



影视文化全息书丛

An Aesthetical Study on Hong Kong
Action Movie



香港动作片的 美学风格

索亚斌■著

中国传媒大学出版社



香港动作片的美学风格

（香港）

香港动作片的美学风格

索亚斌■著

中国传媒大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

香港动作片的美学风格/索亚斌著. —北京:中国传媒大学出版社,
2010. 1

ISBN 978-7-81127-846-0

I. ①香… II. ①索… III. ①功夫片—电影美学—研究—香港
IV. ①J975

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 008258 号

香港动作片的美学风格

作 者 索亚斌

责任编辑 赵丽华

责任印制 范明懿

封扉设计 大鹏工作室

出 版 人 蔡 翔

出版发行 中国传媒大学出版社(原北京广播学院出版社)

社 址 北京市朝阳区定福庄东街1号 邮编:100024

电 话 86-10-65450528 65450532 传真:65779405

网 址 <http://www.cucp.com.cn>

经 销 全国新华书店

印 刷 北京市后沙峪印刷厂

开 本 730×988mm 1/16

印 张 8.5

版 次 2010年5月第1版 2010年5月第1次印刷

书 号 978-7-81127-846-0/J·846 定 价 25.00 元

版权所有

翻印必究

印装错误

负责调换

导 言

“东方暴力美学”——香港动作片风格的 指认与界定

“美国人不行了，中国人来，中国人是不能输的！”

——《至尊无上》

动作片“是以人或机械的动作为主要形式与趣味来表达较基本的道德观以及大众心理的电影类型”^①。动作片的定义是一个相对的概念，“经常与其他类型(如科幻片、惊悚恐怖片、犯罪片和战争片等)结合产生各种子类型和副产品”^②。对于香港电影而言，在几十年的发展过程中，其动作片多年来长盛不衰，在保持基本风格内核的同时不断演进变化，推陈出新，在繁盛的商业电影创作中，成为占有相当比重的，也是最具特色和活力的一类。香港动作片在几十年的演变过程中，从早期“七日鲜”式粗率简陋的作坊水准，到风靡世界影坛创下上亿美元卖座纪录的鸿篇巨制，期间经历了复杂而艰难的发展。用香港影评人石琪的话说，香港动作片“从世界最坏拍到了世界最好”。香港动作片基本包括拳脚功夫片、刀剑武侠片、神怪武侠片、枪战警匪片等几个主要亚类型，然而这些概念只是取影片的主要形式特征、在约定俗成的意义上被人应用，具体的定义则有些笼统和含混，相互之间彼此交叉重叠。但是不论怎样界定，对于

① 郝建：《影视类型学》，第十三章《暴力美学与侠客之舞》，北京大学出版社，2002年，第306页。

② 游飞、蔡卫编著：《美国电影研究》，第十二章《动作片》，中国广播电视出版社，2004年，第425页。

普通观众而言,一个最重要的要求,就是必须“打得好看”。

同时,除了以强烈惊险的惊险动作和视觉张力为核心的影片外,“动作”在香港商业电影中,更是以一种“泛化”的姿态,融会到绝大多数不同类型的叙事电影中,成为香港电影的一大奇观性标志。香港电影金像奖之所以会设立一个全世界其他国家的电影评奖中都没有的奖项——最佳动作设计,不仅源于“武打片”是唯一一个中国人发明的影片类型,受本土观众青睐而产量众多,也源于其他类型电影中也存在着大量的动作元素。香港金像奖的“最佳动作设计”这一奖项,接近于美国艺术与科学学院奖的“最佳视觉效果”,主要的提名与获奖作品都是商业诉求明确的类型片,表彰这些作品在视听观赏层面所营建的突出效果和创新意味。但是比较而言,无疑“最佳动作设计”的适用范围要狭小得多,这也从一个角度证明了动作在香港电影中的重要性:似乎一部电影拥有了最好看的动作设计,也便不言自明地拥有了最好看的视觉效果;换言之,视觉效果营造是以打斗动作的设计为核心。

