

香港人的历史移民情结与新市民电影的文化心理*

——以 2012 年的《桃姐》为例
On A Simple Life

袁庆丰 严玲 / Text/Yuan Qingfeng Yan Ling

提要：无论是什么题材和什么类型，香港电影永远都是从香港的角度去书写和反映，同时，永远都是以香港的形式去理解和表达。前者可以视为香港电影的价值观和世界观，后者可以看作香港电影的移民思维与文化定位，获得 2012 年香港电影最高奖项的《桃姐》就是其中的例证之一。影片所有的特质，均可以从中国电影历史的发展脉络中找到归属；其高票房的回报和温情脉脉的主仆关系背后，是六十多年来香港移民心理的纠结与展示，再次阐释着新市民电影一贯的庸俗哲学或曰大众哲学理念。

关键词：香港文化 香港电影《桃姐》移民 心理移民 移民情结

前面的话

2012 年香港的“金像奖”评奖，内地最看好的是这边参评的《让子弹飞》。因为近十几年来，姜文每出一部影片都有不俗表现，都能够一次次地超越自己。这次《让子弹飞》再次验证了这一点，想来应该能够得到香港电影界的认同。孰知《桃姐》不仅获奖，而且有五项之多：最佳编剧奖（陈淑贤）、最佳导演奖（许鞍华）、最佳男主角奖（刘德华）、最佳女演员奖（叶德嫻）、最佳影片奖，更何况还有其他多项海外奖项。《让子弹飞》只得了个最佳服装造型设计奖项——基本可以视为没有得奖，也就是安慰奖的意思。笔者和很多人一样都觉得比较诧异，但仔细看下《桃姐》就恍然大悟，明白《桃姐》的全面胜出是理所当然。

评论界对《桃姐》自有好评。譬如，认为影片虽然“简单”但有“深意”，是导演“继《天水围的日与夜》（2008）、《天水围的夜与雾》（2009）之后又一部取材于香港并直接描写港人生活的影片……是香港电影在内地非类型电影票房最高的一部作品”；主人公和东家少爷之间的“主仆”关系，又“犹如母亲与儿子”，“港味”十足。⁽¹⁾有学者从外国同类题材电影——譬如加拿大的《柳暗花明》（*Away from Her*, 2008）和意大利的《无限的青春》（*A Second Childhood*, 2011）——的角度分析指出，《桃姐》“写情但拒绝煽情”，“谈论生死但少有压抑之感”，导演在“保持其一贯的写实风格”的同时；“明显的喜剧的、商业的元素……以及……明星效应”、“商业片式的演员阵容”和“‘数星星’的快感”，不仅避免了文艺片沉闷的“通病”，而且“这才是华语电影未来的方向”。⁽²⁾

导演自己则坦承，“主仆情谊是香港特殊时空下的衍生物”，拍摄《桃姐》这样的老年题材影片，既是“纪念一下那段历史”，也是自己“心境到了”的结果，“现在的老龄化问题这么严重，电影拍出来，就是提出问题，希望大家讨论……我只是想把我看到

的、了解的养老院生活如实记录下来，不加任何评论，让观众自己去感悟”。⁽³⁾而年届 50 岁的投资人之一的刘德华之所以对影片“很有兴趣”，则是因为“他也开始思考终极问题了”。⁽⁴⁾据称西方媒体评价《桃姐》“是一部有使命感的影片，它以香港老龄化社会为背景，切入的是个人境遇，探讨的却是如何老来安生的大议题”。⁽⁵⁾在笔者看来，影片是香港电影一贯风格中的新市民电影路数，其所有的特质，均可以从中国电影历史的发展脉络中找到归属；其高票房的回报和温情脉脉的主仆关系背后，是六十多年来香港移民心理的纠结与展示，再次证明着新市民电影一贯的庸俗哲学或曰大众哲学理念。

《桃姐》：香港本土文化的流变与香港电影文化传统的体现

从某种程度上说，香港颁发的“金像奖”显然是香港电影的最高标尺和对影片的最高褒奖，至少应该看作是对香港电影本身的衡量和表彰。因此，尽管所谓“两岸三地”的电影制作“合作”有日，但《让子弹飞》毕竟具有非常鲜明的内地电影血统和精神气质，用来竞争“金像奖”多少有“串行”的感觉。这是因为，香港电影生成的历史文化背景，不仅与内地电影多有不同，而且历史弥久。

