

你不能不看 的武俠功夫電影

國立屏東教育大學
簡成熙
教授

楔子：為什麼介紹武俠功夫片？

千禧年之後的《十面埋伏》、《英雄》、《七劍》、《神話》、《無極》、《霍元甲》、《功夫》等跨國製片，或許讓年輕的朋友還能掌握華人世界（很難用「國片」一詞了）武俠功夫片的魅力。當然，「臺灣之光」李安的《臥虎藏龍》（2000），藉由奧斯卡的肯定，終於為華人世界的武俠片在世界電影史上掙得一席之地。其實，現在三十歲左右的朋友，應該對1990年代，港式武俠片如《笑傲江湖》、《東方不敗》、《黃飛鴻》等不陌生。「四、五年級」生也應該見證了國片全盛時期，武俠功夫電影的光榮歲月。李安之前，胡金銓的《俠女》（1970），早已獲得了坎城影展的肯定。李小龍的功夫電影，更在1970年代，成功地拓展了「國片」的海外市場。而自《駭客任務》以後，香港的優秀武術指導，幾乎已全數被好萊塢的動作片網羅，而納入全球化的規格之中。《臥虎藏龍》在藝術及商業上的成功，其實是收割了港臺過去四十年來武俠功夫片華路藍縷的成果。遺憾的是，除了胡金銓等的少數作品外，港臺大多數的武俠功夫電影，並沒有獲得正視，殊為可惜。筆者期待本文能見證過去四十年來港臺曾經有的輝煌傳統，能為「四、五年級」的讀者勾起成長的回憶，能為二、三十歲的讀者架構武俠功夫電影的類型輪廓。

其實，在大陸上海1920年代前後，武俠神怪電影已蔚為風潮，平江不肖生火燒紅蓮寺背景的《江湖奇俠傳》是最典型的代表。武俠電影曾扮演著華人世界電影啟蒙的重要角色。其後，抗日軍興乃至1949年之後，輾轉南下香港，1950、60年代，大批簡陋的粵語功夫片，發揚了廣東地方英雄諸如方世玉、黃飛鴻的傳奇故事，讀者了解這段殘史，應該更能體會香港作為兩岸三地的武俠電影匯集地，二十世紀後半葉終於燦然備至，開花結果，實非偶然。

筆者在本文中將伴隨著成長中的記憶，以時間為經，重要導演所開創的類型為緯，大致交代1960年代中期以降港臺戰後武俠風起雲湧的佳作，受限於篇幅，自然只能畫龍點睛，淺嚐則止。筆者也儘可能以讀者所

能看到的影片為介紹依據。胡金銓、李安等大師，論者已多，筆者也希望能略其所詳，而詳其所略，介紹更多為人忽視的通俗作品，希望不致貽笑大方。



1960年代中期 邵氏的新派武俠

香港邵氏兄弟公司是華人世界最大的片廠，如前所言，1949年之後的香港，當時接收了許多上海時期的武俠電影從業人才，也豐富了本土的粵語功夫傳統。1960年代中期盛極一時的黃梅調已顯疲態，當時的美國西部動作片及日本盲劍客、武士道電影盛極一時，重新開發已有的武俠電影傳統，毋寧是邵氏最有把握的方向。邵逸夫極具野心，鼓勵旗下李翰祥、張徹、胡金銓等從事武俠電影的實驗。在張徹（1924-2002）的策畫下，徐增宏的《江湖奇俠》（1965）、《鴛鴦劍俠》（1965）首開序幕，從故事的選擇，可看出邵氏當時保守的一面，仍是希望延續戰前上海的傳統。編導們捨棄了諸如口吐飛劍等神怪、誇張的情節，強調打鬥的真實感。張徹的《邊城三俠》（1966）及《斷腸劍》（1967）推波助瀾，《獨臂刀》（1967）正式奠定新派武俠的基礎，成為華人世界武俠的里程。

《獨臂刀》有較為完整的敘事結構、人物造型與心理刻劃。敘述大俠齊如風遭仇家暗算，家丁捨命護主，齊如風將其幼子方剛撫養長大，可惜被同門師兄及齊如風之女齊珮排擠。在一次比試中，被任性的齊珮斷臂。方剛雪夜帶傷遠遁，雖被村女小蠻所救，但自慚形穢的方剛卻懷憂喪志而日日消沉。小蠻不忍，乃提供殘卷刀譜，原來小蠻父親亦是一江湖中人，曾死命保護刀譜，終致身亡，小蠻母親憤而將刀譜焚毀，只剩殘卷一左臂短刀輔助之用。方剛拾起追憶亡父

捨命救主所遺的斷刀，終於悟出獨臂刀法。齊如風宿敵長臂神魔，潛心破解齊家刀法，就在齊如風六十大壽之日，展開復仇。各路祝壽齊家子弟，橫遭殺戮，方剛為報師恩，不顧小蠻勸阻，歷經惡戰，終以獨臂單刀，誅滅長臂神魔師徒……。就影片取景而言，北地雪影，小蠻江邊救剛，溪水、茅舍、垂柳，邵氏清水灣的人工影城，塑造了一封閉卻有韻味的靜態美學；就人物刻畫而言，方剛一襲黑衣，孤傲忠貞，也映照了當時社會對青年的壓抑；就打鬥技法而言，雖然以今天的觀點，未免無趣，但已運用了手提攝影捕捉連場決戰，實開風氣之先。莫名的古代時空，也提供了當時港臺觀眾一個古典中國的文化想像。至此，「新派武俠」正式成為一種類型，歷久不衰。張徹之後的《獨臂刀王》（1969）及《新獨臂刀》（1971），在敘事及意境上，雖未能超越《獨臂刀》，但都具有眾星雲集的通俗魅力。張徹往後之作品，男主角大多劇戰身亡，在《獨臂刀王》裡，方剛力戰八大兇殘刀王，當時的評論大多譏為流俗之作，但神話新派武俠灘頭第一個英雄人物的不死傳奇，本來就是很成功的商業運作，不足為奇。此一時期，張徹的《大刺客》（1967）與《金燕子》（1968），在同期新派武俠中，也特別值得推薦。英國名影評人T. Rayns並曾用符號學的理論去評析《金燕子》裡的人物造型與美學。《大刺客》則是以《史記 刺客列傳》裡的聶政為主題，算是武俠歷史劇。從《斷腸劍》到《大刺客》、《金燕子》，男



