

 北京电影学院
电影艺术理论研究丛书

**The Cultural Track
of HongKong Film
1958-2007**



香港电影的 文化历程1958—2007

许乐◎著

 中国电影出版社



香港电影^的

文化历程1958—2007

ISBN 978-7-106-02998-2



9 787106 029982 >

定价：32.00元

香港电影的

文化历程1958—2007

CFP 中国电影出版社 2009 · 北京

图书在版编目 (CIP) 数据

香港电影的文化历程: 1958 ~ 2007 / 许乐著. — 北京:
中国电影出版社, 2009. 1

(北京电影学院电影艺术理论研究丛书)

ISBN 978 - 7 - 106 - 02998 - 2

I. 香… II. 许… III. 电影史—香港—1958 ~ 2007
IV. J909. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 171237 号

香港电影的文化历程 (1958—2007)

许乐 著

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100013

电话: 64299917 (总编室) 64216278 (发行部)

64296742 (读者服务部)

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2009 年 1 月第 1 版 2009 年 1 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/720 × 1000 毫米 1/16

印张/12.5 插页/2 字数/215 千字

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 02998 - 2/J · 1087

定 价 32.00 元

绪 言

1958年,年届50岁的邵逸夫先生在香港成立了邵氏兄弟(香港)有限公司,掀开了邵氏影视帝国历史上最为重要的一页。此后,“邵氏”帝国以香港的邵氏公司为电影生产基地,将经营范围由东南亚一带逐步扩展到全球海外华人市场。同样在1958年这一年,李翰祥在邵氏执导的第一部黄梅调电影《貂蝉》在观众当中引发轰动,由此掀起了此后绵延数年之久的黄梅调电影热潮。在1950年代末1960年代初,一大批有才华的电影导演在邵氏影城创作出了一系列美轮美奂的黄梅调电影,同时邵氏还聚集了一批倾心于文艺片创作的电影导演,推出如《新啼笑因缘》(1964年)等艺术价值极高的影片。在这些黄梅调电影和文艺片中,邵氏不经意间为海外华人建构起了一个想象中的家国世界;或者说,伴随着这些黄梅调电影和文艺片的创作,一个虚拟的“中国”在1960年代初的邵氏电影中被孕育成熟。这样一个虚幻精美的影像世界在当时一度满足了海外华人对于祖国和家乡的思念之情,也为今天的电影研究提供了一个传奇式的影像文本。

到1960年代中期,黄梅调电影这股热潮开始逐渐退却,这时候随着东南亚一带的政治变动、各个国家地方保护主义政策的施行以及香港本地人口的增多等原因,香港本地市场对于邵氏来说占到的份额比以往大了许多。邵氏电影在文本上和香港这座城市之间的关系也开始变得比以往紧密。在邹文怀和张彻等人的提议下,邵逸夫决定改变制片策略,生产一种新的武侠电影,并打出了“彩色武侠世纪”的宣传语。经过几次不太成功的实验之后,1966年胡金铨的《大醉侠》一鸣惊人,次年张彻的《独臂刀》再破票房百万,标志着邵氏新武侠电影时代的到来。自此以后,邵氏在增加电影产量的同时也开始把电影的主流形态由黄梅调文艺片向武侠片转向。1966—1967年是香港历史上一个很大的断裂点。受内地文化大革命的影响,1967年香港发生了“六七暴动”;在这段时期香港的社会问题成堆,香港市民对现实

普遍抱有强烈的不满情绪。邵氏从黄梅调和文艺片向新武侠电影的转变恰好和这样一个时间点相吻合,邵氏电影的主要社会功能也开始由经营家国美梦向暴力宣泄转变。这一时期以张彻为代表的新武侠电影以其阳刚、暴力、浪漫、悲情的文本叙事在一定程度上构成了社会动荡时期人们潜意识里危机感和焦虑感的一个宣泄通道。

到1970年邹文怀离开邵氏自创嘉禾。由嘉禾开创的“卫星公司”式的制片策略将香港电影带入了一个新的局面。1970年代是一个新旧交替的时代,原本走在时代前沿的邵氏公司在这个时候反而代表了一种规模庞大的保守势力,而在嘉禾公司新的制度下诞生了香港第一位全球知名的国际巨星——李小龙。1970年代初正是香港经济开始腾飞的时代,也是整个第三世界开始崛起的时代。李小龙电影以其更加直接的民族性在1970年代初引发了更为强烈的观众认同,其影片中充斥的惩奸除恶、维护华人利益的观念和意识极大地点燃了观众的民族主义情绪。同时李小龙在全球范围的成功也为香港电影打入国际市场提供了一丝契机。然而,1973年李小龙的离世却让香港的功夫电影一度陷入危机。这个时候喜剧片开始成为最受欢迎的片种,“冷面笑匠”许冠文在这个时候脱颖而出。1970年代的李小龙和许冠文分别代表了两种不尽相同的香港本土文化的先后兴起——前者代表了一种个人主义思想的抬头和对于追求自我价值行为的肯定,而后者则代表了一种市井功利心态的盛行以及对于香港本位的受众身份的确认。

与此同时,邵氏尽管推出过不少具有很强探索意识的影片,但并没有能够像当年打造“彩色武侠世纪”那样做出一个整体性的策略调整,在影片生产方面总体上还是延续了新武侠电影伊始的生产态势,因此在和嘉禾等新公司的商业竞争中开始渐渐处于下风。事实上,邵氏武侠电影的生产一直维系到1986年邵氏正式停产,邵氏电影中的家国图景在这些意念老旧的武侠片里面一步步走向残破溃败,而总体上说邵氏电影也一直都没有真正走出邵氏影城走进香港这座城市。而到1980年代香港电影已经完成了它的本土化转型,尤其是新艺城的出现更是将香港电影带入一个全民狂欢的时代。如果说黄梅调电影制造的是家国梦、李小龙电影抒发的是民族情的话,那么自许冠文以后,尤其是新艺城出现以后的香港电影一直都和香港这座城市融合在一起,由此形成香港这座城市所特有的一种城市文化。1980年代是香港电影的黄金时代,就电影形态而言,1980年代的香港电影以过去香港电影的传统作为基础,将喜剧片、动作片、黑社会片、千术片这些电影形态统统进行了现代化的翻新和改造,从而使得香港电影在这一时期呈现出异常丰富和多彩的面貌。尽管这些影片在其定位上一直都是以娱乐至

上,但实际上它们所提供給香港市民的不仅仅是娱乐这么简单。无论是喜剧片、动作片、黑社会片还是千术片、灵异片乃至色情片,这里面都融合着对于东方与西方、传统和现代之间各种冲突的调和,融合着对于父母与子女、个人与家庭之间各种矛盾的化解,融合着对于人与人、人与社会之间各种关系的疏导,融合着对于人们内心情感的尊重和满足,融合着对于人们心灵世界的安抚和慰藉——这才是香港电影的最为可爱之处。

1990年代初的香港电影产业于一片浮华中开始危机渐显。香港的电影文化在这一时期再次呈现出新旧交替的趋势,1980年代积累下来的各种电影经验在这个时候开始显得有些过时。这一时期最为辉煌的电影现象是和两个人相联系在一起的:现象一是香港影人北上内地和内地电影制片厂之间的合拍片热潮,这股“合拍潮”造就了由徐克领军的又一次的“新武侠电影”^①;现象二是周星驰“无厘头”喜剧在香港的风靡,这股“无厘头”喜剧浪潮又和1990年代初香港电影中的“内地热”融为一体。可以说,徐克和周星驰各自代表了北上内地和固守本土两种不同的电影形态和电影策略,而这两种看似完全相反的电影创作取向实际上在创新方面都表现为对于“家国意象”这样一种电影资源的重新开掘——相比之下徐克领军的“新武侠电影”有意淡化了香港人的主体意识,在把香港人的身份差异悄然抹去之后,将自我积极融入到了由“新武侠电影”创造出的家国图景之中;而周星驰的“无厘头”喜剧和“内地热”影片都强化了香港人的主体意识和身份差别,继而以香港和内地之间的血脉之情作为认同对象,希望彼此之间能够实现一种水乳交融式的互通与和解。

自1994年以后香港的电影产业开始急剧滑坡,喜剧、动作这两样香港电影赖以生存的法宝开始逐渐走向衰落。而随着“九七”的临近,弥漫在香港这座城市上空和弥漫在香港市民心底里的政治焦虑与社会焦虑日益浓厚。黑社会文化在1996年这一年以古惑仔电影的形态再度复兴,成为香港市民在“九七”前后宣泄集体焦虑的一处通风口。而随着古惑仔电影的盛行,黑社会文化在“九七”前后的香港电影中得到了急速的发展。香港的黑社会片作为最具香港本土特色的电影文化,很自然地感应和折射出香港社会的“九七”症候。尤其是以银河映像为代表的黑色电影在1997—1998年这两年里的盛行一时,更使香港的电影文化一度处于一种混乱迷失与自我沉溺的状态。这些黑色电影总体上形成一种对于香港电影文化秩序的颠覆,而这种颠覆同古惑仔电影中对于黑社会文化的悉心建构一样,同样是香港人此时对于变化中的现实秩序无从把握的反馈和印证。从1990年代初的徐克、周星驰到“九七”前后的古惑仔电影、黑色电影,香港电影的文本镜

像由一处积极主动的家国想象嬗变为一处消极乃至绝望的城市图景。这样一种创作上的自我沉溺令香港电影的文化生态陷入了前所未有的危机。

由杜琪峰领军的银河映像“九七”前后经历过了一系列黑色电影的泥沼,在新世纪以后转而成为香港电影的中坚力量。《孤男寡女》等一系列小成本都市喜剧片的市场成功让人们看到了杜琪峰等人恢复香港电影文化生态的努力,而两部《黑社会》的出现在重建香港电影本土文化秩序的同时将香港的黑社会文化推向了一个前所未有的高度。受《孤男寡女》市场成功的影响,香港的小成本都市爱情喜剧片在新世纪初略有起色。2002—2003年《无间道》系列的上映让香港的电影文化出现了一丝转机。然而这些都没有能够从总体上改变香港电影产业的萧条局面。和杜琪峰等人对香港这座城市的坚守态度相反,一大批香港影人近年来开始纷纷转向内地发展。尤其是2004年CEPA实施以后,香港电影以更加积极和主动的姿态向内地市场融合,这样一种合作令香港原生态的电影文化发生了很大的变化。就合拍片而言,香港电影由1990年代初的引领时尚、主动建构家国图景变成这一次的断臂自残以求生存,努力寻求一种在大陆和香港之间共通的文化认同,其结果却是欲盖弥彰两处都不讨巧。而在香港本地,产业萧索、人才流失、影片质素恶劣等诸多因素合而共处,已经让香港电影难以再继续作为一种城市文化的载体。在2005、2006、2007这三年里,香港电影的年产量都降到了50部左右,其中大多数还是香港和内地之间的合拍片。本土化还是大陆化?正在经历着转型和分化的香港电影将何去何从,抑或将会彻底消失?这是目前香港电影最让人感到忧虑的问题。

注释:

- ① 邵氏当年打造的“彩色武侠世纪”被电影史上称作“新武侠电影”这一点是公认的,而1990年代初的这股武侠片热潮在很多地方也被称作“新武侠电影”,二者至今没有被人在名称上面做出区别。本文中出现的1990年代初的“新武侠电影”全部带引号,暂做区别。

目 录

绪言	1
第一章 邵氏电影中的家国梦	1
第一节 黄梅调·古装片·文艺片	3
第二节 “彩色武侠世纪”	15
第三节 邵氏电影的转型之路	24
第二章 1970 年代的本土化之路	36
第一节 李小龙 VS. 张彻	38
第二节 许冠文 VS. 李翰祥	48
第三节 洪金宝·成龙 VS. 楚原·刘家良	59
第三章 1980 年代香港电影之“城”	71
第一节 新艺城的都市喜剧	74
第二节 成龙与香港的双重轨迹	83
第三节 英雄片与黑社会文化	92
第四节 香港电影中的“黄赌毒”	103
第四章 国城之间的文化变奏	127
第一节 “新武侠”与《黄飞鸿》	128
第二节 “无厘头”与“内地热”	137
第三节 黑社会片的复兴与嬗变	146

第五章 国际化·本土化·内地化?	158
第一节 国际化之路与香港身份.....	159
第二节 坚守香港的银河映像.....	170
第三节 CEPA 后的香港电影	179
结语	188
参考文献	189
后记	191



第一章

邵氏电影中的家国梦

邵氏电影的前史至少应该追溯到1925年6月成立于上海的“天一影片公司”，公司的创立者是邵醉翁、邵邨人、邵仁枚、邵逸夫兄弟四人。按钟宝贤先生在《兄弟企业的机构转变——邵氏兄弟和邵氏机构》一文中载，早在1924年邵仁枚便已经离开上海远赴印支半岛（今越南、柬埔寨一带）联络当地的戏院商，但是被拒绝入境，只好退守新加坡，在当地开始做影院生意。到1926年，邵醉翁又遣年仅19岁的六弟邵逸夫前往新加坡协助邵仁枚，为“天一公司”打开在南洋一带的电影发行放映网络。到1928年，明星公司联合大中华百合、民新、友联、上海、华剧组成“六合影业公司”对“天一公司”施行中国电影史上著名的“六合围剿”，这时南洋一带的电影发行放映网络对于“天一公司”来说便更加重要了。1930年，邵逸夫与邵仁枚在新加坡成立了“邵氏兄弟公司”，经营影院和娱乐场，为“天一公司”提供了稳定的海外市场。

有声电影出现以后，南洋一带的粤语片市场开始兴起。1934年，“天一影片公司”在香港设立了“天一影片公司香港分厂”，简称“天一港厂”。邵醉翁成立“天一港厂”的初衷是想要将“天一公司”的生产重心由上海向香港转移，生产粤语片以供应邵逸夫和邵仁枚在新加坡建立起来的邵氏兄弟公司的影院网络。然而“天一港厂”成立之后在1936年曾两次失火，邵醉翁心灰之余退回上海，将香港的生意交给二弟邵邨人打理。1936年“天一港厂”改组成为“南洋影片公司”，由邵邨人负责。1937年抗日战争爆发，“天一影片公司”在上海的历史结束，邵氏的全部制片业务都转移到了香港。香港沦陷期间，南洋片厂曾被日军占用；新加坡沦陷时邵氏兄弟公司的不少影院也曾一度被毁。但是二者在战后都很快恢复。1950年，邵邨人将“南洋影片公司”改组为“邵氏父子公司”^①，并开始制作国语片。到1956年，“邵氏兄弟公司”在新加坡、马来西亚、越南、泰国及爪哇等地已经拥有

100 多家影院和 10 座大型游乐园。而在这段时间里，“邵氏父子公司”在香港的地位却并不比长城、凤凰、电懋等其他电影公司显眼多少，每年不到十部的电影产量也开始逐渐供应不了邵仁枚和邵逸夫建立起来的日益庞大的影院网络。为了稳定片源，1957 年邵逸夫离开新加坡来到香港，于 1958 年 3 月宣告“邵氏兄弟（香港）有限公司”成立^②。至此以后，“邵氏兄弟（香港）有限公司”专门从事影片制作，而“邵氏父子公司”转向影片发行和放映事业。



当年的邵氏片场

对于邵氏历史的研究是眼下香港电影史研究的一个热点，但是到目前为止研究的重心都还是主要集中在 1958 年成立的“邵氏兄弟（香港）有限公司”这里。实际上一部完整的邵氏电影史至少应该从 1925 年的“天一公司”开始算起，下启新加坡的

“邵氏兄弟公司”、香港的“天一港厂”——“南洋影片公司”——“邵氏父子公司”，然后才是“邵氏兄弟（香港）有限公司”，其后还应当包括香港无线电视台（TVB）、1980 年代后期 TVB 和邵氏合组的“大都会电影公司”、2001 年邵逸夫和方逸华成立的“电影动力有限公司”和“星艺映画电影公司”等等，这些都应该是邵氏电影史的组成部分。不过，这里从“邵氏兄弟（香港）有限公司”说起是因为它是 1960 年代香港电影目前浮现在我眼前的冰山一角，对于电影公司的研究也不是本书所要研究的重点，所以关于邵氏历史的全貌这里只是点到为止。邵氏帝国的辉煌历史最让人感到惊诧的是，它的每一次选择都恰好走在了重大历史变革的前面。且不说“天一公司”成立之初开拓南洋市场的选择跟“六合围剿”之间的关系；像 1937 年抗日战争爆发，许多在上海的电影公司遭到重创，而在此之前“天一公司”已经在香港设立了天一港厂；而在 1950 年代以后由于内地政治风向的转变，大中华、永华等电影公司因失去内地电影市场而纷纷倒闭，这时候邵逸夫和邵仁枚在南洋一带已经建立起了足够庞大的影院系统；到 1980 年代嘉禾、新艺城崛起时，邵逸夫已经掌控了香港无线电视台的大部分股份，将主要资金由电影业转向了电视业；甚至到 1986 年“邵氏兄弟（香港）有限公司”突然停产，

也是走在了1990年代初香港电影产业开始急遽滑坡的前面。在2006年TVB举办周年台庆时,邵逸夫站在正中间与TVB的电视明星一起挑起大拇指合影,这张照片和广为流传的那张邵逸夫当年和邵氏影星的合影相对比实在令人感慨万千。世界电影的历史到现在也仅刚过百年,百年电影史中涌现出的这般业界奇才恐怕仅邵逸夫先生一人而已。

由于邵氏在经营上的一贯策略,上映期结束以后的邵氏电影很难有机会再被外人见到。据统计,邵氏拍摄过的影片一共有1200部左右。我们今天对于邵氏电影的研究在很大程度上要归功于1999年马来西亚财团Usaha Tegas Sdn Bhd以六亿元的价格收购了700多部邵氏电影的版权,该财团稍后在香港成立了“天映娱乐”有限公司,并于2002年开始将数码修复后的邵氏电影做成DVD上市^③。截止到2007年底,我们能够看到的修复后的邵氏电影共计有400余部。将这些电影纵向排列开来,展现在我们面前的是一个电影帝国的兴衰历史。而将这些电影文本仔细研读之后便可以看到,一个想象中的家国世界在邵氏电影里面是如何被建构、经营、兴盛、衰落直至最后破败和解体的。

第一节 黄梅调·古装片·文艺片

从1958年到1966年,制作精美的邵氏黄梅调电影在海外华人世界里一度风靡。黄梅调电影貌似一种纯粹的中国古典文化,实际上它是既传统又现代、既具有民族性又具有世界性的。邵氏黄梅调电影营造的是一个残败凋零却又凄美动人的梦幻般的家国世界。这一家国世界寄托了海外游子们浓浓的乡愁,也构成了现实时空里面家国世界的一个隐喻。与此同时,《新啼笑因缘》等邵氏文艺片更是直接表达了创作者们对于家国和故土的思念之情。

按照罗卡先生的说法,香港电影在1966年以前共经历了四次过渡。前三次分别发生在抗日战争爆发后、抗日战争结束后和新中国成立以后,主要是中原电影人材和文化的南移,壮大了香港的电影工业与文化,并激起本土电影做出回应,其结果是促进了两种电影互为影响而又共存共长,使香港成为华语电影的新中心。第四次过渡始于1955年电懋和光艺成立,到1965年电懋再改组为国泰,光艺转弱,邵氏占尽上风,可谓大局已定^④。星马(新加坡、马来亚)资金注入香港电影,尤其是邵氏、电懋这些公司以海外华人

作为主要电影受众的市场定位,使香港电影的主流形态在这十年里发生了很大的变化。另一方面,随着内地政治风向的转变,由长城、凤凰、新联等左派电影公司代表的中原文化到1950年代中期以后开始走向衰弱,一种充满异质感的香港电影开始走向成熟。

在1958年“邵氏兄弟(香港)有限公司”成立之前,“邵氏父子公司”在和电懋、长城、凤凰这些生产国语片的大公司的竞争中基本没有占多少优势,至少从影片产量来看可以说是旗鼓相当。这几大公司每年都生产大约五到十部左右的国语影片。其中“邵氏父子公司”1952年上映影片5部,1953年上映7部,1954年7部,1955年7部,到1956年增加至13部,1957年13部。到1958年这一年邵氏突然大幅度增产,这中间经历了由“邵氏父子公司”向“邵氏兄弟(香港)有限公司”的交接,但所产影片的形态基本没有太大变化。在1958年这一年“邵氏父子公司”和“邵氏兄弟(香港)有限公司”前后一共上映了21部影片,按照上映时间分别是《酒店情杀案》(粤语)、《大马戏团》(国语)、《清宫怨特辑》(国语)、《异国情鸳》(国语)、《玉女春情》(粤语)、《给我一个吻》(国语,李翰祥导演)、《貂蝉》(国语,李翰祥导演)、《蓬门淑女》(粤语)、《杀人花烛夜》(粤语)、《人约黄昏后》(国语)、《安琪儿》(国语,李翰祥导演)、《鸳鸯谷》(粤语)、《一夜风流》(国语)、《琼莲公主》(粤语)、《借红灯》(国语)、《丹凤街》(国语,李翰祥导演)、《美腿小姐特辑》(国语)、《全家福》(国语,李翰祥导演)、《浪子回头》(粤语)、《凤求凰》(国语)、《你是我的灵魂》(国语)^⑤。仅从这些片名便可以看出前面所说的“一种充满异质感的香港电影”是怎么样一回事。这种异质感的电影里面既包括像黄梅调电影这种聚焦于建构一种虚幻的家国图景的古典形态的影片,也有各种模仿好莱坞电影颇为洋化和西化的影片,还有个别受日本影响带有明显东洋味儿的影片,当然也还有受到欧洲以及东南亚一带各种影响的影片。无论是“中化”还是“洋化”,“洋化”里面无论是西化、欧化还是东洋化,这些影片统统都表现出高度的时空虚拟的特点,和香港这座城市没有太多的关联,和同时期具有社会写实性的粤语片相比更可谓是大相径庭。

从影片形态上看,在1958年这一年上映的邵氏电影可以说是花样繁多异彩纷呈,几乎涉猎到了香港电影的各种形态。在这些影片里面市场影响最大的是李翰祥拍摄的“邵氏”^⑥第一部黄梅调电影《貂蝉》(1958)。这部电影的成功在很大程度上决定了邵氏日后的市场走向,甚至可以说间接决定了邵氏电影日后所呈现出的文化形态。从1958年“邵氏兄弟(香港)有限公司”成立到1966年邵氏的新武侠电影开始形成热潮,这期

间邵氏的平均年产量在二十部左右,其中黄梅调电影和文艺片可以说是这一时期最主要的两种电影形态。由邵氏引领的这股黄梅调电影热潮曾经在1950年代末至1960年代初于港台以及海外华人世界风靡数年之久。虽然黄梅调电影并非邵氏首创也并非邵氏独创^⑦,但是邵氏生产的黄梅调电影却是最为精致和典雅,这是有目共睹的。特别是邵氏的清水湾片场建成以后,黄梅调电影更是得以以一种近似流水线的生产方式被整齐划一地生产制造出来,其后再以流水线的方式在邵氏兄弟早已开创并日益扩张的影院网络中上映,极大地奠定了邵氏电影在海外华人世界的地位和影响力。

据李翰祥先生回忆,他当年是在香港看了石挥先生导演的舞台艺术片《天仙配》,由此产生的拍摄黄梅调电影的念头。《天仙配》这部电影在内地的拍摄时间是1955年,当时影响力极大,据1958年底统计在内地的观影人数已经达到了1.4亿人次,在香港、南洋一带同样风靡一时。但是邵氏公司起初对这一现象并没有多加留意,这一点仅从1958年上映的21部邵氏电影的形态各异便可以看出。当李翰祥向老板邵仁枚提议希望拍摄一部黄梅

调电影时,邵仁枚给他的拍摄预算只有30万港币。当时“邵氏父子公司”的南洋片厂刚刚拆掉,而“邵氏兄弟(香港)有限公司”的清水湾片场还没有建起,《貂蝉》一片的整个拍摄过程相当混乱,成品在今天看来也确实差强人意。用李翰祥自己的话说,整部电影“既荒唐,又幼稚,电影不电影,戏曲片不戏曲片,不伦不类,非驴非马”^⑧。未曾想到这部《貂蝉》在上映之后不仅票房狂收,而且还在1958年第五届亚洲影展上连获最佳导演、最佳编剧、最佳女主角、最佳音乐、最佳剪接五项大奖。邵氏公司看准商机增加投入,让李翰祥的才华在次年的《江山美人》(1959)里面



李翰祥凭《貂蝉》一片荣获1958年第五届亚洲影展最佳导演奖

得到了更加自如的发挥和展现。自《江山美人》以后,黄梅调电影成为一种独特的电影形态开始在以东南亚一带为主的海外华人世界里风行。这以后,包括台湾在内的许多电影公司纷纷加入到了拍摄黄梅调电影的行列,然而邵氏在这一方面毕竟是占尽了人力物力和财力,其生产出来的黄梅调电影始终是效仿者们未能出其右的。

关于邵氏黄梅调电影的发展历史,陈炜智先生的《丝竹中国·古典印象——港台黄梅调电影初探》一书给出了非常详尽的说明。珠玉在前,这里不做赘述,只是转引一下陈先生的列表。

历史分期	片名(筹 摄年份)	导 演	编剧	作曲	作词	幕后代唱
前古 典时 期	貂蝉 (1957)	李翰祥	高立	王纯	李隽青	静婷、杨志卿、 江宏(原为鲍方)
	江山美人 (1958)		王月汀	林声翕		静婷、江宏、 胡金铨
1. 列在“作曲”字段中的作曲者包括笔者所能考证得知的歌曲旋律创作、摘选者、编曲者、电影配乐者等。有时为一位作曲家统括,有时则由三位音乐人分工。2.《貂蝉》片中吕布一角原由鲍方幕后代唱,影片公映后因反应不佳,故延请江宏重新配唱。3.《江山美人》影片推出时,百代唱片公司另外出版了由林声翕编曲、指挥,静婷、江宏等人主唱的“录音室版本”(studio cast recording)唱片,此张唱片较新加坡宝石唱片公司出版的“电影原声带”(original film soundtrack)更为畅销普及,也因而成为《江》片电影音乐的传世定本。						
第一个实 验时 期	红楼梦 (1961)	袁秋枫	易凡	王福龄	伍亦秀	顾媚、凌波
	白蛇传 (1962)	岳枫	葛瑞芬		李隽青	顾媚、江宏
1. 顾媚于《红》、《白》两片均一人分唱多角,既唱林黛玉,又唱紫鹃;既唱白蛇,又唱青蛇。						
第一个古 典时 期	王昭君 (1959)	李翰祥	王植波	王纯	李隽青	静婷(江宏唱 段未收入影片)
	杨贵妃 (1960)			王福龄		
				王居仁		
				王纯		
				林声翕		
				斋藤一郎		李丽华、江宏(静 婷唱段未收入影片)

历史分期	片名(筹 摄年份)	导 演		编剧	作曲	作词	幕后代唱
第一个古 典时 期	凤还巢 (1962)	李翰祥 策划	高立	王月汀	周蓝萍	王月汀	静婷、江宏、凌波、 蒋光超
	玉堂春 (1962)		胡金铨	胡金铨	王纯	李隽青	静婷、江宏、凌波
	杨乃武与 小白菜 (1962)		何梦华	鲁汉	王福龄	李隽青	凌波、江宏、静婷
	梁山伯与 祝英台 (1962)	李翰祥		李翰祥	周蓝萍	李隽青	静婷、凌波、江宏、 容蓉、顾媚、李昆
		胡金铨		宋存寿			
		高立		王卜一			
		王月汀		萧铜			
	1.《杨贵妃》原规划为黄梅调歌唱片,最后成品则与《武则天》神似,仅靠大量台词来推展剧情;是李翰祥重“场面”更胜“情韵”的早期古典史诗习作。2.《凤还巢》、《杨乃武与小白菜》、《玉堂春》以及下栏的《阎惜姣》等四部影片是笔者至今迟迟无缘得见的邵氏黄梅调作品,所幸四片均有真切可喜的电影原声带传世,提供了相当可靠的信息以为研究、分析。3.《梁山伯与祝英台》是由李翰祥任总策划的集体创作影片,胡金铨、高立、王月汀、朱牧、田丰等人均参与过拍摄工作。						
第二个实 验时 期	阎惜姣 (1962)	严俊			姚敏		静婷、江宏
	潘金莲 (1963)	周诗禄		张彻	王福龄 王居仁	张彻	静婷、江宏
	血手印 (1963)	陈一新		陈一新	顾嘉辉 王居仁	陈一新	凌波、刘韵、蓓蕾
	乔太守乱 点鸳鸯谱 (1963)	罗臻(监督)	罗臻	王福龄	金軻		静婷、江宏
		薛群(导演)		王居仁			
	双凤奇缘 (1963)	周诗禄		张彻	王福龄 王居仁	张彻	凌波、江宏、静婷
	蝴蝶杯 (1963)	袁秋枫	张彻	王福龄	张彻		静婷、江宏
张彻		王居仁					

续表

历史分期	片名(筹 摄年份)	导 演	编剧	作曲	作词	幕后代唱
第二个 实验时 期	七仙女 (1963)	何梦华				静婷、凌波
		陈又新等				
1.《七仙女》的剧本及全部音乐均延用自中国大陆《天仙配》舞台剧及电影的旧本,《天仙配》由时白林、王文治编曲,陆洪非编词,电影版由桑弧改编、石挥导演、时白林指挥。2.《七仙女》片末“哭别”一段由刘韵替方盈幕后代唱。3. 静婷并未演唱《阎惜姣》片中“活捉张三郎”的京剧唱段,该折代唱者另有其人。						
第二个古 典时 期	花木兰 (1963)	岳枫	葛瑞芬	周蓝萍	李隽青	凌波、江宏
			费安娜	王居仁		
			董千里			
	宝莲灯 (1963)	岳枫	岳枫	王福龄	陈蝶衣	静婷、凌波宋
	清宫秘史 (1963)	高立	张彻	顾家辉	李隽青	凌波、崔萍、江宏
			高立	王居仁		
	鱼美人 (1964)	高立	张彻	王福龄	张彻	静婷、凌波、刘韵
				王居仁		
	西厢记 (1964)	岳枫	王月汀	王福龄	陈蝶衣	刘韵、静婷、凌波
				王居仁		
万古流芳 (1964)	严俊	陈一新	顾家辉	陈一新	刘韵、凌波	
			洗华			
			王居仁			
1.《宝莲灯》原定由凌波饰演沉香一角,尔后林黛决定亲自演出,凌波的声带因此成为“幕后代唱”的录音。此外,静婷同时替林黛饰演的三圣母,以及反串入镜的郑佩佩幕后代唱。 2.《宝》片结尾的扭秧歌段由郑佩佩亲自编舞,效果特殊,可惜当年因为政治敏感,曾在台湾遭禁,否则以台湾观众对黄梅调电影的追捧程度看来,《宝》片应能有相当的票房收益。						
没落期	三更冤 (1964)	何梦华	程刚	王福龄	程刚	凌波、静婷、江宏
				王居仁		
	魂断奈何 天(1965)	高立	高立	王福龄	王月汀	静婷、凌波
王居仁						

历史分期	片名(筹 摄年份)	导 演	编剧	作曲	作词	幕后代唱
没落期	女秀才 (1965)	高立	张彻	王福龄 王居仁	张彻	凌波、江宏、静婷
	女巡按 (1965)	杨帆	王月汀	周蓝萍 王居仁	王月汀	静婷、凌波
	金石情 (1965)	罗维	宋晓篁	王福龄 王居仁	萧篁	静婷、凌波
	新陈三五 娘(1966)	高立	陈蝶衣	王福龄 王居仁	陈蝶衣	静婷、凌波
	三笑 (1969)	岳枫	岳枫	王福龄	葛瑞芬	凌波、静婷
1.《女巡按》多数音乐直接改自《梁山伯与祝英台》的电影编曲。2. 在不少黄梅调忠实观众眼里,《三笑》是为黄梅调电影“黄金岁月”画下句点的压卷之作,无论编导摄制手法、卡司安排、音乐风格、词作,乃至服装布景搭配等,8年后问世的《金玉良缘红楼梦》与之相较,已经完全属于另一个世代的作品了!						
尾声	金玉良缘 红楼梦 (1977)	李翰祥		王福龄 斋藤一郎	宋玉 祥子	刘韵、容蓉
李翰祥与作曲家王福龄、斋藤一郎、作词人宋玉(王季友)合作,以绍兴戏(越剧)曲式为歌曲底本、交响乐编制的史诗格局为电影配乐完成《金玉良缘红楼梦》,原订由李昆反串演出刘姥姥游大观园,并赴韩国出外景,后因赶拍迫使制片计划大幅缩水。然而,现存的电影原声带录音(百代出版,立体声音响)则仍透露出许多创作者意图革新黄梅调歌唱片型的野心。						

在上表中,陈炜智先生把邵氏生产的 31 部黄梅调电影分成了七个阶段,可谓详尽之至。表中提到的所谓“实验时期”、“古典时期”的分法都是和李翰祥休戚相关的。大体上说邵氏生产的黄梅调电影基本上可以分成两类,李翰祥在邵氏期间创作、包括其弟子们创作的黄梅调电影基本上都属于比较一致的“李氏风格”;到 1963 年李翰祥离开邵氏赴台湾自组“国联”以后,高立、岳枫等导演成为邵氏黄梅调电影的创作主力,此后的黄梅调电影

在题材、风格方面均有所变化，整体上有一个由古典文学向稗官野史略微转向的趋势，艺术水准一般来说也确不如“李派”黄梅调电影来的精湛。到1966年这股黄梅调电影热潮可以说已经走到了终点，这以后原先拍摄黄梅调电影的高立、岳枫等人迫不得已也跟着转向了武侠片创作。自1966年以后邵氏生产的黄梅调电影只有两部，一部是岳枫导演的《三笑》（1969），一部是数年之后李翰祥导演、由林青霞和张艾嘉主演的《金玉良缘红楼梦》（1977）。李版的《红楼梦》作为古装片来讲精美不减当年，但是在韵味方面和早期的黄梅调电影相比已经可以说是相异其趣。

相对于同时期的香港电影来讲，从1958年到1966年这29部邵氏生产的黄梅调电影，加上在这段时间里邵氏生产的其他一些非黄梅调的古装片，其总量也只是香港电影在这段时间里电影总产量的冰山一角而已。按照统计，1950—1960年代香港电影的总体情况如下：1950年代香港一共制作了2130多部电影，其中粤语片1530多部，国语片452部，其他是厦语片和潮语片。这一时期的电影一般由戏曲歌唱片、神怪武打片、文艺言情片和喜剧四大类片种组成。1960年代香港一共制作了2230多部电影，粤语片1550多部，国语片500多部，其他是厦语片和潮语片及客语片。1960年代的文艺言情片数量大增，写实和反映社会是主要的内容，轻松和带喜剧味道的占多数，喜剧也以写实的为多，对社会步向城市化的敏感度增高。武侠动作片数量无大变化，但加入大量特技和奇情以吸引观众，戏曲片数量急降，受欢迎程度大不如前。针对青年一代而制作的侦探、奇情及时装歌舞片在这时涌现，在市场中占有一个颇重的地位^⑨。

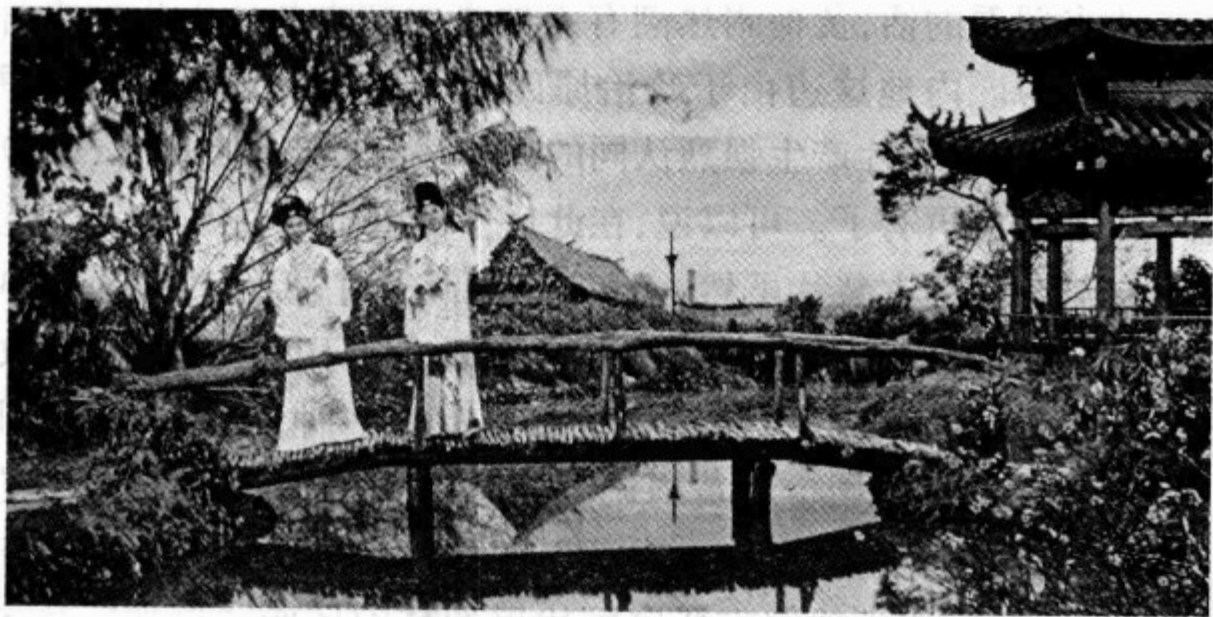
由此产生了一个异常有趣的状态，那就是，邵氏走古装黄梅调电影的生产策略从一开始便已经和香港这座城市的发展南辕北辙。也就是说，在1960年代初香港电影开始逐渐走向本土化，和香港这座城市发生越来越紧密的关联的时候，邵氏生产的主流电影却向着更加久远的中国传统文化取经，跟香港这座城市正在发生的各种变化愈加的没有关系。这一现象在很大程度上是由邵氏庞大的电影市场所决定的。对于邵逸夫建立起来的邵氏电影帝国来说，其版图是覆盖了全世界所有的海外华人世界的；邵氏生产的影片其形态恰是为了满足整个海外华人世界这样一个庞大的电影市场，而香港这座城市对于邵氏帝国来说更主要的意义在于它是一个电影生产基地，并非最主要的电影市场。实际上，当时香港讲国语的人所占的比例不足香港总人口的百分之十，黄梅调电影在香港的受欢迎程度也远不如以国语为日常用语的台湾等地。

在早期中国电影史上，取材于中国古典文化的古装片一直是商业电影

里面非常重要的一脉。这些古装片有取材于古典文学名著如《红楼梦》、《西厢记》的,也有取材于民间神话传说或者民间故事如“白蛇传”、“花木兰”、“穆桂英”等等。由于这些传统故事在普通的中国百姓当中有着相当深厚的文化根基和相当广泛的文化影响力,所以此类故事历来都是早期中国电影在题材方面的首选。新中国成立以后,尽管在建国之初也有像《梁山伯与祝英台》、《天仙配》这一类的戏曲片出现并且非常受观众的欢迎,但是随着社会主义现实主义创作方针的提出,工农兵文艺还是逐步取代了这类古装片成为十七年电影的主导形态。当然,这里并不存在一个孰是孰非的问题,但是必须承认在建国以后由于政治对于文艺事业的过度控制,致使我们的传统文化在建国以后开始一步一步走向越来越为严重的异化。以这一背景作为参照看的话,黄梅调热潮有点像是中国古装片发生在海外的最后一次追本溯源。内地这边由于政治原因致使传统文化发生了严重的断裂,而能够对中国古装片产生强烈认同的这一代海外华人等过了1960年代以后也基本上不会再有了。可以说,在此后中国电影的发展历程中,包括内地、香港、台湾各地的古装片虽然一直都没有消失过,但也再没有出现过像1950年代末1960年代初这股黄梅调电影热潮。对于深受中国传统文化浸染的这一代海外华人来说,古装黄梅调电影有着一种近乎天然的认同感。而且,到1958年邵氏开始生产黄梅调电影时,海外华人与内地之间的联系已经基本断绝,黄梅调电影在这一时期出现恰好满足了海外华人对于祖国和家乡的思念之情,成为他们寄托家国忧思的梦幻场所。自邵氏片场建成以后,邵氏黄梅调电影的生产愈加不再离开摄影棚,其影片文本也越来越向着高度虚拟化的方向发展。这样一种闭门造车的生产方式让黄梅调电影更加精美、更加虚幻、更加具有圆梦的观影效果,同时也让黄梅调电影里面不经意间诞生了一个新的“中国”。

异常有趣的是,这个于黄梅调电影中孕育而生的家国世界一开始便是以一副残败、凋零的面目出现的。邵氏的首部黄梅调电影《貂蝉》(1958)自不必说,乱世之中历史的转折点竟然落在了一个弱女子身上,貂蝉的悲剧命运更加凸显出作为背景的“国”这一体系的残破与无力。李翰祥于次年推出的《江山美人》(1959)里面同样是一个昏聩无能的皇帝,梅龙镇上的百姓固然还勉强算是安居乐业,但是这样的皇帝未免也太没有指望,不仅不理朝政耽于享乐,甚至对自己倾心的女子也是过目即忘,谁还敢把国家交给这样的皇帝来打理。纵观李翰祥1963年离开邵氏去台湾之前创作的这几部黄梅调电影以及非黄梅调的古装片,典型如《貂蝉》(1958)、《江山美人》(1959)、《杨贵妃》(1962)、《武则天》(1963)、《王昭君》(1964),无一不是

以一个破败的家国作为时代背景。即使如《倩女幽魂》(1960)、《梁山伯与祝英台》(1963),虽然着眼点在儿女情长上面,但片中依然有一个不甚明显的破败家国作为背景。事实上,尽管李翰祥创作这类作品的时候其兴趣点或在儿女情长、或在女性命运、或在古典意境,但恰是在不经意间一个残败、凋零的“国”的面目开始日渐浮显出来。而对于1960年代初的海外华人来说,这样一个家国意象的浮显又是和现实中对应的那一个真实的家国世界的隐退相对应的。换句话说,1960年代初祖国大陆由于政治因素所致的封闭隔绝无疑极大地伤害了海外游子的思乡之情,而此时邵氏电影营造的恰是一个残败凋零却又凄美动人的梦幻般的家国世界。这一家国世界寄托了海外游子浓浓的乡愁,也构成了现实时空里面家国世界的一个隐喻。



画面美轮美奂的《梁山伯与祝英台》(1963)

另一方面,当年的这股古装黄梅调电影热潮在今天看来也并非仅仅是再现古典文化这么简单。黄梅调这样一种电影形态貌似一种纯粹的中国古典文化,实际上它是既传统又现代、既具有民族性又具有世界性的。在当年的黄梅调电影里面实际上已经有很多现代性的元素融在了其中。就拿唱腔来说,黄梅调电影和内地拍摄的《天仙配》(1955)这样的黄梅戏戏曲片有着非常大的差别。后者是以半纪录片的方式对传统的舞台表演的黄梅戏进行处理,再创造的成分很少;而邵氏的黄梅调电影里的唱腔部分则是流行曲化了的,是先有剧情,然后有根据剧情创作的歌词,最后才有创造出来的演唱部分。所以说,当时观众对于黄梅调电影的痴迷,有一部分是出于对传统文化的认同,也有一部分是出于对一种流行文化的认同。所谓流行文化,必然是传达出了一种现代性,一种时代感,而这种时代的感觉是1960年代初海外华人所共有的。应当说,这才是黄梅调电影之所以能够风靡数年之久的两面性。到1963年,一贯以时装类歌舞片为主打、走中产阶级路线的电

懋公司也开始跟风拍起了黄梅调电影。但无论是电懋跟风拍摄的黄梅调电影,还是长城拍摄的更为原生态的黄梅戏戏曲片,都未能像邵氏黄梅调电影这般博得观众青睐。

和黄梅调及古装片中的家国隐喻有所不同的是,在同时期出现的一些邵氏文艺片里面更为直接地表达了创作者们对于家国的思念之情。这类文艺片在邵氏出现的时间和黄梅调电影相仿,但分布相当零散,而且带有较强的“作者”色彩,比较难于整理^⑩。此时在邵氏拍摄文艺片的导演如陶秦、秦剑、严俊、岳枫等,这些导演都是李翰祥的“师傅”辈,身上都带着浓郁的知识分子气,他们在1960年代拍摄出的影片却远不如李翰祥这般的有大众亲和力和力。从李翰祥回忆的一件小事可以看出李翰祥与这批知识分子导演的差别。据李翰祥讲当年在跟着岳枫拍摄《花街》(1950)的时候,片中的一段数来宝难倒了编剧陶秦,于是在酒店里刘琼、韩非、岳枫、陶秦、严俊等人围着李翰祥,把大概意思说了之后李翰祥一气呵成写出了这段数来宝。从这件小事多少可以看出,李翰祥深受京味十足的庶民文化的浸染,对于《江山美人》这类题材有着血脉相通的感知能力和再创造能力,而这类题材和普通大众之间又是血脉相通的,相比之下陶秦、严俊等人的文艺片到1960年代已显得有些阳春白雪曲高和寡,到1970年代以后这批导演更是销声匿迹,唯独李翰祥此时凭借着风月片、骗术片等在邵氏如鱼得水。

1960年代这类文艺片中的典型之作如《新啼笑因缘》(1964),影片改编自张恨水小说《啼笑因缘》,在台湾上映时更名为《故都春梦》,据《香港电影大全(1913—2003)》中载,此片耗资120万,动用12位导演,千余名演员,与电懋的《啼笑因缘》闹双胞胎;而据李翰祥的《三十年细说从头》载,这部电影当时是邵氏动用了10位导演花了10天时间全部拍摄完成,总算赶在了电懋的《啼笑因缘》上映



展现老北京热情的《故都春梦》(1964)

之前得以上映。《故都春梦》这部影片在开场处极其耐人寻味，影片序幕以画卷的形式展现了描摹的北京故宫、长城、天坛等景致，以此为背景出完演职员表后，开场通过摄影机舒缓地横移依次展现了民国时期北平街头的热闹景象，有耍把式的、有卖药的、有说相声的、有唱数来宝要饭的——那段相声的声音据我判断应当是侯宝林的原声。此情此景不得不让人惊叹，于建国后消失的那个老北京竟然在邵氏片场重现了！而由关山饰演的男主角出场时穿着一身深色的中山装，尽管这是一部黑白影片，但男主角与周围环境之间的那份差异依然格外抢眼。在这样一个非叙事性的单元里面，男主角梦游般地重归故里，有幸目睹到了思念中故都生活的一幕幕。这场戏与其说是男主角关山在梦游，不如说是邵氏这批文艺片导演作为知识分子阶层的一次集体寻梦。他们不似李翰祥这般可以融入到市井生活当中去，即便是让已经消失掉的那个老北京在自己的影片里面得以重现，自己依然是一个徘徊在市井生活之外的寻梦者。或者说，于他们心底里的那个家国之梦原本就不在那个热闹的北平街头。其他文艺片如《红伶泪》（1964年，罗臻导演）、《蓝与黑》（1966年，陶秦导演）、《春蚕》（1969年，秦剑导演）等，无不寄托了陶秦、秦剑、严俊、罗臻等这些文人墨客的哀思和乡愁，也无不体现出这些创作者作为知识分子特有的敏感与伤感^①。

1964年电懋的老板陆运涛先生飞机失事，本来唯一可以与邵氏相抗衡的电影公司电懋从此一蹶不振，邵氏自此以后垄断了香港电影的至少是半壁江山。翻阅历史不禁让人经常产生幻想——倘若是当年邵氏能够占据内地的电影市场，以此为根基继续发展下去的话，或许今日世界电影的重心已



邵逸夫和他建立的邵氏帝国

不是好莱坞而是在我们中国。但客观地说,若不是在这一时期海外华人与祖国大陆之间的隔绝,邵氏对于黄梅调电影和文艺片的生产或许也不会这般的专注,生产出来的影片或许也不会如这般的美轮美奂,这些影片或者也许不会在海外华人中间受到如此热烈的推崇和喜爱。更为主要的是,倘若不是彼时海外与大陆之间的隔绝,于1960年代邵氏电影中诞生的这样一个虚拟的家国世界原本就无从建构起来。对于历史的另外一种可能的猜测永远只能是猜测,这些猜测永远也没有办法被证实或者证伪。等到1960年代末,在本地成长起来的新一代海外华人开始崛起成为电影观众的主体,他们对于中国文化的认同感已经不如他们的上一代人那么强;而且从1958年到1966年这么长的一段时间也足以让黄梅调这样一种电影形态耗光自己所可能具有的潜能。自1966年以后,邵氏开始将主要精力转向武侠片的创作生产,黄梅调电影自此以后基本上销声匿迹,如《故都春梦》般的文艺片也难以再看到,可以说,邵氏电影为海外赤子们营造的这一段家国美梦也算是到此基本结束了。

第二节 “彩色武侠世纪”

邵氏的新武侠电影自1966年试验成功之后一直延续到1986年邵氏停产,其间一直没有中断过。以张彻为代表的新武侠电影在1960年代末以其阳刚、暴力、浪漫、悲情的文本叙事在一定程度上构成了香港社会在动荡时期人们心底里那份危机感和焦虑感的一个宣泄通道,同时在张彻电影里面被浓墨渲染的生死与共的兄弟之情也构成了此一时期对人们心灵的一丝慰藉。

我们总是习惯于以十年作为一个单位,这样一种约定俗成的断代法容易给人这样一种错觉,那就是似乎1960年代、1970年代分别具有一定的整体性,而1960年代和1970年代之间的差别在很大程度上集中在1969年和1970年之间。实际上,1966—1967年才是香港社会最大的一个断裂点。邵氏从黄梅调电影向新武侠电影的转变恰好与这样一个时间点相吻合,自此以后,邵氏电影的主要社会功能也开始由经营家国美梦向提供暴力宣泄迅速转变。这一时期以张彻为代表的新武侠电影以其阳刚、暴力、浪漫、悲情的文本叙事在一定程度上构成了社会动荡时期人们危机感和焦虑感的一个宣泄通道。

实际上,求新求变是邵氏公司一直在做的事情,邵氏电影在1960年代中期由黄梅调电影向新武侠电影的转变也并非是一次目标明确的接力赛跑。在古装黄梅调电影兴盛的同时,邵氏生产的影片也仍然涉及到了其他各种形态,像陶秦、秦剑、严俊等几位导演便一直坚持文艺片的创作,来自日本的导演井上梅次、中平康(杨树希)的影片也别具一格。在黄梅调电影开始走向衰落之前,邵氏便已经尝试过各种不同的电影形态。比如1963年就曾经受内地电影《刘三姐》(1960)的影响尝试拍摄了类似的歌唱片《山歌姻缘》(1963),次年又拍摄了一部《山歌恋》(1964)。像《西游记》(1966)、《铁扇公主》(1966)一类的神话片也可以说是有别于黄梅调电影的一种新的探索和尝试。这一时期甚至还模仿西片007尝试过间谍片的拍摄,像《铁观音》(1967)、《特警009》(1967)都是这一时期的产物,待后面再做详述。

最初向邵逸夫提议拍摄武侠片的是后来创立嘉禾的邹文怀。邹文怀当时名誉上是邵氏的宣传部主任,实际上在邵氏的权力和地位仅次于邵逸夫和邵仁枚。受当时日本剑侠片的影响,邹文怀和张彻向邵逸夫提议尝试武侠片的拍摄。邵逸夫采纳了邹文怀和张彻二人的提议,在1965年的邵氏电影刊物《南国电影》上打出了“彩色武侠世纪”的宣传语,有意将邵氏拍摄的彩色宽银幕的武侠片跟当时流行的粤语武侠片相区别。1965年,由张彻策划,徐增宏导演了两部武侠片《江湖奇侠》(1965)和《鸳鸯剑侠》(1965)。这两部影片取材自20年代著名的武侠小说《江湖奇侠传》,作者平江不肖生,曾被无数次的拍成电影,中国电影史上著名的武侠片《火烧红莲寺》(1928)便是取材自这部小说中的其中一段。邵氏计划将这部小说拍成四部电影,但最后只拍摄了《江湖奇侠》(1965)、《鸳鸯剑侠》(1965)、《琴剑恩仇》(1967)三部,全部由徐增宏导演,第四部《红姑》未见拍成公映。小说《江湖奇侠传》本身的意识相当的传统和保守,加上徐增宏这位导演在创作方面经常是匠气有余而创新不足,这两方面因素使得《江湖奇侠》和《鸳鸯剑侠》这两部影片在观众看来跟当时流行的粤语武侠片并没有太大差别,所谓的“彩色武侠世纪”在1965年这一年成了一个空的口号。

到1966年,一部前所未有的影片为邵氏的“彩色武侠世纪”开创了新的局面,这部影片便是胡金铨的《大醉侠》(1966)。《大醉侠》一片中所灌注的忠君爱国思想尽管同样意识传统,但在处理手法上却绝对是一部横空出世的划时代作品。影片不仅在置景、造型等方面精美独特,在动作场面的处理上更是大大超越了它所属的时代。在《大醉侠》之前,武侠片中武打动作的视觉效果基本上都源自于武术指导的动作设计,摄影机只是起到一个记录的作用,剪接也基本上是把一个个的镜头简单连接起来。据胡金铨本

人讲,他自己并不懂武术,看过几次自由搏击表演也觉得无甚趣味。深受京剧文化浸染的胡金铨在《大醉侠》里面借鉴了京剧里武戏的创作理念,在节奏感的把握上尤其如此。从技术层面讲,胡金铨大大开发了剪接对于武打动作视觉效果的表现潜力。利用剪接来控制武戏的节奏可以说是胡金铨的过人之处。这种表现手法在当时能够产生轰动效应是完全可以理解的。可以说,一直到现在,香港武侠片的动作理念仍然是源自胡金铨的《大醉侠》,只是节奏变得更快了。如果我们把西方的作者电影理论往中国电影史上套的话,最具“作者”资格的华语电影导演恐怕首选胡金铨了。从另一方面说,影片《大



邵氏新武侠电影的开山之作《大醉侠》

醉侠》的成功和当年《貂蝉》(1958)、《江山美人》(1959)一样,二者都得益于李翰祥、胡金铨两位电影大师在中国古典美学方面的极深造诣。这种可遇不可求的个人才华在电影领域里往往能够开创一个又一个全新的时代。从舒缓隽永的黄梅调唱腔到出神入化的武打动作,对青年一代来讲后者无疑具有更强的吸引力。

拍完《大醉侠》之后胡金铨和邵氏不欢而散去了台湾,这或许是邵逸夫的失策,但以胡金铨十年磨一剑的创作方式,对于大制片厂式的邵氏公司来讲也是理所当然不相适应的。胡金铨到台湾后拍摄完成《龙门客栈》(1967),影片在香港上映时再次引起轰动。到1990年徐克拍摄《笑傲江湖》时邀请胡金铨出山担任总导演,影片《笑傲江湖》开创了中国电影史上又一次的“新武侠电影”热潮,这是后话。胡金铨离开邵氏以后,在当时真正能够适应邵氏片场并且推动新武侠电影发展的是大导演张彻。在经历了前几次的试验失败之后,张彻决定亲自上马放手一搏,导演了自己的第一部武侠片《虎侠歼仇》(1966)。在拍摄《虎侠歼仇》时张彻做了大胆的探索,

据他自己讲,“《虎》片既是黑白片,又是搭外景,用自然光,便减少了很多限制,镜头的视野也较广阔,角度的运用也较自由……在港上演,卖座也超过当时多部彩色大片之上,公司当然对我信心大增,由我开创‘武侠世纪’。”^⑫《虎侠歼仇》这部影片大胆借鉴了日本剑侠片里面那种豪放、惨烈的风格,奠定了日后张彻武侠电影的走向,也在一定程度上决定了邵氏武侠片日后的发展形态。《虎侠歼仇》之后张彻又导演了《边城三侠》(1966)和



胡金铨与李翰祥参加1993年台湾金马奖

《断肠剑》(1967)两部过渡性的影片,这三部影片为日后《独臂刀》(1967)的成功奠定了基础。

经历这前三部武侠片的探索之后,《独臂刀》成为首部风格纯熟的张彻电影,其突破100万的票房收入为张彻赢来了“百万导演”的美誉。在此之前香港有没有票

房过百万的影片,我见到有说有说没有说法不一,不管怎样《独臂刀》在当时引起票房轰动是确凿无疑的。《独臂刀》的故事脱胎自金庸小说《神雕侠侣》中杨过断臂的情节,做了一定的修改,由王羽饰演的男主角在断臂受辱之后再战江湖报仇雪恨,这种先抑后扬的处理手法在情感上具有相当浓烈的感染力。江湖险恶、青年侠客遭人暗算、受辱之后报仇雪恨,这样一个典型的张彻电影模式在《独臂刀》这里首次成型。而说到同年上映的张彻电影《大刺客》(1967),往往会有学者把它跟发生在香港的“六七暴动”相联系。张彻自己也曾讲过在创作《大刺客》时的确受到了当时社会环境的影响。无论这种相关性到底有多大,都至少说明了邵氏在这一时期的电影生产已经不再像黄梅调电影时期那样闭门造车,而是开始自觉或者不自觉地与



张彻阳刚风格的奠基之作《独臂刀》(1967)

香港本地的社会状况发生关联。由王羽饰演的悲剧英雄对待环境的决绝态度以及其自毁的结局极大地迎合了社会动荡时期人们的焦虑心态,同时这些影片也在一定程度上宣泄了人们心底里的那份躁动和暴戾的情绪。

由张彻一手捧红的邵氏第一代动作明星王羽继《独臂刀》和《大刺客》之后继续主演了《金燕子》(1968)、《神刀》(1968,程刚导演)、《独臂刀王》(1969)等影片。在这些影片当中王羽饰演的往往都是为环境所不容的孤胆英雄,凭借一己之力和掌控权势的恶势力较量最后惨烈收场。未过几年王羽和邵氏决裂,张彻这时候实践了一生当中最为成功的一次明星制造,捧红了姜大卫和狄龙这对拍档。到张彻创作《报仇》(1970)、《十三太保》(1970)、《双侠》(1971)、《新独臂刀》(1971)这些影片时,不仅拍摄手法比《独臂刀》成熟了许多也风格化了许多,而且有了姜大卫和狄龙这对拍档以后张彻大大增加了对于男性之间兄弟情义的着彩和渲染。这种源自于中国传统文化的“不求同年同月同日生,但求同年同月同日死”的男性情谊在此以后不仅成了张彻暴力美学中的价值认同对象,而且一直贯穿在日后香港电影的创作中,成为香港电影在文化认同方面最为重要的一个价值指向。对于电影受众来讲,如果说张彻电影中“盘肠”大战一类的暴力场面可以宣泄焦虑的话,那么这种对于兄弟情义的推崇和信奉则无疑又平添了一份抚慰的功能。在一个完全混乱了是非善恶的江湖世界里,姜大卫和狄龙之间生死与共的兄弟情义便成了电影观众在产生环境认同时所能够得到的唯一的一丝心灵慰藉。而这两位青年侠客经过一番“盘肠”大战之后站立而死的结尾处理,则让张彻电影以一种英雄主义悲剧式的升华方式收场,引发青年观众心底的一种对于崇高感的共鸣与宣泄。

相对于以往的邵氏电影来说,张彻电影里面的电影空间也发生了很大的变化。由张彻引领的这股新武侠电影热潮在空间处理方面跟李翰祥引领的古装黄梅调电影有着很大的不同。李翰祥在他的电影里面非常注重背景的精美,因此在他的电影里面空间往往是封闭的,观众的视线是受到阻挡而停留在某处的。胡金铨的《大醉侠》里面对于空间的处理也基本都是封闭的,尤其是经典的客栈场景。这样一种封闭式的空间给人的感觉往往是稳定和安全的。张彻电影则大量使用开阔的外景,让观众视野在这样一个开放式的空间里一直消失到地平线处。即使拍摄内景,张彻走的也是跟李翰祥完全相反的路线。李翰祥多用平视或仰视来强调宫廷等内部空间的精美与奢华,而张彻则经常使用低角度的俯拍镜头来处理内景,以此制造出一种气氛压抑、危机四伏的效果。这样一种空间效果的制造从创作角度讲固然属于一种个性追求,但从张彻电影在受众当中所产生的影响来看,不能不

说这样的电影空间映照出了1960年代后期香港社会的现实处境。受内地文化大革命的影响,1967年在香港发生了“六七暴动”。在此之后,整个香港社会处于一个极其脆弱的状态。“战后婴儿潮”此时长大为青年一代,成为香港人口当中数量最多的组成部分;由学生和知识分子发起的保卫钓鱼岛等大型运动给政府造成很大压力;而此时政府里面的贪污腐败和民间的各种黑社会活动又正在盛行——1990年代初出现的像《跛豪》(1991)、《雷诺传》(1991)等枭雄片便是取材于这一时期的真人真事。对照这样一种社会现实,不能不说,张彻电影里那种不安定的、充满危机感的空间环境之所以能够引起电影观众的强烈认同,在很大程度上要归因于观众对于现实生活的那份危机体验。

对比粤语片中关德兴饰演的黄飞鸿和王羽、姜大卫等人饰演的白衣大



大导演张彻(右)与合作多年的武术指导刘家良

侠,张彻电影中的这种现代色彩和现代意识可以说是相当明显的。关德兴饰演的黄飞鸿是典型的儒家文化的化身,思想方面相当传统,他和石坚饰演的反派之间的较量往往是以一种以德服人式的方式收场,双方基本上都遵循着一定的传统道德规范。

而张彻电影里的江湖则完全是一个道义沦丧的世界。在张彻营造的充满险恶的江湖世界里,平日素以侠义著称的德高望重者很可能便是老谋深算的大奸大恶之徒,初出茅庐的青年侠客一不小心便有可能遭人暗算。对于此时的电影观众来说,身处在一个随时可能爆发危险的空间环境里,人与人之间的相互关系自然会变得比以往更加紧张。如果说张彻电影里的江湖世界映照着1960年代末香港社会这样一个现实空间的话,那么张彻电影里面人与人之间的关系则可以说既是这种紧张感的一种反映,同时也在冰释着这样一种紧张感。可以说,早期的张彻电影带有很强的反社会情绪。在他早期的不少影片里面,代表权威的父一代人要么软弱无能,要么阴险狡诈。父一代对子一代的无力掌控甚至施诡计暗算,可以说是此一时期青年一代社会心态的直接反馈。张彻电影无意中表达出了他们对于社会的不满情绪和对于父一代的不信任态度。在这样一个黑白颠倒、是非难辨的世界里,唯一能够值得肯定和赞美的人与人之间的关系便只剩下了青年侠客之间的那份兄弟之情。尽管现实生活危机四伏,但依然还有豪情能够响彻云霄,即使这

份豪情只存在于银幕世界。

当然,就具体的武侠片创作来讲,创作者们的观念和意识是处在一个相对模糊的状态的。总体上讲,于1960年代后期出现的这些邵氏武侠片虽然也有一定古典气息,但跟黄梅调电影比起来却要现代了许多。这些武侠片基本上都是以或实或虚的古代作为故事背景。虽然有些影片也会很实——譬如像《双侠》(1971)讲述的是宋朝爱国志士抗金的故事,这类影片和古典文学中的爱国主义情结是分不开的——但总的来说这些影片里面家国的意象还是变得零散了,而且在很多时候即使出现也不过是为影片的整体叙事服务,在处理上远不如影片中所表现的兄弟情义那般抢眼。放开一步讲,武侠文化取代黄梅调电影,这本身便是电影文化由传统向现代的一次更替。追溯武侠文化的历史,我们或可以从《史记》中的《刺客列传》说起,下承唐代的豪侠小说、宋代话本以及明清时期的各种市井读物,但是,真正具有现代气息的武侠文化,或者说与现代性相对应的一种武侠文化的出现,则是到了近代才有的事情。这时候的武侠文化在价值认同上已经不是宣扬传统文化中的忠君爱国思想,而是为现代人提供一个想象中的世外桃源,一个精神上的乌托邦,以此来消弥现代化进程造成的人们思想上的传统和现代之间的断裂。到1960年代,金庸、梁羽生等人为代表的新派武侠小说在香港兴起,武侠文化这时候已经完全变成了一种消费性的大众通俗文化。尤其是金庸小说,往往将虚构的江湖世界和改朝换代的历史事件相糅合,传达的完全是现代人的历史观与价值观。邵氏新武侠片多是取材于这类充满现代价值理念的武侠文化。这种武侠文化对于1960年代后期正在经历社会剧变的香港人、东南亚一带以及全世界的海外华人来讲,尤其是对于在这些地方成长起来的本土的青年一代来说,无疑要具有更强的亲和力。

自《独臂刀》(1967)以后邵氏预期打造的“彩色武侠世纪”可以说是格局已定,从此以后新武侠电影开始在邵氏片场被大批量地生产出来。张彻的创作神速与这个时候的邵氏片场真可以说是如鱼得水,在1967—1986年



姜大卫与狄龙,可谓是张彻造就的最完美的一对兄弟拍档

间张彻平均每年拍摄四部电影，仅在1971年这一年便有十部张彻电影上映。到1988年张彻写《回顾香港电影三十年》一书时，有人统计他已经拍摄了九十三部电影。这种率性随意有时甚至急就章的创作方式让张彻的电影良莠不齐，有时候会纵横捭阖有时候会大失水准而有时候又会突然间灵光一现。不管怎样，如果说邵氏的黄梅调电影半数功劳应当归于李翰祥的话，那么邵氏新武侠片也至少应该有半数功劳归于张彻。

纵观邵氏生产的影片，《大醉侠》和《独臂刀》可以说是一个转折点，在它们之后，邵氏生产的影片纷纷向着武侠片转向。在邵氏的许多导演像程刚、何梦华、罗维等都开始加入到武侠片的创作中，甚至连严俊、岳枫这些以文艺片见长的导演到这一时期也不得不拍起了武侠片。与此同时，邵氏也开始大幅度地增产。按照罗卡先生的统计，1968年邵氏公映影片29部，其中武侠片12部；1969年公映35部，其中武侠片17部；1970年公映34部，武侠片16部；1971年公映39部，武侠片24部；1972年公映37部，武侠片26部^⑬。从黄梅调到新武侠的转变与邵氏帝国从兴起到独大的过程是同步的。到1970年代，邵氏每年大约产40部电影，其中大约有十部能够进入香港电影票房的前二十位，稳占香港电影的半壁江山。电影行业里各路豪杰一时间未有出其右者。值得一说的是，生产影片数量的增加和邵氏影城的不断壮大是同步的。到邵氏最鼎盛的时候，清水湾片场一共有工作人员1200人。从后来的一些资料上可以看出，当时这些工作人员在片场的生活状态多少有些乐不思蜀。人员多了以后，想要充分利用片场的人力资源就必须增加影片的产量，这时候武侠片高度类型化的特点便很自然地适应了这种需求。这种情况同时造成的一个结果是，在1970年代初邵氏一年生产的二十多部武侠片里面，其实有很大一部分是属于粗制滥造出来用来消耗人力填充市场的。所以在今天看来，邵氏在1970年代初这几年里的高产其实是不太正常的，为日后邵氏的转型留下了巨大的隐患。

进入1970年代以后，类似于《独臂刀》或者《新独臂刀》这样一种古典形态的武侠片发生了很多转变，分化出了很多不同的形态。最大的一次转折是1974年张彻奉命前往台湾组建“长弓”电影公司，在台湾拍摄了一系列少林题材的影片。这一转变可以看作是张彻本人为照顾不断变化的电影市场，由自己熟稔的中原文化向不太熟悉的岭南文化的一次转型尝试。这样的转型努力同样发生在1970年代的李翰祥身上，只是具体的创作策略不同而已。不过就其结果来看，不论是出身于上海的张彻还是成长于北平的李翰祥，二者终究还是中原文化的传承者；面对于海外正在崛起的当地文化，两位电影大师都难以将自我调整到足够适应的程度，更不用说和1970

年代的李小龙、许冠文、洪金宝等人相比。不过话说回来,就题材创新和影片影响力来讲,倘若没有了张彻,香港的动作片必定不会达到如日后般繁荣热闹的景象。在题材和类型方面,张彻开创了像《报仇》(1970)这样的拳脚功夫片,像《马永贞》(1972)这样的上海滩影片,像《少林五祖》(1974)这样的少林寺影片,像《蔡李佛小子》(1976)这样的喜剧功夫片等各种不同的武侠片的衍生形态。进一步说,这里面《报仇》影响到了李小龙的《唐山大兄》(1971),姜大卫在片中的形象也启发了李小龙在《精武门》(1972)里面的学生装造型;傅声主演的《蔡李佛小子》同样启发了后来洪金宝、成龙的喜剧功夫片。这种不断的求新求变或许确有张彻本人对于不断变化的电影市场的调整和适应,但在我看来更多还是张彻身上那种敢开风气之先的个性使然。张彻本人对自己的秉性了解得可谓异常透彻,很明确地知道自己只善开风气之先但不善巩固,“是孙策而不是孙权,是项羽而不是汉高”^⑭。不过总的来说,1970年代以后的张彻电影和1960年代的张彻电影相比,终归还是少了那种空间环境的躁动感和危机感,人物身上也少了几分以往惯常的非理性冲动,或者简单地说,自1970年代以后张彻电影里面的杀气和戾气变弱了许多,姜大卫的傲世姿态到后来也被傅声这样的功夫小子取代了。



张彻及弟子,左起:狄龙、傅声、张彻、陈观泰、姜大卫

1976年张彻结束了“长弓”在台湾的业务重回香港邵氏。度过了自己创作巅峰的张彻在这以后拍摄了一系列改编自金庸小说的武侠片,尽管其过人才气依旧彰显,但同时也多了几分匠气,而且少了几分像《独臂刀》、《新独臂刀》这类电影中特有的那股草莽气息。在香港电影已经开始走进香港这座城市的时候,张彻的电影却和邵氏电影一样越来越固守着邵氏片

场,日益走向固步自封。而即便是在邵氏片场,在1970年代中后期最具特色的邵氏武侠片也已经从张彻电影转向了刘家良的南派拳脚功夫片和楚原导演的一系列改编自古龙小说的刀剑武侠片。而与此同时,邵氏于制片体制方面过于呆板所造成的各种弊病已经开始显露出来。实际上自1969年开始,邵逸夫便逐步把邵氏的经营决策权交给了方逸华。方逸华在经营理念方面基本延续了邵逸夫当年的思路,在此后的十多年里总体上没有再做过大的转变。邵氏的新武侠电影自1966年试验成功以后便再没有中断过。到1970年代末,这十多年的时间足以让任何一种电影形态过时。然而邵氏在这个时候并没有像当年由黄梅调向着新武侠转变一样再做一次大的电影形态的整体调整,新武侠电影的生产在经过了楚原和刘家良创造的二度热潮之后一直延续到1986年邵氏正式宣布停产,而这里面肯定有一些是纯粹为了维持包括影院网络在内的邵氏电影帝国的正常运转,凭借着一种近似于惯性的力量在片场里面被很机械地生产出来的,其意念的老旧同1980年代香港电影的那种都市感、现代感和时尚气息相比已经完全不可同日而语了。1986年以后,张彻到大陆拍摄了《大上海1937》(1986)、《江湖奇兵》(1990)等最后一批影片,这些影片质素虽不算高,但也算是宝刀不老吧!

