

阴阳界

胡金銓

的电影世界

吴迎君
著

阴阳界

胡金銓

的电影世界

图书在版编目(CIP)数据

阴阳界——胡金铨的电影世界/吴迎君著. —上海:复旦大学出版社, 2011. 10
ISBN 978-7-309-08444-3

I. 阴… II. 吴… III. 电影评论-中国 IV. J905.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 187625 号

阴阳界——胡金铨的电影世界

吴迎君 著

责任编辑/史元明

复旦大学出版社有限公司出版发行

上海市国权路 579 号 邮编:200433

网址: fupnet@fudanpress.com <http://www.fudanpress.com>

门市零售:86-21-65642857 团体订购:86-21-65118853

外埠邮购:86-21-65109143

浙江新华数码印务有限公司

开本 890 × 1240 1/32 印张 11.75 字数 300 千

2011 年 10 月第 1 版第 1 次印刷

ISBN 978-7-309-08444-3/J · 173

定价: 35.00 元

如有印装质量问题, 请向复旦大学出版社有限公司发行部调换。

版权所有 侵权必究



胡金銓，1932年生于北京，自幼爱看书，国学根基深厚。1949年只身赴港，展开导演生涯之前，曾做过校对、广告画师、演员等不同工作。1965年首次独立执导，拍成《大地儿女》。代表作有《龙门客栈》、《侠女》、《忠烈图》、《空山灵雨》等。1978年被英国《国际电影年鉴》评为年度世界五大导演之一。

胡金銓除拍电影外，其他知识亦非常丰富，博学多才，热爱中国古典文化，尤钟爱京剧和书画。他对老舍的研究亦非常深入，曾著有《老舍和他的作品》一书。1997年进行心脏导管扩张手术失败，不幸离世，享年六十五岁。

吴迎君，江苏沭阳人，影视文艺美学博士，广西大学文学院副教授，硕士生导师，在《电影艺术》、《当代电影》、《北京电影学院学报》、《电影欣赏学刊》（台湾）等学术刊物上发表论文十余篇，两篇获人大复印资料全文转载。

献给我的父亲吴瑞超 母亲冯秀霞

目 录

导论 在通向一种“阴阳界”的路上	1
第一章 胡金铨电影的影像三原色	27
导 言	28
第一节 “电影技巧至上”背后的文化救亡情结	29
第二节 “乱世明朝图景”背后的幽深家国情怀	43
第三节 世俗性信念到超越性信仰的人性追寻	57
第二章 “文化救亡”情结下的胡金铨电影美学	71
导 言	72
第一节 穿过风景或他人的个人身影	73
第二节 周旋迂回情境中的二人交锋	93
第三节 面具伪装下的三个人和四个人场景	107
第四节 多人场面的文戏、武戏、文武戏	121
第五节 革新古典戏剧美学的“折子影戏”	136

第三章 现实家国隐喻的“乱世明朝”影像	147
导 言	148
第一节 官方背景与非官方背景的侠客	152
第二节 官方背景与非官方背景的反角	164
第三节 走在精神救渡路上的僧侣和居士形象	176
第四节 人世出世间的道士和“中间者”形象	191
第五节 “无家可归”的乱世家国影像	202
 第四章 信念信仰观照下的人性困境呈现和省思	219
导 言	220
第一节 生死事大的生命反思	222
第二节 男欢女爱的刻意压抑	235
第三节 权力争夺的欲望批判	250
第四节 人性复杂多变的观照	264
 第五章 “阴阳界”的精神世界	275
导 言	276
第一节 去立场化的立场的影像精神	277
第二节 自我悖逆和吊诡的作者精神	293
第三节 两种作者的精神同一与精神分裂	309
第四节 在“阴阳界”创作艺术的得与失	324
 结语 “阴阳界”的灵光与暗点	335
 人名片名索引	349
附录:胡金铨电影研究资料汇编	353
后记:摹绘影像沙画	367

