

11-1-2017

論《志明與春嬌》三部曲對香港電影及本土文化的機與危

Kim Kwok CHEUNG

Follow this and additional works at: <http://commons.ln.edu.hk/mcsln>

 Part of the [Critical and Cultural Studies Commons](#), and the [Film and Media Studies Commons](#)

Recommended Citation

張劍國 (2017)。論《志明與春嬌》三部曲對香港電影及本土文化的機與危。文化研究@嶺南，61。檢自 <http://commons.ln.edu.hk/mcsln/vol61/iss1/3/>。

This 專題文章 Feature 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 Cultural Studies@Lingnan 文化研究@嶺南 by an authorized editor of Digital Commons @ Lingnan University.

論《志明與春嬌》三部曲對香港電影及本土文化的機與危

張劍國



(圖片來源：

<https://char.tw/tags/%E6%98%A5%E5%AC%8C%E6%95%91%E5%BF%97%E6%98%8E>)

引言

《春嬌救志明》在本年四月二十七、二十八日先後於香港、中國內地及台灣上映，短短數星期已衝破香港票房三千萬，內地票房至今累積一億七千萬，風頭一時無兩，亦看似為中港合作片帶來了一個良性操作的示範。

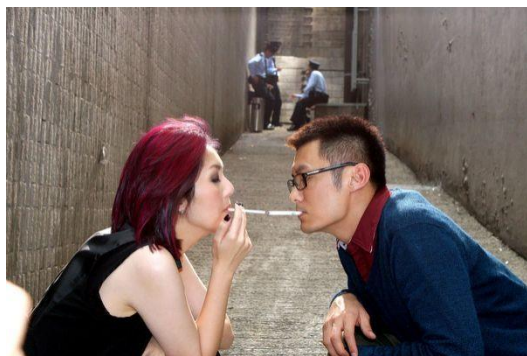
《志明與春嬌》系列被譽為中港合拍片作品裏最成功的例子之一，由最初二零零九年屬於本地製作的本土電影《志明與春嬌》，接著二零一二年改以合拍片模式嘗試操作的《春嬌與志明》，到二零一七年回歸本土脈絡下的《春嬌救志明》，更將合拍片操作融入本土電影而沒有半點違和。歷時八年《志明與春嬌》系列，作為研讀文本充分反映合拍片趨勢對於香港電影及文化所帶來影響及改變。本文將會分析《志明與春嬌》三部曲電影及其文化意義，其後會探討合拍片模式操作為香港電影情況所帶來機遇與危機，前者會以電影裏的政治經濟作探討，後者將會

涉及本港電影及文化主體性作討論。

三部曲劇情撮要及其文化意義

《志明與春嬌》是講述張志明（余文樂飾演）與余春嬌（楊千嬅飾演）的愛情故事。故事由二零零七年一月一日香港實施室內全面禁煙開始，大量煙民開始在不同的後巷空間圍著抽煙，亦成為香港獨特的社交場所，志明與春嬌的相遇及相愛的故事亦由此展開。導演彭浩翔曾在一篇訪問裏回應網民說《志明與春嬌》是一個「特別」的作品，他說：「我不覺得這部電影有如此特別，我只是單純把現實寫進去，利用真實反映現實生活。」¹

擅於觀察及取材的彭浩翔，在《志明與春嬌》處處表達自己在日常生活而來的觀察，象徵香港本土文化的符號比比皆是，無論是當中的場境、語言、音樂及情節等。故事中將香港實施室內全面禁煙的措施後，所形成的獨特後巷社交文化化作電影的主場景。熟悉的粵語及粗言、人們說三道四、控煙辦檢控、加煙稅煙民搶煙等情節，一幕幕引起香港觀眾強烈共鳴及與現實的連繫。以禁煙作為一個切入點，電影引出的是這時代下香港男女愛情觀及現況的寫照，「港女」余春嬌遇上了永遠「長不大」的張志明。



（圖片來源：<https://womany.net/read/article/13373>）

¹ Pony(2017)。〈專訪／《春嬌救志明》導演彭浩翔：「香港電影是一種精神！」〉：<http://punchline.asia/archives/41971>