2 从20世纪70年代开始,香港动作片开始更多打入到东亚、东南亚地区以外的世界电影市场,也曾在西方电影市场上掀起过短暂的票房热潮,并被冠以所谓“东方暴力美学”之美誉。近些年来,好莱坞片商不断邀请香港电影人前去拍片,其中导演以吴宇森、演员以成龙所取得的成就最为突出,其他如导演于仁泰,动作指导袁和平、元奎、熊欣欣、林迪安,演员如李连杰、周润发、杨紫琼等人也成绩斐然。这也可以看出,这种“东方暴力美学”的影响越来越广泛,开始走出华语文化圈,在针对西方观众的商业电影操作中也逐渐产生重要作用,成为一个加重影片商业价值的重要砝码。20世纪90年代中期以后,更形成了席卷全球的动作片浪潮,其美学风格深深影响了以好莱坞电影为代表的世界商业电影创作。

但是一直以来,“东方暴力美学”似乎都只停留在一个“记者概念”层面上,而不是一个真正的“学者概念”。虽然香港动作片^①中打斗和枪战等表现暴力的场面,和以美国好莱坞商业电影为主体的西方动作片相比,有着大异其趣的表

^① 为行文方便,在本书中这一概念还包括以香港商业电影为主体的华语文化圈(包括中国内地、中国台湾)的相同风格的类似作品,以及部分中国电影人(导演、武术指导、演员)到好莱坞以后的延续原有风格的作品。

现形式,但是这一名词的使用,一直是在一种“只可意会,不可言传”的、似是而非的状态中,缺乏概念上的规范和学理上的梳理。

其实所谓“暴力美学”的称谓,最早并非如当下般具有约定俗成的意味,特指香港动作片的风格特征,而是用以描述在“新好莱坞电影运动”发展过程中,美国一些电影作品中“风格化的打斗动作”特质,其代表性作品有:1967年由阿瑟·佩恩导演的《邦尼和克莱德》(*Bonnie And Clyde*,又译《雌雄大盗》、《我俩没有明天》),1969年萨姆·佩金·帕导演的《野帮伙》(*The Wild Bunch*,又译《日落黄沙》),1971年由斯坦利·库布里克导演的《发条橘子》(*The Clockwork Orange*),1976年由马丁·斯科西思导演的《出租车司机》(*Taxi Driver*)等。^①

而“东方暴力美学”一词在华语大众媒体的使用上,最早是用来形容香港导演张彻《独臂刀》以来一系列作品的风格,这一称谓通过“东方”二字的限定,既凸现了香港的地域特征,又隐含了源自西方影响的意味。然而这个概念真正广泛为人所知,还是它被用来做吴宇森在20世纪80年代中期《英雄本色》后一系列作品的风格标签之后。但是当吴宇森远走美国,成为好莱坞的主流大导演之后,华语媒体再对他使用这一标签时,只好很尴尬地去掉了“东方”二字,只称为“暴力美学”。这个有趣的使用和变化过程有两点是值得注意的:一方面,使用者只是将“东方暴力美学”中的“东方”作为一种纯粹地域性的意义理解,而没有考虑到其中包含的民族化的风格特征,所以只好根据吴宇森作为个人所身处的东西地域区别而进行取舍;另一方面,这个称谓中所隐含的对“美学”的理解,其实是对“唯美主义”的一种简称,而这种所谓“唯美主义”,也是一种望文生义性质的、“看上去很美”的直觉理解/误解。与之相似的是,当下在涉及服装饰品、旅游美食、电脑游戏等时尚元素时,大众媒体的评价和广告推广的宣传中,也会频繁出现诸如“服饰美学”、“饮食美学”、“格斗美学”等用语,其使用原则如出一辙。究其内涵实质,此“唯美主义”远不是原本西方美学理论中那种“为艺术而艺术”的理论范畴,虽然在“艺术的使命在于为人类提供感官上的愉悦,而非传递某种道德或情感上的信息”这一点上,似乎和19世纪欧洲的唯美主义艺术家们有某种共通之处,但无疑是带有更多商业性、妥协性和直观形式感的中国通

