

胡金铨的武侠“实验”

杨美鑫

中央戏剧学院, 北京

收稿日期: 2021年10月27日; 录用日期: 2021年11月14日; 发布日期: 2021年11月29日

摘 要

本文将从一个跨学科角度去探讨分析胡金铨导演电影风格中的视听语言的构建以及解读。本文在探索的同时, 旨在展示武侠电影风格变化的过程以及从多学科角度去解读胡金铨导演创作之所以能够被受众感知与共情的根本原因。胡金铨导演曾说: “我要做的实验是: 独立技巧能否使电影成为独立艺术。” 因此, 本文系统地总结了他视听语言建构上的诸多“实验”手法, 借此希望启发电影创作者和研究者。

关键词

武侠电影, 武舞, 实验

Hu Jinquan's Martial Arts “Experiment”

Meixin Yang

Central Academy of Drama, Beijing

Received: Oct. 27th, 2021; accepted: Nov. 14th, 2021; published: Nov. 29th, 2021

Abstract

This paper will explore, from an interdisciplinary perspective, the construction and interpretation of the audiovisual language in the analysis of the film style of King Chuan. While exploring, this paper aims to show the process of change in the film style of King Chuan, and to decipher the underlying reasons for this developmental evolution from a multidisciplinary perspective. King Chuan, once said, “the experiment I want to do is: can independent skills make films an independent art.” Thus, this paper systematically summarizes the “experimental” manipulation of Hu Jinchuan's director on audiovisual language construction of films, which hopes to enlighten film innovators and researchers.

Keywords

Martial Arts Film, Martial Dance, Experiment

Copyright © 2021 by author(s) and Hans Publishers Inc.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

1. 引言

“武侠故事在我国流传千年，自唐人传奇至水浒而大成，直到今日，代有佳作；但我们的武侠影片却始终离‘杰作’甚远。或囿于舞台‘北派’，失之虚假，或偏于神怪炫奇，远离真实；而对于现代观众所要求的真正的‘动作’，反付阙如。” [1]

中国早期的武侠，对于观众而言，更倾向于是一种新题材下的奇观、噱头，一如“火车进站”之初带给人的眼界上的新奇和陌生。众多制作公司也因此尝到票房“甜头”之后乘胜追击，却也因此逐渐消耗着人们对它的“期待”。

“当时港产粤语武侠片，制作条件简陋，资金有限，大约每七天就得拍完一部戏，谓之‘七日鲜’。粗制滥造的大氛围中，粤语武侠片就向 20 年代泛滥的神怪武侠片走去，拍出了《武林圣火令》、《如来神掌》、《罗刹娇娃》、《玉面阎罗》、《霹雳降妖》等应景之作。” [2]

当观众开始逐渐到达审美疲劳的临界点的时候，1961 年，岳枫导演的《燕子盗》，把武打从神怪中脱离出来，回归到真实打斗。

“过去的武侠片，常常利用特技镜头使观众获得一时的刺激，如口吐飞剑，如移山倒海，如隐身术，如土遁、水遁、火遁等，这些都是属于低趣味……《燕子盗》这部武侠片的特质，就是一定要让观众对之有『真实感』……是清清楚楚的一招一式，决不含糊……演员在事前也必须练就足够应付的功夫，尽量避免特技镜头的运用，使观众多看一点真东西。”

1965 年 10 月，邵氏兄弟影业随即宣称“邵氏当局的目标，是要突破传统，推陈出新，要求新的人，新的创造，在武侠片方面一新观众耳目，以真实的‘动作’、立判生死的打斗，代替过去虚假的、神怪的、舞台化的武打和所谓的特效。” [1]而后以岳枫、张彻等导演为代表的写实性武侠便成为中国武侠片历史上的一道从“怪”到“真”的分水岭，自此也拉开了“新武侠”的篇章。

自此，武侠片终于实现了“真实的”动作风潮，但其抛开怪力乱神之后，却走向了另一种写实的极端：武打场面的观赏性及导演观念都淹没在了真实的招数里，其呈现出的结果则是武侠片本身所带有的传奇性色彩和真实性的武打场面之间形成的某种断层；武术指导与导演分工合作的形式也破坏了影片整体美学的完整统一。导演也因此失去了“风格”，武打场面逐渐成为武师们的“行活”。

直到胡金铨导演的出现，其构建的“想象中的”武侠及其世界中的诸多元素被构建成一个从电影本体到画面视听相对统一的美学体系。

胡金铨导演早期尤其在邵氏期间所进行的技术上的探索和创新，与邵氏公司当时较为完备的制片规模不无相关。“60 年代中后期是邵氏创制并引领华语武侠电影风潮的时期。此时的香港邵氏兄弟经过多年的建设，已经进入高速发展时期，影城建设初具规模，明星队伍庞大，古装宫闱片、黄梅调歌唱片成为邵氏兄弟的看家品种，在市场上令邵氏名利双收。” [2]“1967 年，邵氏公司在九龙清水湾兴建大制片厂，共占地 85 万平方尺，有 12 个摄影棚可供 12 部影片同时拍摄。此外还有依地设景建造起来的长安大

街、宋城等永久性建筑，以及遍地的小桥流水、楼阁亭台。同时引进日本伊士曼七彩等技术，成为亚洲除日本以外规模最大、设备最先进的制片厂。”[3]客观条件的完备为胡金铨导演的武侠“实验”提供了良好的外在条件与经济基础，但是于此同时，“大投资，拍大片，赚大钱”的理念也要求导演需要高效产出，在受益的同时也进行着多次的博弈。张彻曾经评价胡金铨导演说，不可否认他的才华，但是他拍摄的速度实在有些慢。

回看历史，胡金铨导演并非纯粹意义上的“艺术片”导演，他的每一部作品，其实都是在商业裹挟和“艺术”实验之间进行着一次次的平衡与尝试，探索和坚持。他成于那个时代，需要感激那个时代，但是同时也要承受既得利益之后需要承受的巨大压力。

胡金铨导演曾说：“我要做的实验是：独立技巧能否使电影成为独立艺术”。

对于一直以影戏传统作为主要讲述方式的中国早期电影来说，技巧亦或技术上的探索往往由于诸多方面的原因浅尝辄止亦或被阻断。彼时影像往往注重的是一种舞台式、话剧式的叙事模式，技术只是一种辅助性手段，亦或是锦上添花的一笔。内地纵使有少数几部电影想要去做大胆的、“风格性”的尝试，往往由于客观硬件条件、意识形态或票房等原因妥协于传统叙事性表达。但是在胡金铨导演的影像作品当中，我们发现其美的形式掩盖了叙事，或者说是强化美学而弱化了叙事。这种颠覆影像概念的做法在当时本身就是“先锋性”亦或“挑战性”的；同时，这种“美的形式”其实就是胡金铨导演潜意识里尝试去开发观者内心的“想象性”世界的“技巧”。

那么，在漫长的武侠片演进过程中，胡金铨导演所说的“实验”具体又体现在哪里呢？

2. 武侠“实验”：侠之“儒侠”

2.1. “儒侠”概念的引用

“侠”的定义自古以来就是多元的。

“侠”，首先出自于韩非子的《五蠹》：“儒以文犯法，侠以武犯禁”，而后在司马迁《游侠列传》中对于“侠”的定义曾提到：今游侠其行，虽不轨于正义，然其言必信其行必果，已诺必诚，不爱其躯，赴士之厄困。

司马迁定义的侠，是“游侠”：守信用，轻生命，为他人解围，不苟合当世；司马迁非常推崇此类义士，将其列入《史记》之中。从此，后世人们十分非常推崇“侠”，更常把“侠”与“义”二字并称，成为人们崇拜英雄的重要标志。

“游侠”之后，春秋时期墨子提倡过“任侠”。“任侠”出自《墨子·经上》：“仕，士损己而益所为也”。“任侠”附带意气，以侠义自任。其特点同样是重承诺，讲诚信，轻生死。

