

國立交通大學
傳播研究所
碩士論文

與中國市場緊密結合下的香港電影：
產業、文本與文化的變遷

The Hong Kong Cinema under the closer integration with Mainland China

Market: Industry, text and film culture.

研究生：吳柏羲

Name : Bo-si Wu

指導教授：魏玠 博士

Advisor : Professor Ti Wei

中華民國一百年十月

與中國市場緊密結合下的香港電影： 產業、文本與文化的變遷

摘要

2006 年中國與香港簽訂 CEPA 條款後，對香港電影以「中港合拍片」的方式開放市場。香港電影在與中國市場的緊密結合下，一時間產量的增加與中國票房的獲益，似乎對於 1993 年以來的產業衰退產生紓困，甚至重生的作用。然而，各界人士卻對中港合拍下產生的種種現象提出質疑，特別是香港電影文本內「港味」是否消逝的問題。

對此，本研究以政治經濟學作為研究取徑，透過 Bordwell (2000) 對於香港電影產業與文本所歸納的特質為起點，以整理數據、文獻釐清產業動態並佐以分析電影文本的方式，探究香港電影同時具有濃厚在地文化特質與彈性調整原則的產業核心特質是否產生改變。進而回應所謂「港味」消逝與否的各種討論，並依此反思未來可能在 ECFA 條文下與中國市場和產業密切結合的台灣電影或將提早準備的問題。

研究發現，與中國市場緊密結合後，儘管香港電影的文本仍保有過去呈現的文本特質如：粵語文化、在地城市景致與熟悉的演員等元素，但在地元素的內涵卻呈現空洞化，而被「泛中國」的文化所填補。至於產業面向上，儘管仍維繫著過去產業因應危機的種種彈性特質，但是在策略的改變與調整下，隨著中港合拍片在中國票房收益增加，卻無法如過去針對危機所進行的調整一樣，將獲利回饋至產業本身的發展。顯示在好萊塢壓縮本地與外埠市場後，被逼迫走入中國市場的香港電影，雖然調整產業策略因應市場，並減少過去在外埠市場獲得成功的濃厚文本特質，但僅僅是更加依賴中國市場而未見產業本身的復甦。

關鍵字：CEPA、香港電影、中港合拍片、政治經濟學

The Hong Kong Cinema under the closer integration with Mainland China Market: Industry, text and film culture.

Abstract

After China and Hong Kong signing of CEPA in 2006, The Chinese Government approach to open markets for Hong Kong film industry by the "Hong Kong-China co-production". Hong Kong films under the closer integration with Mainland China Market, the increase in production for a time with the benefit of Chinese box office, it seems that relieve the decay in the industry since 1993, and even play the role of regeneration. However, the "success" in "Hong Kong-China co-production" is questioned by many people, especially the Hong Kong film version of "Hong Kong style" is to go away.

In this regard, this study take the path of Political economy as a study by Bordwell (2000) who summarized with the characteristics in the text and industry for the Hong Kong film as a starting point to organize data, literature and served to clarify the dynamic analysis of the film industry and the text. By this, the Study try to explore whether the core principles in industry and text of the Hong Kong film is changed, or not, and thus respond to the question "Hong Kong style have faded away". Also, accordingly to the results the Study also reflection to the Taiwan film industry may have closer integration with Mainland China Market in the ECFA.

The study found that after closer integration with the Mainland China Market , even though the text of the Hong Kong film still retains the rendered text attributes such as the past: Cantonese culture, urban landscape and in the manner familiar to the actors and other elements, but the content of elements presents hollow, and "pan-Chinese" culture filled. The industry-oriented, although still maintaining a past industry response to the crisis all the elastic characteristics, but not as in the past to the crisis's adjustment, as back to the industry itself will benefit the development. The results shows that by compression Hong Kong's local and other towns' market of Hollywood, the Hong Kong film industry was forced into the Chinese market. Although, the adjustment of the industrial strategy in response to market and reduce the characteristics of the text which have made success of the past in other towns' market, but only dependent on the Chinese market and no more recovery of the industry itself.

Keyword: CEPA 、 Hong Kong film industry 、 Hong Kong-China co-production 、 Political economy

致謝

在畢業前夕回想大學時代對研究所的種種想像，發現對我自己而言，真實的研究所階段其實是每每把自己推到極限，卻又感到無比充實的積累，一路上既要學會自己堅強、獨立，卻也總是有朋友師長的幫助與陪伴才能突破層層難關，正因如此，致謝辭真的想要好好大謝特謝一番。

首先，對於論文終於能完成，一開始最想要感謝爸媽、外婆、外公...我所有的家人，真的要好好謝謝你們的鼓勵跟幫助，你們總是我心裡最大也最根本的後援，沒有你們，我可能無法實現繼續求學的理想，也謝謝你們一直包容與相信總是懶懶散散的我。緊接著想要好好謝謝魏均老師，謝謝老師你總是對論文的盲點給出最精闢的建議，除此之外，更重要的或許還是上了老師開的很多課程後，感受到老師知行合一的思考方式，讓自己對「質化研究」有更清楚的理解。然後要謝謝擔任口試委員的馮建三老師與郭良文老師，謝謝馮老師你這麼認真並且仔細的提出建議，真的非常感激，也謝謝郭老師指正種種缺漏之處，讓論文可以敘述的更完整清楚。

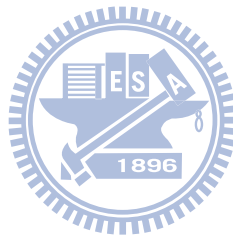
碩士生涯過程中，遇過很多人、碰過很多事，也留下很多回憶，很感激有這麼一段時間讓自己學的充實、活的開心。謝謝玉佩老師，跟老師合作過的日子裡，是研究所最鮮明快樂的回憶，更謝謝研究室所有人，跟你們合作真的很愉快（恭喜秋雲當媽媽）。也謝謝雅仲老師、阿陶老師、美華老師等師長。謝謝班上的同學：阿林、哲偉、吉吉、彩鈞、潔茹，謝謝品儀在我最需要幫助的時候，總是像天使一樣解救我，謝謝孟琪，妳每每在關鍵時刻為我解惑，也總能在我痛苦的時候安慰我。謝謝最善良的學長姐們，謝謝小鹿、老大、小玉米你們真的太可愛，也謝謝最最好相處的學弟妹們，這裡僅以軟嘴唇全全還有帥氣小頭代表領獎。我一直有點害羞，不太會跟學弟妹打成一片，可是你們真的太 nice、太好相處了，謝謝你們。還要謝謝欣蓓跟群典，謝謝你們總是很熱情的幫助我。

謝謝最敬重的 Manny，謝謝你對事物的看法以及認真的態度，對我研究所自始至終都有很大的影響，更謝謝小洸，感謝能認識你這個朋友，我們一起度過許許多多美好的日子，分享過無數美好的事。謝謝宜秀，謝謝有妳鼓勵我，告訴我很多事情我做的到，讓我知道自己還不錯，謝謝妳這麼善良美好。謝謝中正傳播系的老師們，你們真的像親人一樣，也謝謝傳播系的學長姐、同學與學弟妹，無論在哪裡，看到你們總是像遇到家人一樣溫馨。阿輝、麵包、貝貝、陳珽、小戴、亮亮、小扁，大家認識快 10 年的感情應該不用說明了，我多喜歡你們，你們是知道的，特別是小黑、熊 B 你們是我研究生涯乃至生活中很大很大的支柱。還有中正電影社的大家，謝謝你們總是包容我的遲到早退，中正電影社一定會 live

forever!!謝謝怡晴，謝謝妳這麼重視人跟人的相處，很感謝與妳的友誼。然後，要告訴華華，謝謝妳陪伴這麼孩子氣的我，讓我感受到真實的幸福，更讓我有力氣去突破一切的空暗與荊棘。

秋天的風吹來，颯爽而讓人多發思緒，這是我在新竹最喜歡的季節，畢業並不是停止，而只是另一個開始，期勉自己能不斷不斷的努力，像是小牛隊在拿到西區冠軍後，馬上準備總冠軍賽，然後拿到冠軍後又再繼續準備衛冕一樣，人生總要不斷的找尋目標實踐自己，希望我跟我愛的人們未來一切都好、健健康康，不斷往自己的目標努力攀升。

吳柏羲，2011年10月28日寫于新竹市民享街



目錄

第一章 緒論	1
第一節 研究動機與問題意識	1
第二節 相關研究	3
第三節 理論視野	6
第四節 研究方法	10
第五節 研究問題	11
第六節 章節安排	11
第二章 香港電影產業背景	12
第一節 香港電影產業的發展歷程與現狀	12
第二節 香港電影產業的固有特質	20
第三節 香港電影固有的內涵特質	23
第三章 CEPA 簽訂後香港電影產業的改變	29
第一節 CEPA 究竟為何物？	29
第二節 CEPA 的發展背景與合拍模式	33
第三節 CEPA 簽訂後香港電影生產數量與比例的改變	36
第四節 本章小結	54
第四章 案例文本分析	55
第一節 電影文本簡介	55
第二節 豐富的城市意象	57
第三節 反映在地語言與城市文化的價值	71
第四節 對片中明星與明星的熟悉	88
第五章 結論	104
第一節、結論	104
第二節、研究限制與未來發展	111
參考文獻	113

表目錄

表一：2003~2010 香港歷年票房、比例.....	37
表二：1992~2003 歷年香港電影產量.....	37
表三：2003~2010 歷年合拍片佔香港電影總生產數量比例表.....	38
表四：不同片種電影各佔中國市場比例.....	39
表五：2003~2010 國產電影票房前十名的中港合拍片製片預算與平均.....	40
表六：2003~2010 中港合拍片和純港產片票房比例.....	43
表七：2003~2010 中港合拍片票房比例.....	44
表八：1991~2000 港產片海內外市場票房比對	45
表九：1991~2000 港產片海內外市場票房佔生產總額比例	45
表十：2001~2010 港產電影產品在海外市場收益	46
表十一：2001~2010 港產電影產品在海外市場收益	46
表十二：1993~2010 香港上映電影類型產量比例	49
表十三：2003~2010 已上映中港合拍片類型比例	51
表十四：電影文本簡介.....	56
表十五：《五億探長雷洛傳》具體地名對照.....	59
表十六：《金錢帝國》具體地名對照.....	60
表十七：《唐伯虎點秋香》主角群演出數量.....	88
表十八：《唐伯虎點秋香 2 之四大才子》主角群演出數量.....	89
表十九：《唐伯虎點秋香》其餘配角演出數量.....	89
表二十：《唐伯虎點秋香 2 之四大才子》其餘配角演出數量.....	90
表二十一：《唐伯虎點秋香》、《唐伯虎點秋香 2 之四大才子》配角演出資歷比例	91

圖目錄

圖一：1993~2010 香港電影產量	47
圖二：1993~2010 香港上映電影主要類型產量變化	48
圖三：2003~2010 已上映中港合拍片類型數量變化	51
圖四：全球熱戀.....	53
圖五：九龍東頭邨.....	58
圖六：深水埗警署.....	58
圖七：文武廟.....	58
圖八：黃竹坑香港員警學院.....	58
圖九：赤柱監獄.....	60
圖十：金紫荊廣場.....	60
圖十一：《華僑日報》	61
圖十二：九龍大暴動.....	61
圖十三：字花檔.....	62
圖十四：「貔貅坐陣」神位.....	62
圖十五：港式餐館.....	62
圖十六：鴻勝孔德光國術會.....	62
圖十七：聯誼會交誼廳.....	63
圖十八：粵劇名角名字.....	63
圖十九：籠民.....	63
圖二十：沙頭角.....	63
圖二十一：唐山大兄電影海報.....	64
圖二十二：警廉暴動.....	64
圖二十三：華僑日報.....	65
圖二十四：關公像.....	65
圖二十五：舊式公寓.....	65
圖二十六：老舊社區.....	65
圖二十七：餐廳缺乏清晰的地域線索.....	65



圖二十八：青島啤酒.....	65
圖二十九：蜿蜒高低的小巷弄.....	66
圖三十：水塘釣魚.....	66
圖三十一：傳統擺設.....	67
圖三十二：路邊攤.....	67
圖三十三：十字路口孤獨的雷洛.....	68
圖三十四：影子對比角色境遇（前）.....	68
圖三十五：影子對比角色境遇（後）.....	69
圖三十六：雷洛穿軍裝在一樓.....	69
圖三十七：雷洛與黑道在警局開會.....	69
圖三十八：貪汙警員集合一隊踢球.....	69
圖三十九：廉政公署揭牌.....	70
圖四十：辦公室的金庫.....	70
圖四十一：「勁到七彩勁歌台」.....	72
圖四十二：「相逢何必曾相識」.....	72
圖四十三：「情花開」.....	72
圖四十四：「金絲雀」.....	72
圖四十五：尿壺蓋上頭.....	73
圖四十六：恨綿綿.....	73
圖四十七：「賭仔自歎」.....	74
圖四十八：「你傻了？」.....	74
圖四十九：西宮娘娘.....	74
圖五十：《醉拳甘乃迪》.....	74
圖五十一：柯南.....	75
圖五十二：成眷屬.....	75
圖五十三：找不到(島).....	75
圖五十四：常滿.....	75
圖五十五：常滿.....	76
圖五十六：常歡.....	76

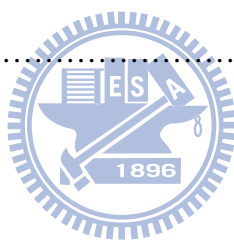


圖五十七：倩女幽魂式動作.....	77
圖五十八：王家衛式台詞.....	77
圖五十九：《戰慄遊戲》裝扮.....	77
圖六十：鄧光榮 1986 年廣告曲.....	77
圖六十一：鄧光榮 1986 年的廣告動作.....	77
圖六十二：「舞男」衣服.....	77
圖六十三：以台語改編粵語歌.....	78
圖六十四：吳爆石神父.....	78
圖六十五：麻將術語.....	78
圖六十六：足球轉播.....	78
圖六十七：濃妝.....	79
圖六十八：風中散髮.....	79
圖六十九：自梳女.....	80
圖七十：鬥地主.....	80
圖七十一：不斷吃洋芋片的泳客.....	81
圖七十二：《少林足球》的六師弟.....	81
圖七十三：曹迪克擬仿丹尼爾克雷格.....	81
圖七十四：丹尼爾克雷格扮演 007.....	81
圖七十五：「生小孩太痛了嘛」.....	82
圖七十六：無厘頭病名.....	82
圖七十七：屁股瘋狂搖動.....	83
圖七十八：吸塵器清掃地板與身體.....	83
圖七十九：被皮帶綁幅在椅子上.....	83
圖八十：舉起球棒.....	83
圖八十一：狂毆腳底板.....	83
圖八十二：校長上廁所.....	83
圖八十三：順暢排泄.....	84
圖八十四：騙進洗衣機裡面.....	84
圖八十五：常歡被晾在陽台.....	84



圖八十六：荷李玉身體緩緩懸空倒立.....	84
圖八十七：巴黎鐵塔反轉再反轉.....	85
圖八十八：「是啊，挺宏的」.....	85
圖八十九：「這樣都不炒？」.....	85
圖九十：被路過車子帶走.....	85
圖九十一：塞滿雞翅.....	86
圖九十二：砸毀小提琴.....	86
圖九十三：余珠坐上計程車.....	86
圖九十四：《家有囍事》台詞與橋段.....	86
圖九十五：人參煲生魚.....	87
圖九十六：古怪拼湊菜名的沿用.....	87
圖九十七：陳百祥.....	92
圖九十八：周星馳與過去的形象相關.....	92
圖九十九：陳百祥具有「認叻」的表演方式.....	92
圖一百：「神鳥鳳凰圖」.....	92
圖一百零一：林威.....	93
圖一百零二：苑瓊丹.....	93
圖一百零三：朱咪咪.....	94
圖一百零四：黃曉明誇張表演.....	94
圖一百零五：模仿「金鋼狼」.....	94
圖一百零六：周立波.....	94
圖一百零七：文徵明趴在仁當身上.....	95
圖一百零八：樊少皇扮演反派.....	95
圖一百零九：海盜「大當家」.....	96
圖一百一十：唐母.....	96
圖一百一十一：朱咪咪飾演奶媽.....	96
圖一百一十二：張靜初.....	96
圖一百一十三：張靜初飾演吸毒女子.....	96
圖一百一十四：張靜初飾演受暴婦女.....	96

圖一百一十五：古怪捕頭「禿鷹」	97
圖一百一十六：《賭神2》的「禿鷹」	97
圖一百一十七：和尚「仁當」	98
圖一百一十八：鄭祖中飾演黑熊.....	98
圖一百一十九：大財子.....	98
圖一百二十：賣字畫老漢.....	98
圖一百二十一：奪命書生.....	99
圖一百二十二：劉家輝飾「三德和尚」	99
圖一百二十三：華夫人.....	99
圖一百二十四：鄭佩佩飾演金燕子.....	99
圖一百二十五：武狀元.....	100
圖一百二十六：華太師.....	100
圖一百二十七：華府夫子.....	101
圖一百二十八：對穿腸.....	101



第一章 緒論

第一節 研究動機與問題意識

自 1920 年代中國電影工業與人口為了逃避戰火而南遷以來，香港電影發展並建立起自己的產業特色，在觀眾對電影的需求下，香港電影產業不但生產出不同類型的多元片種（羅卡，1995），同時也在本地票房與外埠票房上獲得成功。Bordwell(2000)認為香港電影具有能依據商業獲利而做出彈性調整的產業特性，在面對產業危機時，藉由改變原有拍攝技巧、呈現方式與文本內容（羅卡，1995；許靜文，2004），以及不斷地吸納外在元素並混合進原有的傳統元素，並且使產業結構與內容更新而解決市場的困境與問題（黃建宏，2000；彭春華、陳麥秋，2007）。因此在 1997 年之前，香港電影在不需官方資助的情形下，製作影片的數量幾乎超越所有西方國家，更一直維持在生產與營收的高檔(Bordwell, 2000)。

然而在 1997 年後，由於亞洲金融風暴的影響，香港電影在東南亞的外埠市場票房開始大量萎縮（張燕，2003），同時本地市場亦在台灣資金撤離、新科技的興起與 SARS 等影響下，逐漸抵擋不住好萊塢的潮流，使得香港電影工業在票房與產量上均大幅減少，自 1993 年到 1999 年，港產片的票房跌幅高達 55.86 倍，因而被認為產業已走向衰退（趙衛防，2008；陳清偉，2000）。為因應此問題，香港電影產業透過規劃不同模式的跨國合作、創新舊類型的呈現方式、進行產業面的改變與調整、在科技面進行更新等方式來因應（陳山、柳迪善，2007；周星、趙靜，2007；劉輝，2007；趙小青，2007），也以香港電影產業中的最突出的武打部門與好萊塢尋求合作，但香港電影的票房卻仍然呈現線性下滑的狀態（彭麗君，2010）。與此同時，中港合拍片的成功相對於其他策略的成效有限，在中國市場票房的龐大收益下，看似提供了拯救產業的出路，但卻面臨被質疑「港味」逐漸流失的問題（劉輝，2010；張文燕，2007；彭麗君，2010）。對此，Bordwell(2000)所提出，認為香港電影能夠透過調整而適應並克服產業困境的學說，已無法解釋

1997 年後香港電影產業在市場萎靡下，無法靠著產業內部調整來「自救」，並同時面臨香港電影產業在產業與內容上可能產生巨大改變的現象。

面對香港電影在票房與產量上衰退的危機，許多研究者試著以產業面向切入，尋找產生危機的問題並試著提出不同解決問題的可能解釋，例如調整現今的電影產業運作模式以尋求更高品質（張燕，2003）、作為亞洲電影在國際上競爭（尹鴻、何美，2009）、要求在政治上有明確規範（鍾小琪，2009；劉輝，2010）、舊有類型的更新、作為一個跨國合作的平臺（彭麗君，2010），以及和中國的電影工業相互合作與因應市場的調整（傅葆石，2007）等方向與願景。其中，相對於香港電影產業的其他策略以產業內部結構的調整，或走入國際市場作為解答，由於中國政府提出 CEPA 條款，使香港電影在滿足條文中規定的比例後，得以用國產片的身分進入中國市場，為東南亞外埠票房萎縮的香港電影工業提供龐大的新市場，同時中港合拍片在票房亦獲得巨大成功，因此如何因應中國電影市場成為研究者在 2003 年 CEPA 簽訂後，思考香港電影產業如何進行調整與依賴的主要論述。

受到海外市場決定產業走向與升跌的香港電影產業，原先的主要外埠在東南亞各國與台灣、韓國（張燕，2003），但在台灣市場被好萊塢佔據、東南亞市場萎縮與韓國電影工業的興起下，外埠票房收益已大不如前，因此在 1997 年香港回歸後，中國市場的崛起（尹鴻、何美，2009），成為香港電影產業的一個新興並且巨大的外埠市場。而在華語片打入國際市場、電影製作的便利、中港合拍片的豐厚獲利、特區政府輔助電影產業的種種政策與中港兩地演員的交流等影響下，更使研究者在思考如何解決香港電影產業的票房與製作危機時，認為中國和香港兩地的電影產業，從過去的單方面利用關係，逐漸走向未來雙方互助合作的大中國電影。而香港電影產業，在其中不但可以透過其成熟的電影產業體系，協助逐漸走向商業化、娛樂化的中國電影產業發展，同時，中國電影經由香港電影產業過去建立的發行體系，也能夠將作品行銷到國際（傅葆石，2007）。

但是在中港合拍片的成功底下，卻也產生了有些學者認為香港電影產生了「港味」消逝、重複 90 年代香港賣座的類型電影公式（蕭恒，2007；翁子光，2010）、明星青黃不接、中港兩地文化差異、作品粗製濫造、中小型規模的合拍片失敗，以及中國對於電影的管制不夠明確，造成電影製作上的風險與兩地上映不同版本等問題（傅葆石，2007；趙小青，2007；周星、趙靜，2007；尹鴻、何美，2009；劉輝，2010）。面對學者從產業面向分析香港電影的復甦，或者以文本角度切入後，提出香港原有文化逐漸消逝的警訊，本研究認為，由於香港電影具有自由調整結構與文本的產業特質，在過去亦曾經因應市場或資金的改變而依據需求來改變電影面貌(Bordwell, 2000)，因此應該結合文本與產業兩個面向去分析香港電影中「港味」的變化與否。

因此本研究試圖透過分析 CEPA 條款簽訂前後時期香港電影在面對產業危機的因應策略上是否產生變化，並進而影響文本的改變，藉此與 Bordwell (2000) 認為香港電影產業能透過「彈性」調整產業來因應產業困境的概念進行對話，同時也思考香港電影是否真的產生「港味消逝」的問題。

第二節 相關研究

面對香港電影產業衰退的情形，以及在 CEPA 架構下香港電影產業以中國作為主要市場並透過中港合拍片獲得成功的現象，許多研究試圖以不同角度切入並提出解釋與因應之道，其中分析面向與結論約可分為五類，一、香港電影試圖往國際發展的轉型策略，二、香港電影產業的自我檢視，三、與中國電影產業之間的競合關係，四、因應中國需求的風格轉變以及五、透過中國的角度看香港電影的融入。

對於香港電影試圖往國際發展的轉型策略，張燕（2003）以香港電影在 2002 年持續衰退的問題出發，探討香港電影產業運作模式下資本、行業與市場的危機，提出電影產業結構轉型，並從重視本土文化轉變為國際化電影的新發展策

略。羅貴祥（2005）透過 1990 年代在亞洲各國與好萊塢的競爭下產生的跨國合作電影，探討香港電影嘗試尋找符號營造「電影的亞洲」以產生亞洲電影的現象。而香港貿易發展局研究部（2001）則藉由香港電影的產製模式、北美的發行制度、營銷華語電影的新趨勢、市場推廣與新科技的影響等面向，切入香港電影進軍北美市場的現象以及在海外發展的限制與可能。

在香港電影產業的自我檢視方面，面對香港電影產業的萎縮，彭麗君（2010）以文化研究的角度出發，藉由微觀的角度探討香港本土文化在全球化下跨國合作和中港臺三地跨境製作中的掙紮和探索，並透過分析複雜的動態關係，呈現出電影與社會的互動以及未來的種種可能。許樂（2009）透過分析 1958 年至 2007 年間的影片文本，藉此理解香港電影中香港身分在國家與城市之間擺盪的過程，並進而思索近年來在國際化、堅持本地文化與貼近中國市場三種動態下，香港電影呈現的不同面貌。趙衛防（2008）應用經濟學中關於產業分析的理論，對於香港電影產業的發展進行詮釋與分析，試圖描繪不同時期下產業的發展，與產業特質、有利條件和戰略的轉變。陳家樂、朱立（2008）對香港電影進行政治上的分析，探討左右派電影公司之間相互角力的政治關係，並辯證香港電影政治審查問題。陳清偉（2000）以統計數字與相關資料，來探索並且描繪出香港電影的結構與發展動態，藉由以數據分析出票房、檔期與產業策略調整三者之間的互動關係，對香港電影產業票房萎縮的問題提出不同的解釋。張鍵（1998）檢視內在結構與外在環境，針對 1990 年代香港電影的困難與挫折處提出調查，並分析影片風格、產業結構與產業制度改善等不同解決方案，而行政院新聞局（1996）亦研究香港與澳門兩地的電影產業特質，並思考兩地電影產業未來的發展趨勢。

思考香港電影與中國電影產業之間的競合關係上，尹鴻、何美（2009）以政經角度分析香港與中國電影產業從競爭關係到合作關係的發展關係，藉由在產業萎縮下思索什麼是香港電影產業該走的方向，進而瞭解香港電影與中國電影產業的合作歷程，並提出中國與香港兩地在未來將共同打造華語片的後合拍時代發展趨勢。

而 CEPA 條款下中港合拍片在票房上的成功，則帶來研究者對於香港電影因應中國需求的風格轉變問題進行思考與討論，王洛（2007）從什麼是票房萎縮的原因出發，探索香港電影因應中國市場的調整，進而發現香港電影在 2006(CEPA 簽訂 3 年後)開始走向兩個方向，以「迎合香港本埠」與「迎合中國內地」的兩種電影風格，作為分別滿足不同市場的新發展策略。劉輝（2010）從中港合拍片在票房上的成功，以及香港電影因應中國市場需求下產生的「新香港電影」作為現象出發，思考港片風格與內容的轉變，與香港電影在近年來合拍片風潮下原有的通俗精神逐漸消退的問題，並發現「新香港電影」不但具有中港兩地之間的文化衝突，同時也可能因中國法規問題而影響創作，因此反而對創作造成一種負面的影響。

至於在分析香港電影產業的發展趨勢上，研究者則從中國的角度看香港電影的融入，李劍敏（2003 年 7 月 28 號）透過從中國角度來看中港兩地電影的合作，並提醒這種合作趨勢並不必然對中國有利，薛紅雲（2005）以近年來港片中出現許多中國演員，同時在合拍片中的角色定位與過去大不相同的現象出發，研究中港兩地演員的交流狀況。朱家昆（2008）從影片、導演和演員來探討香港電影的轉變，並思考未來中國與香港共構「大華語電影」的可能。而中國電影資料館（2007）則從產業、文化、創作等三個方面，瞭解香港電影回歸中國以來與中國電影結合，甚至成為中國電影的重要部分。

藉由檢視過去對於思考香港電影在產業衰退後的發展方向，以及中港合拍片風潮下造成不同問題的研究可以發現，以「香港電影試圖往國際發展的轉型策略」作為分析主軸的面向，主要以香港電影在全球化下的產業活動作為分析方向，「香港電影產業的自我檢視面向」透過產業結構的自我檢驗與提出調整方案，試圖對未來香港電影的發展提出方針，「探討香港電影與中國電影產業之間的競合關係」上，研究者分析兩地產業關係的發展歷程，「香港電影因應中國需求的風格轉變」問題，檢討 CEPA 架構下，香港電影是否消逝或產生變化，「從中國的角度看香港電影融入的分析面向」則試圖瞭解中國電影產業在中港合拍片的成功下，將受

到何種影響，以及未來的可能發展。以上的種種面向，以不同角度切入香港電影產業的發展與未來展望，然而卻缺乏理解「香港電影產業的獨有特質」、「在過去對於產業危機的因應與調整上這些特質的運作」，以及「香港回歸中國與 CEPA 架構後所產生的產業營收上漲，似乎解決了 1993 年後產業衰退危機，但這些特質是否產生根本性的改變」的問題，進而本研究試圖瞭解產業特質的具體內容與運作方式，並思索香港電影是否存在面臨消逝的問題。

第三節 理論視野

面對資本主義下產生的問題，只從詮釋面向或實證研究出發，難以瞭解背後的權力與複雜經濟結構，必須以歷史取徑與結構的流動性來理解諸如：議題是如何產生(Murdock, 1989)、生產關係背後的階級鬥爭與意識型態的宰製和對抗等問題(Garnham, 1990)。因此電影作為一項高資本並蘊含文化意識的媒介(郭東益, 2005)，在分析產業與文化問題上，若只以文化研究作為主要的分析面向，那麼當專注在符號學上時便可能受到符號形成非直接性社會經驗知識的影響而產生謬誤(Garnham, 1983)、精神分析面向則是過度看重心理性因素，而忽略歷史脈絡以及決定身分的其他因素(Westlake & Lapsley, 1997)，至於專注在主流社會結構與意識型態的政治學，則可能缺乏考量經濟結構與大眾媒介運轉的變動過程(Golding & Murdock, 1978)。因此本研究在思考香港電影產業與文化問題時，為了分析其複雜的產業運作面向與對文本的影響，並試圖透過香港電影產業本身的特質、政策的影響與產業的調適等等面向來探討香港電影產業的變化，而採用政治經濟學的角度，作為主要的分析架構。

相較於主流經濟學關注資本主義中個人的主權，並視「經濟」本身為一獨立的領域(Golding & Murdock, 1991)，政治經濟學研究各種社會關係中的權力關係，是如何相互形構，進而影響並且反映在資源的生產、分配與消費上(Mosco, 1996)，因而政治經濟學是以全觀式研究、具有歷史性、關切資本主義企業與公

共介入之間平衡的實踐、關心基本的道德問題等作為最主要關注的四個焦點，從而與新古典經濟學具有差異(Golding & Murdock, 1991；Mosco, 1996；馮建三，2003)。

作為批判性研究，政治經濟學在認識論上假設有真實世界的存在，因而以物質論的角度關注人與周遭物質環境的互動、資源不平等分配、符號環境不平等產生的後果等等問題，同時也透過歷史觀的角度，以動態的觀點對晚進的資本主義進行調查與描繪，並將結構視為動態而能變動的形構，以避免抽離特定歷史時空的分析(Golding & Murdock, 1991)。因此在面對複雜的媒體問題上，政治經濟學能提供物質論的觀點來研究各種傳播現象，使我們可以用工業生產的角度來分析傳播作為一個工業生產的過程，從而理解過程中產出何種文化商品 (Jhally, 1987)。

透過研究符號與經濟兩個面向的互動關係，政治經濟學避免侷限在媒體意義是如何被建構以及消費或者媒體工業組織等單一面向上(Golding & Murdock, 1991)。因此政治經濟學反駁文化研究者將媒介成品僅僅看做是符號化的訊息、社會本質的訊息，而專注於解釋媒體文本符號的研究取向(Hall, 1973)，或認為大眾會抗拒與自己意見不同的意識型態，由上而下的權力關係會受到由下而上的挑戰的全然閱聽人主動性觀點(Fiske, 1989)。政治經濟學認為在研究媒介上應該從基本的社會實際表現著手，而不是完全並且僅僅投入概念的營造(Williams, 1977)。因而研究者應該用具體的物質主義批判，避免內容分析在方法論上因推論而產生的問題(Golding & Murdock, 1978；Garnham, 1983)，因為如果不去掌握媒介生產訊息的經濟動態過程以及這些經濟因素，它們所產生的不同性質的決定性作用，不可能充分理解意識型態的生產過程(Golding & Murdock, 1978)。

同時在思考傳播現象與問題上，政治經濟學亦重視國家的功能，因為國家承擔了經濟活動與政策制定的重要角色(Murdock, 1978；Golding & Murdock, 1978)，一方面具有管制的力量，另一方面則具有輔助的作用(Golding & Murdock, 1991；Curran, & Seaton, 2002)，同時也透過分析政策與利益來檢視國家對於媒體

