



# 中国武侠电影史

武舞神话——中国武侠电影的叙事策略

中国武侠电影的五次创作浪潮

中国武侠电影的十大经典场景

中国武侠电影的“暴雨剪辑”

推进舞台空间与银幕空间的历史性“叠画”

贾磊磊 | 著

文化艺术出版社

Culture and Art Publishing House

电影丛书·丁亚平主编

# 中国武侠电影史

贾磊磊 著

文化艺术出版社  
Culture and Art Publishing House

## 图书在版编目 (CIP) 数据

中国武侠电影史/贾磊磊著. —北京: 文化艺术出版社,  
2005. 1

(电影丛书)

ISBN 7-5039-2639-2

I. 中… II. 贾… III. 功夫片-电影史-中国  
IV. J909.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 133582 号

## 中国武侠电影史

著 者 贾磊磊

责任编辑 仲 江

责任校对 张 莉

封面设计 彩多设计

版式设计 刘宝华 廖安亚

出版发行 **文化艺术出版社**

地 址 北京市朝阳区惠新北里甲 1 号 100029

网 址 [www.whyschs.com](http://www.whyschs.com)

电子邮件 [whysbooks@263.net](mailto:whysbooks@263.net)

电 话 (010) 64813345 64813346 (总编室)

(010) 64813384 64813385 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 九洲财鑫印刷有限公司

版 次 2005 年 3 月第 1 版

2005 年 3 月第 1 次印刷

开 本 787 × 1092 毫米 1/16

印 张 25

字 数 350 千字

书 号 ISBN 7-5039-2639-2/G·457

定 价 38.00 元

---

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。

## 历史性的考察、记录和分析（序）

李少白

贾磊磊撰著的《中国武侠电影史》，是中国电影专门史研究的又一硕果，标志着中国电影历史研究的扩大和深入。这对于中国电影史学来说，无疑是一个十分可喜的现象。

武侠片是中国叙事电影的一个特有类型，也可以称为特有的样式、体裁。它是很有别于外国电影的。记得20世纪80年代，因为中国影片在国际电影节比赛中时有获奖，人们开始谈论中国电影走向世界。我当时说：中国电影真正走向世界的是武侠片那是指那时能在世界各地电影院公映的李小龙影片。没想到20年后的今天，中国武侠电影竟然一时风靡了世界影坛。

武侠片，从20世纪20年代下半期发轫并掀起第一个浪潮起至今，由于历史原因，中间虽有过中断和停滞，但一般说，在商业化条件下，它总是向前发展的。武侠片在中国电影史上，其规模之大，参与者之众，产量之多，形态、趣味之丰富，几乎都超过了其他故事片类型。

在《中国武侠电影史》一书里，贾磊磊把武侠片在中国的发展过程做了清晰的梳理，并把它的特点归结为五个大的“创作浪潮”。这是有见地的，也大抵符合客观的历史实际。从这里我们可以感到，武侠片在历史上每一次大的发展，差不多都可以达到上规模、上水平的程度。

武侠电影在中国的兴起、发展，有其深远的历史原因。中华民族自古就有习武尚侠的传统。依照鲁迅的说法，“孔子之徒为儒，墨子之徒为侠”。《史记·游侠列传》中记载的汉代郭解的史事，就可以看作是一篇有情节有性格、叙述生动的武侠故事。作为现代艺术的电影，其武侠片，在初始阶段，它的故事内容和叙事模式主要源于近现代的武侠小说，而其银幕形态则直接借鉴了文明戏和改良京剧的舞台形式；电影作为一种外来艺术形式，其武侠片创作吸收外国的尤其是好莱坞的相关的银幕处理，如侦探片的、剑客片的、西部片的等，也是必然的。以后随着社会的发展，电影的娱乐化演进，科学技术的进步，尤其是到了今天的数字化时代，武侠片创作无论是内容和形式，都更加广纳博取，奇思妙想，花样翻新，变得愈来愈多姿多彩了。

