



| 光影论丛 |

HONG KONG CINEMA THE EXTRA DIMENSIONS

〔新加坡〕张建德 (Stephen Teo) 著 苏涛 译

额外的维度 (第2版)

香港电影



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

「光影论丛」

HONG KONG CINEMA THE EXTRA DIMENSIONS

〔新加坡〕 张建德 (Stephen Teo) 著 苏涛 译



香港电影

额外的维度

(第2版)



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

著作权合同登记号 图字：01-2017-4164

图书在版编目（CIP）数据

香港电影：额外的维度：第2版 / （新加坡）张建德（Stephen Teo）著；
苏涛译. —北京：北京大学出版社，2017.8

（光影论丛）

ISBN 978-7-301-28338-7

I. ①香… II. ①张… ②苏… III. ①电影史—香港 IV. ①J909.2

中国版本图书馆CIP数据核字（2017）第114319号

Copyright © Stephen Teo, 1997

First published in English by Palgrave Macmillan, a division of Macmillan Publishers Limited,
on behalf of the British Film Institute under the title Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions
by Stephen Teo. This edition has been translated and published under licence from Palgrave
Macmillan. The author has asserted his right to be identified as the author of this Work.

- | | |
|-------------|--|
| 书 名 | 香港电影：额外的维度（第2版）
XIANGGANG DIANYING: EWAI DE WEIDU |
| 著作责任者 | （新加坡）张建德（Stephen Teo）著 苏涛译 |
| 责任编辑 | 谭 燕 |
| 标准书号 | ISBN 978-7-301-28338-7 |
| 出版发行 | 北京大学出版社 |
| 地 址 | 北京市海淀区成府路205号 100871 |
| 网 址 | http://www.pup.cn 新浪微博：@北京大学出版社 |
| 电子信箱 | pkuwsz@126.com |
| 电 话 | 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62755910 |
| 印 刷 者 | 北京中科印刷有限公司 |
| 经 销 者 | 新华书店 |
| | 710毫米×1000毫米 16开本 21印张 305千字 |
| | 2017年8月第1版 2017年8月第1次印刷 |
| 定 价 | 49.00元 |

未经许可，不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有，侵权必究

举报电话：010-62752024 电子信箱：fd@pup.pku.edu.cn

图书如有印装质量问题，请与出版部联系，电话：010-62756370

本书之翻译、出版，获中国人民大学
“统筹支持一流大学和一流学科建设”经费支持

中文版序

对中文世界日益蓬勃的电影研究而言，我的书《香港电影：额外的维度》中文版的出版，可谓正逢其时，而且略有裨益。中国内地的读者对香港电影的魅力早有耳闻。本书将从一个更加贴近历史的角度，为读者提供一个全面审视香港电影发展的机会。香港电影是东亚地区最具活力的电影之一，毫无疑问，它如今也是中国内地电影业及娱乐业的一部分。多年来，在引领并保持亚洲类型电影的趋势、趣味、风格、时尚及流行音乐方面，香港电影及其创造的明星扮演着至关重要的角色。今日，很多香港电影人才实际上北迁至内地，香港电影的运作，似乎只是通过与内地的合拍片才显现出来，但它在决定类型电影（如武侠片、功夫片、警匪片、喜剧片及恐怖片）的生存及连续性方面，仍具有不可忽视的影响。香港的演员、导演、摄影指导、动作指导及其他专业电影人才，在与内地合拍的影片或与本区域的“泛亚”（pan-Asian）合拍片中，打上了自己特殊的标签。香港电影人才的输入，使内地电影业的商业及工业需求再度获得复兴。

在1997年出版的英文版的基础上，本书的中文版新增补了一章，即“‘后九七’时代的香港电影”。它涵盖了1997年之后香港电影界的状况，使读者可以了解那些我在英文版中未及分析的导演（如杜琪峰、陈果、陈可辛等）近年的创作情况。香港电影在“后九七”时代的发展，受制于香港及东南亚经济的不景气，不仅产量一路下滑，电影业也日益萎缩。其中重要的转折点之一，便是香港电影人北上，加入与内地合作拍片的行列。尽管受到挫折，但香港电影仍是活力十足

而且相当重要的。这本新的中文增订版书籍的出现，将会有助于传播关于香港电影之历史使命——为全球的华人社区提供电影娱乐——的论述。因此，本书的出版，让我感到非常荣幸。我要感谢译者苏涛及北京大学出版社为本书的出版所付出的努力。

