



以李安的電影論全球化 與「傳統敘述」的當代性

A Discussion on Globalization and the Contemporariness of
“Traditional Narrative” from Films by Ang Lee

簡政珍 Cheng-Chen CHIEN
亞洲大學外文系講座教授

緣起

2008年12月16、17日，亞洲大學人文社會學院舉辦「全球化與華語敘述國際研討會」。本人在研討會中，發表「全球化情境下，以『第三種觀眾』觀照華人導演的影像敘述」，嘗試提出另一種電影閱讀，希望在好萊塢式的電影，以及文化批評家所背書的電影之外，能透過「第三種觀眾」的視野，觸及更多技巧隱約自然而動人的電影。接著，本人在大陸《電影藝術》發表〈「第三種觀眾」與華語「傳統寫實」的影像敘述〉是「第三種觀眾」的美學實踐，¹專注討論電影表象「傳統」，卻富於當代意涵的影像敘述。

本文是上述觀點的延伸，由於影像敘述「既傳統又當代」的現象非常錯綜複雜，單一文章難以完整呈現，需要經由其他影像敘述再加以補充。另一方面，面臨全球化課題，「傳統敘述」是一個既定事實卻又需要不時接受挑戰與辯解的命題。當今華人導演的影像世界裡，李安也許是最能呈顯「傳統敘述」的當代性與全球化的導演。本文試圖藉由對於李安電影廣泛的閱讀，尋求上述美學課題的梳理，進而對影像敘述的特質有更深層的體認。

「傳統敘述」的當代性

「傳統敘述」經常被認為是「說故事」的同義詞。同理，「當代」也經常被認為要迥異於「傳統敘述」。因而影像敘述的「創新」，可能著眼於特異的題材，如母女同性戀，鏡頭的運用可能趨於兩極，有些是不停的搖晃，有些是十幾分鐘靜止不動。這些極其明顯的內容與技巧，因為與傳統敘述有別，因而也被詮釋成具有「當代性」。

事實上，以影像敘述來說，所謂「當代性」應該泛指當代的題材以及／或是傳達當代人纖細複雜乃至自我背離的感受。「前衛」的手法可能因為抄襲或機械性的重複，而欠缺當代性；當代的題材可能因為只是「說故事」而趨於傳統。題材的創新可能富於當代性，也可能是以標新立異的內容遮掩藝術性的貧血。技巧的修為不足因而促使編導運用更明顯更激烈的技巧。最好的技巧可能是「似有似無」的技巧。「似有似無」的技巧並不能等同於「當代性」，但卻是當代美學的重要體認。李安影像的「傳統敘述」的意義在此。

李安早期的影片《推手》、《囍宴》、《飲食男女》等都是以有限的經費製作而成，成就動人且深入的影像敘述。等到執導了西方人製作以西方為演員的《理性與感性》、以及東方製作但是在西方發行的《臥虎藏龍》後，以大量的資金拍了一部典型的「好萊塢」電影《綠巨人浩克》。之後，李安再次回到具有生命感的「嚴肅」製作，完成了《斷背山》與《色，戒》。

李安的电影表象敘述「傳統」，實際上散發豐富的當代性與文本的稠密度。在李安導演的電影中，不論是中、外製作，不論背景是現代，還是古裝，都給「當代時空中」的觀眾帶來強烈的「真實感」。他的敘述從來不要花招，影像娓娓道來，保

持自然的流暢度；也因為「自然」，將「凸顯的差異」視為創意的評論家，經常會忽視其潛藏的細緻。目前本人的觀察大概涵蓋了景深鏡頭的縱深，順時性中的並時性，隱喻的深度，轉喻的自然度，時空處理的密度，苦澀的笑聲，沈默美學，分別討論如下：

景深鏡頭的縱深

景深鏡頭在單一畫面裡，呈現各種由近而遠的層次，影像因而在單一畫面裡同時產生相依相對峙的戲劇張力。李安是當代電影藝術家中最能表現景深鏡頭的導演之一。

《斷背山》中，傑克死後，艾尼斯到傑克父母家，傑克的父親已經知道他們同性戀的過往，對他的態度冷漠而譏諷。傑克的母親則帶他上樓去看傑克生前的房間，他看到自己當年在斷背山和傑克打鬧時受傷沾了血跡的襯衫，悲從中來。艾尼斯帶著襯衫下樓，這時景深鏡頭帶出近景，傑克的母親以微笑柔和的眼光看著艾尼斯，以及遠後方，傑克的父親繼續不懷好意的言詞。傑克父母迥然不同的態度，是瞬間戲劇張力的拉扯。景深鏡頭在這一瞬間，映顯父母對兒子同性戀迥異的觀感，也在這一瞬間以小喻大映顯一般同性戀者所面臨的曖昧處境。但傑克的母親放在近景，占據畫面較大的面積，意味艾尼斯與傑克的情感，在編導的詮釋中，以及在觀眾的接受度中，已經比較能得到諒解。這也是影像想要傳達的意涵。

再以《冰風暴》裡的一景為例：

班的妻子依蓮娜在圖書館前面，牧師藉機攀談調情，她表情愉悅，也許夾雜了對於先生感情出軌的消極報復。這時一個極為人文的李安式景深鏡頭，讓觀眾看到她看到遠方女兒溫妮騎腳踏車，優雅地從畫面左邊滑向右邊。依蓮娜一面看一面問牧

師：「你上次騎腳踏車是什麼時候？」伊蓮娜看到女兒，可能想到自己的當年充滿青春的時光，以及回憶中帶來的浪漫，與當下情感隱晦的當下（先生的外遇，牧師的調情）對應。但看到女兒一景，也可能喚醒自己身為人母的身分，以及所牽繫的家庭意識。因而，牧師的調情無疾而終，這一景也至此結束。²

景深鏡頭因而在靜默中產生戲劇力，是特寫鏡頭或是近景鏡頭的影像與其他鏡頭（如遠鏡頭）的影像，在同一時間中產生張力；不是先後敘述引發的因果，而是瞬間敘述的雙向進行，一體的兩面，彼此相對應或是對比。景深鏡頭的美學，因此也伴隨並時性的敘述美學。

以上述例子來說，透過依蓮娜的眼神，所帶出來的景深，讓觀眾看到她看女兒的反應，而女兒腳踏車的行進，也有另一段敘述繼續在進行。接著的景象，是她在商店裡偷口香糖，在廢棄的游泳池與男孩子約會。依蓮娜當下看到女兒的景深鏡頭，引發童年浪漫與純真的聯想，可是接著女兒偷東西、約會，一點也不純真，因而也無法讓觀眾感受其浪漫。如此的景深鏡頭，不僅是並時當下兩種影像的對應，也是鋪成順時性先後影像所造成的反諷。這是一個極有影像縱深的景深鏡頭。

