

摘 要

本計畫以學術、文化與藝術的角度，採用「歷史研究法」，蒐羅相關的歷史資料（historical sources）——1950年代至21世紀台灣與香港具備代表性的武俠電影內容：

一、主要資料：武俠電影史相關文獻、武俠電影影片。

二、次要資料：武俠電影的觀察與評論，如：期刊論文、相關網站、武俠電影導演接受訪談的資訊。

經由鑑定武俠電影資料的真實性（authenticity）、適切性、意義與可靠性（dependability）後，進而發現有關本計畫研究問題的資料，加以有系統的歸納與組織，並說明、分析。諸如：《獨臂刀》系列、金庸與古龍武俠小說所改編的電影。目的在於：爬梳台灣與香港如何以武俠電影的形式，呈現「一種文化，多樣風格」的武俠文化生態。

本計畫所探析的範疇，為廣義的武俠電影，包括功夫片：

一、武俠電影與功夫電影的定義；

二、武俠電影中的數個典型視覺元素；

三、1928—1932年神怪武俠片時期；

四、1938—1960年發展初期—「粵語武俠片」；

五、1960至1980年新派武俠電影之「香港邵氏武俠電影」；

六、功夫電影的發展；

七、1956—1980年：台灣武俠電影；

八、1980年代後武俠電影的衰弱期；

九、1990年代後新武俠電影；

九、武俠電影與武俠小說比較；

十、武俠電影中的情義展現；

十一、武俠電影的淺暴力美學；

十二、武俠電影的創新；

十三、武俠電影兵器譜。

結論：了解台灣與香港武俠電影具有特色的作品，與其所傳播的風貌。

關鍵詞：台灣、功夫片、香港、武俠電影。

壹、前言¹

武俠小說之所以能在台灣與香港風靡不衰，在於台港為高度商業化的社會，追求最大值的商品利潤，為商業社會的基本特徵，無論是物質商品的生產，或是精神文化商品的生產，無一不受此一基本規律的制約。武俠小說因具備較強的通俗性與趣味性，讀者覆蓋面廣，市場需求量大，商品利潤高，易受到市場青睞。商業社會中民眾的閱讀習慣與趣味，主要是以輕鬆愉悅為特徵。武俠小說在滿足讀者的此一消費需求上，具有優勢，台港社會大體上亦具備上述的國民社會特徵。而在文學性上，武俠小說作家能在繼承傳統武俠小說的特質中求新求變，與當代社會思潮緊密聯繫，適應現代人多層次與多角度的審美需求，故武俠小說能長久保持藝術魅力。

武俠小說另一項能興旺發達的因素，與電影、電視、網路……等現代化傳媒的推波助瀾息息相關。「通俗媒體」，泛指社會上傳播通俗文化的載體，這些載體有強大的傳播功能，儼然為主導社會娛樂休閒的重要關鍵。依其影響，先後有武俠電影、武俠廣播劇、武俠漫畫與電視劇……等。1950年代起，台港武俠電影連篇累牘，紛湧而出，其內容直觀，傳播迅速，有助於間接擴大武俠小說對社會的影響。

1950—1970年代，武俠片為香港電影的鼎盛時代，此時期亦正值中國「文革十年」的浩劫，以及台灣處於「戒嚴時期」。香港武俠片在1960年代，以「國片」的身分，進入台灣，充斥著快意思仇與馳騁想像的內容，不僅為電影界的主流勢力，成為許多深感文化被侷限的民眾，精神與心靈上的慰藉，亦讓華人產生對「武俠文化」的憧憬。根據武俠電影導演張徹曾撰文：「武俠片之風起雲湧，驚天動地，乃符合著『時代的要求』，反映著時代精神。」²人們在動盪的時代，心理自然鬱結，武俠電影的俠義情操，易令人為之振奮。1970年代的台灣與香港，經濟逐漸復甦，休閒娛樂的需求日增，廣播與電影媒體的興起，帶動新的「文娛」休閒方式，觀賞電影亦成為此時期廉價而普遍的生活方式之一。隨著「台灣之光」

