

第四章、華語電影面對後殖民語境的回應 - 追尋民族認同與後殖民抵抗策略

一個民族的歷史必須重新尋回它的過去以為再度使用……。如果現在要有意義，過去不應該只是成為一個遐想的對象。因為，如果過去被視為一個「凝結的事實」，它不是掩蓋著現在使其停滯不前，就是脫離現今的關懷而成為無關緊要的支離片斷。

- Constantino¹

後殖民研究於七〇、八〇年代在西方學院迅速勃興，及至八〇年代末，這股批判浪潮開始席捲亞洲，兩岸三地因為不同的原因促使後殖民研究成為文化研究的重要途徑。

中國大陸在 1989 年以後，進一步落實改革開放政策以淡化政治上的衝擊，在文化上的所謂「後新時期」，開始大量引入與晚期資本主義文化邏輯息息相關的後現代理論，而在開放市場之餘，政治上仍然相當封閉，對西方的民主論述十分抗拒，而「後學」(post-ism) 的另一主張「後殖民」遂乘時而興，變成了反霸權、反帝國主義的論述策略²。在台灣，由於過去多重殖民的歷史經驗，台灣本土主義、原住民、抗日反美新殖民主義似乎都可以在後殖民論述中找到依據，提供討論的空間。至於香港的情況更加明顯，歷經英國百年殖民的香港，在面臨九七回歸的過渡期中，後殖民論述成為香港人尋找本土身分認同的重要理論。

事實上，文學和電影通常是一個族群體的寓言，電影在敘事國族歷史與強化國族符號上具有高度影響力，不但可以反映社會集體記憶的工具，亦可作為當代社會文化的特殊論述機制，它反映了該社會生產系統中生產、流通、分配和消費的形式及其相互間的各種聯繫，也說明了兩岸三地在八〇年代以來積極尋找文化與國族認同的己身定位。因此，本章試圖將兩岸三地的新電影運動視為文化現象，置入後殖民語境中進行分析，說明中國第五代導演的民族寓言電影、台灣新

¹ Renato Constantino (1980) "Notes on Historical Writing for the Third World", *Journal of Contemporary Asia*. 10 :234.

² 朱耀偉 (2002): <誰的「中國性」? 九十年代兩岸三地的後殖民研究>, 《本土神話：全球化年代的論述生產》, 頁 253-254。台北：台灣學生書局。

電影中的鄉土情懷，或是香港電影所碰觸的文化之間的錯亂認同的掙扎，以及兩岸三地的華語電影工作者如何回應後殖民論述的策略。

第一節、中國電影的後殖民抵抗策略

壹、文革後中國的文藝復興：

中國電影在十年浩劫之後的復甦與勃興令世人矚目。無論是老一代導演如謝晉，還是新一代導演如陳凱歌、張藝謀，他們的作品令西方學界認真對待中國電影。

- Paul Pickowicz³

文革十年期間（1966—1976），對中國的政治、經濟和文化造成極其深遠的破壞性影響，受迫害致死者高達 3100 萬人，株連的人數更高達 1 億人，可以算是人類有史以來的最大浩劫。

文革結束後，人們如夢初醒，在怨恨、迷惑和自責的複雜情緒中，展開全面的反思和重新認識。中國社會釋放了壓抑已久的創作能量，這種現實文化狀況反映在文學、美術、電影、小說、詩歌、建築這些足以展現文化情緒和前衛意識的感性文化領域。具體表現在知識份子開始用理性的態度思索中國未來，學術思想的討論一度呈現蓬勃活躍的態勢，文學上從「傷痕文學」⁴、「反思文學」⁵—

³ Paul Pickowicz (1995): <「通俗劇」、五四傳統與中國電影>，蕭志偉（譯），《文化批評與華語電影》，頁 35。台北：麥田出版社。

⁴ 在 1976 年—1979 年間，中國作家以人道主義精神，對於文革所造成的人身摧殘、精神創傷，作出強烈的控訴，進而對現實生活中的種種弊端給予大膽暴露。代表作品包括劉心武《班主任》、盧新華《傷痕》、巴金《懷念蕭珊》、白樺《苦戀》等。

⁵ 1978 年中共第 11 屆 3 中全會確立思想解放路線，在國家新的意識型態默許、民眾政治熱情高漲的雙重作用下，作家們開始思考造成文革這場社會悲劇的深層因素，在 1979—1981 年形成一股以小說為主體的「反思文學」思潮。與「傷痕文學」相比，「反思文學」具有較為深邃的歷史縱深感、較大的思想容量。其代表作品包括，茹志鵬《剪輯錯了的故事》、王蒙《蝴蝶》、魯彥周《天雲山傳奇》、古華《芙蓉鎮》、高曉聲《李順大造屋》、張賢亮《綠化樹》等等。

直到「尋根文學」⁶，電影則從「第三代」⁷、「第四代」⁸到「第五代」。

因此，整個八〇年代，文化大革命始終是一個無所不在的「潛文本」(sub-text)，是一個所指不斷增值的能指，成為歷史寫作、集體記憶與個人記憶不斷地曝光、遮蔽的區間。因此，在八〇年代的政、文化現實中，文化大革命更像是一個多重意義上的隱喻與轉喻⁹。

曾有人比喻，中國的十年文革有如歐洲七百年中古世紀的縮影。文革後的中國，就像黑暗時代後的歐洲文藝復興，首先在文學、藝術等領域中進行反思。正如歐洲 15、16 世紀的文藝復興之後產生 17、18 世紀哲學思想的過程，中國知識份子從文學反思到文化反思，從情感反思到理性和哲學反思，配合大量自西方引進的新思想和新哲學，促成八〇年代中期的「文化熱」¹⁰。人們開始將探索的目光投射到深層的民族歷史與心理結構之中。

貳、尋根意識的展現 - 尋根文學與第五代電影的匯合：

我們和「第四代」導演不同。他們是在成熟時期受創痛，我們是受創痛之後才成熟，苦難留給我們和他們的痕跡是不同的。

- 張藝謀¹¹

⁶ 1983 年以後，中國作家由政治性的反思更進一步為文化性的反思，焦點轉向了對封建性、民族性和國民性等重大問題的反思。隨著賈平凹《商州初錄》、張承志《北方的河》、阿城《棋王》、王安憶《小鮑莊》等作品所引起的轟動，許多知青作家加入了「文化尋根」的寫作之中，標榜追尋民族之根、文化之根和民族文化心理結構為主要目標的「尋根文學」也就應運而生。

