第三章 展演場域的過去與現在

城市中除了工作與居住空間外，它更有許多的開放空間，這些空間提供了城市中的人們從事各種休閒活動，有些活動的區域是屬於營利性的消費，而有的則是在非營利的場所中提供休閒娛樂的活動，例如寺廟的迎神活動或是中國重要的節慶活動。這些性質不同的城市空間，開放地集結各種不同的人活動其中，發展出特有的社會生活及階層文化。本章的討論將專注在具有營利性的消費活動，特別是展演場域的消費文化發展過程，它的發展成因及形態是倚著大眾口味作爲發展的主軸。本篇將回顧香港大眾文化娛樂的發展過程，從粵劇、舞廳、流行歌曲到電影、電視，這些娛樂文化深受中國民間文化、西方流行文化的影響。我們將從娛樂消費文化的發展過程來觀察說鬼風潮的興起。在宋代說話表演的發展過程中，唐代傳奇故事對書會先生編寫演出腳本，提供了題材上的啓發，唐代的變文直接影響了以後的講唱表演，民間的賣藝活動及廟會逐漸形成宋代文化消費市場——瓦舍文化。漢學家普實克（Jarolav Prusek）[1]推崇南宋瓦舍藝人的「民主性」，他認爲，他們從城市生活中大量取材，更可貴的是將注意力集中於低下階層的城市居民身上，而且少有輕蔑、嘲笑。話本創作者與歐洲的小說家喬叟、薄伽丘皆是應運城市文化而發跡，甚至在處理市井角色更具深度，不會將這些角色放在逗趣耍寶、陪襯笑料之中。

何謂中國的「近代」？學術界說法各一，從「小說」意識來解讀，三種不同的認知的主張，分別爲：其一，強調階層流動——宋代說；其二，著重產業改型——「經濟變」的明清說；其三，凸顯國別衝擊——「外力說」的晚清說。筆者呼應康來新[2]的立論，也認爲宋代其實兼備了「明清」和「晚清」分別具有的「近代」成因：明清的「經濟變」，晚清的「外力變」。北宋真宗初年出現人類最早使用的紙幣「交子」以及汴京臨安在當時的人口數據皆爲「世界第一」皆爲「經濟變」的重要指標。而「外力變」見於宋代長年面臨遼金夏甚至元等強鄰環伺，如元修宋史，闢有《外國傳》作爲了「外力入」的史實，外來政權的元人眼中，不再以華夏、蠻貊爲高、低之分，乃是中、外對等關係，作爲東亞世界走向「近代」的證明。瓦舍文化始於北宋興起，直至南宋發展蓬勃鼎盛。我們可從這段發展過程得見宋人社會轉型爲「近代」，平民階層（低下階層的城

[1] 見普實克〈城市中心.通俗小說的搖籃〉一文，收入《中國小說研究類型》一書，1974 年加州大學出版。

[2]參考康來新，《發跡變態——宋人小說學論稿》（台北：大安出版社，1996 年 12 月），頁 7-9。

市居民）展現的力量。透過文獻得知，宋代是商品經濟發達的開端，尤其是南宋時期更爲顯著。宋代是最早將說話做爲大眾娛樂消費的活動；而現代香港受其政治因素影響所發展出的經濟結構、群眾心態是香港大眾文化的社會基礎。香港在形成今日的大眾文化過程裡，有許多轉變過程及作爲與「近代」的宋代大眾文化發展有幾分相似。

透過這個剖面，我們將重回瓦舍文化最爲興盛的時代——南宋說起。從當時的人們將鬼怪的想像納入民間娛樂文化開始談起，這一時期工商業蓬勃鼎盛，民間的物資都集中於臨安城市，自朝廷遷都臨安後不久，隨之民間力量已逐漸主導了文化的發展，說話的流行所發展出商品衍生效應的現象，是否意味著宋代開始出現類似於現代流行文化中所具有的文化商品化、娛樂化的現象？

展演場域：臨安

南渡後，北宋王朝的大批皇室貴族及官僚，以及北方中原地區的富豪紳士、商人以及汴京城等城市市民、農民，爲逃避金人的屠殺擄掠，都集體湧入江南地區各大城市，尤其是南宋國都臨安所集中的人數最多，據周密《夢粱錄》記載多達「近百餘萬家」。臨安城的榮景比起昔日的東京開封更爲鼎盛，周密《夢粱錄》裡這樣寫著：

大抵杭城是行都之處，萬物所聚，諸行百市，自和寧門權子外至觀橋下，無一家不買賣者，行分最多……前所罕有者悉皆有之。……每日街市，不知貨幾何也。（卷十三）

杭城之外，城南東南西北各數十里，人煙生聚，民物阜繁。市井坊陌，鋪席駢勝，數日經行不盡。各可比外路一州郡，足以杭州繁盛矣。（卷十九）

整個宋室都南渡於此，因此瓦舍勾欄也跟著帶到臨安。南宋〈咸淳臨安志〉卷十九記載了這段搬遷的過程：

故老云：紹興和議後，楊和王為殿前都指揮使。從軍士多西北人，故於諸軍寨左右，營創瓦舍，招集妓樂，以為暇日娛戲之地。其后修內司又于城中建五瓦以處游藝。[3]

自大量的北方官兵家眷都遷來臨安，他們的指揮官也把汴京的技藝人都遷集於此，建蓋瓦舍勾欄好讓官兵閒暇時來這兒娛樂，很快地臨安的文化娛樂發展得比汴京還要熱鬧，甚至擴散到江、浙一帶。到了元代，隨著戲劇（雜劇、南戲）

[3]參考廖奔《中國古代劇場史》（北京：中國古籍出版社，1997）。

風行大江南北，勾欄瓦舍也遍及全國各地。

展演場域：香港

資料顯示，自西元 1961 年起，香港製品增長率每年平均達百分之十六，工人薪資每年增加百分之八，出口量每年平均增加百分之八，旅遊業大幅增長。……六〇年代香港社會高速發展，已具備一切工商業城市的條件：來自上海大量資金、技術與豐富企業經驗、穩定的政治與社會秩序，逐步發展的金融市場和福利制度。

香港開埠百多年來一直是華南重要轉口港。經濟模式倚靠轉口貿易，西元 1953 年轉口貿易佔總出口額百分之七十，其中又以中國轉口貿易爲主。四〇年代，大批上海資本企業家爲逃避國內戰火與共產統治而南下香港。無心插柳卻帶給香港大筆資金、管理經商技術和設備，拓展香港本土自身的產業。五〇年韓戰爆發，游資、內外貿易及走私遽增，香港經濟迅速膨脹，造就不少白手起家的故事，但韓戰也嚴重打擊到香港經濟，西方國家禁止輸入中國貨品。香港一直倚賴中國作轉口貿易，禁運對香港打擊很大。同時因大量中國難民，人口激增而失業嚴重。單以西元 1952 年香港失業率竟高達百分之三十以上。韓戰逼使香港發展本土商業，靠著上海大量物力、資金及戰後全球經濟復甦將轉口港轉變成工商業城市。西元 1968 至 1973 年間，香港社會、經濟發展至顛峰，成功地成爲出口導向的工商業城市。

香港經歷了近百年時代的動盪，成千上萬的人從內地遷居於此。香港自戰後所產生的高度經濟成長，逐漸改變了整個香港大眾文化的發展狀態，不論是生產、結構或內容，以至於發展出香港今日的娛樂文化，自上海的娛樂事業、人才遷至香港後，也因著香港社會的變遷，從逐漸適應到以香港作爲娛樂出口的基地，讓香港的戲劇、電影文化風靡了全球華語社會。

第一節　市井與市民

「市井」的意思可以分爲兩層解釋，一則爲市與貨物的交換的關係，早期的「市」，有時間上的限制，而且沒有固定的店舖，人們帶著物品在日中（中午興市）來到市場，在日落之前又必須交易完畢，有點像趕集或趁墟，而「集」意指將人或貨物集結在一起，而「墟」字則是說「滿時少，虛時多」。第二層則爲「市」與「城市」之間密不可分的關係，我們可以聯想把交換物品的「市」和「城市中的市」想在一起，那麼市井就是城中之市的意思，一個作爲城中買賣活動的

第二節　大眾文化的形成，文化消費的興起：南宋臨安

北方的淪陷並無摧毀宋代的經濟。實際上，遷都南方似乎更進一步刺激江南的發展。自宋代成立之初就鼓勵對外貿易，尤其是海外貿易。而到了南宋時期，海外貿易的擴大更助於充實國庫。另一方面，區域間貿易活動的蓬勃，使得商人們發展出經營活動呈現出專業化與組織化的動也越來越高。商業及手工業的發展刺激了城市的興起，完善的運輸制度使得沿岸（長江地區）、沿海的城市發展得以迅速。因此，南宋的城市社會呈現出高度發展的物質社會樣貌，從以下幾點面向了解到臨安城市人口集中帶來了許多促進社會進步發展的利基：

1. 城市人口增加，造成消費力激增，城市市民可僅依賴城市活動獲得溫飽。
2. 人口往城市集中有助於解決田地有限、人力無法分配的情形，鼓勵參與從事農業以外的事業，更多的人力去從事貿易、手工業。
3. 城市繁榮改變了人對於學習知識的需求，吸引更多人學習更多的知識或技藝，受教育人數大爲增加，文化水準隨之提高及普及化。
4. 社會階層型態不再單一化，城市市民階層的出現有助於社會階層流動。

宋代社會階層流動頻繁，社會階層更替加快，階級界線鬆動，社會流動加強。市民的社會流動，主要是財富挪用的改變而導致的社會地位、社會評價，包括通過科舉實現身分的改變。由於社會經濟蓬勃，導致傳統的士、農、工、商，分離出專業的技藝人員。在文化娛樂市場中既有落第士人，也有工商業者參與娛樂業，還有農民進城以技藝謀生者。社會流動對於文化娛樂市場繁榮具有促進的關鍵作用，因爲在一個固定的封閉社會中，人的身分、活動的空間和時間都被固定，不能自由流動、相互交流，消費需求也被分割得零星、破碎，文化娛樂市場無法得到發展，呈現的樣貌便貧乏許多。

