

中国武侠影片的当代思考

倪祥保

摘要：中国武侠影片在无声电影时代就曾经蔚为大观，上个世纪下半叶开始至今一直是华语电影中的一个重要组成部分，并开始逐步取得一定的国际影响。这类电影中的优秀者大多既有中国功夫动作造型的外在形式，又承载着中国武侠文化及社会价值的精神内涵。因此，以民族电影国际化的视角来对此进行当代审视，对中国电影史研究具有很好的文化价值，对中国武侠影片更好地走向世界也具有十分重要的积极意义。

关键词：中国武侠影片；武侠文化；叙事模式；游戏精神；国际化

作者简介：倪祥保，男，教授，博士生导师。（苏州大学 凤凰传媒学院，江苏 苏州，215021）

中图分类号：J905

文献标识码：A

文章编号：1008-6552 (2011) 01-0069-04

一、中国武侠影片的武功表现问题

1928年，由郑正秋改编、张石川导演的《火烧红莲寺》面世，很快就风靡了当时整个中国影坛，迅即而有力地展现了中国武侠影片所具有的巨大魅力。由于其在票房收入方面取得了巨大成功，明星公司抓住机会赶拍续集，三年之中居然一共连续拍摄18集，开了中国电影系列片的先河，也创下了当时的世界记录。上世纪50年代以后，中国武侠影片在香港地区掀起新的高潮，著名的“黄飞鸿系列片”就是一个很好的例子。就世界影响而言，香港的武侠影片（功夫片）当首推1972年罗维导演和李小龙主演的《精武门》。李小龙具有相当高的武功水平和一定的表演才能，这使得他所参拍的功夫片都能很好地进入国际商业影院放映，为华语电影更好地踏入国际市场迈出了可贵的一步。上世纪80年代，以《少林寺》为代表的武侠影片再度获得空前成功，让国人强烈地感受到中华武侠文化永恒的巨大魅力，也让世界影坛再次领略了中华武侠文化的神异与瑰丽。进入21世纪以来，李安的《卧虎藏龙》和张艺谋的《英雄》等具有武侠特色的华语影片，又将中国武侠影片（不以版权是否属于中国来定，而是以影片实际内容来论，下同从略）带入一个新的天地……

一般地说，中国武侠影片的一大特色就是表现中国武功。然而，中国武侠影片对中国武功的表现应该采用什么样的态度和方法，这在当代似乎足以成为一个需要特别关注的问题。众所周知，同样是中国武侠影片，《卧虎藏龙》、《英雄》与《精武门》、《少林寺》对中国武功表现明显有所不同。在《精武门》、《少林寺》这样的武侠影片中，画面上的武打内容基本是对摄影机前真实地存在过情景的一种客观记录。这也就是说，在这样的影片中，武功表现场面绝大部分是非常真切的，至多在拍摄的时候注意运用更多的摄影机来拍摄较多的素材以便给剪辑提供更多的便利，有时适当注意加快或减慢拍摄的速度以造成某些特技效果。造就这样特色的主要原因，是因为影片中有武打表演任务的主要人物一般都是武林人士，有的甚至是高手。在《卧虎藏龙》中，无论是章子怡还是周润发，他们都不是武林中人，借助于特技拍摄才使他们在影片中看起来也有相当出色的武打表演。毫无疑问，其相关画面情景对中华武侠文化呈现的感性真实及真切美感来说，就相对逊色了。张艺谋的《英雄》等亦如出一辙。电影画面的时空具有虚拟性，这在过去主要是指对画面构图的选择和安排。因此，德国电影理论家克

拉考尔还是坚持电影的本性是物质世界的还原这样的观点,并且得到很多人的赞同;巴赞所谓“每一幅画面都是一张在场的证明书”的说法也难以否认。然而,在诸如《卧虎藏龙》、《英雄》等很多当代中国武侠影片中,有更多的画面都不可能是一张张真真切切的“在场的证明书”。

