

香港电影研究
身份

城市



历史



身份



王海洲 等著

CIP 中国电影出版社

香港电影研究

王海洲 等著

CFP 中国电影出版社

2010 · 北京

前言

中华人民共和国成立之后，由于冷战时代尖锐的意识形态对立，香港和内地之间的交往受到越来越为严格的管控，香港电影也渐渐在内地观众的视野中淡出。尤其在 20 世纪六七十年代香港政治经济社会转型的重要时期，由于“文革”，内地研究者对香港电影这一重要转折时期的作品接触不多，研究更少。20 世纪 80 年代以后，随着改革开放的深入，内地和香港的电影交流逐渐增多，但是当时内地人士观摩的香港电影多以盗版录像带为主，而这些录像带多以闹片笑片鬼片为多，所以内地研究人员也因文化品格上的价值判断而忽视对香港电影的研讨，对于 20 世纪 60 年代以来香港所形成的商业电影的创作规律和可取经验也未能给予全面深刻而且学理化的总结。20 世纪 90 年代初期，随着两地合拍影片的增多和内地电影工作者试图拍出高质量娱乐影片的愿望的驱使，内地开始对香港电影重视起来，但这种重视基本上是创作人员针对拍摄实务而进行的学习和借鉴，对香港电影的理论研讨仍然没有得到深入和系统地展开。产生这样一个现状的主要原因是内地研究人员面临一定的困难：一是内地方面所能观摩到的经典香港电影数量有限，二是内地学者所能掌握和使用的有关香港电影的历史文献资料并不多，在这两个问题上内地学者同香港和台湾两个地区的同行相比有一定的差距。所以，尽管在香港回归前后，内地对香港电影的研究投以足够的重视，由中国台港电影学会联同香港华南影联，在广州举行了香港电影回顾展并同时召开了香港电影学术研讨会，该会议汇集了内地、香港、台湾三地的电影研究人员，由于内地方面对香港电影研究的起步较晚，所能使用的影像与文字资料又很局限，所以在学术水准的广度和深度方面显示出尚需努力的巨大空间。

但是，这种局面终于在进入 21 世纪的时候得到改观，随着 DVD 技术、互联网技术的提高和普泛化，香港电影通过各种渠道进入内地，质素优良的经典香港电影呈现在学者的面前，进入了学生的眼帘。内地研究机

构、高等院校进入了香港电影的“补课时代”，香港电影研究逐渐成为一门显学。专家们在高堂研讨香港电影，博士候选人更可以拿香港电影作为叩击学位之门的金砖，学术杂志上有关香港电影的论文叠现，专著文集也如春笋般勃发，确实，学术形势让热爱香港电影的人们感到兴奋，香港电影研究终于进入一个意气风发的年代。但是，“补课时代”自有特点，当我们把常识厘清之后，面上问题梳理之后，深化是必然的选择，这也是本研究启动的一个初衷：深层次地剖析香港电影的文化肌理，在东西文化的裹击里探讨香港电影的美学趋向、价值选择。因此，我们在香港电影历史的纵贯线上宏观地审视，从挖掘香港电影潜藏的深层问题的点上寻找突破，精选了存在于香港电影发展中的若干有价值的学术问题，运用美学研究、文化研究、作者研究和类型分析等学术方法，从文化、身份、历史等角度分析香港电影和香港社会之间的再现关系，最终形成了本书的基本内容。

王海洲

目 录

Contents

前言/1

第一章 百年中国电影中的邵氏“武侠新世纪”/1

20世纪60年代的“邵氏”电影在中国电影史上的地位确实值得重视和重估。在内地、台湾的电影制作处于低潮的时期，“邵氏”电影是当时华语电影的一个奇迹，是华语电影处于困境时的一片绿洲。全盛时期的“邵氏”电影不仅造就了香港电影的一段辉煌，更为华语电影在巨大断裂的鸿沟中架起了一道走向未来的桥梁。

第二章 电懋公司国语都市片中的都市想象/17

“电懋”国语都市电影反映了一个发展中的城市逐渐兴起的都市文化，但在西化、现代的都市外表下是对传统的婚姻与家庭的推崇与颂扬。“电懋”所拍摄的国语都市片将探讨的议题延伸至都市的方方面面，用大众娱乐的形式展示了都市带来的便捷、休闲、享受、现代、新奇感和国际化，是建立新都市文化的一次尝试，是立足香港本土对都市的一次乌托邦式的建构，并没有花大力气怀念过去，而是尽情地展望未来。