的作用 (McChesney, 2004 ; Wasko, 2001 ; 林麗雲, 2000 ; 馮建三, 1999 ; 柯裕棻, 2008) , 換言之在政治經濟學研究取向上, 分析國家機器是建構經濟理論所重視的維度(Jessop, 1977) 。因此政治經濟學研究國家管制是如何影響商業產生媒體文本, 而首先在研究國家與商業力量的複雜關係上, 研究者認為由於國家是不同權力競逐主導權的場域, 因此分析國家、管制與媒體之間的關係時, 可以從(1) 國家利益與跨國資本和(2) 公共利益與資本利益兩方衝突來檢視(Harvey, 2004) , 其次也應該研究國家透過威權管制模式來同時控制媒體的結構與內容時, 是否影響自由的媒體企業依附政府的威權主義或者進行調整 (林麗雲, 2000) , 因而可能形成寡佔市場使文化多樣性在結構性壓力下受到傷害, 並且危害媒體的自由, 或在訊息的單一化之下, 媒體讓觀眾歸化等問題(McChesney, 2004;Meehan, 2000) 。

藉由加入生產與分配等問題的思考維度, 政治經濟學試圖在電影研究中釐清經濟組織的影響, 因而許多研究從產業面向進行分析, 如 Garnham (1990)利用數據分析美國電影工業的生產結構, 以及在全球市場中所佔有的位置, 探索出好萊塢電影工業的利益被少數發行商壟斷的動態, 進而理解影片生產的特質、種類與模式。Astrid(2010)對南非電影工業的財務、發行、生產結構與策略進行分析, 並思考政府對於電影的幹預政策, 以及在全球化力量影響下政府制定的產業策略; 進而透過分析特定電影部門從種族隔離主義之後到新自由主義興起這段期間, 運作的方式有何不同, 研究結果發現在商業環境與出口導向政策的影響下, 南非電影產業儘管具有對美學的刻劃與創作上的自由, 但過去歷史上曾受壓迫的黑人聲音在商業審查制度下卻反而亦顯消沈。Rasul 與 Proffitt(2010)對於好萊塢與寶萊塢之間日益增加跨國企業合資的策略與概念結構進行分析, 探討全球電影公司之間結盟為合資企業所產生的影響, 並透過批判政治經濟學分來研究好萊塢的發展策略與寶萊塢的產業背景, 進而發現好萊塢透過與在地電影公司合作以打入具有特殊語言、文化的市場, 同時更能利用當地的便宜勞工以致當地電影產業成為全球勞動分工(New International Division of Culture Labor)的一環。

Johnson-Yale(2009)透過歷史取徑分析好萊塢在全球流動生產(runaway production)之前的國內流動生產發展脈絡(domestic runaway production)，從而作者認為流動生產一直是為了好萊塢的經濟與文化霸權服務，而無論生產是往國外或者國內流動，最終目的都是保護好萊塢作為全球媒體中心的利益，而在好萊塢的全球流動生產之下，也意味著文化力量的向外傳佈。

然而政治經濟學在分析電影的面向上，並不僅僅限於探索背後生產脈絡的產業面向，同時也結合文本分析的角度，以檢視實際的案例，如 Waetjen 與 Gibson(2007)在檢視小說《哈利波特》系列(Harry Potter)對於社會不平等與消費主義的批判，在翻拍為電影的過程中是如何被狹隘的解讀為對商業性消費之神奇加以讚嘆的問題時，藉由以政治經濟學的研究取向進行文本分析的方式，先分析小說歸納出作者 J.K.羅琳在故事情節中的反消費主義與批評階級不平等的思想，以及在進入魔法世界後禮讚消費與物質如同魔法般神奇的矛盾之處和忽略階級剝削問題的描繪，再進而透過分析美國線上華納公司(AOL Time Warner)在商業獲利邏輯下決定購買文本，並利用羅琳小說中較具有吸引力的情節，並隨之擬定一整套獲利模式的動態過程，藉此研究釐清了電影產業是如何以商業邏輯下片面解讀並利用小說的文本與元素。而 Danan(1996)在分析法國電影從第二次世界大戰後的前政府管制期(prenational)、愛國意識興起後的政府管制期(national)，是如何過渡到全球化浪潮下影響後政府管制期(post-national)，並具有不同策略，因而使電影文本內涵或語言產生變化使其更適合外國觀眾時，對後政府管制期的電影做了簡短的文本分析，藉此反映法國政府對電影的管制方式在因應全球市場浪潮下的調整與轉變。

本研究試圖探索香港電影產業的動態，進而理解產業特質以及對於文本的影響，因而首先採用政治經濟學對於產業做更廣泛的經濟、社會分析，以釐清文本背後的產業複雜動態(Garnham, 1990)，同時則以文本分析的面向來探索產業的因素是否反映在文本的內容上，藉此瞭解香港電影產業具有彈性的核心特質是否改變，而又是如何改變。

第四節 研究方法

本研究首先以政治經濟學的分析角度進行文獻整理與資料分析，接著在從政治經濟學的分析工具出發進行文本分析。Waetjen, & Gibson(2007)認為，過去對於媒體研究的分析上，文化研究容易因為缺乏對物質結構如何生產和分配的背景進行瞭解，而容易流於專業術語的堆砌，而政治經濟學則可能忽略文本與觀眾本身在接受文化產品時具有的反抗性空間造成研究的缺憾，然而文化研究與政治經濟學分析方式彼此所具有的優點卻恰好能相互補足，因而使文化研究與經濟實踐和文化生產關係結合，而政治經濟學亦容納文本分析作為研究工具；因此結合兩者能進行協同分析，將文本意義放在生產和接收的物質背景做歷時分析，能使文本意義顯露出物質結構分析下不明顯的動態(Meehan, 2000)。

從而本研究自 Bordwell(2000)提出香港電影產業具有彈性調整特質的觀點出發，藉由歸納過去香港電影產業在產業調整與文本創作上的具體彈性特質，以及這些特質在因應產業危機上的運作，來比較 CEPA 簽訂後香港與中國合拍片的文本內涵與企業方針，並檢驗過去香港電影產業的彈性特質是否在近年來的危機中產生轉變，進而影響文本的創作。

在分析資料方面，本研究透過期刊論文、數據資料、報章雜誌、專書著作與相關等資料，來瞭解香港電影產業面的背景結構並藉此描繪動態關係。其次，選擇各時期具代表性電影作為分析文本，並透過 Bordwell(2000)所提出的文本特質作為主要的面向以進行主旨式分析。

第五節 研究問題

本論文以政治經濟學做為切入角度，透過檢視產業面向與文本內涵，以香港電影產業作為焦點，探討香港電影產業的消逝與否，主要探討三個問題：

1. 香港電影因應過去的產業危機的彈性特質為何？
2. 香港電影的產業特質反映在文本上？
3. 香港電影產業過去因應危機的彈性產業特質，在 CEPA 的簽訂後是否產生改變，而文本的創作是否也受影響。

第六節 章節安排

本研究的章節安排，第一章為緒論，第二章對香港電影產業的相關背景進行敘述，首先介紹香港電影產業的發展歷程與現狀，其次則以 Bordwell(2000)所提出的分析為基準，瞭解香港電影產業的具體核心策略與特質，以及所謂的「港味」所包含的具體內容為何。

第三章以 CEPA 簽訂後香港電影的產業變化出發，首先以中國與香港電影產業簽訂 CEPA 的形成背景、中國與香港兩地電影產業的互動歷史脈絡出發，進而透過 Bordwell(2000)所提出的香港電影產業特質為判準，以數據進行分析。第四章則以 CEPA 簽訂前後作為時間劃分，透過選擇前後時期具有代表性的電影作為研究文本，並透過 Bordwell(2000)提出香港電影中蘊含的「港味」具體內容對上述個案進行分析，進而瞭解不同時期的香港電影內容是否產生變化，進而影響到香港電影原先所蘊含的特質或元素。第五章則藉由第三章與第四章的分析結果，回答第一章所提出的問題，並提出研究限制與未來研究建議。

第二章 香港電影產業背景

為瞭解香港電影產業之核心特質，本章將先透過第一節「香港電影產業的發展歷程與現狀」，分別探討香港自 1960 年代到 1970 年代、1970 年代到 1980 年代、1980 年代到 1990 年代、1990 年代到 2000 年代與 2000 年後五個時間段落的產業發展與策略構成，接著第二節「香港電影固有的產業特質」瞭解香港產業的具體核心特質為何，最後則以第三節以「香港電影固有的內涵特質」分析香港電影產業中「港味」的具體內容。

第一節 香港電影產業的發展歷程與現狀

壹、1960 年代到 1970 年代

相對於中國在 1905 年拍攝第一部電影《定軍山》，並於 1913 年拍攝出第一部劇情電影《難夫難妻》而使上海逐漸成為中國民營電影事業首都（張偉，2008；中影股份有限公司，2011），香港亦自 1909 年美國人班傑民·布拉斯基創辦的亞細亞影片公司在香港拍攝的第一部劇情片《偷燒鴨》後，在 1913 年亦自製出第一部作品《莊子試妻》（中國電影圖史編輯委員會，2007；蔡洪聲，2000）。然而一直到 1920 年代太平洋戰爭影響大量人口湧入香港，導致電影觀眾的增加，並帶來一批原先在上海的電影工作者，才刺激香港電影業開始蓬勃發展（羅卡，1995；鐘寶賢，2007）。此後，1930 年代的香港在中日戰爭與國共內戰之際，不但避開戰火，1949 年後大批大陸的電影工作者更因政治及經濟理由紛紛南下，導致香港不但發展出許多電影類型，更成為中國南方唯一的，也是最大的電影中心（鐘寶賢，2007；馮建三，2003；羅卡，1995）。

而伴隨著 1960 年代香港發展成工商業大城市，邵氏兄弟(香港)有限公司以好萊塢大片廠般興起，並推出許多不同類型的影片（蔡洪聲，2000），使香港電影產業從手工業製作走向工廠式生產模式，並與電懋、嘉禾等公司奠定了香港電影產業的發展基礎與制度（劉輝，2007；林錦波，2007）。

邵氏兄弟公司最早來自於 1925 年邵醉翁等邵氏家族成員在上海創辦的天一影片公司，當時天一影片公司由於資本雄厚且產量豐富，對上海最大電影公司「明星」的收益造成劇烈衝擊，於是明星在 1928 年聯合大中華百合、明新、上海影戲、華劇與友聯等公司組成六合影片發行聯營公司，以控制片商與戲院對天一影片公司採取拒購與拒映手段，對天一影片公司進行「六合圍剿」的抵制活動，而邵醉翁主持的天一影片公司為了突破六合影片發行聯營公司的封鎖，則派遣邵仁枚、邵逸夫前往新加坡拓展發行事業，並與當地發行公司合作收購與承租電影院，形成天一影片公司的星馬發行網絡。而後由於中日抗戰亟欲爆發，於是天一影片公司令邵邨人將製片產業移往香港，隨後停止在上海的一切業務，而邵氏家族分別由邵邨人經營香港的電影製片與邵仁枚、邵逸夫負責星馬的戲院發行業。此後由於邵邨人在香港的製片業務經營不善，因而邵逸夫在 1957 年從新加坡回到香港重整邵氏公司，並組成邵氏兄弟公司以自行負責製片事業(杜雲之，1986；周承人，2003)。

與邵氏並列 60 年代兩大電影製片廠而壟斷香港電影業的電懋，是起源自 1955 年星馬企業家陸運濤在星馬的母公司，國泰機構旗下國際影片發行公司在接管永華¹片廠後，於 1956 年改組的國際電影懋業有限公司(電懋)。透過好萊塢式的管理方式經營，大量出產相對於其他小片廠的浮濫拍片而言高品質的影片，並將製片風格主要集中在具有摩登與青春氣息的都會小品愛情故事，有別於邵氏製片風格強調的中國傳統文化內涵，並先於邵氏在香港電影業獲得成功。然而 1964 年陸運濤在台灣發生空難後，電懋隨之瓦解，並改組為國泰機構有限公司僅負責發行與戲院業務，而由邵氏在香港電影業獨大(黃愛玲，2003；鐘寶賢，2007)。

透過彼此的商業競爭以及業務發展，邵氏與電懋確立了日後香港在目標市場與製作方式的產業發展基礎。在目標市場上，相較於其他由上海遷徙至香港的電

¹ 李祖永於 1947 年創立永華影業公司，可看做香港第一個大規模現代化製片機構(魏君子，2010：36)

影公司如 1940 年代的大中華影業公司、永華影業公司，利用香港避開戰火的地理位置，但仍然將目標市場放在中國內地（王海洲，2004），起源自星馬兩大發行商（邵逸夫家族的邵氏院線、陸運濤家族的國泰院線）的邵氏與電懋，一開始便是為了穩定海外市場片源並統整製片業務而在香港設製片廠，因而在 1960 年代香港電影便開始著重香港與中國以外的外部市場（鐘寶賢，2007），特別是原有的新加坡、馬來西亞等地市場，以及 1950 年代中國在政治因素下封閉市場之後的台灣市場（王海洲，2004）。

而在電影產銷環節上，邵氏與電懋則建立了統整生產、發行、上映等環節的垂直整合(vertical integration) 模式，在透過自行興建與收購其他電影院而建立起院線系統，配合以母公司強大資金製作的影片不斷供應下，院線制度能使投資拍攝的影片獲得一定程度的票房與觀眾，同時透過片單與檔期的安排，也保證了特定電影公司的壟斷市場進而獲取龐大利益，因此儘管垂直整合並非建立電影產業的必需條件，但是由於能夠促使產業的發展穩定，因而垂直整合模式在邵氏與電懋的引進下，成為往後香港電影產業的主要經營模式（張燕，2003；Bordwell, 2000）。而後香港電影在邵氏的發展下，在製片方面建立了大片廠制度，藉由擁有固定片場、導演、演員與製作人員，形成了流水作業式生產（鐘寶賢，2007），而明星制度的確立，在幫助香港電影在獲得市場成功下，更進而成為片商投資的保證與要求，甚至明星本身亦成為足以招募資金的品牌（陳清偉，2000；彭麗君，2010）。

貳、1970 年代到 1980 年代

1970 年代後，由於鄒文懷創立嘉禾影業公司（嘉禾），並藉由承租原為國泰（前身為電懋）所有的斧山道永華製片廠與透過星馬國泰機構發行電影而承接利用原先電懋的製片與發行資源，並利用母公司作為投資者投資子公司的衛星公司模式和分取利潤的外判制度，獲得更具有彈性，並且在解除邵氏僱傭制形式的生產模式後，嘉禾能重質不重量的產出電影，促使獨立製片人制度的產生（鐘寶賢，

2003；張燕，2003)，同時與剛回國的功夫巨星李小龍合作拍攝一系列功夫片，獲得香港甚至海外市場的票房成功，因而影響香港電影產業在製片上轉向衛星公司與外判制度模式，隨著大型片廠制度淡出市場，香港電影從業人員突破原有大片廠式的僱傭制，而能夠透過交互合作的方式，組成不同製作團隊活絡了產業生態，形成了 1997 年之前香港電影產業最主要的製片模式，在衛星制度下，母公司只需要監督劇本財務與進度，創作上能給予各子公司相當大的自由（鐘寶賢，2007；鐘寶賢，2010；張文燕，2007；陳清偉，2000；趙小青，2007；Bordwell, 2000）。而後，自 1970 年代以降 20 年間，香港電影一直維持在生產與營收的高檔，在香港電影的高峰期年產量近三百部，是世界第三大電影生產基地（Bordwell, 2000；喻群芳，2000）。

參、1980 年代到 1990 年代

1980 年代，香港電影在產業成熟與電影檢查條例草案在 1988 年通過，讓創作者得以在清楚的分級規範下創作，同時受到歐美電影產業洗禮的新浪潮導演成為電影業主力，刺激香港電影在製作上引進西方思潮與技術，賦予舊有電影類型新元素與面貌，因而產業達到生產與營收的高峰。儘管好萊塢幾乎侵佔全球大部分市場，然而同一時期在香港本地上映的好萊塢電影有時甚至低於三成票房，同時香港電影在海外亦能在東亞獲得龐大的成功，在台灣、韓國與東南亞市場獲得巨大收益，香港電影不但在 80 年代處於產業的黃金時期，同時也在亞洲電影佔有領導地位（王海洲，2004；鐘寶賢，2007；Bordwell, 2000：1；尹鴻、何美，2009；傅葆石，2007；陳冠中，2006）。

其中在生產制度方面，由嘉禾作為代表的衛星公司與外判制度已成為香港電影業在製片方面的主流，同時產銷模式在過去由邵氏與電懋開創的院線制度作為電影業運作核心上，也逐漸發展成為穩定的市場秩序，影響電影業以外的財團透過構建院線作為基礎，投入資金在電影製作上（鐘寶賢，2007；傅葆石，2007）。其中有鐘錶珠寶商潘迪生出資支持的德寶電影公司接收過去的邵氏院線，以及由

巴士業者雷覺坤投入資金的金公主院線配合旗下電影製作公司新藝城提供片源。在垂直整合的成功下，德寶、新藝城與嘉禾成為 1980 年代的三大電影公司 (Bordwell, 2000)。

另一方面，在市場投資與目標市場上，由於香港本地與海外市場的大量資金投入，促使年產量從 1970 年代末期的年平均八十多部飆升至 1980 年代晚期的 200 多部，而總票房更是從 1980 年的 1 億 8000 萬港幣一路升高到 1988 年的 10 億多港幣。同一時期電視與唱片業的蓬勃影響，與電影業相輔相成，使香港躍升中港臺三地與韓國、東南亞地區的娛樂業領導者 (鐘寶賢，2010；陳清偉，2000)。然而資金的大量投資，也影響香港電影產業被迫必須要更加依賴外地市場，如台灣、韓國與東南亞國家 (王海洲，2004)。其中 1988 年韓國實施進口自由化政策使港片得以突破配額限制輸入，而台灣市場在 1980 年代後，更因為政策因素讓港片享有國產片的待遇，使台灣的賣埠票房足以支撐港產片創作，不但是最重要的外埠市場，甚至對於產業而言與本地市場幾乎佔有同等地位 (Bordwell, 2000:72、74；張燕，2003；鐘寶賢，2007)。

肆、1990 年代到 2000 年

香港電影的成功，吸引外埠資金的投資，特別是 1980 年代末台灣資金的大批湧入，促使原先以電影公司生產一定數量影片以供院線放映的秩序，因新院線加入，使原有院線激增至五組而影響電影產量激增，而演員與工作人員的身價也因為電影的大量開拍而在競爭下不斷上漲。但香港的明星體制雖然成功的幫助影片獲得成功，然而拍攝經費集中在演員，卻也造成對影片製作其他面向的忽視，同時正由於資金炒作下市場嚴重超載，因此導致香港電影產業原先以院線為核心基礎的產銷秩序崩解，最後使泡沫經濟來臨，許多電影公司和院線接連結束營業，整體市場受到影響而衰退甚至萎靡。在 1993 年後台資不堪製作費用的高昂而撤出香港市場後，香港電影開始由盛轉衰，受到資金的抽離影響電影製作的品質與生產下，產量與票房均不斷下滑 (陳清偉，2000；傅葆石，2007；張文燕，

2007；趙衛防，2008；鐘寶賢，2007；王海洲，2004）。在香港電影產業面臨市場衰退下，影響原有院線由傳統戲院方式轉向多廳式戲院院線，使電影發行商代替院線業者成為香港電影產業的領導者，而院線業者亦轉型為以購片作為主要片源，因而在港產片院線減少的情形下（鐘寶賢，2007；彭麗君，2010），直接影響了香港電影的票房。

1997 年到 2000 年之間，不僅是香港的政治經濟發生重大變化，香港的電影產業也似乎走到了穀底。各種既有的問題（例如黑道暴力、粗製濫造、院線制度不健全等）不斷惡化，新的問題（亞洲金融風暴、盜版、SARS 等）又接踵而至。導致資金銳減、製作粗糙，導致本地與海外市場的觀影人口不斷下降，而市場益加緊縮的惡性循環，甚至影響電影從業人員遠赴海外電影產業發展（喻群芳，2000；王海洲，2004；趙衛防，2008；傅葆石，2007；趙小青，2007；張文燕，2007；張燕；2003；陳清偉，2000）。

相形之下，好萊塢不但在全球各地市場獲得成功，更在香港海外第二大市場台灣的政策鬆綁²下，大幅攻佔市場（趙衛防，2008；張燕；2003）。同時，好萊塢長期以來對香港市場進行密集宣傳與觀眾培養，並透過龐大資金營造一部部商業鉅片前來扣關，使好萊塢電影的票房開始超過港產片在香港本地的票房（喻群芳，2000；傅葆石，2007；趙小青，2007；Teo, 1997）。從 1988 年入場觀眾 6600 萬人，在 1993 年跌至 4400 萬人，到 1998 年則只剩 2200 萬人，而香港電影在本地的票房市佔率從 1991 年約 75%，至 1997 年則已降到大約 45%（Bordwell,2000:75；尹鴻、何美，2009），在市場萎縮下，許多優秀電影工作者因而離開香港，從而被外國電影吸收以打入全球與香港市場，讓香港本土市場更雪上加霜（王海洲，2004；張燕，2003；尹鴻、何美，2009）。香港電影的總票房自 1992 年歷史最高峰的 12 億多港幣，至 1999 年已下滑至 3 億多港幣，是 1980 年代初期以來的新低點（陳清偉，2000）。

² 台灣政府自 1993 年後，為減輕對港片的依賴而放寬對日片與好萊塢片的限制（魏君子，2010：6）

伍、2000 年代後

香港電影本身面對產業、資本與賣埠的多重危機（張燕，2003），在產業面上試圖透過調整市場策略重新定位（傅葆石，2007）、類型與題材更新（陳山、柳迪善，2007；周星、趙靜，2007；劉輝，2007；趙小青，2007）、外移好萊塢與各地發展（陳山、柳迪善，2007）、技術革新（趙小青，2007）、從獨立電影界吸收人才（彭麗君，2010）等策略來調整。在資金問題上，則以泛亞洲電影的概念進行跨國合作（張文燕，2007；劉輝，2007；張燕，2003；林錦波，2007；葉月瑜，2010），或提出將香港電影業轉型為資金合作平臺的概念（彭麗君，2010），以及透過經紀公司、電視頻道投資電影等方式來引進資金（趙衛防，2008）。對於賣埠問題則透過西進好萊塢、東征中國市場（陳山、柳迪善，2007）兩種方向來尋找新市場。

在過去香港電影產業在沒有受到政府的支援下，依靠產業內部自行發展調節的力量不斷茁壯，直到市場不斷衰退並產生一連串產業危機的 2000 年後，才由香港電影產業對回歸中國後的香港政府提出要求，希望以具體措施拯救產業。因而香港政府提出了各項輔助制度，例如提供電影資金與電影貸款保證金協助電影產業的融資、規劃土地發展影城、打擊盜版、打造亞洲亞洲電影的投資中心等措施。同時透過電影服務統籌科、電影製作服務資源中心與香港貿易發展局等多個部門積極推廣香港電影、籌辦香港國際影視展(FILMART)、推動香港成為亞太地區電影中心與跨界投資平臺。最後甚至在 2007 年成立電影發展局，並撥款 3 億元做電影發展基金以投資電影（Bordwell，2000；張文燕，2007；彭麗君，2010；陳清偉，2000；鐘寶賢，2007）。

但儘管香港電影產業透過各種方法來「救市」，在 2002 年暑假檔期，香港電影本土市場票房卻仍然達到了有史以來的最低點，與前一年暑期檔總票房相比，2002 年票房史無前例的大幅度滑落 56%（張燕，2003）。與此同時，2003 年中國與香港以「為香港產品及服務開拓龐大市場，大大加強內地與香港兩地之間已建立的緊密經濟合作和融合」為目的（香港特別行政區政府工業貿易署，

2011) 簽訂了《內地與香港關於建立更緊密經貿關係的安排》(CEPA)，而受到其中條文放寬香港電影進入中國市場配額的影響，香港電影著眼於中國龐大的市場而大量與中國進行資金或製作上的合作拍攝。基於香港電影對於外埠市場的依賴，香港電影想要擴張與持續經營，就必須尋找更大的市場，特別在 WTO 簽訂後在全球化的結構下，香港務必要重新發現與發展中國市場。因而合拍片成為 CEPA 之後香港電影的創作趨勢。2006 年的香港電影幾乎有一半是與中國合作的合拍片，純粹香港資金製造的電影已非常稀少。在 2010 年合拍片已大約佔有香港電影每年約 50 部其中的五分之四（劉輝，2010；尹鴻、何美，2009；周星、趙靜，2007；張文燕，2007；傅葆石，2007；趙小青，2007；趙衛防，2008；葉月瑜，2010；彭麗君，2010；許樂，2010）。

中國龐大的市場使中港合拍片在中國的收益往往遠高於香港本地，甚至達到三倍，中港合拍片在中國市場上不但成為最有競爭力的影片，同時合拍片所帶來的跨界市場也增加了投資者信心，甚至是從未投資香港電影的銀行業，對電影製作的投資使合拍片電影製作更加精良（周星、趙靜，2007；尹鴻、何美，2009；傅葆石，2007）。然而在合拍片獲得成功的背後，香港電影卻仍然暴露出香港本地票房還是逐漸減少的舊問題（周星、趙靜，2007），同時也產生了新問題如：香港電影對本地市場的重視程度日益減弱、走向賣座電影與低成本製作的兩種製片極端（彭麗君，2010）；中港在文化上的疏離，可能造成合拍片的內容兩邊不討好，或創作上的妥協（張文燕，2007；倪震，2007）；香港電影從自由選擇市場到逐漸依賴中國市場（陳山、柳迪善，2007；周星、趙靜，2007；趙小青，2007）；中國電影審查制度不夠健全導致了香港電影的創作彷徨（劉輝，2010）、著力拍攝鉅片（趙衛防，2007）；香港新導演由於合拍片風潮而難以籌募資金，以致於發展受限（鐘寶賢，2010），與香港電影逐漸失去港味的質疑（張文燕，2007；劉輝，2010；登途，2007）。關於這些變化，將是本論文第三、四章的探討主題。

第二節 香港電影產業的固有特質

本節透過美國電影學者 Bordwell (2000) 對香港電影產業的分析，針對香港電影產業的特徵進行討論，並做為後續探討的對話基礎。

壹、香港電影產業的適應市場特質

除了本地市場對香港電影的需求量大以外，其他國家的市場更是香港電影主要的收支來源，從有完整票房紀錄的 1971 年開始，外埠市場一直佔有港產片總收入的 2/3 以上，而其中又以東南亞國家與台灣作為出口的主要國家（張燕，2003；陳清偉，2000）。東南亞市場由於僑胞對粵語方言的接受，加上戰後新加坡與馬來西亞的經濟發展，因而外銷港片能獲得重大收益，甚至發展出預先出售電影版權或上映權，再藉此募集資金拍戲的「賣片花」制度（張燕，2003；鐘寶賢，2007）。

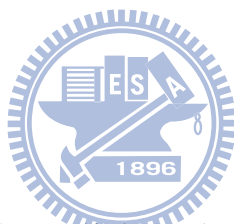
在香港市場極度仰賴外埠市場的情況下，從 1980、1990 年代起便經常生產因應其他市場需求，而不會在香港本地上映的「埠片」（湯禎兆，2008）。對於香港電影而言，為了因應外埠市場的需求，或者各個國家政府的審查尺度不同，相應調整內容已是某種常態。例如台灣在過去作為香港最主要海外市場時，以「國片」的概念來要求香港電影在輸入台灣時必須符合要求，而為了因應法規的要求，因而促使香港調整電影內容（林亮姣，2011 年 2 月 18 號）。此外，由於香港電影在目標市場的跨國性，因而促使演員表演必需更加生動甚至誇大，以突破文化障礙(Bordwell, 2000:232)。

另一方面，在香港電影產業衰退之時，香港電影人才紛紛出走好萊塢，進入 Miller, Govil, Mcmurria, & Maxwell (2001) 所謂的「文化勞動的新國際分工」(New International Division of Cultural Labour, NIDL) 之中，如技術人員袁和平在好萊塢電影《駭客任務》系列中擔任武術指導，以及武打演員成龍、李連傑與劉家輝在《追殺比爾》(2003)、《功夫之王》(2008) 等片中擔綱演出等；可以說香港電影人透過替好萊塢工作，而對世界造成強大影響（陳墨，2007），同時更反過來影

響香港電影的創作（明報週刊，2010）

換句話說，香港電影產業被認為同時具有市場應變能力以及豐富的產業經驗，能如同水之適應容器一般，依照市場的需求而調整。對於自由開放且重視市場的香港而言，與不同文化交流是原有的特質（劉輝，2007）。因此在晚近中國成為香港電影最主要市場的情況下，香港電影亦能隨之改變而以中港合拍片的身分，成為中國國產片的一部分（鐘寶賢，2010；趙衛防，2008）。

不過，也有研究者提醒，港產片在本地市場的成績始終是電影成敗最基本的指標，電影受到香港民眾講求直接的刺激，而不含蓄的表達的反映，影響香港電影產業以香港民眾的反映作為最主要的創作與修改依據（彭麗君，2010；Bordwell, 2000）。在積極尋覓突破地區式工業而走向亞洲甚至全球的可能之餘，彭麗君（2010）認為，對發展成為跨國平臺的香港電影而言，本土性的產業特質與優勢仍然是跨國性的核心。



貳、類型電影的成熟

由於香港電影自發展以來均以娛樂為主要目的，而非為政治思想服務，或者受到政府控制，因此早在產業發展初期，香港電影便由於市場運作的需求，而生產出不同類型的多元片種（陳山、柳迪善，2007；羅卡，1995）。在 1960 年代的邵氏開創大片廠與流水線生產後，使許多不同類型的影片大量生產，進而發展成為香港電影產業的「類型電影」特質，甚至是「產業的底蘊」。特別是在 1988 年電影檢查條例草案通過後，香港電影類型更能在明確的規定下產製出服務不同觀眾群體的作品（蔡洪聲，2000；列孚，2010；Bordwell, 2000）。藉由發展具有香港特質的類型電影，香港電影產業發展蓬勃，並行銷至周邊地區甚至全球市場，甚至對其他電影產業的製作、人才與文本產生影響（彭麗君，2010；列孚，2007）。

過去在香港電影產業作為全球第三大電影生產地，在電影的大量化生產下，類型電影一方面受到過去生產的模式限制，使藝術性強烈的導演，也必須透過不

同的類型電影進行創作，並受到類型電影中的成規限制(Bordwell, 2000)。但另一方面，為了區隔彼此，鼓勵電影創作者能增添創意，因此香港的類型片能同時促使作品能得到觀眾的接受，同時不斷引進新創意與製作方式，促使創作不斷進步，並且反映出社會經濟與文化的面向在作品中(Bordwell, 2000; 錢春蓮, 2007; 列孚, 2007)。如 80 年代香港電影透過喜劇片描繪當代市民的生活與心理問題，以及 70 年代留學歸來的新一代電影工作者與在地電影工作者，透過西方電影工業的製作方式與創意思維，重新翻拍過去的類型片或者題材，使票房較沉寂的電影類型能再度獲得市場的成功，而在新元素的成功後，會融入過去的成規中改變製作的方式與內涵(Bordwell, 2000; 陳清偉, 2000)。

儘管香港電影的類型片與其中的元素，在發展過一段時間後便會產生疲乏，而使市場吸引力下滑，然而在類型電影透過吸納新元素，促使不同的類型片能重新獲得市場的成功(Bordwell, 2000)，陳清偉(2000)認為在 1997 年之前，每當電影類型潮流衰退後，便開始有新元素加入，而香港電影在 1980 到 1990 的產業發展最高峰中，除了原有的的類型之外，香港電影的類型之間更會不斷的合併與變化出不同的新類型(Bordwell, 2000)，比如 1980 年代中期的喜劇類型開始融入動作片的元素，使喜劇片動作化，而同樣的動作片亦融入喜劇元素而喜劇化，可以說類型的混合已成為香港電影產業特色(陳清偉, 2000; 馬家輝、陳慶嘉、朗天, 2007)。