眾多的本土元素將《志明與春嬌》塑造成一套代表本土文化的電影，媒體紛紛為《志明與春嬌》冠上本土電影，在當時電影業界許多北上拍攝合拍片賺錢的風潮下，徹底本土的《志明與春嬌》旗幟鮮明地確立本土電影的存在位置及本土文化的出路。香港經歷多年被殖民的統治，回歸後亦不過是延續另一主權殖民統治，主體性「我是誰」的問題一直是港人擺脫不了要回答的問題，當認同身份的建構是源自於福柯所說的透過權力或知識網絡而來，而非如笛卡兒所言般是本來存在的，媒體在當中的角色及功能便顯得十分重要。媒體如電影提供了一個公共領域的文本，讓香港人就此印證及確立自身的主體性身份。故在眾說紛紜的時代脈絡下，《志明與春嬌》重新將香港電影及香港人的文化身份認同帶回香港人面前，故在當時贏盡了口碑，大眾認同電影中對本土文化的勾畫及確立文化身份的認同感。順帶一提，在電影中，香港人仍是電影的主體，電影中有一幕，香港人、少數族裔及新移民都會在「煲煙」時以廣東話作溝通，融入圈子所要求的廣東話及港人文化認同感很強烈，「死差仔」及發音不正的「新移民」均是被用作確立港人文化身份的「他者」角色。

可惜，《志明與春嬌》當年上映叫好不見座，僅僅錄得六百多萬票房。根據香港的《電影檢查條例》將電影評為三級片，最終影響票房收入是其一原因；但最主要原因是彭浩翔的個人拍攝風格，在《志明與春嬌》前的作品具強烈的個人特色，從拍攝主題及手法均不是以主流大眾市場的喜好而出發。由充滿黑色幽默的《買兇拍人》出道、到充滿玩味，將男人出軌主題放在港產片最熱捧的警匪片的《大丈夫》、顛覆王子公主等男女愛情符號的《公主復仇記》、形容青春荒誕的《AV》、拍出電影藝術感強而情感細膩的《伊莎貝拉》及諷刺荒謬現實的《出埃及記》，到重回彭氏強烈個人電影風格的《破事兒》，彭浩翔早期的電影早已在香港觀眾建立彭氏電影獨特的風格，揉合他本身對周遭的觀察，以及從不墨守成規的表達手法。那時的彭浩翔不被主流所追捧，在當時媒體裏的彭浩翔是「鬼才」，而《志明與春嬌》所描繪的偏偏是本土愛情小品故事，一開始時既不討好原有的粉絲群，

亦難以吸引主流觀眾入場觀看，故同樣地影響了《志明與春嬌》當年最終的票房數字。所以當初彭浩翔亦因為票房而不打算開拍續集，若不是彭浩翔發現劇中春嬌的電子郵箱竟滿是觀眾的來信表達想繼續開拍續集，延續主角的愛情故事，志明與春嬌的故事就永遠只停留在二零零九年。不過，在票房不佳及市道低迷的經濟狀態下，要開拍續集絕非易事，而彭浩翔亦選擇了以合拍片的形式開拍續集《春嬌與志明》，步上不少其他香港導演北上尋找機遇的道路。

有人說這是他的妥協，為了龐大的內地市場，放棄了本土定位及文化，《春嬌與志明》除了起用大量內地場景及演員外，連本身《志明與春嬌》裏大量本土符號、對白以及情節都一下子與內地接軌。最終夾帶著前作口碑、中港合拍片、彭浩翔及揉合中港文化（相親、中港男女特質）結合，配合媒體報道下，《春嬌與志明》最終在內地錄得七千多萬票房，香港亦有二千七多萬的票房，變成叫座卻不太被叫好的作品。到底合拍片在彭浩翔眼中是出路還是妥協？彭浩翔在自己的散文集《有關我在裝作正常人方面的嘗試：經典彭浩翔》及撰文中曾寫過：「我總是懷緬那個被大象跨過的年代，也許只不過是我們的錯覺，生活永遠在他方，一蟹不如一蟹。」²

被大象跨過，是彭浩翔一幕美好的童年回憶，他總是不甘被現況的安穩所捆綁，他選擇了合拍片形式去將本土小品的故事帶到北京，帶到內地同胞的視野裏。有人批評《春嬌與志明》沒有了《志明與春嬌》的本土味，沒有了「煲煙」的後巷，沒有了香港民生議題，沒有了流利的粵語粗言，沒有了香港。但我從《春嬌與志明》裏看到了彭浩翔更多對本土的解讀，雖然場景是內地，但實則呈現的仍是香港切身的問題——中港融合／矛盾。二零一二年的香港，比較起香煙問題，中港間的矛盾及角力最為明顯，電影開首便以詹瑞文飾演的老老闆帶出幸福的生活便