第三章 香港怀旧片浪潮：一次激活文化记忆的仪式/57

与美国学者杰姆逊等学者所强调的“历史感的消失”、“历史平面化”的后现代特征不同的是，香港怀旧片对于“历史意识”和“历史感”的追寻非常突出，在民间文化的游戏冲动之下，逐渐上升为民间文化仪式，激活了香港的文化记忆，缓解着由“九七”问题所带来的不安与焦虑，鼓舞并团结着香港这个“家国之外”的社群，使香港文化建构成为一种可能。

第四章 前“九七”香港电影中的身份问题/91

前“九七”时期的香港身份是含混、复杂的，它身份上的这种特性是由三种“在场”——英国的在场、中国内地的在场、中国香港的在场——决定的。因此处于前“九七”特定语境中的香港社会，如何在特定历史、文化、社会、政治和经济的诉求下，在同化、变更、抵抗的状态中，完成对自身身份的认同与建构就具有了重大的现实意义。

第五章 20 世纪 90 年代香港电影空间的后现代特征/133

电影空间作为反映真实空间的“摹本”或“类像”，在真实的经验世界里常被错误或是虚假的表象所遮蔽。通过具体的文本分析，我们可以看到香港影像中呈现出平面化的城市空间、零散化的边缘空间、断裂的历史空间以及不确定的文化空间等。种种五光十色的影像空间作为一种影像的消费而被大量复制、拼贴，构成了 20 世纪 90 年代香港影坛一道独具特色的后现代式的影像图景。

第六章 “英雄”的传承与颠覆——《古惑仔》系列电影研究/173

《古惑仔》系列电影是香港电影中独有的影片类型，也是香港社会独特的文化现象之一。《古惑仔》系列电影的实质是从香港黑帮片和香港英雄片中发展而成，作为香港影片的特例之一，《古惑仔》系列电影传承了香港英雄片的某些模式，但是也颠覆了英雄片的很多重要的元素值得研究和探讨。

第七章 周星驰喜剧电影的叙事和意识形态/209

周星驰电影以其独特的搞笑风格，为香港大众生产了无数的快感，同时也铸就了一个香港商业电影的神话。“无厘头”不过是对意识形态压抑的一种短暂逃避，是主导体制内的一次弱化的狂欢宣泄过程，实际上这是弱势者在强势者的场所内部开创属于自己的空间，最终想象性地满足了大众的原始欲望，使现实生活中的压抑得到了暂时的释放，它以其独特的修辞手段使意识形态在宣泄中得到重塑。观众所产生的快感，不过是一种包裹意识形态的糖衣，“无厘头”担当的是现代社会“安全阀”的功能。