參、多元吸納其他產業元素

香港電影被認為能在不同市場的需求下，變換產業運作型態，更在內容上能吸收不同文化特質與其他電影產業優點，而不斷推陳出新、突破困境(鐘寶賢, 2010)。可以說香港電影集結許多不同元素，混雜了所有創作上的可能，形成了獨有的影像想像，因而在絢爛的元素背後，香港並沒有一個原貌(朱家昆, 2008; 列孚, 2007)。以香港電影產業中武打電影的變化為例，自 1928 年神怪武俠片《火燒紅蓮寺》到 2004 的《功夫》中，武打動作最早從過去京劇中的武打動作

承襲而來，吸納了自上海遷徙至香港的海派京戲武行如袁小田、於占元等影響，而使京劇的身段動作進入香港原有武術電影之中（黃仁，1999；張徹，2002）。而後，在相同武打元素重複使用，而造成市場與創作的疲乏下，胡金銓在 1966 年導演的《大醉俠》中，透過演員與道具、周圍環境的互動，加上首次啟用專業武術指導，而跳脫出過去的模式。同一時期的張徹亦建立起陽剛勇猛風格新武打風格（黃仁，1999）。此外邵氏電影亦吸收國外的不同元素，如從日本的時代劇中學習高速拉近鏡頭（彭麗君，2010），也是一例。

同樣的，在 1960 年代胡金銓與張徹創立的新派武俠之後，李小龍接替在 1970 年代開創真實功夫的動作潮流，隨後影響成龍、洪金寶等人結合真實功夫與喜劇（羅卡，1995）。而隨著好萊塢展現特效的神奇，1990 年代徐克引領鋼絲、動畫，將過去原有的武打動作更加誇大為神話一般（林智祥，1992）。近年來，在電腦動畫的發展下，香港電影更是積極學習好萊塢的技術以獲得市場上的成功（彭春華、陳麥秋，2007），在武打電影中武打元素的流變下，呈現出香港電影在市場原則下，多元吸納不同元素融入本身舊有基礎，並突破舊有類型元素窠臼的特質。

第三節 香港電影固有的內涵特質

Bordwell(2000)認為香港電影之所以受到香港本地居民歡迎，除了影片本身製作的數量與品質影響外，也由於擁有某些香港電影常見的氛圍，即所謂的「港味」。而其中可歸納出三項：第一，「豐富的城市意象」。香港居民在電影中可以看見熟悉的香港市道街景與居住的社區，而電影亦環繞著香港本地的景觀而拍攝。第二，「熟悉的明星」。電影由觀眾熟悉的香港樂壇或影壇明星演出。第三，「反映在地語言與城市文化的價值」。在九成市民使用粵語，影響電影以粵語創作的同時，香港電影亦反映自身的庶民文化，如俚語、醜聞、漫畫、電視電影作品等流行的事物，都被用為電影創作的來源與素材。這種反映在地語言與城市通俗文化的特徵。雖然不是對現實政治的直接描繪，但卻具有諷刺權威的性質。以

下分別申論，以作為後續文本分析的討論和對話架構。

壹、豐富的城市意象

1970 年代的香港社會從轉口貿易逐漸開始工業化，使經濟逐步發展蓬勃，同時 1974 廉政公署成立穩定社會風氣，展現了英國殖民政府積極經營香港的決心與措施，這也使得相對於 1960 年代居民大多由中國來香港定居，在政治依歸與文化思想上認同中國文化，1970 年代在香港成長的一代，開始有更實質的香港本土意識與在地生活經驗。特別是在 1980 年代香港的經濟發展邁向高峰而社會發展穩定，使得香港居民產生有別於中國人或者英國人的「香港人」身分認同，並且引以自豪（洛楓，2002；倪震，2007；石琪，2007；陳冠中，2005）。這個過程也使得 1970 年代之後香港的電影，受到城市本身豐富的多元文化與居民對於城市的熟悉影響，因而特別關注香港本身，以及香港城市中由不同文化所構成的多樣景觀（洛楓，2002；列孚，2007；陳冠中，2005）

到了 1980 與 1990 年代，香港電影透過豐富的城市景致，呈現出故事在香港發生的具體面貌與地方性，並利用各種不同的場景作為敘事主軸，藉此扣連故事發展、象徵作者所欲呈現的某種意念，甚至用來形塑演員角色性格、反映角色處境，進而確立香港電影的明確風格並獲得成功。特別是香港電影類型中的警匪片，充分與香港的城市景致相互扣連，因而成為獨特的電影景致（彭麗君，2011；洛楓，1994；潘國靈，2003；許樂，2010）。諸如杜琪峰在《槍火》中利用荃灣商場呈現出劍拔弩張的決戰氣氛（湯禎兆，2008），以及王家衛在電影中呈現出明確的香港景點如《重慶森林》中的重慶大廈、中環的行人手扶梯；《旺角卡門》中大嶼山、旺角、油麻地的街頭、果欄(水果批發市場)與戲院等（潘國靈，2003）。香港電影的內涵相對於故事性而言，可說是具有更強烈與清晰的空間性（彭麗君，2010），因而在香港電影的黃金時期，不同地域所引起的觀影趣味，可說是香港電影的特質，而承襲自過去的電影創作者亦同樣使用城市場景形塑電影（湯禎兆，2008）。

相對於香港電影中豐富的在地場景元素，近年來的中國電影卻含有為了避免引起爭議或者不必要的麻煩，因此不直接呈現具體地點，而是模糊化地域觀念，甚至假託一個不存在的城市作為背景的特質（顧涵忱，2008；列孚，2007）。在這個特質的影響下，不但中國電影中的人物缺乏清晰具體的出身背景（文雋，2004），對於面向中國市場而創作的中港合拍片，為了克服香港電影中過於鮮明的地域文化，也開始將原先影片中具體而現實的場景模糊化。在香港電影中出現的中國人缺乏明確的出身地域線索，而將「中國」作為一個地域文化上的整體，甚至也影響了香港電影劇情中在香港發生的故事出現在不清晰的地點（劉輝，2010，顧涵忱，2008）。甚至有論者批評香港電影越來越不具道地風味；在缺乏明確地域文化特徵下的中港合拍片，也被認為既不具有港味，也不像中國電影，因而許多合拍片被中國觀眾認為脫離現實而在兩地均遭受票房上的失敗（鐘寶賢，2010；王海洲，2004）。

然而另一方面，香港電影透過消除鮮明具體的地域意象，亦試圖融入中國族群而突破原有的市場界線（顧涵忱，2008；蕭恒，2007）。同時香港電影的去地域線索，也可能是在全球化市場下的產業策略。孫紹誼（2007）提出電影《功夫》中，不具有明確指示的時空背景，反而將背景去除原有的深層背景與文化意義，使其成為一個無具體地域線索的空間，並且搬移其他文本的意義進入意義空缺的原有空間中，藉此與全球市場的觀眾發生關連性。

不過也有論者指出，合拍片之外，製作規模屬於中型並以香港本地作為目標市場的電影，由於不具有海外市場的商業價值，因此仍保留原有電影中豐富的地域線索（彭麗君，2010；列孚，2007；湯禎兆，2008）。

貳、反映在地語言與文化的價值

1980年代香港戰後嬰兒潮成長，粵語文化成為香港大眾主流的溝通語言，同時相對於起源自上海的邵氏而言，「新藝城」與「嘉禾」等起源自香港本地的電影製片公司在提供電影給草根大眾的同時，也促使粵語片與粵語文化成為香港

電影的主流（鐘寶賢，2010）。粵語文化不但作為香港電影中的主流流行文化，同時維繫了香港人的身分認同（鐘寶賢，2010）。如杜琪峰在《黑社會》中，透過粵語作為主要語言，呈現香港人的生活，並藉此劃分香港與中國在文化上的差異。同時方言在形塑香港人的認同感上亦具有強烈的作用，比如在電影中使用台灣口音、中國口音與香港口音的角色，經常具有不同的性格甚至是刻板印象，而語言文化差異帶來的笑料或諷刺也經常是香港電影的重要橋段（石川，2007）。在香港電影的流行之下，許多從粵語文化中產生的詞彙，更使得周遭的台灣與中國等地觀眾熟悉甚至使用（陳冠中，2006）。

同時，儘管香港電影對政治的反抗力道與衝擊性較小（彭麗君，2010），然而香港電影積極與本地文化對話，如透過賭博題材的電影，反映出香港大眾對於麻將與賽馬的熱衷，同時對於香港包羅萬象的飲食文化，也使得各種與食物相關的日常要素都能成為電影內容的一部分，甚至連廚房的鍋碗瓢盆等用具，也能成為電影的元素甚至是武打片中的《絕世武器》（Bordwell, 2000 : 49）。同時，相對於強調特定政治思維，香港電影著重於反抗權威並反映社會現實，比如在警匪類型電影中，電影透過角色反映現實中社會所遭遇的問題，並且在解決問題時，相對於肯定政府所倡導的法治。香港電影更著重於肯定人性的情感（許樂，2010），在為數龐大的黑社會題材電影中，透過強調「義氣」、「倫理」來提倡居民所信奉的人情價值（邱淑婷，2010），寫實並貼近市民感受的特質，使香港電影能吸引人（吳思遠，2004）。

然而，論者指出，在香港回歸中國之後，在市場萎縮下電影產業轉向中國作為最重要的市場下，國語已取代英語、粵語成為霸權（邱淑婷，2010）。因此過去香港電影中豐富的粵語文化下產生的笑話與典故必須減少（趙衛防，2007）。同時為了降低文化轉譯困難，也必須減少地方文化色彩強烈的無厘頭對白（傅葆石，2007）。因而在語言文化隔閡下，香港電影的時裝類喜劇片種難以獲得巨大收益，而古裝喜劇卻能在重複利用中國市場觀眾熟悉的無厘頭喜劇典故下，不斷獲得票房上的成功（許樂，2010）。同時中國市場亦要求減少香港電影的草莽氣

息，而能服膺政治所認可的意識形態，即「主旋律化」(喬奕思，2010；許樂，2010)。然而彭麗君(2010)認為本土性仍然是香港電影最核心的元素，因而無論在大型製作或小型另類題材電影中，都會保持本土的核心身分並且為香港本地觀眾提供香港電影的親近性。

參、對片中明星與演員的熟悉

Bordwell (2000)認為，由於明星具有不同的鮮明個人特質，能符合不同類型片的需求，因此對於觀眾與創作者而言，明星能幫助觀眾注意所扮演角色的發展，藉由不同特質的明星擔任劇中角色，能使劇情的鋪陳與安排更容易透過觀眾對於明星的既有印象而被理解。同樣的藉由明星突破既有形象去扮演觀眾較陌生的角色類型，也能較容易達到強烈的效果。因而對於海外市場依存性強烈的香港而言，明星制的建立由於能吸引投資，影響票房收益，因此成為市場需求下的必需(張燕，2003；陳清偉，2000)。

而香港電影產業自 1960 年代邵氏與電懋兩大片廠，受到好萊塢以明星來獲取市場收益的啟發，因而建立起明星制度後(鐘寶賢，2010；湯禎兆，2008)，便不斷透過多種管道來產生新明星，如粵語歌壇、電視圈、武術界與選美等(Bordwell, 2000)。在無線電視台的普及後，電視台的節目與影集皆成為電影業幕前明星與幕後工作人員的訓練基地(彭麗君，2010)，在演藝人員跨電影、電視、音樂界的展演曝光下，香港創造出許多明星(陳清偉，2000)。特別在電影業的明星更能發揮影響力，不但足以進軍好萊塢，打入國際市場，亦成為代表亞洲的象徵元素(尹鴻、何美，2009)。同時對於中國電影市場而言，在大製作的電影中也透過選用香港明星來增加影片的吸引力(彭麗君，2010)，因而香港電影在明星輩出的 1980 年代末期到 1990 年初期，亦達到了投資的高峰(王海洲，2004)。

由於香港電影的明星制度中，男明星相對於女明星而言更具有票房吸引力，儘管女明星足以擔綱演出，但是一般電影的演員卡司仍然以男明星為主，女明星為輔(陳清偉，2000)。在 CEPA 簽訂後，為了符合合拍片的規定，因此有一些

中國內地演員加入香港電影演出，然而由於香港男明星較具有票房號召力，因此合拍的演員中，中國男演員多擔任配角，而女演員則較有機會擔任主角（尹鴻、何美，2009）。但彭麗君（2010）認為中國女演員在劇情中僅會佔據次要的角色，因為主要目的仍是符合 CEPA 規定。列孚（2007）亦指出中國內地女演員相對於香港女演員，在扮演具現代感的角色上較弱。

然而，一方面受到香港回歸中國後移民潮、人才外移至好萊塢、外埠市場萎縮等影響，使部分舊有明星影響力減退，甚至是結婚息影（王海洲，2004；傅葆石，2007）。另一方面電視與電影產業的衰退，以及流行音樂未能引領潮流，也影響新人成長與培育空間（尹鴻、何美，2009；彭麗君，2010），使得香港電影產業有明星制度繼續能產出新明星的危機，特別是新進女演員更缺乏明星所需的票房號召力（傅葆石，2007；文雋，2004；鐘寶賢，2010）。儘管如此，許多香港過去興起的明星至今仍在影壇具有一定的吸引力，這也是香港電影在出口至外埠市場的重要條件（馬偉豪，2004）。

本章回顧了香港電影產業的發展歷程，並以 Bordwell 的論著為基礎，探討了香港電影產業與文本的特徵。接下來的兩章，將分別探討在 CEPA 實施之後，香港電影產業與文本的變化。

第三章 CEPA 簽訂後香港電影產業的改變

本章將以 CEPA（《內地與香港關於建立更緊密經貿關係的安排》）條款的簽訂背景，以及因應 CEPA 條款下香港電影產業的策略與動態，作為探索香港電影產業特質變化的出發點。首先介紹該條款的具體內容，以及條款中與香港電影相關的條文。接著瞭解中國和香港兩地歷年來的合拍模式演變。最後以第二章中歸納出來的香港電影產業的具體核心特質為分析架構，探討 CEPA 實施之後，香港電影產業的具體變化證據以及其意義。

第一節 CEPA 究竟為何物？

CEPA 即《內地與香港關於建立更緊密經貿關係的安排》（Mainland and Hong Kong Closer Economic Partnership Arrangement），是由中國與香港政府於 2003 年 6 月 29 號在香港簽訂，而 2003 年 10 月 17 號中國亦與澳門政府簽訂《內地與澳門關於建立更緊密經貿關係的安排》（Mainland and Macau Closer Economic Partnership Arrangement）的經濟協議條文（香港特別行政區政府工業貿易署，2011；澳門特別行政區政府經濟局，2011）。

根據官方說法，CEPA 實行原則是在一國兩制與 WTO 的架構下，透過雙方優勢互補來順應產業轉型與發展需要，而在施行條目上逐步推進、增添交流內容（香港特別行政區政府工業貿易署，2011）。這可視為中國作為國家主體，與港澳兩地作為單獨關稅區之間相互簽訂的條約（李媛媛，馮邦彥，2007）。而條約背景則是由於香港回歸中國政府之後，接連受到 97 年亞洲金融風暴、2003 年 SARS 疫情、香港產業結構空洞化、科學技術基礎薄弱和失業率攀升等內在危機對經濟的傷害，與 WTO 下珠江三角洲地區需要更加緊密合作、中國與港澳因應全球經濟的集團化、消除一國兩制下市場與制度的限制等外在因素的影響（鄭漢良，2008 年 9 月 10 號，李媛媛，馮邦彥，2007）。

中國與港澳簽訂 CEPA 目的在於透過減少貨物貿易關稅和關稅壁壘（望山，2008 年 7 月 24 號；鄭漢良，2008 年 9 月 10 號），在商業環境上促進港澳兩地的貨物貿易零關稅自由化、放寬服務貿易市場進入條件與貿易投資便利化等制度性整合，加上使港澳經濟環境得以穩定發展，提高中港澳三地的經濟貿易合作，進而建立大中華經濟圈（尤元奎，2003，吳莉芳，2004 年 4 月 27 號，李媛媛，馮邦彥，2007）。

因而本著 CEPA 的協議原則，此後中國與港澳政府更陸續在 2004 年 10 月 27 日簽訂《補充協議》、2005 年 10 月 18 日簽訂《補充協議二》、2006 年 6 月 27 日簽訂《補充協議三》、2007 年 6 月 29 日簽訂《補充協議四》、2008 年 7 月 29 日簽訂《補充協議五》、2009 年 5 月 9 日簽訂《補充協議六》與 2010 年 5 月 27 日簽訂《補充協議七》，增加開放項目與放寬進入市場條件（香港特別行政區政府工業貿易署，2011，澳門特別行政區政府經濟局，2011）。CEPA 是開放的，根據兩地經貿發展的需要，會不斷加深與擴展 CEPA 的內容（商務部台港澳司，2007）

實施 CEPA 前，中國與香港的經貿關係便十分頻繁，香港在 2002 年已成為中國第三大貿易夥伴、第二大出口市場、最大直接投資者與最大轉出口基地，而對中國的貿易也約佔香港整體貿易的 42%（陳以定，2009）。然而雙方仍存在許多關稅與非關稅壁壘所設下的障礙，以及其他對貿易的限制，直到 CEPA 協議的簽署後，雙方在經貿合作上的制度性障礙逐漸被減少甚至消除（商務部台港澳司，2007），更使香港與中國的經貿聯繫亦趨緊密（吳莉芳，2004 年 4 月 27 號）。

在 CEPA 條約下，中國對香港開放市場，而香港則成為第一個免關稅進入中國的獨立關稅區（陳以定，2009）。研究者認為對香港而言，CEPA 的簽署使香港能藉由本身的地利之便與原先的市場優勢，利用中國市場崛起帶來的機會，促進貨物進入中國市場，增加轉出口貿易，以克服香港工業結構移轉至中國與服務業大量興起下，造成科技與技術的空洞化問題，進而復甦經濟帶動產業發展，帶動店鋪銷售與豪宅、辦公大樓等房地產市場的熱絡，減少了香港本地失業率高升

的問題，並增加在國際市場下香港的區域競爭力與優勢（鄭漢良，2008年9月10號，周靖，米遠生，2006，王健全，2010）。根據香港特別行政區立法會報告(2007)指出，CEPA 簽訂後，香港在 2005 年與 2006 年共有 3.05 億的額外投資資本淨額，同時 2004 年到 2006 年共創造 3319 個新工作，使失業率從 2003 年的 8.5% 下降到 2007 年的 4.3%（廖曉淇，2007），因而 CEPA 被認為是對香港經濟發展的巨大助益（商務部台港澳司，2007）。

而對中國而言，CEPA 的簽訂不但能使香港作為貿易中心的市場優勢與中國在製造研發上的優勢相互結合，更有助於增加進口與轉出口貿易（周靖，米遠生，2006；商務部台港澳司，2007）。在 CEPA 條約對於香港進入中國市場的限制鬆綁下，能夠提供外國投資者藉由在香港生產、設立分公司或者入股香港公司的管道，突破進入中國市場的障礙，並利用香港對於中國市場的瞭解而有助於降低投資風險，使投資意願大大提高（陳以定，2009）。因而在商業上，CEPA 不但被認為是中國應對經濟全球化與全球興起區域經濟合作模式下的必然選擇與滿足經濟改革開放下的需要（商務部台港澳司，2007，梁桂清，2008），在政治上也被視為形成中國、香港、澳門、台灣的「大中華經濟圈」與自由貿易區的第一步（吳莉芳，2004年4月27號，王浩澤，2008）；因而對中國而言，儘管 CEPA 從開始簽訂時利益向香港傾斜，但在長期而言，將會成為相互受惠的合作模式（鄭漢良，2008年9月10號）。

在法規層面上，儘管 CEPA 基本上是一項經貿上的安排，實際層面卻包含了「統一」或「一國兩制」的精神（鄭漢良，2008年9月10號），也就是等同於香港的權力是來自於中國授權，因而在國際活動下必須遵守一個中國的原則。但是在中國與香港均加入 WTO 的情況下，CEPA 一方面受到 WTO 規則的限制（慕亞平，盧嘉嘉，2005），另一方面又因為 CEPA 的區域爭端不屬於 WTO 的爭端解決機制，亦不適用於 WTO 的法律（王春婕，2006）；使 CEPA 沒有一個具體而完善的正式爭端解決機制或規則，只能透過外交方式來協商，因而顯得不夠完整（陳立虎、趙豔敏，2006，梁桂清，2008）。同時 CEPA 的協議下，可能存在

法律漏洞，如外國出口商通過在香港掛牌或簡單加工之後，便可以用香港出產的身分進入中國市場，造成外國商品傾銷的危險（譚穎，2007）。

在經濟效應上，儘管 CEPA 被預期能將香港的優勢與中國的資源和市場優勢結合（商務部台港澳司，2007），但林昱君（2009）研究發現，原先在 CEPA 下中國珠江三角洲一帶的沿海城市，被預期能以較便宜工資降低香港製造業成本，但在中國沿海城市逐漸往高附加價值的製造業發展下，影響了中國與香港在製造業生產上配合的關係。而香港本身製造業現有規模不足（龔唯平，2006）、經濟結構轉型往服務業發展的經濟結構轉型與香港製造業面對高地價、工資和勞動力缺乏等因素與創新不足的問題，都影響了中港兩地的垂直分工與中國進口香港貨物的比率（俞梅珍，2010）。進而在 CEPA 對香港製造業帶來的經濟效應有限下，外移中國的香港產業再回流香港的再工業化難以實現（封小雲，2003），甚至香港可能面臨服務業再度轉移至中國（吳崇伯，2007）。

至於 CEPA 對於香港電影產業的實行細則方面，則由中國國家廣電總局電影局在 2003 年 10 月 21 號頒佈《關於加強內地與香港電影業合作管理的實施細則》，內容規定在界定合拍片為香港出產影片上，香港設立的製片公司應擁有超過 75% 的影片著作權，且影片須為華語，同時工作人員應超過 50% 是香港居民。在引進香港影片上，由中國電影集團公司進出口分公司統一進口，並需要通過國家廣電總局電影審查委員會審查通過，而在中國與香港合作拍攝影片的規定中，主要演員的比例上中國演員不得少於影片主要演員總數的三分之一。在中國與香港投資改建電影院的部份，在香港投資者或中港合作成立的建設公司的控股不超過 75% 下，得以用合資等方式建設或改建電影院（中國國家廣電總局電影局，2007）。此後在 2004 年 10 月 27 日簽訂的《安排》補充協議下，香港投資者得以在中國以獨資的形式新建、改建電影院，並經營電影放映業務，而 2005 年 10 月 18 日簽訂《安排》補充協議二，將原先規定香港電影公司須擁有超過 75% 的影片著作權，調低為 50% 以上（香港特別行政區政府工業貿易署，2011）。

第二節 CEPA 的發展背景與合拍模式

壹、CEPA 發展背景

香港電影於發展初期承襲中國影業的電影與觀眾，從而發展成為亞洲電影中心，同時中國與香港亦具有文化相近性（倪震，2007；陳山、柳迪善，2007），但是在香港回歸中國之前，由於當時中國市場尚未開放，票價和觀影人次偏低，政策也將港片視為外國片，因而很難考慮將內地視為重要的市場（葉月瑜，2010）然而香港電影在面臨 90 年代末期的產業衰退，與主要票房來源的海外市場萎縮等問題後，經濟崛起，同時具有龐大市場開發潛力的中國（周星、趙靜，2007）在香港回歸中國後，成為香港電影亟欲開發的新市場。

在香港回歸初期，港產片仍被視為「外國電影」而被嚴格限制進入中國市場的數量，即使是香港電影工作者要在中國參與電影製作也必須面對不少限制（鐘寶賢，2007）。然而在中國進入 WTO 開放後，中國被迫開放電影市場，但中國電影仍不夠成熟，難以抵擋好萊塢的入侵（傅葆石，2007；劉輝，2007），同時中國亦計畫扶植電影產業自政治宣傳往娛樂化轉型，並往外界發展（尹鴻、何美，2009），因此與中國電影對比之下產業鏈相對成熟（倪震，2007；周星、趙靜，2007；趙小青，2007）、市場研發較充分（陳山、柳迪善，2007；周星、趙靜，2007）、電影類型多樣，與具有成功的明星制度（倪震，2007）等特質的香港電影，在回歸後成為中國合作的重要對象。而合拍片則由於具有資源互補與創造文化接近性，並可彼此拓展市場的特質（尹鴻、何美，2009），因而成為中國與香港最主要的合作方式。

早在 1960 年代前，中國的電影公司便曾與香港的「長城」、「鳳凰」和「新聯」等具有左派傾向的公司合作拍片，直到文化大革命爆發才中斷。而後，到了 1970 年代末期，走出文革後的中國政府又因為政治宣傳性目的而重新開放與香港電影合作，並在 1982 年更兼併香港具有中國背景的「長城」、「鳳凰」和「新聯」成立了「銀都機構有限公司」。對於中國電影業而言，由於電影產業在 1984

年經濟體制的改革下被政府視為企業，同時受到電視機的普及，而遭遇嚴重的票房下滑，因此中國電影產業亟欲尋求與香港合作來挽救產業危機（尹鴻、何美，2009）。而香港電影亦因為中國廉價的製作成本和豐富的人文地理資源（1982年張鑫炎導演《少林寺》）興起一股合拍片風潮，甚至台灣資金也參與投資，然而當時香港電影並不以中國市場作為主要市場目標（魏君子，2010；周星、趙靜，2009；趙小青，2009；尹鴻、何美，2009；劉輝，2010）。

1970年代末期開始的中港合作，到了1996年由於中國政府的審查尺度益趨嚴格，對於合拍也有嚴格的限制，同時香港亦面臨產業衰退問題，因而中港合拍片第二次遭遇合作的低潮（尹鴻、何美，2009）。然而由於2001年中國政府加入WTO，並在條款的影響下被迫發行美國電影，因而中國的國家廣電總局在電影方面鬆綁了一系列合作合資的條款（尹鴻、何美，2009）。在改革開放後，中國政府更逐漸將電影產業從過去作為思想教育與政令宣導工具的角色，轉化為娛樂功能（張燕、張江藝，2004）。而中國在2002年頒佈的新版《電影管理條例》中，不但民營電影公司獲得獨立投資拍攝電影的權力，同時政策鬆綁下影響中國內地院線制度的出現與港資進入中國投資戲院，加上院線引進商業鉅片（鐘寶賢，2007）都顯示了中國電影業邁向娛樂化與開放民營化經營的模式。

特別在2003年中國電影部門制定輔導政策、開放內容審查、投資管制並與民間資本合作，藉此進一步推動電影的產業化（張燕、張江藝，2004）。然而在中國電影產業逐漸走向企業化發展與受WTO條款影響的開放門戶下，剛脫離政府保護的中國電影產業具有廣大市場，但在市場競爭上仍未成熟，而香港發展已久的商業電影卻恰好能補足中國電影的需求，因此中港兩地合拍影片形式幫助彼此互取所需而蓬勃發展（鐘寶賢，2007），甚至合拍片在CEPA條約簽訂而香港電影產業大規模與中國電影合作下，已成為中國電影市場的最主要內銷影片類型（邱淑婷，2010）。

貳、合拍的過程與模式

尹鴻、何美（2009）歸類出四種中國與香港的合拍片模式，分別是「香港為主的製作模式」、「中國為主的製作模式」、「中國提供資金，香港負責製作模式」與「混合製作模式」。而香港電影產業與中國的合拍潮，則可分為 1960 年代初步合作並進入中國市場、1990 年代透過合拍提昇香港電影品質與 1997 年後的轉向中國市場三波潮流（王海洲，2004）。

「香港為主的製作模式」意味由香港方面的電影工作人員為主導，而中國則是提供場地、人員、資金、發行為輔助，是中港合拍片最早期的製作模式主流。在中國改革開放後，香港電影公司中與中國共產黨關係較近的的長城電影製片有限公司(長城)、鳳凰影業公司(鳳凰)、新聯影業公司(新聯)，以及後來長城、鳳凰與新聯合併的銀都機構有限公司(銀都)等電影公司便與中國的地方電影廠共同合拍（尹鴻、何美，2009）。其中以新聯在 1982 年由張鑫炎導演的《少林寺》為代表，透過取用中國的山水景致作為拍攝場景，《少林寺》啟發香港電影對中港合拍片初步合作的想像，更藉此進入中國市場，然而當時這種中港合拍片並非市場主流，因而數量亦不多，是為中港合拍片的第一階段(劉輝，2000；王海洲，2004；尹鴻、何美，2009)，

而中港合拍片的第二階段，則是在 1990 年代初中港合拍片達到初步合作的高峰，然而由於中國在開放電影業的娛樂與企業化方面政策仍未健全，同時對於香港電影產業而言，中國僅僅是作為提供豐厚風土民情、歷史背景與便宜人力藉此提昇電影質素的合作對象，因此在目標市場上還是著眼於當時仍足以支持香港電影蓬勃發展的台灣、韓國與東南亞等外埠市場（王海洲，2004）。直到 1997 年回歸後，由於香港電影產業受到政治與經濟面向的影響，在獲得中國的資金與電影人才協助下，將主要外埠市場從過去的外國市場轉向中國內陸，甚至在 2003 年 CEPA 條約的簽訂下，中國被視為挽救香港電影產業的應許之地，因而在政策鬆綁與市場雙重誘因下，激起方興未艾的中港合拍片第三階段，影響「香港為主的製作模式」的合拍片成為香港電影工業合作的主流（彭麗君，2011）。

「中國為主的製作模式」相對於上述三種「香港為主的製作模式」，則是由中國方面的電影工作人員為主導，而香港透過提供純熟的技術、資金與開放的市場作為輔助，如張藝謀導演的《英雄》由香港安樂影片有限公司發行、馮小剛導演的《集結號》由香港寰亞電影發行(IMDB, 無日期)。「中國提供資金，香港負責製作模式」最早來自中國出於政治目的對於香港「傾中」電影公司的投資(尹鴻、何美，2009)；而「混合製作模式」則是在中國、香港以外，還加入了台灣與國外等地的不同資金與技術人員加以合作，在香港電影轉型成為投資平臺，或與其他國家資金、人員相互合作下投入超越中國、香港幅界的跨界電影市場(尹鴻、何美，2009；張燕，2003)。

第三節 CEPA 簽訂後香港電影生產數量與比例的改變

壹、香港電影產業的適應市場特質

一、合拍片對香港電影產業的影響

(一)、純港片、合拍數量比例

香港電影產業自 1992 年達到高峰後，便由於種種因素的影響而逐漸衰退，特別是金融危機前後，好萊塢不但佔據香港電影原先主要的外埠市場，更在 1997 年後票房超越本土電影(如表一)，使香港電影產業無論是產量或是票房，均呈現不斷下降的趨勢(陳清偉，2000；Bordwell, 2000)(如表二)，迫使過去在本土市場能稍微回收票房的香港電影，在外埠與本地市場均為好萊塢所攻佔之下，必須尋求新的巨大市場以提供產業發展。



表一：2003~2010 香港歷年票房、比例

年份	外語票房（億／港幣）	票房比例	港產片票房	票房比例
2003	4.2	50%	4.2	50%
2004	5.0	55%	4.1	45%
2005	5.0	63%	2.9	37%
2006	6.3	73%	2.3	27%
2007	7.2	77%	2.1	23%
2008	8.4	77%	2.5	23%
2009	9.4	80%	2.3	20%
2010	12.3	80%	3	20%

資料來源：整理自香港影視娛樂網、《香港電影票房有望破 10 億 色戒撐起半邊天》（2007）、香港影業協會、阿木（2011）

表二：1992~2003 歷年香港電影產量

年份	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003
港片（部）	165	153	139	138	99	82	85	145	139	120	87	75

資料來源：摘自〈一個市場化視角的分析：後回歸時期香港電影的產業與內容變化〉，葉月瑜，2010，《當代電影》，4，頁 131-136。

相較於香港電影產業的衰退，中國的電影產業隨著 1984 年的《關於經濟體制改革的決定》將原先作為政令宣導的電影產業定位為營利企業、1993 年廣電部啟動的中國電影機制改革的 3 號檔放寬限制等一連串政策的鬆綁與加入 WTO 後市場的開放（尹鴻、何美，2009），而使市場逐漸蓬勃發展。在電影生產數量上，自 2004 年突破原有的年平均 100 部到 200 部後，到了 2010 年已突破 500 部（滕淑芬，2009；馬海燕，2011 年 7 月 17 號），而票房收入更從 2003 年的 10 億人民幣，以每年增加 5-6 億元人民幣的速度，增加到 101.72 億元（滕淑芬，2009；崔金閣，2011 年 5 月 9 號），顯示出中國電影市場的方興未艾與開發潛力。