作为自古以来的中国领土，香港从 19 世纪中后期被割让成为英国的殖民地前后，一直是中国社会和中国文化必要的组成部分。到 20 世纪 40 年代中后期，这种“必要”虽然演变为“重要”，但相对于整个中

* 本文系国家出版基金资助项目“中国影视文化软实力研究”（项目编号：2011C2—007）系列成果之一。

(1) 列孚《桃姐 简单的深意》《电影艺术》2012 年第 3 期，第 33—36 页。

(2) 秦喜清《桃姐 低调而华美的人性绽放》《艺术评论》2012 年第 4 期，第 74—75 页。

(3)(4)(5) 徐佳《许鞍华：走出“桃姐”之惑》，《第一财经日报》2012 年 3 月 5 日（C03）。

国文化，还是处于边缘，至少是中国主流文化视野中的边缘。1949年以后，香港的文化地位和重要性就此确立并变得更为重要，而且这种地位和重要已经突破了字面意义。实际上，随着国共内战后的新政权成立，大陆和台湾隔岸而治，香港的文化成分亦随之发生重大变化。简而言之，从20世纪40年代中后期一直到70年代，香港文化的构成基础和成分，整体上可以视为被内地移民文化覆盖、交融后的面貌。即一方面香港的历史背景根植于大陆，另一方面又呈现出移民所具有的文化特色和面貌⁽⁶⁾；如果再比较一下1950年的香港居民和目前人口的比例就会发现，接近一半的港人来自大陆。⁽⁷⁾

而恰恰是从20世纪70年代开始，香港的本土文化色彩才定性并显示出来。研究者对香港电影历史阶段的划分，与上述文化的变迁阶段大致相等，甚至多有重合。譬如周承人教授和李以庄教授认为，1897—1945年，是香港电影的早期阶段；1945—1973年，在国际冷战的大背景下，香港电影处于国、粤双语共存，左右分立，社会、经济转型和文化嬗变的阶段；1973—1997年，从香港经济起飞到香港主权回归，进入现代化与本土化的阶段。⁽⁸⁾所以，任何一部香港电影，无论是属于50年代、60年代，还是70年代，乃至2000年以后制作出品的，其实都是香港历史、社会尤其是文化的必然组成部分。《桃姐》就是如此，只不过，2012年的《桃姐》所昭示和显示的，是已经被广泛承认和认可的香港文化。在此情形下，《让子弹飞》焉有不“败”之理？

尽管是老年生活题材，但《桃姐》的主题是明白无误的，那就是香港本土文化的影像记录。片头的序言，其实已经非常清楚，兹照抄如下：“本故事根据真人真事改编，钟春桃，即桃姐，原籍台山，自幼家贫，出生不久即被人收养，养父在日本侵华期间被杀，养母无能力再照顾桃姐，辗转之下，将桃姐安排到梁家充当家佣。自十三岁起桃姐先后照顾过梁家四代，共六十多年。”

稍微分析下这段片头导语，你会发现它所蕴含的许多历史信息。首先，桃姐这个人物其实是香港居民和本土文化的最明显的代表。台山位于珠江三角洲西南部，毗邻港、澳，南临南海。也就是说，桃姐的大陆祖籍，与香港居民中的移民结构有着直接的关联。“养父在日本侵华期间被杀”，指的就是20世纪40年代；“养母无能力……辗转之下”，这个过渡虽然模糊但历史线索非常清晰。前者指的是抗战，后者涵盖了从国共内战到1949年前后大批难民进入香港的历史时期。这是非常鲜明的身份印记。⁽⁹⁾其次，桃姐从13岁起为梁家服务六十多年，这恰好与1949年以来新中国成长的轨迹相吻合。换言之，桃姐这个地道香港人的文化根源源自内地，但是她所体现的是香港本土文化，影片的片头导语已经开宗明义挑明主题，讲的是香港人自己的故事。