主角王羽最後都劇戰而肚破腸流，也構成了醒目的「悲壯美」，日後並發展成「暴力美學」。潘壘以文藝見長，他的《天下第一劍》（1968），不只是劍王刀王武林爭鋒的傳統敘事窠臼，更專注在「盛名累人」下，英雄高處不勝寒的壓力，重視武打動作的意境與舞蹈節奏。在張徹當年的盛名下，也算是一部未受到重視的佳作，只可惜未獲得票房肯定。在邵氏商業的考量下，「新派武俠」並未發掘更深的人文義蘊，殊為可惜。

開創新派武俠新局的另有胡金銓在邵氏的《大醉俠》（1966），胡金銓素來重視電影的風格與形式，他從京劇裡汲取人物表現形式，以京劇武術出身的韓英傑任武術指導，胡金銓利用個人凌厲的剪接與短鏡頭運用，渲染劇中英雄人物的武功，輕盈與實戰兼具。其後，離開邵氏後的《龍門客棧》

（1967），以明末錦衣衛、東廠太監追殺忠良為敘事主軸，把當時流行的007諜報元素，融入到客棧內善惡間的爾虞我詐，使「客棧」成為很具中國意象的武俠場域。而武功風格，較之《大醉俠》，也更別出心裁。

我們以今日對武俠動作片的要求來看《獨臂刀》與《龍門客棧》，不一定能滿意其動作設計，但作為一種開創的類型，《獨臂刀》與《龍門客棧》交相輝映，分別代表香港、臺灣戰後武俠的初試啼聲。其後，胡金銓更以《俠女》（1970）一片，揚威坎城，1978年英國出版的《國際電影年鑑》，將胡金銓名列「世界五大導演」之林，這是過往華人導演從未有的殊榮。他之後的《山中傳奇》（1979）、《空山靈雨》（1979），是港臺一片打殺武俠傳統之外的空靈高遠之作。

1970年代 拳腳功夫開創新局

邵氏新派武俠引領風騷之時，觀眾對於武打實戰的要求愈來愈高，武術指導在武俠電影的地位也愈形重要，然新派武俠取代黃梅調之後，也不免陷入疲態。「功夫」逐漸從武俠類型中脫穎而出，成為與武俠齊名的類型電影。《獨臂刀》走紅港臺星馬的王羽，在邵氏出任導演的啼聲之作《龍虎鬥》（1970），時間從遙遠的古代帶到民初，摒棄了刀光劍影，直接以國術對決日本空手

道，赤手空拳，淋漓盡致。鄭昌和的《天下第一拳》（1972），也是中國拳打日本空手道。《天下第一拳》成功打入美國市場，掀起中國功夫熱，這兩部功夫片，與李小龍的《精武門》，都曾在義大利的媒體上被評為賣座性四星（最高），藝術性一星（最低）的評價。不過，作為港臺「功夫」電影的類型，仍具有經典的意義。

李小龍的功夫神話

掀起世界功夫熱潮仍推李小龍（1940-1973）的功夫電影。李小龍英年早逝，只留下了《唐山大兄》（1971）、《精武門》（1972）（以上二片由羅維導演），自導的《猛龍過江》（1972），重返好萊塢的《龍爭虎鬥》（1973），以及未完成的遺作《死亡遊戲》（1973，後由洪金寶於1977年補拍完成）。由於李小龍本身的功夫無庸置疑，他的功夫電影也蔚為奇觀。

就政經脈絡來看，1970年代是「自由中國」挫敗的年代，「中」日斷交、退出聯合國。李小龍拳打南洋、東洋、西洋，是民族自信受挫後的集體渲洩。李小龍的電影在第三世界被壓迫國家也普遍受到歡迎，或與此不無關係。雖然李小龍在這幾部作品的角色都是鄉巴佬，不過，他本身留學美國所流露的現代特質，也都形成他獨特的表現風格。傳統／現代，真實／虛幻之間穿梭，也是重溫李小龍電影可以有的發掘空間。一方面，李小龍的電影（特別是《精武門》）以中國拳對抗異族，當然是民族主義的展現，但李小龍以南派詠春拳為基底，融合了西洋拳、日本空手道、韓國跆拳道，自創了類似自由搏擊的「截拳道」，並以此在銀幕前操練，也是一種功夫（抽離了中國地域）世界化的體現，我們有理由相信，如果李小龍不英年早逝，當會具體影響好萊塢動作電影的走向。

