

现代性与类型弹性

——重审香港新浪潮电影之新（1978—1984）

付晓

摘要：对“香港新浪潮电影之新”这个议题，香港及海外学界主要有两种观点，但皆失之偏颇。笔者提出从“现代性”与“类型弹性”的角度重审香港新浪潮电影之新。从“现代性”的角度，新浪潮主流类型电影有弑父之权、宿命挣扎、无根流离等价值论创新；从“类型弹性”的角度，新浪潮边缘类型电影有技法移植、叙事重构、类型超越等方法论创新。两者构成了香港新浪潮电影改造本土类型传统的新价值和新方法。

关键词：现代性；类型弹性；弑父；宿命；重构

作者简介：付晓，男，讲师，博士生。（合肥工业大学 人文与素质教育中心，安徽 合肥，230009）

中图分类号：J904 **文献标识码：**A **文章编号：**1008-6552（2017）01-0115-10

何谓“香港新浪潮电影”（1978—1984）之新？对此，香港及海外学界主要有两种观点：其一，“现代化”加“本土化”。如罗卡所言：“大量引用西方现代电影观念和技巧，运用于本地题材之中”^[1]；其二，“作者性”加“类型性”。如已故的评论家吴昊所言：“众导演能在类型成规之中钻出新意……甚而他们在拍摄不同片种时仍表现出贯彻始终的个人风格与独特视野（所谓‘作者’——Auteur是也）”^[2]，美国学者波德威尔的表述更简洁：“在既定类型中加入个人特色”^[3]。照笔者看来，这些观点都有失偏颇。就前者而言，早在1966年，传统粤语片的改良者龙刚就在其导演处女作《播音王子》中尝试过类似的手法，用当时还在《中国学生周报》任职的青年罗卡的话来说，就是：“大胆采用现代电影观点来处理本地题材”^[4]，这与前述他对新浪潮电影之新的评论几乎如出一辙，无异于自我否定了新浪潮的创新。就后者来说，更是老调重弹。因为在新浪潮爆发前，1970年代香港影坛的领军人物——李翰祥、张彻、许冠文等都是典型的“作者性”加“类型性”的创作。故而，须重审新浪潮电影之新。

香港新浪潮电影，本质上依然是类型片创作。笔者以为，它的创新，只能相对于过去的本土类型传统而言，指向改造这一传统的新的主题价值和新的形式方法。从新浪潮电影的创作实际来看，笔者界定的56部香港新浪潮电影作品^①，按风格差异可分为两类：倾向于现实主义的主流类型与倾向于表现主义的边缘类型。就创新而言，前者侧重于新的主题价值阐释，后者侧重于新的形式方法探索。基于此，笔者提出，以“现代性”与“类型弹性”作为重审新浪潮电影之新的关键词。其中，“现代性”

基金项目：本文为2013年度教育部人文社会科学研究青年基金项目“文化交汇视域下的香港电影新浪潮研究（1978—1984）”（13YJC760017）的阶段性成果。

^① 笔者曾提出过一套新浪潮电影的甄选理论并梳理出一份含55部作品的名单以抛砖引玉，参见拙作：《重绘香港电影新浪潮创作图谱（1978—1984）》[J]. 浙江艺术职业学院学报，2014（3）：54-62. 又人大复印资料影视艺术[J]. 2015（2）：71-77. 必须指出的是，两年前发表的这个名单因当时材料收集不够充分，不仅在一些影片的版本信息上未能做到精确描述，还遗漏掉了1984年唐基明导演的《黄祸》，此片同样适用于本人提出的新浪潮电影甄选理论。为弥补此缺憾，笔者在本文篇末重绘出一份“新浪潮电影”创作图谱的最新修订版，以求教于方家。

指向主流类型的主题价值阐释，“类型弹性”指向边缘类型的形式方法探索。

一、主流类型的现代价值阐释

香港新浪潮电影的主流类型是指青春片、警匪片、游徙片这三大类，它们在笔者界定的全部56部新浪潮电影作品中各有13、11和8部（具体名单见附表），分别约占比重的21%、20%和14%，三者相加占了总数的55%。主流类型风格上倾向于现实主义，涵盖社会写实与心理写实，重在表现改造本土类型传统的价值论创新。具体的主题价值则通过三大类型各自的特点传达出来。

（一）弑父之权

新浪潮话语本质上是青春话语，青春片是新浪潮首要和基本的类型，因为“对青年人的关注，这是新浪潮的基本特色和界定性的特征，它必然会引出对青年人问题的关注”^[5]。香港新浪潮电影中的青春片共有13部，占了总数56部的近四分之一，它们分别是《喝彩》（1980）、《第一类危险》（1980）、《夜车》（1980）、《失业生》（1981）、《父子情》（1981）、《忌廉沟鲜奶》（1981）、《彩云曲》（1981）、《靚妹仔》（1981）、《烈火青春》（1982）、《柠檬可乐》（1982）、《半边人》（1983）、《毁灭号地车》（1983）和《三文治》（1984）。

