

杜琪峰

与香港动作电影

Director in Action:
Johnnie To and the Hong Kong Action Film

张建德 著 黄渊 译



杜琪峰

与香港动作电影

Director in Action:
Johnnie To and the Hong Kong Action Film

张建德 著 黄渊 译



復旦大學出版社

图书在版编目(CIP)数据

杜琪峰与香港动作电影/张建德著. 黄渊译. —上海: 复旦大学出版社, 2013. 10
ISBN 978-7-309-10034-1

I. 杜… II. ①张…②黄… III. 电影评论-香港 IV. J905.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 207490 号

上海市版权局著作权合同登记号: 09-2011-213 号

Director in Action: Johnnie To and the Hong Kong Action Film

© 2007 Hong Kong University Press

本书中文简体版由香港大学出版社授权出版

杜琪峰与香港动作电影

张建德 著 黄渊 译

责任编辑/黄文杰

复旦大学出版社有限公司出版发行

上海市国权路 579 号 邮编: 200433

网址: fupnet@fudanpress.com <http://www.fudanpress.com>

门市零售: 86-21-65642857 团体订购: 86-21-65118853

外埠邮购: 86-21-65109143

常熟市华顺印刷有限公司

开本 890 × 1240 1/32 印张 9.625 字数 246 千

2013 年 10 月第 1 版第 1 次印刷

ISBN 978-7-309-10034-1/J · 220

定价: 38.00 元

如有印装质量问题, 请向复旦大学出版社有限公司发行部调换。

版权所有 侵权必究

鸣 谢

我要感谢下列诸位,为本书的筹备与撰写,他们提供了种种便利:戴高贤(Colin Day)、陈玉兰(Phoebe Chan)、大卫·波德维尔(David Bordwell)、丁云山、木星、傅慧仪、谭家明、魏时煜、墨美姬(Meaghan Morris)、阿德里安·但克斯(Adrian Danks)、弗兰克·里夫曼(Frank Reefman)、容世诚、詹姆斯·何为森(James Hewison)、Irene Nai、Seow Chye Seng。我也十分感激杜琪峰,能在拍摄《黑社会》的百忙之中,拨冗接待我三次采访请求。这三段访谈经过我的翻译和编辑,整合后收入本书附录。我还要鸣谢墨尔本国际电影节、皇家墨尔本理工大学 AFI 研究图书馆以及新加坡国立大学亚洲研究中心。后记中涉及《黑社会》的部分材料,我曾在 2006 年 4 月 27 日参加亚洲研究中心研讨会时做过公开提交。那是一次关于亚洲电影中暴力主题的研讨会,属于亚洲研究中心“亚洲趋势系列研讨会”的一部分。我要向亚洲研究中心的蔡明发教授表达谢意,是他令我有机会在这些材料的基础上,将我原本关于《黑社会》及其续集的那些想法修订成文。最后还要谢谢我的妻子林百芳,是她的襄助与陪伴,令我伏案撰写此书的数月光阴,堪称一段愉快的经历。

目 录

第一章 引言	1
导演与类型	3
作者功能	17
类型的约束	20
调整期	27
杜琪峰的枪	29
第二章 从《城市特警》到《十万火急》	43
不同伪装下的动作	45
《城市特警》：砍杀警察片(Slasher Policier)	48
《东方三侠》和《现代豪侠传》：女战士和战士母亲	56
《无味神探》：由头部中弹开始	65
《十万火急》：总结与创新	69
小结	73
第三章 银河映像的核心	81
创作监制	83
《摄氏 32 度》：冰女人来了	87
《一个字头的诞生》：时局艰难，难以抉择	91
《两个只能活一个》：杀手天使	97
《暗花》：双重难题	103
《非常突然》：爱情与子弹	109

小结·····	114
第四章 导演杜琪峰·····	121
“出柜”·····	123
《真心英雄》：枪手的复仇·····	126
《暗战》：魔幻宿命·····	132
《枪火》：动作的抽象·····	140
《PTU》：九龙黑色电影的原爆点·····	150
《大事件》：她是位英雄·····	155
小结·····	163
第五章 具有差异性的电影作者·····	171
联合阵线·····	173
《孤男寡女》：浪漫时刻·····	178
《辣手回春》：香港的医院·····	184
《全职杀手》：流散杀手·····	187
《大只佬》：身体与心灵·····	194
《柔道龙虎榜》：盲人的虚张声势·····	198
小结·····	204
第六章 补遗·····	211
《黑社会》与《黑社会2 以和为贵》：杜琪峰的暴力新美学·····	214
《放逐》：男性气概的终结与象征暴力·····	223
小结·····	229
后记·····	237
主体是杜琪峰这个人·····	239
大团圆结局·····	243

