

第一編

回顧三十年前

——中國戲曲的影響

一、一個電影人的回顧

這本小書正確的書名，應是「一個香港電影人回顧香港電影三十年」。這當然太嚕噉，休說書名，做小標題也嫌長了，故不得不簡化。雖說如此，讀者還是只能作為一個電影人的回顧來看。

說是「小書」，因我不能寫出「巨著」，這是性格和職業使然。寫巨著必須能靜，而電影導演是動態的工作，且我已做了電影導演四十年！今年（一九八八），剛好是我的執導四十周年，拍了多少片呢？大陸的同行會嚇一跳，到目前為止有九十三部。如此長期的職業習慣，年已六十六歲，要改變靜下來著書立說做學問，大概已沒有什麼可能。職業的選擇，本源於性格，當然是性格好動惡靜，愛熱鬧不耐寂寞使然。故我近年常對朋友說，我不能適應老年。雖然我在上海成長（原籍雖是浙江青田，但對形成我的性格似無多大關係，除了遺傳），但一般老上海人的生活習慣，我卻一樣沒有。泡上海澡堂，我不耐煩，打麻將也坐不住，甚至交的朋友也永遠比我年輕。與同年齡的朋友聊天懷舊，我連這種習慣也沒有。

這當然是短處而非長處，不能適應老年，六十六歲仍不捨得放棄電影且不去說他，做學問是今生無望了。還有，拍電影，做導演是很辛苦的工作（不全是指身體，精神的壓力更重），能長時期做下去，必定本身熱愛電影，也是說性格中必有創作衝動。這也同做學問背道而馳，做學問要冷靜理智、細心耐

煩，才能有所成就。

為了補救這種性格缺陷，在我稍成熟的年紀（大概三十過後吧），我便強制自己，每天不論多忙多興奮（有創作衝動的人都容易興奮），一定要有一個時間靜下獨處，寫作也好，讀書也好，只是沉思也好，必須要有一段靜的時間。否則，人必會流於膚淺，不會培養出觀察和分析能力。我之一直保持寫作習慣（儘管在這方面並無成就），便由於此。

解釋清楚這些，讀者才不會期望這是一本充滿影片資料、影人資料、年份時間的書。有創作衝動的人，永遠不會是良好的資料搜集者，對數字年份日月，不會留意更不會記得。「詩少反為讀書多」，這「讀書」是指做學問，故陶淵明是大詩人，可以「好讀書」，但須「不求甚解」，就是非做學問的讀法。讀書對一個從事創作的人，只是涵養氣質，而不是鑽研做學問。創作直覺感受的事，若塞滿一腦子資料、數字，反而會阻塞靈機。

故而這是一本直覺的書，雖有觀察，雖有分析，只是根據直觀感受，而非依據資料數字。憑直觀主流可能明顯突出，但決不會「完備」，更不能期望從其中找到香港電影的詳細資料。不過，我想會從中看到香港三十年來電影的全貌，一枝一節或有疏漏，來龍去脈卻清清楚楚。

還有一點，在香港以及海外特別是東南亞的讀者來說，可能不是問題，但對於大陸讀者卻不能不說明。本書中會常常說起我自己，不僅是從個人角度回顧之故，講香港電影，尤其是六十年代和七十年代，無法不牽涉到「張徹」。這在香港及海外華人，三十歲以上的除非絕不看電影，還絕不看報刊上的娛樂新聞，否則對這一點自能瞭解。即使二十幾歲的，想也很少在小時候沒有看過張徹的影片。但名氣是因地而異的，第一次世界大戰後，美國著名女影星寶蓮高黛（Paulette Goddard）嫁給德國的雷馬克（Eric Remarque）（寫《西線無戰事》（*Im Westen nichts Neues*）的名作家），我在一本雜誌上看到她說：「在美國，人家問寶蓮高黛身邊瀟灑的男人是誰？在德國，人家問雷馬克身邊漂亮的女人是誰？」我三十多年未回過大陸，第一次回去，拿起電話報姓名：「張徹。」接綫生問：「徹字怎麼寫？」我愣了一會，才能想出回答：「徹底的徹。」因為這種情況，我至少已二十年以上未遭遇過！所以不得不作個多餘的說明，以免大陸讀者誤會我在標榜自己。

