Lingnan University

Digital Commons @ Lingnan University

Theses & Dissertations

Department of Cultural Studies

9-12-2014

後CEPA 時期香港電影懷舊想像中的「本土」身份書寫

Dan SHEN

Follow this and additional works at: https://commons.ln.edu.hk/cs_etd

 Part of the Critical and Cultural Studies Commons, and the Sociology of Culture Commons

Recommended Citation

沈丹 (2014)。後CEPA 時期香港電影懷舊想像中的「本土」身份書寫 (碩士論文，香港嶺南大學)。檢自 http://commons.ln.edu.hk/cs_etd/23

This Thesis is brought to you for free and open access by the Department of Cultural Studies at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in Theses & Dissertations by an authorized administrator of Digital Commons @ Lingnan University.

Terms of Use

The copyright of this thesis is owned by its author. Any reproduction, adaptation, distribution or dissemination of this thesis without express authorization is strictly prohibited.

All rights reserved.

後 CEPA 時期香港電影懷舊想像中的「本土」身份書寫

沈丹

哲學碩士

嶺南大學

二零一四年

後 CEPA 時期香港電影懷舊想像中的「本土」身份書寫

沈丹

此論文為文化研究哲學碩士學位課程之部分要求

嶺南大學

二零一四年

論文撮要

後 CEPA 時期香港電影懷舊想像中的「本土」身份書寫

沈丹

哲學碩士

2003 年中國內地與香港簽訂《內地與香港關於建立更緊密經貿關係的安排》(Mainland and Hong Kong Closer Economic Partnership Arrangement, 簡稱 CEPA)。其中關於電影的條款放寬了香港電影進入內地的條件，加之龐大的市場需求，香港電影工業的跨境活動變得日益頻繁，並開啟了新一輪的中港「合拍片」潮流。電影產業及其市場環境的轉變背後是更為深層的中港經濟、政治與文化的融合。香港從「九七」前後至今在新的政治空間及身份脈絡中不斷尋求「本土」位置顯得日益困難。電影作為流行文化文本和社會實踐曲折地表述「本土」、「自我」、「身份」，其中「懷舊」（nostalgia）便是近十年香港電影文化想像中一個顯著的憶述工具和路徑，亦即通過處理「過去」、歷史、集體記憶等來書寫「現在」的某種情感、經驗、欲望。

本論文以後 CEPA 時期的香港電影為研究對象，檢閱以合拍片為主導的電影工業體制下，和香港近十年來文化政治脈絡中，不同類型、風格、主題，以及不同生產方式、製作規模、市場面向的香港電影懷舊想像與「本土」身份的互構關係。以及後 CEPA 時代香港電影的懷舊想像與此前懷舊電影相比下的延續與新變。

聲明

本人謹此聲明，本論文為原創性之研究成果，所有已發表或未發表著作之引用，均已適當註明出處。

SIGNED

（沈丹）

2014年 10月 17日

畢業論文核准頁

後 CEPA 時期香港電影懷舊想像中的「本土」身份書寫

沈丹

哲學碩士課程

論文審查委員會 ：

SIGNED （主席）
羅永生教授

SIGNED （校外考試委員）
黎肖嫻教授

SIGNED （校內考試委員）
陳清僑教授

SIGNED （校內考試委員）
游靜教授

導師 ：
游靜教授

代教務會核准 ：

SIGNED
夏爾馬教授
高級學位課程委員會主席

2014年9月12日
日期

目录

表列.....iii
致謝.....iv
第一章 緒論.....1
一、選題動機與背景.....1
1.1 後 CEPA 時期的「香港電影」.....2
1.2 後 CEPA 時期香港社會文化脈絡.....12
二、問題意識.....14
三、研究方法.....16
四、文獻回顧.....19
第二章 失範的江湖：反懷舊的《黑社會》系列.....28
一、黑幫片與「黑社會」.....28
二、香港：曖昧的歷史身份.....30
2.1. 歷史的風格化再現：流落的華人（黑）社會.....30
2.2. 歷史作為「他者」：龍頭棍、僭越、弒父.....34
三、「本土」作為漂浮的能指.....38
3.1. 本土：「邊緣」與「中心」的地理政治.....38
3.2. 沒有選擇的選擇：「功利主義」的國族認同.....41
小結.....43
第三章 「新懷舊」港片：集體記憶、香港精神與本土意識.....44
一、「新懷舊」港片.....45
二、《歲月神偷》：六十年代與「香港精神」.....46
1.1. 重構六十年代舊社區.....47
1.2. 重申「獅子山精神」.....50
三、《72 家租客》：重塑現代版「中聯精神」.....54
小結.....60
第四章 「我城」之外——後合拍片時期的「上海」/中國想像.....62
一、書寫失落的時空想象：香港電影的上海執迷.....62
二、出走與「歸鄉」之間——《姨媽的後現代生活》中的上海故事.....65

三、《如果 愛》——上海/中國的雙重欲望空間 70
小結 73
第五章 全球與本土的拉鋸：《功夫》的懷舊再包裝 75
一、「豬籠城寨」：混雜的地域空間 77
二、「功夫」的數碼化 81
小結 84
第六章 結語 86
一、懷舊：新的社會實踐 86
二、再思「本土性」 91
三、研究限制 94
附錄 96
參考文獻 101

表列

表 1. 香港本地電影產量及票房收入 (1993-2013)……3

表 2. 後 CEPA 時期合拍片所佔香港電影比重（2003-2013）…… 4

表 3. 華語合拍片票房（2000-2008）……7

致謝

本課題能順利完成首先要感謝我的導師游靜老師。從開題到定稿，老師不厭其煩地審閱每個章節、悉心指導、熱情鼓勵、提供寶貴的修改意見，讓我漸漸明白如何帶著「問題意識」去思考和寫作。學習之外，老師數次「吃好、睡好、多運動、保持充足睡眠」的叮囑和每次見面第一句的「最近還好嗎？」都讓我倍感親切溫暖。

感謝羅永生老師、陳順馨老師、許寶強老師、葉蔭聰老師、陳清僑老師、王曉明老師、Prof. Meaghan Morris, Prof. Ashish Rajadhyaksha， Prof. Tejaswini Niranjana 在不同場合給我的論文提出的問題與建議，以及在知識、視野、方法上的啓發。也感謝我論文答辯主考官黎肖嫻老師對我兩年努力成果的肯定，以及為我的論文提出的寶貴修改意見。

感謝文化研究系職員 Josephine、Jenny、Chester 在學務、系務以及生活上提供的各種幫助。

感謝系友國媛、Ted、Tobias、Mandy、Jay、Gietty、Herman、Anneke、Tung-yi、Roberto、Mikee、Sonia、蘭舒、婧薇，來自天南地北，個個真誠鮮活的你們，是我兩年碩士生涯最美好的回憶。

感謝大樹，每一天的歡喜憂愁都有你陪伴。

感謝德怡，我們走上不同的軌道，卻從未失去交集。

感謝父母，最無私的支持與關愛。

第一章 緒論

一、 選題動機與背景

2003 年 6 月 29 日，中國內地與香港簽署了《內地與香港關於建立更緊密經貿關係的安排》(Closer Economic Partnership Arrangement, 簡稱 CEPA)。內容包括貨品貿易、服務貿易、貿易與投資便利化等。2004 年 1 月 1 日，CEPA 協議正式生效實施，其中涉及對電影工業的相關條款提供了香港電影特許權，大大放寬了在內地公映的香港電影的配額限制，以及參與電影拍攝、製作的（香港/內地）人員比例限制。在優惠政策與市場需求的刺激下，香港電影變為以合拍為主導的產業模式，積極參與華語「大片」的打造，與此同時港產片的發展卻舉步維艱。本文對後 CEPA 時期「香港電影」的定義，依據香港版權認證機構之一的香港影業協會在 2013 年作出的設定，影片滿足以下甲或乙項條件均視之為香港電影：

甲：所有出品公司均是香港注冊公司，有關影片即屬香港電影。
乙：影片必須同時符合下列兩項要求：
1. 出品公司中起碼有一間為香港注冊公司；
2. 監製（或出品人）、導演、編劇、男主角或女主角 5 個崗位均為有效的情況下，須有 3 個崗位有香港永久居民擔任。

其中，符合甲項定義的香港電影稱為「港產片」，而符合乙項定義要求的香港電影則稱為「合拍片」。二者均屬於香港電影的範疇[1]。

後CEPA時期，能享受國產電影身份「優待」的中港合拍片成為主流，香港電影工業的跨境活動越益頻繁。電影產業及其市場環境的轉變背後是更為深層的中港經濟、政治與文化的融合。香港從「九七」前後至今在新的政治空間及身份脈絡中不斷尋求的「本土」位置顯得日益困難。在80-90年代，隨著回歸中國的臨近，香港進

[1] 香港影業協會（2013）。<香港電影資料彙編 2012>。7 月。http://www.fdc.gov.hk/doc/tc/HK_Film_Industry_Info2012_Preview.pdf。 讀取時間：2014 年 1 月 2 日。

入殖民地晚期，在過渡時期內港人面對即將發生的文化危機與身份變更開始極力探尋「香港意識」，催生了一批建構集體回憶和本土文化身份的懷舊電影，如文藝片《胭脂扣》（關錦鵬，1988）、《阿飛正傳》（王家衛，1990），懷舊喜劇《92黑玫瑰對黑玫瑰》（劉鎮偉，1992）、《新難兄難弟》（陳可辛、李志毅，1993）等。後CEPA时期，面臨市場策略、想像觀眾群體的變化，香港電影的懷舊現象却並沒有隨著這一轉變就此終結。「懷舊」仍是近十年香港電影文化想像中一個顯著的憶述工具和路徑，突出表現為「新懷舊」電影（詳見第三章）的興起。懷舊與本土身份、歷史記憶的內在聯繫提供給我們理解後CEPA時期香港電影的線索，理解香港不同階段的文化危機的「當下性」。文本的動機就在於通過對目前香港電影環境下，港產片、合拍片、華語「大片」三種不同製作規模、市場訴求、觀眾群體的香港電影中懷舊想像的觀察，瞭解後CEPA時期香港電影建構集體歷史記憶、製造「本土」的文化想像過程。要理解這個問題，首先應釐清CEPA影響下電影工業體制的轉變對香港電影的衝擊，以及CEPA作為文化的、政治的脈絡與香港本土意識的關係。

1.1 後 CEPA 時期的「香港電影」

1.1.1 電影市場變化概略

香港電影走過 80 年代的輝煌[2]，從 90 年代前期起，由於香港電影所依賴的海外市場，尤其臺灣、新加坡、馬來西亞、泰國、韓國等亞洲電影市場的不斷萎縮，佔港產片總收入三分之二以上的外埠市場日漸疲弱，香港影業投資數額驟減（張燕 2003:90；鍾寶賢 2010:2）。港片的重要市場如韓國及泰國，更成為香港電影業的強

[2]從電影產量與出口額的角度來講，在 80 年代到 90 年代初期，香港電影製作量僅次於美國、印度，平均每年產製 200 多部電影。同時也是全球第二大電影出口中心，80 年代香港電影輸往全球 70 多個國家，從 1980 年至 1989 年的出口總額約為 75500 萬港元（鍾寶賢 2007:69； 馮建三 2003:10）。

勁對手（吳思遠，2002）。加上荷里活對本土電影市場的衝擊[3]，電影產量和票房整體呈現下滑趨勢，由過去「黃金時代」的年均產 200 多部電影，跌至徘徊 50 部的數量（鐘寶賢 2010:2）。1997 年，伴隨香港主權移交而來的是亞洲金融風暴的衝擊，更是加劇了電影資本危機和賣埠危機，香港本地票房逐年下降（見表 1）。過去作為「東方荷里活」的香港電影工業所曾享受的文化優勢，在近年的狀況裡不斷被消耗。

反觀內地市場，從 90 年代以來，電影管理部門對電影業的控制漸漸放鬆。1993 年中國廣播電視部發佈《關於當前深化電影行業機制改革的若干意見》，改革沿襲了 40 多年由國家撥款拍片、中國電影公司對電影「統購統銷」[4]的生產方式。中國各省市紛紛成立電影集團，電影產業由原先「全民共有」、「福利型」變成「股份制」、「企業型」，中國電影創作從整體上向市場靠攏商業影片成為創作的主流（章柏青 2007：80）。這一階段，內地和香港的合拍片主要採用香港製造為主體的，內地「協拍」 的模式，如《新龍門客棧》（李惠民，1992）、《獅王爭霸》（徐克，1992）、《唐伯虎點秋香》（李力持，1992）等合拍片 ，其實並不主要以內地市場為目標，合拍更多的是希望利用內地的廣闊的外景地和降低電影製作費、勞工費等成本支出（尹鴻、何美 2008：31）。2001 年中國加入世界貿易組織，隔年中國發佈的《新電影管理條例》鼓勵民營資本和外資資本進入電影製作與發行放映領域。同時放寬中外合拍影片條件，例如放寬了過去對國內主創人員比例等方面的要求（章柏青 2007:81-82）。政策監控與市場力量消長下，中國電影業在短短十多年間躍成一項高速增長

[3]1993 年，《侏羅紀公園》在香港創下 6000 萬的票房紀錄，打破之前港片幾十年票房冠軍的神話。隨後西片年年壓境，港片節節敗退。院線商不但縮減投資港片的資金，還將原本放映港片的部分影院改放西片。另外，在 1993 年至 1999 年期間，吳宇森、徐克、周潤發、李連傑、成龍等港片棟樑相繼遠赴好萊塢發展，香港電影從業人員又面臨青黃不接、後繼無人之憂（陳嘉上，2009）。

[4]指從 1949 年起，在計劃經濟體制下，中國的電影生產全部由國家下達指標、投入資金，負責對準備投拍的內容的審查。各電影生產單位、所有的電影從業人員都屬於國家職工。各電影製片廠接受國家任務，或提出計畫由國家批准，然後組織職工進行生產。影片出來後，由電影局或更高的國家機構進行審查。然後由政府管轄的發行放映公司收購所有通過審查的影片，再向全國發行放映（章柏青 2007：80）。

的巨大產業（鍾寶賢 2012：9）。尤其在諸如《英雄》（張藝謀，2002）、《十面埋伏》（張藝謀，2004）、《無極》（陳凱歌，2005）等一批「大片」取得票房大捷之後不少香港電影人紛紛將目光轉向內地十幾億人的市場，希望參與這場巨大的「淘金熱」。

表 1.香港本地電影產量及票房收入(1993—2013)

年份	本地電影產量	本地電影票房收入(百萬港元)
1993	234	1146
1994	190	974
1995	154	785
1996	116	686
1997	94	547
1998	92	421
1999	146	352
2000	151	382
2001	126	456
2002	92	352
2003	75	433
2004	60	403
2005	48	308
2006	47	269
2007	48	220
2008	53	247
2009	51	257
2010	54	276
2011	56	239
2012	52	347
2013	42	350

數據來源 ：香港影業協會資料，香港影視娛樂網

1.1.2 CEPA 對「香港電影」的衝擊

（一）、合拍片

2003 年內地與香港簽署 CEPA，其中關於對電影工業的相關條款（補充條款見附錄一）包括：

⑴香港公司拍攝的華語影片經內地主管部門審查通過後可不受配額限制,作為進口影片在內地發行;

⑵香港與內地合拍的影片可視為國產影片在內地發行;

⑶對香港與內地合拍電影;

⒜允許港方人員增加所占的比例,但內地主要演員的比例不得少於影片主要演員總數的 1/3;

⑹故事不限於發生在中國內地境內,但情節或主要人物必須與內地有關。

在此之前香港電影被內地歸類為進口片，受制於 20 部進口分賬影片的數量管控。CEPA 簽署後，市場條件的放寬與龐大的市場需求，使得內地成為香港電影工業重要的市場。香港電影投資規模超過 600 萬港幣，就大多需要內地市場的支撐（尹鴻、何美，2009:33）。CEPA 將合拍片直接視為國產影片在內地發行的優惠政策，也使香港電影中合拍片的比重越來越大（見表 2）。

表 2.後 CEPA 時期合拍片所佔香港電影比重（2003-2013）

年份	產量總數（部）	港產片（部）	合拍片（部）	合拍片所占比例
2003	75	49	26	34.7%
2004	60	28	32	53.3%
2005	48	28	20	41.7%
2006	47	24	23	48.9%
2007	48	25	23	47.9%
2008	53	24	29	54.7%
2009	51	22	29	56.9%
2010	54	24	30	55.6%
2011	56	19	37	66.1%
2012	52	17	35	67.3%
2013	42	14	28	66.7%

數據來源：香港影業協會，香港影視娛樂網

後 CEPA 時期合拍特徵體現為兩地電影製作、創作資源的融合：內地的資本、導演、演員，甚至包括一些專業製作、技術人員，都逐漸成為合拍片的重要元素，相對早期由港方主導的模式，中方參與程度提高（尹鴻、何美，2009:34）。寰亞、安樂、驕陽等香港電影發行公司紛紛北上，陸續與中國中影集團、華誼兄弟、保利博納集團等電影公司合作。大批香港電影人轉往內地發展，例如陳可辛和內地導演黃建新組成的「我們製作」電影工作室，與保利博納合作，並和中影簽署了策略性聯盟，在 2009 年初在北京成立「人人電影」公司（彭麗君 2010:140）。然而越來越

多合拍片搶攻香港票房的同時，香港電影進入內地市場後所面對的是兩地文化及政治氣候的不同，在電影製作上也會受到限制（陳景輝，2012），合拍片從題材和內容上都向內地主流意識形態靠攏，電影故事內的情節及主要人物，亦需尋求與內地的連結。同時，合拍片還要盡力符合中國電影審查制度的要求，大大影響了香港電影的題材、類型、版本等。

2008 年 3 月，中國廣電總局《關於重申電影審查標準的通知》列出十項有關電影的禁拍內容和九項需要刪改的內容，其中包括禁止「淫穢色情」、「庸俗低級」、「恐怖暴力」、「鬼怪靈異」等（詳見附錄二）。由此，香港電影所擅長的類型包括黑幫片、恐怖片、三級片等難以以合拍方式進入內地，不得不減少生產，代以古裝大片，如《赤壁》（吳宇森，2009）、《投名狀》（陳可辛、葉偉明，2007）、《墨攻》（張之亮，2006），《三國之見龍卸甲》（李仁港，2008）；喜劇片，尤其是翻拍香港老電影的古裝喜劇片，如《大內密探零零狗》(王晶，2009)，《唐伯虎點秋香 2 之四大才子》(李力持，2010)，《越光寶盒》(劉鎮偉，2010)；以及都市愛情片，如《遊龍戲鳳》（劉偉強，2009），《單身男女》（杜琪峰，2011）等。「大多香港導演都不願開拍新題材，避免承擔龐大政經風險」(鐘寶賢 2012:10)。

內地電影審查的種種限制，導致香港電影進入內地院線往往遭遇刪改甚至拒映：例如《黑社會》（杜琪峰，2005）在內地公映時片名被改為《龍城歲月》，影片有十餘處被修改，最大的改變是將古天樂飾演的黑社會成員改成警方的臥底，電影主題成為暴徒得以繩之以法的道德故事。杜琪峰將續集《黑社會：以和為貴》（2006）製作成充斥血腥暴力的三級片，使其在內地的上映成為不可能。《江湖》（黃精甫，2004）在開拍前已將劇本送檢並獲通過，而且在製作過程中亦小心跟隨劇本拍攝。電影充裕的製作預算，也是投資於國內市場的可能回報之上，但是卻在製作結束後，

被審查單位以暴力動作和政治模糊的結尾為由拒給電影放映許可（彭麗君 2012:62；葉月瑜 2010:171）。內地電影審查制度的無法預測和操作上的模糊地帶，更使得香港電影人謹慎地選擇電影的再現，對本土元素的挪用也因此變得十分小心——香港電影所面臨的挑戰是前所未有的。

值得一提的是，從 2005 年起，連續 4 屆香港電影金像獎影后都頒給了內地女演員：周迅、章子怡、鞏俐、斯琴高娃；《夜宴》（馮小剛，2006）、《滿城盡帶黃金甲》（張藝謀，2006）等內地主導的合拍「大片」也不斷入圍香港電影金像獎，《夜宴》甚至代表香港角逐第 79 屆奧斯卡最佳外語片提名，這些現象都引來對「香港電影」標準的質疑。雖然在文本解讀層次上，這些合拍片的香港元素不易被察覺，但它們卻受到香港資金和技術人員支持（彭麗君 2010:145），按香港電影金像獎的入圍標準，要符合一、導演為香港人；二、出品方有香港公司；三、15 個工作人員里最少有 6 個[5]工作項目的工作人員為香港人這三條標準就可視為香港電影。這意味著，一部電影裡有不足一半的香港工作人員依然被視作香港電影，但這也是合拍片的增多帶來的結果[6]。今年 33 屆香港電影金像獎，陳嘉上為首的董事會又引進了 5 名海外評審，因「怕被人覺得本土性太強」，香港電影的困境在於其強烈的海外市場依存性，是「最沒有能力，最沒有權力」說保護主義的[7]。「香港電影金像獎」這一為香港電影而設立、帶著推動香港電影工業和文化使命的地區性電影頒獎禮（郭

[5]依據 15 個獎項計算，包括： 監製、編劇、男主角、女主角、男配角、女配角、攝影、 動作設計、美術指導、服裝造型、剪接、原創電影音樂、原創電影歌曲、音響效果及視覺效果。

[6]隨著合拍片佔香港電影的比重越來越大，香港電影金像獎主席文雋在 2007 年將第 26 屆年第三條標準中的六個工作人員改為「8 個」崗位，陳嘉上在同年接任主席後，將「8 個」改回「6 個」，降低入圍門檻，讓大多數合拍片也能參與競爭。文雋（2008）。<《色，戒》不能入围金像奖 这是我干的>。《騰訊網》，4 月 10 日。http://ent.qq.com/a/20080410/000287.htm。讀取時間：2014 年 4 月 13 日。

[7]南方人物週刊（2014）。<金像獎 那些可以說的秘密>。1 月 17 日。http://nfpeople.com/story_view.php?id=5354。讀取時間：2014 年 4 月 13 日。

繾澂，2011）的開放，也是 CEPA 這一框架下合拍片主導的電影工業體制對本土性衝擊的例證之一。

（二）、華語「大片」

過去十年，隨著中國對電影的管理及國營電影製片體系的轉軌，大量跨國資本及民間資本投入中國電影製作之中，中國電影事業迅速膨脹，並發展成全球矚目的電影消費市場。面向國際市場、動輒投資過億的電影成為消費主導，衍生了中國電影業的華語「大片」潮流。

在 2000 年以前，華語電影基本是以「藝術電影」的定位，通過國際電影節獲獎的方式進入國際空間（尹鴻、何美 2009:34）。「華語片」（或華語電影）主要是指以華語（即「普通話」或「國語」）製作的電影，與中國內地、香港、台灣、澳門以及新加坡和馬來西亞等地出產、以華語或中國地方語言製作的電影都稱為「華語片」[8]。廣義來說，香港電影亦可列入華語片的範疇。

但我所討論的華語「大片」是指自 2000 年《臥虎藏龍》（李安）以後，開始通過主流電影發行公司進入國際商業院線的華語電影。繼《臥虎藏龍》後，《英雄》（張藝謀，2002）、《十面埋伏》（張藝謀，2004）、《功夫》（周星馳，2004）、《夜宴》（馮小剛，2006）、《滿城盡帶黃金甲》（張藝謀，2006）、《龍虎門》（葉偉信，2006）等一批大製作合拍商業電影相繼進入歐美主流院線市場。華語「大片」作為一種工業類型的劃分，是資本主義全球化的新產品：國際陣容的製作團隊、風光奇觀、超級加強版中國符號加神怪武俠、最大程度簡約化的劇情敘述、昂貴的電腦特技，加上資本主義體制所提供的籌資、營銷、推廣機制（戴錦華 2006:114；汪琪、葉月瑜

[8]香港影業協會（2013）。<香港電影資料彙編 2012>。7 月。
http://www.fdc.gov.hk/doc/tc/HK_Film_Industry_Info2012_Preview.pdf。讀取時間:2014 年 1 月 2 日。

2007:180）。

打從 2002 年《英雄》「張藝謀+張志強」神話式的成功開始，中國票房過億的電影幾乎都有明顯的香港成份，馮小剛的《集結號》（2007）除外（彭麗君 2010:132）。隨著香港電影人北上淘金熱而來的，是面向國際市場的華語電影品牌逐漸形成，這也正是合拍帶來的結果（見表 3）。

表 3 華語大片票房（2000-2008）

年代	片目	大陸	東亞（不含中國）	歐洲	美國	全球
2000	《臥虎藏龍》	N/A	6,500,639（香港、臺灣）	17,933,123 （ 捷克、英國）	128,078,872	213,525,736
2002	《英雄》	29,227,053	57,317,355（香港、臺灣、韓國、日本、新加坡、馬來西亞、泰國）	20,531,400 （ 捷克、法國、德國、義大利、英國）	53,710,019	177,394,432
2003	《無間道Ⅲ》	4,347,826	5,181,537（香港、臺灣、日本、泰國）	N/A	N/A	9,529,363
2004	《十面埋伏》	18,550,725	29,549,735（香港、臺灣、韓國、日本、泰國）	10,647,679 （ 捷克、法國、英國）	11,050,094	92,801,097
2004	《天下無賊》	14,492,75	656,957（香港、臺灣）	N/A	N/A	15,149,710
2004	《功夫》	20,291,436	44,562,560（香港、臺灣、韓國、日本、新加坡、馬來西亞、泰國、印尼）	7,508,792（捷克、法國、德國、義大利、英國）	17,108,591	100,912,445
2005	《頭文字 D》	7,901,235	11,253,951（香港、臺灣、日本、泰國）	N/A	N/A	19,155,186
2005	《七劍》	10,246,914	3,110,436（香港、臺灣、韓國、泰國）	N/A	N/A	13,357,350
2005	《神話》	11,866,502	6,347,627（香港、臺灣、韓國、泰國）	N/A	N/A	18,214,129
2005	《無極》	22,304,833	10,383,730（香港、臺灣、韓國、日本、泰國）	1,159,735（法國）	669,625	34,517,922
2006	《夜宴》	17,902,813	47,135,694（香港、臺灣、韓國、日本、泰國）	N/A	N/A	23,831,489
2006	《墨攻》	8,545,918	9,238,843（香港、臺灣、韓國、日本、泰國）	N/A	N/A	17,784,761
2006	《滿城盡帶黃金甲》	37,500,000	12,687,451（香港、臺灣、韓國、新加坡、馬來西亞 ， 泰國、印度）	15,217,489 （ 捷克、法國、德國、義大利、英國等）	6,566,773	75,929,223
2007	《門徒》	8,069,097	4,699,327（香港、臺灣、新加坡）	N/A	N/A	12,768,424
2007	《投名狀》	27,601,246	13,534,701（香港、臺灣、韓國、新加坡、馬來西亞、泰國）	N/A	N/A	41,135,947
2008	《長江 7 號》	26,166,803	20,211,168（香港、臺灣、新加坡、馬來西亞、泰國、印尼）	N/A	188,067	46,679,474
2008	《功夫灌籃》	15,883,165	6,032,797（香港、臺灣、韓國、新加坡、馬來西亞、泰國）	N/A	N/A	21,915,96

數據來源：葉月瑜（2010）。<一個市場化視角的分析——後回歸時期香港電影的產業與內容變化>。《當代電影》，第 4 期：頁 135。

註：票房以美金計算

李佩然指出，作為商業電影主導的香港電影，這個商標一直以來是，也將長期是服膺於實用的調整（pragmatic adjustment）和結構性的再構造（structural re-engineering）來回應全球市場的變遷和和新起的但同樣重要的中國「國內市場」（Lee 2009:7）。內地電影市場的崛起，成為香港新興且巨大的市場，香港電影要調整以往的商業運作、市場策略以重新定位。後 CEPA 時期中港合拍片形成了跨界電影市場，越來越多合拍片將市場預期擴大到中國內地，以中港兩個跨界市場為基礎，進一步擴展到整個亞洲或其他電影市場。香港的製作經驗、電影人才和產業平臺，擴展了中國電影在本土、國際市場的競爭力，而中國越形廣大的電影市場、資源，則為香港電影提供充足的發展、生存空間（尹鴻、何美，2009）。在這種所謂「雙贏」的基礎上，攻入全球電影市場（傅葆石 2007：52）。然而隨之而來的焦慮是香港電影「中國化」現象，華語「大片」這界定本身是國族中心主義的(ethnocentric) 。它的出現一般化了不同華人社群的特殊性，吸收和瓦解了香港電影的本土特色。這些電影大多描畫一個瑰麗堂皇的幻想中國，「頌揚一個超級強盛、讓人敬畏的中國」（glorifying China as super-sized extravaganzas designed to awe）（Yeh & Davis 2008：48）。內地提供的不僅是金錢和市場，同時也是一種全新的中國身份和全球定位（彭麗君 2010:146-147）。

（三）、港產片

在合拍片成為主流，華語「大片」形成氣候之際，香港本土電影市場持續萎縮（參看表 2）。在後 CEPA 時期，港產片中經典重拍和懷舊題材不斷湧現：面向香港市場的本土賀歲片不斷「翻拍」以往作品，如黃百鳴的「喜事」系列《家有喜事 2009》、《花田喜事 2010》、《最強囍事》(2011)、《八星抱喜》(2012)，以及邵氏與 TVB

電視台共同投資，曾志偉擔任監製、導演、主演的賀歲片《72 家租客》（2010）等。同時，懷舊題材的本土中小成本製作如《文雀》(杜琪峰，2008)、《天水圍的日與夜》(許鞍華，2008)、《歲月神偷》(羅啟銳，2009)、《月滿軒尼詩》(岸西，2009)等重新回歸港產片的現實關注，與本土城市、社區議題和文化現象進行對話，「電影保育」也成為香港電影要「再港片化」的口號之一(葉曉萍，2013；楊夢晨，2014)。2008 年，香港電影資料館以「本土關懷」的主題策劃了一系列電影放映，展映了從上世紀 50 年代的《細路祥》(馮峰，1950）到上世紀 90 年代的《籠民》(張之亮，1992)，再到 2008 年的《天水圍的日與夜》(許鞍華）等十多部影片，意圖從生活方式或文化身份的角度觀照香港社會在這半個多世紀的變遷，表達一種濃厚的本土情懷[9]。

