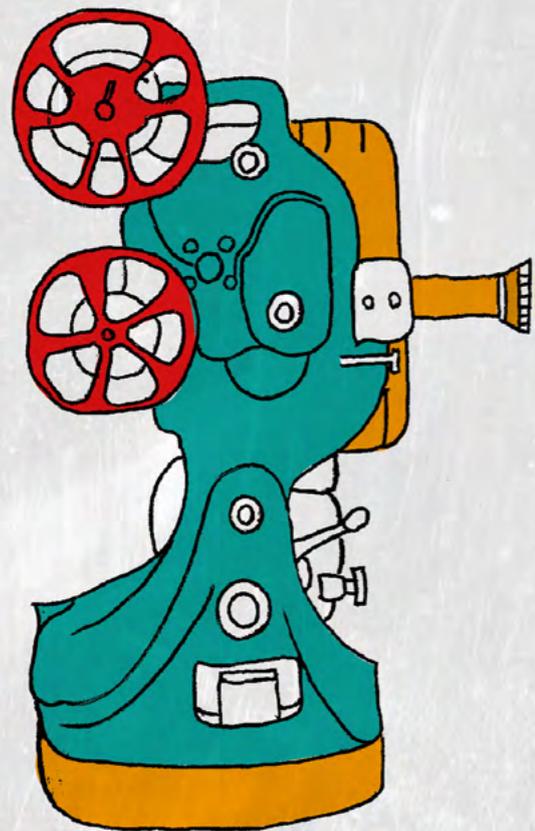


— 電影藝術前進校園 —

「認識電影」輔助教材

電影專文

《喜怒哀樂》之〈樂〉



國聯·李翰祥—

《喜怒哀樂》之〈樂〉

文 / 陳煒智

從《梁山伯與祝英台》 的電影神話談起

1963年上映、香港邵氏公司出品的《梁山伯與祝英台》在台灣賣座鼎盛，進而改寫整個華語電影發展進程。這段故事，耆老們常說起，電視專題常報導，影史教科書也多少會帶到；這段歷史——尤其是這部電影，說它是一則影壇神話，想來並不為過。

稱其「絕後」，則是因邵氏《梁祝》轟動後，港台華語影壇因此產生巨大變化：導演李翰祥（1926—1996年）出走創辦「國聯」、國泰集團企圖與台灣結盟開創新局，加上華語影片的發行與配銷通路重組，以及短短三年之間，武俠片（新派武俠）如風行草偃般驟然興起，凡此種種，皆讓電影類型（genre）的商業操作、電影音樂的美學風尚、執行細節等，再難重現《梁祝》誕生時的客觀環境。此外，李雋青孕化戲曲原典而成的全本唱詞，無疑是全球

華人世界裡，整個世代的最佳國學啟蒙教材；這等文采、樂韻、視覺經營三位一體，相得益彰的整合之美，即便「絕後」二字下得過當，自其1963年問世至今半世紀的歲月中，我們也很難再舉出第二個例子，能與《梁山伯與祝英台》在各方面相提並論。

一部《梁祝》，牽連之深之廣，今人可能很難想像。名字比任何一位明星都還要有票房吸引力的「明星導演」李翰祥與他的國聯公司，也完全改變了整個台灣電影圈。直至1969、1970年之交，國聯蹙運迭連、李導演官司纏身，末路窘途之際卻因緣際會催生出華語影壇史無前例的作家電影《喜怒哀樂》，締造了影史的新頁。

國聯興衰錄

1963年8月底，也就是《梁山伯與祝英台》在台北首輪下片僅兩個月後，李翰祥挾著自

《江山美人》、《倩女幽魂》、《楊貴妃》、《武則天》終至《梁山伯與祝英台》一路累積的破竹之勢，正式對新聞界宣布脫離服務了八年的邵氏公司，自組製片機構，與邵氏最大的競爭對手電懋公司（由星馬國泰集團支持）結盟。此後，因其與邵氏之間的合約糾紛未了，以致無法在港拍片，同年10月，李翰祥東進台灣，以此為基地，拓展新成立的「國聯」影業公司業務，開始了國聯在台十年的歲月。

短短幾年，國聯就接連出品了《七仙女》、《狀元及第》、《菟絲花》等賣座佳片。到了1965年10月、11月上映的《西施》上下集，更是非同小可。1965年12月，第三屆十大傑出青年頒獎，年屆四十的國聯負責人李翰祥名列其中，獲頒「傑出青年金手獎」，國聯發展至此，應可謂巔峰中的巔峰。以一民營的獨立製片公司而言，國聯的拍攝規模與進度，比起官營的中影、台製，絕對有過之而無不及，其進度、效率，乃至最終的攝製水準，幾可與香港的電懋和邵氏相匹敵。