附录 1 作者采访杜琪峰	257
开端	259
回到电影	262
关于《城市特警》和《东方三侠》	265
关于《无味神探》和《十万火急》	269
关于银河映像	273
分身	278
经典时刻	282
种种成就	287
总结	292
附录 2 杜琪峰谈《黑社会》	297

第一章 引言

导演与类型

我这本专论,研究的是当代香港影坛的类型片,以及其中一位导演的电影作品。这个方程式一头是类型片,一头是导演;它引出一个关于香港电影工业及其类型片架构的性质问题。一方面,电影工业要仰仗导演,才能实现、巩固它的娱乐目的与商业目的;另一方面,导演又该如何利用类型片,并超越类型片局限,以求能拍出符合其自身愿望和设想的作品?

类型片与导演之间的关系,是香港电影研究领域一个有待开发的命题。现有的香港电影研究专论大多呈单一化倾向,或纯粹聚焦类型片,或纯粹关注导演。能涉及两者间共生关系的,相当少见。从类型片理论的角度出发,只要导演乖乖遵循类型片的既有规则和常规惯例,类型片大可以自我实现。而这本专论的理论基础便在于,是杜琪峰^①影响和改变了类型片乃至香港电影工业的性质;而不是他反过来受到它们的影响与作用。杜琪峰的这些动作片,全都完成于香港电影工业持续滑坡的那个阶段(1997年至2006年)。即使香港社会本身,也在九七回归后接连遭遇社会、经济层面的种种困境。杜琪峰的导演口碑,很大程度上来自他执导的那一系列另类动作片:《真心英雄》(1998)、《暗战》(1999)、《枪火》(1999)、《全职杀手》(2001)、《暗战2》(2001)、《PTU》(2003)、《大事件》(2004)、《黑社会》(2005)、《黑社会2以和为贵》(2006)和《放逐》(2006)。这些影片都以当代社会为背景,围绕一个由职业杀手、罪犯、黑社会、警察构成的世界展开。同时,他在1996年

建立银河映像(香港)有限公司,以此名义制作或监制了一系列更不寻常的动作电影:《摄氏 32 度》(1997)、《一个字头的诞生》(1997)、《两个只能活一个》(1997)、《暗花》(1998)、《非常突然》(1998)。这些影片均由杜琪峰的一批年轻弟子执导;但有些时候,其实他自己才是幕后真正的导演。

这些影片放在一起,构成一份极其出众的个人履历,也令杜琪峰成为当今香港影坛最风格鲜明、锐意求新的导演。我们有必要对这些作品加以研究:研究专注于动作片的那个身为电影作者的杜琪峰。动作片给了杜琪峰足够的空间,足以让他围绕自己在电影及社会、政治等方面的关注重点,搭建起一整套有趣的电影叙事。因此,研究杜琪峰动作片,不仅是为了以香港影坛为背景,厘清他的全部作品,分析他对于香港电影的影响力;也是为了能对类型片——即按照巴里·基斯·格兰特(Barry Keith Grant)那个类型片认知方程式所定义的,作为“经验与外延”的类型片——有更好的认识^②。格兰特认为,类型片是“社会神话……与生活经验有关,其传统显然与集体的各种价值互相关联”^③。动作片这一电影类型,既是杜琪峰电影作品的缩影,也是塑造杜琪峰“生活经验”的那个香港社会的缩影。(杜琪峰也拍过不少电视作品,但那不在本书讨论范围之内。)

杜琪峰曾涉足多种电影类型,也拍过许多不同种类的动作片。“动作片”一词的定义相当宽泛,所以我们有必要先弄清它的意义,这样才能通过一些类型片与类型片之间的参考系,对杜琪峰以及他的电影做出评估。之所以说他的作品特色鲜明,就在于他能突出类型片各种互文性内涵之间的差别;这一点我随后将会具体阐释。人们对杜琪峰作品的定义,常显得五花八门:“黑帮片”、“警匪片”、“侦探片”、“犯罪片”,以及其他一些香港电影特有的子集和变体——诸如“古惑仔片”、“职业杀手片”、“英雄片”和“黑社会片”等。这些武断的贴标签做法,常会导致某种成见与定型,令类型片内在价值变得混乱,妨碍了它的真实反映。