宋朝單列坊郭戶對市民進行的戶籍管理，與以往曾有過作爲身分管制的「市籍」迥然不同。這個適應市民社會成長的制度，在中國歷史上是先例，具有指標性意義。市民社會在南宋臨安發展使傳統社會產生了新的變化，以迥異於過去傳統社會的特徵，改變了城市居民構成，促進市民文化成長，使大眾娛樂市場具備了迅速發展的條件。社會的穩定與財富累積，使他們具有一定的消費能力，能夠負擔娛樂消費，也有相應的社會閒暇，來消化社會剩餘這種有利因素。尤其是輦轂之下，獲得官府種種優惠待遇和較好的社會福利和社會保障。市民生活富裕，才有可能投資或投身於文化娛樂業，市民社會不同層次的需求，形成臨安不同層次、不同形式的娛樂市場。如中秋節的娛樂活動，市民上、中、下各層的娛樂消

費各有所宜，差異分明。

當時市民階層大致分成三類：

1. 上層市民：主要由富豪、食利階層組成。一般官吏也屬於這一類。在臨安，職銜達不到相當層次的官員大都跟市民相融。上層市民富有，具有相當的消費能力，消費水準很高，他們多半不具備高貴的身分，因而也就沒有身分上的限制，較少傳統束縛。他們與達官顯貴一起形成杭州的高消費群體，雖然人數不多，但購買力旺盛，窮奢極侈，帶動了崇尚奢華的風氣。
2. 中層市民：多爲工商業者，包括娛樂業業主以及從事公職、位階並不高且兼事經商活動的官員、軍人[5]，爲構成市民社會的中堅與主導者。他們積極進取、辛勤工作，生活穩定富足，不愁生計，閒暇時追求賞心樂事。
3. 下層市民：人數最多，包括店員伙計、小本經營者、遊民閒人、入城謀生的農民等，絕大多數伎藝人也在其中。杭州勞動市場人力充沛且價廉，因而勞動密集型的服務業非常發達。下層市民也需要娛樂消費，在中上層市民階級掀起遊樂風潮的影響，大眾文化娛樂事業特別在節慶期間「雖貧乏之人亦也對時行樂」，甚至債台高築、借貸抵押，也要遊樂一番。

市民階層壯大，有助於文化娛樂市場的發展。上層市民及達官貴族帶動文化娛樂高消費，中層市民穩定的消費需求，人數眾多的下層市民的不時之需，構成臨安娛樂市場龐大的消費需求。下層市民在娛樂市場的投資與服務，充沛的勞動力資源，使杭州服務市場能以低成本擴張。市民既是娛樂市場的主體也是娛樂活動的客體。娛樂活動的分別在於市民的階層，它既是市民所創造、也是爲市民而服務的，同時，藝術的表現也是取自市民生活的內容。因此，這種市場的形成和演變，以市民社會的成長爲背景，以市民社會爲舞台，隨市民社會而發展。宋代城市經濟繁榮、市民階層發展壯大的社會背景下，使得處於成長初期的娛樂市場在南宋臨安迅速成長。最重要的原因之一，就是市民的積極參與，爲娛樂市場提供了舞台。市民文化的成長對於娛樂市場的推動，是南宋臨安特定歷史背景下的產物，主要表現了社會流動中大眾文化的形成與擴大。大眾文化在商品經濟浪潮中，尤以娛樂業的發展最爲突出，政治發展下都城臨安具有的獨特移民特性，在

[5]宋朝行募兵制，所以朝廷在軍事開支相當龐大。一般說來，一般平民應招加入兵籍，不僅本人衣食有助，且可以養活家小。宋朝初期，那些在京禁軍及其家屬能普遍能夠「生長京師，姻親聯布，安居樂業」。但宋朝養兵政策下衣食完全有靠的士兵只是其中的一部分。即使在北宋繁盛的仁宗時期，就已有「禁兵久戍邊，其家在京師者或不能自給」的情況。南宋初年，那些統兵將官也因「別無供給職田」，出現「日贍不足」的生活危機。儘管如此，兩宋的官兵無論其所處地區的差別，無論其軍種是禁兵還是廂兵，無論其軍階的高低，都有正式俸祿，包含有料錢、月糧、春衣等名目，還有其他的補助。除去人爲盤剝的因素，宋代軍人群體總體上是擁有固定軍俸、衣食有助的階層。

文化娛樂業上展露無遺。

宋代小說，傳奇的衰落而話本逐興。宋代白話文已告成熟，說話人則以白話寫話本。當傳奇小說日趨衰敝之際，宋人話本已在民間出現。話本者，說話之底本；說話者，《古今小說》綠天館主人序曰：「按南宋供奉局有說話人，如今說話之流。其文必通俗，其作者莫可考。」[6]蓋話本實即說書人之底稿。晚唐段成示於《酉陽雜俎續集》卷四曰：「於太和末，因弟生日觀雜戲，有市人小說，呼扁鵲作褊鵲，字上聲。」此所謂「市人小說」，即宋人所謂說話。宋代話本之與說話，正似唐代變文之與俗講。俗講一變而爲說話，變文一變則爲話本。

宋代話本的興起，因爲說話事業的發達；而說話事業的發達，則由於都市繁榮，工商業活動頻繁，社會富庶。雖然宋代始終遭受外患環伺威脅，但除了靖康、建炎間倉促南渡外，內部社會安定。因此，工商業發達促成都市的繁榮進步，更促使君主貴族及市井百姓追求享樂。宋代孟元老《東京夢華錄》序曰：

僕從先人宦遊南北，崇寧癸未到京師，卜居於州西金梁橋西夾道之南。漸次長立。正當輦轂之下，太平日久，人物繁阜。垂髫之童，但習鼓舞；班白之老，不識干戈。時節相次，各有觀賞。燈宵月夕，雲際花時，乞巧登高，教池遊苑。舉目則青樓畫閣，繡戶珠簾。雕車競駐於天街，寶馬爭馳於御路。金翠耀目，羅綺飄香。新聲巧笑於柳陌花衢，按管調絃於茶坊酒肆。八荒爭湊，萬國咸通。集四海之珍奇，皆歸市易；會寰區之異味，悉在庖廚，花光滿路，何限春遊；簫古喧空，幾家夜宴？伎巧則驚人耳目，侈奢則長人精神。……

灌園耐得翁《都城紀勝》序曰：「自高宗皇帝駐蹕於杭，而杭山水明秀，民物康阜，視京師其過十倍矣。……況中興行都，東南之盛，爲今日四方之標準。車書混一，人物繁盛，風俗繩厚，市井駢集。」同書坊院條亦曰：「今中興行都已百餘年，其戶口蕃習，僅百餘萬家者。城之南、西、北之處，各數十里，人煙生聚，市井坊陌，數日經行不盡，各可比外路一小小州郡。足見行都繁盛。由此可見臨安更比汴京之大，更爲繁盛喧嘩，早自北宋，杭州因位居商業重埠，社會繁榮富裕的程度與當時首都汴京的社會不相上下。當時的娛樂事業如傀儡戲、影戲、轉踏、隊舞、諸宮調等如雨後春筍，盛況空前。而說話是最受大眾喜歡與熱門的娛樂表演。南宋供奉局也有說話人，由官方募集徵用，由此可知，當時的王宮貴族也和民間百姓一樣熱衷說話表演。既然說話表演事業興盛，競爭必然激烈。說話人爲擁固觀眾，獨佔市場，非得巧運匠心，編撰話本，並且迎合口味，推陳出新。所以宋代話本能有可觀的成績，有如此多類、爲數眾多的話本，都是說話人的職業競爭使然。

[6]綠天館主人這是明代著名小說家和小說批評家馮夢龍是其眾多名號之一，這裡引自馮夢龍所輯錄的小說集《古今小說》作序時關於小說的起源說出的一段話。

市民與市井生活構成了娛樂市場的主題，市場中的娛樂活動反映出市民的生活內容。民間藝人創作的靈感都來自於市民生活，反映市民的心態與感情，與市井的世態炎涼。這促使白話小說（話本）在宋代的發展，與唐代流行以文人墨客、才子佳人生活爲內容的文言傳奇小說不同。在反映杭州城市生活的白話小說中，中下層市民多成爲主角[7]；說話人對市井人物非常熟悉，富有感情，語言來自大眾，平實自然、通俗易懂、琅琅上口，深受市民喜愛。在當時，話本、雜劇內容及呈現方式都取材於社會中下階層市民，因此深受他們的歡迎。

社會流動降低階級差異，促進了各階層融合，包括價值取向、社會風尚以及文化娛樂的趨近。所有文化藝術形式在宋代都呈現出上層文化和下層文化相互交融的趨勢，走向大眾化、世俗化。宋代的詩從語言到題材都出現了以俗爲雅的文化景觀。[8]世人生活態度的世俗化，審美態度的世俗化。文言小說和通俗小說分別吸取市民文化、文人文化的特色，發展出新的創作形式。傳奇小說原先在上層社會裡流通傳遞，作爲求見達官貴人的「行卷」，轉向平民間流傳。畫院畫家創作了許多反映市民生活的畫卷，如《清明上河圖》、《踏歌圖》、《沽酒圖》、《骷髏幻戲圖》、《嬰兒鬥蟋蟀》、《錢塘觀潮圖》、《西湖柳艇圖》等，皆以市民生活與娛樂爲題材。

迎合市民口味，文化娛樂活動豐富多彩，娛樂形式也層出不窮。《武林舊事》卷六列舉的「諸色技藝人」共 53 種，除了 3 種「御前」服務外，其他說書、演唱、雜劇、雜技、體育、寵物遊戲的表演者多是活躍於娛樂市場的藝人或市民。和市民娛樂趣味的相關喜好，市場需求刺激下衍生許多娛樂觀賞活動，以相撲爲例，除了小孩相撲、女子相撲，還有一人表演兩偶相撲的「喬相撲」，搞笑逗樂、迎合市民所需；臨安的「學鄉談」學各地方的方言來取樂，甚至出現取悅市民的低級趣味現象，如取笑生理殘障者，取笑農民，反映市民文化輕浮與庸俗的一面。市民文化具有的離經叛道傾向也反映在娛樂活動中，如不守婦道的女性，不遵守儒家教條的士人，奮力抗爭的下人，都成爲話本的主角，甚至有的優人旁徵博引，滑稽諧戲，把佛陀、老子、孔子都解說成女流之輩。[9]宋臨安所興起的娛樂市場具有自身的特徵，從市場構成來看迥異於商品市場；從娛樂內容來看，不同於傳統的娛樂活動。它在南宋臨安特殊的環境中成長，對臨安城市市場體系產生了獨特的作用，也對文化娛樂業的發展產生了重要的影響。