“游侠”之后，清末民初，章太炎提出了“儒侠”；鲁迅在《流氓的变迁》、闻一多在《关于儒、盗、匪》中也均认为：侠出于墨。

综上所述，总结起来，“侠”这一字，历经了从“武” - “游” - “任” - “儒”的转变过程。

而在早期的武侠片中，有人评论是“看中国的武侠片内容，所谓侠士者，负了一把不中不西的刀，穿了一件非古非今的衣裳，见人就拔刀乱砍，像舞台上的武打一样(实在还没有舞台上来的精彩)，甚至于两个人互相拥抱在地上滚来滚去，像狗打架般的乱撕乱扯。再进一步呢，就是口吐白光，指出神剑，他们还以为这样就可以表现出一个侠士的“武”与“勇”就完了！”[4]

可见，之前的作品当中，并未对“侠”这一字有明确的概念定位。“侠”只是一名“伸张正义”的武者，在刀剑中满足观众的猎奇。而胡金铨导演的武侠“实验”，首先是建立了“侠”的整体基调——儒侠，“侠”在其影视作品中并非一介武夫，而是隐忍知礼的儒雅之士。

而“儒侠”的人物定位，除了导演本身的审美与价值观在“侠”这一字上的投射，也与其作品中背景多是明朝有关。明朝虽说是政局较为混乱的时期，却也是书生众多、文化气息浓郁的朝代。科举制度虽不是明朝开始的，但是却是在明朝发扬光大。同时，明朝的游幕文人风气继唐朝之后在嘉靖时期再次盛行，这些游幕文人创作了大量抗倭题材的诗歌，成为中国文学史上浓墨重彩的一页；明朝还涌现了王阳明、王守义、汤显祖等文学家、思想家，还有《水浒》《三国》《西游记》等经久不衰的文学作品，明朝的小说也已然是中国小说的巅峰。上至至高点的文学大家，下到民间游幕文人的散落。因此，侠中透着儒气，某种程度也是顺应了明代整体文人气的审美倾向。

需要说明的是，胡金铨影像中的“儒侠”并非因此失去了“游”与“任”的特质，恰恰相反，作品中的人物大都因为追杀复仇或者逃亡等原因，常常游荡天涯与自然之中，虽非“游侠”一般漫无目的，但终究四海为家，随遇而安。而对于“任”字，更是有情有义，言出必行。因此，胡金铨导演作品中的“儒侠”并非完全失去了“游”“任”等特质，只是在此基础上增添了儒气。

除此之外，胡金铨导演所塑造的“儒侠”形象还具有一定的悲剧英雄色彩。例如在《侠女》当中，虽称之为侠女，但其“侠”的行为仅为恩人生下一个孩子，且在片中亦是几乎一笔带过。而在这个被朝廷追杀的官员女儿身上，背负的更多是求生的本能、家族的责任与朝廷恃强凌弱的个人隐忍与不屈抱负；《大醉侠》中的金燕子是为了于危难之中解救哥哥不顾个人生死的妹妹，同时亦是讲求公理、光明坦荡的大世隐者。这份隐忍亦是“儒”气，也是某种大志未伸的暗涌与生不逢时的无奈，它因自我的顽强意志而显得伟大，同时也充满了悲剧英雄的意味。

从另一个方面来说，不论是“劫难”亦或“迫害”，其实都是一个“引子”，“奸人当道，排挤忠良”是胡金铨导演所有故事的基本戏剧核心。这种和强大势力对抗下的“蝼蚁侠者”成为其侠者内心的一种张力，这种张力又在“儒”的内在修为下显得愈加隐忍压抑。而且，这种压抑的力量通常并未有个人“情绪性”的爆发，观者只能把这种“不公”寄予在山河之中。

这也是为什么那么多的山河风景看起来不是徒有美感的原因。

同时也可以说，这些“儒侠”也是胡金铨导演个人内心的一种孤独写照。

2.2. 演员选择的突破——“侠”人物形象的选择

演员形象往往是导演个人审美最直接最具象的美学投射，因此，演员自身的形式感也是构成整部影片美学系统很重要的一部分。

早期邵氏的武侠片主要分为两部分演员主体，一是因黄梅调歌舞片盛行的越剧演员，另一个则是由“南北派”形成的武打演员，而黄梅调演员多婉转细腻，台词具有舞台腔调；北派武打演员身高不够挺拔，这些都和胡金铨导演所确立的“儒侠”定位有所距离。

胡金铨导演所注重的“儒侠”气质在于外柔内刚。因此，身高 170 的郑佩佩在众多的质疑声中成为了较为合适的人选。虽然郑佩佩本身并未学习过武术，但是因其具有一定的芭蕾基础，气质较为典雅；同时良好的身体柔韧度恰好符合导演对于武打场面“武舞化”的需求；内在方面，导演有意训练演员眼神中的“定气”以培养内在的刚毅。徐浩峰也曾在访谈中说，习武之人上眼皮都会较紧且眼神有力。这些都是内在定力的体现。

“眼睛这东西我想很重要，尤其是电影，不能靠文字去叙述，因此，在人物塑造上，眼神的刻画和表现会有很大的帮助，所以，在选择演员时，我会特别注意这点。”^[5]

“他教我演戏，是从最基本的眼神开始的。这种眼神，我用了 50 年，直到现在还在用。我从来不用担心，我只要站在那里，用一个眼神，别人就相信我会打，其实我完全没学过武功。”^[6]

《大醉侠》中，金燕子出场，宛若国画中孑然独立的“鹤”跃然于屏幕；《侠女》中，侠女一袭白

衣眼神笃定专注。

外在的儒气与内在的定力形成了胡金铨导演较为明晰的儒侠形象标准；同时，主要角色是导演的内心映照，同时更是带领观者内心“同频”的重要对象。形式感是控制所带来的秩序，也是影片一片“静”气的根基。观者跟随主要角色共同处于“静”的频率当中，因此，也共容易与大量的自然风景“融为一体”。这也再一次证明了，为什么那么多的山水风景描述能够让观者“沉浸其中”的原因。

2.3. “武戏文唱”——“儒侠”的行动处理策略

“武戏文唱”是杨派武生创始人杨小楼先生其一生创作实践的艺术总结。所谓“武戏文唱”并非抛弃“武”，而是在“武”的基础之上对人物注重“文”的处理。其中包含人物在行武之前需有礼有节、举止言行沉稳从容，即使技高一筹仍然要“先礼后兵”；隐忍退让，不到最后一刻不真正伤及他人；内心纵使万般仇意依旧要隐藏住自身的“杀气”等。例如在京剧表演中，当双方列阵交战时，双方通常要先报名字，再讲道理，然后“再三逼迫，恕某家无礼了”。

关于“武戏文唱”，梅兰芳也曾这样解释：

“武戏虽然以打为主要内容，但是武打这种技术和舞台上其他动作一样，都是一种表演手段，它们必须和生活内容、思想内容结合起来，不是单纯卖弄武功。……杨小楼先生武功练的最道家，腰腿的如软，翻扑的脚尖，都到了惊人的程度，他到了舞台上，不但不忽略表情，而是突出地表现每一个剧中的人物性格，所以他是‘武戏文唱’的典型例子。”^[7]

又比如，京剧《长坂坡》中，杨小楼是这样演绎赵云这个角色的。

“在‘长坂救主’之时，杨小楼在千钧一发之际表现的十分沉稳，‘以静制动’；在下场四击头最后一锣时，杨小楼并未按照程式猛烈亮相下场，而是反其道而行之，以非常优雅缓慢动作来体现他的沉稳，将赵云的神勇之势刻画成典型的外柔内刚。”^[8]