² 彭浩翔(2015)，《有關我在裝作正常人方面的嘗試：經典彭浩翔》，凱特文化。

是北上生活，香港人要發展必須北望神州。當時，中國內地經濟的崛起正正是香港人面對的切身處境，北上還是在港發展存在著一個頗大的分歧。

劇中張志明與余春嬌不約而同地先後到北京發展，分手後分別遇上，亦戀上內地的空姐尚優優（楊冪飾演）及完美單身漢 Sam（徐崢飾演）。電影簡單地呈現了兩地男女間的差異，例如明顯的性格特徵，尚優優溫婉嫻雅以及體貼入微，Sam 成熟穩重以及事業有成，與之對比的余春嬌倔強不饒人，張志明思想幼稚，玩世不恭，在簡單對比下高下立見，這亦成為了電影被垢病的地方，影迷紛紛批評過分美化內地男女，連內地影迷都批評不寫實的角色描述，仿佛尚優優及 Sam 只不過是與之相對美好的投影，反映不了半點現實。



（圖片來源：<http://hk.apple.nextmedia.com/entertainment/art/20120317/16163605>）

這種失實的描繪理應是上文所分析的彭浩翔不會犯下的錯誤，加上在拍攝《春嬌與志明》前，彭浩翔製作團隊已回內地取材及搜集資料，這種失實可以推斷不單不是疏忽，更像是他刻意呈現出來對中港關係的隱喻及回應。若將余春嬌及張志明當作香港，尚優優及 Sam 當作中國，面對著近乎完美的情人模樣，尚優優與 Sam 擁有著香港男女所渴求的特質，如同當年經濟發展一日千里的中國般，無論外在還是內在環境因素，都比香港來得有優勢及符合經濟發展的期望。先不論這

種完美是從何而來，真實性如何，劇情裏甚少提及尚優優及 Sam 的成長背景，缺乏歷史脈絡文本，仿佛是憑空而生的，相當不真實。反而是彭浩翔將愛情裏情侶間的情投意合化作了自己對中港關係裏的回應。愛情並非是一種功利的配對遊戲，張志明到了北京，最掛念的仍是香港便利店的肉醬意粉，而余春嬌眼中，除香港外，內地的城市是沒有區別的。愛情裏的追尋就如同身份主體性的建構，面對著愛情／身份建構路上的分歧，最終賴以選擇的是客觀的條件，還是曾經共同的價值觀及文化？彭浩翔在電影裏最終選擇了余春嬌和張志明作為他的答案，他不單沒有忽略香港，反而在他者中呈現了對中港身份建構的看法。文化身份的認同，是源自於習慣、生活、共同價值觀及經驗而建構成的，對比發展而虛幻的外圍經濟因素，文化身份認同是構成香港人異於他者的主體性，不致於被發展牽著走而迷失了自我。

《春嬌與志明》其中一幕是余春嬌對張志明說，她一直在逃避張志明，結果遇上了 Sam 後，她發覺她變成了與張志明一般的存在，在同一個文化身份裏縱有差異，但遇上了他者的出現，卻反倒過來，成為了強化了同一族群裏的身份認同，亦同時衍生理解自身及他者的可能。差異衍生理解者理解動機及預設成見，根據高達美的哲學詮釋學，先見並不全然是壞事，反而是了解新事物必需的理解，透過先見連繫理解的橋樑，透過雙向溝通將理解漸趨同一。可惜的是，《春嬌與志明》只是彭浩翔對中港身份認同問題裏自身的取態，並沒有嘗試透過電影去處理中港文化身份認同矛盾及當中理解的阻礙，反而電影放大了對內地文化的假想及排除，從最終放逐了虛幻想像的尚優優和 Sam，志明與春嬌重新走回在一起，中港文化裏雙向理解亦隨之中斷了。當重新尋回彼此的志明與春嬌，除了要繼續在愛裏追尋自我外，正如《春嬌與志明》劇本裏的最後的一句：「跟住呢？」

總括《春嬌與志明》來說，合拍片不單不是放棄本土文化，而是在一次中港文化身份間的對話理解中，向他者宣示香港文化及意識的作品，但這種理解由香港

文化為主導角度出發，去嘗試回應當刻困擾香港人最深的中港身份主體性問題。無疑，《春嬌與志明》的嘗試，是提供了中港合拍片一種新面向——以本土立根向他者展現的嘗試，內地及香港的高票房反映觀眾亦接受這種文化交流，同樣地為理解提供交流溝通的文本與平台。彭浩翔曾在訪問說：「我認為『香港風格』並不局限於只讓香港人看，我最抗拒那些『只為香港人而拍』的電影，我認為這樣會很對不起所有香港觀眾，會令大家目光短淺，無法與人交流。」³當中的文化溝通及理解的意圖亦十分明顯。