第三节 邵氏电影的转型之路

就影片的探索价值来说,在1970年代中后期出现的一些邵氏电影有些已经走得非常之远,但是这种创作意念的力求革新并不适应邵氏片场体制的僵死呆板,更没有能够和香港这座城市飞速的发展变化相适应。可以说,邵氏电影一直都没有能够真正走进香港这座城市。

1970年代中期以后,邵氏曾经尝试过各种新的电影形态。这些新的电影形态出现的背景应该说是多元的。一方面,嘉禾等电影公司的崛起以更加本土化的电影形态博得了香港电影受众的更多青睐,尤其是李小龙、许冠文的出现,在1970年代基本上占据了每一年票房冠军的宝座。说邵氏在1970年代已经失去它的市场霸主地位这属于言过其实,但至少可以说在1970年代的香港影坛最耀眼的已经不再是邵氏,而是和嘉禾密切相关的李小龙、许冠文以及到1970年代末终于成名的成龙。另一方面,1970年代以后台湾本地的商业电影开始兴起,泰国、越南等地出现了政治变动,新加坡、马来西亚等地纷纷出台了对本地文化进行保护的政策,邵氏最为重要的东

南亚市场到 1970 年代开始急遽萎缩;而随着香港本地人口的增多,香港这座城市的市场意义对邵氏来说变得越来越重要了。这些因素都要求邵氏在影片形态方面进行一定的调整,以此来适应香港这座城市的变化和需求。然而从 1958 年邵氏成立到 1986 年邵氏停产,纵观邵氏近三十年的风云历史,邵氏电影和香港这座城市之间始终处在一个不尴不尬的关系上。

这里先从 1960 年代说起。眼下对邵氏电影的研究多着眼于黄梅调、新武侠这些古装片,而对于邵氏生产的时装片的研究却比较少见。在邵氏 1967 年生产的模仿 007 的间谍片《特警 009》(1967)里面,男主角 009 在海滩上与美女共伴的出场画面完全是抄袭自当时的 007 电影。影片中的 009 是一个特务警察,隶属于一个叫 ICPO(International Criminal Police Organization)的组织,为了完成任务来到香港。在影片里面,有关香港这座城市整体景象一直都没有进入到电影的画面里面。片中出现的城市街景大都可以很明显地看出是在摄影棚里搭建的,比较摩登但也很虚拟,在风格上和好莱坞歌舞片里面那些在摄影棚里搭建的街景非常相似。《特警 009》里面一般只有在追车的时候才偶尔会有几个零星的外景画面进来,我们看到这时的香港不过是几条单调的公路,路远处是零星的几座高楼。当然,这也可能是因为位于清水湾的邵氏片场距离香港市中心位置偏远,而创作者们只在片场附近取景拍摄的缘故。不过类似于《特警 009》这类的邵氏电影在今天看总是给人以这样一种观感,就是在这些影片里面需要的是一个现代化的国际大都市,而这一需求实际上是比当时的香港要大大超前的。这也差不多可以说是邵氏在 1960 年代生产的所有时装片的整体特征,片中出现的颇为摩登的香港和 1970 年代许冠文喜剧中出现的写实性的香港在景观上相差甚远。可以说,许冠文喜剧比《特警 009》晚了 10 年,而《特警 009》里面的香港却比许冠文电影中的香港早了 10 年。在邵氏同年推出的另一部间谍片《铁观音》(1967)里面情况同样如此。由何莉莉饰演的女间谍跟一个叫做“魔女团”的国际犯罪组织对抗,完全是一幅虚拟的世界图景,尤其是片尾的魔女团总部看上去给人一种不伦不类的感觉。西方的 007 系列电影虽然有时候会在个别的细节方面显得荒诞一些,但始终是有一个很实的背景存在的,就是冷战时期西方资本主义跟东方社会主义两大阵营的紧张对垒。相比之下,邵氏的间谍片只能徒学其表,片中的正反两派在一个真实的世界版图中都找不到属于自己的位置,可以说,邵氏在香港这座城市步入真正的现代化之前,便已经提前体会到了香港这座城市在国际地位上的尴尬。一直到 1997 年前后香港电影人再次尝试间谍片的拍摄,在《神偷谍影》(1997)、《幻影特攻》(1998)等影片里面香港人所遭遇到的身份尴尬和 30

年前《特警009》、《铁观音》这类邵氏电影中的尴尬仍然如出一辙，相比之下前者更为真切，而后者则沉浸在一个虚拟的世界图景里面暂时还体会不到这种身份的合法性与合理性。



今天看来有些令人匪夷所思的邵氏间谍片《特警009》(1967)和《铁观音》(1967)

同样的问题出现在邵氏拍摄的为数不多的几部科幻片里面。这几部科幻片都是顺应国际电影市场的跟风之作，像《中国超人》(1975)是日本吉田超人的翻版，《猩猩王》(1977)是中国版的《金刚》，《星际钝胎》(1983)则是《星球大战》风靡全球时候的产物。但这些影片同样遭遇到的是一个身份的质疑。《中国超人》里面李修贤饰演的超人尽管被冠以“中国”二字，但“国”这样的意象在影片里面几乎未能有机会出现过。整部影片架构的是一个冰河魔女组织和一个科学研究院之间的对垒，冰河魔女率领手下从地底下出来想要征服地面世界，然而这个地面世界究竟是个什么样子，中国超人究竟代表的是香港人还是中国人还是地球人，这些不太可能被解答的问题在影片里面统统被回避掉了，于是整部影片便成了一个真人版的卡通片，一方代表邪恶要征服世界，另一方代表正义最终拯救了世界，而作为卡通片大可以不用去理会这个所谓的“世界”到底在什么地方。《猩猩王》遇到的问题同样如此。影片结尾处安排据说是由袁和平跑龙套扮演的那只大猩猩在香港这座城市里面横冲直撞。限于当时的拍摄技术而不得不使用的城市模型在今天看来固然让人无法产生城市的感觉，但这毕竟属于一种主观上的观感我们大可以忽略；影片为了和好莱坞的《金刚》一致在片尾也安排了一场军队攻击大猩猩的高潮戏，这场戏放在当时的香港就很成问题了，试问

那些飞机坦克是怎么样突然出现在香港这座城市的？可以说，影片中的时空和香港这座城市的时空再次发生了错位。至于《星际钝胎》则完全变成一部水准并不算高的恶搞版的《星球大战》，和同时期由《最佳拍档》（1982）等影片所带出来的香港这座城市于1980年代初的那副自信自满姿态全然没有关系。



邵氏当年拍摄的两部科幻片《猩猩王》（1977）和《中国超人》（1975）

《七十二家房客》（1973）可以说既代表了邵氏在转型之路上的一次成功，同时也证明了邵氏在转型之路上的难以尽如人意。影片虽是以上海为背景，但却颇为意外地配上了粤语对白在香港上映。有趣的是，这样一部邵氏明星配粤语对白演旧上海人的“四不像”电影竟然成功救活了已停产一年半之久的粤语片，并取得了年度票房冠军的商业佳绩。楚原继而在次年执导了以香港市民炒股热为背景的《香港73》（1974），在这一年邵氏还推出了王风执导的《多嘴街》（1974）和姜大卫执导的《怪人怪事》（1974），这几部影片统统都立足于香港本土讲述香港人自己的故事。照理说这类影片应该更加具有香港的本土特色才对，遗憾的是它们基本上都还是在摄影棚里面搭景拍摄完成，而从影片文本来看这种对于香港本土的观照总是难免流露出一种由外向内、自上而下的贴近和靠拢姿态，像是一批带有贵族气息的香港的外来者想要俯下身子向香港的底层社会做出几分迁就，相比之下远不如同年许冠文创作的《鬼马双星》（1974）那般灵活和讨巧。事实上在1970年代的香港影坛也只有许冠文能够深入其中由内向外地展现香港小市民的日常生活和投机心理，所以1970年代的许冠文仅凭四部影片便在锋

芒上盖过了邵氏的所有电影。邵氏在1974年推出的这几部影片似乎说明邵氏已经觉察到《七十二家房客》之所以在香港成功是因为它代表了香港的一种原生态的本土文化,对于由香港底层市民组成的观众群体来说有着更强的亲和力,然而邵氏在这个时候似乎仍然没有足够的勇气或者能力来做出整体性的调整 and 适应。在这以后出现的邵氏的时装片里面总是会暴露出邵氏对于香港这座城市的难以把握和无从适应,无论什么样的影片给人的感觉都还是停留在香港这座城市的外面。

与此同时邵氏对具体某一部影片是现代题材的时装片还是更加虚拟的古装片似乎也并没有十分清晰的区分意识。像姜大卫在导演了《吸毒者》之后自导自演的《死囚》(1976),影片在故事上可谓新颖,但还是把时空背景选择搁置到了民初。而王风在导演过《多嘴街》之后又回到了《扭计祖宗陈梦吉》(1975)、《陈梦吉计破脂粉阵》(1975)、《乾隆皇奇遇记》(1976)这类的古装片。反倒是擅拍古装片的李翰祥这个时候拍起了《港澳传奇》(1975)、《捉奸趣事》(1975)、《拈花惹草》(1976)、《骗财骗色》(1976)等骗术片和风月片,在这类影片里面偶尔可以看到香港这座城市现代性的一面。但这些影片同样还是时空模糊,李翰祥的着眼点也完全不在于让自己的影片触及到香港这座城市。就作品来看李翰祥始终是一个生于北平长于北平的香港外来者。在1970年代的风月片里面,李翰祥经常沉浸在自己重新复制出来的那个北平世界。此举造成的一个令人惊叹的事实是,在1949年以后便迅速消失了的那个北平城居然在1970年代的李翰祥电影里面“复活”了,这里不光是指影片中经常出现的北平城的花街柳巷或者市井街头等场景,像《子曰:食色性也》(1978)里面的第一个故事便是一个发生在老北京的趣味十足的鬼故事,从阴间还阳后的男主角走在冬天的雪地上,问路人道“请问这里是西直门还是阜成门”,对于香港的电影观众来说恐怕听了之后十有八九会不明所以。李翰祥的风月片经常是由两三个互不相干的小故事简单串成,这些小故事或发生在过去的北平或发生在现代的海防澳门,有时还取材于文学作品——像《风花雪月》(1977)便是由两个故事组成,前者出自冯梦龙的“三言”,讲一个府尹让妓女勾引一个老和尚的故事,后者则改编自张爱玲的小说《月牙儿》;而《港澳传奇》(1975)则是由在澳门取景的现代故事和在邵氏片场拍摄的民国故事组成。这些故事不仅时空背景不相一致,有时甚至还发生混淆,而这种混淆统统表现为李翰祥着迷的北平文化对香港这座现代都市的入侵,譬如让唱数来宝的出现在1970年代的香港等。可以说,包括《倾国倾城》(1975)这类的宫闱片、“乾隆”系列这类的历史戏说片、《骗财骗色》这类的骗术片、《子曰:食色性也》这类的风月片,颇

为杂乱的李翰祥电影以及影片当中颇为杂乱的时空背景,恰是邵氏电影于1970年代在“国”与“城”之间被牵引摇摆以至于混乱迷失的一个证明。李翰祥电影的总体特征表现为对于“国”的迷恋和固守,而下面所说的一些写实性影片则表现为对于“城”的靠拢和接近。



李翰祥(左一)拍摄《大军阀》期间与许冠文(右二)等人合影

这里还是从大导演张彻说起。一般来说这一名字给人最直接的联想总是他执导的《独臂刀》(1967)、《报仇》(1971)等武侠片,事实上张彻同样创作过不少时装片。1969年张彻曾执导过一部神偷题材的时装片叫《大盗歌王》,据张彻回忆当时本打算找尚未在电影界成名的许冠杰来做主演,后来因为档期问题找了台湾的一位歌手。这部影片中出现的香港在形态上跟《特警009》有点相似,也是在时间和空间上都相当的模糊,给人的感觉相当的超前。同年张彻导演的另一部时装片《死角》(1969)即使在今天看也会让人感觉非常惊艳。这是狄龙和姜大卫第一次做主演的影片,在这部影片里面狄龙扮演了一个性格叛逆的底层青年,而姜大卫扮演的倒是一个性格温和的修车工——这倒跟他们二人后来合演的武侠片正好相反,在后来的影片里面总是姜大卫调皮叛逆而狄龙忠厚稳重。影片开场便是狄龙在夜里带一陌生女孩潜入办公室,两人在办公桌上做爱。后来狄龙偶遇并爱上了一位富家女,富家女的哥哥为阻止两人在一起误杀了姜大卫,狄龙用捡到的枪杀死富家女的哥哥,最后被警察击毙在一个废旧的停车场。影片当中狄龙带有强烈的反社会的情绪,在性生活方面故意表现得放荡不羁,譬如只因一个路人长得像自己的经理便跑过去给对方一拳,这些离经叛道的行为使得《死角》这部影片真有点像是一部张彻版的《筋疲力尽》。对于1960年代的电影观众来说,或许他们只是准备好了接受各种血腥暴力的古装武侠片,而对于像《死角》这样超前的一部影片是完全不可能被他们接受的。到后



张彻相当超前的一部时装片《死角》(1969)

来张彻拍摄的《愤怒青年》(1973)、《朋友》(1973)、《警察》(1973)都带有很明显的《死角》的影子,但是这些影片统统没办法被观众看好。可以想见就当时来讲张彻的时装片在观念和意识方面走得都实在是太早太快了。

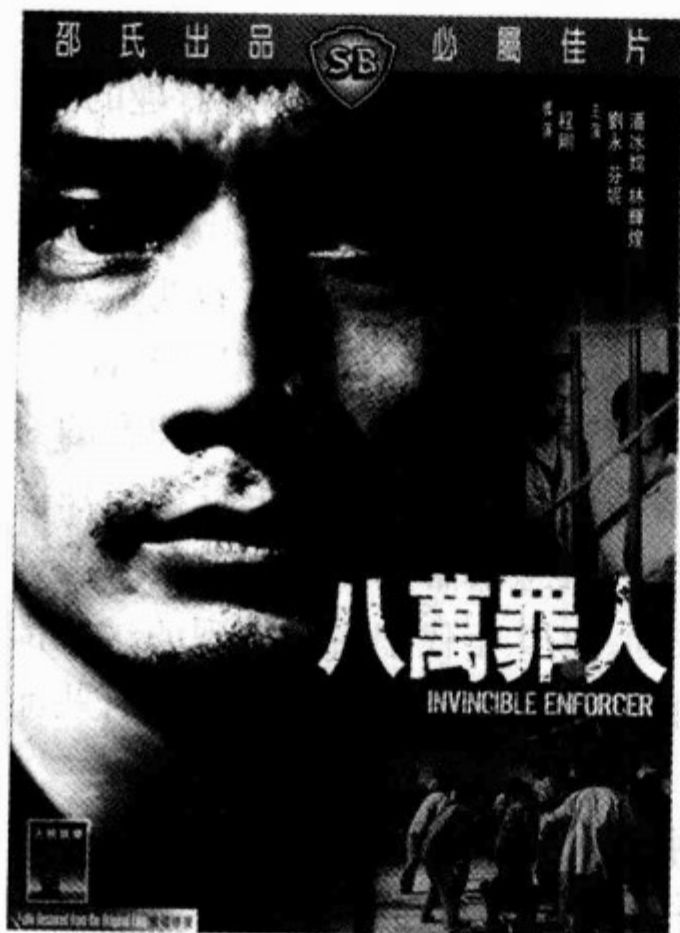
到1970年代中期,邵氏开始尝试的

一些带有写实性风格的影片统统暴露出这种写实风格和片场制度的不兼容性。演而优则导的姜大卫在1974年导演了一部颇为超前的影片《吸毒者》(1974),片中狄龙扮演的男主角因吸毒而误入歧途被贩毒组织控制,最后只身击毙毒枭并落入法网。这是一部警匪片跟拳脚功夫片相嫁接的影片,具有一定的写实性。楚原在1975年也执导了一部具有写实性和社会批判性的犯罪片《大劫案》(1975)。奇怪的是,这两部阵容庞大、制作精良、并且颇为前卫和大胆的探索性影片远不如次年由萧芳芳和梁普智合导的《跳灰》(1976)影响力大,究其原因,就文本对比来看恐怕还是因为它们没有能够像《跳灰》那样完全切入到香港这座城市里面。之所以会出现这样的情况,在很大程度上是由于邵氏电影的生产模式造成的。按照邵氏的生产方式,无论是古装片还是时装片都首先考虑在摄影棚里面进行拍摄,只有在拍摄个别的外景镜头时才会走出片场,这个时候也只是把外景作为一个开放的空间背景而已,似乎没有考虑过正在拍摄的影片故事在取景上跟香港这座城市之间的关联性。所以,尽管在这个时候的很多影片立意大胆,却没有能够由内而外地触及到并展现出香港这座城市的生气和躁动。像后来张彻拍《唐人街小子》(1977),影片居然从头到尾都在摄影棚里面拍摄,只插了几个唐人街的空镜作为空间交待,这种敷衍潦草的态度远不能让观众满意。

到1970年代中后期,和楚原、刘家良等人对于片场的坚守态度相反,同时期在邵氏活跃的许多导演像程刚、孙仲、华山、桂治洪、牟敦芾等人都已经开始探索和尝试一些新的电影样式,他们的探索意识和片场制度的僵死呆板之间的冲突在影片文本中表现得愈加明显。由于对具体每一部影片的立

意过程缺乏了解,所以很难说下面这些影片有哪些是邵氏公司决定做的探索和试验,有哪些是这些电影导演作为个人的尝试与突破。不过有趣的是,这些新人新作尽管在创作意念方面有着很强的突破性,在某些方面的探索也要远远超过同时期嘉禾等电影公司生产的影片,甚至有些影片在今天看来依旧让人感觉很前卫很大胆,但是从影片文本来看,又可以比较明显看出这种求新的创作意念和秩序严谨的邵氏片场体制之间存在着很大的冲突。这些影片和1980年代出现的各种形态的香港电影之间有着非常契合的对应关系。香港电影文化在1980年代以后的发展在多大程度上承接了邵氏电影在1970年代中后期的探索?关于这一点恐怕需要再经过严密的考证之后才可以做出结论。仅从电影文本来看,1970年代中后期出现的这些邵氏电影和1980年代以后的香港电影之间的对应关系简直让人觉得有些匪夷所思。

在这些影片里面,程刚导演的《天网》(1974)根据一宗真实的绑架案改编,成为这一类写实性犯罪片的前身,并在日后被麦当雄、麦当杰兄弟翻拍成了著名的《三狼奇案》(1989);同样出自程刚之手的《八万罪人》(1979)可以说是香港电影里面最早的监狱片,尽管不够成熟,但比起林岭东的《监狱风云》(1987)却要早了数年;而程刚的《赌王大骗局》(1976)则将以往古装片中的千术表演转嫁到了现代都市当中,开创了时装类千术片(赌片)这一香港电影中颇为独特的电影类型,并催生出邵氏后来的《流氓千王》(1981)、《千门八将》(1981)、《千王斗千霸》(1981)和《打雀英雄传》(1981)等几部千术片。桂治洪导演的《成记茶楼》(1974)和续集《大哥成》(1975)是最早涉及香港黑社会的影片,这两部影片可以说奠定了日后香港黑社会片的故事背景和前提预设,成为1980年代后期靠英雄片风光无限的香港黑社会片的一个遥远前奏。桂治洪在邵氏期间拍摄的影片即使在今天看来依旧令人咋舌,尤其是涉及到灵异文化的《邪》(1980)、《邪斗邪》(1980)、《邪完再邪》(1982)三部曲和《尸妖》(1981)、《蛊》(1981)、《魔》(1983)这几部影片,片中采用各种花样百出的电影技巧来制造出各种让人极度反胃的画面,真可以说是香港cult电影的巅峰之作。华山执导的《江湖子弟》(1976)延续了楚原《大劫案》(1975)的犯罪片风格,在题材上更加锐意和大胆;同样出自华山之手的《差人大佬搏命仔》(1979)一片延续了张彻电影里面对于兄弟情义的书写,但也是把故事背景置换到了现代都市,就这一点看有点像是吴宇森英雄片的前奏;牟敦芾导演的《捞过界》(1978)比麦当雄、麦当杰兄弟的《省港旗兵》(1984)更早地触及到了“大圈仔”题材。查传谊的《城寨出来者》(1982)讲述一对在九龙城寨长大的孤儿兄弟的犯



由程刚导演的《八万罪人》(1979)是香港电影中出现较早的监狱片

罪经历,在态度方面比数年之后的《O记三合会档案》(1999)要更加犀利。

邵氏的几位导演联合拍摄的五部《香港奇案》进一步印证了邵氏电影和香港这座城市相错位的问题。这五部《香港奇案》分别是《香港奇案》(1976)、《香港奇案二之凶杀》(1976)、《香港奇案三之老爷车纵火谋杀案》(1977)、《香港奇案四之庙街皇后》(1977)、《香港奇案五之奸魔》(1977),五部影片均由两个或者三个根据香港真实案件改编的故事短片组成,每个短片均由程刚、何梦华、孙仲、华山、桂治洪等独立担任导演。当年邵氏在宣传《香港奇案》的时候称这些影片都是根据发生在香港的真实案

件改编而成,甚至说拍摄的时候都是去了真实的案发现场来取景拍摄的。这五部《香港奇案》无论是在立意方面还是在拍摄手法方面都可以说是相当前卫和大胆的,而且普遍具有非常严肃和尖锐的社会批判性,尤其是桂治洪的短片在手法上更要技高一筹,但总体上说这五部电影依旧呈现出邵氏对于香港这座城市的那种游离状态。对比同时期被称为是“新浪潮”前奏的《跳灰》(1976)便可看出二者在创作着眼点上的不同。《跳灰》这部影片由陈欣健和萧芳芳联合编剧,陈欣健当时是香港警察局的一名警司,当时正准备辞职转入演艺界,由他提供了许多警察局跟毒品相关的内部资料。在拍摄时《跳灰》也基本上都是用手提摄影机在香港实景拍摄。这样一种“把摄影机扛到大街上去”的拍摄方式在把香港这座城市融在影像里面的同时,也通过影像把香港这座城市由内向外翻出来,呈现出隐藏于城市内部的各种私密空间——实际上,1980年代香港电影的那份灵动与生气也恰是源自于此。而邵氏在这个时候以“真实”标榜的《香港奇案》系列则基本上属于一种片场生产和实景拍摄相冲突的文本呈现状态,尽管内容前卫立意大胆,但最终呈现出来的结果还是显得不左不右。将这套《香港奇案》和1990年代初风行一时的《羔羊医生》(1992)、《人肉叉烧包》(1993)一类的奇案片做对比更加能够看出这种差别,很明显《香港奇案》里面呈现出来的香港与其说像香港倒不如说更像是邵氏的片场,甚至《香港奇案》里面出现

的人也不像是香港人倒更像是邵氏片场的演员。当然,这些都是今天看这套《香港奇案》的感觉,但即使撇开这种时间差异造成的观影误差,前面说的的问题仍然是客观存在的。

到这里,邵氏的电影呈现出来一个很有意思的现象,似乎1980年代以后在香港出现的各种具有本土文化特征的影片,像英雄片、黑社会片、犯罪片、监狱片、千术片等,都像是天下武功出少林一般出自1970年代中后期的邵氏。然而,这些影片又始终和邵氏每年生产的良莠不齐的武侠片掺杂在一起,显示出邵氏这艘巨船想要做大转舵时候的艰难。相比之下,同时期的嘉禾以及各个小的独立制片公司在这个时候充分发挥出了船小好调头的优势,从许冠文代表的市民喜剧到成龙、洪金宝代表的喜剧功夫片,这些影片以四两拨千斤的方式一次又一次地博得了香港市民的拥戴和喜爱。当时这类具有很强探索意识的影片虽然有些也曾创造过票房佳绩,但并不占据邵氏电影的主流,邵氏在停产之前总体上说没有能够像当年打造“彩色武侠世纪”那样审时度势见风使舵循序渐进,在影片的总体创作方面基本上还是延续着新武侠电影伊始的生产态势,因此在和嘉禾等新公司的商业竞争中开始渐渐落于下风。总的来说,就影片的探索价值来说,在1970年代中后期出现的这些邵氏电影有些已经走得非常之远,但是这种创作意念的力求革新和邵氏片场体制的僵死呆板很是不相适应。如同邵氏电影中出现的香港实景总是香港的郊区一样,邵氏电影一直也都没有能够真正走进香港这座城市。

进入1980年代以后,邵氏依然保持着每年二十部左右的电影产量,但是在商业竞争中却显得全线溃败。就所产影片的形态来说,1980年代可以说是邵氏最为复杂的一个时期,这一时期的邵氏影片呈现出明显的新旧杂糅的状态,将这些影片横向比较给人的感觉似乎不应该是同一时代的产物。旧的方面,1980年代的邵氏仍然延续着1966年开始的彩色武侠世纪的生产路线,到1970年代后期,刘家良、楚原的武侠片取代了张彻武侠片的显赫地位,而到了1980年代以后,刘家良和楚原二人的武侠片也开始逐渐失去魅力,但依旧还是有一些二三流的武侠片被流水线式地生产出来;新的方面,像程刚、桂治洪、华山、孙仲这些导演从1970年代中后期开始走的探索路线在进入1980年代以后也开始逐渐减少了,倒是王晶、张婉婷、许鞍华、查传谊这些日后活跃于香港影坛的导演在1980年代初为邵氏做了不少新的贡献。这是1980年代邵氏出现的一个有意思的现象,给人的感觉似乎不是邵氏在培养新人,而是新人在周济邵氏。在票房方面,从1980年到1986年这7年里邵氏一共只有两部电影进入香港电影年度票房的前五位,分别是喜剧片《摩登土佬》(1980)和张坚庭执导的爱情文艺片

《表错七日情》(1983),尤其是在1981年这一年许冠文的《摩登保镖》和新艺城的《追女仔》、《鬼马智多星》以及洪金宝的《鬼打鬼》在票房排行榜上争奇斗艳的时候,邵氏仅凭桂治洪极尽反胃之能事的cult电影《蛊》占居票房第六位,这一境况和昔日邵氏一统天下的局面相比着实有些令人惊愕。

1986年这一年邵氏突然宣布停产,在这一年邵氏一部电影也没有生产出来。邵氏停产究竟是因为经营不善开始亏损,还是邵逸夫决定放弃电影行业专做电视,关于这一点没有足够的数据证明实在不好妄作判断。很明显邵氏是突然决定不再拍摄电影的,而不是逐渐走向衰落直至最后不得不宣告破产的,所以不应该从邵氏停产这样一个决策来反推邵氏在经营方面存在的问题。我猜想,以邵氏的经济实力,在这个时候只要调整制片策略,还是有能力跟嘉禾、新艺城这些公司一较高下的。邵逸夫这时候的果断行为应该是一个深思熟虑之后的大胆决定。而早在1980年邵逸夫便已经成了“香港电视广播有限公司”(即“无线电视”,简称TVB)的最大股东,并出任公司的董事局主席。1985年邵氏将旗下的院线租给了德宝公司,1986年将影城租给了“无线电视”。日后邵氏虽然在电影领域里仍有一些零星作品问世,但都属于偶尔为之全然无心恋战。不过邵氏电影的历史并未就此结束,邵氏停产之后很快和TVB合组了“大都会电影公司”,该公司曾经在1990年代推出过《审死官》(1992)、《十万火急》(1997)等极具影响力的影



TVB2006年台庆合影

片;1997年邵氏曾翻拍旧作《马永贞》试图东山再起惜未成功;2001年邵逸夫和方逸华又先后成立了“电影动力有限公司”和“星艺映画电影公司”;如今已过百岁的邵逸夫依旧掌控和经营着庞大的邵氏帝国,邵氏电影的传奇历史到今天仍在延续。

注释:

- ① 钟宝贤先生的《兄弟企业的机构转变——邵氏兄弟和邵氏机构》一文中说邵氏父子的成立时间是1950年,而余慕云先生的《香港电影史话》中提到是1951年。来自不同地方的数据有时会难以一致,这是香港电影目前的一个研究现状;后面文中引用的数据都以原文为准,尽量做一定的比较核对,如发现数据仍有差异我将特别注明。
- ② 钟先生原文中的时间如此,而余慕云先生的《香港电影史话》中则说邵逸夫是在1958年3月6日抵达香港,1958年末“邵氏兄弟(香港)有限公司”成立;我在别处看到还有说“邵氏兄弟(香港)有限公司”的成立时间是1958年11月下旬。关于邵氏清水湾片场的建成时间,余慕云先生说是1959年,而钟宝贤先生说是1961年。
- ③ 参见《邵氏电影初探》一书附录中提供的《邵氏大事记》;《邵氏电影初探》,香港电影资料馆,2003年。
- ④ 罗卡:《五、1960年代看香港电影的过渡》,载《香港电影传奇——萧芳芳和四十年电影风云》,焦雄屏编著,台湾万象图书股份有限公司,1995年9月。
- ⑤ 本文中关于上映影片的信息主要来源于香港电影资料馆整理的《香港电影大全(1913—2003)》。这里的数字和钟宝贤先生在《香港影视业百年》中提供的邵氏历年生产影片的数字相差比较大,按钟先生书中第265页表格所载,邵氏从1951年到1958年生产影片的数目分别是9部、12部、10部、5部、9部、12部、13部、7部。
- ⑥ 为方便起见,本文后面提到的“邵氏”均指“邵氏兄弟(香港)有限公司”。
- ⑦ 按余慕云先生在《香港电影史话》中载,香港产的第一部黄梅调电影并非李翰祥的《貂蝉》,而是同年由长城公司出品的《借亲配》(1958)。
- ⑧ 李翰祥:《影海生涯:三十年细说从头》,农村读物出版社,1987年8月第一版,第460页。
- ⑨ 廖志强:《一个时代的光辉:“中联”评论及资料集》,香港天地图书有限公司,2001年,第15页。
- ⑩ 事实上将这类影片定位成“文艺片”是有欠准确的。我在读过李翰祥写的《三十年细说从头》后有个印象,认为这类影片更应该被看作是早期上海电影中伦理片一脉的延续。在1950年代香港电影国语片一脉中此类影片甚多,然而限于资料、学识等原因,这一时期的香港电影对我来说还相当陌生。本书中仅以我看到的为数不多的几部1960年代的邵氏电影作为个案,并姑且冠之以“文艺片”之名。
- ⑪ 《李翰祥大摆龙门阵》,载《风花雪月李翰祥》,黄爱玲编,香港电影资料馆,2007年,第121页。
- ⑫ 张彻:《张彻——回忆录·影评集》,香港电影资料馆,2002年,第62页。
- ⑬ 罗卡:《邵氏“彩色武侠世纪”的渊源与发展》,载《邵氏电影初探》,香港电影资料馆,2003年,第111页。
- ⑭ 张彻:《回顾香港电影三十年》,三联书店(香港)有限公司,2003年5月香港第一版第六次印刷。

第二章

1970 年代的本土化之路

1970 年代香港的经济开始腾飞,这一点仅从历年电影票房数字的一路攀升便可以窥其一二。而位居榜首的影片在票房数字上和其他影片之间距离的拉大,也多少说明了这一时期香港的电影文化正在经历着异常活跃的推陈出新。发生于 1970 年代的电影现实是邵氏电影帝国由于固步自封在香港的影响力开始渐渐变弱,而邹文怀离开邵氏之后自创的嘉禾公司由于采用新的制片策略促成了一批新人新作的出现,李小龙、许冠文、洪金宝、成龙等人相继成为 1970 年代电影潮流乃至时代潮流的引领者。其实,在影片产量上 1970 年代的嘉禾远不及邵氏;就影片的制作精良程度来说 1970 年代嘉禾出品的电影也很难和邵氏电影相提并论。那么,为什么嘉禾能够在跟邵氏的竞争当中屡屡胜出呢?究其原因,恐怕最主要的还是许冠文、洪金宝、成龙等人的影片所呈现出的香港本土特色。恰是在这些新人新作的引领下,1970 年代的香港电影文化开始日渐脱离 1960 年代邵氏电影对于家国图景的经营建构,开始向更加具有香港本土特色的电影文化形态的方向发展,这里面个人主义、市民趣味、草根态度始终是这些电影的立足点与着眼点。

张彻先生曾在他的《回顾香港电影三十年》一书当中坦言,李小龙的影片在当时确实占了票房榜首,但嘉禾在这一时期还远不足以跟邵氏抗衡。实际上嘉禾在这个时候不仅影片产量极少,而且绝大多数都市场反应平平。纵使邵氏让出每年的票房冠军给了嘉禾,排在后面二三四位的依旧还是邵氏电影。从这段话既可以看出张彻之所见又可以看出张彻之所不见。为什么李小龙的电影在当时会那般抢眼?和同时期的张彻电影相比差别在哪儿?这些恐怕是张彻先生在写书时还没有想太明白的一个问题。事实上排在票房二三四位的依旧是邵氏电影这一状况并未持续多久,到 1970 年代中后期情况已经开始发生转变,虽然邵氏依旧维持着它的多产,而且在影片的

形态方面也确实做了不少新的尝试,但就影片的影响力来说到这个时候邵氏已经开始呈显出渐失其霸主地位的势头。从票房收入排行榜看,以1976年这一年为例,在这一年许冠文的《半斤八两》创造了高达850多万的票房纪录,恒生公司出品的《她的爸的妈妈的》以580万排第二位,萧芳芳成立的独立制片公司“缤缤”出品的《跳灰》排第三,吴宇森导演、嘉禾发行的《帝女花》排第四,而邵氏这一年最卖座的影片《乾隆皇奇遇记》也只以170万的成绩排第五。有趣的是,无论是喜剧片《半斤八两》、《她的爸的妈妈的》还是警匪片《跳灰》、粤语戏曲片《帝女花》,这四部影片都属于一种岭南文化或者是和香港这座城市融为一体的本土文化,而《乾隆皇奇遇记》则显示出邵氏电影以传统的中原文化做根基向香港本土化和市井化转型的一种努力,二者立意虽有所相通,但立足点却截然不同。

出现这种局面的原因或许恰如张彻先生书中所言,并非是因为邹文怀要强过邵逸夫,而恰在于两个人性格方面的差异。实际上,邹文怀在才气、胆识、魄力等方面都比不过邵逸夫,但邹文怀较为随意的性格特点和邵逸夫统领全局、凡事亲为的个性又有着很大不同。正因为如此,邵氏走的是“生产——发行——放映”一条龙的垂直整合模式,在影片生产方面采取的是大制片厂制度;而嘉禾在影片制作方面采用的是“卫星公司”的外判式制度,放手让一些新人负责影片的生产创作,自己只负责影片的发行和上映,所得利润由嘉禾和子公司之间进行分红。这样一种新的电影体制既减小了嘉禾自身的负担,也有利于真正有才华的电影新人崭露头角,有利于电影文化形态的求新和求变。不过以嘉禾这样的公司作为研究单位是比较困难的。因为同样是嘉禾出品的某部影片,有可能是嘉禾投资制作的,有可能是嘉禾的子公司独立制作然后交给嘉禾做发行的,还有可能是其他的独立制片公司制作完成之后再找嘉禾寻求发行方面合作的。这样一来,所谓的“嘉禾电影”便远不如“邵氏电影”那般具有整体感,或者说从影片文本的整体特征来看,所谓的“嘉禾电影”这个词是难以成立的。

不能不让人感慨,时代的发展变化总是越来越快,像邵逸夫这种具有超人般个人英雄主义色彩的电影业界奇才恐怕今后再不会有了。只有像李小龙、许冠文这样的千里马遇到邹文怀这样的伯乐,才有可能感应到时代的气息并顺应时代的变化,成为大浪淘沙中的弄潮者。到1970年代末,香港电影业已经在酝酿着即将出现的一个群雄逐鹿的局面,邵氏到这时格局已定难以转型,而在嘉禾的影响下不少小的独立制片公司开始纷纷兴起。在这股浪潮里面,洪金宝、袁和平、成龙等人已经开始崭露头角。以1978年为例,这一年排香港电影票房前十位的依次是《卖身契》、《醉拳》、《大煞星与

小妹头》、《死亡游戏》、《少林三十六房》、《赞先生与找钱华》、《林亚珍》、《蛇形刁手》、《茄喱啡》、《中华丈夫》。这十部影片里面有五部是嘉禾出品，而且占的是前四位与第六位；邵氏的两部《少林三十六房》、《中华丈夫》都是出自老臣刘家良之手，意念上已显老旧，只能说是勉强应战。总之，1970年代的香港影坛嘉禾冒起迎战邵氏，这是一个电影产业格局上的变化，这种变化在一定程度上加速了香港电影文化的转型；1970年代也是香港经济开始腾飞的时期，时代的发展、社会的变迁自然会带动着整个香港文化开始脱离过去中原文化的影子，形成为自己所独有的一种文化生态；而社会文化变革的这股洪流自然也会把电影卷入其中，让香港电影融入到香港本土的文化生态环境当中。从这一点上说，李小龙、许冠文、洪金宝、成龙等人可以说是在1970年代香港本土文化成形的这股潮流中游弋的先驱。从李小龙到许冠文到成龙，应该说，是他们的个性创作无意间改造了香港的电影文化，使香港电影开始脱离邵氏电影的家国模式向着更加本土化的方向发展。

第一节 李小龙 VS. 张彻

李小龙电影以其更加直接的民族性在1970年代初引起了极为强烈的观众认同，而电影内外的李小龙更代表了一种个人主义思想的抬头和对于追求自我价值行为的肯定，这些都是同时期的张彻电影所无法比拟的；另一方面，李小龙风靡全球的“传奇”经历也再次证实了香港电影在走向国际时的身份尴尬。

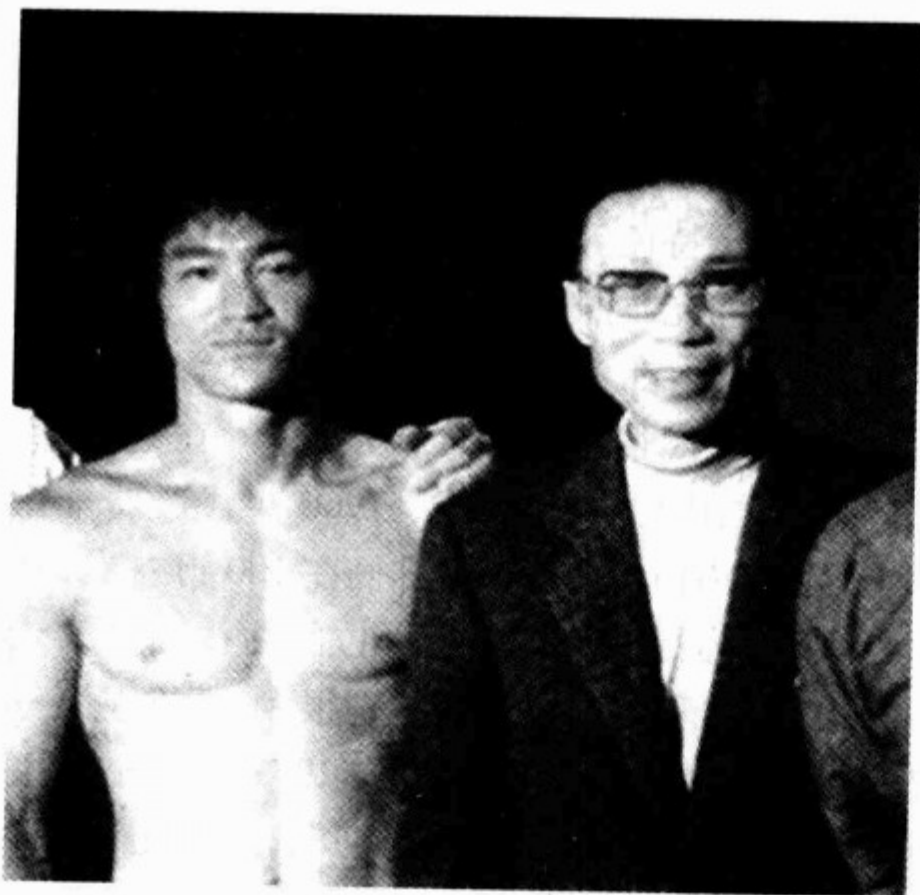
1970年这一年对于香港电影来说有着非同一般的意义，在邵氏可以说是一人之下万人之上的邹文怀突然带着何冠昌、蔡永昌等一批邵氏的得力干将脱离邵氏自创了嘉禾电影公司，邵逸夫和邹文怀这对君臣自此决裂。以嘉禾在成立之初的经济实力来讲，邵氏完全有能力在商业竞争中把它推向绝境。刚刚成立的嘉禾跟王羽合作了一部《独臂刀大战盲侠》（1970），不料这部在商业上精心算计的影片却被邵氏起诉侵权，邵逸夫与邹文怀两人对簿公堂将一场官司打得昏天黑地。这次事件之后邵氏跟嘉禾的关系更是形同水火。到1971年嘉禾再以王羽自导自演的《独臂拳王》对撼邵氏的《新独臂刀》，结果还是邵氏的《新独臂刀》胜出。眼看刚刚草创的嘉禾就要摇摇欲坠，这时一个关键人物的出现挽救了嘉禾，这个人就是李小龙。在今

天看,邹文怀离开邵氏自创嘉禾这一事件对于香港电影的历史来说犹如蝴蝶效应里面煽动了几下翅膀的那只蝴蝶一般,自此以后,香港的电影文化开始日益脱离由邵氏创造的那幅如镜中花水中月般的家国美景,开始向香港这座城市靠拢,越来越具有香港的本土特色。在这一渐变的过程中,有两个人走在了时代的最前沿,他们两个人的光辉照亮了香港电影的整个1970年代,这两个人在1971—1973年是李小龙,在1974—1978年是许冠文。

这里先让我们来回顾一下1970年代香港电影的票房纪录。在这10年里,香港电影在票房排行上有一个很耐人寻味的现象:1960年代后期排在票房前几位的影片在总数字上往往差别不大,基本都徘徊在100万左右;到李小龙出现以后,在每年的票房收入排行榜上排在第一位的往往和排第二位的之间相差很大,或者排第一二位的和第三位之间差别很大,而排在第三位到第十位的这几部电影票房收入差别又不是很大。像1971年李小龙主演的首部影片《唐山大兄》突破300万时,排第二位的张彻电影《拳击》也就170万,后面几部也就普遍都徘徊在100万左右;1972年是李小龙的《猛龙过江》和《精武门》分别占据第一第二,票房上分别突破了500万和400万,这一年排第三位的李翰祥导演、许冠文主演的《大军阀》,票房300多万;1973年楚原导演、救活了粤语片的《七十二家房客》票房560万,由美国华纳投资、李小龙主演的最后一部完整作品《龙争虎斗》居第二位330万。在这一年李小龙这位轰动全球的国际巨星不幸殒命,由李小龙这四部电影刮起的这阵旋风也随之落幕。

李小龙(1940—1973年)出生在美国旧金山,曾经在1960年代吴楚帆创作的粤语文艺片《人海孤鸿》(1960)中担任过配角,后来在美国参演了《青蜂侠》等电视剧但并未受到重视,怀才不遇的李小龙决定离开美国到香港发展。本来起初李小龙是打算去邵氏的,但是和邵逸夫之间的条件未能谈拢,邵逸夫当时对他这样一个小明星也未曾多加注意。这时有人在中间撮合,邹文怀这边开出的条件又相当优厚,于是李小龙选择了嘉禾,双方签约拍摄了第一部电影《唐山大兄》(1971)。据邹文怀后来讲,影片刚一开拍李小龙即与导演闹翻,两个人对于动作的理念完全不合,李小龙想要按照自己的方式来诠释自己对于武术的理解,而导演则按照已经被实践了无数次的拍摄方法来要求李小龙做规定动作。邹文怀毅然撤换了导演,改由当年在邵氏的资深导演罗维执导。尽管李小龙和罗维二人的合作依旧不够愉快,但还是最终完成了这部《唐山大兄》;未曾想到这部影片在当年创造了超过300万的票房成绩,几乎超过排第二位的张彻执导的影片《拳击》的一倍。

平心而论,《唐山大兄》远不如罗维在邵氏执导过的几部武侠片制作精



李小龙和邵逸夫相当珍贵的一张合影

美,和同时期的张彻电影比也显得颇为粗糙,但是这部影片在定位上和邵氏新武侠电影却有着诸多的不同。影片中,由李小龙饰演的男主角郑潮安被母亲送去泰国在一家冰厂做工,其间不断遭到冰厂管理者的欺辱,郑潮安牢记母亲教诲不愿动手伤人。直至有一天郑潮安发现冰厂老板原来是一个十恶不赦的大毒贩,残害工友,郑潮安经过一番心理斗争最后

决定为同胞报仇,在和冰厂老板一番恶斗之后将对方击毙。尽管在《唐山大兄》之前邵氏也曾拍过不少拳脚功夫片,但是像《唐山大兄》这样走出摄影棚全部在泰国实景拍摄的影片在邵氏似乎还从未有过。这样一来,《唐山大兄》里面的空间便不再是一个虚拟的江湖世界而是一个能够让观众感同身受的“真实”环境,影片中的时间也由一个虚拟的过去“进化”到了能够被观众切身感受到的“同步”时间。对于有着和郑潮安类似身份和经历的海外华人来讲,这样一种时间和空间的设定无疑大大增强了他们的认同感。到片尾郑潮安经过和冰厂老板的一番恶斗,将冰厂老板击毙,观影者在这里体验到的无疑是强烈的宣泄感和巨大的满足感。对比同时期乃至以后的张彻电影,可以说,无论是《双侠》、《十三太保》这类的古装武侠片,还是《报仇》、《马永贞》这类的民国背景的拳脚功夫片,都始终带有其根深蒂固的中原文化的色彩,相比之下,《唐山大兄》可以说真正代表了一种移民文化。尽管影片讲述的是一个颇为俗套的报仇故事,片尾李小龙与冰厂老板对决的方式也无非是一个强中自有强中手的简单逻辑,但其意义却在于第一次让身为移民的海外华人观众在银幕上看到了属于自己的梦,于梦中体验到了自己可以凭借一己之力将一切剥削者和压迫者一一铲除的酣畅淋漓。更何况,这种以暴制暴的简单逻辑在《唐山大兄》里面又还可以理直气壮地上升到民族主义的层面。

在《唐山大兄》之后,嘉禾开始普遍实行“卫星公司”的制片策略。《唐

《唐山大兄》由罗维的四维公司制作，嘉禾负责影片的发行和上映工作，所得利润由嘉禾、四维和李小龙实行分红。这种经营方式灵活机动，不仅减轻了母公司嘉禾的负担，而且有利于吸纳新的人才进来。自《唐山大兄》之后，嘉禾一直沿用这种经营方式。这种鼓励独立制片的外判体制同时也在一定程度上影响到了香港电影的生产方式，促成了香港电影的导、演合一，极大地推动了日后香港电影的发展。自《唐山大兄》之后，罗维和李小龙二度合作推出了影片《精武门》（1972）。无论是《唐山大兄》还是《精武门》，实际上这里面李小龙自己创作的成分都占了很大的比重，

尤其是在《唐山大兄》之后成名的李小龙到《精武门》这里在导演罗维面前更加主导，已经完全不像姜大卫、狄龙等人一样只局限于演员身份。从形态看，由主演自己做导演创作出来的影片跟导、演分家的影片往往差别很大，打个比方来说，姜大卫是在张彻创造的世界里面行动，我们透过银幕这扇窗户看到了在这个世界里头行动的姜大卫；而李小龙则是把摄影机当成是舞台上的聚光灯，我们在其电影里面看到的只有一个于黑暗中被一束强光笼罩着的李小龙。

我们不知道对于《精武门》这一题材的选择是否出于刻意，仅从文本上看可以说是选择得恰到好处。这部影片既延续了《唐山大兄》里面的民族主义情结，又通过把时空背景放置到历史里面将其演义化的办法巧妙地回避了现实当中的诸多问题。影片讲述的是陈真（李小龙饰）为遭日本人陷害的师傅霍元甲报仇的故事。对影片进行文本细读不难发现，该片在处理矛盾冲突时先是将霍元甲遇害不自觉地上升为一种中日之间的民族矛盾，而后又将这一民族矛盾自觉地简化成了陈真和日本虹口道场之间的矛盾。这样的处理表面上看不过是商业电影为了取悦观众而做出的“艺术提炼”和“避繁就简”，实际上这一手法的合理性大大值得商榷。在这里，影片为观众设置了一个顺理成章的读解方式，那就是陈真的复仇已经不仅仅是为



《唐山大兄》当年上映时的电影海报

了“家仇”，更是为了“国恨”，观众多半在不自觉中将陈真看成是中国人民反抗帝国主义和强权侵略的集中代表。1970年代初正是香港经济开始腾飞的时代，也是整个第三世界开始崛起的时代。不难看出李小龙、罗维等人在《精武门》中自觉不自觉间流露出的维护华人利益、对侮辱迫害华人行为进行反抗报复的心态。这也正是李小龙电影之所以能够在彼时被极力推崇的原因之一。不过需要指出的是，《精武门》当中过于简化的善恶二元对立的处理，在愉悦观众的同时也剥夺了观众对于国人劣根性进行反思的可能，同时屏蔽了对于外来文化进行合理借鉴的理性态度。实际上，《精武门》一片中所暗含的是一种我们至今仍应警惕的“义和团”精神——一方面对于中国的屈辱历史和失败原因缺乏必要的自我反省和批判意识，另一方面对外来文化的入侵进行盲目的敌视，非但没有去积极寻求自强之路，反而将希望寄托在一个单枪匹马的英雄人物身上。在这里，很难说观众在观看陈真打败日本人的时候，获得的究竟是一种观赏高手过招所产生的快感，还是一种“阿Q”意义上的精神胜利法的满足。

《精武门》之后，李小龙自编自导自演了他主演的第三部功夫片《猛龙过江》（1972）。这部影片虽然也是把人物设置成了海外华人，但是里面增添了不少轻松幽默的戏份，民族主义的成分淡了许多。尤其是片尾李小龙和外国武者罗礼士的较量，实际上已经不再是民族主义的胜利，而更多体现为两位武术高手之间的技艺比试。战斗结束后，李小龙给死去的对手盖上衣物，显示出对于死者尊严的敬重。据说李小龙就是为了能够把最后这场戏放置在古罗马竞技场才决定把整部影片的故事搬到罗马的。《猛龙过江》这部李小龙版的《罗马假日》应当说是最多地诠释了李小龙的武术理念。不过对于电影受众来讲，读解、接受一部电影可能就是另外一回事了。



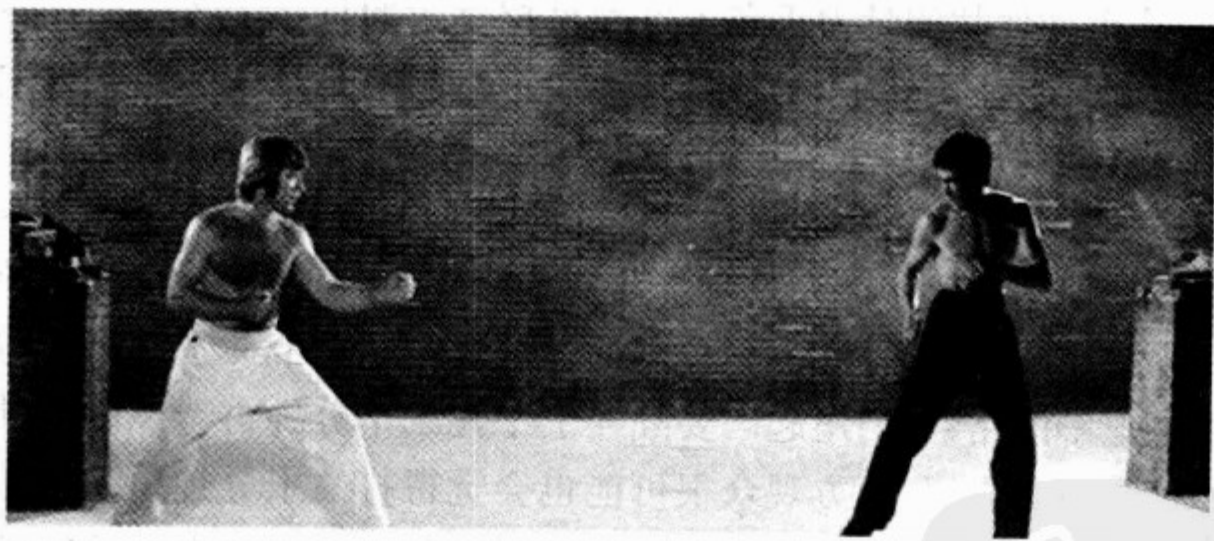
《精武门》上映时的电影海报

估计在当时很多人的理解中,《猛龙过江》和同年上映的《精武门》没有什么差别,都是李小龙代表的中国人在武力上打败了外国人,都代表了一种民族主义的胜利。这种由个体到集体的思维惯性恐怕不单是我们接受过的爱国主义教育之后才产生的,而应该上溯到更早的文化传统里面去寻找和反思。另一方面,《猛龙过江》其实是一个多少有些拙劣的故事,尤其是片中李小龙的叔叔突然由正面角色向反派的“突变”,这里无论如何是编剧上的一大败笔,有学者就这一点阐发出去说李小龙电影是反父权的,这样的读解委实有些过度了。在我看来,无论是《唐山大兄》和《猛龙过江》里面的移民身份还是《精武门》里面的民族英雄,以李小龙和罗维为核心的电影人在这个时候实际上都处于一个相对模糊的创作状态,他们很可能和张彻一样并没有完全想明白这三部影片为什么会受到以海外华人为主的电影观众如此狂热的推崇和喜爱,在创作的时候也不太可能真的做到对症下药刻意为之地把观众的心理期待给满足得服服帖帖。至于喜爱李小龙的电影观众他们则应该是处于一个更加模糊的状态,即使有自我剖析的能力也绝不愿意让人把自己从这种难得体会到的白日梦中给戳醒了。

当然,观众对于李小龙的喜爱还有更为直接的原因,那就是李小龙自创的那独一无二的动作风格。动作处理方面,李小龙舍弃了以往武侠片中的见招拆招,用一种突然爆发式的搏击动作来展现自己独特的武术理念。这种处理在今天看来可能会让人觉得不是十分过瘾。熟悉香港动作电影的人都知道,香港动作片的魅力正在于这种见招拆招的打斗中各种动作花样的层出不穷,但在当时李小龙这种反其道而行之的策略产生的效果肯定是惊艳的,而且是貌似写实、非常容易引起观影者模仿欲的。李小龙之所以后来能够走向国际也应该是和这种动作风格有关。一直到今天,东方和西方处理动作戏的理念依然有很大差别。我初看西部片时感觉非常诧异,前面酝酿了一个多小时的矛盾冲突,到片尾两三分钟便结束战斗了,非常不过瘾。按照香港电影的路数,结尾起码要战斗上十几二十分钟再考虑区分胜负的事情。但是换过来想,西方观众很可能也会觉得打二十分钟是一件很难让人接受的事。不同的电影类型造就了不同的观影期待,而李小龙的打斗方式恰好在满足东方观众民族情绪的同时,也无意间契合了西方观众对于动作戏的观影期待。当然,这只是我的一点推理和猜想。

按我们后来能够看到的一些资料以及李小龙自己的谈话,我们可以得知李小龙似乎从一开始便没有把自己当作是一个演员,而是把自己视为一个武术家。电影对于李小龙来说更像是一个记录工具,靠它记录下来自己独特的武术动作;同时电影也是一个传播手段,靠它向观众传达自己独特的

武术理念。像《猛龙过江》结尾和罗礼士对决的这场戏，这里的摄影机已经完全沦为一个“乐队指挥视点”的记录工具，李小龙和罗礼士基本上是在一个一维的维度上展开较量（这一点可以说和日后风靡世界《街头霸王》一类的对打型街机游戏不谋而合，而《街头霸王》游戏后来也增加了一个李小龙的角色），香港动作电影惯常的微亚（钢丝）、跳床等手法被统统抹掉了，甚至场面调度、剪辑这些也统统被降到了最低点。在这里实际上已经多少混淆了电影真实性和虚拟性之间的辨证关系。倘若真的以为电影里面李小龙的所有动作都是一板一眼的真功夫那就大错特错了，《精武门》里面李小龙双手拎起两个日本武士转圈的动作便可以很明显地看出那是两个道具做的假人，片尾铃木宽被踢出十几米的镜头日后被人发现是由成龙做替身完成的，这个镜头很明显是吊着微亚完成的。并不是说由此推论李小龙的功夫是假的，而是说电影毕竟电影，我们终归还是应该把电影当成是电影来看。辨证地来看，李小龙返璞归真的动作风格在一定程度上掩盖了电影的虚拟性，而恰是电影的虚拟性在一定程度上反过来成就了李小龙神话。今天再提起李小龙电影，直接浮现于我们眼前的或许是李小龙本人于片中展现的强健的身体、凛冽的腿功、犀利的叫声以及所扮演人物爆炸式的悲剧命运，恐怕较少会有人想到《唐山大兄》和《精武门》的导演罗维。更进一步的情况是，后人再提起李小龙，可能更多想到的是他是一个明星、一个武术家，恐怕较少有人会想到他是一个演员、一个导演、一个编剧等这些身份。

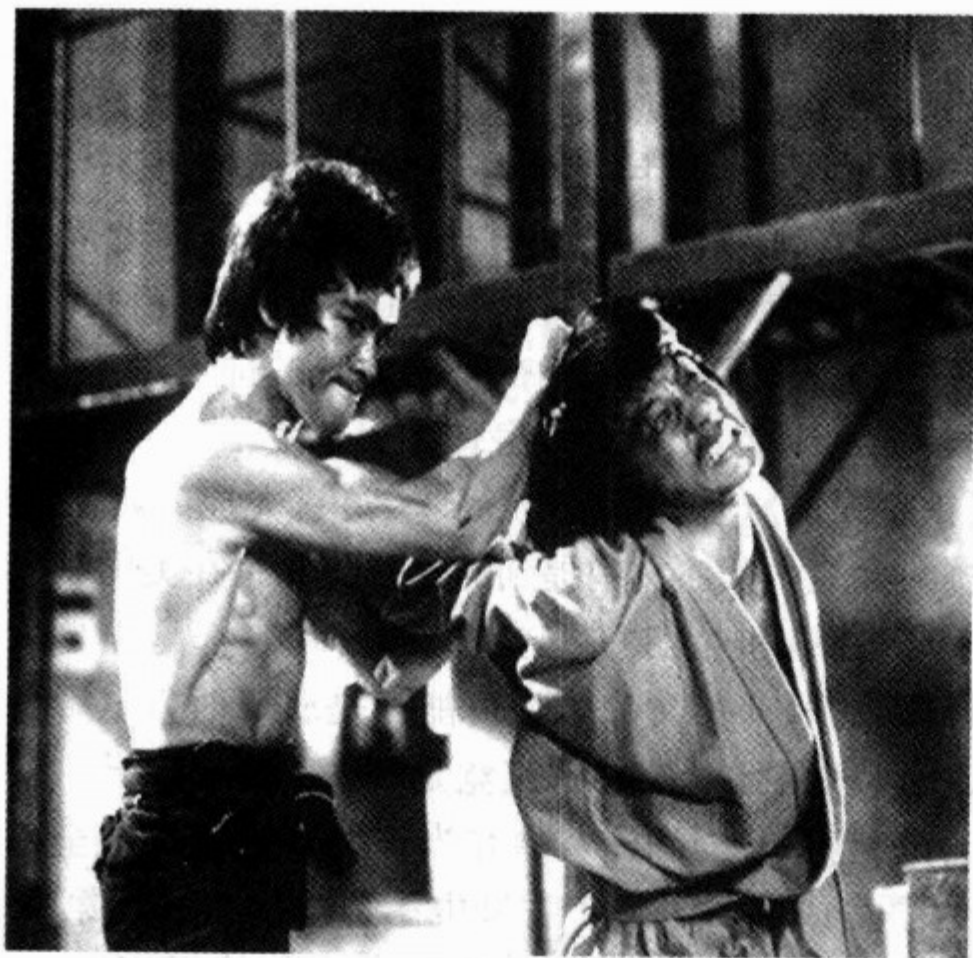


《猛龙过江》的高潮戏，其画面构图酷似《街头霸王》一类的街机游戏

《猛龙过江》之后李小龙又主演了一部半影片。这一部半影片涉及到的是另一个版本的李小龙故事，故事得从功夫片在美国的上映说起。在此之前，邵氏为首的香港电影尽管早已进驻了美国唐人街的各个影院，但一直没有办法进入美国的主流院线。事实上，邵氏也曾经做过这方面的努力和尝试，但像古装黄梅调电影这样的影片和西方世界实在离得太远，完全没有

办法被西方的电影观众所接受。在1973年这一年,美国的电影市场上发生了一个极具戏剧性的现象。在这一年的5月16日,《唐山大兄》、《合气道》、《天下第一拳》分别占据了这一周美国电影票房榜的前三位,其中《唐山大兄》、《合气道》是首次打入排名榜,《天下第一拳》已经是第七周上榜^①。这一事件最初的起因是华纳兄弟公司看到《唐山大兄》和《精武门》在香港票房大收,尝试性地购买了一部1972年在香港上映的邵氏影片《天下第一拳》在欧洲和美国发行,未曾想获得票房佳绩,随后有了《唐山大兄》、《合气道》(1972)、《铁手无情》(1969)、《无影拳》(?)、《龙虎门》(?)在美国上映并连创票房奇迹。大卫·狄沙文中提到的这一年8月在美国又上映了两部香港影片《上海滩杀手》和《无畏战士》,这两个片名都是出自大卫·狄沙原文的英文直译,而这两部英文片名很可能都是属于西方电影公司发行时另外起的名字,所以现在已很难考证究竟是哪两部港产片^②。实际上,这些影片里面像《合气道》、《天下第一拳》在当年的香港电影中全不惹眼,《合气道》以87万的票房成绩占了当年香港电影票房排行榜的第23位,《天下第一拳》则仅以76万的票房成绩占第28位,而这一年仅票房过百万的电影便有21部之多,其中排第一位的《猛龙过江》甚至已经突破了500万。

香港功夫片这一年在美国市场上创造的奇迹让华纳兄弟公司决定投资拍摄《龙争虎斗》(1973)。李小龙当时正在拍摄自己言志性的影片《死亡游戏》,接到消息后停拍《死亡游戏》改去拍摄《龙争虎斗》。该片由一位美国导演高洛斯执导,讲的是一个类似于007的间谍片故事。影片开场一段,李小龙和当时尚未成名的洪金宝两个人穿三角裤戴拳击手套比武,周围围坐着一圈的和尚道士,这一场面在今天看着实有些令人匪夷所思。而李小龙用纯正的英语在片中阐发的颇为形而上的武学理念对于东方观众来说同样觉得有一种异质感的成分在里面。迄今为止《龙争虎斗》仍然是西方观众最为熟悉的一部李小龙电影,因为对于西方观众来说,这部电影已经不再是一个来自异域的事物,而是完全出自美国本土、属于美国人自己的一部影片。而对于东方观众来讲,《龙争虎斗》这部电影给人的印象远不如《精武门》和《猛龙过江》深刻,究其原因,恐怕还是民族主义的情绪在作祟吧。然而,我们从华纳兄弟公司对于《龙争虎斗》这部影片的人物设置和故事处理方面同样可以很明显地看到种族主义的裸露无遗。类似的处理方式在若干年后成龙、李连杰在好莱坞主演的电影里面再次得到印证,尽管二者前后相差了三十多年。成龙主演的两部《上海正午》必须配上一个无用的白人男子做搭档,三部《尖峰时刻》也必须配上一个只会耍嘴皮子的黑人警察做陪



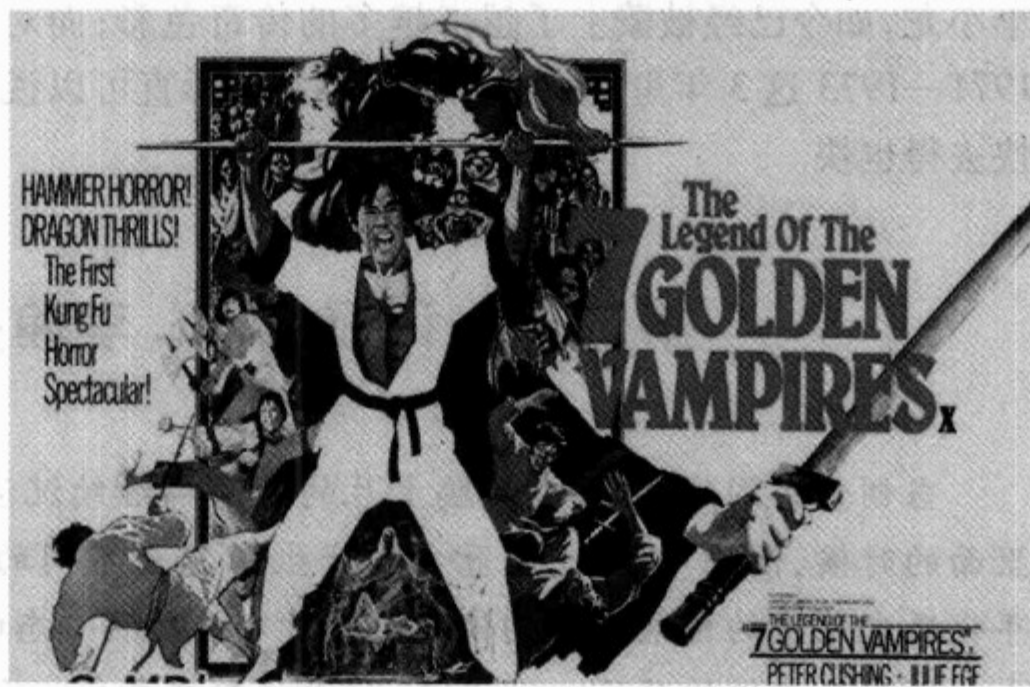
这是《龙争虎斗》里面一闪而过的一幕，而被李小龙揪住头发的正是当年还在跑龙套的成龙

衬，成龙负责影片的全部打斗，而成龙的搭档只负责影片中的搞笑部分却拿着比成龙更高的片酬。至于李连杰在好莱坞主演的几部电影索性全部都是B级片，里面出现的几乎都是黄种人和黑人，这些黑道人物彼此相互厮杀，好像美国社会根本不存在白人一般。

实际上，对于1970年代的西方观众来说，他们的接受能力也止于李小龙的功夫片，而1975年在戛纳电影节上获技术大奖的胡金铨电影《侠女》却没有片商肯做西片市场的发行，该片两年之后才在美国的艺术影院小范围上映。类似的情况在若干年后再次重演，徐克的《黄飞鸿》系列便很难被西方观众看懂，而要到《卧虎藏龙》(2000)出现以后这种飞天遁地的武侠片才能够被西方所接受。期待西方认同，然后对西方的认同进行认同，再期待西方对认同的认同进行认同……后殖民主义的怪圈其实早在1970年代全世界刮李小龙旋风的时候便已经上演了一次。在李小龙打开美国电影市场之后，邵氏曾经尝试过通过跟西方电影公司合作来打开西片市场的策略。1973年，邵氏公司与英国咸马公司合拍恐怖片《七金尸》；1976年，邵逸夫投资6000万港币拍摄詹姆斯·克莱尔畅销小说《大班》的电影版；1978年，邵氏拿出1600万美元参与投资肖恩·康纳利主演的好莱坞巨片《地球浩劫》；1982年，邵逸夫还投资了由哈里森·福特主演的科幻片《银翼杀手》，遗憾的是这几部影片均票房平平。香港电影的征西之路对于邵氏来说并非全力而为，但落得这般惨淡收场终归还是让邵逸夫有些灰心。在这条路上，嘉禾同样走了颇为艰难的一遭。1980年，嘉禾重新包装成龙，为他量身订做了一部迎合西方观众口味的动作片《杀手壕》，可惜并未获得成功。随后的1981年邹文怀再度出击，制作了赛车动作片《炮弹飞车》，第二年又拍摄了续集，

