

國立臺灣大學建築與城鄉研究所

碩士論文

Graduate Institute of Building and Planning

College of Engineering

National Taiwan University

Master Thesis

觀影之城—

台灣香港電影狂熱者建構的電影城市印象與轉型

The Constructing and Changing
of Cinematic Hong Kong
through the Taiwanese Cult Followings' Eyes

陳盈芬

CHEN, YING-FEN

指導教授：劉可強 博士

Advisor: LIU, KE-CIANG Ph.D.

中華民國 100 年 2 月

February, 2011

鳴謝

李秀蘭 女士 李黃錫 女士

畢恆達 教授 劉可強 教授 黃宗儀 教授 康旻杰 教授
陳允中 教授 司徒薇 教授 彭麗君 教授

PTT 香港電影版

Face Book 香港電影頂呱呱 社群

陳滄臻 郭俞廷 蔡書瑋 彭皓昕 陳婉寧 林易蓉
陳志軒 宋恩儀 賴彥如 吳孝寧 徐佳穗

張維修 張立本 林子新 黃舒楣 陳德容 李晏儒 徐詩雲 徐阿肥
吳卡撥 饒佑嘉 顏小喙 吳蕉蕉 洪佳瑞 魏巧甄 陳芃伶 郭博勝
張靜今 施佩佩 蘇怡帆 陳小虹 余馥君 林佳禾 黃小胖 巫宛蓉

羅毓嘉 鄭凱西 鄧寧 陳喙綾

周小胖 王小惟 林花花 林佳萱 范世銘 鐘琬瑜 焦凱倫 廖子頤

D

Café Rufous Café Mezone Die Flügel agnis b. café

潘國靈 先生

林嘉欣 蔡卓妍

華語電影圈曾引領我前行的前輩們

如果有一天我能夠登上願望的台階，都是你們先替我運來了磚與石

20110208 凌晨 @Taipei

觀影之城—

台灣香港電影狂熱者建構的電影城市印象與轉型

陳盈棻

摘要

香港電影一直在華語社會占有重要地位，香港城市透過香港電影始終有著自我書寫的命題，也向世界華人再現這個地位特殊的城市。過去的電影城市研究較多從文本分析出發，或是由文化研究的角度切入，對城市在電影中的形象進行解碼，而缺少觀影者與電影之間的討論。

本研究透過訪談生長於台灣，自我定位為「喜愛香港電影」的觀影者，試圖從他們的香港電影城市街道空間印象作為一種研究取徑，了解觀影者建構電影城市的過程與影響元素。並借用 Appadurai 於其全球文化經濟理論提出的媒體向度、金融向度與意識形態向度之間的相互作用，說明這些觀影者如何指認香港電影城市，以及從 80 年代至今香港電影城市空間轉變的三個主要時期。分別為：「市井生活」在 80 年代香港電影中的城市再現、90 年代末期香港電影展現的全球城市典範、後 CEPA 時期的香港電影城市形象轉型與隱身。

當「電影城市」作為觀影者的溝通工具透過網路科技彼此共享，進而產生社群集結之時，觀影者作為小眾狂熱的迷文化動能，逐漸發展出電影地景導向的觀光實踐。如此從觀影者出發的主動性，和近年由全球城市主導，設定觀光吸引為目標的影像宣傳極為不同，未來對於電影、城市和觀光的影響值得觀察。

關鍵字：電影城市、閱聽人、香港電影、全球城市、迷文化

The Constructing and Changing of Cinematic Hong Kong through the Taiwanese Cult Followings' eyes

Chen, Ying-Fen

Master's Thesis of Graduate Institute of Building and Planning, National Taiwan University

Abstract

The biggest producer of Chinese films has traditionally been Hong Kong, and such films project the image of the city to audiences all over the world. In Taiwan, due to a similar language and culture, audiences have had many opportunities to see these Hong Kong movies. As a result, images from these movies have accumulated in the collective consciousness of the Taiwanese people over time. For this paper, twenty-six Taiwanese fans of Hong Kong cinema have been interviewed in order to extract the street images of Hong Kong (using street as a city space element limits the scope of the work) that they have derived from these films.

Most of the interviewees first began watching Hong Kong films during the explosion of Hong Kong cinema in the 1980s, but they cannot be lumped with the mass Taiwanese audiences who enjoyed the films at that time. Many of the interviewees have developed a specific taste for Hong Kong cinema that goes beyond following a trend, differentiating Hong Kong film from Chinese film and treating their favorite movies as cult classics. In fact, it wasn't until the Taiwanese fever for Hong Kong film began to cool in the late 1990s that the majority of interviewees began to understand their preference for Hong Kong movies more deeply, leading some to make actual pilgrimages to the city in order to find the "real" Hong Kong of their imaginations. This sample set, then, is particularly suitable for this study.

After extracting street images from the interviewees and associating them with specific films, it became clear that there are three distinct eras of Hong Kong cinema, each with its own set of street images. They are: the streets for everyday lives of the local people in 1980s; the streets as the model of a "globalized" city in late 1990s; and the streets in the post-CEPA period representing either a highly "localized" Hong Kong or the transformation of Hong Kong into another large, faceless Chinese city in which to tell a story. Three dimensions of global cultural flow from Arjun Appadurai's theory about social imaginary – finanscapes, ideoscapes, and mediascapes – are used to explain these different perceptions of Hong Kong city over time, allowing for a deeper understanding of how audiences imagine cinematic cityscapes. A discussion of fan preferences and the origin of these preferences reveals much about the interaction between film and audiences, and ultimately about the interaction between Taiwan and Hong Kong on a multitude of levels: cultural, financial, and political.

More and more global cities are using film to project positive images in order to attract tourists. Understanding how audiences construct a cinematic city in their collective imaginations is becoming a topic of import in the information age. Using Hong Kong cinema in Taiwan as an example, this paper deconstructs this process into its bare elements.

Keywords: *cinematic city, audience, Hong Kong film, global city, fan cultures*

©2011

目 錄

第一章 緒論	1
第一節 研究動機.....	1
第二節 研究背景.....	5
第三節 相關理論與文獻回顧.....	9
第四節 研究定位與發問.....	14
第五節 研究方法、限制與分析架構.....	16
第二章 從大眾觀影走入小眾狂熱的香港電影觀影者在台灣	21
第一節 童年記憶中紅極一時的香港電影 80 年代.....	22
第二節 90 年代末大眾觀影漸衰與觀影者主動性建立.....	27
第三節 非正式取得途徑與小眾狂熱自我定位再創觀影零時差.....	32
第三章 「市井生活」在 80 年代香港電影中的城市再現	37
第一節 觀影者熟悉的香港電影「市井生活」街道印象.....	38
第二節 80 年代香港電影展現的「市井生活」城市氛圍.....	44
第三節 資金來源、電影再現與印象建構的循環加強.....	47
第四節 觀影者幼年轉機觀光經驗中交互印證的電影城市印象.....	51
第四章 90 年代末香港電影展現的全球城市典範	55
第一節 都會愛情喜劇中帶有現代性與浪漫色彩的消費／金融街道....	56
第二節 90 年代末香港電影建構的「全球城市典範」形象.....	61
第三節 資金來源、電影再現的轉向打造香港全球城市形象.....	64
第四節 呼應電影城市印象的觀影者觀光期待轉向消費.....	68
第五章 後 CEPA 時期的香港電影城市形象轉型與隱身	71
第一節 特定交通工具與街道空間元素作為香港背景辨識依據.....	72
第二節 後 CEPA 時期香港城市形象在電影中的轉型與隱身.....	78
第三節 資金來源的分流影響電影再現城市與觀影經驗.....	82
第四節 屬於台灣觀影者小眾狂熱的香港電影場景觀光實踐.....	85

第六章 結論	87
第一節 「電影城市」作為觀影者的溝通工具與研究取徑.....	88
第二節 小眾狂熱先行的電影、城市與觀光互涉實踐.....	91
後 記.....	95
參考書目.....	97
附錄	
《附錄一》訪談大綱.....	102
《附錄二》訪談對象整理.....	103



圖目錄

圖 1	研究分析架構圖	20
圖 2	《古惑仔》電影中充滿各式產業的街道	40
圖 3	《食神》俯視廟街的霓虹燈景象	40
圖 4	萬華的城市舊街景象	43
圖 5	招牌雜亂擁擠的西門町	43
圖 6	80 年代香港電影城市「市井生活」印象形成概念圖	47
圖 7	電影《獨家試愛》主角擦身而過的大街	58
圖 8	電影《重慶森林》中的電半山扶梯	58
圖 9	香港銅鑼灣 SOGO 百貨前消費地景	60
圖 10	台北忠孝東路 SOGO 百貨前街景	60
圖 11	90 年代香港電影「全球城市典範」印象形成概念圖	64
圖 12	《賭神》電影裡主角跨坐的香港街道欄杆	74
圖 13	電影《文雀》中的懷舊情懷	80
圖 14	傳統街市在《每當變幻時》中的形象	80
圖 15	後 CEPA 時期香港電影城市印象形成概念圖	82

第一章 緒論

第一節 研究動機

在一個研究發問被提出的最初，總有些對研究者重要的片段記憶，因為在心中堆積了情感與疑問，最終以書寫論述的方式試圖從解構的過程裡，得到較為完整可以稍稍說服自己與他人的答案。於是，研究者始終衡量著自身與田野的關係，試圖將自己編織進田野的脈絡之中，或是更為複雜的游離位置。而我自己，與香港電影最初的邂逅故事要從西元 1999 年，國中畢業準備高中聯考的那段日子說起。

一、與香港電影的最初邂逅

因為國中總忙著太多課外活動的緣故，成績一直處於不符合父母理想的位置，在國三某次越軌犯下校規被記大過之後，母親決心在我高中聯考前將我送去當時位於和平東路的某知名高中考衝班進行最後衝刺。那是一種極度規律的生活，每天準時八點到班十點離開，週一至週六沒有間斷地認真念書，週日則被規定為「家庭日」，可以放假渡過家庭休閒生活。現在想起來或許是因為處在這種情況下，每到週六深夜都會死賴著不肯早早上床睡覺，放任自己拿遙控器百無聊賴地轉著電視，頻道數量頗多的第四台轉起來彷彿沒有終點，更加深了某種無力感。忘了是哪一次，糊里糊塗看到恰巧從半夜十一點到凌晨兩點播一部電影的國片台，遇見第一部讓我印象深刻的香港電影《每天愛你八小時》(1998)。電影中對愛情策略取巧又頭頭是道的對白，開啟我對香港電影的喜愛，也讓那段鎮日念書的時光，靠著每週給自己一部國片台週六深夜的香港電影做為溢出生活常軌的獎勵而渡過。香港電影開始成為一扇讓我充滿好奇的門，引領我進入全然與日常不同的多彩世界，所以急著想要看看裡面藏著些甚麼。

同年秋天進入高中，第一年還沒結束就迎來千禧年的狂歡，而香港電影與國片台則正式進駐我的生命，開始每週六晚上九點準時收看衛視電影台的當週新片。假日無事的午后，透過國片台我反覆複習那些一播再播的香港電影。同時，高中同學間正好流行起周星馳的電影，聽同學們反覆背誦星爺電影中的著名台詞，自己卻孤傲的覺得這類電影層級太低不願意大量接觸。不過我們都還是會知道「賭神是周潤發，賭俠是劉德華，賭

聖是周星馳，年少時的賭神則是黎明」¹，好像這般背誦證明了自己對香港電影的了解，對有著同樣嗜好的朋友來說，則是辨識彼此的密語。隔壁座位品學兼優人人欽羨的同學，則在桌墊下擺放《古惑仔》各集²的電影明信片，也因此顯得沒有那麼難以親近。喜愛王家衛電影中浪漫化後的影像質感與哀傷氛圍，不過，更著迷站在王家衛反面的劉鎮偉³，總於角色笑鬧之間展現正統香港電影該有的情感算計與難以挽回，讓人看著喜劇卻掉下淚來。

西元 2002 年，也是念大學的第一年，香港電影早就不是院線上的熱門電影，自己卻因為上課時間變彈性的緣故，開始規律的進戲院觀賞電影。大概是為了保持競爭力與票房，每週總會有一、兩部錯開的香港電影或台灣電影上映，於是花了兩三年的時間每週六早上都到戲院報到，看當週剛上映的片子，反正對我來說它們都是所謂「國片」，一樣讓我喜愛。很早就確認自己不喜歡看西洋電影，文化落差讓我難以理解其中的隱喻，除了部分具藝術性的電影會吸引我。而香港文化亦隨著電影成為我的休閒重心，開始會聽廣東歌注意香港明星動態，希望自己是住在台北的半個香港人，也渴望有一天去到那個在印象中已如此熟悉的城市。

二、觀光地景與電影城市印象斷裂

有機會踏上香港的土地，是因為研二時參與的實習三課程「香港西九文化區民間規劃方案」，在西元 2007 年秋季以分別為期一週的時間兩次到香港踏勘。去香港之前，我在內心感到無比興奮。透過實習課這樣的方式去到我夢想中的城市，不但自己不會像觀光客那樣作為消費這個城市的他者，或許還因為實習課的參與過程，擁有一個成為香港「在地人」的可能性。也是因為這兩次的香港之旅，讓我對於自己透過電影或其他流行文化資訊建構出來的香港城市形象，產生了很大的疑惑。

去到香港之前，我透過香港電影建構的香港城市應該是有著處處可見貼滿廣告而斑

¹ 詳見賭神系列電影：《賭神》(1989)、《賭俠》(1990)、《賭俠 2 之上海灘賭聖》(1991)、《賭神 2》(1994)、《賭神 3 之少年賭神》(1996)。

² 詳見古惑仔本傳系列電影：《古惑仔之人在江湖》(1996)、《古惑仔 2 之猛龍過江》(1996)、《古惑仔 3 之隻手遮天》(1996)、《97 古惑仔之戰無不勝》(1997)、《98 古惑仔之龍爭虎鬥》(1998)、《勝者為王》(2000)。與其他外傳系列電影、外傳電影共十數部。

³ 劉鎮偉是香港有名的導演，甚至有人稱他為 Hong Kong Cult Film Master，集編導演於一身。與王家衛關係密切，為「澤東電影公司」股東之一。王家衛拍攝《東邪西毒》(1994)時因超出預算，劉鎮偉用該片人馬趕拍了賀歲片《射鵰英雄傳之東成西就》(1993)才讓《東邪西毒》順利拍攝完成。

駁的牆、因地形造成的斜坡或是由樓梯堆砌的巷道、充滿精品的大型商場、入夜之後紙醉金迷的香港夜生活…等。但或許因為實習基地本身在九龍的緣故，我們除了在九龍的油尖旺區進行空間調查之外，一直沒有機會去其他地方看看。九龍的空間型態與我想像的電影城市頗有落差，帶給我很大的衝擊。在九龍，廣告牆是有的卻不是王家衛電影中那樣斑駁美麗；九龍的地形如此平坦不會出現樓梯斜坡；香港其實是個密度很高的城市，就算是大型商場也全然不是我想像的尺度；入夜之後的九龍確實熱鬧，但後來我才知道我的想像全都指涉了蘭桂坊，而蘭桂坊不過是兩個小街區圍束成的區域，與紙醉金迷般誇大的夜生活似有差距。

這些空間印象上的落差，一方面讓我重新思考電影建構的城市空間想像，是否與真實的城市空間存在差距，而這些差距會有多大，其背後隱藏的是電影鏡框本身即無法包含整個空間的技術問題，還是電影再現的畫面選擇？一方面也驅使我在實習課程之外，獨自進行了香港旅遊行程，去到許多我記憶中電影提及的地名，或是旅遊書籍上介紹的電影景點。這次旅程的地點多集中在港島與離島，確實比之前的經驗滿足我對於香港城市的想像，在經過那些與記憶中場景相若的地點時，總可以看見不同的畫面在腦海上演，興奮之餘也越覺融入這個城市。出發前夕，為了蒐集電影與城市相關的資料，我開始發現台灣有一些針對香港電影或港劇場景出版的觀光書籍，在一般的觀光書籍中亦有獨立篇章指出某些戲劇場景的位置，以及其周邊的觀光景點。甚至有一本專為周星馳電影景點所出的旅遊書《下一站，周星馳》，書中除了星爺電影場景的地點標注，更教人如何拍出與電影畫面相同的相片，著實是一本滿足電影迷狂熱地景實踐的教戰手冊。同時，我也開始關心與我一樣喜歡香港電影的人們，會不會與我有類似的經驗或想法？他們想像的電影城市會是甚麼模樣？觀光是否也帶給他們失落與滿足？

三、接觸台灣小眾觀影社群與共同想像／狂熱的電影城市印象

西元 2008 年夏，在我從香港結束我的獨立旅遊回台灣之際，恰巧遇到 PTT⁴香港電影版的版聚，基於好奇與尋求認同的原因，我終於鼓起勇氣參與此次活動。版聚總會在

⁴ 台灣最大的 BBS 站，內容包羅萬象，有許多各式各樣的社群在上面集結交流。近年透過此站有些新聞記者會依據網友的發言，進而追蹤事件或是視為一種社群的發聲，大大提高此站的名聲和使用率。例如「野草莓學運」活動，就是從此站的學生族群串連開始，形成網路影響實際空間運動的結果。在電影行銷方面，近年也越來越常利用這些新興的網路社群進行廣告，最成功的例子是西元 2008 年的台灣電影《海角七號》與隔年的《聽說》，都是經過網路散佈口碑帶起票房，而此站正是主要管道之一。

西門町某知名茶餐廳舉行，以品嚐香港美食作為一個重要的環節，主辦者與茶餐廳老闆的關係好到讓我訝異。更訝異的是版友們對於香港電影的瞭解極度多元，從近年的香港電影到國片台一再播放數十年前的香港電影都有人涉獵。每個人喜好的電影類型也都不盡相同，從武俠類型電影到恐怖片、愛情片、三級片與社會寫實片⁵，完全超過我自身的喜好與想像。當然，如同大部分的迷聚會，一些屬於香港電影的小遊戲（像是以台詞猜電影、電影台詞接龍、哪位明星演過哪些電影...等）都非常有趣。更聽說在場的某位版友參與了《下一站，周星馳》的製作，果然讓我大開眼界。

當版友們討論起若是一起去香港旅遊的話題時，大家紛紛提到彼此都有看過的電影中的城市場景，或是一些被電影明顯指認的重要香港景點。雖然有些因為電影涉獵範圍不同產生的差異，但許多也都是我當初去香港時所尋覓的場景。大家彷彿在言談間，建構了屬於觀影者特有的香港城市印象。包含有人聲鼎沸的茶餐廳與茶樓、古惑仔出沒的廟街與銅鑼灣、《無間道》（2002）和《行運超人》（2003）提及的大嶼山大佛、《重慶森林》（1994）的中區行人電扶梯、《雙雄》（2003）中有過激烈打鬥畫面的青馬大橋...等。原來在一群香港電影的觀影者之間，有那樣多共同的城市印象與觀光渴望。曾經我以為這是屬於自身喜愛香港電影獨有的，或許對和我差不多歲數的台灣觀影者，這是帶有集體特性的香港電影城市空間印象。這些印象之所以有共通性，是因為台灣觀影者相似的生活經驗影響想像？又或者這樣的香港電影城市印象建構過程，暗示了觀影者與電影城市之間的關係，這些都是本研究試圖釐清的部分。

⁵ 香港電影在製作上對於電影的分類極度遵循類型電影的區分，故類型電影可視為香港電影的重要傳統，也是香港電影極度工業化的結果。但是香港電影有趣的地方也在於不同類型之間的流動，可能一部電影包含了許多種電影類型的元素，甚至有許多「反類型」的電影出現，讓整體情節與表現手法更為精彩。也因為這樣，香港電影的類型是較模糊的，沒有過於嚴格的分類方式。本研究對於電影城市的分析也透過某些香港主要的類型電影進行說明，但受到香港電影類型傳統與分類不嚴格的影響，本研究的分類方式僅從研究對象的共同認定和印象中出發，並以此讓分析更有系統，故不算是完整的香港電影類型區分結果。

第二節 研究背景

香港是全球第三大的電影工業地區，僅次於美國的好萊塢與印度的寶萊塢，其拍攝的電影主要發行於亞洲與世界華人文化地區。在西方世界國家也有許多喜愛看香港電影的觀眾，從李小龍到成龍所展現的中國功夫魅力讓香港的電影武術指導在好萊塢發揚光大，導演吳宇森憑藉著拍攝黑幫兄弟情誼的片子走紅躍進國際，王家衛對香港城市孤單氛圍與華人離散記憶的展現讓歐洲電影圈為之瘋狂，都是香港電影在國際間為人津津樂道的事蹟。香港電影已有百年歷史，二次世界大戰時從上海逃難至香港的電影人就此在香港停駐，由於英國殖民故可以遠離動亂且風氣較為自由的華人社會成為香港電影產業的根基，讓香港逐漸發展為華人電影中最重要的地區。其後，香港電影產業夾在殖民母國英國、97 將要回歸的祖國中國與代表自由開放的台灣三方力量之下，拍攝出許多深具影響力的電影。在整個城市都被電影工業佔據的情況，香港電影對於城市的書寫很是有趣，從中展現的香港政治意識與城市處境向來都是熱門的研究領域。

一、香港電影產業簡史

香港與電影最早的關聯是西元 1909 年上海亞細亞影戲公司在香港攝製的第一部短片《偷燒鵝》，西元 2009 年第二十八屆香港金像獎頒獎典禮為紀念這部影片，同時慶祝香港電影邁入一百年的歷史，特地選擇了香港影史上重要的四部電影⁶改拍成與燒鵝有關的逗趣短片⁶。1930 年代中國內地為推行國語教育規定電影使用語言，惟有英國殖民的香港地區無須遵守，故當時香港所攝製的電影以粵語為主並銷售中國東南沿海和海外華人地區，是香港電影的萌芽時期。直到第二次世界大戰，日軍佔領上海，原本位於上海的電影公司紛紛逃難，許多電影產業人才便走避到香港。後又因為中國經歷了國共內戰，國民黨政府退守台灣，中國進入共產黨統治的時代，讓多數的電影公司就此留在香港發展電影產業。此後香港電影分為兩種語言發展，原來本地的粵語電影與從上海遷移到香港電影公司拍攝的國語電影。由於國語電影的海外市場較大，來自各地的資金非常充裕，是為當時主流。此時，邵氏電影公司為香港最大電影公司，其所拍攝的武俠類型電影與黃梅調系列電影風靡一時，更成為香港電影在台灣發行之始。

⁶ 四部短片分別為《英雄本鴨》(改編自《英雄本色》)、《阿飛正鴨》(改編自《阿飛正傳》)、《無鴨道》(改編自《無間道》)、《見鴨》(改編自《見鬼》)。

李焯桃將香港現代電影分為三個時代，分別是西元 1946 年到西元 1970 年的古典時代 (classical period)，也正是邵氏電影最壯大的時候；西元 1971 年到西元 1978 年的轉型時代 (transitional period)，此時邵氏電影公司過去所拍攝的國語電影逐漸沒落，粵語電影重新成為主流；西元 1979 年之後，香港電影進入「新浪潮」時期，自此的香港電影的摩登時代 (modern period) 開始了。香港電影的轉型時代開始於邵氏電影公司於西元 1973 年拍攝的粵語電影《七十二家房客》，這部電影的成功打開香港粵語電影的市場，之後由許冠文、許冠傑與許冠英三兄弟所製作的香港喜劇電影更讓粵語電影成為香港電影產業的主流。1970 年代，鄒懷文與何冠昌離開邵氏成立嘉禾電影公司，他們與李小龍、許氏三兄弟簽約拍攝電影，給予對方更多的創作自由與資金運用。許氏三兄弟早期的粵語電影在香港擁有很高的票房，中晚期開始也外銷到台灣與其他華人地區，並改以國語配音的方式呈現。嘉禾電影公司到了 70 年代末期又簽下了成龍，同時新藝城與德寶兩家電影公司成立，其製作手法和嘉禾相近，成為 80 年代香港電影極盛時期鼎立的三家電影公司。而邵氏電影公司逐漸淡出，轉入經營電視事業 (Mennel, 2008)。

80 年代開始，香港電影轉入了「新浪潮」時期，一群留學海外回港的年輕電影人引領轉型。他們拍攝的故事與過去不同，開始關懷香港各種社會階級的生活，製作以城市的真實樣貌為主的非主流電影。這個時期開始香港電影也進入盛世，不但在香港本地有著很好的票房，更大量外銷到台灣、東南亞與世界華人社會。台灣成為香港電影重要的市場與資金來源，在香港電影大舉入侵的情況下，台灣自身的電影幾乎失去市場。同時，香港電影也在東亞的日本、韓國地區佔有一席之地，特別是成龍主演的電影總具有高票房。在東南亞華人社會與海外的唐人街 (China Town)，香港電影以院線上映或家用出租錄影帶的方式外銷，也讓西方國家的觀影者有機會取得香港電影，並造成後來中國功夫與香港電影武術指導在好萊塢走紅。90 年代中期，香港電影不論在本地或外銷的其他地方，都受到好萊塢電影的強大威脅。香港電影產業進入低潮，產量逐年減少，到了西元 2003 年 SARS 期間，整年只有 54 部的產量與極盛時期的 200 多部差距甚大。在台灣，原本佔滿院線的香港電影也被好萊塢電影取代，於是作為香港電影極盛時期重要資金來源的台灣不再提供大量電影資金，也是造成香港電影快速萎縮的主要原因。

西元 2003 年回歸後的香港與中國簽訂 CEPA 通商協定，對香港電影進行一系列規定讓其可以在中國上映，香港電影的商業元素再次襲捲中國市場，近年中國成為香港電

影的重要拍攝資金來源。由於中國現階段的經濟情況，可以挹注大量資金於電影製作，也讓這類香港電影開始與過去的製作規格不同漸成大製作合拍電影。部分香港電影也在國際打出名號，透過與國際電影製作公司合作的方式，募集海外資金同時發行全球。另外有一些香港電影依然以在地為其銷售市場，維持過去香港電影較常見的中小型資金拍攝模式，炮製深具香港在地風格的電影。

二、香港電影城市（Cinematic Hong Kong City）的自我書寫

潘國靈（2008）認為香港電影與城市的關係是互相的，在 70 年代「電影新浪潮」的「去片廠化」之後，電影的拍攝對象放置到整個香港城市之中。即脫離過去棚內搭景拍攝的方式，改以真實城市空間為故事發生的場景，甚至拍攝對象。於是整個香港城市就成為電影的拍攝背景，香港城市因為政治經濟和擁擠空間所形成的獨特氣氛令電影工作者著迷進而透過各種方式再現，香港電影城市的自我書寫於焉展開，也成為電影研究中經常被探討的部分。香港牛津大學出版的《越界光影：香港電影讀本》為香港電影研究入門書籍，本書將香港電影城市設定在家園與世界之間，一邊指涉香港做為華人離散重要城市隱含對於原鄉的懷舊記憶，一邊指涉香港電影在全球化年代面向世界的城市空間展現。這也是中外研究對香港電影城市主要的兩種印象，前者源於香港與中國在政治、文化上複雜的關係，透過某些強調香港離散色彩的懷舊電影可以窺見其中再現與中國緊密相關的空間文化。這類的香港電影城市再現，早期以民初上海為背景의各種故事，或是描述華人移工於海外唐人街（China Town）奮鬥故事的香港電影為主。近期時常被人討論的則是王家衛電影中的上海懷舊氛圍，雖然上海城市的真實風貌始終在電影中缺席，但即便故事發生在早年的香港依然帶有濃濃的上海生活質地。後者則以香港城市在電影中的再現形象為主，但對於許多西方觀影者來說，香港近似城市尺度的海外唐人區。他們所接觸到無論是李小龍或成龍都代表一種既定的華人印象，無論在螢幕上展現充滿神秘感的中國功夫，或是將整個城市當作展示拳腳的空間，香港城市中西文化交會與空間擁擠的特色逐漸讓西方觀影者看見。

除了這兩種香港電影城市空間的研究之外，多數對於香港電影與城市的研究散見於各香港電影評論書籍與導演研究專書中，並且較以香港電影中城市空間在地文化特色為主要的研究關注。潘國靈（2007）透過電影《神經俠侶》來探討香港灣仔地區包含了所

有香港傳統文化特色的在地性，當灣仔被夾在以金融為主的金鐘與以商場中高級消費為主的銅鑼灣中間時，所會面臨的舊有空間逐漸消逝和居民隨著都市更新產生的神經錯亂。湯禎兆（2008）以幾部拍攝商場場景著名的香港電影探討商場中的青春意識，作為如此資本主義消費至上的香港城市，青少年如何透過在商場之中的闖蕩逃離生活平日對他們的束縛。這兩篇都是連結電影與城市關係，試圖以電影文本分析的方式解構其中隱含的城市形象，進而闡述城市所遇到的各種問題。由張偉雄編，香港電影評論學會出版的《雙城映對—香港城市與香港電影初對談》，則集結了許多香港電影研究者與評論家書寫的文章。嘗試將香港電影看作一個城市，當然這中間包含了電影場景也是城市的弔詭，將香港城市看作另一個城市，讓這兩個城市進行對話。這是近年香港電影評論界從香港城市在地特色出發，重新論述香港電影與香港城市關係，很重要的一本評論集。在這樣的評論之中，香港電影城市在電影再現之後透過書寫重疊再現，為觀影者展示更為豐富的香港城市地景。

近年，觀光吸引力對於一個城市的產業與全球城市位置越趨重要，作為有著如此豐富電影城市自我書寫的香港，當然也將電影與城市結合為觀光的一種可能性。西元 2004 年左右，香港旅遊發展局印發了兩冊《香港星·影·情》電影地圖，將電影拍攝景點在城市的位置標示出來，成為當年觀光香港的主打行程，同時讓電影與城市的關係更加緊密。潘國靈（2006）評論香港旅遊發展局製作的這系列電影地圖為一種城市溢出電影的展現，這些城市地景透過電影媒體的傳播讓觀眾看見，卻又回歸到城市觀光的吸引力上，不只是被框限在鏡頭之內。但 Gammack（2007）卻覺得這樣的電影地圖對於觀影者的吸引力尚須存疑，特別是這份香港電影地圖雖然標示出許多香港電影的拍攝場景，卻在深入介紹此地點週邊的觀光景點時，依然回歸傳統的觀光思維，以商場、古蹟、特殊景點為主要推薦，忽略了觀影者對於電影場景的想像是和這些觀光景點不完全相關的。不過，香港電影城市的自我書寫，確實在這樣的觀光行銷中更加多元，也讓觀影者與評論者可以從更多的面向來探討香港電影城市。

