

目錄

序言

百年女俠電影夢

6

第一章

中華女俠

回歸與誕生

- 一、女俠的回歸 18
- 二、女俠的誕生 23
- 三、活過荷里活 27

第二章

民族神話

上海神怪武俠片

- 一、火燒紅蓮寺 34
- 二、俠以怪犯禁 39
- 三、民族電影夢 43

第三章

越界創新

戰後香港女俠電影

- 一、滬港雙城記 50
- 二、越界新嘗試 57
- 三、香江新女俠 62
- 四、南北一家親 70

第四章

英氣逼人

1960至1970年代的古代女俠

- 一、紅蓮寺再現 86
- 二、牡丹與公主 90
- 三、仙鶴與玉女 101
- 四、新派武俠片 108

第五章

西潮東漸

1960至1970年代的現代女俠

- 一、青春與諜影 124
- 二、珍姐女黑俠 135
- 三、拳頭與枕頭 146

第六章

獨立女性

1980至1990年代崛起的打女

- 一、長輩掌門人 156
- 二、差婆霸王花 162
- 三、獨立新女性 176

第七章

國際範兒

千禧年以來的女俠電影發展

- 一、緣起合拍片 184
- 二、中華好女子 189

結語

196

在集體無意識與神話之間的女俠影蹤

附錄

204

表一 上海默片時代的主要女俠片

表二 任彭年、鄔麗珠夫婦在港合作拍攝的電影

表三 香港戰後「火燒紅蓮寺」、「江湖奇俠傳」系列電影

表四 1960年代由群女星主演的古裝女俠片

參考資料

216

鳴謝

228



第一章



中華女俠

回歸與誕生

一 女俠的回歸

改革開放前的一段時期，武俠片曾在中國內地銷聲匿跡，直至在掌管華僑事務的廖承志¹的倡議下，才開始邀請香港電影工作者回內地取景拍攝武俠片。

1978年1月31日，在北京召開的香港電影界座談會上，廖承志向當時的華南電影工作者聯合會會長廖一原等來自香港的愛國進步影人表示，支持他們到內地拍攝外景，拍攝祖國名勝古跡、名山大川；題材方面，只要不違反愛國原則，不要黃色頹廢，都是可以考慮的。1979年，廖承志親自找廖一原談話，直接提出拍攝「少林寺」及「太極拳」等武俠題材的電影。這促成了1981年香港進步影人成立專門拍攝武俠片的中原電影製片公司，隨即推出了廖一原監製、張鑫炎執導的《少林寺》，該片由李連杰和一眾內地武術演員主演，武打動作紮實好看，1982年1月21日上映時引起轟動，內地票房達破紀錄的1.6億元人民幣，在香港也取得1,616萬港元票房的佳績。²

在《少林寺》之前，已開始有香港電影公司帶隊回祖國取景拍攝武俠片。首先是1979年7月，香港長城電影製片有限公司赴黃山取景，拍攝改編自梁羽生武俠小說《白髮魔女傳》的同名電影。無獨有偶，該片也由張鑫炎執導，主要演員包括鮑起靜、方平、劉雪華等。同月14日，劇組人員在黃山遇見改革開放總設計師、國家領導人鄧小平，並合照留念。

筆者珍藏了其中一張照片，相中鄧小平與飾演「白髮魔女」練霓裳的鮑起靜，以及她後來的夫婿兼男主角方平合照，三人皆面露笑容。這標誌着在內地闊別多時的電影女俠，終於重出江湖。



《白髮魔女傳》戲橋，上面註明在「中國黃山風景區拍攝」，開香港影人在內地取景拍片的先例。



1979年7月14日，《白髮魔女傳》劇組人員「巧遇」國家領導人鄧小平。這張筆者珍藏的照片，記錄了「電影女俠」重返中國內地的歷史時刻。

照片印證了電影女俠在神州大地的重現——在此之前的數十年，類似女俠角色極少出現在內地電影中，例外之一是「白毛女」。1945年在延安創作的歌劇《白毛女》於1950年被拍成同名電影，翌年上映。旅美華裔電影學者包衛紅認為，「白毛女」可視為傳統女俠的「化身」。³