¹本研究關於台灣與香港武俠電影的相關數據，出於以下資料：

1、李道新（2005）。《中國電影文化史（1905—2004）》。北京：北京大學。

2、卓伯棠、廖金鳳（2003）。《邵氏影視帝國》。台北：麥田。

3、吳昊（2004）。《武俠·功夫片》。香港：三聯。

4、陳墨（2006）。《百年電影閃回》。台北：風雲時代。

5、陳墨（2006）。《中國武俠電影史》。台北：風雲時代。

6、「中文電影資料庫」<http://www.dianying.com>

7、「邵氏中文電影資料庫」<http://www.dianying.com/jt/company/Shaw>

8、「維基百科網站」<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/Wikipedia:%E9%A6%96%E9%A1%B5>

²轉引自陳墨（2006）。〈張徹電影及其陽剛美學〉，陳墨（編）《中國武俠電影史》，頁48。台北：風雲時代。

李安改編自王度廬著作的電影《臥虎藏龍》揚名全球，亦證明武俠小說的可塑性。

本調查與研究的作者，自高中開始閱讀武俠小說，至今已超過十載。和朋友在交換意見、討論事情時，經常喜歡引用古龍或金庸武俠小說的情節、人物來比喻，譬如形容很有學識卻性格單純的人，便說「他很像絕代雙驕的花無缺」。

本人考取研究所後，碩士論文為研究金庸的武俠小說，畢業後在諸多大學任教，亦講授武俠文學的課程，因而衍生出一個目標：研擬一套武俠研究計畫，用學術佐以賞析的角度點評武俠，帶領大家認識武俠文化。本人所嚮往的武俠世界，自高中迄今，始終如一。

優秀的武俠小說，其中一個表現的形式即為武俠的「遊戲」和「電影」，因為這是網路時代年輕人閱讀武俠的重要方式，而且可以讓文化突破語言的障礙，向全世界行銷。像是古龍小說具有懸疑、簡潔、名句……的特色，十分符合電影、電視多媒體的製作。武俠的面世，亦必須具有社會意義和普世價值。透過各種表達手法，傳遞人間最珍貴的「俠義精神」。

武俠電影在台灣與香港，為一種多元化的文化資產，值得探勘與整理出一套系統。尤其台灣與香港因為地理位置與文化背景相近，文化有許多雷同處。故本調查與研究，即以 1950 年代至 21 世紀，台灣與香港具有影響力的武俠電影與發展歷程為論述主軸；然觀賞電影與文本的閱讀，在感受上仍有差異，因此在觀賞武俠電影以外，以文字爬梳武俠小說在電影中所表達的思想蘊意，讓武俠電影不再僅限於視覺的享受，而是有機會成為學習歷史與文化的教材。另外，亦佐以學者的研究，與武俠電影導演的訪談，了解導演拍攝的理念，藉此更為深入電影的核心。

有鑑於此，本計畫將從「大眾文化」的觀點切入，以通俗性與普遍性極高的台灣與香港「武俠電影研究」作為研究的主題。最重要的是，希望提倡現代的「俠的精神」。

根據已辭世的溫世仁先生曾言：「世界上只有一種人，就是需要關心的人。……我始終相信，武俠是全世界華人共同的語言，值得發揚光大。」而這世界，何嘗不是一個需要關心的世界！這也是我們在武俠文化中所秉持的「俠義精神」。

一、研究主題

針對台灣與香港 1950 年代至 21 世紀具有特色的武俠電影作品，進行蒐羅與介紹。

二、實施進度表

期 程	進 度 說 明
2008.5—2010.4	資料蒐集與調查、擬定初稿
2010.4—8	完整內文撰寫
2010.9	調查與研究完成

三、研究地區及對象

(一) 研究地區：台灣、香港

(二) 研究對象：1950年代—21世紀台灣與香港代表性的武俠電影。

四、成果概要

一、文字數量：122,420字。

二、圖片數量：13張。

由於版權的因素，本計畫適量擷取相關圖片，並註明出處來源。而根據律師黃帝穎先生（律師證書字號：98台檢證字第8358號）表示：就學術研究之用，在相關研究中適量使用圖片，並註明出處來源，屬於合法範圍。

三、本計畫成果總結

在想像的世界裡，實踐精神世界的正義，完成現實社會中不可進行的恩怨情仇，正是武俠電影的避世精神，成為了令現代人期許的「烏托邦」。武俠文化的發展，電影佔了重要地位，並開啟武俠小說新的視覺震撼。本計畫除了研究台灣與香港武俠電影具有特色的作品，從舊派到新派武俠電影的發展歷程中，整理一個概觀認識武俠電影的入門資訊，亦提出個人看法，以緊跟時代潮流，適應全世界武俠電影與武俠小說讀者的價值觀念與觀賞趣味，對武俠電影與武俠文化的觀念與形式，進行現代化的重構，將武俠小說變成一個新的標本，進而形塑一個新的世界。

