



北京电影学院
电影艺术理论研究丛书

The Cultural Track of HongKong Film 1958-2007



香港电影的 文化历程1958—2007

许乐◎著

CIP 中国电影出版社

香港电影的

文化历程1958—2007

CIP 中国电影出版社 2009·北京

图书在版编目 (CIP) 数据

香港电影的文化历程: 1958 ~ 2007 / 许乐著. —北京:
中国电影出版社, 2009. 1

(北京电影学院电影艺术理论研究丛书)

ISBN 978 - 7 - 106 - 02998 - 2

I. 香… II. 许… III. 电影史—香港—1958 ~ 2007
IV. J909. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 171237 号

香港电影的文化历程 (1958—2007)

许乐 著

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100013

电话: 64299917 (总编室) 64216278 (发行部)

64296742 (读者服务部)

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2009 年 1 月第 1 版 2009 年 1 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/720 × 1000 毫米 1/16

印张/12.5 插页/2 字数/215 千字

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 02998 - 2/J · 1087

定 价 32.00 元

绪 言

1958年,年届50岁的邵逸夫先生在香港成立了邵氏兄弟(香港)有限公司,掀开了邵氏影视帝国历史上最为重要的一页。此后,“邵氏”帝国以香港的邵氏公司为电影生产基地,将经营范围由东南亚一带逐步扩展到全球海外华人市场。同样在1958年这一年,李翰祥在邵氏执导的第一部黄梅调电影《貂蝉》在观众当中引发轰动,由此掀起了此后绵延数年之久的黄梅调电影热潮。在1950年代末1960年代初,一大批有才华的电影导演在邵氏影城创作出了一系列美轮美奂的黄梅调电影,同时邵氏还聚集了一批倾心于文艺片创作的电影导演,推出如《新啼笑因缘》(1964年)等艺术价值极高的影片。在这些黄梅调电影和文艺片中,邵氏不经意间为海外华人建构起了一个想象中的家国世界;或者说,伴随着这些黄梅调电影和文艺片的创作,一个虚拟的“中国”在1960年代初的邵氏电影中被孕育成熟。这样一个虚幻精美的影像世界在当时一度满足了海外华人对于祖国和家乡的思念之情,也为今天的电影研究提供了一个传奇式的影像文本。

到1960年代中期,黄梅调电影这股热潮开始逐渐退却,这时候随着东南亚一带的政治变动、各个国家地方保护主义政策的施行以及香港本地人口的增多等原因,香港本地市场对于邵氏来说占到的份额比以往大了许多。邵氏电影在文本上和香港这座城市之间的关系也开始变得比以往紧密。在邹文怀和张彻等人的提议下,邵逸夫决定改变制片策略,生产一种新的武侠电影,并打出了“彩色武侠世纪”的宣传语。经过几次不太成功的实验之后,1966年胡金铨的《大醉侠》一鸣惊人,次年张彻的《独臂刀》再破票房百万,标志着邵氏新武侠电影时代的到来。自此以后,邵氏在增加电影产量的同时也开始把电影的主流形态由黄梅调文艺片向武侠片转向。1966—1967年是香港历史上一个很大的断裂点。受内地文化大革命的影响,1967年香港发生了“六七暴动”;在这段时期香港的社会问题成堆,香港市民对现实

普遍抱有强烈的不满情绪。邵氏从黄梅调和文艺片向新武侠电影的转变恰好和这样一个时间点相吻合,邵氏电影的主要社会功能也开始由经营家国美梦向暴力宣泄转变。这一时期以张彻为代表的新武侠电影以其阳刚、暴力、浪漫、悲情的文本叙事在一定程度上构成了社会动荡时期人们潜意识里危机感和焦虑感的一个宣泄通道。