順時性中的並時性

大部分的批評家可能傾向將「順時性」詮釋成「傳統敘述」。又由於李安的影像敘述不刻意強調「凸顯的差異」，詮釋其「順時性」的影像時，影評家很可能輕而易舉地以「說故事」打發。但正如梅茲（Christian Metz）所說：「蒙太奇交互呈現兩個或是兩個以上的事件，每一事件內部是以時間性的關係接續；但事件與事件之間，時間性的關係事實上是並時性」（128-29），李安的影像敘述表象類似傳統敘述的「順時性」裡，有時暗藏「並時性」。試以《臥虎藏龍》裡李慕白與俞秀蓮在茶亭交心，

以及玉嬌龍在酒館打鬥為例說明。³ 兩景呈現表象有先後順序，實際上可能是同一時間裡，不同空間的個別事件。兩景的並時性，產生兩種相互糾葛的聲音與影像，造成表象無關，卻潛藏悲劇的敘述語調。雖然不在同一時空，但茶亭傾訴的感情，已迴響了刀劍的鏗鏘。因此，兩人追尋玉嬌龍的行蹤，必然與碧眼狐狸的行徑糾纏，也必然要承受江湖好漢遭玉嬌龍擊傷的後果，最後變成以李慕白的死亡作為代價。敘述時空的重疊似乎兩不相干，但是並時性又再返復順時性後，卻是悲劇的鋪成。

因此，以上兩種並時的景象，是相互互補，也相互對峙。值得注意的是，如此的相互與相對的關係，表象似乎類似弔詭或是反諷的修辭，但在並時的敘述中，完全跳脫出反諷順時的習慣模式。

再者，並時性，是在瞬間展現不同的空間，茶亭裡感情交流的空間與酒館打鬥的空間，屬性相似卻不相同。兩種空間似乎疊置成彼此的陰影，但這個陰影並不是影像有意明顯的訴求。編導的藝術在於自然而隱約，其中潛在的幽微意境，對文本精讀細品的「第三種觀眾」深受感動，但若是套用理論「看電影」，很可能視而不見。

因此，並時性以空間凌駕於時間之上，在特定的時間點上，並時演出表象無關卻息息相關的情節。空間的論述，因而也打破時間先後造成因果關係的傳統敘述。

再舉一例：《斷背山》裡，艾尼斯與傑克在斷背山的戀情，必須在下山後分手。接著的影像分別敘述兩人的個別世界，這些影像，表象有先後的順時性，其實影像所呈現的時空可能是並時性，「第三種觀眾」在兩者參照中，更能感受其戲劇力。艾尼斯結婚生子，生活是一個全然不同的樣貌。其中有一景，晚上和太太做愛，本來太太臉朝上，接著翻身，變成臉朝下背對艾尼斯，這時兩人做愛的姿勢，就是當年在斷背山，他和傑克的姿勢。這個姿勢，瞬間喚起觀眾心中過往的時空，艾尼斯也可能

一瞬間觸動心中當年山上和傑克纏綿的歲月。但艾尼斯與太太這樣的做愛姿勢，鏡頭非常簡短，影像敘述很快切換到傑克的生活片段。傑克的活動，緊跟在上一景之後，似乎是順時性，但更可能也因而更富於意義的是，不同生活空間並時性的牽連。並時的影像，顯現艾尼斯和太太做愛的當下，傑克仍然在單身過日子，兩者對比與對應；另一方面，由於做愛姿勢的相似，又促成時空的疊合與回憶。

隱喻的深度

影像敘述中，隱喻成為一種「必然」，但在「自然」與「勉強」中暴顯導演美學深度的差異。一般說來，越有意以醒目的鏡頭呈現其技巧，越可能顯現其技藝的侷限。李安的隱喻富於深意，但又隱約自然。《斷背山》裡，傑克對於艾尼斯的愛，有一種不顧一切的執著，希望後者也能經由他的規劃，兩人永遠脫離家庭，共同生活。電影中，「規劃」並沒有實際付諸文字，而是以幾個圓的影像呈現。第一次兩人見面，傑克透過汽車圓形的反射鏡看艾尼斯，兩人斷背山的工作結束，傑克開車，也是透過圓形反射鏡看艾尼斯。兩人在斷背山上嬉笑追逐，傑克用繩圈套住艾尼斯，影像的隱喻功能更明確。圓形是一種空間的範圍，也是一種團圓的完滿，是傑克寄望於兩人共同生活的多重意涵。當然，傑克不一定感知這個含意，而是影像敘述對「第三種觀眾」的邀約。

再以《色，戒》裡王佳芝暗示易先生可能的危險，而易先生快速奔跑離去後的一景為例。易先生急促奔走後，王佳芝下樓走到街上，似乎一瞬間，整個人陷入一種恍惚與空茫。周遭的影像，似有似無，自己的心靈與肉體，似乎已無重量。世界仍然在進行，但自己的步伐與意識似乎在現實的邊緣遊走。這時她看到櫥窗玻璃後面的模特兒。

王佳芝看到玻璃後面的模特兒，對於「第三種觀眾」來說，可能感受隱喻的多重層次。「模特兒

可以是自己心境的投影與化身，與外在世界隔絕。也可以是自我形同木製已無生命的暗喻。也可能是已無生命看待有生命而無意義的人生，反襯生命的無奈。」（簡政珍〈《色，戒》的縫隙〉）

德勒茲（Gilles Deleuze）說明電影隱喻基於影像的「和聲」（harmonics），和聲有時藉由蒙太奇銜接影像造成隱喻，有時不必經由蒙太奇，而是藉由個別景象的稠密度（160）。「和聲」是聲音的意涵，意味影像與聲音內在相似的屬性。以上《色，戒》裡模特兒的意象，不論是王佳芝或是模特兒，兩者都是瘖啞無聲，但沈默中影像的張力反而更凸顯。兩者都在沈默中迴響著泛音，而彼此就是對方的泛音，因而組成和聲。

有時，隱喻來自於場景，也來自於鏡頭的拍攝角度。《冰風暴》中，正值青春期的麥克與溫妮在廢棄的游泳池約會，鏡頭從遠景的水平鏡頭往上慢慢移動，成為類似鳥瞰鏡頭。觀眾在鳥瞰鏡頭中，看到兩人漸趨渺小，甚至外觀變形，配合地上飛揚的黃葉，以及帶點傷感的音樂，嚴重淡化當下兩人約會的興奮之情，眼前歡欣的氣氛，似乎已經籠罩在不祥的陰影之下。果然，劇情發展下去，電影接近結尾時，麥克在冰風暴中觸電死亡。