自 2003 年香港與中國簽訂 CEPA 後，香港電影得以透過中港合拍的方式，在符合條文規定下以國產電影的身分無限制的輸入中國市場（香港特別行政區政府工業貿易署，2011），成為香港電影產業龐大而亟待開發的新市場，因而中港

合拍片在 2004 年 CEPA 條約正式生效後，合拍片的數量相較於 2003 年的 26 部而增加到 32 部，此後儘管數量些微起伏，但除了 2005 年數量下降到 20 部以外，產量均維持在 23 部以上。自 2006 年起，合拍片數量更逐年上漲至 2010 年的高峰 30 部。同時，隨著香港電影整體產量仍持續下滑，港產片總和自 2003 年的 75 部下滑至 2010 年的 54 部，相對而言，合拍片佔整體香港電影的比例隨著 2004 年後，每年平均約 26 部的數量而逐漸提高；自 CEPA 實施前一年 2003 年的 34.7%，增加至隔年 CEPA 簽訂後的 53.3% 後，儘管 2005 年下滑到 41.7%，但整體而言仍不斷上升，2009 年合拍片佔香港電影的比例首度突破 55% 而到達 56.9%。顯現香港電影產業在數量比例上，正逐漸從純港片移往中港合拍片作為主要的出產片種（如表三）。

表三：2003~2010 歷年合拍片佔香港電影總生產數量比例表

年份	合拍片 (總數量) (部)	純港片 (總數量) (部)	總和 (部)	合拍片佔 港片比例
2003	26	49	75	34.7%
2004	32	28	60	53.3%
2005	20	28	48	41.7%
2006	23	24	47	48.9%
2007	23	25	48	47.9%
2008	29	24	53	54.7%
2009	29	22	51	56.9%
2010	30	24	54	55.6%

資料來源：整合謝曉、陳弋弋（2005 年 1 月 21 號）；代迪（2010）；阿木（2011 年）；香港影視娛樂網。

（二）、合拍片風潮下製片預算的增加

隨著 CEPA 的簽訂，中國為香港電影產業打開龐大且正待開發的肥沃市場，使原先看似逐漸衰退的香港電影重新發現「救市」的新綠洲，特別在中國、香港兩地資金與電影從業人員的密切交流結合下，以生產合拍片搶占中國票房市場的

策略，看似理所應然，但也正由於投資人亟欲營利的心態，使得製片方採用堆砌明星、增添華麗特效與重金禮聘幕後工作人員的方式，來確定電影規模的龐大，更屆此以「大片」或「鉅片」來吸引觀眾，確保投資回收的穩定(余姝、初穎宇，2011年5月3號；曾家新，2010年4月19號)，同時也由於中港合拍片必須與好萊塢鉅片競爭(王昊文、李康圖，2010年4月26號)，因此亦勢必增加預算。

因而香港電影在合拍片的生產過程中，一方面藉由 CEPA 條款的幫助，使得合拍片具有無數量限制輸入中國市場的可能，另一方面則在製片與投資方透過不斷生產「大片」，藉此促使觀眾買票到戲院觀賞電影的策略下(滕淑芬，2009)，不斷的翻高原有的製片預算，進而能年年推出更大的鉅片吸引觀眾。自 CEPA 簽訂後，香港電影在合拍片項目上的製片預算便開始不斷升高，透過佔有 2010 年中國電影總票房約 18.6% 的中國國產電影票房前十名的中港合拍片來看(如表四)，從 2003 年平均預算 4353 萬港幣開始，到了 2010 年在中國國產電影票房前十名的中港合拍片，平均預算已逾 14773 萬港幣，接近提高三倍。受到《赤壁》龐大製作費的影響，2008 年前十名合拍片的平均預算，更增加至歷史新高的 21043 萬港幣，顯示出香港合拍片有不斷提高製片預算的趨勢(如表五)。

表四：不同片種電影各佔中國市場比例

	進口分帳片 ³	批片 ⁴	國產影片	票房前十名國產片	前十名之中的中港合拍片
實際票房 (2010 年度總票房為 101.72 億/人民幣)	37.6 億	6.1 億	58 億	25.7 億	7.5 億
佔市場比例	37%	6%	57%	25.2%	7.3%

資料來源：整合王一(2010)；戎鈺(2011年1月13號)；Three Yip Man biopics to commence filming soon(2009)；《IMDB》。

³進口分帳片，指中國片商必須與外國片商依比例分取票房收益的進口片，通常為好萊塢鉅片(北京日報，2011年8月30號)。

⁴批片，指中國片商買斷版權，自負盈虧的電影，片種與片源均多元，一次大批買進(北京日報，2011年8月30號)。

表五：2003~2010 國產電影票房前十名的中港合拍片製片預算與平均

年份	合拍電影	預算	票房排名
2003	無間道 3 終極無間	7000 萬港幣	2
	天地英雄	7764 萬港幣	3
	周漁的火車	不詳	4
	老鼠愛上貓	不詳	5
	雙雄	3000 萬港幣	6
	百年好合	2000 萬港幣	9
	美麗任務	2000 萬港幣	10
平均		4353 萬港幣	
2004	十面埋伏	9383 萬港幣	1
	功夫	15550 萬港幣	2
	天下無賊	122 萬港幣	3
	新員警故事	8000 萬港幣	4
	2046	9330 萬港幣	5
	千機變 2 花都大戰	8000 萬港幣	8
	龍鳳鬥	4000 萬港幣	9
平均		7769 萬港幣	
2005	無極	6000 萬港幣	1
	神話	11630 萬港幣	2
	七劍	14000 萬港幣	3
	頭文字 D	9304 萬港幣	4
	如果•愛	32000 萬港幣	6
	情癡大聖	10000 萬港幣	8
	三岔口	不詳	10
平均		12922 萬港幣	
2006	滿城盡帶黃金甲	9332 萬港幣	1
	夜宴	11665 萬港幣	2
	霍元甲	28773 萬港幣	3
	寶貝計畫	13065 萬港幣	4
	墨攻	12442 萬港幣	5
	傷城	6221 萬港幣	6
	龍虎門	2888 萬港幣	7
平均		12055 萬港幣	

2007	投名狀	31207 萬港幣	1
	集結號	12483 萬港幣	3
	門徒	3510 萬港幣	4
	滿城盡戴黃金甲	35108 萬港幣	5
	傷城	6241 萬港幣	6
	導火線	6241 萬港幣	7
	男兒本色	100 萬港幣	9
平均		13556 萬港幣	
2008	赤壁（上）	62596 萬港幣	1
	畫皮	7749 萬港幣	2
	長江七號	15499 萬港幣	4
	大灌籃	7750 萬港幣	8
	梅蘭芳	11624 萬港幣	10
平均		21043 萬港幣	
2009	建國大業	900 萬港幣	1
	赤壁（下）	62038 萬港幣	2
	十月圍城	17836 萬港幣	5
	南京！南京！	9306 萬港幣	6
	遊龍戲鳳	4500 萬港幣	7
	大內密探零零狗	4653 萬港幣	9
平均		16539 萬港幣	
2010	唐山大地震	19455 萬港幣	1
	讓子彈飛	14008 萬港幣	2
	通天神探狄仁傑	10117 萬港幣	3
	葉問 2	10041 萬港幣	4
	大兵小將	19455 萬港幣	7
	錦衣衛	15564 萬港幣	10
平均		14773 萬港幣	

資料來源：整合自鐘寶賢（2007）；華西都市報（2005年1月6號）；新浪娛樂（2005年12月30日）；新浪娛樂（2007年12月22號）；香港影視娛樂網；戎鈺（2011年1月13號）；大紀元（2003年6月5號）；王岩（2003年6月29號）；Twins effect II: Blade of the rose(n.d.)；新華網（2004），〈龍鳳鬥〉（2004年10月12號）；〈七劍〉（無日期）；《A Chinese tall story - A HK\$ 100 million (US\$ 12.6 million) production featuring far-flung and exotic locations》（2006）；《Dragon tiger gate : Long hu men》（n.d.）；曾家新（2007年7月7號）；星島環球網（2010

年 2 月 24 號)；Min Lee(2009)；《濠江遇上 億萬星光下劉德華舒淇點燃愛火星夢奇緣真情上映》(2008 年 7 月 31 號)；《零零狗大投資高票房 見證中國影市大發展》(2009)；Three Yip Man biopics to commence filming soon(2009)；〈金牌製作人〉(2011 年 6 月 27 號)；何永寧 (2010 年 1 月 24 號)；洪寶山 (2010)；《IMDB》。

隨著製作費用的持續上升與中港合拍片不斷保有中國國產電影票房的領先地位，可發現中國電影市場的主要票房為「大片」所佔據，投資者一方面利用明星與製作來吸引觀眾，進而保障投資電影能獲利，二方面卻又受到明星高價的費用而感到壓力（袁蕾，2005 年 1 月 25 號）。如同香港導演陳可辛在拍攝《如果愛》時，找來不同地區的海內外明星一起合作，因而整體成本暴增至 3 億港幣。而相同的吳宇森在拍攝《赤壁》的時候，由於有來自亞洲各國的巨星參與演出，因此預算更達到 62596 萬港幣的高峰。相較於 1990 年代中期，港產電影平均 900 萬到 1000 萬，甚至鉅片最高可能達到 5000 萬的製片水準而言，現今的香港電影製作費用有倍增的趨勢(Bordwell, 2000)，顯示中港合拍片的目標與目的是與好萊塢競爭中國市場。

(三)、港中票房

在中港合拍片的數量逐年增加，而使合拍片在香港電影的片種比例上超越純港片之下，中港合拍片在香港本地票房上亦逐年增加，自 2004 年 CEPA 正式生效後的 0.5 億(港幣)增加至 2010 年的 2 億。同時，隨著純港產片票房的票房從 2004 年 3.8 億(港幣)減少到 2010 年的 1 億，中港合拍片在整體港產片的票房比例則從 2003 年簽訂之前的 7%，快速上升到 2010 年的 67%，顯示純港產片在票房上的萎縮，以及合拍片在票房比例上快速佔有絕對多數的現象（如表六）。

表六：2003～2010 中港合拍片和純港產片票房比例

年份	中港合拍片票房 (香港)	純港產片票房 (香港)	港產片 總票房 (香港)	中港合拍片票房 (香港)比例
2003	0.3 億港幣	3.9 億港幣	4.2 億港幣	7%
2004	0.5 億港幣	3.6 億港幣	4.1 億港幣	12%
2005	0.4 億港幣	2.4 億港幣	2.9 億港幣	14%
2006	0.5 億港幣	1.7 億港幣	2.3 億港幣	29%
2007	0.2 億港幣	1.8 億港幣	2.1 億港幣	11%
2008	1.7 億港幣	0.8 億港幣	2.5 億港幣	68%
2009	1.2 億港幣	1.1 億港幣	2.3 億港幣	52%
2010	2 億港幣	1 億港幣	3 億港幣	67%

資料來源：整合葉月瑜（2010）；阿木（2011）

在 CEPA 簽訂後，香港電影產業除了在本地票房的比重逐漸從純港產片轉移到中港合拍片以外，隨著中國電影市場的蓬勃發展，以及中國政府在確立以合拍片作為主要產業發展策略的配合下，中港合拍片在中國的票房亦隨著中國電影市場整體票房的不斷上漲而逐年攀高（滕淑芬，2009）。自 2004 年票房 5.4 億（港幣）較前一年增加逾 3.2 億開始，每年均不斷提高中港合拍片的中國票房記錄，到了 2010 年已達到 49.8 億的規模。然而，對比起中港合拍片在中國的票房屢創新高，合拍片在香港本地的票房則維持在 0.9 億（港幣）左右，因此在中港合拍片的香港票房與中國票房相比，香港票房所佔合拍片票房總和的比重逐漸下滑，從 2004 年香港佔有 14% 的總收益，到 2010 年已下滑至 4%。顯示對於香港電影的主要票房來源而言，香港本地的票房收益比重日趨減少（如表七）。同時透過數據分析可以發現，儘管香港電影產業將重心轉向發展中港合拍片並獲得龐大利益，然而並未能回饋到香港電影產業本身，而是只提昇了中國電影產業與市場的發展，香港電影在數量與票房的持續下降，反映出香港電影產業的適應市場特質，已失去以往透過產業策略的調整而滋養產業發展的能力。

表七：2003~2010 中港合拍片票房比例

年份	中港合拍片票房 (香港)	中港合拍片票房 (中國)	中港合拍片總 票房	中港合拍片票房 (香港) 佔中港合拍片總票房比 例
2003	0.3 億港幣	1.9 億港幣	2.2 億港幣	14%
2004	0.5 億港幣	4.9 億港幣	5.4 億港幣	9%
2005	0.4 億港幣	5.6 億港幣	6 億港幣	7%
2006	0.5 億港幣	8.1 億港幣	8.6 億港幣	6%
2007	0.2 億港幣	9.2 億港幣	9.4 億港幣	2%
2008	1.7 億港幣	22.9 億港幣	24.6 億港幣	7%
2009	1.2 億港幣	26.8 億港幣	28 億港幣	4%
2010	2 億港幣	47.8 億港幣	49.8 億港幣	4%

資料來源：整合自汪方華（2008年8月4號）；代迪（2010）；列孚（2011）

二、外埠市場的重視

如前章所述，香港電影產業相當依賴海外市場。若從港產片在本地與海外市場的收入來比較，可發現 1991 到 1995 年之間，港產片及相關版權的海外市場收入，均超過港產片在本地市場的總票房，更能維持在 10 億港幣以上的票房（如表八）。而以港產片在海外、本地市場收入佔生產總額比例來看，則可發現 1995 年之前，港產片在海外市場的票房與版權營收，可佔有 20% 以上的生產總額比例，超過港產片在本地市場的總票房，直到 1996 年後港產片在本地市場的票房才超過港產片在海外市場收益，但海外市場收益直到 1998 年仍佔電影業的生產總額達 5.8%，約為本地市場票房的 59%，對產業而言仍是重要的支持來源（如表九）。

表八：1991~2000 港產片海內外市場票房比對

年份	港產片在海外市場收入(億／港幣)	港產片在本地市場總票房(億／港幣)
1991	14.91	10.38
1992	18.60	12.40
1993	16.99	11.46
1994	14.35	9.74
1995	11.64	7.85
1996	4.35	6.86
1997	3.29	5.46
1998	2.52	4.24
1999	N.A.	3.46
2000	N.A.	N.A.

資料來源：取自香港特別行政區政府統計處（2001）；陳清偉（2000）。

表九：1991~2000 港產片海內外市場票房佔生產總額比例

年份	港產片在海外市場收益 佔生產總額比例	港產片在本地市場總票房 佔生產總額比例
1991	38.3%	26.6%
1992	41.5%	27.6%
1993	32.1%	21.6%
1994	23.0%	15.6%
1995	24.0%	16.2%
1996	8.8%	13.9%
1997	6.8%	11.3%
1998	5.8%	9.8%
1999	N.A.	8.1%
2000	N.A.	N.A.

資料來源：整理自香港特別行政區政府統計處（2001）；陳清偉（2000）。

自 2001 年開始，以錄影帶、DVD 與其他光碟等形式在海外市場獲得收益的港產電影產品，儘管包涵範圍略有變更（政府統計處，2008；政府統計處，2011），但總體而言海外市場收益仍不斷下降（如表十）。若以收益佔電影業生產總值比例來看，可以發現港產電影產品在海外市場收益占生產總值的比例，自 2001 年 15.4% 開始下滑，到了 2006 年已降至 4.65%，在涵蓋範圍變更後，2007 年仍自

3.51% 跌落至 2010 的 1.25%，顯示原有的海外市場收益占生產總值的數量越來越小。相對而言中港合拍片(中國市場)自 CEPA 簽訂的 2003 年，佔電影業生產總值比例僅達 3.7% 開始逐年不斷攀升，到了 2009 年中國市場的中港合拍片票房，已能佔有生產總值的 51.5%。顯示外埠市場相對於香港本地市場而言，仍然對香港電影產業具有重要的影響，但中港合拍片(中國市場)已成為收益最豐的外埠市場，遠遠超過其他國家或地區（如表十一）。顯示中國市場已成為香港電影產業最重要而必須依賴的外埠市場，（陳山、柳迪善，2007；周星、趙靜，2007；趙小青，2007）。

表十：2001~2010 港產電影產品在海外市場收益

年份	港產電影產品在海外市場收益 (錄影帶、DVD 與其他光碟) (億／港幣)
2001	7.82
2002	5.82
2003	4.37
2004	3.32
2005	2.82
2006	4.65
2007	3.51*
2008	3.01
2009	2.04
2010	1.25**

資料來源：整理自香港特別行政區政府統計處（2002-2011）

表十一：2001~2010 港產電影產品在海外市場收益

年份	港產電影產品 在海外市場收益 佔電影業生產總值比例	中港合拍片(中國市場) 佔電影業生產總值比例	生產總值
2001	15.4%	N.A.	50.91
2002	11.8%	N.A.	49.26
2003	8.5%	3.7%	51.61
2004	6.9%	10.2%	47.89
2005	6.2%	12.3%	45.62

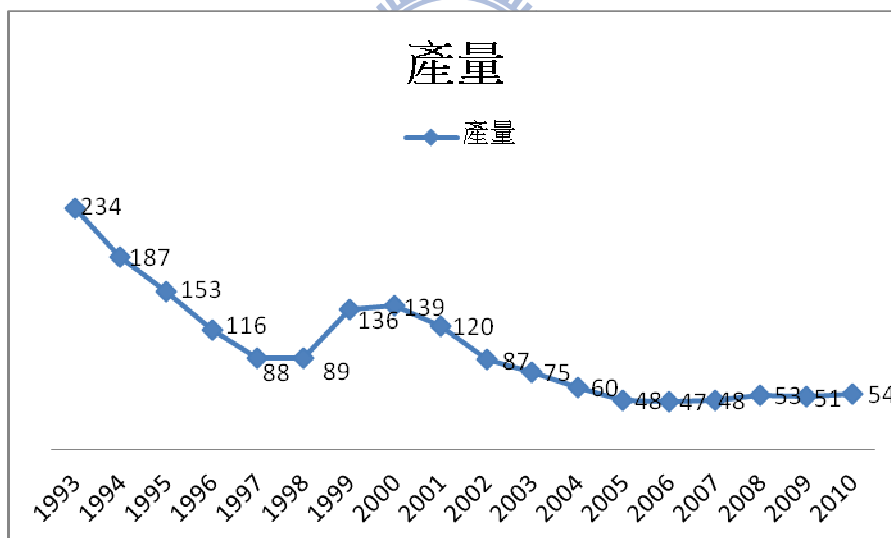
2006	7.8%	13.6%	59.63
2007	5.8%*	15.2%	60.48
2008	4.2%	31.8%	72.09
2009	3.9%	51.5%	52.06
2010	N.A. **	N.A.	N.A.

資料來源：整理自香港特別行政區政府統計處（2002-2011）；汪方華（2008年8月4號）；代迪（2010）。

貳、類型電影的成熟

香港電影產業自 1993 年達到巔峰的 242 部開始，產量不斷下降，至 1997 年以降至 100 部以下，而後略微回升至 2000 年的 139 部，此後產量又再度下滑，2005 年迄今，平均年產量約為 50 部（見圖一）。

圖一：1993~2010 香港電影產量



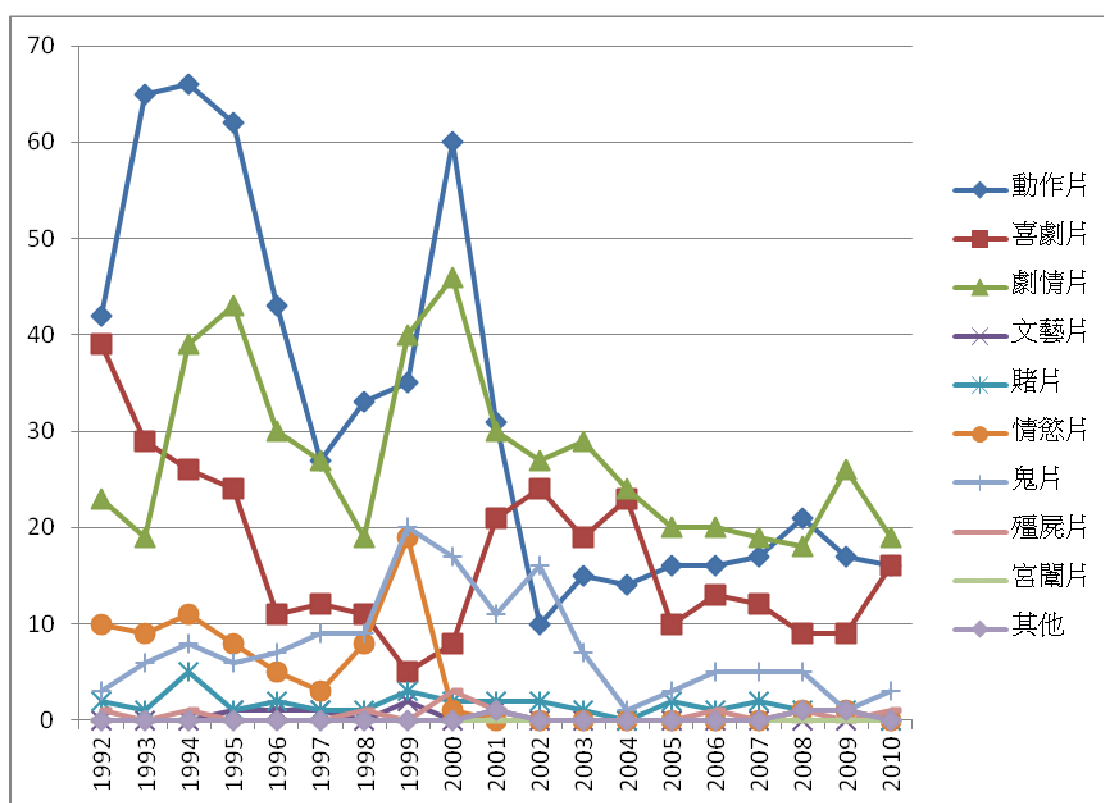
資料來源：摘自〈一個市場化視角的分析：後回歸時期香港電影的產業與內容變化〉，葉月瑜，2010，《當代電影》，4，頁 131-136。

其中香港的不同類型電影比例，亦逐年有所變動，若整理出陳清偉（2000）提及的香港電影主要類型：動作片、喜劇片、劇情片⁵、文藝片、賭片、情慾片、

⁵ 陳清偉（2000）以「戲劇片」指稱動作片、喜劇片以外的香港電影第三大主流片種，與文藝片相比而言，「戲劇片」更為市場所接受，為避免混淆，在此以「劇情片」稱呼。

鬼片、殭屍片、宮闈片，則可發現從曾上映的香港電影中，主要片種以動作片、喜劇片、劇情片為主（如圖二），每年平均合計佔有 85% 以上的產量；其次則是由賭片、情慾片、鬼片佔有年平均合計 13% 左右的產量；而文藝片、殭屍片與其他類型則約佔有 1% 左右的產量（如表十二）。顯示香港電影儘管受到產量與政策的影響，然而電影產業的主要類型趨勢仍然沒有改變，同時亦維持一定程度的多元題材，甚至是市場上較沉寂的片種。

圖二：1993~2010 香港上映電影主要類型產量變化



資料來源：整理自《香港電影網》、《IMDB》、《香港影庫》、《中文電影資料庫》、《中國影視資料館》。

表十二：1993~2010 香港上映電影類型產量比例

年度	動作片(部)	比例	喜劇片(部)	比例	劇情片(部)	比例	比例總和
1992	42	35%	39	33%	23	19%	87%
1993	65	50%	29	23%	19	15%	88%
1994	66	42%	26	17%	39	25%	84%
1995	62	43%	24	17%	43	30%	89%
1996	43	43%	11	11%	30	30%	85%
1997	27	34%	12	15%	27	34%	83%
1998	33	40%	11	13%	19	23%	77%
1999	35	28%	5	4%	40	32%	65%
2000	60	44%	8	6%	46	34%	83%
2001	31	32%	21	21%	30	31%	84%
2002	10	13%	24	30%	27	34%	77%
2003	15	21%	19	27%	29	41%	89%
2004	14	23%	23	37%	24	39%	98%
2005	16	31%	10	20%	20	39%	90%
2006	16	29%	13	23%	20	36%	88%
2007	17	31%	12	22%	19	35%	87%
2008	21	37%	9	16%	18	32%	84%
2009	17	30%	9	16%	26	46%	93%
2010	16	29%	16	29%	19	35%	93%
平均							85%

年度	動作片(部)	比例	喜劇片(部)	比例	劇情片(部)	比例	比例總和
1992	2	2%	10	8%	3	3%	13%
1993	1	1%	9	7%	6	5%	13%
1994	5	3%	11	7%	8	5%	15%
1995	1	1%	8	6%	6	4%	10%
1996	2	2%	5	5%	7	7%	14%
1997	1	1%	3	4%	9	11%	16%
1998	1	1%	8	10%	9	11%	22%
1999	3	2%	19	15%	20	16%	34%
2000	2	2%	1	1%	17	12%	15%
2001	2	2%	0	0%	11	11%	13%
2002	2	3%	0	0%	16	20%	23%
2003	1	1%	0	0%	7	10%	11%
2004	0	0%	0	0%	1	2%	2%

2005	2	4%	0	0%	3	6%	10%
2006	1	2%	0	0%	5	9%	11%
2007	2	4%	0	0%	5	9%	12%
2008	1	2%	1	2%	5	9%	12%
2009	1	2%	1	2%	1	2%	5%
2010	0	0%	0	0%	3	6%	6%
平均							13.53%

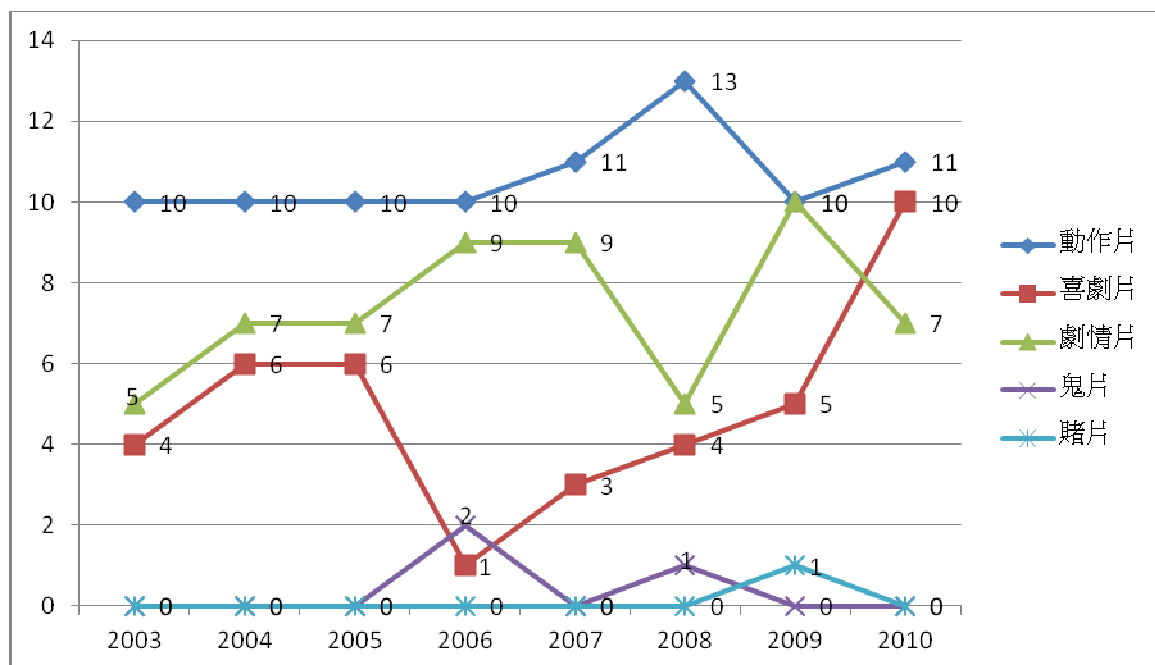
年度	動作片(部)	比例	喜劇片(部)	比例	劇情片(部)	比例	比例總和
1992	0	0%	1	1%	0	0%	1%
1993	0	0%	0	0%	0	0%	0%
1994	0	0%	1	1%	0	0%	1%
1995	1	1%	0	0%	0	0%	1%
1996	1	1%	0	0%	0	0%	1%
1997	1	1%	0	0%	0	0%	1%
1998	0	0%	1	1%	0	0%	1%
1999	2	2%	0	0%	0	0%	2%
2000	0	0%	3	2%	0	0%	2%
2001	1	1%	1	1%	1	1%	3%
2002	0	0%	0	0%	0	0%	0%
2003	0	0%	0	0%	0	0%	0%
2004	0	0%	0	0%	0	0%	0%
2005	0	0%	0	0%	0	0%	0%
2006	0	0%	1	2%	0	0%	2%
2007	0	0%	0	0%	0	0%	0%
2008	0	0%	1	2%	1	1%	4%
2009	0	0%	0	0%	1	1%	2%
2010	0	0%	1	2%	0	0%	2%
平均							1%

資料來源：整理自《香港電影網》、《IMDB》、《香港影庫》、《中文電影資料庫》、《中國影視資料館》。

然而若從已上映的中港合拍片類型來分析，則可發現電影類型均集中在動作片、喜劇片、劇情片、鬼片與賭片五種類型（如圖三），特別是動作片、喜劇片與劇情片，每年平均合計佔有 97% 以上的產量比例，而鬼片與賭片的每年平均產

量則僅僅佔比例的 2.15%左右（如表十三）；這顯示中港合拍片與整體香港電影相比，其電影類型分佈更為集中。

圖三：2003~2010 已上映中港合拍片類型數量變化



資料來源：整理自《香港電影網》、《IMDB》、《香港影庫》、《中文電影資料庫》、《中國影視資料館》。

表十三：2003~2010 已上映中港合拍片類型比例

	動作片	喜劇片	劇情片	比例總和
2003	52.60%	21.10%	26.30%	100.00%
2004	43.50%	26.10%	30.40%	100.00%
2005	43.50%	26.10%	30.40%	100.00%
2006	45.50%	4.50%	40.90%	90.90%
2007	47.80%	13.00%	39.10%	99.90%
2008	56.50%	17.40%	21.70%	95.60%
2009	38.50%	19.20%	38.50%	96.20%
2010	39.30%	35.70%	25.00%	100.00%
平均				97.83%

	鬼片	賭片	比例總和
2003	0.00%	0.00%	0.00%
2004	0.00%	0.00%	0.00%

2005	0.00%	0.00%	0.00%
2006	9.10%	0.00%	9.10%
2007	0.00%	0.00%	0.00%
2008	4.30%	0.00%	4.30%
2009	0.00%	3.80%	3.80%
2010	0.00%	0.00%	0.00%
平均			2.15%

資料來源：整理自《香港電影網》、《IMDB》、《香港影庫》、《中文電影資料庫》、《中國影視資料館》。

參、多元吸納其他產業元素

Bordwell(2000)認為香港電影的發展同時借用了外國的電影技術，包含手法與科技，也在內容上使用外國電影的元素，進而與原有的製作方式結合，成為新的規則或類型而繼續累積在創作上。透過內容與類型分析，可以發現在內容上，香港電影結合外埠市場特質，如作為合拍片的《醒獅》一方面具有香港電影動作片的特色，另一方面則吸收中國影片具濃厚文化內涵的特色(周星，趙靜，2007)。而在劇情或元素上，則有《神探》中，融合西片元素，將過去的傳統警匪片轉化為具有心理分析層面的新面向；《保持通話》的劇情與好萊塢的《玩命手機》有雷同之處，但本土化並加入更多不同的幽默或懸疑情節(許樂，2009)；《夫妻殺手》以《史密斯夫婦》作為創意來源，同樣設定夫妻作為殺手(新唐人電視，2011年7月29號)、《通天神探狄仁傑》以美國電視影集《CSI 犯罪現場》式分析刑案元素作為改編傳統小說與古裝武俠片的創意來源(盧怡秀，2010年9月23號)；以及《竊聽風暴》反轉德國片《竊聽風雲》竊聽者最後良心發現的結局(鄭政恆，2010)。