當《春嬌與志明》在內地及香港票房告捷後，彭浩翔選擇時隔五年後再度拍攝《春嬌救志明》，余春嬌與張志明的戀情亦步入了第七年頭，再一次處理七年之癢的題目。彭浩翔在《春嬌與志明》裏，集中剖析步入四十的余春嬌，從內在成長經歷，講述余春嬌童年時的經歷，父親背叛及父母離異令她從小沒有安全感，亦渴求在穩定關係裏愛與被愛。此外，還有外在環境因素，例如中年女士面對著待婚的社會和周遭壓力，以及年青女孩的威脅等，均強化著春嬌的不安與迷失。《春嬌救志明》不再以社會文化作為故事切入點，將焦點重放在余春嬌自身的解讀與救贖，透過最後與父親的坦誠對話，余春嬌把自己從離棄裏釋放出來，反而成為《志明與春嬌》三部曲較為完滿的落幕。根據赫爾（Hall, 1990），若《志明與春嬌》及《春嬌與志明》是一種集體分享文化、歷史部分的文化身份，成為（Being）固定的持續的框架，《春嬌救志明》則呈現出另一種文化身份認同形成過程（Becoming）的狀態，⁴意是指文化身份受重要的歷史事件、文化及權力所塑造，

³ 黃立暉(2017)，〈【專訪】彭浩翔的香港風格：最抗拒那些「只為香港人而拍」的電影〉，《香港01》：

<https://www.hk01.com/%E8%97%9D%E6%96%87%E5%89%B5%E6%84%8F/88152/-%E5%B0%88%E8%A8%AA-%E5%BD%AD%E6%B5%A9%E7%BF%94%E7%9A%84%E9%A6%99%E6%B8%AF%E9%A2%A8%E6%A0%BC-%E6%9C%80%E6%8A%97%E6%8B%92%E9%82%A3%E4%BA%9B-%E5%8F%AA%E7%82%BA%E9%A6%99%E6%B8%AF%E4%BA%BA%E8%80%8C%E6%8B%8D-%E7%9A%84%E9%9B%BB%E5%BD%B1>

⁴ Hall, Stuart (1990). *Cultural Identity and Diaspora* in Jonathan Rutherford ed., *Identity: Community, Culture, Difference*. London, Lawrence & Wishart, pp 222-239.

亦即是受到主體怎被回憶和論述影響，以及建構而成的狀態裏不斷地重塑與建立。香港主體性的缺失原因在此不詳說，但羅永生在「我們的未來系列——文化、政治、香港的未來研討會」中曾說：「在香港市民社會的相對貧弱，與香港人主體意識薄弱有密切相關。為殖民、愚民政策服務的學者，每愛訴諸關於香港人的文化本質論述，去解釋香港柔順易治的民風，為主體性的殘缺給予倒果為因的解釋。」

5

《春嬌救志明》宣傳時打著「一段與香港人風雨同路的愛情傳說」，這不單只是一個愛情小品的故事，這是由二零零九年至二零一七年，一直離不開「香港人」的電影作品。

合拍片政治經濟及趨勢

八、九十年代是本港電影業的黃金時期，本港出產的作品票房屢創新高，台灣和東南亞地區也累積龐大的香港電影粉絲，整個香港電影業相關專才及配套亦十分充足。可惜的是其後盜版、網上串流播放技術、金融風暴等因素嚴重打擊了本地電影市場。故當二零零三年，香港特區政府與中央簽訂《內地與香港關於建立更緊密經貿關係的安排》（英文簡稱：CEPA）後，兩地電影合作上更趨緊密，香港演員的演技、知名度及拍攝質素均讓中港合拍片在中國內地票房大收旺場，不少香港知名導演紛紛北上發掘商機，例如杜琪峰、王家衛等，而合拍片對國內電影業的蓬勃發展亦起了相當重要的作用，合拍片亦漸漸成為了中港電影的趨勢。二零一六年香港十大票房電影裏，⁶首十位或多或少都是以中港合拍片的模式拍攝，無論是資金、上映、演員或場景等都涉及內地市場和投資考量。二零一七年五部獲提名最佳影片的电影中，更只有《點五步》屬「港產片」形式製作，合拍片的

