

1-1-2007

胡金銓電影：中國文化資源與六〇年代港台的文化場域 = King Hu
cinema : Chinese cultural resources and the cultural fields of
Hong Kong and Taiwan in the 1960s

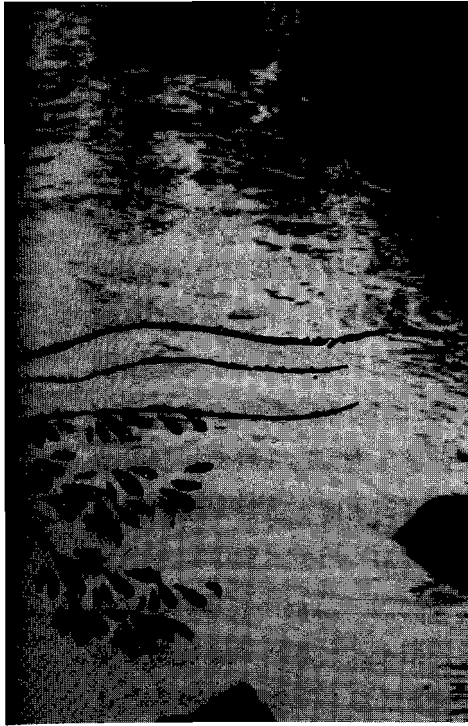
Ping Kwan LEUNG
Lingnan University, Hong Kong

Follow this and additional works at: <https://commons.ln.edu.hk/jmlc>

Recommended Citation

梁秉鈞 (2007)。胡金銓電影：中國文化資源與六〇年代港台的文化場域 = King Hu cinema: Chinese cultural resources and the cultural fields of Hong Kong and Taiwan in the 1960s。《現代中文文學學報》，8(1)，101-113。

This Article is brought to you for free and open access by the Centre for Humanities Research 人文學科研究中心 at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in Journal of Modern Literature in Chinese 現代中文文學學報 by an authorized editor of Digital Commons @ Lingnan University.



梁秉鈞
LEUNG Ping-kwan

嶺南大學人文學科研究中心
Centre for Humanities Research,
Lingnan University

粵語電影研究會 粵語電影研究會 粵語電影研究會

胡金銓電影：中國文化資源與六〇年代港台的文化場域

King Hu Cinema: Chinese Cultural Resources and the Cultural Fields of Hong Kong and Taiwan in the 1960s

101

胡金銓一向被認為是最能體現中國傳統文化的導演。他對古典和現代文學都有深厚修養。他第一部正式導演的電影《大地兒女》(1965) 拍三〇年代東北一個小鎮居民抗日的故事，自稱受到老舍《火葬》(1932) 和《四世同堂》(1944-48) 的影響。¹ 後來，為了不同意刊物上的老舍評論，自己在《明報月刊》上發表有關的文章，並且到英美圖書館找材料，研究起來，寫成了《老舍和他的作品》。²

古典文學方面，他曾兩度改編《聊齋誌異》：《俠女》(1970/72) 和《畫

-
- 1 胡金銓述，山田宏一、宇田川幸洋著，厲河、馬宋芝譯：《胡金銓武俠電影作法》(香港：正文社，1997年)，頁63。
 - 2 胡金銓：《老舍和他的作品》從1973年12月起在《明報月刊》連載，接着於1974年1月、2月、3月、5月、6月、8月、10月，以及1975年4月，共九篇。後結集成書為《老舍和他的作品》(香港：文化生活出版社，1977年)。

皮之陰陽法王》(1992)。《山中傳奇》(1979) 則改編自宋代話本〈西山一窟鬼〉。古代文人的琴棋書畫，經常在他的電影中登場，如《畫皮之陰陽法王》開頭奏琴取樂；《俠女》中俠女月夜彈琴，借用李白〈月下獨酌〉詩句：“舉杯邀明月，對影成三人……”；《迎春閣之風波》(1973) 中韓英傑彈唱關漢卿的〈離別曲〉以轉移眾人視線；《忠烈圖》(1975) 以平行蒙太奇交代俞大猷用下棋顯示佈陣殺敵；《俠女》中的主角以書畫為生，為人繪像，《山中傳奇》主角的工作則是抄寫經文，《忠烈圖》展示歷史圖像。金銓愛讀閒書，所以有關中藥、建築、民俗、占卜、風水、家具方面的知識，皆瞭如指掌。《天下第一》(1982) 中有不少中醫針灸場面，別開生面。《龍門客棧》(1967) 開拍以前，胡金銓特別到故宮去重看〈出警圖〉和〈入蹕圖〉，縫製成片中“東廠”和“錦衣衛”的制服。³ 片中客棧外石牆上的狼圈、女主角頭戴的斗笠、官職和稱呼等，都見出導演對歷史的考據與熟悉，也為日後電影中的歷史考據立下模範。胡金銓對中國歷史很感興趣，對明史特別有研究，他的作品《龍門客棧》、《俠女》、《忠烈圖》、《空山靈雨》(1979)，甚至與徐克合作的《笑傲江湖》(1990)，與李行、白景瑞合作的《大輪迴》之〈第一世〉(1983) 都明顯以明代為背景。東廠宦官的負面形象，尤其成為他武打片的一大特徵。