誠然，白毛女的原型可追溯至《列仙傳·毛女》，描述秦始皇宮女於秦亡後入山避難並成仙（白毛仙姑）的傳說。隨後，1940年代的白毛女故事講述一位佃農之女遭地主霸佔侵犯後躲入深山，成為「鬼魅」般的存在，幸好被抗日八路軍救援，方得以返回家鄉。梁羽生創作的《白髮魔女傳》，講述一名女孩自幼被遺棄，由狼群養大，後愛上俠士卓一航，卻因情傷一夜白髮，成為充滿仇恨的白髮魔女。從漢朝故事到1940年代的白毛女和1950年代梁羽生的練霓裳，白髮女形象鮮明，形成一條清晰的系譜。

在中國及其他各國的民間故事和神話中，都會使用具代表性的人物形象（features）或圖像（icons），構成一個豐富的象徵世界，加強讀者對故事背後的人情世故的感知和認同。這在武俠小說、漫畫等文藝作品中也廣被使用，例如《X戰警》（*X-Men*）中的金剛狼（Wolverine），擁有能伸縮而鋒利的刀爪，他不單純展現了他的特異功能，同時也是他接受體質變異實驗遭受到身體痛苦的印記，但這個如噩夢般的經歷，卻造就了他無堅不摧的骨骼。這不禁讓筆者想到金庸《神鵰俠侶》（1959—1961）中的主角楊過，被因愛成恨的郭芙卸去一臂的情節，後來造就了他練成非凡的劍術。1960年代末，作家倪匡為邵氏兄弟創作電影劇本時，就借用「獨臂俠」的形象，由張徹導演拍成香港首部票房突破100萬港元的電影《獨臂刀》（1967），王羽飾演獨臂男主角方剛，一夜成名。這裏，「獨臂」象徵着英雄的蛻變，由一個經歷坎坷的孤兒成為蓋世英雄。



第一代《白髮魔女傳》電影是1950年代末在香港拍攝的粵語片，女主角練霓裳由羅艷卿飾演。圖為1959年3月18日首映的《白髮魔女傳》的電影特刊。

若套用榮格（Carl Jung）的「原型」（archetype）理論，不難發現，無論是《白髮魔女傳》中的練霓裳、《神鵰俠侶》中的楊過、《獨臂刀》中的方剛、《X戰警》中的金鋼狼，都是經歷家庭破碎、四處流浪的「孤兒」，被標籤為異類（狼孩子、殘疾人士、變種人），但經歷人世間的磨練後，皆能放下恩怨情仇成為「英雄」人物。對經歷戰爭和戰後滄桑的1950至1960年代的香港觀眾來說，「孤兒」這個形象潛藏於他們難以言喻、榮格稱之為「集體無意識」（collective unconscious）的心理狀態之中。

在榮格心理分析中，人類除了個人的「意識」和「潛意識」外，也

擁有集體無意識，透過各種充滿意涵的原型，建構一個象徵符號世界，協助人類面對未知的未來和尋找人生意義，而這些意義往往透過神話、宗教及民間故事表述出來。這說明為甚麼原型符號能夠吸引着一代又一代的讀者。

原型

榮格心理學中四大原型分別是「自性」(Self, 心靈中心)、「阿尼瑪」(Anima, 男性無意識中的女性形象)、「阿尼姆斯」(Animus, 女性無意識中的男性形象)及「陰影」(Shadow, 無意識中與自我相反的性格與形象)。另外，榮格的十二種人物原型，為分析不同角色提供啟示：無辜者 (Innocent)、孤兒 (Orphan)、英雄 (Hero)、照護者 (Caregiver)、誘惑者 (Lover)、反叛者 (Rebel)、創造者 (Creator)、小丑 (Jester)、導師 (Sage)、魔術師 (Magician) 及統治者 (Ruler)。這些原型有助於解讀女俠電影中的隱喻世界。

透過原型分析，我們也不難發現，在《列仙傳·毛女》、《白毛女》或《白髮魔女傳》中的主角「白髮女」，體現了女性的「阿尼姆斯」(男性剛強形象)和人性的「陰影」面貌。相對於年輕人的黑髮，「白髮」勾起了讀者對「衰老」和「時間逝去」的感知。一個孤獨的「孤兒」及「叛逆者」，雖然內心剛強，對於亂世卻感到無比失望，選擇遠離塵世。《列仙傳·毛女》中的宮女，因秦亡而逃亡隱居。在《白毛女》中，抗戰結束，白毛女被救後回歸田園。而在《白髮魔女傳》中，失戀的練霓裳遠走塞外，不再踏足中原。