惠特克（Trevor Whittock）說：「隱喻的想像理論允許在實際表意（utterance）之前，有洞見的可能性，也允許不同的媒介以其個別的形式引發洞見」（27）。以上《冰風暴》的例子，約會中鳥瞰鏡頭的場景在電影開始後不久就發生，遠遠早於麥克死亡的悲劇，但卻是讀者想像與洞見的觸發點。另外鳥瞰鏡頭也可視為傳統隱喻的另一種媒介，以其鏡頭的形式，營造比喻。在此，李安的敘述脈絡，將散播於幾近頭尾的兩景，做「似有意似無意」的牽連，隱喻不是刻意強調的「必然」，反而更有效。由於不是「刻意強調」，需要的是「第三種觀眾」的敏感與洞見。

轉喻的自然度

在文字敘述中，轉喻（metonymy）以語法突破傳統語意籠罩的陰影。轉喻本身比喻與被比喻的客體之間，並沒有必然的「語意」（相似或是相反）的關聯，但是由於物像或是意象的並置比鄰，才產生比喻的聯想。雅克慎（Roman Jakobson）在其著名的〈語言的兩極〉中，雖然對隱喻與轉喻各有闡述，未偏於一方，但實際上，他在該文的結尾，特別指出一般詩學的研究，偏重隱喻而忽視轉喻，而造成「比鄰的失措」（contiguity disorder）。轉喻在美學上，有極幽微寬廣的空間。另外，在電影的比喻上，他強調以轉喻為主，因為影像來自比鄰或是並置。

另一方面，由於是並置，偏向語法與句構，比喻的產生不是經由「語意」，而是隨機性的比鄰產生連結，與一般比喻（如明喻或是暗喻）有別，因而轉喻被稱為有解結構的傾向。試以李安的《飲食男女》為例，說明並置與解結構的傾向：⁴

電影中老朱的三個女兒，分別在學校、商場、速食店工作，每人都有個別男女感情上的喜怒哀樂，但悲喜之後的場景，經常就是街道、十字路口層層疊疊的摩托車，做為下一場的場景間隙與連接。街道奔馳的摩托車類似文字敘述中的間隙，和前後景本身沒有必然的「語意」的關聯。街上或是十字路口摩托車的景象，在畫面上，主角並沒有出現，如此單獨的畫面，也可以視為主要敘述的逸軌。它不僅不是主要敘述的推演，而是「故事」的推延。影像似乎從個別故事的角度抽離，以縱跨城市的角度，俯視人間。

另外，正如語言的敘述，在行進中以標點的間隙，製造語意。以上摩托車的意象，也類似在影像敘述中，以語法或是句構的姿態，激盪出豐富的意涵。間隙是主要敘述的斷層，卻也是讓前後原來兩不相干的景象得以並置。

因此，摩托車的意象以語法的姿態，經由並置

延伸出新的語意：不論人生悲喜，日子還是要過下去，正如人們必須騎著摩托車上班下班過日子。表象的畫面裡，並沒有主角，但「第三種觀眾」知道這是敘述者想要呈現人生的通相，因此主角的動作也已經隱含其中。

值得注意的是，街道上的摩托車是觀眾每天例行所見，在場景運用上，幾乎是「自然」在那裡，因此觀眾也可能習以為常，而忽視其影像在前後並置中迭生的豐富性。《飲食男女》中，街道摩托車奔馳或是停在石子路口的景象總共出現四次，每次在場景的變化中，不論是蒙太奇的「剪接」換景，或是略帶「淡出」的換景，都讓「第三種觀眾」瞬間引起人生的遐思。一般說來，影像敘述中，比喻的物像來自場景中現場，比較能展現「自然」的說服力。上述《飲食男女》的摩托車，將這個準則更進一步提升為：將現場「本來語意不相關」的景象轉換成比喻。

時空處理的密度

人是時空兩軸的交集，處理時空經常讓影像人生具有哲學的深度，但處理不當，則容易變成造作、刻意演說哲理。李安的影像敘述中，常常讓觀眾「不經心」地感受到戲劇的張力，悠悠然讓觀眾觸及時空營造的意境。

《推手》裡，朱老先生在美國的住宅區慢跑，（對他來說），周遭是「清一色」的建築，這是有別於中國的他鄉異國，時空潛藏排他性，後來，他果然迷失。先前，時空的暗示已在牽引敘述。另外，本片結尾，雖然朱老先生與張太太在一個冬天有陽光的日子碰面，兩人交換地址。這時的兩人已經分別離開子女個別在外租房子，生活還算自在。但遠鏡頭中，正如評者所說的，「雖然兩人提到以後要相聚，但兩人在肉體與心理上都和外在隔離，因為鏡頭往後拉，呈現兩人以沈重的眼光看著周遭的空間」（Dariotis and Fung, 198）。周遭是高樓大

廈，逐次將兩人籠罩在其陰影裡。

李安自述，他在《理性與感性》裡，經常將人物與外在的山水結合。⁵ 表象如此的構圖是華人觀點對於英國文學的介入與詮釋，但進一步看，山水事實上已經影響個性，牽動劇情。試以瑪莉安和韋勒比（Willoughby）相識一景為例。瑪莉安住家前面是起伏的斜坡與草地，草地的邊緣是海。瑪莉安和妹妹在草地上爬坡奔跑，風雨由小變大伴隨。爬坡後接著是下坡，在快速俯衝中，扭傷腳踝。小妹找人求救，溼雨濛濛中，韋勒比的出現，看在姊妹的眼中，神秘而引人遐想。瑪莉安被韋勒比所救，進而產生一段結果讓瑪莉安傷心欲絕的戀情。草地的起伏，瑪莉安的往上動作與自己想像與期盼呼應，被韋勒比拯救，當然是身居下方，對上的仰望，這是空間構圖與自然情境結合的布局。

《斷背山》一開始，由蔚藍的天空與空中兩三大股橫跨畫面的白雲帶出敘述，下面出現1960年懷俄明州的字眼。影像敘述點出一個過往的空間，這個空間上，曾經有故事，但故事有如浮雲，雖然影像龐大，但已經過往雲煙。白雲悠悠，似乎是典型具有隱喻的意象，但在此，卻更加上一層時空的意涵與記憶。

在所有李安影片中，時空布局最精細且最動人的，莫過於《臥虎藏龍》中，俞秀蓮騎馬在街道上的一景。俞秀蓮護鏢到北京後，在街道騎馬回頭看到江湖賣藝倒立的女孩。這時鏡頭拉近呈現俞秀蓮一臉複雜的表情。她的表情之所以複雜，可能在於「回看」是她與女孩空間的距離，但似乎是「回顧」看到時間距離之外的自己。自己當年也是這樣練功夫長大的，而且練功經常倒立，有別於正常人的一生。之後，她再轉回頭來慢慢向前進，鏡頭拉開，以音樂與光影呈現前方金碧輝煌的宮殿；這是未來，一個充滿輝煌假象的未來，因為劇情發展下去，竟然是一個悲劇。李安在短短的時間內，以鏡頭將俞秀蓮騎馬行經的實景，將當下的現在與過

