

引 言

这是一本粗略讲述中国武侠电影发展历史的书。

这里要讨论的武侠电影，是广义的武侠电影，即既包括香港的“功夫电影”^①和“武侠电影”^②，也包括大陆的“武术片”^③和神怪武侠片、武打片等。

本书的有关中国武侠电影的历史，将要从1920年代初期开始讲述。将会涉及中国大陆、香港、台湾两岸三地的武侠电影创作。大致上可以分为如下几个历史阶段。即：

第一阶段：二三十年代的武侠电影，主要生产基地是在大陆的上海，这一时代的武侠电影的主要特征，是重视武侠故事的传奇性，因而不妨称这一阶段为中国武侠电影的“传奇时代”。

第二阶段：四五十年代，主要生产基地已经逐渐由上海转往香港，这一时代武侠电影——以粤语电影“黄飞鸿片集”为主要代表——的主要特征，是重视武侠的正义，不妨称这一阶段为“侠义时代”。

第三阶段：六七十年代，主要生产基地是在香港，后来也有一部分转向台湾，在电影史上，这一阶段常被成为“彩色武侠新世纪”，武侠电影的观念和技艺都有了长足的发展，主要特色是重视武功打斗，

① 香港的功夫片概念，是指近现代装束的拳脚打斗样式的影片，1980年香港市政局主办第四届香港国际电影节组委会编辑出版了《香港功夫电影研究》（A Study of the Hong Kong Martial Arts Film）一书。

② 香港的武侠片概念，是指古代装束的兵刃打斗样式的影片，1981年香港市政局主办的第五届香港国际电影节组委会编辑出版了《香港武侠电影研究》（A Study of the Hong Kong Swordplay Film）一书。

③ 《当代电影》杂志1987年第2期刊载的《对话：娱乐片》中，就使用了“武术片”作为小标题。

不妨称之为“武打时代”。

第四阶段：八九十年代，这一阶段的主要生产基地有香港与大陆两大块，一方面各自拍摄，另一方面则开始通力合作，从而使得大陆武侠电影的技艺水准迅速提高，并且与香港武侠电影逐渐难解难分。对于这一时期，大体上不妨称为“喜剧娱乐时代”——在香港，是典型的“功夫喜剧时代”；在大陆，武侠电影标志着中国电影的“娱乐时代”再度来临。

第五阶段：新世纪以来，主要生产基地仍为大陆和香港，多方合作的势头更加明确和迅猛，随着经济的全球化趋势日益显著，中国武侠电影的生产——以李安导演的《卧虎藏龙》为代表——呈现出明显的“国际化”趋势。这一时期中国武侠电影最重要的特征，是在前人经验的基础上对武侠电影的观念与形式进行现代化的重构，简单说，不妨称之为武侠电影的“重构时代”。

需要说明的是，上述对中国武侠电影史的年代划分和简要命名，无非是一种方便的说法，传奇、侠义、武打、娱乐、重构云云，并不是说，在武侠电影的发展初期，仅仅只有传奇而没有其他元素；也不是说香港粤语“黄飞鸿片集”中只有侠义而没有武打，其余以此类推。

更需要说明的是，这只是一本粗略描述中国武侠电影发展线索的书，而不是一部严格意义上的武侠电影史。因为电影胶片易燃易爆，电影史上的许多作品只是“徒有虚名”，而武侠片被人为毁损更多，从而资料严重缺乏；又因为我学力有限，再加上时间仓促，修史非我个人力所能及，我也不敢有此妄想。即使是粗略描述，也难免荒腔走板，或人云亦云，总之是希望读者对此书不要期望过高。

第一章

模仿与萌芽

上世纪 20 年代初期的中国电影，总体上说，在创作和制作的各方面都仍属于摸索阶段，无论是策划、编剧还是导演都显然缺乏自觉的类型意识，大多数只是对外国“影戏”和中国传统戏曲以及当时的文明戏作种种模仿试制，因而对武侠电影类型“萌芽”的识别，也还有大量的工作要做。

—

中国的武侠电影究竟起于何时，就是一个问题。

最早从事武侠电影研究的香港学者将 1920 年商务印书馆活动影戏部的《车中盗》（这是一部根据林琴南的译本小说《焦头烂额》改编的短片，胶片长度仅 6000 呎。陈春生编剧，任彭年导演，廖恩寿摄影，丁元一、包桂荣、张绳武、任彭年等主演）列为第一部^①。

