

2012年冬季號 總99期

回歸十五年 香港電影專輯

> 黃愛玲 {策劃}

#### ISSN 0803-0391 出版:今天文學雜誌

計長 歐陽江河 《今天》顧問委員會 主編 北島 編輯部主任 肖海生 John Ashbury Margaret Atwood 社長助理 李彥華 特約編輯 李 陀 歐陽江河 Russell Banks Brevten Brevtenbach 翟永明 J.M.Coetzee 通訊編輯 陳力川(巴黎) 田 原(東京) Robert Coover 郭玉潔(北京) 田 草(紐約) 韓少功 (Han Shaogong) 黄永玉 (Huang Yongyu) 小説編輯 韓東 Maxine Hong Kingston 宋 琳 廖偉棠 詩歌編輯 Wolfgang Kubin 馬悦然 (Göran Malmqvist) 評論編輯 劉禾 李雲雷 Michael Palmer 美術攝影編輯 鮑 昆 Wole Sovinka 網絡版主編 王 瑞 Jonathan Spence 網絡版編輯 李大興 陳 謙 胡仄佳 Gary Snyder 網站管理 白寶明 Tomas Tranströmer Eliot Weinberger 經 理 程奇锋 周氏兄弟 (Zhou Brothers) 北美發行經理 孫 瑋

編輯部地址

香港火炭郵政信箱一號 Website: www.jintian.net

美國發行總代理 新加坡代理 P. O. Box 2364, Mediaexodus LLP

Davis, CA 95617, U.S.A. Woodlands Central Branch Post Office, Fax(866) 334 2471 P O Box 192, Singapore 917310

是永駿 (Korenaga Shun)

日本訂戶代理:內山書店

〒101日本東芒都千代田區神田神保町1-15

香港發行總代理 中文大學出版社 香港新界香港中文大學 電話: 29465300

#### 今天文學雜誌 2012年冬季號 (總99期)

**Today Literary Magazine** Winter 2012 Number 99 in Total Published by *Today Literary Magazine* Printed in Hong Kong

定價:港幣50元 新台幣200元 有著作權,請勿翻印

# 目 錄

xi 編者的話(黃愛玲)

#### 危與機

- 1 「淘金十年」走進考驗時刻 ——談香港影人的北漂現象 鍾寶賢
- 16 香港電影未死!一簡論香港電影專才的跨國渗透與文化互動陳嘉銘
- 26 後九七香港電影新階段 李焯桃
- 32 從「雙周一成」看香港電影困境 何思穎
- 47 旋律與奇觀 喬奕思
- 56 甚麼(才)是主體性 ——循香港電影進入香港主體性論述 朗天
- 65 感知的美學:香港電影的一種獨特表達 吳李冰
- 71 內地80後影評人眼中的香港電影 ——一份關於97後香港電影的調查報告 沈禕

### 類型與作者

82	從徐克的武俠歷程看九七後香港類型電影的轉變
	舒琪
92	九七後香港武俠片
	蒲鋒
99	大國陰影下的香港警察故事
	陳志華
106	撐過順流逆流,復再縱身江湖
	97後的徐克電影
	嚴尚民
115	三五成群 依舊浪漫
	——試探杜琪峰的「小組電影」
	安娜
122	彭浩翔電影的類型特色及在合拍語境下的生存
	澤秋
128	這個導演真爆炸
	——簡析回歸後的邱禮濤電影
	家明
144	青鳥殷勤為探看
	——許鞍華的電影之旅
144	黄愛玲
訪談	

149 訪問杜琪峰165 訪問陳果186 訪問江志強

213 鳴謝



麥兜噹噹伴我心



少林足球



新宿事件



姨媽的後現代生活



桃姐



新蜀山劍俠



蜀山傳



龍門飛甲



風聲



PTU



放逐



奪命金

回歸十五年:香港電影專輯 編者的話

黄爱玲

# 「淘金十年」走進考驗時刻 ――談香港影人的北漂現象

鍾寶賢

由1997至2012年間,香港影業走過的路徑千陌縱橫,要來一個十五年大總結並不容易,若真要為影業眾生相梳理出一大脈絡,這脈絡大概要由一個叫「大國崛起」的願景說起。1

過去十多年間,中國經濟秩序出現巨大變遷,政經體制出現 大量灰色地帶,即使如履薄冰,投機者仍能在制度漏隙游走,成為 時代梟雄,名利兼收,不少暴富投資者都一窩蜂走進當紅行業,一 時間,令熱錢充斥市場,看似機遇處處,中國出現這樣巨大的投 機泡沫,不少港人紛紛北望神州,希望搭上投機快車,參與這場巨 大的「淘金熱」。這般百載難逢的機遇,耳聰目明的香港影人自然 不會錯過,乘國內資金氾濫,結連人脈大舉北上。自2003年末簽訂 CEPA(即 Closer Economic Partnership Arrangement /《內地與香港關 於建立更緊密經貿關係安排》)後,中港合拍片更是繁華異常,大型 古裝合拍片不斷開拍,不少香港影人都熱衷參與這些大型製作,於 是,過去十載,透過這些大型古裝片,我們又再目睹銀幕上展現出 一個又一個壯濶無比、瑰麗堂璜的幻想中國。香港老影迷對這些影像 倒不陌生,早在上世紀五十至八十年代之間,不少經典香港電影已呈 獻過相似影像。今昔不同者,今天觀眾所見的幻想中國,不再來自香 港片廠內細小的古裝街,而大多來自國內那些金堆玉砌、投資規模嚇 人的大型影視製作基地,這個銀幕上氣吞河山的「大國崛起」景像正 是由龐大的游資熱錢搭建而成。2面向2013年,這浪中港合拍潮流行

<sup>1</sup> 有關「大國崛起」這論調的內容,可參考程超澤:《世紀之爭:中國:一個經濟大國的崛起》,(香港:中華,1997)。

如横店影視城、上海影視樂園等,有關國內主要影視製作基地的資料,可 參考〈內地4大影視基地〉,《商報》,2009年8月15日。

99

2 將步近第十個年頭,十年浮華過去,北漂香港影人的「蜜月期」是否 環會延續下去,還是已經開到荼蘼?今天,讓我們重溯來時路,撿拾 過去十多年的起铁, 觀照港產片的過去、現在、和未來。

#### 引言:市場寒暑表

步進廿一世紀,曾自恃風華絕代的香港影業漸己風光不再。打 從二十世紀九十年代以來,隨著來自台灣、韓國等外埠市場的熱錢消 退,加上盜版情況嚴峻,1997年亞洲金融風暴的衝擊,香港影業步入 低谷, 電影投資數額驟減, 電影產量和票房大幅下滑。九十年代末, 電影年產量已由八十年代高峯期的超逾200部,急降至約100部,隨後 這數字更遂年遞減<sup>3</sup>。

表1. 香港本地影片產量及票房收入趨勢(1997-2012)

年份	本地影片產量	本地電影票房收入(百萬港元)
1997	94	547
1998	92	421
1999	146	352
2000	151	382
2001	126	456
2002	92	352
2003	97	433
2004	64	403
2005	55	308
2006	51	269
2007	53	220
2008	50	247
2009	51	257
2010	54	276
2011	56	239

資料來源:整理自2002至 2012歷年公佈的香港影業協會資料、香港貿易發展局 資料。

説明:以上數字雖與個別香港報章的當年報導略有差異,但收集數據方法具延續 性,筆者建議可用作觀察整體趨勢之參考。

折數年來,港片年產量僅徘徊在五十部之數。從港府及香港影業 協會整理的數字所見(表1和2),自1997年至今十多年間,本地製作和 留守本土影業的工作人員數量正在慢慢萎縮。

表2. 香港電影業統計數據(1997-2012)

年份	本地總票房 收入	電影業機構製目	電影從業員人數	生產總額 (百萬港元)	淨產值/增加價
1997	1,156(-5.4%)	1,141(-2.3%)	5,491(-14.3%)	4,815 (-2.2%)	1,320 (-9.5%)
1998	1,088(-5.9%)	991(-13.1%)	5,129(-6.6%)	4,347 (-9.7%)	1,109 (-16.0%)
1999	916(-15.8%)	1,100(11.0%)	5,248(2.3%)	4,287 (-1.4%)	963 (-13.2%)
2000	964(5.2%)	1,112(1.1%)	5,535(5.5%)	5,560 (29.7%)	1,648 (71.1%)
2001	1,034(7.3%)	1,186(0.2%)	6,627(13.7%)	5,539 (-6.0%)	1,363 (-26.2%)
2002	908(-12.2%)	1,221(8.1%)	6,413(5.1%)	4,926 (-3.2%)	1,373 (21.2%)
2003	899(-1.0%)	1,196(-2.0%)	6,248(-2.6%)	5,161 (4.8%)	1,424 (3.7%)
2004	953(6.0%)	1,094(-8.5%)	6,337(1.4%)	4,789 (-7.2%)	1,272 (-10.7%)
2005	947(-0.6%)	1,139(4.1%)	6,093(-3.9%)	4,582 (-4.3%)	1,116 (-12.3%)
2006	955(0.8%)	1,149(0.9%)	5,519(-9.4%)	4,676 (2.1%)	1,473 (32%)
2007	1,051(10.1%)	1,163(-2.8%)	7,067(8.4%)	6,048 (1.4%)	1,975 (9.1%)
2008	1,109(5.5%)	1,204(3.5%)	7,146(1.1%)	7,209 (19.2%)	1,979 (0.2%)
2009	1,178(6.2%)	1,242(3.2%)	7,227(1.1%)	5,206(-27.8%)	1,636 (-17.3%)
2010	1,339(13.7%)	1,421(14.4%)	6,945(-3.9%)	6,302 (21.1%)	1,675 (2.4%)
2011	1,425(6.4%)	1,560(9.7%)	N.A.	N.A.	N.A.

資料來源:整理自2002至 2012歷年公佈的香港政府統計處《服務業統計摘要》

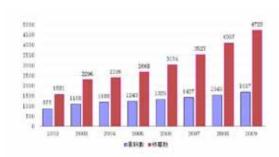
説明:括弧內數字是與上年比較的變動百分率。

反觀內地市場,自上世紀九十年代末以來,政府部門對影業的 控制漸較放鬆,不少電影投資者都蠢蠢欲試,影業中人亦嘗試擺脱 政治制度的駕御,試探審批底線,讓更多市場力量主導製作,爭取 盈利。經過多年的閉門自封,內地市場力量迅速被釋放;市場大門 一旦敞開,便迎來熾熱異常的觀眾需求,政策監控與市場力量消長 下,電影迅速成為深受大眾歡迎的娛樂商品,中國電影業在短短十 多年間躍成一項高速增長的巨大產業 (見圖1及2)。以2002年的《英

<sup>3</sup> 香港電影工作者總會《振興香港電影工業政策報告》,香港:2002年。

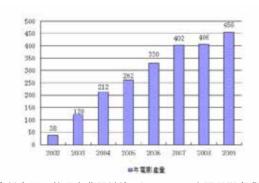
5

#### 圖1. 中國影院數和銀幕數增長趨勢(2002-2009)



資料來源:整理自藝恩諮詢《2009-2010中國電影產業研究報告》。

#### 圖2. 中國電影產量增長趨勢 (2002-2009)



資料來源:整理自藝恩諮詢《2009-2010中國電影產業研究報告》。

#### 合拍片「淘金熱」?

在2003年沙士疫潮期間,香港經濟走進了谷底,本港影業雪上加霜。疫潮過後,中港兩地在2003年末達成協議,先後簽訂《內地與香港關於建立更緊密經貿關係安排》及附件,在這項協議下,港資合拍片經審查後可在內地發行,不再歸入進口片之列,亦毋須受內地配額限制。換言之,香港影業可與內地影業機構合作,製作電影產品,進軍擁有十三億觀眾的中國市場。此安排可說為香港影人推開了內地市場的大門,投入這浪由《英雄》現象所誘發的「巨片」製作潮流。6

自CEPA安排推出後,中港兩地合拍影片產量急增,而其票房收益更可說撐起了中國影市近半邊天,中港合拍電影在華語世界的商業重要性不言而喻<sup>7</sup>。如表3所見,近年間,多部中港合拍影片皆在內地取得驕人票房收益,其增幅幾達上世紀九十年代初中港合拍片內地票房的四至五倍,這增幅足以向香港影人證明中國影市的長遠潛力,勢之所趨,越來越多香港演員和製作人員北上,並把其工作重心轉投國內,中港影市遂出現了傳媒所謂的「北漂」現象,多個連合中港影人的陣營冒現,各自嘗試集結資金和人脈,希望在中國影市大展拳腳<sup>8</sup>。

<sup>4</sup> 見胡克:〈觀眾啟示錄——《英雄》現象的一種觀察角度〉,《當代電影》,2003年第2期,頁7-12。

<sup>5</sup> 據《明報》稱,按實施CEPA前,內地票房少於10億元人民幣,2011 年內地票房已升至130 億元推算,CEPA推出後港片在內地票房升逾10倍。請參考 〈合拍片帶旺港影業藏接班隱憂〉,《明報》,2012年12月5日。

<sup>6 2004</sup> 年1 月1 日,CEPA協議在香港實施,其中涉及電影工業的條款放鬆了對在內地公映的香港電影比例、題材、配額等多方面限制,主要包括: 1)香港拍攝的華語影片經內地主管部門審查通過後,不受進口配額限制在內地發行; 2)香港拍攝的華語影片是指根據香港條例設立或建立的製片單位所拍攝的,擁有75%以上的影片著作權的華語影片;主要工作人員組別中香港居民應佔整體員工數目的50%以上; 3)香港與內地合拍的影片視為國產影片在內地發行; 4)香港與內地合拍的影片,港方主創人員所佔比例不受限制,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;對故事發生地無限制,但故事情節或主要人物應與內地有關。徐熠:〈淺析CEPA語境下的香港電影傳播生態〉,《新聞世界》,2011年,第7期,頁234—235。

<sup>7</sup> 請參考〈港產片與合拍片數量2009-2011〉,《文滙報》,2012年6月28日。 另見列孚:〈香港電影潮起?潮落?—香港電影工業十年生態漫談〉, 《電影藝術》,2010年,第4期,頁56—60。

<sup>8</sup> 其實這「北漂」現象可説源遠流長,如王家衛的澤東電影公司早己紮根上

# 《今天》總 99

#### 表3. 經典中港合拍片票房紀錄之比較(部分)

電影	年份	票房(公佈數字)(人民幣)
霸王別姬	1993	4,000多萬
唐伯虎點秋香	1993	4,000多萬
十月圍城	2009	2.9億
天下無賊	2004	1.1億
功夫	2004	1.6億

資料來源:整理自〈「中港合拍片」面臨衝擊〉,《香港貿發局經貿研究》, 2012年10月8日。

但浮華背後,這北漂趨勢倒今不少香港影人心存 憂一票房成績 強如陳可辛也不例外。觀眾眼中,他在國內影市大展拳腳,事事遂 順,先後推出了《投名狀》(2008),又監製了《十月圍城》(2009)等 大型合拍片,在國內影市前程看似一片光明之際,他卻這樣形容自 己的處境:「唔係講風凉話,嗰幾年真係為勢所迫『被拍大片』, 大製作呢三個字對我嚟講都幾諷刺,我唔係大製作出身,只係近 年『被大製作』慣咗,我其實都好困擾,拍咗呢幾年之後個人已經 边到不得了, 當然北上合拍片已經係市場大勢所趨, 要躲要避都唔 得一。他更形容自己多年來習慣了港式製作的機靈百變,一旦要投 入內地拍攝,要遵從一板一眼的製作模式,感覺猶如「被廢了武 功 | 般:「我嘅強項係情懷同集體回憶,但香港導演返到去好難拍 到地道嘢,因為成長經驗唔同。所以就『被大製作』咗幾年,事實 當然痛苦啦,連想喺現場改句對白都好難丨,陳可辛所描述的挫折 或許只屬冰山一角。9

北漂現象冒起同時,不少香江文化人卻覺察到香港影業陷入了

大樹飄零的危機。隨著中港合拍片抬頭,投資者市場目光北移,年 7 輕製作人要在香港覓尋資金,創作「港產片」己變得越來越艱難。 近年來,「港產片已死」的論調其囂塵上,但細看之下,「港片已 死! 這說法倒潛藏了一個前設: 認定香港電影有一套獨特的美學 系統和電影訊息,足與內地電影割裂二分,自成一項品牌。這「前 設 | 究竟如何形成?又能否成立呢?回顧歷史,香港電影一直無以 名狀,打從上世紀二十、三十年代至七十年代之間,香港報刊多把 港製電影通稱為「國片」, 這些在港拍攝的「國片」題材廣泛, 兼 收並蓄各方文化。「港產片」這概念倒要在上世紀八十年代才正式 出現:這時代可說是香港影業的黃金時代,資金來源有本土有海 外, 多組香港影人組成自己的製作班底, 各自開創製作路線, 影片 創作靈活多變,電影年產量從八十多部飆升至渝二百部,加上電視 業和唱片業如日方興,製作異常蓬勃,支援無數新人走上前台,香 港躍成華語娛樂業的市場龍頭,成了華語世界流行文化的潮流指 標。密集生產下,「港產片」百花整放、天馬行空,任意縱橫,瘋 狂喜劇、黑幫片、警匪片、武俠片、動作片、古裝片、殭屍片、鬼 怪片等各式類型片大行其道。影評人稱「港產片」娛樂至上,瘋狂 過火,頑皮反斗、百無禁忌又不按常理出牌,「港產片」成了品 牌,其影響力遠及海內外華人社區。10

憑着上世紀八十年代「港產片」 這項老品牌,無數香港影人北 上尋覓資金,開展影片合拍工作。儘管CEPA為不少香港影人闖進內 地打開了門户,合拍片數量及票房的成績驕人,但中港兩地觀影口 味和送審尺度卻一直相去甚遠,不易接軌,如表4、5所見,中港兩 地票房排名的反差, 正好反映出這些市場規模和觀眾口味的差異!!。 假若中港合拍片要在內地上映,它便得緊隨國內的規範進行審批, 為了迴避制肘,早期的中港合拍片多會出現兩個不同版本,原版在

海,唐季禮亦籌來資金在雲南建立工作室和影視城,黃百鳴的工作室落戶 杭州, 並以橫店影視城作基地推出其「喜事」系列影片; 又如陳可辛在 2009年初,與北京博納國際(前身保利博納)攜手,合組人人電影集團, 另香港寰亞亦與上影集團及國立常升合組上影寰亞。有關評論可參考〈中 國式「派拉蒙〉起航〉,《中國經營報》,2009年7月6日;〈4300萬還原 "香港中環"〉,《武漢晚報》,2009年6月17日;〈神州天地寬 吳思遠 變身院線大亨〉,《文滙報》,2007年6月6日;紀碩鳴、謝智衡:〈港資 打造大陸五星影院〉,《亞洲週刊》,第20卷12期,2006年3月26日;焯 羚:〈香港電影因CEPA重牛〉,《文滙報》,2007年6月6日。

<sup>〈</sup>陳可辛狠批中國模式〉,《蘋果日報》,2012年9月8日。

<sup>10</sup> David Bordwell, Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment (Cambridge Mass.:Harvard University Press, 2000);並請參考拙作《香港影視 業百年(增訂版)》,香港:香港:三聯書店(香港)有限公司,2011年。

<sup>11</sup> 見台灣行政新聞局:《香港創意核心產業發展及交流合作之研究》,2010 年9月30日。

8 香港或海外市場上映,「潔版」在內地影院上映,如《色,戒》 (2008)。但由於互聯網日漸普及,不少內地觀眾仍然可以繞過這度 影片審查的防線,透過網上或其他影院以外的涂經看到原裝版,究 竟中國官方又如何駕禦這個新局面呢?自《色,戒》推出後不久, 内地電檢尺度再次被收緊, 連串版本紛擾渦後, 合拍片只容許一個 版本,例如導演爾冬陞籌備多年的電影《新宿事件》(2009),雖然 頁來成龍、吳彥祖、徐靜蕾等藝人擔演,既符合了港產合拍片「主 角比例 | 的規定,也為影片凝聚不俗的票房號召力,卻因為片中呈 現不少暴力元素,最終放棄送審,未有在內地放映,導演爾<br/>
を陞受 訪時解釋:為了迎合國內市場,近年間港產片的地道本色正不斷被 沖淡,港產片己失去了昔日的自信和自尊。12「港產片」的老品牌在 市場中將會無以為繼。

表4. 2010 年香港最高票房的十部華語電影

排名	片名	2010年票房(公佈數字)(萬港元)
1	葉問2	4331
2	72家租客	3445
3	歲月神偷	2319
4	花田喜事2010	1555
5	唐山大地震	1517
6	精武風雲・陳真	1370
7	線人	1265
8	狄仁傑之通天帝國	1126
9	分手説愛你	1033
10	蘇乞兒	979

資料來源:整理自香港影業協會公佈資料。

表5. 2010 年內地最高票房的十部華語電影

排名	片名	2010年票房(公佈數字)(人民幣)
1	唐山大地震	67332
2	讓子彈飛	47981
3	非誠勿擾2	33451
4	狄仁傑之通天帝國	29228
5	葉問2	23404
6	趙氏孤兒	19310
7	大兵小將	16218
8	大笑江湖	15393
9	山楂樹之戀	14662
10	錦衣衛	14470

資料來源:整理自劉漢文:〈2010年度中國電影產業發展分析報告〉,《當代電 影》2011年03期,頁16-22。

#### 透支「港產片 | 老品牌?

自2000年中國影市加速開放,中國電影市場在短短十多年間飛 躍增長,躍成巨大產業,2009年,中國電影全年票房突破100億元的 心理關口13,2011年電影票房更衝破130億元;中國電影市場己為美 國、日本之後的世界第三大電影市場14,這樣急速的擴張顯露了中國 市場的潛力,令中外影人和投資者趨之若鶩。CEPA安排自2003年末 簽訂以來,內地市場已成了香港影人兵家必爭之地——在華語賣座 電影中,合拍片可説佔據了大半邊天,見證北漂影人在華語商業片 中的活躍位置。15 面向2013年,這浪中港合拍片潮流行將步近第十 個年頭,北漂影人可會走盡了它的「蜜月期」?

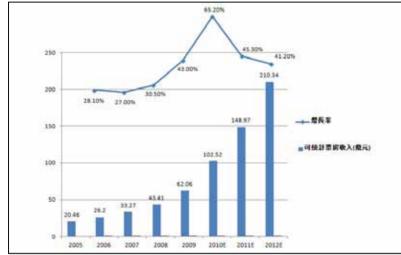
<sup>12</sup> 這訪問見〈60導演 北上推廣港片〉,《明報》,2009年7月16日。

<sup>13</sup> 譚止雲:〈票房小結與發展微調〉,《信報財經新聞》,2009年7月10日

<sup>14 〈</sup>內地電影市場人人覬覦〉、《信報財經新聞》,2012年11月13日。

<sup>15</sup> 張晉鋒:〈從「共融」到「共榮」一內地與香港合拍片十年市場分析〉, 《當代電影》,2007年,第138期,頁73-77。

回歸十五年:香港電影專輯



資料來源:整理自藝恩諮詢《2009-2010中國電影產業研究報告》。

過去折十年,不少曾於上世紀八、九十年代成名的香港導演, 紛紛向經典老港產片取經,在國內尋覓資金開戲,又為了方便審 批、避過敏感題材、他們大多集中開拍古裝動作、古裝喜劇影片、 昔日港片最流行的警匪、鬼怪片類型反因題材敏感而東之高閣。於 是,浮華的古裝大片、堆砌人海戰術的喜劇片、情感錯位愛情片漸 成了近年合拍片的主流,大多香港導演都不願開拍新題材,避免承 擔龐大政經風險。當中恔恔者要數王晶,延續其在香港影市的通俗 定位,他套用舊港片故事借題發揮,在中國推出《大內密探零零 狗》(2009),雖然備受批評,仍能輕易拿到過億的票房成績;就連 久不得志的李力持都借舊作十六週年,覓得資金在內地推出《唐 伯虎點秋香2之四大才子》(2010);此外,劉鎮偉的《越光寶盒》 (2010)、黄百鳴的「喜事」系列(《家有喜事2009》(2009)、《花田 喜事2010》(2010)、《最強囍事》(2011)、《八星抱喜》(2012))亦多 次重製過去港產片的套路,被中國影迷譏為「食老本」,跟隨這趨 勢出現的作品還有《龍鳳店》(2012)等、《四大名捕》(2012)、《河 東獅吼2》等,雖然票房仍能充撐下去,但卻惹來觀眾口誅筆伐,怒

表6. 2012年中港合拍片票房趨勢及其網上評分紀錄 (部分)

電影	票房(人民幣)	豆瓣評分
《聽風者》	約2.4億	6.7分
《大魔術師》	約1.73億	6.7分
《消失的子彈》	約1.6億	6.4分
《新天生一對》	約5,000萬	6.1分
《高海拔之戀2》	約2,100萬	5.5分
《情謎》	約2,200萬	5.3分
《醉後一夜》	約1,000萬	5.3分
《百萬巨鱷》	約1,300萬	5.2分
《變身男女》	約820萬	4.9分
《超時空救兵》	約375萬	4.9分
《八星抱喜》	約8,000萬	4.7分
《四大名捕》	約2億	4.7分
《追兇》	約1,700萬	4.1分
《嫁個100分男人》	約2,600萬	3.7分
《影子愛人》	約1,800萬	3.7分
《大武當之天地密碼》	約3,500萬	3.6分
《Hold住愛》	約4,700萬	3.1分
《河東獅吼2》	約7,500萬	2.9分

資料來源:整理自〈「中港合拍片」面臨衝擊〉,《香港貿發局經貿研究》, 2012年10月8日。

斥往昔令人期待的中港合拍片已淪落到「沒有最爛,只有更爛」的 境地,就連「港產片」的品牌也陷進了信心危機之中。表6所見正好 反映這趨勢—中港合拍片在內地觀眾眼中似在流失光環。

近年間,這些指斥香港北漂影人「食老本」的紛亂罵聲,漸漸被媒體透過觀眾調查演成封面故事,聚焦成中國影市熱話,如在2012年4月,國內著名媒體《南方都市報》便推出名為〈香港導演北漂之信用危機〉的專題報導,宣稱在國內觀眾眼中,不少昔日在港曾推出過賣座影片的導演北上後,明顯失掉「港味」,掉去信用,其作品已不見靈氣,失掉火花,放棄天馬行空,不敢有神來之筆;僅兩個月後,在2012年6月《南都娛樂週刊》的〈香港電影7宗罪爛

12 片我們忍夠了〉,同樣以專題方式,細數香港導演七宗罪,並把部 份香港導演列入「黑名單」,指斥他們不斷消耗港片黃金時代的品 牌。部份影人歸咎於文化上的「水土不服」,但從《南都》的調查 所見,不少中國觀眾寧願這些導演北漂後仍能保持「港味」,反而 不希望他們被內地口味掀着鼻子走,為了迎合內地市場、學習「接 地氣 | 而失掉「港味 | 。16《南都》這類報導能在業內引起廣泛回 響,正好側寫出越來越多國內觀眾不滿中港合拍片的現方向。

近兩年來,中港合拍片的危機越來越浮現,票房是最敏感的寒 暑表。以2011年為例,內地票房高達130億元,國產片雖佔了渝半 份額(不少皆是合拍片),但進口片(主要是荷里活影片)竟然佔據了 全年中國票房46%,成績創下了折五年來的新高。原來,中港合拍 片的危機不只在於品牌號召力下滑、製作類型集中;它的市場競爭 者-荷里活進口影片一更正在步步進迫。單在2011年,口碑欠奉的 荷里活電影-如《加勒比海盜4》(2011)、《洛杉磯之戰》(2011)、 《創戰紀》(2011) 等一都在中國影市輕易取下過億票房,間接反映 中港合拍片正在迅速流失它的市場光環。展望未來,這市場形勢只 會更趨嚴峻。回應美國施壓,2012年2月,中美雙方就世界貿易組織 (WTO)電影相關問題的諒解備忘錄達成協議,中國同意將每年二十 部海外分賬電影的配額增加至34部(必須是3D或者是IMAX電影), 其海外票房分賬比例也由此前的13%提高到25%, 這意味著每一個

16 請參考〈爛片不減吐槽不息 港片罪狀大盤點〉,《南都娛樂週刊》,2012 年6月7日。文章用以下一段作總結,反映國內媒體怎樣看港產片的過去、 現在、和未來:「本刊陳詞-為了自己與觀眾請珍惜你們的名譽:從上世紀 八十年代的錄影廳時期,到過去21世紀第一個十年華語電影工業的成形與 蓬勃發展,我們離不開香港電影人作出過的貢獻,後者包括政策規則的制 定,包括具體到動作指導、攝影等,更包括向內地輸出類型片創作模式。 如今每年的十大賣座的中文電影,也大部分來自香港導演主導的合拍片。 然而最近幾年,在迅速膨脹的市場空間裏,合拍片也面臨創意與題材的枯 竭, 過度的翻炒複製, 無疑是某部分香港導演對自我品牌的消耗, 不但影 片文化影響力無法與港片黃金年代相比,對培養觀眾群更有負面責任。或 許這跟香港電影與生俱來的工商業屬性有關,也跟香港人的生存主義、遊 牧性格有關。陳可辛曾表示,香港電影必須置諸死地而後生。但香港人的 精於變通卻使這一轉折難以發生,如今香港電影的血脈已經融入華語電影 之中。所以在這一專題裏,我們如果有所批判與反思,無非旨在呼籲珍惜 而非濫用合拍平台,畢竟濫用合拍炮製影片,不但有損香港影人名譽,也 並非華語電影的福祉!。

月平均便有二至三部海外影片(主要為美國大片)進入中國,中國影 人對此不無戒心——2012年作為開放的首年, 多種人的十四部淮口 分賬片己今同檔期上映的華語電影方寸大亂,市場失據17——單以 2012論,中國電影總票房再下一城,衝破了168億新紀錄,但當中 的華語片票房僅約80億元,荷李活影片則佔去了渝半,而十大最賣 座電影中(見表7), 更僅有三部華語片能上榜, 此消彼長下, 進口片 明顯壓倒了華語片,佔據了中國電影市場渝半壁江山,而不少由香 港導演掌舵的合拍片(如爾冬陞的《大魔術師》、麥兆輝與莊文強的 《聽風者》、李仁港的《鴻門宴》、劉偉強的《血滴子》、羅志良 的《消失的子彈》、王晶的《大上海》)皆是十大不入。中港合拍片 在票房下滑之勢最是明顯。步向2013,下一輪華洋角力行將開展, 中港合拍片的市場實力將再度受備受外力考驗。18

表7.2012年中國十大最賣座電影

VI. 2012     M   / M   M   M   M   M   M   M   M		
排名	片名	2012年票房(公佈數字)(人民幣)
1	人在囧途之泰囧	約9.9億
2	鐵達尼號 (3D)	約9.8億
3	畫皮2	約7.3億
4	職業特工隊 鬼影約章	約6.5億
5	復仇者聯盟	約5.7億
6	少年pi的奇幻漂流	約5.6億
7	十二生肖	約5.2億
8	黑超特警組3	約5.2億
9	冰河世 4	約4.6億
10	地心探險記2	約3.7億

資料來源:整理自〈今年中國電影總票房將達168億 國產電影票房80億〉,《人 民日報》,2012年12月31日。

華語電影在中國市場備受荷里活進口影片挑戰的同時,中港合 拍片偏偏又不爭氣,市場號召力徐徐下滑,中國傳媒對中港合拍片 市場的前境並不樂觀,而令不少國內觀眾失望的還不止於此一除了

<sup>17 〈</sup>WTO倒逼中國電影進入工業化時代〉,《證券時報》,2012年11月12日。

<sup>18 〈</sup>擴大美片進口 大陸業者心慌慌〉,《中央社》,2012年2月19日。

在內地上映的中港合拍片被指流失「港味」外,就連昔日透過地下 渠道、網上渠道被內地影迷視作「精神食糧」的純港產片也在香港 本土逐漸消弭 ——已成名的香港導演紛紛北上神州大地,還有誰 人願意留守這片細小的香港「小田園」,為小耕地不斷開發活水泉 源?「北漂」盛行,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,開拓新題材,令本 土更難以滋養新生代,無力固本培元19。

除了新導演在港資金難覓,無力為「港產片」注入新創作動 力外,這十多年間,香港的明星制度亦一直困在窄路上俳徊。受合 拍片所規定的演員比例所限,本港男女演員在國內市場倒有不同際 调, 為了保障票房收入, 不少大型中港合拍影片中的男角色, 多是 由知名度較高的香港男演員如劉德華、梁朝偉、甄子丹等擔當,但 受演員人數配額所限,影片已沒有多大空間再聘用其他香港影人演 出,所以,片中女主角往往會由內地年輕女演員充當(如白冰冰、范 冰冰、周迅、章子怡等),换言之,不少香港女演員受合拍片演員比 例所限、已被擠出鎂光燈外,更有文化人謔稱香港女演員已在中港 合拍片的銀幕上「集體死亡」。但唇亡齒寒,香港男演員的前境也 不見樂觀,游目所見,近年來本港電視業和唱片業歷經嚴重萎縮, 己無力把新人送上前台,扶植成閃亮明星,支撐起娛樂業的星際運 轉。香港娛樂業在華語市場的龍頭位置亦正在漸漸掉失,無力一如 往昔充當全球華語世界流行文化潮流指標的角色。環顧現況,以下 現象便頗具象徵意義:劉德華、梁朝偉這一代香港男演員皆冒起於 上世紀八十年代,得力於當時異常蓬勃的本土影視業和唱片業扶 持,躍成華語世界一線男星,但現今眾人皆已年過半百,而近年在 港培養的新一代男演員也未能撐得起中港合拍片的市場,反而近年來 内地年輕男演員新人輩出,如陳坤、黃曉明等藝人先後冒起,紛紛擠 進一線陣營。展望將來,港產片和港產演員的前路都並不易走。

#### 小結

當不少文化人都在慨嘆港產片盛勢已去的時候,香港電影人 似乎還有話要説。過去兩年,兩部票房「爆冷」的小型港產片早獻 了兩節有趣的橋段,值得我們深深細味:在《桃姐》(2011)裏,劉 德華、徐克等飾演的香港影人,施以苦肉計,巧取國內老闆投入資 金,成功延續其拍片計劃;在《低俗喜劇》(2012)裏,失意香港影 人(杜汶澤飾演)得友人引線,參與充滿氣燄的國內暴發戶暴龍(鄭中 基飾演)的廣西豪門宴,盛宴上説服暴龍投資拍片,暴龍提出的條件 是要覓來他兒時港片《官人我要》偶像邵音音復出,開拍《官人我 又要》。導演彭浩翔自嘲他這部電影正是以低俗作賣點,自謔要邁 向低俗港產片最高峰;這吊詭的説法倒與港產片《打擂台》(2010) 最後一段頗為契合:拳怕少壯,在影片尾場,老拳手(梁小龍飾)為 保師傅留下的武館尊嚴而戰,與年輕對手台上較量,偏偏他體力不 支,拳腳比試中輸得很難看,但他用盡全力支撐下去, 得觀戰者的 點頭認同,這時,面瘀口腫的老拳手站起來,以微笑回報觀戰者。 影片以畫外音作結: It's not about how hard you hit - it's about how hard you can get hit and keep moving forward o

以上橋段在過去兩、三年上映的港產片出現,或許不是偶然, 中港合拍片走過了近十年的歷程,這些橋段正好是浮華光景背後香 港影人的自我觀照,既為時代留下小注腳,也可說是他們對香港電 影「北漂」故事的觀察和自嘲。雖説香港本土電影處境艱難,但一 如渦往,港產片仍是站在台上支撐著,偶爾對大時代、大趨勢回敬 一、兩拳,面瘀口腫之餘,在自嘲之中安頓自己,自我釋懷。失意 中懂得尋覓角度幽默自嘲,正是昔日港產片流露人性之處,亦默默 告訴大家港產片的一小項老本,並沒有因為神州影市十年繁華,而 被市場完全掏空了。

<sup>19</sup> 見〈譚家明憂損創作空間〉,《信報財經新聞》,2009年3月25日;馬傑 偉:〈10年後還有港產片嗎?〉,《八度空間——社會科學的視角》,香 港:香港中文大學社會科學院,2011年);湯兆貞:〈CEPA所帶來的「新 埠片」變化〉,《香港電影評論學會》,2004年5月3日。請參考〈跨境合 拍片:文化共融的可能路徑〉,《中國文化報》,2011年11月18日;譚休 伊:〈CEPA助攻粤市場港產片比合拍片彈性高〉,《中國新聞社》,2012 年07月16日。

#### ──簡論香港電影專才的跨國滲透與文化互動

陳嘉銘

在經年的香港電影流變裏,八、九十年代所云的「港產片」早已消聲匿跡。隨著2003年因中國與香港簽署「更緊密經貿關係安排(CEPA)」而來的「合拍片」討論,幾乎主導了香港電影發展的想像與論述;電影人與學界的討論,對香港電影日漸放下「香港性(Hongkongness)」及既有作法、類型及風格,無不表示隱憂;跳出「合拍」思維之外,似乎就難為香港電影重構其他可能性。

其實除了中港合拍外,這些可能性還可以包括香港與海外的「跨國性」互動關係,而不同地域文化背景的電影專才,在相異電影製作文化下的互動便是一個很有趣的課題。談合拍片,不可避免涉及中港電影的磨合問題;在「大中華」的論述下,香港電影的個性固然正在日漸息滅,但我們也不可忽略,在不同地域電影人的合作關係裏,香港電影專才也正在默默地發揮著跨國的影響力。本文的寫作目的,正是要為本土電影專才的跨國影響與滲透,拋磚引玉——作為香港的電影團隊,他們如何在技術上帶動外地電影的發展呢?

團隊與技術,是下文討論的核心。筆者嘗試從電腦特效和動畫 與動作設計和演出等兩類本地電影專才的經驗,透視他們在不同製 作環境和文化裏的處境、發展與影響。

#### 由本地出走——電腦特效與動畫

近年,電腦動畫以至特效技術備受重視,成了我們了解「下線工作者」<sup>1</sup> 與他國互動製作不可或缺的一環。筆者為此走訪了袁建

滔與鍾智行。袁建滔為《麥兜故事》(2001)及《麥兜菠蘿油王子》(2004)擔任導演,同時指揮兩片的動畫製作。<sup>2</sup> 鍾智行則在1995年加入先濤數碼企劃有限公司,期間從事過多部電影的電腦合成製作,2000年之後參與電腦合成數碼特技的電影包括:《少林足球》(周星馳,2001)、《天下無雙》(劉鎮偉,2002)、《見鬼》(彭發及彭順,2002)、兩集《標殺令》(*Kill Bill*: Vol. 1/Vol. 2, Quentin Tarantino/塔倫天奴,2003/2004)、《功夫》(周星馳,2004)、《無極》(陳凱歌,2005)、《滿城盡帶黃金甲》(張藝謀,2006)、《寶葫蘆的秘密》(鍾智行,2007)、《一個好爸爸》(張艾嘉,2008)及《南京!南京!》(陸川,2008)等等。

袁建滔為《麥兜故事》及《麥兜菠蘿油王子》擔任導演期間,動畫製作團隊僅有十五人,而鍾智行在先濤數碼的團隊卻有一百五十個員工,其中一百人參與動畫創作。兩者對照,可謂「小巫見大巫」,反映了在香港發展動畫技術,雖然都講求資金投入,倒也能大有大做,小有小做,各自生色。不過,鍾智行以公司為本的工作優勢,自2003年起就踏出跨國合作的可能性,其中包括荷里活的《標殺令》,與內地陳凱歌及張藝謀的合作,2007年起還與日本合拍《鬼太郎》(本木克英,2008)。

業界過往只視電腦技術為「後期製作」,現已是電影製作的 必然工序,更成為了「前期製作」的首要考慮,將電腦技術納入內 容構思、支出預算,開拍前要與各個創作部門做好互動安排;更甚 者,其他技術部門的創作,亦要遷就電腦特效的介入,以配合內容

<sup>1</sup> 美國媒介研究學者John Thornton Caldwell把這些個人以至小團隊專才,稱為

<sup>「</sup>下線(Below-the-line)工作者」,以指這些專才雖然處理電影製作的重要工序,卻不必然如「上線(Above-the-line)」的監製、導演或編劇等,被視為參與重要創作。Caldwell指出,「下線工作者」於電影技術一日千里的今天,掌控的比如攝影或電腦技術,都已成了獨特專科,不但牽涉廣泛人脈,扮演著支持電影的重要角色,亦有機會反過來影響及電影的發展與製作,是故這些「下線工作者」,不應被處於次要位置,而要更新電影製作討論,以見他們的重要性。可參考John Thornton Caldwell, Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television (Durham and London: Duke University Press, 2008).

<sup>2</sup> 袁建滔其後亦與九個導演分拍《十分鍾情》(2008),而導演了其中一段《紙 皮爸爸》;之前他亦一直以自僱形式,進行短期工作,包括為荷里活動畫 設計廣東話配音對白。

及拍攝效果,可見其身價的高漲。然而,「身價高漲」不一定就能保證製作無缺。袁建滔在訪談中就直言與「麥嘜」及「麥兜」漫畫創作人麥家碧及謝立文合作的時候,常因雙方出現溝通問題而感到窒礙,深感雖然身作為導演,卻更像「服務提供者」;其中的意見衝突,包括對動畫與旁白的平衡以及分鏡圖的運用等等,可見上世紀九十年代末至二千年之初,香港動畫的發展尚在開發階段。除了創作上的歧見外,其時公司對資金的計算失準,亦令電腦動畫與技術的投資,碰得焦頭爛額,這也正正是香港發展動畫的普遍缺失。

2005年由特思數碼公司製作,唐季禮監製、司徒永華導演的《龍刀奇緣》是一個有代表性的例子。影片投資八千萬,香港票房僅得二十七萬,令有意在香港發展動畫的投資者卻步。3及至2009年,由美國與香港意馬國際合拍的《阿童木》(Astro Boy, David Bowers/大衞·包爾斯,2009),雖有曾參與夢工場電影公司工作的香港人張漢寧助陣,投入參與美術與動作設計,卻因《阿童木》未能打出票房佳績,其香港公司在同年底就要裁減四份之一(共一百多個)員工。4話雖如此,意馬國際與其他較大型的香港電腦動畫公司——除卻先濤數碼,還有萬寬電腦藝術設計有限公司(Menfond Electronic Art)及FATface Production Limited,共為七成以上的香港電影,作電腦合成製作。5比較特別的是,同一部電影可能會聘用一間以上電腦特效公司共同製作,換句話説,不同公司的電腦專才,已因參與同一部作品,而達成了「合拍」的可能性,例如萬寬及先濤數碼都有參與《天下無雙》與《無極》的製作。由此去想,《龍

刀奇緣》與《阿童木》雖然票房失利,電腦動畫在投資與製作上未 19 見理想收成,但微觀而言,無論是跨公司的合作,以至如先濤數碼 的跨國「出走」,電影動畫和特效其實都可在不同層面上,得到發 展。6

電腦動畫製作在香港可能尚待更成熟的規劃與出路,然而個別的專才如鍾智行,他們對海外與內地製作的滲透,已見成果。另一方面,袁建滔雖云因資金運作及與麥兜動畫原作者有爭拗,可是《麥兜故事》及《麥兜菠蘿油王子》在香港成功,在歐美也引起注意,令他有機會更進一步發展;在2009及2010年,他參與了周星馳的《長江七號》動畫製作,那是與內地影人韓三平的中國電影集團公司的合拍製作。7 這就證明了,中港合拍片的可能,其實不限於兩地公司的大製作,還有香港專才的滲透與介入,他們甚至還扮演了領航的角色,打開了中港動畫發展的窗口。

《喜羊羊與灰太狼》的電影版系列就是一個具體的例子,它原是內地電視卡通片集,由上海廣播電視台投資拍成電影,擔綱導演的卻是香港電影的美術專才趙崇邦。聽說首集電影版《喜羊羊與灰太狼之牛氣衝天》(2009)憑藉人民幣六百萬元的投資,而取得八千萬的票房收入,致使其後幾年的《喜羊羊與灰太狼之虎膽羊威》(2010)、《喜羊羊與灰太狼之兔年頂呱呱》(2011)及《喜羊羊與灰太狼之開心闖龍年》(2012)都成了內地賀歲片的話題之作。這個系列的香港票房雖然不如內地,卻足見香港專才之被認同與發展空間,都不容低估。8他們以各種方式,參與內地以至海外的「合拍」發

<sup>3</sup> 可參考黃勁文,〈《龍刀》上畫傍晚可下載 氣壞片商〉,香港經濟日報,2005年1月14日。A26版。

<sup>4</sup> 可參考無名氏,〈意馬確認《阿童木》將虧本〉,明報,2009年11月20 日。B05版。當中就有指出,港方對《阿童木》的五憶元投資,在本地票房 僅得三百萬元收入。

<sup>5</sup> 可參考泉及秦五,〈香港特效公司三分天下〉,《香港電影》,2009年8月。頁34-35。萬寬曾製作電腦特效的作品包括《天下無雙》(劉鎮偉,2002)、《無間道》系列(劉偉強及麥兆輝,2002及2003)、《見鬼2》(彭氏兄弟,2002)、《頭文字D》(劉偉強及麥兆輝,2005)、《無極》、《長江七號》(周星馳,2008)等等。FATface Production Limited 曾製作電腦特效的作品包括《鬼域》(彭氏兄弟,2006)、《投名狀》、《風雲2》(彭氏兄弟,2009)等等。

<sup>6</sup> 本地商人對動畫的投資,在2009年占土、金馬倫導演的《阿凡達》開出佳績之後,似乎又見樂觀的發展取向;其中可見翠華茶餐廳集團主席李遠康,投資七千萬製作3D動畫《Little Gobie》,更以「本地製作」作為宣傳說法,可參考無名氏,〈翠華7000萬投資動畫電影首部3D土產動畫擬進軍荷里活〉,明報,2009年12月22日。A12版。另外2010年香港電影發展局亦揚言計劃培訓電腦特效人才,希望透過建立專業訓練學院,以建立香港為3D電影中心,可參考無名氏,〈電影局拓港產3D電影 盼成亞洲3D中心〉,明報,2010年1月15日。A08版。

<sup>7</sup> 可參考鍾一虹, 〈外星狗攻內地市場有錢途 星爺長江7號動畫賀歲〉,明報,2009年6月10日。C02版。

<sup>8</sup> 可參考彭碧珊,〈港產喜羊羊內地勁收 中港合壁成近憶〉,明報,2009 年9月3日。A15版。

2.1

#### 在海外生根——動作設計及演出

進入別國電影的最成功例子,莫過如港式的動作設計與演出,不少這方面的專才參與了荷里活的製作。當然,以荷里活作為成功 準則這一種說法頗具爭議性,<sup>9</sup>然而無可否認,荷里活電影滲透全球 的面向,足以把電影作品的任何技術與特色,推廣到不同地域。從 這個角度出發去討論荷里活製作裏的港式動作設計與演出,更可見 香港專才的影響力。

在2006年一次與動作指導袁祥仁(袁和平的弟弟)的訪談中,他對筆者直言,雖已在荷里活發展,並為《廿二世紀殺人網絡》(The Matrix, The Matrix Reloaded, The Matrix Revolutions)三部曲(安迪·華高斯基及拉里·華高斯基/Andy and Lana Wachowski, 1999/2001/2003)與兩集《標殺令》(Kill Bill)(昆頓·塔倫天奴/Quentin Tarantino, 2003/2004)創作武打場面,但是在他眼中,過程並不如外間所説,因荷里活的制度而感覺創作受限。相反,由於動作設計在當年是外地所欠的技術,香港的龍虎武師倒可以發揮所長。

袁祥仁的經歷特別值得討論,因為他與其兄袁和平將香港本土的技術——功夫及動作傳揚出去,影響及海外(如荷里活)的電影技巧。透過跨國合作,香港電影這種小工作團隊的特性(「彈性專門生產」),也慢慢滲透至別國的電影文化裏。<sup>10</sup> 不同地方的電影製作文化,因而得以交流。這群被稱作「下線工作者」的個人或團隊專才,以短期合約形式,持續遊走於不同地域的電影工業,這都是研

究香港電影跨國性不可或缺的一部份。11

袁祥仁從自身的經歷,展開以上的討論。打從上世紀五十年 代起,年幼的他已與兄長袁和平跟隨父親袁小田在片場工作,擔當 武術設計甚至動作替身。在他的觀察裏,雖然父親團隊裏的每個參 與者都有特定職責,卻更像「雜務」,要處理不少與電影職責無關 的工作。相反,在荷里活的多年工作經歷裏,每個工作人員,比如 攝影師與剪接師,都要嚴守崗位,不能越界參與別人的工作。在香 港,導演被視為一部電影的主導人物,似乎有無上權力,可是在荷 里活,就袁祥仁所見,導演根本無從參與其他工作,更遑論要干涉 別個崗位的創作。12

由此可見,在電影行業裏所強調的團隊工作,在不同地域文 化裏,有不同意義:在香港,「團隊」指緊密的協作,而人與人之 間的工作與職務界定,亦相對模糊;相反,荷里活的「團隊」雖然 亦強調合作,卻更推祟個人的創意,而電影如何整合各部門的創 意,則是後話。對於袁祥仁而言,在香港從事動作設計,除了動作 以外,也要旁及攝影和剪接製作,以突出武打場面的動感;在荷里 活,動作設計則更集中為動作創造出配合題旨的東西,而其他工 作,就留待他人。在這種制度下工作,雖然有界限,卻也確保了他 的創作自由。

然而,在跨國的工作中,袁氏兄弟也把香港的製作文化,滲透到荷里活本來壁壘分明的工序中去,讓他們明白動作設計難以獨立處理,需要與當地導演和攝影師溝通。正正因為荷里活自已無相關專才,對袁氏團隊的動作設計和技術珍而重之,所以他們的創作空間較大。但好些較不被重視的技術,就要被分工制度所限,不容參與其他工作。筆者也走訪過曾參與跨國製作的香港動作演員劉家輝,他動作訓練出身,對此亦有深刻的洞察。

對照袁祥仁及劉家輝,前者受教於其父袁小田,接受北派武術

<sup>9</sup> 荷里活自上世紀四十年代以來引入外地工作者,曾被批評剝削勞動力,詳可參考Toby Miller et al., Global Hollywood 2 (London: bfi Publishing, 2005). p.128-29, 166-70.

<sup>10</sup> 對「彈性專門生產(Flexible Specialization)」的説法,可參考David Harvey, The Condition of Postmodernity (Oxford: Cambridge University Press, 1989). p.141-97.

<sup>11</sup> 見註1。

<sup>12</sup> 對這方面的討論,也可參看李焯桃編:《向動作指導致敬》(香港:香港國際電影節協會,2006)。

的訓練,強調風格化的表演形態與動感;後者接受南中國的正統洪拳訓練,強調活力與格鬥技術。<sup>13</sup> 香港電影的動作發展,能夠有今天的成就,可說是南北兩派磨合的結果,並影響及外地電影的動作設計,如《廿二世紀殺人網絡》(*Matrix*)三部曲,袁祥仁及劉家輝均有參與的《標殺令》,就近乎是一次南北兩派的合作示範。

荷里活沒有動作設計專才,是故他們自1997年引入了不少台前幕後的香港電影工作者,從演員,導演到動作指導。但這種引入是「功能性」的,並沒有顧及香港動作南北兩派的承傳問題,甚至因而改變了所謂動作團隊的「香港模式」。14

何謂「香港模式」?那是香港電影動作團隊的所謂「家班」制度,師從袁小田的袁祥仁、袁和平兄弟及其伙伴的「袁家班」,劉家輝跟隨劉家良的「劉家班」,及至上世紀八十年代,成龍有「成家班」,洪金寶亦自組了「洪家班」等等。這些「家班」由導演、演員、龍虎武師、武打設計甚至特技替身組成。這是一種師徒制,必定以一個「父親」角色,擔當全團的師父,領導及培訓動作演出。袁祥仁與劉家輝都直言,在這種師徒制中,父權與層級關係非常嚴謹,但成員們不分彼此,團隊的合作精神非常濃厚,以至在電影製作的過程中,雖然不少人都有分工的專門稱謂,卻不必然跟從分工行事。是故在「香港模式」的團隊中,各人大多以「兄弟」相稱,而導演或動作指導一職很多時候都由同一人擔綱,通常被稱作「大哥」。

袁祥仁與劉家輝初到荷里活時,發現外地導演容讓別人直呼其名,深感驚訝。這牽涉到不同的工作文化:荷里活導演未必自比作「家中長子」,並不如香港導演擁有無上的父輩權威;他們只是製作團隊中的一員,僅是一個崗位,而在香港製作中,一如前述電腦動畫工作者所言,導演有權決定一切,電影就像是他的個人作品,

而他們只像「服務提供者」。

這種荷里活工作文化,不少參與過荷里活製作的香港導演,都不容易接受。15 不過又正正因為荷里活的分工界線較香港清晰明確,專才有時會得到更大的發揮空間。比如袁祥仁與劉家輝在《標殺令》裏,被視為唯一可以斷定動作設計的專員,創作得到極大自由度,以至所提出的拍攝建議,都有可能被接納,而這在荷里活分工清晰的體制下,並不常見。16 舉個例子,在《標殺令》的首集裏,導演昆頓·塔倫天奴便接納了劉家輝對Johnny Mo的角色設計——角色出場時的蒙太奇,交錯著他的急促步伐、揮手握拳和持劍狠叫的拼湊。也許是昆頓·塔倫天奴對港片特別厚愛,但荷里活導演接納香港電影動作設計的意見的例子多不勝數,可見港式功夫深受重視,使它能在壁壘分明的荷里活分工之中,突圍而出。17

然而,要投入海外製作團隊,建立互信與溝通,對於不擅英語的電影人,極為艱難。熊欣欣就曾透露因為溝通的障礙,令他感到在外地工作團隊中處於劣勢。<sup>18</sup> 在香港的電影團隊裏,大家慣以「兄弟」相稱,導演或動作指導更多被稱作「大哥」;可是在荷里活的英語世界裏,這個權威的父親角色,卻往往因語言限制而未能

- 15 可參考卓伯棠編,《吳宇森電影講座》(台北:印刻文學,2006年)。
- 16 袁祥仁提及在《廿二世紀殺人網絡》及《神探俏嬌娃》的製作中,都跟演員們花上六至八個月時間訓練,可是在香港卻不會有同類的長時間培訓過程,可見在荷里活的經歷裡,動作指導與演員的緊密關係,難以在香港的急速製作間出現。劉家輝更提及,在拍攝《標殺令》期間,更常要與主角奧瑪·花曼練習對打,而對方因不懂武術,多次惟恐用錯力而傷及自己;不過劉家輝直言那是雙方互信的建立過程,而自己亦在多番鼓勵下,令對方投入演出,以至順利完成拍攝,都可見那種合作關係,是要長時間醞釀而成,卻非像既有香港的「兄弟」與「家班」模式下,慣以處理的父輩式命令與指導關係。
- 17 其他關於香港動作設計被荷里活重視的例子,可參考荷瑪及曾我部,〈元奎:我的荷里活經驗〉,電影雙周刊,2001年8月2日。頁48-49。無名氏,〈熊欣欣 西方基礎 東方型態〉,電影雙周刊,2002年1月2日。頁58-59。費安尼思,〈香港電影要進步就不能濫拍 獨家專訪鄒兆龍〉,香港電影,2008年9月。頁99-101。
- 18 可參考無名氏,〈熊欣欣 西方基礎 東方型態〉。另外有關電影工作者參與荷里活工作,而因為文化與創作不被尊重,而有感「異化(Alienation)」的現象,可參考兩本研究荷里活的經典:Hortense Powdermaker. Hollywood the Dream Factory. (New York: Little, Brown & Company, 1950). 及Leo C. Rosten. Hollywood: The Movie Colony, The Movie Makers. (New York: Harcourt Brace, 1941).

<sup>13</sup> 見李焯桃編,《向動作指導致敬》,頁58-63,70-75。

<sup>14</sup> 關於香港動作電影,與中國京戲的承傳問題,可參考Sai-shing Yung, "Moving Body: The Interactions between Chinese Opera and Action Cinema," in Hong Kong Connections: Transnational Imagination in Action Cinema, ed. Meaghan Morris, Siu Leung Li, and Stephen Chan Ching-kiu (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005).