武侠片的核心是武和侠。它不能没有“武”，更不能没有“侠”。在传统的武侠观念里，可以为“侠”的人物，不仅要有一身高超精绝的武功，更要有一种主持公道、坚守正义、爱憎分明、嫉恶如仇的品质，以及重然诺，疏财富，轻生死，敦风节，为抱打世间不平而勇于赴汤蹈火、不惜牺牲的精神。中国早期的武侠片论者，就很坚持这一点，他们认为：侠情的影片，大都含有锄奸除暴、救良济贫的意义。“侠士的能受人崇拜，并非‘武’与‘勇’就完了”，“实在是在乎‘义’与‘节’的”。但是随着时间的推移，利益立场的驱使以及观念的变化，被认为是“侠”的人物到了后来已经被各种各样的内涵所填充而变样了；于是，丽春院出身的韦小宝也走进了“侠”的行列。这是武侠小说和影视艺术的演进，无可厚非。因为不管是畅销小说还是影视作品，它们的大众娱乐本性，是让人看了高兴，乐意掏钱买票；至于谁算侠谁不算侠，那都不是主要的了。不过以行侠仗义为基本内涵的中国武侠文艺，数千年来，之所以能在中国老百姓心目中始终保有一个位置，就因为这些作品的主人公能够在非体制或反体制的境遇里，痛击那些为富不仁、恃强凌弱、仗势欺人的恶势力，给予人们以社会体制内所无力给予的社会的公平和正义，姑妄称之为“非法的公正”吧！因为任何一个社会体制，都无法完全保证社会的公平与合理。武侠片不过是给生活在体制下的平民们以一种精神上的补偿罢了。所以，那也只是一种“理想”，一种无尽无休的向往和追求。但恰恰也因此它才具有了一种永久的魅力。谁要是在现实生活中遇到恶势力的欺凌，而把希望寄托在“侠”一类人物的身上，那大半是会失望的。

磊磊的这本史著，不仅对于作为历史主体的人物、事件、作品等，

做了分类、归纳、梳理，从而有一条清晰的历史线索，而且对其中重要的构成职能和因素，做了单元式的考察、记录和分析。

武打景观是武侠片构成的一个带有决定性的特点，自然引起创作者的特别重视，于是“动作导演”就成为武侠片创作的独有职业。磊磊的著作对于动作导演的发生、发展和演变，以至后来成为一个约定俗成的常规部门，做了清楚的叙说。也是由于创造武打景观的需要，武侠片常常使用被称之为“暴雨剪辑”的技巧，对此，著者也做了精细的量化了的记述。

作为该书“下篇”的口述史部分，也有特点。它不仅使人读了有一种恍如处身拍摄现场的亲切感，也让人领悟到武侠电影创作的艰辛、甘苦。

《中国武侠电影史》值得一读。

2004年12月19日

# 目录

历史性的考察、记录和分析(序)/李少白 / 1

前言:武舞神话 / 1

——中国武侠电影的叙事策略

上篇:中国武侠电影的发展历程 / 23

第一章 源流 / 25

一、乱世豪侠 / 27

二、江湖义士 / 31

三、绿林好汉 / 34

第二章 初创(1920—1927) / 39

一、影戏一体 武舞同台 / 41

二、推进舞台空间与银幕空间的历史性“叠画” / 44

第三章 形成(1928—1931) / 49

一、武侠电影的第一次创作浪潮 / 51

二、中国第一代导演的武侠梦 / 54

三、中国武侠电影的社会成因 / 57

四、中国武侠电影的文化取向 / 59

第四章 动荡(1932—1949) / 63

一、孤岛剑影 / 65

二、港岛侠风 / 68

**第五章 分流(1950—1980) / 71**

- 一、传奇与革命、豪侠与英雄的历史切换 / 73
- 二、中国武侠电影的第二次创作浪潮 / 75
- 三、香港动作导演的历史性演进 / 78
- 四、张彻：倾尽全力“阳刚电影” / 84
- 五、胡金铨：豪情热血写江湖 / 89
- 六、袁和平：谐趣喜剧融会侠义动作 / 93
- 七、成龙：倾注电影精神的动作奇观 / 97
- 八、徐克：涉猎古今 出入江湖 / 102