⁷ 「第三代」導演是指 1950—1960 年代開始進行電影創作的導演，代表人物包括謝晉、謝添、水華、陳懷皚、謝鐵驪、崔嵬、趙煥章等人。在文革期間，絕大多數被打成牛鬼蛇神，剝奪從事創作的權利。文革後，「第三代」導演們帶著滿身創傷重新出發，延續現實主義的傳統，企圖從虛假的政治說教中突圍而出。其中最具代表性的就是謝晉，從《天雲山傳奇》到《芙蓉鎮》，謝晉透過電影對我們民族的歷史進行了痛苦的反思，並引起觀眾的強烈共鳴。

⁸ 「第四代」導演是指生於建國初期、在文革前接受學院教育的電影工作者，創作生涯因文革而向後延遲了十年，代表人物包括吳天明、吳貽弓、黃健中、謝飛、張暖忻、滕文驥、王好為、胡柄榴、顏學恕等人。文革後，「第四代」導演人已中年，他們以理性、批判的眼光看待這塊土地，並接觸到大量西方電影理論與技巧，對於電影理論的反思與超越，具有承先啓後的作用。

⁹ 戴錦華 (1999)：〈消費「文革」記憶〉，《鏡城地形圖》，頁 42。台北：聯合文學。

¹⁰ 劉雲德 (1988)：〈文化大革命之後—文化熱的歷史脈絡〉，《當代》，21：18。

¹¹ 花軍 (1988)：《第五代導演》，頁 35。北京：民族出版社。

1980 年代中期的「文化尋根」是這股「文化熱」在文學、藝術等領域的反映。「文化尋根」的意識揭開廣大深厚的文化背景的存在，從而大大有助於豐富作品的底蘊和容量。因此，在對民族文化精神的自覺反省與承擔、喚醒民族生命力等方面，同一時期的「尋根文學」作家、「第五代」導演形成應合之勢¹²。

尋根文學作家與第五代導演都曾在文革期間下放到邊遠山區插隊落戶，有著相同的成長背景¹³。由於少年時期所經歷的社會動盪、生活磨難，促使他們過早成熟，對革命理想的幻滅使他們強烈感覺到，與其由黨告訴他們「中國」是什麼，還不如自己去探求來得確實，使他們成為「思考的一代」。更重要的是，文革期間的特殊經驗讓他們發現到，在當時文化虛無主義的氛圍下，民間文化卻在邊遠山區以一種豐富而奇異的形式展現魅力，這些底層粗獷、質樸的俗民文化更能顯出生氣蓬勃的生命力，相形之下，以儒家為主體所形塑的上層士大夫文化，經過數千年的演化發展，已衰老趨於保守¹⁴。正因為傳統文化的原初精神多已散失在民間，讓他們多半把目光投向了未被意識型態內容遮蔽的民間文化，只有這種非正統文化的存在，才最大程度的保留著民族自身的蓬勃生命力¹⁵。

不管是尋根文學或第五代導演，他們早期的特色，即是將文革期間下鄉插隊的經驗反映在作品之中。他們共同的創作主題，就是從不同角度探索反思中華民族傳統性格的歷史根源和現實表現，無論是對中國千百年文化的思索，還是對中國現行制度及弊病的批判與深切關懷，都顯現了超乎他們年齡的抱負和胸襟。

在尋根作家方面，阿城的《棋王》、《樹王》、《孩子王》，透過棋、樹、字這些中國文化中的人格象徵，直指中國傳統文化的內核。韓少功的中篇小說《爸爸爸爸》描寫在湘山鄂水之間的一個原始部落的歷史變遷，把祭祀打冤、鄉規土語、迷信掌故揉合在一起，刻畫出一幅具有象徵色彩的民俗畫。李杭育則徜徉於吳越文化的氛圍中，在葛川江兩岸發掘著南方心靈中的生命強韌和自由自在的民族精神。鄭義的《老井》則在太行山貧困地區農民打井求水過程的敘寫中，深刻地表達出生存本身的意義和價值。

¹² 陳思和（2001）：《當代大陸文學史教程 1949—1999》，頁 271。台北：聯合文學。

¹³ 尋根作家中，阿城下放雲南，和陳凱歌同隊燒山伐木，韓少功分配到湘西汨羅江畔，賈平凹下放陝西南部商洛山地，鄭義前往山西太行山區農村插隊落戶，並曾於呂梁山區當煤礦工人。第五代導演中，張藝謀先在陝南農村插隊 3 年，又在咸陽棉紡廠扛了 7 年的原料袋，田壯壯在黑龍江吉林交界的草原工作，吳子牛在大渡河沿岸負責拉繃。

¹⁴ 丘岳（1988）：〈論新時期作家的文化類型〉，《汕頭大學學報》，頁 74—75。

¹⁵ 同注 12，頁 261—266。

在第五代導演方面，在 1984 年出現了 2 部非常重要的新電影—張軍釗的《一個和八個》、陳凱歌的《黃土地》。《一個和八個》率先揭開了第五代登上歷史舞台的序幕，《黃土地》則奠定了中國新電影的根本特徵。

以《黃土地》而言，它是以中華民族的發祥地—黃土高原為背景，在影片中，陝北農民在貧瘠的土地上認命耕作的背影，凸顯出一種巨大的韌性與耐力，卻也反映了心靈的保守、閉塞和無奈，因此，黃土地的意義已不只是單純的故事背景，而成為整個民族的人格化的象徵，其象徵意義在於，壓抑在民族文化深處的保守性格和無法掙脫天命的悲劇感。在這部電影中，陳凱歌提出了一個觀點：中國要走向世界，關鍵的問題不只是底子薄、人口多，而是要徹底地從愚昧、麻木的精神狀態中擺脫出來¹⁶。

另外，田壯壯《獵場扎撒》則遠赴內蒙古，企圖通過蒙古這個以狩獵為生的民族及其歷史延續的規則，來展示現在社會人際間的殘酷，全片對白不到 10 句，幾乎就是一部紀錄片。而田壯壯的另一部電影《盜馬賊》拍攝大量粗獷而帶有原始野性的藏族宗教舞蹈，藉此將整個民族的苦難、落後和向上的力量用電影的形式表現出來。改編自阿城同名小說的《孩子王》，陳凱歌將場景拉回文革時期的雲南山區，除了營造出蒼茫空靈、混沌迷濛的意境外，同時批判文革對人們的思想禁錮，表現出人與文化的關係，是一部在文化哲學層次進行思考的電影。

綜言之，「第五代」這個名稱並不標誌著具有統一風格和主題的運動，而是包含有各種不同的風格和主題，其中最重要的主題就是文化反思¹⁷。因此，不管是第五代電影或是尋根文學，這些作品的出現應該被視為一種文化現象，也可以說是 1980 年代中期中國社會「文化熱」下的一環。

他們的題材不再是圍繞政治或其政治身分而起，而是圍繞一個古老而又常新的問題：婚姻、家庭和性而起¹⁸。這些作品的最大意義在於，透過小說與電影，將邊區底層民衆的性格與心理置入整個民族文化積澱的整體結構中加以反思與