23

暢所欲言,成為了失語失勢的人物,使不少習慣了「香港模式」的 本地雷影工作者,在荷里活感到窘困,難以適應。

除卻語言上的溝通未能盡如人意之外,電影技術的發展更是 日新月異,其中尤以電腦特技最為神速,參與荷里活製作的香港團 隊,便要緊貼技術潮流,加強與龐大電腦特技團體的溝通。袁祥仁 及劉家輝都觀察到即使在講求分工精細的荷里活,電腦特技的引入 已延伸及所有牽涉創作的細節,無論演員、配樂、動作設計以至特 技人等等,都要與電腦特效團隊作跨界合作。他們亦認識到電腦特 效的引入,能加強動作效果,相信未來的香港電影動作專才,要與 海外製作達成合作關係,前題都需要有電腦特效的考量,以建構兩 者兼容的電影世界。19

#### 總結

作為對港式家班制的「傳人」,袁祥仁及劉家輝雖然對於香港動作電影團隊的日見式微不無惋惜,<sup>20</sup>然而,他們也體會到香港動作電影的承傳問題,已非純粹家班制的作法可以涵蓋。事實上,打從荷里活引入港式動作專才之始,外地已以另一個面向,傳揚動作及武打設計。<sup>21</sup> 長久以來,香港電影的製作文化都慣以父輩想像作基礎,在本地以至東南亞盡享票房,獨佔鰲頭;可是今時今日,「合拍」已成為主流電影的發展策略,講求與各國製作文化的磨合。

上述提及的「下線工作者」,雖暗含比較低下的意思,其影響

力卻不容低估,因為他們正示範著前文所指的合拍電影跨國互動的可能性,容讓更平等互信的合作文化出現。那是自2003、2004年的「合拍片」論述以外,少被提及的香港電影發展去向;我們常常忽視了香港電影專才的活力。常説「香港電影已死」,但這班香港電影專才卻以他們的能量,以另一種方式持續著香港電影的生命力。在不同地域的電影裏,即便霎眼而過,卻原來已或多或少滲進了港式創作的靈光與風味。

<sup>19</sup> 話雖如此,香港畢竟仍有電影工作者——比如劉家良,非常反對為動作設計引入電腦特效,認為會破壞拳來腳往的實感。可參考魯萍,〈一個靠特技一個衰跟風 劉家良彈袁和平張藝謀〉,蘋果日報,2003年5月16日。 C14版。

<sup>20</sup> 其實自成龍與洪金寶之後,後起的李連杰、趙文卓、甄子丹及吳京等等, 都沒有成立任何師徒傳授式的「家班」團隊。

<sup>21</sup> 海外對港式功夫的接收,常常不是純粹為動感娛樂,而更牽涉到小數族群的自強意識,同時亦有不少海外人士因為港式功夫片而成立武術學院, 鼓勵自強。可參考S.V., Srinivas, "Hong Kong Action Film in the Indian B Circuit." Inter-Asia Cultural Studies 4, no. 1 (2003): 40-62.

# 後九七香港電影新階段

李焯桃

香港電影從八十年代的全盛期走到今日奄奄一息,多數人的理解是跟九七回歸有關。但其實港產片走下坡早於1993年開始,那一年台灣這個主要海外市場情況逆轉,對港片的投資急降,是為香港盛極而衰的先聲。同年《侏羅紀公園》打破了港產片保持超過二十年的最高票房紀錄,從此西風壓倒東風,本土市場份額不斷被荷里活片侵蝕,港產片一向較受歡迎的優勢不保。

香港回歸不到半年,《鐵達尼號》上映勢如破竹,成為首部票房超越一億港元的影片,加強了港片兵敗如山倒的印象。但其實《侏羅紀公園》創下的6190萬元的紀錄,至今仍未被任何一部港產片追上。當然,九七仍是關鍵的一年,一場席捲東亞及東南亞的金融風暴與香港回歸同時出現,為期逾一年,各國貨幣貶值,經濟元氣大傷,對港片一向舉足輕重的外埠市場急劇萎縮,賣埠價格急跌。同時,金融風暴令樓市泡沫爆破,香港翌年陷入經濟衰退,價廉而同步的盜版VCD遂能搶走大批觀眾,本土市場這個最後的據點亦宣告失守。內憂外患夾攻之下,香港電影業陷入了空前的困境。

正所謂禍不單行,東南亞等外埠市場的失落証實是一去不復返,因為不少國家的本土電影已發展成熟,像南韓的《生死諜變》(Shiri,1999)和泰國的《鬼妻》(Nang Nak,1999)等,不但本國賣座(票房更勝《鐵達尼號》),更反過來攻入了香港市場,此消彼長之勢一直延續至今。

自1993年港片開始走下坡以來,製作費隨著回收(票房加賣埠) 減少而不斷下降,自然影響了製作質素,甚至形成一個惡性循環。 千禧年前夕出現科網狂潮,港片融資的問題似乎迎刃而解,事後 當然證實是空歡喜一場。就在山窮水盡之際,中國大陸的電影市場 卻有了長足的發展(由張藝謀2002年《英雄》開始的國產大片潮引 發),2003年簽訂的CEPA(「內地與香港關於建立更緊密經貿關係的安排」),更令中港合拍片以國產片身份進軍內地成為可能,純港產片亦可以引進片的方式於內地上映,而不局限於每年二十部的配額。大陸市場一夜之間,成了香港電影唯一的出路和希望。

但所謂福兮禍之所伏,CEPA為港片打入中國市場鳴鑼開道的同時,也改變了香港電影的面貌,甚至倒盡了中、港兩地不少觀眾的胃口。禍根當然是內地無規可循,又於法無據的荒謬審查制度,以及合拍片種種對創作的限制。像《大隻佬》(2003)便被詬病有宣傳封建迷信之嫌,而遭大幅刪改至劇情面目全非;以色情刊物為題材的《豪情》(2003),內地上映的更是故事幾乎兩樣的李修賢緝匪版,內地觀眾豈無貨不對辦的受騙感?

合拍片除了不明文的題材禁區多不勝數(擅拍鬼片和黑幫片的香港影人猶如廢了一半武功),更規定主要角色和情節內容必須與內地有關。CEPA實施初期,香港影人多對內地情況一知半解,勉強胡亂加插國內片段自然使人不忍卒睹,同時使本已對港產片失望的本土觀眾,多了一個加速離棄和心死的藉口。經典例子如《炮製女朋友》(2003)和《新紮師妹2》(2003),完全以內地市場為優先考慮,甚至被譏為「新埠片」(像以前的「埠片」完全以賣外埠為主導,對香港觀眾不屑一顧)。

須知香港電影走下坡是一個漸進的過程,儘管大勢向下,電影人仍奮力頑抗,不時刷出使人重燃希望的火花。周潤發拍完《辣手神探》(1992)後離港遠征荷里活,九十年代仍有周星馳和成龍兩位超級巨星支撐局面,保著港產片票房的半壁江山。1996年的《古惑仔》系列、1998年的《風雲雄霸天下》、2000年的《孤男寡女》、2001年的《少林足球》和2002年的《無間道》等,皆在票房上締造奇蹟之餘,令人有港產片谷底反彈的錯覺。

但這種情形在2003年後幾乎已成絕響,周星馳2004年的《功夫》無疑再次刷新港產片最高票房紀錄,卻已是夕陽最後的餘暉,此後無以為繼。該紀錄在2011年甚至被台灣片《那些年,我們一起追的女孩》打破,更反映了港產片在本土市場已無任何優勢可言。

其實《功夫》也主要是中、美(哥倫比亞亞洲分公司)合資,全 球賣座自與荷里活無遠弗屆的發行系統息息相關。近十年來中國大 陸市場發展速度加快、銀幕數量增長驚人、此消彼長之下、幾乎再 無香港公司願意投資在非合拍片身上,CEPA的實施絕對是香港電影 發生質變的一個分水嶺。

本來香港電影一向有賣埠的考慮,香港電影人也從來接受海外 市場的限制,但內地官方只此一家的審批方式,卻必須大家花工夫 和時間去滴應。徐克早於千禧年便北上拍攝《蜀山傳》,卻要到四 年後的《七劍》才算初嘗合拍片的甜頭。其後更絕非一帆風順,在 經歷《深海尋人》(2008)和《女人不壞》(2008)的敗績後,才憑《狄 仁傑之通天帝國》(2010)收復失地,《龍門飛甲》(2011)乘勝追擊再 下一城。

陳可辛的三個階段也很有代表性。九七年前的UFO時期,他是 以香港本土情懷和地道文化色彩見稱。淺嘗荷里活滋味(1999年執 導史匹堡監製的《情書》)後回歸香港,成立Applause Pictures則試 圖為香港電影闖出一條「泛亞洲電影」的路。但形勢比人強,他終 於2005年北上發展,拍出這個大中華時期的首作《如果‧愛》,兩 年後的《投名狀》更使他成為首位內地票房破二億的香港導演。他 監製的《十月圍城》(2009)內地票房更破三億,但最近的《武俠》 (2011)卻慘遭滑鐵盧。其中固然有個人執著而失算的因素,但也說 明了無論多麼精於計算,甚至遲來先上岸,內地合拍片的高成本和 磨合問題,以至審批尺度和觀眾口味的難以捉摸,陳可辛以至所有 北上的香港導演至今仍未能完全嫡應。

話得説回來,因內地比較缺乏熟悉商業片運作及擅拍類型片的 專才,自CEPA實施後香港導演魚貫北上,多年折騰及反覆摸索之 下,也終於逐漸掌握了合拍片的規律。2008年應是突破的一年,吳 宇森的《赤壁》、陳嘉上的《畫皮》和葉偉信的《葉問》皆以香港 創作人主導,把港產片的一套作出適量的調校,成功贏取了內地觀眾 的認同和票房的豐收。儘管前路曲折甚或崎嶇,卻可說在傳統的「港 產片 | 式微之際, 「香港電影 | 另一個新歷史階段已悄然展開。

然而凡事皆有兩面,北上合拍片固然是近十年香港電影的主 29 流,堅持留港打拼延續港產片香火的也大不乏人,其中又自以杜琪 峰和韋家輝為首的銀河映像創作兵團成績最驕人。銀河映像成立於 九七回歸前夕,從《一個字頭的誕生》(1997)到《鎗火》(1999)皆口 碑載道,《孤男寡女》(2000)更票房豐收而開始兩條腿走路(喜劇與 警匪、商業與言志)的路線。除了繼續在警匪和黑幫類型內取得突破 (2003年的《PTU》、2005年的《黑社會》)外,杜、韋更拍出不少難 以歸類的野心之作,如2003年的《大隻佬》、2004年的《柔道龍虎 榜》和2008年的《文雀》等。

銀河映像固然是後九七(尤其是後CEPA)「港產片」的中流砥 柱,但也愈來愈獨木難支。2010年初《歲月神偷》獲柏林影展水晶 熊 , 掀起永利街保育話題而成了新聞焦點, 票房豐收逾二千萬。 其後同年陸續推出《志明與春嬌》、《月滿軒尼詩》、《安非他 命》、《打擂台》、《前度》、《分手説爱你》、《人間喜劇》等 十多部中小型製作,不乏叫好(《打擂台》獲翌年香港電影金像的 最佳電影)和叫座(《分手説愛你》票房破千萬)者,一時頗有港產片 小陽春之勢,但結果也是曇花一現。

這個中小型製作的小陽春,局部可歸功於香港電影發展基金的 電影製作融資計劃初見成效,但更多是機緣巧合。配合該年的反高 鐵及菜園村事件,可能令人有八、九十後的一代青年覺醒,社運根 源的本土意識在港產片找到呼應的錯覺。然而正如2003年雖有沙土 災難後的七一大遊行,與《無間道》三部曲同期出現,香港大局和 電影的氣象並沒有煥然一新——其後實施CEPA和放寬自由行,更令 香港走上兩地加速融合,本土價值岌岌可危的不歸路。

2010年香港電影的本土回歸假象,翌年便無以為繼。杜琪峰和 章家輝與法國合拍的《復仇》(2009),無法打開歐美市場後,終於 决定加入香港影人北上的隊伍。首部合拍片《單身男女》(2011)妥 協中有堅持,不過不失;同年完成的《奪命金》則為道地港產片, 卻叫好不叫座。同樣以本土色彩強烈招徠的彭浩翔,在叫好叫座 的《志明與春嬌》之後,亦北上拍出續集《春嬌與志明》(2012);

在內地站穩腳跟之餘,又拍出低成本的三級粗口綽頭片《低俗喜 劇》,大受本地觀眾歡抑。

北上或留港,合拍或港產,不再是魚與熊掌不可兼得,而是香 港電影甚至個別香港導演,無可避免採納的兩條腿走路的路線。

#### 「麥兜」系列

銀河映像無疑是後九七香港電影最重要的一股創作力量,但它 初期的製作仍不脱前九七的宿命陰影(儘管香港當時已進入特區時 代)。謝立文與麥家碧主創的「麥兜」動畫系列,卻由始至終緊扣後 九七香港的時代脈搏,洋溢著港產片獨有的本土情懷。

麥兜這漫畫小豬角色早於1993年出現,其魯鈍的失敗者形象已 受到自信心與經濟同步下滑的港人歡迎。《麥兜故事》(2001)推出 時,香港先後經歷金融風暴及樓市泡沫爆破,備受負資產及經濟衰 退所困擾。影片既有回望香港回歸前李麗珊勇奪奧運滑浪風帆金牌 的風光,復有麥兜向李麗珊師傅黎根學習「搶包山」絕技而一無所 用,那份時不我與的失落呼之欲出。麥太帶麥兜上山頂一游代替馬 爾代夫,落難的中產觀眾自然看得百般滋味在心頭。當然最煞食的 是謝立文只此一家的幽默感(尾聲的常餐=快餐=午餐=晚餐的笑 話,荒謬絕倫又使人啼笑皆非),古典音樂配合廣東話填詞的鬼馬, 以及動畫結合硬照加三維電腦效果的大角咀舊區高空盤旋鳥瞰鏡 頭,無不使人津津樂道。

《麥兜‧菠蘿油王子》(2004)是《麥兜故事》成功的產物,謝 立文這回把一般動畫觀眾的反應拋諸腦後,在麥兜的成長故事之 外,借麥太之口講出菠蘿油王子的故事,與其父麥炳的一段過去合 而為一,其多角度敘事及時空來回穿插,構成一個不乏後設意味的 複合文本,天馬行空兼富寓言色彩。結果票房自然遠遜上集,卻得 到不少評論界的掌聲(獲香港電影評論學會的年度最佳電影)。影片 劇本完成於2003年沙士襲港期間,之後有七一大遊行,正是香港經 濟跌至谷底,社會怨氣大爆發的關鍵一年。片中麥炳緬懷過去,拋 妻棄子尋找從前,麥太只向前看憧憬茫茫的未來,麥兜唯有獨自一 31 人留在當下,進退兩難。這一方面承接上集片末,真人演出長大了 的麥兜的被潰棄與無奈感,另一方面又對當前不斷惡化的教育制度 和生存環境諷刺得體無完膚。在懷舊的街頭景象之間,地盤的吊架不 斷盤旋,舊樓一幢接一幢如積木般瞬間陷落,新的樹木又不斷從天而 降,魔幻的城市風景渲染出一份莫名的哀愁,使人百感交集。

麥兜無疑是百分百香港土產,受歡迎也因它是本土創作力的 展現,道出了廣大小市民的心聲,但形勢比人強,《麥兜響噹噹》 (2009)也要隨眾北上,與內地動畫公司合作,開拓大陸市場。另一 方面,麥太北上搵食,帶麥兜上武當山學藝,未嘗不是反映中港兩 地加速融合,愈來愈多港人北上發展的「香港特色」。影片製作規 模比前作大幅膨脹,故事又同時有大陸和香港背景,感覺自然有欠 圓渾和統一。但其實不少美術上的嘗試(如水墨動畫背景和《清明上 河圖》人物河上走過的立體效果),都不宜輕輕抹殺。麥兜學武當功 夫固然沒有春田花花幼稚園的情景那麼地道,但與《功夫熊貓》相 反的失敗者本色依然一以貫之,母子二人那份香港式的打拼精神亦 然。

吸取了《麥兜響噹噹》野心過大的教訓(製作前後花了五年時 間),《麥兜·噹噹伴我心》(2012)回歸基本,重返春田花花幼稚 園,為救亡而組織兒童合唱團,名正言順地大唱連場金曲,謝立文 選曲(古典與流行、民謠與兒歌兼收並蓄)及填詞的鬼才發揮得淋漓 盡致。同時邀得畫風迥異的漫畫家楊學德加盟,其筆下人物的古怪 造型與麥家碧粉彩的可愛筆觸,竟然產生不俗的化學作用,突顯了 成人現實世界與兒童純真心靈的對比。影片的主角其實是黃秋牛聲 演的校長,他為音樂教育獻身,春風化雨終生無悔的高貴情懷感人 至深。當然,如此單純追求賞心悦目,有笑有淚,歌曲動聽,難免 令激賞首二集意在言外的層次的觀眾失望,尤其是當它背負著屈服 於內地電檢和市場壓力的嫌疑時。但另一方面,影片何嘗不是從側 面反映了香港回歸十五年後,港人和港片不得不面對的困境?

# 從「雙周一成」看香港電影困境

何思穎

「雙周一成」,指的是成龍、周潤發、周星馳,响噹噹的名 堂,九七前香港三個最重要的明星。本來曾以「三大巨星的死亡」 為題,後來覺得不大嫡合,因為起碼周星馳,我相信、也希望, 他的「星勢」仍未死。其實「雙周一成」的題目可謂stating the obvious,有點兒「畫公仔畫出腸」,一提出來,大家就已經知道講 什麼,不必多談,但希望能引伸出一些議題讓大家思考。

成龍、周潤發、周星馳三人,九七後都逐漸陷入某些困境,無 論商業上或者創作上都有困難。尤其是從影評的角度來説,他們三 個電影人,其中兩個身兼演員和導演、甚至擔任監製,表現都有令 人失望之處。回歸前他們是香港最大的三個明星,代表了三代電影 人的神話。相信大家都很熟悉他們的歷史和作品,比如三人都經歷 過一些掙扎,吃了不少苦,慢慢才成為天王巨星,而香港的成功也 從他們的事業中得到印證,當中可看到香港人的努力,香港人的才 能,及香港人忍受苦楚的奮鬥精神等。他們的個人生命,都在大眾 共識內神話化了。

#### 香港人身體能力的神話

先説成龍。三人中他年紀最大,最早成名(他比周潤發只大一 歲,但成名早很多),在七十年代末因為功夫喜劇如《蛇形刁手》 (1978)和《醉拳》(1978)等成為天王巨星。他出道多年,曾受羅維 賞識及培植,但未見成效,一度心灰意冷,堅持下最終成名,一時 傳為佳話。其後,他出身寒微的奮鬥歷程,更藉「七小褔」故事的 普及(包括羅啟鋭1988年那部心靈雞湯《七小編》),蒙上了神話色 彩。成為國際明星後,他的成功,更升級為香港人集體成功的象 徵。繼功夫喜劇後,成龍又拍出了《警察故事》(1985-)、《龍兄 33 虎弟》(1986-)兩個系列,都頗賣座。石琪有一篇文章,指出成龍不 同時代的角色,代表了香港人自我形象的演變。功夫喜劇的角色都 很卑微, 連一代宗師黃飛鴻, 也回溯成毛頭小子。成龍的演釋, 也 強調了角色童真可愛的一面。到了《警察故事》系列,角色已是一 名專業的精英警員,不再天真、不再可愛、不再小子。《警察故 事》前,他曾自導自演《A計畫》(1983),以功夫喜劇方式拍差佬故 事,可說是成龍的喜劇小子形象與專業警察形象間的過渡。更有趣 的是,故事背景為香港開埠初期,成龍卻以二十世紀八十年代筆觸 處理,提升了華人在政府及社會上的地位,有點重寫香港歷史的意 味。電影充滿八十年代港產片天馬行空的神彩,乜都夠胆死,從中 可見香港人對自己、對時代、對過去爭取話語權的渴求。

兩年後的《警察故事》則天馬著陸,關注當時當日專業人士 的工作及生活環境。成龍自《A計畫》從鐘樓跳下地面後,不用替 身成為商標,在《警察故事》系列裏,危險場面同樣親力親為, 折射出香港人的拼搏精神。他不再用功夫,而是演身手,特別是 「身」——吊在飛馳的巴士邊、徒手滑下數層高的商場燈柱,以身 犯險。類型電影有一個共同性,動作片用動作處理衝突,武俠片用 武功,歌舞片用歌舞。《警察故事》不再用功夫,而是用身手,面 對或解決一些很現代化、很複雜、很困難的處境,代表了香港人的 自我提升,面對急劇改變的環境展現的適應能力及隨之而來的自 信,自我感覺良好。

另一方面,電影也透過精英警員的職業狀況,帶出了香港打工 仔的職業焦慮。成龍飾演的探員,在影片中與上司有很多爭執,當 中流露出對體制的不滿。這種衝突,頗有奇連、伊士活電影《辣手 神探奪命槍》(Dirty Harry, 1971)的影子。警員要捉賊, 法律卻保 護那個賊,讓他氣憤。這是法律體制的問題,煩惱的探員,只能向 上司埋怨,甚至發洩怒氣,左右為難的上司也無能為力。成龍的角 色表達了香港專業階層及中產階級的心聲,一種現代都市人的無力 感,自己打生打死、卻處處受無型的體制束縛,滿腔憤慨,只能向 身邊人發洩。

香港人身體和環境之間的搏鬥,在《龍兄虎弟》(1986)和《飛 鷹計畫》(1991)中提升到國際地位。《A計畫》展現了(改造了的)歷 史,《警察故事》捕捉了現代的環境,《龍兄虎弟》系列雖然發生 於當代,卻投射出一個未來,一個香港人渴望快將實現的未來,一 個香港人與西方人在國際上平起平坐,(從成龍的角度應該説「平跑 平跳!)的未來。系列的主角是一個冒險家,像《奪寶奇兵》系列裏 (Indiana Jones, 1984-2008) 裏的印弟安那鍾士一樣,以優越的態度在 第三世界活動。香港以前是冒險家樂園,現在輪到香港人到其他樂 園冒險了!這大概是辛苦賺來的雙重標準吧。

成龍在《龍兄虎弟》系列中,將香港人身體能力的故事,提升 為世界神話。他拍《龍兄虎弟》時身受重傷,起初成為宣傳重點, 其後成為國際神話。兩部電影都有西方人角色,還有日本靚女及洋 妞,《飛鷹計畫》更有納粹壞蛋,流露出與西方(尤其是美國)看齊 的心態。他的冒險經歷,對第三世界人士的高高在上也有某種仿白 人的姿態。然而,系列於八十年代末、九十年代初面世之時,「政 治正確|思潮正在西方展開,成龍「仿先進國家」優越感的政治不 正確,一方面有點後知後覺的懵然(clueless),另一方面卻有種肆無 忌憚的單純。

成龍形象的演變投射了香港人自我形象的提升。到了回歸前一 年的《警察故事》第四集《簡單任務》(1996),香港警察陳家駒不 單只在國際上與西方人看齊,還充當救世者,化解了可能毀滅地球 的核彈危機。有趣的是,陳家駒被撰派任務,是因為在國際秩序重 組的後冷戰時代,香港噯昧的國際定位,能迴避觸犯敏感的政治。 不中不西、既中亦西的香港,在新的國際環境中,扮演了一個毫不 簡單的特殊角色。

《簡單任務》1997年在歐美各地上映,賣座不錯(根據IMBD 資料,在美國便有一千四百多萬美元票房),香港人良好的自我感 覺,透過成龍,獲得了西方認同(起碼不反感)。到了1998年,回歸 後第二年,乘著成龍快車的香港人自我感覺,看來還要更良好,因 為大哥經過《殺手壕》(The Big Brawl, 1980)、《砲彈飛車》(The 35 Cannonball Run, 1981)和《威龍猛探》(The Protector, 1985)等幾次 推軍美國失敗後,似乎終於得到應有的重視,拍了A級製作《火併 時速》(Rush Hour, 1998),荷裏活環動用其馬力龐大的宣傳機器, 推廣電影。

#### 荷里活夢

那一年,正是香港電影在國際上最風光的時刻。香港自己的工 業或許已走下坡,但在世界各地仍然很受歡迎。人材方面,吳宇森 九十年代初登陸荷里活後逐漸獲得成功,《斷箭》(Broken Arrow, 1996) 賣座傾盛、《變臉》(Face/Off, 1997) 更票房與評論反應俱 侍。其他導演如除克、林嶺東、于仁泰、黃志強等也步上後塵,陸 續往彼岸發展。香港演員聲勢更盛,除了成龍,「雙周」之一的周 潤發,成龍的師兄洪金寶,及在香港走紅的大陸明星李連杰,皆被 荷里活羅致。繼回歸國家母體後,香港再透過電影溶入西方,從經 濟上的中介其或買辦角色,升格為東西文化交接的本體,其至成為 「先進」文明與西方主導的全球文化的一份子。

《火併時速》公演了,真的很成功,全球熱賣,成龍終於如 願成為國際巨星。可是,很多香港人看了電影都覺得不是味兒。首 先,成龍並非獨當一面的主角,而是兩名主角之一。克里斯·塔克 (Chris Tucker)算得上一個不錯的喜劇演員,但無論國際聲譽、明星 質素、動作身手及喜劇表現(成龍絕非演技派高人,可他的整體喜劇 表演,包括身體語言及時間節奏感,卻能在影史留名),皆不能與 成龍相比。説到底,荷裏活還是不信任或不接受香港人當主角,而 影片的空前成功,更今美國掌權者振振有詞,也算「自我應驗的預 言」(self-fulfilling prophecy)吧。成龍大哥多年夢想成真,結果還是 為他人作嫁衣裳,造就了塔克。

從港人形象的角度看,《火併時速》也令我們驚醒。成龍由 功夫喜劇的小子到《警察故事》的專業探員,《龍兄虎弟》兩集的 Indiana Chan,再到《簡單任務》拯救地球的救世者,其英雄行為 折射的香港人形象,在真正國際化的荷里活片中打回原形。他只是 一個督察、一個專業警員、任務雖然國際性、但地點是一點也不冒 險家樂園的洛杉磯, 行動也非拯救地球的核爆危機, 而是尋找被綁 架的中國領事女兒。在美國電影中,香港英雄只能解決中國人的問 題。這個簡單任務,李督察一個人處理不了,還要得到美國探員的 堼助。

如前所述,飾演美國探員的塔克,作為演員難以比得上成龍。 他唯一優勝之處是口技,說話火併時速,且最會罵人,尖酸刻薄、 淋漓盡至。因為電影是講英語的美國片,他的長處充份發揮。我們 的大哥,眾所调知,乃肢體演員,沒有正式唸過書,英語根本不靈 光,更遑論言語幽默了。此外,李督察的角色形象,並非《簡單 任務》中充滿自信的陳家駒,也不是《飛鷹計畫》裏潚洒自如的 Indiana Chan,甚至不是《警察故事》頭兩集一身幹勁、怒氣沖天的 警員。當然,李督察始終是名稱職的警察,但他的角色塑造,反而 有點功夫喜劇的滑稽,其樣板東方人的謙遜,相比塔克樣板非洲裔 signifying monkey式的自跨與囂張,光芒被後者搶盡。

到了《火併時速》第二集,塔克的片酬已比成龍高四份一(雖然 成龍還會有分紅)。當然,荷里活的運作方式非常複雜,內中應有不 為外人道的細節,但成龍一來太急於完成美國夢,二來不懂與荷里 活久經戰陣的鯊魚高層(美國傳媒喜歡以sharks形容荷里活或其他企 業高層)談條件,應該是他在《火併時速》系列中吃虧的主因。成龍 以國際巨星的地位,在日本或歐美等已發展國家的市場都有號召, 但到了真正與西方平起平坐的關口,無論自己或荷里活對他都不夠 信心。在這種現實環境下,成龍的事業進入了回歸階段。

#### 資本主義與傳統道德

回歸前後也在荷裏活發展的周潤發、李連杰、洪金寶亦有類似 際遇,他們都憑著香港的成功打進美國,然而經歷都不盡如人意。

其實美國人已某種程度接受他們是自己人,傳媒亦把他們當作荷里 37 活明星報導,表面上很風光,內中卻有很多問題。

周潤發在電視及電影界浮沉多年,一度被視為票房毒藥,在他 憑《英雄本色》(1986)成為天王巨星後,也如成龍奮鬥史般為人樂 道,亦蒙上了點神話色彩。《英雄本色》內的Mark哥,是一個黑 幫中層,電影大賣後成為一個肖像性人物。電影也催生了一個新類 型——「英雄片」,八十年代後期最重要的類型。很明顯,英雄片 觸動了很多條當年香港的神經線,其中包括對資本主義及傳統道德 觀的反應。

大部份黑幫片俱為對資本主義的反應。早期奠定美國黑幫片格 局的名片如《人民公敵》(Public Enemy, 1931)、《小霸王》(Little Caesar, 1931)等,都是資本主義社會「越級跳」的故事。就是説, 現代人在資本主義架構中,很難循規道矩地爬上社會最高階。資本 主義鼓吹「無形之手」等觀念,相信在自由市場中公平交易、努 力工作,大部份人會安居樂業,這種信念很容易被誤傳為只需努 力便能出人頭地的神話。另一方面,美國喜歡以「無階級社會」 (classless society)為目的,但事實上階級仍然存在。黑幫片主角的事 跡,通常都是借非法活動從底層升到上層的越級跳故事。影響香港 英雄片甚深的《教父》(Godfather, 1972), 導演哥普拉便説過,電 影中的黑幫是「資本主義最純粹的隱喻」(a metaphor for capitalism in its purest form) •

香港英雄片對資本主義也有類似的隱喻,但亦有不同之處,這 裏不能詳論,然而藉非法活動越級攀登階級樓梯肯定是一個主要意 念。在八十年代的香港自由市場,安居樂業不成問題,但要登上社 會上流則絕不容易。黑社會就如一個平衡宇宙(parallel universe),只 要「夠薑」,幾年便可做李嘉誠!有趣的是,近年有一本很出名的 書《亞洲教父》(Asian Godfathers),認為李嘉誠本身其實也是「越級 跳」的!他不是黑社會,發跡過程並非那麼神話性,而是一個靠特 殊身份及關係獲巨富的教父!

英雄片另一個特點是處理資本主義與傳統道德的衝突。這其實

是現代中國(十九世紀受西方衝激後)一個界定性衝突,因為自由市場、無形之手等觀念,對中國人,尤其是深受儒家思想影響者,是很難接受的。資本主義的追求私利,與儒家倫理的何必曰利,產生了尖銳的矛盾。這種矛盾,在三十年代中國電影內已很明顯,而在出現了「人不為己,天誅地滅」意念的八十年代香港,矛盾更不斷浮現。英雄片內,黑幫雖然從事非法行為,但組織內部很清晰地有一套律例,即幫規,一套應該嚴格遵守的道德規則。這些幫規,很大程度是儒家的倫理規範,如敬老尊師、長幼有序等。而電影的戲劇衝突,很多時來自這種儒家道德幫規的違背,一種違反遊戲規則的「越級跳」。Mark哥及很多英雄片的主角,就是在資本主義社會內越級跳,但在黑幫組織內循規道矩地向上爬的人物。

周潤發除了Mark哥,還有一個大家熟悉的船頭尺。這個《秋天的童話》(1987)的角色也很有代表性,樂觀、有信心、夠義氣、富奮鬥精神、愛面子,投射出一些可説是香港價值的素質。船頭尺是一個草根角色,在美國發揚香港精神,關心同胞。他把中國人統稱為「中國同學會」,雖然他本身並不是「同學」,而是一個廚房工人。1987年,香港人以「中國同學」自居,今時今日,香港人本土身份提升,電影人及其他行業人士則紛紛北上發展,有一脈相承之處,也有吊詭之處。

### 落手打三更

周潤發差不多和成龍同期進入荷里活,發展也同樣未如理想。他拍第一部美國電影《血仍未冷》(The Replacement Killer, 1998)時,我到洛杉磯訪問他的經理人張家振。他當然滿懷希望,但也有點生氣。當時周潤發在荷里活有很多粉絲,洛杉磯時報甚至稱他為「世界上最酷的演員」(The coolest actor in the world)。《血仍未冷》的劇本是一名粉絲為他度身訂造寫的,即將開拍時,一個老闆突然說不,因為戲裏的英雄是中國人,而壞蛋是白人,荷里活不能允許一個中國人打敗白人的故事。他堅持改劇本,結果花了很多錢

重寫,很多做好的準備推倒重來,歹角換了曾光演的中國人(名字叫 Terence,張家振的洋名,張半開玩笑地説是針對他)。《血仍未冷》 完成後,反應普通,電影如照原定劇本拍攝成績會如何,無法知 曉,但周潤發的荷里活事業,剛開始便「落手打三更」,往後也沒 有回升。

從成龍、周潤發的荷里活作品可見到,這些我們心目中神話英雄,在西方人手中,最多只能用來對付其他中國人(等而下之是演壞蛋,如周潤發近年的荷里活角色)。說得難聽點,就是以華制華。意氣風發地在第三世界冒險的亞洲飛鷹、破解核危機拯救地球的陳家駒督察、保護「中國同學會」的船頭尺,在西方人的領域內,淪為對付自己人的工具。這兩位香港電影人造了多年的美國夢成真了,此情此境,反而是英文那句話最能描繪:Be careful what you wish for,it may come true。

他們的荷里活事業還未完結,成龍而且還在當主角,但拍的戲很少升到一個「打贏白人」的層次。(也有少數例外者,如《一屋特工隊》(The Spy Next Door, 2010),可見到把中國人提升到與美國人平起平坐的努力,可惜影片拍得很差,以俄羅斯人為反派也只屬取巧。)說來可笑,已經2012年了,我們仍然要講一些白人與中國人的種族政治課題。問題是,這些仍然是極關痛癢的課題,影響著一些我們捧到最高的人,而荷里活更刻意地透過其軟實力,不斷販賣白人的優越。這當中有一份悲涼,不僅是成龍與周潤發的,也是我們的、香港的。從他們二人,尤其是成龍的荷里活生涯看來,香港還要走一段很艱難的長路,才能晉升到一個真正與發達國家同一層次的國際都會。

#### 回流

結果成、周二人都回香港、回大陸了。當然,原因之一是中國 的潛力非常大,分分鐘可發展為與荷里活分庭抗禮的市場,甚至超 過它,他們回大陸發展理所當然。但在美國失意,也是原因之一。 他們回來後的表現,我們也可以發現一些很有趣的情況。

成龍回來後一直保持活躍,中、港、美三地拍片不斷,影片 種類頗多,但未見出色。不過,從其作品的多元化,卻可見一份 探索的努力。港片方面(主要針對香港市場的影片,其中當然包括 合拍片),《玻璃樽》(1999)、《特務迷城》(2001)、《飛龍在天》 (2003)、《新警察故事》(2004)、《寶貝計劃》(2006)等,基本上承 接回歸前「成龍電影」的取向,但各有類型特色。這些作品一般比 以前戲劇性較濃,角色較為深沉,動作場面較少,當中更採用電腦 特技,代替招牌式的親身犯險。除了因為年紀漸大,個人體能較弱 及角色較成熟外,也折射了香港電影逐漸脱離身體拼搏的趨勢。成 龍在中國享有盛名,自然也會拍合拍片,如《大兵小將》(2010)及 《辛亥革命》(2011)等,處理歷史的取向,流露出對今日中國的認 同,例如《大兵小將》最後秦國旗飄揚,旁述提到衛國決定不抵 抗,當中有多少是迎合大陸觀眾口味,多少是诱過作品探索國家與 民族認同,頗為耐人尋味。回歸後香港導演頻頻在大陸拍歷史劇, 明顯有借歷史建立中港共通性之意。這種取向,究竟有多少是因文 化差距拍不出時裝片?有多少是創作者原意?有多少是官方要求或 建議?但另一方面,《寶貝計劃》的壞蛋是一個大陸新富豪,家庭 觀念的扭曲導至犯罪,當中不乏對中國現象的批評。

《神話》(2005)和《新宿事件》(2009)是成龍回歸後比較好、又 比較有趣的電影。《神話》為歷史劇、冒險片與科幻片的混合,成 龍分飾兩角,一為秦朝將軍,一為當代考古學家。後者可説是廿一 世紀的亞洲飛鷹,夢中經常回到中共力圖翻案的秦朝。考古行動把 他帶到反地心吸力的浮宮,那裏有一個被迫嫁給秦皇的朝鮮公主, 及一段隔世戀情…… 前世今生,集考古家與冒險家於一身的Indiana Chan,在追溯歷史的行動中找到過去的自己。電影雖不算出色,但 有一股把成龍(及香港)的過去與中國的現在透過歷史連接起來的趣 味。

在《新宿事件》中,成龍乾脆演一個內地人,而且是東北人(成 龍祖籍山東,算是北方人),偷渡進入日本後加入黑幫,結果成為頭

子。電影描寫大陸偷渡客,雖然註明是剛剛過去的九十年代,但不 41 失對現實的反映,其後被中國政府禁演,據報因為不滿片中華人不 是非法移民就是黑道中人,有損中國人形象。《新宿事件》注重戲 劇發展,動作場面不多,主角亦非功夫高手,不像典型成龍電影, 那黑社會爭權奪利的故事,倒更像英雄片。如前所述,英雄片特 別關注資本主義與傳統中國道德之間的矛盾,內地改革開放後厲行 「中國特色市場經濟」,正面臨類似香港八十年代所經歷的處境, 我們當年的電影,可說點到要害。片中有一場戲,兩個日本警察見 證了黑金政治,其中一人極為詫異,另一人卻見怪不怪地説:「(這 是)資本主義呀!|電影在大陸被禁,未能讓內地觀眾在大銀幕上消 費;很明顯,中國特色的市場,並非我們印象中的自由市場。

成龍的新作據報為《龍兄虎弟》第三集《十二生肖》,講亞 洲飛鷹從白人手中奪回被搶掠的中國文物,在「後回歸」時期延續 香港人身體能力的神話,更從「仿白人優越感」變為衛國寶、打白 人,把香港人八、九十年代良好的自我感覺,擴展到國家層面,以 民族主義延續香港與中國的連接。

廣東人扮山東人,香港人裝萬世師表

周潤發回流後在大陸拍了多部影片,其中《孔子》(2010)特別 值得討論。很多評論,包括我在內,都認為周在這部戲裏的表現很 差,完全不像孔子,完全沒有那份氣質。當然,我不排除我們先入 為主的印象太深刻了,很難接受Mark哥或船頭尺成為孔子。況且, 作為一個演員,只要演技到位,沒什麼角色不可以演的。但周的演 出,只覺廣東人扮山東人,香港人裝萬世師表,感覺很不協調。大 家都問,為什麼讓周潤發演孔子?即使我對內地電影不算熟悉,也 知道大陸有很多好演員,無論氣質上或演技上都可以勝任孔子這角 色。主要原因相信很簡單:周潤發是超級巨星,有票房號召。

與喬奕思討論這題目時,她提到這牽涉香港電影被接收的觀 念。中國近年正以一種軟性方式把自己推向外國,電影也不例外。 她指出,周潤發在《臥虎藏龍》(2000)後,有了一種「渴望和平的 暴力英雄丨形象。《臥虎藏龍》裏的李慕白是柔弱的、和平的,他 雖然武藝高強,卻不像武俠片英雄般以暴力處理問題。這形象很吻合中國改革開放後和平崛起的口號(直至最近,日本在釣魚臺列島動作多多,回應才有些微變更)。從這角度看,電影公司的票房考慮反而變得次要。這個「和平的暴力英雄」,又與中共近年對孔子思想的立場吻合。中共經歷文革洗禮後,不再「批孔」,反而特別「尊孔」,近年在外國到處設立孔子學院,宣揚儒家文化。余英時在九十年代中期已指出,中共官方重新尊孔,有假借傳統文化緣飾其政權合法化的可能,梁文道為電影資料館作座談時,也表示中國政府可能需要以儒家思想填補當下政治道德的虚空。於是,由「和平的暴力英雄」周潤發去扮演孔子的作用,說好聽點是維持和平,說得不好聽便是蒙蔽中國人民。是或不是,需要大家去思考。這和中國的大勢又是否有關?我沒有答案。

另一個有趣之處,是自《臥虎藏龍》以來,周潤發開始用普 通話說對白,而始終都有些不自然,雖然到了在《姨媽的後現代生 活》(2007)已進步了很多。《姨媽的後現代生活》及《讓子彈飛》 (2011)是周潤發回大陸拍片後,表演最出色的作品,從中可以找回 他以前那種神采飛揚的香港人影子。然而這兩個角色,某種程度上 都卡通化了。在這兩部片裏,他充當的是「中國人」而不是「香港 人」,但他用了一種稍為跨張的表演方法,很有活力,很有幽默 感,表現出了他在八十年代的神采,非常好看。可能導演也發現 了,周潤發不能做一個正式的中國人/大陸人,因為他是一個廣東 人,香港人,所以將他的角色演繹卡通化了。另一個角度看,香港 人那種神采飛揚的質素,是否要卡通化之後才適合中國電影呢?這 也是值得思考的。

#### 巧妙的中港連結

「雙周」的另一位一周星馳,可説是回歸前香港電影最後一名天皇巨星。他的形象也非常香港,但比起成龍和周潤發,他的氣質其實較中產,雖然他長大於並不富裕的家庭,但大概在成長過程

中,感染了他那一代香港的氣息。有趣的是,他經常扮演大陸新移民,例如《賭聖》(1990)裏具特異功能的左頌星,但絲毫不覺兀突。這是因為他的無厘頭形象,永遠帶點卡通味,頗能表達大陸新移民的心態及處境。

從《少林足球》(2001)開始,周星馳已經在作品中和內地相連,電影的壓軸好戲,正是全國足球大賽。《少林足球》是回歸初期,幾部令人有香港電影復甦期望的作品之一。第一套是《風雲》(1998)。當時電影低潮已有數年,《風雲》的出現,無論從評論或市場角度都讓人振奮,好像出現了一個取向,可以一方面承接八十年代及九十年代初的成功,另一方面又能發展出新景象。其後的《少林足球》及《無間道》(2002),都令人產生香港電影回勇的憧憬。三部影片都有些元素,可以繼續擴展。《風雲》的特技加漫畫加青春、《少林足球》的無厘頭加特技加大陸接軌,《無間道》的富中產氣息的警匪世界,都有潛質發展出一套適合廿一世紀華語電影的商業模式。可惜,三部電影的成功都無法締造連續性,沒有令香港電影起死回生。

周星馳下一部作品《功夫》(2004),是回歸後最成功地把香港 與內地觀眾聯成一氣的電影之一。故事發生於三十年代上海,大陸 觀眾當然較能產生共鳴,但香港觀眾亦完全沒有被拒門外的感覺, 這可見於元秋與梁小龍兩名息影多年的老牌演員,拍了此片後在香 港「咸魚翻生」,享受到難得的事業第二春。集編導演於一身的 周星馳,非常精彩地以香港的集體回憶製造戲劇與喜劇效果,如明 顯取材「九龍城寨」的「豬籠城寨」,及數代香港人成長都看過的 《如來神掌》。

更有趣也更重要的,是電影《七十二家房客》的挪用。這部電影的1973年邵氏版本,也是很多香港人的集體回憶,而那種居住狀況,也類似今日屈居劏房的香港人的集體現實。《七十二家房客》拍於香港經濟奇跡剛成型的年代,秉承了粵語片社會寫實的精神,借居住環境帶出一種傳統倫理關係。正如成龍的《新宿事件》以英雄片的格局處理在大陸急辣冒起的資本主義,《功夫》也把香

港經濟奇跡的經驗,透過那時代的電影,提供給經濟奇跡剛出現的中國。我看《功夫》時很為這點感動,也覺得很自豪。但我們不要忘記,《七十二家房客》還有一個更早的1963年版本,故事發生於廣州,而且還是香港公司與珠江製片廠聯手的合拍片!1963版本當年以生動地道的廣州話為觀眾所樂道。更有趣的是,兩部《七十二家房客》都以活用廣東語言見稱,且影響深遠,而電影竟然是根據上海滑稽劇改編的!從上海到廣州到香港,結果又回到上海。《功夫》在香港與大陸之間,作出了巧妙的連結。

周星馳與大陸的關係有點傳奇性。他的無厘頭是地道香港幽默,但他的《西遊記》(1995)竟然通過盜版碟,變成了大陸神話,太特別了!此所以,《功夫》後的《長江7號》(2008)雖然令人很失望,但我對他的未來發展,還是存有期望。

#### 尋找新英雄

從「雙周一成」回歸後的發展看來,香港電影需要一個新的英雄形象。電影是普及藝術,尤其是市場主導的商業電影,需要有感染力的英雄。成龍在他漫長的巨星事業中,發展出多個英雄形象。七十年代末的功夫喜劇小子、八十年代中期的專業警察、九十年代初的冒險家、九十年代中期的「國際」警察,每一個形象都與作品的時代息息相關。同樣,周潤發的Mark哥及船頭尺、周星馳的無厘頭小子,都有強烈的時代性。但回歸後,「雙周一成」或其他香港明星,都未能凝聚出一個具香港特區時代性、又有感染力的英雄。

新英雄形象的課題可引用文學批評家Northrop Frye的理論來討論。Frye以宏觀角度,在西方文學中找出五種英雄,從神的身份到最卑微的人,依次在歷史中出現(中間自然會有重疊或倒序)。這理論雖然基於西方藝術,對二十世紀的華語電影仍有參考價值。(Frye的學說,可參看他的書Anatomy of Criticism,這裏不詳述。)男性主導的香港電影——由武俠、功夫、功夫喜劇、警匪、黑幫到無厘頭,作品中的英雄,能力的層次逐漸降低,反映的卻是香港文明的不斷

提升。英雄逐漸人性化,表示大眾的集體想象,愈來愈基於現實。

周星馳電影精彩之處,是卑微與神化的互動。低賤的新移民可 以有特異功能,斧頭幫也進不了的小混混可以練成「萬佛朝宗」。 從Frve的理論看,他是具備第一種英雄質素(神話化)的第五種英雄 (卑微的人)。香港電影中的英雄形象,已從武俠片中介平第一與第 二種英雄(近乎神化力量的超人)的人物,發展到第五種。整整一個 迴圈了。我認為,香港電影可嘗試塑造一個介平第一與第二種英雄 的人物,但要具備某些第四及五種質素(普通人及卑微的人)。美國 近年流行的漫畫電影,可說是西方藝術走了一圈後塑造新英雄的表 現。蜘蛛俠等漫畫英雄,正正就是第一與第二種之間的人物,但同 時具備普通人的本質。荷里活能攏斷世界市場,原因之一是成功生 產了具全球性吸引力的第一與第二種英雄。香港電影,尤其是著眼 大陸的合拍片,需要製造與荷里活抗衡的英雄,一種有中國特色、 神話化或超平常人的英雄。另一方面,好的電影,包括商業片,要 有人性,所以英雄要具備普通或卑微的質素,並且要有時代感。近 年的合拍片,不斷努力塑造英雄,但太喜歡回看,葉問、諸葛亮、 關雲長等,都缺乏時代感染力。當今中國,動人的故事很多,要在 感動人心與避開審查之間找到商業平衡,說難不難,說易不易,但 絕非沒有可能。

新的英雄形象這個觀念,還可擴闊到國際層次。從周潤發和成龍的荷里活際遇,可見香港仍然只是中國與西方的中間人。我們的電影,從方言電影、地區電影躍升為有實無名的國家電影,但我們最好的創作者,始終做不成中國與西方連接的實體。這是我們的悲涼。這樣說有點自憐,事實上,回歸後我們是越來越自憐了。自憐是很有效的藝術動力,但在香港卻無法刺激電影,很可惜。但我們還有其他機會。例如成龍,他的《龍兄虎弟》系列,主角屬第二種英雄(具超人能力者)、但帶點第三種(能力很高的普通人)的質素,但在《火併時速》內則是第三種、第四種。新作《十二生肖》,《龍兄虎弟》第三集,有了加入中國元素的第二種英雄,如前所述,把香港人良好的自我感覺,擴展到國家層面。但電影只是中港合拍

西方對改革開放後的中國, 近年看法總算有了改變。以前的 看法,主要是兩種態度,一是中國環很落後、不開放、極權、貪污 等等。另一是中國威脅論,大家一定耳熟能詳,不需再述了。最 近開始多了較中肯的意見,例如英國學者Martin Jacques的書 When China Rules the World: The End of the Western World and the Birth of a New Global Order (「中國統治世界」也有威脅論含義,但此書並不著意 討論威脅)。這些意見,認為中國的崛起,是因為找到一條自己的、 與西方有很大分別的發展之路。西方的發展藍圖,在較落後國家, 尤其是南美及非洲,都一塌胡塗,原因之一,是沒有考慮各地的文 化及歷史。中國當然還落後、還極權、也真的有威脅,但其成功, 主要還是由於中國獨特的文化與歷史,無論有或多或少的限制,無 疑已經自成體系。同樣重要的是,中國體系已成為未來世界多元體 系中的重要力量, 西方應該接納中國模式。

片。其實他可以把荷里活拉維這部片的合拍之列,用自己的國際巨

星地位與美國鲨魚平起平坐,扭轉以華制華之風,一反他在香港片

做大英雄、在美國片卻做小英雄的自我矮化。

這觀點也適用於電影。中國電影工業,是以中國特色運作的, 是好是壞不能斷言,但我們不能完全以西方的工業觀念、市場觀 念、道德觀念去處理。香港電影在打進中國市場後失去了特色是無 可避免的,內中牽涉很多因素。我近年喜歡以「磨合」的觀念看香 港和中國的文化與電影,因為過去百多年,我們一直經歷中西文 化的劇烈碰撞,五四運動、文革、中國特色市場經濟等,皆為磨 合過程中的發展。「廳 | 是痛苦的、有損失的,但這才有順適的 「合」。過去十五年,我們見證了中國文明、中國文化、中國經 濟、中國藝術、中國電影激烈的磨合過程。我相信在未來的十五 年、或更久,在香港和中國電影工業的磨合過程中,我們會看到很 多新的、西方沒有的發展、當中會有好的、會有不好的、因為有 「磨」。雖然有「磨」不一定有「合」,但沒有「磨」,便不會有 好的「合」。

2012年《聽風者》中最突兀的一場戲,莫過於梁朝偉飾演的 阿兵在軍樂聲中敬禮。他被共產黨情報人員收編,身上的庸俗品 性——譬如要求洋樓洋車作報酬——逐漸被換上黨國視角。在學寧 葬禮上,他站在肅穆激昂的共產黨員中間,向烈士墓碑敬禮。作為 根紅苗正的主旋律電影,阿兵的「入鲎」本無懸念,可就這部影片 而言,「敬禮」卻變成了反效果,是整首主旋律讚歌中跌落的高 音。

敬禮其實頗常見。《建國大業》(2009)接近尾聲處,劉燁飾演 無名無姓的紅二十八團老兵,他衝到正要檢閱軍隊的毛主席面前, 神色莊重激昂:「我代表活著的、死了的老紅軍戰士,向毛委員敬 禮! | 其後鏗鏘激昂的主旋律配樂、紅軍澎湃的「萬萬歲 | 口號聲 等,一節節將民族國家認同的號召推至極限。渲染之力度,比《聽 風者》更強,遑論其他主旋律電影中司空見慣的國家宣傳片段了。

然而,阿兵的尷尬,非關角色的困窘或劇情的產強,而是緣自 類型的僭越——本該走《風聲》(2009)路線,卻摻入《建國大業》 和《建黨偉業》(2011)的旋律,不倫不類,風格上自我排斥。《風 聲》中的「特工」都緊守底線——男如張涵予,陰暗暴戾,卻把革 命情懷糅雜在唐山小調裏;女如周迅,輕佻狡黠,百轉千迴的心思 都纏繞在香煙和針線中,連最後遺言都以暗碼傳遞,若干年後才 以畫外音浮現,不提黨國,卻字字有情,哪有一個角色是強行推銷 革命讚歌的? 《十月圍城》(2009)中前仆後繼的小人物們,又有哪 一個在銀幕前宣誓入黨,呈現政治空殼之熊呢?歸根究底,所謂再 現黨國歷史的主旋律電影,在電影話語的權力譜系中,都各司其

職——吹響集結號的是誰,敬禮的又應當是誰;混淆敵人視聽的該 是誰,滿手帶血的又只能是誰,一切都導從著話語的規則。

#### 主旋律話語的外部規則

早在1990年尾,中國政府就將文藝話語權的建立提上重要議 程。鄧小平主張發展主旋律電影,各大官方媒體在警惕外國文化殖 民的同時,呼告著樹立中國文化話語權的迫切性。以2011年12月新 華網發表的重要評論〈關於「話語權」的幾點思考〉為例,其中提 到:

第二次世界大戰以後,東西方爭奪話語權的鬥爭,集中表現為爭 奪意識形態主導權的鬥爭。對此,西方政要歷來重視有加,並憑 著強勢地位的話語權,打壓或顛覆社會主義國家和發展中國家的 政權。西方『和平演變』 戰略的策劃者們就深諳此道,他們為了 顛覆社會主義國家,建立了許多超大功率的發射台,利用多種語 言對社會主義國家進行不間斷的廣播,宣傳西方的價值觀念、政 治主張、生活方式,形成了強大的話語攻勢。

為了應對西方文化顛覆,「我們黨所以高度重視話語權,正 是因為誰真正掌握了話語權,誰就能引導輿論,引導社會心理,引 導思想理論潮流。| 套用官方的説法,文化話語權具有「戰略高 度! ,毋庸置疑,電影是十幾年來中國話語權大躍進的成功範例。

哲學家福柯在對話語權力的分析中,提煉出了話語秩序的外 部規則,可作為分析主旋律電影的新視角。外部規則,也稱排斥規 則,即從話語的外部對其生產、流通和分配進行控制,主要使用禁 律、區分、求真意志三種方式。

禁律,對於華語電影和合拍片來說,已是隨市場附贈的鐐銬。 首先是言語對象的禁律,譬如電影中不能有鬼、中國籍悍匪等,也 即我們並沒有在電影中隨意拍攝任何對象的權利。其次是言語環境 的禁律,我們不能在任意時間、任意場所談論某些事情,如主題是 反抗暴政,那必得以封建社會為背景。《滿城盡帶黃金甲》(2006) 不能將窮奢極欲的皇帝換成今天的官員來拍,起義也必得在古代的 語境下或1949年以前進行, 這也是為什麼民國和歷史題材扎堆出現 的原因。最後是語言主體的禁律,並非每一個人都有權利談某些事 情。《瘋狂的石頭》(2006)、《人在窘涂》(2010)之中的角色噤聲政 治,即便他們的故事與時政密切相關,也不能跳脱出來以普通人的 身份大發議論。禁律的存在,也是《風聲》系列與《建國大業》系 列之間巨大話語分野的關鍵。前者是政治正確的野史,要為沉重的 過去添色增香;後者是官方正史,要將不完美的歷史經由反復書寫 以臻完美。

區分和求真意志,相對於禁律來說,是隱性的外部規則。區 分是對說話者進行劃分,只接受和認可其中某些類型說話者所說的 話,而對另一些類型的説話者加以拒斥。儘管中國的文化戰略迫切 需要主旋律影片,直接講述黨國歷史的電影只能是少數核心團隊 的宣傳任務。 《建黨偉業》、《建國大業》以中國共產黨成立、 建國為題材,涉及國共兩黨歷史的大是大非,均由韓三平、黃建新 執導,而講述孫中山革命經歷的《辛亥革命》則可以由張黎、成龍 擔綱。同樣針砭中國近代歷史時弊的導演,來自不同家庭背景的姜 文、田壯壯、婁燁等人的創作命運明顯截然不同。弔詭的是,區分 既為權力中心所用,也在普通民眾心中發酵,形成民間標準,一如 中國官方新聞與網絡傳播之間的對抗 。對於《建黨偉業》等電影, 若非單位組織觀影,八九十年代出生的觀眾群會自動走淵;成長於 六七十年代或以前的觀眾群,則不乏在電影院看到淚流滿面。

求真意志的立足點是社會對電影的接受。接受者對話語本身 進行分類,將其中一些確定為「真實」,另一些則確定為「虛假」 並加以排斥。有趣的是,人們劃分真理與謬誤的標準是可修正的, 並受制於長久以來存在的制度性話語系統。話語權之所以成為國家 文化戰略的一部份,就在於每個人既是話語權的被修正者,同時也 是修正者。相比十幾年前的主旋律電影,《建國大業》與《建黨偉 業》對國共歷史的褒貶技巧嫻熟得多,片中共產黨員的形象也產生

51

了根本的變化,毛澤東風度儒雅,博學多才,連普通話也標準了許多,鮮亮完美的領導者形象自有其魅惑力,讓觀眾更容易接受。真理判斷的調整與國家民族集體主義混合,誘導觀眾一起參與到改寫歷史和自身形象的亢奮中去。此時此刻,什麼是真,求的又是什麼真呢?