而在技術上，則有《全球熱戀》將過去好萊塢科幻片中出現的太空無重力狀態，運用在電影之中(如圖四)，透過打造太空艙與太空場景，營造出失重狀態(新浪娛樂，2011年8月8號)；《3D 肉蒲團》以現今好萊塢流行的3D技術拍攝情色電影(曹健，2011年8月25號)，以及香港電影運用3D技術拍攝過去的

經典電影（蘋果日報，2011年5月6號）。

圖四：全球熱戀



透過內容與技術分析，可以發現香港電影在 2003 年簽訂 CEPA 之後，在內容與技術上仍然能吸取外國新元素，透過國外熱門的橋段與故事來重新轉化使用在香港電影內（蒲峰，2007；朱家昆，2008）。然而比較 Bordwell(2000)認為香港電影吸收外來元素之後能更新舊有類型的特質，可以發現吸收新元素的類型電影，雖然創新舊有類型但仍無法為類型開拓整體的發展方向（許樂，2009），僅僅是在大致類似的類型中有些微的更動或創意，使得作品變化少（湯禎兆，2007），因此被認為「溫故」（使用舊有類型片呈現手法、內容）之餘沒有太多「知新」（題材、創意）（翁子光，2010）。同時，生產數量減少，亦影響新進導演無法透過大量生產來培養風格的成熟，因此創意可能反而陷入既非商業電影亦非另類電影的尷尬（彭麗君，2010），或即使能吸收中國渴望的國族情懷、道德觀、政治性隱喻等（劉輝，2010）。但中國與香港兩地市場的需求與觀眾興趣不完全一致，同時一些中港合拍片由於試圖迎合中國市場的需求，而使評論者認為藝術品質下滑（尹鴻、何美，2009）。

第四節 本章小結

透過本章對於香港電影產業的分析，研究發現 Bordwell(2000)所提出的香港電影產業特質在 CEPA 條約簽訂後，受到與中國市場的緊密結合而受到影響。在「香港電影產業的適應市場特質」特質上，由於香港電影在中國市場的龐大票房獲利比重遠超過本地市場，因而中港合拍片逐漸取代純港片而作為香港電影產業的主要出產片種，並在搶占中國市場的目的下，不斷增加製片預算試圖以「鉅片」獲利，過去對於外埠市場的重視也在海外市場收益的衰退下，轉向並依賴中國市場、在「類型電影的成熟」特質上，則可發現香港電影仍然維持過去以動作片、喜劇片、劇情片作為主要出產類型，並維持其他非商業主流電影類型的趨勢，然而中港合拍片卻更為集中在特定類型，最後，在「多元吸納其他產業元素」特質上，研究發現香港電影與中國市場緊密結合後，在創意上仍然能夠不斷吸取新元素翻新內容與技術，然而卻無法為產業開創出新的類型發展方向，同時生產數量減少也影響新進導演的風格成熟。

不過，本章的討論仍侷限在生產層次上，下一章將以三個案例，來探討CEPA之後，中港合拍片的文本，究竟與過去的港片特徵相較有何變化或異同。

第四章 案例文本分析

本章將透過選定電影作為文本分析範例，並透過第二節歸納出來的「香港電影固有的內涵特質」來進行分析，在第一節「電影文本簡介」中，本研究將說明選定的範圍、目標與目的，而第二節「豐富的城市意象」中，透過具體指涉的地理位置、豐富的在地歷史、文化與地理線索、角色與在地具體景觀的密切互動、環境描繪人物性格與處境地理環境暗示事件背後意義等五個項目來仔細瞭解電影中城市與角色的互動關係，第三節「反映在地語言與城市文化的價值」上，則以強烈粵語文化與認同、積極與本地市民文化對話喜劇色彩與屬於地方文化色彩強烈的無厘頭作為分析細項，研究過去香港電影中的本地與粵語文化是否消逝，最後第四節「對片中明星與演員的熟悉」，則是以頻繁的出演電影作品、演員的演出方式、角色以及相關題材與過去作品類似的角色性格、採用相關故事題材的類型演員、挪用個人成就與特質與演員的產出方式(來自香港文化)等五個方向來分析，同時每節分析最後均以小結敘述發現。



第一節 電影文本簡介

本章選擇香港在 2004 年簽訂 CEPA 條款前拍攝的舊版本，與之後拍攝的續集電影或類似題材作為比較文本，透過 CEPA 作為香港電影產業目標市場轉移往中國的分界點，本研究試圖找出香港電影是否在目標市場轉移往中國後，喪失原有的香港風味。因而透過 Bordwell(2000)整理出來香港電影文本中具有《豐富的城市意象》、《反映在地語言與城市文化的價值》、《熟悉的明星》等三項特質，分別以《金錢帝國》與《五億探長雷洛傳》做為《豐富的城市意象》的分析樣本、《家有囍事》與《家有囍事 2009》做為《反映在地語言與城市文化的價值》的分析樣本、《唐伯虎點秋香》與《唐伯虎點秋香 2 之四大才子》做為《熟悉的明星》的分析樣本（如表十四）。

表十四：電影文本簡介

電影	年份	劇情
五億探長雷洛傳	1991	來自中國的移民雷洛，由於貧困與理想而投生警界，在普遍貪汙腐敗的生態中，雷洛由於堅持清廉而與其他同僚格格不入，然而探長陳統卻欣賞雷洛耿直的性格而多加提拔。在擢升為便衣刑警後，雷洛因得罪另一名具有權勢的探長顏同而成為其眼中釘，更將其貶去偏遠地區，然而雷洛卻認識了白月嫦而得到岳父的資助，進而一步步登上權力的高峰，甚至改變並統治整個香港社會的地下利益分配結構。
金錢帝國	2009	在英國統治香港的時代中，曾經有過一段貪汙腐敗的時期，特別是員警更是掌管社會的各種利益分配並與黑道掛勾，其中華人總探長徐樂功則有如這個貪汙帝國的首領。徐樂功手下的刑警火麒麟為了找人頂罪而抓了大學生韓志邦(方力申飾)，更對其刑求逼供，直到替 Lak 哥收租的心腹「豬油仔」幫忙得以釋放，使韓志邦深惡痛絕於警界的貪汙。陳細九(陳奕迅飾)是徐樂功手下的探長，由於聽話、足球踢的好，並替其他探長收留情婦為老婆而得到徐樂功的欣賞，女毒梟玫瑰(劉洋飾)刻意親近陳細九以便在事業上獲得成功，然而真心對待陳細九的只有老四(第四個老婆)。由於徐樂功與火麒麟的老婆「上海婆」在宴會上相遇並暗中私通，而不知情的火麒麟撞破後誤打徐樂功，因而被調守水塘，然而廉政公署成立後，在嚴國樑(林保怡飾)的帶領下委靡不振的火麒麟與有志難伸的韓志邦，正好成為瓦解貪汙帝國的最有力生力軍。
家有囍事	1992	擁有家庭與事業的大哥常滿，對於不修邊幅的老婆程大嫂感到不滿，因而與情婦 Sheila 勾搭，在一次酒醉歸家後曝光。二哥常騷是一名較陰柔的男子，經常和性格陽剛的表姑媽梁無雙鬥嘴。而常歡是一名電台主持人，僅僅注重與女性的肉體關係卻不瞭解真愛，直到聽眾荷李玉的出現，讓常歡激起鬥志而不斷追求。
家有囍事 2009	2009	由於家中信奉「長女未嫁，弟妹不能嫁娶，否則多災多難」的家規，因此弟弟余寶戀情總是

		失敗，為了脫離苦海，余寶聘請愛情治療師曹迪克讓信奉單身主義的姊姊余珠重新燃起對愛情的渴望。
唐伯虎點秋香	1993	為追求夢中情人秋香，才子唐伯虎自願隱姓埋名賣身到華府，然而一方面有母親昔日情敵的華夫人等待復仇，另一方面準備謀反的寧王又準備大鬧華府，為了保護秋香，唐伯虎與寧王手下文武大將決鬥，最後贏得美人芳心。
唐伯虎點秋香 2 之四大才子	2010	唐伯虎練得一身好武藝，卻與死黨鬼混，被稱為江南四大損友，在忍不住動手打架後，為了修身養性，被母親騙上清風寺，唐伯虎懷著疑惑的心情，發現這個寺古古怪怪，最後遇到一生的最愛倩倩。

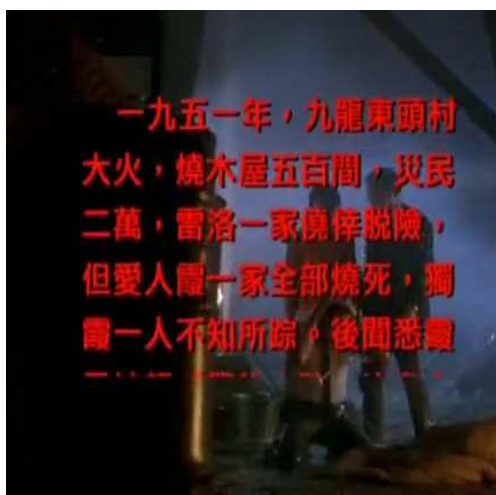
資料來源：《維基百科》、《開眼電影網》

第二節 豐富的城市意象

壹、具體指涉的地理位置

敘述在 1960 年代香港所發生的《五億探長雷洛傳》故事，在電影中出現許多具體指涉的地理位置，令觀眾能夠明確瞭解在劇情中出現或者角色隨口提到的地點與場景，位於現實城市何處。比如劇中以旁白與字幕的方式，敘述主角雷洛（劉德華飾）剛開始居住的舊式聚落是為「九龍東頭邨」（如圖五），在現實生活中，九龍位於香港本島中心，而東頭邨則是在九龍的黃大仙區中的東頭和東美選區，電影透過明確指出地點位於「九龍東頭邨」，使觀眾能夠具體甚至仔細地瞭解雷洛的居住地位於何處。而在雷洛所就職的警察局外，掛著深水埗警署的招牌（如圖六），亦直接指涉位於香港九龍深水埗區的深水埗分區警署（香港警務處，2011），顯示雷洛在成長與謀生的地方都在出身的九龍區，甚至當雷洛擔任軍裝員警在街上巡邏時經過的廟口，也同樣是取景自現實生活中的東華三院文武廟（東華三院，2011）（如圖七）。當劇情描繪雷洛是在黃竹坑的香港員警學院接受訓練時，更接連出現操場、訓練設施、宿舍、辦公室、靶場、體育館等場景（如圖八），明確且不斷加強片中地點的具體性（香港警務處，2011）。

圖五：九龍東頭邨



圖六：深水埗警署



圖七：文武廟



圖八：黃竹坑香港員警學院



同時《五億探長雷洛傳》劇中人物在對話時所提及的地點甚至是建築物，亦在現實生活中能夠找尋其歷史遺址或現今的所在位置，如雷洛與同僚提及的麗池卡登酒店與東昌街、橫龍街等街道，以及員警和黑道談判時所談到的油麻地避風塘，在現實中均有確切的地點相對應，透過具體的地理元素（見表十五），使觀眾得以將故事與現實的香港相互扣連，即使故事聲明純屬虛構。

表十五：《五億探長雷洛傳》具體地名對照

劇中地名或場景	現有名稱	現存地址
香港員警學校	香港員警學院	黃竹坑海洋公園道 18 號
文武廟	東華三院文武廟	上環荷李活道
同樂戲院	開心廣場（改裝）	元朗青山公路 123 號
九龍東頭邨	東頭邨	黃大仙區
麗池卡登酒店	麗斯卡爾頓酒店	柯士甸道西 1 號
深水埗警署	深水埗分區警署	九龍深水埗欽州街 37 號 A
沙頭角警署	沙頭角分區警署	香港沙頭角公路
橫龍街	橫龍街	荃灣區
東昌街	東昌街	大埔區
油麻地避風塘	新油麻地避風塘	香港九龍西海岸
油尖區	併入油尖旺區	油尖旺區南部

資料來源：香港警務處（無日期）；《文武廟》（無日期）；《已拆卸戲院一覽（二）》（無日期）；《九龍黃大仙東頭(一)邨》（無日期）；《香港麗思卡爾頓酒店》（無日期）；《香港特別行政區公交車站點荃灣橫龍街》（無日期）；《香港單車資訊網》（無日期）；區仲德（2011 年 7 月 29 號）；《油尖旺民政事務專員郭黃穎琦太平紳士歡迎辭》（無日期）。

與《五億探長雷洛傳》均以描繪 1960 年代的華人探長控制香港地下利益分配，使員警與黑道共同謀取暴利，以致於最後眾多警員因貪汙而導致遭受通緝或逮捕的類似題材，《金錢帝國》同樣出現了具體的地理位置，指涉現實中香港的地區或建築物。如劇中角色提及蘭桂坊、九龍城區、筲箕灣區、土瓜灣等，而劇中同樣出現現實中的建築物與場景如和記大廈、九龍醫院、三門仔、赤柱監獄（如圖九）等；金紫荊廣場亦出現在片頭與片尾（如表十六）（如圖十）。

圖九：赤柱監獄



圖十：金紫荊廣場



表十六：《金錢帝國》具體地名對照

劇中地名或場景	現有名稱	現存地址
蘭桂坊	蘭桂坊	中西區中環
九龍城區	九龍城區	九龍半島的中間
筲箕灣區	筲箕灣	東區的一部分
土瓜灣	土瓜灣	九龍城區南部
九龍醫院	九龍醫院	九龍何文田亞皆老街
和記大廈	和記大廈	中環夏慤道 10 號
三門仔	三門仔	新界大埔區
赤柱監獄	赤柱監獄	香港赤柱東頭灣道 99 號
金紫荊廣場	金紫荊廣場	香港島灣仔北岸

資料來源：整理民政事務總署（無日期）；康樂及文化事業署香港公共圖書館（無日期）；醫院管理局（無日期）；何記黃埔地產（無日期）；香港特別行政區政府懲教署（無日期）；香港旅遊發展局（無日期）。

貳、豐富的在地歷史、文化與地理線索

《五億探長雷洛傳》除了提及不同的具體地名之外，亦透過角色的對談與場景中出現的周邊元素，指涉與地點相關的歷史、文化與地理線索，提供豐富的在地意象。在地點的歷史線索上，一開始雷洛在香港員警學校的面試中，警員拿取報紙考察雷洛的識讀能力，此時鏡頭停留在報紙上，觀眾可見報紙為創辦於香港

的《華僑日報》，而頭版內容則是提及徐蚌會戰即將爆發（如圖十一），顯示此地為 1948 年前後的香港員警學校，使場景呼應電影旁白指稱雷洛於 1949 年投考警校；而當雷洛升上便衣員警，並帶領警隊於街頭逮捕並平息暴動時，路旁出現巨大的雙十徽牌（如圖十二），而民眾則分別舉著代表中華民國的青天白日滿地紅國旗與中華人民共和國的五星旗，當巨大的青天白日滿地紅旗子升起遭受另一方撕毀而發生衝突，加上字幕打上「九龍大暴動」，儘管電影標示 1957 年與歷史上「雙十暴動」事件發生的 1956 年有誤，但仍描繪出當時九龍地區發生暴動的歷史脈絡與場景狀況（梁炳華，2001）。

圖十一：《華僑日報》



圖十二：九龍大暴動



對地點的文化線索而言，《五億探長雷洛傳》則在場景中透過試圖還原片中年代的場景佈置、人物衣著或特殊景觀來提供城市意象，如透過人潮洶湧、小販眾多的夜市中，出現字花檔（如圖十三）、小吃與算命等攤販，去刻劃出片中文武廟廟口的熱鬧與密切的利益往來、以祭拜貔貅的神位（如圖十四），指涉出香港在地文化中賭坊的信仰、在餐廳使用中式餐桌椅，牆上寫著角色提及的陳皮鴨湯、椒鹽白飯魚等港式菜色（如圖十五），反映餐廳位於香港、餐廳掛著鴻勝孔德光國術會的紅布條，同時有穿著國術服飾或唐裝的男子舞獅，描繪香港的武術文化（如圖十六）。而諸如西式照相館中人物穿著中式婚紗、黑道與探長在某聯

誼會的交誼廳內談判，牆上掛滿舊會員與會中尊長照片（如圖十七）、戲院門口的佈告寫著任劍輝、芳艷芳、白雪仙的粵劇名角的名字（如圖十八），甚至是舊式房屋內特有的籠民（如圖十九），都以在地文化線索具體化香港電影的城市意象，顯示香港混雜的不同文化（陳冠中，2005）。

圖十三：字花檔



圖十四：「貔貅坐陣」神位



圖十五：港式餐館



圖十六：鴻勝孔德光國術會



圖十七：聯誼會交誼廳



圖十八：粵劇名角名字



而在地點的地理線索上，當《五億探長雷洛傳》中雷洛被調職到沙頭角警署時，電影亦透過周圍環繞而青蒼翠綠的小山、空曠的鄉間小路等（如圖二十），來描繪出沙頭角早期位於香港邊界的地理位置（香港地方，2011）。

圖十九：籠民



圖二十：沙頭角



相對於《五億探長雷洛傳》的地點具有豐富的在地歷史、文化與地理線索，《金錢帝國》在地點的在地歷史線索上，透過電視上播粵語劇與英女皇，展現出此時正處於香港並且是英國殖民時代，而片中出现李小龍演出的唐山大兄電影海報（圖二十一），亦暗示此地可能是 1971 年的電影院，而電影中出現的警廉暴動（圖二十二）亦是指 1977 年間員警與廉政公署間的衝突，發生在街頭與廉政公署內。然而絕大部分的在地歷史線索僅模糊地敘述電影中年代約為廉政公署的成

立前後，如同樣出現在《五億探長雷洛傳》與《金錢帝國》的華僑日報，相對於《五億探長雷洛傳》中頭版提及徐蚌會戰即將發生，《金錢帝國》僅提到電影中陳細九打死劫匪的情節（圖二十三），因而並不清楚在醫院看報紙的陳細九（陳奕迅飾）所在地缺乏精確的時空觀念，而金紫荊廣場更是香港回歸中國後才建立。

圖二十一：唐山大兄電影海報

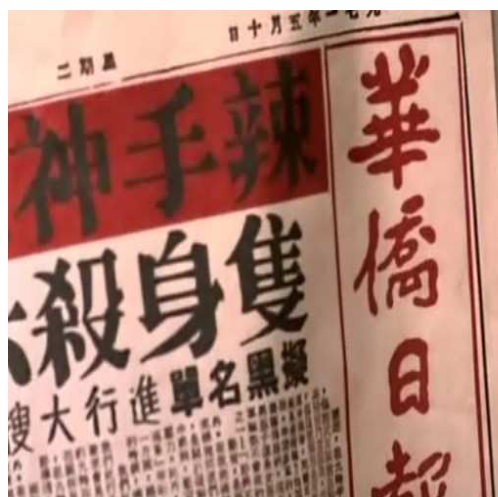


圖二十二：警廉暴動

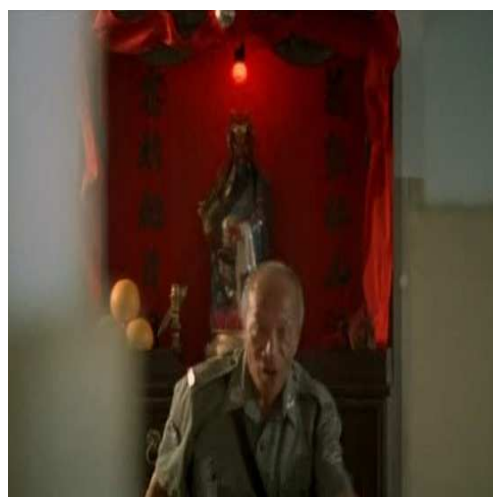


在地點的文化線索上，《金錢帝國》則有油麻地警局設立關公像（圖二十四），反映香港警方的信仰，以及反貪汙部的招牌，反映廉政公署成立之前香港員警的部門，在舞廳時，豬油仔提到粵劇名角梁醒波、新馬仔（新馬師曾）（香港大學美術博物館，2009），同時火麒麟（黃秋生飾）在水塘決心加入廉政公署時，高唱羅文的前程錦繡反映 1976 年的流行歌曲，簡單約略的敘述地點所在時空的流行與在地文化。除此之外，在文化線索中，在地文化觀念十分模糊，相對於《五億探長雷洛傳》提及具體香港文化，《金錢帝國》僅約略勾勒出香港中西合璧的文化樣貌，因而片中有低階廉政公署幹員住的舊式公寓（圖二十五）、窮困大學生住的老舊社區（圖二十六）、中式餐廳，同樣也有黑白電影院、西化的警員俱樂部、更衣室、醫院、網球場、洋房、按摩院，但僅止於此，而不具有更詳細的描繪，在片頭與片尾皆出現的金紫荊廣場，紫荊與廣場本身皆不具有傳統的香港意義，在《五億探長雷洛傳》片中餐廳牆上以大型黑字書寫的港式菜色，在《金錢帝國》的餐廳中成為細小且模糊不易辨讀的紙條（圖二十七），而桌上出現的青島啤酒亦不屬於香港在地特有酒廠出品或具有特別在地線索（圖二十八）。

圖二十三：華僑日報



圖二十四：關公像



圖二十五：舊式公寓



圖二十六：老舊社區



圖二十七：餐廳缺乏清晰的地域線索



圖二十八：青島啤酒



參、角色與在地具體景觀的密切互動

《五億探長雷洛傳》中角色會與在地的具體景觀密切互動，如電影中雷洛與阿霞（邱淑貞飾）去看戲，由於小偷把阿霞的錢包偷走，因此雷洛追趕他們，並在同樂戲院旁蜿蜒高低的小巷弄中追趕（圖二十九），使雷洛必須跳下階梯或者爬上斜坡追逐，或當雷洛調職沙頭角警署時，由於地處邊界周圍多山，因而雷洛亦與好友豬油仔在警署附近的山上運動健行。

《金錢帝國》中儘管也透過與現有具體景觀互動，反映出場景的特質，如火麒麟在廉正公署辦公室中，透過控制冷氣、改造拘留所來利用廉正公署辦公室的原有結構，同時在固守水塘時，嚴國樑（林保怡飾）也與火麒麟在水塘釣魚（圖三十），然而較少強調香港的地域景觀，而是可能普遍存在於各地的室內佈置或地形。

圖二十九：蜿蜒高低的小巷弄



圖三十：水塘釣魚



肆、環境描繪人物性格與處境

《五億探長雷洛傳》透過不同的在地景觀，反映出人物的性格與處境，比如在雷洛早期居住的九龍東頭邨中，透過建築老舊但居民卻彼此互動親密熱絡的屋邨聚落、屋邨內只有簡單的雜貨店與傳統擺設如放在高處的神主牌、中式桌椅等等（圖三十一），使環境勾勒出雷洛的成長背景、個性活潑善良與不富裕的生長

環境，也同樣的反映香港電影的草根性與集體經驗，以及小人物希望能突破困境邁向成功的障礙（朱家昆，2008；洛楓，2002）。而透過人物在不同環境裡的情緒反映與行為，也凸顯出不同角色的個性差異，比如雷洛與陳統（關海山飾）在路邊攤大啖小吃（圖三十二）、在戲院裡專注聆聽粵劇、對脫衣舞廳的艷舞無動於衷，對比其他同僚卻是在酒店花天酒地、一擲千金，反映了劇情中雷洛的自製與樸實。

圖三十一：傳統擺設



圖三十二：路邊攤



藉由在地環境的特質，《五億探長雷洛傳》反映了角色當下的處境，比如雷洛由於不收下衝鋒隊向攤販索取的保護費，使隊友離棄他先走，因而雷洛孤獨地站在十字路口（圖三十三），顯示出個人在大環境中的無助，而被阿霞父親奚落的雷洛獨自一人在樓梯靜坐時，隻影映在樓梯旁的石壁上，對比出過去與邱淑貞相戀時親密的雙人映影（圖三十四、三十五），亦顯得孤單與落寞。

圖三十三：十字路口孤獨的雷洛



圖三十四：影子對比角色境遇(前)



《金錢帝國》中人物性格與處境多是透過劇情推演與角色行為或對話來敘述，如火麒麟誣賴良民偷竊、在賭場賴帳甚至壓警槍搗亂、賴帳並勒索路邊攤店老闆而敘述其品性極差，儘管得罪徐樂功的火麒麟被貶去守水塘，然而火麒麟很快的與嚴國樑進行對談，並由嚴國樑敘述其處境，而嚴國樑在發現舊公寓牆壁被貪汙員警派人鑿穿後，同樣是由貪汙員警的首腦們在街上向嚴國樑叫囂，而不是利用場景本身做為人物性格與處境暗喻。

伍、地理環境暗示事件背後意義

《五億探長雷洛傳》藉由地理環境反映出不同的象徵意義，比如在電影的警察局內，位階較高的便衣員警在二樓辦公，軍裝員警在一樓，當雷洛因為不隨軍裝員警同事收取賄賂而被找藉口處罰時（圖三十六），探長陳統將雷洛叫上二樓加以諄諄開導，反映陳統有意提拔與教導雷洛的意義，而當黑白兩道約在警察局辦公室時（圖三十七），場景也表示了電影中警員與黑幫相互為利益共同體的社會生態。

圖三十五：影子對比角色境遇（後）



圖三十六：雷洛穿軍裝在一樓



在《金錢帝國》中，透過特定場景的運用亦反映出背後象徵意義，比如在警員俱樂部球場中，貪汙警員集合在一隊踢足球（圖三十八），顯示出幾位罪惡首腦們同流合污，均負有責任，然而多數的場景均是配合劇情或角色的對話而設置，如在尚未佈置的廉正公署內，先裝設招牌（圖三十九），嚴國樑一面揭開招牌，一面敘述打擊犯罪是最主要的目的，因此要有其餘皆可拋，甚至是生命的決心，而徐樂功（梁家輝飾）在被上司斥責對於新進警務處長過度狂妄後，亦打開安裝在辦公室的金庫（圖四十），加強其為人的趾高氣昂、狂妄自大，以及在貪汙受到管控後，在片頭開場與結尾出現的金紫荊旗與香港區旗。

圖三十七：雷洛與黑道在警局開會



圖三十八：貪汙警員集合一隊踢球



圖三十九：廉政公署揭牌



圖四十：辦公室的金庫



陸、小結

《五億探長雷洛傳》與《金錢帝國》，同樣在劇情描繪以及劇中人物的口述中出現許多具體指涉的地理位置，儘管兩部電影均強調劇情純屬虛構，但同樣指稱故事發生在香港，因此仍然出現許多香港的地點與建築物名稱。然而從劇情中對於具體存在地點的刻劃與詮釋可以發現，《五億探長雷洛傳》透過豐富的在地歷史、文化與地理線索來賦予地點更深厚與更多元的內涵，展現出香港 50、60 年代的懷舊氣氛(Bordwell, 2000；洛楓，2002)，相形之下《金錢帝國》便僅止於實質存在的地名，而沒有更深入的在地歷史、文化與地理線索，使得地名僅僅只是事件的發生地或者賦予觀眾約略位置的指示，甚至不屬於 1970 年代的場景，因為時空混亂與新舊並存的場景和事物，而使香港的城市面貌模糊不清（蕭恒，2010）。

除了在地名名稱下賦予在地歷史、文化與地理線索的多寡外，《五億探長雷洛傳》中角色與在地具體景觀的密切互動，使得城市中的地理景致，透過劇情的發展而顯示出與城市居民的相關性，如片中「同樂戲院」附近是高低不平的地形，使得建築物坐落在斜坡上，透過長而曲折的階梯從中聯絡，因而片中會出現人物透過從平緩的街道上，追逐至鄰近的下坡路段而必須在蜿蜒的步道追打，而後步道盡頭又是一小片平坦的空地使得主角能與幾位流氓鬥毆，展現出地點的地形特

質與地形所產生的人文景致，然而《金錢帝國》中城市的地形並未與角色有更密切的互動，亦未展現出人文景致。

同時在《五億探長雷洛傳》中，不同的景致也具有象徵、刻劃人物性格、處境與提供言外之意的作用，如屋邨聚落的佈置、路邊攤的飲食，描繪主角樸實的個性、潦落無人的路口與空蕩的街道則反映主角的孤獨，至於同樣事件在不同場景的發生，如警局辦公室內警官與黑道份子的生意分配，則能夠表現出當時代的社會背景。但是在《金錢帝國》裡，景致的存在僅作為事件的發生地點，而未能對角色的個性提供更深一層的補充，儘管某些場景的運用亦反映出背後象徵意義，如球場上的貪汙警員一同踢球，展現同流合污的意象，與金紫荊像與香港區旗出現，象徵國家已管控貪汙（李卓倫，2010），然而多數場景均是配合劇情或角色的對話而設置，因而缺乏言外之意，因而即使有象徵香港的景致，場景與城市仍然是抽象，或近似虛擬的（紀陶，2007）。



第三節 反映在地語言與城市文化的價值

壹、強烈粵語文化與認同

《家有喜事》中，透過角色對話以及歌曲、電視節目、稱呼等背景元素，與刻意誤讀的英語翻譯，反映出片中的強烈粵語文化（石川，2007），而透過內容的描繪與元素的使用，電影更對粵語文化加以強烈認同，如電影中的電台佈景出現「勁到七彩勁歌台」（圖四十一）便是粵語的語法，而周星馳刻意將阿諾舒華辛力加，念成阿諾豬華史瓦辛格、阿諾舒華生力啤。

在電影中不同的粵語歌曲，亦被用來描繪人物性格與表現幽默趣味，譬如在敘述人物個性上，片中專情顧家的程大嫂（吳君如飾）拿手曲是香港歌手蔣志光「別懷疑他」以及「相逢何必曾相識」（圖四十二），反映程大嫂對於老公常滿（黃百鳴飾）的信賴與後來遇見情婦的感傷，花心的常歡（周星馳飾）一出場便點播陳齊頌唱的「情花開」（圖四十三），反映常歡如花花公子遊戲人間的個性，而常

滿的情婦 Sheila（陳淑蘭飾）在逼走元配程大嫂後，則是在常滿房間裡大唱粵曲「金絲雀」（圖四十四），表示自己的甜美嬌貴。

圖四十一：「勁到七彩勁歌台」



圖四十二：「相逢何必曾相識」



圖四十三：「情花開」



圖四十四：「金絲雀」



在幽默趣味方面，則透過對粵劇名曲的使用，來以傳統戲曲的內涵，凸顯或強化出劇中人物遭遇的荒誕或促狹的惡作劇心態，進而產生趣味，如荷李玉（張曼玉飾）欲先擦乾剛剛洗完的頭卻又再度被尿壺蓋上頭（圖四十五），此時常歡便彈吉他唱起粵劇梁祝中的恨綿綿（圖四十六），或者當常滿情婦 Sheila 問常歡會不會唱怪博士與機器娃娃主題曲，常歡說會，卻隨即唱起粵語老歌「賭仔自歎」（圖四十七），但 Sheila 亦不奇怪，而是跟著手舞足蹈。或者像是在卡拉 ok 打

工的程大嫂，不斷唱出煞風景的歌曲，比如對剛出獄的客人唱「鐵窗紅淚」，或向情侶唱「分飛燕」等。

圖四十五：尿壺蓋上頭



圖四十六：恨綿綿

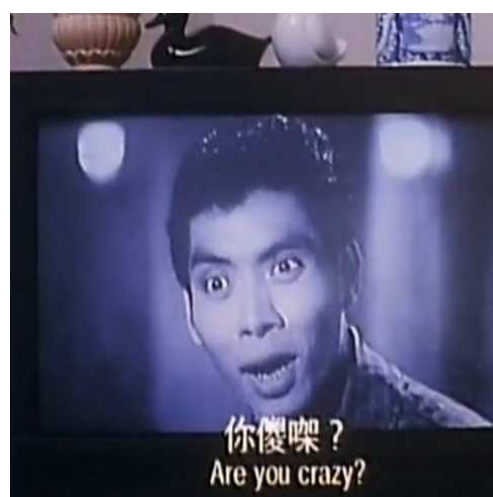


除了歌曲之外，粵劇的元素亦表現在內容對於粵劇內容與演員的熟悉，以及頻繁的使用。例如常父（關海山飾）、常母（李香琴飾）夫婦看粵劇看到一半，常滿的情婦攙扶常滿進來引起眾人注意，電視中人物與二老同時望向後方、情婦 Sheila 把保險絲燒壞，電視粵語劇中人物說了「你傻了？」（圖四十八）後便斷電，或者常母稱情婦 Sheila 是西宮（圖四十九），反嘲了自己過去在粵劇中經常扮演迫害戲中東宮皇后的壞心妃子（大紀元，2007 年 5 月 23 號）、常歡胡謔自己的造型是來自「丑生王」梁醒波主演的《醉拳甘迺迪》（圖五十），而常騷（張國榮飾）則強調程大嫂長得像人稱華南影后的粵劇演員白燕。