去、未來牽連，令人感動而驚喜。⁶

苦澀的笑聲

有些文學尤其是當代詩，展現人生哭笑不得的情境。帶有喜劇的笑聲，但是暗藏苦澀；帶有人生的無可奈何，卻以笑聲展現。李安影像敘述所展現的悠遊自在，進而以「苦澀的笑聲」觸及人生情感思維敏感處。試以兩個電影片段說明：

《飲食男女》中，三個女兒和父親每星期聚餐一次，在一次例行聚餐中，小妹突然說已經公證結婚，現在先生就在外面等，於是另外兩個姊姊和父親就在大門外目送一對年輕人離去，父親站在大門右側，寥落無奈，但背後的春聯的上聯是：「大地春回」。後來，大姊也以相似的方式離去，仍然由「大地春回」作背景襯托。畫面的整體構圖，略帶反諷，但不僅是反諷，因為對於「第三種觀眾」來說，兩姊妹瞬間提出如此巨大的決定，令人措手不及，而略帶荒謬的喜感。影像敘述因此在悲喜中遊走。

《囍宴》中，同性戀的福同在紐約，為了不讓在台灣的父母擔心自己的婚姻，和威威假結婚。於是，父母來紐約參加婚禮。婚禮喜宴之前，福同與威威跪在父母之前，接受他們的祝福。父親款款道來夫妻相處之道，突然，威威放聲大哭。之後，父親得意的跟福同說，「你看，我講的不錯吧，威威都感動的哭了。」其實，「第三種觀眾」很清楚威威的哭泣，是因為悲從中來。威威喜歡福同，但後者偏偏是同性戀，假結婚是為了既可以化解福同的困境，自己也可以藉此申請綠卡。父親祝福與說教的言語，當下卻呈顯了表象與實際的差距，也強化了威威想和福同結婚而不可得，因而放聲大哭。威威的哭泣，讓「第三種觀眾」感同身受，也感染了一些傷感，但對照的影像，是父親幾近興高彩烈的言詞，以及對自己言詞的志得意滿，原有的傷感反而變成略帶荒謬的喜感。在這段影像敘述中，「第

三種觀眾」的悲喜，在威威所處的立場與整體戲劇效果中擺盪，因而成為苦澀的笑聲。

苦澀的笑聲，是敘述本身對讀者反應的拉扯。並不是敘述有意製造觀眾複雜的反應，而是纖細掌控人生的複雜時，自然引發的情境。因此，苦澀的笑聲，表象帶有後現代的跡痕，卻蘊含當代寫實的景象。假如一般將後現代慣性反應為寫實的崩解，苦澀的笑聲卻是如此命題的翻轉。它類似德西達在演繹解結構時，不是固定點的存在，但也非不存在。這是當代存在的命題；生命經常是一體兩面的拉扯，人在拉扯中經歷自我說服，也「不得不」逼視面對如此的情境，是生命最逼真，最「逼真」的狀態。以上述《囍宴》的場景來說，假使觀眾設想自己是威威的角色，父親「演說」的當下，一定悲從中來。假使觀眾知道威威愛戀福同而不可得又要「演戲」，但父親自覺是自己演講精彩才讓威威感動落淚，也一定啼笑皆非。這是人生最可貴也最真實的場景，因此，李安展現的不是理論的後現代，也不是所謂技巧，而是捕捉了寫實最動人的關鍵點。

沈默美學

由於李安的影像自然，不刻意言說，不刻意耍弄鏡頭，有別於一些導演的「沈悶」。由於不刻意，李安展現了極細緻的「沈默美學」。影像的沈默，經常意味影像的語意趨於飽滿。上述俞秀蓮騎馬回頭看倒立的小女孩，鏡頭呈現她一張極為複雜的臉孔，臉孔上似乎書寫了酸甜苦辣的記憶，放在時間的纏折裡，有所感傷，也有所追憶。飾演俞秀蓮的楊紫瓊演出極為動人，她讓「第三種觀眾」也在瞬間墜入時間隧道裡，省視他人，也省視自己。但整個畫面沒有言說與道白，只是一張沈靜而豐富的表情，一種語意最為飽滿的沈默。李安是華人導演中，極能構築沈默美學的導演。⁷

《推手》片頭，在景深鏡頭中，朱老先生寫

書法而洋媳婦以電腦打字寫小說，兩個動作同時但個別進行。兩人也在沈默中個別準備全然不同的午餐。此時的沈默，暗藏兩人的難以溝通，卻讓「第三種觀眾」深深感受到兩人歧異的生活方式與文化背景。編導此時傳達給觀眾的是不假言說的沈默，充滿映象語言的密度。

另外，因為沈默，敘述與映象布滿空隙，邀約觀眾的投入將其填滿。《冰風暴》中，班的鄰居宴客，班和太太依蓮娜前往，鄰居家的長子幫忙，不小心打翻飲料，弄濕了班的褲襠，女主人珍妮本能拿手帕幫他擦，看在依蓮娜的眼裡。鏡頭以近景描繪珍妮的動作，而以略帶遠景的景深鏡頭呈現依蓮娜的「眼神」。依蓮娜只用眼神，沒有任何言說，但「第三種觀眾」透過那個眼神感受到，她已經知道班和珍妮間不可告人的關係。

以上依蓮娜的眼神，以道恩豪（Bernard P. Dauenhauer）的看法，是一種「應說而未說的沈默」（The Silence of the To-Be-Said），在已經說出的言語中暗藏該說但沒有說出來的「深度沈默」（Deep Silence）。依蓮娜的眼神，發不出聲音，可是她的眼神，已經「道出」（articulate）觀看的內容，也就是班與珍妮感情出軌的內容。因為只有眼神，沒有具體的道白，影像敘述充滿了戲劇力。

道溫豪的《沈默的現象與本體意義》（*Silence: The Phenomenon and Its Ontological Significance*），因此值得進一步審視。若以道恩豪在其第一章所指出幾種沈默，如「干預的沈默」（Intervening Silence），「之前與之後的沈默」（Fore-and-After Silence），與「深度的沈默」來看李安的影像敘述。上述有關幾個例證，將呈現另一種層次。由於沈默有其「本體意義」，因此這些影像也展現了哲學的縱深。

