
文化產品的混雜 (hybridization) 與全球化：以迪斯奈版《木蘭》與《臥虎藏龍》為例¹

汪琪、葉月瑜

摘要

文化產業的全球化與地方化使混雜已經成為文化生產的一個趨勢。然而混雜並不是單純將文化元素混雜或綜合成一個沒有特色的集合體。混雜的過程當中，文化經常產生新的形式與連結。《臥虎藏龍》與《木蘭》是兩部改編自華文文本、並風行全球的影片。本研究以這兩部影片為例，展示混雜的複雜性、以及其對於文化全球化的意涵。研究發現「去文化化」、「文化內涵空洞化」、以及「再文化化」是混雜的特殊手法，而製片的背景、目標與行事風格也深刻影響產品特色。

關鍵詞：文化內涵空洞化、《臥虎藏龍》、去文化化、全球化、混雜、《木蘭》、再文化化

汪琪為台灣國立政治大學傳播學院講座教授。她於美國取得博士學位後曾在夏威夷東西文化中心傳播研究所任研究員，之後在台、港兩地任教迄今。她的研究領域為全球化與跨文化傳播；曾經擔任多種中英文期刊編輯委員會委員。葉月瑜任教於香港浸會大學電影電視系，著有*Taiwan Film Directors: A Treasure Island*、*Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics* (此書獲美國圖書館學會刊物*Choice*選為「二零零五年最傑出學術著作」之一) 與 *East Asian Screen Industries* 等。

Globalization and Hybridization in Cultural Production: A Tale of Two Films

Georgette WANG
Emilie YY YEH

Abstract

Hybridization has become part of an ongoing trend in cultural production with both the globalization and localization of the culture industry. However, hybridization is not merely the mixing and synthesizing of different elements that ultimately form a culturally faceless whole. This study looks at two globally popular films that were adapted from Chinese works, *Crouching Tiger, Hidden Dragon* and *Mulan*, as examples to illustrate the complex processes of hybridization, and the implications that they have for the debate on the globalization of culture. This study has found that “deculturalization,” “aculturalization,” and “reculturalization” can be used to characterize the process of the hybridization of cultural products, and that often the producer, with his/her background, aspirations and work style, has a key role to play in deciding how these features are organized and manifested.

Keywords: aculturalization, *Crouching Tiger, Hidden Dragon*, deculturalization, globalization, hybridization, *Mulan*, reculturalization

全球化曾經被視為過程、也是計劃；是現實、也是信念 (Mattelart, 2002)。至於它是何時開始的、定義為何、以及結果怎樣，都不斷有各種看法出現。許多人預言全球化之後會有一個全球文化出現，但這全球文化的本質和定義會是甚麼卻無定論：有人認為它會是一個具有匯流特性的單元體系，在個別 (particular) 中具有普同 (universal) 特性 (Wallerstein, 1990)；也有人認為全球文化應該是一個各種個別體的組合、跨越長距離連結在一起 (Hannerz, 1996)。當後殖民主義論興起時，「混雜」(Bhabba, 1994) 又成為社會科學領域中討論全球化現象一個新的面象。

根據巴巴 (Homi Bhabba) 的說法，混雜開啟了他所謂的「第三空間」，這個空間裡的組成分子不斷相互轉換 (transform) (Papastergiadis, 2000; Young, 1995)；它是鬥爭、也是抵抗帝國權勢的場域 (Kraidy, 2002)。「混雜」這種後殖民的論述與先前「由西方到全球」的線性思考模式有根本的差別，它消除了中心與邊陲的界線、以及其他形式的兩極化思考。皮爾特茲 (Pieterse, 1995) 更認為「混雜」動搖了一種植基於浪漫國族主義、種族主義、以及本質先於存在的文化概念，直接挑戰本質先於存在 (essentialism) 這論點的本身，將我們由國家、社群、族群、階級的界線中釋放出來，展現一個有如萬花筒一樣、不斷變動的集體經驗。

在全球化論辯當中，「混雜」的概念對於文化全球化的結果提出了一種與西方霸權及後現代多元呈現不同的看法。但是這個概念也有其盲點；因為它沒有處理結構性的不平等，被認為有成為新殖民主義與跨國資本主義共謀的嫌疑 (Dirlik, 1997; Friedman, 2000; Kraidy, 2002)。而另一個更大的弱點是它對知識論的有限貢獻。皮爾特茲 (1995) 指出，只要看看城市文化發展的軌跡就知道混雜或有快有慢、高潮低潮，但是從來就沒有停止過。再者，混雜也不是某一些社會的特殊現象；正如漢奈斯 (Hannerz, 1987) 所說，混合的現象 (creolization) 由第一世界的大都會到第三世界的村落無所不在。因此混雜可以說是「所有人類文化持續的條件；這其中沒有甚麼是『純粹』的，因為跨文化發展是一個不斷進行的過程」(Rosaldo, 1995, p. xv)。這麼說，根本上是一個套套邏輯 (tautology)，而全球化不過是混雜了混雜文化。