实际上，要说商务印书馆活动影戏部同年（1920）出品的另一部影片《荒山得金》（陈春生编剧，任彭年导演，廖恩寿摄影，张绳武、包桂荣、洪警铃、王桂林）是中国最早的武侠电影，似乎有更充足的理由。这理由当然是，其中不仅有动作、有打斗，还有侠气，也有侠义。

① 《香港功夫电影研究》一书附录的功夫片片目中，就将《车中盗》一片列为“上海出品”的“功夫片”第一位，而把管海峰导演的长故事片《红粉骷髅》列为第二（第 222 页）。片目中没有说明这样做的理由，刘成汉先生在片目“提要”中说“只能凭片目和文字资料决定”（第 221 页），实际上，这两部影片，尤其是后者，更接近于侦探片。究竟如何，需要进一步的研究和商榷。

虽然该片与《车中盗》、《红粉骷髅》等早期影片一样早已不存，今人无法见到，但幸而我们还能找到《荒山得金》的“本事”^① / 说明——这也是我们现在所发现的最早的中国电影的本事 / 说明^②。

影片取材于《今古奇观》中的《莲花落》，讲述一个名叫宋金郎的青年与盗毁家，沦为乞丐，后被自己的父执、船运老板刘有泉雇用，因他为人诚恳，做事勤快，刘有泉将自己的女儿宜春许配给他。此外，宋金郎还通晓技击之术，一夜邻船遇盗抢劫，金郎奋不顾身，击退强盗。后来他的妻子宜春生病，金郎夜出寻医，治好了妻子的病，但他自己却因此而冒感风寒，久之而成痼疾。岳父刘有泉见金郎一病不起，一日船到太湖边，让金郎下船入山砍柴，乘机开船远去。宜春既悲且愤。宋金郎被抛下之后，只得以山中岩穴为栖身之所，幸得不死，还在一山间破庙乱草堆中发现了盗贼藏宝，其中竟有他家被盗的祖传古剑，以及其祖其父留下的多张契约字据。金郎再次来到湖边，见到曾被她好心所救的船主，船主命其女婿率领船伙帮助金郎搬运财宝。此时盗党又至，金郎率领船伙与盗党展开殊死搏斗，终于使盗党溃散。金郎得宝之后，广置家财，思念妻子宜春。刘有泉抛弃金郎之后，屡逼女儿改嫁，宜春拼死不从。金郎携仆到苏州寻访妻子，终于与宜春在留园相遇，一对苦难且忠贞的夫妇，终于破镜重圆。

应该说，这部《荒山得金》的主旨乃是传奇，表达劝善主题——金郎曾拯救邻船船主一家，后来又被对方所救；金郎乃忠厚之人，宋家乃积善之家，所以被盗的家财终于物归原主；盗贼处心积虑、为恶世间，最终非但无福享受，反而失财丧命；金郎与宜春夫妇为人厚道，情感坚贞，最终才能重逢于茫茫人海。

从另一个角度看，《荒山得金》却又具有武侠电影的某些重要特征，而且，这些特征与它的传奇本性并不矛盾。实际上，武侠文学，无论是就其本性而言，还是就其历史发展线索而言，向来就属于传奇文学的一个分支。而 20 世纪才出现的武侠电影，自然也就可以看成是传奇电影的一个重要的组成部分。也就是说，武侠电影这个类型，

① 所谓“本事”，即影片的“故事梗概”。“本事”是初期中国电影人对影片故事梗概的通常说法和写法。

② 参见钟大丰《中国无声电影剧作的发展演变》，中国电影资料馆编《中国无声电影剧本（代序）》（上卷）第 7 页，中国电影出版社 1996 年 9 月第 1 版。本书中所引述的有关影片的“本事”，凡未特别注明出处的，都是来自三卷本《中国无声电影剧本》一书。

本身就可以归入传奇电影的大类型之中。

说《荒山得金》有武侠电影的特征，具体如下。

其一，电影人物的生存环境，正是武侠电影人物的生存环境，即所谓的“江湖”。影片《荒山得金》中的宋金郎夫妇、刘有泉一家、以及被宋金郎所救的船主，都是典型的走江湖、跑码头的人，这些人是真正的以江湖为生。而盗贼——作为武侠传奇世界不可或缺的反面势力——的出现，更使得这个“江湖世界”变得更加完备。