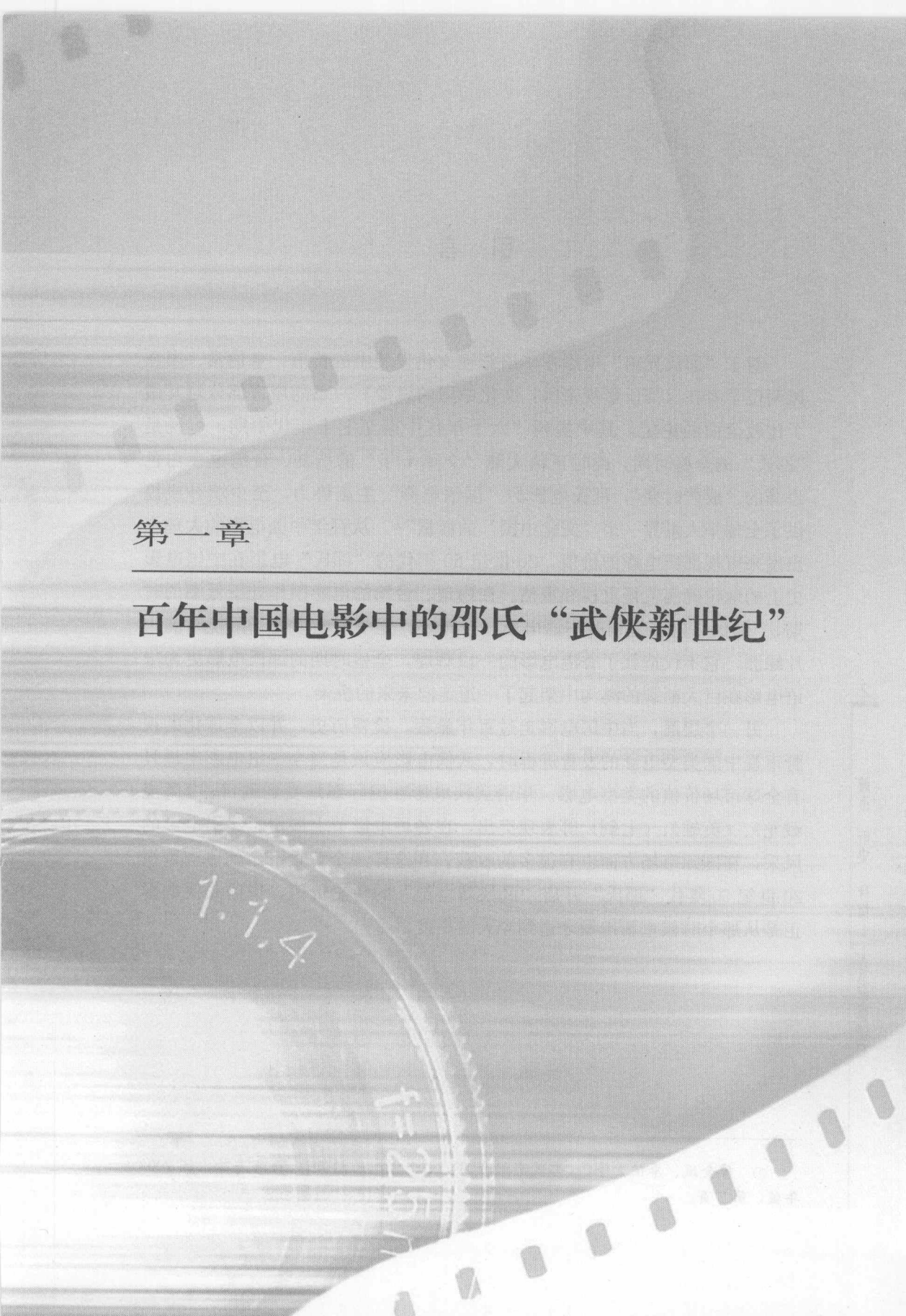
第八章 城市与人——陈果电影城市形象与人物形象研究/245

陈果电影颠覆了人们对香港这个都市的固有认识，它揭开城市肌肤上温情脉脉的面纱，着眼于香港社会底层与边缘人群，露出城市被遮蔽的伤口和血腥。这里没有富豪、没有大厦，有的只是挤满杂货店和旧楼的街道。这里的香港显得肮脏而拥挤、灰暗而堕落。从某种角度说，陈果电影成为香港社会的一面镜子，折射出香港不为人知的另一番景象，形成全新的影像风格和形象设置。

第九章 1997—2003 香港喜剧电影的类型嬗变/281

就回归后香港喜剧电影的文化形态而言，它既具有“渴望从种种压抑中获得解放和自由”的原动力，又因为时代语境的变化淡化了“否定”、“讽刺”等颠覆性因素而进入意识形态体系内部承担主体意识“再次询唤”的功能。因此，回归后香港喜剧电影是狂欢体系的一次异化，是一种“想象的狂欢”。

后记/325

The background of the page is a grayscale, artistic photograph. It features several overlapping, curved film strips that create a sense of depth and movement. In the lower-left quadrant, a portion of a camera lens is visible, showing technical markings such as '1:1.4' and 'f=25mm'. The overall composition is abstract and evokes the theme of cinema.

第一章

百年中国电影中的邵氏“武侠新世纪”

引言

对于“邵氏兄弟”电影在华语影视文化发展中的价值，卓伯棠、廖金凤两位学者在《邵氏影视帝国：文化中国的想像》一书的序言部分对其做了比较全面的论定，其中提到“六十年代中期至七十年代中期，可说是“邵氏”的全盛时期，此时正值大陆‘文革十年’的浩劫、台湾也在白色恐怖的‘戒严时期’，邵氏电影的‘国语电影’主流势力，至少填补或提供了全球华人世界一个‘文化中国’的憧憬”^①。从百年中国电影的大理念出发来审视邵氏电影的价值，20世纪60年代的“邵氏”电影在中国电影史上的地位确实值得重视和重估。在内地、台湾的电影制作处于低潮的时期，“邵氏”电影是当时华语电影一个奇迹，是华语电影处于困境时的一片绿洲，它不仅造就了香港电影的一段辉煌，全盛时期的邵氏电影更为华语电影在巨大断裂的鸿沟中架起了一道走向未来的桥梁。