**第六章 复兴(1981—1989) / 107**

- 一、电影语境的变迁与武侠动作电影的先声 / 109
- 二、中国武侠电影的第三次创作浪潮 / 112
- 三、中国武术对抗西方拳击 / 115
- 四、浪峰间的低谷 / 118
- 五、“缝合”社会主题与道德主题 / 122
- 六、凸显电影的娱乐功能 / 127
- 七、第四代导演武侠电影的“历史时段” / 130

**第七章 繁荣(1990—1999) / 133**

- 一、归隐情结 / 135
- 二、何平：苍凉古镇上的血光 / 137
- 三、刀剑武侠风云再起 / 140
- 四、中国武侠电影的第四次创作浪潮 / 142
- 五、武侠系列片重现影坛 / 148
- 六、内地动作导演的发展 / 153
- 七、塞夫、麦丽丝的“马上动作片” / 157
- 八、影史奇迹：百变英雄黄飞鸿 / 161
- 九、武侠电影的“两分天下” / 165
- 十、刘家良：“功夫片最正统的继承人” / 169
- 十一、低潮中的英雄传奇 / 171

**第八章 汇聚(2000—2003) / 175**

- 一、中国武侠电影的第五次创作浪潮 / 177
- 二、李安：剑与心的双重本文 / 179



- 三、数码技术开创武侠电影新样式 / 182
- 四、吴宇森：武侠电影的原罪与赎罪 / 184
- 五、市场《英雄》 黑色武侠 / 188
- 六、程小东演绎飘逸武舞 / 193
- 七、主流武侠电影的“流行款式” / 195

### 第九章 武舞天地 / 201

——中国武侠电影的“经典场景”

- 一、盘肠大战 / 203
- 二、竹林大战 / 206
- 三、飞檐走壁 / 209
- 四、凌波微步 / 211
- 五、剑光斗法 / 213
- 六、客栈大战 / 215
- 七、舞狮大战 / 219
- 八、擂台比武 / 221
- 九、英雄取义 / 223
- 十、双雄对决 / 225

### 第十章 “暴雨剪辑” / 229

——中国武侠电影的剪辑技巧

- 一、疾风暴雨般的影像空间 / 231
- 二、“一秒定乾坤”的镜头时间 / 234

### 第十一章 武舞争锋 / 239

——中国武侠电影的“演变形式”

- 一、技击动作与心理动作的“平行移动” / 241
- 二、武打动作与主旋律的“交叉剪辑” / 244

### 第十二章 武舞伦理 / 249

——中国武侠电影的宗教意识

- 一、推进叙事的“第三种力量” / 251
- 二、佛家伦理与认同逻辑 / 254
- 三、皈依宗教的“出世情结” / 256
- 四、世俗伦理与宗教伦理 / 259