在胡金铨导演的作品中，运用“武戏文唱”的方式，他是这样处理金燕子从出场到与对手对峙的：

一处小桥流水的背景下，笛声响起，金燕子身材挺拔俊俏出场，行坐稳重，一身静气；金燕子走进酒馆落座，脚步轻盈，不徐不慢，落座前审视四周，已发觉危机四伏依旧淡而处置，徐徐拿出纸扇；过招之时，对手多次出言不逊以及行为挑衅，金燕子先好心叮嘱劝诫，每一招亦只点到为止，不慌不忙，回招时力度稳准。

当过招完几询对方羞愧惨败之后，金燕子还给笑面虎斟酒，并说了一句“我回敬您一杯”。明明自己更胜一筹，但是并不仗势欺人，反而更加敬重礼让。这些都是“儒侠”的克制和忍让，也是胡金铨导演运用京剧中的“武戏文唱”的处理技巧，亦是“儒侠”的行为本身。

3. 武侠“实验”之“对于主题的另一阐释”

中国电影一直有着影戏传统，说教载道是一直以来的讲述方式。早期的中国武侠片，故事多从“忠孝礼仪”出发，借由除暴安良亦或善恶有报的故事达到感化观众、传扬美德，社会教化等作用。但是，对于胡金铨导演来说，他并不是刻意迎合所谓的“主题”和“教化”，按照他的话来说，“我的电影主题一向都是电影”。

诚然，我们能够从胡金铨导演的影片当中，看到的是弱化传统主题讲述而强化画面美感的展现：不论是《大醉侠》中侠女出场时的南方小桥流水，《侠女》中月下弹琴的幽谧古典，竹林争战；《新龙门客栈》中的大漠孤烟；亦或是《山中传奇》中的夕阳落日，高山峻岭……故事中的角色往往在行进中展示自然的流动画卷，这些大篇幅的“空境”按照传统意义来说是无关“主题”或者对“主题”无实质性推动意义的。

但是笔者认为，美本身就是一种形式、一种主题。

胡金铨导演通过视听语言把中国化意象发挥到极致：以景托人、以景叙事，风景本身即是影片当中的“主角”，亦或说，自然本身就是胡金铨导演作品中所要阐述的一个重要的主题。

在影片中，人与人之间的争斗，往往成为远景当中中沧海一粟的剪影，正如人只是茫茫自然之中云云浮游，看似再过强烈的恩怨也将转瞬即逝亦或只是时间海海中的浮光掠影。唯有自然中的空气、风、雨、云才是宏大而持久的。

同时，“美”的形式本身就是一种意味无穷的想象，有何种美可以涵盖过自然呢？

从这个角度来说，这无疑这也是胡金铨导演对既往“主题”这一概念的颠覆，也是他“实验”的一部分。

4. 武侠“实验”之“叙事的京剧化表达”

4.1. 戏剧性的弱化，气氛的强化

中国电影自诞生以来便有着根深蒂固的影戏文化传承。“唯冲突论”很长时间段成为早期电影创作的“必然”规律。即使《燕子盗》《独臂侠》等影片作为“新”武侠片的代表之作，但是其整部作品也是以台词为主的叙事性影片，并且角色较多，人物多是因为个人情感而引发的较为通俗的传统故事。

而胡金铨往往有意去避讳太过“冲突性”的叙事方式。其影片中，人物台词大都十分简洁明炼，不会有儿女情长或内心情感的过多阐释和表达，甚至有些时候，明明是可以具有戏剧性的“煽情”段落，导演也有意避开。

“故事要简单，不然，观众便可能会为了追故事线索而分心了。”[9]

“当然静也不是全静的。我想表现的是，是假如你单独看它一段戏，你在环境、气氛上可能会有特别的感受。好像在《山中传奇》中，石隽一个人单独走了好长一段路，如果我安排一个人在后面跟踪他，那可就有戏看了。可是我没那么做，我觉得这会破坏整个意境，当然，这只是试验罢了，而且是一个吃力的试验。”[9]

由此可以看出，胡金铨导演对于戏剧性有意而为之的进行削弱，取而代之的是重视气氛的流畅。

不可否认的是，没有密集的台词和情节，仅仅依靠这种气氛，我们也可以有动力看下去。

这与道家所说的阴阳的概念相符。叙事是阳，它通过戏剧动作直接把“力”作用在观众内心，形成情感与情绪上的波动；而气氛是阴，它是戏剧动作之外的“空境”亦或“留白”，它虽不会直接作用在观众内心情感，但是却可以潜移默化的影响观众的情绪，通过一种“美”的感受的传达，形成一种因环境而产生的沉浸其中的、“不知不觉”的思维惯性。

在20世纪30年代，巴拉兹也曾提出“艺术气氛像被雾气包裹着神秘的原始物质那样，浓缩在一些形象当中”的理念。在其著作《电影精神》当中也曾提出“开麦拉不在事件，而在画面的‘旋律’之中创造它的形式”。

而这种“气氛”在20世纪20年代即被中国影人称之为“空气”。

“‘空气’说是20世纪20年代郑正秋、欧阳予倩等电影与新剧‘两栖’者用来认真处理电影与新剧之关系并自认‘电影化新剧’的重要‘法宝……’”“从20世纪30年代初期开始，影评界不仅以‘空气’‘气氛’‘氛围’‘气韵’等概念品评国产电影，而且将其跟所谓的‘中国色彩’‘中国式’等联系起来”。[10]

费穆更是写出一篇文章《略谈“空气”》，他认为“电影要抓住观众，必须使观众与剧中的人物同化。为达到这种目的，我认为创造剧中的空气是必要的。”费穆所提出的空气，是要营造出观众与角色主观感受高度相似的环境氛围，这其中包含自然环境的细节、角色主观性感受的客观外界投射等。观众不能只是看到“有意义”的戏剧动作，同样也要感受到角色所感知到的周围一切的流动。因为环境与内

心是相互作用的。而这种气氛的流动，在中国的创作语境当中，往往也被理解为“虚实相生”中的“虚”。

“虚中有实，实中有虚、虚实相生乃为中国美学的基本取向。‘虚’和‘实’辩证的统一，才能完成艺术的表现，形成艺术的美。”^[11]“中国电影一部分作品当中，在虚实关系处理上，就试图把电影的客观实录的本性和中国诗词的韵味意境相结合。这种强调诗的韵味和意境的审美追求，是中国传统艺术非常突出的特征。同时这种特征对于民族的各种艺术创作都有深远的影响。”^[12]在宗白华看来，“以虚为虚，就是完全的虚无，以实为实，景物是死的，不能动人，唯有以实为虚，化实为虚，就有无穷的意味，幽远的意境”。

在影视创作中，“虚”会因为未知而给观众带来想象上无限的可能性，既是无限，也是留白；而“实”则是传统类型片中所讲述的情节点，亦是戏剧作品中的关键性场面。虚实相互交融，才会达到此消彼长，情感与情节在这种动态的平衡当中满足人思维上的愉悦与快感。

“虚”从何而来？综上所述，虚从留白中来，也从悠扬婉转的变化中而来。

而这些，在京剧当中表现的最为具体直接。

我们在观看京剧的时候，情节往往不是最重要的，更多的是注重一种气韵的流畅。京剧表演看似很慢，但是其中不同板式的变化、武打动作的张弛有度、鼓点的铿锵顿挫、每一个腔调、甚至每一个字的娓娓道来……这些顿挫之间形成的节奏变化便构成了气氛，按照戏迷的话来说，就是这种所谓的“味儿”。

“味儿”其实就是一种韵味，一种圆融的韵律。而观众也在这种辗转圆融的变化中进行持续性体悟。

体悟是情绪与情感带动思绪，而非叙事上的理性逻辑所引导。

胡金铨导演的叙事方式也是类似“京剧化”的叙事方式。这种“京剧化”不是简单的服饰、动作、表情、音乐音响等外在的形似，而是一种内在委婉曲折气韵的形似。

简单来说，胡金铨导演的影片当中，其气韵大致由以下几点产生：

① 画面构图的留白处理

“……西方人对此不了解，但是我们会把余白理所当然当做构图的一部分。我并不相信所谓写实的東西，我相信的，是想象上的东西”。^[9]