导论 在通向一种“阴阳界”的路上

只身孤影行走于生命逆旅，面前各种道路彼此叉合，然后各自分道而去，如何择路而行？

或于绝境之处探寻狭路往至乱世家国：“平原紧接着连绵不绝的山脉，山根底下有条小路，狭且陡，车马都不能上去，这条小路蜿蜒盘山而上。直通崇山峻岭之间，越盘越高，尽头隐没在山颠（巅）的云海里……云海之上，另有天地，在群山环抱中有一块小黄土平原，这就是通塞外的必经之地——龙门。”^①（胡金铨语）

或于中西美学之间尝试摆渡往返：“我学习、涵泳在中国艺术的无限传统之内”^②（胡金铨语），而在“倾注融汇中国戏曲形式于源自西方之电影美学时，胡氏或如佛家所言的慈航舟子（boatman），自东方河岸引渡众生抵达西方彼岸，而后又将其引渡而归”^③。

或于阴阳之间追索人性生命救渡：由现世（阳界）进入冥界（阴界）而轮回，但在轮回必经的阴阳之间，“这个中间地带有个‘阴阳法王’，给他抓住的话，又不能成为人，也不能成为亡灵了。……我们这一代，就刚好

① 原文作“山颠”，括号内为笔者所注，本书引文皆作如此处理，不再赘述；如有例外，即作说明。此处引自胡金铨《龙门客栈——电影文学剧本》，《纯文学》（香港），1968年第8期，第215页。

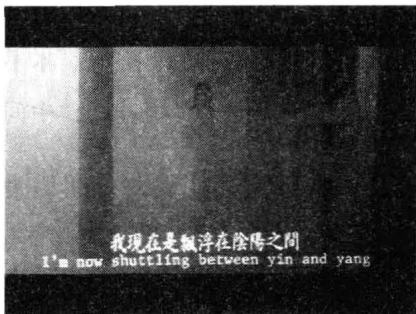
② 胡金铨《涵泳在古典剧场的血脉中》，黄建业编《书剑天涯 浮生显影——大师胡金铨行者的轨迹》，台北：国家电影资料馆，1999年版，第10页。

③ Stephen Teo, “Only the Valiant: King Hu and His Cinema Opera”. *Transcending the Times: King Hu and Eileen Chang*. Hong Kong: Provisional Urban Council of Hong Kong, 1998. p24. 译文参照张建德《忠义群像：胡金铨及其戏曲风味电影》，吴泳恩译，罗卡编《超前与跨越：胡金铨与张爱玲》，香港：香港临时市政局，1998年版，第17页。

像影片中被阴阳法王捉住的那些在‘中间’的人”^①(胡金铨语)。然则生路何在?

或终于三种路向之间游弋不定,“若空游无所依”^②。

在沉潜于胡金铨(King Hu, 1932—1997)的作者(auteur)电影^③,经由一番追根穷源的深掘细勘之后,笔者体究所得者,竟是“若空游无所依”;换言之,即悬置的“中间世界”,亦即“阴阳界”



《画皮之阴阳法王》:阴阳界中的尤枫



《画皮之阴阳法王》:太乙上人对决阴阳法王

所谓“中间世界”,正是指胡金铨电影影像世界,其中隐现自我悬置的“中间性”立场。由而,“中间世界”自我揭示对于胡金铨电影所贯系的上述三种行进路向的各各悬置,乃至总体悬置:首先,对中国电影美学的建构与反思;其次,对寄寓现实隐喻的家国寓言(尤其影像“乱世明朝”)的建构与反思;再次,人性生命根本问题(自世俗性信念至超越性信仰的