然而，李翰祥雖是個好導演與大藝匠，卻不是個精明的經營者。他出於藝術性格與堅持，促使國聯片片講究，製作時程一延再延，製作經費更是只漲不降。對財務基礎相當不穩固的國聯而言，早已超過所能承受的負荷量。前帳未結又該如何？只能再開新戲，拿新作品的訂金來周轉開銷。如此左支右絀，惡性循環，終於出現嚴重的財務危機。1967年之後，國聯光環褪色，1968年6月，由於國聯十餘張支票跳票，李翰祥被提起公訴。

此際的「李大王」，簡直窮愁潦倒，堂堂板橋片廠亦已押與財團，如今還將淪為階下囚，同時還需繳付巨額罰款。在《徵信新聞報》的謝家孝等媒體友人的奔走下，始促成李行、白景瑞、胡金銓多位導演聯手合作，義助李翰祥、國聯疏困。

雖然三位導演與李翰祥同意合作，但尚須一位總其成的製片進行推動，尤其此刻李行、白景瑞乃為中影公司簽約導演，胡金銓甫於聯邦完成轟動一時的《龍門客棧》，正在籌攝《俠女》，要三位導演點頭或許沒有想像中的困難，但要中影、聯邦認可其中的友誼義氣，並同意李、白、胡三位付諸行動，想來還有另一番周折，李行便建議台製廠廠長楊樵負責統籌。

創作人選決定了，接著四位導演、促成其事的謝家孝等一行，便在楊樵家中對該片具體攝製

問題進行「六人小組會議」，謝家孝提出四位導演各拍一段的集錦片構想，但「李大王」仍舊建議聯合執導一部像《還我河山》一樣的史詩鉅片，會談無進一步結果，直到同年11月，四位導演認為聯合執導在分工上確有困難，並在考量海外市場後，決定以聊齋鬼古為題材，一人拍一段故事。



1969年1月30日夜，「六人小組」在李翰祥的天母家中正式討論題材，李翰祥提出以「喜、怒、哀、樂」為故事主題與構思主線，並依四位導演風格確定了「喜」：白景瑞、「怒」：胡金銓、「哀」：李行、「樂」：李翰祥的分工，解決了四位導演排名順序的重大問題，並暫名為《聊齋四異》。數日後，六人小組再度集會，並提出了「喜」、「哀」、「樂」的故事大綱與演員名單，但只有李翰祥的「樂」是取材自聊齋的「王六郎」，其餘皆僅為狀似聊齋的鬼故事，於是便以《喜怒哀樂》取代《聊齋四異》的暫名。

因影片的攝製費用必須靠預售版權的所得來支應，諸多有關販售事宜決定由「六人小組」共同簽字才算數，並計劃以聯邦公司為台灣地區版權優先販售對象，原因是四位導演除白景瑞外皆與聯邦有合作關係。但，鑒於聯邦和國聯之間因日片代理配額激起的舊時恩怨，聯邦方面以股東意見不一為由，不願承購；爾後才由1963年意外取得《梁祝》代理權「明華公司」分拆，改組而成杜桐蓀的錦華公司高價承購；至於星馬地區的版權，則由榮華影業承購；星馬版權販售確定後，即有了攝製費，因胡金銓《俠女》尚未殺青，李翰祥與中國電影製片廠間尚有片債未還，於是由李行、白景瑞先開鏡，「樂」和「怒」隨後進行，全片由1969年5月開拍，10月「樂」篇開鏡，11月「怒」篇開鏡，12月全片殺青，延至1970年8月中旬始推出上映。

《喜怒哀樂》為華語影壇喊出了「四大名導」的頭銜，也首開先例，把四位不俊不帥，中年導演的玉照並列在海報上招攬票房，白景瑞、胡金銓、李行、李翰祥四個人的名字更大過任何參加演出的影帝影后。

綜觀全片，四個段落各有千秋，也各有遺憾。其中，李翰祥的「樂」篇值得一提。「樂」篇改編自聊齋篇目之一，以王六郎「水鬼做城

隍」的故事為底，敘述一位老漁夫巧逢少水鬼，人鬼之間建立起一段友誼佳話的故事。短片情節本身並不複雜，卻充分顯露了李翰祥導演慣來的美學特徵，以及他針對中國文化多元、複雜的人文風貌，繁複詮釋出的種種古典意象。雖然幾個外景場面和內搭景銜接時微微失衡，比較《喜怒哀樂》其他三篇起來，仍是完成度最高的一折；浸透了整部作品的雅韻，更是四篇中意境最雅、內涵最厚者。

大觀美學·古典情韻

（棚內造景造境藝術）

縱橫影壇半世紀，李翰祥是為近代華語影壇最重要的電影工作者之一，更是真正的創作全才。無論史詩、文藝、雜錦、喜趣、歌唱，恐怖—華語影史上幾乎每種電影類型，李翰祥都攝製過；許多已成型的類型在他手裡，也都得到重新伸展的空間。

比如《乾隆下江南》和金馬獲獎的《乾隆下揚州》，拳腳功夫加上方言說唱曲藝，成了富含民間雜耍色彩的采風實錄；情色鹹濕加上細膩雕鏤、精心考據的畫面，成了不羶不腥，還回味無窮的意淫風月，同一樁潘金蓮公案，他先拍「金瓶梅」裡的《金瓶雙豔》，再重述「水滸傳」中的《武松》，前者受限於檢查制度，