^① 参见郝建:《坏孩子带来的思考——暴力美学源流论》,《东方》2002年第2期。

俗版本。这种情况多少有些类似中国早期电影史上但杜宇、史东山等导演的际遇,只是因为拍摄影片的视觉画面比较漂亮,视听形式比较精致,就被冠之以“唯美主义导演”的称号。

本书在一定程度上,沿用了“东方暴力美学”这一词汇中所蕴含的“通俗化唯美主义”的理解,毕竟,“看上去很美”是香港影片与西方影片在表现暴力场面时一个最明显的表面特征,这个特征绝不仅仅是吴宇森一人所特有,也许他是表现最强烈的——或者说最“纯粹”。在此基础上,指认“东方暴力美学”为香港动作片发展成熟过程中的一种独特艺术趣味和形式探索风格,“发掘出枪战、武打动作和场面中的形式感,将其中的形式美感发扬到眩目的程度,忽视或弱化其中的社会功能和道德教化效果。”^①并在此基础上,将“东方暴力美学”引申为香港/中国/东方电影中暴力场面“看上去很美”背后的影像构成、视听语言风格方面种种特征的总括性表述,探讨其中带有规律性的内容。需要辨析的是,“东方暴力美学”概念的界定主要是在视听语言技巧的层面上,而并非哲学层面上。以此为依托,本书希望能在探讨艺术风格的基础上,进一步考量香港动作片在文化价值取向和心理认同机制等方面的独特况味,并尝试归纳其与百年中国电影的商业美学传统的承继发展关系。

相对于美国、日本等国家同类型电影,香港动作片所展现的打斗场面、其对暴力的描写,往往会具体入微地展现动作的详尽过程和细枝末节,给观众留下清晰而直观的感受,但是同时,却很少有单纯对残忍痛苦的过度渲染夸张,也较少依赖现代高科技手段而制作特异造型,或者刻意营造宏伟场面,其独特之处在于将动作/暴力作为一种具有独立于叙事之上的审美对象加以抒情式的摹写。观众观影时体会到的不是残忍与恐怖,而是独特的美感与诗意。

香港动作片的动作设计以中国武术为根基,通过与戏曲、与舞蹈、与杂技等形体动作的复杂结合,视觉效果优美。其视听语言也独具特色,从场面调度、机位景别到剪辑、声画关系,各个视听元素都呈现出独特的美学追求,非常符合东方观众的审美习惯。

香港动作片在影片内容情节和内涵开掘上,也体现出和西方动作片不同的

① 郝建:《坏孩子带来的思考——暴力美学源流论》,《东方》2002年第2期。

价值取向和趣味诉求,以武术打斗为肌理,以侠义情怀为神魂,在表现正邪冲突、善恶较量等“普世性”故事中,侧重以道德为本位,既注重体现主人公的侠义精神,又充满喜剧色彩,还原主人公英雄光环后的小人物特征,在折射出香港本土的独特价值观念同时,也渗透了中国传统的道德观、审美观。成熟期的香港动作片,最有趣的也许并非单纯的形式美感,反而是多种趣味的奇异混合:崇高与卑微,喜剧与悲情,搞笑与惊吓,如此等等。