胡金銓作品中的儒、道、佛色彩，更是同代導演中最顯著的。他的《俠女》英文名為“A Touch of Zen”，最後錦衣衛許顯純佯扮歸正，心存邪念，刀刺圓慧大師，大師腹流金血，身後映現光環，為電影帶來一點禪意；《畫皮之陰陽法王》在聊齋短篇之外，加進了道家太乙上人、陰界閻魔王與陰陽界的法王；《空山靈雨》以寺院主持傳授衣鉢、各方勢力覬覦盜竊藏經閣秘典為題材。胡金銓為了尋訪類似中國古代寺廟的建築，從韓國最北三十八度的雪嶽山走到南端的濟州島，借用了大約五所寺院的實景。而儒家思想當然更常見於他電影中的忠臣或書生角色，比方《俠女》中的顧省齋。

經常被人提起，胡金銓本人也公開講過的，是他從傳統民間戲曲中得到的營養。他最早曾為邵氏公司拍《玉堂春》(1964)，早期《大醉俠》(1966) 出自京劇《酒丐》，後期合拍片《喜怒哀樂》中〈怒〉(1970) 一節改編京劇中的《三岔口》。他吸收傳統戲曲的元素用於電影，顯著的有以下幾點：(一) 人物塑造：重視人物的出場，不但用“自報家門”或“定場詩”，也用「實

³ 胡金銓：〈從拍古裝電影找資料談起〉，《南北極》一卷一期（1971年1月1日），頁11。

出」或「虛出」方法，製造效果；重視人物的眼神，人物的臉譜化；(二) 動作設計：吸收京劇中的武打程式，鑼鼓點音樂，做成風格化的武打動作設計，而非寫實的武打紀錄；(三) 敘事結構：基本上用一節復一節、一環連一環的敘事，詞斷意聯。從《群英會》學到“合乎情理、出乎意料”；以嚴羽詩話為戒：“語忌直，意忌淺，脈忌露，味忌短，音韻忌散緩，亦忌迫促。”⁴

說明了胡金銓吸收了中國傳統文化的種種營養，並不等於說胡金銓的電影作品就是中國傳統文化的再現。當我觀賞胡金銓的作品，最有興趣的問題倒是他如何在五、六〇年代各種勢力拉扯的港台文化場域中，擅用及轉化中國文化的資源？在商品化的電影工業與日趨年輕化的觀眾之間，如何調節中國文化的滋養，與現代科技整合？

五〇年代的香港，正值中國大陸文化人大量南移，投入香港的傳媒與教育。他們面對新的文化場域，所作的自覺或被動的調節與磋商，當中有不少有意思的例子。既不是不認識現實自傷自憐的私人逆反，也不是油滑世故、不負責任的嬉耍，而是運用智慧想出如光譜般複雜多元的應對方法。今日回顧，仍可有所啟發。

胡金銓電影中的儒佛道

103

謹先以胡金銓電影中的儒生角色作一探討。《俠女》的主角顧省齋是一個徹頭徹尾的儒生，他的名字就彷彿已經背負起“吾日三省吾身”的訓誨。電影開頭，他一言一行都令人想到儒生的典型。他母親叫他考功名，他就說“苟存性命於亂世、不求問達於諸侯”。牆上掛的橫匾是“淡泊明志，靜以致遠”，言行仿效隱居草堂的諸葛亮。他以賣書畫為生，後來為救俠女，雖然手無寸鐵，也扮演了謀士的角色，在靖虜屯堡的廢墟中安排機關；這先前還說“子不語怪力亂神”的儒生，竟出動母親在村中散播流言動搖軍心。大戰的結果把東廠的兵馬打個落花流水，顧省齋哈哈大笑，過足了“諸葛亮”的癮。

但導演卻在這裏開始與這位儒生分途了。導演沒有附和主角自滿的笑聲，反而顯示了屍橫遍野的可怖，端賴圓慧大師和他的弟子收拾殘局。從這裏開始，電影的重點移到了俠女和圓慧身上。空有豪言壯志的儒生，圓了傳