其二，电影的主人公宋金郎，虽然是一个较为平凡的青年，家遭盗劫而被毁，沦为乞丐，后来也不过在一条船上当帮手，但他的天性之中，却显然有一股超越常人的气质，那就是侠气。这侠气，不仅表现为助人为乐，更表现为见义勇为。若非如此，当邻船遭到强盗打劫、船主被盗贼绑缚、船主的女儿被盗贼所劫掠的时候，他就不敢挺身而出，救人于难。从整体看，主人公宋金郎似乎正是盗贼的“天敌”，家毁于盗，救人于盗，取宝于盗，最后更是消灭了众盗，且由此改变了自己的人生。很容易看出，这样的主人公及其人生经历，正是一种典型的武侠电影的人物形象及其情结线索。

其三，还有一个重要的证据，那就是影片的主人公宋金郎懂得武功技击，且影片中也专门安排机会让他大展神威。有意思的是，影片中写到他无意间重获家传被盗之物，其中最引人注目的当然不是那些契约字据，也不是那些金银珠宝，而是那柄宋家祖传十数代的宝剑。这宝剑不但为最后的决战及时提供了顺手的兵器，更是主人公身份和形象的最重要的证明。我想不用多说，影片中宋金郎救人斗盗、宋金郎与船伙一起大战群盗这两场戏，是武侠电影的特性的证明。

其四，该片的导演任彭年，不仅是中国电影早期开拓者，是中国最早一批电影导演之一，也正是中国武侠电影最早、也最重要的导演之一。任彭年和他的演员妻子邬丽珠，也是早期中国武侠电影界中几对著名的夫妻搭档中的一对。

庸庸讳言，在这部影片中，我们——根据其“本事”——所“看”到的，只不过是一些武侠电影的类型元素，甚至只是一些武侠电影类型元素的萌芽。我们没有证据说，该片导演在1920年的时候就已经具备拍摄武侠类型电影的自觉意识；更没有理由要求，导演在这样一部从总体上来说仍属于摸索时期的作品中有着完备的武侠类型构想和成熟的武侠电影技艺。《荒山得金》公演之后，虽然有人评论说“昨晚往观，归来百感纷集，几不克成眠”且觉得该片“情节悲欢俱备，

构造颇佳”^①，遗憾的是，这篇评论并没有说到其中的武功、打斗场面安排、拍摄及其效果如何。显然，当时的电影观众或评论家，也与影片的导演一样，没有自觉的武侠电影的概念。

按照以上的分析，这部《荒山得金》大可看成是中国武侠电影类型的滥觞。

二

由于当时的那些影片绝大多数都已片影无存，且相当一部分影片连一个故事梗概也找不到了，这给我们的研究和识别工作当然带来了更大的困难。明显的困难是，有些影片可能是有其名而无其实，有些影片则相反，很可能是有其实而无其名。对此，要在缺乏起码资料的情况下将其辨别清楚，自然并非易事。

所谓“有其名而无其实”者，是指那些从片名上看似乎应该是，或至少很像是武侠电影，然而实际上却并非如此。例如，任彭年导演在1922年创作的一部名为《大义灭亲》的影片（商务印书馆活动影戏部出品，知白子编剧，廖恩寿摄影，张绳武、陈丽莲、包桂荣主演），另有一个片名，叫做《侠义缘》，对于研究武侠电影的人来说，见到这样的片名肯定会眼睛一亮。但若认真研究该片的“本事”，而不是望文生义，就会发现，实际情形并非如己所断。

《侠义缘》即《大义灭亲》这部影片，实际上是讲述一个民国时期的爱国进步青年暗杀民国政府要员财政总长的故事。主人公郑国威并非我们所熟悉的侠客，而是一个学校的美术教师，同时是爱国组织救国团的一个团员，看到报上披露财政总长梅国鲁^②私借外债、出卖国权，激愤至于呕血。经医生调治之后，郑国威到山中去疗养，恰好梅国鲁的别墅就在其疗养地的附近，而机缘凑巧，梅国鲁的侄女丽兰游泳溺水，又被郑国威所救。后来郑国威在其别墅中偷听到梅国鲁卖国的证据，愤而将其刺杀，终于被捕，并被法庭判处死刑。梅丽兰从叔叔的文件中找到了有关卖国的确凿证据，且从忠诚的家仆张诚那里听说她的叔叔梅国鲁正是陷害丽兰之父的元凶，因而带着这些材料进