三位白髮女經歷滄海桑田，她們既是「孤兒」也是「英雄」，見證着時代的劇變，最終選擇在亂世中歸隱。

白髮，象徵時間流逝，也是一個時代的終結，但同時也預示着另一個偉大時代的降臨。

女俠的誕生

對於「女俠」的誕生，學者林保淳做了詳細的文獻考證。他指出，唐朝以前的文字記載，包括《韓非子》和《史記》中提到的「俠」，均指男性。即使唐朝以前已出現可稱為「女俠」的真實或虛構人物，如精通劍術的越女（東漢趙曄著《吳越春秋》）、為復仇放棄家庭的趙娥（西晉皇甫謐重編《列女傳》）及英勇仗義的李寄（東晉干寶撰寫的志怪小說《搜神記》），她們當時也未被稱為俠。就算是聶隱娘、賈人妻、紅線等今天已廣為人知的女性俠客，在唐傳奇中也未曾以「俠」稱之。一直到宋朝編著的大型「類書」（類似今天的百科全書）《太平廣記》中，才有女性出現在「豪俠」分類中。⁴

林保淳也指出，唐朝以後的俠女形象，與「俠」的定義演變同步，由《韓非子》含貶抑的描述「俠以武犯禁」，到司馬遷《史記·游俠列傳》中的「今游俠，其行雖不軌於正義，然其言必信，其行必果，已諾必誠，不愛其軀，赴士之厄困。既已存亡死生矣，而不矜其能，羞伐其德，蓋亦有足多者焉」，將「俠」從危害社會秩序的一介武夫，作一百八十度改變，成為道德高尚的人物。⁵直到現在，在我們的心目中，「俠」成為了見義勇為、鋤強扶弱、武藝超凡的人物。⁶

1920年代中至1930年代初的中國，當「俠」首次出現在電影銀幕上時，編劇不約而同地塑造了不少「女俠」。雖然個別男俠角色也獲好評，例如「王氏四俠」，但總體來說，「女俠」電影一枝獨秀，成為國產電影中票房的保證。這個現象的背後究竟有何推動因素？如能回答這個問題，不但可以解釋女俠電影誕生的原因，也可揭露這個現象的深層次文化意義。

當時上海是全國電影最大市場，美國環球（Universal）、派拉蒙（Paramount）、米高美（即米高梅 MGM）等八大影片公司已落戶這個城市，它也是外國電影在華發行網絡的首站。1933 年上半年的數據顯示，在上海電影院上映的電影，68%（136 部）來自美國，第二才是國產電影，佔 16.5%（33 部）。⁷ 作為當時一個「高新科技」產業，電影工業與城市化發展息息相關，在發行和放映方面，它需要穩定的電力供應、興建現代化戲院，以及培養具現代經營、管理和宣傳能力的人才。另外也需聘請精通外語的人，除了翻譯文件、字幕和日常溝通外，也成為文化橋樑，透過他們了解市場需求。因此，上海的電影產業，除了吸引西方和內地投資者，同時也吸引了一批來自香港及南洋的華僑資本家，最為人熟悉的就是投資創辦聯華電影公司的港商何東和羅明佑。⁸



筆者收藏的 1933 年的《聯華影業製片公司增收股本節略書》，上面列明董事長是何東，總理是羅明佑，皆香港著名商人。

觀眾方面，當時大眾已具備一定的文化水平，能閱讀簡單的字幕。而在電影生產方面，本地電影公司聘請編劇和有表演天賦的演員，最先吸引了不少「鴛鴦蝴蝶派」作家的參與，後來愛國進步作家也漸次加入。隨着 1930 年代初有聲電影的興起，相關的科技及音樂人才也參與其中，包括不少國語時代曲的作曲家。總言之，電影產業無疑是一個培訓商業、藝術及科技人才的搖籃，在上海的萌芽，也體現了中西文化的交流和碰撞，以及外來現代思潮的引入。

但在上海迎接「繁榮昌盛」和接受「文明啟蒙」的背後，也隱含了不少隱憂，因為這一切的前提，是自鴉片戰爭以降，西方列強透過軍事武力和簽訂不平等條約，成功打開中國沿海和長江流域城市的市場，在香港實行殖民統治，在上海、青島等地，則獲取租界的控制權和治外法權，方便帝國主義和資本主義的擴張與蠶食。