這方面研究的稀少顯現出使用這個概念作為分析工具時在政治與本

體論所遭遇的窘境(Kraidy, 2002)。但是如果我們將焦點從上層的概念面轉到實際的文化操作面，或許能在這個套套邏輯中找到解套之處，從而發現全球文化的若干更為具體的面貌，並且檢視這些面貌的合成過程中，混雜所引導而生的文化生產與創意邏輯。沒有人能找到比文化產品更具說服力、或更多有關混雜的證據了；模仿、挪用、截取、相互學習模糊了所有令文化純淨的可能性。在一篇刊登在《紐約時報》的訪問稿中，好萊塢影片《情陷紅磨坊》(*Moulin Rouge*, 2001)的導演巴茲雷曼(Baz Luhrmann)承認，這種將喜劇、悲劇和歌舞結合的想法深受印度電影影響(Shome & Hegde, 2002)。我們不能忘記，印度電影的靈感又經常來自史詩、古典、民俗、與現代戲劇、音樂影帶(music video)以及好萊塢影片，因此它們也是一種混和物(Ciecko, 2001)。對於在文化生產這個行業裡面的人來說，所有的界線與限制都只會扼殺而不是提升創意。

因此我們的課題不是去尋找混雜概念中結構性不平衡的證據，而是去發掘混雜是如何產生的、以及它的成果為何：文化產業全球化是否真的像文獻所指出的，只是混雜了混雜物？還是最終真會導致一個西方特色的單一全球文化？本文嘗試分析混雜文化產品的各種策略、導致採取這些策略的因素、落實策略的途徑、以及最後成就的新文化風貌。正如陳韜文與馬傑偉(Chan & Ma, 2002)所指出的，我們所經歷的是文化間的取和捨，一個多面象與不同力量的交互作用。然而一個揮之不去的問題是，究竟取了甚麼，又捨了甚麼，以及在現有文化產業的架構下，歷經取捨後的成果如何？這些問題顯然對於文化全球化的論辯具有深刻的意涵。

去文化化、文化特色空洞化、以及再文化化

九十年代當有線與衛星電視如雨後春筍般出現，市場上對於電視節目及影片的需求量驟然增加數十倍，促成了史無前例的全球文化產品地方化、以及地方產品全球化。一時間推陳出新、吸引新觀眾群的巨大壓力促使製作人重新包裝、或轉換原有文化產品，這產業本身的變化使新的產製手法應運而生。以前專屬於某一個特定時空、政治或社經文化背景的產品特色或被借用、轉化、重新定義、或移除來創出新的產品類型。

李政忠 (2003) 用「去地方化」來形容將節目或影片形式與內容中專屬於某一時地的成分減到最低以吸引更多、以及背景更多元的觀眾的手法，「再地方化」則指向一種反向操作手法——也即將本地成分加入跨國產品。類似的概念可以用來形容地方產品全球化與全球產品地方化的手法。本研究以「去文化化」(deculturalization)、「文化特色空洞化」(aculturalization) 以及「再文化化」(reculturalization) 分析文化產製者處理文化特色的策略。「去文化化」指的是將專屬於某一文化的部分、或所有特定歷史、地理、族裔元素——包括情節、場景或對話由文化產品中移除；而令一項文化產品不帶有任何明顯文化特色的手法則為「文化特色空洞化」。「去文化化」多用於取材自或改編自某一族裔故事、但以跨國文化消費者為對象的文化產品；「文化特色空洞化」則廣泛用於一般以全球市場為對象的產品，包括好萊塢大製作影片以及日本動畫。「再文化化」可以指「在全球文化產品中加入某一特定文化的元素、以利地方閱聽眾接受」，但在本研究中此一概念特指文化產品被「去文化化」或「文化特色空洞化」的同時，無意間所呈現的文化價值與特色。

迪斯奈版的《木蘭》(Mulan, 1998) 可以說是「去文化化」的一個典型例子。經由去文化的過程，絕大部分過去中華文化的構成元素——族群、歷史、宗教的，以及任何可能造成跨文化理解障礙、或不適合現代影片展現方式的，都被淡化或去除；結果造就的是一種新影視產品——一種較無文化特色的文化產品。

岩瀨功一 (Iwabuchi, 2000, 2002) 分析日本文化產品在亞洲流行時注意到其中一個主要的原因是這些產品普遍缺乏「日本味」，也不會使人聯想到日本。一個日文名詞「Mukokuseki」就被用來形容一個沒有國籍的人、或是「去除種族或族群特色、以及任何具有特殊文化或國家特色的內涵」。這項特色不但顯現在日本動畫上，也出現在其他的日本文化產品，包括卡拉OK影帶、電腦遊戲、卡通或電視唱歌比賽；所有能夠讓觀眾將它們和日本文化聯想在一起的事物——包括和服、摔角、傳統舞蹈，現在都被一些新文化指標取代了，例如眼睛又圓又大、穿著及膝長襪的可愛卡通造型人物。根據岩瀨功一 (2002) 的觀察，這種文化的「無味性」是1950以及1960年代美國全方位影響日本的結果，但是這個結果也加強了日本文化產品在外銷上的競爭力。

大部分的好萊塢影片以及美國電視節目內容都被認為在忠實遵守著一套能讓它們跨越文化障礙、打入全球市場的公式——和日本一樣，這些產品也沒有甚麼明顯的美國味。好萊塢大製作影片通常展現的是一個虛幻時空裡所發生的浪漫與冒險情節(Wang, 2001)，在電腦影音特效營造的情境裡充斥各式危機；明白易懂的故事從來沒有冷場，不分年齡、性別、族群、宗教信仰、社會階層，所有人都能欣賞。