蔡引之《评论（荒山得金）之洽允》，载《申报》1923年6月19日。

^② 梅国鲁这个名字应该是虚构的，当取自“卖国奴”的谐音。显然，郑国威这个名字也应该是“争国威”的谐音。

京找总统伸冤，请求总统特赦郑国威，结果如其所愿，郑国威被特赦，并与梅丽兰相爱成婚。

说这部影片是一部武侠电影显然缺乏确实的证据。按照影片的原名，即《大义灭亲》，其主人公当是指亲手披露亲叔叔梅国鲁卖国文件/证据材料的梅丽兰，而梅丽兰只是一个普通的时代青年，与武侠电影中的侠客主人公显然沾不上边。若按照《侠义缘》这个片名看，爱国青年郑国威当算得上是影片的第一主人公，但这一形象是否能够算是侠士？却又是一个大问题。更何况，这部影片的叙事重点，显然不是“侠义”而是“缘”，即一对爱国男女青年的爱情故事。再说，郑国威刺杀梅国鲁，也只是冒险一击，并无任何武功打斗的成分。虽然当时有评论说这部影片“内容有爱国、侠义、艳情、冒险、武术、侦探等原料，故润泽而不枯燥。”^①但这样的有侠而无武的影片，能否被称为武侠电影？却很成问题。

无独有偶，1924年新中华电影公司也出品了一部由符舜南导演的影片，片名为《侠义少年》（赵永利、符舜南、鲍玉卿主演），同样有些似是而非。

影片的主人公王贤，即侠义少年，毕业于北京大学，其父王乃谦是当时的内阁总理。电影的主要故事情节是，王贤于无意中发现其父亲与一些内阁成员一道与某国秘密签订卖国条约一事，愤而离家出走。导致他的父亲因思念爱子而旧病复发，奄奄一息之际，请求儿子回家，且将自己历年来所做的丧权卖国、纳贿营私等种种恶行全都向儿子坦白忏悔。父亲死后，王贤决心为父亲补过，散尽家财，力求物归原主，其余则捐献给慈善团体或教育机关。虽出身富宦世家的未婚妻对此大为不满，甚至以悔婚相威胁，王贤也毫不动摇。

更有意思的是这个故事的下半段，王贤从北京到上海，寻找父亲的一个重要的债主张维良，要归还其钱财及其藏宝图。没想到张维良已被当地的一些盗党恶人所杀害，当地刑事侦探觉得王贤可疑，便不由分说就将他拘捕。王贤难以辨白，只得设计逃脱，并将资财与藏宝图交给张维良的女儿张慕莲。没想到，那些盗党恶人竟又对张慕莲肆意加害，王贤决心拯救不幸的张慕莲，追踪盗党，历尽艰辛之后，终于使罪犯落入法网。张慕莲感激王贤隆情高谊，最终也尽释父辈之间的旧仇夙怨，与之结为百年佳偶。

① K.K.K 《艺术上的（大义灭亲）》，载《电影杂志》1924年第1期。

从其故事情节看，这部影片，尤其是影片的下半部，当真称得上是情节曲折，情势紧张，一定会让观众大呼刺激。盗党抓慕莲，王贤追踪盗党，而侦探又追踪王贤，让人眼花缭乱。从王贤的行为看，倒也真的是称得上侠义少年；而从影片的情节看，后半部分无疑会有一些动作、打斗的场面或情节。只不过，王贤显然只是一介书生，全然不会武功，他在侦探与盗党之间周旋，主要是依靠自己的头脑机智；其最终的目的，也不是要亲手打杀盗党，而只是要将这些恶人抓进监牢，且将他们绳之以法。因而，要说影片的主人公王贤是一个侠义少年，最多只能说他是一个“文侠”，而不能称之为“武侠”。对于这样一部影片，我们能说它是一部武侠电影吗？

三

在中国电影史、尤其是中国武侠电影史上，1925年乃是重要的、具有转折性意义的一年。这一年，中国电影工业逐渐结束了哺乳期，真正进入迅速生长发育阶段。过去几年间积累起来的各种经验，从这一年开始发挥出明显的效应，而童年期的中国电影，无论是在制作方面，还是在创作方面，都开始有章可循了。