香港本土文化的第二个特征，亦即香港电影的传统或特征之一，就是对日常生活体察入微、甚至不厌其烦地反映。香港电影之所以和内地电影不一样，与1949年前后中国社会发生历史性大剧变有直接关联。香港电影看上去面貌复杂，类型流变千头万绪，但只要回溯历史就会明白，其源头和传统源自民国时代。简单地说，无论哪个时期的香港电影，其实看上去都特别像1949年前的中国电影。1949年之前的中国电影，最鲜明的特征之一就是对日常生活的关注与反映。作为市民文化的低端消费，⁽¹⁰⁾20年代是旧市民电影时代，婚恋恋爱是其不变的主题。⁽¹¹⁾30年代初期新兴(生)电影出现⁽¹²⁾即使是以阶级性、暴力性、革命性见长的左翼电影，也没有消减世俗性的一面，更不用说还有抽取左翼思想元素、全面承接旧市民电影庸俗性和保守性的新市民电影。⁽¹³⁾直到1941年年底，太平洋战争爆发、香港沦陷之前，香港电影制作和内地电影始终同步，泛国防电影成为主流。⁽¹⁴⁾沦陷以后的香港和内地沦陷区一样，新市民电影成为主流——1949年之后至今的香港电影“主流”即“真正流行的……武打和喜剧片”，⁽¹⁵⁾其实就是往昔新市民电影的再生。

换言之，1949年之前的民国电影，从未中断的传统之一就是日常生活及其人情百态的表现，其中一个最直接简单的例证，就是对人们的衣食住行尤其吃饭问题有非常大的篇幅和色彩浓重的关注，亦即几乎都不会忽略吃饭问题。反观1949年以后的内地电影，除了意识形态宣教贯穿始终外，人们的日常生活形态尤其是吃饭问题几乎消失。直到80年代之前，内地电影无论是何种题材、歌颂哪一个行业、

(6)其中，又大致可以视为是以江南文化和岭南文化为代表的南方文化及其与内地北方文化的大融合。众多内地难民涌进香港的“逃港现象”，从20世纪50年代一直持续到70年代末期，“在目前可以查阅到的文件里，从1955年开始出现……参与者来自广东、湖南、湖北、江西、广西等全国12个省、62个市县”，《学者记录深圳30年前大逃港百万内地人曾越境香港》，http://news.china.com.cn/txt/2010-12/08/content_21501779.htm，[登录时间：2012-08-07]。

(7)据《深圳尚欠一座逃港遇难者纪念碑》一文披露，“持续三十多年的逃港潮总共逃了多少人口，恐怕难以得出权威结论。1950年，香港仅200万人口，按正常人口繁衍增长到顶了达到400万，现在香港总人口为700万，这意味着接近一半的香港人口增长来自逃港潮”，<http://blog.ifeng.com/article/11474673.html>，[登录时间：2012-08-07]。

(8)周承人、李以庄《早期香港电影史：1897—1945》，上海人民出版社2009年版，第2—3页。

(9)列孚先生对桃姐的身世有更精彩深入的分析，实际上讲的是一部香港女佣简史，而他对桃姐的一点判断——“也许她就是跟随东家移居香港”——其实澄清了编导有意识的模糊之处。

(10)范伯群《“电戏”的最初输入与中国早期影坛——为中国电影百年纪念而作》，《江苏大学学报(社会科学版)》2005年第5期，第1—7页。

(11)袁庆丰《20世纪20年代中国电影文化生态的低俗性及其实证读解》，《杭州师范大学学报》2009年第4期，第51—55页。

(12)参见李少白《中国电影史》，高等教育出版社2006年版，第57页；陆弘石、舒晓鸣《中国电影史》，文化艺术出版社1998年版，第41页；丁亚平《影像时代——中国电影简史》，中国广播电视出版社2008年版，第51页；李道新《中国电影文化史》，北京大学出版社2005年版，第145页。

(13)袁庆丰《1922—1936年中国国产电影之流变——以现存的、公众可以看到的文本作为实证支撑》，《学术界》2009年第5期，第245—253页。

(14)袁庆丰《中国现代文学和早期中国电影的文化关联——以1922—1936年国产电影为例》，《中国现代文学研究丛刊》2010年第4期，第13—26页。

(15)同(3)。

颂扬哪一种精神，基本都和“吃”没有关联。“文革”时期更只剩下战天斗地的阶级斗争表达，但有与日常生活有关的譬如吃喝问题，那一定要用于反面人物身上。而任何一部香港电影中都不少了与吃喝有关的、直接或间接的场景镜头，哪怕是黑帮警匪谍战武打片——言情和喜剧更不用说——动不动就是“我们吃点东西吧”，或“你要不要吃碗面？”诸如此类的台词。⁽¹⁶⁾这并不是简单的电影拍摄的一个现象、一个特色，而是有非常深刻的历史和社会成因。也就是说，1949年以后的香港电影，主题思想始终围绕和关注民生问题，亦即以往“王以民为天，民以食为天”的思想和文化体现。