無可否認，在電影產業的控制權上，難以逆轉荷里活的優勢。更甚的是，在整體文化領域上，居住在城市的中國文化新貴，面對一浪接一浪的「摩登」潮流，讓他們眼花撩亂。此時此刻，知識份子能否落實「西學為用，中學為體」，去蕪存菁，為建立「現代國家」作出貢獻，成為極大挑戰。現實是，在 1920 至 1930 年代，正當個別城市經歷高速現代化發展的同時，中國社會整體而言還是處於歷史劇變之中——自 1911 年辛亥革命成功推翻滿清後，在建立現代國家的過程中仍然經歷着陣痛，面對軍閥割據、憲政無法推進的困難。孫文在南方重新組織黨務，伺機北伐統一全國，推動了 1923 至 1927 年間的「聯俄容共」政策，國共合作下有利於維護基層市民的權益。

正當知識份子沉醉（甚至沉淪）於「摩登」生活之際，包括女性工人在內的基層勞工，正面對外來資本家的剝削，他們為了公義，毅然開展工運，可謂充滿俠義心腸。1922 年香港海員大罷工，加強了香港、

廣州、上海等城市的工會聯繫。1925 年 5 月，上海發生日資棉紗廠肆意開除維權工人和槍殺工人顧正紅（1905—1925）事件，引發該月 30 日上海、青島等地的工人及學生抗議，期間上海租界的英籍軍警開槍鎮壓群眾，導致多人受傷死亡，即「五卅慘案」。事件獲廣州及香港工人聲援，引發 1925 年 6 月開始、歷時十六個月的「省港大罷工」。1927 年北伐軍攻克上海和南京後，蔣介石進行清黨，扼殺了第一次國共合作（1924—1927），並嘗試在上海等城市「重建」社會政治秩序，雷厲風行。

上述歷史背景看似和 1925 年在上海興起的女俠電影毫無關係，但值得注意的是，十九世紀中出現的國際地緣政治劇變，引發了二十世紀初國內各種社會動盪和不公，正是那一代上海電影觀眾最為熟知的社會現實。國產電影在這歷史轉捩點發展出來的武俠類型片，很大程度上反映了市民大眾渴望彰顯公義及追求民族自強的願望，最終讓女俠類型片被賦予了更深一層的政治意義。

地緣政治與類型片

地緣政治是一套分析框架，用以研究地理因素（如地理位置、領土大小、自然資源、氣候、地形等）如何影響國家或地區的政治行為、國際關係及戰略選擇。十九世紀帝國主義在亞洲進一步擴張，尤其對中國的資源虎視眈眈，在香港、上海等地投放資源建設城市和發展產業，也引入了利潤極高的電影產業。電影扮演的角色並不只是介紹西方文化，也被 1920 年代的國人視為商機，同時也透過發展國產類型片，表達中國都市人在亂世中的心聲。

活過荷里活

1920 年代開始，主要在上海生產的國產電影，除模仿荷里活（好萊塢）的打鬧劇（slapstick comedy）、偵探劇等片種外，最早發展出具有「中華」風格的類型片，包括取材自傳統戲曲如京劇、粵劇的電影，以及改編自民間傳說和歷史故事的作品。1920 年是武俠片的濫觴，製作了《車中盜》與《荒山得金》等先驅性武俠片。¹⁰但首部真正火紅的國產類型片，當屬 1920 年代中橫空出世的女俠電影。

模仿荷里活，可以取笑為「生吞活剝」，或批評為「投機取巧」，但筆者認為是靈活吸收的過程，發展到後來也成為港產片運用「文化雜交」的風格。新加坡華裔電影學者張建德（Stephen Teo）在其 1997 年的英文著作 *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*（中譯《香港電影：額外的維度》）中，認為香港電影發揮無限創意，除了生產了不少成功的商業片，也孕育出獲國際影評人讚譽的藝術片。筆者認為可以用粵語「活過荷里活」（意思是「比好萊塢更靈活」）來形容這個應對荷里活「文化霸權」（cultural hegemony）及「文化帝國主義」（cultural imperialism）的手段，主要透過模仿、戲仿、顛倒和重構等方法，建立自己的特色，這種手段一早出現在 1920 年代的上海，並非香港首創。