到1970年邹文怀离开邵氏自创嘉禾。由嘉禾开创的“卫星公司”式的制片策略将香港电影带入了一个新的局面。1970年代是一个新旧交替的时代,原本走在时代前沿的邵氏公司在这个时候反而代表了一种规模庞大的保守势力,而在嘉禾公司新的制度下诞生了香港第一位全球知名的国际巨星——李小龙。1970年代初正是香港经济开始腾飞的时代,也是整个第三世界开始崛起的时代。李小龙电影以其更加直接的民族性在1970年代初引发了更为强烈的观众认同,其影片中充斥的惩奸除恶、维护华人利益的观念和意识极大地点燃了观众的民族主义情绪。同时李小龙在全球范围的成功也为香港电影打入国际市场提供了一丝契机。然而,1973年李小龙的离世却让香港的功夫电影一度陷入危机。这个时候喜剧片开始成为最受欢迎的片种,“冷面笑匠”许冠文在这个时候脱颖而出。1970年代的李小龙和许冠文分别代表了两种不尽相同的香港本土文化的先后兴起——前者代表了一种个人主义思想的抬头和对于追求自我价值行为的肯定,而后者则代表了一种市井功利心态的盛行以及对于香港本位的受众身份的确认。

与此同时,邵氏尽管推出过不少具有很强探索意识的影片,但并没有能够像当年打造“彩色武侠世纪”那样做出一个整体性的策略调整,在影片生产方面总体上还是延续了新武侠电影伊始的生产态势,因此在和嘉禾等新公司的商业竞争中开始渐渐处于下风。事实上,邵氏武侠电影的生产一直维系到1986年邵氏正式停产,邵氏电影中的家国图景在这些意念老旧的武侠片里面一步步走向残破溃败,而总体上说邵氏电影也一直都没有真正走出邵氏影城走进香港这座城市。而到1980年代香港电影已经完成了它的本土化转型,尤其是新艺城的出现更是将香港电影带入一个全民狂欢的时代。如果说黄梅调电影制造的是家国梦、李小龙电影抒发的是民族情的话,那么自许冠文以后,尤其是新艺城出现以后的香港电影一直都和香港这座城市融合在一起,由此形成为香港这座城市所特有的一种城市文化。1980年代是香港电影的黄金时代,就电影形态而言,1980年代的香港电影以过去香港电影的传统作为基础,将喜剧片、动作片、黑社会片、千术片这些电影形态统统进行了现代化的翻新和改造,从而使得香港电影在这一时期呈现出异常丰富和多彩的面貌。尽管这些影片在其定位上一直都是以娱乐至

上,但实际上它们所提供給香港市民的不仅仅是娱乐这么简单。无论是喜剧片、动作片、黑社会片还是千术片、灵异片乃至色情片,这里面都融合着对于东方与西方、传统和现代之间各种冲突的调和,融合着对于父母与子女、个人与家庭之间各种矛盾的化解,融合着对于人与人、人与社会之间各种关系的疏导,融合着对于人们内心情感的尊重和满足,融合着对于人们心灵世界的安抚和慰藉——这才是香港电影的最为可爱之处。

1990年代初的香港电影产业于一片浮华中开始危机渐显。香港的电影文化在这一时期再次呈现出新旧交替的趋势,1980年代积累下来的各种电影经验在这个时候开始显得有些过时。这一时期最为辉煌的电影现象是和两个人相联系在一起的:现象一是香港影人北上内地和内地电影制片厂之间的合拍片热潮,这股“合拍潮”造就了由徐克领军的又一次的“新武侠电影”^①;现象二是周星驰“无厘头”喜剧在香港的风靡,这股“无厘头”喜剧浪潮又和1990年代初香港电影中的“内地热”融为一体。可以说,徐克和周星驰各自代表了北上内地和固守本土两种不同的电影形态和电影策略,而这两种看似完全相反的电影创作取向实际上在创新方面都表现为对于“家国意象”这样一种电影资源的重新开掘——相比之下徐克领军的“新武侠电影”有意淡化了香港人的主体意识,在把香港人的身份差异悄然抹去之后,将自我积极融入到了由“新武侠电影”创造出的家国图景之中;而周星驰的“无厘头”喜剧和“内地热”影片都强化了香港人的主体意识和身份差别,继而以香港和内地之间的血脉之情作为认同对象,希望彼此之间能够实现一种水乳交融式的互通与和解。

