

陈墨 / 著

刀光侠影蒙太奇 ——中国武侠电影论

中国电影出版社



J905.2
3
1

陈墨/著

刀光侠影蒙太奇

——中国武侠电影论

085271



女子学院 0017972

中国电影出版社

1996 北京

图书在版编目(CIP)数据

刀光侠影蒙太奇:中国武侠电影论/陈墨著. —北京:
中国电影出版社,1996.11

ISBN 7-106-01168-1

I. 刀… II. 陈… III. 功夫片-电影评论-中国 IV.
J90 5.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(96)第 16816 号

刀光侠影蒙太奇—中国武侠电影论

中国电影出版社出版发行

(北京北三环东路 22 号)

北京丰华印刷厂印刷 新华书店经销

开本:850×1168 毫米 1/32 印张:16.125 插页:平:2
精:5

字数:380000 印数:2500 册

1996 年 10 月第 1 版北京第 1 次印刷

ISBN 7-106-01167-3/J·0596 定价:(精)27.60 元

ISBN 7-106-01168-1/J·0597 定价:(平)22.60 元

内 容 说 明

本书系建国以来第一部全面系统论述中国武侠电影的专著。在评析武侠文化基础上,史论结合,阐述自1921~1994年包括港台在内的中国武侠电影发展概貌后,分别从侠、武、传奇模式(叙事结构),以及武侠电影构成诸元素角度,剖析了武侠片创作与审美规律;继以专章,论析了诸多有国际影响的著名武侠片电影艺术家及其作品。

全书在结合具体影片阐述武侠电影本体思想艺术同时,又结合中国历史与文化传统、民族心理及审美意识特异性等纵议横论。其见,精辟睿智而耐人寻味;其识,思辨辩证而蕴含哲理。行文生动,亦庄亦谐。是一部内容丰富,颇具开拓性的电影研究佳作。

目 录

引 言	1
第一章 武侠文化的源流	15
第二章 侠文化分析	44
第三章 早期武侠电影	77
第四章 中期（港台）武侠电影	107
第五章 近期武侠电影	143
第六章 武侠电影中的“侠”	175
第七章 武侠电影中的“武”	219
第八章 武侠电影的传奇模式	258
第九章 武侠电影诸元素	300
第十章 张彻及其“阳刚美学”	336
第十一章 胡金铨：正义与禅境	357
第十二章 李小龙：神话英雄	378
第十三章 徐克与视觉新潮	401
第十四章 经典题材与影片分析	425
第十五章 金庸小说与电影	471

后 记

附录：重要参考书目

引 言

世无知剑人，
太阿混凡铁。
至宝弃泥沙，
光景终不灭。

宋代大诗人陆游的名诗《剑客行》中的开头几句，用在中国武侠电影的发展及对它的评价上，也很合适。

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。即使有说，也不见得有什么好话。太阿凡铁，至宝泥沙，混在一起，实在不好说。它给人的印象，无非是打打闹闹外加恩恩怨怨，客气一点的说法，是品位不高、艺术性不够、平庸无奇，看过就忘，或互相串调，容易张冠李戴；不客气一点，就要说它荒诞不经、胡编乱造、漏洞百出、白日作梦，甚至白天见鬼；弄不好，还要加上一顶“宣扬暴力、渲染血腥”的帽子来戴戴，若“暴力加色情”或“拳头加枕头”，那就更是等而下之，难逃“公道”了。

是以明智的君子对此避之、挡之，保持谨慎的沉默。喜欢它，无妨看它两眼三眼；不喜欢它的，大可退它三舍两舍、如此而已。

我这回被中国电影出版社捉住，要我吃蟹，专说武侠电影。原

因是我曾经沉迷于武侠小说，尤其是金庸的小说，忍不住说三道四，而且一迷十多年，说了不少话。螃蟹早已吃过，多吃一只，又有何妨？

既然如此，那就说。

我原先也是不看武侠小说的，认为那是消闲解闷，打发无聊时光之物，我有那么多事要做，哪儿有空去看它？说实话，心里也看不起它。要我说，没有好话。

后来看了金庸的小说，改变了我的观感。甚至改变了我的文学观念和学术方向。

我想到了几千年以前，有一位希腊的盲人歌者，走村串寨，给人们讲唱关于伊利亚特战争和俄底修斯复仇的故事，那就是我们后来人所谓的《荷马史诗》，是真正的“至宝”、是西方文化经典中的经典。