後者則突破政治藩籬，一舉拿下金馬多項大獎。還有所謂的「黃梅調」古裝歌唱。李翰祥拍到《江山美人》，已是極致，沒想到幾年後《梁山伯與祝英台》更翻上新的巔峰，再到《金玉良緣紅樓夢》，越劇和西洋管絃的搭配，青春的色彩輝映著新的明星、新的觀眾、新的時代。他的《雪裡紅》、《大軍閥》以及若干風月奇譚、騙術大觀，抒寫情慾、貪念、人性，筆力之銳利，無人能及。至於《西施》、《緹縈》、《傾國傾城》等古典正劇，又是李翰祥在華語影壇獨一無二的成就，一場句踐牧馬三年歸來的戲，氣勢浩瀚，不亞於好萊塢最恢弘的鉅片；緹縈犯蹕上書，精準的分鏡、剪輯，讓人驚艷；而《傾》片起首，百官上朝的場面，也只有他才抓得住遲暮帝國最後一抹的燦爛霞光。

李翰祥在 1970 年代初期曾被台灣影人但漢章列為「等待大師」級的創作者（A Promised Maestro）。李氏作品呈現出的豐沛「中國感」（Chineseness）使其成為一九四九年政局變動後，延續華語電影創作意識與創作正統的重要指標。

華語電影的創作美學傳統建立於 1930 年代的上海。當時的電影創作者吸收外來電影思想，獨立發展出適合國人欣賞習慣、思考方式的表現手法（香港學者林年同稱之為「單鏡頭—蒙

太奇美學」電影美學傳統）¹，整個美學傳統延續至 1950、1960 年代，締造了華語電影史上另一個黃金時期。在這種製片環境裡，李翰祥以好萊塢式的片廠制度將上海時代製片手法精緻化，並利用源自中國古典美學的表現方式，以考究的服裝布景、鏡位安排具體經營出一個金碧輝煌的幻想中國，呈現出豐富自足，充滿「詩情」、「畫意」的「大觀世界」。

李翰祥拍片以古典題材為多（占作品量一半以上）他的個人哲學也完全散發在他片子中那股「屬於東方的悠遠和飄逸感」。李氏在創造古典影片的意境上所下的功夫極為可觀，他認為每拍攝一部片子必需顧及「時代」和「環境」，否則一切都是「憑空架橋無法紮實」。他費心考證史實固然是因為戲劇文學本身所需（對話、掌故、歷史事件等），但更大的原因則是為了迎合視覺上，也就是服裝與布景的需要—李氏拍片往往希望能將「景」的精髓拍出

1 林年同：〈中國電影的藝術形式與美學思想〉，《中國電影美學》，台北：允晨文化，1991，頁 8-17。

古典中國電影時常運用到中遠景鏡頭。中景和遠景由於有較大的空間，較長的時間，因此一方面可以將人放在一個比較大的環境裡，使人與人之間、人與環境之間、人與其他事物之間能夠聯繫起來。另一方面，中景、遠景又能將矛盾的元素，同時放在一個時間，安置在一個空間裡出現，這樣既易於矛盾集中，又便於矛盾的激化，同時也可以達到

表現「對比」的目的。由是，「相連」與「相對」的組構意義（Montage）成為古典中國電影的美學基礎，而由鏡頭運動、場面調度的風格歸納成的「單鏡頭美學」則成為古典中國電影創作者攝製影片時常用的表現手段。

來，若將他每部影片裡的「景」相加總，李氏作品集體呈現出的便是一個藝術家對遙不可及的古典中國所投射的幻想，透過種種「造景」（Scenic Writing）手法，這個幻想才得以具體成形為豐富自足的大觀景象。

依照字面上的解釋，「大觀」指的是「壯麗而美盛」的景觀；深究其義，則包涵有「文化縮影」的美學意識、濃縮、提煉，反映整個大環境的文化氣候與人文情境。這裡所謂的「盛大」並非富麗堂皇，而是「齊備」—由燦爛到樸素，由鋪張到內斂的景觀經營、創作情懷，一應俱全。換言之，「大觀」是由極度精妙、複雜的文化典故穿鑿出的世界。再進一步解釋，「大觀」的美學要旨（Concept），是指將生活中每一項緊嵌著「人事」的「空間與意境」，透過人工與自然的搭配，作最有機的安排。

中國古典小說《紅樓夢》裡的「大觀園」是個總集中國文化的藝術環境，而較之「大觀園」，李氏也確實按照「大觀」二字之美學要旨安排他電影園林的版圖—以京華盛地為中心（宮闈史傳是李氏用力最深，在創作量也最引人注目的題材），周圍傍著廟會市街（如《江山美人》、《乾隆下江南》）、娼館茶樓（《金瓶雙豔》、《北地胭脂》）、雜耍技班（《雪裡紅》、《乾隆下揚州》）、閨閣園林（《狀元及第》）；點綴於邊陲，卻不容忽視的則是小鎮市集與佛寺學堂（《倩女幽魂》、《冬