自1994年以后香港的电影产业开始急剧滑坡,喜剧、动作这两样香港电影赖以生存的法宝开始逐渐走向衰落。而随着“九七”的临近,弥漫在香港这座城市上空和弥漫在香港市民心底里的政治焦虑与社会焦虑日益浓厚。黑社会文化在1996年这一年以古惑仔电影的形态再度复兴,成为香港市民在“九七”前后宣泄集体焦虑的一处通风口。而随着古惑仔电影的盛行,黑社会文化在“九七”前后的香港电影中得到了急速的发展。香港的黑社会片作为最具香港本土特色的电影文化,很自然地感应和折射出香港社会的“九七”症候。尤其是以银河映像为代表的黑色电影在1997—1998年这两两年里的盛行一时,更使香港的电影文化一度处于一种混乱迷失与自我沉溺的状态。这些黑色电影总体上形成一种对于香港电影文化秩序的颠覆,而这种颠覆同古惑仔电影中对于黑社会文化的悉心建构一样,同样是香港人此时对于变化中的现实秩序无从把握的反馈和印证。从1990年代初的徐克、周星驰到“九七”前后的古惑仔电影、黑色电影,香港电影的文本镜

像由一处积极主动的家国想象嬗变为一处消极乃至绝望的城市图景。这样一种创作上的自我沉溺令香港电影的文化生态陷入了前所未有的危机。

由杜琪峰领军的银河映像“九七”前后经历过了一系列黑色电影的泥沼,在新世纪以后转而成为香港电影的中坚力量。《孤男寡女》等一系列小成本都市喜剧片的市场成功让人们看到了杜琪峰等人恢复香港电影文化生态的努力,而两部《黑社会》的出现在重建香港电影本土文化秩序的同时将香港的黑社会文化推向了一个前所未有的高度。受《孤男寡女》市场成功的影响,香港的小成本都市爱情喜剧片在新世纪初略有起色。2002—2003年《无间道》系列的上映让香港的电影文化出现了一丝转机。然而这些都没有能够从总体上改变香港电影产业的萧条局面。和杜琪峰等人对香港这座城市的坚守态度相反,一大批香港影人近年来开始纷纷转向内地发展。尤其是2004年CEPA实施以后,香港电影以更加积极和主动的姿态向内地市场融合,这样一种合作令香港原生态的电影文化发生了很大的变化。就合拍片而言,香港电影由1990年代初的引领时尚、主动建构家国图景变成这一次的断臂自残以求生存,努力寻求一种在大陆和香港之间共通的文化认同,其结果却是欲盖弥彰两处都不讨巧。而在香港本地,产业萧索、人才流失、影片质素恶劣等诸多因素合而共处,已经让香港电影难以再继续作为一种城市文化的载体。在2005、2006、2007这三年里,香港电影的年产量都降到了50部左右,其中大多数还是香港和内地之间的合拍片。本土化还是大陆化?正在经历着转型和分化的香港电影将何去何从,抑或将会彻底消失?这是目前香港电影最让人感到忧虑的问题。

注释:

- ① 邵氏当年打造的“彩色武侠世纪”被电影史上称作“新武侠电影”这一点是公认的,而1990年代初的这股武侠片热潮在很多地方也被称作“新武侠电影”,二者至今没有被人在名称上面做出区别。本文中出现的1990年代初的“新武侠电影”全部带引号,暂做区别。

目 录

绪言	1
第一章 邵氏电影中的家国梦	1
第一节 黄梅调·古装片·文艺片	3
第二节 “彩色武侠世纪”	15
第三节 邵氏电影的转型之路	24
第二章 1970 年代的本土化之路	36
第一节 李小龙 VS. 张彻	38
第二节 许冠文 VS. 李翰祥	48
第三节 洪金宝·成龙 VS. 楚原·刘家良	59
第三章 1980 年代香港电影之“城”	71
第一节 新艺城的都市喜剧	74
第二节 成龙与香港的双重轨迹	83
第三节 英雄片与黑社会文化	92
第四节 香港电影中的“黄赌毒”	103
第四章 国城之间的文化变奏	127
第一节 “新武侠”与《黄飞鸿》	128
第二节 “无厘头”与“内地热”	137
第三节 黑社会片的复兴与嬗变	146

