

收稿日期:2021-09-30

## 香港功夫电影的本土化构型及其岭南文化重塑

徐 桃

(广州华商学院 文学院,广东 广州 511399)

**摘要:**香港功夫电影在上世纪70年代伴随着香港文化本土化运动得以定型。影片中的杂糅性、爽感、个体搏命感等影视审美趣味,直接凝练与反映了香港市民社会本土化构型阶段的精神底色。香港电影人在功夫电影中精心经营岭南文化意象、搭建广东城市空间、弘扬南派武林英雄精神,在影像中追溯香港文化的岭南源头,并重构岭南文化象征符号意味,将岭南文化嫁接与挪用到香港文化中,建构了香港本土文化的话语叙事方式及身份内涵。

**关键词:**香港;功夫电影;本土化;岭南文化

**中图分类号:**I235.1

**文献标识码:**A

**文章编号:**1003-6873(2022)02-0106-09

**基金项目:**广东省哲学社会科学规划项目“粤港澳文化共同体视域下广东城市影视形象的建构与传播”(GD20CYS12)。

**作者简介:**徐桃(1981—),女,江西九江人,广州华商学院文学院副教授,硕士,主要从事影视与文化研究。

**DOI:**10.16401/j.cnki.ysxb.1003-6873.2022.02.028

英文“Kung Fu”一词来自粤语“功夫”的音译,由一代功夫巨星李小龙和他的功夫片引入西方世界。功夫片是中国贡献给世界电影的独特类型,故事恩怨分明,打斗酣畅淋漓,人物特色鲜明,让观众在感官上得到极大满足。其影视表现方式和元素被好莱坞大片等西方主流电影借鉴,拍摄出《黑客帝国》《杀死比尔》等名片,成为对西方电影影响最大的东方电影类型。在“中国功夫电影对世界的影响”论坛上,中国电影导演何平在致辞中说道:“在一百多年的世界电影史中,大多数电影类型都源自美国和西方,唯有功夫片例外,它来自西方以外的国家:有着古老武术文化传统的中国。”<sup>[1]</sup>

香港功夫片是中国功夫片典型代表。纵观香港电影的发展历程,功夫电影几起几落。1949年,香港拍摄了第一部功夫电影《黄飞鸿正传》(又名《黄飞鸿鞭风灭烛》),但作为独立电影类型在20世纪70年代初才定型,奠基之作是邵氏的《龙虎斗》和李小龙的《精武门》<sup>[2]</sup>。随后,香港功夫片很快就奇峰突起,生机勃勃。1980年代,香港功夫片引进或与内地合拍功夫影视剧《霍元甲》《少林寺》等,在内地引发空前绝后的观影热潮。到1990年代,香港功夫片再掀热潮,接续了黄飞

鸿、叶问、方世玉等武林宗师的传奇,拍出了一系列称雄影坛的佳片,影响广及海外。香港功夫片中仅黄飞鸿系列电影就拍摄了一百多部,创造了吉尼斯世界记录;叶问系列斩获金马、金像、金鸡、百花、华表等电影奖项,票房和口碑双赢。李小龙、成龙、李连杰、甄子丹等功夫明星成为全球华人甚至外国观众崇拜的偶像,他们塑造的英雄人物也成为香港电影标志性的角色。

## 一、功夫片与“我城”本土化的共生

在类型片的归属上,大陆电影人视功夫电影为武侠电影的下位概念,中国电影艺术研究中心研究员陈墨认为,“武侠电影即有武有侠的电影,亦即以中国的武术功夫及其独有的打斗形式,及体现中国独有的侠义精神的侠客形象,所构成的类型电影”;“无论是侠义、功夫、武术”,应“统统称为武侠电影(武侠片)”<sup>[3]10-11</sup>。但在香港电影人看来,功夫片和武侠片并列,属不同的电影类型。武侠要用刀剑,功夫片则是拳脚;武侠片花拳绣腿,功夫片则硬桥硬马。香港著名武术指导袁和平接受采访时说道:“武侠片和功夫片是有区别的。武侠片可以天马行空……功夫片就不行,真的要一拳一脚对功夫。你怎么打我,我怎么破你,怎么再打回你,是另外一种格调,拳拳到肉的感觉。”<sup>[4]</sup>袁和平的理解代表了包括导演、演员、评论家在内的众多香港电影人的普遍看法,香港国际电影节就曾分别推出两本专刊《香港功夫电影研究》《香港武侠电影研究》以作区分。作为香港功夫电影的制作者和拥护者,香港电影人如此定义“功夫片”,蕴含了他们对作为功夫片卓越代表的香港功夫片的特殊情愫。这种情愫有多个方面。第一,对于香港功夫片所取得的成就,他们拥有强烈的自豪感;第二,他们的看法源自对香港功夫片的实际体察;第三,他们期望借香港功夫片传达和强化他们对其中包含的香港本土化精神品格的认同和追求。