張徹的暴力美學與匡復少林

比《龍虎鬥》稍早，張徹以狄龍、姜大衛為雙男主角所推出的《報仇》（1970），也具有影史上的象徵意義。狄龍在片中飾演一京劇藝人，開場狄龍以「界牌關」羅通「盤腸大戰」出場，由於「盤腸大戰」的悲壯之死，是張徹很心儀的男性壯美，也一再出現在他多部影片中，所以《報仇》中的這場戲中戲，除了是張徹向京劇傳統悲劇英雄致敬外，更是對自己作品的「自我詮釋」。地方惡霸垂涎狄龍之妻，設局襲殺狄龍，張徹用片初狄龍飾演羅通悲壯之死作交叉剪輯，極具象徵意義，其弟姜大衛一襲白西裝為兄報仇，也因而悲壯殞命，血染白袍。《報仇》以民初為背景，也歸拳腳功夫之類型，但此一功夫打鬥不在展示拳腳，而在突顯張徹「男性同盟」的兄弟之情，具有獨特的烈血情義。《馬永貞》（1972）亦然，山東青年到上海灘討生活，與上海灘大亨譚四惺惺相惜，後譚四遭人殺害，馬永貞為友復仇，以命成全了譚四對他的情義，堪稱張徹男性同盟、暴力美學的代表。馬永貞上青蓮閣復仇時，首先被利斧暗算，而後忍受痛苦，拳打惡人，他嘶吼、轉身、倒下、爬起、報仇的意念與身體受傷的痛苦交織扭動的身軀，在張徹慢動作的運鏡下，彷彿跳著死亡之舞。就敘事內涵而言，鄉村青年用拳頭追求名利，以暴制暴，終於被集名利、權勢與暴力於一身的上海灘所吞噬，也發人深省。同一時期，張徹以清代張汶祥刺馬新貽的故事，交待名利的誘惑，男女不倫情感的交織，使一結拜三兄弟共同毀滅的《刺馬》（1973），也是不以打鬥作訴求的深刻作品。

李小龍殞落後，大批的功夫電影希冀能替補海外市場。張徹在邵氏的支持下，來臺主持長弓電影公司，以南派少林廣東地域傳奇英雄方世玉、洪熙官為主題，開拍南派少林拳腳功夫片，最成功的遞補了李小龍的功夫餘威。

我們知道，南派少林的英雄人物本來就是粵語片的重要武俠傳統。而劉家良、唐佳等武術指導在少林英雄人物的傳奇故事中，較虛構的古代武俠世界，實更能精確地展示自身的武學。南派少林「反清復明」也符合當時港臺的政治正確。除此之外，港臺經濟的起飛，具悲壯意識的盤腸大戰已不見得符合主流，方世玉（傅聲飾）的慧黠、刁鑽所洋溢的青春氣息在反清復明的敘事架構中，成功的沖淡了片中過於嚴肅的主題。1990年代李連杰所飾演的方世玉，仍然繼承此一形象。張徹藉「方世玉」開創出「小子」的

英雄形象，值足稱道。簡而言之，長弓時期的少林功夫片，以硬橋硬馬的拳路，傳承過去的傳統，也創新了功夫片的視野。《方世玉與洪熙官》（1974）、《少林五祖》（1974）、《洪拳小子》（1975）、《蔡李佛小子》（1976），俱為佳作。《洪拳小子》更有豐富的敘事內涵，與《刺馬》同被認為是張徹近百部武俠功夫電影中深入討論人性的經典之作。1993年杜琪峰的《赤腳小子》（臺名《江湖傳說》），即為向《洪拳小子》致敬的重拍版。張徹結束長弓公司重返邵氏後，仍不忘情少林功夫，《少林寺》（1976）、《五毒》（1978）、《南少林與北少林》（1978）、《廣東十虎與後五虎》（1980）、《少林與武當》（1980）。敘事內涵未具突出，形式美學風格了無新意，雖未能開創新局，倒也靈活暢快，喜歡功夫片的觀眾不會失望。



劉家良的正統功夫與武德

王羽、張徹所開創的拳腳功夫傳統，其武術指導雖然也是劉家良、劉家榮、唐佳等南派功夫好手，但武而優則導的劉家良，一直到本身升任導演，才使功夫電影進入新里程。不僅使武功的展示更為多元，也把兵器的操練納入拳腳功夫的一環。過去武俠片，是用敘事內容及特技來包裝兵器的神妙，劉家良則具體展示了各種兵器的實戰用途與特色，徹底體現兵器是拳腳延伸的武術意義。劉家良的電影也流露出他個人習武的點滴，師承傳統中的武德與尊師重道，更成為劉家良功夫電影的內在情感。

從武術的多元面來看，劉家良的確開拓了武術的多面性。他導演第一部功夫片並不是來自他師承的南派少林，這部名為《神打》（1975）的佳作，當時雖然令人耳目一新，卻要待後來袁和平的北派雜技之後，才真正引領風潮。《陸阿采與黃飛鴻》（1976），劉家良正式從清末傳奇英雄及個人師承的武術中，展開其尋根之旅。劉家良的父親劉湛，直接授業於黃飛鴻弟子林世榮。

洪熙官

方世玉——陸阿采——黃麒英——黃飛鴻——
林世榮（豬肉榮）——劉湛——劉家良

方世玉的傳奇或許誇大，但是自陸阿采以降，倒是其來有自的師承傳統。雖然這些故事之前之後，有多人加以詮釋，但是在劉家良的片子，最顯真切。即便不是以這些師承故事做主軸，劉家良也在他的功夫片中

展現了武術人對武術的情懷與執著。《少林三十六房》（1978）以三德和尚投身少林寺習武，後創設第三十六房招收俗家弟子反清復明的故事為藍本。從腳踏浮木的清淨體輕、步快馬穩的輕功開始，到臂力房、腕力房、目力房、頭力房、腿力房、刀房、棍房……恐怕是港臺武俠功夫片中「練功」最久的電影。相較於同一時期其他諸如木人巷、銅人陣的乖張練功設計，劉家良堅持練功戲不能誇張，要能體現功夫本身的精神。《中華丈夫》（1978）雖是中日較勁。八卦劍vs.武士刀，醉拳vs.空手道，紅纓槍vs.日本長槍……以武會友的敘事內容已大致反映了時代的進步，純粹就武打設計，《中華丈夫》絕對可名列港臺功夫經典。《十八般武藝》（1982）更是最有系統的把中國武術重要兵器：刀、大關刀、雙刀、柳葉刀、劍、單頭棍、紅纓槍、雙匕首、雙鎚、雙拐、雙板斧、三節鞭、三節棍、繩鏢、護身鉤、呂布戟、月牙鏟、大鈹等做了最精確的示範。《五郎八卦棍》（1984）亦是水準之作。我們不必太苛求這些電影是否像《臥虎藏龍》般富含深厚的人文意義，能看到最正統的南派少林功夫變身銀幕，在世界電影史上，絕對值得一書。此外，《茅山殭屍拳》（1979）以及在《十八般武藝》中出現的茅山、術士、神打等「旁門左道」的功夫，也最早出現在劉家良的功夫片中。