还想到更早的时候，在黄河两岸的山地与平原上，我们的先民们，身着兽皮或树叶，围坐在篝火旁边，听族群的长者谈古论今、指点山河日月，讲述它们的“起源”。而这些，正是我们民族文化的最早的“经典”：神话、传说、故事、梦想。

而它原本不过是先民们的娱乐方式。希腊史诗，东方神话，都是。

自春秋战国的“街谈巷语”——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视啦）——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。

而后来的艺术观念及其理论，则一方面使人类的文明不断深

化，另一方面又成了人类自身的“所知障”。特别是那些半通半不通的艺术家及艺术理论家，“障”得双眼全盲，灵性尽失，全然忘却人类的童年，以及每个人的童年，都是在长辈的故事中逐渐长大。而这就是人类通俗的娱乐的永恒标志。

通俗娱乐的媒介形式改变，但潮流不息，有大道在焉。这是我说的第一条理由。

第二条理由，是1995年春天，《红番区》、《亡命天涯》、《真实的谎言》……10部进口影片所引起的轰动或冲击，形成了对我们民族电影及其所属行业的一场“轰炸”，使我们面临着前所未有的尴尬与困境。——在纪念世界电影100周年、中国电影90周年之际，电影业的市场改革正处于关键时刻，兴衰更替，存亡未卜，有心之士忧患重重。——市场体制，商业电影、通俗娱乐、精神消费……成为我们不得不谈的话题，不得不面对的课题。

而武侠电影则一向是我们民族/商业电影的常胜将军，成熟的类型。虽未必能救亡解困，但历史的经验值得注意。武侠电影的历史、现状，及其发展规律，当对我们的现实与去路，有一定的参考价值及启发作用。

宿命未必天定，凡事总在人为。危机与困境，并非死亡的判决，或许正是挑战与生机的际遇。只要研究事物的发展规律，懂得历史的经验及人性的需求，何尝不能扭转乾坤、决定自己的命运？

第三条理由，是我看了许许多多的武侠电影之后，知道了它也像其他类型的电影或艺术/娱乐门类一样，既有“世界最坏”之印象，亦有“世界最好”的记录。——

武侠电影有过“世界超级功夫巨星”李小龙，他的《唐山大兄》、《精武门》、《猛龙过江》等影片，使欧美、日本等地的观众

首次对“中国电影”刮目相看；李小龙本人还被评为1972年的世界七大武术名家之一，成了好莱坞的贵宾。

胡金铨导演的《侠女》，获得1975年法国戛纳国际电影节“综合技术大奖”。这是中国电影首次获这样的大奖；1978年，胡金铨被英国出版的《国际电影年鉴》评为当年世界五大电影导演之一。这是中国电影导演迄今为止获得的最高荣誉。

李小龙之后又出现了成龙，第二位以中国功夫及其卓越表演获得国际影星的荣誉，在日本等地受到了远比其本国影星更为隆重的礼遇，同样被好莱坞邀请拍片。成龙的新作《红番区》又在1995年春再一次轰动世界影坛。

还有年轻的导演何平，处女作《双旗镇刀客》即获东京国际电影节（1990年）的大奖。这再一次昭示一条道理：武侠电影也可以是艺术片。

还有导演徐克，自1979年初登影坛，以其处女作《蝶变》“语”惊四座，十多年卧薪尝胆，潜心探索，刻意求新，终于在90年代以其《新龙门客栈》、《狮王争霸》等一系列影片“冲击”着世界观众及世界影业同仁。