香港功夫片在商业上的成功和对香港电影品牌的价值,与香港电影人自觉地追求香港功夫电影的本土化精神品格有关。香港电影人的本土化追求源自深切的归属焦虑与身份焦虑。香港自开埠始,就背负“断根”的宿命与无从归依、无处安身的伤感。李焯桃 1988 年在为香港国际电影节回顾特刊《香港电影与社会变迁》撰写的序言中写道:“香港偏偏是个最没有历史感的城市……对上一代来说,香港只是一处逃避动乱的地方,借来的时间,借来的空间,自然谈不上归属感。生于斯长于斯的新一代,虽有较强的本土意识,却又与中国(历史)更为疏远……旧的历史被有意无意的压抑,新的历史意识又无法正常地滋长。”<sup>[5]</sup>渴望从历史的深处和自身的生存中寻找一个坚实的基地以安放自我的心魂、确立自身存在的价值成为香港人的强烈冲动,亦成为香港电影人满足和回应这种社会心理诉求的动力。香港功夫片的生产就由此冲动而来,也由此“冲动”而成。如果说归属之“无”、身份之“无”原本意味着对归属和身份的否定,而对此“无”的意识及其逆向而行的冲动立即就带来了对此“否定”的否定:正是对自我危机和本土化渴求的自觉在初始形态上嵌下了香港电影的本土化印记。

上世纪 70 年代,随着在香港出生的新一代长大成人,在本土文化教育培养下成为社会中坚力量和主导者,随着香港国际化大都市地位的提升,港人日渐形成以香港作为安身立命之地的归属感,对香港由“借来的时间,借来的地方”的认知转化为“香港是我家”的认定。具有典型象征意味的文化事件是,1974 年香港作家西西的小说《我城》在《快报》连载,其中“城籍”一词掀起了关于香港本土认同问题的热烈讨论,并成为城市核心话题。1979 年,顾嘉辉作曲、黄霑作词、罗文演唱的《狮子山下》成为同名连续剧的主题曲,“既是同舟在狮子山下,且共济,抛弃区分求共对,放开彼此心中矛盾,理想一起去追”,同舟共济、努力拼搏的狮子山精神成为港人信念的象征,此歌传唱至今有“香港市歌”之誉,也成为香港身份认同标志性文化符号。

整个 20 世纪 70 年代,香港文化本土化兴起。“所谓‘本土化’,就是要突出香港地区区别于内地母体和台湾的地域特色,将自己从这两个华人聚居地的文化中分离出来,强调自己独有的记忆

和经验。”<sup>[6]</sup>大众电影不单是反映社会当下情绪,更是开放式地与自身文化对话的一环,香港电影开始回应香港社会的内在变化。从电影类型上来说,回望故土及中原传统文化的古装武侠片日渐无法满足观众本土文化诉求的需要,疲态尽显。此时的香港观众已群体性拥有本土意识,但在香港的身份认同上仍处于模糊状态,本土意识的想象还处于匮乏阶段。相较于文学与流行歌曲,香港电影亦在寻找属于“我城”的独特视觉表达系统与叙事着力点以及代表香港精神的典型人物,相对于遥望中原构建“文化中国”想象共同体的新武侠电影,功夫电影则致力于讲述属于香港的故事。

此外,从电影商业市场的背景来看,1970年后,东南亚国家相继出台了保护本土文化的政策,东南亚电影市场极速萎缩,香港本地经济好转后,娱乐消费市场开始兴旺,这也要求电影人探索适应香港本土化进程的电影。在《香港电影》杂志举办的创刊号座谈会上,与会的香港电影界“大佬”和专家学者们认为:“七十年代前的香港电影只能被称为粤语长片,相对来说只能算是‘港产片’,即香港制造。……一般来说,香港文化、本土意识加强了之后所出现的电影才开始算是真正的香港电影。”<sup>[7]</sup>香港新武侠电影迎合东南亚市场投向“乡愁故土”的目光,也被有意识地拉回来,开始关注脚下的土地,对中国多种地方文化进行本土化改造,尤其是对影响香港至深的岭南文化开始了港式重塑,粤语也成为香港电影的标配。这种社会层面普遍的本土化意识为香港电影的本土化美学追求奠定了坚实的基础,香港的功夫片也就应时而生了。