在新浪潮之前，无论是龙刚、楚原的粤语青春片，还是张彻的国语青春片，它们的“弑父”都是围绕代沟产生的伦理矛盾，而且无论冲突有多么激烈，子一代最后还是逃脱不了父权的管制。表现弑父之伦理，但不弑父之权力，构成了战后香港青春片的一个价值传统。然而，这一切都在新浪潮时期发生了质的改变。虽然大部分新浪潮青春片都自觉规避政治风险，以流行或传统的类型公式来迎合市场，但是，一些作者性十足的导演可以游走在商业与政治的边界，利用有限的言论自由，以父之名，弑父之权。亦即，在商业类型片的框架内，书写政治情绪。在这方面，《夜车》《毁灭号地车》《三文治》《烈火青春》《第一类危险》等都是“反抗”的代表。其中，较为激进超前的是《烈火青春》和《第一类危险》，它们在风格上接近于20世纪60年代日本新浪潮中以大岛渚、若松孝二为代表的激进流，以政治、性、暴力来建构青春叙事，抒发青年无政府乃至反政府的愤怒情绪。

谭家明的《烈火青春》是一则性与暴力交织的诗化的寓言，首先，片中的两男两女生活随意即兴，不仅敢在公共空间展现“新的性道德观”，还在大屿山上自组一个梦幻的青春伊甸园。他/她们不需要社会，他/她们本身就是社会。其次，影片自始至终充满了鲜明的日本元素。从日本的流行音乐、电影偶像、服饰、手工艺品到极左的政治组织“赤军”，谭家明镜语下的香港社会处于政治和文化的无政府真空状态。尽管《烈火青春》中的青春世界抽离于香港的现实生活，但却真实地抒发了潜藏于本地青年集体意识中的无政府心态。正是这种心理写实构成了影片永恒的审美魅力。相对于《烈火青春》的抽象和疏离，徐克作品《第一类危险》的政治指向更具象和明确，它的“危险性”从三易其名^①就能窥豹一斑。本质上，《第一类危险》既是一部寓言，又是一部预言。其寓言性体现在徐克力图挖掘出隐没于太平盛世表面之下的各种焦虑与不安的暗涌，尤其是生活的压逼和人际间的战争心态对青年心理的扭曲：“在这个制度、环境长大的青少年就可能被迫害至毫无理性，无目标，造炸弹。”^[6]徐克把“青

^① 影片最初的名字叫《四人帮》，影射大陆“文革”时的“四人帮”。徐克强调取这个名字是为了表达一种政治神话破灭后带来的幻灭感。参见高思雅，廖永亮，李焯桃。与徐克论徐克[J]。电影双周刊，1981（68）：41。但是，唯恐这个片名政治意味太浓而通不过电检，影片在送审时改名为《第一类危险》，暗指青年是“第一类危险品——爆炸品”，然而，影片还是被禁。徐克被迫按照电检的要求删减和重拍了一部分镜头，并修改了原作中的一条叙事线后，再次送审，这回片名不获通过。于是徐克又将片名改为《第一类型危险》，经过三次上诉后，终获通过并公映。参见翟浩然。光与影的集体回忆（第二版）[M]。香港：明报周刊，2012：51。严格地讲，《第一类危险》和《第一类型危险》是两部不同的电影。本文讨论的是未公映的《第一类危险》，其基本面貌见法国二区HKV版《第一类型危险》（导演版）DVD9。

年恐怖主义”攻击的目标锁定在殖民地的公共秩序上，而且他在叙事中处处制造华洋矛盾，时时不忘自嘲香港人之“人鬼莫辨”的夹缝身份，最后居然让华人与洋人打了一场种族色彩浓厚的“墓地大血战”，宣泄出本地青年在殖民地社会被压抑的民族主义情绪以及反殖民政府的冲动。于是，新浪潮青春片反抗父权压迫的政治激情在徐克这里到达一个顶点。同时，这“墓地血战”又具有悲观的预言性：青年人看不到未来，只有连片的坟墓……徐克从香港过去的各种动荡中读出了未来的困境：“可能未来的一切会被某种超越了这个社会制度的东西所笼罩”^①，他怀疑届时香港青年是否有能力去改变现状？“青年徐克”是深刻的、超前的，他提出的这个问题，在35年后的2015年得到了一批更年轻的本地导演的回应。5个导演，5个短篇故事合力组成一部成本只有50万港币的独立电影——《十年》，讲述的是2025年的香港故事。香港电影评论学会非常看重这部从内到外都相当纯粹的本土制作，当年曾盛赞《第一类危险》的新浪潮影评人舒琪更是惊呼2015年的香港电影幸亏有了《十年》！2016年4月3日夜，在香港文化中心，《十年》最终荣获第35届香港电影金像奖最佳电影奖。在这部亦为预言/寓言型的电影中，香港“鲜浪潮”一代，面对前辈“新浪潮”在35年前的忧虑，明确回答：改变为时未晚。

（二）宿命挣扎

“九七”之前的香港城市有其历史宿命，它是一个“借来的时间，借来的地点”，到期就会回归祖国母体。作为对这不可抗拒的命运之折射，新浪潮电影在1979—1984年间体现出强烈的宿命感，其中最突出的当属警匪片。此类型因其“二元对立”的类型公式/惯例特别利于承载宿命主题。新浪潮警匪片共有11部，它们分别是《点指兵兵》（1979）、《墙内墙外》（1979）、《行规》（1979）、《救世者》（1980）、《情劫》（1980）、《煲车》（1981）、《边缘人》（1981）、《大控诉》（1981）、《杀出西营盘》（1982）、《省港旗兵》（1984）和《黄祸》（1984）。