① 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年版,第232页。

② 此处借用柳宗元之语,引自柳宗元《柳河东集》,北京:中华书局,1960年版,第473页。

③ 胡金铨是“第一位善用中国传统戏曲、音乐、美术来丰富中国电影语言”(黄仁编《胡金铨的世界》,台北:亚太图书出版社,1999年版,封底)。的中国电影导演,第一位获得国际认可的中国“电影作者”,1975年荣获戛纳国际电影节“综合电影艺术奖”(胡金铨所获奖项有“最高技术大奖”、“最高技术委员会大奖”等译名,而胡金铨在访谈中指出最确切的译意是“综合电影艺术奖”,参见毛果《“东方导演”写意》,《中国电影周报》,1991年12月5日)。1978年入选《国际电影指南》世界五大导演之列,本书所述“胡金铨电影”,即“胡金铨作者电影”,主要指胡金铨独立导演并介入电影创作各个环节的电影。

观照下)的凸显与反思。三条道路根源于一个共有的路基,时有交叉和共振,这一路基呼应着胡金铨电影的“中间性”内在结构,路基路道共同构成胡金铨电影特有的“中间世界(阴阳界)”。而其“中间性”立场则显影内在吊诡(paradox):“中间性”立场最终是一种去立场化的立场所在,最终进行自我立场的消解与指谬。进一步,“中间性”立场对应现代离散者(Diaspora)胡金铨的“中间者”体验,对应胡金铨电影中的“中间者”身影——作为胡金铨电影精神结构的形象化象征的“中间者”,正是同时若隐若现、若即若离地行走在三条道路之上和之间的精神“行者”^①。本书宗旨,即在于对胡金铨电影的“中间世界”及其“中间性”立场,以及“中间者”形象进行一系列探索。

—

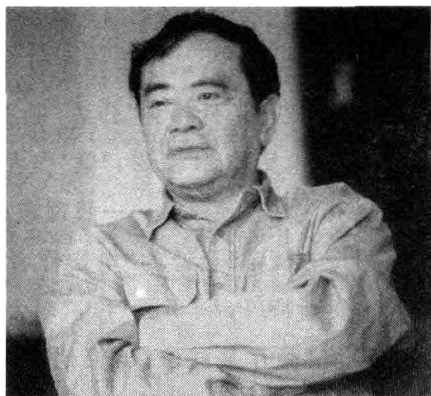
本书的探索,根本立足于对胡金铨电影的逐格文本细读,而不服膺于某个热门理论^②,目的则在于穿透电影作品,推进到作品所处问题域分析,而不仅仅止步于作品面前。同时,本书在分析问题域时力求敞开面对各种重要学术话语,着意探求作品细读体验及反思所得和各种理论之间的共鸣点,在某种程度上借助学术理论的精到之见,推进对胡金铨电影的更进一步洞察。比如,在分析胡金铨“影戏”美学时,本书将参照丹尼艾尔·阿里洪(Daniel Arijon)的《电影语言的语法》(*Grammar of the Film Language*),进行不同影像场景的形式辨析;又如,在分析胡金铨电影的“乱世明朝”家国寓言时,本书将参照路易·阿尔都塞(Louis Althusser)的“意识形态国家机器”理论,透析“乱世明朝”指涉的现代政治家国语境;再如,在分析胡金铨电影的精神结构时,本书将参照爱德

① 本书行文所便,对于“中间世界”、“中间性”、“中间者”、“阴阳界”的引号,或撰或不撰。

② 诚然,“电影文本细读”本身也是一种显得“陈旧”的理论;然而,它也是电影专业分析的必有基本训练,因此无法将它列作本书的突出“方法论”。

华·萨义德(Edward W. Said)的双重流亡(exile)情境论述,揭示胡金铨电影的“悬置性多重视角”所在;或如,在分析胡金铨电影的超越性信仰追索时,本书将援据佛家中观正见予以观照和探究;而在进行多元化作品解读时,本书将借鉴“症候式阅读”(symptomatic reading)思路,发掘胡金铨电影中的“沉默”和“空白”。

有必要提醒,本书所述的“胡金铨电影”,正是“电影作者论”(auteurism/auteur theory)意义上的“胡金铨电影”。如安德烈·巴赞(André Bazin)所述,由电影理论和批评重镇《电影手册》(*Cahiers du Cinéma*)所主倡的“电影作者论”,在二十世纪五十年代应者如云^①,此后一直盛行未衰^②,时至今日,“电影作者”理论已“成为