## 二、港味功夫片的审美意趣

敏锐地捕捉香港人现实生活和历史文化的独特性,将之作为自身美学创作的基本内容,是香港功夫片最终能以自身特有的艺术品格声名远播、成为影坛“一枝独秀”的根本原因。在李小龙、成龙、刘家良、徐克等众多电影人全力打造的香港功夫片中,观众能强烈地感受到属于香港人的浓浓港味,能在品尝港味中为影片独特的影像魅力所征服。在香港生活和与之对应的香港功夫片的港味中,最值得重视的是杂糅性、爽感和个体搏命感等诸种底色。香港功夫电影中提炼、打造和呈现出的独特审美意趣,在香港观众的文化体认与比较中,凝结成港人身份共同体的情感基础。就城市形象而言,这种港味在以传奇式功夫片为载体的传播中不断为香港城市赋魅,影像文化中娱乐化的想象与香港城市经济高速发展的现实在互动中得以确认,被塑造成极具香港城市本土化特色的电影文化符号标签。

功夫片中的杂糅性体现的是香港城市的历史过往与当下现状,是这个城市独特性得以生发的土壤基础。香港自1840年鸦片战争成为英属殖民地,一直处在古今中外的文明与文化的纠葛中。因为英国的殖民以及其他西方国家的干涉,其文化身份曾一度得不到确认,中原文化、岭南文化、西方文化在其文化内涵中杂糅激荡。功夫电影里的主角黄飞鸿、叶问等武林宗师,与传统武侠片中的大侠不同,他们不仅要通过功夫的“暴力”践行“匡扶正义、惩恶扬善”的民间传统伦理,建宗立派维护江湖道义,还需拥有面对外敌入侵、民族危亡时挺身而出、杀身成仁的勇气;在个体生命体验上,擅长原始技艺的身体既要与现代技术(火车、汽车、工厂机器、照相等)直接碰撞,又要面对现代化城市发展带来的价值和观念(乡土与城市、中西文化、新旧婚恋观等)的冲击。

值得注意的是,功夫片时常穿插的荒诞情节更彰显这种杂糅性的港味。以徐克的黄飞鸿系列为例,第一部《黄飞鸿》是经典的反抗洋人及其爪牙压迫的故事;《黄飞鸿之二:男儿当自强》讲的是营救孙中山,加入民主革命;《黄飞鸿之三:狮王争霸》则是救下李鸿章并对国家命运发表政议;到后几部,黄飞鸿甚至远走美国,拿起了枪支维护正义。作为系列电影,需要为故事翻拍寻找矛盾冲突升级换代的催化剂,于是黄飞鸿的敌人和任务不断升级。虽然是以历史真实人物为原型,然而是对其进行脱离历史真实性的拼贴,这也是香港电影的特质之一。看似荒诞,但却符合

香港市民对政治历史的想象和期望。处在各种政治势力下的香港,其电影美学具有商业性和非正统性,因而影片在内容设置上以博眼球、吸引观众为要义,所谓“尽皆过火,尽是癫狂”。与其他纯娱乐电影不同的是,功夫片的主题是更为宏大的国家与民族,在这个大主题的观照下,杂糅其他各类大小不一的社会议题,既有民族、劳工、伦理、东西方文化冲突等大问题,亦有个体欲望、暴力宣泄、男女情爱等小事情。功夫片中没有整齐和明确的美学取向,即使在恩怨分明、剑拔弩张的情节中,也能看到“屎尿屁”笑话,可以看到软色情的挑逗、封建迷信的渲染。功夫片里既有悲剧亦有喜剧和闹剧,在同一个文本体系里并行不悖,显得五光十色、光怪陆离。如此种种,影片表现的正是当代香港人杂糅的生命经验和多血缘的香港文化奇异混合的特点。

爽感则是商业社会背景下,市井烟火气中百姓朴素善恶观念和各种情绪的表达,是这个城市大众文化亲和感与生机感的体现。对以商业立本的香港电影而言,功夫电影是大众电影,是门生意,属于“招揽式”电影类别,感官刺激和情感宣泄是卖座的利器,是功夫片给予观众最大的爽感。徐克曾清楚道出电影工作室对导演的要求:“要‘走群众路线’商业片定要娱乐观众,让他们得到宣泄,心情转佳。电影是大众媒介,但愿我们跟观众一起呼吸……群众是用感觉看电影,不是用脑袋分析电影的。”<sup>[8]97</sup>娱乐要带来强烈的情绪刺激,就需要构建激烈的矛盾,功夫片情节的主要作用就是构建矛盾,通过民族仇恨、恶霸横行、复仇挑衅等铺垫,让观众在故事开始就感受到矛盾的兴起,不断累积矛盾带来的焦虑感,最后用功夫直接解决了矛盾,达到高潮,让观众在结尾达到嗨点。香港功夫电影还将功夫招式与人物性格、情绪相挂钩,《叶问》系列中甄子丹的温文尔雅、《醉拳》里成龙的戏谑搞笑、《黄飞鸿》九门提督的阴冷狠绝、外国拳师的蛮横无理,劲道十足、虎虎生风。精彩纷呈的打斗画面配合快速剪辑,辅以节奏感强的音效,观众的身体肌肉都会随之紧绷,直观感受到善恶斗争的紧张节奏。功夫电影最大的爽感来自代入主角情感后感知到的力量与自由,宣泄了高速发展下香港城市给普通民众带来的无力感。