第三節 相關理論與文獻回顧

本研究以觀影者建構的電影城市印象為主，這樣的研究範圍可追溯自電影研究的脈絡，並與電影城市研究、閱聽人研究緊密相關。電影研究與閱聽人研究都是視覺研究分出來的研究領域，電影城市研究則屬於電影研究的延伸，並與文化研究中探討城市的部分相互交織而成。此外，由於電影與觀光都是近年行銷全球城市形象的熱門產業，香港作為重要全球城市，要討論香港電影城市印象（The Imagines of Cinematic Hong Kong City）必然要觸及此研究領域。下面從電影與城市研究開始，探討電影城市研究在視覺研究、文化研究與規劃領域的情況，從中確認本研究在理論網絡中的位置。接續視覺研究如何發展出電影研究開始，結合閱聽人研究與電影有關的部分進行爬梳。再從全球城市的研究中，提出與本研究重要相關的理論進行說明，作為後續分析本研究訪談資料的主要論述。

一、電影與城市研究

電影與城市之間的研究，是一個晚近興起，在理論上仍未有較完整論述的主題（林志明，2004）。大部分相關研究是使用電影所再現的城市景觀，來對於某些城市研究主題進行描述與論證，這在許多以電影為文本分析的論文與書集中經常見到；另有一些則以導演為主要的研究中心，從導演的影像風格中去探討其再現的城市景觀與美學特色，在香港電影的相關研究之中，以潘國靈主編的《王家衛的映畫世界》與《銀河映像，難以想像》兩書分別訴說王家衛與杜琪峰兩位重要香港導演的電影風格最為重要。在電影城市的相關研究領域，經常被作為研究對象的城市包含了紐約、洛杉磯、倫敦、巴黎、香港...等，更有許多專書分別討論這些城市在電影再現中的樣貌。不過，較少數的研究會觸及到電影再現的城市與觀影者之間的關係。

西元 1999 年由 David B. Clarke 編的 *The Cinematic City*，後於 2004 年翻譯成中文《電影城市》，是目前為止頗為重要的一本關於電影城市研究的論文集。其中，Rob Lapsley 所寫的〈主要是在城市和夜晚—關於城市與電影的筆記〉，則以心理學的角度對城市、電影與觀影者進行了精彩的分析。由於城市的異質性造成電影得以將城市作為其拍攝的背景，甚至是主角；而觀影者對於電影中城市的喜好也是源於這種異質性，使觀影者透過欣賞電影逃離原本的生活，得到暫時的喘息。這套論述理論化的在描述城市、電影與

觀影者三者間的關係，是少數針對觀影者心理的揭示。然而，過於心理學層面的論述雖然給予觀影者足夠的觀賞電影動機，卻無法解釋觀影者與電影中再現城市之間更加細緻的關係。

在規劃領域，Nezar AlSayyad (2006) 認為電影越來越是人們接觸一個城市印象的主要媒介，透過電影就算人們沒有到達過那個城市，卻彷彿可以想像那個城市的樣貌。所以，透過膠卷得到的真實城市景象，可以描述現代城市的歷史。他在書中，藉由幾部重要的好萊塢電影講述城市在電影中再現的空間，與這些再現對城市的影響，是規劃領域少數觸及電影與城市議題的書籍。在文化研究的領域則可以見到不少將電影城市放入真實城市文化脈絡，進而探討這個城市隱含的各種社會議題，以及生活在其中人們的各種處境。其他電影城市研究的文章散見於各期刊雜誌中，又以電影研究領域的雜誌中最常見。

與香港電影城市相關的研究在上一節研究背景介紹時，已對幾篇香港電影城市研究文章中各種電影城市的樣貌進行說明。然而，這些電影城市研究依然是與觀影者較無關係的，即便試圖將觀影者拉進研究脈絡，也多為描述觀影者生活環境與電影想像的投射，始終建構在「逃避」(escaping) 概念上。觀影者透過電影看見了甚麼樣的城市形象？這些城市形象如何在過去閱聽人研究與文化研究使用的階級、種族、性別脈絡中，形成一個群體內共享的電影城市印象？這些城市印象對於觀影者產生了什麼樣的影響，怎麼回歸到觀影者生活的城市中？種種問題都是電影城市與閱聽人研究都未曾延伸觸及，或進而分析處理的。

二、視覺研究與閱聽人研究

視覺研究從 Berger (1972/2005) 出版《觀看的方式》開始，對於過去有既定美學基礎的藝術欣賞方式帶來衝擊，從此成為方興未艾的研究領域。Gillian Rose (2006) 在《視覺研究導論》一書中，將批判的視覺分析方式作為最終目的，為視覺研究至今的歷史進行了清晰的整理。經歷長時間的發展，視覺研究包含了繪畫、攝影、廣告、建築、電影與更多可以被觀看的事物，人們在觀看的同時對其提出詮釋，更由此延伸出從個人到整體的文化思維。觀看的個人透過批判性思考自身的觀看過程與背後隱含的整體文化意識，是最微型對於既有視覺文化的抵抗，進而引發更大的批判論述。

電影研究屬於視覺研究的一環，由於電影與過去各種視覺研究對象有著極度不同的創作方式，最先發展的是電影創作本身的各種理論。從電影的蒙太奇、電影語言的使用到作者論與類型論的爭辯，都是主要以電影工作者出發，探討電影如何拍攝製作的許多理論。發展到對於觀看電影引發各種問題的分析論述時，才開始與精神分析、符號學、文本分析相關，對於電影文本進行解構的分析方式，這也是之後多年來電影評論所依賴的理論基礎。1960 與 1970 年代的電影分析深受階級與意識型態支配，進入 1980 年代這類的分析方式逐漸消失，取而代之的是與種族、性別有關的議題如何在電影中被呈現與觀看、詮釋。其中，在希區考克電影中的女性形象被如何呈現，正是曾經以精神分析角度切入，受到研究者與評論家們熱烈討論的議題。電影研究也逐漸傾向為人所熟知的文化研究領域，文化研究對於電影的媒體特性與電影語言較不感興趣，反而將電影這種媒體放置進一個較大的文化與歷史情境中。以此探討在電影如此受到大眾歡迎的情況下，電影如何與週邊的各種制度、觀眾與文化相互影響，甚至由此發展出電影城市領域的各種研究（Stam，2002）。

這樣的電影分析理論逐漸無法滿足對於觀影大眾如何詮釋電影的疑問，於是電影研究開始發展與閱聽人研究之間的關聯，試圖轉由觀影大眾的角度理解電影作為現代重要娛樂的各種現象。這與電影轉向文化研究之後，研究者的目光逐漸放到觀影大眾，和文化研究本身對於消費、消費者抵抗的重要意識有很大的關係。但文化消費中的閱聽人研究卻以電視為主，對於廣大的電視收視群眾，Stuart Hall 從〈電視論述中的編碼與解碼〉到《全國》閱聽人所處的文化群體影響其文化消費導向是最著名的研究。Ien Ang 透過對《朱門恩怨》影集的閱聽研究認為閱聽人有屬於自己與所屬文化社群對於媒體的再次詮釋，David Buckingham 則以民族誌的研究方式對另一齣肥皂劇《東區邊緣人》進行研究，這兩個研究都認為電視觀眾有詮釋媒體內容的主動性，而非純粹接收資訊而已。Jackie Stacey 針對 40 與 50 年代英國勞工階級女性觀眾對於當時來自美國的好萊塢電影所作的研究，是閱聽人研究中屬於電影媒體的重要研究。本研究指出當時的英國勞工階級白人婦女做為當時電影院的常客，是藉由觀看好萊塢電影的方式來對日常生活展開「逃避」（*escaping*），這使得過去將好萊塢電影視為文化外銷分配的主動位置，經由觀影者重新建構意義的主動性產生權力翻轉（Storey，2005）。

這些與電影相關的文化研究，還包含了以迷文化（*Fans Culture*）為研究對象的一支，

不論是對於電視影集《星艦迷航記》(Star Trek)、《X 檔案》(X File) 與電影《星際大戰》(Star Wars) 產生的影迷，都是此類研究的範疇，也包含了更多有趣的研究內容 (Hills, 2005)。雖然，經由上面理論的爬梳可以發現，在電影研究的領域始終存有以電影媒體特性與電影語言為主的意識形態，對於電影拍攝手法與文本分析之外閱聽人的研究則屬缺乏。而閱聽人研究的部分長期受到電視研究的框限，也少與電影研究有更多的交互影響。雖然閱聽人研究提出閱聽人在觀影時的主動詮釋權，以此作為對於媒體主導意識形態的抵抗，卻容易因為閱聽人之間高度的歧異性，無法對於閱聽人重新建構的詮釋內容有更清楚的分析歸類，這都是當前閱聽人研究所缺乏的。由於本研究面對的受訪者，是一群跨界的閱聽人，他們生活在台灣卻因為各種歷史脈絡影響，對於香港電影從大眾觀影到產生小眾狂熱 (Cult) 情況。故當本研究試圖解構受訪者如何透過欣賞電影，想像另一個城市的同時，受訪者近似迷 (Fans) 的觀影位置多少可以藉由相關理論進行解釋分析，特別是受訪者針對電影場景進行的狂熱觀光實踐。

三、電影觀光與全球文化經濟理論

城市的發展直到 1970 年代，便進入一種與過去不同的轉變，無論是藉由網路科技、交通技術、資本擴散各種方面，全都一再展現的全球化 (globalization) 不可忽視的力量。Sassen (1994) 提出這一類的全球流動雖然是跨越國界，但國家的政治經濟力量已逐漸退位，流動的主要節點改由從工業革命以來密集發展的城市地區取而代之。這些在全球化潮流下形成的全球城市，以點對點的方式進行各方面的全球流動，逐漸形成一個全球網路，並因為每個城市不同的發展情形，出現全球城市的分級情況。紐約、倫敦、東京是當前三大全球城市，而香港也在全球城市的分級中被認為是僅次於此三者的世界重要全球城市之一。此後，與香港相關的研究都無法跳脫全球城市的研究領域，全球城市幾乎成為香港城市的重要身分背景。

在香港電影城市自身書寫相關研究領域，香港電影被視為全球發行的電影，香港城市本身的全球城市身世與其結合之後，香港電影城市研究很容易就會在全球化經濟與媒介傳播的範圍中進行探討。Appadurai (1990) 發表的 *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy* 一文對於全球文化經濟的運作方式，有很深刻的說明。透過影響全球文化經濟流動的五大向度 (-scapes)：種族 (ethnoscapes)、媒體 (mediascapes)、

科技 (thechnoscapes)、金融 (finanscapes) 與意識型態 (ideoscapes)，可以清楚分析各種全球文化經濟的流動方式，其中分別引起甚麼樣的文化均質與分離之間的張力。文中更以香港電影的中國武術在好萊塢引發流行的過程，說明全球文化經濟是如何跨國流動，同時對於其他國家甚至是全球形成影響。多數香港電影城市全球化研究都是以香港與西方世界的關係為主要研究範圍，從近年全球城市重要的電影與觀光產業切入，探討香港對於全球的影響力與吸引力。

這些研究也以電影文本、觀光廣告為主要的研究對象，依然缺乏觀影者與觀光客的部分，以及將兩者結合的研究。John G. Gammack (2007) 在 *Tourism and the Branded City* 裡，透過對於香港、澳洲與上海三地的電影吸引觀光現象進行有趣研究。他試圖以質性訪談的方式，了解對觀影者來說這三地所形成的觀光吸引，說明全球化城市打造其城市品牌的方式。但本研究依然以場景與印象的概念標注為主，較少對於香港電影城市空間有細緻的描述。此外，香港電影在台灣的跨國輸入，從 80 年代到 90 年代中期看似屬於區域經濟間的相互合作，但由於香港全球城市的身分，依然可以全球文化經濟的跨界流動來看待這個情況。更因為香港與台灣（甚至是中國）都屬於相似文化的共享地區，台灣的觀影者比之西方國家的觀影者更容易進入香港城市空間的使用脈絡，本研究將從台灣觀影者建構的香港電影城市出發，解構香港城市透過電影產生的吸引力，也盡量將其回歸到實際的城市空間紋理描述之中。

第四節 研究定位與發問

回顧電影城市的各類文獻可知，目前多數電影城市的研究還是以過去視覺研究領域已經發展得較為成熟的文本分析方式出發。將電影中的城市場景視為文本，進而說明電影與城市做為現代性或後現代性發展過程，在電影中多重書寫再現的弔詭與趣味。卻甚少連結閱聽人的城市空間經驗與觀影經驗，進行更加複雜的討論。

此外，閱聽人相關研究則多以電視做為主要研究媒體，較少擴及到電影的影響。閱聽人的觀影行動被認為是逃避現實生活的一種方式，對於逃避的生活空間較容易有詳細的描述，但逃進了甚麼則因閱聽人想像的多樣性與難以預測特質，成為不易被敘說的部分。於是，當閱聽人研究、迷文化研究延伸到觀光實踐行動時，也很容易將閱聽人生活的城市與觀光的城市視為一種模糊的概念。或者說，這樣的城市概念是與政治、經濟、文化相關的，但很難描述出空間的紋理與細節。縱使空間原本就做為政治、經濟與文化的載體，深受這些元素影響其實體情況，但閱聽人如何區辨兩個城市不只是依賴所謂的氛圍，而更實際的落到城市空間元素的差異，這或許會是比較閱聽人的影像城市經驗與生活城市經驗，一個清晰可辨的方式。

於是，本研究試圖結合閱聽人研究與電影城市研究，探討台灣觀影者（Taiwanese audiences）如何建構香港電影城市印象（The imagines of cinematic Hong Kong）。藉由閱聽人研究認為觀影者擁有的主動性出發，預設在大量觀賞香港電影的過程中，觀影者可以建構出屬於自身想像的電影城市。同時以實質的空間元素作為切入點，透過觀影者對於細緻城市紋理的描述，讓這樣的電影城市空間更加具體，可以清楚說明並傳達給他人。以下為本研究的幾個主要發問：

1. 作為台灣的觀影者透過觀賞香港電影，對香港電影城市空間有著甚麼樣的想像？是哪些觀影者的個人經驗元素，在過程中間影響觀影者產生的想像結果？這些想像從個人出發，當一群有著相似背景的觀影者都大量觀賞以某個城市做為拍攝場景的電影時，是否可以形成對此城市的共享印象？此時個人的經驗元素是否也在某些程度上，是屬於整個群體都可能經驗的過程，同時影響這個共享的電影城市印象？

2. 香港與台灣始終是存在著複雜的政治經濟關係、文化合作與認同的兩個地方，在

城市上有著重複又歧異的空間發展過程，觀影者的電影城市空間想像是否回應了時代的脈動與港台之間的城市關係？透過這樣的回應，是否可以更加清楚的說明台灣觀影者在建構香港電影城市的過程中，除了個人的經驗元素也受到外在大的脈絡所影響，觀影者建構電影城市印象的複雜度也在其中展現？

3. 觀影者在複雜的電影城市印象建構過程中，受到許多方面的影響，這是否影響了最初預設觀影者所擁有的主動性？觀影者除了想像電影城市的主動性外，是否還透過主動性產生其他行動？這樣的行動是否對於複雜的電影城市印象建構，或是電影城市的再現方式有所影響？



第五節 研究方法、限制與分析架構

本研究由於可以參考的高度相關文獻較少，尤其是關於台灣觀影者與香港電影之間的研究，大多集中在與周星馳相關的部分。致使本研究在研究初始，先選擇了一群特定的香港電影迷網路社群進行參與觀察。之後對社群中活躍的個人進行初步訪談，藉此建立觀影者的個人生命經驗，以此收斂問題、界定研究範圍與對象。再擴大訪談人數，從社群中與研究者身邊的親友以滾雪球的方式找尋受訪者，進行深度訪談。逐漸建構這些處於台灣的觀影者，透過香港電影建構香港電影城市印象的過程。經由受訪者指認香港電影城市的幾種主要樣貌和重要指認依據元素，分析香港電影城市印象在受訪者想像中如何轉變，進而讓影響受訪者建構電影城市的各種向度間複雜的相互關係更加清楚。受訪者除了以觀影建構對一個城市的印象外，也會以觀光實踐輔助印證觀影印象，並隨著受訪者對於自身和電影關係的定位，改變其觀光實踐的主動性。

一、研究方法：從田野中尋找受訪者和發展研究課題

如同在研究動機最末提及的，本研究發問萌芽於研究者自身的觀影／觀光經驗，以及從 PTT 香港電影版版聚參與過程，得到的社群認同強化和鼓舞。由於在台灣的香港電影觀影者為數眾多，卻又在香港電影院線式微之後逐漸轉為透過有線電視或非正式的觀影途徑取得，這讓此一觀影社群的可見度低，也難以掌握研究對象範圍，於是 PTT 香港電影版的參與者們即成為最容易觸及訪談的對象。

故，在正式開始研究之前，研究者已經是此網路社群的參與者，幾次版聚的參與過程中，對活動主辦者或是長期參與的版友即有一定程度的了解。PTT 香港電影版成立於西元 2006 年六月，同年底舉辦第一次版聚，至今已舉辦過十六次的版聚。版聚的內容包含茶餐廳探訪、小型主題電影欣賞、大型電影首映參加，甚至與其他港星版合辦活動等等，讓原本隱身的香港電影愛好者，透過網路與版聚的連結，擁有相互討論的空間並從中獲得認同與抒發。在版上瀏覽文章與參與版聚的過程，也讓研究者慢慢對同樣喜歡香港電影的台灣觀影者有些了解，成為研究者發展研究發問的重要資訊來源。當然，這樣的網路社群雖然看似可以自由參與，充滿多樣的階級，但本身需透過網路參與的方式，就先是一道篩選的門檻。當問題意識仍不清楚的情況下，除了相關文獻的蒐集，研究者更初步約了五位透過版聚認識的活躍個人和兩位研究者身邊的朋友進行初步訪談，藉此

更加清楚本研究發問和研究對象範圍的界定。

在初步訪談的時候，研究者只提出了四個大方向的問題，分別討論受訪者的香港電影觀影經驗、觀光期待或經驗、印象深刻的香港電影城市重要場景與受訪者平日的生活地景。藉由初步訪談，最先產生清晰模樣的是受訪者的香港電影觀影經驗，與有觀光經驗的受訪者對於香港城市較為細緻的景點指認。但這些描述很容易因為城市的範圍廣大，能夠包含各種多元歧異的空間型態，造成受訪者的回答有些重疊，有些過於分散且不甚精確的描述影響訪談結果的可分析性。而受訪者的平日生活，也因為問題範圍過大，容易變成上下班／學時間與休閒活動做點甚麼的泛泛說明。

由此，研究者發現從討論受訪者的香港電影觀影經驗，是開啟訪談話題的好方法。一方面可以藉此建構屬於受訪者的個人生命史，同時發覺香港電影在台灣市場歷史；一方面可以先了解受訪者的觀影喜好，做為後續訪談時以特定影片切入，具體化受訪者答案的方法。不過，與電影城市或觀光經驗有關的發問，除了景點之外應有更明確的城市空間元素讓受訪者進行詳細描述，或是與自己的生活進行比較，以得知兩者之間的關係。所以在之後的問題大綱中，選擇「街道」做為討論的城市空間元素。因為「街道」是城市中不論是在地人或觀光客都最容易碰觸到的公共空間，也比室內的景象更容易分辨兩個不同的城市氣氛。但若是將討論的城市空間元素定為「公共空間」，又會過於發散，與「景點」一樣難以收斂。故期望從「街道」的討論，讓電影城市研究可以進入細緻空間描述的部分。

歸納上述經驗之後，最後使用的訪談大綱（詳見附件一）由受訪者個人觀影經驗開始，討論香港電影城市的印象與氛圍。再以香港城市「街道」空間元素作為切入點，討論受訪者的從觀影、生活與觀光經驗中看見的情況，以及它們之間的比較。雖然這樣的訪談大綱看似接近問卷的形式，但在操作上是深度訪談的方式進行。過程中，研究者可以比較得到的答案，從而進一步選擇要詳細詢問的重點，讓受訪者的答案與本研究發問接軌。

二、研究範圍與限制

在完成訪談大綱之後，皆對原先接受初訪的受訪者進行二次訪談，補問延伸問題。此外，更透過 PTT 香港電影版與身旁親友的介紹，擴大總訪談人數達 26 人。這些受訪者因為網路接觸門檻與身邊親友年齡的限制，集中在 18 到 35 歲，恰好落於電影市場的主流觀影年齡層之間，多數為學生或是屬於中產階級的白領上班族。這些受訪者大部分是香港電影的愛好者，或是普遍喜歡各種電影，但曾在生命經驗中大量接觸香港電影。起初，這樣的受訪者組成似乎很難給予一個較具體的界定。但從受訪者的觀影經驗出發，經由觀影的年代、接觸的影片類型，與共同面對香港電影近年因為 97 回歸與 CEPA 規定之下的市場轉向或城市轉型造成觀影危機...等，影響受訪者對於自身是否為香港電影迷的定位轉變，進而發展對於電影場景的狂熱觀光實踐，這部分將在第二章有更深入的刻畫。

訪談過程中談論的影片則以有拍攝到香港城市風貌的影片為主，所以香港電影史上很重要的古裝電影（包含武俠與古裝喜劇類型電影）雖在受訪者的觀影經驗中屢屢被提及，也普遍帶給受訪者深刻的印象與影響，卻不在本研究範圍之內。97 回歸之後香港電影大規模到內地取景，有些受訪者也提及這部分轉折對觀影感受的影響，本研究為單純化比較的城市空間限制，雖於最後分析部分提及此香港電影城市在電影中隱身的情況，並將其與同時期加深探究香港城市在地文化特色的電影比較，卻沒有多做描述，但此部分很值得發展延伸研究。也因為受訪者的年齡限制，讓訪談中討論到的影片多為 80 年代至今的片子，其反映觀影者的時代背景，香港電影進入摩登時代之後的電影城市大量再現，所以未擴及更早期的影片進行討論。

將台灣觀影者印象深刻的香港電影城市街道空間進行分類說明時，使用了類型（gene）電影這個概念，其後針對觀影者眼中香港電影從 80 年代至今電影城市印象的轉變，也以幾種香港電影中重要的類型進行說明。這是因為香港電影原本就具有類型電影的傳統，在製作的過程以此進行市場分析，許多研究也以香港類型電影為討論分類的基礎。由羅卡、吳昊、卓伯棠（1997）合著的《香港電影類型論》，有大量篇幅探討香港武俠類型電影一路以來的轉變，亦有部分探討喜劇電影和青春電影的章節。朱家昆（2008）的《香港類型電影漫談》則將香港電影類型區分為武俠功夫片、黑幫警匪片、

恐怖鬼怪片、喜劇片進行討論，但本書的寫作方式較為鬆散，在分析時隱含了強大的道德與男性中心主義意識，折損了此書的可讀性。此兩本書籍是華語香港電影研究中少數以類型做為主要研究分類，其餘相關文章亦散見於期刊雜誌與英文研究中。從這裡可以發現，香港電影從功夫武俠到黑幫警匪電影為一重要的類型，另一個則為喜劇電影。但香港電影也有著各種類型在電影中混搭，形成一種香港電影特殊風格的傳統，像是成龍的電影中總是結合了功夫、警匪與喜劇元素，如此多元歷久不衰。故本研究主要以讓台灣觀影者印象深刻的黑幫警匪類型電影和都會愛情喜劇集中分析討論，透過香港電影城市街道空間在這兩種類型電影中的再現，與觀影者建構的電影城市印象交錯出香港電影城市各時期的風貌。

當比較受訪者的生活城市與電影城市的相似性時，選擇了台北與香港為範圍則是因為兩者的城市地位與其中的「街道」型態較容易進行比較。若非要擴及整個台灣，將面臨複雜的城鄉空間型態差異，是本研究無法處理的。卻也因為這樣的空間範圍界定，限制了受訪者的生活區域，必須現在或是曾經擁有台北的生活經驗。這裡的台北指涉邊界較為自由，台北縣市皆納入討論，但從受訪者的敘述中卻容易以台北市為主。由於閱聽人研究向來是較難處理的部分，本研究更試圖結合電影城市的概念，並以更為細緻的「街道」空間描述呈現，故在研究過程遇到很多的限制。除尋找受訪者、設計訪談大綱、界定研究對象與範圍的種種限制外，在讓受訪者進行「街道」空間描述時，也顧及到受訪者的繪圖表現能力，改以口頭描述的方式。但仍會在訪談中，深入詢問街道上的各種空間元素和細節，例如：沿街的樓高、街道寬度、人行道寬度、攤販位置...等，期待能以細緻的空間描述來進行比較分析。

三、分析架構：觀影者自我定位與香港電影城市印象轉型

基於閱聽人研究的複雜度，第二章將先從受訪者在個人觀影生命史中如何觀賞香港電影，一路面臨了哪些香港電影自身書寫的轉折，進而界定受訪者作為群體所有的特性。從 80 年代至今，受訪者經歷不同時期香港電影在台灣放映情況的轉變，對自身的認同也由大眾觀影發展進入小眾狂熱（Cult），這部分可藉由迷文化相關理論進行分析。

第三章到第五章則透過將受訪者印象深刻的香港電影城市街道樣貌進行分類，歸納為三個重要的香港電影城市再現轉型時期討論，三個時期分別為：「市井生活」在 80 年

代香港電影中的城市再現、90年代末香港電影展現的「全球城市典範」、後 CEPA 時期的香港電影城市形象轉型與隱身。先以「街道」作為探討香港電影城市的空間元素，由受訪者所描繪的香港電影「街道」有哪些模樣，它們分別反映了哪些香港電影自身書寫在城市空間再現上的情況與歸類。分析上述受訪者建構香港電影城市的種種過程，指出有哪些經驗向度會對觀影者產生影響。以 Appadurai 的全球文化經濟理論為架構，說明向度之間是如何複雜的相互作用，甚至受到台灣與香港之間各方面情勢的影響，不只是受訪者與電影的相互形構。由於台灣觀光香港的便利性，觀光即成為印證受訪者眼中香港電影城市印象的重要途徑。受訪者在不同時期因為電影再現對觀光產生的期待，透過觀光香港無論得到印證或衝擊，都將因為旅行經驗重新建構原本的香港電影城市印象（圖 1）。

作為結論的第六章，則點出在電影研究的眾多面向中，電影城市確實是可以討論觀影者與電影關係的一個取徑。在本研究中，使用特定的城市空間元素、特定的觀影群體、特定的電影類型進行一次可能的分析，試圖以此說明觀影者建構電影城市的過程。未來，仍可針對不同的研究對象進行相似操作，或許會得到其他有趣的結果。綜觀整體進行重點論述，在本研究分析中受訪者看似受到許多向度的影響，並非透過觀影的自由想像來建構電影城市印象。卻會在受訪者集結認同成較為明顯的迷文化社群，以及近年網路資訊高速流動讓個人展現更加容易的情況下，反過來取得主動性，對於真實空間產生影響。在觀光期待轉向香港城市在地文化特色時，香港電影累積的大量城市印象與吸引力越發重要，未來觀影社群如何透過社群集結影響香港電影城市再現，以及電影與觀光之間經由個人或社群發展出複雜的實踐關係與力量，都值得持續觀察。

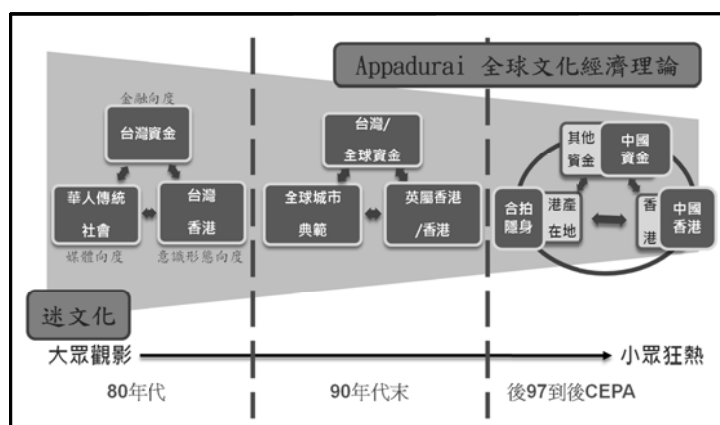


圖 1 研究分析架構圖

第二章 從大眾觀影走入小眾狂熱的

香港電影觀影者在台灣

香港電影在 80、90 年代蓬勃發展，作為華語電影重要的一支，影響華人社會至深。此時，香港本地、台灣、東南亞與西方華人地區為其主要出口地，台灣觀影者透過院線放映，大量接收強勢輸入的香港電影，香港城市印象也一再經由這些電影介紹給觀影者。進入 90 年代末，受到好萊塢電影和家用錄影帶的衝擊，香港電影逐漸退出台灣院線戰場，至今已不再是強勢片種。然而，經由家用錄影帶／DVD 租借、有線電視和網路下載興起的影響，台灣觀影者轉以不同的收視途徑取得香港電影，這樣的觀影方式反倒讓電影成為觀影者日常可及的重要娛樂。特別是第四台每日近乎二十四小時的反覆播放，以及錄影帶租借或網路下載提供觀影者自行選擇電影的可能性，讓台灣觀影者在被動與主動的方式下都可以持續接觸香港電影，影響觀影者的香港電影城市印象至深。

本研究的受訪者就是在台灣觀影者對於香港電影的大眾觀影氛圍中成長，他們多數幼年時都經歷過香港電影在院線播放的全盛時期，特別以幼年居住在台灣中南部的觀影者為主。在台北長大的觀影者則比較容易從家用錄影帶與有線電視國片台兩種途徑開始接觸香港電影，將其作為幼年時的重要居家娛樂。受訪者處於此大眾觀影潮流之中，接收當時屬於流行文化主軸的香港電影，較難以定位自身的觀影喜好並發展觀影主動性。直到近期，受訪者無論是藉由錄影帶／DVD 租借或是網路下載...等方式，都能夠逐漸認知自己的喜好，由此建立小眾狂熱（Cult）的觀影定位。香港電影本身的文化再現，也隨著市場轉向中國有所改變，西元 1997 年香港回歸和 2003 年香港與中國簽訂 CEPA 的各種規定，香港電影在市場與創作上都產生極大的改變，這也讓香港與台灣的政治經濟關係從親近到疏遠，更同時反映在電影產業的競爭與受訪者的觀影感受上。不少受訪者排斥香港和中國共同製作的「合拍片」，更有多數喜愛以香港在地為主題的「港產片」。受訪者依著對兩類電影的好惡，深入強化對於香港電影的小眾狂熱。

第一節 童年記憶中紅極一時的香港電影80年代

80年代香港電影曾在台灣紅極一時，透過地方戲院和廟會的放映活動，讓當時年幼的受訪者開始他們的香港電影喜好。因為當時香港與台灣在電影產業上的合作、香港電影在台灣院線的熱賣情形、兩種電影使用的語言相同，和面對西片時的分類脈絡，都讓香港電影處在「國片」的分類中，影響受訪者對其的辨別，卻也產生親切感受。這使得受訪者處於「大眾觀影」的潮流裡，雖大量接觸香港電影，累積香港電影中的城市與文化印象，但無法清楚分辨香港電影身世，或是指認自己對於香港電影的喜好。