雖然去文化化可能是進入全球市場的關鍵，它欠缺文化特色的外觀卻可能是一種偽裝，因為說故事不可能完全不碰觸到信仰、態度、價值與行為型態。當故事裡的人物採取了行動、作出決定時，其中所根據的信念與價值觀就顯現出來。我們不需要特別留心就會發現好萊塢的大製作影片當中，超級英雄、太空戰士、年輕冒險家、甚至動物王國裡面可愛的王子都是由困境中逆勢而起的角色，它們是自由、平等與和平的守護者，而這些價值也是美國的核心價值。因此我們可以說「再文化化」與「去文化化」、以及「文化特色空洞化」經常是共生的。

兩個文化混雜電影的故事

2001年一部武俠片破了當時好萊塢歷史上非美國製電影營收的記錄(Lahr, 2003)，這部電影就是《臥虎藏龍》。《臥虎藏龍》具有所有中國片的元素：它是由一部1930年代初期出版的小說改編的、描述的是在中國發生的浪漫武俠故事。這部影片的「中國味」還包括令人目眩的劍法、古裝服飾、中國味十足的場景、以及在影片中從頭到尾都說普通話的華裔演員。然而，影片產製的其他特色卻使《臥虎藏龍》與其他武俠片不同：以跨越大中華市場為目的的目標、經由國際前售、債券、與銀行貸款的方式籌資、並由跨國公司發片。雖然影評人對這部影片諸多批評，但是它在票房上的成功彰顯了今天文化產製事業中兩個密切相關的特色：資本主義體制所提供的籌資、推廣和行銷機制，以及混雜作為跨國媒體內容設計的重要策略。

嚴格說，《臥虎藏龍》並不是第一部展現中國場景、角色、動作與敘事主題的好萊塢影片。好萊塢引用中國故事或歷史場景早在1920年代就開始了。但是那時候所拍攝的許多影片被認為不是加強了西方帝國主義

眼中的刻板印象，就是重新創造了愛德華·薩依德 (Edward Said) 所描述的「東方幻想」(Oriental fantasy)。然而這些批評並沒有阻止好萊塢繼續由東方敘事取材，然後重新包裝成以全球市場為對象的大製作影片。相對於《臥虎藏龍》這樣一部由華人出資、製作、並以全球市場為對象的影片，《木蘭》的故事藍圖雖然是中國的，但作為一部出類拔萃的迪斯奈動畫影片，它不只具有明顯的企業特色，也是一部十足的好萊塢產品。因此在今天全球文化流動的媒體世界裡，《木蘭》與《臥虎藏龍》其實代表的是兩種混雜手法。其中之一採取的是全球—地方 (glocal) 的策略，將跨國籌資模式以及精品電影的操作模式帶入一個看來像是地方性的影片；另一種則是去奪取異文化的故事、再設法將它嵌入自己的企業神殿裡。兩者皆為混雜的娛樂產品，但是他們展現了混雜文化與社會元素不同的手法。接下來，我們用去文化化 (deculturalization)、文化特色空洞化 (aculturalization) 與再文化化 (reculturalization) 的概念來描述、分析混雜的許多面貌，並嘗試說明混雜與全球化及現代媒體娛樂文本之間千絲萬縷的關係是如何發展出來的；《木蘭》是一個我們熟悉的混雜形式，它透過吸收其他文化素材完成，而《臥虎藏龍》則是透過文化整合進行的反向混雜。

中國巾幗英雄和美國多元文化主義

迪斯奈動畫電影《木蘭》改編自著名的中國民間故事花木蘭代父從軍。在迪斯奈電影問世之前，同一故事已經被多次改編為戲劇、電視連續劇和電影，不過對象都是華裔觀眾。和先前的電影版比較，迪斯奈版採取了一些策略性的改變，將原來的故事轉化成為中國文化包裝的現代娛樂商品；它具有迪斯奈品牌的特色、在族群與兩性的故事脈絡中注入了美式個人主義，這與原有故事中所闡揚的理念有根本差異。

在迪斯奈動畫裡，主角木蘭在一連串的誤解和爭吵中登場，這是 *Silly Symphony* (1927) 等早期迪斯奈動畫典型的手法。但是《木蘭詞》裡所描述的開場場景裡，木蘭所做的卻是典型傳統中國婦女會做的事情：編織以幫助家計。在原版故事裡，木蘭是一個安守本分、嫻靜、體貼的女兒，但是在迪斯奈版裡，她卻變成為一個活潑、頑皮、不適合作「賢妻良

母」的女孩；這個重要差別指向傳統中國與現代西方的兩極分野。原版中的孝順女兒很快就進入代父從軍的情節，但是迪斯奈版的木蘭卻得先在「賢妻良母」的測試中慘敗，挫折中對她自己產生懷疑——直到戰爭爆發帶來救贖的機會。木蘭從軍，因此是為了向家裡和自己證明她即使不能透過婚姻為家庭爭光，也能經由扛起男人的責任做到這一點。就這樣，傳統中國孝道的重點被轉移到自我體現與追求。

