

黃昏未晚

後九七香港電影

彭麗君 著



聯合叢書系列

黃昏未晚
後九七香港電影

彭麗君 著



中文大學出版社

《黃昏未晚：後九七香港電影》

彭麗君 著

© 香港中文大學 2010

本書版權為香港中文大學所有。除獲香港中文大學書面允許外，不得在任何地區，以任何方式，任何文字翻印、仿製或轉載本書文字或圖表。

國際統一書號 (ISBN) : 978-962-996-454-2

出版：中文大學出版社

香港 新界 沙田 · 香港中文大學

圖文傳真：+852 2603 6692

+852 2603 7355

電子郵件：cup@cuhk.edu.hk

網址：www.chineseupress.com

本社已盡最大努力，確認圖片之版權持有人，並作出轉載申請。唯部分圖片未能確認版權誰屬，如版權持有人發現書中之圖片版權為其擁有，懇請與本社聯絡，本社當立即補辦申請手續。

Sunset Not Yet: Post-1997 Hong Kong Cinema (in Chinese)

By Pang Laikwan

© The Chinese University of Hong Kong 2010

All Rights Reserved.

ISBN: 978-962-996-454-2

Published by The Chinese University Press,

The Chinese University of Hong Kong,

Sha Tin, N.T., Hong Kong.

Fax: +852 2603 6692

+852 2603 7355

E-mail: cup@cuhk.edu.hk

Website: www.chineseupress.com

The Press has made all possible efforts to identify the copyright holders for all images printed in this book and has sought permission to print accordingly. However, for those copyright holders who could not be located and who are owners of the copyright(s) for one or more images in this book, please contact the Press and we will rectify any permission requests that are necessary.

Printed in Hong Kong

黃昏未晚

目錄

第一章	導論：香港電影研究	1
第二章	陳果電影的香港主體	21
第三章	成龍的表演論述和香港旅遊業	43
第四章	銀河影像的男性形象與男性關係網	67
第五章	香港黑幫的邊緣：黃精甫及其視覺過剩	95
第六章	本土與跨本土	131
第七章	複製《標殺令》	167
第八章	新亞洲電影及其暴力的循環流轉	201
第九章	總結：電影與地方	237
	參考資料	251

第一章

導論：香港電影研究

九七後香港電影的景況確實是令人擔憂的，票房及產量每年遞減，除了少數因為要爭取龐大市場而不可能有新意的中港合拍片外，這個曾經是生氣盎然的電影文化圈已沒能力提供令人驚喜甚至及格的娛樂。一群造夢者在一個不能為他們提供夢想的市場掙扎求存。九七後的香港民生和政治發展也乏善足陳，張愛玲式的末世悲涼在回歸之後分別於亞洲金融風暴、沙士傳染病危機，以及最近的全球金融海嘯中短暫出現，但資本主義繼續在大起大落中運作和強大，進一步主導着香港人的思維。相比之下，香港電影工業所經歷的沒有太多的戲劇性，基本上是線性式的下滑。作為一個聲名顯赫的東亞電影夢工場，香港電影經歷着超過十年的大衰退，這段期間，每年的電影製作數量和票房收入一直急遽下跌。雖然論者早已對此作出了多種解釋，並提出各種解決方

案，¹但香港電影市道依然未見復甦。在香港上映的港產片，2006年有52部，2007年有51部，2008年有53部，這是二次大戰以來最低迷的時代。²

今天，對香港電影工業來說，無可稱道的不僅是台前幕後的人才、電影中的人物或故事，甚至是各種製作和宣傳意念（即港人所說的「橋」）。本土觀眾再沒有看本土電影的習慣，開始失去對本土電影曾經有過的投入和感動；海外觀眾更沒有義務去支持人家一個凋謝中的文化。商業電影所從屬的香港文化工業不斷枯萎，廣東流行音樂再沒法打造天王天后，而香港電視（曾經是電影人的訓練場）的水準更是每況愈下，整個娛樂工業不斷向守舊靠攏。而最致命的，是中國文化工業的快速成長：香港曾經是整個華人社會的潮流集散地，但這個普及文化首都的位置慢慢被北