電影學者和金庸專家陳墨在《中國武俠電影史》寫道，1925 年是中國武俠電影史上具轉折性意義的一年，並列舉三個重要里程碑，即劇作家洪深（1894—1955）發表中國首個正規化的電影劇本《申屠氏》，中國上映第一部「無名有實」的武俠片《孝女復仇記》和第一部「有名有實」的武俠片《女俠李飛飛》。三部電影都是講述女俠的故事。

1925 年 1 月上映，由邵氏兄弟（香港）有限公司的前身上海天一



粉菊花，姓孫，京劇武旦、刀馬旦，1925年在電影《女俠李飛飛》中飾演李飛飛一角。1949年由上海南來香港後開辦京劇科班春秋戲劇學校，培訓了一批出色的演員，開始時只收女弟子，包括陳好逑、鳳凰女、陳寶珠、蕭芳芳、馮寶寶等。1962年開始收男弟子，包括林正英、林家聲、董瑋、尊龍、孟海、小侯等，都是電影界的中堅份子。

影片公司拍攝的默片《女俠李飛飛》，是首部「有名有實」的武俠片，而且一開始已用女性作為主角。該片由邵逸夫（1907—2014）長兄邵醉翁（1896—1975）執導，二哥邵邨人（1899—1973）和高梨痕（1890—1982）編劇，片頭第一句字幕開宗明義：「李飛飛挾絕技走江湖，能鋤強扶弱，女中之俠也。」¹¹ 飾演主角李飛飛的是後來南來香港的名伶粉菊花（1900—1994），她因此被譽為中國第一位電影女俠。

《女俠李飛飛》情節簡單：蔣益民覬覦郭慧珠（吳素馨飾演）的美貌，拍下她與男子會面的相片，讓她的未婚夫洪玉麟（由新劇頭牌言情小生林雍容飾演）誤會她水性楊花，遂提出退婚。郭女傷心欲絕投河自盡，被緊隨其後的益民救起，正當他希望透過此事獲得其芳心時，幸得女俠李飛飛出來揭露益民的詭計。郭女和玉麟冰釋前嫌，兩人終成眷屬。在現存的宣傳廣告中，可見電影賣點是：「本片粉菊花飾女俠李飛飛，飛簷走壁，武技驚人，吳素馨女士投水一幕，汪洋巨浸，奮身一躍，均令人驚心動魄。」¹² 宣傳的內容反映當時一般觀眾已習慣了觀看荷里活式的歷險電影，透過鏡頭運用和簡單的特技，營造緊張感吸引觀眾。¹³ 但當時已經有影評人石佛對該片提出更高的要求，且具體指出該

片主角欠缺「義俠的表情」：

主角粉菊花，是舞台上的演員，所以我們只覺得她是在銀幕上演京劇。每次要演一種迅速的動作以前，總要預先停頓一下，好似有鑼鼓節制她一般。這也許是本來的習慣，一時換不過來吧！跳牆救珠一段，也不過只顯出舞台上武旦應有的本領，全無半點義俠的表情。¹⁴

撇除對粉菊花演技的批評，這段文字擊中要害之處，是批評國產片未能擺脫「傳統戲劇」或當時流行的「新劇」的舞台化和程式化表演手法，當然還未發展出屬於自己的「電影語言」，但同時寄望電影演員的演技能將「義俠」表達出來（老實說，這點不容易，有點抽象）。石佛對中國首部「有名有實」的武俠片的批評可謂石破天驚，「活過荷里活」——他提出中國民族電影發展的一個方向：電影表演手法擺脫傳統戲劇，但要求符合中國傳統「義俠」精神，並非緊跟荷里活的套路。

同年由百合電影公司出品的默片《孝女復仇記》，從情節上看，應該更符合石佛的要求。故事發生在民國年間，劇情圍繞衛隊長劉彪（劉金標飾演）追查督軍武尚讀遇刺案件，最終發現行刺者竟然是自己的愛妻胡氏（陸劍芬飾演），她為報父仇而嫁給他，潛伏在督軍府多年才趁機行刺。當胡氏得知督軍要娶妾時，就偷偷返回家鄉，讓媒婆提親，在洞房花燭當晚，手刃督軍。在軍法會審庭上，胡氏解釋復仇的原因——當年胡氏父親和督軍皆為革命黨人，但督軍後來為了升官發財，出賣她父親。胡氏為父報仇而犧牲色相，最後自殺身亡。這部電影的劇情有少許讓人想起徐克導演的《刀馬旦》（1986），兩部電影相隔逾一甲子。