眾多論者多已指出，劉家良功夫電影所突顯的傳統「武德」，較之虛擬的江湖世界及報仇雪恨的傳統武俠功夫電影，實有更深一層的武俠意義，這當然也受到奧語片



關德興所飾演的黃飛鴻老師傅的影響。跨入1980年代，《長輩》（1981）及《掌門人》（1983），惠英紅的女性角色，分別顛覆了傳統的男尊女卑的師承傳統，也代表了劉家良功夫電影企求把較現代的觀念以戲謔的方式去翻轉既定的武俠權力結構。

《瘋猴》（1979）以南派猴拳為架構，除了是正統的猴拳一掌四式——插掌、薑指、手鎚、腕撞的精確示範外，更有著動作烘托主題的內在精神。敘述猴拳師父陳百酒後招人設計，再也不能使拳，自此潦倒江湖，以耍猴戲為主，後受一流浪青年接濟，當惡霸將陳百賴以為生的猴子殺死時，青年以自身扮猴鼓勵，陳百乃將所學猴拳傾囊相授，終於翦除惡人。猴戲的諧趣打諢與猴拳的輕盈力道，正對映著小丑笑中有淚的無奈，而陳百與青年的「師徒」關係，也更是一種平等的關係，凡此種種，使武打動作、性格刻畫與電影人生的風格一致。《爛頭何》（1979）乍看之下，好似無厘頭式的嬉鬧，並不是傳統硬橋硬馬的實戰功夫，劉

家良卻是藉著各種笑料的動作設計，表現故事情節中喜怒哀樂的人生百態，雖然形式上是受到同時期一窩蜂功夫喜劇的影響，但動作烘染人物、主題的意圖仍然明顯。

《十八般武藝》更是劉家良自身對武俠功夫窮途末路的感慨。「義和團」在清末「扶清滅洋」毋寧扮演的是悲劇的角色，徐克日後的《黃飛鴻》系列也曾經打過類似的白蓮教。其實「義和團」何嘗不是以血肉之軀力抗洋槍洋砲！《十八般武藝》中敘述清末中國功夫利用茅山、術士、神打等旁門左道方式偽裝刀槍不入，一義和團首腦不忍國術以此愚民，平白讓熱血無知的年輕人犧牲，乃解散雲南分舵。其他義和團首腦為鞏固自身權位乃連環追殺。劉家良在此不僅未嘲諷義和團，反而以義和團之命運隱喻國術真材實料的時代宿命，是我認為對中國武術面對現代化武器最為無奈的片子。徐克的《黃飛鴻》及周星馳的《少林足球》，也都有類似的橋段。

袁和平與成龍的北派雜耍

1970年代中期，發掘李小龍的羅維力捧成龍，《少林木大巷》（1976）、《蛇鶴八步》（1977）已可看出成龍的武打實力，但羅維畢竟沒有開創新局的實力，由吳思遠借將，聘請曾在邵氏擔任龍虎武師的袁和平執導《蛇形刁手》（1978）。袁和平及其父親袁小田所代表的京劇傳統，有著北派功夫的餘緒，也象徵著中國近代北方京劇、雜耍一路避秦南下的滄桑史。張徹、劉家良在邵氏穩坐霸主地位，傳承南派少林功夫的同時，袁和平並無發揮的空間，他把京劇的靈活身手轉成功夫元素，被吳思遠發掘。吳思遠是港臺獨立製片的奇葩，雖欠缺完整的片場與資金奧援，但作品屢創新意，引領風騷。《南拳北腿》（1976）最為膾炙人口。袁和平、成龍的成就實應感念吳思遠的慧眼識英雄。成龍、洪金寶也是于占元師父在香港成立京劇的學校所培養的「七小福」成員。易言之，吳思遠、袁和平遠較羅維更能發掘成龍京劇訓練有別於南派硬橋硬馬的柔軟身段。《蛇形刁手》裡的練功戲，不同於劉家良《少林三十六房》的中規中矩，幾乎是個人體能、柔軟度的奇觀。《醉拳》（1978）是《蛇形刁手》的翻版。值得我們注意的是，《醉拳》成龍所飾的是青年黃飛鴻，他刁鑽、打混、好色，徹底顛覆了香港已有的黃飛鴻傳統，袁和平把北派雜耍與京劇的動作轉換到南派的英雄人物身上，竟然獲得觀眾的青睞，這也說明了袁和平的確注入了功夫電影新的元素，影響所及，港臺跟風式的競拍功夫喜劇，又粗製濫造了好多功夫片。

成龍的大師兄洪金寶較成龍更早擔任龍虎武師，鄒文懷在1970年離開邵氏創立嘉禾公司時，洪金寶在嘉禾沉浮，以其肥胖又靈活的身手，逐漸嶄露頭角。《三德和尚與舂米六》（1976）已獨當一面，繼而續拍完李小龍遺作《死亡遊戲》（1977）。《肥龍過江》（1977）已見新義。他主演的《老虎田雞》（麥嘉導演，1978）與成龍的《醉拳》共同奠定了功夫喜劇的類型。《贊先生與找錢華》（1978）、《雜家小子》（1979）展現的力道，不在袁和平之下。洪金寶也在袁和平導演下，主演了黃飛鴻弟子豬肉榮的故事《林世榮》（1980）。成龍進入嘉禾公司後，《師弟出馬》（1980）、《龍少爺》（1981）均是功夫喜劇的佳作。