二、粵語「殘」片

香港的電視播映時間長，在深夜播放的，常是「粵語長片」。因為那大多是三十年前的黑白粵語片，

香港人愛說俏皮話，便稱之為「粵語『殘』片」（「殘」字和「長」字聲音有點相近）。那時候，華語電影的中心，還未從過去的上海轉移到香港，粵語片受狹窄的地方性所限，只以香港的小市民（香港中上層人士還只看西片）以及南洋老華僑只懂廣東話的為限。再加上水準低影響到市場狹窄，市場狹窄不能投入較大資金，又影響到水準低落，在這一種循環之下，今日看來，自不免被視為「殘片」，而那時的知識分子，對本地的電影不屑一顧，更不會投入去工作了。

市場和水準的循環，越來越成惡性循環，以致當時的粵語片有「七日鮮」之說，就是七天拍完一部戲！其水準低至慘不忍睹，自是勢所必然。

當然，每一行一業都會有具理想抱負的人，也有人想力爭上游，那時也有少數粵語片從業員，不肯甘於「七日鮮」，花多點時間，用多點心思和金錢，希望拍出較好的影片，但終限於市場規律，不能形成主流。另一個原因，正如保守社會常見的現象，認為藝術作品的提高水準，只是加進主題意識，而且常又流於說教。清末和民國初年「文明戲」（話劇前身）如此，那時的粵語片也如此。說教自與提高藝術水準無關，且常背道而馳，結果當然是白費一番努力。

那時的粵語片種，自也以「文」「武」分成兩大類。「文」的是所謂「文藝片」，內容是愛情加上

舊式倫理，除了少數滑稽「喜劇」，多數以「催淚」為目標，且是「催」婆媽之「淚」；又喜歡硬放進點「意識」，善有善報，惡有惡報之類。一對青年男女相愛，而感情被描寫得不合實際生活，受了惡婆婆或是「社會的錯」（這句當時常出現於粵語片裡的對白，現在已成香港人嘲諷的俏皮話）之類壓迫，也必然先苦後甜，痛哭流涕一陣之後，再大團圓結局。此外，就是粵劇（所謂「廣東大戲」）的舞臺紀錄片，這倒也拍得不少。

「武」的一類，少數是古裝武俠片，跟唱「大戲」那麼做，依靠粵劇的所謂「龍虎武師」（京戲叫「武行」），打舞臺上的套子，翻翻跟斗，毫無「實戰」感覺。故事取材多數是清末為背景的廣東民間傳說，除了出身少林寺的一班英雄，方世玉、洪熙官、胡惠乾等等，拍得最多的黃飛鴻（也淵源出自少林），拍了近一百部，撰此文時主角關德興猶健在，九十高齡。黃飛鴻是「洪拳」大宗師，香港習國術者以「洪拳」最多，且多數出於黃飛鴻弟子林世榮門下。林世榮開設的武館，據說便在今之香港駱克道。香港習國術普遍，關德興飾黃飛鴻卻不諳洪拳，為免被識者所笑，就找林世榮的一個弟子劉湛做武術指導，此為中國影片有「武術指導」之始。劉湛的兩個兒子：劉家良、劉家榮，後來都是香港名武術指導，也都同我合作過，現在皆是香港知名的導演。影星劉家輝則是劉湛義子，他上銀幕的第一部片，也是我導演的。

