

古龍·楚原·變 ——1970 年代港臺古龍武俠電影美術設計初探*

黃 猷 欽**

摘 要

香港邵氏武俠電影始自 1965 年，其後開展香港與臺灣兩地攝製武俠電影之風氣；時至 1976 年，楚原以古龍武俠小說改編拍攝之電影《流星·蝴蝶·劍》，帶起近八年的古龍與金庸電影熱潮。雖然這位被視為創新武俠小說書寫風格的作家古龍是臺灣人，但我國導演要在楚原作品之後的隔年，才開始拍攝其武俠小說改編之電影，並深受其高度風格化的視覺呈現所影響。本文將以 1976 至 1984 年間的三十部古龍小說改編之電影為研究對象，透過對這些電影中的美術設計之分析，探究下列三個主要議題：第一、楚原同時期的古龍與金庸電影美術設計有何異同？第二、同時期香港與臺灣古龍電影中的美術設計是如何彼此影響，並探究造成差異背後的成因與意義。第三、古龍小說文本與美術設計視覺再現之間的關聯。

關鍵詞：古龍、楚原、武俠電影、電影美術設計

* 本文初稿發表於國立臺北藝術大學與國立中央大學合辦之「第三屆臺灣與亞洲電影史國際研討會：1950 至 1970 年代臺灣與香港電影的交流」，為科技部專題研究獎助（MOST 105-2410-H-369-001）之部分研究成果。感激蒲鋒先生的鼓勵支持，並承蒙兩位匿名審查委員提供寶貴意見，特此致謝。

** 國立臺南藝術大學藝術史學系副教授（cdjames1973@gmail.com）

投稿日期：2017.10.30；接受刊登日期：2018.01.21；最後修訂日期：2018.01.21

中央大學人文學報 第六十四期

壹、前言

香港邵氏影業在 1965 年 10 月宣告「電影彩色武俠新世紀」的開始，以導演張徹、徐增宏和胡金銓等人的新派武俠電影為主打，用以區隔流行於 1940-1950 年代的舊派「黃飛鴻」粵語系列電影，其中後者的戲臺式佈景已被新式武俠電影講究佈景、服裝與道具設計所取代。¹十年之後，由楚原（原名張寶堅，1934-）所執導的古龍武俠小說改編電影——特別是《流星·蝴蝶·劍》（楚原，1976）與《天涯·明月·刀》（楚原，1976）——引起轟動，如秦天南在 1977 年所說，如今是楚原「獨創一格的文藝武俠片時代」²；陳墨認為楚原所拍攝的古龍電影，「使得邵氏公司工廠式的製作再一次掀起高潮」³，並引發港臺電影及電視界競拍古龍武俠小說改編作品的熱潮；吳昊主編的《邵氏光影：武俠功夫片》（2004）則將「楚原／古龍」電影定調為「新派武俠之第二浪」⁴；而在 2000 年由天映娛樂公司所修復重發之邵氏電影視聽產品的外殼設計上，楚原則是直接和「新派武俠大導演」這個稱謂畫上等號（圖一），即便不是古龍小說改編作品的《五毒天羅》（楚原，1976，黃鷹原著）亦然（圖二），而這個稱謂是第一波新派武俠電影的張徹、徐增宏和胡金銓所沒有的。

¹ 黃猷欽，〈片場裡的隨創者——胡金銓與 1960 年代的邵氏新派武俠片〉，《藝術學研究》期 14（2014 年 9 月），頁 47-48。

² 秦天南，〈唯美·主觀·浪漫·超現實——楚原與古龍，精神上一對孿生子〉，《邵氏光影：武俠功夫片》（香港：三聯書店，2004 年），頁 210。

³ 陳墨，《中國武俠電影史》（臺北市：風雲時代，2006 年），頁 202。

⁴ 吳昊編，《邵氏光影：武俠功夫片》，頁 209。



圖一：《白玉老虎》，楚原，1977



圖二：《五毒天羅》，楚原，1976

面對以上諸種論點，更令人好奇的是：同為邵氏旗下導演，新派第二浪的楚原與第一波武俠電影作品在視覺風格上有何差異？這種差異究竟是古龍武俠小說文本所帶來的連動效應，抑或是楚原個人的視覺偏好使然？不可否認的「楚原／古龍」電影是楚原導演成功的起點，那麼他是否將此種成功的視覺模式運用在非古龍文本的電影之中，像是小說家金庸和黃鷹的作品改編電影？1976年以降所引發的古龍小說改編電影熱潮遍及港臺，香港導演徐增宏和嚴俊稍早的古龍電影和楚原的版本有何不同？臺灣導演李嘉、歐陽俊（即蔡揚名）和張鵬翼等人的作品是否受到楚原的影響，抑或是開展出不同於香港／邵氏之臺灣特有風格？

在回答這些問題之前，有其必要先了解古龍（原名熊耀華，1938-1985）在整個武俠小說史中的定位與影響。陳曉林認為1980年代之前的港臺武俠小說呈現各自獨立發展的局面，其中香港的金庸和梁羽生等名家作品無法在臺灣出版，臺灣則有諸葛青雲、臥龍生、司馬翎和古龍等四大天王，

而古龍著作代表了「轉型與創新」及「突破與超越」。⁵此外，翁文信提到武俠小說新舊之時期分野眾說紛紜，而他則持新派武俠應以古龍著作為始，原因在於古龍作品裡的内容意識（例如酒色財氣的世俗江湖）與表現形式（文字獨標、意識流、詩化的「古龍體」）獨具一格。⁶儘管葉洪生對古龍的求新突破有諸多微詞，他也指出古龍武俠小說文體的特色在於散文詩體或敘事詩體分行分段的口語化與簡潔性，在故事背景設定上一片空白，其小說書寫接近電影分鏡、換景的手法。⁷總體來說，古龍武俠小說具有創新的特性，文體形式上則趨近於簡化的敘事語法，並且擱置了故事內容的時代背景。

古龍曾在1971年春秋版的《歡樂英雄》為文提到，武俠小說「應該變」且「得變」。⁸他很可能是唯一一位始終意識到、並撰文自己書寫武俠小說轉變過程及其意義的小說家，他說武俠小說「應該開始寫人，活生生的人！」⁹古龍著重在人性的描寫，同時也相應於學界對於他無法操作歷史脈絡鋪陳的批評，這種刻意迴避歷史背景或去歷史化的書寫模式，使得

⁵ 陳曉林，〈古龍名著在，光焰萬丈長——序《古龍一出，誰與爭鋒》〉，《古龍一出，誰與爭鋒：古龍新派武俠的轉型創新》（臺北市：風雲時代，2008年），頁8-11。

⁶ 翁文信提到各種劃分新舊的年份，有以1949年者，亦有香港以1954年梁羽生《龍虎門京華》者，臺灣則有真善美出版社在1960年代力倡的新型武俠等。翁文信，《古龍一出，誰與爭鋒：古龍新派武俠的轉型創新》（臺北市：風雲時代，2008年），頁17-24、38-47、61-69。

⁷ 葉洪生，《武俠小說談藝錄——葉洪生論劍》（臺北市：聯經，1994年），頁89-94。

⁸ 葉洪生，〈求新求變話古龍——論《蕭十一郎》兼及《火拼蕭十一郎》之得失〉，《蕭十一郎》（臺北市：風雲時代，2009年），頁7-8。古龍原文亦可見古龍，《古龍 誰來跟我乾杯》（臺北市：風雲時代，2008年），頁210-211。或見古龍，《歡樂英雄（上）》（臺北市：風雲時代，2010年），頁5-6。

⁹ 耐人尋味的是，古龍和提倡求新求變的名導白景瑞可說是熟識，他的第一本武俠小說的第一位讀者就是白景瑞。古龍，《古龍 誰來跟我乾杯》，頁90-91、103、169-170、202-205、212-214、218-219。關於白景瑞的創新思維與作為，見黃猷欽，〈存乎一新：白景瑞在1960年代對電影現代性的表述〉，《藝術研究期刊》期9（2013年12月），頁87-122。

古龍武俠小說具有現代人的現實人生的趣味。¹⁰理解古龍小說文本中著重人物刻劃與架空歷史背景的現象，是探討他作品改編電影的視覺設計的重要線索，特別是帶動這股改編風潮的楚原就曾說過，古龍人性寫得很好，而他會用新的方法去拍。¹¹可以這麼說，兩位在各自藝術領域力求創新突破的作家與導演，自 1976 年起打造了港臺武俠電影的視覺新形態；然而，長期以來對於「楚原／古龍」電影的描述多停留在字面上的「新」，卻鮮有針對其視覺設計有詳細的研究，更不見筆者前述關於電影美術的比較研究（楚原的古龍與金庸電影、香港與臺灣的古龍電影等）。