第五章 国际化·本土化·内地化?	158
第一节 国际化之路与香港身份.....	159
第二节 坚守香港的银河映像.....	170
第三节 CEPA 后的香港电影	179
结语	188
参考文献	189
后记	191

第一章 邵氏电影中的家国梦

邵氏电影的前史至少应该追溯到1925年6月成立于上海的“天一影片公司”，公司的创立者是邵醉翁、邵邨人、邵仁枚、邵逸夫兄弟四人。按钟宝贤先生在《兄弟企业的机构转变——邵氏兄弟和邵氏机构》一文中载，早在1924年邵仁枚便已经离开上海远赴印支半岛（今越南、柬埔寨一带）联络当地的戏院商，但是被拒绝入境，只好退守新加坡，在当地开始做影院生意。到1926年，邵醉翁又遣年仅19岁的六弟邵逸夫前往新加坡协助邵仁枚，为“天一公司”打开在南洋一带的电影发行放映网络。到1928年，明星公司联合大中华百合、民新、友联、上海、华剧组成“六合影业公司”对“天一公司”施行中国电影史上著名的“六合围剿”，这时南洋一带的电影发行放映网络对于“天一公司”来说便更加重要了。1930年，邵逸夫与邵仁枚在新加坡成立了“邵氏兄弟公司”，经营影院和娱乐场，为“天一公司”提供了稳定的海外市场。

有声电影出现以后，南洋一带的粤语片市场开始兴起。1934年，“天一影片公司”在香港设立了“天一影片公司香港分厂”，简称“天一港厂”。邵醉翁成立“天一港厂”的初衷是想要将“天一公司”的生产重心由上海向香港转移，生产粤语片以供应邵逸夫和邵仁枚在新加坡建立起来的邵氏兄弟公司的影院网络。然而“天一港厂”成立之后在1936年曾两次失火，邵醉翁心灰之余退回上海，将香港的生意交给二弟邵邨人打理。1936年“天一港厂”改组成为“南洋影片公司”，由邵邨人负责。1937年抗日战争爆发，“天一影片公司”在上海的历史结束，邵氏的全部制片业务都转移到了香港。香港沦陷期间，南洋片厂曾被日军占用；新加坡沦陷时邵氏兄弟公司的不少影院也曾一度被毁。但是二者在战后都很快恢复。1950年，邵邨人将“南洋影片公司”改组为“邵氏父子公司”^①，并开始制作国语片。到1956年，“邵氏兄弟公司”在新加坡、马来西亚、越南、泰国及爪哇等地已经拥有

100 多家影院和 10 座大型游乐园。而在这段时间里，“邵氏父子公司”在香港的地位却并不比长城、凤凰、电懋等其他电影公司显眼多少，每年不到十部的电影产量也开始逐渐供应不了邵仁枚和邵逸夫建立起来的日益庞大的影院网络。为了稳定片源，1957 年邵逸夫离开新加坡来到香港，于 1958 年 3 月宣告“邵氏兄弟（香港）有限公司”成立^②。至此以后，“邵氏兄弟（香港）有限公司”专门从事影片制作，而“邵氏父子公司”转向影片发行和放映事业。



当年的邵氏片场

对于邵氏历史的研究是眼下香港电影史研究的一个热点，但是到目前为止研究的重心都还是主要集中在 1958 年成立的“邵氏兄弟（香港）有限公司”这里。实际上一部完整的邵氏电影史至少应该从 1925 年的“天一公司”开始算起，下启新加坡的

