

倪骏 著

那些月夜前走，仗剑掠波，竹叶论剑的影像奇观，刀丛中表现出的浪漫诗意。回归千年来中国人心目中的武侠世界，勾起人们对侠客境界的憧憬和迷恋。可以说，每一部武侠片都是一个江湖。

# 落 的 江 湖

中国武侠电影的历史与审美



# 旁落的江湖

倪骏 著

中国武侠电影的历史与审美



---

**图书在版编目 (CIP) 数据**

旁落的江湖：中国武侠电影的历史与审美/倪骏著. —北京：  
中国友谊出版公司，2008.7

ISBN 978-7-5057-2445-7

I. 旁... II. 倪... III. 功夫片-研究-中国  
IV. J975.1

中国版本图书馆CIP数据核字 (2008) 第100643号

---

**书名** 旁落的江湖

**作者** 倪骏

**责编** 李琳

**出版** 中国友谊出版公司

**发行** 中国友谊出版公司

**经销** 新华书店

**印刷** 北京京华印刷制版厂

**规格** 635×965 16开

14.5印张 130千字

**版次** 2008年7月第1版

**印次** 2008年7月第1次印刷

**书号** ISBN 978-7-5057-2445-7

**定价** 29.80元

**地址** 北京市朝阳区西坝河南里17号楼

**邮编** 100028 电话 (010) 64668676

## 引言 旁落的江湖

### 一、什么是武侠电影

切入正题,照例我们要遇到一个概念问题,什么是武侠电影?陈墨在《刀光侠影蒙太奇》中说:所谓“武侠电影,即有武有侠的电影,亦即以中国的武术功夫及其独有的打斗形式,及体现中国独有的侠义精神的侠客形象,所构成的类型基础的电影。”然后他又说“名可名,非常名”,他“将武侠电影的疆域扩大化,将其“界限”模糊化,模糊到约定俗成,大家能够意会的程度”,并认为“最好的办法,是去面对具体的影片”。在他那里,“不论是侠义、功夫、武术、武打,统统称为武侠电影(或武侠片)”<sup>①</sup>。这是一个圆滑而聪明的答案。

那“武侠”的含义又究竟是什么呢?

武,司马迁的解释是:“刚强直理曰武;威强敌德曰武;克定祸乱曰武;刑民克服曰武;夸志多穷曰武。”<sup>②</sup>

侠,韩非子说,“侠以武犯禁”。司马迁驳曰:“今游侠,其行虽不轨于正义,然其言必信,其行必果,已诺必诚,不爱其躯,赴士之厄困。既

---

<sup>①</sup>陈墨:《刀光侠影蒙太奇——中国武侠电影论》,中国电影出版社,1996年版,第10页。

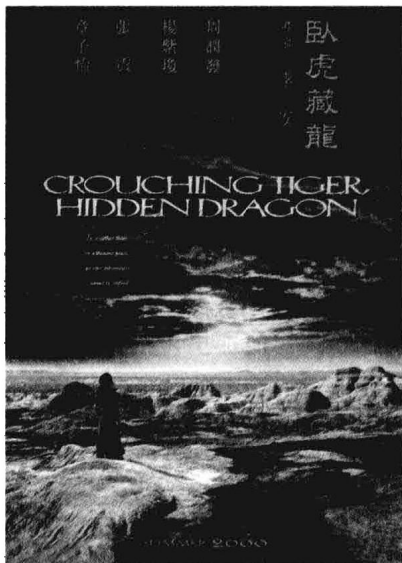
<sup>②</sup>《逸周书卷六道法解第五十四》。

## 2 旁落的江湖

已存亡死生矣，而不矜其能，羞伐其德，盖亦有足多者焉。”<sup>①</sup>

武侠文化，是中国文化的组成部分。自司马迁《史记》起，有关侠士的事迹和传记就夹杂于各种历史典籍之中。自唐朝以后，武侠类题材的文学作品骤增，元明清达到蓬勃。30年代，更是产生了一大批专门写作武侠题材作品的作家，如还珠楼主、平江不肖生等，并形成众多的武侠小说写作流派。他们是现代武侠小说的开创者。武侠的产生和间歇性兴盛，是社会大环境造成的，如唐的武侠小说产生与藩镇割据的局面有关，人们希求武艺非凡胆识过人的英雄人物出现。而当代古龙、金庸的兴盛，更多原因是，人们的生活进入和平繁荣和英雄缺失的时代。诸多社会因素，促使了武侠题材作品的繁荣。