⁴ 見胡金銓：〈涵泳在古典劇場的血脈中〉，《中國時報》(台北)(1980年7月30日)。

宗接代的夢，卻並未得到俠女的愛。在現實中未能實際幫助眾生，只淪為一個幫閒的配角。

有關佛門的電影是《空山靈雨》，卻不是宣揚佛法，而是關於佛門的權力鬥爭。佛門人事的貪權可以與常人無異。寺中弟子支持外來的財主與將軍爭奪據說是唐三藏親筆書寫的佛經秘卷《大乘起信論》。結果最後是把經卷抄了多份分給大家，然後把原經燒掉。佛寺主持的職位也不是傳給佛門的弟子，而是傳給心地善良而有慧根但卻是新剃度出家的流犯邱明。這彷彿是傳位給六祖惠能故事的一個變奏。這電影對佛法的闡釋是大膽而灑脫的。戲中得道的物外居士帶着眾多侍女在河邊裸浴，對定力不夠的年輕僧人是一大考驗。

儒生的軟弱與迷糊再一次在《山中傳奇》中作了演出。《山中傳奇》原改編自通俗小說〈西山一窟鬼〉，原著中的秀才吳洪離鄉到臨安府求取功名，在學堂教書，欲娶妻結果娶了個鬼。他與王七三官人去吃酒，沿途遇到多人皆是鬼。最後他捨俗出家，雲遊天下。⁵胡金銓把它改編成發生在邊疆的故事，姓何的書生主要是到該地抄經為戰死的孤魂超渡。胡金銓在這電影中塑造的書生角色，本應認真從事抄經工作，但剛到不久就被騙與樂娘成婚，抄經工作一再拖延，最後在迫不得已的情況下才把經抄完。這男角雖讀聖賢書，也從事文字工作，但卻不見得對儒道有何深入認識。他易受誘惑，好酒懶散，常常打瞌睡想要睡覺。這書生一切舉止都十分被動，沒有甚麼文采，武功亦不如所有女子，還要靠她們幫助逃亡或避過被殲殺的危險。

在後期的《畫皮之陰陽法王》中，鄭少秋飾演的秀才王順生屢試落第，不好好讀書，到處尋歡。碰到弱女尤楓（王祖賢飾）就帶了她回家，滿口“書中自有顏如玉”，但原來書本都佈滿了塵。急色的樣子令對方懷疑：“怎麼你原來都不像讀書人？”這儒生看似遊戲人間，十分瀟灑，卻原來懦弱怕死，忘恩負義，滿口豪言，行為猥瑣。更特別的是後來陰陽法王上了王順生的身，所以這書生同時亦以殘暴兇險的形象出現，這倒是中國電影中少見的。胡金銓這浸淫於中國文化的藝術家，後來卻愈來愈對文化中的積習感到痛心，實在值得思考。

⁵ 〈西山一窟鬼〉，《京本通俗小卷》第十二卷（上海：上海古籍出版社，1988年），頁27-40。

胡金銓與港台文化場域：

一九六〇年代後期的《明報月刊》、《純文學》、《文學季刊》

胡金銓帶着中國傳統與現代文化的素養，在一九四九年移居香港。面對一個陌生殖民地的商業社會，在香港當時時空的限制與優勢之下，他擅用一己的文化修養，與當地文化互相調節商量，有助於日後建立一種不同的文化。這不僅是胡金銓個人關心的問題，其實也正是當時那一代南來文化人的人生課題。

胡金銓十九歲到香港，在印刷廠做電話簿、佛經等的校對，先在廣告公司、後來在龍馬電影公司繪畫海報；又在長城電影製片廠做過美工陳設，在永華當演員及副導，直到與邵氏簽合約當演員，一步步走過來。

在一九四九年前後，從國內移居香港的人數多達一百萬人，其中不乏文化人，有不少進入印刷及廣播界從事傳媒工作。五十年代的香港，既是華洋雜處，而在華人之間，有左有右。當時的文化人，從事報刊或電台工作的很多。在報刊方面，也是既有左派、右派，有獨立不左不右的文人辦報，也有與左右兩方都有來往的文人。在冷戰期間，美國新聞處 (USIS) 在港的機關，也有資助反共的出版社及刊物，以貫徹他們的反共政策。像胡金銓這樣的文化人，也曾在美新處“美國之音”廣播部任節目監製，搞過張愛玲小說《赤地之戀》(1954) 的廣播劇。他與廣義的美元文化有過來往，但也曾在左派的長城製片廠美工科做陳設，有左派的朋友。他對傳統及現代中國文化的修養也形成了他獨特的視野。