---

[7] 工商業店主被稱爲員外、官人的中層市民是白話小說中分量最重的人物群，店員、經濟等市民下層是小說中人數最多的人物。此外還包括許多的人物如落第秀才、妓女爲數眾多、媒婆、胥吏不少，還有杭州金老大是七代丐戶團頭，還有算命師、小偷、和尚之類。

[8] 莫礪鋒：論宋詩的「以俗爲雅興其文化背景」，載《國際宋代文化研討會論文集》。

[9]（清）余叟輯《宋人小說類編》卷 3 之 5 引《避暑漫鈔》「如來是婦人」。

南宋臨安文化娛樂業所具備的特徵裡，把文化娛樂視爲一種服務，買賣雙方交換的是一種感官體驗，而非貨物實體。商品交易中，經過使用價值的轉換下，買賣者不再挪用使用價值，而是服務交易轉換了抽象的情感價值。這種差異豐富了臨安市場體系的多樣性。娛樂業商業化經營與市場化運作走向於群眾效益。傳統商業也借用這個方向朝娛樂化經營，雙方互相滲透，促進了市場經營方式的豐富多樣與不斷創新。其次，宋代文化服務的消費需求比起前代來說，富於彈性，市民已經可以在基本的生活需求獲得滿足，有能力去追尋精神上的抽象需求，因此宋代市民社會中普遍存在著高度的消費需求，使得宋代娛樂文化比其前代多元，表現上較爲精緻。作爲江南市場中心的杭州，在北宋時高消費已形成相當規模，以及大量移民帶動了各地文化的交融，臨安的發展呈現出高度城市化的狀態，原先與市場隔絕的服務活動都被納入市場之中，擴大了消費需求，再加上娛樂活動不斷地創新並延伸擴張它的市場。

娛樂市場與商品市場相輔相成。商品市場是市場體系的基礎，沒有商品市場的繁榮，便不可能持續發展娛樂市場；同時娛樂市場直接帶動、刺激商品消費活動。娛樂業從業人口的衣食住行都取自商品市場的供應。在西湖、畫舫[10]和瓦市中，娛樂消費者能隨時獲得飲食等商品，這些都是娛樂消費的物質支撐，它反映了娛樂市場可以帶動相關的商品消費。繁榮的瓦市靠著大規模的消費需求連帶影響了周圍的商品市場，「市肆名家持譽者」大多位在城內五大瓦子附近。臨安的 20 處瓦市，幾乎全位於商業繁榮街市或商道要衝。

娛樂活動增加，使市場出現專門提供娛樂市場的文化娛樂業的商品，種類繁多。《夢粱錄》卷 13〈諸色雜貨〉列有仿戲劇人物角色的物件（行嬌媳、宜娘子等）；雜技玩具（線天戲耍孩兒、影戲線索、傀儡偶等）；鼓樂玩具（鼓、板、鑼、刀槍、旗、馬、鬧竿、花籃、龍船等）；仿生糖果（鞦韆稠糖、葫蘆、吹糖麻婆子孩兒、糕粉孩兒、鳥獸象生、花朵等）；文具（硯子、筆墨、書架、書攀、簿子、連紙等），都在「沿街市吟交朴賣」。此外因雜劇深受大眾歡迎，成爲宋代社會時尚，當時人除了欣賞藝人表演，還把這種表演用的雕刻等形式固定下來。一些地區出土的，戲雕、戲俑等宋代文物模樣類似，可見當時是專業化的量產。戲雕、戲俑、舞台、戲劇壁畫等都用來裝飾墓室，或作爲陪葬品，說明文化娛樂表演受重視的程度。

服務業是仰賴眾多人力、心力的行業，所以必須由勞動力豐足的市場來供應，都市與周邊地區的經濟發展落差、城鄉差距，使得農村大量剩餘人口往城市謀生，透過源源不斷的移民，爲娛樂服務業提供廉價且豐富的勞動力，降低了娛樂業經營成本，提高經營效率，使其充分發展。無形之中，也促進了勞動市場擴

[10] 《都城紀勝》云：畫舫「無論四時，常有遊人賃假。舟中所需器物，一一準備。但朝出登舟而飲，暮至徑歸，不勞餘力，唯支費錢爾」。

大成長，吸納大量就業人口。除了路岐人、瓦舍勾欄的表演者以外，被稱爲「閒人」的大量人口是倚賴娛樂市場謀生的群體。他們既不是專門的藝人也不是消費者，而是透過做爲有錢人文化活動與娛樂消費的仲介謀取維生的財資。《都城紀勝》所指的「閒人」主要是以落第秀才爲代表的群體，他們不能透過傳統晉陞方式光耀門楣，轉而投入文化娛樂市場。憑著琴、棋、書、畫、樂等知識技藝，「專陪涉富貴家子弟遊宴，及相伴外方官員到都幹事」[11]，以覓薄酬。文化娛樂市場的謀生機會有可能引導人們以此爲目標學習專門技藝。[12]娛樂從業人員買賣已形成固定的管道，如歌童、舞女在杭州都有專門的官司牙嫂作仲介商。新興的市民文化具有活力，並與上流文化相互滲透，不同階層的消費者都可以獲取到豐富性，進而共同將娛樂市場凝聚成一股力量。臨安娛樂市場的興起是宋代社會經濟與文化變遷的產物，也是從特權（貴族）文化向大眾（平民）文化過渡的初步階段。教育平民化、知識傳佈，知識階層人數不斷增加，使越來越多的讀書人在激烈的科舉競爭中被排拒到士大夫階層、官宦集團之外，成爲新興的市民階層成員之一，他們所掌握的知識也漸漸融入於市民文化市場之中。他們開學堂，或入市作文讀字，或參加書會編寫文藝作品，或浪蕩於茶坊妓院。[13]臨安講史藝人有解元、貢生、書生、宣教，甚至還有進士。這些名稱可能是真實身分或只是藝名，因爲他們是潦倒失意而下海的文人，大家認爲他們的確飽讀詩書不過時運不佳。由此我們可以獲知通俗文化從業人員的素質都有一定水準，更能提高娛樂市場整體水準。一些技藝人具有較高的才學，例如羅燁《新編醉翁談錄》〈小說開錄篇〉對說話表演者的知識評價甚高。既使路岐人也能使文弄墨，並加入譏諷幽默的風格。[14]這些知識和文人走出舊制度，邁向城鎮民間文化市場，爲文化提供源源不絕的養分。宋代城市大眾文化成功地打破階級間的藩籬，也成爲宋代文化娛樂活動發展的強大動力。在北宋初期瓦舍勾欄的常客都爲上層階級者居多，而民間表演藝人與社團也主要向宮廷、官府、王孫貴族獻藝[15]，此時的文化娛樂表演定位於高級文化、貴族文化，但慢慢地隨著瓦舍數量增多的情況下，文化娛樂開始擺脫了貴族化的傾向，逐漸地與民間文化融合一起，例如嘌唱本來是街頭叫賣聲加工而成的歌曲形式，後來也由街市擴及士人宅院。甚至妓女所創的服飾也在上流社會流行起來。[16]另一方面，貴族文化也開始向下層市民文化靠攏，如服飾、車

[11] 話本《木棉庵鄭虎臣報冤》說，賈四道到臨安，行囊一空，「只在西湖幫閒趁食」。

[12] 洪儒《暘谷漫錄》、廖瑩中《江行雜錄》卷中皆述，京都中下之戶，生女教藝，長大賣人。《清尊錄》記，興原甚至有民培養人凹（南辦女）售城嘟。

[13] 話本《趙伯升茶肆遇仁宗》的主角西川落第秀才趙旭，在東京每日上街與人作文寫字，店小二道：「你今如此窮窘，何不去街市上茶坊酒店中吹笛，密討些錢物，也可度日。」

[14] 摘自洪邁《夷堅支志》乙集卷 6〈合生詩詞〉，「江浙間路岐伶女，以慧黠之文末，能予席上指物題詠應命輒成者，爲之合生。其滑稽含玩諷者，爲之喬合生。」

[15] 如「乘肩小女、鼓吹舞婠數十隊，以供貴邸豪家幕次之玩」。見《武林舊事》卷 2〈元夕〉。

[16] 休復《醴泉筆錄》卷上，如「制裙必前後開勝，以便乘騙。其風始於都下妓女，而士大夫家反慕之」。

馬、住宅、用樂等方面的等級規定都屢受衝擊。一些高消費活動從貴族擴及平民；宮廷的纏足風氣流向民間；達觀顯貴的花園不時向遊人開放以及南宋教坊沒落廢止時，其教坊樂人便進入勾欄從事表演，流入大眾娛樂市場中[17]。

隨著娛樂市場的興起，再加上進而形成強大的運作機制，使得南宋時期的娛樂文化呈現市場化。自宋代起，民間娛樂市場機制積累出龐大的消費族群，不分階層，即使是來自底層的民眾都能自由地參與。這些娛樂表演則由民間資本注入支持，從表演人才到展演場地都來自於市民力量，不再受官方的壟斷。娛樂表演市場化的經營迅速地形成龐大的利潤與成爲自我擴張最好的利基點。南宋娛樂市場得以擴大，就因爲這些豐厚的養分下，使它具有旺盛的生命力。由於競爭激烈，進而刺激娛樂市場的創新，將前代的表演形式成功地轉換，使得文化藝術更爲活潑。宋代同業競爭的文化使得表演藝術開始建立機制，也和其他的服務業建立起行會組織，採取行業自律與行爲規範，還提供從業者的合作與交流，鼓勵其他行業的發展。這樣的模式類似於宋代酒業機制[18]。在宋代的服務市場中，階級