新浪潮之前的香港警匪片多是复制类型常规的脸谱化制作，直到1976年梁普智导演的《跳灰》问世，情形才大有改观。这部模仿好莱坞“新警察片”《辣手神探》（Dirty Harry, 1971）的电影以其“半中半西”的写实风格被公认为是香港现代警匪片的开山之作，舒琪更称它是“第一部真正揭窠香港新浪潮的作品”^[7]。受其启发，新浪潮警匪片在“宿命”主题上拓展出新的创作空间。

首先，抗命叙事中的负高潮转折。所谓“抗命叙事”，即打破“正义战胜邪恶”的类型陈规，在结尾处营造一个“负能量”导向的转折性高潮，表现出连《跳灰》（正未必胜邪）也未曾表现出的邪能胜正、正邪含混、正邪错位、正邪一体化等宿命新景观。就“正邪含混”而言，特指的是卧底题材警匪片。《边缘人》中的主角何永潮（艾迪饰演）就是一个奉命由“白”（警队）入“黑”（黑社会），然后夹在黑白两道间，最后变“白”不得死于“黑”命的卧底典型。影片的结尾尤为震撼，英雄被市民处死一幕超越了之前任何警匪片的想象边界，彰显了身份含混带来的悲剧必然性。自《边缘人》之后，卧底片在香港本地长演不衰，并被视为是本土类型传统的独特代表。在一个中西交汇之地，无论过去，抑或现在，卧底片都是对香港文化特有的夹缝想象的直接反映，暗含了港人在政治认同和文化认同上难以启齿的身份矛盾。新浪潮警匪片中最具冲击力的是表现“正邪一体化”的《行规》。表面上看，影片“负高潮”的结尾颠覆了“邪不能胜正”的类型公式，实际上，并非这么简单。导演真正要批判的是腐败的警队制度，如刘成汉所言：“这是一个敌友不分，随时为黑钱杀人的无法无天的制度”^[8]。此种明确的制度批判意识既是之前同为扫毒题材的《跳灰》未能深入的，又是《毒战》（2013）、《扫毒》（2014）之类影片未敢谈及的。所以，《行规》是迄今为止，香港电影史上最出色的

^① 参见 David Martinez 在 1998 年 9 月 20 日于香港的“电影工作室”内对徐克的专访，收录于法国二区 HKV 版《第一类型危险》（导演版）DVD9 花絮部分。

警察问题片。

其次，认命叙事中的正高潮反讽。有抗命自然就有认命，所谓认命，即遵守警匪片“正义战胜邪恶”的类型捧场公式，强调“正能量”的宿命观。不过，在“正高潮”来临之时，影片编导们会加入一些反讽的元素，以图揭示正义光环背后的阴影。此类警匪片的经典代表就是麦当雄监制/导演的《省港旗兵》。通过结尾那场著名的“九龙城寨巷战”，影片建构了一个价值观上的“城乡对立”，以此拓展了警匪片“二元对立”的元结构。在一众新浪潮警匪片中，笔者以为，最被低估的当属在1981年名利双收的冯意清作品《大控诉》。它其实有不少高度原创的有潜力的伏线，只是当时已惘然。在片尾的高潮戏段落里，吕良伟饰演的疯狂艺术家招来各路电视媒体，当着警察的面，现场发布他的“杀人哲学”，强调两个问题：其一，在暴力化的生活常态中，为何电视却是“非暴力化”的？其二，精神病患杀人可以免责，这算司法正义吗？此情此景，非常类似1994年美国导演奥利佛·斯通（Oliver Stone）的杰作《天生杀人狂》中的一幕，也是杀人狂通过电视直播宣讲他的“杀人哲学”，而且所述之观点与《大控诉》颇有共鸣。如此超前的媒介和法制批判意识在当年被忽视，实属遗憾。

总之，新浪潮警匪片在沿袭“宿命论”主题之余，亦不忘挣扎于“抗命”与“认命”间，将“正邪对立”的界线模糊化，突出一种“跨界”的含混存在。此种“含混”，更像是香港身份独特性的文化折射。

（三）无根流离

“无根”是政权过渡期（1984—1997）内香港电影重要的主题之一，一个经典的符码就是王家卫电影《阿飞正传》（1990）中的“无脚鸟”。实际上，依笔者之见，新浪潮电影是“无根之惑”的开端，它兴起的70年代末，正是中英之间关于“香港前途”的讨论初现端倪之际。^①

新浪潮电影的“无根”主题集中在游徙片上。笔者将此类片定义为通过合法或非法的跨界移民行为寻找或转换身份认同的电影。它的戏核是身份认同，戏轨是跨界。尽管警匪片中亦有跨界行为，像《省港旗兵》和《黄祸》，但它们的戏核并不是身份认同，而是警匪冲突。游徙片在新浪潮电影中，按笔者统计，共有涉及政治认同的《胡越的故事》（1981）、《猎头》（1982）、《投奔怒海》（1982）、《家在香港》（1983），以及涉及文化认同的《荒漠人》（1982）、《男与女》（1984）、《城市之光》（1984）和《似水流年》（1984）等8部。其中涉及政治认同的《投奔怒海》与涉及文化认同的《似水流年》之间的种种意义关联颇值得玩味。两部电影皆由夏梦主持的“青鸟”公司出品，在大陆实地拍摄，两位导演先后毕业于同一家伦敦的电影学校，而且两部电影的风格都是欧陆色彩的写实再现。