在武侠电影的创作上，在这一年也出现了几部相当重要的作品，而且，与上节所述的情形相反，这一年出品的有些影片，虽无其名，却有其实。与前此的影片相比，这些影片中的武侠电影萌芽发展得更加明显、突出，也更加自觉。

由百合影片公司出品的一部名为《孝女复仇》的影片（管海峰编导，周诗穆摄影，陆剑芬、刘金标、王英之主演），就是一个很好的例证。

影片所讲述的故事情节是：民国年间，威镇一省的督军武尚读，为新娶一个美丽的小妾而大办喜事，不料刚入洞房，竟被如花似玉的新娘所杀！督军卫队长刘彪奋不顾身，终于抓住了杀人的新娘。没想到，这个杀人犯并非他人，竟是自己的妻子！在军法会审庭上，刘妻胡氏对自己的杀人行为供认不讳，进而揭开了她所以要杀人的动机和秘密。原来这武督军与胡氏的父亲都是清朝末年的革命党人，在清廷大肆捕杀革命党之际，武督军竟然贪功卖友，以同党的生命作为自己升官发财的阶梯。父亲被杀之后，胡氏矢志为父报仇，下嫁刘彪，正是为了伺机接近仇敌，虽夫妻恩爱，但父仇却不能不报。得知督军想

要娶一美妾，胡氏便假装回家乡探亲，实则化妆求媒，以便嫁入督军府，终于刺杀仇敌于洞房之中！交待前情之后，胡氏与刘彪相约来生，然后当堂自杀。

说这部《孝女复仇》是一部虽无其名、却有其实的武侠片，具体理由是：

其一，影片的主人公胡氏，不仅是一个名副其实的孝女，同时也是一个不折不扣的侠女。她之刺杀督军，不仅是为父报仇，实际上也是在为国除贼，为民除害。更何况，在她嫁给督军卫队长刘彪的十余年中，她还经常利用自己的特殊身份，暗中给许多革命志士通风报讯，保护了许多志士免遭捕杀。

其二，虽然我们看不到这部影片，且在影片的“本事”中也没有交代这位侠女究竟是否会武功技击，因而无法判定她是否名副其实的武林人士，但她在洞房之中对行伍出身的督军猛下杀手，且一击成功，应当并非幸致。更不必说，即使她不会武功，又或者武功不高，但那洞房里的拼命一击，也足以惊心动魄，给人留下深刻的印象。这样的场景，至少在当时看来，一点也不亚于日后电影导演精心策划的武功打斗。

其三，这部影片的情节，更重要的是呈现了武侠电影的一个最常见的、同时也是最基本的叙事主题/模式，那就是复仇。主人公胡氏苦心孤诣的复仇行为及其出人意料的复仇过程，在情节叙事方面，堪称精彩。虽然不曾以复仇的动作、行为——即通常所见的武功打斗——为核心，但这样的由女主人公智慧、决心、侠气和勇敢所组成的情节链条，在后来层出不穷的武侠/复仇故事中也称得上是卓尔不群。

更值得一提的是，这一年，著名戏剧家、电影剧作家洪深先生在《东方杂志》第22卷第1—3号上，发表了他的第一个电影剧本——也是中国电影史上的第一个正规化的电影剧本^①——《申屠氏》。该剧

所谓第一个正规化的电影剧本，是说它首次使用正规的电影术语，且完全按照电影蒙太奇语言规则写成的“真正的”电影剧本。此前，中国电影导演所使用的电影剧本，其实都不是真正的电影剧本，而只是仿照传统戏曲的“幕表”形式，将主要场次的人物、对话、表情等做大致上的分幕说明。导演、摄影师的现场工作，以及电影最后的剪接，都无“本”可依，要靠导演等人现场发挥。洪深先生的这部《申屠氏》，虽然没有被正式拍摄成电影，但它毕竟开了中国电影剧作、术语及电影思维正规化的先河，功不可没。