¹ 1999年，香港政府撥出一億港元，成立電影發展基金以支持本地製作，但由於條款苛刻，最後成功批出的資助非常少。後經業界多番遊說，香港特別行政區行政長官曾蔭權終於在〈2006至2007年施政報告〉中承諾，政府將加快成立香港電影發展局，以宣傳香港電影工業。很快地，政府就公佈成立了一個全新的電影基金，預算為之前的三倍，並會直接投入業界。此外，還有為數不少由學院和專業團體主辦的工作坊和研討會，都是旨在探討如何推動香港電影工業的發展，其中包括由香港電影工作者總會主辦，於2002年9月舉行的“The Conference on Uplifting Hong Kong's Film Industry”。至於其他相關的例子，可參張建（1998：9-26）；陳清偉（2000：6-11）。

² 數字已包括合拍片。數據來自香港貿易發展局。

京所取代，大部分的香港傳媒事業都以其北京分店（或總店）為光榮。正如其他文化、社會和經濟範疇，「香港電影」這個概念逐漸被「中國電影」所取代，很多電影人把目光轉到中國的市場和觀眾上，不過，國內的審查制度、市場規律和複雜人脈關係還是讓很多精明的香港電影人感到糊塗與費解。再不然就如陳可辛一樣，把辦公室和自己遷往北京去落地生根，直接瞭解和迎合北方人的口味，也第一時間感受政治風向。

經過幾年的失意經營，很多香港電影人對香港電影這個品牌漸漸失去信心，代之而起的是跨境或跨國電影的新潮流，這種製作的邏輯及氛圍現正瀰漫着整個電影工業。不單止香港，各地很多製片人都希望通過策略性的跨國合作，付出最少的風險及成本，而得到最大的投資機會及最廣的市場、最多的稅項優惠和最配合的政策實施。特別在中國龐大市場的誘惑下，一個自以為遊走於新自由主義和壟斷資本主義的香港政府，不斷鼓勵發展文化工業的融資和服務介面，而香港電影也正在努力發展它亞洲買辦的角色。這種轉變，帶來的後果是香港電影的去本土化。香港電影的成功，一直在於作品和觀眾的文化親緣性，這種關係在這個跨境/跨國合作潮流中快將消失殆盡，香港觀眾和香港電影近百年所建立的互信和「心照」，可能會靜靜地在這代的電影人及觀眾中遺失掉。

然而，大家依然認同香港電影為香港文化的代表。作為今天大陸年輕知識分子「代言人」的韓寒，當他在2010香港書展上被問及香港是否文化沙漠時，他斷然否定，而他提出的例子，還是香港電影；也就是說，在中港電影融合的大潮流下，香港電影的獨立身份，還存在於普遍中國人的意識中。而事實上，在這樣一片蕭條和衰敗的氣氛中，這個工業又似乎有着驚人的柔韌性和生命力，監製及投資者還是非常積極地尋找新導演和新題材，希望可以掌握或帶領內地市場和新一代觀眾的口味。在主流商業電影的不斷減產下，獨立電影卻發展蓬勃，隨着數碼科技的普及，參與獨立電影製作的年輕人有增無減，當中很多可能只是為了個人的興趣或朋友之間聯誼，但為數不少也嘗試以拍攝電影為人生目標；這幾年對香港電影圈來說，失意離場和努力混進去的人同樣多。同時，香港繼續為內地另類電影提供出路，在香港獨立短片錄像比賽(IFVA)中，本地及國內提交的作品有不斷上升的趨勢；香港國際電影節和香港亞洲電影投資會(HAF)繼續為內地新進提供機會，造就賈樟柯和寧浩等傳奇。香港電影雖然有可能被偌大的中國市場所吞沒，但另一方面，香港電影也可能借勢鞏固已有的優勢，輸出技術、意念和人才。香港電影和中國電影現在的關係，不單是簡單的北進想像或是霸道的大中華同化，而是複雜的互生和消融，香港在當中位置，以及電影人跨境的合作，充滿計