功夫电影给予观众的爽感还来自其民间故事式的叙事框架和逻辑,结构松散、事件重复、简单易懂,并穿插民众喜闻乐见的笑料。功夫电影的情节大都不值得推敲,主角见面一言不合就拳脚相向,解决坏人如同游戏通关。在这种紧凑的打斗片段和通关的刺激感中,不需要过多思考,简单直接更容易讨得观众的欢心。但要在重复性结构中让观众持续获得观影快感,创新是不可或缺的,谐仿则是讨好观众的灵丹妙药。成龙的《醉拳1》中,世外高人苏乞儿调教热血沸腾却功夫欠缺的愣头青,其中没有沉重的道德训话,亦无严格的师门规矩,两人在嬉笑怒骂中完成功夫的传授。《黄飞鸿之铁鸡斗蜈蚣》是王晶戏谑徐克黄飞鸿系列的谐仿英雄版,影片特意让武馆阴错阳差地开在妓院旁边,以此戏谑情欲与道德的对撞。徐克《黄飞鸿》的佛山闹市上,一边是茶楼乐师演奏广东音乐《喜洋洋》,一边是西方传教士街头领唱《圣母颂》,镜头不停在双方之间切换,两边均企图从声音上压倒对方,正当两头起劲时,一阵轮船汽笛声传来,双方都消停了,这可以解读为现代工业经济发展颠覆了意识形态层面的中西对抗,双方对决意志的庄重严肃和事实上的不堪一击构成了让观众忍俊不禁的戏谑。

个体搏命感更是香港在复杂的历史和现实环境中赖以生存发展的推动力,也是这个城市的精神核心。香港经济的腾飞与国际大都市地位的获得是香港人艰难奋斗的结果,香港人的奋斗是在现代化的背景中展开的。这种奋斗注满了自由意志的高扬、个体命运的承担等多种现代性精神内涵,是香港人个体搏命感的基本内容。功夫片里主人公理解身处剧变的时代,也明白即使练就绝世武功仍不能荡平天下不公,但他们仍执著于自己的信仰,践行自己的理念,对社会发出自己的声音。这种暴力冲动不再是遵循师门道义的门派之争,更不是江湖恩怨,而是自觉地以个体身份参与建构公平与正义的秩序。这是香港人在时代变迁中体现出来的个体自觉意志。功夫片里时常会安排打擂台的桥段作为影片的高潮。不同于武侠片中的私人对决,擂台意味着公共

场域,需要挑战不仅是武力的对手,还有擂台本身及其隐喻的弱肉强食的规则,摆擂台的都是强权的代表,如《精武门》中的日本武师,《霍元甲》中的外国大力士。《叶问》系列更是将擂台作为核心叙事元素:《叶问1》中对战三浦的露天擂台,《叶问2》中对战西洋拳王“龙卷风”的拳击擂台,《叶问4》中与美国陆战队的军营对决。出于激愤,这些应战者将个体命运与民族荣辱融为一体,不断地被暴击,又不断地站立起来,以生命作赌注,与强权抗争直至胜利,结尾成为个体热血和激情的高光时刻。这是以浓墨重彩的方式书写香港人的个体搏命感,这些英雄主角以生命决意维护江湖公道,民族危亡之际不惮杀身成仁,他们无疑是个体搏命的卓越代表,在一定程度上也是现代香港人的真实写照。

另外,将个体自由的追求落实在衣食住行等世俗人生现实层面,尤其是对待工作的热忱,而不是如传统基督徒和浪漫化的西方文化精英一样在纯粹精神和形而上的领域里追求自我的实现,这同样是香港人个体搏命感的重要方面。香港功夫片里的主角不再是武侠片里义薄云天、侠肝义胆的大侠,不再是一人当关、万夫莫开的豪士,而是如邻家所见的普通人,与普通人一样有情感需求和自身弱点,在纵横交错的现代生存危机中与其他同胞们一样承受着无奈与迷茫,但同时又始终保持着前行的勇气。他们靠着自己的刻苦训练和艰苦搏杀最终解决矛盾,获得成功。在李小龙之后成为香港功夫巨星的成龙,尤其能体现这样的特质。《醉拳》里苏乞儿调教年轻黄飞鸿训练的场景,占据了故事大段篇幅,甚至成为故事的核心情节。在电影拍摄中,他不吝于展示功夫,锲而不舍地完成目标,强调真功夫,危险场景也亲自上阵、不用替身,并在影片结尾花絮中将搏命的场景展示给观众,功夫明星现实工作与影片主人公形象形成一种印证,这种为工作搏命的态度成为香港城市精神的绝佳展示。