¹⁶ 姚曉濛（1989）：〈中國新電影：從意識型態的觀點看〉，甘陽（編），《中國當代文化意識》，頁 267。台北：風雲時代。

¹⁷ 陳犀禾（1993）：〈政治和性：文化大革命以來的大陸電影〉，《「中國電影·電影中國」—海峽兩岸電影學術交流研討會》，頁 21。台北：中華民國視覺傳播藝術學會。

¹⁸ 同注 17，頁 24。

體現，以致於這些作品具有深厚的歷史感和種族感，從而達到探求民族性、批判國民性的目的。

正如陳凱歌在其自傳《少年凱歌》一書中所言，「我一直認為我的人生經驗大都來自那個時期（文革），其中最重要的是，這個革命幫助我認識了我自己。認識自己即是認識世界，明白這一點，就決定了我一生。儘管『文化大革命』因『十年浩劫』這樣的名詞而似乎得到否定，也有了許多批評的書籍，但只要人們仍然只會控訴他人時，這場『革命』實際上還沒有結束。我試圖做的，就是在審判台空著的時候自己走上去，承擔起我應承擔的那部分責任¹⁹。」

因此，第五代的產生是一種歷史的必然，他們產生於中華民族從浩劫之後的歷史時刻，產生於中華民族探索走向現代化之路的歷史時刻，產生於一個痛苦與歡樂、失望與憧憬交織的歷史時刻²⁰。

參、第五代電影的退潮與分化：

1985年4月，由陳凱歌執導、張藝謀攝影的《黃土地》在第9屆香港國際電影節引起轟動，受到影展與影評人的一致讚揚，並在法國南特、瑞士盧卡諾、英國倫敦、美國夏威夷等影展相繼獲獎。之後，這批青年導演具有藝術探索風格的實驗電影，如《獵場扎撒》、《大閱兵》等片，也受到國際影展的重視。

然而，這波中國電影的浪潮，卻在國內遭到觀眾的冷落。由陳凱歌執導、張藝謀攝影的《黃土地》，在赴港參賽前，第一批拷貝只賣出去30個，而且許多電影院不願播放，最終草草下片。田壯壯的《獵場扎撒》全國的拷貝發行量只有2個、《盜馬賊》的發行量也只有7個，對於觀眾的冷漠，他堅稱自己的電影是「拍給21世紀的中國人看的」。

許多看過探索電影的中國觀眾，認為第五代導演的電影「沒意思，看不懂」。部分電影界前輩批評第五代「反叛傳統」，在藝術表現上「長於造型，拙於敘事」，完全是靠外國評論界吹捧起來的。也有一些評論家認為，第五代導演在吸收、運

¹⁹ 陳凱歌（1991年）：《少年凱歌》，頁18。台北：遠流出版社。

²⁰ 同注11，頁34-42。

用外國的藝術表現手法，必須從中國的實際出發，考慮大多數群眾的興趣與需求，不能過於遷就作者自己或少數人的胃口，而脫離群眾²¹。

另一方面，中共官方對於第五代電影擅長用象徵意義進行批判這種「非主流」的政治訊息感到不安。因此，張軍釗《一個和八個》被迫修改 70 多處，而且禁止在中國以外的地方放映。陳凱歌執導、描述中共建國 35 周年天安門閱兵準備的《大閱兵》，被中共官方認為政治喻意曖昧錯綜，在粗剪過後即被沒收，直到 1987 年才重新問世。吳子牛執導的《鴿子樹》被禁，《最後一個冬日》則迭做妥協。到了 1987 年，中國開始了一場歷時半年的反對資產階級自由化的鬥爭，廣播電影電視部長強烈批評一些影片不斷挖掘民族的「劣根性」，若干電影局的領導以「電影應該被人看得懂」來反對中國新電影，在此情況下，中國新電影逐漸沈寂²²。

由此可知，在第五代電影中，有反傳統電影表述的一面，也有屈從於占統治地位的表述的一面。這兩方面的矛盾和對抗所造成的莎士比亞式的悲壯和痛苦，直到張藝謀《紅高粱》的出現，正式宣告了這種悲壯和痛苦的結束代表了中國新電影就此告一段落²³。「第五代」也走向最終的分化與多元²⁴。

肆、西方研究「第五代」電影產生的文化誤讀：

到了 1988 年《紅高粱》獲得柏林影展金熊獎，成為首部在世界一級影展得到大獎的華語電影，標誌了中國電影走向世界的里程碑。

然而，以尋根為題材的第五代電影，帶有神秘色彩的沈默，以及這些西部片渲染「醜」的風格，符合西方人心目中的中國形象，揭露「貧困的奇觀」(spectacle

²¹ 成志偉 (1986)：〈不要忘記電影特點和群眾—觀影片《黃土地》有感〉，《1985 年中國電影年鑑》，頁 268—269。北京：中國電影出版社。

²² 同注 16，頁 273—274。

²³ 同注 16，頁 248—249。

²⁴ 作為同一代的導演，第五代導演們在思想觀念、審美情趣、藝術風格等方面都有極為相似之處。在對傳統電影模式展開衝擊時，第五代導演作為一種群體的力量，表現出更多的共性。不過，「第五代」不是一成不變的，在向傳統電影的衝擊結束時，「第五代」都有意識地擺脫單一的風格，朝個性化、多元化的方向發展。

of poverty)，把中國在進入現代化之前，雜亂無章的情形，給西方人觀賞²⁵。這種紀錄片、大陸尋奇式的拍攝手法，也受到西方人類學者的重視，視中國電影為絕佳的族群個案研究，如《菊豆》、《大紅燈籠高高掛》提供他們研究中國家庭制度、婚姻關係，《秋菊打官司》提供中國新的司法制度，就有如觀察人的原初狀態。這些論述往往只是西方論述的另一種閱讀方法，「中國」始終只淪為被觀察的客體，為西方論述中「一些永遠消失的記憶拼圖」提供重新製造的機會。

在這種情況下，西方在分析第五代電影時，往往抽離整個歷史社會的大環境，從單一元素（如《大紅燈籠高高掛》的點燈儀式與四合院格局、《菊豆》的染坊與擋棺儀式）加以分析，極易產生文化誤讀，而在西方電影中所產製的符號中國，透過影展、影片上映的傳播，再影響到華人的自我認知。

這也就是最弔詭之處，第五代電影的源起，是為探尋中華民族的傳統性格、歷史軌跡，青年導演在把視線從現實轉向歷史的同時，也把鏡頭從城市移到農村，因為在廣大農村，遺留了更多的傳統習俗，帶有更明顯的歷史足跡。然而，卻成為西方「偷窺」中國的途徑。這種誤讀的產生及其轉折，正是後殖民論述關注的焦點，如果因此而不加分析地批評他們是獵奇，恐怕是從結果論加以簡化²⁶。