貳、武俠電影與功夫電影的定義

一、武俠電影

根據台灣教育部國語辭典指出：「電影，就是把人物的動作、言語攝製成影片，利用強光映射在銀幕上，以供人觀賞的活動影戲。」

而武俠電影，簡言之，即是具有武打動作，並宣揚正義精神、與正邪不兩立觀念的內容，並有在功夫、好人與壞人中不斷演繹的規律。許多取材自武俠小說，其中又以金庸、古龍的小說數量最為豐沛。而無論是自編，或是改編自武俠原著的電影，「一片拍多次」的情形實為司空見慣。

1970年代以來，美國有西部片，日本有武士片，台灣與香港則有武俠片。三者顯然皆為動作類型片，講的是武力除奸的故事，且重點都突出一「俠」字，而「俠」根據《史記·遊俠傳》中的定義為：「所謂言必行，行必果，己諾，必誠，不愛其軀，赴士之阨困，千里誦義者也。」因而故事的主人公也往往是一些懲惡揚善的獨立英雄式人物；三種類型的不同之處在於各自的社會文化特色，賦予了影片不同的文化背景與敘事語境。

武俠電影相較於武俠電視劇，因時間、空間的因素，精緻化並濃縮內容是必要的手法。故通常播映時間不會超過三小時，亦因此造成倘若為改編自武俠原著的電影，產生了內容支離破碎的弊病——因內容被壓縮。

二、功夫電影

亦稱武打片、武術片。以表現中華武術技藝為主體的影片。功夫片以奇妙的武術技藝，給人們以藝術享受。20世紀1920年代初期無聲電影階段，中國銀幕上就開始出現根據神怪武俠小說改編的武術打鬥影片，但多為離奇荒誕、宣揚神功奇術之作。1940年代末至1950年代中期，香港電影工作者拍攝了具有濃厚中國民族特色、講究實戰技擊功夫的《黃飛鴻》後，功夫片的概念開始在人們心目中形成。1970年代香港影星李小龍主演的、以中華武術為主體、以真實武功為表現手段的《精武門》，對功夫片作出了貢獻。1980年代，由優秀武術運動員參加、以武林勝地實景拍攝的《少林寺》，把功夫片推向了一個新的高度，在國際影壇受到歡迎。

三、武俠電影與功夫電影的異同

功夫電影抑或是武俠電影，無論在東南亞地區還是歐美地區均有很廣泛的影響，《天下第一拳》、《精武門》、李小龍、李連杰……等，擲地有聲。

武俠電影與功夫電影，兩者又相互交叉、相互補充，畢竟武俠這個詞彙，拆分後是「武」（動作打鬥）與「俠」（俠義精神），分別指向於人物的表面行為與內心思想。然而細究之下，兩者之間仍有些細微的差異。

（一）時代背景：以清末為界

根據武俠小說家梁羽生曾論證過武俠的時代，即一般是清朝覆滅前，因為在這以後已經是熱兵器（槍支火器）時代，傳統的武術無法抵禦槍炮。而在中國歷史上，隨著 1840 年鴉片戰爭的爆發，中國歷史已經被迫的逐步邁入了熱兵器時代。

武俠片的時代背景，則往往是近代以前的中國，江湖人士帶著刀、劍……等各種兵器行走江湖，行俠仗義……等，如：《多情劍客無情劍》、《新龍門客棧》、《獨臂刀》……等；功夫片的背景則主要是清末明初到二戰結束前，主要是以拳腳功夫對決，代表作如：《精武門》、《大決鬥》、《精武英雄》……等。至於 1840 年到十九世紀初的這一段時間，則是武俠片與功夫片的「中間地帶」，如：一系列的黃飛鴻作品。

而「功夫電影」這詞的使用，主要是源自於 1970 年代初李小龍作品的成功。根據影評人里昂·漢特認為：「如果武俠/劍俠電影可以被看做上海引進，功夫電影則是不折不扣的香港製造。」