另一个层面，当中国电影走过百年旅程，检视历史，并以全球化的视野审视中国类型电影的发育进程时，武侠电影应该是当今华语电影中最具有全球市场价值的类型电影。华语武侠电影在国际影坛受到瞩目，《卧虎藏龙》、《英雄》、《七剑》等表现突出，在各种电影节上展示了华语电影的风采，在国际市场方面也有很多的收获。在这样一个背景下，就更应重视20世纪60年代“邵氏”开启“武侠新世纪”的历史价值，华语武侠电影正是从那个时候重新出发才达到今天的高度。

^① 廖金凤、卓伯棠等：《邵氏影视帝国：文化中国的想像》，台湾麦田出版2003年版，第7页。

第一节 时代风向：“邵氏”武侠电影的兴起

20 世纪 60 年代中后期是“邵氏”创制并引领华语武侠电影风潮的时期。此时的香港邵氏兄弟公司经过多年的建设，已经进入高速发展时期，影城建设初具规模，明星队伍庞大，古装宫闱片、黄梅调歌谣片成为“邵氏”的看家片种，在市场上令“邵氏”名利双收。李翰祥成为“邵氏”的金牌导演，《梁山伯与祝英台》成功地唤起了海外华人心中的故国旧梦。

在与“电懋”的竞争中，后发的“邵氏”逐渐占领先机。当时香港国语片制作公司三足鼎立，“邵氏”、“电懋”和属于左派的“长城”、凤凰影片公司在香港竞争发展。三个公司中，“邵氏”属于后来居上。1957年邵逸夫先生到香港接手电影制片业务，1958年开始组建邵氏兄弟（香港）有限公司，并动工在清水湾建设邵氏影城，而此时的“电懋”（包括其前身国际影片公司），“长城”、“凤凰”都已经在香港拓展多年，获得了相当宽广的发展空间。“电懋”的老板陆运涛不仅财力雄厚，而且品味趋高，“电懋”动用庞大的人力、物力和“邵氏”竞争。“电懋”和“邵氏”的竞争不仅关乎两个公司在香港一地的得失，而且牵涉面甚广，因为“邵氏”和“电懋”都是新马财团的资金背景，在东南亚都拥有完整的院线系统，所以两个公司在香港的制作竞争更攸关着东南亚根据地的阵地战，当然台湾也是一个重要的市场。所以陆运涛对“邵氏”的快速蹿升十分重视，准备与“邵氏”一决雌雄，但是上天不佑，陆运涛在台湾不幸遇难。突失主帅，“电懋”的战略部署顿时破局，“电懋”易名“国泰”，出品质素逐渐下降，公司格局逐次缩小，明星、导演流失，部分甚至投奔了对手“邵氏”，最后“国泰”也不得不结束制片业务，使“邵氏”的竞争压力顿时减少。

“邵氏”的另外一个竞争对手是属于左派的“长城”和“凤凰”，二者本来在香港也有自己的发展天地，出品了一些优秀作品，拥有自己的明星和导演队伍，受到部分观众的欢迎，但在内地“左倾风潮”的影响下，创作也受到冲击，领军人物朱石麟受“文革”刺激猝死，左派公司的创作也

在“文革”影响下不知如何开展，产量大为减少，尤其是左派影人积极介入1967年的“香港暴动”，也产生了一些消极影响，导致左派电影公司在香港的影响日渐式微，陷入空前的低落。

在竞争对手的影响力不断衰减的过程中，香港影坛逐渐进入了邵氏兄弟公司一枝独大的时代，也进入了“邵氏”在香港发展的高峰时期。从1958年开始，“邵氏”的建设项目逐渐展开，进入60年代每年都有重大工程竣工，制片条件逐年改观。“踏入1967年中，影城全面启用，共占地85万平方尺，有12个摄影棚，可同时拍摄12部影片，技术人员约30人，每小时能洗出底片一千尺或印出子片五千尺；每月供应香港、台湾以及星马各地影迷索取的明星照片，便已逾十万张。另外，邵氏影城内亦长期驻有一大批合约式的工作人员，包括编剧15人、非基本编剧24人，技术人员（包括木工、电工、布景建筑师、美术人员、录音师及摄影师等）五百多人。”^①

