

文學與電影叢書

黃勁輝 主編



女性與命運

粵劇·粵語戲曲電影論集

劉燕萍 著

「文學與電影」叢書
Literature and Cinema Series

叢書顧問：

劉以鬯教授 梁秉鈞教授 黃萬華教授 譚國根教授

黃勁輝 / 主編



香港公開大學出版社
OPEN UNIVERSITY
OF HONG KONG PRESS



香港大學出版社
HONG KONG UNIVERSITY PRESS

「文學與電影」叢書

Literature and Cinema Series

黃勁輝 主編

顧問：劉以鬯教授、梁秉鈞教授、黃萬華教授、譚國根教授

女性與命運——粵劇・粵語戲曲電影論集

Females and Fate: A Collection of Articles on Cantonese Operas and Films

劉燕萍 著

本書插圖（取自《姹紫嫣紅開遍——良辰美景仙鳳鳴》）蒙任白慈善基金惠允轉載，特此致謝。頁 61 插圖及頁 70 插圖分別蒙北京人民出版社及香港中華書局惠允複印，亦一併致謝。

封面圖片、篇章首頁插圖及頁 88 插圖由黃婉兒（香港公開大學創意寫作與電影藝術榮譽文學士學生）設計、繪製，謹此致謝。

© 香港公開大學出版社、香港大學出版社 2010

國際書號：978-962-7707-75-2

版次：2010 年 12 月初版

出版者：香港公開大學出版社

地址：香港九龍何文田牧愛街三十號

傳真號碼：(852) 2396 5009

電郵：ouhkpress@ouhk.edu.hk

網址：<http://www.ouhk.edu.hk/ouhkpress.htm>

出版者：香港大學出版社

地址：香港香港仔田灣海傍道七號興偉中心十四樓

傳真號碼：(852) 2875 0734

電郵：hkupress@hku.hk

網址：<http://www.hkupress.hk>

本書由香港藝術發展局資助出版。

本書所載一切資料，出版人保留一切權利，任何人士未經同意，不得擅自轉載、抄錄，也不得採用任何現時或日後出現的電子、機械技術，以及其他方法使用有關資料，包括複印、錄音和將有關資料置入任何形式的資訊儲存或讀取系統內。

「文學與電影」叢書

總序

黃勁輝

2008年9月，我在香港公開大學首辦「創意寫作與電影藝術榮譽文學士」課程，這是四年全日制面授課程，重點是融文學與電影兩種藝術於一體，跨文字與影像兩種媒介之疆域。

文學與電影的關係本應是很密切的。在現代都市中，文學與電影彼此滲透，甚至唇齒相依。美國荷里活電影作品大部分改編自文學著作；中國電影題材不少來自文學作品，文學家當編劇亦不少。五、六十年代，香港曾經有大批自上海南來的文人製作電影，文學與電影相輔相成，例如電懋旗下的張愛玲、易文、宋淇等；但是，七十年代以後情況有所改變，現今普遍的現象是，唸文學的多不懂欣賞電影藝術，電影製作人也多不讀文學專著。文學與電影之間，彷彿有一道難以逾越的牆。

本地關於文學與電影的研究範疇有時頗含糊。坊間有些抱舊守殘的錯誤偏見，堅稱所有改編自文學著作的電影作品永遠無法跨越文學原著的藝術水平，這是對文學與電影研究的盲點。有些對文學與電影深感興趣的中學老師或大專教師曾經跟我談起，他們很希望找到這個範疇嚴謹的研究和著作，尤其是關心本地文學與電影關係的分析專著。有些學生曾反映，本地缺乏一系列探討文學與電影關係的有系統的學術著作。

梁秉鈞教授（也斯，本叢書顧問之一）在文學與電影的教學方面是先行者，早於八、九十年代已在當時的香港大學比較文學系開創科目「當代中國社會的文學與電影」，並於1997年後在嶺南大學中文系加插「文學與電影」一科。我跟梁教授談起，彼此都覺得香港似乎需要一套以

「文學與電影」為名、兼具系統和學術專業性的叢書。在香港公開大學的支持下，這套叢書得以出版，並旨在達成幾項目標：

- 一、促進文學與電影的研究，並以學術分析為旨；
- 二、打破文學與電影之間的壁壘。文學與電影的關係是平衡的，並非對立的；
- 三、關心及整理本土的文學家、電影創作人和理論家的成果。