華語電影的崛起在中國國家話語權的建立中充當了重要的角色。禁律、區分和求真,都可以說是成功的策略,在政治正確的前提之下,創造出了商業空前蓬勃的局面,借市場之誘惑力,充分擴展著話語規則的權力領土。兩岸四地電影以中國內地這一新興市場為進取目標,有甜頭,也付出了代價。香港電影參與到合拍片大局以來,話語權失落的感受越來越明顯,由進入內地市場初期票房捷報頻傳,到因內地產業漸趨成熟而愈發被動,看人眼色吃飯的憤懣難以平息。

不少電影人都表達過在華語電影語境中「失語」的焦慮。陳嘉上在今年4月接受採訪時說:「不能放棄掙取這個話語權,在香港創造市場,創造我們的電影。」鄭丹瑞去年4月則說道:「在合拍電影中唯一可以增加我方話語權的方法就是,如果你拍到一部電影夠賣座的、受歡迎的,即使是內地的廠亦一定要找你來拍,他們也會稍為讓路。如果話語權夠的時候,就可以與內地廠商講數。」簡單來說,前者談的是話語權,也即暢所欲言的創作空間,要回歸香港本地才能獲得;後者談的是話事權,依靠市場反應來獲得支配的力量。《低俗喜劇》(2012)是今年風頭一時無兩的香港作品,三千萬本土票房足以無視內地市場;《聽風者》是麥莊操刀的主旋律電影,借《無間道》(2006)、《竊聽風雲》(2009)等前作的光芒,大有繼《風聲》、《十月圍城》之後再創佳績的野心,最後卻在內地和香港都慘遭口碑滑鐵盧。乍眼看去,孰成孰敗,似乎一目了然,可對於香港電影的話語權這回事,兩者都是失敗的例子:前者將香港本土電影變成妖魔化的奇觀,後者將主旋律處理得太過簡單。

主旋律電影對許多人來說並不陌生。早在八十年代,內地電視節目單上便固定有《鐵道游擊隊》(1956)、《小兵張嘎》(1963)等表現解放軍與民眾魚水情深、智勇雙全打鬼子的革命題材電影。八一電影廠、長春電影廠等也推出了一系列「人民公僕」的作品。最具代表性的是《焦裕祿》(1990),塑造了一位將個體利益統統拋開,臨死一刻也不忘關心群眾的高大全同志。那時的電影還是單純的政治作為,還沒有被當成大眾娛樂產業來操作,社會的開放程度和觀眾的主動審美都還在初始階段。

二十一世紀的主旋律電影,已經很不同,在商業操作與政治保護的雙管齊下,好比藥丸包裹了糖衣,容易入口;它們以極盡奢華的大片登場,讓觀眾主動掏腰包買票進戲院,參與這一場中國崛起的華麗宴會。在這場華麗宴會裏,最具時代性的裝點要素,則是社會主義意識形態與資本主義美學之間的「假面」遊戲。主旋律電影打著歌頌社會主義偉大成就的旗號,卻採用資本主義的華麗敘事來吸引人們入場,這豈不正正是改革開放之後所建立的具有中國特色的社會主義麼?

《風聲》所謂的主旋律,其實只是一個懸空的使命——隱瞞老鬼的身份。周迅借暗碼傳達出來的內心獨白,曖昧地將主旋律的國家主義與個人追求混為一談。從開場的酒會,到封閉的塔樓,影片所追求的審美——那份邪惡與妖冶相結合的敘事美學,都跟共產黨統戰區所應有的視覺風格南轅北徹。當然,故事還是要以共產黨取得政權作結:在新社會的紡織工廠中,張涵予找到了李冰冰——敵佔區的驕奢淫逸,最終都被統戰於樸素、道德的主旋律之下,臣服於平靜和諧的新世界中,但畢竟這只是一條短短的尾巴而已,對整部戲的影響較小。但《聽風者》卻不然。梁朝偉飾演的阿兵自從進入了「701」之後,便無戲可言,因為他進入了一個主旋律的空間。相反,以特工身份潛入敵人世界的周迅,才是牽一髮動全身的角色。酒會、刺殺、逃走、牌桌上的政治商談等等,均劇力所在。可

以説,儘管政治正確是主旋律的必然要求,電影卻惟有在敵區戲的 荷里活美學中尋獲自由。這也正正是《色戒》(2007)的美學。

《十月圍城》與《風聲》一樣,也成功地發揮了敵區戲所帶 來的自由,《聽風者》卻淪陷其中,原因就是距離——敵區戲的自 由與主旋律之間的距離。當孫中山、老鬼等均為懸空的符號時,敘 事才能獲得最大的空間。弔詭的是,敘事空間與故事場景是此消 彼長的。敵特的塔樓、香港圍城圈定了故事發生地,一眾人物合力 演繹一場充滿人性的戰爭; 在革命成功前的時空間裏, 影片規避了 共產黨統戰區的旋律和風格。主旋律的故事不好拍,香港導演沒有 經過共產黨銀幕美學的熏陶, 勉強拍出來, 效果也不會好。需要指 出的是,《十月圍城》裏「草根民眾vs集權者」的模式,與《讓子 彈飛》(2010)所引發的正反解讀有異曲同工之妙。這些電影成功之 處,在於他們彈奏著似有卻無的主旋律,讓人物自由演繹個人的愛 恨情仇。

都説《風聲》成功,《建國大業》也是不可忽視的對讀文本。 電影以飛機的特效鏡頭開始,毛澤東、周恩來搭乘簡陋的飛機前往 重慶與蔣介石和談。兩大領導人會面,走上紅地毯,頭頂有華麗的 水晶吊燈,再進入雞尾酒會大廳。他們各端紅酒,在高級將領之間 穿行,鏡頭也游巡其間,借片言隻語交待國共和談的複雜背景。電 影如此起筆,明顯帶有荷里活氣質,其間人物,包括毛澤東,一身 筆挺的中山裝, 禮儀卻盡是西方式的, 渲染出大政客的風範。

國共談判破裂, 電影便在兩種不同的美學中分道揚鑣。國民 黨的場景以西式議事廳為主,突出了浮華場景中人與人的距離;共 產黨的場景則圍繞著傳統的窒洞、土坏房,刻意表現以毛澤東為中 心的革命將領樸素的生活作風。以淮海大捷那一場為例。一位通信 員大聲呼叫著奔入毛澤東、周恩來、朱德所在的小土坏房。室內色 調昏黃,幾大領導人身穿樸素殘舊的紅軍裝,圍在一張小木桌前討 論事情,對冒失的小兵也並不責備。周恩來取來戰報讀出,朱德樂 道: 這下老蔣再也沒有翻身之日了! 鏡頭正中位置的毛澤東並沒有 喜悦的表情,倒凝重地説:長江以北再無大戰。言下之意,這場戰 事結束了綿綿的內戰,人民有好日子過了。接著下來的一場,是幾 53 個領導人的慶功宴。同樣是燈光昏黃的小土房內,小木桌上放著幾 個大海碗,顯眼處是毛澤東喜歡吃的辣椒,桌上隨意放著土土的酒 增,幾個領導人興起,端著酒碗唱起曲風豪壯的《國際歌》。土房 外,老鄉們舞著紅腰帶慶祝勝利。一個小女孩好奇地向屋裏望,醺 醺欲醉的毛澤東斜靠土牆上,彷彿看到百姓的笑臉,而自己正與老 鄉圍著篝火扭秧歌。毛澤東這一條線的鋪排,無論場景、顏色還是 美學,都緊隨著第五代導演陳凱歌、張藝謀早期作品的鄉土特點。

相對而言,蔣介石的世界則以西方審美的趣味來呈現。緊接著 毛澤東飲酒慶功的那一場,鏡頭跳轉渦來,色調立刻變成冷青色。 蔣介石一身黑衣,在暗影中與一位軍官走向黑色汽車。軍官、衛兵 都帶著白色手套,人物動作機械冷漠,等級分明,跟共產黨將領們 在窒洞土房裏的溫暖人情,形成強烈對比。國民黨這一線的場景 以及人物塑造,恰恰與《風聲》如出一轍,陰冷而華麗。蔣經國初 見杜月笙的一場,兩人皆城府深沉,話中有話。杜月笙毫不客氣地 指蔣家孔支才是上海囤積居奇的大蛀蟲;蔣經國內心暴怒,神色陰 冷壓抑。他封了孔家貨倉後,與孔令侃在孔家公館中見面,兩人各 將一把手槍拍在紅木茶几上,劍拔弩張,互不退讓。劍在弦上時, 穿著華美旗袍的孔家姨媽點燃一支香煙,將「國事」扭轉為「家 事一,四兩撥千斤地卸去了兩人之間激化的衝突。

今天的主旋律電影已不復當年貌,主流意識形態變成了一個 空殼,內裏戲肉卻全是「敵佔區」的故事。外來創作者固然要帶上 「假面」,根正苗紅的導演也免不了。粉墨登場,説的就是現在的 故事吧。

#### 邊緣地的奇觀

合拍片成為近十幾年華語電影發展的潮流,在進入內地市場的 同時,香港電影無可避免地參與了話語規範的建構。一方面,無論 香港電影如何退守,也因邊緣的身份而成了兩岸四地主流文化批判 54 者眼中的「他者」。如果説中國華語電影中還有「敵佔區」的話, 香港電影觸犯了太多「禁律」,必是其一。另一方面,香港電影的 場域擴大到了整個中國大陸,國家制度自然會施加壓力,每一個接 受群體也在權力之網上發揮著影響力。

觀眾群的變化,今香港電影美學的「他者」身份尤為明顯。在 福柯的權力理論中,人們對社會秩序的歸順,並不是由統治階級所 决定,而是分散在個體存在之間。換言之,話語規範的建立是每個 人行使權力的結果。個體都是權力源,在遭受壓迫的同時也壓迫他 人,我們既是社會權力體制的受害者,也是這個權力體制的共犯。 權力無孔不入地伸展到個人的活動之中,觀眾是「被文化鑄造的騙 體一,是被規訓過的,是鑄造的結果,而這種鑄造本身又與某種確 定的價值體係緊密關聯。

八九十年代的香港電影,是以地下盜版的方式為中國觀眾所 熟知的,不曾在大銀幕上與觀眾見面。這種隱秘的消費背後,包含 著寬容的品評標準。那時候的香港電影不需考慮內地龐大的地下觀 眾市場,內地觀眾也從不以「消費者」的眼光去挑剔香港電影。及 至內地市場開放,香港電影由地下走上大銀幕。當年無聲無息的觀 眾站在了明處,成為龐大的群體,發揮著「看者」的影響力。很明 顯,一直在中國話語體系中長大的觀眾,並不願意將當初看盜版碟 的寬容保持太久, 近年甚至對港產片、香港導演口誅筆伐。這種變 化背後的原因很複雜,從宏觀角度看,內地固有的話語系統對香港 電影元素的整合與接納,已隨國家的發展而產生了變化。

在《香港電影王國——娛樂藝術》一書中,Bordwell描述港片 的特點道:「港片的劇情皆圍繞著牛動的片刻而發展出來……香港 鼓勵編劇運用集體智慧,從而提出眾多故事構思,結構緊密與否反 是次要。對他們來說,驚人情節與煞食噱頭最重要,連戲的肌理次 之,對白又猿猿次之。 | 今天,在內地觀眾普遍呼求宏大主題、深 刻意義或者社會性的審美場域中,這些曾被視為獨具一格的港片氣 質,卻被歸納為「俗」或者「膚淺」。中國內地對公眾視野內的文 藝行為,普遍存在意義的要求,這也許是過去幾十年的宏觀思維模 式在發揮作用。在過去幾十年的國人集體記憶裏,個體情感、非關 政治的英雄事蹟幾乎是不存在的,港產片並不具備與內地集體審美 語境的共同成長史,要為內地觀眾度身訂浩集體狂歡的消費品,無 論從意義還是話題上,都艱難曲折。

中港電影的融合真是談何容易。面對國家大集體主義,香港電 影越深入到內地話語中去,越在本土掀起文化上的排斥反應。三級 片扎堆好像回到了七八十年代,廣東語粗口成了對抗和諧的武力, 觸犯著官方話語的禁忌。為了抗拒而抗拒,以迷失來對抗消解,其 **實也是不可遏制地陷入到了權力之網的怪圈中,以一種妖魔化的** 形象去享受自由的假象。色情與低俗只能說是特區消費品販賣的奇 觀,卻無法被看作是香港本土文化的成功,更不應該被稱為香港核 心價值。

《東邪西毒》中的歐陽峰説:要想不被人拒絕,惟有先拒絕別 人。話雖如此,卻也終究需要一壇醉生夢死才能忘記美人如夢隔雲 端的 憾。既然香港的本土文化不能回到什麼也沒有發生的那一天, 或許就應該有《天下無雙》的自信,把港產片從抑鬱中拯救出來, 衍生出新的特點,尋找新的故事。

## 其麼(才)是主體性 循香港電影進入香港主體性論述

朗天

有人説,電影是夢工場。無論水平高低,質素好壞,電影均可 充份反映一時一地的社會意識,體現製作人和觀眾身處所在的集體 意向和感性。香港主權移交,轉瞬十五、六年。香港人歷經風浪, 既有身份迷失的一刻,亦有歸屬感覺強烈的時候。期間體現本土特 質的香港精神,其實也輾轉歷劫,即使未算雁行折翼,也曾如明珠 入海,暗淡無光。

「這是最壞的時代,也是最好的時代。」2003年至今,這句狄 更斯《雙城故事》名句多次被論者引述,聲聲入耳。從電影的發展 和變化,我們可有機會考證香港的獨特氣質,怎樣如 凰之姿,火浴 重生?

### 無可避免的主體性論述

約2006年以降,我們經常聽到一種關於「香港電影已死」,香 港電影「已完成歷史使命」之類的説法,而論者臚列支持立論的説 法,自然是港產片減產,台前幕後青黃不接,合拍片當道,香港電 影人要適應國內市場和審查制度,不得不放棄本身特色等等。

這些都是顯而易見的現象,打落水狗實在太輕易了。把表面, 直接看到的情況鋪述一次,順勢作出悲觀或消極的結論,當你覺得 有點不對勁,表示異議的時候,便說現實不隨主觀意志轉移,論者 不應感情用事,香港電影沒有了也無所謂可惜不可惜云云。

好像客觀、中立、理性、實則只是無感、冷酷及缺乏宏觀角度 和洞見。

香港電影、香港文化以至香港本身的特色,有目共睹,經數十

年而發展出種種其他地方找不到的元素,我們甚至可以歸之於某種 主體性。可是,便是有太多人不喜歡確立香港也有主體,甚至害怕 提出香港的主體性,因而不斷以融合、歸化,用「香港性之終結」 這類說法來掩蓋本土的雄飛。為其麼呢?難道因為主體意味獨立, 意味自主,引伸為可能不聽話,有自己意志便不利管治?

這種擔憂當然是多餘的。任何有自信和能力的父母都不會害怕 兒女反叛自己,自我成長固然需要反叛,更重要的,是有效管治其 實更需要被統治者自主發展以配合。

何況,香港電影、文化以至香港整體的主體性,説到底是一種 沒有主體性的主體性(詳論見於下)。以往所謂雜種文化、東西文化 之結合各色提法,都指向一個開放多元的架構。而2011-12兩年間 香港電影人在內地的轉進,於合拍片成功注入港味(兩集《竊聽風 雲》、《春嬌與志明》和《桃姐》是上佳例子),正好表示自然融合 本便包含在那開放的主體結構之中,不用否定主體亦可解釋香港電 影在文化回歸以後的發展。

與其説死亡了又再重生,不如説進入另一個階段,中間有免不 了的過渡與陣痛。

#### 其麽是主體性

其麼是主體性? 壯哉斯問!

人人都有一個自我,但不是所有人都有主體,遑論一個地方 了。現代都市生活,營營役役,千人一面,上學上班放學下班工作 休息吃喝玩樂,你喜歡音樂他鍾情動漫,容或找到少許分別,但環 不能區分他之為他,你之為你。跑到內地去,統一的城市規劃, 類同的發展步調,令城鎮間愈來愈相似,如果還不曉得其麼是主體 性的淪喪,只消想像香港變成另一個佛山,或者好一點,另一個洛 陽,便可能立即汗流浹背了。

不是佛山或洛陽有其麼不好,而是它們有它們自為之處,它們 也不該成為另一個香港。情況也如你一朝醒來,樣子徹底變成另一 香港的主體性,當然便是香港人的主體性。集體的香港人,在香港這麼一個地方,承接著曾為百多年英國殖民地,被譽為「東方之珠」、「亞洲四小龍」之一的歷史、文化......,一路走來,一路建立了好些共同特性;而正是這些特點,把香港人維繫起來,讓他們在回答別人關於「你是哪裏人」、「你從哪裏來」之類問題時,自營或不自營地答出:「我是香港人」。

個人,腦海植入你本不認同的任務安排,你會有怎麼的一種感覺?

#### 思考和參與事件的主體

攬鏡自照,水銀反光顯示身體健全站著的那個人,該是自己吧。嬰孩六個月便逐漸建立的自我意識,來自視覺認知。觀念論者(Idealist)則汲汲於考察內部感取與知性統覺。心理分析的自我(Ego),卻在本我(Id)和超我(Superego)的調節中顯現。

然而,根據法國哲學家阿倫巴迪歐(Alain Badiou)對主體的規定,能參與事件(Event),從事件中進行思考、產生真理(Truth)的,方可稱為主體。(另一個較精確卻專門的說法:當一個身體斷言他/她能產生超出身體和語言系統的效應,換言之,當其斷言能產生真理時,我們便可視這身體為一主體。)(可參考巴迪歐所著《存在與事件》、《世界的邏輯》及《主體理論》三書)

事件,大抵是能改變價值評估,改變可能性座標(例如把原本被認為不可能的事變成可能)所發生的事情。香港如果有其主體性,那麼它便該在若干決定性事件中,讓港人透過思想和行動,產生價值和意義改變。這些事件我們大抵不難整理,大如「六七暴動」、「反貪污捉葛柏」、「八九民運」、「九七主權移交」、「零三沙士」、「七一遊行」、小如清潔渾動、七四股災、六年至九年免費教育、居英權、居港權爭拗......這些事件的共通性,便是發生之後,之前的觀念、標準或多或少不盡適用了,新的地平線在人們面前出現,新看法如新大陸般冒起,世界變得不一樣了。

在種種重大事件中活過來、挺過來的香港人,對事件作出主動

或半主動的詮釋、理解和行動回應,由他們的回應體現出來的集體 特質,便構成了香港主體性的一部份。其內容會隨著時間推進和事 件的累積而發生層疊式變化:新的蓋上舊的,新的融合舊的,新的 導致舊的轉換,再產生更加新的東西……

香港電影素有緊貼社會脈搏,與民間同步呼吸的傳統。不少新 聞事件,無論是經濟的、民生的,以至政治的,曾幾何時,都差不 多第一時間反映在港產片的題材和故事內容中。從香港電影發展管 窺主體性變化,是頗有挑戰性的工作。

#### 港片死亡之謎

反映在七十至九十年代香港粵語電影中的主體性,數言以蔽之,大抵為「一窩蜂、亂糟糟、爛撻撻、快靚正」。一片成功,眾片高速仿效,容易形成一個又一個系列,輕則蔚成現象,重則建立次類型(如「功夫笑片」、「英雄片」、「古惑仔片」、「臥底/無間片」等);歡笑動作主導,反智成風;速度、便宜、高效率、亂中有序、左右逢源、機靈應變、「乜都敢死」,宛如一個患了過度活躍症的小子。

千禧前後,香港電影製作數量急劇下降,電影人開工不足,人材(尤見於演員方面)出現青黃不接的現象。「港片走下坡」,「香港電影已死」之說,不逕而走。2003年CEPA實施,要配合國內審查制度的合拍片成為主流製作,跟內地有明顯差異的港式品味,反而成為香港人存活的障礙。部份論者可能開始相信,拋開過往包袱,徹底融入內地新市場,才有可能走出生天。

抛棄過往,意味交出上述的主體性。套入《無間道》系列劉 健明(劉德華飾)的處境,便是「改過自新」,向人宣稱「我係差 人」。可是,身份可以變,你卻仍是你,左右逢源弄不好,便是兩 邊不討好,即使不慘被夾死,也陷入瘋狂,不能自拔。

香港電影真的已完成歷史任務,之後只有華語片,再沒有表現主體性、體現香港精神的作品了嗎?

隨著國內電影市場開放,二、三線城市的電影觀眾成為華語片 市場的主要目標;另一方面,台灣電影全面復甦,兩岸四地大中華 影視文化圈儼然成形。對比之下,香港電影人經過九年的摸索,終 於似乎不再迷惘,看清前路。

如果由李連杰飾演的「黃飛鴻」(機靈小子)形象,堪稱九七前香港人的完美象徵,那麼,甄子丹的「葉問」(懂功夫的住家男人),也許是人們等待多年,終於出現的「新香港男人」。事實上,「葉問」形象冒起前後,香港影視界也出現了好些值得一再深思,啟發良多的現象一Laughing哥的「白色臥底」、《天與地》的城市意識、《打擂台》的一石激起千重浪、《竊聽風雲2》吳彥祖飾演的新本地英雄、《高海拔之戀II》的「港女」回歸…,在在表現一股沉潛已久的新香港精神,正待機騰升。

新香港精神,可能無復以往的大香港意識,不再財大氣粗,指南掃北高叫「天大地大,唯我最大」(徐克《新龍門客棧》中甄子丹的忘情狂嚎),然而,卻是深明曲折轉進,裏外通透,穿越「無間(道)」困惑的「港學為體,中學為用」。中港融合沒有誰吞誰的問題,因為昔日之中,不便可能是明日之港嗎?正如當年的東洋西洋,兼容並包於香港的雜多性格,一切成為難產之陣痛,只因融通是一個過程,需要不能化約的時間。

新香港精神的孕育與發揚,新近表現為兩個表面相反,卻相輔相成的方向一北上拍攝以內地元素表現香港核心價值的製作,以及留在本地的,以半懷舊的氣魄,愈發深挖本土價值。前者見諸較大規模的合拍片,後者則是年輕人爭相表現的獨立電影場域。考究、觀察、探索箇中的實踐效應,提出較宏觀的假說,解讀、詮釋,以至透過港片,展望香港主體性在可見未來的發展,正是近年一些有心人的努力方向。

香港主體性論述的最大敵人,並不是那些一心否認以至抹殺香港有此主體性的論者,而在於論述本身隱含的困難。

確立主體性,每每始於主體特質的枚舉,但單純的內容枚舉,並不能構成有力的證據,因為持論者必須提供一個承載或支撐起這些內容的形式框架,換言之,須提出一個能與內容相結合的形式。 任何定義都需要一個形式,而這形式,除了是陳述和定義上的表達,每每也對應了特定的歷史文化脈絡,可訴諸一定的客觀指涉。

枚舉香港特質並不困難;香港特有景物和產物如山頂、天星碼頭、港式茶餐廳、菠蘿油、港式奶茶、港式英文;香港是我家/根的觀念;《獅子山下》一低下階層的不懈奮鬥意識;中環價值一一中產及資產階級擁抱的核心價值,包括自由、法治、平等機會、西方個人主義和中國家族意識的結合;勤奮、機靈、多元、不拘一格、「乜都敢死」、「乜鬼都得」;雜多、中英文化交匯、雜交、所謂「Hybrid」(半唐番);男盗女娼;亂糟糟、爛撻撻、一窩蜂;向錢看……(部份前面已提出)

論者以往提出的港式經濟奇跡,以及今天常舉出的亂港四大 禍:消費主義、反智文化、地產霸權、單一沉悶,大抵可視為均由 這些特質發展出來,所謂「成也風雲,敗也風雲」。

列舉以上的特質不太困難,問題是怎樣抓住這些特質的共通 點,換言之,那特質之中的特質,又或是,把一系列特質統攝起來 的東西。

這東西不太可能是所列特質的其中一項;如是,則要想像其他 特質都是此一特質的演變或衍生,需要龐大而複雜的歷史分析。

現實生活中,真實的東西總是那例外者。

我們一拳打向牆壁,牆壁不讓我們拳頭打穿,並且透過反撞, 透過痛感,向我們「宣示」它的實在性,它那不容許我們穿越,不 得不「拒絕」我們,成為我們之外的物體的「尊嚴」。 一個主體向別的主體顯現其為主體時,大都在展示這種例外的 實在性。

主體總由回應呼喚而顯。主體由力度之反撞而現。因而主體, 也不得不(一直)是歷史事件、文化事件的參與者,回應者、反應者。

上文提到巴迪歐的說法,主體參與事件,並產生真理。任何主 體因而都有其特定參與的歷史及文化事件,以及相關的論述。正是 這些脈絡令相對應的內容特質有了統合的基礎,而能令香港成其為 主體的事件,當然便是1971年之後的殖民施政(包括高地價政策、公 共房屋政策、免費教育、社會福利等等)、八九民運及六四事件、 2003年沙士及「七一」遊行等等港人耳熟能詳的重大共同經歷、集 體回憶。

我們正是在這些客觀脈絡底下,嘗試回應香港主體性的形式要 求。

#### 形式的主體性

我們今天曉得説,香港的主體性,是一種「沒有主體性」的主 體性。

這個提法有三個含意:

- (1)意指這主體性沒有固定的內容。與多變,總為生存而適應, 變色龍等的説法相應;直接引入沒有甚麼不可以,沒有甚麼不敢做 的特質。
- (2)沒有固定內容,但有形式的主體性。這個形式,最顯明的樣態便是香港人崇尚擁護的市場概念,背後的自由交換機制。

甚麼也可交換,甚麼都有一個價;任何價值最後都要訴諸價 格;以價格衡量所有價值。

這個直接説明了香港人總向錢看,總傾向市場主導,不吝嗇 投別人所好的機制,也確保了不斷容許新內容取代舊內容的開放結 構。 (3)沒有固定內容,但有力度的主體性。直接對應機靈、機動, 港人那總似用不完的精力、能量、種種過度活躍表現、速度、效 率、所謂「動感都市」的生活者。

非凡的動力,配合自由交換機制,構成了香港人總想盡方法 「賺快錢」,用最少時間謀最大利益、「執輸行頭,慘過敗家」的 勢向。港式勒力,源於此系的,非凡卻半盲目的衝動。

即使今天人們常掛在口邊的茶餐廳文化,之所以被視為具備香港特色,除了那些很物質的地道食品(港式奶茶、菠蘿油……),不正好是因為其運作,充份體現了高速動力下出現的多變性和可能性嗎?真正的港式茶餐廳,你叫得出的烹調法、混合法和配料配搭都可以給你弄上桌,好些表面看似匪夷所思的混種,對茶餐廳的廚房和夥計來說,均似毫無難度,手到拿來。而在旺角、深水埗、灣仔這些舊區的茶餐廳進膳,瞧瞧為你落單的夥計那副德性,也自能體會那股四溢的市井和江湖味。

回歸十五年,如果説香港文化有甚麼重大的變化,大抵便是這種「精力過剩」現象開始減速,愈來愈多人開始嫌棄市井和江湖, 但又不見得由「庸俗」的流行文化喜好過渡到精緻藝術去。

曾經很有特色的大排檔,以城市衛生之名搬遷、取締,一條一條露天市集的街道以市區重建之名被整修。香港不是有「購物天堂」的美譽嗎?對不少外國旅客來說,他們便是愛逛多元特色的街市,但在特區政府和發展商的泛中產品味的眼光裏,「天堂」大抵不該這樣混亂、骯髒、低俗、粗糙的……於是,一個個大型商場在各區豎立起來,而這些商場都有差不多的格式模樣,鋪租不菲也大大限制了進駐商店的種類,多元讓位於單一,市井讓位於「偽中產」。

沒有人能否認香港是一個富裕社會(雖然近年貧富懸殊加劇), 不少人的物質生活不乏豐盈的選擇,衣食住行都擺出了城市中產 階級的架子。人們的享樂意識十足中產(有時甚至收入不相稱也如 此),精神生活卻欠缺西方中產階級的修養素質。以往,我們的電 影觀眾喜歡王晶,對裏面的有味笑話和「麻甩」感覺產生共鳴;今 天,我們恥於再感認同,但並不代表我們懂得欣賞奧遜威爾斯、維斯康堤。我們最多只會把周星馳捧上天,甚至開始以「大師」視之。在一個藝術家座談會上,一名藝術系學生向與會者問:各位過來人對「初入行」的小子有何忠告,好令他得諳無生活憂慮的創作之道。一名資深藝術家便問他:如果他沒有飯開,還會否繼續創作。小子想也不想便回話:當然不會了。——確是典型的今天香港人。

香港是一個不讀書,只讀娛樂雜誌的城市,市民每天工作十小時是平常事。工餘的主流娛樂十年如一日是吃喝、打麻將。色情場所不少,但市民日常性愛活動的比率幾乎是全世界大城市最低的。 浪漫早已淪為消費,性感要在物化的交換中尋取。

沒有主體性的主體,有時的確可以表現為一種內容上的空洞、 心靈上的空虛。

#### 一個小總結

香港這種沒有主體性的主體,沒有固定內容特質,永遠可變, 求遠有新的可能。然而,正因為其力度之強,其自由其開放,仍較 易成就某些內容,例如江湖味、混合的物質文化、中西/中日夾雜的 半唐番等。

勤力搶錢,於是有一窩蜂、機動性、不拘一格,無常規定距, 偽多元性;一心賺錢,無暇修養,不停累積財富,卻停留在馬斯洛 金字塔的底層,不以為恥,只著重包裝,以至金玉其外,內裏仍是 爛撻撻;外表追求卓越,內心卻徬徨,隨波逐浪,不辨方向,表現 出來,自然亂糟糟。錢是一切,甚麼也可交換,以錢衡量,所以男 為盜,女為娼。

固然,要全面開展香港、香港文化和香港電影的主體論述,是 一項很大的工程,需要大量社會學、文化研究、人類學、電影史及 其他相關學科的數據。本文指向的,那循香港電影窺探、摸索、思 考的路線,充其量只不過是如巴迪歐所強調的,某種真理程序的部 份而已。

# 感知的美學:香港電影的一種獨特表達 <sub>吳李冰</sub>

德勒茲(Gilles Deleuze)在《電影 I :運動-影像》(Cinema 1: The Movement-Image)一書中曾經討論過歐美幾個主流電影強國各自進入現代化的時間,他認為「意大利是在1948年,法國是1958年,德國是1968年」。後來阿巴斯(Ackbar Abbas)在Hong Kong:Culture and the Politics of Disappearance一書中作了補充,他認為香港電影是在1982年進入現代化,標誌是香港新浪潮電影的誕生。

我對香港電影最早的感知也差不多是這個時段的電影,但香港 新浪潮卻完全不在我的視野中。

最早進入我視野中的香港電影是成龍的功夫喜劇,《A計畫》、《警察故事》、《飛鷹行動》等等。之後陸續還有《英雄本色》、《龍虎風雲》、《喋血雙雄》、《天若有情》等一系列英雄片/梟雄片,以及以《倩女幽魂》為代表的鬼片。

這些電影幾乎就是我最早對於電影的認識,算得上是啟蒙意義的,而即便今時今日這些電影仍舊能夠吸引到我。這讓我在很長一 段時間裏都在不斷反思一個問題,香港電影的根本魅力到底何在?

我的結論是,原因有兩個:香港電影絕少取材文學作品(反倒有不少改編自漫畫),電影劇本都是原創;劇本很多時候都是現拍現寫(即是香港人稱的「飛紙仔」),有時甚至無劇本拍攝(不僅僅王家衛如此)。

這在全世界的電影業中都是罕見的,好萊塢、日本、歐洲都不可能有這種拍法,印象中只有法國新浪潮時期的電影曾如此為之(正是要以此與根據文學作品改編的法國舊電影傳統決裂)。

從電影符號學的觀點來說,電影之於文學作品,它首先是一種

感知,觀眾是先從影像中產生感知,產生快感(有強弱之分),然後 才會產生認知,繼而形成一種意義。換言之,它是從感知到表意的 一個過程。文學作品的接收恰恰相反,它是先從文字符號中產生一 種表意系統,然後才會慢慢產生一種感知。

再簡單點說,電影是快感在先,意義在後。沒有快感,毋論意義。英瑪褒曼(Ingmar Bergman)、安東尼奧尼(Michelangelo Antonioni)的電影,毋論有多麼複雜的表意,但首先他們都會把感知放在第一位;最極端的《假面》(Persona)、《情隔萬重山》(L' Eclisse)都是如此。即便是對真理問題(終極表意)始終糾結不放的高達,哪怕在他那些意識形態最強烈的電影中,都會有出色的感知表達方式。

各種陰差陽錯的原因(電影工業機制、歷史緣由、文化傳統、天生佈景板式的城市構造等),加上香港電影那種絕對「原創」的劇本寫作法,使它準確地把握到了電影的特質。一切以創造感知為第一要義,哪怕是最小眾、最文藝的藝術片,也是如此。

香港電影對於文學/文字符號的決絕放棄,造就了影像表達系統的無限豐富性。

=

香港電影的類型也是完全從感知與快感出發,我印象最深刻、 最歷久彌新的香港電影類型——英雄片、賭片、三級片(包括情色風 月、施虐殘暴兩種)、鬼片——都將感知、將生產快感放在第一位, 將意義留在其後。

僅以英雄片為例。基本來說,吳宇森的英雄片都幾乎全盤放棄 劇本,最極致的如《辣手神探》,幾乎70%的戲都是在以各種方式 拍攝槍戰場面。經典的吳宇森式場景是教堂、白鴿、慢鏡暴力的聚 合,尤其是暴力場景,他吸收了森畢京柏(Sam Peckinpah)的風格(絕 非梅維爾/Jean-Pierre Melville式的智性哲思表達),形成了一種天真 浪漫的視覺趣味。還有如陳木勝的《天若有情》,其視覺色彩之駁 雜多變遠非好萊塢電影可比(雖然整部影片的MTV美學可能借鑒了東尼史葛(Tony Scott)的《衝上雲霄》/Top Gun)。徐克的古裝英雄片《黃飛鴻》系列更勝一籌,他以一種獨門自創的「支點理論」翻新了動作片的美學架構。這種支點理論是對於銀幕上各種匪夷所思的動作場面給予合理性的設計,黃飛鴻的招牌動作佛山無影腳即是這種理論的最佳實踐,而打鬥雙方猶如雜技運動員一般,在梯子上輾轉騰挪的場景則是這種理論最終極的爆發。香港導演充份懂得,「運動」(movement)是最容易讓觀眾產生感知的,英雄唯有借動作方能顯大俠本色。

九七之後,這些類型片幾乎消失殆盡。

消失的不僅有類型。最膾炙人口的漫畫改編系列《古惑仔》, 難以為繼(《古惑仔》系列是將意義拋諸腦後,將快感放在首位的典 型香港電影)。

還有一種很難以類型命名,只能以風格命名的香港電影——無 厘頭電影,在九七後也幾乎消失。香港無厘頭電影的源頭,有部分 來自英國巨蟒團隊(Monty Python),「六四事件」後,港人對於前途 徹底失去信心,整個主流文化漸漸發展出一種對任何事物都不以正 常邏輯看待的吊詭心理。周星馳的電影成了無厘頭電影的最重要代 表。九七之後大勢已定,必須正視當下,無厘頭自然消散不見,周 星馳電影漸漸由言語(speech)無厘頭演變成了動作無厘頭(《少林足 球》、《功夫》),直至正劇(《長江七號》)。

Ξ

「王家衛」、「銀河映像」、「無間道」,我認為是香港電影 在九七迄今十五年來,最具代表性的三大icon,捨此再無其他。

康城影展評委會主席、柏林影展評委會主席、《Sight & Sound》雜誌「1990年代代表人物」,如今的王家衛已不僅是香港電影的icon,而是世界影壇的一大瑰寶。最近《Sight & Sound》評選影史十佳,王家衛的《花樣年華》是排名最靠前的華語片,《Time

Out》評選影史百大香港電影,《花樣年華》位列第一。王家衛在 内地的文化語境中,與張愛玲差不多,常常被冠以「小資」、「品 位上的象徵,而作品本身缺乏深度與內涵。但王家衛恰恰最懂得電 影的構成、電影的本質,正因為如此方能為不同語境下的西方電影 界所膜拜。

王家衛是將香港電影放棄劇本創作原則發展到極致的代表。 他所有的創作統統以影像符號為基點,在實地拍攝的空間環境中追 求靈光的乍現。就以《花樣年華》為例,整部影片外在空間的精密 設置,各種符碼(光線、色調、佈景、取景角度)與符號(燈、鏡、旗 袍、小巷、門檻、髮型、作為歷史陳跡的吳哥窟)的累積,複雜程 度直追德國古典電影大師Max Ophüls。王家衛完全達到了感知即意 義的境界。正是秉持著這樣一個原則,王家衛能夠跳脱八、九十年 代香港電影最廣受歡迎的低階類型,穿透意識形態的限制而享譽全 球。可以想見,王家衛在最新的大作《一代宗師》中,必將把中國 功夫的感知層面提升到一個新境界。

相對而言,銀河映像是兩條腿走路——有劇本、無劇本皆可, 重要的是創造可感知的(銀河)風格。就場面調度而言,杜琪峰明 顯借鑒了黑澤明,非常講究角色的走位(《槍火》)、長鏡頭的運用 (《大事件》);同時又非常成功的將過往香港動作片中那些令人瞠 目結舌的場面,轉化為內斂的可感知的身體姿態。所以即使那些黑 幫題材的電影沒法進入中國大陸市場,但如《單身男女》這樣的愛 情喜劇時裝片,一旦通過審查,即可征服觀眾(該片有著令人歎為觀 止的調度技巧)。

銀河映像不同於王家衛(至少是表面上)的「去政治化」,它對 於九七後香港政事有著自己的表述與立場。早在創業初期,它就拍 出了借用不同敍事模型直面後九七抉擇的《一個字頭的誕生》, 到了創作風格趨於成熟的時候,更拍出了《黑社會》這樣隱射香港 特首直選、內地中央政府干涉香港事物的敏感議題。最近幾年,銀 河映像更是非常關注香港主體性的議題,拍攝出了《放逐》、《文 雀》這樣懷舊風格很濃的作品。直至去年的《奪命金》,完全因應

全球時事,闡釋資本主義金融危機對於人性良善的拷問。

《無間道》是香港電影九七之後最大的一個變異,十年磨一 劍的劇本創作方式是香港電影前所未有的。整體而言,《無間道》 是將感知與表意結合得最完善的一部香港電影。感知層面,劉偉強 的空間場面設計、道具運用、音效配樂無不匠心獨具。表意層面, 《無間道》徹底成為了香港殖民身份的無間隱喻(《羅永生在《殖民 無間道》一書中有詳細論述,此處不再贅述》。阿巴斯認為香港電 影的政治表述,一直都是通過複雜的視覺語言呈現,但《無間道》 幾乎是直接地説出了港人心聲。

#### 四

香港電影進入合拍片時代已折十年,但始終難以貢獻出一部令 人滿意的合拍片作品(真的一部都沒有),其中的因由,千絲萬縷, 非常複雜。

就意識形態角度而言,最重要的是一個身份認同、身份轉變的 問題。英國文化研究學者Raymond Williams提出過一個非常著名的 「情感結構」(Structures of feeling)概念,所謂情感結構,就是指整 整一代人共同的思想、情感與生活方式的形構。當年香港電影之所 以能橫掃東南亞甚至東北亞的日、韓地區,就是因為各自在冷戰時 代同處一個陣營,同處一個泛華人文化圈,有著共同的情感結構。 在這方面,長期以來香港居民與中國大陸居民有著迥然不同的差 **異**,皆因生活經驗完全不同。更何況,香港影人來內地工作,其他 地區影人猿赴好萊塢發展,往往是個人去融入別人的體系,香港影 人則是以團體的規模進入,甚至完全以打包的方式完成作品,而處 理的往往是自己文化經驗中完全不熟悉的「他者」生活方式,在這 樣的處境裏,自然難以拍出佳作。

更嚴重的是,九七之後根據《基本法》,香港有五十年不變 的「保鮮期」,這種政治契約的承諾,使得香港的主體性更加的難 以完成身份的轉變。因為照Williams的説法,情感結構並非固定永

71

所以,香港電影如果想重獲輝煌,勢必要找到一種最適宜的感 知表達方式,把香港電影的特質展現出來,而以現在的審查制度而 言, 這種感知方式必然是要與一種「安全」的類型結合。這才是香 港電影在未來所岌岌需要探索的一條道路。

### 內地80後影評人眼中的香港電影 一份關於97後香港電影的調查報告

沈禕

參與調查人: 木衛二, 吳覺人, Look, 雲中, 仁首, 感恩而死, 董舒

所在地:北京,上海,廣州

年齡:1980-1987年份

在2012年4月舉辦的香港國際電影節期間,我和舒琪做了一個 關於香港電影的暢談,其中他說了一段話讓我印象深刻: "當下, 一個20歲的年輕人在過去15年看的是TVB最差的劇集,15年來最差 的港片。所以到20歲的時候他們什麼都沒看過,只看過DVD,只看 過最糟糕的香港電影, 連王家衛也沒看過。"聯繫今年香港電影節 上,彭浩翔的《低俗喜劇》在文化中心"聲勢浩大"的首映來看, 不禁感歎:浪奔浪流,港片在起起落落之間幾經更面,香港電影曾 經的價值和現在所謂的堅持是否仍然一致?而作為一批青黃不接的 80後影迷——"看著港片長大的一撥人",我們曾經看過哪一些心 目中的經典港片?這些曾經被奉為經典的港片為何在當下的電影市 場"消身匿跡",而目前電影市場上的洪水猛獸又是否是當下和未 來的年輕人真正應該追逐的潮流?香港回歸15年,給垂死的香港電 影業是帶來了回生的"靈丹妙藥"環是送行的"臨門一腳"?

帶著這些疑問,我抽樣採訪了包括本人在內,遍佈內地北京, 上海,廣州三地頗具代表性的80後影評人(影迷),試圖在我們自己 都忘記港片曾經是什麼模樣的時候,再次通過描繪對港片的情愫和 悉數內心喜愛的影人來還原他們曾經可貴的精神特質和"失落的文 明"。需要指出的是,這並不是一份科學的報告,不具有市場代表 性,甚至也不是一份嚴密的學術研究。批評和讚美更多時候只是影 評人對過去懷舊的細語和對現在不滿的 喊,倘若可以對觀眾、尤其 是創作人帶來一些有價值的參考,在資本的黃沙掩埋下,可以幫助 重溫被掩埋的那些閃光的金子,那便是這次報告的意義。

#### 調查問題之一:80後最喜歡的香港電影之TOP5

#### 結果如下:

- 1. 《阿飛正傳》(1990,王家衛)
- 2. 《黑社會》(2005,杜琪峰)
- 3. 《甜蜜蜜》(1996,甜蜜蜜)
- 4. 《千言萬語》(1999,許鞍華)
- 5. 其他提及的有:《似水流年》(嚴浩 1984)、《烈火青 春》(譚家明 1982)、《無間道I》(劉偉強、麥兆輝 2002)、《黑社 會》(杜琪峰 2005)、《半斤八兩》(許冠文)1976、《A計畫》(成 龍)1983、《功夫》2005《大話西遊》1995(周星馳)、《沒有太陽 的日子》(舒琪,紀錄片 1990)、《問》(張虹,紀錄片2011)、《三 條窄路》(崔允信 2009)、《獅子山下之歸去來兮》(許鞍華)1992、 《香港皇家員警的最後一夜之一國兩旗》(劉成漢 2002)、《春光乍 泄》(王家衛 1997)、《東方不敗》(程小東、徐克 1992)《斷刀客》 1995 《順流逆流》2000(徐克)《俠女》1969 《忠烈圖》1975 《空山 靈雨》1979(胡金銓)《楚留香》1977(楚原)《梁山伯與祝英台》1963 《乾隆下揚州》(李翰祥)1978

分析:在這項問題中,每個人給出自己心目中最佳的前五位元 作品,原本設想每一位的答案中勢必會有一些高度集中的選項,大 致可以總結一下這一代人的口味。但結果除了前四名的電影被較高 頻率地提及之外,其餘選擇則比預期分散和多樣。尤其是創作時間 上距離一代甚至兩代人的邵氏作品仍然榜上有名。此外,在內地文 藝青年的心目中,王家衛雖然仍然是一座標杆,但是對於《阿飛正 傳》的選擇可以更多視為是對 "60年代"的選擇。2000年之後的作 品入選的比較少,近年來的北上合拍大片幾乎全軍覆沒;為青年人 追捧,票房大賣的彭氏電影榜上無名。同時,港式喜劇和警匪片仍 然是記憶中不可磨滅的觀影經驗(2000年後入選的電影基本為這兩 73 類),尤其是警匪這一題材至今仍然是內地電影的創作貧瘠。同時, 由於內地審查制度帶來的創作上的不自由,加上,內地青年人對於 社會體制變革的關注,使得帶有"一國兩制"背景、和民主、民 生、民權相關的獨立紀錄片近年來得到極大的關注。

總體而言,選擇基本涵蓋了80後影評人在電影認知上對"香港 特色"的定義,大致可以劃分以下一些標籤:香港新浪潮、銀河映 射/杜琪峰、許氏喜劇、周星馳的無厘頭、成龍的功夫(賀歲)喜劇; 警匪,犯罪;60,70年代的邵氏經典;獨立紀錄片。其中摘撰個別 電影的上榜理由:

#### 《梁祝》,推介人:感恩而死

其中包括像李翰祥的《梁祝》 這樣的黃梅調(電影) 選角准,唱 詞妙,編導好,沒有一定的古典功力是做不到的,現在這樣的導演 已經絕跡。在內地,大多數人喜聞樂見的表演形式是越劇,但在上 個世紀的香港、臺灣,乃至南亞,人們認識和喜愛的,只有這部黃 梅調。它的影響持續了幾十年。黃梅調是黃梅戲的前身,發源于湖 北省黃梅縣,因而得名。在黃梅調風靡亞洲的幾十年裏,成就最高 的,非邵氏莫屬,而李翰祥可以算功臣之一,其中達到巔峰頂點之 作的可以算是李的《梁山伯與祝英台》。當年影片放映的空前盛況, 今日已無法再環原。第二屆臺灣金馬獎,由於不能把"最佳男演員 獎"頒給本為女性的淩波,為此特別設立了"最佳演技特別獎"。

#### 《問》,推介人:吳覺人

我要特別指出的是,在香港這麼一個有著特殊歷史背景和文化 背景的地區,"政治總是特別的",有一批關係社會運動,政治體 制,民主運程的電影在香港這裏發聲,其實也是一種香港特色。尤 其是在內地閉口不談的6/4事件,香港的角色非常特殊,某種程度既 是局外人,又是參與者。而電影人無疑也為這項進程做出了自己的 **貢獻。《問》 九七回歸、金融風暴、經濟轉型及政制改革等等,都** 

#### 《似水流年》 推介人: 木衛二

《似水流年》出現的語言包括普通話、粵語、潮汕話(閩南 語),大背景是84年中英談判,香港人開始思考歸屬——我們到底屬 於哪裏。主人公在城市裏找不到家,回到故鄉也失去了寄託,只能 用一種纏綿不斷的追思來完成對親人生命和過去時光的祭奠。《似 水流年》(1984)以回家之旅帶出了青梅竹馬的三人關係,加上兩個 女人的傾談,它和楊德昌《海灘的一天》(1983)、《青梅竹馬》 (1985)有很奇特的互照關係。末了,無援的女主啟程返回香港,繼 續都市生活漂泊搖擺。 這種銀幕回望在今天看來更加殘酷,故事搬 移到今天,好像同樣發生,但是,沿海的鄉村已經面目更改或者破 敗,人卻依然沒有歸屬感。

#### 《阿飛正傳》 推介人:所有人

"我是在這個環境長大的,今天我感覺它消失了。所以我想把 這樣一個形態在銀幕上環原,這是我個人的原因。那個時代,上海 人的懷念是30年代的上海,他們到香港之後想在那裏重新塑造出一 個舊上海的世界出來,那是一個很多人對上海的夢想。其實對我來 説,我最希望的就是在60年代的香港拍攝出40年代的上海。"對 於沒有經歷過60年代之"最好的時光"的80後人來說,雖然沒有切 身體會,但是真情假意似乎並不難辨別。《阿飛正傳》恰是一部連 氣息都能抓住60年代氣質的電影,比較同樣談及60年代的《歲月神 偷》,後者則顯得造作,虛假,矯情有餘,真誠不足。

#### 調查問題之二:

羅列1-2位你們最喜歡的導演。排1-2部談談他們最打動你的創 作力。

結果如下:1、杜琪峰2、王家衛3、許鞍華4、徐克5胡金 銓、李翰祥

#### 位於第一的杜琪峰:

以其出色的創作力票據榜首,同時,人人都在選擇時提到了杜 琪峰帶領的千禧年來最強的香港創作兵團:銀河映射。所有人都認 為、杜難能可貴的在於他並非一舉成名、而是經過了多年的經驗教 訓總結,在(香港)類型片的改造和突破上,堪稱現在華語電影的第 一人,並且,人過知天命之年,依舊在探索自己的電影風格,在眾 人心裏,杜琪峰顯然是比王家衛更有港味的創作者。而且,杜琪峰 也是難得的,較晚啟動"北上"的香港導演,並當所有北上的導演 遭遇"合拍片"票房大於口碑的尷尬時,杜琪峰似乎在他的兩部電影 《單身男女》、《高海拔之戀》找到一些獨有的借物言志的方式, 譬如《單身男女》中的那把剪刀和《高海拔之戀》裏的那場電影, 都可以從中多少看到電影人的批判視角和電影情結所在。

#### 以下羅列兩位影評人關於杜琪峰的評價

雲中:喜歡他對類型片的創新,對風格化的堅持。比較難得的 是他持續對個人風格的探索與完善。影評人喜歡說杜琪峰"重複自 己",其實杜琪峰又何嘗真正的重複自己。他當然拍不出陳可辛、 王家衛風格的電影,但他總是能在個人風格保持的大前提下,不斷 做出突破與延展。《大事件》跟《PTU》一樣麼?溫暖勵志的《柔 道龍虎榜》跟《大事件》一樣麼?簡練大氣的《黑社會》跟《柔道 龍虎榜》一樣麼?就算是同系列的《以和為貴》,它的視聽風格、 敘述特點跟《黑社會》又是不同。接著來,《放•逐》對西部片的交 融致敬又與《以和為貴》一樣麼?《文雀》的"音樂劇"風格,與 《放•涿》一樣麼?當然還有《神探》,它的新意不需要多言。最 近的《奪命金》談不上是與杜氏之前作品完全不同的作品,相反, 夠熟悉他的人,能從這個故事特徵、從人物困境,甚至從鏡頭語言 裏,都可以看出"承前"的影子。但你又不得不說,《奪命金》對 於杜琪峰,是新的起步,新的方向。因為他在講故事的方式進行了 新的嘗試。無論是攝影、聲音、場景設置、劇情結構、視聽節奏方 面,都有了新的整體性。是銀河大方向下的小航標,一個也許能

董舒:杜琪峰的電影語言與電影節奏十分匹配,製作風格比較 緊湊,影片能在有限的空間內製造大量張力,題材雖偏類型,但與 香港社會的隱性匹配度較高。

#### 位於第二的王家衛:

《重慶森林》、《東邪西毒》、《阿飛正傳》中的經典臺詞 幾乎成為80後文藝青年信手拈來的對白。可惜的是,王的創作力幾 平在兩千年後逐漸下滑甚至停滯,最新的一部《一代宗師》千呼萬 唤,成為一代"失蹤"。比起杜琪峰,王可能是更有國際意義的作 者導演,在西方語系裏可能更加適合流通,在後現代的語境下顯得 更為立體。

以下同樣是兩位影評人關於王家衛的評價

仁直:膠片草稿、臨時劇本、漂洗演員、遊戲攝影,王家衛的 創造力不在劇本上,在靈感上。

Look: 就形式主義的角度來說,王家衛整個1990年代的作品, 對於時間、空間、聲音以及畫面的處理,即便放在世界電影行列, 也達到了一個登峰造極的地步。同時,王家衛對於時代的感受、把 握與訴説都是極度電影式的。意識形態(例如97)對於王家衛來説, 既不是起點也不是終點,而是仲介。例如,《重慶森林》是一部內 核極度空洞的電影,但王家衛卻使用了一種最繁複的方式,來表達 這種空洞,繼而讓觀眾感受,認同,享受這種空洞。這就是**後**現代 式的創造力。

#### 關於其他人:

入選的幾乎都是香港中老字輩的導演。這個榜單放在97之前, 其上榜名單很可能沒有太大變化。從側面反映了香港中青代創作力 的不濟,顯然獲得了票房肯定的中年輕導演並不能在影評界獲得尊 敬。陳可辛的《甜蜜蜜》在影片中口味極高,但是從作者角度出 77 發,似乎淘金者路人皆知的用心多少減損了他作為藝術家的形象。 在獲撰的其他人中:許鞍華一直被認為是十分"努力"的香港導 演,同時,她對電影的誠懇,低調,謙和也讓人尊敬。只是在龐大 的市場面前,許鞍華的穩定性總令人擔憂,而這種穩定性的差異常 常因為她在面臨一些題材選擇上的猶豫不決,而這種猶豫不決非常 可能也正是資本帶來的困惑。影評人吳覺人總結:許鞍華是"時好 時壞"的,從"後現代的姨媽"到本土味十足的"桃姐",許鞍華 在"滴應"時非常之好,"水土不服"時則一塌糊塗。

鬼才徐克有著同樣的問題,但徐克在武俠上的探索和想像力, 以及他本人的天馬行空,仍然使得他值得期待。值得一提的一個有 趣的現象是,徐克的《新龍門客棧》(1992)幾乎成為80後對武俠電 影的集體回憶,甚至在這部電影被修復後再映時,仍然趨之若鶩地 前往影院觀看。而徐克的3D武俠新作《龍門飛甲》也一再被拿來和 《新龍門客棧》作比較,並且完敗而歸。相比之下,一些70後、甚 至60後的武俠迷,卻對徐克在《龍門飛甲》中,通過3D的鏡頭語言 對武俠可能性的探究持支持和肯定的態度。另外,年長的影評人幾 平都很不屑《新龍門客棧》在內地年輕人中的熱捧程度,對於他們 來說,胡金銓在1967年的《龍門客棧》才是更上一層樓的經典。不 過,胡金銓雖然是有時代距離的電影人,但是仍然在最喜愛導演中 為80後影評人推介,事實證明,他的東方世界觀以及場面調度和剪 輯的運用手法也是許多年輕人熱衷研究之處。

#### 調查問題之三:列數港片沒落的"數宗罪"。

首先,在集體北上淘金時,電影人被資本綁架,為了迎合內 地市場和票房,刻意適合揣摩內地觀眾的口味,完全拋棄香港本土 特色,這是最大罪。而事實上,香港導演拍的內地,百分之九十都 只是浮光掠影,只有地標,沒有內容。對於內地觀眾而言,不單單 是一個匆匆渦客,而且是一個極度"分裂"的游客,講故事猶如隔 其次,大量的"熱錢"湧入,香港導演帶著"類型"技術輸入內地,像一棵搖錢樹一樣一呼百應;只是,投資上的寬裕和創作的謹慎度不成正比,反而急火攻心,不少合拍片的製作追求快速,品質粗糙,題材更是跟風而無創意。同時,港人對大華語其它地區有或多或少、或明顯或潛意識裏的輕視,具體體現在電影裏則為情懷小氣、敘事格局永遠不大,自說自話等,尤其是香港新生代導演都有自戀以及沉迷"惡"趣味的問題。所謂關心本土文化皆是幌子,從不見對人物真正的體恤,而對角色的剝削卻隨處可見。個別青年導演不單單自我膨脹嚴重,而且一面喊著"振興港片"的口號,一面北上在"皇城腳"下定居了下來;一遍喊著要保護和宣揚"粵語文化",但一部電影的粵語對白卻從頭至尾充斥了性器官詞彙和粗口。這種"分裂"和"表裏不一"從導演的創作人格上,滲透到了作品裏。