暖》、《武松》）、山水田園（《喜怒哀樂》之〈樂〉）—只要人跡所至，文化所披之地，李氏影片均有所描繪。他就像一位胸有丘壑的造景師，意到境成地在他的作品中點綴著不同的時空人事。而遍及各個時期—從春秋戰國到當代，李氏影片中的角色人物也始終自成一格地在這個由中國文化穿鑿出來的「大觀世界」盡情過著自足自在的生活。

李翰祥是個在單一文化體系中展現多元、複雜的「折衷主義」藝術家。他自詡為「沒有一貫風格」的「雜家」，其作品展現了每一個「中國文化人」在政治、生活、娛樂、藝術創作各方面的所欲所求，從最富麗堂皇的皇宮廟堂（《楊貴妃》、《武則天》、《傾國傾城》等）到最藏污納垢的角落（如《三十年細說從頭》裡的邵氏片廠），這些空間，以及在這些空間上演的人事物數，均發源自生活，分散在他每部影片裡，與中國的歷史、文學、文化共享相通卻又獨樹一格的美學語言，更加反映了以李氏為代表的當代華語電影創作者對「古典中國」（文化的中國、理想的中國）抱持著的憧憬和寄託。

身為一個「電影作者」，李氏近百部作品為自己勾勒出的「作家身影」是充滿古典中國畫韻詩情的。對此，李氏本人曾於一次訪談中談起，他拍攝古裝片的技巧在於「少取實景，

多利用內景，主觀地去用燈光和建築構成一個最近於理想的環境」。事實上，中國的詩畫藝術在創作時早已滲入作者自己的看法和哲學；同樣的，電影創作者必需把立體存在於自然環境的景致，投入藝術家的感受和玄思，在腦海中凝結成一幅與自身文化經驗、審美經驗相契合的畫面（天然圖畫），並以此為藍圖（分鏡圖），在受控制的環境下（攝影棚或外景場地）搭建起立體的布景，最後透過攝影機完成拍攝工作，成為二度空間的電影畫面。經由這樣三元／二元／三元／二元的多道手續，景物先形成「畫中有詩」的美學意念，進而在立體化的搭景階段擴張、膨脹為實體，再於拍攝剪輯的過程裡濃縮、萃取、綜合，所謂「國畫裡的『氣韻』」（vision and atmosphere）才得以在電影畫面中真實地展露出來，抽象的語言藝術、繪畫藝術也才能塑造成具象的視聽藝術。

以李氏於1963年率胡金銓、宋存壽、高立等導演聯合攝製的《梁山伯與祝英台》為例，《梁》片融合中國傳統戲曲與西方音樂歌舞劇兩種表現形式，片中渲染出的音畫效果，演員表現等，幾可視為香港電影由草創初期邁向大片廠制度的里程碑之一。

《梁祝》全片九成以上於影棚內完成，其中「十八相送」十餘個「外景內造」的景點非但

不因片廠搭景顯得侷促，反因視覺焦點的集中控制得當而收得絕佳效果。全段色彩運用始終維持水墨畫般的淡雅；梁山伯一襲灰衣，祝英台一身嫩黃，既暗伏梁祝二人化蝶的色系（黑蝶與黃蝶），在以綠白二色為主調的背景前又能調合地突出。梁祝二人沿途吟詩問答，既不似傳統戲曲全以歌詞帶動戲劇進行，又不執迷於電影「空間無限」的特色，導演放棄將梁祝所見所聞全數以主觀鏡頭攝入畫面，轉以採用客觀全知的拍攝角度，使敘事主體被繪製成觀眾欣賞的「景觀」的一部分，成為一幅供人賞玩、神遊、冥思的古典畫卷。

在畫面的處理上，李氏等並不特別採用西方電影一般追求的縱深效果，而多以水平展開的方向，配合寬銀幕的構圖與橫向的鏡頭移動方向，如繪製長卷般徐徐揭露即將開展的段落。前景安排「實」（representational）的松樹、草木、「虛」（illusionary）的景片，雲天則是遠景，包圍著中間的梁祝構成畫面，寬銀幕逐漸向兩旁擴張、膨脹、伸延，山水畫式的空間經營也任由梁祝（相當於園林中的遊人）一行人流動開來。隨著戲劇節奏加快，李氏的景觀配置也愈見豐富。