作为香港电影的一种内在价值体现,我们该如何为动作下定义呢?所谓动作,纯粹意义上的动作(作为奇观的动作)^④,究竟是类型的外延还是一种结构?港片对于动作的定义,通常指的是涉及枪战、刀剑、武术的戏码,所以“动作”这说法,适用于多种类型片样式——武打片^⑤、喜剧片、恐怖片、通俗剧(melodrama)、黑帮片。杜琪峰的动作片,可被归入其中一种或是多种——光凭这一点,便足以说明他是位具有代表性的香港导演。但说到这里,我们仍对动作片类型缺乏明确认识,而杜琪峰与动作片的关系,也有待厘清。因此我试着通过下面这张表格,界定杜琪峰动作片的电影类型分类:

黑帮片(或黑社会片)	警匪片(或侦探片)	职业杀手片
《城市特警》	《城市特警》	《摄氏 32 度》
《无味神探》	《无味神探》	《两个只能活一个》
《一个字头的诞生》	《暗花》	《暗花》
《两个只能活一个》	《非常突然》	《真心英雄》
《暗花》	《暗战》	《枪火》
《真心英雄》	《暗战 2》	《全职杀手》
《枪火》	《PTU》	《黑社会 2 以和为贵》
《PTU》	《大事件》	《放逐》
《黑社会》	《大只佬》	
《黑社会 2 以和为贵》	《黑社会》	
《放逐》	《黑社会 2 以和为贵》	

有些影片出现在不止一栏之中,这说明以上三种分类间存在不少重叠(有些影片在三栏中都出现了,那些或许就是杜琪峰名下最具代表性的动作电影)。(这本专论也对《东方三侠》、《十万火急》、《孤男寡女》、《辣手回春》和《柔道龙虎榜》做了分析,但它们并未被我列入上表,原因在于这些影片并不完全切合上述三种分类,但我稍后还是会具体分析它们与动作电影间的类型纽带;此外,除了上述三大分类,我们大

可以再另设一些次级分类,例如可以将《大只佬》归入“连环杀手片”或是“肌肉动作片”的次级分类。)我得承认,这种归类法仍显武断;而且把这些影片全都纳入“犯罪片”这个更宽泛的大类中,其实也没问题。西方影评界认为,“黑帮片”、“侦探片”和“犯罪片”都是谨慎的分类,或者说,都是带有明显区别的电影类型^⑥。他们对于动作片也有不同的理解。詹姆斯·威尔什(James M. Welsh)根据好莱坞影片所提供的经验证据,将动作片分为两个大类:纯粹的动作和动作冒险。相比之下,威尔什偏爱的是后一大类,因为这类作品风格更统一,更符合动作片的类型定义:具有可辨识的意象和符合符码的人物形象,人物必须以可预见的方式,就危险情境做出反应,此外还必须要有可清晰定义的程式化电影制作过程^⑦。在他看来,动作冒险这一大类,也涵盖了那些具有惊人特效场面的灾难片,例如斯皮尔伯格的《侏罗纪公园》(1993)、卡梅隆的《泰坦尼克号》(1997)、吴宇森的电影、理查德·唐纳(Richard Donner)的电影(《致命武器》[*Lethal Weapon*]系列)、辛普森-布鲁克海默(Don Simpson-Jerry Bruckheimer)合作的电影(《壮志凌云》[1986]、《勇闯夺命岛》[1996]、《空中监狱》[1997])以及几乎所有借鉴“黑色电影传统,带有危险气氛,存在腐败城市,有腐败的过去、现在或未来的”大成本“睾丸激素电影”^⑧。由此看来,动作片类型明显具有大片的传统,属于那种黑色气氛笼罩下的大制作冒险电影。但细看之下,它其实也涉及了多种类型。马克·加拉赫(Mark Gallagher)也提出过相似观点:“动作片自成一体,构成它的独特类型”,但也从诸如黑帮片、西部片和战争片等“其他传统电影类型中获得借鉴”^⑨。

在我看来,杜琪峰那种具有警匪故事背景的动作片,相比其他电影类型,反倒与西部片关系最近。从某种意义上来说,最初确立动作电影类型模式的,恰恰是西部片。这可以追溯到埃德温·波特(Edwin S. Porter)的《火车大劫案》(*The Great Train Robbery*, 1903)中,那个劫匪冲摄影机射击的著名镜头。从另一方面来说,在西部片中我们也能找到好莱坞与香港电影间的某种关系:香港是个小好莱坞(这层关系,