一、透過地方戲院和廟會放映接觸香港電影

早期台灣的戲院生態與現在不同，各個稍具規模的鄉鎮都會有自己的地方戲院，這些戲院多數為在地人經營而非外資連鎖。對於在台北以外縣市長大的孩子來說，幼時最容易接觸到香港電影的途徑，就是和父母或單獨跑去這些地方戲院看電影。生長於彰化現在於台北念書的 25 歲受訪者K 便提到：

我記得我有印象是我爸帶我去看《老虎出差》，然後我後來看他的介紹就是 1986 年，那時候我才四歲吧！但是我有印象就是我那時候會站起來按著前面的坐位在那邊看。因為他們最後是拿兩個電鋸在那邊互砍。然後還有去看《英雄本色》，第二集、第三集我都有印象我是在電影院看的。

上戲院看香港電影，對K 來說是關於父親的記憶，也是童年時經常參與的家庭娛樂活動。這樣的觀影習慣從小養成，後來即使父母不帶自己上戲院看電影，還是會與同學結伴或是獨自頻繁往來地方戲院。此外，地方廟會所放映的影片，是孩子們接觸香港電影的另一個可能方式。那總會是在夏日夜裡，住家附近的寺廟前開始有人搭起大大的棚子，棚子底面是螢幕，鄰居紛紛拿著椅子坐在螢幕前，或許是周潤發或許是軍教片的阿兵哥就這樣出現在螢幕上。原本在台南生活，大學後居住於台北，現年 30 歲的受訪者M 提到：

小時候你知道，就是廟口在放電影。我覺得這種東西會有城鄉的問題，因為小時候在南部，那時候又沒有網路，所以我們幾乎能夠接觸到電影就是廟口放電影開始... 以前那種甚麼錄影帶那種東西還不普遍，大概就是廟口會放映這樣子。所以我的港片是要從廟口放映電影開始。

但廟會是暫時的，這些觀影者還是要集中到地區戲院去，在平時才有機會接觸電影。除了在中南部長大的受訪者外，在台北市週邊縣市長大的受訪者也有跑到台北戲院看電影的經驗，幼年在基隆長大，現年 29 歲的受訪者 G 就如此說到：

然後印象很深刻是全家人一起，很少全家人去看電影，比較少...就是《笑傲江湖》與《東方不敗》，那個也都有上戲院去看。反正這一些，像《暫時停止呼吸》第一集喔！超恐怖，是我外婆帶我和我姊去看，可是那是去台北看。就是一件時髦的活動，去看電影。而且我那時候去台北都還是非常時髦的事情。現在當然早就沒有這回事了。

無論是於地方戲院、鄰近大城市戲院或廟會觀賞香港電影的經驗，更讓香港電影在連結受訪者童年記憶的同時顯得親切，也影響他們後來持續對於香港電影的喜愛。

然而，對於同個時期在台北長大的孩子來說，戲院卻從來不是他們休閒的必須，要大量接觸香港電影還是依賴下面會介紹的家用錄影帶和有線電視國片台為途徑。在 80 年代與 90 年代初期，香港電影的全省票房非常好，是地方戲院最常放映的影片種類。90 年代末期開始，隨著好萊塢電影成為院線片主流，香港電影逐漸失去原本的優勢。同時，地方戲院也因為大環境產業生態改變，並遭到家用錄影帶的衝擊，而一家家消失。那些屬於受訪者開始接觸香港電影的獨特空間，和往日時光一起成為記憶。屬於香港電影在台灣曾有的光環逐漸褪色消逝，卻諷刺的於衝擊院線市場的家用錄影帶和有線電視國片台中找到其他生機。香港電影不再是有著票房保證的強勢電影，反而透過轉換發行管道，成為更加貼近受訪者生活的電影種類。

二、香港電影在「國片」的分類中國籍難辨

香港電影一直以來都是華語電影的主流，不但在台灣有著極佳票房，更深深影響全球華人。台灣藝人吳尊⁷在西元 2009 年二十八屆香港金像獎頒獎典禮上的致辭說到：

為什麼後來會拍香港電影？大概是因為小時候我住在汶萊，家裡附近也沒有甚麼娛樂的場所，有的就是一家電影院。從小就是看香港電影長大的，所以加入香港電影

⁷台灣藝人，從小在汶萊長大，為華僑，近年參與幾部香港電影的拍攝。

[圖]對我來說是一個夢想。如果不是香港電影，我也不會說廣東話。⁸

這段話或許道出許多人的共同記憶，在 80、90 年代香港電影外銷全球華人地區，不但成為大眾生活中的重要娛樂，也建立一個看待世界的視角。這段時期的台灣觀影者，由於政府對於西洋電影上映的種種限制，能夠接觸到的就是台港兩地的電影。台灣電影曾有過以文藝愛情電影與軍教電影為主流的高票房時代，其後台灣觀眾更加喜歡以商業為導向的香港電影，這樣的狀況到了 80、90 年代最為明顯。焦雄屏（1985）就指出，香港電影經歷「新浪潮」之後，走出了屬於自身的拍攝方式與故事關注，讓香港電影成為台灣觀眾所喜愛的電影類型。那個年代在台灣上映的眾多香港電影中，最讓台灣觀眾印象深刻且有著極佳票房的，當屬由幾個主要香港明星主演，不乏續集的系列電影。

這些伴隨香港電影在台灣流行而知名度提高的香港明星，許多來台灣發行國語專輯，或者拍攝台灣的電影與電視劇，讓香港明星越發貼近台灣市場。像是當初參與朱延平（1990）導演電影《異域》拍攝的劉德華，或是在同樣由朱延平（1994）導演的《新烏龍院》中擔任要角的吳孟達與鄭少秋，都是港星參與台灣電影拍攝的例子。香港明星在台灣走紅，也是當香港電影不再作為強勢媒體的 90 年代末，依然吸引已成為粉絲的部分觀影者的重要因素。由於這樣的合作方式與港星的兩地流動，當熟悉的面孔和語言交錯出現在不同國籍的片子中，對於觀影者來說，十分容易混淆為同一國籍的電影。

這使得香港電影在台灣的身世變得難以辨認，普遍容易與台灣電影一起被放置在「國片」的分類脈絡之下。雖然「國片」這樣的稱呼是來自於「國語片」或是「國產片」已不可考，但無論是在年度票房計算、有線電視頻道的分類上，這都是一個當時相對於「西洋片」的分類概念。每年年終，總是會在報紙上讀到電影年度票房排名統計報導，並將比較欄位分成「國片」與「西片」兩類。聯合晚報（1991.12.18）中即有民國八十年度電影票房的相關報導，標題更以「91 年中外電影票房排行放榜：成龍阿諾 引領風騷 台產影片全軍覆沒」道出當時各種電影在台灣市場票房的狀況：

台北市片商公會統計出民國八十年中外電影票房排行榜，港產電影在前二十名國片中包辦了十七部，外片則是清一色的美國片，成龍主演的「飛鷹計劃」是國片冠軍，阿諾主演的「魔鬼終結者 2」則為外片榜首。

⁸「如果不是香港電影，我也不會說廣東話。」一句吳尊是以粵語發音。

國片的十大排名依序為：「飛鷹計劃」、「整人專家」、「縱橫四海」、「賭俠」、「逃學威龍」、「火燒島」、「非洲和尚」、「倩女幽魂3道道道」、「賭俠2上海灘賭聖」和「跛豪」。

其中成龍主演的電影有兩部進榜，顯示他的寶刀未老，但是新偶像周星馳和劉德華各有四部和三部作品進榜，來勢洶洶，台產電影只靠朱延平執導的「火燒島」保住一席之地，不過該片是以香港公司登記發行，也是靠港星賣座，所以台產片可說是全軍覆沒。

純粹台產電影中，楊德昌的「牯嶺街少年」排名第十八，另外一部「黑衣部隊」則排第十九名，但是票房總數比第一名作品差了近兩千萬。

... (28 版)

透過此篇報導，除了清楚展現當時媒體對於「國片」和「西片」的分類外，也呈現出上述香港電影在台灣的高票房情況，以及香港明星在台灣熱門程度。於報導中所提到由朱延平（1991）導演指導的電影《火燒島》，因為發行公司與演員的關係被歸類為香港電影，但是導演卻是來自台灣的朱延平，香港與台灣電影之間的界線越顯模糊。

同樣的概念也出現在有線電視的頻道分類上，業者很明顯將所有的台灣電影與香港電影歸類於「國片台」播放，其他播放好萊塢電影的頻道則被稱作「西片台」。由於香港電影在 80 年代是那樣的強勢輸入，幾乎占據整個台灣的院線市場，加上港星熱潮、台港跨域合作拍攝、媒體分類...等因素，香港電影因此在「國片」的分類之中，不但顯得國籍難辨，更讓受訪者對香港電影逐漸產生親切的認同。

三、身處大眾觀影潮流中的觀影者

80 年代，觀賞香港電影在台灣是一種如此便利，屬於大眾觀影的範疇。這個時期的受訪者透過訪談可知，主要是在年幼時從地方戲院的香港電影觀影經驗開始接觸，後因地方戲院式微，轉以家用錄影帶（現在則是 DVD）、有線電視國片台與非正式途徑作為觀影的取得方式。不過這只是大致的情況，進一步還可以稍微將受訪者分為幼年在台北或中南部長大的兩種粗略差異。首先，在中南部長大的受訪者和上述的觀影經驗歷程較為接近，幼年時曾到戲院觀賞紅極一時的香港電影。對於這類的觀影者來說，香港電影

是小時候看待世界的一扇窗子，電影中的場景與情節都新鮮有趣，受訪者 K 與 M 都講述了類似的經驗。此外，於台北成長的受訪者，則較多要到家用錄影帶和有線電視興起時，才逐漸大量接觸香港電影。這之中或許隱含了城鄉差距的影響，因都市院線較早轉向好萊塢電影而造成這種些微不同的觀影經驗。

不過，受訪者在這個時期的觀影經驗還是可以被歸類於身處大眾觀影潮中，這使得受訪者一方面將香港電影認知為「國片」，一方面無法將自身明確歸類於「喜愛港片」的定義中。這是因為香港電影作為當時流行文化的重心，吸引了絕大多數的台灣觀影者，每年在台灣發行數量極大，且缺少可以交互指認的他種電影類別。在訪談過程中，許多受訪者列舉自己喜歡的香港電影時，總會不小心把台灣電影也順口提出。受訪者 P 就曾試著解釋他對於「國片」與香港電影的模糊認知：

那時候我其實分不太清楚甚麼是國片、港片，因為那時統一都說是國片嘛，而且那時候的確就認為說的是國語阿，也沒有特別對於甚麼到底是畫歸為我們自己的，甚麼是外人的。在那年代沒有特別清楚的意識，一來是因為他已經處理成跟你一樣的東西了，你自己也不大會去區分他。

這正反映了那個年代香港電影的樣貌，因為前段所述的各種原因，讓受訪者難以清楚指認電影的國籍。還必須等到日後香港電影逐漸於台灣式微的情況下，其作為來自某一地域的電影分類才顯得更加清晰，喜愛香港電影的受訪者也能夠為自己的興趣進行明確的歸類，不再受到「國片」這個模糊的大範圍概念所限制。

第二節 90年代末大眾觀影漸衰與觀影者主動性建立

雖然香港電影在台灣的賣座讓 90 年代的國片市場看似具有頗高的競爭力，台灣的電影從業人員還是會意識到這都是來自於香港電影的功勞，從 80 年代到 90 年代末，香港電影與台灣電影在同樣被稱為「國片」的分類脈絡之下，除了前段提及的合作狀態外，還保持一種微妙的競爭關係。同時香港電影的票房逐年降低，終在 90 年代末期逐漸從院線播放式微。但藉由家用錄影帶與有線電視國片台的放映方式，前者具有的可選擇性影響觀影者從原本的大眾觀影潮流中，發展出屬於自己的主動觀影模式；後者則是在反覆播放的循環裡，讓香港電影的城市、文化印象逐漸深入到受訪者的潛意識中。此後，受訪者慢慢可以從「國片」脈絡裡辨識出香港電影，也得以發展、指認自身的香港電影小眾狂熱（Cult）定位。

一、香港電影在台灣面臨的競爭與院線市場式微

香港電影與台灣電影在國片市場內雖有合作，卻依然彼此競爭，即使當時的台灣電影沒有幾部在票房上贏得過香港電影。台灣電影在商業產量銳減之後，於 80 年代開始這些當時象徵台灣新浪潮的重要導演，便依靠國際影展取得成績的知名度維持票房。兩名台灣新浪潮的重要導演楊德昌憑著西元 1987 年的作品《恐怖份子》得到亞太影展最佳劇本、西元 1991 年的《牯嶺街少年殺人事件》獲得亞太影展最佳影片、西元 2000 年拍攝的《一一》獲得坎城影展最佳導演與國際許多重要電影獎項；侯孝賢則以西元 1989 年的《悲情城市》獲得威尼斯金獅獎，更成為至今仍活躍於國際電影圈的大師。這類電影透過國際競賽得獎的加持，有一定的票房與海外發行的機會，是台灣電影的另一條生存路線。

香港電影與台灣電影雖以「國片」做為共同的脈絡，每當遇到國際影展或台灣金馬影展時，就會依不同身世背景讓隱含的競爭關係更為明顯。聯合晚報記者唐在揚（1995.10.25）對於當年第 32 屆金馬獎女主角入圍名單即有以下報導，標題「金馬入圍揭曉 三位國際影后‘為難’評審」點出了兩地之間的競爭，特別是當年的入圍名單更挾有國際獎項作為後盾：

第 32 屆金馬獎昨天公布了入圍名單，在各獎項中，以「最佳女主角」的競爭最受矚目，包括蕭芳芳、劉若英、歸亞蕾三位今年分在不同國際影展奪得影后的女星，將同台競爭看誰能騎走今年的金馬，另外一位入圍的伊能靜，以新人之姿表現甚佳，也有一爭的實力，絕非陪榜的角色。

蕭芳芳是以「女人四十」獲柏林影后，而劉若英是以「少女小漁」成為最年輕的亞太影展影后，至於歸亞蕾則是甫出爐的捷克「卡羅維發利」影展的影后，三人在國際上有傑出表現，在國內也備受金馬獎執委的青睞，在昨天的第一輪投票中，三人即同時立刻入圍，其中蕭芳芳奪得 18 票，不愧為此單項最高分者，也是所有獎項中，獲得最多評審青睞者。(10 版)

其中蕭芳芳是來自香港的演員，劉若英與歸亞蕾代表台灣電影界，三者國際影展和金馬獎間互別苗頭，可見當時兩地競爭之激烈。其後，在全球華語電影競逐的脈絡之下，除了台、港間的競爭，更有中國電影加入形成不同的局面。

只是，從 90 年代後期開始，原本的國片市場遭遇好萊塢電影的競爭與家用錄影帶的衝擊，除少數由具有一定支持度的明星主演電影仍有票房外，大多面臨萎縮的情況。其他過去香港電影鼎盛時期，雖然看似低級搞笑，卻富含大量創意的電影皆失去院線放映的機會。香港電影自此在台灣院線市場逐漸式微，台灣電影產業也步入寒冬。然而，透過家用錄影帶租借和有線電視國片台放映，香港電影卻弔詭地尋找到他種銷售方式，同時開啟受訪者接觸香港電影的另一些途徑。

二、家用錄影帶的分類方式與有線電視國片台的反覆放映模式

90 年代末，由於香港電影在院線的式微，讓原本的大眾觀影途徑也隨之轉變。此時，部分受訪者從原本的院線觀影轉入更具選擇性的家用錄影帶觀影方式，某些居住於台北都市的受訪者，則由此展開香港電影的觀影經驗。從小在台北長大，現年 25 歲，為周星馳著迷的受訪者 U 說：

我小的時候，好像幼稚園還是還沒幼稚園那時候，我家都會去錄影帶店，去租那個錄影帶，都是租香港電影，都是周星馳的錄影帶。是姊姊去租的，爸媽沒有特別喜歡。我姊姊大我好幾十歲，大姐大我 26 歲，我有六個姐姐。因為她們那個年代，

他們就是 20 幾歲的時候，正是追星的年代，然後她們都會租周星馳電影回來看。

有些觀影者或許錯過了香港電影在院線大行其道的時期，透過錄影帶觀影方式，除了具有主動選擇權外，也讓其有機會大量全面的接觸香港電影。現年 30 歲在台北長大的受訪者 O，雖在兒時有過零散的戲院觀影記憶，卻是從錄影帶開始大量接觸香港電影：

後來錄影帶也非常重要，因為我媽做了件蠢事，我們家其實一直沒有第四台也沒有錄放影機。但是我媽在我國三要考高中的時候，他就聽信人言可以看一套國中總複習的錄影帶，他就弄了那一套錄影帶回來，當然就[需要]要弄錄放影機，[於是]跟我外婆借了[錄放影機]放在我家讓我看那個錄影帶。結果我跟我弟就發瘋了去錄影帶店狂租錄影帶，我們那時候大概把 80 年代後期到 90 年代初期的香港電影，幾乎沒有遺漏的完全看過，就在那個瘋狂的暑假。所以我看很多 90 年代上下的香港電影，從周潤發《大丈夫日記》，前周星馳時代的搞笑劇，然後那個許氏兄弟末期，還有那個王晶很多...就是大量累積。

藉由錄影帶具有自選特性的觀影途徑，受訪者無論是由於追星的理由，或是意圖看完之前沒有機會觀賞的熱門電影，都是有意識的去租借香港電影回家觀賞。過程中，受訪者的租借行為較前階段更具主動性，香港電影的身世也稍為清晰。

然而，這個時期受訪者眼中的香港電影樣貌還不甚細緻，惟「國片」和「洋片」的分類可以辨明，特別是於 90 年代中開始興起的有線電視從頻道分類上明顯將兩者分開。其中，國片台多數的時候是以播放過去在台灣有過高票房紀錄的香港電影為主，或是早期受觀眾歡迎的台灣軍教片。衛視電影台甚至帶起在每週六晚上九點播放當週首映電影的慣例，讓反覆播放早期電影的同時，以電視首映電影新作來刺激收視率。大多數的受訪者都有在有線電視收看香港電影的經驗，在花蓮長大，現年 27 歲的受訪者 N 就提到有線電視國片台剛開始的情況：

就是以前小時候，有線電視不是會三部一直輪流播，重複一直播放。就是很久很久以前，那是以前小耳朵還是中耳朵開始盛行的時候，我們家還偷接別人家的。然後它以前那種方式就是龍祥[電影台]一天會選三部港片，然後整天 24 小時輪流播放，直到第二天早上的六點還是七點，變成空白大約一個多小時，再換三部片...然後暑假待在家很閒，每天的三部片就一直在那邊看。還會自己算，可能這部覺得很好看，

那大概再兩個小時、兩個小時，[共]四個小時後它會重播，那四個小時後再開電視。

從小在台北長大，現年 26 歲的 I 則敘述香港電影如何透過有線電視成為她小時候的重要觀影經驗：

應該是差不多開始有第四台的時候，那個年代可能是國小，可能一、二年級的時候就有，我才七、八歲而已。就是已經上小學，開始知道怎麼去看電視，幼稚園你不會特別想看電視，因為幼稚園就是看卡通。然後，上了小學就是你的時間突然變成有大半的時間在家裡，沒有人就是看電視。那時就可能就剛好開始有第四台吧，因為可以轉[台]的範圍變大了，再加上我爸他也是會喜歡看香港電影。其實現在回想起來香港電影就是充滿了暴力血腥，但不知道為什麼我爸很愛看，前一天晚上可能是爸爸看首播，隔天的下午或是白天我就看昨天晚上爸爸看的重播。

有線電視的觀影方式十分有趣，透過反覆播放所創造的複習機會，讓香港電影呈現出來的文化與城市氛圍幾乎內化到受訪者的印象當中。

這個時期，受訪者的觀影途徑逐漸轉變，無論是透過帶有主動選擇權的家用錄影帶觀影方式，以及加深台灣觀影者理解香港文化印象的有線電視國片台反覆播映模式，都讓香港電影逐漸脫離「國片」的脈絡，在台灣觀影者的認知中展現較具自明性的樣貌。

三、觀影者逐漸建立其觀影主動性

使用家用錄影帶和前一個時期的觀影環境十分不同，院線放映是透過發行商與戲院先行篩選（雖觀影者會以票房影響篩選方向，但此種影響方式仍缺乏主動性），並因為政府制定影片進口相關規定而有所限制，影片的多元性和受訪者的可選擇性相對較低。錄影帶觀影方式則創造出受訪者在選擇上的主動性，受訪者也從影片的選擇中更清楚自己的口味，對所選擇的電影分類（國籍、類型、演出者...等）開始產生較多界定，由此初步型塑出受訪者認知中的香港電影樣貌。

藉由有線電視國片台接觸香港電影，雖然在某些程度上會讓香港電影落入「國片」的分類概念中，但也幫助受訪者從生活中容易取得香港電影。因為香港電影給予的文化熟悉度，讓受訪者很容易進入這種隨時打開就可以看下去的觀影方式。甚至很多電影是受訪者過去看過想要再次複習，或是早已一播再播卻仍舊會讓受訪者停下腳步的電影。

一直在台北生活，現年 24 歲的受訪者 C 指出國片台的電影多以國語發音，不但帶有親切感，更有助於他在進行其他活動時，仍可以使用耳朵「聽」電影：

反正在家看電影，你就要花一點時間，因為轉電影很難從頭開始看到，通常都從中間才開始看。因為香港片很多就是劇情也沒甚麼複雜，其實劇情還蠻好猜，反而看洋片就要一點時間搞清楚那是怎麼一回事...在家裡看電影時都會覺得國片比較親近，西洋片都是上電影院看，沒有辦法在家裡看...大概是我家裡的電腦位置剛好可以看到電視，我都邊打字邊聽，所以一定要是國片，這樣才聽得懂。

此外，由於香港電影過去在台灣曾作為主流電影的角色，以及國片台對於香港電影的一再播放。讓許多受訪者會受到過去的香港電影吸引，同時在這樣的反覆播放間，對於某些香港電影有極大的熟悉度，也讓香港電影呈現出來的城市空間與文化就要內化到受訪者的生活之中。這類的電影尤以《賭神》系列、周星馳系列、賀歲片系列與古惑仔系列電影為最，甚至延伸出香港電影迷會背誦這些電影中的經典台詞一項惡趣味。

受訪者從家用錄影帶的租借觀影方式，形塑觀影主動選擇性；並因有線電視國片台的反覆放映，加深對香港電影城市與文化的印象。如此產生後續對於香港電影發展小眾狂熱的基礎，在「香港電影」越來越被受訪者者認知，但又面臨台灣院線市場式微的同時，小眾狂熱因此得以發展、指認。

第三節 非正式取得途徑與小眾狂熱自我定位再創觀影零時差

90年代後期開始，香港電影的產量逐年降低，直到2003年香港爆發SARS時創下新低。後香港和中國簽訂CEPA協定，為香港電影打開了中國的市場，也使得香港電影中的城市形象和文化語言逐漸與中國靠攏，挑戰受訪者的接受度。此時，因香港電影較少於台灣院線放映的緣故，受訪者得到香港電影的途徑開始受限，直到近年網路非正式取得途徑發達，才為受訪者創造再次零時差的觀影可能。因為面對香港電影著轉型壓力，和網路取得電影、發展社群集結的便利，受訪者開始自我認同為「香港電影迷」，並展開特有的「小眾狂熱」行動。

一、香港電影轉向中國市場影響觀影者接受度

90年代後期因為好萊塢電影大舉入侵台灣與香港的電影市場，對香港電影造成很大的衝擊，資金不再如過去般充裕，產量也逐年降低。這樣的情況到千禧年後更加嚴重，特別是西元2003年因為香港爆發SARS的緣故，讓當年的香港電影產量陷入歷年新低。台灣的電影院也不再像之前那樣大量放映香港電影，只剩下少數大卡司大製作的香港電影可以排進戲院檔期。最明顯的例子即是劉偉強（2002）導演的《無間道》系列電影，到西元2003年的《無間道III：終極無間》時的台北票房有1,824萬之多⁹。香港電影產業衰退的情形在西元2003年與中國簽定「內地與港澳關於建立更緊密經貿關係的安排」，民間簡稱CEPA（Mainland and Hong Kong Closer Economic Partnership Arrangement）協定之後，香港電影有條件的在中國上映擴大市場，才漸漸得到改善。CEPA主要規定香港電影業界只要與中國電影業界以合作方式拍片，便可以得到在全國公開上映的機會，不必如同過去香港電影要與外國片一樣由機會較少的電影公司引進。之後的補充協議也逐步開放兩邊合拍影片的限制，甚至讓香港電影界可以在中國開設戲院，以此提高香港電影在中國放映的機會與增加競爭力。

香港電影轉向中國在製作上開始有幾項特點，例如將場景拉到中國拍攝，創造故事中所需要遼闊的山水景致；配音時，原本以台灣的配音員為主，使用的語言文化與台灣接近，後來則轉變成接近中國文化的語言；在故事上受到中國電檢制度的限制，改以單

⁹資料來源：開演電影網（<http://app.atmovies.com.tw>）上的票房數字。

一價值而失去原本香港電影多元的故事內容，或是分成香港版本與中國版本上映，最有名的例子便是《無間道》中，香港版是以劉建明（劉德華飾）從整個案子中脫身，中國版本卻是惡有惡報地讓他被捕作結，兩者造成的衝擊性即有不同。這些都讓多數受訪者認為他們與香港電影之間逐漸產生隔閡感，進而排斥以這種方式製作的「合拍片」。香港本地的評論家與部分電影創作人也有感這樣的窘境，「合拍片」不但限制了故事情節的可能性，更造成原本香港電影故有精神的消逝。湯禎兆（2008）就認為：

我們既有《大隻佬》被內地電檢重創的前車，亦有《豪情》完全拍出另一個故事版本的投誠舉動，大抵已足以說明在市場嚴重不平均的發展趨勢下，往後的電影只會以內地市場為首要考慮對象，其次才到香港觀眾的反應。所以一些太「道地」的風味，又或是一些太出軌的意識，總之內地市場所不能接受的素材，相信一開始便會胎死腹中。

受訪者 M 亦對此有著強烈的批評：

我覺得之前的片子題材比較多，之前的片子比較不會那麼親中。97 後還蠻多都向大陸靠攏。就像《葉問》很像是向大陸致敬，所以我實在是...可是他還是個好看的電影。然後再來我覺得有一個很大的不同是，像我們沒有在看原音的人，97 前的片子幾乎在台灣在配[音]，台灣都很認真在配音。他可能會針對[角色]的個性重新去寫配[音]的稿。之後就都交給大陸人去配[音]，都配得很阿撒不魯這樣子。也許他們也很認真在配[音]，可是我覺得聽起來就是已經沒有那種親切感，每個人的京片子都很重，也許你是看原音不會有那種感覺，像我們都是在看配音其實看的蠻痛苦的。

受訪者 Q 也認為現在的香港電影對他來說，已經與過去不同，同時有許多因為和中國合作在文化上的影響：

那要看台灣有沒有上映，有的話還是會去看，但是怎麼講，我覺得以前的比較有感覺。以前台灣都跟香港合作啊，所以比較有共鳴，現在香港主要合作對象是大陸，所以稍微有一些文化隔閡但不是很明顯。整個拍片的手法和感覺，和以前有點不大一樣，現在也蠻好看的，但是就是有一點...翻譯之類的不舒服。粵語發音的話感覺很不錯，蠻有趣的，但沒有一定要看。

從故事背景、語言使用到文化差異，這些香港和中國的「合拍片」挑戰著受訪者對於香港電影原有的親切感受。還好，依然有些香港電影因製作成本較低，以香港本地觀眾為訴求捨棄在中國上映的可能性。這類「港產片」由於維持了香港電影一貫的風格，對於受訪者具有一定的吸引力，亦在網路上得到極佳的風評。受訪者通常透過有線電視國片台、非正式取得途徑、自己購買 DVD 的方式觀賞到這類電影，再口耳相傳將這類電影推廣給其他觀影者，形成近年分為兩極的有趣觀影現象。

二、非正式取得途徑再創觀影零時差

雖然受訪者在香港電影從第一線的戲院放映管道式微之後，轉而進入家用錄影帶／DVD 與有線電視國片台的市場，卻因為這兩個管道都是以放映香港本地院線下檔三個月到半年之後的電影為主，讓受訪者與香港電影出現觀影上的時差。直到這幾年，網路下載與非正式途徑的影片分享逐漸成為接受香港電影的可能管道，才讓受訪者再次擁有零時差的觀影可能。受訪者通常透過網路與口耳相傳的方式得到電影在香港本地上映的評價，再由非正式途徑取得影片，觀賞後又藉由各種媒介訴說對於電影的評價加深其他人是否觀賞的動機。受訪者M提到：

會低調看電影，但是我不會去抓，因為我的電腦不好，我是直接上土豆網去看...通常是大家說很好看的，但是台灣還看不到的，就會透過這種方式取得。或是有時候剛好想找某部片子，就會去低調，不然的話可能會去租 DVD。

也有像受訪者 A 這樣經常在網路上取得各種電影的觀影者：

因為比較新的電影第四台不會播，所以會去網路上低調...其實也不是從甚麼時間點開始，大概大學二年級的時候吧，那時候住在宿舍沒有第四台就很悶，我跟我室友，兩個室友每天晚上就是大家一起去買晚餐，然後買完晚餐就回到宿舍開始放一部電影。就是一邊吃飯一邊看電影，然後吃完飯看完電影再做自己的事情然後睡覺，每天晚上生活都這樣子...我放給她們看的電影都是港片比較多，有一個同學從不會看香港電影到把周星馳的電影都看過一遍...那些都是低調來的。

這些逐漸多元且地下化的香港電影取得方式，雖然不像過去香港電影在台灣戲院上映極盛期那樣對受訪者有著潮流般的強大影響。卻因為非正式取得途徑與取得電影版本的多

元，讓受訪者可以更加便利的接觸香港電影，其所帶來的影響也更為直接。

不過，由於這種非正式途徑通常來自於大陸的盜版技術，不是每部香港電影都容易取得，或是可以得到粵語發音的版本。讓受訪者在取得時，因為普通話版與粵語發音版在台詞文化與故事情節修改的明顯差異下，加深對於兩種版本的接受度與追求粵語發音版本的期待。於是，透過託朋友代買或是網路購物的方式取得香港原版 DVD 便成為一種解套方式。受訪者 M 與受訪者 X 都有提到 PTT 香港電影版上大家一起，在網路上合購 DVD 或是單獨購買的情況，受訪者 X 如此描述：