（二）動作打鬥：刀劍與拳腳

武俠電影與功夫電影的另一個重要區別，是冷兵器（如：刀、劍、暗器……等武器）是否在打鬥過程中作為重要的道具。香港國際電影節早在 1980 年代初便分別舉辦過香港功夫電影展、香港武俠電影展的專題，根據策展人劉成漢在序言中便將以刀劍……等兵器為主的稱為「武俠電影」，而拳腳為主的為「功夫電影」。

（三）思想內核：傳統文化與現代主義

在民國初期，俠客的行為思想或多或少受到儒家或道家的影響，且從電影作品裡表現出來，如：1960—1970 年代香港武俠片所常見的為父/師報仇、爭名奪利……等敘事模式，往往都帶有俠客與傳統文化的交集痕跡，即使是關德興版的黃飛鴻或者李連杰版的黃飛鴻，他們都是生活於十九世紀後期來的中國，但傳統思想的影響還是很明顯。

功夫電影則往往架空了主角與傳統文化之間的關係。就如根據研究者李小良

所說的，功夫片體現出其與現代性之間的充滿矛盾的對話：「一方面，刀劍等前工業時代武器顯得過時與失效；另一方面，槍炮等現代科技時代最有效的殺人武器必須被謹慎的使用。」

整體而論，武俠電影與功夫電影相互之間並非完全的涇渭分明，而是往往能融合。

四、本研究涵括功夫電影之緣由

在傳統的武俠片裡，「武」仍舊佔有重要比例，畢竟如劍術的高低，與不同人的不同功夫修為有所差異，且未必每個人每一時刻的打鬥，都是冷兵器的對決，何況尚有拳腳……等肢體動作的配合。

武俠電影與功夫電影，兩者基本上皆具備武打動作的特質。而武俠電影更為著重於人性的刻劃，功夫片甚至在強化武打動作的優勢上，讓國外益發重視東方的武俠電影，1960年代後亦為武俠片與功夫片的全盛時期，彼此可謂相輔相成。故本計畫在武俠電影類型的總合，包括神怪、刀劍與功夫三大類的基礎上，且並非僅限制於穿著古裝，進而採取武俠電影與功夫電影研究並行不悖的模式，祈使在廣義的武俠電影範圍中，能更為全面剖析武俠電影的發展流程。

參、台灣與香港武俠電影之面面觀

由於早期的武俠電影並未形成完整的類型結構與視覺美學，導致對何者為第一部武俠電影，各方說法莫衷一是。

長久以來，台灣與香港兩地的電影，尤其是武俠電影的發展，是難以截然分開的，因為兩地有共同的市場，創作人員亦相互合作，如：導演張徹、胡金銓都曾在台港兩地發展過。

本研究以時間的分界點，將台灣與香港的武俠電影劃分出幾個關鍵的時期，並進行探究。

一、武俠電影中的數個典型視覺元素

武俠電影是東方文化最具特色的類型電影之一，它除了闡揚俠義精神，更將武功與武藝透過影像以做具體的呈現，避免流於形式化的紙上談兵。有鑑於此，直觀的視覺效果，即成為武俠電影首要的必備架構。

(一) 重色濾鏡

色彩作為一種敘事手段來傳達特定資訊，可以滲透到畫面的各個組成部分上，道具、服裝、燈光……等，像《英雄》這種算是使用顏色的極品，處處披紅掛綠，像過年一樣，與之相比，香港片更喜歡用濾鏡來整體修改畫面色彩。

1980—1990 年代，猛烈的重色濾鏡是武俠電影的特色之一，惟予人的感覺反而有點像是為了掩蓋燈光的缺陷，而不是為了表達特定的情緒氣氛。

最有代表性的顏色，當屬藍色和紅色。

《東方不敗》中，任我行矢志復仇的一番豪言，畫面色彩借著佈景將顏色由黃過渡到一片血紅，這種顏色的使用令人十分地煩躁不安，把青面獠牙的任我行也表現得愈加猙獰恐怖，讓整場戲血雨腥風的前奏氣氛變得更加緊張。

(二) Volume Light

通過塵土的反射，使肉眼可見的光線用攝影攝像，這種光線效果用在晚上的情況比較普遍，也有用在白天的。

通常使用的目的不是照明，而是造型。《東方不敗》的畫面、音樂、動作、剪輯……等元素的氣質即十分統一

武俠片的野外場景夜間照明是一個很大的問題，即要保證照明效果，又不能有明顯的人工痕跡，所以月亮看上去都是特別亮。

在《刀》中，刀法初成的那個夜晚，一道猛烈的藍光從窗外射進紅色的斗室，讓燥熱的心甚為愉悅。放置在左後方的大燈除了形成一個背光的剪影效果外，肩膀下射上來一部分光線，還充當了半張臉的造型光的作用，不是直接使用它來照亮，是用 Volume Light 的光柱來與左側的陰影區劃清界限。