筆者將以 1970-1980 年代初香港與臺灣所發行之三十部古龍電影為研究對象（表一），首論楚原之古龍電影美術設計的特點；續論楚原與其他香港導演古龍電影風格之異同，以及楚原在古龍與金庸電影美術設計上的思維；三論臺灣古龍電影美術設計風格與影響來源；最後綜述香港與臺灣片場制度、自然環境及文化差異，及以超現實主義的概念來審視楚原的古龍電影美術設計。

表一、筆者探討 1970-1980 年代初香港與臺灣之古龍電影、導演與上映年份

香港		年	臺灣	
導演	片名		導演	片名
徐增宏	蕭十一郎	1971		
嚴俊	玉面俠			
楚原	天涯·明月·刀 流星·蝴蝶·劍	1976		
楚原	三少爺的劍 白玉老虎	1977	李嘉	飄香劍雨

¹⁰ 龔敏，〈從梁羽生、金庸到古龍——論古龍小說之「新」與「變」〉，《傲世鬼才—古龍：古龍與武俠小說國際學術研討會論文集》（臺北市：臺灣學生，2005 年），頁 130-134。

¹¹ 郭靜寧、藍天雲編，《香港影人口述歷史叢書之三：楚原》（香港：香港電影資料館，2006 年），頁 35。

香港		年	臺灣	
導演	片名		導演	片名
楚原	明月刀雪夜殲仇	1977		
	楚留香			
羅維	劍·花·煙雨江南			
楚原	蕭十一郎	1978		
	陸小鳳傳奇之繡花大盜			
	蝙蝠傳奇			
楚原	圓月彎刀	1979	歐陽俊	折劍傳奇
	絕代雙驕		歐陽弘	七巧鳳凰碧玉刀
楚原	英雄無淚	1980	徐玉龍	月夜斬
			方豪	離別鉤
			歐陽俊	快樂英雄
楚原	魔劍俠情	1981	李嘉	名劍風流
	陸小鳳之決戰前後		凌雲	英雄對英雄
楚原	楚留香之幽靈山莊	1982	楚留香大結局	
張鵬翼	大旗英雄傳			
		1983	張鵬翼	午夜蘭花
		1984	歐陽俊	情人看刀

貳、國畫寫意或奇情唯美：楚原電影美術設計風格

楚原曾自述他的古龍電影裡的構圖、佈景等各方面，多少受到中國畫裡面寫意派畫法的影響，他說：

我很喜歡國畫中的寫意派畫風，像一張白紙，只幾筆畫了一隻蝦的迎風飄逸——我拍戲，便是本著這種思想。所以，我不注重外景，好吧，廠景便廠景，當他們說，道具、佈景不連戲呢，我說，管他呢，那有多重要？¹²

¹² 郭靜寧、藍天雲編，《香港影人口述歷史叢書之三：楚原》，頁 36-37。

然而，根據近世電影評論與研究者的論述，楚原的古龍電影卻是「唯美、主觀、浪漫、超現實」的風格，像秦天南就以此四組詞彙為題撰文，認為古龍和楚原在精神上皆屬唯美浪漫，他舉例電影中「虛幻的、濃豔的、奇情的、詭秘的鞦韆架便在其中無風自吹得盪來盪去」¹³，說明兩人合力建造了一座空中樓閣。雁南翔在 1977 年的文章中也用了「唯美主義」¹⁴一詞來形容楚原的電影風格。往後的評論與研究者大多接受這樣的用語，例如石琪說楚原「曾經成功地發揮超現實的浪漫奇采」，又說「楚原鏡頭和古龍筆下，中國古裝背景都純屬片場中超現實的夢幻舞臺，與歷史真實無關」。¹⁵陳墨也認為楚原電影明顯地追求唯美，其風格在於：

布景極其講究，常常會花團錦簇，色彩繽紛，金碧輝煌，眩人眼目。重要的環境場所，更會精雕細刻，竭力鋪排，花樣百出，美不勝收。總之，楚原總是在自己的影片中，創造出一個個如夢如幻的場景，一個個如詩如畫的鏡頭，最後構成一個完整且唯美的幻想藝術世界。¹⁶

誠然「國畫寫意」與主觀、浪漫等概念未必有所扞格，但恐與唯美或超現實的評述無法圓說。因此，筆者將透過分析楚原的古龍電影美術設計，藉由考察其風格形式上反覆出現的特色，以及對道具佈景使用的慣常模式，用以釐清上述諸多評論辭語的真正意涵。在筆者所討論的十五部楚原古龍電影中，可以歸納出下列四項特色，分別是「古龍體」的簡化式構圖、上下巨大框景的作法、景巨人渺的奇觀式舞臺以及繡紗窗屏的運用，以下分述之。

¹³ 秦天南，〈唯美·主觀·浪漫·超現實——楚原與古龍，精神上一對孿生子〉，頁 210-211。

¹⁴ 雁南翔，〈唐佳是武俠片大功臣〉，《邵氏光影：武俠功夫片》（香港：三聯書店，2004 年），頁 213。

¹⁵ 石琪，〈楚原——跨界的浪漫導演〉，《邵氏影視帝國：文化中國的想像》（臺北市：麥田，2003 年），頁 268-279。

¹⁶ 陳墨，《中國武俠電影史》，頁 202-204。

一、「古龍體」的簡化式構圖

筆者借用該詞的原因在於，楚原的古龍電影中出現了人物對話時的特寫鏡頭，構圖偏好兩人面向或側向（但並無背向）鏡頭陳述對白，而後方之佈景與道具皆極簡化，若無人物出現時則以簡化的明月、燈籠、枯枝等道具前後左右對比陳列之。按翁文信的研究，所謂古龍體指的是古龍小說寫作技巧的特徵，「一種簡潔化、詩文化的、意象化、議論化的文字風格」，主要受到海明威(Ernest Miller Hemingway, 1899-1961)「電報體」(telegram style)與電影劇本分鏡技巧(擬劇本化)的影響，「在意象的營造上，透過類似蒙太奇編輯鏡頭的手法」。¹⁷

雖然楚原自1976年的《天涯·明月·刀》已有此類型構圖，但更為熟練且頻繁出現的是1977年的《三少爺的劍》(楚原, 1977, 圖三、圖四)。在同年的《白玉老虎》(楚原, 1977)中，可以見到從兩人對話的簡約場景(圖五)，進一步地簡化為左前方有枯枝、右後方有弦月的構圖(圖六)。這當然不是說此種構圖就是楚原發明的，而是這種構圖與古龍小說文體之間有著對應關係，古龍往往在每個文章段落之前用短句指示發生場景的樣貌，像是小說《白玉老虎》中所出現的「夜。夜雨如絲」、「七月的晚上，繁星滿天」、「窗外陽光燦爛」¹⁸等意象化簡句，確實像是電影劇本的場景說明，但有趣的是，事實上楚原並不太常用「古龍體」式的簡化構圖，反而是臺灣導演徐玉龍在《月夜斬》(徐玉龍, 1980)裡大用特用此種風格，畫面中經常出現的紅楓與明月，很顯然就是受到楚原古龍電影美術設計的影響(圖七)，關於徐玉龍的特殊構圖與設計稍後會再談到。

¹⁷ 翁文信，《古龍一出，誰與爭鋒：古龍新派武俠的轉型創新》，頁334-349。

¹⁸ 古龍，《白玉老虎(上)》(臺北市：風雲時代，2007年)，頁95、237、261。



圖三：《三少爺的劍》，楚原，1977



圖四：《三少爺的劍》，楚原，1977



圖五：《白玉老虎》，楚原，1977



圖六：《白玉老虎》，楚原，1977



圖七：《月夜斬》，徐玉龍，1980

二、上下巨大框景的作法

比起簡化式的構圖，楚原更常在他的古龍電影中利用上下方道具或建築部件框住全景的作法，自 1976 年的《流星·蝴蝶·劍》起到 1982 年的《楚留香之幽靈山莊》（楚原，1982），幾乎無景不框，甚至到了上際極度

壓迫中間視線的狀態。其中，仍以 1977 年的《三少爺的劍》最早大量使用這種手法，只見上半部的楓樹紅葉幾乎占了三分之一的畫面（圖八），有時也會以綠葉、茅草屋頂等壓住上緣，下半部則以花團或叢草作底框（圖九），其特色以上下皆框景為最顯著，而上框景才是不可或缺的楚原特色。

