

# 作为共同体的香港电影

## ——曾志伟个案研究

彭丽君

**摘要：**全球化在电影工业的最大影响可能就是电影制作的跨国合作，当中的资金和人员流动由晚期资本主义的逻辑所主导，因此可能牺牲了电影的文化面向。文章希望探讨传统香港电影工业制作模式的群体属性，聚焦于资深香港电影人曾志伟的个案之上，研究他如何借由在本地，以至台湾和大陆内地广建网络，去建构他充满色彩的事业发展。传统文化产业与现今同样是高度网络化的世界电影，两者在网络组织上有何不同？而以消减风险为本的跨境合作，有没有泯灭了电影非常重要的人本面向？

**关键词：**香港电影；跨国化；全球化；共同体

**作者简介：**彭丽君，女，教授。（香港中文大学 文化及宗教研究系）

**中图分类号：**J905

**文献标识码：**A

**文章编号：**1008 - 6552 (2012) 01 - 0058 - 09

### 一、曾志伟与香港电影

不论是曾志伟的经历，还是其他于业内浸淫多年的前辈，都曾多番告诉我们：电影行业往往取决于群体协作和面对转变时的机动性，多是由明确的数据和机制所主宰的，香港电影也从来如此。香港既是国际化的电影中心，但它依然由非系统化的创新和高度适应力发展而来，近乎本土家庭作业的工业形态，而曾志伟则可被视为代表了香港电影工业流动性和混杂性的原型人物。

在漫长的电影历程中，曾志伟于多个不同范畴展露了他的过人才华。他早年渴望成为职业足球员，在时常流连球场的动作指导洪金宝引荐下，他于七十年代初期加入电影圈成为龙虎武师。<sup>[1]</sup>纵然曾志伟当初缺乏专业训练和野心，但在加入电影圈以后，他发现圈内的集体社交生活跟足球队的相通之处。此后，麦嘉的推荐使他涉足编剧一角，并创作了他的首个剧本《少林三十六房》（1978），<sup>[2](12,39)</sup>其后更获得了执导（《踢馆》，1979）和出任电影监制（《大小不良》，1984）的机会。

及至80年代，曾志伟加盟了以集体创作见称，现已成为香港影坛传奇的新艺城影业。当时新艺城的“奋斗房七人小组”（曾志伟、麦嘉、石天、黄百鸣、徐克、施南生和泰迪罗宾）经常聚首一堂，一同商讨项目意念、制订剧本和构思笑料桥段。这种集体创作渐次形成了一种惯例，既容许了制作人参与多种不同题材的创作，亦同时留有空间予即兴发挥。<sup>[2]</sup>新艺城的集体模式亦为新入行的电影制作人塑造了一种集体氛围，如曾志伟便回忆道：“当时有个不成文规定，回公司就有饭吃，七点钟就落去‘食为先’（编按：当年新艺城公司附近一家食肆），大镬饭，所以个个四时多便回来。最记得我们七人小组在房开会，咯咯咯，有人敲门，是张之亮，问：‘老板，我们想申请在公司安装热水炉。人人都不愿回家，想在公司洗澡。’你说这间公司怎会死？晚上十二时多仍然人山人海……每个人对电影都满有热诚，美指奚仲文、张叔平，总留在片厂里不愿走，道具人员走了，他们自己还在油漆。”<sup>[1](14/43-44)</sup>事隔多时，曾氏仍然将这段日子视为他一生中最美妙的时光。

从职业足球员至龙虎武师、电影制作人的巨大转变，曾志伟的职业轨迹反映了香港电影于七十年代的属性——一个由熟练或非熟练人员所组成的小圈子，担纲演出了电影拍摄的各位置，出品了具本

土色彩的手艺，整体的电影制作组织仍见松散，尚未真正蓬勃过来。在大部分业界人士未受过良好教育或专业电影训练下，他们之间的互相扶持和内部培训成为了业内的普遍现象。即使香港电影现已发展成全世界最成熟的电影工业体系之一，但这个共同体的某种状况一直延续至今。

与此同时，不少香港电影制作人亦建立了庞大的跨境联系，先是台湾和海外华侨，继而是中国大陆。曾志伟跟台湾的联结始于早年，如有指在他的童年时代，他的父亲便已跟台湾有紧密的商业联系。70年代末，当张彻在台湾开设长弓电影公司，曾志伟便在刘家良的引介下，获聘赴台加入长弓出任龙虎武师一职。而曾氏的两任妻子均为台湾人，四名子女亦于台湾长大。故此，当新艺城尝试拓展台湾市场，曾志伟便理所当然地跟吴宇森充当先锋驻扎当地，而曾氏亦接连参与台湾的电影和电视节目演出，成为了当地一个家喻户晓的名字。此外，曾志伟也同时是首批参与内地电影和电视制作的香港艺人，如二零零零年他便接拍国内电影《防守反击》，成为了这部内地全资电影中唯一的一名香港演员。自此以后，借着流利的普通话和广阔的人脉网络，他开始以配角的身份参与多个内地电影和电视制作，并将自己定位为一个能够跟国内拍摄团队通力合作的专业演员，而不是一位高高在上的香港明星。