近几年,对港台电影的研究逐渐成为内地电影理论评论界的热门选题,这和目前华语电影的飞速发展、加速融合有着内在关联。但从电影修辞学的角度看,对香港动作片研究还处于起步阶段,相关的文字资料多是散见于对某部香港影片的具体影评,以及吴宇森、徐克、成龙、杜琪峰等导演与演员的个案研究中。^①从内地的研究现状看,很多论述都是概括式的,从宏观、从整体出发,在风格特征和本体讨论上只是点到为止,没有在细节上做深入的探讨。香港动作片往往是形式大于内容的,而已有多数研究文章的缺憾,恰恰是对视听语言的忽略。这和学术界一度曾忽视对商业片、娱乐片、类型片研究的整体学术氛围有关,也和多居批判大众文化、侧重文化研究的居高临下的学术立场有关,也与论者对作为电影本体的视听语言的漠视有关。而真正参与影片实际创作的导演、动作导演、武术指导和演员,或者不重视理论,视之为无助于实践的虚景,或者只善具体创作,凭感觉和经验,不善语言文字表达,或者将辛苦得来的宝贵经验视之为不传之密,不肯轻易外露,也造成这方面理论的贫乏。内地关注这一课题的学者虽然日渐增多,但已经出版的相关学术专著中涉及电影修辞学方面内容的非常有限。^②

在这方面,美国学者大卫·鲍德威尔在1997年香港国际电影节学术会议上提交的论文《动作的美学:功夫、枪战与电影表现力》(收入第21届香港国际电影节特刊《光影缤纷五十年》),成为从视听语言、美学风格角度研究香港动作片最具新意和深度的开山之作。大卫·波德维尔其后出版的学术专著 *Planet*

① 参阅刘辉:《香港电影研究的现状分析》,《当代电影》2005年第4期。

② 这方面的主要学术专著有: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;贾磊磊:《武之舞:中国武侠电影的形态与神魂》,河南人民出版社,1998年;贾磊磊:《中国武侠电影史》,文化艺术出版社,2005年;陈墨:《中国武侠电影史》,中国电影出版社,2005年。

Hong Kong (Harvard University Press, 2000 年)^①,对包括动作片在内的香港电影做了进一步深入研究,他的有关论述也对本书写作具有启发性和重要参考价值。

如果能在细致的影片阅读、系统梳理与归纳总结的基础上,从视听语言形式方面和内容文化含义方面出发,对香港动作片这一深具中国特色的影片类型及作为一种美学范式的“东方暴力美学”都做出一定的阐述,无疑对理论研究和实践创作都有所裨益。

^① 此书的香港译名为《香港电影王国:娱乐的艺术》,何慧玲译、李焯桃编,香港电影评论学会,2001年;内地译名为《香港电影的秘密》,海南出版社,2004年。

导 言 “东方暴力美学”——香港动作片风格的指认与界定 /1

第一章 香港动作片的视听风格 /1

一、形式美感:姿态清晰、巧妙、富于节奏感 /3

二、动作压缩:细节放大与力量凝聚 /14

三、姿态延展:真实再现与浪漫诗化 /28

四、技巧组合:一切以欣赏动作为核心 /43

第二章 香港动作片的情境设置 /58

一、气氛渲染:飘浮元素、“流畅”运动、随时爆炸的炸弹 /58

二、情境转换:拳脚对枪的置换 /64

三、喜剧因素:消解或杂糅、戏仿及泛化 /67

四、结构安排:动作团块、上升曲线 /74

第三章 香港动作片的文化逻辑 /80

一、剧情模式:行使暴力的依据 /80

二、人物形象:丑角英雄 /89

三、接受心理:醒时之梦、优势认同、饕餮心态 /93

第四章 香港动作片的风格流变 /98

一、“黄金十年”的风格变奏 /98

二、20 世纪 90 年代的风格分化 /101

三、面向西方的改写 /103

四、中西合璧的风格尝试 /107

结 语 /115

附 录 从动作片看回归十年间香港电影形态变化 /117

参考书目 /124

第一章 香港动作片的视听风格

“令狐冲，看清楚我的剑法！”

——《笑傲江湖》

动作的呈现，包括两方面的内容：什么样的动作和什么样的动作表现方式（为行文方便，下面用“动作”一词涵盖身体搏击、兵器打斗、枪战、跳跃飞行等种种暴力呈现方式）。而香港动作片在形式上的独特表现力和美感也是从这两方面的结合而来。