另一方面,對於一些仍然堅守品質,關心本土的電影,贏了口碑,輸了票房的電影缺乏應有的寬容和鼓勵。從港片來看,以杜 琪峰為代表,近年的《以和為貴》、《放逐》、《神探》、《文 雀》、《奪命金》,哪一部都算是力作,但似乎總與重要獎項擦肩 而過。這種無形中把真正的港片邊緣化的價值觀使得創作者本人也 默認了港片的"無市"情況,杜琪峰就幾乎放棄了《奪命金》在內 地的宣傳,預估這是一部在內地不會有人要看的"香港電影",卻 殊不知,內地影評人卻為了能看到粵語版、未剪輯的《奪命金》而 奔相走告,想盡辦法。事實上,《奪命金》在內地觀眾心目中地位 頗高,也在內地專業影評網站"迷影網"(Cinephilia.net)位列年度華 語至高分。

對於香港電影在回歸後的"失守",影評人Look提出這麼一個 觀點:從精神分析的角度來說,是因為香港作為一個主體在97之後 面對一個完全陌生的大他者the big other:中國(大陸)時顧此失彼, 茫然失措(過去的東南亞市場,對香港來說是一個類似鏡像的小他者 the little other)。從產業的角度來說,自身始終停留在作坊式手工業 階段,更新換代完全斷檔。

影評人董舒則分析,世貿影響下大量好萊塢影片對香港主要出口市場的衝擊、香港經濟模式的轉型導致的文化類娛樂產業尤其是電影的暗淡,以上兩條導致觀眾趣味變化、電影工業從業人員的流失與轉型,從而惡性循環導致電影工業後繼乏人,大量骨幹影人無法或不願把握本土社會現狀,北上後拍攝的類型影片又與社會時局嚴重脱節,不單沒有本港特色,任何題材任何類型的故事對白、風格等與本港脱節太大,太抽象,無法把握當年的平民氣息,給人抽象感和浮躁感,許多影射社會時局的笑話和橋段大多搬演中國大陸或是社交網路。

影評人木衛二表示,萬物自有其規律,港片的沒落或許是發展的自然規律。但97回歸後的制度改變帶來的人心不穩,使得創作理念和心態的漸變已經直接反應在電影創作上。在整個香港電影的樹林裏,一些毫無底線的電影人,他們充當害群之馬,低估大陸觀眾的品味,透支信譽,詆毀了港片的招牌。同時,合拍片出現後,受到了內地審查制度的制約,國粵雙版本的情況一定程度上影響了信任度。再加上好萊塢的強勢壓迫下,香港電影卻沒能找到突破口(電腦技術),使得類型片一蹶不振,電影工業的各個環節都出現嚴重斷層,從導演到演員,莫不如此。尤為重要的是,政府對港片放任不管,沒有正面的政策支持,這也使得香港電影坐吃山空。

#### 調查問題之四:面對困境,如何揚棄

對於香港電影的未來走向,以及對現今港片"將死"的處境, 幾乎所有受訪者都認為這是局勢所趨。不過所有人也表示,港片並 非要"消失",而是面臨著一個"融合"。只是在融合的過程上, 創作者是否就應化主動為被動地繳槍納械?這則是值得反思的地 方。 意大利電影大師帕索裏尼早在上個世紀就曾經關於電影文化有過一段十分精彩的論述,現套用到香港電影也是不為過的。當我們關切香港電影的未來之路時,經常用到一個詞:如何"發展"?卻很少有真正想過,港片同時應該如何"進步"。對此,當年的帕索裏尼認為。"發展"是在追逐實際的、即時的經濟利益,如此這般希求"發展"的是製造商、企業家。對他們來説這意味著社會的前進和自由,但是作為結果卻背棄了文化價值所提供的那些定義。那麼又是誰想要"進步"呢?並沒有即時利益需要滿足的人們想要進步,工人、農民和左派知識份子想要進步,工作並被剝削的他們想要進步,這裏所說的"想要"是一種本真的徹底的感覺。因此,"進步"是一個理想的概念(社會的和政治的):而"發展"則是實用的和經濟的。如今這種"發展"和"進步"的分裂需要"同步"一下,因為不能想像一個沒有必要的經濟基礎的真正的進步。

誠然,或許影評人以及一部分的影迷並不能給出最直接的拯救香港電影的方案,正如同影評人無法左右一部電影的票房一樣。但既然時代的車龍轟隆前進,一味地販賣固有模式已經見效甚微,一味懷舊也只不過是落入另外一個虛假的魔咒裏。那麼,作為香港電影文化工作者,是時候真正地正視當下香港的生態(包括電影產業的生態和香港社會生活的狀態),在講究實用,追求經濟利益的現代社會,電影創作人的"想要"進步則是關鍵性的覺醒。只有忠於創作者的內心,保留理想的必要性,因地制宜地發揮香港言論環境的自由之利,警惕成為資本的傀儡,擺正位置,立足本土,誠意創作。相信"我們所有的探尋的終結,將來到我們的出發之地。"(艾略特語)

(下列圖示為參考圖編,從中可以看到近年來合拍片的數量遞增, 口碑遞減,勢頭不再,以及創作題材重複等現狀)

表1:2011年票房過億的合作片票房、類型及平均分

名次	影片	類型	內地票房	豆瓣評分
1	《龍門飛甲》	古裝、動作	41220	6.7
2	《新少林寺》	古裝、動作	21623	5.7
3	《竊聽風雲2》	動作、警匪	21467	7.5
4	《白蛇傳説》	古裝、動作	21097	4.7
5	《畫壁》	魔幻、動作	17805	4.2
6	《武俠》	古裝、動作	17230	6.6
7	《最強喜事》	愛情、喜劇	17040	5.0
8	《關雲長》	古裝、動作	15792	4.8
9	《鴻門宴傳奇》	古裝、動作	15405	6.1
10	《新倩女幽魂》	古裝、動作	14100	5.2
11	《財神客棧》	喜劇、動作	10500	5.2

本票房數據取自於《2012中國電影產業研究報告》。從中可以看到合拍片類型的 單一和題材的重覆。

# 表2:2009年以來香港電影及其合拍片數量(單位:部)、票房(單位:萬港元)

	香港電影	合拍片	香港電影票 房	合拍片票房	合拍片/香港 電影票房
2009	48	15	23620	12719	53 ° 4%
2010	56	30	30950	20832	67 ° 3%
2011	60	38	30000	17750	59 ° 2%

註:2010和2011年的香港電影、合拍片是截至12月31日上映的首輪新片,且票房 為約數,可能有略微誤差。

# 從徐克的武俠歷程看九七後香港類型電 影的轉變

舒琪

首先一定要説的是,一如既往,時間很匆忙。因為横跨的年份 也算長,而且很蕪雜,以至今天的報告很片面,只能將範圍盡量收 縮。很多東西未必準確,只能作為暫時性的提綱。

為甚麼我選了香港類型電影作為一個approach?因為在整個香 港電影史上,特別是所謂的黃金時期,類型片其實組成了香港電影 的一個重要部份。我想其中一個主要原因是,香港電影——大家都 知道,特別是七十年代以後——是很designedly的commercial,本質 上幾乎是一致地、堅決地以商業掛帥。類型電影,構成商業電影一 個重要的成份,主要因為它有所謂的規則、類型固定的成份。在觀 影上,這對觀眾來說很容易滿足,因為觀眾有固定的expectation。 如果類型電影本身除了滿足觀眾的expectation外,可以再有一些 bonus,其至在混合類型電影中搞出一點新意,那麼電影的商業性 便可以確定。在這方面,香港電影中,類型電影成了一個重要的成 份。

回看香港電影的黃金時期,基本上由兩大類型組成:動作 片和喜劇;這兩大類型經歷演變,互相混合,不時出現現在叫做 「fusion」的類型電影。動作片方面,包括警匪犯罪、古裝武俠、 民初動作。喜劇片,如果細分,以題材論,就有追女仔喜劇片,當 然還有周星馳的無厘頭的喜劇。一般香港電影都是fall into這幾種 大的類型。通俗劇不是不popular,但相對來説肯定被動作片、喜劇 overshadow了,部份甚至在七十年代以後,在香港電影中變得相當 罕見。譬如家庭倫理片,這是粵語片時期一個很大很大的類型,現 在少了很多;爱情片亦然,青春片相對上亦較弱,更遑論兒童片。 另外還有兩種類型電影在黃金時期相當popular的,就是恐怖片和色 情片,或者今天説的情色片。

九七年之後,我自己有一個初步的觀察,似乎類型電影開始 逐漸式微,亦看不到有一個很dominant的類型電影的現象。雖然類 型電影未至於消失,但出現的頻率已經相當顯著地罕見,而香港電 影的商業電影就是類型電影。第一,是資源,商業電影需要很多資 源,九七年之後,資源開始變得很游離。以古裝武俠片為例,我們 知道古裝武俠片需要相當大的資源,特別是搭景、服裝、化妝、頭 飾。即使是臨時演員,他們每一位都要有不同的服裝頭飾,這全都 是增加成本的元素。所以九七年之後,本地拍攝的古裝武俠片已經 少之又少,大都移師到大陸生產。民初動作片也一樣,跟古裝武俠 片很接近。

第二,是人才,這也特別顯著。我從事電影教育差不多有十一 年,看到本地電影業的人才明顯地青黃不接,即使有新的工作人 員、創作人員可以投入工業,工業本身也因為資源的匱乏而抗拒新 人進來。

其三,跟整個社會體系和體制有關。舉個例子,動作片慢慢開 始式微,不像以往那麼興盛,特別是警匪片、鎗戰片、犯罪片。如 果還記得的話,在九七年之前,特別是七、八十年代,拍動作片、 犯罪片,大家説拍便拍。出名的例子,麥當雄拍攝搶劫銀行,就真 的去搶劫銀行,走出來,荷鎗實彈的在鬧市走來走去。又譬如林 嶺東拍攝飛車,就真的放好攝影機後,在鬧市飛車。九七之後,隨 著香港社會對電影工業的要求,整個制度慢慢地常規化了。第一, 當然不再鼓勵這種拍攝方法;第二,將它納入一個正規的管理或協 助。以前的方法雖然離譜,但實際上拍攝出來的實感很強,隨著管 理的制度化,這種效果慢慢也消失了。其次,跟建築也有關係,整 個城市的結構在開始慢慢改變。

此外,語言方面也產生了很大的變化,特別是CEPA之後;因 為合拍制度的要求,要用很多內地演員,很多角色安排不了,有些 即使安排了,亦覺得突兀。舉個例子,《無間道》第三集開始,我 們已經看到警隊有人操流利的普通話——這是不合理的。起碼到目

當然還有演員,剛剛所說的人才。喜劇最重要的是演員,這跟動作片一樣。動作片還可以有替身,一個不會打的演員,也可以憑著拍攝的技巧和剪接的巧妙,被塑造成一個工夫了得的角色。但喜劇不能靠替身,形體的訓練很重要。周星馳以後,除了一兩個周星馳的模仿者可以撐一會場面,像張衛健或者早期的張家輝之外,其後再也看不到有一個新的喜劇演員能獨當一面。演員的衰落亦影響著文藝片、青春片的凋零。

粗略看來,香港近年比較流行的、容易生產的、百份百或者 大部份以本土作為創作基地的,就只剩下三種電影:第一種是恐怖 片,因為恐怖片需要的資源不多;第二是軟性的色情片或者情色 片;第三就是愛情片,但現在的愛情片大都夾雜著相當強的現實色 彩,跟以前浪漫式的愛情片已經不同,甚至可説是反浪漫的。

現在讓我們將範圍收窄,看看武俠片這個類型的演變,或再收窄,就以徐克的武俠片為例。在徐克的創作生涯中,武俠片很重要。電視時期,他憑著武俠劇《金刀情俠》而嶄露頭角。他的第一部電影作品,亦是一部武俠片一《蝶變》。其實在《蝶變》中,他已經開始了不同類型的混合;某程度上,它可以說是一部推理偵探片,不過以古裝武俠的形式出現。有趣的是,無論作為監製或導演,徐克幾乎每次事業上的突破或者轉捩點,幾乎都是武俠片;他是一個很特別的電影工作者,他監製的作品,大部份都烙上他的導演、創作風格。舉個例子,他第一部運用大量特技的電影,就是1983年的武俠片《新蜀山劍俠》。 其後還有1987年的《倩女幽魂》、1990年的《笑傲江湖》、1991年的《黃飛鴻》,1995年的《刀》。《刀》不能説是他的高潮之作,但從評論角度來看,這是他創作生涯中很重要的一部電影。當然進了大陸之後還有《七

劍》,《狄仁傑之通天帝國》,還有去年的《龍門飛甲》。

很有趣,在同輩的電影工作者中,未見過一個像徐克跟武俠片的關係那麼密切的例子。他整個創作的生涯,跟武俠片不斷地掛勾。勉強來說,中間只有兩部作品作為他的career breakthrough,跟武俠片無關。其一是1981年的《鬼馬智多星》,他第一部賣座的電影,亦是他進入新藝城的第一部電影。其二是1986年的《英雄本色》,這是掀起英雄片、犯罪片潮流的一部重要作品。

徐克武俠片的特色,其實很多人談過,最明顯的是,他很多武俠片都是重拍過去出名的武俠片。這也包括重拍自己拍過的作品,其中一個最明顯的例子,就是2001年的《蜀山傳》(2001),重拍自己1983年的《新蜀山劍俠》。徐克的重拍,遠遠超過一個純粹的remake,不但在包裝上,賦予了它一個新的外貌,更是舊作的全新演繹,重新處理故事的歷史或背景,重新設計人物和背景的關係。當然他也有些重拍或改編是不大成功的,如1993年的《新仙鶴神針》,1994年由他監製、林嶺東導演的《火燒紅蓮寺》等。現在讓我們把範圍再收窄,集中談談《新蜀山劍俠》和《蜀山傳》這兩部戲的關係,我想透過它們看看這十八年之間的變化。

兩部《蜀山》戲相隔十八年,而《蜀山傳》可以說是徐克九七年之後第一部重要的電影,無論投資上、創作野心上、掀起觀眾的注意力,以至出來的效果,很不一般。九七年他也監製了一部動作片,《黃飛鴻之西域雄獅》,那是洪金寶導演的。但那一部在黃飛鴻系列來說被視為不大成功的,雖然它在美國拍攝,嘗試將中國功夫片跟西部片fusion在一起,但沒有預期的效果。

我們就將重點放在《蜀山傳》。大家都知道,《蜀山傳》是十八年後重拍或者延續十多年前的《新蜀山劍俠》。其實兩部戲從片名取向已經很有趣,第一部的名字很彆扭,「新蜀山劍俠」,雖然以蜀山為主,但強調新——蜀山劍俠。我覺得這裏面頗有暗示性。第一,主體都是放在人身上,寫的是新蜀山劍俠,而這群所謂新的蜀山劍俠,其實是年青一代的劍俠,所以有個「新」字。到了《蜀山傳》,他拍的是蜀山,是蜀山的故事,將焦點從人到山,從

個人到歷史,從凡人到《蜀山傳》裏的劍仙,從《新蜀山劍俠》裏 一些人的冒險故事和事跡,去到神話、命運這些大命題,所以兩部 電影的比較其實相當有趣。

《新蜀山劍俠》有很多特技、很多武打,特技包含當時企圖引進比較先進的荷里活特技,亦有土炮特技。今天重看這部電影,覺得很出奇,給我最強烈的感覺原來不是特技,而是八十年代那種非常「香港電影」的特色。其實這是一部喜劇,而且它的態度跟八十年代的喜劇一脈相承,甚至有過之而無不及。尤其是在一個相對大型的製作來說,即使有悲情的成份,由頭到尾都相當輕鬆、相當玩世不恭、相當跳脱調皮。而且故事一路發展下去,整件事很浪漫,甚至很青春、很自由。今天再看,這是一個很強烈很強烈的特色。相對之下,《蜀山傳》反而是一部很沉重、背負著很多的電影,完全沒有任何喜劇的成份,連幽默感也絕無僅有,這情況在徐克的電影中相當罕見。兩部電影都牽涉到戰爭,有人間的戰爭也有劍仙之間的戰爭,但處理上有態度和味道上的分別。

#### (illustration 1)

就拿《新蜀山劍俠》開場不久的一個片段為例。這場戲很長, 差不多十分鐘。這場戲雖然有很多激烈的打鬥和特技,其實很惹 笑,那種插科打諢的喜劇調子,那種看似不認真卻很認真的處理, 貫穿著幾乎整部戲,特別是戰爭的場面。1983年的徐克,在電影中 透過武俠片的形式,看到的戰爭是左右不分,世界大亂,但每個人 都有理想,充滿希望,追尋和平,憧憬著世外桃源。人物雖然有固 定的階級一小兵/將軍、徒弟/師父,但到了最後,徒弟有徒弟的世 界,師父有師父的世界,不獨是師父教徒弟,徒弟也教了師父很多 東西, 相當自由。戲中有很多界線,但人物隨時可以跨越這些界 線。這是《新蜀山劍俠》現在給我的最強烈的感覺。當年的演員如 元彪、孟海(特別是元彪),其實都已不大年輕,但整部戲的調子, 強調的是青春,所謂長江後浪推前浪。這就是戲本身的原來意圖, 常常提醒著我們,原來這是一部青春片。看這個片段,就看到整部 戲的中心思想。 在這部電影裏,上一代的衝突、愛情等等,固然構成了故事的主線,但其實元彪飾演的狄明奇跟孟海飾演的一真這兩個年輕人友 誼的故事,戲劇性更強。今天看來,影片雖然相當粗糙,但充滿樂 趣,充滿希望,充滿靈感。片中有一個鏡頭,從未在任何電影裏看 過:有一條魚會笑,這些相當奇趣的處理,簡直是出奇制勝。

#### (illustration 2)

但到了《蜀山傳》已經完全不同。《蜀山傳》亦有大小不同的戰爭,最大當然是劍仙之間的戰爭,但人間的戰爭也當相慘烈。整部戲雖然也有一個主題,不斷強調重生,但整部戲的敘事都不是用演員去表達,因為超過百份之八、九十都是特技,所以雖然不斷地強調「重生」的主題,但我總覺得一點也不深刻。徐克的重點已經從人轉移到機械的世界,一個物質的世界,而且整個調子相當沉重。片中鄭伊健飾演的玄天宗跟古天樂飾演的丹辰子,表面上跟《新蜀山劍俠》裏元彪的狄明奇和孟海的一真很接近,説的也是年青一代的故事,但實際上他們都各自背負了幾百年劍仙的歷史,無論性格和過去都相當沉重。到了最後,他們雖然都保持著友誼,但也要互相廝殺,互相毀滅。

從《蜀山傳》開場時鄭伊健飾演的玄天宗與張柏芝飾演的孤月 大師相別離的一場戲,那調子已經跟《新蜀山劍俠》完全不同,一 開場已經是一次生離死別,一次毀滅。電影雖然看似浪漫,但其實 不大浪漫,有很沉重的背負感。我們很自然會問一個問題:從徐克 的創作心態來看,在九七後、千禧年開始的時候,為甚麼會出現這 樣的電影?為甚麼兩部《蜀山》會有一個這麼強烈的差異?當時很 多評論,包括李焯桃一篇很好的評論,曾經指出徐克的電影,就是 一個蜀山的世界,他是在隱喻香港電影面對的種種困難。當然這是 其中一個演繹,確實是怎樣我們可以再去探討。但我想在這裏引述 一個小小的八卦憶述,這不是傳聞,而是當時人告訴我的,相信不 會是一個虛構的情節。木星(《蜀山傳》的劇照之一)曾經跟我談及 徐克拍這電影時的有趣事跡:整部戲是在北京電影製片廠拍的,有 一天拍到差不多一點多,其中一個主角鄭伊健的褓姆走過來跟徐克 講、「對不起、導演、伊健三點鐘就要走了、因為他要趕著回香港 剪綵。上徐克當時很不開心,他完全不知道伊健要走,或者忘了也 不出奇。還有很多戲未拍,他無能為力,卻意外地沒有像他平常的 大發脾氣。根據木星的憶述,他看到他很憤怒,但沒有發脾氣。隔 了一會,便說「好」,然後叫鄭伊健站著,將所有對白説出來。然 後叫其他演員也站著,將所有對白説出來。看這部戲的時候,我連 結起這個故事,覺得很有趣,這部戲裏的角色不都只是站著將所有 對白説出來嗎?人是不動的,頂多做做反應,要不就跳出畫面,要 不就飛起來,整部戲沒有動作。武打的時候當然有,但到了文戲, 所有戲就沒有動作。相對《新蜀山劍俠》,那些人從未停禍下來, 不是在走就是在躲,你打我我打你,跳來跳去,是充滿了動感的電 影。當然《蜀山傳》的特技也充滿了動感,但戲內的人是不動的, 像塊木頭似的,最大的動感都來自特技,而且動感很強烈,甚至是 很暴烈的一不斷出現爆炸、以驚人的辣度飛來飛去、互相組合。這 意味著其麼?我沒有任何證據提供一個確切的答案,在這段時期的 徐克眼中,世界是否就是這樣,或者他自己覺得自身的能力就是這 樣?世界在變動,一片混亂,但戲中的人有一份特別強烈的無力 感,而人與人之間的關係也相當脆弱,孤月大師與玄天宗一段二百 年的關係可以在剎那間粉碎,丹辰子跟玄天宗的友誼亦然。

這就是《蜀山傳》跟《新蜀山劍俠》這兩部戲給我的最強烈 感覺,雖然從今天的角度看來,整體來說它們都同樣是很大很大的 失敗。兩部戲都以特技掛帥、《蜀山傳》剛剛推出的時候,特技或 有若干成功的地方,可能也令到觀眾一新耳目。但特技目新月異, 今天再看不算成功,有很多勉力而為的地方,這情況在《新蜀山劍 俠》更加明顯。這兩部戲都代表了徐克很有勇氣的嘗試,雖然拍攝 時的心境不同,但無可避免地面對失敗。當時在評論上很多人抨擊 他, 覺得這是沒血肉的電影, 只有特技沒有劇力。

在徐克的武俠片歷程裏,《蜀山傳》失敗後,要到2005年才拍 出新的武俠片來,那就是《七劍》。我覺得《七劍》的出現,對徐 克來說很有趣;在一連串的失敗和摸索之後,他回到自己熟悉的武 俠類型,而且似乎走遠了一。這部電影雖然也有特技,但特技不再 是主要焦點,不再是主力創作的體現。相反,他走回更傳統的武俠 片結構,有更加多劇情的編排。雖然不乏他拿手的動作場面,但這 部戲很可能是徐克這麼多部武俠片中最富人文色彩、最有人味的一 部,而在人物的刻劃、情節的鋪排上,亦從未見過這麼豐富。這當 然也包含了徐克的某種寄託,但整體來說,雖然仍未回到《新蜀山 劍俠》那種調皮跳脱、活力充沛的狀態,但充滿希望的調子依然有 跡可尋。徐克電影很少見那麼多兒童,結尾時,所有壞人都已經死 光了,一群兒童站在山頭,遠眺天山七劍俠。很明顯,徐克把希望 寄託在下一代身上。

《七劍》的故事發生在清朝—雖然清朝的背景很暧晦,不大 清晰。那時的朝廷向天下老百姓發了禁武令,所有庶民不能習武, 一旦發現習武,可以立即當場處死。話説在一個名叫武莊的小村落 裏,村民們救了反抗禁武令的傅青主(劉家良飾演)。因為違了這禁 今,恐怕朝廷會屠殺整個村莊。但這村莊原來是當時一個反革命組 織「天地會」的基地,裏面所有人都是天地會的會員。最後,楊采 妮跟陸毅二人帶著劉家良上天山求救,獲得鑄劍老人遣派四大弟 子,加上他們三人,每人一把利劍作為武器,返回武莊,拯救整個 天地會的命運,構成了「七劍下天山」的故事。在最後的片段中, 他們都覺得,雖然打贏了孫紅雷飾演的風火連城,但他們的命運依 然不清晰,而且禁武令依然未撤銷,其中一人建議可否到朝廷去找 皇帝「講數」,戲就在這個調子中完結。徐克的電影常常不乏政治 隱喻,但2005年他為什麼覺得可以跟朝廷講數?如果套用一個顯而 易見的政治處境——對香港人來說,朝廷當然就是中共政府,就是 作為香港人,當時為甚麼覺得可以跟中共講數?憑甚麼覺得我們可 以跟他們講數?我們不知道。有趣的地方在於,這個願景,到了徐 克後來的電影,的確實現了,那就是2010年的《狄仁傑之通天帝 國》。《七劍》不一定全是挑釁,而是充滿了良好的願望,希望能 用一個理智的、甚至尋求解決方案的方法,去跟代表最終權威的皇 帝會面。但到了《狄仁傑之通天帝國》,當狄仁傑終於跟剛剛登基 當上第一個女皇帝的武則天面對面時,卻出現了另一個格局。徐克 當時的《七劍》,抱著很大的勇氣和挑戰精神,希望可以跟最高權 力達成一個negotiation(協商),但狄仁傑的negotiation,卻竟然是這 樣的。從政治的角度來看,這個格局相當令人沮喪,它基本上百份 百沿襲了2002年張藝謀第一部正正式式代表官方中國影壇拍出的第 一部武俠片《英雄》裏的論調。

首先我們看看《英雄》的論調是怎樣。大家都看過《英雄》, 講的就是一個以暴力去建築其帝國的暴君,怎樣去感動他的刺客, 最後刺客還跟他的刺殺對象達成一種negotiation(協商)。這當然是一 派胡言,這亦是《英雄》當時引起很大爭議的一個主題,張藝謀利 用他一切的手段,為當權的政府/暴君作出解脱的方法,第一次出現 了刺客跟被刺對象協商之下的和解。

從另一個角度看,我覺得《英雄》其實是相當重要的電影, 它是第一部中國大陸影壇正正式式adopt了武俠片這個類型。當然 以前也出現過某些接近武俠類型的作品,譬如何平導演的《雙旗鎮 刀客》,這裏就不詳細講了。我想是審查、技術、人才和傳統的關 係,武俠這個類型在1949年以後的中國電影中,幾乎從來沒正式出 現過。在這個意義上,張藝謀這部電影的確是很重要的突破,除了 大量引用了香港的台前幕後人才去打造,在創作意念、意識形態 上,也只能用現在這個面貌在中國電影裏出現,將武俠電影改變, 當然這裏面的畫面美學也是值得探討的。我覺得相當諷刺的是, 在《新蜀山劍俠》裏,元彪跟洪金寶説:「這次真是彩色大混戰 了!;到了《英雄》就實現了,因為《英雄》就是張藝謀的彩色大 混戰,相當誇張、相當極端的色彩運用,亦是那幾種顏色一紅、 藍、黑、白、綠。

當然,徐克的武俠歷程不在這裏終止,去年就有《龍門飛 甲》,但《龍門飛甲》又是另一個故事。或者作為一個總結,我們 對徐克還有信心。對我自己來說, 新浪潮出身的徐克,很可能是 七十年代以後香港電影唯一的一個天才,他的創作旅程或者創作方 向,肯定繼續會有變化。但正如之前所說,在他的創作生涯上,

九七的確是一個分水嶺,無論從處理手法、風格和形式的探討,到 91 意識形態和創作心態,我們都可看到強烈的影響。這其中有讓人憂 慮的地方,恰恰跟九七後整個香港電影的轉變和發展有不謀而合的 地方。但繼續的轉變,可能還要花更多時間去觀察,特別是《龍門 飛甲》 這部電影亦出現了某些轉變。 這又是一部他翻拍自己的《新 龍門客棧》的循環之作,需要更詳細的研究。

記錄:朱小豐

# 九七後香港武俠片

蒲鋒

早在九七前,香港的武俠片已開始衰落。九二年徐克監製、程 小東導演的《笑傲江湖2之東方不敗》,帶起一股武俠浪潮,但到 九三年底票房已無以為繼。九五年徐克導演的《刀》票房失敗後, 正式為這次武俠浪潮劃上句號。

九七年後,技術的進步曾帶來一絲曙光。九十年代中,香港 開始在電影中應用電腦生成圖像技術(Computer-generated imagery, CGI)。劉偉強導演,文雋編劇的《風雲雄霸天下》(1998)採用大量 電腦生成圖像,改編香港最暢銷漫畫。通過電腦生成圖像,一些過 去特技無法拍攝出來的壯觀畫面,例如樂山大佛上的大戰,或虛構 的異獸火麒麟,都可以接近真實的畫面呈現。影片票房達四千多 萬,成為那一年的票房冠軍,為武俠片帶來新的契機。翌年原班人 馬再接再勵攝製的《中華英雄》(1999),票房僅二千三百多萬,以 一部投資龐大的影片來說,賣座並不理想。這個製作班底後來為中 國星公司拍攝了《決戰紫禁之巔》(2000),雖然不以電腦生成圖像 為主,但免不了加插這種技術,以強化超體能的奇幻武功效果。中 國星公司後來又找來以開拓香港特技聞名的徐克,把當年無線劇 集《蜀山奇俠》(1989)的意念再發展,以電腦生成圖像技術重塑劍 仙世界,拍成《蜀山傳》(2001)。影片耗資九千萬,原創意念遠比 《風雲雄霸天下》和《中華英雄》為高,美術和技術都有很大成 就,但是故事和感情都太過複雜,影片在香港票房僅有一千多萬, 在中國大陸票房也不高,虧損很大。反而同年的《少林足球》,其 電腦生成圖像的技術和創意雖比不上《蜀山傳》,但能適當地加強 周星馳的漫畫式演出效果,以六千萬打破票房紀錄。這些現象説明 了,電腦生成技術把電影幻想成真的能力大大推上一層,可以為奇 幻的武俠世界帶來很大的助力;但另一方面,它又相當昂貴,假如 以之作為製作的主要招徠,需要一個龐大的市場以保高昂的投資獲 93 利。由於台灣市場的失去,以香港為主的本土市場實很難支撐製作 龐大的武俠片,而就在《蜀山傳》票房失利後的一年,這樣的市場 就在眼前出現,那就是中國大陸。

2000年,李安導演的《臥虎藏龍》原本以中國市場為目標, 卻意外地在美國十分賣座,票房過億美元,打破了美國外語片的賣 座紀錄, 更成為首部獲得奧斯卡最佳外語片的華語電影, 名利雙 收。其後,國際聲譽其高的張藝謀,導演了三千萬投資的《英雄》 (2002),該片在中國大陸的票房二億五千萬人民幣,是首部票房過 **億的影片。這個票房紀錄有劃時代意義,它標誌著中國大陸電影市** 場的成熟。這個票房既然由《英雄》開其端,大家自然以武俠片作 為第一個追隨的類型。大陸跟著出現了一批大製作的武俠片,包括 何平的《天地英雄》(2003)、張藝謀的《十面埋伏》(2004)、陳凱 歌的《無極》(2005)、《滿城盡帶黃金甲》(2006)和馮小剛的《夜 宴》(2006)。這批影片都有中國壯麗的山水景色,配以美侖美奐的 美術、電腦生成畫面和香港的武術指導,雖然票房不一,卻也構成 一個明顯的武俠浪潮。香港導演跟著也有機會拍了一批製作相當大 的武俠片,像徐克的《七劍》(2005)、《狄仁杰通天帝國》(2010)和 3D武俠片《龍門飛甲》(2011), 彭發彭順導演的《風雲2》(2009), 李仁港導演的《錦衣衛》(2010),陳可辛導演的《武俠》(2011)和陳 嘉上導演的《四大名捕》(2012)。這批影片不單都在大陸公映,其 中不少的主要投資者也來自大陸,構成了九七後較惹人注目的一批 香港武俠片。

當香港電影漸漸依賴中國大陸市場,它便要和大陸電影一樣 依從大陸的審查制度。大陸的電影審查制度對創作的束縛和限制很 大,它並沒有一套清晰可依的條例標準,負責部門可隨意解釋和執 行,政策會時鬆時緊,不同時期有不同變化,沒有一貫性。即使同 一時期,對不同背景出品的影片,其鬆緊也可以有差異。但整體的 尺度,近年可見,隨著市場的擴張反而越見收緊。武俠故事最簡單 的定義,就是沒有執法者身份的個人(俠客),以武藝除掉為患社會

的暴虐凶徒。從傳統法家的角度,這種行為是「俠以武犯禁」。用 今天的術語,「俠」繞過政權用「武」,有違「和諧」。雖然沒有 明文規定,但從經過審批後公映了的影片來衡量,我們還是可以劃 出一條隱約可見的界線,那就是「去俠義化」,即不准講俠客以 私人武藝鋤好。

同樣面對「去俠義化」的限制,香港導演和大陸導演的解決取 向卻是不同的。大陸導演拍的武俠大片,說的都是勾心鬥角、爾虞 我詐的故事,這是一個人人俱壞的世界。張藝謀的《十面埋伏》便 是這樣的一個例子。故事說的是朝廷和飛刀門的鬥爭。若在過去, 飛刀門會是農民起義的一方,而朝廷則是鎮壓的反動派。但在眼 下,正面描寫動亂會被視為破壞和諧穩定。於是飛刀門和朝廷的鬥 爭故事,變成正邪不分,雙方都不擇手段爭取勝利。兩個捕頭的決 鬥,也不涉正邪,而只是兩個充滿機心的炉夫爭風呷醋吧了。張藝 謀之後的《滿城盡帶黃金甲》和馮小剛的《夜宴》,說的也是壞人 與壞人之間陰謀盡出的鬥爭,背後的思想面貌,是對正面價值完全 失去信念的犬儒。沒有了鋤奸的元素,其實已放棄了武俠類型最基 要的構成部份,不成其為武俠片。

還有一個很獨特的現象,那就是大陸武俠大片沒有一部是改編自武俠小說的,反而愛改編經典文學,把犬儒裝點成深沉。例如《夜宴》改編自莎士比亞的《王子復仇記》,《滿城盡帶黃金甲》處處顯示它受曹禺的《雷雨》所啟發。《天地英雄》中已丢官的李校尉,倒比較接近以個人武藝鋤奸。何平曾憑一部正宗的武俠片《雙旗鎮刀客》(1990)成名,對武俠類型可能較多執著,但李校尉的設定仍是「身在江湖,心存魏闕」,是個沒官職的官員。

香港的導演則始終堅守武俠類型片的習慣,盡力維持忠奸分明,到最後以鋤奸收場。既然不能描寫俠以私人武力鋤奸,他們便退一步,講公職的人鋤奸,如《狄仁杰通天帝國》裏的狄仁杰,《錦衣衛》裏的錦衣衛首領青龍,《四大名捕》中的四大名捕,均是公職在身,他們是受官方委任去鋤奸,而不是以個人身份行俠仗義。但他們在公職鋤奸的過程中,並不受其公職所限,就好像香港

警匪片裏的警察,常會在解除職務後繼續追查案件,如《錦衣衛》中的青龍便這樣,《四大名捕》的神侯府也一度查封,但並不妨礙四大名捕繼續追查案件。

比較上仍帶有「俠以武犯禁」的設定的,只有徐克的《七劍》 和《龍門飛甲》。

從香港導演的取材,可以看到香港導演是活在武俠類型的傳統之中。《七劍》名義上改編自梁羽生的《七劍下天山》,實際是借黑澤明的《七俠四義》(1954)再發揮。《狄仁杰通天帝國》受荷蘭高羅佩的偵探小說《狄公案》所啟發,並加以武俠化。《龍門飛甲》似延續《新龍門客棧》,而《新龍門客棧》則是胡金銓《龍門客棧》的再創作。彭發彭順的《風雲2》改編自馬榮成的武俠漫畫,《四大名捕》則改編自溫瑞安的武俠小説。香港導演拍武俠大片,很自然地沒有脱離整個武俠類型的傳統。

即使陳可辛的《武俠》,並非改編自武俠小說,卻也源自武俠的傳統。我曾談過,《武俠》和李仁港的《錦衣衛》均脱胎於七十年代發展出的「殺手脱離組織」武俠片故事模式。 這個故事模式講殺人組織的一個殺手,一直冷血地執行殺人任務,在一次偶然機遇下,人性復歸,不想再殺人,想脱離組織,卻因而被組織追殺。《武俠》很明顯是這個故事。其實李仁港的《錦衣衛》也源出這個故事模式。問題是李掌握不到這個模式的正確結構,令影片看來不像一部殺手脱離組織的故事。

香港導演的武俠片雖然不脱武俠傳統,卻不斷嘗試吸納新元素去豐富和更新武俠類型。《風雲2》明顯是受了《戰狼300》的啟發,嘗試營造一種鮮明的仿漫畫風格,但劇情迂迴人物單薄感情幼稚,只剩華麗而空洞的畫面。陳可辛用仿美國紀錄片的高科技拍攝武打場面,呈現搏擊力量強勁的人體透視畫面,雖然帶來新穎的視覺效果,但與那個年代的味道卻不搭調,而且用高科技畫面呈現虛構的武術效果,其實沒有甚麼說服力。陳嘉上的《四大名捕》,則把超能英雄的概念引入武俠中,把過去的超體能武功推高至一種超自然能力,例如遙控力量及讀心術等,那份無情和冷血的超能力,

很明顯源自《變種特攻》(X-Men, 2000)的X博士(Professor X)、百靈(Jean Grey)和狼人(Wolverine)。

香港武俠電影把過去的武俠片和外國新興事物作為文化資源之處,一方面可看到他們的靈活和吸收力之強,但另一方面,也讓人看到其選取的限制。其中值得指出的,是香港導演對過去的武俠小説顯然缺乏認知。我們看到的,他們的上限是金庸、梁羽生、古龍,對同期的臥龍生、諸葛青雲、司馬翎甚至倪匡的武俠小説,看來都沒有怎樣看過。民國時期的武俠名家,認識的好像只有還珠樓主。所以難怪王度廬結果是由台灣的李安發掘。在2000年之前,香港導演大概無人知道有王度廬這樣堪作改編的出色武俠作家。同樣地,民國最佳的武俠小説作家白羽,到今天還未有一部能把他的長處適當地用電影來發揮的作品。今天,香港導演對武俠的文化資源,更多地取材自過去的武俠片,而不是過去的武俠小説。最能説明的是葉偉信的《小白龍情海翻波》(2004),這個角色便是源自六十年代後期,馮寶寶主演的一系列日式武士打扮的「飛俠小白龍」系列。

香港導演浸淫在武俠片的傳統中,並嘗試在作品中維持其武俠特質,但「去俠義化」和其他我們見不到的審查,都在束縛著香港導演的武俠創作。事實上,對於一些人文質素不高的香港導演,他們甚至不一定知道其對作品的傷害。最突出的例子是李仁港的《錦衣衛》。在歷史學家筆下,錦衣衛制度是明朝君主專制下敗壞政治的一個大問題,在武俠片中也早已定型為典型的壞蛋,最著名當然是胡金銓的《龍門客棧》(1967)和《俠女》(1970)。但李仁港卻選了這個職位作為他政權內的英雄。原因可能很簡單,因為這個崗位叫做「錦衣衛」,名字很漂亮。於是我們見到的最後一場,就是甄子丹穿回他漂亮的錦衣衛制服,與大反派脱脱兒對打。他顯然把「特務政治」(歷史學家丁易關於錦衣衛的專著《明代特務政治》書名)理解作占士邦那種能力強大的秘密機關,而不知道在歷史書中,這個詞是對專制政權窺探壓逼人民的濫權機構的一種譴責。正是由於這種無知,李仁港在電影中把錦衣衛寫成一個效能強大、鎮

壓動亂、維護國家利益的機構,其首領青龍更成了身負國家最後一度防線的英雄。李的《錦衣衛》很明顯參考過魯俊谷的《錦衣衛》(1984),而魯俊谷的《錦衣衛》很清楚是一個「殺手脱離組織」的故事。後者的關鍵情節,是主角梁家仁發覺自己執行的竟然是殺忠臣的任務,因而決心脱離錦衣衛。李仁港卻完全忽略了主角的人性復歸而顛倒來運用。甄子丹同樣奉命行事殺死忠臣,但他不用人性復歸,主動脱離組織,而是由反派太監代勞,無必要地篡奪了這個完全服從的殺手的職權。於是與所有「殺手脱離組織」的模式相反,甄子丹不是有了人性要脱離組織,而是以組織身份自豪,要塞自己回到那個殘虐自己的組織。李仁港無能力分辨正邪混淆的問題,只著力經營刺激的打鬥和有型的氣氛,著力追求的只是表面的漂亮,完全是郝建先生為《十面埋伏》精彩地創造出的「唯漂亮主義」一個最佳例子。

徐克的情況則比較複雜,我們看《七劍》,他還有膽力講一個民間反抗政權壓逼的故事,但在票房連番受挫後,終於塑造出了一個違反初衷,為現行政權解決難題的英雄狄仁杰。在《狄仁杰之通天帝國》的描述中,無論是武則天一方或是搞陰謀復辟李家天下的一方,均沒有道德上的高下,同樣是用陰謀爭天下,都不在乎殺多少人。但狄仁杰最後站在武則天一方,劇情所見,是因為復辟一方擺下了疑團,既然只有狄仁杰有能力解開這個疑團,所以他便為武則天一方解謎,這是他的存在價值。這幾乎是徐克不自覺的夫子自道,他在《狄仁杰之通天帝國》一片中,已不想過問誰對誰錯,他只想證明自己有能力完成任務。結果,票房證明了他的確能夠完成任務,而徐克在《狄仁杰之通天帝國》的成功後,爭取到空間,到《龍門飛甲》又可以加點自己的東西了,多點寫有趣的江湖人,但顯然還沒有更大的野心,主要在試搞3D技術。

陳嘉上的《四大名捕》則展示了香港導演在束縛中嘗試突圍的 意識。原著中的主角設定是捕頭,自然合乎執法人員鋤奸的要求。 但是通過「冷血」這個角色在兩個執法機關「六扇門」和「神侯 府」的選擇,導演卻表達了對人的關懷。《四大名捕》中六扇門的

99

柳捕神不是反派,同樣在執法,打擊危害社會的陰謀家;但在影片中,他卻受到一定的批判。他剛愎自用,一心想獨佔執法權力,把 打擊對像放在構成權力威脅的神侯府身上。而整個六扇門的設計, 像一副機器,冷酷無情,但這副表面強大的機器內,卻遍佈人的慾 望,結果正是被這些私慾腐蝕破壞。冷血原本出身六扇門,進入神 侯府卻見到了另一個世界。眾人並不是純粹執行公務,大家一起吃 飯談天,對人有著基本的關懷,不像六扇門只看到其成員的功能。 冷血也就慢慢轉投神侯府。陳嘉上好像用兩個組織來訴説他對香港 和大陸兩地的感情依歸,小説原著單薄甚至幼稚,改編成電影倒增 加了豐富的感情和更多思考的維度。

其實大陸觀眾,也渴望一種有俠義抗暴精神的武俠片,而不是經審查後失去味道、去俠義化、不痛不癢的武俠片。大陸導演一樣可以拍出有真正武俠味的武俠片。姜文的《讓子彈飛》(2010),故事完全是俠義鋤奸,只要把背景放在古代,便是一部武俠片了。它藝術上既成功,且能打破賣座紀錄,證明真正味道的武俠片在商業上仍大有可為。香港的武俠片,如《七劍》和《四大名捕》,即使要營造一種不服從權威的個人價值觀,也只能在夾縫中展示,好像反而缺少了《讓子彈飛》這種豪氣。只可惜《讓子彈飛》這樣的電影,在現實中或許可一不可再。

## 大國陰影下的香港警察故事

陳志華

香港主權移交十五年後,一些曾經興盛的電影類型,像賭片和鬼片,都逐漸消失。究其原因,固然由於電影市道不景氣,年產量與電影種類比從前大幅減少,而且更因為2003年簽署CEPA(內地與香港關於建立更緊密經貿關係的安排)後,香港與內地合拍的影片(合拍片)愈來愈多,隨著香港電影的市場北移,面對內地審查的掣肘愈見明顯。愈來愈多觀眾抱怨香港電影喪失本來特色,不但口音變了,味道也變了。然而無論電影市道如何低迷,合拍片的潮流怎樣洶湧,我們仍能透過不同年份的香港電影,看得到大國影響與經濟起落的時代痕跡。本文就以警匪類型為例,回顧過去十五年香港電影的警察故事,看看它們在時局變遷下,如何反映或折射出這個城市的跌宕起伏與集體焦慮。

#### 受傷的警察

且從皇家香港警察説起。1997年主權移交前夕,一方面是醉生夢死的經濟泡沫,同時亦是面對政權易手的惶惑不安。不少人將九七形容為「大限」。趙崇基的《三個受傷的警察》(1996),瀰漫悲觀無奈情緒的末世氛圍,戲中的奪命甘(鄭則仕飾)因為感情問題,在1996年除夕晚會上,劫持上司,最終死在英女皇肖像和「1997」的字樣下,無法順利過渡。影片一開始已刻意呼應時代,把新舊硬幣的洋紫荊與「女皇頭」圖樣並置,又故意強調時鐘滴答聲響,並由操上海話的清潔工人說出:「今天晚上這麼熱鬧,不知道明年會是什麼樣子了。」然後英女皇肖像從牆上掉落,製造一種時代終結的悲情。

林嶺東的《高度戒備》(1997)更是充滿了面臨「大限」的焦灼

#### 縱有身手才智

九七剛過,銀河映像的《暗花》(1998)講述澳門司警阿琛(梁朝 偉飾)受命阻止兩大黑幫議和出亂子,卻不知道原來都是衝著他而來 的圈套。故事發生於澳門,正好在1999年澳門政權交接之前,創作 人把香港面對「大限」的悲觀情緒放進電影,對白裏的「過了今晚 大家就可以睡個好覺」、「有什麼過了今晚再說」都有言外之意。 幕後操控全局的洪先生暗喻大國勢力,主角則好比醒目自信的香港 仔,以為憑一己才智可以擺平一切,到最後才發現命運根本掌握在 別人手裏,恰如殺手阿東(劉青雲飾)對阿琛所說:「我和你就好像 是個彈球,彈去哪裏,什麼時候停,都是身不由己。」同年的《非 常突然》(1998)拍出來同樣宿命一「有傘的時候沒雨,有雨的時候 就沒傘」一以為大敵當前,女主角遇害,結果有驚無險;以為大團 圓了,接下來才是最沉痛的打擊。

香港在主權交接後,之前擔憂的社會突變沒有出現,似乎真是平穩過渡了。然而就像《非常突然》的結局,以為馬照跑舞照跳,金融風暴卻襲來,經濟泡沫爆破;以為港人治港高度自治,特首選舉卻由中央操盤,普選遙遙無期;以為成功防禦了禽流感擴散,怎料2003年SARS病毒傳入,內地隱瞞疫情,香港傷亡慘重。2004年成龍主演《新警察故事》,由《警察故事》系列的陳家駒變成陳國榮,已不再是生龍活虎的超級警察。

從《警察故事》(1985)、《警察故事續集》(1988)、《警察故事Ⅲ超級警察》(1992)到《警察故事4之簡單任務》(1996),陳家駒要對付的惡勢力一次比一次強,首集是本地販毒組織首腦,續集是以炸彈勒索地產商的悍匪,第三集是跨國販毒集團,第四集是販賣核武的國際犯罪組織,但他總能以打不死似的身手成功破案。陳家駒的故事,暗合香港經濟起飛,躋身國際都會的神話。主權交接後,陳家駒變了陳國榮,他要應付的已不是什麼國際危機,而是自身的創傷與恐懼。《新警察故事》開始時,成龍以宿醉於後巷一蹶不振的形象出現。威脅來自社會內部矛盾、世代決裂,縱有過人身手,他亦只能眼巴巴看著部屬一個一個被人從高處掉下。主角不能再像《警察故事續集》那樣教訓歹徒:「只要你們做的事情對大眾有益,大家都願意給你們一份應得的報酬」,而只能安慰喪父的小孩:「這個世界就是這樣,有很多不公平,有很多不開心的事情,你要忘記過去,長大了好好做人。」

#### 當生活迫人

在社會氣氛消沉的艱難日子裏,葉偉信的《爆裂刑警》(1999) 讓一群各不相干、家庭破碎的人,組成一個臨時的家,互相取暖, 像一家人那樣吃飯。杜琪峯的《PTU》(2003)則借女警(邵美琪飾)的 對白説出:「怎樣都好,最緊要能平安回家。」其間亦出現過一些 嬉鬧的警察故事,像《新紮師妹》(2002)與《龍咁威》(2003)系列, 聊博觀眾一粲。

警察跟普羅市民一樣承受各種生活壓力,同樣面對經濟不景氣、負資產,甚至債台高築。邱禮濤的《反收數特遺隊》(2002)就以警隊欠債為主題,描述高級警司李Sir(李修賢飾)及其部下被高利貸集團迫入窮巷。李Sir的上級(張堅庭飾)卻老是嚷著要上北京學習普通話,影射高官權貴只懂北上獻媚,無視社會大眾正在面對的難關。電影以小見大,反映當時香港的困境,小市民身處逆境忍無可忍,唯有想方法自救。在看似荒誕的情節底下,是針砭時弊的一股

102 怒火、一陣怒吼,也預示了2003年五十萬人上街的民怨爆發。

《反收數特遣隊》有警員因負債走到天台企圖跳樓輕生的情 節,杜琪峯、羅永昌合導的《暗戰2》(2001)也有個負債纍纍的警 方談判專家陳勁威(林雪飾),他本來是到天台勸阳神秘男子(鄭伊健 飾)跳樓,反被誘進擲毫猜公字的敗局,結果萬念俱灰幾乎一躍而 下。他在猜錯了三百多次後,終於知道放下執念,不再計較輸贏, 把擲毫用的硬幣投入慈善賣旗籌款的錢箱,這正是導演給逆境中香 港人的勉勵。

阮世生的《神經俠侶》(2005)也是借警匪類型寫勵志故事。中 產建築師王志成(吳鎮宇飾)因欠債企圖跳樓,最後瘋了;偷奶粉的 失業漢(林雪飾)卻真的從天台跳了下來;當巡邏警察七年(其時距離 主權交接也剛好是七年)的阿傑(陳奕迅飾)亦像個洩氣的皮球。片中 幾個人物拼合成一幅香港人遭遇挫折灰心喪志的圖景,並借王志成 的瘋言瘋語道出香港「又財赤又減薪又裁員」的窘迫。奔跑是電影 的主要意象,樂天女警男妹(容祖兒飾)的特長是跑得快,阿傑因為 追捕姦殺少女的「雨夜屠夫」而重拾鬥志,王志成也終於清醒過 來,欲留住愛人,拼命狂追,他說的那句「有粥吃粥,有飯吃飯, 一定有好日子過一,大抵也是編導寄語香港人的祝福。

#### 在大國陰影下

説到這十五年來的警匪電影類型,不得不提到劉偉強、麥兆 輝的《無間道》(2002)。有關《無間道》系列及其他香港電影把臥 底身份連結到香港處境的隱喻,以及扣連到雙重效忠的身份危機 上,已有不少文章論及,讀者可參看羅永生的〈解讀香港臥底電影 的情緒結構和變遷〉(《殖民無間道》,香港:牛津大學出版社, 2007年)及拙文〈香港電影的臥底簡史〉(香港電影評論學會季刊 《HKinema》第七號,2009年7月),在此不贅。

《無間道Ⅲ終極無間》(2003)已出現內地公安角色,但中港 界線模糊,公安沈澄(陳道明飾)可以在香港警署保安部下命令叫人 把劉建明(劉德華飾)銬起來,環拔槍開火。崔允信的《三條窄路》 (2008)則嘗試處理一個橫跨中港官商勾結的網絡。香港財團的內地 工廠洩漏有毒物質,知道內情的醫生被公安軟禁,正義的公安(杜海 **濱飾)因協助揭發事件而被殺害**,整件事又牽洗香港財團高層謀殺律 師的醜聞。電影採取類似政治驚慄片手法,寫堅持公義的人與陰謀背 後政商利益集團的對抗,更在片末意圖連接到民間的社會抗爭運動。

杜琪峯的《黑社會》(2005)及《黑社會以和為貴》(2006)進一步 踩進中港的政治關係。尤勇飾演的角色,在九七以前是混入香港幫 會搜集情報的公安臥底,九七之後就成為負責招安香港黑幫的省公 安廳石副廳長(開場更同時飾演洪門鼻祖,講解幫會規矩,如此安排 不免惹人遐想)。《黑社會以和為貴》尤其指向CEPA之後香港人北 上求財,因和諧之名被收編,幫會選舉變成「欽點」。中港兩方強 弱懸殊,面對石副廳長的強勢,再凶悍的幫會話事人Jimmv(古天樂 飾)即使揮拳相向,也顯得軟弱無力,象徵權力的龍頭棍終於成了陪 葬品。最後Jimmy得知妻子懷孕,他身穿白色襯衣,背向鏡頭遙望 窗外,白色窗帘飄揚,猶如送葬的白幡,加上配樂的渲染,流露世 世代代永遠被操控的悲涼。

#### 後CEPA時期

香港電影進入內地市場,要守內地規矩,就如《黑社會以和 為貴》裏,省公安廳副廳長所説:「不是不讓你們生存,但是要滴 可而止。」根據中華人民共和國國務院頒布的《電影管理條例》 (2001),影片不能「盲揚淫穢、賭博、暴力或者教唆犯罪」,而根 據《廣電總局關於重申電影審查標準的通知》(2008)進一步解釋, 凡「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 盧、刑訊逼供罪犯或犯罪嫌疑人等情節;有過度驚嚇恐怖的書面、

台詞、背景音樂及聲音效果」,都需要刪剪修改。

起初香港電影製作人會製作「雙版本」,把情節略作刪改或者 多拍一個結局,以符合審查,解決兩地規則的衝突。過往香港電影 賣到外埠,都有類似的折衷處理。《黑社會》進口內地時,就易名 《龍城歲月》,把結尾阿樂(任達華飾)與大D(梁家輝飾)在河邊垂釣 那一幕,改成警察監視犯罪份子的行動,阿樂殺死大D後馬上就被 警察抓了,最後還讓Jimmy(古天樂飾)變成警方的臥底。

當內地電影市場崛起,利潤愈來愈高,合拍片成為主流,加上 CEPA規定「內地主要演員的比例不得少於影片主要演員總數的三分 之一」,「故事情節或主要人物應與內地有關」,電影創作打從一 開始已經遷就,或削足適履,或是為符合要求,插入多餘的內地元 素及角色。例如在周顯揚的《殺人犯》(2009)裏,香港警署竟然有 個操普通話的總警司。麥兆輝、莊文強的《大搜查之女》(2009)亦 是為了通過內地電影審查,被迫改動不少情節,多條線索因此虎頭 蛇尾,也令本來可以峰迴路轉的結局落得乏善可陳。

內地審查標準規定不能有「惡意貶損人民軍隊、武裝員警、公安和司法形象」的情節,因此電影不能出現壞公安,幹了壞事的也必須繩之以法。麥兆輝、莊文強的《竊聽風雲》(2009)以反貪腐為掩護,結局就是惡有惡報,犯了錯的警察要得到懲罰,壞人也要得到報應。爾冬陞的《新宿事件》(2009)已在情節安排上盡量迎合內地規定,卻仍無法在內地公映。更多香港電影就索性把故事搬到古代,像徐克的《狄仁傑之通天帝國》(2010)裏的唐朝宰相其實是古代神探;陳可辛的《武俠》(2011)也是神探查案;陳嘉上、秦小珍的《四大名捕》(2012)則有臥底潛伏古代公安機關,高塔的塔頂成了《無間道》天台的變奏,還讓殭屍橋段借屍還魂;羅志良的《消失的子彈》(2012)就把背景設在民國,縱有警察貪污瀆職,都是舊社會的事。

把故事抽離現實處境,令香港導演更容易避過審查,即使描寫怪力亂神,刻劃政治腐敗,亦可以成功跨境。但也要為此付上代價,早前內地周刊就羅列了「香港電影七宗罪」(〈內地人,忍夠了!〉,《南都娛樂》2012年第21期,2012年6月6日),包括題材背

景大量重複、「去生活化」等。內地電影其實同樣身受此害,創作 自由被箝制,寧浩的《無人區》上映無期,《黃金大劫案》(2012) 就把背景搬到民國年代;高群書的《神探亨特張》(2012)諷刺當下 社會的敗壞,但困在主旋律的限制下,只能曲筆抒發那份揮之不去 的陰鬱,罵到整個民族了,就是不能罵體制,而主角就是模範公 安,民眾都見義勇為,忽然會有人從樓上探頭説願意捐出巨款援助 受害女童,令取材現實的情節都變得脫離現實。

#### 何去何從?

以往香港電影人對轟動社會的本地案件反應敏鋭,常把事件改編成電影。近年這類影片已大減,尤其在CEPA後,然而仍有少數取材社會事件的例子,像杜琪峯、韋家輝的《神探》(2007)參考了2006年的「魔警案」,黃精甫的《復仇者之死》(2010)亦借2008年的警署強姦案,把警署描繪成人間地獄。2008年金融海嘯淹至,杜琪峯的《奪命金》(2011)與麥兆輝、莊文強的《竊聽風雲》及《竊聽風雲2》(2011)都把金融世界的投機與貪婪,放進警匪類型。其中《竊聽風雲2》影射九七後在香港巧取豪奪的新興權貴。《奪命金》則出現了老闆宋先生(尹子維飾)一角,教訓三腳豹(劉青雲飾)不要插嘴,教訓凸眼龍(姜皓文飾)「不能破壞規矩」,而在今時今日,這個有權有勢的大老闆,當然是說普通話的。

游乃海的《跟蹤》(2007)和鄭保瑞的《車手》(2012)都講世代交棒師徒傳承。不過香港電影的低潮尚未過去,前景未明,往後到底會是青出於藍,還是依然青黃不接?尤其在大國影響下,在內地市場的利誘下,在合拍片制度的限制下,香港電影人的創意可以怎樣發揮?當市民對政府與建制愈來愈不信任,當警方以愈來愈強硬的手段對付示威群眾,民間對警權過大的憂慮愈來愈深,當說好了的一國兩制五十年不變悄悄在變,普選概念被偷換,這邊廂洗腦式國民教育激起民憤,那邊廂深圳香港合併已經寫進規劃,那麼香港電影的(警察)故事又可以怎樣說下去?