纵横香港、台湾和大陆的电影行业超过三十年，曾志伟以众多不同的身份，包括编剧、导演、制片、剪接和演员，参与了逾百部电影的制作，现时他最为人知的则是在电视台的节目主持工作，以及他凭《精装追女仔》（1987）、《甜蜜蜜》（1996）和《无间道》（2002）等经典香港电影中的精湛演出，获得最佳配角奖项的殊荣。这三十年的日子之中，他对协助一系列本地知名电影制作公司的成立，包括新艺城、友禾、电影人制作（UFO），以至较近期的 FOUR IN ONE、黑白影画、电影动力，都显得举足轻重；而第三十二届香港国际电影节（2008）更筹办了以他为主题的“焦点影人”环节，表扬他的演艺才华和对香港电影的贡献。综观而言，曾志伟的演艺生涯并非单纯是一个个人英雄奋发向上的成功故事，他之所以能够在行内弥久不衰，主要在于他拥有在不同的地域，跟不同人士合作的情况下，担当不同工作岗位的能耐。曾志伟穿梭于不同岗位的工作经验，让他明白到电影制作是一个集体活动；反之亦然，他对电影工作群体属性的超凡适应力，亦令他成功胜任了多个不同的工作岗位。

曾志伟在持续提携后辈方面的努力，既获得了广大的认同，亦同时为他赢得来自朋友们和后辈非一般的深厚友谊。为数不少的本地著名导演，如张之亮、陈可辛、李志毅，以至较近期的彭浩翔、黄精甫、郭子健和黄修平，都曾因作为曾氏的后进而得到提携。曾志伟会直接投资，又或担任他们导演首作的监制，并借助他广阔的人脉，将这些年青导演介绍予投资者和知名演员认识。然而，曾志伟与后进那种犹似父子的关系，却跟一般儒家的父子观念有所区别，如曾氏便曾经笑指黄精甫曾投诉自己的意念被曾“偷”去；<sup>[1](37,62)</sup>郭子健亦承认在关乎创意的层面上，后进们必须慷慨大方，因为曾志伟于这方面“非常贪心”，也喜欢把自己听到的意念跟他人分享。<sup>①</sup>他这种“剽窃”倾向，其实很可能跟他对分享的看法有关，如他便承认：“是好的桥段〔是不应被〕保留的，想到就要拍……自己没钱，先给别人拍……所以那个时候我人缘那么好，就是因为，我到处讲故事给人家听。”<sup>[3]</sup>故意念的分享和出售，在他的职业生涯中可说是唇齿相依的。事实上，曾志伟的成功并不局限于香港本土，他丰厚的人脉网络，无论是专业的还是个人的，都横跨了大陆、港、台三地。或许他不是成龙或刘德华般的天皇巨星，但曾志伟却是华人社会中家喻户晓的名字；他广泛结交了两岸三地的电影制作人和明星，并从容游走于电影和电视等不同领域。

如此全面而丰富的职业履历，其实只可能于香港这类较为非制度化的电影工业体制中方能积累，如另一位受过曾志伟提拔的青导彭浩翔，便曾经控诉本地电影制作缺乏系统的一面。他认为很多香港导演只享受实际拍摄的一刻，对拍摄前期的准备和后期制作则较为忽略，原因很大程度上关乎他

① 作者与郭子健的访谈，香港，26-05-2008。

们向往于片场所能行使的权力。<sup>①</sup>他们会于拍摄现场更改剧本，为数不少的香港电影也是受导演在拍摄中途的即兴创作所主宰，甚至剧本的最新修订版本都是在电影开拍以后，才一面拍摄一面经由传真发送至制作现场，如著名的本地女演员郑裕玲亦曾抱怨，在她过去从影的二十年之中，她参与演出的六十多部电影，只有仅仅两部能够于开拍前为演员提供完整的剧本。<sup>②</sup>正由于剧本无时无刻都在修改之中，演员和工作人员必须适应这些多变的要求，哪怕有时会造成角色发展和故事上的不连贯状态。在荷里活的作业环境中，这或会被视作不专业的举动，然而正是这种看似混乱的工作方式，孕育了很多像曾志伟一样的香港电影人才。