《囍宴》結尾時，父親走進海關雙手高舉接受檢查的一景，是電影最後的景象，沒有聲音，只有影像，但這個影像，充滿了類似「之後的沈默」

的張力。觀眾知道，他和太太來美國是要參加兒子的婚禮，最後不得不接受兒子同性戀的事實。但是兒子與威威假結婚，讓威威懷了孕，還是有一個第三代的孫子可以期待。美國一行，苦樂參半，此時舉起手來，似乎又是一個「應說而未說的沈默」，道盡他不得不接受命運如此的安排，但是也是整個影片「之後」的沈默，以高舉雙手總結了這一段啼笑皆非的敘述，呈現了一個好像投降，又好像勝利的手勢。道溫豪說：「當『之後的沈默』出現時，假使言談還繼續，言談將喪失而非獲得表現力」（10）。假使電影到此不結束，影像敘述令人回味的空間將比較侷限。有趣的是，作為「之後的沈默」的這個影像，讓「第三種觀眾」激盪出更多「之後的沈默」，因為它呈現「既是也非」的美感，引人深思，因而也是「深度沈默」。

因此，重新審視上述《飲食男女》十字路口摩托車等待紅綠燈的影像，有另一層詮釋空間。除了上述以轉喻閱讀，針對其語法的間隙，促成並置，並促成主要敘述的逸軌之外，如此的影像也是一種沈默的「干預」，以標點的型態，梳理前後的言說。由於是在先後的敘述中介入，如此的沈默也觸及時間的結構。它讓當下迴盪不同的瞬間，因此觀眾從眼前十字路口，聯想到日常時間例行的行進。另外，摩托車在十字路口所介入的影像，也讓「第三種觀眾」聯想到在此先後主人翁騎著摩托車上下班的生活狀態。再其次，此時，摩托車在十字路口的影像，本身就是時間的凝聚點，提醒「第三種觀眾」當下，就是稠密的瞬間，也是製造「另類」敘述逸軌的瞬間。⁸

值得注意的是，這樣的沈默，經由「傳統敘述」，沒有耍弄的花招，與一些被稱為有個人風格的導演所顯現的「呆滯」與「前衛」，迥異其趣。沈默是展現語言的密度，而不是無話可說。但某些導演的影片中，安靜沒有說話的場景，經常變成「呆滯」。有些導演的敘述，雖然沒有言說，但

似乎是脫離劇情趣味後，獨立出來的場景。如相片，而非電影。而李安的敘述，還是讓影像在「流動中」，讓角色、觀眾融入向前推展的敘述。關鍵是，李安這些影像帶有強烈的渲染力與感動力，將「第三種觀眾」捲入影像敘述的洪流。

「傳統敘述」與全球性

當今華人導演以藝術與商業對話，而能立足於好萊塢遮掩的全球化情境下的導演，比較醒目的有兩位，一位是張藝謀，一位是李安。但兩位的成就仍有差別。

張藝謀早期的《紅高粱》是影史的經典，兼具藝術性與感動力。稍後的《菊豆》、《大紅燈籠》、《活著》、延續了影像精心布局的電影理念。三者中又以《活著》最動人，其中一景，春生面臨政治風暴將被批鬥，拿著郵局存款簿要給主角夫婦（也許是為了補償先前不小心以座車撞倒牆壓死對方的小孩），女主角可能意識到春生想自我了結生命，因而對著他即將在巷口消失的身影喊道：「春生，記得，你還欠我們家一條命呢，你得要好好活著」。這句話之後，觀眾（也許包括春生）都感受到語音之後沈默中生命的冷肅。

但張藝謀影片資金增多之後，所拍的影片如《英雄》，商業片的痕跡，刻意設計的痕跡，攝製時，大量金錢堆砌的痕跡，贏得票房，也換來「造作」的質疑。難道電影與商業妥協的結果，必然以電影的深度作為犧牲品？李安的例子可進一步釐清並延伸這個命題。

假如國際化或是全球化意味地域性與國際接軌，文化與藝術能在國際間流通且受肯定，李安是所有華人導演極成功的例子。目前華人在西方世界，執導以西方演員為班底的導演有侯孝賢的《咖啡時光》、《紅氣球》，王家衛的《我的藍莓

夜》，吳宇森的《變臉》、《不可能的任務III》，以及李安的《理性與感性》《冰風暴》、《與魔鬼共騎》、《綠巨人浩克》與《斷背山》等。侯孝賢與王家衛的影片，主要的訴求對象是國際影展。吳宇森的定位是動作片導演，是典型的好萊塢電影文化的化身，主要的訴求是商業票房。

李安則是一個奇特的現象。除了《綠巨人浩克》外，由於是經由「傳統敘述」，沒有賣弄的爪痕，他的電影有豐富的內涵與深度，但又能吸引一般的觀眾，而成為一個既叫好又叫座的特殊案例。假如我們粗糙地以歐洲的坎城影展、柏林影展、威尼斯影展作為風格實驗性的指標，而以美國的奧斯卡、金球獎傾向以藝術大眾化為指標，⁹李安的《理性與感性》與《斷背山》的藝術被肯定，也能對廣泛的大眾發聲；兩片在各個國際影展大放異彩，全世界的票房也光鮮亮麗。¹⁰李安的得獎與賣座意味：在全球化的情境下，確實有一位導演，能在執導「外國片」時，看到一個運用西方既有電影機制，展現東方人以特殊的視角展現深度。¹¹

「框架型」的台灣文化論述

但李安在國際間的被肯定，在台灣學術界卻貶抑。《臥虎藏龍》在歐美備受推崇，但據廖炳惠的〈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〉文中指出，台灣學術界對《臥虎藏龍》的反應大都是負面的，綜合的感覺是：那是拍給外國人看的電影，因為電影只是「秀」東方神奇的武功，而缺乏真正的文化內涵。

但學術界如此的評斷是「在看電影中談文化」，還是「以文化論述框套電影欣賞」？再者，《臥虎藏龍》只是「秀」武功與電腦科技，沒有「（中國／本土）文化」嗎？若以「第三種觀眾」閱讀，當看出其「文化」與「美學」悠遠的縱深，簡略舉例說明如下：

《臥虎藏龍》處處是「文化」的痕跡，如影片

剛開始，李慕白來鏢局，跨門檻時撈起衣袍。「第三種觀眾」因為這樣細緻的小動作，感動莫名。李慕白與俞秀蓮感情無法說出口，不能太明顯（這是古代中國人情感的表現方式），所以片頭李慕白來鏢局看俞秀蓮，遠鏡頭中從水塘邊走過時，他的臉朝俞秀蓮鏢局相反的方向看，而不是朝鏢局的方向看，因為他不願意讓鏢局的人以為「他」是特地來看「她」。但這樣匆匆即逝的畫面，有多少理論的套用者，看到這個小動作？

全球化的陷阱？

由於李安作品廣為西方所接受與肯定，華人的「全球化」無形中取代美國化「全球化」的包裝，但是這樣的「全球化」是否隱含另一種西方敘述的陷阱？反過來說，李安票房的被肯定是否就能視為作品的商業化？是否能以偽裝的商業化瓦解商業化？此外，李安與張藝謀的電影製作所牽涉的「身分認同」、「跨文化現象」與「多重文化意涵」，將是「有趣且複雜」的命題。本文將以全球化以及弔詭的全球化情境進一步討論，概述如下：