（三）塵土

武俠故事大都發生在亂世，用塵土的畫面會更加凸顯亂世的情形。

畫面中飛揚的塵土實現起來不算複雜，會運用有個大型的風扇，必要的時候往土裡摻雜些枯樹葉。如：《刀》天地蒼茫任我行，塵歸塵，土歸土，塵土歸塵土，掄刀而上的氣勢全靠揚起的塵土支撐。

《英雄》、《臥虎藏龍》、《十面埋伏》和早幾年的武俠電影畫面不太一樣，其中很重要的一個原因就是它們都很「乾淨」，色彩鮮豔、場景清爽，尤其是《臥虎藏龍》，沒有大片的塵土做襯，極有李安的風格，當然這個也和故事的地域和動作環境（如：雨天）設定有關。

（四）煙霧

煙霧在許多武俠電影中，幾乎無鏡不在，室內室外白天黑夜全部皆有，作用與塵土類似，不過除了渲染氣氛外，煙霧有時還可以參與構圖。

《東方不敗》營造出向問天的出場效果，除了做出剪影的背光，還有迅速向他身後收攏的煙霧。煙霧在前景與背景之間，豐富了縱深方向上的層次。

《刀》煙霧填補了金絲大環刀畫面左側的空白，使得漆黑的背景不至於太單調。

（五）夜間外景照明

深究的話，很多武俠電影中有些光源的安排，尤其夜間的場景，燈光著實不合邏輯，但這些莫名的燈光效果卻是構成畫面氣氛的重要的決定因素。

《東方不敗》的野店老燈，顯然是電燈。《東方不敗》的苗寨老燈，也顯然是電燈，這項不算典型特徵，然卻稱得上諸多武俠電影是共性的破綻。

二、1928—1932 年神怪武俠片時期

民國初年的武俠小說作家平江不肖生《江湖奇俠傳》，其中《火燒紅蓮寺》，中國從 1928—1932 年連拍十八集，且此時期武俠片都是默片，除了武打，加入飛劍鬥法、隱身遁行、騰雲駕霧的特技，但情節有誇張之處，竟使影迷離家拜師學法，1932 年政府順應民眾意見，明令禁拍神怪武俠片。

三、1938—1960年發展初期—「粵語武俠片」

此時期以呈現傳統武俠文化為表現核心。在敘事主題上，多是改自民間，或是根據野史，例如改編自《七俠五義》的《大破銅網陣》（1939）、《俠盜錦毛鼠》（1941）、《禦貓大戰錦毛鼠》（1948），以及《大破銅網陣》的結局《小五義夜探沖宵樓》……等；改編自《水滸傳》的《阮氏三雄》（1941）；改編自《彭公案》的《三盜九龍杯》。

另外尚有改編自廣東民間通俗故事的《方世玉與苗翠花》（1948）。多數限制在棚內拍攝，節奏很慢，多數記錄舞台化的打鬥。內容經常描寫兩代情仇，時空拉得很廣。

武俠片的武藝美學，基本上是脫胎於中國戲曲中的武打形式，而演員也多是出身自傳統戲曲界，或是曾拜師學藝。因此，發展期的武俠片，內容著重宣揚俠義精神，在形式方面都脫離不了舞台形式的影響。此時的台灣是日本的殖民地，無論在文化、語言上都受到嚴格的限制，因此並未有武俠電影的出現。

在1949年中國禁絕武俠文藝（小說與電影……等）之後，武俠電影——或者說是武俠文化的發展，就在中國暫告暫停；而武俠電影的發展重心，便隨著許多電影公司的南遷而轉往香港以及台灣。。

1949年，在武俠片的發展歷程上，也正好是一個關鍵的年代，一方面中國禁絕武俠、文藝電影；一方面是粵語武俠片之中最具代表性，實質影響最鉅的《黃飛鴻》第一及《黃飛鴻傳（上下）》，也於此年面世。

1949年至1959年以粵語武俠片為主；1960年至1969年，主要語言從粵語轉為國語；「新派武俠電影」興起。台灣的武俠片也逐漸興起，與香港武俠影業相互交流。1949至1959年之間，共有297部武俠電影，是粵語武俠電影全面興盛時期。