---

[17] 「臨安講史書者有一位王六大夫的，原系御前供話」。見《夢粱錄》卷 20〈小說講經史〉。

[18]宋代城市裡，酒樓作爲一個城市繁榮的指標，加藤繁《宋代都市的發展》指出：「宋代城市中的酒樓，都是朝著大街，建築著堂皇且重疊的高樓，這樣的情形都是在宋代開始出現的。」酒樓，它在宋代城市各行業中數量最多，規模最大，利潤最高，它扮演著宋代飲食文化中重要的命脈[18]，以東京酒樓爲例，在九橋門街上都是酒樓林立，掛滿了錦旗。有的街道以酒樓來命名，如：楊樓街。宋代飲酒文化的興盛和實行酒的專賣制度有關，是國家與民間商家通力合作的成果。這種通銷網絡與今日加盟連鎖有異曲同工之妙。東京的大酒樓稱爲「正店」，官府會將部份釀酒權以一定的數量賣給一些大酒店，獲得釀酒權的酒樓，便稱爲「正店」，而沒有釀酒權的酒樓叫「腳店」。腳店賣的酒，必須由正店供應。評價酒樓的好壞標準，則以酒樓是否出產名酒是第一要求，東京城裡的酒店數以千計，而正店只有七十二家，一流的正店都必須要有風味獨一的招牌酒，鋪貨給它們的下游商「腳店」販賣。北宋仁宗天聖五年（1028）八月，朝廷曾下詔東京的三千家腳店酒戶，必須每日去白樊樓即豐樂樓取酒沽賣，當時東京的酒店數目有三、四千家之多。到了南宋，酒樓文化更到巔峰。市場需求更爲擴大，競爭激烈，更是名酒輩出。南宋周密《武林舊事》一書，開列的南宋諸色名酒也有五十四種。[18]有了好酒，必然要有美食。以臨安酒樓爲例，市民公認的「市食」，可達五百餘種！這還不包括那些依照顧客口味量身定作的美味佳肴。除此之外，這些著名酒樓的食器、酒器也講究至極，有的甚至用純銀打造，高質量的酒器、食器大量使用。大酒樓的內部經營分工非常細緻，職業的分類繁多，內部體制上也趨於健全，也建立出特有的生產、流通與消費的流程。總的來說，一個大酒樓，從餐廳、廚房到酒作坊的工作人數，最起碼要有三五十個人，而東京白樊樓估計要七八十位的基層人員，此外大酒店必須還有人負責採購、管理以及配送運輸，因爲腳店的酒都由正店供應。光是一個大酒樓，它創造出龐大的商業網絡及就業人口，累積許多的商業利基。例如食材、器物上的供應面，許多提供食物、器物的商家，會爲了爭取酒樓向他們購買，採取宣傳或削價等商業策略來刺激市場。在汴京、臨安，酒店可是數以千計的，競爭激烈，如果毫無特色是無法長期經營，因此爲了吸引顧客上門，它們竟然也採用市場區分的策略，找出作爲目標的消費族群，針對他們服務銷售，贏得他們的青睞。

呈現的界線削弱，將過去僅限官府和宮廷擁有的上層表演文化開放呈現給大眾，使得自南宋起，文化娛樂表現趨向於大眾文化（Popular Culture）。

宋代社會變遷廣泛且深遠，使大眾文化和娛樂市場的興起是必然的趨勢。娛樂市場不是臨安獨有的現象，廣泛遍佈於各大城市，這包括在遼、金代的都城。臨安的城市風貌只不過代表當時最高的文化典型。中國民間文化中流傳久遠的著名戲劇人物，普遍都是杭州市民人物，例如許仙與白娘子，秀秀與崔寧等，這些主角都出自兩宋杭州。《三國演義》、《水滸傳》皆由宋元話本奠基元、明文人加工定型的，娛樂市場的發展豐富了宋代的大眾文化。自宋代起，新的大眾文化傳播產生了異於傳統的文化傳播方式與社會效應。市井「說話人」在傳播思想、道德比經書示範、文人講讀還要有用。一個朝代、一個城市出現這麼多廣爲流傳的市民形象，似乎在其他朝代、或其他城市中少有如此集中的事例，這一切歸根於杭州的大眾文化和娛樂市場。

第三節　消費社會的成熟，大眾口味為發展主軸：現代香港電影

香港是中國最早接觸電影的地區，西元 1896 年，法國盧米埃兄弟發明電影的第二年，他們派人拍攝不少香港的風景和事物，[19]從這開始，香港成了中國電影的發源地。香港與上海兩地相互合作打開中國電影事業的發展，上海電影市場的打開，也多由香港從影人員協助促成的。

西元1913到1930年可說是香港電影創作的「萌芽期」，此時期的香港電影有著明顯的中國傳統戲曲藝術的痕跡，其電影故事多改編於中國筆記、小說。到了

[19] 西元 1898 年美國愛迪生的電影公司也拍攝《香港街景》等四部短片在美國上映。西元 1904 年，香港人余豐碩從外國學習電影放映技術，並購買了放映機及影片，回香港出租和放映電影，這是中國最早以電影作爲表演營利的記錄。西元 1909 年美國外資合作成立上海亞細亞影戲公司，出品香港梁少坡在香港所拍攝短片《偷燒鴨》。第一部完全由港壬自製、香港出品的劇情短片《莊子試妻》，由在香港主持《人我鏡劇社》的黎民偉所創辦了香港第一家製片機構華美影片公司，自編自演拍攝而成，此爲香港電影歷史的開端符。此片改編粵劇《莊周蝴蝶夢》中的〈扇墳〉，由黎北海導演，黎民偉反串片中女主角莊子的妻子，黎民偉的妻子嚴珊珊則扮演扇墳的奴婢。黎民偉拍完此片，本想繼續投入電影事業，但因資金、設備不足再加上無固定放映電影的地方的緣故下無法順利展開，直到西元 1921 年黎獲得家族的資金支持及梁少坡的放映技術提供，集資五萬港幣建立『新世界戲院』(即電影院)，黎民偉接著拍攝了四部新聞片及一部故事片《胭脂》，取材於《聊齋誌異》的同名故事，由黎北海、黎民偉導演，黎民偉、林楚楚主演，上映後大受歡迎，這也是中國最早鬼怪類型的影片。中國早期的電影，其故事都以取材於傳統戲曲及小說話本爲主，表演方式結合了戲曲表演。

三〇年代起，中國遭受到日本侵入危機，此時上海電影從業人才[20]第一次大量撤退到香港來，與香港電影工作者拍攝許多抗日愛國電影。在這個時期，電影的題材開始創新故事、自製新的腳本，社會寫實、偵探、歷史類型的電影作品紛紛出現。三〇年代香港除愛國電影外，還拍了許多其他類型的影片，如西元1939年間受西方恐怖片影響，興起拍鬼怪片潮流；又曾大量改編民間故事，最著名的是西元1938年拍攝的《金葉菊》，敍述林夢仙因拒奸人迫婚，致全家被害，最後她與丈夫之妾一同孀守孤兒；宣揚封建倫理道德觀念，單方面要求女性守節。此片公映時大受歡迎，足見當時香港下層人民在意識形態上，仍相當保守與傳統。還有一大批影片是由西方電影故事改編，很特別的是，香港人往往先將一些受歡迎的西片改編爲粵劇（劇中人物與環境均改成中國的），然後再改編爲電影。如西元1938年，蘇怡將粵劇名伶馬師曾由西片改編的粵劇《深閨夢裡人》，再度改編爲抗日愛國影片《龍城飛將》。也有些改編者將西方名片改爲軟性商業片。電影製作的這種情況，是因爲當時香港華人多爲文化不高的勞苦大眾，香港雖有種種西方文化影響及有關設施，但華人卻仍喜歡上茶樓和看粵劇，香港影人在製作影片時，不能不考慮這一市場需求。同時，也反映了當時香港在文化上的貧弱，電影創作缺乏原創性。另一方面，香港電影中亦有不少迎合低級趣味及宣揚迷信的壞電影，針對這種消極因素，西元1935年，香港教育工作者發起第一次「電影清潔運動」，西元1938年，蔡楚生又發起對香港落後、反動壞電影進行批判的運動。

直到日本侵佔香港，香港電影事業熱絡的景象告一段落，不過到西元 1945 年日本戰敗投降，上海、香港的電影事業如雨後春筍般又蓬勃熱鬧起來。當時的電影產量在短短的四年期間（至西元 1949 年止）非常龐大，光是在香港成立的大中華影業公司就拍攝四十多部的影片，故事類型有商業性質濃厚的影片，如間諜、凶殺、恐怖、色情爲內容的作品。西元 1947 年成立的永華影業公司，可說是這段時間主要的製片機構，當時的電影業已有完整的體制及規模，對於從業人員的教育也有相當程度的重視。

第二次影業人員大量南渡香港的時間，則是在西元1949年中共獲得全面中國政權的時期。自西元1937年到1949年，上海的文化工作者曾三次大批南下香港，郭沫若、茅盾、夏衍、蔡楚生、司徒慧敏、朱石麟、章泯、張駿祥、史東山、王爲一等，對香港的表演藝術產生深遠影響。在電影方面，推動、提高粵語片水準，

[20] 西元 1937 年 11 月上海淪陷後，蔡楚生、司徒慧敏、譚友六等著名的電影工作者南遷至香港，與當地電影工作者聯合拍製出《小老虎》、《白雲故鄉》、《前程萬里》、《血濺寶山城》、《孤島天堂》、《游擊進行曲》、《民族的吼聲》、《國難財主》等數量頗碩的抗戰愛國影片，此外社會寫實片《鐵骨蘭心》（梁少坡編劇，關文清導演，石友宇、馮潔貞主演）、《人海淚痕》（張瑛、黃曼梨主演）、《強盜孝子》（吳楚帆主演），歷史片《岳飛》（吳楚帆主演）、《洪承疇》（馬師曾主演）、偵探片《夜半槍聲》這股熱潮到 1941 年日軍侵佔香港，許多電影從業人員參與抗戰，中斷了一段時間直到 1945 年日本投降後，香港電影才得以復甦。

並在只講英語與粵語的香港開拓了國語電影的生產。上海的電影事業遭受阻饒後，許多電影工作者退到香港發展，所有的資金及技術全部移轉的香港。諸多利多因素下，香港電影事業成爲了華人電影的重心。從西元1949年至1966年期間，成立了許多影業公司[21]，拍片數量驚人，短短十六、七年一共拍攝四千部影片，平均每年兩百多部，可見當時華人觀看電影的需求非常驚人，因此許多影業公司在資金、技術雄厚的支援下，爲了要打開電影通路市場，都在南洋及香港地區各自建置電影院，播映其自製的電影，形成連鎖性的電影商業機制。在這個時期，各大電影公司爲爭取絕對多數的商業利益下，對於電影從業人員、演員要求嚴格，旗下的演員都必須服膺電影公司的規定，如不可參與其他公司的電影演出或宣傳活動。

