

私立東吳大學中國文學系碩博士班

碩士論文

指導教授：鍾正道先生

金庸小說《倚天屠龍記》的電影閱讀

**A Study on Jin Yong's Novel "The Heaven Sword
and Dragon Saber" Using Film Techniques**

研究生：姜守恩 撰

中華民國一〇七年六月

金庸小說《倚天屠龍記》的電影閱讀

摘要

金庸，武俠小說界的一代巨擘，所著武俠小說一共十五部，每一部都是電影與電視劇改編的熱門題材，小說魅力橫跨世界各地，其文本內容成為眾多研究者關注的主題，甚至引起武俠小說的雅俗之辨，他的文字優雅深厚，小說內容富含歷史及人性意義，文字的美感更是無人能出其右，堪稱是二十世紀最具影響力的武俠小說家。

金庸擅於刻畫人物情感，在人物塑造上下足功夫，將電影化的技巧融入文字當中，無論是用特寫鏡頭凸顯人物心理，或是蒙太奇剪接使劇情緊湊，他都能巧妙融合文學與電影，開創新的面貌。檢視過去對於金庸或者金庸小說的研究，大抵不出流派研究、版本研究與文本思想研究等，針對金庸小說中的電影閱讀則幾乎沒有。本論文試圖有系統架構地探討小說文字的電影化，剖析金庸《倚天屠龍記》中電影技巧的應用與呈現。

論文凡五章，第一章「緒論」詳明研究動機與方法、前人研究概況與文獻回顧，並說明論文的章節架構；第二章「編導金庸」，從武俠小說的流變論述，進入到金庸的崛起，成就最後的「金學」地位。從金庸的生平，看他如何從編劇走入報社，最後成為武俠小說的大家，看他的編劇經驗如何影響小說內容，創造電影的畫面性；第三章「細節的魅力：特寫與高反差」，從特寫鏡頭看作者的思想傳遞，從影調變化看高反差的視覺刺激；第四章「蒙太奇：創造新世界」，從電影的起源看電影語言「蒙太奇」，透過蒙太奇的各種類型，去閱讀《倚天屠龍記》小說的文字美學；第五章「結論：紙上電影」，闡明金庸小說的藝術與電影化，看金庸小說的影響和電影化帶來的文字藝術性。

金庸小說突破武俠小說的框架，獨特的電影化技巧讓小說更具美感，使小說呈現嶄新面貌，讓閱讀不再僅限於文字，而是產生立體的影、音、畫面效果。

關鍵詞：金庸、倚天屠龍記、武俠小說、電影閱讀、電影語言

Abstract

Jin Yong, a master of wuxia novels, has written fifteen novels throughout his career. Each one of which has become a theme for movie and tv adaptations. The popularity of the novel spread across the world rapidly, and its content has become a topic of for many researchers. His novels contain rich history and humanity with profound and elegant writing that were incomparably unique. He can be described as the most influential wuxia novelist in the 20th century.

Jin Yong is good at characterizing character's emotions. He is skillful in shaping characters and integrating filmmaking skills into his writing. Whether it is using close-ups to highlight the character's mind, or use montage to make the story compact, he can manage to fuse literature and movies with ease. The past studies of Jin Yong and his novels is usually on his genre, version or textual studies. There are almost no reviews or studies on the novels from a movie perspective. This dissertation attempts to explore the filmization of fiction writing while analysing movie techniques and its application in Jin Yong' s novel, *The Heaven Sword and Dragon Saber*.

This dissertation contains five chapters. Introduction states the motivation and methods used in the study of this dissertation. It also contains reviews of previous studies and explains the content structure of this dissertation. The Second chapter discuss the rise of Jin Yong. From his life as a film writer to becoming a master in wuxia novels. This chapter also discuss how his film writer experience influenced with his writing. Chapter three focus on how the authors thought was transmitted through close-up shots and the high contrast visual stimuli resulted from changing the tones. The fourth chapter assess the movie language montage from the origin of movies and tries to read the aesthetic of words in *The Heaven Sword and Dragon Saber*. The conclusion explains the filmization and arts of Jin Yong' s novels. The author also explains the influences that comes from reading Jin Yong' s novel and the artistry that comes from filmization.

Jin Yong' s novel has break through the boundaries of wuxia novels. Its unique filmization techniques makes the novel more aesthetic and creates a new appearance for the novel. The novel does not only provide texts, but it creates a whole image which contains images, sounds and effects.

keyword : Jin Yong 、 *The Heaven Sword and Dragon Saber* 、 wuxia novels

金庸小說《倚天屠龍記》的電影閱讀

目次

第一章 緒論	1
第一節 研究動機.....	2
第二節 研究方法.....	3
第三節 研究現況與文獻回顧.....	5
第四節 論文章節架構.....	14
第二章 編導金庸	16
第一節 影評與劇本.....	16
第二節 小說與電影.....	18
第三節 版本比較.....	24
第三章 細節的魅力：特寫與高反差.....	29
第一節 特寫鏡頭：細節的秘密.....	30
(一) 特寫鏡頭的功能	31
(二) 時間與能力的特寫	34
(三) 人物至命運連結	36
(四) 出入真實與幻覺	40
第二節 高反差：幽暗而明亮的世界.....	42
(一) 光線作為藝術表現	44
(二) 空間對比的高反差	46
(三) 時間的剎那之光	53
第四章 蒙太奇：創造新世界.....	57
第一節 電影蒙太奇.....	58
第二節 對列蒙太奇.....	61
(一) 主客觀對列.....	61
(二) 時間對列.....	64
(三) 善惡對列.....	68
第三節 心理蒙太奇.....	73
第五章 結論：紙上電影.....	78
(一) 金庸小說的藝術	78
(二) 電影化的金庸.....	81
(三) 金庸的影響.....	84
附錄一 兩岸金庸武俠小說研究之學位論文	86
參考文獻.....	95

第一章 緒論

「金庸小說《倚天屠龍記》的電影閱讀」，就是透過電影的觀點來閱讀《倚天屠龍記》。藝術表達的形式種類繁多，各種藝術體之間會產生交互作用，以文學與電影來說，兩者雖然使用不同的媒介符號，但兩者卻經常互相轉化，如小說經常成為電影翻拍的素材，電影的影音優勢，不知不覺也影響了小說家的意識。小說中獨特的影像式敘述，潛在的電影元素，成為一項可深究的問題。

金庸小說影響超過一個世紀，小說涉及軍事、史學、文學、語言學等學科，內容集儒釋道於一身，兼顧傳統忠孝仁義理念，讓小說不再只是娛樂性質，武俠人物有新的樣貌。金庸接觸過新文藝和新文化思想，¹在小說創作中處處可見新文學的人文價值，金庸古今並蓄的內涵，平易近人的題材，讓他在二十世紀成為當紅炸子雞，小說更翻譯成英、日、韓、泰、越、印尼等多種譯文，成為當代最流行的話題。

金庸小說的美學風格濃厚，聲光交響、節奏緊湊、切換時空、心理空間、空間變形等，讀者可以在小說內看見真實和虛幻的世界，隨著人物在各個時空穿梭，敘事內容緊湊卻不急迫，在光影變化下找尋真實的命運。文學作品的優劣，在於其中豐富的情感與文學趣味，是否能夠感染讀者，如《紅樓夢》至今仍不斷有研究者進行研究與討論，就是因為小說內的美感與文字獨樹一格，且蘊含深刻。金庸小說的影響力，雖不可過度溢美，但不可否認的，他將武俠小說推向流行的高峰，更引起了小說的雅俗之辯，使「武俠小說」這一文類受到注意與探討，也持續受到兩岸許多研究者的關注，這股趨勢必然還會延續下去。

金庸曾任長城電影公司編劇，職業習慣影響小說的寫作方式，在閱讀他的武俠小說時，即可見電影的語言在其中，透過不斷的翻拍成電視劇與電影，讓這波金庸熱潮延續下來，到底其中的電影語言為何？以下將針對金庸作品中的《倚天屠龍記》作為探討。

本章分為四節，依序說明本論文之研究動機、研究方法、現今金庸小說研究之概況以及論文章節架構。

¹ 曹正文：《金庸小說人物譜》（台北：知書房出版社，1996年10月），頁2。

第一節 研究動機

五四運動後，各類白話文學興起，除了風靡一時的鴛鴦蝴蝶派，武俠小說的創造更蔚為風潮。自1923年，平江不肖生的《江湖奇俠傳》出版，此後數十年，武俠小說成為市場上銷售量最大的小說類型²。但真正將武俠小說推向高峰者，實為金庸莫屬。金庸小說歷年來多次被翻拍成電影與電視劇，豐富的視覺效果與影像魅力，成為熱門改編題材，在戲劇的蓬勃發展下，武俠小說的影響力不曾間斷，即使金庸已經宣告封筆不再進行小說創作，小說的漫畫、電玩遊戲等附加產品，仍然年年改編推出，雅俗共賞的特性，讓金庸小說遍佈社會各個角落。金庸小說能佔據一席之地，其作品中的文學性、藝術性自然不可或缺，《紅樓夢》研究學者馮其庸如此解讀其小說的文學性：

它與一般舊式的和時行的俠義小說有顯著的不同，它不僅是小說的語言雅潔、文學性高，行文流暢婉轉；也不僅是有詩有詞，而且都不是湊數之作，而是相當令人耐讀的，更重要的是作品中時時展現出一種詩的境界，一種特別美好的境界。用習慣的話來說，就是有各種各樣的意境，讀後令人猶如身歷其境，感到是一種藝術的享受，一種令人陶醉的美感。這標誌著他的小說的文學素質，而不是僅僅如一般俠義小說之以情節的緊張給人以吸引力。³

金庸對於小說的審美有著極高的要求，從原小說多次刪修、潤色可見其欲提升作品的文學價值，而作品中雅潔的文字、鮮明的人物塑造、歷史及詩詞的背景，都使小說具有深刻的研究意義。中國著名的金庸研究家王敬三⁴曾說：「在中國文學史上有兩位作家的作品，真正做到了寫盡中國人的人生。一位是曹雪芹的《紅樓

²陳平原：《千古文人俠客夢—武俠小說類型研究》（臺北：麥田出版社，1995年），頁97。

³馮其庸：〈金庸印象〉，收錄於王敬三主編《倚天既出，誰與爭鋒—名人名家讀金庸(下)》（臺北：揚智文化，2000年12月初版），頁433。

⁴王敬三，1932年生，筆名金山、金燦、王琦。五十年代起陸續有散文、小說、報導文學、戲劇、曲藝、舞蹈、電視節目等數十種作品發表或演出。現為海寧市王國維研究會副會長、海寧市金庸學術研究會會長、《金庸研究》主編。

夢》；另一位便是金庸的武俠小說——《金庸作品集》。⁵雖然學界對於小說是否屬於「純文學」歷年來多有爭議，但可圈可點的文學特質，仍舊引起許多學者關注研究，而真正「研究」金庸小說，倪匡乃第一人，倪匡提出了「金學」一詞，自此之後名稱始定，各出版社出版一系列研究金庸小說的書籍，其影響性逐漸擴大。

2004年11月，大陸人民教育出版社將金庸的《天龍八部》節選，編列為大陸中學生的語文教材，2013年臺灣翰林出版社將《天龍八部》第五回收錄於高中國文課本，金庸小說由人手一本的課外讀物，進入國文學習教材，由此可見，作品中簡潔而流暢的文字，能提升中學生的基本語文能力及描寫能力，不難看出金庸小說之所以能在華人世界引起流行，並非憑空所致，如同嚴家炎所說：「用武俠小說這一通俗作品類型，出人意外地創造出一種文化學術品味很高的小說境界，實現了真正的雅俗共賞。」⁶金庸打破了通俗文學的界線，作品具有豐富的教育與文學價值。

二十年來金庸小說經歷多次改變，從內文的修改、電影電視的翻拍，以及精緻化的手機遊戲，新興的表現方式成為主流，然而視覺化的表現，其源頭仍在於文本。金庸十五部小說，每一部都有深厚的文學與歷史背景，其中《倚天屠龍記》可謂是小說的分水嶺，除了人物更加深刻外，更重要的是小說內的「電影感」，若選取金庸早期的小說，文字中的電影語言尚未成熟運用；《倚天屠龍記》後期的小說，雖然已經將「電影化」融入，但終究不是首部作品。基於上述原因，本文特地選取《倚天屠龍記》為研究文本，期望透過分析，以更多面向去探究文本，發掘金庸小說的美感，在有系統架構的探討下，將金庸小說的研究更進一步。

第二節 研究方法

金庸小說的文本具有深厚的美學價值，金庸更是不斷的突破自我的想像，在小說中添加許多影像式的敘事，讓小說更生動、人性情感更深刻。倪匡認為《倚

⁵王敬三〈走近金庸，走進金庸〉，收錄於王敬三主編《倚天既出誰與爭鋒-名人名家讀金庸(下)》，（台北：揚智文化，2000年12月初版），頁1。

⁶嚴家炎：〈文學的雅俗對峙與金庸的歷史地位〉，王秋桂主編：《金庸小說國際學術研討會論文集》（臺北：遠流出版社，1999年），頁552。

《天屠龍記》是金庸小說中的分水嶺，⁷自此之後，情節更豐富、人物更加複雜、表現更多元浪漫，梁羽生亦以此分界。倪匡之語正因為小說內容的「電影感」，讓金庸小說變得更加立體化，當時金庸正在長城電影公司擔任編劇，電影的用語和手法，在潛移默化中成為小說的形式，金庸曾在《射鵰英雄傳·後記》自述：

寫《射鵰》時，我正在長城電影公司做編劇和導演，這段時期中所讀的書主要是西洋的戲劇和戲劇理論，所以小說中有些情節的處理，不知不覺間是戲劇體的，尤其是牛家村密室療傷那一大段，完全是舞台劇的場面和人物調度。這個事實經劉紹銘兄提出，我自己才覺察到，寫作之時卻完全不是有意的。當時只想，這種方法小說裡似乎沒有人用過，卻沒有想到戲劇中不知已有多少人用過了。⁸

「不知不覺」的「戲劇體」運用，讓金庸小說變得更加有趣與獨特，《倚天屠龍記》為《射鵰》下一部作品，在運用戲劇理論更加成熟，因著在電影公司的背景，電影化的想像也成為小說的撰寫方式，《倚天屠龍記》小說中處處可見其電影感，不論是段落中的景框構圖、對話中的蒙太奇剪接，都是西方電影技術的內化，故「電影理論」即是本論文所要依據之方法，以金庸《倚天屠龍記》作為文本，探索其中的「電影語言」。

本論文以路易斯·吉奈提的《Understanding Movies》為電影語言的觀念基礎，深入淺出的分類與名詞解釋，讓人能夠迅速進入電影的世界，看電影可以有多種方式，但是若想要真正了解電影，就必須要先具備「看」的本事。書中將「攝影」細分為寫實主義和形式主義、鏡頭、角度、光影、顏色等；在「場面調度」中，細分景框、構圖和設計、距離關係等，在「剪輯」內從葛里菲斯和俄國蒙太奇出發，到後期的巴贊及寫實傳統，並涉及運動、聲音、表演、故事、編劇、意識形態……此書是對電影語言的基本認識，能夠透過景框和鏡頭的定義，將文本的場景做區分，從中看出遠近的對列蒙太奇；也運用書中對高調（High Key）、低調（Low Key）的燈光風格分類，來細看《倚天屠龍記》中的反差。

⁷ 倪匡：《我看金庸小說》（臺北：遠流出版事業股份有限公司，1997年7月），頁55。

⁸ 金庸：《射鵰英雄傳》（臺北：遠流出版事業股份有限公司，1996年），頁1620。

再旁以馬賽爾·馬爾丹的《電影語言》、普多夫金的《電影技巧與電影表演》、愛森斯坦的《蒙太奇論》以及貝拉·巴拉茲《電影美學》等書，從理論出發逐一探析，先將蒙太奇的發展過程做了解與分類，再逐一分析《倚天屠龍記》中所有的蒙太奇類型，進而選擇對列蒙太奇和心理蒙太奇做敘論；電影語言是息息相關的，透過普多夫金分析電影表演和舞台表演的特質，去探究金庸寫小說的意念與手法；利用貝拉·巴拉茲的《電影美學》看電影中無聲到有聲的變化，聲音與光線、色彩的使用搭配，最後回歸到文本，來探討在這三種元素中，讀者、作者的心理變化，如小說中謝遜因為練七傷拳導致經脈受損，時不時的會發狂，在冰山「青紫色的光芒」下，眼目紅腫射出異樣光芒，「口中荷荷而呼，發聲有似野獸」利用光影變換及人物的異化，帶領讀者去看謝遜背後的故事，以及顏色和人物行為、聲音的多重畫面效果，進而走進電影化的鏡頭。

在1988年電影誕生後，百餘年的電影歷史與研究，透過跨領域的結合分析，讓文學作品不再侷限單一面向，金庸擁有許多不同學科的知識能力，也反映在小說創作之中，用電影語言探究文學作品，無疑是一大新興研究方式，也讓讀者更能看見金庸小說的美感。

論文將電影語言的重點著重在影調、鏡頭以及蒙太奇三大部分。「視覺」是電影比起文字更生動的原因，而文字內的「視覺化」則是論文要凸顯與分析的重點，筆者以電影最基本的幾大元素著手，透過剪輯與鏡頭來評析作者的意念，利用光影與色彩的變換，探析作者所要傳遞的情感，最後建構出電影感的《倚天屠龍記》。

第三節 研究現況與文獻回顧

中國武俠小說，可上溯至俠義小說，從《史記》的〈遊俠列傳〉與〈刺客列傳〉開始，亂世造就了俠客的出現，無力改變世界的市井小民，與身負武功扶弱濟貧的俠客，在百姓依賴的心理下，造就了俠客的活動空間⁹，緊接著唐傳奇《聶隱娘傳》、《虬髯客傳》的俠客題材，一路到宋話本、明傳奇和清代小說，「俠」的故事成為說部中獨特的文學類型。俠義小說雖然流傳久遠，但歷代的通俗文學

⁹ 陳平原：《千古文人俠客夢—武俠小說類型研究》（台北：麥田出版社，1995年），頁27-29。

中未曾見到真正出現「武俠小說」一詞，直到民國四年（1915）林琴南（林紓）發表的《傅眉史》首度標出這個專有名詞。此後專門刊登武俠小說的雜誌問世，武俠小說開始成為作家們有意識創作的一種文體，取代「俠義小說」成為新的類別。武俠小說可以粗分為舊派和新派¹⁰，這些作家對於武俠小說的確立有著莫大的貢獻，他們開始從奇幻法寶衍伸到男女間的愛情故事，俠客所處的江湖開始擴大，林保淳在〈遊俠江湖——武俠小說的「江湖世界」〉提到：「武俠小說的『江湖世界』，基本上是以『虛構』的方式構築而成的，但此一『虛構』，依然架設在實存的「江湖」之上，而不斷試圖擴張『江湖』的領域，涵納原本離逸於此一領域的其他社會層面，寢漸模塑成一個無所不包、自成格局的小型社會。」¹¹看似虛構無邊際的江湖，其實所立的規矩與現實的社會不謀而合，小說看似建構出一個江湖世界，實則人人都在其中。武俠小說在短暫時間席捲觀眾的視野，成為人手一本的娛樂消遣，曹正文在《中國俠文化史》中分析武俠小說蔚為風潮的原因，認為與政治情勢有莫大的關係。革命志士的形象滿足了當時人民的寄託，武術的迅速發展，如黃飛鴻、霍元甲等人對抗洋人的行徑，也產生了促進作用，報業的興起，讓武俠小說成為小說家發展流派的捷徑，也為報社帶來廣大銷路的利器，在彼此相輔相成之下，創作武俠小說的人數開始訊俗成長，寫作的人更遍佈社會各階層，提升了小說普遍性標準。¹²因為內容題材廣泛，作者熟知各階層的心理，武俠小說成為最簡單的娛樂，只要有時間、你看得懂的文字，你就可以一起徜徉在這浩瀚的江湖，你我都將成為一方的大俠，那些在現實中的強權者、小說中的惡勢力，都可以在小說內被制裁。

¹⁰ 根據曹正文《中國俠文化史》整理分類，舊派約在民國三、四十年代，這個時期的作家多達一百七十餘人，創作數量最多的是鄭證因，共有一百零二部，著作篇幅最長的是還珠樓主，作品總字數突破一千萬言，此時期代表作家有平江不肖生、趙煥亭、王度廬等人，內容多以反映社會、追求人性自由為主。新派在五十年代以後，代表作家有梁羽生、金庸、古龍等，此時期可謂武俠界的百家爭鳴時期。

¹¹ 林保淳：〈遊俠江湖——武俠小說的「江湖世界」〉，《淡江中文學報》第8期，2003年7月，頁10。

¹² 曹正文：《中國俠文化史》（台北：雲龍出版社，1997年），頁97。

五十年代以後，中國大陸將武俠小說視為鴛鴦蝴蝶派¹³的一種，金庸小更被當局政府認為他的小說隱含政治意味，且在左派刊物發表過，因而加以查禁，¹⁴從事創作的小說家紛紛被政府打壓，然而這股查禁風氣，卻在臺灣、香港等自由地區開始掀起新的風潮。金庸的小說，跳脫鴛鴦蝴蝶派空泛的模式化，小說內容融合武術、氣功、藝術、歷史、天文地理等，成為極具藝術性的武俠小說，這位突如其來出現在武俠世界的才子，吸引了廣大讀者的喜愛，在《新晚報》上連載一年的《書劍恩仇錄》，筆下壯闊的江山和動人的情節，讓他名聲鵲起，和梁羽生成為一時瑜亮。1956年為《商報》撰寫《碧血劍》，1958年發表《射雕英雄傳》，每次的刊登都是好評不斷，於是查禁風氣雖盛，卻抵不過讀者殷切期盼的心。1989年《武林》雜誌開始連載《射雕英雄傳》，揭開了金庸小說在大陸的傳播史，但此時仍處於盜版方式印刷。據張琦指出，1985年金庸小說的盜版銷售高達四千多萬冊，¹⁵1994年5月，北京三聯書店推出《金庸作品集》簡體字版，讓金庸小說正式被認可，從禁書變成正式出版書籍，而據當年的官方統計，當年度印刷量為二千七百萬部。1994年為止，臺灣正式印行已達四千萬套以上，不論是在臺灣還是大陸，都可看出金庸作品的影響程度。

臺灣自1959年底警備總部實施「暴雨專案」起，金庸小說受到全面性的查禁，列為禁書之目，但金庸小說並沒有被查禁行動影響，仍受到廣大讀者歡迎，各出版社以盜印的方式將其書帶進臺灣，有的直接影印港版諸書而成，也有直接更改作者名稱與書名的，甚至在某些書中，為了配合臺灣出版三十二開本的慣例，而改動其章回。從盜版的禁書到各種換書名、換作者名的作品流竄，在限制之下更挑動讀者的閱讀心理，越來越多的人想知道小說內容，看過小說的人更是深受

¹³ 鴛鴦蝴蝶派，是上世紀初葉發端於「十里洋場」上海的一個文學流派，以烏煙瘴氣、光怪陸離的容貌，反映出都市畸形生活。內容以言情、哀情、社會、黑幕、娼門、武俠、神怪、偵探、宮闈、民間、公案等類別。早期僅以言情為主，它的全盛時期為清末至五四新文化運動為止。她被大陸官方認定是一種層次較低而庸俗的資本主義商品而大加禁止。關於鴛鴦蝴蝶派在中國文學發展上地位和影響可參考嚴家炎：〈文學的雅俗對峙與金庸的歷史地位〉，收錄於王秋桂主編，《金庸小說國際研討會論文集》（台北：遠流出版事業股份有限公司，1999年），頁543-552。

¹⁴ 餘子等：《諸子百家看金庸(壹)》（台北：遠流出版事業股份有限公司，1997年9月），頁134。

¹⁵ 張琦：《金庸在西方》，載《文藝報》，1997年1月28日。

文字劇情的吸引。以《倚天屠龍記》為例，曾經換名《至尊刀》，並更改小說中所有人名，如張無忌改為葛百揚、謝遜改為穆謙，一共三十三集由四維出版社發行。¹⁶據《查禁圖書目錄》記載，金庸小說中的《書劍恩仇錄》、《碧血劍》及《射雕英雄傳》等三部作品，曾在 1957 年由時時出版社印行，但均遭禁毀，故此後只能以各種名目盜版印行。根據《遠東經濟評論》的資深編輯西蒙·埃利根所作的粗略估算，光是中國大陸、香港和臺灣這三大市場，歷年來金庸小說的銷售量，連同非法盜印在內，累積已高達一億，如此驚人的數目和成就，讓「金學」¹⁷也隨之興起。

金庸武俠小說在此已經跳脫三四十年代的青澀，而轉變為更具有藝術性與視覺性的想像，隨著臺灣解嚴，1980 年 10 月，遠景出版社主編沈登恩開始提倡「金學研究」，欲推進金庸小說學術化，公開向海內外徵集金學研究稿件，策劃出版了一系列的「金學研究叢書」，使海內外研究金庸作品的文章書籍，很快便洋洋大觀。金庸作品瞬間引領臺灣的武俠界，一本本的研究書籍紛紛出版，為金庸保駕護航，當金庸小說在中國大陸正式授權出版後，金庸小說研究更為多元，除了小說人物、內容、歷史背景之外，甚至連飲食菜譜都成為研究焦點。於是金庸的地位往上提高，甚至引起了雅俗爭辯。關於「金學」一詞，歷年來多有爭議，對於金庸作品的「文學性」是否具有如此高的研究價值，自是各有論點，但不可諱言的，其學術研究成果雖遠遜《紅樓夢》的「紅學」、《金瓶梅》的「金學」，但金庸小說研究卻具有多項特質，能引發研究熱潮，以普遍性來看，因其作品流傳甚廣，接觸的讀者眾多，從茶餘飯後的聊天話題，到頭頭是道歸納出一派理論者，不乏少數，也直接影響了研究的人數與風潮；再者小說內容完備，作者創作脈絡清晰、創作背景有具體的歷史考證，小說中更隨處可見古典文學之應用，故

¹⁶ 林保淳：〈金庸小說版本學〉，收於王秋桂編：《金庸小說國際學術研討會論文集》（台北：遠流出版事業股份有限公司，1999 年），頁 404。

¹⁷ 金學，為學者研究金庸武俠小說研究學說的稱呼。1979 年廈門大學鄭朝宗第一個提出金學及其學術論文，但無人響應，真正研究金庸小說，當屬倪匡為第一人，自此之後名稱始定，金庸本身對此名詞有點抗拒，認為有高攀專研《紅樓夢》的紅學之嫌，從倪匡之後，各出版社出版一系列研究金庸小說的書籍。倪匡：《我看金庸小說》（台北：遠流出版事業股份有限公司，1997 年 7 月）。

雖說作品歷時不若上述經典之久，但可深入探討之內容，也並非沒有，於是乎期刊論文、碩博士論文開始以此為主題，雖說某些研究僅是主觀見解之抒發，並不成系統，但卻能從中發現屬於金庸的特殊現象，那就是文學的「研究」不僅僅止於學者，從普遍大眾討論而升之為學術的，更是「金學」有如此稱呼之原因。

文學作品能有如此影響力，更歸功於傳播的無遠弗屆。據廖建裕所述，在 1950 年代的印尼，已有金庸小說譯本；自 1986 年起，韓國翻譯家金一江、朴永昌等，陸續翻譯了全套的金庸作品；1997 年日本的岡崎由美等人翻譯的《書劍恩仇錄》由德間書屋出版；在英譯本方面，Robin Wu 於 1972 年據舊本翻譯《雪山飛狐》（*Flying Fox of Snow Mountain*）；1994 年 Olive Mok 也譯有此書（*Fox Volant of the Snowy Mountain*）；以及 John Minford 譯的《鹿鼎記》（*The Deer and the Cauldron*）和 Graham Earnshaw 譯的《書劍恩仇錄》（*The Book and the Sword*）。小說大量被翻譯成不同語言，即可見金庸武俠小說的魅力，橫跨種族與語言的差異，自此許多海外華僑以金庸小說作為子女的中文課本，¹⁸甚至成為中學課本的教材，2004 年收錄至中國全日制普通高級中學（必修）語文讀本第四冊¹⁹，並且一路沿用至今，印刷超過四十餘次（2013 年 1 月第 47 刷）²⁰、2006 年被新加坡選用為中學的華文文學和初級學院的教材²¹、2013 年臺灣翰林出版社收錄於第六冊國文課本中，不僅是中學生的閱讀教材，1992 年冷成金於在中國人民大學開設「金庸小說與傳統文化」通識課程、孔慶東在北京大學的「金庸小說研究」，以及在臺灣的相關課程設立，甚至學校社團的興起、兩岸金庸研討會的發表，在在呈現了小說的熱潮，再加上電影、電視劇、漫畫的「金式旋風」²²，從 1950 年代延續至今的金式旋風，其影響不言可喻。

金庸研究還在持續下去，而前人奠定的基礎，是從事「金學」研究最好的資產，從專書、研討會、碩博士論文來看目前的研究成果。

¹⁸ 梁守中：《武俠小說話古今》（台北：遠流出版事業股份有限公司，1990 年），頁 206-209。

¹⁹ 姜新偉：〈論金庸武俠小說對中學語文閱讀教學的積極影響〉，《中國校外教育》第 35 期，2014 年。

²⁰ 此為筆者親自購入中國語文讀本後面所刊印之資料。

²¹ 陳韻琦：〈金庸武俠小說入選新加坡中學教材之研究〉。

²² 林保淳：《解構金庸》（台北：遠流出版事業股份有限公司，2000 年 6 月），頁 246。

(一) 專書

金庸小說的研究行之有年，甚至享有「金學」的盛名，1994年由王一川主編的《二十世紀中國文學大師文庫》將金庸列為第四，排名僅次於魯迅、沈從文、巴金，王一川對金庸評價為：「金庸不能不說是前無古人的第一家，既是中國現代武俠小說中開闢新紀元的第一家，也是迄今在這一領域無人超過的第一家。」²³極高評價的推崇，與研究金庸的熱潮密不可分，在研究金庸的專書中，以倪匡、陳墨、嚴家炎等人研究較為完整²⁴，研究學者從各種面向切入，多層次的剖析小說內涵。

倪匡是金庸小說的推廣者，也是最早從事金庸小說的評論者，一系列的「我看金庸小說」將金庸十五部小說做全面的分析，他不只一次地讚揚金庸：「以前，世界上未曾有過這樣好看的小說；以後，只怕也不會再有了！」²⁵此句話由倪匡公開表達，挾帶著自身的知名度，讓金庸備受矚目；陳墨撰寫了《陳墨金學作品集》，以俠客、視覺的角度來分析金庸小說，在《武俠小說鑑賞辭典·序》中說：「我認為金庸的武俠小說，是小說史上的一個奇蹟，是對武俠小說的大大的飛躍。」²⁶如此溢美的言詞，不難看出陳墨眼中金庸的「好」，專書研究更讓陳墨被稱為大陸金學第一人，在當時少有公開書寫金庸小說的價值時，他不畏懼的挑戰文學正統並給予研究，也成為後來學者研究的基石。

嚴家炎在《金庸小說論稿》則是跳脫以往的框架，以電影語言的角度做切入，寫到光影與蒙太奇的變化，如《倚天屠龍記》第三十二回武當四俠與洞內的張無忌，就是用到了高反差的光影，嚴家炎論述中提到此處「作者將人和事放到後台作暗場處理」雖已發現光影的使用，卻未深入探討「如何使用」光影，而是偏向舞台效果的分析。在鏡頭的運用上，嚴家炎提到了特寫和慢動作，認為「金庸還常常把小說中十分快速的打鬥，在描述時分解成許多慢動作」他以電影角度出發，點出「金庸或許是受到電影『慢鏡頭』的啟示」雖然論述正確，但文中僅用一句

²³ 王一川主編：《二十世紀中國文學大師文庫·小說卷》（海口：海南出版社，1994年），頁152。

²⁴ 金庸曾表示，市面上所見點評金庸小說的著作，「以馮其庸、嚴家炎、陳墨三位功力深厚，兼又認真其事，我身為拜嘉之外，其餘的點評大都與作者原意相去甚遠。」語見新修版《「金庸作品集」新序》（臺北：遠流出版事業股份有限公司，2003年）。

²⁵ 倪匡：《我看金庸小說·自序》（臺北：遠流出版事業股份有限公司，1997年7月），頁2。

²⁶ 語見劉新風、陳墨等主編：《武俠小說鑑賞辭典·序》（北京：中央民族學院，1993年3月），頁3。

話帶過，並未深入分析特寫鏡頭和慢動作的特性與例子，雖說是目前研究金庸的角度中，少數以此做為分析者，但還缺少深入性，本論文則就電影語言更細膩且深入分析。

臺灣則以林保淳為金庸研究大家，多探究「武俠」、「義」等主題思想，在〈為武俠小說再出發把脈〉讚美金庸說：「所謂『五嶽歸來不看山』，金庸是嵩高泰嶽，是武俠小說高山仰止的絕境。」²⁷兩岸研究金庸的專書大抵由這些學者的系統為主，另有吳靄儀的《金庸小說的男子》、《金庸小說看人生》、《金庸小說的女子》、《金庸小說的情》；潘國森《話說金庸》、《雜論金庸》、《總論金庸》、《武論金庸》和楊興安《金庸筆下世界》、《金庸小說十談》、《漫談金庸筆下世界》、《續談金庸筆下世界》等書。

目前通行的研究專書大約如上述，許多偏向於書評的性質，也不乏一些心得式的讚美與推崇，對於學術研究方面的開展雖有參考作用，但此類評論之語較為淺顯，且以個人好惡為主體，雖有不少創新的評論觀點，但若應用於學術研究上，仍須閱讀者判斷選取。但綜觀而論，前人所撰之專書開啟了研究金庸之熱潮，也促使讀者以更多面向去思考與觀看金庸，對於文學作品的提倡，具有十分重要的功用。

(二) 研討會

1980 年後，文壇開始注意金庸小說的價值，除了多種語言的翻譯文本之外，更有專門舉辦的國內外研討會，次數雖然不多，卻足見金庸的影響力，從華人到國際，金庸的地位奠定。

1987 年，香港中文大學舉辦第一場「武俠小說研討會」，雖然會議並非以金庸小說為主要探討，但相關論文如劉紹銘〈金庸小說與橋教〉、余英時〈俠與中國文化〉均為當時發表的重要篇章²⁸，也印證了金庸小說的重要性。1988 年，美國科羅拉多大學東亞語言文學系和中國現代文化研究所召開「金庸小說與二十世紀中國文學」國際學術研討會，此次會議由金庸本人親自出席，與會學者來自臺