西方對於「第五代電影」的熱潮，在九〇年代中期開始消褪，於此同時，西方注視焦點開始轉向中國另一批內容與風格迥異的「第六代電影」，（如：張元〈媽媽〉、〈北京雜種〉、王小帥〈十七歲的單車〉）等，這些「第六代導演」以「地下電影」的形式，拋棄「第五代導演」的寓言體式，以極其個人化的敘事風格，試圖客觀描繪生活在急速現代化都市邊緣的景況。相較於「第五代導演」的刻板印象，「第六代導演」反映出在全球資本主義所帶來的社會不平衡與不適應的混雜狀態，寫實地透過「無序的拼貼」、「無邏輯的並置」，在影片形式與內容中表達這種狀態的極度混雜性，取而代之的是一個「另類的中國」：一個存在著劇烈變動的，與西方愈來愈相近的城市。而「中國」變成了一個概念，一個無法被限定的新的空間。²⁷

²⁵ 陳儒修（1994）：〈「秋菊打官司」的中國圖像：東方主義與「中國」的符號意義〉，《電影帝國—另一種注視》，頁 172—177。台北：萬象圖書。

²⁶ 鄺蘇元（1990）：〈新的信息，新的衝擊—評青年電影導演及其創作〉，焦雄屏（編），《黃土地》，頁 100。台北：萬象出版社。

²⁷ 台北金馬影展執行委員會（1996）：〈第六代導演：「狀態」的想像〉，《1996 台北金馬影展華語片觀摩展專題特刊》頁 92—99。台北：台北金馬影展執行委員會。

伍、後殖民論述成為反殖民的抵抗策略：

「第五代導演」的發展，引發兩極化的批評，若干題材觸動了「以古諷今」的政治敏感神經，如：《大紅燈籠高高掛》、《菊豆》以父權宰制諷刺中共威權領導；或是被認定為「內容有辱華之嫌」（如《黃土地》、《孩子王》揭露貧困的落後地區、販賣貧窮）。

在這種情況下，中共當局不但透過電影檢查制度嚴格把關、限制參展（1997年批文拒絕張藝謀在坎城影展正式入圍競賽片的《有話好好說》參展、1997年禁止內容涉及中共公安的同性戀話題、由張元執導的《東宮西宮》參加坎城影展）或撤回參賽電影（1994年中共要求鹿特丹影展撤銷6部具有爭議的參展影片），最嚴重的甚至禁演（因未經中共電影總局批准私自參賽的《鬼子來了》）、暫時或永久終止創作生涯（田壯壯因《藍風箏》一片私自參加東京影展而被中共列入黑名單，導致長達十年未導戲）。

明顯地，中共官方對於「中國電影揚威國際」，從樂觀其成轉而保守，並強勢以國家力量回應東方主義論述。而中共官方的作法，也迫使「第五代導演」更加借助國外資金，繼續他們的創作，自然無可避免的市場化，也更需要影展的背書，強化了兩者之間共生共謀的關係。

另一方面，許多中國知識份子認為如果要「反殖民」，就要以國家主義的姿態出現，因此，他們研究後殖民主義來變相鼓吹國家主義、大中國沙文主義，作為反帝國、反殖民主義的基礎。相關著作包括轟動一時的《中國可以說不》、《妖魔化中國的背後》。

由此可知，在中共官方、部分知識份子的影響下，後殖民理論經過「中國語境化」以後，其激進的批判風格與理論主旨已經鈍化，乃至被替代成中國「民族本真論」和「國際對話論」兩個分化趨向。後殖民理論原本對中國的「文化解殖」和「文化自我的形塑」具有積極的參照意義，但是基於各種「解讀」，後殖民理論一方面被簡化為呼應官方話語－「走向世界」－的介入策略，一方面被導向一種民族本真性的回返，而使得這個積極意義未曾出現²⁸。

²⁸ 宋國誠（2000）：〈後殖民理論在中國－理論旅行及其中國化〉，《中國大陸研究》，43（10）：1-3。

陸、「後」新時期的中國電影：

中國自九〇年代以來捲入全球化經濟過程並發生消費主義和大眾文化的變化。極權體制和全球化跨國資本的奇特結合，使中國產生一種特殊的偶機性或不確定性²⁹。

九〇年代的中國，面對國際分工的全球性力量、跨國公司、大企業集團、大眾消費的意識型態、溝通網絡的巨量增長所主宰，其國家機制和意識型態之間的關係變得更為複雜。建立在個人興趣與選擇的消費行為，固然受到現存知識／權力結構的制約，卻在很大程度上成為文化市場的槓杆，而追求快樂為原則的大眾慾望，也反過來成為制衡文化生產過程的中介，成為影響社會意識型態的變量，促使任何文化產品處於朝榮夕枯的焦慮中³⁰。

這種改變也反映在中國電影上。正如張藝謀所言，如果能夠自由行事，他希望能夠拍出以文化大革命的成就與悲劇為焦點的電影，因為最能感動他的，是那些「在承受最深刻苦難時呈現出最高貴的人性」的故事，但在今日的中國，這樣的電影「根本不能拍」，不只是主管當局在牽制他，而是自己逐漸開始感覺到「觀眾不想看某些種類的電影」、「中國人現在對於檢視過去，不像在文化大革命剛結束時那麼感興趣，年輕觀眾也不喜歡張藝謀專注在過去及農村上，因為那些電影真的離我們太遙遠了。所以，我已經做了一番調適來順應這個時代精神³¹。」

從後殖民主義在中國的傳播，可以看出當代中國文化論述已捲入全球文化語境的洪流中，它激起並促發中國知識份子對中國文化語境的焦慮、反思和重新定位，而其中最關鍵的應該是「中國文化自我形塑」的可能性問題。

²⁹ 陳建華（1997）：〈曖昧與隨機—對中國「新民族主義」論和「後現代」話語的文學讀解策略〉，《當代》。121：37—38。

³⁰ 同註 29，頁 40。

³¹ Susan Jakes（2003）：〈Playing Safe〉，《Time Express》，：80—82。

第二節、台灣新電影的後殖民演繹：

壹、從鄉土文學到台灣新電影 - 多重殖民下的身分認同：

台灣新電影最強有力之處是在文化層面，在它之前早已有一系列風潮（如民歌、雲門舞集、鄉土文學等），在追尋一種新的文化認同，新電影很容易成為這個潮流的一部分。它的寫實主義風格有鄉土文學運動為其前驅，而且為它提供了豐富的資源。