在跨国合拍电影和业界出现新融资模式的风潮之下，许多上述提到业内随意而发的制作方式经已有所收敛，扎实的前期准备工作，现已成为电影制作不可或缺的基准。不过，香港电影制作人仍旧是个充满冲劲的共同体，他们的急才和灵活多变的性格，构成了影人之间一种强烈的集体精神，只有同样具备超凡适应力的人际技巧，才能够生存于这种“混乱”的环境之中；就如郭子健在感叹不少业界人士都诡诈凉薄之余，却同时承认业内其实亦有不少重情重义之士。于此，我们必须了解到正是电影制作由始至终都是一个讲求多方面协作和即兴创作的活动，故这种出现于香港业内的集体精神，其实亦非香港独有。对于人际关系和处境的转变，电影工业都可说是最为敏感的，香港电影工业之所以能够成为这方面的讨论范本，主要在于它既小（在业界规模上）且大（在电影产量上）的特点之上。

回顾曾志伟的职业生涯，他已深深植根于华人电影共同体之中，他可以是好兄弟、父亲、多面能手，又同时是创作大脑、召集人或简单地是团队中的一员。美国电影学者寇威尔（John Thornton Caldwell）的研究曾经指出，从好莱坞电影工作者的自我叙述中，反映了他们对共同体的概念并非无知。不过，根据寇威尔的研究，好莱坞电影业内共同体的形成，主要是受鼓励竞争和保障就业两方面的实际需要而推动。面对着渐趋动荡的工作环境，非主创人员需要强调他们手艺专长的特殊性和重要性；<sup>[4]</sup>而在另一方面，处于在线位置（above-the-line）的主创和行政人员则具有将电影共同体约化为公司形象的责任，使不同界别的电影专材能够组成一个工作队伍，以利于公司品牌产品的生产。<sup>[4](250-252)</sup>换言之，这里建立的人际关系根本就是一个谋求工作晋升的手段，而关系的本身显然不是一个终极目的。

相对而言，我认为在以曾志伟个案作为代表的香港电影工业之中，人际关系和经济交易之间的相互纽带其实更为复杂。根据曾志伟的解释，在黑白影画、电影动力这些现由他所管理的电影公司中，他并不向往操纵电影的所有制作环节，但他对电影公司的直接投资，往往能够吸引其他投资者的财务支持，其中又以一些新导演的作品最为受惠。<sup>③</sup>事实上，环顾所有由曾氏成立的电影公司，团队管理和集体创意都是备受重视的一环。比方说，新艺城的七人小组就以他们的集体创意为傲，由开发意念、撰写剧本到市场策划，都是由小组成员共同包办，使新艺城写下了超越邵氏和嘉禾等老牌电影公司的神话，在制作了八十年代最受欢迎的商业电影之时，亦为本地市场创造了一种集高成本、特技和胡闹于一身，具有高度吸引力的新电影类型。而及后由二十位导演联结组成，拥有八间影院作院线放映的UFO，它的集体身份则更见明显，曾氏于UFO所扮演的角色，主要是以行政人员和集资者为主。<sup>[1](21-23,49-51)</sup>UFO经过《金枝玉叶》（1994）、《天涯海角》（1996）等几部较成功的作品，就毫不意外地陷入财政危机之中，对于这个情况，曾志伟解释这些由“兄弟班”组成的公司，普遍缺乏清晰的架构和商业逻辑，对电影成本的控制欠缺概念，使UFO很容易便将辛苦赚来的盈利付之一炬。<sup>[1](23)</sup>

① 作者与彭浩翔的访谈，香港，18-03-2008。

② 郑裕玲在过去数年并未有参与电影演出，故她所提及的经验主要发生于九十年代，引自香港电影金像奖颁奖典礼，香港，13-04-2008。

③ 作者与曾志伟的访谈，香港，25-04-2008。

有趣的是，UFO的失败并没有让曾志伟一沉不起，他继续推动其明星和制片朋友出任他新计划的投资者——在2000年，他成立了电影制作公司东方魅力，锐意打造一个以互联网为基础的跨国娱乐集团，但最终还是事与愿违。事实上，新艺城那种集体氛围依旧不断使曾志伟着迷，他甚或曾于千禧年间，邀请了七位新晋导演组成一个新的创作小组，希望借此重燃昔日集体创作精神的火把。<sup>①</sup>可是，小组最终只曾开过两三次的会议，并在曾氏明白到新艺城时代和当下的差异后宣告解散。

寇威尔综合在这方面的多年研究所得，发现了好莱坞的行政人员跟一般的技术人员和员工，在自我呈现的层面上有着明显的差异——行政人员们会强调自身开疆辟土的神话、专业正当性和职业资本的积累；而后者则认为自己的价值体现于片场内的效率、精湛技艺和学徒制度之上。<sup>[4](38-51)</sup>纵然好莱坞一向推崇（银幕上/银幕后）个人英雄式的成功故事，但处于线下的工匠不仅更懂得团队之间互相合作的价值，同时亦更懂得将知识转移到工作之上。而身居在线的决策者则注重以他们与其他制片厂高层之间的关系，来衡量他们的自身成就。<sup>[4](49)</sup>换言之，这种巨头们之间的紧密连带，似乎更像一个名人俱乐部，甚于一个真正结合专业和个人的工作共同体。