“电影作者”胡金铨

我们观赏电影的基本态度和立场”^③。而《电影手册》解读胡金铨时,也明确将其界定作“Auteurs”之一;汤尼·雷恩(Tony Rayns)强调,“胡金铨电影保持了罕见的一致连贯性,正是作者论分析的绝佳对象”^④;《国际电影指南》(*International Film Guide*)1978年将胡金铨列入世界五大导演行列,再次强调胡金铨的“电影作者”身份;艾略特·斯泰因(Elliot

① 1957年,巴赞在《论作者论》(De la politique des auteurs)中称,“《电影手册》杂志践行的‘作者论’……近两年来已成为多数文章的基调”(安德烈·巴赞《论作者论》,李洋译,《当代电影》,2008年第4期,第44页)。

② “电影作者论”并非固定不变,而是存在着理论阐释的不断更新,比如其自法国“理论旅行”至英国以后,也经由彼得·沃伦(Peter Wollen)发展出更加严谨的“结构主义作者论”(auteur-structuralism)。

③ 郑树森《电影类型与类型电影》,南京:江苏教育出版社,2006年版,第15页。

④ Tony Rayns, “Director: King Hu”, *Sight and Sound*, British Film Institute, 1975/1976 (Winter), p11.

Stein)称胡金铨是“‘一人乐队’——自己身兼导演、制片、编剧、剪辑、服装、布景,而且还样样出色”^①。与之相应,中文语境中,刘成汉在《〈作者论〉和胡金铨》中表示,胡金铨电影“每部均有强烈和特出的个人风格,是运用《作者论》来作分析的一个好对象”^②。焦雄屏则称,胡金铨“电影已建立自己的独特风格,如同‘希区考克笔触’、‘刘别谦笔触’一样,金铨的电影像盖了他的印章般容易辨认”^③。卓伯棠亦言,胡金铨“对电影美学的贡献,在他同时代的中国导演而言,可以大胆地说是‘前无古人’……成就彰显,成就了他作为‘作者’的不朽地位”^④。而胡金铨本人同样首肯自身的“电影作者”身份:“就‘作者论’来说,一个导演的最大成就该是用思想贯注到作品里去……我现在正在尝试,那是一种很高的境界。”^⑤

另一方面,胡金铨的“电影作者”身份,自必关联“武侠电影类型”。威廉·伊斯特(Peter Rist)称,“胡金铨在世界电影史上能否被称作‘伟大的导演’尚存某些争议,但他毫无疑问是武侠电影至关重要的创新者”^⑥。对此,不可忽视胡金铨电影所处的港台电影制作环境:“导演只能在严格规定的、一定类型的电影范围内发挥他们的创作个性。”^⑦在此语境中,胡金铨借由古装的武侠电影,落实他对于“最适于中国文化精神

① 焦雄屏《客栈·脸谱·顿悟·行走——胡金铨的电影世界》,焦雄屏《台港电影中的作者与类型》,台北:远流出版事业股份有限公司,1991年版,第27页。

② 刘成汉《〈作者论〉和胡金铨》,刘成汉《电影赋比兴集》(上册),台北:远流出版事业股份有限公司,1992年版,第253页。

③ 焦雄屏《客栈·脸谱·顿悟·行走——胡金铨的电影世界》,焦雄屏《台港电影中的作者与类型》,第15页。

④ 卓伯棠《胡金铨电影的“时间”与“空间”》,《现代中文文学学报》(香港),2007年第1期,第68页。

⑤ 但汉章《胡金铨的“武道”》,但汉章《作家电影面面观》,台北:幼狮月刊出版社,1972年版,第48页。

⑥ Peter Rist, “King Hu: Experimental, narrative filmmaker”, Darrell William Davis, Ru-Shou Robert Chen, eds. *Cinema Taiwan: Politics, Popularity and State of the Arts*. New York: Routledge, 2007. p161.