作为“20世纪新生事物”的武侠电影是“中国‘侠’文化的一个现代支流”<sup>②</sup>。作为一种电影类型，“到1920年前后才开始出现，1927年以后才逐渐热门，逐渐成型”。也就是说，武侠电影在中国的发展，并非平地一声雷，而是在整个中国文化史上特有的“武侠文化”脉络中的一支，特别在文学与历史范畴中的武侠叙事传统，早在中国拥有了几千年的历史。



这股传统落实到百年前新兴的“电影”产业，即中国武侠片历经20年代的狂飙风行到明令禁止，再兵分两路于台、港分别延续，尔后到

<sup>①</sup>《史记·游侠列传》。

<sup>②</sup>陈墨：《刀光侠影蒙太奇》，中国电影出版社，1996年版，第15页。

60年代起再次出现大宗制片的第二个高峰期：一方面类型发展更见成熟，一方面像胡金铨、张彻这样卓然有成，在类型美学上树立



个人风格的作者也俨然成形。接续到上世纪70年代之后，金庸、古龙小说的流行与翻拍，直到李小龙、成龙先后窜出，从刀剑武侠片转至民初拳脚功夫片的过渡，也让整个类型的变化有迹可寻。不过进入80年代，从1981年的明显减产，港台武侠电影的制片量也暂时走向疲软，在经过港台两地所谓“新浪潮电影”的洗礼后，要到1992年才再起风云。80年代之后，大陆的武侠片发展突飞猛进，进入21世纪，特别是《卧虎藏龙》荣获奥斯卡最佳外语片等众多奖项，为内地带来新武侠电影高潮。张艺谋的《英雄》、《十面埋伏》，何平的《天下英雄》，在内地揭开了武侠电影高潮序幕。而日前陈凯歌拍摄的《无极》，徐克拍摄的《七剑》，更是掀起了“武侠热”的高潮。如此算来，从“1920年前后才开始出现，1927年以后才逐渐热门、逐渐成型”，到2005年陈凯歌的《无极》，徐克的《七剑》，中国武侠电影已经有80多年的历史。

武侠电影以其特殊的电影形式、风格、题材、意旨以及独有的审美规律，勾勒出一幅又一幅充满传奇色彩的“江湖众生相”：它表彰人间的公平与正义，标榜“替天行道”，强调济弱扶倾；其中更穿插了虚实相生的武功、曲折离奇的情节，娓娓道来江湖侠士、英雄儿女们惊天地、泣鬼神的故事。此间有的写人性冲突、有的写国仇家恨；或渲染正邪之争，或演绎帮派恩怨……总之，刀光剑影、侠骨柔情、悲欢离合……不一而足。加之武侠电影从形式到内容都与中华文化传统血肉相连，洋溢着中国人独有的生命情调，看起来极为亲切有味，遂成为中

国电影有史以来华人社会最具魅力的电影类型，风行四海内外，颠倒芸芸众生！

“武侠片”是我国民族电影成熟的类型，在 110 年的世界电影史上，只有美国的“西部片”和中国的“武侠片”拥有这样长的历史并对世界电影的发展产生了如此巨大的影响。作为华语电影中独有的一种类型片，在质与量上，武侠电影足以与美国的西部片类型相提并论。从 20 年代末开始发展，到了 60 年代初时，武侠电影就已高达五百多部，进入 80 年代时更累积逾千部，数量之多确实足以傲视华人影坛。而在艺术成就上，武侠片也是华语电影最早跻身国际影坛舞台的类型，而且成果丰硕，特别是 70 年代，李小龙以功夫电影成为西方人膜拜的偶像，而胡金铨更以《侠女》打进 1975 年的戛纳电影节竞赛单元并获得技术大奖，让欧美见识到东方的刀光剑影与江湖豪情。