张建德
2015 年于新加坡

英文版序

在过去几年间，香港电影所取得的成就相当可观。成龙和杨紫琼现象所引发的关注，让香港电影成功打入美国市场；王家卫的影片在艺术院线吸引了不少拥趸；吴宇森、林岭东及徐克跻身好莱坞动作片导演之列。然而，在过去四年中，香港电影工业在本土市场却陷入困境，其市场份额缩减了约 40%，票房收入也大幅下降。讽刺的是，当香港电影在国际市场声名大噪时，其在本土市场的主导地位却日益遭到好莱坞电影的侵蚀。这是二三十年以来好莱坞电影首次在香港市场站稳脚跟。在这场危机肇始的 1993 年，《侏罗纪公园》(*Jurassic Park*) 成为有史以来香港票房收入最高的影片。

香港电影工业是以乐观的精神迈入 20 世纪 90 年代的。1988 年的观影人次达到 6600 万（尽管这一数字在 1989 年跌落至 4480 万）。20 世纪 80 年代末期，香港的第一波“新浪潮”在经历了一段巩固期之后日渐成熟。与此同时，一批更年轻的第二波“新浪潮”电影制作者（罗卓瑶、关锦鹏、王家卫等）获得国际认可。在这个时期，香港电影工业经历了某种结构转型，这显然得益于电影分级制度的引入，以及随之而来的新电影检查法案的施行。（检查制度的放松，与社会对与性有关的事物更为自由的态度同时发生，这集中体现在 1991 年立法会对同性恋的非犯罪化认定。）自由的电影检查条例催生了一种新的软性娱乐片——“三级片”（仅限成人观看）。

然而，随着 20 世纪 90 年代的发展，香港电影开始出现变化：高涨的地价导致大型电影院的兴建戛然而止；会展部门开始统一拆除拥有上千个座位的旧式影

院，代之以多厅影院，并宣称在声音、放映和座椅上运用最先进的技术。这一改造计划是香港电影工业即将迎来的最重要的结构性变革，一方面，它令香港电影在实践与标准上与国际保持同步，另一方面，却也带来了市场萎缩的后果。影院数量不断增加，但观影人数却在持续下降，这可以归因于影院拥有者不断提高票价。与此同时，面对明星的高额片酬，制片成本迅速攀升至新高（大明星主演一部影片的片酬高达100万美元）。

显然，这场危机的责任应当归咎于市场宏观结构的变化（事实上，为了应对这场危机，电影市场曾在1997年做出某些补救措施，例如在周二将票价由50港币下调至30港币）。但是，值得商榷的是，这忽视了劣质电影的问题：处于相对无序状态的电影工业，总是倾向于大量炮制烂片，以图在短期内迅速获利。观众“审美疲劳”的问题始终存在，香港变化中的人口统计显示，20岁以下的年轻观众如今已成为观影人群的主力。这场危机已经持续了四年，这表明解决这一问题并非易事。香港电影工业陷入了潜在的死结：在市场萎缩的同时，成本（票价、制作预算、明星的片酬）却节节上升——这一现象部分回应了观众对附加值（added value）日渐萎缩的需求。在过去四年中，香港电影没有出现这种附加值，而观众则转向好莱坞大片寻求满足。

各方做出努力，力图改善这一状况。1996年，香港电影工业开始将重点由A级大制作，转向制作周期较短、以独立制片为基础的低成本影片，乘机占有年轻观众市场。电影人制作有限公司（UFO）的影片，例如陈可辛的喜剧片（《金枝玉叶》及其续集，加上张曼玉及黎明主演的爱情片《甜蜜蜜》）令市场小幅复苏，宝耀制作有限公司利用这个机会推出一系列B级惊悚片（《正月十五之一生一世》《二月三十》）。之后有根据漫画改编的“古惑仔”影片（《古惑仔》及其续集），以及数不清的跟风者（《旺角揸Fit人》及其续集）；即便是王家卫的艺术片（《重庆森林》《堕落天使》），也在本土票房市场有所斩获。不过，作为某种对九七政权交接的冷静态度，这场危机似乎根深蒂固，或许是因为意识到与中国内地的融合，香港电影再不会是原来的样子。所有的眼睛都盯着内地电影市场，希望借助其摆脱香港电影的颓势。尽管内地电影市场本身也经历了大幅缩水，但仍非常庞