1982年轰动全港的《投奔怒海》极具政治寓言性。影片的逃亡故事发生在越南岷港及周边地区，^②但是许鞍华以其现代性视角，把一个越南故事的述说脱域为对一种极权文化空间的描写，这正是吉登

① 1979年3月24日，港督麦理浩应邀访问北京，探询中国对1997年处理香港的意见。29日，麦理浩获国务院副总理邓小平接见，开始了中英两国关于香港问题谈判的接触。

② 最先把“越南难民”的悲惨遭遇搬上银幕的，不是香港新浪潮，而是台湾“政宣电影”。1979年在台湾“行政院新闻局”的一手策划下，两部取材于越南船民逃亡经历的电影《南海岛血书》和《南海血泪》先后在台湾本地上映，这两部“恐共宣传片”煽情过度，且极尽残忍恶心之能事，“令观众倒尽胃口，卖座奇惨”（见李泳泉·台湾电影阅览[M]·台北：玉山出版事业股份有限公司，1998：60）。尽管素材有失实之处，但是值得注意的是，此两部“逃亡片”是真正意义上表现难民“投奔怒海”的电影，香港版的《投奔怒海》更像是它们的前传。不仅如此，《南海血泪》的编剧是邱刚健，而他恰好也是《投奔怒海》的编剧，因为两部电影的题材类似，且编剧为同一个人，所以我们有足够的理由认为《投奔怒海》的剧本受到了《南海血泪》的影响。而《南海血泪》的素材主要取自“清风号难民船”的逃亡历程，有调查报告的性质，所以，邱刚健写《投奔怒海》时，绝不可能像某些香港学者所述的那样“剧本是……关在书房里，听了上百遍莫扎特的《安魂曲》后写出来的”，（见罗卡·邱刚健的戏剧·诗·电影[M]·香港：三联书店，2014：460。）《投奔怒海》身上或多或少附着着《南海血泪》的影子。依笔者之见，《投奔怒海》是1949年后第一部两岸三地跨界合作的“华语电影”，吊诡的是它作为写实的“政治灾难片”居然能调和三种不同的意识形态（内地的主旋律、香港的商业主义、台湾的政治宣传），堪为中国影史罕有！

斯定义的现代社会中空间与地点相分离的“虚化空间”^[9] (Virtual Space)。空间的虚化，亦即丧失了特定的历史维度，体现出某种普适性的文化特征，从而可能适用于香港未来的文化空间，再加上时局的敏感性——影片恰好在1982年中英谈判开启之际上映，如此“巧合”难免不会让香港观众作心理移置，把越南的现在时故事当作香港的未来时前景去想象，从而在主观上把寓言“预言化”。在种种引起港人“遐想”的异域奇观中，最让人有精神“实化”担忧的莫过于片中那个“金玉其外，败絮其中”的越南社会。透过它外表的装饰，我们看到的是上层醉生梦死、中层买路逃离、底层坐以待毙的分崩离析。相较于“出走”的《投奔怒海》，摄于香港命运尘埃落定之时的《似水流年》则强调“回归”。严浩通过描绘一个“实化空间”，将风景如画的潮汕故乡展示在香港人眼前，用“乡愁”的满足来减轻他们对未来的恐惧和抗拒。从空间的虚实对比来看，“出走”和“回归”的价值导向是截然相反的，所以当时香港影评界盛传“补偿”^[10]一说。但，这补偿未必就是真的。在笔者看来，于空间“实化”之外，《似水流年》把精神“虚化”了。影片的原名叫《纸蝴蝶》，严浩用此代指生命中“很多东西都徘徊于真真假假、虚虚实实之间，只是一纸之隔。”^[11]女主角姗姗的命运就像这只“纸蝴蝶”，一种似是而非的生命状态，夹在融不进的“城”与回不去的“乡”之间，无根流离。于是，我们在看似矛盾的两部电影里找到了一种共鸣。《投奔怒海》中想象性的“精神实化”与《似水流年》中再现性的“精神虚化”，都表达了同一个意思：即便肉体的去向有了定数，但是精神还在大海上漂泊，人心远未靠岸。事实上，两部电影的收尾全是海上人物的凝镜，余音袅袅。

主流各类型体现的三种价值观：“弑父”、“宿命”和“无根”，虽各成体系，但亦相互关联。“弑父”是子一代取得“主体性”的“宿命”，而“宿命”显示了“弑父”是一个欲弑而不能、挣扎在“认命”与“抗命”间的困兽处境，“无根”则是“主体性”的自我放逐，最终导向夹缝想象的“主体间性”。在创作实践中，这三种观念有时是交织于一部电影之内的。像“弑父”的《烈火青春》《第一类危险》表现了年轻人激进的无政府主义或反殖民主义情绪，他们作为“无根”的一代，在身份的困惑中难逃死亡的“宿命”。

