

# 红豆的魅影:粤剧在1980年后香港电影中的呈现

叶绵耀

(华东师范大学传播学院, 上海 200241)

**摘要:** 粤剧作为粤港澳大湾区受众面最广的传统戏曲,其宗教性、谐趣性、悲剧性和经验性等文化基因被1980年后的香港电影所提取,以多种表现方式渗透进电影的创作中,成为癫狂的喜剧噱头、互文的表意手段以及追问文化身份的中介,与其他元素同构了香港电影的“港味”美学风格。粤剧在此时之所以比其他曲艺曲种更广泛地用于香港电影,既取决于粤剧本身的特质,亦与彼时的社会文化语境有关。通过考察粤剧在1980年后香港电影中的呈现,对于以粤剧为代表的粤港澳大湾区文化在当下的传播具有重要意义。

**关键词:** 粤剧;香港电影;文化基因;喜剧噱头;表意手段;中介

**中图分类号:** J90-9

**文献标识码:** A

**文章编号:** 1001-4225(2020)05-0020-07

在香港电影史上,粤剧、黄梅戏、潮剧都对香港电影产生一定影响,并衍生了粤剧电影、黄梅调电影以及潮剧戏曲片等电影样式。但在1980年后,香港影坛中的戏曲片万马齐喑,即便是伴随粤语电影一路走来的粤剧电影也只有1990年上映的《李香君》一部,这成为20世纪最后一部粤剧电影。反而在此时类型片的创作中,大量借用了戏曲元素,戏曲在1980年后的香港电影中也就以“碎片化”的方式呈现,其中以为粤剧为甚。它的表现方式较其他的曲艺曲种更为多元,或成为癫狂的喜剧噱头,或是互文的表意手段,抑或是追问文化身份的中介。粤剧也因此成为香港电影“港味”的一部分。在当下推进粤港澳大湾区建设成为重要的国家战略的语境下,理清粤剧在香港电影中多元的呈现方式以及能如此结合的缘故,对于应对粤港澳大湾区文化向外传播的挑战具有一定的借鉴意义。

## 一、宗教性与谐趣性:癫狂的喜剧噱头

在大卫·波德维尔那里,“尽皆过火,尽是癫

狂”是最切中香港电影本质的概括。<sup>[1]</sup>香港电影游刃有余地把古今中外亦俗亦雅的各类元素融于一体,好似大杂烩一般令人眼花缭乱,俗趣的插科打诨令人捧腹大笑之余,最后总免不了来一场小市民对生活的深情告白,庸俗而不乏温情,直接构建了香港电影大众美学的根基。1980年后的香港喜剧电影,巧妙地汲取并放大了粤剧的宗教性与谐趣性,构成故事情节或成为叙事的驱动力,呈现出一种游戏化的癫狂喜感,与谐星、巨星、靓女以及动作、色情等各类密集的噱头,再加上密密匝匝的台词与你追我赶的快速剪辑,勾勒出香港喜剧电影的基本肌理,这在灵异僵尸喜剧片与社会生活喜剧片中尤为明显。

### (一)与“神”共舞

《撞到正》(1980)、《人吓鬼》(1984)、《火烛鬼》(1989)、《尸家重地》(1990)、《僵尸至尊》(1991)、《新人皮灯笼》(1993)、《花月佳期》(1995)、《魂魄唔齐》(2002)等电影中都出现了粤剧舞台表演的情节,这些灵异僵尸片大都具有以下特点:以一场粤剧作为叙事的引子,进入故事情境;以戏班

收稿日期:2019-09-09

作者简介:叶绵耀,男,海南定安人,华东师范大学传播学院博士研究生。

或粤剧演员作为故事发生的载体,舞台成为重要的叙事空间;常用时空交错的叙事结构;主人公的困境或故事的高潮通过最后一场粤剧舞台表演来解决并圆满谢幕。例如在《撞到正》(1980)中,剧团演员无意中邀请鬼魂来看戏,最后在表演“武松杀嫂”时收服冤魂;在《人吓鬼》(1984)中,开场是戏班班主带领演员为乡民表演“十八罗汉收大鹏”,天亮之后发现此处竟是坟地,最后众人合力扮演“钟馗捉鬼”来制服恶鬼。粤剧舞台表演在1980年之后的灵异僵尸片中频繁出现,这与粤剧的宗教性有莫大关系。