在六〇年代，香港逐漸出現了一些以社會文化政治為主的綜合刊物，如《明報月刊》、《知識份子》、《南北極》、《七十年代》(後改名為《九十年代》)，這些雜誌內容包括中國文化和藝術的介紹，亦會分析當時中國和港台的社會及政治形勢，認同中國文化但對中國當時的社會政治有所批評。

比方創辦於一九六六年的《明報月刊》，在發刊詞裏就表示希望做一本“獨立的，沒有任何政治背景的中文刊物，”讓各地華裔學人交流意見；表示是“以文化、學術、思想為主的刊物。編導方針嚴格遵守‘獨立、自由、寬容’的信條。”⁶六〇年代的《明報月刊》，在編輯胡菊人等的努力下，發展成比較開放的知識分子刊物。胡金銓好似也跟《明報月刊》比較有緣，跟

6 〈發刊詞〉，《明報月刊》一卷一期（1966年1月），頁2。

編輯作者熟絡，後來在上面發表評論老舍作品的文章。胡金銓新作的介紹和評論，也往往在《明報月刊》發表。通過胡金銓與《明報月刊》為主的文化刊物的關係，我們可以理解六〇年代港台文化場域的幾種不同態度，以及文藝工作如何為這些不同的力量所推動或阻撓。

《明報月刊》在第四、五期就開始出現談電影的文章。劉紹銘的〈為國語片前途致友人書〉從海外看到外國藝術電影，談到中國目前“打不出天下”的情況，認為中國電影要爭取海外市場，必須培養出一個與黑澤明相當的人才來，“造成一個 Legend”。⁷ 金石的〈國片又開新氣象〉，談的是新氣象，說的卻是華語電影當時尤其在台灣的困局：舊人老死後，雖出現了新人，但華語電影仍面對歌唱片受歡迎、發行地區不多、電視的威脅等等。文中的“新氣象”指當時寫實風格抬頭，但仍未可樂觀。顯著的佳例是唐寶雲的《養鴨人家》(1964)。⁸ 隨後羅卡的〈國片實況與出路問題〉，對前文作出回應：

不過是一年以前，我也有過類似劉先生的想法：中國電影界為甚麼產不出一個黑澤明，為國片打開海外市場，為國片爭取國際地位；現在應該是我們培養一個黑澤明這樣的人才的時候了。一年來，我與此間電影界接觸多了……便漸漸覺得先前的想法已屬不切實際……國片界目前的遲滯不前以及市場的不振，並非靠一兩個“黑澤明”的出現便可解決這麼簡單。國片界今日正存有更根本的更急待突破的難關，更急待建立的制度。這些首要的問題如果不獲解決，國片要打入國際市場，要達到國際水準幾乎是不可能的。⁹

羅卡的論文踏實地分析了當前電影界的問題，建議電影公司建立制度、認清路線，拓展市場，從拍好娛樂片做起，先爭取各階層觀眾，再想拓展海外市場；走新路線的同時，也要建立本身的民族風格與道地趣味，把握通俗平凡的現實真像。羅卡的文章，可說是針對當時的時弊，也提出踏實的意見。其中講到民族風格時，他特別提出金銓的《大地兒女》和《大醉俠》，在粵語片方面，走生活化現實路線而保持水準的，則提出秦劍和楚原兩位。這是金銓的名字首次在《明報月刊》出現（文章第一頁也用了《大醉俠》的劇