最主要的原因，香港武俠電影在新馬一帶（當地華人普遍會說粵語）頗受觀眾喜愛，促使當地的電影商人投資支持香港電影製片商所攝製的粵語武俠片，並且購買「片花」（即先付訂金，訂購某一影片的星馬地區的上映專利權），香港影業靠著各地的「片花」大量製作粵語武俠片。

1959年一部由文康原著《兒女英雄傳》改編、李翰祥導演的武俠片《兒女英雄傳》。這部片改編七次，此次武俠片由樂蒂（在《梁山伯與祝英台》飾演祝英台）飾演女俠十三妹，兼飾張金鳳。

「兒女英雄傳」另一層意義在於：由小說改編為舞台劇，再改編為武俠電影，是項突破；然此武俠片的成績一般，可能在於導演李翰祥善拍古裝與黃梅調，對武俠片不熟悉。

值得注意的一項特色為：「黃飛鴻系列」電影在這時期，共拍了六十八部，是香港電影史上集次最多的電影。1949年胡鵬導演《黃飛鴻上集之鞭風滅燭》與《黃飛鴻下集之火霸王莊》，首創黃飛鴻題材。胡鵬的拍攝靈感是來自朱愚齋

當時在《工商日報》，撰寫以黃飛鴻為主角的連載武俠小說，與好友吳一嘯共同編導，由新加坡電影商溫伯陵投資，完成最重要的武俠題材。胡鵬後來再度與王風合作，當時的「黃飛鴻系列」影片中的武俠場面設計，一改過去的誇大做作，將表演與搏擊分開，在當時是一種創新的手法。

黃飛鴻（1847年—1924年），原名黃錫祥，字達雲，祖籍廣東，出生於廣東佛山，是嶺南武術宗師及名醫，南拳流派洪拳的名家。香港拍的武打電影有超過一百套是以黃飛鴻為題材的，創下以同一題材拍攝最多電影的世界紀錄。