粵語「武」片在精神上能夠復興，第一是由於李小龍，他是廣東人，雖自創「截拳道」，而武功的底子，是來自香港僅次於洪拳的大流派「詠春」。他曾受業於「詠春」，可能是最後一個大宗師葉問門下。第二次是張徹拍攝一系列少林片，自《方世玉與洪熙官》開始以至《少林寺》、《少林弟子》等等。不過，李小龍和張徹的影片說的仍是國語。粵語片的真正復興，尚有待於著名喜劇演員和導演許冠文的冒現。後來，「武」片也用粵語，張徹的少林片只是在香港搭景，到張鑫炎以少林寺實景拍《少林寺》，再造成一次轟動，甚至對大陸也有頗大影響，可說是源遠流長了。

因為不是寫正式電影史，不妨順便說些題外話。我是全不會「打功夫」的，連一套拳也不會打，老年人晨運打太極我也無此習慣（真是太少老年人習慣），但對國術卻有「紙上談兵」式的理論研究興趣。開始是洪拳，這自然是受劉家良、家榮昆仲的影響。因為我覺得他們的拳術實用，不同於原來粵語「殘」片中的舞臺式武打，但國術界人對理論和國術淵源向不去研究，知識分子卻又從宋代以來就「重文輕武」。說到這一方面，似題外而實非題內，但中國電影要為外國人普遍接受，不能靠我有人有的東西，偶然得獎也只影響及少數知識分子。要在一般觀眾中起作用，還得靠特殊的「中國功夫」，而李小龍和成龍皆是這方面顯例，正如日本之打開國際市場，也是靠他們的「武士道」影片（如宮本武藏的一系列影片，《羅生門》、《七俠四義》，黑澤明導演在國際影壇上，也憑「武士道」電影成名），此乃人無

我獨有之故也。我們這些香港動作片的開拓者，從幕後支援推動的邵逸夫、鄒文懷，到帶兵上陣的胡金銓和我，也正如香港影評人石琪所說：「把動作片從世界最壞拍到世界最好」。國際影壇之視香港片，也一直把動作片作為主流。從六十年代到七十年代，國際影壇上談及香港導演，也總以胡金銓、李翰祥和我三人作為代表人物，如從一九六四年起每年出版一次的《國際電影指南》便是如此。這三人中除了李翰祥外，我和胡金銓都是專拍動作片的。

動作片以傳統的「中國功夫」為主，這自然與資本主義或任何主義無關。國內從張鑫炎拍《少林寺》起（我的那部雖拍在前，但未在國內放映過），引進了動作片，其從未作正確評估，相信還是傳統「重文輕武」的影響（台灣也是如此，從來動作片都難獲獎）。另一方面也是國內武術本身存在一些問題，而香港動作片的精英分子，由於台灣市場的影響（到執筆時為止，香港去大陸拍片的人，其所有影片皆不能在台灣放映），也少有能去國內拍片的。國內武術方面的問題，基本是由於清朝禁民間習武。我不是治史的人，但想來清史時代雖近，治史的困難卻大。由於清朝是少數民族統治（這是歷史事實），故君主常湮沒歷史真相，越漢化深的皇帝如乾隆，由於「內行」之故，起的破壞作用越大，禁民間習武這件事以此也未受到世人注意。嚴禁民間習武的結果，便是武術用於實際的傳統中斷，只存在於舞臺的「武戲」和江湖賣藝中，那就成為表演，耍的是花拳繡腿！甚至近年流行的武術比賽，也是以表演決勝負，

而非以搏擊決勝，這是全世界所無之事。西洋拳、空手道（日本）、泰拳（泰國）、跆拳道（南朝鮮，即南韓），哪有冠軍不是「打」出來之理？面對敵人來個大轉身、劈叉、翻跟斗，豈不是暴露弱點於敵，完全違反了武術原理？由於廣東離清朝的統治中心最遠，且易於去南洋國外，加上清朝統治力較薄弱（所以辛亥革命也自廣東發源），故武術的傳統尚能保存。雖然如此，習武也多在夜間，如今廣東人仍稱習過武的人為「食（吃）過夜粥」，即因夜間習武，一些人愛吃粥作宵夜之故。