如果就此再具体地分析下来，港产影片中对于吃(喝)场景的安排，应该还有一个功利化的目的，那就是直接解决剧组和演员的现实生计问题。别忘了，生存问题始终是占香港人口一半的难民/移民的首要问题。况且，影片的题材和主题乃至情节发展，并不妨碍吃(喝)场景的安排——从技术上说，这是一个很好解决的简单环节。如果题材和主题与此有直接关联，那就更顺理成章，《桃姐》便是如此。影片一开始就是桃姐出场买菜、选菜，回去做菜，之后才是片头字幕。接下来，你会从片中发现大量表现吃(喝)的场景。统计说明，全片时长7080秒(118分钟左右)，其中与吃(喝)有关的场景19处，镜头131个，时长总计865秒(14分25秒)，约占全片总长的12%。需要再次强调的是，香港电影与其说是表现衣食住行或吃饭问题，倒不如说吃饭或生存问题，始终是香港历史尤其电影文化绕不开去的主题思想。只不过，《桃姐》主人公的保姆(女佣)身份的特殊性，更可以直接明了地说明香港电影的特殊性和文化性、更加鲜明地体现了香港电影的历史社会生态和文化生成成因而已。

《桃姐》：人伦亲情背后的移民情结和影片的文化消费结构

人伦亲情是中国文化中的重要组成部分。这针对的是1949年后香港和内地电影的迥异，因为后者中的人伦亲情完全被意识形态覆盖和遮蔽，甚至被阶级性和党性替代。而香港电影从整体上说很少受到意识形态如此直接的制约，《桃姐》是最新证据之一。桃姐跟东家没有血缘关联，但双方的主、佣关系，随着时间的推移，虽不敢说完全超越，但至少是平等或几乎等同于血缘关系，譬如少东家后来称桃姐为“干妈”(影片84分41秒)。这与其说是人物情感发展的自然体现，倒不如说它反映了香港社会六十多年来，从外来的移民文化到本土文化转变过程中内在的、非血缘的逻辑承接关系。

如果认为《桃姐》讲了一个表现人伦亲情的道德故事，那就和历史上的旧市民电影没有区别。旧市民电影之所以被新电影之一的新市民电影取代，关

键就在于后者中的人伦亲情和道德理念具有鲜明的时代特征。《桃姐》用的是大众化的故事框架，佣人桃姐六十多年的服务历程与电影的主题有暗含之处，客观上具有影射和表达1949年以后香港人/大陆移民历史脉络的涵义，或者说，是对香港底层民众在社会大动荡背景下的生存历程回顾。正因如此，东家和桃姐的主仆情感就不是一般意义上的主仆关系。换句话说，他们的主仆关系不是以往的太平年代所形成的，譬如古典文学中表现的“义主忠仆”模式。《桃姐》的特殊点在于桃姐到香港本身就是中国社会动荡的直接结果：“养父在日本侵华期间被杀”；后一句尤其重要：“养母无能力再照顾桃姐，辗转之下，将桃姐安排到梁家充当家佣”。有人注意到了这个关节，说“也许她就是跟随东家移居香港”的。⁽¹⁷⁾这个推测，其实是切中要害之语。

要而言之，《桃姐》表达的主仆关系及其发展历程，是中国社会近百年来人伦关系的缩影，因此，老少东家对仆人的关照，或曰桃姐对主人的忠诚就具有鲜明的时代特征，即不无悲剧色彩。这是因为，桃姐来到香港，其实是与东家一样，也没有逃脱被“收留”、即难民—移民的命运。而且，这种移居/迁居并没有因为时间的流逝而停止。影片交代得很清楚，少东家成年后，父母和兄弟又都先后移居海外，少东家的母亲即使回香港，也只是来看一下儿子，并没有住下的打算；与此同时，少东家一辈的其他兄弟姐妹不仅已经移居外国有日，还在别国他乡有了下一代。对桃姐来说，这个由多元民族和文化组成的大家族已经到了第五代。也就是说，东家第一代本就是外来的移民，而从第二代开始，作为香港人又到海外扎根结果，这一家族的离开——某种意义上的“逃难”即移民——历程始终没有停止。