- 迷走³²

後殖民研究在台灣的起步，可謂相當遲晚，一直到解嚴之後才正式開展。主要原因在於戰後的戒嚴體制本身就是一種變相的殖民體制，它對台灣歷史、文學、語言、文化等刻意壓制與扭曲，造成這方面的研究長期停留於缺席狀態。對台灣文化研究的禁錮，也是透過《東方主義》書中所描繪的西方白人殖民策略一般，以想像、論述、實踐三方面進行有計畫的權力干涉。因此，戒嚴時期的當權者以想像的方式，認為台灣歷史與中國歷史是沒有兩樣的，遂徑自以中國的歷史經驗取代台灣的歷史經驗，終於使台灣歷史淹沒在龐大的中國論述之中。由此觀之，戰後戒嚴文化與戰前殖民文化之間其實存在著某種形式的共謀關係，霸權式的中國論述對台灣文化主體的傷害，並不遜於戰前的日本殖民論述³³。

解嚴無疑是台灣社會的重要轉捩點，並釋放民間社會長期壓抑的生命力。在此同時，1982年台灣展開一波新電影運動，等到1989年《悲情城市》這部題材涉及到二二八事件的爭議性作品上映後，「電影、歷史與人民記憶」這個龐大的問題整個浮現出來，電影工作者、影評人、民眾在觀看電影時，無可避免的必須面對背後巨大深沈的各種問題³⁴。

由此可知，台灣電影與國家認同之間一直有著密切的關聯。透過電影文本進行台灣社會的後殖民研究，我們發現，由於台灣與中國在國家認同上的爭議與混

³² 迷走（1991）：〈序言－邁向後－新電影的電影批評〉，迷走、梁新華（編），《新電影之死》。台北：唐山出版社。

³³ 陳芳明（2002年4月8日）：〈我的後殖民主場（上）〉，《聯合報》，第39版。

³⁴ 《悲情城市》並非孤立的現象，諸如《童黨萬歲》、《香蕉天堂》、《刀瘟》、《無言的山丘》、《多桑》等電影，同樣牽涉到台灣複雜的歷史、政治問題。

淆，台灣電影的發展可以被置放在國族認同的意義上來討論。

事實上，台灣身分認同問題一直是台灣文化論述傳統裏相當重要的一個課題，它不只是歷史大敘述的抽象問題，也深刻影響台灣各階層人民的日常經驗。1977年台灣鄉土文學論戰，突破政府的圍剿，取得全面勝利，紮根於台灣土地、面向更廣闊空間的台灣新文學不但成就斐然，而且更深入到社會，電影等藝術工作者受到啓發，也日益關心自己的社會、土地，敢於面對現實。

1980年代，在鄉土文學的影響下，新電影透過回憶寫實地呈現台灣本土的市井小民與土地的真實面貌，並延續鄉土文學所發展的本土主義，以「鄉土民族電影」的路線，對於原來官方建構國族的大敘事逐漸進行解構³⁵。

1980年代中期，不論是侯孝賢《兒子的大玩偶》、《戀戀風塵》，抑或較商業化的《超級市民》等，戒嚴體制或多或少都左右劇情走向。到了1980年代中期後，王童的《香蕉天堂》、《稻草人》、楊德昌的《牯嶺街少年殺人事件》，大時代的苦難赤裸裸呈現在觀眾眼前，由鄉土推進到政治、社會控訴，背後夾雜的是台灣多重殖民史的無奈與悲哀。對於官方建構國族敘事的解構在1980年代末期的《悲情城市》（1989）與《香蕉天堂》（1989）中達到高峰³⁶。

侯孝賢的《悲情城市》突破官方二二八禁忌，試圖呈現那一段被消去的歷史，把二二八事件看被壓抑的人民記憶，以主角文清這個啞巴為敘述主體導出另一種全新的敘述思路和一種敘述侷限，是沈默歷史的書寫與重建。

因此，台灣新電影提供了有別於中國歷史與文化傳統的生活經驗與人民記憶，較過去的製作模式更有意識地尋找「本土」的根源，在以文化自省的前提下，作者們也嚴肅認真地讓作品提高層次。正如林文淇所言³⁷：

如果概略地說，七〇年代的台灣電影是想像歷史的中國，八〇年代的電影是懷念

³⁵ 林文淇（1998），〈九〇年代台灣都市電影中的歷史、空間與家／國〉，《中外文學》，27（5）：99。

³⁶ 在台灣由戒嚴過渡到解嚴的期間，1989年的《悲情城市》與《香蕉天堂》透過對於原來政治禁忌主題的描寫，（前者是二二八事件，後者則是外省人在台灣四十年的離散漂泊經驗），明確地刻劃出台灣有別於中國的主體性。

³⁷ 同注 35。

鄉土的台灣，九〇年代的電影則是將鏡頭集中在象徵台灣發展的台北都會，企圖呈現這個在資本主義大量的沖刷下，空間漸漸變得陌生、歷史逐漸消失的全球化都市。

貳、台灣的後殖民爭論 - 「政府 / 國家」角色：

1970年代末期開始，基於提升國際知名度、文化外交、國際宣傳、宣慰僑胞、發揮民族文化精神等理由，台灣政府開始鼓勵電影業者參加國際影展，配合不同影展的特色與取向，遴選不同主題與風格的國片參展，並負責組團的工作³⁸。

新電影誕生之後，也循著上述模式，逐漸摸索出一條影展策略，先藉由參加國際影展及銷售海外版權，然後再「返銷回台」的製片方式。同時，新聞局電影處也積極落實輔導電影政策，明定國產電影及電影從業人員參加國際影展獎勵要點，對於國片入選重要國際影展制定了明確的獎勵辦法，希望有效鼓勵業者多拍好片，揚名國際，而國片歷年來在國際影展上也能維持一定水準。

在具體政策上，政府採取多重獎勵與各種方式給予獎勵和支持。據新聞局「獎勵優良國產電影片參加國際影展實施要點」的規定：凡經本局邀請學者專家甄選獲得入選的影片發給獎金，在國際影展競賽入圍的影片也發給獎金，如果在競賽中獲得最佳影片的又再發給獎牌、獎金。上述參展的拷貝沖印費、字幕翻譯及打字費、運費等，均由政府負擔。這三層獎勵，在其他國家是很少見的³⁹。

在此情況下，製作一部有風格、有創意的影片來參加國際影展成為台灣電影的唯一出路，參展不但能累積名望，而且又能擴大市場基礎，於是台灣電影的製作常常變成是以參加國際影展為策略，台灣電影的製片策略與產銷方式，逐漸形成「重外輕內」，台灣電影與全球化和跨國化的關聯成為議題。

³⁸ 當時的新聞局長宋楚瑜曾呼籲，「近年我國積極參加各項國際影展的結果，不但歡迎我們前往參展的機會愈來愈多，而且成果相當可觀。幾乎世界各地的華僑都會唱『梅花』和『中國一定強』，幾乎所有非共產國家的外國人都仰慕中國功夫，足證電影在對外文宣工作的功能，真是無遠弗界。凡是具有中華文化或民族特色的優良影片，都有機會代表我國參加國際影展，為國爭光。對業者來說，只要獲選參展，便可以集榮譽與實利於一身，何樂而不為。詳見宋楚瑜（1979）：〈序言〉，《1979年中華民國電影年鑑》。台北：中華民國電影事業發展基金會。