从发展的观点来看,拍摄当代中国武侠影片肯定需要借助于高科技手段乃至数码成像技术,但必须要有个度,更不能千片一律。沈蓉在《忆廖公》一文中说到廖承志积极指导同时提及电影《少林寺》的拍摄:“廖公要求找有真功夫的人来演,而决不能打那些花拳绣腿。”同时提及“香港各报对该片好评如潮,特别赞赏此片不用替身、不用特技、不用钢丝。”^[1]这不愧是真知灼见,可成一家之言。举一个小小的例子来说,《少林寺》中有太多的武功展示,其中醉功的表现令人心驰神往、美不胜收。对于如此具有很好观赏性的武功表现,为什么在李安与张艺谋等创作的武侠片中根本看不到呢?道理很简单,因为这必须要有真功夫的人才能把动作做到家。因此本文以为,对于当代中国武侠影片拍摄来说,李安所拍影片可以是一种模式——主要切合更多的非华语受众;张艺谋的也可以是一种模式——主要强调造型视觉冲击力来赢得相应的受众;《少林寺》恐怕更不应该是一种正在被人遗忘的模式——以展现原汁原味中华武功及其文化和较好的叙事性来面向更多的受众。需要指出的是,武侠影片对于中华武功的表现,可以像武侠小说一样具有丰富的想象力,但也得有一定的度,太过了,像有些影片表现人物在股掌间能飞出雷击电光的神功魔力,那就是神怪片,或者说是像当代的魔幻片,不再像中国武侠片了。《卧虎藏龙》在利用特技展示使人眼花缭乱的拳脚刀剑相拼的同时,别出心裁地在令人瞩目的翠竹枝头争高低轻工夫上做文章。这样做,还算抓住了中国功夫的外在特征,不至于给人过分“乱说《封神榜》”那样的感觉。这恐怕是该片放映后在海外引起新一轮中国功夫热的一个重要原因。

当然,中国武侠影片如果一味只言“功夫”、“动作”,那肯定也不行,关键在内容上一要有真正的“侠味”,二要真正姓“中国”,不然就成灵魂出窍的行尸走肉了。拍摄好中国武侠影片,首先是文化问题,其次才是技术问题,也不是光靠华人华语就能解决好的。尽管《卧虎藏龙》获得多项奥斯卡奖,做得还不过分,张艺谋的几部武侠大片的票房收入也非常之高,但笔者以为其在表达中华文化这个层面比不上《精武门》,在展示中华武功这个层面更比不上《少林寺》。要之,中国武侠电影走向世界要靠中国武侠文化特色,这既在符合中国武术功夫的动作造型,更在具有中国武侠文化的精神内涵。我们似乎都应该认识到这一点,任何一部中国武侠影片只要在中国本土获得非常成功——如《少林寺》,那就是首要的成功。

二、中国武侠影片的叙事、动作模式与“武德”文化

中国武侠影片有它最基本的叙事结构与动作模式及其相应的文化意义。一般地说,哪里以有强凌弱、欺压无辜等不公平的事情发生,哪里就有路见不平拔刀相助和除暴安良的侠士显露身手。一句话,有恩仇必报,有义利必究,有恶暴必除等等,这些都是中国武侠影片叙事结构与动作的最一般模式。这样的叙事结构与动作模式主要从中国武侠小说中直接延伸过来,不仅非常符合电影艺术的某些特性(如情节的追逐性和动作的造型性),而且也很好地传达出了武侠片所具有的中华文化内涵。

在中国武侠影片中,武功的打斗设计只是动作造型层面上的东西,其叙事、动作模式所写意传神的部分则是其文化内涵之所在。说到中国武侠影片的文化内涵,主要涉及到的一点是中国古代文化中的所谓“武德”。按一种传统的说法,“武德”就是“止戈”。其中“止”即制止的意思,用作使动;其中“戈”指兵器,可泛指武力。就汉字形义分析来说,这是牵强附会的,即不符合造字初义的,但这样的解释恰能够比较好地反映中国古人对“武德”的主要理解和认识。在中国传统文化中,“止戈”作为“武德”的基本意思是:一切武术、武器和武装的基本功能都是为了防身、自卫和扼制一切非正义的暴力和战争。所以,习武的最高目标是为了“不武”;制造各种武器是为了最终消除一切武器;建立

军队是为了最后达到天下大同的“垂拱而治”。很多正义的武功大师在教授弟子的时候，经常会讲的一句话就是千万不能利用自己学到的武功去随便杀生，尤其是不能滥杀无辜，只有在迫不得已的情况下才进行自卫和反击。这个观点和中国古代根深蒂固的得道多助、失道寡助的观念，即最终决定争斗胜负的关键在于道义而不是武力的观念密不可分。