為了將一個西方觀眾所不熟悉的故事作成動畫，迪斯奈至少採取了兩個文化混雜的程序。首先是運用代表中華文化的音樂與圖像——包括柳樹、寶塔與中國古代服飾以確保一個異國風情 (otherness) 的場景。其次，是透過擔任配音的演員展示了文化多元主義的好萊塢手法：這包括扮演木須龍的艾迪·墨菲 (Eddie Murphy)、扮演木蘭的華裔演員溫明娜 (Ming-na Wen)、以及其他擔任配角的日裔、韓裔和猶太裔演員。同樣的，影片中也展現了許多亞裔美國人的文化特色；木須龍的「木須」馬上令人聯想到中國餐館最受歡迎的外賣「木須肉」。更有趣的是艾迪·墨菲的角色安排。艾迪·墨菲在美國主流喜劇中素以扮演狂妄招搖、賣弄俏皮話的角色為名。在迪斯奈版的《木蘭》，木須龍是一個位居劣勢的小角色、一條一無是處的龍，努力想成就甚麼。這使得它與木蘭成為很理想的一對——在影片的開頭，木蘭也是一個一無是處的女兒。影片的插曲，包括「你會以我為榮」的歌詞，都十足的展現了這兩個角色的心聲。

木須龍和木蘭一方面堅定真實的自我，一方面透過偽裝崛起。影片要傳達的訊息正是「真誠面對你的心」這首插曲在劇終所暗示的：要證明自己的存在價值不靠我們在社會上所扮演的角色，而是心中的堅持。劇中木蘭不單沒有辜負父親的期望、重建家庭名譽，而且就和所有迪斯奈的巾幗英雄一樣 (Wasko, 2001)，找到如意郎君。這種皆大歡喜的結局只能在想像中存在，因為在封建時代的中國，家族榮譽從來就不是女兒的事情。影片中所強調的價值觀不只是對家庭的愛甚或個人自由，而更是體認真實自我、個人意志的勝利、以及小人物的成功；這些價值在好萊塢影片中一點也不陌生 (Wang, 2001)。

因此迪斯奈版《木蘭》的場景雖然設在封建帝國時代的中國，故事卻有很強的現代性、甚至好萊塢風味；「異(中)國」黑暗的過往則由兩個令人嫌惡的小角色作代表：媒婆與宰相。挑剔的媒婆是傳統女性美德的守

護者，而嚴苛的宰相則是一個食古不化的官僚。透過媒婆癡肥、挑三揀四與固執得可笑的造型，影片其實在批判女性唯一價值在於作賢妻良母的這種思想。而蓄著山羊鬍子、體格瘦小、樣貌醜陋的宰相則只關心一件事情，就是規則沒有被違反。這兩個人具體呈現了封建中國過時的傳統、以及所有現代迪斯奈版木蘭所反對的價值觀。當儒家所強調的忠、孝與女性傳統美德被視為古舊甚至原始的意識形態，當兩性平等與現代女性的觀點被引入，《木蘭》已經被重塑為一個提倡愛、勇氣與獨立性的老少咸宜的迪斯奈故事。經過重新詮釋，即使是故事裡中國朝廷與北方遊牧民族間的戰事，也變成一場可能在人類歷史上任何地方發生的蠻族入侵的戰爭。

跨越市場之路：全球文化產製的文化協商

迪斯奈對於《木蘭詞》的所作所為絕非史無前例。正如忠、孝的價值觀由迪斯奈版的《木蘭》中消失，《臥虎藏龍》原著中的關鍵因素——社會階層——也在李安的影片中消失。和《木蘭》一樣，《臥虎藏龍》也是一個描述年輕女子尋找自我的故事。影片中玉嬌龍的高強武藝被隱藏在官府小姐的身份之下，她心裡真正嚮往的卻是江湖生涯。就像木蘭，她具有兩重面貌，但她不像師傅翡翠狐狸般惡毒。她只是一個極具練武天分的年輕女子，如果得到適當的指引，可以轉變成像俞秀蓮與李慕白一樣的正義與仁慈的化身。這裡我們看到去文化的明顯痕跡：玉嬌龍馴服在一樁門當戶對婚配中的重點情節，被想要主導她的善惡兩派的爭鬥所取代。

在封建社會門當戶對是所有婚姻的主要考量。在這樣的前提之下，身為官府千金的玉嬌龍與草莽出身的羅小虎之間發生纏綿情愛是不可思議的，因此也需要特別小心的安排。根據原著，王度廬首先處理的是兩人之間的敵意，所以他不但讓羅小虎在沙漠中拯救玉嬌龍，並且謹守男女授受不親的古訓，如紳士般與她保持適當距離，以得到她的信任與敬意。其次，是兩人無法結合的關鍵——出身，這個差距在羅小虎透露自己原為忠烈之後的悲慘身世中得到補償。最後是消除男女的界線，這就要讓玉嬌龍在過度自衛的情況下加重羅小虎傷勢，他的痛楚使得玉嬌龍在歉咎同情之餘轉而替他療傷，終至觸發兩人的激情。在影片中，卻是

兩人在大漠中獨處的機會使他們由各自的封建枷鎖中解放出來，這個背景縮短了他們之間的距離、也使得隨之而來的好萊塢式的性愛得到正當性；儀節與微妙的細部描述因此完全被取代。薛慕思 (James Schamus) 在場景裡佈置的星空、流星和孤寂的沙漠，更使這場邂逅沾染了具現代感的浪漫情懷 (張靚蓓、李安，2002)。