7 劉紹銘：〈為國語片前途致友人書〉，《明報月刊》一卷四期（1966年4月），頁20。

8 金石：〈國片又開新氣象〉，《明報月刊》一卷五期（1966年5月），頁11-13。

9 羅卡：〈國片實況與出路問題〉，《明報月刊》一卷六期（1966年6月），頁43。

照)。羅卡的論文也可說是獨具慧眼了。

胡金銓離開邵氏後，一九六七年拍出了《龍門客棧》，引來各方觸目，既打破賣座紀錄，亦受到外國電影刊物的注意。當時中文文藝刊物也開始有一些回應，細看亦可更了解當時港台文化場域的不同想法。台灣《文學季刊》是新一代鄉土小說作家發表作品的紮實文學刊物，在第六期擴寬加入電影及其他藝術的討論，特別策畫了台灣導演李行的專輯，非常推崇李行的“寫實”路線，還順便訪問了李行請他談賣座片《龍門客棧》，李行說：“……我覺得像《宮本武藏》也可以說是一種劍道片子，但是他有一個很正確的主題，對人有一種啟發，有一種啟示性，啟示作用，那就是‘劍道就是人道’，我說你這個《大醉俠》以至於《龍門客棧》，你現在最欠缺的就是欠缺這些東西，只有外殼，沒有精神……”¹⁰ 同期另一篇文章，董炎良的〈能砍殺出來些甚麼呢？〉，更批評《龍門客棧》與《獨臂刀》(1967年，張徹導演)，說“‘意境’是藝術作品不能忽視的，沒有一點人生哲學味道的‘意識’的作品，是沒有生命的。”¹¹ 從文章的題目，已可見到其中的貶意。《純文學》雜誌的主編(也是小說家)王敬羲訪問胡金銓時，亦說“小說總是講究主題的，電影似也應當如此……”，期望他拍“大氣派”的電影，如《一江春水向東流》(1947年，蔡楚生導演)，希望他多拍一些“紀錄時代，除了娛樂，還可以表現一下人生甚麼的好電影。”而相對於這些對大主題、重要主題的要求，胡金銓本人則說覺得電影主題不重要，電影最重要的仍是表現的技巧。¹²

《明報月刊》當時的反應較全面，包括了幾種不同的觀點。一九六八年六月號的一期有三篇文章：〈《龍門客棧》在美亞洲學年會放映前後種切〉一文，由劉紹銘報道了胡金銓在美亞洲學年會放映的情況。美亞洲學年會(Association of Asian Studies)是年有一個討論亞洲電影的小組，放映黑澤明的《用心棒》(Yojimbo, 1961)及薩耶哲·雷(Satyajit Ray, 1921-92)的電影，討論亞洲電影對現代人生活的影響。劉紹銘在協助籌備電影討論小組選擇華語電影，在港台電影方面覺得中映的“健康寫實”電影送到外國會“貽笑大方”，歌舞片和占士邦式打鬥片會“班門弄斧”，最後得宋淇先生和戴天的推薦而看了胡金銓的《大醉俠》。後來金銓拍攝《龍門客棧》，在美國唐人

10〈一個中國導演的剖白——李行作品研究〉，《文學季刊》六期，轉引自《純文學》二卷六期(1968年6月)，頁206。

11 董炎良：〈能砍殺出來些甚麼呢？〉，《文學季刊》六期，轉引自《純文學》，同上，頁207。

12 亦舒：〈胡金銓——王敬羲對話〉，《純文學》二卷六期(1968年6月)，頁201-06。

街上演轟動一時，在年會上選映該片也得到學術界的讚賞。¹³劉在回到港台觀賞電影及接觸到電影界人士時，特別對台灣當時中映的政策如“健康寫實”、“民族道德”等抱有懷疑，欲以“外銷”觀念帶出其他考慮。¹⁴劉的論文〈藝化與教化：中國電影業的窘境〉亦在這方面多所發揮，指出電影作為教化與電影作為藝術之間的矛盾。¹⁵

有意思的是，“教化”的面貌並不一定以國營電影公司的“健康寫實”路線出現，有時也會出現在旁徵博引的現代論文中。同期唐文標的論文〈平原極目——從《龍門客棧》影片談起〉¹⁶大量引用杜魯福（François Truffaut, 1932-84）、高達（Jean-Luc Godard, 1930-）、羅布·格利葉（Alain Robbe-Grillet, 1922-）等名家的言論，但其結論卻不脫狹義的“教化”要求：

以《龍門客棧》為例，我們同意它的進步，但這些力氣白費了，對目前中國有甚麼用呢？何況我還恐怕它會帶來不良的觀念。正如其他娛樂片子，純武俠打鬥是一條死路，製作得更好，也只是消閒性，而且會分散人們對現實生活問題及對中國前途的嚴重性之關注。這兒，我們不是指責任何人，每個人有其選擇，賢者識其大者。事實上《龍門客棧》真是近年最好的中國片了。但我們不能不問，難道我們該止於此？難道我們命定袖手旁觀，不能替今日做多一點帶路的工作？¹⁷

唐文標的宏論背後，仍然是一種要求藝術家作為“社會代言人”的觀點。引用電影大師的言論，並未令評論者對電影的基本知識有所增長，其中有些觀點，如誤以為聯邦公司是等於法國新浪潮等個體合作夥伴式團體，認為楔子“並非必要”，建議把于氏兒女變成殘廢或傷重，認為客棧周圍“氛圍太荒涼一點，不如加入些閒人及百姓之類”，幾乎可視為“怪論”。至於認為“剪接並不出色”，而自行提出作者個人的剪接方法，我們讀來不見如