这句话把胡金铨导演影像所追寻的主旨一语道破。

由此可知，我们所有看到的胡氏影像，其实都是导演有意向我们提供“想象的可能性”。而本文所要阐述的关于胡金铨导演的“实验”方法，实际上就是导演用什么样的技术手段达到这种“想象上的可能性”。

首先，从画面的构图角度来说，无疑，留白是能够达到想象最直接的方式。正如在中国山水画中，人物往往只是景中的“一个点缀”，自然的线条轮廓才是画面的主体。景致之间形成空才是“主角”。

“尤其是宋元以来的文人画，更是把‘空白’与物象之间的虚实结合提升到了一个新的高度。”^[13]

《林泉高致》一文中也提到“山有三远：自山下而仰山颠谓之高远，自山前而窥山后谓之深远，自近山而望远山谓之平远。高远三色清明，深远之色重晦；平远之色，有明有晦。高远之势突兀，深远之意重叠，平远之意冲融而缥缈渺渺。其人物之在三远也，高远者明瞭，深远者细碎，平远者冲淡。明瞭者不短，细碎者不长，冲淡者不大。此三远也。”

大自然是最好的导演。镜头配合自然光影变换会带来的影调上的丰富变化。尤其在当时资金并未充足的条件下，灯光设备并不是十分完备。因此，等待自然光俨然成为了胡金铨导演创作过程中的“常事”。虽然大自然这个“外景导演”也是需要用时间来做“酬劳”的。但是，恰好因为这种时间的付出，让画面在瞬息万变当中提供给导演更多丰富的可能性而非提前设计好的“摆拍”。因此这些变化已经远远不止是“三远”了。

除去画面构图中的留白处理，胡金铨导演常常用烟气形成氤氲的背景打造另一种留白效果。

“我用烟不是为了气氛这么简单。因为东方画，特别是中国画有很多空白部分的。但正如大家所知

道的，空白是在片场制造不了的。所以就用喷烟了，因为烟是没有颜色的。” [9]

烟气“杀去”空气中的锐度，让画面产生朦胧感，使其充满意境；同时烟雾的低饱和度使得画面前后景深产生浓度上的层次对比，丰富了画面层次的同时也拓展了画面的“纵深空间”，而这拓展的部分是由“未知”所引起的想象由观众自行弥补完成的。

② 自然风景的大量描述

实景拍摄也是胡金铨导演区别于同时期其他武侠影片的一个重要部分。由于棚内较为容易控制拍摄时间、空间，是电影产业的“车间”。因此，邵氏兴建了众多摄影棚。也正因此，不论在置景亦或道具布景上，很多同时期的武侠作品看起来总是有些“相似”。而胡金铨导演独特的地方就在于，在空间上，他把整个武侠世界延伸到广阔的真实自然当中。自然中的风雨云成为最朴实也最华丽的置景。这些自然风景除了视觉感观上的美好体验，也对整个作品的节奏基调都起到重要的作用。

以作品的开头为例，在《侠女》当中，开片前 5 分钟，主人公一直未出场，取而代之的是悠长的片头字幕与“荒宅”的芦苇丛丛，直到 5 分零 9 秒，主人公才得以出场；在《山中传奇》当中，开片前三分半亦是山峦叠嶂、落日余晖、溪流瀑布……即使在 3 分 28 秒出主人公出现，配以旁白，人物依旧只是在山川的不同阻碍中穿梭行进。一直到 5 分 37 秒，主人公才进入另一个封闭的空间：寺庙，叙事才算真正开始。

这些空境成为整部影片的节奏基调，奠定了观众观看这部影片时大脑的初始节奏频率。所以，后面即使看起来有些“慢”，也会在这种已经设置好的“基调”当中顺其“惯性”的进行下去。

而在影片中间贯穿较多的自然风景，则是整部影片的“留白”处理。它是整部影片节奏上的“缓冲”，同时也让观众的情感得以拥有舒展、释放的空间。

③ 动作过程中的“留白”

在《侠女》中，书生、侠女等人在石山中被追逐。石景层层叠叠，宛若陶渊明的柳暗花明，其追逐过程又如苏州园林的曲径通幽。这其中曲折弯弯的过程亦是“虚”，更是留白的韵味。

④ 画面内部层次的“曲折婉转”

图 1 是《侠女》当中一个空山的空境，分析看来一共分为以下几个层次：

- 1) 远处层次明暗不同的云朵；
- 2) 层峦叠嶂的山峰；
- 3) 镜头前的山屏障；
- 4) 树枝上的树叶浮动。

这些丰富的层次让其成为一幅视点不断流动的画面。之所以会“动”，就是因为有力的驱使。而这个力来自于同一画面当中信息变化而形成的思维信息断点。这流动亦是气氛与想象的来源。



Figure 1. Stage photo “A Touch of Zen”

图 1. 《侠女》剧照

4.2. 强化内心情感张力

胡金铨导演除了把外部戏剧性转换成了自然中的外在气氛，同时也压缩在人物内心情感的张力里。

“像《龙门客栈》里的爱情，石隽在戏里对上官灵凤说‘你先走吧，现在很危险。他们要射箭了’女的走到楼梯边，回过头来，欲言又止的，这些细腻的描写，我觉得会比西方影片那样‘哇’的一声就抱起来好。因为东方人比较含蓄，我们要注意到民族和时代的情感，如果太现代化的情感，那就不太像样了。”^[9]

又如在《侠女》当中，侠女出于“义”为书生生下孩子，而后不辞而别，这个十分“戏剧性”的情节在电影中的呈现却是一笔带过。侠女内心丰富而强烈的个人情感被包裹在追逃与拼杀之中，这份情义从她口中也仅是“孽缘”二字便不再赘述。而当侠女生下孩子，把孩子放在河边离开，远远望着烈日下书生的背影时，眼神却湿润殷切。无言胜千言。

这种表述方式与京剧对于人物内心的处理有相似之处。

京剧的表演形式决定了它并不会把快速发展的情节、悬疑反转等诸多剧作技巧集中体现，它更看重的是人物动作细节以及腔调流转所展现出的人物内心的微妙变化。所以，京剧的“剧作”也是现代性的，因为它最终归结到是人的内心动作的丰富性而非整体剧作结构上的外部复杂性。

例如，京剧《贵妃醉酒》是梅派的代表作。

从舞台上看，“贵妃听到皇上已经转驾西宫的消息后，并没有失态，也没有表现出强烈的内心冲突，而是看似随意地说了一句：‘呀，昨日圣上命我百花厅设宴。哎，怎么今日驾转西宫？哦，谅必是这贱人之意！咳，由他去罢！吓，高、裴二卿看宴，待你娘娘自饮！’随后，杨贵妃由自斟自饮，继而发展到让高、裴二人敬酒，最后被高、裴二人诓走，全剧结束。按照常理看，此剧根本没有强烈的‘戏剧性’。可事实上呢？当我们深入到杨玉环的内心当中之后，我们感受到的却是极其丰富的人物情感。杨玉环受皇上之命来百花厅摆酒侍君。结果，皇上却去了西宫。这意味着杨玉环的失宠。但是杨玉环却对皇上此举敢怒不敢言。她空有一副绝世容颜，在这后宫之中却没有人欣赏，于是她开始挑逗高、裴两个太监。此时虽然唱词中和舞台动作上没有任何表现杨玉环怒火中烧、内心郁结的内容，可是当观众看到中国历史上的四大美女之一，只能挑逗太监的时候，难道感受不到她内心的凄凉与痛苦？当观众看到杨玉环在太监面前下腰含杯、卧鱼闻花的时候，难道感受不到这个女人生命中的最大不幸？”^[14]