二、边缘类型的探索路径分析

在笔者界定的新浪潮电影中，除了上文所述的三大主流类型外，还有一些数量占少数的边缘类型片，它们种类更多，题材更丰富，其中也不乏经典作品，如《茄哩啡》(1978)、《蝶变》(1979)、《疯劫》(1979)、《名剑》(1980)、《爱杀》(1981)、《舞厅》(1981)、《凶榜》(1981)、《打擂台》(1983)以及《新蜀山剑侠》(1983)等。形形色色的边缘类型总体上是疏离现实，倾向表现主义的，重在从形式审美上探索改造本土类型传统的新方法。

(一) 技法移植

所谓“技法移植”是指新浪潮导演有意将二战后源自西方的现代主义/新浪潮的电影技法植入本土类型的叙事语境之中，以图提升类型表达的各种修辞术，进而改良类型。在新浪潮之前，龙刚、楚原、张彻、桂治洪、许冠文、唐书璇等作者型导演也有对西方电影观念、技法、桥段的借镜，但他/她们仅停留在模仿的层次，未达到与本土类型叙事融合的“植入”境界。毕竟，属于二战后“本土一代”的新导演绝大多数有负笈西洋的留学背景，相对于“南来一派”的前辈更了解中西交汇的奥妙。新浪潮电影中，技法移植分为不同的层次，有“镜头修辞”的《茄哩啡》，“画面修辞”的《新蜀山剑侠》，“视听修辞”的《凶榜》，以及境界最高的属于“结构修辞”的《名剑》。

在进军大银幕前，谭家明作为电视新浪潮的旗手已经声名显赫。在舆论瞩目之下，他在《名剑》中尝试的方法论创新有很多，其中主要是对西方现代电影观念的移植实践。他坦承：“在拍摄期间，我

看了一本电影书：Noel Burch 写的 *To a Distant Observer*，所以可能在剪接上或镜头调度上受了这部书的影响。”^[12] 谭家明说的这本书，即诺埃尔·伯奇研究日本电影的专著《致远方的观察者》，这位法国学者在书中用“辩证结构”（Dialectical Structure）理论分析日本电影（主要是大岛渚的作品）相对于西方电影在形式和内容上的特点。伯奇认为电影的结构“必须有一对或两对清晰勾勒出来的极点，并在这两个极点所界定的参数中加以演变而来的。”^[13] 电影参数/元素之间的冲突在《名剑》中体现为镜头的长短、色彩的冷暖、摄影的柔硬、节奏的动静、动作的快慢、构图的深浅以及配乐的松紧，可以说整部电影都充满了各种形式的对比、冲突。以镜头的长短为例，长镜头在片中的运用发生在李慕然客棧寻情人一段。镜头拍李慕然行入走廊，遇到旧情人言小语，再随她入房，期间，摄影机作三百六十度的推轨两次，长达四分钟。此处的弧形推轨，大卫·波德维尔盛赞具有“优雅的日本情调”^[3]。短镜头剪辑在片中代表性的一幕发生在结尾处连环“飞刺”李慕然，此段落镜头切换的频率相当之快，对此，卓伯棠先生在其著作中已有详细分析^[14]，此处不再赘言。谭家明在这部传统的武侠类型片中注入了他个人鲜明的实验感性，其创新是有目共睹的。不过，这种忽略内容的紧凑完整，而刻意追求形式创新的理念，局限性在于有佳句而无佳篇，无法形成统一的风格。王灿德对此的评论就一针见血：“《名剑》就像一幅剪贴而成的名家临摹贴：这一个字得于某人，那一个字学自某人，每一个字都临得很相似，很美。不过整件组合起来的时候就有点格格不入，只见片断上的技巧与心机，而不觉其整体的气势。”^[15] 谭家明真正超越“移植”而形成完整风格的实验性，要到第二部作品《爱杀》。

（二）叙事重构

相较于改良类型的技法移植，叙事重构追求的则是突破类型，重建范式，不破不立。新浪潮电影中的叙事重构主要是以颠覆既有的叙事常规来重塑类型。敢用“重构”来亮相的导演，往往一鸣惊人。徐克和许鞍华便是如此。