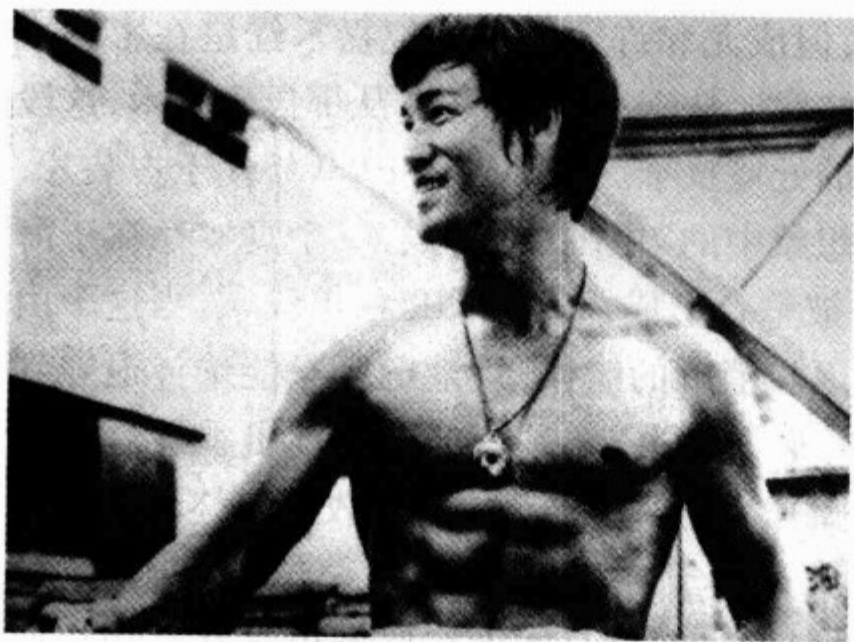
两部影片云集了大批欧美明星,但成龙和许冠文这两位嘉禾红星在影片里面却完全未能吸引到西方观众注意。从李小龙到成龙,从邵氏到嘉禾,这段西征之路再次证明了香港电影的处境狭窄。当邵氏在1960年代于古装片、黄梅调和文艺片中建构起一个想象中的“中国”的时候,一个真实存在于海外华人世界的家国世界也随之被整合形成;而及至1960年代末,当这个由海外华人组成的家国世界开始逐步消解的时候,香港电影只能选择退守到香港这座城市;在这一意义上,《龙争虎斗》像是一部试图跳出香港这座城市而放眼全球的影片,然而,由此开始的西征之路的尴尬收场最终证明了在全球范围内香港这座城市更加没有属于自己的位置。“全球”是西方主导的,“中国”是大陆主导的,在“九七”之前只有香港这座城市是真真切切属于香港电影自己的,在1970年代香港经济开始腾飞的时候香港电影除了继续向香港这座城市深入和渗入以外并没有别的路可以选择。

回来说李小龙,《龙争虎斗》之后的《死亡游戏》拍摄不到一半,李小龙便离奇毙命。李小龙当时的构思是自己在一座塔里面一层一层往上打,每一层安排一个武术高手,李小龙和这些高手一一过招。谁知武戏还未能拍完,李小龙



《七金尸》(1973)是邵氏公司与英国咸马公司合拍的一部影片,片中融入了西方的吸血鬼和东方的僵尸等灵异片元素

便突然在女友丁佩家里暴病身亡。我们今天看到的《死亡游戏》这部电影是1978年嘉禾出品的,这部影片利用李小龙当年留下来的《死亡游戏》的片段重新编排了一个亦真亦假的故事,讲述一个叫比利的动作明星受到黑社会要挟,最后比利进到一座塔里面和各界武术高手一一较量,直到最后歼灭对方总部的故事。影片找了一个替身来扮演李小龙,只有塔里面打斗部分的戏是出自李小龙《死亡游戏》的残片,而里面的对话部分是利用从李小龙其他影片里面剪出来的特写镜头配上对白做出来的。这样制作出来的影片在电影史上恐怕是绝无仅有的,而且以当时的技术完全做不到将1973年的残片和1978年拍的李小龙替身的戏糅合到一块儿,更不用说那些特写镜



如流星般划过星空的李小龙，其身上寄托了大家都心驰神往的一种英雄梦

头穿插得如何生硬。于是《死亡游戏》这部影片在今天看便成了一部很 cult 的电影。至于《死亡塔》则是 1981 年嘉禾公司推出的《死亡游戏》的续集，由相貌酷似李小龙的唐龙主演，在片中扮演的是李小龙的弟弟。有些地方将这部电影也算作是李小龙电影，实为误传。作为一代国际动作明星、一位武术家、乃至一位哲人的

李小龙，如今已经被蒙上了越来越多的传奇色彩；而对于香港电影来说，在 1971—1973 这 3 年里上映的四部李小龙电影直可以说像是一股旋风，来得快去得也快。

第二节 许冠文 VS. 李翰祥

当创作宫闱片、风月片和骗术片的李翰祥继续沉浸在自己的家国美梦里面的时候，他的“徒弟”许冠文却产生了完全不同的电影理念。在 1970 年代风光无限的许冠文喜剧代表了一种市井功利心态的盛行以及对于香港本位的受众身份的确认。可以说，只有许冠文能够一针见血地道出香港底层市民的心声，也只有许冠文的电影能够将香港市民心底里的各种欲望和梦想熨烫和满足得服服帖帖。

1970 年代香港电影每年票房上一枝独秀的局面并没有因为李小龙的离去而消失，实际上这一现象在 1974 年许冠文的喜剧片《鬼马双星》出现以后被再次放大，由许冠文掀起的喜剧狂潮在香港本地的影响甚至盖过了之前由李小龙刮起的那股旋风。1974 年许冠文自编自导自演的处女作《鬼马双星》票房 625 万；1975 年许冠文的《天才与白痴》票房 455 万；1976 年许冠文的《半斤八两》票房 850 万；1978 年许冠文的《卖身契》票房 782 万。在这几年里，许冠文的每一部电影都雄踞年度票房榜首，而且在票房收入上都两倍甚至三倍于排在第二位的影片，只有在 1978 年成龙以成名作《醉

拳》取得了676万的票房收入,略微接近于这一年许冠文的《卖身契》。到这里我们看到,在1970年代香港电影票房纪录上最耀眼的不是邵氏也不是嘉禾,而是李小龙和许冠文这两个人,在1971—1973年是李小龙,在1974—1978年是许冠文。票房冠军和票房亚军之间差别较大,这多少说明了1970年代的香港电影文化正处在一个新旧交替的时期。这时候邵氏的垄断地位正在被逐渐消解,香港的电影文化正在日益和香港这座城市相融合,但又还没有达到1980年代那样一个水乳交融百花齐放的地步,只有李小龙和许冠文两个人做到了脱颖而出。这里面李小龙和许冠文分别代表了两种不尽相同的香港本土文化的兴起,相比之下前者代表了一种个人主义思想的抬头和对于追求自我价值行为的肯定,而后者则代表了一种市井功利心态的盛行以及对于香港本位的受众身份的确认。

许冠文1942年出生于广东番禺,香港中文大学社会学系毕业,家中有其弟许冠武、许冠英和许冠杰。大学毕业之后许冠文当过中学教师,还做过广告行业的工作。1971年,许冠文与其弟许冠杰开始在无线电视主持并主演综合节目《双星报喜》,大受观众欢迎。1972年,由台湾重回邵氏的李翰祥计划拍摄一部根据民国逸闻趣史改编的风月喜剧《大军阀》,凑巧在电视上看到许冠文的《双星报喜》,遂邀其前来主演片中的军阀一角。《大军阀》上映之后票房甚好,由许冠文饰演的剃着光头、操着山东方言、谈吐滑稽的军阀形象深受观众喜爱(顺便一提,正是这一造型启发了1980年代新艺城《最佳拍档》系列中由麦嘉饰演的光头神探的喜剧形象)。继《大军阀》之后,李翰祥又带着“徒弟”许冠文主演了三部带有艳情色彩的风月喜剧,分别是《一乐也》(1973)、《丑闻》(1974)和《声色犬马》(1974),这几部影片都票房大好。李翰祥在自己的风月片大卖的时候,瞅准时机向老板邵逸夫提出想要拍摄清宫片的意愿,并如愿以偿地拍摄出了《倾国倾城》(1975)、《瀛台泣血》(1976)这两部经典作品。在笔者看来,无论是《倾国倾城》这样的宫闱片还是后来很少被学者提及的那些风月片,都是邵氏由黄梅调肇始的家国梦的一种延续和变奏。可以说,无论是1960年代的黄梅调还是1970年代的风月片,熟稔北平文化的李翰祥始终都沉浸在属于自己的家国梦里面。

可以说,遇到李翰祥让许冠文的一生从此发生了转变,使他的一生从此和电影结下了不解之缘。不过,作为李翰祥“徒弟”的许冠文对于电影却有着与李翰祥完全不同的梦想和见解。据许冠文自己回忆说,“……我的梦就是希望将来对世界有些贡献,希望自己将来可跟大家分享我对世界的看法,这是最重要的,其实当总统也不过是这样,我没想过有另一个模式可以



由许冠文饰演的形象滑稽的大军阀，在片中操着一口山东方言

做到这点。但我看到李先生拍戏，发觉原来电影能够做到，为什么呢？假如剧本也由自己去编，你可以构思一样东西，那是你的思想世界，你透过这个人物，去讲出你的心声，而菲林是拿到世界的任何角落都能够看到的，你的影响力是很大的。这件事我很喜欢，我现在才知道，因为我很喜欢创作，原创一堆东西出来，全世界都可以分享到你的看法，完全做到我们要做的，一点不幼稚。记得我拍完《大军阀》回来，我跟老婆说：‘我觉得这可能是我的终身事业，可以考虑，不一定要做生意。’”^③这段话充分显示了许冠文不同于李翰祥，在当时绝对超前的电影理念。甚至在

日后八仙过海各显神通日益喧嚣繁闹的香港影坛，似乎也很难再找出第二位具有这般情怀的电影人。

在邵氏主演过四部电影之后，许冠文在1974年这一年写了一部《鬼马双星》（1974）的电影剧本呈递给邵逸夫，希望能够独立执导这部喜剧，所得票房收入和邵氏之间进行分红。职员和公司之间分红的事在邵氏是从未有过的（据说当年邹文怀离开邵氏自创嘉禾起因也是在于此），加上《鬼马双星》的剧本和《大军阀》一类的喜剧相去甚远，邵逸夫断然拒绝了许冠文的请求，于是许冠文和李小龙一样弃邵氏而投嘉禾。同嘉禾成就了李小龙一样，这一次又是嘉禾成就了许冠文。有了嘉禾做靠山，许冠文自己成立了“许氏兄弟电影公司”来制作《鬼马双星》。“许氏”和嘉禾之间是子母公司的关系，“许氏”负责制作，嘉禾负责发行放映，双方进行利润分红。《鬼马双星》上映之后在香港引起轰动，以600多万的票房成绩居1974年票房榜首，差不多要三倍于排票房前几位的邵氏影片《天网》（程刚导演）、《声色犬马》（李翰祥导演）、《金瓶双艳》（李翰祥导演）和《少林五祖》（张彻导演）。面对这一局面，不知邵逸夫在这一年会做何感想。

其实《鬼马双星》的故事核心无外乎赌和骗，许冠文和许冠杰饰演的一对“老千”专门靠在赌场上骗人钱财为生，两个人相互之间也互相算计，最

后两人合作在赛狗场上成功赚到了30万,结尾许冠文出狱时许冠杰告诉他自己又把那30万给输了个精光。像这类涉及赌术和骗术的影片在《鬼马双星》之前的香港电影里早已有之,离《鬼马双星》近一些的便有李翰祥的《骗术奇谭》(1971)、《骗术大观》(1972)、《骗术奇中奇》(1973)这三部骗术片。《鬼马双星》和以往这些骗术片不同之处在于,在以往的骗术片里创作者一般都会把靠行骗为生的老千们作为负面人物来表现,像李翰祥通常也只是一个冷眼旁观的态度,基本上不做道德评判,然而到了许冠文的《鬼马双星》这里做老千非但不用遭到道德上的批判,老千们反而成了得意洋洋的英雄式的人物,可以靠出千耍诈来理直气壮地赚取到自己的“劳动”所得。

1970年代初正是香港社会掀起股票热潮的时候,想要靠投机大发横财的心理在全港民众中间泛滥四溢,《鬼马双星》里面这种对老千形象的新的定位在当时无疑是要引发极大轰动的,因为影片最为直接地道出了此时人们心底里那份蠢蠢欲动的发财欲望,并且进一步将这种心理欲望给予了充分的肯定和赞同。尤其是许冠文和许冠杰两兄弟在狱中感叹靠勤力做工发不了财的对话,恰如其分地道出了香港底层市民此时的心声。这样一种观念和意识在《鬼马双星》里面循序渐进,最后发展到两个人靠诡计在赛狗场上大赚一笔,这时候的电影观众已经对这两位老千的行为准则和价值观念产生了充分的认同,甚至恐怕还会将他们视为偶像。同时《鬼马双星》在结尾处还是没有忘记道德训诫,两位老千到头来钱财一场空的结局告诉人们想要靠行骗发财终归不是一条正途,这也是后来许冠文电影一以贯之的严肃理念。另一方面,《鬼马双星》的出现可以说是香港本土的电影文化开始成型的一个戏剧性前奏。当邵氏仍然游离在香港这座城市之外的時候,许冠文的电影已经真正走进了香港这座城市并且和市井阶层融为一体。在当时的香港电影界,没有人能够比出身自底层社会的许冠文和许冠杰兄弟更加了解普通百姓尤其是打工者的生活状态和发财梦想,也没有人能够比接受过高等教育并且才华横溢的许冠文和许冠杰兄弟更加恰如其分地将这份



许氏兄弟的电影成名作《鬼马双星》

情绪以电影和流行歌曲的方式表达出来，因此许冠文的电影加上许冠杰的歌曲总是能够一针见血地道出底层市民的心声，并且将他们心底里的各种欲望和梦想熨烫和满足得服服帖帖。



许冠文与许冠杰，当年的许氏兄弟

契合底层市民想要靠投机发财的心理是《鬼马双星》取得成功的最主要原因，同时这里面还有其他一些不容忽视的因素在里面，譬如许冠文那不温不火的创作态度和他那颇为个人化的表演风格。《鬼马双星》在剧情方面相对比较零散，属于用一个个小故事串联起来的杂锦式的结构，但对于普通观众来说他们一般不会对一部电影在剧情上面的起承转合有什么太多的苛求，每一个小故事都充分做到了香港本土化、生活化、市民化，这一点便足以吸引他们了。同时大量香港俚语的使用也增添了许冠文电影对于香港市民的吸引力和感召力。许冠文电影中的很多语言词汇都是来自香港市井阶层的粤语，和广东话之间有些细微差别，很多词语只有香港观众才能够领会得到其中的妙处和趣处。尤其是开创了粤语流行曲之先河的许冠杰为许冠文电影做的同名歌曲，里面用到了大量为香港底层社会所特有的语言，像《鬼马双星》里面唱的歌词不通粤语的笔者便只能看懂“人生如赌博赢输都无时定……做老千更好过皇帝……”等不多几句，这些歌词将电影《鬼马双星》里面想要表达的投机取巧的人生态度以更加明亮的方式展现了出来，更加增添了许冠文喜剧的本土文化特征。而许冠文和许冠杰兄弟在《鬼马双星》里面相互耍宝相互出千，尽管在桥段上和李翰祥同时期的骗术片有一定的相似之处，但相比之下李翰祥在邵氏片场创作的影片远不如采用实

景拍摄、以现实中的香港都市作为背景的许氏粤语喜剧来的轻松自然,能够充斥着彼时香港都市所特有的那股市井气息。在《鬼马双星》中大量出现的香港这座城市的实景对于香港观众来说无疑具有更为强烈的亲和力和认同感,可以说,香港的观众在许冠文的电影里面真正看到了属于他们自己的生活。

许冠文喜剧的受欢迎和粤语片的再度兴起是同步的,同时许冠文的电影也在很大程度上促成了粤语片的再生以及整个香港电影文化的调头和转向。1967年11月香港无线电视开始播出免费的电视节目,整个香港社会的娱乐结构开始发生很大的变化。原本更加具有香港本土性的粤语文化由电影开始流入电视,受此影响粤语片开始逐步走向衰落,1970年上映粤语片35部,1971年只有1部,到1973年楚原导演的《七十二家房客》上映之前,粤语片甚至经历了一年半的停产(李小龙的电影当年也是以国语在香港上映的)。在粤语片停产的这段时间里,原先融在粤语片中带有香港草根气息的市民文化、市井文化迅速注入到电视领域。毕竟,香港当时有百分之九十以上的人都讲粤语,而电视这种传播方式较之于电影也更加经济和方便。许氏兄弟的《双星报喜》节目正是出现于这一时期。在时间上1973年是香港电影的一个转折点。在这以前是粤语文化由电影走进电视,在这以后是电视文化反流回到电影促成了粤语片的再度兴起。就在《鬼马双星》出现的前一年,楚原的《七十二家房客》(1973)救活了粤语片。遗憾的是,船大难调头的邵氏没有能够完全利用这次机会彻底转型,这也在一定程度上从侧面成就了许冠文。《七十二家房客》、《鬼马双星》都是源自于当时的电视节目,在改编的时候注意到了发挥电影的长处,让喜剧冲突更加密集,推出之后受到了香港市民的普遍欢迎。自此以后,代表香港本土文化的粤语片开始走向繁荣,而国语片则开始走向没落,或者更准确地说,国语片和粤语片的分别自此以后变得越来越不明显,二者逐渐融合成了统一的“港产片”。按照卓伯棠先生的统计,从1970年到1979年,香港电影每年生产的国语片和粤语片的比例分别是83:35(1970)/85:1(1971)/87:0(1972)/93:1(1973)/80:21(1974)/69:28(1975)/59:36(1976)/42:45(1977)/24:75(1978)/23:86(1979),1980年生产的105部全部都是粤语片^④,从这以后出现的香港电影基本上都是先用粤语拍摄完成,然后再另做一个国语音轨以应付台湾等地的电影市场。

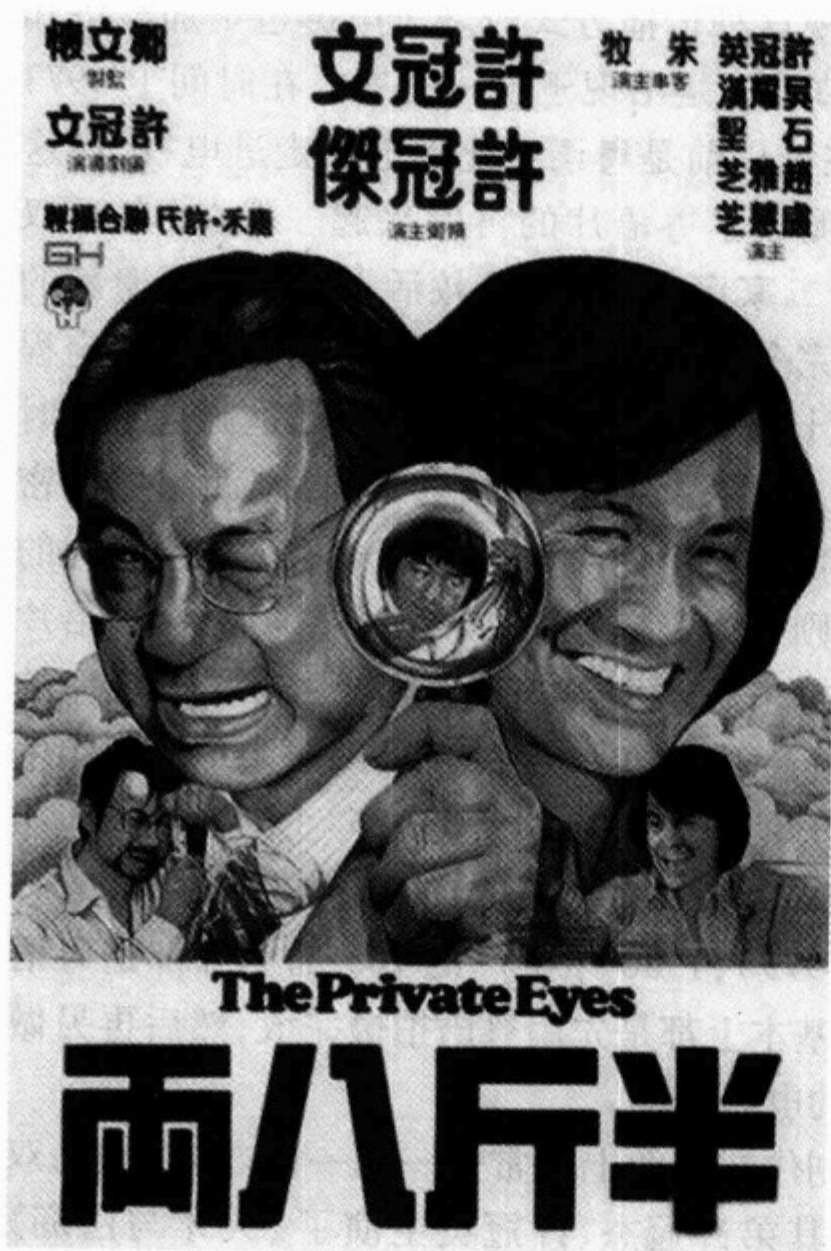
许冠文颇为个人化的电影创作在事业上经常是一起一落。继《鬼马双星》之后,许冠文继续编导并和其弟许冠杰、许冠英主演了《天才与白痴》(1975)、《半斤八两》(1976)和《卖身契》(1978),这几部影片统统都是当年

的票房冠军。但就具体的受观众欢迎程度来说,其中还是《鬼马双星》和《半斤八两》在喜剧方面最为成功。

《半斤八两》总的来说延续了《鬼马双星》里面的各种设定,里面有打工仔对奔波忙碌的日常生活的感叹,有小人物对大发横财和飞来横福的憧憬。影片中形形色色的人和景自然而然地体现出香港这座城市在经济开始起飞时的各种特征。同时许冠文在《半斤八两》里面把喜剧笑料堆砌得更加密集。聪明反被聪明误,弄巧成拙,这是许冠文喜剧里面炮制笑料的惯用手法。像《半斤八两》里许冠文在电影院里面遇到抢劫时把钱包偷偷藏了起来,正洋洋得意时却被匪徒叫上了台。类似这样的反讽和自嘲是许冠文电影中最为主要的喜剧来源。同时《半斤八两》还基本上固定了许冠文、许冠杰和许冠英兄弟三人日后在影片中各自的形象定位。许冠文在《半斤八两》里面饰演一位私家侦探,属于生活在市井阶层却又以老板身份自居的小人物,平日里小气抠门儿,有时还喜欢占别人一点小便宜,但是在关键时刻经常弄巧成拙落得尴尬狼狈。许冠杰相貌俊朗帅气,有时候虽然也会聪

明反被聪明误,但是到最后时刻总是能够胜出一筹。作为上司的许冠文和作为下属的许冠杰在影片中经常形成一对剥削和被剥削的关系。许冠文既市侩又好体面,处处苛刻自己的属下,而许冠杰则开朗浪漫,到紧要关头反击一把,弄得许冠文尴尬难堪。形象相对简单的许冠英在影片中扮演的是一个见风使舵的小人物。许冠杰总是最后的胜利者,而许冠文则总是以嘲讽和自嘲的方式在成功和失败之间游离,以此制造出各种令人会意的喜剧效果。

相对于《鬼马双星》来说《半斤八两》也开始渐显出许冠文喜剧严肃的一面。在自嘲的同时,许冠文的喜剧总是



掀起市民喜剧热潮的许冠文作品《半斤八两》

不忘对社会现实进行善意的嘲讽。这也正是许冠文喜剧的过人之处,他在进行自我解嘲的同时也在嘲讽整个社会的急功近利和世态炎凉。尤其是早期这几部影片当中对于赌徒心态的反思和批判意识,让许冠文的喜剧在格调上比一般的滑稽喜剧要高出许多。从这一点讲,许冠文的喜剧既有他市井的一面,也有他教化的一面。他在满足市民投机心理的同时又不忘告诫他的电影观众,人不应该贪得无厌。另一方面,许冠文的喜剧既可以看作是现实社会的反映、反思和批判,同时也是一种人与社会之间相互关系的新的建构。观众乐于看到生活窘迫又手无缚鸡之力的许冠文在银幕上仅凭自己的聪明诡计便能够屡屡得胜,与之对应的社会现实是,在香港这座城市开始走向经济繁荣的同时,人们开始希望能够凭借自己的聪明智慧在社会竞争当中发一笔横财,并且在观念意识里面已经将这样一种想法彻底的合情化与合理化。这样一来,许冠文在影片当中的形象定位便让观众为自己的投机心理找到了一个既合情又合理的参照。这其实是一个自相矛盾的过程,许冠文在影片中的自鸣得意却弄巧成拙让观众获得的是一种心理上的优越感,而许冠文在影片中以智取胜的鬼马伎俩让观众获得的又是一个认同、仰慕和意欲模仿的榜样。对于影片的认同本身便是一个复杂的、充满矛盾的过程。不管怎样,许冠文的影片都让香港观众加强了对于“香港人”这样一个自我身份的认同和肯定。

前面讲的应该都是许氏喜剧在当时大受欢迎的重要原因,但肯定还不是全部原因。分析喜剧电影往往比较困难。因为喜剧给人的反应是直接的,笑便笑了,笑过之后再来分析为何发笑,问题倒并不在于这样做是不是显得无趣,而是笑过之后再做分析往往容易砸不到点子上。尤其是分析许冠文的喜剧,较之于后来的王晶、周星驰,香港的知识分子阶层似乎更喜欢对许冠文津津乐道。许氏喜剧在格调上也确实要高出后者许多。在创作上许冠文始终保持着一种积极健康、以智慧来创造喜剧效果的态度,从不涉及各种低级笑话。研究者对于许冠文电影的分析往往都集中在社会性的层面上,但很明显并非所有的喜剧桥段都是具有社会性的。像《半斤八两》里面许冠文在厨房里头听着电视机里讲解如何烹鸡,其弟许冠英起床以后把频道换成了健身节目,许冠文浑然不知,听着健身教练的口令在鸡身上一一比划,这一段便是以一种巧合误会的方式制造出令人捧腹的喜剧效果。类似的桥段还有很多,应该说更多是一种个人的喜剧天赋的演绎发挥,观众对它们的喜爱也并非一定具有社会性。

一般认为,许冠文的喜剧里面最为成功的当属《半斤八两》,相比之下,《鬼马双星》情节略为松散,《天才与白痴》和《卖身契》立意虽高,但是喜剧

效果不够强,不如《鬼马双星》和《半斤八两》更受观众喜爱。《卖身契》上映3年之后,许冠文厚积薄发凭借《摩登保镖》(1981)再次荣登香港电影票房榜首,并且荣获第一届香港电影金像奖最佳男主角的殊荣。可惜这一次的冠军之位刚刚坐稳,第二年便被新艺城挥金如土的豪华巨制型喜剧《最佳拍档》(1982)夺去了霸主地位。《最佳拍档》过早地将香港电影的制作带入了“大片”时代,在其后的几年里,新艺城又相继推出四部续集,使《最佳拍档》成为1980年代风头最劲的一个喜剧系列。面对《最佳拍档》的冲击,嘉禾推出洪金宝的“福星”系列与之抗衡。在1980年代前半叶,邵氏、嘉禾、新艺城形成三足鼎立的局面。到1986年邵氏正式停产,德宝加入战团,推出吴耀汉和岑建勋主演的“双龙”系列,再次形成三国演义的局面。包括成龙的《警察故事》系列、王晶的“追女仔”系列等在喜剧方面也颇有建树。可以说进入1980年代以后香港的电影业进入了一个欣欣向荣的全新格局,在这一格局中喜剧形式也发生了很大变化,往往和打斗、追逐乃至后来的赌术、黑社会文化等融在一起。在这种境况中,许冠文个人化的喜剧创作在很大程度上被喧嚣淹没了。

有评论说1980年代以后的许冠文电影日显严肃,在笔者看来这一说法有欠公允。的确,相对于同时期的《最佳拍档》系列、“福星”系列或者王晶的“追女仔”系列等喜剧片来说,许冠文的喜剧尽显收敛,不够癫,也不够狂,而跟1990年代初周星驰的“无厘头”相比许冠文更显得斯斯文文乃至过于死板,但是,倘若将许冠文独一无二的“许氏”喜剧做一序列纵向来看的话,我们便可以看到,1980年代以后的许冠文依旧是《鬼马双星》、《半斤八两》里面的那一个许冠文,虽然多了几分对于世事的冷嘲,多了几分对于自我的热讽,但其骨子里那份透着严肃精神的喜剧情怀却依然没有改变。欣赏1980年代后的许冠文,不似在享受一份狂欢式的港式喜剧的迷醉,而是犹如聆听一位老友的陈年笑话。或者说,1980年代的香港喜剧如酒,而此时的许冠文电影如茶。酒的刺激性是颇为直接的,而茶则需要静下心来细细品味才能领略其中味道。从1980年代到1990年代,香港的电影文化可以说如火如荼愈演愈烈以至于到光怪陆离怪力乱神,而许冠文的电影却一直保持着他那份清新健康的格调和不温不火的质感。

同时我们也确实看到,从1980年代到1990年代,许冠文的确经历了一个由作者向演员的“蜕变”。继《摩登保镖》之后,许冠文在《铁板烧》(1984)里面少了对世事的嘲讽多了自嘲。而从次年主演德宝公司的《智勇三宝》(1985)开始,许冠文又重新回到了《大军阀》时代的演员本位。此后的许冠文作品可以被简单区分成作为作者的许冠文和作为演员的许冠文这

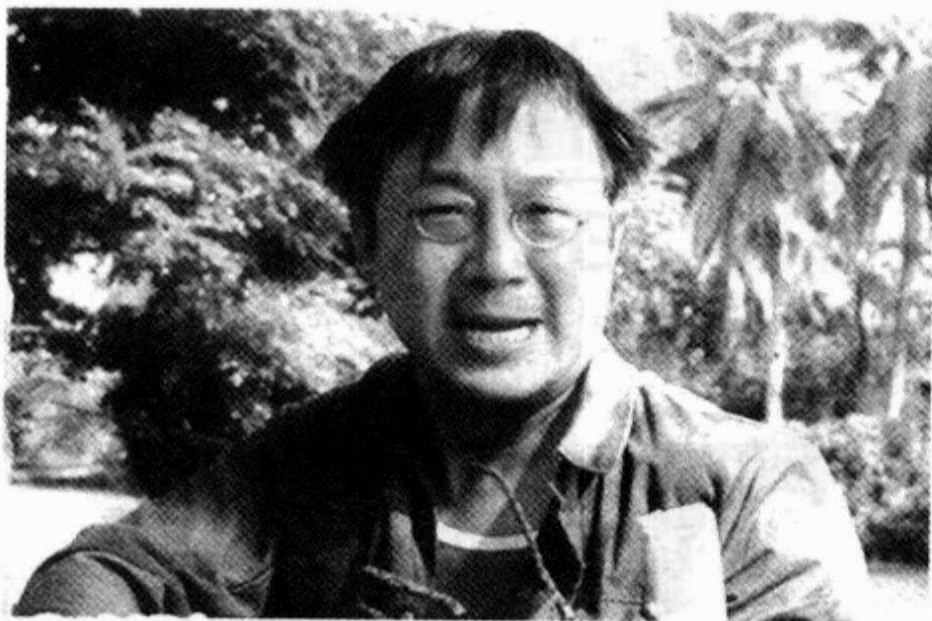
样两个序列。在作者序列里面,《鸡同鸭讲》(1988)、《合家欢》(1989)、《新半斤八两》(1990)都可以说是极用心之作。尤其是到《鸡同鸭讲》,这时的许冠文已经超越了自我解嘲和对于世事的冷嘲热讽,将中西文化间的冲突用烤鸭店和炸鸡店之间的竞争展现出来,并最终在观念上实现了新的突破。《合家欢》(1989)、《新半斤八两》(1990)以及许冠文仅作为



《摩登保镖》(1981)是许氏三兄弟合作的又一部经典喜剧

主演的《丐世英雄》(1992)等影片,都表现出许冠文对于香港“九七”问题的高度关注。

《合家欢》多少是一部让内地观众感情上难以接受的影片。许冠文扮演的内地人到香港,寄住在妹夫黄百鸣的家里。片中不厌其烦地展示这位内地客随地吐痰、到处吸烟等恶习,最为夸张的一段是许冠文不认识卫生间里自动冲水的小便池,用里面喷出来的水洗苹果吃,香港导演杨凡客串的一名香港人看到这一场面痛心疾首地对孩子说我决定移民——这里处理的真的有点过头了。还有一段黄百鸣发白日梦将自己的女老板枪决,扮作死囚的女老板衣服上写的数字也是“1997”。这些细节都足以让人产生不适之感。好在影片并没有一味的丑化内地人,反而越到后来越是以许冠文的淳朴反讽了黄百鸣作为香港人身上的那份贪财好利,双方最后在一片温情中和解。《合家欢》可以说较早地触及到了香港和内地之间的关系这样一个在“九七”之前令所有香港人感到头痛的问题,尽管片中有丑化内地人的不少细节,但到最后还是回到认同香港和内地之间的血脉亲情上面,和一些一味丑化内地的香港电影比起来还是要乐观积极许多。片中的一些喜剧桥段和许冠文喜剧一脉相承,尤其是许冠文用番茄酱和薯条扮鬼吓许冠英的一段着实令人捧腹。相对于同年新艺城推出的《最佳拍档》系列的盖棺之作《新最佳拍档》来讲,后者便明显带有“恐共”色彩,而《合家欢》却通过认同香港人与内地人之间不可割舍的血脉亲情将香港人的“九七”情结予以一定程度的化解,这也是次年《赌圣》(1990)、《表姐你好嘢!》(1990)以及其



在同黄百鸣合作的贺岁影片《合家欢》里面，许冠文饰演一位从内地来的“老表”

后出现的一批“内地热”题材香港电影普遍采取的手法和态度，相比之下，许冠文再一次走在了前面。

《新半斤八两》（1990）仅从片名便可以看出这是一部许冠文的极用心之作，影片融入了许冠文惯常的各种喜剧手段，甚至在剧情上还借鉴了《罗马假日》

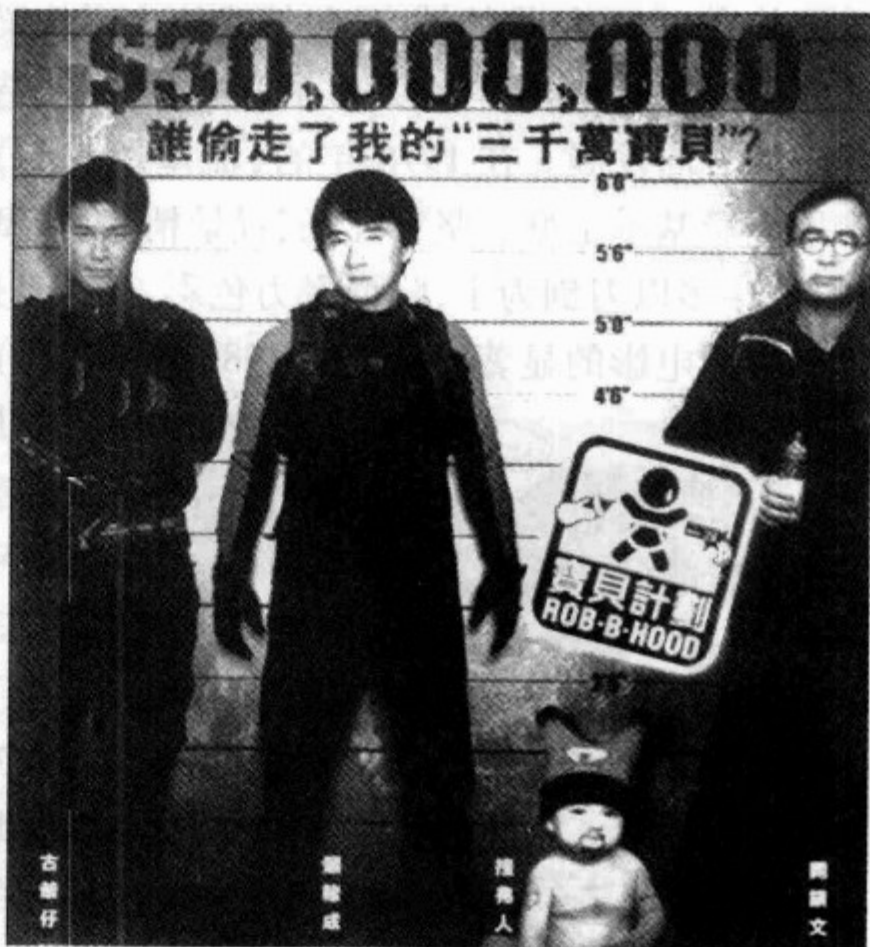
式的桥段，遗憾的是，在这一年香港影坛一位新的喜剧明星周星驰凭借《赌圣》一片脱颖而出。自此以后，“无厘头”喜剧成为香港市民于1990年代初的一种非理性狂欢，也成为香港电影产业在步入回光返照时于喜剧领域的最后一点亮斑。尽管在这一背景当中《新半斤八两》被大大忽略了，但是我们看到，不论是许冠文作为作者的影片还是许冠文作为演员的影片，我们在其中看到的都是一个越来越富有责任感的许冠文，譬如在《神算》（1992）里面许冠文对黎明的教导，在《丐世英雄》里面许冠文对下属的约束，都明显带有一种充满社会责任感的“家长”色彩。影片之外的许冠文同样热心于社会事业，尤其致力于推动香港电影业的发展，曾担任香港演艺协会会长，成为演艺界获得“太平绅士”称号的第一人，还担任了中国国务院香港事务顾问。

纵观许冠文的电影历程，尤其是把他和整个香港电影这几十年的历史放在一起考察，愈加会让人感觉到许冠文的独特。他相貌平常，却是香港电影金像奖第一位影帝，其后又获得过六次提名；他擅长拍喜剧，骨子里却透着



许冠文与萧芳芳合演影片《抢钱夫妻》

强烈的社会责任心与道德感；他身上分明带有浓郁的知识分子气，却没有谁能够比他的电影更为贴近香港的市井阶层。充满矛盾的许冠文，也正是香港电影界独一无二的许冠文。在许冠文和许冠杰兄弟主持的电视节目《双星报喜》播出二十多年之后，有公司将这一节目发行纪念版影碟，结果两天之内在香港被一抢而空。2004年，由韦家辉执导的影片《鬼马狂想曲》再次向当年的许氏喜剧致敬。倘若没有许冠文，香港电影或许还可以呈现出别样一番景象；但是倘若没有许冠文，香港这座城市或许将会要减色几分。



于2006年上映的《宝贝计划》，对于内地观众来说，恐怕不会有太多人认识画面最右面的那个人是许冠文

第三节 洪金宝·成龙 VS. 楚原·刘家良

由洪金宝、袁和平、成龙等人引领的喜剧功夫片在1970年代末泛滥一时。喜剧功夫片里暗含的人生态度以及喜剧功夫片中建构的人与人、人与环境之间的相互关系既有其现代性的一面，同时又有向传统回归的一面。片中充斥的是一种带有犬儒主义色彩的人生哲学，这在一定程度上迎合与满足了1970年代末香港市民的草根心态与投机心理。

邵氏的武侠片并非继张彻之后便开始一路走下坡，到1970年代中后期，制作精美的楚原电影和独具特色的刘家良电影带动了邵氏新武侠片的第二次热潮。

楚原可以说是邵氏片场制度的最后一位坚守者。他的影片以古龙小说中奇异诡谲的悬疑推理故事作为蓝本——当情感因素开始下降的时候，人们往往会开始在悬念推理方面做文章，香港的武侠片在1970年代的转变，

警匪片在1990年代的转变,包括武侠小说从梁羽生金庸到古龙的转变都是如此,这是一件异常有趣的事情——在置景、造型等方面都努力向着精致和虚幻的方向发展。在1976年的《流星蝴蝶剑》市场成功之后,风格一致的楚原电影基本定型。坚守片场、置景精美、造型细致、故事悬疑化、情节复杂化,打斗多以刀剑为主,降低暴力色彩,注重动作的优美和飘逸,这些都成为日后楚原电影的显著特点。到1986年邵氏停产,楚原共拍摄了近二十部根



奠定楚原武侠片风格的《流星蝴蝶剑》(1976)

据古龙小说改编的刀剑类武侠片,这些影片主要集中在1977—1978这两年,如《天涯明月刀》(1977)、《白玉老虎》(1977)、《多情剑客无情剑》(1977)、《三少爷的剑》(1977)、《萧十一郎》(1978)等。同时楚原还拍摄了另外一些风格相近的武侠片以及其他类型的影片。这一时期的楚原和当年的张彻一样多产而且影片部部都卖座,以至电影界有“楚千万”之称。不过和张彻相比楚原为人相当低调,创作方面也颇为灵活变通,没有过多个人表达的意识要灌注在影片当中,日后的研究者也很难将其以“作者”冠之。

如果把李翰祥黄梅调电影里的“美”用富丽堂皇来形容的话,这种美的本质仍然是世俗的,而且一般都还有一个相对比较“实”的历史时空背景存在;而楚原电影里的“美”则是以古龙小说作为根基,在一个完全虚拟的时空当中经常会显得有几分超凡脱俗有时甚至宛如仙境,进一步观察甚至还会觉得其中暗含有几分妖异色彩。古龙小说跟金庸、梁羽生的小说比起来完全摆脱了那种把江湖和江山糅合一处的写法,不仅时空虚拟、笔法率性,而且观念和意识也颇为现代和大胆。在这一点上,楚原的影片跟当年的胡金铨、张彻作品比起来可以说又现代了许多,完全脱离了家国的影子,以一个虚拟的江湖世界来演绎现代人的爱恨情仇,同时又以情节上的悬念推理来吸引和愉悦观者的思维神经。这可以说是楚原将邵氏新武侠电影重新激活的关键所在。但与此同时也不难看到,楚原电影在脱离家国意象的同时走入的却是一个唯美虚拟的死胡同,在

走向香港本土化方面不仅难以和同时期引来香港市民狂欢的许冠文喜剧相比,甚至比十多年前的《独臂刀》、《大刺客》等影片距离香港这座城市更加遥远。

刘家良对于邵氏新武侠电影的改造在某些方面和楚原一致,某些方面则可以说和楚原恰好相反。如果都以张彻电影作为参照物的话,可以说,楚原降低了张彻电影的暴力程度,增加了剧情的悬疑程度和造型上的虚拟感与唯美感;而刘家良虽然同样剔除了张彻电影的暴力色彩,但在剧情方面却未能有太多进取,而是把张彻电影里面的武打动作进一步的奇观化、游戏化和杂耍化了。简单的说,楚原放大了张彻电影里面的剧情因素,而刘家良则放大了张彻电影里面的动作因素。不过,无论是楚原的唯美化、虚拟化、悬疑化还是刘家良的奇观化、游戏化、杂耍化,二者都带有对胡金铨和张彻式那种浑然一体的武侠文化的拆解性质。所以说,邵氏武侠片由张彻向楚原和刘家良的分化虽然是邵氏的一次东山再起,但这种创作取向上的分化本身也是邵氏经营的武侠文化已经开始走向衰竭的证明。

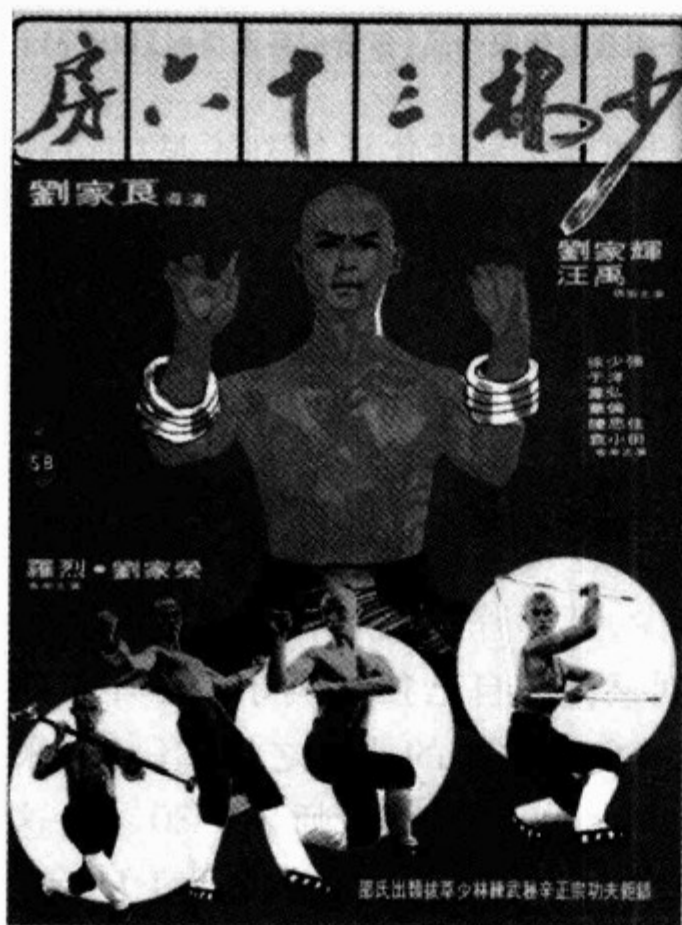
武术世家出身的刘家良之前一直担任张彻电影的武术指导,并且自称是南派功夫的正宗传人,于武学一道确有其过人之处,不过坦白来讲刘家良本人对于电影的理解却并未超出时代多少,其影片在观念和意识方面也大都颇为保守和老旧。但颇为有趣的是,刘家良在自己独立执导的影片里面以一种全新的方式吸引了电影观众。刘家良在邵氏的典型之作如《陆阿采与洪熙官》(1976)、《少林三十六房》(1978)、《少林搭棚大师》(1980)等,这类影片往往只需用一头和一尾便可以合成一个简单故事,中间大段大段的章节都是在展现刘家良义弟刘家辉饰演的男主角练功的场面。比如《少林三十六房》里面刘家辉饰演的少林和尚从第三十六房开始练功,经过三十五、三十四、三十三……一直将三十六房统统走过一遍,练就一身正宗的少



楚原导演、狄龙主演、根据古龙小说改编,在当年形成了一个相当稳定的“铁三角”,上图是这一组合的代表作品《多情剑客无情剑》(1977)

林功夫。在三十六房中的每一房都设有一项匠心独具的练功方式,比如吃饭前需走过于水池中漂浮的木头、用臂力举起细竹竿来敲钟等。凭借这类新奇独特的构思,刘家良在其电影里面结构起了一种非剧情化的戏剧吸引力,将男主角的辛苦练功演变成一种妙趣横生的奇观展示;而观众对于此类电影的喜爱也更多具有了一种类似于欣赏杂技表演的成分在里面。当然这只是一方面,另一方面刘家良电影中经常出现的两个人之间的过招场面在内行看来可能会觉得大饱眼福,男主角在一个镜头里面连使二十多个套路仍然没有把招式出尽,其练家本领着实令人佩服,然而在普通观众看却未必能够窥出其中许多端倪。而刘家良电影中的人物形象也往往过于平面化,作为影片叙事核心的矛盾冲突既不被刘家良看重,也经常被编剧倪匡信笔写来。像《陆阿采与洪熙官》的结尾处,原本势不两立的两派竟然因为刘家辉饰演的洪熙官一个宽宏大量的动作而冰释前嫌,双方在影片结尾时由群殴顷刻之间变成了联欢,在今天看来确有些匪夷所思。

就在楚原和刘家良引领的邵氏新武侠片梅开二度的时候,另一类比邵氏电影更加具有现代气息的影片也已经开始于香港影坛悄然出现,这就是于1970年代末出现的民初背景的喜剧功夫片。1970年代后期,洪金宝、成龙、袁和平等一批新人开始在香港电影界崭露头角,并且开创了喜剧功夫片的潮流。



《少林三十六房》(1978)代表了刘家良这一时期的作品风格,影片核心部分全部都是在展现刘家辉饰演的男主角刻苦练功的过程

受洪金宝、成龙等人的影响,在1977—1979年这几年间出现的喜剧功夫片多达两百多部,这些影片一般都以民初为时空背景,讲述顽皮成性的功夫小子拜师学艺最后惩奸除恶的故事。在今天看来,这些喜剧功夫片里面顽皮成性的功夫小子之所以能够得到观众的认同,很大程度上是因为这样一种人物形象迎合了一种普遍的社会心态。虽然楚原的《三少爷的剑》(1977)、《楚留香》(1978),刘家良的《陆阿采与洪熙官》(1976)、《少林三十六房》(1978)等影片在制作方面跟同时期像洪金宝的《三德和尚与舂米六》(1977)、成龙的《醉拳》(1978)这样的喜剧功夫片相比要精致许多,但是在观念意识方

面前者终归不如后者来得轻巧灵便、随意自然,在观众里面也不如后者来的那般讨巧。

嘉禾在痛失李小龙之后一直都在致力于培养出李小龙第二。像许冠杰在1973、1974这两年就曾经在嘉禾先后主演了全部由罗维导演的《马路小英雄》(1973)、《龙虎金刚》(1973)、《绰头状元》(1974)、《小英雄大闹唐人街》(1974)等影片,这些影片在形态上跟李小龙的几部影片有些相似,但影响力远不如李小龙那么大,更不如许冠杰后来主演的一系列的喜剧片给人印象深刻。李小龙这股旋风在一定程度上影响甚至可以说搅乱了邵氏新武侠电影的秩序,而李小龙的溘然离世又将香港的功夫电影推向了绝境。1970年代中期,在许冠文喜剧盛行的同时以李翰祥的风月片、吕奇的艳情片为代表的带有色情成分的电影开始盛行,功夫电影在这一时期一度处于萧条状态。在跟许冠杰合作过之后,罗维在自己成立的罗维电影公司全力打造成龙,希望把他培养成新一代的动作明星。在1976年到1978年,成龙先后主演了由罗维导演,罗维电影公司出品的《新精武门》(1976)、《少林木人巷》(1976)、《剑·花·烟雨·江南》(1977)、《蛇鹤八步》(1978,非罗维导演,但也是罗维公司制作出品)、《飞渡卷云山》(1978)、《拳精》(1978)、《龙拳》(1979)。在成龙的记忆里,这是一段多少有些心酸的日子,不仅要遭受古龙的奚落(《剑·花·烟雨·江南》和《飞渡卷云山》是古龙做的编剧),甚至还要给和自己搭戏的女明星陪笑脸。在形态上,由罗维做主导、成龙做主演的这几部功夫片或武侠片不仅意念老旧,制作上也相当的粗糙,《剑·花·烟雨·江南》和《飞渡卷云山》远不如同样改编自古龙小说的楚原电影精美,《少林木人巷》、《蛇鹤八步》等也远不如刘家良正宗的南派功夫片来得生猛,而成龙自己也觉得这些古装武侠片根本不适合自己。这期间真正让成龙找到适合自己表现方式的影片是一部由袁和平导演、吴思远的思远影业公司出品的《蛇形刁手》(1978)。在大家都在绞尽脑汁想要让功夫电影求新求变的时候,由吴思远做伯乐,成龙和袁和平这两位千里马在《蛇形刁手》里面找到了喜剧功夫这样一种形态。

喜剧本是很多电影都会采用的娱乐元素,在李小龙的《猛龙过江》(1972)里面便有不少喜剧性的因子,因此说哪一部电影是最早的喜剧功夫片意义不大。通常我们说的“喜剧功夫片”都是特指在1977—1979年这几年里出现的以民初为背景的一批功夫小子式的影片。有些学者把袁和平导演、成龙主演的《蛇形刁手》当作是喜剧功夫片的发轫之作,其实比这部电影早一年上映的洪金宝的《三德和尚和舂米六》(1977)已经是喜剧功夫片了。年长成龙几岁的大师兄洪金宝找到电影感觉的时间比成龙要早,《三

《三德和尚和舂米六》是他执导的第一部电影，由嘉禾公司制作出品，应该说是这部电影奠定了日后喜剧功夫片的基本风格。在《三德和尚和舂米六》里面，洪金宝扮演的舂米六顽皮捣蛋、诡计多端，甚至有些贪财好色，但到关键时刻也能够挺身而出和恶势力展开一番搏斗。和这样一个活灵活现的人物相比，片中三德和尚这样一个在以往武侠电影中经常出现的高大全的正面形象便显得呆板无趣了许多。这对一庄一谐的拍档在经过一番波折之后同恶人展开大战，最后舂米六凭着自己的小聪明战胜对手取得胜利。在《三德和尚和舂米六》之后，洪金宝执导了一系列风格相似的喜剧功夫片，像《赞先生与找钱华》（1978，嘉禾出品）、《肥龙过江》（1978，凤鸣出品）、《老虎田鸡》（1978，嘉宝出品）、《杂家小子》（1979，嘉禾出品）、《搏命单刀夺命枪》（1979，嘉宝出品）、《林世荣》（1979，嘉禾出品）、《身不由己》（1980，嘉丰出品）等，在这些影片里面洪金宝一直都是顽皮成性的功夫小子的形象。

洪金宝早期的这些影片里面有一些并非出自嘉禾，像《老虎田鸡》和



由洪金宝、麦嘉、曾志伟、石天等人合作的喜剧功夫片《老虎田鸡》（1978）

《搏命单刀夺命枪》便是出自洪金宝和麦嘉合组的嘉宝公司。这种局面多少印证了在1970年代末发生的这样一种电影现实，就是以邵氏为主的大公司的垄断局面正在开始被打破，一些有识之士已经能够有机会自己成立小的电影公司，能够有机会以更加灵活的方式创作电影；而电影人和

电影公司之间的从属关系也发生了一定的变化，同一个人可以到各个不同的公司里去从事电影创作，而不再像当年的邵氏那样局限于只为一个大公司服务。实际上，嘉禾“卫星公司”式的制片策略不仅让电影的生产方式更加灵活，也确实为很多电影人展现自己的创造才华提供了相当大的空间。相比之下，同时期的邵氏虽然在人才方面可能要更胜一筹，在电影探索方面也可能要更进一步，但片场的创作方式已成定局，终究未能将船头调转过来。在洪金宝的喜剧功夫片日渐自成一派的同时，在罗维手下颇不得志的成龙在《蛇形刁手》里面终于找到了适合自己的定位。1978年这一年成龙跟袁和平继续合作推出了喜剧功夫片里面取得最大市场成功的一部影片

《醉拳》(1978),这部影片在当年取得了票房排行第二的成绩,仅次于当年的许冠文喜剧《卖身契》。自《醉拳》以后,成龙被嘉禾相中,在嘉禾相继推出了类似风格的喜剧功夫片《师弟出马》(1980)和《龙少爷》(1982),其功夫巨星的地位日益巩固。



成龙的成名作《醉拳》(1978),奠定了成龙日后的银幕形象

从创作的角度讲,张彻、李小龙式的悲剧英雄也好,如洪金宝、成龙等人般的喜剧小人物也好,应该说都是源自于创作者们的一种个性表达和创作追求,同时这里面也不可避免地含有自我演绎的成分。像洪金宝、成龙这些人他们的出身和大导演张彻、大明星李小龙等人大不相同。张彻、李小龙等人可以说是出身名门,所以在他们的影片里面很自然地体现出那种傲世的气魄以及对于个人尊严进行绝对捍卫的态度。而洪金宝、成龙、元彪等这一班的“七小福”统统出自于占元师傅的京剧学校,可以说来自于真正的草根阶层。他们从小在戏班里头吃苦长大,这样的成长经历在一定程度上磨炼出了他们身上那种乐知天命的性格,理所当然地直接影响到了他们在自己创作的影片当中对于自我形象的定位:天性顽皮,能偷懒时即偷懒,能戏弄人时则戏弄人,能占小便宜时便占点小便宜,虽然在大是大非的问题上头脑清醒立场鲜明,但有时候仍不免贪财好色见利忘义,对于道德规范和尊严体面都没有特别强烈的观念意识。尤其是在和高手较量时,这些功夫小子们既没有什么争夺虚名的意识,也没有什么武学风范可言,有时候甚至连必胜的决心都没有,往往是凭借着三脚猫的功夫和一点点小聪明四两拨了千斤。这样一种人物形象在香港的武侠片或者功夫片里面肯定是从未有过的。或许是出于市场考虑而做的保守性选择,在洪金宝早期的几部影片里面大都是由洪金宝和另外一个搭档担当主演,像《三德和尚和舂米六》、《赞先生与找钱华》、《搏命单刀夺命枪》等。这两个人中洪金宝永远是一个顽皮捣蛋的形象,而另一位搭档则一般都是态度严肃一丝不苟,其定位类似于类似于张彻与刘家良电影里面的男主角形象。面对这样一种电影文本,观众对于认同对象的选择无疑显示出了社会性的一面。事实证明,观众喜欢的是滑



稽顽皮的春米六而不是正直严肃的三德和尚，日后在观众的记忆里留下深刻印象的也一直都是洪金宝、成龙的顽皮形象，相比之下楚原电影里面狄龙饰演的大侠过于虚幻，而刘家良电影里面刘家辉饰演的和尚又过于呆板。

应当说，喜剧功夫片里面包含的是一种略微带有泼皮无赖性质的处世态度。这种态度以及喜剧功夫片中建构的人与人、人与环境之间的相互关系既有其现代性的一面，同时又有向传统回归的一面。片中充斥的是一种带有犬儒主义色彩的人生哲学，这在一定程度上迎合与满足了1970年代末香港市民的草根心态与投机心理。同时，这些喜剧功夫片和许冠文喜剧一样，也是在反过来影响着整个社会，建构着一种新的人与社会之间、人与人之间的相互关系。这一点尤其体现在喜剧功夫片里面徒弟和师傅之间的关系上。在早期的黄飞鸿电影里面，关德兴扮演的往往是正气凛然几近完美的师傅形象，对待徒弟一般都严肃认真不苟言笑，而对待同辈即使对方蛮横无理也是以礼待人以德服人，总的来说非常注重传统的伦理道德。而在张彻电影里面，父一代或者是假仁假义的大奸大恶之徒（如《新独臂刀》），或者是虚张声势对于子一代完全没有能力控制（如《十三太保》）。从这一点上说，张彻电影具有一种反社会的亚文化属性，对于正常的社会伦理道德体系具有一定的破坏作用。当观众心底里那份社会动荡时期特有的危机感和焦虑感借助张彻电影和李小龙电影得到合理宣泄之后，到1970年代末整个香港的社会风气开始逐渐回归传统和保守。在这方面，刘家良电影里面的师徒关系可以说跳出了张彻电影的影子，重新回到了粤语片的黄飞鸿时代。像《陆阿采与黄飞鸿》（1976）便是一部典型的回归传统的影片，刘家良在片中重新建立了一种正统的师徒关系。倘若再做一点过度诠释的话，青年黄飞鸿拜陆阿采为师学习武艺的剧情设计本身就是在向1950年代的黄飞鸿电影、甚至比它更早的传统社会秩序致敬。包括刘家良后来执导的《洪熙官》（1977）、《少林三十六房》（1978）、《螳螂》（1978）、《中华丈夫》（1978）、《茅山僵尸拳》（1979）、《烂头何》（1979）、《疯猴》（1979）、《少林搭棚大师》（1980）等影片，尽管这些影片里面也有喜剧功夫的影子，但总的来说还是过于正统和呆板，回归传统有余而现代感不足。相比之下，由洪金宝和成龙领衔的喜剧功夫片里虽然也有重新建立师徒之间长幼尊卑关系的一面，但这些喜剧功夫片普遍对过去那种严肃认真的师傅形象做了相当大的改写。在成龙早期的这几部功夫喜剧里，成龙饰演的基本都是初出茅庐、顽皮成性的功夫小子，而由袁和平之父袁小田饰演的师傅苏叫花子尽管武功同样高深莫测，武学修为同样深不见底，但这位苏叫花子非但不再是像关德兴饰演的黄飞鸿那般正气凛然，反而刁钻古怪不修边幅甚至比成龙饰演的徒弟还

要更加调皮捣蛋。在《搏命单刀夺命枪》里面,洪金宝索性一人分饰两角,将刁钻古怪的师傅和机灵捣蛋的徒弟一齐扮演了。这样一种师徒关系多少可以看成是香港社会在现代化进程中逐渐发展出来的一种新的人伦关系的反映。父一代和子一代之间不再像传统式的中国家庭里那样,在子一代未成年时家法森严,在子一代成人之后又变得相敬如宾。长幼之间在不乱秩序的前提下少了几分严肃却多了几分谐趣。在这一点上,喜剧功夫片显示出了它既回归传统同时又富有现代气息的一面。

在对动作的处理上,刘家良的南派功夫片和洪金宝、袁和平、成龙等人的北派功夫片在1970年代末曾经同时盛行。就影片质素来说,刘家良的影片延续了邵氏的片场生产方式,比起洪金宝等人影片中的手工作坊痕迹和“草莽”气息来要精良许多。而且据刘家良讲,他的电影里面展现



功夫喜剧时代的袁和平与洪金宝

的是正宗的南派功夫。而相比之下,成龙自己便从来不认为自己修炼的是哪一门派的功夫,只是拿来做杂耍表演。对于不通武学之道的普通电影观众来说,刘家良师傅正宗南派功夫的说法难免显得过于玄奥,我自己便完全看不出这两类影片中的打斗有什么南北门派上的差别。事实上,这两类功夫片的最大区别并不在于影片里面涉及到的武学的南北之分,而是在于创作意念上新与旧的分野。总体上说,刘家良的影片虽然在延续张彻电影的同时有向传统回归的意识,但是在故事方面却愈加走向模式化和定型化,拍摄手法上讲究一板一眼,其义弟刘家辉扮演的男主角除了忠勇好义、秉直不阿以外基本上没有什么别的性格可言。说得夸张一点,武术指导出身的刘家良比起电影导演来有时候更像是一位纯粹的武术师傅,像《少林三十六房》和续集《少林搭棚大师》两部影片便把所有的焦点都集中在刘家辉饰演的主人公刻苦练功上面,对于影片当中贯彻的意识观念是否保守,电影的拍摄手法是否新颖这些基本没有概念。而相比之下,洪金宝、成龙等人的影片虽然制作粗糙却别有一番灵动,刘家辉的正面形象也远不如洪金宝、成龙等人的泼皮形象来得机灵讨巧。所以到了1980年代以后成龙、洪金宝等人在



香港电影里纵横捭阖游刃有余，而刘家辉到这个时候只能板起脸来扮演一些脸谱化的打手角色，沦为完全失语的状态。而再到若干年以后，嘉禾拍《醉拳 II》（1994）时请出邵氏老臣刘家良做导演，拍到一半时刘家良因为和成龙意念不合结果甩袖而去，其实二人在创作理念上的分野早在成龙初出茅庐之时便已成定局。

喜剧功夫片高度类型化的特征使它特别容易被人模仿，尤其是在《醉拳》大获成功之后香港影坛一时间喜剧功夫四处泛滥，到1980年时这股喜剧功夫的热潮已显疲态。1980年代初的香港电影受新艺城都市喜剧的影响纷纷向现代题材转型，以民初为背景的喜剧功夫片在热潮退却之后经历了几次不太成功的探索和尝试。洪金宝、袁和平在这个时候曾经一度将灵异文化引入到喜剧功夫片里面。据袁和平回忆，当时这样做完全是为了创新，想要尝试一种有别于喜剧功夫片的电影形态。出于这样一种动机，袁和平拍摄了《奇门遁甲》（1982），洪金宝则拍摄了《鬼打鬼》（1980）、《人吓人》（1982），不过这几部影片总体上未能再引来太多的跟风之作。融合了灵异元素的喜剧功夫片要到1985年的《僵尸先生》大获成功之后才再度复兴。而成龙延续《醉拳》思维并进一步大张旗鼓的《龙少爷》（1982）被嘉禾重磅推出时恰好遭遇到了新艺城的《最佳拍档》，一部落伍一部超前的这两部影片在贺岁档期相撞结果《龙少爷》惨败。这件事的起因实际上可以追溯到1970年代，当许冠文引领着香港喜剧已经进入了香港这座城市的时候，洪金宝、成龙等人的喜剧功夫片还停留在民国初年。也就是说，香港喜剧片的



洪金宝由《奇谋妙计五福星》（1983）开创的“福星”系列可以说是1980年代唯一一个可以跟新艺城的《最佳拍档》相抗衡的喜剧系列

现代化比功夫片要早了许多。到1983年以后原先以民初为背景的喜剧功夫片才基本绝迹，香港的功夫片也很快跟喜剧片一样完成了现代化的转型。洪金宝在尝试过几部灵异片之后找清楚了方向，在《奇谋妙计五福星》（1983）里面把喜剧功夫成功带进了香港这座现代化城市，而成龙经过《A计划》（1983）的过渡之后也在

《警察故事》(1985)里实现了现代都市背景的喜剧功夫的集大成。这些影片把喜剧功夫片里面动作和喜剧的成分都变现代了也变丰富了,同时在观念和意识方面比当年的喜剧功夫片也时尚和摩登了许多。

张彻曾在他的《回顾香港电影三十年》一书里面自谓善于度人,早在李小龙大红大紫之前便已经看出此人将成大器,后来看了洪金宝的《肥龙过江》之后也是大为赞赏,认为洪金宝的造型有如京剧里面程咬金、牛皋一类的花脸,别有一番可爱之处。但张彻在书中也自叹看成龙时看漏了眼,未能看出貌不惊人的他会在日后那般的大红大紫。这里面最主要的是成龙自身的努力,当然也有嘉禾在《醉拳》大获成功之后对成龙的悉心扶植,同时还跟成龙作为明星与1980年代香港城市之间的关系密不可分,这是后话。进入1980年代以后成龙和洪金宝走了不尽相同的创作路线。成龙将喜剧功夫引入现代都市以后靠着将喜剧和功夫这两种元素不断地进行升级来巩固自己的明星形象,在1980年代可以说如日中天;而洪金宝在进入1980年代以后在创作上走向了多元化,于电影一道不拘一格,监制、导演、演员、武术指导,功夫片、喜剧片、文艺片、灵异片都能驾轻就熟游刃有余,只是不如这时候的成龙那般抢眼。但就洪金宝本人对



拍摄《富贵列车》(1986)时的洪金宝

于1980年代香港电影的影响来说,又要大过其他任何人。在1970年代末洪金宝曾经和麦嘉成立过“嘉宝”,其后成立了嘉禾的卫星公司“宝禾”,后来又和潘迪生合作“德宝”,到1980年代末再和台湾片商合创“宝祥”,并参与了“新宝”院线的成立,不仅影响了香港的电影文化而且在一定程度上改变了香港的电影产业状况。据说1990年代流行一时“大哥大”一词便是始于1980年代香港电影界对于洪金宝“大哥”位置的尊称。

注释:

- ① 大卫·狄沙:《功夫狂热:美国第一次港产片浪潮》,载《香港电影回顾专题——跨界的香港电影》,第二十四届香港国际电影节特刊,香港市政局主办,2000年,第52页。



- ② 《无影拳》是哪部香港电影我也没有找到,至于《龙虎门》其上映时间应该是1979年,疑为大卫·狄沙原文有误或者翻译有问题。
- ③ 黄爱玲编:《风花雪月李翰祥》,香港电影资料馆,2007年,第236页。
- ④ 卓伯棠:《香港新浪潮电影》,香港天地图书有限公司,2003年,第45页。



第三章

1980 年代香港电影之“城”

香港电影在进入 1980 年代的时候开始进入它的黄金时代。这样一个繁盛时代的到来在很大程度上要得益于当时电影业内邵氏、嘉禾、新艺城三足鼎立的局面。在新艺城出现之前,邵氏和嘉禾之间的竞争局面已日益明朗。楚原的刀剑武侠片和刘家良的拳脚功夫片延续了 10 年前邵氏“彩色武侠世纪”的辉煌,桂治洪、孙仲、牟敦芾等邵氏新锐导演在电影题材和表现手法方面也做出了大胆的探索和创新,但总的来说终归还是嘉禾略胜一筹。先是许冠文的喜剧,其后是洪金宝、成龙等人的喜剧功夫片,二者先后成为香港电影于 1970 年代最为耀眼的明珠。许多独立制片公司到这时也纷纷寻求与嘉禾公司合作,由嘉禾来为自己拍摄的影片做发行上映。到 1980 年新艺城公司出现以后,香港电影业的格局发生了新的转变,由双雄对峙开始进入三国演义。到 1986 年邵氏停产退出战局,邵氏旗下的院线在此之前已经转租给了德宝。德宝公司加入战团以后三国演义的局面继续上演。这一时期香港电影业的整体格局是制片公司与院线相结合,嘉禾、金公主(新艺城的母公司)、德宝三大公司分别掌控着属于自己的院线,而三大公司旗下的卫星公司则保证着三条院线都分别有自己充足的片源。这样一个相互平衡彼此竞争的产业格局是 1980 年代香港电影之所以能够丰富多彩、充满生机的一个非常重要的原因——直到 1988 年新宝院线成立以后这样一个相对稳定的格局才开始被打破。嘉禾、德宝、金公主这三家公司的电影收入在 1980 年代占到了香港电影票房总收入的一半甚至还要略多。其他一些电影公司像长城、凤凰、新联于 1983 年合组的银都机构,创造了《赌神》(1989)并且在 1990 年代初风光一时的永盛,同样是金公主公司做后台的永佳以及更小的一些电影公司,限于资料有限这里难以做一一详述。1980 年代的邵氏、嘉禾、新艺城、德宝尽管只是当时香港电影的一部分,但毫无疑问是其中最为显赫、最为抢眼也最为重要的一个局部。