107

### 撐過順流逆流,復再縱身江湖 ——97後的徐克電影

嚴尚民

2011年12月尾,由徐克監製兼導演的首部華語3D武俠片《龍門 飛甲》(2011)於中、港、台上映,挾着《狄仁傑之通天帝國》(2010) 三億票房之勢,《龍門飛甲》亦大收旺場,口碑不絕,在評論界亦 泛起了一番討論、眾説紛云。結論是,幾乎所有人都異口同聲地 說:「徐克回來了。」

電影上映後,網上流傳一齣《龍門飛甲》製作特輯」,將《龍 門飛甲》團隊在製作時遇到的重重困難鈩細靡遺地拍下,由前期的 服裝造型到通宵達旦的拍攝,全被一一記錄。當然,眾多影迷最期 待的,自然是「老爺」徐克的身影。因為,有關他拍片時的傳聞多 不勝數:有說他從來不需要睡覺,可以在連續拍攝七十二小時後, 立即到剪接房閉關五天,完成一條九十分鐘長片的剪接;又有聞他 在拍攝時絕少進食,只要口叼雪茄,吞雲吐霧便足夠醫肚,常常忘 記「放飯」。結果,各種奇聞奇事都沒有在紀錄片內看到。徐克果 真不斷吞雲吐霧,但也看到他與劇組一同進膳(聽說在徐導的鬼才好 友黄霑大去後,對工作人員多了幾分關心);他有徹夜拍攝,卻不過 是一晚通宵。儘管如此,從製作特輯裏可以看到,年過耳順的徐, 即使與一眾年輕演員相比,精力仍是最旺盛的一位。在船廠拍攝 《龍》的序場時,徐在搭建的場景內手舞足蹈,忘情地拿着道具木 劍揮舞,指引李連杰如何和劉家輝對打;深夜時份,當眾星在片廠 內拍攝文戲時,導演棚內的徐金睛火眼瞄着屏幕目不轉睛,誘渦對 講機指導演員和修正鏡頭位置,坐在徐旁邊的副導演倒早已呼呼入 睡;到了凌晨時份,他還步出導演棚,親身參與動作場面的拍攝, 突顯超平常人的精力與拼勁。香港影評人石琪曾以戰鬥勝佛比喻 徐<sup>2</sup>,對他的十足機靈與無窮魄力表示讚嘆。而徐的多年親蜜戰友,電影工作室創辦人之一的施南生在《龍門飛甲》紀錄片中更説,眼前的徐最想拍的電影是《西遊記》,但事實上他自己便是孫悟空再世<sup>3</sup>。不過,孫悟空亦並非一直得意自在,至少,被如來佛掌壓五指山時,齊天大勝也熬過不少苦頭。上文提到,評論普遍認為《龍》是徐的「回來」之作,是因為他曾有過一段「迷失」期,而且長達七年(1997-2004)之久。這段迷失期,約莫始於香港「回歸」之年——1997年。

徐克自加入電影業伊始,事業一直平步青雲。鋭意加入新聞部 的徐,因常時電視台之間競爭激烈,劇組人手不足,偶然得到機會 於佳視拍攝劇集《金刀情俠》4,一鳴驚人,吸引到電影人吳思遠的 注意,出資讓他開拍「香港電影新浪潮」先鋒作《蝶變》(1979)。 及後的作品《地獄無門》(1980)、《第一類型危險》(1980)即使未 意全功,卻足今徐成為了一位風格鮮明的作者導演。後來他在新藝 城導演了都市狂想喜劇《鬼馬智多星》(1981),憑此片得到台灣電 影金馬獎的最佳導演獎,又於1984年拍製了《最佳拍擋之女皇密 令》,創下了三千萬的票房紀錄,風頭一時無兩。徐克二字訊即成 了票房保証,更重要的是一連串商業上的成功,使他得到了完全自 主的創作權。1984年,徐自立門戶,創立電影工作室,推出創業作 《上海之夜》,平地一聲雷。及後的出品如《英雄本色》(1986)、 《笑傲江湖》(1990)與《黄飛鴻》(1991)等,都叫好叫座,還各自開 拍了續集,延展成數個系列。徐的創作速度驚人,靈感源源不絕, 有部份電影工作室的作品是因為他分身不暇,才假別人之手完成理 念,如《新仙鶴神針》(1993)、《火燒紅蓮寺》(1994)和《新上海 灘》(1996)等便屬此類。他出任監製時操控嚴謹,如前述的《英雄 本色》、《倩女幽魂》,其至是和胡金銓鬧得不歡而散的《笑傲江

<sup>1</sup> 甘露導演《龍門飛甲》紀錄片。http://video.sina.com.cn/movie/detail/lmfj

<sup>2</sup> 石琪《戰·鬥·勝·佛--徐克的電影動力》,載何思穎、何慧玲編《劍嘯江湖--徐克與香港電影》,2002,第29頁。

<sup>3</sup> 同1。

<sup>4</sup> 何思穎、衛靈整理《徐克夫子自道--三個訪問》,載何思穎、何慧玲編《劍嘯江湖--徐克與香港電影》,第153頁。

湖》,幾乎所有作品都有着他的影子。 總而言之,由八十年代中開始,電影工作室依循着「徐克模式」運作,由前期的劇本創作到後期的剪接加工,全都由徐強勢主導。

曾替徐克編劇的林紀陶便稱,幫徐寫劇本時創作的時間很少,編劇的存在是在替導演筆錄居多;杜國威説編劇的作用並不是去協助徐克創作,而是成為他作品的催化劑,因為就算徐克到了現場,還是會不斷去刪改劇本;麥子善憶述幫徐剪接《黃飛鴻》時,徐給予麥的要求竟只是:「我要新一點!」,令他彷如丈八金剛,難逃徐「親自落場」的命運5;但最惹笑的莫過於黃霑的遭遇,他在寫《笑傲江湖》主題曲時,徐竟私自參一腳,捧來廉價的電子合成器,加入不搭調的電音6!這樣的創作方法,雖然是完滿了「作者論」,但導演的主導性太強,其他部門的人員只會淪為執行者。實際上,剪接師、攝影師和編劇等,若能與導演交流與碰撞,每每能啟發新靈感,彌補錯誤,令主創者能以嶄新的角度去審視自己的作品,偏偏徐從沒採納此創作模式。

對於徐克來說,執行者的角色,是要協助他建造想像世界。 武俠小說、京劇和動漫畫才是他靈感的泉源。但數最能激發他創意 的,還是時代的氛圍。徐克最為人讚道的作品,往往帶有寓言色 彩:《第一類型危險》刻劃了一個無政府狀態的社會裏,外來勢力 如何殘殺年青人;《上海之夜》寫亂世中的角色們如何樂觀積極面 對危難;《笑傲江湖》內的令狐沖坐看雲起時態度從容。上述種 種,全都是受到港人在六七暴動後產生對左派的恐懼、中英草簽後 冒現的憂患意識、八九六四誘發的移民潮等歷史事件所啟發。香港 處於「夾心人」的位置,對於徐來說,更是大造文章的好材料,因 為我們既有條件左右逢源,又有腹背受敵之虞。所以徐的電影,無 論探討的主題是甚麼,角色總是在面對由危轉機或由機變危的局 面。 然而,九七之後,似乎沒有新的歷史大事件,足以刺激徐克創作。回歸以後,香港人「馬照跑、舞照跳」,一切的擔憂暫被置諸腦後。新政權許下的各種承諾,令港人暫時走出恐懼的陰霾(雖然現在看來,全都是空頭支票)。在移民紛紛回歸香港之際,徐則選擇尋找新衝擊,全面進軍荷里活。

#### 荷里活時期(1997-1998)

九十年代中,《黄飛鴻》和《黑俠》(1996)兩片的成功令徐克 飲譽全球,被西方冠以香港史提芬·史匹堡(Steven Spielberg)的稱 號,不少荷里活的電影公司力激他到美國拍片。但礙於徐克當時 在中港兩地的片務繁忙,一直未能成事。直至到1996年尾,當徐到 美國結婚和探朋友時,獲哥倫比亞公司的監製再三激請,才決定 在荷里活開拍電影7。97年徐伙拍打星尚格·雲頓(Jean-Claude Van Damme) 完成了《反擊王》(Double Team), 但成品的質素和票房都未 如理想。習慣了掌控一切的徐,被嚴格分工的荷里活系統窒礙了發 揮,無論在選景、剪接抑或是場面調度,水準都比往時低。於是, 同年他將拍攝地移回本土,導演了《K.O. 雷霆一擊》(Knock Off, 1998),期望以較大的操縱性去挽回失地。可惜的是,雖然他熟悉環 境, 選取了中、上環等華洋共處的區域、落成不久的天壇大佛和油 麻地果欄作拍攝場景, 窠臼的題材(以香港作冷戰的舞台)令鏡頭下 的人物神采欠奉,動作場面縱偶有驚喜,但節奏失衡。這也不能全 怪罪於徐克。荷里活投資新導演以保本為先,要徐克拍攝較傳統、 較公式化的類型電影(兩齣都是特務片),委實也在預期之內,徐克 向來天馬行空,發揮自然受到影響。

徐的水準要到《順流逆流》(1998)之時,才有顯著改善。 《順》不再以老外為主角,轉而起用三位港台歌手(謝霆峰、伍佰、

<sup>5</sup> 同上,第138頁。

<sup>6</sup> 黄霑口述、衛靈整理《愛恨徐克》,載李焯桃編《浪漫起義--電影工作室飛凡二十五年》,第153頁。

<sup>7</sup> 李焯桃、朗天、張偉雄、王麗明、林淑貞、謝偉烈訪問,《徐克回首一聲 笑 創作長河知多少》,載李焯桃編《浪漫起義--電影工作室飛凡二十五 年》,第36頁。

盧巧音)分別演出無牌保鏢、職業殺手和殺手妻子,講述他們如何 團結力量去對付來自哥倫比亞的殺手(幽了哥倫比亞公司一默?)。 題材算不上新鮮,但在場面調度方面,卻完全展露了徐克高度的靈 活性和創意,尤其是舊屋邨內伍與謝跟殺手槍戰一場,以多角度手 搖鏡和碎密的剪接,營造出凌厲節奏與緊張刺激,堪稱鬼斧神功。 儘管如此,《順》的票房在香港不到五百萬,北美甚至沒有正式上 映,徐的荷里活時期遂劃上句號。就算後來再以《黑俠2》(2002)試 圖打入美國市場,始終都未能成功。正如徐克夫子自道,「哥倫比 亞三部曲 | 的自己正處尋溯階段,對於未來的創作,還未有一個很 清晰路向8。就筆者看來,他其實正在經歷大歷史衝擊後的一個空白 期。舊作時期的寓言未有變成現實,香港的狀況沒有變好、卻又沒 有變得太壞。《黑俠》是他進入迷失期前監製的作品,或者正如片 中被改造神經系統的徐夕(李連杰)所説:「我只想尋回感覺。」但 那種感覺是其麼,卻又一時未能説清楚。可幸的是,徐克的態度依 舊樂觀,從貫穿三片的嬰孩意象中(《K.O.》中塑膠嬰兒蘊藏駭人力 量、《反》和《順》內都有飽嚐災刧的嬰兒於血泊中誕生),都可窺 見徐試圖突破創作框架「重生」的期盼。

#### 特技執迷期(1997-2002)

徐克電影的另一大特色,便是特技的運用。徐克對電影特技有所偏愛,他對於新的拍攝技術、後期特技絕不抗拒,甚至認為香港要發展一套足以跟西方互別苗頭的特技系統。早在1983年,當徐克看到美國《星球大戰》(The Star Wars, 1977)系列的成功,便決意開拍科幻武俠片《新蜀山劍俠》,去跟《星》爭暉<sup>9</sup>;在拍攝《花月佳期》(1995)之時,徐為了拍一個使男主角能同時在銀幕出現的鏡頭,不惜耗費租借最新型的特技攝影機<sup>10</sup>。所以到了1996、97年

間,電影工作室開始製作《小倩》(1997),泰半是因為美國Pixar公 司的三維動畫(3D)《反斗奇兵》(Tov Story, 1995)之成功刺激了徐。 《 小倩》本來是跟一間台灣公司合製的,但徐堅持要以二維(2D)混 合三維拍製,台灣公司被迫退出,徐轉而跟日本一間擁有三維繪圖 技術的公司合作。但最後又因為溝通困難,半途轉回在香港以山寨 方式製作。《小倩》推出後,口碑好壞參半,二維三維分佈不均不 在話下,但真正的敗筆,卻要歸咎於畫風駁雜混亂和情節未能滿足 觀眾預期。從以上例子可以看到,徐克對特技,確實有一份執迷。 1998年回流香港後,大抵因為靈感枯竭,徐的創作明顯忽略了劇本 的重要性, 只侧重電影特技,特別是綠幕攝影與電腦合成技術,令 人物發展深度不足,欣賞性大感。《黑俠2》的難看程度把徐克帶 到了低谷,而《老夫子2001》以真人加動畫雖是不俗的實驗,依舊 掩蓋不了故事的浮淺與拖沓。這段時期唯一值得注意的電影是他重 拍舊作《新蜀山劍俠》而成的《蜀山傳》(2001)。他在片大量運用 電腦動畫,雖然並不可觀,但充份反映了他對特技的執迷,也反映 了他對現實世界的不信任與不滿。徐克借《新蜀山劍俠》勸勉同業 「團結就是力量」,千禧年間,香港電影已面臨崩潰,所謂「山在 人在,山亡人亡一, 這是他給同業的最後警告, 也是他對沉迷虚幻 世界的自己的自我警省。

#### 合拍片摸索期(2005-2008)

CEPA簽訂後,合拍片頓成潮流,香港導演到內地拍片隨便也賺一千幾百萬。向來快手快腳的徐克,卻一反常態蟄伏了三年,才完成改編自梁羽生小説《七劍下天山》的《七劍》(2005)。《七》是徐克重回「現實世界」之作,電影中的佈景陳設、角色造型、兵器設計,皆精雕細琢,令人目不暇及。雖然故事上有言猶未盡之感以,不過比起《蜀山傳》實在優秀得多了,徐亦正式走出七年的迷

<sup>8</sup> 同上,第38頁。

<sup>9</sup> 衛靈整理《從土法到電腦———個抱負》載何思穎、何慧玲編《劍嘯江湖 ——徐克與香港電影》,第219頁。

<sup>10</sup> 同7,第25頁。

<sup>11 《</sup>七劍》法國版的DVD (Tous Publics發行)內,附錄了徐克的訪問,訪問中他提到拍了五小時的片,原意是分上下集上映,卻給公司下令要剪成兩

113

失期。《七劍》的結局是這樣的:七劍俠幹掉奸角風火連城後,勸 諫朝廷撒消禁武令,而孩子們跟村長女兒(張靜初),在燦爛陽光下 目送他們遠去。荷里活時期險些兒難產的嬰兒已長大,堅負起守村 (業)的責任,而徐克亦續漸拾回信心,嘗試於大陸市場樹立旗幟。

本來,徐克接著想開拍一齣叫《女人是流氓》12 的電影,不 過,他看到郭在容的《我的野鸞女友》之後,便激請他為自己寫劇 本,拍了《女人不壞》(2008)。此片在內地的票房一般,大概是因 為徐尚未能掌握到內地人的口味與取向,但《女》卻是徐這段時期 最完整的作品。徐抓緊叙事節奏,以《鬼馬智多星》的漫畫風格敍 事,跟郭劇本的狂想風格互相配合。處理這類女性身處大都會的故 事,徐可謂駕輕就熟,而《女》更對《上海之夜》的樂觀態度作出 回應。地下樂隊主音泛泛(桂綸美),本來想跟夢中情人遠奔香港, 但到最後關頭,得悉夢中情人原來是用費洛蒙(戲中的愛情靈藥)令 她墮入情網,於是泛泛決定留在內地。回看《上海之夜》,片末董 國民(鍾鎮濤)趕上火車與阿舒(張艾嘉)相聚,滿懷希望地一同前往香 港。《女人不壞》看似一齣內地的都市輕喜劇,但結局卻承載着沉 重的信息——徐克對香港電影前途已不再抱有希望。

同年六月,徐克環導演了《深海尋人》,評論及票房皆全軍覆 沒,反高潮的結局特別惹來反感。但事實上,《深》的攝影(特別是 水底攝影)、剪接(希治閣式的懸疑和驚慄)水準均屬中上水平,亦拍 出了女主角(李心潔)對逝去未婚夫的痴心弗渝。個人認為,結局的 **敗筆**,是因為徐克還未適應內地的劇本審查制度,未能像以往般在 諸多規範的罅隙中游走。

#### 徐大俠回歸期(2010-)

兩年後,《狄仁傑之通天帝國》在內地上映。果然,徐大俠最

拿手的環是武俠片。《狄》承接了徐克以前作品雲譎波詭的氣氛, 將偵探元素混合武打,加上有節制地運用特技,令到劇本上即使稍 有犯駁之嫌,依然瑕不掩瑜。不過,《狄》最令人咋舌的是,作為 最大反抗力量的狄仁傑,為免再塗炭生靈,竟在最後關頭向貪戀權 力的武則天下跪,「被河蟹」之説立時甚囂塵上。是因為《深》在 劇本上的失敗導致現在的徹底妥協,抑或是遭受了投資者的壓力, 不得不下跪?

徐克曾在訪問中提到,最影響自己的電影人,有日本的黑澤 明、香港的李翰祥、張徹及胡金銓13,其中胡金銓對他的影響最為 深遠,徐在美國的畢業論文,研究對象正是胡導。徐克主導的工作 室,曾將幾位大導演的經典作品重拍,賦予新的時代意義。電影 工作室的《倩女幽魂》在李翰祥的舊作中加入性別問題的探討, 《刀》(1995)的故事框架明顯取材於張徹的《獨臂刀》(1967),《新 龍門客棧》(1992),轉化自胡金銓的經典作品《龍門客棧》(1967), 而合拍片《七劍》的原型則是黑澤明的《七俠四義》(1954)。到了 2011年,徐克的《龍門飛甲》,卻不是對胡的《龍門客棧》再作詮 釋,反而是對自己曾監製的《新龍門客棧》作出回應。新作的結構 比《新龍門容棧》更複雜,龍門除了客棧和地下通道,還多了一個 驛站;周迅、陳坤二人分飾四角,令人物關係倍添混亂。若《新》 中的龍門客棧是香港縮影,藉戲中人諷刺港人的投機心態,這忠奸 難辯、局中有局的《龍門飛甲》則似在指涉內地紛亂不穩的時局, 為之前《狄》的「河蟹」之説平反。在《新龍門容棧》的結局,周 淮安與金鑲玉各走各路——「相濡以沫,不如相忘於江湖」。在 《龍門飛甲》的結局,為免趙懷安看着自己瀕死而傷心,凌雁秋單 騎遠走,趙卻策馬從後追趕,誠心希望能再會,風雨同途。 他倆 會否再次相遇, 觀眾們無法知曉, 但肯定能感受到他們對對方的珍 惜。亂世存活,手段不須高明,機心不必算盡。即使荀政猛於虎, 人情紙般薄,最重要的,還是要如趙懷安一樣,堅守情義。就是靠

個半小時。

<sup>12</sup> 見香港鳳凰衛視台的電視節目《魯豫有約》2008年11月27日訪問徐克一

<sup>13</sup> 同7,第30頁。

著這份赤誠,徐克才可以在利益(票房)掛帥的(中國)電影工業,繼續 闖盪下去。

浪蕩數載,由茫然迷失,到省思再三,徐克舉帆重新出發, 逆流而上,浩氣嘯江湖。大陸審查制度諸多制肘,他體驗到內地的 自由度與香港有着天壤之別,內地政治的幽暗複雜與國人對政權的 諱莫如深,取代了昔日港人的潛在恐懼與憂患意識,成為了他創作 的新動力。從《龍門飛甲》可見,徐克已漸漸掌握到如何在審查制 度的罅隙中游移,將心底話迂迴隱密地滲透在他的電影裏。〈小刀 會〉耳邊一響,徐大俠,回來了。

# 三五成群 依舊浪漫 — 試探杜琪峰的「小組電影」

安娜

侯活·鶴斯(Howard Hawks)的《赤膽屠龍》(Rio Bravo, 1959)中有這樣一個角色:甸·馬田(Dean Martin)飾演意志消沉的警員Dude,他毫無目標與鬥志,每天只求喝個大醉。戲中尊榮(John Wayne)好不容易才教Dude振作起來,中間卻有幾處曲折令Dude再度放任自己。一個從萬念俱灰中再度燃燒的人物,我總好像在別處也見過一個同樣令我深刻的角色。後來我才知道,我想著的是《柔道龍虎榜》中的司徒寶(古天樂飾)。

我不是說杜琪峰與鶴斯有任何聯繫;杜琪峰的地位不需要靠跟大師拉關係來肯定。由Dude與司徒寶,我再聯想到《赤膽屠龍》中拉雜成軍的五位主角,他們組成的「小組」(group) 展現了多種深厚而複雜的情感。「小組」的概念在鶴斯的電影中佔了非常重要的地位,湊巧地,在部份杜琪峰的「小組電影」中亦然,作品裏小小隊伍所展現的團結、義氣和男性情誼等,一直以來都為人稱道。究竟杜琪峰是如何去建立與描寫他的小組呢?透過小組他表達了什麼?肝膽相照的小組氛圍又是否他的理想世界?

#### 小組與體制

《十萬火急》(1997)可說是杜琪峰「小組電影」的濫觴。片中他初次以一隊紀律部隊為主角,分頭描寫幾個慈雲山消防局內的消防員,著力刻劃他們救火時的英勇和團結。銀河映像成立後,實質由杜琪峰執導的《非常突然》(1998)、《鎗火》(1999)及稍後的《PTU》(2003)都是以小組為主角,講述一支數人隊伍同心執行任務。《辣手回春》(2000)寫三個滿懷抱負的年青醫生(鄭伊健、陳小

116 春、張柏芝)希望改革凡事得過日過的「何求其醫院」,以熱誠去感 動與扭轉僵化的制度。表面上《辣手回春》承襲了《十萬火急》的 精神,其或想再深入探討制度與小組之間的對立,但此片的胡鬧嬉 戲調子與杜琪峰的小組情誼完全不能相容(在這個混亂瘋狂的調子 下,所有建立起來的感情關係都會瞬即被一些無聊笑料抵消——情 信);故此《辣手回春》可説具備了杜琪峰小組電影的形相,小組的 情誼精神卻發揮得最差。《柔道龍虎榜》(2003)沒有警沒有匪,也 沒有之前幾部作品中的正式隊伍,但我覺得將片中三個主角看成一 個「小組」,依然是個合官的解讀;我會把此片列作一個殊例。直 至《放·逐》(2006),典型的杜琪峰小組才再次出現。接著下來的 《文雀》(2008)與《復仇》(2009)都是重用以往的小組主角,在已有 的基礎上稍作調整。

上述的一批小組電影,大部份都有一個基本結構:在一個法度 嚴明的體制/組織內,存在著一班有自己一套規則的小組。在《十 萬火急》裏, 抗拒制度的種子已經萌芽——老總(劉青雲飾)在消防 總長(劉松仁飾)視察期間,大膽反駁説最重要的是懂得救人而不是 熟讀有關消防設備的數據;面試時,老總説即使街井沒有水仍會入 火場救人,他不認為這是魯莽,卻落得考官認為他是個不知變通的 死硬派。(某程度上,劉青雲在《非常突然》演的重案組警長森也 承襲了老總的部份性格,兩人同樣不介意逾越成規,用自己的方法 辦事)。雖然老總對整個消防體制有不滿,隊員之間又有些微意見 分歧,但最終大家滅火救人的目標環是一致的,絕對是體制會認可 的模範消防員。所以到了結局,體制的代表消防總長以一句「Good Job」肯定了這隊出人意表的倒霉消防員。

但到了《鎗火》、《PTU》及《放·逐》,小組與體制之間的 矛盾就變得非常尖鋭;這也是小組之內的情誼發揮到極致的時候。 《鎗火》、《放·逐》的黑幫與《PTU》的警隊,一黑一白,本質 上其實相似——展Sir(任達華飾) 與隊員在後巷腳踢線人迫供,行 為不就近於黑社會嗎?他們的階級與規則都清楚分明,成員必須恪 守;一旦行差踏錯,就要接受紀律/家法處分,沒商量餘地。警隊與 黑幫的體制講求服從與效率,位高者有絕對的權力;制度是非人性 化的。所以不管領導體制的是誰,體制本身都會傾向壓抑或者消弭 多餘的情感。《鎗火》的頭目文哥(高雄飾)表面上平易近人,甚至 會替保鑣泡咖啡,但到了需要執行家法時,「勾義嫂」的信仔(呂頌 賢飾)和自己的妻子都難逃一死。《鎗火》後段文哥沒有再出現, 我們沒有看見他因為妻子出軌而動怒,繼而下令滅口;我們只是間 接地在文哥的弟弟南哥(任達華飾) 口中得知信仔「勾義嫂」,阿鬼 (黄秋生飾)聽到後就知道不得不「撥亂反正」。信仔不得不死,因 為他犯了不可赦免的天條;體制自有既定法則去懲罰犯規的人。 《PTU》的Madam張(黃卓菱飾)可說是全面地將警隊體制人格化: 冷酷、不帶私人感情、強調身份職級、講求效率、只求捉拿犯人歸 案而不問簡中情由。

可是,杜琪峰的小組是不能完全貼服地生存於這種體制之內 的。小組最重視成員之間的關係,感性的情誼才是內部的最高法 則。要表現這種小組情誼的深度與強度,杜琪峰最常用(也是用得最 有效)的方法就是讓小組情誼與體制法規來個正面交鋒;當兩者有 衝突時,杜琪峰的小組無一例外地會拂逆體制以保存私情。在《鎗 火》的上半部,五位槍手是為文哥賣命的好保鑣,同時也建立了五人 之間的情誼;下半部他們忠心不變,卻各施各法幫助信仔挑過大限, 原因大抵離不開一份曾出牛入死的手足情。他們沒有反叛體制,但情 誼又令他們不能乖乖聽話。 《放·逐》打從開始就決定了五個槍手 要對主流的黑道勢力負隅頑抗:身為黑幫頭子大飛(任達華飾)手下的 火(黄秋生飾)受命要殺死和(張家輝飾),但他和三個舊時兄弟都對和 情深義重,不忍見他死去,只好折衷地放生和一天,先替他完成最後 一宗買賣,可惜事敗,火被大飛追殺,到了最後關頭,兄弟四人才決 定要消滅大飛。幾部電影中、《鎗火》的信仔完好逃脱,其他人亦沒 有東窗事發,《PTU》最後亦是虛驚一場,所有人安然渡過。相比之 下,《放·逐》是唯一一部有主角真正被體制懲罰(火被大飛掌摑與 槍擊),同時亦是唯一一齣主角小組把體制的代表擊潰。

#### 118 小組的形成

要再深入了解杜琪峰的小組,我們可以轉個方向,看看他的小 組是如何形成的。觀平多部作品,小組要不是在偶然的情況下「埋 班! ,就是由相交多時的朋友組成。《鎗火》的槍手小組是臨危受 命,有些是多年未見,有些是互不相識,漸漸卻由冷淡變成摯友。 《柔道龍虎榜》(2004)的三人原本風馬牛不相及,卻因不同理由短 暫地相聚在一起(司徒寶打理酒吧、Tony找司徒寶較量、小夢到酒吧 應徵歌手)。《十萬火急》、《非常突然》、《PTU》則是將幾個性 格各異的人「安排」在一起;除了份屬同一紀律部隊外,小組成員 可以説沒有任何必然聯繫的。《放‧逐》與《文雀》跟上述幾套戲 有點不同——二者的小組在影片開首時已經完全成形,成員之間的 深厚友誼和信任,早已建立,而且都不是透過機制的「安排」而形 成。影片幾乎沒有交代兩個小組的往事,我們只知道《放‧逐》的 五人識於微時,《文雀》的四人大概也結伴合作了一段時間。

在杜琪峰的小組中,除了「朋友」之外,不會有其他形式的關 係存在。成員都沒有親兄弟、表兄弟、父子、夫婦、情侶、師徒等 倫常關係;即使在小組之外,這些關係都不常見。所謂「朋友」, 就是一個陌生人與另外一個陌生人滋生的關係;人不能選擇自己的 父母兄弟,其至配偶與同僚,但我們基本上有自由跟我們喜歡的人 不能控制會遇上什麼人,就像杜琪峰的電影中,或會被隨機編入隊 伍,或者不知就裏碰上幾個怪客。若果跟這些人發展出情誼,那就 必然是出於個人自主的選擇。《PTU》裏Kat(邵美琪飾)讓路給肥沙 的一幕,便令人感動。展、Kat與肥沙深夜在冰室閣樓相遇,肥沙跟 展交代了四點鐘不要走廣東道後,準備離開,此時Madam張卻由前 門闖入,要捉拿肥沙。原本擋住退路的Kat在慢鏡下輕輕挪開身體, 不發一言,騰出一條通道給肥沙由後門遁去。起初她是第一個截停 肥沙,要把失槍一事上報的;現在,默默地,她揀了要保住肥沙。 一個很簡單的動作,卻明確地交代出Kat的選擇與改變。Kat為何會 回心轉意,簡中因由,恐怕難以推敲;但那輕巧的讓路,卻代表她 明知故犯,不惜犯險。從多方面看來,Kat絕不是因為一時感性或出 於魯莽,相反,她的轉變是理智冷靜的,而杜琪峰亦讓我們看到她 對自己的選擇清醒而不悔。杜琪峰的小組情誼,基本上是建基於這 種自由選擇;在他的電影世界裏,這份擇友的權利是很受尊重的。

《鎗火》五人剛聚首時,信仔對幾個前輩都客客氣氣,禮貌周 周,但這不代表其他人就要視信仔為親密戰友。阿肥(林雪飾)與阿 Mike(張耀楊飾)起初對信仔都是少有瞅睬,他們之間的情誼是經過 **幾番拼死激戰才得來的。情誼,某程度上,就是互相尊重,互相欣** 賞。尊嚴與自尊在《柔道龍虎榜》中是一個很重要的元素,Tony、 司徒寶、小夢三人發展出濃厚情誼的過程,也就是司徒寶與小夢重 新肯定自己的生命價值與夢想的過程——小夢讓司徒寶重拾自尊, 司徒寶尊重小夢渺茫的明星夢。

#### 責任與浪漫

責任與浪漫是另外一對與小組有密切關係的概念,兩者並不 完全對立,卻可分別追溯至小組之中某種難以調和的矛盾心理。如 果對人性的尊重是小組的基石,那麼責任與浪漫就是令小組燦爛盛 放的酵素。杜琪峰小組電影中的角色都重情義,而此情操是令人 感動振奮的。小組成員之間的情誼得來不易,而要成全這種關係, 往往代價不輕。譬如《PTU》開首,展Sir阻止Kat匯報失槍,由他 决定插手的那一刻起,整隊PTU已跟他一起背上了一個可能負不起 的責任。《放‧逐》裏的阿和以往刺殺大飛失敗,今天就要負上相 應的代價,無可避免;泰不能不念手足之情,要講情就有竭力保護 阿和的責任;火本來奉旨行事,卻陷入了兩難的處境;而貓(張耀 揚飾)與波(林雪飾)則各事其主。在影片結尾,和死後,火等四人意 外地在觀音山劫了一噸黃金,正興高采烈準備上船遠走高飛時,大 飛忽然來電,以和的妻兒要脅四人。四人別無選擇,因情誼而生的 責任,將小組推向一個無可避免的命運。在大部分杜琪峰小組電影

120 裏,小組成員感受著小組情誼的同時,也欣然接受不能逃避的責任, 田然面對。

將《放‧逐》的結尾與開首對照,就可看到與責任同時存在的,是一份不尋常的浪漫。火等四人最終的死亡,皆因和與他的家人返回澳門,而和又深知大飛不會放過他。杜琪峰的小組主角常被純粹的主觀喜惡帶領著,率性而為;他電影裏的人物被浪漫化,連電影中的世界觀也是浪漫化了的。「小組電影」的世界往往相當脱離現實,電影呈現了黑道或警隊世界的片面,卻抽空了大量與生活或社會現實有關的細節。《鎗火》裏連串的槍戰;《PTU》近於舞台化的燈光、《放‧逐》呈現的仿西部風貌,在在是要塑造出一個遠離現實、不求客觀、只存在於想像裏的抽象世界:或曰,江湖。《柔道龍虎榜》將這種主觀構想與浪漫激情推到極致。片中差不多所有人都會打柔道,以柔道為志業,明顯那是一個不顧真實,倚仗想像搭建出來的世界。

江湖浪漫, 道路卻從不平坦; 這些小組若要找尋一個不會壓迫 他們的世界,讓他們從容地過理想生活,那大概只能求諸一個鳥托 邦。小組裏的角色都是鐵崢崢的性情中人,但有時大局為重,不免 要忍讓妥協一下; 現實總是不能讓他們完全舒展真正情懷。然而, 在某些曇花一現的時刻,我們還是可以窺見小組夢寐以求的理想 天地。如在《放 · 逐》中,火等四人步行至觀音山附近的林間,當 他們決定不劫金後,心情好像馬上放鬆下來,頑皮地嬉戲調笑,大 講黃色笑話挖苦肥波。及後還有陳警官(任腎齊飾)被賊人重重圍困 的一場槍戰,精於槍法的陳警官輕鬆應對,瀟灑自若,今小組成員 惺惺相識。全片大部份段落都發生在頗帶殖民地色彩的澳門城區, 這一小節郊野的段落,彷彿令火等暫時忘掉了被追殺的處境,盡情 展現真我本色,尤如走進了一個世外桃園。《柔道龍虎榜》中的 「紅氣球」段落亦有類似效果。在小夢離開香港的前一晚,三人在 分岔路口偶遇,合力以「騎膊馬」的方式撿回一個卡在樹枝上的紅 汽球,讓它自由地飛向無邊天際。這個看來無關痛癢的段落,卻成 為了電影中最單純美好的事——友儕間的信任期盼、純真赤誠、理 想希望,都在這小小插曲裏體現了。杜琪峰說,安排這場戲的其中 一個目的,是希望三個主角在分別後,亦會想起這一件窩心小事, 想起他們曾經共處的快樂時光。一夜短暫,紅氣球鬆手後就瞬間不 見影蹤;柔道場不會永遠是司徒寶的英雄地,日本歌壇亦未必能使 小夢成名,但他們三人的理想世界,倒曾經短暫地在大榕樹下出現 過。

返回文首提及的《赤膽屠龍》,有一場我很喜歡的戲——Dude 戰勝了酒癮之後,與另外兩名小組成員在警署裏悠閒地唱牛仔歌, 一個手勢,一個眼神,充滿默契,情誼盡在不言中。《鎗火》裏踢 紙球、《放‧逐》裏踢Redbull、《柔道龍虎榜》撿紅汽球,大概跟 《赤膽屠龍》的這一個小段落,有相似的效果。情誼之最,或許就 是這種同袍交心的坦蕩、無憂與喜悦吧。

# 彭浩翔電影的類型特色及在合拍語境下 的生存

澤秋

作為2000年後方才冒出頭的香港導演,彭浩翔似乎與普遍為 人所認知的八、九十年代「香港電影」已經沒有多大關係。經歷了 世紀末的重創,九七後的香港電影重新洗牌,年輕導演心態與視角 的轉變,順理成章。然而彭浩翔卻在2000年後被封為延續港產片真 正血統的旗手,即便在他北上參與合拍電影之後,仍口碑票房雙豐 收,且信心滿滿的自詡為港味十足——但事實又是否如此?

#### 彭浩翔的「混合類型片」

自彭浩翔第一部電影《買兇拍人》(2001)開始,他的電影便凸 顯出一大特色,便是類型片的雜糅與戲仿。《買兇拍人》開始時像 殺手電影,卻憑藉描述殺手生活的拮据情況而將電影轉化為通俗喜 劇,消解了「殺手電影」嚴肅的類型感,「大題小做」,達到黑色 喜劇效果。他的第二套電影《大丈夫》(2003)則反其道而行,將偷 情這類通俗題材用誇張的警匪類型片包裝,「小題大做」,以製 造出另一種荒誕。及至這兩年的《志明與春嬌》/《春嬌與志明》 (2010/2012)系列,他仍樂此不疲地使用這種方式,兩部電影皆以恐 怖片類型開端,氣氛到高潮時旋即轉為輕鬆的愛情輕喜劇(《志明與 春嬌》同時又揉雜了紀錄片的「粗糙感」與廣告片的「精美感」), 兩種類型的雜糅,看似帶來「反諷」之效,但綜合看來,卻是戲謔 多過真正的諷喻。

彭浩翔熟悉商業類型,聰明地混合類型,不斷操弄甚至顛覆 觀眾對於類型的期待,以製造出戲劇化的效果。可惜的是,在各式 類型電影的應用中,他卻仍停留在模仿階段,而極少有個人的類型 創作。這點在《伊莎貝拉》(2006)與《出埃及記》(2007)二片裏尤 123 為明顯,他打算改變原先類型雜糅的怪雞喜劇風格,轉向拍攝較為 嚴肅的文藝題材,卻只能靠模仿來構建電影風格。《伊莎貝拉》從 電影字幕的設計,到人物邊緣化構圖的處理,其至音樂上過猶不及 的使用,形式上都因襲王家衛,甚至到了明目張膽的地步;《出 埃及記》則明顯模仿寇比力克(Stanley Kubrick),故事源自《大開 眼戒》(Eves Wide Shut, 1999),而某些形式又學足《發條橙》(A Clockwork Orange, 1971), 原創性極低。

相對而言,彭浩翔最擅長的類型是「愛情輕喜劇」。他這一系 列作品, 電影語言貧乏, 鏡位變化與氣氛設計等皆乏善可陳, 但在 文本語言上卻顯示出一定的原創性, 富寫實色彩的詼諧對白成功製 造出戲劇氛圍。但當他的電影缺少了對白語言這方面的優勢時,效 果就往往會大打折扣,《公主復仇記》(2004)便是很好的例子。此 片雖然仍是彭浩翔擅長的愛情電影、卻雜糅了懸疑片的元素、氣氛 較嚴肅,對白文本亦少了招牌的揶揄式趣味,出來後反響平平。

#### 一切從「性」開始

彭浩翔的愛情喜劇,其實也可以歸入性喜劇類型,而他的性喜 劇糅雜了軟性情色片與愛情電影。他是一個典型用性喜劇邏輯與思 維構建電影世界的一位導演。

綜觀彭浩翔的電影,引發戲劇的「干擾事件」 幾乎都是從 「下半身」開始的。《買兇拍人》中繆非臨所飾演的名媛被錄下性 愛光碟,更被譏諷在床上有如「死魚」,因而買兇殺人並要拍下短 片,葛民輝就是受僱的殺手;這件「下半身事件」促成了葛民輝 與張達明的相識,從而引發出整個故事。《大丈夫》(2003)更不消 提,幾個男人要解決的問題是如何背着老婆們出去「滾」。《AV》 (2005)的種種鬧劇是因為一幫年輕人希望和AV女優發生性關係。 《公主復仇記》則是一齣典型的豔照事件。即便像《伊莎貝拉》這 樣走藝術片格局的電影,「干擾事件」也源自性行為的結果——主

性喜劇類型電影最重要的一個母題,便是成長。彭浩翔在這方 面也一樣因襲,其中最具代表性的就是《AV》。《AV》是一部典 型的性喜劇類型電影,以各式各樣瘋狂的性鬧劇做主戲,而在終篇 帶出「變化」與「成長」的母題。在性喜劇中,「性」不過是催化 劑,重要的是人物在「成長前」與「成長後」的分別,正正是這種 人物的變化及由此帶來的前後反差,帶出了整部戲的戲劇性。

彭浩翔深諳此道,尤其是在此類成長電影中人物前後變化所 帶來的寬容性,因此他可肆意在前半段設計人物的「缺陷」,在他 的電影中,這些「缺陷」便是以其招牌式的「賤」來表現。那一種 以挖苦譏諷他人(許多時候是性方面)而建構觀眾自身優越感的喜劇 邏輯;片末,主人公們往往會幡然醒悟,反省自己之前的無知與荒 唐。這類「缺陷人物」很容易獲得觀眾的認同和喜愛 - 《大丈夫》 中流連夜場的男人們終於體恤妻子,體悟到夫妻之道;而《AV》 裏的一班年輕人則在瘋狂的「四仔」拍攝經歷過後,認識到AV女 優天宮真奈美的美好一面,並醒覺到自己的幼稚。二十世紀九十年 代初,以王朔為代表的痞子文學曾流行一時,彭曾説自己亦受其影 響;跟痞子文學中相類似,其電影裏的人物也是先降低身段製造自 己的無理態度,最終卻回歸正統與主流價值。所謂「刀子嘴豆腐 心一,「要賤」不過是「善意」的玩笑而已;今時今日,「賤」的 公共釋義已改變了。

問題是,在彭浩翔的性喜劇裏,人物性格的變化往往顯得隨 意,不合邏輯,其至偽善。且以《破事兒》裏〈增值〉一節為例。 影片以杜汶澤和雞頭在電話中物色酒店小姐打開序幕,杜的獨白説 明自己是酒店小姐的常客,人物明顯延續自《大丈夫》。嫖妓過 125 後,杜為妓女的手機增值,當他坐下吃牛腩麵,細細回味之前那一 幕時,竟然長出一絲絲類似「愛情」的感覺,自我陶醉起來,儼然 傳統愛情電影中的「情聖」。彭浩翔狡獪地令觀眾忘卻了人物身上 原先的「缺陷」,漸漸認同人物的轉變和最後的「純情」,並投射 其中。同樣的纙輯,也見諸愛情喜劇《春嬌與志明》裏。片中刻薄 成性的主角余文樂,自始至終腳踏兩船,片末卻霎時覺醒,要挽回 與前女友的關係;彭浩翔將這種性喜劇式的人物變化,變成一種純 粹功能性的手段,至於人物的合理性,則完全置於不顧。

今年名利雙收的《低俗喜劇》(2012),擺明車馬,自嘲低俗, 作為一部商業電影,本來無可厚非,但片中的低俗人物既擺出「為 電影犧牲」的做派,又頻頻轉化出「溫情」的一面,就不禁讓人懷 疑其中的真誠。片中杜汶澤飾演電影監製杜惠彰, 我們看不出他對 電影有過真正的熱情,對他來說,電影只是一盤生意。另一方面, 彭浩翔又在父女關係上大做文章一父親雖然有很大的缺陷,例如他 經常在女兒面前上演一些「兒童不宜」的戲碼,並沾沾自喜,但畢 意環是很疼女兒的, 彭在片末便特地泡掣了一場「動人」的溫情 戲。電影劇情只求瘋狂搞笑,完全無視於性喜劇類型中人物轉變的 合理性。

#### 對女性的偏見與獵奇的視角

縱觀彭浩翔的電影, 男性主人公們永遠都是下流低賤的港式 「仆街仔」形象,但最終都會「浪子回頭」。如上文所説,這些貫 徹始終的「仆街仔」角色,驗證了彭浩翔電影中人物轉變的唐突。 另一方面,在這些持續以男性立場做主導的電影中,女性自然成為 消費品和受害者,如《低俗喜劇》中陳靜所飾演的港女,「低智犯 賤一。

即使在愛情喜劇《志明與春嬌》與《春嬌與志明》系列中,也 有不少對女性角色的揶揄嘲弄,包括對於Brenda的外貌不遺餘力的 挖苦,以恐怖片形式對「克夫」女子的訕笑…。在闡述志明與春嬌的關係時,春嬌被描繪成典型的港女代表,缺乏主見,「想玩又玩不起」,輕易投入曖昧的關係卻又難以自拔。這種描繪在第二集中尤為明顯——面對輕浮越軌的志明,春嬌難以抗拒,只能一面迎合一「我想擺脱張志明,但自己卻變為了另外一個張志明」。《伊莎貝拉》裏的杜汶澤,無論私生活和工作都劣蹟斑斑,一事無成,但伊莎貝拉卻對他一往情深,癡心等待。女性角色不但沒有嫌棄這些「賤男」,反而深受吸引,甘心受困。彭在人物變化的設計中,總會讓壞男人們最後迷途知返,一方面滿足了男性觀眾的自戀訴求,另一方面也讓部份女性產生對男性的憧憬與認同。

假如彭浩翔對港女的描寫總帶偏見,他對外埠女性卻是充滿了一種「奇觀」式的獵豔消費心態,這從他的第一部影片《買兇拍人》開始,便展露舞遺。片中樋口明日嘉所飾演的AV勃起輔導員,被視為主人公心目中的「女神」,主人公渴望與她發生性關係卻又不敢承認,最後當然一如所願,滿意收場。彭對於大陸女性的性想象更加外化,包括衣着身材和開放大膽的作風。《春嬌與志明》中的楊冪本是文藝青年,卻被包裝成一個頭腦簡單的人物,完完全全是一件消費品。

#### 合拍片之路

彭浩翔於2004年曾以愛情加懸疑的《公主復仇記》探測內地市場,並不成功,反而「愛情喜劇」才穩妥,因為愛情與喜劇這兩大類型,在審查上都不會遭遇太大刁難,成本也較為低廉,而這又恰恰是彭浩翔最擅長的領域,所以很快就催生了《春嬌與志明》。

《春嬌與志明》能夠在合拍片市場成功,很大原因是為了這部電影拍得仍像港產片。CEPA簽署後,合拍片也試過如《炮製女朋友》(葉偉民,2003)和《不再讓你孤單》(劉偉強,2011)這類愛情戲,票房失利,「中港演員」搭配所造成的隔膜是主要原因。在《春嬌與志明》裏,彭浩翔聰明地將愛情戲的主人公保留為香港演

員,而合拍片固定要求的大陸演員楊冪與徐崢,則被擺放在故事中輔線的位置。另一方面,片裏極少帶濃厚大陸地方色彩的場景,更多的是酒吧、高檔餐廳、ktv等城市化風味的場地。比起《志明與春嬌》,《春嬌與志明》明顯增加了內景戲,減少了外景戲,而在本來已不多的外景拍攝部份,彭浩翔選擇了用大光圈淺景深拍攝(其實整部戲都是這個攝影基調),背景的虛焦將城市的具體面貌模糊化了,這樣,彭浩翔便巧妙地廻避了港味消失的效果,並消解了兩地文化差異所帶來的尷尬。當其他香港導演在合拍片裏捕捉「當地性」時(例如《不再讓你孤單》中拍攝北京的胡同與四合院),他卻在《春嬌與志明》裏「去當地性」,加上男女主角説的仍是廣東話,可説與一部港產片無大分別。

憑著他的聰明,彭在合拍片的市場分得一杯羹,但他的局限也不少。他所擅長的類型雜糅在類型片受限的大陸市場,本身已不容易發揮,而他鍾情的「性話題」,在合拍片裏也不能肆無忌憚;比起《志明與春嬌》,《春嬌與志明》中的性話題已經較為隱晦。在類型片方面,彭幾乎只有「愛情喜劇」一條路可以走,他的下一部合拍片《撒嬌的女人最好命》亦是同類作品。回頭看彭浩翔拍攝的所謂純港式製作,雖然創作活力已大不如前,但在商業上依舊能夠依靠類型模仿和性話題贏得喝彩聲,並以「粗口」將自己打造成文化維權和保育的人士。一如他喜歡運用的類型糅雜,彭將自己塑造成為一個雖有「明顯缺陷」但又「政治正確」的人物。他並非真誠,但他聰明,奈何。

# 狺個導演直爆炸

-簡析回歸後的邱禮濤電影

家明

談九七後十五年的香港電影,一定少不了邱禮濤。

九七前他就很活躍了。邱禮濤第一部導演的電影是1987年的 《靚妹正傳》,同時他也身兼其他電影的攝影師,首部攝影作也是 1987年: 黃泰來導演的《英雄好漢》。由八十年代一直至今, 邱都 是導演、攝影同步發展」,但他絕少在同一部影片中身兼導演及攝影 的,只有1993年《太子傳説》是例外。

邱禮濤在影圈廿五年,見證本土電影工業走向式微。九七香港 回歸後,電影人、電影製作日漸北移,合拍片愈來愈普及。香港電 影雖大幅減產,若從數字看,邱禮濤仍領風騷。回歸後的十五年, 邱是香港最多產的電影導演。由1997年7月1日開始計算,直至2012 年12月底為止,邱禮濤最少執導了41.5部電影2。十五年來,幾乎平 均一年三部,只有2000年他沒有執導的電影問世。這年他用了十四 個月時間攝製《老夫子2001》(2001),同時也參與了《笨小孩》及 《順流逆流》的攝影工作。他在2010年出版了《一個電影導演的 文化思考與實踐》一書, 裏頭的自我簡介, 最後幾句這樣寫道: 「2000年後重返校園,獲香港嶺南大學文化研究碩十學位,現為文 化研究博士候撰人。| 邱八十年代在浸會學院傳理系畢業後,即投 身電影行業,2000年後再回到嶺南大學維修。

所以邱禮濤近年除了電影人以外,也多了個知識份子的身份。 讀他2000年後寫的一系列文章,不難發現他的理論董陶,學術味道

比以前重了,援引中外典籍(西方如詹明信及福柯,香港有馬國明及 129 羅永生等)。邱禮濤的博士論文,是「從禁片探究電影審查制度如 何規管思想、説話與言論自由 | 3。當然他對文字、文化的愛好,不 始於今天。在中學時期,他已迷上樂與怒音樂、獨立短片,並在多 份報章雜誌撰寫文章。從事電影工作後,他也先後創辦過《中國青 年周報》及《大影畫雙周刊》等雜誌。1997年,他與朋友創立「淮 一步多媒體有限公司」。邱禮濤也有多本著述,如《醉傲千山》 (1989)、《大搖大擺》(1997),《這個女兒真爆炸》(2004)及上文提 到的《一個電影導演的文化思考與實踐》等。他2000年重回校園, 身份、稱函或有改變,也是貫徹一直的志向而已。

重返校園有助他思考「香港電影人」的身份。2000年是世紀之 交,也是邱禮濤電影創作的分水嶺。2000年後,他參與編劇的電影 更多,更貼近傳統定義的「作者型」導演,在此以前他的編劇作只 有1993年的《的十判官》4。更重要的是,2000年後邱禮濤電影的 「言志 | 味道更重了。這可分兩方面談,一是他在商業片中加入了 不少時代、政治的訊息。第二,他先後拍成了《等候董建華發落》 (2001)、《給他們一個機會》(2003)、《性工作者十日談》(2007)及 《性工作者2:我不賣身,我賣子宮》(2008)四片。這幾部作品社會 議題較強,重視資料搜集,並都以邊緣人物為主角。這些電影都是 邱禮濤與楊漪珊共同編劇的,邱禮濤説:「楊是個很懂得搜集和處 理資料的人。過程中,她幫上很大忙。|5《等候董建華發落》及 《性工作者十日談》更由楊的報告文學改編而成,嚴謹調查為電影 提供厚實的基礎。

<sup>1</sup> 邱禮濤坦然更想當導演:「但無奈《靚妹正傳》票房、口碑都差。| 見陳耀 榮、李焯桃編:《焦點導演邱禮濤》,香港國際電影節協會出版,2007年3 月,頁7。

<sup>2</sup> 邱禮濤的電影片目,可參見 http://www.hermanyau.com/cfilmography.htm。 1997年7月1日至2012年12月之間,他共執導了41.5部電影,那半部是2010年 為香港國際電影節「香港四重奏」拍的短片《牛炒糯米飯》。

<sup>3</sup> 謝傲霜:〈讀書:邱禮濤又傾又砌管治詭計〉,《明報》2010年12月12

<sup>4 2000</sup>年後,邱禮濤參與編劇的電影包括《老夫子2001》、《七號差館》、 《殺科》,2002年的《風流家族》,2003年的《給他們一個機會》,2004 年的《男上女下》、《這個阿爸真爆炸》、《驚心動魄》,2005年的《子 夜冰封》,2006年的《半醉人間》、《戰神再現》、《黑白道》,2007年 《性工作者十日談》、《降頭》,2008年的《性工作者2:我不賣身,我賣 子宫》,2009年的《頭七》、《同門》,2012年的《高舉愛》等,都是跟 人合作編寫。

<sup>5</sup> 邱禮濤:《一個電影導演的文化思考與實踐》,進一步多媒體有限公司, 2010年11月,頁17-18。

### 130 言志商業片

邱禮濤由八十年代開始,電影的題材一直很多元化;產量很 多,是行業內的快刀手。他擅長不同的類型:鬼片、喜劇、黑幫電 影等。2001年,他的商業成就邁向高峰;由徐克監製、邱編導的 《老夫子2001》在4月公映,錄得一千八百三十六萬多的票房成績, 僅次於當年的《絕世好bra》,成為該年香港最賣座華語片的第九 位。6也是這個時期開始,邱禮濤無論拍其麼題材、類型的電影, 都帶有鮮明的社會面向,巧妙利用商業電影的空間,去緊貼時代命 脈,傳達他的訊息。

以2002年的《反收數特遣隊》為例, 這雖然是一部以警、賊為 主角的喜劇,但故事卻以1997年後香港經濟低迷、樓市負資產為背 景。李修腎繼續扮演警察,但他的角色李sir,卻因為欠下信用卡債 項四十萬元而煩惱不已,位高權重也毫無自信。李sir的手下也欠債 **纍纍**,影片中的警察都落泊潦倒,一洗李修賢警匪片的英雄形象。 諷刺地,《反收數》中當輔警的律師Brian卻惹人艷羨:甫出場就很 有氣勢(開名貴紅色跑車);另一幕日本餐廳的和牛飯局,Brian的闊 綽和警察的寒酸對比,令人忍俊不禁。李sir的下屬Benz(許紹雄)物 業貶值成負資產,他向妻子(羅冠蘭)埋怨:「依家炒咩樓啫?!成 世人買過一層樓咁大把! | 物業自用也當投資保值,是很多香港小 業主的心聲。《反收數》開宗明義衝著董建華政府而來,林雪演的 黑社會大哥說:「香港失業率6.7,董先生連任五年,一定升到10至 20%,香港一定有運行,係我地既大好機會。依家經濟唔好,我地 扯高啲息佢。 | 董建華民望甚低,卻在02年2月在臺無對手的情況下 連任行政長官,同年的《反收數》立即揶揄一番。

林雪他們惡形惡相,其實是對貌似「以客為尊」的銀行及財 務公司的挖苦。《反收數特遺隊》一眾警員,後來唯有靠「地下 組織」,跟黑道勢力對抗才重拾自信。這雖然是部無傷大雅的喜 劇,但也顯示了對法律制度的不信任-Brian這律師角色「有奶便

是娘!,在同一警局內,這刻他是輔警,下一刻換回西裝就是惡棍 的代表律師,一派政治中立的技術官僚作風。不過Brian後來洗心 革面,自告奮勇為警局的「債仔」提供法律意見,更加入李sir他們 組成的「反收數特遣隊」; 這半唐番角色相當可愛。「國際金融中 心上的深層次經濟矛盾,警察也只好用非法手段了。

又比如邱導演的《三不管》(2008),此片沒有在港公映,看上 去應是數碼拍攝、成本較低的科幻片,橋段像《大挑殺》加《恐懼 鬥室》(Saw)的混合(邱禮濤一直有拍香港cult片,1993年《八仙飯店 之人肉叉燒包》及1996年《伊波拉病毒》已馳名遐邇)。《三不管》 的時空是2046年,「一個沒有季節的城市」。那裏犯罪率高,因為 囚犯太多,監獄已實行囚犯自治;電影最初的字幕説,這是個「自 生自滅、無法無天,滿載人渣的垃圾地!,「是十九區自治的城 寨 | 。顯然,「2046 | 、「自治 | ,「城寨 | ,「十九區 | 以至影 片裏頭的「天星碼頭」鐘聲,都令人輕易想到,這監獄有香港圍城 縮影。片中有種叫「BL23」的致命病毒在蔓延,除了聯想到2003年 「沙士」,「BL23」四字其實是「基本法23條」(Basic Law Article 23)的縮寫。2003年的沙士及廿三條,都跟董建華的失當施政有關 係;也是由2003年開始,逢「七一」回歸紀念日市民就上街遊行, 表達對政府的不滿。

《三不管》的2046年,頹廢,髒亂,全無法紀,不見天日, 到處掛滿了仿納粹旗幟,城內有個叫鳥鴉的橫鸞獨裁者(隱喻共產 黨?)。米奇(連凱)及大海(林家棟)誤闖自治監獄,兩個角色警賊難 分(爭著不認自己是警察,否則將被囚犯處死),但關鍵時候卻見人 味(隱喻香港人?)。大海最後更重新承擔父親的責任,犧牲自我拯 救女兒,同時也救贖了自己。片中監獄圍城裏的角色勾心鬥角,互 相傾軋、厮殺,卻又怕染上「BL23」病毒,誠惶誠恐;一些對白也 有對內地法制的影射:「被人判死刑嘅落地獄,定係判人死刑嘅落 地獄?」。城內的人靠賣血為生,最後政府宣佈「BL23」來自城 寨,那裏所有人都是帶菌者,要立即屠城。《三不管》的編劇劉浩 良、導演邱禮濤是不是在指涉2003年的同時,也影射八九民運、內

<sup>6 〈</sup>主流漸復蘇 重建認同感 2001港片回顧〉,《明報》 2002年1月2日。

132 地「愛滋村」, 並預言香港不遠的將來?

