过分的象征意味叫人尴尬”，黄清霞也指出《山中传奇》的叙述不足以持续观众的兴趣，影片“迷失在太富噱头、太丰富的景色场面中，或是在迪士尼式纯装饰的自然画面中，像蜘蛛捕食、鲤鱼戏水或飞鸟等等”<sup>4</sup>。对此，我的理解是，胡金铨在《山中传奇》中似乎在刻意地强调一种道家的阴阳相生观点。其实对于“道”的阐述，他在《大醉侠》（1966）以来的很多影片中都有所涉及，但从没有《山中传奇》里这般突出和风格化。《一窟鬼癫道人除怪》的故事里原本并没有庄依云这个角色，胡金铨增加了这个角色，并在视觉呈现上赋予其与乐娘之间的对立关系，如钟玲所说：“个性上，依云柔和，乐娘刚强；衣着上，依云都穿白色或蓝色的衣裳，乐娘则着红或艳黄色，两人衣着的象征意义，不言自喻。”同时，体现在音乐赋予的色彩上，何与依云是清丽脱俗，与乐娘则是浓墨重彩。然而，从某种角度上看，这两位女性又是统一的，她们与阳间的儒生何云青又构成了一种相生关系。因此当她们彼此之间爆发激烈冲突时，只能打破原本中正平和的戏剧布局。

正如胡金铨可以让摄影机模拟出观者品画的神韵，对于阴阳相生，也不仅体现在表面的符号设置上，更深植于高度技巧化的剪接技巧中，这是胡金铨《山中传奇》最突出的价值所在。我们以番僧向道长学习打鼓的一段情节为例，这个5分钟的段落可以粗略地分解成下面12个子段：(1)何眷抄《大手印》；(2)僧道达成共识；(3)何与乐娘喂鱼；(4)僧道比试棋艺；(5)何与乐娘下棋；(6)道长输棋，答应传授击鼓术，关屋门取对象；(7)何开橱门，放眷好的经稿；(8)道长开屋门；(9)道长变出大鼓，番僧变出小鼓；(10)何与乐娘、小青笙箫笛合奏；(11)道长向番僧传授钹术；(12)何眷抄《大手印》。在这个不长的段落中，始于抄经，落于抄经，浑然自成一体。其间更包含各种阴阳的对立关系，如世俗与禅悟、幸福与危机、胜与败、开与关、大与小、害人与救人等等，都通过精妙的段落剪辑技融为一炉，其联系的纽带便是沟通阴阳两界的西土秘典《大手印》。而纵观整部影片，由何临海一场起，最终以同景收尾，因此打鼓这个段落也便与影片整体形成了一种精妙呼应的同心结构。

这正是《山中传奇》的野心所在，因为胡金铨希望借此表明他对儒佛道三界的态度。显然，胡金铨对提倡入世的儒是颇为忧虑的，正像片中的何云青，鬼迷心窍、见异思迁还技能有限，差点因色心死于非命；而对于道家的宇宙观和佛家的空镜救心，胡金铨却是相当认同。我甚至认为，他不仅是在通过《山中传奇》表现人神/人鬼沟通的“传奇”，而是根本就相信、认同阴阳相通之理；他在片中着力表现的一切所为，根本上却都是为了无为。当年很多观众在看《山中传奇》后都糊里糊涂，不明白影片的“中心思想”（主题）是想表现什么，胡金铨对此

---

<sup>4</sup> 张建德《忠义群像：胡金铨及其戏曲风味电影》，载《超前与跨越：胡金铨与张爱玲》，第二十二届香港国际电影节特刊，1998年，第17页；黄清霞《胡金铨：其人与电影》，载《香港电影七九一八九》，第二十四届香港国际电影节特刊，2000年，第15页。

回答是影片“没有主题”<sup>5</sup>。这让我想起《一窟鬼癫道人除怪》最后的批语来：“一心办道绝凡尘，众魅如何敢触人？邪正尽从心剖判，西山鬼窟早翻身。”想免遭鬼魅的加害，关键在于“绝凡尘”，万物皆空——看来，虽然胡金铨、钟玲夫妇在剧本创作时对原始的话本小说进行大量的改编，但其核心精神却是一贯不变的。“无题”（亦或言“空”）便是领悟《山中传奇》的禅机奥秘。