就电影文本而言,1980年代的香港电影已经和香港这座城市越来越密不可分,并且相当稳定地占据着东南亚一带的电影市场,成为香港制造并引领时尚的流行文化之一种。这里面嘉禾、新艺城相继崛起并得到观众的接受和认可,除了经济上的原因以外,其根本原因在于一种电影文化上的创新。今天看许冠文电影,其最为超前之处在于影片文本和香港这座城市之间的零距离。但这一特点似乎并没有能够引起当时的电影创作者们更多的注意。1970年代邵氏新老导演们的探索始终都停留在香港这座城市的外面,而喜剧功夫片也一直都是以模糊的清末民初作为时间背景,尽管在观念意识方面已经相当的香港本土化,但创作者们在当时并没有考虑到要进入香港这座城市的问题,必须要到1980年代以后才由成龙和洪金宝来完成喜剧功夫的现代化转型。如果说邵氏经营的是家国美梦、李小龙点燃的民族情绪的话,那么自许冠文以后,自香港电影“新浪潮”以后,尤其是自新艺城出现以后,香港电影开始和香港这座城市完全融为一体,由此形成为香港这座城市所特有的一种城市文化。就电影形态而言,1980年代的香港电影将以往的喜剧片、动作片、黑社会片、千术片等各种类型统统进行了现代化的翻新和改造,从而使得香港电影在这一时期呈现出异常丰富和多彩的面貌。而倘若我们换一个相反的角度看的话,可以说,1960年代的邵氏电影创造了一个想象中的中国,而1980年代的香港电影创造了一个影像中的香港。在香港这座城市被高度影像化的同时,一个存在于影像中的迷人城市在1980年代的香港电影中被逐渐孕育成熟了。在这些香港电影中,我们看到的是一座不断变换色彩并永远充满生命力的城市,在这座城市里面生活着各式各样的可爱“市民”:这座城市时而既摩登又卡通,两个信心十足的香港人在这座既滑稽玩世又总能将国际罪犯玩弄到狼狈不堪(《最佳拍档》);这座城市时而既可爱又丑恶,一位和蔼可亲的香港警察在这里既乐知天命又竭力消灭着城市里的犯罪(《警察故事》);这座城市时而既冷漠又温暖,两位风度翩翩的黑道英雄在这里既杀人越货又相濡以沫但求同年同月同日死(《英雄本色》)……这座影像中的虚拟城市不断变幻着它的色彩,在这座虚拟的城市里也不断有各式各样的人物登场,上演着他们的悲欢离合与喜怒哀乐。

这里我把喜剧、动作、黑社会界定为1980年代香港电影的三原色,恰是这三原色的交织变幻才演绎出1980年代香港电影的赤橙黄绿青蓝紫。这一提法自然不会全面,但至少是香港电影呈现给我们的最为艳丽的色彩。喜剧和动作向来是香港电影最为重要也最为独特的两种娱乐元素。从许冠文喜剧到功夫喜剧再到新艺城的都市喜剧,喜剧性在香港电影中的渐变都

可以说是因为它们捕捉到了或者无意间迎合了香港这座城市所发生的变化,创作者们有意识或者无意识地将这种变化内化到了电影文本当中,从而形成了具有香港本土特色的喜剧文化。而从民初背景的喜剧功夫片到1980年代以成龙为代表的都市背景的警察电影,动作在香港电影中的意义也发生了新的变化,从一种赏心悦目式的武打招式进化成一种现代感十足的都市影像,并且和香港这座城市的形象位置日益契合。黑社会片在《英雄本色》(1986)出现以后也被大大地翻新了,并且在英雄片退潮以后继续走向兴盛。在香港电影中尽管也有零星的文艺片出现,但这些文艺片一直以来都是作为一种商业类型片的附属品存在着,也只有极少数像陈可辛、关锦鹏、张之亮、许鞍华、张婉婷、尔冬升这样的导演才偶有非常出色的文艺片面世。1988年香港电影分级制度开始实行,不久人们便发现这里面一级片的定位几乎是形同虚设,因为香港电影里面真正能够被定位成一级片的影片一直都为数寥寥。所以尽管文艺片或许是香港电影里面最纯的一处色斑,但在本文中不做赘述。除了喜剧片、动作片、黑社会片以及文艺片之外,自《僵尸先生》(1985)、《倩女幽魂》(1987)之后灵异片被翻新,自《赌神》(1989)、《赌圣》(1990)之后千术片被翻新,自《三度诱惑》(1990)和《聊斋艳谭》(1990)之后色情片被翻新。实际上,千术、灵异、色情这些一直都是香港电影的重要组成部分,这些文化因子在香港电影中有着相当长的一个发展脉络。尽管这些东西在格调上讲似乎难登大雅之堂,但话说回来,雅俗之说对于香港电影来讲原本意义不大,而且如果剥离了千术、灵异、色情这些光怪陆离的电影形态的话,不仅香港电影的这幅版图不可能完整,而且整个香港电影文化的奠基成形都会很成问题。

总之,1980年代的香港电影作为香港这座城市特有的一种城市文化,虽然其定位一直都是以娱乐至上,但实际上它所提供给香港市民的却不仅仅只是娱乐这么简单。无论是喜剧片、动作片、黑社会片还是较少被人提及的千术片、灵异片乃至色情片,这里面都融合着对于东方与西方、传统和现代之间各种冲突的调和,融合着对于父母与子女、个人与家庭之间各种矛盾的化解,融合着对于人与人、人与社会之间各种关系的疏导,融合着对于人们内心情感的尊重和满足,融合着对于人们心灵世界的安抚和慰藉——这才是香港电影的最为可爱之处。

香港电影的文化历程（一九五八—二〇〇七）

第一节 新艺城的都市喜剧

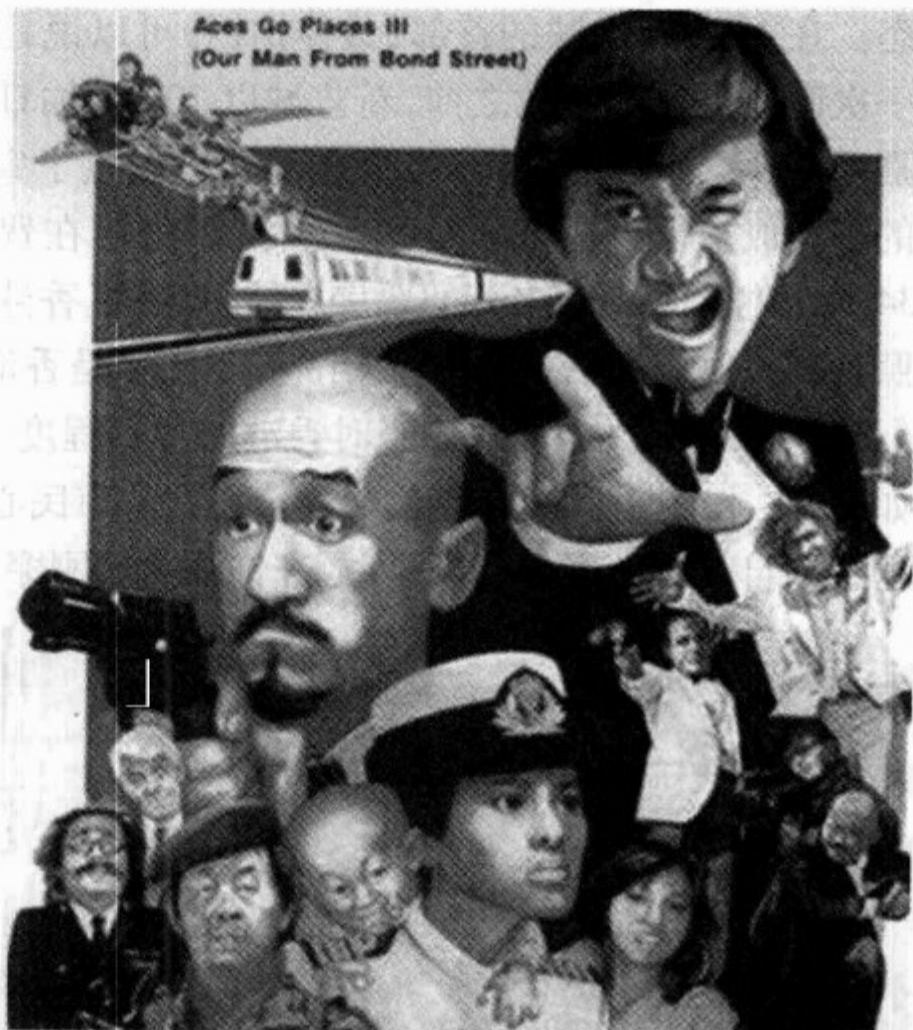
在文本形态上,1980年代的香港电影,尤其是这些电影中的喜剧电影纷纷表现出一种“市民狂欢”的文化特征。在这样一种喜剧狂欢中,香港电影建构起来的是一幅于自信和自豪中略微有些夜郎自大的城市图景,以及于势利和市侩之后重归于温情脉脉的人情冷暖。

喜剧和动作历来是香港电影最为重要的两类元素。这里说的喜剧、动作跟类型意义上的动作片、喜剧片有一定的差别。如果按照类型界定的话,我们会发现很多香港电影既属于动作片又属于喜剧片,而喜剧、动作这两样东西几乎在绝大多数的香港电影里面都可以找到。尽管现在的商业电影已经越来越多地呈现出类型交叉和类型综合的形态,但是从类型的角度来考量香港的喜剧片或动作片仍然会遇到一些问题。实际上,对于很多香港电影尤其是1980年代的香港电影来说,喜剧或者动作是这些电影在创作时候首先需要考虑的娱乐元素,而剧作、叙事的重要性反倒在其次。因为有这样的创作思路,所以决定了1980年代的很多香港电影有点像是一种杂耍表演,经常是用一个简单的故事把一个又一个的喜剧段落或者动作段落给串连起来。本着先考虑喜剧动作再考虑故事的这样一种创作思路,1980年代的香港电影形成了一套相当成熟的叙事方式,能够把喜剧或者动作段落很自如地融在故事里面。像洪金宝的“福星”系列,开头讲这几个人要完成某项任务,到结尾洪金宝大打一通完成任务,这一头一尾差不多已经是一个完整的故事了。有这样的一个故事作为整体框架,影片的中间部分便可以任意地加入或者删除某一段喜剧或者动作的段落,而这样做又不会影响到整部影片的叙事。这种“多层抽屉”式的架构方式保证了任何一个喜剧段落都可以很自如地穿插在影片里面,而创作者也可以很即兴地想出一个又一个的喜剧点子。即使在剧作方面比“福星”系列更为工整的新艺城的《最佳拍档》系列,在结构上的着眼点也首先不是故事而是喜剧和动作。据说当年新艺城在创作的时候是以10分钟作为一个单位,要求每个10分钟里面必须出现多少个笑料或者多长时间的動作戏份,用这样一种方式来组织起整部影片的。所以在《最佳拍档》里面经常会出现一些略微游离于整体叙事的喜剧或者动作段落。但是对于观众来说,恰是这样一种结构方式让他们体验到了影片里面娱乐元素的丰富性,一般观众大都不会对影片故事的起承转合有多少苛

刻的要求。

总的来说,1980年代的香港电影在形态上是相当灵活和随意的,创作者们对于喜剧和动作的考虑往往要先于剧作、重于剧作。这种创作方式既造就了1980年代香港电影特有的那份灵动和生气,同时也使得很多香港电影的剧情显得简单粗糙。由于喜剧和动作这两种电影形态具有相当直接的娱乐功能,所以先喜剧动作而后剧情叙事这样的一种结构和处理方式也就造成了很多香港电影在随意中别具一番趣味、于草率中自显一份灵动的特点。在文本形态上,1980年代的香港电影,尤其是这些电影中的喜剧电影纷纷表现出一种“市民狂欢”的文化特征。“市民狂欢”可以说是对1980年代香港喜剧的一个集中概括。观众只要沉浸在这些喜剧里面,便可以获得诸如天上掉金子或者青蛙变王子之类各式各样的白日梦体验,小人物的发财梦、小男人的性幻想等等这些统统可以在1980年代香港的喜剧电影里面得到一种想象性的满足。这样一种狂欢式的喜剧浪潮将香港市民淹没其中,带给他们的是大发横财、美人相伴、香港人纵横天下等各种梦幻体验和想象性满足;与此同时,在香港的喜剧电影里面也饱含着合家幸福、团圆美满等各种喜庆温馨的对于美好生活的追求信念。在这样一种喜剧狂欢中,香港电影建构起来的是一幅于自信和自豪中略微有些夜郎自大的城市图景,以及于势利和市侩之后重归于温情脉脉的人情冷暖。不论怎样,香港喜剧在1980年代带给香港市民的是幸福快乐,这也是香港电影馈赠给我们的厚礼乃至恩赐。

由新艺城炮制的《最佳拍档》无疑是1980年代风头最劲的一个喜剧系列,这一系列从1982年到1989年先后拍摄了五部之多,可以说最大程度地满足了当时香港市民于经济发达之后产生的那份自满自足和世俗享乐的心



徐克导演的《最佳拍档3之女皇密令》(1984)是香港电影当年的票房冠军,影片流露出香港人当时的那份自大心态

态。在1982年上映的首部《最佳拍档》可以说是香港电影史上最为成功的一次商业运作。在此之前，新艺城以200万加日本市场分红的条件挖走了嘉禾的顶梁柱许冠杰，已经给这部电影做足了宣传（要知道当时一部电影的平均成本也只是100万而已）。这部电影在贺岁档推出之后连续上映了34天，取得了2600多万的票房成绩，打破了香港电影的票房纪录。如果按照观影人次算的话，《最佳拍档》至今仍然是香港电影史上纪录的保持者。《最佳拍档》的文本相对于当时香港的发达程度来说肯定是超前的，正因为如此，它才点燃了1980年代初潜藏在香港市民心底里的那份蠢蠢欲动的优越感和自豪感。影片开场，许冠杰饰演的金刚穿越高楼飞身抢钻石，这样的



《最佳拍档》中的许冠杰和麦嘉，麦嘉光头、一口山东话的喜剧形象似是受到了《大军阀》的影响

场面在当时的香港电影里已是绝对惊艳的大手笔，而且开场即把香港这座城市豪华现代的一面展现给了观众。在影片后面的叙事中，创作者们把香港这座城市放置在一个国际化的环境里，肆意开意大利黑手党教父的玩笑，似乎整个世界都在绕着香港转一般。片中国际犯罪组织派出“白手套”来香港

追缉金刚，结果被金刚和麦嘉饰演的光头神探这对最佳拍档捉弄得狼狈不堪。今天再来看这样的处理，“白手套”的“遭遇”其实跟《疯狂的石头》里面香港大盗在内地的“遭遇”有一定的相似。二者都隐隐流露出创作者和受众的一种暴发户心理，通过给自己缔造出一个想象中的情境来捉弄现实中更为优越的某个群体中的一员，以此来获得一种阿Q式的满足感。第一部《最佳拍档》基本奠定了后面几部续集的故事模式。人物方面，许冠杰饰演的金刚英俊潇洒身手敏捷，麦嘉饰演的光头神探相貌滑稽笨手笨脚，这两个人又都有点贪财好色，相互算计的时候总是麦嘉弄巧成拙许冠杰反胜一筹。光头佬花心好色，张艾嘉饰演的男人婆偏偏又是一个十足的悍妇，这三位主演在一起不断搞出各种笑料出来。而国际犯罪组织到香港来遇到这三位主角总是大栽跟头，三位主角总是能用各种稀奇古怪的武器把到香港来的国际罪犯捉弄一番之后一举拿下。尤其是每年一部的《最佳拍档》前三

部最是如此。

到次年的《最佳拍档2之大显神通》(1983)里面,“白手套”的弟弟“黑手套”来香港为兄报仇,结果再次被两位最佳拍档打败。在美国学电子工程出身的麦嘉在这部影片里设计出各种各样的大小机械人和装备精良的机械战车,用这些卡通化的高科技武器将“黑手套”及其犯罪组织一举歼灭。《大显神通》除了继续拿国际犯罪组织开玩笑以外,在追逐、飞车等特技方面也比第一部丰富了许多。虽然未能拿到这一年的票房冠军,但收入也算相当可观,而且卖埠到东南亚一带又再创票房佳绩。这两部《最佳拍档》都是黄百鸣编剧、曾志伟导演,但实际上观众很少有谁能记得这两部电影到底讲了一个什么样的故事,也很少有人能够记得曾志伟竟然是香港最卖座的两部电影的导演。在新艺城成立之前,绝大多数的电影创作者总认为一部好的电影必须是一个个人性的创造。就在张彻写他的《回顾香港电影三十年》时对新艺城的这种集体创作方式仍旧抱着怀疑态度,但事实上新艺城这时候早已用事实证明了这是一种更为成功的集体创作模式。这种创作模式的着眼点首先不是剧作的工整或者导演个人风格的演绎发挥,而是一部影片里面娱乐元素的丰富性。从1982年到1984年,每年一部的《最佳拍档》将新艺城推向了辉煌的顶峰。1984年由徐克导演的《最佳拍档3之女皇密令》(1984)以2900多万的成绩再次打破香港电影的票房纪录。这一集的《最佳拍档》将香港人的自大心态可以说是满足到了极致。影片将西片007里面的人物关系做了一次彻底的反串,到结尾处爆料原来007才是国际犯罪组织的幕后主脑。作为香港市民代表的许冠杰、麦嘉和张艾嘉三人再次大显身手,替英国女皇剿灭犯罪组织,夺回了女皇皇冠上的钻石。最为有趣的是到影片结尾处美国总统里根匆匆忙忙赶来,恳求这三位香港市民代表帮美国政府找一件不慎丢失的重要东西,许冠杰饰演的金刚满不在乎地将其拒绝。或是换了徐克做导演的缘故,这一集的《最佳拍档》比前两部在剧情的处理方面周正了许多,但依然有不少特技的炫耀和卖弄有时候会游离于整部影片的叙事。像两位主角驾着飞车在地铁里和高楼大厦间来回穿梭的场面相对于叙事来说已经偏长了许多,但在这样一种炫耀和卖弄中实际上也无意间展现出了香港这座城市已经高度现代化的这一面,帮助香港市民树立起对于香港这座城市的自信心与自豪感。

到林岭东执导的第四部《最佳拍档4之千里救差婆》(1986),新艺城的创作者们依然沿袭了前三部的叙事策略和娱乐精神,金刚和光头神探这两位最佳拍档再次大显身手和国际犯罪组织周旋。尽管评论普遍指责这一部相对于前三部来说新意欠奉,但也还是取得了2700多万的票房成绩位居年



《最佳拍档》里面各种飞天遁地的“奇技淫巧”

度票房第三位。在1986年这一年香港电影的风光几乎全被《英雄本色》占尽，《最佳拍档》的光芒反倒显得暗淡不少。但无论是《千里救差婆》还是《英雄本色》，荣誉都还是属于新艺城。到1989年新艺城解体这一年推出的《最佳拍

档》系列的第五部《新最佳拍档》问题就比较严重了。有评论指责在这部影片里面三位主角开始彼此猜疑相互算计，这一点固然如此，但在我看来这还算不上是什么大问题，因为《最佳拍档》里面许冠杰饰演的金刚也好、麦嘉饰演的光头神探也好、张艾嘉饰演的男人婆也好，三位主角基本上都没有什么心理活动可言，都属于一种高度漫画化了的人物形象。三个人在《新最佳拍档》里面确实不停地算计彼此，但这还不是最主要的问题——做一点过度诠释，在《新最佳拍档》里面这几位主角之间的勾心斗角相互算计倒有点像是新艺城的七位干将在拆伙之前各自心理状态的一个折射。《新最佳拍档》最大的问题在于丧失掉了前几部《最佳拍档》里面表现出来的香港人的那份自信和自满。当面对距离他们较远的英国女皇、美国总统或者国际犯罪组织时，这几位最佳拍档总是能够应付得轻松自如游刃有余，而一旦要面对内地政府或者内地公安这样的对手，几位最佳拍档便不由自主地露出心底里的那份怯意。影片中许冠杰和麦嘉这对老最佳拍档先是被张国荣和利智饰演的两位新最佳拍档戏耍捉弄，接下来四个最佳拍档一起被内地公安从香港直接抓到了北京的一所监狱。四位主角在监狱里面目睹了犯人们遭虐待的场面，只见犯人们全都光着脚，脚上套着一块大木头，脚踝被磨得溃烂不堪。这四个人在监狱里面受到了同样的肉体折磨，并且目睹了李修贤客串的香港嫖客被枪决的血腥场面，个个吓得魂不附体。尽管在后面的叙事中通过两位公安的话交待了这些场面其实都是为了让它们答应夺回国宝而故意做戏给他们看的，但这样的处理还是折射出“九七”之前香港市民对于内地情况的不够了解以及由此产生的对于回归的过度恐惧心理。到《新最佳拍档》结尾处四位最佳拍档穿着像红卫兵一样的衣服，手里拿着红

宝书正步出来,喊着“发财有理,一发到底”的口号,然后唱道“新中国请不要逼我走,我不想移民到外国”的歌词,对于以往趾高气扬的香港人来说实在是已经锐气丧尽。不过要说这部电影因为市场定位错误而导致票房失利可就错了,不论是仗着前几部《最佳拍档》的人气还是观众确实能够接受这样一种低俗的格调定位,《新最佳拍档》终归还是取得了2000万的票房成绩,为《最佳拍档》系列也为新艺城的辉煌历史划上了一个并不十分圆满的句号。

除《最佳拍档》以外,新艺城推出的最为成功的喜剧系列当数黄百鸣的《开心鬼》系列。在公司里一直担任编剧的黄百鸣在1984年推出一部由自己监制、高志森执导的校园青春喜剧《开心鬼》。这部影片和《最佳拍档》相反属于小成本小制作,也没有什么明星参演,然而却以200万的投资换回了1700多万的票房成绩,而且在新加坡、马来西亚、台湾等地又再狂收一笔。若按利润比来计算的话,应该说《开心鬼》才是新艺城在商业方面最为成功的一部。据黄百鸣讲,《开心鬼》这部影片的创意取自于当时还在上中学的马伟豪编导的一个叫《朱秀才》的独幕剧,讲一个叫朱秀才的鬼魂和三个女学生的故事。黄百鸣将这个故事改编成电影,自己在片中饰演开心鬼朱秀才,和几位开心少女相识之后利用身上的异能帮助她们,由此造出各种笑料。青春片和鬼片原本是两个风马牛不相及的片种,经黄百鸣和高志森改造之后变成了这样一部鲜活生动、充满趣味的校园青春喜剧,一时间引来诸多电影观众的喜爱。同样引领时尚,《最佳拍档》胜在豪华奢侈,而《开心鬼》胜在清新浪漫。和《最佳拍档》系列一样,《开心鬼》系列也是连续3年一鼓作气推出前三部,而且也是前三部最为成功。第二部《开心鬼放暑假》(1985)讲开心鬼转世投胎之后成了天赋异能的中学教师康森贵;康在学校里凭借异能整治了一群顽皮成性的女中学生,后来在暑假里在这群女学生的帮助下前去追求一位心仪的女教师。第三部《开心鬼撞鬼》(1986)讲康森贵弄巧成拙一次又一次耽误了张曼玉饰演的女鬼投胎转世,这一人一鬼之间由误会到和解,竟然上演出一段人鬼情未了的故事,最后在康森贵的前世开心鬼朱秀才的帮助下张曼玉及时赶上了投胎转世。在这一部里黄百鸣开始分别饰演两个角色,既饰演书生气十足的中学教师康森贵,又饰演他的前世可爱的开心鬼朱秀才。



新艺城时期的曾志伟,恐怕不会有太多人记得,他竟然还是香港最卖座的两部影片《最佳拍档》和《最佳拍档2 大显神通》的导演

当康森贵需要自己的前世帮忙的时候，便会半蹲下来念道“前世，我爱你”，这时他的前世开心鬼便会出场利用异能给他帮助。这样一个荒诞不经的桥段在经过黄百鸣的处理之后却变得煞是可爱。三部《开心鬼》在格调上清新健康，既迎合青年人的口味，又寓教于乐具有一定的教化意义。由黄百鸣找出的几位活泼可爱的开心少女组成员在香港以及东南亚一带也是成为青春偶像风靡一时。第四部《开心鬼救开心鬼》（1990）上映时新艺城已经解体，这一部《开心鬼》由高志森影业公司摄制，高志森担任监制和导演，故事上跟前三部略有脱节，在喜剧定位方面虽然还算比较一致，但还是加重了灵异片的鬼魅气息，少了青春校园的清新浪漫。第五部《开心鬼上错身》（1991）由黄百鸣成立的东方公司出品，和前三部相差得更远。据黄百鸣讲担任该片女主角的是菲律宾总统的女儿，但这也并没有为这最后一部《开心鬼》增色多少。影片讲康森贵死后上错了身，上身到了女主角养的一只宠物狗身上，在趣味性方面较前几部差了许多。



黄百鸣当年在新艺城主要负责编剧工作

1980年代的新艺城喜剧还有其他各种形态。像《追女仔》（1981）、《多情种》（1984）、《打工皇帝》（1985）等便属于青蛙变王子式的都市爱情喜剧，其中麦嘉导演石天主演的《追女仔》更是启发了后来王晶的《精装追女仔》系列；《恭喜发财》（1985）、《鸿运当头》（1986）、《横财三千万》（1987）等主要着眼于满足小人物不劳而获的发财美梦；《爱神一号》（1985）、《七年之痒》（1987）等属于带有一定中产趣味的成年人喜剧；《八星报喜》（1988）则代表了香港电影中家庭伦理题材的贺岁喜剧这一类。不过，到1980年代后期，新艺城在喜剧方面已经开始渐显颓势，除了《八星报喜》四破票房纪录以外，其他几部喜剧都差强人意。像《横财三千万》（1987）也可以说在市场方面做了足够的精心算计，但到《英雄本色》（1986）横空出世以后，这类以嬉闹为主的喜剧形态已经较难再引起观众的认同感了。影片在喜剧性方面表现得似乎有些底气不足，市场反应也自然平平。在新艺城先后打破香港电影票房纪录的这四部电影《最佳拍档》（1982）、《最佳拍档3之女皇密令》（1984）、《英雄本色》（1986）、《八星报喜》（1988）里面前三部都很好理解，唯独第四部《八星报喜》我看过两遍却仍然印象不深。相信对于很多内地的港片影迷来说，《八星报喜》作为一部

喜剧其刺激性也确实不像王晶或者周星驰的影片那么强。实际上,这实在是过去被我们忽略了的香港电影的一种很重要的形态。像这种讲述某个普通家庭几个子女各自婚姻爱情故事的伦理贺岁喜剧是香港电影里面非常喜庆健康、温馨感人的一支。这样一种喜剧形态的成型很大程度上要归功于黄百鸣这位喜剧高手。按黄百鸣先生在《新艺城神话》一书中的讲述,“自八四至八六年三年,拍了三部《开心鬼》和一部《开心乐园》,虽然形象深入家庭,甚受小朋友及家长们捧场,但八七年我却想转转戏路,改拍两部较为成人口味的喜剧《七年之痒》和《呷醋大丈夫》,成绩虽然不是太差,但亦未算好,故八八年,我又转口味,拍个大堆头的电影。我写了一个讲述三兄弟的爱情喜剧,但三段爱情都由开场汽车撞破电话修理站开始,因为电话线被撞乱,便引出搭错线的情形,这个爱情喜剧原名就叫《搭错爱情线》。……影片从头笑到尾,片子拍好了欣逢旧历新年,公司刚巧又没有什么大片拍起,我便要求公司给黄金大档,更把影片改个吉利名字叫《八星报喜》,果然大破纪录报大喜了。”

虽然《八星报喜》在人物定位方面跟此前新艺城出品的《全家福》(1984)、《七年之痒》(1987)等影片差不太多,都是讲城市里中产家庭的婚姻故事,但《八星报喜》比前几部笑料更集中,情节更复杂。由黄百鸣、周润发、张学友扮演的兄弟三人老大忠厚老实、老二既自恋又娘娘腔、老三调皮成性,三个人经过各自的一番因缘巧合之后,最后都得以喜结良缘。片中周润发饰演的娘娘腔既滑稽可笑又让人不觉其矫揉造作,影片到结尾处还安排了一个颇为有趣的小细节,就是让周润发穿上《英雄本色》里面小马哥的行头,以一个局外人的身份出现在剧院里,看完戏站起来迷人一笑然后转身离去——这样一个即兴式的处理在今天看来几近神来之笔,谁都知道在《英雄本色》的结尾小马哥死得很壮烈,这样一个穿插实际上把两部影片的故事时间给穿插在了一起——片尾再让几位主演以舞台剧的形式直面观众,向观众行礼祝贺新春,突出贺岁档喜庆团圆的特点。《八星报喜》可以说是以往同类家庭喜剧的集大成者,同时又是日后同类家庭贺岁喜剧的新开创者。像这种讲述某个中产家庭婚姻爱情故事的贺岁喜剧在日后成了一种可以重复使用的类型,在每年的贺岁档期经常出现。以黄百鸣来说,在1990年代独自成立东方电影公司之后,便先后推出过一系列跟《八星报喜》形态相似的贺岁喜剧,包括《92家有喜事》(1992)、《花田喜事》(1993)、《大富之家》(1994)、《97家有喜事》(1997)等。这些影片在故事方面都基本相似,尤其是两部《家有喜事》基本上都是《八星报喜》的翻版。在黄百鸣的每一部贺岁影片里面,其人物定位尽管大都带有不同程度的夸张,但又全部都



《八星报喜》是新艺城第四部，也是最后一部刷新香港电影票房纪录的影片

取材于真实生活。像《92家有喜事》里面黄百鸣饰演的大哥在事业成功之后开始嫌弃相貌平庸的妻子，周星驰饰演的老三风流成性不断地换女朋友，《大富之家》里面张国荣饰演的罗伯特颇为西化在家长面前离经叛道，这些既夸张又真实的人物与情节设置大大开掘了贺岁式家庭喜剧的商业潜力，同时又将东方与西方、传统与现代、父辈与子女以及夫妻、兄弟、姊妹之间的各种矛盾提升出来，让各种矛盾冲突不断发生猛烈碰撞过一番之后，到片尾再于一片喜庆团圆的氛围中

将这些矛盾一一化解。在喜剧桥段的设计方面，《八星报喜》、《大富之家》一类的影片基本上不会去触及一些低俗内容，而是通过各种巧合误会来制造笑料。像这类以家庭伦理故事为核心的喜剧电影基本上都属于格调清新健康、内容不温不火的一类，在鱼龙混杂的香港电影里面可以说是弥足珍贵。

1980年代香港电影在辉煌中留下的最大遗憾是少有新人出现，在导演里面尚且还有徐克、王晶、林岭东等人脱颖而出，在喜剧领域里基本上没有新一代的喜剧明星出现，像许冠文、许冠杰、麦嘉、吴耀汉等都属于1970年代便已出道。而且，1980年代真正作为电影业界创作主力的这一批人到后来也是越来越少，像洪金宝便横跨了嘉禾、德宝，曾志伟横跨了新艺城、嘉禾，岑建勋、吴耀汉等人也横跨了嘉禾、德宝。可以说，人力不济的问题到1980年代后期已经开始渐显了。进入1990年代以后香港电影的叙事形态开始发生渐变，以往那种杂锦式的剧作结构开始为一种更为工整严谨的叙事方式所取代。1990年代初最为风光的喜剧电影除了周星驰的“无厘头”喜剧像是回光返照一般之外，UFO（电影人公司）出品的喜剧在香港电影里面显得别具一格。这家公司由曾志伟创立，陈可辛、李志毅、张之亮等人担当创作主力，出品的喜剧电影不仅叙事严谨，而且在格调方面清新淡雅，对现代人的情感世界的把握和处理尤为细腻。像《风尘三侠》（1993）、《金枝玉叶》（1994）便细致入微地触及到了现代都市人的情感生活，《新难兄难

弟》(1993)则通过一段时空穿梭的故事消弭了父子两代人之间的隔阂,《记得……香蕉成熟时》(1994)开创了青春性喜剧的先河。除此之外,UFO还出品了《抢钱夫妻》(1993)、《流氓医生》(1995)和《救世神棍》(1995)这样的社会讽刺喜剧。1996年,UFO完成《四个32A和一个香蕉少年》(1996)后加入了嘉禾公司旗下,陆续推出过《金枝玉叶2》(1996)等精品,不过几位主创日后还是各奔东西。受UFO的影响香港影坛曾经一度出现了不少浪漫爱情喜剧,像马伟豪的《百分百感觉》(1996)及其续集《百分百FEEL》(1996)、王晶的《新恋爱世纪》(1998)等。这些影片色彩明快,富有强烈的时代感,不过总的来说,饱含在1980年代新艺城都市喜剧里面的那份如《最佳拍档》般的自信自足,如《开心鬼》般的明朗清馨,如《八星报喜》般的康乐美满,这些在近年来的香港电影里面已经较少能够再见到了。

第二节 成龙与香港的双重轨迹

当观众看到银幕上的成龙或者霸王花或者皇家师姐这些动作英雄在香港这座城市里惩奸除恶的时候,很自然地会获得一种安全感和对自己所在城市的信任感;而当香港的观众看到这些本土的英雄们可以一路打出香港纵横四海的时候,心底里的那份自信心和自豪感会再次被点燃和满足。总之,动作除了赏心悦目之外,在1980年代的香港电影里面同样构成了建构身份认同的重要因素。

香港电影人对于动作的重视甚至直接决定了他们异于其他电影人的电影思维。在处理动作场面的问题上,香港电影有着非常深厚的积淀。狄龙曾回忆说,他当年跟张彻拍电影的时候,为了找到一种声音能够很逼真的模拟出刀刺入人体腹部时发出的那一声“扑”的声音,试验了各种各样的道具,最后发现用一把刀把冬瓜砍开来的声音最像这一声“扑”,于是以后便一直用这个刀砍冬瓜的声音来给刀刺腹部的画面配音。在1999年成龙制作的《成龙的特技》这部纪录片里面,成龙讲解了很多他拍摄动作场面时经常用到的方法,譬如一个简单的成龙将对手踢倒的动作,在拍摄之前会用一根绳子绑在对方的脚踝上,在成龙踢对手的同时,画面外的几个助手同时向后猛拉绳子,这样看上去好像是成龙踢的力量很大,一脚把对方踢得很快趴下一样。类似这样的手法还有很多,像微亚(钢丝)、鱼线、power粉、假肢等都是拍摄动作场面时经常用到的道具。这种手艺式的创作方法往往是在片

场以师傅带徒弟的方式慢慢传下来的。1980年代能够处理动作场面的这些武术指导,像袁和平、元奎、元彬、程小东等,都是早年在片场跟师傅学出来的。我一直觉得,武术指导在处理动作场面的时候使用的是一套异于我们日常所熟悉的以镜头为单位的视听思维。这种差别可能有点像是中医和西医的差别。或者换个比方,像中国的木匠在做活儿的时候使用的便完全不是力学的思维,造石拱桥的工匠用的也不是现代建筑学的那一套理论。在这方面,香港的武术指导可以说是独一无二的。

1970年代末,动作电影在洪金宝、袁和平、成龙等人的引领下开始逐渐向喜剧功夫片的方向靠拢。这样一股喜剧功夫片热潮前后持续了大约三四年的时间,出现了大量粗制滥造的跟风仿拍之作。进入1980年代以后,受新艺城现代都市喜剧的影响,香港电影的各种形态纷纷开始向现代都市化的方向转型,以民初为背景的这种制作上颇为粗糙的喜剧功夫片很快销声匿迹。这时候于喜剧功夫片中脱颖而出的洪金宝和成龙都顺利完成了动作元素的现代化转型。在经过《奇谋妙计五福星》(1983)、《警察故事》(1985)等影片之后,洪金宝与成龙将功夫喜剧成功带进了香港这座城市,他们也在很大程度上决定了动作元素在1980年代香港电影中的表现形态。动作这一以往多存在于古装武侠片或者民初背景的拳脚功夫片里的娱乐元素,到1980年代开始成为香港电影中特有的一道城市景观。洪金宝在访谈时曾说,当一群人里面出现一把枪的时候,他会很头痛怎么才能把这把枪搞掉。这多少说明了把动作戏放置在现代时空中时会不可避免地遇到的一些叙事上的逻辑问题,而这些问题在古装动作片里面是不存在的。尽管会遇到为什么用拳头而不用枪这类的问题,但1980年代的香港电影还是把这一问题给解决了。而且在处理叙事和动作的问题上,香港电影到这一时期已经积累了足够丰富的创作经验,可以把叙事和动作很顺畅地糅合在一起,既做到了动作在影片中逐步升级直至最后高潮段落,又做到了整部影片在叙事上能够酣畅淋漓,这是相当了不起的成就。阅读文本不难发现,银幕上看似纯粹只为赏心悦目的打斗,实际上这些影像已经不可避免地具有了意识形态性。当观众看到银幕上的成龙或者霸王花或者皇家师姐这些动作英雄在香港这座城市里惩奸除恶的时候,很自然的会获得一种安全感和对自己所在城市的信任感;而当香港的观众看到这些本土的英雄们可以一路打出香港纵横四海的时候,心底里的那份自信心和自豪感会再次被点燃和满足。总之,动作除了赏心悦目之外,在1980年代的香港电影里面同样构成了建构身份认同的重要因素。

由《醉拳》(1978)开始,成龙形成了自己独具一格的打斗风格。在打斗

中成龙完全不讲究什么武术招式,而是不断地将身边的各种器物信手拈来,化为“杂耍”表演的道具之用。例如在《醉拳》中成龙和棍王徐锦天的那场打斗,仅凭一条板凳便可以耍出各种令人意想不到花样出来,



在拍摄现场认真工作的成龙

彰显出成龙在这一方面的过人才气。这样一种才气由《醉拳》这里一直贯穿在以后的成龙电影里面。除了趣味盎然、妙招百出的武打动作之外,成龙电影中的喜剧同样妙趣横生,而且格调健康。喜剧在成龙电影里面不仅表现为成龙饰演的小人物调皮捣蛋弄巧成拙,而且经常和动作融为一体,这使得成龙的影片虽然以动作为主,但往往并不显得暴力,因而老少咸宜。作为成龙电影的另一重要标志的是由成龙所扮演的小人物身上那种永不服输的精神。在《醉拳》的结尾,成龙所扮演的黄飞鸿与严铁心进行了长达十分钟之久的打斗,屡战屡败,败了之后又重新爬起来,不断向自己潜能的极限进行挑战,直到最后挫败对手。这样一种敢于挑战极限的胆识和魄力使成龙成为影迷心目中最具亲和力的平民英雄。

《醉拳》之后的成龙成了嘉禾公司重点栽培的对象。嘉禾曾经百般努力想要让成龙打进美国的电影市场,先安排成龙主演了一部B级片《杀手壕》(1980),影片的拍摄过程让成龙不堪回首,一个连摄影机都没碰过几次的美国导演执导武师出身的成龙做规定动作,成龙连想要翻个跟头都不被允许。嘉禾公司之后又安排成龙参演了公司斥巨资制作做全球发行的两部《炮弹飞车》,这两部大杂烩式的影片在当时票房还不错,但即使是成龙的影迷也要费一点力气才能在影片中找到成龙的身影,更不用说国外的电影观众会不会注意到他。今天看来,这两次进军西片市场的失败经历恰在一定程度上为我们造就了后来的成龙。随后,在1982年的贺岁片市场上发生了戏剧性的一幕,成龙自导自演的影片《龙少爷》被嘉禾公司重磅推出,以此来对撼新艺城的《最佳拍档》,结果《最佳拍档》以2600万的票房成绩打破香港电影票房纪录,《龙少爷》虽然位居亚军,票房数字却是近1800万,二者相差甚远。这一点其实很好理解,《最佳拍档》的时空背景是现代香港,在某些元素的处理上甚至可以说是超前的,不光是学电子工程出身的麦

嘉搞出来的各种名堂的武器道具,还包括各种007、教父等西片元素统统都被香港化了,整部影片在观念和意识方面都充斥着时尚和摩登的气息。而《龙少爷》在形态上讲不过是民初背景的喜剧功夫片的延续,尽管在制作精度上比过去的《醉拳》要高出一些,但跟《最佳拍档》比起来还是不可同日而语,甚至不像是同一时代的电影作品。

从《龙少爷》(1982)到《A计划》(1983)再到《警察故事》(1985),这三部影片在文本上呈现出非常有趣的传承关系,成龙在三部影片里从民初打到了现在,从过去的香港打进了现代香港。从作者论的角度研究成龙电影,或许会把《警察故事》(1985)定位为成龙的第一部作者电影;而如果从明星的角度出发考察成龙电影的话,则会找出一个不完全相同的影片序列



《A计划》中的成龙或许不会想到,这部影片的故事多少有些改写了香港的历史

出来。应当说,使成龙一举成名的影片是《醉拳》,而真正奠定成龙明星形象的是1983年由成龙自编自导、讲述清朝末年香港水警智斗海盗的影片《A计划》。在这部影片里成龙无意中改写了香港的历史。从时间上推算,《A计划》的故事背景应该是在1911年辛亥革命之前。

这时候的香港在英国人的统治下已经逐步走向了安定繁荣,但不管怎么说当时的香港人对香港这座城市总还不至于有那么强的凝聚力和归属感。影片中身为英国人的警察上司软弱无能,反倒是由成龙饰演的一名普通水警游刃有余地周旋在各种势力之间,最后靠自己的机智勇敢歼灭海盗保护了香港这座城市。成龙勇斗海盗的故事文本和清末英属香港的时空背景相结合,暗含了这样一个寓意,那就是,香港既不是晚清政府的香港,也不是英国殖民者的香港,香港从诞生之日起便是香港人自己的香港。腐败的清政府没有权力干涉香港的事情,而无能的英国人也没有能力管理香港的事情。“港人治港”这一信念自《A计划》而始,在以后的香港电影中,尤其是在动作片中就这样被一以贯之了下去。可以说,《A计划》这样一个故事

文本不仅造就了作为明星的成龙,而且也奠定了动作元素在日后香港电影中的意义。

在《A计划》之后,嘉禾公司又安排成龙主演了一部旨在打开西片市场的影片《威龙猛探》(1985),这部影片由一位完全不懂香港电影的美国导演执导,拍摄影片的经历让日后的成龙几乎不愿提及。坦白说,美国版的《威龙猛探》的确属于一部毫不入流的美国B级片,不仅没有发挥出成龙擅长的功夫喜剧,而且很多地方格调低下。返回香港后,成龙对美国版的《威龙猛探》做了大幅度的修改,增加了几场动作戏,尽量让它看上去更像是一部港片。尽管如此,亚洲的影迷依然对这部港版的《威龙猛探》不甚满意,成龙后来也承认自己并不喜欢这部电影,认为它过于暴力,不是一部适合全家人一起看的成龙电影。如果说《威龙猛探》还有一点积极意义的话,那就是它为我们塑造出了作为现代警察的成龙。在完成《威龙猛探》之后,成龙彻底放弃了西征好莱坞的打算,将自己影片的市场定位在以香港为中心向全亚洲拓展,并全力创作出一部集前面探索之大成的《警察故事》(1985)。

在《警察故事》里,《A计划》的叙事策略被进一步加强。成龙饰演的身为普通警察的陈家驹一方面天性乐观,喜欢玩弄各种把戏但又常常弄巧成拙,同时又尽职尽责充满正义感,在最后关头凭借一己之力铲除寄生在城市里的犯罪组织。影片善意地开着警察上司无所作为的玩笑,同时又不过分展现成龙的个人英雄主义,而是表现作为普通人的陈家驹在身陷绝境之后的那份惊人的爆发力,由此给观众以强烈的共鸣和震撼。片尾在商场里的那一场打斗即使在今天看来依然让人觉得叹为观止。从《警察故事》这里开始成龙跟香港这座城市之间越来越具有一种不可分割的关系。片中从不同角度重复展现同一危险动作的处理手法和片尾NG镜头的拼贴都加强了这样一种效果,就是成龙已经再也不是一个演员,而是成为和香港这座城市相等同,代表着香港这座城市其形象与地位、自信心与生命力的独一无二的明星。此后的成龙在他



《警察故事》中的打斗场面,在今天看依旧觉得令人惊叹

的电影中无论扮演什么样的角色,对于观众来说他们看到的永远只是成龙。成龙作为小人物在电影中的顽强拼搏恰与1980年代香港经济的蒸蒸日上相呼应,成为香港整座城市于1980年代的文化符号和形象代言。尽管1980年代成龙也主演过其他几部有别于《警察故事》的影片,但不论是主演《龙的心》(1985)、《奇迹》(1989)这样的文艺片还是在《飞龙猛将》(1988)里面扮演律师,观众期待的永远是成龙的精彩打斗,而这种打斗契合的正是1980年代自足、自强、自信的香港心态。相比之下,和成龙差不多同时期出道的洪金宝、元彪、钱小豪、钱嘉乐以及稍晚一些的甄子丹等动作明星都始终未能找到这样一种明星定位。

与此同时,成龙电影的制作规模也越来越大。可以说,在1980年代的香港电影里面是成龙电影首先走出香港走向跨国制作的。到1987年年初上映的影片《龙兄虎弟》这里,成龙已经远赴南斯拉夫等地取景拍摄。影片模仿斯皮尔伯格的经典之作《夺宝奇兵》,在影片中以“亚洲飞鹰”自称的成龙深入一个欧洲的邪教组织夺取宝物,这样的故事定位让《龙兄虎弟》这部影片在1980年代的香港电影里显得别开生面。而以香港为中心的市场定位又使得《龙兄虎弟》这部影片呈现出异常自信的文本表述。当反派BOSS对成龙说,“你是亚洲飞鹰?可惜这里是欧洲。”这个时候成龙异常自信地说,“在鹰的眼里,是没有国界跟地域的限制的。”对于1980年代的香港电影来说,成龙电影的跨国制作其意义不在于让世界看到香港,而是在于让香港人看到一个想象中的世界,在这样一个理想化的世界里香港人可以纵横四海打遍天下无敌手。这样一种叙事策略和主导意识跟《最佳拍档》等影片其实是一脉相通的,不过《最佳拍档》处理的颇为漫画和卡通,不像靠真功夫拳打脚踢的成龙电影这般有“真实感”。这样一种一厢情愿式的表述到1990年代香港电影以及香港这座城市身处全球化语境之后便极少再能见到了,这多少让人感觉有些无奈和失望。

1980年代的成龙电影始终和香港这座城市融为一体。《A计划续集》(1987)和《警察故事续集》(1988)分别延续了《A计划》和《警察故事》的叙事策略,成龙在这两部影片里面继续和危害香港这座城市的恶势力进行对抗。在《A计划续集》里面成龙更是直抒胸臆,无论这段台词是成龙自己说的还是编剧邓景生等人专门替成龙撰写的,都表达了1980年代成龙电影中一以贯之的人生态度和价值观念。当关之琳和吕良伟饰演的革命党人对成龙说:“成大事不拘小节,为了要使革命成功,就连我们自己,也随时准备牺牲的!”时,成龙坦然说出这样一番道理:“这就是我不能加入你们的原因。我是一个很拘小节的人,不管我的目标有多正确,多动听,我决不会为求目

的而不择手段,去做为非作歹的事。其实我很佩服你们,因为你们才是做大事的人。我也知道,要打倒满清需要千千万万的人,抛头颅,洒热血,不怕牺牲,可是我不敢叫人这么做,因为我不知道叫那么多人出生入死之后的结果是什么。所以我那么爱当警察,因为我觉得每个人的生命都很重要,我要保障每一个人安居乐业。就算是一个四万万人的国家,也是由每一个人组成的。如果不喜欢自己的生活,哪里还有心情去爱自己的国家呢?”这正是融在1980年代成龙电影里的最为核心的价值理念,也正是1980年代的成龙电影对于香港观众来说其认同感之所在。

《警察故事3之超级警察》(1992)恰好赶上1990年代初香港电影中出现的那股“内地热”。影片在处理香港人和内地人的形象以及关系等问题上比起《表姐你好嘢》(1990)、《赌神2》(1994)等影片要理性客观得多。成龙饰演的香港警察生性随意不拘小节,杨紫琼饰演的内地警察同样形象立体,既有严肃刻板的一面又有活泼灵动的一面,比起《表姐》系列里面郑裕玲饰演的漫画式的迂腐型内地女公安要正面了许多。其实《超级警察》可以说是成龙演绎个人风格和做一名演员的一次非常完美的结合。这部影片不像《警察故事》等成龙自编自导的影片一样先由成龙构思好动作场面再和邓景生等人一起把动作戏整合到剧本里面,而是先有了邓景生等编剧创作的这样一个妙趣横生的“卧底”故事,再由唐季礼做导演指挥成龙、杨紫琼等人合力完成整部影片的创作。这样一来《警察故事》在故事上完整顺滑了许多,而且“戏中戏”的结构又大大加强了整部影片的戏剧性;同时成龙自己的功夫喜剧的风格又很好地融在了整部影片里面。一向在成龙电影里面做花瓶的女明星换成杨紫琼后大不相同,两个人在打戏方面配合得恰到好处。无论对于成龙、杨紫琼还是唐季礼,《超级警察》都是一部难以超越的经典。在《超级警察》之后,成龙和王晶合作了根据日本畅销漫画改编、专为日本市场制作的《城市猎人》(1993),并主演了嘉禾投资制作、向民初背景功夫片致敬的经典之作《醉拳II》(1994),与此同时,成龙的声誉已经越来越响彻整个亚洲。可以想见,对于承担着巨大声誉与责任的成龙本人来说,其心理压力是相当巨大的。事实上,在拍摄电影时候的成龙跟生活中的成龙完全是两个人,在电影拍摄现场他永远都是处在一种忘我的搏命状态,而在电影之外他却有一点洁癖,而且还畏高。尤其是随着年龄的增长,任何人的体能都会逐步走向衰退,想要在动作方面再有所突破是不可能的。到1990年代初成龙已开始尝试转型。1993年的《重案组》是成龙作品中容易被忽略的一部。片中成龙饰演一位开枪之后患上心理疾病的警察,在经历了一番心理和生理的双重磨难之后最终战胜了罪犯。在这部影片



《重案组》里面成龙饰演一名略有心理障碍的警察，其悲情形象未能被观众接受

中，成龙试图重新寻找一个演员的身份。导演黄志强也基本上抹掉了成龙的明星光彩，将其定位成一个普通人的形象。然而，恰恰因为这一角色的扮演者是成龙，所以观众对这样的定位没有办法接受，观众期待的永远是像《警察故事》里的陈家驹那样既乐知天命又敢于搏命的那一个成龙。

当香港电影产业在1990年代中期开始滑坡的时候，成龙终于冲出亚洲走向了世界。1995年的《红番区》成功打入美国市场为成龙带来了世界性的声誉。而这距离成龙第一次闯好莱坞拍摄《杀手壕》（1980）已经相距15年之久，此时的成龙也已经过了不惑之年。

我们看到，一旦把市场定位到美国，并且把时空背景还原到现实层面，《红番区》便再也不可能有当年《龙兄虎弟》那样的自信和从容。影片中作为一个外来者的成龙只身来到美国，遭到当地嬉皮士的欺辱，甚至险些丢掉性命。最后成龙还是通过以德服人的方式跟这群嬉皮士和解。然后影片的后半段实际上已经出现了一个叙事上的严重脱节，成龙等人无意间卷入了一个不知来历的黑社会组织的钻石事件，由此成龙跟嬉皮士之间的矛盾被替换成了成龙跟这个黑社会组织之间的矛盾，最后成龙开着气垫船将黑社会组织铲平。从故事上我们不难看出创作者为了照顾美国市场而做的精心考虑。在《红番区》里面喜剧也有功夫也有，但是很明显可以看到功夫和喜剧这两种元素在这部影片里面剥离了，所谓功夫不过是成龙和这群嬉皮士之间的比狠斗勇，少了当年的自信从容而多了几分悲剧英雄式的惨烈，而所谓的喜剧看上去倒更像是为了满足成龙影迷的口味而刻意添加进去的一点不合适的佐料，没有能够完全溶解在影片文本里面。对比二十多年前李小龙的《龙争虎斗》（1973），我们再一次看到了华人演员进军好莱坞的艰难。

这一时期是成龙电影开始出现分化的时期。《红番区》（1995）是为打入美国市场做的精心考虑，《霹雳火》（1995）是成龙放弃喜剧和动作向演员

本位做的一次尝试。相比之下,《警察故事4之简单任务》(1996)比《红番区》更要面向全球化制作,影片在俄罗斯、美国等地取景拍摄。跟《龙兄虎弟》不同的是,《龙兄虎弟》里面的世界图景是一幅描绘给香港人看的想象中的世界图景,而《警察故事4之简单任务》里面出现的世界图景乃是实实在在的影片故事的发生地。在《简单任务》里面喜剧也有,动作也有,而且把故事跨度覆盖到了全世界,加入了核武器、核潜艇这些元素。这些香港电影的元素和好莱坞特工间谍片的元素在成龙电影里面试图被调和在一起,然而导致的结果是成龙在影片里面失去了个性,失去了当年《警察故事》中的那股锐气和《龙兄虎弟》中的那份自豪感。同样坚持这样一种创作思路的《一个好人》(1997)出现的问题同样如此,到《我是谁》(1998)、《特务迷城》(2001)里面为了能够协调这些错乱复杂的元素,创作者们索性让成龙连自己的记忆也失去了,似乎只有失去记忆才可以让成龙的喜剧功夫和一部好莱坞式的特工间谍片的文本嫁接在一起。总的来说,1990年代以后的成龙电影再也没有像1980年代的成龙电影那样一致过,这里面既有定位在香港本土的成龙电影,又有在好莱坞做主演的成龙电影,还有跟内地合拍的成龙电影。这些电影大致可以分成两类,一类是成龙延续以往的明星形象,继续走喜剧功夫路线,并且获得观众认可的影片,包括《醉拳II》(1994)、《一个好人》(1997)、《我是谁》(1998)、《宝贝计划》(2006)等;另一类是成龙试图突破自我,重新做一个演员,却基本上都得不到观众认可的《霹雳火》(1995)、《玻璃樽》(1999)、《特务迷城》(2001)、《新警察故事》(2004)、《神话》(2005)等。至于成龙在好莱坞主演的影片,《尖峰时刻》(1998)、《上海正午》(2000)、《尖峰时刻2》(2001)、《上海正午2》(2001)、《燕尾服》(2002)、《环游地球八十天》(2002)和《尖峰时刻3》(2007)等,在亚洲的成龙影迷看来普遍不痛不痒,甚至味如嚼蜡。



在《我是谁》(1998)里面,成龙或许为我们留下了一个永远难忘的背影

事实上,凡是打入美国的华人动作明星在好莱坞制作的影片里面都会“失语”,李小龙在《龙争虎斗》(1973)中已是如此,成龙在《威龙猛探》(1985)里同样如此,在《尖峰时刻》、《上海正午》里面继续如此。一个华人明星在好莱坞主演一部动作电影,必须配上一个全无用处的搭档负责饶舌,真可谓是咄咄怪事。

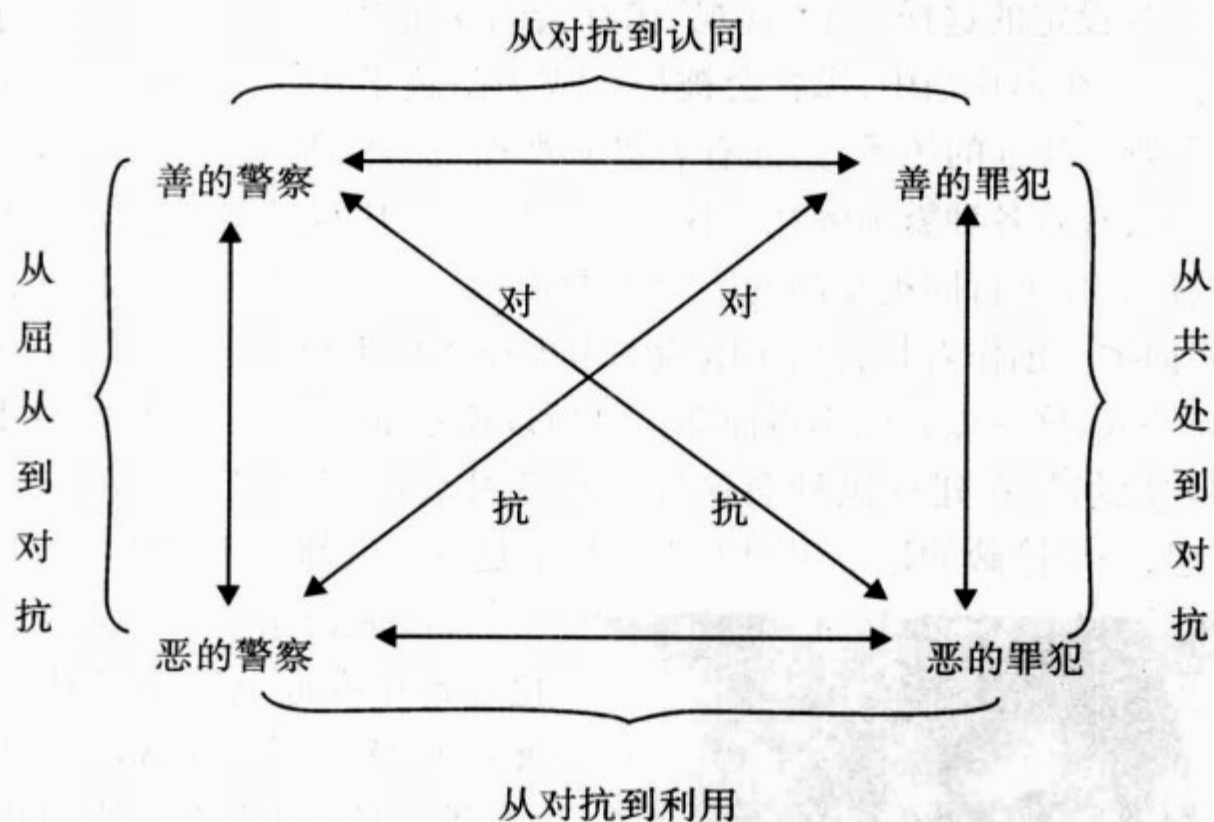
1998年,成龙在《我是谁》(1998)中为我们留下一个永远难忘的背影。片中的成龙在将故事背景拉大到全球幅度的同时,依然能够在高科技支撑的西方“帝国主义”的丛林中一展拳脚功夫的魅力,不能不让人感到欣慰与满足。然而,影片结尾成龙面对六本护照时依然无法获知自我身份的文本表述,最终使“我是谁”成为香港这座城市在后“九七”时代以及全球化语境下由成龙所做的最后一次城市代言。同年,李连杰在主演了《杀手之王》(1998)这样一部平庸之作后,靠《轰天炮4》里面的反派一角杀入好莱坞,之后便沦为一个纯粹的打人工具,其作品水准一降再降。1998年之后香港的动作明星出现了青黄不接的局面。内地的吴京、赵文卓等动作演员尽管也在香港主演了《醉猴》(2002)、《生死拳速》(2000)等影片,但终究未见有所起色。2002年徐克在新作《黑侠II》(2003)中力捧新人安志杰,可惜徐克和袁和平这两位大师这次未能将安志杰的动作予以风格化,在《黑侠II》“软科幻”的背景中安志杰的动作多少显得有些柔弱无力。动作元素的衰落无论如何都是这十余年来香港电影的最大遗憾。回顾成龙电影和香港这座城市在这30年间走过的道路,可以说,从1978年的《醉拳》到1987年的《龙兄虎弟》,成龙的顽强拼搏代表了香港这座城市在1980年代的自信自足;从1993年的《重案组》到1998年的《我是谁》,成龙的恍惚困惑印证了香港这座城市面对“九七”的自我迷失;从1998年的《尖峰时刻》到2007年的《尖峰时刻3》,成龙在好莱坞影片里的失语象征着香港这座城市在全球化语境中的无所适从;而在2005年《神话》这样的影片里成龙特色的丧失恰好又对应着眼下香港这座城市于回归数年之后正在逐步失去她的本土特色。相比之下,《宝贝计划》(2006)不过是成龙将以往各种喜剧和动作桥段的一次冷饭热炒,却引发出观者的无比怀念。

第三节 英雄片与黑社会文化

从《英雄本色》到《辣手神探》,英雄片刻意建构的是一系列极具香港本土意识的浪漫悲情故事。这一系列影片将传统江湖文化中的“兄弟情义”

纳入到黑社会片这样一个现代文本当中,在一定程度上弥合了现代文明进程与传统文化生态之间所产生的裂隙。

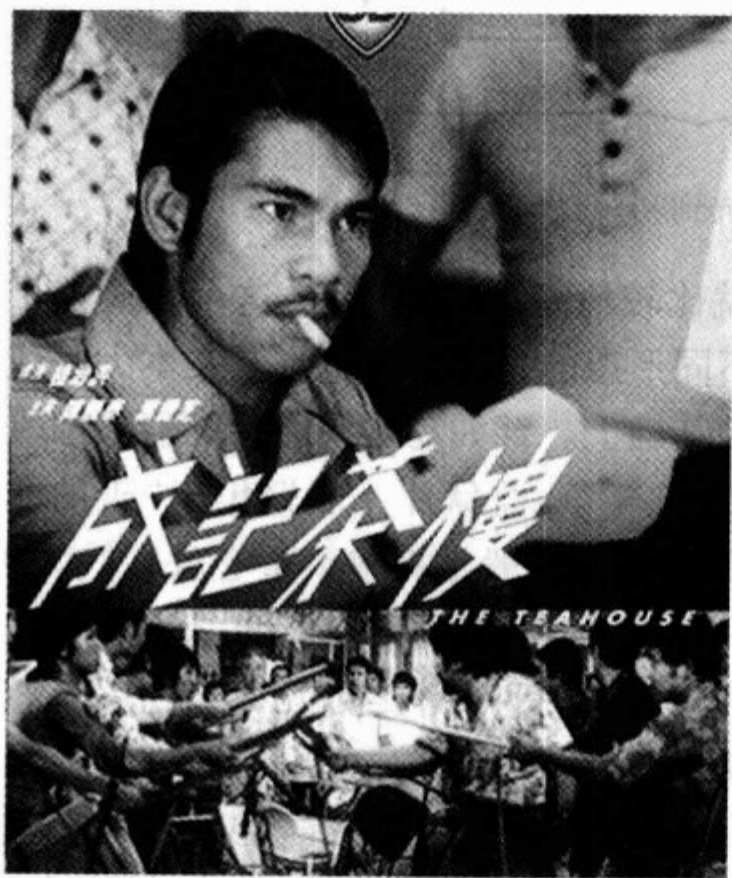
在2002年的《无间道》出现之前,香港警匪电影在叙事上普遍采用的是“善——恶”二元冲突的结构模式,具体的人物关系可以用这样一个图来表示:



这样一来香港警匪电影的版图就比较清晰了。应当说,这个图涵盖了绝大多数香港警匪片的形态。各种不同形态的香港警匪电影其文本大都建构在对这一框架进行某种简化处理的基础上。譬如动作警匪片一般集中表现“善的警察”同“恶的罪犯”之间的对抗斗争,监狱片一般聚焦于“善的罪犯”和“恶的警察”之间的对立冲突,黑社会片一般是将叙事重心放在“善的罪犯”与“恶的罪犯”之间的较量上。专门展现“善的警察”和“恶的警察”的影片我还没有见到过,只是在《龙虎风云》(1987)等少数几部人物关系相对复杂的影片当中涉及到过。以“善”作为终极指认对象的处理方式显示出香港电影在1980年代一以贯之的文化理念和价值诉求。在香港警匪电影里面作为正面价值被肯定的始终是人之间的情感,在警察片里面被肯定的是警察内心的正义感,在黑社会片里面被肯定的是男性之间的兄弟情谊,至于社会体制在这些影片里面往往是被否定、被嘲弄或者被忽略的对象。就作品比例来说,独具特色的香港黑社会片占到了香港警匪电影的大半。

黑社会文化可以说是香港电影文化的结晶,是香港电影文化中最具本

土特色、发展最为成熟的一脉。涉及香港黑社会的影片，我所见到的最早的当属1974年桂治洪在邵氏导演的《成记茶楼》（1974）和次年拍摄的续集《大哥成》（1975）。《成记茶楼》一片为我们提供了一个黑社会文化开始进入电影的雏形。影片中，由陈观泰扮演的男主角本是一个中规中矩的小生意人，经营着自己的茶楼，无意中和黑社会组织发生牵连，后来居然盲打误撞以假乱真，让黑社会老大以为他属于黑社会组织里的更高一辈。《成记茶楼》一片设定的这样一个“窥视”黑社会的视角对于观众无疑是具有一定吸引力的。在影片当中，黑社会被描绘成为隐蔽于现代都市当中的秘密组织，有着较为久远的传承，内部有着极其严密的等级制度，有着共同信奉的规矩道义，有着各种繁琐的礼节仪式。这样一个基本形态的设定成为日后香港黑社会片进行同类复制的一个重要模版。不过坦白来讲，这个故事显得有些拙劣。创作者是否出于电检的考虑而将男主角设定成一个黑社会组织的局外人，这一点我们不得而知。之所以说这部影片结构拙劣，主要在于它“出尔反尔”，在建构黑社会这样一个亚社会的同时又否定了它的周密性，试想，一个隐蔽的地下组织怎会连是不是自己都分不清楚？



桂治洪的《成记茶楼》（1974）是香港电影中较早触及黑社会题材的影片

自《成记茶楼》以后黑社会文化开始在香港电影中潜伏性地发展并日臻成熟。1986年出现的《英雄本色》以香港电影里面的黑社会文化作为原型，对黑社会片进行了大幅度的改写。吴宇森在北京电影学院做演讲时曾说，香港的黑社会片可以分成两种，一种是写实的，一种是非写实的。这样一种区分让香港黑社会片的形态清楚了许多。“英雄片”便是属于非写实类的黑社会片，这一影片序列以《英雄本色》（1986）为肇始，包括打着吴宇森作者标签的《喋血双雄》（1989）、《辣手神探》（1992）等，也包括一些英雄片的跟风之作，

如黄泰来导演、永盛、麦当雄两家公司合拍的《英雄好汉》（1987）、《江湖情》（1987）等。这类影片的特点是故事具有高度的虚拟性，以浪漫悲情的笔法表现黑道人物之间或者黑道人物和警察之间的男性情谊；片中的黑社

会多是黑道英雄们快意恩仇的活动背景,不是影片所要集中表现的对象。而写实类的黑社会片则起自《成记茶楼》、历经《我在黑社会的日子》,最后演变成《古惑仔》系列电影。总体上讲,非写实类的黑社会片重在写黑道上的孤胆英雄,推向极致的画面是他们持重型火力以一敌百,奇杀人骇杀人乐杀人妙杀人;而写实类黑社会片重在写黑社会这样一个现代江湖世界,描写它的内部格局及众生相,推向极致的画面是两大批人手持砍刀于街头械斗,在这里人数往往是决定双方胜负的关键,较少有展现个人英雄主义的机会,相对于英雄片来讲确实是“实”了许多——当然,这里所谓的写实指的是一种影片的创作取向和作品风格,不是指影片中的黑社会和现实世界中的黑社会之间的对应关系。

英雄片的出现和消失与吴宇森这个名字是休戚相关的。1984年,徐克在新艺城的大东家金公主的支持下创办了“电影工作室”,推出的《上海之夜》(1984)、《打工皇帝》(1985)、《刀马旦》(1986)等几部创业作屡创票房佳绩。而此时同样在新艺城麾下,被派往台湾拍喜剧电影的吴宇森却由于作品不卖座而抑郁不得志。两人相遇,英雄识英雄。1986年,徐克决定与吴宇森合作,一改以往的喜剧风格,拍摄一部以男性阳刚之美为主要商业卖点的现代枪战片。在当时喜剧电影充斥市场的情况之下,这无疑是一项大胆的举措。此时恰逢被称为“票房毒药”的周润发因事业上的失意而亟欲振作,三个人意气相通,翻拍了一部1967年龙刚的旧作《英雄本色》,不想影片在上映之后好评如潮,上映61天,票房收入34,651,324港元,创香港开埠以来最高纪录。《英雄本色》这部影片在1980年代香港影坛的位置就像是混沌效应里面的那只蝴蝶,自它以后,香港电影的整体形态开始由喜闹剧向悲情剧转向。一直到现在,《英雄本色》仍然是一部影响了一代乃至几代人的影片。