同样都受古龙武侠影响，谭家明曾自辩《名剑》：“表面上是武侠片，实际上已经不是武侠片”^[12]，窃以为，这句话用来描述徐克的《蝶变》更贴切。徐克的重心放在了对古龙言说模式的颠覆上。古龙借镜东洋忍风文学创作的浪子武侠，其叙事有三大核心：神功、侠客和真相。神功是叙事预设，侠客是叙事动因，真相是叙事目的。这一切，在《蝶变》中全部被颠覆。徐克将神功去神化，侠客去侠化，最后，还把真相去真化。尤其是这最后的“去真存相”是致命一击。古龙小说中叙事目的的达成是通过全知视点下局内人的搅局来破局。只有经历一番“入局出局”，才能真相毕露。《蝶变》中亦有局——沈家堡的蝴蝶杀人案，也不乏破局的人——书生方红叶和“七十二路烽烟”的分舵主田风。但问题在于，局还没破，方红叶居然先行离场，弃局而去。这个时候，如果尚在局中的田风能坚持到最后并活着出局，破局也能完成。可是在大爆炸中，田风葬身局中。于是乎，观众看到了“布局”和“入局”，却诧异地发现最后居然没有“出局”的人，也就没有“破局”可言了。局不破，何来之真相？更让人玩味的是，影片的开篇和落幕都是一个大致相近的场景：方红叶站在荒漠上，若有所思地看着一只飞舞在空中的蝴蝶……所谓“方生晓梦迷蝴蝶”，到底这“蝴蝶局”是真，还是“方生”是真？都是谜团。徐克将真相之“真”去掉，仅留下供人遐想之“相”，无异于在武侠世界制造了一场反古龙的“惊变”！与徐克一样，许鞍华的电影处女作《疯劫》追求的也是“去真存相”，但她重构方法比徐克更复杂，着眼于视点的跳跃与转移。片中，许鞍华的镜头频繁地在不同的主观视点以及主观视点与客观视点间更替切换，还不交代转换的过程，以至让观众无法代入进影片的任何一個视点，恰如舒琪的评论：“由头到尾，都不肯让观众追随一份单一的视点，让他们安坐在座位上。”^[16] 因为缺少清楚的转换交代，影片中的过去和现在两个时空就直接纠缠在一起，所谓的“真相”也就消弭在时空界限的丧失中。影片结尾处，按照悬疑片的类型惯例，应是“真相大白”之处，许鞍华却偏偏通过两组四人间

的主观视点转移，带出两个时空交替，表现两桩纠缠在一起的凶杀图景。当情节中的因果关联被跳跃的镜头视点碾碎时，所谓“真相”就变成了纯粹的“图景”，而在“图景”里没有唯一的解释，只有“罗生门”式的解释漩涡。如果说《蝶变》是没有人去解释真相，那么在《疯劫》中则是可解释的人太多。

（三）类型超越

无论是技法移植，还是叙事重构，本质上还没脱离类型。真正脱离类型束缚的“非类型”创作在新浪潮边缘类型中属于极少数。它们披着类型片的外衣，但在形式探索方面已经超越了类型的局限，属于真正的领先于时代的先锋前卫电影。

曾有大陆学者认为香港新浪潮电影“缺少了世界电影史上其他电影流派共用的个人前卫性的艺术探索”^[17]，这个观点实属谬误！其实在真正熟稔香港新浪潮电影的本地学者看来，新浪潮电影其实不缺实验性的探索之作，虽然数量不多。例如，李焯桃认为：“《爱杀》和《打擂台》对香港电影皆有重要的意义，那就是它们对主流电影创作意识类型的反叛……在商业电影的环境有这样的作品出现，可说是一个异数……它们的实验感性在本地很难找到共鸣，背后的传统在香港几乎完全无根。”^[18]恰如其言，《爱杀》（1981）和《打擂台》（1983）是两部名副其实的脱离了本地类型趣味的超越类型之作，在电影观念上不仅抛弃了以剧情、人物为主的叙事传统（这一点，即便是《蝶变》和《疯劫》也未曾抛弃过，它们只不过重构了叙事而已），更以视觉表现为旨归。《打擂台》以功夫片的类型外衣在视觉上偏重坎普趣味（camp taste）的表现，是一部在常规题材中发挥出想象力的 cult movie，而《爱杀》的实验性更强，也更具深刻的理论性。

前文中曾经提到谭家明的电影处女作《名剑》“有佳句而无佳篇”，虽然有一定的实验性，但是风格杂乱不统一。此情形到他的第二部电影《爱杀》时有了根本的改观。《爱杀》是一部披着琼瑶文艺片外衣的实验电影。谭家明要实验的是表现主义的色彩美学，他要摒弃色彩被现实规限的和谐之美，突破色彩运用的现实主义枷锁，解放它的创造性和表现力。在具体实施上，他又从辩证角度提出了色彩运用的两个步骤——“分离”和“定位”。^①

所谓“分离”，有两层意思：其一，将色彩从所依附的物体/形体上分离。这是为了打破空间的统一，将其分为色彩世界与物质世界（人体、物体）两个序列，从而在两个世界中以及两者之间制造多种对立关系。谭家明把色彩从其所依附的形体/物体上解放出来，脱离写实具象的艺术观，明显是受到了现代抽象派画家荷兰人蒙德里安（Mondrian）及其“格子画”的影响。谭家明本人也不避讳这种影响，在《爱杀》的多个场景内他有意拍蒙德里安的画作入镜以表敬意。其二，把色彩从各色彩的联系中分离出来。这里，谭家明强调的是在单一的色彩世界中色彩之间的对比。“分离”是为了围绕色彩主题制造对比冲突，而“定位”则是为了达到色彩与叙事的统一。谭家明把作为色彩调度策略的“定位”同时应用于电影的画面之上以及影片的叙事结构之中，强调其意义只能产生于二者相互作用的关系中。总之，色彩是《爱杀》的真正主题，而剧情、人物等内容元素只是色彩实验的媒介和催化剂。对于此实验性，若是从形式探索的角度评价，自然能得出中肯的结论，如张凤麟所言，其探索意义在于“超越了80年代以电影题材本土化作为电影内容创新的电影观。”^[19]但是，若从传统的“社会反映论”来评价《爱杀》，则会得出这样的结论：“完全拍不出华人在美国的生活处境……最可笑的是全片只有几个华人行来行去，绝少西人露面”^[10]。其实，可笑的不是《爱杀》拍不出“华人的处境”，而是写影评

① 谭家明的原文写作“separation”和“positioning”，并对这两个概念做了详细的理论阐释，见其文章色彩与映像 [A]·洗杞然·电光幻影——电影研究文集 [C]·香港中文大学校外进修部·香港电台电视部联合出版，1985：171-172。此处“分离”和“定位”的译法，参照了卓伯棠先生的观点，见香港新浪潮电影 [M]·上海：复旦大学出版社，2011：168。

的人“不解风情”!