指的既是两者的影片具有同样的类型属性,也指香港电影工业是以好莱坞为模板而建起来的这样一个事实)。我们可以将杜琪峰的电影视作某种“都市西部片”,这“都市”指的是动作发生的“确定空间”(西部片这个名称,本身也指明了它的确定空间所在:美国的边疆)。“确定空间”这词来自托马斯·沙茨(Thomas Schatz),他将类型片分为两种:具有“确定空间”的类型片(包括西部片、黑帮片、侦探片)和具有“不确定空间”的类型片(包括歌舞片、神经喜剧、通俗剧)^⑩。他将“确定空间”定义为一个“象征性的行动舞台”,关于基本价值的矛盾冲突,就被维系在这么一个大家都熟悉的舞台上,冲突的上演必须“依据一个指定的规则和行为符码系统”。而“不确定空间”指的则是一个文明的、意识形态上相对稳定的环境。那里不再有实际的冲突,取而代之的是更意识形态化的、更抽象的“态度的对立”^⑪。

《枪火》、《PTU》、《大事件》、《黑社会》、《黑社会2 以和为贵》,这些影片里的空间肯定是确定的,因为它们都是些带有限制的象征性行动舞台,冲突与最终解决(resolution)在此上演,也都符合既定的规则与符码系统。这种空间,用中国人的话来说就是“江湖”:一个黑社会、职业杀手、警察共生共存的世界,各方都必须遵守既定的符码与仪式。正是这些符码与仪式,决定了会存在什么样的动作——这一点在《黑社会》中表现得十分清楚。这个江湖世界,与文学领域的爱情世界颇为相似。按照诺思罗普·弗莱(Northrop Frye)的解释,在文学作品的爱情世界中,“自然界的寻常法则暂时停止了作用”,爱情故事里的英雄,必须要“从事某些事情”(因此爱情类型作品也由“英雄的行动力量”来决定)^⑫。英雄的“勇气和神奇能力,在我们看来是不自然的,但对他自己来说却是自然的”^⑬。

我试图为这类动作片给出明确定义,而有些香港影评人,却针对这类影片提出了“江湖片”这一说法(2004年上映的《江湖》由刘德华和张学友主演,这部原型式的影片,标志着一种趋势:以这种特殊的文化方式,为这种动作类型混搭黑帮类型的电影——它有些类似于日本所特

有的 Yakuza[黑帮]类型片——正名)。我当然也可以采用江湖片这一说法来转喻“动作片”，但在我看来，江湖的定义太过宽泛，而且也不存在什么既定的江湖神话，能被拿来套用在当代动作片之上——武侠风格的武打片，也完全可以被称为是江湖片。江湖神话本就出自电影人的主观视点，江湖片的说法也来自影评人和电影人那双重的武断归类做法。不过香港动作片中确实存在某些江湖规矩，例如义、忠诚、手足情谊，这些在《枪火》和《PTU》中都得到了充分体现。相对于早期那些基于同一套江湖规矩，以枪战动作形式（吴宇森的《英雄本色》、《辣手神探》，林岭东的《龙虎风云》）或刀剑、功夫形式（张彻的《十三太保》、《刺马》等）作为呈现的影片，杜琪峰的这两部作品，可被看作是它们的一种变体。

我们可以通过江湖神话和江湖规矩来认识动作电影，但如果江湖本身就是个神话空间和确定空间，那动作又是如何获得呈现的呢？为图方便，或许我们可以把江湖空间放在和都市西部片同样的城市向度中来加以考虑。在这里，空间的都市性暗示了动作具有一定的类型和一定的装备。在两部《黑社会》中，江湖规矩禁止了枪的使用，从这种意义上来说，这两部影片或许应被排除在都市西部片范畴之外。但是，如果只是把枪看作动作片范畴中某个风格化的具体特征，它的缺席其实也无足轻重。按照约翰·卡维尔蒂(John Cawelti)的说法，都市西部片这一种类(genus)“频繁要求团队和精巧科技的存在”^⑭。杜琪峰的电影，包括两部《黑社会》在内，显然都是满足这一要求的典范。其主角都是团队，在城市背景中以现代科技的精巧工具执行任务。我将这些精巧工具称为“暴力的基础设施”：汽车、电梯、自动扶梯、手机、电视、互联网，还有最重要的：枪。对于大部分杜琪峰动作片来说，枪并非是无足轻重的东西，理应被放在这些暴力基础设施的核心位置上来考虑。一方面，枪是动作片的代名词；另一方面，正如杰森·雅各布斯(Jason Jacobs)所说的，“一直以来，电影和枪战都紧密交织在一起”^⑮。之所以将杜琪峰的都市动作片与都市西部片放在一起类比，正是因为有枪这