所謂陷阱，可能是表象的吸引力，暗藏負面的結果。由於有些理論家推波助瀾，經常將「枯燥」詮釋成藝術，有些導演墜入自我封閉的陷阱。有些導演則是則由於外來資金的投注，以及渴望增加觀眾的能見度，而變成商業化的犧牲品。印證張藝謀從《紅高粱》的藝術成就，到如今的《英雄》、《十面埋伏》等，影片的暢銷增加了導演在大陸乃至全球的知名度，但也讓電影藝術墜入陷阱。

至於楊德昌、許鞍華、張婉婷與大陸近十多年的優秀導演如張揚，馮小剛，王小帥，霍建起等，在電影製作時，「全球化知名度」似乎不是意識內的指標，但作品能在美學與藝術上自我要求，維持相當的水準。他們在國際間雖然商業上的知名度也許不如張藝謀，但是廣受不以套用理論框架的電影專業工作者與「第三種觀眾」所肯定。

在這方面，李安的电影又是一個特殊的案例。李安擁有台灣與全球各種層面的觀眾群，包括專業電影理論家，電影製作者，「第三種觀眾」以及一般商業電影的觀眾。換句話說，李安電影的能見度，打破了上述好萊塢電影觀眾與文化理論家的二元對立。但是好萊塢電影觀眾的湧入，並沒有造成藝術性墜落的陷阱。比較李安的《臥虎藏龍》、《斷背山》、《理性與感性》與張藝謀的《英雄》、《十面埋伏》、《滿城盡是黃金甲》，我們就知道在眾多典型好萊塢臉孔的支撐下，商業化是否變成電影藝術的陷阱，其中的關鍵，並不在於影像表象的「動作」，¹² 因為在外表「動作」的遮掩下，隱藏了導演不同的美學修為。

「離散」與跨文化的身分認同

在當代全球化的情境下，華人導演在台灣、香港、中國「本土」裡，做電影藝術品的產出，雖然電影製作的過程，表象似乎就是有地域性的背景，但是由於電影在國際影展中得獎，其地域性實際上已經具有國際性，因為得獎意味全球化的能見度，擁有影像敘述的發聲權。有些導演，甚至是到國外拍「外國人」的電影；這時「以華人身分拍外國電影」，必然有其另類的敘述趣味。這樣的作品是否還能在「華人的影像敘述」下作為論述的命題？

李安的案例，表面上，在美國安身立命，似乎是「離散」，極可能面對「身分認同」的危機。事實上，有關「離散」與身分認同，李安電影呈現兩種面向，一種是電影裡角色所面臨的處境，一種就是上述華人執導西洋電影所觸發的討論與疑問。

李安早期的「家庭三部曲」中前兩部《推手》、《囍宴》裡，華人在空間轉換中，身分認同，與價值定位的問題，已概略如上述。《囍宴》更處理了台灣到美國，大陸到美國所分別面臨的狀況。在這兩部影片中，空間的替代必然牽動身分的妥協，因此，原先家庭的倫理觀價值觀，也必須重

新定位。李安以融合式的人文立場，讓角色在空間演變中展現調適、接納動人的人性，而非理論化的二元對立。

作為以上兩部影片的導演的李安，在台灣生長受教育，在美國進一步受電影訓練，並在美國的空間生活一段時間；兩部電影且以美國為場景。即使電影製作者跨越了兩種迥然的空間，而以國外的空間為主體，兩片被認為是「台灣影片」，李安被認為是「台灣導演」的身分，很少受到質疑。但等到他執導《理性與感性》，一部純粹外國的製作投資，全部是外國演員，以英國小說家珍奧斯汀的小說改編，描寫十九世紀英國的電影，一個華人李安，是以什麼樣的「身分」，去完成這樣的電影拍製？他的華人身分是否產生問題？他的能力是否受到質疑？

柯理斯（Richard Corliss）在評論《理性與感性》時，曾經預言，李安將是第一個能獲得奧斯卡最佳導演提名的亞洲人。結果，本片獲得六項提名，包括最佳影片，但並沒有最佳導演。有些影評家懷疑「這是因為李安『外國人／局外人』的身分與影片的身分顯著『不同』，因而不可能被提名」（Dariotis and Fung, 214）。

顯然以「外國人／局外人」的身分的理由而「臆測」其不能提名甚至是得獎，不盡然能全中標的，因為後來的《斷背山》，李安果然榮獲奧斯卡最佳導演。首次執導外國影片《理性與感性》，而且是根據十九世紀的文學，李安會引起猜疑，可能是：一個東方人的身分能對這樣的課題充分瞭解嗎？捨棄西方人，而以台灣人當導演，有何獨特的理由？換句話說，潛在而沒有說出的疑問是：製作人捨近求遠，李安有何超越其他西方導演的能力？

李安剛開始也對自己是否有能力執導有點不安。面對的演員大都有相當電影或是舞台劇的經驗，英國又是他們仰俯其間的生活空間，一個台灣人的瞭解與詮釋，何以出類拔萃？但看在編劇與女

主角艾瑪湯普森以及製片杜藍（Lindsay Doran）的眼裡，李安卻是最佳人選。他們從《囍宴》中，感受到李安處理家庭人際關係中，極具洞察力與創造力，影像呈現極其動人的細節。有這樣的能力的導演，才可能處理《理性與感性》中英國人際關係複雜的情感。¹³ 影片在導演過程中，艾瑪湯普森（Emma Thompson）剛開始略顯懷疑，後來則完全信服。她的結論是：李安是電影界的瑰寶，她想到台灣來，想看看是什麼樣的生活空間能琢磨出李安這樣一塊寶。艾瑪湯普森是西方備受敬重的「知性」演員，她對於電影的認知，超越眾多的導演，假如沒有真才實學，執導她演戲的導演，必然有如歷經一場夢魘。¹⁴ 艾瑪湯普森的肯定，證實了李安在影片製作過程中堅實的說服力。

其次，以華人拍「西洋人電影」，身分與所處的空間是否引發另一種問題？王智明在論述香港女導演張婉婷時曾經引述阿巴斯（Ackbar Abbas）說，香港不太像是一個地方，而是轉渡空間（space of transit），在其中隨著日起日落的居民來說，欠缺一種根深蒂固的落實感。以類似的命題，探問李安在美國拍「西洋片」是否將異域的美國當作轉渡空間？假如是，這意味李安心中牽繫的重點是回歸，美國似乎不是長住久安之地。但細究之，李安雖然在身分上自認是華人，現實生活中，美國的日月星辰已經與之朝夕相伴。台灣的電影工業已趨近凋萎，以美國這個「地方」所提供的資源，在美繼續發展電影事業應該是比較明智的抉擇。身分的自我意識，只有透過影像敘述，展現華人的觀照。另一方面，由於已經把美國當作「地方」，是生活必然的場域，電影拍攝時，影像敘述的密度與質地有助於安身立命的穩定感。回歸與離散交揉成良性的美學辯證。