邱禮濤就是如此玩味!看他2000年後的商業片,無論甚麼類型,都或多或少有這種反建制的解讀可能。不一定是我等評論人的穿鑿附會吧,邱本人的「言志」意識也相當明確。微不足道至一個電話號碼,像2009年《死神傻了》對白曾提及的「6489-7123」:「23」及「71」前文提過了,至於「64」及「89」,跟邱禮濤一樣由八十年代過來的香港觀眾,一定記憶猶新。都說香港人頑固,總念念不忘某些數字。這幾組數字也一直是我城的暗語,比如以前的傳呼機年代,但見有人用「89」、「64」作號碼的,就心照不宣,知道彼此是「不想回憶,未敢忘記」的同道中人。別看輕這幾個數字,對「石牆」而言是逆麟,對「雞蛋」而言這倒是檢驗良知的最快方法。「人與權力的鬥爭,就是記憶與遺忘的鬥爭。」邱禮濤在《記不了/忘不掉:誰的香港?》一文開始,即引述米蘭•昆德拉《笑忘書》這段話。邱禮濤的電影,就是他「忘不了」的充份證明。

2009年,邱禮濤自編自導《同門》(田彥二合編),故事濃縮在一晚,電影在九龍拍攝,旁白卻說是「南區」。那裏有五個黑幫頭目,本來相安無事。故事開始時,南區發生刺殺事件,頭目之一的Jimmy仔(潘源良繼承他在邱禮濤2006年《黑白道》的同名角色)被槍傷,黑道因此互相猜疑。影片的結構及剪接頗用心(邱禮濤拍戲雖快,手法卻往往中看),部份對白語帶相關,好像裏面的黑幫大佬戴先生(惠天賜)說:「我地當年就係幾個傻佬傾傾下。大家搵到錢,又開心。我地做阿叔嘅,要安定繁榮,唔要變,又唔要亂。」香港人不陌生的政治修辭「安定繁榮」,也被《同門》套到黑社會身上。

《同門》確有心經營「安定」與「混亂」的對比。電影快完結前,時空倒回一年前的警隊會議,警隊高層堅決破壞南區「五房人」的地下秩序,要奪回警察管治的秩序。「只要佢地亂,我地就可以瓦解依個黑幫集團。」觀眾最後知道,Jimmy仔的太太,蔡少

芬演的張樺原來是警察卧底。她處心積慮混入南區黑幫,成功把所有人瞞騙;Jimmy仔遇刺時,她身在台灣。卧底任務完成後,張樺改頭換面,飛往Vaduz過新生活。上司致電她說,「由依分鐘開始,你叫Maggie」;「依分鐘」及「Maggie」(Cheung?),可讓你想起《阿飛正傳》?卧底裹外不是人,是香港黑道片屢見不鮮的角色,喻身份危機的港人。這次由女演員擔演這隻沒有根、沒腳的雀仔,移民到陌生地方,這又是八十年代以降多少港人寫照?

張樺上飛機前的旁白,語帶調皮:「其實,對於南區依個百花齊放嘅動感之都,啲差佬又點會睇唔到呀,只不過佢地靜靜咁等一個機會咋……」這才明白,《同門》的「南區」其實暗指香港; 2001年香港政府曾以「動感之都」作旅遊宣傳口號。片中的警察藏頭露尾,引發黑幫內閧以瓦解他們的地下秩序,也似乎不是「純屬虛構」。

南區的「五房」難道是香港立法會地區直選劃分的五區?在《同門》公映的2009年,「五區」是關鍵詞彙。是年7月,政黨社會民主連線提出「五區總辭,變相公投」運動,以彌補香港沒有公投法,無法讓選民表達政改意願的不足。但「五區公投」運動卻令泛民決裂,除了社會民主連線,只有公民黨支持這次運動。公、社兩黨五名立法會議員在2010年1月集體辭職,同年5月補選重回議會。民主黨不參與「五區公投」運動,泛民主派內部對運動也意見不一。公、社兩黨議員辭職的同期,泛民黨派成立了「終極普選聯盟」。民主黨、終極普選聯盟在5月先後跟中聯辦會面,商討政改方案。中央政府選擇在這段時間與民主黨「破冰會面」,當然是要削弱公投運動的威脅。

五區泛民好比《同門》中的五房黑幫頭目,經2009至2010政改一役,潰不成軍;警察(中央)裏應外合,局勢都在他們的掌控之內;所謂的2012政改方案,只是小修小補,離雙普選之目標甚遠。據說《同門》在2008年已拍竣,但為了要切合國內審查要求多番修剪8,才遲遲未上映。但影片延至2009年10月在香港公映,時間

<sup>7</sup> 同註5,頁94。

<sup>8</sup> 小武:〈從《同門》看邱禮濤〉,《中大學生報》,2009年10月。連結:

又跟同年下半年鬧得沸沸揚揚的「五區公投」配合得天衣無縫。《同門》是受了政治啟發,還是「如有類同實屬巧合」?按時間推算,影片應在更早完成,但也不排除蔡少芬在影片首尾的獨白,包括「動感之都」、「差佬靜靜等機會」是後來才加上,令影片更合「時宜」。香港電影素以機動及變通見稱,每到改頭換面時,「旁白」就大派用場。無論有心無意,《同門》是繼杜琪峰2005年《黑社會》之後,另一部以黑幫比擬香港政治及選舉的電影。

邱禮濤擅於暗處落墨,別人以為不過爾爾,他總找到言志的空間。2011年的《Laughing Gor之潛罪犯》中有個犯罪心理學教授霍天任(吳鎮宇飾演)。香港電影中,知識份子常淪為嘲笑對象,但《潛》的霍天任卻很聰明;他被監禁時候,利用心理戰令惡霸(林雪)屈服。邱禮濤雖沒參與本片編劇(編劇為歐冠英、葉天成、黎倩儀),但從霍「揭竿起義」的對白,還是非常邱禮濤的:「當年歐洲人為咗殖民主義,將罌粟帶去金三角。」「依個世界,你順從主流嘅就係正常,唔順從嘅就有病架喇。」「唔滿意建制,行入去裏面拆散佢丫。法律係咩呀?大部份既法律係由既得利益者定出嚟保障自己。…歷史上每場革命,都係由犯法開始,我想你加入我地一齊去改變世界。」故事中的霍,透過跟金三角毒犯合作,圖以革命改變世界。眾所周知,兩部「Laughing Gor」電影都是由無線電視2011年劇集《潛行追》衍生而來,09年及11年由邱禮濤執導。第二集《潛罪犯》就安排了霍天任這個港片少見的知性、反建制人物。

邱禮濤在影圈長袖善舞,產量豐富,穿梭中港兩地,跟不同的工作人員及明星合作,協助新導演(雲翔、羅守耀的電影,不少都由邱掌鏡),圈內人對他有口皆碑,在行業內很吃得開。然而,邱禮濤的言志、不妥協,甚至質疑建制的態度卻又一直堅持。2000年後回到學院,受文化研究理論的洗禮後,他的立論更鮮明,在香港影圈別開生面。

#### 拍電影作為文化研究

http://cusp.hk/?p=1353 o

上文提及的電影都是邱禮濤於千禧後拍攝的,我將之歸類為「言志商業片」,是他在商業、類型片中尋求表達、影射及批判的空間,從中可見他對社會及政治的關注。其實他拍了更多,上文只是冰山一隅。但誠然,1997年回歸後這十五年來,邱禮濤更受注目、更受評論人稱頌的,是他幾部題材較嚴肅、手法更沉實的社會性作品,分別是2001年的《等候董建華發落》、2003年的《給他們一個機會》、2007年的《性工作者十日談》及2008年的《性工作者2:我不賣身,我賣子宮》等。

這幾部片,由籌備到拍攝,跟他的商業片大相徑庭,這點邱禮 濤完全意識到。他在2010年的《一個電影導演的文化思考與實踐》 一書中,首篇文章〈拍電影作為資本主義社會文化研究的策略〉, 正是以這些電影為題,解説構思過程,辯證拍電影的意義。

邱禮濤在嶺南大學唸的是文化研究,他在〈拍電影〉一文説,「拍電影作為文化研究的理念,其實是在『八九六四』後開始萌生」,「這四部電影作為文化研究的社會性實踐,可以籠統地理解為參與式行動研究,但當中又應用了文本細讀、文本分析、訪問、觀察、閱聽人研究和民族誌等方法,而研究和分析主要是在前期。」後文他引用了兩位澳洲學者的論述:「參與式行動研究的政治,主要是指向改變和挑戰社會的結構和關係,使被壓迫和被剝削的人得到解脱,讓人們可以認識到他們的真正本質」。。這幾句話,可說是邱禮濤拍這系列電影的精神,以學術研究的態度看待電影前期。這裏要稍作呈清的是,邱在〈拍電影〉一文説的「四部電影」,因寫作時間所限(寫於2007年5月),並未包括2008年的《我不賣身,我賣子宮》。除了《等候》、《給他們》及《性工作者》外,他把1998年一部鬼片《陰陽路之升棺發財》也放進「拍電影作為文化研究」的討論之列。

<sup>9</sup> Jenny Cameron及Katherine Gibson的論文"Participatory Action Research in a Postsructuralist Vein",可參閱網上版: http://www.sycamoreprojects.com/I\_Base/Literature/Militant%20Inquiry\_files/14\_CameronGibson.pdf。

「陰陽路系列」由1997年開始,邱禮濤共導演了其中六部。其中第3集《升棺發財》得到的評價最高,為翌年香港電影評論學會大獎的「推薦電影」之一10。邱在該文説,《升棺發財》是「關於被人視為『厭惡性』行業的殯儀館從業員故事」。事實上,《升》片後半段集中在阿紅(袁潔瑩)的際遇,説她從事死人化妝師的工作,男友David(謝天華)得悉後疏遠她,令她深受打擊,最後釀成悲劇。《升棺發財》對殯儀館工作考據認真,對阿紅這位化妝師深表同情。這部份不難叫人想到,邱禮濤或本片的編劇(曾國賜及劉孝偉),或是受到香港作家西西的小説《像我這樣一個女子》的影響。

關於這種「參與式行動研究」,2001年的《等候董建華發落》 做得更徹底。〈拍電影〉一文有整整一節是關於《等候》的,他說 本片的「研究過程最為複雜和困難」。文中提到,他先是讀到厚厚 的一疊文件,關於回歸前後,十七個未成年犯因權力交接的制度疏 忽,一直被無了期拘禁。邱禮濤在文中憶述,他閱讀報告後忿忿不 平,即時覺得要做點甚麼,於是開始了《等候》的意念。他不只閱 讀大量材料,還親身接觸事件的人物,訪問犯囚的家人及議員梁耀 宗(即片中的梁宗勤角色,鄧樹榮飾演),更到監獄探望少年犯。在 〈拍電影〉文中,他詳細描述到大嶼山石壁監獄探訪的經過:「探 監的路途相當遙遠,沒有通行證的市區私家車只能開到東涌,要到 監獄必須要乘搭公共汽車,下車後還要走一條大斜路,探三十分鐘 的監,就得花上半天,而且每次限探一人。走進高設防的重犯監 獄,感受到一種和溫度沒有關係的冰冷,連小小的聲音都會產生回 音,令你的聽覺突然變得不很靈光。」

在《等候董建華發落》中,邱禮濤又如何表現他這段探監經歷?少女張譽玲(歌手艾敬飾演),跟少年犯張有銘是素未謀面的公開大學同學,她被有銘的文字吸引,一查才知作者是囚犯,所以到監獄探望他。張譽玲坐上大嶼山的巴士,下車後時步到監獄門口。

她走進監獄的大門,這時影片用了一個幾乎兩分鐘的長鏡頭,交代她所見所聞:那裏守衛森嚴,環境過份寧靜,使鐵門開關、嬰兒哭叫聲特別響亮。譽玲要把隨身物件存放到儲物櫃,再經過金屬探測機才可步進監房。她為有銘帶來的三本書,要給獄警逐本檢查,其中一本因為是硬皮書而被退回了,另外兩本即使沒問題(《生命中不能承受的輕》及《傅雷家書》),獄警也只是把書扔進放滿書本的竹筐中,並不為有銘作個別安排。

這些冰冷無情的程序,譽玲一直歷歷在目。她的視點也成了觀眾的視點,對很多人而言(包括準備拍本片前的邱禮濤),監房是陌生的,第一次探監總會戰戰兢兢,一切像遊大觀園般新鮮(譽玲初次跟銘仔見面,連話筒也不會用)。電影詳細記下譽玲探監的路途,除了突出了製作人考據的嚴謹,也側寫了監獄與市區的隔閡,那裏何等沒人味;而長鏡頭的實時拍攝,更助捕捉現場的僵滯氣氛,令觀眾跟譽玲一同經驗,有寫實主義味道。

1987年,因為林嶺東的《監獄風雲》(1987)大收旺場,掀起跟風熱,香港一度流行「監獄片」。但環顧一眾「監獄片」,卻沒有像《等候》般詳述監獄地貌及探監路途的(值得一提的是,《等候》的監製南燕,正是《監獄風雲》的編劇)。無他,「監獄片」説的都是黑道英雄故事,但《等候》的張有銘只是個平凡少年;邱禮濤不是要寫「黑獄斷腸歌」,他借《等候》跳出類型片「larger than life」的框框,回到小人物及生活細節,實踐他的文化研究策略,正是「使被壓迫和被剝削的人得到解脱,讓人們可以認識到他們的真正本質。」

讀〈拍電影〉一文,邱禮濤不避諱解說他的思辯過程,拍攝的 方向及限制,頗見誠懇及自省。他經常提問,話也直率,比如他說 對1999年許鞍華的《千言萬語》失望,因為「只停留和局限在『菁 英文化』和『知識份子』的領域之中……其實也只是當中關心社 會、仍然希望社會存有公義的一小撮人。這是非常可惜的事情。」 到了他拍《等候》的時候,基於對《千言萬語》的觀感,他只想 「單純地說一個故事」,「好比寫文章時,不執著文采,但執著論

<sup>10</sup> 邱禮濤共有五部影片被評論學會大獎選為年度「推薦電影」,除了《升棺發財》之外,還有2001年的《等候董建華發落》,2002年的《反收數特遣隊》,2006年的《黑白道》及2007年的《性工作者十日談》。

述的清晰和準確的信息傳達」,「是直接的、不高深的、平民化的、有議論成份的『説明文』。」同時他也自覺跟投資者站在同一陣線,因為吸引大量的觀眾,也意味著「研究計劃」有機會發揮更大成效。<sup>11</sup>

繼《等候》之後,邱禮濤的《給他們一個機會》以街頭跳舞少年為主角,《性工作者十日談》則嘗試走進性工作者的生活及內心世界,同樣依靠大量資料搜集、田野考察、人物訪問,一如他所說,「更像民族誌」的研究。兩部「性工作者」完成於2007及2008年,第一部《十日談》拍舞廳的妓女,第二部《我不賣身,我賣子宮》拍「企街」(流鶯),觸及的不只是性工作者、舞男,還有社會上其他階層的人。第二部有保險經紀(黃秋生)、年青攝影師(森美)、內地來港孕婦黃蓮花(黃婉伶)等等。兩集電影拍的是不同階層的性工作者,她們各有苦衷:第一集的朱茵飾演舞廳的「媽媽生」家家,多次被男人拋棄,與愛女相依為命,片末舞廳卻突然倒閉,令她徬徨不已。兩部片的性工作者,都自力更新,敬業樂業,故事不再重彈性工作者「從良」老調。娛樂場所式微<sup>12</sup>,內地同業「北姑」來港競爭,她們跟香港一樣,面對經濟不景的壓力;同時又得承受社會的歧視眼光、性病的威脅,以及警察的不合理執法等等<sup>13</sup>。

大抵只有邱禮濤才有這種凝聚力,請來一眾明星演出《性工作者》這種實況社會劇,為性工作者發聲。片中觀眾熟悉的臉孔不少,看上去很熱鬧,於是題材雖然冷門,對市場仍具吸引力,這亦是邱禮濤平衡投資者利益及「研究效果」成效的折衷方法。兩集的女性角色很多,她們互相扶持的關係教人動容,如《十日談》中的

家家與小女兒、Nana(蔣雅文)及Happy(陳葦庭)兩姊妹,《我不賣身》中的鐘鐘(劉美君)與卧病在床的母親(邵音音)等等。女性的堅忍、母女姊妹的感情,皆兩集「性工作者」的重要命題。

值得一提的是,邱禮濤這系列的電影特別重視實景拍攝,《等候董建華》的街頭、監獄及議會,《給他們一個機會》的尖沙咀文化中心公共空間,到兩集《性工作者》的舞廳、深水埗以至雙層巴士等,都為電影注入生命力。兩集《性工作者》的菲林攝影尤其好看,光線自然,驟看頗有八十年代香港新浪潮方育平作品的味道。 說句老實話,這類平實、具生活味的電影,在2000年後合拍大片當道的年代,已經買少見少了。

接觸性工作者絕非易事,邱在〈拍電影〉也說到,「性工作者對訪問十分敏感,…有些會要求你付錢作為被訪的酬勞。願意接受訪問的,通常都有高度的自覺性,時不時會反問訪者:『仲有乜想問?』或:『夠料未?』」《我不賣身》中的Elaine(梁靖琪)訪問鐘鐘後,鐘鐘問前者拿利是,就是現實的反映。《十日談》有個關心性工作者的角色叫Elsie(吳日言),她在舞廳守候多時,多次想認識她們均不得要領,直至一次她仗義幫忙後,才被她們接納。無論第一或第二集的Elsie或Elaine,都有編劇楊漪珊的影子吧?楊的英文名為Elsa Chan。《十日談》的Elsie曾對性工作者曉以大義,説賣淫是最古老行業,但一直被父權社會歧視,弄得舞廳一眾小姐不明所以。她們甚至很抗拒「性工作者」這種政治正確的稱呼,覺得好端端的「雞」為何不用?透過Elsie及Elanie兩角可以想像,楊漪珊要深入採訪寫成報告文學《古老生意新專業》、或幹「紫藤」這類性工作者關注組織的工作,開始時多麼困難重重!

在本地電影業幾乎全面北移,「香港電影」身份愈見模糊不清的今天<sup>14</sup>,邱禮濤由2001年的《等候董建華發落》到2008年的《性工作者2:我不賣身,我賣子宫》,除了誠意可嘉,電影也作了最好的

<sup>11</sup> 雖不應以票房論英雄,但邱在《等候董建華法落》的苦心卻不大得到觀眾 青睞。影片票房只有十七萬九千多元,遠不如《千言萬語》的九十八萬, 也許證明觀眾還是愛看明星。所以邱禮濤後來由《給他們一個機會》到 《性工作者十日談》大幅使用明星。要觀眾接觸嚴肅題材,這似乎是不二 之法。

<sup>12 《</sup>性工作者十日談》側記了大型夜總會在香港全面式微的現象。到了2012 年7月,連尖東最有名的「大富豪夜總會」也逃避不了結業的厄運。

<sup>13</sup> 香港性工作者關注組織「紫藤」,網上提供詳盡的法律資訊,羅列出各案例,包括147條「唆使引誘他人作不道德行為」。連結:http://www.ziteng.org.hk/info/law\_c.html。

<sup>14</sup> 根據「香港影業協會」定義的香港電影,除了投資拍攝必須為香港公司外,五個重要崗位(監製、導演、編劇、男女主角)中,必須有50%或以上是香港永久居民;但這定義仍有不少爭議,如2010年的《讓子彈飛》也是香港電影。詳見:http://www.mpia.org.hk/content/about\_definition.php。

港片示範:百份百的本地製作,百份百的香港議題。幾部片都關注香港弱勢社群,批判社會、經濟及政治對人的宰制,質疑香港霸道的「發展」觀念。邱禮濤也不是故意要碰政治的,他在〈寫在《等候董建華發落》拍攝完成三個月後〉15一文提到,「有人認為這電影涉及太多政治,劇情也過於沉重,觀眾不會喜歡看。老實說,我也討厭政治,但有些東西是你雖討厭也得要面對,因為你我都生活在其中,而且我並不認為不談政治是香港電影人的智慧,相反,電影人也可以有他們的政治訴求,我們為什麼不能讓電影工作者用電影去見證一個年代,或用電影去為一個時代添一個眉批或者注腳;再者,通常口口聲聲說不談政治的人都是坐享其成的人。」

正如邱禮濤在同一篇文章中説,「更重要的是在拍出別人欣賞的電影的同時,也要對自己忠誠,最好還可以是忠誠於我們生活的年代。」《等候董建華發落》、《給他們一個機會》及兩齣《性工作者》示範了作為電影人對社會最起碼的承擔。這些電影予人啟發:工作、生活為甚麼沒有更多的可能性?在這個貌似正常的繁榮都市背後,還有多少我們視而不見的邊緣人物?多少可以喚醒我們良知的故事?

#### 焕然一新的明星形象

邱禮濤念舊,他拍片多,圈中有不少好朋友,曾多次寫文章講述跟這些朋友的緣份,如2005年8月的〈再見劉美君〉及〈從劉美君到《劉美君》〉二文<sup>16</sup>。邱劉二人相識二十多年,當年邱看著劉唱歌走紅,並跟她有過兩次電影合作的機會。文章寫完不久,他們便有了第三、四次的合作:《性工作者十日談》用上劉的名曲《最後一夜》,映襯夜總會臨結業前各人的悲與喜,既點題也有力;翌年的《性工作者2:我不賣身,我賣子宫》,更找來劉做主角。闊別銀

幕多年的劉美君,令人眼前一亮(劉憑本片贏得45屆台灣金馬獎最佳 女主角)。除了演員本身的實力外,因劉邱二人多年交情所帶來的默 契,也令演出更收放自如吧。

回歸十五年以來,邱禮濤電影中像劉美君這種煥然一新的例子不少,李修賢是其一。李修賢説:「自從《人肉叉燒包》便與他建立信任…。在這行頭,沒多少人像他那樣隨和。他永遠不會發脾氣,凡事笑笑便算,很難得。…在他的電影我不演警察,其實不是破例,事實是全世界都找我演警察,只有他找我做其他角色」<sup>17</sup>。在1997年的《奪舍》裏,李修賢的角色叫「騰雞」,一改他以前威風八面的形象,演一個不善辭令、怕事的小人物。好玩的是,劇情後來說他成了植物人,被半身不遂的張志力(黃子華)借用軀體,騰雞變了截然不同的另一個人,他的新性格吸引妹妹May(蔡少芬),兩人幾乎搞出亂倫關係;片中的李修賢,其實等如一人分飾兩角。上文曾提及的《反收數特遣隊》又是另一例。片中的李修賢縱使演高級警員李sir,卻債台高築,每月只有兩千八百元零用,下班便回家,為人上司毫無威信,夾在官僚冷漠的上層與放高利貸的黑社會之間,經常左右做人難。類型片明星都有固定的形象,邱禮濤卻將之顛覆,也是對類型電影的戲謔吧。

邱禮濤的演員名單中,當然不能不提黃秋生。黃與邱同年(皆 1961年生),兩人識於微時,2003年,邱在《南方都市報》專欄發表了一篇〈好朋友,黃秋生〉文章<sup>18</sup>:「認識黃秋生已足足二十載。想當年,我還在浸會學院(今天的浸會大學)傳理系唸電影,他仍是亞洲電視藝員訓練班的一名學員。在那個大家都是空有理想、不知天高地厚的時候,我們遇上了。」黃秋生回憶那段日子,坦然當時很仰慕邱禮濤:「最初覺得他很型,他是大學生,又長頭髮,我則是一個零,可能因為我仰慕知識份子。」<sup>19</sup>

<sup>15</sup> 可參見網上版: http://www.hermanyau.com/cfromQtoCE.htm。

<sup>16</sup> 可參見網上版:〈再見劉美君〉http://www.hermanyau.com/cArticlePrudence1.htm;〈從劉美君到《劉美君》〉http://www.hermanyau.com/cArticlePrudence2.htm。

<sup>17</sup> 陳耀榮、李焯桃編:《焦點導演邱禮濤》,香港國際電影節協會出版, 2007年3月,頁11。

<sup>18</sup> 可參見網上版: http://www.hermanyau.com/cArticleGoodFriendAnthony.htm

<sup>19</sup> 陳耀榮、李焯桃編:《焦點導演邱禮濤》,香港國際電影節協會出版, 2007年3月,頁8。

邱禮濤及黃秋生合作過的電影,九七年前有《中環英雄》 (1990)、《八仙飯店之人肉叉燒包》(1993)、《的土判官》(1993)、 《夢差人》(1994)、《伊波拉病毒》(1996),可算是邱禮濤風格最 狂放的時期, 黄秋生演的角色往往也乖張暴戾。九七年後, 他們 合作過《愛情夢幻號》(1999)、《黑白道》(2006)、《性工作者2》 (2008)、《Laughing Gor之變節》(2009)和《競雄女俠秋瑾》(2011) 等片;《葉問:終極一戰》則正在拍攝中。到了這段時期,無論邱 或黄,都已不再火爆。 這時的黃秋生已成為名牌綠葉,演技及號召 力都有保證,九七後他在邱的電影中都是客串性質;有趣的是,他 雖是配角,卻每每是邱電影中最懂人情世故,或最有良知的角色。 就以《黑白道》中的龍sir為例吧,電影前段,我們一直以為他對回 復警察身份的卧底海仔(張家輝)心懷敵意;然而,當海仔最後被逼 到五窮六絕,失去了對所有人的信任,差點闖下彌天大禍時,龍sir 語重深長的一番話,倒令海仔臨崖立馬:「我地成team人懷疑你, 好正路丫,换轉係你,對住一個做左八年卧底嘅伙記,你都有戒心 喇。你咪算好咯,攞咗英勇獎狀,有幾多人打生打死捱成世,到 咬糧(即退休)個日乜都有,有啲又受唔住壓力,又吞槍又跳樓又燒 炭,…唔好對自己咁苛刻,大家都係打份工啫,你做好你嘅本份, 有人砌得你死嘅。」

坊間有說《黑白道》是《無間道》的跟風作,但除了卧底題材,角色不知是人是鬼的橋段相似外,《黑白道》描述海仔回到警隊崗位的困窘,其實比《無間道》來得更務實及深入(畢竟《無》太重視明星的酷斃形象了)。黃秋生龍sir這番話,不只為卧底而發,對警隊任何老差骨也中聽,甚至放諸四海皆準;無論甚麼職業,包括電影人,只要做好本份,對得住良知就好,別人怎樣看控制不到,有時也無關重要。

到了《競雄女俠秋瑾》,黃秋生飾演同情秋瑾而愧疚自縊的 清官李鐘岳。《秋瑾》的劇本出自李敏之手,頗著重描繪清末的兩 性不平等現象。秋瑾自少抗拒纏足,長大後一直關心女權,更以一 身男裝打扮到公眾場合示威;她關心民間疾苦,後來更走進革命行 列,被朝廷逮捕後堅持用自己姓名而不叫「王秋氏」。秋瑾活在專制的父權社會,連丈夫也曾罵她「不守婦道」,反而李鐘岳這個朝廷官員,倒成為革命份子的知音人;他説:「像你這樣憂國憂民的人,在朝廷裏面已經沒有多少了。」黃秋生愈來愈老練,找他演導師(mentor)角色特別好看,他在邱禮濤的《Laughing Gor之變節》及《競雄女俠》中都屬此列,閱歷豐富,重情重義,明辨是非。

#### 小結

能不佩服邱禮濤麼?他電影產量豐富,十五年來拍了四十多部作品,可以一身兼編、導及監製多職。他遊走於香港及大陸各地拍片(下筆時他正在拍攝第一部3D電影),拍合拍片,也拍地地道道、為時代把脈的香港電影。他拍不同類型,搞電視製作,又繼續擔任電影攝影師。他同時繼續著書立説,搞出版,參與藝術發展局工作。別忘了,他也是個疼愛女兒的父親一他説《老夫子2001》是拍給女兒的;《這個女兒真爆炸》的父女關係也有他自己的影子。他還是一名知識份子,從文化研究得到啟發,在商業電影中爭取言志空間,為弱勢社群(少年犯、性工作者、女性)發聲,表達訊息。

談九七後十五年的香港電影,一定少不了邱禮濤。

# 青鳥殷勤為探看——許較華的電影之旅

黄爱玲

談九七後的香港電影,不能不談許鞍華。大部份本地影人, CEPA後才乘著合拍片的大潮,北上淘金。她的中國之旅,卻早於 1982年開始,這一年她拍了《投奔怒海》,風風火火。

《投奔怒海》是夏夢的「青鳥」出品,稍為對香港電影歷史有點認識的人,都會知道夏夢曾經是五、六十年代左派電影公司「長城」的「大公主」,紅極一時。文革時香港也染上了紅潮,左派影人都不能獨善其身,明智的夏夢於1967年9月,在一片火紅中,突然離港遠赴加拿大。據當年的報紙報導,她跟石慧、陳思思等左派電影的當家花旦曾於六七年初北上大陸,那時文革正進行得如癡如醉,她回港後不久就宣佈懷孕,未幾遠走高飛。兩年後回港,從此脱離了電影圈,八十年代初,在廖承志的統戰下重回電影界,但這次卻是以自由投資者的身份,開辦了青鳥公司,1第一部拍的電影就是《投奔怒海》,整部電影在海南島拍攝,拍了三個月,這是她第一次在大陸拍片。影片上映後在香港票房口碑皆佳,但在大陸被禁,本地的左派傳媒也沒多少好話。

1975年4月越戰結束,越南難民問題困擾了香港廿多年,直至2005年香港最後一個難民營結束為止。七、八十年代,許鞍華曾為香港電台拍過一集以越南難民為題材的單元劇《來客》(1978),做過很多資料搜集,其後的《胡越的故事》(1981)就是在這個基礎上發展出來,連同《投奔怒海》三部一起,被稱為她的「越南三部曲」。七十年代末八十年代初,中英聯合聲明還沒有簽署,香港前途未卜,香港人憂心忡忡,《胡越的故事》和《投奔怒海》當然引

起很多聯想。有趣的是,出品人夏夢竟然選擇了這麼一個題材作為重出影圈的第一炮,幾年後她又找許鞍華拍金庸的《書劍恩仇錄》(1987)和《香香公主》(1987),由香港左派的銀都出資,大陸的天津製片廠攝製,除了極少數幾個主創人員外,其他從演員到攝製隊都是大陸人,拍攝全程在內地進行,前後擾攘三年方始完成。現在驀然回首,中港合拍之路,其實早於八十年代已在大陸官方有意識的鋪排下開展了,以前是只有嫡系左派的電影公司才可以到內地拍片,這個時期非左派系統的李翰祥、張徹等導演,也都在大陸的統戰策略下相繼北上拍片,不但可以祖國的好山好水為背景,連北京故宮也大開方便之門。在這樣的一幅圖像裏,份屬新浪潮一代的許鞍華扮演了一個非常特殊的角色。

然而,《書劍》無論在評論或票房上,反應都不佳。且不論作 品具體的藝術成就如何,那時候心高氣傲的許鞍華,顯然犯了商業 片的大忌,她野心太大,沒有太把「類型片」的考慮放在心上,因 為她真正的興趣在人,不在武俠,結果武戲文拍,買票入場看武俠 片的觀眾自然大失所望,此其一。再者,全片用的都是大陸演員, 除了演乾隆的達式常在內地比較有名氣外,其他演員都名不見經 傳,不要說香港觀眾不認識, 連大陸觀眾也感到陌生。這三年, 許 鞍華風塵僕僕地在大漠裏做她的春秋大夢,香港電影此時已翻天覆 地,成龍的《警察故事》(1985)、徐克的《刀馬旦》(1986)、吳字森 的《英雄本色》(1986)等作品湧現,活力充沛,看得人眼花繚亂。 無論從類型或美學上,香港電影已走進了一個新時代,雖不至於山 中方一日,世上已千年,但也足夠讓許鞍華沈寂了好幾年,不復 當年勇。這幾年間,她曾回歸個人故事(《今夜星光燦爛》/1988、 《客途秋恨》/1990),重探奇情類型(《極道追蹤》/1991),到大陸 尋找生機(《上海假期》/1991、《少年與英雄》/1993),然後以一部 《女人四十》(1994)收復舊山河。

接著下來的十來年,許鞍華基本上貫徹她的文藝創作路線,其中《半生緣》(1997)、《玉觀音》(2002)和《姨媽的後現代生活》(2007)都在大陸拍攝;《半生緣》是香港出品,另外兩部則是純大

<sup>1</sup> 後來夏夢將青鳥賣了給安樂公司的江祖貽,有趣的是,江是非正統左派系統中最早到中國投資拍片的本地影商。

順著許鞍華這一路走來的電影之旅,我想趁這個機會,對其電 影創作裏的中國元素,提出幾點初 的看法。第一,她到大陸去拍電 影,從環沒有CEPA到現在有了CEPA,一切視平機緣,哪裏有機會 就到哪裏去拍,沒有特別的迎合,也沒有心理上的抗拒。第二,在 合拍片的大潮裏,她沒有隨著大隊一窩蜂地去拍武俠大片,倒是順 著自己所愛,一直以文藝片為主,她的兩部《書劍》其實也是文藝 片,講的還是情——家國之情、兄弟之情、男女之情。第三,自始 至終,她關心的是人,觸動她的是人的流離狀態,從早期越南三部 曲裏的越南人、《書劍》裏的陳家洛、《客餘秋恨》裏的日本母親 到《極道追蹤》和《天水圍的夜與霧》裏的大陸女子,當然,還有 正在拍攝中的《黃金時代》裏的蕭紅。第四,她對舊區舊事物的感 情源自童年往事,她對不同社區生活狀態的掌握,來自深入的調查 體驗,所以鏡頭下的街道樓房生活瑣事,上環長洲美孚深水埗,拍 來皆一任天然,不刻意求工;她的懷舊不是一種時髦。

最近重看《客途秋恨》,陸小芬依然不好看,但當小曉恩(小時 候的張曼玉)對著祖父朗朗唸起唐詩的時候,我卻感動莫名一

> 朱雀橋邊野草花 烏鳥巷口夕陽斜 舊時王謝堂前燕 飛入尋常百姓家

那是文化的根, 種子在不知不覺之間埋下了,悄悄成長,幽 147 幽邈邈地在心靈深處廻蕩著,或可名之為一種文化鄉愁。《男人 四十》裏的張學友是中文老師,平日教古典詩詞,從李白的《黃鶴 樓送孟浩然之廣陵》到蘇東坡的《念奴嬌》,朗朗上口,一家三口 還在臨終的盛老師病榻前接力唸《前赤壁賦》。人到中年的男人, 心心念念的是曾在歷史上出過幾許風流人物的長江三峽,可他卻從 來沒踏足過。影片以驚濤拍岸的三峽景觀作結,最後一個鏡頭落在 一塊空白的黑板上。縱然影片有不少瑕疵,但那份對文化失落與人 生況味的感喟,在港產片裏又到哪裏找去?應該不是巧合吧,《桃 姐》也以古典詩詞作結,那是李商隱的一首七言律詩一

> 相見時難別亦難 春風無力百花殘 春蠶到死絲方書 蠟炬成灰淚始乾 曉鏡但愁雲鬢改 夜吟應覺月光寒 蓬山此去無多路 青鳥殷勤為探看

去年初夏到台北,拜訪一位畫家朋友。他多年來信奉佛教,生 活簡樸,每天誠心畫畫,筆下的一花一草,一杯一缽,都是靜好。 到了這個境界,畫書已是修煉。他很喜歡《桃姐》的這個結尾。 我 不喜歡梁天的演繹,但這首詩放在這裏,也確是好,那是歲月沉澱 的感悟。朋友沒有看過《天水圍的日與夜》,要不然,他肯定會更 喜歡,作品所流露出來的生命情懷,有一份千帆過盡的通誘恬淡, 卻又不失悲憫體恤,早現了一幅溫煦的人文景致,在香港電影裏難 得一見。很多人都把這部作品放在本土文化的論述裏來看,許鞍華 的確拍出了天水圍的生態,但那又何止是天水圍呢?

一如很多評論已指出過,跟同輩的徐克、譚家明不同,許鞍華 的電影不以風格取勝,而且她的創作常不穩定,頗難捉摸,但在香 港電影的版圖裏,她又確然成家。當現在大部份香港人都不願意跟 歷史產生任何聯繫的時候,她的作品卻流露深入骨髓的鄉愁。《客 徐秋恨》 裏的父母相識於戰後的東北,其後一家大小寄居澳門,祖

149

刻下,許鞍華正在拍攝《黃金時代》,蕭紅的故事。蕭紅黑龍 江出生,在戰亂中輾轉流徙,卻創作不斷,1940年初南來香港,兩 年後病逝。這將會是怎麼樣的一則故事?實在無從想像,但從暫定 的片名看來,個人在大時代裏的命運,顯然還是許鞍華最關心的命 題。無獨有偶,王家衛拍《一代宗師》,許鞍華拍《黃金時代》, 底色都是那個動亂的時代。他們的鏡頭底下,一個是武林高人,一 個是文壇才女,一武一文,一男一女,卻都將最後的歲月留在了零 丁洋的一個小島上。回歸十五年有多,香港電影是應該沉澱下來, 眼光放遠,不再光盯著自己的肚臍,那才能真正的看清真我。

### 訪問杜琪峰

訪問、整理:安娜

我會將回歸十五年當成第一階段的蜕變,有些基本的追求與改變 已初步達致了,但往後呢?下一階段的蜕變會是如何,那就真是 説不定了。

我們應該讓年青一代去尋找未來,應該支持這代人去創立他們的 雷影路線,或者闖出代表香港的另一番局面。過去只是一個歷 史,他們可以學習,可以捨棄;但未來終歸要靠他們的。

---- 杜琪峰

問:可否談談對回歸十五年來香港電影的印象和感覺?

答: 這十五年的發展可以從幾方面說。在某程度上,特別在最近 三數年,多了電影工作者就業。有些許多年沒有拍戲的導演、 演員與工作人員都因為國內的電影市場開放而有機會工作。另 一方面,因為國內的電影業還是處於發展初期,令許多大片湧 現,當中有部分是承接了華語電影中的優良質素,亦改善了近 年港產片比較差的環節。當然,演員是最受惠的,這幾年演員 曹漲得非常厲害。 導演費、編劇費亦然。

壞影響方面,我覺得回歸後的本地發展突然停頓了、緩慢了。 因為現時很多製作都不會留在香港,特別是需要龐大資金的大 制作;香港的觀眾數量不足以今大制作回本。港產片忙於嫡應 國內的送審制度與拍攝條件,令它們在質量上幾乎沒有進步, 缺乏突破。同時隨著很多電影工作者回國內工作,使後輩少了 機會跟資深團隊合作學習。

雖然香港近年電影製作減少,但獨立電影卻有不一樣的發展; 它們承襲某些優質的文藝片與地道文化色彩,創出新意。這是 一個另類的空間;部分主流電影的空間失守了,又有別的空間 出現。但再探索下去,這些文化與生活的改進並沒有令電影娛

樂有所提升,我覺得這是比較吃虧的。

無論如何,九七後香港的創作人持續有安身立足之地,大家都 能夠工作,這是比較好的。誰也不能預視日後的發展,可預期 的是影圈會受制於國內的電影需求。舊日港產片「乜都得」的 世界不會再出現; 這是時代,沒有法子。

近幾年的社會變化也很大,這一代的年青人開始主動發聲,開 始主動要求。也許這是個蛻變時代。少時港英統治,大家只有 努力的幹,喊得聲嘶力竭都不會有人理。從以往的悶聲不響努 力苦拼,演變到現在的青年會説「我們需要協助;我們需要空 間1;我認為年青人的追求是對的,我也歡迎這些聲音。但發 聲之後,將來究竟會發生什麼事呢?我會將回歸十五年當成第 一階段的蛻變,有些基本的追求與改變已初步達致了,但往後 呢?下一階段的蜕變會是如何,那就真是説不定了。

我們應該讓年青一代去尋找未來,應該支持這代人去創立他們 的電影路線,或者闖出代表香港的另一番局面。過去只是一個 歷史,他們可以學習,可以捨棄;但未來終歸要靠他們的。

問:九七回歸在政治和文化上都是一個大轉變,它對電影創作有沒 有即時或長遠的影響?

答:所有即時影響在十五年間都盡見了,至於長遠的,則要回溯整 個政治制度。「一國兩制」與「港人治港」是基本法中既定而 必須遵守的,可是,我倒越來越懷疑這兩點原則。我所見的已 不太似是「港人治港」,而「一國兩制」又幾乎是傾向了「一 制一。我同意我們是中國人,我們屬於中國;但偏偏基本法又 訂明我們可享有「兩制」。我們以為香港以往的生活方式、基 本的社會精神、言論自由、法治精神等都是受「兩制」保護 的。但現時看來這些許諾一直在變。我不反對變,問題在於 變成怎麼樣。太過依循國內的意識形態時,就好像脫離了「兩 制一的框架,香港人亦不習慣。

無奈香港是中國的一部份,始終都要受中央政府管轄;兩者離 得太遠環是會出問題。衝突往往源於中港兩方在分界線的禁區

挑起事端;有時是香港人自己挖些事情惹麻煩,過了界。沒有 151 誰對誰錯,這條線不止有一邊在推,而是雙方互有拉扯,各有 青仟。

當你要求的自由空間要無限大時,就必定會碰到障礙。留在 香港拍片的,基本上沒有人規限不進說什麼。我未曾聽說過有 一部電影是因為講內地的敏感題材而禁映的。我們正在一個框 定的範圍內挑戰某些東西。如果是在挑戰的話,則要看看成果 如何。我們要考慮日後要走此路時,目標的群眾是在哪裏?再 者,如果有些人畏首畏尾,又能否完成原來想做的呢?

我認為這個可被挑戰的空間日益收窄。電影會隨著社會變遷而 有變化;每個作者都有各自的定位,大家要自行決定能夠站到 哪個位置,能做什麼。至於那條分界線,定在哪裏就是哪裏, 不要動它。

問:銀河映像九六年成立,它的成長幾乎與回歸的日子重疊;銀河 映像早年致力發展獨具風格的低成本電影(如《一個字頭的誕 生》、《鎗火》),到了二千年就拍了《孤男寡女》。有人覺得 這是妥協,有人認為是轉變,你亦曾説過那時候明白公司需要 生存。我想問當時你抱著一個怎樣的心態?是否早知道有拍回 主流片的一天?

答:銀河映像中最重要的精神是原創性。我們沒有説過要發展極 端地與商業市場相違背的電影。銀河映像不是一所藝術電影中 心;銀河映像是對電影的尊重。我們尊重商業電影的成就,亦 尊重藝術電影的成就。不管誰進銀河映像,只要他有原創的意 念,我們都要尊重他。然後,他創作出來的電影是好片抑或爛 片,不重要。重要的是我們一眾電影工作者為著電影所賦予的 空間與權利而奮鬥;必要時我們就會使用「電影」這兵器。如 果銀河映像要倒閉,我就要負責;我們不想因為要發揮自己的 才能而拖垮公司。

拍了《孤男寡女》以後,其實銀河映像仍有製作如《PTU》、 《文雀》、《放‧涿》、《意外》,這些都不屬於主流電影。

作者必須肩負起對社會、對時代的責任,同時仍能保留個人的 元素。創作真是一件非常個人的事,強迫創作者做一件不屬於 他的工作會事倍功半。我們一方面要守住原創性,同時又要存 活。在這個前提下,銀河映像既有平衡兩者,亦有為創作而不 懈努力。只要有這個堅持,商業片、藝術片,什麼片都可以 拍。

問:現在的新晉導演,偶爾會被認為少了八十年代電視出身的導演 的紮實訓練,在經驗、執行力、場面設計、對電影語言的掌握 以至創意都被比下去。你是否同意?你認為電視/片廠片的訓練 有多重要?

答:不同年代都會培養出不同的人。從實際著眼,「紅褲仔」對片 場製作的工序非常熟練;但電影創意不是講這個,而是講你的 腦袋想什麼。胡金銓——一位我很尊重的導演,他起初不是當 導演,但重要的還是講他的理念。他的電影是來自他看到的世 界,拍成之前沒有人知是怎麼模樣的。現在的年青人有太多東 西可看,沒有自己的東西,他們看得越多反而越差。我經常鼓 勵他們多看多做,可是他們做出來也不過是看了那些,卻沒有 他們自己的個性。他們不珍惜腦裏的幻想、信念、意念。有意 念的人會先想「為什麼我會如此?為何我會如是想?」; 這就 是分野。不一定用你的意念要説服對方,征服別人,但必先要 知道「我是什麼」。那就意味將自己的想法影像化,創作成故 事。

獨立思考在這裏是關鍵要素。現在的教育重視分數,有誰去 教獨立思考?加上社會太完善,少了刺激年青人思考的難關。 以往的小朋友會挨餓,現在完全沒有了這回事;不是説挨餓很 威,而是當時我們連點滴都不敢浪費,食冰棍也會懂得走到樹 蔭下,免它溶掉──換句話你要活用手上的資源去「醒目」 地食冰棍。社會艱難,卻在成長時給了我們許多細節。現在 社會優越,生活的細節少了,只有「母親強迫學琴」和「媽媽 吩咐不要看電視努力讀書 | ——以往不會有人說不要做這不要

做那。現在社會緊張,壓迫力越來越大,苛責年青人亦不太公 153 道。

自由,我認為,是最重要的;自由使人思想。怎麼今年青人 自發地喜歡一樣東西是不容易的; 別強迫, 現在很多「嗜好」 是迫出來的。他可能完成了大學課程,但他原來未曾享受過大 學,欣賞過大學。這是一個大問題。胡金銓導演説,電影重於 細節,一切的細節就是電影,謂之電影感。嘩,這句話真是可 圈可點。我覺得現在都沒有了細節。年青人許多時逕取別人的 東西當作己物,這未必是故意,是潛意識的挪用,但那些已經 是他們思想中的所有。

舉辦鮮浪潮這八年間,我留意到年青人其實是思想狹窄。他 們不容許自己放膽幻想,往往偏側於眼下發生的題材。那年流 行保育,就一窩蜂的説保育;今年七一話題熾熱,他們就往那 裏鑽。這也不算是錯,但為什麼人人盡皆相似?為何不能將創 作空間拉闊?鮮浪潮沒有指明要拍什麼,何不勇敢嘗試?何故 要追逐風尚,取悦某一批人?當你要建立自我的時候,你就是 你。你的所有論調與呈現手法其實可以很個人。無需在既定的 範圍內,人云亦云以求和應。或者 直説你的故事,本身已有很 大共鳴。

現時的年青人幻想力既低,經營細節亦差。細節差意味著事件 的過程都被淘空了。年青人往往要考證推演,找出一個理論目 名,然後從理論中得知自己想講什麼。他們不知道自己的視野 (vision)是什麼。作者最重要是有自己的視點,然後以一個人或 一件事套入視野中,又或用某些東西使視野成形;這才是創作 的根本。我認為,如果社會沒有可讓創作人自由奔放的氣氛, 他們就總會是這樣的原地踏步。

我們身處的年代,溫柔點説叫浮動(floating),難聽的就叫動 蕩。每隔幾年就會有一次大變革,洗牌執位,我相信未來 二三十年的變動上落仍會非常厲害。放眼看二零一七,屆時又 不知會有個怎樣的選舉,出個不知如何的特首,然後隨著政制 上的不穩,自然會引起許多社會波動。置世亂世,唯有自食其 力,好好把握機會。

問:談起創意與創作者的成長,可否說說你拍完《碧水寒山奪命 金》後回到TVB的七年中,最大的得着是什麼?這過程怎樣令 你再有信心重扳影增?

答:我當時實在太過妙想天開。我入無線做Boy時,覺得如果四年 內當不了副導演,我已可以打消立足於影視圈的念頭;誰料不 到兩年就晉升做副導,那時再給自己訂下一個目標,要在四年 內當上導演;結果我亦能在限期內提前達到目標。正式做了導 演後,我下一步的理想就是執導電影;兩年後我就有機會拍了 首作《碧水寒山奪命金》。看似事事順遂,但到了此時才恍然 明白,原來做導演根本不是我想像中那回事;按步就班一級一 級的走上去,不會自然令我成為一個真正的導演。導演必須诱 徹明白電影是什麼; 那次經驗清楚的告訴我, 我根本沒有資格 當導演。

回TVB最大的原因是我想尋找「導演」究竟是什麼。學院出身 的可從書本上讀到許多關於導演的知識,在電視台由低做起的 人員缺乏有系統的訓練,只好靠自己慢慢摸索領悟。導演在創 作上必須有明確的思維。劇集即使不是由導演執筆撰寫,但他 必須消化編劇的用心;導演必須先有自己的判斷,明瞭自己有 什麼創作空間。

連續劇不能大修劇本,改了故事就接不下去,所以千變萬變 也不能動劇本。不過,導演也不一定要按編劇的方式來呈現故 事,他可以透過風格和directing來創造屬於個人的東西。不論戲 是怎樣,導演的格調仍可以千變萬化。我希望每一場戲、每一 個劇集裏,都能夠找到可以活用的素材。

那段時間,我一年之中有三百多天都是在工作。密集的工作量 令我可不停的嘗試各種拍攝方法; 在剪接和音樂上都多花工夫 學習,又會參考其他不同電影,師法別人的做法。回頭再看, 這個過程是值得的。

沒有第一部電影的失敗,我在電影上的造詣就很難再發展下 155 去。萬一《碧水寒山奪命金》是成功的話,滿足了,我可能就 會在那個層次止步。經過重回TVB七年的冷靜與學習,今我更 肯定自己日後的電影之路。

問:眼下的電視圈與歌壇都幾乎不再出產明星,現役當紅的影星亦 會漸漸老去,有誰來接棒?

答:最重要環是看社會上有沒有孕育人才的空間。我深信當本土文 化再次强盛時,方有機會創造新星。以現時大家競拍合拍片的 環境,香港很難有這方面的發展。舉個例子,台灣電影工業曾 經陷入絕境, 比現在的香港更差, 幾乎可以用死寂來形容。但 為什麼近幾年台灣電影能嶄露頭角,幾部台片在香港更有不俗 的票房成績?因為台灣一直都注重本土文化,經歷了幾次總統 大選,社會逐漸安定下來,國民對台灣的歸屬感越來越強。而 且他們的人口有二千餘萬,比香港多,可以形成一個自給自足 的電影市場。以往港產片有東南亞市場,靠賣埠,觀眾比現在 多四五倍;往日港產片能賴此生存,現在不行。

但那只是其中一個論點。真正的問題癥結在於我們缺乏本土文 化。不要指望舊一批導演去改變香港電影;真正可以改變未來 的是從學院出來的電影工作者。

一方面,這批學院派的年青人應該去講他們想講的事,但講 了之後的下一步應該如何?我們要等,這個下一步不會太快出 現;等到社會上的鬥爭吶喊都沉靜下來,大家回到各自的崗 位,就會切實的考慮要做什麼。整個蛻變的過程仍在進行,台 灣的則完了。從馬英九與蔡英文的選戰就可看出台灣已慢慢 穩定下來;這個選舉公平,沒有太多擾攘。人心甫定,就開始 尋求前途。香港究竟還要等什麼才能邁向定局?是否期待二零 一七年有個理想的普選?我不是先知,我不敢說會不會有這個 空間和機遇。

如果香港運氣好,一七年的普選順利,亂語爭端偃息,社會 會進入一個有建設性的階段;那時年青人可有作為的時代就來 了。你問我幾時會出現明星,我答只有有好的劇本和好的導演才會出現優秀的明星;只有有好的音樂人才會出現一流的歌星。我認為一切皆以創作先行:我們已有一個光輝的電影歷史源流去支持後來者,如果加上本土文化與良好的創作班底,形成一個有利創作與多元發展的氣候,我相信屆時香港可媲美現在的台灣。

衝擊過後,回歸本位;年青人要為香港貢獻,必先要做好本份。本份做好,氣氛自然順勢而來。問題是現在的年青人都未做好份內事。我從不少大學教授的口中得知,現時的學生都習慣不交功課、不聽講課。欠交功課也不算重要,重要的在於學生有沒有確立自己的思想和理念。時常有年青人說想拍電影,但若心思未定,即使給他拍也不會成功。我十分希望電影界的同業能多提攜年青人,我不想下一輩會出現一個人材凋零的境況;我們老一輩的導演都希望提拔有能力的人,扶持更多精英。所以,現在就看年青人能否爭氣,他們一定要珍惜這段時期的言論自由和創作自由,竭力去保護它不受損害。

問:港產片衰落,創作者、影評人、觀眾互相指責,好像彼此都 有責任。先不論近年港產片的藝術成就或文化意義,從最基本 看,大部分港產片不知打從哪時開始就失去了娛樂性,完全不 耐看、不吸引。你有何看法?