13 劉紹銘：〈《龍門客棧》在美亞洲學年會放映前後種切〉，《明報月刊》三卷八期（1968年8月），頁18-20。

14 同上，頁19-20。

15 劉紹銘著，許雲奴譯：〈藝化與教化：中國電影業的窘境〉，《明報月刊》三卷六期（1968年6月），頁69-71。

16 唐文標：〈平原極目——從《龍門客棧》影片談起〉，《明報月刊》三卷六期（1968年6月號），頁72-81。

17 同上，頁80。

何更出色，只好佩服評論人難以解釋的龐大自信心了。

上文以當時的評論為例，是想帶出胡金銓當時所處的文化場域，既有開始重視電影的外國學者，有理解本地製作實況的影評人，亦有重視教化的新舊文化人。即使在胡金銓拍出《俠女》、《空山靈雨》、《山中傳奇》等片後，唐文標在一個台灣的座談會上仍說：“我的問題仍在這裏，是不是我們可以通過電影，來表達一點我們對生命的愛，對中國民族奮鬥史崇敬，和對歷史負責。”¹⁸ 又說：“……香港一般電影工作者及影評家喜歡講求技巧，但這裏（指台灣）是一個國家。作家及影評人喜歡注意到國家社會的問題，很容易談及這一種社會關心的。”¹⁹ 當時香港、台灣文化有不少溝通往來，這篇《中國時報》上的紀錄也同時在香港的《明報月刊》刊出，《純文學》也同時有台灣與香港的版本，《劇場》也有港台合作，但在電影工業的發展、文化雜誌的焦點和評論的取向上，的確頗有不同。像唐文標雖然曾在崇基、新亞就讀，他的文化評論，包括批判現代主義的鴻文，卻多發表在台灣刊物上。胡金銓本人亦是來往港台不同公司拍電影的導演，回顧當日文化刊物上的評論，有助於我們理解導演身處的文化場域，他所面對的各種要求和評論，各種洞見與不見。

唐文標認為《龍門客棧》開首忠臣遭誣殺，“不必借用于謙之名”又說“本片其實不必加入于謙。且于謙故事也非家喻戶曉，用其為背景，電影的效果不如理想之大。……歷史片吃力不討好，而且與今日時代相距太遠，不一定有史鑑之用！”²⁰ 但其實胡金銓借用于謙，正是有他的理由。胡金銓熟讀明史，而他最欣賞的是當代史學家吳晗(1909-69)。在文化大革命期間歷史學者吳晗正是由於寫作〈明代民族英雄于謙〉一文，讚揚歷史人物于謙，²¹ 被批評為國防部長彭德懷翻案。²² 胡金銓之加入于謙角色，可見他的武俠電影中帶入海外對歷史的看法，對當代中國歷史，未嘗不希望有史鑑作用。

強調教化的新派評論家，不知是否太接近歷史和保釣的民族大義，因而忽略了武俠電影中的文化指涉和製作方法，自亦有其時代意義和自覺意識？

18 關出紀錄：〈赤手屠龍千載事〉，《明報月刊》十四卷七期（1979年7月），頁3。

19 同上，頁12。

20 唐文標〈平原極目——從《龍門客棧》影片談起〉，《明報月刊》三卷六期（1968年6月），頁73，81。

21 吳晗：〈明代民族英雄于謙〉，轉引自《明報月刊》三卷六期（1968年6月），頁23-25。

22 《羊城晚報》（1966年4月20日），轉引自同上，頁24-25。

傳統文化與現代科技

胡金銓在五、六〇年代的港台，面對的是如何轉化傳統的文化資源為今用，既作含蓄的政治文化評論，又要顧及商業社會年輕化觀眾的消費興趣。他在簡陋的條件下如何土法煉鋼般發展現代科技的電影語言，以及現代電影語言如何調節傳統文化，實在值得我們探討。

胡金銓多次說明自己不懂武功，他拍武俠片不過是借用戲曲中的處理，把武打風格化。但我們要明白，借用及轉化傳統戲曲，並不等於傳統戲曲。我們且以最接近戲曲的片段，《喜怒哀樂》中的〈怒〉一節為例。胡金銓明言改編自京劇《三岔口》，大家也就沿此去解讀。但我們當然知道，《三岔口》的特色是假設在黑夜伸手不見五指的室內，彼此不知眼前有人沒人，是友是敵；戲曲的趣味就在觀眾明明看得清楚明白，劇中人卻假設在黑暗中摸索，演出彼此有動有靜、聯環相剋，互相試探帶出交手的身體戲劇來。然而拍半個小時的電影，不可能僅靠此凝聚劇力。電影〈怒〉並無強使銀幕上的人彼此看不見對方，反而是很多視覺上的安排，如覆轉的橈腳，令狹窄空間的打鬥也見出視覺上的安排與美感。兩人對壘當然有很多試探與躲藏，但最後如劉妻飛劍殺死劉氏，並不是因為摸黑失手，而是光天化日之下的誤殺。這些例子是科技的視覺文化修改了傳統文化的特色。