香港戰後初期，粵劇蓬勃發展，看粵劇、捧紅伶是上流社會的消費享受；去「聽大戲」的消費金額不低，收入僅可餬口的小市民無法經常到茶樓的歌壇欣賞戲曲粵劇，電台話劇與音樂成爲了小市民家庭享受。電影《牽魂》便是以這個時代作爲背景，故事的主角是廣播電台主持人，因爲女鬼的協助下，女鬼透過電台廣播幽怨地闡述悲苦的戀情，使得男主角的廣播節目不致遭受停播的命運。由於粵劇爲當時主要的民間娛樂消費，所以許多電影採用大量經典的粵劇，直接拍攝成電影播放，以改變展演方式來降低觀賞粵劇的價格，吸引市民前來觀賞。再加上場次大量增加，沒有時間的限制，使得小市民的娛樂消費開始改變了觀劇的習慣，離開戲棚子，走入電影院。五〇年代起，戲曲片大受歡迎，如《璇宮豔史》（1957）、《帝女花》（1957）、《寶蓮燈》（1956）等等。[22]而電影娛樂活動已開始走進香港的大眾文化，深受大眾口味的主導影響下，大部分戲院每週換檔，熱門片最多播放兩、三週，影片需求大增，許多電影公司不斷趕拍錄製，每月平均十二、三部，電影公司政策只要求導演按時起貨，以致電影皆按公式樣板拍攝，當時的劇情人物性格公式化、千篇一律，連帶演員的戲路也受限，總是由固定的演

[21] 西元 1949 年底到 1966 年期間，出現的電影製片公司有長城電影公司、鳳凰影業公司（原上海電影工作者來港後成立，其資金有中國左翼人士所支持）、邵氏兄弟（香港）有限公司（原上海天一影片公司，邵氏四兄弟）、中聯公司、電影懋業公司（南洋富商陸運濤建立國泰機構，電懋公司爲其機構子公司，並收購了香港永華電影公司的片廠）。五零年代，邵氏形成一個娛樂業王國：旗下包括遊樂場、舞廳和遍佈東南亞各地的一百三十多家電影院。陸運濤所成立國泰機構，也在東南亞成立數十加新式設計、技術先進的電影院，及協助當地自製南洋電影（馬來西亞、新加坡等地），兩家電影工業在這五〇至六〇年代爲爭取東南亞甚至整個華人電影業的霸業，競爭非常激烈，直至國泰機構負責人陸運濤不幸飛機罹難爲止，激戰宣告結束。

[22] 粵語片保留許多粵劇傳統，如「歌唱」的部分，粵劇轉投的演員，又演又唱，觀眾保留「看戲」、又「聽」戲的情趣，歌曲訴心聲，「以唱代白」，許多粵劇藝人也因爲粵劇式微而轉投電影，如梁醒波、任劍輝、紅線女、譚蘭卿等等，影片沿用了粵劇的風格，如人物臉譜化，性格典型化，簡化人物心理結構，說白直道心事，教化意識濃厚。引自周華山著，《解讀香港電影》，青山文化出版，頁 10。

員飾演如貧困搞笑的光棍，或頑固跋扈、剛愎自用的老頭子等等刻板角色。爲因應市場需求，電影大量商品化，內容也必須迎合觀眾來獲得共鳴。五○年代中期，香港國語歌舞片發展至頂峰，其淵源亦在大陸。西元1949年前後，大批上海電影人及音樂人南下香港，國語電影及國語歌曲創作中心南移，對當時文化很不發達的香港影壇與樂壇產生很大影響。四〇至六〇年代香港大量拍攝的國語歌舞片，不單沿用上海一套製作方式，連題材與意識也承接內地的傳統。因此，雖受好萊塢影響，卻打上鮮明的時代與民族烙印。如被譽爲香港國語歌舞片頂峰時期經典作品的《曼波女郎》（1957年）便與好萊塢歌舞片有明顯差異：（一）影片的戲劇衝突，並非環繞愛情或對表演藝術之投入，卻源於家庭倫理親情。其結局往往是家庭歡慶團圓，非「有情人終成眷屬」。（二）片中富挑逗性的西方舞蹈，只保留活力與歡樂成分，排除與情愛及情有關部分。（三）側重倫理淡化愛情，令男演員淪爲次要角色。（四）歌舞與劇情游離，同好萊塢將劇情與歌舞揉合不同。上述特點說明兩個面向：一是當年香港居民的倫理道德觀是刻意中國的。二是全片一場接一場的狂歌熱舞，其影片的基調刻意傳達出健康的氣息。這或許是想要呈現出五○年代中期，香港社會正處於戰爭剛結束後生活日趨於安定、經濟開始起飛的狀態，藉此風格來砥礪當時的香港社會大眾。

香港是個開放的自由港，華洋雜處，自然受西方文化尤其是好萊塢電影影響。但這時的東西文化交融，在香港電影中呈現出「中學爲體，西學爲用」的狀態；六〇年代的青春歌舞片便是全盤模仿西方流行文化了，如西元 1966 年的《彩色青春》及《姑娘十八一朵花》等。自五〇年代，香港自此面臨兩種世界觀衝擊，不少自大陸而來的移民還保留傳統中國風俗習慣，因政治動亂只好避難移居於重商功利的香港社會，香港許多的早期電影便開始持續地討論中國傳統鄉土禮教與香港城市物質功利的衝突矛盾。在當時電影中所呈現的主題意識多以捍衛傳統道德，歌頌良善純樸的生活態度，不斷對香港加以嘲諷，描繪它是一個物慾功利的城市社會，多樣並且輪流交替的類型，展現了豐沛的活力。於是就在短短幾年，我們經歷了黑幫英雄片、功夫、武俠片、無厘頭喜鬧片、梟雄傳記片、情欲三級片、奇案片，乃至於文藝片，確實是熱鬧多采。

六〇年代起，香港逐漸發展成爲國際工商業城市，工商業發展已是全中國之冠。由於英人治港的政治因素下，香港比起同期的中國城市經濟發展較爲迅速，政治也較爲穩定。西元 1966 年起，大陸開始十年浩劫「文化大革命」，所有的發展終告停滯，也包括中國境內的電影事業[23]。香港的電影事業因而失去了中國市場，必須積極地往經濟、政治較爲開放的地區（如台灣、南洋、香港本地）

[23] 具有左翼色彩的長城電影公司、鳳凰影業公司，受到內地政治不穩因素，造成資源短缺的情況。不久，香港國泰電懋公司，爲與邵氏電影公司競爭電影市場，相繼收購長城、鳳凰電影公司及永華片廠。但也因爲陸運濤遭到事故罹難後，原香港電懋公司技術、資源則由鄒文懷嘉禾電影公司所擁有。

拓展電影市場。七〇年代開始，香港地區工商業繁榮，城市發展更爲現代、多元，民眾觀賞電影的消費力大增，香港電影公司改變了經營方針，電影的題材更爲迎合大眾娛樂休閒，更切應香港社會的樣貌，講求市場至上，一切以娛樂爲最高原則。香港電影從這個時期起轉型成爲主要的大眾文化，它高度地反映現代化城市的社會脈動。六、七〇年代香港社會及電影業，均發生大轉變。一方面國際資本大量湧入，華資財團崛起，推動香港經濟向多元化發展：從加工出口港變成工業、貿易、金融、旅遊等多元化經濟中心。另方面，香港人口結構，已從三〇年代以中年人爲主，轉爲以年輕人爲主，教育水準較高且西化。電影業方面，則經歷著新老兩代影人交替，製片方式由師徒制轉爲片廠明星制。

到西元1967年，香港電影事業的發展一直保持蓬勃勢頭，進步影片成爲香港及其傳統市場的主流。後香港因受大陸文化大革命的影響發生動亂，加上製作優秀影片的幾家電影製片公司包括長城影業公司、新聯影業公司、鳳凰影業公司，均停止生產，香港電影事業受到嚴重損害，產量大減，黃色暴力影片氾濫。

七〇年代中期，隨著香港現代商業文明的發達，現代都市形態的成熟，中產階級興起，其意識形態亦已形成。同時港英當局極力擺脫中國文化影響，強化殖民教育，新一代中產階級知識青年相當多的還在西方接受高等教育，香港本土文化逐漸成熟。這時期的電影，其意識與情趣，均非常香港化。過去南下電影工作者雖也拍香港題材，但並非用香港人的眼光去看香港生活，五〇年代以前粵語片中的民間故事，其時空並非從香港本地裡取材，因此比較不能反映到當時的香港社會。從七〇年代起，香港風行許冠文式的喜劇電影，其電影風格可說是完全本土化、講究娛樂性以及強烈的現代都會感。首先，他在一系列時裝都市喜劇片中塑造出特有的香港小人物形象，其自作聰明，有時甚至作威作福，最後的結果就是自食惡果，大出洋相、弄巧成拙等。許冠文所形塑的人物性格均是香港人眼中香港人的人性弱點，他深深喚起香港人的認同感；尤其電影段落中經常表現打工仔的窘境以及老闆剝削雇員的刻薄相，更引起香港民眾的共鳴。許冠文的電影中豐富的視覺笑料，均是許冠文直接從當前香港人日常生活中挖掘出來。

香港電影工業創造出和西方好萊塢電影工業不同路線的類型電影，例如黑幫英雄片、功夫、武俠片、無厘頭喜鬧片、梟雄傳記片、情慾三級片、奇案片等等。在這些類型電影裡，關於題材、創作思想多半取自於中國傳統道德與社會風俗；在香港市民生活裡尋找創作人物，例如：黑幫英雄片、功夫、武俠片、梟雄傳記片都在宣揚英雄人格。在黑幫英雄片裡，主角性格通常是爲了情義而不惜犧牲，選擇鋌而走險的命運，以這樣的故事結構來塑造香港獨特的黑社會英雄人物的典範，劇中主角彷彿像是《水滸傳》中的一百零八條好漢，每個人皆處於人在江湖身不由己的窘境，他們不惜爲心中的正義搏命，這類型黑幫英雄電影有《縱橫四海》、《喋血雙雄》、《英雄本色》、《新龍門客棧》等等。這些類型電影早在邵