从曾志伟的自述所见，纵然他在演员和电影制作人的层面，都可被誉为华人娱乐界其中一颗最为耀眼的明星，但他却似乎更属于寇威尔论述中的线下群组。寇威尔指出在好莱坞受薪阶层的自我叙述之中，普遍爱把电影制作的过程描述为“战争”（war stories）或“战时状态”（warlike conditions），此点亦可反映于曾氏的电影制作经验之中，如他经常于言辞中表示，他的精神就是新艺城精神，而这种他引以为傲的精神亦是一种战时精神。<sup>②</sup>一般而言，曾志伟的角色像一个受电影制作集体氛围所吸引的团队一员，多于一名电影作者或行政决策者，如郭子健便形容曾氏是一个满有冲劲，热心为追随者另辟新径的先锋。可是，郭氏亦同时承认，要令曾氏专注于某一事物其实非常困难，因为他时常都有太多新鲜的意念，有时亦许下太多自己未必能够兑现的承诺。<sup>③</sup>通过持续地促进互相协作，曾志伟的职业生涯深深植根于由电影制作环境应运而生的人际关系网络之中，使他无需倚赖超越他人去作为提升自身仕途的手段。<sup>④</sup>他的个人成功与他所身处的工作环境息息相关，因此我们也难以将他的电影历程，从他工作的电影共同体中抽离过来。更有趣的，即使曾氏成立的公司不能持久，但他作为电影制作人的传奇依然弥久不衰。

## 二、致命诱惑：香港电影与内地市场

有关近年香港电影步向衰亡的说法，已于不同层面上有所讨论。<sup>⑤</sup>回顾80年代成龙和新艺城的成功，乃至90年代的周星驰和中国星，它们都不约而同是由本地观众对港产电影的热爱，与及大量海外华侨几乎不加区别的支持所支撑；但这个奇迹已因社会状况的转变而受到摧毁。台湾和东南亚市场已放弃香港电影，而亚洲的电影观众口味，亦渐渐趋向充斥大量计算机特技的好莱坞卖座电影和其他亚洲地区的作品。为了应付这个严峻景况，香港电影业界也曾作出多种不同的尝试，务求开拓新的市场，

① 作者与黄精甫的访谈，香港，16-05-2008。

② 编者论：《曾志伟》，页17。

③ 作者与郭子健的访谈。

④ 根据我所进行的访谈，曾志伟在电影业界内受到高度尊重。黄精甫形容他是会出海拯救遇溺者的「寿星公」；郭子健则称他为现代版的《水浒传》英雄宋江，对兄弟有情有义和忠肝义胆；陈可辛在其他访问之中，更将曾志伟比拟为他在《甜甜蜜蜜》饰演的豹哥，是个有气派、讲感情的大哥。他承认自己在电影圈中朋友不多，但他却全心信任和尊敬曾志伟。见赵楠楠：〈陈可辛做客《杨澜访谈录》盛赞曾志伟重情义〉，08-08-2008，〈<http://ent.tom.com/2007-08-08/001E/06352946.html>〉（21-05-2008 登入）

⑤ 例子可参考 Curtin, *Playing to the World's Biggest Audience*, 68-84; Laikwan Pang, "Postcolonial Hong Kong Cinema: Utilitarianism and (Trans) Local," *Postcolonial Studies* 10, no. 4 (Winter 2007): 413-430.

而就近年的情况而言,大陆内地逐步成为了香港电影的仅存希望。《更紧密经贸关系安排》(CEPA)允许香港电影以国产电影的身份于内地发行,令它们可以绕过给予外地电影的有限配额制度。<sup>①</sup>时至今日,几乎所有由香港拍摄的电影,均有于中国大陆发行的意欲。

不过,为数不少的香港电影制作人依然受国内摇摆不定的政策和审查制度所困惑,显然大陆内地也绝非是一个容易应付的市场。他们多年来共同合作的经验和得来不易的信任,皆没有让自己从容适应难以预测的中国大陆市场。凡涉及性爱、暴力和超自然主题的电影,多会被禁于中国大陆上映,而片中的暴徒亦得绳之以法,这些约束对很多香港电影所擅长的卖座电影类型,影响最为深远。如2008年对香港电影工作者而言,就是特别灾难性的一年——所有送检的香港电影,都不获大陆电检局放行通过上映,这种情况或与当年官方主办奥运时的焦虑有关。在曾志伟的个案之中,即使他跟国内保持了良好的联系,却仍需面对障碍重重,例如内地拒绝电影《江湖》(2004)的公开放映申请,便仿佛朝此片监制曾志伟的脸上重掴了一巴掌,因为电影充裕的制作预算,其实是投资于国内市场的可能回报之上,尤其是电影在开拍前已将剧本送检并获通过,而且在制作过程中亦小心跟随剧本拍摄。<sup>②</sup>曾氏较近期监制的《九降风之中国内地篇》同样被禁于国内放映,原因主要在于他未有意识到在中国内地,对于以学生为题材的故事是特别敏感的。