所以如果真的還不錯直接會買 DVD...我覺得要看還是看 DVD 會比較舒服一點...
有的時候在路上看到好像比較以前的港片，好像有看過就都買這樣子。那時候台版比較多，到後來才比較開始買港版。我都是用露天拍賣。

經由這樣對於港版電影 DVD 的購買，以及上述透過非正式途徑的取得和心得分享，受訪者逐漸進入對於香港電影小眾狂熱的自我定位中。

三、觀影者的香港電影小眾狂熱自我定位

為了追求讓觀影過程感到舒適的香港電影，部分受訪者開始積極以各種方式重新建立對香港電影的認同感，包含透過對粵語原音電影的追求、觀賞香港在地小眾電影、反覆觀賞過去的香港電影幾個方式為主。因為，過去在台灣上映的香港電影雖然是以國語發音，但其實在台詞的部分是有固定的台灣後製團隊重新寫過，並且配合電影內容做出生動的配音，其中最著名的即是為周星馳電影配音的石班瑜老師。在這樣的脈絡之下，受訪者對於香港電影呈現的語言有極高的認同性。直到香港電影向大陸市場轉向，在配音上改以使用普通話的配音員為配音班底，受訪者始對於配音這件事產生強烈的感受。亦從對普通話配音的不滿開始，加上粵語原音才擁有演員當時的情感聲線，有一部分的受訪者逐漸形成對於粵語原音的追求。受訪者 X 提到他開始買香港電影 DVD 後，就會想要收集正版附有廣東話音軌的 DVD，而非台灣版本：

是後來越來越喜歡港片才覺得要看原音。因為你知道以前的港片他是國語配音，但是都配得很好笑...就是買 DVD 會覺得幹嘛花那麼多錢買台[壓版本的]片[子]，港片當然是要收粵語的啊！可是早期港片它配國語比較好笑，像是梁家輝一定要配很無

奈的聲音，像是《追男仔》還是《賭神 2》的那種[配音方式]真的好好笑。

受訪者 S 也認為現在看香港電影都會希望是看粵語原音的影片：

可能某個早期的不會那麼在意，因為早期片本來就是配國語之類的。當然現在都會想要看原音，雖然有的演員真的口條非常的差。懶音連來連去，總之還是會比較想去看原音的。

受訪者對於粵語原音的追求多限於 2000 年之後的香港電影為主，但近年也有受訪者開始收集過去香港電影的原版 DVD，但大部份的受訪者還是習慣於已經與自身記憶相連的國語配音版本，受訪者 U 就因此希望可以兩種配音都可以保存：

其實我兩個音都想要保有，因為國語的有以前的那種味道，有以前那種好笑的地方。原音就是想要貼近香港，因為我愛，在看了那麼多港片以後。我想要更貼近裡面的明星，更貼近他們的生活，更接近他們住的地方，所以我想要聽原音，進而去學。

當受訪者開始這樣追求電影的觀賞方式時，他們對於香港電影的喜好早已不處於「大眾觀影」的潮流裡，作為「小眾狂熱」的觀影行徑於焉展開。他們認同自己對於香港電影的喜愛，甚至自認作為「香港電影迷」，逐漸透過網路進行集結形成明顯的社群。

近年由於網路的發達，各大討論區或 BBS 甚至可以見到網友在有線電視播放某幾部電影時，會以消息發布的方式告知大家。這些大家都看過許多遍的電影，卻還是引起一連串電影實況討論回覆，這也是透過有線電視國片台觀賞香港電影讓人難以想像的情況。幾部主要會引起這種討論的電影多屬於許多明星一起演出的賀歲片，例如：《92 家有喜事》（1992）、《97 家有喜事》（1997）、《嚙咕嚙咕新年財》（2002）…等；早期帶有 B 級電影色彩平時不易看到的香港社會寫實電影，例如《凶榜》（1981）、《八仙飯店之人肉叉燒包》（1993）…等；還有香港 Cult Film 大師劉鎮偉指導的部分電影，例如《猛鬼差館》（1987）、《東城西就》（1993）、《超時空要愛》（1998）與《天下無雙》（2002）。這正是明顯的小眾狂熱行為，這些反覆放映的片子，在香港電影迷的討論中也從原本 80、90 年代的熱門院線片，轉化為帶有狂熱電影（Cult Film）特質的存在。這些受訪者的小眾狂熱除了對於觀影方式、狂熱電影的追求之外，也延伸往電影場影觀光實踐的方向，這部分同時作為印證受訪者觀影城市印象的途徑，將於後續篇章詳細描述。

第三章 「市井生活」在80年代香港電影中的城市再現

總結本研究受訪者提出的香港電影城市街道印象，最為鮮明的當屬呈現香港底層生活樣貌的街道與暗巷，那些位在九龍油尖旺地區龍蛇混雜的「市井生活」空間。憑藉深入比較受訪者印象中的此類香港電影城市街道與其生活經驗街道空間，當中隱含的「市井生活」指認概念呼之欲出，由於此概念是在兩地文化交錯建構之下形成，專屬特定地域與年代的產物，涵蓋了兩地觀眾的共同記憶和認同，也成為 80 年代香港電影城市再現為滿足觀眾的重要背景設定。

進一步將受訪者列舉的電影置入時代脈絡和電影類型 (Genre)，則發現這些電影多屬於 80 年代的黑幫警匪類型，以及少部分帶有懷舊氣氛的電影。並且在 80 年代因為香港與台灣之間，由於電影產業的資金來源、城市空間再現與印象建構的循環加強，更鞏固這個概念。然而，也因為此概念是為了服務觀眾所產生的「台灣和香港共同解」，故在後來香港電影城市印象轉變向中國靠攏時，便成為造成受訪者反彈現象的原因之一。

由於香港與台灣的特殊關係與鄰近位置，讓本研究受訪者在作為香港電影觀影者的同時，很容易成為香港城市的觀光客，並以此觀光經驗印證其電影城市印象。因此，透過受訪者的觀光期待與經驗在不同時期的轉變，也可以窺見受訪者的香港電影城市印象，從 80 年代至今的粗略轉變。具有特定區域身世的香港電影樣貌，在受訪者逐漸能夠清晰辨認的過程中，甚至進一步發展為對「港產片」特定電影場景的觀光實踐。此時期受訪者因為年幼，都是不帶任何期待跟隨家人進行香港觀光，卻也因此將觀影印象與觀光經驗進行混淆，交錯成他們對於香港城市粗略的印象。

第一節 觀影者熟悉的香港電影「市井生活」街道印象

香港電影中的底層、市井生活街道讓受訪者印象深刻，也由此開始建構其香港電影城市印象，那是位於九龍的廟耶、鉢蘭街與暗巷。也許屬於古惑仔的地盤，色情行業與雜亂的街景充斥畫面中，又或者是屬於平實市井底層攤販的位置。受訪者以生活城市裡位於台北的萬華、西門町進行連結想像，透過「市井生活」的概念指認這些電影城市街道，也由此點出 80 年代香港電影城市的基礎，是為滿足香港和台灣觀眾符合兩方文化期待的概念。

一、黑幫警匪電影裡常見的底層生活街道印象

綜合本研究的訪談結果，受訪者最有印象的香港電影城市街道空間當屬劉偉強（1996）拍攝的《古惑仔》系列電影或黑幫警匪類型電影中雜亂的廟街、鉢蘭街與暗巷。廟街其實是香港九龍地區一條街道的名稱，但是受訪者印象中的廟街並不完全是對這條街的印象，反而是以此代稱香港九龍油尖旺地區街道的普遍模樣。這類街道展現香港底層市井的活力，街道上充斥販賣盜版光碟、平價衣服或科技產品的攤販，沿街賭館與桑拿恣意林立，是個各種行業混雜的地方，受訪者 S 就提到他對此類電影街道的印象：

印象比較深刻就是例如說《古惑仔》系列，我是不知道它除了鉢蘭街之外，它還找了甚麼街去拍。對阿，就是比較落後，不是落後就是比較舊的感覺，比較舊的街道。然後，它們各有哪些空間細節？就小攤販嘛，然後還有甚麼呢？然後路人很多，然後車子也很多，很擁擠。還有甚麼街道，杜琪峰的話就是那種很黑夜那種，就是黑夜的街道沒有甚麼人。他很喜歡轉到巷子，就是做某些事情的時候要轉到巷子裡面做。像是《PTU》裡面要濫用公權力去套話的時候，就是把人拖到巷子裡打一頓。

由此可知，從這類街道延伸出去的巷道正是電影中的罪惡溫床，地面總有積水濕漉漉看似很骯髒的感覺，在講述黑社會故事為主的電影中總會有人被拖到暗巷暴打或處決。即便街道上人聲鼎沸、熱鬧混雜，黑夜與暗巷依然包含了城市的陰暗面，並在透過電影放大呈現。甚至，屬於黑社會經營的特種行業也是受訪者對此類街道的重要印象，受訪者 H 如此描述：

廟街在我的印象中，好像有紅燈區，然後可能在巷弄裡面會有人在吸毒、打人...在

我內心中的廟街大概只是兩個車道，可能有一點點的茶餐廳，然後麻將館。麻將館我覺得在香港電影好常出現...不然比較熱鬧的就是桑拿、酒店、大富豪，來到香港一定要去大富豪！那個霓虹燈就是非常亮，甚至是凸出來的。或是房子外面就會貼「清純學生妹」的海報，或是寫著「按摩」，然後指向樓上。

位於這類街道兩邊的樓房都不算高，大約是十層以下的舊住宅，街道上的商店會將招牌橫越整個街道懸掛，密密麻麻交錯著讓人感到眼花撩亂的霓虹燈管景象。受訪者C如此描述這些發光的霓虹燈：

就那種路很小的街角，然後有上坡路段，然後旁邊還有小把手。就是他們人行道跟車道中間會有小把手。旁邊就很擠的房子，這邊就會有樓梯上去，上面就「XX大旅舍」。就是他們公寓，可能街角會有一個報攤，還有一個電線杆，然後報攤就是會被古惑仔砸...有很多招牌。會有那種台灣稍微比較少見一點，就是細的霓虹燈管繞成的中國字。而且那個中國字是楷書體，不是新細明體喔。就是很中國的中國字，有可能會寫個「龍」。

這類在香港電影中讓受訪者感到印象深刻的街道印象，透過此類電影的拍攝鏡頭，帶領觀眾進入屬於香港底層平時生活的地方（圖2）。雖然，香港電影中的江湖意識與社會案件不見得是常民的日常生活，多為電影過度渲染的一部分，卻反映了這個城市的某種性格，給予受訪者了解香港的視角。

二、香港庶民生活面貌透過此類電影街道展現

除了上述以黑幫警匪類型電影展現的底層生活樣貌之外，這類的街道也帶給受訪者一種香港庶民生活的質感，受訪者D就對於這類街道有較為平實的印象：

可能就是像士林夜市那一條吧，就是窄窄小小的。然後有多高，大概就是兩、三層樓吧。就很像台灣，可能一樓是店面，二樓就是住家那種。所以他下面就賣水果啦，賣甚麼東西這樣子...攤販之類的，東西會擺出來，像是書報攤。

透過這樣簡單的描述，彷彿去除了電影劇情上刻意渲染的黑社會產業與城市陰暗面的表現，賦予這類電影街道樸實的面貌。那些不高的樓房，在住商混合的空間使用模式之下，呈現基礎的生活面貌。透過受訪者R對電影中廟街的理解，可以更清楚得知在樸實之外，

更貼近香港市井生活的氛圍：

比方說廟街，每次看廟街都會大概覺得是個龍蛇混雜的地方，看別的片可能會只有覺得這樣而已，但是看《食神》，火雞那群人就會覺的說是市井，香港的市井。比較仔細的話，就是街道，人跟車都混在一起。建築物，你不知道他白天長甚麼樣子，其實應該有白天但感覺不出來，只有在晚上看到街的邊界就是建築物的立面，都是發亮的燈光，然後很意象式的字。可是亮亮的招牌可能在你的上空，所以廟街常常帶景是會從上面俯瞰廟街，然後往下降。當你往下降你會發覺沒有那麼亮，亮是亮在上面，暗的就是底下生活那一段。那一段裡面就是排檔、攤販，然後人走來走去互相摩擦。就是同一個方向或不同方向互相摩擦，或起衝突，或怎麼樣。或者比方說從夜生活的店裡面被丟出來的那些人，類似這樣的空間。或者說像周星馳在選雜碎麵時的對話，就是很貪小便宜式的對話，很綿密很快速的互動，很小尺度的。

這樣的街道印象看似和前段針對底層生活街道的描述稍有不同，但對於街道空間的印象基本上是一樣的，透過受訪者訴說中提及的小尺度街道、攤販林立、炫麗的霓虹燈與人來人往的摩擦感，屬於香港街道上的市井活力如此清晰。受訪者對於香港電影城市街道空間印象最為深刻，出現在黑幫警匪類型電影中這些暗黑的街道空間，所代表的不只是香港黑社會的蹤跡，更是「市井生活」的面貌。受訪者會有這樣的城市街道印象，不單單因為香港電影本身試圖影響觀影者的再現視角，更參雜受訪者本身的生活背景與空間認知，才得以讓這樣的城市街道空間印象被記憶，逐漸發展為一群觀影者集體辨識的印象（圖3）。



圖 2 《古惑仔》電影中充滿各式產業的街道



圖 3 《食神》俯視廟街的霓虹燈景象

三、觀影者以「市井生活」概念指認香港電影中的城市舊街

當深入詢問受訪者如何將生活城市與影像城市進行連結，試圖進一步了解受訪者的自身生活背景是否影響其辨識電影街道時，多數受訪者針對這類香港電影中的底層庶民街道，所聯想到的則是台北萬華的城市舊街或西門町屬於青少年消費的地景。這些都是台北早期發展的區域，在受訪者的比較敘述中得知，從這些區域街道的紋理或是細微的空間使用模式，都召喚了其心目中屬於「市井生活」的空間使用印象。甚至連結了城市早期開發，現在屬於底層階級生活，帶有城市陰暗面形象的舊區空間。

藉由紅燈區和城市舊街的混雜印象，受訪者 H 以此指認台北萬華的華西街和香港九龍的廟街帶給他的相似感：

我指的萬華是華西街那邊和廟街相似，因為那邊也有紅燈區，小時候印象中好像有。然後那邊也算是比較早期比較繁榮的地方，也給人一點髒髒舊舊的感覺，人比較複雜。建築物的話其實我覺得沒甚麼特別，只是會這樣聯想...我通常會去那邊吃東西、逛夜市，也算是我蠻常去的地方。

這樣印象式的指涉與街道空間的細緻元素無關，反而是受訪者想像中的城市陰暗面形象，與電影呈現的社會寫實底層街道印象不謀而合。當然也有些受訪者會從更空間描述的方式來連結兩地，它們通常曾經對萬華區有過較長時間且深入的認識，像是在那附近尋找租金便宜的住宅，或是學生時代因為學校位置而較常去那裡夜市吃東西的經驗。這一類的受訪者會直接指出廟街與華西街在街道空間上的相似性，受訪者 M 及深入描述：

萬華有很多區塊，我們以康定路那邊，我覺得康定路你不要看那些新房子，過了加油站那個區塊，往那邊走就是到龍山寺那邊，也許再把它更細一點就是，因為康定路那邊比較舊，龍山寺那邊後來就是比較...龍山寺的後面，就是，這邊是龍山寺、這邊是華西街，我說的是這邊龍山寺的一個夜市，在走過去那邊有一個仁濟醫院，那邊的環境真的蠻像廟街的。不管是那邊夜市的感覺，對。可是那邊妳要晚上去走，白天去沒甚麼感覺。

在界定準確的位置之後，M 開始以附近有熱鬧的寺廟、夜市類消費空間、沿街突出擺放的桌椅，和街道深處陰暗的角落是特種行業棲身之所...等，進一步說明萬華和廟街的相

似性。這樣特定的街道指涉與空間細節說明，是受訪者依著親身的城市經驗，得以鉅細靡遺地說出街道情況。受訪者 B 則以兩地的發展脈絡解釋他進行連結指認的原因：

我覺的差別是在於一般人居住的地方，但是有些像是商場的地方就所差無幾，它們擺飾的方式真的相差無幾...就算是萬華也是做生意的地方，所以是相近的。當然萬華那邊的發展是一個早期聚落，香港也是一個早期聚落的形式，那個時代的話可能會比較接近。所以他們做起來的特色就是比較不講究，實用性大於美觀性，兩邊都一樣啊。

生活中的華西街與電影中的廟街會有如此多相似之處，或許應該回歸到早期移民的空間使用方式來討論，這也是香港電影中會出現讓受訪者感到親切場景的原因（圖 4）。

在部分受訪者的眼中，西門町也是容易被指認連結的地方。西門町街道上充滿年輕人潮流商品的展示方式、街道的尺度與街道兩邊的樓高程度，都與香港電影中的旺角地區相似。對於年輕受訪者來說，萬華是較難以接觸的舊區，西門町的攤販活力反而有利其進行聯想。受訪者 H 因為住在新莊的緣故，經常來台北西門町逛街，他就提到：

香港的旺角的話如果要對映就會像西門町，因為香港旺角很多賣場，西門町這邊像是萬年，或是西門新宿，就有點接近。果要對映到日本則就是原宿，都是年輕人比較多消費的地方。

但年紀較長的觀影者卻會說明西門町本來就常被拿來和旺角比較，西門町有一條巷弄因為早期香港移民多在此落腳的緣故，甚至一度被稱呼為「小香港」。受訪者 M 便說：

所以那邊的人早期都是香港過去的，這應該也是維多利亞¹⁰選在那邊開店的原因。然後，你要把西門町整個拉開來看就有涵蓋到萬華那邊，就是有點混亂這樣子...像是我們常去的維多利亞碗仔翅¹¹後面那塊，不是沒甚麼發展那區。那區也是蠻像香港那種比較早期的房子那樣子。我就講那邊的房子有一種，我不知道你有沒有看過一種房子，一進去很深很大然後一間一間的。一條或是一個大的區塊然後裡面一間一間、一間一間，矮矮的不會太高，然後很暗...就頗有香港的感覺。

¹⁰ 維多利亞茶餐廳為 PTT 香港電影版聚經常選擇的地點，位於成都路 27 巷《小香港》內開店第 13 年，據說是台灣第一家茶餐廳。

¹¹ 維多利亞茶餐廳位於台北市萬華區漢中街上的分店，主要仿照香港的街邊小食攤，販賣碗仔翅、腸粉和港式飲料等特色小食。

西門町也是屬於台北的舊區之一，和萬華相鄰，這兩地的空間使用應該都與早期移民有關。那是台灣與香港共享的「市井生活」文化影響空間使用方式的結果，雖萬華較具有城市底層生活的印象，西門町則含有豐富的庶民活力，受訪者即以此指認他們與香港廟街地區的相似（圖 5）。



圖 4 萬華的城市舊街景象



圖 5 招牌雜亂擁擠的西門町



第二節 80年代香港電影展現的「市井生活」城市氛圍

受訪者印象深刻的香港電影「市井生活」街道印象多源於 80 年代作為主流的黑幫警匪類型電影，或是其他帶有懷舊色彩的電影。這裡透過集黑幫警匪類型於大成的《古惑仔》系列電影中，再現的香港底層街道景像說明這類街道在電影裡的面貌。懷舊電影部分，電影《新難兄難弟》也展現香港和台灣相似作為移民社會，屬於「市井生活」密集利用城市空間的特殊方式，進而展現兩地都熟悉的電影城市形象。

一、自《古惑仔》系列電影確立香港黑幫警匪類型片的城市樣貌

重新將受訪者在談論印象深刻香港電影城市街道空間時，提到的相關電影放入時代脈絡中探討，會發現呈現香港城市「市井生活」街道樣貌的，大多是出自 80 年代到 90 年代中期主流的香港黑幫警匪類型電影。這類香港電影在受訪者的印象中，可追溯自劉德華（1991）主演的《天若有情》系列電影，再延續到《古惑仔》系列電影，幾乎成為當時一種熱門的電影類型。這裡以在有線電視台反覆放映，受訪者在訪談時經常提及的《古惑仔》系列電影為例，探討這類電影中城市再現的情況。《古惑仔》系列電影由劉偉強導演，鄭伊健、陳小春、謝天華、林曉峰…等人主演，光本傳就有六集，從西元 1995 年第一集《古惑仔之人在江湖》開始，直到西元 2000 年的《勝者為王》結束。在這期間又有其他以本傳中主要角色延伸出的外傳，或是設定在同個時代背景下所拍攝的其他電影，族繁不及備載。《古惑仔》系列電影更因為建構了完整的香港黑社會面貌，其故事背景、拍攝手法與影片風格更影響日後的香港黑幫警匪類型電影，成為一種既定的香港電影類型。

《古惑仔》系列電影中再現的城市街道多是在晚上，開頭時背景總是模糊成一片的各式霓虹招牌，主角開著名貴的跑車或一群坐在箱型車中要去砍人的古惑仔們呼嘯而過。當車子停下來，在約莫雙向兩線道的街道上，左右的樓房並不高，從霓虹燈管上的字樣可以知道這裡是賭場、夜總會或三溫暖。故事進行到中段時，當主角遭遇陷害進入藏匿與逃跑的低潮，伴隨而來的背景則換成陰暗潮濕的巷弄，彷彿四週都充滿了危機。直到電影最末，終極械鬥又回到夜晚的大街上，穿著全身黑衣的古惑仔們佔據街頭，頭頂的霓虹燈彷彿照亮最終得到伸張的道義。從電影中主角們的對話可以知道這裡是夜晚的港島銅鑼灣，那些人潮聚集的百貨公司背後，屬於地下社會世界的街道。但透過受訪者對

這類街道的描述與指認，卻容易將其說成帶有「市井生活」風格的廟街或砵蘭街，形成一種印象上的交疊投射。因為銅鑼灣本身是香港百貨商場林立的消費區之一，配合從附近主要金融中心上下班的人們，提供中高級的消費模式。然而九龍的廟街或砵蘭街，卻是聚集了地攤類型的商家，屬於中低價位的消費與銅鑼灣差異甚大。但是經由影像，受訪者做為不是生活在香港城市的他者，只以畫面、角色階級與對香港城市模糊的印象竟會出現如此有趣的交錯指認。

當受訪者在比較此類香港電影城市街道空間時，所聯想的是台北萬華的城市舊街，或者是西門町屬於青少年消費的地景。這些都是台北早期發展的地區，在觀影者的比較敘述中可以知道，從這些地區街道的紋理或是細微的空間使用模式，都召喚了兩地共享的「市井生活」空間使用想像。所以，九龍從各方面帶給觀影者的印象就比較貼近這類街道模式，反而不會對銅鑼灣這種充滿著中高級消費色彩的地區進行連結想像。而《古惑仔》系列電影又是以香港黑社會做為其刻劃描述的重心，這一類的人們似乎原本就該生活在城市的陰暗面，也更加深了受訪者的既定印象。由於本系列電影的拍攝時間集中在 90 年代中、末期，屬於這類城市印象的電影再現已經可以視為最後的集大成部分，之後香港電影所仲介的城市印象則開始有所轉變。從西元 2000 年的《勝者為王》裡展現的黑幫跨國合作競爭，和 2003 年《無間道》系列的黑社會形象風格化，香港作為全球城市典範的形象越發清晰。

二、同時期其他類型電影再現的「市井生活」城市氛圍

類似的街道形象也出現在同時期的其他類型電影之中，例如都會愛情喜劇《風塵三俠》（1993）、文藝電影《新不了情》（1993）、懷舊電影《新難兄難弟》（1993）...等，都是受訪者在談論此類電影街道時較常提到的電影。即使這些電影中的街道空間沒有像《古惑仔》系列那樣帶有城市陰暗面的強烈氛圍，卻也展現了香港底層與庶民的「市井生活」街道空間樣貌。

例如，陳可辛（1993）導演的《新難兄難弟》場景中即可明顯見到，當主角回到過去父母年輕時的香港，因為許多人是從中國離散來港的緣故，帶著各式各樣的文化背景共同生活在一個小範圍的鄰里內。這些人們生活的小天地如同一個大同世界，孩子們在巷弄之間奔跑，婦女在門前洗菜洗衣，曬衣繩混雜的掛在巷子間與陽台上，擁擠出一種

拼貼且多元使用的空間美感。在城市的角落，沒有寬闊現代的街道，這部電影中再現的是更早期也更符合「市井生活」想像的巷弄空間。這種透過影像再現香港自身文化城市空間形象的電影，在 80 年代十分流行，尤其以此類華人離散或香港身世懷舊為主題的電影為主。又或者像是爾冬陞（1993）的《新不了情》，藉由袁詠儀飾演的小歌女角色，帶出當時會在九龍廟街上賣唱樂隊的生活景象，並將人們生活在九龍廟街底層的空間清楚刻劃。特別是那個在街邊的演唱舞台，和周遭的攤販共同構築一個屬於香港文化的特殊空間環境，雜亂多元使用的街道也正是「市井文化」的重要元素。

而且，這樣對於「市井生活」街道的空間使用方式不只是香港獨有，立基於相似的文化背景和移民社會上，本研究的受訪者很容易就對於這樣的電影城市街道進行指認，以自身生活的街道清楚比較、說明他們眼中對這類街道的印象。這或許和香港電影在極盛的 80 年代，其市場正是以台灣為主要輸出地區相關，所以可以召喚相似情感認同的街道空間，一方面是香港電影製片商會選擇使用的，一方面也是身處台灣的受訪者們因熟悉而容易感知到的。無論是以主流的黑幫警匪類型電影，或是本段提到的各種類型電影為視角出發，80 年代的香港電影對觀影者持續展現的，是台灣與香港兩地共享的「市井文化」電影城市街道空間。這與後來興起，帶有中國文化的生活街巷不同，少了文化大革命的影響，卻多了移民社會的多元色彩。這一類的電影街道形象，在受訪者以「市井生活」為元素的指認下專為台港兩地共享，且深受當時兩地間各種社會情勢的影響。

第三節 資金來源、電影再現與印象建構的循環加強

80年代香港電影透過「市井生活」為概念再現其電影城市形象，這是因為來自台灣的資金輸入香港拍攝電影，從金融向度造成影響；台港兩地也在意識形態向度因當時的社會情境，形成合作／競爭的平等關係。故於媒體向度上，香港電影必須尋求一個屬於台港共同解的電影城市形象與文化背景，以此召喚兩地觀影者對香港電影的認同。卻也由此影響了台灣觀影者看待香港的視角，後續可透過受訪者作為觀光客在旅途中對電影城市與觀光城市交互印證，形塑香港城市印象的過程看到這三個向度相互加強，造成電影城市以「市井生活」再現影響觀光期待的結果（圖6）。

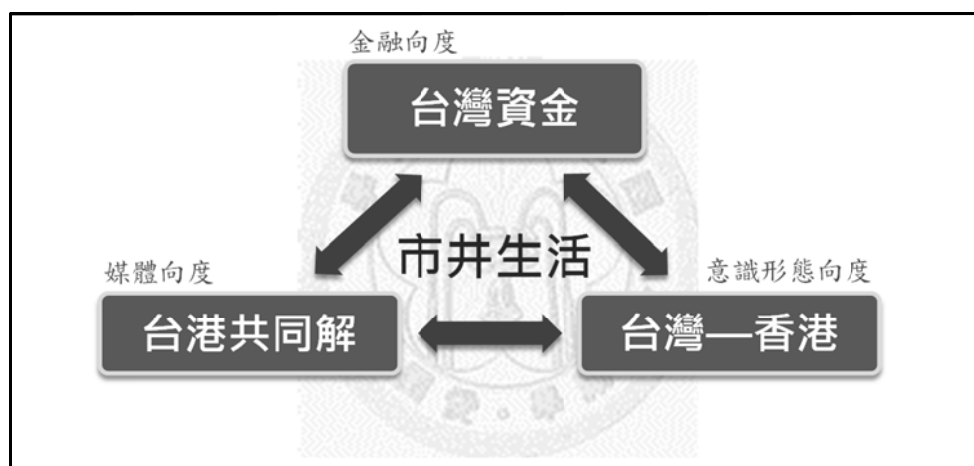


圖 6 80年代香港電影城市「市井生活」印象形成概念圖

一、金融向度：來自台灣的資金影響香港電影的製作過程

在這個時期，台灣做為香港電影的最大外銷市場，也是香港電影拍攝資金的重要來源。這樣的資金流動最早應可追溯到二次戰後，因共產黨統治中國，原位於上海的電影產業走避至香港，大量資金湧入香港拍攝電影開始。不過80年代與90年代台灣提供的製作資金有另一套完善的辦法，即為電影放映權的預售制度。香港製作公司先將電影的放映權賣給台灣代理商，再將得到的資金投入電影拍攝，直到拍攝完成後以先前談定的條件在台灣上映。這樣的方式讓電影在開拍之前就可以得到未來發行地區的觀眾口味調查，也可以在香港製作公司與台灣代理商的討論之下，選擇台灣觀眾可能喜歡的故事內容與主要演員（李丁讚，1996）。同樣的模式也發生於香港與其他東南亞華人地區的電

影販售情況中，這讓香港的電影產業逐漸累積雄厚的資金，培養各方面的技術與明星，做為一個名符其實的電影工業城市。也讓香港電影的製作從一開始就受到主要來自台灣的資金影響，形成金融向度引導媒體向度再現電影城市形象的情況，讓當時的香港電影和台灣觀影者的口味緊密相連。

《古惑仔》系列電影不但從電影城市街道形象展現出兩地共享的「市井生活」文化氛圍，更從故事與角色設定上，表現出受到台灣資金影響的結果。第一集《古惑仔之人在江湖》在台灣譯名為《英雄不敗》，電影故事以主角們如何進入黑社會與最初幫派內的鬥爭為主，拍攝地點集中在香港九龍與澳門。但到了第二集《古惑仔之猛龍過江》在台灣譯名為《英雄赤女》，便在情節中引進了台灣黑幫與香港黑幫之間的恩怨，更有大量在台灣拍攝的場景。像是第二集由陳小春飾演的山雞因故逃亡到台灣依靠舅舅，當他抵達基隆港時的場景，以及之後伴隨情節發展出現的台灣獨有釣蝦場和靈骨塔／墓園景象，都一再透過鏡頭呈現台灣，藉此拉近香港電影和台灣觀影者的連結。此後，台灣三聯幫在《古惑仔》系列電影中持續佔有每集都會出現的地位，直到第六集《勝者為王》更與日本三口組一同作為東亞另外兩大勢力幫派，與香港黑幫分庭抗禮。香港電影再現的城市形象，從最初以充滿「市井生活」氣氛的九龍廟街為主，並試圖從中加入於台灣拍攝的場景，從各種方面召喚台灣觀影者對其的熟悉度，以此鞏固票房。從受訪者的指認和對於此類電影街道的深刻印象，可以證明這樣的方式確實有效。受到台灣資金輸出的影響，香港電影透過故事情節與拍攝地點加深與台灣的連結，這便是金融向度引導媒體向度再現城市空間的一個明顯例子。