氏電影工業出品電影的期間起慢慢累積成了香港今日的類型電影規模，大致確定了香港電影類型的版圖。不少西方影評人認爲，香港電影的精彩之處，很大程度源於內容上的混雜趣味，像一些港產動作片如《縱橫四海》，除了動作元素外，同時又往往包含了喜劇、愛情和悲劇等戲劇元素，一部影片的上半場，可以是催淚煽情，但下半場又變爲輕鬆惹笑，此種電影創作精神的分裂現象，與好萊塢的主流電影遵守市場經驗法則、約定俗成的創作模式作爲拍攝的標準，要求每一位電影導演、製作都必須讓作品具有一致性，截然不同。中國鬼怪類型電影比起西方鬼怪片來說表現的方法、題材都更多元，而且富有流行電影（Cult Film）[24]的風格，它所交揉的電影元素更多，甚至自成風格。中國鬼怪類型電影的時空毫無界線，從古至今、穿梭陰陽。它是中國電影史裡最早被大眾所接受的主流類型電影，在中國電影發展初期它融合了中國傳統鬼戲、志怪、話本等神怪元素，它不止於談論鬼怪也會講述神仙，如《桃花女鬥法》、《大鬧水晶宮》（取材《西遊記 》）、《姜太公》（取材《封神榜》）、《火燒紅蓮寺》等。其中電影《火燒紅蓮寺》更是拍攝數十部續集，可見這類型電影相當深受當時香港大眾歡迎。

香港鬼片電影蔚爲風潮的時間，在西元1939年就有紀錄[25]，不過許多的電

[24]流行電影（Cult Film）就cult 在字面意義爲迷信、流行、崇拜。它不是任何一種類型片，它混雜類型電影多種元素如科幻、異裝、搖滾樂、顛覆性，它也模仿任何電影某一情節或畫面，尤其是廣爲人知（popular）、經典的電影。它並沒有負載太多意義，僅在表面上進行移接，強化效果、噱頭，它就像是滑稽、嘲諷、誇張、充滿變味的模仿秀。它更多地集中在情色、恐怖、驚悚片中，例如電影類型偏重於恐怖、驚悚、偵探，則在整體風格會傾向怪力亂神，題材上也會以離奇詭異的故事爲主，影像上色彩濃豔，畫面粗礪，特效刻意追求簡單拙劣，以博會心一笑；音樂專爲營造氣氛，表演疏離或者誇張。它不會單純是色情片或者恐怖片，而經常是「色情喜劇」或者「恐怖喜劇」。Cult Film是顛覆性的、解構的、前瞻性的、遊戲的，它往往來自於創作者不經意的突想。西方著名的流行電影（Cult Film）有《駭客任務》（The Matrix）、《驚聲尖叫》（Scream）或是近期昆汀塔倫蒂諾（Quentin Tarantino）拍攝的《追殺比爾》，西方影評人認爲吳宇森拍攝的《辣手神探》和《喋血雙雄》是香港流行電影（Cult Film）的典型。

[25]西元 1939 年香港一共生產了一百二十五部故事片（其中一百二十部是粵語片，五部是國語片）和五部新聞紀錄片。西元 1939 年是香港電影史上第一個產量超過一百部的年分。把西元 1939 年香港出產的故事片粗略分類，民間故事片有二十五部（產量最多，佔第一位），愛情片十七部，喜劇片十六部，鬼怪片十二部，愛國片十部，粵劇片和武俠片各九部，倫理片五部，歌舞片四部。西元 1939 年香港一共出產過二十四部民間故事片，約佔該年故事片總產量的五分之一，該年上半年故事片 產量的百分之四十，是該年上半年的主要電影潮流。西元 1939 年出產的第一部鬼怪片是《女攝青鬼》，由於非常賣座，因此掀起了「鬼怪片」的潮流。《女攝青鬼》是南洋影片公司出品，汪福慶編導，羅品超、蘇州麗主演。劇情敘述蘇州麗的丈夫和女兒，先後被黃楚山和容玉意害死，她爲了報仇，到亂葬崗臥在棺材內的死屍底，苦練四十九天， 終於變成女攝青鬼，把所有仇人一一殺死，復了殺夫及女兒的大仇。由於影片「萬分恐怖，萬分驚人，盡殺仇人大快人心」，因此「全港震動，人人爭看，收入成績打破一切紀錄」、「四院開門未幾，觀眾如潮湧進，

影早已不可考了，不過要說香港鬼怪片何時開始交揉了各種類型的電影元素，應該是在七〇年代邵氏電影開始掀起香港電影工業化、市場化風潮說起。這也是香港日益轉變成爲高度消費社會的開始，將一切的發展主軸都以大眾口味爲主要，這場激烈的變化正是從影視文化、大眾文化表演開始。

從七〇年代起，鬼片的類型都以古裝呈現，故事腳本都像《聊齋》，以鬼魅狐仙與人相戀、報恩爲主。如李翰祥導演、李麗華主演的《鬼狐外傳》、《狐鬼戲春》，胡金銓導演的《俠女》、《山中傳奇》，宋存壽導演的《古鏡幽魂》，或郭南宏導演《劍女幽魂》等等，不過七〇年代初期，電影的型態以古裝武俠爲主流型態，而鬼片類型局限於古裝、武俠爲主，並無以現代爲題材的鬼片，到了西元 1974 年開始有了一些變化：首先引入西方吸血鬼爲題材，由唐雀燈編劇，姜大衛飾演的《七位金毛吸血鬼》（*Dracula and the 7 Golden Vampires*），以及倪匡編劇的一系列靈異題材爲主的電影，開始將時空轉置於現代，在形式上也開始有了變化，出現跨界陰陽、陰陽眼題材。直至西元 1973 年起，西方電影《大法師》

遲至竟至向隅」（引述該片的廣告及報導）。續集（主要內容是女攝青鬼應一忠僕請求，替他的少女主人，把她的殺父仇人殺死）亦相當賣座（賣座的主因相信和「女鬼伸冤大快人心」及夠刺激有關）。西元 1939 年香港出品的攝青鬼片，除上述兩片外，還有用喜劇形式表達的《差利遇攝青鬼》，差利一角由伊秋水扮演。他是香港第一個演差利卓別林的演員，扮演得相當成功。西元 1939 年香港出產的「鬼怪片」中，有三部是以殭屍爲主角的，分別是《鬼屋殭屍》、《三千年地底殭屍》和《棺材精》。前兩部敘述殭屍如何爲禍人間，《棺材精》則是敘述一對夫婦被惡霸逼死，冤魂不散，借屍還魂，變成棺材精（殭屍），帶領警方捉拿惡霸歸案法辦。《掃把精》這部影片，據說取材於廣州西關的鬼怪傳說，劇情敘述廣州西關有一古老大屋，掃把成了精怪，變成嬌姣少女，夜間出動，專門殺害年青的貪色男性，被害人數以百計。《人鬼奇緣》和《女鬼洞房》就是帶有喜劇成分的人鬼戀故事片。前者人和鬼不獨結爲夫婦，還誕下兒子，此電影當時以強調拍攝技巧作爲宣傳電影的訴求，該片的廣告詞爲「真神通，敢與西片一決雌雄」。《女鬼洞房》的編劇是香港有名的新文學家余寄萍筆名怡紅生，這是他編寫的第一個電影劇本。《女鬼洞房》公映時，曾擅自增加未經電檢的片段，因而被禁映及檢控，結果罰款五十元才準再公映。這是香港電影史上第一部被禁映、被檢控、被罰款的影片。出品公司是 新大陸影片公司。《古墓冤魂》是大公影業公司的品，由黃岱導演。當時該片的廣告宣傳詞：「這部影片雖然有厲鬼、冤鬼、風流鬼、吊頸鬼等出現，只是以鬼諷刺社會行爲鬼魅的人，並非導人迷信，寓意深刻，絕無神怪，意識正確，絕不胡鬧？。」《鍾馗捉鬼》亦是黃岱執導的作品，由胡戎和白燕主演，出品公司是南山影片公司。劇情敘述一間古老大屋，不少鬼魅集中在那裏爲害生靈，鍾馗在那裏把它們一網打盡，爲民除害。正是「仗正義之劍，驅邪斬鬼，斷除害引福歸堂，秉鐵面無私降妖逐怪，開乾坤袋捉盡惡魔，諷刺夠力描寫透澈愈是有心人愈覺痛快」（此爲當時該片的廣告詞）當時的電影評論《藝林》第 62 期登載的〈鍾馗捉鬼是一部不平凡的恐怖片〉一文記載：「全片高潮是利用所有鬼怪片的鬼怪，集中在一起痛加譴責，其重心是以毒攻毒。每個角色的個性是抽象現代侵略我們的敵人，牠怎樣侵略我們，我們怎樣來反抗侵略我們的魔鬼，牠每一片段，牠每一句對話都充滿著鼓舞我們去負起當前的責任。」

（*Exorcist*）造成賣座旋風，好萊塢拍出一系列人鬼對立的題材，旋風延燒至香港，由於此時香港古裝武俠和功夫武打已告不振，被現代化動作片取代主流地位。八〇年代香港各種消遣方式雖多，電影觀眾人次數仍高，因爲港人對前途憂慮，這種集體危機感，令他們共趨最現成的集體宣洩場所——電影院。此外，香港影人善於計算與組織賣座元素，可以拍出娛樂性強的佳作，這是長期磨練與積累得來的。八〇年代由於受到西方電影風格的影響，取材和西方「吸血鬼」極爲類似的「殭屍」片同樣也掀起了「鬼怪靈異鬥法」熱潮。洪家班「殭屍先生」系列，一再受票房的肯定。一般鬼片都陰森恐怖，此片卻充滿喜感，妙趣橫生。它從中國清代筆記小說關於屍變與殭屍的記載中，借用了許多「遊戲規則」，例如劇場效果極強的活人閉氣可避殭屍等等；但又兼容並蓄，將西方經典鬼片《大法師》的部分情節轉換成惹笑噱頭；還加插聊齋式的多情豔鬼追男仔片段，並移植了功夫片的師徒關係。此時「鬼片」開始成爲香港電影主流類型之一。