“邵氏兄弟公司”、香港的“天一港厂”——“南洋影片公司”——“邵氏父子公司”，然后才是“邵氏兄弟（香港）有限公司”，其后还应当包括香港无线电视台（TVB）、1980 年代后期 TVB 和邵氏合组的“大都会电影公司”、2001 年邵逸夫和方逸华成立的“电影动力有限公司”和“星艺映画电影公司”等等，这些都应该是邵氏电影史的组成部分。不过，这里从“邵氏兄弟（香港）有限公司”说起是因为它是 1960 年代香港电影目前浮现在我眼前的冰山一角，对于电影公司的研究也不是本书所要研究的重点，所以关于邵氏历史的全貌这里只是点到为止。邵氏帝国的辉煌历史最让人感到惊诧的是，它的每一次选择都恰好走在了重大历史变革的前面。且不说“天一公司”成立之初开拓南洋市场的选择跟“六合围剿”之间的关系；像 1937 年抗日战争爆发，许多在上海的电影公司遭到重创，而在此之前“天一公司”已经在香港设立了天一港厂；而在 1950 年代以后由于内地政治风向的转变，大中华、永华等电影公司因失去内地电影市场而纷纷倒闭，这时候邵逸夫和邵仁枚在南洋一带已经建立起了足够庞大的影院系统；到 1980 年代嘉禾、新艺城崛起时，邵逸夫已经掌控了香港无线电视台的大部分股份，将主要资金由电影业转向了电视业；甚至到 1986 年“邵氏兄弟（香港）有限公司”突然停产，

也是走在了1990年代初香港电影产业开始急遽滑坡的前面。在2006年TVB举办周年台庆时,邵逸夫站在正中间与TVB的电视明星一起挑起大拇指合影,这张照片和广为流传的那张邵逸夫当年和邵氏影星的合影相对比实在令人感慨万千。世界电影的历史到现在也仅刚过百年,百年电影史中涌现出的这般业界奇才恐怕仅邵逸夫先生一人而已。

由于邵氏在经营上的一贯策略,上映期结束以后的邵氏电影很难有机会再被外人见到。据统计,邵氏拍摄过的影片一共有1200部左右。我们今天对于邵氏电影的研究在很大程度上要归功于1999年马来西亚财团Usaha Tegas Sdn Bhd以六亿元的价格收购了700多部邵氏电影的版权,该财团稍后在香港成立了“天映娱乐”有限公司,并于2002年开始将数码修复后的邵氏电影做成DVD上市^③。截止到2007年底,我们能够看到的修复后的邵氏电影共计有400余部。将这些电影纵向排列开来,展现在我们面前的是一个电影帝国的兴衰历史。而将这些电影文本仔细研读之后便可以看到,一个想象中的家国世界在邵氏电影里面是如何被建构、经营、兴盛、衰落直至最后破败和解体的。

第一节 黄梅调·古装片·文艺片

从1958年到1966年,制作精美的邵氏黄梅调电影在海外华人世界里一度风靡。黄梅调电影貌似一种纯粹的中国古典文化,实际上它是既传统又现代、既具有民族性又具有世界性的。邵氏黄梅调电影营造的是一个残败凋零却又凄美动人的梦幻般的家国世界。这一家国世界寄托了海外游子们浓浓的乡愁,也构成了现实时空里面家国世界的一个隐喻。与此同时,《新啼笑因缘》等邵氏文艺片更是直接表达了创作者们对于家国和故土的思念之情。

按照罗卡先生的说法,香港电影在1966年以前共经历了四次过渡。前三次分别发生在抗日战争爆发后、抗日战争结束后和新中国成立以后,主要是中原电影人材和文化的南移,壮大了香港的电影工业与文化,并激起本土电影做出回应,其结果是促进了两种电影互为影响而又共存共长,使香港成为华语电影的新中心。第四次过渡始于1955年电懋和光艺成立,到1965年电懋再改组为国泰,光艺转弱,邵氏占尽上风,可谓大局已定^④。星马(新加坡、马来亚)资金注入香港电影,尤其是邵氏、电懋这些公司以海外华人



作为主要电影受众的市场定位,使香港电影的主流形态在这十年里发生了很大的变化。另一方面,随着内地政治风向的转变,由长城、凤凰、新联等左派电影公司代表的中原文化到1950年代中期以后开始走向衰弱,一种充满异质感的香港电影开始走向成熟。