²⁷ 林保淳：〈為武俠小說再出發把脈〉，《聯合報·副刊》，1997 年 12 月 29 日。

²⁸ 論文於會議之後集結成《武俠小說論卷》（香港：明河社出版社，1998 年）。

灣、香港、中國大陸、日本、英國、加拿大等地，可謂金庸研究正式邁向國際舞臺的表現。

1998年5月，由東吳大學、淡江大學與漢學研究中心舉辦「縱橫武林—中國武俠小說國際學術研討會」，其中曾昭旭〈論金庸書中的愛情—以《射鵰》、《神雕》為中心〉、羅賢淑〈試論金庸筆下的黃蓉與趙敏〉、段史考〈「自成一家」—略談金庸的《神鵰俠侶》〉、鄭志明〈金庸武俠小說中的道教思想〉、彭毅〈金庸著作中的神話女性之美〉等五篇論文圍繞金庸小說為題材，在十六篇論文中佔據三分之一的篇幅，可以看見在當代武俠界中，金庸的地位與分量。同年11月，臺灣首度以「金庸小說」為名舉辦學術研討會，由漢學研究中心、東吳大學及遠流出版社舉辦，邀請學者遍及海內外各地，探討主題從宗教至科學，從雅俗到版本，如柳存仁〈《脫卜赤顏》·全真教和《射鵰英雄傳》〉、林保淳〈金庸小說版本學〉都是現今研究金庸小說的各類重要論文。王德威認為：「這本論文集的出版，無疑為金庸作品經典化發展，再下一城。換個角度，菁英學者願意為誼屬大眾的武俠傑作鼓掌背書，也代表了現代文學研究視野的又一擴張。」²⁹此次研討會奠定了金庸經典化的地位，也將其正式推入學術研究。

(三) 碩博士論文

除了專書與研討會的召開，金庸小說更進入大學課堂，成為專門的研究學問。1995年嚴家炎先生於北京大學中文系開設講授課程，1999年杭州大學設立金庸小說研究的碩博士班課程，並聘請金庸出任人文學院院長一職。近年北京大學孔慶東教授持續開設「金庸小說研究」課程，在學術研究上，金庸小說已經成為一門專業。

相較於大陸，臺灣對於金庸小說的學術研究較少，林保淳曾於淡江大學設立「通俗／武俠小說研究室」，1996年講授武俠小說課程，致力於現代武俠小說研究。近年來許多大學通識也開設金庸相關課程，但多以大範圍的「俠義文學」為主。金庸小說打破通俗文學的印象，成為可研究的題材，林保淳表示：

²⁹ 王德威：〈金庸小說國際學術研討會論文集·序〉，王秋桂主編：《金庸小說國際學術研討會論文集》（臺北：遠流出版事業股份有限公司，1999年），頁5。

長久以來，通俗小說始終侷限於傳統不登大雅之堂的觀念中，無法獲應有的重視。……金庸小說解禁後，金庸研究成為眾所矚目的議題，從市井小民到知識階層，無不津津樂道，尤其文藝學術界，從報章專題製作、大學開課、學生社團成立，到學術研討會舉辦、碩博士論文以金庸小說為題，萬花齊放，百家共鳴，可謂集一時之盛！³⁰

誠如林保淳所言，金庸研究已經逐漸受到學術界的認同，未來也將持續成為學術研究的題材。以下採附錄表列方式，整理臺灣及大陸碩博士論文的發表情形，由附錄一之表格可觀察到兩岸學術論文之篇目與數量。

從附錄表格觀看兩岸金庸小說研究現況，碩博士論文的產量以大陸為大宗，兩岸大多以人物塑造與小說整體探究為主，著墨在「情」、「義」情感脈絡者多，從愛情觀至英雄觀，隨著意識流動進行小說分析，如李維軒〈金庸武俠小說中的愛情論述〉以愛情心理學出發，論及金庸各部小說、蔡宗沂〈金庸武俠小說的忠義觀〉從武俠小說的「俠」文化論述，進而凸顯「忠義」在金庸小說中的特色，大陸羅金華的〈論《射雕三部曲》中的愛情描寫〉以中國古代傳統小說對比金庸，看金庸情感敘事的轉變、閔鎮南〈金庸小說的愛情隱喻與轉喻研究〉在語言學的基礎上，加深關於愛情的解讀視角，兩岸相關內容不勝枚舉，而研究此主題的學者專書也占多數，故整體研究方向大抵如此。

特別的是，大陸的金庸研究近年多以比較文學為主，透過中文與英譯的差異為研究點，擴張到在國外的流傳研究，且不單就一本內容做分析，而是以整個金庸武俠小說作文本對照，如吳玉光〈試析《鹿鼎記》閔福德英譯本中韋小寶語言的翻譯〉以1997年出版的《鹿鼎記》英譯本為對象，論述翻譯模式與接受程度、李學仙〈試論金庸武俠小說在泰國的傳播〉從華文文化著手，論析泰國民眾對金庸小說的接受性。對比台灣的研究現況，尚未有以翻譯語言對照的碩博士論文研究，但在文本研究的內容中，明確的選取金庸武俠小說的其中一本作為分析對象，將內容更為聚焦，則是一大優點，讓研究能夠更為深入，如陳曉蓁〈金庸《連城訣》研究〉從創作背景到新舊題名的探析，以及主題內容的探討，將金庸的修訂原則歸納詳細、賴麗妃〈金庸《俠客行》研究〉跳脫常見的金庸作品，以後期作

³⁰ 葉洪生、林保淳：《臺灣武俠小說發展史》（臺北：遠流事業出版股份有限公司，2005年），頁369。

品論述金庸的寫作手法與藝術化。且台灣目前已有關注到「教學」層面的論文產生，如陳玉玲〈金庸武俠小說鑑賞與教學——以《天龍八部》為例〉以高中課程目標為主軸，論述《天龍八部》的課堂講學與藝術實踐、林謙好〈金庸《連城訣》運用於國中國文教學之研究〉運用修辭教學、閱讀教學與作文教學三大面向分析，探索金庸小說在國文教學的優劣。由上述可知兩岸在金庸小說研究上，皆有各自的獨特之處。

現有的金庸研究已有豐富的成果，在關於影視劇改編、思想與形象上有不少相關論文，如劉朝暉〈金庸小說影視劇改編的娛樂化傾向研究〉凸顯影視劇過度娛樂化的缺點，以及後現代主義思潮的影響、楊子韜〈金庸武俠電視劇的翻拍現象研究〉論述金庸電視劇翻拍之熱，更展現了文化的過渡、陳孟堦〈金庸《笑傲江湖》及其改編電影之研究——以徐克《笑傲江湖》為例〉透過改編電影與小說比較，看武俠電影的新氣象、許彙敏〈金庸武俠小說敘事模事研究〉從敘事學角度切入，比較金庸小說與新派武俠小說之異同。多數學者研究金庸小說雖涉及影視內容，但多著重內容分析，以「電影語言」梳理文本者較少，故筆者以此角度出發，雖在徵引資料與前人論述資料上不易取得，但仍期望在有系統的討論下，增進其學術發展空間，提供其價值。

第四節 論文章節架構

第一章「緒論」。說明研究動機、研究方法、文獻回顧與論文章節架構，為整篇論文做概括性的概述。

第二章「編導金庸」。從金庸的背景與金學的熱潮著手，來看金庸影評與劇本和小說的時間差異，最後聚斂到小說《倚天屠龍記》的版本，論述各版本的差異，以及最終選定的文本內容，此章是「電影閱讀」的前提，開啟後續章節內容。

第三章「細節的魅力：特寫與高反差」。著眼於電影的「攝影」部分，析論金庸《倚天屠龍記》小說中的特寫鏡頭，如何揭示事物的面貌，呈現人物形象與作者觀點，再從「影調」切入小說內文，闡釋色彩與影調帶來的奇異化與高反差，在作者的設計之下變形了閱聽人的視野，陰暗中明亮的對比，將劇情氛圍增添驚悚，猶如電影般的畫面與情節，造成強烈性的視覺效果。

第四章「蒙太奇：創造新世界」。將電影語言「蒙太奇」分別論述，用對列蒙太奇看作者貫穿整部小說的善惡意識，如何塑造人物形象與增加電影感、心理蒙太奇之應用，更彰顯了電影蒙太奇在金庸《倚天屠龍記》中的構成，表現金庸獨特的闡述模式，將內容做電影化的創造。

第五章「結論：紙上電影」。金庸武俠小說深具電影魅力，文字中蘊含的電影元素，建構出小說中的電影世界，讓武俠小說融美感與和諧為一體。本章總結金庸小說對電影技巧的掌握與應用，以及奇異化的交叉與塑造，在整體中剪輯、在破碎中凸顯，小說內容既有深厚的文學根柢，又能展現電影的畫面與衝突，肯定其為武俠小說的優秀典範，亦奠定了獨特的小說美學。



第二章 編導金庸

前言

金庸，從報社編輯走進電影公司當編劇，從創辦報紙到寫作小說，多樣化身分使他接觸各個領域，作品從劇本、影評到小說，吸引眾多的研究者，創造屬於自己的「金學」。編劇時期的經驗，使他的小說染上了電影風格，成為電影、電視劇改編的熱門，改變次數最多的《倚天屠龍記》，更是彰顯金庸的寫作改變。《倚天屠龍記》為《射鵰英雄傳》第三部，內容貫穿三代，除了張無忌和四個女子之間的愛情故事，最大特點乃是作者在書後揭露的「男子與男子間的情義」¹，不同於過往金庸筆下的男主角，張無忌個性較不鮮明，沒有英雄式的理念，優柔寡斷的個性使他在愛情中猶豫不決，陳墨更稱其已被「人間化」²，和我們普通人非常相近，更能貼近讀者，引發共鳴。

金庸在小說上琢磨深刻，總共經歷三次內容改編，只為更貼近時代與真實的情感表露，三個版本則以新版和新修版最為通行。二十一世紀的現在，世界地球村讓資訊無遠弗屆，科技的發達讓紙本開始電子化、影像化，小說中帶有電影手法的書寫方式，也讓翻拍成電影後更加迷人，精彩的內容吸引觀眾，熱播程度帶動改編次數，彼此相輔相成，將華人文學與生活密切結合，有鑒於2002年出版的新修版，對於大多數讀者來說仍屬陌生，本論文將以1986年新版的《倚天屠龍記》作為研討的底本。

第一節 影評與劇本

說起金庸，最為人熟知的當屬他的十五本武俠小說。在他開始寫小說之前，曾經於1953年至1960年間，以「林歡」為筆名為長城電影公司編寫電影劇本。1952年香港政府拘捕並驅逐十名左派電影工作者，其中包括司馬文森、馬國亮、白沉等人皆為當時長城電影公司的創作骨幹³，在創作人才短缺之下，林歡加入其中，於1953年完成第一部編劇作品《絕代佳人》，不同於其他編劇的劇本充滿社會意識，林歡的劇本充滿愛情，也可從中看見後來金庸小說的特色，在歷史基底下加以浪漫的傳奇化，《絕代佳人》將故事背景建立在愛情的三角關係之上，讓信陵君竊符救趙的故事，增加了盪氣迴腸的愛情關係，把信陵君與如姬的關係，發展成由義生情，互相欣賞仰慕的故事，此劇本根據郭沫若的歷史劇《虎符》改編而成，其後在金庸小說《書劍恩仇錄》中可以看見類

¹ 金庸：《倚天屠龍記》（平裝版）（台北：遠流出版事業股份有限公司，1996年12月），頁1662。

² 陳墨：《賞析金庸》（台北：雲龍出版社，1997年7月），頁151。

³ 白狄：《最美不過夕陽紅——白荻的往事追憶》（香港：三聯書店有限公司，2010年6月），頁65。

似的劇情和相關文字，而這個劇本更讓當時的金庸得到了中國文化部的編劇獎章。

電影劇本鮮為人知，金庸還寫過影評。當時他擔任《新晚報》的副刊編輯，常常動筆寫作，於是使用了林歡、姚馥蘭(取 your friend 之音)之名撰寫影評，他認為當時副刊男性色彩偏重，故使用一個女性味道十足的名字來寫影評，藉以沖淡一下，沒想到十分受到讀者歡迎，倪匡曾如此說：「金庸曾用一個相當女性化的筆名寫過影評，也用『林歡』的筆名寫過影評。他所寫的影評，只怕已全散失不可追尋了，但曾讀過的人，都說文筆委婉，見解清醒，是一時之選。」⁴可惜這些影評如今已不復見，從寫影評到寫劇本，金庸本來是電影的門外漢，但由於工作中需要處理關於電影、戲劇的稿件，於是他開始每天流連於電影院，電影看多了、影評寫多了，自然就產生了如今我們知曉的電影劇本。

在電影劇本的創作上，金庸並沒有得到過多的讚賞，他曾經說過：「在長城公司、國泰公司拍紀錄片，劇情片 一共寫了十幾個劇本，有些拍不成，沒有人拍的也有。」⁵長城公司偏左派的經營模式，讓主寫愛情劇的林歡難以符合出版商的偏好，加之所出版的七部電影，也並沒有引起多大的熱潮，如今保存下來的僅剩《絕代佳人》、《三戀》、《小鴿子姑娘》、《蘭花花》等四部，今日幾乎沒有人去研究林歡時期的創作，足可見金庸在長城電影公司的七年編劇生涯，實在是為人所遺忘，雖然在 1960 年和胡小峰合導了越劇《有女懷春》，但終究沒走上導演之路，金庸最終離開了電影公司，創辦明報並開啟一連串的小說連載時期。

〔表一〕 金庸（林歡）電影劇本一覽

片名	映期	導演	主演	備註
絕代佳人	1953.09.22	李萍倩	平凡、夏夢、姜明	
不要離開我	1955.07.14	袁仰安	夏夢、洪亮、張錚	影片現時已未可見
三戀	1956.09.18	李萍倩	傅奇、鮑方	
小鴿子姑娘	1957.04.18	程步高	傅奇、石慧	

⁴ 翁零文等：《諸子百家看金庸【參】》（台北：遠流出版事業股份有限公司，1997年）。

⁵ 杜南發等著：《諸子百家看金庸【伍】》（台北：遠流出版事業股份有限公司，1997年），頁111。

片名	映期	導演	主演	備註
蘭花花	1958.01.09	程步高	傅奇、石慧	
有女懷春	1958.06.11	程步高、林歡	陳思思、傅奇	影片現時已未可見 據《傲慢與偏見》改編。
午夜琴聲	1959.09.10	胡小峰	陳思思、平凡、張錚	影片現時已未可見

第二節 小說與電影

金庸在 1955 年首度以「金庸」為筆名，在《新晚報》上撰寫第一部小說《書劍恩仇錄》，連載一年的時間，為其奠定武俠文學的基業，同時他仍繼續在長城電影公司兼職，持續撰寫電影劇本。在這樣的條件下，他的生活處處是電影的記憶，那麼在小說人物的情節設立上，是否存有電影的印象？其實對照電影劇本與小說的內容，可以窺見金庸對於某些題材的愛好，如男女主角因誤會而分離，在《蘭花花》中王康明錯怪妻子令其含冤而去，《倚天屠龍記》中張無忌被周芷若誤導，憤而說出「趙敏，你這般心如蛇蠍，有朝一日落在我手中，張無忌絕不饒你性命」，更將劇情推入另一個局面；電影《三戀》中殷兆宗與艾婉華的忘年戀，則對照《倚天屠龍記》中楊不悔在照顧父親的情敵殷梨亭中，日久生情而執意下嫁譜出的忘年戀情。金庸保有的「電影印象」，就是在某些固定劇情中，加以變化延伸，如同現今好萊塢的劇情片，多數可以被觀者在欣賞之初就推估出來，雖說小說內容沒有提到「電影」、「銀幕」等電影印象詞彙，卻可以從「題材」連結小說與電影，即使創作小說時已經停止創作電影劇本，但如何製造電影的情節、慣用的電影橋段，仍在小說中體現，隨著在《香港商報》連載《碧血劍》、《射雕英雄傳》開始出現熱評時，他於 1960 年創辦《明報》，放棄了電影劇本的創作，專心扮演著「小說家」的角色。

金庸的小說一共十五部，他曾把所創作的十四本名稱的首字聯成一副對聯：「飛雪連天射白鹿，笑書神俠倚碧鴛」，可知金庸對於文學的愛好，信手拈來皆有文采趣味，在小說中隨處可以看見金庸深厚的文學底蘊，或在石壁上刻有詩詞，或於小說人物中琅琅上口一段雋語，這都是改編成電影後無法表達的文字部分：

春遊浩蕩，是年年寒食，梨花時節。白錦無紋香爛漫，玉樹瓊苞堆雪。
靜夜沉沉。浮光靄靄，冷浸溶溶月。人間天上，爛銀霞照通徹。
渾似姑射真人，天資靈秀，意氣殊高潔。萬蕊參差誰信道，不與羣芳同

列。浩氣清英，仙才卓犖，下土難分別。瑤臺歸去，洞天方看清絕。⁶

這是《倚天屠龍記》的開場，金庸透過丘處機的詞來延續前一部《射雕英雄傳》之人物概要，由郭襄低低念誦此詞，進而帶出下一輩人物出場，當我們閱讀小說的時候，可以慢慢咀嚼文字的意義，但在電影時間的侷限下，能呈現的太少，而咬文嚼字的部分通常不會納入，再加之並非所有人都能理解字句的意義，故若強行使用口白說出，則略顯突兀，這些都是電影中無法表達的。再者電影是視覺為主，小說傳遞給讀者的情感，根據不同的閱讀對象而有不同程度的感受，某些細微的情感變動要靠讀者去體察，但在電影當中，或者改變了情感線，或許整個內容都遭到改寫，也可能依據不同表演者的詮釋，而有另外一種想像，這都是小說與電影之間的差異，小說給予的是一種完整性與全面性，但電影在導演與編者的選取之下，呈現的是片段式的內容大概。

十九世紀末電影傳入中國，從早期的無聲電影至二十世紀的有聲電影，再到後期的彩色電影，電影型態逐漸革新，1970年代香港經濟起飛，同時也促進了電影業的發展，承接著1960年代後期興起的武俠片熱潮，古龍和梁羽生的小說陸續被改編成電影，1958年的黑白粵語片《射鵰英雄傳》(上下集)，成了改編金庸小說拍成電影的先河。⁷以金庸小說改編的電影，一共多達六十七部，雖說並非都與小說內容有關，有些僅是相關題材的借取，有的甚至將內容改得面目全非，但一套上「金庸」之名，自然在出版商方面容易募資，再加以當時著名明星演出，讓金庸熱潮持續延燒，對於小說改編成電影，金庸大抵來說都不甚滿意，甚至不曾擔任過自己小說的電影編劇，其好友倪匡倒是為其小說改編成電影十四次之多，倪匡曾推崇說：「只要看過金庸的作品，都無法否認，金庸所著的武俠小說，可以和古今中外任何小說放在一起，而仍占有極高的地位。」⁸於是屢屢為好友的著作擔任電影編劇。

〔表二〕 金庸小說改編電影一覽⁹

小說	影片	映期	導演	演員
射雕英雄傳	射雕英雄傳	1958	胡鵬	梅綺、曹達華
碧血劍	碧血劍（上集）	1958	李晨風	何山、邵漢生
射雕英雄傳	射雕英雄傳（二集）	1959	胡鵬	梅綺、曹達華

⁶ 金庸：《倚天屠龍記》（平裝版）（台北：遠流出版事業股份有限公司，1996年12月），頁7。

⁷ 陳墨：《孤獨之俠—金庸小說論》（上海：上海三聯書店，1999年4月），頁307。

⁸ 倪匡：《再看金庸小說》（台北：遠流出版事業股份有限公司，1997年7月），頁12。

⁹ 資料來源為維基百科、IMBD 電影資料庫綜合檢索。

小說	影片	映期	導演	演員
碧血劍	碧血劍（下集）	1959	李晨風	曹達華、上官筠慧
神鵬俠侶	神鵬俠侶（上集）	1960	李化	謝賢、南紅
神鵬俠侶	神鵬俠侶（下集大結局）	1960	李化	謝賢、南紅
書劍恩仇錄	書劍恩仇錄第一集	1960	李晨風	張瑛、紫羅蓮
書劍恩仇錄	書劍恩仇錄第二集	1960	李晨風	張瑛、紫羅蓮
書劍恩仇錄	書劍恩仇錄第三集	1960	李晨風	張瑛、紫羅蓮
鴛鴦刀	鴛鴦刀（上集）	1961	李化	林鳳、周驄
鴛鴦刀	鴛鴦刀（下集）	1961	李化	林鳳、周驄
神鵬俠侶	神鵬俠侶（三集）	1961	李化	謝賢、南紅
神鵬俠侶	神鵬俠侶（四集）	1961	李化	謝賢、南紅
倚天屠龍記	武當七俠	1963	陳中堅	曹達華、羅艷卿
倚天屠龍記	倚天屠龍記（上集）	1963	張瑛	張瑛、白燕
倚天屠龍記	倚天屠龍記（下集）	1963	張瑛	張瑛、白燕
倚天屠龍記	萬變飛狐	1964	蕭笙、蔡昌	于素秋、張英才
雪山飛狐	雪山飛狐（上集）	1964	李化	江漢、歐嘉慧
雪山飛狐	雪山飛狐（下集）	1964	李化	江漢、歐嘉慧
倚天屠龍記	張無忌火燒萬法寺	1965	楊工良	林家聲、陳好逑
倚天屠龍記	中原奇俠	1966	蕭笙、蔡昌	于素秋、李紅

小說	影片	映期	導演	演員
倚天屠龍記	神劍震江湖	1967	徐增宏	鄭佩佩、張翼
書劍恩仇錄	儒俠	1967	高立	張翼、焦姣
倚天屠龍記	五毒天羅	1976	楚原	岳華、井麗
天龍八部	天龍八部	1977	鮑學禮	李修賢、恬妮
射雕英雄傳	射雕英雄傳	1977	張徹	傅聲、恬妞
射雕英雄傳	射雕英雄傳續集	1978	張徹	傅聲、妞妞
倚天屠龍記	倚天屠龍記	1978	楚原	爾冬陞、余安安
倚天屠龍記	倚天屠龍記大結局	1978	楚原	爾冬陞、余安安
笑傲江湖	笑傲江湖	1978	孫仲	凌雲、施思
連城訣	連城訣	1980	牟敦芾	岳華、施思
碧血劍	情俠追風劍	1980	何夢華	汪禹、妞妞
飛狐外傳	飛狐外傳	1980	張徹	錢小豪、江生
笑傲江湖	冰雪情關英雄膽	1981	鮑學禮	狄龍、張玲
射雕英雄傳	射雕英雄傳第三集	1981	張徹	傅聲、妞妞
碧血劍	碧血劍	1981	張徹	郭追、文雪兒
書劍恩仇錄	書劍恩仇錄	1981	楚原	狄龍、白彪
俠客行	俠客行	1982	張徹	郭追、唐菁
神鵰俠侶	神鵰俠侶	1982	張徹	傅聲、龍天翔
天龍八部	幫規	1982	徐小明	陳觀泰、白彪

小說	影片	映期	導演	演員
天龍八部	新天龍八部	1982	蕭笙	徐少強、陳玉蓮
鴛鴦刀	神經大俠鴛鴦刀	1982	魯俊谷	元德、惠英紅
鴛鴦刀	風流俠士彎彎刀	1982	王洪彰	潘迎紫、秦偉
神鵰俠侶	楊過與小龍女	1983	華山	張國榮、翁靜晶
鹿鼎記	鹿鼎記	1983	華山	劉家輝、汪禹
飛狐外傳	新飛狐外傳	1984	劉仕裕、王天林	萬梓良、黃日華
倚天屠龍記	魔殿屠龍	1984	楚原	爾冬陞、狄龍
書劍恩仇錄	江南書劍情	1987	許鞍華	達式常、張多福
書劍恩仇錄	香香公主	1987	許鞍華	達式常、張多福
倚天屠龍記	倚天屠龍記之魔教教主	1990	王晶、洪金寶	李連杰、張敏
笑傲江湖	笑傲江湖	1990	胡金銓、徐克、程小東、李惠民	許冠傑、張學友
笑傲江湖	笑傲江湖二之東方不敗	1992	程小東	李連杰、林青霞
鹿鼎記	鹿鼎記	1992	王晶	周星馳、張敏
鹿鼎記	鹿鼎記二神龍教	1992	王晶	周星馳、林青霞
鹿鼎記	韋小寶 93 摩登闖情關	1993	羅舜泉	梁朝偉、張衛健
笑傲江湖	東方不敗之風雲再起	1993	程小東	林青霞、王祖賢
碧血劍	新碧血劍	1993	張靖海	元彪、張敏
射雕英雄傳	射雕英雄傳之東成西就	1993	劉鎮偉	鍾鎮濤、劉嘉玲

小說	影片	映期	導演	演員
飛狐外傳	飛狐外傳	1993	潘文傑	黎明、張敏
天龍八部	新天龍八部之天山童姥	1994	錢永強	林青霞、張敏、鞏俐
射雕英雄傳	東邪西毒	1994	王家衛	張國榮、梁家輝
笑傲江湖	笑傲江湖	2003	黃健中、元彬	李亞鵬、許晴
連城訣	連城訣之血刀門	2003	王新民	吳越、何美鈿
鹿鼎記	盜帥流香韋小寶	2004	陸劍明	張達明、馬德鐘
射雕英雄傳	射雕英雄傳之新東成西就	2004	陸劍明、葉天行	魏駿傑、呂頌賢
射雕英雄傳	東邪西毒：終極版	2008	王家衛	張國榮、梁家輝

金庸小說從 1958 年起陸續改編成電影，時間超過六十年，許多知名導演都為其作品執導過，看出金庸在香港電影蓬勃時期，是當時熱門的電影題材。許多電影內容雖與原著大相徑庭，但只要掛上「金庸作品」之名，都有一定的觀眾群。《倚天屠龍記》是金庸十五部小說中，改編成電影次數最多的一部作品，繼 1958 年的《射鵰英雄傳》，隨後在 1963 年就上映了由張瑛自編自導自演的《倚天屠龍記》，可見此部小說在金庸小說電影化的時間點上，已略早於其它作品，其電影改編主要在 1963 年至 1990 年之間，其翻拍程度高於其他作品的原因，主要是因為小說內容具有高度的剪裁性，如大型武打場景（光明頂決戰、火燒萬法寺）剛好適合百分鐘的劇情，且能立刻製造出劇情的高潮，再者人物的形象清晰，風格也與其他小說不同，於是受到導演們的青睞。

《倚天屠龍記》電影不只是改編次數最多，更重要的是它是金庸電影後續翻拍的重要媒介，根據《中華民國電影年鑑》內文寫道：「金庸小說自從『倚天屠龍記』廣受歡迎之後，也成為熱門作品」¹⁰金庸武俠電影開始為觀眾注意，後續則開始進行其餘作品的翻攝，如鮑學禮版本的《天龍八部》，著重神怪趣味；牟敦芾的《連城訣》主打陰鬱氣氛的營造，金庸小說翻拍成電影成為趨勢，也讓金庸的地位逐漸上升。

¹⁰ 蔡國榮：《中華民國電影年鑑·國產影片製作概況》（台北：中華民國電影事業發展基金會，1982 年 4 月），頁 10。

近二十年來，最常看見的為 1993 年年底在香港上映，由李連杰、張敏主演的《倚天屠龍記之魔教教主》，電影以六大門派決戰光明頂為主要內容，在搞笑中突顯了張無忌的機心，與舊版性格較為雷同，但過於誇張的演繹方式，讓當時票房成績並不亮眼，儘管如此，挾帶著改編自金庸小說的光環，依舊有高達 10437757 港幣的票房率，¹¹而讓現代年輕人印象深刻的原因，除了搞笑無厘頭之外，在電影台高強度的放送，更讓這部電影為人熟知。2014 年在社群網站上，更有人成立了支持拍續集的粉絲專業¹²，超過三萬六千人按讚支持，可見透過電影改編的搞笑魅力，讓金庸的作品不論在哪一個時代，都能留給當代人深刻的印象，也是金庸所有改編電影中，最具有傳播效力的作品。

金庸的小說並不是為了電影而寫，但至 1958 年開始許多人改編至今，除了金庸的高人氣之外，更因為小說生動的人物形象、十足的戲劇性，以及它獨特的影像氛圍，讓金庸小說成為電影中經常改編的對象，電影語言在金庸小說中處處可見，體現了金庸在創作意識上的潛在投射，而如何深入運用電影語言在小說之內，則是後續本論文要闡述之內容。

第三節 版本比較

金庸小說一共有三個版本：舊版、新版與新修版。根據林保淳的考證，「舊版」包括了早期刊載於報章的「刊本」、坊間刊印的「舊本」及臺灣盜印的「盜本」。¹³金庸最初發表的武俠小說，全都散見於香港報紙的副刊，當時為了配合讀者的閱讀需求，除了各單元自有其章回之外，每日均有一個小標題，或文或白，往往是從該日連載中的一個字或一句話擷取而來，並無特殊意義，應是當時編者所加，如《倚天屠龍記》開頭為「引子」，其後幾日小標題則為「覺遠挑了一對大鐵桶」、「不許人說話的規矩」、「羅漢堂主無色禪師」等等¹⁴，而後坊間未授權刊印的舊本，則刪除了每日刊載的小標，但內容與刊本無異，時至今日，舊版之內容已難見，許多讀者更不知其差異。

有鑒於當時迫於每日截稿之壓力，小說結構與內容都未臻完整，為了讓作品呈現更好的面貌，金庸自 1973 年開始全面修訂，花了近十年的時間整理修訂完成後，1979 年正式交由臺灣遠景出版社發行出版，共三十六冊十四部，1986 年版權交由遠流出版社，這個版本則是所謂的「新版」，隨著電影電視劇的翻拍熱播，越來越多的讀者提供指正，金庸決心再一次的修改，於 1999 年開始著手，耗費七年時間完成所有修訂，包括許多錯字訛字、以及漏失之處，此時則

¹¹ 參見維基百科 <https://zh.wikipedia.org/wiki/倚天屠龍記之魔教教主>，檢索日期 2017 年 2 月 19 日。

¹² 參見臉書 <https://www.facebook.com/howlongisthedistancefromheretodadu/>「無限期支持張無忌到大都」粉絲專頁，檢索日期 2018 年 3 月 15 日。

¹³ 林保淳：〈金庸小說版本學〉，收於王秋桂編《金庸小說國際學術研討會論文集》（台北：遠流出版事業股份有限公司，1999 年），頁 401。

¹⁴ 陳俊宏：〈金庸小說三大版本比較研究〉，國立臺灣師範大學博士論文，頁 31。

稱之為「新修版」，故從舊版到新版可謂是大修，從新版到新修版即稱之為小改。

就《倚天屠龍記》來看，筆者認為兩次修改都可稱之為大改，金庸在新修版後記表示：「因為結構複雜，情節紛繁，漏洞和缺點也多，因之第三次修改中大動手術。」¹⁵從舊版到新版，回目從引子改為仿效柏梁台體的四十句七言古詩，讓形式更加工整，而內容種種不合理之處，也在沒有趕稿壓力之下，調整了許多面向。劉紹銘指出金庸小說「既不在報紙連載，一來不必一天製造一個高潮，二來人物和情節的發展，該怎麼寫，不必投讀者所好。說不定，這一改動，比原來的故事又進一步」。¹⁶在新版中，為避免人物雷同或混淆，則修訂人物名，如男主角原先叫「張念慈」，因過多小說中使用此名，則改成「張無忌」；楊破天避免雷同《俠客行》的石破天，則改成「楊頂天」；在內容方面，舊版的周芷若為明教中人之女，這樣的身份怎麼可能讓痛惡明教的滅絕師太收之為徒，甚至日後接掌峨嵋？舊版中描述如下：

小妹先父姓周，名諱上子下旺，先母薛氏。小妹蒙武當派張真人之薦，引入先師門下，在此之前，從未見過先師一面。¹⁷

新版中為了讓周芷若順理成章進入峨嵋派，於是將其父親改為漢水的船夫，周芷若也從明教餘孽變身成柔弱貧女，內容不合理之處也就隨之消解了。在新舊版的結局上，舊版結局中周芷若斷髮出家，要求張無忌接手峨嵋派，內容與《笑傲江湖》結局過於類似，新版中則刪去出家情節，也不要求張無忌接手峨嵋，只留下張無忌欠周芷若一個承諾，讓小說充滿遐想空間。

新版至新修版當中，回目保持不變，但在感情線的鋪陳中，金庸增添了許多細節，如張無忌與小昭的情感，從單純的感激與感動，加添了曖昧的氣息，在小昭一同去海外迎接謝遜時，張無忌見到她美麗的側臉，直接表露欣賞之情：

張無忌微笑道：「小妹子，你將來長大了，一定美得不得了。」小昭笑道：「你怎麼知道？現今不美嗎？」張無忌雙臂輕輕摟住了她，在她臉頰一吻，說道：「現今好美，將來更加美得不得了！」小昭羞紅了臉輕聲道：「教主哥哥，我要永遠、永遠跟著你，你肯嗎？」張無忌道：「肯極了。」¹⁸

張無忌在受到小昭暗示要成為他的情侶時，毫不猶豫就答應了，為兩人的關係增添更多愛情成份，也彰顯出他處處留情的性格。在新修版的內容中，最主要的更動就是張無忌最後沒有選定自己的配偶：

¹⁵ 金庸：《倚天屠龍記》（新修版）（台北：遠流事業出版股份有限公司，2008年2月），頁1724。

¹⁶ 二殘：《二殘遊記（第一集）》（台北：洪範書店有限公司，1986年），頁96。

¹⁷ 金庸：《倚天屠龍記》（香港：武史出版社出版，鄺時記報局發行，未註出版年月），頁1383。

¹⁸ 金庸：《倚天屠龍記》（新修版）（台北：遠流事業出版股份有限公司，2008年2月），頁936。

周芷若緩緩的道：「一報還一報！那日在濠洲，趙敏不讓你跟我成親。此後你到蒙古，儘管你日日夜夜都和趙敏在一起，卻不能拜堂成親。」張無忌一驚，問道：「那為甚麼？」周芷若道：「這不違背俠義之道吧？」

張無忌道：「不拜堂成親，自然不違背俠義之道。我跟你本來有婚姻之約，後來可也沒拜堂成親。好！我答允你。到了蒙古之後，我不和趙敏拜堂成親，但我們卻要一樣做夫妻、一樣生娃娃！」周芷若微笑道：「那就好。」

張無忌奇道：「你這樣跟我們為難，有什麼用意？」周芷若嫣然一笑，說道：「你們儘管做夫妻、生娃娃，過得十年八年，你心裡就只會想著我，就只不捨得我，這就夠了。」說著身形晃動，飄然遠去，沒入黑暗之中。¹⁹

金庸刻意留給讀者無限的想像，有可能張無忌和趙敏從此不回中土，亦有可能周芷若去蒙古找他，或許他也有可能去波斯找小昭，尤其結尾周芷若這個諾言，更讓許多舊有讀者大感詫異，於是到底何者版本為佳，開始有不同的支持者出現。就金庸本身而言，定是新修版最符合他的期望，人物的情感也在歲月淬鍊下更臻完整，從評論者的角度而言，各版皆有人贊同或貶抑，倪匡與楊興安喜歡舊版勝於新版²⁰；林保淳雖認為舊版有可取之處，但更贊同新版²¹；新版與新修版的比較，陳韻琦與吳家齊認為新修版更貼近人心。