处于多产的电影小城市和蓬勃而庞大的市场之间的拉扯对抗,对于香港电影可说是致命性的,因为它引以为傲的特色和专长,皆可能会被一个更大的华语电影框架所吸收和瓦解。<sup>③</sup>许多香港电影人和影评人,都担心内地迅速崛起的电影文化会形成一种向心性的效应,吸干来自香港的资金和人才;如香港导演陈可辛已经将办公室由香港内迁北京,并承认自取得票房红盘的《投名状》(2007)起,他未来的制作将会聚焦于内地市场。再者,以处理争议性议题为名,尺度摇摆不定的审查标准,也可能会对电影业造成无法挽回的损害。<sup>④</sup>好莱坞的经验告诉我们,庞大市场和巨额投资往往会把电影导向保守的一方。

在响应国内市场发展的过程中,香港电影工作者并不单单着眼于卖座电影的大量生产,他们之中为数不少也致力地为业界培育新血。其实曾志伟并不是唯一一个乐于提供机会予新导演和新演员的,如叶伟信(《暴烈刑警》,1999)和郑保瑞(《恐怖热线之大头怪婴》,2001)就受到了马伟豪的栽培;郑丹瑞亦监制了黄真真的《六楼后座》(2003)和《六楼后座2家属谢礼》(2008);刘德华则开展了他的“亚洲新星导”计划,介绍了六位分别来自中国香港、中国台湾、中国内地和马来西亚的导演所执导的长片首作;而近年杜琪峰亦投资扶掖新晋导演,他所监制的电影就包括了其后进游乃海(《跟踪》,2007)和罗永昌(《每当变幻时》,2007)的作品。不管是好是坏,我相信这种“家长式”的做法,均反映了香港电影共同体中的群体属性。那种由众多香港电影工作者及其有关人士所共享,对香港身份的强烈认同,不一定与评论界所主张的后殖民文化认同有关,反之它是一种在电影工作者的联系中应运而生,并将个人命运义无反顾地系于电影工业存亡的信念。

黄精甫是曾志伟最致力培养的导演之一,他的短片作品吸引了曾氏的注意,令后者乐意亲自为他

① 有关《更紧密经贸关系安排》的电影政策,可参考 Darrell Davis and Emilie Yueh - yu Yeh, *East Asian Screen Industries*. London: BFI, 2008, 102 - 104.

② 作者与曾志伟的访谈。

③ 关于这种中港电影融合的另一类观点,可参考我另一篇文章。Laikwan Pang, "Hong Kong Cinema as a Dialect Cinema?" *Cinema Journal* 48, no. 3 (Spring 2010), 140 - 143.

④ 关于这种较悲观观点的例子,可参考 Emilie Yueh - yu Yeh and Darrell William Davis, "Re - nationalizing China's Film Industry: Case Study on the China Film Group and Film Marketization," *Journal of Chinese Cinemas* 2, no. 1 (Spring 2008): 37 - 51.

和李公乐的首部长片《福伯》(2003)联系演员阵容。<sup>①</sup>在《福伯》获得评论界的赞赏以后,曾志伟就决定要协助黄精甫开拍其下一部电影,亦即是集合了新晋编剧杜致朗,并由巨星刘德华和张学友主演的《江湖》。根据黄精甫的说法,曾志伟负责设定剧本及联络明星、投资者和高水平的制作队伍等多个环节,使黄精甫需要承担的前期工作,只剩下跟编剧进一步修改剧本的一环。<sup>②</sup>电影为黄精甫赢得2004年香港电影金像奖最佳新导演的奖项,但在票房成绩和评论方面都反应平平。《江湖》的市场计划经过了严密的计算,明显是一部具高度吸引力的大制作,它将宣传焦点集中于领衔主演的明星(刘德华和张学友)、清晰可见的故事主题(反映于电影名称),乃至以感观刺激作为招徕(受舆论争议的人兽交场面);但同时间曾志伟亦给予黄精甫他所期待的创作自由,使电影最终没有成为一部典型的大制作,既不像一般商业类型电影,也跟着重个人表达的作者电影存有差异。<sup>③</sup>为此,曾志伟曾经解释:“《江湖》现在的版本是否最合心水?不是,我没动手,因为新导演可以错,应该给大家看到瑕疵。你帮他修补到完美,那便不是他的。”<sup>[1](27/54)</sup>我无意质疑曾志伟的诚意,他对后辈的支持也从黄精甫的表述中得以证实,<sup>④</sup>但《江湖》的失败却反映了曾氏对年青导演的盲目信任,尤其是他总是在同一时间内周旋于几个不同的项目之中,令他不屑亦不能亲自跟进每个项目。然而曾志伟以至整个香港电影工业,在一定程度上皆愿意承担这方面的风险,特别是在市场经历过剧烈转变之后,大家都疯狂地求才若渴,希望为业界寻找新鲜意念和吸纳新血。