本叢書收錄的乃學術研究著述，一方面關心文學與電影的關係，另一方面亦會以個別本土文學家、電影創作人或理論家作為個案研究對象。

「文學與電影」叢書
Literature and Cinema Series

黃勁輝 主編

女性與命運

粵劇·粵語戲曲電影論集

Females and Fate:
A Collection of Articles on Cantonese Operas and Films

劉燕萍 著



香港公開大學出版社
OPEN UNIVERSITY
OF HONG KONG PRESS



香港大學出版社
HONG KONG UNIVERSITY PRESS

序

陳國球

香港教育學院語文學院院長兼中國文學講座教授

粵劇曾是香港市民娛魂樂性的主要活動，既繼承了中國戲曲傳統，又反映了在地觀眾好尚與時代面貌。時移世易，至今香港的粵劇活動不絕如縷，其聲勢與規模在大眾文化領域所佔比重已大不如前。於是香港粵劇的黃金歲月就由「現世」退居「話說當年」的記憶。再者，因為屬於舞台表演的戲曲藝術本就無法原樣保存，在過去攝錄工具未普及的時候，能流傳於後的只有部分提綱或劇本，以及相關的圖像紀錄、文字記載與評論；「帝女花」、「仙鳳鳴」、「唐滌生」等口耳相傳的記憶，漸漸由「傳說」演成「神話」。然而，與粵劇相關的戲曲電影出現，在一定程度上又保存了這舞台藝術的聲色形相，可以為後世觀賞或者參詳。當然，粵劇由舞台演出改變為銀幕放映，界面媒體不一，二者當然有許多差異；粵劇如何改編成電影，又或者電影如何承載粵劇，就很值得研究。此外，不少著名的粵劇，也是傳統戲曲或者文學作品所改編而成；「改編」作為一種跨文本、跨文體的活動，其研究更足以啟發我們對各種文體類型的思考，對各種文學文化（literary culture）疆界的省察，對越界的可能與不能的探索。

劉燕萍教授《女性與命運——粵劇·粵語戲曲電影論集》當中，主要就是從「改編」的角度分別討論粵劇和戲曲電影。其中兩章特別討論香港「集體回憶」的要項——《帝女花》，分析唐滌生的粵劇，與晚清黃燮清的同名戲曲之異同。黃劇之作又是由清初吳偉業的〈思陵長平公主輓詩〉與〈蕭史青門曲〉演繹而成。吳偉業素以「詩史」見稱，而黃燮

清又是關切家國時局的文人。由明末到晚清，「帝女」的政治意涵非常豐富。再轉到殖民地統治下的唐劇，當中的政治元素又有何變奏呢？燕萍教授在處理《帝女花》的改編時，很重視當中「帝女」的女性身份，認為長平公主既殉國又殉情，「角色的犧牲精神更締造一種崇高感」。事實上，本書的另一個主題就是「女性與命運」，各章討論了不同身份的女性：帝女、龍女、玄女、才女、婢女、妓女；這些不同層次和類別的身份與「女性」諸種屬性，又有錯綜的結合糾纏，展現出繁茂世情。由此進路，燕萍教授為我們導航燃燈，引領我們對歷史文化以至人生百態作更深刻的思索。這又是本書的重要貢獻。

燕萍教授與我同門共學，追隨陳師炳良教授於明德格物之門下多年。老師學問海闊水深，尤以神話與小說研究及心理分析見重學界。我雖入門較早，卻常常望洋興歎，不及斗量萬一。在眾多同門之中，大家都認為燕萍最能承傳師學，並發揚之、光大之。本書是她繼《愛情與夢幻——唐朝傳奇中的悲劇意識》、《怪誕與諷刺——明清通俗小說詮釋》、《古典小說論稿——神話·心理·怪誕》諸書之後的另一力作。我深知燕萍對學問的虔敬用心，非常欣幸可以先睹她的新作，更樂於向廣大的讀者推薦。