而回到胡金铨导演的作品，如果这些人物的情感得以释放，那么也就释放了这层“想象”，韵味也就消失了。

胡金铨导演曾经提到京剧对他创作上的影响是潜移默化的，这份潜移默化也融入在了他所建立的中国化武侠世界的诸多元素中，尤其是对人物内心的隐晦性表达上，也融汇在他个人的个性里。

5. 武侠“实验”之“武打场面设计”

5.1. “留白式”氛围营造

在1954年，胡金铨导演曾发表过一篇名为《电影语言和交替反应》的文章，在这篇文章当中，他就提到了“气氛”的重要性。文中所举出的例子是在一个雨夜的房间，如若只拍摄房间中一个人行走的背影，人们就会感到恐怖和神秘，从而氛围感即可产生。

而在武打场面当中，富有紧张感的氛围营造才是整个武打场面的“主角”而非血腥暴力的打斗。正如希区柯克提到的“桌子下的那个炸弹”，当“炸弹”没有爆炸时才是最吸引观众的。而一旦“爆炸”，往往只是一瞬间的事，因为信息明晰反而无趣。

运用到实践当中，在《大醉侠》中，以金燕子出场为例，这种“留白式”的氛围主要通过以下镜头展开。

镜头 1: 通过玉面虎和笑面虎的交谈引出金燕子, 让金燕子“虚”出场。

镜头 2: 金燕子走在河边, 听到雷声后短暂停顿, 表情似有不详预感。

镜头 3: 景深镜头: 前景是笑面虎和兄弟对着金燕子“指指点点”, 后景是金燕子恍然不知“背后的危险”, 继续行走。

镜头 4: 声音是轰轰的雷声和带有神秘气息的鼓点做背景。

镜头 5: 金燕子走进酒馆。身板挺拔但是目光敏锐扫射四周, 落座前的两次迟疑听你并盯着“可疑”人的目光、放下背袋、拿出扇子后再次警觉的环顾四周。

镜头 6: 伙计要的第一份菜是“四两虎爪木瓜酒”(此时眼神看向斜后方), 说明了她一进来就发现了笑面虎。伙计听到后反应异常。

镜头 7: 笑面虎接到兄弟的“消息”得知金燕子一直“孤身一人”, 决定“作战”, 正在吃肉的兄弟接到“暗示”, 纷纷停下手中的酒肉。

镜头 8: 门外雷声四起。

镜头 9: 兄弟们开始抢顾客食物、撕顾客书, 并陆续拿出刀剑吓唬顾客。

镜头 10: 顾客纷纷仓皇而逃。

镜头 11: 伙计着急, 大家乱成一团。

镜头 12: 景深镜头, 前景是金燕子镇定环顾四周, 后景是朝她微笑的笑面虎。

镜头 13: 大全景, 交代空间环境, 外面雷声再次响起。

镜头 14: 金燕子不疾不徐点酒, 摘下戴笠。

镜头 15: 伙计战战兢兢, 先绕过笑面虎时奉承赔笑, 来到金燕子旁慌忙放下酒杯就跑。

镜头 16: 笑面虎来到金燕子旁边, 迅速拿起酒杯, 为她倒酒。

以上, 是金燕子和笑面虎“对峙”前场面的镜头处理。明明观众期待的是血雨腥风, 但是导演偏偏耐下性子来, 让人物与人物之间充满静气。场面愈加神秘, 观众对金燕子的命运愈加担忧。

5.2. “舞武化”的动作设计

武打场面究竟意味着什么? 除了提供叙事的任务与视觉上的刺激以外, 它能够为整部影片的美学提供怎样富有艺术性的审美体验? 这是在胡金铨导演之前的武侠片并未解决和有待思考的问题。

正如绘画史中所经历的由临摹到写意的过程一样, 武侠片风格的演变经历了从岳枫、张彻的“写实性武打”到胡金铨“写意性武打”的过程。

导演张彻也曾评价说“金铨是全未接触过南拳的, 他惯用的武术指导韩英杰, 出身自北京著名京剧科班‘富连成’。他主要的改良, 是去掉北派‘假’的舞台化表演, 而使动作电影化。我更矫枉过正, 拍王羽第一部片《虎侠歼仇》(1966)时, 根本不用武术指导和武师, 而着重人的体能, 讲求实感。”^[15]

可见, 胡金铨导演的创作方式是斥于岳枫、张彻的“写实性”表达的。

“我用京剧的武打, 其中一个原因是因为它可以让我自由发挥。让我再说明一下为什么不用写实的武术吧。我认为, 中国, 日本和韩国等东方的想法, 在对艺术方面和西方的想法是完全不同的。”^[9]

武侠片虽说是以武打场面作为其类型的主要元素之一, 但其技术性毕竟不能将美学所替代甚至更应融合导演自身的审美趣味。数学式的精确逻辑毋庸置疑是西方式的思维, 讲求因果逻辑与准确无误, 而胡金铨导演的东方式审美更倾向于“意象化”的真实。

在邵氏时期, 武术指导刘家良作为南派洪拳出身的代表, 其风格硬朗刚劲且极具写实风格, 代表作《独臂刀》(1967)体现的是新派武侠的男性阳刚之气; 而“北派”则擅长场面上的群体设计, 整体风格较为灵动、轻巧, 此派以韩英杰、韩佳为代表。胡金铨导演便是在“北派”武打设计基础之上融入自己的

武打理念：意将京剧动作分解，使舞蹈、音乐、戏曲合而为一。

“我素来将我的影片中的动体部分视为舞蹈而非武打……我的电影动作场面，并非来自功夫和格斗技，那全是来自京剧的武打，其实即是舞蹈。” [9]

其实，京剧中的武戏本身就是包含“舞蹈”性质的。

在具体阐述有关“武舞”特性之前，我想说明的是，艺术创作往往是形而上的创作，是长期积累的艺术感觉在外在刺激下“瞬间性”“偶然性”的迸发，它不会被某种教条的规则束缚，也不会像数学题一样套用公式去进行程式化的选择填空。尤其对于未受过专业科班训练的导演来说，往往其形成强烈的个人风格除了拜个人天赋和机遇所赐，更重要的是他早期所受到的声光影一切外在环境对他潜移默化的影响。在胡金铨导演创作过程中，他定不会刻意去思考行内“舞武”的若干特性，但是因为这些特性是京剧前辈通过理论结合实际总结出来相对客观的存在：

“戏曲武打是经过了多少代艺人戏曲了翻打跌扑和武术套路等技巧，与舞蹈形式相结合，把生活中厮杀格斗加以高度艺术提炼，不断融化、创造而成的。” [8]

一般来讲，京剧中的“武舞”有以下几种特质：

1) 韵律性；2) 造型性；3) 规范性；4) 节奏性；5) 夸张性；6) 装饰性。

以上6种特性，本文将以《大醉侠》中，金燕子与笑面虎在酒馆内打斗的戏份为例进行分析。而因为六个方面如果都牵强对应上未免显得刻意，因此，笔者主要是根据这场戏的视听所体现出来的真实特性来看是否具有以上六点，或不足六点，或不同于以上六点，不足为具。

在这场戏中，笑面虎等人不认识金燕子，以为她只是一个官府普通的当差，于是想要和她交易，让她放走他们的大哥。金燕子不肯，笑面虎和兄弟们和金燕子于是有了一场对峙较量。

1) 韵律性

所谓韵律即是快慢相间，有松有驰。

在笑面虎联合兄弟“四次挑衅”这个情节展开时，场面的韵律性处理上主要以下几个方面：

① 音响：富于节奏变化的锣鼓、梆子以及弹拨乐器演奏

在袭击之前，音响节奏是缓慢的、像猫走夜路一般的弹拨乐器；

当袭击物体飞向金燕子时，急铃般的弹拨乐器；

当金燕子回击后，众人惊诧时，全场突然静默停顿；

当笑面虎兄弟要进行下一轮“袭击”时，锣鼓点声短暂有力，象征着新一轮的“宣战”，而后又是节奏缓慢的弹拨乐器……

② 表演：停顿——演员反应时间顿挫

自交战开始，金燕子每次受到袭击几乎都会穿叉旁边两个兄弟极度惊诧的特写反应，类似于节奏中的休止符或停顿，与刚发生的突然袭击之间形成了富于变化的镜头韵律，同时兼有夸张性的特征。