作為後 CEPA 時期留守本土的代表之一，杜琪峰及其於 1996 年成立的「銀河映象」在 1997 年到 2006 年香港電影工業持續滑坡的階段，每年仍製作 3 到 4 部港產片（張建德 2013:3)。銀河早期的電影類型警匪片、黑幫片如《暗花》(遊志達，1998)、《非常突然》(遊志達，1998)、《真心英雄》(杜琪峰，1998）等，刻畫男性群像和義氣美學，形成了立足本土的電影品牌。1999 年杜琪峰的《槍火》為他帶來第一個最佳導演的香港電影金像獎獎座，也奠定了杜琪峰的「作者」地位（彭麗君 2010：68； 潘國靈 2006：11； 許樂 2009：170-172)。後 CEPA 時期，杜琪峰的作品《黑社會》(2005）獲得第 25 屆香港電影金像獎包括最佳影片、最佳導演在內的多個重要獎項，卻因刻畫黑社會詳盡的入會記錄，暗喻香港民主缺失的政治寓言性， 在內地上映時遭到刪剪。隔年的兩部作品《黑社會以和為貴》(2006）和《放·

[9] 香港政府康樂及文化事務署新聞公報（2008)。<響應香港文學節 電影資料館放映不同年代「本土關懷」電影>。5 月 29 日。http://www.lcsd.gov.hk/b5/ppr_release_det.php?pd=20080529&ps=03 。讀取時間：2014 年 4 月 14 日。

逐》（2006）都放棄內地市場，以本地和海外市場為主。然而隨著內地市場越來越成為投資方的主要考量，杜琪峰也不得不隨著這一大環境北上發展。2008 年杜琪峰北上拍攝的首部電影《蝴蝶飛》在內地試水溫失敗，僅收 800 多萬票房。2011 年，銀河映象再以都市愛情喜劇《單身男女》進軍中國，取得近億元票房。杜琪峰表示要同時顧及內地融資、審查和觀眾口味，又要保留香港地道文化並不容易，與其刻意平衡，各不討好，不如在拍攝每部電影時先自覺定位。「每部電影有不同任務，我有些電影是刻意迎合市場拍攝，它們的任務就是賣座賺錢，拍幾部這類電影，儲到足夠彈藥，我又可以拍自己喜歡的題材，到時就不必考慮內地審查，想拍什麼就拍什麼。」[10]如杜琪峰般一邊投身合拍片，一邊兼顧香港本土製作，成為後 CEPA 時期一些香港導演（如彭浩翔、邱禮濤）的策略選擇。

1.2 後 CEPA 時期香港社會文化脈絡

香港在「九七」回歸後接連遭遇亞洲金融風暴、SARS 等社會、經濟危機，中國卻盡全力參與全球資本經濟體系，享有持續的經濟成長。中國各大城市如北京、上海、深圳等的發展，已經足以成爲香港作爲商業中心的競爭者。在近年跨區域都市競爭的全國經濟規劃版圖中，香港被整合進珠江三角區（黃宗儀 2012:188）。然而政治上，中國對香港自主權的一些「干涉」，卻引起了香港社會的反彈。在 2003 年 7 月 1 日，將近 50 萬名香港居民走向街頭，抗議被認為會制約香港言論自由的第二十三條《基本法》的立法。羅永生與張少強指出，「七一大遊行」後，中共以國家力量和政策或明或暗地積極介入香港事務。一方面，加強「文化回歸」，通過增設「國民教育」科，在電視台強制廣播國歌影片，在金紫荊廣場定期舉行大型升

[10] 香港影視娛樂網（2012）。<邱禮濤、杜琪峰出席「港片的隕落與重生」座談會>。7 月。http://www.hkfilmart.com/newsread.asp?newsid=4352&lang=cn。讀取時間：2014 年 4 月 17 日。

旗儀式等方式硬銷國家主義、民族主義；另一方面也利用軟銷的策略，以利誘的方式籠絡香港人的「民心」，以鞏固香港人對中國的認同和忠誠，CEPA 協議便是其中一項結果。因為 CEPA 號稱可為香港商人打開龐大的中國市場，創造大量商機。中國當局指望透過經貿特惠的提供，能夠購買後九七香港人對中國的服從，使香港歸順於它的政治支配。因此，「CEPA 對香港的影響既是經濟性也屬政治性的，因為它在香港和中國之間建立了一種新的依賴關係。不單加深香港工商各業的北移趨勢，也合理化中港兩地的進一步經濟融合。與此同時，由於中港兩地經濟體積和力量懸殊，經濟融合也廣被挪用來合理化文化上和社會上的融合，以香港的一方屈從於中國的一方作為融合的目標和則」（羅永生、張少強 2013:118-119）。中國內地的大量商機吸引香港人前往投資、消費，中、港互動密切，香港雖然在經濟上認同中國，對中國市場抱持樂觀態度，形成經濟的跨本土性（trans-local）或「經濟國族主義」。但在政治與文化上，香港人卻對中國高度懷疑，尤其當為求經濟發展，不得不犧牲本土利益，例如降低政治自主權，並忍受中國發展中的種種問題時，香港文化上的本質本土性（essentialist local）將更加彰顯（彭麗君，2010：132）。

這種本土意識自有其生長的歷史脈絡。以阿巴斯（Abbas）的觀點，80 年代初，殖民政府致力於將香港打造成全球性城市，以經濟發展來取代香港人的政治的訴求。香港只有經濟追求而沒有政治空間的單一發展，而這「頹廢」（decadance）使香港的文化難以被發現，也就是說，香港人看不到香港本土的文化存在(Abbas 1997:3-5)。從 1982 年戴卓爾夫人訪華到九七前後，香港將回歸中國的事實確定之後。香港人開始焦慮現有的生活、制度能否在回歸後繼續維持，香港的前景又如何。這些問題激發起香港人的本土意識，例如在回歸前後，香港出現了許多關於香港歷史、文學、流行文化的研究項目，它們以本土的不同角度表述香港的歷史、文化及身份（王宏

志，2000），將香港文化論述推上前所未有的高峰。回歸後對特區政府的不滿（禽流感、廿三條立法、三次人大釋法）以及對中國強加愛國主義的反感，港人的本土意識更加強烈，這在 2003 年「七一大遊行」後更為明顯。不少民眾，因不甘受制於由官商權貴為香港所建立的文化身份，而參與抗爭來爭取自主。從 2003 年至今，「七一大遊行」以來的香港的社會運動，本土議題已經成為主流。從 2006 年開始的保衛天星、皇后碼頭，反高鐵，保護菜園村等社會運動，都可以見出港人對土地、文化、歷史記憶、城市空間的在地關懷。一方面，保育運動是對香港政府偏重經濟效益的城市規劃、土地發展政策的回應。在競爭日益激烈的全球化經濟環境下，香港城市空間的運用和風貌，往往與無形的城市形象、象徵和論述(國際金融中心、亞洲的國際都市等)互相配合和影響（陳慧燕，2003）。馬國明認為，香港的「都市革命」發展模式，要平凡的事物讓位給新奇的事物。在金融利益集團和市區重建局的打造下，不符合「國際都市」定位的本土空間日漸消失（2009：86）。另一方面，保育的文化意義在於舊建築物與古物「代表」了群體的歷史傳統，保護它們就是爲了保存這個想像性群體（imagined community）的歷史傳統。當下發生變化，令香港居民與「過去」之間，出現新的關係。文化保育「不只是一項或多項孤立的政策領域，而是涉及整個香港的文化與社會變動，包括香港人的情感結構與公共論述的轉變」(葉蔭聰 2010：98)。在這個語境下討論 2003 年後香港電影對本土社群的懷舊再現，可帶我們進入流行文化中懷舊想像與本土意識/文化身份的相互形塑、影響的互動過程。

二、問題意識

香港社會在九七前因對未來何去何從的彷徨與焦慮，孕育了一股懷舊的文化風

潮，沉迷於追溯各種香港的過去和歷史，電影便是其中的表表者。正如許多學者所指出的香港電影在形塑文化身份和本土意識的重要性:香港電影是社會表徵過程的「文化中介」(陳清僑 1997:282)；是對香港居民的「集體政治無意識」做出的探索與公開再現(李歐梵 1996:193)……懷舊電影是香港人在面臨巨大身份變更時追尋本土歷史記憶、重建身份認同的重要載體。然而，這種對過去歷史的追溯，並不是要重構香港的「真實」過去，而是在本土遭到身份衝擊的文化危機中，尋找香港的自我認同和文化歸屬。換言之，是用過去來想像一個安定的現在和未來。「為了擁有一個未來，香港必須渴望歷史」(Erni 2001:392)。

因此，如何看待以及描繪「過去」，便成爲了建構本土身份的重要標示。後CEPA時期，香港電影工業及其市場環境的轉變對香港電影造成的巨大衝擊，以及CEPA作為文化的、政治的脈絡的轉變，為我們理解香港電影作為文化實踐提供新的起點。研究電影可讓我們看到香港近年「地方製造」(place-making) 的過程， 尤其是香港在「全球」和「國家」的拉扯中的勉力適應(彭麗君 2010：243)。在製造地方的過程中，建構自身的歷史論述便成爲重要的途徑。如果後CEPA時期香港電影的懷舊想像是一種再出現的文化風潮，那麼以80-90年代懷舊電影的文化想像為參照，可以進一步理解後CEPA時期香港電影懷舊的思路。

另外，我更多用香港電影裡的「懷舊想像」而非「懷舊電影」(通常 80-90 年代的懷舊電影熱潮會用「懷舊電影」來指代）來定義我所研究的後 CEPA 時期的香港電影，因懷舊電影並非如功夫、武俠、喜劇電影等般可以從電影類型學的角度定義，並不共用一個普遍或標準的類型公式，我所選擇的文本是跨類型、跨題材的影片，但都有一種通過不同電影元素、敘述手法或策略對「過去」的論述或曰歷史想像。其一，懷舊是憑藉對「昔時昔地」的眷戀與回望來抒發「現時現地」的某種情感、

經驗、慾望，電影如何懷舊，懷什麼舊便值得細探。其二，懷舊想像不能簡化為社會心理問題，而是藉對「某種過去」的對話來定義自身，重塑主體性的路徑。「想像」一詞也有其文化內涵，阿帕杜萊（Appadurai）指出：「形象、想像物、想像的——所有這些語彙都把我們引向全球文化進程中某種新的批判性的東西：作為一種社會實踐的想像。想像不再是幻覺……不再是純粹的觀照……相反，想像成為一個有組織的社會實踐領域，一種工作形式……一種主體（個人）與全球範圍內決定的可能性之間進行協商的形式」（2008：527）。本文借用阿帕杜萊討論全球化問題[11]的概念「想像」來探討香港電影裡的懷舊，懷舊作為「形象、想像物、想像的」不止是一種主觀的投射，而與其被生產的社會文化脈絡，以及電影作為經濟活動、文化實踐的方式息息相關，例如，當電影所想像的對話對象、觀眾群體（community of audience）改變後，電影會否產生不同的意義實踐？懷舊與本土身份的關係又如何呈現？綜上，本文嘗試回答以下兩個關鍵問題:

1、後 CEPA 時期，香港電影如何通過不同的懷舊元素再現「本土」？在其不同形式——港產片、合拍片、華語片中，懷舊想像建構的「本土」意識是不同的嗎？

2、後 CEPA 時期香港電影的懷舊元素及其社會功能與此前的懷舊電影（尤其以 80-90 年代懷舊電影作參照）相比，有何延續與新變？

三、研究方法

1、文本分析（Textual Analysis）

文化研究意義上的文本（Text）不僅是以文字形式存在的書寫作品，大眾傳媒

[11]阿帕杜萊指出「想像」是一種瞭解全球化世界的方法，當「人種景觀」(ethnoscapes)、「媒體景觀」(mediascapes)、「科技景觀」(technoscapes)、「金融景觀」(finanscapes)、「意識形態景觀」(ideoscapes)重疊在一起，這些「景觀」則成為「想像世界」(imagined worlds)的構成材料，而所謂「想像世界」則是指「由遍佈全球的個人和群體在持定的歷史境遇中的想像所構成的多元世界」。（Appadura 1990：296；又見陳燕谷譯，2005:528-531）

與流行文化皆可成為可供分析的再現性文本。本文以文本分析為底，以文學評論的方法就題旨、意象、情節、人物角色、對白等方面對電影文本進行細讀、分析與評論，但不將文本看做一堆（新批評理論意義上）自足的符號，而是從文本出發關注電影的再現（Representation）過程。電影作為文化產品，在生產、流通、消費中以符號為載體傳播意義。在某種社會特徵和知識背景下，這一過程既有賴於電影生產過程中的編碼(Encoding)和流通消費過程中接受者的解碼(Decoding)(Hall,1973:2)。

2、互文閱讀（Intertextual Study）

本文將從歷時和共時兩個維度上展開文本間的對比和參照，這與我所關注的兩個問題息息相關：在歷時的維度上，例如，我會將後 CEPA 時期電影的懷舊與 80-90 年代電影的懷舊進行對比；在論文的每一章中，都會涉及某種類型、題材的影片或某部電影與其前輩影片的對比，如《功夫》跟粵語電影《如來神掌》的對比。 在共時的維度上，我會進行同時期文本的對照，因整篇論文都著眼于對跨類型電影的處理；也包括港產片與合拍片 、華語大這一電影工業類型劃分之間的對比。

3、脈絡分析（Contextual Analysis）

「電影……描繪真實的方式乃是透過文化中的符碼、慣例、迷思與意識形態，以及透過媒體本身特別的符號指涉實踐來進行。電影會對文化的意義系統不斷作用——去更新、複製，或是評論——然而電影本身也是由這些意義系統產生出來的」（Turner 1996:160）。電影並非完全自足的審美藝術形式，而是經濟活動與社會行為，要透過它們在特定脈絡下的文化使用慣例來從事意義生產，解讀電影不能抽離於它被生產和接收的時空環境和文化、社會語境。

CEPA 實施後，要配合國內審查制度的合拍片成為主流製作，大多跟內地主流意識形態有明顯差異的電影題材、內容、風格都難以存續。在社会、政治脉络中，「一國」原則高揚，事事以「中央」意旨為依歸，內地的一舉一動，在影響及支配着香港。有異於內地的香港不同聲音，不單沒有發展成建設香港獨特文化、獨特身份、獨特認知和獨特感性的動力，相反地，在近年「大國崛起」的主旋律底下，反成為香港「未能徹底完成回歸」的罪證（張少強、羅永生 2013：117）。當香港的身份，和香港電影作為「區域性電影」（Bordwell 2007:17）的本土身份受到更為強烈的衝擊，「懷舊」卻在電影中得以延續。如果具體的文化想像依然要受到支配性的社會機制的束縛，而這個社會機制透過符碼、慣例、迷思與意識形態來操作，那麼文化中介（電影）的作用就至關重要，因為它是一個實在的社會表徵過程，具體的問題可透過想像的秩序得到解決（陳清僑 1997:282）。那麼懷舊提供的就是一個透視這一表徵過程的視角，因為它蘊含一種歷史視覺，一種對「本土」、自我的建構。由此，脈絡分析處理的是 CEPA 作為電影產業脈絡的轉變和香港近十年來社會、文化脈絡中，香港電影的懷舊想像與「本土」的關係。

本文也會藉助一些報章、雜誌、影評，看後 CEPA 時期香港電影在香港的接受與討論，了解香港人如何知覺「懷舊」與「本土」，以作為我分析討論的一個脈絡；同時也會藉助電影工業分析（Industrial Analysis）的一些元素和資料（投資、票房、製作等等）了解香港電影產業面的背景結構，並將後 CEPA 時期不同預算、製作規模、商業運作的香港電影從總體上分為三類，並在文本選擇上按照這個分類進行，第二章與第三章屬於「港產片」範疇，第四章屬於「合拍片」範疇，第五章屬於華語「大片」範疇。

四、文獻回顧

1、懷舊、懷舊電影、香港懷舊電影

懷舊（nostalgia）一詞來兩個希臘語字根 nostos（返鄉）及 algia（憧憬），瑞士醫生 Johannes Hofer 在 1688 年一篇醫學論文中，用它來描述對返回故鄉的渴念(Boym 2010:3）。這個詞也被用於當代文化論述，詹明信（Jameson）把懷舊電影看做後現代主義文化邏輯的重要癥候，他認為這種「催眠性的新美學模式」從根本上暴露了後現代主義的懷舊藝術語言與真正歷史性的不相容，它只能對歷史進行恣仿（pastiche）。在後現代這樣一個無時空感、平面化的狀態中，懷舊影像不過是一串由音樂、時尚、髮型、車輛造型等設計合成的消費品，供給無歷史感的主體進行歷史消費（1991：19-34）。懷舊電影業不同於以某段歷史為背景的電影，如《淮海戰役》（李俊，1991）。懷舊電影還包括了某種特殊的對歷史的態度、某種風格化了或者美化了的時代風格、某種過去與現在的拼湊（也斯 2012：194）。但對於香港電影來說，「懷舊」也不止是「後現代」的文化現象，一個半世紀的殖民統治及後殖民的歷史同樣形塑了本土電影中不同的懷舊風味（Lee 2009:1）。早年也有再現對失去的家園（母國）的懷舊，例如四、五十年代內地來港的電影人中，朱石麟、李萍倩的電影對中國傳統文化中的倫理親情訴求；陶秦、易文亂世影像下的國族記憶；邵氏電影中從母國離散、流亡的主體性（傅葆石、劉輝，2011）等等。

在 80-90 年代，「後現代」的懷舊現象開始在香港電影中盛行。李焯桃認為，關錦鵬的《胭脂扣》(1988)是香港懷舊電影熱潮的開端(1993:17)，該片重塑香港 30 年代塘西歷史，將香港極具魅力的 30 年代和理性化的 80 年代兩種截然不同的生活方式放在一起對比。隨之而來的一批懷舊電影懷舊按照題材、內容的大致可分為(李焯桃，1993；洛楓，1995；黎肖嫻，1997；張英進，2006)：

1、展示 30-40 年代 「她城」上海的故事：《阮玲玉》（關錦鵬，1992）、《歲月風雲之上海皇帝》（潘偉傑，1993）、《紅玫瑰白玫瑰》（關錦鵬，1994）

2、重塑 60 年代生活風貌：《阿飛正傳》（王家衛，1990）、《天長地久》（劉鎮偉，1993）、《新難兄難弟》（陳可辛、李志毅，1993）。

3、（梟雄）人物傳奇：《跛豪》（潘文傑，1991）、《五億探長雷洛傳》（劉文昌，1991）。

4、翻用舊戲，注入現代的內容或形式：《92 黑玫瑰對黑玫瑰》（劉鎮偉，1992）、《新難兄難弟》（陳可辛、李志毅，1993）、《新不了情》（爾冬升，1993）。

詹明信（Jameson）所謂的後現代症候中的「拼湊」（Pastiche）、「摹擬」（simulacrum）、「精神分裂」（schizophrenic)始終能在香港懷舊電影中找到對應的書寫策略，也能進行細緻而有效的分析。在文藝電影如《胭脂扣》（關錦鵬，1988）、《阿飛正傳》（王家衛，1990）中，對「過去」的追尋呈現出一種戀慕，一種對美好會消失、留不下的焦慮。洛楓分析王家衛電影的懷舊與時間意識，認為其電影人物「沒有歷史」、「沒有將來」，被記憶折磨、被時間放逐的境遇，傳達了一種憂鬱的(melancholic)、即逝的 (fleeting)、世紀末（fin de siecle）情緒（539-541）。如《阿飛正傳》中，過去是不斷地往後退卻的，而找尋它的人總是差了一步追不上，旭仔（張國榮飾）去異國他鄉尋根（尋找生母）失敗，而回頭面向未來時，又有死線在面前步步進逼，最後死在異國的火車上。

在《跛豪》（潘文傑，1991）、《五億探長雷洛傳》（劉文昌，1991）等「梟雄片」中，以香港戰後至 70 年代初期廉政公署成立前的「舊社會」為背景，刻畫「一代梟雄」被歧視欺壓最後出人頭地的故事，肯定個人主義與愛情神話，與「後六四」時期香港社會理想幻滅，功利主義和利己意識的發展相互配合（李焯桃 1993:4）。雖然影片呈現了浪漫化的兄弟情誼或兒女情長，以及人物在社會變動中走出創傷的

歷史細節，但對歷史記憶場景的細心營造卻是服務於「現在」觀眾的共鳴。

《胭脂扣》中，如花（梅豔芳飾）帶著愛情信物來到 80 年代，發現當年的塘西消失。信物是一種誓約，但也象徵紀念的人和事的消失。 陳麗芬認為《胭脂扣》(1988，關錦鵬）中的歷史意識與現代社會中的物質主義分不開，附著於近年的古物收藏——古董表、煙鼻壺、郵票、衣服、飾物、雜誌海報的懷舊戀物癖潮流下得以運作的（2000：131）。也斯也指出電影對十三少和如花的形象塑造，和對 30 年代塘西青樓的美工營造，是依賴與今日的消費和口味來完成 （2012：198）。懷舊不是建構了一套歷史的敘述，而是消費歷史感。

朱穎琪也分析懷舊電影的去歷史化，如電影《92 黑玫瑰對黑玫瑰》利用時空錯置將歷史挪用為一個「可笑的」（laughable）他者，「歷史」真實並非香港電影的終極意義。這類似于詹明信所謂懷舊是個社會變得無法處理時間與歷史的一種症狀。但香港電影的懷舊是在後殖民語境中，作為「現在」的象徵性資源，為我們打開一個討論身份形塑的文化空間(Chu 1997:331-334)。

李佩然認為，香港電影顯示的懷舊有同樣重要的品質和特性，需要與詹明信的後現代區別開來。例如：「新浪潮」對文藝片、社會現實主義、政治評論、諷刺喜劇、成人羅曼劇、青春電影以及歷史懷舊等各種類型糅合實則是一種「後現代」的癥狀，但是如果後現代不可避免的意味著不顧一切邊界（例如藝術和商業）的「喧嘩」，那的確只能說香港電影爲了要「現代」已經「後現代」了（2005:14-15)。Abbas 同樣指出香港電影的商業性：香港電影必須要「流行」(Hong Kong cinema has to be popular in order to be at all)(1997:21)。由此，「後現代」非香港電影的「原罪」，Jameson 在討論西方後現代社會的懷舊政治並不全然適用於香港。相反，香港電影中的懷舊有積極的一面：洛楓通過分析《新難兄難弟》（陳可辛，1993），指出懷舊就是重建、

維持、重新發現身份的過程。以及作為相反的記憶（countermemory）和相反的話語（counterdiscourse）對抗國家話語的歷史書寫（Chan，2000：256）。

在以《92 黑玫瑰對黑玫瑰》（劉鎮偉，1992）、《新難兄難弟》（陳可辛、李志毅，1993）為代表的懷舊喜劇中，80-90 年代香港懷舊電影都有一個的特定懷舊對象：五、六十年代粵語電影的神韻（aura），如「誇張」的表演、電影風格，戲謔知名粵語片明星的名字或綽號、形象、熟悉的妙語、人倫關係等。《92 黑玫瑰》解構 60 年代陳寶珠、南紅主演的《黑玫瑰與黑玫瑰》（楚原，1966），二人的女俠形象在劉鎮偉的電影裡卻被顛覆成失憶神經的瘋癲角色，梁家輝飾演的警官呂奇也戲仿 60 年代粵語片明星的名字。影片拼貼 60 年代的粵語片流行文化的同時，製造出一系列時空錯位的喜劇效果。《新難兄難弟》中兒子在父親昏迷失掉知覺的時候，重曆父親 60 年代的生活史，從中對比今日（90 年代）利字當頭的資本主義邏輯與 60 年代守望相助的社群道德。黎肖嫻曾分析 90 年代的香港電影的「謎化」（enigmtization）現象，這一類挪用 60 年代電影傳統的懷舊電影是其中的突出例證，即「選擇性地以說廣東話的本地人作為講故事的對象:片中常出現只有本地人才能理解的笑話、諷喻、俚語戲言、對本地舊片的含沙射影或顛覆拆解等」（ 1997：44）。如《新難兄難弟》，通過再造五、六年代的粵語片產生謎化效果，只有對香港粵語電影非常熟悉的本地人才能會心地理解電影中的橋段，用典，甚至省略未說，卻又能依據粵語電影套路判斷出來的「潛臺詞」等等。黎肖嫻認為這種謎化的文本發揮了「紀慶」（commemoration）的功能，即重視記憶、強調發揮集體記憶的「現在式」效能的歷史知識生產過程。香港懷舊電影作為生產香港人歷史記憶的重要方式，被看作是對內的溝通過程。通過這種方式，本地的當代觀眾被勾連至過去，從而通過一個特殊的傳播過程衍生出建構「身份」和 「人民記憶」的作用（47-52）。

綜上，80-90 年代的懷舊電影文化批評，無論是聚焦於其「後現代」手法——對過去的恣仿、時空的破碎拼貼、消費歷史感的理解，還是將之放在九七前的後殖民境況中的香港經驗，認為這個時期的香港電影緬懷一些過去美好的、不屬己年月，都屬於在過渡時期尋集體記憶、本土歷史和建構身份認同的實踐之一，都是當時特定歷史脈絡下的產物，是那一個階段下，探討香港文化定位和自處的問題。因為懷舊提供了一種另類的時空，來虛構幻想一個「新社會」，以解決「今日」香港的身份危機（周蕾 1995:52）。而這個時期的懷舊有自覺設定的內容——紀念本土的、草根的瑣碎的、個人的、小歷史的，同時也隱含社會功能和顛覆性潛力，拒絕香港經濟成果的再現，與對經濟成功的官方大論述主導話語的離心，顛覆對國家話語下的香港「回歸」歷史（黎肖嫻 1997：52；洛楓 2000:255）。因這個時期香港電影的懷舊始終是與它們的想像群體，即與香港觀眾對話。然後 CEPA 時期，當這一想像的對話對象發生變化後，香港電影的懷舊會如何重新想像、分流、或轉化？

2、香港電影與本土身份

香港電影與本土身份息息相關，但這並非從香港電影誕生那天起就如是。早期並沒有「香港電影」這一概念，如今我們稱謂的「港產片」其實是出現在 70 年代後的，在這之前只有「國語片」和「粵語片」的概念和區分[12]。

70 年代，隨著本土經濟的騰飛以及電視的普及，電視與電影題材均向本地觀眾的口味靠攏，驅使香港居民從普及媒介中建立起自己的文化認同（馬傑偉 1996：71）。70 年代功夫片風行海外，也強化了香港電影的身份（羅卡、法蘭賓 2011：288），幫助香港電影在全球流通中成為地域性的商標。1979 年，香港電影新浪潮[13]

[12]見紀錄片《百年夢工廠》（張健華、王璐德，2005）第七集。
[13]香港電影新浪潮源起於一批電視臺導演出身的年輕導演和監製,包括徐克、嚴浩、許鞍華、譚家明、方育平

開始，與上一代肩負民族包袱的粵語片決裂。「新浪潮」電影帶有濃厚的都市色彩，並關注香港本土議題（石琪 2006：1）。新浪潮之後電影觀念和製作走向現代化，80 年代中後期電影產業達到全盛的高峰，「盡皆過火、盡是癲狂」（Bordwell,2003）成為此際港產片的最佳寫照。

伴隨著六、七十年代香港本土意識的抬頭，香港電影對內地的空間想像往往表徵為一種奇觀化、類型化的排他性敘事（石川、顧涵忱 2007：26-27）。通過刻畫內地人（北佬、廣州仔、西安妹）的丑角姿態和誇張的異己感（《南北和》，王天林，1961；《阿燦正傳》，招振強，1980）來表徵一種上內地/香港的二元對立。陳清僑認為，談論身份有兩重意義至為關鍵。「一方面，在社會認同中，自我必須能透過具體的生活實踐辨認出（identify）一己身份之所屬；另一方面，人在自我確認的漫長過程中又無法不受別人對自己認同與否（以致如何認同）所深深影響。假如說自我認同（self-identification）是任何個體受到別人承認（recognition by others）的前提，那麼，他者對一己身份價值的所思所想，又何嘗不是自我在發聲論述自己有別於人獨特處時所依賴的衡度指標」（1997:xi）,在此意義上，「中國」依然是本土想像的他者，一個重要的衡度指標。

1982 年戴卓爾夫人訪華，與中國磋商歸還香港的事宜，香港電影開始思考自身身份的轉變。自我與他者的衝突從二元對立模式轉變得更為繁複，丘靜美以《省港旗兵》（麥當雄，1984）和 《似水流年》（嚴浩，1984）在為例，討論香港電影的中國想像，說明香港並不把內地作為與「自我」絕對對立的「他者」。《省港旗兵》中對於偷渡越界來香港大肆幹案的 「旗兵」(暗指文化大革命中的紅衛兵)的描述是

等，這批導演多曾受過國外電影專業訓練，他們引入西方影視觀念與技巧於本土現代題材上，為香港電影注入當代感性、都市氣息、帶領香港電影進入全面現代化局面。作為香港電影「新浪潮」開山之作的影片應是嚴浩於 1978 年底執導的《茄哩啡》。1979 年，這批新人幾乎都拍出了自己的首部作品。包括許鞍華的《瘋劫》、徐克的《蝶變》、章國明的《點指兵兵》、翁維銓的《行規》和于仁泰的《牆內牆外》等。