二〇一〇年十二月九日
序於八仙嶺下

自序

這本書能夠出版，對我來說，意義十分重大。十年辛苦不尋常，這本書又豈止包含十年光陰？〈蔣防霍小玉傳與粵劇紫釵記〉一文，寫於1996年，至今已有十四年。

撰寫粵劇與粵語戲曲電影系列的文章，是由興趣推動而作的研究，也是我自樂其樂的一部分；在此很感謝梁秉鈞教授給我的啟發。不經不覺，在這十四年中，我竟然寫成了十多篇有關的文章。這些篇章，伴隨着歲月的流逝，已成為我生活的一部分。空閒時、苦悶時，從抽屜中拿出來，獨自「享樂」、自得其樂地玩味，便已很感滿足。

2009年，是特殊的一年：戲迷情人任劍輝逝世二十週年。連串的紀念活動和論著的出版（如盧瑋鑾主編，《辛苦種成花錦繡：品味唐滌生帝女花》〔香港：三聯書店有限公司，2009〕和黃兆漢師主編，《長天落彩霞：任劍輝的劇藝世界：一代藝人任劍輝女士逝世二十週年紀念專刊》〔香港：三聯書店有限公司，2009〕），給我新的衝擊。想想，我也許可以做點什麼。何不將有關的粵劇、粵語戲曲電影的文章，重新整理一下？看看可以如何。沒想到竟然可以將十多年來獨享的「快樂」，出版成書。在此必須多謝藝術發展局的資助，令我有夢想成真的悅樂。

《女性與命運——粵劇·粵語戲曲電影論集》共有十篇文章。《帝女花》（上下）、《九天玄女》和《紫釵記》四篇為粵劇。《帝女花》一篇，鑑於2005年撰寫時，未有全面分析黃燮清《帝女花》和唐滌生《帝女花》的文章；黃劇《帝女花》亦未有刊行本（只有藏於香港大學馮平山圖書

館善本書室的孤本)，因而構思以改編角度，比較兩齣《帝女花》。¹除四篇有關粵劇的文章外，《柳毅傳書》、《紅娘》、《蘇小妹》和《唐伯虎點秋香》為有關戲曲電影（主要為粵語戲曲電影）分析之文。另有一篇介紹粵劇和粵語戲曲電影的文章，並附一篇文學改編電影片目，提供相關資料，以饗愛好者作延伸閱讀及欣賞之用。²在此很想感謝香港公開大學黃勁輝老師，建議我加入這個片目，為這個結集書寫一個延伸的「開放式結局」。

本書所刊的十篇文章，除第一篇〈從粵劇到粵語戲曲電影〉和末篇〈文學改編戲曲電影片目（香港）〉兩篇外，其餘八篇，粵劇和粵語戲曲電影各佔四篇。五十年代見證了粵劇和粵語戲曲電影的興盛。當代觀眾從傳統故事中，尋覓懷鄉的安慰。此外，粵劇和粵語戲曲電影所宣揚的傳統忠孝節義之價值觀，在一定程度上，亦負起群眾教育之責。粵劇和有關電影，多改編自文學名著（如〈霍小玉傳〉和〈柳毅〉）或源自民間文學。舞台和電影媒介的傳播，不但有助故事的推廣，更有助弘揚中國的傳統文化。粵語戲曲電影，可說是五六十年代香港電影史的一個豐富文化遺產，不但保留坐車、推車和騎馬等各種粵劇功架，亦見證影像技術的進展，如粵語戲曲電影《柳毅傳書》中的二龍爭鬥、翻江倒海和連場水底世界的瑰麗，與現今數碼科技相比，固然是天壤之別，但以五十年代的科技而言，已是十分難得。沒有前輩電影工作者的努力和嘗試，又何來日後的成就？本書的討論，集中在五十年代的粵劇和粵語戲曲電影，便旨在從這批文學遺產中，發掘出精彩動人之作。

至於選材方面，本書探討了六類女性：帝女（《帝女花》）、龍女（神女）（《柳毅傳書》）、玄女（神女）（《九天玄女》）、才女（《蘇小妹》）、婢女（《紅娘》、《唐伯虎點秋香》）和妓女（《紫釵記》）。這幾種女性，面對不同的「命運」時，各自有精彩的「演繹」。在此，想謝謝（前中華書局編輯）賴菊英小姐，建議我就幾種女性類型，理出一條線索。本書亦以《女性與命運——粵劇·粵語戲曲電影論集》作為書名，探討女性與性格、命運和環境的種種關連。