這樣的情節完全略去了羅小虎透露身世的部分、以及社會階層對於人的影響。小說裡王度廬反覆描述「門不當、戶不對」為玉嬌龍帶來的困擾、以及她在內心感覺和對家庭、世俗顧慮之間的掙扎，以至於最後玉嬌龍因為羅小虎未能取得功名終於決定離開他；由頭到尾社會階層都是故事情節發展的主要元素。在影片裡這部分不但由龍虎邂逅的場景中消失，也由故事中消失；沒有了階級引起的心理矛盾層次，玉嬌龍的個性少了深度；她任性、並且往往憑感覺行事，這使她往往採取不理性的行為，成為較不令人同情的角色。這個差別使得影片與小說有了不同的結局。影片中玉嬌龍躍身飛瀑、不知所終；但是小說中玉嬌龍的這個舉措不過是使她得以與情人聚首計劃的一部分。但是短暫歡聚之後，她仍然選擇離去 (王度廬，1985，第二卷：756-774)，這顯示直到離開官府後，玉嬌龍仍然在封建思維的掌控之下。

對於李安和他的製片團隊來說，社會階層不是唯一需要被「調整」的部分。李安認為，中國武俠小說裡面的一些特色不但過時、而且不易為外籍觀眾明白，其中之一是作者對於角色動機與事件因果關係的反覆闡釋。例如王度廬就在小說裡特別加了一段結尾，明白告訴讀者玉嬌龍如何、以及為甚麼最後必須離開羅小虎 (Yeh & Davis, 2005)。這種手法在1960與1970年代根據武俠小說改編的低成本武俠片裡也頗為常見。對於不熟悉這種傳統寫作手法的讀者和觀眾來說，這好像作者假定讀者沒有能力瞭解故事的曲折情節、必須要把所有的話說得一清二楚，無異畫蛇添足。為了跳脫這個窠臼，李安和他的編劇團隊決定無論是在敘事或意識形態的層面，影片的結尾也必須留下一些詮釋與想像的空間；而玉嬌龍由道教聖地武當山的懸崖縱身而下，所留下的疑團正給讀者提供了這樣的空間。

另一個「再文化化」與混雜的重要例證是《臥虎藏龍》所使用的語言。經歷了許多回合的翻譯、回譯、寫作與改寫——包括華語編劇王蕙玲與

蔡國榮的心血、李安本人的翻譯、薛慕思的改寫與重寫；俚語、文言、白話、方言和英文、中文併陳(張靚蓓、李安, 2002)。李安認為, 古舊的歷史情境與故事中所呈現的古典中文的語文特色必須要「現代化」。但這種混雜的語言並不是沒有問題, 並且也受到不少批評; 對於台灣與中國大陸的影評人而言, 羅小虎的情話太現代, 和那個時代的人所使用的語言全不相符。

李安要將《臥虎藏龍》變成全球觀眾都能接受的影片之意圖, 可能在對白的翻譯上看得最清楚: 「當我們翻譯字幕的時候, 我們儘量讓西方觀眾能夠在他們自己的語文脈絡裡面找到類似的說話或語法形態」(張靚蓓、李安, 2002: 304-305)。這個後來也變成一個問題, 因為英文字幕完全不口語化, 結果幾乎等於把整個劇本又重寫了一遍。

角色成相對比——中年與青年、保守與熱情、傳統與現代、思考縝密與直覺衝動——也使得全球觀眾更容易明白故事的情節。這種對比可以說是李安對於好萊塢電影公式的一種運用手法; 由於這種對比與個人主義、群體主義、以及封建思想都有密切關連, 它使得影片呈現一個十分清晰的價值觀點, 這在全球媒體社群而言是非常重要的。透過這種西方與中國、藝術與市場考慮的混和與結合, 李安為老舊的武俠素材找到了現代的舞台。同樣的手法都出現在《木蘭》與《臥虎藏龍》, 但是目的不同、所顯現的成果也不一樣。

混雜的偶發性

兩部影片的產製團隊顯現了有趣的共同點, 這也許可以解釋為甚麼他們達成文化混雜的手法很相似。首先, 兩個團隊在以全球市場為對象產製影片方面都已經累積了很豐富的經驗。雖然李安的團隊缺乏一個有如迪斯奈這樣的跨國商標, 在產製規模上也無法相比, 但是成員的國際聲譽已經足以讓他們可能經由國際前售、銀行貸款等途徑籌措資金。其次, 兩個團隊的組成分子都有不同的文化背景、以確保產品的多重價值; 在影片殺青之前, 兩個團隊都經歷了一再討論與協商的過程。在最後階段, 兩個團隊也都採取國際分工, 將後期製作的工作交由跨國企業網絡作發行。

然而兩者的雷同點似乎也就僅止於此。作為一個海外華人，李安要將文化意涵挹注於《臥虎藏龍》的意圖是迪斯奈團隊所沒有興趣的。根據他的自傳，《臥虎藏龍》是一個夢想的實現——他要向全世界的觀眾證明武俠片是可以有藝術美感的。他同時想要完成的使命是向全球觀眾展現一個高品質的產品，「將榮耀帶給華語影片」(張靚蓓、李安，2002：421)。這個創作反映了李安的人、他所知道瞭解的、認同的、以及他所受到的影響，包括他的中國文化背景與西方電影藝術教育。對李安而言，《臥虎藏龍》反映了他的雙重身份，同時也結合了中國既有文類與西方現代媒介的科技及敘事邏輯。