影片在「樓台會」段落步入悲劇高潮。相對於「外景內造」的「十八相送」，李氏選用了「內景外造」的手法，透過珠簾、紗屏、折門的陳

設，將天光、街聲、鳥鳴等外景元素迎入祝英台的閨房，致使影棚空間雖有限，卻能時有視覺變化。梁、祝二人於祝府客堂相會，我們先看到比翼鳥珠簾因人物進出被一分为二，山伯於客堂表明求親來意，已由父親許配別家的英台無言以對，奔入內室，留下山伯呆立原地——李氏於此應用「借景」手法，藉由隔斷客堂與內室的半透明紗幕，讓丫鬟目睹鄰室山伯的哀容，將戲劇動線由梁山伯引介到另一個空間。就景觀而言，紗幕削弱了內搭景的侷促感，將兩堂布景聯結在同一個畫面；就戲劇效果而言，水墨紗幕將山伯滯留在「十八相送」的氣氛裡，與閨閣仕女的強烈對比預示了將發生的悲劇。繼之，丫鬟放下竹簾，山伯撥簾入室，英台亦捧酒出簾而至，開始對唱段落……。

細觀全段「樓台會」，李翰祥一再以簾幕屏風作為場面調度的工具，造成多層次的視覺效果，使電影寬銀幕被切割成導演需要的線條及大小；就戲劇效果而言，簾的層次垂掛加深了「禮教」對劇中人的束縛，簾的掩蓋遮避卻讓梁祝的感情得以在簾幕暗處悄悄滋長——然而，相對「十八相送」的天寬地闊，此處的「簾」象徵了祝英台受迫離開學堂，離開心靈的自由解放，重回金絲籠般（「內景外造」的鳥籠效果）的閨閣，所有「天人合一」的回憶重新扁平化成一堵水墨紗屏，將與山伯有關的所有回憶隔在閨房之外，生命之外。

李翰祥在台拍片時，國聯位於台北市泉州街建國中學圍牆對面的廠棚並不寬闊，但每次在影片上亮相，總是讓人一再為之驚豔；《塔裡的女人》片中的玄武湖夜景、《喜怒哀樂》的「樂」篇水車主景，盡皆如此。其中又以「樂」篇最值一提。李翰祥這種大觀造景手法的美學應用，在「樂」篇時出現了一回略有不同的嘗試。事隔七年，李翰祥捨棄了拍攝《梁祝》時，移植真花真草進入影棚，擺置出十八相送「外景內造」的畫卷式藝術手法，只在布景天片上畫出單色的水墨景致，呈現一「實景虛造」的境界，比起《梁祝》「人在圖畫中」的情韻再上一層，成為風流倜儻的具象呈現。

全片又以水車的意象最為一絕。老漁夫的家是全片僅一的室內場景，家中裝載著一輪巨大的水車磨坊，在人物的對談與往來之間，這輪水車時而為背景，時而為主體，不停的翻轉著長河白浪。這輪水車自然是李氏造景的精心安排，就如前文所述，李氏善於寓「人事」於「空間與意境」之間，而兼顧場面的視覺變化。水車則更兼顧了聽覺的享受，水車翻水的生生不息，不僅沒有造成全片構圖的一分为二，反倒點綴出大片靈動活潑的氣息。人鬼相異，水波不息的意涵，更加深了凡間萬事都會隨著時間這條長河的滾動，最終止下漣漪，流向遠方。《喜怒哀樂》四篇在場景上皆有獨到的選題。「喜」篇發於書生徒壁，「怒」篇戰於客棧岔

口，「哀」篇挺於廢園戚墳，「樂」篇融於磨坊江流。考究意境，李翰祥的融景顯然是更高一籌的匠法，其造景的純熟一眼即見。在水車磨坊的主景下，咿呀呀呀，轉著，轉著，紅塵人事、生死輪迴就這麼流瀉而去。



李氏的導演權力幾乎集中在「片廠搭景」的有聲有色。儘管李翰祥被電影學者戲稱為「片廠變色龍」（因為製片風格多變，水準不一），其繁複的「美術設計、布景陳設、演員走位 vs. 攝影機」場面調度卻是始終如一的註冊商標。在某種程度上，他的「大觀」美學要旨策動他兩度於片廠（香港邵氏、台灣國聯）營建巨型古典中國市街，為打造一個合適的戲劇環境、文化環境、拍片環境作出最大投資。而優游於這個環境中，李氏在親自監工的「夢裡中國」中投射了自身對這個文化國度的觀感與心得，讓自身與作品、文本、觀眾，以及美學源頭等多方對話，確實整合了所謂的「詩情」與「畫意」，使古典中國的外在形象得以具體成形，更使古典中國的深層印象在文字，繪畫之

外，找到「電影」這個新的寄託媒介，完成李氏「重塑文化中國」的野心。

電影語言與戲劇細節的整合

李翰祥由於生長背景及個人興趣影響，受京劇、相聲、雜耍遊藝等民間表演藝術陶冶很深。反映在作品裡，除了時而出現直接描寫雜耍戲班的段落（如《雪裡紅》、《乾隆下江南》等），在選材、敘事手法上更表現出強烈普羅色彩（如「說書演義」式的歷史電影—《武則天》、《江山美人》等，以及「小市民」式的民間溫情—《冬暖》、《後門》等）。然而，拋開社會道德的意識型態與選材處理上的個人偏好不談，這類民間藝術在表現形式和創作思想上的潛移默化卻明顯投射成為李氏「造景造境」技法的一部份，李氏透過精妙的攝影機運動和剪輯工作，將電影語言與這類戲劇語言縝密結合，使自己如魚得水地在片廠中、在作品裡堆砌刻畫著繁複的細節—包含景觀上的、情節上的、以及動作上的、演員表情上的。