还有年轻的导演王家卫，1994年的《东邪西毒》（北京电影制片厂与台湾学者公司、香港泽东公司合拍）在第51届威尼斯国际电影节上获得大奖，轰动一时。……

武侠电影可以，而且有不少“世界最好”的实例。还不“值得”研究吗？

其实，最值得研究的——也是我要说的第四条理由——还是武侠电影的商业效应，及其特征，与发展的历史本身。

想一想，70余年以来，武侠电影虽几经浮沉，甚至遭逢禁拍、禁演的灭顶之灾，但依然流风不绝、光景不灭，依然有那么多人爱看——若没人看，它就不可能存在，更不可能兴旺发达了——

这难道不值得研究吗？

70 余年以来，中国电影史上，有那么多聪明才智之士，投身于武侠电影的事业，这一事实本身就足以让我们认真思索。

二

说起武侠电影的商业成就，话可就长了。

自电影诞生之日，就有艺术/商业二重性，即具文化传播/娱乐消费双重功能了。美国的好莱坞成为世界电影之都，及世界电影市场的霸主，其不二法门，正是对电影的娱乐功能/商业化的高度重视加上成功的经营，并在此基础上不断提高其艺术水准、传播美国文化精神。这应该说是一条“正道”。

而中国电影 90 年的历史，其实也有这方面的成功经验。20 年代的默片时期就已经有了第一次电影商业化的大潮（而武侠电影则是这一大潮的主流与中心），上海的十里洋场，不仅是东方的金融贸易中心，即中国的纽约；同时也是中国商业电影及通俗文化的中心，即东方的好莱坞。

1949 年之后，由于众所周知的原因，大陆电影由民营改为国营，由商业化改为政治化。从而使一向不被重视，尤其不被上海人看得起的香港这一“弹丸之地”，成了继上海之后的第二个商业电影的中心。——武侠电影在大陆被禁绝 30 余年，而它的支脉却在香港（以及后来的台湾）发展成“正宗”。待到 30 年以后，那就不只是“土别三日，当刮目相看”，而是“三十年河东，三十年河西”了。

待到大陆新时期改革开放之后，尤其是电影业推向市场之后，大陆的同行要反过来向香港电影学习其先进的技术、经验，以及商业经营方法、体制了。

时当变革之际，事已至此，承认也好，不承认也好；心理平

085271

衡也好，不平衡也罢；我们都不能靠冷嘲热讽、或怨天尤人过日子，而应该面对现实，调整一下生存策略，寻求生存与发展之道，奋力“救亡”。这意味着要学习先进经验，包括香港、台湾地区的先进经验。如是，中国电影的“中兴”大业，才能真正地完成。

当然啦，我们要改变一下电影业的运行机制，同时要改变一下我们的电影观念。这样才能保证优胜劣汰、物竞天择、适者生存。目下的困窘与危机，只不过是（体制与观念）“不适”。而不适的核心，则在于对商业化缺乏了解及心理准备。

对于电影体制的不适及其改革，这里不拟多说，因为说了也无用。我们的重点，只能是电影观念的调整及其变革。即：

1) 重新认识商业电影，及电影的商业性。

所谓商业电影，就是将电影当成一种特殊的（文化/艺术性）商品，通过商业化的途径——市场——满足广大消费者的需要，从中取得利润，维持生存并扩大再生产。前面说过，电影具有艺术/商业二重性，及文化传播/娱乐消费两种功能。即电影本身应具有商业性及其商业价值。只不过，我们过去不重视，乃至完全忽视这一点，而只是强调电影的艺术性，以及政治宣传/文化传播功能。在特定的社会背景下，那也不错。而今则要求我们以商业性为基础，去实现电影的艺术价值（不是否定或废除这种价值）；即以娱乐消费功能为基础，去实现其文化传播的功能（同样不是要否定这种功能，而是相反）。