算、憂慮和變數。究竟現在的香港電影是處在黃昏遲暮，還是衝在重生的當頭，還要看各方的努力，和種種的因緣。

但我還是選擇先面對香港電影已被判死刑的事實，才重新閱讀它的意義，和它重生的可能。大部分論者都以一個診斷的角度來看今天的香港電影：很多分析及意見都歸咎盜版光碟和互聯網下載的盛行，造成買票進電影院的觀眾減少；亦有解釋是東南亞市場對港片的需求及投資縮減，以至直接影響香港電影的資金及水準；也有說是香港觀眾的收入及資產下降，在娛樂層面的花費當然相對地減少，加上網絡的發展，進電影院看電影是過時的活動；也有評論提出電影過份的商品化為香港電影業所帶來惡果；又或者，香港電影在八九十年代的發展太冒進，當中有太多的急功近利，大起大跌是歷史必然，也是活該……。無論歸咎哪一方面，以上各種論述都很容易傾向錯誤地把期望寄託在政府頭上（因為大家都在找一個市場的控制者），也會忽略了電影與社會的複雜關係。

或者香港電影近十年最有趣的意義，是它在一種恐懼環境下的自處。面對死亡需要一份悲劇式的勇氣，這也可能是創造力的來源。它跟九十年代的世紀末氛圍不一樣，當時面對的雖然是一個未知數，但同時也帶來不合理的經濟利潤，一種「只有今天」的狂喜和虛耗。但除了少數大導演大明星外，今天的香港電影連

「今天」也沒有，只能咬緊牙關妄想「將來」，可能電影工作者只有在面對這個工業的衰敗時，才能體驗真正的跨越性。

我希望通過本書探討各種在當代香港電影表現出的跨越性：跨越可能是因循和守舊的相對，帶出創新的契機，但跨越也可以是一種假像，可能只能躍到別人的控制中；跳出困局需要無比的勇氣，但也可能只是盲目地尋找生路，發自一種最簡單的求生慾望；跨越的主體往往卡在計算與無法計算之間，最後犧牲的可能比獲得的更多，但一個跳躍也是對自由的允諾，開展了時間和空間，承擔了歷史的可能。今天的香港電影在掙扎求存中表現出的種種面貌，可能更複雜地表現了香港文化的潛質。我覺得這十年來香港電影蹣跚的發展，間接地體會了香港文化在九七後的一種難堪局面：香港還可以依賴甚麼去繼續維持（或自欺欺人）它的獨特性？當經濟和政治也只是「大國」的一個部分，「小城市」的普及文化好像無可避免地會逐漸湮沒於其中，但是，在學習做一個國家的公民，在跳出狹隘的轉口港視野的同時，我們還必須繼續承擔本土社群的文化身份，而「香港」確實有它豐富的歷史厚度和意義。我們如何在既不把香港文化本質化的同時，能不卑不亢地守護一個地方一個社群的自主空間，這是研究今天香港文化不能迴避的問題，縱使在這本書中我們要面對的是一個以商業邏輯為主導的電影工業。

電影和電影研究

在這裏我必須向讀者申明本書的論述位置：這不是一本香港影評集，香港有很多出色和有承擔的影評人，讀者很容易在各渠道讀到他們的作品。這也不是一本純粹的電影讀本，我對香港電影工業和文化缺乏全盤的掌握，沒有能力也沒有野心為當代香港電影作一個總結，本書所排除在外的比所包含的多許多，例如我就愧疚於沒有時間及能力為香港另類電影作一個綜論，也沒有為這幾年很多出色的相關作品仔細分析。我從事文化研究，最大的研究興趣不（單）在於文本的閱讀，而是個別電影作品、電影人或是整個電影文化所給予我對一些文化現象和理論的啟發，我希望在尊重電影文本的同時，也能通過研究電影這個媒體去探索及開拓一些比較宏觀的文化視野以至理論分析。我不想犧牲電影的獨特个性和文化脈絡以遷就理論的既定論述，但我也不能只從屬於個別作品的規限或電影人的視野去作出反應式的批評。我希望在尊重電影文化和電影文本的同時，也要保持學術研究所應有的後設思考和理論關懷，因此本書可以說這是一本學術論文集。