當然，這種利用近景道具物件所形成的視覺構圖也不是造成人物相對的縮小，像是嚴俊的古龍小說改編電影《玉面俠》（嚴俊，1971）就已有此種上框景作法，但重要的是楚原大量且重複運用這種上下框景的做法已然風格化，特別是畫面中段場景將劇中人物的比例極端地縮小，與接下來要談的「舞臺化」佈景效果，實為一體兩面的設計模式。



圖八：《三少爺的劍》，楚原，1977



圖九：《三少爺的劍》，楚原，1977

三、景巨人渺的奇觀式舞臺

舒琪曾就楚原文藝片的佈景設計表示，楚原「喜歡人物在比較寬廣的空間裡，好像在一個舞臺上來回走位」，「即使那個佈景大得與現實和邏輯不符」，畢竟楚原「喜歡的是近乎詩意、繪畫的意境」。¹⁹其實不只楚原文藝片美術設計如此，他「文藝武俠片」裡的「人物／場景」比例恐怕更加懸殊。²⁰自 1977 年《楚留香》（楚原，1977）起到 1982 年的《楚留香之幽靈山莊》（楚原，1982），這類型的美術設計持續出現，而可以《蕭十一郎》（楚原，1978）為代表作品，其特色為利用「相結合接景法」²¹——即在真實佈景與攝影機中間放置巨型玻璃，由襯景師在玻璃上繪圖——製造出擬真的大型佈景，在分鏡的順序上則往往先以模型或接景鏡頭先行（圖十），繼而由演員們登場演出，目的在營造出景致廣闊而人物相對渺小的奇觀（圖十一）。



圖十：《蕭十一郎》，楚原，1978

¹⁹ 王麗明編，〈佈景魔術師——陳其銳、陳景森父子的佈景美學〉（香港：香港電影資料館，2013年），頁 109。

²⁰ 秦天南早在 1977 年就用文藝武俠片指稱楚原的古龍電影特性。秦天南，〈唯美·主觀·浪漫·超現實——楚原與古龍，精神上一對孿生子〉，頁 210。

²¹ 王麗明編，〈佈景魔術師——陳其銳、陳景森父子的佈景美學〉，頁 27-28。



圖十一：《蕭十一郎》，楚原，1978

這種人物與景緻懸殊比例的奇觀可以是《楚留香》中宛如洞天福地的神水宮，也可以是《絕代雙驕》（楚原，1979）中峨嵋山外的「漂亮的地方」（劇中對白），自然也能是《圓月彎刀》（楚原，1979）裡被張無忌驚嘆「這是什麼地方」（劇中臺詞）的奇妙幻境。巧合的是，在《蕭十一郎》中，真的出現了人物與模型的強烈大小對比，只不過這回是建築與人形特意縮小的微奇觀（圖十二），走出了天外山莊這間模型房的主角們，在下一刻卻又被極為巨大的一雙筷子所震懾住（圖十三）。²²如此反覆使用懸殊比例的視覺設計，其實和前述大景框的作法在理念上極為接近，但相較之下，搭建繁複佈景和利用接景法的模式顯然要多費功夫。

²² 這種懸殊比例的設計與模型的概念，固然本是古龍小說《蕭十一郎》中的情節，但其他楚原古龍電影就是由此所延伸發展出來的了。



圖十二：《蕭十一郎》，楚原，1978



圖十三：《蕭十一郎》，楚原，1978

四、繡紗窗屏的運用

觀眾們所熟知用口水弄破紙窗、向內窺探的橋段，在楚原的古龍電影裡極為少見，《明月刀雪夜殲仇》（楚原，1977）是個少見的個案；這是因為楚原自 1976 年的《天涯·明月·刀》以來，開始偏好使用類似湘繡或緞紗材質的窗戶與隔斷座屏，儘管這種道具稍早就出現在邵氏片場，像是申江導演的《龍虎風雲會》（申江，1973）就能見到這種用以阻隔（實質上更是視覺穿透）空間的物件，但真正要說將繡紗窗屏——尤其是文字類型的繡紗窗屏——發揮到淋漓盡致的，絕對非楚原莫屬。

楚原在古龍電影中所使用的半透明裝潢道具，在材質上包含了繡紗、竹簾和裱糊素紙的竹簾，透過道具前後方位的陳列擺設，在攝影鏡頭前創造出不同與多層質感的視覺體驗，最重要的是這些半透明道具是可以被覆寫的，尤其是書法與花鳥圖繪，例如這個出現在《蕭十一郎》裡的畫面，前景是書法座屏，中景是器物窗簾等道具物件，中後景為蘭竹之屬的紗窗，最遠景則是一輪明月的佈景，畫面左方與右方最大的差別，就在於層層阻隔卻又在視覺上穿透通行的空間感（圖十四）。但這種視覺設計畢竟只存在楚原的古龍電影之中，這般透明如玻璃材質的裝潢毫無隱私可言，尤其是當空間內的光線較外部強時，連用口水弄破紙窗的功夫都省了，只消直視便一覽無遺所有的隱談密言（圖十五），美則美矣，惟居於其中者不知如何能自在生活？（圖十六）



圖十四：《蕭十一郎》，楚原，1978



圖十五：《蝙蝠傳奇》，楚原，1978



圖十六：《圓月彎刀》，楚原，1979

繡紗窗屏等道具自然有其作為武俠電影修飾人物內心情境的用處，像是出現在《天涯·明月·刀》中的一座書法座屏，既能增添畫面的「文藝氣息」，也能修飾調和在這張床上所發生的激情春光橋段，更能妝點女主角秋玉貞（井莉飾）對傅紅雪一往情深的依依愛戀（圖十七）。²³但這也點出了文字類型的繡紗窗屏的一個大問題：可閱讀性。這個問題最早應出現在1978年《蝙蝠傳奇》（楚原，1978）的幾個鏡頭，楚留香的三桅船中擺設不少字畫骨董，而在船艙下層則有以書法或花鳥紗窗作隔間的房室，由於透明的文字紗窗在鏡頭攝取上可能出現正與反兩種「圖像」，而此片之前大多以正面拍攝，本片卻因為劇情所需，必須在狹小的內艙房與外走道取鏡，便形成了書法文字究竟給誰閱讀觀看的问题（圖十八）。

²³ 該書法作品寫的是明·楊基的作品〈上巳〉，全文抄錄於座屏之上。姑且不論古龍文本所設定的年代是否已被楚原「考據」為明代，一般觀眾在短短數秒的鏡頭中，應亦實難判讀此書法所寫為何，只隱約有種「藝術感」，至於為何看起來像中國書法或花鳥繪的圖樣就有一種文藝氣息，此間討論過於龐大而需另深議，筆者不擬在此討論。



圖十七：《天涯·明月·刀》，楚原，1976



圖十八：《蝙蝠傳奇》，楚原，1978

因此，文字類型繡紗窗屏的擺放位置，實具有多樣的視覺效果，但也涉及到觀看主體與被觀看者之間的辯證關係。以楚原 1981 年的作品《魔劍俠情》（楚原，1981）為例，當李尋歡（狄龍飾）重返故居探視摯愛林詩音（井莉飾）時，鏡頭呈現了（一）透過推拉門上「正向書寫」的書法薄紗內，略顯憂鬱憔悴的林詩音（圖十九），（二）當她透過「左右顛倒」的書法薄紗看見佇足樓下的李尋歡時（圖二十），（三）林詩音瞬時將門推開，與身旁減低了透明度的「正向書寫」的書法作品並立（圖二十一），（四）她接著將門推得更開，使得右側「正向書寫」的書法薄紗重疊（圖二十二），（五）最後當林詩音目送李尋歡離去時，鏡頭轉由室內向外，呈現出左右兩側「左右顛倒」的書法薄紗各自重疊的現象。²⁴

²⁴ 由右至左分別為宋·杜衍的〈雨中荷花〉、唐·張謂的〈早梅〉、宋·陳與義的〈和張



圖十九：《魔劍俠情》，楚原，1981



圖二十：《魔劍俠情》，楚原，1981



矩臣水墨梅》以及宋·方回的〈春晚雜興十二首〉中的一首，皆為全文抄寫。

圖二十一：《魔劍俠情》，楚原，1981



圖二十二：《魔劍俠情》，楚原，1981

很顯然的這些文字類型繡紗窗屏有著觀看方式的制約，當它們不具透明性時，其功能和邵氏片場中的字畫類道具接近，是作為指示古代日常居家空間裡的裝飾物件，它們可以被辨識及閱讀，它們甚至可以被取下捲收或掛上瞻覽，但無論如何都只有單向／單面性，正與反是不可混淆的，因而可以視為一種擬藝術作品；但當這些書法薄紗有著透明度時，無論左右顛倒或重置疊影，都可能導致不易辨識閱讀，但它們仍在楚原的古龍電影中被大量使用，這是一種純然印象式或概念式的視覺工具，假使暫不以美學或技法的角度來看片場道具，過往那些仍接近書畫作品物質形式的道具，如今已在楚原的古龍電影之中，轉變為純然視覺性而喪失意義內容的虛飾物件。