我對洪拳發生興趣，除劉家良、家榮昆仲外，也交了不少朋友。如趙威，他也是家傳之學，父親趙教，與家良、家榮的尊人劉湛是師兄弟，同在林世榮門下習武，今尚健在。其子國基，與我來往甚多，功夫很好，看他的身材，就想起《水滸傳》（一百二十回本）對燕青的形容：「十分膀闊腰細」。然而他私底下卻是完全現代化的青年。我根據這些朋友的拳腳兵器，找資料查書研究。例如棍法，中國的棍法出自槍法，原是從實際戰場上演化而來，應使用白蠟桿，所謂「大桿子」，取其夠長（長而必須要直）和有彈性，不易折斷。這細讀《水滸傳》也能明白，決不是戲臺上那種手執棍中間耍棍花的用法（舞臺上連槍也常如此耍法，長度也大為縮短，與「丈八槍」相去太遠，雖然古尺較如今為短），而現在大陸的「國術」也不免如此。洪拳的黃飛鴻是棍法大師，如今我見劉家良、家榮昆仲，趙威、國基父子，用棍猶有遺風，威猛具殺傷力，可由之而想見古戰場上的長槍大戟。按洪拳中人的說法，是楊五郎在五臺山出家，

乃變楊家槍法為棍法。其實這自然只是民間傳說。楊家將的故事本在民間傳說中經過誇大，有無五郎其人，有無五臺山出家其事，都大有問題。據史說「世傳楊家槍法出於李全妻楊氏」，李全和楊氏是何許人？李全於宋史有傳，是南宋後期在金人佔據下的北方游擊隊首領，楊氏是另一支游擊隊首領楊安國的妹妹。楊安國被稱為「安兒」，是金人所謂「紅襖賊」，與金人作戰身死，叫他「安兒」，想必年紀不大，楊氏就嫁給了李全。兩支游擊隊合一，李全縱橫山東和江蘇北部，曾為南宋收復過十二州府，李全被任為「京東總管」。那時蒙古已與金作戰，李全後來投向蒙古。本來宋與蒙古聯盟，似不能怪他，但他攻佔了宋的淮南，故他的傳在《叛臣傳》中，共佔兩卷，另一著名的叛臣張邦昌卻只半卷不到，足見李全這個人物甚為重要。他投蒙古時，適在蒙古攻金的主帥木華黎死後，蒙古軍聲威已減，以他的投向而聲威重振。但此人卻在歷來一般民眾間毫無名氣，以致連楊氏嫡傳槍法，亦被依附在楊家將名下。李全後來也是作戰而死，可能死後經楊氏傳下槍法，而李全當時以武藝著稱，人號之為「李鐵槍」，足見他也擅槍法。李全妻楊氏所傳下的槍法，是由於丈夫的傳授？還是「本門功夫」？就無法查考。她姓楊，與楊家將有無關係？是否楊家的後代？還是全無關係？也無法查考。總之，楊家槍法是由「李全妻楊氏」直接傳下，時在南宋末，與北宋的楊家將有無關連？都是疑問。

中國武術由於清朝的嚴禁，傳統中斷，廣東還保留下部份傳統，但也因轉入地下，可靠的史料缺乏，

只剩一些民間傳說。國內關於少林寺等等坊間傳聞，更是經神化渲染，變成「異能」一類，而少見實際效用，看得見的則盡屬表演性的，以此表現在電影中，少林寺實景的新鮮感既過，也就後勁不繼。還有一個弊病亦因脫離實際而生，就是總喜歡拍女子、老人和小孩。女子和老人可能智慧極高，但講用體力的武術總不如少壯男子。小孩更不消說，這類影片到海外，到國際上，便缺乏說服力。台上演戲自然可以如此安排，但拍成電影總是真實點較好。楊氏可能從她哥哥或丈夫學到「槍法」，由此傳給別人，但作戰仍是要靠她哥哥安兒，丈夫李全的。我前面說到的「詠春」，創始者也是女子，名嚴詠春，故稱為「詠春拳」，但她創出拳法，結果「夫傳妻藝」，真正建立一派拳術的還是她丈夫梁博濤，弟子也都由梁博濤傳授，後來的名家如梁贊、陳華順（梁贊弟子，業錢莊，因此外號「找錢華」）全都是男子。這派拳法因是女子所創，特別斯文，故梁贊是教書先生，陳華順是錢莊伙計。我前面說的李小龍的師父葉問，畢業於香港一間基督教會學校——浸信會書院，受過高等教育。