中国武侠影片所具有的“武德”文化从中国武侠小说中继承而来，其在电影中的具体表现主要有三大方面：首先特别强调“武者不霸”。在中国武侠文化中，大多总有泾渭分明的两类武艺高强之人：一类是内王外霸、不畏强暴、以正克邪的；另一类是内恶外狠、以强凌弱、为虎作伥的。在武侠小说中，前者的代表如鲁智深，后者的代表如镇关西；在武侠影片中，前者的代表如《少林寺》中的众多武僧，后者的代表如同一片中的王仁则。其次特别强调“武者不武”，即总强调武器不是第一位的，甚至有非常明显的去武器化倾向。在《精武门》中，陈真是在日本人拿刀来砍他的时候再拿出随身带着的二节棍的；在《卧虎藏龙》中，李慕白不用武器就能与手持利器的强手从容应对（这在中国侠士高手和道德超人中多见，所以如来佛只需要一只手掌就能降服手持金箍棒的孙悟空）；武松也是在哨棒折断以后徒手打死老虎的，所以更加具有英雄气概……相反，在武侠小说或武侠影片中，反面人物大多要用暗器（纯粹用于伤人而不易为人察觉的特别武器，如《卧虎藏龙》中玉娇龙师傅所用的毒针和《精武风云》里那些日本杀手所用的微型器具）。再次，就是非常注重“武者舞也”的美感，即总是把武功的展现描绘得美不胜收。中国的武术动作，不管是独练还是对打，都非常注重人体动作的造型之美，也具有东方舞蹈“眷恋大地”的特征，能给观众带来很好的视觉美感。这不能不说是表现中国功夫影片的一大优势，自然也就是它能很好地吸引观众的一个重要原因。这一方面势必要充分利用演员的武功，尽力展示中国武术功夫所具有的肢体造型美和形似舞蹈的美，同时也向人们昭示道德、人性、仁爱、正义、善良、诚信等力量的价值取向。在这方面，《少林寺》可以说至今还是一个空前成功的优秀范例。

中国武侠小说的历史性成功，足以说明它是一种比较成熟的类型小说。在此基础上发展起来的中国武侠影片，由于其在叙事与动作模式等方面的很好传承，也成为一种非常成功的类型电影，只要抓住它在内容与形式上的精髓，就能使得它的发展既花团锦簇，又万变不离其宗，成为中国民族电影走向世界的一支生力军。当代中国武侠影片似乎有点过分追求其外在形式而缺少对其文化内涵的演绎，这很有可能导致这类电影的发展有失偏颇和不够全面健康，应该引起我们的认真关注。

三、中国武侠影片的游戏精神与娱乐性

中国武侠影片依靠其相对独特的叙事结构、动作模式构成了中国电影的一个重要类型。它叙事自由驰骋，跌宕起伏，想象丰富，充满神话色彩，具有浓郁的游戏精神和很强的娱乐性。

北师大田卉群女士在其《论中国电影游戏精神的缺失》一文中说过，诸如《英雄》、《十面埋伏》、《天地英雄》等影片都缺了一点“电影的游戏精神”，而“在中国电影的第一次繁荣时期，30、40年代的上海……成长主题、伦理家庭主题、爱情主题、英雄主题、喜剧片、伦理片、爱情片、社会问题片、浮华社会剧等类型片也接近成熟。这些影片自觉或不自觉地遵守电影的游戏精神，在今天的观众看来，仍觉得对于我们的现实生活具有一定的启示和影响。”^[2]这个观点对于进一步繁荣中国电影并使之更好地走向国际很有借鉴意义。

笔者认为，电影的游戏精神是电影自身本质属性之一。它的主要表现就是使电影的故事、人物、动作和画面都能给观众以更强的吸引力，使人觉得很好看，同时往往也不乏积极的教育意义，即能够为更多的受众所喜闻乐见和能寓教于乐。毫无疑问，蕴涵在电影中的这种游戏精神，能十分灵验地给广大受众带来很好的娱乐性。因此，电影不可或缺的游戏精神是电影创作中不可忽视的一个重要观念，