且讓我們回到國畫寫意或主觀唯美的問題上面來。上述四種形式上的特色，是否能有效回應這些評述？長期以來，電影研究皆喜以中國繪畫論武俠電影之風格，包括了胡金銓、張徹或楚原等導演的作品，但筆者以為其中所帶來的問題恐怕被輕忽了，尤其是不同藝術媒材之間的創作思維、技法過程與觀賞者接收訊息的方式都有著極大差異時，將兩者比較時應格外謹慎。因此，與其跟著楚原自述的國畫寫意論述，不妨回到電影美術設計的構圖與形式分析來討論，前述「古龍體」構圖、上下大框景、奇觀式

舞臺和繡紗窗屏等四項形式特色，其中最接近「寫意」概念的恐怕是以古龍體構圖最為接近，這也只是就其簡化佈景或道具物件的方式而言，其餘三項卻與所謂中國繪畫中的寫意派無甚關聯，當然如果楚原所謂寫意是指抒發作者個人意趣，那便又指向主觀特性，而嚴格說來也就無所不寫意了。

然而「主觀」一詞也未必不能細究。當記者在 1977 年訪問楚原為何服裝佈景都不很講究史實時，楚原回答說「很簡單，因為我不懂歷史」。²⁵ 可以這麼說，如同古龍武俠小說所遭受對歷史知識與書寫技巧缺乏的批評，楚原明白地標示出自己電影創作的核心並非追求所謂客觀史實的考證，以前述電影美術設計風格來看，奇觀舞臺和繡紗窗屏顯然有其作為視覺「經驗／驚豔」的功能，這當然不是一種錯誤缺失，而是一種選擇。²⁶ 在《佈景魔術師——陳奇銳、陳景森父子的佈景美學》一書中提到楚原古龍電影的特色有，「紗窗、屏風、珠簾增加空間層次感的同時又添了神秘味道，幽谷裡的鮮花，再加上小瀑布及煙霧（利用乾冰泡製，因此煙霧不會上升，只會在貼近地面並橫向擴散），觀眾如入浪漫迷離幻境」。²⁷ 因為不可置信，所以造成神秘，楚原透過古龍電影中的造景藝術，提供了觀眾們日常生活經驗之外的異常體驗；至於唯美、浪漫和超現實等詞語，或許以比較同題材電影的風格異同，便較能把握住這些評論詞彙欲意表達的內涵，因此，筆者接著要比較楚原與其他香港導演所拍攝的古龍電影，並論及楚原的金庸電影和古龍電影的視覺關聯。

²⁵ 郭靜寧、藍天雲編，《香港影人口述歷史叢書之三：楚原》，頁 73。

²⁶ 當然這種選擇也可能受到客觀條件之影響，例如楚原拍攝 1976 年《流星·蝴蝶·劍》時所購買的一批丹紅楓葉，在後續的電影拍攝中一再出現，就有可能受到節省佈景費的影響。郭靜寧、藍天雲編，《香港影人口述歷史叢書之三：楚原》，頁 79。

²⁷ 王麗明編，《佈景魔術師——陳其銳、陳景森父子的佈景美學》，頁 43。

參、楚原的「古·金·攻略」

早在 1971 年邵氏導演徐增宏與嚴俊就分別拍攝了《蕭十一郎》(徐增宏, 1971) 與《玉面俠》(嚴俊, 1971) 兩部古龍電影, 其中《玉面俠》係改編自小說《絕代雙驕》, 而《蕭十一郎》則是古龍先寫劇本、後來才改寫為小說的作品。²⁸楚原以同題材小說改編的電影則分為 1978 年的《蕭十一郎》和 1979 年的《絕代雙驕》, 若以上述四項電影美術設計之特色比較之, 可以發現楚原的確創造全新的視覺效果, 以兩部《蕭十一郎》為例, 更可以看出兩位導演在視覺構成上的重大差異, 也就是空間的穿透性。

在徐增宏的版本裡, 蕭十一郎借住福哥的山居呈現出一種封閉的狀態, 觀眾無法一窺內景全貌, 屋內空間狹小且不透光或透外景;²⁹反之, 楚原的版本則交代人物在空間中行走的動線(圖二十三), 透過幾個連續鏡頭緩慢移轉, 將山居通向露臺外景的木棧道以及連接房室與飯廳的空間清楚交代(圖二十四、圖二十五)。這種穿透式的空間設計感, 極大部分就是仰賴前述半透明繡紗窗與竹簾道具的運用。徐增宏版本中尚有一例可以說明這種對比, 即當蕭十一郎闖入快活王帳中並開始激烈打鬥時, 刀劍逐招將帳布劃開(圖二十六), 這些連續鏡頭說明了此一時期電影美術設計仍傾向非穿透的空間性質, 明顯地與楚原使用繡紗窗屏的概念區分開來。

²⁸ 古龍,〈寫在蕭十一郎之前〉,《蕭十一郎(上)》(臺北市:風雲時代,2009年),頁15-16。該文最初發表在1970年。

²⁹ 徐增宏在這部電影中有著大量外景,或許是受到胡金銓電影的影響,武俠電影導演們彼此觀摩學習是為常態。黃猷欽,〈片場裡的隨創者——胡金銓與1960年代的邵氏新派武俠片〉,頁60。



圖二十三：《蕭十一郎》，楚原，1978



圖二十四：《蕭十一郎》，楚原，1978



圖二十五：《蕭十一郎》，楚原，1978



圖二十六：《蕭十一郎》，徐增宏，1978

當石琪說楚原可能是邵氏最後一位「片場導演」時，他指的是 1980 年代初期港片新浪潮所帶來要求電影需要加強現實感的市場變化，而楚原的片場藝術便受到了嚴峻的挑戰。³⁰也因此羅維 1977 年的《劍·花·煙雨江南》在美術設計上和楚原有所不同，儘管前 25 分鐘仍屬片場搭景，但非常不同的是本片出現了大量的外景，其中主角成龍與韓星申一龍的打鬥場面更遠赴韓國取景，包含了現在是韓國國家文化遺產以及世界文化遺址的昌慶宮、明政殿與英陵等地，楚原的古龍電影自然是不將此做為拍片模式的考量。³¹

除了早於楚原及其同期拍攝古龍電影的差異比較，來自臺灣的導演張鵬翼則在加入邵氏後拍攝了《大旗英雄傳》(張鵬翼，1982)，這一年也見證了楚原最後一部古龍電影《魔劍俠情》(同為楚原生平第 100 部電影)。³²這部電影的美術設計非常接近楚原風格，前述四項特色中就只有古龍體

³⁰ 石琪，〈楚原——跨界的浪漫導演〉，頁 272。

³¹ 成龍與申一龍在韓國文化遺址上又打又跳，甚至爬上英陵大展拳腳功夫，令人好奇的是當時韓國影視觀光政策為何，又申一龍在製片行政過程中扮演何種角色，這些都是值得探索的議題。關於韓國當時的影業發展，參見羅卡，〈嘉禾創業期的外展戰略和在泰韓兩國的戰線〉，《乘風變化——嘉禾電影研究》(香港：香港電影資料館，2013 年)，頁 50-61。

³² 陳墨，《中國武俠電影史》，頁 203。

簡化式構圖並未出現，除此之外可見繡紗座屏，更安排了楚原常用的鞦韆與那座曾經出現在《蕭十一郎》裡的建築模型，片中隨時運用上下大框景的構圖，奇觀式的舞臺也沒少過，究其選擇這樣的美術設計原因有二，其一是楚原很早就放棄古龍體的簡化式構圖，其二是此乃道具倉庫與佈景人員編制極具規模的邵氏片場，同類型的古龍電影自然而然就入境隨俗了。反倒是人稱「臺灣楚原」的張鵬翼導演，在臺灣群龍影業製片下完成的兩部楚留香電影——《楚留香大結局》（張鵬翼，1982）和《午夜蘭花》（張鵬翼，1983），其視覺風格是否與他的邵氏作品有所差異，關於此點我們將在下一節討論。³³