大：每年 50 亿的观影人次仍然值得炫耀。越来越多的演员进入内地市场，而内地正在改革电影发行结构，打破了国有大型制片厂对外国影片进口的垄断（中国电影公司获准发行海外影片）。

20 世纪 90 年代，香港的电影制作者搭上了与内地联合制片的顺风车。内地被香港电影从业者视为香港电影最重要的市场，这令中国台湾及东南亚等港片的传统市场黯然失色。就在一些香港电影制作者北上拍片时，另一些香港制片人则为内地的大导演如陈凯歌（《霸王别姬》）、张艺谋（《大红灯笼高高挂》）、黄建新（《背靠背，脸对脸》）提供资金拍片。多数合拍片是具有逃避主义倾向的娱乐片（不少影片都有暴力元素），大都素质平平，很少遭遇电影检查的问题。但内地在电影检查和“独立制片”问题上的立场一直较为严厉。事实上，在过去两年间，内地已经削减了与香港合拍片的数量，原因尚不清楚。电影的拍摄和发行权受到限制；在某些情况下，香港电影制作者无法将底片带出内地进行剪辑和后期制作。1996 年，合拍片的数量从前一年的五六十部锐减至十部。虽然发展更大规模的合拍片的最大障碍——行政体系和检查制度若隐若现，但内地仍被认为是“后九七”时代破解香港电影工业困局的重要途径。

在香港回归之后，如果内地现行的电影检查制度一如从前，那么香港电影人显然会对此忧心忡忡。那些在内地拍片的香港电影人，迫切希望看到中国在文明国家之林占据一席之地，同时又有所疑虑：回归祖国怀抱后，香港的前途究竟如何，尚无法预料。近年来的一些事件没有引发乐观的情绪，但足以鼓励制片商到内地投资拍片。当然，并非所有的香港电影人都参与到与内地合拍电影的浪潮之中，也并非所有的香港影人都相信，内地市场为他们提供了一根救命稻草。即便是那些把内地市场当作香港电影工业“救世主”的电影制作者，也意识到北上拍片要克服重重困难。另一方面，香港电影工业正在与过去的积弊苦苦斗争，并成为世界第三大电影制作基地。没有人会愚蠢到对此置若罔闻。“后九七”时代的香港电影工业将再次起飞，在逆境中再造奇迹。

本书的论述对象是战后香港电影史，呈现的是一段在逆境中生存并取得成功的特别的历史，一段与香港的经济奇迹密不可分的历史。这本书也是我早就想写

的一本书，在担任香港国际电影节英文编辑——特别是在参与编辑香港国际电影节年度回顾特刊的过程中，我一直在构思本书。这些特刊是为数不多的系统研究香港电影的重要参考资料，它们在某种程度上弥补了批评界对香港电影的忽视，但仍有不少空白有待填补，尤其是在文献资料匮乏的情况下。直到最近，社会各界仍未采取有效措施来留存香港电影的历史。如今香港电影资料馆已经成立，但其所做的存储、复制及为经典香港影片添加字幕等工作能否落到实处，仍有待观察。与此同时，香港电影史的很多内容，尤其是20世纪30年代的电影，仍留有大片空白。

在写作本书的过程中，我尽力在资料和分析之间保持平衡：我尝试论述读者并不熟悉的那些电影人，并将他或她引入电影领域自身。在可能的地方，我会采用“作者论”的原则（认为影片出自一名“作者”[auteur]，特别是导演之手）对其进行分析。与此同时，本书勾勒了当代香港电影的状况，将其纳入历史及美学的背景中加以考量，并以实证的方式指出某些导演作品中的母题（motif），尽管他们的作品不一定具有连贯的脉络，或不足以被认定为“作者”作品。本书还考察了香港电影与内地电影的历史及传统的关联（后者存在于20世纪30年代黄金时期的上海电影界），以此展示香港独树一帜的电影传统其来有自。随着香港在1997年1月1日回归祖国，香港电影如果能成功融入内地电影产业，那么香港电影回馈给内地电影的，将不逊于它从内地电影传统中所汲取的。

在进行作者分析的时候，我留意到某些形式主义批评家常说的香港电影“缺乏理论”，还有那种认为只要港片是低劣的和不足挂齿的，那么真正的形式主义作者论（formalist-auteurist analysis）便无法展开的论断。（我同样意识到，在某些理论家看来，只有通过形式主义批评，方可研究一部“劣质的”香港影片。）这一领域的参考资料匮乏，意味着批评家的任务相当复杂：或许要找到一种将美学与理论相结合的方法，来分析香港电影的发展；或许还要分析某位导演作品中一以贯之的主题；或者分析香港电影诸多类型的变奏，及其演变过程与类型的混杂；或许意味着要澄清影片制作的政治与社会语境；甚至意味着要把西方的理论框架应用在香港电影的结构上。