但是“邵氏”居安思危，未雨绸缪，审慎地筹划未来的发展。从发现的史料观察，“邵氏”并没有因为“电懋”的困局而放松自己拓展的步伐，他们在战术上重视香港的影业竞争，而在战略上，“邵氏”是根据华语电影市场的风向乃至国际电影业的潮流来谋划长远的发展。

首先，“邵氏”以自己的商业眼光，注意到黄梅调歌谣片渐渐被观众厌倦。其次是人才不断流失，也不利于“邵氏”的发展，金牌导演李翰祥在“邵氏”的体制下觉得受到压制，1963年出走台湾，自主拍片；1964年，“邵氏”的女红星、四届亚洲影后得主林黛辞世。再次，海外影片的压力日渐增强，日本剑侠片、美国西部片、意大利的美式西部片，还有007系列间谍片，都渐渐进入华语电影市场。这些以动作为主的影片，在黄梅调歌谣片垄断的年代，在柔媚之外提供了一种刚性的美，弥补了国语片在审美需求上面的缺失，吸引了一批观众。

虽然面临着新的挑战，但是发展的方向也还是有迹可寻。香港的粤语片界在五六十年的处境并不理想，但是有些公司依靠拍摄武侠片竟然也能生存下来。香港粤语武侠电影在新加坡、马来亚一带颇受欢迎，促使当地的电影商人来香港订购武侠片，以购买“片花”的方式，预付订金来获

^① 钟宝贤：《兄弟企业的工业转变——邵氏兄弟和邵氏机构》，《邵氏电影初探》，黄爱玲编，香港电影资料馆2003年版，第7页。

得某一影片在新马地区的放映权，这些“片花”就成为粤语电影得以生存的生命线。当时港产粤语武侠片，制作条件简陋，资金有限，大约每七天就得拍完一部戏，谓之“七日鲜”。粗制滥造的大氛围中，粤语武侠片就向20世纪20年代泛滥的神怪武侠片走去，拍出了《武林圣火令》、《如来神掌》、《罗刹娇娃》、《玉面阎罗》等应景之作。不过，在当时的大文化氛围影响下，粤语武侠片也产生了一些与时代互动的气息，金庸、梁羽生的畅销连载武侠小说开始搬上了银幕，《书剑恩仇录》、《神雕侠侣》、《仙鹤神针》、《白发魔女传》、《碧血剑》等都被摄制成粤语武侠片，提升了武侠片的市场魅力。还有一个令人叹为观止的事情就是《黄飞鸿》系列竟然在五六十年代长拍不衰，成为香港电影史上集次最多的电影。粤语武侠片的成败得失自然是邵氏兄弟公司规划未来发展方向的一面镜子。而左派长城影片公司的《云海玉弓缘》一片的成功也对邵氏把武侠片作为发展方向产生了推动作用。国语版的《云海玉弓缘》由梁羽生原著进行改编，张鑫炎、傅奇执导，影片早于《大醉侠》在香港上映，也引起了不小的轰动。这些迹象都预示着华语电影在黄梅调歌谣片之后新的发展方向，自然也吸引“邵氏”投入其中，但是“邵氏”介入武侠片制作，与其他公司不同的地方在于它的理想很大，它要开发新的片种、创制一个新的时代。

第二节 类型创新与文化再现： “武侠新世纪”的生命力所在

开创新的片种，“邵氏”的策略对发展中的华语电影有相当的启发意义，就是起用新的人才，这一点“邵氏”很大胆，用新人创造新的电影时代。

早期的试验阶段的武侠影片，有些经过复制，重新面世以后就能对其观摩研究。比如《文素臣》这部影片，乔庄饰演的文素臣，从造型上看明显地就有黄梅调的风韵：奶油书生气息很重，武打动作虽然用特写强调了断臂重伤、喉咙喷血等惨烈镜头，但是程式化设计的痕迹还是比较明显，尤其是在一些段落中，忍不住出现黄梅调歌谣片的风格。文素臣等人遭到