与影片中男性主角的塑造一样,香港功夫片对个体搏命感的书写也在女性形象的刻画上留下了绚丽的一笔。《方世玉》中的苗翠花和《醉拳2》中的小妈,《黄飞鸿》系列中的十三姨与《一代宗师》中的宫二,等等,都是极有自主意识、敢于以自身特有的性情在人生舞台上奋力前行的女性。苗翠花和小妈都有一个循规蹈矩的丈夫和一个顽劣叛逆的儿子。与传统女性不同,两人不再为了弥合家庭纷争而苦情周旋于父子之间,而是或明或暗地帮着儿子一起反抗那个代表父权的一家之主,破除家庭中呆板的传统尊卑秩序,以达成父子之间的真诚相处而不是一方对另一方的管束。十三姨则帮助黄飞鸿在东西方文明的冲突中开阔视野,寻找方向,形成对中国的未来更加理性的思考与认识。十三姨既保留着传统女性温柔痴情的一面,又思想开放、见多识广、富有真知灼见,这样一位集美貌、善良、知性为一体的完美现代女性,成为中国现代化进程中的美好想象。宫二则走得更远,面对男性统治的江湖,她不将自己定位为他者,而是通过消解女性特质实现个人价值。宫二强健的心性魄力甚至折服了影片男主人公叶问,最终二人超越暧昧的男女关系,相忘于江湖。

### 三、岭南文化的港式重塑

香港人特质的凝练推动了香港人对自我身份的认同,香港功夫片对香港人特质的书写成就了其自身的本土化品格。不过,深入检视香港功夫片的本土化,却可以发现一个悖论性的现象:香港功夫片的本土化在很大程度上原是依靠一个他者而形成的。这个他者就是与香港有别的“岭南”地域,或者更确切地说,是岭南文化的核心区域——广东。香港功夫片里的主人公黄飞鸿、叶问、方世玉、苏乞儿、洪熙官、林世荣等均为广东历史真实人物;影片发生的地点集中在广州、佛山、中山等地;场景设置上着力展现清代中晚期岭南的武馆、商铺、祠堂、茶居、西关大屋等城市空间;极具辨识度的民俗功夫,如舞狮、粤曲、划龙舟等为岭南特色,咏春拳、佛山无影腿、洪拳、蔡李佛拳等为南派武功。随着时代变迁,岭南原生态文化已日渐式微,而这些带有历史印记

的岭南意象却成为香港功夫片的经典影像符号,成为香港本土话语叙事和彰显自我身份的重要元素。

作为他者的非本土化的岭南,居然成为香港功夫片成就自身本土化品格的中介物,这是一个有趣的现象。从文化地理学而言,香港亦是岭南文化中的一部分,香港人主要来源于广东,一衣带水的地理环境,共享的粤语方言,意味着香港自始就是在岭南文化土壤中生长出来的城市。源流之分,却也泾渭分明。在精神和心理血脉上,香港和岭南原本就是一体,它们不是相互对立的他者,而是独立过程中自我身份确认所设定的被对照的他者。在这个过程中,香港不断回望文化中心,这种自我之外建构的他者,既是对比者又是承继者、改造者,在识别、重构与认同中,实现文化身份的自我构建。侯孝贤说“电影是一种乡愁”<sup>[9]</sup>,香港人的乡愁导致香港电影总会有意无意地回望故土岭南。香港文化与岭南文化一脉相承,功夫电影的岭南叙事,本质上就是讲自己来源的故事,“本土化”在此和“非本土化”完全同一。

从历时的视角来看,香港功夫电影依托岭南意象的选择与重组,参与到香港本土化精神的建构过程中。香港功夫电影拍摄的第一部功夫电影是《黄飞鸿》。1970年代,黄飞鸿、方世玉、苏乞儿、洪熙官、林世荣等人的故事不断被翻拍,让功夫电影成为香港电影的重要类型片,成就了成龙、洪金宝等功夫明星;1990年代,徐克的《黄飞鸿》系列又让历史功夫片重新焕发出光芒,1991年第一部上映,全亚洲票房达1.4亿港元,甚至在美国曼哈顿连续放映了一个月<sup>[8]62</sup>;进入21世纪,《内地与香港关于建立更紧密经贸关系的安排》签订后,《叶问》四部曲成为合拍片中市场和口碑最认可的IP系列,总票房高达15亿。这些大量借用岭南文化要素来建构故事框架的功夫片,与香港本土化构建、回归焦虑、中港文化融合等历史节点紧密契合。