### 三、共同体

就《江湖》这个失败个案而言,它不但是在曾志伟的职业生涯中常见的现象,它亦同时揭示了一般如布尔迪厄(Pierre Bourdieu)的艺术社会学理论所无法解释的,关于香港电影共同体的群体属性事宜。布尔迪厄认为文化场域主要体现于两个等级原则之间的张力:一是他律原则(heteronomous principle),如商业文化产品的价值主要被经济逻辑所支配;二是自主原则(autonomous principle),“前卫艺术”作品的价值主要建基于同辈的认同。<sup>[6]</sup>一般而言,布尔迪厄会把艺术和政治/经济视为一组对立的趋向,而个人艺术工作者的职业轨迹,与他于特定时期所处身的品位,都可以被理解为穿越这两极之间的航程。确实,我们可以把《江湖》的拍摄,视之为一个已仔细考虑平衡经济和艺术因素的决定,而两个相对的等级原则,亦可能会于有意或无意之间影响了曾志伟的定位;但他背后的商业计算和个人艺术表达,都处在一个联系性的网络中,令个人的所谓成功和名誉的意义变得更为复杂。布尔迪厄的理论集中将艺术家或文化工作者视作个体,并没有讨论到个体在更见复杂的共同体意识下,如何作出一些个人的决定。而要作出一个使个人和团体都同时受惠的决定,又是否可能?我希望能够指出,个体所植根的共同体,对于我们存在所产生的内在影响,其实远超在这个个人主义时代我们所认知的。这个问题对电影制作等文化工业别具意义,因为个中的“利益”并不能被轻易计算或区分为个体的,抑或是集体的。

最重要的是,这个文化工业的人际网络,跟由全球化所引发的跨国或跨境电影合作不同。在后者中,电影人和机构透过跨国界和跨领域的合作,从而建立一个延伸的网络,使他们能够应对因全球化而变得更难以预测、日趋剧烈的风险。而为了提倡创新意念和鼓励新的创作方式,跨国电影论述也强

① 根据黄精甫的说法,在他们接触曾志伟之先,电影的拍摄计划已获得香港艺术发展局共四十七万元的资助。他们没有要求更多的投资,只希望曾氏能够帮助他们联络演员,而曾氏亦在当场帮助他们致电联络演员。

② 作者与黄精甫的访谈。

③ 关于对电影更详细的解读,可参考 Laikwan Pang, “Edges of Hong Kong Gangster: Wong Ching - Po and His Visual Excess,” Trans - Humanities 1, no. 1. (September 2009): 121 - 141.

④ 作者与黄精甫的访谈。

调了弹性融资和竞争的重要性。在文化生产论述上也开始出现“聚落”(cluster)概念,强调负责各领域工作的个体和团体,可以通过互相协作而提高彼此效率和创意。<sup>①</sup>透过聚焦于建立网络的互相协作,创意聚落的概念容许对本土和跨国创意劳动力有更清晰的审视,使决策者意识到推广创意产业生产力的新方式,而不再单独强调“生产者等同艺术家”的一面,其他个体和组织所提供的辅助服务,包括财务、法律咨询、市场策划和回馈等,都可被视作文化生产的职务。<sup>②</sup>随着各个政府和电影节的积极推动,众多的跨国融资平台因而涌现,电影制片们获得了前所未有的机会,就他们手上的项目寻求不同形式的公共或私人投资。然而,多数的投资者都跟昔日的大型商业制片厂不同,他们并不愿意一力承担所有的预算,造成了当今的电影项目由多方融资的常见现象;很多电影因此必须面对因此而来的风险保障要求。研究电影学者比较着重跨国电影的跨文化演述和接收,但电影业界普遍把跨国电影理解为新的商机。无论是商业电影还是非主流电影都抓紧跨国合作的机会,用以分散投资项目、减低制作成本、获取更多政策优惠、增加市场机会等。为了在剧烈的全球和跨媒体竞争中保持优势,各地预算较低的制作亦被一同汇流于较周详的跨国财务计划之中,务求让制作人更容易取得税务宽免、政府支持和不同类型的赞助。