所以，桃姐与东家之间的人伦亲情就有一种特殊的悲情意味，因为虽然主仆情深，但桃姐年事已高，不能够追随东家到海外继续为他们服务，未来对她来说已经无处可走。而少东家 Roger 之所以从海外学

(16) 这个问题可以历届获得香港电影金像奖的“最佳影片”为例，佐证如下。按“金像奖”1982年开始颁布，至《桃姐》为第31届；下列影片以获奖时间顺序排列，括号中前面的数字为获奖年份(而非出品时间)；括号中后面的数字，为影片中出现的与吃(喝)相关的镜头或场景次数(最少次数)；除个别影片，其余均为全片的统计数字：《父子情》(1982, 8处)；《投奔怒海》(1983, 14处)；《半边人》(1984, 12处)；《似水流年》(1985, 网上18分钟的视频中至少出现3处)；《警察故事》(1986, 3处)；《英雄本色》(1987, 7处)；《秋天的童话》(1988, 12处)；《胭脂扣》(1989, 7处)；《飞越黄昏》(1990, 13处)；《阿飞正传》(1991, 5处)；《跛豪》(1992, 20处)；《笼民》(1993, 14处)；《新不了情》(1994, 13处)；《重庆森林》(1995, 34处)；《女人四十》(1996, 10处)；《甜蜜蜜》(1997, 7处)；《香港制造》(1998, 5处)；《野兽刑警》(1999, 20处)；《千言万语》(2000, 10处)；《卧虎藏龙》(2001, 8处)；《少林足球》(2002, 11处)；《无间道》(2003, 9处)；《大块头有大智慧》(2004, 7处)；《功夫》(2005, 12处)；《黑社会》(2006, 10处)；《父子》(2007, 14处)；《投名状》(2008, 7处)；《叶问》(2009, 6处)；《十月围城》(2010, 7处)；《打擂台》(2011, 6处)；以上数据分别由朱洋洋、钟端禧、乔洁琼核实现统计。

重申笔者的结论，香港电影中的吃(喝)场景由来已久，源头在民国，重现在1949年以后，它们是港人现实生活处境中吃饭问题不易解决的自然反映。而当困难时期过去以后，形成的是行业传统，也就是电影文化的一部分。

(17) 同(9)。

成以后还留守香港，不过是以此为落脚点而谋求在内地的事业发展。因此，这对主仆的情感就有一种无可奈何的历史宿命感掺杂其中，二者在感情上形成的依赖与其说是伦理上的联系，不如说更多的是生活中的惯性。譬如 Roger 的衣食住行一向皆由桃姐操心，桃姐住院后 Roger 的个人生活立即一团糟，以至于衣衫不整被公司里的前台小姐看作是修空调的。

影片中那场桃姐面试佣人的戏，并不仅仅是“段子”式的调节气氛安排，它要表达的是，未来的佣人不论来自何方，都不会像桃姐那般忠诚肯干，因为难民/移民的历史背景已经消失，来应试的无非是淘金机会而不是同甘共苦情感再续。也就是说，随着桃姐的“病退”，当下港人的主仆关系已然不复当年的伦理基础、不再具有当年的历史逻辑和时代色彩——当年的主仆是相依为命，共同寄人篱下的，看上去是桃姐为主人服务，实际上主人也是寄人篱下。因此，《桃姐》所体现的人伦亲情已不是个案表现，也不仅仅是对桃姐终老期间的关爱，而是表明着那个时代的终结，即人伦亲情的历史性的和时代性的终结。

所谓《桃姐》的文化消费性结构，要先从 30 年代新市民电影的出现谈起。新市民电影的主要特征就是在抽取左翼电影思想元素的同时，以新技术手段和喜剧性结构满足市场需求，这与左翼电影的革命理念宣传主旨大异其趣。虽然左翼电影也是新电影形态之一，从电影的属性上说同样是文化消费，但新市民电影更注重其文化消费的日常性。之所以将《桃姐》归属于 30 年代以来持续发展、未曾中断的新市民电影，是因为 1949 年以后的香港电影（包括主流的武打片、言情片），文化性消费是涵盖一切的特征。《桃姐》中的例证不胜枚举，试选取一二如次。