继《英雄本色》之后,徐吴再次联手于次年推出续集《英雄本色2》(1987)。影片虽然在剧情上显得牵强造作,却依旧在市场上大获成功。在《英雄本色2》之后,吴宇森进一步明晰化了自己的作者风格,于1989年推出影片《喋血双雄》。该片延续了《英雄本



《英雄本色》里面小马哥用钞票点烟的经典画面

色》中的男性情义抒写，并且将剧情进一步简化，场面更加火爆，风格上更加推向浪漫悲情。这部影片于次年成功打入美国电影市场，为吴宇森赢得了国际声誉。西方的电影观众纵然无法理解《喋》片中周润发与李修贤之间惺惺相惜的英雄豪情，至少也被片中行云流水般的枪战场面所折服。在拍摄完成《喋血双雄》之后，吴宇森自组公司于1990年完成影片《喋血街头》。该片以吴宇森年少时的所见所闻为依据，以1960年代末的香港和越南为背景，将战争动乱、男性友谊、个人成长等杂糅一处，构成一部颇具气势、带有史诗气质的英雄片。不过这部影片的问题在于，片中的纪实风格与以往英雄片惯常的浪漫格调发生严重冲突。影片中的这几位男主角究竟是超人般的英雄还是几个普通人？观看这部电影时似乎难以对片中的梁朝伟等人产生合适的定位。这或许是这部影片在当时叫好却不叫座，上映之后票房失利的原因之一。《喋血街头》失利后，吴宇森看清形势，改变策略，于1991年推出一部融动作、喜剧、男性情义、个人英雄主义为一炉的喜剧式英雄片《纵横四海》。该片一改过去压抑悲情的格调，将一个盗窃名画的故事演绎得天马行空挥洒自如。《纵》片中自始至终洋溢的浓郁浪漫的喜剧风格使之成为英雄片序列中的一部另类之作。该片也是1990年代初香港电影鼎盛时期的一个明珠，代表了那个时代香港电影的辉煌、香港社会的富足以及香港人的浪漫豪气。

1992年，吴宇森在离开香港之前拍摄完成了最后一部英雄片《辣手神探》（台湾片名《枪神》）。该片将以往的暴力风格几乎推向极致，而与之相应的男性情义抒写却出现了严重的脱节，二者之间的不协调使整部影片沦为了一场暴力堆砌。用一位台湾影评人的话说，“当无辜的病人成为活靶，牺牲于导演的暴力渲染时，我不禁怀疑导演的创作心态是否健康。”^①的确，这部影片无论是整体故事还是叙事节奏都显得生硬凌乱，其结果是我们时而觉得周润发的表演莫名其妙，时而觉得梁朝伟的表演过犹不及，统统无法让人产生认同之感。至此，《辣手神探》的成败参半为英雄片的热潮画上了一个并不完美的句号。此后吴宇森、周润发两位先后离开香港赴好莱坞发展。吴宇森在好莱坞有佳作《断箭》（1993）、《变脸》（1996）两部以及其后的几部失败之作；周润发则水土不服再未有所突破，这是题外话。在1986—1992年这几年间也出现过其他一些和吴氏英雄片相类似的影片，不过这些影片当中除了冼杞然导演的《兄弟》（1986），黄泰来导演的《英雄好汉》（1987）、《江湖情》（1987），张同祖导演、王家卫编剧的《江湖龙虎斗》（1987）等少数几部和吴氏英雄片水准略为接近之外，其他影片都差强人意，有些甚至粗制滥造。香港电影跟风英雄片不济，遂开始向写实类的黑社

会片发掘。至于王晶的《新英雄本色》(1994)、杜琪峰的《真心英雄》(1998),这两部水准虽接近《英雄本色》,但出现时间在英雄片已经退潮之后,其意义更多在于以单独一部影片对英雄片时代进行怀念与致敬,再未能掀起《英雄本色》那般波澜。

其实早在1979年吴宇森便曾拍摄一部古装武侠片《豪侠》,影片当中对于男性情义的抒写颇有张彻之风,遗憾的是,1980年代初香港电影的大趋势是这种悲情式的古装武侠电影已经过时,喜剧电影占据着香港电影市场的主流,并渗透到了香港电影的各种形态。为吴宇森所情有独钟的阳刚暴力美学、兄弟情义抒写等在此时难免生不逢时。所以在1980年代前半叶吴宇森只能憋着一口闷气给嘉禾和新艺城拍喜剧片。一个有趣的例子是吴宇森在1984年为嘉禾拍摄过一部悲情式的动作枪战片《英雄无泪》,嘉禾认为这部影片难以迎合市场而将其雪藏。到两年之后《英雄本色》大火,嘉禾这时候又趁机把《英雄无泪》这部影片推出上映。这也就是为什么在吴宇森作品年表中会有《英雄无泪》这样一部水准平平的影片跟在《英雄本色》后面的缘故。话说回来,武侠片在1960—1970年代经过了邵氏片场的流水线生产之后,到1980年代已经很难再有新意。于香港电影新浪潮中出现的徐克的《蝶变》(1979)、谭家明的《名剑》(1980)、程小东的《生死决》(1983)等寥寥几部武侠新作主要都是在表现形式上做文章,在张彻电影中被极力推崇的所谓兄弟情义到这里已经基本上被扬弃了。眼见重拾古装武侠无望,吴宇森最终选择了黑社会片,选择了用黑社会来替代江湖世界,用黑道大哥来替代侠士。顺着这一思路来看,我们不难发现英雄片和张彻式武侠片之间的对应和传承关系。

《英雄本色》开场,周润发扮演的小马哥戴着墨镜,拿起一张伪钞点燃香烟,这一纸醉金迷的画面在令观众如痴如醉的同时,早已忘了印制伪钞这一行为本身的犯罪性质;而小马哥帮助小贩躲避警察、与宋子豪之间孩童般的天真戏耍,更是平添了黑道英雄的亲和力,增强了黑道英雄的平民认同感。片中小马哥为朋友两肋插刀,小马哥的悲愤,小马哥的豪情,这些都使得《英雄本色》在上映之后在香港观众中引起巨大的反应,风衣墨镜一时间成了无数男性影迷的衣着时尚,“不许用枪指着我的头”、“我没做大哥很久了”之类的语言成为人们的口头禅。据说由该片所塑造的小马哥、宋子豪这样的黑道大哥形象甚至影响到了真正的黑社会成员。由《英雄本色》所产生的这样一种互动影响开始,吴宇森和香港观众共同建构出一个为此后英雄片所共有的叙事策略——将黑社会犯罪活动予以高度浪漫化的书写,同时将黑道英雄之间的兄弟情义进行“升格”处理,上升为高于一切的价值

指向并作为全片的叙事核心。从《英雄本色》到《辣手神探》，此一策略可谓一以贯之。这一系列英雄片的出现将香港黑社会片的创作水准推向了一个前所未有的高度。

在吴氏英雄片中，黑道英雄们衣冠楚楚风流倜傥，游走于钢筋水泥的现代丛林，杀人越货快意恩仇。在从事犯罪活动的同时，黑道英雄们恪守着盗亦有道的行为准则，身上具有古代侠士般义薄云天的崇高美德。康德说过，“友谊主要地是崇高感的宣泄”^②。在英雄片中，男性之间的友谊被推崇为一种至高无上的情感。《英雄本色》的结尾小马哥为了豪哥义无反顾地调转快艇返回码头；《喋血双雄》的结尾小庄为了死去的四哥扯掉吊臂拿起枪械杀出教堂；《喋血街头》的结尾阿B为了死去的辉仔驾车与阿荣猛烈厮杀。在英雄片中，兄弟情义总是与主角的种种过激行为缠杂一起，被抒写为一种极具浪漫、张扬和悲情色彩的事物。对黑道英雄的认同极大地满足了男性观众对于身份、地位、尊严的渴望；不求同年同月同日生、但求同年同月同日死这一男性永恒的梦想在英雄片中得到了彻底的释放与满足；而黑道英雄们舍生取义的壮烈之举更是迎合了男性观众对于英雄梦的渴求。黑道英雄们肆无忌惮的施暴杀戮和他们最终自毁的必然结局，在对观影者造成“震惊体验”的同时，使小马哥等人物成为1980年代后期香港社会中由电影缔造出来的文化图腾。

在英雄片中我们看到，香港这座1980年代末的现代化都市被改写成了一个没落的江湖世界。



《英雄本色》里面由狄龙和周润发塑造的香港黑社会形象

这个世界具有这样一些特点：黑夜似乎总是多于白天、地下车间似乎总是在制造犯罪、停车场似乎总是会发生枪战、黑夜中的码头似乎总是会有黑帮火并、警车似乎总是在火并结束之后才会姗姗来迟。

这个世界中的人与人之间，无论是警察和黑社会之间还是黑道人物之间，包括警察和警察之间，都始终处在一种紧张的对抗关系中。所有人都自私，所有人都势利，所有人都趋利避害，尔虞我诈，唯利是图。只剩下个别念旧的黑道英雄还信奉着传统的江湖道义，兄弟情义成为联系人与人的最后一丝情感的纽带。“我们可视类型电影不单只是一些电影工作者的艺术表

现而已,而是更进一步地认为它们是艺术家和观众为了颂扬集体价值和理念的合作结果。”^③从《英雄本色》到《辣手神探》,英雄片刻意建构的是一系列极具香港本土意识的浪漫悲情故事。这一系列影片将传统江湖文化中的“兄弟情义”纳入到黑社会片这样一个现代文本当中,在一定程度上弥合了现代文明进程与传统文化生态之间所产生的裂隙。换句话说,观众对于英雄片中兄弟情义的认同乃至顶礼膜拜,其暗含的前提恰是现实世界当中兄弟情义的缺失以及现代社会中人与人之间情感的淡漠和疏远——这一点不足为奇,主流商业电影永远都是现实世界当中人情冷暖的一个折射。电影中兄弟情义的至高无上自然折射出人们对于这样一种情感的渴求,同时也自然反证出这样一种情感在人们日常生活中的缺失。当小马哥与宋子豪在山坡上看着香港的夜景时,这一画面无疑充满了感伤的色彩。城市在时间之轴上日益走向繁华,而现代人却在这种日新月异中由于情感失落而感受着孤独的伤害。在这一时刻,影片中的宋子豪、小马哥,作为影片创作者的吴宇森、徐克,以及所有为影片所感染的电影观众,无疑都沉浸在这一臆造出来的江湖梦中,以此来遗忘这种伤害。

张彻先生在他的《回顾香港电影三十年》一书中曾表达过这样一个意思,大概是说,吴宇森电影是以往此类电影的集大成者;事物一旦发展到集大成,就距离终点不远了。张彻先生成书时间是1988年,此时正是英雄片最热潮的时候,其洞见之透彻实在令人钦佩。不过张彻先生没有考虑到的另外一面是,由武侠世界



由周润发塑造的小马哥这一悲剧英雄形象可以说承载了几代年轻人的梦想

到现代都市,这样一种时空背景的转换带来的不仅仅是要把刀剑变成枪械,把冷兵器变成热兵器,作为江湖文化核心价值理念之一的“兄弟情义”从武侠片转换到黑社会片,势必会带来一系列叙事逻辑上的诘难。武侠世界与生俱来的虚拟性特征到了黑社会片这里必然要被大打折扣。武侠世界里的人物杀上个把人,或者成了大侠或者成了强盗;而在当下世界里,不论你是想当大侠还是想当强盗,只要杀了人就必然要遭到法律的制裁。在张彻电

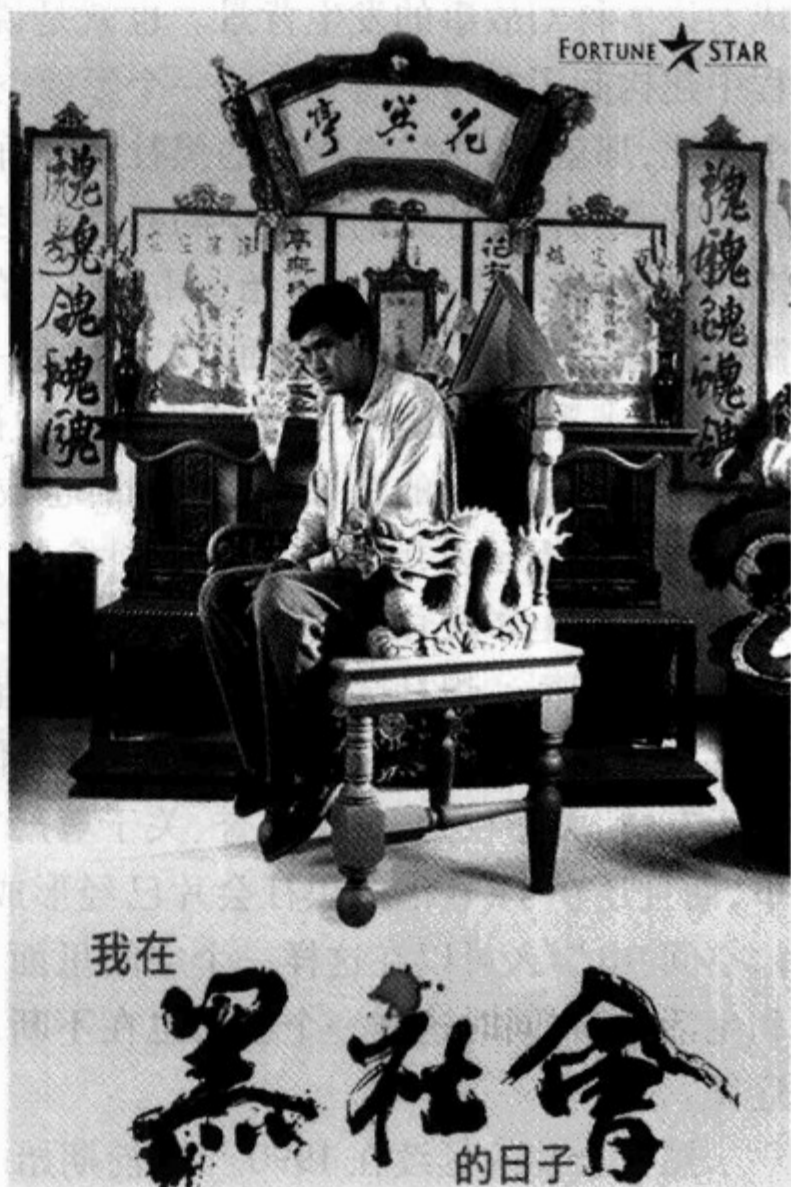
影中,男主角姜大卫、狄龙以及后来的陈观泰、李修贤等人动辄盘肠大战最后悲壮而死。在这些影片当中,置他们于死地的通常是江湖世界里的野心家或者当权者。在孤胆英雄和黑暗势力的对抗中,一般都不存在第三方的势力。因此,张彻可以前前后后将自己的电影拍了近一百部,邵氏可以将这一类的武侠电影批量生产了数百部之多。但是在英雄片这里,作为正面人物的黑道英雄最终也是悲壮战死,置他们于死地的同样也是黑社会这一江湖世界当中的“恶势力”,但是,故事发生的背景却是在现代都市。无论黑道人物再怎么英雄,法律作为现代都市的最高法则总还是要凌驾于他们之上。到这里就不能不说,张彻电影里姜大卫的死和吴宇森电影里周润发的死其实是不一样的。前者意在于片尾升华出一种悲壮效果,不是每一次都非死不可;而后者则完全是叙事的逻辑使然,只能一死。作为英雄,小马哥必须义薄云天;可是作为罪犯,他又必须被绳之以法。这样一来,唯一的叙事出路便只能是双方经过一场恶战之后,周润发饰演的黑道英雄暴亡,在一阵警笛声中警车姗姗来迟。

从1974年的《成记茶楼》到1986年的《英雄本色》,这期间香港电影的主流形态经历了由古装武侠片到喜剧功夫片再到现代都市喜剧的转变,其间出现的黑社会题材的影片并不见多。在这一点上,《成记茶楼》和续集《大哥成》似是香港黑社会片的早产儿。一直到英雄片的热潮兴起之后,这类以展现黑社会内幕——当然是作为一种电影文化——为商业卖点的影片才开始大行其道。同时,这类影片在定位方面还有一个创作技术层面的考虑。吴氏英雄片中豪气干云的兄弟情义抒写或许还比较容易模仿,但是像片中那些火爆而又优美的枪战动作场面则属于吴宇森独树一帜的暴力美学,这恐怕是令后来者难以望其项背的。于是,英雄片中涉及到的黑社会文化便成了集中刺激一些中小型电影公司创作神经的物事,致使黑社会文化在这些英雄片的跟风仿拍之作中被大大发扬,并且日趋成熟。在《英雄本色》之后出现的黑社会片,制作水准较高的一些如《龙之家族》(1988)、《我在黑社会的日子》(1989)、《朋党》(1990)、《冲击天子门生》(1991)、《庙街十二少》(1992)、《童党之街头霸王》(1992)、《醉生梦死之湾仔之虎》(1994)等,粗制滥造的则难以计其数。

《我在黑社会的日子》(1989)的整体视角和《成记茶楼》相仿。由周润发饰演的男主角本是一个白领,其父是香港黑社会组织里的老大。在父亲被害后,周润发由白转黑子承父业,负责起了社团的各种事务。影片从这里开始暴露出了香港电影惯有的于剧作方面的随意和草率。周润发进入完全陌生的黑社会社团之后既不是同这个世界格格不入,也不是反其道而行之

出奇制胜,而是时而对黑社会社团中的繁文缛节不知所措,时而又能够谈笑间化解各种纷争,真可谓是咄咄怪事。撇开这些不说,《我在黑社会的日子》这部影片和《成记茶楼》的相仿之处在于二者同样借助一个局外人的视点掀开了黑社会作为一个隐秘组织的大幕一角,让观众得以窥探到另外一个和现代社会迥然不同的秩序世界。而这一隐蔽的、自成秩序的地下世界又是无数黑社会片构建话语时不言自明的前提预设。有了这样的前提预设,黑社会片便可以走向高度的类型化与模式化,在故事上以黑社会成员为主角描写发生在黑社会内部的相互厮杀,并且将类似的故事演绎到成百上千次。这些高度类型化的黑社会片在制作上虽远不及英雄片精良,但因为通常都是用砍刀作为武器,所以动作场面往往比枪战更加血腥、更加暴力。尤其是此类影片中对于社团组织“内幕”的持续“曝光”大大满足了人们对于黑社会的想象;片中黑道人物集权力、地位、身份、力量、勇气、智慧以及江湖义气、兄弟情义于一身,在一些影迷眼里近乎是完美人格的化身;而影片中黑社会成员对于社会规范的肆意践踏,更是容易刺激和抚慰到一些于现实中受挫的观者的神经。因此,这类B级制作的黑社会片虽未能够占据市场主流,但却始终拥有一个较为稳定的受众群体,并受到这部分影迷的极度喜爱和推崇。又因其拍摄成本较低,因此一直是某些中小型电影公司的首选,在市场上片源不断。

大致来说,黑社会文化在香港电影中的成熟形态有这样一些特征:香港的黑社会由不同社团组成,规模庞大人数众多,所有社团均源于清朝年间开始出现的“反清复明”的秘密组织洪门,也就是天地会;每个社团里面都包括有龙头大哥、师爷、古惑仔等各种角色化和功能化的人物,各色人物之间有着不可逾越的等级,由此衍



我在

黑社会
的日子

《我在黑社会的日子》(1989)里面展现了诸多了黑社会仪式

生出作为社团最高会议场所的议事厅、解决社团之间过节的茶餐厅等功能化的黑社会空间；社团内部及社团之间有着各种隐蔽的、繁琐的礼节仪式，比如焚香入会、祭拜关公、各种手势暗语、象征身份的刺青纹身等。在这样一个背景空间下，黑社会片的叙事大多是社团之间争夺地盘、社团内部争夺大哥座位等，其表现方式往往是古惑仔们手持砍刀街头械斗，坚守江湖道义并顾及兄弟情义的“正面人物”在混战中将背信弃义的社团败类就地正法。在探讨香港黑社会片的空间问题之前我们先把黑社会片放一边，看一看好莱坞的科幻电影。科幻片作为好莱坞最为成熟的电影类型之一，其成熟的标志之一在于创造了一个独一无二的想象空间。这一想象空间的日臻完善与二战结束、冷战开始这一世界图景的演变是同步的。尤其是二战结束以后各种科幻怪兽片的兴起，在一定程度上构成了大众宣泄核恐惧以及冷战焦虑的一个通道。在这种互动的过程中，科幻片的叙事技巧日益走向纯熟，以技术文明为背景的那样一个汽车在半空中穿梭往来的未来都市，或者伴随着巨大的轰鸣声在太空中缓慢驶过的巨大的宇宙飞船，类似这样的画面成为许多科幻故事的发生背景。也就是说，科幻片在自我发展和完善的过程中建构起了为自己所独有的一个影像空间。之所以扯到这里是想要做一个类比，那就是，香港电影中的黑社会这样一个想象出来的影像空间，其性质和好莱坞科幻片中的想象空间有着一定的相通和相似之处。受英雄片热潮的刺激，香港黑社会片开始在市场良好的情况下进行类型复制，在类型复制的过程中走向叙事纯熟，而叙事纯熟的一个标志、一个前提以及一个后果便是“香港黑社会”这样一个虚拟世界的被建构和被完善。在影片当中不断被丰富和被完善的黑社会世界同时也成了其后出现的黑社会片中一些不言而喻的前提预设，强化着香港黑社会片的类型特征。作为最具香港本土特色的一种电影文化，香港电影中的黑社会已经具有了一种高度虚拟化和游戏化的特征。黑社会文化的意义和价值不仅在于它是一个臆想出来的现代都市里的江湖世界，由此可以让创作者们编造出一个又一个的关于忠义、关于友情、关于权力、关于名誉、关于尊严等等各种不同版本的现代江湖故事，而且还在于，香港的黑社会片已经形成了一个足够成熟、足够广阔的话语空间，电影人可以在这样一个空间里面尽情表达香港人自己的观点态度和生活体验，同时这样一个空间也在不断地折射和反射出香港社会的各种症候。

黑社会片的延续在1990年代前期始终是香港电影的一股潜流，这股潜流在1996年香港电影由盛转衰之际以古惑仔电影的形态浮出水面，并在“九七”前后经历了一番急遽的嬗变与阵痛，待后面详述。

第四节 香港电影中的“黄赌毒”

千术、灵异、色情,这些或许都属于难登大雅之堂的东西,但它们又统统都是世界各地的商业电影借以吸引观众的重要元素。在这些方面,香港电影中的千术片、灵异片、色情片可以说是独树一帜的。

1980年代被翻新了的香港电影其出现顺序依次是喜剧片、动作片、黑社会片和千术片。新艺城的出现将香港的喜剧片引向了现代都市喜剧;洪金宝、成龙等人把动作片从民初带进了现代香港;吴宇森的英雄片翻新了黑社会片;到1989年王晶的《赌神》再次翻新了千术片,由此掀起1990年代初一阵千术片热潮。赌或许是人类的天性,香港人尤其好赌。赌马在香港人的生活中占居的位置甚至比电影还要重要,所以后来有那句广为流传的“马照跑,舞照跳”的政治话语,这句话后来又在80年代末90年代初的很多香港电影里面经常出现。千术片^④满足的恰是人们这种嗜赌的天性。香港的千术片比起香港的黑社会片甚至还要更独特、更本土,在这类影片里面香港人仅凭几张扑克牌变来变去,竟然也能造出一副掌控全局、君临天下的气势。从1989年的《赌神》到1994年的《赌神2》可以说是香港千术片最辉煌的时候,这里面贡献最多的当然还是王晶。到1990年代中期以后,香港电影产业滑坡,王晶的千术伎俩也渐近技穷,黑社会片这边到这个时候还有古惑仔电影再掀热潮,而千术片这边此后基本上再没有过什么建树。

倘若撇开1980年代的时间范围来看的话,灵异片一直以来就是香港电影的一个重要组成部分,灵异元素跟喜剧、动作元素一样也一直都融在诸多的香港电影里面。1980年代最为显赫的灵异片自然是徐克的电影工作室在1987年推出的《倩女幽魂》。不过《倩女幽魂》对于灵异片的翻新跟前面的喜剧片、动作片、黑社会片和千术片有很大不同。前面说到的这些影片其翻新的显著特点在于对香港原有的电影形态进行本土化和现代化的改造上面,这样的翻新使这些影片在文本方面跟香港这座城市越来越密不可分;而《倩女幽魂》的翻新主要还是表现在类型方面,《倩女幽魂》系列以及随后出现的一些跟风之作在做技术革新的同时融入了多种类型元素,从而超越了以往灵异片的类型范畴,已经很难再把它和一般的香港电影中的灵异片相提并论了。要说灵异片在1980年代的翻新,倒是1985年的《僵尸先生》代表了灵异片里面僵尸片的一次翻新,由此在1980年代后期掀起了一阵僵



尸片热。遗憾的是这股僵尸片热并没有持续多长时间,到1990年代初已经走向了穷途末路。

至于色情片在1980年代到未见有多少起色,要等到1988年香港电影分级制度开始实行以后,到1990年代初以贩卖色情为主的三级片才开始一度盛行。这种盛行自然使1990年代初的香港色情片跟1970年代李翰祥的风月片、吕奇的艳情片之间有一定的传承关系,同时又有一定的改写以适应新的电影环境。香港电影中的色情文化自1970年代始,经过1980年代的潜伏期之后到1990年代很快发展得蔚为大观,各类奇技淫巧在这些三级色情片里面可谓层出不穷。而这股三级色情片热潮又和香港电影在1990年代初的产业危机密不可分,到1990年代中期香港电影产业下滑之后这股色情片的浊流也随之慢慢退却了。

总之越是靠近1990年代,香港的电影文化越是呈现出一种光怪陆离的景象。在今天看来,这种表象的背后肯定潜藏着巨大的产业危机,反过来说也正是这些潜藏的产业弊病造就了80年代末90年代初的香港电影特有的浮华景象。千术、灵异、色情,这些或许都属于难登大雅之堂的东西,但它们又统统都是世界各地的商业电影借以吸引观众的重要元素。在这些方面,香港电影中的千术片、灵异片、色情片可以说是独树一帜的。像这类影片给人的观影快感是不太需要分析的,或者更准确的说,其实是很难进行分析的,因为它们可能涉及到更多的是我们人类的心理机制和潜意识领域。

1. 千术片

赌的元素在香港电影里面由来已久,不过在1970年代以前一般都是融在古装片里面,尤其是在某些武侠片里面经常出现赌博的情节。到1970年代像李翰祥的骗术片、许冠文的《鬼马双星》(1974)之类的影片里面都涉及到了骗术、千术和赌术。尤其是《鬼马双星》将以往电影中作为批判对象的千术骗术做了正面化的表现,对个人凭借自己的小聪明来谋取私利、利己但不损人(至少是不损好人)的行为给予了一定程度上的肯定,可以说是大大迎合了香港市民的市侩和投机心理。但《鬼马双星》的重心其实并没有放在赌上面,而是重在表现投机取巧的小市民心理,并且带有一定的社会批判色彩。真正做到完全时装化和类型化了的千术片我所见到最早的应该是1976年程刚导演的《赌王大骗局》(1976)。比它早一年邵氏出品过张增泽导演的《大老千》(1975)和《恶霸》(1975)这两部千术片,因为具体影片我没有见到不好做评论。《赌王大骗局》这部影片跟《成记茶楼》(1974)有点像的地方在于二者同样作为一部首创式的电影,后者设定了黑社会社团这

样一个隐蔽的地下世界,而前者则虚拟了一个以赌为职业的隐蔽的大家族,片头部分详细介绍了这个专门钻研赌术、以赌为职业的沙姓家族从清朝延续至今的秘史。不同的是,《成记茶楼》中设定的黑社会社团的格局被日后的黑社会片完全继承了,而《赌王大骗局》中设定的这样一个家族式的赌博集团在日后的千术片里面基本上没有再出现过。1980年代初邵氏出品的千术片还有程刚导演的《流氓千王》(1981)、孙仲导演的《千门八将》(1981)以及王晶导演的《千王斗千霸》(1981)和《打雀英雄传》(1981)。在《打雀英雄传》中甚至还出现了和武术指导相类似的一个身份叫“赌术指导”,做“赌指”的两位名字分别是简而清和左明。不过“赌指”这样一个特殊身份在日后的千术片里面也基本没有再出现过。

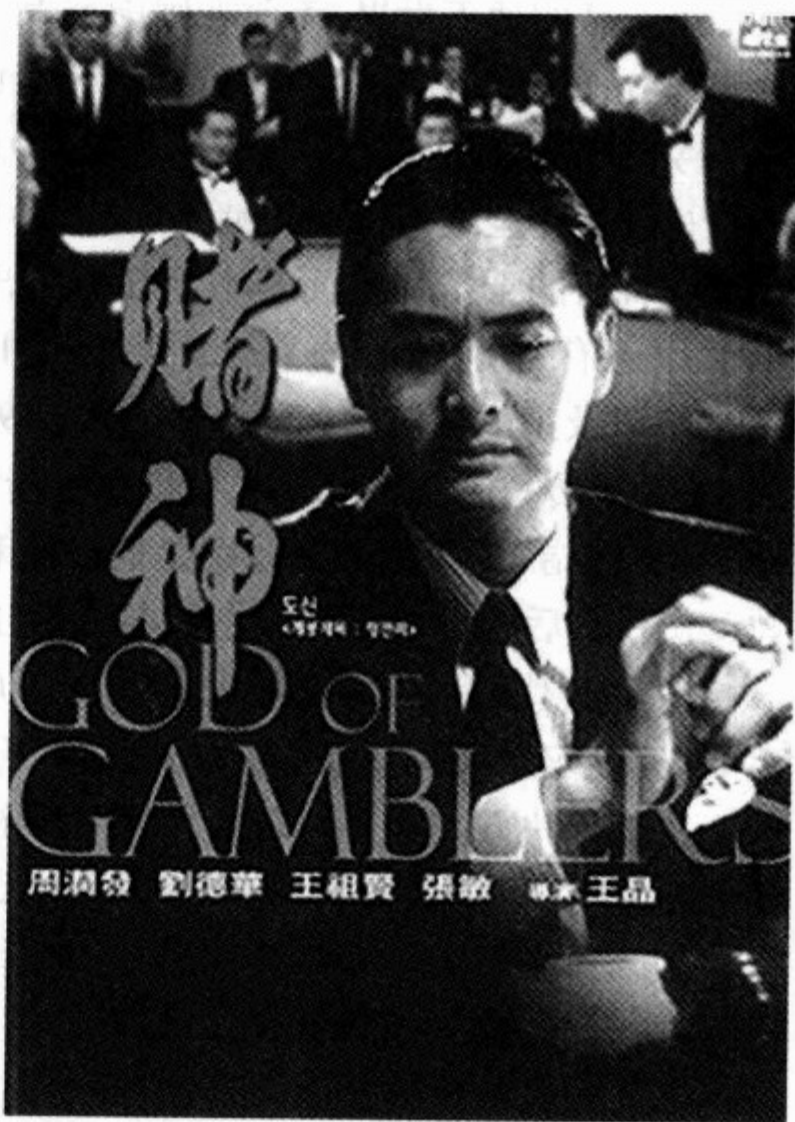
1980年代的动作片在成龙的引领下屡创新高,与此同时,作为市场主流的电影形态经历了由喜剧片向英雄片再向千术片过渡的这样一个类型交替。在英雄片方兴未艾的时候,一部《赌神》(1989)掀起了千术片的热潮。这部影片可以看作是一部千术片里面的《英雄本色》。英雄片相对于黑社会片的改写在于弱化了对黑社会社团组织这样一个亚社会的“纪实性”描写,将所有的关注点都聚焦在小马哥这类黑道人物的个人英雄主义和他们彼此之间的兄弟情谊上面;而《赌神》更是索性抛弃了《赌王大骗局》里面的世界设定,全力展现周润发饰演的赌神高进的个人魅力。在以往的千术片里面,作为主角的老千们多属于一种社会边缘人物,即使把他们作为英雄人物来进行正面表现,也属于大隐隐于市并且不大能见得光的一类人物。而在《赌神》里面作为主角的赌神高进完全是一介社会名流,在赌术方面也超出了凡人的能力界限达到了神乎其神的境界。影片中的某些情节还交待了高进赌博的方法,像开场和日本高手抢麻将牌的一段,无非是在洗牌的时候记住了每一张牌的位置;有些地方则完全超出了合乎情理的范畴,比如像高进变牌之类的把戏便显得比魔术还魔术,这种虚化的处理方式在很大程度上增强了千术片的吸引力。赌片里面最激动人心的时刻统统都是结尾处两大高手在赌场上的对决。在《赌神》里面设定的结尾仍然是十赌九骗,差别只在于看谁的千术和骗术更为高明。最后高进的隐形眼镜在“科技”方面打败了赌魔戴的已经过了时的眼镜,高进由此博得了赌场上的最后胜利。

《赌神》在1989年这一年轻松成为年度票房冠军,并且催生出了第二年的票房冠军《赌圣》(1990)。一向擅于偷师的王晶这一次反被别人偷了师,刘镇伟和元奎以《赌神》为蓝本照虎画猫,打造出赌圣这样一个和赌神形象截然相反的“反英雄”形象。影片中,周星驰饰演的从内地来的星仔天

赋异能，能用特异功能把一张纸牌放在手中“搓”成自己想要的那张牌。《赌圣》这部影片既是千术片的一次翻新，又是周星驰“无厘头”喜剧的首创，同时还是1990年代初香港电影中出现的“内地热”的肇始，在今天看来尤其具有多重读解的意义。像《赌圣》里面特异功能这样一个荒诞不经的桥段设计在当时为何会被广为接受？这些问题待下一章再详加探讨。《赌圣》大火之后，王晶马上再反抄一笔推出《赌侠》（1990），给《赌神》里面刘德华饰演的高进的徒弟小刀起了个赌侠的名号，在影片里面跟周星驰饰演的赌圣联手对敌。最后《赌侠》以仅次于《赌圣》的成绩位居

1990年这一年的票房亚军。不过总的来说，赌侠的身份定位类似于社会管理层的白领，既不像赌神那般高得令人难以望其项背，又不似赌圣这般草根无赖得可爱，其形象始终都比较模糊。

有了《赌神》、《赌圣》、《赌侠》这三部现代气息十足的千术片奠基，千术片在1990年代初风光一时，出现的跟风之作有黄鹰^⑤编导的《赌王》（1990）、刘镇伟编导的《赌圣》续集《赌霸》（1991）、王晶编导的《赌侠II之上海滩赌圣》（1991），其他还有《赌尊》（1991）、《神龙赌圣之旗开得胜》（1994）、《地下赌王》（1994）等，就连黄百鸣的东方电影公司在这时期也跟风拍摄过一部《千王1991》。这股赌片潮淹没了永盛公司比《赌神》略早推出的一部同样由王晶创作的千术片《至尊无上》（1989），永盛公司之后又推出了续集《至尊无上II之永霸天下》（1991），由日后再度和向华强合作的杜琪峰执导。这两部《至尊无上》在风格上都显得惨烈肃杀，和明亮高调的《赌神》系列差别很大，在这股赌片潮中显得较为另类。自《赌神》以后，向华胜、向华强兄弟的永盛公司开始日益成为80年代末90年代初的风头最劲的一家电影公司，制作的多是一些充满纸醉金迷色彩的影片。当年邵氏



影片《赌神》（1989）在当年掀起一阵赌片热潮

的宣传语是“邵氏出品，必属佳片”，新艺城的宣传语是“新艺城出品，观众有信心”，而永盛的宣传语是“永盛出品，充满娱乐性”。像钞票、美女、赌场、黑社会这些元素一直都充斥在永盛出品的影片里面，而王晶在这段时间里跟永盛的合作也可以说是如鱼得水。永盛的老板向华强更是因出演了《赌神》系列里面枪神龙五这一角色而成为日后经典。到1994年，由王晶和周润发再度合作，永盛公司重磅推出了《赌神2》（1994），这部影片把1990年代初的这股千术片热推向了又一新的巅峰。

《赌神2》恰好诞生在1994年香港电影产业开始由盛转衰的这样一个时间点上，这部影片的豪华和气势也代表了香港电影于1990年代初正在经历的这样一个尖峰时刻。影片开场，赌神高进隐居在法国的一处山庄别墅，过着世外桃源般的生活。台湾人仇笑痴的闯入打破了这里的宁静生活，赌神被迫再度出山。在赌神由内地辗转到台湾的这段经历里面加插了许多王晶最为擅长的调侃恶搞，比如把当时震惊一时的千岛湖事件改成发生在千岛湖的黑帮仇杀，不断地丑化内地公安，反复拿“六四”事件、内地和台湾的政治斗争开玩笑。最后赌神在台湾东湖帮仇笑痴的地下赌场和仇笑痴赌场对决，黑白两道的人全都到齐，这一亦真亦幻却又充满气魄的场面显示出香港电影在这一时刻的风光无限。而赌神这一次的出奇制胜则是源自于已经设了一年之久的一个局，最后赢的更是气宇非凡。在今天看来，《赌神2》结尾时赌神高进回头向观众挥手作别的动作多少有些像是香港电影的这样一个巅峰时刻也在和它的影迷挥手作别。曾有位台湾学者不负责任地说《赌神2》是一部香港人和内地人合伙欺负台湾人的影片，这样的读解在我看来有点敏感到“无厘头”了。如果仅凭影片结尾香港赌神大败台湾高手就下这样的判断的话，那么又如何解释《赌圣》里面最后是周星驰代表台湾赌王打败了香港赌王？

和所有类型片一样，千术片在结尾处也需要出现一个高潮段落。如果说动作片的高潮戏主要是斗勇的话，千术片的高潮戏就主要是斗智了。观众最大的兴奋点在于看到主角在身陷绝境的时候居然还能够



《赌神2》结尾时赌神高进回头向观众挥手作别的动作，在今天看来，多少有些像是香港电影的这样一个巅峰时刻也在和它的影迷挥手作别

再出奇招反败为胜，这永远是观众欣赏千术片最大的快感来源。这也就决定了千术片的创作者们必须绞尽脑汁来想出各种各样的千术伎俩，以此来炮制结尾处的高潮段落。遗憾的是，王晶的才气在《赌神2》里面喷薄而出之后，便和香港的电影产业一样开始一路走下坡。小成本制作的《赌圣2 街头赌圣》（1994）尽管格调低俗，但娱乐水准尚佳，到《赌神3之少年赌神》（1996）便开始稍显凌乱。《赌侠1999》（1999）试图转换思路，尝试着从普通人的角度演绎千术片但做得相当不够彻底，到后半段又回到了老路上来。而且这种后面加一个年份做出来的片名已经显出创作者的疲态。《赌侠大战拉斯维加斯》（1999）则满是胡搞乱闹，最后刘德华饰演的赌侠做了一个假的房间来骗取万梓良的保险箱密码，这个桥段完全是王晶当年的《千王斗千霸》（1981）里面情节的原样照搬。到后来王晶推出的《千王之王2000》（1999）、《赌圣3 无名小子》（2000）、《千王之王2003》（2003）都乏善可陈，显示出创作者的江郎才尽。王晶和程小东合作的《中华赌侠》（2000）同样有失水准，所有的创作者似乎都显得不在状态。近两年王晶又推出的三部《雀圣》，其中除了《雀圣2 自摸天后》（2005）水准尚可之外，其他两部都相当劣质。杜琪峰的《呖咕呖咕新年财》（2002）比起王晶的《雀圣》来已经强了许多，但总的来说还是新意不大。除了王晶、杜琪峰之外，近年来香港的新生代导演基本上没有人再创作过千术片。千术片这样一个香港电影中极为独到的片种眼下已经走到了山穷水尽的地步，这多少是一件令人痛心的事情。

2. 灵异片

香港的电影文化历来杂糅，诸多文化原型都难以追本溯源；而来自古今中外的各种文化因素在香港电影中似乎从未显示出过水土不服——这或许正是香港电影乃至香港文化的最为厉害之处。灵异文化向来是香港电影中颇为重要的一支，也是过去我们研究得最少的一支。由于灵异文化涉及到的内容相当芜杂，而在我们内地由于特殊的历史原因这些东西曾经被当作是封建迷信彻底地清剿过，所以涉及到灵异文化的电影对我们来说可能会有一些接受方面的困难。近几年由于网络文化的发展灵异小说开始慢慢流行起来，其实在香港电影里面这类东西早就已经发展得相当成熟。

当然，从科学的角度讲灵异文化涉及到的内容自然都是荒诞不经，但这类文化却为我们提供了一个相当广阔的想象和娱乐的空间。武侠片里面的飞檐走壁、飞天遁地一类的想象同样也是没有科学道理的，但只要放到武侠文化里面便可以自圆其说。同样的，道士打鬼、僵尸咬人一类的东西尽管纯

属于虚乌有,但只要放在灵异文化的语境里面却都属于一套相当完备的体系。在已经是21世纪的今天,从科学的角度对灵异片进行否定在我看来实在是全无必要;能体验到这类影片的娱乐性自然可以体验一番,至于体验不到者擦肩而过漠然视之也便罢了,大可以不必站在科学立场来对一种电影现象进行否定批判。由于灵异文化在香港电影里面发展得相当驳杂,里面牵扯到的古今中外各种文化原型又相当的复杂,纵使看完所有涉及灵异文化的香港电影也未必能够理出多少头绪出来。这里仅以我看过的一些1980年代以后出现的香港灵异片作为研究重点,提出几个香港灵异片中经常出现的元素——鬼、法术、僵尸来做一一阐述,算是我本人做的对香港电影中灵异文化的一点初探。

鬼片是一个会让我们很多内地观众觉得有点匪夷所思的片种。通过跟其他一些地方的影迷或者电影人交流,我们可能经常会有这种感觉,就是在类型电影相当成熟的地方,人们对于电影的理解跟我们这些处在没有类型概念的电影环境里的人往往会有很大的差异。像有一次我和香港导演李力持聊天,初来内地的他很兴奋地说自己想要拍一部鬼片,我说内地这边没有鬼片,李力持导演很诧异地追问,你们都不看鬼片?你们看不懂鬼片?一时之间我不知该如何解释才好。对于香港的电影创作者以及香港的电影观众来说,鬼片或许是可以跟警匪片、武侠片等一起相提并论的一个类型片的概念,而对于我们来说,可能首先感觉到的是这类东西的荒诞不经由此觉得没办法接受。实际上鬼文化自有其相当久远的发展历史,我们熟悉的《聊斋志异》、《阅微草堂笔记》不都是以鬼故事为主的文学作品吗?早在1930年代的上海电影里面鬼片就已经成为一个相当成熟的电影类型了,只不过1949年新中国成立以后这类影片成了被清剿得最彻底的一个片种,一直到现在也没有再出现过。近年来偶尔有几部内地电影打着恐怖片的噱头试图吸引观众,但终归还是不敢把真正的“鬼”给它在银幕里头放出来。其实对于喜欢看鬼片的观众来说,这种观影心理是大大值得研究的。当银幕上有鬼出现时,观众无论是认同那些可怜的女鬼还是认同那些铲除恶鬼的道士,在这个时候获得的很可能都是一种对于死亡的安全体验,更何况我们的电影创作者还可以为我们创作出各种曲折动人、怪力乱神的鬼故事出来。

对于香港电影来说并不存在1949年这样一个断裂,反倒是在这以后从内地来的电影人丰富了香港的电影文化。虽然鬼片从来没有像武侠片那样辉煌过,也没有像日后的黑社会片那样风光过,但是在整个香港电影的历史里却一直都是一股长存不灭的潜流。以“鬼”字在《香港电影大全》的片名栏里做检索,会检索出一长串影片出来,不仅数量多,而且分布得相当均

匀,基本上没有在哪一个时期中断过。不过1970年代以前的鬼片还是以粤语片居多,这类影片我目前还难以有进一步的深入了解。像李翰祥的《倩女幽魂》(1960)其实更多是一部写情写义的古装片,和一般的鬼片差别还是比较大的。到1970年代以后邵氏开始染指灵异片的创作,在目前看到的邵氏影片里面涉及到法术尤其是邪术的影片不少,真正在“鬼”上面做文章的反倒不多见。进入1980年代,喜剧片、动作片、黑社会片、千术片等各种形态的香港电影都先后经历过了样式翻新,灵异片也受到了一定的影响,早期出现了许鞍华的《疯劫》(1979)、《撞到正》(1980)这两部全新风格的涉及灵异文化的影片,也出现了像洪金宝的《鬼打鬼》(1980)、《人吓人》(1982)、《人吓鬼》(1984),袁和平的《奇门遁甲》(1982)这一类属于1970年代末喜剧功夫片变种的影片,同时还有新艺城出品的《小生怕怕》(1982)这样的喜剧鬼片,但总的来说灵异片在1980年代初还是没有形成气候。

在进入1980年代以后灵异片发生的变化不像是喜剧片、黑社会片这些属于自身的类型翻新,倒更像是其他形态的电影在借用灵异片的元素拿来以为己用。像黄百鸣的《开心鬼》系列可以说是继《小生怕怕》之后新艺城喜剧向鬼片的一次吞并。虽然黄百鸣在片中一直扮演一个穿清朝官服的鬼,但已经完全没有一般鬼片里面的那种鬼魅气息,所有的鬼片元素在《开心鬼》里面都只是用来炮制喜剧笑料而已。关锦鹏的《胭脂扣》(1988)算是一部借了鬼片形态的文艺片,和捉鬼打鬼这类的鬼片差别很大。《倩女幽魂》更是一个超越了一般鬼片的超类型的电影系列。这一系列包括《倩女幽魂》(1987)、《倩女幽魂2之人间道》(1990)、《倩女幽魂3之道道道》(1991),全部由徐克监制、程小东导演,徐克的电影工作室出品。《倩女幽魂》系列影片融女鬼、树妖、山怪、道士、武侠、情爱等多种元素于一炉,将人鬼之恋演绎得格外凄美动人。影片不仅在技术方面超出同时期的香港电影一大步,而且在画面造型各个方面都显得古典唯美,丝毫没有一般鬼片里



徐克的《倩女幽魂》(1987)在当时引来许多跟风之作

那种污浊腐烂的气息。《倩女幽魂》之后出现过《金燕子》(1987,钟楚红主演,非张彻执导的那一部)、《画中仙》(1988)、《千年女妖》(1990)、《追日》(1991)、《魔画情》(1991)等为数不多的几

部跟风仿拍之作,但这类影片终归还是不易模仿。到1997年徐克的电影工作室又推出过一部名为《小倩》的动画版的《倩女幽魂》,这部动画片至今仍代表着香港动画电影的一个高度。

鬼在电影里面一般有两种形态,一种是像小倩这种美丽善良的女鬼、冤鬼、怨鬼,一种是专门害人的恶鬼、厉鬼。像这类恶鬼在很多鬼片里面是见人就杀的,一般人又奈何他们不得,必须找专门的术士来对付他们。于是但凡鬼片一般都要涉及到如何打鬼,打鬼便自然要涉及到相应的专业人员,就是身穿道服、手持木剑、开坛做法念念有词的道士。打鬼道士里面给人印象最深的或许是《倩女幽魂》里面午马扮演的燕赤霞。其实从造型上讲燕赤霞已经和传统的道士形象相去甚远。香港电影里面打鬼打得最多的恐怕没有人能够超过林正英,他曾在多部灵异片里面饰演道行高深的道士,尤其是一眉道长九叔的形象相当得深入人心。可以说,林正英之于道长简直就像关德兴之于黄飞鸿一样经典。只可惜林正英本人45岁便与世长辞,据说是酗酒过度所致。道士在降妖除魔的时候自有一套相对完善的法术体系,比如用蘸了鸡血的墨斗可以打僵尸,用什么样的符可以制服什么样的鬼,这里面都有相当复杂的说法和讲究。这些东西大部分都源自于芜杂的道家文化,而香港电影涉及到这些东西时永远都是一鳞半爪,非得专门去钻研道家的原始典籍才有可能通盘了解。近年来灵异小说在内地开始流行,像燕垒生写的《道可道》、《贞观幽明谭》等灵异小说里面都涉及到了相当多的道家文化。

在法术的范畴里面,道家一般都还是属于名门正派。香港电影里面有相当多的电影涉及到一些旁门左道的邪术,甚至有不少灵异片涉及到的既不是鬼也不是僵尸,而是专门讲这类邪术。较早的像何梦华导演、邵氏出品的《降头》(1975)便是一部专门讲降头术的影片。片中恬妮饰演的女主角为了让狄龙爱上自己,请来谷峰饰演的降头师傅给狄龙施了降头术,狄龙被人施了降头之后完全被对方控制,幸亏最后一位好心的降头师斗法胜过谷峰才救了狄龙。这类电影里面把降头设定成是一种源自泰国的秘术,有专门的降头师研究这样的东西;降头师跟道士一样都属于术中之人,但总的来说降头术比道术要邪很多、阴暗很多。在降头术里面跟武术招式一样有各种各样的手法,比如一旦得到某人的毛发、鲜血等物便可以控制这个人,这是最为常见的一种降头术。最残忍的降头术叫做飞头降,有降头师在斗法的时候眼见不敌对方,便会狠心把自己的头割下来,被割下来的头会飞过去和对方同归于尽。在桂治洪导演的《魔》(1983)里面便出现了这一不堪入目的画面。桂治洪在邵氏的时候还执导了《邪》系列,分别是《邪》(1980)、

《邪斗邪》(1980)、《邪完再邪》(1982)。由桂治洪创作的和《魔》形态差不多的影片还有《尸妖》(1981)、《蛊》(1981)等,这些影片里面都充满了各种让人反胃的画面——这也算是实验电影的一种吧。关于降头的影片在1990年代还出现过一部三级片叫《南洋十大邪术》(1995),由三级片资深导演钱文锜执导,讲的是一个泰国的降头师用降头术报复几个香港人,最后自己反被降头术控制的怪异故事。王晶编剧、袁祥仁执导的《妖怪都市》(1992)里面还让一对男女降头师死后变成一个更厉害的阴阳师。到2007年香港导演邱礼涛又将这种降头片翻出来拍摄了一部名为《降头》(2007)的影片,片中动用电脑特技来制作飞头降等各种残忍画面,但就想象力而言还是不如桂治洪的那部《魔》来得更为彻底。



桂治洪的《魔》(1983),此类影片里面充斥着许多令人反胃的画面

和降头术经常相提并列的另一种常见的邪术是蛊术,相传是云南苗族的一种邪术。关于蛊术我委实了解得不多,桂治洪的《蛊》的数码修复碟在2007年下半年将会面世,到时候或许可以帮助我们揭开这一邪术的神秘面纱。我看到的蛊术大都是利用一些有毒的动物来致人于死地。蛊术和降头术一样经常搞出一些让人反胃作呕的画面,降头术经常是把各种污秽之物混杂在一起,而蛊术一般多用蝎子、甲虫、蚯蚓一类的东西来施法。这类元素倒也不一定只出现在像《魔》或者《蛊》这样的cult电影里面,在《笑傲江湖》(1990)里面便涉及到了蛊术,只不过没有大肆渲染而是点到为

止。邪术再推而广之一点便是邪教,这类影片在香港电影里面也偶尔有之,像《魔唇劫》(1991)、《天地雄心》(1997)、《邪教档案之末日风暴》(1998)等便属于这一类,这些影片给人的感觉都相当的怪异。

鬼片和僵尸片都可以看作是灵异片的亚类型。鬼也好,僵尸也好,这类文化原型的存在原因肯定是多元的,但有一点应该是共通的,就是人们潜意识里对于死亡之后一种“无”的状态的恐惧和难以接受,由此产生人在死亡之后各种生命状态的想象。僵尸这样一种文化原型最早出自何典笔者无

从知晓。关于僵尸的形成我看到的大概有两类,一类说尸分为死尸和僵尸两种,人死时有一口气未能咽下去死后便会成为僵尸,这种僵尸通常见人就咬;另一类是某些旁门左道的术士可以用邪术把新死的尸体变成僵尸,然后指挥他们去做某件事情,像广为流传的湘西赶尸便属于这一种。香港电影里面的僵尸一般都有这样一些共同特点,比如都穿着清朝官服,白脸,獠牙,双臂平举向前,双脚并拢靠跳跃行走。僵尸的力气通常都比一般人大,见人即咬,被咬的人中了尸毒之后也会慢慢变成僵尸。人遇到僵尸时如果屏住呼吸的话就不会被僵尸发现,道士通常用桃木剑、墨斗线、黄纸符和糯米来对付僵尸。香港电影里面的僵尸为何都穿着清朝官服,这是一件让我困惑不解的事情,只是因为这些僵尸片的故事背景都是清末民初还是另有说法,待日后详加考证。总之因为有这种种设定,所以僵尸片在融入动作元素的同时又可以创造出一些别开生面的喜剧场景,因此一直是香港电影中的一种亚文化。

最早的僵尸片是哪一部难以考证,但可以肯定早在1930年代的上海电影中便已有出现。在《香港电影大全》里面以“僵尸”二字做关键词检索,便可以检索出《午夜僵尸》(1936)、《鬼屋僵尸》(1939)、《三千年地底僵尸》(1939)、《僵尸拜月》(1958)、《僵尸复仇》(1959,邵氏出品)等。其他片名中带有“行尸”、“尸变”、“赶尸”一类的有不少也应该跟僵尸有关。邵氏在1974年还跟英国咸马电影公司(Hammer)合作过一部《七金尸》(1974),让中国的僵尸和西方的吸血鬼在片中相遇,不过影片效果一般,市场反应也不甚理想。1970年代末1980年代初僵尸片曾经作为功夫片的一个变种存在过,这一时期出现了刘家良的《茅山僵尸拳》(1979),洪金宝的《鬼打鬼》(1980)、《人吓人》(1982)、《人吓鬼》(1984)等影片,但未能成气候——香港电影有时候对鬼和僵尸也不做太严格的区分,很多名字里面带个“鬼”字的电影其实里面出现的并不是鬼而是僵尸,在洪金宝的这几部灵异片里面出现的到底是鬼还是僵尸也是比较混乱的。到1985年洪金宝的宝禾公司出品了由洪金宝监制、刘观伟导演的《僵尸先生》,这部影片在当时算是制作规模比较大的一部僵尸片,不仅有洪家班做武术指导,而且还加入不少喜剧段落。林正英在这部影片里面开始饰演法术高深的道长,林正英的徒弟许冠英被僵尸咬到之后逐渐变成僵尸的一段充满了喜剧性,而另一个徒弟钱小豪遇到女鬼产生人鬼恋的一段在情节上酷似日后风靡一时的《倩女幽魂》(1987)。《僵尸先生》以2000万的票房成绩排在了《福星高照》、《夏日福星》、《警察故事》、《龙的心》之后居1985年年度票房第五位,这应该是香港电影史上僵尸片的最好成绩了,这一年也可以说是洪金宝最为风光的一年。



影片《僵尸先生》(1985)掀起过一阵僵尸片热,其实这类影片的本质仍然是1970年代末的功夫喜剧

像是《外星人 E. T.》的僵尸版。《僵尸家族》不仅在香港票房大好,而且在日本更是受到了意想不到的欢迎。不过,在小僵尸身上找童趣,用僵尸和儿童之间纯真的友情来煽情,在我这个对僵尸文化缺乏认同感的人看来终归还是有些心底发痒。到1988年宝禾公司再推出《僵尸叔叔》,在票房上差强人意。这三部僵尸片全部由刘观伟执导,算是在这股僵尸片热潮中出现的最为经典的三部僵尸片。在《僵尸先生》之后出现的僵尸片还有《僵尸翻生》(1986)、《茅山学堂》(1986)、《灵幻先生》(1987)、《一眉道人》(1989)、《僵尸医生》(1990)、《尸家重地》(1990)、《鬼咬鬼》(1990)、《僵尸福星仔》(1991)等。这时候的僵尸片有些急于求新求变,往往在一部僵尸片里面融入各种不同的灵异片元素,像洪金宝的宝祥公司出品

《僵尸先生》的票房大热掀起了1980年代后期的一阵僵尸片热潮。这些僵尸片其实在很大程度上是1970年代末喜剧功夫片的一个变种,二者同样都是以清末民初作为故事背景,里面同样有滑稽顽皮的徒弟和同样不太严肃的师傅,同样有一场接一场的打斗。加入僵尸以后,僵尸本身的特点又为喜剧和动作增添了不少可供继续开掘的空间。洪金宝的宝禾公司在《僵尸先生》市场成功后的第二年又推出一部《僵尸家族》(1986)。这部影片将故事背景转换到了现代化的香港都市,并且第一次给僵尸这一形象赋予了人的感情,小僵尸逃出教授魔掌和几个儿童产生友情的段落极



《僵尸家族》(1986)在桥段上似是借鉴了《外星人 E. T.》,但对于内地观众来说恐怕不会有太多人觉得那是一个可爱的小僵尸

的《鬼咬鬼》便融合了僵尸、女鬼、道术、蛊术、降头等各种元素,而像《一眉道人》等影片里面更是把中国僵尸和西方文化中的吸血鬼融在了一起以此来招徕观众。1991年黄鹰自组的“鹰电影”公司还推出过一部刘伟强执导的《僵尸至尊》(1991),1992年刘观伟又在叶荣祖的万里公司执导过一部《新僵尸先生》(1992),不过到1990年代这股僵尸片热已经基本退潮,此后陆续出现过《音乐僵尸》(1992)、《湘西尸王》(1993)等僵尸片,但基本上都反响平平,未能再掀起过热潮。

香港擅长拍摄鬼片的导演除了刘观伟以外,1980年代较为重要的还有于仁泰、刘镇伟等人。于仁泰先后在新艺城、德宝等公司执导过《追鬼七雄》(1983)、《灵气逼人》(1984)、《猛鬼佛跳墙》(1988)等鬼片,这里面数《灵气逼人》阴气森森水准最高,日后于仁泰又在黄百鸣的东方公司拍摄了两部鬼魅妖异的武侠片《白发魔女传》(1993),然后西征好莱坞拍摄了《鬼娃新娘》等恐怖片。刘镇伟在1980年代后期初当导演执导过《猛鬼差馆》(1987)、《猛鬼学堂》(1988)、《猛鬼大厦》(1989)等鬼片。“猛鬼”系列借助1980年代流行的拍档喜剧模式,配合各式各样的中西鬼片元素,成为警察僵尸大斗法的惊悚搞笑喜剧,和林正英主演的民初背景的僵尸片大异其趣。到1990年代各种成熟形态的电影类型想要再有所创新,有不少都向灵异片取经,这时期出现的像《监狱不设防》(1990)、《猛鬼霸王花》(1990)、《五福星撞鬼》(1992)、《神探POWER问米追凶》(1994)、《鬼巴士》(1995)等便都是很明显的例子。香港的灵异片真正开始向惊悚恐怖片方向发展的时间相对较晚。1990年代真正地道的、阴气森森的鬼片应该算是钱升玮执导的“数字”系列。从1993年到1999年,当年执导过《霸王花》系列的钱升玮差不多以每年一部的速度拍摄制作了《七月十四》(1993)、《正月十五之一生一世》(1994)、《二月三十》(1995)、《七月十三之龙婆》(1996)、《四月四日》(1997)、《七月又十四之信不信由你》(1999)等惊悚鬼片,这些影片不仅情节皆与日期有关,而且除了《二月三十》外,都是以警察办案时发现离奇鬼怪事件为故事框架,通过主人公渐渐了解真相,延展出一段或关友情、或关爱情、或关家庭的煽情怪谈出来;其间夹杂着惊悚的调查过程,扣人心弦。

叶伟信的《生化寿尸》(1998)可看作是香港僵尸片在1990年代后期的一次变种。影片融入了西方僵尸片中的一些元素,并且借鉴了《生化危机》一类的电脑游戏,将以往穿清朝官服、长着獠牙的僵尸形象改成了被生物武器感染后不惧刀枪、见人就咬的丧尸。一般来说,僵尸属于已经死亡但却被某种精神元素驱动的尸体,而丧尸则是一种没有彻底死亡、保留了某些动物

本能的准尸体。《生化寿尸》是香港电影里面最早涉及丧尸题材的影片之一。整部影片不乏生动奇趣,而且具有一定的时尚色彩,显示出香港电影自始而生的娱乐精神。不过《生化寿尸》一片也暴露出了香港电影在造型方面的弱势。对比类似题材的《刀锋战士》等西片,《生化寿尸》显得简陋粗糙了许多。和《生化寿尸》类似的丧尸片还有《生化特警丧尸任务》(2000)等,但数量极少。在《生化寿尸》以后出现的僵尸片倒是还有《山村老尸》(1999)、《山村老尸II 色之恶鬼》(2000)、《赶尸先生》(2001),这三部影片全部由梁鸿华创作,搭的是1999年前后兴起的那一股恐怖片热的顺风车,在桥段上尤其模仿了日本的《午夜凶铃》,总的来说新意欠奉。徐克在2003年监制过一部相当传统的《僵尸大时代》,据说是应美方投资而制作的,只发行过音像制品而没有公映。这部影片尽管属于小成本制作而且意念老旧,但跟其他一些粗制滥造的僵尸片比起来水准却要高出许多。许鞍华的《幽灵人间》(2001)在水准上也要高出一般的香港鬼片许多。

1990年代中期以后香港电影中的灵异片开始普遍向恐怖片靠拢,这时期出现了一个绵延最长的鬼片系列就是《阴阳路》系列,这一系列由林岭东的哥哥林岭南(即香港资深编剧南燕)担任监制,自1997年推出第一部之后,到2003年竟然已经拍摄了十九部之多(这十九部里面从第九部以后大部分都是录像电影)。另一个系列是《夜半一点钟》(1995)、《夜半2点钟》(1997)和《夜半3点钟》(1997)。这三部影片和《阴阳路》系列的前六集每一部都是由三个独立的鬼故事组成,水准尚佳。近年来随着恐怖片的兴起,灵异片再度成为香港电影里面受众比较稳定的一个电影类型,出现了最具代表的新生代“鬼才”彭顺、彭发两兄弟。近年最为成功的灵异片当属彭氏兄弟创作的《见鬼》系列。不过近年来的灵异片总的来说受国际环境的影响比较大,里面涉及到的香港本土的灵异文化反而少了,喜剧、功夫这些元素在这些影片里面就更罕见了。2002年的香港电影既有《见鬼》、《异度空间》、《三更之回家》这样偏重心理表现的严肃鬼片,又有《Office有鬼》这样延续“阴阳路”三段式结构的闹剧式鬼片,还有《我左眼见到鬼》、《九个女仔一个鬼》这样披着鬼片外衣实际上是喜剧爱情片的伪鬼片,一时间银幕上鬼影憧憧,热闹非凡!