奸人陷害之后，与官家小姐逃至一破屋中，架火烤晾衣物，不仅出现了女性裸体，还唱起了黄梅调式男女对唱的山歌，使整个影片的风格极为混杂，难以取到耳目一新的效果

但是，“邵氏”的高层把武侠片的创制任务主要还是放在新人的身上。“邵氏当局的目标，是要突破传统，推陈出新，要求新的人，新的创造，在武侠片方面一新观众耳目，以真实的‘动作’，立判生死的打斗，代替过去虚假的、神怪的、舞台化的武打的所谓的‘特技’”。^①而这个任务，就给了影坛的旧人，而作为导演资格来说应该是新人的张彻身上。张彻以影评人何观的身份在影坛浸润多年，1924年生人，到1965年已经41岁，人到中年的不惑年龄，“邵氏”在此时起用他，让他的创造力在中年迸发确是电影界的一个奇迹，因为“邵氏”认为“他在‘武侠片’方面，毫无因袭，敢于大胆创新。”^②

张彻作为影评人的时候，就把当时华语影坛歌舞升平、女星当道的局面视为不正常，倡导银幕上应该塑造以阳刚为美的男性世界。而对当时粤语片界拍摄的一些武侠电影，张彻也甚为不满，“香港当时的武侠片，是‘我是山人’式的街坊风味，取材于广东民间传说中的武林人物。这些影片的艺术层次不高，从方世玉、胡惠乾等以至黄飞鸿，人物只分类型而无个性，也缺少感情和心理的描写，更无甚意境，故事简单，只是‘坏人作恶，好人打坏人’的千篇一律公式，自然不能满足社会进步、要求日高的观众”^③。一旦获得了自主创作的权力，张彻立即着手建立自己的演员队伍和创作团队，起用新演员，开拍新类型影片。在“邵氏”计划开拍《虎侠歼仇》的半年前，就在各大报章刊登广告，公开招考英俊健美的男主角及配角，结果，在一千多位的投考青年中，几经严格遴选和慎重试镜，王羽以突出的成绩获得出演的机会。此后，张彻不断发现、培养新人，在一片柔媚的华语影坛培养出一批武侠新星——王羽、罗烈、郑雷，包括后来的姜大卫、狄龙、傅声等人，在一系列的武侠片中，他们都光芒毕现，成为新的时代偶像。

① 《彩色武侠新攻势》，载《南国电影》，1965年10月号，总第92期，第30页。

② 《彩色武侠新攻势》，载《南国电影》，1965年10月号，总第92期，第30页。

③ 张彻：《武侠片与港片风格之创建》，《香港口述历史展览之〈再现江湖〉》，香港电影资料馆1999年版，第10—11页。

在技术上面，张彻也不愿墨守旧规，他起用的摄影师徐增宏曾到日本参与过彩色影片的摄制。张彻起用他担任《虎侠歼仇》的摄影兼副导演，一同从事新派武侠片的创制工作。徐增宏从这部影片中获得锻炼，次年升任导演，拍出了富有打斗质感的《江湖奇侠》、《鸳鸯剑侠》，成为“邵氏”“彩色武侠世纪”的创制者之一。

在张彻导演及其组建团队的创造性工作下，“邵氏”及时开拓了“彩色武侠世纪”，由《虎侠歼仇》、《边城三侠》和《江湖奇侠》打头阵，掀起了经久不衰的阳刚电影热潮，更改变了香港电影素来以女主角为主导的风气。

对于《虎侠歼仇》的创新之处，当时出版的《南国电影》给予了详细的披露：“《虎侠歼仇》是一部另创风格的武侠片，起用新人做男主角只是新风格的一部分，最主要的还是这部影片里所演出的打斗方式和打斗场面，跟一般武侠片完全不同。一般武侠片里打法，采用的是‘北派’武打，招式对拆，全部舞台化，缺乏真实感，自然更难见刺激惊险的动作了。《虎侠歼仇》里的打斗，确是特别着重真实，一招一式，要真正做到刀剑入骨，拳拳到肉的打法，务求打得凶，摔得很，力避舞台化的动作，使观众感到刺激，看的够味。此一新创作，相信这几位英俊健美的新人，必然配合得精彩”^①。

对于“邵氏”新派武侠电影创制过程中的风格多元化倾向，在今天的回顾中也应给予足够的重视，张彻团队的创造性值得肯定。有意思的是“邵氏”还起用了胡金铨参与了武侠片的拍摄工作。胡金铨在香港电影界做过编剧、导演、演员、美术师等工作，参与拍摄过剧情片、歌舞片、文艺片等片种，但邵逸夫起用他拍摄《大醉侠》确是彻底改变了胡金铨在中国电影史上的地位。胡金铨集历史研究者、文学研究者、美术从业者、戏曲爱好者等多种素质于一身，一旦投入武侠片的制作，很快就在提升武侠片的艺术质素和文化价值方面做出贡献。《大醉侠》的创造性的人物造型、优美的节奏、凌厉的剪辑、独创的空间，奠定了华语武侠电影在张彻风格之外的另外一条文人化的发展道路，为李安等人在后来推进华语武侠电影国际化提供了出发的平台。