我們暫時把視野放到臺灣，胡金銓的影片《忠烈圖》（1974）（武術指導為洪金寶），描寫明代俞大猷對抗倭寇的故事，胡氏利用他特有的剪接，各路拳腳，追奔對抗



的架式，表現的沉穩厚實，是胡氏武俠電影中較為重視拳腳的佳作。王羽離開邵氏後來臺，軋戲逾五十部，成績良莠不齊。但他自導的《獨臂拳王》（1973）承繼《龍虎鬥》的特色，以虛構的獨臂殘拳對抗合氣道、空手道、密宗喇嘛、泰國拳等，娛樂十足。筆者認為王羽最好的武俠功夫電影是他自導的《戰神灘》（1973），也是明末倭寇入侵，江湖豪傑連袂對抗的俠義故事。《忠烈圖》或許受《戰神灘》啟發，也說不定。

走筆至此，也願意點評幾部臺產的武俠功夫片。王星磊的《潮州怒漢》（1972）發掘了跆拳道高手譚道良。張美君的《千刀萬里追》（1976）是臺港第一部立體武俠電影，張美君也曾結合武俠與神怪，成就《無字天書》（1977），朱羽的民初小說也具有古龍的峰迴路轉情節，屠忠訓曾拍朱羽之《獵人》（1976），成績不俗，惜屠忠訓英年早逝未能帶動風潮。提起臺灣功夫

電影，不能不提郭南宏，他的《少林寺十八銅人》（1974）是少數「臺灣少林」回敬香港的傑作，也帶動了臺產的少林功夫片。更早之前的張曾澤、丁善璽、劍龍，也都有相當的作品。張曾澤的《路客與刀客》（1970），不僅融合拳腳技擊及兵器，也呈現了大批北派雜技，可說兼南北之長，獲當年金馬獎最佳影片，時間猶早於王羽《龍虎鬥》，張徹、劉家良少林南派功夫與袁和平北派雜技。可算是臺灣對武俠功夫電影的重要貢獻，可惜幾乎被遺忘。蔡揚名在1972年即曾推出孟飛所飾《方世玉》，時間猶早於張徹，孟飛也是臺灣方世玉的二選人選。丁重、侯錚、巫敏雄、李作楠等武俠功夫作品，大致代表當時臺灣的通俗水平。不諱言，臺灣1970年代生產的武俠功夫片品質粗糙，並沒有太大的價值，大部份也都已散失，恐不復見。作為時代的軌跡，筆者仍然期待有心者能盡力，為臺灣曾經盛行一時的電影文化，留下飛鴻雪泥。



楚原的古龍奇情

邵氏自《江湖奇俠》以降的新派武俠，並不以劇情取勝。拳腳功夫片重視的是實戰，也不重視敘事結構，胡金銓的武俠藝術，可遇不可求。當武術片充斥著美學粗疏、劇本貧乏，只是一味猛打拳踢的功夫片時，「武俠」的傳統不免靜極思動。楚原首先以古龍小說為藍本，成功的推出了《流星 蝴蝶 劍》（1976），繼之《天涯·明月·刀》（1976）、《楚留香》（1977）引領了港臺武俠的另一高峰，此後截至1984年為止，楚原自己就拍了29部之多。

當時的學者冠以「奇情武俠」的稱號，古龍的小說情節詭異，充滿著戲劇性的轉折，文句的對白極富巧思，令人拍案叫絕。江湖險惡也能帶出主角內心的情感世界。一言以蔽之，古龍的小說補強了邵氏新派武俠敘事薄弱的缺點，提供了觀影者娛樂中知性思考的樂趣。不過論者也指出，古龍小說情節的峰迴路轉，過於做作且一廂情願，主角人物的內心衝突流於浮面，不似金庸小說的綿密深厚、韻味無窮，這正說明了楚原——古龍式的奇情電影，其實也不太想載道言志，情節的巧思只不過是商業元素的一環。楚原利用邵氏影城靜謐瑰麗的特點，加強劇中人物的服裝造型，營造出一迷離繽紛的武俠世界。《流星·蝴蝶·劍》曾獲1976年第22屆亞太影展「最優良美術設計雙獅獎」可見一斑。就武打形式而言，唐佳、黃培基等南派大師繼續擔負重任，但他們也自覺到

硬橋硬馬的掌上功夫與古龍迷離瑰麗的世界調性不合，充分利用鋼索，營造出輕盈靈巧、翩翩飛舞的武打風格。「小李飛刀，例無虛發」、楚留香「彈指神功」較之老式神怪武俠，更多了一份寫意之美。在成龍及劉家良拳腳功夫盛行的1970年代後期，楚原的奇情武俠在票房上足可對抗。而其他獨立製片（特別是臺灣）缺乏邵氏影城的瑰麗佈景，所拍出的改編古龍作品，成績也遠遜於楚原。

邵氏公司在1970年代，除了古龍外，金庸的小說也多被搬上銀幕，張徹本身也執導了多部，於此不論。這裡要特別介紹其他的導演。孫仲的《人皮燈籠》（1982），算是詭異的武俠恐怖片，戴骷髏面具的人在雨中凌空而下綁架婦人，活剝人皮，製成燈籠。這位人皮師父固然心理變態，但其實是所謂劇中兩大上流社會人物爭富鬥武的打手，《人皮燈籠》可算是影射人間社會相互較量暗藏殺機的武俠寓言。《決殺令》（1977）與《冷血十三鷹》（1978）也是孫仲精采的武俠功夫作品，不可不看。何夢華的《血滴子》（1975）敘述清朝雍正年間為剷除異己而組織特務殺手，其中一血滴子馬騰，不忍殘殺無辜而逃亡，清廷下令追殺的精采故事。血滴子百步取人首級，恐怖孤絕，具有政治上的諷寓，也使得血滴子在1970年代成為眾多武俠片的「道具」，風行一時。桂治洪的《萬人斬》（1980）雖然重拍張徹舊作《鐵手無情》（1969），