本節最後要談的是楚原的金庸電影美術設計。說來有趣，邵氏影業是在1976年楚原拍紅了兩部古龍電影之後，才開始由鮑學理和張徹分別導演《天龍八部》（鮑學理，1977）與《射鵰英雄傳》（張徹，1977）兩部金庸電影，而楚原則是在1978年連續拍了《倚天屠龍記》（楚原，1978）和《倚天屠龍記大結局》（楚原，1978），以及根據前兩部演繹出來的續集《魔殿屠龍》（楚原，1984）共三部。在美術設計風格上，只能說比他的古龍電影有過之而無不及，特別是四項特色中的奇觀式舞臺與上下大框景的做法，像是《倚天屠龍記》中張無忌幼時成長的蝴蝶谷場景，美術設計利用團花結成了一隻大型蝴蝶（圖二十七），而當滅絕師太一行人來到明教聖殿山道時，楚原著名的紅楓葉似乎經過整飾而益顯精神地舒展開來（圖二十八），直令一行人驚嘆「居然有這麼漂亮的地方」（劇中對白）。可見電影美術設計手法一致，而楚原的金庸電影比古龍電影可說是青出於藍。

³³ 除了筆者所討論的三部張鵬翼古龍電影外，他其實還有《刀魂》（金世紀公司，1977）、《劍氣蕭蕭孔雀翎》（新海公司，1980）等作品。黃仁、王唯編，《臺灣電影百年史話（上）》（臺北市：中華影評人協會，2004年），頁493、529。群龍影業資訊介紹，瀏覽日期：2017年9月11日，網址：<http://www.filmcommission.taipei/tw/TalentSearch/CompanyDet/349>。



圖二十七：《倚天屠龍記》，楚原，1978



圖二十八：《倚天屠龍記》，楚原，1978

周清霖曾提及王家衛電影《東邪西毒》（王家衛，1992）名稱雖然取自金庸小說《射鵰英雄傳》裡的人物，但全片意識構成與戲劇結構，他認為是「導演有意無意對古龍的一種致敬」。³⁴而筆者認為，楚原的金庸電影美術設計實質上延續他古龍電影的視覺風格，並非因為創作思維上的差異，而純然是片場技術的延伸運用，只是如果仍要細辨楚原對古龍文本獨特性的理解，就應從比較風格下手。

那麼兩種不同文本所改編的電影美術設計差別何在？那便是楚原的

³⁴ 周清霖，〈電影《東邪西毒》中古龍的血與魂〉，《傲世鬼才——古龍：古龍與武俠小說國際學術研討會論文集》（臺北市：臺灣學生，2005年），頁323-333。

金庸電影從未出現古龍體簡化式構圖以及利用繡紗窗屏的構圖手法。我們可以大膽推測，繡紗窗屏正是楚原所理解的古龍小說的視覺化最佳證成，亦即一個充滿文學（唐宋元明詩句）、書法和花鳥圖繪的藝術世界，人物個性和景致皆與書畫應和，事實上，在楚原的古龍電影中，滿片盡載詩與畫，無論在演員表演舞臺的前後左右，其美術設計都盡可能地填滿了中國傳統的藝文圖像，儘管這些圖像如前所述帶有穿透、虛飾的特質。同樣令人好奇的是，在1970年代臺灣這個仍以正統政權自居的中華民國，是否導演們也將對中華文化的認同在電影美術設計裡實踐？

肆、一古各表：臺灣實景、紋飾圖騰與文化想像

以楚原1976年拍攝的古龍小說改編電影為基準點，臺灣導演自隔年起也開始拍攝古龍電影，筆者所考察的影音資料從李嘉的《飄香劍雨》（李嘉，1977）到歐陽俊的《情人看刀》（歐陽俊，1984）有11部，出自七位導演之手，相較於楚原一人就拍了16部，其中經驗與風格的積累自是相判雲泥。³⁵也因此，臺灣眾導們在美術設計上借鏡楚原古龍電影勢所難免；³⁶然而臺灣的自然環境實有其攝片優勢，這卻是楚原身處香港的地理環境所無法取得的特點，至於另一個對奇景設計有著靈感來源紛雜多元的臺灣特色，亦與楚原古龍電影中的奇景式舞臺呈現出差異。

以風格借鏡楚原古龍電影的角度來看，歐陽弘（古龍本人化名）導演的《七巧鳳凰碧玉刀》（歐陽弘，1979）是比較接近楚原的構圖的，包括了上下框景（儘管稱不上「大」、紅楓葉、明月與紅燈籠等佈景都沾染了些許特點，但整體來說，道具佈景的陳設不若邵氏片場實力豐厚，楓葉僅

³⁵ 聞天祥曾提到古龍小說改編電影至少有55部。聞天祥，〈臺灣新電影的文學因緣〉，《世界文學》2013年期7，頁173。

³⁶ 楚原長期合作的佈景師陳景森曾表示，「後來臺灣的古裝片也跟著模仿，尤其楚原的電影，如果楚原的佈景內的柱塗黑色，那邊也跟著塗黑色」。王麗明編，《佈景魔術師——陳其銳、陳景森父子的佈景美學》，頁63。

是片片，花團亦難能錦簇（圖二十九）。相較之下，張鵬翼的古龍作品《楚留香大結局》（張鵬翼，1982）就最像楚原了，弔詭的是臺灣 1982 年的楚留香風潮是拜香港電視劇在國內播放所賜，但意猶未盡的觀眾們卻促使著電影界開拍續集，其中張鵬翼選擇的美術設計來源反而是楚原的古龍電影，可見片中有全船漆得雪白的三桅船，也有楚原慣用的鞦韆（劇中以籐竹編籃取代）、紅楓、明月與燈籠。儘管如此模仿學習，與前述四項楚原美術設計特點相較，竟只有接下來要談的繡紗窗屏最到位。



圖二十九：《七巧鳳凰碧玉刀》，歐陽弘，1979

關於臺灣導演拍攝古龍電影所使用之繡紗窗屏，其實經歷過一點學習的歷程才理解楚原使用的方式，稍早李嘉的《飄香劍雨》（李嘉，1977）雖然使用薄紗窗簾增加畫面質地的可能性，但這種道具物件要在歐陽弘的《七巧鳳凰碧玉刀》（歐陽弘，1979）和歐陽俊的《快樂英雄》（歐陽俊，1980）才得見，但要發展出如楚原利用繡紗窗屏寫人物或景致的作法，甚至利用它們來展現空間的層次感，依然要在張鵬翼的《楚留香大結局》（張鵬翼，1982）中才進一步理解楚原的手法，明顯呈現出花卉紗窗的質感以及與後方人物、掛軸和遠處紗窗、甚或最遠佈景的交疊效果。（圖三十）

然而他在《午夜蘭花》（張鵬翼，1983）甫出手的文字類型紗窗上，卻用了左右顛倒的片段詩句與楚留香疊影，似乎也看出張鵬翼尚未能充分完全心領神會楚原的構圖藝術。



圖三十：《楚留香大結局》，張鵬翼，1982

全然以香港邵氏導演楚原熟練的片場風格來評論臺灣導演的美術設計手法似有偏頗之嫌。且讓我們換個角度來看臺灣導演們如何利用自身現有的資源進行拍片工作，其中有一項是楚原曾經感歎的兩地差異，他說香港電影製作的侷限在於「古裝片要找一片青松、懸崖、瀑布、白雲、草堆、茅屋、溪流、清泉這樣的外景，香港便沒有了，因而經常要用假山、假石去砌。」³⁷換言之，他有著對天然環境限制上的遺憾，當然或許這是他之所以能充分利用片場資源而成功的逆向激勵，但無論如何，臺灣導演們在拍攝古裝武俠電影時，的確有著得天獨厚的景觀資源，這不僅僅是自然風景，也包含了文化景觀，黃猷欽曾表示「臺灣像是個傳統中國的主題公園」，³⁸國民政府有效地在 1950-1970 年代期間，打造臺灣的中國意象，他舉胡金銓的《龍門客棧》（胡金銓，1967）為例，片中一個看似宮廷場景的建築其實是中橫的梨山賓館。

³⁷ 郭靜寧、藍天雲編，《香港影人口述歷史叢書之三：楚原》，頁 39。

³⁸ 黃猷欽，〈中華民國郵票設計中的觀光與臺灣意象〉，《南藝學報》期 5（2012 年 12 月），頁 121。

綜觀臺灣導演們的古龍電影作品，取景之處包含了《飄香劍雨》裡的北投行天宮和墾丁森林遊樂區的一線天與大尖山；歐陽俊的《折劍傳奇》（歐陽俊，1979）選了士林外雙溪公園；《七巧鳳凰碧玉刀》取景中和圓通禪寺；在徐玉龍的《月夜斬》（徐玉龍，1980）中可見溪頭大學池；在方豪的《離別鉤》（方豪，1980）則出現萬里野柳海岸；李嘉的《名劍風流》（李嘉，1981）在中橫蘭亭與高雄孔廟實地拍攝（圖三十一）；凌雲的《英雄對英雄》（凌雲，1981）在對白中直陳「明天一早你們要先進入一線天」；《午夜蘭花》裡的楚留香則到了陽明山七星公園和溪頭大學池出外景。這些拍攝地點與觀光景點基本上是重疊的，有沒有置入性行銷之嫌仍有待查察。³⁹但這種現象或許可以說明臺灣導演找到了取代片場製片方式的另一個選項，而這與當時國民黨政權的文化政策息息相關，特別是對中國傳統文化的頌揚與推廣，直接影響到臺灣古裝電影的拍攝手法。