由此可见，强调电影的商业性及其商业价值，并非是“电影艺术”的灾难，而是其坚实的生存与发展基础。而成功的商业片，无非是受市场欢迎，被广大人民群众所喜闻乐见（这句话我们多么熟悉），从而以高票房的形式体现出来。即“叫座”的影片。

值得注意的是，不少人以为商业片就是娱乐片，娱乐片就意味着可以乱搞一气、可以甚至必须降低艺术水准，其实大语不然。好莱坞的叫座电影就是最好的例证；港台叫座电影同样可以提

供证据。而最好的证据，其实莫过于我们大陆过去多年以来“乱搞”出来、降低艺术水准的电影：它的票房败绩乃是最好的反证。注意商业性，只意味着要由过去的想当然的严肃/艺术电影，必须接受市场，即人民大众的检验；并且以市场需求作为电影生存与发展的基础，及主要依据。

2) 重视武侠电影及武侠电影研究。

主要的理由，是因为武侠电影是中国电影史中较为成熟的民族电影类型，且深受广大观众喜爱，一向是电影市场的常胜军。

即，武侠电影是中国商业电影的一大台柱，完全是市场选择的一种成熟类型。它的成功经验值得研究和借鉴。武侠电影的发展，不仅是电影的商业性的具体体现，而且是电影的民族性的具体体现。

在这一意义上，商业电影与民族电影，或电影的商业性与其民族性，有着极为密切的内在关系，可以说血脉相通。这是因为商业电影要使广大观众喜闻乐见，必须具备民族性的特点，即不仅表现民族文化及价值观念，且形式上还要符合民族大众的审美心理及其接受模式。——武侠电影的发展历史，就是例证。

3) 重新认识早期中国电影史。

重视和研究武侠电影，就不能不面对中国早期电影史，并且需要重新认识（和评价）这一段历史，尤其是形成中国早期电影的商业化大潮的古装片——武侠片——神怪片及其“三合一”的历程。

在我们的电影史著作中，对这段商业电影的发展，多持批判的态度，从而非常轻视，匆匆几笔，语焉不详。这不难理解，过去的电影史著作，多为电影的“意识形态发展史”，是“进步史”及“革命史”的一个有机的分支；而稍后一点的史著，亦不过是“电影艺术发展史”，即重视其艺术发展（往往又与进步/革命思潮相结合）的规律与特征。——这样的电影史著当然可以理解，并

且也有其不可否认的意义。——但在今天看来，则无疑有一种遗憾，即忽略了电影的“商业发展史”——商业电影的发展历程、规律、性质、特色。

如今必须重新认识和评价它。除了它本身是电影市场的产物，并在市场中发展繁荣这一正常的生存形式（我们过去曾认为是不正常），且有其特有的文化意义。即，1）在初期的时装（包括洋装）片的发展繁荣之后，出现“古装片”之热，表明观众对自己的民族传统的热爱与怀念，而古代服饰则是这种热恋的一种外在标志。2）进而，中西民族的差异，在于西方人喜欢“前瞻”，因而科学幻想片极为发达；而中国人喜欢“回顾”，因而古装（历史）电影不绝如缕。3）由古装至武侠，这一自然的进程，其实是民族文化及其观众心理选择的必然的结果，如同西方的警匪片、侦探片、推理片是其社会文明的一种文化反映一样；而中国之武侠，则不但是我们民族精神的一种体现（这一点我们在后文中将专题讨论），且是传统文化的一种结晶。4）古装、武侠、神怪的“三合一”，是“中国神话”与“西方科学”的对抗形式，体现了“玄而又玄，众妙之门”的古老的东方精神，同时又满足了当时观众的避世/幻想的心理及精神需求。

综上所述，20年代至30年代的第一次商业电影大潮，及“古装—武侠—神怪”电影的火热，是有其市场需求及民族文化传统的双重依据的。这种规律，岂可轻视？

4) 重新认识香港电影。

我记得几年之前仍有人说香港是“文化沙漠”。不知道现如今是不是仍有人这么说？

不管有没有人说，以及怎样说，40年代末以后，中国武侠电影的“衣钵”已经南传至香港，且使香港成为继当年的上海之后的又一个通俗文化制造/输出中心。——通俗文化难道不是“文化”？