卻有更深厚的內涵，敘述京城大內金庫被悍匪所劫，總捕頭冷天鷹率眾追捕，沿途民不聊生，捕頭逐漸體會悍匪官逼民反的無奈，冷天鷹最後發現自己也只是上司的棋子。整部片子沉鬱凝重，捕頭悍匪之間已不是善惡分明，具有相當程度的諷喻現世之意。

1980年代，香港一群新導演創造「新浪潮」電影，為人所稱道。譚家明也交出了一部傑出的武俠成績單《名劍》（1980），敘述劍客為「名」為「劍」的悲劇，有的為盛名所累，不得善終，有的不擇手段，有的卻因此犧牲了情愛，故事內容並不新穎，譚家明卻用豐富的電影語言，使《名劍》在工筆山水的影像美學中，呈現武林名利爭奪的人物悲劇。同一時期的臺灣，也正是「新電影」萌發階段，王童的《策馬入林》（1985），描寫一群強盜打家劫舍，強擄一村女，二頭目並強姦了該村女，可是就在村女囚居賊窩之際，她眼中的這群強盜，竟是坐困愁城，無以為繼，只有鋌而走險、打劫官門，最後落荒而逃。村民最後召募俠士，襲殺二頭目，救回村女，但村女卻心繫著那二頭目安危……。沒有太多傳統武打的橋段，片子的基調雖是沉悶、灰暗，這卻是王童的精心設計，他透過精緻的影像、服飾，呈現這群綠林強盜，既不可恨，也非豪傑，他們充其量只是亂世官逼民反，一群討生活的可憐蟲而已。這種悲憫的人文色彩使《策馬入林》成為很另類的武俠電影。



1990年代再創高峰

1980年代以後，受到錄影帶氾濫及社會經濟變遷導致觀影人口的改變，國片面臨很大的蕭條。臺灣的影片除了少數「新電影」睥睨世界影壇外，一般商業片已陷入絕境。邵氏公司張徹、劉家良、楚原的功夫片僅僅維持平盤，邵氏縮減製片量轉投資電

視。不過，邵氏外的其他香港製片，透過較為靈活的產銷制度，度過蕭條期，且完成了工業升級，在1990年代初，更曾經締造武俠功夫的另一高峰。對於二、三十歲左右的讀者，應該還能感受童年時期「港式」武俠功夫電影的雄風。

成龍、洪金寶的實戰動作

成龍、洪金寶在1970年代中期以後以北派雜耍所帶動的功夫喜劇，即便他們仍維持著量少質精的路線，但由於同類的電影太多，他們也必須另創新局。二位不約而同的把實戰的場域從陌生的古代、民國初年轉到了現代。他們不必費心中國拳腳難敵槍砲的窘境，動作喜劇的基調暫時掩蓋了功夫的歷史宿命。北派的雜耍在實戰中轉成輕盈的閃躲巧思，京劇的柔軟身形，各種超出凡人體能的動作，成龍據此發展其動作美學，透過他個人的膽大心細，變奏成現代式的搏命奇觀。由之發展出有別於李小龍式的實戰勁技。成龍的《A計畫》（1983）及《警察故事》（1985）系列，洪金寶的《五福星》（1983）系列，幾乎席捲了1980年代寒暑假熱門的檔期。有論者質疑，這些影片是否可歸納到傳統武俠功夫的類型？的確，成龍、洪金寶所展現的銀幕魅力，已不在於他們功夫的源流、派別、師承。傳統武俠功夫片的敘事內容，大抵會以武俠功夫本身作

主軸，正派英雄透過某種功夫精髓或招式戰勝強敵的陰狠邪功。但是在成龍、洪金寶的「動作片」裡，主角與暴徒的拆解對招，並沒有太大的差異，在劇烈的攻防裡，主角常以靈活的身段，優美的轉身飛踢，形成激烈而不殺戮的美學（恰有別於張徹的暴力美學）。觀眾是以輕鬆的心情滿足他們對搏命動作的期待。洪金寶的福星系列，笑點之一是劇中會安排一位美女，然後讓觀眾福星們「看得到、吃不到」，撇開性別意識，也大致呈現了尋常男性的集體性壓抑。這些影片的內涵，當然不必嚴肅分析，但也可反映港臺1980年代經濟進一步成長後的社會百態。成龍《A計畫》的背景是在香港被殖民之初，也多少透露出港人在回歸中國，結束殖民前夕的認同迷惘。爾後，大批港式警匪（槍戰）的電影，又成為一種新的動作類型，吳宇森的《英雄本色》（1986）系列最為傑出，現在幾乎好萊塢的動作片已離不開香港的動作設計團隊了。



徐克、程小東的武俠神怪冒險

徐克在1979年的《蝶變》，已經企圖賦予武俠電影新義，藉著一文弱書生欲探索武林「殺人蝴蝶」的秘密，把各種爆破、火藥、機關的古代武俠想像用現代科技呈現。1983年在香港電影工業尚未全面升級前推出的《新蜀山劍俠》，被當時的影評評為零碎片斷、天馬行空。其實《新蜀山劍俠》的意義除了滿足徐克個人對還珠樓主的傾慕外，更代表香港向日益專業的好萊塢取經的大膽嘗試。從1987年開始，徐克監製、程小東導演的《倩女幽魂》三片，一直延續到

1996年的《冒險王》科幻動作、神怪冒險於一爐，令人目不暇給。邵氏公司在1980年代初，也曾重振過武俠神怪的類型，《如來神掌》（1982）、《日劫》（1983）、《六指琴魔》（1983）、《武林聖火令》（1983）等都是代表，由於邵氏並未真正投入巨資，這些影片的成就有限，有些橋段淪為嬉鬧，竟然成為邵氏武俠的迴光返照。相形之下，徐克、程小東的一步一腳印，在武俠神怪上，反而豎立其地位。