《臥虎藏龍》代表了李安對於古代中國的想法，以及他對於中國藝術與倫理的眼光。為對前輩胡金銓表達敬意，片中的武打融合了京劇、功夫、以及道家的世界觀。再者，影片的敘事也沒有遵循好萊塢模式。李安認為，中國戲劇的高潮立基於壓抑的解除，這與西方戲劇升高緊張的態勢完全相反(Lahr, 2003)。儘管外界指控他「西化」、以及將符合西方想像的、一個寂靜的道家形像加諸中國以取悅西方觀眾，李安仍然不動如山，原因正是前述這些完全有別於西方電影的特色。李安不否認他在製作影片時心中存有外籍觀眾，但對他來說，這不表示《臥虎藏龍》只是另一部好萊塢影片。

我們不需要太多例子就可以證明，在好萊塢這樣一個被資本主義邏輯與跨國企業、全球網路所掌控的產業裡，像李安這種帶著文化使命感拍片的導演是少數。正如德利克(Dirlik, 1994)與米勒(Miller)等人(Miller, Govil, McMurria, & Maxwell, 2001)所指出的，這些跨國企業所組成的聯盟、水平與垂直整合、以及由獨立或地方製片手裡買斷再製權的作法，正是今天市場結構不平衡的關鍵。但是就在這個被嚴格掌控的情況下，經由前售、信用保險、銀行貸款籌措資金，以及透過與跨國公司簽約的方式，全球發行已經為一些具有良好聲譽與創意的獨立製片開拓了另一條路。在他的自傳裡，李安承認他在製片時的自主權來自海外投資的後盾與全球發行(張靚蓓、李安，2002)，而使他能夠達成孩提夢想的，正是這種自主權。

由另一方面看，自主權從來很少是絕對的。李安可能自己也沒有覺

察到，他的海外投資者與他想要證明給「全世界」看的夢想，已經使得他不可能不將原著以及武俠片「去文化化」。在影片產製過程當中，理念與作法的衝突不斷浮上台面，使得過程本身成為不同文化——中國與西方、傳統與現代——的對話及協調過程。衝突在劇本寫作，也就是當故事敘事開展時達到最高點。李安在自傳裡承認中國的社會階層是他在與長期合夥、也是編劇之一的薛慕思溝通時第一個遭遇的障礙。好奇心吸引觀眾，但是好奇心一旦被挑起，第二個要考慮的就是故事是否明白易懂，而明白與否靠的也不過就是邏輯與道理、以及由常識所構築的參考架構。正如李安所說，在這些以外，文化障礙便很難跨越了（張靚蓓、李安，2002）。

全球化與混雜：第三道空間？第三種可能？

在他後來發表的作品裡，巴巴將混雜的概念擴展到反權威 (Young, 1995)。在這個意義之下，混雜可能導向瞭解文化的新途徑、甚或形成新文化。第三空間的產生，因此需要經過一個辯證對話以及反思互動的過程。經由這個過程，各種想法、價值與意義相互衝突、協商、並且再生。如果沒有這個元素，混雜不過是不同的東西混雜在一起。

理論上也許如此，但不論其目的是全球化還是地方化，文化產製的混雜其實並不全然是透過文化間的辯證論述產生的。在資本主義節省成本與擴張利潤的原則下，混雜的過程常常被簡化，以至於不同元素被倉促、任意的併在一起，這種混雜往往是膚淺而表象的。最簡單、可能也是最常見的本土化在跨國廣告、遊戲節目或一些粗糙的連續劇裡可以看到，這裡所謂的本土化不過是換上本地的演員、主持人、問題或充其量本地的地名與人名。所有其他的部分仍然是由「主流」主宰，而「主流」又是由市場規模與消費者購買力所決定的。由這個角度看，許多地方化的產品本質上仍然是「全球」的。

如果要超越這個表面上的混雜，則去文化化與再文化化就是必要的步驟。就好像我們在《臥虎藏龍》裡看到的，不論李安多麼強調影片的中國血統，不論製片的自主權有多高、文化背景與抱負為何，要全球觀眾看得懂並且能夠接受，去文化化仍然是關鍵，像孝道與社會階層這些文

化價值與特色就必須除去。因此造成混雜成品之間的差異，是製片期待影片達成的目標、以及他所採用的再文化化策略所造成的。

迪斯奈的《木蘭》顯然沒有牽涉到任何文化使命或個人遠見。《木蘭》的導演之一湯尼·班克勞富(Tony Bancroft)承認影片不可能做到十足的中國化：「我們知道我們必須尊重原著，〔但是〕我們的目的並不是要拍一部中國片。我們做不到……我們不是中國人。」再者，正如陳韜文所指出的，迪斯奈已經有一套產製影片的模式，這種模式具有不同的敏銳感、不同的敘事風格(Chan, 2002)。

這麼看，迪斯奈製作《木蘭》即或有偏離其影片內容固有模式的地方，也不過是要表達他們對原著的「尊重」；基本上這個姿態並不能改變《木蘭》代表一個龐大跨國企業將異文化作品作跨國轉化的事實。對迪斯奈的經理層而言，成本或對中國文化的認識都不是真正的問題；不過如果主要的考慮是利潤，則在他們所向無敵的製作模式之餘再進一步追求文化混雜就是完全沒有必要的。影片所展現的中國外觀讓一套老舊影片架構有了新的風貌。因此在本質上《木蘭》這部影片所成就的文化混雜是工具性的，與廣告及電視劇表象的本土化沒有差別。