下篇：中国武侠电影作者口述史 / 261

第十三章 电影的“连锁式创作”与谐趣武侠 / 263

——袁和平访谈

第十四章 在钢丝上跳舞 / 267

——程小东访谈

第十五章 写时代风情 铸丹心侠骨 / 277

——张鑫炎访谈

第十六章 大漠言志 长河抒情 / 285

——何平访谈

第十七章 “马上动作片”：民族风格与类型电影的重合 / 297

——塞夫、麦丽丝访谈

第十八章 武术的最高境界是用心杀人 / 305

——张华勋访谈

第十九章 中国武舞不是“舞武” / 317

——孙沙访谈

第二十章 武侠精神是一种人生观 / 325

——于承惠访谈

第二十一章 内地武侠电影首席动作导演 / 333

——赵箭访谈

第二十二章 最难演的是动作喜剧 / 351

——元彪访谈

第二十三章 最好的永远是下一部 / 361

——于荣光访谈

第二十四章 一生立志 突破自我 / 371

——计春华访谈

第二十五章 拒绝当“第二” / 381

——吴京访谈

后记 / 389

主要参考文献 / 391

前言

# 武舞神话

——中国武侠电影的  
叙事策略

时至今日，暴力、性、笑已经进入到各种样式、各种风格、各种题材的影片之中，它们几乎成为任何一部叙事性的电影都不能缺少的“观赏元素”。在这样的历史语境中，电影中的暴力越来越成为一种具有“消费性质”的视觉文化产品的原料。进而使观众在无形中认可了影像暴力的合理性。其实，无论从道德的意义还是从美学的意义上讲，在电影中一味地渲染暴力都是不可取的。但是，在相似的叙事背景和规定情节下，如何处理暴力的内容，如何选择暴力的表现方式，就显得十分重要。为此，电影对暴力的表现方式——是强化了暴力的恐怖和惊悚、还是消解了暴力的血腥和残酷，便成为我们判断一部影片艺术品位的重要尺度。在这方面，中国武侠电影数十年的创作历史，为我们提供了一系列可以借鉴的成功范例。

## 一、影像暴力

由于电影艺术“拟真性”的语言形式和梦幻化的观赏机制，它会对电影观众提供一种假想的心理满足。无论是心理暗藏的性爱的欲望还是在潜意识中蛰伏的暴力情结，人们通过电影这种特殊的娱乐机器都能够得到某种程度的宣泄。电影中经过叙事逻辑“校正”后的暴力行为，为满足观众的心理需求提供了一个正常的“出口”，使他们受到压抑的“心理冲动”通过电影中“故事”得到某种缓解。在这种情况下，如果我们不加区别地一味否定电影中的暴力，笼统地把所有涉及到暴力的内容都称之为“娱乐的毒药”，进而把今天的武侠、动作影片与旧时代的武侠神怪片相提并论，把革命战争历史影片中的暴力与好莱坞电影中的暴力等量齐观，就等于从总体上否定了不同电影类型与表现题材之间的区别，进而否定了中国武侠动作电影中崇侠尚义的文化精神和抑恶扬善的文化主题，特别是否定了那些以抵御外敌、捍卫民族尊严为叙事主题的影片的历史意义。进而等于混淆了整个电影艺术的评价尺度。

为此，我们不能把电影中的所有动作——技击表演、武术竞技、舞狮、舞剑、擂台比武、比武招亲统统称为“影像暴力”，并用一种尺度来评判它。因为在以上这些动作场面中，并不具备通过暴力来杀伤对方的“叙事动机”，进而也不具备真正的暴力性质。有些民俗化的武打动作场面，虽然有时也具有某种对抗性，但是它们的真正意图通常只是为了增加表演性的视觉奇观，以此来增强影片的娱乐性和观赏性。其中许多的场面，如“舞剑”、“舞狮”、“擂台比武”、“比武招亲”，都已经成为中国武侠动作片中常演常新的经典段落。如果我们把这些以武术技击为原型的动作场面与好莱坞电影中的那种血腥的凶杀场面一概而论，都将它们称之为“影像暴力”而予以否定的话，那么就从根本上抹杀了电影艺术中暴力与非暴力的区别，进而否定了暴力本身所具有的伦理属性。

作为一个巨大的历史本文，武侠电影里的生死拼杀就从未终结过：一场接一场的厮杀，一次接一次的争战。有时刺客想要结束拼杀的生涯，甚至也要通过杀人来完成《刺客新传》(1993)——这也许正是刺客一生最悲惨的命运所在，他几乎无法摆脱暴力的阴影！这就是说，由于特定的表现题材，武侠电影中解决矛盾冲突的唯一方式是使用暴力。



《方世玉》 我们不能把电影中的所有动作——技击表演、武术竞技、武舞、剑舞、擂台比武、比武招亲统统称为“影像暴力”，并用一种尺度来评判它。

这是以武打为动作核心的电影和电视剧必须恪守的叙事常规——这是武侠影视艺术与生俱来的“文化原罪”。然而，我们必须区分在具体的电影叙事过程中哪些暴力动作是以正义的、道德的名义实施的，哪些暴力动作是以非正义的、非道德的名义实施的。从外部动作上看，同样是击打对方，同样是杀人取命，由于他们各自的动机不同，目的不同，所以实施暴力的意义也就不同。