陳韻琦認為《神雕俠侶》中的小龍女不再不食人間煙火，她開始懂得和楊過打情罵俏，會說「一天想你好幾百次」等情話，如同現實的情侶一般，小龍女更具「人味」²²；吳家齊認為金庸將讀者們的建議和專家學者的評論，融入新修版當中，使舊有基礎上變化出新的美學價值²³，以《倚天屠龍記》而言，「反暴、英雄主義」和「抗入侵民族主義」是書中的兩大主題，但新版男主角張無忌太過於平淡，兩大主題各自都有卻又不明顯，金庸在新修版中大量鋪述若干情節，使張無忌心理與精神層面的描述提升，張無忌對朱元璋講的一段話：「咱們只求自由自在，不讓外族人來站我們的國土子女、田地財物，我們也絕不佔他們的國土。」使我們察覺作者透過小說想表達四海一家的願望，陳韻琦

¹⁹ 金庸：《倚天屠龍記》（新修版）（台北：遠流事業出版股份有限公司，2008年2月），頁1716-1717。

²⁰ 楊興安：《金庸小說十談》（台北：遠流出版事業股份有限公司，1998年），頁122。

²¹ 林保淳：《解構金庸》（台北：遠流出版股份有限公司，2000年6月），頁228。

²² 陳韻琦：《金庸武俠小說〈神雕俠侶〉研究——遠流舊版與新修版的解析》（台中：靜宜大學碩士論文，2004年）。

²³ 吳家齊：《金庸〈射鵬三部曲〉新舊版本研究》（台北：台北市立教育大學碩士論文，2007年），頁162。

和吳家齊都肯定新修版的「真實」，認為在藝術性、生活中都更符合現代人的思想和行為。

其實，每一位讀者都有自己的期待視野，在特定立場之下接觸作品，必然會造成讀者與作品間的審美距離，這種審美距離會造成讀者期待視野的轉變，在接觸新作品的途中，讀者本身的視野也會不斷建立、改變、修正、再建立，達到與新作品之間的視野交融，因此沒有人能絕對的說出三種版本之間何者最佳，只能說在不同期待視野下，對於新作品的接受度有多大，金庸小說歷經三次修改、不同時代讀者的檢驗，不斷在發掘與認同，如同堯斯在〈文學史作為向文學理論的挑戰〉所說：

一部文學作品，並不是一個自身獨立，向每一時代的每一讀者均提供同樣的觀點的客體。它並不是一尊紀念碑，形而上學地展示其超越時代的本質，它更多地像是一部管弦樂譜，在其演奏中不斷獲得讀者新的反響，使本文從詞的物質狀態中解放出來，變成一種當代的存在。²⁴

金庸小說已經成為華人世界的代表作品之一，修改的主要原因也是基於讀者的指教與關懷，成為「公共文化財」的金庸，小說蘊含著他歲月的洗鍊痕跡，新版和新修版之間的好與不好，端看閱讀者的喜好，沈君山曾寫給遠流出版社董事長王榮文一封信，他認為：

藝術作品而成為「公共文化財」是極不容易的，試看百年諾貝爾獎中，有幾本當得上「公共文化財」之稱？而兄出版此公共文化財，一僕二主，任務亦甚艱鉅，因為不僅作者、讀者兩主，「公共」與「文化」亦是兩主，此二雖未衝突，然如何兼顧亦非易事，我建議還是兩版並存發行，由讀者各取所需，至於百年之後何版留存，則由後來者決定吧！²⁵

雖然新修版在內容上最為縝密詳實，也更符合正常人的情感，在內容上有許多補充與修正，但筆者認為少了當時創作留下的感情與留白，新版在文字上雖不夠完整，比起舊版而言已是有靈有肉，以電視劇及電影的翻拍內容來看，大抵還是以新版內容為基底，加以改編而成，再加上金庸最具影響力的時刻，其廣為人知的正是當時修訂過後的新版。筆者更加認可林保淳教授的觀點，更加贊同新版的更動，就讀者角度而言，新版人物設定令人印象深刻，於是乎本文以新版作為本篇論文探討之底本。

²⁴ 周寧、金元浦譯：《接受美學與接受理論》（遼陽：遼寧人民出版社，1987年），頁37。

²⁵ 金庸茶館·金庸新新聞〈資深金迷對改版的看法〉（<http://nyon.yb.com.tw/b/ynews48.htm>），檢索日期2018年3月16日。

金庸的身份多元，與電影之間更有一段不可抹去的緣分，從一名編輯到寫作評論、電影劇本，到完成一部部膾炙人口的武俠小說，再到旁人將其小說改編成電影劇本，雖然金庸曾笑著說許多人不知曉他當過電影編劇，代表他在電影的領域做得極其失敗，²⁶可是電影編劇的經歷，卻讓他在小說中融入了電影藝術。因此從第三章開始，本論文將進入小說的「電影閱讀」，挖掘金庸《倚天屠龍記》的電影質素。



²⁶ 杜南發等著：《諸子百家看金庸【伍】》（台北：遠流出版事業股份有限公司，1997年），頁110。

第三章 細節的魅力：特寫與高反差

前言

電影，是所有藝術中最寫實的，它具有擬真的聲音與想像，震撼了閱聽人的所有感官。托爾斯泰說：「這個轉動著手輪的機器，會造成我們生活（作家生活）的革命，它直接攻擊老式文學藝術，其變換迅速的場景、交融的情感和經驗，比起我們熟悉的、沈重的、早已乾涸的文學強得多，它更接近人生。」文學雖然行之有年，卻僅能靠文字來發揮想像，攝影打破了遙不可及的現實，徹底再現了現實，拉近了生活與時間。

1895 年代盧米葉兄弟建立了電影的寫實傳統，簡單的影片捕捉了事件的流動與純粹的景象，真實可見的生活重現在大眾面前，隨著電影內容的架構與發展，攝影機成為評論事物的媒介，內在的精神與外在的現實透過技術與形式重塑，奇特的音效、動作的剪接、光線的角度與鏡頭的距離，讓眼睛所見之事物，既扭曲又真實呈現。

金庸武俠小說的動人，在於畫面感的強烈，人物視角框住場景與角色，形成一連串的框架，步步推進到特寫的細微面貌，金庸深刻的描繪與動作性的凸顯，使人物塑造更立體；小說中「明亮中的幽暗」、「黑暗中的光明」以矛盾的光影刻畫心理意識，帶出強光下的陰暗。廣場上「日光普照」，亮得不能再亮的空間，是耀眼的、耀眼至讓人虛幻的，以致廣場上到處是人，但哀求之言說的「陰風慘慘，令人不寒而慄」¹，似乎鬼魂真的到了身前一般。光線的角度、強弱，滿足閱讀者的視覺感官與窺伺慾望，閱讀者既像框中之人，又如身在畫面外凝視一切，小說內每一個段落，都加強了藝術性。

金庸小說特有的文學性與藝術性，讓小說內容不再平敘而無奇，讀者的眼睛如同攝影機般，看見金庸所創造的另一個生動的世界，「紅影閃動」的大紅長袍、「血如泉湧」的鮮血淋漓，將鏡頭下的情緒性表現出來，暖色的侵略與暴力，蘊含的是女性象徵，遠景、中景、大特寫的交錯，將讀者一步步帶入作者安排的情緒與震撼之中。這些，都是屬於電影的視覺藝術，金庸把攝影技巧巧妙融合文字，讓時間與空間不再任意流逝，更接近人生百態，看金庸《倚天屠龍記》小說中的

¹ 金庸：《倚天屠龍記（三）》（台北：遠流出版事業股份有限公司，1996年），頁847。以下所有版本皆用此版。

鏡頭與影調，如何讓「表現」與「再現」融合。

第一節 特寫鏡頭：細節的秘密

美國評論家 Herman G. Weinberg 曾說：「一個故事如何被敘述亦是那個故事的一部分。同樣的故事可以說得好也可以說得壞，也可以說得不錯或極偉大，這全看是誰在說故事。」攝影機的位置決定了被攝物的角度，亦表達了導演對於某件題材的看法，透過視景框能容納多少素材，造成鏡頭的景別差異。路易斯·吉奈堤的《認識電影》將鏡頭種類分成六大部分：大遠景（extreme long shot）、遠景（long shot）、全景（full shot）、中景（medium shot）、特寫以及大特寫（extreme close-up）²，不同景別改變了觀察距離，使空間上的「攝距」與「焦距」產生變化³，如這樣一個遠景：張無忌回望來路，只見雪地之中，柴橈所留下的兩行軌跡遠遠的蜿蜒而來，至谷方絕（頁 667）；與這樣一個特寫鏡頭：她溫軟的嘴唇上沾著淚水，又是甜蜜，又是苦澀（頁 1239）。兩者故事呈現的方式不同，表達的訊息內容也不盡相同，以遠景和特寫分別呈現，表現作者對待人物的塑造與情感設定，也讓讀者對被攝對象的態度有所差異，這些複雜的變化，證明了攝影機後面存在著一名操控者，以其美學與技術變化著焦距與攝距的大小，闡釋著屬於他想呈現的故事，進而與讀者進行交流與溝通。

普多夫金認為：「電影雖然沒有劇場所擁有的一般性、明顯的舞台輪廓，可是銀幕上所呈現的卻是更深邃的、隱藏著的細節。」⁴電影之所以吸引人，在於特

²「大遠景」多半是從遠自四分之一哩的距離拍攝，多半是外景，可以顯現場景之所在，也被稱為建立鏡頭（establishing shots）。「遠景」最近可和全景相當，由於其視界廣闊，因此通常具有讓觀眾明瞭場景中不同元素之間相對比例的功能，傳達人物與環境的關係，進而揭示有關主題的訊息。「全景」可以容納角色的整個身體，人物的頭部接近景框頂部，腳則接近景框底部。「中景」囊括了人物從膝或腰以上的身形，是較重功能的鏡頭，可以用來做說明性鏡頭、延續動作或對話鏡頭。「特寫」將重點放在很小的客體上，如人的臉部，可以凸顯事物的細節，吸引觀眾的目光，更暗示其象徵意義。「大特寫」是特寫鏡頭的變奏，它不是人的臉部特寫，而是更進一步眼睛或嘴巴的大特寫。主要參閱〔美〕路易斯·吉奈提（Louis Giannet）著，焦雄屏譯：《認識電影·攝影》（*Understanding Movies*, 1996）（台北：遠流出版事業股份有限公司，2015年3月），頁 29-31。

³攝距是攝影機與被攝物體之間的距離，焦距則是從無限遠處的平行光束透過鏡頭，在底片或透鏡上結成最清晰的焦點時，其底片到鏡頭中心的長度。視野的大小取決於鏡頭焦距和底片大小的比例。當焦距不變，攝距越短，則景別越大，背景與素材空間越小；攝距不變，焦距越短，則景別越小，背景空間範圍越大。

⁴〔俄〕普多夫金（V.I. Pudovkin, 1893-1953）著，劉森堯譯：《電影技巧與電影表演·電影技巧：

寫鏡頭的深刻力量，金庸武俠小說具有濃厚的電影感，最重要的因素正是小說中大量的特寫鏡頭，以「視覺框框」鎖定人物的臉部、肢體乃至於細節，電影的特寫消除了我們在觀察和感知隱蔽的細小事物時的障礙，並向我們揭示了事物的面貌，這樣，它也就揭示了人。⁵如此過度放大的細微，看似違背了客觀世界的大小比例，卻更貼近現實，儘管沒有人物對白，實際上鏡頭內卻已包含千言萬語，這正是細節的力量，也是作者與讀者碰撞後的火花，創造出視覺的變形，直達情感的最深處，營造出電影專屬的凝視感。

（一）特寫鏡頭的功能

十九世紀末，英國導演喬治·亞伯特·史密斯(George Albert Smith,1864-1959)就已知使用特寫鏡頭表意，他經常在攝影室裡拍攝半身人像，在 1898 年已列有《滑稽的面孔》⁶，將重點放在面部表情上，其 1900 年上映的《祖母的放大鏡》(Grandma's Reading Glass) 中，當放大鏡放在男孩和祖母之間時，是以男孩之視角觀看祖母的眼睛，利用遠景和特寫交替，發展了敘事因素，可說是特寫的最初發明人，直到後來美國導演大衛·格里菲斯(David wark Griffith,1875-1948)首先運用特寫鏡頭的技巧，確立了特寫的功能。⁷

特寫改變人類既定的印象與時間，簡政珍在《電影美學》寫道：「生活的場景都是有特定的時間和地點。人是時空界定下的產物。」⁸一部作品在閱讀或觀賞後，以獨立的印象浮現在觀眾記憶中，一張臉、一個面部細節，都打破時間地點的框架，使時空進入模糊，讀者能夠依據畫面，進入另一次元的現實⁹，是作者所

電影導演與電影材料》(Film Technique, and Film Acting, 1928) (台北：書林出版有限公司，1980 年 2 月)，頁 73。

⁵ [匈] 貝拉·巴拉茲(Béla Balázs, 1884-1949) 著，何力譯：《電影美學·人的臉》(Theory of The Film, 1952) (北京：中國電影出版社，2003 年 9 月)，頁 50。

⁶ [法] 喬治·薩杜爾(Sadoul, Georges, 1904-1967) 著，忠培譯：《電影通史》第 2 卷(Histoire générale du cinéma) (北京：中國電影出版社，1983 年)，頁 134。

⁷ 格里菲斯宣稱：「我記得當我發行特寫形象時，在第十四街的比沃格拉夫制片廠內引起過何等的轟動。『這絕對不行！』老闆們反對道，『演員看起來像是在游泳，你不能讓他們既沒有大腿、又沒有身體地浮在那裡！』儘管據說一出現特寫時觀眾就跺著腳表示異議，但是我堅持己見，我行我素。」。參閱《世界電影》1983 年第 3 期，頁 97。

⁸ 簡政珍：《電影閱讀美學·特寫的毫末天地》(台北：書林出版有限公司，1993 年 5 月)，頁 63。

⁹ 借用 [德] 齊格弗里德·克拉考爾(Sigfried Kracauer) 之語。見克拉考爾著，邵牧君譯：《電影的本性——物質現實的復原·一般特徵：物質現實的再現》(Nature of Film — The Redemption of

欲揭示的心靈狀態，也可能是生活剎那的永恆。特寫功能可概括為：吸引作用、透視作用、強調作用、推動作用、渲染作用、隱喻作用等六種。¹⁰電影需要各種元素吸引觀眾目光，藉以達到觀眾的好奇心，除了聲音元素以外，「畫面」是最直接衝擊閱聽人的方式，「特寫」鏡頭的放大，深刻了觀者的記憶。如日本影片《廣島之戀》利用兩副赤裸裸擁抱的肩膀特寫，佈滿灰塵、雨滴、汗水的肩膀，影片一開始的特寫，將觀眾的焦點吸引，貝拉·巴拉茲的《電影美學》說到：「最重大的事件，只不過是各個微小因素的運動的最後結合。一連串的特寫可以使我們看到一個整體變成各個個體的那一剎那間。特寫鏡頭不僅擴大了而且加深了我們對生活的觀察。」¹¹，兩副交纏的軀體強而有力的展現原子彈下窒息的擁抱，是戰火下的最無辜的人民，是觀眾凌駕於其上對於他們生活的無可奈何與凝視，特寫鏡頭不僅是人臉在空間上和我們距離縮短了，而且它可以超越空間，進入另外一個領域，精神領域，或叫心靈領域。它們作用於我們的心靈，而不是我們的眼睛。¹²特寫的透視功能，直接使觀眾看見人物的內心變化，如這樣一個鏡頭：只見地下每隔兩三尺，便是一根七八寸長的鋼針插在山石之中，向上的一端尖利異常，閃閃生光（頁 1158），鏡頭從靜態的物體拉近成特寫，尖利的、冷冽的光在黑夜中更顯詭魅，觀眾從鋼針窺見背後隱藏的陰謀，是人物決心恩斷義絕的情緒轉折，是放棄最後一絲過往情份的內心變化。當我們越接近事物的本體，物體就越清晰，所能看見的範圍越狹小，反而能藉以探究的更深入。德國電影理論家齊格弗里德·克拉考爾在《電影的本性——物質現實的復原》中論述電影的功能提到：「電影具有重大的揭示功能，能放大正常條件下看不見的東西，任何一個大特寫都會揭示出物質構造的某些新的、前所未有的方面，彷彿急於想表明，這些現實中微小的元素正是構成生命多種爆發性力量的發源地。此外，那些轉瞬即逝的、怵目驚心的，或是人們因習慣或偏見而經常視若無睹的東西，以及從精神失常人物眼中看出去的現實狀態，都是電影足以徹底暴露的對象。」¹³電影透過

Physical Reality, 1961) (北京：中國電影出版社，1981年10月)，頁 61。

¹⁰ 參考陳曉光：〈漫論特寫〉《藝術廣場》1987年第6期。強調作用可分為：強調主題思想、強調重要情節、強調情緒氣勢。推動作用可分為：均速推動、加速推動、高潮推動、停止推動四種類型。

¹¹ 貝拉·巴拉茲著，何力譯：《電影美學·特寫》（北京：中國電影出版社，2003年9月），頁 44。

¹² 貝拉·巴拉茲著，何力譯：《電影美學·特寫》，頁 45。

¹³ 齊格弗里德·克拉考爾著，邵牧君譯：《電影的本性——物質現實的復原·一般特徵：物質現實的再現》（北京：中國電影出版社，1981年10月），頁 57-74。

攝影機的幫助，在既有的記錄功能外，又憑藉著影像中原始材料的暗示力量，使其具有「揭示」功能，力圖通過攝影機來經驗這個世界，如同克拉考爾所言「結果我們便把這個世界從冬眠狀態中、從虛假的不存在狀態中恢復了它的活力」，電影帶領觀眾迅速回到事物本身，重新打造與思量我們所處的生活世界，如此「微小的元素」在小說中普遍運用，小說的文字與內容產生爆發性的張力與揭示，使內容達到視覺化及戲劇性的高峰。

金庸小說中首要表現的對象是人，如他所述「小說是寫給人看的。小說的內容是人」，人物的相互關係才能造就情節推展與背後蘊含的意義，小說的特寫鏡頭鎖定人物的臉龐，捕捉臉部細微的表情神態，甚至畫面貼近至眼睛、嘴唇、手指等大特寫，攫取人物隱蔽的情感，揭示人物的生活與心靈；武俠小說中的武功招數，是小說豐富生動的關鍵，金庸將鏡頭推至肢體，從動作找尋象徵意義；其次的對象是物，從蜘蛛、鋼針、倚天劍、屠龍刀、燭光等等，物體佔滿在框框之內，極具意義的表意符號，都是金庸筆下的藝術，而這些物體的特寫，最終仍是反映了人物。人是小說的中心，人亦是複雜詭譎、矛盾難以捉摸的個體，若想揭示人的心靈與本質，就必須要異於一般的近距離觀察，過份貼近人與物的本身，以「扭曲」凸顯人物的「真實」，情感的闡述正是金庸寫小說的目的，他說：「小說是藝術的一種，藝術的基本內容是人的感情，主要形式是美，廣義的、美學上的美。在小說，那是語言文筆之美、安排結構之美，關鍵在於怎樣將人物的內心世界通過某種形式而表現出來。」¹⁴金庸小說的迷人之處，正在他所揭示的內心世界。

特寫鏡頭所具備的美學功能，使讀者穿透物質的表面，直達事物背後真正的核心，強化我們對生活周圍的觀察，創造新的、未知的面向，最重要的，是捕捉了震撼讀者的「那一剎那」，是視覺的衝擊、心裏的迴響，在那關鍵的瞬間——當閱讀過程結束，讀者腦海中無法忘卻的、那強烈而碩大的「那一剎那」畫面，以此做為閱讀的連結，將一部小說所有時間與空間攤開，這些瞬間的基點，能迅速架構起情節線，使讀者掌握影像的前後發展，進而挖掘出更多的內容，既能釐清整體時空，亦能對人物產生深層交流，作者為何在此處使用特寫鏡頭，其原因也就昭然若揭。特寫鏡頭徹底暴露「轉瞬即逝」、「怵目驚心」的真實，其敘述特性巨大且充滿力量，如此高度的概括力，與蒙太奇、小說整體結構或不同景別相

¹⁴ 金庸：《倚天屠龍記·序》（台北：遠流出版事業股份有限公司，1996年，12月）。

互連結，展現新的藝術構成。

「對於小說，我希望讀者們只說喜歡或不喜歡，只說受到感動或覺得厭煩。」情感的化學反應是讀者與作者的交流，是特寫作用的透視和隱喻。以下分析金庸《倚天屠龍記》小說的特寫鏡頭時，將以時間的流轉、人物表現與靈魂、現實與幻覺之間的虛實交錯，來看特寫在小說中的轉折，看似柳暗花明，實則莫可奈何，金庸小說中豐富的情節與特寫營造出的懸念，將時間空間疊合至人物靈魂。

（二）時間與能力的特寫

當攝影機放置在物體面前，時間的流逝與空間的變換，都被如實地記錄下來，甚至在電影的構造中，時間與空間可以任意並置與剪接，使時間、空間相互共存，電影的時間，是空間化的時間，將時間物質化為可見的、可聞的空間運動。特寫的強調作用，使情節轉折更加有力，馬賽爾·馬爾丹的《電影語言》說道：「最有能力地展示一部影片的心理和戲劇涵義的是人臉的特寫鏡頭，而這種鏡頭也是內心電影最基本的、最終的也是最有價值的表現。電影能如實地表現世界，其敏銳性（與嚴格性）之處就在於銀幕能使許多靜物在我們眼前活起來。」¹⁵當光束投射在銀幕之上，所有的東西都活化成真實世界，帶領讀者去看作者所強調的，深具內心活動的價值意義，特寫鏡頭則重組時間空間，或加速或延緩時空的運動節奏，藉以敘述所鋪陳的內容，用特寫去渲染心裡隱而未言的情緒，並推動故事的高潮。

金庸《倚天屠龍記》內大量的特寫鏡頭，都在敘事中淡化了時間的推移，關注在鏡頭內肢體與物體的變異，讓讀者隨著人物一同成長蛻變，將時間軸的平面拉長，在特寫中立體化行為的差異性。這樣的手法讓讀者的眼睛片刻不得休息，從眼框看出去的畫面，是緊密且急促的，讀者在「短時間」內不斷反覆品味文本，進而回頭看時間變異下的美感。張無忌是小說的核心人物，他身為武林人士的後代，武功便是他生存的利器，然而從身重陰毒到誤打誤撞練成九陽神功，「時間」對照出「能力」的改變，這些能力使他命運翻轉，成為明教最年輕的教主：

再接下去看第二層心法，依法施為，也是片刻真氣貫通，只覺十根手指之

¹⁵馬賽爾·馬爾丹著，何振淦譯：《電影語言·電影攝影機的創造運用》（北京：中國電影出版社，1980年11月），頁20。

中，似乎有絲絲冷氣射出。(頁 789)

小昭見他半邊臉孔脹的血紅，半天臉頰卻發鐵青，心中微覺害怕，但見他神完氣足，雙眼精光炯炯，料知無礙。待見他讀罷第五層心法續練時，臉上忽青忽紅，臉上青時身子微顫，如墮寒冰；臉上紅時額頭汗如雨下。(頁 790)

「十根手指的絲絲冷氣」是真氣的運轉、武功的攀升，最細微的動作能看出人物的變化，特寫鏡頭拉至手指頭，再大特寫極具變化的「冷氣」，用觸覺感官加深視覺的想像，鏡頭從四肢向上移動，如同武功等級一般逐漸往上，將鏡頭定格在臉部，用面部色彩的誇飾，刺激觀者的情緒反應，馬賽爾·馬爾丹說：「強烈和刺眼的色彩（先不談其虛假性）是會吸引我們的注意力，使我們感到不快的」，張無忌半邊臉的血紅對比半邊臉的鐵青，「色彩是加強了畫面的繪畫感（使電影向繪畫靠攏），但是，也因此而加重了影片的靜態感。」¹⁶隨著小昭的視覺角度和情緒，觀眾的情緒一同被推入忐忑的未知，此刻時間的流轉呈現靜態，人的臉佔據整個畫面，「雙眼精光」、「臉上忽青忽紅」、「汗如雨下」等多個特寫，攝影機不斷的前後運動，在特寫與大特寫之間伸縮，讀者的眼睛隨著畫面不間斷的一同練功，此一空間下的時間產生異化，如每一層級的練功升等皆需七至十四年，張無忌卻只需「片刻」，然這樣快速描寫的轉瞬間，卻超過一個時辰。時間的扭曲和快慢之間的矛盾，是時間特寫的特性，金庸敘述張無忌武功變化的狀態時，總利用特寫與色彩的雙重強化，讓讀者置於重新建構的世界之中。小說中更大量鋪寫張無忌與人打鬥的畫面，藉由特寫展現武功的精進：

二十餘掌一過，鶴筆翁一張青臉已漲得通紅，眼見對方又是一掌擊到，他左掌虛引，意欲化解，右掌卻斜刺裏重重擊出。只聽得拍拍兩響，鶴筆翁這一掌狠狠打在鹿杖客肩頭，而張無忌那一掌卻終究無法化開，正中胸口。總算張無忌不欲傷他性命，這一掌真力只用了三成，鶴筆翁哇的一聲，吐出一口鮮血，臉色已紅得發紫，身子搖幌，倘若張無忌乘勢再補上一掌，非叫他斃命當場不可。鹿杖客肩頭中掌，也痛的臉色大變，嘴唇都咬出血

¹⁶馬賽爾·馬爾丹著，何振淦譯：《電影語言·電影的非獨特元素》（北京：中國電影出版社，1980年 11月），頁 48。

來。(頁 1043-1044)

武打動作是武俠小說中最吸引人的橋段，也是最具電影化的效果，因為畫面充滿了特寫，放大的物體刺激了觀者的眼睛，「一掌」擊出、「肩頭」中掌，閱聽人的心理產生緊張的快感，吸引住所有的注意力。鶴筆翁邪惡如鬼魅的青臉，曾是張無忌的夢魘，如今卻「漲得通紅」、「紅得發紫」，那是血氣流轉的自然現象，也是充滿危險的暗示，是邪不勝正的逼近，甚至於「吐出一口鮮血」、「嘴唇咬出血來」，在正義與死亡中徘徊，時間的推移在此處被抽離，人物的心理時間是生命化的投射，短暫的時間卻是痛苦難耐，心理時間感覺十分漫長，痛苦卻又希望生命的時間也能延續。鶴筆翁與鹿仗客數月之前還能讓張無忌受傷，如今的節節敗退示意了張無忌武功的精進，以特寫表明人物背後時間的流動，藉以突出人物的能力。電影給我們帶來了一種無聲的獨白，即通過面部表情來表現內心的極其微妙的變化，這便是特寫的迷人之處。

(三) 人物至命運連結

特寫往往能生動地揭示內心的真正活動。為了穿透物質世界的表層，進入人物內心世界，特寫鏡頭往往具有戲劇性的角度，帶領讀者探索生活世界，挖掘出潛藏於物質生活世界內的活動。金庸小說塑造的人物，能由表相照進人物的內心世界，從臉部到肢體的特寫鏡頭，除了單純紀錄下人物的互動、內心的糾結外，攝影機的貼近，讓距離瞬間消弭，讀者彷彿身在其中，引發讀者對人物的同情。金庸《倚天屠龍記》中大量的臉部特寫，刻劃出人物的性格，看似普通的面部表象，金庸卻能使靈魂躍然紙上，不同景別的描述，建立了讀者的心理聯想與視覺化效果，如同一面巨大的電影銀幕，投影出一張張表情各異的面孔，它抽掉臉龐後的時空，構築一個新的世界，一個「真實可見」的新世界，如同貝拉·巴拉茲在《電影美學》說到：「無聲片裡的脫離周圍環境而孤立存在的面部表情彷彿已經進入一個陌生而新奇的心靈的世界。這是一個新的世界——『微相學』的世界。如果沒有特寫，我們就不可能用肉眼或是在日常生活裡看到這個世界。」¹⁷即便

¹⁷「微相學」(Microphysiognomy) 是指根據細微的面部表情變化，來體驗和了解人物內心活動的細微變化。貝拉·巴拉茲著，何力譯：《電影美學·特寫》(北京：中國電影出版社，2003年9月)，頁56。

在靜止無聲的畫面中，觀眾仍可以感受到隱藏的洶湧，這就是「微相學」的精準，可以從臉上看見屬於個人的、階級或民族的特徵，乃至於結成人與心靈的合一。金庸如同提著一台攝影機，近距離紀錄人的種種面貌神態，在紙上喚出人物的靈魂與潛在意識，帶領讀者走進人物的一生。這種鏡頭的描寫，使粗心於生活的我們，能夠打破原先的習以為常，去思考並留心人表象之內真實，馬賽爾·馬爾丹在《電影語言》極為讚賞特寫鏡頭：「特寫鏡頭，是電影具有的最奧妙的獨特表現之一，而法國電影理論家讓·愛浦斯曾對它的特徵作出以下歸納：演出與觀眾之間不存在任何隔閡。人們不是在看生活，而是深入了生活。它允許人們深入到最隱密處。在放大鏡下，一張臉赤裸裸地暴露在人前，毫無遺漏地把它熱烈的模樣展示出來。……這是真正存在的奇蹟，是生活的展覽，它就像一只被剝開的石柳那樣暴露於眾，易被人們接受，然而它又是那樣離奇。這是皮膚的演出。」¹⁸赤裸裸地在觀者眼前出現，「皮膚的演出」那是毛細孔的貼近，金庸像是一個完美的雕刻家，將人體做各式的分離，雕刻那最細微渺小的事物，讓讀者突破原有的思考機制、影像的觀看慣性，進入真正的生活，讓所見充滿靈動與存在性。

《倚天屠龍記》以張無忌為中心，在他生命中出現各式各樣的女子，牽動了各自的生命，其中表妹殷離、婢女小昭都是他回憶起的懊悔與憐惜，小時候的懵懂無知，其行為卻暗示著日後的命運，透過張無忌與殷離的肢體接觸，特寫著殷離執迷不悔的一生：

阿離手掌一翻，又已抓住了張無忌的手腕，笑道：「我說你已經逃不了，是不是？」這一下仍是出奇不意……他怒叫：「你放不放手？」阿離笑道：「我不放，你有甚麼法子？」（頁 507）

張無忌猛地一低頭，張口便往她手臂上用力咬去。阿離只覺手上一陣劇痛，大聲一叫：「啊唷！」鬆開右手，左手五根指爪卻向張無忌臉上抓到。張無忌忙向後躍，但已然不及，被她中指的指甲刺入肉裏，在右臉劃了一道血痕。阿離右手的手臂上更是血肉模糊，被張無忌這一口咬得著實厲害。（頁 508）

¹⁸ [法]馬賽爾·馬爾丹 (Marcel martin) 著，何振淦譯：《電影語言·電影攝影機的創造運用》(Le langage cine' matographique, 1977) (北京：中國電影出版社，1980年11月)，頁19。

這是兩人第一次相遇，殷離「抓」住張無忌認定他逃不了，未料卻被張無忌「咬」的手臂「血肉模糊」，她當時並未抓住這段關係，看似兩個小孩之間的衝突糾葛，卻是作者暗示了殷離畢生思而未得的命運。特寫鏡頭以身體部位做連結，企圖透視表象進入靈魂，劇痛的是被咬傷的手臂，心裡卻是不願放棄的堅持：阿離回頭叫道：「張無忌，張無忌！」叫聲漸遠漸輕，終於隱沒。（頁 509）頻頻回頭的殷離，漸遠漸輕卻得不到回應的呼喊，便是一生追尋結果的預兆。看不清齒痕的模糊，是年幼的殷離還未確認自己的心，然而隨著時間的流逝，咬下的那一口如同烙印在心，一輩子都是心裏的掛念。金庸的特寫鏡頭從手臂、口、臉到指甲、血痕，特寫範圍逐漸縮小，景別逐漸擴大，將觀眾的情緒隨著動作而逐漸堆疊，是對人物發展的好奇，亦有未知的疑惑；迸出血的關係，是張無忌與殷離的記號，「右臉上的一道血痕」、「右手臂上的咬痕」兩人用血液定下了關係的糾葛，就是一生的難忘。

第二次相遇，殷離成為臉上肌膚浮腫，凹凸凸凸的醜陋女人，好像當初劃在臉上的那道血痕才該是她，血液裡的倔強讓她對著化名的張無忌說道：「我先斬斷了你的腿，叫你一輩子不能離開我」（頁 641）這是成年殷離的能力，是懊悔多年前自己抓不住張無忌的怨懟，她為他殺了欺負他的女人，她的血液裡流著蜘蛛的陰毒：

盒中的一對花蜘蛛慢慢爬進，分別咬住了她的兩根指頭。

她滿臉莊嚴肅穆之容，同時眉心和兩旁太陽穴上淡淡的罩上了一層黑氣，咬緊牙關，竭力忍受痛楚。再過一會，又見她鼻尖上滲出細細的一粒粒汗珠。（頁 671）

花紋斑斕的蜘蛛是劇毒的象徵，殷離與蜘蛛血液互通而共生，她的臉因此又黑又醜，這是她成長的代價，是想要保護在意的人的本事。金庸用「蜘蛛」作為表意符號，殷離改名為「蛛兒」，都暗示了她的命運多舛，外人只見蜘蛛的殘忍，卻未曾見其背後的耐心。金庸特寫了蛛兒的面部表情，是那樣莊嚴、隱忍著痛苦，鏡頭更加貼近，「眉心間的黑氣」、「鼻尖上的汗珠」艱苦的過程凸顯著蛛兒一生的卑屈。蜘蛛的毒液能保護自己也能殺死獵物，蛛兒的千蛛萬毒手也是如此，但在這個世界中，她的武功根本不值一提，她毫不避諱的在陌生男子面前練功，心

裡卻極怕喜歡的男子看見：「那時候他尚且不睬我，這時見我如此，更加連眼角都不會掃我一眼」(頁 650) 可是最悲慘的，就是蛛兒自以為陌生的男子，正是她窮極一生追尋的對象。

金庸成功地塑造出人物，在人物的一登場就鋪陳其命運，透過特寫鏡頭的推進，從肢體到物體的放大，流血、血液、蜘蛛充滿著暴力與危險，連結了張無忌與殷離的關係，也種下殷離令人唏噓的結局。對於女性的描寫，尤其是圍繞著張無忌的女性，金庸的刻寫十分仔細，因為他同時刻畫著她們的命運：

張無忌一凜，只見黛綺絲和小昭都是清秀絕俗的瓜子臉，高鼻雪膚，秋波流慧，眉目之間當真有六七分相似，只是小昭的容貌之中，波斯胡人的氣息只餘下淡淡影子(頁 1233-1234)……謝遜忽道：「小昭，你做了波斯明教的教主麼？」小昭低眉垂首，並不回答，過了片刻，大大的眼中忽然掛下兩顆晶瑩的淚水。(頁 1237)