此處先談所謂「動作細節」與電影語言的結合。中國戲曲表演強調「身段做工」，即是將日常生活動作予以詩化提煉，加以增減裝飾而成為固定的表演程式。適切的動作能將事件立體化，立體的事件也能將故事合理化，人與環境形成戲劇張力，人與事件擴充戲劇場面，各

個戲劇段落因之成為立體浮雕。雖然，李氏作品並非嚴格要求身段動作的「戲曲電影」，但由於古裝片是李氏創作主力，他的影片中當然少不了這類動作雕琢，並搭配其華美繁複的「巴洛克式鏡頭運動」，使影片綿密而充滿說服力。

以與《喜怒哀樂》同於1970年出品的《緹縈》來看透過電影語言剪裁戲劇細節，該片一場「犯蹕、上書」的高潮戲不但運用特別設計的戲劇動作提升張力，更以電影剪接技法造境，透過多層次組合的“Action/Reaction”連戲剪輯技巧，使全知的敘事觀點突破單一視野，進而刺探每個角色的內心世界。

改編自史實及同名歷史小說的《緹縈》直述漢文帝時，孝女緹縈上書皇帝，請救其父（名醫淳于意）免於肉刑的故事。影片先交待皇帝車駕的前導部隊趨散群眾，淳于意的弟子朱文藏身石橋下，緹縈連同多位俠士則躲入路旁店家中兜售的鳥籠遮避主要角色，強調主要演員的眉眼神髓，並利用籠中鳥的鳴叫、水瓢上的水滴等畫面及音響延長「等待」的心情。

皇帝車駕行至橋頭，朱文挺身阻擋受俘，藏身鳥店的俠士揭開鳥籠，飛出的鴿群引起所有人注意。皇帝、廷尉大臣、軍官、士兵紛紛昂首觀鴿，原先「等待」情緒繃緊為「不知所措」—

觀眾和劇中人一同陷入「未知」的境界。終於，緹縈在一片慌亂中狠下心，放聲大哭，自遠處奔向橋頭。

對照小說原文，「犯蹕、上書」一段不曾寫得如此驚心動魄，然而李氏透過「放鴿子」、「抬頭看鴿群」、「朗聲鳴冤」三個戲劇動作，把小說中「就在這乘輿將發未發的一刻」的「一刻」延長出無限的張力。原本需要透過台詞（在《緹縈》片中是以畫外音作為連戲剪接的過渡）連結的「皇帝」、「緹縈」、「朱文」、「豪俠」等主要元素，以及「鳥店」、「石橋」、「御林軍」等背景元素得以充份地連繫在一起，使得史書上弱女子犯蹕上書的簡單描寫獲得飽和的細節補足，鴿群將每一個破碎的點連結成線，鴿群上天，翱翔長空之際，「犯蹕上書」這個歷史事件則從地面投射到天空，成為不折不扣的「立體」描寫，加深了它的永恆感，使之真切可信。

影評人焦雄屏曾謂「...（李翰祥）的電影常常出現默片段落，完全由動作、構圖、剪接、攝影機運動交待，不像一般導演（尤其1950、1960年代）完全倚賴對白交待情節」。李氏的「默片段落」即是他在展露細節時運用的手段之一，「動作」和「生機」是這些畫面中最重要的情緒，即使是一枚靜物道具，李氏也會以各種角度的細節鋪陳，賦予這枚道具歷史的

質感；當這些「動作」與「生機」集中到表演者本身，對於影片意境影響最具的元素便是眉眼神髓透露出的神情。「眼神」在國劇五訣「手眼身法步」裡占有相當地位，李氏作品著墨「眼神」的佳例更是不勝枚舉，像《倩女幽魂》片中女鬼色誘書生的段落（沒有對白），女鬼眼波流轉、欲拒還迎的神情將故事裡的淫邪情節提昇至意念上——而非肉體上——的唯美境界。

到了「樂」篇，李翰祥這種將動作細節詩化，立體化的表演風格仍舊延續。電影開場時，楊群飾演的王六郎吹簫引魚，葛香亭飾演的老漁夫網中滿滿，一派富足景象；之後江青飾演的少女想尋死，哀傷至極猛然化為劇烈的狂笑，將盆中穀粒發瘋似地灑入河中，張力十足；還有李麗華飾演的寡婦，一句台詞都沒有，出場時只見她披麻帶孝，鏡頭僅帶到她懷中的嬰孩，整個悲劇氛圍就渲染出來了。再之後，她手捧蝸牛，輕哼兒歌，孩子哭喊，媽媽左右為難，整場戲一句對白都沒有沒，單靠演員的肢體律動、表情和眼神特寫，最主要還是導演的功力，無論是場面調度、攝影機的運動，或是剪接時對劇力的分寸拿捏，無一不佳，無一不美。