武俠功夫的搓揉復甦

1990年代，臺灣的商業影片已一蹶不振，香港電影完成了技術升級，順利接收了臺灣的資金，自1960年代新派武俠所開出的眾多武俠功夫類型，也有了更成熟的發展。雖然，個別的作者仍然持續開拓其類型，但也由於導演、武術指導、演員之間的相互流通，一種整體的港式類型已儼然成型。

徐克、程小東、胡金銓共同合作的《笑傲江湖》（1990）首先標示了港式技術升級後傳統武俠的復甦，舉凡動作設計、電腦特效均緊湊快捷。程小東的《東方不敗》（1992），金庸的原著已是幌子，在徐克的主導下，愛情、政治的交疊衝擊更為淋漓盡致，林青霞所飾演的東方不敗兼具雙性的特質，也是性別混同、性別政治的絕妙分析範例。各種技術包裝的神功，如吸星大法、

葵花寶典神功，改善了《新蜀山劍俠》的缺失，也由於李連杰取代許冠傑飾演令狐沖，不致於因特效，降低了動作的實戰訴求，我個人認為《東方不敗》是1990年代最代表性、整體成績最好的武俠電影。徐克監製、李惠明執導的《新龍門客棧》（1992）在空間上展現了中國西部大漠蒼穹的無窮魅力。梁家輝、林青霞所飾的俠義英雄義救忠良之後，勢單力孤的對抗東廠太監大軍，表現中規中矩，不過，這種嚴肅的敘事不合90年代的潮流，編導向胡金銓致意的時代意義是把當年《迎春閣之風波》的女老闆萬人迷，鑲進了《新龍門客棧》之中，張曼玉所飾演的風騷老闆娘金鑲玉，成了《新龍門客棧》的靈魂人物，這或許也是張曼玉在進入《阮玲玉》藝術殿堂前，最後一次靈活暢快的通俗演出。不必去追究《新龍門客棧》的

胡金銓意境，如果掌握時代脈動的技術水平能不斷重述一個逝去的神話，我很樂意再看到《龍門客棧》的新拍。

當然，最代表徐克90年代成就是《黃飛鴻》系列，相較於《笑傲江湖》的「武俠」風格，《黃飛鴻》當然算是「功夫」類型的翹楚，武術指導是袁家班兄弟與劉家榮，兼具南北之長。黃飛鴻與嚴師父的竹梯打鬥；《男兒當自強》中黃飛鴻與白蓮教主的高臺打鬥，對抗甄子丹所飾提督的布棍穿牆；《獅王爭霸》中的舞獅對決，都是承繼1980年代已有成果後的再創高峰。雖然影片的歷史成分患了學者所稱的「歷史癡呆症」，不過把黃飛鴻放入近代史脈絡，從鋤強扶弱的廣東好漢到與黑旗軍劉永福、國父孫中山並列，也把武俠、功夫緊扣在中國現代化的歷史洪流中。嚴師父被洋人亂槍打死，泣訴著自劉家良《十八般武藝》所陳述武術末路的無奈，藉由黃飛鴻的西化與海灘眾男兒練功男兒當自強，賦予了中國現代化的意涵。

袁和平與成龍合作《蛇形刁手》後，也曾與洪金寶合作《林世榮》（臺名《仁者無敵》，1980），同時具備關德興老師父的黃飛鴻形象與洪金寶飾豬肉榮的靈巧身影，成績不俗。並再度以少年霍元甲習武，發揚迷拳為主題的《大俠霍元甲》（臺名《奇門迷拳》，1982），是收斂起功夫喜劇嬉笑誇張情節、動作，返璞歸真後的佳作。值得我們注意的是，倉田保昭所飾的日本高手喬裝教書先生潛入霍家，欲偷學迷拳，他鼓勵骨弱的少年霍元甲習武，原來霍家傳武有戒律，「骨弱者不傳」，成長後的霍元甲

少不得要與倉田保昭對決。1994年陳嘉上的《精武英雄》（袁和平動作設計），李連杰再與倉田保昭對決，2005年袁和平仍鍾情《霍元甲》，值得有心者作一綜觀歷史學的分析。此外，袁和平也發掘了甄子丹主演《笑太極》（臺名《醉太極》，1984），到後來《太極張三豐》（1993）也可看出袁和平的多方嘗試。1980年代，袁和平比較被忽視的《奇門遁甲》（1982）、《九陰童子功》（1983）也繼承劉家良《神打》，企圖將傳說中的各種民俗、法術與國術結合，仍以北派雜耍貫穿於動作設計之中，也帶動了一些風潮。劉觀偉的《僵屍先生》（臺名《暫時停止呼吸》，1985）算是黑色喜劇動作片，特別值得一提。

徐克的《黃飛鴻》系列，武術指導也是袁家班，袁和平自己在1990年代最重要的作品非《詠春》（1994）莫屬，武打設計的精彩，自不待言。《詠春》的敘事內涵，也具有值得分析的性別主題，影片基調及人物，雖是喜劇的傳統，但藉著詠春習武的過程，逼出了詠春的宿命。柔弱美貌的詠春遭人逼婚，拜高人為師，習得一身武藝，雖然得以自保，卻也幾乎要終老閨中，在現代社會中，女性似仍脫離不了兩難的宿命。千禧年之後，袁和平為李安《臥虎藏龍》設計動作，也被好萊塢網羅，參與《駭客任務》的動作設計，讀者諒已熟悉。

周星馳的《功夫》（2004）重出江湖，在港臺掀起熱潮，是典型的後現代的翻轉、變體之作。把「武俠」（如獅子吼、如來神掌）與「功夫」攪和在一起，楊過與小龍女不再是俊男美女，這些看似無厘頭的鬧



你不可不看

劇，其實有嚴肅的一面。影片一開始，在一個荒謬莫名的時空（是民初以後，不是古代），地方黑社會統治警察局，這麼「夠力」的幫派仍得臣服於「斧頭幫」，斧頭幫眾，西裝革履，跳著曼妙舞蹈，荒謬的形式美學影射真實世界的昏暗。銅身鐵線拳、五郎八卦棍、十二譚腿的英雄好漢，末路窮途、隱身陋室，這三套硬橋硬馬的功夫，並無法抵抗邪神的入侵，不正是泣訴功夫在後