在1958年“邵氏兄弟(香港)有限公司”成立之前,“邵氏父子公司”在和电懋、长城、凤凰这些生产国语片的大公司的竞争中基本没有占多少优势,至少从影片产量来看可以说是旗鼓相当。这几大公司每年都生产大约五到十部左右的国语影片。其中“邵氏父子公司”1952年上映影片5部,1953年上映7部,1954年7部,1955年7部,到1956年增加至13部,1957年13部。到1958年这一年邵氏突然大幅度增产,这中间经历了由“邵氏父子公司”向“邵氏兄弟(香港)有限公司”的交接,但所产影片的形态基本没有太大变化。在1958年这一年“邵氏父子公司”和“邵氏兄弟(香港)有限公司”前后一共上映了21部影片,按照上映时间分别是《酒店情杀案》(粤语)、《大马戏团》(国语)、《清宫怨特辑》(国语)、《异国情鸳》(国语)、《玉女春情》(粤语)、《给我一个吻》(国语,李翰祥导演)、《貂蝉》(国语,李翰祥导演)、《蓬门淑女》(粤语)、《杀人花烛夜》(粤语)、《人约黄昏后》(国语)、《安琪儿》(国语,李翰祥导演)、《鸳鸯谷》(粤语)、《一夜风流》(国语)、《琼莲公主》(粤语)、《借红灯》(国语)、《丹凤街》(国语,李翰祥导演)、《美腿小姐特辑》(国语)、《全家福》(国语,李翰祥导演)、《浪子回头》(粤语)、《凤求凰》(国语)、《你是我的灵魂》(国语)^⑤。仅从这些片名便可以看出前面所说的“一种充满异质感的香港电影”是怎么样一回事。这种异质感的电影里面既包括像黄梅调电影这种聚焦于建构一种虚幻的家国图景的古典形态的影片,也有各种模仿好莱坞电影颇为洋化和西化的影片,还有个别受日本影响带有明显东洋味儿的影片,当然也还有受到欧洲以及东南亚一带各种影响的影片。无论是“中化”还是“洋化”,“洋化”里面无论是西化、欧化还是东洋化,这些影片统统都表现出高度的时空虚拟的特点,和香港这座城市没有太多的关联,和同时期具有社会写实性的粤语片相比更可谓是大相径庭。

从影片形态上看,在1958年这一年上映的邵氏电影可以说是花样繁多异彩纷呈,几乎涉猎到了香港电影的各种形态。在这些影片里面市场影响最大的是李翰祥拍摄的“邵氏”^⑥第一部黄梅调电影《貂蝉》(1958)。这部电影的成功在很大程度上决定了邵氏日后的市场走向,甚至可以说间接决定了邵氏电影日后所呈现出的文化形态。从1958年“邵氏兄弟(香港)有限公司”成立到1966年邵氏的新武侠电影开始形成热潮,这期

间邵氏的平均年产量在二十部左右,其中黄梅调电影和文艺片可以说是这一时期最主要的两种电影形态。由邵氏引领的这股黄梅调电影热潮曾经在1950年代末至1960年代初于港台以及海外华人世界风靡数年之久。虽然黄梅调电影并非邵氏首创也并非邵氏独创^⑦,但是邵氏生产的黄梅调电影却是最为精致和典雅,这是有目共睹的。特别是邵氏的清水湾片场建成以后,黄梅调电影更是得以以一种近似流水线的生产方式被整齐划一地生产制造出来,其后再以流水线的方式在邵氏兄弟早已开创并日益扩张的影院网络中上映,极大地奠定了邵氏电影在海外华人世界的地位和影响力。

据李翰祥先生回忆,他当年是在香港看了石挥先生导演的舞台艺术片《天仙配》,由此产生的拍摄黄梅调电影的念头。《天仙配》这部电影在内地的拍摄时间是1955年,当时影响力极大,据1958年底统计在内地的观影人数已经达到了1.4亿人次,在香港、南洋一带同样风靡一时。但是邵氏公司起初对这一现象并没有多加留意,这一点仅从1958年上映的21部邵氏电影的形态各异便可以看出。当李翰祥向老板邵仁枚提议希望拍摄一部黄梅