「已發展地區」向「未發達地區」的注視，但電影以溫和的化約方式將香港居民和大陸客之間的明顯衝突對立作出某種程度上的解構。香港當地幫派成為「大圈仔」的同類，但又在某些方面不如他們，例如他們的組織能力、兄弟間的肝膽相照（196-198）。在《似水流年》中，女主角休假回到中國鄉下，為在都市紛擾生活中受損的心靈療傷，相對於香港的「現代自我」，鄉村/中國是一個「前現代」的他者。然而女主角似乎受到尋根、神話式的國家的召喚產生認同，花鳥蝴蝶、田野稻香激起了香港居民對未工業化、寧靜安詳的內地的緬懷之情（209）。

朗天分析了香港從「前九七」到「後九七」的心路轉變過程：拒絕簡單認同——搜尋身份記憶——失去身份記憶——認同失去的（朗天 2003：19-20）。1997 年前後香港電影是從一種低潮情緒中起步的：《天涯海角》（李志毅，1996）中主人公的絕症大限，找尋到天涯海角也無法覓到真愛；《玻璃之城》（張婉婷，1998）講述一對戀人從相戀到分手到再次邂逅，展現香港二十多年的發展變遷的歷程，重構一段集體回憶。陳果通過對九七前後香港底層社會的觀察與省思，將個體記憶、家園變遷作為文化身份的寓體。《去年煙花特別多》（陳果，1998）中，原港籍英軍面臨回歸的虛無焦躁，在回歸之際連當賊的機會都被剝奪；《細路祥》（1999）通過中港兩地的小孩友誼透視政權更迭的大時代（王海洲 2010：159-163 ；彭麗君 2010:22）。這些電影幾乎都在問同一個問題：香港人的身份為何？隨著九七到來，香港結束 150 年的殖民歷史，並非成為一個獨立的主權國，而是「回歸」中國。但當時內地在經濟、社會發展等方面都落後於自己，而殖民政府壓抑香港民族意識的管治技術與扶植香港在經濟上的成功，都看似與中國不相關。再者，在內地的主流歷史論述中，香港往往是從一個邊緣蠻荒的小漁村一躍成為國際大都市，又或是中國近代史上的恥辱。一直到 90 年代回歸前，內地才開始大規模書寫香港的歷史，但多強調香港

的經濟成功（王宏志 2000:30）。這使得香港與內地雖「血脈相連」，但卻在獨特的歷史背景下分隔開來。香港人在自身「香港人」的身份之外，不一定會有一個中國人的身份認同（Abbas 1997:2）。

霍爾（Hall）在《文化身份與離散》（“Culture, Idenity and Diaspora”）一文中指出：身分認同並不是一個自然、絕對以及固定的實體，各種社會以及文化機制與結構，均會形塑各種身分認同，身份處於不斷「生產」的過程。身分認同政治所關心的是「未來將變成」和「現在正就是」的問題（Hall 1989:70）。在香港身份認同的討論中，這種「將變成」所引發的集體焦慮，成為一種主要的討論對象。

伴隨「回歸」而來的對於身份的討論，有周蕾的「夾縫論」(in-between-ness)：「處於英國與中國之間，香港的後殖民境況具有雙重的不可能性———香港將不可能屈服於中國民族主義/本土主義的再度君臨。正如它過去不可能屈服於英國殖民主義一樣」（1995:105）。周蕾將香港視為中國與英國雙方威權下的犧牲品，是位處邊緣的存在，周蕾的「夾縫論」道出香港的特殊處境，它 150 年被殖民發展出來的意識，不完全是被英國製造，也不認同四九年以後的中國文化，因此回歸並非去殖民，而是一種再殖民的感情、思想結構。香港的邊緣，不單相對于英國，也相對於中國，它的主體性一直沒被看重。周蕾亦提出，香港應建立自主性與獨立社會，以作為一個「第三空間」，扮演「中國未來都市生活的範例」（1995：102）。另一種「北進」論述認為香港處於中國和英國之間，既可以被想像成兩面受氣的夾縫，也可將資本主義盛行的香港想像成面對中國的「北進殖民者」。也有學者提出要對這種想像加以警惕、反省，例如孔誥烽以梁鳳儀的小說中所提及「愛國」、「愛港」以及「資本流動」三者的關係，討論「北進想像」透過將「香港」再現為中西相容、安定繁榮、有民主、有人權的「香港」自我，以及將「中國」再現為沒效率、沒秩

序的蠻荒世著，藉此合理化香港商人對內地的「開化」（陳清僑 李小良 王宏志 1997：56；1997:56）。

「夾縫」與「北進」都無法很好解釋近十年來香港的文化情境，尤其是「北進」這一論述在當下變得複雜化，如今內地成為香港的雙重他者，既是政治霸權也是經濟主導。新的北進想像被投射到流行文化中，有了不一樣的想像。杜琪峰的《毒戰》（2013）見證了一個極端的反轉，80 年代的《省港旗兵》是「大圈仔」南下犯案，現在是香港人北上做毒販，最後還全軍覆沒。黃宗儀通過分析近年處理跨界主題的香港電影《香港有個荷裡活》（陳果 2001）、《我不賣身，我賣子宮》（邱禮濤，2008）、《天水圍的夜與霧》（許鞍華，2009）等電影中香港男性與內地移民女性兩種角色，解讀香港面對新的想像社群時不同的協商策略。片中各階層的香港男性與不同類型的中國女性的互動，書寫了當代複雜多變的北進故事。例如《天水圍的夜與霧》呈現了影片也指出香港人北進想像的侷限，李森對四川農村落後的刻板印象，造成他的錯誤期待及日後的挫敗（2012：206）電影在呈現大眾焦慮的同時，亦試圖反思接納他者的可能：近年出現的白領菁英女性形象，則投射了香港參與中國經濟發展的想像（187）。

香港對內地的想像並非絕對二元對立，非此即彼，自我與他者，中心與邊緣的張力與互動都要放在中港動態關係中，以及電影工業和市場的複雜操作中來看待。在後 CEPA 時期，在國家霸權這一「他者」的對比、映照，或連結、合謀下，「本土」如何被再現？通過懷舊，本土身份又如何被製造？後 CEPA 時期的香港電影介入當下香港社會文化政治中的本土論述，是否呈現了本土的複雜性甚至自相矛盾的關係，爲了足以提供給不同位置/意識形態的人消費？

第二章 失範的江湖：反懷舊的《黑社會》系列

香港動作片在香港電影工業中是源遠流長、極具特色的類型。作為次類型的黑幫片如吳宇森、劉偉強、杜琪峰等導演的作品，不斷訴寫奇情的黑社會故事，塑造出一系列銘刻著香港自身文化經驗的經典形象與符號，同時也成為一個「本土」電影文化標籤通行世界（Bordwell 2003; Lee 2009; 彭麗君 2010）。然而後 CEPA 時代，黑社會這一特殊題材與內地「和諧」的主導意識形態產生矛盾，進入內地公映的香港黑幫、警匪片往往遭遇嚴格的審查、刪改、「閹割」[14]，破壞了黑幫類型片的內容、風格與擬真性。杜琪峰的《黑社會》（2005）和《黑社會以和為貴》（2006）這兩部直接以「黑社會」為名的電影要「重拾香港本土電影文化資源」（許樂 2006:10），再現黑幫史詩。本章將以這兩部電影為分析對象，探究後 CEPA 時代脈絡下，這兩部黑社會類型片對「歷史」與「本土」的再現；探索合拍片主流體制下香港電影如何思考香港和中國（文化歸屬）、內地（地緣政權）之間的關係，其中懷舊如何被理解？

一、黑幫片與「黑社會」

彭麗君將香港黑幫片的歷史淵源追溯到 40 年代的一些間諜片（2010：67）；2014 年香港國際電影節展映了早期黑白片年代有黑幫背景的電影如《傳統》（唐煌，1955）和《鐵膽》（陳文，1966），專刊《江湖了斷——香港黑幫電影的類型情結》指出，《傳統》將取材自西方的黑幫片結構，加上中國俠義精神，創出一個傳統道義與腐蝕人心的城市物慾對抗的寓言，成為香港黑幫片的一個基本模式

[14] 內地電影審查的種種限制使香港黑幫、警匪電影往往要以「另一個版本」進入內地院線公映：例如《大只佬》（2003）在內地上映時被刪掉了 20 分鐘（許樂 2009:180），《無間道 3》因與內地合拍，成為反犯罪的道德故事；《江湖》（2004）與《黑社會》的拒映與刪改，見第一章 1.1 節。

（2014:3）。趙衛防認為張徹和鮑學禮聯合執導的《馬永貞》（1972）開創了上海灘黑幫電影的先河，與同時期桂治洪的《成記茶樓》（1974）、《大哥成》（1975）、藍乃才的《城寨出來者》（1982）等影片共同奠定了香港黑幫電影的基礎（2006：265）。自 80 年代以來，港產動作片（武俠、功夫、黑幫警匪等次類型）作為香港最具有跨國、跨地區流通性的電影類型之一，是幾十年間香港電影工業的主要的賣埠資源和經濟收益來源。動作片作為全球視覺文化的一部份，香港電影無疑在其中作出了巨大貢獻（Lee 2009:15；邱淑婷 2010:3）。胡金銓、張徹、李小龍、成龍、袁和平、洪金寶、吳宇森、周潤發、李連杰、劉偉強、杜琪峰等都憑藉此類型成為香港電影國際化的突出代表人物。除了不少動作片人才被荷里活羅致外，更有像《無間道》（劉偉強、麥兆輝，2002）被荷里活翻拍的例子。從吳宇森的《英雄本色》（1986）到劉偉強的《古惑仔》系列[15]，再到劉偉強、麥兆輝的三部《無間道》[16]，香港導演由此不斷訴寫奇情的黑社會故事，塑造出一系列經典形象與符號。

杜琪峰與韋家輝、游乃海等人成立的「銀河映象」電影製作公司在九七後拍攝了一批警匪、黑幫類型片如《暗花》（游志達，1998）、《非常突然》（游志達，1998）、《真心英雄》（杜琪峰，1998）等，刻畫男性群像和義氣美學，在電影業（至少產量）不景氣的十年間形成了立足本土的電影品牌（彭麗君 2010：68； 潘國靈 2006：11； 許樂 2009：170-172）。本章無意梳理和探討「銀河映象」的所有作品，而是以後 CEPA 時代杜琪峰的《黑社會》（2005）和《黑社會以和為貴》（2006）兩部作品為分析對象，探究後 CEPA 時代脈絡下，黑社會類型片如何重新再現「本土」和介入身份議題，如何「重拾香港本土電影文化資源」（許樂 2006:7）？更重要的是，

[15] 《古惑仔》系列電影主要包括《人在江湖》（1996）、《猛龍過江》（1996）、《隻手遮天》（1996）、《戰無不勝》（1997）、《龍爭虎鬥》（1998）、《勝者為王》（2000）。

[16] 包括《無間道 1》（2002）、《無間道 2》（2003）、《無間道 3：終極無間》（2003）。

這兩部直接以「黑社會」為名的影片展露了「黑社會」作為一種獨特本土文化空間的寓言性質，用電影學者張建德的話來說，黑社會可被看做是自治的「小邦」(mini-state) ：他們有自己行事的規則（自己的法律）；管理各自的地區，一心保衛自己的邊界，以收保護費的方式收「稅」……因此黑社會可以「作為香港這一中國的自治（self-governing）城市的特殊狀態的縮影」[17] (Teo, 2007: 180) 。

但《黑社會》英文片名 *Election* 顯示的，卻不僅是簡單描述黑社會活動與發展，而是「模擬了香港缺乏民主的現實狀況」（彭麗君 2010:162）。兩部電影的故事主線圍繞著香港黑社會組織「和聯勝」的話事人選舉開展，電影展示的是一個平衡被打破時，三代人的不同狀態。《黑社會》著力刻畫以阿樂（任達華飾）和大 D（梁家輝飾）為首的兩大陣營各自的權術與命運。續集《以和為貴》發生在兩年之後新一輪的話事人選舉，阿樂企圖連莊，而一心想「洗底」去內地組做生意的 Jimmy（古天樂飾）卻被內地公安以保持香港「繁榮安定」為由，欽定他做幫派的話事人。於是阿樂和 Jimmy 為了爭奪象徵幫會權威的「龍頭棍」展開了更猛烈的廝殺。導演杜琪峰希望「從一個選舉開始，去帶動歷史跟現代的問題」[18]。片中對黑社會「過去」的再現其實就包含了某種對歷史的態度，這集中表現在對「和連勝」的起源「洪門」在短短數分鐘內風格化的展演。

二、香港：曖昧的歷史身份

2.1. 歷史的風格化再現：流落的華人（黑）社會

[17] 原文為：“*as a microcosm of Hong Kong and its particular status as a self-governing city within the Chinese state.*” (Teo, 2007: 179)

[18] 熊拆（2010）。<杜琪峰談《黑社會》>。《時光網》，11 月 5 日。http://i.mtime.com/madbear/tag/%E6%9D%9C%E7%90%AA%E5%B3%B0.html 。讀取時間：2014 年 2 月 7 日。

《黑社會》和《黑社會以和為貴》展現了幫會「和連勝」三代人之間的權力交接，建構了黑社會從古至今的轉變。在《黑社會》中，電影一開頭，古箏旋律夾雜著有節奏的鼓點和眾弟子齊念「洪門」幫規的畫外音交織在一起，紅字黑底的「洪門」會薄以古體字呈現，佔據整個畫面。電影中間也穿插了對作為「和聯勝」起源的「洪門」入會儀式的展示，建構了一個華人黑社會發展的歷史脈絡，將香港黑社會追溯到清末的反清社黨：「三百年前，康熙圍少林而焚之，眾僧慘遭焚死。倖存者五人逃至高溪廟前，插草為香，結為異姓兄弟。矢志報仇雪恨，反清複明……洪門多次與兵起義，失敗而回。十萬洪軍為民族壯烈犧牲。然而洪門此秘密組織，卻一直流傳至今。」「洪門」兄弟齊聲誦念幫規，長者用鋼刀敲擊他們背部，提問「愛兄弟還是愛黃金？」回答皆是鏗鏘有力的「兄弟！」香港電影從 60 年代的武俠片、70 年代的功夫片、80 年代的黑幫英雄片幾乎悉數依從中國傳統英雄主義俠義觀念的傾向（Bordwell 2003：131），對英雄本色與義氣價值的頌揚成為香港電影恪守的套路。這似乎又顯示出一種文化尋根式的探究，並且不自覺地分享了一種想像的共同體之下的「文化民族主義」——對洪門的歷史追述，或多或少締造了一個為流亡而設的中國。而洪門也為現代黑社會提供了一種「神話回憶」，一種合情合理的幻想世界。不管現實的歷史如何，在這群流亡的人心目中仍有自己所屬的國度，那國度有穩固的傳統，但既不屬於法律也不屬於政府，而是關乎光明磊落的個人操守（Bordwell 2003：132-133）。正如電影海報上的宣傳文字：「在三百年前，他們被稱為義士」。他們曾是只求溫飽的互助團體，洪門幫規如「爾父母即我之父母，爾兄弟姊妹即我之兄弟姊妹，爾妻我之嫂，爾子我之侄」，以及歃血為盟、斬雞頭等結拜儀式，都投射了傳統華人社會對個人與群體建基於血緣和宗親的統合模式。

但是電影並沒有過分展示這樣的儀式和細節，而是不斷與現實的「危機」交接。這一組鏡頭與現實中阿樂、大 D 等九區頭目結盟交叉剪接構成極富張力的畫面。現實中「和連勝」兩個「候選人」在結盟前經歷了一系列腥風血雨：大 D 不服「選舉」結果，對幫會幾位叔父用各種暴力手段威逼利誘，甚至要成立「新和連勝」來對抗，他對黑社會「法律」和秩序的破壞引起所有其他成員的反對，這才作罷。阿樂策略性地拉攏大 D 來幫他管理，誓與他「有福同享，有難同當」，他們才達成和解，按照儀式結盟。最後大 D 還是沒按捺住要並列做話事人的想法，阿樂受到威脅最終將其殺害。洪門的現代傳人對權利的追逐和競爭解構了儀式的神聖，「歷史」就這麼匆匆一瞥，在《以和為貴》中它甚至被簡化一段宣讀律令式的演講。第二集一開頭，百年前初至香港的洪門弟子黑骨仁(尤勇飾)在幫會會議上提出他對黑社會的見解。他同樣追溯洪門歷史，提出幫會兄弟「背井離鄉」來到香港，應各人同心，心傳忠義，最重要的是「以和為貴」。依洪門的規矩和儀式，讓每個堂口的會員都有所依循，不再是「烏合之眾」。這段話為《以和為貴》點題，裡面也暗含了對香港文化身份的影射。背井離鄉的「烏合之眾」要依照「洪門」歷史的傳統秩序方能合理合法。「以和為貴」這一片名本身也十分反諷：在電影中，以和為貴不僅指涉黑社會與香港警察、內地公安的相處模式，也暗喻中港兩地要以和（諧）為「貴」，跟隨內地的官方意識形態方是生財之道，這一點也貫穿了《黑社會以和為貴》的整個劇情（見本章 2.2 節與 3.2 節）。同時還可以看做對 CEPA 自身的比喻，即以合（拍）為「貴」，以合拍為賺錢的最佳取經，但合拍片這種電影身份要面對的和諧性，本身也是一種暴力，「以和為貴」即是對這種暴力的直接反諷。

在這一段演講場景中，導演並沒有再現一個擬真的會議圖景，而是讓這個角色置立於一片黑暗的背景之中，在一束血色紅光的打量下，對缺席的與會者和觀眾做

出一番演講（徐展雄，2009）。這位「洪門」弟子在上一部就已出現過，交代了他曾作為警方臥底混入「和聯勝」，而如今已成為公安廳「石副廳長」這一線索，掌控著「和連勝」的命運。但對於黑骨仁如何轉世成了「石副廳長」卻未有任何交代，這類追溯「過去」的敘述也拋棄了常規的歷史意義，對於真正發生過的重大歷史事件並不著墨，過去的時間和「歷史鄉愁」或許只是子虛烏有的場景。與黑骨仁的演講交叉在一起的是一些香港百年前的老照片，隱約可見的是佈滿帆船的漁港、街道上的老建築、留著長辮的難民、港島的英國軍隊等等。如果要從黑社會發展史帶出香港歷史，影片中明顯可見的也只有這寥寥幾個鏡頭。「六七暴動」、中英談判、「六四」事件、九七回歸等重大的歷史事件並沒有成為黑社會一次次變動的背景。香港（黑）社會歷史幾乎只是被抽離成一種氛圍，一種神韻（aura）。

尚有一處容被忽略的歷史細節，發生在輩分最高的鄧伯（王天林飾）對阿樂談及選話事人的淵源時：「1970 年，我做話事人那年，依照儀式，大鑼大鼓，舞龍舞獅……連四大探長都來道賀。」有趣的是，內地版《黑社會》(《龍城歲月》) 將「連四大探長都來道賀」這一句改為「那些有頭有臉的人都來了」。影評人徐展雄指出合拍片制度下，內地的刪改版本往往「不失蘊藏著顛覆性的『縫隙』……通過對香港電影的修改，內地也在想像、創造、重構著它對香港身份和雙方關係的理解」(徐展雄，2009)。本文不著意探討內地對香港的想像，而是借內地怎麼不想香港、「否想」香港之處，思考這些原版本中本不明顯或不刻意強調的細節。這種選擇性的(不)再現正好提供給我們窺探這種「不可被再現」 的歷史片段的契機。

這段被內地官方刪除的殖民時期黑白兩道勾結的「真實」歷史片段，對香港電影自身來說，卻是一個與 80 年代後期懷舊電影互文的線索：那時香港電影工業出現了一批關於本土風雲人物傳奇的作品，如《五億探長雷洛傳》（劉國昌，

1991）、《跋豪》（潘文傑，1991）等，再現了 60 年代殖民地香港的歷史過往，包括本地華人官僚和上流社會的發跡史，電影大致描述了香港廉政公署成立前，探長與黑社會「同流合污」的狀況。內地官方的刪改埋沒了這段殖民統治下的「香港歷史」中的「真人真事」，在原版中恰好被放大。但也只能在這樣的對照閱讀下，歷史才能仔細地被召喚，這也反過來加強了過去與現在的歷史斷裂。

若說懷舊電影是對某種風格化了或者美化了的時代風格的再現，某種過去與現在的拼湊（pastiche）（Jameson 1996:310-312）,電影語言壓倒了對歷史主題化的考量。對于後現代理論批評家詹明信（Jameson）來說，懷舊即是「反歷史」，是後現代社會無法處理時間的症候。但如何通過風格化、美學化的電影語言來扣聯歷史，（不）再現歷史，在當代香港電影中，卻是關聯現實精神文化處境的表徵。導演用幾分鐘為我們展現洪門及其濃重的儀式，是對舊黑社會的一種渲染，一種追溯，也可以是對於原鄉華人社會的政治制度和經濟模式的一種緬懷。但它風格化、美學化的展演也同時與所謂的「真實時間」之間拉開了距離，由此將過去非歷史化，使其成為「想像的時間」（路況，1990：49）。香港的（「民族主義」）歷史身份由此被距離化，退隱其後。在懷舊的同時拆穿了懷舊的虛構性質。

2.2. 歷史作為「他者」：龍頭棍、僭越、弒父

《黑社會》的英文片名叫 *Election* ： 「和連勝」兩年一度通過「選舉」換話事人，為香港不能民主地選舉自己的特首（儘管中國政府曾承諾回歸後民主治港）做了一個反諷的註腳（Teo 2007:180）。「選舉」是（英殖民政府）民主的政制契約，而當其成為一個「不合法」團體所信靠的規則秩序，且當罪惡的黑道世界與員警所

代表的公共秩序世界界限模糊，甚至達成共謀時，其中的反諷意味呼便之欲出。片中兩位警員（姜大衛、吳廷燁飾）無不揶揄地對話道：

——「黑社會也搞民主，搞什麼小圈子選舉，父傳子就沒那麼多衝突了。」

——「人家選話事人比香港選特首還早一百年。」

黑社會竟然有著比民主社會香港還要長久的「法理制度」，警員也毫不掩飾只求「沒麻煩沒投訴」，與黑社會和平相處的和諧狀態。在這裡，黑社會似乎獲得了國家機器的確認，但在和聯勝內部，還有更高的律令在主宰一切秩序：當大 D 不服選舉結果，爭奪龍頭棍時，民主選舉秩序在這裡被打亂，德高望重的鄧伯「一票定乾坤」的事實和龍頭棍的存在其實已經昭示著「選舉」的不可行——黑社會的「選舉」也只是形式，是叔父們圍起來推選。石琪指出，《黑社會》黑幫選舉影射中國政府反對香港推行民選，是九七以來最具政治性的電影（石琪，2006）。象徵幫會權威的「龍頭棍」並沒有如期交到阿樂的手中,而大 D 則想以此為機會奪得「龍頭棍」，改變選舉結果。代代相傳的「龍頭棍」同樣來自黑社會三百年前的前身「洪門」，被上一屆話事人吹雞藏在廣州。香港的話事人選舉，離不開這個「龍頭棍」作為外力的干預。哪怕是本土龍頭的權利核心，都離不開象徵忠義/家國的「最高指示」的掣肘——「龍」這個意象本身就表徵了華人共同體的神話式想像。這個產生於資訊不發達的前現代媒介並非指向一個政治實體，而是凝聚本土的歷史傳統力量。影片前半部分就圍繞著爭奪「龍頭棍」而展開，擁有「龍頭棍」的人便「德高望重」，擁有「父權」，這在阿樂取得「龍頭棍」後讓小弟們拜認「乾爹」中可窺得一二。然而，隨著劇情推進，我們發現每一屆話事人的權利交接都不是憑藉「選舉」或「父傳子」，而是對上一代的直接僭越。

兩部黑社會很清晰地刻畫了「和連勝」老中青三代人的代際差異。鄧伯這一代，「和聯勝」算是一個由 「忠」和「義」所維繫的、人人恪守規矩道義的組織，但這代人曾經信奉的各種價值理念到阿樂、大 D 中年一代不再有效。到了《以和為貴》，不僅老一代信奉的規矩道義不再有效，連中年這代爭奪的權力地位也不再對青年一代構成吸引，Jimmy 爭奪話事人權位也徹頭徹尾地為了能順利在內地展開他的生意，能與女友住上大房子，兒子將來做律師或醫生。「和聯勝」三代成員在價值理念和行為準則等方面的變遷，構成了香港社會幾十年發展歷史的寫照。幫會裡的老一輩無疑是信靠「忠義」傳統價值的，也將自己的「輩分」看作是在幫會裡掌控話語權的合法憑藉。然而，對於「和聯勝」內部年輕的一代野心家來說，要拿到最高權位，就不惜濫用一切殘暴手段。隨著當下現代社會高度發展，生存規則的變化，權力、財富和身份已經被有效地統一在一起，「和聯勝」成為關於資本和權利的想像空間，是阿樂和大 D 僭越幫派等級秩序的權利角逐場，此黑社會已非舊日之黑社會。整部《黑社會》在種種錯置空間結構中，解構了「歷史傳統」正當性的神話。《黑社會》中鄧伯「請茶」是在掛滿關公像的房間，眾叔父商討事情也是在傳統的茶餐廳、老式酒樓；大 D 的出場是在歷史悠久的鯉魚門港口的漁船上。第二集《以和為貴》，阿樂等人和第三代話事人 Jimmy 議事時，已在現代裝潢的餐廳中喝著紅酒。Jimmy 與阿樂談判，則直接到了摩登的酒吧，甚至配樂也從舊上海周璇的小調轉成了西洋爵士。

年輕一代成員中，只有大頭（林雪飾）是貌似最講義氣的。在從深圳護送龍頭棍回香港的路上，大頭遇到另一派成員東莞仔（林家棟飾）的阻撓，在保護「龍頭棍」時他一邊被毆打得鮮血淋漓一邊大喊幫規：「兄弟托寄銀錢及什物，必要盡心交妥，帶到支還，如有私騙者，死在萬刀之下……」。作為幫派年輕成員中唯一信

守幫規，依忠義行事的人物，大頭似乎留守住黑幫片裡最後一絲英雄價值的微光，然而在《以和為貴》中，他卻以一個丑角的形象出現：受阿樂指使，他綁架了 Jimmy 的幕後老闆，戴一個小丑面具掩飾身份。在與女友悄聲打電話之際說出幾句怪異的台詞：「小慧，我們不是說的很清楚了嗎……不要懷疑，解開所有的煩惱，成就心中的蓮花開放。」用導演的話來說，諷刺的是，大頭是一個信仰「密宗」之類的「神經病」（潘國靈 2006：315）。最後大頭被要求與人質一同關進「棺材」，看守人質。大頭入棺已然徹底取消了對忠義傳統的頌揚。

和聯勝的老一輩成員，聚在一起總是閒聊喝茶，即使有爭論，也表現得十足「幼稚」。在一個場景中，兩個「叔父」為了維護自己心中話事人人選產生了爭執，其中一位衝動地戳破對方的車胎，另一個反過來以打碎他後車窗來「回敬」。對這兩位老者的「孩童化」再現更加深了後兩代人的殘暴與僭越的不義：他們的上位都是以「弒父」的方式完成。大 D 為了爭奪話事人位置，將「和連勝」幾位投反對票的叔父裝進籠子裡，從山上一遍又一遍滾落，以此威脅鄧伯交出龍頭棍；阿樂為了連莊，去鄧伯家中，將他從迴旋樓梯上不斷推下。這兩個動作都以重複的方式來加強暴力感和（對死者）不敬的震懾；Jimmy 為了拉攏「乾爹」阿樂的手下使用了極端的暴力，將一名不屈從的小弟用斧頭肢解，拿絞肉機絞碎喂給餓狗，以儆效尤。有趣的是，暗殺阿樂的過程是在他親身兒子的「參與」下完成的。當阿樂發現兒子在學校與一幫小「古惑仔」混在一起時，正打算制止，兒子被嚇得往街道上狂奔，阿樂及其手下上車追攆，不料手下已被 Jimmy 買通，用重物向他腦部狠狠砸去，看兒子逃跑的視線漸漸模糊，直到在下一個路口兒子跑向另一個方向。觀眾無從判斷他的下一代會走向黑社會或與其殊途，但卻震撼於兒子直接導致卻又無從目睹父親的死亡。

以「洪門」為表徵的歷史神聖感和道德莊嚴與現實中為權錢而僭越、「弒父」的背信棄義成為黑社會的一體兩面，後者不斷消解前者。最後 Jimmy 被內地公安委以保持香港「繁榮穩定」，與內地「以和為貴」的重任，不得不接受話事人一位。雖然「龍頭棍」作為幫會等級秩序中的無上律令依然具有決定性的效用，但他卻把這支象徵傳統權利的「龍頭棍」放入棺材，讓它與鄧伯一起下葬，宣告「傳統」、「歷史」就在這一刻被埋葬。歷史，成為不合時宜的他者。這在某種程度上是否也投射出，香港在「移交」之後對「國家」主導力量與其說是一種認同和妥協，不如說是對於變化中的現實秩序無從把握的回饋和印證？

三、「本土」作為漂浮的能指

杜琪峰曾表示《黑社會》系列影片主要有兩方面的探討：一是「記錄城市點滴」，將黑社會作為香港特殊本土文化加以認識、呈現；二是思考九七回歸後黑社會何去何從的問題（潘國靈 2010：312-315）。香港回歸七、八年之後，一方面逐漸離開殖民地的處境，但另一方面在文化上也並不是完全認同一種國家民族的文化。「當本土的界限越來越模糊，對自身文化身份的追求反而更殷切，更覺得當中的情感確鑿無誤」（彭麗君 2010:131）。作為大眾文化的電影切中香港歷史現實和當下處境，符號化地介入了「本土身份」的議題。作為明顯政治寓言的《黑社會》系列從香港自身體驗的變化出發，以「黑社會」為載體，提出了重塑香港本土身份的要求。但從影片本身來看，導演意圖追認的「本土性」或曰「香港性」本身就暗含了多重空間的辯證。