电影的娱乐性则是电影游戏精神所表达出来的一种可以肯定的积极社会功能。两者概念的范畴有所不同,内涵其实一体。注重和提倡电影娱乐性这个社会功能,必然要注重电影的游戏精神。顺便说一下,按照笔者的理解,电影艺术中应该有的游戏精神和娱乐性,其实与伟大美育家席勒关于艺术即游戏的观点具有内在相通之处,自然应该是很多艺术所不可或缺的。

其实,国人对于电影游戏精神和娱乐性的认识及其实践是很早的。在中国文艺界,一以贯之的强大传统是“文以载道”。当中国第一代导演郑正秋、张石川于1913年拍摄中国电影发展史上第一部故事影片《难夫难妻》的时候,这个传统也是被非常自然而然地继承着的。然而,电影作为一种全新的大众艺术形式,理应有其独特之处,比如关于它的娱乐功能和游戏精神。世界无声电影大师格里菲斯在他非常注重拍摄充分“载道”的“大电影”(史诗片)的同时,就积极主张请卓别林这样的电影人去拍摄让普通大众喜闻乐见的“小电影”(轻喜剧片)。这也就是说,格里菲斯认为有一些电影是需要以“载道”见长的,有一些电影应该是以“娱乐”为主的。早在上个世纪20年代初,作为中国第一代导演的张石川就曾对中国早期电影创作说过这样的话:“处处惟兴趣是尚,以博人一粲,尚无主义之足云。”^[3]同时代的中国电影批评家也非常重视电影的娱乐功能,如尹民在《电影在娱乐上之价值》一文中就指出:“娱乐者,所以养气力、陶性情,一张一弛,理之自然,非无益之举动也。……电影实为娱乐上之唯一珍品。”^[4]应该说,在一个千百年来一直提倡“文以载道”、认为玩物要丧志的国家里,能大力提倡电影的“娱乐功能”确非易事。需要指出的是,像尹民这样的观点,在当时国内已成为很多人的共识。周剑云、汪煦昌在他们的《影戏概论》一书中也说道:“为维持风俗,挽救社会起见,只有提倡正当的娱乐,才是正本清源之策。音乐、美术、戏剧等,都是正当的娱乐,可惜是片面的,单纯的,有了这样,就顾不到那样,总觉得偏而不全,不能满足。若要包罗万象,总集大成,只有影戏当得起这个责任。”^[5]所有这些,既表达了当时国人对电影社会功能所具有深刻认识,又为中国电影进一步关注娱乐特性与游戏精神鸣锣开道。从一定意义上来说,《火烧红莲寺》等武侠片的接连问世,也因为提倡电影“娱乐功能”和游戏精神理论的引导。《火烧红莲寺》面世以后,更有李君磐这样的人进一步指出:“电影是一种新兴的娱乐工具。……电影现在已经有了相当的势力了。……从此民众得到了一条娱乐的光明大道……”并大声疾呼:“电影是娱乐革命的唯一工具!”^[6]

将中国武侠影片和电影娱乐功能、游戏精神的认识联系起来,既非常有助于我们更加全面地认识电影作为艺术的基本属性,也非常有助于我们确立更为全面的中国武侠影片观并很好地加以付诸实施。首先,武侠片往往强调人物个性的充分张扬和高度夸张,这是娱乐性很强的戏剧化电影的基本要素之一,如《精武门》中的陈真和《武林志》中的东方旭。其二,武侠片强调故事情节发展的跌宕起伏和神异任随,具有神话色彩,这既是同样具有很强娱乐性的情节剧的基本要素之一,也是现当代电影创作所十分倡导和追求的一个重要方面,如《英雄》和《卧虎藏龙》。其三,优秀武侠片特别注重展示武功自身的造型之美,如《少林寺》中各种真功夫淋漓尽致地生动表现。观看这样的影片,有时能在精神上得到某种替代性的满足,有时能得到某种心灵意绪的尽情宣泄,有时能得到灵魂的净化……

参考文献:

- [1]沈蓉.忆廖公[N].南方周末.2005-4-7(29).
- [2]田卉群.论中国电影游戏精神的缺失[J].电影艺术,2005(2):83.
- [3]张石川.敬告读者[J].晨星,1922.
- [4]尹民在.电影在娱乐上之价值[J].电影周刊,1924(8).
- [1]李道新.中国电影批评史[M].北京:中国电影出版社,2002:56.
- [6]李君磐.电影是娱乐革命的唯一工具[J].影戏生活,1931(1):6.