胡金铨是从何时变得如此“念念皆禅”？据他自己说是在拍摄《侠女》期间受到一位笃信佛教的老先生的启发，“禅只能感觉，不能解释”，于是胡金铨余生的努力，便是将它的概念转变为电影语言，“注入电影中”。<sup>6</sup>既然胡金铨自己都说他的影片只能禅悟而不能阐释，笔者在此也不再纠缠于《山中传奇》的“主题”到底为何；但可以确定的是，对于“空”的追求极大地影响了影片的人物塑造和表现技巧，使它与胡过往的任何电影都平生差异。首先，胡金铨完全放弃了个人赖以成名的戏曲风味元素，如《大醉侠》和《迎春阁之风波》中的客栈戏（受京剧深刻影响）在《山中传奇》中不再出现；其次，胡金铨弱化了广受赞誉的动作剪辑方式（部分功能被音乐所取代），《山中传奇》成为他“唯一一部不是以动作片为目标开拍的电影”；最重要的，胡金铨放弃了对人物道德合法性的界定。以往，观众至少对胡影片中人物形象的忠奸一目了然，然而拍摄《山中传奇》时，胡金铨却对此有所反思，他认为过去中国的叙事一向偏向“载道”和“说教”，反映在人物上就是“简单化”——“好人做的都是好事；而坏人做的都是坏事。这可能与我国的传统剧的脸谱、既是以化装将角色类型化的传统有很深的关系”，也即是说“合自己意的就是好的；不合自己意的就是坏的。本质上是没有分别的”<sup>7</sup>。对于这一点，我认为胡金铨的勇气十分可嘉，但无形间也会对那些将电影视为通俗娱乐产品的受众提出了严峻的挑战。胡金铨为追求禅悟而将《山中传奇》导入一种令人不安的历史虚无主义，这为影片的商业惨败提早便埋下了伏笔。

### 三. 南柯梦：重评胡金铨的作者意识

钟玲曾将中国鬼怪故事的特点概括为“人情、幽美”，意思大概就是说，中国的鬼魂们常会染上人类的气质和行为。具体表现为，女鬼常现身为美女，她们或者美艳动人，或者楚楚可怜，容易动心爱上人类，甚至为人类怀孕产子。然而，凡是看过《山中传奇》的观众，却发现胡金铨的意图非常“不近人情”。尤其是在影片结尾的决斗中，当何云青扔出降魔的蜜蜡念珠，数声轰隆巨响过后，无论是意欲害他的乐娘、王婆、小青，抑或是一直保护他的番僧、依云、崔参军，竟然无一例外地死光光！对比程小东在《倩女幽魂》（1987）中的处理，聂小倩和宁采臣虽然阴阳两隔、无法厮守，但至少还为她保留了入土为安、下辈子顺利投胎做人的补偿性结尾。可胡金铨为了追求个人精神上的圆满，竟要求观众同他一道“绝凡尘”，斩断情欲，结果可想而知。正如黄清霞所言：“在电影中，胡金铨没有提出答案——连一星希望的火花或丝毫安慰也没有，而观众来戏院看的，或不是正胜邪，至少也是我们寄望的价值：正义、忠实和牺牲这些。胡金铨坚毅地接受残酷的现实，使他的电影有一种哲学的、差不多密封的完美感觉，但却要付

<sup>5</sup> 胡金铨、山田宏一、宇田川幸洋《胡金铨武侠电影作法》，厉河、马宋芝译，香港：正文社，1998年，第171页。

<sup>6</sup> 胡金铨《从〈侠女〉到〈空山灵雨〉》，原载1976年3月27日《世界日报》，见黄仁编《联邦电影时代》，台北：台北电影资料馆，2001年，第71页。

<sup>7</sup> 胡金铨、山田宏一、宇田川幸洋《胡金铨武侠电影作法》，第168-170页。

出代价。”<sup>8</sup>

没有哪一部胡金铨的影片像《山中传奇》那般拥有如此多的衍生版本（这似乎也从一个侧面体现了发行商的困惑）。影片的完整版长达 184 分钟，但是在台湾最初的放映却是 110 分钟（也有一说是 120 分钟<sup>9</sup>）；1998 年香港国际电影节的胡金铨回顾展上放映的是 125 分钟版，据说是胡亲自剪辑的；此后在日本发行的 DVD 则为 117 分钟，封底称胡是“香港的黑泽明”，《山中传奇》是他的“最高杰作”。对于内地的研究者来说，《山中传奇》的完整版很长时期内芳踪难觅，幸而台湾地区于 2009 年出版了光碟，笔者这才得偿所愿。比较一下 110 分钟短版与完整版，主要差别在：缩短了开头的行走部分（何三次见到依云减为两次）、删去第一次番僧与乐娘的斗法（即上文所言的“群鬼交响乐”）、删除小青半路袭击云青、依云的情节（本来这段最具胡金铨过往快速剪辑的神韵）；删除一窟鬼的前世回忆（孙越的戏份完全不见）、删除了乐娘杀害道长、被打入阴曹地府受审的情节，此外还删除了大量的细节描写等等。但最令人无法忍受的，是删节版去掉了完整版结尾“南柯一梦”的情节设置（观众到最后会发现，何云青的山中传奇似乎是一场“梦境”，这恰有“镜花水月、一切皆空”之意），如此便让影片原本前后呼应、头尾衔接的圆形封闭结构无法自圆其说。对此，身在香港的胡金铨虽然怒不可遏，却也无可奈何。