③ 情境设置：金燕子处境难度的逐次提升、演员动作幅度依次增大

这几次处境的难度变化提升主要通过凶器危险程度上的逐次升级，这四次袭击分别为：单人向金燕子扔酒缸(被金燕子打回)——单人向金燕子扔铜钱币(金燕子化解)——单人向金燕子扔条凳(被金燕子打回)——双人背后向金燕子飞速投掷硬币。

这几次招数的难度逐次递升，演员动作幅度依次增大。在观感上，观众犹如“闯关”，层层递进。

韵律本身就是一种存在于大脑中有规律的节奏。在儿童早期教育当中，就有通过富有韵律的活动开发儿童想象力的诸多游戏活动。因此，极富韵律的视听以及影像表达本身就是产生想象的有利诱导因素。

这种韵律性和节奏性亦有相同之处，因此节奏性不再赘述。

2) 造型性

京剧中,“舞武”的造型性主要体现在人物造型和动作造型两个方面。胡金铨导演影片中的人物形象造型设计,是导演翻阅大量有迹可循的史料,结合人物身份特征和京剧化的元素设计而成。

“舞武”的动作造型分为武打前的动作造型以及武打中的动作造型。整体设计呈现出京剧中的亮相式的停顿的特点,且具有一定的雕塑感。

武打前的动作造型的动作造型分为面部表情造型以及形体造型

① 武打前的造型——面部表情造型:

胡金铨导演作品中的演员均有表情夸张放大的“脸谱式”特点。例如金燕子在告知张步青是自己的亲哥哥时,“笑面虎”由惊讶到怀疑又到试探一连串具有停顿感的特写;又如当“白眼狼”用酒缸袭击侠女被侠女转而打到“丧门神”时,兄弟们分别惊讶意外的“夸张”表情。这种表情不是流动的,而是短暂静态的。按照胡金铨导演的话说:“表演也是一愣一愣的。”这种表演方式似乎是一种布莱希特似的间离,一种“我表演给你看”的强调。

② 武打前的造型——形体造型:

造型感首先体现在画面结构的线条。而对于演员而言,自身形体所构成的线条亦是十分重要的,它需要演员长期训练才能练就肌肉上的线条,也就是我们常说的质感。这也是胡金铨导演多选用舞蹈演员或者京剧演员的原因。

武打前的形体造型,整体画面会构建为较为干净、明晰的“视觉焦点”构图,通过“多对一”的形式,造成武打前气氛的紧张与压迫;同时胡金铨导演偏爱弧形和直线的对峙形成氛围,运用服饰、道具以及形体造型、运动调度等形成的图案造成视觉上的对比。

又如在金燕子落座之后,所有人物的视线直指画面焦点金燕子,整体亦呈现静态的雕塑感;而在笑面虎回头看向金燕子时,他的扇子的轮廓和自己的坏笑又形成弧度感造型,这与与金燕子的帽檐以及眉眼之间形成的直线形成了线条上的对比。

图2为“过招”之后,金燕子类似于舞蹈演员般的亮相,亮相整体呈现直线型。



Figure 2. Stage photo “Come Drink with Me”

图2. 《大醉侠》剧照

“以前的国片导演,有不善处理三人以上动作群戏的讥笑话,到了胡金铨的《大醉侠》,有好几场打群架戏的布局 and 进行,已经能够照顾全局。在杀阵的安排上,也有效果。”[16]

胡金铨导演的“群戏”场面处理亦是较以往武侠片大有进步的地方。这首先是由于北派较南派更加擅长群体场面的动作设计,同时也与导演对于武打场面舞台化的精心设计和布局不无关系。

图3为在双方运动的过程中,短刀线条与长刀的弧线对峙,于此同时,人物与人物之间的视线是呈直线型,而双方又围绕圆形调度运动。直线与圆形的交叉,丰富了舞台信息的同时,也赋予了动作流动性的美感。



Figure 3. Stage photo “Come Drink with Me”
图 3. 《大醉侠》剧照

3) 规范性

某种程度说，规范性就是形式感。

相比之前武侠片较为“笼统”散乱的打法，胡金铨导演作品中人物的打戏动作具有鲜明的规范性。其中，规范性体现在人物定点位置以及动作起伏落伏的精准的设计和排演上。

“我会把每个场景都画在坐标纸上，例如，这是桌子，这是窗口，摄影机在这里等待。全部都画得清清楚楚……我很喜欢画得很细，连演员的动作也不例外。我少年时，数学，物理，化学比文科的成绩都要好，还向往在大学读理科。可能是这个缘故，拍片时也要用‘科学的’方法吧。”^[9]同时，包括影片中道具的设计、筷子直插上房梁的位置、串钱恰好穿入筷子的个数以及客栈内的桌椅摆放，布局……都是干净而规整。

6. 武侠“实验”之视听语言上的新尝试

6.1. 视听实验之“跳跃的摄影”

1959 年，邵逸夫把曾在美国学习过特艺彩色的摄影师西本正先生邀请到邵氏。

“在拍《大地儿女》和《大醉侠》时，我从西本身上学到了很多，尤其是学到了怎样将影片拍出跳跃感。”^[9]

所谓“跳跃感”，总的来说是带给观众内心的一种“动感”。它的来源分别为可镜头外部的跳跃和镜头内部的跳跃。

镜头外部的跳跃包含灵巧的机器运动以及剪辑造成的“跳跃”错觉，技术上需要跟焦的稳准以及对动作的预判；镜头内部的跳跃是画面内所有元素的调度形成的一种悦动的“节奏”。

下面我们从《侠女》中竹林争斗场面里其中的三个镜头镜头管中窥豹。



Figure 4. Stage photo “A Touch of Zen”
图 4. 《侠女》剧照

镜头 1: (图 4):

在上面这个镜头当中,竹林中的人物首先是在“跳床”上进行跳跃,形成画面内部运动的弧度动态运动。同时,在竖直的竹林当中,用一颗横向倒下的竹子作为前景,也丰富了画面的层次,使画面富有动作以及构图上的双重动感。



Figure 5. Stage photo “A Touch of Zen”

图 5. 《侠女》剧照

镜头 2 (图 5):

接下来是树林在微风中摇动的空境,阳光也在竹林的摆动中被分割成若干直线。画面中于是又出现了横向和纵向的双重运动。



Figure 6. Stage photo “A Touch of Zen”

图 6. 《侠女》剧照

镜头 3 (图 6):

画面中两名锦衣卫先后次第砍断竹竿,形成一种前后错落跳跃的节奏;演员在砍完当下的竹竿后行至远处,为后者跳跃的“节奏”埋下伏笔。同时,不断垂直而落的竹竿与向前行进的两个人又形成了动态上的反差。

以上,是仅从 3 个镜头当中分析导演是如何实现的“跳跃感”的。可见,所谓的“跳跃感”并非是道格玛摄影当中的手持晃动的随性,而是画面内部的一系列内在元素节奏丰富的变化。

同时,这种跳跃感也体现在对移动摄影技术性的创新。同样在竹林争斗这场戏中,侠女飞速奔跑的长焦段落,因为跟焦急速运动中的物体会比较困难,于是导演设计让演员身上系着绳子转圈,使得其半径固定的情况下运动,人物故而不会跑焦。因此实现了竹林中急速穿越的动感镜头;除此之外,胡金铨导演的影片还首次使用了弹床,这个是他的武术指导韩英杰想到的。目的是为了让武打场面轻盈流畅,具有空中跳跃般的美感。