⑦ 〔德〕乌利希·格雷戈尔《世界电影史(1960年以来)(下)》,郑再新译,北京:中国电影出版社,1987年版,第98页。

的电影形式”^①的追索,而他的“电影作者”面目,也尤须通过一系列“武侠电影”^②如《大醉侠》、《龙门客栈》、《侠女》、《迎春阁之风波》、《忠烈图》、《山中传奇》、《空山灵雨》等,方愈发清晰分明。胡金铨通过对于旧有武侠电影的重写、革新、超越^③,将武侠电影提升至具有超越性美学品格的电影类型,自此“原本粗糙的武侠电影……有了它在文化视野中的深度和广度”^④,确立起在国际电影界的美学尊严^⑤;而这一举步维艰的影像探索正显示“胡金铨作为‘电影作者’的不断自我要求与挣扎、超越”^⑥。“这种将武侠片类型与自身的精神追求和文化观点结合起来的努力,不仅使胡金铨在中国武侠电影创作中特立独行,而且使其成为中国电影史上难得一见的作者电影导演。”^⑦西方则有“胡金铨是武侠电影的伯格曼(Bergman)”^⑧之说。因此,在众多胡金铨研究论作中,“电影作者胡金铨”和“武侠电影作者胡金铨”两者之间,往往等同而一^⑨。

① 高肖梅、薛惠玲《笑看人生·有容乃大》,黄建业编《书剑天涯 浮生显影——大师胡金铨行者的轨迹》,第8页。

② 对于《山中传奇》和《空山灵雨》是否属于“武侠电影”存在争议,后文将作阐述。

③ 笔者曾论述胡金铨武侠电影“开创新武侠世纪的历史性超越,建构中国电影美学体系的美学超越,确立文史武侠叙述范式的类型电影超越”,见吴迎君《论胡金铨武侠电影的超越性》,《西南大学学报(社会科学版)》,2008年第2期,第35—39页。

④ 黄建业《序言》,黄建业编《书剑天涯 浮生显影——大师胡金铨行者的轨迹》,第5页。

⑤ 痲弦对此表示,胡金铨“最重要的突破,是以现代电影美学的观点,把武侠片当作纯粹的艺术作品来处理。……刷新了西方人对于中国武术(武侠)电影的一般印象,他们从嘲笑、怀疑到理解,最后不得不承认它的价值,公认为那是中国式幻想的特殊形式,是世界上独一无二的电影类型”(痲弦《风格之诞生——胡金铨与中国武侠电影》,胡维尧、梁秉钧编《胡金铨电影传奇》,香港:明报出版社,2008年版,第12—13页)。

⑥ 罗卡《序言》,石琪《石琪影话集》⑤,香港:次文化有限公司,1999年版,第Ⅷ页。

⑦ 李道新《中国电影文化史(1905—2004)》,北京:北京大学出版社,2005年版,第303页。

⑧ “King Hu is Bergman of martial arts” in *The Montreal Star*, September 4, 1979.

⑨ 例如,陆润棠所述“在胡金铨的电影之前,自第二次(世界)大战以来,华语电影,包括大陆、台湾、香港,可以说是寂寂无闻的。胡氏的武侠电影不但克服了政治、经济和电影技术各方面的困难,更为武侠电影独树一帜”(陆润棠《“胡金铨电影专号”序》,《现代中文文学学报》(香港),2007年第1期,第10页)。行文中的“胡金铨的电影”和“胡氏的武侠电影”,就可相互置换。