功夫电影作为大众电影,与之最密切的就是平民百姓的观众。香港在与内地断隔、实现经济腾飞、回归祖国等一系列政治经济层面的大环境变动之下,直接影响到观众群体对自我身份及社会现实认知心理的变化,成功的功夫电影正是捕捉到这种变化并将社会历史经验浓缩编码为戏剧性的冲突并予以解决,有效地回应观众的心理认知,从而大受欢迎。而社会历史经验的编码符号则是通过对岭南文化的嫁接和挪用得来。在对香港功夫电影的解码中可让观众感知三个方面:一是地域文化的慰藉与认同;二是功夫主角的精神诉求与情感寄托;三是香港身份的历史追问与现实展望。

“文化认同是一个同心圆式的东西。当更大或更外层的认同发生困难时,便会向更内面或者更低一层级的文化中去寻求安慰。”<sup>[10]</sup>岭南以及粤语文化圈层是个地方性族群文化,地方族群文化认同的建构,往往是通过和更大文化空间的决裂来达到的。“自我界定并不是在真空中发生的,而是发生在已经被界定的世界中。就此而言,它总是使更大的认同空间发生分裂,而其主体从前就是该更大空间的一部分。”<sup>[11]</sup>在与中华主体文化隔绝的政治情境下,香港退回粤语方言所代表的岭南地方文化中。“20世纪50年代的黄飞鸿电影为什么能屡拍不衰?其原因之一,就是有(广东)地方特色,包括习俗与语言,人物与地理,都是香港观众所熟悉和喜爱的。尤为突出的是电影中的舞狮、舞龙、舞蜈蚣等民间、地方艺术形式,让人耳目一新,而又亲切熟悉、激动人心……”<sup>[3]314</sup>早期的黄飞鸿系列电影中,对广州市井生活的展示可谓不厌其烦,电影中充斥着各种不为叙事服务的民俗元素,香港影评人蒲锋评论当时的功夫片关于广州生活风习的描写时说,这些电影是“一群广东移民拍给广东移民看的”,其中“丰富的广州府细节,正帮助他们缅怀那个失落了的世界——广州”<sup>[12]</sup>。香港功夫片通过影像的方式回望了往昔岁月,熟悉的粤语对白、现实生活的日常展示,都营造了熟悉而惬意的氛围。“香港观众口味,向来比较狭窄。香港移民潮主要从中国内地涌至,所制造的一批观众,都觉得本土电影比外国电影可亲。”<sup>[8]26</sup>广东地区的移民作为香港市民社会的主要构成者,他们进入香港后,日常生活仍保持着岭南的生活方式——祠堂

伦理的人情谱序、饮茶吃食的平常度日、善恶是非的认知决断，香港的首批移民及其后代对岭南文化的记忆具有亲身体验的熟悉感。功夫片里所展示的岭南生活场景，虽在香港无法完整呈现，但这种文化的认同感和熟悉感，是他们进入故事并体认自身文化身份的前提。

“无可置疑，香港的文化是独特的。香港的文化从来就不是讲求艺术内涵与文明的‘高等文化’(high culture)；真正让香港人有归属感的，是香港人自己创造与发展的‘普及文化’(popular culture)。”<sup>[13]</sup>对于香港人而言，“普及文化”或者说民间文化，体现在极具世俗性的岭南文化上。功夫就是典型的传统的极具市井气的民间技艺：它在市民的街谈巷议、酒兴茶思、杂耍艺演中孕育；它能导致市民的大规模聚集而形成群众性的观赏效应；它作为既与市民柴米油盐的日常生活有别、又与市民每天拳打脚踢般的现实谋生内在对应，既能排解身心压力又能提升生命能量的生存愿景，能够赢得市民的迷恋并从中获取自身生长的丰富滋养。以武犯禁，功夫与道统庙堂的对抗极具颠覆性，与直接露骨的政治批判相比，香港功夫电影里通过间接指涉与插科打诨，以娱乐化的方式消解崇高，成为惯常手法。香港多种文化杂糅，面对西方文化的冲击，将欺软怕硬、贪婪野蛮等诸多民间所鄙视的品行，加诸外国人这样一个符号化的对立角色上。但何种英雄能将历史现实、城市乡土诸种困惑与矛盾在“打洋人”这样的情节中统统解决并具有合法性，成为电影成功的关键。成龙在1980年代致力于打造现代功夫片，加入枪战，拍摄历险故事《A计划》、城市警匪片《警察故事》等，回应的是当代香港城市管理中的现实问题，但触动更深层次历史文化精神诉求的是香港功夫片中充满港粤色彩的南方传统。具体就活跃在佛山、广州、中山等地的南派武林文化而言，虽然故事、人物、地理空间都不在香港，但却与香港密切关联。1949年前后，大批帮会人士南下香港，建立以游民为主的社会基层组织，不少广东习武人士在香港开设武馆。南派武林代表人物黄飞鸿、叶问等人的故事在功夫电影诞生之前就曾通过口耳相传、小说连载、武馆宣传在香港流传。黄飞鸿、叶问、苏乞儿、洪熙官、林世荣等武师，在广东本地并不知名，却通过各种媒介成为香港观众心目中的英雄。他们代表或肩负着香港人的“英雄梦”，在复杂的殖民化都市中，去打拼和搏命，并在杂糅的文化冲突中获得安身立命的合法性和力量感。这些岭南武师们具有草根性特征，接地气又具有民间人气基础，普通观众很容易产生情感上的认可。