張無忌初見小昭時，她是綁著鐵鍊的古怪少女，在患難中發現「原來她既非駝背，更不是跛腳，雙目湛湛有神，修眉端鼻，頰邊微現梨渦，直是秀美無倫」(頁 780) 但這樣的反差卻不曾讓他細想，直至神秘的金花婆婆展現真顏，那隱藏在面貌底下的，好似若有若無的陰謀，才倏地迸發出來。貝拉·巴拉茲在《電影美學》提到：「我們在這種鏡頭裡看到了隱藏在可見的臉後面的不可見的臉，這張不可見的臉只是在交談的對方——即觀眾——的眼裡才成為可見的。」¹⁹名震天下的紫衫龍王，為愛一生假扮成醜陋的老婦，讓自己的女兒易容潛藏在明教當婢女，金庸特寫兩人的絕美容顏，「高鼻雪膚」是波斯胡人的容貌特徵，那異於中土的異域風情，是始終無法留在中土的隱喻，當觀眾看到隱藏的面貌時，就能得知將有一個秘密的揭露，「兩顆晶瑩的淚珠」是小昭一生都聽母親安排的無可奈何，也是與母親相同的命運——為愛放棄自由，當小昭第一次在張無忌面前展現真正的容貌時，便是將最真實的自己交給他。特寫，在此展現了隱蔽在可見背後的不可見，無論再怎麼隱藏自己，屬於命運的就終將無法逃避，張無忌牢記著母親的遺言，卻還是被美麗的女子所欺騙，然而「愛」使欺騙付上代價，也讓絕美容顏成為記憶的嘆息。

¹⁹貝拉·巴拉茲著，何力譯：《電影美學·特寫》(北京：中國電影出版社，2003年9月)，頁69。

(四) 出入真實與幻覺

金庸筆下的特寫鏡頭，遊走在真實與虛幻之間，帶領讀者進入真實又似夢境的幻景，這幻景並非是靈異奇怪的，而是在現實的描繪之中，插入的一點虛幻，它打破平鋪陳述的敘事，在模糊的虛幻中與現實交錯。電影本就是虛實交錯的產物，一束光投射在巨大的銀幕中間，觀眾在這束光線中，看見悲痛欲絕的分離、捧腹大笑的情節，把真實發生的、幻覺想像的全都呈現，在真實中你看見刻意的虛景，用攝影機創造了夢境般的存在，電影的本身好似脫離了現實，卻又貼近讀者而顯得真實，觀眾觀看的電影，是自己真實的人生，以及求而未得的想像。

《倚天屠龍記》中的特寫文字，具有現實與幻覺重疊的電影效果。馬賽爾·馬爾丹在《電影語言》對於特寫鏡頭的特性說道：「特寫鏡頭適合於表現（除非它只是單純被用來描述，通過放大進行解說）一種思想意識的全面顯露，一種巨大的緊張心情，一種紊亂的思想，它是推鏡頭的自然結束，這種推鏡頭又時常能加強並突出特寫鏡頭本身所含有的戲劇性。如果以特寫鏡頭表現某一物件，那在一般情況下，它時常是在表現人物的視點，從而有力地使人物當時的思想感情具體化。」²⁰特寫可以是最基本的表現，簡單的放大人物與物體，作為一種單純的敘事手法，然而特寫最具電影化的地方，正在於推鏡頭所展現的戲劇性。感情是最容易表達也最不亦表達的矛盾體，特寫能深入人物的深層心理，窺見紊亂的情緒反應，讓觀眾一起經歷真實與虛幻的矛盾與和諧面：

殷離笑道：「我有甚麼不知道好歹？你放心，我才不會跟你爭這醜八怪呢，我一心一意只喜歡一個人，那是蝴蝶谷中咬傷我手臂的小張無忌。眼前這個醜八怪啊，他叫曾阿牛也好，叫張無忌也好，我一點也不喜歡。」她轉過頭來柔聲道：「阿牛哥哥，你一直待我很好，我好生感激。可是我的心，早就許了給那個狠心的、兇惡的小張無忌了。你不是他，不，不是他……」張無忌好生奇怪，道：「我明明是張無忌，怎地……怎地……」殷離神色溫柔的瞧著他，呆呆看了半晌，目光中神情變幻，終於搖搖頭……張無忌陡地領會，原來她真正所愛的，乃是她心中所想像的張無忌，是她

²⁰ 馬賽爾·馬爾丹著，何振淦譯：《電影語言·電影攝影機的創造運用》（北京：中國電影出版社，1980年11月），頁21。

記憶中在蝴蝶谷所遇上的張無忌。(頁 1652)

殷離的執念是她生存的動力，咬傷她手臂的小張無忌，才是她喜歡一輩子的對象，金庸在描述殷離的最終結局時，用溫柔的聲音增加心理的不真實感，也藉以造成述說者本身的混亂感，這是現實與回憶的交錯，營造的虛幻與眼前人物的重疊，是思緒被擠壓的迷惘。一個人的臉部表情展現了自我的情感，若要探清最真實的面貌，則少不了特寫，貝拉·巴拉茲的《電影美學》提到：「『微相學』已經表明，人們可以從一個面部特寫裡看到比可見的面部表情更多的東西。人們也可以從臉上看到『言外之意』。」²¹殷離表面上雲淡風輕的笑，看似不在意的坦然，一旦切換至特寫鏡頭，便可以把最細緻的面貌表現出來，那些細微的、難以言喻的感情，正是面部特寫所顯露的言外之意。

攝影機的框框以中景開始，框住了主要闡述的角色，去凝視屬於她的結局，勾起觀眾的注意力，再推至特寫鏡頭，衝擊並震撼觀眾的心情，畫面從面部的「神色溫柔」移至「目光」，逐漸聚焦至那空洞的、虛幻的時空。眼睛是靈魂之窗，由眼睛看出去的世界，是神秘多元且五彩繽紛的，但從別人眼中看回去的眼睛，卻是自己的倒影，也是幽深探不見底的神秘，如同張無忌回頭看殷離，「他知道殷離這一生，永遠會記著蝴蝶谷中那個一身狠勁的少年，她是要去找尋他。她自然找不到，但也可以說，她早已尋到了，因為那個少年早就藏在她的心底。」(頁 1652-1653)，跟著殷離走入回憶的過往，從她的眼中看見虛幻的想像，「我要尋他去。我若是尋到了他，你說他還會打我、罵我、咬我嗎？說著也不等張無忌回答，轉身緩緩走了開去。」(頁 1652) 殷離眼中投射的是想像的張無忌，是眼前真實張無忌影子的渙散，從面部表情的「無」走入心理混亂情緒的「實」，這是特寫鏡頭的滲透性，馬賽爾·馬爾丹在《電影語言》中認為感覺器官是互通的，他說道：「特寫鏡頭又能吸引全部注意力，激起觀眾的心理活動，因此，它就促進了這種感覺的滲透性。」²²在真實與幻覺中重疊，溫柔瞧著的對象是待她好的曾阿牛，也是狠心短命的小張無忌。觀眾通過殷離的眼睛，特寫出女性的溫柔與執著，是不可得而內心的拉扯，是追求未果徒令旁人唏噓的際遇，攝影機的推進拉遠，景框所限制的框架，讓真實與虛幻之間變得只隔著一張薄紙，彷彿用力對著它大

²¹貝拉·巴拉茲著，何力譯：《電影美學·特寫》(北京：中國電影出版社，2003年9月)，頁68。

²²馬賽爾·馬爾丹著，何振淦譯：《電影語言·音響效果》(北京：中國電影出版社，1980年11月)，頁87。

喊就能夠衝入另一個疆界，彷彿剝離了血肉軀體，以最原初的姿態重新呼吸著記憶中的空氣，是那樣的狂喜，又心存感激。

金庸筆下的特寫鏡頭，以時間、人物、真實等具象材料，表達了能力、靈魂、幻覺等抽象層面，讓讀者走進「另一次元的現實」，俄國導演普多夫金認為「特殊的細節通常是表現涇渭分明的事件的先決條件，電影的真正魅力即奠立在鋪排這些細節上，攝影機必須使出渾身解數，無孔不入的滲透每一個影像的核心，直到生命的最深層。」²³要呈現電影的細節，特寫鏡頭就要穿透表現象，深入生活的核心。特寫也確實具備揭示的功能，傳達了一般畫面無法細說的潛在意識，金庸在《倚天屠龍記》內不僅借鑒了特寫技巧，還很自然的將其轉化為絢麗的文字，使這段落具備了可供讀者想像和回味的空間。這是從現實分解的生活碎片，與其他人物產生了生命的連結，視覺上的刺激與凝視，為小說營造電影化的特質，在新構建的生活世界中，讀者進入了另一次元的現實，衝破表象的疆界，悠遊在虛幻的堡壘；逃避了現實的拘束，躲藏在人物的靈魂深處。特寫展現了細瑣的力量，刺激所有讀者的美感，在金庸的筆下，特寫鏡頭成為表現電影藝術感的重要技巧，蘊含豐富的情感與意義。

第二節 高反差：幽暗而明亮的世界

電影藝術的構思在於視覺形象，因為電影的感染力與邏輯編排皆出於此，不僅僅是表現給閱聽人，更是傳遞作者的情意功能。「光影」和「色彩」是電影藝術中的兩個重要元素，抽象主義畫家康丁斯基（Kandinsky Wassily）認為色彩能直接影響心靈，他比喻道：色彩是鍵，眼睛是鎚，心靈是琴弦，藝術家便是那隻需要敲鍵來引起心靈變化的手，使我們聽見色彩的聲音。²⁴色彩能震盪人的內心，在以視覺主導的電影藝術中，是一種不可或缺表現模式，亦強化劇情內容與人物特徵。

電影影像是以光影成像的，在電影中，我們經常看到夜晚繁華都市街頭上，

²³普多夫金著，劉森堯譯：《電影技巧與電影表演·電影技巧：電影導演與電影材料》（台北：書林出版有限公司，1980年2月），頁72。

²⁴ Kandinsky Wassily 著，吳瑪俐譯：《藝術的精神性》（台北：藝術家出版社，1985年）。

那五顏六色的霓虹燈、街道上任意變置的紅綠燈、警車車頂上紅藍交織的警燈等等，顯然這些光的意義，已經跳脫了單純的「照明」，光線還包含著情感、意義及美學創造。在形式主義電影中，光是作為一種藝術的元素來設計的，隨著科技的不斷發展，人們對光的追求不再僅限於看清畫面、表述事實，乃是通過各種複雜的人工光效果，表現畫面的戲劇性衝突和裝飾性美感。²⁵光線正是電影賴以生存的媒介，光影的造型取決於光的質量——柔光或硬光；光的方向——前置光、側光、背光、底光、頂光等；光的亮度——強光或弱光。這三者承擔著界定畫框空間、聯繫畫面的各個部分、區分不同景區的任務。²⁶攝像機對光不同的攝入方式，對電影造型會產生重要的影響，影調（key）則因著光線表現景物的明暗程度²⁷，具有不同的影片風格與畫面形象。

燈光可以取決畫面的情感，不同層次的光影變化，引領觀眾發展各種情緒。林格倫（E.Lindgren）說：「燈光可用以確定塑造物體的輪廓和表面、製造空間深度感、一種感情氛圍、甚至某些戲劇效果。」²⁸金庸《倚天屠龍記》內以「幽暗而明亮」的矛盾觀點詮釋世界，名門正派的善惡對列，讓人在明亮中看見最黑暗的內心。在整體結構上，人物從深不可見的黑暗中，一步步走向光明，「光」是產生畫面表現力的一個決定性的因素；在劇情推動中，每當重要鏡頭進行「幽暗的奏鳴」時，逐漸下沉的主旋律，又在其中打破讀者對「高調」光線的既定認知，陽光普照的朗朗晴空，此時卻不再舒心自適。在畫面形象結構上，小說以「硬調」為主，明暗對比的強烈反差，是一種「有效的戲劇化中介」，透露了人物潛在的意識形態，透過各種變形，讓影調超越了時間和空間，成為一種傳遞感情和表達情緒的語言。

²⁵ 邢煜偉：〈深宅古院中那縷抹不去的紅色情懷——電影《大紅燈籠高高掛》畫面影調處理藝術探析〉《安徽文學》2011年第5期，頁264。

²⁶ 張健主編：《影視藝術欣賞》（台北：五南出版社，2010年5月），頁151。

²⁷ 硬調：只畫面中從最黑的影調到最白的影調之間，過渡急遽，層次偏少，反差強烈，對比鮮明，甚至有的類似木刻畫的效果。軟調：也稱為柔調，是指畫面中從最黑道最白的影調之間過渡趨勢緩慢，黑白反差較小，灰色處於主要影調，柔和淡雅。高調：即清淡色調照片，畫面大部分是以灰到白的少數等級而構成的影調，適合表現以白色為基調的題材，雖然只採用等級偏高的部分，但並不排斥少量深色調的存在，相反，它必須有黑的影調。低調：即濃重色調的，畫面以深灰到黑的少數等級而構成的，適合表現以黑色為基調的題材。參考魏德忠：〈影調抒情，濃淡有致（九）——影調在攝影中的應用〉，《新聞愛好者》1989年第9期。

²⁸ 〔英〕歐內斯特·林格倫（Ernest Lindgren）著，何力、李庄藩、劉芸譯：《論電影藝術》（*The Art of the Film*, 1963）（北京：中國電影出版社，1979年12月），頁129。

（一）光線作為藝術表現

光線是電影重要的表現手段，刺激讀者對於眼前所見事物的接收程度，不僅具有照明物體、凸顯空間的基本「再現」功能，更能渲染情緒、刻畫人物、震撼視覺感官，達到「表現」功能，藉以增強戲劇性。赫伯特·翟德爾在《映像藝術》中說：「光的控制就是電視電影美學的最高境界。」²⁹光線就像是整部電影的靈魂，它能夠看見電影人物的靈魂，也能帶出觀眾自己的心靈層面，很少有創作者會忽視電影的燈光，因為燈光能準確地表達含義。英國電影理論家歐內斯特·林格倫在《論電影藝術》裡表示：「支配光線的攝影師，彷彿是從黑暗中構成了一幅畫面，利用燈光來突出和塑造出拍攝對象的線和面，創造空間深度的印象，表達情緒和氣氛，有時甚至加強某些戲劇性效果。」³⁰自從有人類以來，光的明暗就具有象徵性，在黑暗中，人會本能性的追尋物體，去分割空間與強化深度，路易斯·吉奈提強調：「人眼相當敏感，能同時觀察七、八個構圖因素的運用。導演常會指引眼光到對比最強的區域（dominant contrast），因為該區域會在其他較含蓄對比的區域凸顯而出。」³¹正因為人眼的敏感與細膩，視覺上接收到的訊息，也會來的更加深刻，電影導演透過光線的支配，引導觀眾去接收他所欲表達的內涵，利用對比強弱，表現情緒與渲染效果。

在電影剛問世的時代，多數導演尚未發現光線的重要性及藝術性，僅僅作為照明功能使用，馬賽爾·馬爾丹在《電影語言》中提到：「一九一〇年前後，法國、丹麥、美國雖然已運用人工照明技術，但僅要求視覺逼真，發揮「照明」的功能而已；一直到一九一五年西席·地密爾（Cecil B. de Mille, 1881-1959）導演的美國片《謊言》（The Cheat, 1915）出現，光線才正式走上參與心理與戲劇效果的道路，在這齣關於情慾與嫉妒的灰暗悲劇中，強光與陰影相對稱，兩者是作為戲劇化元素介入劇情的。」³²此時光線的藝術性才被確立，強烈的對比深化了觀眾

²⁹ [美]赫伯特·翟德爾（Herbert Zettl, 1929-）著，廖祥雄譯：《映像藝術·一度空間——光》（*Sight Sound Motion—Applied Media Aesthetics*）（台北：志文出版社，1994年6月），頁28。

³⁰ 歐內斯特·林格倫著，何力、李庄藩、劉芸譯：《論電影藝術·電影攝影論》（北京：中國電影出版社，1979年12月），頁124。

³¹ 路易斯·吉奈提著，焦雄屏譯：《認識電影·場面調度》（台北：遠流出版事業股份有限公司，2015年3月），頁79-80。

³² 馬賽爾·馬爾丹著，何振淦譯：《電影語言·電影的非獨特元素》（北京：中國電影出版社，1980年11月），頁37。

的心理，透過導演的影調控制，觀眾產生了濃烈的暗示性與刺激感，對於劇情的戲劇性產生共鳴。美國心理學家普萊塞曾做過一個實驗，他把受試者請到一個可以改變光線照度的實驗室裡，透過改變光線照度，記錄人們敲擊的速度。他發現這樣一個規律：照度越強，光線越亮，人們敲擊的速度越快；照度越低，光線越暗，人們敲擊的速度越慢。³³我們知道，速度加快是神經系統興奮的結果；速度減緩是神經系統壓抑的結果，因此我們可以得出一個結論：明亮的光線使人興奮，啞暗的光線使人壓力，這實際也是人們在日常生活中對光線的一種視覺經驗。當風光明媚的時候人們感受到心情舒暢，當烏雲密佈時人們感覺到心情鬱悶。因此，電影中光影變化大多以配合影片的語調和色調為主，高調（high key）或稱明調，畫面幾乎是同一亮度；低調又稱暗調（low key），在物體上陰影較多，具有陰暗的意味。像是喜劇片就會使用明亮和諧的光線，創造出愉悅的積極氛圍，明暗對比不明顯；恐怖片為要激起觀眾內心的恐懼，片中就有許多黑暗的空間；悲劇片強調哀傷情感，明暗對比尖銳，引起世人滄桑之感，此時光線的明暗對比則具有濃厚意義。

光線作為一種藝術表現，它更可以說是一種語言，一種創作者與觀看者之間的共通語言，劉永泗在《影視光線藝術》中認為光線具有語言型態，是「敘事性的語言」，可再現被攝對象的真實狀態；是「暗示性的語言」，可製造表象的意味，表現意境、氣氛；也是「象徵性的語言」，可產生意象，³⁴光線的語言更是一種生活的說話方式，利用視覺的組合和剪輯，使觀眾身處在現場。創作者用自己的口吻「說」故事，利用光線的明暗層次，達到重點的強化與節奏變化，李顯杰在〈電影敘事中畫面構圖的「語式」功能〉列舉了光影的語式化：「從分離功能上講，不同的光影能表現出景物的不同明暗層次與冷暖調子，從而形成視覺上的節奏變化，這種視覺上節奏變換與口語語調上的節奏停頓不無相通，使畫面分割成具有不同表意傾向的「詞組」，從視覺空間上構成了畫面「表意」的「語調性」張力；從聚焦功能上講，光影的處理與配置能凸顯畫面構圖的重心，使鏡頭畫面的「語意重點」得到強調；從鑒別功能上，光影的處理配置雖不能像言語中的語調那樣

³³ [美]普萊塞：〈色彩對精神效率和運動效率的影響〉，《美國心理學雜誌》第32期（1921年），頁326-356；轉引自[美]魯道夫·阿恩海姆（Rudolf Arnheim, 1904-1994）著，滕守堯、朱疆源譯：《藝術與視知覺·色彩：對色彩的反應》（*Art and Visual Perception*, 1974）（四川：四川人民出版社，1998年3月），頁459。

³⁴ 劉永泗：《影視光線藝術·光是影視語言的元素》（北京：北京廣播學院出版社，2000年1月），頁8。

起直接的句型分配作用，但能夠分割出不同的影調層次，從而為影像敘述提供某種「語氣」調子。」³⁵電影的好壞，在於導演「怎麼說」這個故事，如何利用電影語言的藝術性，提起觀眾的注意力與好奇心，影調突破了再現功能，以「表現」作為一種藝術手段。

金庸《倚天屠龍記》大量使用光的奇異化，去變形讀者的既定觀念，在小說這個大銀幕上，創造豐富的審美效果，以高反差的對比，去深入故事的核心，看金庸竭力打造的武俠世界，如何在刀光劍影之中，引領讀者的情緒與認知，在如此強大的電影語言下，使小說的氣氛與意境達到最高點。

（二）空間對比的高反差

燈光的風格總是與電影的類型和主題相關，影調作為一種畫面的亮度層次，首先體現著時間和空間氣氛，白天是明亮的，夜晚是黑暗的，五星級酒店是明亮的，而貧瘠的陋室是黑暗的。自古以來光明與黑暗的象徵意義分明，影調作為一種藝術表現手段，體現了電影內容的情感，如電影《教父》的開場，院子裡風光明媚充滿著載歌載舞的人群，明亮的影調充斥著幸福的歡慶氣氛，而此時屋子裡卻是一片黑暗，教父正在談著一筆筆的「生意」，低暗的影調令人窒息。³⁶美國導演希區考克（Alfred Hitchcock, 1899-1980）善用觀眾對明暗的期待，以吃驚的反轉方式誤導並扭曲觀眾的認知，如《北西北》（North by Northwest, 1959）電影中主角身陷芝加哥，看似危機重重佈滿陰影，最後什麼都沒發生，讓觀眾誤以為自己過於緊張，不料在大白天的郊區中反倒引來殺機，讓觀眾霎時感嘆自己的大意，這種超越常理的模式，刺激觀眾的感官神經。小說中為了凸顯差異，強調作者的諷刺意味，也會切斷讀者對光明的美好想像，在《倚天屠龍記》中有許多光的照射，強烈的反差讓讀者看見這個翻轉的世界，如「淡淡月光之下，當先一人身形婀娜」在月光下出現的女子總是貌美溫婉的，然而卻是「那容貌醜陋的少女」（頁646），彷彿觀者瞬間失去了興趣，諷刺著這注重外表卻無視內心的世界；「明月照耀之下，刀光劍影，人人均在捨死忘生的惡鬥」月光照射的地方原該是溫和的

³⁵ 李顯杰：〈電影敘事中畫面構圖的「語式」功能〉，《華中師範大學學報（哲社版）》1995年第4期，頁85-86。文中語調的三種功能，以斯托克威爾（R.P. Stockwell）的《句法理論基礎》（*Foundations of Syntactic Theory*）為依據：分離功能，用節奏停頓把詞變成詞組；聚焦功能，將重音加於語義重點部分；鑑別功能，把特定的調型給特定的句型。

³⁶ 劉書亮：〈影調之情與影調系統控制——「情節—情緒線」在影視拍攝中的作用〉，《當代電影》2000年第2期。

淨土，但「刀劍揮舞，血肉橫殘」(頁 706)，淨土成為最可怕的修羅場，諷刺在這片土地上，憑藉著名門正派身份卻濫殺無辜之人；「東方朝日將升，朦朧朧的光芒射在滅絕師大高大的身形之上，照出長長的影子，威武之中，帶著幾分淒涼恐怖之感」(頁 711) 旭日東升是一整天的開始，對人們是充滿光明與盼望的，然而滅絕師太的陰狠毒辣，卻讓充滿光明的早晨，充滿絕望與荒涼；在「陽光燦爛」的空間中，為眾人發聲的張無忌「一大口鮮血噴出」(頁 717)，該是歡愉的、光明的氛圍，此刻卻染上死亡的氣息，願意捨己替陌生人討正義的人，卻成為最無辜的犧牲者。這些都是小說內的反轉，每當觀眾以為是個和平美好的光明時刻，就會在自己的理所當然下，劇情產生顛覆與扭曲，打破陽光的正面隱喻。《倚天屠龍記》以微光的幽暗為主旋律，在光明的變調中，表明背後隱藏的巨大黑暗。小說中使用許多影調的高反差，表現空間的對比性：

只見鏢局外懸著的大燈籠中沒點燃蠟燭，朱漆銅環的大門緊緊關閉……忽聽得背後有人幽幽歎了口氣。這一下歎息，在黑沉沉的靜夜中聽來大是鬼氣森森，張翠山霍地轉身，卻見背後竟無一人，遊目環顧，除了湖上小舟中那個單身遊客之外，四下裡寂無人影。張翠山微覺驚訝，斜睨舟中遊客，只見他青衫方巾，和自己一樣，也是作文士打扮，朦朧中看不清他的面貌，只見他側面的臉色極是蒼白，給碧紗燈籠一照，映著湖中綠波，寒水孤舟，冷冷冥冥，竟不似塵世間人。但見他悄坐舟中，良久良久，除了風拂衣袖，竟是一動也不動。(頁 135)

漆黑的黑夜帶來鬼魅的氣息，暗示著恐怖的事情即將發生，「若臉孔光線全部消失，觀眾覺得恐怖，因光線一消失，安全感也備受威脅」³⁷，這是光線使用的基本象徵意義，從張翠山的主觀鏡頭，未知的人物增加懸疑性，「這時觀眾的眼睛的焦點反而是那個看不清臉孔的黑影，而非光的所在」³⁸，人們為了擺脫無法掌握的情況，會努力找尋「可見」的物體，冷色調的「青色」在黑暗中更凸顯幽冥之感，偌大的黑暗中，燈籠的微光映照在湖中綠波上，在大黑暗中的小微光，產生強烈的高反差，也深化空間的對比，陸地與湖泊、湖面上的小舟，一層一層的

³⁷簡政珍：《電影閱讀美學·光影的變化》(台北：書林出版有限公司，1993年5月)，頁26。

³⁸簡政珍：《電影閱讀美學·光影的變化》，頁27。

景框，將空間分隔開來，在青衫、綠波、寒水之中，那看不清容貌的「蒼白的側臉」，在微光下竟「不似塵間世人」，燈籠的微光使人物失去血肉，看不清的面貌如同張翠山看不清的未來，此時如同電影敘事中的「停格」(freeze-frame)效果，一動也不動的青衫遊客，擴大靜態空間的廣度與長度，時間就在此刻靜止了，像是來自地獄的使者，鬼氣森森讓人摸不著頭緒，彷彿再走近一步就要被捲入非人的空間，這是張翠山與妻子殷素素的第一次碰面，從此由名門正派走向邪教妖女的「愛情迷幻」中，如同文弱書生甯采臣遇上女鬼聶小倩，都那麼的不真實，那麼令人在黑暗中嘆息。

好萊塢電影的布光有主光(key lighting)、輔光(fill lights)、逆光(backlights)三種光源，主光是光線的主要來源，營造整體氣氛，是外表和心理上最大的戲劇性和動作焦點；輔光又稱為補充光，在降低主光強硬之餘，突顯一些次要的細節；背光的光源則是和攝影機相反，可使被攝對象凸出，呈現三度空間縱深的幻象，根據不同情況來變化三種光源，就能塑造觀眾對人物的印象與知覺，操控觀眾的感官系統。燭光、火光都是黑暗中難得的光源，帶領觀眾走出壓抑的恐懼：

找了些枯枝，在洞口生起火來，山洞倒頗乾淨，並無獸糞穢跡，向裡望去，黑黝黝的不見盡處，於是將獐子剖剝了，用雪擦洗乾淨，在火堆上烤了起來……火光熊熊，烘得山洞溫暖如春……張無忌偶一回頭，只見火光一明一暗，映得她俏臉倍增明艷。兩人相視而嘻，一日來的疲累饑寒，盡化於一笑之中（頁 1308）

接著聽得火石打火，松柴畢剝聲響，生起火來。火光映到後洞，雖經了一層轉折，張無忌仍可隱約見到趙敏的臉色，只見她似怨似怒（頁 1310）張無忌藉著些微光亮，凝目往那人臉上瞧去，隱隱約約之間，竟覺這死屍便是七師叔莫聲谷……抱著屍體向外走了幾步。光亮漸強，看得清清楚楚，卻不是莫聲谷是誰？但見他臉上全無血色，雙目未閉，越發顯得怕人，他又驚又悲，一時之間竟自呆了。（頁 1311）

金庸非常擅用明暗的對比，在光影中將空間區隔開來，洞口升起的火對照黑黝黝不見深處的洞穴，張無忌所能看見的只有眼前的光明，對於深處的未知，黑暗隔絕了訊息，「火光一明一暗」讓人物之間的距離模糊，此處利用側光，將光源、

物體、攝影機在水平面上呈現九十度角，使物體呈現一半明亮，一半黑暗的模糊樣貌，將人物真實的情緒與人性與掙扎映現，明明張無忌內心對趙敏極是怨懟，此刻的她卻「倍增明艷」，看不見的那一半光線，是張無忌對自己內心正義的寬容，彼此之間的距離消弭，一明一暗閃爍的火光，是兩人情慾與道德的對峙；火光在畢剝聲響後映到後洞，突如其來的聲音，彷彿拉回了現實，趙敏「似怨似怒」的臉，正提醒張無忌道德規範的嚴正性。

金庸最後利用逐漸明亮的光線，揭開潛藏在黑暗之中的陰謀，人物如同登上舞台一般，成為了畫面的絕對中心，光線在此刻對表現得淋漓盡致。「些微的光」是黑暗中的希望，讓人能逃離這壓抑的空間，硬調和暗調的光效使用，傳達出人物堅定而決絕的情感和立場，他必須離開這個未知的暗部，好奇心和恐懼逼得他需要光線來救贖，逐漸增強的光亮就像生命的拼圖，在那一剎那看見真實的樣貌，此刻從被攝對象上方六十度打上頂光，反常的光線使莫聲谷看起來失真猶如鬼魅，在明亮中顯得嚇人，如同張無忌這一晚的經歷，明明有火光映照，卻在道德掙扎邊緣下，淪入情感放縱般的那樣嚇人。張無忌一生與女人有斷不開的糾葛，優柔寡斷的性格讓他累己亦累人，金庸在小說中用視覺化的刺激，從突然黑漆一片到出現一點光亮，展現劇情的反轉，進而釐清人物的情感脈絡：

張無忌走向房門，只見房內黑漆一團，並無燈光，於是拿起燭台，走了進去。周芷若一手支頤，坐在桌旁，始終不動。張無忌揭開青紗帳子，燭光下只見宋青書雙目突出，五官歪曲，容顏甚是可怕，呼吸微弱，早已人事不知，按他手腕，但覺脈息混亂，忽快忽慢，肌膚冰冷，若不立即施救，果然是難以挨過當晚，再輕摸他的頭骨，察覺前額與後腦骨共有四塊碎裂（頁 1558）

這才回到外房，將燭台放在桌上。淡淡的燭光照映下，見周芷若臉色蒼白異常（頁 1559）

在黑暗中充滿恐懼與未知，張無忌悔婚周芷若許久不見，又變心與趙敏相愛，他對於她是懼於解釋的，兩人形同陌路的冷漠氛圍，與黑漆一團的尷尬不謀而合，一動也不動的周芷若，訴說著這個時空彷彿詭異停格，誰都只是一個無魂的軀體。劉永泗在《影視光線藝術》提到：「頂光下的環境，水平面照度較大，垂直面照

度較小，因此反差大，缺乏中間過度層次，會使人物的頭頂、眉弓骨、鼻梁、顎骨、上顴骨等部分明亮，而使眼窩、鼻下、兩頰處較暗，形成骷髏形象，醜化人物。」³⁹燭光揭開了黑暗的面紗，在這個寧靜的空間內，條地出現「雙目突出，五官歪曲」的宋青書，青色的紗帳飄揚，一步步給這個空間增添陰森感。突然明亮映照的容顏，使觀眾跌入視覺的斷層，進入作者營造的人物塑造，這就是「骷髏形象」的人物醜化，殺害師叔的宋青書是奸惡之徒，變形的五官如同歪曲的心，可怕也罪有應得。

從黑暗到從頂上投入光，瞬間光明揭示了隱藏的秘密；當空間轉換，又再次陷入無聲的黑暗中，亮度的快速切換，使觀眾的感官神經被觸動，微光下異常蒼白的周芷若，更凸顯了整個空間的詭異氣氛，以及揮之不去的壓迫感。一個被悔婚的峨眉派掌門，一個擔心丈夫的妻子，一個渴望愛情的柔情少女，哪一個才是這微微燭光下，真正照映出來的真實，作者利用光影的高反差，形成空間的對比與意識表達。

《倚天屠龍記》小說內場景基調都是陰鬱的，構成了以暗調、硬調效果為主的光線運用風格，電影注重視覺、動態與奇異化，細讀小說文本，也可以從文字間看見視覺的動態變化：

月光之下，忽見張君寶盤膝而坐，也在凝神傾聽……覺遠所唸經文雖然顛三倒四，卻也能記得了二三成。冰輪西斜，人影漸長，覺遠唸經的聲音漸漸低沉，口齒也有些模糊不清……他越念聲音越低，終於寂然無聲，似已沉沉睡去……斗轉星移，月落西山，驀地裡烏雲四合，漆黑一片。又過一頓飯時分，東方漸明，只見覺遠閉目垂眉，靜坐不動，臉上微露笑容。張君寶一回頭，突見大樹後人影一閃，依稀見到黃色袈裟的一角。（頁 70-71）

光影變化是推算時間的基本表現，小說中的月光透露出夜的清冷，描繪出人的輪廓，凸顯著人物的孤單，藉此預示著將要有事情發生。人影拉長與念經的低沈聲音，輾轉將畫面與情緒帶入黑暗中，光線隱喻情節，聲音加強劇情的演進，從「月光」到「西斜」，從「月落西山」到「東方漸明」，時間的推移遞進覺遠大師生命

³⁹劉永泗：《影視光線藝術·光的分類》（北京：北京廣播學院出版社，2000年1月），頁40-41。

的流逝，如同簡政珍在《電影閱讀美學》中說道：「人的一生實際上是在光影流動中成長、老去。」⁴⁰潮水的漲落、星星的行走、影的長短，古時候以眼睛看見的「細微的動」來衡量時間；黑暗中萬物都歸於寂靜，聲音是證明生命存在的象徵，從「聲音低沈」到「寂寞無聲」，生命也隨著聲音的高低起伏終將歸零，覺遠大師臉上的微笑昭示新一代的崛起。光影的變化能有效表現時光的來去。若再配合色彩和聲音，它更能勾畫時間的腳步，⁴¹這正是電影化的視覺變化，小說內光影的變化可謂是異光的籠罩，朦朧間已人事全非。

光線是為了協助主題的表達，使人物和事件在真實感和內涵深度上得到補充和延伸，因為有光的出現，讀者才能看見人物的真實面貌，才能「看」見隱含的不平凡。影調所體現的情緒強度是以影像的明暗反差表現出來的，當明暗差距大，影調硬，情感的表現較為強烈，有緊張、威脅、沈重的效果；明暗反差小，影調軟，則表現的情緒強度低，多為柔和、溫柔、含蓄的內容；在兩者之中的稱為中間調，屬於正常客觀的感受。硬調是小說內一貫的基調，金庸企圖營造強烈的沈重氛圍，使人物看起來深刻更具輪廓，在劉書亮〈影調之情與影調系統控制——「情節—情緒線」在影視拍攝中的作用〉一文提到：「硬調，最高亮度和最低亮度之間差距顯著，著光面與背光面之間反差強烈，中間缺乏過度層次，影調銜接生硬，我們的眼睛從最高亮度陡然跌落到最低亮度，從最低亮度直接跳躍到最高亮度，因而形成強烈的、尖銳的、快速的視覺起伏和情緒波動，以硬調拍攝物體，物體顯得稜角分明，質地堅硬，進而表現出沈重的重量感。」⁴²這種差距過大的拍攝模式，為的就是營造出觀者的強烈視覺印象，突然的光亮出現，讓觀者來不及拒絕銜接，就接受到創作者的訊息。小說中屠龍刀的第一次出現，就在這不尋常的光亮照耀之下：