八〇年代也是香港電影的繁榮期，產量多、特點更鮮明，具有潮流化、本土化、靈活化與高度商業化等特點。首先，從業人員多在西方受過高等教育及專門訓練，電影觀念及語言、技術技巧，特別是動作及特技攝影，製作質素等均顯著提高，相當一部分已達國際水準。其次，將都市生活成爲主要題材，本土特色更鮮明，這使得原本拍民初鄉土功夫或鬼趣笑片的成龍、洪金寶亦改拍都市喜劇片，嘉禾電影公司成爲八〇年代商業上最成功的製片公司。即使懷舊片也以香港爲本位，如成龍的《A計畫》以香港殖民地開埠時期爲背景，成龍飾的員警效忠港英當局，以中國功夫打中國海盜；在《A計畫續集》，他雖同情反清革命志士，卻仍忠於香港。以香港歷史或某一事件爲題材，充滿舊懷感的影片還有《瘋劫》、《殺出西營盤》、《傾城之戀》、《等待黎明》、《七小福》等。

在八〇年代香港電影市場吹起了最富中國傳統特色的鬼片旋風。從許鞍華的《撞到正》開風氣之先，將香港笑鬧片帶來鬼趣、女性與愛情的元素，以及取材《聊齋》改編成電影《倩女幽魂》(1987)、《倩女幽魂2——人間道》(1990)、《倩女幽魂3——道道道》(1991)，以及關錦鵬的《胭脂扣》，故事呈現出人鬼難分、陰陽交錯的矛盾困惑，將過去的人事物（二〇年代舊時繁華的香港），跨越至現在的時空裡（八〇年代的香港）間接象徵；香港面臨到城市轉型，傳統觀念面臨挑戰的問題，以及香港政治過渡（九七大限）帶來的危機困惑，彰顯出香港人的「身分危機」，甚至到陳可辛《鬼婆婆》(1996)，仍在香港九七回歸中國背景下繼續關注港人跨越九七界限所造成的移民社會現象。在李碧華小說改編的電影《胭脂扣》中，意圖以一個來自舊時傳統、一個反映真實生活，並夾雜著對鬼怪的幻想、寫實和諷喻的描述，來凸顯著八〇年代香港的不安及苦悶，透過「錯置」的手法隱喻香港人面臨回歸與接受殖民兩難的吊詭局勢；除此之外，同是由李碧華編劇的電影《潘金蓮的前世今生》(1989)、《鬼幹部》(1991）兩部電影也直接以七〇年代文化大革命爲題材，抨擊大陸極權政體。

直至九〇年代，鬼片中「鬼魂附身」這一最爲讓人驚悚恐懼的類型出現，如《靈氣逼人》（1986）、《等著你回來》（1994）、《奪舍》（1997）等，此時的鬼片不再是扣住於七、八〇年代香港的政治氛圍，不再是以邊緣次文化的方式來進行對中心機制質疑，而是將鬼域並置於現代香港本身的都會空間。香港商業電影進入到了九〇年代後，觀其發展和變化的速度是相當驚人的。製片商以及合作製片人的眼光彷彿每時每刻都在瞄準著市場的需求，同時也不失適宜地變換著製作風格和創作角度，以滿足香港民眾對電影的消費需求。香港電影發展史裡，堅持著商業化模式與大眾娛樂路線，已經成爲香港電影行業賴以繼續生存和長期發展的重要命脈。

第四節　觀看的理由

一、 追逐刺激——城鄉差距的時空經驗

在香港電影中，我們會看到林立的高樓、喧鬧的人群、五光十色的霓虹燈、車水馬龍的街道，或是看到城裡的人遊走在車廂、車站、電梯、小巷中，棲身在旅館、公寓大廈裡，在菜場、茶餐廳、商場、酒吧、快餐店不斷地穿梭著。這些空間再現了香港人的性格，映射著這座城裡每個人的心事。在臨安的說話人所表演的每一個故事都是取自於市井小民的日常生活，每一篇的故事都是要反映市井小民的現實生活和他們的喜怒哀樂，在這裡，故事可能是虛構的，但細節部分，如起居飲食，以至街道巷陌，都呈現了真實生活的一個切面。

宋代因爲交通工具不夠發達，鄉村與城市呈現著兩個世界。宋代說話表演都是駐在大城市裡，長期在瓦舍勾欄裡表演，城市裡的人無時無刻都可以看到。相較於住在鄉下的人，就沒這麼幸運了，住民多半務農，只能趁著村裡廟祠舉辦誕辰或打醮盛會，跑到廟祠前的露台下看城裡的戲班搭棚演出。講史類很受農村歡迎，《后村集》卷十〈田舍即事〉詩曰：「兒女相攜看市優，縱橫楚漢割鴻溝。山河不暇爲渠惜，聽到虞姬真是愁。」講史類亦有所今朝事，如王六大夫說《中興名將傳》即韓世忠、岳飛等人的故事。「說話」這一伎藝是宋代城市大眾文化相當受歡迎的表演娛樂，宋代的筆記多有記載，例如《東京夢華錄》、《三朝北盟會編》、《都城紀勝》、《夢粱錄》、《武林舊事》、《醉翁談錄》和《西湖老人繁勝錄》等書。在孟元老《東京夢華錄》卷五〈京瓦伎藝〉條裡，記載了宋代大城市伎藝演出的盛況：

崇（寧）、（大）觀以來，在京瓦肆伎藝：張廷叟，孟子書主張。小唱：李

師師、徐婆惜、封宜奴、孫三四等，誠其角者嘌唱。弟子：張七七、王京奴、左小四、安娘、毛團等。教坊減罷並溫習：張翠蓋、張成，弟子薛子大、薛子小、俏枝兒、楊總惜、周壽、奴稱心等，搬雜劇杖頭傀儡：任小三。每日五更頭回小雜劇，差晚看不及矣。懸絲傀儡：張金線，李外寧。……孫寬、孫十五、曾無党、高恕、李孝詳，講史。李慤、楊中立、張十一、徐明、趙世享、賈九，小說。……孫三傳、耍秀才，諸宮調。毛詳、霍伯醜，商謎。吳八兒，合生。張山人，說諢話。……霍四究，說三分。尹常賣，五代史。……其餘不可勝數。不以風雨寒暑，諸棚看人，日日如是。

引文後半段談的正是說書的情況，受歡迎的情況已達到聽眾日日如是、風雨寒暑不改的入迷程度。說話即講故事，小說講述靈怪、煙粉、傳奇、公案、樸刀、桿棒、神仙、妖術等事，一般篇幅較短，有說有唱，大都使用接近口語的白話，先詩詞或議論作開頭稱之爲「入話」，再講一兩個故事稱「頭回」，正文說唱完接以詩詞或議論作收尾。小說類話本以《斬錯崔寧》、《碾玉觀音》、《志誠張主管》、《鬧樊樓多情小勝仙》《西山一窟鬼》等爲代表。講史類則是專講歷代興廢戰爭，一般篇幅較長，只說不唱，但有議論。

城市的人對鄉村生活感到陌生，甚至產生恐懼，在話本、電影中我們總是看見故事場景安排在人煙罕至的破舊鄉村，或是山間小路，夜晚動物的鳴叫引發人對於這些地方的恐懼幻想，害怕突然出現無法預期、控制的事物降臨在自己身上。聽故事的觀眾總是希望透過故事情節來滿足追求刺激的經驗，城市的人或許無法有機會進入鄉村體驗鄉村生活，也無法讓自己身處於山間，而是透過故事情節延伸了他對偏僻地方的另一種印象、感受。相較於鄉村的人，他們對於城市生活固然陌生疏離，卻能透過故事假想自己深入其中，在大大小小不同的空間裡穿梭，穿過擁擠人群、聽到無止境的車喧聲，一切都如此充滿熱鬧繁華的面貌。鄉村的人透過聲音、影像滿足了他對城市的想像，了解到住在城裡的人是如何開始一天的生活，透過故事的情節，鄉村的人似乎可以體認到生活在城市的感受。在《鬧樊樓多情周勝仙》裡看見了京城第一酒樓鬧樊樓的盛況，以及周勝仙竟然不顧父親的反對，執意向范二郎表達愛慕之情，至死方休。鄉村的人當然不免在聽聞故事後大嘆城市人對愛情與性的開放，鄉村的人透過故事或多或少改變昔日對於人、事、物的看法，更甚至透過故事傳遞鄉村、城市兩地，潛移默化了社會價值觀。

「城市—鄉村」一直是電影、話本中經常安置的時空場景，故事的主人翁身處於這兩個時空的轉換下，他不斷地在兩個時空場景下傳達人對於「城市—鄉村」的真實感受。面對城市的現實、快速，鄉村的陌生、疏離，兩者之間的衝突感受不斷地在電影、話本之間相互對話。觀賞對話的觀眾或許會覺得這些感受太過強烈，這是因爲這些感受在電影、話本等媒材力量之下，以誇張的手法來延展

出屬於這篇故事的城市、鄉村的面貌。

二、 尋找慰藉——臨時安頓的時間詮釋

移民使得社會進一步發展，城市市場進一步擴大，而且南北習俗與文化相互融合，共同發展。值得指出的是，移民突破舊有生活模式，生存的壓力使他們更具有開拓意識和創新精神。這種形式的移民脫離原居地的人際關係和文化環境，脫離了環境的觀念與人際的束縛，進而更爲自由開放。另一方面，僑居的移民，離鄉背井，更渴望文化娛樂生活，旺盛的需求促進文化娛樂市場的發展。香港社會則是因爲大戰結束後，許多的人爲了避難，不辭辛苦，放棄他一生的心血及祖先的物業，到香港重新開始。香港是他實踐夢想的開始，僑居的移民希望在這裡安居樂業，因爲近百年動盪不安的政局，陸陸續續的人從內地遷移至此，這些因素影響了香港人的生活態度。在香港尚未回歸中國之前，對九七年回歸中國的未來感到恐懼，對於許多在這段期間從內地遷移至此的大陸人來說，香港只是一個跳板，一個臨時安頓的處所，他一定要這兒賺夠能夠幫助他奔赴更自由的國度。相對於北宋滅亡後大批曾是汴京城的市民也隨之遷移到臨安，它和香港都因爲戰爭動亂，政局不安定的因素被迫遷移到政治較爲安定的南方，重新在這裡創造昔日城市的風華。達官貴人、一大批工商業主（店主）和經紀人（小生意人），爲臨安市場的繁榮提供資金、技藝和從業人口，豐富了娛樂市場的消費需求與服務供給。