只看《孝女復仇》的劇情，已感受到胡氏那種「俠義」精神，真如司馬遷對「俠」所下的定義：「其言必信，其行必果，已諾必誠，不愛其軀。」更重要的是，正如前述，1925 年的中國社會政治環境，仍處於軍閥割據的狀態，為革命捐軀的仁人志士，壯志未酬；同年 3 月 12 日，國父孫文病逝，留下遺囑：「現在革命尚未成功，凡我同志，……繼續努力，以求貫徹。」在當時的歷史語境，「俠義」與「革命」已畫上等號。

註釋

- 1 1978 年 3 月，廖承志（1908—1983）當選第五屆全國人大常委會副委員長，同年出任國務院僑務辦公室主任、港澳事務辦公室主任。
- 2 王俊彥：〈廖承志建議拍武俠片 電影《少林寺》一炮打響〉，《中國新聞網》2010 年 7 月 29 日刊載，<https://www.chinanews.com.cn/cul/2010/07-29/2433686.shtml>。除了內地及香港，《少林寺》也在日本、菲律賓、韓國等地放映。
- 3 中華人民共和國成立至改革開放，並沒有生產傳統意義上的武俠片，但旅美華裔學者包衛紅也指出，《白毛女》（1951）、《紅色娘子軍》（1961）等中華人民共和國成立後的電影中的女英雄角色，可視為「女俠」的「轉世化身」（reincarnation）。見 Weihong Bao, “From Pearl White to White Rose Woo: Tracing the Vernacular Body of Nüxia in Chinese Silent Cinema, 1927-1931,” *Camera Obscura* 20(3) (2005): 220. 電影學者游靜則用「女俠片傳統的繼承與變奏」來形容這類電影，見其〈香港女俠電影溯源——試論任彭年與鄒麗珠在四十年代香港〉，郭靜寧、吳君玉編：《探索 1930 至 1940 年代香港電影 下篇：類型·地域·文化》（香港：香港電影資料館，2022），頁 286，注 21。
- 4 林保淳：《俠客行——傳統文化中的任俠思想》，頁 73。
- 5 翻譯成現代漢語，意思是：如今的游俠，他們的行為雖然未必符合一般所認為的正道與正義，但說話一定守信用，做事一定有結果；答應了別人就必定真誠兌現，不吝惜自己的性命，遇到有志之士陷於危難困厄時就挺身相救，把生死存亡置之度外。即便如此，他們也不自誇本領，不炫耀功德；這樣的人，其實也有許多值得稱道之處。
- 6 同上，頁 19。另外，金庸在 1998 年也發表過「說俠」文章，觀點類似。見李以建編：《金庸散文集》，頁 30—48。

- 7 吳貽弓主編：《上海電影志》，頁 594；胡霽榮：《中國早期電影史 1896—1937》，頁 68，表 3。
- 8 1930 年 3 月在香港正式註冊的聯華影業公司，合併羅明佑的華北電影有限公司、黎民偉的民新影片公司、吳性栽的大中華百合影片公司和但杜宇的上海影戲公司，由羅擔任總經理，董事會成員包括何東。
- 9 本節標題源於一次學術討論，期間韓子奇教授和筆者討論戰後香港粵語片時，認為不受冷戰意識形態左右，稱得上「活過荷里活」，忽然誘發此口號式的結論，在此鳴謝。
- 10 陳墨在《中國武俠電影史》中，討論了 1920 年由商務印書館活動影戲部製作的兩部「武俠電影」先驅作品《車中盜》和《荒山得金》的故事梗概，認為後者可視為中國武俠電影類型的濫觴，參考頁 7—10。
- 11 陳墨：《中國武俠電影史》，頁 16。
- 12 見「百度百科」「女俠李飛飛」條目的圖集中的剪報資料，<https://baike.baidu.com/item/%E7%B2%89%E8%8F%8A%E8%8A%B1/8868069>。
- 13 旅美華裔學者包衛紅曾比較 1910 年代的荷里活歷險電影系列中的女英雄「寶蓮」（Pauline，由女星「白珍珠」Pearl White 飾演）和 1929 年中國默片中的「白玫瑰」。
- 14 石佛：〈評《女俠李飛飛》〉，載《銀幕評論》1926 年第 1 卷第 1 號。陳墨：《中國武俠電影史》，頁 18 引用原文。