在投机型经济矢志识别、控制和减低造成资本亏损的风险因素下,身处其中的各地电影制作“共同体”,<sup>③</sup>不论是从事商业电影或非主流电影,都因而渐次身陷囹圄;但跨国电影的最大危险就是将电影本身的文化脉络一一连根铲除。然而,曾志伟的职业生涯就证明了传统电影工业的团体合作并不能以简单的经济利益所计算。他喜欢跟不同电影工作者合作的原因,不只是他们能够带来新的意念和拓展市场,而是这些合作会令他为此而感到兴奋和冲动,并为他的生命赋予意义。曾氏喜欢他的职业,很大部分原因在其群体属性,在这个行业之中,一切浮现的危机都不会由他单独面对,而是由一群他所信任(或不信任)的朋友跟他一同解决问题。

在西方现代性过于强调孤独个体的价值和意愿下,我认为针对共同体的讨论,值得于当今批判理论的研究中受到更大的关注。一如布尔迪厄理论和有关创意聚落的论述,南希(Jean-Luc Nancy)将个人主义的设想,视之为一种对待“存在”(being)的困乏方式,他认为我们需要通过共同体的意念重新连结“存在”,<sup>[7]</sup>但有关共同体的讨论不能回到形而上学上,<sup>[7](4)</sup>因为通过由本质性(essence)和内在性(immanence)所建构的共同体可能发展成纳粹主义。<sup>[7](12)</sup>因此,共同体并不是由一群追求相同目标、分享同样身份认同的个体所组成,相反它的特点在于该一致又稳定的关系的不可能性。<sup>[7](15)</sup>

如同南希进一步地阐释,共同体是对关系和非关系的暴露(exposure)<sup>[8]</sup>而暴露的行动并不需要任何一致的意识形态计划,因这会严重地威胁到“共同点所在”(being-in-common)的意念。<sup>[8](9)</sup>对于南希而言,建立“共同体”过程中最重要的一环,就是要将“共同点所在”的概念之中,不能暴露的“共”(in)暴露出来,使每个人都能够在这个“共”里找到属于自己的部分。因此,民主不应该被理解为“共同”(in-common)的再现,而应该是一种对它自身的阐述,并将我们暴露于自身之前。<sup>[8](10-11)</sup>故共同体应该是一种“自我阐述”(self-exposition)和“共同阐述”(co-exposition),希望暴露共同体的人则需要同时暴露自我。

① 关于「聚落」的概念,可参考 Michael E. Porter, "Cluster and the New Economics of Competition," *Harvard Business Review* (Nov - Dec 1998): 77 - 87.

② 更多例子可参考 Richard Florida, *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York: Basic Books, 2002; Clarie L. Fronville, "The International Creative Sector: Its Dimensions, Dynamics, and Audience Development," Report to the Second UNESCO Meeting on International Creative Sector, (June 2003). <http://www.culturalpolicy.org/pdf/UNESCO2003.pdf> (02-10-2009 登入)

③ 本文选用“共同体”这个名词以表达“群体”的概念,是希望把电影的制作团队与合作方式联系到法国理论家南希所提出的“共同体”理论。详细讨论在文章的最后一部分。

我相信借由应用南希的概念，可以帮助我们对于香港电影共同体有更微妙的阅读和分析，尤其是他的理论对分享的重要性尤为重视，<sup>[8](40-41)</sup>如他有关于暴露的见解，便令人讶异地适合于分析电影圈和电影公司之上，因为电影既是一种表演工业，而曾志伟亦特别具有自我阐述和共同阐述的倾向。如当他被问到在致力提携新导演的过程中，他能收获什么时，他反指最令他感激的是其后进所给予他的机会：“我也有收获……我参演《甜蜜蜜》，又参与了《江湖》的演出。”如2010年，在他亲自监制和执导的电影《七十二家租客》之中，他便邀请了大陆曾经给予他演出机会的电影人（如内地演员梁天）于戏中露面。这些演出机会间接地延长了曾氏的演艺生涯，令他最终能够持续参与和投资其他制作。在香港，流动的人际关系网让电影制作共同体能够应对无法预测的社会、政治和经济事件，使它能随时撤退或扩充，以应付时代的转变。

如同南希所提醒我们的，由于构成共同体的因素多是相关而又有限的，因此一个真正的共同体会拒绝任何用于为其下定义的统一原则。共同体不是一个既定的秩序，也不是一个要迈向特定目标的发展过程。如果我们以南希的共同体概念去理解香港电影，我们不但可以越过了陈腐徒然的“国族电影”（national cinema）框架，亦可以避免将香港电影本质化为一种受某些支配一切的意识形态或共同目标所捆绑的系统。如是者，香港电影是经常处于转变状态的，即使是当下国内市场的冒升，其实亦不过是在香港电影的悠久历史中，它所曾遇到的其中一次危机已矣。如果我们从南希的论述来看，现时香港电影制作共同体因国内电影冒升而感到的焦虑，很可能是不必要的，因为共同体往往处于危机状态，而且它不是稳定牢固的。