3.1. 本土：「邊緣」與「中心」的地理政治

作為一種在香港本土十分成熟的亞文化，杜琪峰直接以「黑社會」來再現香港，

既展現出了不同的「中國人」社區文化的獨特性，又從黑幫類型片自身的傳統中追認出一種文脈性：如果說 80 年代吳宇森的黑幫片是對倡廉、反貪、掃黑等新出現的「現代管治秩序」的不樂觀，人們反而愈發迷戀英雄本色和忠義傳統的體現（羅永生 2007：12）；90 年代的古惑仔系列中放浪形骸的生活狀態是對一往無前的現代文明進程在九七這一時間「大限」受阻而的情況下選擇的一種空間上的自我沉溺與放任（許樂 2006：7），《黑社會》系列則完全是「寫實」地記錄黑社會的歷史與現實，等級秩序與權力角逐，具有「義無反顧的香港身份與氣息」（舒琪 2006：108）。影片一方面充滿了日常生活空間的表現：破敗的小巷、舊式公寓群、曲折的門前廊道、茶餐廳等實際居住環境帶出了香港城市的公共記憶，似乎在這個空間之中上演的是普羅香港市民的故事。另一方面，作為一個並不隱晦的政治寓言，「黑社會」作為香港本土寓言空間，參與了香港回歸以後何去何從、變與不變的文化想像。例如英國殖民與回歸中國的轉換之中，英國統治之下接受的西方意識形態的餘留（黑社會組織的秩序系統：民主選舉），以及黑社會與香港法治秩序之間的平衡的遊戲等，都十分寫實地展示了香港「黑社會」作為一個獨特空間的「真實」存在狀態。然而在文本內部，正是這種寫實將「本土」再一次問題化。

《黑社會》中鄧伯「請茶」，與老一輩商討「話事人」選舉事宜。從他們的對話中已經透露出大 D 的「荃灣」背景和阿樂的「佐敦」背景，以及阿樂準備將勢力範圍拓展到尖沙咀的計畫。佐敦是一個商鋪林立的黃金區域，而荃灣，以香港影評人舒琪的話來說，是一個「在某種程度上仍未脫鄉願色彩，介乎草根，勞動階級和新興小資產階級之間的衛星城市」（舒琪 2006:108），這樣一個本土的「邊緣」和「中心」的對比在這裡被揭示出來——阿樂的「中心」優勢無疑為大 D 的局限做了注腳，也為大 D 在競爭中的失敗埋下伏筆。影片開始不久，就對二人的日常活動進

行對照展示：大 D 在裁縫店訂做新衣，電話預定「有骨氣」酒樓 40 桌酒席，預備當選後宴請各方兄弟；阿樂在菜市場向熟絡的肉鋪老闆買豬骨，準備給兒子燉湯，一副溫柔敦厚、謙謙君子樣。最後囂張跋扈的大 D 卻被行事低調的阿樂策略性地拉攏，甘做「副位」。「有骨氣」酒樓這一意符便成為影片這一反諷性的逆轉結構的點睛之筆。第三代黑社會成員 Jimmy 的處境更為複雜，他經歷了一個從「邊緣」走向「中心」的轉變：他曾因「不想被欺負」而進入幫會，然而如今的 Jimmy 靠自己打拼迅速積累了財富。影片對他的社會空間呈現揭示了他「中心」地位的原因——Jimmy 不僅是個普通的黑社會成員，他還在大學裡學習英文經濟學課程，努力融入資本社會。經濟學課堂這一空間背後其實揭示了權力背後的知識機制：知識實力的強弱、財富的多寡直接決定了他在「黑社會」中的權力關係。黑幫生意要立足本土，面向全球，於是能迅速學習新事物的能力最終證明了 Jimmy 是領導「本土」的最佳人選。所以正如墨美姬（Morris） 對屯門和《古惑仔 4》（劉偉強，1997）電影研究提出的「世界—地方」（Cosmo-Parochial）的辯證關係：本土性與全球性這一主題是通過「野蠻人」 生蕃（陳志輝飾）和具有大都市氣質的山雞（陳小春飾）之間的鬥爭來展開的。這種「城市與鄉村、中心與週邊、開明的知識者與腐朽的地頭蛇之間的衝突首先是存在於香港內部的，而作為回歸的象徵，它又是和由 1997 所激發起來的更廣泛的議題在感情上是一致的」（Morris 2008:230）。《黑社會》恰正再現了這種類似的對「本土」的認識向度：一種全球與本土的辯證。「本土」與「中心」（全球化的霸權）難以簡單地置換為「邊緣」與「中心」，因「邊緣」與「中心」的地理政治對比本就內在於「本土」。這也昭示了「地方主義同時也有世界主義的特點」(Morris 2008:231)——「本土」，不僅僅是「邊緣」、「夾縫」、「消失」可表徵的。

3.2. 沒有選擇的選擇：「功利主義」的國族認同

彭麗君在研究後九七香港電影時指出，在某種程度上，香港電影形成了一種「功利主義式的國族認同」，在電影上我們看到的直接的大中華意識形態不多，但市場計算和有關審查上的考慮卻異常明顯（彭麗君 2010:158）。這為我們看中港合拍主流體制下的香港電影和理解電影中的本土身份提供了一個觀照角度。其實文本內部，也在生產著這樣的同樣的「功利主義式的國族認同」。羅永生在討論《無間道》系列時指出：香港人從「每日生活和政壇政治變化所感受到的，更是活靈活現、目不暇給的政治『變臉』活劇，及種種關於轉換身份和政治效忠的遊戲。這種活生生的文化政治，更能刺激香港文化創作人的思緒」（羅永生 2007：21）。這種關於轉換身份和政治效忠的文化政治也正是《黑社會以和為貴》的關切：當「黑社會」這一虛擬之「邦」遭遇現實之「國」，并產生衝突時要如何應對？當黑社會面對「國」與香港自身面對「國」的不自主同構時，黑社會該何去何從的問題就成為香港如何自處的問題。

影片最後 Jimmy 在權位爭逐中勝出，他能自由出中港邊界的代價是被石副廳長委以終身當「和連勝」話事人職務以確保香港繁榮穩定的「歷史重任」。 似乎呼應了《以和為貴》的電影海報標語「黑社會都有愛國的」，這句來自中國前公安部長陶馳駒在 1993 年接受香港記者採訪時說的話（潘國靈 2006:311）。但到電影中，這句話卻變了味。Jimmy 在深圳與石副廳長談判時用蹩腳的普通話說：「我也可以愛國」！「愛國」不必然是「我」的屬性，但又隨時可以是「我」身份認同的組成部份。「身份」也只是一個處境性、表演性、可變通的問題。

與 80 年代開始把黑幫/功夫武俠片主角被塑造成悲劇英雄（周潤發）或喜劇/平民英雄（周星馳）不同的是，杜琪峰在《以和為貴》中將權謀膽略最強的 Jimmy 塑造成一個「反英雄」。雖然以周星馳為代表的喜劇英雄也是某種程度上的反英雄，他常扮演玩世不恭的「小混混」，但同时却又善良真诚、充满人道主义精神。Jimmy 卻是一個不折不扣的兇手，在與同類型舊作的對比中，戳破了浪漫的「喋血英雄」甚至「古惑仔」系列所建構的神話，這一形象比第一部中的阿樂更為明顯，從中亦折射出一個香港現代形象。為了求財，Jimmy 不惜殺掉自己的好兄弟，不惜將對方陣營無辜的手下碎屍喂狗，不惜與國家權力妥協、合作、勾結。

羅永生曾分析香港電影中的「臥底」形象，指出其植根於香港殖民歷史中形成的獨特情感結構和政治處境，即「勾結式殖民主義」（collaborative colonialism）：早期英國人培養受全面英式教育的華人精英，這些能穿梭中英雙語、雙文化的「高等華人」往往面臨著雙重身份和雙重的政治效忠的問題，這也成了港人的「政治潛意識」（羅永生 2007:6）。這種「勾結」在兩部《黑社會》中突出表現為黑白兩道的勾結，錢與權的勾結，「本土」與政治／國家權力的勾結，提供了一種充滿選擇和多重自由身份的幻象。但 Jimmy 每每在作抉擇時，總是透露出無可奈何與無所適從。

當 Jimmy 的幕後老闆安排他與石副廳長在舞廳見面，石暗示 Jimmy 他被內地公安選中做「和聯勝」話事人，以求香港「安定繁榮」的局面。畫面中，石副廳長舉杯示意 Jimmy，黑色背景下，兩人的圓桌上溫馨的黃色燈光和桌面擺放的玫瑰，在輕柔的背景音樂中，烘托出極像戀人間的曖昧氛圍和情色暗喻，也形成一種「陰」-「陽」氣質的二元對比。從二人的鏡頭角度也可見出石副廳長的位置明顯高於 Jimmy，在視覺上加強了這種指定/被指定的權力關係。在此，男性氣質危機與政治

危機重疊在一起：Jimmy 最終發現他雖然能遊刃有餘地穿梭在內地和香港兩地，但其實所有香港黑社會成員的一舉一動都在內地公安的監視中。他情緒失控：「我該說你們神通廣大，還是我該感到害怕？」中港「以和為貴」的表象下，暗湧著不平等的指定與操縱，這是看似最有選擇，卻是最無路可退的時候。

小結

兩部《黑社會》追溯了香港黑社會的歷史源起與發展歷程，重新思考當下文化政治語境下的中港關係和問題化的本土身份。對黑社會的源起「洪門」及其儀式的刻畫鋪就華人（黑）社會歷史脈絡：從前黑社會是愛國的，香港之於內地的歷史身份一如三百年前的義士。但高度風格化、美學化的再現卻距離化了香港「歷史身份」，黑社會的香港現代傳人也在僭越和弒父中挑戰了血緣關係，對原鄉和民族主義提出質疑。以 Jimmy 為表徵的「本土」與政治／國家權力的勾結，徹底解構了黑社會的英雄神話、忠義傳統被消解，黑社會都不忠不義了，一切緬懷亦變得絕望。

第三章 「新懷舊」港片：集體記憶、香港精神與本土意識

2003年中國內地與香港簽署CEPA(「更緊密經貿關係安排」)後，中港「合拍片」體制幾乎主導了香港電影發展的創作路徑、類型及風格。在「大中華」的論述下，香港電影的個性或「本土性」出現變化（詳見第一章）。然而，過去數年間，有如《歲月神偷》（羅啟銳，2010）、《打擂臺》（鄭思傑、郭子健，2010）、《72家租客》（曾志偉、 葉念琛 、鐘澍佳，2010）、《志明與春嬌》（彭浩翔，2010）、《桃姐》（許鞍華，2011）等一批具有「地道港味」的影片，講述香港本土歷史與現實的香港電影帶來了一股 「新懷舊」風潮（朗天，2012），甚至直接以「新香港電影」（李照興，2011）命名，即藉助再現與重構香港城市與香港人的歷史來回應香港電影與香港自身所處的現實困境，也表達了香港電影人通過維護香港粵語電影獨立身份的自覺。

本章以《歲月神偷》和《72家租客》為例，檢閱這種直接處理和想像「集體記憶」和「香港精神」的電影如何形塑植根歷史經驗的「本土」意識。這種歷史經驗在《歲月神偷》中體現為重新想像和描寫60年代的庶民生活，以及一個家庭如何捱盡窮困艱辛，最後「雨過天晴」的故事；《72家租客》則將經典電影遺產——一個以70年代的粵語電影《七十二家房客》（楚原，1973）為藍本的故事搬演到現代化的香港旺角西洋菜街，講述經營小商鋪的租客如何對抗大地產商並得以成功的故事。這種以（想像中的）草根群體書寫「過去」（集體記憶）和「現在」（現實經驗）的懷舊式本土表徵了怎樣的症候？在以CEPA為代表的強勢內地資本和文化霸權面前，不斷強化的「懷舊」和「本土」，回應了什麼樣的官方/非官方的論述？

一、「新懷舊」港片

近年來以合拍片為主流的電影工業環境下，香港電影逐漸增加內地演員、普通話對白、內地的城市空間。市場目光北移，香港電影的創作資源反而變得更乾涸，本港不少新導演更難在本土獲取資金。又為了在中國電影審查制度下求存，避過敏感題材，他們大多集中開拍古裝動作、古裝喜劇，不願開拍新題材，避免承擔龐大政經風險（陳嘉銘 2012:14；鐘寶賢 2012:10）。《投名狀》（陳可辛、葉偉民，2007）、《十月圍城》（陳德森，2009）、兩集《葉問》（葉偉信，2008、2010）等電影帶來的是中港合拍電影逐步「大片化」，把中國本土市場發展成要跟荷里活媲美的龐大市場，有足夠的市場與商業可觀性（李照興 2011：54）。

在香港電影中國化的焦慮中，這一區域性的電影又如何去迴應失去「港味」的問題，或者首先要問，從香港電影中是否能窺見或總結出一些香港的「本土性」？如有，那這種／些「本土性」的具體內涵是什麼？ 從一些主流的觀點和定義之中能看到這通常包括香港電影強調的地域性，尋常城市故事生活感：「無論是杜琪峰電影中的老冰室舊街道，還是岸西故事中的尖沙咀或軒尼詩道，都瀰漫香港的生活氣息。又或者彭浩翔在《志明與春嬌》中的香港語言，《歲月神偷》中的舊情綿綿」（李照興 2011:54）。也有論者指出近年出現的「新香港電影」及其「懷舊」的面向：「《歲月神偷》《東風破》《打擂臺》和《桃姐》等本土、懷舊的又有活力，敢於探索不同可能性的『新香港電影』出現，令香港電影業看見一絲曙光」（朱耀偉 2013）。影評人朗天認為從《打擂臺》到《歲月神偷》、《為你鍾情》（郭子健，2010）、《東風破》（麥婉欣、鄭思傑，2010）、《72家租客》、《志明與春嬌》等小成本電影形成了等一股「新懷舊」電影風潮（2011:54）。雖然對於「新香港電影」或「新懷舊」都沒有明確的定義，但是可以見出是區別與合拍片主流體制的，

本土的中小成本製作，具有香港的意識、風景、語言的香港電影，強調「地道港味」、「港式情懷」。由此，所謂的「新」其實是「舊」如何延續的問題。這批講述香港本土歷史與現實的影片雖未打破合拍片的壟斷，卻生產出一種關於香港記憶、歷史、懷舊的論述和想像。

從CEPA電影突圍，由香港電影發展基金資助的《歲月神偷》於2010年2月獲得第60屆柏林影展新生代單元兒童組「最佳電影水晶熊獎」。在隨之而來的第29屆香港電影金像獎上獲得最佳男主角、最佳新演員、最佳編劇、最佳電影歌曲等獎項。電影發展局委員會委員王英偉表示，《歲月神偷》在柏林影展得獎，顯示支持中小型電影方向正確，為本港電影製作人注入強心針[19]。再加上它令待拆的永利街得以保留的事實[20]，也使得該片成為文化保育運動的一個場域，承載了當下香港集體情緒的公共表述。本章先從《歲月神偷》文本自身談起，探究其究竟如何、何以承載了何種「集體記憶」。

二、《歲月神偷》：六十年代與「香港精神」

《歲月神偷》是導演羅啟銳的半自傳電影，片中故事情節大多來自他童年時期的真實故事（羅啟銳，2010）。片中由八歲的男孩羅進二（鐘紹圖飾）的視角敘述，呈現了香港60年代一個庶民家庭如何渡過艱難歲月、面對生命無常的故事：父親（任達華飾）是個沉默內斂的鞋匠，母親（吳君如飾）是一個健談、精明的家庭主婦。二人勤儉持家，努力為兩個孩子提供最好的教育。弟弟羅進二調皮頑劣、愛製造麻

[19] 明報即時新聞網（2010）。<《歲月神偷》在柏林影展獲獎>。2 月 21 日。http://inews.mingpao.com/htm/Inews/20100221/gb71854c.htm。讀取時間：2014 年 3 月 14 日。

[20]《歲月神偷》令不少香港人知道永利街的存在，無論電影裏的佈景有多少真的在永利街實景拍攝，人們還是高聲支持保育這條充滿舊香港情調的街道的原生態。同年三月，向來重發展多於保育的特區政府突然「順應民意」，全面保留永利街現有建築物。對於曾因天星、皇后碼頭「失守」最終被拆去而黯然的市民來說，永利街是一次例外的「勝仗」。見陳伊敏：《永利街「歲月神偷」後傳》，《明報週刊》，9 月 22 日，http://www2.mingpaoweekly.com/contents/?id=21997 。讀取時間：2014 年 3 月 15 日。

煩，有「盜竊癖」。哥哥羅進一（李治廷）是英文貴族學校的模範生和運動健將，愛好音樂、懂熱帶魚知識等。他迷戀同校女生劉芳飛（蔡穎恩飾），一個富有家庭的女兒。當這段的早戀因階級差異和芳菲即將移民美國的現實被消滅在萌芽狀態時，他學業下滑，故事也開始發生轉折：十號風球來襲，摧毀了鞋鋪，接著哥哥也被查出患血癌，雙重災難給這個家庭帶去更重的經濟壓力。父母二人用盡一切也無法挽回哥哥的生命。最後在哥哥和父親（一段畫外音交代父親在哥哥去世後幾年也去世了）的墓前，長大的弟弟與母親一起來憑弔，天邊出現兩道彩虹，呼應英文片名 *Echoes of the Rainbow*.同時在「雨過天晴」的隱喻下，結局昭示著社會的動盪、生命的消逝、生活的艱難都被克服，成為可供懷念的「過去」。

1.1.重構六十年代舊社區

正如電影的序幕所寫，「在幻變的生命裡，時間，是最大的小偷」，在電影中所指的時間是60年代末70年代初，失落的時間必然連繫一個失落的空間，二者共同被轉譯成帶著美好情感去回顧的「過去」（Chua 1994：227）。片中，在永利街這條當時香港60年代老街所拍攝的社區生活是「集體記憶」最重要的來源。

電影用暖黃色調、大量的溶鏡和慢鏡頭展示一個浪漫、理想的社區及和睦的鄰里關係。永利街重現了香港的舊貌，簡陋窄小的巷子與房屋，居住著各種各樣的由本地明星客串的街坊。從弟弟的旁白中，我們得知出生於「清朝」的廣東祖母（夏萍飾）當年帶著父親（任達華）和大伯（秦沛飾）從南海來香港，在深水埗的一條巷定居下來，「老爸在巷頭做皮鞋，大伯在巷尾剪頭髮」，一頭一尾包辦整條巷。再加上谷德昭飾演的裁縫，一口不鹹不淡的上海話，簡單交代了香港的內地移民潮。香港作為一個英國殖民地，文化雜糅的日常生活構成了獨特的社會形態。片中夾雜

著諸種歷史形象的引用（citations），如收「保護費」的洋警署、中秋節的月餅會、西方流行的歌曲（The Monkees樂隊）、羅父收音機裡的粵曲、粵語電影明星（馮寶寶，陳寶珠，蕭芳芳）等，企圖構築出讓觀眾以為是60年代香港人的日常生活與風土人情。電影以「懷舊」的呈現方式追索一段「過去」，被消費的不僅是故事，而是一種氛圍、一種「情懷」：懷舊電影並不是重建一個過去的時代，它是重新創造一些過去時代的藝術品的外貌和感性，它的目的在喚起與這些物品有關聯的一種過去的感覺（Jameson 1996: 312; 也斯 2012: 194），這種關於60年代的感覺和情懷已經不屬於我們這個年代了，於是「在這種對舊日的緬懷裡，我們變得懷舊」（周蕾 1995:56）。

電影營造了這樣一個擬真的本土，大時代中的歷史與社會退到幕後，「小人物」走上前臺成為主角。在細膩的鏡頭語言調度下展示了地方社群和庶民生活，緬懷的是一種前現代的生活方式和經濟結構：沿街都是鞋鋪、裁縫鋪等家庭手工作坊，樓下開鋪樓上居家。黃昏時分家家戶戶在巷子兩旁圍坐吃飯，相互分享食物，小孩子自由蹭吃「百家飯」。這樣一種「本土」或「在地性」的再現，把本是流動人口如移民自然化為街坊和家人，抗衡了香港身為殖民地的無根形象，長期把香港定義為「轉口站」、「借來的時間與借來的地方」等論述。這種關於「家」的具體生活空間和穩定的社區關係共同構築了歸屬感，對前現代的老香港的再現建構了一個「本土」意義上的故土，一個「非國族」的鄉土，這不同於回內地「認祖歸宗」的尋根想像，如《似水流年》（嚴浩，1984）中，香港人要回內地鄉下去找尋香港城市空間中失落的親情。《歲月神偷》對「在地性」的再現既有從CEPA合拍片體制下的大敘事、大場面的突圍，回歸本土中小成本製作的訴求，也通過對「過去」的想像激起一種情感撫慰，進而從中實現（香港）主體的文化認同。但電影對60年代選擇

性的再現也浪漫化了社會動盪與歷史變遷的時代背景。

《歲月神偷》又名《1969太空漫遊》，1969年的夏天，美國宇航員阿姆斯壯登陸月球。八歲的羅進二（鐘紹圖飾），通過戴在頭上宇航員頭罩般的魚缸裡看見香港市井圖景，全球性的歷史大事件如此被穿插在小孩的童年日常生活中。伴隨著*Dancing on the Moon*的輕快曲調，在柔和溫暖的側逆光中，城市風貌一一掠過，與一些關於香港60年代風貌的舊影像資料剪輯在一起，明顯看出「現實」中的香港街頭顯得破敗、簡陋，而通過「魚缸」這個略微扭曲的視角過濾的鏡頭，卻保持了一定程度的趣味和浪漫。透過這個視角，進二看到的是他視作偶像的哥哥的青年時光，以及與父母風雨同渡的歲月。通過頻繁的溶鏡和感性的特寫，歷史被虛構，被浪漫化，也成為電影懷舊性的自我指涉。一些反省社會的不公，如腐敗的盛行退居其次，例如「羅記鞋店」需要靠賄賂一名英國差佬來求得生存，但幾場戲中他都被呈現為教弟弟英文的玩伴，鼓勵他倒背26個英文字母，在這樣的遊戲中解除了一種緊張感，批判性也被軟化。而主要的社會和政治動盪，如「六七暴動」甚至沒有得到一提。另外，在一段旁白中，歷史上的「鴉片戰爭」變成了孩子口中的「蝦片戰爭」；羅母帶進一北京求醫正逢內地的「文化大革命」，也被一閃而過的紅寶書和兄弟倆窺見醫院樓下滿臉血的屍體等符號悄然帶過。片中一切社會問題都被簡化為「貧窮」問題，除了保護費和「被加租」，還有哥哥與富家女孩的階級差異；醫療體制的不公，護士要收小費才輕手打針；弟弟偷偷供月餅會，為了能吃上一盒雙黃蓮蓉月餅等。「這種貧窮在導演的懷舊情壞中並不存在真正的威脅，因此貧窮縱使苦難但也十分可愛……文本所出現的其他威脅都不是一些社會結構問題，或者是實實在在的文化社會問題，都是些非侵略性，非破壞社會結構的威脅，例如天然災害颱風、血癌」（曾建德， 2010）。甚至就連颱風吹得鞋鋪屋棚四散、瓦梁橫飛，房間裡大大

小小的物品被吹出窗外翻漫天飛舞也以美化的慢鏡頭展現，其中在最顯眼位置的是正播著進一最喜歡的歌曲的錄音機。父親堅信只要「保住個頂」（屋頂）家就不會垮掉，生活的希望猶在。貧窮也被浪漫化為羅母「做人總要信」、「一步難、一步佳」的人生信條，在弱化了人生苦楚的同時，也反過來加深了經濟發展與物質主義對於小市民生活的意義。

1.2.重申「獅子山精神」

導演羅啟銳曾在訪談中談到他拍這部電影的初衷：

「港人精神開始於上世紀五十年代，很多人在四十年代末的時候從全國各地來到香港，當時的香港很貧窮，一切都是從頭開始。很多天災會把你經營的一切全部摧毀，像颱風、乾旱、洪災，可是那個時候每個人卻都很拼搏，從什麼地方跌倒就從什麼地方爬起來，只要肯奮鬥，就會拼出一條路，我們都是這樣長大的。而現在的人似乎都很迷惘，所以我想拍這部電影，提醒大家當年我們是怎麼過來的。」[21]

《歲月神偷》在呈現60年代的「氛圍」、「情懷」以外其實有著清楚的價值指向，就是前文提到的羅母的生活智慧：帶點陳腔的「做人總要信」，「一步難，一步佳」。電影裡應對這種時代矛盾（階級差異、貧富差異、貪污腐敗等）和天災、疾病的就是導演提及的「香港精神」，即是常常在論述香港由小漁村變國際大都市經濟神話中的「獅子山精神」。

所謂「獅子山精神」，是指香港20世紀七、八十年代催生出來的一種家庭、工作的價值，這種價值可見於和諧家庭以及肯捱肯幹的精神，這些都體現在電影、電視等不同的媒體（許煜，2009）。1973年香港電視臺開始播放電視系列劇《獅子山

[21]騰訊網（2010）。<《歲月神偷》導演羅啟銳：流逝歲月的永恆回憶>。4 月 26 日。http://ent.qq.com/a/20100426/000515.htm。讀取時間：2014 年 3 月 18 日。

下》，至2006年已播放200多集[22]。劇情以講述香港普通市民逆境自強的勵志故事為主，同名主題曲《獅子山下》由黃沾作詞，羅文演唱。電影以「獅子山精神」重新包裝歷史，以勤勞寡言的羅父帶出就算面對社會不公也要減少怨氣，憑藉自己努力的「香港精神」。電影中，他每天辛苦賺錢的目的是讓兩個孩子受最好的教育，從而改變個人和家庭的命運。每日進二放學他會問同樣的問題，「今日學了什麼？」。唯一一次發脾氣也是因為一貫成績優異的進一考試考砸，讓他頓覺心血白費。

劉兆佳于 70 年代末以「低度整合的社會政治系統」概括戰後到 70 年代香港華人社會的文化特質。概括出難民社會重視個人家庭利益，以自己的家用網路解決民生問題的「功利家庭主義」，合理化了當時殖民政府以經濟發展為本的管治策略，維繫了家庭與社會、政治之間低度整合的聯繫（劉兆佳 1977:180；頁言：2007）。隨著 70 年代香港經濟起飛，香港由轉口港轉型為主力發展製造業的城市，帶動整個社會在職業結構上的變化，亦由此製造了不少社會向上流動的機會，呂大樂在《香港四代人》中提到的第二代人（即戰後嬰兒潮）（呂大樂 2007）在七八十年代香港社會冒出頭來。在階級流動、機會開放的社會環境下，只要努力拼搏就有機會享受經濟成果。在羅家家庭結構中，兩個孩子即屬於這一代，即「未來」七八十年代興起的中產階級。尤其是哥哥羅進一，全家傾力供他念英式貴族學校，他也是人人稱羨的好學生，他們在香港五六十年代物質匱乏的生活中度過童年，在充滿機遇、人人有機會往上爬的社會經濟體系中發奮讀書，努力沿著社會階梯往上爬，成為父母輩唯一的希望，同時也造就了強調個人努力、奮鬥、抗拒命運及積極進取的中產核心價值（趙崇明，2013）。　　《歲月神偷》對 60 年代精神的呈現，暗自推銷了這種強調個人努力和重視家庭利益的資本主義意識形態，也與政府遇到危機時徵引

[22] 《獅子山下》系列實況劇集是香港電臺分別於 1972 至 1979 年、1984 至 1988 年、1990 年、1992 至 1995 年以及 2006 年間所製作的實況電視劇集系列。

「獅子山精神」來緩減社會紛爭的官方論述不謀而合。例如 2002 年香港財政司司長梁錦松在發表年度財政預算案報告時特意引用《獅子山下》這首歌，呼籲社會同舟共濟（陳銘匡，2007）。2008 年的金融海嘯，香港社會群情低迷，「獅子山精神」不斷被重提。特首曾蔭權在各種場合發表勵志宣言，並鼓勵香港人以「打不死」精神同舟共濟，渡過 30 年代大蕭條以來最惡劣的困境，再創更好明天（薛永興，2012）。

導演羅啟銳還曾在受訪時談及他拍攝《歲月神偷》的動機之一在於「見到好多『80 後』迷惘和社會負能量，我小時候很多困難也不會自怨，只會想辦法解決」[23]，他口中的「80 後」是指 2009 年響應「反對興建高鐵，保衛菜園村」運動的年青一代，這也回應了香港社會近年隨著保育運動而來的「世代爭論」。在電影中「暗示他們那一代刻苦耐勞，務實進取，比『迷惘』的新世代更優越」（陳志華 2011），我們可以從羅父與進二的三次對話中看出進二如何延續、完成了「上一代」對中產階級與精英文化的價值認同，回到向上攀升的社會結構中。羅父第一次問進二：

——父：「今日學了什麼？」
——弟：「中文和英文。」
——父：「中文學了什麼？」
——弟：「中文。」
——父：「英文學了什麼？」
——弟：「英文。」

第二次對話：

——父：「今天學了什麼？」
——弟：「中文和英文。」
——父：「中文學了什麼？」
——弟：「英文。」
——父：「英文學了什麼？」
——弟：「中文。」

[23]黃郁文：《<歲月神偷> 港產・港情・港創意》，《明報》，2010 年 3 月 4 日。

社會階層向上流動只能通過個人的努力，獲取好的教育，哥哥一直是這個體制的參與者和維護者，而進二「無厘頭」式的，對父親提問中所包含的權力位置的戲弄，可以看作是對這種教育體制和社會馴化的反叛，對他來說，學習、進取是一種遊戲，甚至不及「偷東西」，戴著魚缸閑晃悠好玩，這成為這個穩定社會結構中的不和諧因素。有趣的是，當羅父第三次問起：

——父:「今日學了什麼？」
——弟:「中文和英文。」
——父:「中文學了什麼？」
——弟:「唧唧複唧唧，木蘭當戶織……」
——父:「英文學了什麼？」
——弟：I’m a man, this is a pan……