⁵ http://www.in.edu.hk/mcsln/our_future_sp1_4.html

⁶ 香港票房有限公司(2017)，〈2016年香港電影市道整體情況〉：

<http://www.mpia.org.hk/upload/file/00240/2016%E5%B9%B4%E5%BA%A6%E5%8D%81%E5%A4%A7%E7%A5%A8%E6%88%BF.pdf>

風潮似乎是一場不停止的巨浪，亦席捲著香港電影及文化的發展及出路。

一般正式的「合拍」，是由一家曾有製作紀錄的香港電影公司，找一家國內的製片廠或國家新聞出版廣電總局電影局（簡稱電影局）認許的民營電影公司簽訂合作協議，再由該國內「合拍」方出面，向電影局屬下的事業單位「中國電影合拍公司」辦理立項手續，關鍵是需遞交完整的劇本以供審批。劇本首先需通過「合拍公司」的審核，然後再送呈電影局相關部門及領導審批，獲得通過後才由電影局正式同意立項，並發出「拍攝許可證」，理論上，要完成這個程序，才能開拍合拍片。影片完成後，先由「合拍公司」檢定，再送電影局審查，待通過後才能拿到「放映許可證」，最終能不能在戲院上映，便要看排不排得上檔期了。（張志成，二零一三）⁷

由此可見，合拍片模式對於港產電影的製作及意識表達上有許多限制，雖然合拍片可以讓投資者基於龐大的內地市場而增加投資開拍電影意願，同時亦較確保有相當票房收益，但是需被內地電影局部門及投資合拍公司通過，被通過的電影有多少部能夠保留原有的港產面貌？當龐大的投資資金集中在中資企業及中共政府手中，不難想像他們亦從中能夠控制著信息生產和流通的整個過程，透過操控文本生產及流通，既有當權者及統治階級能夠以控制媒體創造一個對他們有利的現實。Edward S. Herman 和 Avram Noam Chomsky 亦提出過宣傳模式（Propaganda Model），解釋大眾媒體服務於現實政治，維護現有統治及秩序，資金來源及國家壓力均是把信息過濾後才會將信息面世，將媒體當作是文化控制的工具，整個合拍片操作體系在控制過程中扮演核心角色。⁸故《十年》、《維多利亞壹號》等片永遠只能活在香港的市場裏，或許亦有許多的好劇本因此而被埋葬。更重要的是，

⁷ 張志成(2013)，〈「合拍」：香港電影的不歸路？〉，《HKinema》，21期。

⁸ E. Herman & N. Chomsky, *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*, New York: Pantheon Books, 1988, p.2

這構成了一個電影生態惡性循環，就是電影成為了一種市場投資的商品，中港通行的內容及意識成為了投資者及製作人看重的元素，反而主打香港市場的電影及文化內容日漸萎縮。

合拍片如何保持本港電影及文化主體性

《志明與春嬌》三部曲便是嘗試在這種電影業界生態裏探尋港產片出路，雖然《春嬌救志明》亦慢慢帶點商業片操作的風格，例如片頭的「跔跔剛」、改編《志明與春嬌》歌曲等都是娛樂意味重於實質意義，但是在內地觀眾裏，《志明與春嬌》系列亦重新開拓了他們對於香港文化及地方的想像與討論。若果合拍片作為文化理解的途徑，香港電影能夠抓緊本土文化的意義，並將其帶至內地文化的互動及理解時，也許亦是一種契機讓本地人重新確立自身文化身份的主體性及文化差異理解的可能。正如王家衛所言：「如果香港電影本身是行的，又何止『北傳』」。

總結及展望

中港合拍片在全球一體化的市場操作下，面對著的不單再是本地市場的萎縮不前，更需要面對更多外國大製作電影的挑戰，如何可以在全球化洪流裏保持本土文化將會是電影業界共同需要正視的處境。《志明與春嬌》三部曲作為其中一部成功的示範，除了展現業界所缺欠的立根本土意識，更重要是表明了中港合拍片一種抗衡消散主體的可能及需要。

參考資料：

1. E. Herman & N. Chomsky (1988), *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*, New York: Pantheon Books
2. Hall, Stuart (1990), *Cultural Identity and Diaspora* in Jonathan Rutherford ed., *Identity: Community, Culture, Difference*. London, Lawrence & Wishart.
3. 吳偉光 (2013), 〈反思香港的文化身份理論〉, 《文化研究@嶺南》, 第三十五期 : http://www.ln.edu.hk/mcsln/35th_issue/feature_03.shtml
4. 畢恆達 (1995), 〈生活經驗研究的反省：詮釋學的觀點〉, 《本土心理學研究 (4)》, 頁 224-259。