二、意識形態向度：處於合作／競爭關係下的台灣與香港

從意識形態向度切入，當時台灣與香港兩地在各方面的關係，都處於一種既合作又競爭的氛圍之中。政治上，香港於西元 1997 年回歸中國之前，雖然屬於英國的殖民地卻彷彿獨立的個體。這和台灣的國際政治地位有些許相近，都是主權複雜但行政獨立的情形，和回歸之後中國大量干預香港行政的情況實屬不同。但中國的存在對於台灣和香港來說都是一個未被說明，透過台灣面臨與中國在統獨論述上的拉扯，或是香港始終揮之不去的 97 回歸期限，而實際存在的壓力。當面臨一個主要的壓力來源時，兩個個體的關係便會顯得緊密，這從六四天安門事件發生時，兩地對於事件相近的關注角度可以

得知，之間的合作情感更是不言而喻。從經濟層面觀之，當時的台灣、香港、南韓與新加坡在亞洲經濟起飛的時期，被共同稱呼為「亞洲四小龍」，除了說明了四地間的競爭關係外，更呈現了在同一個經濟區域之內的合作關係。其中，台灣與香港由於語言文化、地理位置的接近，這中間的合作更為便利，當然也反映在娛樂事業這個部分。

因此，才會有台灣資金提供拍攝香港電影，再以台灣為主要輸出市場這樣的一種電影工業的合作形式。在那樣的時代氛圍與合作關係之下，更讓台灣與香港在許多方面的關係顯得親近，這種親近的感受來自於政治位置的類似、經濟上的相互合作和競爭，以及憑藉各種合作機制產生的媒體傳播形象。也許是港星來台發展佔據台灣流行娛樂新聞版面，也許是香港電影在台灣院線市場的高票房，都將香港塑造成親近台灣的一個地方。這部分可以微觀的反映於部分受訪者當時以香港為轉機中國的第三地，觀光行為多屬於順道而沒有特殊觀光吸引力的經驗。而受訪者長期認為香港電影所屬的「國片」範疇，對香港電影總有一種親近的情感，也都可以當作受訪者對香港產生如此意識形態的一種證明。

台灣與香港之間的意識形態，也因此被形塑成帶有平等看待，卻又相互競爭的情況。在意識形態向度的這種關係，一方面來自於經濟向度的合作和媒體向度的形象塑造，一方面也進而影響兩地之間更多經濟合作的意願，以及在媒體（無論是台灣或是香港媒體）試圖對台灣觀影者呈現香港時，都會將親近台灣的部分放大展現。因此，受訪者對香港電影再現城市形象的認同度，也隨之提高且感到親近。意識形態向度也由此推動媒體向度進行再現，兩地共享的「市井生活」文化便成為尋求兩地認同，而被一再搬演的城市空間特色。

三、媒體向度：滿足兩地觀眾口味的「市井生活」電影城市形象

受到金融向度來自台灣資金的引導，和意識形態向度交錯形成台灣香港兩地之間的合作／競爭氣氛，香港電影在媒體向度的再現上，於 80 年代始終試圖尋找出能夠引起兩地觀眾共鳴，作為「台港共同解」的電影城市形象。誠如上述，「市井生活」這個概念因為包含了移民社會雜亂的空間使用模式，和作為底層居民的活力，在當時透過各種類型香港電影一再以此為背景再現城市形象，確實召喚了兩地觀眾的認同。當香港電影走紅於兩地的同時，這樣的電影城市形象除了作為行銷香港電影的手法之外，也進一步

透過相似文化的反覆搬演，加強建構屬於兩地共有的記憶和認同。從媒體向度出發，讓兩地的觀眾可以透過觀賞同樣的電影，接觸一樣的大眾流行文化，越發覺得彼此的親近。

這讓當時香港電影在媒體向度、金融向度和意識形態向度三者之間，不斷交互加強，也更彰顯「市井生活」的電影城市形象。從上述可以知道，在 80 年代到 90 年代中期香港電影中的「市井生活」再現，先是經由資金的流動與市場取向，從金融向度的層面對媒體向度進行作用。媒體向度除了受到資金的影響，也因為香港本身與台灣共享文化的緣故，自然地再現出兩地觀影者都認同的城市形象。而台灣觀影者對於香港城市在意識形態向度方面的印象，則因為政治經濟的時代氛圍影響，是一種平行合作競爭的關係。當然，這樣的關係也延伸影響了金融向度上，台灣資金輸出香港的流動情況。所以，在這三者如同循環般交互加強之後，受訪者建構的香港電影「市井生活」城市印象即成為一個當時鮮明的結果。以此召喚受訪者，對於 80 年代到 90 年代中期的香港電影城市，帶有一種親近且懷舊的想像。

而媒體向度的發展，也會進一步從觀光途徑得到印證，這個時期的受訪者透過觀光，期待的是與電影中相似的場景，這部分將在下一段進行說明。

第四節 觀影者幼年轉機觀光經驗中交互印證的電影城市印象

此時期受訪者的觀光香港經驗，因為年紀尚小主要是與父母同行，觀光香港可能不是主要目的，屬於電影場景狂熱的觀光方式也還沒有發生。在受訪者觀光經驗中，因為當時大量接觸香港電影的緣故，去到香港觀光即使沒有特定目的，也還是隨時感受到電影場景出現。甚至，在這樣交錯的觀影與觀光體驗中，交互印證其香港城市印象。這時的香港觀光印象大致符合電影城市帶給受訪者的「市井生活」概念，這與上述三個向度交錯作用的影響相關，也是 80 年代香港城市無論透過哪一種再現方式所有的基調。

一、當香港作為台灣觀光客的重要轉機節點

西元 1987 年中華民國政府宣布解嚴不久之後，開放台灣地區人民到中國觀光及探親，但礙於法令的規定，台灣人必須先飛往香港再轉而進入中國。自此，香港逐漸成為台灣人通往中國重要的轉機第三地。由於香港作為英國殖民地的特殊地位，本身就是亞洲主要的航運節點，台灣人經常透過香港轉機通往其他東亞國家。在這樣的情境之下，半數以上的受訪者都在小時候有過相似的這類經驗，也許是轉機也許是跟隨父母短暫停留香港觀光。受訪者 K 就記得曾與父母一同觀光香港和海南島的經驗：

大概是十三歲去的。那時候就跟我爸媽、[他們的]朋友一起去香港玩，然後我也去。然後那時候還沒回歸，那時候是 95 年，我記得那時候是《回魂夜》上映的時候。所以那個算很久...我們還有去澳門，不是，是我們有去海南島，搭郵輪過去。還有去[香港]海洋公園，那一定要去。因為其實我們行程有三天是在船上，在海南島。

此時的香港觀光事業沒有現在這樣發達，受訪者到香港多數是住在九龍地區的平價旅館，或是認識的朋友家中。他們記憶中的居住地點大多都很狹窄，周圍也不是高級消費區，受訪者 D 提到他在香港觀光時的居住經驗：

我那時候去香港是和爸媽跟團，跟旅行團。可是後來那個團還要去其他地方，我不知道他們後來要去哪裡，但是我們後來就是不想要去。其實我爸就是想去桂林，因為大家都說「桂林山水甲天下，陽朔山水甲桂林」，他覺得我們只想去看這個地方，然後看完之後他就說他之前公司出差去香港，他想帶我們去香港看看。於是我們就脫團去香港，所以旅行社就幫我們安排，沒有去住到那種豪華的飯店，反而是

奇怪的小旅社...然後那個廁所有夠小，馬桶也超小，是迷你尺寸喔...就像是公寓隔出來的，洗澡間超小，床就是躺上去不能翻身，翻身會摔下床，我就發生了。

透過 D 的敘述，可以知道他和家人也只是為了去中國觀光，順道加入了香港行程，並非以香港為主要觀光目的地。除了因為香港和台灣相對位置和機場地位的差異，造成受訪者對於香港缺乏觀光期待，可能也與香港電影在台灣對於香港城市形象的再現，讓受訪者覺得兩地並沒有顯著不同，而缺乏觀光動力。

不過，對於當時年紀尚小的受訪者來說，觀光香港的記憶並非那樣清楚，多為一些模糊的印象。他們在觀光途中也還是會好奇電影場景的位置，甚至將觀光與觀影經驗交錯記憶，使兩者被混淆在一起交織成對那個年代香港的印象。

二、與電影城市印象交互印證的觀光經驗

80 年代，兩岸三地因政治關係，使得香港作為從台灣到內地或是其他東亞城市的重要轉機站，部分受訪者亦有幼年觀光香港的經驗。由於當時受訪者當時年紀都算小，對於香港觀光並不抱太大的期待，行程多由家中長者決定，他們最常提到印象中非要去的則是深受孩子們喜愛的海洋公園。如同上對所提到，受訪者們在香港多數是住在九龍地區的旅館或是朋友家，和家人一起品嚐香港的美食或四處逛逛，較少有受訪者提到具有目的性的港島地區觀光經驗，這和之後會討論到下一個時期集中於港島商場消費十分不同。受訪者憑藉著幼年觀賞香港電影得到的城市模糊印象，在無目的觀光行程中，這些觀光記憶其實會與觀影印象拼貼在一起。受訪者 P 就曾發生這樣的經驗：

我覺得我對電影印象深刻的只有一個場景，但是我不知道為什麼。就是《整人專家》裡劉德華不是很失意坐在路邊咬波蘿麵包的時候，那一幕是我對香港城市整個印象縮影...就是劉德華坐在欄杆上，旁邊有街道，然後有公車在走而且一定是兩層的公車。雖然我不確定電影裡是不是這樣，但是我想到這幕時都是這樣子，一定會有雙層巴士在那走，旁邊還有一點人行的空間。我覺得雙層巴士、人和街道的關係是我對香港很深的印象...甚至把我小時候去香港的印象和這幕有些相似。我記得我小時候是和爸媽去，也有坐在路邊，但不見得是這樣，只是我現在想起來都會變成這個樣子。我坐的地方應該是百貨公司旁邊，也不完全是欄杆上。一邊有人行道，這個人行道蠻大的，還有花園跟電影裡完全不一樣。但我想到我吵著要吃麥當勞時，都

還是這一幕畫面。

也有一些受訪者依著當時接觸香港電影的印象，在觀光行程中恰巧行經與電影場景相似的地點，對眼前的景物感到熟悉且開心。受訪者 Z 就提到他國中時和父母觀光香港的經驗中，他在淺水灣想起了一些與海邊相關的電影印象：

第一次去是國中去，是跟爸媽去，然後是跟團的行程。半自由行啦，去了三天兩夜，所以其實我根本沒有辦法自己決定說要去哪裡玩、我要看哪些地方。不過那時候還是有找到一些電影裡面的感覺。像我有去淺水灣喝下午茶，去淺水灣的時候自然就會想到一些海邊的場景。比方說《情聖》剛上岸啊，然後淺水灣看海...就這樣會想到一些電影，我沒有刻意去找所以沒有落差很大，因為我到哪裡好像都可以想到些甚麼場景...小時候看到場景沒有特別興奮，因為國中的時候沒有現在這麼狂熱，只是覺得有些有看過。

受訪者 A 和家人去大嶼山時，因為電影《與龍共舞》的印象，也和姊姊一起試圖尋找電影中重要的雜貨店場景。受訪者 B 則是回想他幼時觀光香港參觀珍寶海鮮舫的印象，與電影《食神》中的場景進行比較，感覺之間還是有些差異：

小學的時候去過，之後都是轉機而已...我去過珍寶海鮮舫，我印象中的珍寶海鮮舫也不是那麼富麗堂皇的感覺。是感覺也還好，但是《食神》把他拍得很漂亮。電影都會配合他的技巧手法，讓他看起來更是那樣，但是我去的時候是早期一點，也不知道它後來是不是真的有那麼好。

不論是將觀影和觀光經驗交疊記憶，或是在幼年的觀光經驗中，印證一些從電影裡得到的香港電影城市印象，受訪者在那個年代對於香港觀光感受並沒有特別的狂熱。透過觀光或觀影，受訪者所提到的城市印象也多圍繞著「市井生活」的概念，或許有些較為華麗的印象，像是珍寶海鮮舫，但在受訪者的記憶中也沒有真的那麼富麗堂皇。這個時期的觀光可以視為觀影的印證，同時呼應上段分析香港與台灣之間在經濟向度、意識形態向度與媒體向度的各種狀況。



第四章 90年代末香港電影展現的全球城市典範

受訪者也提到另一種印象深刻的香港電影街道，那是經常出現於 90 年代都會愛情喜劇中，帶有殖民色彩並深具現代性的大街。這類型的街道在受訪者的印象中則位於香港中環，主要是人潮洶湧的大街景象，同時還帶有延伸出去屬於香港特殊浪漫氣氛的樓梯與斜坡街道。受訪者透過全球城市的共通樣貌與消費、金融地景進行指認，認為自己生活的城市中，屬於相似功能的街道與此類電影城市街道空間十分相似。此時，香港電影城市展現的是「全球城市典範」的形象，藉由這些帶有消費、金融性格的街道景象，讓受訪者為之傾倒。

當受訪者提到此類街道所屬的香港電影時，大多是以都會愛情喜劇為主要類型，此外還包含延續 80 年代熱門的黑幫警匪類型電影，進入 90 年代末產生的轉型。透過電影《無間道》系列可以看到，此時的黑幫警匪電影不再以過去的底層、市井為背景，反倒是開始發展出屬於自身的特殊風格美學。在這些風格美學中，隱含著符合「全球城市典範」的展現，以此吸引更多觀影者的目光。

那是因為在此時期，在金融向度方面，香港電影產業面臨資金來源缺乏的問題，亟需以這類電影城市形象和更被全球觀眾接受的文化，尋求來自其他地方的資金；在意識形態向度則面對了香港回歸的壓力，試圖以這樣的城市再現面貌，鞏固香港作為全球城市的地位與自尊；在媒體向度上，由於電影城市形象的轉型，香港政府也積極開始以「短期消費」作為觀光宣傳，增加香港觀光收益。透過三個向度的重新建構，香港電影「全球城市典範」形象漸趨成熟。

對於處於台灣的受訪者來說，這樣的電影城市形象成功吸引了他們的目光，從觀光期待開始逐步轉向「短期消費」的方式。唯其印象中的電影城市還多停留在上個時期，於是在消費觀光的同時，也持續印證香港城市中的「市井生活」面貌。不過，此時的觀光行動與上個階段不帶期待的狀況還是不同，受訪者看待香港的方式轉為一種由下而上的仰望，深受香港電影城市的新形象迷惑。

第一節 都會愛情喜劇中帶有現代性與浪漫色彩的消費／金融街道

香港都會愛情喜劇裡的現代性街道吸引受訪者的目光，藉由「消費」與「金融」兩大概念指認，對受訪者來說這是香港最繁華的街道。此外，這類型街道還包含有從主要現代性大街延伸出去，充滿香港特殊風格的斜坡或樓梯街道。在都會愛情喜劇中，此類街道一方面指涉了香港的現代性，一方面展現讓受訪者感到浪漫難解的城市地景。

一、都會愛情喜劇裡人潮洶湧的現代性街道印象

讓受訪者印象深刻的第二類香港電影街道空間印象則是，都會愛情喜劇中經常出現人潮洶湧的大街景象，這是香港城市現代性的象徵，光鮮亮麗地展現城市熱鬧的一面。通常會有一大群人等在紅綠燈前，在燈號轉換之後快步交錯通過不甚長卻極度擁擠的斑馬線，男女主角可能像是《獨家試愛》（2006）兩位主角一樣從人群的兩側擦身而過，或是《星月童話》（1999）裡張國榮和常盤貴子恰巧遇見似曾相識的那個人（圖 7）。彼時，中產階級的男女主角在大街上相遇，一起進入辦公大樓；或是為了追求要離開的情人，在大街上拼命的奔跑。受訪者 X 夢想著有一天可以在香港大街上重複這樣的畫面：

如果去香港我想應該還是要來個在大街上奔跑的舉動，一定要的，女主角不是都要這樣嗎？要不然就是學楊千嬅在《乾柴烈火》裡面拉著古天樂在大街上奔跑，我很喜歡那種感覺。背景音樂則要選擇楊千嬅的歌--《飛女正傳》。

X 在訴說教她印象深刻的香港電影城市街道印象同時，更展現作為認同是香港電影狂熱影迷的角色下，試圖透過重複電影主角行為得到滿足的期待。不過，這個部分和下一章節要討論的另一種受訪者觀光期待與實踐有關，這裡暫且擱置。

倘若讓受訪者深入描述這類電影街道空間的樣貌，總是和「消費」印象脫不了關係，兩邊可能是精品商店林立，給人光鮮亮麗的感覺。受訪者 Z 這麼形容他印象中香港電影裡的這類街道：

我不大確定它是在哪，應該是類似彌敦道或是梳士巴利道，總之是那種很大的路有沒有，很大的路很多線道，中間可能會有電車軌道，叮叮車軌道，然後中間會有柵欄。旁邊都是甚麼，很多店，周大福。然後那些主角可能會在中間要翻柵欄，為了

要追女主角，翻欄杆翻到一半就停住因為很多車。就是那種景象，那種景象就是會很深刻。

這段敘述中所提到的「周大福」是香港有名的珠寶店，以此顯現這類街道與前述展現「市井生活」的底層庶民風格不同，則是以高級消費為主的現代性街道。街道上的人潮與車潮都象徵了此區的繁榮，都會愛情喜劇所包含的浪漫氛圍，更為此類街道帶有的現代金融、消費特性，增添更迷人的感覺。透過此類電影中現代性街道的再現，在當時對受訪者形成一種吸引力，來自另一個更摩登的城市。

二、電影風格化後帶有浪漫色彩的香港特殊街道樣貌

上述的現代性大街又經常被視為香港電影城市裡的主要街道景象，從主要街道分出去的，則是在香港電影中時常出現的樓梯與斜坡街道場景。這些因為地形造成的特殊街道地景，通過電影鏡頭反而呈現出經過風格化後，對受訪者來說帶有濃厚香港浪漫色彩的樣貌。受訪者 N 如此形容主要街道和樓梯、斜坡的關係，由此補足單一的現代性街道印象，敘述更為完整的此類電影街道地景：

像是《中環英雄》裡面的場景，金融大廈啦。另外，我覺得香港一個特別奇怪的地方是他們會有山坡，連市區都一樣，蘭桂坊就是這樣。就覺得走的好累，他們還有半山扶梯，天啊，真是太了不起了。就好像是在華麗的金融大廈背後，有半山啊，有扶梯啊，中間還有許多小攤販。

當 N 最後在描述金融大廈、半山、扶梯與小攤販的關係時，那樣投以讚嘆的說法，正是受訪者們面對此類街道的羨慕態度。從華麗金融大廈林立的大街，到位在後方通往半山的樓梯或斜坡街道，香港城市中心的精華地景就這樣展現在受訪者眼前（圖 8）。

對受訪者來說，這類街道的浪漫氣氛可能是愛情電影的男主角背著扭傷或喝醉的女主角上階梯，展現浪漫情懷；又可能是夜晚巡邏的警察兩兩一組，緩緩步上斜坡街道，如同城市漫遊者的姿態。其中，又以王家衛電影中再現的樓梯或斜坡街道最觸動受訪者的情感。總是有著不大的雨淅瀝整個晚上，斜坡街道轉角映照昏黃的街燈，有誰在那裡等待著，或是一個轉旋向上邁步進入夜色之中。受訪者 E 記得王家衛電影中的街道印象是這樣的：

好像都有那種樓梯或是斜坡的街道，燈光昏昏黃黃，地上好像都濕濕的。像是《阿飛正傳》裡面劉德華就會在這種地方巡邏。不然就是《重慶森林》裡的半山自動電扶梯，王菲會邊搭邊偷看梁朝偉他家。

受訪者 W 也如此描述電影《花樣年華》中曾出現的斜坡街道景像：

就是一個小下坡下面有麵攤，然後吃完麵回來走上來都會看到下雨，[鏡頭]就會拍那個雨，然後有燈光，被燈光照到的雨就是會看出來有一絲一絲的痕跡。

這樣的香港電影城市街道空間不見得真正能讓受訪者藉此建構對香港街道空間實際的印象，卻讓受訪者取得香港這個城市在電影裡的模糊氛圍，帶著哀傷與浪漫。又因為台灣的城市，主要以台北為例，較沒有這種在城市中的斜坡街道。於是，對受訪者來說，這種電影城市街道空間較難以想像，或是透過實際描述去說清楚這類空間的整體樣貌，倒是導演試圖傳達的氣氛大過對此類空間細節上的注意。



圖 7 電影《獨家試愛》主角擦身而過的大街



圖 8 電影《重慶森林》中的電半山扶梯

三、觀影者以「消費、金融」概念指認全球城市典範街道

受訪者對於此類電影街道空間與生活街道空間的聯想，則是台北市中心有著 SOGO 百貨的忠孝東路、精品商店林立的中山北路晶華酒店週邊、和金融銀行業充斥的南京東路，盡數皆是立基於「消費、金融」為概念的街道。受訪者 X 描述從香港電影內全球城市樣貌連結到忠孝東路的印象：

SOGO 前面那一條，就是那種很繁華的感覺讓我覺得很香港...就是要很繁華的感覺。可是其他地方雖然也很繁榮但是不會有像香港的感覺，像西門町也是很多店，但不會像。就是要很繁華的感覺。因為忠孝東路那邊有很多小巷，有很多店，蠻像香港

的感覺。雖然它的路沒有香港那麼寬，可能寬一點會更像。可是他店就很密集，我覺得。

對於受訪者 X 來說，香港電影中呈現的氛圍便是「繁華」，唯有生活城市中最繁華的街道可以比擬（圖 9、10）。因此，受訪者 X 對於中山北路連結香港電影城市的印象，也是以相同帶有「繁華」特性的精品商店為主要指認：

還有上次去追星爺，記者會的時候，在晶華酒店，那條是中山北路嗎？也是感覺很香港。不知道為什麼很多名牌店就覺得很香港，有高級飯店阿，百貨公司阿，就覺得很香港...中山北路那邊，我覺得很像柏麗購物大道...應該是《金雞》吧，就是最後那段。而且我小時候有去過香港，看到照片知道我有去過柏麗購物大道，還拍照，所以印像蠻深刻的。

受訪者 X 指認這兩條街的特性，都以「消費」概念為基礎，無論是名牌商店、高級飯店或百貨公司都與此有關。

但對於多數的台灣觀影者來說，更容易與香港中環地區聯想的卻是台北南京東路的街景。由於南京東路和台北多數的主要大街不同，較缺乏行道樹的種植、路邊的汽車或機車停車位也相對稀少、兩旁又有許多樓層較高的金融大樓、捷運的施工與香港電影中經常可見的街道狀態很接近。更重要的，受訪者 K 藉由「金融」商業氣息來指認此區：

[南京東路會像中環是因為]辦公大樓，以及人很多很擁擠，馬路很多很多人。因為它其實，南京東路那邊每個馬路口都好多人喔，一綠燈的時候就很像香港在走路的那種感覺...南京東路都是銀行街阿。就是覺得那邊的感覺。但敦化[南路]因為有樹感覺不大像香港。反而是南京[東路]的感覺比較像是香港，大樓比較密集。

這類的街道空間不論是透過「消費」地景的相同，或是類似街道形式與「金融」使用的聯想，都展現了全球消費、金融中心總是在不同的城市一再複製。受訪者 R 即認為這類街道的相似性在每個全球城市都是一樣的：

有些現代的場景我就覺得比較不特別，而且分不清楚它是在香港、上海還是台北，現在的共同製作也讓它[的背景]更模糊，因為我就覺得全世界的金融中心都這樣子...我覺得像那種有一點主題的街道我不知道像不像，我先說這個好了，像那種信

義區，信義區的辦公大樓或百貨公司，但是這種相似我覺得是全球化的相似。並不是台北跟香港有甚麼連結，而是世界都在做一樣的事。

或許也如同上類街道的相似原因，在類似文化的城市中，會因為過去空間的使用方式接近，在複製相同的外來城市空間模式時，也長出較為類似的街道。所以雖然全球城市的金融中心都有著相似，但讓受訪者最容易聯想指認的還是立基於同樣文化背景在香港、上海與台北，透過全球化作用形成類似的空間。



圖 9 香港銅鑼灣 SOGO 百貨前消費地景



圖 10 台北忠孝東路 SOGO 百貨前街景



第二節 90年代末香港電影建構的「全球城市典範」形象

香港電影的「全球城市典範」形象始於都會愛情喜劇《孤男寡女》，香港中環白領階級生活的環境，在劉德華與鄭秀文的愛情故事裡，被細緻展現。也由於這部電影，都會愛情喜劇成為香港電影 90 年代末至今的熱門類型，許多女明星透過演繹主角站穩她們的地位，香港電影城市的全球典範形象也如同她們一般迷倒眾生。此時期的黑幫警匪電影也隨之轉型，從《無間道》到後來杜琪峰導演醉心的獨特風格黑社會電影，此類型電影不再維持過去的底層市井形象，則是展現更時尚現代的氛圍。

一、《孤男寡女》作為香港都會愛情喜劇展現「全球城市典範」的濫觴

透過都會愛情喜劇的浪漫故事，香港電影推銷著新披上的全球城市形象，吸引觀影者的目光與認同。香港從過去的喜劇電影或愛情電影進入到都會愛情喜劇的類型脈絡中，重要的影片恰好是西元 2000 年由杜琪峰監製導演的《孤男寡女》。這部電影講述香港中環白領階級之間的愛情故事，劉德華飾演的主管與鄭秀文飾演的職員在香港金融中心的街道、有特色的餐館、山頂的豪宅與浪漫的海邊上演他們的聚散離合。完美展現香港做為全球城市，在其中工作消費的中上階級生活情景，與香港全球城市最具現代性的一面。在電影中，如同受訪者藉由「消費」、「金融」概念指認的街道形象隨處可見，無論是現代性的大街或是充滿浪漫色彩的樓梯、斜坡街道，都將香港（特別是中環一帶）打造成「全球城市典範」的存在。這部電影亦讓劉德華搭配鄭秀文，由杜琪峰監製導演的電影成為幾年以來的票房靈藥，後來他們又攜手製作了《瘦身男女》(2001)與《龍鳳鬥》(2004)都有不錯的口碑，其中的電影城市街道也維持一貫風格。

都會愛情喜劇此後便成為香港展現全球城市典範的一個重要電影類型，金融中心的街道景象、蘭桂坊具有異國情調的酒吧、充滿精品的大型商場...等都成為這類電影拍攝的主要場景。在鄭秀文之後，楊千嬅、蔡卓妍、林嘉欣與梁詠琪，甚至近期走紅的薛凱琪，相繼成為香港都會愛情喜劇票房女星，由她們主演這類型的電影在香港電影產業面臨低潮的時期，依然擁有固定票房。然而，在台灣院線則因為市場已全面衰退沒有太好的表現，不過台灣的有線電視國片台卻透過經常性的反覆放映，讓觀影者對此類型的香港電影極為熟悉。電影中試圖再現的香港作為全球城市典範的形象，也因此深植台灣觀影者心中，讓這類帶有現代性與浪漫色彩的消費／金融街道成為受訪者印象深刻的電影

城市街道印象之一。從《孤男寡女》作為濫觴開始，香港電影展現的城市樣貌全面升級，不只是都會愛情喜劇，更帶領其他類型電影展開特殊風格塑造的過程。

二、從《無間道》系列電影窺見黑幫警匪片的城市樣貌正逐步轉變

在進入 90 年代末期，2000 年之初，香港黑幫警匪類型電影也逐步轉變其再現的城市風貌。《古惑仔》系列電影導演劉偉強，進入千禧年後依然製作相同類型的電影，但影片之中再現的城市形象已經有極大改變。西元 2002 年由他導演的《無間道》在港台上映，緊湊的劇情與俐落流暢的敘事獲得頗高口碑，隔年順利推出前傳與續集也都有不錯的票房。《無間道Ⅲ：終極無間》甚至成為香港電影這幾年來在台灣院線表現最亮眼的作品，本系列作品同時橫掃了接連兩年台灣金馬獎的各大獎項，是普遍認定的經典。其後相似類型的電影持續出現，雖說香港電影本來就有黑幫警匪片的類型傳統，也有過一些刻劃邊緣人處境的電影，但是臥底這樣的角色身分進入主流卻是以此為始。

《無間道》系列電影所呈現的香港城市形象與《古惑仔》大有不同，雖然一些暗夜之中黑社會交易火拼的場景還是在雜亂髒污的街道上發生，但更多時候卻可以明顯看見一些風格化後試圖展現全球城市典範的空間景象。影片中許多街道場景看起來都是在港島拍攝，寬闊的四線以上街道與兩側光鮮的金融大樓，都不再是過去賭場、夜總會或三溫暖門口那種擁擠陰暗的氣氛。當梁朝偉飾演的陳永仁離開心理醫生辦公室時，他經過的是港島特有的斜坡街道，兩邊擺設了許多特色攤販，甚至給人身在歐洲市集的錯覺。眾多古惑仔圍堵黃秋生飾演的黃警司，最終令其從高樓墜落身亡的街道場景，更是在白日時分的大街之上，乾淨的街道與大樓的玻璃帷幕都像是發生在城市中心金融地區。新落成潔淨明亮的警署大樓、風格化的黑社會穿著打扮、劉德華飾演的劉建明在劇中極簡設計的新家...等，都強烈的再現出屬於全球城市的現代面貌，讓觀影者在進入劇情脈絡的同時，也對於角色的裝扮與空間設計投以羨慕之感。

這種將黑幫警匪類型電影與特殊的美學風格進行連結的表現方式，從《無間道》開始明顯的大量出現在香港相同類型電影之中。香港電影中的黑社會自此與過去街頭的「古惑仔」不同，而是以一種入型人格的穿著方式出現，地位較高的大哥甚至會住在華麗的豪宅裡過著極具品味的生活。近幾年將這類美學風格發揮到極致的導演當屬持續在拍攝黑幫警匪電影，並且將這類型的香港電影帶到國際影展，維持固定產量的杜琪峰導

演。從西元 1998 年的《暗花》開始，確立了由杜琪峰未來開設的銀河映像公司，所拍攝相同類型電影的獨特風格。直到後來一系列黑幫警匪類型電影，杜琪峰無論是擔任監製或導演，都將此類型電影的美學帶領向一個極致。杜琪峰的電影除了在國際影展具有一定的市場之外，也是香港電影在台灣院線式微的幾年間，少數持續會被引進電影院播放且有固定票房的電影。這些電影帶給觀影者一種視覺上的強烈刺激，其所再現的城市形象也是風格化的，接近全球城市該有的現代性典範。