在研究香港电影时，缺乏适当的批评及历史观点等不利条件，正是我希望在

本书中克服的。但解决这一问题，远非一本书所能完成。历史的裂隙仍然有如鸿沟。经典老片大多没有字幕，加之一般认为的“香港老电影的美学品质颇值得质疑”的观点，意味着只有当下的影片方有机会与观众见面。风格与内容之间的冲突，部分原因便是这一断裂，这可能在无意间造成一种谬误，即香港电影被不加分辨地指认为“现代”或“后现代”。在一段时间内，这种谬误引发了这样一种观点，即香港电影出奇的简练，具有反智主义（anti-intellectualism）的倾向，是非历史化、非政治化的，而且空洞无物。观众只能欣赏香港电影的表面光彩及其在类型范式上的表现。因此，风格便压倒了内容。

今天，香港电影渐隆的声望，赢得了更为广泛的认可，不再被当作异类，其电影语言很容易便被观众理解。连西方观众也被香港电影的异国情调所同化；如今，香港电影已经如中华美食一般风行全球。当批评家致力于归纳这一情形时，他们实际上指的是香港电影工业制作的一批最好的作品。被认定为“作者”的导演的作品，具有品质的保证。我的观点是，香港电影的这一特质在很大程度上仍然遭到误解。当香港电影回归中国电影的怀抱时，香港电影自身的性质可能会发生变化。本书希望提醒读者注意这种可能性。

最后，我要感谢批评家同行方保罗（Paul Fonoroff）、罗卡及李焯桃在本书的构思和写作过程中所给予的协助。感谢香港市政局、香港国际电影节及香港电影资料馆使本书的出版成为可能。还要感谢米卡·斯特拉（Mika Siltalla）、保罗·威尔曼（Paul Willemen）、林岭梅所提出的颇具建设性的编辑意见。最后，我要向妻子林百芳在本书写作过程中给予的宝贵协助和支持表达谢意。

目录

contents

中文版序	i
英文版序	iii

第一部分 “南来影人”与本土影人

第一章 上海遗风：早期香港电影	003
第二章 重演上海：香港电影中的歌女	033
第三章 早期粤语片	047
第四章 父与子	073
第五章 浪漫与犬儒的国语片	087

第二部分 武侠 / 功夫片

第六章 胡金铨之道	103
第七章 刀剑与拳脚	115
第八章 李小龙：自恋的小龙	131
第九章 成龙：另一条功夫之龙	147

第三部分 拓荒者

第十章 “新浪潮”	165
第十一章 “新浪潮”动作片作者	195
第十二章 第二波“新浪潮”	223

第四部分 边缘人

第十三章 崇敬与恐惧：香港的“中国症候”	249
第十四章 鬼魂、僵尸、妖魔及其他混杂类型	261
第十五章 坏顾客与枭雄片	275
第十六章 后现代主义与香港电影的终结	291
第十七章 “后九七”时代的香港电影	307

译后记	323
-----	-----



“南来影人”与本土影人

出品 亮新 部一 姑娘 繼花 公司 影龍 馬

兩新華麗李 大終物小代大
首歌·唱主· 事身的人中時

不費分文
舉行婚禮
精誠所至
白雲白髮

佳期將誤竟無誤
囊中乏金似有金

韓 李
麗 華
非 華
姜明 劉戀
嚴肅 李次玉
藍青 任意之
盧銑 朱石麟
白沉
◆演導◆
·合作演出·

佳期一誤再誤 小喇叭傷盡腦筋

現代金聲影戲
行羅兩打片標

驚心 偉大 霸王妖姬 佈景宛如 票一場大 登夢中馬 片中韓非

《误佳期》以喜剧的形式表达左派的社会理想。

上海遗风：早期香港电影

开 端

香港电影的发展与中国内地电影的发展息息相关，不可分离。香港是中国电影的诞生地之一。^[1] 香港在1909年制作了长度为两本的最早的喜剧片：《瓦盆伸冤》及《偷烧鸭》^[2]，二者均改编自中国戏曲的曲目，导演梁少坡是文明戏的演员及导演，他初涉电影，却醉心于此。而他的制片人则是在上海建立亚细亚影戏公司的美国人本杰明·布拉斯基（Benjamin Brodsky）^[3]，他在香港开始影片制作的同时，还关注着中国内地的市场，因此开启了香港与上海之间这两座城市初