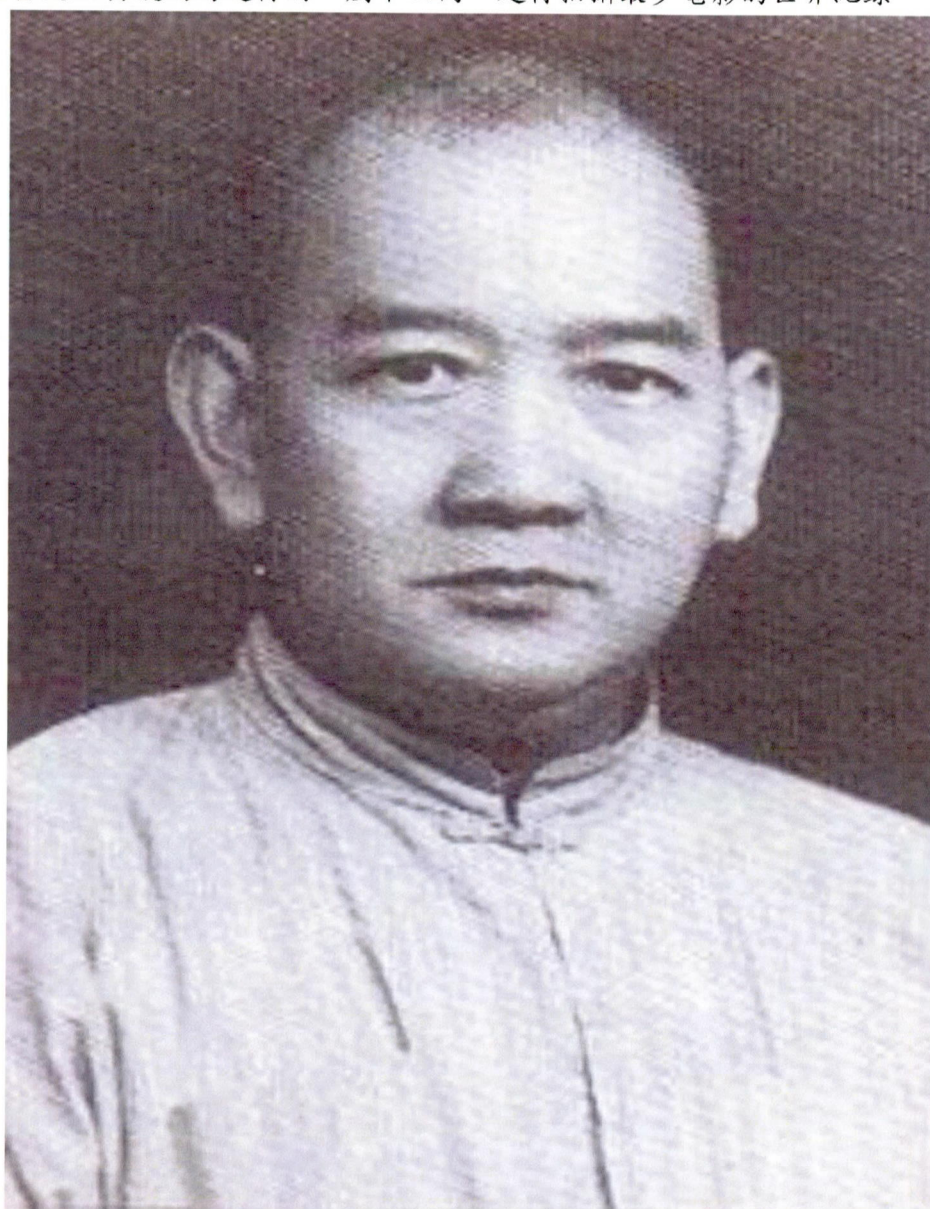


圖 1 黃飛鴻照片

http://t0.gstatic.com/images?q=tbn:ZNJ8kUUw_1ujKM:http://gb.cri.cn/mmsource/images/2005/12/05/cg051205001.jpg³

³本研究的所有圖片，均為以數位相機再翻拍。

黃飛鴻電影形象

武術指導劉家良，其父劉湛在1950—1960年代的香港便已拍攝了接近八十套以黃飛鴻為題材的電影。當中黃飛鴻一角，除了兩套為白玉堂，俱由關德興擔當。故港人常稱關德興為「黃師傅」。之後成龍、劉家輝亦有演過少年時期的黃飛鴻。近年徐克拍攝黃飛鴻電影更非常成功，黃飛鴻一角多由李連杰擔任。



圖2 李連杰所飾演的黃飛鴻照片

http://attach.hunantv.com/uploads/images/cms_img/200907/28/73/377791529137974897.jpg

就整個武俠片的歷史發展而言，不論考量其內在的武打形式、主題意識；抑或是外在的電影票房和創作人才，「黃飛鴻」系列電影都明顯地對於1960年代以後的台港武俠電影和功夫電影有著複雜而綿密的關係與影響，亦處在一個關鍵的位置，它於1990年代還被不斷重拍，又成另一個系列，再次獨領風騷，不可謂之不大。

四、1960至1980年新派武俠電影之「香港邵氏武俠電影」

武俠小說因其通俗性與趣味性，受到廣大讀者的歡迎，影視的推波助瀾亦功不可沒。1960年代起，香港與台灣民眾的生活發生極大的變化：武俠電影與武俠電視連續劇紛至沓來，鋪天蓋地，令人目不暇給。武俠的內容因為影視而便於直觀，且傳播迅速，老少咸宜，有助於間接擴大武俠小說對社會的影響；然不可否認的，有些電影或戲劇，為了票房與收視率，無法掌握武俠小說的精華，而注

重武打場面的感官渲染與刺激，流於膚淺，不免貶低了武俠小說應有的價值。

（一）邵氏武俠電影的起源

1920年代，邵逸夫與其兄在中國上海草創「邵氏電影公司」，早期作品多取材自民間故事，如：《白蛇傳》、《梁山伯》；1930—1940年代，邵氏前往新加坡發展；直至1958年，邵氏擴大營運規模，在香港成立「邵氏兄弟電影製片廠」，並將製片視野擴展至全球，故邵氏素有「東方好萊塢之稱」。⁴