以边缘类型为例,基于类型的弹性,从改良、突破到超越,新浪潮电影努力地在不断试探电影工业接受的改造底线,这个过程充分体现了导演的创作个性与电影工业的类型性之间非对抗的对话关系,所谓的方法论创新也就形成于对话的张力结构中。

三、结 语

主流类型/价值阐释和边缘类型/形式探索,它们对新浪潮电影之新的表述虽各有侧重,但往往又是相互关联的。例如在谭家明的电影创作中,作为边缘类型的《名剑》和《爱杀》中的色彩实验毋庸多言,而作为主流类型的《烈火青春》中也有不少的场景刻意表现蒙德里安式的色彩拼贴。色彩,始终是谭家明作者风格一种视觉显现,自然遍布在他所有的创作中。可见,在主流类型中,也有边缘类型的方法论探索。反之亦然。《名剑》的主题是“剑客争霸”,这在某种程度上可以视为是“弑父”的一种表现,只有杀掉剑术最高者,才能成为新一代武林之“父”,这就是典型的以父之名,弑父之权。“现代性”与“类型弹性”在新浪潮电影中的关系,本质上可视为是一种特殊的内容与形式的关系。由此,香港新浪潮电影之新可表述为:以弑父之权、宿命挣扎、无根流离等体现“主体间性”的现代观念为价值导向,通过技法移植、叙事重构、类型超越等新的探索途径去改造本地类型传统。

参考文献:

- [1] 罗卡, [澳] 法兰宾. 香港电影跨文化观(增订版) [M]. 刘辉译. 北京: 北京大学出版社, 2012: 283.
- [2] 吴昊. 邵氏光影: 第三类型电影 [M]. 香港: 三联书店有限公司, 2005: 前言.
- [3] [美] 大卫·波德威尔. 香港电影的秘密: 娱乐的艺术 [M]. 何慧玲译. 海口: 海南出版社, 2003: 86, 306.
- [4] 石琪, 舒明, 陆离, 罗卡. 《播音王子》与粤语片的新可能性座谈会 [N]. 中国学生周报, 1966-02-25.
- [5] [美] 大卫·德泽. 日本新浪潮电影——感官物语 [M]. 张晖译. 长春: 吉林出版集团有限责任公司, 2014: 82.
- [6] 冯礼慈. 香港电影暴力的问题研讨会 [J]. 电影双周刊, 1981 (51): 50.
- [7] 舒琪, 梁普智. 有待重估 [A]. 李焯桃. 香港电影的中国脉络 [C]. 第14届香港国际电影节特刊. 香港市政局, 1997: 110.
- [8] 刘成汉. 《行规》最出色的警察问题片 [J]. 电影双周刊, 1979 (24): 14.
- [9] [英] 安东尼·吉登斯. 现代性的后果 [M]. 田禾译. 南京: 译林出版社, 2000: 16.
- [10] 石琪. 香港电影新浪潮 [M]. 上海: 复旦大学出版社, 2006: 200, 14.
- [11] 李焯桃. 文章本来辛苦事——严浩谈《似水流年》 [J]. 电影双周刊, 1984 (144): 26.
- [12] 周振生. 与谭家明对话录 [J]. 电影双周刊, 1980 (40): 26.
- [13] Noel Burch. 电影理论与实践 [M]. 李天铎, 刘现成译. 台北: 远流出版事业股份有限公司, 1997: 99.
- [14] 卓伯棠. 香港新浪潮电影 [M]. 上海: 复旦大学出版社, 2011: 177.
- [15] 王灿德. 谭家明试图建立新的电影语言 [J]. 电影双周刊, 1980 (41): 30.
- [16] 舒琪. 许鞍华研究(一) [J]. 电影双周刊, 1982 (95): 31.
- [17] 赵卫防. 香港电影史(1897—2006) [M]. 北京: 中国广播电视出版社, 2007: 298.
- [18] 李焯桃. 八十年代香港电影笔记(上册) [M]. 香港: 创建出版公司, 1990: 142.
- [19] 张凤麟. 从《苗金凤》《爱杀》的影像分析看谭家明对电影语言的创新及其得失 [A]. 罗卡. 香港电影新浪潮——二十年后的回顾 [C]. 香港临时市政局, 1999: 89.