過去數十年中，迪斯奈改編了無數神話與民俗故事；對於建立這個動畫王國居功闕偉的阿拉丁神燈、小美人魚和鐘樓怪人，無一不是異文化故事。回顧這段歷史，我們就知道湯尼·班克勞富不過是追隨一個由華德·迪斯奈自己所建立起來的傳統。Burton-Carvajal(1994)在解構一部1945年發行的動畫片《三騎士》(*The Three Caballeros*)時注意到迪斯奈不是沒有維護異文化原創意的誠意。但是所有這些「好意」都只有一個目的：隱瞞那藏在搞笑情節以及「貨真價實」異文化表象後面的事實——文化的相對性從來就不平等。

李安與湯尼·班克勞富之間的差別因此不只是著名獨立製片/導演與跨國企業經理層的不同，而是目的的不同——在實現文化使命、或只是製作另一部高票房記錄的迪斯奈影片。對於那些關心文化的人來說，最重要的問題在於不同的目的究竟是否導致不同的成果。李安可能覺得要將《臥虎藏龍》拍成一部現代的中國電影，解構中國文化、電影藝術與語言的刻板印象有其必要，但是影評人看到的卻是傳統文化價值被剔除、展現風格的改變、因此「中國味」也大打折扣。

針對上述評論，薛慕思提出一種不同於「東方主義」的詮釋，也就是說東方主義不單牽涉到殖民主認定被殖民的一方該是甚麼，也牽涉到殖民主認為對方不該是甚麼。薛慕思指出，有人不認為《臥虎藏龍》是貨真價實的中國或亞洲產物，是因為他們覺得只有西方人能夠由其他社會文化學得專門知識，再回饋到自己的文化 (Teo, 2001)。所有非西方人都應該謹守本分、不可任意逾越傳統分際，就好像李安形容的，「動物園裡的貓熊」。如果一部中國影片排除了某些中國文化的元素、反而加入西方的東西，那麼它就是冒牌貨、是文化雜交的結果。但是相對的，如果一部好萊塢歷史影片沒有忠實反映當時當地的文化價值、反而加入一些異文化的元素，我們是否也應該以其文化純淨程度來論定它的價值、或者將它視為一種新的創作手法？

這個觀點碰觸到一個文獻中很少提及但卻很重要的課題：除了來自傳承的部分之外，經由混雜過程產生的作品還應該有甚麼本質與特色？包括薛慕思在內的許多人 (彭吉象，2002；Teo, 2001；Wei, 2003) 將《臥虎藏龍》在西方市場上的成功歸功於影片中被認為是東方的成分，而在亞洲的成功歸於片中被視為西方的成分。注意力的焦點常常集中在影片的中國或東方成分，卻不就作品本身來作評判。如果一個文化作品既不中也不西，那它可能會是甚麼？要說某一文化作品是「冒牌貨」、偽裝的或是貨真價實的，無異是預設了一個事先存在的標準原型，而這樣的原型往往構成了各式各樣的偏見，操縱文化、政治、性別與階級概念的運作與流通。

《臥虎藏龍》的案例顯示當代電影不應該、可能也無法自限於國家、美學、或任何一個時代的文化，因為影片產製必須運用任何製作人所可能取得的創作材料。現在大中華地區觀眾對於大部分歷史影片或電視劇被「去文化化」或「現代化」早已習以為常。故事中的女性不再受制於父權的掌控，平民百姓隨意開皇帝的玩笑、兒女和父母親公開吵鬧；因為現代華人社會在與現代性協商的過程中，連結傳統與西方價值觀，也不斷在變遷。文化產品所展現的文化多面性與內在矛盾曖昧，多少再現了華人受眾的認同光譜。去文化化、全球化和現代化這三個與媒介生產、接收所形構的問題將不斷引發更豐富的學術論證，本文在既有的架構下無法詳述。

漢奈斯曾經提到，因為內部元素相互之間、以及與外在世界不斷互動，所以本質上文化就是流動、不斷改變的。巴赫汀 (Bakhtin) 與李維·史陀 (Levi-Strauss) 從各自的角度都提出文化是混雜產物的觀點 (Werbner, 1997)。文化不斷變動，吸納或排除外來元素、淘汰舊有並發展新元素，結果帶來新的文化特色。由這個角度來看，混雜與全球化本來就是共謀或雙生的；只是全球化為文化混雜提供了與以往不同的條件與跨文化發展的可能性，以至於衍生出與以往不同的文化產品型態，並導致其部分文化要素的溶解。然而不見了熟悉的文化樣態，若干新舊共溶、混雜的元素仍然會不斷衍生出來，引發更多的創造思維，讓文化生產更有抗壓力、多樣性和不確定性。《木蘭》與《臥虎藏龍》的例子顯示，在全球化的氛圍下，文化生產的混雜與成果特色有其脈絡可循；只有當我們忽略了文化的動態本質、將自己困在文化純粹主義的牢籠裡面，文化產品的全球化才會帶來標準化、單一化和被資本邏輯全然控制的全球文化。