這時哥哥已身患血癌，即將離逝的哀痛現實讓進二成長，變得懂事。他將自己偷來的東西都扔進海裡，為了祖母曾經的訓誡，要將自己心愛的東西填滿無邊「苦海」，才能與逝去的親人重逢，進二扔掉了心愛的夜光杯、孫悟空瓷像、英國國旗、玻璃魚缸。後來哥哥去世，弟弟進入貴族學校念書，填補、延續了哥哥的位置。最後的一場戲進二和母親去祭奠父親和哥哥，成年的進二同樣由進一的扮演者扮演，悄然延續了這種精英文化認同。這時天邊出現兩條彩虹，給影片增添了一種不論環境順逆、世事如何變幻，生活依然繼續、向前的「勵志」色彩。

《歲月神偷》以懷舊的手法對 60 年代選擇性的再現，通過對歷史形象和本土流行文化符號的徵引建構了一個浪漫化的社群和庶民生活圖景，從中形成一個非國族的，在地的「故土」，來抗衡 CEPA 體制下合拍片以「大中華」為中心的敘事策略，回歸本土。然而其「香港情懷」、「香港精神」強調的個人努力和家庭奮鬥抽空於歷史變遷、社會動盪，以「做人最緊要信」、「一步難、一步佳」的口號重新包裝

「獅子山精神」，暗銷這種符合官方論述的，面對社會不公也要減少怨氣、逆境自強的意識形態，其實在某種程度上又是一種保守的本土意識。

三、《72 家租客》：重塑現代版「中聯精神」

2010 年賀歲檔上映的《72 家租客》（曾志偉、葉念琛、鐘樹佳，2010），是邵氏電影公司自 1987 年停產後再度複出後與 TVB (香港無線電視)合作的第二部電影[24]。這部聚集了包括 TVB 當紅藝人的上百位明星的賀歲劇，由楚原執導的邵氏電影《七十二家房客》（1973）作故事藍本，拍攝時出動了全亞洲最大的廠景，力圖還原香港旺角地區一條街市的真實風貌。《72 家租客》在香港上映十八天，累計票房高達 3088 萬港元[25]，同樣因為具有「香港情懷」而獲得好評[26]，成為該年香港賀歲檔最賣座的本土電影。邵氏副主席方逸華表示，TVB 曾培養了一大批人才，包括劉德華、周星馳、曾志偉等香港演藝界人士。「我們重新做電影，也是希望可以在這些方面做到更好，可以給現在的年輕人一些新的機會。現在的電影市場越來越好，特別是內地的電影市場在急速膨脹，這也給了香港電影更多的空間。」不過，她也表示，邵氏希望製作更多的香港本土電影，「我覺得香港的優秀電影應該延續」[27]。

《72家租客》在片名上就吸引了一部分對於港片和粵語電影時代比較懷念的香港人，也能見出邵氏复出向經典致敬的意味。 「72家房客」的故事早在解放前在上海就以滑稽戲的形式存在，1963年王為一導演拍攝改編自抗戰時期淪陷區上海的廣播滑稽劇的影片《七十二家房客》，該片將原來發生在上海的故事移植到解放前

[24]第一部為《Laughing Gor 之變節》（邱禮濤，2009）
[25]簡芳（2010）。<「租客」香港吃香 內地引觀眾罵戰>。《南方都市報》，3 月 4 日。
http://ent.qq.com/a/20100304/000167.htm。 讀取時間：2014 年 3 月 27 日。
[26] 如黃佩麗（2009）。<《72》家租客重現香港情懷>。《文匯報》，10 月 23 日。
http://paper.wenweipo.com/2009/10/23/EN0910230006.htm。讀取時間：2014 年 3 月 27 日。
[27] Yes 新聞娛樂中心（2014）。<TVB 後邵逸夫時代：顛覆傳統還是蕭規曹隨？>。1 月 7 日。
http://tw.twent.chinayes.com/Content/20140107/kiszwzphkd68i_6.shtml。 讀取時間：2014 年 3 月 28 日。

的廣州，把上海滑稽戲中的俚俗轉變為南粵市井笑料（李鎮 2011：42）。十年後楚原所拍的同名邵氏粵語片《七十二家房客》（1973）同樣改編自上海滑稽劇，在香港攝影場內搭景拍攝，片中來自上海、山東、潮州的色也夾著地方口音說粵語。加上地道的香港演員和班底，該片搬演了一部香港小市民的故事。當年這部電影同樣是邵氏與其子公司TVB合拍的第一部影片，相比王為一版本增加了劇中的喜劇衝突，使得影片在上映後極受歡迎，這部片子獲得560多萬票房，打破了當年香港電影票房紀錄（蒲峰 2009:8）。更重要的是，這部電影被認為在70年代國語片當道，香港粵語片式微之時引領粵語電影回歸最重要的電影之一（羅卡 2004：21；蒲峰 2009：10）。

作為給本土觀眾看的賀歲片，《72 家租客》從角色、對白、劇情元素無不針對香港社會從娛樂、時事議題到日常生活的各種趣料、內部笑話，但大多建基於對本土流行文化，尤其是各種電影的互文、戲仿和參考引用。電影開頭對《七十二家房客》的致敬片段，鄭欣宜飾演其已故母親——香港流行文化符號沈殿霞在《七十二家房客》裡的經典形象「上海婆」； 在兩個手機店爭客大戰中，許冠傑兒子許懷谷率眾共唱當年許冠傑電影裡的名曲，唱「打工仔」心聲的《半斤八兩》；哈女模仿「葉問」上演以一打十。還包括演員本身的自我指涉：劉美君飾演的「一樓一鳳」妓女重現了她在《性工作者 2：我不賣身，我賣子宮》（邱禮濤，2008）中的角色；哈公曾志偉鼓勵店員積極推銷手機，引用了他在《無間道》（劉偉強，2002）裡的臺詞「一將功成萬骨枯」；張學友飾演的石堅模仿「張學友」演唱他的經典粵語歌曲《愛是永恆》。當地時事議題也巧妙再現在租客們的日常生活中，包括「鏹水彈」傷人案、長者津貼（生果金）、領匯、BT 下載的風行等；在對白上，電影更彰顯了不屑南北差異的語境設計，如「雲吞面加色走青多條菜」這些本港點菜用語（翁子

光，2011），都是難以用普通話翻譯，只能在「內部」流通的交流方式。黎肖嫻曾分析 90 年代的香港電影的「謎化」（enigmtization）現象, 即「選擇性地以說廣東話的本地人作為講故事的對象:片中常出現只有本地人才能理解的笑話、諷喻、俚語戲言、對本地舊片的含沙射影或顛覆拆解等」（ 1997：44），尤其以周星馳的「無厘頭」和《新難兄難弟》（陳可辛，1993）等懷舊電影為代表：這些流行電影建構了一種「對內」開放的闡釋空間，本地人變得擁有特殊地位，成為這類電影指定的「解釋群體」（44）。

從前文的列舉中，《72家租客》對流行文化記憶的拼湊和重現延續了從90年代懷舊電影的一種慣用策略，選擇性地對本土觀眾對話，這一點，令粵方言區觀眾尤其香港本地觀眾在近年CEPA合拍片體制下，香港電影重內地市場、增加內地演員，普通話粵語交纏不清，弱化香港本土意識及元素的情況下，獲取了更深的共鳴——這好像重現了當年《七十二家房客》在國語片當道的時刻振興粵語片的歷史。但細探之下，電影參考引用的橋段並不止源自本土觀眾熟悉的謎化文本，例如《無間道》、「張學友」等在華語世界有廣泛受眾的流行文化符號，也包括近年來的合拍片，如《葉問》（葉偉信，2008）：哈女出手幫助被欺負的拾荒婆婆，上演戲仿「葉問」在比武中以一打十的片段，她擺出詠春拳的架勢，數十個小混混圍成一圈，模仿日本武士在開打前向她鞠躬。幾個回合之後哈女打退這群人，嚇得對方老大直問：

——「你是谁？」

哈女一臉正義凜然：

——「我，只不過是一個中國人。」

——「你師傅是誰？」

哈女拿出《葉問》剧照，對方疑惑道：

——「葉問？」

——「錯！是甄子丹。」

在這個日常的善舉之中，哈女一句毫不相干的「我只不過是一個中國人」消遣了《葉問》中民族主義色彩濃厚的，一洗列強欺凌屈辱的中日比武。她誇張的表演方式將戲仿的對象在原本情境下的煽情與悲壯解構，變成一個笑料呈現在這一片段中。也把對當下合拍片的反諷和戲謔放在「內部」文化空間中，去與本土的觀眾對話。

同樣的，與 90 年代香港懷舊電影回望 60 年代守望相助的鄰里精神一脈相承，邵氏這部新懷舊電影在當下語境中有什麼不同的想像嗎？電影一開頭就為「香港精神」點題：

> 每一個城市都有自己的故事，這個獅子山下的城市，經過幾許春秋風雨，留下了不少傳奇故事，故事的精彩不但在於情節，最動人的，是當中那份奮鬥與互助的精神，歲月無聲流逝，山下花燈愈夜愈璀璨，都是面貌隨年月變遷，獅子山下的精神與情懷，卻依然未變。

如果《歲月神偷》是把虛幻浪漫版本的香港 60 年代看做一個有機統一體來作為緩和（當下）社會矛盾的良方，同時暗銷個人努力和家庭奮鬥的「獅子山精神」，《72 家租客》直接點明了「奮鬥與互助」的「獅子山精神」作為對香港城市精神的意義。緊接著這段畫外音的是幾分鐘戲仿《七十二家房客》（楚原，1973）的濃縮片段：70 年代，共住在一個庭院的香港下層小市民被房東太子炳（林家棟飾）和包租婆（佘詩曼飾）逼遷，並企圖將乾女兒小桃紅（陳法拉飾）下嫁給「鹹濕」的警察局局長，哈公（曾志偉飾）與石堅（張學友飾）設妙計幫房客們免遭房東逼遷，成功營救小桃紅。但這一片段僅僅作為故事的背景，緊接著劇情跳轉到商業都市的「現在」，上演小商戶們為對抗大地產商同心協力「守護家園」的現代故事。因此這部電影與其是說翻拍經典電影遺產，不如說重新闡述和挪用其文化意義並植入當

代的相關性。

隨著劇情推展，已是中年婦女的小桃紅（袁詠儀飾）與哈公結婚數年（一段閃回中，我們得知當年石堅與哈公擲硬幣決定小桃紅的歸宿，哈公勝出），石堅與哈公變成世仇，二人如今在商鋪林立、人流密集的旺角西洋菜街區各自擁有一家手機店，「頂太 Phone」與街對面的「開 Phone 府」無休無止地進行「商業大戰」，用不同誇張的行銷手法吸引客源，壓倒對方。冤家路窄，哈公的兒子哈仔太郎（黃宗澤飾）愛上石堅的女兒（鄧麗欣飾），石堅的兒子堅仔（王祖藍飾）也與哈女（鐘嘉欣飾）漸生情愫。毫無疑問兩對都遭到父親的堅決反對，並導致兩家矛盾的不斷升級。內地地產大亨（梁天飾）要收購西洋菜街，大業主要將所有商鋪租金翻三倍，借機趕走小商戶。內地房產商人的成為新「房東」，雖然與「七十二家房客」故事原型的房東相比，他並不邪惡、勢力，相反謙和而彬彬有禮。

這種翻用舊戲，注入現代的內容或形式的懷舊電影都是與當時社會時空聯絡下的情感結構複雜地糾結在一起的，正如周蕾所言，懷舊不是從特定的「現在」回到特定的「過去」，而是而是一種主體狀態，在浸透著對某種過去的特殊記憶的畫面中尋求自我表達（周蕾 1995:46），是為「現在」而整合出「過去」（黎肖嫻 1997:52）。《72 家租客》作為同樣也是以經典電影遺產為藍本，去書寫「72 家房客故事」中人們守望相助，共度時艱的精神，甚至想重新連結（reconnect）到的 50 年代的「中聯精神」[28]（登徒 2011：16），以《危樓春曉》（李鐵，1953）中吳楚帆飾演的的

[28]中聯（中聯電影企業有限公司）成立於於 1952 年 11 月，由二十一位台前幕後影人群策群力，以拍攝反映社會現實、維護藝術尊嚴的影片為製作方針，提高粵語片水準為己任，抵抗當時粗製濫造的粵語片，扭轉粵語片被戲曲片或歌唱片主導的現況，被稱為「香港電影光榮旗幟」（余慕雲 2001：100）。中聯電影有意識形態上（電影不僅是娛樂品，還有教化人心的使命）和藝術上（重視製作、劇本、演出及拍攝美學）堅持。其對社會寫實電影的探討，確立香港粵語片本土化的重要根基，《危樓春曉》（李鐵，1953）裏的「人人為我，我為人人」名句，標示的同舟共濟精神，歌頌人的尊嚴，人倫間、父母子女間、鄰舍間的關愛。中聯在其存在的 13 年間，部分導演更拍出個人人生代表作，如李鐵的《危樓春曉》（1953）、《天長地久》（1955）、李晨風的《春殘夢斷》（1955）、秦劍的《父母心》（1955）、《兒女債》（1955）等。詳見余慕雲（2000），《香港電影史話第四卷》，香港：次文化堂。

士司機那句「我為人人，人人為我」為口號的精神。當年這部電影刻畫了 1949 年後大批難民南逃避禍，一群生活在危樓的社會低下層，在殖民地政府與地產商官商勾結，兩方面的壓迫下失去住所。這些租客們只能眾志成城胼手胝足等待黎明。中聯就是利用這種眾志成城的理想去凝聚一班新移民，繼續在殘酷的資本主義社會下活下去（紀陶 2011:17）。

這種草根的，重視舊式的鄰里和道德的「中聯精神」在當時時空脈絡下的意義在於，它是一個關於社會理想建制的烏托邦，在沒有政府角色和社會支持可言的歲月裡，人們是怎樣互相扶持，窮人（無產者）如何幫助窮人。放在當下社會文化脈絡裡，這一精神被移植到現代，把它放在一個「小商戶」面對大地產商、商家收樓的現實中，這個精神何以繼續發揮作用？

《72 家租客》交代了金融海嘯背景，大業主此時還要雪上加霜加租三倍。西洋菜街的手機店、漫畫店、書店、魚丸店、鞋鋪、光碟店的小商戶要聯合起來共同起來對抗新「房東」大業主和內地地產商。當租客們集體上門抗爭，這位內地地產大亨卻表示，他本想收購西洋菜整條街，但通過幾次「微服私訪」後，發現這條街之所以火爆，不是因為地理位置，而是這些商戶之間齊心協力，互惠互利的真誠感動了來過這裡的顧客。如果單單買這條街，只會讓那些貪得無厭的房東收益，因此決定放棄原來計畫，在隔壁再買一條街，請商戶們過去開新店，三年免租，商戶們當然對這種眷顧感恩戴德。至此，電影揭示守望互助的「中聯精神」的維持需要靠商業來完成，且要依賴內地的好心地產商，這恰恰與「中聯精神」當年做為左派電影公司所倡導的窮人（無產者）互助的道德內涵相悖，而與強調個人奮鬥、勤奮肯捱的「香港精神」（其實也是「獅子山精神」）同構了。甚至電影的關鍵情節是旺角的現代租客們與內地地產商共同將目標對準當代香港在全球化歷史格局中的位置：因

地產商決定啟用哈仔設計的新旺角藍圖「夢想大道」，設想其成為最先進的購物天堂，「比東京都厲害」，這無不影射了香港城市品牌形象「亞洲的國際都市」[29] 。

如果 90 年代香港懷舊電影對 60 年代粵語電影中的社區道德、人情世故充滿緬懷，批判了當下金錢掛帥的資本主義社會的自私貪婪和個人主義。《72 家租客》同樣將守望互助、同舟共濟變為主題，當社會不公、小市民的生活難以為繼、利字當先的社會現實又再重臨，重溫中聯精神和它的意義，確是適時的。但電影最終軟化了這種批判性，將或「中聯精神」與現代版「香港精神」以及香港的亞洲國際都市定位的官方論述扣聯在一起。同時，內地地產商所象徵中國的新富人階層參與了對或「香港精神」的打造，將之延續。租客與「新房東」的共謀也揭示了電影對中港關係的想像。

小結

本章以兩部「新懷舊電影」《歲月神偷》與《72 家租客》為例，分析後 CEPA 時期的「純港產片」如何通過直接處理和想像「集體記憶」和「香港精神」來形塑「本土」，以響應香港電影與香港自身所處的現實困境。《歲月神偷》營造了一個浪漫化的香港 60 年代社群和庶民生活圖景，建構了一個非國族的、在地的「故土」，來抗衡 CEPA 體制下合拍片以「大中華」為中心的敘事策略。《72 家租客》從片名到故事藍本都翻拍自楚原 1973 年的電影《七十二家房客》，向本土經典電影遺產「致敬」，并通過對本土流行文化，尤其是各種新舊電影的互文、戲仿和參考引用，與「翻拍」的形式一起構成了一種電影懷舊實踐。《歲》和《租客》在內容和形式

[29]香港策略發展委員會於 2001 推出「香港品牌」計畫，將香港定位為「亞洲國際都會」，其宣傳短片《門戶》充分表達了品牌的要求：「香港的大門，連接亞洲，面向世界，通向燦爛的未來，香港，亞洲國際都會。」參見香港政府網站：http://www.brandhk.gov.hk/tc/#/

上都想建構一個獨立的香港歷史，重塑獨特的香港精神，并介入當下社會議題。在電影中體現為重提 「獅子山精神」 和「中聯精神」并將之延續。前者以「做人最緊要信」、「一步難一步佳」的口號重新包裝「獅子山精神」，暗銷艱苦奮鬥、肯捱肯幹的個人和家庭價值，和面對社會不公也要減少怨氣、逆境自強的意識形態；後者強調草根的、重視舊式鄰里守望相助的人倫關係，為這個現代版的「七十二家房客」故事注入新內涵：「香港精神」的維持要靠商業來完成，且要依賴內地的好心地產商這一新「房東」，然後與中國聯手打造香港城市品牌形象「亞洲的國際都市」。由此，「新懷舊電影」一方面表達了香港電影人維護香港粵語電影獨立身份的自覺。但某種程度上，在「溫情」、「勵志」的包裝下為「現在」而整合出裹著「香港情懷」外衣的「過去」，卻也生產了一種相對保守的本土意識，不自覺回應了官方的歷史論述與現實定位。

第四章 「我城」之外——後合拍片時期的「上海」/中國想像

香港和上海，因其特殊的地緣文化和殖民歷史淵源被賦予「雙城」（傅葆石，2008；李歐梵，2010）之名。80-90年代香港導演創作的一批涉及「老上海」的電影如《上海之夜》（徐克，1984）、《傾城之戀》（許鞍華，1984）、《阮玲玉》（關錦鵬，1992）、《歲月風雲之上海皇帝》（潘偉傑，1993）等，發展出一種共用的懷舊式的美學風潮、文化想像。「老上海」的流行形象在香港電影中得到鞏固，上海的故事又在香港電影中被閱讀成香港的寓言（李歐梵 2010：342），對「老上海」已逝時空的懷舊或可自況際遇，投射香港的特殊歷史處境。這就通過電影在香港和上海之間建立起來了一種象徵性的聯繫。儘管許多文化評論中（下文詳述），在特定時空脈絡下，香港電影關於上海的地緣政治想像不僅建構、重塑了香港對「家城」空間的感知，這種寓言式的「雙城」對看已成為這些香港電影裡的潛文本。但是否香港真的始終需要上海/殖民上海來映照自我，寄託「鄉愁」？ 在後CEPA時期，講述上海故事或以上海自喻的香港電影的確沒有終結，但是卻在《姨媽的後現代生活》（許鞍華，2007）和《如果 愛》（陳可辛，2005）兩部電影中發展出不一樣的想像。本章將目光轉向香港導演處理內地題材的合拍片。以這兩部講述上海故事的電影為例，我關注「上海」作為一個想像空間如何在香港電影中被重新再現，香港電影在新的時空脈絡下有意識的構建——選擇、重組、拼貼出的新的上海形象又有何同與異？

一、書寫失落的時空想象：香港電影的上海執迷

香港文化在20世紀末多方面地被描述為懷舊（nostalgic）的、憂鬱(melancholic)的、即逝的(fleeting)。很大程度上是由香港世紀末（fin de siecle）後現代條件，和

後殖民氣質(ethos)構成的，在其中人們焦慮、困惑，不得不屈從他們的未來（洛楓 1995：36；Janet　2009:4）。香港電影以各種美學形式呈現當時的社會情緒。一系列圍繞著「過去」的懷舊電影從80年代中期開始出現，其中對上海故事的書寫，更準確說是對上海元素的挪用（如改編海派文學作品，以香港或上海為故事背景；書寫香港的上海人/社群的情愛故事；也包括上海人的上海故事等等）便是其中的表表者。徐克、關錦鵬、許鞍華、王家衛等香港電影人，他們鏡頭下的老上海不僅成為一種美學風潮，更提供以一種窺探港人複雜心境的視鏡：以寓言的方式寄遇港人對未來歸屬的某種相似的焦慮（《上海之夜》（徐克，1985）），（《胭脂扣》、《阮玲玉》（關錦鵬，1988、1992）等）。這股懷舊潮重塑了一個想像的上海香港「雙城記」(李歐梵 2010：346)。

在眾多「雙城」論述中，我們需要釐清的是為何香港要想像上海？這種想像如何形塑自我？ 香港上海雙城如何跨越不同的時空脈絡進行連結，形構出一個「想像的共同體」？

「雙城」論源自二者的歷史、文化關聯，具體說來，上海在上世紀三、四十年代形成了殖民文化的國際大都市，不僅確立起物質財富、殖民文化繁榮的標杆，而且也成了後繼殖民文化城市的歷史傳統，香港承接了南來的文化力量，客觀上存在著與之相關的人事淵源（陳林俠，2009 ：84-85）。也即阿巴斯（Abbas）強調的香港上海「血脈相連」：二者同為商埠，同樣為西方政權在鴉片戰爭之後創設，一同走過殖民歷史（2000:773）。對人事淵源和殖民歷史的強調突出了兩個城市在文化空間的「起源」的相似性和親族關係，為二者「命運共同體」的連結定下基調。傅葆石在《雙城故事——中國早期電影的文化政治》一書中，關注在 1935—1950 年戰亂頻仍的背景下，上海和香港兩地的娛樂文化和電影產業所包含的複雜多元的歷史

及互動關係，帶出了香港上海在電影產業上的淵源。香港導演關錦鵬更進一步指出電影「起源」的問題：「我們常說中國電影發源地是上海，後來因為政權變動、天災人禍，所以電影工業才向外散佈，最明顯就是南下至香港」（張美君編 2007:46）。

關於滬港互相連系的懷舊感和文化想像，在李歐梵的《上海摩登——一種新都市文化在中國（1930-1945）》一書中有詳述。李藉由海派文學作品（尤以張愛玲為甚）和 80-90 年代香港懷舊電影來分析雙城互為鏡像的關係：張愛玲為上海人書寫香港「傳奇」，她筆下的故事說明了 50 年代大批上海人客居的香港其實只是作為張愛玲「家城」上海的「她者」（李歐梵 2010：322）。上海也同樣是香港的「她者」，這體現在香港 80-90 年代的懷舊電影中，如《阮玲玉》（關錦鵬，1992）、《上海之夜》（徐克，1984）或改編自張愛玲原作的《紅玫瑰白玫瑰》（關錦鵬，1994）、《傾城之戀》（許鞍華，1884）等。「把香港自身的焦慮題記在一個老上海身上，這個明顯的『自我吸納』背後看到了更多的文化糾結：香港需要一個『她者』來定義自己」（328），亦即：當上海成為香港追憶的神話後，其在歷史舞臺上的衰落自然成為香港歷史預定進程的寓言（328）。後九七香港電影的上海執迷從本質上說是一種「懷舊的政治」，懷舊不僅僅是身份的困擾，而是因為上海昔日繁華「象徵某種真正的神秘，它不能被歷史和革命的官方大敘事所闡釋。這就是他們所希望解開的秘密，從而在這兩個城市之間建立起某種超越歷史的象徵性聯繫」（329）。

從70年代起香港經濟起飛，迅速「現代化」之際，上海卻因文革而癱瘓，香港卻對老上海懷著越來越強烈的「鄉愁」。關於30-90年代兩個城市命運彼此起落間的文化關聯，李歐梵同時指出上海、香港所共用的不光是人事淵源、殖民地或半殖民地的歷史背景或電影產業淵源。而還是一種「紮根於大都會的都市文化感性」（333）。上海熱的背後是現代化敘事，因上海是空前絕後的現代傳奇，它承載了「中國現代

化追求最核心的一種想像」,(倪文尖，2003)。

以上關於香港80-90年代怀旧电影中的「双城」故事及其引申出的一系列关于双城历史渊源和文化共性的文化批评，指出圍繞上海的種種想像使得上海超越了地理概念而成為一種地緣政治想像或話語空間，藉此香港可以審視自己複雜、悖謬的位置。但諸如李歐梵、倪文尖等有上海背景的學者沒有回答的是，為什麼香港需要以（殖民）上海作為鏡像「她者」，而非其他城市如廣州、台灣……？筆者同意上海作為香港電影文化工業起源的歷史淵源，香港電影的上海故事/元素在某種程度上是對電影文化的尋根，但不能化約為香港對上海的尋根。以下我將要分析的兩部電影隱含了這種對固有的「雙城想象」的重新思考，這同時也要放在香港「回歸」中國，尤其是後CEPA時期合拍片主導香港電影市場後，這一新的時空脈絡下來理解。

二、出走與「歸鄉」之間——《姨媽的後現代生活》中的上海故事

1991年許鞍華拍攝的《上海假期》與改編自張愛玲小說的《半生緣》(1997)及《姨媽的後現代生活》(2007)称為「上海三部曲」[30]。這部電影在當時「老上海」電影熱潮中將鏡頭轉向改革開放初期(80年代)的上海，講述美籍華裔小孩顧德(黃坤玄飾)和中國爺爺(午馬飾)相處期間的中西文化衝突。顧德拒絕用木盆洗澡、吃不慣中國飯、不理解中國學校教育，與周圍環境發生種種衝突後離家出走，最後在上海一個不知名的鄉村找到歸屬感。許鞍華所拍攝的上海是一個完整的上海，影片中既有外灘、里弄，也有上海郊縣、農村，許鞍華不僅講述了一個上海的故事，也可被看做中國的縮影(王海威 2007：102)。以城市定位的香港在與以「country」(鄉土)作為表徵的「country」(國家)論述展開了半個世紀的拉扯(王德威 1998:300)，

[30] 搜狐新闻（2007）。<许鞍华：我就是「姨妈」>。3 月 14 日。http://news.sohu.com/20070314/n248723835.shtml。讀取時間：2014 年 3 月 30 日。

這部片中，來自國際大都市的孫子顧德卻在「鄉土」中找到了作為中國人的認同感。最後顧大德對顧明的教誨也訴諸民族認同：「無論你到哪兒，選擇怎樣的生活方式、教育方式，你的皮膚是黃色的卻是永遠不會變」。

《姨媽的後現代生活》（許鞍華，2007）在角色設置、故事結構和「歸鄉」的主題上多少可以看作是《上海假期》的變奏，但又將這種簡單甚至略顯直板的對立——認同的框架複雜化、問題化。電影將鏡頭對準新世紀的上海，以侄子寬寬的視角，觀察姨媽葉如棠（斯琴高娃飾）在後現代都市經歷匪夷所思的事，同時講述這兩代人間的碰撞與磨合。如果說80年代的上海和當時整個中國一樣，是重新對世界開放、百廢待興的土地，但與顧德的都市教養形成對比的是上海的市民精神和傳統人倫感情。那麼《姨媽》中新世紀的上海已是各種社會觀念和價值取向失範的「後現代」都市。曾經念過大學、曾是工廠勞模的姨媽獨自居住在上海市中心的老宅中，在侄子寬寬（關文碩飾）眼裡，她囉嗦、吝嗇、落伍，每日端著架子與鄰居老水（盧燕飾）攀比，謊稱女兒（趙薇飾）在國外工作。平日裡擺弄國畫、癡迷京劇，把年輕時的虞姬扮相照掛在牆上；她教訓不講公德的外地小販，將同樓的鄰居定義為沒文化的「癟三」；希望憑自己正宗的英式英語謀生……命運曾讓她在文化大革命時被發配到遼寧鞍山，委身於一個「粗俗的老工人」，但不甘心的她選擇拋棄家庭逃回到上海，從此開始她在上海的掙扎。用導演的話說，「姨媽是革命時代的產物。她認為要有公理，人要上進、要注意乾淨等等。她年紀大了仍不服輸，希望在這個新的時代中也不落伍；但為了追上時代，她把自己弄得更狼狽」（劉輝、許樂：71）。姨媽與這個城市始終處於游離狀態，她似乎屬於「過去」的上海，始終與「現在」的上海格格不入，甚至呈現出可笑的一面。

電影三段式地展示了姨媽遭到的騙術：侄子寬寬串通網友飛飛（王子文飾）編

造一個「綁架」鬧劇，為了騙姨媽錢給這個毀容的女孩整容，鬧劇揭穿後，姨媽還得為侄子背黑鍋；姨媽收留的打工女金永花（史可飾）為了給得絕症的女兒付醫療費，不得不靠「碰瓷」（故意和機動車輛相撞，騙取賠償）來騙錢，姨媽得知後將她趕走；最後，周潤發飾演的「身份曖昧」的潘知常，和姨媽談起「黃昏戀」，最後騙她將一生的積蓄拿出來投資墓地，轉頭人財兩空。最後姨媽失神摔斷了腿，被女兒接回鞍山(也正是許鞍華的祖籍所在地)，跟隨粗俗的前夫在露天市場賣雜貨。