現代社會的悲劇嗎？簡而言之，《功夫》一片有其獨特無厘頭式的黑色形式美學，更重要的是以後現代略帶荒謬的手法，向港臺過去四十年來的武俠功夫致敬，傳統與現代的相互搓揉，形式與內容交相激盪，無厘頭式的背後，有著嚴肅深刻的通俗娛樂效果。相較於大而無當的《無極》、《神話》，極端表現色彩美學的《十面埋伏》、《英雄》，筆者覺得《功夫》更顯真誠。

STEPHEN CHOW

KUNG FU HUSTLE

FROM WALKING DISASTER
TO KUNG FU MASTER



餘音繚繞——代結語

國外電影原聲帶早已成為電影藝術相關產業的一環。動作配樂如已故的Jerry Goldsmith及以情義見長Hans Zimmer均已奠定相當基礎。筆者認為華人武俠片較之國外的動作片，可以開發的音樂元素更多。

《臥虎藏龍》中楊紫瓊追逐章子怡在京城屋頂上跳躍，譚盾即以拍擊鼓聲的節奏來呼應，效果就不輸國外流行的重低音鼓；《臥虎藏龍》主旋律之甜美，就更不在話下。雖然在1960年代邵氏公司的電影「無片不歌」，但當時並沒有特別強化武俠片的音效。即使如此，還是有一些浮光略影的傑作，如王福齡在《獨臂刀》片頭撩撥琴斷之音，就極具畫龍點睛的震撼效果。王福齡、王居仁、陳永煜、顧嘉輝為邵氏數百部武俠片的配樂不乏佳作，值得有心人剪輯發行，以流傳之。就武俠配樂風格而言，張徹的電影首先西樂中配，用西方動作片的曲風，來襯托其影片的連場動作。較當年一律用國樂來呈現武俠電影的時空背景，也算開風氣之先。少數作品，配樂者特別賦予英雄人物主題，如顧嘉輝的《蕭十一郎》（1978）、張徹的《方世玉與洪熙官》（1974）片頭兩位主角展示虎鶴雙形功夫，所襯的英雄主題傳頌一時，被同時期許多功夫片延用（該片字幕並未列出配樂者，有可能也是取材自日本）。

一般而言，由於預算的考量，電影配樂從來就不是國片業者關心的重點，陳勳奇

就曾指出，他們都選用既成的罐頭音樂來充數，但即使如此也不乏巧思，陳勳奇為王羽《獨臂拳王大破血滴子》（1976）所配的罐頭音效，就頗能突顯血滴子的恐怖。周福良、黃茂山也默默的為港臺動作片貢獻良多。周福良為《蛇形刁手》所配的三段音樂，充分烘托了劇中北派雜耍練功、輕鬆逗趣及昂揚決戰的主題（我音樂史知識貧乏，無法確定是周福良原創，或借用國樂已有的曲目），而選用〈將軍令〉作為《醉拳》的主題音樂，使〈將軍令〉再現華人世界，一直延續到《黃飛鴻》的〈男兒當自強〉仍被傳頌至今。

筆者認為黃霑為1990年代的武俠電影注入了新的生命，不管是《笑傲江湖》的〈滄海一聲笑〉或是《黃飛鴻》系列，都早已跳脫出罐頭式效果音樂的點綴層次，音樂本身渾然天成而自成生命，其韻律、節奏充分體現了電影敘事的內涵。胡偉立的《太極張三豐》（1993）、陳勳奇為王家衛《東邪西毒》所譜之曲，都是精品。千禧年之後，由於有好萊塢的資金，重要的武俠動作片，也都具有好萊塢的配樂水準，甚至網羅好萊塢一線配樂大師，如Klaus Badelt為陳凱歌的《無極》配樂時，就曾指出他所奉獻的心力遠超出好萊塢的水準。近年大製作的武俠電影，當更能滿足閱聽人，我們不必妄自菲薄。

延伸閱讀

邵氏公司的數百部武俠電影，得利影視從2002年開始引進臺灣至2006年止，尚未完全出齊，香港洲立影視則持續發行中。得利的臺灣代理，恐有時效，欲購從速。1970年代，嘉禾公司的武俠功夫片，如《戰神灘》等在臺灣不容易購得，香港有發行。李小龍的功夫電影，仍常見諸坊間。1970年代，港臺獨立製片的數百部武俠功夫片恐已散失，有賴有心者資助、蒐集、修護、發行。當胡金銓的《龍門客棧》、《俠女》、《忠烈圖》不見市面時，政府難辭其咎。成龍、洪金寶、袁和平的作品，大體上仍易購得。1990年代大批的港式優秀武俠功夫電影，除了發行DVD外，大部份仍可見諸第四臺有線頻道。至於千禧年之後的作品，如《霍元甲》、《七劍》等，難不倒讀者。

香港市政府曾在1980年代初期出版《香港功夫電影研究》、《香港武俠電影研究》二書，是最深入的港臺武俠功夫專著。羅卡、吳昊、卓伯棠合著之《香港電影類型論》（牛津大學出版）及廖金鳳等合著之《邵氏影視帝國》（麥田出版），部份篇章已深入探討相關武俠功夫電影。中國大陸學者陳墨所著之《中國武俠電影史》，風雲時代有轉印。令人欣慰的是，大陸學者也肯定港臺戰後的成果。而臺灣幾乎沒有一本專門討論武俠功夫電影的專著，我誠摯的期待讀者及學術工作者能打從心底尊重過去武俠功夫傳統，再創華人功夫雄風。

本文《功夫》圖片由得利影視股份有限公司提供，
《俠女》及《龍門客棧》圖片由國家電影資料館提供。