撰寫文章、搜集資料的過程中，曾遇上不少疑難。在此，必須感謝同事黃淑嫻博士，幫助我解決問題，給我意見和鼓勵。此外，家人的支持：姐姐劉燕玲在旅行時，不忘為這個妹妹搜集粵劇的資料；丈夫林中偉給我支持和鼓勵，令我可以「遊於藝」；女兒林之樂為我校訂文稿，都令我十分感動。還有，必須感謝三位研究助理，在不同階段給我盡心盡力的幫忙：陳素怡小姐，幫忙搜集資料、整理和校對；陳栢薇小姐幫忙打字、細心解決各種難題；伍家偉先生幫忙編輯的工作。還有香港公開大學出版社周邱冰燕女士和何桂蘭小姐，在出版和版權問題上，鍥而不捨地尋求解決方法，並為我提供非常寶貴的專業意見。沒有你們的襄助，我難以夢想成真，難以出版這本斷斷續續撰寫了十多年的論文集。我很感恩，在此再次說聲：「謝謝！」

嶺南大學中文系

劉燕萍

二〇一〇年五月十八日

註釋：

- 1 至於這個結集的其他文章，如《柳毅傳書》（1958）等，雖然重點在討論改編作品，而非原著與改編之比較，但仍會關注原作對改編的影響，以呈現改編之作如何推陳出新，吸引當時的觀眾。
- 2 本文重點在以女性與命運為線索，探討不同的女性，面對家國、愛情、婚姻等問題時，性格如何主宰她們的命運。至於《帝女花》一文，由於涉及兩齣《帝女花》的討論，關涉改編；改編亦是這篇文章的主線。

目錄

序	vii
自序	ix
從粵劇到粵語戲曲電影	1
性格與命運——論粵劇《帝女花》的改編	11
亂世情與謫世——論粵劇《帝女花》的改編	31
龍宮、變形與成長——論粵語戲曲電影《柳毅傳書》	43
採選、搶婚與火殉——論粵劇《九天玄女》	69
「蘇小妹」戲曲電影——從難題求婚到妒婦故事	83
才子佳人劇——論粵語戲曲電影《紅娘》	97
論粵語戲曲電影《唐伯虎點秋香》中的不協調元素	117
蔣防〈霍小玉傳〉與粵劇《紫釵記》	129
文學改編戲曲電影片目（香港）	143

從粵劇到粵語戲曲電影

二十世紀五、六十年代是香港電影的繁榮期，亦是粵語戲曲電影興盛的年代，其中以五十年代尤為蓬勃。¹據余慕雲（1930-2006）的統計，五十年代香港共出品 1,519 部粵語片，其中粵語戲曲電影有 515 部，約佔總數百分之三十四。粵語戲曲電影，無論是粵劇紀錄片、粵語戲曲片或粵劇歌唱片，都是承接舞台粵劇而來的電影。²

一、粵劇的特色

（一）綜合性

粵劇的一個主要特質是綜合性——融會、吸納花部和雅部諸腔如弋陽腔、崑腔和梆黃而成。³（明）徐渭（1521-1593）在嘉靖三十八年（1559）寫成的《南詞敘錄》載：「今唱家稱弋陽腔，則出於江西，兩京、湖南、閩、廣用之」。⁴由《南詞敘錄》之載，可見在明朝嘉靖（1522-1566）年間，粵劇已採用弋陽腔演唱。至於弋陽腔乃花部亂彈的主要腔調，屬徒歌形式，隨弋陽班在廣東演出而傳入並被吸收。至崑曲稱雄雅部，粵劇亦將之吸納。崑曲約在明朝萬曆（1573-1620）年間，隨外江班傳入廣東，並對粵劇產生影響。除受崑曲影響外，粵劇亦從安徽班和湖南班，接受了梆子和二黃。梆黃較雅緩的崑曲為緊湊，因而受到歡迎；粵劇的腔調，亦以梆黃為主。可以說，現今粵劇的主要唱腔在清朝乾隆（1736-1795）末年便已形成。⁵

(二) 地方性

粵劇不但吸納外省諸腔，更吸收廣東說唱如木魚、南音、廣東小調、粵謳及鹹水歌等，因而形成獨特的地方色彩。⁶此外，粵語說白和平喉的運用，更令粵劇真正成為地方戲曲。歐陽予倩（1889-1962）說：「粵劇在同治（1862-1874）年間已經在戲棚官話中插進了廣州話」，「以至唱詞（韻文）也加入了廣州話。」粵劇採用粵語道白，令說白更為傳神。另一方面，唱腔上由傳統用「假聲」唱高亢腔調，改為用「平喉」——真聲演唱，亦是重要的改革。平喉唱腔更能表達粵語之聲調、音韻，令粵劇便於吸收道地的廣東小曲和牌子，豐富了粵劇的唱腔藝術，令粵劇真正成為廣州的地方劇種。⁷