屋內黑沉沉的沒一處燈火……他轉過一道照壁，跨步進了正廳，突然光亮耀眼，一股熱氣撲面而來，只見廳心一隻岩石砌成的大爐子，火焰升騰，爐旁分站三人……爐中橫架著一柄四尺來長、烏沉沉的單刀。那三人都是六十來歲老者，一色的青布袍子，滿頭滿臉都是灰土，袍子上點點斑斑，

⁴⁰簡政珍：《電影閱讀美學·光影的變化》（台北：書林出版有限公司，1993年5月），頁25。

⁴¹簡政珍：《電影閱讀美學·光影的變化》，頁28。

⁴²劉書亮：〈影調之情與影調系統控制——「情節—情緒線」在影視拍攝中的作用〉，《當代電影》2000年第2期。

到處是火星濺開來燒出的破洞。只見那三人同時鼓風，火焰升起來五尺高，繞著單刀，嗤嗤聲響。俞岱巖站立之處和那爐子相距數丈，已然熱得厲害，爐中之熱，可想而知，但見火焰由紅轉青，由青轉白，那柄單刀卻始終黑黝黝地，竟沒起半點暗紅之色。(頁 81)

黑暗的空間拉開屠龍刀的序幕，耀眼的光尖銳且快速的進入眼簾，用觸感增加真實性，「熱氣撲來、火焰升騰」一切逐漸揭曉，讀者習慣光亮的畫面後，隨著俞岱巖的主觀鏡頭來看熱氣的來源，清一色身著青衣的老者，增添陰暗的氣息，袍上的斑點隱喻著事情的困難，火光照耀的狼狽面貌，是吸引讀者步步向前揭開故事的特寫。

火焰升到五尺之高，瞬間成為所有注目的中心，這種類似舞台追光的效果，一方面可以讓觀眾迅速將視線集中到主體對象身上，一方面又營造出一種不自然的刻意的效果。金庸利用異化的火光，出現刀的異象，火焰顏色「由紅轉青，由青轉白」不斷變化，顏色轉換凸顯了刀身的異常，這種不自然的光效導致的間離效果，讓觀眾感受到氣氛的異常，充滿戲劇化的表現。屠龍刀是「武林至尊」傳說的象徵，可是誰也不知道到底是怎麼樣的一把刀，透過意外的尋刀過程，增加屠龍刀的神秘感。

黑暗中突然出現的光明，是火焰的熊熊燃燒；屠龍刀出現在武林中間，帶來的是不可想像的腥風血雨，在硬調的表現之下，沈重的感覺充斥著整個畫面，屋內所有行為看起來都詭異難辨，沈重的單刀黑黝黝地，壓抑、未知也不可侵犯。反差強烈的著光面與背光面，讓肉眼看出去的事物變得更加立體分明，周圍隨著異化的火光顯得模糊幽深，觀者情緒上的波動也因此加劇。捨棄燈光、燭光的直接照明，以火焰的光來照映空間，用聲音、顏色來表現內容與情感，奇異化的視覺建構，如升騰的火焰令讀者猛地一震，自然而然跟隨著情節延伸，未起暗紅之色的屠龍刀，也隱喻著尚未因此展開殺戮的風波。

異化的光出現在讀者眼前，使電影的畫面躍然呈現，如多種色光的轉變，與小說人物的變化相呼應，那是奇異的、如野獸般的；月光隨著時間流逝，帶走渺小的生命，彷彿有魔力的光芒；火焰下毫不改變的物體，變異了物體的本質。奇異化使光線在視覺感官上更豐富，更加吸引讀者的神經與挑動情緒，是極具電影化的表現手法。

（三）時間的剎那之光

奇異的光線與色調，變形了閱聽人的想像。電影中的聲光效果，是電影的賣點之一，近年來好萊塢電影以4D視覺效果為噱頭，各類科幻片挑戰觀者的視覺刺激，光線的變化突顯變異的人物，創造更多的想像空間，小說的電影化表現，就在光線的異化中。在閱讀金庸《倚天屠龍記》時，可以看見他對於光線和色彩的強調性的運用，這種表意功能進一步極端化和典型化，增強了畫面效果的風格化：

眼前銀光閃爍，一座大冰山在月光下發出青紫色的光芒，顯得又是奇麗，又是可怖……冰山又向北飄浮了七八日。白天銀冰反射陽光，炙得三人皮膚也焦了，眼目更是紅腫發痛……謝遜卻神情日漸反常，眼睛中射出異樣光芒，常自指手劃腳的對天咒罵，胸中怨毒，竟自不可抑制……在冰山的閃光之下，只見謝遜雙手抱住了殷素素肩頭，口中荷荷而呼，發聲有似野獸（頁225）

在海上漂流的三人，對於眼前是未知的，閃爍的銀光彷彿為三人注入希望，揭示了三人最後的寄居之處——冰火島。光線反射的冰山本應呈現藍色的光芒，此刻以「青紫色」來增添奇異感，鋪陳後續的異化。金庸擅長塑造人物的性格與外貌，增加小說的豐富性，利用光影和色彩的應用，使情緒逐漸堆疊升高，「曬焦紅腫」的皮膚，讓人逐漸感受不耐，好像隨時情緒都有可能爆發；強光一閃，讀者眼前尚未反應過來，謝遜已「口中荷荷而呼」聲似野獸，在冰山的閃光下，謝遜逐漸變形，就像進化中的怪物，從一個正常人陡地突變，無法克制。

見謝遜雙目血紅，如要噴出火來，一隻大手又向自己喉頭掬來……眼前一亮，北方映出一片奇異莫可名狀的光彩，無數奇麗絕倫的光色，在黑暗中忽伸忽縮，大片橙黃之中夾著絲絲淡紫，忽而紫色愈深愈長，紫色之中，迸射出一條條金光、藍光、綠光、紅光。謝遜一驚之下，「咦」的一聲驚呼，鬆手放開了殷素素。（頁226）

在黑暗的背景中，亮光的地方就是目光聚集的所在，黑暗中忽伸忽縮的光彩，是從未見過的畫面，奇麗絕倫的光色，吸引讀者一起進入未知的地方，條地忘記前面瘋狂的謝遜。鏡頭充斥大量的顏色，橙黃中的淡紫色，柔和平緩讀者的心，透

過顏色深淺的變化，表達內心的感受。突如其來的光線，各樣顏色衝擊著視覺感官，在暖色調的橙黃中插入冷色調，隨著金色、藍色、綠色、紅色不同的顏色出現，使膨脹突出向前的瘋狂，轉為鎮靜與收縮的正常，瞬間的顏色動感，讓文字的形容更具有電影化。大部分的畫面以特異化的光線處理，對比謝遜「獸性」的奇異化轉變，讀者如同進入光怪陸離的科幻世界，五顏六色的光芒、發狂變性的野獸，用不自然的處理方式，豐富了敘事與戲劇化的氛圍營造。

空間內光線的高反差、視覺上奇異的光源變化，影調作為電影化的表現，展現其最大的視覺效果，在光線的運用上，短暫、剎那出現的光，更能造成視覺的暫留，使觀者不斷產生視覺的衝擊，以及腦海中內容的碰撞，與特寫鏡頭的功能相似，都以增加閱聽人的記憶與想像為主：

天空中白光耀眼，三四道閃電齊亮，只聽得兩位高僧都「嗯」的一聲，似對他的武功頗感驚異。這幾道閃電照亮了他身形，三位高僧抬頭上望，見這身具絕頂神功的高手竟是個面目污穢的鄉下少年，更是驚訝。三條黑索便如三條張牙舞爪的墨龍相似，急升而上，分從三面撲到。張無忌藉著電光，一瞥間已看清三僧容貌。坐在東北角那僧臉色漆黑，有似生鐵；西北角那僧枯黃如槁木；正南方那僧卻是臉色慘白如紙。三僧均是面頰深陷，瘦得全無肌肉，黃臉僧人眇了一目。三個老僧五道目光映著閃電，更顯得爍然有神。（頁 1460）

通過閃電閃爍的光線，映照出不平凡的人物。「閃電」、「電光」都是急速且危險的，在時間的剎那，揭示的往往是無法立即反應過來的人事物，是突如其來的闖入觀者的眼中。閃電首先映照出黑暗中的身形，藉以吸引觀者的目光，再隨著鏡頭的推進，利用特寫鏡頭，一位「面目污穢」不起眼之人，卻深藏絕世武功，展現事情的不可思議。電影之所以吸引人，正在於視覺感官的突然刺激，畫面一個接一個的連續出現，讓觀者在短暫的時間中接收大量的訊息。順著黑索的擺動，從高處看見「臉色漆黑」、「枯黃如槁木」、「慘白如紙」的三位僧人，不屬於正常人的膚色，在閃光突然照映之下，黑色、黃色、白色的面貌，看起來可怕且顯得更接近死亡，讓三人看起來異於常人，在黑暗中更顯奇異，這就是急遽光線照射下的效果，那樣震懾人心，短暫卻又記憶深刻。

光影，是表達出人物內心的藝術語言；特寫，是直達人物靈魂的最佳表現。張無忌在黑夜中潛伏，不知道面對的是哪些強勁的對手，只知各大高手在這黑夜之中，盡都無功而返，黑索像是一條命運之索，在它底下無人能逃脫死亡的命運，纏住的是那些人的利慾薰心。回頭再看控制黑索的主人，「面頰深陷，瘦得全無肌肉」如同來自地獄的使者，冷酷無情且詭異，閃電的光再次揭開事物的真實，目光映著閃電，照射出眼中的精光，好似能看透一切本相。讀者隨著張無忌的主觀鏡頭，看見不真實的人物，閃光讓剎那間的時間靜止，眼前所見似真似假，為劇情埋下引子，也逐漸帶來情節的高潮。

時間的剎那之光，讓氣氛更加緊湊，在黑暗中的突然閃爍，營造出強烈的反差感，未知且突如其來的畫面，是吸引觀者高強度關注的光調運用：

黑暗中白光微閃，見這四人手中都拿兵刃……第四個給他一「點」中拳的敵人退出幾步，喀喇一響，壓碎了一張紅木椅子……伸手到腰間摸出兵刃，左手爛銀虎頭鉤，右手鑲鐵判官筆，兩件兵刃相交一擊，嗒啷啷一陣響亮，爆出幾點火花。這火花一閃之間，張翠山已看清眼前跌倒的四人身穿黃色僧衣，原來都是和尚。那四個僧人中有兩個人面向著他，也見到了他的相貌。張翠山見這兩個僧人滿臉血污，眼光中流露出極度的怨毒，真似恨不得食己之肉、寢己之皮一般。（頁 136）

燭光下只見兩個黃衣僧人，背靠牆壁，瞪視著自己露齒而笑。張翠山急退兩步，按鉤喝道：「兩位在此何事？」只見兩個僧人一動也不動，這才醒悟，原來兩人也早死了。（頁 138）

懸疑、驚悚、不可預見，就是電影所要創造的神秘感，讓觀者將注意力集中在視覺的張力中，勾出潛在的猜測與濃厚的興趣。金庸的小說深具電影感，在文字的敘述上，總是能夠吸引讀者的目光，透過文字的鋪陳，在腦海中建構一幅完整的畫面。「白光微閃」、「火花一閃」瞬間出現的一點光線，成為眼睛的焦點，看出去那黑暗中的身影，金庸善用特寫鏡頭，給觀者一個強烈的視覺衝擊，從「滿臉血污」到眼光中「惡毒」的大特寫，將恨意與可怖之感放大，在黑暗中更顯陰風慘慘，短暫出現的閃光，讓人物表情更烙印在觀者眼中。眾多的死亡、可怕的容顏，都隱藏著極大的陰謀，好似張翠山的命運，因為被誣陷認識了妻子，名門正

派的翩翩君子，戀上心狠手辣的魔教女子，兩人引起了武林的腥風血雨，再也逃不過被眾人的撻伐，終究邁向自殺的道路。

黑暗中的光線，是觀者目光的唯一追尋，然而隱藏的故事，往往在看不清的黑暗之中。簡政珍在《電影閱讀美學》中提到：「觀眾要培養以眼睛的餘光注意背景細微的演變。一個畫面是多項或多重物象的組合，眼睛焦點中，人物的活動可能已受到角落黑影或光線的反制。」⁴³，黑暗，讓觀者自動陷入恐懼之中，為了逃脫心裡的壓抑感，自動的找尋光源之處，剎那，是神秘的出現，在觀者焦點只關注於突然出現的人物時，躲在黑暗中的人物，才是接下來更大的陰謀。如閃電光線照射下的三名僧人，看似是他們囚禁了謝遜，其實躲在黑暗角落的，才是控制一切事情的始作俑者，閃光之下面目可怕的三位老僧，是渡眾人之劫，還是黑夜中取人性命的無常，都是作者留給讀者的想像。

影調，在電影裡必須與整部影片密切結合，金庸小說裡的光線語言，與文字的結構和意義密不可分，是閱讀小說時的一大亮點。在整體結構上，幽暗的、漆黑的夜晚，展現出生死的交錯、人性的貪婪和壓抑的情緒，許多的無可奈何，在黑暗中出現又消失，就像隨時滅去的燈火，那樣短暫與脆弱。小說中奇異的面部樣貌，揭示了詭異的空間及時間，高調的光線帶來可怕的反轉，明明是亮晃晃的白日，卻充斥著來自地獄的喊叫，這些都是影調塑造的電影畫面。

攝影，是作者思想的傳遞，特寫鏡頭展示了創作者的情感，如安·薩里斯說的：「總而言之特寫是一種選擇，一些偉大的電影藝術家很會運用它，而另一些人則不會利用它。我們可以這樣說，最了不起的特寫體現了情感對理智的勝利。」⁴⁴金庸的特寫跳脫單純形容一個真實的表現，他將人物的內心情感、創作者的心理意識，透過特寫毫無保留的展現在觀者眼前，不是單純的使用形式技巧，而是展現出真正的藝術性。金庸利用特寫與影調表現出他的藝術感，使讀者收到他在文本內強調的意識，在黑暗與光明、人性的善惡之間交纏，許多突然放大的、瞬間變形的，那些看似虛構的畫面，其實才是人們眼中看不見的，那最真實的面貌。

⁴³簡政珍：《電影閱讀美學·光影的變化》（台北：書林出版有限公司，1993年5月），頁29。

⁴⁴安·薩里斯：《世界電影》1983年第3期，頁202。

第四章 蒙太奇：創造新世界

前言

剪接，體現了電影藝術家的美學與思想，對於他們來說，蒙太奇是一流的創造手段，能幫助他強調或豐富所描繪的事件的意義。¹金庸的武俠小說，使用了電影蒙太奇的思維方法，透過類似鏡頭之間的組接，帶動讀者的想像與思想，進而創造出如銀幕般的影像運動，創造出獨特的電影時間與空間。

普多夫金在序言提到：「對詩人或作家而言，各別的文字就像未加工的原料一樣，這些各別的字皆有其廣泛多重的意思，但是要分別等到它們分別在句子中固定了位置之後，其意思才真正變得確定，這個時候，這些各別的文字成為句子中的組成部分，以一種藝術的形式確定了各自的位置之後，這些字的效果和確切的意思便產生。」²文字有無限多的意義，有不同的想像空間，作家可以任意取用，將所要表達的情感拼湊出來，電影如同文字，皆是由一個一個的畫面所組成，導演憑藉著藝術性，將內容進行再創造，透過剪接的運用，每一個攝影下來的物體被帶到螢幕上時，它們的本質將從「攝影的」(photographic)，轉變為「電影的」了(cinematographic)，³於是，電影與文字產生了同質性，它們都可以被再創造，它們皆透過剪接的手法，表達出創作者的美學與思想。

本章從電影蒙太奇的角度，發掘金庸《倚天屠龍記》的電影感。首先，第一節中先闡述電影蒙太奇的意義，並就整體分析蒙太奇電影之創作原則；其次，在第二、三節由「表現蒙太奇」(expressive montage)的結構層次，檢視蒙太奇在金庸小說內容中的構成。

表現蒙太奇以創造美學的語調與表達思想觀點為目的，在畫面的對列下，讓讀者產生比較意識，進而強化兩者間的張力，以達到情緒的渲染力與藝術表現；敘事蒙太奇則是最基本的鏡頭銜接，用以敘述一段情節，進而展開一系列的事件，《倚天屠龍記》中這兩種電影蒙太奇之利用，使鏡頭與鏡頭、畫面與畫面或場景之間的聯繫，創造出單個畫面、鏡頭、場景所未含有的意義；至於更加具體的蒙

¹ [德]魯道夫·愛因漢姆(Rudolf Arnheim,1904-1994,又作阿恩海姆)著，楊躍譯：《電影作為藝術·電影(修正稿)一書摘錄》(Film as Art,1957)(北京：中國電影出版社，2003年9月)，頁68。

² [俄]普多夫金(V.I. Pudovkin,1893-1953)著，劉森堯譯：《電影技巧與電影表演·原著者德文版序言》(Film Technique, and Film Acting,1928)(台北：書林出版有限公司，1980年2月)，頁17。

³ 普多夫金著，劉森堯譯：《電影技巧與電影表演·原著者德文版序言》(台北：書林出版有限公司，1980年2月)，頁19。

太奇手法，則散見於文本中各段落。

金庸小說《倚天屠龍記》中的電影蒙太奇技巧，充分將文學與電影語言做結合，用生動清晰的影像，豐富了文字的敘述，形成一個獨特的敘說模式，整體而言，雖不是寫電影劇本，但從中卻處處可見「蒙太奇思維」，使小說文字的魅力更加乘，也從中看出作者豐富的美學涵養。

第一節 電影蒙太奇

二十世紀是「影像化」的時代，電影的出現挑戰了人類視覺的新體驗，以每秒二十四格的靜止畫面快速放映，造成短暫的視覺停留（persistence of vision）⁴，再透過一個個的視覺景框（frame）⁵，讓觀眾走進了奇幻的世界，而電影運動所構成的畫面與場景，也成為後來學者所研究的範疇之一。俄國理論家普多夫金表示：「電影藝術的基礎是蒙太奇。」⁶，「蒙太奇」（montage），從法文 monter 而來，原本是法國建築學上的一個術語，具有構成、裝配之意，後來被借用到電影藝術中，表示「以快速剪接的影像轉換場景，通常用來暗示時間的流逝及過去的事件，多用溶及多重曝光來表現」⁷，在歐洲，蒙太奇指的就是剪接藝術，透過許多不同鏡頭的組成，再根據創作者的意念加以重新剪輯、組裝，使得內容更加連貫、更能形成呼應之效果。

「蒙太奇」最早並不侷限於電影的使用，在音樂、文學、戲劇上同樣運用了蒙太奇技巧，只是方法與名目各異，足可見蒙太奇理論的廣用性，雖然蒙太奇的原則可運用在各類藝術之上，但不可諱言的，蒙太奇理論在電影領域中，是發展最完整、最具系統的，也成為日後電影的代名詞。蒙太奇從種類到原則，經過了長達數十年的時間，逐漸形成一套世人依據的理論，二三零年代，艾森斯坦將蒙太奇分為兩大類，第一類以蒙太奇的敘事（圖像）性元素為主，包括簡單的信息性蒙太奇、平行蒙太奇、簡單比喻的蒙太奇、形象的蒙太奇、構成概念的蒙太奇，

⁴ [美] 路易斯·吉奈提 (Louis Giannet) 著，焦雄屏譯：《認識電影·運動》(*Understanding Movies*, 1996) (台北：遠流出版事業股份有限公司，2015年3月)，頁144。

⁵ 路易斯·吉奈提著，焦雄屏譯：《認識電影·場面調度》(台北：遠流出版事業股份有限公司，2015年3月)，頁68。

⁶ 普多夫金著，劉森堯譯：《電影技巧與電影表演》(台北：書林出版有限公司，1980年2月)，頁19。

⁷ 路易斯·吉奈提著，焦雄屏譯：《認識電影·專有名詞解釋》(台北：遠流出版事業股份有限公司，2015年3月)，頁570。

從事件的進程或感覺出發，透過各個片段的敘述內容做排比，在語義學上做分類；第二類以實現概括性形象功能的元素類別，包含節拍蒙太奇、節奏蒙太奇、調性（旋律性）蒙太奇、泛音蒙太奇、理性蒙太奇等，艾森斯坦認為蒙太奇富有雙重功能，這兩種功能密不可分，如此才可以成為藝術作品。⁸同時期的普多夫金，更加強調累積整體情感的效果，剪接大量使用特寫鏡頭，在《電影技巧與電影表演》中，將蒙太奇分成對比法、平行法、象徵法、動作的同時發展、主題的反覆出現等五種方法，企圖為蒙太奇做一個整合性論述，認為鏡頭A加鏡頭B不等於A B，和艾森斯坦的衝突性剪接，在根本上不盡相同，兩人雖在理論上有出入，卻都認為剪接之重要性，故兩人的理論成為蒙太奇發展史上極具重要的開端。

魯道夫·愛因漢姆則認為普多夫金的分類法有時根據剪接的方式，時而根據題材，在邏輯上並非完善，於是提出了「時間的關係、空間的關係、主題物的關係」三種剪接原則，⁹透過不同方式分類，把一段段電影膠卷連成三十六種方法；蘇聯導演提摩盛科曾在《電影藝術與蒙太奇》一書中說：「研究蒙太奇理論的目的，在於弄清剪接的實際方法。」他認為蒙太奇理論是一種存粹的技術理論，於是他規定了蒙太奇的十五條原則，但只是把若干因素列舉出來，既不完全又無系統，此種看法過於片面，不若上述之完整。

五零年代，貝拉·巴拉茲將蒙太奇分為聯想蒙太奇、隱喻蒙太奇、詩意蒙太奇、諷喻蒙太奇、理性蒙太奇、節奏蒙太奇、形態蒙太奇、主觀蒙太奇¹⁰等多種；七零年代馬賽爾·馬爾丹在探討蒙太奇的規律時，將其分為節奏蒙太奇、思維蒙太奇、敘事蒙太奇三類¹¹。在蒙太奇發展過程中，也有不少反對的聲音，巴贊認為蒙太奇將完整的客體分割，以導演的人為破壞了空間的完整性，有意的引導了觀眾的想法，剝奪了觀眾自由選擇影像中觀看點的權利，提出使用景深鏡頭（長鏡頭）理論，但蒙太奇對於電影的價值並非一處，故巴贊雖對蒙太奇進行了辯證關係，卻未全盤否認蒙太奇的藝術價值。

電影蒙太奇從格里菲斯發現開始，後至愛森斯坦更進一步，將蒙太奇從敘事性提升到思維性，蒙太奇思維是貫穿一部電影的基本原則，它創造了嶄新的序列，它將現實變形為創造者所「建構的現實」，時空在蒙太奇的運用下，扭曲成一個

⁸ [俄] 愛森斯坦 (Sergei Mikhailovich Eisenstein, 1898-1948) 著，富瀾譯：《蒙太奇論·蒙太奇》（北京：中國電影出版社，1998年2月），頁205-206。

⁹ 魯道夫·愛因漢姆著，楊躍譯：《電影作為藝術·電影(修正稿)一書摘錄》（北京：中國電影出版社，2003年9月），頁77-81。

¹⁰ [匈] 貝拉·巴拉茲 (Béla Balázs, 1884-1949) 著，何力譯：《電影美學·剪輯》(Theory of The Film, 1952)（北京：中國電影出版社，2003年9月），頁125-130。

¹¹ [法] 馬賽爾·馬爾丹 (Marcel Martin) 著；何振淦譯：《電影語言·蒙太奇》(Le Langage Cinématographique, 1977)（北京：中國電影出版社，1980年11月），頁124-135。

全新的整體，一個精心設計的世界，一個被創造的世界，蒙太奇思維成為創造性的思維活動。

金庸《倚天屠龍記》之所以能不斷翻拍成電視、電影作品依舊吸引觀眾目光，就是因為小說具有豐富的影像基礎，在鏡頭的分割下，看見其完整的藝術結構，曾經有人這麼說過：「鏡頭如同文章的詞語和句子，把這些『詞』和『句』組織起來成為一個整體的方法就是蒙太奇」¹²，而在《電影：理論蒙太奇》一書中提到：「對於詩人或者作家來說，一個個的單字便是他們的原料。這些單字，由於在句子中精確地選擇了不同的位置，纔表現出變化最多而最廣泛的意義。」¹³，所以我們在文學中看見了作者運用不同的修辭手法描述，將其組成他們所想表達的意念，使視覺所見之事物，栩栩如生地描繪出來，蒙太奇的手法使思想創造得以展現，文學的詞句整合就如同鏡頭的剪接，由此可以看出文學中有蒙太奇的運用，這些符合觀眾的心理意象與視覺刺激，皆是參照了蒙太奇思維。

小說與電影極其相似，從敘述的角度來說，它們都能不受固定場域空間的限制，小說可以透過文字的刻意描寫，凸顯人的心靈層面；電影也可藉鏡頭的伸移，造成不同程度的震撼。故透過形象與文字，小說與電影形象皆可以快速交替，使讀者閱讀小說的同時，能夠如同觀賞電影畫面般充滿動作感，不是單純的平鋪直述，而是在文字與文字之間，表現畫面的運動模式，體現「表現蒙太奇」與「敘事蒙太奇」的「電影感」，讓文學不在只是直觀式的表現，而是結合讀者的想像力與創造力，建構一個獨特的世界。

時至今日，在各個學者不停的推翻修改下，將蒙太奇逐漸歸類為一個具體的理論，儘管名目不盡相同，但形容的手法卻相距不遠。於是，大略將蒙太奇歸兩大類，一是以交代情節、展示事件為主旨的敘事蒙太奇（narrative montage）¹⁴，二是利用鏡頭之間的衝突，賦予全新意義的表現蒙太奇（expressive montage）。表現蒙太奇，意指表現性功能為主的蒙太奇結構，不再只是單純的表述情節，而是能

¹² 楊雲：〈杜甫詩歌中的蒙太奇〉，《大同職業技術學院院報》第15卷第1期，2001年3月。

¹³ [英]麥肯(Richard Dyer McCann)編，哈公譯：《電影：理論蒙太奇》(Film: a montage of theories, 1966) (台北：聯經出版社，1984年12月)，頁12。

¹⁴敘事蒙太奇，是敘述故事最直接的表现形式，按照邏輯或時間的順序把鏡頭連接在一起，每個鏡頭都是一個單純的敘事內容，透過因果關係來連接情節，讓觀眾能夠把握影片的敘事內容，達到最簡單的閱聽效果，馬賽爾·馬爾丹在《電影語言》定義為：「敘事蒙太奇的作用卻是敘述一段情節，展開一系列事件。它有時建立在鏡頭與鏡頭之間、尤其是建立在場面與場面或段落與段落之間的關係上，並引導我們把電影看成一個有意義的整體。」它是蒙太奇中最簡單的表現方式，也是不可或缺的方法。

變換被攝對象的本質內容，製造上下（前後）鏡頭上的差異與衝突，重新創造新的意義在當中。如愛森斯坦在《蒙太奇論》所言：「那麼蒙太奇及其胚胎及鏡頭的特徵是什麼呢？是撞擊。是兩個並列片段的衝突。是衝突。是撞擊。」¹⁵金庸小說善於運用畫面的對列效果，將要表達的內涵渲染出來，於是，小說人物中深層心理的活動軌跡，展示在讀者的眼前，打破現實發展過程，進而窺見人物的內心世界與反應。

「文學除了寫實外，還有想像；而所謂的想像不只是作者的想像，還有讀者的想像。」¹⁶一部扣人心弦的作品，展現的絕非單一層面的內容，是作者善用文字意象的安排，帶領讀者進入另一個空間與時空，透過碰撞產生新的火花，將讀者的情緒帶入另一種視覺引導，從文學作品細看影像結構，跳脫了時空的限制，表現新的內涵。

表現蒙太奇（expressive montage）的類型包含對列蒙太奇、心理蒙太奇、平行蒙太奇、隱喻蒙太奇、重複蒙太奇等五種，在時間、空間、情節、結構上各自交錯創造。本章以表現蒙太奇（expressive montage）來分析，透過最常見的對列蒙太奇與心理蒙太奇，來看金庸小說《倚天屠龍記》的電影語言。

第二節 對列蒙太奇

對列，著眼於鏡頭之間的對比與衝突，透過鏡頭、場面之間內容上(如生與死、貧與富、苦與樂等)或形式上(如光線的明暗、色調的冷暖等)的差異，表現出其強烈的對比，從電影角度而言，黑白與彩色的對列、遠景與近景的對列、主觀與客觀地對列，也都是使用如此手法，因為兩者之間相互衝突的作用，可以讓創作者更能表現其寓意或者所要強調的內容，並表達創作者的情緒和思想，是最直接刺激觀者的結構手段。

對列蒙太奇，更是電影手法中最常見的使用方式，差異化使內容更佳豐富，以下分析三種不同形式的對列：

（一）主客觀對列

鏡頭，代表著觀眾的眼睛，隨著鏡頭的框框，能夠帶出不同角度的觀看面向，小說《倚天屠龍記》中，以主角張無忌的觀看為主觀鏡頭（point-of-view shots）

¹⁵ 愛森斯坦著，富瀾譯：《蒙太奇論》（北京：中國電影出版社，1998年2月），頁459。

¹⁶ 簡政珍：《電影閱讀美學》（台北：書林出版有限公司，1993年5月），頁208。

¹⁷，透過他「看」出去的事實，來鋪陳人物與敘事情節，帶領觀者入戲，其中一段運用視覺與聽覺的摹寫，表現出人物的混亂與掙扎，進入超現實的虛幻中，夜晚的暈暗產生了「幻覺」，客觀鏡頭隨之對列：

1. 正說話間，忽聽得遠遠傳來一聲尖銳的呼喊，似乎是周芷若的聲音，呼聲突兀駭懼，顯是遇上了什麼凶險無比的變故。眾人突然之間，都不由得毛骨悚然，此刻在光天化日之下，前後左右都站滿了人，然而這一聲驚呼，卻如陡然有惡鬼出現一般。眾人不約而同的轉頭向聲音來處瞧去。

張無忌生怕周芷若遇上了厲害敵人，發足急奔，幾個起落，已穿過樹林，只見一個青影狂奔而來，正是周芷若。他忙迎將上去，問道：「芷若，怎麼啦？」周芷若臉色恐怖之極，叫道：「鬼，鬼，有鬼追我！」縱身撲入張無忌懷中，兀自瑟瑟發抖。（頁 1632）

2. 睡到中夜，夢寐間忽聽得數十丈外有輕輕的腳步之聲，當即驚覺。其時一輪明月已斜至西天，月光下見山坡上一人飄行極快，正向南行。那人背影纖細，一搵瘦腰，是個身材苗條的女子。（頁 1637）

3. 周芷若緩緩站起身來，微一側身，臉向東首，突然臉色大變，叫道：「你……你……你又來了！」聲音尖銳，壓住了滿殿鐘磬之聲。張無忌順著她目光瞧去，只見長窗上糊的窗紙不知何時破了，破孔中露出一張少女的臉來，滿臉都是一條條傷痕。張無忌嚇得身子發顫，忍不住一聲驚呼。那少女臉上雖是傷痕斑斑，又無昔日的凹凸浮腫，卻清清楚楚便是已死的殷離！（頁 1639）

4. 周芷若笑道：「你瞧這裏是誰。」伸手撥開了身後的樹叢。只見一叢樹葉之後坐著一個少女，臉上似笑非笑，卻不是趙敏是誰？張無忌驚喜交集，大叫一聲：「敏妹！」（頁 1647）

5. 忽聽得身後數丈之外，一個女子聲音「咦」的一聲，似乎突然見到趙敏現身，忍不住驚呼了出來。（頁 1647）

¹⁷ 從影片中對角色有利的觀點所拍的鏡頭，展現角色所看到的東西。稱為主觀鏡頭或觀點鏡頭（point-of-view shot, pov shot, first-person camera, subjective camera）。路易斯·吉奈提著，焦雄屏譯：《認識電影·專有名詞解釋》（台北：遠流出版事業股份有限公司，2015年3月），頁572。

忽聽得身後一個女子的聲音叫道：「且慢！周芷若，殷離並沒死！」周芷若回過頭來，只見一個黑衣女子從草叢中疾奔而出，伸指戳來。

周芷若道：「你到底是人是鬼？」殷離道：「我自然是人。」（頁 1648）

鏡頭一用聲音插入畫面，尖銳、突兀駭懼的聲響令人毛骨悚然卻充滿疑惑，營造出似人似鬼的伏筆，將虛幻飄渺之感慢慢透入，「轉頭向聲音來處瞧去」從聲音切換到視覺，進入敘事的主要內容，此處以張無忌的視角觀看，此時的周芷若開始陷入心理的恐懼，懸想在讀者心中發芽，透過主觀視角的推展，帶領觀眾一步步解開疑團。

夜，是似真似假的模糊時刻，是現實還是虛幻的夢？「一輪明月斜至西天」為下一個鏡頭拉開序幕，展現時間的推移。此段落特意排除了張無忌，以客觀鏡頭將鏡頭拉遠，用作者的視角敘說，客觀鏡頭縫合了觀眾的認知，兩者對列達到敘事的完整流暢，讓整個故事有條不紊的進行。張無忌對於周芷若的驚恐毫不知情，客觀鏡頭的對列，讓如霧般的人物逐漸顯形，不再只是張無忌的疑惑與感受，乃是對列下眾人對殷離生死謎題的探尋。

鏡頭三把周芷若的忐忑不安，對應在冷硬的牌位之上，畫面緩緩移入外堂的張無忌心中，想起了記憶中的殷離，為虛幻中注入一些真實的記憶，尖銳的叫聲劃破平靜的鐘磬之聲，打破在虛幻想像中的張無忌，再次以張無忌為觀點鏡頭，帶出真實的殷離，懸疑之感逐漸釐清，讀者隨著張無忌視角開始一步步拼湊認知，冷月斜懸為其蒙上一層冷冷的幽冥，前面所見影中的黑衣少女，看似虛幻卻逐漸成為現實。主客觀鏡頭的再次對列，凸顯了人物潛在的心理，那是張無忌對殷離的愧疚，也是周芷若對殷離的負罪感，無論在回憶中的虛幻亦或現實，殷離都是「另類的幽魂」，既沒有棲身之處，又成為欺瞞下的犧牲品，亦是對生活無可奈何的平凡女子。