香港回归前后，功夫电影通过岭南文化回顾历史、自述来路，进而更好地探索香港的明日，这种意图表现得尤为明显。香港回归，对港人而言，也意味着文化身份被重新界定，这带来一定程度的不安。徐克的黄飞鸿系列针对香港所面临的时局，对当时的政治意识形态纷争作了回应。他曾在自述中谈道：“拍完第一集以后，我思索作为香港人在中国应该怎样看自己与历史的关系，我有强烈的主观意愿去回应香港人与中国近代史的关系，所以在第二集《男儿当自强》中，我将孙中山停留广州时与黄飞鸿产生联系，等等。我希望用黄飞鸿这个人物去面对每一个历史问题。”<sup>[14]</sup>不再独守于香港人的身份，而是面对回归焦虑以及回归后文化角色探寻中，强化与回望了与内地共同民族身份和共同历史记忆，也为武林宗师设计了“本土-家国-世界”的路径，将他们塑造成向外积极探索的文化先锋的角色。21世纪以来，作为合拍片的叶问系列更是如此，从佛山到澳门暂居香港，最后到了美国，俨然是作为文化融合的使者在与世界对话。功夫主角个体形象的变化，既是对往昔形象体系化的重组与革新，又是重塑自我认知的过程；既承载了香港本土城市精神的内涵，又与回归祖国的时代环境呼应。对香港观众而言，当看到心理上认同的本土英雄们甚至可以打出香港纵横全球时，自信心和自豪感会再次被提升，新时期身份认同在文化身份底色的确认中建构起来。功夫电影的岭南文化符号象征意味的变化与香港城市文化发展历史脉络一脉相承，当香港回归，这种岭南文化共源性 with 代表性，更是表征着香港文化身份的正统性。

一度作为英国殖民地的香港，虽然与岭南同根同源，却未能与岭南同步完成反殖民的社会变革。它的本土历史是被忽略的，这就意味着港人虽然有本土群体意识，却未能拥有一个共同的历

史基石,这就需要在功夫电影中重新建构一个具有香港本土精神特质的历史认同空间。从这个意义上说,在广东城市中发生的电影故事,也就成为香港城市文化建设中的精神想象。但两者的区别仍然巨大,香港毕竟不是广州、中山、佛山,香港与上述岭南城市在生活方式、历史传承、文化风习、语言习惯、政治制度等方面都有区别。由此区别,香港功夫片中的“岭南”会不同于作为书写对象的岭南。对岭南文化象征符号的使用,香港功夫片往往是从自身本土化追求出发,对发生于广州等岭南城市的武林故事进行选择性的书写。香港功夫片的故事大多发生于清末民初,这种历史的定位就明显与本土化意向有关。清末民初的社会弥漫着强烈的民族屈辱感。上世纪70年代之后,香港经济的腾飞和社会的发展使得其不再带有回望古老中原乡土文明的忧愁和无力,但中西文明的冲突、工业城市与乡土文化的纠葛,仍激荡于香江的波峰浪谷之间。当时的香港观众通过现代媒介看到香港城市快速发展中的矛盾冲突、看到大罢工、看到市民与殖民政府的暴力对峙,自然会以炽热的情怀欣赏功夫电影里发生在清末民初的黄飞鸿等人个体搏命奋进和反抗异族社会压制的场景。