武侠电影向人们昭示着一个以暴制暴的世界：人们面对暴力的威胁和挑战，尽管一忍再忍，但最终都会以暴力手段抗争邪恶，最终铲除邪恶。“以血还血，以命抵命”，通常是江湖豪侠信奉的人生哲学。从人道主义的立场来看，几乎每一部武侠电影都是不能接受的，因为它背离了人道主义非暴力的道德准则。尽管如此，就电影的叙事层面而言，我们还是要分清哪些暴力动作是符合人物的性格逻辑和影片叙事逻辑的武舞表演，哪些是违背人物性格逻辑和影片叙事逻辑的对暴力的渲染。那种完全脱离了人物性格的走向，游离于影片整个叙事情节之外的暴力动作，通常是一种纯商业化的暴力形式，它除了给观众

一种感官刺激之外没有任何正面的意义。相反，一种符合人物的性格逻辑和影片叙事逻辑的武舞表演，对于电影的观众则可能会有正面的劝戒意义。

综上所述，我们讨论影像暴力虽然是一个理论问题，但是它绝不是一个“从抽象到抽象”的纯思辨的问题。它不仅要放到具体的社会历史层面上来考察，同时还必须还原到电影的叙事过程中，才能够真正澄清问题的实质，进而真正把握“影像暴力”的是非曲直。

## 二、暴力的神圣化

中国武侠影片中最常见的神圣旗帜是：“替天行道”与“为民除害”。天意，在中国是超越任何法度的最高道德范畴，“是世界的最高主宰”：“顺天意者，兼相爱交相利，必得赏；反天意者，别相恶交相贼，必得罚。”（《墨子·天志上》）在中国人的伦理观念中，天与人历来是相通、相合的，正所谓天人合一。所以“替天行道”本身就是为人（民）除害。武侠电影正是利用这种世俗冲突的非世俗化表述，赢得了广大中国观众对影片的“信服”，同时弥合了大众心理在现实生活中对正义、对秩序的笃诚。

从根本上讲，在电影中任何以杀戮为目的的暴力行为都是残忍的，惟有经过历史与道德的双重修辞之后，才会给人造成一种合理合情的感觉，直至造成一种对恶势力“不杀不足以平民愤”的心理感受。在这种情况下实施正义暴力，塑造的是一个道德与民族意义上的“双重英雄”；对于群体和集团来讲，履行的是一种保家卫国的神圣使命，捍卫民族尊严的历史责任，在正义的旗帜下，挥刀上阵就不仅仅是威武之师，而且还是正义之师、神圣之师。中国武侠电影有许多是以“反抗侵略，驱逐鞑虏”为叙事主题的。在这样的叙事语境中，正义一方所实施的暴力就具有“神圣”的意义。

在具体的叙事进程中，中国武侠电影在处理人物命运的结局时，往往将其与某种“天意”联系起来。强调冥冥之中善有善报、恶有恶报的伦理法则。在《黄河大侠》（1986）中主人公马义在“妙法寺”与罪孽深重的段王决一死战，就是在“天意”（闪电）的指引（照耀）下展开的生死交锋。段王最后并没有被马义的利剑血刃，而是葬身于黄河的万顷狂涛之中，显示出历史巨流对这个逆贼的无情埋葬！《晚清风云——邪教白莲》（1993）里的占承天尽管有一身过人的武艺，但他