最後，鏡頭轉至張無忌與周芷若之間，透過對話拉回讀者的注意，主觀鏡頭看見趙敏的現身，客觀鏡頭對列的是遠處所有人的景象，一句「我自然是人」終結了虛幻與現實，也是兩人追尋的事件的真相融合，悲、喜、愧疚、無法置信的情緒層層交叉重疊，周芷若是這些事情的源頭，也是誘引殷離出來的終結者，起始與終了相交於同一人，情緒的變化更在此刻達到高潮。

觀者透過主觀鏡頭與角色融合，進入了導演所指的意念，雖然主觀鏡頭限制了觀眾的認知範圍，但透過劇中人眼睛的限制視角下，懸念的氛圍更甚，如同段落中殷離的生死、周芷若的高度緊張，都由主觀鏡頭將此種感受準確地傳遞給觀眾。讀者藉由鏡頭的對列變換，將人物情感與敘事內容融合，進而與主人公一

同經歷情緒的起伏，透過對列，立體化了人物，也讓作者的安排躍然紙上。

（二）時間對列

剪輯使影片在敘述時具有風格、速度和節奏。¹⁸在時空的藝術下，電影變動了空間位置，這樣的變形違背了客觀世界的流轉，卻製造了視覺感。金庸小說之所以迷人，在於文字中的視覺化與電影感，從讀者眼中建立的視覺化的現實時間，插入時間的特寫，是現實的特殊形式，豐富了時空。攝影機不僅帶給我們新的題材，還給我們揭示了我們自以為早已熟悉的生活中的潛在基因。¹⁹特寫鏡頭是加速或延緩時空節奏的重要手法，「時間的特寫」減緩了鏡頭內時間的流動，讓讀者感受到時空無盡的推移，並加深觀者的記憶，如同電影播放的慢動作。

慢動作（slow motion），是以快於每秒二十四格的速度拍攝，再以正常的速度放映造成的。其效果傾向於莊嚴，即使平凡的動作，在慢動作下也顯得優雅。²⁰當電影使用慢動作的效果，許多細節都得以彰顯。魯道夫·愛因漢姆很早就發現了慢動作的藝術性，他說：「迄今為止，幾乎只有教育片使用這種方法，以表現迅速的活動的各個階段。這種方法可以用來細密地解析拳師或鋼琴家的技巧，炸彈的爆炸，狗的跳躍。」²¹他甚至認為加以利用慢動作，可以探明這種鏡頭是否成為上好的蒙太奇材料。²²魯道夫·愛因漢姆突破了慢動作的單一性，將它融入在蒙太奇技巧中，普多夫金則是慢動作的先驅者，他在影片《普通事件》（1932）中，用慢動作的特寫鏡頭來拍攝一個孩子的微笑。

金庸將前人的想像化為實踐，它利用特寫鏡頭的慢動作，來解析武俠動作。在蒙太奇的技巧中，透過「真實的快」與「特寫之慢」相對列，人物的形象更加鮮明，情感的流動更加具象，小說內時間的對列大多伴隨著武打鏡頭，如極具代表性的六大門派圍攻光明頂一段：

張無忌道：「要比武……」空性乘他開口說話而真氣不純之際，呼呼兩招攻出。張無忌縱身飄開，口中說話繼續接了下去：「……也成，要是我贏得大師，那便如何？」這幾句話中間語氣沒半分停頓，若是閉眼聽來，便

¹⁸ 貝拉·巴拉茲著，何力譯：《電影美學·剪輯》（北京：中國電影出版社，2003年9月），頁130。

¹⁹ 貝拉·巴拉茲著，何力譯：《電影美學·特寫》（北京：中國電影出版社，2003年9月），頁44。

²⁰ 路易斯·吉奈提著，焦雄屏譯：《認識電影·運動》（台北：遠流出版事業股份有限公司，2015年3月），頁148。

²¹ 魯道夫·愛因漢姆著，楊躍譯：《電影作為藝術·電影(修正稿)一書摘錄》（北京：中國電影出版社，2003年9月），頁90。

²² 魯道夫·愛因漢姆著，楊躍譯：《電影作為藝術·電影(修正稿)一書摘錄》（北京：中國電影出版社，2003年9月），頁91。

跟心平氣和的坐著說話一般無異，絕不信他在說這三句話之間，已連續閃避了空性的五招快速進攻。（頁 834）

原來兩人口中說話，手腳身法卻絲毫不停，只有越鬥越快，但說話的語調和平時一模一樣，絕無半點停頓氣促。當空性說「你輕功固是絕佳」這句話時，呼呼連出兩招，說「但要在拳腳上贏得我」那句話時，左手五指急抓而下，說到「卻也休想」時，語音威猛，雙手顫動，疾拿三招。兩人邊鬥邊說，旁觀眾人的喝采聲使中掩蓋不了二人的語音。

張無忌最後說到「那也不必」時，陡然間身形拔起，在空中急速盤旋，連轉四個圈子，愈轉愈高，又是一個轉折，輕輕巧巧的落在數丈外。（頁 835）

張無忌與空性的武功對決，兩位高手過招，功力可謂不相伯仲，說話間毫無停頓，如同一般說話的語速，然其中的描述卻已轉過許多招數與行動，看似時間已經推移許多，但其實真正變動的時間才幾秒鐘，這就是「時間的特寫」。

金庸在此處運用時間對列，先以特寫鏡頭描述招數之快，以增添緊張之感，並藉此詳述招數之多，達到托高人物的效果，轉瞬之間的招數比拼，對列的是在場眾人的觀看，是空性與張無忌之後慢條斯理訂定規矩的比武，是空性輸了的「呆呆不語」，前者鏡頭特寫之快，對列後面鏡頭的正常與慢，將金庸刻意安排的橋段凸顯出來，這是小說中最具高潮的段落，是張無忌阻止六大門派的初登場，運用時間對列帶出人物，更帶出人物的高低，並正式進入下一部分的内容，一個成年後的張無忌，以及所有人命運接連改變的時刻。

《倚天屠龍記》中的時間對列，都代表著一個轉變，是作者悉心安排的結果：

說話之間，將一股極渾厚、及柔和的九陽神功，從手掌上向張三丰體內傳了過去。

張三丰於剎那之間，只覺掌心中傳來這股力道雄強無比，雖然遠不及自己內功的精純醇正，但泊泊然、綿綿然，直是無止歇，一驚之下，定睛往張無忌臉上瞧去，只見他目光中不露光華，卻隱隱然有一層溫潤晶瑩之意，顯得內功已到絕頂之境，生平所遇人物，只有本師覺遠大師、大俠郭靖等寥寥數人，才有這等修為，至於當世高人，除了自己之外，實想不起再有第二人能臻此境界。霎時之間，他心中轉過了無數疑端，然而這少年的內力沛然而至，顯是在助自己療傷……（頁 980）

這是張無忌第一次以成人之姿與張三丰見面，從「剎那之間」的短，流轉過張三丰各式各樣的感受與觀察，時間特寫了張無忌的面貌，帶入張三丰深思的推敲，對列的衝突，表現在張無忌的武當初登場。金庸善於凸顯張無忌的登場反應，透過層層鋪墊讓張無忌的形象刷新，一個弱小命不久矣的張無忌，現如今是統帥明教且武功卓越的教主，「溫潤晶瑩」的目光釋出了善意，也暗示了張無忌的性格，更帶出其深厚的內力，也讓張無忌與張三丰的重逢，創造一番新的高潮。

時間的流逝猝不及防，但作者利用文字將時間框住，延後了時間的進展，建構出電影感在讀者眼前，在旁以聲音摹寫，讓畫面更加強烈：

金花婆婆笑道：「怎麼樣？」靜玄道：「婆婆劫持峨嵋掌門，意欲何為？」金花婆婆咳了幾聲，道：「你們想以多為勝？嘿嘿，在我金花婆婆眼下，再多十倍，又有甚麼分別？」突然間放開了周芷若，身形幌處，直欺到靜玄身前，食中兩指，挖向她雙眼。靜玄急忙迴劍削她雙臂，只聽得「嘿」的一聲悶哼，身旁已倒了一位同門師妹。金花婆婆明攻靜玄，左足卻踢中了一名峨嵋女弟子腰間穴道。

但見她身形在涼亭周遭滴溜溜的轉動，大袖飛舞，偶爾傳出擠下咳嗽之聲，峨嵋門人長劍齊出，竟沒一劍能刺中她的衣衫，但男女弟子卻已有七人被打中穴道倒地。她打穴手法極是怪異，被打中的都是大聲呼叫。一時廢園中淒厲的叫聲此起彼落，聞之心驚。

金花婆婆雙手一拍，回入涼亭，說道：「周姑娘，你們峨嵋派的武功，比之金花婆婆怎麼樣？」（頁 1131-1132）

此處以張無忌和趙敏的視角，框住了小說後續要凸顯的重要角色——金花婆婆，一個讓人分不出好壞的佝僂老嫗，總是大老遠就能聽聞她咳嗽的聲音，所屬的武功招數更是神秘難測，這是金花婆婆在小說前半出現的形象，出現次數不多卻總與明教、倚天劍有些許關聯。從「挖向雙眼」到「左足踢腰間穴道」，大袖飛舞的快速移動，讓在場的峨嵋派弟子們來不及反應，全都成為金花婆婆的手下敗將，作者在此處特意使用了對列的手法，從一開始慢條斯理的問題，到突然快速變換行動，時間彷彿瞬間變形，看似正常的流動，其實特寫了金花婆婆的武功之妙，成為下一段落的引子，帶領讀者去探索金花婆婆的身份，進而理解小說前半部鋪陳的內容，並帶出貫穿整部小說的表徵（倚天劍與屠龍刀）。

老婆婆給人的印象是「慢」、「靜」的，說話時的咳嗽聲更阻絕了交流，拉長了對話的時間，這樣看似正常的時間空間，卻以「無人能刺中她的衣衫」及「此

起彼落的淒厲叫聲」產生變形，特寫的時間鏡頭展現武功優劣，並帶出角色的性格，不受威迫的周芷若、欺善怕惡的峨嵋門人、藏有心機的金花婆婆，金庸用情感與視覺塑造人物形象，特寫的敘述結構推動了意象也衍生了意象。

金庸使用時間特寫，使故事內容超越了現實，打破了時間的設置，讓小說內容更有可看性。時間對列除了慢動作的特寫，利用對話體的方式，亦改變了時間的脈動。小說中透過對話描寫了金花婆婆的真實身份，並轉折了人物的命運：

1. 謝遜「嗯」了一聲，仰頭向天，出神了半晌，緩緩說道：「二十餘年前，那時明教在陽教主統領之下，好生興旺……那少女一進廳堂，登時滿堂生輝，但見她容色照人，明艷不可方物……」

2. 趙敏笑道：「老爺子，那時你對這位波斯豔女便深深鍾情了，是不是？不用害羞，老老實實的說出來罷。」（頁 1202）

3. 「陽教主心想不該要黛綺絲為他送命，昂然道：『乖女兒，你這番好意，我心領了，我來接韓兄的高招。』說着除下外袍，取出一柄單刀，他是決意往潭中一跳，從此不再起來了。黛綺絲微微一笑，說道：『爹爹，女兒從小在海邊長大，精熟水性。』說著抽出長劍，飛身躍入潭中，站在冰上，劍尖在冰上劃了個徑長兩尺的圓圈，左足踏上，擦的一聲輕響，以踏陷那塊圓冰，身子沉入了潭中。」

4. 謝遜說道：「當時，碧水寒潭之畔的情景，今日回想，便如是昨天剛過的事一般。黛綺絲那日穿了一身淡紫色的衣衫，她在冰上這麼一站，當真勝如凌波仙子……」（頁 1206）

5. 韓夫人道：『我已犯了本教重罪，要殺要剮，悉聽尊便。』當晚羣豪大會，韓夫人仍然只是這幾句話。問她入秘道去幹甚麼，她說她不願撒謊，卻也不願吐露真相……那知黛綺絲說道：『陽教主不在此處，誰也管不着我。』

6. 張無忌問道：「義父，韓夫人私進秘道卻是為何？」

謝遜道：「此事說來話長，教中只我一人得知。當時大家疑心多半與陽教主夫婦失蹤之事有關，但我力證絕無牽連。光明頂聖火廳中，羣豪說得僵了，終於韓夫人破門出教，說道自今而後，再與中土明教沒有干係。她是

最先倒出明教之人，即日與韓千葉飄然下峯，不知所蹤。」(頁 1208)

金花婆婆為明教四大法王之一，但故事鋪陳至本書的中後段才出現，畫面定格在謝遜臉上，透過「出神半晌」過渡下一個鏡頭，藉以連接至另一個時空，透過敘說進入二十年前的光明頂，將紫杉龍王的真實面目描繪出來。人物的性格與過往息息相關，「容色照人，明艷不可方物」的紫衫仙子，如今卻是色衰佝僂的老人，強烈的對比也凸顯了背後的原因，因為追求愛情而甘願一生躲藏，當年為了教主挺身而出跳入碧水寒潭的果斷，與為了丈夫與天下為敵的決心，把這位來自異域的艷女黛綺絲塑造出敢愛敢恨的形象。

「過去—現在—過去—現在」交替的片段拼湊出完整的故事性，將過去的經驗在看似平行的時空下，插入彌補了現在的疑惑。一直位居四大法王之首的「紫杉龍王」，並不是武功高於其他三者，乃是有著誰都不及的護主之心，一襲紫色衣衫隨風飄盪，稱號亦由此而來，先前許多未解之謎，在層層鋪墊下逐一解開，平行蒙太奇強烈展現於趙敏對謝遜的互動問答中，其一是隨著畫面替換而情緒也跟著不同，開心的回憶與如今決裂的哀傷交錯，使情緒不耽溺於過往的感嘆之中；其二是打破空間時間的框架，迸發出人物的正面形象，是紫杉龍王的忠心，是潛藏在醜陋外表下的，對愛情的用心。金庸在此處運用時間的對列，就是為了製造下一波高潮，將人物的命運重新編排，過往的紫杉龍王為愛躲藏，今日她的女兒小昭也將為愛遠赴波斯，一樣的明艷不可方物，同性格的為愛犧牲，自此張無忌身旁甜美可人的婢女不再，這也將成為另一個過去，直等到未來回憶的再現。

《倚天屠龍記》中有許多時間對列的手法，多以現在過去分別敘述為主，讓讀者能夠透過平行支線的敘述，快速且完整的熟悉各個時空下的故事內容，再透過兩者的接合，強而有力的補足作者原先設定的伏筆，以及小說人物中的性格與變化，如同電影畫面的快速交替，避免流於單一與枯燥，增加小說內容的豐富性。

(三) 善惡對列

對於人物的形象，在《倚天屠龍記》中有更深的探討。最主要的就是貫穿整部小說的「善惡」，明教源自於摩尼教，主要以善惡二元論為主，強調光明與黑暗之對立，如同整部小說中「名門正派」與「邪魔歪道」的對立。

自古以來對於善惡之分，總是按照儒家所述劃分，即便到了二十一世紀的現代，我們仍然會依照既定的印象去給予人類評價，飽讀詩書且遵行德理者，便是眾人口中之善，而他的心中是否真能知行合一，卻不是多數人所探討的，「邪魔歪道」是否就泯滅天良？《倚天屠龍記》中有許多反差的畫面：

進林來的共是五人，一個是崆峒派的簡捷，另外是華山派的薛公遠和他兩個同門，這四個人都是張無忌給治好了的。

簡捷橫眼瞧著楊不悔，突然嘴角邊滴下饞涎，伸舌頭在嘴唇上下舐了舐，自言自語：「他媽的，五日五夜沒一粒米下肚，儘啃些樹皮草根……嗯，細皮白肉，肥肥嫩嫩的……」(頁 522)

簡捷笑道：「鳳陽府赤地千里，大夥兒餓得熬不住啦。這女孩兒又不是你甚麼人，待會兒也分你一份便是。」張無忌罵道：「你們枉自為英雄好漢，怎能欺侮她小小孤女？這是傳揚開去，你們還能做人麼？」

簡捷大怒，左手仍是抓住他，右手夾臉打了他兩拳，喝道：「連你這小畜生也一起宰了，我們本來嫌一隻小羊不夠吃的。」(頁 523)

徐小舍低聲道：「快逃！」將兩人在地下一放，伸刀割斷了縛住二人的繩索。(頁 525)

徐小舍道：「咱們在江湖上行走，欺侮弱小，不叫天下好漢笑話麼？」薛公遠怒道：「餓得急了，娘老子也吃。」(頁 526)

運用華山派、崆峒派兩大名門正派弟子的「吃人」，對列默默無名的徐小舍的「仗義」，鏡頭快速交替，在對話中對列了行為的反差，曾經受救於張無忌的正派人士，在馬斯洛需求理論的生理需求上，將所有道德倫理通通拋之腦後，為了生存，罔顧生命與恩情，即便遭受張無忌的嚴厲指責，也喚不起該有的良知。運用特寫鏡頭，將人性的可怕凸顯，「嘴角邊滴下饞涎」再轉至「舌頭在嘴唇上下舐了舐」，由部分代替全體，將心裡的猙獰透過面部五官的細微處表現出來，「舐了舐」更將情緒與形象鋪張的更強烈，帶出正派人士的泯滅天良，也帶出下面徐小舍的大義。

簡捷罔顧人命笑著說「分食」，被指責後勃然大怒的露出本性，上下鏡頭間穿插幼童張無忌的正義凜然，將人物正反兩面形象塑造的更具體，年幼的孩子尚且知道何為義，保持著對人性的純全與信任，但越年長越知曉倫理道德、且不斷以此自居且自豪的大人，卻在幼童前完全拋棄自我與底線，金庸在此更鋪陳明教弟子出現，一來帶出「魔教」的印象與事實，二來為張無忌的未來作伏筆。

張無忌少年時的遊歷，使他看見許多正派人士的醜陋面，也在途中受到許多明教教眾的善行幫助，改變了從張三丰處聽來的明教形象：

張無忌卻想：「太師父一再叮囑，叫我決不可和魔教中人結交。可是常遇春大哥和這位徐大哥都是魔教中人，比之簡捷、薛公遠這些名門正派的弟子，為人卻好上萬倍了。」他對張三丰向來佩服之極，然從自身的經歷而言，卻覺太師父對魔教中人不免心存偏見。(頁 532)

透過親身經歷，去驗證人性的善與惡，張無忌此時已無多少對明教的敵視厭惡之情，甚至開始欽佩教眾捨身為友的情操，魔教中許多令人敬重的正派角色，也在小說的進行中不斷出現，而張無忌也因為跳脫了張三丰灌輸的觀念，在之後挺身而出為明教發聲。

小說中最具「正義」的代表滅絕師太，自始而終都厭惡魔教，並以自己身為名門正派而自豪，毫不留情的斬殺所有「魔教」中人，鏡頭大量的以劍光、殘肢做過渡，把滅絕師太的狠毒與惡展現出來：

滅絕師太卻恨極了魔教，兀自揮劍狂殺。倚天劍劍鋒到處，劍折刀斷，肢殘頭飛。峨嵋派弟子見師父不退，已經退下了的又再搶上廝殺，變成了峨嵋派獨門銳金旗的局面。(頁 709)

滅絕師太愈益憤怒，刷刷刷三劍，又斬下三名教眾的手臂，問第五人道：「你求不求饒？」那人罵道：「放你老尼姑的狗臭屁！」

靜玄閃身上前，手起一劍，斬斷了那人右臂，叫道：「讓弟子來誅斬妖孽！」她連問數人，明教教眾無一屈服。靜玄殺得手也軟了，回頭道：「師父，這些妖人刁頑得緊……」意下是向師父求情。滅絕師太全不理會，道：「先把每個人的右臂斬了，若是倔強到底，再斬左臂。」靜玄無奈，又斬了幾人的手臂。張無忌再也忍耐不住，從雪橇中一躍而起，攔在靜玄身前，叫道：「且住！」靜玄一怔，退了一步。張無忌大聲道：「這般殘忍兇狠，你不慚愧麼？」(頁 711)

靜玄一聲長笑，說道：「邪魔歪道，人人得而誅之，有甚麼殘忍不殘忍的？」張無忌道：「這些人個個輕生重義，慷慨求死，實是鐵錚錚的英雄好漢，怎麼說是邪魔外道？」靜玄道：「他們魔教徒眾難道還不是邪魔外道？那個青翼蝠王吸血殺人，害死我師弟師妹，乃是你親眼目睹，這不是妖邪，甚麼才是妖邪？」

張無忌道：「那青翼蝠王只殺二人，你們所殺之人已多了十倍。他用牙齒殺人，尊師用倚天劍殺人，一般的殺，有何善惡之分？」(頁 712)

面對寧死不屈的態度，如若是名門正派，可稱之為大義之表現，可以說是堅持自我的信念，可角色一轉換，即是「刁頑」、「妖孽」，這樣直接的指控與不公平，是所謂的正派強加的，並且滅絕師太毫不留情的下達「先斬右臂再斬左臂」的命令，對於她而言，這些邪魔歪道的命不值一提，由她們正派清理，反而還是一大美事，綜觀整個行為，真的就符合仁義嗎？

金庸不斷提出善惡的對列，上一個鏡頭是張無忌義正嚴辭的質問，下一個鏡頭對列的，是來自名門正派的不屑，刻意用張無忌這個外人做評斷，他既屬於正派之後，和魔教又有些淵源，甚至也可以說，他用第三方觀點（眾人眼中的無名小卒）來看這個荒謬的屠殺，他的話也深深提醒讀者與眾人「一般的殺，有何善惡之分？」用聲音凸顯畫面的張力，張無忌「大聲」的斥責，對列靜玄的一聲「長笑」，彷彿善惡之間全然顛覆，如同惡魔般的笑聲，把剛才不斷斬殺的畫面再次拉到觀眾眼前，那樣的惡已經把正義扭曲化，是揮舞著正義名號的劍濫殺無辜，滅絕師太的法號彷彿也對比了場景，毀「滅」、「絕」情的自以為是的制裁者，才正該是具有悲天憫人、善於關懷且尊重生命的「名門正派」，從行為上的對列移轉到心理層面，用善惡主體的混雜與變形，來看社會上這一群人的外在形象與內心。沒有人願意花心思去探究青翼蝠王為何總是吸人血？卻是結果論的將此行為歸類在「魔」，導致人云亦云的情況發生，即便張無忌曾經替魔教發聲，他卻是出於對生命的眼光，並未深層去思考魔教的真正內涵，於是透過張無忌的視角，帶領讀者一同去思考，魔教的「魔性」：

說不得淒然道：「彭和尚，咱們處心積慮只想趕走蒙古韃子，那知到頭來還是一場空。唉，想是天下千千萬萬的百姓劫難未盡，還有得苦頭吃呢。」張無忌守住丹田一股熱氣，和幻陰指的寒氣相抗，說不得這幾句話卻聽得清清楚楚，不禁奇怪：「他說要趕走蒙古韃子？難道惡名遠播的魔教，還真能為天下百姓著想麼？」（頁 756）

正邪向來都是人所定義的，而如同小說內容不斷對列的人性善惡，既定印象雖然是隨著時間的塑成，但善中有惡人，在所謂的惡之下，也有許多真情至善的人。此處用張無忌的詫異加深善惡的對比，一步步揭示明教的人物與屬性，為後續明教整個轉型做鋪陳，回歸到真正「為善除惡，惟光明故」的教義宗旨，元朝暴虐無道，武林人士無不以趕走蒙古韃子為目標，可大多是一盤散沙，缺乏組織與架構性，反倒眾人以為無惡不做的魔教，卻是有組織架構的四處起義，用生命去捍衛生活，去追尋他們心中的善，即便手段不一定符合社會期望的「善」，卻不能

單憑表面去定義善惡。

張無忌在小說中的意義非比尋常，透過他的眼光與角度，讀者一同經歷了善惡的分辨，張無忌本身就是正邪結合的代表，方瑜如此評述：

張無忌是正邪雙方代表性人物結合而生的孩子，一出生就有正邪雙方的血緣，不論日後在主觀上做何抉擇，這先天血緣因素，已可見金庸有意否定傳統小說二元對立的敘事觀點，而有意藉男主角的特殊「出身」，深入探究所謂正邪之間所擁有的無限可能活動空間。²³

金庸在《倚天屠龍記》中想要闡述的，就是沒有絕對的善惡分別，以打破人類一直以來的絕對論為出發，在正邪之間重新詮釋，於是身為名門之後的張無忌，如何將心比心成為明教教主，帶領所有「魔教教眾」走向正途，成為小說中很重要的一條主線。在善惡對列上，不單單只是兩個鏡頭上下的對列，更是貫穿整部小說的廣義性對列蒙太奇，從小說中的各個片段對列，將人物的特色塑造，從內心的深層對列，將張無忌的潛意識與外顯性格對列；從外在的行為再度與內心對列，把善惡正邪做一個更全面的詮釋，如愛森斯坦所述：

由展開中的主題的諸因素中選取的片段A，和也是從那裡選取的片段B，一經對列起來，就會產生出一個能最鮮明地體現主題內容的形象……對列能在觀眾的感知和感情中喚起最完整的主題本身形象²⁴

由此可知，對列蒙太奇是鏡頭的對襯與衝突，透過刺激讀者的視覺印象，來達到表現之手段，使讀者能夠藉以不同的聲音、節奏，進行文本的咀嚼，從而發現其深層的意義與內涵。

蒙太奇的最基本原則，就是「鏡頭與鏡頭之間的對比，讓觀眾產生比較意識，不斷的比較這兩個不同的動作，以一個動作強化另一個動作的張力，是最具效果的一種製造觀眾印象的剪接，也是最通俗規格化的一種。」²⁵在《倚天屠龍記》中可以窺見作者在對列的使用上，比起其它蒙太奇手法更多，「主客觀對列」強

²³ 方瑜：〈金庸武俠小說中的正與邪：以《倚天屠龍記》與《笑傲江湖》為例〉，《唐詩論文集及其他》（台北：里仁書局，2005年），頁379。

²⁴ 愛森斯坦著，富瀾譯：《蒙太奇論》（北京：中國電影出版社，1998年2月），頁309。

²⁵ 普多夫金著，劉森堯譯：《電影技巧與電影表演》（台北：書林出版有限公司，1980年2月），頁58。

化讀者的心理，帶入導演的意象；「時間對列」打破時間正常的歷程，在變換中塑立人物情感；「善惡對列」是人性的本然，最簡單的區別更能激發思考與碰撞，也讓讀者在閱讀時沒有停止的被刺激與反覆思考，越是簡單的直觀式對列，越能呈現作者的核心思想。

第三節 心理蒙太奇

人物的內心世界，是最難以窺察的，然而透過作者的書寫，讀者得以一同進入內心世界，「蒙太奇的力量就在於，它把觀眾的情緒和理性納入創作過程中，使觀眾也經歷一回作者在創造形象時經歷過的同一創作過程。」²⁶利用心理變化的重複建立、頻繁的心理蒙太奇，為人物形象立體化。心理蒙太奇，即透過鏡頭的組接，把人物的心理活動、精神狀態展示出來，如人物的回憶、想像、幻覺，甚至是潛意識的活動。依據李顯杰、修侗的說法：「建基在於人物的心理結構及運動機制之上而實施影片時空轉換的一種結構性手段。其一般特徵常常表現為以回憶、夢幻、幻想等為發生動因，打破影片的現實發展進程而引入以人物心理反應、內心世界以及憧憬、遐想為主導的影像表現」²⁷。心理蒙太奇既建構在人物心理結構，必然具有強烈的主觀意識，經由回憶與幻想產生動因，讓現實與想像進行結合，甚至達到超現實的交錯。

金庸在描寫《倚天屠龍記》的女性角色上，都具有長相漂亮的特點，而且其中或多或少都具有邪（惡）的氣質，上一代的郭襄是著名的小東邪、殷素素心狠手辣，下一代周芷若亦正亦邪、趙敏為謀大業也曾傷害無辜，漂亮女生無論是善意或者惡意的謊言，都讓張無忌陷入懊悔的漩渦之中：

想到自己對朱九真這般癡心敬重，哪知她美豔的面貌之下，竟藏著這樣一副蛇蠍心腸，他又是慚愧，又是傷心，拔足往密林中奔去。

回想這兩個多月來寄身朱家莊的種種經過，越想越難受：「崆峒派、華山派、崑崙派這些人恩將仇報，我原也不放在心上，可是我對真姐這般一片誠心，內中真相原來如此……唉，媽媽臨死叮囑我甚麼話來？怎地我全然置之腦後？」

母親臨死時對他說的那幾句話，清晰異常地在他耳邊響了起來：「孩兒，

²⁶ 愛森斯坦著，富瀾譯：《蒙太奇論》（北京：中國電影出版社，1998年2月），頁282。

²⁷ 李顯杰、修侗：《電影媒介與藝術論·文本架構——電影藝術構成論》（湖北：華中師範大學出版社，1994年7月），頁210。

你長大了以後，要提防女人騙你，越是好看的女人，越會騙人。」(頁 609)

母親臨死說的話，是心理蒙太奇的切入點，由現實的不敢置信跌入回憶，這是張無忌失去父母的情意癥結，童年時期父母被眾人逼死的心理陰影，讓張無忌不斷隱藏自己的身份，對於人的信任也不完全。可到底人性是軟弱的，張無忌正值青春年少，對於美麗的朱九真毫無招架之力，美艷的面貌與裹著糖衣的言語，讓張無忌不斷的付出與坦白自己的一切，這是專屬於女性的優勢與手段，謊言讓親手揭開的張無忌遍體鱗傷，心理產生巨大的自責與痛苦。

母親是美貌的女人，用自己的死塑造一個巨大的謊言，殷素素的表現深刻在張無忌年幼的心中，所以當事實揭露，母親的話就成了一種控訴，「清晰異常」地響了起來，虛像的母親的聲音對應現實的殘酷，從回憶拉回現實，最後張無忌脫離了朱九真的迷惑，此時朱九真的聲音響起「仍是嬌媚婉轉，充滿誘惑之意」，彷彿回應了虛幻的母親的忠告，虛情假意的漂亮女生需要遠離。

對於張無忌而言，漂亮女生的迷惑，也是一種心理的轄制，當他遇到面貌醜陋的殷離時，他也會擔憂被欺騙，好似這世界不論美醜的女生都是不可信的，「原來女子都是害人精，美麗的會害人，難看的也一樣叫我吃苦。」甚至進入了錯亂的時刻：

他幾次夢見那少女，又幾次夢見母親，又有幾次，竟分不清到底是母親還是那少女。

他瞧不清夢中那臉龐是美麗還是醜陋，只是見到那澄澈的眼睛，又狡猾又嫵媚的望著自己。(頁 639)

夢中畫面不斷交錯，母親的臉、少女的臉最後特寫至那「澄澈的眼睛」，眼睛是靈魂之窗，澄澈象徵單純與純潔，可卻又是「狡猾又嫵媚」的，好似這就是屬於女性的矛盾性，或者說不確定性，不確定的也是張無忌的心，他無法分辨人心是美麗還是醜陋的，他在錯亂的自我中將母親與少女重疊。其實母親與少女是姑姪關係，本就長相相似，作者運用血緣與女性雙重身分的連結，亦暗喻了她們都和張無忌的一生密不可分。

當他確認殷離的真心，母親的話成為勸勉彼此的「忠言」：

張無忌柔聲道：「一個人只要心地好，相貌美醜有何干係？我媽媽跟我說，越是美貌的女子，良心越壞，越會騙人，叫我要加意小心提防。」(頁 645)

又是一次進入回想，看似是對殷離進行安慰，其實是對自己心理的再次催眠，提醒自己不能再落入陷阱之中，母親是血淋淋的例子，朱九真是最好的映證，小說中不斷透過與張無忌相關的「漂亮女子」，進行心理蒙太奇，使張無忌透過回憶，進入過往最深處的破口：

跑出數丈，聽到那小鬟足上鐵鍊曳地之聲，猛然想起：「這姑娘是個跛子，足上又有鐵鍊，怎地跑得如此迅速？」便即停步。那小鬟猜中了他的心意，笑道：「我的跛腳是假裝的，騙騙老爺和小姐。」張無忌心道：「怪不得我媽媽說天下女子都愛騙人。今日連不悔妹妹也來暗算我一下。」（頁 777-778）

猛地陷入懷疑之中，又被小昭坦然的說出欺騙的事實，再次加疊了母親話語的警告是真實的，回憶是他唯一與父母的連結，然而不斷迴旋的回憶卻是最傷人的，是「漂亮女子的不可信任」，是親如妹妹的楊不悔也會騙人。母親的話成為心理蒙太奇的開關，欺騙是開啟開關的鑰匙，讀者與張無忌一同在回憶與現實中來回穿梭，感受心理的波動與信任的建立，最後突破心理轄制的豐富過程。

鮮于通仰天打個哈哈，朗聲說道：「不知曾少俠何以對自己的師承來歷，也有這等難言之隱？古人有言：『見賢思齊，見不賢……』」張無忌聽到「見賢思齊」四個字，猛地裏想起「見死不救」來，登時記起，五年前在蝴蝶谷中之時，胡青牛曾對他言道：華山派的鮮于通害死了他妹子。當時張無忌小小的心靈之中曾想：「這鮮于通如此可惡，日後倘若不遭服應，老天爺哪裏還算有眼？」一凝神之際，將胡青牛的說話清清楚楚的記了起來：「一個少年在苗疆中了金蠶蠱毒，原本非死不可，我三日三夜不睡，耗盡心血救治了他，和他義結金蘭，情同手足，那知後來他卻害死了我的親妹子……唉，我那苦命的妹子……我兄妹倆自幼父母見背，相依為命。」胡青牛說這番話時，那滿臉皺紋、淚光瑩瑩的哀傷情狀，曾令張無忌心中大是難過。胡青牛又說，後來曾數次找他報仇，只因華山派人多勢眾，鮮于通又狡猾多智，胡青牛反而險些命喪他手。（頁 840）

在現實中插入過去的記憶，快速的畫面交替，不被時空所限制，巧妙地將張無忌認識的人串連起來，「見賢思齊」是進入回憶的引子，從鮮于通年少時被醫治的過往，以及胡青牛敘述時的情景，凸顯人物的心情變化與敘事。

擁有極高醫術卻有著「見死不救」外號的胡青牛，在世人眼中是冷酷、不通情理者，是屬於魔教的乖僻古怪之人，可人性真是如此嗎？在六大門派圍攻明教同時，利用鮮于通卑鄙想大出風頭為媒介，插入他醜陋過往的畫面，他對苗族女子始亂終棄，為了治癒與胡青羊相戀，最後又為了華山派掌門人之位拋棄胡青羊，時空的交疊將鮮于通的性格凸顯，層層堆疊出他自私自利的本性，勾出張無忌童年心中的回憶：一個真心待他好的長輩，心中許多說不出的無可奈何，世人眼中的壞人，在張無忌的心中卻是充滿義氣與憐憫心的。回憶讓人物的形象再次塑造，也將「正派」給諷刺的體無完膚：