本讲述的也是一个女性复仇的故事，只不过，不是为父复仇，而是为夫复仇，所以，不能称之为“孝女复仇”，但却更可以说是“侠女复仇”。

《申屠氏》的时代背景是宋代，这比《孝女复仇》的民国时期更有利于武侠电影氛围的创造。故事梗概是：宋代长乐人申屠虔之女申屠氏，美丽聪慧，十岁能文，得到父亲的宠爱，后来将她许配给侯官秀才董昌，出嫁后的申屠氏贤惠持家。靖康二年，当地恶霸方六一垂涎申屠氏的美貌，设计诬陷董昌，牵连其整个亲族；然后又假装好人，为董家说情，结果只有董昌一人被杀，妻子家人获免；进而逼迫申屠氏改嫁，申屠氏得知其故，假装同意，但要方六一厚葬董昌之后方可，方六一于是礼葬董昌。再婚之夜，申屠氏杀方六一于帐中，同时杀其侍者二人，又谎称方六一有病，依次传唤方的家人，出其不意地将方家人全都杀了。最后，申屠氏携带方六一的人头来到董昌坟前血祭，第二天早晨，召来山下的乡亲，说出自己的行为秘密，然后自缢而死！

可以说，《申屠氏》是一个典型的、而且是有意为之的武侠电影剧本。在这个剧本中，我们能够看到如下几点。

其一，是剧本开头的第一、第二两条字幕说明，分别是“大宋朝。那时男儿尚侠，女子贞烈。”和“那时路见不平，拔刀相助。”紧接着是一组六个镜头，叙述蠹贼拦路抢劫，侠士拔刀相助的情形。——这样的开头，无疑是在为影片制造武侠电影氛围，奠定武侠叙事的基础。

其二，是剧本的第四条字幕，分明写道：“此皆闲文也。却说有侠女申屠氏。”——这样的字幕，无疑是要为影片的女主人公申屠氏的形象“定型”兼“定性”，同时当然也是为这部影片定性兼定型。

其三，是剧本中出现介绍申屠氏的字幕之后，立即出现城门外集市中方六一出场，老实居民如避蛇蝎的情形；继而出现方六一看上一个略有姿色的女乞丐，其奴仆立即强拉硬拽的镜头。故事中的反派主人公被如此大肆渲染，显然是为以后的情节发展及最后的结局进行铺垫。只有反派人物形象成立，正派主人公的存在才有充分的依据，整个故事才能真正成立，并且合理。

其四，剧本中还安排了女主人公的哥哥申屠雄这一人物，神勇无敌，连当地恶霸方六一也怕他几分。这位在海边以捕鱼为业的青年壮士不畏豪强、勇于反抗恶霸的形象及其作为，让人想起《水浒传》中

的阮氏兄弟，如沈钧儒先生在为剧本所作的序言中所言：“度洪君执笔凝注时，脑中必尚涌有阮小七兄弟影子也。梁山泊好汉同为宋人物，合并连缀，遂演成一出绝妙客串，可谓极文人造作之能事矣。”^①这样写，不仅可以丰富影片的叙事情节，可以大大增强影片的武侠氛围和兴味，还可以为其妹的侠气、武功做出必要的暗示或铺垫。

其五，看到以上种种，再看影片的最后结局，就不会感到突兀，更不会感到虚假。后来申屠氏不仅杀方六一，而且杀方六一的两个侍者，进而还杀了方六一全家的情形，就有了情节上、情绪上、逻辑上的坚实基础。假使是一个平凡的复仇女子，能出其不意地杀了主凶方六一就要算是万幸了。若非武侠主人公，显然不会这样做，也无力这样做。申屠氏能够做出这样让人郁闷尽抒的复仇行为，则足以证明她并非寻常的人物，而是一个超越凡尘的侠女英雄。

遗憾的是，这样一个正规化的电影剧本，和一个相当成熟的武侠电影故事，却并没有被搬上银幕。我们只能设想，《申屠氏》电影剧本的发表，为那些有心于电影创作，尤其是有心于武侠电影创作的人们，提供了重要的启示，从而为中国电影及武侠类型的创作起到了间接的推动作用。

四

真正有名有实的第一部武侠电影，应该是天一影片公司 1925 年出品的《女侠李飞飞》（邵醉翁导演，邵村人、高梨痕编剧，徐绍宇摄影，粉菊花、魏鹏飞、张治儿等人主演）。之所以这样说，是因为这部影片不仅有《女侠李飞飞》之名，而且有李飞飞这位女侠救人于厄难之实；进而，李飞飞这一人物形象，不仅有侠气，而且还会武功，不仅会武功，而且还有其武功师承她的师父张坤也出现在这部影片中，师徒一起走江湖。