那么，该如何评价胡金铨这个人和他的作品呢？似乎站在不同的角度，当有不同的答案。对于研究者而言，绝大多数视其为一个不世出的电影作者和艺术大师。而站在投资者和制片人的角度，他们往往苦乐参半。如曾投资《龙门客栈》和《侠女》的台湾“联邦”老板沙荣峰便在回忆录里大吐苦水，说胡金铨完全不考虑自己的制片规律，费工费时，超支无度，更视违约为家常便饭，实在不够仗义<sup>10</sup>；可在同时，他也坦言，也正是胡金铨让“联邦”的大名彪炳史册，因此虽然在合作中摩擦不断，但在过尽千帆之后终是无怨无悔。《空山灵雨》的制片人胡树儒也说：“当年罗开睦和我找胡金铨拍电影，是出于对他的崇敬；明知他会超支超时也大力支持他，没有加以制肘，只想还一个心愿，拍一部好片出来，……胡导演对理想的执着，对完美的要求是中国导演中少见的。站在制片人的立场来说，如果不是心中有数，加上财力充足，等闲不敢找他拍片。”<sup>11</sup>事实上正是如此，客观地说，1978 年诞生的《山中传奇》便是胡金铨“最后的杰作”，也是他精神圆满的标志。此后他虽也拍过几部影片，但再也没能实现对影片的自由掌控，暮年十几载的生命，他几乎便是在困惑自哀和壮志难酬中度过。

那些将胡金铨视为电影作者的观点，我认为没有问题，但还需要在两个维度上加以强调。因为胡金铨的电影风格并不统一，至少《山中传奇》便是一个不同于以往的异数，这也是它不像《大醉侠》、《侠女》那般经常被学术界讨论的原因。首先，我认为胡金铨所一以贯之的，不是一种简单的艺术表现技巧，而是一种追求纯粹和完美的“旧文人”作风。他早就有机会开拍《华工血泪史》，却总想再筹些钱，让影片能有更出色的表现，为此他不仅与机遇擦肩而过，还牺牲了与钟玲的婚姻。他的徒弟、也是为他投资《阴阳法王》（1993）的吴明才说：“我们的想法是既然请他拍片，就应绝对信任及支持他，可能他某些手法已经过时，但不能要求他模仿别人的手法，例如徐克、程小东那种快速的画面剪接法就绝不是胡

<sup>8</sup> 黄清霞《胡金铨：其人与电影》，载《香港电影七九—八九》，第 16 页。

<sup>9</sup> 黄仁编《胡金铨的世界》，台北：亚太图书出版社，1999 年，第 121 页。

<sup>10</sup> 沙荣峰《沙荣峰回忆录暨图文资料汇编》，台北：台北电影资料馆，2006 年，第 132-139 页。

<sup>11</sup> 胡树儒等《萍踪侠影忆金铨》，载《超前与跨越：胡金铨与张爱玲》，第 89 页。

导演的风格。”<sup>12</sup>无论电影潮流如何变化，胡金铨“我自岿然不动”，他那固执、力求完美的旧派作风仍然驱使着他不急不缓地在愈发狭窄的电影之路走下去。如同《山中传奇》，不卖座，但足以传世。

其次，是胡金铨电影中永远挥之不去的故土情结。日本人称他“香港的黑泽明”不是没有道理，因为他的摄影技术便颇有偷师宫川一夫的影子；波德维尔也指出，胡金铨的剪辑技巧基本因循了好莱坞的古典经验（除了为数不多的实验性尝试）。可令人惊叹的是，当他把上述技巧纳入到自己的作品中时，一切突然都变成了“中国的”，不仅仅止于历史、音乐、镜语与片头字幕，连影片的叙事节奏和观赏过程都成了民族化的独特体验。大多时候，这种独特体验并不是香港的，而是内地的，更具体地说，是他的故乡北京的，如《山中传奇》里那个亦丑亦谐的王婆，一开口的京片子便让人尤感亲切。我们需得承认，在 70 年代末期香港本土意识高涨、国语片下滑的时节，胡金铨这种对个体离散经验的强调一定更为加剧了他的困惑和落寞。正像那个在山中独自背负前行的何云青，不经意间经历了一场翻江倒海般精彩绝伦的春秋大梦，醒来却无人知晓，更无法说于人听，于是只好拍去身上的尘土，兀自前行。胡金铨无疑是孤决的，但也正是这份遗世独立的孤决，让他——这位 20 世纪中国电影艺术的先行者永垂不朽。

（沙丹 助理研究员 中国电影艺术研究中心）

---

<sup>12</sup> 吴明才等《萍踪侠影忆金铨》，载《超前与跨越：胡金铨与张爱玲》，第 93 页。