參考文獻

- 王度廬(1985)。《臥虎藏龍》。台北：聯經。
- 李政忠(2003)。〈以「連結」觀點思考媒體業者在全球化趨勢中的經營策略〉。《新聞學研究》，第75期，頁1-36。
- 張靚蓓、李安(2002)。《十年一覺電影夢》。台北：時報文化。
- 彭吉象(2002)。〈全球化語境下的中國視覺藝術〉。張鳳鑄、胡智鋒、黃式憲(編)，《全球化與中國影視的命運》。北京：北京廣播學院出版社。
- Bhabha, H. (1994). *The location of culture*. New York: Routledge.
- Burton-Carvajal, J. (1994). "Surprise package": Looking southward with Disney. In E. Smoodin (Ed.), *Disney discourse* (pp. 131-147). New York: Routledge.
- Chan, J. M. (2002). Disneyfying and globalizing the Chinese legend *Mulan*: A study of transculturation. In J. M. Chan & B. T. McIntyre (Eds.), *In search of boundaries: Communication, nation-states and cultural identities* (pp. 225-248). Westport, CT; London: Ablex.
- Chan, J. M., & Ma, E. (2002). Transculturating modernity: A reinterpretation of cultural globalization. In J. M. Chan & B. T. McIntyre (Eds.), *In search of boundaries: Communication, nation-states and cultural identities* (pp. 3-18). Westport, CT; London: Ablex.
- Ciecko, A. (2001). Superhit hunk heroes for sale: Globalization and Bollywood's gender politics. *Asian Journal of Communication*, 11(2), 121-143.

- Dirlik, A. (1994). The postcolonial aura: Third world criticism in the age of global capitalism. *Critical Inquiry*, 20, 328–356.
- Dirlik, A. (1997). *Third world criticism in the age of global capitalism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Friedman, T. (2000). *The lexus and the Oliver Tree*. New York: Anchor Books.
- Hannerz, U. (1987). The world in creolisation. *Africa*, 57(4), 546–560.
- Hannerz, U. (1996). *Transnational connections*. London; New York: Routledge.
- Iwabuchi, K. (2000). To globalize, regionalize, or localize us, that is the question: Japan's response to media globalization. In G. Wang, J. Servaes, & A. Goonasekera (Eds.), *The new communication landscape: Demystifying media globalization* (pp. 142–159). London: Routledge.
- Iwabuchi, K. (2002). *Recentring globalization: Popular culture and Japanese transnationalism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Kraidy, M. M. (2002). Hybridity in cultural globalization. *Communication Theory*, 12(3), 316–339.
- Lahr, J. (2003, June 30). Becoming the hulk. *New Yorker*, 72–81.
- Mattelart, A. (2002). An archaeology of the global era: Constructing a belief. *Media Culture & Society*, 24, 591–612.
- Miller, T., Govil, N., McMurria, J., & Maxwell, R. (2001). *Global Hollywood*. London: British Film Institute.
- Papastergiadis, N. (2000). *The turbulence of migration: Globalization, deterritorialization, and hybridity*. Cambridge; Malden, MA: Polity Press and Blackwell.
- Pieterse, J. N. (1995). Globalization as hybridization. In M. Featherstone, S. Lash, & R. Robertson (Eds.), *Global modernities* (pp. 45–68). London; Thousand Oaks, CA: Sage.
- Rosaldo, R. (1995). Foreword. In N. G. Canclini, *Hybrid cultures: Strategies for entering and leaving modernity* (pp. xiv–xxi). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Shome, R., & Hegde, R. S. (2002). Culture, communication, and the challenge of globalization. *Critical Studies in Media Communication*, 19(2), 172–189.
- Teo, S. (2001). *We kicked Jackie Chan's ass! An interview with James Schamus*. Retrieved May 2, 2005, from Senses of Cinema (March/April), <http://www.sensesofcinema.com/contents/01/13/schamus.html>.
- Wallerstein, I. (1990). Culture is the world-system: A reply to Boyne. In M. Featherstone (Ed.), *Global culture: Nationalism, globalization and modernity* (pp. 63–66). London: Sage.
- Wang, G. (2001, July). *Hollywood the global vs. Taiwan the local: "Universal Formula" and beyond*. Paper presented at International Conference on Transculturalism, Academia Sinica, Taipei, Taiwan.
- Wasko, J. (2001). *Understanding Disney: The manufacture of fantasy*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Wei, T. (2003, November). *From local to global: Critique on the globalization of Taiwan cinema*. Paper presented at Focus on Taiwan Cinema, Taipei, Taiwan.

- Werbner, P. (1997). Introduction: The dialectics of cultural hybridity. In P. Werbner & T. Modood (Eds.), *Debating cultural hybridity* (pp. 1–28). London: Zed Books.
- Yeh, E., & Davis, D. (2005). *Taiwan film directors: A treasure island*. New York: Columbia University Press.
- Young, R. (1995). *Colonial desire: Hybridity, culture, and race*. New York: Routledge.

註釋

1. 本文翻譯與改寫自Wang, G., & Yeh, E. Y. Y. Globalization and hybridization in cultural products: The cases of *Crouching Tiger, Hidden Dragon* and *Mulan*. *International Journal of Cultural Studies*, 8.2 (June 2005), 175–193及Historia de dos películas Globalización e hibridación en la producción cultural. *Revista de Occidente*, 286(March 2005), 7–26.