³⁹ 張京育（1988）：〈關於電影的幾個問題〉，《1988年中華民國電影年鑑》。台北：中華民國電影年鑑編輯委員會。

值得討論的是，面對西方挾強勢政經力量的東方論述，台灣政府的作法與中共官方採取相反的立場，政府帶頭積極投入影展競爭，就國外而捨國內的傾斜發展，政府成爲促使台灣電影與一般民眾疏離的共犯，不但導致電影消費品味被國外評論團體左右，同時更形塑出「獎得愈多，愈不好看」的刻板印象，更有甚者，電影甚至成爲新的國家形象宣傳機器，透過得獎影片的名聲證明國家的存在。然而事後證明，電影一旦成爲異己的文化展現，缺乏與本地人民充分互動，這樣影片或許妝點了虛幻的國家形象，卻十足是個諷刺⁴⁰。

參、逐漸萎縮的台灣電影工業：

回溯台灣藝術文化的發展歷程，台灣曾歷經最豐富的文化創作期，但是，台灣的文化和文化產業一直沒有創造出相對的產值。台灣電影工業的問題在於，大部分的新導演想依循侯孝賢、楊德昌、蔡明亮的經驗—爭取國片輔導金拍片，再參加國際影展。使得台灣電影從業人員轉而以先到國外參展競賽，在回台灣上映的逆向方式來換取票房、口碑與映演空間。然而，這種勢態不但讓國片在台灣市場的映演比例每況愈下，甚至連觀影人數也日益萎縮。

台灣電影幾乎全走在影展的路線上，無法平衡藝術與商業，因此，台灣的電影卻只在幾個影展上大放光芒，在華語周邊市場上卻缺乏有效的經營。台灣導演是學院派出身，要得獎、講究意境，於是大眾化、普及化不夠，香港人拍的東西低俗、吵吵鬧鬧，可是其中有很多小市民的趣味在其中，有許多基層的現象，反而很務實，而台灣拍的東西講究意境層次，可能因此不能迎合本地觀眾的需求⁴¹，與台灣社會現實脫節，讓觀眾無法對自己國家的電影產生共鳴。

台灣觀眾與台灣新電影之間產生疏離（alienation）的主因，在於新電影缺乏故事性、戲劇化的情節。許多內在原因所形成的認同感不足、合理性不夠所造成，無法使觀眾進入電影的劇情世界。觀眾缺乏認同感，無法產生正確判斷而無法產

⁴⁰ 魏玟（1994）：《當前台灣電影工業的政治經濟分析》，頁 125—127。台北：國立政治大學新聞研究所碩士論文。

⁴¹ 李天鐸、李美伶（2001）：〈新世紀之初，臥虎藏龍之後？台灣電影的定位與展望圓桌會談記錄〉，《中華民國電影年鑑》，頁 102。台北：國家電影資料館。

生瞭解，缺乏合理性，便無法變成客觀化的主觀感覺，最後的解釋就是「看不懂」、「不信」⁴²。大眾媒體評選的「佳片」，卻是令觀眾「看不懂」的電影，影評標準與觀眾需求呈現兩極化的發展，使得台灣電影製作走入狹小的死胡同中，奄奄一息。

整體而言，新電影在電影文化及國際聲譽的意義，均大於商業走向，新電影對電影工業造成一些變革，卻無力改善電影工業的生產結構與行銷制度，也無法建立另一套穩定的產銷制度⁴³。

第三節、香港電影與港人的身分認同：

壹、香港意識的成形：

每一個時代不但在夢想著下一個時代，而在夢想的同時，努力朝向那夢醒的時刻。「香港 - 最後的殖民地」的新浪潮電影在這「借來的土地，借來的時間」中朝向著哪一個夢醒的時刻呢？偉大電影時代的來臨？更多的性與暴力？萬無一失的票房聖品？1997年？抑是無產階級專政的社會？

- 陳耀成⁴⁴

在香港，單一的文化基礎並不存在，在各種社會文化範圍中，只有通俗文化是唯一能夠提供某種覆蓋全體的文化架構，通俗文化成為體現香港社會、文化、政治精神的關鍵⁴⁵。因此，香港在殖民地體制下，其身分意識的形成，除了靠文

⁴² 程予誠（1993）：《現代電影學－開啓成功票房的鑰匙》，頁 125－126。台北：五南出版社。

⁴³ 電影學者李天鐸建議，輔導金政策應該從一個從製片、發行到映演的全盤而確鑿的規畫。輔導金不應該成為賑濟金，應該有一個更明確的市場與創意機能計畫，政府應該強化輔導金這個環節，不再只是給片酬而已，讓輔導金成為一種以「投資企劃損益管控」為運作模式的基金，全方面追求製片、發行與映演效率的運作機制。

⁴⁴ 陳耀成（2001）：《從新浪潮到後現代》，頁 54－55。香港：香港電影評論學會。

⁴⁵ 藤井省三（2000）：〈小說為何與如何讓人「記憶」香港－李碧華「胭脂扣」與香港意識〉，頁 94。陳國球（編），《文學香港與李碧華》。台北：麥田出版社。

學等文字媒體之外，在二十世紀後半發展的電視、電影等影像媒體也參與其中。

香港是個典型的殖民社會，對根（root）的意識也不強，再加上處於中國最南的一個小島，無論在歷史、政治與地理環境下，都算是位於一個「邊緣」的地位，因此，香港文化的傳統及其成長，往往受到各方面有意或無意的不重視。

從文學的角色探索香港意識的隱顯過程，根據日本學者藤井省三的觀察，五〇年代的文學作品中的看不到太多香港的地方色彩，「連本地地名也很少出現」，是「無國籍」的中文小說。從六〇年代的文學中發現，歐美文化對戰後成長的香港人影響愈來愈大，對文革時期中國的認同已經消失，有異於中國人的身分意識逐漸形成。至於七〇年代，是香港意識形成的時期，從七〇年代末到八〇年代初，有 40 萬合法與非法移民從中國來港，約占當時香港人口的一成，香港作家通過認知這種站在邊緣的大陸人，重新審視自己做為香港市民的身分，從而發現了「香港人」這個觀念，這種對他者與個人認知的過程，是這個時期顯現的香港意識形成原因之一⁴⁶；因此，若把八〇年代文學與同樣在香港意識形成上發揮重要作用的香港電影相比，更能說明身分意識的形成過程。