前段說明瞭「香港電影」的歷史條件，在這裏我也必須概括指出「香港電影研究」所面對的問題。多年前當我在美國念電影研究的本科時，香港和華語電影根本不在當中的版圖上，教授當中沒

有亞洲電影研究的專家，豐富的課程也找不到任何有關的科目。但今天，華語電影研究在海內外可以說已成為顯學，國外主要的電影系都有亞洲甚至華語電影研究的專家，而很多歐美的東亞研究系或是華人地區的中文系、藝術系、傳播系等也不斷開辦和發展電影研究的課程。以各種文字發表和正在進行的有關碩士、博士論文不計其數，還有不停出版的論文集和研究專論，見證了一個學科的快速成長。³雖然有關香港電影的研究主要是附屬於華語電影研究或是更大的亞洲電影研究中，但隨着學術圈對這方面的研究興趣和視野的不斷擴大，有水準的著作不斷湧現，再加上香港電影資料館的成立以及它所扮演的積極角色，香港電影的研究逐漸趨向多元化，深度和廣度都明顯提高。

面對如此快速的成長，華語和香港電影研究受着兩種主要的批評：一方面，很多學者覺得如此大量的關注，可能只反映了新一代學生甚至學者的快速求成，對文字缺乏興趣，也沒有耐性跟細碎的歷史文獻打交道，只看一兩部電影，就可以把功課交出來。這種批評有一定的客觀性，可是，這種批評背後的假設，似

³ 根據H. C. Li (舒明) 和Louis Williams所編纂的有關目錄，在1993年或以前出版的華語電影研究的英文學術專書只有17本。但到了2007年，有關的英文學術專書已增加到89本，當中65% 更是2000年或以後出版的 (Li, 1993: 118-121; Williams, 2007: 75-78)。

乎趨向於詆毀電影只有商業性。事實上，華語電影在學術圈中突然提升的地位，並不是因為華語電影的商業性：要知道中、港、台的電影工業一向擁有大量的觀眾，這是法語電影德語電影從來不能相比的，但在九十年代之前，華語電影基本上沒有出現在國外的電影研究或是華人地區的文學和藝術研究中。這十多年來華語電影研究的跳躍發展，主要始於二十多年前個別作品開始在世界各大電影節所得到的獎項和榮譽，從而反映了華語電影的藝術成就。而華語電影作為普羅文化的表徵，只是到了近十年才興起的研究題目。

另一種的批評主要針對華語電影研究的整體方向：為甚麼大部分的華語和香港電影研究最終關注點往往不是電影本身，而是它們所屬的華人社群？對我來說，這比第一個批評有意思，現在很多華語電影研究者都不是專事電影研究的，也不一定對電影語言和世界電影歷史感興趣，他／她們可能更關心電影和社會的關係。我個人不覺得電影學者需要對電影語言有全盤認識，電影這個如此綜合的文化載體應該可以盛載不同的研究取向。反而，華語電影研究者對「家國」討論的熱衷，似乎是一個更有意義的現象，我在另一篇文章中也探討過有關的問題（彭麗君，2007：130-135）。其實，現在大部分的華語電影研究者，對國族電影的論述都持批判的角度，不斷批評單一中國電影論述所代表的單一文化

身份的霸權，這是我絕對同意的。但是，揚棄了「中國電影」的論述，卻成就了「華語電影研究」的合法性，這是一種以否定來認定 (disavowal) 的態度，箇中不無曖昧，一方面見證了今天學術建立的困難，研究的「合法性」變得越來越重要，另一方面也看到詹明信的靈光——當年被華人學者猛烈批評的詹明信「國族寓言」 (national allegory) 的概念 (Jameson, 1986: 65-88)，依然纏繞着當今的華語電影研究。也許如詹明信所言，第三世界的學者真的對政治較敏感，所以個別電影的意義必須被放回有關的文化政治脈絡中才可以被閱讀；又或者周蕾的解釋才更貼近學術界的迷思——西方的個別電影作品可以成為認真細讀的經典，但非西方電影的研究價值只在於它們所代表的族群 (Chow, 2007)。