6.2. 灯光技术的“实验”

胶片的发展实际就是感光度和宽容度的发展史，60 年代邵氏主要运用的是从美国运回的柯达胶片，属于正色胶片，感光度大概是 ASA50 (见表 1)。正色胶片对于绿色和蓝色十分敏感，而正因为对蓝光和绿光的敏感程度，胡金铨导演恰好运用了这一“劣势”，为了能在《山中传奇》中张艾嘉的白衣有神圣的白光效果，他有意让服装师在白色的衣服上又加了一层很浅的淡蓝色，在当时称为 television bulu (电视蓝)，以此让白色冲洗出后在画面中更加明显。

Table 1. Development trend of color film
表 1. 彩色电影胶片发展趋势

1959	5250	灯光片，感光度 ASA50，感光度提高，改进黄色成色剂，绿色还原有改进，但颗粒度大
1962	5251	灯光片，感光度 ASA50，改进了颗粒度和色彩还原，提高了清晰度和颗粒度，保存性也有所改善
1968	5254	灯光片，感光度 ASA100，提高了感光度，改进了感光层的宽容度
1974	5247-II	灯光片，感光度 ASA100，清晰度与颗粒细腻程度有明显改进，采用 ECN-2 高温快速新的冲洗工艺
1982	5293	灯光片，感光度 ASA250，采用 ECN-2 冲洗工艺
1983	5294	灯光片，感光度 ASA400，提高胶片的感光度以及影像结构
1989	5245	日光片，感光度 ASA50，颗粒极其细腻，底片的每个乳剂层里都有 T 颗粒
2002	5218	灯光片，感光度 ASA500，拥有革命性的低颗粒
2007	5219	灯光片，感光度 ASA500，宽容度更广，色彩更为丰富，颗粒度明显减少

除了利用胶片上的特质进行外景视觉上的艺术化处理，在特效技术较为简陋的年代，为了实现古典意境，胡金铨导演利用现场灯光来制造出满月的效果。具体方法是在摄影灯外面罩上一层浆糊的纸，同时要把浆糊涂抹模糊以掩盖灯丝的轮廓，为了防止燃烧，需要在半个小时之内把纸迅速拿下来。

6.3. 剪辑中的“实验”

剪辑首先是个人对电影语言的一种天赋型感知，其次是基于基本电影语法的二度创作。胡金铨导演曾经为了研究外国电影的“语法规则”，除了阅读英文电影理论书籍，还进行了大量影片的“拉片”。

“第一代如胡金铨与我，就都是在如此的条件下参加这种新工作。我们都是在华语片的基础上，刻意引进西片的思维和技术。胡金铨曾在剪接机上，把西片一个个镜头摇过去看，研究其分镜头的技法。” [17]

在胡金铨导演的剪辑风格当中，同样具有“跳跃”的节奏感。

对于镜头的组接来说，静接静与静接动、动接动、动接静均会产生不同的节奏效果；同时，不同镜头长度的组接本身就会形成最直接的节奏变化。长短不应该以秒为单位，而是以画格为单位。每个镜头是由多个画格所构成，画格是组成画面的基本单位，也就是我们所熟知的“帧”。

同时，导演充分运用如下剪辑技巧实现观众的“想象”。

① 四帧影像的运用

“最初用的就是《侠女》，我把少格数的菲林连接起来，观众就会因为视网膜残像现象，看到螺旋跳起了……因为不管什么剪辑学说也好，都认为一个镜头八格菲林这么短……而我将四格菲林镜头连接起来。” [11]

胡金铨导演的技术上的实验性就在于，利用人体生物学上的特质来引导观众情感走向。一个完整镜头表述螺旋向下飞入和一个四格镜头表述不完整的螺旋向下，不完整的镜头反而会激发观众的自我想象，

而这显然更符合电影与心理学之间的密切关联。

四格影像会“破”掉固有节奏，加速观众的情绪变化幅度的同时，这也体现了导演本身的美学诉求：剪辑本身追求的是意象，而非写实。

② 跃轴拍摄

“我认为，正在看电影的人的眼睛，并不是正在看放映出来的现实动作。例如人是不可能螺旋性跳上去的，但是在电影中却可以。例如，可以让人在弹床上跳上空中，先拍他第一次跳，最初的镜头是要他想这边跳，跟着就向那边落。总之就是改变方向拍几次跳起的镜头，然后只用剪接的技巧，就可以用制造出螺旋飞起的效果了……” [9]

除了四帧画面造成了画面“跳跃感”，在胡金铨导演拍摄的武打场面当中，往往会发现刻意“跃轴”的画面。例如同一个跳跃的动作，导演会从不同角度拍摄而不刻意考虑轴线。因为镜头长度极短，所以观众来不及思考其是否“合理”，只是觉得武功出神入化，叹为观止。

在栾凌菲所撰写的文章《电影感知研究非历史发展及未来》当中提到“我们的大脑不是万能的。在同一时间，在有限的精力里大脑和注意力做出本能自动的选择，指挥眼睛应该看哪里和获取多少信息。” [18]这也说明了因为人的大脑只能拥有一条强有力的神经通路，当你被情绪支配的那条神经通路的力度足够大时，理性逻辑那一方面的神经通路就“失去了作用”。

正如约翰福特的《关山飞度》中的经典追逐场面，西部牛仔与印第安人明明是前后追逐，最后却剪辑成了对冲的视觉效果，这也是约翰福特有意而为之。对于观者来说，情绪的激烈替代了理性的“真实”，观众只沉浸在哪一方能够胜利的紧张情绪里。

当然，不断的“跃轴”是在前面已经明确交代了双方的位置关系为前提的。

而这也再一次印证了胡金铨导演所说的“我只相信想象中的。”

③ 重复拍摄

胡金铨导演在剪辑时注重观者的“主观感受”，同时也注重角色的“主观感受”。因此镜头会在观众的“主观视角”与角色的“主观视角”当中进行切换。

例如《侠女》当中，一个人从高空持剑而下，运用了两次重复的“逼近”镜头。此类重复镜头片中也有数次。客观来说，只要一个就足以说明这个动作的过程。但是因为一个人从高空飞下，持剑直指自己生命的危险就在旦夕之间，两次呈现是被刺者的主观心理视角。同时，这种角色的主观视角会转换为观者的内心视角，从而达到感同身受的作用。

④ 断点拼贴

在胡金铨导演的《电影语言与交替感应》这篇文章当中，他首先从巴甫洛夫做的条件反射实验说起，指出动物会从经验弥补“结果”，也因此推断出，观众会通过影片前面所铺垫的影像而达到再次出现相同画面时自动脑补全程的效果。例如拍摄足球比赛中一个队员的进球，最开始的画面分镜是最完整的，到了后面再体现进球的时候，只要表现一个队员踢球的特写和观众的掌声就可以了。这个观念也被运用到了剪辑当中。拍摄和剪辑方式就是：动作的起势 + 中间过程 + 落点。

当然这一点本身并不具备实验性的特质，因为这是镜头组接的“基本规律”。但是如果这点被用到极致，则具有一定的实验性色彩。在《侠女》竹林的段落，侍卫迅速上马、侠女投掷飞镖、侠女轻功跳跃多处都运用了起点 + 过程 + 落伏的剪接方式，一个动作被拆分成三个点，点与点之间又构成了节奏感的跳跃，因此整体气韵此起彼伏，视觉流畅。

⑤ “真假画面”交替

“《侠女》中有一段片段是徐枫和白鹰，在竹林中和两个高手对打，徐枫的轻功好，要使对方眼花缭乱，在剧本中用四个字就行了，但是在电影技巧上，就必须用镜头来表现。于是我就用一组虚幻和写

真的画面，交替间接，以达到这个目的”[9]