香港电影近年来出现过两部大规模制作的灵异片相当值得一说,一部是叶伟信执导的《异灵灵异2002》(2001),一部是林超贤执导的《千机变》(2003)。同样出自叶伟信之手,《异灵灵异2002》的制作水准和《生化寿尸》相比已经是不可同日而语,这部影片由嘉禾公司斥巨资制作,类型上融警匪、科幻、灵异等多种元素于一炉。影片最大的创新之处在于首次把类似

于《黑衣人》等科幻片的元素引进了香港鬼片。片中谢霆锋扮演的男主角负责警察局中一个叫 2002 的秘密组织,一人一鬼搭档,专门负责清理城市里的恶鬼。这样一种人物身份的设定本身是比较西化的,人物造型方面也同样西化,有如未来都市里的时空战警;而片中对于鬼文化的处理却是完全本土化的,比如给鬼烧扎纸、用人的鲜血来打鬼等,都源自中国式的鬼文化;而打鬼用的取人血的枪又是西式的,带有一定的科幻色彩。整部影片在剧情设置以及动作戏份的处理上是相当港式的,而其中谢霆锋死后在城市里游荡一段又容易让人联想到西片《人鬼情未了》。总之,中西跨度如此之大的一部影片,《异灵灵异 2002》居然做到了融其于一炉,实在是不能不让人佩服。不过就各种元素的融合程度来说,《千机变》又要更胜一筹。这部由英皇公司斥巨资制作的影片走的是完全西化的路线,里面出现的僵尸完全是欧洲贵族僵尸(吸血鬼)的形象,跟过去那种穿清朝官服的中国僵尸全不相干。但是影片又始终是把故事背景放在香港这座城市里面,动作设计也是地地道道的港片套路。《异灵灵异 2002》和《千机变》可说是香港灵异片向前跨出的一大步,无奈市道不济,近年来也看不到再有哪家公司有魄力敢投资制作这种规模的灵异片了。



《千机变》(2003)走的是完全西化的路线,里面出现的僵尸完全是欧洲吸血鬼的形象

灵异片涉及到的元素相当庞杂,这里只是一个简单的梳理加上一点浅见。从科学的角度讲,这类影片自然都属于荒诞不经,对于某些观众来说或许会觉得这类影片上不得台面。在我看来,这些怪力乱神的东西只是一种娱乐形态,只要能够事先接受这里面的一些虚拟设定,就应该能够体验到这些灵异片里面异常丰富的娱乐性和趣味性。

3. 色情片

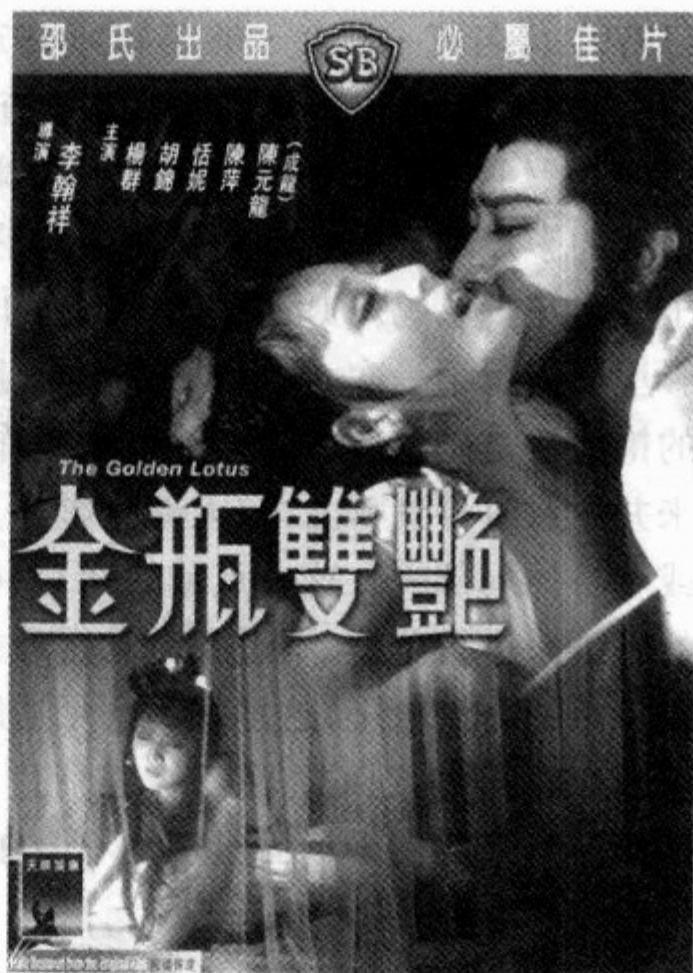
香港电影为了能够吸引观众可以说是奇招出尽,色情元素自然不会被它忽略。不过色情文化在香港电影里面出现的时间比起千术、灵异这些元

素来说却要晚了许多，明目张胆以色情文化作为商业卖点的香港电影大致出现在1970年代初。在此之前，“性”在香港电影里面一直都是一个比较避讳的话题。进入1970年代以后免费电视开始在香港普及，电影公司为了能够夺回观众开始在题材内容以及暴露尺度方面动起了脑筋，这时候出现了最重要的两位色情电影的大家，一位是当年开创过黄梅调电影热潮的大导演李翰祥，这一次大张旗鼓地开始炮制风月片；另一位是继谢贤之后的粤语片男明星吕奇，在粤语片停产的时候转向幕后制作了一系列的艳情片。除这两位大家之外，1970年代的其他一些香港电影里也经常含有一定的色情成分，像何藩、张森等导演也可以说是创作色情影片的个中高手。

李翰祥在1960年代初离开邵氏去台湾自创公司，结果发现做电影生意比自己拍电影要难出许多。到1970年代李翰祥重回邵氏以后这位大师的作品在格调方面发生了很大的变化。尽管其电影作品在水准方面依旧源自于他本人深厚的国学功底和古典美学造诣，但李翰祥在这个时候已经彻底放弃了当年黄梅调电影的品味与格调，一门心思拍起了专门讲述男女情事的风月片。《大军阀》（1972）是李翰祥重返邵氏以后的首部作品，虽是一部喜剧片，但里面“叔嫂对簿公堂”、“军阀姨太偷情”这两段情节已经具有一定的风月意味，而且在片中出现了女性裸露的画面。稍后不久推出的《风月奇谭》（1972）正式开启了李氏风月片的序幕，此后数年间李大师相继创作的风月片有《骗术奇中奇》（1973）、《北地胭脂》（1973）、《风流韵事》（1973）、《一乐也》（1973）、《金瓶双艳》（1974）、《丑闻》（1974）、《声色犬马》（1974）、《港澳传奇》（1975）、《捉奸趣事》（1975）、《洞房艳史》（1976）、《拈花惹草》（1976）、《骗财骗色》（1976）、《风花雪月》（1977）、《子曰：食色性也》（1978）、《军阀趣闻》（1979）、《鬼叫春》（1979）、《销魂玉》（1979）、《武松》（1982）等。重回邵氏以后李翰祥的创作力惊人的旺盛，除了创作这些风月片之外，李翰祥在这一时期还创作了多部宫闱片，像《倾国倾城》（1975）、《瀛台泣血》（1976）以及后来的“乾隆”系列，这一系列包括《乾隆下江南》（1977）、《乾隆下扬州》（1978）、《乾隆皇与三姑娘》（1980）、《乾隆皇君臣斗智》（1982），这期间还创作了一部由林青霞和张艾嘉主演、为黄梅调电影做纪念的《金玉良缘红楼梦》（1977）。到1980年代以后李翰祥将主要精力转到与内地电影制片厂合作的合拍片上面，创作了《火烧圆明园》（1983）、《垂帘听政》（1983）、《八旗子弟》（1988）、《西太后》（1989）等宫闱片，到1990年代李翰祥依然对风月片念念不忘，在三级色情片泛滥的时候又复出拍摄了《金瓶风月》（1991）、《少女潘金莲》（1994）等影片。

李翰祥1970年代的风月片和张彻的武侠片一样的多产，但李翰祥创作

的影片总体来说水准都还比较一致，不至于像张彻的某些电影一样粗制滥造。而且，李翰祥的风月片不仅在人物造型、美工置景、镜头运用等方面比其他影片要技高一筹，而且李大师在这些风月片里面对于各种男欢女爱之事的细致把握和细腻处理始终是旁人所不能及的。这些影片里面虽然有古装有现代，但男女之间的相互调情相互勾引始终是影片文本的一个最为重要的叙事动因，真正展现人的欲望的成分在这些影片里面反倒不是十分突出，展现女性身体或者性爱场面来满足男性观众窥淫欲的画面更是少见。在早期的一些风月片里面只是偶尔有女星上半身或者背面的裸露镜头，基本上也都还是



李翰祥当年创作的风月片之一《金瓶双艳》(1974)

为叙事服务，不太作为噱头卖弄。而且李翰祥的很多影片在剧情设置方面也非常耐人寻味，像《港澳传奇》里面石修想尽各种手段勾引恬妮，观众和石修都满以为是恬妮动了真情，谁知道最后反是恬妮骗了石修的钱后远走高飞。情爱、欲望、金钱、骗术这些元素在李翰祥的风月片里面可以说是应有尽有，而李翰祥在这些影片里面基本上都是采用了一个客观的视角，从人性的立场出发来探讨这些东西的是与非、美与丑和善与恶，这使得李翰祥的风月片和他的黄梅调电影一样成为电影史上的经典之作。

相比之下，吕奇的艳情片则更多站在男性的立场上，将女性作为一个又一个欲望的对象来呈现。像在《香港式的偷情》(1973)里面女人便一个个都充满了身体欲望，这种欲望在影片里面自然不是作为女性的需求来呈现的，而是作为一种色情文化呈现出来满足男性观众窥视欲望的。在《香港式的偷情》里甚至还涉及到了施虐和受虐这样的变态性行为。吕奇后来在邵氏的时间比李翰祥还要长，一直到邵氏停产吕奇的艳情片都没有中断过，这些影片包括《荡女奇行》(1973)、《丹麦娇娃》(1973)、《女人面面观》(1974)、《神女荡妇绰头王》(1975)、《堕落经》(1975)、《巴黎艳遇》(1975)、《名女人奇异录》(1976)、《男妓女娼》(1976)、《变态女杀手》(1977)、《财子·名花·星妈》(1977)、《非男非女》(1978)、《够格女郎》

(1979)、《名流·浪女·够姜妹》(1979)、《怨妇·淫娃·疯杀手》(1980)、《口力女正传》(1981)、《串女·人渣·妙娇娃》(1981)、《追女三十六房》(1982)、《追男仔》(1982)、《大鳄群雌》(1984)、《偷情四响炮》(1985)等。吕奇的影片经常用女性身体的局部来作为色情镜头吸引男性观众,在《财子·名花·星妈》(1977)里面出现的女性下体的镜头据说在战后的香港电影里面尚属第一次,在当时的轰动程度可想而知。其实坦白来说,尽管吕奇的艳情片是以色情、暴露、性爱这些作为商业噱头,但是这些影片在今天看来并没有过分到哪儿去,大部分影片只是展现了作为“肉弹”的女星的身体或者身体局部——这一点或许可以用精神分析学里面的“去势焦虑”之类的术语来进行分析,不过我总觉得死板的西方电影理论并不适合一向都不拘一格的香港电影,这里就不削足适履了——尤其是和1990年代出现的至淫至欲、蔚为大观的香港三级色情片相比,吕奇的艳情片要保守拘谨得多,即使有直接的性爱场面出现也不会在这上面大做文章。



吕奇作品:《香港式的偷情》(1973)

色情文化对于电影来说像是水库里的水一样,一旦出现一个缺口,便会一涌而出。在1970年代像楚原的《爱奴》(1972)便因为融武侠和同性恋等各种元素于一炉,里面还有何莉莉和贝蒂的接吻场面,在当年惹起了很大争议。在1973年这一年色情片一下子泛滥起来,在邵氏除了李翰祥和吕奇这一老一少之外,下一位色情片高手就得数何藩了。何藩早前曾在邵氏的《西游记》系列里面出演过唐僧一角,本人又是著名摄影师,后来创作的色情片尽管人性深度方面不及李翰祥,现代感也要逊于吕奇,但在内容方面更加为男性服务,而且比较注重画面的唯美,经常用镜子反射、叠影的手法

将女性的胴体展露得极具诱惑力。何藩在邵氏的色情片代表作包括《春满丹麦》(1973)、《长发姑娘》(1975)、《初哥·初女·初夜情》(1977)、《淫兽》(1978)、《哈罗床上夜归人》(1978)等。在1973年这一年出现的色情片除了前面提到的几部之外,还包括张森的《爱欲奇谭》(1973)、龙刚的《应召女郎》(1973)、余汉祥《失身》(1973)、丁善玺《人尽可夫女王蜂》(1973)、孙

仲《桃色经纪》(1973)等。此外像何梦华的《毒女》(1973)《油鬼子》(1976)、桂治洪的《女集中营》(1973)《蛇杀手》(1974)、张森的《O女》(1978)等影片虽然不是色情片,里面却也涉及到了让人极为震惊的色情场面。到日后程刚导演的《赌王大骗局》(1976)里面有一段宗华表演魔术,竟然让几个女子在魔术台上裸体出场,在这里出现的女人下体的特写镜头跟叙事完全没有任何关联,让人觉得匪夷所思。包括这一时期邵氏推出的五部《香港奇案》系列,里面也经常出现一些裸露镜头,相对于叙事来说并非每一次出现都是非露不可。总的说来1970年代的香港电影像是忽然发现了女性身体可以作为商业电影的一个巨大的开发空间,色情文化很快融入到了各种形态的香港电影里面,和喜剧、动作这些元素一样成为日后许多香港电影皆以吸引观众的重要元素。

不过如果把1970年代的这些色情片跟1990年代的三级色情片相比的话那绝对是小巫见大巫,很多本来是带有色情意味的场面在今天看来却让人觉得忍俊不禁。时代在不断的发展变化,我们今天通过影碟来认识当年的这些色情电影,无论如何都已经无法感知当年人们在电影院里第一次看到那些裸露镜头时心底里的震撼到底有多强烈了——不知道这究竟应该算是一种社会进步还是世风日下?到1980年代时香港的某部电影里面再出现裸露镜头已经显得相当自然而然,而1980年代由于香港电影产业的繁荣稳定,真正的色情片在这个时候反倒少了。像“福星”里面几个人捉弄胡慧中和关之琳的场面只是一种喜闹剧,谁也不会把它跟色情联系在一起。

在嘉禾担任过多部影片监制的蔡澜曾说过,“总结过往的经验,只要每逢电影市场不景气时,就是色情片兴盛之际。”色情片在香港电影里面大量出现一次是1970年代初,这时候由于李小龙逝世导致功夫片萎靡,而电视的竞争又让电影业产生危机感,所以色情文化开始成为吸引观众的一个重要手段;第二次是在1988年香港电影分级制度开始实施以后,在1990年代初开始泛滥^⑥。1988年恰好又是香港电影产业格局出现变动的时间,以这两件事为动因,靠贩卖色情文化的三级片在1990年代初的香港影坛风行一时。当然,不一定所有的三级片都充斥着色情文化,像《羔羊医生》(1992)、《人肉叉烧包》(1993)一类的奇案片也属于三级片,但由于以色情为卖点的三级片在香港电影里面数量多而且影响广,所以在很多人的观念意识里都把三级片和色情片相等同了,为严谨起见以下还是用“三级色情片”这一称谓。

1990年代出现的三级色情片数量很多,而且很多是小公司粗制滥造的作品。这里只对进入年度票房前五十位的三级色情片进行一个简单梳理。

在1987年何藩执导了一部《浮世风情绘》可以说在一定程度上开创了日后香港古装三级色情片的格局,但这部影片之于香港三级片就像是《跳灰》(1976)之于香港“新浪潮”一样出现得早了,而且是恰好出现在香港电影分级制度开始实施之前,因此虽然大胆前卫却没有受到太多注意。到后来麦当雄公司的《玉蒲团之偷情宝鉴》(1991)票房大热之后,电影公司又将这部《浮世风情绘》改名为《足本玉蒲团》在1996年再度发行上映;而何藩本人到1990年代又再度成为创作三级片的重要导演,在1990年代初执导了《三度诱惑》(1990)、《四度诱惑》(1991)、《我为卿狂》(1991)、《不羁的心》(1993)等非常重要的三级色情片。分级制出台以后上映的第一部三级色情片是何藩执导、1989年12月上映的《夜激情》,票房700多万。这一年雄踞票房前列的有王晶的《赌神》、成龙的《奇迹》、黄百鸣和许冠文合作的《合家欢》、新艺城的《新最佳拍档》、徐克的《英雄本色3之夕阳之歌》、吴宇森的《喋血双雄》,还有嘉禾的《神勇飞虎霸王花》、德宝的《富贵再三逼人》这些影片,谁也不会注意到排在票房近五十位的这部不起眼的《夜激情》会成为日后三级色情片浪潮的发轫之作。到1990年,何藩再接再厉推出《三度诱惑》,嘉禾在这一年也推出古装三级巨作《聊斋艳谭》,这两部影片票房都过了千万,可以说标志着香港三级色情片浪潮的真正到来。而且《三度诱惑》和《聊斋艳谭》这两部影片也基本上奠定了三级色情片在1990年代以后的分类和走向。

1990年代初出现的香港的三级色情片基本上可以分成两种,一种古装一种时装。这种分类法看似粗陋,实际上对于香港的三级色情片来说差别是很大的。一般来说,古装三级片都取材于古典文学名著,创作者在片中会炮制出各种相当夸张的裸露和性爱场面。发展到后来创作者索性专门在性爱场面下功夫,给一男一女设计出各种各样的器具和动作,甚至将武侠片里面的各种元素也加入到了性爱场面中,可以说是光怪陆离至淫至欲。但与此同时在这类古装色情片里面各种淫欲场面的展现又往往是客观视点的,满足男性视觉欲望的成分相对比较弱。而且到后来越是加入各种稀奇古怪的器具和动作,这里面游戏的成分显得越重,真正的色情属性反倒变得越来越淡了(不知道这算不算是和创作者的初衷有些背道而驰?)。而时装类的三级色情片在设计和定位方面跟古装片相比有很大的不同。时装类的三级色情片一般都是把男性对女性的欲望当作最为主导的叙事动因,将男性对女性的窥视、性幻想乃至强奸等各种和性相关的意识和行为展现在银幕上,以此来吸引男性观众。所以这类时装色情片又经常是和犯罪片联系在一起的,代表作像《香港奇案之强奸》(1993)、《挡不住的疯情》(1993)等。除了

古装和时装这两类之外,在香港电影中还出现过一部将时间定位在未来的科幻三级色情片《女机械人》(1991),也算是另类之至。

在1990年这一年上映的三级色情片除了《三度诱惑》和《聊斋艳谭》之外,还包括林德禄创作的《香港舞男》(1990),因为题材和角度新颖一时间吸引了不少观众。林德禄后来成立德禄电影公司,相继拍摄了《鸡鸭恋》(1991)和《舞男情未了》(1992)两部同类影片,引出《星期五之舞男》(1992)、《与鸭共舞》(1992)、《住家舞男》(1993)、《黑街舞男》(1993)等跟风的舞男电影。这些影片尽管普遍含有色情成分,但倒也未必都是三级片,像《鸡鸭恋》便因为艺高一筹而被定成是IIB级,片中对于做“鸡”的刘嘉玲和做“鸭”的任达华二人之间的情感变化处理得相当细腻。这一年高志森监制了黄霑主演的三级色情片《不文小丈夫》(1990),之后二人又陆续合作了《不文小丈夫之银座嬉春》(1991)、《不文骚》(1992)两部续集,黄霑日后又主演了一部《不文女学堂》(1994),可见这位香江大才子也算是至情至性之人。

到1991年三级色情片的产量开始逐渐多了起来。这一年出现了嘉禾投资、麦当雄公司制作的三级巨作《玉蒲团之偷情宝鉴》。这部影片不仅炮制出各种光怪陆离的性爱场面,而且还设计出男主角做手术换了马的阳具这样的桥段出来;影片从头至尾都充斥着性的元素,并且将这些元素和各种日常行为结合起来搞得花样百出。由于大投资大制作而且前卫大胆,这部影片创下了1800多万的票房成绩,排在这一年香港电影票房的第十五位,这也是香港的三级色情片里面最为辉煌的一个票房数字了。这一年出现的古装三级色情片进入票房前五十位的还包括《聊斋艳谭续集五通神》、《金瓶风月》、《聊斋花弄月》等。时装类的这一年出现了叶玉卿主演的三部经典三级片《情不自禁》、《我为卿狂》和《卿本佳人》,影片将香港描绘成一个欲望泛滥的堕落都市,卖弄色情之余多少显得有些末世色彩。

到1992年王晶这位重量级人物开始加入到三级色情片的创作队伍,并且成为日后的创作主力。由王晶这一年编导的影片《赤裸羔羊》(1992)好比是一部时装版的《爱奴》,影片包含了警匪、枪战、动作、同性恋以及大胆露骨的性爱场面,而且在某些手法上还借鉴了当年粤语片里面女黑侠一类的风格,同时又借鉴了西片《沉默的羔羊》里面的一些心理分析之类的元素,可以说是融光怪陆离于一炉。由于这部影片后来被删减成各种不同版本,所以到后来是不是三级片反倒有些说法不一了。其实最完整的版本是一部相当经典的警匪动作三级色情片,融多种类型元素于一体。这一年票房成绩最好的一部三级片实际上是任达华主演的《羔羊医生》,这部小成本

制作的奇案片在当年成为票房黑马,引出后来一阵奇案片热潮。不过这里说的是三级色情片,《羔羊医生》重在奇案而不是重在色情,故不在此列。这一年出现的三级色情片还包括嘉禾继《偷情宝鉴》之后推出的又一部古装三级巨作《聊斋3之灯草和尚》,由陈宝莲主演,一时间将三级色情片推向了一个新的高峰。

1993—1994年香港的电影产业像是进入了一个崩溃之前的回光返照,奇案片和色情片在这两年相当的泛滥。这期间王晶创作了《香港奇案之强奸》(1993),成为日后“强奸”这一重要的时装三级色情片序列的发轫之作,其后由王晶创作的续集包括《强奸2制服诱惑》(1998)、《强奸3OL诱惑》(1998)、《强奸结局篇最后羔羊》(1999),其他一些小公司以“强奸”做片名的影片不在此列。像《香港奇案之强奸》可以说是时装类三级色情片的典型代表,影片以郑浩南对邱淑贞的欲望作为叙事动因,将男性对女性的性欲展现得淋漓尽致,并且在剧情方面设置了诸多的悬念。同年出现的《挡不住的疯情》(1993)和《香港奇案之强奸》一样也是以男性的性欲作为叙事动因,任达华扮演的变态罪犯不断地窥视和跟踪翁虹饰演的女主持人,直到最后把她强暴。从剧作的角度讲,这两部三级片可以说是相当的成功到位,在充足的叙事动因的支配下将矛盾冲突逐步升级,最后达到一个叙事上的高潮,可以说是三级色情片跟犯罪片的完美结合。这一年除了翁虹大胆加入三级色情片的行列之外,在黄百鸣的“开心少女组”出身的李丽珍也出演了首部三级片《蜜桃成熟时》(1993),衍生出日后钱文锜执导的《蜜桃成熟时1997》(1997)和《蜜桃成熟时3之蜜桃仙子》(1999)两部续集,李丽珍主演的三级片还包括《爱的精灵》(1993)、《不扣钮的女孩》(1994)和《玉蒲团2之玉女心经》(1996)三部,其中《爱的精灵》由于和《蜜桃成熟时》属两家公司分别制作,这两部影片居然在同一天上映,再掀起一阵三级色情片的热潮。

1993年这一年香港电影的票房数字相当奇怪,很多制作精良的影片像《青蛇》、《上海皇帝之雄霸天下》这样的影片票房居然都未能过千万,很是让人费解。到1994年也是一样,这一年的很多影片质量并不低,但票房却相当萎靡,很多后来流传相当广泛并且相当有名的影片在这一年上映时只有区区几百万的票房收入。从这一年开始连三级色情片也有些市道不济,仅有一部王晶的《满清十大酷刑》(1994)因为融入各种匪夷所思的性爱和暴力场面票房才勉强过了千万。为了招徕观众,以王晶为首的三级色情片创作者们直可以说是费尽心机,在《满清十大酷刑》里面甚至让一男一女在性爱过程中像是在武侠片中一样飞天遁地——这一段日后还被尔冬升的

《色情男女》(1996)作为反面曝光过。尔冬升的《色情男女》(1996)算是一部极为严肃的三级色情片。影片采用了“套层”结构,张国荣在片中饰演一位胸怀抱负的电影导演,为了能够拍戏无奈之余只好去拍摄三级色情片。尔冬升



《色情男女》可以说是一部关于三级片的文艺片

为拍摄这部影片邀请了徐锦江、舒淇、敖志君(香港著名摄影师)等这些亲身参与过三级片创作的人来做主演,甚至还让刘青云在片中饰演一个叫尔冬升的导演,以此来表达自己在电影圈中的失意和落寞。《色情男女》中,几个小人物在创作拍摄三级片的过程中逐渐由冲突到和解,各自发生了不同的心理变化。这几个小人物各自的心理和情感世界在片中被尔冬升刻画得相当细腻到位。像这类关于香港电影的电影在香港电影里面是相当少见的,《色情男女》算是一部极用心之作。

1994年以后香港电影产业开始滑坡,三级色情片开始减产而且也日益粗制滥造,这以后出现的三级色情片只有王晶监制的一些还算是制作精良,像《满清禁宫奇案》(1994)、《玉蒲团2之玉女心经》(1996)、《玉蒲团3之官人我要》(1998)、《满清十大酷刑之赤裸凌迟》(1998)等。新世纪以后香港电影产业继续萎靡不振,而且随着香港电影文化的转型以往的这类三级色情片如今已经基本上绝了迹。

注释:

- ① 王玮(台湾):《香港电影壹观点》,台湾扬智文化事业股份有限公司,2002年初版,第25页。
- ② 【德】康德:《论优美感和崇高感》,何兆武译,商务印书馆,2001年11月第一版,第7页。
- ③ 【美】Thomas Schatz:《好莱坞类型电影——公式、电影制作与片厂制度》,李亚梅译,台湾远流公司1999年初版,第38页。
- ④ 一般来说,赌片重在表现用一系列的赌术技巧来赢得赌场上的最后胜利,而千术片重在表现做老千的人的骗术,这些千术骗术不一定是发生在赌场上。或者说,赌片之于千术片好比是英雄片之于黑社会片,前者以后者作为根基和土壤,向着更加虚拟和更加浪漫的方

向进行了改造。不过赌片和千术片之间的这种差别有时候并不十分显著，所以本文中把千术片和赌片这两个提法相等同，不再做进一步的区分。

- ⑤ 黄鹰是和古龙齐名的武侠小说名家，代表作有《沈胜衣》系列、《天蚕变》系列。古龙拟写的《惊魂六计》当初只完成了《血鹦鹉》这一部，后来的《罗刹女》、《无翼蝙蝠》等全部由黄鹰执笔，极尽奇绝诡异之能事。不久前见网上八卦帖说，1980年代黄鹰沉迷于制作僵尸片一类的电影，到1990年代初因借高利贷拍电影被追债者打成重伤，不久死在自己家里；7年之后好友萧若元方才道出黄鹰之死的真相。无论此消息是真是假，在此谨向黄鹰先生诚表敬意。
- ⑥ 关于香港电影的分级制度，其内容大致如下：第Ⅰ级：适合任何年龄的人观看；第Ⅱ级：儿童不宜观看；其中：第ⅡA级：儿童不宜——在内容和处理手法上不适合儿童观看；影片可能使用轻微不良用语和少量裸体、性暴力及恐怖内容，建议有家长指导；第ⅡB级：青少年及儿童不宜——观众应预期影片内容不适合成分的程度较第ⅡA级强烈；强烈建议家长给予指导；影片可能有一些粗卑用语及性相关的主语词；可含蓄地描述性行为及在情欲场面中出现裸体；影片可能有中度的暴力及恐怖内容；第Ⅲ级：只准18岁（含）以上年龄的人观看。参《香港电影大事记（1979—1997年）》，载《香港电影图志（1913—1997）》，中国电影资料馆编，浙江摄影出版社，1998年12月第一版，第232页。

第四章 国城之间的文化变奏

前面以十年为一个单位的研究并非简单的人为切割,这里面1958年邵氏兄弟(香港)有限公司成立可以看作是一个起点,1970年嘉禾成立是一个起点,1980年新艺城成立是一个起点。到1990年代这里,这样的起点便不存在了。1990年代初的香港电影和1980年代是浑然一体的,各种既定形态的电影依旧衍生出他们的后续之作,像喜剧片、动作片、黑社会片、千术片、灵异片等。新出现或者到这一时期重新开始泛滥的影片有作为黑社会片衍生形态的枭雄片、低成本的奇案片、卖弄色情的三级片等。事实上,如果非要给1990年代的香港电影找一个起点的话,应该是1988年。1988年1月1日新宝院线成立,打破了嘉禾、金公主、德宝三条院线三足鼎立的局面。和三大公司不同的是,新宝并没有自己的卫星公司来制作电影,在片源方面需要和其他院线之间进行竞争。这样一来,原本相对稳定的产销关系便被打破了。加上第四条院线出现以后为外资进入香港电影提供了较大的空间,所以1988年以后台资大量涌入香港电影,而这一时期嘉禾、金公主、德宝纷纷开始走向衰落。按钟宝贤先生《香港影视业百年》一书中所载,德宝公司在1991年放弃院线业务,1993年停止了电影制作;1989年新艺城解体以后,金公主开始片源不足,到1993年也放弃了经营院线和做发行业务,电影制作业务也随之结束;而根深叶茂的嘉禾在进入1990年代以后也减少了电影制作,逐渐蜕化为一家发行及院线公司。1988年台湾资金迅速涌入香港电影界,致使电影的产量增加,而影片在发行、放映方面的形势却日益混乱,原先的卫星公司和院线之间固定合作的模式被彻底打破,各个戏院纷纷开始重新组合^①。

总之,1990年代初的香港电影业可以说是在浮华表象之下已经危机重重。人力方面,尽管有李连杰、周星驰这样的巨星出现,但是在导演方面实际上到这个时候已经出现了断档。就影片创作来说,1990年代初的香港电

影里面有很大一部分是1980年代各种电影的延续,包括前面说到的喜剧片、动作片、黑社会片等,但这些影片在市场上的反应远不能和1980年代的辉煌时期相比。喜剧片、动作片到1990年代仍然是最为受宠的电影形态,但是这里面只有不断升级和创新的才是受宠的,而延续1980年代风格和创作思路的一些喜剧片和动作片普遍反响不佳。黑社会片里面的英雄片到1990年代已经退潮,而黑社会片的下一股浪潮古惑仔电影在这个时候还没有出现,枭雄片又未能成形,黑社会文化在1990年代初处于潜伏期。灵异片里面的僵尸片热潮到1990年代也已经偃旗息鼓,而像奇案片、色情片这类三级片在1990年代初虽然泛滥一时但终究不可能成为电影主流。相比之下,只有千术片算是1990年代初最为风光的电影形态,但这类电影不像喜剧片、动作片等可以进行大批量的生产复制,而且要说到个中精品也委实不多。

1990年代初最为辉煌的两个电影现象是和两个电影人联系在一起的:一是香港电影人北上内地和内地电影制片厂之间合作拍摄影片的合拍片热潮,这股“合拍潮”造就了徐克领军的“新武侠电影”时代;一是周星驰的“无厘头”喜剧,这股“无厘头”喜剧浪潮又和1990年代初香港电影中的“内地热”融为一体。香港电影文化在1990年代初呈现出新旧交替的趋势,1980年代积累下来的各种电影经验在这个时候纷纷开始过时,在香港电影人尝试创新的探索中,徐克和周星驰可以说各自代表了北上内地和固守本土两种不同的创作取向和创作态度,而这两种看似完全相反的取向和态度实际上在电影文化的创新方面都表现为对于“家国”这样一个叙事资源的重新开掘——相比之下前者淡化了香港人的主体意识,在将香港人的身份抹去之后积极地融在“新武侠电影”创造出的家国想象之中;而后者在强化香港人的主体意识和身份差别,然后以香港和内地之间的血脉之情作为着眼点希望实现一种水乳交融式的互通与和解。

第一节 “新武侠”与《黄飞鸿》

以徐克的《黄飞鸿》系列为代表的“新武侠电影”在淡化香港人身份的同时强化了大家作为中国人拥有一个共同的民族身份和一份共同的历史记忆的这一层面;同时也为处在回归焦虑中的香港市民建构了一个带有抚慰功能的高度理想化的家国世界。

1984年,徐克离开新艺城另起炉灶,成立了电影工作室,幕后老板仍然是金公主。到1989年新艺城解体之后,徐克的电影工作室无疑成了1990年代初风头最劲的一家电影制作公司。1990年上映的《笑傲江湖》已是徐克打造“新武侠电影”的野心之作。为了这部电影,徐克邀请胡金铨大师出山担任总导演,不料影片拍到一半两人由于创作意念上的分歧不欢而散。小徐竟然把老胡给炒了!这件事在当时的电影界引发了极大的轰动。在今天看来,这一事件恰是一个生机勃勃的时代正在到来的印证。江山代有才人出,在电影界尤其如此。后来《笑傲江湖》剧组重组,完成后的影片居然挂了四位导演六位编剧的名字。不过从最后完成的影片来看还是徐克犀利明快而又滑稽顽皮的风格更为凸显一些。当然,不管怎样,《大醉侠》(1966)开创了武侠电影的一个新时代,《笑傲江湖》(1990)开创了武侠电影的又一个新的时代,这两个时代都和胡金铨的名字是分不开的。次年,徐克再与嘉禾公司合作,推出又一部划时代的武侠巨作《黄飞鸿》(1991)。《笑傲江湖》和《黄飞鸿》实际上属于武侠电影的两个不同类别,《笑傲江湖》是《大醉侠》这一类刀剑武侠片的延续和创新,而《黄飞鸿》则是刘家良式的拳脚功夫片的继承和拓展,相对来说《黄飞鸿》在创新和拓展方面走得要远出去许多。实际上《黄飞鸿》最初请来的武术指导确是刘家良,不过刘的意念老旧令徐克不甚满意,后来请了袁祥仁,徐老怪仍不满意,最后请来袁和平,拍了两个月才拍出结尾竹梯打斗那一段令徐克满意的武打效果。可以说,《黄飞鸿》已经超越了武侠片里面刀剑类和拳脚类的分野,甚至超越了武侠片这样的类型窠臼。无论是它在观影方面所能够制造的娱乐性还是其文本内涵的丰富性,都使得徐克的《黄飞鸿》电影系列成为一次英雄与时势的完美结合。

从1990年到1994年,徐克的才气可以说是喷薄而出。有了《笑傲江湖》和《黄飞鸿》两部电影的积淀,此后的徐克一发不可收拾,短短几年内或监制或导演了二十多部打着鲜明的“徐克”标识的电影。按照前面的提法对这五年间徐克的武侠电影进行整理,可以大概分成两组,一组是《笑傲江湖》(1990)、《笑傲江湖II 东方不败》(1992)、《新龙门客栈》(1992)、《东方不败II 之风云再起》(1993)、《新仙鹤神针》(1993)、《火烧红莲寺》(1994)这类有延续有创新的刀剑类武侠片;另一组是风格上具有高度一致性的“超类型”的《黄飞鸿》系列,包括《黄飞鸿》(1991)、《黄飞鸿2 之男儿当自强》(1992)、《黄飞鸿3 之狮王争霸》(1993)、《黄飞鸿4 之王者之风》(1993)、《少年黄飞鸿之铁马骝》(1993)、《黄飞鸿5 之龙城歼霸》(1994)。在这一时期出现的其他几部徐克电影,包括《中日南北和》(1990)、《倩女幽

魂2之人间道》(1990)、《财叔之横扫千军》(1991)、《倩女幽魂 III 道道道》(1991)、《黄飞鸿 92 之龙行天下》(1992)、《棋王》(1992)、《妖兽都市》(1992)、《青蛇》(1993)、《梁祝》(1994),这些虽然不算是武侠片,但实际上也都有统一的徐克风格在里面。

《笑傲江湖》和《黄飞鸿》的市场成功催生出一股古装武侠片热。受徐



《东方不败》(1992)可以说是徐克武侠电影的巅峰之作

克的影响,1992 年出现的武侠片有《绝代双骄》、《武状元苏乞儿》;1993 年出现的武侠片有《新流星蝴蝶剑》、《黄飞鸿之鬼脚七》、《方世玉》、《方世玉 2 谁与争锋》、《笑侠楚留香》、《黄飞鸿之铁鸡斗蜈蚣》、《水浒传之英雄

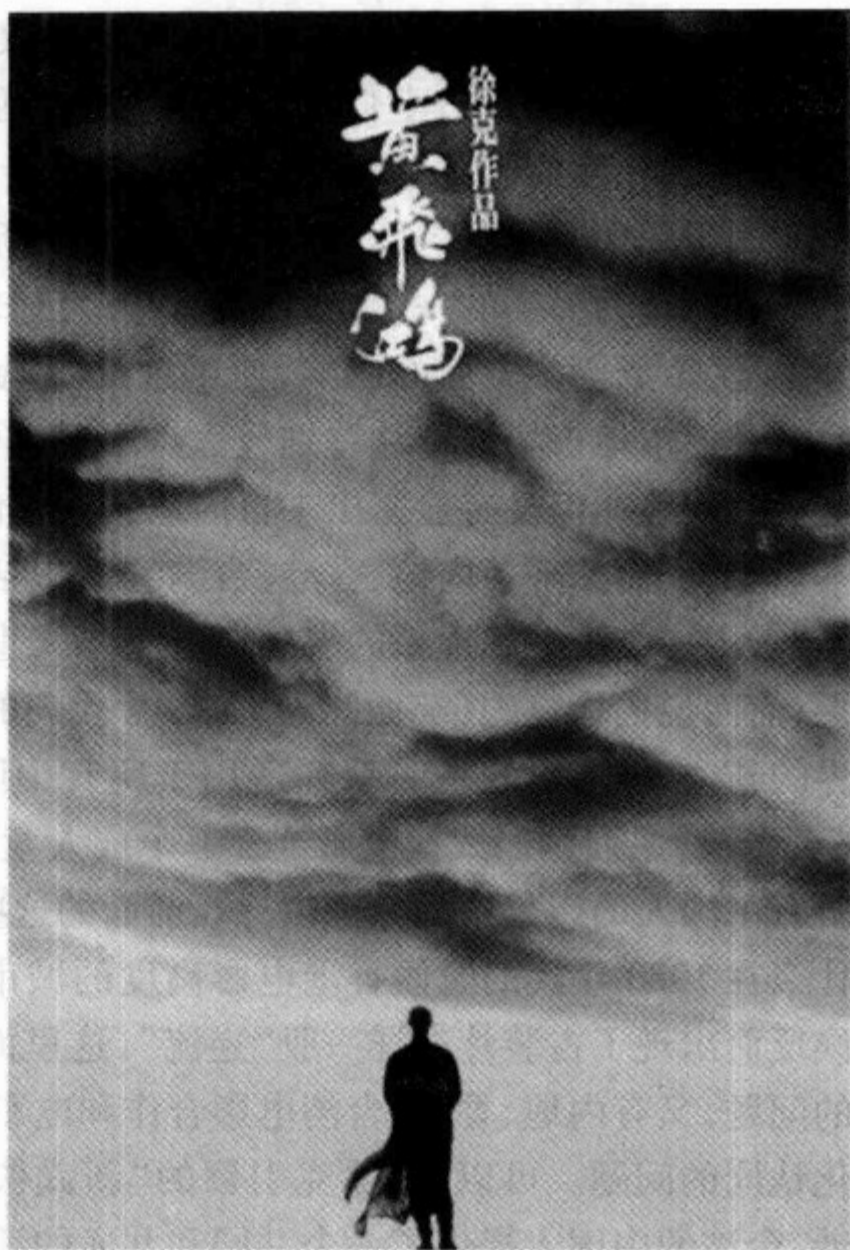
本色》、《赤脚小子》、《神经刀与飞天猫》、《武侠七公主》、《飞狐外传》、《白发魔女传》、《刺客新传之杀人者唐斩》、《边城浪子》、《新冷血十三鹰》、《新碧血剑》、《太极张三丰》、《倚天屠龙记之魔教教主》、《白发魔女传 2》;1994 年有《六指琴魔》、《洪熙官》、《新天龙八部之天山童姥》、《咏春》、《火云传奇》、《94 独臂刀之情》、《刀剑笑》、《东邪西毒》等。作为这一次武侠电影创作热潮背景的背景影片生产情况异常复杂甚至有些混乱,这里面有不少影片是属于台湾投资,香港制作,在内地取景并且和内地电影制片厂合拍创作的,具体哪部影片是如何产生如何上映以及如何实现利益分享的必须得分而话之。之所以 1993 年出现的武侠电影最多,跟这一年发生在内地的电影体制改革是密切相关的。从 1993 年这一年开始,内地的中影公司不再负责各电影制片厂生产影片的统购包销,而是改由制片厂向各省的电影发行公司直接联系发行。而这时候内地的各制片厂都已经处于亏损局面,在影片生产方面出现了资金周转上的困难,于是纷纷寻求和香港、台湾的电影机构合作,在合作中甚至还出现了卖厂标这样一个怪诞的现象。所以说,要考察在 1990 年代初出现的这一批新武侠片,必须化整为零以每一部具体的影片作为研究单位,考察内地、香港、台湾在合作中的责任分担和利益分享情况。

香港这边,之所以在 1990 年代初会有这么多的香港影人北上内地,首先是因为内地电影体制的转轨为香港影人提供了这样一个历史的缝隙,而台湾资金的注入又为这批电影的创作提供了物质保证,实际上在电影文化

方面还有一个容易被我们忽略的原因,就是香港电影在经历了1980年代的辉煌之后,香港这座城市所能够提供的电影资源已经被香港电影给吸纳得差不多了。众所周知香港不过弹丸之地,据说1970年代末喜剧功夫片兴盛的时候,在香港城外某个似乎叫“十四里”的荒郊一天会有十几个电影摄制组在那里取景拍戏。1980年代的香港电影和香港这座城市可以说是完完全全地融在了一起,但是对于需要不断创新的电影来说,香港这座城市所能够提供的资源毕竟经受不起香港电影如此快速的消耗,所以到1990年代初出现了香港这座城市的发展速度落后于香港电影的发展速度这样一个奇异现象。

到1990年代许多香港电影人为了寻求新的创作素材纷纷尝试着走出香港。这时期像林岭东的《圣战风云》(1990)、德宝的两部《黑猫》便属于香港电影向西方取经在特工间谍片方面的尝试,尝试的结果无疑是失败的。相比之下,徐克等人北上内地在古装武侠片领域里的试验可以说是大获成功,并且实现了旧瓶装新酒的效果。包括成龙和杨紫琼主演的《超级警察》(1993)、李连杰主演的《给爸爸的信》(1995)也都是属于香港影人北上内地时期诞生的非常成功的动作警匪片。至于周星驰引领的“无厘头”喜剧和《表姐你好嘢!》这样的“内地热”电影,其出现背景固然有“九七”回归的这一面,同时也是香港电影在尝试创新时忽发现了香港之外还有内地这样一个叙事资源可供利用所致。

就影片文本而言,1990年代初出现的这些武侠片都有着一定的相似之处,从风格上讲基本上都是在效仿徐克而又无法超越徐克。当然里面也有一些具体的差异,比如像《白发魔女传》便充斥着导演于仁泰特有的妖异;



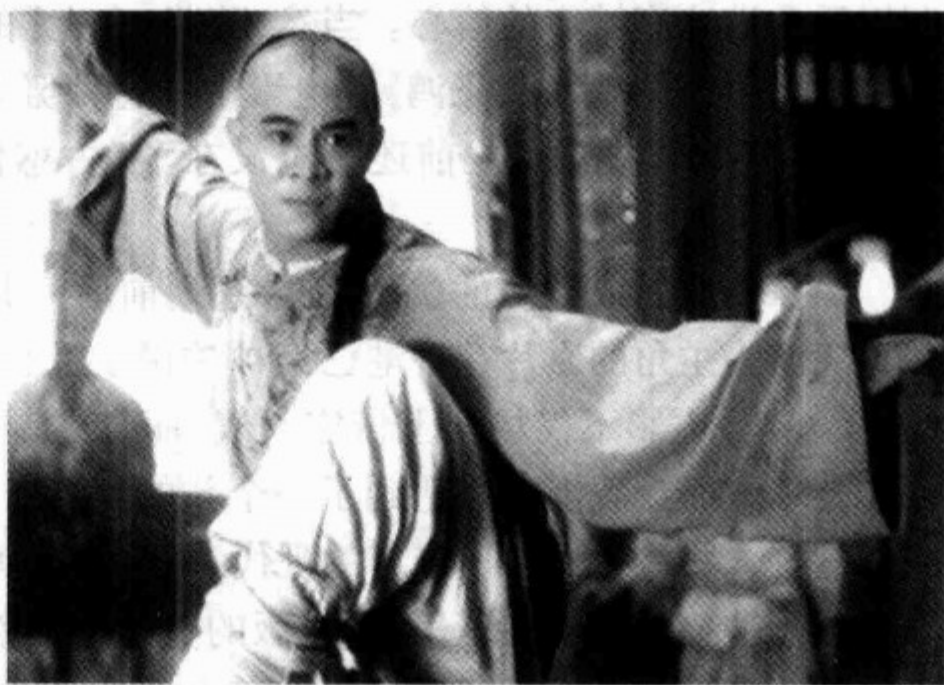
影片《黄飞鸿》(1991)为香港的武侠电影开创了一个新的时代

《黄飞鸿之铁鸡斗蜈蚣》、《倚天屠龙记之魔教教主》、《洪熙官》等自然离不开王晶式的恶搞胡闹；李仁港的处女作《94 独臂刀之情》是最为另类的一部，应当和徐克的《刀》（1995）归为一类，二者都有别于一般的武侠片，在风格方面极具实验色彩。而从总体来说，这批所谓的“新武侠电影”又是香港电影里面颇为另类的一个作品序列。因为有来自内地和台湾的资金、人员、外景地、市场等多方面的影响，使得这批“新武侠电影”和同时期仅满足于应对香港本地市场的影片差别较大。不过难能可贵的是，这一时期出现的这些武侠片非但没有显露出来自内地、香港、台湾各种力量牵制所造成的文本裂隙，反而抹平了内地、香港、台湾甚至包括海外这些不同区域之间的差异性，用一个统一和虚拟的家国图景把华人世界整合在了一起。在这一点上，前面说的徐克的《笑傲江湖》等影片代表的是武侠文化中虚拟的江湖世界的新生，创造出的是一系列适用于所有中国人享用的经典成人童话；而《黄飞鸿》系列则以武侠电影这样一个成人童话为模板，建构出一幅适用于所有中国人的想象中的家国世界。前面的这些说法在一定程度上解释了为什么在 1980 年代的时候香港电影高度的城市化，而在进入 1990 年代的时候反而出现了古装片这样一股“逆流”，这里面既有香港电影寻求文化创新的问题，又有内地、香港、台湾电影合作和电影市场的问题，同时也有一个文化认同的问题。可以说，徐克引领的“新武侠电影”在这个时候为内地、香港、台湾的中国人提供了一个共同和共通的话语空间，同时也为处在回归焦虑中的香港市民建构了一个带有抚慰功能的高度理想化的家国世界。

在 1990 年代初的这股合拍片热潮中，可以很明显地看出市场定位对于香港电影形态的影响。不仅是从《黄飞鸿》到《黄飞鸿 4 之王者之风》这几部影片里面可以很明显地看出民族主义、爱国主义的成分越来越浓越来越重，包括这一时期出现的像《新龙门客栈》、《武状元苏乞儿》这一类的影片里面也可以比较明显地看出对于“正统”皇权的维护与附和。当然这批影片里面也有像《方世玉》、《洪熙官》、《太极张三丰》这类认同友情、亲情和爱情而否定权力争夺的影片，不可一概而论。不过，对于中国传统伦理道德的认同，对于中华民族民族性的肯定，始终是这一批合拍片的共同特点。与此同时在这些合拍片里面还注入了相当时尚的现代意识，譬如片中对于中国现代爱情观念的引领便是很多合拍片最趣味盎然的地方。在这些影片里面，香港人相对于内地人的那份主体性和身份差异基本上是不存在的，在《黄飞鸿》、《醉拳 II》这样的影片里面大家都是中国人，面对祖国的内忧外患自然而然地想要尽一份赤子之心。可以说，这些合拍片跟当年邵氏的古装黄梅调电影一样创造了一个想象中的家国世界，不同的是，邵氏电影中家

国的出现源自于现实生活中“国”的不在场,这一虚拟的家国世界满足的是在外漂泊的海外华人对于家和国的感怀与思念之情;而《黄飞鸿》等合拍片中家国的出现源自于现实生活中“国”的临近和在场,影片通过缔造一个处于乱世中的家国的影像世界,在一定程度上弥合了存在于现实中的各种裂隙。或者说,邵氏电影中的家国意象寄托的是海外华人的思乡之情,而《黄飞鸿》等电影中的家国意象满足的是所有中国人自信、自尊和自强的心理,这些影片在梳理历史遗迹的同时帮助包括内地、香港和台湾在内的所有中国人重塑着自己的历史记忆,在淡化香港人身份的同时强化了大家作为中国人拥有一个共同的民族身份和一个共同的历史经历的这一层面。

另一方面,这一时期的合拍片也充分显示出了香港电影人的自信姿态。此时的香港电影人久居香港这座城市创作资源日趋减少,而这个时候内地和香港之间的发达程度还相差很远,至于内地在娱乐片方面的电影制作水平和香港电影之间更不像是处在同一时代。1980年代末在内地兴起的娱乐片热潮催生了许多内地原创的



由李连杰饰演的黄飞鸿形象彻底征服了电影观众

武侠片,这些武侠片尽管在当时都卖出了不少拷贝,但可以很明显地看出这些影片在观念意识上的保守,在技术方面当然更是显得粗糙简陋。而这个时候也恰好是港台流行文化开始在内地盛行的时候。香港电影人进入内地恰逢这样一个前所未有、今后也不大可能再有的历史缝隙,恰是这样的一个缝隙给他们提供了大显身手的机会。等到数年之后随着内地改革开放政策的一路深化以及全球化时代的到来,香港面对内地时的这种优越感便随之越来越弱了。而在当时香港跟内地的合作中,内地的电影界是完全失语的。在有些影片里面还可以看到内地的演员在里面跑跑龙套,有的则完全是香港人在内地取景的纯香港制作。香港人在当时不仅带来了拍摄技术、创作理念,而且还给内地的电影观众带来了不少带有现代气息的观念和意识。

对于香港的观众来说,以《黄飞鸿》为代表的这批武侠片也让他们看到了一个香港之外更为广阔的世界。这样一个以家国为核心的世界图景和

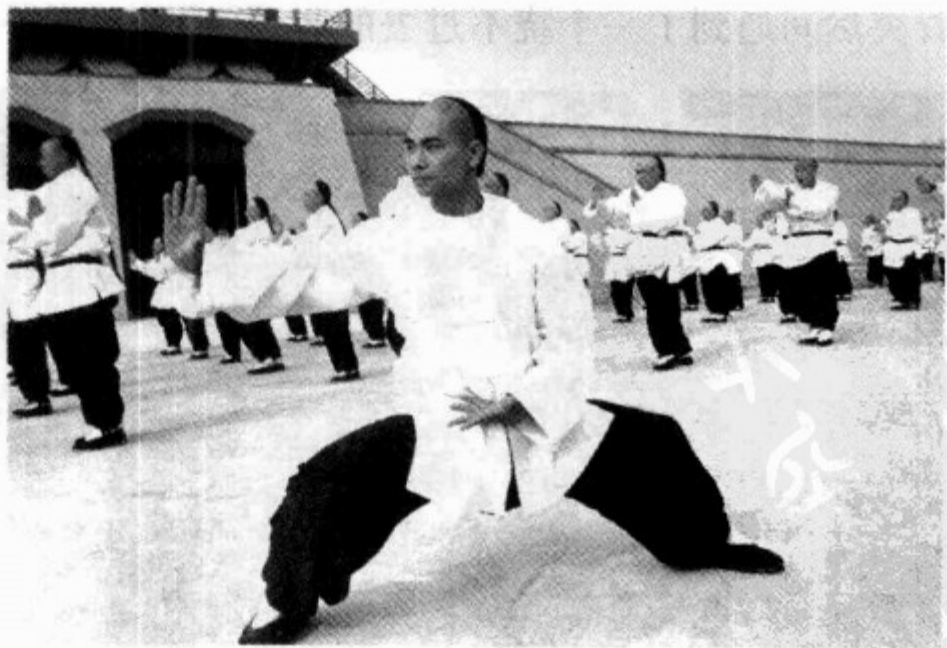
1980年代香港电影中出现的世界图景有着很大的不同。在《最佳拍档》、《龙兄虎弟》这类影片里面提供给香港观众的始终是一幅夜郎自大而又一厢情愿的虚拟世界,在这个世界里香港人可以以一副胜利者的优越姿态纵横天下让全世界各方势力都俯首称臣。像这样的肥皂泡无论再怎么绚烂多彩都是早晚要破灭的。而《黄飞鸿》等武侠片提供给香港人的则是一个具有很强的归属感的家国世界,世界上的其他势力在这个世界里以帝国主义列强的面目出现,令香港观众产生认同的自然是在内忧外患中的祖国母亲。这样一种意象对于香港市民造成的心态动向在维度上和“回归焦虑症候”无疑是相反的。观众在认同《黄飞鸿》电影中的家国世界的同时也很自然的对香港这座城市的归属产生了认同,在不自觉中增强了对于“九七”回归以后香港这座城市的信心。当然,随着“九七”的临近以及其他各方面诸多因素的合力结果,《黄飞鸿》等电影中的这种努力到后来还是有些功亏一篑,香港电影到“九七”之前还是淹没在了《古惑仔》等电影的狂乱与迷失中,这是后话。

由徐克监制或导演的《黄飞鸿》系列前后一共拍摄了六部。在此之前以黄飞鸿为主角的影片在香港已经被拍摄了上百部之多。相比之下,徐克的《黄飞鸿》电影不仅场面上恢宏大气,而且在制作上细致精湛,尤其是在动作处理方面让香港电影达到了一个新的高度。更为重要的是,徐克为黄飞鸿这一人物注入了前所未有的现代意识。在清朝末年这样一个中西文明发生猛烈冲撞的历史夹缝里,徐克版的黄飞鸿俨然已经成了中国近代完美人格的化身。他既继承了儒家传统文化中温文儒雅、宽厚忍让的品质,又敢于大胆接受西方先进的科学思想和技术手段,同时还精通中国的传统医学,武学修为更是深不可测。以这样一个人物定位为核心,身处乱世的黄飞鸿在东方文明和西方文明的冲撞中虽然屡屡身陷囹圄却又能够不断地超越自我屡战屡胜。可以说,《黄飞鸿》系列为我们制造出的是一个相当真实的美梦,这里面既有对中国传统文化进行反思和继承的一面,同时又有对西方外来文化进行批判和借鉴的一面,更为重要的是徐克等人在电影世界里创造出了一个可以超越这一切矛盾冲突、既有真实感又有如神话般的人物,以此来调动起所有中国人自信、自强和自我奋斗的精神信念。这样一种处理方式一方面应和了中国这样一个文明古国在改革开放数年之后正在经历着的社会巨变,一方面又为身陷“回归焦虑症候”中的迷失的香港人缔造了一个可以归属的美好的家国世界。所以我始终觉得,徐克的《黄飞鸿》才是中国电影史上最为成功的一个“主旋律”的电影序列。

异常有趣的是,这六部《黄飞鸿》电影里面黄飞鸿走过的历程恰好又和

香港电影在 1991—1997 这数年间走过的历程高度的一致。首集《黄飞鸿》(1991) 里面黄飞鸿在广东佛山和前来比武的山东拳师严振东巅峰对决, 似是“九七”回归之前内地对于香港这座城市的某种入侵。第二集《黄飞鸿之男儿当自强》(1992) 里面黄飞鸿前往省城遇到白莲教和追剿革命党人的清朝官员纳兰元术, 似是香港电影人决定以一种积极的姿态认同和归属内地, 并帮助自己的祖国铲除旧的恶势力。香港电影人北上内地的这股合拍片热潮在 1993 年这一年达到顶峰, 所以第三集《黄飞鸿之狮王争霸》(1993) 里黄飞鸿也从广东佛山一路打到了京城。片中黄飞鸿为保护李鸿章不得已参加狮王大会, 挫败俄国人阴谋的同时又严惩了北京的恶霸; 香港电影人在这个时候也把香港电影成功地打进了内地, 并打败内地和国外所有的电影雄踞内地电影票房榜首。到第四集《黄飞鸿之王者之风》(1993) 里黄飞鸿更是以一敌八, 将八国联军的狮队全部打败。然而 1994 年以后香港电影产业开始急剧滑坡, 好莱坞大片在这一年又开始入侵内地的电影市场, 香港和内地的这股合拍片热潮骤然退却, 于是到《王者之风》的片尾黄飞鸿说出一句略微有些不合身份的话, “我们赢了金牌, 却丢了整个江山”。到第五集《黄飞鸿之龙城歼霸》(1994) 里面黄飞鸿一行人等从已落入八国联军之手的北京返回, 在去香港之前在一个小镇上歼灭了海盗张保仔。这一情况像是香港影人看到好莱坞大片入侵, 无奈之余放弃了内地市场重新回到了香港这座城市, 临别之前仍不忘再为自己的祖国贡献一点力量。

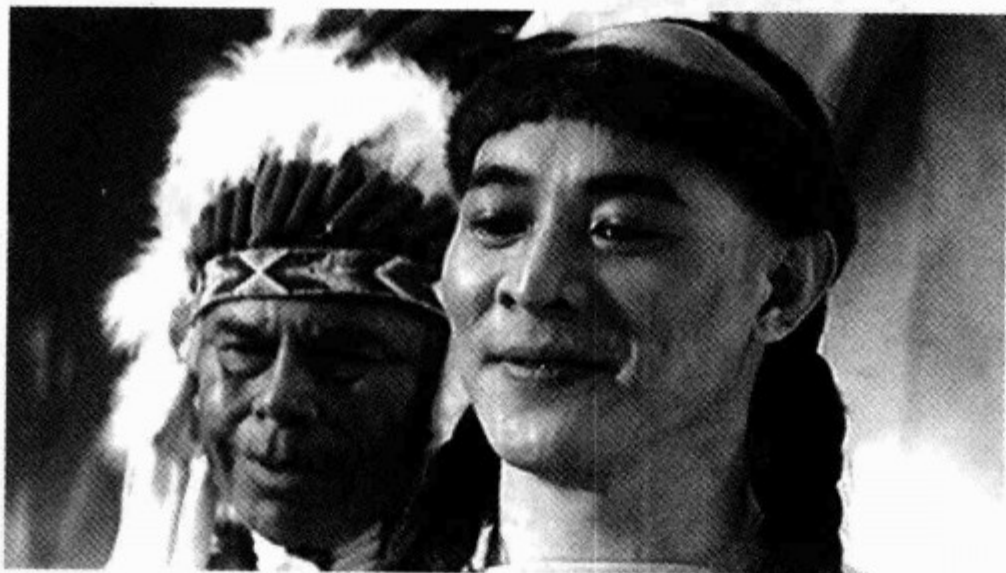
1990 年代的香港电影在经历了初期的这股“合拍潮”和“内地热”之后, 到中期以后开始出现一股西化的潮流。回到香港潜伏数年之后的“黄飞鸿”这时候再度出山, 在第六集《黄飞鸿之西域雄狮》(1997) 里面竟然打到了美国西部。在这部融黄飞鸿与西部牛仔于一处的略微有些怪诞的影片里面, 我们可以很明显地看到香港电影人在处理华人和西方人形象时的理性周全。然而这部影片推出之后却两处不讨好, 西方观众会觉得黄飞鸿躲过子弹这样的场面完全没办法接受, 而东方观众则会觉得黄飞鸿在片尾处和一个全然不



赵文卓版的黄飞鸿, 可惜在当时未能被观众所接受

会武功的西部牛仔对打实在有失宗师风范。至于这部影片里面黄飞鸿的失忆则又是香港电影在“九七”前后的又一个症候显现，待后面详述。总之这六部《黄飞鸿》的文本和香港电影的历程呈现出异常一致的对应关系，可以说香港电影走到哪里黄飞鸿便打到哪里，而黄飞鸿打到哪里在影片中便会自然出现香港影人对于那里的想象与建构。

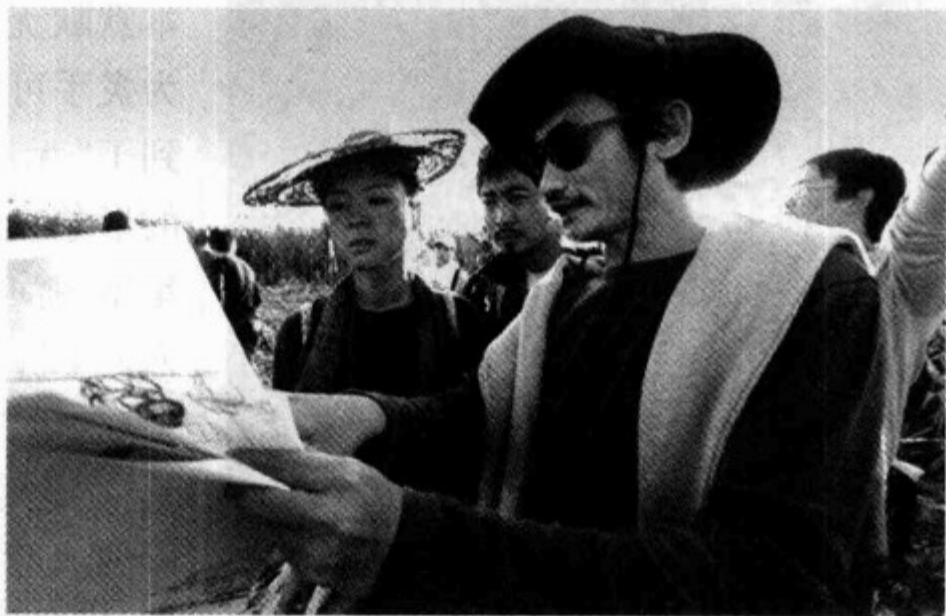
照理说，这几部《黄飞鸿》里面应该数第三部《黄飞鸿3之狮王争霸》在制作上最为精美大气，可是我看到几处香港人的评选中都把第一部《黄飞鸿》作为所选之列，而对后面几部却较少提及，而且后面的这几集《黄飞鸿》在香港本地的票房也并不十分抢眼，由此可见同样一部电影在接受时还是存在着地域上的差异，在香港和内地之间的这种差别可以说是根深蒂固的。不过另一方面我又总觉得类似这样的电影评选多少会受到一些知识分子气的干扰。我相信一般的观众在看《黄飞鸿3之狮王争霸》时只是觉得过瘾，不会像某些学者那样念念叨叨说什么影片开场时在故宫里面舞的是“南狮”而不是“北狮”，更不会去考证影片里面俄国人要刺杀李鸿章是不是不符合历史史实。至于这股合拍片热潮是如何退却的，为何会退得这么快，这是一个我还没有完全搞明白的问题。在1994年这一年很多部制作精良的古装武侠片在香港的票房都出奇的低，大多只有区区几百万的收入；到1995年以后这类电影便基本上全都消失了。若说是观众看厌了这类飞天遁地的新武侠片，却也不至于这般快吧？还是由徐克监制，林岭东在1994年执导了他创作的唯一一部古装武侠片《火烧红莲寺》（1994），结果票房惨败，林岭东当时沮丧地说，徐克开创了新武侠时代，而我却葬送了它。其实这样一个武侠片的时代又哪里是林岭东一个人仅凭一部电影便能够葬送得了的！香港电影在1994年前后像是走到了一个死结上，原本很顺畅地发展着突然间遇到了一个绕不过去的瓶颈，结果一下子溃败了。



影片《西域雄狮》成了徐克版黄飞鸿系列的遗憾之作

徐克本人创造力的兴衰也恰好和这一股合拍片热潮相一致。在黄飞鸿从佛山出发北上神州大显身手之后，返回香港的黄飞鸿要蛰伏到1997年才在《西域雄狮》里面再度出山再战

西域。而徐克本人在亲手开创了这样一个“新武侠电影”的时代之后,在1995年推出一部风格怪异、极具实验色彩的另类武侠片《刀》。这部影片完全推翻了徐克自己开创的“新武侠电影”的常规套路和惯常手法,尽管日后被徐克的影迷广为拥戴,但在当时却走得太急太快,没有能够被市场所接受和认可。和李连杰再度合作的徐克除了监制《黄飞鸿6之西域雄狮》之外,还监制了由李仁港执导的科幻动作片《黑侠》(1996),这部影片在一定程度上延续了李仁港处女作《94 独臂刀之情》的漫画风格,但还是毁誉参半,再次证明了科幻类型对于香港电影的不相适应。自《刀》以后徐克便一路剑走偏锋,其创作再也没有像1990年代初的“电影工作室”这般热闹过。1990年代后期徐克在好莱坞拍摄过两部不太成功的B级片《反击王》和《KO 雷霆一击》,前者中规中矩,后者混乱不堪。返回香港以后的徐克陆续创作了《顺流逆流》(2000)、《老夫子》(2001)、《蜀山传》(2001)、《黑侠II》(2003)、《七剑》(2005),不仅产量锐减,而且再没有一部作品能够既叫好又叫座



在《七剑》拍摄现场的徐克

过。尤其是蛰伏数年之后推出的《七剑》最是让人痛心。不过话说回来,徐克终究还是徐克,用张彻先生评价徐克的话说,无论成败,都不掩其才气。

第二节 “无厘头”与“内地热”

《赌圣》以及前后出现的一系列涉及内地题材的影片最终都是以香港人和内地人之间一衣带水的血脉之情作为认同对象,这种想象性的认同在一定程度上缓解了香港人心底里面对回归的那份陌生感和恐惧感。

周星驰可以说是1990年代初香港影坛出现的最为耀眼的一颗新星。我们先回顾一下他的电影轨迹。在1988年的警匪片《霹雳先锋》里面李修贤带周星驰进入电影界;同年周星驰主演了一部喜剧片《最佳女婿》成绩平

平；在1989年张彻弟子们庆祝张彻从影四十年、给张彻祝寿的影片《义胆群英》里面，周星驰饰演了一个对大哥忠心耿耿却反遭大哥暗算的小弟，给人印象深刻；1990年这一年周星驰主演的影片一下子多了起来，有《望夫成龙》、《一本漫画闯天涯》、《龙凤茶楼》、《风雨同路》、《咖喱辣椒》、《小偷阿星》、《师兄撞鬼》、《无敌幸运星》、《江湖最后一个大佬》，这些影片在水准上参差不齐，不过普遍都算不上是上乘之作。这一年真正让周星驰一夜成名的是刘镇伟编导，抄袭自王晶《赌神》（1989）的赌片《赌圣》，该片以4100万的票房成绩名列榜首；同在这一年，王晶又以抄袭的方式反抄袭一笔，邀周星驰与刘德华合演了《赌侠》，该片以4000万的票房成绩位居亚军。



《赌圣》（1990）中的周星驰彻底颠覆了周润发的赌神形象

《赌圣》、《赌侠》的成功让原本默默无闻的周星驰一夜之间成为炙手可热的巨星，也让周星驰找到了“无厘头”喜剧这样一种独特的形象定位。在1991年这一年周星驰主演了《整蛊专家》、《龙的传人》、《新精武门》、《逃学威龙》、《赌侠II之上海滩赌圣》、《情圣》，其中《逃学威龙》再次以将近4400万的成绩位居票房冠军。到1992年，周星驰主演的影片更是囊括了这一年的香港电影十大票房的前五位，这五部电影依次是《审死官》、《92家有喜事》、《鹿鼎记》、《武状元苏乞儿》、《鹿鼎记II神龙教》，其中《审死官》和《92家有喜事》的票房数字都已逼近5000万；这一年周星驰主演的《逃学威龙2》、《漫画威龙》也分别占了票房的第十一和第十三位，这样的成绩在香港电影史上恐怕很难再有出其右者。1993年的《唐伯虎点秋香》再次占据票房冠军宝座，《逃学威龙3之龙过鸡年》、《济公》分别占第八、第十二位。自1994年以后这股周星驰热开始逐渐降温，《破坏之王》、《九品芝麻官白面包青天》、《国产凌凌漆》三部里面数《国产凌凌漆》成绩最好，排在这一年的《赌神2》、《醉拳II》后面居第三位。1995年的《西游记第壹佰零壹回之月光宝盒》、《西游记大结局之仙履奇缘》、《回魂夜》、《百变星君》都还入了票房前十位。1996年的《食神》、《大内密探零零发》排在成龙的《警察故事4之简单任务》之后，占票房第二、第三位。1997年周星驰主演《97家有喜事》和《算死草》，同样取得票房佳绩。

1992年，周星驰主演的影片更是囊括了这一年的香港电影十大票房的前五位，这五部电影依次是《审死官》、《92家有喜事》、《鹿鼎记》、《武状元苏乞儿》、《鹿鼎记II神龙教》，其中《审死官》和《92家有喜事》的票房数字都已逼近5000万；这一年周星驰主演的《逃学威龙2》、《漫画威龙》也分别占了票房的第十一和第十三位，这样的成绩在香港电影史上恐怕很难再有出其右者。1993年的《唐伯虎点秋香》再次占据票房冠军宝座，《逃学威龙3之龙过鸡年》、《济公》分别占第八、第十二位。自1994年以后这股周星驰热开始逐渐降温，《破坏之王》、《九品芝麻官白面包青天》、《国产凌凌漆》三部里面数《国产凌凌漆》成绩最好，排在这一年的《赌神2》、《醉拳II》后面居第三位。1995年的《西游记第壹佰零壹回之月光宝盒》、《西游记大结局之仙履奇缘》、《回魂夜》、《百变星君》都还入了票房前十位。1996年的《食神》、《大内密探零零发》排在成龙的《警察故事4之简单任务》之后，占票房第二、第三位。1997年周星驰主演《97家有喜事》和《算死草》，同样取得票房佳绩。

周星驰是一个相当奇怪的电影现象,自《赌圣》以后,无论影片的导演是王晶、陈嘉上、杜琪峰还是李力持,只要是周星驰做主演必然会将风头全部抢尽。实际上,这些影片里面像“浚升”公司出品的《一本漫画闯天涯》、《新精武门》、《漫画威龙》在风格上跟“永盛”出品的《赌侠》系列、《逃学威龙》系



由王晶导演、周星驰和刘德华合演的《赌侠》获当年票房亚军,仅次于刘镇伟导演、周星驰主演的《赌圣》

列、《整蛊专家》、《百变星君》还是有很大差别的,相比之下前者质朴怀旧,后者阔绰摩登;而同样是古装片,“永盛”出品的《鹿鼎记》系列、《武状元苏乞儿》、《唐伯虎点秋香》、《九品芝麻官》跟“大都会”出品的《审死官》、《济公》又不尽相同,前者在恶搞胡闹方面显得肆无忌惮,后者则似乎是延续了邵氏的遗风,在胡闹方面要收敛许多,而且含有一定的教化意味。但对于观众来讲一般是不会去理会这些的,只要看到影片里面有周星驰便足以吸引他们;而只要看到周星驰“无厘头”式的恶搞胡闹便能够获得一种观影快感。可以说,对周星驰“无厘头”喜剧的狂热追捧一时间成为香港市民在1990年代初的一种集体狂欢。

今天再看1990年代初的这股周星驰热潮,自然会把它跟当时香港的政治气候联系起来。在1984年中英发表联合声明之后,“九七”香港回归这一政治事件便成为悬在香港这座城市上空的一座倒计时钟表。人们不愿去想太多的事情,只愿意不费脑筋地沉溺在周星驰的“无厘头”喜剧里面借此来麻醉自己。从这一点上说,和周星驰“无厘头”喜剧热差不多同时期出现的三级色情片热、奇案片热,无不具有这样一种宣泄焦虑的社会功能。在这股宣泄政治焦虑的电影浪潮中,影片《赌圣》可以说率先为人们打开了一个通气孔。尽管同时期也有徐克等人以《黄飞鸿》的方式来化解这股政治焦虑的努力,但就香港本地的电影接受情况来说,1990年代初还是周星驰盖过了徐克,赌圣盖过了黄飞鸿,“无厘头”盖过了“新武侠”,徐克等人扶正香港市民“九七”心态的努力固然在一定程度上起到了作用,然

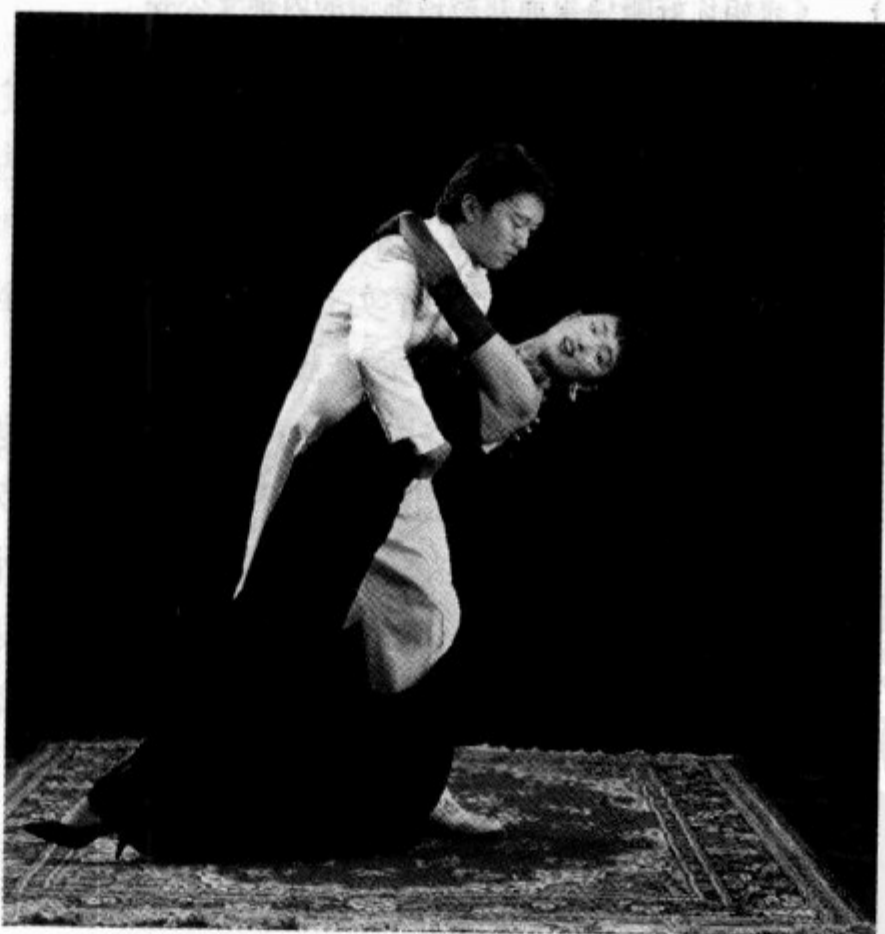
而周星驰引领的“无厘头”式的非理性狂欢却还是更胜一筹占了上风。当然,在我看来这种非理性狂欢所产生的宣泄作用同样还是正面积极的成分多一些,只不过从理性层面讲我们还是希望徐克的《黄飞鸿》能够更占主导地位。