附件：

“香港新浪潮电影”创作图谱（2016 年 12 月最新修订版）

序号	片名	导演	上映年份	出品公司	最佳版本推荐
1	茄喱啡	严浩	1978	缤缤	美国 orchids 版 VHS
2	疯劫	许鞍华	1979	比高	香港森美 VHS
3	点指兵兵	章国明	1979	艺富/珠城	香港星光联盟公司修复高清（1080I）片源
4	墙内墙外	于仁泰/陈欣健	1979	缤缤	美国 orchids 版 VHS+香港富城 VCD
5	蝶变	徐克	1979	思远	法国二区 HKV 版 DVD9
6	行规	翁维铨	1979	全美视	beta 母带拷贝（香港市面流出）
7	冤家	冼杞然	1979	长城	央视 CHC 家庭影院频道录制版
8	喝彩	蔡继光	1980	富山	香港飞图二友 VCD
9	鬼域	李沛权	1980	邵氏兄弟	新加坡 ZiiEagle Movie Box
10	救世者	于仁泰	1980	珠城	香港星光联盟公司修复高清（1080I）片源
11	名剑	谭家明	1980	嘉禾	法国二区 HKV DVD9
12	情劫	冼杞然	1980	长城	央视电影频道录制版
13	山狗	余允抗	1980	珠城	香港三区珠城 DVD5（星光联盟的高清修复资源尚未流出）
14	地狱无门	徐克	1980	思远	法国二区 HKV 版 DVD9
15	第一类型危险	徐克	1980	影艺	法国二区 HKV 版 2DVD9（导演版和剧场版）。
16	夜车	严浩	1980	嘉禾	香港三区乐贸 DVD5
17	欲火焚琴	刘成汉	1980	鸿威	香港 VideoVillage 发行的原始剪辑版（Original Uncut）VHS
18	撞到正	许鞍华	1980	高韵	美国泰盛 VHS
19	爱杀	谭家明	1981	大炜	香港 CityMax 版 LD
20	失业生	霍耀良	1981	创艺	香港富城 VCD
21	煲车	卓伯棠	1981	新力	香港 CityMax 版 LD
22	边缘人	章国明	1981	世纪	导演版 beta 母带拷贝（香港市面流出）
23	大控诉	冯意清	1981	协利	台湾胜者 VCD
24	父子情	方育平	1981	凤凰	香港银都机构 2010 年限量发行的 DVD5
25	胡越的故事	许鞍华	1981	珠城	香港星光联盟公司高清修复（1080I）片源
26	忌廉沟鲜奶	单慧珠	1981	金泉	香港三区乐贸 DVD5
27	舞厅	黄志强	1981	运应	英国 Eastern Heroes 版 VHS+海岸（香港）粤语 VHS+海岸（北美）英语 VHS+香港海岸 LD
28	凶榜	余允抗	1981	世纪	香港三区美亚 DVD5
29	再生人	翁维铨	1981	新艺城	香港三区乐贸 DVD5
30	宾妹	卓伯棠	1982	世纪	韩国 SAMBOO 版 VHS

序号	片名	导演	上映年份	出品公司	最佳版本推荐
31	彩云曲	吴小云	1982	新艺城	香港三区乐贸 DVD5
32	花煞	黄志	1982	运应	香港海岸 VHS
33	荒漠人	翁维铨	1982	影联	香港美亚 VCD
34	靓妹仔	麦当雄 (监制) 黎大炜 (导演)	1982	珠城	香港星光联盟公司高清修复 (1080I) 片源
35	烈火青春	谭家明	1982	世纪	日本二区 King Recorders 版 DVD9
36	猎头	刘成汉	1982	新世纪	香港美亚 VHS
37	柠檬可乐	蔡继光	1982	邵氏兄弟	香港三区洲立 DVD5
38	杀出西营盘	唐基明	1982	世纪	日本二区 Medicos 版 DVD5
39	投奔怒海	许鞍华	1982	青鸟	香港 NOW 爆谷台高清 (1080I) 片源
40	马骝过海	张坚庭	1982	高高	香港润程 LD
41	薄荷咖啡	冼杞然	1982	金电影/ 银都机构	香港星光 VHS
42	家在香港	敬海林	1983	嘉禾	香港三区乐贸 DVD5
43	半边人	方育平	1983	凤凰	香港美亚 LD
44	男与女	蔡继光	1983	邵氏兄弟	香港 A 区洲立蓝光 (BD25)
45	新蜀山剑侠	徐克	1983	嘉禾	香港 A 区千勳蓝光 (BD25)
46	打擂台	黄志强	1983	运应	香港富城 VCD
47	毁灭号地车	霍耀良	1983	邵氏兄弟	香港三区洲立 DVD9
48	黄祸	唐基明	1984	五洲世纪	日本 Polydor Video 版 VHS
49	爱情麦芽糖	单慧珠	1984	艺蕊	央视 CHC 家庭影院频道录制版
50	表错七日情	张坚庭	1984	邵氏兄弟	香港三区洲立 DVD9
51	城市之光	张坚庭	1984	邵氏兄弟	香港三区洲立 DVD5
52	唐朝豪放女	方令正	1984	邵氏兄弟	香港三区洲立 DVD9
53	三文治	翁维铨	1984	影联	香港美亚 VHS
54	省港旗兵	麦当雄	1984	宝禾/麦当雄	香港 A 区千勳蓝光 (BD25)
55	似水流年	严浩	1984	青鸟	香港 NOW 爆谷台高清 (1080I) 片源 (修复宽画面, 国语声轨)
56	雪儿	谭家明	1984	邵氏兄弟	香港三区洲立 DVD5

[责任编辑: 华晓红]