第三節 資金來源、電影再現的轉向打造香港全球城市形象

這個時期由於來自台灣的電影拍攝資金衰退，香港電影產業必須轉向尋求其它資金來源，故因金融向度的影響，以全球為市場而嘗試將香港電影城市的形象扭轉為「全球城市典範」。而從意識形態向度觀之，因為香港面臨來自 97 回歸中國的壓力，想要緊抓住原本經濟繁榮的英屬香港認同，或是開始逐漸試圖發展在地香港認同，也加強影響媒體向度的電影城市形象轉型。在媒體向度，這類以「消費」、「金融」為指認概念的香港電影全球城市典範形象倒也緊抓住處受訪者的目光。他們不但開始視香港為更具現代性的城市，也透過「短期消費」觀光為此時期的觀光途徑（圖 11）。

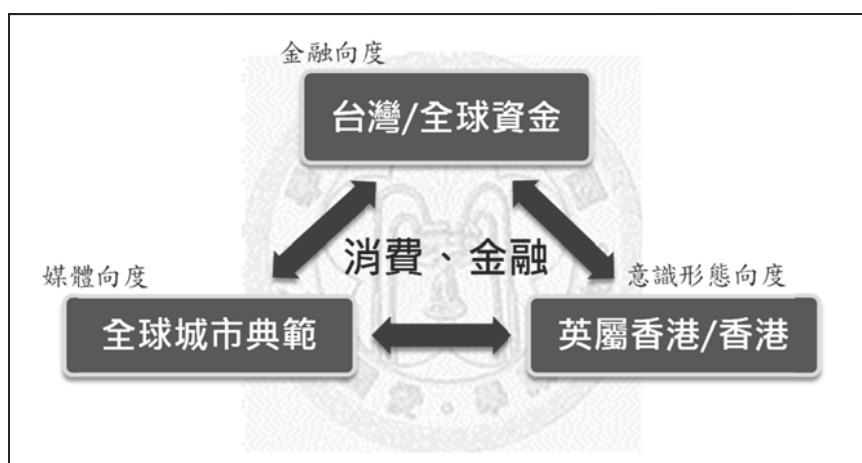


圖 11 90 年代香港電影「全球城市典範」印象形成概念圖

一、金融向度：台灣市場萎縮轉而尋求全球資金

進入 90 年代末期，由於香港電影在台灣院線的式微，台灣對香港電影的投資逐漸減少，也不再做為香港電影的主要輸出市場。這段時間，面臨好萊塢電影的衝擊，不論是在香港或台灣，香港電影產業越來越不景氣，惟有尋求其他地方的資金與市場來延續這個產業的發展。此時，來自國際的資金，開始成為香港電影試圖爭取的方向。如同上段描述，杜琪峰導演和部分在香港電影產業已有一定地位的導演，開始透過國際影展競賽的曝光爭取資金。最有名的應當是深得坎城影展垂青的國際名導王家衛，他從香港電影產業發跡，但其 90 年代末期以後的創作經常是以國際資金為主要製作來源。另外有

一些導演則是在此時轉向好萊塢發展，曾以電影《英雄本色》在台灣與香港走紅的吳宇森導演就是主要的例子。

因為金融向度的情況影響了媒體向度的再現，香港電影不再如同前段時間那樣，以服務台灣觀影者為主要訴求，故明顯減少過去的城市再現形象。為打入國際市場，香港電影再現的城市形象開始與全球期待接軌，仿效好萊塢電影試圖再現出一個具現代性的城市空間樣貌。屬於全球城市典範的兩個重要元素，「消費」和「金融」成為這類空間可指認的基礎，香港電影的「全球城市典範」再現形象由此確立。這樣的香港電影城市形象不再以台灣觀眾為訴求對象，卻依然透過有線電視國片台或其他管道的播放方式傳達給台灣的觀影者，讓受訪者以此指認香港電影城市的新面貌。

此外，也有部分電影人開始將目光轉向北上的中國市場，不過這個時期來自中國的資金與香港電影市場向中國靠攏的情況還沒有那樣明顯。即使從一些香港電影的情節與過去略有不同，還是可以發現香港電影為符合中國電檢，進而在內地發行已開始調整原本的風格。最顯著的例子就是前面章節中提過，《無間道》第一集依照上映地點不同，有著不同的結局。但是在城市空間再現的部分，卻還未有因為市場的緣故產生明顯轉變。必須等到香港與中國簽訂 CEPA 之後，另一個香港電影城市的再現情形，才逐漸顯著並影響受訪者的觀影感受。

二、意識形態向度：面對 97 回歸產生的英屬香港／香港認同

同時，因為香港 97 回歸中國的政治張力，與香港整體經濟在這個時候已經超越了過去「亞洲四小龍」時代的發展情況，進而擠身重要全球城市的位置。這對香港電影再現的城市形象轉變為全球城市典範展現，帶有極大的影響力，甚至可以將此視為在如此複雜的政治經濟關係中，因意識形態向度改變造成的結果。回歸中國對香港人來說是充滿不安的政治局勢，前途茫茫的壓力讓香港人依戀帶來許多經濟發展的港英政府，也因此對於中國產生一種排斥的態度。港英政府時期累積的經濟發展，同時讓香港成為國際重要的全球城市，這是香港人的驕傲，也是香港人害怕在回歸之後會失去的。所以，透過媒體影像香港開始傳達一個全球城市典範的形象，此類空間模式在媒體向度的再現正是黑幫警匪類型電影、都會愛情喜劇中所呈現的樣貌。

身處於台灣的受訪者，此時期雖然香港電影已經在院線式微，透過家用錄影帶／DVD 與有線電視國片台依然容易接觸到香港電影。這種電影仲介的全球城市典範對於他們來說，即使與過去在香港電影多有不同，卻很容易被接受形成嚮往的城市印象。從受訪者在描述這類香港電影城市空間街道時，對於電影中的生活方式、消費空間的喜愛可以知道，這樣的全球城市再現是被接受的。此時，台灣觀光客的香港觀光方式也轉變為以短期大量消費為主，時尚商品和美味料理作為香港的觀光特色，在觀光客的眼中那是一個鄰近的時尚之都。香港作為全球城市等級比台北高的存在，也對受訪者產生和之前看待香港不同的目光，轉為由下而上的情況。在受訪者看待香港城市的意識形態向度上，對於電影中的全球城市典範形象直接接受並且延伸為崇拜感，進而加強塑造媒體向度的再現形象。

當香港電影受到金融向度與意識形態向度影響，開始在媒體向度展現此種城市形象時，早已跳脫 80 年代香港電影中與台灣共享的「市井生活」樣貌。即使是以模仿好萊塢電影為出發，這樣的「全球城市典範」形象確實立基於香港原本的城市樣貌之上，故在追求英屬香港的意識形態之外，屬於香港在地的認同也正悄悄形成。不過，要等到下個時期，以香港在地認同為主的電影城市形象才有其清楚的面貌。

三、媒體向度：以消費、金融為基礎的香港全球城市典範電影形象

香港電影再現的全球城市典範形象在 90 年代末期，因為金融向度在香港電影產業資金來源上的轉向，和香港本身國際經濟地位的提升有所改變。這些改變直接影響了媒體向度再現的香港電影城市面貌，也間接透過觀光與台港的經濟關係暗示了受訪者看待香港電影在意識形態向度上的情況。讓受訪者轉以一種由下而上的仰望看待香港，對於全球城市時尚消費的崇拜，也對於電影中再現的全球城市典範形象全然接受。

受訪者經由香港電影建構的城市印象，也在這樣的情況之下，轉向一個全球城市的模式。三種向度重新交互作用，以與上個階段不同的狀況，重新打造出屬於這個年代的香港電影城市印象。當受訪者在建構與指認這類的電影城市空間街道形式時，也不再是憑藉的兩地共享的「市井生活」，而改以「全球城市」本質所包含的城市消費經驗作為指認的依據。此時，受訪者不再認為香港電影屬於「國片」範疇，而是明顯來自另一個更現代城市的產物。只是當受訪者觀光香港時，雖以「短期消費」為導向，卻還是受到

過去累積的香港電影城市印象影響，持續體驗觀光印證。但也因為羨慕這個電影城市形象的緣故，認為這些空間場景新奇有趣，不只是以過去那種共享的文化基礎看待。這般既仰望又期待印證的情況，逐漸將受訪者引領向對於香港電影「小眾狂熱」的感受中。



第四節 呼應電影城市印象的觀影者觀光期待轉向消費

受訪者在 90 年代末的香港觀光，受到電影城市和政府宣傳廣告影響，開始以「短期消費」作為主要的觀光方式。但在觀光的經驗中，受到長期累積的香港電影城市「市井生活」印象影響，依然持續對於這類觀光場景的印證感到興奮。兩種交錯的香港電影城市印象，特別是當受訪者年紀漸長較具觀光主動性時，更加深受訪者的觀光多元性與期待，也為之後的「小眾狂熱」觀影／觀光期待打下基礎。

一、開始以「短期消費」作為香港觀光的目標與想像

90 年代中期左右開始，香港旅遊協會對於香港的觀光進行大肆宣傳，以「消費」做為香港觀光的主要吸引力。最讓人印象深刻的一支廣告就是以「買東西，吃東西」做為標語，拍攝三個女性在香港短期觀光的行程，畫面上充斥精品的商場與各種美食，成為那時香港觀光的重要印象。部分受訪者在當時因為年齡較長，開始有機會單獨或是與幾個家人朋友出國觀光，也很容易就接受了這種類型的香港觀光方式。受訪者 M 就提到他多次與家人或朋友以消費導向的方式去香港觀光，他也有想過要在觀光途中去看看電影裡的場景，但是因為同行夥伴不會有興趣而作罷：

我去過三次。可是我覺得如果我是跟港片版的人去我會想去這些地方，可是跟不同的...兩次是跟家人一次是跟朋友，就都是在逛街。我是看去的那個人的屬性，如果說是跟港片版的人去就是走那些景點了吧...我那次跟朋友去我也有去南丫島，但是就是去吃海鮮。當然有很多港片在那裡拍，但是去的重點就是吃海鮮。

雖然對於有些非常喜愛香港電影的受訪者來說，能夠透過觀光印證其電影印象是重要的觀光期待，但受到其他同行者較接近主流的觀光期待影響，受訪者通常還是會放棄原本的印證意圖，轉以較為輕鬆的方式進行觀光。不過，即使是以「消費」為導向的觀光經驗，受訪者依然可以在途中體驗其所期待的香港電影城市印象，特別是香港作為「全球城市典範」的這一部分。

另外還有一些受訪者不是特地到香港觀光，而是因為台灣與香港鄰近的位置，容易在各方面有所合作的緣故，也許是參加學術研討會、出差、出席香港電影節...等因素而在香港短暫停留。也許沒有特別的觀光目的，但是在想像觀光香港的計畫時，「消費」

依然占據受訪者的所有印象。受訪者 P 在幼時和父母去過香港觀光，近年又因為參與工作坊的緣故觀光香港，他就曾經提到：

第二次去香港大概是研一升研二吧，這次去十多天。我覺得第一次去香港會很期待，第二次不知道是不是去的重心被轉移到別的事，因為是參加工作坊所以很興奮。雖然在去之前準備的時候會想說晚上會有些時間，是不是要去些香港的甚麼地方，但是後來對我來說我都沒有用心在規劃這件事情，那時候就會覺得香港是個買東西逛街的地方，但是自己的需求沒有那麼大，所以會覺得隨便去哪都好。

這些受訪者對於觀光香港並未有特別的期待，但是在旅途中依然深受過去透過香港電影建構的城市印象影響，或許在觀光的途中因為某些時刻，眼前的景象印證或衝擊了原本的觀影想像而產生感觸。

二、依然深受過去觀影印象影響的香港觀光經驗印證或衝擊

進入 90 年代末期，香港觀光廣告的開始對台灣推銷香港「買東西，吃東西」的形象，各家航空公司也陸續推出短期觀光香港的機票方案。台灣觀光客對於香港的期待與先前多有不同，「消費」成為觀光的導向，觀光景點也與過去有所差異。海洋公園逐漸不是這類觀光的首選，觀光客多居住在九龍南邊的旅館，在九龍的購物大道與港島主要消費地景活動。即便如同上段所述，受訪者在這個階段的觀光期待也隨著電影城市印象轉為「全球城市典範」的緣故，使得「消費」成為主要的概念。但深受過去觀影印象影響的受訪者，在觀光香港的旅途中，依然期待遇見他心目中預設的香港城市印象。也因為年紀稍長，這樣的辨識意圖更加明顯，而容易藉由觀光經驗感受對於其電影城市印象的印證或衝擊。

以受訪者 E 的經驗來說，幼年累積的香港電影城市印象讓他在長大後去香港觀光時，選擇去到可能的電影場景所在地，卻因此感到失望和衝擊：

因為小時候的印象，所以你會很想長大的時候去香港時，特地跑去洪興啦，鯀蘭街啦，但是明明不是長那樣，鯀蘭街明明就都是酒吧。我還真的跑去廟街那邊去看，有一條叫洪興街，結果好像沒有古惑仔啦。但是我朋友說現在還是有古惑仔這種東西，也還是有箱型車只是很少了。

受訪者 E 在此時，已經試圖展開稍具觀影狂熱的觀光行動，可惜卻敗興而歸。但多數的受訪者則和 O 一樣，並沒有以印證電影城市的角度出發，反倒是在觀光途中因為遇見符合觀影印象的場景而開心不已：

九龍很讚啊，彌敦道超讚的，超多在香港電影裡面[的場景]。像是《古惑仔》啊，杜琪峰[的電影]也很多啊。我第一次去香港也是住九龍，我一到九龍我就覺得太開心了，就覺得這就是香港，太帥了。就是彌敦道那種超大的招牌，就是人在過馬路那種[畫面]就很多香港電影裡面，古惑仔被黑道追殺，或是《旺角黑夜》，爾冬陞那個[電影]，吳彥祖去的女人街、鉢菜街，我整個就是興奮到逛街逛到錯過飛機時間，在香港機場住了一夜，超極誇張！

這是受訪者 O 第一次到香港觀光，因為九龍非常符合他透過電影建構的香港城市印象，讓他在整段旅程中都感到興奮。

受訪者 A 在年幼時曾和父母去過香港，但自己長大後也和幾個朋友有過兩次去香港觀光的經驗，A 在觀光途中一邊買東西或吃東西，一邊在城市中行走的過程尋找自己印象中的電影景點。和他訪談的過程中，總會聽見他說香港的美食如何美味，他又如何到中環或是尖沙嘴的眾多景點朝聖。但最讓 A 滿意的卻是香港觀光途中去澳門的幾天行程，他說到：「我去年暑假去香港玩時有去澳門，因為澳門的賭場真是電影裡面常出現的場景啊！因為說真的港澳他們要來往真是太方便了，聽說他們現在還要作公路，以後會更快更近。」對受訪者 A 來說，一再的觀光香港是因為對於電影城市的喜愛，所以即便觀光的地點改為澳門，也可以滿足他所憧憬的電影城市印象。受訪者這個時期的觀光途徑，雖然都帶有印證電影城市的期待，但是通常會因為同行者的不同而有所調整改變。如果是與非香港電影的愛好者一起去觀光時，還是會以上述的「消費」導向行程為主，藉此讓自己更貼近那個電影中的城市與生活。

第五章後CEPA時期的香港電影城市形象轉型與隱身

藉由香港電影城市街道空間中，與受訪者生活經驗有所差距的元素，受訪者還是可以清楚的辨識出此電影的拍攝地域。香港電影城市街道上特有的交通工具和空間元素，在過去香港電影仍屬「國片」脈絡的時期，就已經是受訪者辨識電影城市的重要指標，部分受訪者以此確認電影中的城市與自身生活城市的不同。尤其是後 CEPA 時期，香港電影所再現的城市形象又經歷重大轉向，且讓受訪者產生因文化差異的觀影不舒適感受時，這樣的空間元素反倒成為認同香港電影城市的重要存在。

這個時期，某些電影以中國為主要市場，其中雖保有某部分香港電影文化，但香港城市樣貌卻急速隱身；另一些則是以小成本拍攝為主，展現香港城市在地文化特色，由此凝聚香港認同的電影。對於逐漸發展出「小眾狂熱」的受訪者來說，前者因文化上和政治意識上的差異遭到排斥，卻喜愛後者在電影中維持讓受訪者感到熟悉的香港電影元素。

香港電影城市再現情況分歧的結果，從金融向度來看，是因為來自中國大量的拍攝資金與為了在中國市場放映所需符合的電檢制度影響，但這只會造成一種香港電影城市隱身的結果。另一種展現香港在地文化特色的城市形象，則源於意識形態向度香港人開始追求自我認同的影響，並透過尋求來自中國以外地方的小量資金進行拍攝。故在媒體向度，香港電影城市形象一分為二，也迫使受訪者進行選擇。

於是，當呈現在地文化的香港電影吸引受訪者的同時，受訪者的「小眾狂熱」定位也越發清楚。這些受訪者透過網路集結的方式，分享彼此的「狂熱」經驗，更搶在近年電影與城市觀光大行其道之前，率先追求針對電影地景的觀光實踐。

第一節 特定交通工具與街道空間元素作為香港背景辨識依據

當然，台北與香港終究是兩個城市，即使台灣觀影者透過香港電影持續的城市再現，仿若與香港建立很親近的關係。對照生活的城市經驗，依然有些絕對不同的街道空間元素與交通工具，讓台灣觀影者在觀賞電影時，能夠清晰辨認電影的拍攝城市。像是上述特殊的樓梯與斜坡街道，甚至是香港街道上缺乏行道樹、人行道與車道中間會有欄杆圍住、街道的交角不是垂直而有彎曲的弧線、香港的建築物缺乏騎樓...等，都是明顯不同的空間元素。而香港特有的交通工具，像是雙層巴士、小型巴士、電車與紅色的計程車，也都讓觀影者一眼即可辨認。它們為香港電影建立了一個無可取代的城市氛圍，更在近年作為香港電影城市形象再次轉變時，重要的都市元素。

一、香港電影城市街道上的特殊交通工具

香港電影城市街道上的交通工具也是受訪者在觀賞香港電影時，容易從背景與道具需求上接觸到，逐漸成為受訪者辨識電影場景的方式。由於香港的大眾交通工具與台灣有極大的不同，所以這些交通工具都引起受訪者的注意，像是具有悠長歷史的電車、為了增加載客量的雙層巴士、專跑偏遠地區的小型巴士與紅色的士計程車。受訪者 I 就如此形容他對香港計程車在電影中的印象：

我會想到香港有一種路邊它會這樣子，這是一條很大的街，這裡有一個安全島之類的。不知道為什麼每次在追逐的時候，女主角就會在這裡招一台 TAXI，然後接著會再有另外一台，追他的上車後就會說：「跟著前面那台車」，不知道為什麼你一問街道我就想到這個。而且這是一個上坡的路段，我不知道這是哪哩，但是我到香港覺得到處都有這種感覺，除了廟街那邊真的太過擁擠應該不會有，真的是大一點或小一點的士林夜市。其他地方就是香港給我的感覺，隨時充滿了 TAXI。

但是，部分受訪者對於香港電影中的電車就顯得較沒有印象，透過台灣各種媒體對於電車這項交通工具的再現，似乎形成一個民國初年的上海印象。所以在受訪者的印象中，有一半記得香港的街道上有電車，有一半卻認為沒有在電影中看過這項交通工具。受訪者 C 說：「我不記得香港有電車耶，我覺得那應該是上海或是北京才有的。」有趣的是，電車站卻是受訪者幾乎都有印象的場景，只是許多受訪者並不知道那個是電車站，只以

為是一般的公車站。

同樣的情況也發生在其他交通工具身上，因為這類交通工具都是台灣沒有的，所以受訪者很容易將自己生活經驗延伸出的想像套到上面。像是雙層巴士對訪者 C 來說是如同遊覽車底層不能坐人的狀態，只不過挑高設計成較高的狀態；又或者像受訪者 U 將想像增加為三層巴士。小型巴士多半是知道有這樣交通工具卻不了解其路線或是深入的文化，但透過爾冬陞（2003）拍攝的電影《忘不了》，那些屬於小巴司機的行規與文化就變得清楚了。雖然受訪者依照自己的生活經驗和電影的再現程度，想像了解雖作為背景卻在電影城市街道上流動的交通工具，但由於這些交通工具的特殊性，受訪者可由此辨認電影故事發生的背景城市，並形塑出專屬香港街道的樣貌。

二、以特定街道空間元素辨識電影城市身世

此外，特定的街道空間元素也提供受訪者和交通工具類似的功能，以此辨認電影城市的身世。在黑幫警匪片中，讓受訪者記憶深刻的是人行道與馬路交界的欄杆，它們往往會成為追逐時重要的障礙物，甚至創造電影樂趣。受訪者 G 如此描述：

我覺得就是有那個吧，就是旁邊有柵欄啦，而且逃跑的時候都要翻那個柵欄。還有賭神失意的時候，在吃巧克力，然後劉德華就好像想要把他丟掉，就叫他在那邊等，劉德華就跑掉，他就坐在那個柵欄上面，很像小孩子，然後後來劉德華回來找他還找不到，就很緊張。他會來找他是因為良心發現，結果回來找不到，他只是在旁邊。就是坐在柵欄上面。還有就是，逃跑得時候就要翻那個柵欄。

幾乎多數的受訪者都會對於欄杆這個街道特殊空間元素有深刻的印象，也幾乎是來自於黑幫警匪類型電影中的追逐場景，以及《賭神》（1989）、《整人專家》（1991）中主角坐在欄杆上產生的印象（圖 12）。

街道上缺乏騎樓或行道樹，也是受訪者透過香港電影歸類出香港街道的特殊元素，這是與受訪者自己生活城市經驗比較的結果，受訪者 K 藉由電影《暗戰》的場景來說明這些香港特有的街道空間元素：

可是...他們好像比較不會有行道樹。所以像那個《暗戰》裡面，劉德華就在汽車裡拿著槍對外面，那是其中一個電影啦，但是很多電影都會發現，他們的馬路旁邊都

是建築，但是台灣好像習慣會種行道樹，他們好像就是路燈跟垃圾桶為主。還有欄杆。他們好像蠻多欄杆，蠻多路會有欄杆，尤其是在都市裡。所以常常看到他們追人就會跨欄杆...我覺得好像是台灣比較特別，行道樹感覺特別多，因為看國外電影兩旁也不會有太多行道樹。他兩旁連欄杆都比較沒有。而且他的街道更空曠，不會有騎樓，國外不會有騎樓。依我看[香港]電影好像跟國外的類似，只是多很多垃圾桶跟欄杆，印象中。因為我沒去過我只能從電影裡面單純來看。

由此可知，對於受訪者來說，「人行道旁的欄杆」和「沒有騎樓或行道樹的街道」都是因為和自己生活的城市不同，所以成為一個會被發現的特殊街道元素。還有與欄杆有著明顯關係的街角線條，是弧線不是直角。更像前面提到的「招牌」，因為香港的招牌形式與台灣稍有不同，可能跨在建物間設置，而且由許多細霓虹燈管繞出字樣，都是讓受訪者能夠瞬間辨認出這個地點在香港的原因。當受訪者在觀賞香港電影的同時，雖然透過電影中街道明顯與台灣不同的細節就可以辨認出香港城市空間特性，但沒有明顯不同的空間則會填上自身生活經驗的相關認知，從中產生有趣的想像結果。



圖 12 《賭神》電影裡主角跨作的香港街道欄杆

三、從電影城市的辨識到以特殊元素指認近期港產片

當受訪者在觀賞香港電影的同時，對於這些只透過影片認知的街道空間元素，容易捕填上自身生活經驗，從中產生有趣的想像結果。但電影中明顯與台灣不同的細節，則成為可以辨識出香港城市空間的特殊元素。特別是在後 CEPA 時期，香港電影透過對於在地文化的呈現／與中國資金、文化合流，造成電影城市形象逐步轉型／隱身之際，台灣觀影者開始深入了解這些特殊空間元素／藉此指認曾經熟悉的電影城市。

某些受訪者不像之前章節中的受訪者會對電影城市與自身生活城市進行連結，反而是以區隔香港與台北兩個城市做為談論這些空間元素的目的，從中試圖將香港電影城市留在電影之中，也證明自己對於生活的城市其實瞭如指掌。像是從小在西門町長大的受訪者 S，他所持的觀點就和上面多數受訪者不同，認為西門町一點都不像香港：

我住在...西門町那邊。西門町也不大像旺角阿，雖然也是青少年就是混混甚麼的，可是基本上白天看不到那些人。色情的應該也是會有，只是不清楚在哪裡。桑拿台北好像不大有...[萬華]基本上不太像，因為台灣舊的地區就是有騎樓。新興的地區就是可能會稍微像一點，譬如東區的仁愛路四段五段的地方，可能會有一點像是香港那些中環，然後銅鑼灣有一點吧。那種比較漂亮的地方...我想最主要還是騎樓的關係，因為有沒有騎樓就會差很多，到國外看就是跟台灣相比那個感覺，一看就知道那個差異。可能當時不會想到，可是一看就會知道台灣的街道是長成那個樣子。

受訪者 I 也是從小在台北長大，甚至有許多時間是生活在台北的東區，對他來說香港和台北是全然不一樣的。他從在城市中人們生活的氛圍來說明，覺得香港社會普遍有一種非要競爭向上的情況，和台北比較穩定的情況不同，香港城市的擁擠也與台北在密度上也是有差異的：

不一樣就是不一樣在...好難解釋喔，就是覺得不一樣啊。你有沒有看過一部港劇啊，黃日華演的一部港片，他演一個大陸仔游泳到香港，你就會覺得香港真的是一個大陸人會很嚮往去的地方，他比台北還要進步一點...你感覺到他們的工作步調，和想要發達的野心跟台北是不大一樣的。台北就好像做一個比較慢的手扶梯，反正手扶梯是在走我默默就上去了，但是香港不是，他們是在手扶梯上還要自己奔跑，盡可能的兩階併作一階往上跑。我不知道為什麼會有這種感覺，但是他們的人跟角色在電影裡就是會有這樣子，他們都是想要往上爬的。很多電影是給你這種感覺，一開始主角是籍籍無名，然後發生一些甚麼事，最後他成功了。會覺得那個城市裡的人，都在追求一個很單一的價值，像是成功啊，賺大錢啊。甚至一些都會愛情片，女主角也是希望嫁給小開，或是希望跳脫自己現在存在的位置。就跟你生活在台北就不會有那樣的想法，就是覺得我今天讀了書，時間到了我就畢業了，時間到了就是去考試，時間到了就去下一站。我想兩者的差異最大就在這一點吧，如果要說是一些

城市空間的不同，還是回歸最基本的，它們大多數給你的感覺是擁擠的。那也很多是人的關係，讓你覺得他更加擁擠。你看得到的台北是可以自己去走的，可以去陽明山或是其他郊區，你知道台北還有很寬闊的地方。

受訪者藉由電影城市空間元素或是氛圍來區辨電影中的城市位在何處，特別是從小在台北長大或是雖然住在台北週邊但生活還是以台北為主要空間的受訪者，他們對於自小生活的城市擁有高度認同，會以這種方式界定自己與台北深厚的關係。雖然他們也喜歡香港電影，但是對他們來說，香港電影再現的始終是一個他方的城市。

另外有一些認同自己為香港電影迷的受訪者，利用這些香港電影城市街道上的特殊元素，透過數算愛好小東西的方式，鉅細靡遺訴說這些街道空間元素和交通工具，以此拉近自己和香港電影的關係。特別是在 2004 年香港與中國簽訂 CEPA 之後，香港電影產業逐漸與中國合作，大量合拍片中的文化差異讓受訪者感到不適開始。在受訪者的排斥情緒間，還是有某些以中小型成本再現香港城市在地文化特色的港產片，是讓他們感到滿意的作品。透過路上的口碑討論或有線電視國片台所設立的週六強檔新片放映時間中的選片，都可以稍微發現中小型成本的香港電影在台灣依然有固定的觀影群體，更維持著某種程度上的影響力。受訪者 K 就這麼評論杜琪峰在《文雀》中呈現的香港懷舊氛圍，並認為導演是以一種更唯美的方式展現他在早期香港電影中看到的香港城市風貌：

就真的把那種香港比較，你看以前香港電影大概七、八零年代的感覺有拍出來，雖然他是現代的，但他拍出來的景色特地找八零年代那時的景色。像那個任達華騎腳踏車就是那種很老，大概是我們爸媽小時候騎的那種。然後是銀色那種很老的那種白金的，而且是有點老舊的那種。而且他的相機也很老式。看完很明顯可以感覺到他要捕捉那種香港變遷，他都不拍大樓，然後可是因為港片看很多可以感覺到他就是回到之前的香港風貌。就有點像是《雷洛》的那種[年代]。但是你可以感覺到講《雷洛》或是《賭城大亨之新哥傳奇》那樣子的場景，大概的那種程度大概就是那樣子。當然他拍得比較唯美。

同時 K 也認為近年香港小成本的電影還是以呈現在地特色為主，與大成本的合拍片極為不同：

我只是覺得現在很多導演沒有拍得很中國，我覺得他們也很怕，不希望他們的香港

轉變，也很懷念他們之前的香港生活跟都市風貌。所以那些導演其實還是很注重它他們自己香港的生活。除非是像《投名狀》那種，當然是拍歷史故事沒有話說，可其他導演的話其實應該都還是拍本身[舊有]的一些類型[電影]才對。因為感覺如果你拍像《最愛女人購物狂》或者是《絕世好 Bra》那一些，都是拍它們自己香港本身的東西，所以我覺得他們其實不是很想要拍中國，還是要拍香港生活的東西。

在面臨香港電影轉型的此刻，受訪者們一方面透過電影城市中的特殊空間元素辨識與自身生活城市不同，但在電影世界中熟悉的城市背景。一方面，更藉由這些特殊空間元素指認出符合自己口味的香港電影，以此區別讓受訪者感到不適的合拍片和貼近接受的港產電影。



第二節 後CEPA時期香港城市形象在電影中的轉型與隱身

透過香港電影城市街道裡獨有的交通工具和空間元素，受訪者可以清楚辨別一部電影的身世，特別是後 CEPA 時期，受訪者不停受到造成香港電影城市隱身的合拍片刺激的時期。這些以古裝電影為主，或是過多內景拍攝的香港與中國合拍電影，雖然主要讓受訪者不舒服的是其中的文化語言，但消失的香港城市形象同樣令受訪者感傷。相反的，利用香港在地特色展現嶄新香港電影城市形象的港產片，卻依然吸引受訪者。經由這些港產片的介紹，受訪者越來越了解香港特殊的在地文化空間，並對它們充滿興趣。