但严格而言,“电影作者胡金铨”终究不能完全等同于“武侠电影作者胡金铨”,后者只是前者的一个面相而已,尽管是最主要和最重要的面相。奥利维亚·阿萨亚斯(Olivier Assayas)所述,“胡金铨的职业生涯,是一个电影作者遭遇一种电影类型(genre)的历史”^①。并未道尽胡金铨电影生涯。胡金铨独立执导的首部电影《大地儿女》是抗战题材,在《山中传奇》和《空山灵雨》之后创作的《终身大事》则意在表现现代都市生活。胡金铨一度赴美筹拍《利玛窦传》和《华工血泪史》(皆非武侠电影类型),虽未能如愿开拍,但足以表明胡金铨不仅仅是“武侠电影作者”,而根本上更是“电影作者”。正是由于胡金铨的“电影作者”品格,才使其能通过武侠电影成为“武侠电影作者”,而非相反。“电影作者”是第一位的,“武侠电影作者”是第二位的,这一极其简单的逻辑,在胡金铨研究界却常常被疏忽,如前述“电影作者胡金铨”和“武侠电影作者胡金铨”的混同^②。笔者以为,即便集中探讨胡金铨的武侠电影作品,仍有必要将其置于“胡金铨电影作品”的基本框架中加以审视,才能深切把握胡金铨武侠电影的书写路向(比如,解读《大醉侠》和《忠烈图》,就不能无视它们和《大地儿女》的密切关联)。简言之,胡金铨始终在超越武侠电影的高度上创作武侠电影,其创作宗旨远非局限在武侠电影的类型书写中,因此才成就他武侠电影的超越性。

本书标题所称“胡金铨的电影世界”,囊括电影作者意义上的胡金铨的所有电影——胡金铨创作电影向来精工细作,一生独立执导完成的电影仅仅十三部:《大地儿女》(1964)、《大醉侠》(1965)、《龙门客栈》

① Olivier Assayas, “King Hu: Géant Exilé”. *Cahiers du Cinéma*. Gallimard, 1984 (9). p18. 译文参照奥利维亚·阿萨亚斯《King Hu: 被放逐的巨人》,高布塔译,黄建业编《书剑天涯 浮生显影——大师胡金铨行者的轨迹》,第27页。

② 尤须检讨的是,笔者自身也曾将两者混用,如称“正是胡金铨作品特有的中国古典意境和思想深度,使中国武侠电影最终步入世界艺术电影的圣殿”(吴迎君《论胡金铨武侠电影的超越性》,《西南大学学报(社会科学版)》,第39页)。就潜在将“胡金铨作品”统摄于“武侠电影”名下。

(1967)、《侠女》(1970)、《怒》(1970)、《迎春阁之风波》(1973)、《忠烈图》(1974)、《山中传奇》(1979)、《空山灵雨》(1979)、《终身大事》(1981)、《天下第一》(1982)、《大轮回之第一世》(1984)、《画皮之阴阳法王》(1993)^①;其中《怒》属于四段式电影《喜怒哀乐》之一段,《大轮回之第一世》属于三段式电影《大轮回》之一段——除了《大地儿女》和《终身大事》,胡金铨的作者电影都可算作宽泛的武侠电影。但即便如此,总体上洞察胡金铨武侠电影,仍须溯源至胡金铨电影的根本基点。换言之,应将胡金铨武侠电影作品界定为胡金铨“作者武侠电影作品”,而不是囿限于“武侠电影作者的作品”,而本书正是沿此思路广泛勘察胡金铨的武侠电影和非武侠电影,并适当参照胡金铨的半独立(或部分)编导电影作品,乃至几近拍摄的筹拍电影作品。

更进一步,深刻认识电影作者胡金铨,还要溯源至不囿于电影作者的胡金铨进行观照。蓝山岭(Elisabeth Cazer)提醒,胡金铨“是有如文艺复兴博学多才的人。当然金铨以电影知名于世,但人所共知无人能限制