第一，互文。这里指的是演员与饰演的角色之间形成的对应观赏关系。譬如观众看刘德华饰演的人物的同时也是看刘本人，因为对观众来说二者是可以随时转换的。这种有趣的情形其实是一种消费性文化现象，其中包括明星效应。《桃姐》中人物的扮演者尤其是客串，大多具有这种双重功能，能让观众产生“‘数星星’的快感”。譬如就笔者所知，就有洪金宝、徐克、黄秋生、于冬、宁浩、宫雪花等人。他们和他们本人在制片中的角色（于冬、刘德华是《桃姐》的出品人），又形成巧妙的补充，何况刘德华饰演的 Roger 本身就是从事影视制作的，他和以投资人身份出现的于冬，还有扮作养老院老板的黄秋生，调侃拍了个电影叫《三国》。

第二，小品穿插。香港电影的这种消费性，与其说是来自都市文化的影响，倒不如说来自民国时代形成的制作理念，也就是新市民电影喜剧性结构的特点：讲究细节和人物，经常安排笑点、包袱和段子。《桃姐》的主题不无沉重，但导演却有闲笔安排几个有意思的人物场景，颇有喜剧小品效果。譬如监制和两大导演从老板那骗了钱去饭馆吃饭，一个服务

员是胖妞，另一个也是；再一个例子就是养老院里那位四处借钱找小姐的坚叔，饰演者之所以获得“最佳男配角奖”，显然不在演技而在戏份。至于影片开头菜贩们捉弄桃姐那场戏，也是如此功能。新市民电影的喜剧性结构源自旧市民电影的噱头和闹剧，二者的定制标准有共通之处，即让电影好看和好玩。对中国电影历史的发展而言，香港一直比内地做得好，原因是对传统的承接从未中断。

第三，社会热点问题的电影化消费。香港电影的一个传统，就是对社会问题尤其热点问题给予即时反映，这传统的形成首先应回溯到香港电影的由来，即源自民国时期。譬如 20—40 年代，无论新、旧市民电影还是新民族主义电影，乃至左翼电影、国防电影，无不是社会时代精神的反映。1949 年后的大陆与台湾电影，有相当长的时期都被意识形态宣教遮蔽，香港电影则完全传承中国早期电影精神，即对社会问题尤其是热点问题的即时关注和反映。譬如除了香港社会的老龄化问题，⁽¹⁸⁾《桃姐》还对香港艺人到内地打拼现象有所表述。

结语

依笔者看，《桃姐》是香港电影一贯风格中的新市民电影路数的又一例证。因为新市民电影的最后一个特征就是庸俗思想或曰大众庸俗哲学的反映。《桃姐》在某程度上可以看作是香港制作的“空巢家庭”单人版（它与内地已经成规模二老“空巢家庭”现象相对应）。所谓“空巢家庭”，就是子女长大成人后外出谋生，只剩下老人独自留守祖屋，寂寞过活。桃姐虽说与少东家亲如家人，但“儿子”长年在外奔波，形成的是事实上的空巢之家。她自己病倒（中风）后明白，既然自己照顾不了别人也照顾不了自己，那最好的出路就是辞去工作，独自去养老院了此一生。死亡和死亡问题是天大的事情，同时也是庸俗的事情——人人都要如此这般，这不是庸俗是什么？——而对待问题的态度和行为，从来都是哲学理念在起作用。《桃姐》告诉人们的哲理虽说浅白，虽说不见得人人适用，但至少也是一种人生道理。这也是新市民电影自出现之日起，至今历经数十年而长盛不衰的原因之一。

纵观中国电影历史，自 40 年代中后期趋于成熟之日起，一方面，香港电影不间断地、完全彻底地承接了中国早期电影即 1949 年前民国时期的优良传统，并始终能够与时俱进，最终与内地和台湾电影三足鼎立——华语电影的全球化进程，其实始自香港电影的巨大贡献，譬如 50—70 年代的香港武侠片。香港电

(18) 据 2011 年香港特区政府统计处公布的最新《分区人口及住户统计资料》显示，截止 2011 年，65 岁或以上人口占总人口比例为 12.2%（来源：新华网《香港人口老龄化问题加剧》，http://news.xinhuanet.com/gangao/2011-04/01/c_121257269.htm，[登录时间 2012-08-07]。老人养老问题随着一代又一代香港人的成长而变得越来越突出，尤其是 1997 年前后，大批港人移居海外，留在香港的老年人问题愈发突出，桃姐正是这样群体的代表。这当然属于社会热点问题。