一、自 97 開始醞釀的香港電影城市「在地」形象展現

香港電影在 90 年代末接連受到好萊塢電影的挑戰，逐漸從台灣與東南亞的院線市場上退下來，也失去過去在香港本地的賣座情況。97 回歸之後，香港電影產業開始尋求與中國合作的可能性，進入內地拍片或是讓電影在內地發行，都是香港電影工作者持續嘗試的途徑。西元 2003 年 SARS 爆發和金融海嘯影響，香港電影產量創下新低，後香港與中國簽訂 CEPA 合作條款，其中對於香港電影和中國合作即可讓香港電影作為國產片在內地上映的規定，成為香港電影產業的解藥與毒藥。支持 CEPA 的電影工作者認為這是再次開拓香港電影市場的機會，廣大的中國市場與中國製片資金，幾乎成就一種電影掏金熱的情況。反對的人認為中國的電檢規定讓原本百無禁忌而富含創造力的香港電影，不論是在劇本或拍攝方式上都走了回頭路，大大限制了香港電影的發展。

香港電影城市在電影中再現的形象，也在這樣的狀況下分為兩種狀況，一是轉為加深呈現香港原本的在地文化與城市風貌，一是北上內地或其他地方拍攝的電影中全然隱身的城市形象。因為資金的差異，前者大多只能夠拍攝中小型的電影，也以在香港本地取景為主要拍攝方式。這類電影中的城市形象配合近年香港在地文化的抬頭，開始深刻挖掘屬於這個城市特有的美好部分，甚至帶有些許懷舊的氣氛。杜琪峰近年所拍攝的黑幫警匪類型電影即屬此類，在樹立了香港的全球城市典範形象之後，逐漸試圖回歸探討香港本身的文化與消逝的城市舊有空間。他於西元 2008 年拍攝的《文雀》就是將此類電影浪漫化之後，試圖展現香港城市往日美好與人情道義的電影。《文雀》是杜琪峰花了許多年，在拍攝其他電影空檔時完成的作品，影片中特地選擇許多香港具有懷舊情感的建築當作背景。片中主角任達華騎著單車拎著老相機在城市中穿梭，和兄弟們到裝潢

依然維持舊式風格的茶餐廳吃東西，更居住在香港都市更新過程中逐漸被拆除殆盡的古老唐樓之中，展現屬於香港在地的文化與風情（圖 13）。相似的場景都可以在杜琪峰的其他作品中看到，其他劇組也經常會像杜琪峰一樣選擇舊式的建築或街道作為背景，像是林超賢（2008）拍攝《證人》中張家輝居住的唐樓，或是阮世生（2005）的《神經俠侶》中一再出現極富在地文化的灣仔街道景象與特色建築和昌大押¹²。而香港黑幫警匪類型電影也因為本身劇情上不容易符合中國的電檢規定，在近年成為香港小成本製作，只在香港本地、台灣有線電視台或是其他地區以 DVD 發行的電影，更讓香港的電影工作者在這類電影中毫無顧忌的置入多元的在地城市風貌。

在都會愛情喜劇中的香港電影城市也不再以上個階段的全球城市典範為主，和黑幫警匪類型電影一樣，具有在地文化特色的場景反而更適合炮製一段浪漫的愛情。其中，這幾年以一群青春偶像為主演班底，葉念琛從編劇轉行為導演的《愛情三部曲》系列電影在香港成為電影賣座黑馬，就明顯呈現這樣的都市形象。這系列的電影從西元 2006 年第一部《獨家試愛》開始每隔一年上映一部，另兩部分別是《十分愛》與《我的最愛》，由當時以唱歌為主的偶像方力申與鄧麗欣透過演繹三部劇情沒有相關的電影，晉身成為賣座電影的重要演員。這系列電影中的都市場景不完全是光鮮亮麗深具現代性的城市空間，反而給人落入香港城市真實生活質地的感受，既有街角的燒味店、樓梯邊的舊式住宅、在地甜品店前的一般街景與帶著潮濕狹窄氣氛的暗巷，卻也有人來人往的熱鬧大街、盡是精品的高級商場與深夜浪漫的海濱沙灘。在這系列的電影中，觀影者透過電影可以看到多元面貌的香港，不再只是單一風格的結果。其他像是彭浩翔（2004）導演《公主復仇記》中的舊戲院與外面商店雜亂的街道景象、爾冬陞（2005）的《千杯不醉》中啤酒女郎兜售啤酒的大排檔與有著高級餐廳的蘭桂坊、羅永昌（2007）的《每當變換時》以香港傳統街市作為故事背景（圖 14）...等，都多元的呈現香港在地文化與城市特色。

¹²位於香港島灣仔地區，建築物齡逾百年的重要文物保護項目，香港市建局於 2007 年耗資逾 1500 萬元復修完成保育及翻新工程。



圖 13 電影《文雀》中的懷舊情懷



圖 14 傳統街是在《每當變幻時》中的形象

二、後 CEPA 時期合拍電影中香港城市場景的隱身

反觀香港與內地合拍的電影或是少數跨國大成本製作的電影，經常是拍攝中國的大城市或其他華人城市為主，也有在香港拍攝卻很難辨識出背景在香港的，其香港電影城市形象已然隱身。這個時期的合拍片，為了要吸引中國觀眾的興趣，同時在題材選擇上滿足中國和香港共同的文化，通常拍攝古裝故事為主，像是《投名狀》(2007)、《江山美人》(2008)和《赤壁》(2008、2009)都屬於此類。若是時裝劇，則多數以民初作為背景，和專注呈現香港在地城市文化特色的港產片極為不同，華語電影圈的新興民族英雄《葉問》系列電影即為此類代表。在這類電影中，看不到過去充斥香港電影的城市樣貌，即使因為多數工作人員都來自香港，電影本身仍然包含了受訪者習慣的敘事節奏。由於香港長期作為華語電影的重要片廠，培養了很多優秀的人才，也發展出不少重量級的電影製作公司。當香港與中國簽訂 CEPA 之初，大量開啟合拍電影的大門，主要的工作人員與演員都還是香港人，所以過去香港電影的風格特色依然存在這些合拍片裡。對於受訪者來說，原本指認依憑的電影城市印象已不知去向，難以界定這類電影的身世，特別是當這類電影隱含的文化與自身逐漸疏遠。當受訪者觀賞著熟悉的演員、導演或製片公司推出的電影，卻發現那些背景已不再有印象、台詞用語越發貼近中國文化、結局似乎為了符合中國電檢制度違背原本的期待時，更是造成受訪者排斥這類電影的結果。

當然也還是有一些以香港為背景的合拍片，這也是香港電影人為達成合拍規定，又還想用原本習慣的製作方式拍攝時使用的手法。在這類電影裡的中國演員多為配角，主角通常還是香港演員，整體風格和前一個時期的香港電影沒有太大差異。不過也有部分這種製作風格的電影，所耗費的資金不高，即使在香港拍攝卻大多是內景，和過去將整

個城市當作片廠的情況十分不同。然而，對於受訪者來說，這類的電影大多不會被認為是香港電影，或是因為其中政治意識與語言文化的差異產生排斥，覺得這類的香港電影越來越不好看。在後 CEPA 時期的此類香港電影，除了電影其中包含的政治意識讓受訪者無法接受，內容與拍攝手法為配合中國電檢規定顯得過於簡單也是主要的問題。當香港電影城市隱身之後，螢幕上不熟悉的空間背景與陌生的文化一同挑戰著受訪者的接受度，也讓受訪者更想要與上述中小型呈現香港在地文化特色的電影靠攏，以維持過去喜愛香港電影的心情。



第三節 資金來源的分流影響電影再現城市與觀影經驗

後 CEPA 時期，來自中國的大量資金影響金融向度的狀況，也牽引其他向度進行轉變。在意識形態向度受到中國市場的影響，逐漸形成的中國香港意識，迫使媒體向度中的電影城市形象從合拍片裡逐漸隱身。另一個途徑，因為香港在地認同凝聚，從意識形態向度鼓勵，位於媒體向度的港產片已呈現香港在地特色文化為方向。此時，缺乏的資金透過電影製作人的意志，向非中國的其他地方募集。受訪者偏好在港產片中依然熟悉的電影城市形象，也受到香港在地特色文化吸引，逐漸發展出以香港電影場景為導向的「小眾狂熱」觀光行動（圖 15）。

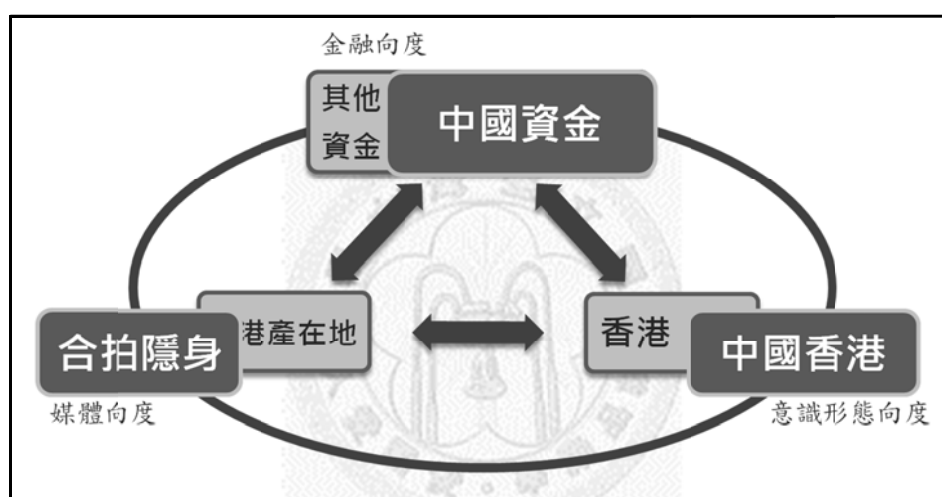


圖 15 後 CEPA 時期香港電影城市印象形成概念圖

一、金融向度：來自中國的大量資金與香港電影城市隱身

此時，香港電影的資金如同上述越來越多是來自中國，廣大的中國市場也成為香港電影的重要外銷地，但依然有許多來自外國、台灣與零星東南亞國家的資金。香港電影的城市再現形象，在金融向度上受到這些資金來源的影響，拍攝出兩種截然不同的情況。大量合拍電影中隱身的香港電影城市，與少量港產片中在地城市文化特色的深掘，這兩種電影城市形象分別影響著受訪者的觀感。

隱身的香港電影城市對受訪者來說，因為過去熟悉的香港城市從影像中消失殆盡，雖然風格上仍含有過去香港電影的氣氛卻很難以此討論細緻的城市空間。但透過受訪者

對於近年香港電影的批評，可以發現這類的香港電影在媒體向度的面向確實是與中國市場靠近，在故事情節或配音上與過去的香港電影有著明顯的差異。為了滿足中國電檢規定需符合善惡道德而逐漸簡單的故事情節，或是普通話配音中使用的中國文化用語，都是受訪者目前較無法接受且會一再批評抱怨的部分。這樣的不接受來自於受訪者在意識形態向度上對於香港或中國的想像，與此類香港電影在媒體向度的再現上相互排斥的結果，特別是與過去香港電影原有的印象有著過大的落差。

不過，利用少數來自外國、台灣、東南亞地區或香港本地資金拍攝的港產片裡，加強呈現的香港城市在地文化特色反倒引起受訪者的認同與興趣。受訪者的認同一部分是因為這類電影中的城市形象和文化表現，都與他們過去習慣的香港電影較為接近；一部分是對於合拍片失望之際的轉化情感。然而，港產片近年之所以會以呈現香港城市在地文化特色為主，和資金的來源較無關係。主要原因還是由於金融向度先受到大量中國資金的影響，讓香港本身的意識形態向度產生與之對抗的焦慮，故產生這一類受到金融向度間接影響的電影城市表現形象。

二、意識形態向度：作為中國香港焦慮下的「在地香港」集體意識建構

香港在 97 回歸之後與中國之間始終存在著複雜的關係，五十年不變的承諾與香港特區政府對中國的輸誠對抗著香港人始終覺得自己比內地人優越的心態，近年在經濟上越來越依靠內地也成為動搖香港人驕傲的作用力。從香港社會近年各種活躍的社會運動與對普選的爭取，即可發現這種不安的氛圍，重新定位證明香港自身的在地文化成為香港社會消除焦慮與尋找自我的一種方式。香港娛樂圈工作者在這樣的意識形態向度之中，從不同領域回應著社會的脈動，在電影圈，不論是於將要消失卻富有記憶的城市空間中取景，或是直接將這些代表在地的文化與地景做為故事重心都是目前常見的方式。前段已針對此類媒體向度呈現的香港電影城市再現有所著墨，這裡要討論的則是當香港電影本身未將台灣觀眾設為預設市場，回到香港自身在地認同的城市書寫時，這些電影竟延續了受訪者對香港電影的喜愛。

這當然是由於台灣與中國之間也存在著複雜的政治關係，成為台灣面對國際時常見的焦慮，雖然本質上和香港不全然相同，但情感上卻是類近的。受訪者在意識形態向度的情況影響對於香港電影的觀影取向，當受訪者排斥與中國靠近的合拍片時，卻對這類

再現香港城市在地文化的港產片感到喜愛。因為這類電影的故事情節符合香港電影一貫的風格，且依然存在有受訪者熟悉的香港城市形象，對受訪者來說港產片在面臨整體香港電影轉型的同時是沒有改變，是維持一定水準與娛樂性的作品。甚至透過港產片，受訪者在隱約間得到了面對複雜政治意識時，情感上的慰藉。更進一步，近期港產片中呈現的香港在地文化特色，也因此改變受訪者的觀光期待。讓受訪者從觀光香港時以「消費」為主要目的，只在偶遇電影場景感受到因印證而有的興奮，或因衝擊而有的失落之外，逐步發展以「電影場景」為目的的觀光期待。這正是當港產片刻意呈現富含文化特色的香港城市地景時，受訪者容易進行地點指認，且香港政府也逐漸發展電影場景的觀光行銷的影響。

三、媒體向度：面對合拍隱身壓力的港產片中香港電影城市「在地」刻畫

受訪者透過觀賞這類的香港電影，對其中再現的香港電影城市在地文化有更深入的了解。像是由爾冬陞（2003）導演，劉青雲與張柏芝主演的《忘不了》，就是以香港特有的交通工具小型巴士為背景。這部電影經由有線電視國片台的反覆播放，許多受訪者都有看過，也因此得到關於香港小型巴士文化的常識，對於小巴這種台灣不容易看到的香港城市交通工具印象深刻。或是時時在香港電影中出現的茶餐廳，也都由此展現了香港城市的在地文化特色，吸引受訪者。有些以香港電影迷自居的受訪者，在近年觀光香港的期待與分享中，也會以這些特殊文化或城市地景為主。所以會有像是《下一站，周星馳》這一類的書籍出現，在 PTT 香港電影版上也時常有人詢問場景出現的地點，與香港電影中的特殊城市文化在觀光時要去哪找，這一類的問題。受訪者將觀光作為印證電影城市印象的行動，在香港電影城市在地文化展現的仲介過程中，引發與過去不同的觀光期待，與建構的香港電影城市印象。

透過香港電影在媒體向度面向的呈現，讓受訪者建構了一個更深入香港在地的城市印象，這與前兩種香港電影城市印象是有些許不同的。而金融向度與意識形態向度兩方面的影響在這裡不只是相互加強，在接近中國的香港電影中可以發現意識形態向度與媒體向度因互斥而流失舊有觀眾；於香港城市在地文化展現的電影中，則可以發現香港電影的媒體向度呈現與受訪者的意識形態向度是以一種本質不同，卻在情感層次以相近的方式接合，形成新的電影城市印象建構結果。

第四節 屬於台灣觀影者小眾狂熱的香港電影場景觀光實踐

這個時期藉由受訪者逐漸對於自身「小眾狂熱」觀影意識的認同，其香港電影場景觀光實踐成為他們將觀影與觀光完美結合的方式。這要歸功於網路媒體的發達，讓這些觀影社群能在網路上交換意見，早於政府新一波的觀光宣傳，這些受訪者已經展開屬於他們的觀光實踐，也藉由網路分享循環加強這樣的「狂熱」行動。

一、源於周星馳電影迷的電影場景觀光實踐

不少受訪者在認同自身作為香港電影「小眾狂熱」觀影者的同時，除了大量蒐集香港電影DVD或對於香港電影城市空間元素如數家珍之外，還會規劃出與電影場景相符的觀光行程，在觀光的途中刻意印證先前的電影城市印象，從中得到接觸在地的滿足。像是《下一站，周星馳》一書的出版，即是這類觀光取徑的最好例子。這是由一群在網路上集結的周星馳迷一同策畫的書籍，當中便是透過這些狂熱社群共同尋找資料、規畫行程後，到香港每個周星馳電影中的重要場景探訪，更拍下與電影角色相同的照片。受訪者A與受訪者X於香港電影版認識之後，也在今年中一起去了香港觀光，他們所規劃的行程許多都是參考自這本書，回來之後X說他真的覺得到了那裡有種美夢成真的感受，很希望下次再去。

此外，台灣也有很多觀光書籍裡面，是以小的單元或觀光景點旁邊的小叮嚀提醒電影場景的位置，這些也都是此類觀影者會參考的部分。而受訪者Z也在觀光途中試圖印證他過去透過電影建構的香港城市印象，卻在感到印象遭到挑戰時，認為應該是自己去錯了時候，而非電影呈現手法影響建構結果：

我透過電影會有看到那個街道，會對那些街道有些想像，可是實地去的時候會感受到他真正是甚麼樣子。因為像廟街，看《廟街十二少》大概只知道那個地方龍蛇混雜，就是只有一個概括的認識。女人街好像沒有在香港的電影中看到，是去了才知道，一切也都很符合香港的氣氛，就是吵雜熱鬧人很多啊。蘭桂坊的話就是真的很多電影都會演到，因為我去蘭桂坊的時候是淡季，非常淡季十一月底的時候，而且去的時候蘭桂坊根本沒甚麼客人，就跟我印象中不一樣。我印象中的蘭桂坊是大家很多人都會坐在外面喝啤酒，尤其是外國人。但是，在現實生活中就沒有看到。不

過基本上這些地方給我的印象，我會反而是以電影為主，就像我會說蘭桂坊應該很熱鬧，我來的時候沒有人應該是我去錯時間吧。是我錯，不是電影錯。舂蘭街我是沒有去，給我的感覺是和廟街差不多，像華西街吧，有各種行業。

這些「狂熱」的受訪者開始展開他們的香港電影場景觀光行動，這與前兩個階段的觀光期待十分不同，雖然 90 年代末期開始的「短期消費」觀光也有其目的性，但卻沒有這個類觀光實踐的方式如此帶有指名性。當然，並非所有的受訪者都非要去到哪個電影的場景不可，但還是會依照在電影中看到的城市印象或是特殊地名來排定行程，期待在觀光途中能夠越來越了解香港這個城市，滿足作為香港電影迷的觀光實踐。

二、香港在地特色元素逐漸影響小眾狂熱觀影者的觀光期待

當這些香港電影「狂熱」受訪者結束他們的香港電影場景觀光後，許多時候他們會將心得與照片分享在網路上，以此展示他們的觀光經驗，同時加強社群內的認同。就像受訪者 U 則是在今年中公司休假時帶著媽媽一起去香港觀光，因為和家人同行他規劃了不少消費的景點，但也因為只有母女倆，便從中加入屬於香港電影場景的行程。U 回來後對於這段旅途似乎非常滿意，還寫了數篇網誌鉅細靡遺的記錄他去過的地方，與當時所想到的各種電影場景。此舉引發了網友的迴響，甚至開始討論各自去過的香港電影場景，互不相讓的展現自己的「狂熱」。

原本在上兩個時期還只是從觀光途中試圖印證電影城市印象的受訪者們，在網路社群的相互強化，和以香港在地特色文化再現為導向的電影吸引之下，其香港電影場景觀光期待越發明確。無論是由影迷自行出版的電影場景觀光指南、網路上的香港電影觀光景點標示，或是在私人部落格與 PTT 上面分享的香港電影場景觀光經驗，都與再現香港城市在地文化特色的電影對觀影者仲介的香港城市形象共謀，召喚其觀光實踐。當受訪者實踐這類香港電影場景狂熱觀光後，他們所生產的心得感想又回到網路上散佈，讓更多人以此加入同樣的觀光實踐中。

透過這些觀光實踐，作為「小眾狂熱」的受訪者走在潮流前端，當香港政府開始利用近期香港電影中再現得在地特色形象作為觀光號召之前，這些受訪者已經身體力行的加入了實踐的行列。

第六章 結論

本研究以處於台灣的香港電影觀影者如何透過香港電影建構的城市印象出發，歸類出幾種香港電影城市中常見的街道空間，當受訪者將這些空間與自身生活城市進行比較時，進一步確認其指認不同香港電影城市印象重要概念。再將這些電影城市街道印象所指涉的空間與相關電影放置到年代脈絡中，分為主要的三類由受訪者在不同的年代中建構出的香港電影城市印象，試圖分析這些電影城市印象是經由哪些向度影響受訪者的建構結果，以說明觀影者建構電影城市印象的複雜性。

在本研究中，跳脫過去以文本分析方式進行電影城市研究的取徑，改以受訪者使用「城市空間」作為電影媒介重要溝通工具切入。一方面確認「城市空間」除了在電影中作為重要場景或是可被書寫的場域存在之外，同時會被受訪者看見並且從電影中延伸出來，與觀光經驗、城市生活經驗進行交互溝通。另一方面，受訪者不只是電影媒體的接收者，也可以擁有跳脫單一電影再現的城市形象，進一步成為透過大量觀影建構電影城市印象的主動者。受訪者對於自身面對電影時立場的認同轉變，也會影響其所建構的電影城市印象。以本研究從觀影者的電影城市印象出發所使用的研究取徑，未來可以延伸對於其他電影城市進行類似研究，而過程中所遇到的困難也得以作為借鏡。

不過，因為各種向度對受訪者建構電影城市過程的影響，又讓受訪者所擁有的主動性看似在時代脈絡中受到宰制。有趣的是 Appadurai 所提出的五種全球文化經濟理論中，科技向度（technoscapes）說明全球化年代科技對於全球資訊流動的影響，當受訪者透過網路媒體的串連與資訊共享時，網路科技即成為觀影社群集結的最佳場域。藉由受訪者在網路上分享觀影與觀光香港經驗的文章，或是 PTT 香港電影版越來越被電影發行公司當作口碑散佈的重要地方，都可以視為觀影者經由社群集結增加主動性的方式。當受訪者逐漸發展其小眾狂熱觀影認同，於此先於近期全球城市觀光行銷之前，展開以電影場景為期待的狂熱觀光途徑。這股力量將如何與香港電影在地城市形象的再現結合，在華語電影的框架下形成不同於大成本製作電影的另外可能性，以此抵擋政治或經濟層面的意識形態，又或者如何再次延伸出更複雜的觀光期待與吸引力，都是未來值得持續觀察探究的部分。

第一節 「電影城市」作為觀影者的溝通工具與研究取徑

自從電影作為大眾的重要娛樂以來，始終是為人熱烈探討的，電影研究也因此發展出許多不同的探究面向。作為電影拍攝重要場景的「城市」，卻是在眾多面向中最晚被研究者關注探討，容易以文本分析的方式對電影中選擇的城市場景進行討論，缺乏城市空間為主體的研究。閱聽人研究的部分也對電影城市著墨較少，這個複雜有趣的領域很值得研究者進行開發，特別是近年電影城市早已透過各種方式溢出文本，或是反過來影響文本創作。本研究透過閱聽人的角度，試圖讓電影城市作為閱聽人之間可以相互分享溝通的工具，由此看出觀影者如何建構電影城市印象，以及電影城市每個時期的轉變。當中的複雜度或許超出本研究的論述更多，本研究也在過程中遭遇到許多困難，或可作為未來類似研究取徑的借鏡。但藉由本研究較為簡單的歸類分析，也確立了「城市空間」能夠做為閱聽人之間溝通的工具，電影城市除了文本分析上的意義之外，還能對於電影工業與閱聽人的其他經驗產生更多影響。

一、溢出文本的電影城市

近年由於全球化的影響，全球城市透過各種方式在提升自己的吸引力，電影做為全球媒體傳播的重要娛樂工具，也無可避免的被捲入這個遊戲之中。電影中的城市再現不只是過去單純作為場景，或是創作者試圖從中傳遞某些與故事相關訊息的存在，城市本身更複雜的影響了電影的創作。透過幾部圍繞著特定全球城市為主題的電影即可窺見端倪，從《巴黎我愛你》(2006)到《紐約，我愛你》(2009)這些電影試圖包裝呈現的反而是這些城市特殊的氛圍，進而為這些城市帶來了名聲、形象、觀光與眾多商機。某些以城市為名的影展，像是坎城影展與柏林影展，都透過電影原有的吸引力為這些城市添加神祕感與觀光元素。影展中所引介關注的其他城市主題系列電影，也加強了電影與城市之間更為難以拆解的共謀關係，除卻藝術範圍的討論之外，目標不外乎是推銷城市與吸引資金。這都讓電影與城市的關係無法如同過去那樣，依然只在電影再現出城市的現代性與後現代性象徵，以及屬於場景隱含特殊性意義的符號分析領域進行探討。

電影與城市在這個巨大全球化力量下最為明顯的發展情況，是透過觀光進行連結，由電影再現出城市的吸引力並傳播給觀影者，最終經由觀光資本的吸納回歸到城市本身。此時，觀影者所產生的電影城市印象，以及觀影之後對於城市的觀光期待則是目前許多

研究都試圖探究的部分。在台灣，高雄是近年透過電影與電視媒體行銷觀光最為成功的例子。從電視劇《痞子英雄》(2009)到電影《不能沒有你》(2009)，雖然兩部作品中再現的高雄形象幾乎是截然不同的兩個面向，卻帶起了台灣內部的高雄觀光熱潮，這樣的影響力是否可以向外延伸則需要持續觀察。所以觀影者於過程中建構了甚麼樣的城市印象，又展開了甚麼樣的觀光期待，在這股熱潮中是很需要被理解探討的。於是，電影城市就不能只是被放在文本分析的位置，而需要更細緻地進行描繪與討論，因為電影城市已經逐漸成為觀影者之間溝通共享的工具。

二、電影城市作為觀影者溝通想像的工具

本研究由觀影者建構的電影城市印象切入，而非如同過去的電影城市研究從城市在電影中再現的形象出發，或是以傳統電影文本分析的研究方式進行。雖然在一開始遭遇受訪者覺得針對電影城市印象進行說明會有些困難，但在訪談的過程中透過對於細節的詢問，受訪者慢慢可以詳細描述自己在電影中看到的城市街道景象。同時延伸比較自身的觀光經驗與生活經驗，以城市空間作為溝通工具，交錯討論幾種經驗之間的異同。由此發現受訪者建構出的電影城市印象、建構過程背後所隱含的意識形態和各種影響受訪者建構結果的外在因素。當以電影城市作為受訪者溝通想像的工具時，因為台灣與香港之間特殊的地理位置和政治經濟關係，讓觀光香港成為熱門的旅遊途徑。受訪者對於觀光香港的各種方式與期待程度，都可以看出香港電影對其的觀光影響，和其中受到印證或衝擊的城市印象。同時，台北與香港這兩個擁有共享文化的城市，因為其相似與不同的城市街道空間模式，透過受訪者的比較讓香港電影城市空間印象對於受訪者產生的吸引力更加清晰。

從文中分析的香港電影各時期形象轉變與受訪者的指認的概念可發現，受訪者透過長期觀賞於某固定城市拍攝的電影，即使同時受到其他時代氛圍影響，卻可以感知到城市在影像中的轉變進而建構出此城市的分階段印象。這些電影城市印象結合受訪者的觀光期待，與自身生活城市進一步的比較，形成受訪者如何建構電影城市印象與電影城市延伸影響的運作圖像。電影城市做為觀影者溝通想像的工具，在本研究中得到印證，也展現了觀影者的主動性。當電影與城市的關係進行轉變的時刻，觀影者在電影與城市之間的位置，則是未來相關研究的重要依據。

三、透過觀影者建構電影城市的研究取徑

回顧本研究過程，雖確認「電影城市」可作為觀影者之間的溝通工具，但在研究取徑方面遇到的幾項困難是值得後續相關研究借鏡。首先，本研究最初選擇的電影城市與受訪者居住的城市非同一個城市，這讓研究過程中必須面對觀光印象的介入，使得分析的面向過於複雜。觀光確實是當前電影城市研究中很重要的課題，唯本研究原先想要更基本的以理解受訪者生活城市與其建構電影城市之間的關聯為主，得出觀影者建構電影城市過程的模型。或許未來在相關的研究選擇上，可以先以同一個城市切入，對於觀影者背景影響其建構電影城市意識形態的部分，產出更清晰的論述。

其次，是前一段提過觀影者在空間描述上遭遇的困難，有過觀光經驗的受訪者很容易帶入觀光印象，沒有觀光經驗的則容易集中於說明氛圍而非城市空間樣貌。所以研究者在訪談過程中會以街道寬度、樓高、店家情況或街道上的交通工具等問題，讓受訪者可以慢慢回想出印象中的街道樣貌。但在處理訪談資料時，卻發現這樣的問題又容易因為過於瑣碎，讓受訪者的敘述如同拼圖，不易展現整個城市街道空間的全貌。原本也曾考慮過讓受訪者手繪，但對不同背景的觀影者來說是一大門檻，所以還是以敘述為主。這部分或許需要以更細緻的題目設計方式解決，或是留待將來的研究者有更合適的操作方式。

最後，因為無論是電影或電影城市的研究都包含了很多面向，本研究使用「街道」作為研究中收斂討論的城市空間元素，以強調城市空間的主體性。「街道」不論是在電影經驗、觀光經驗與生活經驗中，都是一個很有趣的城市空間元素。它同時混雜了公領域和私領域的性格，讓不同身分的使用者在街道上皆可以找到各自的位置與視角，也更容易從各個經驗中進行比較。但在分析之中，因為受訪者所觀賞的電影範圍很廣，為了集中範圍選擇受訪者較常提及，且適合輔助分析內容的黑幫警匪與都會愛情兩種電影類型為第二重收斂。一步一步縮小討論的範圍，讓本研究的論述更為精確。本研究可以視為一種嘗試性的研究取徑，未來可以透過其他的城市空間元素進行類似研究操作，或許能夠延伸本研究得到更全面的視野。也可以使用此研究取徑討論其他的電影城市與觀影者，以得知不同研究背景將如何影響觀影者建構電影城市的過程和結果。