胡金铨曾经表示：“我经常把我的电影中的动作成分看做舞蹈多于打斗……我的动作场面总是同舞蹈的观念联系在一起的。”^①从他的电影创作实践中来看，他的“舞蹈多于打斗”绝不仅仅意味着表现“舞蹈化的动作”，而是与“舞蹈化”的电影语言方式结合。只有这种结合的完美流畅，才能真正形成东方暴力美学的独特形式风格。

无论是早期二三十年代上海国语，还是四五十年代香港粤语的武侠片，在表现动作上，除了利用较粗糙原始的电影特技造成虚假的“神怪”效果外，表现动作的手段只是呆板的纪录，摄影机采取基本固定的乐队指挥机位，以全景表现演员的打斗动作，甚少剪辑变化，动作持续 20 到 30 个回合以上，单个镜头长度常在一分钟以上。可以说，这些影片“只是初具规模，它拍法呆板、制作简陋、故事草率等等……那些武打场面大都靠演员表演，镜头只做纪录，有时还纪录得不清不楚……人物已有动感，但电影本身的动感仍然贫乏”^②。

① 汤尼·雷恩：《胡金铨：龙翔凤舞》，《香港功夫电影研究》，香港国际电影节 1980 年特刊，第 101 页。

② 石琪：《香港电影的武打发展》，《香港功夫电影研究》，香港国际电影节 1980 年特刊，第 12 页。

作为一种辨识清晰的形式风格,东方暴力美学发端于20世纪60年代中后期,以张鑫炎导演的影片《云海玉弓缘》以及邵氏公司所自我标榜的“彩色武侠新世纪”的一系列作品为标志,香港动作片的视听语言表现进入了一个全新的发展阶段。这一时期的电影制作者开始不满足于陈旧的“纪录动作”的表现方式,开始注重运用视听语言手段包装动作,在有意从美国西部片警匪片、日本武士片时代剧、法国警匪片、意大利通心粉西部片等西方影片中借鉴手段经验的基础上,逐步探索出独特的视听风格。^① 这时期“武侠新世纪”浪潮中,出现了诸如《云海玉弓缘》(1966)、《大醉侠》(1966)、《独臂刀》(1967)、《龙门客栈》(1967)、《侠女》(1971)等一批具有开创意义的经典影片,张彻和胡金铨是其中突出的代表性导演,其代表性子类型是刀剑武侠片。喜剧因素的加入和融合,舍弃刀剑兵器转而强调“硬桥硬马”真功夫,是20世纪70年代发展的两个最重要的特征,其代表性子类型是李小龙、刘家良的拳脚功夫片。而东方暴力美学的全面成熟,应当说是在20世纪80年代以后,稍稍晚于香港电影的新浪潮运动。以《蜀山》(1983)、《警察故事》(1985)、《英雄本色》(1986)等影片为突出代表,在形式层面上不仅完成了视听语言的现代化和风格的整合统一,电影语言渐趋规范严整,形成独步世界影坛的特殊风格,而且摒除了以往制作在美工、化妆、服装、道具等方面敷衍草率的作坊风格,制作趋于精良细致;在内容层面开始更多表现当代都市题材,形成警匪片黑帮片等类型的同时,打斗动作的表现节奏进一步加快,而且一定程度地移植到了表现热兵器的枪战场面中;主题思想上也渗透了更多的现代意识。

同时,20世纪80年代(泛含80年代初至90年代中前期这十多年)也是被香港电影业界人士称为“黄金十年”的阶段,是港产电影最兴旺、蓬勃的时期,也是香港类型电影最成熟的时期^②,所以,本书中所引用的影片也将以20世纪80年代及以后的作品为主。而书中所引用的,与香港动作片做对照比较的美国动作片,也以20世纪80年代到90年代中期的作品为主,因为这一时间节点之后的美国(及其他国家)动作片,受到了较多香港动作片的影响,