他想到此處，雙眉一挺，兩眼神光炯炯，向鮮于通直射過去，又想起鮮于通曾有個弟子薛公遠，被金花婆婆打傷後自己救了他的性命，那知後來反而要將自己煮來吃了，這兩師徒恩將仇報，均是卑鄙無恥的奸惡之徒，薛公遠已死，眼前這鮮于通卻非好好懲戒一番不可，當下微微一笑，說道：「我又沒在苗疆中過非死不可的劇毒，又沒害死過我金蘭之交的妹子，那有甚麼難言之隱？」（頁 840）

張無忌從一開始的疑惑，陷入恍惚的回憶之中，再經由回憶帶出憤憤不平之心，情緒隨著畫面的替換與線性的思路起伏，進而組成一系列的過程。第二次回想過往，張無忌就如同第二個胡青牛，醫治了毫無干係的薛公遠，卻差點命喪他手，所謂的善惡，似乎並不如眼見所想，張無忌的回想中，大多是不好的記憶，是人性的欺瞞、險惡的自私，張無忌不再是當時的孩童，現下與鮮于通的決鬥，完全延伸了當時「日後倘若不遭服應，老天爺哪裏還算有眼？」的暗想，從蝴蝶谷中憂傷的老者，重疊至眼前步入中年的鮮于通，空間自由的扭曲跳躍，展現善惡終有報的結局。逐漸增長的不單只是年齡，還有張無忌隱藏在外表下的武俠功力，時間的換移，讓年幼的張無忌也有實現正義的一天。

透過心理蒙太奇，讀者與作者一同經歷並建造了人物，金庸在張無忌的角色設定上，特意讓其保有正義與良善，在眾多事件的回想中，也強化了善惡的判斷，善良是本性，卻不一定能持守到最後，而張無忌恰恰就是一個好的表徵，縱使遭遇陷害與苦難，仍不抹滅他的良善，這些回憶雖然使其憤慨，卻能成為堅持為善的動力。《倚天屠龍記》中大量使用心理蒙太奇，從人物、對話切入回憶，在現實與過去中交錯，以張無忌的主觀觀點出發，或陷入自我矛盾、或加深自我意識，但卻藉此描述旁人形象與作者中心思想。

以上列舉了兩項來分析金庸《倚天屠龍記》在表現蒙太奇上的表現。「對列

蒙太奇」在碰撞中取得新刺激，結構了新的意義；「心理蒙太奇」呈現人物內心活動，打破現實與想像相結合，這些表現蒙太奇的手法，創造了電影化的連續性動作與節奏，帶領著讀者的閱讀心理與期待，創造了獨特的思考模式，如同普多夫金所說：「剪接不僅只是一種鏡頭的組合方法而已，而且也是一種控制觀眾「心理方向」的方法。」²⁸觀看，再也不是一個人思考；敘述，包含了創作者與觀眾的意象，鏡頭的組合方法多元，凸顯出潛在的意識。

電影蒙太奇，是第一流的創造方法，將所要強調的事物勾勒出來，賦予新的內涵與意義。近年來許多學科研究相互融合，理論不再侷限於單一學科的應用，英國的小說家康拉德就說：「我想用文字來顯現一種形象。」把文字當成電影語言來呈現一種 vision（視覺意象）²⁹即將電影與文學做結合，小說不再只是單純的文字敘述，用電影語言來觀看文字的藝術之美。

康拉德所述亦是本章論文敘述的觀點，透過電影蒙太奇的運用，將文字成為影像化，在文字的靜態下看見動態之美感，電影語言不再限制於電影當中，而是可以用文字來審視與分析，文字的敘述像一個個景框，自由地透過文字的排列與使用，成為一連串相交、對比的鏡頭，將視覺形象顯現，且透過交叉與重複，達到情感層面的淡入與淡出，讀者能隨著閱讀文字的節奏，進入人物的心理，亦能透過文字的顯現，在腦海中建構立體化的電影畫面。

《倚天屠龍記》大量使用蒙太奇語言，雖說電影語言在金庸小說中有許多運用之處，但本論文獨以此書作為分析，與金庸的背景有極大關係，因創作《倚天屠龍記》時期為金庸編導時期，故小說內容比過往作品更加電影化，也成為後續小說的效仿對象，可謂是一大分水嶺與代表，其地位不言可喻，故用此書分析電影語言，將小說的電影閱讀推至最大化。

本章亦延續第三章的電影語言，從文本的文字與段落中，來探尋作者的巧思，在對列中看見精彩，在時空重組下看見情感，「蒙太奇的作用是通過它本身來表達一種感情或一種觀念，這時它便不再是手段而是目的了。」³⁰電影化的目的，就是提供給讀者一個完整且具體的空間，使想像與感受不受侷限，也用另一種方式重新閱讀，側面帶出更多讀者未曾注意到的，那充滿影調變化的、那重新組合的小說的電影閱讀。

²⁸ 普多夫金著，劉森堯譯：《電影技巧與電影表演》（台北：書林出版有限公司，1980年2月），頁58。

²⁹ 簡政珍：《電影閱讀美學》（台北：書林出版有限公司，1993年5月），頁196。

³⁰ 馬賽爾·馬爾丹著；何振淦譯：《電影語言》（北京：中國電影出版社，1980年11月），頁108。

第五章 結論：紙上電影

電影是每一個觀者心中的夢，是記憶中那年少的青澀、是遙不可及的夢想，也可能是潛意識中期待的救贖。看似一塊不起眼的布幕，當光束投射出來的那一刻，那兩個小時的時間和空間，是超出世俗煩惱的，那樣簡單、幽暗屬於個人的時間，進電影院的每一個人，願意花上不高的金錢代價，在那裡穿梭過去與未來，做自己夢想中的主人，不斷衝擊自己感官的極限，在黑暗看不見面貌的專屬座位上，盡情做夢。這是二十世紀以來，最流行、最普及的藝術形式，也是人類心靈的饗宴。

電影和文學都通過戲劇衝突敘述故事情節，塑造人物形象，有著極為接近的敘事效果和社會心理功能¹，金庸小說的藝術性，讓他的小說與電影密不可分，他成為「金學」所研究的對象，在武俠小說中無人享有此盛名；小說風格更影響日後許多台、港、大陸作家，至今無人能出其右；許多電影導演紛紛將其小說改編成電影，如張瑛、許鞍華、楚原、王家衛等，電影內容順應時代，使金庸的影響力歷久不衰，能夠有如此深遠的操控力，與小說中的電影表現技巧具有高度相關。電影與小說，提供給金庸許多創作的資料，在長城電影公司的編劇生活，讓他的骨子裡浸泡著電影的元素，大量閱讀文學與歷史的典籍，讓他的筆寫下動人的文字，他從古典走到現代，從東方兼具西方，他的創作成為武俠界的傳奇，於是，挖掘文字中的電影靈魂，就成為本論文站在「電影閱讀」角度的主要期盼。

（一）金庸小說的藝術

文學的美，在於文字的運用和人物的塑造，金庸小說的藝術性，正在於深厚文學基礎下，所鍛鍊的每個字句，以及栩栩如生的人物。「小說中的人物應該是真實的具體的人。小說家的責任就在不斷地向讀者提供獨具個人的小說人物。而人至今沒有被人所完全認識，人性對於人來說仍是一個神秘的複雜世界。……對本體的認識是當今人們的一種普遍的渴望，它刺激著吸引著小說家去努力探索人性

¹ 張瓊：《文本與視覺的互動——英美文學電影改編的理論與應用》（上海：復旦大學出版社，2010年），頁4。

的奧秘。人性揭示也就成了小說魅力的重要因素。」²人物的描繪展現了作者的潛意識，也讓讀者在閱讀時產生化學變化，他筆下的俠客不再只是單純的鋤強扶弱，他的人物有血有肉，有慾望、會受傷，陳墨在《孤獨之俠—金庸小說論》中分析說到：「金庸小說之所以能取得與眾不同的巨大的藝術成就，最重要的原因之一，就在於他在不斷地探索一種『俠文學』與『人的文學』結合的新途徑，不斷突破武俠小說的俠義主人公的理想人格模式。」³文字與真實的差距，就在於讀者在閱讀作品時，總會以另一個高度去審看內容，再怎麼覺得有趣有共鳴，都不自覺的會將小說人物視為「理想型」，金庸不斷打破這樣的侷限，他知曉人性是最捉摸不定的，也是人類一直竭力追求想明白的，他開始塑造一個又一個的原型，讓人物「貼近現實」，人物性格不再完美，不是不食人間煙火的俠義之士，他們有痛苦有掙扎也會迷惘，《倚天屠龍記》的男主角張無忌，正是最真實的人物象徵。

張無忌不同於郭靖純粹的憨厚，郭靖一心只想為國盡忠，是一個標準的理想型大俠，張無忌優柔寡斷，在小說中有大量的感情線，這樣的他相對軟弱卻多了份「人味」，有著一般人對愛情的嚮往，也經歷許多愛情的波折與選擇，「在人格模式上，張無忌最突出的一點，是他的「無為」與「不爭」。而這正是道家的精髓。也許楊過之「道」更接近莊子的熱情與自由，而張無忌之「道」則更接近於老子的無為與自然。張無忌的所作所為，都是被環境、形勢所逼，他不願意拂了旁人的意願才當上明教的教主，捲入了武林及民族國家的紛爭。而他的內心則總是嚮往自然、平和與無為。」⁴張無忌與人為善的性格，是普羅大眾的希望，凸顯真實人生，而非虛幻世界的神話，太過捨己的人物令人尊崇，卻也距離遙遠，金庸曾說：「小說作者最大的企求，莫過於創造一些人物，使他們在讀者心中變成活生生的、有血有肉的人。」⁵金庸筆下的張無忌，看似最不具備傳統大俠的性格，在事情決斷上總是缺少定見，但這更符合讀者心目中的「真實的人」，會因為猶豫而錯過，會因為與人相處而忍讓，不是超脫眾人之上的大俠，不是只存在想像中的超人式人物。

好的人物塑造為小說奠定基礎，獨具特色的敘事模式，則成為吸引觀眾的利器。金庸學習橫貫中西，在他的小說敘事模式上，可以看出類似歐美小說的模式，

²陸志平、吳功正著：《小說美學》（台北：五南出版社，1993年），頁27。

³陳墨：《孤獨之俠—金庸小說論》（上海：上海三聯書店，1999年），頁185。

⁴陳墨：《孤獨之俠—金庸小說論》（上海：上海三聯書店，1999年），頁193。

⁵金庸：《倚天屠龍記·金庸作品集台灣版序》（台北：遠流出版事業股份有限公司，1996年）。

「作者故事以特定角色的人生成長經歷為敘述中心，而此特定角色人生成長的目標泰半傾向於江湖中期許的大俠人格，期間特定角色是否得以成長為俠的關鍵又都是其與生俱來的俠義心腸，因此，諸如此類故事的發展易導向於特定角色歷經重重顯難終得完成俠人格的建構過程。……這種以人生成長經驗為敘事進程開啟的模式類似於歐美啟蒙小說中的傳記模式。」⁶從未成年一路寫到成年的軌跡，隨著角色成長而插入各式情節，這是西方的傳記模式，在金庸小說中只有《飛狐外傳》、《射雕英雄傳》、《神鵰俠侶》、《倚天屠龍記》、《碧血劍》、《鹿鼎記》有這樣的敘事模式，金庸創作的重要成就之一，就是把西方文學中的「成長小說」及敘事模式引入現代武俠小說的敘事中。⁷

江湖賦予俠客的考驗與磨練，其精神仍以儒家的「天將降大任於斯人也，必先苦其心志，勞其筋骨，餓其體膚，空乏其身，行拂亂其所為，所以動心忍性，曾益其所不能」此傳統觀念為主，好的品性與德性，才是真正俠義的標準，金庸小說一直以中國傳統文化貫穿其中，他深厚的文學基底就可窺見他的思想，他認為：「我想，武俠小說比較能受人歡喜，不因為打鬥、情節曲折離奇，而主要是因為中國傳統形式。同時也表達了中國文化、中國社會、中國人的思想情感、人情風俗、道德與是非觀念。」⁸思想是讀者與作者的連結，深受儒家教化的普羅大眾，更在乎人情風俗和道德是非，金庸以正確的價值觀與中西合併的敘事，豐富了小說的意義性，如陳墨所言：「金庸的小說超越了復仇、奪寶、爭霸、情變、民族鬥爭、階級鬥爭等「事」，而又包容了以上種種的事，構成獨具魅力的人生故事。真正成為金庸說的結構線索的，乃是主人公的成長——成材——成功的漫長、艱苦、曲折而坎坷的歷程。」⁹每一個人都在過屬於自己的人生，雖然成功的道路漫長、艱辛，卻也那樣真實的成長，金庸創造了有血有肉的武俠人物與心路

⁶ 許彙敏：《金庸武俠小說敘事模式研究》（嘉義：國中正大學碩士學位論文，1996年），頁57。關於成長小說的特色，陳長房於〈西方成長／教育小說的模式與演變〉一文中表示：「在西方文學中，成長小說或教育小說（bildungroman or Erziehungsteoman），敘述的主題是主人翁的思想和性格的發展。故事的主角是為性格敏感纖細的人物，有意了解世間百態，挖掘探索人生的意義與模式，並且擷取人生哲理和生活藝術。這類小說情節的鋪陳，自主人翁幼年開始所經歷的各種遭遇困厄開始，期間，主人翁通常要經歷一場精神上的危機，一場心靈掙扎的嚴厲考驗，然後長大成人並認識到自己在人世間的位置和功能。」《幼獅文藝》1994年12月號，第492期。

⁷ 陳墨：〈反叛者楊過：人性價值與文化意義〉，收錄於《2003年浙江嘉興金庸小說國際研討會暨金庸小說改編影視研討會會議論文》（複印本），2003年，頁52。

⁸ 林翠芬記錄整理：〈金庸談武俠小說〉，《明報月刊》，1995年1月號。

⁹ 陳墨：《孤獨之俠—金庸小說論》（上海：上海三聯書店，1999年），頁280。

歷程，讓閱讀他的小說成為生活的映證。

小說文學的美，更在於他獨特的「文言式白話風格」，將古典文學中的詩、詞、曲融入情節，一方面烘托當時的情境，另一方面也能創造古典的氛圍，吳宏一認為：「難得的是，金庸即使是援引前人的作品，也能夠配合書中人物的活動，把這些詩詞帶引出來，而與故事情節融合無間。」¹⁰如張三豐在得知自己弟子遭人暗算，悲憤之下以手指在空中臨摹「羲之頓首：亂喪之極，先墓再離荼毒，追惟酷甚」，把王羲之當年遭受異族喪亂之悲痛，和弟子遭逢委屈的拂鬱悲憤之情相融合，金庸不會讓讀者感受到刻意的引經據典，彷彿就是劇情該有的部分，相互烘托而成，跳出了武俠小說單純的趣味，增加了文雅與美學。

嚴家炎分析金庸小說的內容，看見了它的藝術性：「金庸小說從根本上跳出了傳統武俠小說那種力編故事的創作路數，而把人物塑造、性格刻畫放到了首位。」¹¹因為人物塑造的成功，武俠小說不再只是單純的打鬥故事，金庸《倚天屠龍記》以成長小說的敘事，為金庸小說打開新的面貌，貼近人心的「平凡」角色，讓英雄人物有了新的轉折，小說內豐富的藝術性，更體現在文字的電影化語言，成為眾多小說之中的代表作品。

（二）電影化的金庸

1922 年之後的小說史，即《尤里西斯》問世後的小說史，很大程度是電影化想像在作家頭腦裡發展的歷史，是小說家懷著既恨又愛的心情努力掌握二十世紀「最生動藝術」的歷史¹²。電影化敘事，從本質上來說，就是通過電影的內在技巧或影像思維講故事，小說借鑒電影語言表現形式，吸收運用電影藝術的表現手法，將影像消解在文字敘述中。金庸從電影編劇到寫影評，他的編導背景，讓他成功運用電影化敘事，在小說中建構出電影的畫面，透過文字與劇情的設計，讓小說在讀者的腦海中活化，在各自的腦海中演繹，是作者頭腦發展的生動藝術，

¹⁰ 吳宏一：〈金庸小說中的舊詩詞〉，吳曉東、計璧瑞編：《2000 年北京金庸小說國際研討會論文集》（北京：北京大學出版社，2002 年），頁 454。

¹¹ 嚴家炎：《一探金庸俠骨柔情》（台北：遠流出版事業股份有限公司，2000 年 9 月），頁 145。

¹² [美] 愛德華·茂萊 (Edward Murray) 著，邵牧君譯：《電影化的想像——作家和電影·導論：戲劇作家、小說家和電影》(*The Cinematic Imagination*, 1972) (北京：中國電影出版社，1989 年)，頁 5。

也是讀者閱讀時的電影放映。

本論文以「電影語言」作為觀察角度，從「景別」、「影調」、「蒙太奇」三者電影語言分析，看見金庸如何透過攝影機的眼睛，帶領讀者看出去，他那跌宕起伏的生活、潛藏的意識與情感。法國電影理論家安德烈·巴贊在《電影是什麼？》中論述造型藝術的演進時表示：「人類有一種用逼真的摹擬品替代外部世界的心理願望。」¹³舉凡雕塑、繪畫、文學、攝影，都是藝術家們的一種手段，為的是要更接近真實。以景別而言，《倚天屠龍記》內大量使用特寫鏡頭，在攝影機刻意的經營下，放大了平日生活裡未曾注意的細節，克拉考爾在《電影的本性——物質現實的復原》提到：「電影使我們千百次的體驗到這種類似的感覺。它讓我們對習見的事物感到陌生，從而徹底暴露他們。」¹⁴從習慣到陌生，從陌生到看見隱含的真實，這就是特寫的魅力，金庸將「不相干」的部分切割，從人物和物件的細微之處，預示人物的命運，「另一次元的現實」徹底展現，出入幻覺與現實、人物及命運，雖脫離客觀世界的狀態，卻讓畫面有著千變萬化的奇妙；小說文字的剎那與永恆，可以看見故事的經過時間和文字的敘述時間存在落差，後者較前者漫長許多，形成敘事學的停頓甚至是延長效果¹⁵，讀者見到變形的時間，從短暫的武俠時間拉到極長或停頓，使讀者的注意力從時間轉向空間，在注視武俠動作的轉換下，忘記了時間的變形，這是屬於時間的特寫，也屬於電影鏡頭的

¹³ [法] 安德烈·巴贊 (André Bazin, 1918-1958) 著，崔君衍譯：《電影是什麼？·攝影影像的本體論》(*Qu'est-ce que le cinema*, 1985) (台北：遠流事業出版股份有限公司，1995年10月)，頁15。

¹⁴ [德] 克拉考爾 (Sigfried Kracauer) 著，邵牧君譯：《電影的本性——物質現實的復原》(*Nature of Film——The Redemption of Physical Reality*, 1961) (北京：中國電影出版社，1981年10月)，頁69。

¹⁵ 敘事學對於文本有「底本」與「述本」的概念，「述本」即為讀者所見的文本，由敘述者講述。「底本」則大概可以視作敘述人並不存在、故事世界的原本樣貌，因此也沒有述本裡倒敘、預敘等任何改造底本世界的變形技巧，所有述本內次序被調換的資訊都依照現實世界應有的時序還原。至於述本對底本的時間長度變形，敘事學家查特曼認為可分五種：省略、縮寫、場景、延長、停頓。前兩者是述本經過的時間小於底本經過的時間（述本時間以文字篇幅計算），場景則是述本時間等於底本時間，後兩者則是述本時間大於底本時間。趙毅衡認為後兩者是很罕見的技巧，「真正的延長，恐怕都得加一些停頓，讓故事情節靜止不動，敘述慢慢加以描寫，這就很像電影中的『定格』。這種情況在小說中是很少見的。某些武俠小說把打鬥動作凝固在那裡慢慢講一個招式，或許是例子。」參見趙毅衡：《當說者被說的時候：比較敘述學導論》(北京：中國人民大學出版社，1988年)，頁96。

「定格」，時間彷彿失去了流動，隨著招數的對決推進了故事的情節，充份的「表現」物體的暗示，在瑣碎的空間中凝視細節。

以影調而言，光線刺激了讀者的視覺感官，從而渲染讀者的情緒，整部小說創造出一個「幽暗而明亮」的詭異世界，在這個世界裡沒有所謂的絕對，「幽暗的彈奏」響起，人性的黑暗與破碎，就展現在這看似正派的人物上面，用高調的烈日、名門正派的身份，去反諷所謂的光明和正義。在畫面形象造型上，以「硬調」高反差的明暗對比，去強化戲劇效果，穿透表象的意義，利用面光、側光、背光、底光等不同的光位表現，重塑人物與場景，影調伴隨著色彩的變化，在黑暗中那青色的、紅色的暗示下，讀者接收到環境的變化，心靈產生了震盪，光線作為一種語言，再現了真實、產生了意象，將故事說得更具畫面感。

以蒙太奇而言，小說運用電影蒙太奇的方法，使敘述猶如鏡頭間的組接，充份的引導讀者的思想、情緒和預設的想像，創造如銀幕般的運動，帶出電影般的時間與空間。敘事蒙太奇，在敘事進行上利用省略與延伸產生變形，讓文字透過剪接再創造；表現蒙太奇，則在畫面的對列之下，達到強化與情節張力，進而表達作者所傳遞的思想和意境。《倚天屠龍記》異於其他小說的地方，就在於沒有絕對的二元論，利用對列蒙太奇，看見善與惡之間的衝突，利用蒙太奇和光線的反差，強化金庸自己想要拋出的疑問：「名門正派」的善與「邪魔歪道」的惡，是否真能用長久以來所受的知識衡量？鏡頭與鏡頭間的對比，為的是強化另一個動作的張力，從主客觀鏡頭的對列，去凸顯眼睛限制下的另一面向，激發碰撞與思考，讓讀者真正置身在其中。心理蒙太奇展現了蒙太奇最大的力量，觀眾透過人物的回憶與想像，一起進入創作者的潛意識與創作過程，達到現實與想像的交錯，進入最真實的、最難以窺探的內心空間。這種經過精心營造的藝術空間，使文字電影化，讓文字充滿動態感。

文學的語言和電影語言的差異，在於用電影技巧重建文學的語言，除了意象之外，還可以透過聲音和場面調度，強化讀者的感官印象，影像、聲音讓小說更生動、奇異而且歷歷在目。透過電影式的閱讀，可以看見金庸《倚天屠龍記》的電影特質，敘事的角度和方法，亦體現了電影的時空藝術對其小說時空藝術的影響。文學是語言敘事的藝術，電影是視覺造型的藝術，若將小說改編成電影，則須將文字的想像空間視覺化，此時作家的敘事力和導演的再現力，對電影畫面有舉足輕中的影響。然金庸的小說，在改編成電影數量上，超過六十七部，這不只

證明了其小說文字的電影化，更展現了他高度的影響力。

（三）金庸的影響

金庸小說中，《倚天屠龍記》是其轉向的代表作，不僅是金庸創作生涯中期的作品，同時小說內容也一改之前正邪對立的單純，出現更多善惡難分、無法輕下道德判斷的人物與事件，並融入宗教、政治等元素最為重要的議題，正是其後期作品的先導，獨具特色的電影化書寫，也是從這裡開始，故《倚天》可謂是金庸武俠小說重要的轉捩點。

電影化文學作品之美，在於將影像元素不留痕跡地消解在文字敘事中，使小說寫作跨越文本，增加了文字的畫面感和文本的表演性。它的敘事不再是一種靜態的文字描述，而是在文字中湧動著鏡頭，使語言富於動感和活力；同時又不同於純視覺化的電影鏡頭，因為保留了文字的聯想性優勢，使受眾能夠進行積極的參與性閱讀。金庸在小說中安置了一個電影世界，電影化小說凸顯影像特徵，可以避免文字的抽象性弱點，增強文本的畫面感，從視覺化效果增強了文本的審美效力，他借助蒙太奇、場面調度、特寫等一系列影像敘事手法，為小說注入了新的生命力，使小說呈現出直觀的意境和獨特的審美內涵，這對於新時代小說的創作無疑有很強的借鑑意義。從讀者反應和觀眾反應角度說，金庸推動了小說和電影兩種藝術之間的互動，一方面，文本式的敘事性特徵保留了文字的想像性優勢，以及小說豐富的敘事性內涵，增加了它的閱讀趣味；另一方面，電影化小說的影像特徵，又使其很適於電影改編，跨越了經典小說與電影改編之間難以逾越的鴻溝，通過電影這一媒介增加了小說的受眾群，對經典文學作品的普及起到了推動作用。

小說，盡情揮灑了作者的想像，在文字中一切都有可能；戲劇，是一個在有限的空間、時間內的藝術，用視覺效果吸引觀眾目光，嚴家炎先生提到說：「當金庸用戲劇的方式去組織和結構小說內容，使某些場面獲得舞台的效果時，那就無疑增加了小說情節的戲劇性，並且促使小說結構趨於緊湊和嚴謹。」¹⁶金庸的編劇背景使他的小說戲劇化，電影語言的運用讓他的小說就是電影世界，也因此

¹⁶嚴家炎：《金庸小說論稿》（北京：北京大學出版社，2000年1月），頁41。

更加吸引讀者，綜觀武俠小說，金庸無疑是電影化的先驅。

不同於其他武俠小說，小說內容的電影化為他帶來極大的影響，透過各式各樣的電影改編，在電影蓬勃發展的時代，快速的成為民眾最常接觸的休閒娛樂，電影的本質是「記錄與似動」，電影改編記錄了小說內的情節，卻也活化了在讀者腦海中建構的影像世界。電視劇的改編，讓讀者可以看見更完整的小說內容，網路的發達、無限制地重播，都使金庸連結到生活各個角落。金庸憑藉小說文本，建立許多的讀者群，書迷在一定程度的基礎下，小說所改編的電影、電視劇、遊戲，讀者基本都會買單，在觀眾接受度上有其優勢，這就是屬於他的魅力與影響力。

隨著時代的變遷，武俠小說在紙本上的銷售不如以往，在台灣戒嚴開放之後，金庸的蓬勃亦抑制了其餘武俠發展¹⁷，現在許多年輕一輩甚至不知道古龍的存在，而金庸之所以能在當中仍保有一席之地，歸功於結合聲光效果的視聽娛樂，使其傳播與題材在華人市場仍廣為人知。金庸也參與每一次的電視劇改編建議，隨著十年一改版的內容，讓他的武俠小說與世界不脫軌，電影、電視劇中的聲光效果，將他小說中的電影化，更大幅度的展現。他的小說翻譯成多國語言，在人手一機的時代，小說的電子版、手機遊戲的內容，金庸都有其相關產出，以國產遊戲來說，最賣座的就是三國與武俠，武俠遊戲則是以金庸作品為主，不難看出金庸雖封筆不再創作，但觀眾對於他的熱度，依舊沒有消退，關於他的研究仍在繼續，金庸，無疑是武俠小說界的一代大家，也是華人文學中深具影響力之人。

以分析極具代表性的《倚天屠龍記》，看電影元素在小說中的相互關聯。金庸吸納了電影的表現技巧，使作品更具影像性的藝術風格，若用肉眼去寫小說，則所見之物稍縱即逝，可若使用「電影鏡頭」去寫小說，透過電影的「錄製性」，不斷去回放，將小說中的動作、情感用慢動作呈現，讀者在閱讀過程中，也能更有想像畫面。景框侷限了視野，創造出新的美學，不同於肉眼的單一視覺，「電影化」書寫手法將文字化作最生動的面貌。

本論文期盼能以「電影閱讀」的角度，提供讀者另一種審視的面向，去深入瞭解金庸小說的美學特質。

¹⁷ 參見葉洪生、林保淳著：《台灣武俠小說發展史》（台北：遠流出版股份有限公司，2005年）。該書第四章第三節以「金庸旋風及其衝擊」為標題，說明金庸小說在台解禁之後對台灣武俠市場的影響。

附錄一 兩岸金庸武俠小說研究之學位論文

表一：台灣金庸武俠小說研究之學位論文

作者	論文名稱	院校名稱/系所名稱	完成時間
楊丕丞	金庸小說《鹿鼎記》之研究	東海大學/中國文學研究所	1994
許彙敏	金庸武俠小說敘事模事研究	國立中正大學/中國文學系	1996
羅賢淑	金庸武俠小說研究	中國文化大學/中國文學研究所博士班	1998
李順慧	《鹿鼎記》中韋小寶研究--語言學的角度	東海大學/中國文學系	2000
吳明麟	《天龍八部》美學研究	國立政治大學/中國文學研究所	2002
送銘池	金庸小說天龍八部事物研究-中國傳統文化事物分析	國立高雄師範大學/國文教學碩士班	2003
蘇惠美	金庸小說《神鵰俠侶》研究	臺北市立師範學院/應用語言文學研究所	2003
楊瑩薇	金庸《天龍八部》研究	國立彰化師範大學/國文學系	2004
陳韻琦	金庸武俠小說《神鵰俠侶》研究 —遠流版舊版與新修版的解析	靜宜大學/中國文學研究所	2004
張依寰	金庸小說「射鵰三部曲」研究	中興大學/中國文學系所	2006
陳敏櫻	金庸小說運用於國文教學之研究	國立高雄師範大學/國文教學碩士班	2006
劉玉華	金庸《倚天屠龍記》研究	國立屏東教育大學/中國語文學系碩士班	2006
葉燕容	金庸小說《倚天屠龍記》研究	臺北市立教育大學/應用語言文學研究所	2006
胡淑婷	《俠客行》與《絕代雙驕》比較研究	雲林科技大學/漢學資料整理研究所碩士班	2007
吳家齊	金庸《射鵰三部曲》新舊版本研究	臺北市立教育大學/中國語文學系碩士班	2007

翁芳薇	金庸《笑傲江湖》研究	國立高雄師範大學/國文教學碩士班	2007
盧乃鳳	金庸《鹿鼎記》新舊版本研究	臺北市立教育大學/中國語文學系碩士班	2008
柯麗真	金庸武俠小說笑傲江湖研究	臺北市立教育大學/中國語文學系碩士班	2008
涂明淮	金庸《天龍八部》版本研究	臺北市立教育大學/中國語文學系碩士班	2008
蔣美華	金庸《神鵰俠侶》研究	國立彰化師範大學/國文學系	2008
邱冠智	金庸射雕英雄傳研究	國立彰化師範大學/國文學系	2009
陳淑瑩	金庸小說華山論劍之研究	淡江大學/中國文學系碩士在職專班	2009
陳燕玲	從「黃蓉」論金庸的女性主義書寫	國立臺南大學/國語文學系碩士班	2009
賴玉釵	讀者理解與文本結構之交流過程——以閱讀金庸武俠小說之「美感體驗」為例	國立政治大學/新聞研究所	2009
朱麗生	金庸《射鵰英雄傳》與王度盧「俠情悲劇」五部曲愛情糾葛之比較研究	淡江大學/中國文學系碩士在職專班	2009
江玉英	金庸《天龍八部》之女性書寫研究	國立彰化師範大學/國文學系	2010
李克揚	金庸武俠小說的民族意識研究	國立中山大學/中國文學系研究所	2010
陳孟堯	金庸《笑傲江湖》及其改編電影之研究——以徐克《笑傲江湖》為例	國立嘉義大學/中國文學系研究所	2010
何明哲	金庸小說於國小六年級閱讀教學之研究——以《射雕英雄傳》為例	國立臺灣師範大學/國文學系在職進修碩士班	2011
董秋鳳	金庸小說《射雕英雄傳》研究	國立高雄師範大學/回流中文碩士班	2011

黃秋素	金庸《天龍八部》人物研究	國立高雄師範大學/回流中文碩士班	2011
黃碧瑩	金庸武俠小說中的丐幫研究	國立臺灣師範大學/國文學系在職進修碩士班	2011
劉沛宣	金庸《天龍八部》毒的研究	玄奘大學/中國語文學系碩士班	2011
徐榮駿	金庸及其《笑傲江湖》新舊版本研究	臺北市立教育大學/中國語文學系	2011
簡志雄	金庸武俠小說中的愛情研究——以「射雕三部曲」為中心	國立彰化師範大學/國文學系	2011
陳曉蓁	金庸《連城訣》研究	國立彰化師範大學/國文學系	2011
吳信耀	金庸《飛狐外傳》研究	南華大學/文學系碩士班	2011
李維軒	金庸武俠小說中的愛情論述	國立新竹教育大學/人資處語文教學碩士班	2012
蔡宗沂	金庸武俠小說的忠義觀	臺北市立教育大學/中國語文學系碩士班	2012
江怡靜	遊俠與超越——金庸小說對俠文化的繼承與辯證	南華大學/文學系碩士班	2012
劉逸中	金庸的中國觀——《書劍恩仇錄》與《天龍八部》的文本分析與比較研究	國立臺灣大學/政治學研究所	2012
張雪莉	金庸武俠小說之丐幫研究	國立臺南大學/國語文學系碩士班	2012
許育睿	金庸武俠小說邪惡人物研究	國立高雄師範大學/回流中文碩士班	2013
陳窈玲	金庸武俠小說的悲劇人物研究	淡江大學/中國文學系碩士在職專班	2014
李國俊	金庸《射鵰三部曲》的俠義精神	國立中央大學/中國文學系在職專班	2014
柯宜芳	金庸小說之洞穴故事研究	國立臺南大學/國語文學系國語文教學碩士班	2014

黃美玲	金庸武俠小說飲食書寫研究	國立屏東教育大學/中國語文學系碩士班	2014
陳俊宏	金庸小說三大版本比較研究	國立台灣師範大學/國文學系博士班	2015
呂榮宗	金庸小說《書劍恩仇錄》悲劇意識研究	國立東華大學/臺灣文化學系	2015
陳玉玲	金庸武俠小說鑑賞與教學-以《天龍八部》為例	國立高雄師範大學/國文學系碩士班	2015
劉晉隆	金庸《碧血劍》寫作藝術研究	國立新竹教育大學/中國語文學系碩士班	2015
賴麗妃	金庸《俠客行》研究	國立高雄師範大學/國文教學碩士班	2015
謝哲煥	人在江湖——金庸射鵰三部曲空間研究	國立台灣師範大學/國文學系碩士班	2016
林謙好	金庸《連城訣》運用於中國國文教學之研究	國立高雄師範大學/國文學系碩士班	2016
傅凱聖	金庸武俠小說中的英雄書寫	中國文化大學/中國語文學系碩士班	2017
張慧萍	人物·空間·心理:金庸《神鵰俠侶》研究	國立屏東大學/中國語文學系碩士班	2017