李安的影像創作，因而類似朱穎琪在論述香港時空所說的，歷史或是身分的邊緣性，反而經由美學，將被動的模仿者化成主動（Chu, 53）。柯亨

（Robin Cohen）在引述霍爾（Stuart Hall）有關離散群體藉由熟悉的生活會社，一方面避免全球化的吞噬，一方面融入後現代多樣性的洪流（Hall, 36）。柯亨接著說，離散的形式，不僅可以兩全其美滿足全球化與自我身分的需求，而且反而能善用有利的機會，使社會組織變成雙重優勢（170）。

因此，在全球化情境下，由於導演能力，由於空間地域所提供的美學視野，「身分認同」與「離散」，對於李安來說，反而可能是一種契機。Trinh Minh-ha曾經說，在西方的電影世界裡，非西方人的電影製作，身分的改變，一般本質上，都會在分類與控制上受到質疑（73）。¹⁵ 顯然，這樣的論述，並不見得適用於李安的案例。

執導外國影片的新視角

當代有關全球化的論述，從原先試圖將全球化一致化、統一化後，體會到個別差異的意義，再進而體認到多重文化（multiculturalism）的必要性。原先全球化可能是文化帝國主義（cultural imperialism）的遮掩，在全球化的口號下，輸出西方世界的價值觀，以求經濟與政治利益，以及意識型態的掌制權。多重文化將全球化變成主客的對話關係，注重「本土」也注重「全球情境」，是很大的跨越。但是多重文化也可能是在「對抗」（resistance）與「適應」（adaptation）、「本土」與「全球情境」上拉扯，而無法做有效的取捨。若是文本或是影像的創造，能將原先呈現的「多樣性」（pluralistic）變成「合成性」（synthetic），使「對話」變成既是辯證也是對話，使個體對「全球化情境」「對抗」或是「適應」的辯證，變成「混雜」並存（hybridity），全球化將進一步從「多重文化」演進到「跨文化」（transculturalism）（Kraidy, 150）。

所謂「混雜並存」，是在全球化的情境下，華人的特質還在，而不是被「沒有臉孔五官」的世界

性所吞滅。但是由於其電影視角，似乎經常來自於「華人的眼光」，拍攝外國電影，不僅不被原有的文本牽引，而且讓「外國片」無形中沾染了中國的人文色彩。

在李安所執導的「西方演員、西方情境」的影片中，除了上述《理性與感性》外，《冰風暴》、《綠巨人》、《斷背山》等吸納了中國人文的跡痕。《冰風暴》著眼美國七〇年代價值觀瀕臨崩解的當下，男女關係隨便、複雜。影片裡男女主角在這樣的氛圍下，也在演出情感出軌。李安無意說教，但在處理這樣的場景時，以帶有「傳統敘述」的影像散發哀傷深遠的語調。班與鄰居珍妮約會的地點是林中小屋，屋外秋冬之際，林木蕭條，配合東方蒼涼的木笛。李安先以這樣的情境呈獻給觀眾，再以鏡頭帶入屋內讓觀眾看到床上偷情的男女。傷感變成約會的序曲，是偷情潛在的主調。「第三種觀眾」不知不覺中感受到戲劇的動力。「不知不覺」，是因為敘述「傳統」不突兀，不刻意吸引人注意。

「家庭意識」事實上是李安電影一再出現的母題。早期的《推手》、《囍宴》、《飲食男女》如此，拍「外國片」的《冰風暴》、《綠巨人》、《斷背山》也如此。假如李安藉由科幻片《綠巨人》再度探討《推手》中的父子關係，《斷背山》則是再度關注個人與家庭的倫理辯證。這樣的關注不盡然就是「純華人的」，但是，無疑，卻是華人李安的衷心關懷。

正如上述，李安並非說教，但家庭意識似乎是一雙眼睛，不時在凝視影像流動的人間。《斷背山》中，荒野中無約無束的同性之戀，在「社會人倫」的情境下，演變成異性結婚的家庭關係。自然遼闊的荒野也輾轉縮減成客廳、廚房、衣櫥以及「窗框的視野」(window-framed vision) (Kitses, 26)。最值得注意的，傑克與艾尼斯分開了五年，傑克再度來看艾尼斯時，兩人在房子外面激情的熱吻，

全部看在艾尼斯的太太愛瑪的眼裡。敘述觀點的轉移，也暗示同性戀之外，《斷背山》家庭社會人倫關係的不可或缺。愛瑪的眼睛，就是家庭倫理從上往下俯視的眼神。愛瑪的凝視，也干擾了觀眾先前對於兩位同性戀者的同情與認同(同上, 27)。¹⁶

李安的电影並不意圖說教。但他的立足點，讓「外國片」有了華人「家庭關懷」的人文色彩。另外，在影片的處理上，好萊塢電影傾向以煽情與大場面的高潮總結，李安卻經常在恬靜中淡出，留下語意的空白，留給觀眾一種東方式的沈默。《斷背山》艾尼斯在衣櫃裡黯然地看到當年與傑克在斷背山爭執而沾染血跡的衣服，《色，戒》中，易先生進入王佳芝生前的房間，坐在床上沈思等等，影片都是在悲涼但雲淡風清中結束。

總之，李安表象「傳統」的影像敘述，一方面能讓自己及華人的形象進入全球化的情境，一方面保有華人影像敘述的特色。表象的「離散」實際上是華人文化的回歸；表象以拍「外國片」求取生存空間，實際上是「外國片」華人化的改寫；表象類似好萊塢影片的追求票房，實際上是藉由票房顛覆了好萊塢典型的商業價值觀。

■注釋

- 1 本人在上述論文所提的「第三種觀眾」的理念，重點概述如下：
(1) 目前的「觀眾」似乎被一般理論家定位成兩極：一種是以盛昌流行口味的大眾為觀眾；另一種是台灣當地的(文化)理論家做為主要觀眾，這些影片被理論家肯定，一般觀眾卻因為其枯燥無味而敬而遠之。(2) 本人提出「第三種觀眾」，這些觀眾可能不認同影片被套入理論的框架，但他也不是《鐵達尼號》、《麻雀變鳳凰》、《哈利波特》、《終極警探》的愛好者。他可能喜歡伊朗的《柳樹之歌》(Willow and Wind)、越南的《戀戀三季》(Three Seasons)、大陸的《洗澡》、《那山、那人、那狗》，台灣李安的《飲食男女》、楊德昌的《一一》等等，因為這些影片質地的感染力讓他「感動」。(3) 所謂感動，猶如日本蓮實重彥所說的「考古學的恍惚」，或是Iser以及Poulet對文本的閱讀。觀眾先投入文本感受文本，而不以「知識」或是「理論」主導閱讀。(4) 閱讀影像時，「第三種讀者」與套用理論的學者最大的不同是：前者經由文本動人的體驗後，原有的「知」是人生的哲思與美學的深化，而後者則是以「知識」主導影像的「分析」，因此對於個別電影的評價，也經常是理論套用的結果。(5) 「第三種觀眾」並不是揚棄理論，而是與影像文本照面的第一時間，先將理論「懸置」。觀眾與文本互動，對文本有所感受