武侠电影作为中国文化最具特色的类型电影之一，它不仅阐扬中国的侠义精神，更将中国武艺透过影像做出最佳的呈现，并且不断地推陈出新。在探讨武侠电影时，有两种现象是值得注意的：一是类型的总合。大体而言，武侠电影可以分为“神怪武侠”片、“拳脚功夫”片以及“刀剑武侠”片三大类，神怪武侠是指最早期以《火烧红莲寺》系列为代表的乡野神怪传奇；而拳脚功夫则是指由武行师父为主体、强调拳法的功夫片，尤以脍炙人口的“黄飞鸿系列”为代表；至于刀剑武侠片，自然就是如《卧虎藏龙》这类，以武林江湖为背景的剑客故事。二是地域问题，长久以来，港台两地的电影，尤其是武侠电影的发展，是难以截然分开的，因为两地有共同的市场，创作人员亦相互合作，如导演张彻、胡金铨都曾在港台两地发展过。因此，文中不特别区分出港台地域的差异性。这样的地域划分法有其不足之处，因为无论在何处所发行的武侠片都会与当地的文化特色与背景互相呼应，例如语言、主题在不同的时期，港台都有不同的发展。中国大陆在 1949 年后对武侠

文艺全面禁止,等到1980年才解禁,但大陆早期所拍摄的武侠电影对港台有深远的影响,虽然停顿了30年时光,错过了港台两地武侠电影的全盛时期,但80年代之后,大陆的武侠片发展突飞猛进,更在近年内掀起武侠片拍摄的热潮。在中国电影市场的商业化及其“全球化语境”的背景下,其中多数武侠电影作品是两岸三地创作者合作的产物,甚至有一些作品是海外投资——这并不妨碍“武侠电影是比较纯粹的中国的类型片,是民族电影之一独特类型”,准确地说,本文将要讨论的是华语世界范围内的武侠电影(包括两岸三地甚至国外投资)。

## 二、武侠电影的命运

虽然武侠电影是我国独有的民族电影类型,而且武侠电影的发展和成熟是有目共睹的事实,但是“武侠电影或许好看,也有不少人爱看,但却不大好说,所以一向很少人说。即使有人说,也不见得有什么好话。”陈墨先生在《刀光侠影蒙太奇》的引言里用陆游的名诗《剑客行》中开头几句“世无知剑人,太阿混凡铁,至宝弃泥沙,光景终不灭。”用在对中国武侠电影的评价上,甚为合适——“太阿凡铁,至宝泥沙,混在一起,实在不好说。”

### 1. 武侠电影的“泛滥”

参看以往的中国电影史对武侠电影不多的记载,用的词汇多是“泛滥”,如“1927年革命失败后武侠神怪片的泛滥”,“孤岛时期所谓古装片的泛滥”——印象中武侠电影在电影史中的偶一露头便是像洪水猛兽那样,是泛滥着的。

第一次泛滥是源于1928年明星影业公司的《火烧红莲寺》。这部根据平江不肖生小说《江湖奇侠传》改编的电影一经推出便红透半边天,一口气连拍18集,正式揭起了中国武侠电影的大旗,跟风者众,短



短四年间各间电影公司便制作了 200 多部，成为当时最主要的片种。当时的侠客造型主要来源于京剧里的小武，武打场面也从舞台上的北派招式演变而来，你来我往，枪来剑挡，花拳绣腿打得花团锦簇。但是与上世纪二三十年代许多商业文化症候一样，当时的武侠电影不仅限于条件，也陷于商业操作和浮滥取向之中，越来越粗制滥造，那个时候“已经够混乱的中国电影界，是更为混乱了。在投机成性的各影片公司的出品中，粗制滥造之风已达极点，有的用正片代底片进行拍摄，有的到旅馆里开一间面南的房间，把演员带了去化装，对光开拍，既不要搭布景，又不用租木器，所费不过三五元，一摇就是两千尺，再雇几个临时演员，多拍一点外景，十天半月，一部影片已经拍完，有的甚至雇佣几个模特儿，表演一点曲线美，再加唱春小调，本滩杂耍，大登广告，拼命宣传……由此可见当时武侠神怪片泛滥的程度”<sup>①</sup>，最后“在革命舆论的抨击和广大观众的唾弃下”，落得在战乱来临之际被明令取缔。