调电影时,邵仁枚给他的拍摄预算只有30万港币。当时“邵氏父子公司”的南洋片厂刚刚拆掉,而“邵氏兄弟(香港)有限公司”的清水湾片场还没有建起,《貂蝉》一片的整个拍摄过程相当混乱,成品在今天看来也确实差强人意。用李翰祥自己的话说,整部电影“既荒唐,又幼稚,电影不电影、戏曲片不戏曲片,不伦不类,非驴非马”^⑧。未曾想到这部《貂蝉》在上映之后不仅票房狂收,而且还在1958年第五届亚洲影展上连获最佳导演、最佳编剧、最佳女主角、最佳音乐、最佳剪接五项大奖。邵氏公司看准商机增加投入,让李翰祥的才华在次年的《江山美人》(1959)里面



李翰祥凭《貂蝉》一片荣获1958年第五届亚洲影展最佳导演奖



得到了更加自如的发挥和展现。自《江山美人》以后,黄梅调电影成为一种独特的电影形态开始在以东南亚一带为主的海外华人世界里风行。这以后,包括台湾在内的许多电影公司纷纷加入到了拍摄黄梅调电影的行列,然而邵氏在这一方面毕竟是占尽了人力物力和财力,其生产出来的黄梅调电影始终是效仿者们未能出其右的。

关于邵氏黄梅调电影的发展历史,陈炜智先生的《丝竹中国·古典印象——港台黄梅调电影初探》一书给出了非常详尽的说明。珠玉在前,这里不做赘述,只是转引一下陈先生的列表。

历史分期	片名(筹 摄年份)	导 演	编剧	作曲	作词	幕后代唱
前古 典时 期	貂蝉 (1957)	李翰祥	高立	王纯	李隽青	静婷、杨志卿、 江宏(原为鲍方)
	江山美人 (1958)		王月汀	林声翕		静婷、江宏、 胡金铨
1. 列在“作曲”字段中的作曲者包括笔者所能考证得知的歌曲旋律创作、摘选者、编曲者、电影配乐者等。有时为一位作曲家统括,有时则由三位音乐人分工。2.《貂蝉》片中吕布一角原由鲍方幕后代唱,影片公映后因反应不佳,故延请江宏重新配唱。3.《江山美人》影片推出时,百代唱片公司另外出版了由林声翕编曲、指挥,静婷、江宏等人主唱的“录音室版本”(studio cast recording)唱片,此张唱片较新加坡宝石唱片公司出版的“电影原声带”(original film soundtrack)更为畅销普及,也因而成为《江》片电影音乐的传世定本。						
第一个 实 验时 期	红楼梦 (1961)	袁秋枫	易凡	王福龄	伍亦秀	顾媚、凌波
	白蛇传 (1962)	岳枫	葛瑞芬		李隽青	顾媚、江宏
1. 顾媚于《红》、《白》两片中均一人分唱多角,既唱林黛玉,又唱紫鹃;既唱白蛇,又唱青蛇。						
第一个古 典时 期	王昭君 (1959)	李翰祥	王植波	王纯	李隽青	静婷(江宏唱 段未收入影片)
				王福龄		
	王居仁			李丽华、江宏(静 婷唱段未收入影片)		
	王纯					
	林声翕					
	斋藤一郎					