殖民地是毋須擁有記憶的。但在殖民地走向終結的時候，我們忽然醒覺到自己腦袋的空白，急於追認自己的身分，但卻發現，除了小說，除了虛構，我們別無其他的依仗。歷史敘述變成了小說的一種，沒有人能堅持自稱純粹整理史料的偽裝。

整體而言，香港的殖民文化可以說是完全成功的，他們在物質上的舒適，與任何東西都不掛鈎的現狀，使他們有一種滿足感，因為沒有生活困境，也沒有方向，不容易形成深刻的文化。然而，面對九七大限帶來的危機困惑，八〇年代的港人比過往的任何時代更認真思考香港人的身分問題，因此，也更需要某些集體情緒宣洩－電影就是最重要的宣洩途徑之一⁴⁷。在此同時，新浪潮前後的香港社會正邁入一個經濟轉型期－民生富裕、社會設施在進步、貪污在退減，瀰漫著一份新興中產階級的自信，以及邁向開明社會的進步觀／期望，正建構起一個中產

⁴⁶ 藤井省三（2000）：〈日本的香港文學研究及「香港短篇小說選」的意義〉，陳國球（編），《文學香港與李碧華》，頁 50－54。台北：麥田出版社。

⁴⁷ 石琪（1991）：〈香港：八〇年代電影的成就感和危機感〉，《新亞洲電影面面觀》，焦雄屏（編），頁 30－31。台北：遠流出版社。

階級—分層治事的理性化時代。

由此可知，香港本土意識是近 20 年來的新生事物，這種意識與它所依附的「香港文化身份」，是一個十分複雜的混合體。戰後土生土長的一代是它的動力根源，而七 0 年代開始發展的大眾傳播，以及環繞它們的節目、普及文化和生活方式，是製造本土意識和進一步模塑香港文化的重要中介⁴⁸。新電影導演逐漸成爲香港社會的文化先驅，他們的作品吸引著新生代的知識份子，被本土的文化評論雜誌加以報導討論，並開始受到國際影展的注視。

貳、香港電影「新浪潮」運動及其影響：

1979 年許鞍華《瘋劫》這部新浪潮的先驅，凸顯的正是當時香港的自覺—一個擁有歷史的獨特的社會單元。包括許鞍華、徐克、譚家明等新電影導演代表了一種新的創作感性：對香港民生的關懷、對西方電影技巧的嘗試運用。因此，香港新電影所代表的文化活動，是一個與傳統斷絕的活動，也是一種新興中產階級的美學型態⁴⁹。

1979 年，香港影壇興起「新浪潮」運動，徐克、許鞍華、章國明等 3 位從電視創作轉向電影界的新銳導演，分別執導《蝶變》、《瘋劫》和《點指兵兵》而一鳴驚人。這 3 部影片，後來被稱爲「香港新浪潮電影的經典作品」，並帶動後繼的嚴浩、劉成漢、方育平、蔡繼光、余允抗、譚家明、黃志強、冼杞然、單慧珠、翁維銓、唐基明、張堅庭等人相繼崛起，在香港影壇形成了一股衝擊力量。方育平以其《父子情》與《半邊人》、許鞍華以其《投奔怒海》、嚴浩以其《似水流年》，連續奪下第 1 至 4 屆香港電影金像獎的最佳導演獎⁵⁰。

⁴⁸ 吳俊雄（2001）：〈尋找香港本土意識〉，吳俊雄、張志偉（編），《閱讀香港普及文化 1970—2000》，頁 86。香港：牛津出版社。

⁴⁹ 香港電影的發展根源於中國電影，在 1949 年後，電影創作的生產工具大多掌握在從中國南下的電影工作者手上，因此，電影文化仍以 1949 年以前中國電影文化傳統爲主流。這種現象一直要到七 0 年代，受港式教育的人長大以後才有所改變，逐漸形成一套自給自足的文化型態。新電影的重要人物，如徐克、譚家明、許鞍華等，文化上的基礎與過去的代表人物，如胡金銓、李翰祥是截然不同的。詳見羅維明（1987）：〈怎樣才算新電影〉，《香港電影風貌 1975—1986》，焦雄屏（編），頁 40—44。台北：時報文化出版社。

⁵⁰ 同注 44，頁 12。

1983 年後，香港這批新銳創作者已全面融入商業創作體制而宣告運動的結束。雖然「新浪潮」運動的時間並不長，卻堪稱香港電影史上最強烈的一次變革，也奠定八十年代初至九十年代初的全盛期。直到 20 年後，仍深遠地影響著新一代香港電影。

綜言之，「新浪潮」運動對於香港電影在電影技術、製作水平、包裝手法上大有進展，並且在藝術性、社會性和政治性方面有著某些比過往更大膽、突出的表現，更重要的是，這些導演在表現自己的創造個性的同時，也兼顧商業考量，並未與主流電影造成對立。然而，無論在藝術、社會和政治等層面，往往是一鳴驚人，但後勁不足，無法達到更深入具體的水平，因而曇花一現，被中國、台灣電影後來居上⁵¹。

參、香港電影中的身分認同：

面對九七，從七〇年代後期到九〇年代初，香港電影一直為「中國」陰影所籠罩。

以 1982 年香港為背景的小說《胭脂扣》，正值中英開始談判香港問題，1988 年《胭脂扣》改編為電影，由關錦鵬執導，不但獲得國內外影展的重視，影評人甚至譽為《胭脂扣》已構成一個跨媒體（書、影、歌、舞）又互相指涉的「新文本」。電影中透過重回現世的名妓如花的「社會中下階層」角度來看香港的變貌，向對歷史一無所知的現代人講解五十年前的香港，把五十年的愛情悲劇做為香港意識的延伸，而又被重新記憶，讓八〇年代的讀者記憶三〇年代的香港，藉此給香港意識創造出假想的 50 年歷史。

另一方面，港人對「中國」的恐懼可說是由典型化的「阿燦」、「表姐」、「大圈仔」形象來紓解，前者可說是對九七以後中共政權的憂慮，而後者則是一種「戲謔」式的「妖魔化」，藉嘲笑和醜化大陸人來掩飾自己的憂慮。不過，從九〇年代初開始，香港電影的情況出現了一個重要的轉變，「香港為家」、「新樂觀主義」

⁵¹ 影評人石琪認為，「新浪潮」運動曇花一現的原因之一在於，香港作為中西文化交流的首要自由港，擅長開風氣之先，卻缺乏深入探究、完整建構的條件，因此，有創意的電影工作者，每當把題材和形式推進至較深層面便往往顯得情理不足、根基薄弱，而陷於一片混亂。

成了主調。⁵²

九〇年代末期，透過電影進行身分認同的反思，以陳果為代表。1959年生於廣東的陳果，10歲時跟隨父母移居香港。曾經參與香港電影新浪潮運動的陳果，自詡為香港社會的「草根導演」，從1997年開始，陸續拍攝《香港製造》、《去年煙花特別多》、《細路祥》等「香港三部曲」，具有強烈的社會批判色彩。