[1] 香港最早的有史可查的电影活动发生于1898年，爱迪生公司的远东摄影队在向全世界展示推广爱迪生的“电影视镜”（Vitascope）的旅行中途经香港，记录了香港总督府、锡克炮兵团以及其他街景。部分爱迪生短片曾在第12届（1988年）、第19届（1995年）香港国际电影节上展映。

[2] 关于《偷烧鸭》的制作年份，在学术界仍存在争议，可参见黄爱玲、蓝天云：《〈偷烧鸭〉：传说与考证》，及罗卡：《再论香港电影的起源——探研布拉斯基、万维沙、黎氏兄弟以及早期香港电影的一些问题》，载黄爱玲编：《中国电影溯源》，香港：香港电影资料馆，2011年。——译者

[3] 陈立（Jay Leyda）的《电影：中国电影及其观众》（*Dianying, Electric Shadows: An Account of Film and Film Audience in China*，麻省剑桥：麻省理工学院出版社，1972年）仍旧是英文世界中唯一一本较为详细地论述中国早期电影史的著作。亦可参见查奕恩（I. C. Jarvie）的《香港之窗：香港电影工业的社会学研究》（*Window on Hong Kong: A Sociological Study of the Hong Kong Film Industry*，香港：香港中文大学出版社，1977年），该书是有关战前香港电影的上佳参考之作。在中文方面，两部标准的电影史著作是程季华主编的《中国电影发展史》（两卷本，北京：中国电影出版社，1963年），以及杜云之的《中国电影史》（两卷本，台北：台湾商务印书馆，1972年）。

兴的电影工业之间的关联。

1913年，文明戏导演黎民伟制作了改编自粤剧的《庄子试妻》（黎本人扮演庄妻的角色，因为当时女演员登台仍是一个禁忌）。黎民伟曾与梁少坡创立了清平乐剧社。1923年，黎民伟与梁少坡、二兄黎北海，以及堂兄黎海山一道在香港成立了民新制造影画片有限公司（以下简称“民新”），为香港最早的电影工业奠定了基础。然而，由于租用地皮的申请遭到港英政府的拒绝，“民新”于1924年迁往广州。他们制作的故事长片《胭脂》曾于1925年在香港新世界戏院上映。这一年，省港大罢工席卷香港和广州，给“民新”造成严重影响（所有影片拍摄活动，包括影片的制作和发行都一度陷入停顿），“民新”不得不于1926年再次迁址——这一次是迁往上海，并于1930年加入联华影业制片印刷有限公司（以下简称“联华”）。

黎民伟对纪录片的创作和拍摄怀有巨大的热情，他今日仍以拍摄了孙中山的文献纪录片而为人所熟知。孙中山是国民党的创始人，他领导的辛亥革命推翻了清朝统治，引领中国进入共和时代。在20世纪20年代，孙中山仍在领导革命：他的目标是以“天下为公”的宗旨统一中国。在孙中山实现这一目标的过程中，黎民伟追随在其左右，并且在1926—1928年间拍摄了这位政治家通过“北伐”——使中国北方摆脱军阀统治并在国民党的领导下实现统一——来巩固革命的最后的努力。然而不久，孙中山溘然长逝，将这一未尽的遗愿留给了他的继任者蒋介石，由其领导“北伐”大业。

黎民伟拍摄的关于孙中山、蒋介石及其他国民党要员的纪录片保存了下来，成为民国初期这一历史记忆的标准影像纪录。关于这一时期的影像，可以在《勋业千秋》中看到，该片在黎民伟拍摄的原始素材的基础上剪辑而成，由黎民伟的后人保存。黎民伟支持孙中山的共和思想及政治主张，是中国电影史上最早运用电影这一新兴媒介宣传政治目的的电影制作者，正是他提出了“电影救国”的口号。作为一名制片家，黎民伟还监制了几部叙事性的故事长片，成为电影业发展的重要先驱：由他监制的1927年版《西厢记》，是默片时代的一部杰出的具有奇幻色彩的古装稗史片。这部上海制作的影片预示了日后胡金铨、徐克影片的出