南宋的臨安是一個充滿移民特色的社會，城中的店鋪大多由南遷的開封人開設，連店名也都沿用，宛如開封城南遷。在臨安市民生活與娛樂市場的成長過程中，移民是一個獨特的因素。移民做爲在其他歷史時期、其他城市不曾具備的重要力量，推動臨安的娛樂市場，形成獨特文化。臨安的北方移民爲數眾多，估計佔總戶口比例高達六、七成，在歷史上是少有的。[26]更重要的是，不同於歷史上建都或遷都的移民現象，臨安移民不是一次遷入，而是源源不斷，政府沒有強制的安排，使得臨安移民制度的力量微弱，也不同於東晉舉族移民，家族在移民中作用也不強，因此移民遷入臨安沒有形成家族或政府控制下自我封閉的社群。此外，來自其他地區的商業移民、謀生移民爲數可觀，移民並未變得邊緣化，也沒有形成與原先住民相互隔絕或相互獨立的發展狀態，迅速融入杭州的市民社會，絕大多數仰賴市場爲生。

大量的北方移民使得北方尤其是東京（開封）的文化娛樂成果南傳，東京文化對臨安文化產生全面影響。[27]街頭吆喝、小販叫賣、勾欄表演，汴京話處處可聽。杭州雜劇以中原音韻爲主，交雜臨安當地話。北方移民之外，周圍地區的

[26] 葛劍雄主編、吳松弟著《中國人口史》第 3 卷，（上海：復旦大學出版社，2000），頁 577。

[27] 程民生，《宋代地域文化》第 8 章，（河南：河南大學出版社，1997）。

農民、其他地區的工商業者與流民都湧向這個市場來謀生。都市化過程也包括農村人口遷居城市的過程。江南經濟中心臨安吸引了周邊城鄉爲數可觀的居民。其流動人口，包括遷轉的官員、遊走商販到行僧道士等，尤其是每三年一次的會試讓流動人數更壯觀。[28] 商業移民財力上可觀，臨安鳳凰山因客商雲集，又稱「客山」。富商附庸風雅，購買力旺盛，刺激市場需求；他們也將習俗和文化娛樂活動帶來杭州，豐富杭州的娛樂文化活動。宋代說話表演呈現出南宋遷都臨安後，人民逐漸適應新環境，慢慢地將汴京既有的生活方式移轉至臨安，把一些不適合的、老舊的想法剔除，臨安舊瓶換新酒似地繼承了汴京帶來的一切資源，將昔日離散的悲傷轉變成戲台上悲歡離合的劇碼。不僅北方風俗習慣南傳，而且移民在杭州興起新的文化習俗。如杭州中元節有接祖的習慣，因爲移民之故無法親自前去。在宋代的白話小說中不少故事都是敘述從汴京辛苦遷至於此，因而吸引了許多移民成爲忠實的觀眾。

焦雄屏《香港流行電影》一文[29]裡談論到香港電影從八四年中英聯合聲明確認九七歸還中國之後的狀態，她認爲九七的問題一直讓香港社會存有潛在的不安與宿命感。這種懸疑及脅迫的情緒甚早影響到電影工業，無論在製片方向、拍片心態、創作心情上，都可以看見九七對香港人的震撼。香港影評人羅卡曾說到：「九七問題對票房產生刺激效用」。他認爲香港人對於今後（九七之後）前途問題感到心煩，所以香港市民比以前更想逃避到戲院中尋找短暫的快樂。事實上，在八四年期間的確香港電影產業十分興旺，主因於當時製片人害怕電影會因爲政治因素下萎縮，所以在拍片策略以炒短線獲取最大商業效益。甚至當時的編劇家陳冠中還一度說道：「趁有得時盡量拍啦！」可見當時香港電影會迅速蓬勃，都是因爲香港市民對未來的強烈不安，這樣的潛在威脅激發了當時香港社會呈現期待短時間獲取最大利益，做好準備來因應九七後的生活之類的集體危機意識。當然，這樣的威脅也造成負面的情緒，因爲對香港的前途產生無力感，於是宿命的無奈說詞與灰色的人生看法充斥在許多作品中。例如：《再生人》的輪迴觀念，與嘲諷政治時局的電影《倩女幽魂》。《再生人》導演翁維銓說：「宿命論是什麼都可以解釋的。每個人都要有些時間，有些地方，有些事可以逃避一下，令自己不至把事情弄得太複雜。」隨著宿命而來的，強調對於生存空間感到恐懼的鬼怪片，如《撞到正》、《凶榜》等。當時還掀起懷舊電影的風潮，特別是以三、四〇年代最常用來做背景，使中國當時的社會及世局動亂與現今或九七的社會產生對比。以《胭脂扣》爲例，故事雖然講述人鬼愛情，藉此喚起香港豔麗、頹廢的三〇年代。香港人在電影裡尋找能夠安慰自己的聲音，與南宋臨安市民一樣，對於

[28]「到省士人，不下萬餘人，駢集都城。鋪席買賣如是，俗語云『趕試官生活』，應一時之需耳」。混普年更多，據稱達十萬之眾，還不包括幾乎同等數量的隨從。見《夢粱錄》卷 2〈諸州府得解士人赴省閣〉。

[29]參考焦雄屏主編《香港電影風貌——1975-1986 年》，（台北：時報文化，1984），頁 191-201。

身處的時代、政治無法爲自己爭取到想要的自由及安全，都必須學會懂得適應環境改變自己，或許對他們而言，每一個地方只不過是臨時安頓的落腳。

三、 滿足幻想——發跡變泰的狂想

南宋的話本小說中，發跡變泰的題材相當普遍，因爲當時市井空間擴大、商業活動頻繁、瓦舍文化娛樂興盛，因此話本小說大量將城市居民的現實生活寫進故事，貼近群眾心理並且具真實感。「發跡變泰」的故事能激勵人心，故事人物提供人們幻想成爲英雄、成功人物的可能，以作爲一種投射與假想。正所謂「噇發跡話，使寒門發憤」。「發跡變態」廣受市井歡迎，不論是長篇的「講史」，或是短的「小說」，由微賤而顯達的成功人物大量貫穿期間。[30]「發跡」，一方面指「由隱微而得志通顯」、「立身揚名」，另一方面指「由窮困而發財致富」。「變泰」是說凡事閉塞到極點就轉向通達。所以「發跡變泰」所意指人生境況得到轉變，在這裡富與貴是不可或缺的。[31]宋元話本小說中發跡變泰爲題材的作品不少，以靈怪類小說《鄭節使立功神臂弓》便爲武將發跡一類的故事。故事的主角鄭信僅是一名街頭莽漢，因爲誤殺了人因而鋃鐺入獄，卻巧逢機緣意外得到蜘蛛精相助，獲得神器神臂弓，自此戰績豐碩，甚至「直做到兩川節度使之職」。故事篇尾詩如此寫道：「鄭信當年未遇時，俊卿夢裡已先知。運來自有因緣到，到手休嫌早共遲。」這四句詩讓我們了解到當時宋人強調時來運轉、富貴榮華全皆機遇所致的社會價值觀。

宋朝的『坊郭戶』作爲城市居民的統稱，其上户包括城居官户、吏户、地主、幹人[32]、房主、大商人、貸主、手工業主等，宋朝常有地主兼商人、官吏、貸主、房主合爲一体的情況。坊郭下户包括小商販、工匠等。宋代社会的商人勢力較前朝壯大，輕商的觀念有所削弱，大商人已有相當高的社會地位。在宋代，因爲科舉不論人的出身貴賤，使很多人有機會「朝爲田舍郎，暮登天子堂」。的確，宋代的科舉制度、重商觀念使得在社會階層流動上比起之前的朝代更爲自由。自宋代以後，民間將原先具有較高的社經稱謂，例如：相公、員外、太保、博士、待詔等等，用來稱呼從事勞役的底層階級，人們把本是學官的博士作爲稱呼在酒店茶肆裡端茶送酒的店員。雖說如此，宋代社會階級意識還是相當涇渭分明，否則就不會有宋代話本《碾玉觀音》崔秀秀賣身到郡王府，甚至還被郡王屈打枉死的情節出現。

---

[30] 參考康來新，《發跡變態——宋人小說學論稿》（台北：大安出版社，1996 年 12 月），頁 18-19。

[31] 參考金明求《虛實空間的移轉與流動——宋元話本小說的空間探討》（台北：大安出版社，2004 年 2 月），頁 63。

[32] 幹人是一個特殊的階層，他们是官户和地主的高階僕人，爲官户等經營田地出租，收取地租，買賣田地，主管財務，放高利貸，經營商業等，但對農民而言，却是直接的剝削者。部分幹人也有自己的田產，或向農民轉租官私田地。

時代已變，現今香港的社會階層分界早已模糊，但有錢沒錢的界線還是格外分明。在香港電影裡成功人物與小人物形象不斷地轉換彼此的位置，操弄著渴望致富的心理。香港電影經常突顯貧富之間的對立：一面是上層階級的紙醉金迷，一面是小混混的刀風劍雨。香港文化裡明星的分量往往非常重要，從某種意義上講，香港的明星人格象徵了香港人的性格特質，並且大部分是由演藝明星通過電影角色或個人行爲來詮釋香港人認可的英雄、成功人物典範，就像香港電影李小龍的俠義和自強、周潤發的瀟灑與大氣、成龍的勇敢與正義等。香港鬼怪類型電影常會出現小人物狂想的題材，像是因天機、靈異力量相助，突然之間一夜致富，或是抱得佳人之類美好結局。例如：許鞍華的電影《小姐撞到鬼》(港名：《撞到正》)，片中的厲鬼因爲當年吃假藥而死，因而誓言要奸商絕子絕孫，奸商之孫從國外回來，因爲家中長輩爲了破除厄運，要他回國與指腹爲婚的對象成親，怎知與他成親的對象竟是粗鄙無知、好吃懶惰的二路花旦，她卻誤打誤撞因鬼得福嫁入豪門，尋得好姻緣。故事的主人翁總是身處於窮困卑微的環境，很公式化呈現突然之間富裕騰達的際遇。根據詹明信的看法，大眾文化對於社會現狀及其主流價值抱持支持肯定的態度，將之視爲自然、不可改變的——這就是大眾文化的意識型態功能。換句話說凡是人們普遍視爲理所當然的社會價值，便會具體化呈現在大眾文化裡。因此這說明爲何我們不斷地在香港電影、宋元話本中看見「發跡變泰」的情節，因爲故事中所傳達主題意識是宋人、香港人都肯定了社會普遍價值，人們皆認爲「立身揚名、發財致富是理想生活的真實化過程」。