《赌圣》里面周星驰饰演的是一个从内地到香港来的乡下青年,土里土气呆头呆脑却又身赋异能。“土”无疑是香港人在“九七”之前对于内地人一贯的形象定位,这种定位既有其想象和漫画式处理的一面,同时也确实跟当时香港跟内地之间的经济差距有很大关系。而“特异功能”这样一个荒诞不经的东西能够在已是高度文明的香港被观众所接受,在今天看来实在是一件颇值得玩味的事情。在《赌圣》之前的香港赌片里面,片中人物于赌中取胜的手段或靠苦练赌技,或凭耍诈出千,或使用心理战术,但基本上还没见到过在这些人物身上有超自然的力量存在。在香港人的意识里,似乎只有周星驰饰演的这样一个土里土气的内地人才会有特异功能,或者说只有把特异功能这样一个荒诞不经的东西放在一个内地人身上才显得合情合理。事实上,有特异功能的内地人形象不单只在《赌圣》里面出现过,在“九七”之前的其他一些香港电影里面也偶有出现。在我看来,这样一个怪诞的内地人形象跟好莱坞电影里经常出现的具有通灵本领的黑人形象有几分相似,都是源于创作者这一方对于对方的一种陌生、歧视而又有几分畏惧的态度、意识或者潜意识。在类似于《赌圣》这样的香港电影里面,香港人把“九七”之前对于内地人的这种陌生、歧视和畏惧的意识或者潜意识自觉或者不自觉地转换成了特异功能这样一个虽然荒诞不经却又可以为他们所接受的东西。于是在《赌圣》开场我们看到非常搞笑的一幕,周星驰拿着内地的五分硬币想要在香港的自动售货机上买饮料喝,一个洋洋得意的香港警察走过来奚落他想用人民币买汽水,周星驰憨态可掬地说我没有港币啊同志请帮个忙吧,这时警察说的那句话耐人寻味,他说我们香港人自己的忙还没有人帮呢。之后警察故意调侃周星驰说,你去求那个自动售货机,他便会把饮料给你。周星驰这时候憨态十足地向警察表示感谢,然后用特异功能真的从自动售货机里面“求”出了饮料。这一段既显示出香港人在1990年代初对待内地人的那份歧视态度,同时又借用特异功能这样一个荒诞的元素对香港人那份自以为是的优越感进行了恶意的自嘲,充满了颠覆意味。

不过在《赌圣》里面尽管不断展现周星驰饰演的内地青年土气寒酸的一面,但是到影片后半段还是回到了对于香港和内地之间血脉之情的认同上面。身为叔叔的吴孟达利用周星驰的特异功能来赌博赢钱一段毫不留情

地讽刺了香港人的市井贪婪和唯利是图,其后影片借用周星驰饰演的内地青年身上的那份淳朴天真将几个香港底层小人物之间的矛盾一一化解,让观众在大笑之后重新回到温情脉脉的氛围当中。香港影评人石琪曾指出,1990年代初的香港电影之所以大热,是因为“六四”以后香港电影为香港人提供了一个集体寻梦的场所。不过政治在这些影片里面一般都不会成为聚焦的对象,像徐克的《黄飞鸿》电影认同的是中华民族的民族身份一样,《赌圣》以及前后出现的一系列涉及内地题材的影片最终认同的还是香港人与内地人之间一衣带水的血脉之情,这种想象性的认同在一定程度上缓解了香港人心底里面对回归的那份陌生感和恐惧感。可以说,《黄飞鸿》为所有中国人缔造了一个徐克想象中的家国世界,并试图通过这个家国世界来同化处在“回归焦虑症候”中的香港人;而《赌圣》则只针对香港人为他们缔造了一个香港人想象中的内地人的形象,并利用这一形象的各种特点实现了香港和内地之间的一种想象性的融合。相比之下,前者意在先建构出某种认同意象,而后再靠这一意象的吸引力来潜移默化观众;而后者意在从已然存在的想象性认同出发,由此走向社会矛盾的一种想象性解决。二者立意和取向虽有不同,所产生的效应却还是殊途同归的。

其实早在《赌圣》之前便已经有不少香港电影触及到香港人和内地人之间的关系问题。不过和1980年代末出现的《新最佳拍档》(1989)、《合家欢》(1989)之类的影片相比,1990年代初的这些香港电影在对待内地人的态度方面变得温和了不少,尽管创作者们还是不断借内地人的孤陋寡闻来制造笑料,但已经较少再有恶意地丑化内地人的笔墨。这时期的香港电影虽然有些仍对内地的政治环境进行不断地调侃嘲讽乃至丑化歪曲,但总体上讲还是体现出对于祖国大陆的一



王晶的《赌侠2之上海滩赌圣》,邀请了巩俐与周星驰合演

种情感认同,而对香港人和内地人之间的血脉之情的认同是这时期出现的这批影片的普遍特点。除了周星驰在《赌圣》里面扮演的土气十足又天赋异能的内地青年之外,这一时期香港电影塑造最为成功的一个内地人形象是郑裕玲在《表姐你好嘢!》系列里面饰演的内地女公安。《表姐你好嘢!》是张坚庭执导的一个充满政治色彩的喜剧系列,包括《表姐你好嘢!》(1990)、《表姐你好嘢! 续集》(1991)、《表姐你好嘢! 3 之大人驾到》(1992)、《表姐你好嘢! 4 之情不自禁》(1994)四部。当香港被政治阴云笼罩的时候,张坚庭以《表姐》这样一种漫画式的政治喜剧带给香港市民一股清新舒适的空气,让他们得以舒缓了自己紧张却又有些不明所以的神经。如果说周星驰饰演的赌圣是一个香港人潜意识里对内地人的想象的一种凝聚的话,郑裕玲饰演的内地女公安则更多是香港人对于内地政治的一种漫画式理解中的肤浅表达。



《表姐你好嘢!》里面郑裕玲饰演的内地女公安

安则更多是香港人对于内地政治的一种漫画式理解中的肤浅表达。

在《表姐》系列里面郑裕玲饰演一位迂腐古板的内地公安,开场即坐在香港的公交车上,抽一口烟,自我陶醉地唱道,“一条大河波浪宽,风吹稻花香两岸……”,这一场面着实让人哑然失笑。到香港以后的“表姐”住在香港警察梁家辉的家里,而梁家辉的老父又是一个当年的国民党军官。张坚庭以这样一个漫画的笔法展现了香港人在内地和台湾之间左右为难的政治处境。影片不断拿“表姐”头脑里的政治观念和香港社会环境之间的冲突来制造笑料,同时颇为人性但又多少有些一厢情愿地展现了“表姐”到香港以后逐渐发生的变化。随着各种冲突的不断发生,“表姐”头脑中的政治束缚开始逐渐变得弱化,而“表姐”女性的一面开始逐渐显现出来,最后对梁家辉饰演的香港警察产生了某种微妙的感情。尽管到后几集的《表姐》里面搞笑方式依旧,但其实《表姐》里面想要表达的意向似乎在第一集里面便已经说尽,所以越到后面似乎越是有些勉强和着力,嘲讽内地人土里土气没有见识的玩笑照开不说,有些地方明显是在故意搞怪来丑化内地人,不能不说有些为达搞笑目的不择手段了。到第四集里在香港定居的“表姐”已经

被香港这座城市彻底同化,完全融到了香港人的生活里面。可以说,香港人借《表姐》系列也走完了对于内地政治的这一段心路历程。

和《赌圣》、《表姐你好嘢!》这类对香港和内地之间矛盾进行调和的影片不同,同时期出现的涉及内地政治的影片像《洪福齐天》(1991)、《赌神2》(1994)、《国产凌凌漆》(1994)等便含有

一定的颠覆意味。《洪福齐天》里面含沙射影地表现了内地政府官员的腐败势利,同时又显示出对于这股政治权力入侵香港的无可奈何;而《赌神2》和《国产凌凌漆》则恶意地开着内地政治腐败的玩笑,同时又统统表现出对于国家最高领导人邓小平的亲切和讨好态度。这一时期香港电影中的“内地热”还波及到了当时盛行的枭雄片里面。麦当雄公司旗下的萧若元、潘文杰、吕良伟在合作过《跛豪》(1991)、《岁月风云之上海皇帝》(1993)、《上海皇帝之雄霸天下》(1993)之后合作了《一九四九之劫后英雄传》(1993)。影片讲述1949年一群国民党军人战败以后逃到香港的惨痛经历。国民党政府放弃了他们,香港当地的恶势力不容他们,后来共产党又要挟英国殖民政府驱逐他们。影片里面虽然对共产党着墨不多,但可以说是极尽丑化之能事,尤其是内地派来的政府官员在办公室里吐痰的一场戏直让人看得极度反胃——总结一下会让人惊讶地发现,在“九七”以前的香港电影里面出现的内地政客几乎无一不是面目丑陋举止猥琐令人憎恶,像《中南海保镖》(1994)这种完全正面化了的影片屈指可数,然而即使这样的影片也因为政治敏感在当时未能在内地上映。

进入1990年代香港电影中的这股“内地热”甚至还波及到了色情片领域,“北姑”的形象开始大量出现在这一时期的香港电影里面。比如像《特区爱奴》(1992)、《我来自北京》(1993)、《省港流莺》(1993)等三级色情片,



《表姐你好嘢!》里面的四位主角:郑裕玲饰演内地女公安,其弟弟是一个具有特异功能的内地青年(张坚庭饰);梁家辉饰演香港警察,其父是一名国民党退伍军人,四个人组成一个漫画式的人物关系

尽管格调低俗,但里面都涉及到了内地人到香港的话题。林德禄成立的德禄电影公司在1990年代初曾经拍摄过一系列的“舞男”影片,其中有一部《鸡鸭恋》(1991)名字虽然恶俗,但内容却十分文艺,片中从内地到香港的“北姑”刘嘉玲接受香港舞男任达华的训练做“鸡”,两人在训练中逐渐产生感情最后结成眷属。影片对这两个人的情感变化处理得非常细腻,尤其是男女双方日久生情却又限于职业身份不能表露真情的矛盾处理,使这部原本三级的影片在公映时被定成了IIB级。这部影片甚至还借用并进一步解构了好莱坞影片《风月俏佳人》的剧情,而在处理内地人和香港人关系的问题上则显得非常的顺滑自然,丝毫没有彼此隔阂或者一方对另一方有所歧视的影子在里面。

总的来说,无论香港人在他们的电影里面对内地政治怎样表现出他们的不信任态度,也不论香港电影里面如何丑化内地政府官员的腐败昏聩,这些香港电影总还没有绝对到对内地进行完全否定的地步。像成龙和杨紫琼合演的《警察故事3之超级警察》(1992)便难能可贵地将香港人和内地人都给予了完全正面的形象塑造,片中杨紫琼饰演的内地女公安形象比起郑裕玲饰演的“表姐”要客观得多也丰满得多。李连杰在这一时期主演的几部时装动作片像《中南海保镖》(1994)、《给爸爸的信》(1995)便可以说完全跳出了香港人如何看内地人或者内地人如何看香港人这样的视野窠臼。对1990年代初出现的这些涉及到香港人和内地人关系的影片进行梳理会发现一个有趣的现象,但凡讲述内地人用自己的淳朴影响和感动到香港人的影片,里面出现的内地人总是男性,像《合家欢》、《赌圣》等;而但凡是香港人接纳并且同化了内地人的影片,里面出现的内地人总是女性,像《表姐你好嘢!》、《鸡鸭恋》等。

1990年代初是香港电影产业盛极而衰的时刻。在这段处于巅峰时刻的香港电影中不仅有跟内地主流话语相融合同时又脱颖而出的合拍武侠片,有宣泄香港市民政治苦闷的周星驰“无厘头”喜剧,而且还有一股规模略小的潜流在这一时期出现,就是1990年代初香港电影的怀旧风潮。这里面最典型的像刘镇伟编导的《92黑玫瑰对黑玫瑰》(1992)、刘镇伟编剧和监制的《玫瑰玫瑰我爱你》(1993)、李志毅执导UFO出品的《新难兄难弟》(1993)等,影片充满了对于1960年代粤语片时代的感伤与怀念。包括有萧芳芳参演的《漫画威龙》(1992)、《方世玉》(1993)等影片里面也都有对粤语片进行怀旧和戏仿的片段。和怀旧同时出现的一个现象是“失忆”。不仅在《92黑玫瑰对黑玫瑰》里面老一代粤语片明星失忆,连《92霸王花与霸王花》里面老一代霸王花惠英红也失忆,面对即将到来的新的时代都变

得疯疯癫癫。这样一种失忆症贯穿在了“九七”以后的《黄飞鸿之西域雄狮》(1997)、《战狼传说》(1997)、《我是谁》(1998)、《幻影特攻》(1998)、《去年烟花特别多》(1998)、《紫雨风暴》(1999)、《半支烟》(1999)、《千言万语》(2000)等诸多香港电影里面,成为香港人“九七”症候的一处别样显现。面对新的时代,“九七”以前的种种经历,辉煌也好惨淡也好,都已经不复存在;香港人必须经历过这样一次痛苦的“洗脑”才能够有勇气面对一个全新的世界。

回来说周星驰,当这股“无厘头”喜剧热潮到1990年代中期开始退潮以后,周星驰也开始改变以往那副胡搞乱脑的形象,在《喜剧之王》(1999)里面开始向着温情甚至有些苦情的路子上走了。到后面的《少林足球》(2001)、《功夫》(2004)以及《长江七号》(2007),

三年才出一部电影的周星驰尽管依旧拥有无数的铁杆影迷,但人们在他影片里面看到更多的是炫目的电影特技,基本上再没有以往那种肆无忌惮的“无厘头”喜剧了。其实回过头来看,1990年代初出现的这股周星驰的“无厘头”喜剧热潮乃是诸多因素合力的结果,等这些因素都一一退场之后,我们再对周星驰的“无厘头”有所期待多少显得有些错位与不合时宜。至于周星驰电影在内地的传播则经历了一个异常有趣的过程。在1990年代初,内地录像厅里走私盗版的周星驰电影的录像带其放映时间与香港几近同步,那时候便有一大批出入录像厅的问题少年对周星驰电影推崇有加。而周星驰在内地的高等院校里面开始风靡却是到了1990年代末网络兴起以后的事情了。由BBS上热炒1995年的两部周星驰旧作《西游记第壹佰零壹回之月光宝盒》、《西游记大结局之仙履奇缘》开始,周星驰成了高等院校里天之骄子们的精神偶像。我们同样可以分析造成这一现象的各种缘由,



《半支烟》(1999)里面失去记忆的曾志伟;
“失忆”成为这一时期香港电影“九七”症候的
凝结

譬如经历过高考之后的大学生们步入大学校园之后的失语、青年人骨子里对待父权的那份戏谑和作祟的潜意识、巨大精神压力导致他们和“九七”之前的香港市民一样不愿想事情甚至只愿大段大段地背诵周星驰的“无厘头”台词等等。然而大学生们在对周星驰狂热迷恋的同时却有些全然不顾这里面显然存在着的彼此错位的问题。当周星驰第一次去北大校园时一时间竟然惹得万人空巷，然而见面会的情况却多少有些不尴不尬，一本正经的周星驰早就忘了《大话西游》里面什么“爱你一万年”之类的台词，而且说起国语来极为吃力。大学生们这才意识到，原来我们接受到的周星驰其实是电影里面石班瑜配音的那个周星驰。在我看来这多少有些像是一场闹剧。一直到刘镇伟推出一部不痛不痒的《大话西游》系列的第三部《情癫大圣》（2005）才算是给这场“大话西游”的闹剧划上句号。其实不单是东方和西方，在香港和内地之间也在上演这种“期待认同——被误读——认同误读”的怪异循环。

回顾 1990 年代初的香港电影，无论是徐克的“新武侠电影”也好，还是周星驰的“无厘头”喜剧也好，尽管二者产生的社会效应都可以说是以积极正面为主，但遗憾的是二者到 1994 年以后随着香港电影产业的滑坡都随之泥沙俱下。在 1990 年代初一直处于潜伏状态黑社会片到 1996 年以古惑仔电影的面目再度兴起，香港的电影文化在这个时候开始走入一阵纷扰和迷乱当中。

第三节 黑社会片的复兴与嬗变

古惑仔电影里的黑社会社团作为香港社会“乌托邦”梦幻被粉碎后的一次反弹，多少折射出港人在“九七”前后的一种自我麻醉心理；而“黑色电影”中的各种颠覆同古惑仔电影里对黑社会的悉心营造一样，二者都是港人此时对于变化中的现实秩序无从把握的反馈和印证。

黑社会片的延续在 1990 年代前期始终是香港电影的一股潜流。这股潜流在 1996 年香港电影由盛转衰之际以古惑仔电影的形态浮出水面。这一年，由王晶、文隽、刘伟强等人合作推出根据同名漫画改编的《古惑仔》系列电影掀起了黑社会片的再次高潮。“古惑仔”一词属于粤语，泛指小流氓、小混混、黑社会小喽罗等。“古惑”一词正文应该是“蛊惑”，该等影片的编剧在写作之时避繁就简，用了与“蛊”同音的“古”字，由此“古惑仔”一词

沿用至今^②。1996—2000年,根据《古惑仔》漫画改编的古惑仔系列电影一共十部,其中以陈浩南、山鸡等人为主角,演绎陈浩南“发家史”的古惑仔“正传”包括1996年上映的三部《古惑仔之人在江湖》(1996)、《古惑仔2之猛龙过江》(1996)、《古惑仔3之只手遮天》(1996)以及其后的《97古惑仔之战无不胜》(1997)、《98古惑仔之龙争虎斗》(1998)、《古惑仔之胜者为王》(2000)共六部,这六部影片大都由文隽编剧、刘伟强导演,在内容上彼此延续,讲述陈浩南从古惑仔上位至铜锣湾堂主,直至成为洪兴社团接班人的故事。由六部正传衍生出来的古惑仔“外传”有《古惑仔情义篇之洪兴十三妹》(1998)、《古惑仔激情篇之洪兴大飞哥》(1999)两部,讲述的是古惑仔“正传”中两个配角十三妹与大飞各自的故事;《新古惑仔之少年激斗篇》(1998)作为古惑仔电影的“前传”,讲述陈浩南与山鸡等人少年时代的故事;《古惑仔友情岁月之山鸡故事》(2000)内容上讲属于古惑仔电影的“别传”,前半段讲述山鸡少年时代



1990年代后期风靡一时的《古惑仔》系列为香港黑社会片注入了青春时尚的元素

与邻家女相恋的故事,后半段重又回到江湖厮杀的套路中来。同时期出现的其他以古惑仔作为主角的影片中,由王晶编剧并监制、最佳拍档电影公司拍摄制作的《洪兴仔之江湖大风暴》(1996)试图在古惑仔电影中引入传统的武侠元素,影片煞有介事地对古惑仔的必备工具——砍刀进行了出神入化地探讨,在古惑仔电影中可算是比较另类的一部。同时期的其他古惑仔电影大都粗制滥造。放开一步讲,即便是作为正传外传别传的这十部古惑仔电影,其制作也未见得精良多少。

古惑仔电影以传统的黑社会片作为创作土壤,在此基础上试图为黑社会“正名”。片中的黑社会不再是英雄片中和社会秩序直接对抗的犯罪集团,而是具有其“合理性存在”的社团组织。社团的生意范围渗入在城市的各个角落,从低到高大致有代客泊车、占地盘收保护费、制造贩卖色情物品、从事盗版生意、经营赌场夜总会等。而社团的主要职责就在于维护这些介于黑白之间的灰色地带的“地下秩序”,对于香港都市而言具有不可或缺的

功能意义。实际上这种说法是完全站不住脚的。因为所谓的地下秩序说来说去无非还是社团之间争夺利益的“私事”，社团又有什么理由靠维护它来向社团之外的人收取保护费呢？不过对于香港的电影创作者和香港的电影观众来讲，这样的逻辑问题是不存在的。因为所谓的黑社会社团，说到底无非还是一个处在电影中的游戏空间，具有很强的虚拟性。设定这样一个由黑社会社团组成的虚拟世界，无非是为了便于电影故事的展开。这一点对于香港的电影观众而言乃是一种观影之前心照不宣的默契，没有人会把它和香港都市中真实存在的黑社会相等同；倒是真实存在的黑社会反过来会或多或少受到这些电影的影响。

1990年代后期是香港电影业的多事之秋，好莱坞电影的入侵、盗版业的摧残、东南亚电影市场的丧失，使整个香港电影工业几乎濒临死亡边缘。加上亚洲金融风暴的影响、“九七”过渡问题的存在，这些都成为笼罩在香港都市上空的阴云，构成香港市民普遍的心理压力。古惑仔电影的骤然出现和大行其道，不能不说是以上诸多因素的合力结果。尤其是“九七”问题的存在，使得原本一往无前的现代文明进程在时间刻度上被强行阻隔，刻度的另一端成为一片茫茫未知的真空地带。古惑仔电影中黑社会社团组织的



和1980年代的香港黑社会片相比，古惑仔电影尽管风格张扬，却始终透露着一种肤浅与狂躁

体制完备和恣意横行，似是香港影人和香港市民在时间受阻的情况下选择的一种空间上的自我沉溺与放任，片中的黑社会社团具有明显的“反乌托邦”性质。所谓“乌托邦”，它代表的是某一集体的美丽幻想，其时间向度必然指向未来，而“九七”回归这一时间上的断裂却将任何关于“乌托邦”的幻象予以消解。古惑仔电影中的黑社会社团作为香港社会“乌托邦”梦幻被粉碎后的一次反弹，成为渴望与梦想不能实现的别样表达。古惑仔们奇装异服的穿着打扮、肆意妄为的言谈举止、以街头厮杀的方式对于都市文明秩序的僭越以及他们放浪形

骸醉生梦死的生活状态,多少折射出港人在“九七”前后的一种自我麻醉心理。

然而,说到底,黑社会文化毕竟属于一种亚文化。它的确是香港电影当中最为成熟、最为纯粹的一种本土文化,但这依然改变不了它的亚文化属性。这样一种带有边缘性质的亚文化不大可能长期占居主流文化的位置,在热闹过一时之后,早晚要到退潮的时候。另一方面,由于黑社会文化在香港电影中的过度成熟,恰好又使得黑社会片在“九七”前后成为香港社会的一个症候式表达空间。香港的黑社会片作为最具香港本土特色的电影文化,很自然的感应和折射着香港电影产业以及整个香港社会在“九七”前后的这一段急遽变化。这诸多因素造就了以古惑仔电影为代表的这次黑社会片的复兴热潮中彼此自相矛盾的两面性。在着眼于悉心建构的古惑仔电影大肆泛滥的同时,着眼于颠覆和解构的一些高度“反类型”的黑社会片也同时开始大量地涌现出来。大体上讲,这股“反类型”的黑社会片创作潮流在“九七”前后经历了“反古惑仔电影”、“黑色电影”、以黑色幽默为特征的“反黑社会片”这样三种不同形态的变奏。当然,这三种形态分别对应的是三种不同的创作意念及文本特征,尽管在出现时间上略有先后,但彼此之间并不一定存在着严格的非此即彼的界限。

1996年是古惑仔电影大热的一年。作为一种影片类型,古惑仔电影具有一定的模式和套路,譬如背景是黑社会社团,主角是社团里职位最低的古惑仔,影片故事无外乎社团内外的利益冲突以及由此引出的江湖仇杀。在这些高度模式化的古惑仔电影里面,古惑仔身上的江湖义气始终是古惑仔电影在价值理念上的认同对象。有趣的是,在这一年的香港影坛即刻出现了一些反古惑仔电影之道而行之的影片。这类影片基本上都原样照搬了古惑仔电影的类型模式,但在价值定位上却普遍着眼于对所谓的江湖义气进行反讽、解构和颠覆。出现于1996年这一年的这类“反古惑仔电影”包括《旺角风云》、《金榜题名》、《龙虎砵兰街》、《旺角揸Fit人》、《去吧,揸Fit人兵团》等。

《旺角风云》一片由叶伟信执导,是同类影片中较为优秀的一部。影片从一个旁观者的角度来看待古惑仔电影中的江湖世界。“小人物窥伺大江湖,没有必然的杀气腾腾,相反,此片补充了过去多部江湖片的盲点——生活感和现代感……导演叶伟信铺排的,是更为人性化的黑道世界,间接否定了浪漫江湖的存在。”^③《金榜题名》由南燕(即林岭东的哥哥林岭南)编剧,李惠民执导。片中张智霖饰演了一名在社团里面兢兢业业,一心想要上位做大哥的古惑仔。在他凭借着为社团拼死效力做了大哥之后,却发现自己

已经身陷几位社团大哥之间错综复杂的制衡关系中，非但不比以前更加自由，反而连替自己死去的兄弟报仇都没有办法做到。影片结尾处张智霖被自己誓死效忠的大哥出卖，被人捅死在街头。邓衍成导演的《龙虎砵兰街》则走向另外一个极端，影片将古惑仔电影中的暴力因素进行了无限制的放大性处理，将黑社会的暴行尽情展现出来，从而揭露出为古惑仔电影所遮蔽并美化了的黑社会组织的犯罪本质。

《旺角揸 Fit 人》和《去吧，揸 Fit 人兵团》两部影片均由钟继昌编剧、查传谊导演、吴镇宇主演，得意、意念公司制作出品。“揸 Fit”一词属于粤语直译，表示出主意并做出决定。Fit 是粤语口语音，汉语中没有相应的字与之对应，在这里也不是英文中“恰好、恰当”的意思，而是借用了英语中 fit 这个词的发音。“揸 Fit 人”即为拍板的人，江湖大哥的意思。影片《旺角揸 Fit 人》开场，由吴镇宇饰演的恶贯满盈的黑社会大哥叻君被人暗杀，躺在医院里濒临死亡，然后影片由叻君的画外音自述开始，讲述叻君在年轻时候由一个正直青年不幸误入歧途，加入黑社会做了古惑仔，在社团里面，叻君被人屡次出卖。退出黑社会以后，叻君通过努力重新进入正常社会，但仍然遭到来自黑社会的迫害。走投无路的叻君决定重新加入黑社会，发誓要比“黑社会更黑社会”，变得残暴乖戾、心狠手辣。到这里突然笔锋一转，躺在医院里的叻君推翻了前面的所有陈述，重新变成一个自始至终便是一身“黑”的社团大哥，他杀死朋友、吞没公款、砍死大哥，甚至亲手杀死自己父亲。影片采用戏谑的影像语言和内在解构的分段式结构，对古惑仔电影中的江湖义气进行了肆意的挖苦和嘲讽。和《旺角揸 Fit 人》在叙事上的极尽癫狂相比《去吧，揸 Fit 人兵团》显得柔和了许多，但是在风格上同样另类别致，后者于舒缓的叙事中营造出一个黑夜中末世般的都市景观，同样对古惑仔电影进行了解构和颠覆。



风格怪异的“反古惑仔”电影《旺角揸 fit 人》
(1996)

致，后者于舒缓的叙事中营造出一个黑夜中末世般的都市景观，同样对古惑仔电影进行了解构和颠覆。

“颠覆最重要的地方，不在于它推翻某种建制，某项成规，而在于这逆转的过程中，让我们看到了这建制中的弱点或可笑的地方，从而逼使我们做出反思。”^④ 1996 年这几部“反古惑仔电影”的不足之处在于影片文本的整体感欠佳，在对古惑仔电影中悉心

营造的江湖世界进行颠覆解构的同时普遍未能找到自己的立足点,大都存在一个只有“破”而未能有“立”的问题。在我看来,就1996年出现的这几部“反古惑仔电影”而言,与其说是出自对古惑仔电影负面效应的反思,不如说是香港电影人在肆意把玩电影游戏。到1997年,古惑仔电影的热潮已经不再像上一年那样如火如荼,而“反古惑仔电影”的创意和思维却得到了延续。1997年由银河映像电影公司制作出品的两部影片《最后判决》(1997)和《一个字头的诞生》(1997)以轻松自如的黑色幽默调侃了古惑仔电影建构起的江湖世界,其中尤以《一个字头的诞生》为佳。同年由陈果自编自导的独立电影《香港制造》(1997)通过展现古惑仔阿秋等人的内心世界揭露了青少年在现代社会中的残酷成长历程,属于古惑仔电影中一部极具艺术感染力的青春片。在由王晶编导的影片《龙在江湖》(1998)中,刘德华饰演的古惑仔无意间上位成了大哥,在做大哥之后却受到社团原先几位大哥的利用、排挤、欺凌和诈骗。影片着意展现了黑社会大哥们自私贪婪、忘恩负义、阴险狡诈的一面,当然同时作为一部主流电影到结尾处又不免流于商业算计。同年邓衍成的小成本影片《濠江风云》(1998)以电视采访的手法讲述了澳门黑社会老大崩牙驹的发家史,虽然叙事手法新颖,但在内容上却又重回以往黑社会片的惯常套路,使之倒更像是一部枭雄片或者悍匪片。银河映像出品的影片《再见阿郎》(1999)难得一见地展现了江湖浪子对于“家”的渴望与顾恋,成为一部以黑社会文化为背景的温情脉脉的文艺片。

在高度商业化的香港电影体制当中极少出现具有道德训诫意义的影片。因此,“反古惑仔电影”的出现一方面来讲固然是对古惑仔电影中江湖童话的一种反驳,然而就其影片文本及创作动机而言,与其说是为了导人向善,不如说是得自于古惑仔电影以及黑社会片这一类型、乃至香港电影中的黑社会文化的过度成熟。恰是黑社会文化在香港电影中的过度成熟才衍生出了这样一种反其道而行之的创作可能。香港电影人敏锐地捕捉到了这样一种可能,并在这样一种可能当中尽情把玩各种电影游戏;而在对这类电影游戏的把玩中,创作者们开始自觉或者不自觉地融入自我表达的意识。由此这种着眼于“反类型”的黑社会片在1997年以后开始由较为肤浅的“反古惑仔电影”向着高度自省而又自我沉溺的“黑色电影”过渡。

“黑色电影”(film noir),是一个由法国电影批评家在1946年创造出来的术语^⑤。所谓“黑色电影”,“大体上指描绘阴暗的危机四伏的城市街道、犯罪与堕落的天地的那些1940年代和1950年代初期的好莱坞影片。”^⑥不

同于西部片、强盗片等电影名词，“黑色电影”的所指并非某一固定的电影类型，而是更多倾向于对某一批电影当中一致风格的描述。视觉上，“黑色电影”往往具有比较明显的特征：夜景中阴暗的城市、极端角度的摄影构图、高反差照明、低调布光、令人窒闷的大雨等；主题上，“黑色电影”多以一种比一般警匪电影更加悲观、更加暴力的方式，来展现城市生活中的犯罪活动，影片自始至终弥漫着惶恐、焦虑等情绪，体现出一种悲天悯人的宿命感。具有此一类风格特征的影片，譬如《马耳他之鹰》（1941）、《双重保证》（1944年）、《一丝不苟的人》（1947）、《白热》（1949）等。“美国黑色电影的关键时期（大致指1945—1954年），从时间上说，与那场大规模的反共政治迫害，与非美活动调查委员会、麦卡锡和黑名单的时代恰恰吻合。黑色弥漫着恐惧和妄想症的气氛，带着它在绝望之中产生的灾难感，它是对于这些年代的政治气候的一种隐晦的反应。”^⑦

与美国“黑色电影”极为相似，在“九七”前后香港社会发生巨变之际，香港的警匪电影中同样出现了一批具有“黑色电影”风格特征的影片。这类影片譬如《一个字头的诞生》（1997）、《两个只能活一个》（1997）、《高度戒备》（1997）、《野兽刑警》（1998）、《暗花》（1998）、《非常突然》（1998）、《真心英雄》（1998）、《去年烟花特别多》（1998）、《O记三合会档案》（1999）、《目露凶光》（1999）等。之所以把这批“黑色电影”归属于警匪电影，是因为这些影片虽然大都以黑社会片作为创作根基，但是在文本层面上有不少已经跨越了黑社会片的类型边界。如果说“反古惑仔电影”是在黑社会片的类型框架内反类型的话，那么这批“黑色电影”则大都着眼于通过践踏黑社会片类型边界的方式来颠覆黑社会片、乃至颠覆整个香港电影的



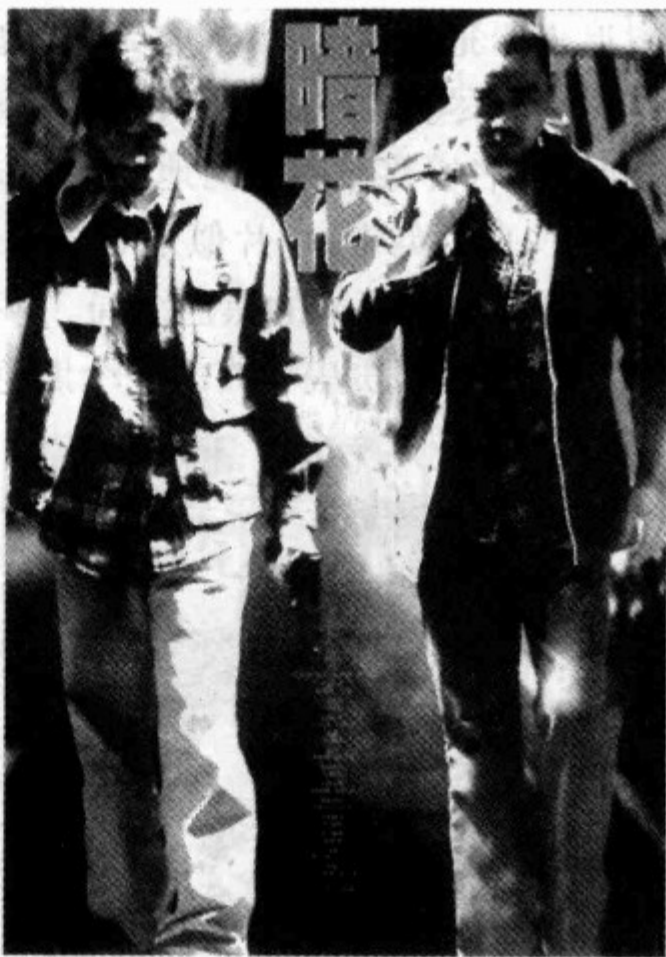
作品风格一向趋于明朗的陈嘉上在“九七”前后也执导了一部“黑色电影”《野兽刑警》（1998），该片获得香港电影金像奖最佳影片奖

正常秩序。

类似于美国黑色电影的产生与其政治背景之间的关联，香港“黑色电影”的出现恰与“九七”回归这一重大政治事件相吻合，使“黑色电影”成为香港“九七”症候的集中体现。1997至1998年间最具风格特征的“黑色电影”是银河映像有限公司拍摄制作的几部作品。这一电影公司大致包含了这样一个相对稳定的创作班底：杜琪峰、韦家辉任监制；司徒锦源、游乃海任编剧；游达

志、韦家辉或杜琪峰任导演。在1997至1998年间的作品中以《一个字头的诞生》(1997)、《两个只能活一个》(1997)、《暗花》(1998)、《非常突然》(1998)和《真心英雄》(1998)这五部最具代表性。这几部影片多采用黑色及暗红色调,借助各种极端角度的摄影机位来制造出极具张力的构图效果,使用强光和阴影的对比来营造诡异气氛等。影片还经常采用夜景拍摄,并反复出现下雨的场景。在《非常突然》中,除影片结束前的几分钟外几乎全部采用雨景,以此来制造出一种压抑、窒闷的效果。影片故事紧凑、悬念迭起,伴随故事的发展,银河映像的作品多配以玄幻、奇巧的电子音乐,表达一种荒谬、不可知的生存境况。在银河映像1997—1998年的这几部作品中普遍充满了存在主义的荒诞感、惶恐不安的焦虑感、以及绝望无助的宿命感。

《一个字头的诞生》全片充满实验色彩,其分段式的结构以及时间倒流、重新来过的剧情安排在香港电影史上绝无仅有,其出现时间更早于次年才风靡全球的《疾走罗拉》。《一个字头的诞生》采用大量的广角镜头与非正常视点,并大开黑社会的玩笑,极尽黑色幽默之能事。同年的《两个只能活一个》以颇为相似的电影笔法,讲述了“九七”回归这一背景当中一对都市边缘男女的恋情。两部影片都充满了时间上的荒诞感与危机感。作为影片当中贯穿始终的重要元素,《两个只能活一个》以倒计时手法处理时间,将危机的来临步步升级;《一个字头的诞生》索性采用虚假时间,将由时间带来的危机感进行假定性处理,折射出香港人于“九七”前后左右徘徊不定的心态。次年的两部影片《暗花》和《非常突然》则将银河映像惯于表达的悲观宿命感发挥到了极致。所谓“暗花”就是地下杀人的悬赏,系黑社会暗语。《暗花》一片将故事背景移至澳门,全片充满了悬念、推理等元素,结局大大的出人意料。其布局之高妙颇具古龙风格,于警匪电影当中更是独一无二之作。片中人物自始至终充满了惶恐不安,表现出对于外界强大力量的一种莫名恐惧。《非常突然》则另具特色,影片讲述一重案组小队于大雨



情节令人匪夷所思的《暗花》(1998)将银河映像的黑色风格演绎到了极致

中追查罪犯的故事，小队成员之间温情脉脉，充满彼此合作的团队精神和为市民尽职尽责的敬业态度，一伙人经周密部署将罪犯击毙，雨过天晴，突然之间，六名警察被两名内地来的匪徒全部击毙，这一结局当真来得“非常突然”。《真心英雄》一片似是对吴宇森“英雄片”的致敬，然而亦免不了压抑的氛围与统统死光的黑色结局。事实上，银河映像的这五部电影共同构成了“黑色电影”贯串始终的一个黑色主题：眷恋过去和现在，但却恐惧未来。



影片《非常突然》(1998)中那个“非常突然”的结尾令所有的观众目瞪口呆

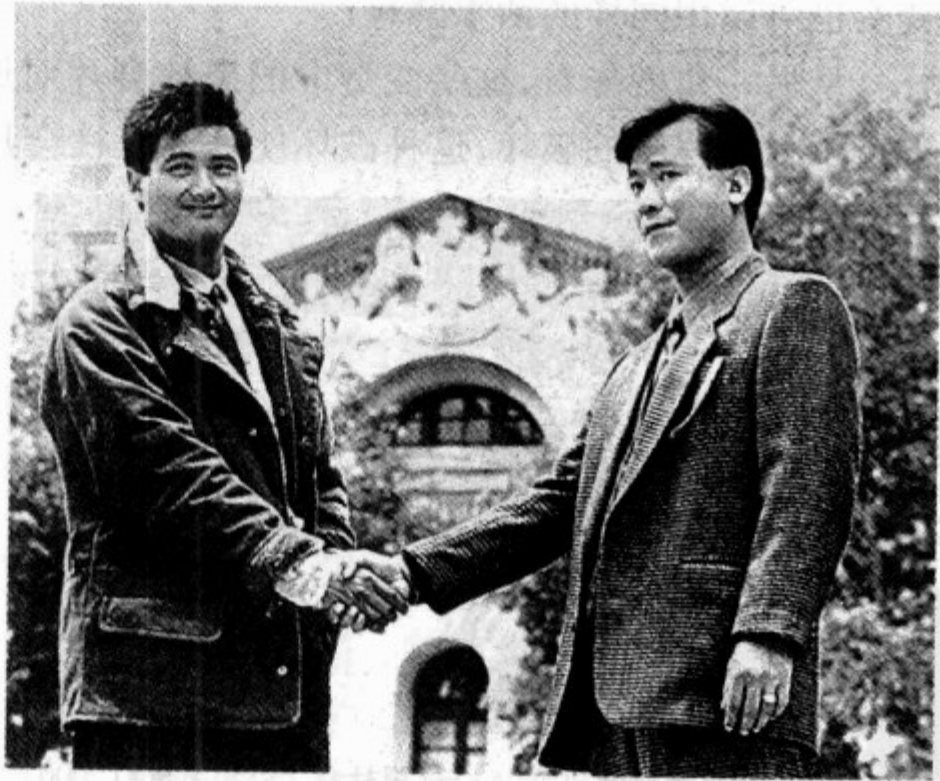
由银河映像所创作的这些“黑色电影”可以说集中代表了香港影人于1990年代后期市道萧条、社会巨变之际因无力掌控现实而产生的沉溺与放任的心态。用一位香港评论家的话说，“所谓‘九七大限’在一般港人的心理上是存在的……杜韦组合以他们的作品传递了这些讯息，而且是负面性的，可以理解。但反而言之，也是他们视野过于狭隘、对中国太乏了解而造成对‘九七’出现了某些的误读，也就显得未免过于悲观了。”^⑧实际上这种创作视野并非为银河映像所独有，在“九七”前后出现的“黑色电影”的代表作还有很多。譬如林岭东的《高度戒备》(1997)，影片坚持了林岭东本人写实主义的作者风格，并加重了

对于警察和罪犯各自心理深度的刻画。以《飞虎》系列为代表，其作品一贯以风格明朗著称的陈嘉上在1998年推出一部极具颠覆意味的影片《野兽刑警》(1998)，片中营造了一个黑白不分的血腥世界，并让这一世界经历了由黑到白的痛苦转变。该片获得了次年香港电影金像奖的最佳影片奖。陈果的影片《去年烟花特别多》(1998)同样作为折射香港人“九七”情结的电影将写实与荒诞结合，对“九七”回归这一大背景下的小人物命运予以了颇为真切的艺术展示。到1999年，由王晶编剧并监制的影片《O记三合会档案》(1999)将1990年代初的枭雄片重新包装，讲述两个朋友在1970年代的九龙城寨由小混混发家上位的故事。影片在影像风格上与同时期的银河映像作品颇为类似，内容上几近于一部黑帮史诗，然其制作水准略欠精湛显得功亏一篑。同年林岭东的作品《目露凶光》(1999)在坚持写实主义风格

的同时将警匪电影与灵异片进行类型嫁接,尽管二者于片中的结合并非完美,却不乏实验色彩。影片充满了黑色基调,折射出亚洲金融风暴给香港市民造成的心理恐慌。

1999年以后,银河映像经过一连串的票房失利,改而创作一些低成本的生活喜剧。“九七”已过,原先悲观绝望的宿命感到这里已经基本消失殆尽,一些小成本影片在黑社会片原有的类型模式中开始大搞黑色幽默,这类“反黑社会片”中的代表作品有《江湖告急》(2000)、《知法犯法》(2001)、《买凶拍人》(2001)等。

《江湖告急》一片采用后现代的拼贴手法,通过黑社会社团大哥任因久煞有介事的讲述,将以往香港警匪电影当中包括英雄片、古惑仔电影在内的黑社会片予以了全面的解构与颠覆。从这一角度讲,《江湖告急》属于“反古惑仔电影”之一种。然其难能可贵之处在于,影片“破”中有“立”,予讽刺调侃中见总结反思。该片编剧陈庆嘉接受记者访问时曾说:“当初创作《江湖告急》目的是想将从前有关黑帮的题材做个总结,野心较大。”^⑨引申一步讲,《江湖告急》中社团大哥任因久的自我省视多少可以看作是此时香港电影对于黑社会文化、乃至对于香港电影自身的自我省视,遗憾的是创作者们在这一层面上显得还是有些功力不济。《知法犯法》一片由香港著名的剪接师麦子善担任导演,编剧署名为“不是女人”,该片将以往警匪电影中的“卧底”故事进行了一次彻底颠覆。由吴彦祖饰演的警察被派入黑帮做卧底,进入黑社会社团之后,这名警察渐感黑社会生活的风光自在,开始逐渐变质,直至后来杀死派自己做卧底的警察上司,打算认认真真地做一名黑社会分子。全片充满黑色幽默,可看作是对于《龙虎风云》等经典警匪电影的解构之作。新人彭浩翔的处女作《买凶拍人》则将杀手杀人和拍摄电影进行荒诞嫁接,黑色幽默充斥全片。



林岭东的经典作品《龙虎风云》(1987),片中身为警察卧底的周润发与黑道大哥李修贤产生兄弟之情,最后惨死

从《旺角风云》等“反古惑仔电影”、经

《暗花》式的“黑色电影”、到《江湖告急》等影片里的“反黑社会片”，用“形式主义”这个词来概括这些黑社会片的共同特征是有一定道理的。这一特征不仅表现在影片的色彩、色调、光影、构图以及片中经常出现的雨景等视听元素方面，尤其还表现在这些影片的叙事上面。这些影片的创作者们经常利用观众对于以往英雄片、枭雄片、古惑仔电影等黑社会片的熟稔，故意打破这些类型电影在叙事上的常规套路，由“反常规”来构成新的叙事游戏，从而对观众头脑中的既定思维进行冲击。譬如《暗花》、《野兽刑警》中黑白世界的混杂；《旺角揸 Fit 人》、《一个字头的诞生》中古惑仔的狼狈；《真心英雄》、《江湖告急》中大哥的无能等。这样的创作思路还延伸到了对于香港电影中黑社会片以外的其它电影类型进行颠覆上面。譬如《知法犯法》中对于《龙虎风云》（1987）等“卧底”题材影片的反用；《买凶拍人》中对于《喋血双雄》（1989）等“杀手”题材影片的解构等。这些叙事行为上的颠覆在总体上形成一种对于香港电影文化秩序的颠覆，而这种颠覆同古惑仔电影中对于社团世界的悉心营造一样，同样是港人此时对于变化中的现实秩序无从把握的反馈和再次印证。彻头彻尾的颠覆带来的是这些“反类型”影片的一个深层特征，就是价值指认系统的缺失，这也正是这些影片在受到学者们推崇的同时在市场上往往却要遭遇冷落的根本原因。1940—1950年代在美国出现的“黑色电影”，“他们代表了好莱坞叙事复杂与视觉表现的巅峰时期，也标记了形式主义与自我放任、社会观念混淆与观众逐渐消失的年代。”^⑩在我看来，香港黑社会片从1996年到2001年的这一系列变奏也可以用同样的话来解释。

从另一角度来看，这些变奏中的黑社会片对原先黑社会片的既定模式进行了很大程度的破坏，这种破坏使香港黑社会片在从“反类型”的自我沉



杜琪峰的《黑社会》（2005）与《黑社会2 以和为贵》（2006）是香港黑社会片的一次向上飞跃，或许也将成为香港黑社会文化的一支终曲

溺中走出来以后很难再恢复到以往的类型状态。而进入新世纪以后打开内地电影市场一度成为不少香港影人拯救香港电影产业的普遍努力方向；由于两地文化生态的差异和内地审查机制的严厉，黑社会题材的影片成为这一次的电影合作中首当其冲被限制的类

型,这又使得香港的黑社会片这一片种在步入新世纪以后生存更加艰难。到《江湖》(2004)、《阿嫂传奇》(2005)这样的黑社会片出现时,就算这两部影片在内地上映之前没有经历任何的伤筋动骨,两部影片当中前景和背景关系的错位均显示出黑社会文化此时在香港电影中的衰落和几近枯竭。一直到杜琪峰的《黑社会》(2005)及《黑社会2 以和为贵》(2006)出现,香港电影中的黑社会文化才开始出现一丝起死回生的契机。

注释:

- ① 钟宝贤:《香港影视业百年》,三联书店(香港)公司,2004年10月第一版。
- ② 列孚:《90年代香港电影概述》,载《当代电影》2002年第二期。
- ③ 登徒:《旺角风云:称身的终结》,载《1996香港电影回顾》,登徒主编,香港电影评论学会,1997年,第77页。
- ④ 舒琪:《旺角揸Fit人:向塔伦天奴偷师的颠覆》,载《1996香港电影回顾》,登徒主编,香港电影评论学会,1997年,第89页。 (“塔伦天奴”是“昆廷·塔伦迪诺”的香港译法,其代表作品《低俗小说》颠覆以往黑帮电影的常规,采用分段并打乱时间顺序的叙事结构,对传统的黑帮电影进行颇为高明的解构与颠覆,影片极尽黑色幽默之能事。该片获1994年戛纳电影节金棕榈奖。——笔者注)
- ⑤ 【美】苏珊·海瓦德:《电影学关键词:黑色电影》,侯克明、钟静宁译,载《电影艺术》2003年第三期。
- ⑥ 【美】保·施拉德:《黑色电影札记》,郝大铮译,载《世界电影》1988年第一期,第64页。文中提到“黑色电影”的常用技巧——“1. 大部分场景都是按夜景布光。……2. 正如在德国表现主义中那样,宁愿用斜线与垂直线而不用横线。……3. 为演员和布景提供同等的照明强度。……4. 构图张力优先于形体动作。……5. 一种几乎是弗洛伊德式的对水的依恋。空荡荡的黑色街道几乎总是闪着晚间新雨的水光,雨量和戏剧的发展同步增长。除小巷外,船坞和码头是最时兴的会面地点。6. 对浪漫叙事的偏爱。……7. 经常使用复杂的顺时时序来加强对于无望与流逝的时间的感受。”
- ⑦ 【英】菲·坎普:《出自恶梦工厂——非美活动调查委员会和黑色电影论》,陈梅译,载《世界电影》1988年第一期,第80页。
- ⑧ 列孚:《90年代香港电影概述》,载《当代电影》2002年第二期,第63页。
- ⑨ 《陈庆嘉引导香港“性喜剧”》,载《新电影》2003年8月A总第25期,第92页。
- ⑩ 【美】Thomas Schatz:《好莱坞类型电影——公式、电影制作与片厂制度》,李亚梅译,台湾远流公司1999年初版,第187页。

第五章

国际化·本土化·内地化？

就香港电影产业而言,1994年是一个转折点。在这一年香港电影开始由盛转衰,以至于在今天看来香港电影在1990年代初的这段繁荣几乎有些回光返照的意味。到1996年,尽管有古惑仔电影大行其道,1996年首轮港产片的总收入仍下降到629101353元,比起1995年的898054149元下降了29.95%^①。到1997年,总收入继续下降为54475万元,1998年为40870万元;超千万票房的影片票房总额,1996年为26468万(24部),1997年为25224万(14部),1998年下降到了19618万(10部)^②。

香港电影业从1990年代初期的鼎盛繁荣,到“九七”前后的盛极而衰,其原因是多方面的。首先,作为香港电影的一个致命危机在于,尽管影片产量极大,然而却不似好莱坞一般有一个相对稳定的本土电影市场可以保证回收成本。1990年代前期,以台湾为主的东南亚一带一直是香港电影所赖以维系的重要电影市场。及至1990年代后期,好莱坞以其大投资大制作的“重磅炸弹”加大了全球扩张的幅度,相比之下,香港电影由以往高效多产所带来的粗制滥造问题却日渐严重。而这个时候台湾反而出台了不利于香港电影的政策,令香港电影业痛失台湾市场。加上1997年东南亚金融危机的冲击,以及日本、韩国等地本土电影业的崛起,香港电影在1990年代后期几乎全面丧失东南亚电影市场。作为殖民地的香港,港英政府对待电影一直采取的是“积极不干预”的态度,由此导致香港电影业在抵抗风险方面能力脆弱。1997年香港回归祖国,英国殖民者利用香港市民对祖国内地不甚了解的心理,在本地不断进行干扰破坏,渲染制造恐怖气氛,致使一些投机商产生在香港快捞一笔就跑的心态。同时,黑社会的资金涌入电影业,对电影业的正常运作产生极坏的影响。“九七”前后香港电影中人才青黄不接是电影业萧条的另外一个重要原因。自1993年吴宇森成功打入好莱坞以后,相继有周润发、成龙、李连杰、杨紫琼、袁和平等一大批香港电影的中流

砥柱离开香港赴好莱坞进行发展,致使香港电影业在1990年代后期面临“人去楼空”的惨淡局面。盗版业在1990年代后期成为香港电影业的一大症痛。及至1996年,不法商人将盗版VCD生产线转移到香港,至1998年初建成600余条盗版VCD的生产线,每天生产1200万盘VCD^③。盗版业的猖獗,极大地破坏了香港电影业的良性运转。

“九七”以后香港特区政府一再出台各种政策对香港电影业进行扶植和保护,但至今依然没有见到有很大的转机出现。在2002—2003年三部《无间道》的刺激下香港电影似是到了触底反弹的时刻,然后在刚刚过去的2006、2007这两年,香港电影的年产量复又下降到了50部左右创历史新低,而这50部当中竟然有近40部是香港和内地的合拍片。毫无疑问,香港电影产业如今已经到了生死存亡的关头。

1997年在政治上是香港这座城市的一个重大转折点,从这一年的7月1日开始香港由一个英属的殖民地变为中华人民共和国香港特别行政区。不过把1997年作为香港电影的一个断代点并不准确,无论是从电影体制上还是从电影文化形态上讲,香港电影在1997年这一年都不存在丝毫的断裂。不过另一方面,香港的电影文化虽然在“九七”这个时间点上没有发生“剧变”,但是“渐变”却在近年来的香港电影里面一直都悄然发生着。随着香港电影产业的一路下滑以及回归以后香港社会的变化,香港的电影文化开始呈现出转型和分化的局面。这些变化有些可以看作是电影对于外界现实的一种“本能”反馈,譬如黑社会片在“九七”前后的变化;有些是香港影人致力于挽救香港电影产业的结果,譬如“九七”以后嘉禾等大电影公司对于电脑特技和特工间谍片的尝试,新世纪以来香港影人通过合拍手段试图打开内地电影市场的努力;当然与此同时还有杜琪峰为代表的一些电影人对于香港本土文化的坚持和固守等。国际化,本土化,还是内地化?这些主动或者被动的、自觉或者不自觉的创作意向都在很大程度上改变着香港电影原有的面貌,将香港电影引向一次前所未有的文化转型。

第一节 国际化之路与香港身份

当固守在香港这座城市的时候,香港人的身份是相当确定的;当面对祖国或者当年的港英政府的时候,香港人的身份也是非常明确的;然而,一旦稍稍接触到“国际”这个字眼,香港人的身份尴尬总是会不期然地凸显出来。

在我看来，“九七”前后这股“西片化”的创作倾向和香港回归之间的关系倒不甚大，更多还是香港影人想要让香港电影走出香港走向国际，或者借鉴西片为香港电影注入新鲜血液的一种努力。在这条“西片化”与国际化的探索之路上，香港电影再次遭遇到了香港身份的尴尬和无所适从。不过这段探索毕竟还是让香港电影获益良多。在2002—2003年上映的《无间道》三部曲即可看作是香港电影在国际化之路上取得的巨大成功。尽管《无间道》之后的香港电影业依旧在低谷中徘徊，但香港电影在这条国际化的探索之路所取得的个中硕果毕竟还是让我们看到了一缕希望的曙光。

实际上在1996年上映的几部大制作的香港电影中已经显示出了这股“西片化”的征兆。成龙的《警察故事4之简单任务》（1996）倚仗着国际化的制作和核子武器这样的商业卖点票房大好，以5700多万的成绩位居年度榜首，但片中成龙个人英雄主义式的表现显然要弱于《警察故事》系列的前三部，这是一件耐人寻味的事情。成龙的轨迹无疑代表了香港电影的最前沿。当成龙终于凭借《红番区》（1995）打入西片市场成为真正的国际巨星以后，以全球市场作为着眼点的成龙电影便在一定程度上脱离了“香港制造”的本土特色。《警察故事4之简单任务》属于成龙电影中的一个交叉点，在这部电影里面成龙试图把自己的港式电影和为全球观众所接受和熟稔的西片套路融合起来，但二者的嫁接显得有些生硬。而在此之后，成龙电影索性一分为二在港片和西片两个不同的枝杈上向前发展了。同在这一年上映的还有程小东的《冒险王》（1996）和徐克的《黑侠》（1996）。在《冒险王》里面李连杰饰演一个身陷婚姻和事业双重危机的中年男子，在自己的漫画世界里却成了英雄以冒险王的身份秘境寻宝；而《黑侠》里面李连杰饰演的黑侠则拥有一个双重身份，平日里是一个图书馆的普通工作人员，戴上面具后便成了城市里惩奸除恶的英雄。这两部影片无论在创意上还是在影像风格上都酷似《夺宝奇兵》、《超人》、《蝙蝠侠》一类的西片，但反响都不能算好，尤其是《冒险王》在当年票房异常惨淡。到1997年，还是由成龙、徐克、李连杰这些巨擎支撑起来的香港影坛的豪华巨制，无论是成龙的《一个好人》（1997）还是徐克李连杰再度合作的《西域雄狮》（1997），都显示出“国际化”和“本土化”二者之间的矛盾冲突。和《警察故事4之简单任务》、《冒险王》、《黑侠》相比，存在于《一个好人》和《西域雄狮》中的文本裂隙可以说是更为严重。

和《一个好人》、《西域雄狮》同年上映，由陈德森导演的《神偷谍影》（1997）可以说是一部令人耳目一新的新人新作。这是一部在很大程度上

被人忽略了的电影。实际上恰是这部电影开启了香港电影“国际化”的一个普遍策略,就是将西片中科幻片和特工间谍片的类型元素纳入到香港电影的文本当中,借西片之石来攻港片之玉。影片仿照好莱坞动作电影的制作模式,首次将间谍、特工、网络等现代元素引入到影片文本当中;剧情上则引入悬念、推理等元素,并对其精雕细琢,力求使影片整体质素向好莱坞同类电影看齐。其后出现的《我是谁》、《幻影特攻》等影片延续了《神偷谍影》的创作思路。这些影片在制作上不再仅仅局限于香港本土,而是到世界各地进行采景拍摄。片中的冲突也不再局限于香港警察和本地犯罪分子之间,而是引入恐怖分子、特种部队、生物武器、CIA(美国中央情报局)、FBI(美国联邦调查局)等“国际”元素,令香港电影的面目为之一新。特工间谍片在香港电影里并非是到了“九七”以后才出现。像林岭东的《圣战风云》(1990)、王晶的《惊天十二小时》(1991)、冼杞然的《黑猫2 刺杀叶利钦》(1992)都多少涉及到了这样的题材,不过这几部电影基本上都还是附属于香港的警匪动作片的,而且总体上讲都不算太成功。“产业不兴大片兴”,“九七”以后特工间谍片成了香港电影人跃跃欲试的一个新类型。这些由大公司投资制作的影片在引入高科技制作元素的同时,注重将香港电影和好莱坞电影相嫁接,吐故纳新,广泛进行类型上的交叉与综合,力求使特工间谍片的创作新颖且具有观赏性。这样一种创作理念为缔造出香港电影中一个非常独特的影片序列,它们是《神偷谍影》(1997)、《我是谁》(1998)、《碧血蓝天》(1998)、《幻影特攻》(1999)、《紫雨风暴》(1999)、《公元2000》(2000)、《神偷次世代》(2000)等。在这些影片当中,数陈德森导演的《神偷谍影》和《紫雨风暴》两部水准最高;《我是谁》虽理所当然属于成龙电影,但从创作思路和市场定位上讲也可以放到这一序列里面来。

有趣的是,在《我是谁》、《幻影特攻》、《紫雨风暴》三部影片中,男主角都不约而同地患上了失去记忆



《神偷谍影》(1997)是香港电影在特工间谍片领域一次新的突破,可惜这种影片模式未能得以延续

的病症。《我是谁》中的成龙因高空摔下而失忆，《幻影特攻》、《紫雨风暴》中的郑伊健、吴彦祖则被洗脑后忘记过去。表面上看，此一雷同似是出自编剧的思路狭窄，实际上却暴露出香港电影走向国际时所面临的尴尬处境。就世界范围而言，所谓的国际大片，说到底不过是带有强烈意识形态色彩的好莱坞电影；所谓大片中的“国际”元素，也无非是由好莱坞一手构建起来的商业电影的世界图景。香港电影想要借“西片化”来走向国际市场，除了接受好莱坞电影的既定模式之外几乎不存在第二种选择。这样一来，所谓的“西片化”也就意味着必须把香港身份的主人公和美国意义上的CIA、FBI等“国际”元素相结合。恰是这一令人无奈的借鸡生蛋的策略，使得这些“西片化”的香港电影中的男主角都普遍患上了失忆症。“失忆”在某种程



《紫雨风暴》(1999)里面融入了恐怖分子、生化武器等好莱坞“大片”元素

度上抹去了片中主角“香港身份”与“国际身份”的不兼容性。《我是谁》的结尾，成龙面对着六本不同国家的护照，却依然无法获知自己的确切身份；《幻影特攻》的结尾，郑伊健在洗脑之后驾车离去，再也无法记起幼时同伴的惨

死经历；《紫雨风暴》的结尾，吴彦祖带着混乱的记忆悄然离开香港，再无法去回首做恐怖分子时丧父丧妻的阵痛。几近雷同的结尾，折射出香港电影在迈向国际市场时的步履维艰。当片中主角意欲以一个香港人的身份加入国际舞台之时，如何处理自己与已然登临这一舞台的表演者们之间的相对位置，成为香港电影至今未能解决的一个问题。

身陷这样一种身份尴尬之后，2000年的《公元2000》和《神偷次世代》(2000)多少有些像是这次特工间谍片实验的最终破产宣言。前者由陈嘉上执导，后者由叶伟信执导。两部影片和之前几部相比故事有些凌乱，拍摄手法上也显得匠气有余而灵气不足，多少可以看出创作者在驾驭这样一种题材时的捉襟见肘。应当说，这一系列香港式的特工间谍片不仅是让香港警匪片，而且是让整个香港电影的创作水准向前迈了一大步。遗憾的是，市道的不景气让这样一种大投资大制作的影片在商业运作上如履薄冰；而另一方面，香港电影在创作这种间谍片时不可避免地遭遇一种叙事上的瓶颈。

究竟影片所讲述的故事是香港的,亚洲的,还是国际的?如何将香港人放置到一个特工间谍片的文本当中?这是香港电影在进行这方面探索时遭遇到的一个难以解决的问题。单独的一个间谍故事或许还可以勉强成立,但要做到成为一种可以进行无数次同类复制的电影类型却很难。当固守在香港这座城市的时候,香港人的身份是确定的;当面对祖国或者当年的港英政府的时候,香港人的身份也是明确的;然而,一旦稍稍接触到“国际”这个字眼,香港人的身份尴尬总是会不期然地凸显出来。

科幻片这边,“九七”以前的香港科幻电影大概可以分为两类:一类是基于商业目的,对于国外成功之作的简单模仿。像1970年代日本兴起了吉田超人热潮,1975年邵氏公司趁势拍摄了《中国超人》。之后好莱坞的《星球大战》热潮席卷全球,邵氏公司在1983年又推出了耗资甚巨的科幻影片《星际钝胎》。该片特地从日本请来特技专家协助拍摄。可惜剧本的质素太差,票房和评论均遇上前所未有的大灾难。模仿、跟风的这样一种创作理念一直延续到1988年的《铁甲无敌玛莉亚》,该片模仿的是当年在香港叫好叫座的《铁甲威龙》,模仿有余却鲜有建树。另一类香港科幻电影来自于本土原创。这类影片少之又少,制作精良一些的只有1985年新艺城出品、根据倪匡小说改编的《卫斯理传奇》以及其后的几部以卫斯理为主角的电影。倪匡的作品,文体跨越武侠、传奇与科幻领域,其中以《卫斯理系列》最为著名。《卫斯理系列》在一定时期代表了香港科幻文学的创作水平,可归入“软科幻”^④一类。而在1980年代这一水平尚与香港电影的制作水平同步。而及至2002年,同样根据小说《卫斯理》改编的香港科幻电影《蓝血人》,却出现了前者远远落后于后者的尴尬局面。说《蓝血人》的失败实际上是败于倪匡,似乎也并不算太过分。

“九七”以后,为了让香港电影产业走出低谷,许多大的电影公司开始求新求变,这样一种创作意图让科幻片再次成为香港影人关注的焦点。在整个电影产业不景气的境况下,科幻电影反而开始走向高成本大制作,其面目也为之一新。一些科幻元素开始日益渗入到港产“大片”的创作当中。这一时期的香港科幻电影大致可分为两类,一类是影片直接以科幻电影的面目出现,如《拳神》(2001)、《蓝血人》(2002)等;一类是将科幻、魔幻等西方的电影类型与灵异、僵尸等本土类型融合,如《异灵灵异 2002》(2001)、《千机变》(2003)等。相对来讲后一类是比较成功的。由香港新生代导演叶伟信执导的《异灵灵异 2002》一片,将香港本土的灵异片进行好莱坞科幻经典之作《黑衣人》式的包装,二者融合得恰到好处;同样由新人林超贤执导的《千机变》则似乎走得更远,该片将香港本土的僵尸片彻底改造成一部



耗费巨资制作的香港科幻片《卫斯理之蓝血人》(2002)其科幻理念的浅薄幼稚多少有些令人无语

颇为西化的魔幻大片^⑤，其中的电脑特技制作也颇为成熟。最失败的当属《拳神》、《蓝血人》这一类的影片，两部影片都犯了同样的错误，就是在盲目引入电脑特技、建构香港都市未来空间图景的同时，缺乏一个可以自圆其说的科学理念的支持。因此，影片当中科技高度发达的未来香港都市多少显得有些不伦不类。尤其是《蓝血人》中那令人炫目的电脑特技，衬托的却是煞有介事的一长串的外星球名字，真让身处 21 世纪的电影观众有些啼笑皆非。

总体来讲，香港科幻电影仍处于萌芽阶段。一个电影类型的成熟需要以电影工业的发达为前提，需要以一定数量的同类电影生产为基础，同时，还需要有一个与该类型相通的文化背景作为依附。如今，电脑特技的

引入为香港科幻电影的制作奠定了技术基础。相对于《卫斯理传奇》中的微缩模型来讲，《黑侠 II》、《蓝血人》等片中以电脑制作的怪兽进步了不啻百倍，《千机变》中的特技效果与《黑客帝国》、《指环王》等片相比也毫不逊色。现阶段香港科幻电影的发展障碍已不是来自于制作技术。横亘于科幻类型这一大门之前的最大障碍乃是我国科幻文化的整体落后。商业类型电影的市场成功不仅要有充足的资金支持、先进的技术支撑，更需要有足够成熟的文化理念与之相辅相成（譬如支撑香港武侠电影中的侠义世界、香港警匪电影中的江湖世界得以建构的，乃是中国传统文化中的江湖文化）。这样一个发展前景并非能够一蹴而就。盲目借鉴好莱坞科幻电影的模式，将香港影像化为一个科技高度发达的未来都市（如《拳神》、《蓝血人》等）在现阶段显得有些操之过急。毕竟，以香港的电影制作水准，尚不足以建构出一个可以自圆其说的科幻体系，将电影中的环境、人物等容纳其中。扬长避短，努力做到将科幻元素与本土元素相融合，并广泛借鉴文学、动漫等其他形式于科幻领域所取得的探索成果，或许是香港科幻电影走向类型成熟的一条可行之路。

事实上,无论是科幻片还是特工间谍片,香港的电影编剧们在这些领域里面毕竟还是想象力匮乏的。像《拳神》里面那个可以提高人战斗力的手套、《幻影特攻》里面可以开掘人潜意识的系统,都可以说是简单幼稚的。如今,电脑特技已经完全内化成了香港电影的一种可以信手拈来的创作手段。然而,香港电影在科幻片、特工间谍片领域里的探索却基本上已经偃旗歇鼓,短时期内难以再有所作为,香港电影的这股“国际化”的创作倾向到2000年以后也基本算是告一段落。不过这样一种探索和尝试毕竟有其积极的一面,究竟应该是“洋为中用”还是“中为洋用”,在经过一系列失败与成功的交替之后,香港电影人的探索在《无间道》这里可以说找到了最佳的契合点。2002年,由刘伟强、麦兆辉导演,麦兆辉、庄文强编剧,寰亚出品的影片《无间道》公映之后引起轰动,在香港仅开映一周收入便高达2078万港币^⑥。影片以新颖的故事结构,高质素的视听效果获得观众与评论界的一致认可,成为2002年香港电影业的“救市主”,并获得第22届香港电影金像奖最佳影片、最佳导演、最佳编剧、最佳男主角(梁朝伟)、最佳男配角(黄秋生)、最佳剪接、最佳原创电影歌曲7项大奖。及至2003年,刘伟强、麦兆辉、庄文强再度合作,接连推出《无间道》的前传《无间道II》和《无间道》系列的第三部《无间道III之终极无间》。2002—2003年,《无间道》系列无疑成为香港电影市场上最为亮丽的一道风景线。

作为一部香港警匪电影,《无间道》出人意料地取消了几乎所有的动作场面,仅在韩琛手下杀死黄志诚之后与警察火并这一场戏中,略见以往香港警匪电影中悍匪片的痕迹。暴力的弱化和剧情的复杂化是《无间道》的两大特点。如



引发一时轰动的《无间道》(2002)在今天看究竟应该算是香港电影的起死回生,还是回光返照?