圖四十七：「賭仔自歎」



圖四十八：「你傻了？」



圖四十九：西宮娘娘



圖五十：《醉拳甘乃迪》



相對於《家有囍事》使用大量粵語歌曲、粵劇典故、與粵語的趣味性，展示出獨一無二的地方性而獲得成功（彭麗君，2010），《家有囍事 2009》去除香港地區性粵語文化的脈絡，而以普通話作為衡量標準，比如黃百鳴飾演與日本漫畫主角同樣名字的L⁶與柯南（圖五十一），失戀的余珠大喊「願天下有情人不成眷屬」，回音卻成為「成眷屬」（圖五十二）、曹迪克（古天樂飾）對小敏（沈麗君飾）說少了一個島，「是找不到(島)」（圖五十三）等，反映出《家有囍事 2009》中粵語文化的減少，反映香港電影公司對本地市場的重視程度日益減弱（彭麗君，2010）。

⁶ 漫畫《死亡筆記本》中神秘的破案天才（奇摩電影，無日期）

圖五十一：柯南



圖五十二：成眷屬



貳、積極與本地市民文化對話

《家有囍事》裡透過嫌棄老婆不加打扮因而外遇的常滿（圖五十四）、個性較陰柔的常騷（圖五十五）與到處拈花惹草的單身貴族常歡（圖五十六）三兄弟（Bordwell, 2000），反映出不同類型的都市人，以及他們所遭遇到的問題，同時電影亦透過不同的題材來反映流行與當地居民所熟知的文化，展現出香港電影「俗」的一面（朱家昆，2008）。

圖五十三：找不到(島)



圖五十四：常滿



圖五十五：常滿



圖五十六：常歡



對於香港本地的流行文化，1992 年的《家有囍事》電影中透過熱門好萊塢與香港電影元素或題材反映較新鮮的典故，並轉化為笑料來源（朱家昆，2008），例如以張國榮主演的倩女幽魂（1987、1990）配樂人間道，配合飾演常騷的張國榮鬼鬼祟祟地在教室門口勘查冤家梁無雙的上課情形（圖五十七）、常歡要迷戀者跟他一起看時鐘與程大嫂反駁情婦 Sheila：「不管怎麼樣，現在做黃臉婆的是你而不是我，我已經沒事很久了。」（圖五十八），都來自王家衛的阿飛正傳（1990）中的情節與對白、常歡被綁在床上後，發現常歡不忠的荷李玉以電影《戰慄遊戲》（1990）中反派女主角的裝扮出現（圖五十九），或者改編廣告詞與內容，如常歡喝下尿壺的尿之後（圖六十），大唱鄧光榮 1986 年的生力啤酒廣告曲（圖六十一），都反映了電影與本地流行文化的對話。此外如張國榮飾演的常騷，衣服被表姑媽（毛舜筠飾）批評像舞男（圖六十二），卻是現實生活中張國榮穿過的衣服，或者片中提及程大嫂來自臺灣，因此常歡為了讓她開心而將其拿手粵語歌以台語唱出（圖六十三），以及改稱以腳底按摩聞名的吳若石神父為吳爆石神父等（圖六十四），都使觀眾在觀看電影時能與現實生活相互連結。

圖五十七：倩女幽魂式動作



圖五十八：王家衛式台詞



圖五十九：《戰慄遊戲》裝扮



圖六十：鄧光榮 1986 年廣告曲



圖六十一：鄧光榮 1986 年的廣告動作



圖六十二：「舞男」衣服



圖六十三：以台語改編粵語歌



圖六十四：吳爆石神父



而在香港所熟知的城市文化中，電影亦透過家人情侶間彼此喜好麻將，進而在牌桌上相互溝通並反映出各人不同的個性的情節，以及各種麻將術語（圖六十五），來刻劃香港人對於麻將的喜好，而諸如常父常母平時熱衷電視的粵語劇，而在 70 大壽時仍然守著電視機觀看足球比賽，更在幾次罰 12 碼時讓常騷與梁無雙的感情發生劇烈變化等（圖六十六），都在在反映出香港人同時受到粵語文化與西方文化影響的興趣。

圖六十五：麻將術語



圖六十六：足球轉播



《家有囍事 2009》中以電影和香港市民的文化與流行對話的頻率與內容已大幅減少，而是著重於向中國地區觀眾對話，因此文化與流行均求取能受到最大多數人認同或瞭解的概念為主，比如電影中余珠（吳君如飾）透過要求導演幫女主持人畫濃妝，使其在 HD 高畫質的錄影機中看起來十分俗氣作為冒犯她的報復（圖六十七）、余寶（鄭中基飾）約父母晚上線上聊天室再聊八卦，他取了暱稱叫「真情大哥」，父親余春（夏春秋飾）取「風中散髮」（圖六十八），而母親余太（李香琴飾）則叫「動漫 Maggie」、余寶驚奇於老年女傭本來是自梳女（圖六十九），卻願意去結婚、余珠的上司要求她要把暢銷書寫成全套七本，來自哈利波特共有七集的典故，以及柯南教余春夫婦玩鬥地主（圖七十）等都是，《家有囍事 2009》與《家有囍事》相比已大幅減少香港流行與當地居民所熟知的傳統與流行文化。

圖六十七：濃妝



圖六十八：風中散髮



圖六十九：自梳女



圖七十：鬥地主



儘管《家有喜事 2009》使用許多過去香港電影裡經常使用的典故，如曾在《家有喜事》中出現的情婦 Sheila《家有喜事 2009》中亦出現，而曹迪克對她說，妳一定要戒掉金絲雀的毛病，是用《家有喜事》裡 Sheila 哼唱樂曲金絲雀的典故、而在泳池畔不斷吃洋芋片的泳客（林子聰飾）（圖七十一）是來自《少林足球》的六師弟角色（圖七十二）；但相對而言，在《家有喜事 2009》電影中，文化元素較依賴中國市場，比如業務員說「應該稱妳表姑媽怎麼稱老姑娘」、余珠給曹迪克驚喜，假裝自己還在香港，卻突然出現，都來自《家有喜事》，而余珠砸毀曹迪克與小敏寫的禦守並砸在地上，柯南稱這樣會砸傷小朋友、則是來自《齊天大聖西遊記》，此外如千島湖、曹迪克模仿丹尼爾克雷格在 007 系列片《皇家夜總會》的出場（圖七十三、七十四）、與台灣流行歌曲同名的咖啡「愛如潮水」，以及茱莉亞羅伯茲、吳宇森、C 羅（葡萄牙著名足球員 Cristiano Ronaldo）等名人，這些都是中國觀眾熟悉的文化元素。

圖七十一：不斷吃洋芋片的泳客



圖七十二：《少林足球》的六師弟



圖七十三：曹迪克擬仿丹尼爾克雷格



圖七十四：丹尼爾克雷格扮演 007



參、喜劇色彩屬於地方文化色彩強烈的無厘頭

《家有囍事》中充滿香港在地色彩濃厚的無厘頭文化，透過動作上以及語言上出乎意料且沒有次序邏輯的反映，角色天馬行空的思考模式產生了別於一般喜劇的趣味性(Bordwell, 2000；南方朔，2004)。在語言趣味上，比如程大嫂幫常滿按摩勾引情慾的腳底穴道，常滿卻說有便意，程大嫂隨即頓悟地說，原來那個穴道是通大便的、偷情的常滿與放蕩情感的常歡遭到常騷責罵應對結婚負起責任後，兩人反問常騷為何不結婚，劇中較陰柔的常騷回答：「生小孩太痛了嘛」(圖七十五)，或者醫生判定常歡得了「無定向喪心病狂間歇性全身機能失調症」(圖七十六)等皆是。

圖七十五：「生小孩太痛了嘛」



圖七十六：無厘頭病名



此外，片中亦出現無厘頭文化中不合邏輯的戲劇化動作或效果，比如程大嫂把頭伸進去檢查不動的洗衣機，結果洗衣機突然運轉，程大嫂不是頭轉動，而是屁股瘋狂搖動（圖七十七）、常父常母夫婦，一邊專心看電視，一邊以誇張動作配合程大嫂以吸塵器清掃他們坐的區域，甚至是身體（曾寶儀，2004）（圖七十八），程大嫂最後更不小心地把常母的胸罩吸走，表姑媽用棍子毆打常騷腳底（圖七十九、八十、八十一），鏡頭切換至成人教育中心校長的大號臉部特寫（圖八十二），與結束後的糞便落水聲（圖八十三），以象徵常騷的痛楚。甚至可能出現過度誇張的情節描寫，比如被騙進洗衣機裡面跟著滾輪一同旋轉的常歡（圖八十四），被釋放後掛在天臺與衣服一同晾乾（圖八十五）、常歡親吻荷李玉時，荷李玉身體緩緩懸空倒立（圖八十六），而常歡跨出馬步，兩人有如巴黎鐵塔的形狀（巴黎鐵塔反轉再反轉）（圖八十七）、常歡欲和新女友親熱，兩人卻踩到滑板摔出窗外，常歡見荷李玉正在一樓，於是用掌將新女友推上二樓等內容，透過誇大一般的客觀情境而有了幽默的喜劇效果（湯禎兆，2008）。

圖七十七：屁股瘋狂搖動



圖七十八：吸塵器清掃地板與身體



圖七十九：被皮帶綁幅在椅子上



圖八十：舉起球棒



圖八十一：狂毆腳底板



圖八十二：校長上廁所



圖八十三：順暢排泄



圖八十四：騙進洗衣機裡面



圖八十五：常歡被晾在陽台



圖八十六：荷李玉身體緩緩懸空倒立



相較於《家有喜事》的無厘頭，《家有喜事 2009》同樣有語言以及動作上透過出乎意料的言詞或戲劇一般的反映來作為獨有的幽默特質。在語言方面，如片中的失戀大師，認為愛情「一切源自於地球的地心引力、宇宙間的萬有引力再加上乾坤兩極的豁然比例，簡稱緣份」、曹迪克稱讚余珠，「想不到妳除了隨和以外還很宏觀」，余珠回答「是啊，挺宏的」（圖八十八），以及余寶拿出煲湯「甜蜜蜜的羅漢胳膊窩」即蜜棗羅漢果煲雞翅膀，或是余寶以為老闆要開除姊姊余珠時，跟老闆求情「是我管教不好，下次再這樣我扁他」，當老闆回答「我又沒說要炒」時，余寶竟反而驚訝地說「這樣都不炒？」（圖八十九）。

圖八十七：巴黎鐵塔反轉再反轉



圖八十八：「是啊，挺宏的」



而在動作上，則有曹迪克拿出大罐裝寶特瓶，請 shilia（陳淑蘭飾）替肥胖男子塗抹防曬油、余寶求婚時女友被路過車子突出的物體頂走（圖九十），訂婚戒指的亮光傷害女友眼睛、余珠要求同事想好企劃，並問大家想吃什麼宵夜，未等大家意見便決定選麥當勞，余寶走進來不識趣的問所有人想吃什麼晚餐要不要去唱歌，隨即被同事塞許多隻雞翅進嘴巴（圖九十一），以及送上小費暗示離開後，小提琴手仍然繼續故我地不斷打擾曹迪克與余珠兩人，甚至樂音更加激昂，最後余珠砸毀小提琴（圖九十二）。

圖八十九：「這樣都不炒？」



圖九十：被路過車子帶走



圖九十一：塞滿雞翅



圖九十二：砸毀小提琴



但儘管《家有囍事 2009》同樣有無厘頭的情節，但是有許多情節來自過去《家有囍事》的經典橋段，而失去了不按牌理出牌的精神，如余珠（吳君如飾）在坐上計程車後，跟司機說「喂！你送我去哪？又是你啊陳先生，十幾年沒見了！」（圖九十三、九十四）、曹迪克配合余寶的診斷做出動作，直到曹迪克跟著診斷做出女性生理週期的痛苦反映，才驚覺自己是男性不可能有這種症狀均沿用《家有囍事》的台詞與橋段沿用，與古怪拼湊菜名（圖九十五、九十六），以及堆砌名詞成為複雜古怪的品項或症狀，亦是來自《家有囍事》的創意。

圖九十三：余珠坐上計程車



圖九十四：《家有囍事》台詞與橋段



圖九十五：人參煲生魚



圖九十六：古怪拼湊菜名的沿用



肆、小結

透過電影是否反映在地語言與城市文化的價值來分析，則會發現《家有囍事》中出現語言、歌曲、粵劇、電視節目等相關或源自粵語文化的產物，藉此用來敘述角色性格、強化戲劇張力以及作為幽默的笑料，展現出片中對於粵語文化的強烈認同，然而《家有囍事 2009》則去除了香港的地方文化，而以普通話替換粵語作為敘事與幽默的主要內涵。同時，《家有囍事》透過劇情編寫香港的社會問題、流行文化與居民日常文化，來與香港本地觀眾做對話的情形，在《家有囍事 2009》裡也被中國居民普遍與共同能理解的文化和流行所替代。

在喜劇色彩上，《家有囍事》具有地方文化色彩強烈的無厘頭文化，而《家有囍事 2009》亦具有語言、動作上，誇張而出乎常理反映的無厘頭式幽默，但是《家有囍事 2009》與《家有囍事》相比，有更多對話與元素承襲或相關於過去其他電影作品中曾出現的無厘頭式橋段或設計，因此《家有囍事 2009》的無厘頭幽默，實際上仍是有跡可尋的文化產物，顯示中港合拍片為了要爭取龐大市場而往守舊靠攏（彭麗君，2010）

第四節 對片中明星與明星的熟悉

壹、頻繁的出演電影作品

《唐伯虎點秋香》中，劇中主要的角色除了女主角鞏俐在演出本片前，香港電影作品數量上僅有 5 部以外，其餘自男主角周星馳以降各角色，在香港電影產業中皆有龐大的演出數量，除第一男配角陳百祥（如圖九十七）演出達 62 部外，其中第一反派劉家輝演出亦達 59 部（如表十七）。

表十七：《唐伯虎點秋香》主角群演出數量

主要演出者	扮演角色	演出前(1992 為止) 香港電影作品數量
周星馳	男主角	35
鞏俐	女主角	5
陳百祥	第一男配角	62
鄭佩佩	第一女配角	29
劉家輝	第一反派	59

資料來源：整理自《香港影庫》

相比之下，在《唐伯虎點秋香 2 之四大才子》中，主要演員亦在香港電影的數量上具有不少演出經驗，如第一女配角朱咪咪以 30 部略勝鄭佩佩的 29 部、飾演第一反派的樊少皇演出數量達到 51 部小輸劉家輝的 59 部，而女主角張靜初與鞏俐均為 5 部平手，但《唐伯虎點秋香 2 之四大才子》的男主角黃曉明與第一男配角周立波在香港的電影作品數量上，均遠遜於《唐伯虎點秋香》的男主角周星馳與第一男配角陳百祥（如表十八）。

表十八：《唐伯虎點秋香 2 之四大才子》主角群演出數量

主要演出者	扮演角色	演出前(2009 為止) 香港電影作品數量
黃曉明	男主角	4
張靜初	女主角	5
周立波	第一男配角	0
朱咪咪	第一女配角	30
樊少皇	第一反派	51

資料來源：整理自《香港影庫》

在其他配角部分，《唐伯虎點秋香》片中配角的演出數量多集中在 1~50 部之間，共佔整體演員比例的 61.8%，而其中比例最高的則是曾演出 1~10 部的演員，佔 32.4%。相對而言，《唐伯虎點秋香 2 之四大才子》的配角演出數量則平均分配於 11~50、51~100 與 101~ 等三個區間，並以未曾演出的 0 部為比例最高的 32%（如表十九、表二十、表二十一）。

表十九：《唐伯虎點秋香》其餘配角演出數量

其他演出者	演出前(1992 為止) 香港電影作品數量
梁家仁	76
黃霑	48
林威	89
黃一山	28
李家聲	8
苑瓊丹	28
溫翠蘋	0
賈天怡	0
朱咪咪	8
宣萱	0
吳鎮宇	15
藍潔瑛	7
黎彼得	23
朱鐵和	48

陳輝虹	13
劉錫賢	18
陳家碧	8
王鳳瓊	0
李綺霞	7
梁綺麗	0
王偉樑	1
姜皓文	5
何英偉	2
凌漢	126
梁榮忠	5
穀德昭	9
餘國樂	14
曾健明	11
金磊	0
黃穎儀	1

資料來源：整理自《香港影庫》

表二十：《唐伯虎點秋香 2 之四大才子》其餘配角演出數量

其他演出者	演出前(2009 為止) 香港電影作品數量
任賢齊	20
陳百祥	86
羅家英	114
張達明	95
吳耀漢	90
苑瓊丹	128
鄭祖	34
田啟文	72
李兆基	119
林子聰	23
高亞林	0
戴筱軼	1
李雯雯	0
章齡之	0
殷燕子	0

熱依紜	0
及珊	0
馬維維	0
馬瑞蔓	0
大S	2

資料來源：整理自《香港影庫》

表二十一：《唐伯虎點秋香》、《唐伯虎點秋香 2 之四大才子》配角演出資歷比例

演出數量	唐伯虎點秋香	佔全體演員 比例	唐伯虎點秋香 2 之四大才子	佔全體演員 比例
101~	1	2.9%	3	12%
51~100	1	2.9%	4	16%
11~50	10	29.4%	3	12%
1~10	11	32.4%	2	8%
0	6	17.6%	8	32%

資料來源：整理自《香港影庫》

貳、角色以及相關題材與過去作品類似的角色性格

一、與過去作品類似的角色性格

在特殊題材的電影中大量扮演相似形象的演員，能夠讓觀眾熟悉，也豐富了電影內涵（黃志輝，2010），《唐伯虎點秋香》中，許多演員的演出角色與過去演出作品中的既有類型印象相關，如以無厘頭方式獲得成功的周星馳（陳清偉，2000；趙衛防，2008），在片中同樣透過以為要下筆揮毫，卻是烤雞翅膀、賣身葬父以求進入華府追求秋香時，透過自斷右手、哭弔蟑螂等方式博取同情、胡亂編造毒藥「含笑半步顛」，更在演員對戲中突然對著鏡頭打起藥物廣告，以及使用日本漫畫《七龍珠》中招式與輕功的動作如同好萊塢電影《超人》騰空飛行一般，以周星馳過去的角色形象同樣塑造《唐伯虎點秋香》的主角唐伯虎（南方朔，2004；馬雄鷹，2004）（如圖九十八）。而第一男配角陳百祥亦以過去在電影《青蛙王子》（1984）、《我愛羅蘭度》（1984）、《爛賭英雄》（1987）、《最佳損友》（1988）、

《至尊計狀元才》(1990)等片中扮演好色爛賭鬼，更經常「認叻⁷」的方式(長訊，2011)，演出祝枝山的角色(如圖九十九)，如在片中祝枝山賭輸30萬兩，向唐伯虎求取30幅畫還債、冒充唐伯虎被抓回華府，更趁機輕薄秋香以及沒有真才實學，卻裝模作樣畫出如漫畫塗鴉一般的「神鳥鳳凰圖」(如圖一百)。

圖九十七：陳百祥



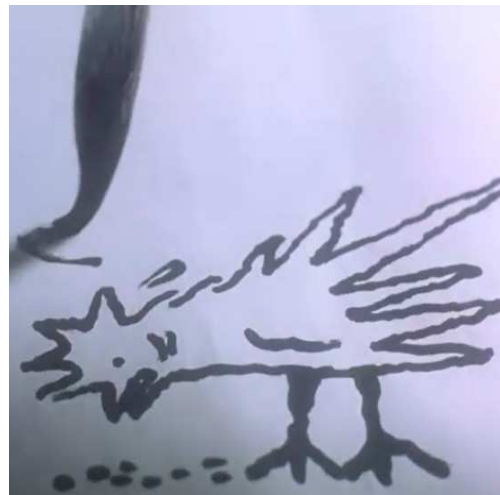
圖九十八：周星馳與過去的形象相關



圖九十九：陳百祥具有「認叻」的表演方式



圖一百：「神鳥鳳凰圖」



此外在配角部分，亦有林威以過去演出《A計畫續集》、《童黨之街頭霸王》、《武狀元蘇乞兒》中的兇狠反派樣貌演出片中蠻橫殘忍的寧王(如圖一百零一)、

⁷ 指自認為自己很厲害

黃一山以嬌小的身材與較稚嫩的臉孔而如同《逃學威龍》、《一世好命》中的青少年角色一般，扮演華府少爺華文，或者苑瓊丹、：承襲在過去周星馳電影中演出的聒噪風騷婦人（如圖一百零二）、活潑母親角色（如圖一百零三），而分別演出好色自戀的石榴姐與總是幫倒忙的唐母朱茜；此外如吳鎮宇、朱鐵和與王偉樑等演員，亦以過去在電視劇中的相關角色性格演出，如吳鎮宇透過在《蓋世豪俠》等劇中建立起既正經又邪惡，甚至時而瘋癲的演出方式，詮釋片中一表正經卻又喜好漁色的文徵明、朱鐵和飾演個性有權謀又脾氣壞的寧王手下，過去曾在《鹿鼎記》與《碧血劍》中演出李自成、《日月神劍》中扮演天魔等類似的有勇有謀、血氣方剛男性，至於扮演電影中「四大淫俠」其中「北色」的王偉樑則在《火玫瑰》、《壹號皇庭》裡出飾精神有問題或者犯罪的小人物。

圖一百零一：林威



圖一百零二：苑瓊丹



《唐伯虎點秋香 2 之四大才子》中，飾演主角唐伯虎的黃曉明同樣有各種無厘頭的表現方式，如喝了古怪的寺院準備的「聰明茶」後，唐伯虎整個人開始搖頭晃腦、口歪眼斜的讀起書來（如圖一百零四）、以「小強攻擊」丟出許多蟑螂攻擊惡人、因害羞而喝水喝到嘴巴有杯子印、情不自禁欲親吻女子時，用手硬拉住自己的頭，以及用手指夾住數支毛筆，而擬仿好萊塢電影《X 戰警：金鋼狼》中主角「金鋼狼」所使用的爪子等等（如圖一百零五），但帥氣卻無厘頭、瘋癲

的唐伯虎，與黃曉明過去在香港電影《葉問 2》、《神槍手》中的「中國第一小生」、「俊帥」、「偶像」等角色形象並不盡相符（蘋果日報，2011 年 7 月 28 號）。至於飾演文徵明的第一男配角周立波，在片中具有誇張的肢體動作與滑稽與卑微的角色形象（如圖一百零六），如被字畫攤老闆飛踢屁股、被兇悍的老婆打頭、嘲笑臉上凹凸不平的女子，被毆打後飛踹，以及每次被人踢飛，結果總會撞入房中，而趴伏在打坐的和尚仁當身上（如圖一百零七），因此被仁當毆打等橋段，也與從未曾演過香港電影的周立波過去在中國成名的單口相聲「海派清口」，以詼諧風趣橋段的語言講演方式相異（曹健，2011 年 8 月 12 號）。

圖一百零三：朱咪咪



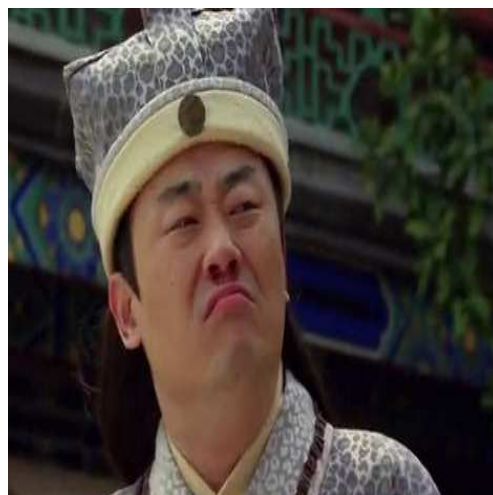
圖一百零四：黃曉明誇張表演



圖一百零五：模仿「金鋼狼」



圖一百零六：周立波



然而飾演武功高強反派的樊少皇，過去便以《力王》、《拳王》等片奠定武打演員形象，而近年的《未來員警》、《葉問》等片則轉型成為非作歹的武術高手（圖一百零八）《唐伯虎點秋香 2 之四大才子》裡飾演的海盜「大當家」角色相似（圖一百零九）、在片中飾演唐母的朱咪咪（圖一百一十），儘管身懷絕技、懂得算計與過去飾演懵懂胡鬧的母親角色特質略有差異，但亦與《威龍闖天關》等電影裡不明事理、越幫越忙的糊塗婦人形象大致相同（圖一百一十一），而第一女主角張靜初所飾演的貧苦無依、個性善良卻被迫害人的美麗女子角色（圖一百一十二），則是與香港電影《門徒》中吸毒的美貌女子彭玉芬（圖一百一十三）、《天水圍的夜與霧》中受家暴婦女王曉玲角色形象類似（圖一百一十四）（喬奕思，2010）。

圖一百零七：文徵明趴在仁當身上



圖一百零八：樊少皇扮演反派



圖一百零九：海盜「大當家」



圖一百一十：唐母



圖一百一十一：朱咪咪飾演奶媽



圖一百一十二：張靜初



圖一百一十三：張靜初飾演吸毒女子



圖一百一十四：張靜初飾演受暴婦女



在《唐伯虎點秋香 2 之四大才子》的其他配角方面，有羅家英以過去曾在《賭神 2》飾演神經兮兮的臥底警探、《淩淩七大戰金槍客》中扮演精神有問題的發明家等角色特質，演出片中的古怪捕頭「禿鷹」（與《賭神 2》中角色同名）（圖一百一十五、一百一十六）、李兆基如過去在《喜劇之王》、《賭俠 1999》、《千王之王 2000》等片中擔任兇狠卻粗心的黑社會老大角色般，演出兇狠討債卻被痛毆的基老爺，而陳百祥與苑瓊丹則是延續《唐伯虎點秋香》中的人物與風格，演出同名角色。

圖一百一十五：古怪捕頭「禿鷹」



圖一百一十六：《賭神 2》的「禿鷹」



此外，有些演員的角色特質則是與過去演出的人物相似，卻又有差異，如飾演和尚「仁當」的鄭祖（圖一百一十七）與《破壞之王》、《百變金剛》、《行運一條龍》中扮演的嚴肅暴躁角色相似（圖一百一十八），但在片中多了陰柔氣質、貪小便宜與無厘頭似的搞笑，譬如仁當手持賄賂向偷跑出寺院的唐伯虎一行人微笑致意、總是被飛進房門的文徵明撲在身上等、張達明所扮演的大財子（圖一百一十九），喜好漁色、貪小便宜、膽小與自恃小聰明的角色性格雖然在過去如《衝鋒隊之怒火街頭》、《怪談協會》與《鹿鼎大帝》中相似，然而並未如片中飾演的大財子一般，因為色慾薰心而成為被男女主角懲治的反派角色、田啟文飾演十八銅人，與《少林足球》中的還俗武僧一角相關，但僅止於此，而沒有個性或任何

特質的雷同，而吳耀漢在《速食車》、《福星高照》與《炮製女朋友》等個性古怪中蘊含智慧，同時喜歡搞怪捉弄人的角色，在片中也僅成為有讀到見解，但脾氣暴躁，在開頭責罵文徵民的字畫無用與片尾教導文徵明作畫的老漢（圖一百二十）。

圖一百一十七：和尚「仁當」



圖一百一十八：鄭祖中飾演黑熊



圖一百一十九：大財子



圖一百二十：賣字畫老漢



二、採用相關故事題材的類型演員

在改編傳統戲曲的愛情故事之餘，《唐伯虎點秋香》亦加入許多武俠的元素，如片中出現「爭奪兵器譜排名」、「唐家霸王槍」、「書生奪命劍」與「武狀元」等

劇情安排與人物角色，在使用武功角色的演員採用上，在擅使武功的角色除主角周星馳與其他戲份較少的配角外，皆是採用過去在武俠題材的電影或電視劇中知名的武打演員，如使用武功「書生奪命劍」的大反派「奪命書生」（圖一百二十一）是曾在《少林三十六房》、《少林搭棚大師》與《三德和尚與椿米六》等片中扮演武功高強僧侶的劉家輝（李思婷，2004年2月5號）（圖一百二十二）、武功高強的華夫人（圖一百二十三）則是在《金燕子》（圖一百二十四）、《大醉俠》飾演俠女的鄭佩佩（徐雲霄，2009年12月7號），至於扮演「武狀元」的梁家仁（圖一百二十五），則曾在電視劇《天龍八部》、《神鵰俠侶》與電影《贊先生與找錢華》、《霍元甲》等片中屢屢扮演具有蓋世武功或武藝的主角。

圖一百二十一：奪命書生

圖一百二十二：劉家輝飾「三德和尚」



圖一百二十三：華夫人

圖一百二十四：鄭佩佩飾演金燕子



《唐伯虎點秋香 2 之四大才子》與《唐伯虎點秋香》相同，劇情皆透過傳統的戲曲故事《三笑姻緣》，加入喜劇與武俠元素，但相對於《唐伯虎點秋香》採用曾演出相關「武俠故事」題材的類型演員扮演擅使武術的要角，《唐伯虎點秋香 2 之四大才子》中僅僅以武打演員來詮釋，如以曾在現代片中扮演「柔道部主將」與「皇極驚天拳大師兄」的鄭祖出飾原是盜賊的假和尚仁當，或者在《力王》與《葉問》中飾演過武術高手的樊少皇扮演片中的大海盜「大當家」。

三、挪用個人成就與特質

《唐伯虎點秋香》在採用演員上除了考量過去曾扮演類似的角色、與類似故事題材有相關性等特質外，也將演員本身在香港不同文化領域的成就與特質，挪用至戲中的相關角色，如飾演片中太師的黃霑（圖一百二十六），是知名文化人，在創作詞曲、廣告與電視電影領域皆有重大影響力（陳倅嫻，2004 年 11 月 27 號）、扮演禦醫的凌漢是知名電影編劇，自 1950 年到 1970 年代參與 39 部電影劇本的創作、70 年代知名填詞人黎彼得飾演華府的夫子（長訊，2011）（圖一百二十七），而扮演「七省參謀文將軍」、「對王之王」對穿腸的穀德昭（圖一百二十八）則從事多部電影編劇的幕後工作，亦為本片劇本的主編。

圖一百二十五：武狀元



圖一百二十六：華太師



圖一百二十七：華府夫子



圖一百二十八：對穿腸



《唐伯虎點秋香 2 之四大才子》在故事的角色上，並沒有援引演員在其他文化領域的成就與特質到特定角色上，諸如黃曉明、張靜初、任賢齊、陳百祥、羅家英、張達明、吳耀漢、苑瓊丹與鄭祖等演員所詮釋的角色，皆來自劇本設定或過去曾形塑的演員特質。



四、演員的產出方式(來自香港文化)

《唐伯虎點秋香》中，除了以電影作為出道作品的林威等演員外，多數演員從香港的電視圈、電影圈、歌唱界或不同的文化領域發跡，特別是香港電視台更是培育電影明星與演員的搖籃（彭麗君，2010），而後則又透過跨界的方式各自具有電視劇演員、電影演員、歌手、編劇或主持人等多重身分，如自樂壇創作者跨足文壇與電視與電影圈的黃霑、黎彼得、出身電視圈的宣萱、朱鐵和、姜皓文等、陳輝虹擔任香港商業電台 DJ、劉錫賢在演員外又主持電視節目、以 89 年香港小姐最受佳麗歡迎獎出道的李綺霞，與擔任電影幕後工作的凌漢、毅德昭。