不過，邵逸夫對香港粵語武俠片的質量不甚滿意，故希望能拍出具傳統武術，以及結合西部牛仔逼真打鬥的武俠片。所以從1960年代起，邵逸夫即要求公司用心設計武俠片。⁵

（二）武俠電影革命：邵氏武俠電影的多元化

1、彩色武俠（新）世紀：「新派」改革「舊派」

根據個人觀察「邵氏中文電影資料庫」得知：1960年代以前，邵氏電影以時裝片與文藝片作號召，甚少正規的武俠片；但從1965年起，個人認為或許是邵氏欲作突破，邵氏提出了「彩色武俠（新）世紀」的口號。⁶「彩色」指的是以彩色製作電影，暗指黑白武俠片已不合乎潮流。所以邵氏所強調的「新派」，自然也是與「舊派」分道揚鑣。新派武俠電影亦減少舊派武俠片經常過度渲染的武功，使劇情更為合情合理。

根據「邵氏中文電影資料庫」獲知：「舊派」武俠電影多數為「戲台式」，⁷佈景與演員演出，皆離不開戲台與固定的台步，真實感不足，難以引起觀眾觀看的興趣。但我們再看「新派」武俠電影，則大相徑庭，為了真正推陳出新，場景與動作絕對的真實，且重視「真刀真槍」，頗有臨場感，務求耳目一新，替代舊派電影虛假而舞台化的「特技」。邵氏拍片技巧與內容的新意，更引領華人地區的武俠電影，幾乎至空前絕後的新局面，由此可見，邵氏武俠電影不斷的在進步。

1960年代起，邵氏挖掘胡金銓、張徹……等新晉導演，他們的武俠電影《大醉俠》、《獨臂刀》叫好而賣座。香港與台灣片商隨之競相製作武俠片，雖然水準良莠不齊，但直到1980年代，華人地區的民眾，仍繼續對武俠電影趨之若鶩。以此，個人提出看法：邵氏委由胡金銓、張徹拍攝大型武俠片，除了是給予新秀機會與肯定，我們從這樣的歷史，亦可得到一個啟示：要把握任何能夠發揮才能，與發掘人才的時機。相對而言，倘若當年邵氏認為胡金銓、張徹經驗薄弱，不

⁴卓伯棠、廖金鳳。《邵氏影視帝國》，頁6。

⁵卓伯棠、廖金鳳。《邵氏影視帝國》，頁6。

⁶從邵氏中文電影資料庫網頁中，可以獲得「彩色武俠（新）世紀」的重要訊息（<http://www.dianying.com/jt/company/Shaw>）本研究關於邵氏武俠電影的導演、編劇、主要演員與香港上映日期的資料，亦皆出自於此。

⁷從邵氏中文電影資料庫網頁中，可以獲得「舊派」武俠電影的重要訊息（<http://www.dianying.com/jt/company/Shaw>）

予任用，如今的武俠影史，恐怕減少許多精彩作品。

在1960年代中期，邵氏力圖建立新武俠世紀，讓新加盟的張徹、胡金銓及其他有志者不斷研究、籌拍。經過一段時間的精心研究準備，張徹於1964年開拍《虎俠殲仇》。這部影片被認為是「新武俠世紀」的真正開山之作。

這是一部低成本的黑白片，是張徹一部實驗性的作品，雖然票房並不成功，卻帶來兩個貢獻：一是徹底摒棄《火燒紅蓮寺》以來至《如來神掌》系列傳統武俠片的虛假做法和公式化套路，循著人物的性格際遇結構情節走向，賦予古代故事以背景考證和生活氣氛，在武打上引入真實的格鬥動作，讓拳腳來有蹤去有理，再也不許飛來飛去的神怪出現；二是把藝訓班裡的新人王羽提拔成主角，為一代巨星的走紅奠下了根基。

2、1960年代的邵氏武俠電影

(1) 張徹：江湖奇俠（1965）、鴛鴦劍俠（1966）

為「彩色武俠（新）世紀」初期的重要武俠片。改編自平江不肖生《江湖奇俠傳》，亦為《火燒紅蓮寺》的新作（共十八集）。

均由王羽主演，但兩部片成績並不突出。檢視兩部影片當然有很多落後的地方，節奏稍慢關乎不同年代的欣賞習慣，動作設計也沒有後來影片的巧妙，特技方面更難免顯得虛假，外景廠景更常接得很突兀。但是回到當年，兩片帶來的震撼可以想見：一方面彩色寬銀幕令到影片顯得堂皇，認真的製作和簡單劇情配合新鮮的武打設計，與同時代的武俠片比簡直脫胎換骨。

(2) 大醉俠

導演、編劇：胡金銓

主演：鄭佩佩（飾：金燕子）、岳華（飾：范大悲）

香港上映日期：1966.4.7—4.26