对于自己和胡金铨共同开创“彩色武侠世纪”，张彻在回忆中仍然记

^① 《虎侠歼仇》，载《南国电影》，1964年12月号，总第82期，第40页。

记忆犹新。“金铨是全未接触过南拳的，他惯用的武术指导韩英杰，出身自北京著名京剧科班‘富连成’。他主要的改良，是去掉北派‘假’的舞台化表演，而使动作电影化。我更矫枉过正，拍王羽第一部片《虎侠歼仇》（1966）时，根本不用武术指导和武师，而着重人的体能，讲求实感。《虎》片有了突破之后，才回头与‘流行’妥协，结合唐佳为主，包括其后‘袁家班’的袁和平。拍《独臂刀》（1967）首次使用了手提摄影，因而加强了动感和电影感；这就是我‘百万导演’的时期，《金燕子》（1968）是此一阶段的高峰，和金铨的《龙门客栈》（1967），使国语片的市场改观，港片‘起飞’，实践了邵氏倡导的‘武侠世纪’。”^①由于张彻、胡金铨在不同领域的探索，使华语武侠电影的动作设计也呈现多元化倾向。一派主张“写实武侠片”，强调动作质感，以真实的武术技击套路为依据，在银幕上弘扬真实的中国功夫；另一派则是从戏曲、舞蹈等其他的艺术中汲取灵感，以写意化的手法在银幕上展示动作的美感。这些多元发展的动作设计思路，在今天整合在一起，奠定了中国动作导演在国际影坛举足轻重的地位，这当然也是“邵氏”当初促使武侠片风格多元化的结果。

而在那个年代，“邵氏”的这批武侠电影的隆重问世，确实提高了武侠片的水准。市场上连续放映了几部“邵氏”出品的武侠电影之后，好评如潮。报章如此评价：“无疑的，目前国产影片的武侠片热潮，是从邵氏出品的《大醉侠》所引起的，在这以前的国产武侠片都脱不了二十年前《火烧红莲寺》时代的老套，早为观众所厌恶，到了《大醉侠》一片的问世，以快节奏、快动作的风格使观众耳目一新。不过，严格地说：《大醉侠》不过改变了中国武侠片的形式，真正赋予中国武侠片再生的新生命的，应是张彻导演的《独臂刀》开始，这部武侠片不只是动作上有新的快速的风格，在内容上更塑造了一个大勇大义的好汉，片中王羽在残疾的逆境中，苦练有成的是大勇，早已不再动刀，又临危上阵，勇救师傅及同门是大义。到了《大刺客》，张彻塑造的英雄，又加入了孝心，在片中王羽唯母命是从，直到母亲弃世，才将生命交与国家和知心人，达成忠孝两全的壮士。可见这些武侠片并非单纯的斩杀，而是透过电影新的技艺，将我

^① 张彻：《张彻回忆录·影评集》，香港电影资料馆2002年版，第100页。

国古来的豪侠，重新活在今人的心目中。”^①

邵氏兄弟公司从新加坡、马来亚到香港，一直在英国文化影响强烈的地区谋求发展，站在中西文化交汇的点上，西风劲吹，中华传统文化面临挑战，而且传承也面临着巨大的压力，但是令人惊叹的是，60年代“邵氏”出品的电影中华气息浓郁，国家民族根性坚定。“黄梅调”时期大拍民间传说、野史稗事，唤起海外华人的国族情怀，极大缓解了远离中原本土的海外华人的漂泊焦虑。而新派武侠片虽然立足商业诉求，但是文化上面的野心也是相当宏大。