第二節 小眾狂熱先行的電影、城市與觀光互涉實踐

在本研究受訪者建構香港電影城市的過程中，除了受訪者本身的觀影、觀光、生活經驗影響之外，可以將這些經驗放置到時代脈絡進行分析。本研究即使用 Appadurai 全球文化經濟理論裡的媒體向度、金融向度與意識形態向度三方面形成的交互作用，來說明此過程中受訪者受到的複雜影響，這是因為香港原本具有的全球城市身世造成的結果。由此看來，受訪者對電影城市印象的建構似乎是受到宰制的，並非主動獨立產生的想像，這與電影本身經常給人逃避生活的形象產生弔詭。也與本研究試圖以電影城市作為觀影者之間的溝通工具時，觀影者應有的主動性有所矛盾，觀影者依然是被媒體力量所擺佈。然而近年由於網路科技的發展，資訊的流通越來越快速，也讓不同的文化社群在網路上可以分享他們的各種經驗。喜好香港電影的社群也在這個潮流中，透過網路的串連逐漸形成一個可以辨明的群體，並以此增加他們的主動性。這正是受到 Appadurai 全球文化經濟理論中所提到的另一個科技向度（technoscapes）影響，當受訪者受到另外三種向度宰制其建構香港電影城市的過程時，卻因為科技向度帶給觀影者發聲集結的場域而得到主動的可能。雖然這樣的主動性只是一個開頭，目前沒有更直接影響電影產業的作用，卻以觀光途徑出發，未來的發展值得期待。

一、媒體向度、金融向度與意識形態向度交互作用的香港電影城市印象

本研究分析可以知道，受訪者建構香港電影城市印象的過程受到 Appadurai 全球文化經濟理論中的三個向度影響，分別是媒體向度、金融向度和意識形態向度。這是將受訪者的觀影、生活和香港觀光經驗，以及受訪者在訪談中提到印象深刻的部分電影放置到時代脈絡中形成的結果，透過上述理論更清楚的進行分析。在歸納受訪者的電影城市印象後，香港電影城市街道空間印象主要可以分為三個時期，分別是：「市井生活」在 80 年代香港電影中的城市再現、90 年代末香港電影展現的「全球城市典範」、後 CEPA 時期的香港電影城市形象轉型與隱身。

縱使這三個時期是依照訪談結果進行劃分，但是為了要更清楚說明在這三個時期中受訪者的各種經驗是如何受到時代影響，也與香港電影的城市再現情況有所比較，最終還是借用了 Appadurai 的全球文化經濟理論。當此理論有效說明受訪者建構香港電影過程中各種向度作用，更明顯展現香港作為全球城市的身世背景，於是整個過程是在全球

文化經濟模式中進行。特別是後 CEPA 時期的香港電影，透過三個向度的作用區分為兩種相對的城市再現情況，一為合拍片中隱身的香港城市印象，一為強調在地文化再現的城市形象。也正是朝著全球均質地景與在地差異地景的兩極移動，其中全球均質地景的部分因為香港所面臨的強大中國影響，除了呈現出和全球相似地景的城市樣貌外，更重要的是呈現出與中國接近的城市形象。此時，身為受訪者，無論是從香港電影中的配音語言文化、故事情節與城市再現形象，所造成的不舒服中強烈感受眾多外力宰制。

二、香港電影城市建構過程中受到眾多向度宰制的觀影者

透過受訪者依著自身觀影、生活與香港觀光經驗，指認三個時期中香港電影城市的再現形象時，可以清楚發現受訪者受到眾多向度的宰制。在最初 80 年代到 90 年代中期，香港電影在台灣有著絕對的市場地位，特別是在台灣中南部地區的地方戲院中大量放映。對本研究的受訪來說，香港電影中的「市井生活」再現給予他們特別深刻的印象。也因此對香港電影中的城市有了既定的印象，和台灣、香港共享相似文化社會的空間使用方式有所連結，是讓觀影者懷有鄉愁的想像存在。

90 年代末期，香港電影逐漸在台灣式微，中南部的地方戲院也因為連鎖大戲院入侵而倒閉，好萊塢與連鎖大戲院的通路占據整個電影市場。受訪者開始轉由錄影帶或有線電視國片台接觸香港電影。他們多數是從有線電視開始接觸香港電影，所以在接觸 90 年代末期香港電影中再現的全球城市印象同時，也因為有線電視的反覆播放接觸到上一個時期的香港電影。但因為這類受訪者生活的時代，讓他們在建構香港電影城市印象與指認香港電影城市與自身城市的比較時，依然是以當時轉變後的香港消費形象為主，這便是當時香港電影中展現的「全球城市典範」樣貌。

後 CEPA 時期，受訪者在院線市場上接觸到的是與中國合拍的大製作電影，從中隱身的香港電影城市形象是難以尋回的，但電影本身包含的政治意識卻總讓受訪者感到不舒服。在有線電視國片台與其他取得途徑中，香港另一種低成本製作，展現香港城市在地文化的電影則滿足了受訪者，結合受訪者成長之後具有的觀光能動性，逐漸展開與過去不同的觀光期待與規劃。受訪者在三個時期中受到許多向度宰制所建構的電影城市印象，同時也隨著自身生活背景的影響。雖然現在讓受訪者感到喜愛的香港電影再現城市形象，也只是觀影者躲藏在有線電視國片台反覆播放早期電影，與香港自身在地論述抬

頭產生的電影城市形象之中。然而，受訪者似乎透過觀光與電影城市印象的共享，逐漸延伸出跳脫宰制的電影城市建構過程，提高受訪者的主動性。

三、小眾狂熱先行的電影、城市與觀光互涉實踐

本研究最早出發的訪談社群即為網路社群 PTT 香港電影版的版友們，其後才擴及研究者身邊的其他親友，可見網路社群所具有的高能見度。在 PTT 香港電影版中，時常可以見到版友詢問要去香港觀光，該如何尋找電影相關場景的問題。也有過版友藉由這樣的網路社群，相約進行以場景探查為目的的香港觀光。觀影者透過這類網路社群可以共享彼此建構的電影城市印象，進而延伸到觀光實踐的印證，更加深化原本建構的印象。除此之外，近年在網路上分享觀影經驗或觀光經驗的個人越來越多，當中更有將兩者結合的情況。受訪者 X 與 U 在觀光香港之後，也將他們的觀光經驗透過觀影社群特有的電影語言在個人部落格上呈現，一方面做為自己的觀光紀錄，一方面其他的網路使用者也可以由此得到相關訊息。香港電影城市印象帶給這些受訪者的觀光期待在一般的消費觀光景點之外，更包含了較接近庶民且具香港在地文化特色的部分，受訪者試圖在觀光途中看見他們所建構的香港電影城市印象，或是以香港的特殊料理滿足他們在香港電影中見到的庶民生活情形。同時，近年香港因為在地意識的抬頭，也開始有些人對於香港本身的文化產生興趣，電影地景的收集再現也是其中一支。像是香港網友 Stanley 自己拍攝放上網路的幾段影片¹³，和自稱為香港電影迷的奇夫（2009）所著的《電影現場之旅（港島篇）》一書¹⁴，皆帶領讀者穿梭香港的大街小巷探訪作者記憶中的香港電影場景，也成為小眾狂熱觀影者觀光香港的重要參考資料。

透過網路的連結，觀影社群除了交換資訊、共享觀光經驗與電影城市印象之外，更由此產生集結的契機。過去曾經具有高能見度與活動能量的當屬喜愛周星馳的社群，這個社群結合了對於香港電影與明星的狂熱，甚至透過出書的方式來展現他們的文化。由商周出版社（2004）所編輯的《我愛周星馳》一書，雖然以喜愛周星馳的名人為主打，

¹³ 詳見史丹筆記部落格<http://stanley5.blogspot.com/2008/04/hong-kong-movie-trekker-vol-1.html> 目前已完成兩集，分別是「港島西」與「油麻地」的電影場景介紹，由於史丹本人在部落格上提到拍攝是利用他的休閒時間，非專業剪接也需花費許多時間，故未來甚麼時候會再有更新很不一定。

¹⁴ 由於本書特地加註了「港島篇」，很有可能會有其他地區的系列書籍出版，倘若如此將會成為香港電影場景介紹最為豐富的一套書籍。

但是裡面許多關於周星馳電影、道具與場景的整理，卻是透過周星馳的影迷社群協助製作。受訪者 H 就曾經是裡面的一員，他在這本書主要負責「道具」部分，重現了許多周星馳電影中的經典道具。後來由九姑娘與梁吳雙（2008）出版的《下一站，周星馳》則詳細整理了周星馳電影中的重要地景，如同上述有很多觀影者參考這本書進行觀光，而九姑娘與梁無雙也曾是 PTT 周星馳版的版主，這樣一本書籍的誕生正是由網路社群集結的力量所完成。PTT 香港電影版從成立以來，隨著 PTT 在網路社群中佔有重要的位置，版主們的苦心經營也讓此社群高能見度升高。越來越多的電影發行公司會在版上進行電影廣告，或者是與香港電影版合作首映或試映活動提供版友參與的機會，期待藉由網路口碑讓在台灣票房吸引力不高的香港電影增加宣傳的管道。像是電影《葉問》（2008）的首映就是透過 PTT 香港電影版售票的方式進行，而電影《機器俠》（2009）在上映之前也在版上發布了試映的消息。版主也會盡量透過這樣的機會向發行公司反映觀影者對於香港電影的期待，讓來自社群的聲音可以更加主動提供給電影公司。

這種透過網路科技產生的社群集結，在台灣的香港電影小眾狂熱觀影者經由迷文化脈絡中的電影場景觀光實踐，早在此波全球城市影像行銷浪潮之前，就開始以電影場景為其觀光導向，身體力行的進行觀光。這些小眾狂熱觀影者在網路上相互串連，分享自身的觀影／觀光經驗，甚至出版相關旅遊書籍。他們所使用的網路媒體，正是 Appadurai 提出五種全球文化經濟理論的科技向度（technoscapes）加速資訊流動的影響，由此增加與政府部門或是媒體產業由上而下的傳播不同，屬於觀影者底層的主動性。未來，這樣的小眾狂熱與觀光實踐是否持續累積能量，進而對於電影、城市與觀光產生影響，則有待長期觀察。

後 記

誠如在研究動機開頭提到，研究者始終衡量著自己與田野的關係，特別是處理一個與自己如此貼近的題目。在研究過程中，經常要小心翼翼避免自己掉入全然以自身經驗出發生產的論述，卻也要謹慎於因為過於投入觀影社群的情緒中，無法客觀的進行分析。所以隨時檢視著自己處在田野的哪個位置，透過自身與社群的相對關係，盡量讓論述符合田野經驗也是可以說服自己的答案。

回顧自己的香港電影觀影歷程，依本研究可歸入在台北成長，大約是從西元 2000 年開始透過有線電視國片台觀賞香港電影，所接觸到的大多是 90 年代末期的都會愛情喜劇，當然也有部分因為反覆播放總會看見的早期電影。因為喜歡香港電影的緣故開始接觸香港的流行音樂與娛樂文化，迷戀的明星因為時代更迭不再是所謂的四大天王，反倒是香港在 97 之後的一班青春偶像。伴隨著他們在更多電影中的演出，也持續關注香港電影的發展至今，會透過購買 DVD 或是低調的方式取得較新的香港電影。所以自身看待香港電影城市的視角，應該是從 90 年代末期切入至今。首先以消費的角度指認香港電影城市的全球化典範，後來因為越來越了解香港文化，同時香港電影本身在後 CEPA 時期對於在地城市文化特色的展現也讓我看見另外一種香港。這些都是可以放進本研究脈絡找到恰當的位置，但自己還對於王家衛或某些偏近藝術類型的電影著迷，卻因為本研究是以大眾觀影出發，此部分在書寫當中即要適度隱藏起來。

由於本研究最初的受訪對象是 PTT 香港電影版的觀影社群，社群中大多數是年紀稍長從幼年即開始接觸香港電影的觀影者，我在這個社群中的位置正如同在本研究脈絡中的位置類似，都是屬於晚近且較為邊緣的。這樣的位置看似很適合研究者進行參與觀察，但進入一個社群之後，是很容易與社群中的每個人相互影響。經由對於田野的訪談（這裡是指整個田野，不完全屬於 PTT 香港電影版），一方面讓我發現許多幼年時即有的觀影記憶，另一方面則使我更加認同社群對於香港電影的懷舊意識。甚至當我在書寫本論文時，不論是寫到哪個階段的香港電影城市形象，或是哪一類觀影者對其投注的認同與熱情，都好像我可以化身成整個田野，對香港電影與受訪者們充滿情感。這樣的情感或可視為研究者在田野中的一種自我培力，透過書寫論文的过程和田野進行接觸，並和田野之間產生相互影響的關係。像是社群中的 A 和 X 結伴觀光香港、U 帶著母親到

香港旅行，雖然不是那樣明顯但我猜測，某部分也是因為訪談所產生的鼓舞作用。雖然 PTT 香港電影版依然屬於一個軟性的社群，多數活動離不開電影特映會、追星和帶有玩樂意味的聚會，但觀影者之間使用「電影城市」作為溝通工具卻是逐漸發生，仍然值得持續觀察。

當本論文接近完成的時刻，華語電影圈也正經歷另一波整合，繼香港與中國的電影合作之後，台灣也對於這種資金來源與製作發行方式蠢蠢欲動。未來不難預見的，將會是大型合拍電影與各地小成本製作的在地電影之間的抗衡，台灣觀影者要面對的將是更複雜挑動神經的意識形態，香港電影也勢必需要調整現在趨於平衡的兩種拍攝模式，尋找更恰當的生存路線。在這方面，訪談中的另一些與電影產業相關或懷有電影夢的受訪者給了我不同的培力，結合上述讓研究者更覺得將來可以網路發聲或是持續書寫的方式做點甚麼。在確認「電影城市」能夠作為溝通工具之後，是否會有更多契機隱藏在裡頭，等待個人或社群的力量去使用它產生發聲的力量。

這份看似從解決自身生命經驗焦慮出發的研究，自此不再只是如此，而是藉由微觀的個人經驗結合巨觀的時代脈絡，從中看見這之間交錯的複雜意識形態。在多重的交互作用之下，無論是對研究者或是田野中的每個人都開始產生培力。同時冀望電影這個屬於大眾觀賞且具有可觀經濟收益與傳播影響的特殊媒體，能夠在產業面更加受到觀影者主動性的影響，在研究方面將讓電影與觀影者之間的關係被談論的更加清楚。研究者無論是作為觀影社群的一員，或是退開至較為客觀的研究位置上，都有對於這個研究課題可以操作的影響行動。

參考書目

參考文獻：

- David B. Clarke (1997/2004) 電影城市 (林心如、簡柏如、廖勇超合譯)。台北：桂冠。
- Gillian Rose (2006) 視覺研究導論 (王國強譯)。台北：群學。
- John Berger (1972/2005) 觀看的方式 (吳莉君譯)。台北：麥田。
- John Storey (2005) 文化消費與日常生活 (張君玫譯)。台北：巨流。
- Matt Hills (2002/2005) 迷文化 (朱華瑄譯)。台北：偉伯。
- Robert Stam (2002) 電影理論解讀 (陳儒修、郭幼龍譯)。台北：遠流。
- 九姑娘、梁無雙 (2008) 下一站，周星馳。台北：漫遊者文化。
- 朱家昆 (2008) 香港類型電影漫談。武漢：長江文藝。
- 李丁讚 (1996) 「帝國邊緣」：香港、好萊塢和(殖民)日本三地電影對台灣擴張之比較研究。台灣社會研究季刊，21，141-170。
- 奇夫 (2009) 電影現場之旅 (港島篇)。香港：三聯。
- 林志明 (2004) 《電影城市》策動報告。電影城市，序言。台北：桂冠。
- 商周出版社編輯部 (2004) 我愛周星馳。台北：商周。
- 張美君、朱耀偉 (2004) 越界光影：香港電影讀本。香港：牛津。
- 張偉雄編 (2006) 雙城映對：香港電影與香港城市初對談。香港：三聯。
- 湯禎兆 (2008) 香港電影血與骨。台北：書林。
- 焦雄屏 (1985) 焦雄屏看電影 台港系列。台北：三三。
- 潘國靈 (2006) 電影與城市空間的溢出。張偉雄編。雙城映對：香港電影與香港城市初對談。香港：三聯。

潘國靈 (2006) 銀河映像，難以想像。香港：三聯。

潘國靈 (2007) 城市學 2—香港文化研究。香港：Kubrick。

潘國靈、李照興 (2004) 王家衛的映畫世界 (增訂版)。香港：三聯。

羅卡、吳昊、左伯棠 (1997) 香港電影類型論。香港：牛津。

Arjun Appadurai (1990). Disjuncture and Difference in the Global Culture Economy. SAGE Social Science Collections Vol. 7, 295-310.

Barbara Mennel (2008) Cities and Cinema New York: Routledge.

John G. Gammack (2007) Tourism and the Branded City USA: Ashgate.

Nezar AlSayyad (2006) Cinematic Urbanism New York: Routledge.

Saskia Sassen (1994). Place and production in the global economy. Cities in a World Economy. Thousand Oaks, Calif. : Pine Forge Press.

參考電影：

王為一 (導演) (1963) 《七十二家房客》[電影]。香港：鴻圖影業。

王家衛 (導演) (1994) 《東邪西毒》[電影]。香港：學者。

王家衛 (導演) (1994) 《重慶森林》[電影]。香港：澤東。

王家衛 (導演) (2000) 《花樣年華》[電影]。香港：春光映畫。

王晶 (導演) (1989) 《賭神》[電影]。香港：永盛。

王晶 (導演) (1990) 《賭俠》[電影]。香港：永盛。

王晶 (導演) (1991) 《與龍共舞》[電影]。香港：永盛。

王晶 (導演) (1991) 《賭俠 2 之上海灘賭聖》[電影]。香港：永盛、三和。

王晶 (導演) (1991) 《整人專家》[電影]。香港：永盛。

王晶（導演）（1994）《賭神2》[電影]。香港：永盛。

王晶（導演）（1996）《賭神3之少年賭神》[電影]。香港：嘉禾。

朱延平（導演）（1990）《異域》[電影]。台灣：學者。

朱延平（導演）（1994）《新烏龍院》[電影]。台灣：學者。

成龍（導演）（1985）《警察故事》[電影]。香港：威禾。

成龍（導演）（1988）《警察故事續集》[電影]。香港：威禾、嘉禾。

余允抗（導演）（1981）《凶榜》[電影]。香港：世紀。

吳宇森（導演）（1986）《英雄本色》[電影]。香港：電影工作室。

吳宇森（導演）（1987）《英雄本色續集》[電影]。香港：新藝城。

李仁港（導演）（1999）《星月童話》[電影]。香港：美亞。

李修賢、邱禮濤（導演）（1993）《八仙飯店之人肉叉燒包》[電影]。香港：聯登。

杜琪峰（導演）（1998）《暗花》[電影]。香港：新影城、銀河映像。

杜琪峰（導演）（2000）《孤男寡女》[電影]。香港：一百年。

杜琪峰（導演）（2001）《瘦身男女》[電影]。香港：一百年。

杜琪峰（導演）（2002）《嚟咕嚟咕新年財》[電影]。香港：中國星。

杜琪峰（導演）（2004）《龍鳳鬥》[電影]。香港：銀河映像。

杜琪峰（導演）（2008）《文雀》[電影]。香港：環宇。

李翰祥（導演）（1963）《梁山伯與祝英台》[電影]。香港：邵氏。

阮世生（導演）（1998）《每天愛你八小時》[電影]。香港：最佳拍檔。

阮世生（導演）（2005）《神經俠侶》[電影]。香港：無限映畫。

谷德昭（導演）（2003）《行運超人》[電影]。香港：嘉禾。

周星馳、李力持（導演）（1996）《食神》[電影]。香港：星輝。

林超賢（導演）（2008）《證人》[電影]。香港：英皇。

侯孝賢（導演）（1989）《悲情城市》[電影]。台灣：學者。

徐克（導演）（1989）《英雄本色Ⅲ夕陽之歌》[電影]。香港：電影工作室。

袁和平（導演）（1978）《醉拳》[電影]。香港：思遠。

高志森（導演）（1992）《家有喜事》[電影]。香港：東方。

張庭堅（導演）（1997）《97 家有喜事》[電影]。香港：紫東影視。

陳木勝（導演）（1990）《天若有情》[電影]。香港：藝能。

陳木勝（導演）（2003）《雙雄》[電影]。香港：龍祥。

陳可辛、李志毅（導演）（1993）《風塵三俠》[電影]。香港：電影人。

陳可辛、李志毅（導演）（1993）《新難兄難弟》[電影]。香港：電影人。

陳果（導演）（2001）《榴槤飄飄》[電影]。香港：Nictop Independent Ltd.

彭浩翔（導演）（2004）《公主復仇記》[電影]。香港：美亞。

楊德昌（導演）（1987）《恐怖分子》[電影]。台灣：中影。

楊德昌（導演）（1991）《牯嶺街少年殺人事件》[電影]。台灣：中影。

楊德昌（導演）（2000）《一一》[電影]。台灣：Golden Scene。

葉念琛（導演）（2006）《獨家試愛》[電影]。香港：金牌娛樂。

葉念琛（導演）（2007）《十分愛》[電影]。香港：金牌娛樂。

葉念琛（導演）（2008）《我的最愛》[電影]。香港：金牌娛樂。

葉偉信（導演）（2002）《乾柴烈火》[電影]。香港：東方。

葉偉信（導演）（2008）《葉問》[電影]。香港：Mandarin Films Distribution Co.

- 葉偉信（導演）（2008）《葉問》[電影]。香港：東方。
- 爾冬陞（導演）（1992）《新不了情》[電影]。香港：新寶娛樂。
- 爾冬陞（導演）（2003）《忘不了》[電影]。香港：一百年。
- 爾冬陞（導演）（2005）《千杯不醉》[電影]。香港：無限映畫。
- 劉偉強（導演）（1996）《古惑仔2之猛龍過江》[電影]。香港：最佳拍檔。
- 劉偉強（導演）（1996）《古惑仔3之隻手遮天》[電影]。香港：嘉樂。
- 劉偉強（導演）（1996）《古惑仔之人在江湖》[電影]。香港：品藝。
- 劉偉強（導演）（1997）《97古惑仔之戰無不勝》[電影]。香港：永展。
- 劉偉強（導演）（1998）《98古惑仔之龍爭虎鬥》[電影]。香港：永展。
- 劉偉強（導演）（2000）《勝者為王》[電影]。中國：嘉禾。
- 劉偉強、麥兆輝（導演）（2002）《無間道》[電影]。香港：寰亞。
- 劉偉強、麥兆輝（導演）（2003）《無間道II》[電影]。香港：寰亞。
- 劉偉強、麥兆輝（導演）（2003）《無間道III：終極無間》[電影]。香港：寰亞。
- 劉國昌（導演）（1991）《五億探長雷洛傳》[電影]。香港：永盛。
- 劉鎮偉（導演）（1987）《猛鬼差館》[電影]。香港：影之傑。
- 劉鎮偉（導演）（1993），《射鵰英雄傳之東成西就》[電影]。香港：學者。
- 劉鎮偉（導演）（2002）《天下無雙》[電影]。香港：春光映畫。
- 劉鎮偉（導演）（2009）《機器俠》[電影]。中國：樂視。
- 黎大煒（導演）（1998）《超時空要愛》[電影]。香港：Denhem Wealth Holdings Ltd.
- 羅永昌（導演）（2007）《每當變換時》[電影]。香港：銀河映像。
- 關錦鵬（導演）（2001）《藍宇》[電影]。香港：Yongning Creative Workshop.

《附錄一》訪談大綱

1. 可否先談談你與香港電影之間的故事？甚麼時候開始喜歡上香港電影？平時透過的管道？最喜歡的三部？最喜歡的電影類型？演員？導演？
2. 有些西方學者覺得香港電影中的城市是唐人街的再現，有些人則說他充滿殖民色彩。從小看香港電影時這個城市似乎離我們又近又遠，你覺得電影中的香港城市帶給你甚麼樣的氛圍？
3. 在香港電影中，有哪些場景或的地點讓你印象深刻？會不會特別想要去這些地方旅遊？各是哪些地方？
4. 假使以「街道」作為香港電影中再現城市空間元素的主要切入點。想請問你可否詳細描述幾個電影中經常出現，或是你印象深刻的街道場景，它們各有哪些空間細節，又分別出現在哪幾部／哪幾類電影之中。
5. 在台北，是否有某些街道讓你覺得與上述場景有所相似的，也請你詳細描述這些街道的樣子。又或者你覺得台北的街景與香港的街景有甚麼是不同的？
6. 你現在平時生活或消費的地點各在台北的哪裡？這些街道大致是甚麼樣子的？或是你從小到大印象中重要的生活地點的街道是甚麼樣子？都請你嘗試描述一下。
7. 如果你有去過香港旅行，主要是在哪幾個地點，所見到的街道景象是否與電影中的場景有所落差？或者旅行香港的過程中有甚麼是你意象深刻的街道元素，以及讓你較有感覺的街道空間是甚麼樣子的？

《附錄二》訪談對象整理

代號	性別	年齡	訪談時間	受訪者屬性	香港觀光經驗
K	男	25	20090220 20090401	彰化員林人，大學於台中就讀，研究所來台北至今已三年，對電影有極高的熱忱，從小接觸香港電影。	兒時與父母因旅遊中國順道在香港短暫觀光。
M	女	30	20090223 20090407	台南人，大學來台北念書定居至今，現為立法委員助理，PTT 香港電影版版主之一。	數次與家人、朋友進行消費型態的香港觀光
S	女	22	20090227 20090330	從小在台北西門町一帶成長，大學生，熟知香港電影與香港娛樂圈的各種資訊。PTT 香港電影版的版友。	兒時與父母觀光香港，卻因年紀太小沒有深刻印象。
A	女	27	20090306 20090412	桃園人，大學與之後兩年的工作時機在台北度過，現階段在桃園念研究所，PTT 香港電影版版主之一。	兒時與父母有過觀光香港經驗，後又與朋友兩次進行消費型態的香港觀光。
C	女	24	20090310 20090331	從小在台北東區長大，現於英國念研究所，對香港電影沒有狂熱，但在家裡總透過有線電視觀賞香港電影。	兒時為探望在東南亞工作的父親轉機香港順便觀光，但沒有印象。
G	男	29	20090313 20090327	基隆人，現為博士班學生，大學後在台北居住，現雖搬回基隆生活範圍仍以台北為主，香港電影是童年到青少年時期的重要娛樂。	近期有一次因轉機觀光香港的機會，透過觀光反而對香港比在電影中有更多了解。
X	女	19	20090314 20090404	台北長大，現為專職生，從喜愛周星馳的電影開始，進而迷戀各時期香港電影與現時香港明星。PTT 香港電影版的版友。	近期和 A 一起去香港觀光，此趟旅程滿足其觀影印象。
P	男	25	20090407	台北縣板橋人，現為研究生，雖然近年比較少接觸香港電影，但香港電影是童年直到大學前的重要娛	兒時觀光經驗與後來的觀影記憶混雜成香港城市的縮影，後因工作坊的緣故再次去香港進

				樂來源。	行沒有特殊期待的觀光。
L	女	28	20090406	台北東區人，現為白領上班族。幼時因為父親工作的緣故旅居過北京，也隨著父母去過新加坡、香港等華人城市，因香港電影中的庶民質感，近年開始喜歡香港電影。	兒時去香港的記憶，因為與父親工作相關，停留時間較長不完全是觀光。
V	女	33	20090408	台北景美人，現於國外進修研究所。青少年時期透過有線電視大量接觸90年代為主的香港電影。	參加研討會的機會觀光香港，不抱特殊觀光期待卻在旅途中遇見印象深刻的電影場景再現。
F	男	29	20090410	台北中和人，現為戲劇相關研究所學生，約西元2000年之後開始喜歡香港電影，比較常透過影展的方式觀賞香港電影。	沒有香港觀光經驗。
B	男	30	20090412	桃園人，近年假日時經常在台北度過。PTT 香港電影版的版友。	兒時與父母觀光香港，對於少數景點有印象。
U	女	25	20090412	一直生活在台北，現任職於電玩公司。從小喜歡周星馳的電影，進而喜歡香港電影。PTT 香港電影版的版友。	近期和母親到香港觀光，途中跑了一些電影場景，滿足作為觀影者的觀光期待。
W	女	22	20090416	台中人，大學來台北居住。主要喜歡亞洲電影，對於香港電影最喜歡的導演是王家衛。	沒有香港觀光經驗。
Q	男	28	20090418	台北新店人，現為公職。喜愛香港電影，PTT 香港電影版的版友。	沒有香港觀光經驗。
N	女	27	20090511	花蓮人，大學在桃園，後居住於台北。從小接觸香港電影，PTT 香港電影版的版友。	喜愛張學友通常是為了演唱會順道觀光香港，也想要去一些電影場景觀光。
T	女	31	20090518	高雄人，現為博士生，大學之後就在台北生活。幼時香港電影在台灣中南部	多次香港觀光經驗，但由於其文學背景，容易由此延

				仍有很好的票房，因為大環境而接觸香港電影。	伸觀光期待。
E	女	28	20090724	台北東區人，現為白領上班族。念專科時因為作業需求開始接觸香港電影，喜歡王家衛與陳果。	以消費觀光的型態多次旅遊香港，也喜歡去一些較為庶民的景點。
Y	女	26	20090725	桃園人，現為上班族，假日時因為私人因素多待在台北。除了香港電影之外，主要喜歡看港劇。	沒有香港觀光經驗，但對於觀光香港電場景抱有大的期待。
O	女	31	20090726	台北人，青少年時期開始看香港電影，也因此投入了電影相關行業。	多次香港觀光經驗，特別喜歡九龍的庶民地景，認為透過香港電影九龍正是此形象。
I	女	26	20090729	台北東區人，幼時透過有線電視開始接觸香港電影，現為媒體相關科系研究生，未來也想投入電影相關產業。	近期有觀光香港經驗，在香港觀光途中，總對於身邊的景物有似曾相識的熟悉感。
D	女	29	20090730	台北人，現為戲劇相關科系研究生，從小看香港電影長大，PTT 香港電影版的版友。	兒時與父母觀光香港，但是印象並不深刻。
R	男	30	20090731	台中人，現為建築相關科系研究生，研究所後來台北居住。從小看香港電影長大。	沒有香港觀光經驗。
H	女	23	20090819	台北新莊人，現為白領上班族，從小接觸香港電影，喜愛周星馳，PTT 香港電影版的版友。	香港消費型態觀光經驗。
I	女	26	20090820	台北人，只有大學時居住在花蓮，現為白領上班族。從小看香港電影長大，PTT 香港電影版的版友。	兒時與父母觀光香港時已覺得處處可見香港電影場景，後與友人以消費型態觀光香港，途中更對香港電影場景印象深刻。
J	女	24	20090821	高雄人，大學來台北，現為媒體相關科系研究生。小時候因為母親喜歡劉德	沒有香港觀光經驗也不期待。

				華而接觸香港電影，後透過有線電視加強印象。	
--	--	--	--	-----------------------	--