李氏對於細節堆砌的執著總為他帶來「考據狂」、「戀物癖」的評價；的確，李氏影片一旦沈陷在以細節為自滿的階段，成就即被侷限（如《王昭君》、《火燒圓明園》等）。不過，

這些細節卻賦予李氏影片豐富的血肉，讓那些歷史上的、傳說中的、小說裡的人物和事件擁有立體的樣貌，借由電影的寫實本質，讓他們真切可信。另一方面，李氏若在堆砌細節的同時，主觀地深一層次，安排細節與細節之間的蒙太奇美感，影片便可自「影象陳列」提煉出「大觀」的美感。誠如前文提及的「數來寶」式堆砌美學，這些自傳統民俗曲藝延伸出在思想上，以及形式上的表現手法，間接影響李氏以攝影機運動編纂他自己的語彙，使其影片映象擁有說唱藝術那種「一句一句，句句連環」、將戲劇張力、場面描寫一路逼至盡頭的獨特效果；而這種化無機為有機的筆法，化「歷史」為「傳奇」的手段，正是李氏諸多作品成為中國民間傳奇演義「電影決定版」的一大關鍵。也無怪乎後輩影人重拍舊題材時（如《倩女幽魂》、《梁祝》，或者前述「慈禧」故事等），每每將李氏作品當作改編的主要文本之一。

文人哲思·文人電影 (理想、現實、諷刺、感懷)

早在「樂」篇以前，李翰祥就以改編中國古典題材的功力見長影壇。然而，儘管李氏長年關注的是古典中國的夢幻世界，但在他的時裝作品裡，仍然飽含濃郁而不真實的中國風味。「濃郁」來自於題材、人物、景觀經營的恬靜平和、有機自足，「不真實」則是因為他渲染出的光影氣氛都似乎來自繪畫，影片裡的角色，衣履光鮮地活在李翰祥的「大觀園」裡，隨著劇情起伏，擁有不一樣的時空情境，風景氛圍。歸根結柢，是因為他追隨的中國古典美學傳統，以及所謂的「大觀」創作要旨，使他自然在影片中建構出一個「時空的烏托邦」；導演本能上對於場景的詩意感應隨著地點，事件的轉移而自然產生相對應的季節、時序、良辰、美景，使角色在寫實的生活動作中，抒發著超越寫實主義解讀範疇的心靈幻想。

同樣以《梁山伯與祝英台》為例。在「十八相送」的「大笨牛」一段，李氏以土地廟的布景介紹一行人下山進入「村莊」，前景鋪排著穀物石磨，金黃色的穀物營造秋季——離情依依的季節——的假象，實際上十八相送的時節在春季，但從黎明拂曉引入桃花青松的畫面後，梁祝等人一路行來，總體色彩的飽和感已經逐漸淡化為詩意的水墨天地，此處金黃色穀物驟然

跳入眼簾，彷彿讓觀眾產生一種「秋天」的錯覺，增強觀眾的涉入感，梁祝快樂的時光由壓縮的一天（黎明出校門，黃昏抵達長亭分手）展開成為無窮的半年（自春至秋）；所有時間的交待成為空間化、具象化的視覺效果，細節的立體突出成為園林中諸多景點的題詠。儘管時而出現不合邏輯的破綻，總體而言，卻能周延地整合為一，成就更深刻的美學價值。

其實不只是《梁祝》，幾乎每部李翰祥的作品都反映了他的這種理想寄託。所謂的「古典中國」並非單指「古代的中國」，而是一個「理想的文化環境」，這個文化環境是許多中國知識份子及藝術家經過歷史、文化的教化後，結晶出來的理想國度。李氏的理想國度擁有切合劇情需要的風花雪月精緻形象，組構這些形象的邏輯法則，便是筆者再三宣示的「大觀美學要旨」——而細究這個美學要旨的深義，其實就是人本精神。創作時以「人」為出發點，發諸為世故人情，強調「人」對於生活環境（包括《梁祝》裡的田園山水、《冬暖》裡的市集街道，以及前述的「簾」意象等）的詩意感應，關注「人」對於歷史傳奇的欣賞角度。李氏所有作品的戲劇重心均落在人文所披之處，非關地貌地物，緊緊人事人情；即便是曠原（如《西施》「黃池大會」一段），也是因為「人」的涉入、欣賞與讚詠，才使得曠原與我們的審美經驗結合，曠原也由是產生了文化的價值與意