“邵氏”在其发育新派武侠片的文宣稿件中指出，现在世界影坛的趋势都趋向“动作片”，西方的战争片、警匪片、美国的西部片、日本的剑侠片，还包括当时风头正健的007系列间谍片，都是以动作取胜的影片，所以中国人也应该拍动作片，而中国典型的“动作片”，则应该是中国传统武侠故事。因为“武侠故事在我国流传千年，自唐人传奇至水浒而大成，直到今日，代有佳作；但我们的武侠影片却始终离‘杰作’甚远。或囿于舞台‘北派’，失之虚假，或偏于神怪炫奇，远离真实；而对于现代观众所要求的真正‘动作’，反付阙如。而邵氏当局有鉴于此，就展开了建立中国新型武侠片的运动。”^②而在试验新片《江湖奇侠》、《鸳鸯剑侠》、《虎侠歼仇》完成之后，“邵氏”也十分的自信，它把新派武侠片的制作放在发扬中华文化、建构中国类型电影的大背景下去宣传，声称“这一系列的新型武侠片，是绝对成功的试验，虽然中外形式不同，但坚决地敢向各国的动作片挑战！从美国的西部‘牛仔’到日本‘武士’，我们的新型武侠片绝无逊色，足为国产片扬眉吐气。”^③这种文宣用词虽然不乏商业机构的谋利诉求，但对于一个离开母体的海外电影公司来说，能有如此气魄，能有如此的口号并在实践中落实，也是值得赞许的。阅读早年的史料，深感当时邵氏兄弟公司的格局之大，总部设在新加坡，制作基地在香港，由于政治的原因，已经基本与中原母体失去联系，但是“邵氏”的创作论述始终站在中华文化的旗帜之下，发扬国语文化，为国语片的前途打拼，为

① 《去年邵氏影片在台湾》，载《南国电影》，1969年1月号，总第131期，第154—155页。

② 《彩色武侠新攻势》，载《南国电影》，1965年10月号，总第92期，第30页。

③ 《彩色武侠新攻势》，载《南国电影》，1965年10月号，总第92期，第30页。

国族争光的意识长萦于怀。电影不仅要勾连海外游子的故国情怀，还要张扬中国人的民族尊严，让海外华人生发中国人的自豪，这在今天来说都是所有华语影人应该自省的方向。

对于“邵氏”和它所聘用的这批在母体接受教育、后走向海外谋求发展的电影人来说，他们利用电影这个载体寄托他们文化理想的动机是真诚的，他们对于海外华人与中华文化的关联关系的前景是焦虑的，而且也有意以他们自己的行动来扭转这种令人担忧的状况，力图在海外张扬中华文化的大旗。张彻的思考应该是有代表性的，“海外千万华人，到现在，除了中年以上的人，犹有‘故国衣冠’之思，年轻一代，根本不知‘故国衣冠’为何物！有之，只是在电影中看到。——海外青年爱看武侠片，我们国产电影，若能把握这一机缘，不但可使海外青年，不忘‘故国衣冠’，而且能借此潜移默化，灌输我国固有忠孝节义道德，于不知不觉中，多知我先民之英勇壮烈事迹，而增强民族自信心”^①。

“邵氏”及其影人的良好动机，在当时的时代应该还是得到不错的回报。从工业的角度考察，“邵氏”利用新派武侠片的魅力开拓了华语电影市场，也逐渐从外片控制的市场中夺回了一些份额。单以台北市为例，以前台北市上映国语片的戏院并无一定的院线，经过“邵氏”在台湾开拓，代理“邵氏”影片的明华公司成立后，才开辟了包括“中国”、“远东”、“国都”三家戏院的首轮院线，专门放映“邵氏”影片。1968年5月，邵氏台湾公司成立，大量“邵氏”影片进入台湾市场，原有的单条院线难以消化大量的国语影片，由原明华公司分家新成立“隆华”和“永联”两个院线，但还有近20部“邵氏”影片难以得到发行机会，于是新成立的邵氏台湾公司又努力开辟了第四条院线，由“大世界”、“国声”、“宝宫”三家戏院组成，形成台北市经常有二十几家戏院上映首轮国语片的盛况，已经占到当时台北市全部首轮影院总数的“2/3”以上，使国语片在台湾得到快速的拓展，而其讲述的中国故事、阐发的中华文化对于促进台湾民众的身份认同自然产生了潜移默化的作用。

“邵氏”在1968年开发的这条新院线，上映的第一部影片就是张彻执导的武侠片《金燕子》，轰动一时，最终票房超过《大刺客》，使这条院线成为1968年国语片最热的院线。单是一个大世界戏院的收入，就比过去放

^① 张彻：《论武侠片》，载《南国电影》，1968年8月号，总第126期，第34—35页。