历史分期	片名(筹 摄年份)	导 演		编剧	作曲	作词	幕后代唱
第一个古 典时 期	凤还巢 (1962)	李翰祥 策划	高立	王月汀	周蓝萍	王月汀	静婷、江宏、凌波、 蒋光超
	玉堂春 (1962)		胡金铨	胡金铨	王纯	李隽青	静婷、江宏、凌波
	杨乃武与 小白菜 (1962)		何梦华	鲁汉	王福龄	李隽青	凌波、江宏、静婷
	梁山伯与 祝英台 (1962)	李翰祥		李翰祥	周蓝萍	李隽青	静婷、凌波、江宏、 容蓉、顾媚、李昆
		胡金铨		宋存寿			
		高立		王卜一			
		王月汀		萧铜			
	1.《杨贵妃》原规划为黄梅调歌唱片,最后成品则与《武则天》神似,仅靠大量台词来推展剧情;是李翰祥重“场面”更胜“情韵”的早期古典史诗习作。2.《凤还巢》、《杨乃武与小白菜》、《玉堂春》以及下栏的《阎惜姣》等四部影片是笔者至今迟迟无缘得见的邵氏黄梅调作品,所幸四片均有真切可喜的电影原声带传世,提供了相当可靠的信息以为研究、分析。3.《梁山伯与祝英台》是由李翰祥任总策划的集体创作影片,胡金铨、高立、王月汀、朱牧、田丰等人均参与过拍摄工作。						
第二个实 验时 期	阎惜姣 (1962)	严俊			姚敏		静婷、江宏
	潘金莲 (1963)	周诗禄		张彻	王福龄	张彻	静婷、江宏
					王居仁		
	血手印 (1963)	陈一新		陈一新	顾嘉辉	陈一新	凌波、刘韵、蓓蕾
					王居仁		
	乔太守乱 点鸳鸯谱 (1963)	罗臻(监督)		罗臻	王福龄	金軻	静婷、江宏
		薛群(导演)			王居仁		
	双凤奇缘 (1963)	周诗禄		张彻	王福龄	张彻	凌波、江宏、静婷
王居仁							
蝴蝶杯 (1963)	袁秋枫		张彻	王福龄	张彻	静婷、江宏	
	张彻			王居仁			



续表

历史分期	片名(筹 摄年份)	导 演	编剧	作曲	作词	幕后代唱
第二个 实验时 期	七仙女 (1963)	何梦华				静婷、凌波
		陈又新等				
1.《七仙女》的剧本及全部音乐均延用自中国大陆《天仙配》舞台剧及电影的旧本,《天仙配》由时白林、王文治编曲,陆洪非编词,电影版由桑弧改编、石挥导演、时白林指挥。2.《七仙女》片末“哭别”一段由刘韵替方盈幕后代唱。3. 静婷并未演唱《阎惜姣》片中“活捉张三郎”的京剧唱段,该折代唱者另有其人。						
第二个古 典时 期	花木兰 (1963)	岳枫	葛瑞芬	周蓝萍	李隽青	凌波、江宏
			费安娜	王居仁		
			董千里			
	宝莲灯 (1963)	岳枫	岳枫	王福龄	陈蝶衣	静婷、凌波宋
	清宫秘史 (1963)	高立	张彻	顾家辉	李隽青	凌波、崔萍、江宏
			高立	王居仁		
	鱼美人 (1964)	高立	张彻	王福龄	张彻	静婷、凌波、刘韵
				王居仁		
	西厢记 (1964)	岳枫	王月汀	王福龄	陈蝶衣	刘韵、静婷、凌波
				王居仁		
	万古流芳 (1964)	严俊	陈一新	顾家辉	陈一新	刘韵、凌波
				冼华		
				王居仁		
1.《宝莲灯》原定由凌波饰演沉香一角,尔后林黛决定亲自演出,凌波的声带因此成为“幕后代唱”的录音。此外,静婷同时替林黛饰演的三圣母,以及反串入镜的郑佩佩幕后代唱。 2.《宝》片结尾的扭秧歌段由郑佩佩亲自编舞,效果特殊,可惜当年因为政治敏感,曾在台湾遭禁,否则以台湾观众对黄梅调电影的追捧程度看来,《宝》片应能有相当的票房收益。						
没落期	三更冤 (1964)	何梦华	程刚	王福龄	程刚	凌波、静婷、江宏
				王居仁		
	魂断奈何 天(1965)	高立	高立	王福龄	王月汀	静婷、凌波
				王居仁		