抒情性空镜头是主观视角的另一种诗意体现。它虽然较为刻意“煽情”，但不失为一种情绪渲染有力的方式。在竹林这场戏中，不断穿插的竹叶在阳光下的微风闪动不仅是客观呈现，同时是对武打场面出神入化的主观性渲染。这种诗意性的表达方式类似于早期苏联的诗意电影，正如普多夫金的《母亲》，男主在狱中仿佛看到母亲时以景抒情的一系列意象化处理。

同样是在《侠女》中，高僧携带僧侣竹林出现的一场戏，当僧人跃起时，竹林随风摇动、河水波纹闪耀、风吹芦苇摇荡等空镜头分别穿插其中。这些镜头不仅是胡金铨导演对于佛教的一种认同态度：用光明且流动的自然来体现佛法惩治邪恶的神圣，同时也是对于佛法法力无边的一种感叹。

因此，不论是四帧镜头、跃轴亦或是重复拍摄、断点拼贴，“真假画面”交替……主观性与象征性一直是导演的剪辑原则，这种处理方式追寻的是一种“心理真实”，而非该场面下的现实逻辑。

7. 结语

综上所述，胡金铨导演所谓的武侠“实验”，实际上就是通过人物性格塑造、画面气氛流动、留白以及“破碎”剪辑等多方种方法实现影片“想象”的技巧。

这些技巧如今看来都不是“新鲜事”，至今也有诸多人模仿，但是都是相差甚远。

原因一来是这些“技法”均来自于其个人审美框架和这个框架下承载的个人视觉经验以及人生经历体悟。这也是有人评价胡金铨导演是“作者导演”的原因。既是作者，那么其影像背后所承载的每一处处理都渗透个人生长的“印记”，“印记”不可相同，作者性自然也就是独特的；二来，这些“技法”更多的是与资本博弈之后的艰辛成果，其中也透支着个人的身心体力。而如今，单单和资本之间的抗衡已经成为众多导演艺术“实验”最大的难题。导演在因为个人艺术性的坚持而“对抗”资本的同时，悲哀的是，其创作也无法离开资本。毕竟，电影是一门工业甚至是环环相扣的产业链。如果想要艺术和商业兼得，只能学会带着镣铐跳舞。

因此，我们今天所说的胡金铨导演的“实验”精神所带来的艺术成果，悲观来看，有些俨然只能称为标本。它生存在特定的历史时期：在 60 现代末及 70 年代的香港，整体还是在秩序不够明晰的时代。全民投股，黑社会兴起，影视行业秩序混乱……但与“混乱”同时而起的是种种未知和茫然。大多数电影类型，不论是武侠片、黑帮片、情色片……都是在尝试和初体验当中寻找出路。也正因为如此，胡金铨导演作为新武侠最具美学风格的导演，制片公司所倾其投入的过程中某种程度也是一种“赌注”，这是他“幸运”的地方；但是于此同时，《侠女》在历经了波折分为两个时间段多达四年[19]之久才分别拍摄完成，虽然获得戛纳技术大奖但是票房却并不理想。《侠女》也成为了目前为止国内投入拍摄时间最长的第一部也是最后一部影片。所以说，胡金铨导演的作品不可复制的原因，是社会性的，也是机遇性的。

在《侠女》之后，胡金铨导演则“自立门户”，开始了独立制作的模式。期间虽然拍摄了《忠烈图》以及《迎春阁风波》，但是筹备所遇到的资金问题也成为了他后期创作陷入瓶颈的一个重要因素。包括其生命中的未完成作品《华工血泪史》，同样是因为资金问题一直在延滞，直到终于筹备足资金时，胡金铨导演却因为医疗事故而永远离开了我们。

除去艺术上对于其“实验”性的开拓，胡金铨导演作品的意义还在于其深藏在内心的情怀。胡金铨导演一直希望能够在文革后保留中国传统文化中有价值的部分。这一点，从他的遗作《华工血泪史》也可看出。

与当下一些创作者只是为了“中国化”而讲述中国化的创作者们来说，彼时彼刻的胡金铨导演对于这种中国化题材的钟爱是出自于本能与自我深刻情节的。只有因为这种发乎情的乡愁情节，才能让作品

中流淌出来的“中国化”是自然且充满温度的。抛开了“功利心”，影像才会纯粹而真挚。

学者许倬云曾经说，科学应该是一种追寻的精神。而胡金铨导演则是借由武侠，用匠人般的细节去追寻其内心理想化的、中国人至高的精神世界。从这种传播来看，胡金铨导演的影片意义已经不仅仅是艺术上的造诣，其对于全世界华人的文化自信以及中国文化的传播都是具有功德的事情。也正因如此，我们今天探讨胡金铨导演，其“实验性”的技巧已经变得不是最重要。重要的是他所饱含的文化根基与朴实大气的家国情怀。

李安就曾在《艺术的追寻》访谈中提到，在他小的时候看电视时就对胡金铨导演的作品，尤其是他所呈现出的武侠世界、中国化的美学风格一直有很深的影响。李安导演一人如此，那谁又知整个台湾乃至海外华侨地区的同胞又有多少不是如此呢？这也是薪火相传，绵延不绝的道理。

正如在石隽的一次交谈中，微醺的胡金铨问他：“你知道电影对观众、对社会影响度有多大吗？”怀念胡金铨导演。

参考文献

- [1] 彩色武侠新攻势[J]. 南国电影, 1965(10): 30.
- [2] 王海洲. 百年中国电影中的邵氏“武侠新世纪”[J]. 电影艺术, 2006(4): 11-18.
- [3] 李桐豪. 宫廷、江湖到市井——邵氏国语古装类型片流变与香港文化身份转化[J]. 新闻大学, 2005(2): 55-60.
- [4] 邬莺. 武侠片的结构问题——应提倡的理由、所失败的原因[M]//中国电影资料馆, 编. 中国无声电影(资料集). 第一版. 中国电影出版社, 1996: 671.
- [5] 胡金铨. 胡金铨谈电影[M]. 上海: 复旦大学出版社, 2013.
- [6] 《胡说八道——胡金铨武艺新传》不朽传奇之侠客聚首——胡金铨导演与我: 郑佩佩部分[Z].
- [7] 梅兰芳. 梅兰芳谈文戏武唱和武戏文唱[Z].
- [8] 杜鹏. 京剧武戏研究——兼论以文为主、以武为辅的剧目表演[D]: [博士学位论文]. 北京: 中国艺术研究院, 2014.
- [9] 胡金铨, 述, [日]山田宏一, 宇田川幸洋, 厉河, 马宋芝. 胡金铨武侠电影作法[M]. 北京: 北京联合出版公司·后浪出版公司, 2015.
- [10] 李道新. “空气说”与中国电影的美学精神[J]. 电影艺术, 2021(2): 10-16.
- [11] 宗白华. 中国艺术表现里的虚和实[J]. 文艺报, 1961(5): 138-140.
- [12] 杜寒风. 深化电影美学与电影批评理论建设——迈向 21 世纪电影美学研讨会综述[J]. 现代传播, 2000(4): 121-123.
- [13] 贾会敏, 陈建铃. “虚”与“实”的创构——论意境的艺术构成[J]. 山西师大学报(社会科学版), 2007, 34(5): 101-104.
- [14] 王强. 不温不火、静水深流[Z]. 中央戏曲学院, 北京市教委“中青年骨干人才培养计划”成果. 项目编号: PHR201008169.
- [15] 黄爱玲. 张彻回忆录影评集[M]. 香港: 香港电影资料馆, 2002: 100.
- [16] 黄仁. 胡金铨的电影世界[J]. 电影艺术, 1999(2): 45-50.
- [17] 张彻. 武侠片与港片风格之创建[Z]//香港口述历史展览: 再现江湖. 香港: 香港电影资料馆, 1999: 10-11.
- [18] 栾凌菲. 电影感知研究非历史发展及未来[J]. 北京电影学院学报, 2018(3): 98-104.
- [19] 凤凰卫视. 《大写人物》徐枫访谈[Z].