20世紀90年代起上海通過新一輪城市改造，漸漸成為中國經貿發展重點，更積極轉型為全球城市，引領中國邁入全球化的城市樞紐（馬建峰 2007:11）。在30年代「老上海」作為中國現代性的體現被投射在80年代以來的「老上海」懷舊中，其實接續了一種新的現代化、全球化想像。因此懷「老」上海之表像下實則是懷「摩登」上海之實。然而《姨媽的後現代生活》所展現的不是這種「十裡洋場」式的，「冒險家的樂園」式的上海景觀，而是以浦西的殘舊公寓、菜市場、車行環路、人行天橋，街坊鄰里的尋常弄堂，老年票友練嗓的公園構成的日常性敘事空間，作為上海全球形象象徵的東方明珠也只在背景裡閃現過幾次，與人物生活空間相去甚遠。但若將這部電影對舊有文本/形象的挪用和改寫，做一個互文對看，我們會發現，演員本身已是一個充滿懷舊意識的符碼：周潤發作為香港電影電視的標誌性人物，飾演過不少傳奇英雄，如「小馬哥」、大上海頭目許文強，而在《姨媽的後現代生活》中卻是一個「無法確定身份」的油腔滑調的文藝愛好者/江湖術士，會唱京劇，言必引詩詞。他的出現成了姨媽生活中的光亮，二人在姨媽的公寓裡穿上戲服合唱《霸王別姬》的畫面令人動容卻又顯得不合時宜。他對姨媽在似真似假的愛情最終以一個騙局收場，這也成了姨媽的悲劇性轉折。被姨媽趕出門後，他在空蕩的走廊大步向遠處走去的背影，以及披風衣的動作喚起對《英雄本色》（吳宇森）「小馬哥」

經典螢幕形象的記憶，投射出一種無不反諷的懷舊情緒。影評人朗天認為潘知常像《傾城之戀》（許鞍華，1984）裡的范柳原，「老去的范柳原，光棍的真面目便露出來了？姨媽可便是老去的白流蘇？這又是導演一次自我詮釋，同時是她對張愛玲解讀的再發展。」（2013：124）諸如此類的投射本身都構成了懷舊的潛文本。

金馬影后、荷里活著名的華裔女星之一盧燕客串的鄰居老水，是一個愛炫耀、神經質的富有老太太，她以貓為伴，常常借機窺探姨媽的私生活。她的表演方式讓人想起諸如《花樣年華》（王家衛，2000）裡上海公寓裡那種家居熱鬧、蜚短流長的氛圍。老水的貓無意間「窺探」到正在約會的姨媽和潘知常，怕「名聲不保」的姨媽和潘失手將它悶死。這之後，老水精神崩潰，突然病逝。原來外表富貴、「兒女孝順」的她唯一精神寄託便是那只名貴的貓。學者王海威認為盧燕的身體演出之外，她的個人經歷也為影片帶來「文化表演」的意味，「她那口有些特殊的國語已漸漸在中國大螢幕絕跡，又一個老上海消失，也讓這座城市的底座逐漸死去」（2007：116）。周潤發（香港）與盧燕（老上海）的一「走」一「死」在某種程度上也象徵「上海」傳奇的失落，也構成了電影從喜劇到悲劇的中途變調，上海自此退出了主角的舞臺：被騙走一切的姨媽摔斷了腿，女兒從鞍山趕來照顧，言行鄙俗的女兒斥責她當年拋夫棄女，無路可走的姨媽被迫隨她回鞍山。在離去的車上姨媽端視著上海繁華的夜景，霓虹閃爍、車水馬龍的都市形象這時才出現在電影中，但卻成為人物心境的襯托：一種曾經輝煌過的遲暮感。

另一位有文化表演意味的演員是飾演姨媽的斯琴高娃，她曾經在80年代香港典型懷鄉主題電影《似水流年》（嚴浩，1984）中飾演內地農村女性阿珍，她與香港的珊珊（顧美華飾）是兒時舊友。珊珊在香港飽受情感挫折、財產糾紛之際回鄉祭祖，二人再次重逢，喚起香港人對內地前工業化不受煩擾的寧靜的懷舊之情（丘靜

美 1994:128），斯琴高娃也憑此角獲得當年金像獎最佳女主角。在《姨媽的後現代》生活中，當年善良淳樸的農村女性如今變成斤斤計較卻也保持善良本性的都市姨媽。當她回到鞍山後的一段，色調是灰暗的，在感觀上還保持著上世紀80年代工業城市的感覺，是社會主義中國城市景觀的典型表徵。姨媽花白著頭髮，穿著粗布衣服打掃衛生，前夫呆坐看電視，女兒劉大凡與男友就「出國」問題爭吵，一家人完全幾乎沒有交流。她的暮年生活同這個城市的冬季一樣，散發著槁木死灰的味道。

姨媽的「歸鄉」並非如《似水流年》般，是一個「神話」式的鄉土/國家的召喚，也並非對後現代上海的否定與拒絕，而是因為「在地」（上海/香港？）的受困，這在片中也通過一些細節展現——如「瘸腿」的意向：寬寬來到上海時就拄著拐杖，姨媽送他走時，說他剛拆了石膏的腿就像「剛剝開雞蛋」；姨媽摔斷腿成為她「歸鄉」的轉折；還有姨媽房間裡的籠中鳥，她不時放它們在房間亂飛，就像20年前姨媽嚮往「出走」的心情；還有片中兩次出現的月亮意象，第一次是在姨媽病房的窗外，一輪碩大的超現實的月亮升起，月光刺醒了沉睡中的姨媽，也宣告著她上海歲月（「現在」）的終結，要被迫回到她的「過去」。第二次是寬寬再次拜訪姨媽時在鞍山看到的，這時寬寬已經是「真的瘸子」了，他即將赴澳大利亞讀書，而無法出國的劉大凡要繼續留在這個城市當廚子，月光普照著二人的歡喜憂愁。在中國文學傳統中象徵「家」的意向卻否定「原初」，刺激出走的欲望。由是，這部電影或隱或現的提供給我們觀照後合拍片時代來看香港/香港電影的位置，《姨媽》「表面指涉文化大革命的傷痕反彈，深層卻是港人回歸中國後的複合心理」（朗天 2013：124）。「老上海」從繁華到衰落，再到改革開放後至今的轉變，電影文本既放棄對摩登上海的懷舊（連風花雪月也是中國傳統的京劇，而不是十裡洋場的鶯歌燕舞），也不流連接續現代性想像的國際化大都市形象，上海作為傳奇的失落，香港（電影）和

上海在此際似乎命脈相連，《姨媽的後現代生活》也徹底把對上海的懷舊情結轉化成對（回歸）社會主義中國一種無可無奈何的確證。

三、《如果 愛》——上海/中國的雙重欲望空間

2005年陳可辛執導的《如果 愛》是一部中港合拍，亞洲融資的華語電影。這部電影以歌舞劇類型包裝，講述一個懷舊的愛情故事。作為陳可辛泛亞洲定位Applause Pictures公司打入內地及全球市場轉變的第一部片子（朗天 2005:80; 鳳毛2005:84）。葉月瑜在《一個市場化視角的分析——後回歸時期香港電影的產業與內容變化》（2010：135-136）中詳述了其市場策略：

> 《如果 愛》將泛亞與中國成分混合、配對，強調地點、歷史、語言和圖像的中國元素。在泛亞部分，選角策略以市場和演員的配對，將各區塊緊扣一起。領銜主演的有台日血統的偶像明星金城武、號稱歌神的華語歌星張學友和在臺灣因電視劇成名的新秀周迅……韓國電視明星池珍熙在片中飾演了說書人兼馬戲團領班的角色……此外，《如果·愛》還意圖與國際電影相連，請來了寶萊塢著名編舞師法拉克罕（Farah Khan）設計舞蹈表演，以非洲和南亞的舞者，跳出一場無遠弗屆的國際盛事，有意與《紅磨坊》（Moulin Rouge）和《芝加哥》（Chicago）互別苗頭。為了內地市場，《如果 愛》還摻入「海派電影」氣息，帶著魅力、懷舊和些許頹廢。

電影羅致中、港、韓的明星，用寶萊塢式的歌舞劇形式，增加其亞洲親和力，也強調各種中國元素：以 30 年代上海（片場）作為主場景，中間穿插 80 年代的北京，所有音樂、對話全是普通話。片中以戲中戲和互相指涉的形式來結構一段三角戀情:內地演員孫納（周迅飾）與導演聶文（張學友飾）、香港學生（林建東飾）現實中的愛情故事在聶文的歌舞片《勿忘我》中重現。劇中女主角小雨（對應孫納）忘記了自己的過去，馬戲團班主（對應聶文）為他編織了一場美麗的回憶，當她的初戀情人張揚（對應林見東）再次出現時，小雨依然陷入記憶與遺忘的抉擇。聶文的「電影」由此與陳可辛的電影視角暗合：聶文作為香港導演來中國拍攝一部「可

以賣到歐美去」（電影中女演員孫納的台詞）的歌舞電影，與現實中陳可辛來中國拍攝，定位亞洲和全球市場的合拍片《如果·愛》形成互涉關係，為合拍片這一電影身份提供了一個有距離的觀看位置。後 CEPA 時期的香港電影中，都有不少體現出這種後設性的自我思考甚至調侃，例如許鞍華的《桃姐》（2011）開頭徐克和洪金寶客串電影導演和動作指導，博納影業總裁于冬本人出演一位片方大老闆。片中徐克、洪金寶和劉德華三人聯手上演了一幕「爭吵」的戲，爭吵的內容是關於合拍片因電影投入大場景製作而超支，最終三人成功獲得了更多的投資；彭浩翔 2012 年的《低俗喜劇》講述一個要尋找生存空間的香港電影監製，受盡財大氣粗、粗俗鄙陋的內地投資人的侮辱，但最後合拍了一部很成功的電影……在敘事中提供一個嘲諷的距離看自己，是後 CEPA 時期香港電影的一個新特徵。

這部戲裡戲外都要「賣到歐美去」的電影皆是從香港電影工作者的眼光出發，將一個在上海尋找「過去」的懷舊故事設置在30年代上海的懷舊仿製片場，這是否在香港上海「雙城」故事脈絡中投射了新的關於他者和自身的想像？在浪漫懷舊故事的內容與「別開生面」的歌舞形式之間，「上海」作為一個想像空間如何在香港電影中被重新再現？

電影中，三個主角孫納（小雨）、林見東（張揚）、聶文（班主）的關係穿插於電影對過去與現在、現實與虛構、記憶與失憶、愛與恨的交錯敘述中。總體說來，這種結構性的對比在空間敘事上得以體現：如今上海（一個充滿了迷人懷舊裝置的仿30年代的片場）排演的一齣戲不斷被北京冰天雪地的閃回鏡頭打破。「過去」不斷打斷「現在」的平衡，回不到的「過去」交織著要不斷面對「現在」的困境。

十年前，農村女孩孫納去北京尋求她的明星夢，結識了從香港赴京念導演系的落魄青年林見東，他們在北京漫長的冬季同居在一間破舊的地下室相互慰藉。孫納

最終選擇放棄愛情，去上海走上成名之路。十年後，孫、林二人都成為知名演員並受邀出一部中港合資的歌舞片，導演聶文即是孫納現在的伴侶。在上海酒店的記者會上，冷漠與世故的孫納一再否認原有身份及與林見東的關係，并表示自己「從不看香港電影」。酒會上記者問起孫納在北京三裡屯做舞女的經歷，也被孫一口否認。此處一個細節道出了香港的位置：當年孫納在北京舞廳裡唱著梅豔芳的粵語歌曲（《冰山大火》），多少象徵了香港流行文化在過去對內地的影響。十年後林見東在上海遇到孫納，面對拒絕回憶的她，林唱起這首歌提醒她的「過去」。對孫納來說，上海始終是她對「外面的世界」的寄望，也是使這個「無業」的農村女孩滿足了她經濟、名利、「情欲」的需要的欲望空間。

在形式上，《如果 愛》對 30 年代「老上海」異域風情的再現也可以看做一個在全球市場中策略化地呈現「中國」的電影實踐。電影取景於上海外灘的東風飯店，王家衛的《2046》（2004）中也有它的身影。東風飯店被打造成一個 30 年代式的復古片場，掛著紅燈籠的古舊樓梯回廊，殖民時期的西洋建築，霓虹燈看板等上海景觀，無不召喚著一個懷舊式的、華洋雜處的「摩登」上海。開場舞中，衣著破舊的中國小孩帶著震驚感的凝視目光與華麗、花巧的馬戲表演交叉剪接。「幾場大型歌舞的背景是馬戲班：滑稽、精巧、荒誕（張愛玲語），不正是東方主義的舞臺？紅磨坊及百老匯式女郎在十字街頭把孫納這位純真的中國女子「進化」成世故勢利的大明星」（呂永佳，79）。最典型的是《十字街頭》一幕，這個名字來自 1937 年沈西苓導演的同名電影，同樣以上海這座「帶域外風的充滿速度、能量和頹廢的大都會」（李歐梵 2010：123）為題。這一場歌舞表現小雨決定要愛情還是要成名的掙扎，張揚帶著小雨逃跑，在十字街頭被濃妝豔抹的舞女阻攔，她們穿著旗袍、坦胸露腿，跳著性感旖旎的舞蹈，這與十年前小雨背叛林見東投奔他的副導演朋友的

「現實」故事來回跳接。隨後小雨慢慢加入舞蹈，化身妖治風情的上海灘舞女，數位西方舞男加入，與這位東方舞娘緊貼身體，小雨（被）左擁右抱，盡情舞動。「最迷人的身體／最真實的交易／最溫柔的戰役／最爽快的遊戲」 歌詞道盡上海的欲望對象還是要投射成一個女性，一個十裡洋場的「交際花」，一個公共身體[31]。於是〈十字街頭〉的歌舞場面，就幻化為電影為西方展現老上海/中國城市及歷史形象的欲望空間，施展其懷舊魅力。由是，正如孫納對聶文所言，「可以賣到歐美去，最少多賺一兩百萬美金」。

電影的「內容」與「形式」實則構成了雙重的欲望空間，但二者之間也存在著潛在的矛盾與張力。因上海這一「片場」本身就是一個虛構的空間，正如《勿忘我》這齣戲可以不斷被聶文否認、刪改、再造；正如聶文總是記錯的青島愛情故事，孫納糾正他說是青海——一個有鹽湖的地方。復古的電影片場不過是對「老上海」失真的複製，一個無所依存的倒影。在「雙城故事」的脈絡下，香港是否還需要/(擁有？)上海自戀的鏡像？為了回應全球市場的變遷和後起的但同樣重要的「中國市場」，香港之為香港的身份似乎也變得日益含混。

小結

80年代以來「上海」的城市空間、歷史處境、文學故事等被挪用到很多香港電影裡，構成相互系連的「雙城」文化想像，在其中上海不僅僅提供了一個諸如殖民建築、「十裡洋場」、「冒險家樂園」的文化景觀和美學風格。更重要的是在兩個城市彼此的命運起落間，關於這個城市的過去和現在總是被主題化地整合到香

[31]賽義德（Said）在《東方學》中指出，西方的「東方學」是西方基於自身對東方的想像和認知而建構出的一套關於東方的話語。例如將東方呈現為神秘的、荒誕的、陰柔的「她者」(1978:47、206)。如電影《蘇絲黃的世界》(Richard Quine,1960)中，香港妓女美琳作為一個有吸引力的東方／東方女人被一個歐洲男人挑逗、窺視、擁有，最後被救贖，也是將「妓女」作為東方（殖民地）的隱喻。

港的後殖民反思之中。後合拍片時代的兩部電影《姨媽的後現代生活》、《如果·愛》中，展現了「新上海」在後社會主義時期的不安和「無根」，以及大都會上海作為（經濟）欲望中心、全球展示中國的「東方化」視窗的複雜與吊詭。對上海的電影想像闡明了兩個城市持續的文化對話，以及對中國想像的動態發展。

第五章 全球與本土的拉鋸：《功夫》的懷舊再包裝

前面三章分析了後 CEPA 時期香港電影的懷舊想像，包括香港的本土創作和香港導演拍攝內地題材的合拍片，檢閱其如何通過懷舊再現「過去」與「現在」、「自我」與「他者」、「本土」與「國族」的對話與持續協商。最後一章將以香港的華語「大片」為例，看跨地區/跨國的流動和跨文化協商如何影響了香港電影的形式和內容，其中「本土」和「中國因素」如何被轉化：隨著跨地區、跨國電影製作和開拓國際電影市場需求而來的對「華語電影」身份的強調，是一般化了「文化中國」對不同華人社會的統合還是特殊化了不同社群的「本土」特質？當「本土」要重新包裝成懷舊的商品給全球消費，「懷舊」、「記憶」、「本土歷史」 及其伴生的文化想像便要在這一文化產品國際化的過程中被重新看待。

周星馳的電影可看做是對這一脈絡的迴應。從《少林足球》（2001）到 CEPA 後的《功夫》（2004）、《長江七號》（2008）、《西遊降魔篇》（2013），周星馳逐漸從一個香港草根演員/導演轉型為華語商業大片導演。「香港的周星馳時代已經過去，中國的、甚至世界的「周星馳」正慢慢成長」（曾建德，2009）。作為香港一代「喜劇之王」，周星馳的電影與香港本土有著不可分割的親緣性。從 1990 年起，周星馳拍過 50 多部電影，拿過 8 個年度票房冠軍，與周潤發、成龍並稱「雙週一成」[32]。他的作品《賭俠》（1990）、《逃學威龍（1991）、《審死官》（1992）和《唐伯虎點秋香》（1993）創下「四連霸」的香港票房紀錄（同上）。周星馳的「無厘頭」喜劇也成為承載他個人印記的表演方式和電影風格。

[32] 汪琳（2013）<商人周星馳 喜劇的憂傷>。《商業週刊》，6 月 22 日。http://read.bbwc.cn/NC8zOi80NDYx.html 。讀取時間：2014 年 4 月 4 日。

「無厘頭」到底有何含義？譚亞明認為，無厘頭原是廣東佛山等地的一句俗話，意指一個人做事、說話都令人難以理解，無中心，其語言和行為沒有明確的目的，粗俗隨意、亂發牢騷，但並非沒有道理（2000: 226）。李道新在《中國電影文化史》中進一步指出：無厘頭利用一種即興式的表演，通過一種刻意的嘲諷或者語言的遊戲，顛覆既定的生存規則與邏輯思維。表面上看，周星馳電影的人物言行大多不可理喻，但實際上是對權威的輕蔑和對虛偽的不齒。這種無厘頭「集中體現出普通港民的小我心態和坊間智慧，成為 20 世紀 90 年代以來香港人自我意識和香港身份的確切證明」（2005:576）。周星馳的「無厘頭」在很大程度上是通過粵語的對白展現出來的，黎肖嫻在分析周星馳 90 年代電影中的「謎化」現象（詳見第一章第四節）指出，無厘頭對白因廣東話重口語輕書寫，短暫性、表演性的特徵，難以由中文書面語和英語字幕來呈現，例如將熟悉的字取其諧音，拆解掉其原來的意義，變成笑料（如「看招」變為「看蕉」）（1997:45）。也是香港所共享的語言-文化身份（Cultural-linguistic identity）的一種表徵（Srinvas 2005:1)。

然而從《少林足球》起，周星馳電影透過在國內取景、減少廣東話對白的俚俗笑料，將突顯語言特的無厘頭喜劇元素改寫、置換為偏重畫面與特效的敘述/搞笑方式來面對泛華人乃至全球化市場。功夫喜劇《少林足球》將功夫與足

球結合，把李小龍及傳統動作，這些香港電影中最全球化的部份融入電影中，將「國際式」的運動用「中國式」的手法來闡釋，形成了「Glocal」(全球本土)的策略的兩個維度，即製造出異國風情的普世動作版本（彭麗君 2010：211）。這部電影在當時香港電影產業低迷（詳見第一章 1.1 節）的情況下取得 6070 萬港元的票房[33]，保持了香港當時在地製作影片的最高收入記錄，周星馳也憑此片獲得金像獎最

[33] 新浪娛樂（2008）。<周星馳電影票房二十年>。1 月 21 日。http://ent.sina.com.cn/r/2008-01-21/ba1885908.shtml。讀取時間：2014 年 4 月 26 日。

佳影片和最佳導演獎。雖然該片有如前所述明確的「Glocal」策略，以及「中國化」的敘事選擇：在內地取景，由內地女演員趙薇飾演一個會雲手做饅頭的武功高手，在最後關頭幫助阿星的少林足球隊贏得最終勝利，並與阿星一同登上《時代》雜誌。但其落魄主角的母題，加上周星馳那種時運不濟、說話尖酸刻薄的形象，依然能得到香港觀眾的共鳴（戴樂為、葉月瑜 2011:64-65）。再者，這部電影依然是本土製作，由周星馳自資的星輝公司和寰宇製作拍攝，先濤數碼公司做特效與後期，之後才被米拉麥克斯（Miramax）買下北美版權，對《少林足球》「去本土化」的批評並未有壓倒性的聲音。

《少林足球》的商業成功預示了周星馳有意識的自我轉換，即爲了超越「本土」在地域和語言上的限制的努力。三年後的《功夫》由哥倫比亞電影公司和華誼兄弟傳媒集團投拍，隨後在香港和世界各地獲得突破性的票房成績 ，周星馳一句「做全世界愛看的電影」，將《功夫》作為他交給荷里活的第一份答卷。接下來本文將以《功夫》為例，從電影中的地域空間、功夫和喜劇的類型元素兩個面向切入，瞭解周星馳的電影對懷舊性本土元素的挪用策略。

一、「豬籠城寨」：混雜的地域空間

電影的故事主線，是以豬籠城寨為縮影的貧民社會對抗作威作福的「斧頭幫」。冒充斧頭幫成員的小混混阿星（周星馳飾）與夥伴肥仔聰（林子聰飾）去城寨招搖撞騙，卻惹來真的斧頭幫。情急之下化身老百姓隱居城寨的功夫高手「重出江湖」，打退斧頭幫。斧頭幫爲報復兩度聘請高手，在激戰之中重傷的阿星誤被打通經脈，不僅痊癒，且喚醒了他體內的武術潛能，最後持如来神掌从天而降，打敗火云邪神，成就救民于水火的英雄事业，也了却兒時被乞丐的武俠秘笈所「騙」而未能保護啞

女的遺憾。

關於《功夫》的解讀，有人認為充滿了對功夫電影的記憶、對舊時香港的想象。如影評人石琪指出《功夫》的懷舊在於「適合功夫迷、武俠迷及舊港片迷欣賞，對陪伴香港中生代成長的整個懷舊神話致意」[34]，但亦有人批評將懷舊純粹視作情懷的態度，認為周星馳賣弄香港風情，濫用 60 年代的懷舊情調：

> 「致敬」一字只要在各大媒體出現，再加上多少香港舊事舊物的象徵，行動者便會得到高度讚揚，藉著大家的過去，尋求此刻極之單薄的讚美和認同。《功夫》有不同年代的武打前輩，也有「樓下閂水喉」的風土人情，亦有「白花油」或「萬靈丹」一類廣告海報的舊日色彩，更有電車模擬經過灣仔銅鑼灣的歷史痕跡.....林林總總，都是每次覆述香港過去而要搬弄的舊有景觀，想當然的舊香港風情已司空慣見（陳嘉銘，2005）。

無論是聚焦于周星馳建構的香港功夫世界充滿對功夫武俠電影的參考引用，還是批評其拼貼香港符號、販賣懷舊景觀，我關注的是此中所謂的香港情懷在電影中是如何被再現或不再現的，什麼讓它們變得本土或跨本土？首先可以問的是，上面的引文所羅列的歷史碎片真的具有同等意義而可以如此並列嗎？

陳嘉銘所言「舊香港風情」其實經歷了重重搬運與移植，首先表現在《功夫》所再現的地域空間充滿含混性。一方面，電影里的街景、商鋪、建築都將舊時的香港、上海符號化地移植進來：戶外的廣告牌是混雜的，有些只有省港才通行的品牌，有些是上海流行的牌子；而大屋地面店鋪的招牌卻又分明多是省港才會經營的貨品、食物（列孚 2006：87）。但斧頭幫又指涉 40 年代的舊上海，或是香港流行文化一大通俗電影電視類型（電視劇《上海灘》、邵氏電影《馬永貞》）中的「上海灘」經典形象。另一方面，《功夫》的主場景「豬籠城寨」及住客對抗邪惡房東的故事又無不搬演了「七十二家房客」的原型。《七十二家房客》最早來自解放前的上海滑

[34] 石琪（2004）。<《功夫》開畫大旺 好手雲集作出懷舊致意>。《明報通識網》，12 月 25 日。http://life.mingpao.com/cfm/dailynews3b.cfm?File=20041225/nalme/mee1.txt。讀取時間：2014 年 4 月 29 日。

稽戲，60 年代被移植到廣州，成為粵語戲的一部份，並被珠江電影廠改編成同名電影（王爲一，1963），70 年代再次被邵氏拍成同名粵語片（楚原，1973）（詳見第四章第三節分析《72 家租客》時的梳理）。城寨所摹仿的對象本身就承載了從上海石庫門下層市民故事，到廣州南粵的市井笑料再到香港本土喜劇層層演變過程，豬籠城寨這一空間的建立就經歷了多重移植。在這過程中附著在原空間的樣貌不斷已被掏空，成為可供任意轉運和他移的「無地域空間」（孫紹宜 2011：113）。《功夫》似在表述上海又抽離上海，尤其「豬籠城寨」這一名字對清拆之前的九（狗）龍城寨的戲仿（「九」在粵語中與「狗」同音）似乎又有了一個（香港）本土指向。

1987 年香港政府與中國政府達成清拆城寨的協議，於 1995 年將之改建為一個公園。在此之前，這裡是一塊「非法」区域。在十九世紀中英簽署的條約中，這塊土地被保持「非殖民地化」，後來也沒受到國民政府或中共的管轄，殖民政府的統治權沒未及與此。因此，這塊地成為治安管理中的「合法」死角，被稱為「三不管」地帶。大量多層樓宇在沒有政府監管的情況下在寨城內興建，在這個被棄而不管的空間中逐漸聚集起無牌照的牙醫及掙扎求存的外來移民（魯金,1988；強世功, 2001）。香港電影史上，有不少（黑社會）電影刻畫過九龍城寨這個地方，如《城寨出來者》（藍乃才，1982），《O 記三合會》（霍耀良，1999）。1984 年的《省港旗兵》（麥當雄）中，最後所有內地偷渡來的匪帮成员均在警方的乱枪扫射下一一被击毙的著名場景也是發生在九龍城寨。可以說這類黑幫題材電影呈現的九龍城寨始終是暴力、罪惡的繁殖基地，這也成為它聲名中不可擺脫的部份也是最具象徵性的所指。然而周星馳的《功夫》卻將「72 家房客」故事放在「豬籠（九龍）城寨」中，把一個「髒污納垢」的三不管地帶變成一個睦鄰友好，團結互助一致對抗壓迫者（包租婆）的空間。但是與《功夫》相較而言，「72 家房客」前者著力表現的是「內部」的壓迫，

房東與租客之間的鬥爭才是電影最具戲劇張力的部分。而功夫主要展現的是城寨內與城寨外的對抗，當城寨受到外來力量的威脅，房東與房客又變成「統一戰線」的人。《功夫》開頭的字幕交代了虛擬的時空背景：「這是一個社會動盪，黑幫橫行的時代，其中又以『斧頭幫』最令人聞風喪膽。唯獨一些連黑幫也沒興趣的貧困社區，卻可享有暫時的安寧」，隨之一段戲將城寨外的都市權力格局呈現出來：警察署長因得罪鱷魚幫遭到殺害，警署被黑社會取而代之，公共權力被「黑社會化」，隨後斧頭幫在與鱷魚幫的地盤爭奪中勝出，迅速壯大起來并控制城市的經濟命脈，力量逐漸遍及城市里的舞廳、酒樓、賭場、報館等場所。當斧頭幫入侵豬籠城寨時如黑雲壓城，肆意傷害手無寸鐵的百姓，激起三位隱俠的反抗。由此非黑社會化的豬籠（九龍）城寨 VS.黑社會化的都市社會的對立成就了俠文化得以践行的空間。

如果電影對「豬籠（九龍）城寨」的戲仿和顛覆性的再現，可以與香港觀眾產生情感共鳴。但《功夫》作為文化產品也要與資本全球化下語境下的「本土製作」持續對話、協商，這個過程可透過汪琪、葉月瑜提出的跨國電影製作中的文化混雜模式來理解：「去文化化」(deculturalization)：去掉難以交流的「本土元素」如特定的歷史、地理、族裔等；「文化內涵空洞化」(acculturalization)：以全球市場為目標，加入「普世」的主題、電影語言等；以及「再文化化」(reculturaliztion)：重新介紹在地的文化信息，與本土觀眾對話。三者往往是同時出現，相互伴生的（2007:179）。

《功夫》斥資打造的主場景「豬籠城寨」被嵌在故事的虛擬時空背景下，弱者對抗強權的故事主線使得電影易於跨文化解碼：不同地域、文化的觀眾也可在「豬籠城寨」與當代社會普遍存在的「貧民窟」之間建立或隱或現的聯繫，而小混混向曠世英雄的轉型更是貧民窟文化中經久流傳的都市神話。「豬籠城寨」也可以置換成「舊香港」、「舊上海」、「舊中國」的一個江湖世界，而這個江湖是武俠世界的想

像空間，是一個「非歷史（非政治的）、神話式的地方」（陳清僑 1997：286），城寨內的隱俠與百姓對抗摩登都市裡的黑社會可最大程度簡約為符合「中國武俠故事」的忠與奸，正與邪，善與惡的較量。在其中，在地性和歷史反思反而退到幕後，「無地域性」成為跨地域的助力。在跨國文化交流與協商的過程中，以「七十二家房客」式的空間對「豬籠（九龍）城寨」的改寫這一層暗含的后殖民反思最終在全球視覺消費中被遮蔽，或只能留給本土觀眾去閱讀。