另一次泛滥是在香港。1940 年到 1960 年，20 年内香港每年出产 200 部电影，总数约 4000 部。而这些港产粤语武侠片，制作条件简单，找几个“吃过夜粥”（懂两下功夫）的人，租个古装片厂景，再从武侠小说或人物传奇里挖些片段，约每七天就得拍完一部戏，谓之“七日鲜”。

由此可见，武侠电影之河真正的“泛滥”确实是有的，而武侠电影也因此落下了很多罪名：“品位不高，艺术性不强，平庸无奇，看过就忘，荒诞不经、胡编乱造、漏洞百出、白日做梦”甚至是“宣扬暴力，渲染血腥”，“精神鸦片，阻碍革命”……明智的学者躲之而惟恐不及，学界对它的偏见也就根深蒂固起来。

---

<sup>①</sup>程季华主编：《中国电影发展史》，中国电影出版社，1980 年，第 2 版，第 133 页

## 2. 重拾娱乐精神

首先, 武侠电影是一种有着强烈娱乐精神的娱乐方式。

我们现在奉若至宝的文化经典——希腊史诗、东方神话原本不过是先民们的娱乐方式, 而“自春秋战国的‘街头巷语’——秦汉魏晋的“志异志怪”——唐宋传奇——宋元杂剧——明清小说——近代京剧——电影电视（当然包括武侠电影）——电脑多媒体……其媒介、形式不断地进化、改变, 但它的宗旨、本质却依然如故: 即人类的娱乐形式。”<sup>①</sup>

那什么又是娱乐呢?“娱乐, 就是获得感性愉悦或使人获得感性愉悦之意。按通常理解, 审美文化(如各种艺术活动)的主要目的正是要使人获得娱乐。”<sup>②</sup>

可是, 在实际的审美文化活动中, 娱乐常常扮演一个变动着的令人难以琢磨的角色。上世纪前半叶, 中国由于现代文化启蒙和民族救亡任务的异常重要、艰巨和紧迫, 娱乐在审美文化中自然处在次要的、被忽略、被抑制的地位, 审美文化活动必须无条件地承担起社会动员和文化批判这一非常使命, 这种理性沉思精神和非娱乐化传统成为这一时期中国审美文化的主流。所以, 这个时候, 作为具有强烈娱乐精神的武侠电影是被打入另册的, 比如制造了虚幻的世界、黑暗的江湖, 容纳了许多封建糟粕, 武侠片在某种程度上被看成是下里巴人的东西。电影史学家对此时“武侠片的泛滥”有这样解释的——“反映了1927年革命失败后生活在苦闷中的小市民的心理状态……觉悟不高的小

①陈墨:《刀光侠影蒙太奇——中国武侠电影论》,第2页。

②王一川:《娱乐文化研究丛书总序》,河南人民出版社。

市民,感到苦闷和不满,但却找不到出路,也没有斗争的勇气。而武侠神怪片则投合了他们的这种矛盾心理。他们从影片中那些身怀绝技、飞檐走壁、锄强扶弱、除暴安良的侠客身上,发泄他们的苦闷和不满。”<sup>①</sup>透过字里行间,我们看到的是武侠电影作为一种避世、逃离现实的手段,恰好符合了电影的“造梦”功能,让观众沉在黑暗中摆脱自我不能自主的命运,感到短暂的麻痹、获得短暂的抚慰。在乱世中给觉悟不高的小市民营造梦想的空间,使他们获得了些许感性愉悦,笔者认为不是大过。在1931年“九·一八”事变后,政府明令禁拍武侠电影,理由是“国难当头,娱乐不宜”。也就是说,在不允许娱乐的年代,不符合社会动员和文化批判的艺术形式都是被批判的对象,出身低微、来势凶猛、充满强烈娱乐精神的武侠电影首当其冲。

从70年代末期起,复苏的精英文化在审美文化中占据主导地位,这时的审美文化主要是实现急迫的文化反思和批判意图,把精英知识界所构想的审美、诗意启蒙任务作为根本使命,娱乐仍然处在边缘。但值得一提的是,一些娱乐型艺术比如金庸武侠小说,流行歌曲,娱乐电影,悄悄地开始以其娱乐性引起了公众的惊喜和欢迎,更为90年代的娱乐潮埋下了伏笔。此中,80年代初《少林寺》等武侠电影风靡全国,一批电影导演、电影美学家和批评家更把“娱乐片”做为中国电影发展的新方向,并引起争论。通过广泛讨论后,电影主管部门在制定的全国电影规划中指出:“加强各类片种的观赏性、娱乐性,为满足人民群众多样化的文化娱乐和审美需求,实现电影的多元化功能而努力。……有鉴于较长时间以来,我们确实存在着只重认识、教化功能而忽视娱乐功能的倾向,现在有必要特别强调注重影片的娱乐功能,以