在过去十五年中，我们看到香港电影共同体两次人才外流的大浪潮，先是好莱坞，继而大陆内地；而在两次大潮中间，亦出现了一个制作跨国亚洲电影的小波浪。即使香港电影共同体一直坚持，但香港电影的历史反映了它是极度外向的。不少于90年代期间远征好莱坞的香港电影人，如徐克和林岭东都已选择撤退；而个别于当地能够立足的，包括吴宇森、李连杰和成龙，亦已回归本地参与内地与香港合拍电影的制作。造成他们回归香港的原因纷纭，但在面对眼前挑战时，香港电影却展现了它的坚持不懈，纵然这是带有流动性的。此点固然是跟香港电影的悠久历史和坚实的硬件基础有关，而它于偶然关系（contingent relations）上的连结能力亦居功志伟。如陈可辛在过去十五年间，他游离的工作轨迹便自中国香港遍及好莱坞、泰国和中国内地；这种恒常移动甚少见诸于好莱坞的主要导演和制作人身上，但陈可辛依然制作香港电影，并将自己的身份定性为香港电影制作人。

南希的“共同体”理念可以帮助我们进一步将日趋成型的新跨国华语电影概念化，现时新兴泛华语跨境电影的整合，香港电影人占据很大优势。受《更紧密经贸关系安排》等合拍政策和香港电影工业的衰退所影响，曾志伟只是众多积极参与新兴内地电影工业的香港电影制作人之一，诸如江志强、黄百鸣、施南生一样。跟实施门户开放政策后而形成的中国后社会主义经济情况相近，香港和台湾的商人和专才都是推动新华语电影的主要舵手，故此一种内部的层级关系，也理所当然地存在于这种新兴跨境华语电影之中。

若共同体被理解为一个由共同的权利、义务或信念所连结的内在结合，它应该是无法于当代社会的众多考验中生存过来，因为当代社会的流动性和多元倾向，均挑战了任何稳定的结合。如同拉克劳（Ernesto Laclau）和墨菲（Chantal Mouffe）的描述，在后现代处境中的共同体都必要地是由偶然关系所构成的。<sup>[9]</sup>当我向曾志伟问及他会如何比较自己20世纪80年代于台湾的工作经验，以及他过去十年于中国内地的努力时，他出乎意料地指出，两者之间其实非常相似，尤其是他都用了相同的策略和想法，借以建立网络和赚取信任。在这个急剧多变的电影制作环境中浸淫超逾三十年，曾志伟透过展露一致的性格和社交能力，成功从这些转变中生存过来。在这些充满危机和转变的日子之中，他似乎成功保留了自己强烈的身份个性，但他的身份都是建基于由他自己开发，并同时参与其中的偶然关系当中的。

作为曾经繁盛得可与好莱坞匹敌的电影制作中心，香港电影业的现况将近崩溃，处于历史低位的电影年产量，迫使大量行内专才离开影圈。然而，具发展潜力和充满挑战的大陆内地市场，却持续吸引了香港电影制作人仿效好莱坞电影的模式，包装旗下成本高昂的合拍大片，此举亦令香港电影过去的历史身份，即作为一个紧密和具地方色彩的本土工业的角色遭逢挑战。香港电影能否从这次衰退中生存过来的问题，似乎超越了这篇文章的讨论范围，这篇文章最希望达到的目的，就是通过由一个较流动和较为非对立的方向，理解香港与内地之间的关系。我探讨香港电影制作共同体的目的，并不是要把为数众多的动因，简单约化为一个经由曾志伟呈现出来的模式；相反的，我想要探索的，乃是个人对一个共同体的归属/认同之间的动态操作。

### 参考文献：

- [1]李焯桃及其也·曾志伟笑谈三代风云变[A]·陈耀荣,李焯桃·焦点影人曾志伟[C]·香港:香港国际电影节协会,2008:10/38.
- [2]Michael Curtin, *Playing to the World's Biggest Audience: The Globalization of Chinese Film and TV*. Berkeley: University of California Press, 2007, 59.
- [3]编辑·香港传奇:独家专访曾志伟[J]·香港电影,2008(5):14-15.
- [4]John Thornton Caldwell, *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham: Duke University Press, 2008, 113-119.
- [5]李俊·专访陈可辛、曾志伟、彭浩翔[N]·外滩画报,2008(4).
- [6]Pierre Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, trans. Susan Emanuel. Stanford, CA: Stanford University Press, 1996, 216-217.
- [7]Jean-Luc Nancy, *The Inoperative Community*, ed. & trans. By Peter Connor. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991, 1-42.
- [8]Nancy, "Of Being-in-common," in *Community at Loose Ends*, ed. The Miami Theory Collective (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), 7.
- [9]Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics* (London: Verso, 1985).