也难逃“天意”对他的最终裁决：在一阵惊心动魄的搏击之后，从高处跌落下来的占承天被劈开的青竹刺透心窝。使这个历史的叛逆得到了“罪有应得”的结局。不论是河水还是青竹都不是杀人的凶器，但这些物体最终成为置人于死地的因素，进而体现出武侠电影所强调的叙事结局中隐含的神圣“天意”。包括《少林寺》（1983）里王仁则的归宿也是他行凶作恶的必然结果：觉远在将他击倒在地后，接过牧羊女扔过来的复仇之剑，一剑刺破了王仁则的胸膛，罪恶的鲜血直冲而上，像是用它在祭祀被他杀害的生灵。由此可见，对鲜血的展现并不都意味着是对暴力的渲染，武侠电影创作者们这种不约而同的情节设计，其实都是想在精彩的武术演义背后，通过暴力的神圣化转述一种“善恶有报”的世俗伦理。豪侠义士也时常是以这种“替天行道”的名义来除暴安良，行侠仗义。

武侠影片中的暴力美学同时也是道德的美学。不论冲突的背景具有怎样的合理性，正面人物在特定的情景中，通常都是后发制人。特别是在一场事关生死的较量之前，更会一忍再忍，不到迫不得已绝不会出手伤人。与此相反，那些恶势力的代表人物总是首先寻衅动武，滥杀无辜，而且常常在“斩草除根”的旨意下把暴力的魔爪伸向妇孺……包括以武侠电影为原型的动作影片，在处理暴力情节时，也特别注重设定暴力的“伦理依据”。吴宇森导演的影片《英雄本色2》中有两个到餐馆里寻衅的恶棍。他们凌辱女性，肆意捣乱，甚至把饭菜倒在客人的脸上。他们显然是一种正常的社会秩序的破坏者，一种人性尊严的挑衅者。但即便在这种情况下，主人公阿KEN（周润发饰）也没有直接反抗，而是先把倒在地上的饭拣起来，重新放在盘子里。这时，恶棍出手拔枪，威胁到阿KEN的生命。阿KEN才夺过手枪打伤了为非作歹的恶棍。这种既是自卫又是反抗的暴力行为，由于出自对亲情和人格尊严的捍卫、对社会正常秩序的维护，使其自身具有很强的正义性。包括影片的高潮段落阿KEN、阿杰、四叔一起冲进犯罪集团印制伪钞的地下工厂，捣毁了犯罪集团的老巢，尽管主观动机是他们的行为是为了替死去的亲人报仇，但这种“师出有名”的暴力所维护的也是一种正常的社会伦理秩序。

### 三、暴力的伦理化

在中国武侠电影史上，黄飞鸿系列影片当初在香港电影市场上之



所以大受观众的欢迎，除了它摆脱了过去港派武侠片舞台化的、意念化的武打设计，力求展现真实的武功外，重要的原因是黄飞鸿所扮演的基本上是一个正剧角色。他打抱不平、抑恶扬善，一贯奉行的是中国传统的儒家道德精神。讲究礼（谦恭有礼）、义（行侠仗义）、忍（克己忍让）、恕（劝坏人改过从善）、和（力主和平解决问题）。尤其是特别强调武德，强调练武是为了健身，切忌恃技凌人，反对滥用暴力。在影片的叙事过程中非不得已不出手伤人。对恶人也尽可能不予杀伤，而是力劝他改过从善。对于个人得失甚至受辱都可以不计较，可是为了除暴安良、抑恶扬善就必须挺身而出。应当说，黄飞鸿系列电影这种因循传统精神、维护现行文化秩序、讲究伦理道德的文化策略，特别符合当初香港社会祈求稳定、保持平安的民风。

在中国传统文化中，忠与孝分别体现了对人作为社会角色和家庭角色的伦理要求：“在家为孝，入国为忠。”作为最高的道德准则，它们共同强调的是对上（父）、对主（君）的绝对服从。在中国传统文化的范畴里，“父”与“主”、与“君”一样，都是一种至高无上的道德偶像。忠与孝，不仅是对人物行为的外在规定，而且已经变作一种对人的内在精神品格的约束。所以，在武侠电影不断发展的历史过程中，



《独臂刀》 中国武侠电影中这种“孝义双全”的人格典型。在“替父报仇”、“为民除害”的道德旗帜下使用暴力，人物的行为具有充分的伦理依据。