我對洪拳是看到實際而自己去研討理論，對詠春則是先由理論引起我的興趣，葉問由於他本身是知識分子，可說是國術界中唯一能把實際與理論結合的人，不只拳術精湛而已。葉問早已逝世，我認識的僅是他弟子或再傳弟子（其中與我合作甚多的影星狄龍便是其中之一），而對於葉問，我只看過他的著作。詠春與一般拳法，尤其是「長槍（槍手）大馬（馬步）」的洪拳，幾乎背道而馳，故特別適合女性

或斯文男性。通常拳法要馬步穩固，故必是兩腿分開以降低重心所在，使不易被敵人打倒。但詠春認為兩腿分開的姿勢，對女性不雅，改其馬步是兩腿並攏，腳尖向內，求轉動靈活而不求穩固。詠春全無大動作，講求「短勁」，要在「一張八仙桌內定輸贏」，即是動作範圍不出一張八仙桌大小，故極斯文也極適合女性。最重要的，是「詠春無鬥力之法」，「詠春無擋架之法」（擋架便要鬥力），完全不同對方比較氣力，講究「來留去送」，如何留來勁，送去勁，借力打力。故我以為國內如必要拍女性動作片，就應拍詠春，才能表現女性的特色，也較具說服力，才不會像臺上唱戲或是體操表演。詠春拳在香港是僅次洪拳流行的拳種（因此要找人去國內傳授應不困難），以其十分實用，且不具攻擊性，專重應付別人攻擊，故詠春甚少「拳套」，只有「小念頭」、「尋槍」、「標指」三套，而着重「散手」，便於應付對方的攻擊而隨機應變，是很好的自衛術，尤其是女子自衛術。

說了一大篇，對粵語「殘」片可能是題外話，對電影卻不是。粵語「殘」片還有一個古怪處，即常拍清裝片而不見辮子，只是戴一頂瓜皮小帽或乾脆包塊黑布，其粗陋至此，原因據說是南洋華僑不喜歡看見辮子，而香港便要遷就新加坡市場。老華僑因為當初受外國人嘲笑留辮子而對辮子起自卑感，事或有之，但後來年輕一代的電影觀眾怎會如此？這個古怪的保守觀念，要我拍《刺馬》才被打破。那時「嘉禾」初從「邵氏」分出，兩方面竟不約而同想拍這個題材（張汶祥刺馬新貽，乃清朝巨案之一），但都

不敢打破辮子一關，遂改成古裝片來拍，結果這兩部戲都不成功。我那時在邵氏，向邵逸夫先生說，這題材是可以拍的，但必須用清裝拍，才子人真實事件的感覺。辮子在今日南洋觀眾中決不是問題，並由我為邵先生代筆寫信給新加坡力爭。結果，這部片當時很成功，至今仍常有人懷念（已事隔十幾近二十年了），算是我重要作品「名片」之一，就此打破了觀眾不喜歡看有辮子的「神話」，從此國語的清裝片，由於可以有辮子而較多拍攝，因為戴頂瓜皮小帽或包塊黑布的粵語「殘」片方式，在後來稍具水準的影片都不予採用的。

三、中國戲曲的影響

電影是由外國傳來的，但任何外來的東西，要在本土生根且能進一步發展，必然要吸收若干本土傳統。例如日本電影也同樣師自西方，但日本電影的特色，便是吸收了「武士道」的傳統，包括「劍道」、「柔道」等等的傳統（他們沒有「重文輕武」的宋朝和禁止人民習武的清朝，故這些武術傳統，都完整地流傳下來），在國際影壇上自樹一幟。