在「香港三部曲」中，陳果透過不同身分的社會邊緣人對於九七大限前後的香港社會進行反思，藉著《香港製造》探討時下香港古惑仔的虛無、頹喪、迷惘感，或是《去年煙花特別多》看到失去身分認同的華藉英軍，面臨香港回歸而生的焦躁、認同危機，承受改朝換代、失業的雙重打擊。到了第三部《細路祥》，有別於前面青少年、成人面向，孩子阿祥與小芬等人天真的童年往事，對照後九七時代的不確定、虛浮矯飾、詭譎難測，構成奇異、滑稽、諷刺的圖像。

「香港三部曲」後，陳果又進行「妓女三部曲」，透過大陸內地來港淘金的「北姑」，帶出香港的現狀變遷，將場景擴及到中國，並投射到中港關係。

《榴槤飄飄》中，女主角是一位遠赴香港賣淫的大陸東北女子，她做妓女時敬業賣力，一心只想賺夠錢回家鄉，等她努力出賣皮肉三個月後，回到東北牡丹江老家，從五光十色的資本主義社會，回到冰冷積雪的社會主義家鄉，心情落差極大，尤其她極欲反璞歸真的心路歷程，與不明就裡的親友鄉里、帶羨慕眼光看她南方淘金成功，呈現矛盾對比。在《香港有個荷里活》中，陳果以黑色喜劇手法，一貫探討處於香港的大陸人蛇與新移民問題，全片充斥著香港底層生活的錯置迷亂，以及人們像野獸畜牲般的生態。

從《香港三部曲》到《妓女三部曲》，陳果透過古惑仔、華藉英軍、偷渡客、妓女、孤兒等在社會夾縫中的邊緣人，思考並試圖定位港人的身分認同。

⁵² 朱耀偉（2001）：〈（不）真實香港：後殖民香港電影的『全球／本土』文化身分〉，《中外文學》。29（10）：10。

肆、全球化下的後殖民論述：

除了「中國」在九〇年代仍是香港文化論述的要素之外，九〇年代香港電影又出現了另一種特殊的身分認同，即是成龍、周潤發、吳宇森等人成功進軍好萊塢後，最廣泛為人討論的即是以東方主義、後殖民理論去分析香港本土身分在全球電影工業中的轉變。香港身分和「中國性」的複雜關係，以及兩者在好萊塢電影的共謀成爲熱門話題。事實上，香港和中國血緣是拋不開的，能打入較大國際市場的港片，始終要靠世紀末的懷舊風⁵³、中國色彩與動作。而香港做爲華語電影世界最豐富的製作中心，兼具中華文化與國際的雙重吸引力，在繼承、發揚和革新中華傳統特色及民間趣味上，以及華人吸收國際影響的現代化方面，港片都最具代表性。港產中式功夫片和西化槍戰片的成功，便是顯著的例子。

後殖民論述由於對本土、他者、身分認同等問題的反思，正好配合香港人的九七恐懼，因而逐漸受到重視。九七過後，有關九七的身分激辯在九七的反高潮中落幕，但後殖民論述卻對文化身分的討論有著深遠的影響，其所帶出的不少課題，在新世紀的文化研究中仍然受到重視，例如，殖民者／被殖民者、東方／西方、中心／邊陲等理論架構在國界逐漸模糊、跨國流動日趨頻繁的全球化年代中常被看作不再適用，但在代之而起的全球／本土的理論架構中，以上的二元框架仍然影響著表面看來跨越邊界的全球化論述。

香港是一個「庸俗的民主社會」，缺乏「高檔的文化傳統」。一般而言，香港人只能徘徊在大眾的「必需品品味」（以實用、功能取向爲生活態度指標）以及資產階級的「奢侈品品味」（一味以燦爛排場和消費方法與儀態示人）之間，這是由於整個社會忽視文化，教育制度只一味與金錢資本主義與經濟進度掛鈎，完全漠視「文化資本」（*cultural capital*）。也正由於這種匱乏，香港本地所出產的文化產品，都沒有文化的創造及欣賞能力，大部分以「多、快、省＝好」的方式去製作⁵⁴。

⁵³ 在千禧年之交的九〇年代後期，懷舊現象同時在電影、文學及學術界盛行。在香港影評人眼中，關錦鵬的〈胭脂扣〉(1987)是香港懷舊電影熱潮的開端，該片將香港極具魅力的三〇年代和理性化的八〇年代兩種截然不同的生活方式放在一起對比。不過，焦雄屏認爲，許鞍華的〈傾城之戀〉(1984)才是香港電影懷舊熱的起點，該電影將四〇年代早期的香港和上海並置在一起。不管起點在哪裏，朱穎琪指出，懷舊電影直到其全面商業化後才流行起來。相關論述詳見張英進(2001)：〈游離於香港與上海之間：懷舊，電影，文化想像〉，《中外文學》，29(10)：51-52。

⁵⁴ 郭恩慈(1995)：〈文化研究課題與香港時空(下)〉，《當代》，111：119-120。

然而，香港電影一向沒有文化根基及包袱，這既造成它的淺浮之處，又令它擁有一流的商業敏感度與可以吸納一切外來事物的靈活性。香港已由生產物品（objects）的工業城市轉型為生產模擬化（simulacra）與符號（signs）的後工業城市，也因此人民的生活方式、價值取向已漸為影像符號文化所吞噬⁵⁵。

綜言之，任何八〇年代以來的香港電影回顧，勢必要從 1979 年興起的新浪潮電影現象開始。華語電影界中，香港電影新浪潮最早發生，但隨後被台灣、中國電影迎頭趕上，整體藝術成就亦相較遜色。儘管香港新浪潮的成績似乎不如中國、台灣新電影運動豐碩，未能拍出《黃土地》（1984）、《盜馬賊》（1986）、《青梅竹馬》（1985）、《悲情城市》（1989）這樣背肩沈重歷史感、文化視野遼闊的傑作，但對香港電影來說，無論對八〇年代以來工業體制、創造風氣的影響，或是電影文化上與傳統辯證的意義，其重要性都是絕對不容低估的⁵⁶。

另一方面，這些新浪潮導演融入商業影壇，對整體影業注入新血，有助於主流電影的革新轉型，其結果為後現代的全球娛樂工業重鎮—好萊塢提供了大批人才及可供改裝改拍的素材。若從這個角度思考，這種貢獻又非那些帶有菁英傾向、針對國際獎項的新文藝電影所能相比。

⁵⁵ 同注 54，頁 122。

⁵⁶ 李焯桃（1991）：〈香港：八〇年代新電影的中國脈絡〉，《新亞洲電影面面觀》，焦雄屏（編），頁 47。台北：遠流出版社。