胡面對電影工業的要求，即就熟悉的傳統文化也要嘗試依賴變幻的科技對它加以傳播。如在金銓本人津津樂道的《俠女》拍攝過程，沒有石獅子就用水泥做石獅子，把石粉吹上去，令它更像石的質感；²³ 鏡頭的留白要靠噴煙。²⁴ 其中最有名顯示俠女武功的竹林打鬥一場，導演自己動手把一個鏡頭剪成短短四格菲林，造成特別效果。²⁵《山中傳奇》中要用簡易明白的方法向觀眾表達道士與妖怪的對峙鬥法，在妖怪出現時製造旋轉產生的漩渦形的紅煙，而當時缺乏動畫或電腦特技的設備和人才，就利用韓國的爆炸專家引爆，因為當時韓戰結束不久，很容易找到爆炸專家。²⁶ 這也是胡金銓因陋就簡，就地取材，以科技把傳統思想普及化的例子。當時的技巧是很簡陋的，僅靠導演的創意完成。胡是第一個創設了武術指導的導演。他作為難民一

23 胡金銓述，山田宏一、宇田川幸洋著，厲河、馬宋芝譯：《胡金銓武俠電影作法》，頁116。

24 同上，頁125。

25 同上，頁107。

26 同上，頁171。

代，在海外拍攝中國武俠電影之餘，也觀摩四方，用各種方法練習電影語言，在海外營造理想的文化素質，結果只有走到韓國拍攝外景，通過韓國的古老寺廟，才能經營心中的文化中國。

而胡金銓所發展出來的新的文化資源，在今天如何為當代的導演繼承與發展？從徐克、李安、王家衛、蔡明亮到張藝謀，各自從胡金銓六〇年代以來的作品中，挪用及發揮了甚麼呢？

香港導演徐克在美國德州攻讀電影時，以胡金銓電影為論文題目，回港後在佳視拍攝《金刀情俠》(1978) 電視片集及後來拍出《蝶變》(1979)、《蜀山》(1983) 等片，被喻為新浪潮一代中特別對武俠片類型有所繼承亦有所發展的一人，如在武打中引入懸疑與科技。徐克後來曾邀胡金銓執導《笑傲江湖》(1990)，胡設計了人物造型、美工和場景，結果卻以健康理由引退。徐克後來曾重拍《龍門客棧》而成《新龍門客棧》(1992年，徐克編劇，李惠民導演)。把新舊兩齣電影比較，或者能看出兩代導演的不同。胡金銓帶着歷史和文化的憂患意識，徐克更擅長男女激情和戲謔。胡金銓擅長客棧戲，客棧是他五〇年代這代人游離移徙的一個文化座標，其中正邪相遇、恩怨情仇都有說不盡的故事。在徐克手中，可以“灑脫”地一把火燒掉客棧，說一聲這是無情無義的地方，就可策馬遠走天涯了。胡金銓有文化承擔，在商業製作制度下進退周旋，艱苦經營而壯志未酬；徐克繼承了武打而加快速度、繼承俠士精神而加進激情，不執着歷史更着眼當下，腦筋更靈活地照顧票房。胡金銓在早年自創道具、特技和武打程式，今日的徐克得科技發達之助，如虎添翼，近作《蜀山傳》(2001) 和《七劍》(2005) 令人擔心的正是科技成功而人物塑造和內涵思想顯得薄弱了。

即使以拍攝都市電影著名的王家衛，亦曾一度嘗試新派武打的《東邪西毒》(1994)，其中的武打場面亦有胡金銓的影子，但當然王家衛的興趣不在順時序說故事，用《射鵰英雄傳》的角色，不過著眼於創造出東邪西毒這些人物年輕時的感情糾葛。王家衛的第一齣電影《旺角卡門》(1988) 就起用了胡金銓當年的武師董瑋，董瑋也提到在黑社會匪幫廝殺中的鏡頭和動作設計、視覺上壓縮時空的處理，都是繼承當年胡金銓的《大醉俠》而來。²⁷