① 参见张彻:《回顾香港电影三十年》,香港三联书店有限公司,1989年,第45页。

② 参见列孚:《地理文化·文化密码·类型电影》,《电影艺术》2006年第2期。

视听风格上有所趋同。

东方暴力美学中的动作场面呈现,其根本特征在于“不满于实际打斗的局限(现实上的武林高手亦是凡人),又不取武侠小说中往往过分神怪玄妙的描写(因为用电影拍出来常觉失真),而介乎两者之间,追求适合电影的‘逼真的夸张性’。”^①以演员的表演做基础,但是并不完全依赖表演,而是运用种种电影化手段将演员的打斗表演进行“表现式放大”^②。并因此形成超乎故事情节层面的纯粹形式上的美感。

在本章节中将详细探讨动作在香港电影中的种种呈现方式,在分析其视听语言时,将着重以摄影和剪辑为核心。

一、形式美感:姿态清晰、巧妙、富于节奏感

“没想到,我竟然这么能打!”

——《双龙会》

3

中国电影中的打斗动作大多由武术动作演化而来,就算借鉴自戏剧(京剧粤剧等)和杂技的成分,从源流上来看,也可以归于武术之上。^③中国武术所具备的形式美感是显而易见的。“中国武术自其诞生之日起,也带着舞蹈艺术的风韵,中国自古就有武舞不分家的说法。”^④武术在其自身的发展过程中,成为不仅仅是为了克敌制胜,而是“具有强身健体、自卫御敌、娱乐表演等多种功能的民族体育项目”^⑤。

电影中表现动作的目的当然不是为了击倒对手,而是要悦人耳目。武术在进入电影的过程中有两个重要因素进一步强化了其姿态的美感:一方面是很多

① 石琪:《香港电影的武打发展》,《香港功夫电影研究》,香港国际电影节1980年特刊,第14页。

② 大卫·波德维尔:《动作的美学:功夫、枪战与电影表现力》,《光影缤纷五十年》,香港电影节1997年特刊,第79页。

③ 参见陈墨:《电影“武打”的渊源》,载《刀光侠影蒙太奇——中国武侠电影论》,中国电影出版社,1996年,第241页。

④ 贾磊磊:《武之舞——中国武侠电影的形态与神魂》,河南人民出版社,1998年,第123页。

⑤ 林伯源:《中国武术史》,北京体育大学出版社,1994年,序言第1页。

动作导演和演员(比如袁小田、唐佳、韩英杰、洪金宝、成龙等)都是来自于戏剧舞台,戏剧中的武行表演早已对动作进行了充分的美化;另一方面,在新中国建立以后“拯救武术遗产”的活动过程中,尤其是1957年武术大会制度出现并确立以后,一种纯粹展示性的武术迅速发展起来。这种武术是以美观大方为原则创造的,对力道的追求远远逊于对姿态舒展美观的强调。许多根本不适于表演的武术在体育学校中被改造,这种改造完全是从观赏角度,所以“大量具有真实技击价值的传统武术,被改造成表演性的、不具真实技击功能的‘竞技武术套路’”^①。虽然这样的改造一度为人诟病,认为是“在一定程度上削弱了武术的特点”^②,但它非常适合于电影,因为电影中的动作本身本就是纯观赏性质的。1982年的电影《少林寺》之所以引起巨大轰动,其原因并不在于视听语言的新颖,而是这种内地的表演性武术在香港电影拍摄的动作片中的第一次集中呈现。而今,很多“武术大会”制度下培养出来的杰出武者已经成为动作电影的中坚(比如于承惠、李连杰、赵文卓、甄子丹等),对所学武术更是进行了充分的“形式化、电影化”改造。