義。忽略「人」的作用，李氏大觀世界裡那股「觀之不盡，思之無窮」的綿密情懷便難以解讀，所有視覺經營也將失去支持基礎，潰不成軍。正因如此，李氏作品才得以運用共通的「語言」與文化「對話」，將文化傳承、延續、發揚。文人氣濃烈的「樂」篇也是如此。李翰祥並非第一次處理聊齋與鬼古的題材改編，他早期的《倩女幽魂》、近期的《鬼狐外傳》，皆觸及人鬼陰陽故事。鬼狐神仙的「人化」，幾可謂他的註冊商標。即便到1970年代他重返邵氏大展長才，新開創風月片型所拍的《鬼叫春》、《銷魂玉》、《子曰：食色性也》等等，在處理「鬼」的元素時，也恪守他早年借《倩女幽魂》片中闡述的「陽間有可憎之人，陰間有可親之鬼」思想，將「人死為鬼」，述鬼即述人的創作理念貫徹始終，甚至在晚期拍攝《敦煌夜譚》時亦是如此，1994年公映的遺作《情人的情人》，全片敘事支離難辨，惟影片開場不久一折舞台戲曲的鬼戲場面，還透露出李翰祥最拿手的世故人情。

「樂」篇的收尾也極富趣味。全篇以至全片結束在「為善最樂」的警語，李翰祥一方面藉此向各方義助好友致意，另一方面又似乎犬儒地嘲諷，乃至提醒國聯在台近7年期間累積下來諸多的冤親債主，落井下石何其容易，但風水總是會流轉遞嬗的。李翰祥籌攝《喜怒哀樂》的「樂」篇之際，本身便處於極矛盾的複雜狀

態，債務纏身、理想破滅、私情糾紛，林林總總紛至沓來，他以藝術家的高超手腕，巨匠大師的傑出技法，完成「樂」篇的小品，雖非難事，然而在觀賞「樂」篇、分析「樂」篇時，若在仰慕「李大王」表揚行善仗義乃人間至樂的道統宣言之餘，連帶思考一下「樂」篇背後高度複雜的人情塵網，那麼這則幾乎融鑄了「喜」、「怒」、「哀」等等各種人間情緒的「樂」篇，其所蘊涵的深層意趣，將愈發顯得耐人尋味而百看不厭呢！



對西方電影學者而言，「中國式電影美學」向來等同於「畫面留白」、「長鏡頭的運用與儒道思想的探索」或「文人畫式的構圖」之類的課題。事實上，在這些浮面的「中國形象」底下，深厚飽滿的美學傳統與哲學思想在三〇、四〇年代及五、六〇年代的諸多華語電影創作中俯拾皆是。無奈肇因於歷史、政治變故，以及文化上的巨大差異，它們在世界電影發展歷程上遲遲未能得到應有的總結和重視。以李氏作品為例，他的世界是複雜、世故、受中國人

文素養陶冶極深的，因為融貫了太多的時代背景，藝術型式和商業機巧，作品呈現出的純粹程度不高，相對的，在中國古典文化影響範圍以外的地方，影片接受度也不高。儘管如此，李氏自「大觀」概念（Concept）衍生出的表現手法，卻能輕易地將影片基本的娛樂價值、感官刺激經營得熱鬧非凡。而隱藏其中的繁複古典意象，則把單純「映象效果」的訴求擴張成為接續歷史文化的一脈傳承。

由古典中國的「浮面形象」一直貫穿到「深層印象」，李翰祥以畫師、詩人、說書匠、蒐藏家的手法與氣魄，建構了一個源自於中國傳統文化的大觀世界。在此過程中，他經營出有機自足，且飽含人文色彩的視覺景觀，儘管缺乏重要國際影展及電影學者背書，但宏觀李氏作品裡的中國人文社會片段，我們獲得一個完整的中國印象——不只是李氏個人夢中印象，而是有憑有據，足以放入中國文化發展長流，與文學、美術、戲劇等藝術表現型式一同擔負承先啟後責任的文化標記。而微觀李氏每部作品的不同成果，李翰祥自造景工作起便著手經營一個古典中國文化環境。並且將劇中人放置其中，讓他們的舉措行止與環境融為一體，進而堆砌細節，使劇中人立體突出於時代背景之上；造景寫人、敘事抒情的工作經由李氏以幾種取向相異，卻彼此交通的美學手段融冶一爐，打造成為最富「古典中國印象」的作品。

結語

李翰祥導演並非華語影史上獲獎最多的電影工作者。但論起票房紀錄、話題、爭議、藝術及產業影響，「李大王」如若居次，想來無人敢稱第一。

李翰祥拍片以古典題材為多（占作品量一半以上），他的個人哲學也完全散發在作品中那股屬於古典東方的悠遠和飄逸感。他傲視影壇的代表作《楊貴妃》、《武則天》、《梁山伯與祝英台》、《狀元及第》、《西施》、《喜怒哀樂》的〈樂〉、《緹縈》、《傾國傾城》、《乾隆下揚州》、《武松》等，大概除了抗日題材的《揚子江風雲》，其餘均是古裝片。但就算是現代背景的時裝題材如《春光無限好》、《後門》、《冬暖》、《一毛錢》，箇中散發出的醇厚情味，仍舊如「李大王」的古典產出，源遠流長。他彷彿建築了一個時空的烏托邦，一個金碧輝煌的夢幻中國，不僅為「古典」找到現代的意義，更為它找到「電影」這個新的寄託媒介。