答:以往的電影工業系統完善,影業最盛行時有四大主要旗艦:嘉 禾、邵氏、德寶及新藝城。後來邵氏退出,由德寶接手,與嘉 禾、新藝城把持香港三條港產片院線。這三條院線每年要上映 的電影超過二十部,它們的目標基本上就是票房。如果電影的 票房不濟,很快就會被迫落畫。另外,籌備時老闆已指明他的 電影不只求針對某類觀眾,而是要求票房爆滿。大家都不會跟 老闆說什麼藝術性與責任;責任在於創作者能不能搞好票房收 入。那幾間大公司都有片場、有發行、有自家的院線,是徹頭 徹尾的片廠模式。近十年來有沒有一間香港電影公司備有各個 相關的部門?沒有。我可以答,一間都沒有。我只能稱現在的 電影公司作「山寨」。

大片廠要保持多產,就爭相網羅人才,形成了良性的競爭氣 氛;大家的目標只有一個——觀眾。觀眾愛看什麼,就拍什 麼。有些有良心的導演會兼顧票房與創作責任,有些不管好歹 屎尿屁也沒所謂。我覺得都無傷大雅,娛樂而已,看罷笑過離 開戲院後都不太要緊。那時的懷抱闊,胸襟廣,只要規規矩 矩去拍電影就可以了,不會有什麼麻煩。那是一個百花齊放的 年代。文藝片亦曾經票房大收,《阿郎的故事》收三千萬票 房,《秋天的童話》有兩千幾萬;這些電影也可有商業上的 成功。不是説喜劇和動作以外的戲不可以拍,而是在於誰去 擔網、內容說什麼、何時伺機而出,一切都要估量得很清楚。 電影公司要支撐整條院線,某些時候都需要博一把;當然有時 是很穩當的,找到周潤發,給他一枝槍,幾乎可以篤定放在暑 假或新年上映就有斬獲。那時的生意氣氛濃厚, 戲院林立; 電 影工作者各出法寶,其麼都好像變得有可能。所有導演每年都 有新招數,光是看看成龍與洪金寶的電影傷了多少武師就可略 見一二。電影工業就是如此創造出來,他們也不知曉是怎拍成 的。那些武打動作是诱過無數的試驗與失誤而得; 他們也知道 要實現心中構思就必須有血汗代價,但係,「硬食啦」。那份 精神今日難以再見;今時的工業已沒有了那種競爭氣氛。

不同年代出現不同的事物,我們總不能將當時可行的一套放諸 現在。《艋舺》與《那些年,我們一起追的女孩》其實都屬於 慣見的電影類型,但它們重新包裝後又別有一番新意。世界上 不會有兩樣完全相同的東西。今日即使將四大公司的格局重來 一次,也不保證會成功。不需要太在意前人做過甚麼,反而應 該著眼去捕捉面前的觀眾。譬如我不太喜歡《志明與春嬌》就 有時代脈搏,它拍出來的東西有些人有感應。我們要從自己的 文化裏找共鳴,探索這一代人究竟關心什麼。現在的電腦特技 非常先進,畫面的可能性比以往寬闊,但我們不大需要向這一 方面追求。不如由零開始,就當現在是零;現代人腦海中的一 切就是未來。

問:拍《黑社會》你明言要紀錄傳統中的一部份;在另一個訪問 中你亦講過有興趣拍《水滸傳》,而且特別想拍高俅。如你所 言,一方面你作品中的文學味道是明顯濃了,但同時,你有否 感覺到自己跟傳統的關係越來越明顯?會不會思考自己與本地 或中國傳統文化的關係?

答:種種的歷史固然可以增加我們的知識與智慧,不過閱讀者本身 都要對歷史有個人的分析。雖然歷史早已既定許多忠奸人物, 但我們亦可質詢歷史——「這段歷史到底出自何人手筆?」。 比方説六四,如果內地人或香港人去寫,都可以有兩個截然不 同的版本。讀史書的時候,我們需要小心思考撰寫人的觀點與 角度。

我尚未深入涉獵歷史與文學,有許多問題都未有完滿的解答。 譬如人人都説高俅陰險,是《水滸傳》裏最壞那一個,但我的 看法並非如此。 高俅出身市井,最終能位極人臣,他必然經歷 了多番風浪起跌,有自己一套的生存方法,不然他無法攀登到 那個位置。他應該事事都準確地拿揑到平衡。但我未敢深入了 解他;如果我將高俅寫得比較正面,不就是和票房對著幹?我 暫時仍未能拍他,還有待做更多的資料搜集。

反而有許多成長時期的社會文化與風氣,我都比較清楚了解。 好像黑社會,因為我自小就住在低下層聚居的地方,如九龍城 寨、老虎岩、牛頭角,我特別感受到周邊的黑社會氣氛。為什 麼當時黑社會在那些地區特別盛行?還不是皆因貧窮,大家想 起從黑社會中找到一點保護, 謀個生計。這些切身的生活環境 我很容易理解。許鞍華的《桃姐》亦是與身邊的生活環境息息 相關。香港文化裏還有許多許多這類有關生活境況的題目未被 發揮;我想這仍會是我日後電影發展的基礎,這是我杯茶。歷 史太大,我的學識與智慧未必承載得起。

問:上年的《奪命金》在題材與風格上都與你以往的「習作」頗為 不同;你亦有提過這是一個新的電影世界的開始。《奪命金》

跟之前的《PTU》都是拍了兩年,斷斷續續改了幾個版本;那 159 種需要馬上在作品中回應你當下感覺的即時性是否很重要?

答:我這樣做不是為了呈強,而是不在適合的氣氛與靈感下構思 的時候,有些東西即使我完成了也不會滿意。我曾遇過這種問 題。當有機會拍攝一些「習作」時,我希望自己輕鬆一點,作 品能有多些個人色彩。

但這工作方法不是普通電影工作者能應付的;在現場既要處理 場地又要處理演員等等,若果沒有充足準備,導演就會承受巨 大的壓力。這不是一般人可以嘗試的事。在現場創作的時候, 我能夠迅速修正錯處;到現場時的頭一兩個意念可能不對,拍 到半涂才發現全錯的例子亦有。身處拍攝場地,我的靈感方會 慢慢凝聚得比較多而且濃。若預先計劃好拍攝程序,去到現場 後都會有興奮的感覺,但總比不上那種靠靈光一閃然後順勢而 行的創作方式。有時候我知道一場戲的開頭應該如何拍,中間 與結尾倒未會有太明確的想法;但在邊拍邊想的過程裏,整場 戲的發展會越來越清晰,冒現的靈感和感覺會慢慢接近我的想 法。不過這是一個非常危險的創作方法。我很難教導年青的同 學怎去掌握這種即場創作方法,因為這種功力是由多年遵照劇 本、按時完成、依從預算的拍攝而鍛鍊得來。

或許你可以說我的做法比較頑皮,但唯有如此我才享受到電 影; 這是很個人的習慣。除此之外, 我覺得只有這種即時創作 方可迫出靈感,迫使我動腦筋。我亦喜歡變化,當然這個變化 一定不會超出我的思維。

問:你説過你需要靠現場的氣氛帶你入戲,如果能進入氣氛的話, 就會靈感湧現;如果與氣氛格格不入的話,就會拍得有神無 氣。可否談一次最能進入現場氣氛的經驗?

答:其實有許多次我都能進入現場,舉個例,就如《鎗火》中的荃 灣商場槍戰。當時我知道需要一個這樣的場景,就先找合適的 地方;那時預算不多,場租貴,時間有限,所有資源都足襟見 肘。拍攝當日,我提早四小時到達現場,其實很快整場戲的佈

161

置安排就在我腦中浮現。置身現場後,會發現可以利用的東西 比原來想像的多。創作的靈感還不過是源於一個「迫」字,那 份迫力很重要。我的集中力強,調配也快,結果那場槍戰只花 了一兩晚就拍竣。

《PTU》那場走上唐樓調查的戲亦是類似。沒時間,沒預算,那就四個警察站在街頭,逐個上樓吧。一個鏡頭放定,就不動了。然後就靠我去想幾個角色會有什麼心態;他們有什麼心態就會做什麼。要上樓的就先上,不上的又如何呢?如果你能夠融入戲中的世界,就會感受到那種上與不上之間的張力。我就憑此營造氣氛;拍法其實是很簡便,不過是在兩輛車中間放置攝影機。當有靈感的時候,它就是這麼簡單。反而純粹要拍某場口的推進是最沒勁的;這種要打上二樓,二樓又打到地面,然後上車,飛車追逐到一半又……如果拍攝是這麼硬生生的話,只不過是在執行一組「過程」,沒有生氣。失去了格調與心目中的電影世界,我會登時頓了下來。也不是講求甚麼竅門,只要創作者能投入他的電影世界,身處其中,就會明白作品的靈魂何在。

問:觀乎你的習作或較個人化的作品,如《鎗火》、《放·逐》、《柔道龍虎榜》等,好像多以團體/隊伍為主要軸心,它是否特別吸引你?

答:一隊人的支線較多;我創作的時候需要多種不同的工具。《奪金命》裏我不會從頭至尾只寫三腳豹(劉青雲飾),我還需添加許多旁枝扶持。韋生是一個可以寫小説的人,杜琪峰就不可以;杜琪峰只能拍電影。大抵因為我用畫面多於文字,所以我在劇本創作上需要多一點配搭,以求平衡。我不是由編劇出身;我會覺得畫面是最重要,有時再多寫千言萬語都不能取代。所以手邊多工具的時候,我可以自行決定在畫面與故事上運用什麼;選擇越多對我就越有利。

問:你的團隊之間,總有種互相了解的默契。比如《柔道龍虎榜》 中司徒寶(古天樂飾)悄悄地將幾張眼科醫生的名片塞給Tony(郭 富城飾);《鎗火》的鬼(黃秋生飾)義無反顧地替阿來(吳鎮宇飾)幹掉老鼠。彼此都關心對方,但從來不説出口,你對這種情感有何看法?

答:我有這個想法,我想受武俠小說與武俠片的影響較多。友誼, 毋庸多言,只要你為朋友做事就是友情的證明。真朋友不會糾纏在蠅頭小利,不會像小時候為了一毛幾角而與朋友爭吵。情 義昇華到最高境界的時候,是不用説的。許多黑澤明的電影都 將這一點展露無遺。當他們之間有共同的信念,哪怕只為一個 字,他們就會去執行。這些電影都是我比較喜歡的。

問:我也想談談另一個跟情誼有些扣連的概念,就是尊嚴。在你的電影中,不同角色往往都會因他的本領而特別受尊重。其中一個令我印象深刻的例子就是《鎗火》中阿Mike(張耀揚飾)與鎗手在廢屋決鬥,明明阿來已經攻入屋內,但都不打擾兩人的比試。又如《柔道龍虎榜》中老師傅鄭一琛(盧海鵬飾)亦有一份可敬的自尊,明知不復當年勇,仍決意在柔道場上與年輕後輩一決高下。你是否特別看重這種尊嚴?

答:我想這都是人之常情吧,它公道嘛;那些行為是值得表揚的。 《鎗火》的決鬥,是他們兩人之間的事,誰人插手都不對。我 們應該讓兩人在公平公正的環境下有了結。我們應該尊重他 們理應享有的環境條件;要尊重對手的行為,我們才能成為 一個完整的人。這是一個關鍵的價值。老師傅明知自己的堅 持無望,即使他輸盡所有,他可能以後就不再眷戀關於柔道的 一切,那大不了就退隱,不一定是壞事,但他不去打一場就心 有不甘。所以我將《柔道龍虎榜》的幾個角色都寫成有這種性 格。譬如小夢(應采兒飾)最後也不能屈從,上了車,結果也要 出走;因為她未做過就不知結果。我們要尊重這些固執的人, 他們各有自己的堅持;假使能説服他們改變初衷,但萬一日後 他們抱怨,那怎辦?

問:你電影中的中心人物,經常是一些在特定範疇裏非常出眾的 人。如《柔道龍虎榜》中的司徒寶、《放·逐》中的幾個槍 手。《放·逐》開首有庸碌無能的台山佬(許紹雄飾)穿插其中,就更顯得槍手們的能力與水平。為什麼你特別喜歡寫這些專業精英?

答:當一個專業的人遇上難關時,他應該比普通人有更強的解決能力;寫這種人物時就容易考驗他們。專業的意思就是,只要我敢說我是一個專業的導演,再困難的情況下我仍要完成我的電影。無論如何,專業的人不能夠離開他的崗位。即使是一個的士司機,他的任務就是把乘客由一個地方接載到另一個地方,無論那個乘客是非常麻煩或者滿口咒罵,都要把他送到目的地,這就是一個司機的專業操守。在電影的世界裏,挑戰這些人物就變得有戲劇性。他們的能耐有多大、技巧有多到家,這些在創作過程中都變得容易表達。

問:你提過你早年處理場面時會追求運動,不停的動;但到了一個 階段,你則較喜歡動靜之間的變化。在安排構圖、安置人物、 處理場面動靜時,你最先考慮的是什麼?

答:我先考慮電影的格調。然後我會考慮我需要哪種敍事方法,用 什麼構圖來幫助我講故事。我其實有個想法,就是拍一齣盡量 不用特寫的戲;奈何都不太成功,每次都會用上特寫,大概是 未碰上一部適合這種拍法的電影吧。我的嘗試有些還是不太成 熟。我會稱多年來較個人的作品為「習作」,因為當中我試驗 了許多不同的東西,吸收經驗。我喜歡寬闊、人多的場面,但 無奈有各式各樣的限制,有些意念想了也不能實行。

問: 廠景製作在你的電影中也佔了一個頗重要的部分,你拍攝廠景 與實景的態度會不會有分別?

答:拍攝廠景,我能輕易地做到我想要的效果;拍實景時,拍攝的 可能性就會受場地限制。我會傾向將廠景看成一個舞台,我可 以活用它每一吋空間。廠景裏的燈光與鏡頭運動都比較自由, 容易營造到一些東西出來。

要在廠景與實景之間找一個統一的風格實在不易,因為我們的資源始終是與外國的製作有距離;他們可以做到廠景近似實

景,但我們做出來的質感還是稍遜。見到一條窄長樓梯,基本 上都知道燈光可以如何擺,有窗的話光源不是從窗邊來就是從 燈膽來;一個活動的廠景卻可活動地利用光源,但就會失了實 質的感覺。

問:你最近的《單身男女》、《高海拔之戀II》、《毒戰》都有在 內地拍攝,不知你有沒有嘗試過在內地拍攝廠景?

答:我未曾在國內拍廠景;若需要拍攝廠景的話,我會留在香港拍。我想國內的攝影柵,也不會與香港的片廠相差很遠;世界上的片廠大概在運作上都是差不多。不過國內可能會便宜一點。現在香港比較完善的片廠只有邵氏那所。我認為將來片廠的重要性應該提升,因為以後會有許多電影都會有綠佈景,不一定要大量借助外景。比起今時的香港電影攝製,未來會有更多用上片廠的機會。

問:在內地城市拍實景時,不同的城市景觀與建築風格會影響你的 拍攝嗎?

答:也不會的,我還是因應電影的需求去物色場景。然而,在國內 拍攝最麻煩的是要管理人群。不管去到哪裏,只要是在街上拍 戲就會惹來民眾圍觀。普通演員已是這樣,若是劉德華等明星 更什麼都拍不了。請他們幫忙不要站著看拍戲、不要停下,他 們是不聽的。

從景色上而言,近年不少國內城市都發展很非常快,它們的面 積比香港大,建築亦更見風格。香港的高樓很呆板,全都是幾 十層筆直的建築,還有劃一的玻璃幕牆。國內城市尚有些設計 可言,而且越北的城市,天空也更為廣闊。

問:在內地取景會不會有別的偏好?

答:有的,國內的景觀會影響我的思維。在香港可見的不過是小河 小溪,但回到內地,面對錦繡河山,景色的壯麗隨時會延綿幾 十公里,那是一個很不同的感受。國內的美景會令人感受到大 自然、地理佈置,還有四時節氣。人與土地的配合會加強;景 物會刺激聯想。

訪問陳果

答:如果純粹講對環境的感覺,那是非常愜意的。以往電視台拍《上海灘》會跑去澳門,但到真正踏足了上海與天津等地,才發覺當時拍劇所想像的還不如現實的十份之一。上海租界好些街道都保留了原貌,站在那裏,會聯想到當時的社會是怎樣的。我覺得那種的設計、屋的造法,是挺不錯的,也有少許似香港。在這環境下,人與時代好像有了接觸。

問:國內城市的滾闊景觀怎樣刺激到你?你喜歡國內那種景色嗎?

有些人不太珍惜這種老地方和其他大川名山,破壞自然,胡亂 在那裏放一些不該放的東西,對珍貴的景地毫不關心。我頗覺 反感。現在國內的人多抱一種以經濟利益為先的態度,引致一 些招人討厭的性格。從過往保存下來的名勝與景物,若能得妥 善保存,的確會給創作者一個大的啟發。

訪問日期:2012年7月13日

訪問:蒲鋒,黃愛玲 整理:朱小豐、黃愛玲

陳果是名符其實的「紅褲子」出身,在本土工業裏從低做起,一步一步熬到獨立執導演簡。1997年,他以《香港製造》一片打響名堂,影片成為當年的話題之作,他也從此踏上了不一樣的自主創作之路。他作品裏的人物常跨越中港兩地,沒有很多香港電影裏對大陸新移民的歧見,倒處處透著比較體恤的眼光。但自從《三更2之餃子》(2004)之後,他的主力似乎放在監製的工作之上,游走香港與大陸之間,自己的創作倒少了。在這次訪問裏,陳果從九七後香港電影工業的處境,到個人經歷與創作上的困局,無所不談,坦率直接,讓我們看到了一個創作人的具體狀態。

---黄爱玲

#### CEPA後香港電影的處境

問:2003年,香港跟內地簽訂了CEPA(Closer Economic Partnership Arrangement,即「內地與香港關於建立更緊密經貿關係的安排」,對香港電影的具體影響在哪裏?

答:九七後,香港導演面臨的問題,大家都明白:主流就在大陸。本地製作基本上五百萬左右,頂多七百萬,還要有明星,賣盡人情只可以拍到一個明星演一部便宜的戲,而且還可能不能在大陸上映,比如拍鬼片,大陸就可能不發批文。CEPA的條例限制每部影片要有某百分比的大陸工作人員,包括演員。銀都本來有quota,可以跟大陸合拍而不需經任何CEPA的條例,比如今年的《浮城》(2012),整部戲都講香港,但因為銀都的關係,最後也能合拍,《大追捕》(2012)也是他們公司做的。聽

回歸十五年:香港

165

説這種好處近年有點變化,因為上面(內地)開始不滿,但無論 如何不滿,也不用跟CEPA的條例,以至有些純香港片也可以推 去,哪為甚麼其他影片不行呢?

這個CEPA條例基本上是阻礙著香港電影的發展,因為有了這個 條例,其麼都要加上大陸元素就很頭痛。近年我們跟中國大陸 接觸多了,回大陸也很正常,但不是每個故事都需要回大陸去 的。問題是,如果沒有大陸元素大陸,老闆便不肯投資;五百 萬元以上的製作,純靠香港的收入很難收支平衡。所以現在面 臨的處境,不是我們不肯拍,是老闆不肯投資。那麼就拍那些 五百萬以下的電影吧,如《3D玉蒲團》(2011)、《一路向西》 (2012)那類的三級片,《3D玉蒲團》其實已經算是大片,本地 市場也足夠。近年鬼片也少了,這種類型片在香港越來越少, 沒有辦法。

當然也不是沒有好處的,香港導演可以拍一些比較大規模的電 影,如《十月圍城》(2009),在大陸搭景,就可以做一些我們 香港基本上做不到的事。如果電影純在香港拍的話,沒可能有 人投資,太昂貴了。

香港導演成了現在中國商業電影市場的一個主流群體,因為 他們拍片快、靚、正。但老實説,中國導演雖然後起,卻學得 很快,有些商業電影甚至比香港成功,造就了一種互相刺激的 狀態。香港人倒沒甚麼,但大陸人逐漸會有一種仇港心態。拍 得好當然沒話説,拍得不好,就踩得很利害,比如最近《南方 都市報》就有「忍夠了」這種説法。(編者按:2012年6月6日 《南都娛樂周刊》發表過一篇〈香港電影七宗罪 爛片我們忍夠 了〉,陳果指的應該就是這篇報導)我常在大陸,他們有時候在 我面前罵香港導演,幸好我還未拍,他們還説我有guts。不過 有時也會擦擦邊, 説你們香港導演怎樣怎樣, 邊緣化了我們, 我就想,香港導演真的要爭氣。

問: 這是常見的問題,香港電影永遠面對保護主義,台灣當年也一 樣,那個時候的香港電影實在太強勢。

答: 其實香港導演由八十年代末、九十年代開始回大陸拍電影就 遇到這個問題。中國人地方主義很強,他們的crew,也是北京 人跟天津人打、天津人跟廣州人打、廣州人跟西安人打…, 香港人倒成了中間人。但不等於香港人不打,香港人也打得 很利害。當年香港人還有優勢,有些人入到大陸囂囂張張的看 不起人,有人打架打到漏夜挑亡,甚至打死人也有聽聞過。當 年中國的體制是「做又三十六,唔做又三十六」,開機時只有 香港人在做,吃飯就全世界都出現。當然經過了這二十年的磨 合,今時今日的一套就比較正常了,可說全是香港人訓練出來 的——做不了就即時裁掉,以前裁不掉的,那些大佬在北京電 影廠做了幾十年,你說不喜歡就裁他?

現在不同了,學足了美國那一套,分工比香港還要細,不是我 部門的我不管; 現在到外地拍戲, 香港人最團結, 甚麼都做。 很明顯香港在這方面還是可以的,這並不難,最難是創作方 面。

問: 忍不住要替一些香港導演辯護兩句,大陸方面常有兩套標準, 同一個劇本,大陸導演行,香港導演就不一定行。

答: 他們永遠害怕香港導演放太多符號入電影裏,看得很緊,因為 他們對所有事物都帶著政治的偏見和意識去衡量。相對來說, 他們對大陸的劇本就寬容一點,如《讓子彈飛》(2010),原來 自己人才最懂得玩這個遊戲。另一方面,他們也很看風勢,如 果有一部香港電影成功,就會叫投資者多拍一些類似的片子, 讓市場有一種——不論是真是假——有一種旺盛,標誌它的開 放。如果有一部內地電影賣座,他們又會說少一點跟香港合 作。

香港導演在文化上其實不及大陸導演執著,大陸導演基本都 上過大學或電影學院,文化根基甚至知識水平,無論如何一定 比香港的高。雖然我們香港也有大學畢業的,但一般都像我們 這些「二打六」,從低做出來的。所以他們常常將責任推到香 港導演身上,我看過一本雜誌寫王晶,他們覺得你們來搶人民 幣,又降低了國內人的欣賞水平……哇,這哪用香港人去降? 他們自己也有拍,王晶可沒有這種能量去降低整個中國的水 平。因此,香港導演現在面對的不只是市場問題,工業以外的 人罵你評你,內地同業又排斥你。這不代表做不了,問題是要 排除萬難去做一些大家都可以捅過的電影時,就不可能百份百 像在香港那般自由地去發揮自己了。現在到內地拍片,就要遷 就,其至將底線降至以開到戲為最大基本條件。遷就之下,很 多東西變成三不像四不像。創作上能否像回歸前百份百自由? 絕對不可能。

國內所有觀眾都是高層次嗎?又不是。诱過評論界、甚至現在 力量很大的微博,一部好看的電影,賣座的機會會比香港大。 在這方面,我覺得大陸觀眾比較寬容。但很奇怪,大陸有些曾 經拍過很好電影的導演,拍出一些很差的電影來,觀眾又是認 導演不認戲的,而且越罵越賣座。如果那部電影很差,香港觀 眾才不會管誰是導演,不看就不看。這也是觀眾的水平問題。 再過十年,當觀眾看到很多好導演拍出比想像中差的電影,最 終也會遺棄。但遺棄之前,這些導演已經「袋袋平安」了。

問: 那就是説,一個香港導演回大陸,要面對三個層面的問題。第 一當然是官方架構的層面,他們有他們的管理態度,有他們一 套控制性很強的東西, 甚至帶點保護主義。其二, 就是同業的 層面,他們每個環節,對香港導演的看法或期望都不同。根據 剛才的説法,同業導演覺得香港導演文化水平低,有時太過遷 就了低層次的觀眾。其三,觀眾層面對香港導演的看法可能又 不同,部份觀眾可能很想你拍這些,因為這是大陸導演給不到 他們的。每個層面都有他們的意見。聽說大陸老闆幾喜歡香港 導演,因為他們乖、聽話、有專業的態度,你要求其麼都盡量 滿足你。大陸導演呢,都是藝術家,常常超出預算。

答: 所以這方面他們對香港導演是又恨又愛。我也監製過大陸導 演的電影,他們超支是正常,不會趕拍,不像香港導演,十多 二十組就拍成一部戲,很聽話,這是很大分別。當然,站在導

演的位置,在大陸拍電影是很幸福的,因為超支也被視為正 169 常,有些投資者甚至會支持導演去做一些高層次、有深度的東

説實話,這十年來商業電影起飛,他們也交了很多學費,開 始懂得其麼叫做商業電影了。拍商業片應該準時交貨,達到功 能,不超支。如果投資一億元收回一億元,是啊,你是億萬 導演,但老闆可慘了。真正賣錢的戲其實不多,這個我們很明 白。有人喜歡用電影吹捧自己,因為他錢多。真正做電影的, 就會覺得這樣超支是不行的,所以這學費的代價很大。

#### 《三更2之餃子》之後

問:自從2004年的《三更2之餃子》 之後, 你只拍了《西安故事》 (2006)、《A+B=C》(2006)兩部手機網絡短片和《成都,我愛 你》(2009), 為什麼呢?

答:在大陸,跟官員一起時,他們也問:為甚麼你還不上來拍? 基本上每個香港的主流導演全都過來了,你還不上來拍。我就 説:給我拍也行,但你們常剪我的片,這不能拍那不能拍,我 很為難的。

最明顯的就是《成都,我愛你》,2010年香港國際電影節上映 過。那部戲是地震一年後我們上去拍的,我跟崔健和許秦豪每 人拍一段。我那一段本來在審批的時候被ban了,老闆就抓住個 局長環是副局長看一次,原來局長沒看過,被下面的人ban了。 看完之後,剪走一場就算了,整部戲就通過。那場是其麼戲? 那是毛澤東七六年去世的時候,只有兩個鏡頭:茶館裏擠滿了 二百多人在聽廣播,正在宣佈毛主席去世,一個鏡頭直落由 喇叭track到人群,所有人都在哭著。那場戲很難拍,那些茄哩 啡真的能哭出來,哭的就在鏡頭前,不哭的那些在一旁看不出 來,鏡頭track到一間房裏,安雅演茶館裏的服務員就沒有哭, 她剛剛失戀,男朋友因為壓力離開了茶館。然後再接回她坐在 床上聽廣播,然後起身離開這房間。這房間就在茶館裏,她經 過茶館,走到街上,看到周圍的人在哭——就只有這兩個鏡 頭,這兩個鏡頭拍了一整天。

我問,為甚麼要剪走這兩個鏡頭?這場戲很重要。他只說了一句:與歷史事實不符。他說歷史我就頭暈了,他們會說歷史的嗎?當然他們的歷史跟我們的歷史……這部戲是我最大的挫敗,後來剪走了那場戲,因而我又改了一點結構,某些地方仍舊有喇叭,但沒有聲,別人都不明白發生甚麼事。當然這個片也算是art house電影(藝術影院),並不商業,這是我最近這兩年遇到的一個例子。

拍完《餃子》之後,這七八年來,其實我一直在內地籌備,希望拍一部主流電影,也搞了很多劇本。隨波逐流不難做,別人拍愛情片你就拍愛情片,別人拍動作片你就拍動作片——這都不難,但問題是我不是一般的商業電影導演,覺得太過正常不好玩。這反而是我本人面臨最大的問題。

問: 可以談談比較具體的例子嗎?

答:《餃子》之後,我想了一個關於氣功的故事。氣功本來在中國醫學上是有所據的,但自從法輪功之後就糟了,它被邊緣化了。以前香港拍過很多特異功能的題材,特異功能跟氣功有一點不同,不過都被歸邊成一類。七年前,那還是比較敏感的題材。豈料去年劉德華拍了一部《我知女人心》(2011),抄荷里活的那部What Women Want (2000),也是講述主角電擊之後有了特異功能。你行的話,我又想繼續做了,也可以被電擊、被雷劈中,接著就有了特異功能嘛。以前荷里活就有很多這類電影,比如The Natural(1984)中的羅拔烈福,本是一名很普通的棒球員,一次打中燈架觸了電,力度變得很有勁。很奇怪,沒有先例就不准做,有了先例又覺得沒問題。不知道是他們太低估中國人民的質素還是甚麼,他們常常害怕電影會影響中國人民。

最近我有一部警匪片,改了幾次,改到我發火。第一,他們說

電影不符合CEPA合拍的條件:大陸戲份太少。這方面,我發現 真的不能太老實,寫個假劇本就可以了。你寫得越仔細,他們 知道你想做甚麼,反而諸多制肘。如果寫一個愛情警匪片給他 們,然後拍得天花龍鳳,反正他們只看結果,事後覺得OK也就 沒事。

問:你說的這種情況,他們也見過很多,交去審批的劇本跟拍出來 的電影距離實在太大。

答:事實上很多時候拍出來跟提交的劇本不一樣,但他們也只是看意識形態有沒有問題。當然有些就不行,如《新宿事件》(2009)的劇本早已批了,但拍出來就通不過;當今成龍在大陸的形象已經接近國寶級,還以為他會過得到…當年《江湖》(2004)本來沒問題,後來又不通過。問題是大陸官方沒告訴你甚麼可以甚麼不可以,他們看完電影說不行就不行,這種潛規則很難揣摩。我最近也有個劇本——現在還未批,已經四個月,改了兩次,接著又說十八大快要舉行,審批就更慢了,我現在也不適合說太多。

我不喜歡拍普通東西,我有自己的東西。當年拍完《榴槤飄飄》(2000),引起很大反應,因為這部影片跟關錦鵬的《藍宇》(2001)都在金馬獎贏了四、五個獎。這兩部影片都在拍一些down to earth的題材,甚至觸及他們的禁忌。所謂樹大招風,如果它們沒有奪獎反而不會有事,但奪了獎,事情弄大了,他們會覺得這是壞影響,就會注意你。官方覺得你們不守規矩,表面上他們會說:「你們過來拍就行,不用偷偷摸摸,來申請就會給你拍。」說得大氣凜然的,但他們總覺得你的電影表現不到現今社會的狀態。其實我們沒有任何政治意識,我們的電影只是對生活變化的描寫;在社會發展的過程中,在掙扎中的小市民,在中國目前佔了大部份。

這個也是我近十年不拍的原因。本來拍完《榴槤飄飄》之後覺 得大陸的題材很多,可以繼續追下去,但後來也不想拍了。他 們始終是一個專制社會,覺得電影,跟小説、廣播一樣,都是 宣傳工具,宣傳得不好會帶來不良效果。論嚴重性,我覺得電 影沒有以前那麼大影響,幾十年前,電影是唯一的娛樂。現在 有internet等,花樣多的是呢。

#### 市場的轉變

問: 1949年立國的時候, 電影的影響力比較大。

答: 現在已沒有這種威勢,很多時他們看不起電影工業,因為電影 業的GDP很小,不夠一個企業賺得多,而且他們覺得你浪費這 麼多錢,還會分分鐘教壞人民。

問: 但也有面子問題,自己培養不到商業片,被荷里活大片橫行, 他們又不服氣。

答: 所以這方面他們覺得我們香港導演還有得做,但我覺得現在的 大陸導演已迫得上,只是部份導演還有一點立場,覺得自己是 藝術家,拍的戲不希望像你那麼cheap。但八十後的年青一代就 沒有這個包袱,商業就商業,並不難。我反而覺得如果香港導 演不爭氣,隨時會被人蓋過頭。其實蓋過頭也很正常,沒其麼 大不了,我是覺得香港導演還有得做,還有條件可以再去,但 要拍好的商業電影,不能亂來。

雖然我們說五十年不變,但創作上其實早就變了,投降得比政 治還要快。但這是沒辦法的,你不到大陸拍,那就必死。現在 的香港電影跟廿年前已經不同,今時今日的韓國電影、星加坡 電影、馬來西亞電影、泰國電影都已起飛,已經localize了,不 再需要你的輸入。所以香港電影的外埠市場已不復當年勇,這 種種社會進步、經濟起飛的原因,令香港電影不能再像以前。 你不變,別人已經變了,現在別人變了,你變不變?所以我說 這個改變,是比政治變得更快的一個沒辦法之下的辦法。

問: 你説到一個很重要的背景,香港電影那幾十年的興旺,從七十 年代到九十年代中後期,那是在特殊的環境下才誕生的興旺。 這麼小的地方,是沒可能靠本地市場生存的,事實上香港電影

從來不能單靠本地市場。即使是五、六十年代的粵語片國語 173 片,也要靠東南亞、靠各地華僑的市場。

答: 當年因為《香港製造》(1997),去過很多影展。那時加拿大和 美國華埠還有戲院,到了1999、2000年,DVD一來,這些放映 香港電影的華埠戲院都沒了。這就是說,世界已經不同了。我 敢説香港電影是最快投降的一個群體,自我審查甚麼也好,但 沒有人批評,因為我們以生活為最大依歸。當年依靠外地市場 也是沒辦法中的辦法,沒去過外國不會知道香港電影原來真的 那麼利害。在意大利,三更半夜看到陳惠敏的動作片,配上意 大利文,你會很興奮。香港電影不只是成龍,還有很多。 現在的最後堡壘就只有大陸,有些大陸人覺得這是文化侵入, 其實這不牽涉其麼侵不侵入,你可以看可以不看。香港導演將 來會不會失勢?一定會。在這之前,就要看你自己努不努力去 將這個位置維持得長久一點,耐熬一點。畢竟歷史和經濟發展 變了,香港的變化是必然的,香港電影只能見招拆招,回不了 頭。我們常常懷念,會不會再有第三第四春,我真的不敢說。 但我覺得慢慢地會勢均力敵,做得好就可以繼續做,如果沒有 進步,始終會被潰棄,全世界都一樣。

問:如果給你回來香港,你覺得還有沒有可能拍一部類似《香港製 造》的電影?

答:我會繼續做,但不覺得可以長時間雙贏下去。當年新浪潮興起 的時候,有一種氣勢,無論任何人拍出來的電影都幾好看—當 然也有失敗的—但整體上的氣氛裏有這種進步。台灣電影沉寂 了幾十年,這兩年又興旺起來,令人覺得有希望。它不理會大 陸,只拍本土的故事,反而有得做,始終台灣比香港大。但它 也不可能維持得太久,當這種狀態穩定下來,當大家開始「上 位」的時候,製作費又會變得昂貴,純靠本土便可能支撐不 了。其實現在台灣拍一部戲也不容易,他們也想合拍,budget 大了就一定希望合拍,那就會重複香港的故事。韓國電影就是 一個明顯的例子,十年前去電影節覺得他們很利害,但我當時

很難說香港電影的未來將會怎樣,因為大陸市場某程度上是不 開放的,在創作的領域上不開放,變相就會慢慢被洗腦也好, 自己妥協也好,變成其中一份子。你變成不是在拍自己的文 化,偏偏那個地方的東西又不是你的文化。如果你移居大陸, 住下來自然會接觸到他們down to earth的東西,慢慢會變得跟一 個國內導演沒有分別,那時候可能會好一點,但以商業電影而 言,始終比較難拍。

問: 其實商業電影的文化差距,可能沒有大家想像的那麼大。美國 跟大陸有很大的文化差距吧,但他們的電影一樣吃香,當然荷 里活資源雄厚,特技出色,拍一部戲需要很多配搭,但戲劇性 的元素對中國觀眾來說一樣受落。就算是以前的香港電影,也 不是專為哪裏而拍——當然很多gag都跟香港有關——但香港很 多賣座的電影,如洪金寶、成龍的戲,基本上是通行世界的。 它有香港的部份,但更加重要的是,他們的動作香港觀眾受 落、台灣觀眾受落、東南亞觀眾受落,其至不是華人也受落。 香港電影一直以商業為目標,從不強調本土文化,反而可以通 行世界……

#### 創作的空間

答:你說得很正確,但問題是我們面對一個不開放的創作環境。以 前我們拍戲哪會想那麼多?有甚麼就拍甚麼,原來這樣做也能 取得成功,因為開放自由百花齊放,現在則面臨「這樣不行那 樣不行」的問題。其實商業片,像美國的麥當奴、星巴克也遍 佈全世界,這裏面有很多原因。中國人的憤怒就在這裏,美國 行自己沒理由不行,照抄就可以了。最近的《畫皮2》(2012)不 就行了?《畫皮2》在大陸很叫座,很多人説電影不好看,但它

把所有公式都放在裏面,也就行了。但製作越來越昂貴,現在 175 **信**類型還可行,始終有一天會塌下來。所以我剛剛說,大陸的 市場暫時環很寬容,覺得只要是大製作就可以,因為人民的欣 賞水平某程度上環停留在一種只看明星、只看大製作的層次, 這就是自卑變成自大,你行我也行的心態。但這種心態維持不 了多久,要是看來看去都差不多,電影業就會衰落。老實說我 **寧願看荷里活電影**,因為荷里活天馬行空可以做很多東西,問 題是在大陸不能拍嘛, 所以我們只能從古裝開始。我本來談了 一個像《韓流怪嚇》(2006)的劇本,找寧浩做導演,不知何解 大陸政府説不行。也不是説不可以拍,但叫你不要拍得那麼恐

問:朋友的親身經歷,叫他別把驚慄片拍得那麼恐佈,把人都嚇怕 了。不行,剪掉它!

答: 驚慄片不能驚嚇,動作片不能太暴力,這是甚麼道理?以前改 革開放,回大陸做生意的一群要適應大陸的思維,我們香港電 影人就是第二波被洗腦的一個群體——這就是生存空間。幸好 不用死人,各有各做罷,不要擺明政治立場,盡量迎合兩地人 民的需求…。我不敢説這是悲哀,但香港人的韌力,連大陸人 也佩服。以香港一個這麼小的地方,卻有這麼樣的文化輸出, 其實應該引以為傲,所以千萬別說香港是文化沙漠。

問: 現在廣東可能比較開放,作為一個特別的例子。

答: 香港電影人爭取了很久,但未有落實。廣東省的人,幾十年來 都在偷偷看香港電視,比較容易接納香港文化,但《色.戒》 (2007)要在廣東省放足本,還是沒可能。這條線始終逾越不 了,頂多讓你發行一個粵語版,但你不能拍兩個版本。將來會 不會有改變,很難說。

其實我們香港導演拍的都是娛樂片,但求有趣而已。近年有 部邵氏出品的古裝片《翡翠明珠》(2010),偏偏電影裏有一點 小數民族的元素,他們看完就開始逐點斟酌,這個公主在影射 誰、那個王子又是誰,還有牆壁上的字和書,總之就是害怕你 們有甚麼符號。 一部搞笑古裝片,竟然被人無限上綱,怕你有 意識形態上的東西, 還差點被禁, 那很可笑。 所以是難的, 但 所謂難只是對我而言,其他導演都在盡力做,肯改也能通過, 也有人肯做下去,不是説難就不做。

問: 談到創作,你一向是自己寫劇本的,有沒有考慮過拍一些大陸 題材,還是覺得生活上的融入仍然未夠,會難拍一點?

答: 我在大陸跑慣了,也熟悉其文化,像許鞍華跟我這一類導演, 拍的東西總會跟社會有點關係。最近監製了《十二星座離奇事 件》(2012), 純內地題材, 原創劇本,內地導演拍。可慘了, 不是說驚慄片不要太嚇人嗎?怎樣拍?驚慄片不驚,誰來買? 所以很難搞,劇本前前後後弄了兩年。我們又不想跟其他驚慄 片一般,寫一些太粗糕、粗鄙的東西,盡量保持基本的質量。 我剛才說關於氣功的電影,其實也是描寫大陸的。本來想放 個香港老闆的角色進去, 但大陸人又未必喜歡這種故事。例 如説男主角是香港人,故事跨越二十年,二十年前中國的輕工 業剛開始發展,很多香港工業都搬上東莞、廣州,甚至全中 國也有, 進了去一定娶大陸人…。其實很多故事都可以拍, 但 大陸現在富強了,對這些過去沒有興趣。説真的,中國經濟起 飛,香港人在某程度上貢獻很大。我們當年進去,跟大陸人拍 拖、做生意、開工廠,都是這樣過來的。但現在大陸人不會記 得,如果今時今日你去拍這些,他們不會受落,還可以挖苦你 一句,是你沒飯吃才進來。所以本來要説香港人的貢獻,後來 發覺,千萬説不得,有人要寫,我就警告他們要小心一點。這 也是商業片的考慮,真的沒有觀眾,因為那些年輕觀眾沒有興 趣。這是我多年觀察得來的,就說不要這樣寫,純粹拍一個大 陸片算了。

當然indie(獨立)片可能沒事的,因為indie片擺明不理觀眾、不 理市場,但必死,一定沒有人看。你追憶自己的光輝和貢獻, 沒人會喜歡,香港人的貢獻,他們已經忘記了。現在甚至罵 你,香港有其麼貢獻?你又不能罵他們忘本,新一代根本不知

道這些,沒有人告訴他們。八十年代改革開放,基本上很多香 177 港人上去,當然有人成功,但更多人失敗而回。當年我也差點 進了去,但進去走走就覺得不行,因為不夠錢做,太多潛規 則。那時社會剛剛開始變,很多人想去搶佔位置,而他們也只 是利用你,其至最終吃掉你。這種事太多了,我本來也想拍一 部這類的故事,後來覺得不行,還是不要在這裏懷緬過去。

問: 從觀眾層面看,要麼就拍純大陸人説大陸故事,或者純香港人 説香港故事, 這樣你還有一點自己的特色——當然, 純香港就 進不了CEPA。模稜兩可的,對觀眾來說就最難接受。

答: 今年的《春嬌與志明》(2012)是一部比較成功的合拍片,當然 它是以香港人做主線,算是合理。但在大陸是不是很賣座?又 不是。本來我以為大陸會過億, 豈料到最後也只是五六千萬, 但香港的票房就很好。這部戲投資小,算是成功的,因為比較 現代,用愛情去包裝,而不是追憶以前的艱苦日子甚麼的。 追憶香港以前的種種,最近嚴浩也拍了一部講香港精神的(編者 按:説的是《浮城》,2012)。但你有香港精神,人家也有廣州 精神、北京精神,香港精神有甚麼值得去講?他們才不會有興 趣。在這一點上,我會比較小心。

#### 也是一個移民故事

問: 你十歲來香港,從哪裏來的?

答: 海南島。當時海南島仍是廣東省,以前人家訪問我,我隨便說 説是廣州過來的,以後就變成了一世改不了的履歷。

問: 你哪一年來?

答:七三年,那天剛好李小龍死,七月二十日。那時不知道李小 龍是誰,只見萬人空巷,不知道發生了其麼事,因為當時很封 閉。為甚麼我能拍出《榴槤飄飄》?我們以前接受的教育,全 都歌頌共產黨,外面全是壞人,但過了羅湖之後, 那味道真的 不同…,所以拍《榴槤飄飄》時,就想到用味道去講那個女孩 的故事。當然我提昇了,寫香港的味道,但寫得不是很實—— 如果沒有切身的經歷,我肯定寫不了。大陸渦來的人,一定學 得一過了那條羅湖橋,就明顯不同。現在過去也有點不同,不 過已經很接近,以前很大分別的,這經歷對我的創作是有幫助 的。

問:你的家庭一起過來的?

答:一起移民過來的。那時開始比較寬鬆,廣東是華僑之鄉,海南 島至廣東附近全都有華僑。我父母是五十年代第一批回來建設 祖國的一群,母親從馬來西亞回來,父親從泰國回來。後來的 第二潮已經不同了,八十年代開始回大陸工作的,是為錢,我 父母那時是真的愛國,那時的理想不同,哪像現在,兩個不同 的年代真是天淵之別。

問:七三年文革環未結束,但廣東已有一點鬆懈。

答:那時華僑可以申請離開,很多華僑申請移民或返回老家,優先 處理。當時大部份都回流, 當然也有回流不了的,因為過了幾 十年才回老家,人也不同了。我當時年幼,不懂,要走那就走 吧。有些人來到香港後還是要回去,但我們發覺香港不錯,就 留下來了。其實香港很多華僑留下來,所以我們說香港是移民 城市是沒錯的。由太平天國開始,當時反清復明失敗,多少人 因挑澼清兵追捕而來了香港——由清朝走到現在,階段不同而 已。如果沒有這班人,就建立不了香港。

問:他們留在香港,經濟上怎樣捱過去?

答:來到這裏就打工,七十年代很容易找工作,肯做便可以。我當 時來到,沒有書讀,就到電子廠做童工。

問:現在回想這段經歷,你怎樣看?

答:當時真的不懂,以前受的教育都顛覆過來了,來到這裏,發覺 資本主義也不錯啊。起碼,只要不殺人放火,做其麼都可以, 不像我們以前那樣,思維被別人監管著。大陸的教育是否定一 切的,只有我最好,你要多謝我,他們不覺得這個社會原來要 發揮自己,要有競爭才能提昇自己。他們要你聽話。所以公民 教育很重要, 直到今天還在爭拗這個問題。有人說香港人不錯 179 嘛,這班年輕人為甚麼要上街示威,他們不覺得有問題。現在 香港有一半人在説「你們搞其麼?」,這些人最好在文革前被 趕回大陸,不受過這種痛苦不會知道甚麼叫自由。

現在的年輕人也懂了,正如練乙錚所寫,他們來日方長。哪 些人不care?那些中年以上的人,都過了這麼多年,再差也不 會在廿年之內塌下來,再多廿年左右不變,那就安樂了。中國 人就有這個問題,事不關已的人眾多。中國現在的公民意識差 就是這個緣故,物極必反嘛。以前的教育欺騙性太大,否定人 性,否定外面的一切。現在中國人醒過來了,不會在政治上表 達出來,但在私下的生活裏就變得很自私。所以有些內地人來 到香港就覺得香港人禮讓,比如過隊道,覺得很暢順。當然香 港人也很雜,有一半人守規矩,也有一半很差,始終這是開放 社會。

問:很有趣,因為你十多歲才來,而你的電影有不少關於從大陸移 民到香港或者暫時生活……

答:拍《香港製造》之前我一直在工業裏工作,《香港製造》是偶 然之下才做起來的,電影的成功令我定了位,以前的經歷發酵 變成了潛意識,原來這些在創作上都用得上,思維上跟一般導 演不同。如果沒有那種背景,就未必會去探討這些東西,之後 的作品就不一樣了……當然,九七是一個關鍵的分水嶺,因為 要回歸到母體的時候,生活在資本主義和社會主義的人,必然 有文化差異,一定會帶來撞擊。前者是沒有政治意識的無主孤 魂,後者受專制教育,做所有事都有目的。在電影和文學作品 中, 這種予盾永遠好看。

拍《香港製造》時其實也沒想太多,但很自然就放了一些潛 伏內在的東西進去,比如結尾時讀出《毛語錄》的一句話—— 「世界是你們的」,這是文革時經常説的話,當時的紅衛兵那 麼興奮就是因為這句話。 大佬, 世界是我們的, 當然要去天安 門!我就將這句話放進《香港製造》的結尾,這邊説死亡,那

180

邊説「世界是你們」,你會覺得很fit。有人説香港電台將來會 變成人民電台,那人民電台也要節目吧,我就將一個教國語 的節目放進去。有政治含意嗎?也有一點吧,但不是想像中那 麼明顯。我們漸漸過渡到中國,電台一定會變成大陸或官方電 台,播國語節目,在時代的變遷中,廣東話不再會是主流語 言。問題是國語應該説其麼?讀《毛語錄》就最好了。

《香港製造》成功之後,我才有拍三部曲的構想。《去年煙火 特別多》(1998)是最「無事」的,沒大陸人身份,只是時代變 遷,香港人怎樣看將來呢,比較迷惘的調子。那部戲用了點商 業方法去拍,因為劉德華的公司是做商業片的,以至影片有點 定位不清晰。但作為一部獨立電影,它的規模較大。然後《細 路祥》(1999)又回到自己本色,拍起來很輕鬆。那時小人蛇事 件炒作了幾年,又滴逢祥哥(鄧永祥,即新馬師曾)的爭產事 件……其實香港家庭分裂的故事在《香港製造》已經有了,那 老竇往大陸開廠,回來後找了第二個女人。這些故事太多了, 三、四十年來,社會演變家庭破裂,多麼常見,是不是?現在 你去正當的骨場揼骨,裏頭大部份內地來的女人,都是當年結 婚過來的,她們生了孩子之後離婚,又不想回去,找不到工作 就做這些,沒辦法,要回去嘛就要衣錦環鄉,很慘。中國人這 種「衣錦環鄉」的心態很濃,就如在《榴槤飄飄》裏。開拍 《榴槤飄飄》時,我用了很簡單的方法去拍,但又不想悶,即 使拍獨立電影也要有市場,如果拍一部沒有市場的獨立影片就 即死的了,哪有得做?

#### 藝術影院、獨立製作與「微電影 |

問: 你當時也有一些國際資金。

答: 當時整個藝術電影的市場還很好,尤其是回歸時,中國元素仍 可以做。但這十年八年,獨立片很難做, Art House 也難做, 全世界都一樣,所以我沒做。我拍完《人民公廁》(2002)後已

發覺不行了,現在連其麼南方基金(Fondation du sud)之類也改 181 了例,香港不是發展中國家,永遠淮不了南方基金,拍沒有政 治性的獨立藝術片更難,除非你很利害,十年或二十年也出不 了一個。而且你要明白,即使藝術電影也有商業的考慮,要奪 獎,那現實很殘酷。你不奪獎也行,除非你易看,可以賣片。 單去影展, 賣不了片也是死路一條。

問:《人民公廁》算成功嗎?

答: 已開始不行了,但幸好有韓國資金,所以還可以為所欲為。韓 國方面規定要用DV拍,當時的DV剛剛發展,大家都不知道可 以去到多猿。那就拍吧,故事也沒有,人家肯給錢就拍,反正 不需要跟正常方向走,拍完之後就上映。拍完《人民公廁》之 後,我覺得這種indie玩夠了。我跟自己說:已經去到很盡了, 要做的都做過了,還有其麼可以做?

現在要做Art House,如果題材沒社會性,又沒有很利害的 concept,就很難。我們還面臨一個局面,跟大陸導演比較,我 們一定吃虧,他們的東西一定有人留意,因為他們有共產制度 的背景。但無論你是共產主義或資本制度,某程度上也只能拍 自已文化裏的東西,所以張藝謀出賣文化也是一個沒辦法之下 的辦法。不然鬼佬為其麼要看你?

香港文化又有其麼好看呢?我們亦要找這些元素。《餃子》基 本上也是這樣,它很尷尬,某些人覺得它是藝術影院的片子, 但其實它是驚慄類型片——當然它裏頭也有所謂文化因素,比 如中國人吃胚胎這類東西,在外國市場反應很好,很好賣,因 為夠古靈精怪,可以説是獵奇,用了商業包裝。西方角度看香 港電影有時是看你有甚麼玩味,「情情塔塔」的東西他們沒興 趣。我繼續拍也要找一些特別的題材,自己覺得有意思、過 癮、好玩,別人也覺得好看才行。

《西安故事》是最早期的「微電影」,當時叫「手機電影」。 這種微電影,我拍了兩部,《A+B=C》和《西安故事》。現今 影像氾濫,人人都拍得了,難道你可以拍得出神入化嗎?只能

靠明星的號召力,靠點擊率。當年在北京拍《A+B=C》,有 胡軍,李小冉、郭曉冬(即《頤和園》的男主角)。大陸很多城 市其至有辦手機電影節。我去西安手機電影節當嘉賓時,也順 便拍拍,《西安故事》是到步才創作的。當時我在報紙看到一 張圖片,一些展覽用的秦俑,中間掏空放電腦,展覽完結後, 就放到卡車上扔掉。我看到這張相片,就想拿這個來創作, 説扔掉之後,兩個年輕人撿了回去,廢物利用,放在街上當垃 圾桶。我們在街上拍的時候被西安的人罵:「那是國寶,你們 拿來當垃圾桶!|我説:「阿叔,阿嬸,熊貓不也是國寶?熊 貓也被人拿來做垃圾桶呢! | 大陸有些城市,真的有熊貓垃圾 桶,熊貓可愛嘛。好在現在開放了,你有你罵我有我拍。當時 只是順手拍攝,我又沒拍過短片就拍拍玩玩,沒有包袱。拍了 兩次,之後再叫我拍也不敢拍,因為很難拍。找個年輕導演甚 麼都不懂的去拍反而沒有壓力。有了名氣,人人針對著你,那 就我就寧願不拍了,但也算是最早拍的一批,不經不覺五、六 年了。現在微電影已很流行。

#### 現在的狀態

問:現在你多在香港抑或北京?

答:香港多,有戲就上去拍,大多做監製,大部份都是合拍片。在香港監製過楊凡的《桃色》(2004)和《淚王子》(2009),這兩部算Art House片;商業片就有霍士的《全城熱戀熱辣辣》(2010)和《全球熱戀》(2011),都是合拍片,是霍士在中國的第一部。接著還有下星期上映的《十二星座離奇事件》,大陸公司的,新導演盛志民第一次拍商業片。他拍完《浮生》(2006)之後打算再拍一個獨立片,我說我也不拍了,你還拍甚麼?拍又不敢拍得激,地下的又不敢拍,畏首畏尾的,拍完人家也不上映,拍來做甚麼。說著說著便叫他改拍商業片,也辛苦的,他不懂拍商業片,就要調校,因為他們很有理想。陳嘉上的《A-1

頭條》(2004),在創作上我沒有太多介入。楊凡的兩部,我的介入比較多,他這兩部片轉變很大,很多人罵,我倒覺得OK,這些電影香港有誰會給錢拍?《淚王子》本是上次台灣大選時開拍的,我說暫停,拍白色恐怖,人家還以為你替陳水扁站台,讓大選落實之後再拍。結果隔了一兩年,馬英九上任後才開拍。當時已經塵埃落定,再罵國民黨也沒事,因為明顯不是替陳水扁站台。我最初以為這部電影會改變台灣某些生態,因為未試過這樣拍眷村,但台灣人也很保守,不接受。

問: 如果所有條件都充足, 你現在最想拍甚麼電影?

答:這不是固定的,我手頭上很多劇本可以拍,雖然這幾年我拍得少,但沒有停止過創作,有些跟別人一起創作,有些自己寫。台灣的吳念真出版了一本短篇小說集《這些人,那些事》,裏頭每個故事都可以拍,其中我特別想拍〈寂寞〉。豈料一談起來,人人都不敢投資,怕沒有人看。其實我手頭上甚麼類型的劇本都有,包括商業的、主流的,我無所謂。我不是那些立場歸一主義者,要死守一點。我覺得只要裏頭有我發揮的地方就可以拍,真不知道這是弱點抑或優點了。

問:你覺得現在大陸有沒有特別想統戰某些香港導演?

答:「統戰」這個詞語,不知道現在是否適合說,但他們會覺得, 給你一點甜頭讓你做,少一個敵人,也是歸邊的一種。不過他 們也有兩派,開明一派的人士會喜歡你的作品裏有一點涉及社 會問題,另一派的人則覺得你拿了政府的錢,最好就不要批評 政府。在香港,我們拿政府錢也可以批評政府,因為政府的錢 不是政府的,是納税人的,觀念不同。現在的電影節去大陸選 片很難,以前拍地下電影的全都改拍商業片,就剩下婁燁和王 小帥了。我不著急,現在搞《他們在島嶼寫作》其中一輯,他 們找我拍西西,我未拍過紀錄片,也覺得幾好玩。

問:你怎樣看大陸的市場?會慢慢走向比較健全一點嗎?

答:很難說,大陸始終是個人治的社會,但當它穩定下來,慢慢 會調整,比如現在的戲院就做得不錯,開始越來越漂亮。八十 年代九十年代初,有人去做時,我們也不看好,但後來發覺錯 了,社會其實永遠在進步,長遠來看一定是好的。

問:一個很老套的問題,可能很多人都問過,接下來還有沒有所謂 的「香港電影」?