---

<sup>①</sup>程季华主编:《中国电影发展史》,中国电影出版社,1980年,第2版,第136页。

匡正以往的偏颇。”<sup>①</sup>

从这个意义上说,20世纪90年代娱乐文化潮是80年代中后期娱乐渴望与呼唤在市场经济条件下的现实化。90年代以来审美文化领域的新景观是:娱乐成为大众文化、主流文化和精英文化共同拥有的一个显著特征。我们正置身于以娱乐文化面貌出现的审美文化(大众文化、主流文化和精英文化)潮流之中。此时,武侠电影这种具有强烈娱乐精神的娱乐方式终于得以东山再起。新世纪伊始,《卧虎藏龙》在席卷各大奖项的同时掀起中国武侠的热潮。至于拍武侠出身的成龙、李连杰更是在好莱坞打出中国功夫的一片天。于是张艺谋摆开了他豪华无比的《英雄》阵容横扫北美票房;周星驰以《功夫》大师的身份君临华语电影的天下;蛰伏若干年的徐克推出全新《七剑》;就连一向以“影坛思想家”著称的陈凯歌也打起了《无极》……风云几度的武侠电影似乎再次迎来了广种博收的好季节。



<sup>①</sup>《当代电影》,1989年第2期。

### 3. 武侠电影是我国民族电影成熟的类型

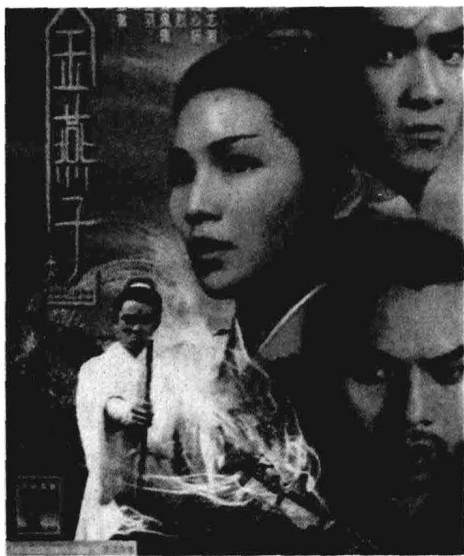
其次,武侠电影虽然有着“泛滥”的不良记录,但80多年来,武侠电影虽几经沉浮,甚至遭遇禁拍、禁演的灭顶之灾,但依然有那么多人爱看,在中国电影史上,依然有那么多聪明才智之士投身武侠电影的事业,武侠电影也从生涩走向成熟,可以说,武侠电影是我国民族电影成熟的类型片。从某种角度来说,武侠电影也是中国电影对世界电影贡献的最完美、最独特的电影类型,它有着自身创作发展的完整历史和独特的审美规律。

还是先说《火烧红莲寺》。时值北伐战争,当时亦提倡所谓“国民军事教育”的尚武思潮,所谓借武侠申正义,与当时反帝、反封建、反军阀的混乱很有点关系,像《火烧红莲寺》也都有点真诚的帮派情义。而且这些早期的武侠片,并非全无意义。它们替后来的武侠片奠下许多特殊模式,比如,其创作带有明显的类型化特征;在侠客的服饰及造型方面,灵感源于京剧里的武生,对后代武侠片有至深影响;神乎其神的功夫特技对电影技术的可能性和叙事能力做了多种尝试和发掘。