我们或许至今也没有意识到，现代香港与当年的上海有一相似之处，即为中国的“十里洋场”，处于中、西文化的冲突与交汇之中心点，从而其文化具有（中西/新旧）兼容的性质，具有开阔的视野，敏锐的触觉，及博大的胸怀。这是大陆内地及台湾（80年代以前）所不具备的，当人们在传统国粹与全盘西化的两个极端间争来吵去，而又没有头绪的时候，当年的上海及后来的香港却已在冲突中兼容、交汇处发展。从而形成了一种更纯粹的，然而又已汰旧换新的民族文化形态。从而成为全中国的民族/大众文化的先锋。

尤其是70年代中期以后，香港成为亚洲的一条腾飞的小龙，经济上的发达，不仅使其娱乐文化机制更为健全、繁荣；使其技术形态更加发达、先进；而且使香港人的文化心理更为平和与自信，扫除了百年自卑与压抑，从而更加健全与开放。今日香港人，实非昔日“吴下阿蒙”矣！说来也许令人奇怪，无论是传统文化，还是现代化，香港都成了中国的一个文化重镇，且比内地更为先进、发达。香港的现代化程度人所共知，而其民族传统文化比内地更为发达则出乎人们的意料，其因非它，在其能够兼容而已！香港的文化输出，恰恰是与其纯粹的民族文化特色为主体。在中国，甚至在整个亚洲，唯有香港电影可以与好莱坞电影唱一唱对台戏；好莱坞电影当不了香港影坛的霸主。这难道不足以让我们刮目相看、重新认识和评价吗？

当然当然，香港电影及文化需要重新认识与评价，并不意味着要矫枉过正。香港电影文化有其浅陋、粗疏，甚至胡闹的一面，这正需要我们加以甄别。香港只不过是通俗文化的一个输出地，说到底，它也只是个“地方”，有其明显的地域局限，若“中国”电影及其它通俗文化照搬它的那一套，成何体统？再说也根本行不通。现在有不少人说“香港学好莱坞，大陆学香港”，似乎这是无法可施之“法”。这话要引起我们重视与警惕，须知“法乎其上，

仅得其中；法乎其中，则得其下”这句老话。

三

下面我们要走入正题了。照例，要碰到一个概念问题：什么是武侠电影？

这个问题说易也易，说难又难。说易么，人人都明白，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，就是武侠电影啰！

说难，要是争讼起来，这个问题恐怕一辈子也争不完。这也像其他任何（概念）问题一样，“名可名，非常名”，要想说得清楚明白，尤其是大家一致，这辈子不用干别的事了。

上面的“界说”，看上去相当严谨，也不错。但一旦用于实际，有时却不那么灵光。例如，有侠而无武的影片（鲍方的《我来也》、《我又来也》）算不算武侠电影？反过来，有武而无侠——这类的例子更多，经典名片如张彻的《仇连环》、谭家明的《名剑》、王家卫的新片《东邪西毒》等等——算不算武侠电影？

根据武侠小说的经验——梁羽生先生就论证过——武侠的时限，一般定在古代，即清朝覆灭以前，因为在这以后已经是热兵器（火器）时代（其实在1840年就已枪炮满天飞了，说到火器，明朝的军队中就有了“神机营”，即火器部队），传统的武术已无“用武之地”。但电影的情况不是这样，20年代黄飞鸿大侠还活着，而30年代的上海滩，乃是武侠电影的热门之一；李小龙的《唐山大兄》及《猛龙过江》，尤其是他的《死亡游戏》，更将时代及地点后延又扩大了。