答:我覺得純粹香港電影也會逐漸淡出,如果中國政府懂得去想, 其實不應讓它消失。比如美國電影,也有兩大基地,洛杉磯和 紐約。紐約有紐約的做法,洛杉磯有洛杉磯的做法,兩班不同 的人也可以互相來往。但如果中國政府不支持,不讓你標籤為 香港電影,只有香港政府支持也不夠。問題是,今日的香港電 影不會成為一個大潮流,不成大潮就很難説這是香港電影。如 果「呯」一聲的,從今天起沒有合拍,假設五百萬一部戲,每 部電影都有一定的quality,形成一個潮流,不靠任何人也可以 生存,那就可以,但這就真的要靠現在的年輕人了。

問:五百萬也要收一千萬才行。

答:所以説很難做,這五百萬不止要贏本地市場,也要賣到外埠。 如果有個人給我一年監製十部五百萬內的電影,假設五部虧損 五部賺,也可以回本,那就可以做。但這種做法,OC(品質保 證)要很好,每部戲要有不同特色,真的純粹香港,那就有得 做。如果有個有心的投資者來玩就可以很強,因為現在香港的 監製制度開始受重視,憑著經驗去引導這班年輕導演,品質保 證不會偏差太遠。

大陸反美,但又學美國的一套,這監製制度在大陸開始運作, 反過來影響了香港,現在香港人上去拍電影,監製的角色很重 要。現在一部中上的製作,通常有很多公司投資,全世界都一 樣,每間公司都要掛上一個監製的銜頭,那就是説,不是正式 做事的人很多,所以「監製」這個名銜又變得很模糊。美國電 影也有很多監製,但美國的監製真的跟足場,大陸就太多這些 公司代表掛名,跟場的實際上只有一個,這對本身有貢獻的監 製其實有點不公平。現在大陸有些人開始在吵這個事情。

問:比如你掛一個監製的名,確實的工作範圍是什麼?

答:嘩,我掛名當然負責所有東西。我喜歡監製新導演,無論由開 始講故事、剪接到後期 , 我都參與, 唯一不管的就是發行, 不 想多管。正統來說,監製除了找資金,也要懂創作。在美國, 導演拍完一部電影,基本上不用管後期,剪完就給他們做,美 國的監製真的很強。當然也有區別的,難道史匹堡也要跟後期 嗎?史匹堡可能替你找資金,談大方向。

現在美國人都想開中國市場,但也有些不成功,比如鞏俐和周 潤發的《諜海風雲》(Shanghai, 2010), 本來是合拍的, 豈料籌 備了幾個月之後就說不批,整部電影就移師英國和曼谷拍,但 後來又可以引進,很好笑。

問:《轟天猛將2》(The Expendables 2, 2012)亦然,不准合拍,但 可以引维。

問:長遠來看,中國電影,包括香港,四九年之前電影的中心在上 海,四九年之後就分散到不同的地方。現在的中心是否移到北 京去了?

答:無可否認北京多一點,始終審批在北京,即使上海也代替不 了,雖然上海近年也蠢蠢欲動……

問:上海想做,但做不起來。

答: 這又是大陸的地域性,我發覺中國的人都不喜歡上海人,覺得 他們跟香港人一樣,被殖民過,又自以為很了不起。所以上海 這幾年想融資搞電影也搞不成。如果真的要做電影,不如上北 京。

問:但審批的體制不改就很難……

答:全世界都是拍完片才審批的。他們劇本要審批一次,照劇本拍 完也不知道行不行,因為拍完又要審批一次。在這個國家搞電 影要有點耐力,鬥長命才行。

> 訪問日期:2012年7月8日 地點:香港電影資料館

## 訪問江志強

訪問:彭麗君、黃愛玲 整理:彭麗君、吳國鈞

> 江志強,可能是今天所有香港電影從業員中對內地電影影響力最 大的一人,可以説是當代中國電影史上一個劃時代的人物。他是 香港安樂影片有限公司的總裁,其父為香港早期著名影院商人和 雷影發行人江祖貽,在六、七十年代一直與香港的左派雷影人保 持友好關係。江志強八十年代開始繼承父業,主要從事外國電影 在香港的發行工作。97年他傾盡家財投資拍攝《臥虎藏龍》,再 而投資張藝謀的三部古裝大片,建立中港合拍片的模式,也引發 了中國電影市場隨後的幾何式暴漲。而他的成功,某程度也反映 了傳統香港電影的衰落,因為很多香港電影人都是首先通過他的 工作才發現中國的廣大市場,而香港電影身分也因為合拍片的興 起而隨之模糊。江志強通過其遍佈中國、亞洲、歐洲和美國的廣 泛人脈,將香港電影製作的範式完全改寫。安樂沒有固定的製作 班底,沒有廠房,也沒有大量拍攝設備,但它能成為今天香港最 成功的電影公司,靠的主要是江志強和他團隊的籌組能力,為每 部雷影度身訂造製作計書與付之實行。他得到世界各地很多人的 信任,而他靈活柔韌的跨國電影製作和投資能力也是香港電影工 業前所未見的,吻合了全球化的大方向,但代價是香港雷影的文 化獨特性逐漸消失。除了江的個人能力外,安樂最大的後盾是它 們的院線和世界發行能力,這也是其他香港電影公司難以複製 的。近兩年他積極投資香港本土電影,也特別著眼發掘和支持 中、港、台三地新導演,成績拭目以待。

> > ----彭麗君

187

彭:相較於其他香港的電影從業員,你的香港人身份似乎不是那 麼強烈,這是否讓你較易於進入內地?你又怎樣看你的文化身 份?

江:我認為自己是一個生意人和商人,我是子承父業,父親也是從事這一行業的商人。一般商人所要面對的,像如何令公司繼續運作、賺錢和向前發展等問題,都是我每天早上醒來時會想到的。我覺得自己是一個從事電影行業的商人,我所做的很多東西,亦會受到商人的立場所影響。「愛國愛港」之類的立場我就不便談論,但我所想的,跟一般香港人的想法其實無異,像一般香港人多討厭「雙非」人士,我自己亦然。我沒有想過移民北方,也沒有想過將總部移離香港搬到中國,自己亦仍居於香港。若要答你我是不是一個香港人的問題,我會覺得我喜歡住在香港,不喜歡離開香港。

彭:你在不少場合都曾提及你在工作上受到父親的影響,並對他表示認同,你覺得這一點對你來說是否非常重要?

江:很重要的!他是我的偶像,我也一直都很崇拜我的父親。為何 這會是重要的呢?我會把他視為一種動力,他成就了的東西, 我是不可以去毀壞的。

彭:你覺得他的事業成功在哪一方面呢?

江:不只是事業上的,我覺得我父親還是一個很成功的父親,他是 一個很喜歡跟家人在一起的人。為甚麼我們會有今天呢?小時 候,父親是從事電影院的,電影院生意最蓬勃的就是星期日, 但他仍然會選擇在這天放假,跟我們一起去踢足球和游泳,他 就是這樣一個喜歡子女陪伴左右的人。當我們在外國留學時, 遇上我們放假,他也喜歡攜同子女到康城買片。我們會帶很多 煮食工具去康城,可能黃愛玲也見過這一幕了。那時候我們一 家人數不少,大概是外出進膳較為昂貴的原因吧,我們會自備 電飯煲和臘腸,並會在外購買食材,然後晚上在五星級酒店的 房間內煮食,一家人一起進餐。我父親就是這樣的一個父親, 因此子女和他的關係都非常密切。

彭:你是長子嗎?

江:我排行第四。他是一個喜歡跟子女在一起的父親。縱使他工 務多麼繁忙也好,仍然願意跟子女抽空相處,也很喜歡跟子女 分享生意上的點滴,例如他最近買了甚麼片子等。記得當時我 們在加拿大讀書,他經過溫哥華便會跟我們分享他買片上的事 情。我們自少就受到他的價值觀所薰陶,因此我們一家人都視 他為我們很崇拜的偶像。

彭:那麼你回國內工作,是否都有受到他的影響?

江:我父親是一個很愛國的人。在1980年代時,鄧小平呼籲大家 到國內投資,很多人也爭著回去,但我父親則不喜歡跟他人搶 先,也認為其他人賺錢亦不是壞事,他就是這樣一個相當愛國 的人。

彭:在1980年代之前,你父親又是否跟香港的左派電影有所聯繫?

江:沒有特別的聯繫,大概都是好朋友吧,如他跟傅奇就是很要 好的朋友,當時很多香港人都是從國內移居,故我們也沒有特 別區分彼此。我們的業務主要是經營電影院,沒有參與電影拍 攝,因此我們跟左派電影亦沒有直接的聯繫;再者我們的電影 院以放映西片為主,和左派電影就少有合作空間了。不過,我 父親是一個很活躍於電影界公共事務的人,如戲院商會和電影 商會都是由他一手成立的。就當時的情況而言,只有超級富豪 才能夠擁有電影院,如何東的東城、高可寧的東方和梁顯利的 旺角百老匯等,這些超級富豪當然沒空籌備戲院商會,因此我 父親籌組戲院商會的決定,就得到了很多的支持,這就是當時 **戲院商會成立的經過。你可以查考有關戲院商會的歷史資料**, 當時我父親在業內相對地是一個小人物,因為其他電影院老闆 多是擁有地皮的大家族,他們業務繁多,都不會有空可以處理 這些戲院商會的事務了。

彭:就你自己而言,你是從何時開始進入內地並建立關係?

江:1980年代,我是跟父親一起回到內地的,他每次返回內地我都 189 會陪伴在側,應該是1982、83年左右開始的。

黄:那時你們的業務是在哪裏?是不是深圳?當時是開設電影院

江:是的,在深圳,開設電影院。我們由1982、83年左右開始商 談,到1986年左右正式開幕。當時我們並沒有很多業務,也沒 有參與電影拍攝。

彭:你拍電影是由何時開始?跟父親有關嗎?

江:我個人投資電影拍攝,就是由《藍風箏》開始,這是跟我父 親無關係的。因為到了1980年代時,我們開始從事很多電影發 行的業務,而在我自己的興趣下,我認識了很多不同的人,並 在機緣下認識了田壯壯,我已忘記是甚麼機緣了,但我們之後 就成為了朋友。在田壯壯和德間公司的拉攏下,我們便開始合 作,支持田壯壯拍攝《藍風箏》了。印象中我父親是少有參與 雷影拍攝的,他的雷影業務止於發行;及至八十年代,縱使他 仍然管理整間公司的業務,但他已少有參與發行工作了。記得 他常常教我一件事:有一天,當我們發現自己買來影片都不受 歡迎,就應該意識到是時候退下來了,因為我們已經開始脫離 觀眾;他要我明白,雖然人總是不願意認輸,但當我們買了十 部影片,十部都不行時,我們就要好好的反省。正是如此,他 就在八十年代的中期開始退下來,不參與影片的買賣了,而我 則接管了影片的發行買賣,可能是我當時買了一些國內電影, 機緣下認識了田壯壯。

#### 亞洲因緣

彭:既然《藍風箏》是你第一部參與製作的電影,能否多講一些當 中的緣起?

江:這是我和田壯壯、德間的合作,舒琪也有很大的參與[編者按: 據舒琪的電話訪問,他主要負責《藍風筆》的後期工作,特別

191

是到日本配樂,是他介紹日本音樂大師大友良英給江志強認識 的,那是大友良英第一次跟中國電影合作;他也涌過創浩計負 青海外電影節和發行,今電影入選康城電影節 「導演雙調」, 以及讓電影以「神祕電影」的姿態登場;在香港也是以創造社 的名義發行影片。1。大概在1980年代初期,我開始從事買片 工作,就買了宮崎駿的電影,而且十分成功,當時宮崎駿的電 影都是由德間拍攝的,在整個八十年代我們就成為了很好的朋 友。德間在八零年代於中國投資拍攝了不少電影,如張藝謀的 《菊豆》,他們在中國拍了幾部電影,而當時德間在中國的主 管就是森帆。森帆這個人的角色非常重要,如果我們今天去問 陳凱歌、張藝謀,他們都會説森帆是他們一生中最重要的人。 德間亦是當時云云的日本企業中,最喜歡和最倚靠中國的一 個,他們在中國有很多投資,像《敦煌》這齣首部中日合拍片 也是由他們投資的,而且亦非常成功。正是由於我和德間的所 建立的關係,自八十年代開始,他們就拉攏我一起投資中國電 影,而適逢我也對拍電影有了興趣,他們就介紹了張藝謀和田 壯壯給我認識了。

彭:之後你和德間有沒有繼續發展?

江:在森帆過世之後就沒有了。後來德間也賣盤了,至於賣給了誰 我就不清楚了。

彭:你的電影事業除了中國和香港之外,在亞洲的發展也非常注 目,你可以講一下跟日本和韓國的合作經驗嗎?

江:其實我一直都很喜歡日本和韓國的文化,尤其是日本的文化, 我從少便很喜歡看日本漫畫,如我以前也發行過宮崎駿的《風 之谷》,使日本動漫在香港成功起來,甚至我也發行過一本 漫畫雜誌,是這方面的第一人呢!那時候,大部份香港出版界 都是以翻版為主,只有我是從事正版,每年從日本買來很多漫 畫版權作發行,因此我和日本的出版界也很熟絡。在八十年代 時,我在日本也頗為有名呢。

彭:哪韓國電影呢?

江:至於韓國電影方面,其實有一半都是跟韓國電影的崛起有關, 而我們則從商人的角度出發,覺得韓國影片越來越出色,頗為 可觀。一直以來,我也為我們公司願意從不同地方找來「古靈 精怪 | 的影片發行而感到自豪,因為我們堅信香港觀眾是沒有 歧視心態的,他們不會像美國觀眾會因字幕因素而拒抗外語電 影。故此,我們公司一直發掘了很多不同的東西,像發行日本 漫畫、我父親發行的法國電影,以至韓國電影也是由我們首先 發行的。我們這樣做的原因不外平於「搏」,為其麼我們總要 爭著發行一些很昂貴、演員又多,卻不一定賣座的荷里活電影<br/> 呢?這正是我們發行韓國電影的背景了,我們第一部買來發行 的韓國電影是《生死諜變》,而《八月照相館》則是我們在電 影節看到以後再購入的。電影節很多時都會成為我們購買影片 的導引,因為他們能組織很多不同的節目,當初我發行宮崎駿 的電影,也是源於我在電影節看到他的作品。我仍然記得當時 我坐在大華戲院的第一行,鄰座的是徐克,兩個大男人就此看 完整部《風之谷》,大家都覺得十分好看!而自從我們在電影 節看過《八月照相館》後,我們便開始從韓國購入電影發行, 在發行韓國電影的成功應歸功於公司員工李玉蘭,我在這方面 的參與是比較少的。因此,公司於八十年代的發展,我的功勞 會比較多;但在九十年代進入韓國電影時代以後,李玉蘭的功 勞便很大,因為很多韓國電影都是經她購入發行的。

彭:你是由何時開始參與亞洲電影的製作?你有怎樣看關於這方面 的問題?

江:自從我開始發行韓國電影起,我們就跟韓國方面合作,而我一直也有跟日本合作,如多年前的《妖獸都市》就是我、徐克和日本方面合作;動畫《小倩》亦同樣是我、徐克和日本三方面的合作。因為我是由發行工作出身的,很習慣跟世界各地不同的人合作,也知道他們的思考角度,像現時我正在跟不同的人合作籌劃一些西片的拍攝工作。我在發行的崗位已有二十年的經驗,很多美國大公司的管理層都是我在從事發行時認識的,

彼此一同成長,像《臥虎藏龍》時擔任買片的,現在經已是環 球公司的管理階層了,發行工作讓我積累了不少人脈關係。這 些人脈關係給予我一定的空間和彈性,像現在大家都在爭奪國 內導演時,我就可以尋找一些新的出路,如找韓國導演代替國 內導演去拍電影; 而在從事電影發行的過程中, 我也交了不少 好朋友,像韓國的全智賢、郭在容、台灣的周杰倫,而日本方 面也有合作。我並不是想要專注招展業務,我一直覺得電影應 該是沒有界限的,而我也覺得自己是電影監製多於電影公司老 闆,亦希望於合作的過程中可以拓展自己的視野。

彭:你也曾監製過周杰倫的電影,你會怎樣看台灣電影,現在又會 否繼續這方面的工作?

江:會的!明年我們會拍一部台灣電影,它也是由新導演執導的。 我很喜歡台灣的電影,我覺得這一群年輕人很厲害。

彭:你覺得台灣電影曾經經歷過的低谷能否成為香港同業的借鏡?

江:我覺得香港電影人是較為幸運的,他們能夠背靠國內的市場, 而台灣電影的文化背景和內地的融合則需要較多時間。相對而 言,香港電影人擅於拍攝商業電影,他們於處理動作特技等商 業元素上仍有優勢,未來十多年應可繼續拍攝如《赤壁》等大 片進軍國內,這是由於香港電影業是一個純粹的商業世界,出 產的電影亦是純粹的商業作品之故。然而,台灣多年來拍的都 不是像港產片般的商業電影,他們最擅長的、出口賣埠的電影 就是《那些年,我們一起追的女孩》那類型,以前則有瓊瑤、 甄珍的電影,時至今日他們談到台灣電影時,依然會對這批電 影具有強烈的認同。而這亦同時造成了台灣和國內之間的文化 真空及差異,因為年青一輩的台灣導演並不像香港導演般長期 受到商業的董陶,明白何謂商業電影;他們普遍只認同上述一 批的台灣電影,致力發展和尋求屬於台灣電影的獨有特色。我 覺得這也是一件好事,這群年青導演走的都是不同的路線,而 現時台灣的電影業也十分成熟,不乏投資,導演方面也不缺拍 片的機會和金錢,不需要我們的幫忙;要在今天的台灣找導演 拍電影,亦絕對不是一件容易的事呢,可是他們拍的電影都是 193 一些台式題材,像最近的《站頭》就是其中的例子,反而《痞 子英雄》就較遜色;他們很擅長拍一些台灣人喜歡看的題材, 但如何今國內人都喜歡看台灣的電影呢? 這就是問題了, 所以 《賽德克·巴萊》在國內市場也不太成功,這其實是難以勉強 的,即如我們也很難勉強自己去喜歡趙本山吧,大家的語言文 化又充滿差異。總括而言,比較香港和台灣的電影,台灣電影 在走向國內的路涂上會較我們困難,但他們亦有二千三、四百 萬人口,足以支撐他們的電影業培養很多有潛質的新導演,只 是他們的新導演會較為精於台式題材的經營。

黄:即是説他們的本土市場是很足夠的?

江: 是的, 很足夠的, 像《海角七號》的票房收入竟可高達兩、 三億港幣的。

黄:但你卻從來沒有染指台灣的發行工作?

江:沒有的。我們在內地從事電影發行的原因,乃在於我們多年 來在國內都有不同項目,而我們也希望自行發行我們所拍的電 影。發行工作是需要心機、時間和經驗的,我們沒有野心,所 以就不做台灣發行了;而陳可辛就較有野心,因此他的業務就 遍及中港以及其他地方了。

彭:也就是説你對「亞洲電影」並沒有特別的野心?

江:我是一個沒有野心的人,在工作方面亦沒有野心,故常常有人 問我為何不將公司上市集資。我唯一感興趣的,是如何做好監 製的工作,即使在為《臥虎藏龍》而上台領獎時,我也不覺得 特別興奮,因為我是一個簡單和喜歡工作的人,工作就是為我 帶來快樂的重要元素,我是一個並無野心的人。

#### 發行和製作的關係

彭:在《藍風箏》後,你環拍攝過什麼電影?

江:我在1990年代初拍過《藍風箏》,三年以後再拍一部《天國

逆子》,當時我在電影拍攝方面不算積極,多是因應朋友的激 請,如《藍風箏》的德間公司、《天國逆子》的許鞍華,我才 投資電影拍攝。而且我那時拍的是以另類電影為主,多半不是 商業電影, 這大概跟我的性格有關吧。在港產片的黃金年代, 我們沒有參與電影拍攝,一來是自己不認識,二來我的思路沒 有想到這方面,再者當時的生意亦沒有迫使我們踏上這一步。

彭:哪你在何時開始大舉發展電影製作?

江:其實在整個1990年代,我們買片的經歷都十分困難,當時我們 想購入《本能》(Fatal Attraction)作本地發行,看過了預告片, 我們感到非常滿意,就出價五十五萬美元希望能購入它的本地 電影發行版權。然而,他們拒絕了我們的要求,覺得我們的出 價太低了,並指黎姑娘[編者按:黎筱娉,香港角川洲立集團有 限公司主席,是香港第一位從事電影發行工作的女性。]方面 出價達六十五萬美元。我們堅持五十五萬是最高出價了,放棄 繼續參與競投,最終電影版權由黎姑娘她們以六十五萬美元投 得,並賺得盤滿砵滿,令我們深感不值。之後的一年,同一位 導演Adrian Lyne的新作Lolita, 這次我願意出價一百萬美元,黎 姑娘她們則出價一百一十萬美元,後來電影從康城參展回來, 片商方面就跟我説 "Come back when you've grown bigger" (待 你羽翼長成以後再回來吧!),後來黎姑娘方面亦願意出價 一百二十五萬美元。自從這一次起,我就覺得很大問題了,因 為用一百二十五萬美元購買一部電影的五年發行版權,這筆資 金其實已經足夠拍攝很多部電影了。那時大概是1996、97年左 右,我開始明白情況若長此下去,我們的生意定必出現問題, 我决定一定要尋找新的出路。大家都知道1997、98年時的香港 電影亦陷於一片慘淡,票房下跌至七、八十億左右,拍電影並 不是一門盈利豐碩的生意。當時我們是中間人,正值水深火熱 之中,爭奪影片的買片工作實在太辛苦了,我開始將焦點由 買片轉移到電影拍攝方面。我們所拍的第一部電影,就是李 安的《臥虎藏龍》。李安的所有電影,包括他的導演首作《推

手》,都是由我們負責本地發行,彼此間已有七、八年以上的 良好合作關係,大家也成為了要好的朋友。回顧大多數跟我合 作拍片的導演,我們的合作基礎往往是建基於過去從事發行的 合作關係之上,因此大家亦相當了解對方。

彭:換句話說,要到了《臥虎藏龍》,安樂公司才進入了一個新的 階段?

江:是的!或者應該説是我,而不是整間安樂公司,經已進入了一 個新的階段。因為我們公司並無中斷電影院業務,也有繼續發 行方面的工作,只是我個人開始將更多的時間投放於電影拍攝 之上。我覺得這跟我的性格息息相關,也可以從我兒時的一件 軼事見之。小時候,父親駕車帶我們一家人去赤柱游泳,我們 下車以後便到達海灘安頓起來,此時父親忽然發現遺失門匙, 家人就在海灘中不停搜索。唯獨我一個在想:為甚麼大家都在 這裏找呢?不如我嘗試走回沿路,看看門匙會不會被掉在涂上 吧!我覺得這件兒時軼事反映了我從小的性格——我不喜歡堆 在一起做大圍做的事,也不喜歡跟別人去「搶」、去爭奪, 寧可自己想想有沒其他的解決辦法好了。就像大家都搶著去買 片,我便覺得既然大家都因互相爭奪影片而到了難以獲利的地 步,那我不如自己找找新的出路。故此,總結整個九十年代, 安樂公司仍有經營電影院,這是由於當時電影院的經營經已十 分慘淡,都沒有其他人去爭奪了;發行的工作亦殊不容易。當 時我們的公司照常運作,一樣有買片發行的業務,只是我個人 更聚焦於電影拍攝方面了。

彭:你覺得發行商和製片人之間的身份有沒有任何衝突?你又會如 何看自己於其中的角色?

江:沒有衝突的,發行商的角色是非常重要的。我常常覺得拍一部 電影的總成本,製作應該只佔一半,另外一半應當投放於發行 之上,因為發行的重要性在於他們懂得如何包裝和推廣電影; 而我亦覺得一個好的發行商就一定是個好的製片商,正因為我 也是由發行出身,因此我常常鼓勵Winnie Tsang[編者按:曾麗

芬,高先電影有限公司負責人。1去拍電影。再者發行商每天都 要接觸不同的電影,他們會具有敏鋭的市場觸角,對電影的資 金預算特別敏感。我認為我從事電影行業的經歷中,較幸運的 一點就是我擁有市場觸角,這或可使我在拍電影時有較佳的預 算,可以盡量省錢,也避過投資一些成本高昂又缺乏市場的電 影。

#### 合拍片的興起

- 彭:大家都知道自《臥虎藏龍》的成功以後,香港電影就進入了合 拍片的時代。以你所知,那時是否已有「合拍片」的概念?你 是否已經大概知道它的「遊戲規則」才選擇進入國內?抑或是 你本身就是一個有份建立這些「遊戲規則」的參與者?
- 江:合拍片的概念並不是有人去建立的,我亦不相信政府可以。假 如你問我的意見,我都會覺得政府的管制頗嚴,他們會看看整 個運作,從而作出調節,我不覺得我們有能力去影響國內的政 策。
- 彭:但你覺得在往後你和李安、張藝謀的合作過程中,會不會形成 了一些模式或規則,讓其他的後來者得以跟隨?
- 江:我只能說《臥虎藏龍》是在海外取得成功,在中國市場則未算 太美滿,由於盜版嚴重、市場不成熟等因素的影響,它於中國 只取得二、三千萬左右的票房。我們碰巧在中國的成長過程, 也是最多盜版的時期開始運作;但即使在《臥虎藏龍》面世以 後,亦未見得它能夠吸引很多人隨即參與這類型的電影製作, 因為它在香港票房的成績未見突出。《臥虎藏龍》的成功主要 在於其海外揚名,在亞洲的反應則屬一般,只能在台灣藉李安 的名聲而有較佳票房,但相較於今日的情況,其實亦未算太過 突出。我想觀眾怎樣去看這部電影的特質,的確是見仁見智 的,但大概當時只有我看到它所帶來的機遇和商機吧。至於另 一部電影《英雄》,它對中國電影所產生的影響就大得多了,

因為它證明了大片模式在中國是可行的。記得當初張藝謀也曾 197 提醒我,縱然我投資了很多資金,但還是不要對中國市場有太 大寄望了,因為他覺得連《臥虎藏龍》都只有二、三千萬的 票房,那《英雄》也大概只有一千萬人民幣票房吧。然而,當 時《英雄》最後的中國票房竟然高達二億四千多萬,加上出售 影碟發行版權的一千七百多萬,證明了這門生意是可行的,影 響了當時不少人,尤其是一些資金充裕的公司開始投資拍攝電 影,像華誼兄弟就投資了由周迅、章子怡主演,馮小剛執導的 古裝片《夜宴》,這類大片也開始在市場相繼出現,香港演員 亦隨之北上,拍攝了《天下無賊》等大片了。從前香港電影拍 攝的預算只有數百萬至一千萬左右, 但當中國的電影市場開始 成長後,他們亦開展了拍攝大片的潮流了。

- 黄: 常初你們拍《臥虎藏龍》時,其實有沒有給予它一個市場定 位?
- 江:有的,當初我們是想拍《臥虎藏龍》給中國人看的,連李安也 曾強調此片是為中國人而拍的,沒有將西方觀眾納入考慮。
- 彭:但你不是説當時未有中國市場的概念麼?
- 江:未有中國市場和拍給誰看是不同的。在我的信念中,我一直相 信中國市場是存在的,打從第一天起,我就相信它的存在了。
- 彭:那麼在拍攝《英雄》的時候,你又有怎麼樣的計算?我們都知 道那是一部投資龐大的電影呢。
- 江: 這也是跟《臥虎藏龍》的成功有關。《臥虎藏龍》在歐美讓不 少人獲得豐厚利益,如我們翻看SONY公司於2001年的年度報 告,都會發現他們當年之所然能夠有所盈利,主要依靠《臥》 片所帶來的二億美元收益。我們所賺的不多,但歐美發行都盤 滿砵滿,因此當年我去到歐洲,比今天的范冰冰更受歡迎呢, 因為我能夠幫助他們賺錢。過往從事發行工作時,我要追著那 些片商買片,現在角色剛好逆轉了,我對這個情景非常熟悉。 當時不少沒有買片經驗的人,也會覺得我開拍《英雄》的決定 很傻,但我心裏有數,因為我曾經從事買片,也清楚發行商的

心理:只要我說這片跟《臥虎藏龍》差不多,就足以將電影的 海外版權賣出了。

彭:換句話說,在《英雄》還沒有正式開拍的時候,它已經擁有海 外市場了麼?

江:是的,而且十分重要。在《臥虎藏龍》以後,我一連幾部拍攝 的電影,像《十面埋伏》、《霍元甲》都是賺錢的。如果我們 在《Variety》翻查美國電影票房紀錄,在美國十大非英語賣座 電影中,我的電影就佔了四部。[編者按:在美國十大非英語 賣座電影中,《臥虎藏龍》佔第一位,《英雄》第三,《霍元 甲》排第七位,都是安樂的製作;排第是十位是《功夫》。]

黃:你作為一個電影監製,以《英雄》為例,你如何參與整部電影 的製作?

江:所有參與這部電影的人員都是由我找來的。當初這部電影的 製作成本是二千萬人民幣,基本上連導演張藝謀都是由我找來 的。有一次,我在機緣之下遇見張藝謀,他就告訴我他打算拍 一部預算千多二千萬的《英雄》。我沒有跟他合作過,而他亦 有他的固定合作班底,我就建議他會否考慮配上港星陣容,他 對此表示質疑,我説我會盡量嘗試聯繫,因此這部電影的整個 班底都是由我所安排的。自此以後,張藝謀作品所有牽涉到海 外製作的部份,都是由我負責的了。

彭:這是否包括了幕前和幕後的部份?

江: 所有牽涉到外來班底的配置,與及資金預算方面的問題,都是由我去負責的。

黄: 聞說《金陵十三釵》這部電影也有邀請你的參與呢?

江:是的,它的所有製作班底,包括張叔平,都是由我去聯繫的。 我沒有投資於這部電影,在原先的計劃中會擔任監製一職,負 責前期工作,只是後來出現了一些問題而作罷。在張藝謀的 電影中,只有《山楂樹之戀》是我較少參與製作事務的,因為 那部電影的背景和製作都是中國的,我就只專注負責投資方面 了。 彭:《千里走單騎》呢?

江:高倉健是由我聯繫的。基本上張藝謀所有離開中國的電影都是 由我負責的。在我和他的合作關係之中,所有海外事務都是由 我管理,他則負責中國的部份。就像今次《金陵十三釵》的拍 攝,我就提議他找張叔平擔任服裝設計。

黄:那麼你最後沒有投資在《金陵十三釵》,是基於市場原因還是 其他理由?

江:沒有投資的原因是基於我和新畫面之間的關係。回顧我和張藝 謀之間的合作,一直都是透過新畫面作為中介,因為張藝謀本 身就是新畫面的簽約導演。在創作方面,我是跟張藝謀直接溝 通合作;但在金錢問題上,張藝謀就不是負責的一方了,故後 來因應此片製作費高昂,我和新畫面之間合作又出現分歧,我 就決定退出,建議他們單獨投資好了。不過,我和張藝謀的關 係仍然良好。

彭:那麼你跟內地的交往會不會因這一件事而停止?或減少跟新畫 面方面的合作?

江:我不會停止和內地合作。我們剛剛才拍完《第一次》,現在另一部由湯唯主演的電影則仍在拍攝之中。我和新畫面也沒有交惡,彼此都是由生意人的角度出發,況且我們亦不是甚麼大公司、大人物呢。

#### 回到香港

彭:那麼你是從何時開始回來參與製作香港電影?

江:應該是當大家都北上工作的時候。現在想要邀請張藝謀等國 內導演拍片,其實是一件非常困難的事,因為大家都在爭奪他 們。要是我們拿著一百億、一千億資金到美國,史匹堡、占士 金馬倫都會在一分鐘之內出現在我們的跟前,並與我們結成友 好,因為他們需要我們的資金拍片;但你拿著同等的資金到中 國,恐怕我們兩年之內都不會見到張藝謀和馮小剛,因為很多 人都在搶奪他們。你試試找寧浩看看吧!我保證你一定找不 著,因為大家都在搶人呢!這似乎又跟我無爭的性格相違了, 我是不會參與這種爭奪的。

彭:其實你在拍攝合拍片的時候,除了片中主要的工作人員之外, 其他較為基層的電影工作者,有沒有香港人?

江:很多香港製片都曾經反映,現時在香港尋找工作人員拍片是一 件相當困難的事,因為很多工作人員都北上工作了。在我的印 象之中,就基層的電影工作人員而言,他們已經再沒有中港之 分,不少在國內拍大片的工作人員都是操廣東話的,他們北上 工作,其至是遷居國內都有好一段日子,應該再沒有甚麼中港 之間的區分了。

彭:你記得這個現象是由何時開始的嗎?

江:都有好幾年了,尤其是近年更為常見,大概是2007、08年左 右,工作人員就持續北上,他們是先行者,接著是導演,現在 他們都已經全部北上作業了。以前國內片商會嫌香港的工作人 員薪金較高,不願聘用香港人員,但現時國內的工作人員要價 更高,我覺得這個現象是一個很自然的發展。

彭:那你會否覺得香港已再無電影工業?

江:有的,香港仍然有電影工業,時至今天香港依然有人投資拍 片,每年也有數十部的電影產量,但在工業的層面上,中港 之間已經很難再作出區分。比方説,你今天的身份是一個香 港人,但如果工作是在內地的,你都需要北上,就像我昨天碰 見的電影人全哥,他在國內有六個月的工作,參與拍攝奇洛李 維斯的電影,那他就隨工作駐守內地六個月,直至完成工作才 回到香港,參與下一部在港拍攝的電影工作,情況就像美國的 荷里活,電影從業員都會跟隨工作機會而穿州過省,那裏有工 作,他們就跑到那裏,香港有機會的,他們就回到香港,這就 是香港電影工業的現況。然而,香港電影人較為有利的一點, 乃在於他們可以回港工作,而國內的電影人則不能來港,即使 我們想聘用來自國內的工作人員亦不行; 反之只要你是香港電

影人, 並能在工作崗位上展現個人能力, 便很有可能會得到國 201 **为工作的機會。不少香港的副導演都非常受歡迎,但獲得當識** 的前題是他們一定要很有才幹,因此我覺得這行業已再無中港 之分。這個行業很多工種是無須經驗的,即使是初出茅廬的 年輕人,只要你肯爭取機會,在未有人認識你的能力時由低做 起,工作熊度夠勤力,慢慢在工作崗位上展現你的功夫,證明 你是有才能的,機會就會絡繹不絕。

彭:有沒有例子?

江:我記得我們公司的一名女員工,她剛剛完成學業,雖則她對 電影工作的認識有限,但基於滿腔熱忱,願意不收酬勞為我們 做幫工,而我們亦願意給她機會。只是做了半部電影,她已因 著良好的中英語水平,獲晉升至助理撰稿員一職;現在她拍了 三、四部電影、卻已擢升至首席助理導演的位置了。她做事勤 快,你交代她做的事,她轉過頭來已經辦妥了,因此仕途晉升 得非常快。她是香港人,而她的工作地點亦不定。她第一部 參與的電影就是不久以前的《殺人犯》,到最近我開拍《大追 捕》時想找她擔任首席助理導演,她都已經沒空了,前後才不 過是兩年內的事。我希望強調一點,無論你擔任的是多基層的 職位,只要你願意發奮,在這個行業中總會有出頭的一天。電 影業是埋沒不了人才的,因為每天都有許多人留意誰是人才; 若然你只是留在家中,守株待兔,你是一定不會找到機會的; 但只要你願意踏出家門,你就一定會發現這行業遍地黃金了。 故此,我常常鼓勵後輩,只要你們願意努力工作,想在這行業 賺錢其實並不是難事,我也知道一些香港電影人,每月在外賺 取的薪金可以高達十五萬元呢。

彭:這些都是一些幕後的工作人員?

江:是的,只是一般幕後人員而已,只要你願意做、肯努力便可 以了。故此,我希望再次強調,在基層工種之上已再無中港之 別,他們提起行李箱就前赴工作地點了,反而導演則仍然有這 種區分。回顧近五年的中國電影,導演的水平都非常高,你可

以看看博納公司拍的電影而得以觀之,香港的導演都漸漸被國 内同行比下去了,他們亦需要慢慢滴應這個轉變。事實上,我 常常覺得香港導演是最幸福的,我問一些韓國導演,為何他 們有很多像《我的野鸞女友》一樣出色和成功的電影,卻不見 這些導演經常拍片?原來只要韓國導演拍錯了一部電影,他 們一生都不會再有手執導演筒的機會了,你可以看看郭在容的 例子,而這種現象亦適用於監製方面,因此他們不會隨便「出 招一,只會在考慮周詳、準備充足的情況下方會拍片。韓國出 現這種現象的主因,乃在於他們的好導演太多,過去五年韓國 每年最賣座的首三部電影,都是來自新導演的首部作品,因此 韓國導演都是千年磨一劍,因為市場每年只能拍五、六十部左 右的電影,只要你準備不足輸了一次,別人就不會再給你機會 了。相反地,香港的情況就截然不同了,爛片如雲的導演都能 繼續拍片,這就是香港導演的福氣。不過,從我的角度而言, 我覺得部份經常於國內拍攝大片失利的香港導演已出現危機, 他們好幾部作品都是虧本的,甚至虧本達一億之多,當然他們 仍受益於市場上內地好導演不足的環境,但他們現時拍片失準 的情況比較普遍。

黄:你覺得他們失準的原因是源自那一方面?

江:通常都是人脈關係和導演的努力這兩方面。而在另一方面,中港在文化方面均存在差異——香港人多採取純商業的角度考慮事物,國內的觀點則相對保守;大家在題材觸角、撰寫對白方面都有差異。這些香港導演拍的古裝片還好,但時裝片就真的存在差異了,因此我覺得他們的確是有危機的。在未來五年,這些導演必須重新教育自己,去面對將來的工作。我覺得在這個潮流中,一般工作人員一點問題都沒有,但作為導演就必要熟悉他人的文化,尤其是我們的文化之間存在巨大的差異。我們彼此很多東西都大相逕庭,即如過往馮小剛的電影在北方非常賣座,南方則強差人意,中國的地域和文化差異都實在太大了。

黄:換句話說,那種文化差異不單只是意識型態上的差異?

江:這也可以由歷史題材的電影得以反映,像《關雲長》一片於國內票房只是一般,原因是國內觀眾覺得難以接受。你可參考一下近日的網絡資料,國內媒體選出的十大劣片名單也包括了不少的香港電影,每年的劣片之首亦是香港電影,而今年位居榜首的就是《2012我愛HK喜上加囍》;最劣女星則是張柏芝。由此可見,國內觀眾也開始對香港電影感到失望。我認為這危機跟1990年代有點相似,但我不覺得這是個大問題,因為香港始終是個福地,大家需要的是反省。大家都曾經擔心香港在1997年以後會步向衰亡,因此出現移民潮,但在九七後我們又有了國內市場,我依然相信香港電影(包括導演)是可以長期發展的,只是我們在過程中必需有所調節。

黄:環顧你近年監製的電影,是不是你已有由大片走向小型製作的 趨勢?

江:不是的。拍畢《臥虎藏龍》後,我和李安在紐約的一次飯局中,談到我們也賺了不少錢,應當致力培養一下新的導演了。 其中李安更提到,如果我們問問史匹堡等已成名的導演,誰會是他們一生之中最重要的人呢?他們多會答是第一次給予他們拍電影機會的人,而這個人他們永遠都會記得,像李安自己也記得當年是誰首先給他機會的。在最近的幾年,我所花最多的時間就是培養新導演,給機會他們拍出個人導演首作,亦成立了「萬誘引力」;我的焦點不是要拍攝小型製作,而是希望給新晉導演第一次拍片的機會,這也是我近年做得最開心的一項工作。我們最渴望的並不是這些電影可以為我們賺得多少,而是希望見到這些導演可以有機會漸漸成長。

彭:有沒有一些例子是比較成功的?

江:周顯揚便是其中的例子了,今年我也有投資他的電影,他曾 拍過《殺人犯》和《大追捕》;現在拍攝中的《寒戰》也有兩 位新導演,其他的還包括岸西的《親密》和周隼的《宿命》, 這些都是香港本地的例子。今年我會拍攝兩部電影,其中一部 是《寒戰》,另一部亦是一位新導演的首部作品,我現時監製的電影不少都是由新導演執導的。至於在國內方面則有拍《第一次》的韓延,與及薛曉路。近年我真的拍了很多這類型的電影,這些電影的而且確是低成本的,我們不可能預期一位新導演的首作會有上億的製作預算吧。我想強調一點:我並不是刻意專注於小型製作,而是近年我把時間和精力都花在培養新導演的工作上,也覺得這會比我拍一部成功的大片更有滿足感;反正現在有很多人都去拍成功的大片,我的個性又不喜歡跟人爭奪。雖然我跟馮小剛、寧浩等國內導演都是好朋友,但我亦不願跟其他人去爭奪他們,就像我本身跟姜文是要好的朋友,很多人都會疑惑為何我不找他合作,甚至連姜文也問我何以不找他拍電影,我就跟姜文説他都不太需要我的合作吧,但新導演就比他更需要我。因為我們不合作,仍然會有一百個人想跟姜文合作;新導演則往往是哀求了一百個人,卻沒有一個人願意跟他合作。

彭:你很強調你作為生意人的身份,但為何你願意去幫這一群新導演?

江: 這就是最巧妙的地方了, 我希望在這樣的生意環境下仍然站穩 陣腳。

彭:那麼這是賺錢的還是虧本的?

江:多數都是虧本的,但我覺得一班人有這樣的理念,也是一件 好事來的,而且亦不一定每次都會虧本,像《殺人犯》所虧損 的,《大追捕》就可以賺回來。

彭:但所賺的亦不會多?

江:歷史上,大部份導演的首部作品通常都不是賺錢的,即使強如 張藝謀、李安,他們的導演首作都不是賺錢的。然而,在導演 首作中,就像烏爾善的第一部作品,成本雖然很低,但你可以 看到導演的潛質,所以他的第二部作品就很賣座了,故我常說 導演是講求才華的,你有才華是不會被埋沒的。

黄:在電影類型上,岸西的電影固然是文藝小品,但似乎你監製的 電影不少都是警匪片呢? 江:沒錯的,我想培養的新導演並不是一些藝術電影的導演,因為 我覺得藝術導演已有充足的拍片資金來源,全世界不同的電影 節和各地的文化藝術機構都會為他們提供資助,他們要找資金 並不算太困難,反而一些商業片導演就難以找到拍片資金了。 因此,我並不是想要培養一些純走藝術電影路線的導演,岸西 只是一個非常特殊的個別例子。

黄:那麼這些警匪片的主要市場是哪裏?是想進入國內還是以本港 為主?

江:主要是以本港為主的,近年我回到香港拍了不少港產片,未來 我的日子亦將如是。現在的情況也挺不錯的,我們接觸香港演 員,他們第一句就會問我們拍的是港產片還是國內片,因為他 們在片酬上會收取兩個不同的價錢,港產片是較為相宜的,所 以我一直都覺得香港演員很好,也很可愛。

彭:港產片的意思是指可能缺乏國內市場,還是不打算進入國內市場?

江:這是指不打算進入國內市場的,故香港演員願意收取較為廉宜 的片酬。

彭:這是因為他們喜歡拍香港電影嗎?

江:是的!你可以問問周潤發,他還説願意不收片酬去拍香港電影呢,所以我覺得這班香港演員能夠大紅大紫,也是應該的,他們很多都願意為香港電影付出,十分可愛。你可以想想,一部沒有國內市場的香港電影,其實可以有多少收益?難道今天的美國觀眾仍然會對這些香港警匪片感到興趣?

黄:其實它們應該純粹是為了香港市場的,現在香港電影的亞洲市 場已經收縮了。

江:的確是收縮了,現時所有中國電影的海外市場表現都差強人意。之前我提到在幾年前,我在國外甚或比今天的范冰冰更受歡迎,但現在外國片商見到我,他們都像「鬼見愁」一樣,像是怕了我會向他們推銷中國電影,這就是事實,也是我的親身經歷,買片這個行業就是這樣的——在你好景的時候,人人都

會跟著你;但到了你勢頭欠佳的時候,大家一見到你就會轉身 離開。

彭:你依然繼續拍香港電影,是因為你有一個信念,覺得香港電影 會重生,還是純粹為興趣而去拍港產片?

江:我將會拍很多的香港電影,每年大概會拍三、四部左右。而我 主要還是由商業角度出發,像《大追捕》就是例子,它的票房 達一千八百多萬,也是一個不錯的數字,而我即將上畫的《寒 戰》,亦預期會是一部票房不俗的電影。其實香港電影都可以 是賣座的,像《春嬌與志明》、《車手》都是賺錢的,港產片 又有何不可呢?這只是你拍片的選擇而已,就算是黃百鳴的 《喜事》系列,乃至《2012我愛HK喜上加囍》都是賺錢的。不 過,假如你問我為何不拍一部預算高達一億的香港電影呢?我 當然不會這麼愚蠢吧,不能在國內放映的,用上一億預算又有 何意思?總括而言,拍這些電影是需要量入為出的。

黄:這些以香港市場為主的電影,是否都會有機會於國內上映?

江:有機會的話就會上映,但我決不會將電影的故事扭轉以迎合國內需要。香港觀眾是很聰明的,他們很清楚知道《四大名捕》、《畫皮》是國內電影,《車手》就是香港電影,對於所謂的國內電影和香港電影,他們都很懂得分門別類。而國內觀眾亦很清楚那部是香港電影,像《大追捕》這部港產片在國內也有四千五百萬、接近五千萬的票房。為此我也感到很滿意,因為這部電影都是賺錢的。雖然它沒有五億票房,但我覺得這是不重要的。

黄:那麼你們是否需要提供一個不同的版本,以供國內放映?

江:以前我們拍《殺人犯》就是這樣了,香港上映的是一個版本, 後來我們又剪輯了另一個版本於國內放映,兩個版本的角色最 終都是死掉的,回想起來也有點多餘,而且國內觀眾就會覺得 你是在騙他們的。

彭:《殺人犯》可以拍兩個版本,是否因為它是進口片而不是合拍 片? 江:對,合拍片是不容許的,但進口片是可以的。

彭:你以後拍的香港電影都會多依循進口片的渠道進入國內?

江:是的,現在香港電影以進口片身份進入國內是沒有配額的。

黄:在進口電影至內地方面,根據過往幾年你像《大追捕》的經驗,內地南北市場的分別在哪一方面?

江:現時像黃百鳴的出品、《喜上加囍》等電影,於南方的票房成 續都比北方為佳。我們攝製的電影亦盡量會分為廣東版和國語 版,前者主要用於南方市場,後者的對象則是北方,兩者之間 是有所分別的。

彭:粵語版可以在國內放映嗎?

江:可以的,像姜文的《讓子彈飛》都有四川的方言版本,這是官方所容許的。我們沒有為《大追捕》安排這樣的廣東版,但在往後發行的《寒戰》,我們就會提供一個專為南方觀眾而設的廣東版,內容跟國內版本是一模一樣的,有的只是語言上的分別。

彭:即是説你會把香港版直接送上國內作為廣東版,然後就再配音 以安排一個國內版本。

江:是的。

黃:你在過去十年回到國內工作的經驗而言,你是否看到國內於電 影制度方面的逐漸轉變?

江:我看到國內官方很關注這個行業的發展,但就看不到在制度上有太大的改變,而且那些改動都是很個別的,像談及多時的電影分級制度,一直到現在亦未有付諸實行,因此我感覺不了有重大的改變。國內的而且確是多了進口電影,但從一個拍電影的人的角度而言,其實真的感受不到太多的改變。相對而言,國內導演應該會這方面有較多的感受,大概是他們於拍攝題材上可能有多點爭議吧。香港電影人卻絕少拍攝一些具爭議性的電影。自1980年代開始,以進口片、合拍片形式進入國內的香港電影已達數百部之多,當中未曾有一部香港電影是被禁的,這是由於香港電影少有涉足爭議題材的緣故。

黄:即是説香港電影於題材選取上已有篩選?

208 江: 是的,香港人都是以生意為先,但國內導演就會有一些商業以 外的考慮, 也會涉足一些敏感的題材。然而, 香港人就很少會 有這樣的問題。

黄:但在電影題材上也有限制吧,如鬼片就不可以拍,拍警匪片時 也有一些不能逾越的界線,觸及香港警察環可以,但涉及公安 就不可以?

江:的確是不可以觸及國內的公安,但談及香港的警察就可以。鬼 片方面,由於國內沒有電影分級制,拍鬼片是非常困難的。官 方對鬼片這類題材非常嚴格,只要有導人迷信的內容就一定被 禁。至於像劫案、貪污等內容,只要背景發生在香港就是可容 許的;港產片觸及香港警察貪污的題材都是容許的,因為國內 觀眾只會覺得這是香港的情況罷了。基本上我們相當小心,但 當然有不少導演都會投訴有太多題材都不能拍呢。

彭:那你覺得香港電影在題材上,還有甚麼是可以繼續發展的?

江:很多的,像《2012我爱HK喜上加囍》 這類的題材都是可以繼續 的,只要香港人喜歡便可。我現在拍電影也是以考慮香港觀眾 為先, 並不旨在國內市場。為其麼我要拍警匪片呢?因為這是 香港人的拿手好戲,而香港電影亦是靠它而起家的。即使進入 國內,我們拍警匪片也有優勢,像陳嘉上這樣的港產導演,我 常笑説他拍《四大名捕》之類的電影可能會失敗,但要是他回 港拍警匪片的話,他就會比國內的導演出色很多,一定會風靡 觀眾的,因為這是我們的專長。

彭:你對喜劇仍然有期盼?

江:為何我們硬要想拍一部吸引北方,以至全中國觀眾的電影呢? 其實在南方已有深圳、廣州等過億人口的市場,我們為何需要 全世界去認同自己?即使美國人拍電影也未必需要全世界的 人去認同,除非你是拍《哈利波特》吧,很多美國的本土電 影都是不需要我們去認同的。我們只需要認清自己的市場就足 夠了,我總覺得拍電影並不一定需要拍給全世界看的,像《親 密》就是這方面的例子,我認為它只要歸本就足夠了。因此,

我覺得拍電影是不需要有那種「我要拍給全世界看」的野心。 《2012我愛HK喜上加囍》的曾志偉就十分聰明了,大家香港 人、南方的觀眾覺得電影有趣,在新年時看得開開心心就很足 夠了,為其麼我們要強求哈爾濱的觀眾都要喜歡它呢?他們繼 續看趙本山的喜劇不行麼?我們也可以問問自己,為其麼我們 自己又不去看趙本山?為其麼我們亦不覺得《三槍拍案驚奇》 很詼諧? 並有一種與我何干的感覺? 同樣道理, 我覺得拍電影 是不需要野心勃勃去賺盡全世界的錢的。

#### 最愛百老匯電影中心

彭:究竟百老匯電影中心是賺錢的環是虧本的?

江:一直都是虧蝕的,但不算虧本太多,沒有去到很嚴重的地步。

彭:那為何你會繼續經營?你對它的前境很有信心麼?

江:我常常覺得從事電影業的,一定不可以單看一點,即如我們今 天拍了一部虧本的電影,亦不會放棄整個電影事業吧。我們現 時旗下有十三、四間電影院,當中有一間是虧本的,問題都不 會太嚴重,因為它的虧損可以由其他電影院的盈利填補。況且 電影中心是我們整間公司的最愛,雖然它是虧本的,但我們仍 然覺得很開心。對於百老匯電影中心的成功,我認為這並不完 全是我的功勞,他的成功實在有賴於麥聖希(Gary Mak)的功勞 和努力,而我在當中的角色就是為電影中心提供願景和概念。 我以前營開過新華戲院,在它結業之後就營辦了電影中心,因 為在我的概念之中,我認為香港是需要這種電影院的。然而, 真正把電影中心發揚光大的卻是麥聖希,他是一個非常很勤力 和有想法的人。我承認我對電影中心是充滿熱誠的,但沒有背 後這一群人的付出,它肯定不能夠有今天的成功。縱然電影中 心依然是有少許虧損,但我們覺得它孕育了一群人對電影的熱 愛,這種熱忱是香港人其中一種很重要的生活方式,也是一種 對城市生活素質的追求。就像我最近也開始參與電視業務,籌 辦了一個名為Movie Movie的電視台,將藝術電影送到觀眾家中。我覺得另類電影是可以提高我們的生活素質的,這是每個城市都很需要的,尤其是我們現代人生活忙碌,就更顯得這些電影是很重要的了。

彭:你剛才提到電影中心是你們的最愛,你所指的最愛其實是指甚 麼?

江:我覺得在我們營運的眾多電影院之中,最大的成就並不是裝修 得美輪美奐的IFC,又或是收入最高的那間電影院,而是我們辦 了電影中心。當電影中心遇到甚麼問題時,我們都會優先處理 和跟進。從事這一行業的人大多都是喜歡電影的,因此大家都 很喜歡它、著緊它。

彭:就我們所見,你對電影中心投資不少,最近你也為它進行翻新。

江:在它未進行翻新前,我已感到它發出的異味了!其實早於數年前,我們已經想為電影中心進行翻新了,但因租約問題業主並不容許我們這樣做。電影中心的業主是房協,有說他們曾經討論改變電影中心現址的用途,想把它改成學校校舍,但後來大家都覺得維持現狀也挺不錯的。我們希望翻新電影中心的想法已經蘊釀了四、五年之久,只是一直不被許可吧。

黄:那麼你可否比較一下,在香港和北京營辦電影中心,做法上會 不會有甚麼分別?

江:這是很不同的,在香港基本上放映甚麼電影都可以,但在國內我們就要跟隨他們的檢查制度了,我們是不會做一些犯法的事的。我們都知道在國內從事業務,很多時都是充滿著灰色地帶的,但我就有一個原則——即使眼前有「灰色」的部份,我都堅持只會走「白」的一方,而不會走「黑」或「灰」的一方。我相信我們今天所作的,終有一天會被其他人追溯過來。因此,我們只會做可容許範圍的事,也跟許多國家的文化部合作舉辦回顧活動。整個電影中心的經營都很不容易,現時仍然是虧本的呢。

彭:Kubrick呢?

江: 這是有必要的,但Kubrick的虧損更厲害。

彭:原因是書價太昂貴還是其他?

江:大概現在沒有人開書店是賺錢的,因此香港很少書店,它們也 大多是以樓上舖的形式經營,在香港辦書店是很艱難的。

彭:Kubrick在出版方面也十分活躍。

江:這方面的成績就要歸功於譚麗雯(Amanda Tam)這位員工了,她 是由麥聖希找來的。我常常覺得電影中心有譚麗雯和麥聖希這 兩位員工,絕對是我們運氣好。譚麗雯是一個很厲害的員工, 為了Kubrick她願意不眠不休,而我則很少去理會他們的工作, 亦沒有空理會,他們有些出版工作甚至是連我自己都不知道 呢。有時她告訴我Kubrick在書展擺了攤位,我亦未能抽空參 觀。故此,Kubrick的成績完全不是我的功勞,而是電影中心員 工們自發的成果。

彭:Kubrick出版不少新晉年青作家的文學作品。

江:這方面的問題你得要問問譚麗雯了,因為實際上我只為他們提供了大方向,往後就沒有太多的參與,我很鼓勵他們自己放心去做,而且他們所做出來的成績亦有目共睹,也令我非常信任他們的能力。不過,在這樣的經濟環境下,他們雖然對工作滿腔熱誠,但我有時也會擔心他們的經濟狀況是否太拮据,收入是否足以支撐家庭生活;然而,他們從來都不問報酬,而我亦很欣賞電影中心能夠凝聚一班滿有熱誠的人,我覺得這是我工作中最大的成就。

彭:你本來希望通過電影中心建立一種電影文化,後來則辦了 Kubrick,而Kubrick亦做了很多跟電影本身可能無關的工作,但 你卻依然願意繼續支持。

江:不用想得那麼仔細呢,我本身也沒有想得如此細緻,我只是覺得Kubrick的咖啡和蛋糕都做出很出色,這群小夥子也真的非常厲害。以往都有不少外面的餐廳對我們的員工進行挖角,但他們堅持,做蛋糕供客人享用是興趣,也喜歡自己的工作。

日期:2012年7月16日地點:安樂公司辦公室