圖三十一：《名劍風流》，李嘉，1981

其次我們要分析的是臺灣導演們在「一古各表」上的多元風格，以古龍電影中必然會出現的最終決鬥場景來說，楚原打造的是一系列奇觀式的

³⁹ 黃猷欽曾提到白景瑞懂得媒體，因而在報紙中常見其拍攝地點的詳細資訊，與當時大眾的觀光休閒娛樂有著緊密關聯。黃猷欽，〈存乎一新：白景瑞在 1960 年代對電影現代性的表述〉，頁 100-101。

舞臺佈景，但在臺灣卻發展出傾向選用商周秦漢時期的圖騰紋樣，這和古龍所設定之年代有極大差距，但或許正因為這些遠古圖騰具有一種陌生感，才能導致觀眾的驚異體驗，此外還有不少異國風味的圖文設計，洋洋灑灑，令人眼花撩亂。

《七巧鳳凰碧玉刀》的片頭呈現了數把商代嵌松石銅柄戈的照片，用以說明碧玉刀的尊貴；《名劍風流》則以類似青銅器或玉器上的對稱紋式當作武林盟主的室內裝潢圖樣（圖三十二），在電影後段還出現了女性樂伎演奏編鐘與編磬的畫面，想來是從高雄孔廟直接借用來的，而該片還另有場景以狩獵紋和佛教飛天圖像佈景。



圖三十二：《名劍風流》，李嘉，1981

異國風或奇異風的設計出現在《英雄對英雄》裡的是非中國傳統典型建築，像是幽靈山莊中的正殿有著黑白棋盤形式地磚，牆面壁柱上則裝潢了在中國傳統視覺圖像中少見的骷髏圖案。⁴⁰（圖三十三）另一個場景是武當派歷代掌門停棺之處，此一空間採取了西方圓拱式建築，顯然與《離

⁴⁰ 中國繪畫中出現骷髏圖像者，以宋元時期李嵩（1190-1264）的《骷髏幻戲》和龔開（1222-1307）《中山出遊圖》最為著名，清代揚州畫派則有習自西方解剖學的羅聘《鬼趣圖》。要之，這種骷髏圖像與古龍文本的關聯其實相當薄弱。

別鉤》是相同的建築內搭景，當時所裝潢的設計風格有羅馬花盆道具和伊斯蘭藍底幾何金紋，如今則在同樣的空間裡以「著衫法」⁴¹重新裝飾，除了將《離別鉤》裡的深藍壁柱改圖為青綠，將伊斯蘭幾何紋改為武當習武圖案外，其餘皆保留伊斯蘭的藍底勾金線設計。⁴²（圖三十四）在《楚留香大結局》中更出現了中國當時少見的玻璃器材質，像是如西方蛋糕向上漸縮比例的圓形燈罩以及擺放兩名西方武士的玻璃展示櫃，在清末民初流行玻璃器製作之前，這顯然又幫古龍缺乏歷史脈絡的現象，以視覺設計協助斷定年代。⁴³張鵬翼的《午夜蘭花》若依照古龍文本的確有波斯文化的出現，但片中則更為繽紛多元，有非洲人物木雕、埃及浮雕與服裝、更有類似西南少數民族的面具與儼文化等圖像。



圖三十三：《英雄對英雄》，凌雲，1981

⁴¹ 香港邵氏片場用語，意旨結構不變而僅更動裝潢。

⁴² 王麗明編，《佈景魔術師——陳其銳、陳景森父子的佈景美學》，頁 29。

⁴³ 曹南屏，〈玻璃與清末民初的日常生活〉，《中央研究院近代史研究所集刊》期 76（2012 年 6 月），頁 81-134。



圖三十四：《英雄對英雄》，凌雲，1981

在歐陽俊的《情人看刀》中出現了兩種不一致的美術設計風格，或許這與該片有兩位美術指導——龍思良和張季平——有關，其中迎風別業這個組織的識別標示設計應由臺灣平面設計大師龍思良操刀，這是以紅底雙龍背對的黑色紋飾，以大幅方型布紗製作，片片相連布滿整個外搭建築空間，殿臺上則以細明體在牆面上寫著「迎風」二字，整體造型簡練清爽。⁴⁴（圖三十五）但是劇中也出現了宛如當時臺灣民間最流行的情色表演場所「牛肉場」的設計，在 T 字形舞臺的背後以紙糊紅燈籠高掛襯景，舞者可以走向伸展臺前讓坐在底下的觀眾們近觀。（圖三十六）這組設計在劇中出現顯得非常突兀，但也可以看出臺灣導演們在製作古龍電影時的多樣變化，這絕非習以片場制度來拍片的楚原所能想像的。

⁴⁴ 關於龍思良，見李志銘，《裝幀時代：臺灣絕版書衣風景》（臺北市：行人，2010年）。



圖三十五：《情人看刀》，歐陽俊，1984



圖三十六：《情人看刀》，歐陽俊，1984

伍、小結：片場裡的超現實主義者楚原

由楚原在 1976 年所帶動的古龍武俠小說改編電影風潮大致停在 1984 年，對於這個時間點我們應該不會感到意外，所謂追求寫實的電影新浪潮運動稍早在 1970 年代末的香港開展，在臺灣則咸以 1982 年作為新電影運動的起點。而古龍電影一方面說的是中國古代的俠情世界，自然是想像成

分居多，如何「寫實」，困難度頗高；另一方面，武俠電影美術設計大量依賴片場，即便是臺灣也依然需要內搭景來拍攝劇情，這與要求真實場景的拍片思維顯然不同。因而本文所討論之古龍電影美術設計，係以香港邵氏楚原的作品為主幹，歸納出他開創、反覆使用和提高到熟練技術的四項設計特點，並參照同時期臺灣古龍電影美術設計來加以比較。

首先是他初期使用的「古龍體簡化構圖」，以《三少爺的劍》（楚原，1977）為代表作，其後少見此種構圖；反觀臺灣，則以徐玉龍的《月夜斬》（徐玉龍，1980）抽象幅度最誇張，如果說楚原的簡化構圖在人物相對應位置後方還會安置燈籠或明月等物件，徐玉龍則是黑幕襯景，形成畫面只有最左或最右有人物特寫的極端畫面，另外像以斗大的落日或月圓作為背景、人物在前方打鬥的畫面，已然將簡化做法極致發揮。（圖三十七）



圖三十七：《月夜斬》，徐玉龍，1980

其次是楚原愛用的上下特大框景，同樣也以《三少爺的劍》為代表，但他真正將這種風格進一步發展的作品，卻是他的兩部金庸電影，這也引發出一個關於文學文本與電影改編之間的關係，由此個案看來，楚原是由古龍電影所奠基的美術設計風格，才進而嫻熟地將此轉移到金庸電影之

中，換言之，金庸小說並沒有帶給他在創作認知上的差異，反而是他「不」使用的兩個部分（簡化構圖和繡紗窗屏），是他對古龍電影理解後的核心轉化。石琪甚至指出，楚原早在 1972 年的電影《愛奴》（楚原，1972）之中，就已經有詭異劇情的鋪陳了，這一點只能說與古龍契合，而非全然因古龍而改變。⁴⁵然而，根據筆者對楚原古龍電影之研究，他的電影美術設計絕對受到古龍文本的影響。臺灣導演在拍攝古龍電影時亦嘗試上下大框景的作法，但始終不能有楚原的高完成度，筆者以為這和片場傳統、規模及制度有關，凸顯了臺灣小規模片場的侷限，卻也促使我國電影工作者找尋其他替代方案。

第三點是楚原的奇觀式舞臺，可以《楚留香》為起點、而以《蕭十一郎》為代表作，要長期做到此種美術設計，必須要有堅實的片場團隊，而邵氏自然在這方面給予了最大的協助。武俠電影劇情的套路之中，往往有一到兩個終極決鬥的大場面，也因此如何設計這個主要場景是美術設計花費心力最鉅之處，臺灣古龍電影的美術設計缺乏像邵氏片場那般全力支援，卻也百花齊放地設計出各種光怪陸離、天馬行空的奇異場景，雖然有時不免荒誕走調，但可以看出這些想像奇景背後的文化意涵，這些被創造或選用出來的圖騰紋飾，都屬於觀眾日常較為陌生的視覺圖像，其中有異國如波斯、埃及、非洲與伊斯蘭，也有中國上古圖紋如青銅玉器上的幾何或狩獵紋，也包含了佛教壁畫上的圖像等，在一定程度上說明了國民政府歷史教育的豐富，但同時也意味著這些陌生或混搭的視覺圖像其實缺乏深刻的施教過程，而流於皮相式地套用，嚴重地忽視多元文化的認知與尊重。⁴⁶