说武侠电影是写江湖传奇，但不少的影片（如胡金铨的名片《龙门客栈》、《迎春阁之风波》等）涉及朝廷——江山——历史；

而另一些影片（如张彻的《哪吒》、《神通》，徐克的《新蜀山剑侠》等）则又涉及了神话世界，而胡金铨 90 年代的新作《阴阳法王》则又涉及鬼域与“阴阳界”。

我们设定的“界说”之“界”越多，它的反证也越多；超界、破界的也越多。

香港人为求方便，将武侠电影一分为二，即以刀剑（古装）为主的影片为“武侠片”；而以拳脚（时装）为主的影片为“功夫片”。这样的区分当然有一定的道理，至少区分了武功中的兵器与拳脚、时代上的古装与时装（古代与近代），以及打斗形态上的花架子（乃至神怪斗法）与“真功夫”。但这种区分的缺陷，也是十分明显的，即将“武侠”与“功夫”对立起来，本身就不对。刀剑不也是功夫、不也照样可以有真功夫？反之，功夫片的主人公——如大侠黄飞鸿——不是武侠（有武之侠）又是什么？

台湾人又有另一种区分方法，即以侠为主的影片称为“侠义片”；而以武为主的则称之为“武侠片”。这样区分，好处是分别突出了侠与武两个重点。但也同样有毛病，即无法说明一些有武无侠的影片（它们大量存在）是不是武侠电影，更无法解释历史题材（武侠包装）的影片，及神话题材（武侠包装）的影片是不是武侠电影。

大陆上的称呼更乱，有称武侠片、称功夫片、称武术片、武打片、武术题材影片、侠义题材影片，等等。

对此，老实说，我也没有根本性的解决办法。我只能将武侠电影的疆域扩大化，扩大到上述列举的各类影片，都归入“武侠电影”的总名；同时又只好将其“界限”模糊化，模糊到约定俗成，大家能够意会的程度。以免在这个问题上争论不休，而无法讨论具体的问题。老子曰“道可道，非常道；名可名，非常名”，这话正合我用。

最好的办法，是去面对具体的影片。

当然，有一些界线不能不说，如枪战一类的动作片、“英雄片”（指吴宇森的《英雄本色》为代表的一类现代城市枪战片）、警匪片（如成龙的名作《警察故事》等）、赌片（如周润发主演的《赌神》、周星驰主演的《赌圣》一类）、黑帮片（如吕良伟主演的名片《跛豪》等），其中虽或多或少有些武功打斗，但大多以枪战解决问题，因而不能称为武侠片。尽管上面列举的一系列影片都非常出色，若能将它们归入武侠片可就太好了，但很遗憾，还是不能。至多只能说这些是受武侠电影影响的新的动作类型片。

先说了“是”，又说了什么“不是”，我想武侠电影的概念及范围只能大致上如此了。不论是侠义、功夫、武术、武打，在我这儿，统统称为武侠电影（或武侠片）。

另外，还要说明两点。

一是，武侠电影虽然是比较纯粹的中国的类型片，即民族电影之一特类，但不能对此持绝对化的观念/态度。电影是现代文明的产物，是一种特殊形态的“现代世界语”，从西方传到中国，使中国的影片受到西方（包括东方的日本）的影响，中国的武侠电影自诞生之日，就一直受到了美国好莱坞影片、欧洲骑士片、侦探片、日本武士片、推理片，以及其他动作类型影片的影响。当然，八九十年代的中国武侠电影及其派生出来的英雄片……等片种，又影响了世界电影。这是一种双向影响过程，只不过时序有先后罢了。

二是，中国武侠电影在其发展的过程中，也不断地与本国的其它类型的影片发生双向的交流与影响。上述20年代末的武侠片与古装片、神怪片的关系，可以说是一而三，亦可以说是三而一。70年代的香港武侠电影，受到了香港喜剧片及后来的鬼片等等类型的影响，形成了后来的谐趣功夫片，及神怪武侠片。而又反过来，“武打”又成为一种独特的娱乐方式及电影包装技术/因素，进入其他类型的电影，并发挥一定的作用与影响（尽管那些影片如