不过，这部影片仍然不是现在我们所熟悉的那种“标准化”的武侠电影，而是带着早期电影类型的探索性质。虽然影片的第一条字幕就开宗明义，说“李飞飞挟绝技走江湖，能锄强扶弱，女中之侠也。”紧接着的第二条字幕又是介绍李飞飞的师父张坤，然而接下来，影片

沈钧儒《申屠氏序言》，中国电影资料馆编《中国无声电影剧本》（上卷），第 417 页，剧本《申屠氏》附于其后，中国电影出版社 1996 年 9 月第 1 版。

的叙事就走向了另一条主线。故事是：近代，苏城男青年洪玉麟和女青年郭慧珠都还在上学，相互并不认识，但他们的父母却按照传统为他们说亲且订婚。慧珠无意落花，被其女同学的哥哥蒋益民所见，蒋误其意更爱其貌美，不能自己。得知慧珠已经订婚的消息，忌妒非常，一心想要破坏对方的婚事，以便达成自己的愿望。恰好有一天发现慧珠将妹妹拾到的一副金耳环交还给玉麟，暗中拍下照片，并将照片寄给洪家，诬称洪家未来儿媳不贞，致使洪家大怒退婚。慧珠的父亲认为这是奇耻大辱，大发雷霆，慧珠无从辩白，欲投水自杀，被跟踪其后的蒋益民救起。谁知螳螂捕蝉，黄雀在后，正当蒋益民逼迫慧珠，慧珠决心吞金自尽之际，女侠李飞飞及时来到，救出了慧珠，且警告了蒋益民。此时玉麟也发现了照片中人正是自己和素不相识的未婚妻，误会冰释，皆大欢喜。

看起来，这部影片的主要故事情节，似乎与女侠李飞飞这个主要人物并无直接的关系，甚至让人怀疑，这部影片的主人公究竟是不是女侠李飞飞？如果李飞飞不是第一主人公，那么《女侠李飞飞》这个片名就有些名不副实；如果她是第一主人公，何以她在影片的故事情节中并不占有绝对的主人公地位，起到支配情节的主导作用呢？这种情况，应该是影片编导心中的“侠”的观念所致。在作者的心目中，在中国侠文化传统中，侠客之流，常常是隐身于世俗风尘之中，平常难得一见。但当凡人遇到灾难，侠客总会及时降临。

作者对侠客作如上理解和想象，决定了这部影片的叙事方法，需采用明暗两条线索。也就是以洪玉麟、郭慧珠的亲事和蒋益民对郭慧珠的单恋及其对洪、郭亲事的破坏这样的平凡人的日常世俗生活作为明线；而以女侠李飞飞和她的师父卖艺江湖，到处仗义行侠为暗线。所以，在影片开始之际出现过有关李飞飞及其师父的介绍字幕，给人物及其影片“定性”之后，主人公李飞飞很快就走向暗处，如同隐居或隐身，直到有人遇难，她才会及时出现，并且仗义拯救。

实际上，在这部影片中，李飞飞和她的师父也并没有完全“隐身”于暗处，而是时不时地出现在那些明线人物的生活场景附近，出现在电影观众的面前。例如，在反派人物蒋益民出现之际，影片中接着出现的是“一弹飞去，群鸟四散，李飞飞行猎于丛林间也”的字幕和镜头，这不仅是让李飞飞“浮出水面”，同时也是对蒋益民的形象——即作为李飞飞行侠惩戒的对象——的暗示。进而，在同窗好友向洪玉麟交代约会去向的时候，银幕上再一次出现“李飞飞偕其师藉卖艺以

游历各埠”的字幕和镜头。这不仅表明武侠人物无处不在，同时也暗示出这个约会将会出现麻烦。进而，蒋益民及其伙伴是因为跟踪卖艺女郎李飞飞——他当然不知道这个女郎竟是女侠——才适逢其会，看到了慧珠与玉麟交接耳环，并暗中拍照。这一情形可谓明暗颠倒：蒋益民由明转“暗”，李飞飞则由暗转“明”，蒋益民的所作所为，都在李飞飞的眼中。如此，才会出现影片最后的蒋益民在慧珠身后、李飞飞在蒋益民身后的有趣情形，以及最后侠女救人的大结局。