表二：大陸金庸武俠小說研究之學位論文

作者	論文名稱	院校名稱	完成時間
宋偉杰	金庸小說研究-文化研究個案	北京大學博士論文	1997
柳青	論金庸武俠小說文化意蘊	華中師範大學碩士論文	2001
邵明	金庸新論-關於金庸小說文化策略敘事模式及其文學史意義的思考	安徽大學碩士論文	2001
陳昌和	從金庸小說看通俗小說	福建師範大學碩士論文	2002
柳靖	遊戲中的沉重之思-金庸武俠小說思想文化蘊涵論要	河北師範大學碩士論文	2002
謝理開	論金庸小說的生命意識	西南師範大學碩士論文	2002
張繼東	金庸小說藝術研究	南京師範大學碩士論文	2003
田智祥	大眾文化語境中的金庸武俠小說	山東師範大學碩士論文	2003
刁軍	百年金庸-金庸小說閱讀與接受研究	遼寧師範大學碩士論文	2003
蔡飛	文學家金庸及其通俗文學作品	華中師範大學碩士論文	2004
鄧陶鈞	言情在金庸小說的意義	華僑大學碩士論文	2004
裴思蘭	魯迅和金庸在泰國的接受之比較	青島大學碩士論文	2004
邱建恩	金庸小說敘事研究	蘇州大學博士論文	2004
何開麗	大陸金庸小說研究論	西南師範大學碩士論文	2005
楊昕	金庸武俠小說綜觀論	延邊大學碩士論文	2005
姚莉	對金庸作品的文化解讀	廣西師範大學碩士論文	2005
楊倫	金庸的「江湖研究」	蘭州大學博士論文	2006
張美芬	金庸:淺俗下的厚重	青島大學碩士論文	2006
蔡明霞	金庸小說中的原型研究	華中師範大學碩士論文	2006
鄭樺	論金庸小說的文體特徵	河南大學碩士論文	2006
楊金翠	神話-原型視野批評下的金庸小說	貴州師範大學碩士論文	2006
田園	金庸小說復仇主題闡釋	鄭州大學碩士論文	2006

唐杰	金庸筆下黃蓉形象的文化解讀	貴州師範大學碩士論文	2006
馮晟	金庸小說人物的原型影響	西北大學碩士論文	2007
劉喜平	復仇文化與金庸小說研究	四川大學碩士論文	2007
馬夢琳	金庸武俠小說中「壞人」形象研究	廣西師範大學碩士論文	2007
劉小麗	金庸武俠小說對傳統武俠小說的繼承與發展	華中師範大學碩士論文	2007
陳軍	論金庸武俠小說人物塑造及其深層意義	福建師範大學碩士論文	2007
勞琥琥	從金庸的創作看武俠小說的生命力	浙江大學碩士論文	2007
李思琦	金庸武俠世界的政治敘事	浙江大學碩士論文	2008
李濤	論金庸武俠小說對中學生俠義觀的引導	華中師範大學碩士論文	2008
肖穎	淺析金庸小說的文化內涵	西北大學碩士論文	2008
宋永忠	金庸影視作品的審美特征分析	東北師範大學碩士論文	2008
彌建立	論金庸武俠小說人物正邪之“反”的敘事模式	蘭州大學碩士論文	2008
賀松黎	論金庸武俠小說的現代意識	南京師範大學碩士論文	2008
王開銀	金庸、古龍武俠小說語言風格比較研究	新疆大學碩士論文	2008
宋沁潞	金庸小說語言研究	山東大學碩士論文	2008
張春梅	金庸武俠小說中“英雄”形象修辭分析	福建師範大學碩士論文	2008
羅金華	論《射雕三部曲》中的愛情描寫	浙江大學碩士論文	2008
王菲菲	“貞操”的精神化——金庸小說的情愛道德觀	吉林大學碩士論文	2008
趙超	金庸小說經典化研究	四川師範大學碩士論文	2008
劉戈亮	接受美學視角下的金庸武俠小說	西北大學碩士論文	2008

張凝	金庸小說復仇主題的西洋化進程	福建師範大學碩士論文	2008
許平	金庸作品中的儒釋道思想解析	湖南師範大學碩士論文	2008
閔鎮南	金庸小說的愛情隱喻與轉喻研究	黑龍江大學碩士論文	2010
薛東琛	《射雕英雄傳》版本研究	河南大學碩士論文	2010
向君	金庸小說武功名稱研究	西南大學碩士論文	2010
馬玉石	從金庸的武俠小說創作歷程看俠義精神的流變	蘭州大學碩士論文	2010
吳玉光	試析《鹿鼎記》閔福德英譯本中韋小寶語言的翻譯	湖南師範大學碩士論文	2010
尚利明	目的論關照下《書劍恩仇錄》英譯探析	湖南大學碩士論文	2010
蘇彩紅	金庸小說中的帝王形象研究	山西大學碩士論文	2010
王玉輝	金庸武俠小說審美范式探析	內蒙古大學碩士論文	2010
陳曦	論金庸小說的女性形象	西南大學碩士論文	2010
黃利利	從譯者主體性看《書劍恩仇錄》的翻譯	中南大學碩士論文	2010
潘虹	論《天龍八部》的悲劇意識	內蒙古師範大學碩士論文	2011
王志偉	《碧血劍》版本研究	河南大學碩士論文	2011
李學仙	試論金庸武俠小說在泰國的傳播	重慶大學碩士論文	2011
郝軍海	論金庸武俠小說的民族國家意識	河北師範大學碩士論文	2011
張玉	金庸武俠小說中的師徒倫理敘事	廣西師範學院碩士論文	2011
趙杰麗	論金庸小說的音樂性	河北師範大學碩士論文	2011
黎文	金庸武俠小說的復仇敘事研究	雲南大學碩士論文	2012
封晶晶	金庸武俠劇的喜劇性效果生成機制研究	河北師範大學碩士論文	2012
潘維娜	閔福德的金庸小說《鹿鼎記》英譯本的文化變異研究	四川外語學院碩士論文	2012

吳叢明	《鹿鼎記》中文化意象的解讀與傳遞	合肥工業大學碩士論文	2012
馬文科	金庸小說的悲劇性意識受儒道思想的影響	四川師範大學碩士論文	2012
王西輝	不悔情真不悔癡—金庸武俠作品愛情研究	青島大學碩士論文	2012
王巍	金庸武俠劇中“大俠”形象分析	山西大學碩士論文	2012
周燦方	金庸武俠小說中的武器意象與人物性格研究	北京林業大學碩士論文	2012
呂剛	論金庸小說的民族觀	安徽大學碩士論文	2012
張倩	金庸小說接受意識與空白藝術	吉林大學碩士論文	2013
聶珊	論金庸小說的道家文化精神	齊齊哈爾大學碩士論文	2013
胡錦江	論金庸小說文化思想的演變	雲南師範大學碩士論文	2013
劉樹娟	20世紀80年代中國大陸對金庸小說的接受研究	西南大學碩士論文	2013
張汨	功能語境視角下金庸武俠小說英譯探究	江西師範大學碩士論文	2013
張佩	金庸及其作品研究初探	海南大學碩士論文	2013
魏穎	金庸武俠小說英譯中“俠義”精神的再現	西北師範大學碩士論文	2013
王建偉	金庸小說的文化內涵	延安大學碩士論文	2013
趙志強	試論中國古代文化在金庸小說中的表現	雲南師範大學碩士論文	2014
楊子韜	金庸武俠電視劇的翻拍現象研究	南京師範大學碩士論文	2014
宋雪冰	論金庸小說《天龍八部》的藝術特色	東北師範大學碩士論文	2014
劉航	《天龍八部》版本校評	廣西師範學院碩士論文	2014
蔣傳存	金庸武俠與書學之道	首都師範大學碩士論文	2014
賈林滋	論《鹿鼎記》英譯本中的變譯現象	河北大學碩士論文	2014
耿若楠	金庸武俠劇的審美特征分析	河北大學碩士論文	2014

顧雪梅	金庸小說人物綽號的語言文化研究	揚州大學碩士論文	2014
劉朝暉	金庸小說影視劇改編的娛樂化傾向研究	江西師範大學碩士論文	2015
劉洋	論金庸小說的性別敘事	河北大學碩士論文	2015
張璐	論金庸小說中的瘋癲形象	河南大學碩士論文	2015
洪捷	以文類為導向的金庸武俠小說翻譯研究	山東大學博士論文	2015
湛麗娟	金庸作品改編電視劇中的人物形象研究	黑龍江大學碩士論文	2016
嚴藝	金庸小說邊疆敘事美學研究	西南大學碩士論文	2016
熊文艷	金庸小說在越南的譯介及其影響研究	廣西民族大學碩士論文	2016
尹旭	論道家文化與金庸小說創作	遼寧師範大學碩士論文	2016
李曉燕	《神鵬俠侶》電視劇改編研究	陝西理工大學碩士論文	2017
康楠	金庸武俠小說的武術描寫及其文化意蘊	蘭州理工大學碩士論文	2017

參考文獻

所列包含主要引述資料與對論文深具啟發功能之參考資料，分為專著、單篇論文、學位論文、網路資料四類。專著類分為金庸作品、金庸研究專著、電影專著、其他四類；單篇論文分為金庸研究專篇、電影專篇、其他三類。

一、專著

(一) 金庸作品

《倚天屠龍記》《明報》1961年—1963年。

《倚天屠龍記》香港 武史出版社出版、鄭拾記報局發行 未註出版年月

《倚天屠龍記》平裝版 台北 遠流出版事業股份有限公司 1996年12月

《射鵰英雄傳》平裝版 台北 遠流出版事業股份有限公司 1996年12月

《倚天屠龍記》新修版 台北 遠流出版事業股份有限公司 2008年2月

(二) 金庸研究專著

乃容編著《金庸小說之大家來找碴》台北 鷹漢文化企業股份有限公司 2003年

三毛等著《諸子百家看金庸【肆】》台北 遠流出版事業股份有限公司 1997年

方瑜《唐詩論文集及其他》台北 里仁書局 2005年

戈格《挑燈看劍話金庸》北京 中華書局 2008年

王敬三《倚天既出誰與爭鋒——名人名家讀金庸(下)》台北 揚智文化 2000年12月

王秋桂《金庸小說國際學術研討會論文集》台北 遠流出版事業股份有限公司 1999年

孔慶東《金庸評傳》重慶 重慶出版集團圖書發行公司 2008年

古木《漫談金庸的武俠文化》台北 華文網股份有限公司 2001年8月

古木《金庸世界的愛情觀》台北 華文網股份有限公司 2001年6月

杜南發等著《諸子百家看金庸【伍】》台北 遠流出版事業股份有限公司 1997年

杜雅萍《金庸傳》南京 江蘇人民出版社 2009年

沈西城《香港三大才子》香港 利文出版社 2008年

吳靄儀《金庸小說的女子》台北 遠流出版事業股份有限公司 1998年

吳靄儀《金庸小說的男子》台北 遠流出版事業股份有限公司 1998年

吳靄儀《金庸小說的情》台北 遠流出版事業股份有限公司 1998年

吳靄儀《金庸小說的看人生》台北 遠流出版事業股份有限公司 1998年

吳曉東、計璧瑞編《2000年北京金庸小說國際研討會論文集》北京 北京大學出版社 2002年

冷夏《金庸傳》台北 遠景出版事業公司 1995年

宋偉杰《從娛樂行為到烏托邦衝動——金庸小說再解讀》南京江蘇人民出版社 1999年

金庸學術研討會《閱讀金庸世界》上海 上海書店出版社 2000年

林保淳《解構金庸》台北 遠流出版事業股份有限公司 2000年6月

金庸《金庸散文》台北 遠流出版事業股份有限公司 2007年

倪匡《我看金庸小說》台北 遠流出版事業公司 1997 年
倪匡《再看金庸小說》台北 遠流出版事業公司 1997 年
倪匡《三看金庸小說》台北 遠流出版事業公司 1997 年
倪匡《四看金庸小說》台北 遠流出版事業公司 1997 年
倪匡、陳沛然《五看金庸小說》台北 遠流出版事業股份有限公司 1997 年
徐岱《俠士道——金庸小說與中國精神》北京 北京大學出版社 2009 年
孫宜學撰《千古文壇俠聖夢：金庸傳》台北 風雲時代出版股份有限公司 2004 年 5 月
翁靈文等《諸子百家看金庸【參】》台北 遠流出版事業股份有限公司 1997 年
張圭陽《金庸與明報傳奇》台北 允晨文化實業股份有限公司 2005 年
曹正文《金庸小說人物譜》台北 知書房出版社 1996 年 10 月
曹正文《金庸小說藝術談》台北 知書房出版社 1996 年
陳碩《經典製造——金庸研究的文化政治》桂林 廣西師範大學出版社 2004 年
陳墨《人論金庸》台北 雲龍出版社 1997 年
陳墨《文化金庸》台北 雲龍出版社 1997 年
陳墨《文學金庸》台北 雲龍出版社 1997 年
陳墨《形象金庸》台北 遠流出版股份有限公司 1998 年
陳墨《技藝金庸》台北 米娜貝爾出版公司 1999 年
陳墨《政教金庸》台北 雲龍出版社 2000 年
陳墨《美學金庸》台北 雲龍出版社 1997 年
陳墨《視覺金庸》台北 遠流出版股份有限公司 2001 年
陳墨《武學金庸》台北 雲龍出版社 1997 年
陳墨《賞析金庸》台北 雲龍出版社 1997 年 7 月
陳墨《情愛金庸》台北 雲龍出版社 1997 年
陳墨《金庸小說人物談》台北 風雲時代出版股份有限公司 2004 年
陳墨《金庸小說之謎》天津 百花洲文藝出版社 1992 年
陳墨《金庸小說神遊(上)、(下)》台北 風雲時代出版股份有限公司 2001 年
陳墨《金庸小說總評(上)、(下)》台北 風雲時代出版股份有限公司 2004 年 5 月
陳墨《金庸小說與中國文化》南昌 百花洲文藝出版社 1999 年
陳墨《金庸改版讓你大驚奇》台北 風雲時代出版股份有限公司 2008 年
陳墨《金庸想的和你大不同》台北 風雲時代出版股份有限公司 2008 年
陳墨《金庸筆下人物》台北 風雲時代出版股份有限公司 2004 年
陳墨《評析金庸小說新版》台北 風雲時代出版社 2008 年
陳墨《金庸小說賞析》南昌 百花洲文藝出版社 1993 年 9 月
陳墨《金庸小說藝術論》南昌 百花洲文藝出版社 1995 年 10 月
陳墨《孤獨之俠——金庸小說論》上海 上海三聯書店 1999 年 4 月
陳鎮輝《金庸小說版本追昔》香港 匯智出版有限公司 2003 年
陳佐才《金庸筆下的人性 武俠人生》台北 宇宙光出版社 1991 年 1 月
曹布拉《金庸小說的文化意蘊》浙江 浙江人民出版社 2004 年
陳志明《金庸論爭實錄(上)、(下)》北京 中國文史出版社 2009 年
費勇、鍾曉毅《金庸傳奇》台北 雅書堂文化事業公司 2002 年

傅國湧《金庸傳》北京 北京十月出版社 2003 年
舒國治《讀金庸偶得》台北 遠流事業出版股份有限公司 2007 年
覃賢茂《金庸武學地圖》北京 農村讀物出版社 2003 年
董千里《金庸小說評彈》台北 遠景出版社 1997 年
楊興安《金庸小說十談》台北 遠流出版事業股份有限公司 1998 年
薛星國《通宵達旦讀金庸》台北 遠景出版事業公司 1985 年
廖可斌《金庸小說論爭集》杭州 浙江大學出版社 2000 年
餘子等著《諸子百家看金庸【壹】》台北 遠流出版事業股份有限公司 1997 年
蔣泥、孔慶東《金庸的醉俠世界》北京 東方出版社 2011 年
潘國森《武論金庸》台北 遠流出版事業股份有限公司 1999 年
潘國森《修理金庸》香港 次文化有限公司 2010 年
潘國森《話說金庸》台北 遠景出版事業公司 1986 年 12 月
潘國森《雜論金庸》台北 遠流出版事業股份有限公司 1999 年 3 月
潘國森《總論金庸》台北 遠流出版事業股份有限公司 1998 年
潘國森《解析金庸小說》台北 遠流出版事業股份有限公司 1998 年
潘國森《給我金庸小說》台北 遠景出版事業公司 2001 年
葛濤、谷紅梅選編：《金庸其書》北京 社會科學文獻出版社 2004 年 7 月
羅賢淑《劍光俠影論金庸》台北 萬卷樓圖書股份有限公司 2003 年
羅龍治等著《諸子百家看金庸【貳】》台北 遠流出版事業股份有限公司 1997 年
嚴家炎《金庸小說論稿》北京 北京大學出版社 2000 年 1 月
嚴家炎《一探金庸俠骨柔情》台北 遠流出版事業股份有限公司 2000 年
嚴家炎《再探金庸情節趣味》台北 遠流出版事業股份有限公司 2000 年

(三) 電影專著

André Bazin (安德烈·巴贊) 著 崔君衍譯《電影是什麼?》台北 遠流出版事業股份有限公司 1995 年 10 月
Béla Balázs (貝拉·巴拉茲) 著 何力譯《電影美學》北京 中國電影出版社 2003 年 9 月
Christian Metz (克利斯提安·梅茲) 著 劉森堯譯《電影語言——電影符號學導論》台北 遠流出版事業股份有限公司 1996 年 12 月
Edward Murray (愛德華·茂萊) 著 邵牧君譯《電影化的想像——作家和電影》北京 中國電影出版社 1989 年 7 月
Ernest Lindgren (歐納斯特·林格倫) 著 何力、李庄藩、劉芸譯《論電影藝術》北京 中國電影出版社 1979 年 12 月
F.Vanoye、F.Frey、A.Leté 著 劉俐譯《電影》台北 中央圖書出版社 2002 年 3 月
G.Betton (傑拉·貝同) 著 劉俐譯《電影美學》台北 遠流出版事業股份有限公司 1990 年 4 月
Herbert Zettl (赫伯特·翟爾德) 著 廖祥雄譯《映像藝術——電影電視的應用美學》台北 志文出版社 1994 年 6 月

- James Monaco 著 周晏子譯 《如何欣賞電影》 台北 中華民國電影圖書館 1985 年 3 月
- Joseph V. Mascelli (約瑟·馬斯賽里) 著 羅學濂譯 《電影的語言》 台北 志文出版社 2000 年 11 月
- Kandinsky Wassily 著 吳瑪俐譯 《藝術的精神性》 台北 藝術家出版社 1985 年
- Lee R. Bobker (李·R·波布克) 著 伍茵卿譯 《電影的元素》 北京 中國電影出版社 1986 年 8 月
- Louis Giannet (路易斯·吉奈提) 著 焦雄屏譯 《認識電影》 台北 遠流出版事業股份有限公司 2015 年 3 月
- Marcel Martin (馬賽爾·馬爾丹) 著 何振淦譯 《電影語言》 北京 中國電影出版社 1980 年 11 月
- Rudolf Arnheim (魯道夫·愛因漢姆, 又作阿恩海姆) 著 楊躍譯 《電影作為藝術》 北京 中國電影出版社 2003 年 9 月
- Rudolf Arnheim (魯道夫·阿恩海姆) 著 滕守堯、朱疆源譯 《藝術與視知覺·色彩對色彩的反應》
- Richard Dyer Mc Cann (麥肯) 編 哈公譯 《電影：理論蒙太奇》 台北 聯經出版社 1984 年 12 月
- Sergei Mikhailovich Eisenstein (愛森斯坦) 著 尤列涅夫編注 魏邊實、伍茵卿、黃定語譯 《愛森斯坦論文選集》 北京 中國電影出版社 1962 年 12 月
- Sergei Mikhailovich Eisenstein (愛森斯坦) 著 富瀾譯 《蒙太奇論》 北京 中國電影出版社 1998 年 2 月
- Sigfeird Kracauer (齊格弗里德·克拉考爾) 著 邵牧君譯 《電影的本性——物質現實的復原·一般特徵 物質現實的再現》 北京 中國電影出版社 1981 年 10 月
- Sadoul, Georges (喬治·薩杜爾) 著 忠培譯 《電影通史第 2 卷》 北京 中國電影出版社 1983 年
- V.I. Pudovkin (普多夫金) 著 多林斯基編注 羅慧生、何力、黃定語譯 《普多夫金論文選集》 北京 中國電影出版社 1962 年 11 月
- V.I. Pudovkin (普多夫金) 著 劉森堯譯 《電影技巧與電影表演》 台北 書林出版有限公司 1980 年 2 月
- 王志敏 《現代電影美學基礎》 北京 中國電影出版社 1996 年 8 月
- 李道新 《中國電影史 1937-1945》 北京 首都師範大學出版社 2000 年 8 月
- 李顯杰、修倜 《電影媒介與藝術論》 湖北 華中師範大學出版社 1994 年 7 月
- 李恆基、楊遠嬰主編 《外國電影理論文選(修訂本)》 北京 三聯書店 2006 年 11 月
- 杜雲之 《中國電影史》 台北 臺灣商務印書館 1972 年 5 月
- 佐藤忠男著 廖祥雄譯 《電影的奧秘》 台北 志文出版社 1997 年 1 月
- 金丹元 《影視美學導論》 上海 上海大學出版社 2001 年 12 月
- 周蕾著 孫紹誼譯 《原初的激情——視覺、性慾、民族誌與中國當代電影》 台北 遠流出版事業股份有限公司 2001 年
- 張紅軍編 《電影與新方法》 北京 中國廣播電視出版社 1992 年 2 月
- 張健主編 《影視藝術欣賞》 台北 五南出版社 2010 年 5 月
- 張衛、蒲震元、周涌編 《當代電影美學文選》 北京 北京廣播學院出版社 2000 年 11 月

張瓊《文本與視覺的互動——英美文學電影改編的理論與應用》上海復旦大學出版社 2010 年

陳鯉庭編著《電影軌範——電影藝術技巧表現概釋》北京中國電影出版社 1984 年 8 月

彭吉象《影視美學》北京北京大學出版社 2002 年 3 月

賈磊磊《電影語言學導論》北京中國電影出版社 1996 年 3 月

潘秀通、萬麗玲《電影藝術新論——交叉與分離》北京中國電影出版社 1991 年 12 月

劉永泗《影視光線藝術》北京北京廣播學院出版社 2000 年 1 月

劉書亮《電影藝術與技術》北京北京廣播學院出版社 2000 年 9 月

簡政珍《電影閱讀美學》台北書林出版有限公司 1993 年 5 月

鄭國恩《影視攝影構圖學》北京北京廣播學院出版社 2002 年 1 月

(四) 其他

Joseph Frank 等著 秦林芳編譯《現代小說中的空間形式》北京北京大學出版社 1991 年 5 月

二殘《二殘遊記(第一集)》台北洪範書店有限公司 1986 年

王一川主編《二十世紀中國文學大師文庫·小說卷》海口海南出版社 1944 年

王立《武俠文化通論》北京人民出版社 2005 年

王立《武俠通論續編》北京人民出版社 2011 年

白狄《最美不過夕陽紅——白荻的往事追憶》香港三聯書店有限公司 2010 年 6 月

金庸、池田大作《尋求一個燦爛的世紀》台北遠流出版事業股份有限公司 1998 年

金庸、梁羽生、百劍堂堂主《三劍樓隨筆》上海學林出版社 1997 年

周寧、金元浦譯《接受美學與接受理論》遼陽遼寧人民出版社 1987 年

柳蘇等著《梁羽生的武俠文學》台北風雲時代出版股份有限公司 1998 年 7 月

曹正文《中國俠文化史》台北雲龍出版社 1997 年

陳平原《千古文人俠客夢——武俠小說類型研究》臺北麥田出版社 1995 年

陳墨、劉新風等主編《武俠小說鑑賞辭典·序》北京中央民族學院 1933 年 3 月

陳墨《中國武俠電影史》台北風雲時代出版股份有限公司 2006 年

陳墨《武俠五大家品賞(上)(下)》台北風雲時代出版股份有限公司 2001 年

梁守中《武俠小說話古今》台北遠流出版事業股份有限公司 1990 年

陸志平、吳功正著《小說美學》台北五南出版社 1993 年

葉洪生、林保淳《台灣武俠小說發展史》台北遠流出版事業股份有限公司 2005 年

趙毅衡《當說者被說的時候：比較敘述學導論》北京中國人民大學出版社 1988 年

魯迅《中國小說史略》台北五南圖書出版公司 2009 年

劉紹銘、陳永明《武俠小說論卷》香港明河社出版社 1998 年

龍協濤《讀者反應理論》台北揚智文化事業股份有限公司 1997 年

二、單篇論文

(一) 金庸研究專篇

- 丁進〈金庸小說研究史稿〉《嘉興學院學報》第17卷第5期（2005年9月）
- 丁進〈中國大陸金庸研究述評（1985-2003）〉《江西社會科學》2004年第4期
- 孔慶東〈論金庸小說的民族意識〉《西南師範大學學報》（人文社會科學版）2004年第5期
- 王汝濤〈論金庸的十部武俠小說——兼及臺港武俠小說的求新求變（上）〉《臨沂師專學報》第18卷第1期（1996年2月）
- 李咏吟〈金庸小說敘事與民間文化理想〉《杭州大學學報》第27卷第4期（1997年12月）
- 李以建〈以經典文學「改寫」的金庸小說〉《東吳學術》（2011年4月）
- 李星璇〈金庸武俠文學中的影視世界——大眾文化的淺白與僵化〉《文學前瞻》（2008年8月）
- 吳秀明、陳擇剛〈文學現代性進程與金庸小說的精神建構——兼談武俠小說的「後金庸」問題〉《杭州大學學報》第27卷第4期（1997年12月）
- 金庸〈一個「講故事人」的自白〉《海光文藝》（1966年4月）
- 金庸〈小說創作的幾點思考——金庸在閉幕式上的講話〉《明報月刊》（1998年8月）
- 吳秀明、陳潔〈論「後金庸」時代的武俠小說〉《文學評論》2003年第6期
- 林保淳〈武林秘笈——武俠小說「情節模式」論之一〉《西南師範大學學報》（人文社會科學版）2006年第1期
- 林保淳〈通俗小說的整合——試論金庸小說的「虛」與「實」〉《漢學研究》第17卷第1期（1999年6月）
- 林保淳〈通俗小說研究的起點——武俠小說研究〉《淡江人文社會學刊》（2000年10月）
- 林保淳〈金庸小說中的「江湖世界」〉《淡江人文社會學刊》第20期（2004年9月）
- 林翠芬〈金庸談武俠小說〉《明報月刊》（1995年1月）
- 姜新偉〈論金庸武俠小說對中學語文閱讀教學的積極影響〉《中國校外教育》第35期
- 柳蘇〈金色的金庸〉《讀書》1998年第2期
- 馬幼垣〈從《三劍樓隨筆》看金庸、梁羽生、百劍堂主在五十年代中期的旨趣〉《金庸小說國際研討會議論文集》1998年
- 孫立川、曹止文、鄺健行、林保淳、嚴家炎、卜大中、劉經瑤〈武俠小說興衰新探〉《明報月刊》第31卷第2期（1996年2月）
- 徐揚尚〈金庸武俠小說的人情世界〉《昌濞師專學報》第19卷第13期（2000年6月）
- 袁杰〈試論金庸小說的敘事結構藝術〉《世界華文文學論壇》2004年第1期
- 徐淵〈武俠小說的文化負生態——兼談金庸小說及「後金庸」時代武俠小說創作〉《社會科學家》第27期（2007年9月）
- 張琦〈金庸在西方〉《文藝報》（1997年1月）
- 魏儀〈金庸小說的敘事模式〉《福建商業高等專科學校學報》第4期（2003年8月）
- 陳益源〈台灣黃海岱布袋戲與金庸《倚天屠龍記》〉《國文天地》第20卷第8期（2005年1月）
- 陳浩〈意識形態下的金庸武俠劇〉《大舞臺》2009年第3期
- 陳夫龍〈從娛樂功能看金庸武俠劇的接受心理〉《嘉興學院學報》第21卷第2期（2009年3月）
- 陳韻琦〈金庸武俠小說入選新加坡中學教材之研究〉

- 曾曉峰〈後金庸時代武俠小說的新變〉《華文文學》第76期(2006年5月)
- 許興陽〈金庸小說改編為電影片目考〉《電影文學》2013年第6期
- 復春江〈試論金庸「大中華」民族觀〉《吉林省教育學報》2006年第11期
- 劉再復〈金庸小說在二十世紀中國文學史上的地位〉《當代作家評論》(1998年5月)
- 劉衛英〈淺談金庸小說中的民族融合觀念〉《十國職業技術學院學報》2003年3期
- 劉航〈金庸小說版本研究之一——金庸小說版本研究綜述〉《濮陽職業技術學院學報》(2014年4月)
- 劉忠〈詩意生存理想的追尋——論金庸小說的精神主旨〉《滁州學院學報》2003年第1期
- 郭玉珍〈金庸小說的三圍結構型態〉《廊坊師專學報》1997年第2期
- 韓雲波〈論90年代「後金庸」新武俠小說文體實驗〉《重慶大學學報》第11卷第4期(2005年7月)
- 羅賢淑〈再探金庸小說初版之情節修訂〉《中國文化大學中文學報》第10期(2005年4月)
- 嚴家炎〈金庸熱——一種奇異的閱讀現象〉《青年教師》2009年第2期

(二) 電影專篇

- 普萊塞〈色彩對精神效率和運動效率的影響〉《美國心理學雜誌》第32期
- 李衛國〈聲畫對立的藝術效果〉《河南大學學報(社會科學版)》第40卷第5期(2000年9月)。
- 李顯杰〈電影敘事中畫面構圖的「語式」功能〉《華中師範大學學報(哲社版)》1995年第4期
- 李緬伊〈文學作品改編為電影電視劇問題剖析〉《文教資料》(2011年3月)
- 谷啟珍〈影視中的時間蒙太奇及其審美意義〉《求是學刊》1998年第4期
- 林以亮〈文學與電影中間的補白〉《聯合文學》第3卷第6期(1987年4月)
- 邢煜偉〈深宅古院中那縷抹不去的紅色情懷——電影《大紅燈籠高高掛》畫面影調處理藝術探析〉《安徽文學》2011年第5期
- 陳曉光〈漫論特寫〉《藝術廣場》1987年第6期
- 劉宏球〈論電影影像的幻覺性與陌生化〉《浙江師大學報(社會科學版)》1995年第3期
- 劉書亮〈影調之情與影調系統控制——「情節—情緒線」在影視拍攝中的作用〉《當代電影》2000年第2期
- 魏德忠〈影調抒情，濃淡有致(九)——影調在攝影中的應用〉《新聞愛好者》1989年第9期

(三) 其他

- 林保淳〈為武俠小說再出發把脈〉《聯合報·副刊》(1997年12月)
- 林保淳〈遊俠江湖——武俠小說的「江湖世界」〉《淡江中文學報》第8期(2003年7月)
- 陳長房〈西方成長／教育小說的模式與演變〉《幼獅文藝》第492期(1994年12月)
- 陳墨〈反叛者楊過：人性價值與文化意義〉《2003年浙江嘉興金庸小說國際研討會暨金庸

小說改編影視研討會會議論文》2003年

楊雲〈杜甫詩歌中的蒙太奇〉《大同職業技術學院院報》第15卷第1期（2001年3月）

三、學位論文

李維軒《金庸武俠小說中的愛情論述》新竹 國立新竹教育大學碩士論文 2012年

李如《神州劍氣升海上，武林群雄逐港臺——論港臺武俠小說流變》安徽 安徽大學碩士論文 2006年

吳家齊《金庸〈射鵰三部曲〉新舊版本研究》台北 台北市立教育大學碩士論文 2007年

何菲《金庸小說接受史研究——接受美學研究個案》四川 四川大學碩士論文 2007年

呂宜錚《後金庸時期(1980-2010年)港臺地區武俠小說創作研究》台北 國立台灣師範大學碩士論文 2014年

陳碩《經典製造——金庸研究的文化政治》香港 嶺南大學碩士論文 2003年

陳麗淑《〈倚天屠龍記〉愛情敘事研究》台北 淡江大學碩士論文 2009年1月

陳俊宏《金庸小說三大版本比較研究》台北 國立台灣師範大學博士論文 2015年

張依寰《金庸小說「射鵰三部曲」研究》台中 國立中興大學碩士論文 2006年

楊昕《金庸武俠小說俠義觀綜論》吉林 延邊大學碩士論文 2005年

許彙敏《金庸武俠小說敘事模式研究》嘉義 中正大學碩士論文 1997年

趙超《金庸小說經典化研究》成都 四川師範大學碩士論文 2009年

趙秀穎《金庸武俠小說與改編電視劇的承襲與疏離》河北 河北大學碩士論文 2004年

葉燕容《金庸小說倚天屠龍記研究》台北 台北市立教育大學碩士論文 2007年

劉小麗《金庸武俠小說對傳統武俠小說的繼承與發展》武漢 華中師範大學碩士論文 2007年

劉玉華《金庸倚天屠龍記研究》屏東 國立屏東教育大學碩士論文 2006年

簡志雄《金庸武俠小說中的愛情研究——以射鵰三部曲為中心》彰化 國立彰化師範大學碩士論文 2011年

羅賢淑《金庸小說武俠研究》台北 中國文化大學博士論文 1999年

四、網路資料

金庸（維基百科）<https://zh.wikipedia.org/wiki/金庸>；internet；檢索時間2016年10月5號

金庸小說的世界 <http://www.gulongbbs.com/html/jyys20110212.htm>；internet；檢索時間2016年10月7號

金庸茶館·華山論劍 <http://jinyong.ylib.com.tw/works/v1.0/works/diet.asp>；internet；檢索時間2016年11月10號

金庸茶館 <http://jinyong.ylib.com.tw/index.htm>；internet；檢索時間2016年11月10號

金庸版本學 <http://jinyong.ylib.com/research/thesis/2-32.htm>；internet；檢索時間2016年11月10號

金庸版本的奇妙世界 <http://blog.ylib.com/butterfly>；internet；檢索時間2016年11月10號

金庸作品（維基百科）<https://zh.wikipedia.org/wiki/金庸作品>；internet；檢索時間 2016 年 10 月 5 號

倚天屠龍記（維基百科）<https://zh.wikipedia.org/wiki/倚天屠龙记>；檢索時間 2016 年 10 月 5 號
從林歡到金庸——查良鏞由電影劇本到小說的寫作軌跡 <http://www.filmcritics.org.hk/node/1554>；internet；檢索時間 2016 年 11 月 10 號

雪峰的博客·《金庸全集》改版製造無數武林懸念

http://blog.sina.com.cn/s/blog_5beeb5a20100bqkd.html；internet；檢索時間 2016 年 11 月 10 日

絕代佳人（電影）<https://www.youtube.com/watch?v=QUPv7LSQNfo>；internet；檢索時間 2016 年 11 月 10 號

絕代佳人（百度百科）<http://baike.baidu.com/subview/254084/11255457.htm>；internet；檢索時間 2016 年 11 月 10 號

蘭花花（百度百科）<http://baike.baidu.com/subview/231369/5085087.htm>；internet；檢索時間 2016 年 11 月 10 號

曬衣窗台的一抹綠·金庸新修版武俠小說 <http://sean21.pixnet.net/blog/post/48609358>；internet；檢索時間 2016 年 11 月 10 日