二、「功夫」的數碼化

《功夫》迴應並擴充了全球對重新興起的武俠電影潮流的需要，但這個新的潮流也是一個被各種重複充斥，為了達到 21 世紀動作電影的標準的電影類型：巨額投资、風格化、簡約化的劇情、動作包裝（action-packed）（戴錦華 2006：115；Dumas 2009:72）。在這一脈絡下，以「功夫」為名的《功夫》又如何發展和重新想像本土的「動作傳統」？

香港的武俠功夫電影從 40 年代末開始風行，以胡鵬導演，關德興、石堅主演的《黃飛鴻》系列為中心，發展出香港武俠功夫電影重視「真功夫」的特色。60 年代的粵語片走向重視奇幻特效的劍俠類型，70 年代李小龍當道，又以「真功夫」片見長（羅卡：1997:3）。李小龍的功夫電影在海外的傳播讓「功夫片」蜚聲海外，成龍、李連杰在此基礎上作為功夫明星在海外被接受。再度流行的新武俠潮流，這一潮流由李安執導的《臥虎藏龍》（2000）實現了全球推廣，此後，《英雄》（張藝謀，2002）、《十面埋伏》（張藝謀，2004）、《無極》（陳凱歌，2005）等大片爲了海內外的廣泛發行，都將「動作」當做創造「中國」文化奇觀的重要元素。

《功夫》的原始素材取材自武俠小說、武術門派和風格，並引用李小龍和 60 年

代大受歡迎的粵語神怪片。阿星與火雲邪神做殊死戰后從天而降，姿態像佛，取材自《如來神掌》（淩雲，1964）。包租公「楊過」的太極、包租婆「小龍女」的獅吼功、廚師的五郎八卦棍，裁縫的洪家鐵線拳、苦力的十二路譚腿、盲眼藥師的樂器每項都可以和老電影、武俠小說和各派武功掛上關係，且成為周星馳作品中的一種互文性基礎（戴樂為、葉月瑜 2011：218；湯禎兆 2008:43）。

在螢幕形象上，周星馳不同於李連杰或成龍扮演的動作英雄，他們的國際成就更大程度上來自他們作為功夫專家的銀幕身份（on-screen identity）活躍在主流荷里活動作類型中（Lee 2009:218）。周星馳將功夫與他所擅長的喜劇結合。但在無厘頭喜劇元素方面，大量減少了粵語對白的慣常神采，用誇張的表演和身體語言來替代，增加以視覺元素為主的笑料，並大量使用 CG（Computer Graphics）技術，將動作漫畫化。最典型的是公路追逐一場，阿星被包租婆緊緊追趕，兩個人的腿飛快擺動，成為純卡通影片中的「旋轉車輪」；一輛卡車迎面阻路，包租婆飛竄到卡車上空越過卡車，阿星則鑽到車下，沖出卡車後身體與地面平行兩腿仍然是車輪飛轉的模樣。CG 技術使周星馳過去多依靠對話而形成無厘頭被翻譯成非本土（非粵語區）的觀眾也能理解的笑料。

在武俠功夫電影類型上，周馳保留了武俠的基本元素，同時將不同類型元素如文藝片、歌舞片、動畫卡融入其中，武俠類型由此向外擴展，充分展現其「超類型」特質（戴樂為、葉月瑜 2011：216）。除此以外，還明顯挪用世界性的電影語言：阿星進入非人類疾病中心見到血水灌注成河一幕來自美國電影《閃靈》；裁縫和廚師雙戰琴魔兄弟的武打中，琴魔藉助古箏琴聲展現內力絕技，從狂烈的掃音中幻化出了大量骷髏兵的畫面，與《魔戒》場面相似；元秋飾演小龍女用手指夾住斧頭幫頭目的子彈，是《駭客帝國》的子彈時間的摹仿，最後還做出李小龍的招牌動作。中

西視覺資源的混揉結合創造的視覺奇觀，多依賴將武功招式具體化的電腦特效。

《功夫》中硬橋硬馬的武打戲，主要集中在隱居於豬籠城寨的苦力強、裁縫、廚師三個人身上。影片中，他們都是深藏不露的武林高手，苦力強用十二路譚腿、裁縫用洪家鐵線拳、廚師用五郎八卦棍聯手打敗「斧頭幫」。三人的功夫都可以在幾十年來香港電影的武俠功夫電影中找到具體位置與座標。由這一場戲到琴魔出場，再到「神雕俠侶」對決火雲邪神，直到最後阿星用「如來神掌」從天而降，特效占的比重基本上是逐漸加大的。而「真」功夫英雄逐一死於對手的「特技式」功夫下。傳統功夫名目（紅家鐵線拳、五郎八卦棍、十二路譚腿）敵不過琴魔的特效音波幻化出的骷髏兵、拳頭、琴、刀、劍等攻擊性能量（在傳統武俠電影中，內力往往以「氣流」、「白光線條」呈現）；琴魔兄弟敗于包租婆藉助撞鐘施展的「獅吼功」，特效營造了音波造成地動山搖的畫面以及誇張的身體變形。最後壓軸的對打是火雲邪神施展蛤蟆功與如來神掌對決。蛤蟆功的衝擊力足以穿牆破壁，最後阿星持如來神掌從天而降，用巨大的掌印將火雲邪神壓住。在武俠經典粵語長片《如來神掌》（凌云，1964）中，如來神掌是火雲邪神的招式，他並非反角，而是將掌法傳授給義子最後平息了武林浩劫的俠士。在《功夫》里，火雲邪神不僅是最大的反派，還在失敗后企圖用暗器反擊，最後被阿星再次用如來神掌鎮住，但未傷他毫髮，反來一句「你想學啊，我教你」，將火雲邪神感化到跪在他面前認輸。飾演火雲邪神的梁小龍是七八十年代香港著名的武打明星和動作導演。在《功夫》中，他傳統功夫表演的螢幕歷史（screen history）卻被弱化。他在決鬥中的失敗還用來反襯一個刻意的「以德服人」的武德，內裡卻是（特效）功夫反（傳統）功夫的勝利。

影片的結尾，當乞丐拿出同樣的武功秘笈去誘騙一個小男孩，這個男孩臉上卻呈現出麻木的表情，隨後乞丐拿出一打任他挑選，這一幕完全解構了「功夫」對阿

星成俠的最初啓蒙，這一動力只能歸到偶然性與武俠加浪漫愛情（打敗最強的敵人後抱得美人歸）的西方期待視野，這是對功夫最深的戲謔與諷刺。玩味的是，「武俠」在不同時期穿梭於華人社會（我主要探討內地、香港）之中，最初因其「娛樂性」不被看重，30 年代國民政府以「國難當頭，娛樂不宜」明令禁拍不符合社會動員和文化批判的武俠電影（倪駿 2005：4）。相反，在近半個世紀的歷史中，武俠片成了香港電影的獨特樣式，這也吻合於香港在冷戰地緣政治中的飛地位置（戴錦華 2006：114）。五六十年代邵氏公司內部大部份是從上海遷移到香港的中國影人，如李翰祥的《貂蟬》（1958）、《江山美人》（1959）、《楊貴妃》（1962）等，充滿對祖國風土人情、歷史古今的緬懷與想像，散居各地的華人幾乎可以看到香港製造的「文化中國」（劉輝、傅葆石 2011：17）。改革開放以後興起中港合拍片潮流，香港的親中電影公司長城、新聯以「中原電影製片公司」為名來內地拍攝《少林寺》（張鑫炎，1982），內地卻是把这种合拍/協拍当作「政治任务」来完成的（見第一章）。最不「政治」的武俠卻在不同階段被政治性地挪用，也在很長一段時間內，為泛華人、西方觀眾製造著「中國」。而在當下的歷史節點，當「跨國資本的投入和全球市場促使周星馳公共角色（public persona）的重新打造：即從本土的粵語喜劇演員/導演進一步包裝成更具國際吸引力的『中國』角色。但這個『中國』前綴用在周星馳身上有不同的變形（inflection）」（Lee 2009:131）時，《功夫》的「反功夫」也可看做對「中國性」持續協商、改造、更新的過程。

小結

跨國資本（哥倫比亞電影公司和華誼兄弟）的投入使《功夫》轉換為一個更加修飾的劇本和故事情節，要改寫承載他個人印記的無厘頭角色和表演方式，以及重

新包裝作為他重要電影養料的香港本土流行文化元素，試圖「做全世界愛看的電影」。在「Glocal」(全球-本土)策略下，周星馳用非常「在地」的地域空間元素，卻在編碼的過程中用虛擬的時空背景、化約的劇情、「普世」的主題與影像讓本土可以跨本土。在動作類型上，將香港和荷里活動作電影的各種風格和元素糅合，其原始素材取材自武俠小說、武術門派和風格，並引用李小龍和 60 年代大受歡迎的粵語神怪片，但以武俠加浪漫愛情的「普世」故事母題包裝，將主要動作鏡頭改寫為《駭客帝國》式動作特技，將不同的招式具體化為視覺奇觀。《功夫》將在地元素重新包裝以期世界通行的同時，也迴應了香港在全球與中國的夾縫地理之間，如何巧妙協商「本土性」與「中國性」。在困境之中，也顯現了周星馳作為香港文化符號的持續文化活力。

第六章 結語

一、懷舊：新的社會實踐

CEPA 實施後，要配合國內審查制度的合拍片成為主流製作，大多跟內地主流意識形態有明顯差異的電影題材、內容、風格都難以存續。如緒論中所提出的問題，我重點關注 CEPA 作為電影產業脈絡的改變下，香港電影的懷舊想像與本土身份的互構關係，以及探問了對 CEPA 作為社會、政治、文化的脈絡轉變，是否把電影的懷舊作為社會實踐的性質也改變。其中，參照了 80-90 年代的香港懷舊電影來討論後 CEPA 時期電影的懷舊想像。

在緒論中，筆者梳理了 80-90 年代香港懷舊電影的脈絡及其文化批評。在過渡時期香港的獨特脈絡下，懷舊不只是詹明信（Jameson）所謂晚期資本主義社會的後現代症候，而是與香港特殊的後殖民身份定位有關的文化想像。1984 年《中英聯合聲明》簽署後，1997 年「回歸」成為既成事實，而這種回歸是被一種族裔統一和國家完整的敍事所決定，香港社會出現了對本土身份的焦慮。這一時期香港電影開始盛行懷舊風潮，朱穎琪、黎肖嫻、周蕾、洛楓等學者從不同題材、類型的電影進行研究。一方面，這些懷舊電影對過去的再現，對「作為過去的文本」（過去的流行形象，過去的美好時空，粵語電影傳統）的拼貼和挪用，構成了文化記憶的重現。懷舊，如周蕾所言，是在嵌入某種關於過去性的記憶的畫面中尋求自我表達的一種主體狀態，是通過對另類時空的想像來解決「今日」的身份危機的一種方法（1995:46）。同時這些文本也具有社會功能和顛覆性潛力：電影再現的流行記憶是對經濟成功的官方大敘述的離心，或是對國族大歷史敘述的解構。在後 CEPA 的電影中，香港電影對一個獨立本土身份的期許、實踐和焦慮依然呈現在電影的懷舊想像中。

但另一方面，80-90 年代懷舊電影也通過美學化、風格化、浪漫化的懷舊符號，企圖建構一個有距離的「過去」。例如《胭脂扣》（關錦鵬，1988）附著於「拜物式的對舊物裝飾的興趣」（也斯 2012：198），對難以留存的美好過去持一種戀物的、犬儒的態度，懷舊懷的是作為一種消費的形象的「過去」;《阿飛正傳》（王家衛，1990）中，旭仔對「過去」（生母）的念念不忘卻沒任何迴響，反而消耗了自己的生命;《92 黑玫瑰對黑玫瑰》（劉鎮偉，1992）將過去粵語片明星戲劇性地插入當代（尤其娛樂界的）社會關係，雙關語，口語，社會事件中，展示一個故意展示的時間差異，「在其中一個朝向過去的現代凝視被建立。例如，正面的人物品質如一刀切的黑白二分的世界觀，如今被作為一個笑料並置在當代文化脈絡和情感中」（Chu, 1997:336）。將歷史作為一個可笑的他者，是爲了重申「現在」比回不去的「過去」更可愛，讓觀眾回到現在，面對現實。在 80-90 年代香港懷舊電影中，懷舊僅僅止於懷舊是一種共享的美學氣質。而在這一點上，後 CEPA 時期香港電影的懷舊意識裡卻有很不一樣的態度。主要體現在這一時期香港電影的懷舊對社會介入性有著不一樣的想像，它不僅僅是對過去美好的緬懷來對照現在的失落，而是要即刻與當下社會對話。在杜琪峰的《黑社會》（2005）及《黑社會以和為貴》（2006）中表現為直接介入「直選」的議題，影射香港的「不民主」狀況。第二章《失範的江湖：反懷舊的<黑社會>系列》即以這兩部後 CEPA 時期香港黑社會電影為例，分析這樣一個 「本土」的類型在與內地「和諧」的主導意識形態產生矛盾，在內地公映時常遭遇審查、刪改、「閹割」的脈絡下，如何重新思考中港關係和問題化的本土身份。杜琪峰兩部《黑社會》通過黑社會換屆選舉來影射黑社會/香港作為一個「小國」（mini-state）的歷史與現代以及其中的張力。電影建構了流落的華人（黑 ）社會，以「龍頭棍」隱寓式地處理中港關係，卻又在對歷史的解構中拆解了懷舊：對黑社

會的源起「洪門」及其儀式的刻畫鋪就黑社會歷史脈絡，從前黑社會是愛國的，香港之於內地的歷史身份一如三百年前的義士。但高度風格化、美學化的再現卻距離化了香港「歷史身份」，挑戰了血緣關係，對「原鄉」和民族主義提出質疑。這一意義上，懷本土（黑社會）之舊則是顛覆懷中國（文化歸屬/民族主義話語）之舊。現實中，黑社會面對的是內地（地緣政權）。以 Jimmy 為表徵的黑社會現代傳人為了求財，不惜「弒父」、殺兄弟，為求財而被內地公安委以連任「話事人」，以保香港繁榮穩定，中港「以和為貴」的重任，就香港黑幫電影類型而言，這一對黑社會英雄神話和忠義傳統的消解構成文本中另一個面向的「反懷舊」。杜琪峰近乎絕望的緬懷控訴了「CEPA」的暴力性，展現了「本土」遭受壓抑的方式，是「本土」對不論電影工業還是內地政治、經濟、文化霸權的回應和反抗策略。

第三章《「新懷舊」港片：集體記憶、香港精神與本土意識》以《歲月神偷》（羅啟銳，2010）和《72 家租客》（曾志偉、 葉念琛 、鐘澍佳，2010）為例，分析後 CEPA 時期香港的「新懷舊電影」如何重新想像和描寫群體的過去，兩部電影的題旨都突出表現為不僅要保留「香港精神」，還要並將之延續、傳承下去。《歲月神偷》營造了一個浪漫化的香港 60 年代社群和庶民生活圖景，建構了一個非國族的、在地的「故土」，來抗衡 CEPA 體制下合拍片以「大中華」為中心的敘事策略。《72 家租客》從片名到故事藍本都翻拍自楚原 1973 年的電影《七十二家房客》。此外，《租客》許多劇情元素和笑料都建基於對本土流行文化，尤其是各種新舊電影的互文、戲仿和參考引用，這與「翻拍」的形式一起構成了一種電影懷舊實踐。《歲》和《租客》在內容和形式上都想建構一個獨立的香港歷史，重塑獨特的香港精神。但總體而言懷舊的策略以及懷舊文本的焦點不再是停留在對「美好」的再現。這與 2003 年以來本土意識的提升與激化的社會脈絡有關，如羅貴祥所言，開始出現一種「自

我民俗化」（self-ethnologizing）的傾向（Lo 2007:455），尤其從保育天星、皇后碼頭等社會運動開始。保育文化遺產暗示要傳承一個社群共同的命運、夢想、價值，這種傳承很大程度與本土身份相關：香港人相信他們是在族群、語言、文化上的共同體（456）。這種想像投射到作為文化實踐的電影中，是要將一種表面上屬於「過去」的東西，如「獅子山精神」、「中聯精神」傳承下去。當然電影中有更複雜的呈現，但這種傳承的想像或策略迴應了「自我民俗化」的集體情緒，即有意識地透過本地的、民俗的東西建構自己文化內涵。

在合拍片中，也並非不能見出香港經驗、香港視角，以及對香港文化身份的探討。第四章《「我城」之外——後合拍片時期的「上海」/中國想像》將目光轉向香港導演處理內地題材的合拍片。以《如果·愛》（陳可辛，2005）和《姨媽的後現代生活》（許鞍華，2007）兩部講述上海故事的電影為例，我重點關注「上海」作為一個想像空間如何在香港電影中被重新再現，如何延續或改變了香港電影以上海投射香港自我想像的懷舊潛文本。如果八九十年代香港電影懷舊潮中，再現上海故事/元素的香港電影被論述為香港以上海作為殖民城市在歷史舞臺上的衰落，和1949年後現代性的瓦解來自況際遇。那麼後CEPA時期，這兩部先後再現「上海」的香港電影在新的時空脈絡下重新思考了所謂的「雙城想象」。《如果·愛》雖呈現了一個近代摩登、異域的上海，延續了80-90年代香港電影懷舊潮中的「老上海」流行形象的懷舊美學風潮和文化想像，將故事設置在30年代上海的復古（仿製）片場，以殖民建築、霓虹燈看板等上海景觀召喚一個華洋雜處的「摩登」上海。電影的主要結構卻以戲中戲的形式不斷拆解「舊上海」片場的虛構性質，而這部關於電影的電影也以「賣到歐美去」來寄寓反諷「賣到內地去」的後設思考。《姨媽》既放棄對摩登上海的懷舊，也不流連接續現代性想像的國際化大都市形象，展演了一個當代日常、

市井的上海。後者姨媽經歷了人情冷暖，文革後拋家棄女追逐的「上海夢」破滅，不得不在暮年之前終結上海歲月，回到破敗凋零的東北工業小城，與「家人」團聚。上海作為「傳奇」的失落，電影對在地（香港）的受困與（回歸）中國的想像，都將香港主體位置潛藏在敘事之中，也豐富了香港電影的懷舊想像。

在面對泛華人甚至全球市場的合拍片中，也有因想像觀看群體的變化，要將「本土」的懷舊元素「去在地化」到可以跨本土、跨中華，進行全球流通的複雜情形。第五章《全球與本土的拉鋸：周星馳的後 CEPA 創作》所分析的華語「大片」《功夫》（2004）即是其中明顯的例證。《功夫》要把「本土」中難以翻譯，只能內部交流的部份改寫或並置換為更具流通性的類型元素、視覺語言來通行世界。因為透過文化脈絡的轉變，懷舊建構出來的本土，不止要對本土觀眾對話。但香港電影在這樣的情境下對「中國性」的持續協商、改造與更新，正好提供了一個觀照後合拍片時代香港面對「中國」與全球想像的位置。以上都是 CEPA 跟懷舊電影的本土元素的互動製造出來的變化。

港產片、合拍片是后 CEPA 時期一種電影工業類型的劃分，但也被挪用成香港自我想像的論述。港產片表面上是「在香港拍攝製作，用香港資源人才，講香港故事，廣東話語言」（李照興，2010）的電影，但更多是 80 年代后的歷史建構（下文將詳述），這是論述上的建構，與現實有一定距離。現實是很多是在滿足香港以外的市場需求，例如東南亞的市場需求。所謂港產片要被問題化看待，它是自我想像的建構，也是一種身份認同，合拍片是 CEPA 出來後另一個想像建構。很多人把它跟港產片對立起來。我的論文就企圖探索這個這個想像的對立之間的關係。通過懷舊想像呈現的本土，合拍片也有「本土」，港產片也有「不本土」。它們之間存在一個光譜，不是截然二元的對立。

二、再思「本土性」

2012 年，導演彭浩翔用 12 天拍出一部名為《低俗喜劇》的低成本電影，描寫一個香港電影監製（杜汶澤飾）為籌資拍片而不惜被內地投資人戲弄，以至要與驢交歡的故事。电影標榜其「低俗」，充斥性喜劇、粵語粗口等不被內地電影市場接受的「本土元素」。彭浩翔曾在訪談中稱當時一個投資方（太陽娛樂文化）願意出資拍攝一部放棄內地審查，不在內地放映的港產片，遇到這等投資方給予最大創作空間的「好事」，讓擅長粵語喜劇的他以 800 萬港幣的預算，一邊寫劇本一邊拍攝的方式在 12 天完成了這部電影[35]。電影上映後，因其「原汁原味」受到香港觀眾的追捧，並且打敗同檔期荷里活電影《黑暗騎士：黎明升起》、《馬達加斯加 3》與合拍片《聽風者》，以破 3000 萬港幣票房成為香港年度華語片賣座冠軍（阿木，2012）。隨後關於《低俗喜劇》的「藝評事件」再次為探討合拍片/港產片，以及中港矛盾提供了一個平台：2013 年香港藝術發展局將藝評金獎頒給來自內地的賈選凝，她以一篇題為〈從《低俗喜劇》透視港產片的焦慮〉的影評獲五萬元獎金。賈選凝認為電影以 「低俗」置換「本土」，香港電影已「誤入歧途」，網絡上對此事的討論甚至「罵戰」也不斷升溫。

從這一事件出發，我想探問的是：究竟什麼「是」香港電影的「本土性」，以及對某種 「性」（「ness」）如「本土性」、「香港性」的生產過程。上文所述的「電影事件」包含了兩個層面與「本土性」相關的問題：其一，賈選凝所言用「低俗」置換「本土」，「本土」內涵為何？如為果「本土」可置換，那麼暗示了它的固有且不變；其二，這部電影對香港人的號召力及其引發的論爭背後，不僅是立場和身份認

[35] 詳見《<低俗喜劇>導演彭浩翔訪台談低俗！》：https://www.youtube.com/watch?v=kCaOFvwjQbo 。2012 年 9 月 7 日。讀取時間：2014 年 5 月 2 日。

同的戰爭，還牽涉到香港（電影）的「本土性」由誰來書寫的問題。

第一個層面的問題，可聯繫到近幾年來香港越來越多在本土的票房或口碑（或兩者兼有）大受歡迎的，標榜「香港情懷」、「地道港味」的港產片。例如《一路向西》（胡耀輝，2012）以三級色情展演香港年輕人的情感生活；歌舞青春片《狂舞派》（黃修平，2013），刻畫一群為舞蹈夢想可以「去到盡」的香港大學生；《殭屍》（麥浚龍，2013）讓闊別螢幕多年的傳統港產殭屍片「借屍還魂」。在拍攝策略以及觀眾的閱讀、接受中，「本土」都成為關鍵詞之一。香港電影的「本土性」表面上是某種/些電影風格、類型、題材、內容，或如上文所提及的李照興的定義：「在香港拍攝製作，動用香港資源人才，講香港故事，廣東話語言」（2010）以及「地域性和尋常城市故事生活感」（2011:54）。但內涵上是處於 70-90 年代的香港歷史結構中呈現出來的獨特視角。

香港電影的「本土性」在地域意義上的的確可以用出品公司所在地、主創人員的居民身份和所處位置來界定；文化意義上的香港電影則隨時代而變，成份複雜，邊界模糊。如緒論中指出的，70 年代前只有「國語片」與「粵語片」之分，70 年代隨著電視的普及和新浪潮的助力才有了「港產片」。更無須多論香港作為「出色的區域性電影」（Bordwell 2007：17）擁有開放、無盡的電影傳統，例如香港產業形成、變化的不同階段吸納了世界各地的專才、資金、電影文化 ，或作為融資中心溝通兩岸三地、泛亞洲的電影合作。而且香港電影從來沒有固守「本土」，除了它的海外市場依存性外，還表現在香港有不少脫離當下生活時空的香港故事卻又保持獨特視覺的作品：《投奔怒海》（許鞍華，1982）（在海南拍攝）講述越共上臺後，越南人民水深火熱的生活，影射 80 年代初香港對社會主義中國的想像；《春光乍泄》（王家衛，1997）主角去到香港在地球上的另一面阿根廷漂泊，暗喻九七；90 年代

的功夫武侠电影（如《笑傲江湖》和《黃飛鴻》系列、王家衛的《東邪西毒》（1994）等）往往假托晚明或晚清两段王朝末年的历史背景，或虛擬的「江湖」世界，發展反思性的後殖民主義自我想像。這些電影都未必在香港拍攝當下的生活實況，但都有香港的視角與情感——本土性從來就不是純粹可以從本土來認識的。那麼為如前述何某一種/些「本土」在近幾年變得如此盛行？這可以聯繫到第二個層面「本土」由誰書寫的問題。

後 CEPA 時期，當合拍片可以擁有「國產電影」身份而在資金、市場上有更多利好的情況下，香港電影（尤其合拍片）的在製作、再現、接收等層面上的改變（見第一章）都是有跡可循的。近年的「本土」電影其實也是正是對這種政治、文化霸權的反抗實踐：在類型、面對的市場、製作班底的「非合拍片化」，「本土」變得更「本土」了，要面向本土市場、本土觀眾、用本土演員、本土題材。當內地影評人指責香港電影用「低俗」置換「本土」，本土觀眾卻要自認低俗，追認一個不拒低俗的傳統，無論這「低俗」在何種程度、多大比例、以什麼內涵屬於這個傳統。Hobsbawm 在《被發明的傳統》中談到，很多傳統看似是先天長成但其實是後天發明的。這種「被發明的傳統」（invented tradition）（Hobsbawm, 1983：1）是（西方）現代人運用歷史來生產出行動的合法性依據，以此消解社會急速發展帶來的不安（4）。以此來觀照香港電影的發展，當歷史結構的（宏觀至內地與香港的關係，微觀至 CEPA 等框架）變動帶來焦慮，港產片又如何面向變動的市場、觀眾、歷史結構來調整自己？後 CEPA 時期香港電影里的「懷舊」，或是對某種失去的感情的眷戀，或是用民粹的感情置換、發明、重構歷史，來面對政治衝擊。於是通過和某種過去建立連續性（4）成了一種有效的策略。對某一種/些「傳統」的追認，或者某種「過去」的懷舊正是一種在發明「本土」的實踐，以期自我賦權（self-empowerment）。

彭麗君曾談到香港回歸後面對「邊緣化」的不安，與這種歷史結構的變動有關：

全球化其實沒有把世界變小，而回歸祖國也沒有讓香港變大，我們只是更焦慮如何不斷打造改變這個地方，以迎其他地區對香港永無止境的角逐和競爭（2010:244）。

香港所面對的是全球與中國的雙重霸權，在這一境況下，香港（電影）如何面對和自處？當「中心」曾經的優勢不再，我想首先可以正視和持續期待「邊緣」曾經滋生過的現在也在發展中的文化力量。若能對在地文化與本土身份持續反思的視角，香港電影就未必放棄香港或者穩守香港。這也是我的研究希望提供的一個視角。

三、研究限制

本文對後 CEPA 時期香港電影懷舊想像的研究，由於時間、篇幅所限，只能選取很有限的類型、風格、導演。由於本文主要關注後 CEPA 時期香港電影工業類型劃分自身的新變化，以及突出的「懷舊」特征的新發展，橫向上分析比較合拍片、港產片和華語「大片」，縱向上與 80-90 年代的電影懷舊熱作比較，在這個框架的限制下，文本選擇上更加無法加入過多近年來同樣具備「懷舊」元素或標榜「懷舊」的電影：如「金雞」系列：《金雞》（趙良駿，2002）、《金雞 2》（2003）、《金雞 SSS》（鄒凱光，2014），與「麥兜」系列《麥兜故事》（ 袁建濤，2001）、《麥兜鳳梨油王子》（2004 年）、《麥兜響噹噹》（謝立文，2009 年）、《麥兜當當伴我心》（謝立文，2012 年）。這兩個系列雖不完全是 CEPA 以後的香港電影，但大部份續集都在後 CEPA 時期，發展出在地的懷舊想像；《十月圍城》（陳德森，2009）這一合拍大片中，將香港從「邊緣」的歷史位置拉到「中心」，建構為中國近代革命起源地；「葉問」系列《葉問》（葉偉信，2008）、《葉問 2：宗師傳奇》（葉偉信，2010）、《葉問：終極一戰》（邱禮濤，2013）發展功夫類型片，將詠春拳一代宗師的故事寓於民族主義敘事，又從內地過渡到香港，再現了 50 年代初期香港民眾清貧單純的日常生

活……這些文本都有豐富的解讀空間有待進一步挖掘與整理。

另一方面，筆者努力將電影看做一個複雜的場所，當導演與製作團隊在參與一部電影的時候，已經在和許多不同的力量進行協商，包括投資方、觀眾的期待視野、市場、電影條例等等。但由於研究方法的限制，對電影生產和接收環節的一手資料（具體數據、電影人訪談、觀眾訪談等）不能詳盡掌握，疏漏之處希望在以後的研究中能補足。

最後，回到我的研究題目上，整篇論文處理的僅是後 CEPA 時期香港電影懷舊想像中的本土身份書寫，未能處理非懷舊想像的本土身份，以及懷舊但非本土的身份。僅僅能從電影的懷舊想象入手，與近十年來蓬勃的本土論述的一小部分進行對話。太多不能觸及之處，還有待進一步的研究。

附錄

附錄一、CEPA 與香港電影相關的條例及補充條例：

2004 年 1 月 1 日 CEPA 實施

電影製作	港產片	合拍片
	1.香港拍攝的華語片經由中國主管部門審查通過後，不受進口配額限制可在中國發行 2.香港拍攝的華語片是指根據香港特別行政區有關條例設立、建立的製片單位拍攝，且擁有 75%以上影片著作權的華語電影。該影片工作人員中香港居民應佔整體員工人數的 50%以上	1.合拍片視為國產片在中國發行，該影片以普通話為標準版本的其他中國民族語言或方言版本可在中國發行 2. 香港與中國合製影片，港方主創人員所占比例不受限制，但中國主要演員比例不得少於影片主演演員總數 1／3 3.不限制故事發生地點，但主要情節與人物應與中國有關
電影院	1. 允許香港服務提供者在中國合資、合作形式建設、改造及經營電影院 2. 允許香港服務提供者擁有多數股權，但不得超過 75%	