① 1963年,胡金铨“以B组导演身份”协助李翰祥拍摄《梁山伯与祝英台》中“上山下山,学校的场面和路上的场面”,(胡金铨、山田宏一、宇田川幸洋《胡金铨武侠电影作法》,第51页)。同年,胡金铨担任“李翰祥策划”的《玉堂春》的执行导演,胡金铨自陈《玉堂春》“是我和李翰祥一起导演的影片。……虽然,那是我第一次挂导演的衔头,但那并不是我的第一部作品,我的处女作应该是《大地儿女》”。(胡金铨、山田宏一、宇田川幸洋《胡金铨武侠电影作法》,第51页)。1989年,胡金铨应徐克之邀执导《笑傲江湖》,中途因和监制徐克意见不同退出剧组,电影主题格调和视觉造型仍据胡金铨设定模式发挥,(黄仁编《胡金铨的世界》,台北:亚太图书出版社,1999年版,第340页。)并少量选用胡金铨镜头,署名“总导演:胡金铨”。尽管徐克声称,“《笑傲江湖》这个武林世界是胡导演一手建立起来的”(徐克、王海洲《造梦江湖》,《电影艺术》,2008年第5期,第86页),但对于《笑傲江湖》,胡金铨强调“几乎没有拍过甚(什)么。但导演还是用我的名字”(胡金铨、山田宏一、宇田川幸洋《胡金铨武侠电影作法》,第228页)。并表示不满徐克“招呼也不打一声就用人家的名字”(胡金铨、山田宏一、宇田川幸洋《胡金铨武侠电影作法》,第231页),明确将《笑傲江湖》排除在自己独立导演电影之外。因此,不宜将《梁山伯与祝英台》、《玉堂春》、《笑傲江湖》列入胡金铨独立执导的“作者电影”,然此并不排斥本书在考察胡金铨“作者电影”时,将胡金铨于《梁山伯与祝英台》、《玉堂春》、《笑傲江湖》之创作作为重要参照。

他于电影格局,因为他的兴趣在诸子百家,无所不通”^①。而一生在海内外多处漂泊的胡金铨^②,始终怀有“我确实永远是个过客而已”(胡金铨语)切身之痛的生命体验,故在他的作者电影中,倾心书写“最有生气的”“在旅途上展开的故事”^③(胡金铨语),而一个接一个的“旅途”中的主体,正是胡金铨电影所共通的过客心态的“行者”,无根意识的“中间者”。深植于这一对于世间万象的根本观念,胡金铨踏上他的电影作者旅途,并在电影作品中沉潜他对于世界的特有疏离和悬置^④。相应地,本书也是通过胡金铨的“中间者”观念,根本把握胡金铨电影的“中间世界”:经过不断内在的悬置之后,胡金铨电影的美学世界、家国世界、人性世界,最终形成一个悲剧性的渊薮:自我悬置的“中间世界(阴阳界)”。

值得提醒的是,胡金铨影像“中间世界”的建构前提,不是出自胡金铨对于现实生存的先在疏离,相反地,是胡金铨全身心投入的现实关怀遭遇不断困阻挫败后,他愈加深切的自我省思所确立的。学识渊博同时兴趣广泛的胡金铨,阅世颇深:拟定政纲,提交议题,创立公司,编导电影,钻研明史,撰写小说,研究老舍,开设专栏,举办画展,编排舞台剧,担纲影展评委,参加学术会议……^⑤此间备尝人间百味。“理想主义”的胡金铨^⑥,固执坚持“人,总是要做对的事!”^⑦(胡金铨语)然而屡屡碰壁,时

① 转自张错《一个名导演之死》,张错《批杷的消息》,杭州:浙江人民出版社,2000年版,第39页。

② 胡金铨1932年生于北京,1949年南下香港,其后移居台湾,晚年漂泊于美国和港台之间,1997年在台北去世。

③ 胡金铨、山田宏一、宇田川幸洋《胡金铨武侠电影作法》,第233—234页。

④ 胡金铨的过客心态的“中间者”世界观,是在他不断漂泊的生涯中所逐渐体悟并确立的,其间甚或存在某种游移,而落实于他的作者电影,总体上则存在“中间者”形象逐渐愈加清晰的呈现过程。

⑤ 胡金铨个体经历及其精神结构,本书将在第五章详细阐述。

⑥ 钟玲表示,“胡金铨是个充满理想的人,这是众所周知、毋庸置疑的”(钟玲《胡金铨的理想个性》,《传记文学》,2002年第4期,第70页)。

⑦ 钟玲《胡金铨的理想个性》,《传记文学》,第72页。