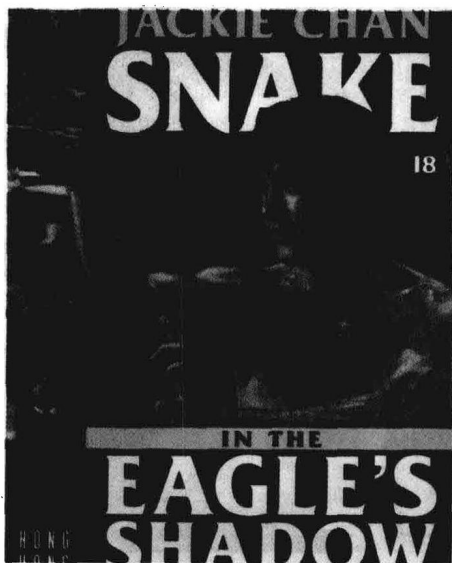
关德兴主演的《黄飞鸿》系列影片再度开启了武侠片的新帷幕,它围绕一位现代大侠的传奇故事开展情节,宣扬仁智忠勇恕的美德和民族精神,标榜南派真功夫“硬桥硬马”,并且请来了黄飞鸿的再传弟子刘湛等人来指导关德兴的武打,不仅重新赢得了观众,也开启了武术界和电影界合作无间的先河。从1949年开始,黄飞鸿的故事已拍了不下百部,其中关德兴主演的就有77部,本身成为影界的一大传奇,而在当时也成为港产武侠片冒起的标志。

战后香港,当时的粤语武侠电影制作短、平、快,60年代末得到全面改观。张鑫炎《云海玉弓缘》开始了国语彩色武侠电影的新时代;《独臂刀》、《金燕子》的导演张彻凭借“有血有肉”的“阳刚美学”在

视觉效果上满足了观众对真实感越来越高的要求，也捧红了王羽等一批英雄明星；而同在邵氏电影旗下的胡金铨更是第一个把武侠电影当作艺术电影来做的导演，他的《大醉侠》、《龙门客栈》、《侠女》都是中国武侠电影史上的经典之作，《侠女》更夺得中国人在戛纳的首个奖项（1975年戛纳电影节综合技术大奖），导演本人



也因此入选 1978 年英国出版的《世界电影年鉴》当年世界五大电影导演之一。其中徐枫扮演的侠女在竹林间滑行的一段情节多年之后仍被李安拿来借鉴发挥，成就《卧虎藏龙》被人啧啧称道的竹梢斗剑。这时候的武侠片形成了依靠武指设计动作套路、运用剪辑技巧增加情节张力的成熟模式，张彻的力和胡金铨的美更为武侠片的发展奠定了高走的基础。然而李小龙的出现使武侠电影又有一变。这个将两节棍耍得虎虎生风，口中哇哇怪叫的小个子在好莱坞传播了中国武术的神话后，1971 年返港拍摄了《唐山大兄》、《精武门》、《猛龙过江》，引领了民初武侠电影的风尚，可是正如有人认为李小龙一出，从此“有武无侠”，说他的电影是武侠片，毋宁说是武打片、动作片更为恰当。这种影响很深远，直到 1973 年李小龙暴毙，罗维培养成龙接班拍《新精武门》时仍然如此。虽然成龙后来凭《蛇形刁手》、《醉拳》等片摆脱李小龙阴影而开“谐趣武打”新门类，但这种重武不重侠的风格仍然没有改变。后来成龙又从功夫喜剧转向枪战动作片也是顺流而下无可厚非。



但与此同时，正宗武侠片却在大陆有了一段短暂的发展。由香港中原电影公司投资，张鑫炎导演的《少林寺》一片启用李连杰这个年轻的武术冠军，一炮而红，于是《少林小子》、《南北少林》、《木棉袈裟》、《武当》、《南拳王》等片一拥而出，掀起了全民尚武的高潮。这一系列电影以反花拳绣腿为旗帜，开始流行用武术学院、武术队的专业武术教师以及各种全国武术比赛的获奖武术专业人士担任影片的主角，基本上不再采用蒙太奇剪接，而采用长镜头拍摄整段的武打片断，同时影片通常情节的曲折建立在正义战胜邪恶的背景之下，着重武德的宣扬。然而过分强调专业素质使得有些场面拍得像学院武术的套路表演。这股潮流的反动同时也是顶峰要算何平的《双旗镇刀客》，就像是从工笔走向写意，何平回避了具体的动作场面，着力于造势和刹那的结果。但是就此以后，大陆的武侠片渐渐又复湮没。而 20 世纪 70 年代末至 80 年代的香港，以徐克为代表的另类武侠潮流正在蓄势待发。他从一开始便不满足于拳打脚踢所能表现的武侠可能，而追求刀光剑影所能达到的最终境界。处女作《蝶变》在场景设计上大胆利用当时的先进特技拍摄蝴蝶杀人的奇幻场面，把古