⁴⁵ 石琪，〈楚原——跨界的浪漫導演〉，頁 268-279。

⁴⁶ 一個非直接與美術設計相關，但能夠說明這種文化教育薄弱現象的，是臺灣古龍電影至少有五部——即《月夜斬》、《快樂英雄》、《離別鉤》、《名劍風流》與《英雄對英雄》——之中有侏儒演員的參與，但都是負面性格的角色，在其中扮演可笑、可鄙和可惡的怪異人物。

最後一點是楚原對繡紗窗屏的多元深化運用，始自《流星·蝴蝶·劍》，而以《魔劍俠情》為最高峰。這種作法利用半透明道具物件的屏障，來造成畫面多樣質感的視覺感受，同時也讓空間的層次感增加，除了「實用性」與左右顛倒閱讀的文字類型窗屏可能產生問題外，確讓楚原能夠利用疊影的方式補充或修飾劇中人物的性格與情境。在臺灣，除了張鵬翼仿效這種作法之外，大多數的導演依然創造出「無法穿透」的空間感。或許可以延伸思考的是，楚原在古龍電影中在乎的是中國傳統文化的一種視覺印象感，所謂看起來詩情畫意、有文藝氣息的一種虛飾感受，而非其中需理解與品析的深刻內容。廖金鳳曾說過香港邵氏影業在 1960 年代中期到 1970 年代中期的華語電影世界裡，展現了一個「文化中國」的想像世界。⁴⁷那麼，筆者認為楚原的古龍電影中這種文化僅存在視覺感官上的虛飾現象，在一定程度上代表著這個文化中國想像的衰退，到了 1980 年代初，只剩下妝點的效果罷了；而在臺灣，則有著偏狹與混雜的文化中國乃至於文化世界的想像，迎接而來的終究是追求回歸大眾與日常的新浪潮。

行文至此，似乎是一種由上而下的巨觀歷史將楚原的古龍電影美術設計的成果推向了角落；但假使我們改變觀看的方法，採以由下而上的日常微觀來看待楚原的古龍電影美術設計呢？如果說「最後的片場導演」是影評家們對楚原的中性論語，那麼楚原的古龍電影（1976-1982）中的美術設計特色，在他一輩子的片場生活中是否具有某種特殊意義？筆者認為這個答案是肯定的，而這個轉換觀點的關鍵就在於引入「超現實主義」的觀念，並以此重返楚原在片場裡創設他古龍電影裡的美術設計作為。

筆者所謂超現實主義（Surrealism）並非指稱超現實主義藝術家使用已然化約為一種形式技巧所產製的作品，如眾人所熟知的達利（Salvador Dalí）或馬格利特（René Magritte）等人的繪畫作品，而是一種能將日常生活平凡事物轉換為令人驚奇、感受到非比尋常的主動意識與作為。至於

⁴⁷ 廖金鳳，〈妥協的認同——文革時期邵氏兄弟電影的香港性〉，《邵氏影視帝國：文化中國的想像》（臺北市：麥田，2003年），頁 352。

我們所熟知的超現實主義藝術作品，事實上早已在大量風格與形式相近的產製之中，失去了原本具有將事物「奇異化」的能力。正如克羅（Thomas Crow）所說的，在資本主義與大眾文化對前衛藝術的商品化收編過程中，超現實主義恐怕是其中最惡名昭彰的個案，特別是現代廣告中讓各式商品自動地創造出屬於各自的誘人幻貌。⁴⁸

海默（Ben Highmore）曾追溯超現實主義初始的意涵，對於我們理解楚原的古龍電影美術設計——特別是「繡紗窗屏」的使用——將極具助益。海默認為超現實主義是「一種針對日常生活所進行的社會形式研究」，是一種「既屬於社會學也屬於藝術的前衛主義」，他提出拼貼（collage）這種藝術技巧也正是關注社會的方法論，而拼貼將各種異質元素加以並置（juxtaposing），便能夠造成日常生活的陌生化，因此拼貼是一種可以用來打破思考習慣的方式，同時也是一種適合展現日常生活的形式。⁴⁹簡言之，按照海默的觀點，超現實主義是一個動詞，是一種尋找日常生活奇妙之處、認知各種日常元素之間動態蒙太奇的奇異化主動作為。

有許多訪談紀錄指出，片場就是楚原導演的日常生活。李默提到楚原是邵氏幾位「上班式」導演之一，天天都可以在影城看到他的身影；小刀說楚原是有名的「片場動物」，他的其他娛樂都遠不如拍戲那般重要。⁵⁰面對邵氏片場日復一日的拍片作業，片場中的道具物件基本上就是他日常生活所面對的各種元素，本文的分析指出，楚原在古龍電影中所使用的繡紗窗屏，事實上早已出現在邵氏道具倉庫，但有所不同的是，楚原將之「並置」在佈景建築與劇中人物之間，形成了一種奇異化的視覺效果，而這是1976年之前的邵氏武俠電影所未曾見過的。或許正是因為有像楚原這樣

⁴⁸ Thomas Crow, *Modern Art in the Common Culture* (New Haven and London: Yale University Press, 1996), 35-36.

⁴⁹ Ben Highmore 著，周群英譯，《分析日常生活與文化理論》（*Everyday Life and Cultural Theory*）（新北市：韋伯文化，2009年），頁73-74。

⁵⁰ 郭靜寧、藍天雲編，《香港影人口述歷史叢書之三：楚原》，頁77、79。

一位長期浸淫在片場生活著日常的導演，才有機會將片場中反覆使用、習以為常的道具物件加以拼貼和並置的可能，至少，我們在臺灣導演們的古龍電影之中，是看不見如此具有開創性的美術設計。

當海默追溯超現實主義的概念與意義本源時，他提到第一波的超現實主義者都是具有醫學背景的人，他們所提倡的「前衛美學式科學」(avant-garde aesthetic-science) 既非傳統美學，亦反科學的理性主義，海默並舉納維勒 (Pierre Naville, 1903-1993) 這位超現實主義者在 1920 年代的論點，後者認為繪畫和素描對超現實主義而言並沒有用，超現實存在日常生活之中，重點在於去「發現」而不是「發明」。⁵¹有趣的是，當楚原被問到為什麼電影不好好考究一下歷史時，他回答說自己是讀「化學」的。⁵²這一個看似幽默的回答，卻與超現實主義原初的發展歷程有著暗合之處，楚原的古龍電影的美術設計並非傳統美學，也非講求考據實證的理性主義，他在片場所使用的拼貼並置手法本身就是一種科學，需要的只是做為創造主體去發現日常生活中的諸種可能性。

諷刺的是，一旦楚原的古龍電影中的超現實主義成了定型化設計，便落入了一種化約的形式技巧，與超現實主義繪畫後期在紐約成為特定階層收藏的流行現象相仿，都失去了原本的顛覆性與奇異特質，趨近了克羅所說的前衛藝術商品化的深淵。⁵³也因此筆者認為，說楚原是最後一位片場導演，其實意味著當片場的道具佈景已然成為大量複製、定型使用的物件時，儘管楚原奮力以奇異化、陌生化的方式重組並置它們，而產生了有如超現實主義般令人激賞的視覺經驗，但這樣的作法卻也逃不過資本主義的收編，自我複製直至意義的消亡。

⁵¹ Ben Highmore 著，周群英譯，《分析日常生活與文化理論》，頁 76-77。

⁵² 郭靜寧、藍天雲編，《香港影人口述歷史叢書之三：楚原》，頁 73。

⁵³ Thomas Crow, *Modern Art in the Common Culture*, 44-45.