(三) 即興性

粵劇除具地方色彩外，即興性（improvisation）亦是粵劇的一大特點。二十世紀三十年代甚至更早期，劇團演出是依據戲班「開戲師爺」所寫的提綱，而演出細節就由演員即興發揮。江湖十八本便屬於這類「提綱戲」（演員以戲班「開戲師爺」所寫的提綱為演出的依據）或「爆肚戲」（「提綱戲」沒有固定曲白，靠演員自我發揮）。至三十年代薛馬爭雄，二人各自招攬編劇人才——馬師曾（1900-1964）手上有陳天縱、盧有容；薛覺先（1904-1956）旗下則有南海十三郎（1909-1984）、馮志芬等，劇本素質才有所改善。至1956年，任劍輝（1912-1989）、白雪仙（1928- ）成立仙鳳鳴劇團，⁸唐滌生（1917-1959）以精鍊緊湊的文學性劇本，加上注重講戲、排戲，令粵劇「雅化」，亦令即興性大為褪減。⁹傳統的粵劇，就以吸納諸腔的綜合性，融會地方說唱、歌謠的地方性和即興性演出為其特色。

二、五、六十年代的粵語戲曲電影

(一) 粵語戲曲電影——懷鄉的寄託

二十世紀五十年代粵語戲曲電影大行其道，盛行的原因與當時的懷鄉情結和補償心理有關。五十年代是香港人口激增的年代——1946年香港人口為160萬，後來由於國內政治因素影響，大量移民湧入香港。1950年春，估計香港人口達到236萬。¹⁰來港的移民、難民成為「香港人」，在心態上卻並未「本土化」。周華山（1962-）說：「失根無依的中國人尤須重尋鄉土認同與歸屬。」¹¹觀眾寄居異鄉而心懷故土的懷鄉情結，便在粵語戲曲電影所虛擬的古代世界和傳統文化中，尋到慰藉和補償。

粵劇受市民大眾歡迎，源自粵劇的粵語戲曲電影亦應運而生。與粵劇相比，粵語戲曲電影更具吸引力。首先，電影票價較粵劇票價便宜。其次，戲院的清靜，對比戲棚的吵鬧，又多一份吸引。此外，《梁祝恨史》（1958）、《紅娘》（1958）、《紫釵記》（1959）、《帝女花》（1959）等，大受海內外觀眾歡迎，掀起熱潮，更將粵語戲曲電影之發展推向高峰。¹²

(二) 影像的紀錄——戲寶與功架

粵語戲曲電影的其中一項貢獻，就是將粵劇的唱腔、名作和近乎絕技的表演功和動作架式紀錄下來。¹³粵劇名劇、戲寶拍成電影的，有《魚腸劍》（1940、1957）、《賣油郎獨佔花魁》（1950、1955）、天女散花（1958）、《西河會妻》（1960）、《斷橋產子》（1962）等。影像的紀錄有助保存珍貴的戲曲資料。

舞台與電影的媒介不同，前者表演抽象化，後者可以用實物、實景表現真實感，但粵語戲曲電影仍保留不少精彩的功架。區文鳳說：「中國戲曲是種寫意藝術」，擅長以虛寫實，如林年同（1944-）所言的「引虛為實，化實為虛」。騎馬、坐車，並非真箇用馬匹、車輛作道具。正如

阮兆輝（1945—）說：「戲曲的標準是不能抽象的東西才現實化。」例如在舞台上走一個圓台，已可當作十萬八千里之遙。¹⁴ 演員用身段、動作、表情表現抽象的東西，尤其考驗功架。武生王靚次伯（1905-1992）便擅長騎馬、坐車的功架。靚次伯在《韓湘子雪夜過情關》（1958）折子戲〈雪擁藍關馬不前〉中，便盡現馬鞭功法的精妙，將馬兒受驚、不再前進，騎馬者收繮拉馬、緊抱馬身、快要人仰馬翻的極危險象一一表現出來。¹⁵