代的武侠神话和现代技术结合起来充分挖掘想象可能实现的空间,1983年的《新蜀山剑侠》更是震惊四座,使武侠电影成为令人目眩的视觉飨宴。从此



以后,《笑傲江湖》、《东方不败》、《黄飞鸿》、《新龙门客栈》、《鹿鼎记》等等掀起了新武侠电影的浪潮。这一时期不仅继承了侠客“飞行”的视觉语言,而且飞沙走石,烟火炸药无一不可入戏,使小说或传奇中种种奇幻得以实现眼前。而武打设计出现以袁和平、程小东、元奎、洪金宝四大武术班底为代表的专业武指制度,形成一种将真实武术的特点和电影观赏性结合的设计模式。同时徐克、程小东、王家卫等人也将自金庸、古龙以来香港新武侠小说的人文内涵和精神反省寓于其中,曾经是纸上的“成人童话”终于找到了演绎自己的成熟方式,中国武侠电影自此达到了出神入化的境界,开始成为真正具有世界级水准的类型电影片种。时至今日,成龙、李连杰在好莱坞大出风头,杨紫琼的邦女郎也令外国人叹为观止,《黑客帝国》请了袁和平去做武术导演以,至于基努·李维斯也能摆几个中国武术的姿势了,中国功夫的所向披靡仿佛已是不争的事实。

“赵客缟胡纓,吴钩霜雪明。银鞍照白马,飒沓如流星。十步杀一人,千里不留行。事了拂衣去,深藏身与名……”当初李白作这首《侠客行》为行侠者传神写照时可能没有想到,千百年之后,他笔下的“吴钩、赵客、白马、银鞍”虽在世间绝迹,却在银幕上得到更大程度的发挥,尤有甚者,中国电影也得以在刀光剑影之中一路龙吟虎啸冲出亚洲走向世界。



#### 4. 武侠电影的商业成就

武侠电影，对于中国人来说是极亲切熟悉而又喜闻乐见的类型片。自电影舶来中国后，它就成为其中一个颇具份量的片种，常常在票房和社会影响两方面都有热烈反应，并且也留下不少脍炙人口的佳作。华语电影为世界赞赏和接受，武侠片功不可没，李小龙的传奇更是传遍全球，余威不灭。虽然武侠电影的历史呈现明星的兴衰周期：盛时蜂拥而至，良莠不齐；衰时门庭冷落，产量零星；但武侠片一直被公认为“中国电影市场的救市良药”。

电影是商业机制下的产物，电影具有艺术品与商品的双重身份。每一张拷贝和工厂中生产出来的每一辆汽车一样，彼此之间没有什么不同，于是它的商品性比起以往的艺术作品都更为突出，在过去的艺术作品中，我们可以感到与商品社会间尖锐严肃的对立和挑战——它们时刻警惕着自己“沦为”商品，但武侠电影承认自己的商品性，并明确地将目的指向消费。王家卫说：“电影是商业行为的一种，在当中亦该有不同的包装和套路。也应该好似 Supermarket（超市）一样，容纳不同的经营方式……市场是需要不同的东西与办事的办法。”

现在，谁都知道将艺术作品推向市场的重要，但在一些人的骨子里，还流淌着重“艺”轻“商”的血液。若要贬低某部作品，轻描淡写地说一句“虽然艺术性不高，但商业演出或出版还是可以的”，便可将这部作品打入另册。不分青红皂白，硬是将艺术性与商业性对立起来，理论上说不通，也禁不住实践的检验。在艺术创作也需要经济回报的今天，没有艺术性，钱如何赚得来？而如果没有商业性，钱又如何赔得起？有人会说，应该把艺术性放在第一位，商业性放在第二位。但把商业性放在第一位，并不一定艺术性就低。千万别以为搞“商业”比搞“艺术”容易，如何判定某部作品是不是商业性的，并没有科学的标准。从