《唐伯虎點秋香 2 之四大才子》亦有出身香港不同文化領域而跨界參與電影的演員，如出身粵劇界的羅家英、自電視演員開始演出生涯的苑瓊丹、以單口相聲「篤棟笑」發跡的張達明、同時也是歌手與節目主持人、司儀的陳百祥、曾任幕後製作人員的田啟文、林子聰、吳耀漢，以及跨界電視圈的李兆基等，然而諸

如高亞林、戴筱軼、李雯雯、章齡之、殷燕子、熱依紮、及珊、馬維維與馬瑞蔓等皆是來自於中國的演員，而任賢齊與徐熙媛儘管從歌手發跡，但卻是來自臺灣而非香港本地培育出的演員，亦主要為電影演員在香港發展。

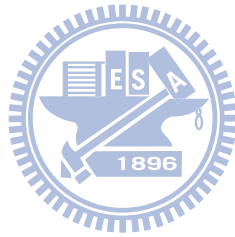
參、小結

《唐伯虎點秋香》與《唐伯虎點秋香 2 之四大才子》相較而言，《唐伯虎點秋香 2 之四大才子》在主要演員的構成上，多是由在香港電影圈的演出經驗較少的演員所擔綱；而在兩部片的配角構成比例上，透過其他配角演員的演出數量來看，亦能發現《唐伯虎點秋香》在具有香港電影演出經驗的演員比例上，以超過 67.6%，勝過《唐伯虎點秋香 2 之四大才子》的 48%，同時《唐伯虎點秋香 2 之四大才子》中完全沒有香港電影作品的配角在演員比例上，也以 32% 超過《唐伯虎點秋香》的 17.6%。透過主角群與配角群在香港電影演出經驗的相互比較，顯示出《唐伯虎點秋香 2 之四大才子》的演員在香港電影作品的演出經驗上，均遜於《唐伯虎點秋香》。

而在演員的演出方式與相關題材、演出角色方面，《唐伯虎點秋香》不但令多數的演員均能演出與過去作品類似的角色性格，同時也配合片中故事劇情，而採用曾演出過相關故事題材的類型演員來飾演片中角色，使其展現出「特定形象」進而能讓觀眾更加投入（陳清偉，2000），此外更以香港的各項娛樂文化為核心來採用不同領域的跨界演員，進而挪用其個人成就與特質至片中的角色身上。相對而言，《唐伯虎點秋香 2 之四大才子》的演員在出飾角色時，較少具有與過去作品類似的角色性格，或者在演出的形式與角色的設定上受到改變，亦缺少能密切配合故事情節而採用的類型演員，同時挪用來自不同文化領域跨界演員個人成就與特質的情形也減少，而多屬於劇情的安排或者角色設定，使《唐伯虎點秋香 2 之四大才子》在演員與角色之間密合的關連性逐漸減少。

從香港文化產業來看電影演員產出方式，《唐伯虎點秋香》的電影演員多來自香港不同的文化領域，同時《唐伯虎點秋香 2 之四大才子》亦同樣具有來自各

種行業的跨界電影演員，但相較之下，《唐伯虎點秋香 2 之四大才子》片中有更多在香港純粹具有電影演出經驗的演員，而來自香港以外地區的演員比率也增加，顯示在多方面的從香港文化圈取才的情況逐漸改變，而使演員採用在產出方式上逐漸單一化，並在出身背景上泛中國地區化。



第五章 結論

本研究自 Bordwell (2000)過去對香港電影的特質分析出發，試著瞭解在 CEPA 的影響下，過去香港電影的產業特質以及香港電影中的「港味」是否產生變化，因此研究透過分析 CEPA 簽訂前後電影產業的特質以及文本內容，來釐清產業變化的動態。本章將先透過第一節「研究發現」提出研究的發現，首先敘述香港電影過去在產業與文本上的特質，再藉此比較 CEPA 後產業與文本的現狀，以及與台灣電影產業進行對話，接著第二節「研究限制與未來發展」，則是提出本研究在進行時發現的各種缺陷與不足。

第一節、結論

壹、香港電影產業危機的彈性特質為何，而反映在文本上的產業特質又為何？

香港電影產業自 1960 年代邵式兄弟公司與國際電影懋業有限公司（電懋）兩家最主要的電影公司奠定工廠式生產模式後，產業開始蓬勃發展。在產銷結構上，邵式與電懋整合生產、發行與上映等環節，建立以院線系統為核心的垂直整合模式，並在生產環節上以明星制度和大片廠制度形成生產線式的生產。此外，由於邵式與電懋受到母公司資金來自海外，而主要來港設廠目的亦是為了供應母公司所在地的院線片源，因而香港電影產業自 1960 年代開始，便隨著邵式與電懋的興盛而奠定了重視外埠市場的產業特質。

到了 1970 年代，香港電影產業受到嘉禾影業公司（嘉禾）以母公司投資子公司的衛星公司模式與共同分取利潤的外判制度，改變原有的大型片廠制度，使得電影產業在創作與製片上皆更自由與具有彈性。而 1980 年代，由於產業制度成熟，同時分級制度確立了清楚的法律規範，使電影工作者得以在不同的內容限制範圍內創作；加上電影業以外財團亦投資建立院線，因而電影產業生產達到高峰。配合電視與唱片業的興盛創造繁多的明星，同時海外市場如韓國與台灣在政策上開放使電影配額開放，因此一方面外埠市場營收增加至高峰，同時資金亦隨

之湧入，另一方面也因此而更加依賴外埠市場。

1990 年代在外埠資金炒作下，院線激增而演員與工作人員成本亦隨之漲高，因而最後導致電影業以院線為核心的產銷制度崩解，院線轉向以多廳式戲院和購片為主要片源，同時亦影響演員與工作人員往海外發展。而 2000 年後，面對萎靡的市場，香港電影產業一方面透過產業的調整與轉型，另一方面則將外埠市場轉向好萊塢與中國，並在中國政府的政策開放下透過合拍片進入中國市場。

歸納 Bordwell(2000)提出的香港電影產業特質，可以歸納出「能夠適應市場」——香港電影以外埠市場作為主要收入來源，並且能調整內容與結構以因應產業危機；「類型電影的成熟」——香港電影在娛樂取向與產業的成熟下，發展出多元類型；與「多元吸納其他產業元素」——香港電影能吸收其他產業的優點而推陳出新等三點。

而以 Bordwell(2000)提出的香港電影內容特質，則可發現：香港電影在內容上具有「豐富的城市意象」——在電影中展現豐富的城市景觀，並作為敘事的元素；「反映在地語言與文化的價值」——透過粵語文化與香港市民文化對話；與「對片中明星與演員的熟悉」——在電視、音樂與電影業的跨界交流下培育出明星，因而香港電影藉由 60 年代建立起的明星制度，能幫助市場銷售以及幫助作品的敘事。

貳、香港電影產業特質在 CEPA 簽訂後是否產生改變

分析香港電影產業在「能夠適應市場」的產業特質是否改變，研究從純港片與中港合拍片的比例上，發現合拍片數量在 CEPA 正式生效的 2004 年後，大致以逐年上升的趨勢緩步增加，從合拍片佔香港電影總生產數量的比例來看，則更可發現合拍片所佔比例逐年增高，在 2010 年已達到 55%。以中國獲得巨大收益的中港合拍片製片成本來看，則在投資者以「大片」確保營利的策略下，中國國產票房前十名的中港合拍片有製片預算逐年上升的趨勢。至於從票房方面來看，則一方面中港合拍片佔港產片總票房的比例逐年上升，在 2010 年已達到 67%，

而另一方面，在中港合拍片的中國與香港兩地佔合拍片總票房的比較上，則可發現香港的合拍片票房相對於中國的合拍片票房，在 2004 到 2010 年的平均總票房比例上僅佔有 5.5 左右。

在 CEPA 條款下，中國開放中港合拍片在符合若干條件後，得以作為國產片輸入的條款，因此拍攝中港合拍片進入中國市場已成為香港電影最主要的產業策略。在此策略下，中港合拍片的產量與所佔港產片比例逐年上升，同時為因應在中國市場獲利的策略，因此合拍片的「大片」成本亦不斷增高，而中國則成為中港合拍片票房收益最大的市場。儘管香港電影產業發展中港合拍片以打入中國市場的策略已能為產業帶來豐富獲利，與過去服膺外埠市場規則的策略看似相同，但香港電影產業並未隨著中港合拍片的成功而使得產業本身復甦，相反地，在總體產量上仍呈現不斷下滑的趨勢，顯示「能夠適應市場」的產業特質看似相同，但實質上獲益已無法反饋回產業本身的成長。

分析香港電影「重視外埠市場」的特質，可發現 1990 年代的香港電影直到 1995 年為止，港產片在海外市場的收入均超過港產片在本地市場的總票房，從港產片在海外市場與本地市場收入佔電影業生產總額的比例來看，也可發現直到 1996 年，港產片在海外市場佔電影業生產總額的比例才低於 20%，並輸給本地市場的收入。到了 2001 年，香港電影產品在海外市場的收益一度再提升到電影業生產總額比例的 15%，但儘管範圍略有變更，總體上卻仍然逐年下降，對比之下中港合拍片在中國市場票房佔電影業生產總額的比例，則是從 CEPA 條款簽訂的 2003 僅佔 3.7% 開始不斷攀升，到了 2009 已佔電影業生產總額的比例達 51.5%。

研究發現，外埠市場所佔有的電影業生產總額比例對香港電影產業的影響，在 1996 年後逐漸下降，儘管 2000 年後在出口的港產電影產品上包含更多項目，但是總體而言外埠市場收入仍呈現衰退的趨勢，相比之下中國市場則在中港合拍片的獲利下取得龐大收益，甚至已成為香港電影必須依賴的外埠市場，依此可發現香港電影「重視外埠市場」的特質仍然未變。

分析香港電影「類型電影的成熟」的特質，可發現儘管香港電影產業自 1993

年的產量高峰開始下滑，然而香港電影均維持主要的類型比例，每年平均上映的動作片、喜劇片、劇情片佔有 85% 以上，而賭片、情慾片、鬼片則佔有 13% 左右，至於文藝片、殭屍片與其他類型則佔有 1% 左右的產量。然而從上映的合拍片類型來分析，則可發現主要類型均集中在動作片、喜劇片、劇情片、賭片與鬼片，但賭片與鬼片僅佔有每年平均的 2.15%，顯示中港合拍片的電影類型與整體香港電影產業相比更為單一。

研究發現，儘管香港電影產量的下滑以及歷年來不同類型片的興盛或衰退，大致而言主要的類型片均集中在特定類型，然而香港電影產業亦保留了一定的空間給較為冷門的類型，儘管中港合拍片的電影類型較為單一，但香港電影產業總體而言仍具有「類型電影的成熟」的特質。

分析香港電影「具有多元吸納特質」的特質，可發現香港電影承襲過去產業特質，在內容上結合外埠市場特質與轉化好萊塢電影元素，與在類型上，則香港電影仍能利用新技術如 3D 與電腦動畫，應用在電影之中。然而研究發現，儘管 CEPA 簽訂後在內容與技術上，香港電影仍能更新舊有類型電影的特質，然而並無法開拓將類型片開拓出新的整體發展方向，同時生產數量減少之下，新進元素亦無法培養成為成熟風格。

總和香港電影的產業特質，本研究發現香港電影在「重視外埠市場」、「類型電影的成熟」上仍具有與過去相同的特質內涵，但在「能夠適應市場」與「具有多元吸納特質」方面，儘管大致上具有類似的產業特質，然而在實質的內涵上已無法與簽訂 CEPA 並發展中港合拍片之前的產業一樣，能透過產業特質下產生的策略將獲取的利益回饋至產業的發展上，在中港合拍片票房的成功下，反而是滋養了中國電影市場的發展（列孚，2011），因此 Bordwell(2000)提及的香港電影產業特質，在產業特質與策略下已發生質的變化。

參、承上，在 CEPA 的簽訂後，則香港電影文本特質的創作是否也受到影響。

分析香港電影內容上「豐富的城市意向」，以類似故事背景的電影相較，

1990 年代版本強調具體指涉的地理位置，並透過豐富的歷史、文化與地理線索賦予地點豐富內涵，同時角色也與在地景觀進行互動，而環境不但能幫助描繪人物性格與故事處境，並透過發生地點本身暗示劇情中事件的背後意義。然而 2000 年的電影中，儘管地理位置仍具有具體的指涉地點或建築，但是在歷史、文化與地理線索上均顯得模糊並且難以辨認，而角色不但鮮少與特有的在地景觀進行互動，同時在地景觀亦未能描繪出人物性格或處境，僅僅在地理環境上反映部分的事件意義。

研究發現 CEPA 簽訂後的中港合拍片與 1990 年代同類型的電影相比，儘管發生在香港的故事背景使地點仍有具體的指涉，但地點僅具有空泛的名稱，而沒有實質的內涵，同時無論在地具體景觀在劇情敘事上的重要性亦大大減弱，因而地點成為故事內具有空泛意義的近似架空地理背景，而非具有豐富意涵而蘊含出故事與人物的文化母體。

而分析香港電影內容在「反映在地語言與文化的價值」面向，研究發現同樣系列電影中，1990 年代的版本具有強烈的粵語文化認同，無論是角色對話使用的語法，或是電影裡蘊含豐富的香港電視節目演員與內容、粵劇文化、粵語歌等元素，更依此產生幽默感；而透過描繪香港市民生活上的問題，以及市民所熟悉的本地與流行文化，1990 年代的版本亦與香港特有的城市文化產生連結；至於片中的無厘頭文化，則是融合上述兩種特質所產生地方文化色彩強烈的喜劇表現方式。比較起來，CEPA 簽訂後的新版本，則大量減少地方性的粵語文化，轉而以普通話作為主要的文化內涵，同時電影內容與元素也從過去與香港市民互相對話，變成以廣泛的中國觀眾為溝通對象，因此儘管無厘頭文化仍然是新版本的主要幽默表現方式，但主要的笑點均承襲自舊版本的模式或內容。

研究發現 CEPA 簽訂後的中港合拍片與 1990 年代同類型的電影相比，在粵語歌曲、粵劇典故以及粵語所產生的幽默感等文化特質上，均大量減少，顯示香港電影核心語言文化已轉移至普通話文化，而以香港市民作為電影內容最主要溝通對象，以及發源自粵語和城市文化的無厘頭文化，已成為有跡可尋的舊窠臼。

至於分析香港電影內容上「對片中明星與演員的熟悉」，則以改編自同一故事並具有相關性的兩部電影做比較，1990 年代作品的主角與配角群，在演出之前均擁有豐富的香港電影演出經驗，有 60% 以上的演員具有 1 至 50 部的演出數量，影片選擇的演員一來具有與過去作品相關的角色性格，二來選用過去演出類似題材而著名的類型演員，三來則是在其他文化產業具有成就與特質，而演員的產出來源更是來自香港電視、音樂圈或電影幕後工作人員等不同娛樂與文化領域。然而若從新版本的作品的角色與配角群來看，則多數集中在作品較少的演員，在影片選擇的演員上，雖然有演員與過去作品裡具有類似的角色性格，但在角色的內涵上有些許不同，片中演員亦無演出相似故事題材的鮮明形象，而僅僅是選擇著名武打演員，至於在演員的產出來源方面，儘管有許多演員來自香港不同娛樂與文化領域，然而與 1990 年代作品相比，新版本的演員有更多是來自中國或台灣，而非香港本身產出的演員。

研究發現，從演員過去在香港電影中的演出經驗可以發現，新版本的主要演員多數在香港電影中具有較少的演出作品，而配角群儘管具有一定比例的資深演員，但是完全沒有香港電影演出經歷的新進演員佔全體演員比例，則遠大於舊版本，其中新進演員更多數是來自中國的演員，顯示 CEPA 條款下對於中港合拍片的內容產生影響，而從新版本在演員本身詮釋與過去演出經驗中相關角色時，內涵上的差異，以及較少選用具有鮮明形象的類型演員，均反映新版作品與舊有香港電影的內涵產生斷裂，而僅僅是元素拼湊式的組合，從演員產製背景，則能夠看出中港合拍片要求的相關條款，影響了過去選用角色的在地文化脈絡。

總結上述香港電影的文本特質，可以從「豐富的城市意向」、「反映在地語言與文化的價值」與「對片中明星與演員的熟悉」三個元素的分析下發現，儘管過去香港電影的文本特質在新版本仍然存在，但是多數流於表面的敘事形式或元素樣貌，與蘊含出這些文本特質的文化脈絡發生斷裂，同時也缺乏實質的在地文化內涵。相對之下，來自「泛中國」的內涵與文化脈絡，則進入被挖空在地文化的電影元素中，代替原有的文本特質，顯示 CEPA 條款之下，產業面向對於香港電

影的文本內涵亦產生影響，過去香港電影藉由強調「濃厚在地特質」輸出外埠市場並藉此獲得成功的情形(Bordwell, 2000)，在與中國市場的緊密結合下，被迫產生改變。

肆、與台灣電影產業的對話

相較於香港電影在產量與票房的衰退下，藉由 CEPA 條約而能以「中港合拍片」進入中國市場，幫助產業獲得大幅營收，甚至被認為足以「救市」的現象。中國與台灣於 2010 年 6 月 29 號簽訂的《兩岸經濟合作架構協議》(ECFA, Economic Cooperation Framework Agreement)，在雙方透過逐步談判商品降低關稅、經貿保障等協議內容下，亦以條文附件四（2010）承諾未來台灣電影在中國主管部門的審核通過後，能不受中國的進口配額限制（ECFA，無日期）。

對於國內市場逾 95% 被好萊塢佔有，同時歷經政府以計畫試圖振興電影仍未有起色的台灣電影而言，ECFA 下中國對台灣開放市場，而台灣仍保有配額限制的條文內容，與香港電影產業在 CEPA 之下中國開放市場帶來的獲利相似，不但能避免與其他國家競爭中國的進口配額，更被認為是近年來已與中國影視產業密切合作的台灣電影產業，透過更密切結合而能搶占中國市場的一大發展利多（蘇麗閑，2010；趙怡、褚瑞婷，2010；褚瑞婷，2010；行政院新聞局，無日期），甚至是產業的「生機」（葉臻瑜，2011 年 7 月 10 號）。

然而，儘管 ECFA 帶來如香港在 CEPA 下以中港合拍片在中國獲得巨大票房收益的願景，但是在內容上中國在 ECFA 之下對於台灣電影的配額開放，亦與 CEPA 之下中國開放中港合拍片相同，需通過中國有關單位的内容審核（條文附件四，2010），因此勢必面對香港電影在進入中國市場時所遭遇的文本、產業與文化調整等問題。

以本研究結果而言，在與中國市場緊密結合下，香港電影在內容面相上，發現過去文本中「豐富的城市意向」、「反映在地語言與文化的價值」與「對片中明星與演員的熟悉」等在地文化特質，逐漸空洞化而被泛中國式文化價值填補，產

業面相則是在香港電影為進入中國市場而調整產業策略後，反而喪失過去具有「彈性」的特質，產業特質的改變不但無法能將票房獲益用來幫助產業本身的持續發展，在幫助中國電影產業蓬勃發展之餘（列孚，2011），香港產業的產量與本地票房反而持續衰退。因此對於台灣電影產業而言，儘管 ECFA 帶來電影產業發展與獲利的機會，但是 CEPA 下香港電影以中港合拍片進入中國市場所面對的問題以及文本、產業與文化的改變，仍能提供台灣電影產業的借鏡與反思的案例。

第二節、研究限制與未來發展

壹、問題意識與研究方法

本研究試圖以政治經濟學的取徑出發，透過歷史脈絡與理論文獻來分析香港電影產業的核心特質，同時亦結合文本分析的研究方法，嘗試透過產業與文本兩方面的互動關係，來瞭解香港電影產業與文本的晚近動態。然而產業的分析面向既深且廣，本研究礙於篇幅所限，無法針對整體產業變化進行完整的詮釋，僅能以特定問題作為切入點，並試圖透過產業特質來做為評量的依據。因此在未來的研究中，希望能藉由更多的研究以不同面向做分析，以試圖對產業動態的全貌與細節有更完整並且清晰的瞭解。

貳、產業分析

本研究受限於部分資料缺乏公佈的官方數據，或者在更詳細的數據資料上難以取得，因此在分析上僅僅以概括的大範圍進行分析，而未能從個別細項的數據上進行比較，使得更明確與詳細的產業動態難以展現。同時在未來也應該針對合拍模式下的混雜與運作方式做更詳細的描繪，亦可加入訪談以相互對照。

參、文本分析

本研究的文本分析自香港電影的文化特質切入，也受限於研究者本身的成長

背景與經歷仍遠不足，而難以勾勒出香港豐富多元並能相容並蓄的特有文化，因此希望能在未來對香港文化有更熟悉的瞭解後，得以對文本本身蘊含的豐富內容進行更深入的分析。此外，在文本的選擇上，在未來也應該增加研究概括的範圍，以不同類型片的元素進行對比，藉此瞭解個別類型片的變化。

肆、研究範圍與文獻探討

本研究整理出大致上香港電影產業的發展歷程，以及產業策略形成的原因，進而對於現有香港電影產業的問題進行分析，然而在中港合拍片對於香港電影所產生的問題，缺乏整理過去的「埠片」與「本地電影」兩者的關係與異同，未來的研究應該需要整理出兩者的差異性，以及實際上「埠片」的經營策略與內涵，進而反過來對於現有的「中港合拍片」作為對比，使香港電影在從外埠市場獲利的產業動態與其中差異更加明顯。同時在過去外埠資金大筆湧入的時期與現在的 CEPA 條款下中港合拍片的興起，兩者對產業影響的異同，以及今昔「合拍片」的產業策略與文本內容差異也需要更深入的分析。

參考文獻

【中文文獻】

《05年港產片總收入比04年下跌近四成》(2006年1月)。取自香港影視娛樂網 <http://www.hkfilmart.com/newsread.asp?newsid=1104>。

《2004年香港電影票房》(2005年1月)。取自香港影視娛樂網 <http://www.hkfilmart.com/newsread.asp?newsid=562>。

《二〇〇六年度香港票房回顧》(2007年1月)。取自香港影視娛樂網 <http://www.hkfilmart.com/newsread.asp?newsid=1986>

《二〇〇八年香港電影票房增長百分之八》(2009年1月)。取自香港影視娛樂網 <http://www.hkfilmart.com/newsread.asp?newsid=2912>

〈七劍〉(無日期)。取自開眼電影

http://app.atmovies.com.tw/movie/movie.cfm?action=filmdata&film_id=fshk20429078

《九龍黃大仙東頭(一)邨》(無日期)。取自香港房屋委員會

http://www.housingauthority.gov.hk/b5/interactivemap/estate/0,,3-347-12_4817,00.html

《土瓜灣公共圖書館》(無日期)。取自康樂及文化事業署香港公共圖書館

http://www.hkpl.gov.hk/tc_chi/locat_hour/locat_hour_ll/locat_hour_ll_kr/library_21.html

大紀元(2003年6月5號),〈黎明鄭伊健電影《雙雄》劇照首度曝光〉,《大紀元》。取自 <http://www.epochtimes.com/b5/3/6/5/n324125.htm>

《已拆卸戲院一覽(二)》(無日期)。取自香港戲院商會有限公司

http://hktaorg.com/tc/hist_inner.php?id=15

中國國家廣播電視總局電影局(2007),《關於加強內地與香港電影業合作管理的實施細則》。取自中華人民共和國國家廣播電影電視總局

<http://www.sarft.gov.cn/articles/2007/09/08/20070908141515830673.html>

〈中國電影市場批片崛起 低成本帶來暴利〉(2011年8月30日),《北京日報》。

取自

http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com/newmedia/2011-08/30/c_121930473_3.htm

中國電影圖史編輯委員會(2007),《中國電影圖史 1905-2005》,中國:中國傳媒大學出版社。

《內地與香港關於建立更緊密經貿關係的安排》(無日期)。取自香港特別行政區

政府工業貿易署 http://www.tid.gov.hk/print/tc_chi/cepa/cepa_overview.html

《內地與澳門商標專欄》(無日期)。取自澳門特別行政區政府經濟局

http://www.economia.gov.mo/web/DSE/public?_nfpb=true&_pageLabel=Pg_IP_SCTMM&locale=zh_MO

《公司簡介》(無日期)。取自中影股份有限公司

http://www.movie.com.tw/home/index.php?option=com_content&view=article&id=49&Itemid=34

尤元奎(2003),《台灣應更務實地從經濟角度看待 CEPA》(科經(研)092-021號)。取自財團法人國家政策研究基金會

<http://old.npf.org.tw/PUBLICATION/TE/092/TE-R-092-021.htm>

尹鴻、何美(2009)。〈走向後合拍時代的華語電影:中國內地與香港電影的合作/合拍歷程〉,《傳播與社會學刊》,7:31-60。

《文武廟》(無日期)。取自東華三院 <http://www.tungwah.org.hk/?content=1295>

文雋(2004)。〈從 CEPA 看內地電影市場〉,《電影藝術》,6:14-16。

王一(2010年12月31日)。《藝恩諮詢:美國分賬片中國票房增長 72% 福克斯奪冠》。取自 <http://www.entgroup.cn/views/a/9150.shtml>

王列(2007年1月)。〈去年內地十大賣座電影中外平分春色〉,《香港影視娛樂網》,取自 <http://www.hkfilmart.com/newsread.asp?newsid=1981>

- 王列 (2009 年 1 月)。〈2008 內地十大賣座電影揭曉，港片佔四〉，《香港影視娛樂網》，取自 <http://www.hkfilmart.com/newsread.asp?newsid=2902>
- 王列 (2010 年 1 月)。〈2009 中國內地十大票房電影港片占 4 部〉，《香港影視娛樂網》，取自 <http://www.hkfilmart.com/newsread.asp?newsid=3403>
- 王岩 (2003 年 6 月 29 日)。〈馬偉豪：給觀眾解悶但不是永遠〉，《北京青年報》，取自 <http://ent.sina.com.cn/2003-06-29/0544163416.html>
- 王昊文、李康圖 (2010 年 4 月 26 號)。〈黃百鳴：合作拍大片才能對抗好萊塢〉，《大河報》。取自大河網
http://epaper.dahe.cn/dhb/htm2010/t20100426_1789304.htm
- 王春婕 (2006)。〈是制度缺陷還是理性選擇—構建 CEPA 爭端解決機制的理論與實務分析〉，《山東社會科學》，12：36-40。
- 王洛 (2007)。〈2007 香港製造〉，《電影》，3：14-16。
- 王浩澤 (2008)。〈CEPA 框架下內地與香港經貿發展的法律完善〉，《和田師範專科學校學報：漢文綜合版》，6：29-30。
- 王海洲 (2004)。〈以合拍創制華語新電影〉，《電影藝術》，6：4-7。
- 王健全 (2010)。〈香港 CEPA 效應 台灣難複製〉，《台灣銀行家》，6：47-49。
- 代迪 (2010 年 9 月 19 日)，《enbase：上半年合拍片市場票房收入達 14.2 億》。
取自 <http://www.entgroup.cn/views/a/7970.shtml>
- 石川 (2007)。〈香港電影「北佬」形象的文化讀解〉，張建勇、張文燕 (編) (2007)。《香港電影 10 年》，頁 147-160，北京：中國電影出版社。
- 石琪 (2007)。〈香港電影回歸十年〉，張建勇、張文燕 (編) (2007)。《香港電影 10 年》，頁 97-104，北京：中國電影出版社。
- 《死亡筆記本》(無日期)。取自奇摩電影
<http://tw.movie.yahoo.com/mstory.html?id=1854&t=movie>
- 〈亦慈亦俠亦詼諧：梁醒波藝術人生〉(無日期)。取自香港大學美術博物館
<http://www0.hku.hk/hkumag/mc/exhibitionBoh.html>

列孚 (2007)。〈香港電影的傳統優勢：創意·娛樂文明·都市感〉，張建勇、張文燕 (編) (2007)。《香港電影 10 年》，頁 77-96，北京：中國電影出版社。

列孚 (2007 年 3 月)。〈四大天王三年第一部純港片的價值〉，《中國新聞週刊》，5：69。

列孚 (2010)。〈香港電影潮起潮落：香港電影工業十年生態漫談〉，《電影藝術》，4：56-60。

列孚 (2011 年 2 月)，《2010 年香港電影在內地小結—港影人為 100 億票房貢獻 40%》。取自香港影視娛樂網

<http://www.hkfilmart.com/newsread.asp?newsid=3790>。

《地方—邊境禁區(一)沙頭角市》(無日期)，《香港地方》。取自

<http://www.hk-place.com/view.php?id=129>

《好彩近黃昏——黎彼得》(2010 年 3 月)。取自長訊

http://www.goldenage.hk/b5/ga/ga_article.php?article_id=142

戎鈺(2011 年 1 月 13 日)，〈2010 中國電影票房榜出爐 國產片壓倒進口片〉，《楚天都市報》，取自

<http://dailynews.sina.com/bg/ent/film/sinacn/20110113/00302157650.html>

行政院新聞局 (1996)。《變遷中的香港、澳門大眾傳播事業》，臺北：作者。

行政院新聞局 (2010 年 6 月 25 號)。〈電影片配額納入 ECFA 早期收穫清單 國片赴大陸可不受進口配額限制〉(六月二十五號新聞稿)【公告】。臺北市：

行政院新聞局。取自

<http://info.gio.gov.tw/ct.asp?xItem=66628&ctNode=920&mp=5>

朱家昆 (2008)，《閒話香港電影》，湖北：長江文藝出版社。

何永寧 (2010 年 1 月 24 號)，〈電戲道：熱戀熱暖星串夏永康〉，《蘋果日報》。取自

http://www1.hk.apple.nextmedia.com/template/apple/art_main.php?iss_id=20100124&sec_id=462&art_id=13657759

- 余姝、初穎宇（2011年5月3號）。〈吳思遠抨擊影視圈翻拍成風：有本事自己想創意〉，《羊城晚報》。取自新華網
http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/www.henan.xinhua.org/fuwu/yule/2011-05/03/content_22665786.htm
- 吳思遠（2004）。〈合拍是雙贏〉，《電影藝術》，6：11-13。
- 吳崇伯（2007）。〈CEPA對香港經濟的影響與對策分析〉，《創新》，4：10-14。
- 吳莉芳（2004年4月27號）。《CEPA對台灣的影響》。取自人民網
<http://tw.people.com.cn/BIG5/14811/14870/2470828.html>
- 李卓倫（2010）〈思考當年·樂觀人生：論近年王晶電影的香港情〉，張偉雄（編）（2010）。《2009香港電影回顧》，香港：香港電影評論學會。
- 李思婷（2004年2月5號）。〈從少林工夫到荷理活 劉家輝妙談戲劇人生〉，《大紀元》。取自 <http://www.epochtimes.com/b5/4/2/5/n461153.htm>
- 《李香琴將再度演出經典西宮娘娘》（2007年5月23號）。取自大紀元
<http://hk.epochtimes.com/7/5/23/45223.htm>
- 李媛媛，馮邦彥（2007）。〈CEPA：實施效應、存在問題及發展趨勢〉，《暨南學報（哲學社會科學版）》，26：57-63、77。
- 李劍敏（2003年7月28號），〈港片跨上內地直通車〉，《中國新聞週刊》，26：68-69。
- 杜雲之（1986）。《中國電影七十年》，臺北：電影圖書館。
- 汪方華（2008年8月4日），〈香港電影的內地中興：港產合拍片佔據"半壁江山"〉，《人民日報海外版》。取自：
http://big5.am765.com/xw/xwfl/ga/200808/t20080804_379725.html
- 卓男（編）（2007）。《2006香港電影回顧》，香港：香港電影評論學會。
- 林麗雲（2000），〈台灣威權正體下「侍從報業」的矛盾與轉型：1949-1999〉，《台灣產業研究》，3：89-148。
- 周承人（2003），《上海天一影片公司與香港早期電影》。黃愛玲（編）（2003）。《邵