除騎馬外，粵劇例戲《六國大封相》中的推車、坐車，亦是以簡單、具象徵性的道具，配合演員的關目、造手、功架，表現推車和坐車的動作。¹⁶ 《六國大封相》中公孫衍「坐」在車上，由正印花旦「推車」，車旗代表車輪，花旦用推、拉、兩手前後推動等動作，表示碰到石頭、上落斜坡、轉彎等推車時的情況。此外，公孫衍「坐車」，也是腰腿功的一項絕技。演員要用單腳表現人物「坐」在車上，隨車前進的情形。¹⁷ 粵語戲曲電影，就以影像紀錄粵劇的各種功架及劇目等寶貴資料，使之得以保存和流傳。¹⁸

（三）粵語戲曲電影的種類

粵語戲曲電影的種類，據余慕雲歸納，可分為關公戲、武松戲、包公戲、楊家將戲、歷史戲和紮腳戲。以主題歸類，粵語戲曲電影又可分為愛情、神怪、歷史改編劇、神話／仙話、民間故事和公案等類，其中以愛情類佔多。粵語戲曲電影《紫釵記》便傳承自唐朝蔣防〈霍小玉傳〉（《太平廣記》卷四百八十七）和明代湯顯祖（1550-1616）的《紫釵記》。¹⁹ 此外，電影《梁祝恨史》、《西廂記》（1956）和《紅娘》等，都是才子佳人的愛情故事。

除愛情類外，神怪粵語戲曲電影也佔相當數量。中國文學本來就有文言志怪、章回神魔類小說，廣受讀者歡迎；神怪粵語戲曲電影也成為廣受觀眾歡迎的劇種。《天魔女三戲濟顛》（1950）便是有關道濟（？-1209）的故事。此外，《新封神榜》（1953）、《龍虎渡姜公》（1957）和《七彩鍾無艷》（1958，1959）等，都是以神怪為賣點的粵語戲曲電影。

神怪片以外，改編自歷史、野史的粵語戲曲電影也為數不少。據麥嘯霞之載，《十奏嚴嵩》（1952）便屬於傳統江湖十八本劇目之一。²⁰此外，尚有《荊軻刺秦皇》（1956）、《信陵君竊符救趙》（1957）等，都是包含歷史元素的粵語戲曲電影。

除歷史粵語戲曲電影外，神話、仙話、民間故事和有關包公的公案劇，這些廣為市民大眾熟悉的題材，亦佔一定的市場。《柳毅傳書》（1958）的洞庭神話及《六渡荷仙姑》（1950、1957）的仙話，就以神、仙元素吸引觀眾。此外，《白蛇傳》（1955），代父從軍、女扮男裝的《花木蘭》（1951）和《木蘭從軍》（1957）等民間故事，亦對普羅大眾有一定的吸引力。宋代清官天章閣待制包拯（998-1062）公正廉明的斷案，也幾乎在每一個時代，都獲得觀眾的共鳴。源自元雜劇《包待制智賺灰闌記》²¹的《灰闌記》（1957），就以灰闌斷子的機智，吸引觀眾。粵語戲曲電影幾種類型中，便以愛情、神怪、民間故事及傳說等劇種為主，盛行於二十世紀五十年代的影壇。

結論

粵語戲曲電影盛行於二十世紀五十年代，卻因濫拍而產生「五日鮮」、「七日鮮」等問題，導致「伶星分家」和中聯的成立。1951年，一群影星堅決拒絕與這些紅伶合作，是為「伶星分家」，主力搞手於1952年創立中聯電影公司，以富教育意義的信念開拍電影，抗衡投機而素質低劣的電影。²²

二十世紀五十年代是粵語戲曲電影的黃金年代，至六十年代卻日走下坡。六十年代，香港共出產1,548部粵語片，其中193部是粵語戲曲電影，只佔同期粵語片總數百分之十二。究其原因，除編劇唐滌生病故、撰曲家吳一嘯（1906-1964）病逝及演員任劍輝退休等因素外，「七日鮮」問題和粵語戲曲電影的保守落後，都是導致衰落之由。此外，由五十年代後期至整個六十年代的黃梅調熱潮，亦成為粵語戲曲電影的一大威脅。發源於湖北省黃梅縣的黃梅戲，吸收京劇元素而更趨精緻，加上現