然而,也有学者持有“武术绝不是从‘武舞’发展而来的”^③观点,坚持认为武术是一种“实用技击术”。落实到电影之中,就是不应该一味玩弄华而不实、哗众取宠的花架子,引领20世纪70年代拳脚功夫片潮流的李小龙、刘家良都坚持如此。李小龙因为自身是武术家,其主演/导演的影片,强调必须能够如实还原自己的真实身手,跃起时能跳多高、出拳时能打多快,不做任何虚假处理,惟其真实,才能够体现价值。而刘家良作为导演,虽然首作《神打》一鸣惊人,开创功夫喜剧风潮,但他并未如后继者袁和平、洪金宝、成龙那样,将谐趣武打进行到底。因为如果进一步拓展谐趣武打,势必要对武术进行不符合实用技击的夸张变形,而这又违背刘家良的信条。相反,他对戏曲舞台背景的“武指”,以及武行开打演化来的杂耍式花拳绣腿,隐隐颇有不屑,他喜欢标榜自己家世和师承上的正宗武学渊源——他的授业师父是父亲刘湛,刘湛的师父是林世荣(在电影中出现时常常绰号做“猪肉荣”),而林世荣的师父正是大名鼎鼎的黄飞鸿。

① 于志钧:《中国传统武术史》,中国人民大学出版社,2006年,第17页。

② 参见林伯源:《中国武术史》,北京体育大学出版社,1994年,第455页。

③ 于志钧:《中国传统武术史》,中国人民大学出版社,2006年,第17页。

刘家良也强调真实功夫的表演绝不是电影特技所能取代的,甚至“每一个动作招式都要有武术门派上的依据”^①,坚持以功夫搏击为电影的结构重点,被认为是功夫片的正宗传人,“其电影将功夫神话推至真实的最高峰”(焦雄屏语),作品《陆阿采与黄飞鸿》、《洪熙官》、《少林三十六房》、《少林搭棚大师》、《十八般武艺》、《五郎八卦棍》、《烂头何》等,虽不乏喜剧色彩,但不因哗众而臆造,力图展示不同门派的“正宗国术”,热衷自身少林师门前辈的历史故事,视听处理上实而不华,带有纪录特征。他强调练功过程是主人公成长的必然阶段,甚至开创了一脉趣味练功的子类型。然而以香港动作片创作的发展变化过程观之,刘家良对正宗国术、对导演身份的坚持,恰恰是自身发展的桎梏,虽然他后来也曾导演过当代警匪题材的《老虎出更》等影片,但其最优秀作品集中在1970年代中期后的10年,以古装(及民初)的拳脚功夫片为主,其后大制片厂体制解体后更难作为。新世纪伊始,刘家良重回昔日东家邵氏公司,到内地重拍昔日卖座片《醉猴》(当年原作片名为《疯猴》),也因电影观念、表现手法的滞后,最后落得黯然收场、风光不再。他在20世纪90年代导演成龙主演的《醉拳2》,虽然影片上映后很成功,但他拒绝将动作过分漫画化,拍摄期间二人因观念相左导致不欢而散。他不接受徐克作品中神怪式“张手雷”、“飞天舞”的超现实倾向,就连徐克导演新作《七剑》时为追求真实与夸张结合的动作风格,邀请刘家良做动作设计,最后也难以达成共识,终于半途更换动作设计。^②

所以有人发出感叹,一个真正的“武夫”拍电影,“需要经历自我分裂的过程:作为一个电影导演,他是在把中国拳术沦为形式主义——华而不实的花拳绣腿;作为一个习武者,他应该为此种虚伪行径而感到齿冷”^③。但是观众不会理会这么多,花拳绣腿的假把势比硬桥硬马的真功夫更容易被人喜欢和接受,也不会有人固执到去考究它真正的实战价值,只要“好看”就行。

香港动作片正因为有博大精深的中国武术做其雄厚的动作设计基础,所以往往体现出和美国动作片迥然不同的特征与优势。

① 对电影演员李海涛(刘家良徒弟)的采访,2005年3月。

② 对《七剑》演员之一李海涛(刘家良徒弟)的采访,2005年3月。

③ 吴昊:《功夫喜剧:传统·结构·人物》,《香港功夫电影研究》,香港国际电影节1980年特刊,第39页。