繼承胡金銓的武俠情懷又能補充以細膩人情的，或許是李安的《臥虎藏

27〈萍蹤俠影憶金銓〉，《超前與跨越：胡金銓與張愛玲》第廿二屆香港國際電影節特刊（香港：香港臨時市政局，1998年），頁101。

龍》(2000)。這電影改編自王度盧的小說作品，在選角上用了胡金銓的愛將鄭佩佩飾演玉嬌龍的師父，還有竹林決戰的場面，可說是在台灣長大，當年看過《梁山伯與祝英台》(1963年，李翰祥導演)、《龍門客棧》、《俠女》等片的新一代電影人對前代導演的致意。李安對文化和人情的理解令他在塑造角色和人物關係方面有細密的刻畫，而電影也得到跨國的成功。

《臥虎藏龍》的成功，引起了中國大陸導演一比高下的雄心，以及打進外國市場的野心。國內有些評論認為李安身處海外，不了解中國傳統文化，武俠片應由中國導演來拍。但事實上如果我們回顧中國電影的歷史，武打片正是在國內四〇年代以後逐漸絕跡，四九年以後不能再開拍。反而是胡金銓的《大醉俠》與張徹的《獨臂刀》(1966)等重新在港台掀起新派武俠片的浪潮。其中當然良莠不齊，但先行者如胡金銓卻是帶着中國傳統文化的修養，在香港等地與五〇年代以來的難民知識分子從事文化與傳媒教育工作，亦在商業社會的限制下進退，發展出自有優點和缺點的文化事業。這不是純粹以大資本大場面就可以摹擬取代的。

張藝謀的《英雄》(2002)，摹倣《羅生門》(*Roshōmon*, 1950)式的敘事，還以色調去凸顯裝飾。《羅生門》的現代感，正在於不同敘事帶出了真實的相對性而非絕對性，每個敘述者都帶着他們的偏見和利害關係。相反，《英雄》的多重敘事卻正是為了凸出最後的敘述是正確的、真相是絕對的。這種頗有教條味道的處理也見於最後“為天下人”而犧牲的結論。但在整齣電影中，鏡頭從來就沒有集中在天下的芸芸眾生身上，這突然而來外加的結論就更顯得浮誇而空洞了。張藝謀的《十面埋伏》(2004)中也有竹林大戰的場面，與胡金銓《俠女》中的竹林與李安《臥虎藏龍》的竹林相比，胡金銓的《俠女》中，俠士與東廠爪牙的比拼置身於竹林的場景，竹林本身有它的景象與氣氛，人物的對峙有動有靜，有起伏與行止。在追逐與廝殺的場面中，我們見到義士在竹林中閃避逃逸，追逐的朝廷宦官鷹犬則砍竹傷林，最後義士借勢躍高衝下殺敵。我們當然會想到竹在中國傳統文化中的寄寓，竹本身剛柔兼備的特性，以及順應自然欲達天人合一而不贊成傷伐大自然的道家思想。

在李安的《臥虎藏龍》中，竹林的比武仍強調了竹的特性，雖有科技特技之助，處理時仍顧及人情。男女雙方在竹枝搖晃中攻閃進退，帶着兩人曖昧閃爍不定的感情線索。到了張藝謀的《十面埋伏》，竹枝如鐵棒一枝枝飛來，把兩人牢囚在其中，電腦特技的斧鑿痕跡成為鉅片資源充裕的炫誇，竹

的特性蕩然無存，竹是甚麼已經不重要了，與中國傳統文化不必發生任何關係，用任何東西都可以替代。陳凱歌的《無極》(2005)、張藝謀的《滿城盡帶黃金甲》(2006) 似乎都在這種大製作的路上唱着雄渾的凱歌一往直前邁進。回顧新武俠片草創階段胡金銓的艱苦經營，不無幾分反諷的意味。

另一台灣導演蔡明亮的《不散》(2003)，以一所老戲院的結業為背景，裏面有蔡明亮電影裏湫隘破落的背景，疏離的人際關係。電影院結業選映的電影正是胡金銓的《龍門客棧》。整齣電影從《龍門客棧》的開場開始，把電影的片段與破落的電影院平凡的人事交替展現。導演甚至找來《龍門客棧》當年的兩位演員：石雋和白鷹，由他們來當寥落觀眾席上的兩位座上客，散場後在戲院大堂重逢，唏噓不已。電影院放完這場電影，也就曲終人散落闌關門了。新一代導演蔡明亮好似在向前輩導演的《龍門客棧》致意，另一方面是否亦預示了胡金銓的遺澤，在今天的電影工業中，仍然是後繼無人呢？