若作为一部“武侠电影”看，这部影片的问题不在于文戏方面化主线、副线为暗线、明线，而在于其武戏方面：除了让李飞飞“飞弹惊鸟”和为救人“越墙而入”之外，这位女侠再没有机会展示自己的武功身手，且影片中也没有多少武功打斗的场面，未免让人感到遗憾。但在实际生活的经验和逻辑上讲，影片《女侠李飞飞》的主人公仗义行侠却侠而不武，其实也没有问题：侠女救人，可贵之处在于她的侠气、仗义，难能之处在于她的有心和机智，并不在她的武功高下。既然对手是一个完全不会武功的凡人，女侠李飞飞也就英雄无用武之地。

当时的评论说：“主角粉菊花，是舞台上的演员，所以我们只觉得她是在银幕上演京剧。每次要演一种迅速的动作以前，总要预先停顿一下，好似有锣鼓节制她一般。这也许是本来的习惯，一时换不过来吧！跳墙救珠一段，也不过只显出舞台上武旦应有的本领，全无半点义侠的表情。”^①

五

在中国武侠电影萌芽时期，真正自觉具有类型意识，且剧作与导演方面的创作技巧也相对较为成熟的影片，当数明星影片公司1926年出品的影片《无名英雄》（张石川导演，沧海后人编剧，董克毅摄影，张慧冲、宣景琳、萧英等主演）。

与《女侠李飞飞》相似，影片《无名英雄》也开宗明义，在影片的开头就让武侠人物出场，且头两条字幕便将主人公的武侠身份介绍给观众。一是主人公无名英雄：“江湖老人，一生走江湖，从无人知其姓名，孔武有力侠士也。”一是老人的女儿：“燕姑，老人女，母已

石佛《评〈女侠李飞飞〉》，载《银幕评论》1926年第1卷，第1号。

见背，既无兄弟，又无姊妹；自幼随从江湖，因亦精通武术。”

与《女侠李飞飞》不同的是，这部影片没有将侠客主人公的生活作暗线处理，而是直接将此当成影片叙事的主线。影片开始，就是无名老人让自己的女儿比武招亲，而且比武的方式也非常独特，即只要有人能将燕姑抱离地面，老人就将女儿许配给此人。这样的情节，是典型的江湖生活情景，“江湖气”十足。

前来招亲的人中，落难青年彭志良对燕姑尤为钟情，屡战屡败，但却又屡败屡战，这也是典型的武侠/江湖人物性格。更有意思的是，彭志良受到高人指点之后，终于抱起了燕姑，不仅得到佳偶，而且还得到了名师——无名老人成了他的岳父之后，将自己的一身武艺倾囊相授，青年彭志良拜师学艺的情节，也就成了影片的一个重要组成部分。

这部影片的主要情节是，有钱有势、无恶不作的恶霸赵大鹏，豢养了军师、拳师、打手多人，平日鱼肉乡里，仗势欺人，这一回看上了彭志良的妹妹雅芳，彭父不允，便诬告彭父为盗，使之被冤入狱。这样，彭志良学艺，就有了十分明确的目标，那就是行侠与复仇，即要将其妹救出厄难，为其父讨回公道，为地方乡里铲除恶霸。如此，影片的主线就成了一段典型的武侠故事。赵大鹏的势力越大，其拳师、打手的武功越高，彭志良的行侠复仇的目标愈难，任务愈艰巨，就会使得影片的情势越紧张，对主人公的身心压力越大，对观众的吸引力也就自然越大，越让人感到精彩好看。

有意思的是，在彭志良专心练武之际，无名老人不甘寂寞，又去干他那“盗亦有道”的勾当，去官府、富户中盗窃金银财宝，同时资助穷人、惩罚和教训偷盗穷苦百姓的小贼。这一支线，不仅将无名老人的身份、性格做出形象化的生动描述，从而丰富了影片的故事情节，也使得影片的叙主线不会因为彭志良练武而显沉闷，进而还为以后的小贼报恩埋下伏笔。

值得一说的是，虽然影片的作者称片中的无名老人为“无名英雄”，肯定他“盗亦有道”的侠士行为与豪迈个性，但却明显并不赞同他的以盗为生的职业。为此，影片中专门安排了老人想要将自己的“衣钵”传给得意门徒兼女婿彭志良，但却遭到彭志良的坚决拒绝的情节。非但如此，彭志良还对妻子燕姑明说：“虽然说他的强盗是劫富济贫的，但是照法律说起来，总归是犯罪的，以后请他老人家也不