- 後，再與相關的理論或是其他的見解對話。(6)「第三種觀眾」要提醒理論家的是：不要因為對於好萊塢賣座影片的反感，而將枯燥無味的電影誤解成藝術。(7)「第三種觀眾」在投入文本的「精讀細品」中，發現傳統的影像敘述，經常隱藏豐富的當代意涵，其中涵蓋隱喻與轉喻的自然運用，聲音與影像的非同步、甚至是後現代或是解結構的指向等等。
- 2 有關這一景的討論，請參閱拙作《電影閱讀美學》，151-152。
 - 3 有關這一景的閱讀，請參閱拙作《電影閱讀美學》細節的討論，262-263
 - 4 Deconstruction並不是全然的虛無主義，因此，我傾向翻譯成解結構，而非一般的解構。對於李安的電影來說，這樣的翻譯更能傳達他影像敘述的精神。
 - 5 李安再回顧拍攝《理性與感性》的過程中，提到剛開始面對西方一群專業演員與技術人員時，不知道如何放手執導，但他終於找到了做為一個東方人所看到的視角，運用中國『寓情於景』的原則，把人放到畫面裡，和大自然之間產生呼應」（張靚蓓，162）。
 - 6 本段討論，請參考拙作《電影閱讀美學》，261-262。
 - 7 有關《臥虎藏龍》進一步的討論，請參考拙作〈《臥虎藏龍》：悲劇與映象的律動〉，《電影閱讀美學》，245-274。
 - 8 請參閱Dauenhauer，6-8。
 - 9 這樣的分類當然有問題，近年來，上述歐洲的各影展，有些得獎影片，不盡然是風格實驗性的電影，得獎的重點在於影像敘述的動人心弦。信手拈來，如坎城影展的金棕櫚：2003年的《戰地琴人》（*The Pianist*），2006年的《吹動大麥的風》（*The Wind That Shakes the Barley*）；柏林影展的金熊獎：1993年李安的《喜宴》，1998年的《紅色警戒線》（*The Thin Red Line*），2006年的《圖雅的婚事》；威尼斯影展的金獅獎：1999年張藝謀的《一個也不能少》，2003年俄國的《歸鄉》（*The Return*），2005年李安的《斷背山》，2007年李安的《色，戒》等等。
 - 10 《理性與感性》的獲獎，重要的有：第68屆奧斯卡金像獎「最佳改編劇本獎」，第46屆柏林影展最佳影片「金熊獎」，第53屆金球獎「戲劇類最佳影片」、「最佳劇本」，美國國家影評協會NBR「最佳影片」、「最佳導演」，紐約影評人協會「最佳導演」，波士頓影評人協會「最佳影片」、「最佳導演」，年度美國廣播影評人協會「最佳影片」，德國電影獎最佳外語片。《斷背山》獲得第62屆威尼斯影展金獅獎，第63屆美國金球獎最佳電影、最佳導演、最佳劇本等等。
 - 11 參見注5。
 - 12 這裡強調「動作」，是因為商業電影經常以「動作」迎合觀眾的口味。雖然性質不同，上述李安與張藝謀的影片都有不少動作。
 - 13 參閱Lindsay Doran and Emma Thompson, review of *Sense and Sensibility*。
 - 14 這也是李安在拍《理性與感性》的時候感受的壓力（張靚蓓，157）。
 - 15 Dariotis and Fung 也曾經引用Minh-ha這一段話（Dariotis and Feng, 214）。
 - 16 此段詮釋，也請參考Chris Berry 的 “The Chinese Side of the Mountain.”

■參考書目

- Abbas, Ackbar. (1997). *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Berry, Chris. The Chinese Side of the Mountain. *Film Quarterly*. Vol. 60, no. 3 (Spring 2007): 32-37.
- Chu, Blanche (朱穎琪). The Ambivalence of History: Nostalgia Films Understood in the Post-Colonial Context. *Hong Kong Cultural Studies Bulletin* 8-9 (Spring/Summer 1998): 41-54.
- Cohen, Robin. (1997). *Global Diasporas*. Seattle: University of Washington Press.

- Corliss, Richard. Ang Lee: Persuasion. *Time International*, January 29, 1996.
- Dariotis, Wei Ming and Eileen Fung. (1997). Breaking the Soy Sauce Jar Diaspora and Displacement in the Film of Ang Lee, pp. 187-220. *Transnational Chinese Cinemas*. Ed. Sheldon Hsiang-peng Lu. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Dauenhauer, Bernard P. (1980). *Silence: The Phenomenon and Its Ontological Significance*. Bloomington: Indiana University Press.
- Deleuze, Gilles. (1985). *Cinema II: The Time-Image*. Trans. Hugh Tomlinson & Robert Galeta. University of Minnesota Press.
- Doran, Lindsay and Emma Thompson, review of *Sense and Sensibility*, 《國際日報》，1996年1月22日。
- Hall, Stuart. (1991). The Local and the Global: Globalization and Ethnicity. *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. Ed. A. D. King. London: Macmillan.
- Jakobson, Roman and Morris Hall. (1956). *Fundamentals of Language*. The Hague: Mouton.
- Kitses, Jim. All That Brokeback Allows. *Film Quarterly*. Vol. 60, no. 3 Spring 2007, 22-27
- Kraidy, Marwan M. (2005). *Hybridity or the Cultural Logic of Globalization*. Philadelphia: Temple University Press.
- Metz, Christian. (1974). *Film Language*. New York: Oxford University Press.
- Trinh, Minh-ha. (1991). *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender, and Cultural Politics*. New York: Routledge.
- Whitlock, Trevor. (1990). *Metaphor and Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 王智明 (2006, 6月)：回歸想像／想像「回歸」：張婉婷電影裏的離散政治。中外文學，第35卷第1期。
- 張靚蓓 (2002)：十年一覺電影夢。台北市：時報文化。
- 廖炳惠 (2003, 9月)：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，第32卷第4期。
- 簡政珍 (2007, 11月2日)：《色，戒》的縫隙。人間福報副刊。
- 簡政珍 (2006)：電影閱讀美學（增訂三版）。台北：書林出版社。