个东西存在。

罗伯特·沃肖(Robert Warshaw)也认为,西部片和黑帮动作片之间肯定有联系,对于枪的使用,正是那关键的纽带。他指出:“美国电影最成功的两大发明,一是黑帮,一是西部片人物:两者都是拿枪的男人。”^⑥既然杜琪峰动作片涉及的都是拿枪的男人,那么我们也可以认为,杜琪峰动作片就是黑帮片与西部片的一种整合^⑦。沃肖指出:“黑帮片和西部片,这两类影片的视觉核心和情感核心,都是由作为实体的枪,以及使用它时的相关姿势所构成的。”^⑧这句话完全适用于《真心英雄》、《枪火》、《PTU》和《大事件》——它们都是真正意义上的都市西部片,都有黑帮,也都出现了正反两派间的情感关系。用杰森·雅各布斯评论《辣手神探》中两名警察之间核心关系的话来说,这种情感关系“从根本上来说,与枪战本身紧密相连”^⑨。杜琪峰作品中的主角,都是典型的现代枪手,这让人想起理查德·斯洛特金(Richard Slotkin)评论美国西部片时,对于某种狂热信仰或奥秘的描述:“这是一种行动风格,更适用于某种本质上‘冷硬的’世界观:到处充满敌意,举步维艰,人心叵测,人物的结局往往取决于力量的运用是否恰当,而非正义与否。”^⑩

杜琪峰作品中那种冷硬的都市环境,也可以被看作是西部片里的边疆,它有着西部片的所有神话属性,也不缺少西部片的犯罪倾向和暴力倾向。在这种充满敌意的环境中,要靠力量说话;但杜琪峰的电影也不缺少暴力的道德向度和伦理向度。都市西部片中,因为有枪,自然就会类推出暴力,但真正决定这种暴力属于何种性质的,还是与枪战紧密相连的情感关系。雅各布斯提到的是枪战戏的美学(以佩金帕《日落黄沙》[*The Wild Bunch*]最后一场交火戏为例),而我想要说的却是杜琪峰影片中的暴力,那是一种神话暴力(mythical violence)的显现;换句话说,暴力被美化成了神话。雅各布斯还注意到,枪火是具有性别指定性的。“男性尤其会从枪战戏中获得乐趣,这种乐趣在通常情况下很难从其他途径获得。”^⑪杜琪峰的枪战动作电影,当然也特别针对男性,而且还会衍生出一种男性间同性社交和同性恋的乐趣。理查德·戴尔

(Richard Dyer)认为,动作片中存在一种“男性感情结构”^②,所以产生这种乐趣也很自然。但是,动作片中的这种男性结构,虽然看似天经地义,杜琪峰却又会有意或无意地在他作品中,针对暴力、暴力与男性的关系表示质疑。从中可以看出伊冯娜·塔斯克(Yvonne Tasker)所谓的“与建立与消除归类相关的表征政治——这种归类是用于在电影中获得身份认同的”^③。杜琪峰作品中的男性结构,其实并没有它看上去那么坚固;有些影评人早已指出,它偶尔也会崩塌。正像他们所说的,杜琪峰动作片展现出的,其实也是一种“男性气概的危机”^④。

但雅各布斯又提出,枪战戏提供的其实是一种更加宽泛的乐趣,“性别的指定性,并不如它初看时那么明显,它更具有一种普遍性”^⑤。他认为:“枪战戏中最深切的欲望、最深层的乐趣,在于抗争的意愿,那种哪怕形势无比绝望都要掌控自己人生的意愿。”^⑥枪战戏能给予我们“关于掌握和失去的真正的戏剧冲突”,如果说它们“确实更能反映男性的乐趣与焦虑,那也是因为在男权社会中,男性手握更多资源,更患得患失”^⑦。虽然杜琪峰的电影绝对都属于压倒性的男性范畴——他自己也完全认同这种说法——但始终还是会有女性角色出现,有时候她们还会扮演动作中的核心角色(例如《大事件》)或是颠覆性角色(例如《枪火》),最终威胁到男性间同性社交团队的存在。诸如《真心英雄》、《枪火》、《PTU》和《大事件》,都有女性人物出现,她们针对暴力中压倒性的男性气概,起到了平衡作用,并且作为一种象征,为男权环境中的男性焦虑以及“抗争的意愿”设立标准——《PTU》和《大事件》中,男女双方两种性别,都存在抗争的意愿。从这个角度来说,暴力与性别交织在一起,形成一种共同特性,体现出杜琪峰对于男性焦虑的关注,以及宿命作为男性动力的推动作用。

说到暴力,我们有必要先确认一下杜琪峰作品中的暴力,究竟属于哪种性质。暴力通常都借由枪战传递,但在《柔道龙虎榜》和两部《黑社会》中,通片一枪未开,暴力程度却未因此减弱。两部《黑社会》呈现出一种高度超现实的暴力——必须要强调的是,暴力发生在江湖这个确