氏電影初探》，香港：香港電影資料館。

周星、趙靜（2007）。〈香港電影與內地電影的共榮共生問題〉，張建勇、張文燕（編）（2007）。《香港電影 10 年》，頁 33-44，北京：中國電影出版社。

周靖，米遠生（2006）。〈CEPA 的制度效應分析〉，《湘潭大學學報（哲學社會科學版）》，1：134-136。

《和記大廈》（無日期）。取自何記黃埔地產

<http://www.hwpg.com/b5/properties/p32.asp>

林亮姣（2011 年 2 月 18 號），〈香港電影已死？台灣電影將面臨的樂觀與哀愁〉，《放映週報》。取自 <http://www.funscreen.com.tw/feature.asp?period=295>

林昱君（2009 年 9 月）。〈中國與香港 CEPA 協議之內涵與效應評析〉，《經濟前瞻》。取自中央經濟研究院

http://www.wtcenter.org.tw/SmartKMS/do/www/readDoc?document_id=10324

4

林錦波（2007）。〈香港發展局成立的前因初探：從香港電影工業結構談起〉，卓男（編）（2007）。《2006 香港電影回顧》，香港：香港電影評論學會。

《油尖旺民政事務專員郭黃穎琦太平紳士歡迎辭》（無日期）。取自香港特別行政區民政事務總署 http://www.had.gov.hk/tc/18_districts/my_map_09.htm。

邱淑婷（2010）。〈CEPA 簽訂前後香港警匪片的變化〉，《電影藝術》，4：70-74。

〈金牌製作人〉（2011 年 6 月 27 號），《環球企業家》。取自 Yes 雜誌

http://tw.mag.chinayes.com/Content/20110627/835010839a5d4b5985a84026530ffbca_1.shtml

《金紫荊廣場》（無日期）。取自香港旅遊發展局

<http://www.discoverhongkong.com/tc/attractions/hk-golden-bauhinia-flag-raising.html>。

阿木（2011 年 2 月 21 日），《繁華喧囂的落寞：合拍片的沉浮》。取自搜狐娛樂

<http://yule.sohu.com/20110221/n279441709.shtml>

俞梅珍 (2010)。〈增強 CEPA 效應：政策推動與市場驅動的有效契合—CEPA 框架下香港與內地經貿合作關係發展分析〉，《華南師範大學學報（社會科學版）》，4：115-120。

南方朔 (2004)〈周星馳：沒水準的水準〉，辜雅穗 (編) (2004)。《我愛周星馳》，頁 138-140，臺北：商周出版。

封小雲 (2003)。〈香港與內地：CEPA 效益的思考〉，《開放導報》，7：14-16。

星島環球網 (2010 年 2 月 24 號)，〈周星馳擬借殼上市造「長江七號」商業帝國〉，《星島日報》。取自

http://ny.stgballink.com/chinafin/201002/t20100224_1275852.html

柯裕棻 (2008)，〈電視機的社會文化政治：一九六零年代台灣的電視設置過程〉，《台灣社會研究季刊》，69：107-138。

洛楓 (1994)。《世紀末城市》，香港：牛津大學出版社。

洛楓 (2002)。《盛世邊緣》，香港：牛津大學出版社。

洪寶山 (2010 年 7 月 21 號)，〈杜拉拉升「值」記〉，《理財週刊》。取自

<http://mag.chinatimes.com/mag-cnt.aspx?artid=4648>

紀陶 (2007)。〈勝在一個邪字〉，卓男 (編) (2007)。《2006 香港電影回顧》，香港：香港電影評論學會。

《香港員警學院簡介》(無日期)。取自香港警務處

http://www.police.gov.hk/ppp_tc/07_police_college/about_us.html

香港特別行政區立法會 (2007)。《內地與香港關於建立更緊密經貿關係的安排 (CEPA) 經濟效益評估》(編號：CB(1)1896/06-07)。香港：作者。

《香港特別行政區公交車站點荃灣橫龍街》(無日期)。取自

<http://bus.mapbar.com/hongkong/poi/8D36v-6eg9-P8XN>

香港特別行政區政府統計處 (2001)。《服務業統計摘要 2001》(編號：J68010100B0)。香港：作者。

香港特別行政區政府統計處 (2002)。《服務業統計摘要 2002》(編號：

- J68010200B0)。香港：作者。
- 香港特別行政區政府統計處（2003）。《服務業統計摘要 2003》（編號：
J68010300B0）。香港：作者。
- 香港特別行政區政府統計處（2004）。《服務業統計摘要 2004》（編號：
J68010400B0）。香港：作者。
- 香港特別行政區政府統計處（2005）。《服務業統計摘要 2005》（編號：
J68010500B0）。香港：作者。
- 香港特別行政區政府統計處（2006）。《服務業統計摘要 2006》（編號：
J68010600B0）。香港：作者。
- 香港特別行政區政府統計處（2007）。《服務業統計摘要 2007》（編號：
J68010700B0）。香港：作者。
- 香港特別行政區政府統計處（2008）。《服務業統計摘要 2008》（編號：
J68010800B0）。香港：作者。
- 香港特別行政區政府統計處（2009）。《服務業統計摘要 2009》（編號：
J68010900B0）。香港：作者。
- 香港特別行政區政府統計處（2010）。《服務業統計摘要 2010》（編號：
J68011000B0）。香港：作者。
- 香港特別行政區政府統計處（2011）。《服務業統計摘要 2011》（編號：
J68011100B0）。香港：作者。
- 《香港單車資訊網》（無日期）。取自
<http://hkci.net/www/index.php?pg=shop®ion=nt>
- 香港貿易發展局研究部（2001）。《香港電影進軍北美市場》（編號：
TDC-026-0104-1）。香港：香港貿易發展局。
- 《香港電影票房有望破 10 億 色戒撐起半邊天》（2007 年 12 月），《信息日報》。
取自人民網 <http://ent.people.com.cn/BIG5/42075/81372/6649288.html>
- 〈香港電影業的興衰變換(1997-2007)〉，鐘寶賢，2007，《當代電影》，138，頁

69-73。

香港影業協會（2010）。《2009年香港電影市道整體情況》。取自

http://www.mpia.org.hk/upload/file/00010/PR_20100102.pdf

香港影業協會（2011）。《2010年香港電影市道整體情況》。取自

<http://www.mpia.org.hk/upload/file/00117/2010%E5%B9%B4%E9%A6%99%E6%B8%AF%E9%9B%BB%E5%BD%B1%E5%B8%82%E9%81%93%E6%95%B4%E9%AB%94%E6%83%85%E6%B3%81.pdf>

《香港麗思卡爾頓酒店》（無日期）。取自

<http://www.ritzcarlton.com/zh-cn/Properties/HongKong/Default.htm>

倪震（2007）。〈香港電影向內地發展的策略和反思〉，張建勇、張文燕（編）（2007）。

《香港電影10年》，頁3-10，北京：中國電影出版社。

孫紹誼（2007）。〈「無地域空間」與懷舊政治：「後九七」香港電影的上海想像〉，

張建勇、張文燕（編）（2007）。《香港電影10年》，頁137-146，北京：中國電影出版社。

徐雲霄（2009年12月7號）。〈鄭佩佩：我這個華夫人是鞏俐逼出來的〉，《北京新浪網》。取自

<http://news.sina.com/sinacn/506-000-103-107/2009-12-07/1648877929.html>

翁子光（2010）〈億萬灰姑娘〉，張偉雄（編）（2010）。《2009香港電影回顧》，

香港：香港電影評論學會。

袁蕾（2005年1月25號），〈香港電影冰河期調查 港片到了最危險的時候？〉《南方都市報》，取自新浪網

<http://ent.sina.com.cn/m/c/2005-01-25/1432640124.html>

《院所資料：赤柱監獄》（無日期）。取自香港特別行政區政府懲教署

http://www.csd.gov.hk/tc_chi/ins/ins_ind/ins_hk_sp.html

《院聯網、醫院及醫療機構》（無日期）。取自醫院管理局

http://www.ha.org.hk/visitor/ha_hosp_details.asp?Content_ID=100151&Lang=C

http://www.ha.org.hk/visitor/ha_hosp_details.asp?Content_ID=100151&Lang=C

HIB5

馬家輝、陳慶嘉、朗天 (2007)。〈談笑論香港電影十年與香港回歸的關係〉，卓男 (編) (2007)。《2006 香港電影回顧》，香港：香港電影評論學會。

馬海燕 (2011 年 7 月 17 號)。〈孫立軍：國產動畫電影需要更多銀幕〉，《中國新聞社》。取自人民網 <http://ent.people.com.cn/BIG5/15174099.html>。

馬偉豪 (2004)。〈同心活力：寄語 CEPA 之後〉，《電影藝術》，6：13、17。

馬雄鷹 (2004) 〈周星馳觀止〉，辜雅穗 (編) (2004)。《我愛周星馳》，頁 171-181，臺北：商周出版。

區仲德 (2011 年 7 月 29 號)，〈樓市八卦陣：西九龍以水為財〉，《文匯報》。取自文匯報 <http://paper.wenweipo.com/2011/07/29/ME1107290015.htm>

商務部台港澳司 (2007)。〈CEPA 的背景和意義〉，《中國外資》，7：22-23。

《專上學生暑期實習計劃 2011》(無日期)。取自香港警務處

http://www.police.gov.hk/info/doc/summer_intern_hkpc_ltdiv.pdf。

崔金閣 (2011 年 5 月 9 號)。〈中國電影「走出去」 面臨什麼困難〉，《學習時報》。取自中國新聞網

<http://big5.chinanews.com:89/cul/2011/05-09/3026894.shtml>。

張文燕 (2007)。〈「九七」後香港電影產業發展策略〉，張建勇、張文燕 (編) (2007)。《香港電影 10 年》，頁 61-68，北京：中國電影出版社。

張建勇、張文燕 (編) (2007)。《中國電影資料館》，北京：中國電影藝術研究中心。

《張柏芝新作夫妻殺手 片酬創女星最高價》(2011 年 7 月 29 號)。取自新唐人電視台

<http://www.ntdtv.com/xtr/b5/2011/07/29/a566484.html>。-%E5%BC%B5%E6%9F%8F%E8%8A%9D%E6%96%B0%E4%BD%9C%E3%80%8A%E5%A4%AB%E5%A6%BB%E6%AE%BA%E6%89%8B%E3%80%8B--%E7%89%87%E9%85%AC%E5%89%B5%E5%A5%B3%E6%98%9F%E6%9C%80%E9%AB%

98%E5%83%B9.html

張偉（2008）。《昨夜星光燦爛：民國影壇的 28 位巨星》，臺北：秀威資訊。

張偉雄（編）（2010）。《2009 香港電影回顧》，香港：香港電影評論學會。

張徹（2002）。《回憶錄、影評集》，香港：香港電影資料館。

張燕（2003），〈香港電影產業：亟待拯救〉，《北京師範大學學報（社會科學版）》，
1：88-94。

張燕、張江藝（2004）。〈2003 年內地、香港電影市場概況〉，《當代電影》，1：
106-112。

張鍵（1998）。《九十年代港產片工業一瞥：困景的探討及出路》，香港：關注香
港電影工業發展。

曹健（2011 年 8 月 12 號）。〈周立波「海派清口」挺進聯合國〉，《世界新聞網》。

取自

http://www.worldjournal.com/view/full_news/15050818/article-%E5%91%A8%E7%AB%8B%E6%B3%A2%E3%80%8C%E6%B5%B7%E6%B4%BE%E6%B8%85%E5%8F%A3%E3%80%8D%E6%8C%BA%E9%80%B2%E8%81%AF%E5%9C%8B?instance=news_pics

曹健（2011 年 8 月 25 號）。〈3D 肉蒲團之極樂寶鑑 紐約放映〉，《世界新聞網》。

取自

http://www.worldjournal.com/view/full_news/15220252/article-3D%E8%82%89%E8%92%B2%E5%9C%98%E4%B9%8B%E6%A5%B5%E6%A8%82%E5%AF%B6%E9%91%91-%E7%B4%90%E7%B4%84%E6%94%BE%E6%98%A0?instance=news_pics

望山（2008 年 7 月 24 號）。〈台灣若接受 CEPA 恐難逃被香港化〉，《新新聞週刊》。取自 <http://www.newtaiwan.com.tw/bulletinview.jsp?bulletinid=81813>

梁炳華（2001）。〈九龍城寨問題的最終解決〉，《亞洲研究》，38：74-139。

梁桂清（2008）。〈內地與香港 CEPA 特徵與爭端解決機制之抉擇〉，《廣西民族大

學學報》，30（1）：101-104。

許樂（2009）。《香港電影的文化歷程 1958—2007》，北京：中國電影出版社。

許樂（2010）。〈碰撞中的策略及症候：談香港與內地合拍片之現狀〉，《當代電影》，11：58-61。

許靜文（2004）。《全球化下華語武俠電影的轉變—以「臥虎藏龍」、「英雄」為例》。淡江大學大眾傳播學系碩士論文。

郭東益（2005）。《跨國製作對台灣電影製作影響之探討：以「雙瞳」為例》。交通大學傳播研究所碩士論文。

陳山、柳迪善（2007）。〈世紀際遇—全球化電影格局中的新香港電影〉，張建勇、張文燕（編）（2007）。《香港電影 10 年》，頁 23-32，北京：中國電影出版社。

陳以定（2009）。〈CEPA 安排的新制度經濟學解釋〉，《山東工商學院學報》，1：15-18。

陳立虎、趙豔敏（2006）。〈CEPA 爭端解決規則構建之分析〉，《暨南學報（哲學社會科學版）》，6：27-31。

《陳百祥：我叻 所以認叻》（2008 年 11 月）。取自長訊

http://goldenage.hk/b5/ga/ga_article.php?article_id=661

陳冠中（2004）。〈香港作為方法〉，陳冠中（編）。《我這一代香港人》，頁 34-41，香港：牛津大學出版社。

陳冠中（2005）。〈成就與失誤〉，陳冠中（編）。《我這一代香港人》，頁 3-25，香港：牛津大學出版社。

陳冠中（2006）。〈在北京尋電影〉，陳冠中（編）。《我這一代香港人》，頁 184-187，香港：牛津大學出版社。

陳冠中（2006）。〈兩岸三地一中文〉，陳冠中（編）。《我這一代香港人》，頁 83-89，香港：牛津大學出版社。

陳倖嫻（2004 年 11 月 27 號）。《黃霑喪禮定下月六、七日舉行》，取自

<http://www.cnanews.gov.tw/spec/specread.php?id=200411270067&pt=24&LArr>

=200411300469,200411300303,200411300169,200411300144,200411300088,200411300020,200411290341,200411290332,200411290270,200411290263,200411290087,200411290071,200411290020,200411290019,200411290018,200411280282,200411280228,200411280207,200411280158,200411280122,200411280120,200411280028,200411280021,200411270296,200411270067,200411270061,200411270013,200411260457,200411260440,200411260438,200411260430,200411260404,200411260398,200411260391,200411260390,200411260374,200411260350,200411260323,200411260290,200411260258,200411260103,200411260048,200411260029,200411250426,200411250341,200411250339,200411250330,200411250281,200411250206,200411250117&no=0010

陳家樂、朱立(2008)。《無主之城：香港電影中的九七回歸與港人認同》，香港：天地圖書。

《港產片穩健增長》(2003年12月)。取自香港影視娛樂網

<http://www.hkfilmart.com/newsread.asp?newsid=350>。

傅葆石(2007)。〈中國全球：1997年後的香港電影〉，張建勇、張文燕(編)(2007)。

《香港電影10年》，頁11-22，北京：中國電影出版社。

喻群芳(2000)。〈97回歸後的香港電影〉，蔡洪聲、宋家玲、劉桂清(編)《香港電影80年》，頁19-26。北京：北京廣播學院出版社。

彭春華、陳麥秋(2007年8月)。〈新武俠電影的美學轉變淺論〉，《電影評介》，16：31-32。

彭麗君(2010)。《黃昏未晚：後九七香港電影》，香港：中文大學出版社。

曾家新(2007年7月7號)，〈《男兒本色》試映火爆〉，《京華時報》。取自京華網 http://epaper.jinghua.cn/html/2007-07/07/content_125500.htm

曾家新(2010年4月19號)。〈合拍片不再「一枝獨秀」 港產片再現「生機」〉，《京華時報》。取自新華網

<http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com/ent/2010-04/19/content>

_13382418.htm

曾寶儀 (2004)〈世界毀滅時 我只要周生〉, 辜雅穗 (編) (2004)。《我愛周星馳》, 頁 126-127, 臺北: 商周出版。

湯禎兆 (2007)〈落葉歸根 電影對話: 香港電影的守城想像〉, 卓男 (編) (2007)。《2006 香港電影回顧》, 香港: 香港電影評論學會。

湯禎兆 (2008)。《香港電影血與骨》, 臺北: 書林出版。

登途 (2007)。
〈一個字頭的葬生〉, 卓男 (編) (2007)。《2006 香港電影回顧》, 香港: 香港電影評論學會。

華西都市報 (2005 年 1 月 6 日)〈去年中國電影狂收 36 億 票房收入前十名揭曉〉, 《華西都市報》, 取自 <http://ent.people.com.cn/GB/42075/3102391.html>

辜雅穗 (編) (2004)。《我愛周星馳》, 臺北: 商周出版。

馮建三 (1999)〈公共性的詭譎: 比較英德法義台的公共電視爭議〉, 《台灣社會研究季刊》, 34: 133-186。

馮建三 (2003 年 9 月)。
〈香港電影工業的中國背景: 以台灣為對照〉, 《中外文學》, 32:87-111。

馮建三、羅世宏、王菲菲、唐士哲、林麗雲、魏玠、王賀白譯 (2005), 《問題媒體》, 臺北: 巨流。(原書 McChesney, R, W. [2004]. The problem of the media. New York: Monthly review press)。

馮建三譯 (1992), 《廣告的符碼》, 臺北: 遠流。(原書 Jhally, S. [1987]. The codes of advertising: fetishism and the political economy of meaning in the consumer society. New York: Routledge.)。

黃仁 (1999)。《胡金銓的世界》。臺北: 亞太。

黃志輝 (2010)〈杜琪峯的澳門意像〉, 張偉雄 (編) (2010)。《2009 香港電影回顧》, 香港: 香港電影評論學會。

黃建宏 (2000 年 2 月)。
〈沙漠·春/秋〉, 《電影欣賞》, 102: 34-47。

黃愛玲 (2003)。《香港影片大全第四卷 (1953-1959)》, 香港: 香港電影資料館。

- 新浪娛樂 (2005 年 12 月 30 日) , 〈 2005 年電影票房英雄榜 〉 , 《 新浪網 》 , 取自
<http://ent.sina.com.cn/m/2005-12-30/2248946099.html>
- 新浪娛樂 (2007 年 12 月 22 日) , 〈 2007 年度內地電影票房排行及市場盤點 〉 , 《 新
浪網 》 , 取自 <http://ent.sina.com.cn/m/2007-12-22/19531846724.shtml>
- 新浪娛樂 (2011 年 8 月 8 號) 。 〈 全球熱戀曝首支花絮 揭秘太空戲悉尼戲場景 〉 ,
《 新浪網 》 。 取自 <http://ent.sina.com.cn/m/c/2011-08-08/23453381100.shtml>
- 葉月瑜 (2010) 。 〈 一個市場化視角的分析 : 後回歸時期香港電影的產業與內容變
化 〉 , 《 當代電影 》 , 4 : 131-136 。
- 葉臻瑜 (2011 年 7 月 10 號) 。 〈 ECFA 放寬配額 雞排英雄大陸上映 〉 , 《 文
匯報 》 。
取自 <http://paper.wenweipo.com/2011/07/10/TW1107100007.htm>
- 《 零零狗大投資高票房 見證中國影市大發展 》 (2009 年 8 月 12 號) 。 取自網易
娛樂 <http://ent.163.com/09/0812/14/5GH885NH000335TL.html>
- 褚瑞婷 (2010) 。 《 台灣電影輔導政策的檢討與建議 》 (教文 (研) 100-012 號) 。
取自財團法人國家政策研究基金會 <http://www.npf.org.tw/post/2/9776>
- 廖曉淇 (2007 年 7 月) 。 〈 CEPA 是香港與內地經濟融合的重要標誌 〉 , 《 中國經濟
週刊 》 , 25 : 13 。
- 蒲峰 (2007) 。 〈 脫離原著精神面貌 〉 , 卓男 (編) (2007) 。 《 2006 香港電影回顧 》 ,
香港 : 香港電影評論學會 。
- 趙小青 (2007) 。 〈 香港電影淡出 , 「 中國電影 」 崛起 — 從電影市場看香港電影的
現狀與前景 〉 , 張建勇、張文燕 (編) (2007) 。 《 香港電影 10 年 》 , 頁 45-60 ,
北京 : 中國電影出版社 。
- 趙怡、褚瑞婷 (2010) 。 《 ECFA 通過後兩岸影視合作尚待解決的問題 》 (教文 (評)
099-086 號) 。 取自財團法人國家政策研究基金會
<http://www.npf.org.tw/post/1/8165>
- 趙衛防 (2007) 。 〈 香港電影 : 攀越險境後的大片攻略 〉 , 《 藝術評論 》 , 7 : 11-13 。

趙衛防 (2008)。《香港電影產業流變》，北京：中國電影出版社。

《齊來 18 區：九龍城區》(無日期)。取自民政事務總署

http://www.gohk.gov.hk/chi/welcome/kc_intro.html

《齊來 18 區：大埔區》(無日期)。取自民政事務總署

http://www.gohk.gov.hk/chi/welcome/tp_intro.html

《齊來 18 區：中西區》(無日期)。取自民政事務總署

http://www.gohk.gov.hk/chi/welcome/cw_intro.html

《齊來 18 區：東區》(無日期)。取自民政事務總署

http://www.gohk.gov.hk/chi/welcome/east_intro.html

劉輝 (2007)。〈香港電影的商業美學嬗變－以合拍片為例〉，張建勇、張文燕 (編) (2007)。《香港電影 10 年》，頁 69-76，北京：中國電影出版社。

劉輝 (2010)。〈港片的消逝與「新香港電影」的浮現〉，《藝術評論》，8：60-63。

慕亞平，盧嘉嘉 (2005)。〈論 CEPA 的性質及其實施問題〉，《廣西師範大學學報 (哲學社會科學版)》，41 (3)：15。1896

滕淑芬 (2009 年 12 月)。〈大電影救國片！台灣電影工業生存戰〉，《台灣光華雜誌》。取自台灣光華智庫

http://www.sinorama.com.tw/show_issue.php?id=2009129812032C.TXT&table=0&cur_page=7&distype=

滕淑芬 (2009 年 12 月)。〈華語電影打造夢工廠〉，《台灣光華雜誌》。取自台灣光華智庫

http://www.sino.gov.tw/show_issue.php?id=2009129812006C.TXT&table=0&cur_page=3&distype=

譚穎 (2007)。〈CEPA 協議下粵港聯手反傾銷的對策與途徑〉，《廣東教育學院學報》，27 (6)：58-61。

蔡洪聲 (2000)。〈香港電影 80 年〉，蔡洪聲、宋家玲、劉桂清 (編)《香港電影 80 年》，頁 3-18。北京：北京廣播學院出版社。

鄭漢良（2008年9月10號），《兩岸簽 CEPA？ 政治框架成難題》。取自中時報系資料庫知識「贏家」

http://ezproxy.lib.nctu.edu.tw:2280/member/news_search2/se_content_file8.asp?query=%BEG%BA%7E%A8%7D&src=B&date=20080910&file=N0084.001&dir=B&area=tw&frompage=se

盧怡秀（2010年9月23號）。〈狄仁傑斥資 6.5 億 打造唐朝版 CSI 犯罪現場〉，《今日新聞網》。取自

<http://www.nownews.com/2010/09/30/11559-2651082.htm>

錢春蓮（2007）。〈全球化語境下的類型突圍—論香港青年電影導演的類型片創作〉，張建勇、張文燕（編）（2007）。《香港電影 10 年》，頁 217-230，北京：中國電影出版社。

蕭恒（2007）。〈模糊化的香港：鬼域、龍虎門、狗咬狗〉，卓男（編）（2007）。《2006 香港電影回顧》，香港：香港電影評論學會。

蕭恒（2010）〈在真實與虛幻之間的潮爆城市〉，張偉雄（編）（2010）。《2009 香港電影回顧》，香港：香港電影評論學會。

〈龍鳳鬥〉（2004年10月12號），《廣州日報》。取自新華網

http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com/ent/2004-10/12/content_2080385.htm

《濠江遇上 億萬星光下劉德華舒淇點燃愛火星夢奇緣真情上映》（2008年7月31號）。取自寰亞綜藝集團

http://www.mediaasia.com/news.php?s_year=&news_id=287&locale=zh

《聯絡我們》（無日期）。取自香港警務處

http://www.police.gov.hk/ppp_tc/11_useful_info/contact.html

薛紅雲（2005年）。〈拍檔香港電影：看近年港片中的大陸演員〉，《電影》，11：52-53。

謝曉、陳弋弋（2005年1月21日）。〈數字看 CEPA 羞答答的合拍片靜悄悄地

「開」》，《南方都市報》。取自

<http://ent.people.com.cn/BIG5/8222/42057/43636/3135545.html>

鍾小琪（2009）。〈香港電影工業搶攻內地〉，《中小企資訊世界》，9：10-15。

鍾寶賢（2005年1月）。〈合縱與連橫：香港電影業的百年盛衰〉，《傳媒透視》。

取自 <http://www.rthk.org.hk/mediadigest/200501.html>

魏君子（2010）。〈三十年如一夢 港片興衰秘史〉，《香港電影演義》，頁 2-9。中國北京：文化藝術出版社

魏君子（2010）。〈城頭變換大王旗：20世紀70年代以前的香港電影〉，《香港電影演義》，頁 36-40。中國北京：文化藝術出版社

魏均、劉昌德譯（2001）。《有權無責》，臺北：鼎文。（原書 Curran, J. & Seaton, J. [2002]. *Capitalism and control of the press. Media and Power*. London: Routledge.）。

羅卡（1995）。〈黃飛鴻家族：精神與繁衍〉，《香港電影類型論》，香港：牛津大學出版社。

羅貴祥（2005年6月），〈沒有亞洲這東西：港日「亞洲」電影的種族特殊性〉，《中外文學》，34：89-105。

蘋果日報（2011年5月6號）。〈《暫時停止呼吸》將拍3D版〉，《蘋果日報》。取自

http://tw.nextmedia.com/rnews/article/SecID/106/art_id/29632/IssueID/20110506/page/7

蘋果日報特勤組（2011年7月28號）。〈黃曉明通化夜市連嗑6攤 為豬血糕西洋冤翻案〉，《蘋果日報》。取自

http://tw.nextmedia.com/applenews/article/art_id/33558568/IssueID/20110728

蘇麗閑（2010年3月）。〈朱延平支持簽訂ECFA：對電影業界有保障〉，《中國評論通訊社》。取自中國評論新聞網

<http://www.chinareviewnews.com/doc/1012/6/4/3/101264360.html?coluid=7&ki>

ndid=0&docid=101264360&mdate=0319212728

鐘寶賢 (2003)。〈兄弟企業的工業轉變：邵氏兄弟和邵氏機構〉，黃愛玲 (編)

(2003)。《邵氏電影初探》，香港：香港電影資料館。

鐘寶賢 (2007 年 3 月)。〈香港電影業的興衰變幻 1997-2007〉，《當代電影》，

138：69-73。

鐘寶賢 (2010)。〈光影流逝：香港電影走進「大中華時代」〉，《當代電影》，4：

127-130。

顧涵忱 (2008 年 7 月)。〈對港產合拍片中內地人形象的身份認同分析〉，《電影

評介》，14：3-18。

龔唯平 (2006)。〈CEPA 框架下粵港經貿合作的深層次思考〉，《特區經濟》，3：

15-16。

【英文文獻】

A Chinese tall story - A HK\$ 100 million (US\$ 12.6 million) production featuring
far-flung and exotic locations (2006). retrived from

http://www.play-asia.com/A_Chinese_Tall_Story_HK_100_million_US_12.6_million_production_featuring_farflun/paOS-17-71-9-74-10o-49-zh.html

Astrid(2010). South African cinema after apartheid: A political-economic exploration.

Communicatio, 36(1), 37-57.

Bordwell, D.(2000). *Planet Hong Kong: Popular cinema and the art of entertainment*.

Cambridge:Harverd university press.

Danan, M. (1996). From a prenational to a postnational French. *Film history*, 8(1),

72-84.

Dragon tiger gate:Long hu men (n.d.). retrived from

<http://www.haf.org.hk/haf/pdf/project05/project8.pdf>

Fiske, J. (1989). *Understanding popular culture*. London: Unwin Hyman.

- Garnham, N. (1983). Toward a theory of cultural materialism. *Journal of Communication*, 33(3), 314-329.
- Garnham, N. (1990). *Capitalism and communication: Global culture and economics of information*. London: Sage.
- Golding, P., & Murdock, G. (1978). Ideology and the mass media: The question of determination, in M. Barrett et al (ed.). *Ideology and Cultural Production*. London: Croom-Helm.
- Golding, P., & Murdock, G. (1991). Culture, communications, and political economy. In J. Curran and M. Gurevitch (eds.). *Mass Media and Society*, London: Arnold.
- Hall, S. (1980). Encoding/decoding. In S. Hall, D. Hobson, A. Lowe & P. Willis (Eds.), *Culture, media, language: Working papers in cultural studies, 1972-79* (pp.128-139). London: Hutchinson.
- Harvey, S. (2004). Living with monsters: Can broadcasting regulation make a difference. In A. Calabrese & C. Sparks (eds.). *Toward a political economy of culture: Capitalism and communication in the twenty-first century* (pp.194-210). Lanham: Rowman & Littlefield.
- Jessop, B. (1977). Remarks on some recent theories of the capitalist state. *Cambridge journal of economics*. 1, 353-373.
- Johnson-Yale, C. (2009, March). *Hollywood or "The Sticks"?: Domestic runaway film production in the 1970s and '80s*. Paper presented at the annual meeting of the International communication association, Marriott, Chicago.
- Meehan, E. (2000). Leisure or labor: Fan ethnography and political economy. In I. Hagen and J. Wasco (eds.). *Consuming audiences? Production and reception in media research* (pp.71-92). New Jersey: Hampton press.
- Min Lee (2009, September 4). China injects star power into anniversary film. retrieved from

<http://www.military.com/entertainment/movies/movie-news/china-injects-star-power-into-anniversary-film>

Miller, T., Govil, N., McMurria, J., & Maxwell, R. (2001). *Global Hollywood*. New York: Edwards & Fuglewicz and Bardon-Chinese media agency.

Mosco, V. (1996). *The Political economy of communication: Rethinking and renewal*. London: Sage.

Murdock, G. (1989). Critical inquiry and audience activity. In B. Dervin et al.(eds.). *Rethinking communication*(Vol. 2). London: Sage.

Rasul, A. & Proffitt, J. M., (2010, May). *Bollywood and Hollywood: A political economic analysis of coproductions*. Paper presented at the annual meeting of the International communication association, Suntec City, Singapore.

Teo, S. (1997). *Hong Kong cinema: The extra dimensions*. London: BFI.

Three Yip Man biopics to commence filming soon(2009, July 27.) . retrieved from <http://www.wu-jing.org/happenings/archives/680-Three-Yip-Man-Biopics-to-Commence-Filming-Soon.html>

Twins effect II: Blade of the rose(n.d.). retrived from <http://www.thespinningimage.co.uk/cultfilms/displaycultfilm.asp?reviewid=271>

1

Waetjen, J. & Gibson, T. A. (2007). Harry Potter and the commodity fetish activating corporate readings in the journey from text to commercial intertext. *Communication and Critical/Cultural Studies*, 4(1), 3-26.

Wasko, J. (2001). *Understanding Disney*, Cambridge: Polity.

Westlake, R. & Lapsley, M. (1997), *Film theory: An introduction*. Manchester: Manchester university press.

Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. New York: Oxford university press.

【法令】

《內地與香港關於建立更緊密經貿關係的安排》（2010年修訂）

《兩岸經濟合作架構協議》（2010年修訂）

【網站】

《IMDB》

《中文電影資料庫》

《中國影視資料館》

《香港電影網》

《香港影庫》

《開眼電影網》

《維基百科》



【視聽媒體資料】

《五億探長雷洛傳》

《金錢帝國》

《家有囍事》

《家有囍事 2009》

《唐伯虎點秋香》

《唐伯虎點秋香 2 之四大才子》