2005 年 1 月《CEPA 補充協議一》實施

電影製作	允許合拍片經中國主管部門批准後，在中國以外地方沖印
電影發行	允許香港服務提供者經中國主管部門批准，在中國試點設立獨資公司，發行國產影片
電影院	允許香港服務提供者在中國以獨資形式新、改建電影院，經營電影放映業務

2006 年 1 月《CEPA 補充協議二》實施

電影發行	1.允許合拍片的粵語版本，經中國主管部門批准，在廣東省發行放映。 2.允許香港電影的粵語版本，經中國主管部門審查通過後，由中國電影集團進出口公司統一進口，在廣東省發行放映

	3.根據香港特別行政區有關條例設立的製片單位所拍攝擁有 50%以上影片著作權的華語電影，經中國主管部門審查通過後，不受進口配額限制在內地發行
電影院	允許香港服務提供者在中國設立獨資公司，在多個地點新、改建電影院，經營電影放映業務

2009 年 10 月《CEPA 補充協議六》

電影製作	合拍片由中國第一出品單位提出申請，經國家廣電總局批准後，可以在香港進行後期製作

2010 年 5 月《CEPA 補充協議七》

電影製作	准許香港服務提供者在中國成立獨資或合資企業製作音像產品

資料來源：整合自香港电影服务统筹科网页：http://www.fso-createhk.gov.hk。

劉輝（2012 年 7 月）。〈意識形態與商業利益的角逐－中港合拍片論〉，http://140.119.187.23/conference/paper/000002253332222012.pdf。 讀取時間：2014 年 5 月 2 日。

附錄二、《廣電總局關於重申電影審查標準的通知》

2008 年 3 月 3 日，廣電總局向各省、自治區、直轄市廣播影視局，各電影製片單位，中國電影合作製片公司，電影頻道節目中心發出《廣電總局關於重申電影審查標準的通知》的通知，通知說，為貫徹落實黨的十七大作出的推動社會主義文化大發展大繁榮的重要部署，貫徹落實全國廣播影視局長會議和全國電影工作會議的精神，始終堅持「二為」方向和「雙百」方針，堅持「三貼近」原則，堅持正確的創作導向，始終把保護未成年人健康成長和社會效益放在首位，進一步繁榮創作、加強管理、淨化銀幕，為廣大人民群眾提供健康有益、豐富多彩的精神食糧，營造更加和諧、更加「綠色」的電影環境，總局決定，重申《電影管理條例》、《電影劇本（梗概）備案、電影片管理規定》（2006 年 5 月 22 日國家廣播電影電視總局令第 52 號）中的有關法規，各部門各單位要在電影片的備案（立項）、製作、審查、公映等環節嚴格執行。

一、國家提倡創作思想性、藝術性、觀賞性統一，貼近實際、貼近生活、貼近群眾，有利於保護未成年人健康成長的優秀電影，大力發展先進文化，支持健康有益文化，努力改造落後文化，堅決抵制腐朽文化。

二、電影片禁止載有下列內容：

（一）違反憲法確定的基本原則的；

（二）危害國家統一、主權和領土完整的；

（三）洩露國家秘密，危害國家安全，損害國家榮譽和利益的；

（四）煽動民族仇恨、民族歧視，破壞民族團結，侵害民族風俗、習慣的；

（五）違反國家宗教政策，宣揚邪教、迷信的；

（六）擾亂社會秩序，破壞社會穩定的；

（七）宣揚淫穢、賭博、暴力、教唆犯罪的；

（八）侮辱或者誹謗他人，侵害他人合法權益的；

（九）危害社會公德，詆毀民族優秀文化的；

（十）有國家法律、法規禁止的其他內容的。

三、電影片有下列情形，應刪剪修改：

（一）曲解中華文明和中國歷史，嚴重違背歷史史實；曲解他國歷史，不尊重他國文明和風俗習慣；貶損革命領袖、英雄人物、重要歷史人物形象；篡改中外名著及名著中重要人物形象的；

（二）惡意貶損人民軍隊、武裝員警、公安和司法形象的；

（三）夾雜淫穢色情和庸俗低級內容，展現淫亂、強姦、賣淫、嫖娼、性行為、性變態、同性戀、自慰等情節及男女性器官等其他隱秘部位；夾雜骯髒低俗的臺詞、歌曲、背景音樂及聲音效果等；

（四）夾雜兇殺、暴力、恐怖、鬼怪、靈異等內容，顛倒真假、善惡、美醜的價值取向，混淆正義與非正義的基本性質；刻意表現違法犯罪囂張氣焰，具體展示犯罪行為細節，暴露特殊偵查手段；有強烈刺激性的兇殺、血腥、暴力、吸毒、賭博等情節；有虐待俘虜、刑訊逼供罪犯或犯罪嫌疑人等情節；有過度驚嚇恐怖的畫面、臺詞、背景音樂及聲音效果；

（五）宣揚消極、頹廢的人生觀、世界觀和價值觀，刻意渲染、誇大民族愚昧落後或社會陰暗面的；

（六）鼓吹宗教極端主義，挑起各宗教、教派之間，信教與不信教群眾之間的矛盾和衝突，傷害群眾感情的；

（七）宣揚破壞生態環境，虐待動物，捕殺、食用國家保護類動物的；

（八）過分表現酗酒、吸煙及其他陋習的；

（九）有違相關法律、法規精神的。

四、電影片的署名、字幕等語言文字，應按《中華人民共和國著作權法》、《中華人民共和國國家通用語言文字法》等有關規定執行。

五、電影片技術品質按照國家有關電影技術標準審查。

希望各地廣電局、電影製作單位、電影審查機構和創作人員認真執行、自覺遵守上述規定，強化依法管理，完善審片機制，嚴禁違法違規行為，不斷提高電影的思想藝術品質，引導電影創作始終保證正確的導向，為推動社會主義電影大發展大繁榮營造良好的創作環境。

特此通知。

資料來源：中華人民共和國國家新聞出版廣電總局網站：http://www.sarft.gov.cn/articles/2008/03/07/20080307155320180354.html。讀取時間：2013 年 9 月 22 日。

參考文獻

中文部分

一、書籍

大衛・波德威爾（2007）。《香港電影的秘密》（李焯桃編，何慧玲譯）。北京: 三聯書店。

也斯（2012）。《香港文化十論》。杭州：浙江大學出版社。

王宏志（2000）。《歷史的沉重：從香港看中國大陸的香港史述》。香港：牛津大學出版社。

王海威（2008）。《借來的時間：香港電影中的上海想像》。天津：百花文藝出版社。

王海洲（2010）。《香港电影研究：城市 历史 身份》。北京：中國電影出版社。

王德威（1998）。《如何現代，怎樣文學？》。台北：麥田出版公司。

石琪（2006）。《香港電影新浪潮》。上海：復旦大學出版社。

呂大樂（2007）。《四代香港人》。香港：進一步多媒體有限公司。

李焯桃（1993）。《觀逆集——中外電影篇》，香港:次文化有限公司出版社。

李焯桃（1993）。《觀逆集・中外電影篇》。香港：次文化堂有限公司。

李歐梵（2010）。《上海摩登——一種新都市文化在中國（1930--1945）》（毛尖譯）。北京：人民文學出版社。

周蕾（1995）。《寫在家國以外》。香港：牛津大學出版社。

邱淑婷（2010）。《中日韓電影：歷史、社會、文化》。香港：香港大學出版社。

赵卫防（2006）。《香港電影史 1987-2006》。北京：中国广播电视出版社。

香港電影評論學會主編（2006）。《2005 香港電影回顧》。香港：三聯書店。

香港電影評論學會主編（2008）。《2007 香港電影回顧》。香港：三聯書店。

朗天（2013）。《香港有我－－主體性與香港電影》。香港：文化工房。

格雷姆・特納（1997）。《電影的社會實踐》（林文淇譯）。台北：遠流出版社。

馬國明（2007）。《全面都市化的社會》。香港：進一步多媒體有限公司。

馬傑偉（1996）。《電視與文化認同》。香港：突破出版社。

張建德（2013）。《杜琪峰與香港動作電影》（黃淵譯）。上海：復旦大學出版社。

張美君主編（2007）。《關錦鵬的光影記憶：既近且遠、既遠且近》。香港：三聯書店。

張英進（2006）。《电影的世纪末怀旧》。長沙：湖南美術出版社。

許樂（2010）。《香港電影的文化歷程》。北京：中國電影出版社。

陳清僑、李小良、王宏志（1997）。《否想香港——歷史・文化・未來》。台北：麥田出版股份有限公司。

陳清僑编（1997）。《文化想像與意識形態——當代香港文化政治論評》。香港：牛津大學出版社。

陳麗芬（2000）。《現代文學與文化想像：從臺灣到香港》。台北：書林出版社。
傅葆石（2008）。《雙城故事——中國早期電影的文化政治》（劉輝譯）。北京：北京大學出版社。
傅葆石、劉輝（2011）。《香港的「中國」：邵氏電影》。香港：牛津大學出版社。
彭麗君（2010）。《黃昏未晚：後九七香港電影》。香港：香港中文大學出版社。
斯维特兰娜•博伊姆（2010）。《懷舊的未來》（楊德友譯），上海：譯林出版社。
湯禎兆（2008）。《香港電影血與骨》。台北：書林出版有限公司。
黃宗儀（2008）。《面對巨變中的東亞景觀：大都會的自我身分書寫》。台北：群學出版有限公司。
愛德華•賽義德（1999）。《東方學》（王宇根譯）。北京：三聯書店。
葉月瑜、戴樂為（2010）。《東亞影視產業: 东亚电影惊奇——中港日韩》。台北：書林出版有限公司。
葉蔭聰（2010）。《為當下懷舊：文化保育的前世今生》。香港：香港中文大學亞太研究所。
詹明信（1996）。《晚期資本主義的文化邏輯》（張旭東編，陳清僑等譯）。香港：牛津大學出版社。
路易•阿尔都塞（2008）。《讀<資本論>。》（李其慶、馮文光譯）。北京：中央編譯出版社。
趙崇明（2013）。《港式中产》。北京：北京大学出版社。
潘國靈（2006）。《銀河映象•難以想像：韋家輝+杜琪峰+創作兵團（1996-2005）》。香港：三聯書店。
羅卡、吳昊、卓伯棠（1997）。《香港電影類型論》。香港：牛津大學出版社。
羅卡、法蘭賓（2012）。《香港電影跨文化觀》。北京：北京大學出版社。
羅永生（2007）。《殖民無間道》。香港：牛津大學出版社。

二、學術論文及期刊

尹鴻、何美（2008）。<共造後合拍時代的華語電影——中國內地與香港電影的三十年合作/合拍歷程>。《解放軍藝術學院舉報》，第 3 期：頁 30-35。
丘靜美（2003）。<跨越邊界——香港電影中的大陸隱顯>。鄭樹森編，《文化批評與華語電影》。桂林：廣西師範大學出版社，頁 123-144。
石川、顧涵忱（2007）。<族群認同與香港電影中的「北佬」形象>。《文藝研究》，第 11 期：頁 24-39。
列孚（2006）。<讓阿拉來搭搭架子：香港電影中的上海聯繫>。張偉雄編，《雙城對應：香港電影與香港城市初對談》。香港：牛津大學出版社，頁 82-102。
李照興（2011）。<新香港電影的可能性>。程青松主編，《青年電影手冊（第四輯）》。北京：新興出版社。頁 53-59。
李歐梵（1996）。<香港電影的兩種風貌——嘲諷與寓言>。李天鐸編《當代華語電影論述》。台北：時報文化出版社，181-197。

汪琪、葉月瑜（2007）。<文化產品的混雜(Hybridization)與全球化：以迪斯奈版《木蘭》與《臥虎藏龍》為例>。《傳播與社會學刊》，第 3 期：頁 175-192。
阿帕杜萊（2005）。<全球文化經濟中的斷裂與差異>。汪暉、陳燕谷編，《文化與公共性》。北京：三聯書店。頁 521-549。
紀陶、徒登等（2011）。<座談會：觀察香港電影的政治細胞>。香港電影評論學會季刊《HKinema》，第 14 號，頁 8-20。
倪文尖（2008）。<從「張愛玲熱」到「上海夢」>。王曉明、陳清僑編，《當代東亞城市——新的文化和意識形態》。上海：上海書店出版社，頁 3-13。
孫紹誼（2010）。<跨地域性與「無地域空間」——全球化語境中的華語商業電影>。陳犀和、聶偉編，《當代華語電影的文化、美學與工業》。桂林：廣西師範大學出版社。頁 103-118。
翁子光（2010）。<《七十二家租客》：香港社會空間的自我重建>。《電影藝術》，第 3 期：頁 58-60。
張少強、羅永生（2013）。<論電影《葉問》中的華人民族主義>。張少強、梁啟智、陳嘉銘編，《香港・論述・傳媒》。香港：牛津大學出版社。頁 141-164。
張燕（2003）。<香港電影產業：亟待拯救>。《北京師範大學學報（社會科學版）》，第 1 期：頁 88-94。
章柏青（2007）。<聚焦當代中國電影發展史>。《影視研究》，第 1 卷：頁 78-82。
許樂（2006）。<黑白森林：香港黑社會片的社會文化症候解讀>。《電影藝術》，第 4 期：頁 5-10。
陳慧燕(2006)。<後殖民香港全球化下的城市空間與文化身份>。《文化研究@嶺南》，第 9 期，刊載於網頁。
傅葆石（2007）。<中国全球：1997 年后的香港电影>。《當代電影》，第 4 期：頁 52-56。
彭麗君（2012）。<作為共同體的香港電影——曾志偉個案研究>。《浙江傳媒學院學報》，第 19 卷第 1 期：頁 58-66。
馮建三（2003）。〈香港電影工業的中國背景：以臺灣為對照>。《中外文學》，第 32 卷第 4 期：頁 1-26。
黃宗儀（2012）。<想像跨界社群>。《女學學誌：婦女與性別研究》，第 30 期：頁 188-223。
葉月瑜（2010）。<一個市場化視角的分析——後回歸時期香港電影的產業與內容變化>。《當代電影》，第 4 期：頁 131-136。
路況（1990）。<懷舊電影——歷史終結的記憶影像>。《電影欣賞》，第 45 卷：頁 48-53。
蒲峰（2009）。<電視對 70 年代香港電影的影響>。香港電影資料館，《通訊》，第 49 期：頁 8-14。
劉輝、許樂（2007）。<後現代姨媽與真實許鞍華——許鞍華訪談>。《電影藝術》，第 3 期：頁 69-74。

墨美姬（2008）。<地方狹隘主義的未來:全球化、古惑仔之四以及屯門的電影研究>。王曉明、陳清僑編，《當代東亞城市——新的文化和意識形態》。上海：上海書店出版社，頁 220-242。

蔡翔（2008）。<酒店、高度美學或者現代性>。王曉明、陳清僑編，《當代東亞城市——新的文化和意識形態》。上海：上海書店出版社，頁 59-86。

黎肖嫻（1997）。<「懷舊」與「無厘頭」——九十年代初香港電影中兩個歷史>。《電影欣賞》，第 88 期：頁 44-54。

戴錦華（2006）。<百年之際的中國電影現象透視>。《文學評論》，第 38 卷 11 期。頁 113-121。

鍾寶賢（2012）。<「淘金十年」走進考驗時刻——談香港影人的北漂現象>。《今天》，第 99 期：頁 1-15。

鐘寶賢（2007）。<香港電影業的興衰變幻（1997—2007）>。《當代電影》，第 3 期：頁 69-73。

三、報刊雜誌

許煜（2009 年 2 月 15 日）。<獅子山精神的批判>。《亞洲週刊》。

黃郁文（2010 年 3 月 4 日）。<《歲月神偷》港產•港情•港創意>。《明報》。

楊夢晨（2014 年 1 月 16 日）。<「北上」十年：港產合拍片的困境及反思>。《文學報》，第 24 版。

葉曉萍（2013 年 8 月 30 日）。<新一代「纯港片」的独立风景>。《南都娛樂週刊》。

四、網絡資源

Yes 新聞娛樂中心（2014）。<TVB 後邵逸夫時代：顛覆傳統還是蕭規曹隨？>。1 月 7 日。http://tw.twent.chinayes.com/Content/20140107/kiszwzphkd68i_6.shtml。讀取時間：2014 年 3 月 28 日。

大紀元（2002）。<香港「東方好萊塢」美譽不復存>。9 月 9 日。http://www.epochtimes.com/b5/2/9/9/n214140.htm。讀取時間：2014 年 3 月 30 日。

文雋（2008）。<《色 戒》不能入围金像奖 这是我干的>。《騰訊網》，4 月 10 日。http://ent.qq.com/a/20080410/000287.htm。讀取時間：2014 年 4 月 13 日。

石琪（2004）。<《功夫》開畫大旺 好手雲集作出懷舊致意>。《明報通識網》，12 月 25 日。http://life.mingpao.com/cfm/dailynews3b.cfm?File=20041225/nalme/mee1.txt。讀取時間：2014 年 4 月 29 日。

安裕（2011）。<從吳楚帆到韋家輝>。《新浪香港》，3 月 6 日。http://news.sina.com.hk/news/20110306/-1-2035310/1.html。讀取時間：2014 年 3 月 30 日。

李照興（2010）。<港產片的消失與再現>。《豆瓣網》，1 月 21 日。http://www.douban.com/group/topic/9568050/。 讀取時間：2014 年 4 月 21 日。

阿木 （2012）。<香港票房綜述（8 月 16 日）:《低俗喜劇》蟬聯>，新浪網，2012 年 8 月 17 日。http://ent.sina.com.cn/m/c/2012-08-17/16443714833.shtml。讀取時間：2014 年 5 月 23 日。

汪琳（2013）。<商人周星馳 喜劇的憂傷>。《商業週刊》，6 月 22 日。http://read.bbwc.cn/NC8zOi80NDYx.html。讀取時間：2014 年 4 月 24 日。

阿野（2005）。<功夫之聊勝於無>。《香港獨立媒體》，1 月 5 日 http://www.inmediahk.net/node/7355。讀取時間：2014 年 4 月 26 日。

明報即時新聞網（2010）。<《歲月神偷》在柏林影展獲獎>。2 月 21 日。http://inews.mingpao.com/htm/Inews/20100221/gb71854c.htm。讀取時間 :2014 年 3 月 14 日。

胡不鬼（2013）。<周星驰的国际化视野与好莱坞化隐忧>。《新浪博客》，2 月 15 日。http://blog.sina.com.cn/s/blog_449e98360101co3q.html。讀取時間：2014 年 4 月 26 日。

南方人物週刊（2014）。<金像獎 那些可以說的秘密>。1 月 17 日。http://nfpeople.com/story_view.php?id=5354。讀取時間：2014 年 4 月 13 日。

頁言（2007）。<豈止是集體回憶? >。《| 頁言| 香港獨立媒體》，2 月 11 日。http://www.inmediahk.net/node/194160。讀取時間：2014 年 3 月 25 日。

香港政府康樂及文化事務署新聞公報（2008）。<響應香港文學節 電影資料館放映不同年代「本土關懷」電影>。5 月 29 日。http://www.lcsd.gov.hk/b5/ppr_release_det.php?pd=20080529&ps=03。讀取時間：2014 年 4 月 14 日。

香港影視娛樂網（2012）。<邱禮濤、杜琪峰出席「港片的隕落與重生」座談會>。7 月。http://www.hkfilmart.com/newsread.asp?newsid=4352&lang=cn。讀取時間：2014 年 4 月 17 日。

徐展雄（2009）。<作為「跨境視覺」的香港電影>。《新浪網》，06 月 30 日。http://ent.sina.com.cn/r/2009-06-30/18332589819.shtml。讀取時間：2014 年 4 月 14 日。

郭繾澂（2011）。<香港電影的金像獎>。《HK Chanel》，4 月 11 日。http://www.ihktv.com/hong-kong-film-awards.html。讀取時間：2014 年 4 月 13 日。

浙江在線新聞網站（2011）。<如果沒有香港電影，金像獎就沒有意義>。4 月 17 日。http://ent.zjol.com.cn/05ent/system/2011/04/17/017447317.shtml。讀取時間：2014 年 4 月 17 日。

陳伊敏。<永利街「歲月神偷」後傳>。《明報週刊》，9 月 22 日。http://www2.mingpaoweekly.com/contents/?id=21997。讀取時間：2014 年 3 月 15 日。

陳志華（2010）。<《歲月神偷》到底偷走了甚麼？>。3 月 1 日。http://gucao.net/blog/2010/03/01/20100301/。讀取時間：2014 年 3 月 16 日。

陳嘉銘（2005）。<平民冇火，「香港」濫情──《功夫》>。《香港電影評論學會》，1 月 10 日。http://www.filmcritics.org.hk/%E9%9B%BB%E5%BD%B1%E8%A9%95%E8%AB%96/%E6%9C%83%E5%93%A1%E5%BD%B1%E8%A9%95/%E5%B9%B3%E6%B0%91%E5%86%87%E7%81%AB%EF%BC%8C%E3%80%8C%E9%A699%E6%B8%AF%E3%80%8D%E6%BF%AB%E6%83%85%E2%94%80%E2%94%80%E3%80%8A%E5%8A%9F%E5%A4%AB%E3%80%8B。讀取時間：2014 年 4 月 25 日。

陳銘匡（2007）。<從《獅子山下》到「許冠傑金曲」到《始終有你》——「香港人的歌」與「香港人」有什麼關係？>。《文化研究@嶺南》，第 13 期：http://www.ln.edu.hk/mcsln/7th_issue/feature_01.shtml。

搜狐娛樂（2004）。<周星馳《功夫》搶錢,做全世界愛看的電影>。12 月 3 日。http://yule.sohu.com/20041203/n223311628.shtml。讀取時間：2014 年 4 月 27 日。

黃佩麗（2009）。<《72》家租客重現香港情懷>。《文匯報》，10 月 23 日。http://paper.wenweipo.com/2009/10/23/EN0910230006.htm。讀取時間：2014 年 3 月 27 日。

舒琪（2006）。<杜琪峰的不肯妥協>。《新浪網》，6 月 20 日。http://ent.sina.com.cn/r/m/2006-06-20/16031130050.html。讀取時間：2014 年 2 月 20 日。

曾建德（2010）。<《歲月神偷》現實－主義？>。5 月 3 日。http://www.filmcritics.org.hk/%E9%9B%BB%E5%BD%B1%E8%A9%95%E8%AB%96/%E9%9B%BB%E5%BD%B1%E6%96%B0%E4%BA%BA%E9%A1%9E/%E3%80%8A%E6%AD%B2%E6%9C%88%E7%A5%9E%E5%81%B7%E3%80%8B%E7%8F%BE%E5%AF%A6%EF%BC%8D%E4%B8%BB%E7%BE%A9%EF%BC%9F。讀取時間：2014 年 3 月 14 日。

新浪娛樂（2008）。<周星馳電影票房二十年>。1 月 21 日。http://ent.sina.com.cn/r/2008-01-21/ba1885908.shtml。讀取時間：2014 年 4 月 26 日。

熊拆（2010）。<杜琪峰談《黑社會》>。《時光網》，11 月 5 日。http://group.mtime.com/hongkongmovie/discussion/1253849/。讀取時間：2014 年 2 月 7 日。

簡芳（2010）。<「租客」香港吃香 內地引觀眾罵戰>。《南方都市報》，3 月 4 日。http://ent.qq.com/a/20100304/000167.htm。讀取時間：2014 年 3 月 27 日。

羅卡（2004）。<座談會：七十年代電影與文化>。《香港康樂及文化事務署》。http://www.lcsd.gov.hk/CE/CulturalService/HKFA/b5/newsletter/newsletter30_c.pdf。讀取時間：2014 年 3 月 27 日。

騰訊網（2010）。<《歲月神偷》導演羅啟銳：流逝歲月的永恆回憶>。4 月 26 日。http://ent.qq.com/a/20100426/000515.htm。讀取時間：2014 年 3 月 18 日。

英文部分

1. Books

Abbas, Ackbar (1997). *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. Hong Kong: Hong Kong University Press.

Bordwell, David (2000). *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment.* Cambridge: Harvard University Press.

Bordwell, David and Thompson, Kristin (2003). *Film Art: An Introduction*. McGraw-Hill Companies.

Chua, Beng huat (1994). *That Imagined Space: Nostalgia for the Kampung in Singapore.* Singapore: Dept. of Sociology, National University of Singapore.

Jameson, Fredric (1991). *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

Lau, Siu-kai (1982). *Society and politics in Hong Kong*. Hong Kong: Chinese University Press.

Lee, Vivian (2009). *Hong Kong cinema since 1997: the post-nostalgic imagination 1997.* New York: Palgrave Macmillan.

Ng, Janet (2009). *Paradigm City: Space, Culture, and Capitalism in Hong Kong*. State University of New York Press.

Teo, Stephen (2007). *Director in Action: Johnnie To and the Hong Kong Action Film*. Hong Kong: Hong Kong University Press.

2. Articles

Abbas, Ackbar (2000). *"*Cosmopolitan De-scriptions: Shanghai and Hong Kong,*" Public Culture, 12(3)*: pp. 769-786.

Appadura, Arjun (1990). *"*Disjuncture and difference in the global cultural economy,*" Theory，Culture&Society, 7*: pp. 295-310.

Erni, John Nguyet (2001). *"*Like a Postcolonial Culture: Hong Kong Re-imagined,*" Cultural Studies 15(3)*: pp. 389-418.

Hall, Stuart (1989). *"*Cultural Identity and cinematic Representation,*" Framework (26):*pp.68-81.

Chan, Natalia (2002). *"*Rewriting History: Hong Kong Nostalgia Cinema and Its Social Practice,*"* In Poshek Fu and David Desser (eds.), *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity*, Cambridge University Press, pp. 252-272.

Chu, Blanche (1998). *"*The Ambivalence of History: Nostalgia Films Understood in the Post-Colonial Context,*" Hong Kong Cultural Studies Bulletin. 9(8)*: pp. 41-54.

Lo, Kwai-Cheung (2005). *"*Hong Kong Muscles and Sublime Chinese Subjectivity,*" Chinese Face/Off. The Transnational Popular Culture of Hong Kong*. Chicago: University of Illinois Press, pp. 79-105.

Lo, Kwai-Cheung (2007). *"*A borderline case: ethnic politics and gangster films in post-1997,*" Postcolonial Studies. 10(4):* pp. 431-446.

Dumas, Rachael (2009). *"*Kung Fu Production for Global Consumption: The Depoliticization of Kung Fu in Stephen Chow's Kung Fu Hustle,*" Style: 43 (1)*: 65-

85.
Srinvas, S. V. (2005). *"*Kung Fu Hustle: a note on the local,*" Inter-Asia Cultural Studies*, *6(2)*: pp. 289-295.
Yeh, Emilie Yueh-Yu and Davis, Darrell William (2008). *"*Re-nationalizing China's Film Industry: Case Study on the China Film Group and Film Marketization，*" Journal of Chinese Cinemas 2.1*: pp. 37-51.

參考片目

《危樓春曉》（李鐵，1953）

《七十二家房客》（王爲一，1963）

《七十二家房客》（楚原，1973）

《城寨出來者》（藍乃才，1982）

《少林寺》（張鑫炎，1982）

《省港旗兵》（麥當雄，1984）

《傾城之戀》（許鞍華，1984）

《上海之夜》（徐克，1984）

《似水流年》（嚴浩，1984）

《胭脂扣》(關錦鵬，1988）

《阿飛正傳》（王家衛，1990）

《上海假期》（許鞍華，1991）

《阮玲玉》（關錦鵬，1992）

《92 黑玫瑰對黑玫瑰》（劉鎮偉，1992）

《新難兄難弟》（陳可辛、李志毅，1993）。

《天涯海角》（李志毅，1996）

《玻璃之城》（張婉婷，1998）

《去年煙花特別多》（陳果，1998）

《O 記三合會》（霍耀良，1999）

《細路祥》（陳果，1999）

《少林足球》（周星馳，2001）

《英雄》（張藝謀，2002）

《無間道 1》（劉偉強，2002）

《無間道 2》（劉偉強，2003）

《無間道 3：終極無間》（劉偉強，2003）

《功夫》（周星馳，2004）

《十面埋伏》（張藝謀，2004）

《百年夢工廠》（張健華 、王璐德，2005）（紀錄片）第七集。

《如果•愛》（陳可辛，2005）

《無極》（陳凱歌，2005）

《黑社會》（杜琪峰，2005）

《黑社會：以和為貴》（杜琪峰，2006）

《夜宴》（馮小剛，2006）

《滿城盡帶黃金甲》（張藝謀，2006）

《放•逐》（杜琪峰，2006）

《墨攻》（張之亮，2006）

《投名狀》（陳可辛、葉偉民，2007）

《姨媽的後現代生活》（許鞍華，2007）

《三國之見龍卸甲》（李仁港，2008）

《長江七號》（周星馳，2008）

《天水圍的日與夜》（許鞍華，2008）

《蝴蝶飛》（杜琪峰，2008）

《赤壁》（吳宇森，2009）

《游龍戲鳳》（劉偉強，2009）

《大內密探零零狗》(王晶，2009)

《十月圍城》（陳德森，2009）

《唐伯虎點秋香 2 之四大才子》(李力持，2010)

《越光寶盒》(劉鎮偉，2010)

《歲月神偷》（羅啟銳，2010）

《打擂臺》（鄭思傑、郭子健，2010）

《72 家租客》（曾志偉、 葉念琛 、鐘澍佳，2010）

《志明與春嬌》（彭浩翔，2010）

《桃姐》（許鞍華，2011）

《單身男女》（杜琪峰，2011）

《低俗喜劇》（彭浩翔，2012）

《毒戰》（杜琪峰，2013）

《西游降魔篇》（周星馳，2013）