区别,也导致香港功夫片书写岭南故事时常常基于香港文化的特殊性有意无意地凸显对岭南文化的突破,通过重组岭南文化符号的表述方式,从而更新岭南文化的象征意味。功夫片演绎南派武功、舞狮、粤曲、划龙舟等岭南文化符号的同时,常让人们看到代表西方文明的蒸汽机、西装、照相机、火轮车、西医等出现于广州的长街闹市。在黄飞鸿、叶问等人的身边,代表古今、中西冲突的各派人物应有尽有。其中有外国传教士和友人,有清政府李鸿章之类的官僚,有白莲教、红灯照等民间卫道势力,有孙中山一系的革命志士,有土生土生的岭南女性,有十三姨、牙擦苏等另类海归。在矛盾冲突的层面,有武林中的高手对峙,有传统江湖的“狭路相逢”;有企业劳资之间的纠纷,有民族情感被侮辱的怒目相向;有个体之间的嫌隙,有传统道德与现代价值观的内在冲突。在地域层面,1990年代之后的香港功夫片除了立足佛山、广州等岭南城市的定位,同时也“抚四海于一瞬”:《醉拳2》一开场,成龙所饰演的黄飞鸿在飞奔的火车上随父闯关东;徐克导演的黄飞鸿伴随孙中山一会北京,一会加拿大,足迹遍及全世界。在个体生命价值层面,成龙的醉侠是对传统道德传统的解构,李连杰的黄飞鸿则具有转型期朝向现代的丰富性、复杂性和历史参与的自觉性,从传统的坚守者,变成引领时代潮流的开拓者,而到了叶问,不论是梁朝伟饰演的心怀世界格局的叶问,还是甄子丹所饰演的温文尔雅的叶问,则已然是世界公民的身份了。他们通过功夫介入到现代化城市精神的建构中,从家国认知、两性关系、生活价值等方面,完成了个体生命价值从传统到现代的转化。

上述所有岭南文化中各种层面的嫁接与挪用都源自香港功夫片自身本土化品格构型的需要。它们在昭示自身与岭南文化的一体性的同时,透漏出了它的本土化追求中原本具有的另一面,通过电影这种大众文化的互动性文化媒介,借助这些功夫电影进行记录和折射。

#### 参考文献

- [1] 石川,钟瑾.中国功夫片:全球化时代的东方文化使者:“中国功夫电影对世界的影响”论坛侧记[J].电影新作,2005(5):51-55.
- [2] 蒲锋.三代宗师:霍元甲、黄飞鸿、叶问在功夫片中的建构历程[J].北京电影学报,2020(5):31-37.
- [3] 陈墨.刀光剑影蒙太奇:中国武侠电影论[M].北京:中国电影出版社,1996.
- [4] 网易娱乐专访.袁和平:武侠片可以天马行空 功夫片要拳拳到肉[EB/OL].(2010-01-25)[2021-09-05].  
<https://www.163.com/ent/article/5TT3NNS1000344H5.html>.
- [5] 香港市政局.香港电影与社会变迁:1988年第十二届香港国际电影节特刊[M].香港:香港国际电影节办事处,

- 1988:9.
- [6] 唐佳琳. 建构中的破坏:20世纪80年代香港喜剧电影研究[C]//王海洲. 镜像与文化:港台电影研究. 北京:中国电影出版社,2002:258.
- [7] 香港电影座谈会:什么是香港电影[J]. 香港电影,2007(1):50-60.
- [8] 波德维尔 D. 香港电影的秘密[M]. 何慧玲,译. 海口:海南出版社,2003.
- [9] 蒋宝龙. 专访侯孝贤:电影是一种乡愁[J]. 北京电影学报,2007(6):57-60.
- [10] 刘郁琪. 想像的救赎:香港武侠电影的叙事演变与文化转型(1949—1997)[M]. 北京:光明日报出版社,2020:33.
- [11] 弗里德曼 J. 文化认同与全球性过程[M]. 郭建如,译. 北京:商务印书馆,2003:176.
- [12] 蒲锋. 飞鸿哪复计东西:黄飞鸿电影的转变历程,粤港电影因缘[M]. 黄爱玲. 香港:香港电影资料馆出版社,2005:218-219.
- [13] 洛枫. 历史的记忆与失忆[C]//洛枫. 世纪末城市:香港的流行文化. 香港:牛津大学出版社,1995:98.
- [14] 张燕. 映画:香港制造[M]. 北京:北京大学出版社,2006:32-33.

## The Localization of Hong Kong Kung Fu Films and its Reshaping of Lingnan Culture

XU Tao

(College of Arts, Guangzhou Huashang College, Guangzhou, Guangdong, 511399, China)

**Abstract:** Hong Kong kung fu films were formed along with the localization of Hong Kong culture in the 1970s. The aesthetic interests of Hong Kong kung fu films, such as “hybridity”, “exhilaration” and “individual struggle”, vividly express the core values of Hong Kong civil society at the stage of localization. The movie makers have created the narrative style and identity connotation of Hong Kong local culture, through the careful use of Lingnan (South China) cultural imagery, the construction of Guangdong urban space, popularization of the heroic spirit of the practitioners of southern style martial arts. These films have traced the Lingnan origin of Hong Kong culture, and reconstructed the symbolic meaning of Lingnan culture, incorporating Lingnan culture into Hong Kong culture.

**Key words:** Hong Kong; kung fu films; localization; Lingnan culture

〔责任编辑:何敏敏〕