兩個問題加起來，讓我們看到華語電影研究的一個發展過程及學術角度改變的傾向。事實上，很多學生和學者對華語電影最初的興趣都是從華語電影的藝術性所引發的，大陸第五代、台灣新電影，還有相對藝術性較淡的香港新浪潮，這些電影在七十年代末到八十年代中興起，帶來很大迴響，令不同的觀眾和學者對華語電影發生興趣。就香港電影而言，許鞍華、徐克、關錦鵬、王家衛、陳果以至杜琪峰在國際電影節中取得的獎項和讚譽，都把香港電影帶進世界各大學的課堂上。但是，現在華語電影研究的主要方向由探討電影的藝術性，越來越偏向作品的社會文化

性，華語電影研究從「電影研究」的主體慢慢轉型到「文化研究」，弊處是鼓勵天真的反映論——香港電影總是反映香港的社會文化政治；好處是電影的商業元素不但不再是電影研究的負資產，作為流行文化反而是這個研究其中最活潑的地方。香港電影研究在這方面的特性更為明顯，因為相比中國或台灣電影，香港電影的主色還是它的商業性，以及電影跟本土或全球華人普羅觀眾的親密關係。

在研究香港電影時，很多學者都覺得這工業現在面對的主要問題，是香港電影的身份危機：香港電影應當保持它的獨立性，還是歸入成為中國電影的一部分？相應來說，香港電影研究也面對一個類似的學術問題——究竟香港電影研究應該納入華語電影研究，還是繼續保持自身獨特的身份和軌跡？學術研究一方面要有現實的依據，如果香港電影真的正在被華語電影所同化，那麼，我們如何繼續吹捧當代香港電影的獨特性都只是自欺欺人；但學術研究也應有某種前瞻性，研究者需抱有自己的堅持，我始終阿Q的相信現在的香港電影有其價值，將來的香港電影也應繼續有它的生存意義。再者，電影研究本來就是一個新興的學科，它有較強的機動性，以及具備跟其他文化載體關係緊密並可以做比較的特點。好像現在電影研究其中一個最熱烈的討論就是「電影已死」的問題，就能體現這個特點。所以電影研究本身應該是

一個比較開放的場域，繼續糾纏於香港電影的獨立性未必是一個過時的討論，反而因為香港電影正處於某個臨界點，分析香港電影所面對的獨特歷史環境與掙扎有其正面的意義，尤其是當我們把這個問題放在對中國和中國電影的理解中，我們會發覺香港電影的獨立身份更應保存。

研究中國必須要理清這個國家本身的文化、地理及歷史的內在差異，而這種歧異性正好接合研究中、港、台不同的電影文化所需要的寬廣胸懷，我覺得這三個地方電影文化的差別與相交，賦予了華語電影研究最豐富的面向。相反，很多其他國家的電影文化比較單一，而華語電影的社會文化結構卻體現在現、當代華人文化的特定性和複雜性中。對我來說，「中國研究」必須守住「中國」本身的內在歧異性，而研究華語電影也必須在這方面保持清醒。其實，要釐清中、港、台（甚至是各方言電影和少數民族電影）各自的電影文化及工業的歷史，絕不容易，所涉獵的文本、人物及背景資料，浩如煙海，電影研究並不如一些批評者所言是一項容易的工作。研究者如果能指出中、港、台電影文化的差異與關係，可以避免對華語電影作為一個完整概念的過份否定；要抵制大中華主義，我們不是要簡單地丟棄所有跟中國有關的研究範圍，而是要理解每一個命名中的「多重決定機制」（overdetermination）（Althusser, 2005〔1965〕：87-128）。當然，華語