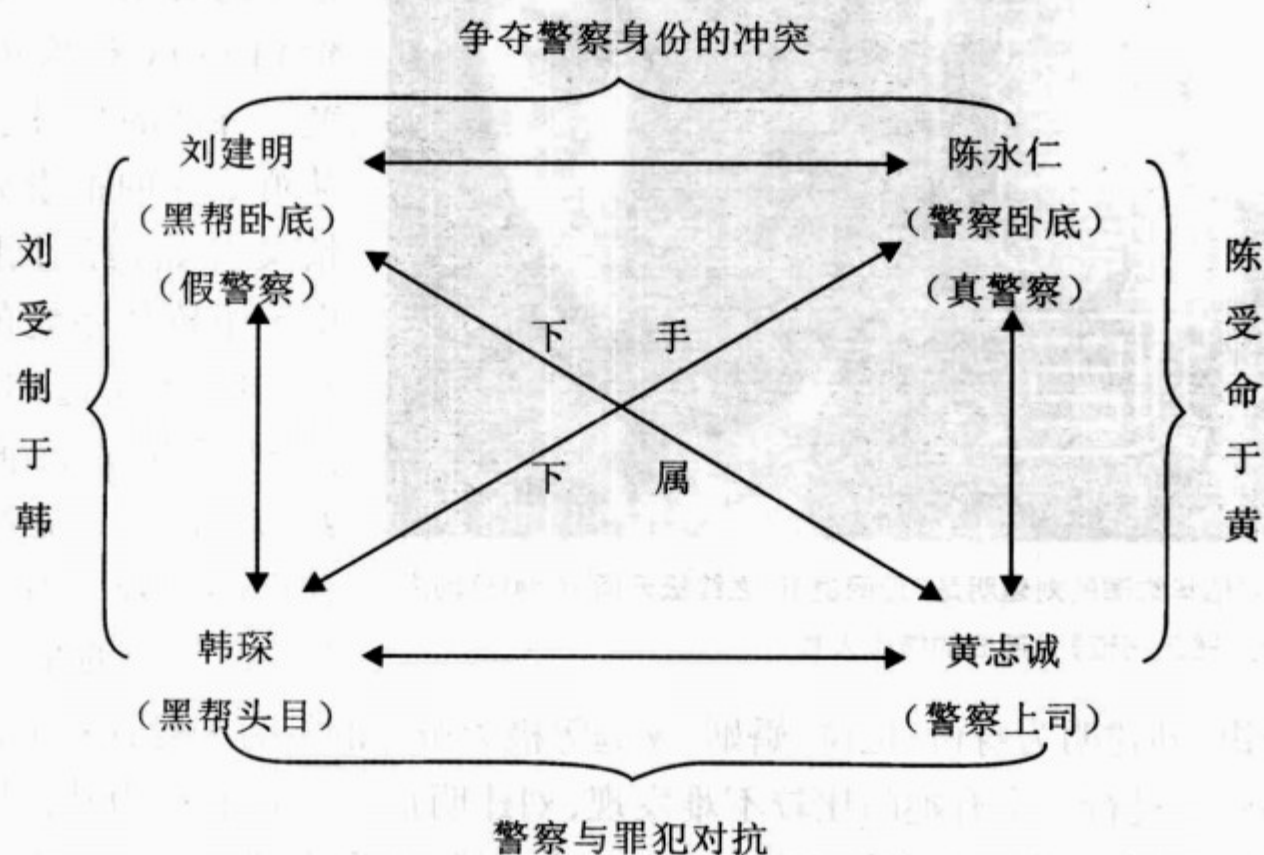
果说以英雄片和古惑仔电影为代表的香港警匪电影，其中的正邪双方是在“比狠斗勇”的话，那么《无间道》中的人物则自始至终是在“斗智”。在黄志诚与韩琛、刘建明与韩琛、陈永仁与刘建明之间进行的乃是智力上的较量，“斗智”成为组织影片戏剧张力的重要元素。更为有趣的是，尽管每个人都在与其他人之间进行智慧的交锋，但是没有一个人能够总揽全局。与观者的全知视点相反的是剧中人物的非全知视点，而这才是《无间道》的最为迷人之处。由于陈永仁以按摩为借口去见黄志诚，所以刘建明通知韩琛前去抓人，陈永仁的一个轻微举动牵动了双方所有的力量，结果导致黄志诚被杀，陈永仁的身份险些暴露。实际上，陈永仁、刘建明、黄志诚、韩琛四个人之间已经形成了一个盘根错节的关系网络，每个人都处在网络当中而浑然不觉，而每个人的举动都会“牵一发而动全网”。这之间的复杂关系没有通过影像来直接呈现，而是全凭观者主动的推理思考才有可能获得。从这一点上说，欣赏《无间道》是一次令人轻松愉快的智慧之旅；《无间道》作为一部成功的商业电影愉悦的不再是观者的肌肉或者感官而是大脑。

《无间道 II》延续了《无间道》的创作思路，将剧情进一步的复杂化。观众观赏影片的过程，成为一个“主动”推理的过程——这里的推理实际上是剧情设置上的一种暗中牵引。而影片作为前传，又处处注意与首部《无间道》在剧情上的对应，从而使观众对于影片的触觉延伸到了故事文本之外、作为《无间道 II》“后传”的《无间道》剧情当中。相比之下，《无间道 III 之终极无间》似乎走得更远。从剧情上讲，它既属于《无间道》的前传，又是《无间道》一片的续集。作为《无间道》系列的第三集，《无间道 III 之终极无间》将《无间道》的故事向前和向后延伸，将第一集的故事完全囊括在了自身情节当中。同时，影片延续《幻影特攻》、《紫雨风暴》等影片对于人类记忆、潜意识等精神领域的开拓，并大胆借鉴好莱坞心理片及惊悚片中某些视听元素，使影片完全突破了警匪电影的类型，成为一部类型交叉却又突破类型的“超类型”电影。尽管《无间道 III 之终极无间》一片并非完美无暇，然而该片之创作无疑是香港电影史上一次前所未有的大胆举措。

总体上讲，《无间道》弱化暴力、强化剧情的方式，为香港警匪电影开创了一个崭新局面；《无间道 II》则更像是一部黑帮史诗，影片摒弃了从英雄片到古惑仔电影等香港黑社会片对于兄弟情义的一味渲染，首次从“亲情”的角度切入到黑社会社团，成为对以往黑社会片的一次全面总结，同时又架构出香港黑社会片所可能具有的一种全新模式；《无间道 III 之终极无间》则首次将心理片的元素引入到香港警匪电影当中，从而突破了警匪类型的窠臼，成为香港电影史上一部划时代的影片。遗憾的是，在 2004 年香港电

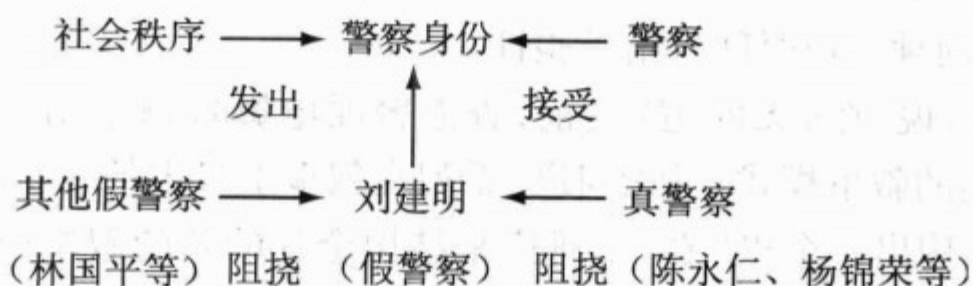
影金像奖的颁奖典礼上,或是评论者出于对《无间道》系列市场成功的一种“逆反”心理,《无间道 II》和《无间道 III》竟然全部落选,成为香港电影金像奖有史以来最令人抱憾的遗珠之作。又或是《无间道 II》与《无间道 III》之于香港警匪电影,乃至之于整个香港电影业的总体水平已经走得太远,其“终极”价值尚须一段时间来给予验证。

如前面所说,在《无间道》之前,香港警匪电影普遍采用一种“善——恶”二元结构的叙事模式。《无间道》系列在叙事上最大的革新在于摒弃了这种模式,建构出一个以“真——假”来结构全片的新的叙事模型。以《无间道》系列中的第一部为例,其中的人物关系可以用下面这样一个图来表示。



这样一种人物关系的设置,其复杂程度远远超过了以往电影中警匪对抗或者匪匪对抗的单线模式,形成一个空间立体的结构。在这样一个“双卧底”的结构模式中,陈永仁(真警察)、刘建明(假警察)、黄志诚(警察上司)、韩琛(黑帮头目)四个人之间形成彼此牵制的网状关系,每个人的举动都会“牵一发而动全网”,而《无间道》中“真”和“假”的叙事游戏也正由此展开。相对于《无间道 I》来讲,《无间道 II》中的人物关系更为复杂。影片沿用了第一集中的结构模式,并将真警察、假警察、警察上司和黑帮头目四个节点细分成了多个人物。在新的叙事游戏中,作为叙事核心的不再是英雄片中的兄弟情义,而是“警察身份”。刘建明对于警察身份的追求成为贯穿《无间道》三部曲的一条叙事主线。颇为重要的一点是,在这样的一个叙

事游戏中,作为“警察身份”发出者的主流的“社会秩序”无形中成了《无间道》文本终极的价值指向——这一点同《英雄本色》等以往的黑社会片形成极大的反差。贯穿三部曲的一个叙事逻辑可以用下面这样一个图形来表示。



刘德华饰演的刘建明是《无间道 III 之终极无间》(2003) 的主角,也是《无间道》三部曲的核心人物

也就是说,叙事模型的转换带来的是价值指认对象的转变。香港的黑社会片从英雄片的推崇兄弟情义开始,经过黑色电影中价值系统的真空,到《无间道》这里出现了新的价值体系,就是对主流社会秩序的肯定。对于身处 21 世纪的电影观众

来讲,刘建明为身份、地位、婚姻、家庭等极力奋斗的行为无疑具有很强的共鸣感。进行一个有趣的比较不难发现,刘建明这一人物的行为动机同十多年前《英雄本色》中的宋子杰实际上如出一辙,两个人都追求个人事业的成功,希望通过自己的努力工作来获得升职机会,成为一个好警察。然而,1980 年代的香港社会接受的是小马哥,而类似宋子杰或者刘建明这样的人物一直要到新世纪初才被接受,这样一种对比值得让人玩味。在《无间道 III 之终极无间》中,刘建明因追求警察身份而最终走向精神分裂。这一带有宿命色彩的结局源自于刘的黑社会身份同主流社会秩序之间的不可调和。《无间道 II》中倪永孝的结局同样如此。刘和倪两个人对于主流社会秩序的认同和向其归依的努力,多少是新世纪初港人心态的一种表露——就个体而言,希望获得主流社会的接纳和认可,并凭借自己的努力一步一步抵达社会的顶层,通过个人奋斗来实现自我价值;就整体而言,希望融洽香港和祖国的关系,彼此之间能够获得一种宽容友好的共处氛围。

以今天的眼光来看,《无间道》系列似是香港电影史上的一个异数。尽管影片被好莱坞买去改编权并被大导演马丁·斯科西斯翻拍成令亚洲观众难以接受的《无间风云》(2006),该影片甚至还获得了奥斯卡最佳影片奖,但这一系列事件并不能够印证“越是民族的越是世界的”那句空话。事实上,由《无间道》系列所产生的这些附带效应并没有对萧条的香港电影产业产生多大影响。而就电影文化的角度看,一方面,在经过《黑白森林》(2003)等影片的刻意模仿之后,由《无间道》系列所开创的这样一个“真——假”的叙事模型并没有被后来的香港警匪电影彻底继承——当然,这一点跟这一叙事模型本身不大容易进行同类复制也有很大关系;另一方面,《无间道》的出现虽然在很大程度上影响了其后香港电影的创作走向,掀起了新一轮警匪电影的创作热潮,但是,《无间道》文本中的价值指认系统并没有被后来的香港

电影完全接纳。这两方面实际上是相互关联互为因果的,新旧叙事模式的冲突引来《无间道》之后香港电影价值指认系统的一度缺失,而这样一种缺失又反过来造成继续叙事的艰难。这样一种矛盾在2005年的动作警匪片《杀破狼》中体现得最



影片《杀破狼》(2005)给人的感觉是兴奋与缺憾并存

为明显。此片前半段扑朔迷离的安置卧底、制造伪证等线索在剧情上雷同于《无间道》,而后半段似是照顾动作戏份的周全而嫁接了一个以往动作警匪片中简单的二元对抗模式,不同的是,对抗中的警察其行为动机不再是惩奸除恶维护正义,而是造假被揭穿之后为自己兄弟报仇。“真与假”和“善与恶”这两种叙事模式之间的不协调使影片最终只能以警察统统死光这样一个黑色电影的方式收场,而《无间道》系列也像香港电影这十多年惨淡历程中的一颗流星,其光辉随着时间的流逝渐渐离我们远去。

香港电影的文化历程（一九五八—二〇〇七）

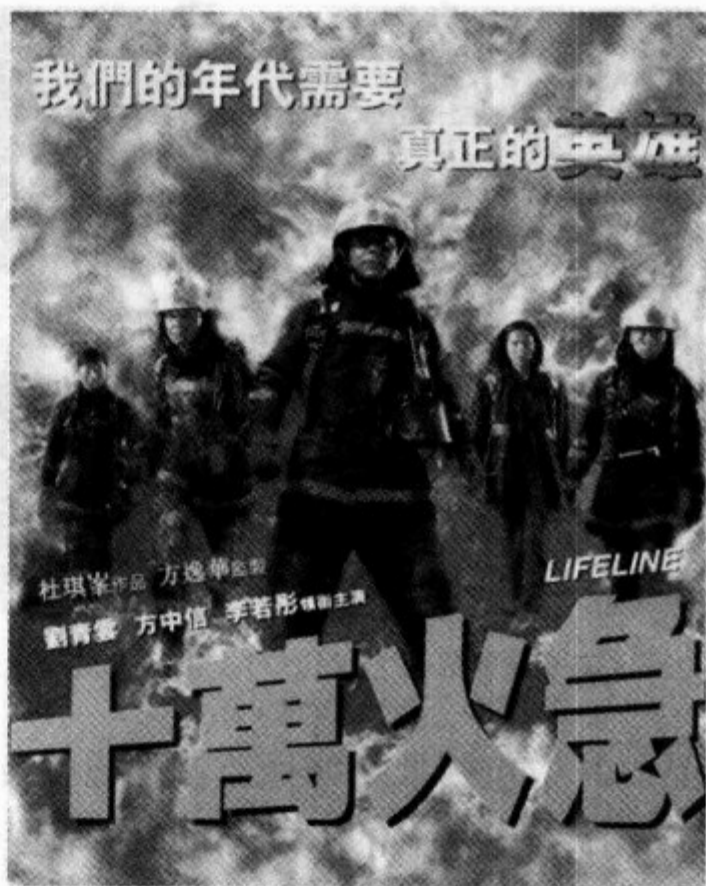
第二节 坚守香港的银河映像

在香港电影最为黑暗的这段时间里,杜琪峰领军的银河映像无疑成了香港影坛最大的亮点。有目共睹,是他们最大程度地秉承了香港电影的本土性,并且始终保持着对于香港这座城市的高度关注,同时永不放弃地向前做着各种创新性的挑战与突破。

在1980年代出道的这一批电影人里面,杜琪峰几乎成了近十年来唯一一位能够保持旺盛的创作力和稳定的创作水准的人物。而杜琪峰本人更为过人的地方在于,他几乎成了香港影坛近十年来唯一一位始终和香港这座城市一同呼吸的电影创作者。然而在“九七”之前杜琪峰的光芒却始终被徐克、吴宇森、成龙等人所遮蔽着。从1980年上映的电影处女作《碧水寒山夺命金》(1980)到1995年真正让杜琪峰找到电影感觉的《无味神探》(1995),这期间杜琪峰执导或监制的影片几乎涉猎到了香港电影的全部形态,其中有《碧水寒山夺命金》(1980)、《赤脚小子》(1993)这样的武侠片,有《八星报喜》(1988)、《吉星高照》(1990)、《审死官》(1992)这样的喜剧片,有《天若有情》系列、《阿郎的故事》(1989)、《爱的世界》(1990)这样的悲情文艺片,有《城市特警》(1988)这样的警匪片,有《至尊无上II之永霸天下》(1991)这样的千术片,有《踢到宝》(1992)这样的灵异片,甚至还有《东方三侠》(1993)、《现代豪侠传》(1993)这样的科幻片。尽管这些影片当中有《八星报喜》、《审死官》这样的年度票房冠军,但是杜琪峰的名字却始终给人印象不深。应当说,对香港电影各种不同形态的尝试成全了杜琪峰,也成就了杜琪峰。到1995年杜琪峰为大都会电影公司拍摄《无味神探》时终于找到了属于自己独有的表现方式,并在电影中找到了一个全新的自我。用杜琪峰自己的话说,“我忽然懂得了电影不是明星主导或老板主导,而应该是导演和创作人员主导的。拍电影是编剧与导演之间的事。”^⑦

就风格而言,《无味神探》不像是一部大都会出品的影片,倒像是一部“前银河映像”作品。该片蕴含了日后为银河映像所偏执的各种元素:黑色压抑的氛围、警匪之间的斗力斗智、夜都市中的人情冷暖、命运的难以捉摸。也是这部电影让杜琪峰产生了成立银河映像的念头。在1996年,杜琪峰和韦家辉、游乃海等人合组了银河映像电影公司。一九九七是香港社会的转型期,也是香港电影业前所未有的困顿时期。这一年在香港上映的第一部

影片,便是由游乃海编剧、杜琪峰执导、大都会公司出品的《十万火急》。这是一部讲述香港消防队员扑灭城市火灾的影片。此类影片在香港影坛十分罕见,我们可以用两个对于我们较为熟悉而对于香港电影却又显得有些陌生的词来定位这部影片——灾难片、主旋律。如同影片海报上打出的“我们的年代需要真正的英雄”,《十万火急》一片可以说是杜琪峰等人在1997新年伊始给香港影业、香港市民和香港社会打的一针强心剂。



《十万火急》(1997)是香港电影中少有的充满“主旋律”色彩的影片

在执导了《十万火急》之后,杜琪峰在1997年监制了《最后判决》、《一个字头的诞生》、《两个只能活一个》和《恐怖鸡》四部带有银河映像风格的影片。监制是香港电影业内颇为独特的一个职位,在具体的影片创作中所做的操控可大可小。譬如我们都将徐克监制的《英雄本色》当作是吴宇森作品,而把程小东导演的《倩女幽魂》系列、《东方不败》系列一般都当成是徐克作品。在1997年由杜琪峰监制的这四部影片中,根据出品公司、制作团队以及作品风格来判断,《最后判决》、《恐怖鸡》两部应该和杜琪峰关系不大。前者由赵崇基执导,讲述一个发生在神父、黑社会老大和一个唯利是图的女人三者之间的黑色幽默故事,制作上显得有些潦草,情节处理也略为拖沓。《恐怖鸡》由曾谨昌编剧并导演,吴倩莲在片中扮演一个偷渡至香港的变态女杀手,将一个素不相识的计程车司机撞残后想尽一切办法折磨对方。该片或可看作是在1990年代初盛行一时的《羔羊医生》(1992)、《人肉叉烧包》(1993)等奇案片的一个变奏;虽在拍摄上具有一定的实验色彩,遗憾的是缺乏戏剧性情节,难以引人入戏。

《一个字头的诞生》、《两个只能活一个》以及1998年推出的《暗花》、《非常突然》、《真心英雄》可以说是最具有银河映像风格的五部作品。这五部影片所具有的实验色彩不仅在香港电影史上绝无仅有,而且即便是其后的银河映像自身也很难再有所超越。说其空前自然成立,说其绝后似也不为过。《一个字头的诞生》完全打破了香港电影由来已久的线性叙事的惯



《两个只能活一个》(1997) 充满了宿命与绝望之感

例,采用虚拟的、相互平行的分段式时间结构,仅此一点便足以名垂香港影史。《两个只能活一个》、《暗花》、《非常突然》全部由游达志担任导演。这三部影片应该说是银河映像在成立之初由集体创作的巅峰之作——既不应看作是杜琪峰作品,也不应看作是游达志作品,而是银河映像集体创作的结

晶。其中包括杜琪峰做监制的贡献、游达志做导演的驾驭能力、游乃海和司徒锦源等人精湛的编剧才能,此外还有功力深厚的摄影美术、玄秘诡谲的配乐等等。众人合力,这些影片方得以走得如此之远。《两个只能活一个》中,赌场上衰到家的金城武遇到情场上衰到家的李若彤,一对男女在杀人之前的“九七”回归之夜彼此相爱,这样的故事实在是惨得不能再惨。《暗花》中,阴鸷、狠命的梁朝伟不顾一切要找出洪先生出暗花买的那个杀手,最后却发现原来洪先生找的那个人是他自己。看到梁朝伟拿枪冲向佐治的一刻,几乎所有观者都要为之惊呼,叹服银河映像的鬼斧神工。《非常突然》中,一个温情脉脉的警队在击毙一伙亡命之徒后终于等到雨过天晴,却在最后一刻全部毙命,死在两个手持土枪的内地劫匪手中。成立之初的银河映像总是习惯于以这样一种方式冲击观众的惯常思维,将实验进行到底!

将银河映像早年的这几部影片视之为“艺术片”总是稍显别扭。试想,如果只是为了艺术,银河映像又何至于花重金请梁朝伟这样的大牌明星出场?娱乐片的一条制作准则在于,不仅要跟同行竞争,而且要跟自己竞争,需要像开发软件那样不断地让影片升级才能不断地为观众制造娱乐。香港电影后来的发展态势也确实证明,单靠个人力量已经很难再生产出足以愉悦大众的影片,而只有像银河映像这样集体合力创作影片才可以满足日益通晓电影之道的广大观众。今天回过头来看,银河映像早年的票房失利只是因为走得太快,太远,令观众一时之间难以适应。同时,影片票房的不景气还跟“九七”前后香港电影市场的惨淡有着直接关系。《暗花》一片当年在香港的票房在900万左右,尽管距离杜琪峰本人的预期差距甚远,但在当时已经算是不小的业绩了。所以说,银河映像在成立之初所面临的矛盾不是我们通常探讨的艺术跟市场之间的矛盾,而是实验和娱乐之间的矛盾。

于实验一道,杜琪峰和他的搭档们在当时走得太快太远,将彼时观众接受娱乐的能力甩在了后面。

1998年杜琪峰继续拍摄了同样具有实验色彩的《真心英雄》,尽管不似《暗花》、《非常突然》那般锋芒,但同样也免不了黑色压抑的氛围、令人血脉贲张的暴力、统统死光的结尾。到次年,市场失利的杜琪峰拍了一部小成本的文艺片《再见阿郎》,似是表达对十年前《阿郎的故事》的怀念。其后,杜琪峰仅用19个工作日便拍完了《枪火》。可以看出,这部电影杜琪峰拍得很放松、很随意。影片故事单薄,前后略显脱节;最为成功之处在于对枪战场面的创新处理,通过极具张力的静态构图来营造枪战时的紧张氛围,可谓另辟蹊径。估计杜琪峰在拍摄过程中完全没有想到,这部影片在日后会囊括大大小小无数奖项,一跃成为经典作品。在这一年,几乎走投无路的杜琪峰率领银河映像加入了以“永盛”



简洁明快的《枪火》(1999)成为银河映像当年既叫好又叫座的一部影片

为前身的“中国星”电影公司,开始了自己的转型之路。至此以后,银河映像拍摄的影片便分成了迥然不同的两类:一类是同样风格独特、然而坚持中有所变化的警匪片;一类是喜剧片。这些喜剧片当中除《钟无艳》(2001)以外,其它如《孤男寡女》(2000)、《辣手回春》(2000)、《瘦身男女》(2001)全部都是现代都市喜剧,具有明显的时尚气息。

同时期杜琪峰还监制了赵崇基、刘国昌、刘镇伟、林岭东等人执导的几部影片,整体上讲这些影片都成绩平平,算不上是上乘佳作。《暗战》(1999)可以说是杜琪峰开始转型的悉心之作。该片创意取自一部好莱坞影片《王牌对王牌》(又名《谈判专家》,1998),不过改编之后显得要更胜一筹。尽管影片当中仍有许多银河映像此前的影子,譬如黑色、譬如绝症、譬如命运等,但已经很明显地能够看出杜氏在拍摄此片时对于观众的精心考虑。这一次的杜琪峰将以往所执拗的宿命无常的绝望改变成一个警匪斗智



《暗战2》(2001)或许是杜琪峰拍摄的最不用心的一部影片

的猫鼠游戏,推出之后较好又叫座。到《暗战2》(2001)时,杜琪峰已经显得有些漫不经心,执行导演罗永昌的名字第一次和杜琪峰并列在了导演位置。全片同样是一个警匪斗智的故事,不够认真的杜导演这一次连郑伊健扮演的侠盗的行为动机都没有给个交待。《全职杀手》(2001)则完全是杜琪峰为自己的老板“中国星”打工的一次行活儿。影片改编自如今已成为香港新锐导演的彭浩翔的同名畅销小说。尽管拍摄上悉心工整,制作上也颇为精良,然而在细节处理上却不够到位。两个杀手争夺亚洲第一,本来应该是一个紧张刺激的故事,然而由刘德华和反町隆史扮演的两个滥杀无辜的杀手实在难以引发观众的认同

之感。在杜氏电影中首次出现的亚洲景象看上去也有些虚假和造作;此片或许也进一步加强了杜琪峰对于自己的香港本土化定位。

《大只佬》(2003)可以说是银河映像迄今为止创作的最为玄奥、最让人费解的一部影片。该片由一个普通的警匪故事开始,转入一个佛教中因果业报的故事。刘德华饰演的大只佬想要抗衡因果,伸手救助前世是日本兵的女警仪。救过两次之后,仪最终还是被坏人杀害;而救人的大只佬却遇见了自己的心魔。这样的剧情设置给缺乏佛学常识的普通观众造成了理解上的极大困难。尤其是片尾正常人版刘德华和野人版刘德华对打的戏,不仔细琢磨更是容易让人一头雾水。相比之下,《PTU》(2003)的通俗易懂,以及在剧情设置、拍摄手法等方面向当年银河映像的有意看齐,都赢得了许多影迷的拥戴,可以说是既较好又叫座。影片从头至尾只讲述了发生在一个晚上的故事,失枪的警察和朋友一起焦急的寻找佩枪,其间穿插着黑社会社团之间的恩怨纠结、悍匪的凶狠暴力等。尽管在表现手法上有很多不过是银河映像当年的故伎重演,譬如富有张力效果的静态构图有如《枪火》、慢镜拍摄的枪战有如《非常突然》和《真心英雄》;而且在剧情方面也略显造作,有个别之处略为拖沓;片尾警察遭遇悍匪一段在剧情上明显脱节,然而这已是1999年银河映像转型之后首次重走实验路线,因此依然引来许多银

河影迷的兴奋。拍摄时杜琪峰有意利用街道两边路灯制造出的顶光效果，将夜景中的PTU（警察机动部队）、黑社会成员、悍匪等人物形象打造得冷峻凌厉，极具风格。

其后杜琪峰推出的《柔道龙虎榜》（2004）再次让不少人为之费解。该片舍弃了杜氏惯常的警匪模式，讲述一个发生在几个热爱柔道的年轻人之间的故事，颇有点像青春励志片。《柔》片在影像风格上明显是杜琪峰向黑泽明的一次诚意致敬。杜琪峰也显示出以往拍摄文艺片所积攒的功力，尽管《柔》片在剧情上略显沉闷，在对人物内心世界的刻画方面却要技高一筹。

不难看出此时杜琪峰在创作上的谨慎探索和很强的自我拓展意识。继《柔道龙虎榜》之后推出的《大事件》（2004）继续探索。杜琪峰这一次在拍摄手法上挑战自我，彻底放弃了以往处理枪战场面时惯用的静态构图法，尝试



影片《大事件》（2004）当年在戛纳电影节上大放异彩

运用具有写实风格的长镜头来拍摄。其中有一场巷战用了长达7分钟之久的长镜头一气呵成，既体现了杜氏在技艺方面的纯熟精湛，又和整个剧情融为一体丝毫没有卖弄之嫌，充分显示出杜琪峰此时于警匪片领域的纵横捭阖之能。加上这部影片对现代媒体的探讨和反思，使该片在第57届戛纳电影节上大放异彩。

这一段的探索之路让杜琪峰得以再一次的超越自我。可以说，此后杜琪峰创作的影片已经不再是当年《暗战》般的纯娱乐片，而是变得与香港本土文化乃至整个香港社会的历史及现状息息相关。由杜琪峰及银河映像创作的影片在保持其娱乐水准的同时，也越来越富有多重读解的可能性。在这一点上，2005年的《黑社会》（2005）及次年推出的《黑社会2 以和为贵》（2006）可以说是杜琪峰及银河映像全体创作成员的一次野心之作，是对这一段探索之路的全面总结与全新超越。

“九七”以后由于内地和香港之间文化上的差异，以及香港电影产业的萧条衰落，黑社会片的文化生态遭到了很大的破坏。2002—2003年的三部《无间道》实际上暗含了这样一种绝望，即黑社会该何去何从，继而香港文

化该何去何从。《无间道 II》中的倪永孝努力想要让黑社会家族进入主流社会,结果却是全家覆灭;《无间道 I》的结尾刘建明似已洗清过去的黑社会案底成为督察,到《无间道 III 之终极无间》里最终还是住进了精神病院。顺着这一思路,我们便不难理解杜琪峰拍摄《黑社会》(2005)的初衷和用意,也便不难理解香港各电影节对这部影片的推崇和厚爱。应当说,《黑社会》及《黑社会2 以和为贵》的出现,令香港黑社会片的创作水准在秩序恢复中再次抵达了一个新的高度。

《黑社会》系列似是导演杜琪峰的一次野心之作。该系列意图重建惨遭破坏的香港黑社会片的类型秩序,乃至想要重新恢复香港电影的本土形态。为此,银河映像的创作者们于片中不惜使用各种过激的桥段。首集中乐少和大D两人为满足自己的权力欲望展开对和联胜话事人位置的争夺,为此二人不惜僭越社团的等级秩序,滥用各种令人发指的暴力手段。续集故事发生在两年之后,在新一轮的话事人选举中,乐少出于对权力的迷恋企图连庄,而原本无心于社团事务、一心想要做生意发财的Jimmy仔却由于内地公安石副厅长的介入而成为乐少连庄的障碍。两人之间经历了一场比两年前更为猛烈的厮杀,其间甚至出现剥尸喂狗这样令人毛骨悚然的血腥场面,最后Jimmy仔胜出。至此,一个完整的黑社会故事原本已经结束,不料结尾的一场对话竟然将之前发生的所有暴力杀戮全部推翻,胜出的Jimmy将要面对的是石副厅长委以的终身当和联胜话事人以维护香港繁荣稳定的“历史重任”。情节上,《黑社会2 以和为贵》与数年前的《暗花》有相近之处。不同的是,《暗花》中操纵全局的是同样属于黑社会的洪先生,而《黑社会2 以和为贵》中掌控一切的却是内地公安这一来自黑社会之外的力量。应当说,这样一种外在视点的引入,使《黑社会2 以和为贵》超越了以往仅局限于社团内部厮杀的黑社会片。然而,影片过分地夸大了内地公安的无所不知无所不能,这样一种指认方向虽与《无间道 III》相一致^⑧,但多少显得有些恶毒。整部影片似是港人于回归数年之后一种复杂心理的过度表达和宣泄。尤其是片头扮演石副厅长的尤勇以黑社会社团成员“黑骨仁”的身份出现,奉劝洪门的各位社团大哥要“以和为贵”的场面,使整部影片更加具有明显的话语指向。

在两部《黑社会》里面我们看到,黑社会不再是一个由“忠”和“义”所维系的等级森严、人人恪守规矩道义的严密组织。邓伯等老一代人曾经信奉的各种价值理念到乐少、大D这一代不再有效;社团内部变成了一个彼此之间争夺权势的竞技场。到《黑社会2 以和为贵》(2006)中,以Jimmy仔代表的更为年轻一代的价值理念进一步点明了杜琪峰的苦心孤诣。不仅老

一代人信奉的规矩道义不再有效,包括上一代人争夺的权力地位也不再对这一代人构成吸引。年轻一代对于主流社会价值观念的接受认可以及“人不为己天诛地灭”的行为准则,将黑社会带入了一个完全不同于以往的局面。三代黑社会成员在价值理念和行为准则等方面的变迁构成了香港社会几十年发展历史的一幅史诗性的写照。相比之下,《黑社会2 以和为贵》那个玄妙的结尾尽管有如《暗花》般匪夷所思令人拍案叫绝,却将《黑社会》系列降格到了一个宣泄政治情绪的平台之上。

在完成两部《黑社会》之后,曾有消息一度称该系列的第三部正在筹划拍摄。后来杜琪峰坦言说,香港社会目前的局面很稳定,《黑社会3》近几年内不会再拍。拍完《黑社会2》以后,杜琪峰的新作《放·逐》(2006)在众人的期待中登场。如果说《黑社会》是杜琪峰对于重塑香港文化的一次努力的话,《放·逐》一片则是杜琪峰本人对于自我的一次回归之作。从以静制动的拍摄手法,到杀手之间惺惺相惜的男性情谊,杜琪峰凭借《放·逐》一片完成了对于《枪火》时代的一次思想溯源和精神洗礼,以及对于自我电影生涯的一次反思和悉心观照。颇为有趣的是,《放·逐》一片所讲述的故事,恰好可以用二十多年前杜琪峰第一部影片的片名《碧水寒山夺命金》来概括。这样的巧合或许会大出“杜大炮”的意外。

从1979年开始涉足香港影坛并广泛涉猎到各种电影类型的杜琪峰,到1996年成立银河映像之后走实验路线的杜琪峰,到1999年加入“中国星”之后悉心考虑市场的杜琪峰,到2003年开始让银河映像的实验风格开始回归的杜琪峰,一直到2005年重塑香港黑社会文化的杜琪峰,可以说杜琪峰



《黑社会2 以和为贵》(2006)可以说是香港黑社会片的一部巅峰之作,片中明显充满了政治隐喻

已经越来越代表了香港电影的本土力量。同样是杜琪峰，“九七”前后我行我素不顾一切创作“黑色电影”的是他，新世纪以后创作《孤男寡女》（2000）这类都市爱情喜剧挽救香港电影市场的是他，近两年来创作《黑社会》宣泄政治情绪的还是他，相比之下这十年来杜琪峰之外的香港电影显得要单调和暗淡了许多。在香港电影最为黑暗的这段时间里，杜琪峰领军的银河映像无疑成了香港影坛最大的亮点。有目共睹，是他们最大程度地秉承了香港电影的本土性，并且始终保持着对于香港这座城市的高度关注，同时永不放弃地向前做着各种创新性的挑战与突破。

所谓香港电影的本土性并不是一个一成不变的东西，它需要创作者们在继承传统的基础上进行不断的并且适度的创新才能够得以保持和发展。在这一点上，成立之初的银河映像在当时走得过急了些。作为银河映像早期标志性作品的《一个字头的诞生》（1997）、《暗花》（1998）、《非常突然》（1998）、《真心英雄》（1998）等在当时固然没有被大多数的观众接受，同时这批黑色电影似乎也过早地消耗掉了银河映像的创作者们在警匪片领域里的创造才华。此后的杜琪峰与银河映像一面转向于创作《孤男寡女》（2000）、《辣手回春》（2000）、《瘦身男女》（2001）、《我的左眼见到鬼》（2002）等都市爱情喜剧，一面蓄势待发，终于以《PTU》（2003）一片开始了向银河映像创业之初风格的艰难回归。一直到《黑社会2 以和为贵》（2006），杜琪峰可以说终于回归并且超越了当年的“暗花”时代。可以说，两部《黑社会》将杜琪峰自创立银河映像以来固有并且特有的政治情绪宣泄殆尽——于《黑社会2 以和为贵》（2006）之后的《放·逐》（2006）在我看来不过是杜琪峰的一次适度小憩而已。而实际上在这一阶段，从《十万火急》（1997）经《孤男寡女》（2000）到《每当变幻时》（2007）恰恰构成了杜琪峰与银河映像的另外一个被严重低估了的作品序列。从《一个字头的诞生》到《放·逐》这一序列悲观、黑色、宿命，而从《十万火急》到《每当变幻时》这一序列则乐观、积极、拼搏。这一正一反合起来才是一个全面立体的杜琪峰与全面立体的银河映像，亦可说是一个全面立体的本土化的香港电影。

回顾起来，香港电影产业在度过1990年代初的鼎盛之后迅速下滑，个中原因我们到今天依然可以总结、探讨和反思。然而，有一点解释不了的是，为什么香港电影人的创造力会在产业衰落的同时严重下降？“九七”以后的香港电影基本上被分化成了两类：一类是以杜琪峰为代表的坚持在香港本土创作的影片。这类影片在被充斥了大量低成本垃圾电影的同时，似乎至今依然没有找到一种属于香港电影所独有、操作起来可以游刃有余、如当年般放浪戏谑的话语叙事。另一类是香港影人北上内地，希望借内地市

场来挽救香港影业的影片。让人困惑的是,这些影片有多大成分还是香港电影?在《七剑》(2005)、《神话》(2005)当中,我们看到的是香港影人寻找与内地观众之间建立共同话语空间的努力,然而这样的话语方式在失去香港本土特色的同时似乎也难以建立起内地观众的文化认同。同样,在《长恨歌》(2005)中我们看到的是关锦鹏对于1949年以后内地历史的无从知晓;在《如果·爱》(2005)中我们看到的是陈可辛对于北京这座城市的无从把握……

我们庆幸“九七”之后的香港影坛还有杜琪峰与银河映像!然而,杜琪峰之后,香港电影将何去何从?

第三节 CEPA 后的香港电影

CEPA 确是一个经济上的优惠政策,然而内地的文化政策和香港电影的文化生态之间却是一个水火难容的关系。向内地电影市场进军的这几年对于香港电影来讲可以说是得不偿失,非但没有得到多少实惠,反而损兵折将大伤元气。

回归数年之后,香港电影产业的持续低迷让一些香港影人再次把目光投向内地,希望借内地电影市场来挽救已经危在旦夕的香港电影业。然而,香港电影人这一次向内地进军和十年前的那股合拍片热潮相比情况却截然相反。如果说十多年前徐克等人到内地来拍摄《新龙门客栈》(1992)、《黄飞鸿3之狮王争霸》(1993)等影片是以一种饱满自信的姿态到内地来大显身手的话,那么,自2004年CEPA实施以后香港影人这一次集体北上的合拍热潮则处处显示出香港电影人的谨小慎微、患得患失乃至无所适从,个中情况实在是今非昔比。

2003年6月29日,温家宝总理访问香港时正式签署了一个历史性协议,叫做《内地与香港关于建立更紧密经贸关系安排》(Closer Economic Partnership Arrangement),简称CEPA。协议的实施目标是逐步取消货物贸易的关税和非关税壁垒,逐步实现服务贸易自由化,促进贸易投资便利化,以提高内地和香港之间的经贸合作水平,实现共同发展。具体在电影方面,香港电影享受到了下面这些优惠政策:

1. 香港公司拍摄的华语影片经内地主管部门审查通过后可不受配额限制,作为进口影片在内地发行;

2. 香港与内地合拍的影片可视为国产影片在内地发行；

3. 对香港与内地合拍电影：a. 允许港方人员增加所占的比例，但内地主要演员的比例不得少于影片主要演员总数的三分之一；b. 故事不限于发生在中国内地境内，但情节或主要人物必须与内地有关。

CEPA 的出台让不少香港电影人看到了希望的曙光。其实早在 CEPA 出台之前，便有香港影人预言说，香港电影的出路在内地。殊不知，福兮？祸兮？下面我们看看近几年香港电影与内地的合作情况吧。

2003 年，杜琪峰的影片《大只佬》在内地上映时，一部 90 分钟的影片居然被删掉 20 分钟！而且名字被改成了莫名其妙的《大块头有大智慧》。2004 年，想要乘着《无间道》的热潮顺手捞一笔的小成本影片《江湖》在上映之前遭遇电影审查，影片经过一改再改一审再审，最后终于未能在内地上映；同样出自新人导演黄精甫之手的黑社会影片《阿嫂传奇》（2005）在次年经过删改之后终于在内地上映，但已经元气大伤让人看后索然无味。其他影片像《旺角黑夜》（2004）经过轻微改动之后尚且还能够自圆其说，《杀破狼》（2005）结尾删掉一段戏之后意思全变了，但也勉强可以说得过去。改



在内地上映的黑社会片《卧虎》（2006）变得索然无味

得最夸张的还是杜琪峰的《黑社会》（2005），影片在上映时被改成了《龙城岁月》，片尾古天乐扮演的社团成员莫名其妙地成了警方卧底。《卧虎》（2006）里面曾志伟死时郭羡妮突然也说自己是警方卧底，而粤语版本里面说的根本不是这样的台词。至于内地观众有幸看到《黑社会 2 以和为贵》和《放·

逐》（2006），则完全是拜了音像制品的福。《黑社会 2 以和为贵》在拍摄完成之后索性没有送审，而是走了音像制品的路子。这部影片在香港上映的前一天便已经做了正版 VCD 在内地上市，这也不能不说是世界电影的一个奇观了。而《放·逐》的影碟在内地上市之前，同样遭到了电检的厄运，片头和片尾均被加上了一段漏洞百出的字幕加旁白，对影片剧情进行自以为是的曲解，严重干扰了正常的观影过程。面对一而再再而三的审查诘难，电影论坛上面的影迷们一直叫骂，然而理所当然的无济于事。

近来有影迷不知从何处找到了《赌神 2》（1994）、《古惑仔》（1996）等老

港片在新加坡、马来西亚一带的上映版本,发现这些版本里面周润发扮演的赌神、向华强扮演的龙五、郑伊健陈小春扮演的古惑仔到结尾统统变成了警方卧底。实际上,自邵氏开始香港电影便已经有把同一部电影做成两三个版本已应付不同电检制度的惯例。问题在于,内地的电影审查是一个没有游戏规则却又处处充满潜规则的领域。香港电影这一次进军内地电影市场,遭遇最惨的统统都是涉及黑社会题材的影片。殊不知,这是香港电影最为本土、发展最为成熟的一种电影文化形态。影片里面涉及到的各种对于黑社会活动的描写虽然有一些确实是取材于社会现实,但香港电影已经把它们完全做到了虚拟化、游戏化,对于熟悉香港电影的观众来讲,一般是不会有人把它们跟现实世界中的黑社会相联系的。然而,这样一种独具特色的文化形态在进入内地时却和内地的政治主导意识发生了严重冲突。可以说,近年来香港黑社会题材影片的遭遇乃是一出虚拟之“城”遭遇现实之“国”的闹剧,其结果是这些涉及黑社会题材的影片统统像《黑社会2 以和为贵》(2006)里面的黑社会社团一样,沦为构建和谐社会理念下的炮灰。CEPA 确是一个经济上的优惠政策,然而内地的文化政策和香港电影的文化生态之间却是一个水火难容的关系。香港电影惯常表现的暴力、色情、黑社会、赌这些元素其实都是一些高度虚拟化的娱乐形态,这些东西曾经在内地的录像厅里如火如荼过,但是想要通过正规渠道进入内地的影院进行放映却无比艰难。向内地电影市场进军这几年对于香港电影来讲可以说是得不偿失,非但没有得到多少实惠,反而损兵折将大伤元气。

具体在影片的创作层面上,内地演员和香港演员之间的不协调始终是一件让人感到如鲠在喉的事情。由于两地在电影理念方面有着很大的不同,导致内地演员在香港影片里面始终没有办法融入到整个剧情当中。像《三岔口》(2004)和《借兵》(2005)里面宁静的表演、《双雄》(2003)和《伤城》(2006)里面徐静蕾的表演、《无间道》系列里面胡军和陈道明的表演,都让人有一种很强烈的不协调的感觉。造成这一局面的主要原因恐怕还不是演技的问题,而是演员们对于表演的理念存有分歧,内地演员不熟悉也不适应香港电影的类型特征。这样的情况早在《唐伯虎点秋香》(1993)这样的影片里面便已经被巩俐实践过了。《宝贝计划》(2006)上映之前做宣传的时候陈宝国的一段话暴露出了其中的“隐情”。陈宝国一脸严肃地讲,《宝贝计划》中的这个角色虽然戏份不多,但我在把握的时候一点都不比我自己主演一部电视剧要轻松。而成龙大哥在宣传现场则非常内地化地尊称其为陈宝国老师。这样的场面多少有些让人感到啼笑皆非。像《宝贝计划》这样一部纯娱乐性的片子,里面需要陈宝国老师做的只是饰演一个脸谱化



的大反派便足矣，而陈竟然本着内地一贯的电视剧表演习惯一本正经地认真对待深入表演，其结果只能是给《宝贝计划》徒添了一个BUG。

香港电影近年来表现出的另外一个奇怪的现象是香港导演到内地来拍摄内地题材的影片。这里面有些可能是香港导演希望创作一部内地题材的电影，有些则可能是内地的电影公司邀请香港导演来做影片的导演——后者已经不能算是香港电影了。不管怎样，这些影片统统都呈现出一种非驴非马的表象。从较早的张婉婷的《北京乐与路》（2001）开始便已经有这样的问题存在。尽管张婉婷对北京摇滚乐手们的生活状态颇为倾心，但影片最后呈现给人的结果却是几处不讨好。这两年的《如果·爱》（2005）让我们看到的是曾经炮制过《甜蜜蜜》（1996）的陈可辛对于北京这座城市的无从把握，而《长恨歌》（2005）则让我们看到的是曾经创造出《阮玲玉》（1990）的关锦鹏对于内地历史的无从知晓。许鞍华在内地拍摄的两部影片《玉观音》（2004）、《姨妈的后现代生活》（2007）同样遭人诟病，暴露出香港导演处理内地题材时候的错位。

和黑社会影片遭遇审查诘难、香港导演难以驾驭内地题材相比，一个更为“可怕”的事实正在香港电影当中发生着。我认为，这里称其为“可怕”一点都不为过。自《英雄》（2002）以后，《十面埋伏》（2004）、《无极》（2005）、《夜宴》（2006）、《满城尽带黄金甲》（2007）这一部又一部的国产大片一次又一次地暴露出了内地导演在驾驭商业影片时的无知与低能。这些影片在叙事方面的孱弱不堪已经不需多说，影片在价值指认方面或者沦为真空，或者为虎作伥，暴露出一种对于强权的奴隶心态。让人感到可怕的是，香港的电影人在向内地电影市场进军时也不自觉地陷入了这样的一个话语体系。



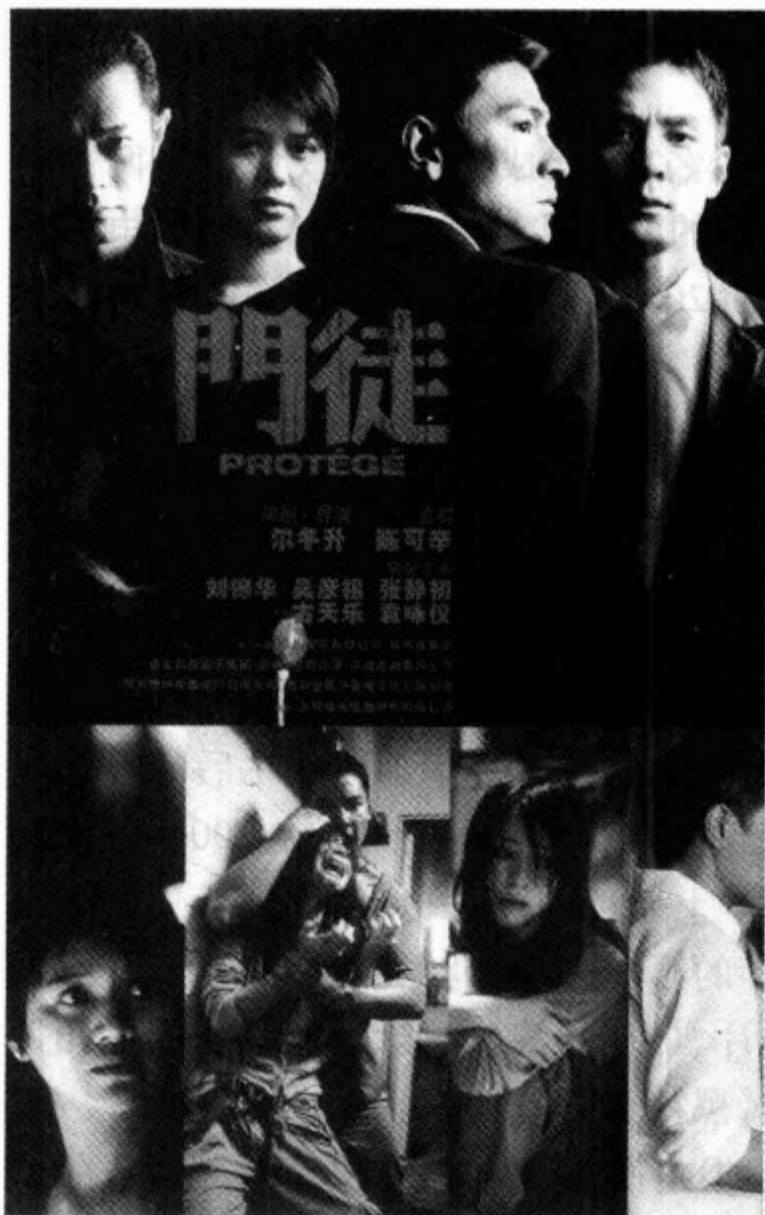
影片《神话》（2005）既不像是一部成龙电影，更不像是一部香港电影

于是我们看到了《七剑》（2005）、《神话》（2005）、《霍元甲》（2006）、《墨攻》（2006）这一部部出自香港电影人之手然而却充满说教意味、大而无当的影片。这些影片的创作者们似乎都在努力寻找一个可以和内地观众之间实现共通的话语空间，然而其结果是香港和内地之间的合拍片正

在变得日益“主旋律”化,在片中被唱得越来越高的调子使这些影片距离港片的平民亲和力越来越远。

时至今日,由《无间道》所带来的兴奋已经成为历史,仅凭借一两部票房“救市主”来改变整个电影产业状况的期待已经化为泡影,香港的电影业依然在低谷中徘徊。在《无间道 III》(2003)中,香港影人希望改善两地关系的宿愿在表达上多少显得有些委曲求全。另一方面,在开拓内地电影市场的过程中,内地电影审查机制和香港电影固有类型之间的冲突屡屡发生,而内地电影市场的萎缩又或多或少令香港影人感到有些失望。不得不承认,在同内地主动积极的合作中,香港电影原有的文化生态确实遭到了一定程度的破坏。像《七剑》、《如果·爱》、《神话》这些合拍片已经明显丧失了港片的味道。数年来,合拍这样一种创作方式一直未能走出左右为难的尴尬处境。合作?还是自主?这两种相反的意识在《无间道》之后的香港电影中开始摇摆,显得游移不定。《无间道 II》、《无间道 III》在2004年第23届香港电影金像奖上的失落和坚持本土立场的《大只佬》的受宠,便明显是港人后一种意识的流露。到2006年的第25届香港电影金像奖上,评委们更是仿佛在出一口恶般地将最佳影片、最佳导演、最佳编剧、最佳男主角四项大奖一股脑地全都给了杜琪峰的《黑社会》(2005)。

然而到2007年情况又开始发生根本性的变化。到2007年4月发生了两件耐人寻味的事。一是关于尔冬升的新片《门徒》(2007),影片看完之后让人大跌眼镜。原本是一部香港影人最为擅长的警匪题材的影片,再缩小一点是卧底题材的影片,然而在《门徒》里面,我们既看不到《龙虎风云》(1987)里面周润发和李修贤警匪之间的惺惺相惜,也看不到《无间道》(2002)里面刘德华和梁朝伟之间的斗智斗勇。《门徒》展现给人的完全是一个冷冰冰的世界,做卧底的吴彦祖在将刘德华饰演的昆哥绳之以法之后,昆哥自杀身亡之前跪地哀求吴彦祖放过自己妻子,而吴彦祖最后还是缉捕了昆哥妻子。据说由于电影局不允许做两个版本,所以港版《门徒》里面吴彦祖最后对昆哥妻子的妹妹说的那句台词其实是“我一直都好害怕这一天”而不是“对不起,你姐姐也是毒贩”。这样一来,整个结尾的意思全变了。但不管怎样,《门徒》里面作为主导的意识形态始终是——毒品是一种社会公害,我们应该警惕毒品、拒绝毒品、清除毒品。这样一种意念固然再正确不过,然而“不过”的是,香港电影变为一件彻头彻尾的宣传工具,这似乎还是史上头一遭。也就是说,《门徒》展露给我们的一个迹象是,香港电影已经不仅仅是像《七剑》(2005)、《神话》(2005)、《霍元甲》(2006)、《墨攻》(2006)这类影片一样在寻找和建构共通的话语空间,而是更进一步地



触及吸毒贩毒等敏感题材的《门徒》(2007)虽然得以在内地上映,可是……

正在利用自己深厚的文化积淀来迎合内地电影的主旋律功能,这多少是一件让人感到有些心底发凉的事情。另一件事是2007年万众瞩目的第26届香港电影金像奖。这或许是史上最为萧条的一次金像奖了。照理说,如果《黑社会》能拿四项大奖的话,《黑社会2 以和为贵》拿掉这一次的全部大奖都显得不足不够。因为这两部影片必须合起来才是一个完整的故事,而杜琪峰想要表达的全部东西其实都在《黑社会2 以和为贵》这一部里面。然而这一次的金像奖结果却令所有人感到匪夷所思,原本视杜琪峰几近神明的金像奖这一次让《黑社会2 以和为贵》和《放·逐》两部影片均一无所得,而像《满城尽带黄金甲》(2006)这样充满话语霸权意识的

影片入侵金像奖多少显得让人尴尬而又无可奈何。最终的结果是折衷主义的,谭家明的《父子》独揽大奖,刘青云终获影帝。在2007年这一年发生的还有《电影双周刊》停刊、嘉禾被内地的橙天娱乐收购等重大事件。

如果说以前的几部香港电影进入内地市场时遭到的还只是皮肉伤的话,《门徒》给人的感觉似乎是香港电影已决心靠脱胎换骨来浴火重生;而一向我行我素的金像奖这一次则显示出了它的无可奈何和摇摆不定。当《黑社会2 以和为贵》里面古天乐的拳头打在石副厅长脸上时,这位杀人不眨眼的社团新话事人面对强权竟然软弱无力到了哭泣的地步。在这一刻,杜琪峰想要说的已经说尽了,香港这座城市无论如何已经无力再和内地政府争斗。说完这些之后,杜琪峰累了,所以去拍《放·逐》来放逐自己;而金像奖的选择倒像是读懂了《黑社会2 以和为贵》,所以也终于低下了一向争取自由的额头。写到这里,我忽想起了《天龙八部》里面的慕容复,一心想复国的慕容复最后想要通过做大理段氏的干儿子来完成他的复国大

业,这时他的死党随从们突然都撂挑子不干了,因为在他们的意识里,做了人家的干儿子,你慕容家族的姓氏都没有了,还谈什么复国?即使将来真的做了皇帝,这江山又哪里还是你慕容家的天下?如果香港电影真的想要通过《门徒》这样一种方式来起死回生的话,那么,即使真的活了过来,又哪里还有香港电影存在?

撇开电影不谈,CEPA 政策的出台确实让香港在经济方面得到了诸多的实惠。尤其是香港对内地开放自由行以后,去香港旅游购物的内地人日益增多,这一情况甚至改变了香港这座城市的面貌,包括越来越多的香港人开始学习普通话、在香港街上出现的越来越多的人民币兑换站点等。“九七”以前的内地人进入香港对于香港人来说似乎是自己利益的侵犯者,故而在电影里面有像“阿灿”或者“表姐”这样的形象,而眼下去香港的内地人对于香港人来说成了给他们带来利益的消费群体,成了上帝一样的顾客。这样一种相互关系的一百八十度大转折极大地改变了香港的社会心态,也使得香港电影一时之间似乎变得无所适从。当然,理性地看,对于香港这座城市来说,经济发展跟电影事业比起来无疑要重要得多。问题在于,香港的经济复苏真的必须要以牺牲掉香港的电影文化作为代价吗?杜琪峰在一次访谈时表达了这样的意思,香港电影目前最大的问题是需要重建自己的本土文化,先把属于自己的香港电影观众重新吸引过来,而不是急于打开内地的电影市场。2005 年上映的香港电影仅有 57 部;到 2006 年在香港上映的华语影片仅有 52 部,其中有 39 部是香港跟内地的合拍片;2007 年上映的香港影片仅 51 部。可以说,如今摆在香港电影人面前的已经不再是影片形态或者电影产业该做如何调整的问题,而是香港电影这艘巨船将要驶入哪一个港口的问题。

近年来关于香港电影听到最多的恐怕就是“复兴”这个词了,这其实是一个很成问题的说法。如果“复兴”只是指香港电影在产业上能够再现昔日辉煌的话,这样说固然无可厚非。如果“复兴”是指香港电影在电影形态和电影文化方面重现过去的一番景象的话,在我看来这是不可能的。世界上恐怕再没有哪个地方的电影能够像香港电影这样和自己所在的城市融合如一。香港人创造了自己特有的电影形态和电影文化,而这些又统统是以香港作为英属殖民地、在内地尚处于封闭落后状态时香港已经高度发达等这些因素作为其产生背景的。“九七”以后这些因素一一退潮,徒剩下裸露在日光中的香港电影一时之间难以适从。如果说过去的那样一个香港都已经不复存在了的话,那么表现为过去那般形态的香港电影又毛将焉附呢?电影产业的问题或许是一个“有没有钱拍电影”的问题,而电影文化的问题



却是一个“可以拍什么”的问题。产业的问题固然重要,在我看来,香港的电影文化一时之间难以适应“九七”以后香港社会的巨大转变,这同样是这十年来香港电影难以起死回生的一个重要原因。尽管其间也有各种调整和转型的努力,但总体上讲“九七”以后的香港电影不论是距离“国”还是距离“城”都越来越远。无论是建构1960年代邵氏电影中那份虚拟的“国”的想象,还是经营1970—1980年代从许冠文到新艺城电影中和“城”之间的那份融合,以及1990年代初《黄飞鸿》电影里“城”对于“国”的归属与融入,抑或同时期“大陆热”电影里“国”对于“城”艳羡与同化,这些叙事资源到“九七”以后统统立刻变到枯竭。千言万语竟无从说起,或许这才是“九七”以后香港电影的最为尴尬之所在。

在2007年这一年里我对香港电影的感触不断发生大的逆转。一部《门徒》让我心凉了半截;《电影双周刊》停刊,萧条的金像奖,嘉禾被并购等事件给人的感觉是香港电影真的已经走到了山穷水尽。然而在2007年的暑假里,几部新鲜出炉的香港电影却又让人欣喜万分。《男儿本色》让我复又看到了阳刚一派的香港动作片;《每当变幻时》让我再次领略了感人至深的香港文艺片;《合约情人》这部纯港式的喜剧片让我笑到流泪肚痛。包括邱礼涛在2007年这一年将已经绝迹了数年之久的几种香港电影全都翻了出来,《人在江湖》、《性工作者十日谈》、《降头》,真让人有一种故人重逢的感觉。重要的不仅仅是我再次见到了香港电影,更为重要的是在这几部电影里面我复又见到了那一个熟悉的“香港”。换句话说,香港电影在迷失数年之后似乎开始再度向香港这座城市靠拢了。拿这样一个标准做参照,可以很自然地将2007年上映的这几部香港电影划分成两类:同样是以香港作背景的动作片,《男儿本



陈木胜的《男儿本色》(2007)让我们看到,香港电影仍然以其坚韧的生命力在向前拓展

色》里现代气十足的摩登都市让人觉得呼吸畅快,相比之下《导火线》里“九七”之前的故事背景显得画蛇添足;同样是追溯香港历史的文艺片,《每当变幻时》里小人物的自我奋斗让人觉得感同身受,相比之下《老港正传》里的政治史诗显得多少有些着力生硬;即使是把故事背景放在内地,《合约情人》里“无厘头”风格的港式喜剧也完全融到了内地化的故事语境里面,相比之下《姨妈的后现代生活》里香港影人向内地靠拢的努力却显得有些费力不讨巧……和这些具体而又丰富的影片文本相比,香港电影还能不能复兴或者香港电影会不会消失这样的问题多少显得有些大而无当。撇开电影产业和电影经济的问题暂且不说,在电影文化方面未来的香港电影应该会有更为广阔的创作空间。

但是可以肯定的是,像1980年代那样的香港电影应该再不会有了。遗憾吗?遗憾!但这是自然规律。未来的香港电影还能够再现出一派繁荣鼎盛的局面吗?未必,但也不必盲目的悲观。作为一个深受香港电影之馈赠的人,这里权且将这本书作为我对香港电影的一点感恩和一份祝福吧!

注释:

- ① 陈清伟:《'96 票房总结》,载《中国电影年鉴:1997》,中国电影年鉴社编辑出版。
- ② 阿龙:《1997~1998 年香港电影概述》,载《中国电影年鉴:1998/1999》,中国电影年鉴社编辑出版。
- ③ 陈野:《1990 年代香港电影扫描》,载《电影艺术》2001 年第四期。
- ④ 将科幻小说分为“硬科幻”和“软科幻”是一种较为流行的分类法。硬科幻小说(英语 Hard Science Fiction,简称 Hard SF)是一种科幻小说的分支类型。作品的核心思想是对科学精神的尊重和推崇。在手法上,硬科幻以追求科学(可能的)的细节或准确为特性,着眼于自然科学和技术的发展。软科幻小说(英语 Soft Science Fiction,简称 Soft SF)是情节和题材集中于哲学、心理学、政治学或社会学等倾向的科幻小说分支。相对于“硬科幻”,作品中科学技术和物理定律的重要性被降低了。因为它所涉及的题材往往被归类为软科学或人文学科,所以它被称为“软”科幻小说。倪匡的《卫斯理系列》应当属于后者。
- ⑤ 《千机变》一片是香港英皇公司2003年斥资5000万元制作的魔幻大片,在香港公映的版本中,反派是吸血僵尸,而在内地发行的DVD《千机变之拯救危城》中,却将僵尸改为来自外星球的吸血蝙蝠,并在内容上进行了大幅度的删减。
- ⑥ 戴平:《突破逆境的新动力——香港电影业放映新传奇》,载《中国电影年鉴:2003》,中国电影年鉴社编辑出版。
- ⑦ 《杜琪峰的银河英雄传(二)》,载《南方都市报》。
- ⑧ 在《无间道III》中,由陈道明扮演的内地公安和香港警方联手铲除了香港警队中的黑社会卧底;在《黑社会2 以和为贵》中,由尤勇所扮演的内地公安石副厅长借社团成员之手,将黑社会以社团为单位全部“整编”到了政府的麾下。

结 语

香港的文化历来驳杂,而香港电影在高度商业化的同时其文化发展脉络同样可以说是千头万绪。作为推动香港电影文化形态演变源动力的,我想主要可以归结为两条线索:一条是香港的电影产业在不断追求经济利益时对于电影形态的自觉改造,一条是香港的电影文化在香港社会发展过程中对于社会状态的不自觉附和。

本书所试图揭示的正是香港电影的这第二条轨迹。顺着这一思路我们看到,从1958年到2007年香港电影所走过的是这样一条文化之旅:在1960年代邵氏的古装片、黄梅调电影、文艺片以及1960年代后期出现的新武侠电影里面,邵氏电影于无意中建构起了一幅虚幻的家国世界,并且将海外华人带入了对于这一想象之“国”的认同当中。到1970年代当邵氏的这幅家国图景开始变得游移模糊的时候,许冠文的市井喜剧把香港电影的聚焦对象转向了香港这座城市。自此以后,香港这座城市开始日益融入到了香港电影之中,而香港的电影文化也开始由对于“国”的苦心建构逐步转向对于“城”的悉心营造。从新艺城狂欢式的都市喜剧到浪漫悲情的英雄片热潮,尽管1980年代香港电影的城市图景由自信自满嬗变为无助伤感,但这座“城”的美始终是1980年代香港电影的聚焦和认同对象。而进入1990年代以后,随着“九七”的临近和香港电影产业的急剧滑坡,香港的电影文化一度陷入“国”与“城”的迷乱之中。一直到现在,虽然“九七”已经过去十余年,然而可以说香港的电影文化依旧迷失于“国”“城”之间,依旧未能清晰的找到属于自己的新的认同对象。

由于笔者学识有限,疏漏之处在所难免,敬请读者指正!

参考文献

1. 内地书目

孙慰川:《当代港台电影研究》,中国电影出版社,2004年12月第一版。

王海洲主编:《镜像与文化——港台电影研究》,中国电影出版社,2002年3月第一版。

蔡洪声主编:《香港电影80年》,北京广播学院出版社,2000年11月第一版。

张思涛主编:《香港电影回顾》,中国电影出版社,2000第一版。

陈野等编:《成龙的电影世界》,中国电影出版社,2000第一版。

杨远婴主编:《华语电影十导演》,浙江摄影出版社,2000年6月第一版。

中国电影资料馆编:《香港电影图志(1913—1997)》,浙江摄影出版社,1998年12月第一版。

窦应泰:《大导演李翰祥》,哈尔滨出版社,1997年8月第一版。

俞大庆:《影视巨富——邵逸夫传》,广州出版社,1995年11月第一版。

陈蝶衣:《香港影坛秘史》,海南人民出版社,1988年10月第一版。

李翰祥:《影海生涯:三十年细说从头》,农村读物出版社,1987年8月第一版。

2. 香港书目

潘国灵主编:《银河映像,难以想象》,香港三联书店,2006年4月出版。

罗贵祥、文洁华编:《文化身份、性别、日常生活实践与香港电影1970s》,香港牛津大学出版社,2005年版。

钟宝贤:《香港影视业百年》,三联书店(香港)有限公司,2004年香港第一版第一次印刷。

张彻:《回顾香港电影三十年》,三联书店(香港)有限公司,2003年5月香港第一版第六次印刷。

卓伯棠:《香港新浪潮电影》,香港天地图书有限公司,2003年版。

张伟雄编:《江湖未定——当代武侠电影的域境论述》,香港电影评论学会,2002年7月版。

洛枫:《盛世边缘:香港电影的性别、特技与“九七”政治》,牛津大学出版社,2002年版。

陈耀成:《从新浪潮到后现代》,香港电影评论学会,2001年。

廖志强:《一个时代的光辉:“中联”评论及资料集》,香港天地图书有限公司,2001年。

薛后:《香港电影的黄金时代》,获益出版事业有限公司,2000年6月初版。

黄百鸣:《新艺城神话》,香港天地图书有限公司,1998年。

罗卡、吴昊、卓伯棠合著:《香港电影类型论》,牛津大学出版社,1997年版。

余慕云:《香港电影史话》(5本,1896—1959),香港次文化堂,1996—2001年。

《香港电影八六》,电影双周刊出版社小组编辑,电影双周刊出版社,1986年。

3. 台湾书目

陈炜智:《丝竹中国·古典印象——港台黄梅调电影初探》,台北市牧村图书2005年出版。

廖金凤、卓伯棠、傅葆石、容世诚编著:《邵氏影视帝国:文化中国的想象》,台湾麦田出版,2003年11月。

王玮:《香港电影壹观点》,扬智文化事业股份有限公司,2002年初版。

黄仁:《胡金铨的世界》,台湾亚太图书出版社,1999年版。

王玮:《意义与空白:当代香港电影观察》,台北万象图书公司,1995年。

焦雄屏编著:《香港电影传奇——萧芳芳和四十年电影风云》,万象图书股份有限公司,1995年9月。

刘成汉:《电影赋比兴集》(上、下),台湾远流出版公司,1992年版。

后 记

这本书以我的博士论文为基础,在成书时增加了第三章里面的第四节,其他方面基本未做改动。

论文的写作时间始于2007年2月底,到2007年8月底完成初稿,2008年3月又改一稿,最后完成稿约21万字,提交之前删掉一些梳理描述性的文字,以其中的15万字作为博论定稿。需要说明的是,本书既非大而全的香港电影史,也不是用现成的西方理论来对香港电影做的某种测量剖析,这里只是以我对香港电影的一点管窥——大约近两千部左右的观影量——作为研究基础,在梳理史料的基础上做的一点力所能及的文化研究与文化批评。香港电影的影片数量固然有限,但其涉及到的历史文化却浩如烟海。对于写作这本书来说,我理想中的状态是想象自己正在夜色中凝神仰望星空,不断为自己又目睹到某颗星辰的闪光而兴奋不已。

据说爱因斯坦的学生曾经写了一篇论文给爱因斯坦看,爱因斯坦看了一眼就说,“肯定是错的,这个公式太丑了。”如果好不好看可以作为数学方程式对错与否的一个评判标准的话,那么好不好读自然也应该可以作为人文学科论文好坏与否的一个品评标准吧。自己虽不敢奢望这本书是什么美文,但毕竟还是希望写出来的文字顺畅一点,可读性强一点。有句话叫“文章本天成,妙手偶得之”。可惜自己不幸是一个拙手、劣手,在论文框架搭建起来之后,便像是《倩女幽魂》里面的书生遇到了小倩,感觉每天都要被其吸取精元魂魄一般。恍惚时,觉得好像不是自己在控制论文,而是已经“天成”了的那个论文在控制自己,吸引自己把一个一个的汉字在键盘上敲打出来。就这样,隐身于红尘世外的那个论文终于现身了,能够被肉眼凡胎看到了。现身之前,冥冥中总期待她是一个人世间从未有过的绝色女子,等真见到时反倒麻木了,眼看着对方已无法辨知其究竟是美是丑,只待有缘人日后给以评头论足了。

最后要说的自然是最重要的。特别感谢我的导师钟大丰教授，感谢他在论文及其他各方面给予我的无私帮助。虽然仅学徒三年，但恩师的言传身教令我终身受益。也感谢杨远婴、陈山、王志敏三位导师，三位导师的学者风范同样令我获益匪浅。感谢北京电影学院的张会军院长，研究生部的孙欣老师、高翔老师在本书出版过程中给予我的支持和帮助，也感谢中国电影出版社的李丹、于雪飞编辑为本书出版所做的努力和工作。感谢我的女友丁一晋，感谢她数年来的相依相伴。感谢我所有的亲人和朋友。感谢亲爱的读者，感谢您能够在百忙之中将这本书读完。谢谢大家！

许 乐

2008年10月于同济大学解放楼101