影与时代精神同步的具体体现之一，就是既能即时反映社会时代的变迁，同时又随时满足文化消费的热点与旺点。譬如当年武侠片的兴盛，其实是对大批涌入香港的内地难民的文化精神诉求的满足和反映。另一方面，从70年代末期开始，随着内地对香港的单向度开放，香港电影又对包括电视在内的内地影像制作和生产，从整体上具有艺术性和消费性的导向作用。譬如80年代合拍片《少林寺》(1982)，以及当时遍布大街小巷、数目众多的录像厅——对几代内地观众的精神成长和文化审美建构产生的影响至今功不可没。

2000年前后的香港电影，依然担负着对内地电影的精神指导作用，《桃姐》即是如此。因为影片所反映的港人老龄化问题，在一定程度上让内地观众意识到了自身的社会前景。根据2010年内地的第六次人口普查数据，60岁和65岁以上人口已经逼近三亿，占总人口数的22.13%。⁽¹⁹⁾如果说，《桃姐》的老年

题材是世界性的，那么主题思想和文化韵味却是香港的；如果说，以往的历史证明着香港电影的活力，那么《桃姐》的获奖证明了香港电影依然还在继往开来。香港电影始终是香港本土社会和本土文化的影像化表达，《桃姐》是为香港而拍，所表现的是香港民众在中国文化背景内独特的人伦亲情和人生旅程。从这个意义上说，香港最高奖项“金像奖”的获得是理所当然水到渠成，而更能体现内地文化生态和精神风貌的《让子弹飞》，虽然也属于新市民电影并成就显著，但显然无法纳入香港电影的文化视野和历史逻辑。原因很简单：文化生态不同，话语场域有异。

(袁庆丰，教授，中国传媒大学经济与管理学院；严玲，副教授，中国传媒大学外国语学院，100024)

(19) 百度百科词条：“第六次全国人口普查”，<http://baike.baidu.com/view/4507294.htm>，登录时间[2012-07-27]。

消失的功夫之躯

——香港功夫片脉络中的《一代宗师》
On *The Grandmaster*

文 杨扬 / Text/Yang Yang

提要：从李小龙开始，香港功夫片进入了功夫明星近于影片“作者”地位的历史阶段。摆脱了儒家道德的束缚，功夫之躯赤裸裸地也更为纯粹地显示男性阳刚魅力和暴力特征，个人主义和自由精神得到张扬。然而随着功夫之躯渐被电影技术手段取代，香港电影也进入了功夫明星匮乏的时代。作为后功夫明星时代的作品，《一代宗师》在隐藏了男性身体的同时，也消解了身体暴力的社会属性和政治功能。令人担忧的是，随之消失的，或许还有尚武之精神。

关键词：功夫片 功夫明星 身体暴力 尚武精神

一

王家卫的缓慢，是众人皆知的。《一代宗师》，据说早在2009年末就已经开机，至2013年初上映，制作周期长达三年。该片是继《东邪西毒》之后，王家卫第二次涉足动作类型、非时装片。将王家卫视为独具风格的作者的观众，在目睹《一代宗师》真容之前，难免会有凭经验去推测的冲动。而作为武侠片的《东邪西毒》，与这部年代处于晚近的拳脚功夫片在时代气氛和动作形态上必定相去甚远，无法提供更多的线索——动作在《东邪西毒》中占据的分量，甚至远不如台词。究竟，王家卫将如何把控一部动作电影？在王家卫的调度之下，梁朝伟如何在一部真实至上的拳脚功夫片中，以无功夫之躯去演绎“叶问”这位一代宗师呢？

归根到底，对于喜爱和期待王家卫电影的观众而言，真正的担心或期望或许在于：王家卫是否能在保持个人风格特色的同时又能跳脱窠臼而有所新意？

然而，待《一代宗师》浮出水面，我们才发现，这并非一部典型的功夫片（不出所料），又不像一部典型王家卫式的影片，而是呈现出杂糅之态。传统功夫片，无论拳脚功夫片还是武侠片，都有着特定的戏剧模式：故事多从单一主人公的视角展开，主人公在围绕自身建构的关系网络中，面临特定遭遇，主动或被迫地寻求以自身功夫这一身体技艺来解决矛盾冲突，个人情感和本能从中得到宣泄，从人物性格和精神的成长和改变中传达某种主题。《一代宗师》的主体故事与经验模式大相径庭。冲淡传统功夫片叙事模式和经典风格的是王家卫电影的一贯风格，如离散化叙