徵引文獻

- 王麗明編。《佈景魔術師——陳其銳、陳景森父子的佈景美學》。香港：香港電影資料館，2013年。
- 古龍。《白玉老虎（上）》。臺北市：風雲時代，2007年。
- 。《古龍 誰來跟我乾杯》。臺北市：風雲時代，2008年。
- 。〈寫在蕭十一郎之前〉，《蕭十一郎（上）》。臺北市：風雲時代，2009年。
- 。《歡樂英雄（上）》。臺北市：風雲時代，2010年。
- 石琪。〈楚原——跨界的浪漫導演〉，《邵氏影視帝國：文化中國的想像》。臺北市：麥田，2003年，頁268-279。
- 吳昊編。《邵氏光影：武俠功夫片》。香港：三聯書店，2004年。
- 李志銘。《裝幀時代：臺灣絕版書衣風景》。臺北市：行人，2010年。
- 周清霖。〈電影《東邪西毒》中古龍的血與魂〉，《傲世鬼才——古龍：古龍與武俠小說國際學術研討會論文集》。臺北市：臺灣學生，2005年，頁323-333。
- 秦天南。〈唯美·主觀·浪漫·超現實——楚原與古龍，精神上一對孿生子〉，《邵氏光影：武俠功夫片》。香港：三聯書店，2004年，頁210-211。
- 翁文信。《古龍一出，誰與爭鋒：古龍新派武俠的轉型創新》。臺北市：風雲時代，2008年。
- 曹南屏。〈玻璃與清末民初的日常生活〉，《中央研究院近代史研究所集刊》期76，2012年6月，頁81-134。
- 郭靜寧、藍天雲編。《香港影人口述歷史叢書之三：楚原》。香港：香港電影資料館，2006年。
- 陳墨。《中國武俠電影史》。臺北市：風雲時代，2006年。
- 陳曉林。〈古龍名著在，光焰萬丈長——序《古龍一出，誰與爭鋒》〉，《古龍一出，誰與爭鋒：古龍新派武俠的轉型創新》。臺北市：風雲時代，2008年，頁7-13。

- 雁南翔。〈唐佳是武俠片大功臣〉，《邵氏光影：武俠功夫片》。香港：三聯書店，2004年，頁212-214。
- 黃仁、王唯編。《臺灣電影百年史話（上）》。臺北市：中華影評人協會，2004年。
- 黃猷欽。〈中華民國郵票設計中的觀光與臺灣意象〉。《南藝學報》期5，2012年12月，頁107-145。
- 。〈存乎一新：白景瑞在1960年代對電影現代性的表述〉。《藝術研究期刊》期9，2013年12月，頁87-122。
- 。〈片場裡的隨創者——胡金銓與1960年代的邵氏新派武俠片〉。《藝術學研究》期14，2014年9月，頁45-98。
- 群龍影業資訊介紹，瀏覽日期：2017年9月11日，網址：<http://www.filmcommission.taipei/tw/TalentSearch/CompanyDet/349>。
- 葉洪生。〈求新求變話古龍——論《蕭十一郎》兼及《火拼蕭十一郎》之得失〉，《蕭十一郎》。臺北市：風雲時代，2009年，頁5-14。
- 葉洪生。《武俠小說談藝錄——葉洪生論劍》。臺北市：聯經，1994年。
- 廖金鳳。〈妥協的認同——文革時期邵氏兄弟電影的香港性〉，《邵氏影視帝國：文化中國的想像》。臺北市：麥田，2003年，頁339-355。
- 聞天祥。〈臺灣新電影的文學因緣〉。《世界文學》2013年期7，頁173-189。
- 羅卡。〈嘉禾創業期的外展戰略和在泰韓兩國的戰線〉，《乘風變化—嘉禾電影研究》。香港：香港電影資料館，2013年，頁50-61。
- 龔敏。〈從梁羽生、金庸到古龍——論古龍小說之「新」與「變」〉，《傲世鬼才——古龍：古龍與武俠小說國際學術研討會論文集》。臺北市：臺灣學生，2005年，頁127-146。
- Ben Highmore 著，周群英譯。《分析日常生活與文化理論》（*Everyday Life and Cultural Theory*）。新北市：韋伯文化，2009年。
- Crow, Thomas. *Modern Art in the Common Culture*. New Haven and London: Yale University Press, 1996.

引用電影

- 《七巧鳳凰碧玉刀》，歐陽弘導演，孟飛、夏玲玲主演，1979年。
- 《三少爺的劍》，楚原導演，爾冬陞、凌雲、余安安主演，天映娛樂，1977年。
- 《大旗英雄傳》，張鵬翼導演，狄龍、羅莽主演。天映娛樂，1983年。
- 《午夜蘭花》，張鵬翼導演，鄭少秋、林青霞主演。豪客，1983年。
- 《天涯·明月·刀》，楚原導演，狄龍、羅烈主演。天映娛樂，1976年。
- 《月夜斬》，徐玉龍導演，王冠雄、凌雲主演。天映娛樂，1980年。
- 《玉面俠》，嚴俊導演，何莉莉、高遠主演，天映娛樂，1975年。
- 《白玉老虎》，楚原導演，狄龍、岳華、羅烈主演，天映娛樂，1977年。
- 《名劍風流》，李嘉導演，王冠雄、于珊主演。豪客，1981年。
- 《快樂英雄》，歐陽俊導演，衛子雲、夏玲玲、凌雲主演，豪客，1980年。
- 《折劍傳奇》，歐陽俊導演，田鵬、凌雲主演，豪客，1979年。
- 《明月刀雪夜殲仇》，楚原導演，狄龍、劉永、羅烈主演，天映娛樂，1977年。
- 《流星·蝴蝶·劍》，楚原導演，宗華、井莉主演。天映娛樂，1976年。
- 《英雄無淚》，楚原導演，爾冬陞、傅聲主演，天映娛樂，1980年。
- 《英雄對英雄》，凌雲導演，凌雲、衛子雲主演。豪客，1981年。
- 《倚天屠龍記》，楚原導演，爾冬陞、羅烈主演，天映娛樂，1978年。
- 《倚天屠龍記大結局》，楚原導演，爾冬陞、井莉主演，天映娛樂，1978年。
- 《情人看刀》，歐陽俊導演，鄭少秋、林青霞、爾冬陞主演，豪客，1984年。
- 《陸小鳳之決戰前後》，楚原導演，劉永、岳華主演，天映娛樂，1981年。
- 《陸小鳳傳奇之繡花大盜》，楚原導演，劉永、施思主演，天映娛樂，1978年。
- 《絕代雙驕》，楚原導演，傅聲、伍衛國主演，天映娛樂，1979年。

- 《圓月彎刀》，楚原導演，爾冬陞、汪明荃主演，天映娛樂，1979年。
- 《楚留香》，楚原導演，狄龍、岳華主演，天映娛樂，1977年。
- 《楚留香大結局》，張鵬翼導演，鄭少秋、徐少強主演。豪客，1982年。
- 《楚留香之幽靈山莊》，楚原導演，狄龍、谷峰主演，天映娛樂，1982年。
- 《劍·花·煙雨江南》，羅維導演，成龍、申一龍、徐楓主演，勝者(vcd)，1976年。
- 《劍雨飄香》，李嘉導演，田鵬、白鷹主演。豪客，1977年。
- 《蝙蝠傳奇》，楚原導演，狄龍、爾冬陞主演，天映娛樂，1978年。
- 《蕭十一郎》，徐增宏導演，韋弘、邢慧主演。天映娛樂，1971年。
- 《蕭十一郎》，楚原導演，狄龍、井莉主演，天映娛樂，1978年。
- 《離別鉤》，方豪導演，凌雲、衛子雲主演。豪客，1980年。
- 《魔殿屠龍》，楚原導演，爾冬陞、羅烈主演，天映娛樂，1984年。
- 《魔劍俠情》，楚原導演，狄龍、爾冬陞、傅聲主演，天映娛樂，1981年。

Ch-ch-ch-change: Gu Long, Chu Yuan and the Production Design of Martial Arts Films in the 1970s

Yu-chin Huang*

Abstract

The production of martial arts films had become a trend in both Hong Kong and Taiwan since 1965 when the Shaw Brothers Studio launched a new style in reforming the genre. In 1976, Hong Kong film director Chu Yuan's *Killer Clans* led the second wave of martial arts films by adapting Gu Long's and Jin Yong's novels into screenplays. Gu Long is widely hailed as a unique and innovative Chinese martial arts writer whose works strongly inspired Chu Yuan. The artistic chemistry between them resulted in a series of movies with highly stylized visual representations which would later deeply influence some Taiwanese directors.

This paper examines the production designs of thirty movies adapted from Gu Long's martial arts novels from both Hong Kong and Taiwan during 1976 to 1984. This visual analysis brings up the following three topics. First, the similarities and differences of the production designs in Chu Yuan's Gu Long and Jin Yong cinema of the same period. Second, the cultural differences and artistic influences in the production design of Gu Long cinema between Hong Kong and Taiwan. Third, the intricate relation of Gu Long's writing styles and Chu Yuan's visual representations in Gu Long cinema.

Keywords: Gu Long, Chu Yuan, martial arts film, production design

* Associate Professor, Department of Art History, Tainan National University of the Arts
Received October 30, 2017; accepted January 21 2018; last revised February 21, 2018