粤剧在粤港澳地区的神功活动中扮演非常重要的角色。“在香港,以地方社群为基础、规模较大的神功活动包括神诞、太平清醮、盂兰节(即中元节或鬼节)、酬谢神恩(简称‘酬神’)、开光以及传统节日,这些大规模的神功活动常以粤剧演出为中心及高潮。”<sup>[2]10</sup> 这种为祈求神庇、酬谢神恩而演出的粤剧就称为“神功粤剧”。《祭白虎》《贺寿》《封相》《加官》《送子》《封台》是“神功粤剧”常演的“例戏”,它们不讲究故事情节,重在营造气氛,往往在正式大戏开演前、幕间或最后表演,在《撞到正》(1980)、《人吓鬼》(1984)中都有《祭白虎》的情节,它“奠基于道教信仰中,以武财神有降服老虎的威力,并配合民间常用生猪肉奉献给白虎的习俗,象征以肉塞虎口,令白虎难以开口害人。”<sup>[2]39</sup> 神功粤剧对神灵极其敬畏,在表演时有诸多禁忌,演出的戏棚必须搭设在神庙的正对面或另设神棚供奉神像,以供神灵观看,因而“神功粤剧”的主要观众是“神”而不是“人”。此外,神功粤剧演出时,即便没有观众在场也须演至天明,并且神庙的香火须彻夜不断,故称为“天光戏”。粤剧具有浓厚的宗教色彩,既能娱人也能娱神,因此几乎能与灵异僵尸片“无缝嫁接”,古村、戏棚、神庙、神位、粤剧成为这类电影标志性的视觉图像被反复使用,例如《撞到正》(1980)中与世隔绝的小岛、诡异的祠堂、在戏棚后台的祭祀仪式以及各种粤剧表演,散发出恐怖迷离之气。

迥异于《人鬼情》《霸王别姬》等大陆电影以雅致的方式借鉴戏曲元素,把戏曲作为癫狂的喜

剧噱头,并能让观众欣然接受,这种“异象”也只存在于香港电影中。《尸家重地》(1990)中“白蛇传”的舞台表演是把粤剧“游戏化”呈现的集大成者。由于发生意外,舞台上扮演白蛇和青蛇的九姐与阿秋随机应变,增加排练时没有的“生孩子”情节,借故去后台方便,但最后连法海都要去“生孩子”。整个段落由于白蛇、青蛇、法海、棚师、班主以及观众等众多人物的带动,再加上谐星吴君如的表演,喜剧效果令人瞠目结舌,正如大卫·波德维尔所言:“香港电影大众电影里的粗俗手法,可谓走到完全失控的地步。”<sup>[1]7</sup>

这与粤剧的“爆肚”传统不无关系。“爆肚即是‘即兴’,可解做实时的创作。演员根据演出时的感情,做出与剧本有出入或没有经彩排的发挥。”<sup>[3]15</sup> “粤剧演出本身带有即兴性及非真实性的表演艺术,在神功戏的场合底下,观众都容许,有时甚至欢迎,台上演员即兴地加入剧本以外或此剧传统演出方式所无的说白或唱辞。”<sup>[4]</sup> 当“爆肚”成为区域性的文化审美心理时,电影对粤剧非理性化的喜剧借用便有了合理的依据,它不仅不会被苛责,反而被津津乐道,因此《尸家重地》高潮时的“大战秦尸”,荆轲、王昭君、赵飞燕、杨贵妃等不同朝代的历史人物可以毫无逻辑地跨越时空出现在同一舞台上,肥胖的男警员反串杨玉环,藩王进贡的仙丹是白凤丸,荆轲献上的燕国地图竟有香港、九龙等地域,再加上夺取宝剑时层出不穷的意外与急中生智的掩护,就像万花筒般令人目不暇接,原本是一场惊险万分的“荆轲刺秦”最后演变成滑稽闹剧,令人捧腹大笑。

## (二)解构文本

粤剧粤曲常以调侃戏谑的口吻反映普罗大众的心态,这种现象早在1920年代就已经存在。近代广东社会新旧交替的巨变像潮水一样冲击着底层民众,无处安放的惊诧与怀疑、不解与彷徨最后通过粤曲这种大众艺术疏导出来,因而近代粤曲也就不可避免地带上谐趣的世俗性。例如《撑枱脚》就表现了一对夫妻向往西餐,但由于不熟悉西餐文化就以调笑的口吻来解释,而《寿仔拍拖》(1930)则是夹杂着英语的粤曲:

有个女子,瓜子口面。

佢系东方,我是西便。

大家分离,真实可怜。

叫佢番嚟,见吓我面。

Some likes sweetle, some likes money. 你要蜜糖,我要仙士。

Blow the whistle, 吹吓啤啤。两家 takee, 拣个日子。

Go to paree, 去到巴黎。Come, pan li vu, 你好喇唯。

Who's your father, 问我老子。我个老豆, 叫造 Billie。

你叫老爷,我叫爹爹。满面 whisker, 好似羊咩。<sup>[5]326</sup>

1950年之后香港成为左右派势力的角斗场,南渡的移民潮汹涌澎湃,在1960年后香港人口终于超过300万。香港的经济结构在向现代化转型中又暴露出社会不公、贫富差距等问题,民众渴望财富但对富人又带有些许鄙夷的心态在当时流行的谐趣粤曲中可以窥见。例如粤曲“曲帝”胡文森的《扮靚仔》《飞哥跌落坑渠》“实在多少也反映了当时人们的一点心态:有些穷人想充阔扮富,又有些人对阿飞文化甚是抗拒,必欲见其狼狈落难而后快。”<sup>[6]81</sup>可以说,粤曲的谐趣性是因市民需要疏导由社会变迁而产生的不适情绪的产物。1984年英国政府宣布放弃1997年之后对香港主权,历史再次重演。粤剧在电影中以篡改唱词、置换情节以及颠覆人物形象的方式出现,以此来释放迷茫、不安、焦虑的普遍情绪,形成了荒诞与癫狂的美学风格,这种现象从生活喜剧片伊始,在“无厘头”喜剧片中达到巅峰。

《八星报喜》(1988)借助粤剧《紫钗记之剑合钗圆》中李十郎向霍小玉道歉消除不虞之隙重修于好的情节推动影片中方剑郎与吴芬芳解除误会。方剑郎与吴芬芳分别扮演李十郎和霍小玉,浣纱一角由张学友与周润发反串阿浣、阿纱,郑裕玲反串黄衫客,周润发阴阳怪气的唱法与张学友模仿女子的扭捏姿态让人忍俊不禁,他们把吴芬芳误会方剑郎花心的前因后果改成唱词,令人拍

案叫绝。《豪门夜宴》(1991)的曾志伟把《帝女花之香夭》的“妆台思秋”改为英文“Are you going to die? If I die I become butterfly...”,传统的伴奏乐器也改为吉他等西洋乐器,原本是一出古典的殉情悲剧变成非中非西的“畸形怪胎”,这在某种程度上未尝不是“九七”症候的折射:回不去的中国传统,迈不进的西方阵营。

大量的粤剧片段被信手拈来填充在此时的电影中,全然不顾原文本所表达的是悲情还是喜情,致使这些影片就像是脱缰的野马,冲撞着观众的视觉神经。《与龙共舞》(1991)中午马与吴孟达深情凝望对唱《帝女花之庵遇》的“飘渺间往事如梦情难认,百劫重逢缘何埋旧姓”,悲剧也变喜剧。《花田喜事》(1993)的张国荣与关之琳穿着古装唱《三笑姻缘》中的“求神”,却跳着现代舞步,颠覆粤剧的传统已然成为香港喜剧电影一个独特的因子。这种风格还延续到新世纪之后的《花田喜事》(2010),杨颖与郑中基在影片中分别饰演遗珠公主和中原大将,在船上对唱《凤阁恩仇未了情》,人物身份和情境倒也与粤剧无二,但家喻户晓的“一叶轻舟去,人隔万重山”却是用摇滚乐的唱法。

周星驰的“无厘头”喜剧因颠覆传统而具有后现代意味。如《唐伯虎点秋香》(1993)解构了民间“才子佳人”的爱情故事。“从1993年首映的《唐伯虎点秋香》开始,周星驰就大量使用粤剧元素丰富影片,如数白榄、粤曲小调等,实行隔代偷师,把传统的娱乐文化纳入自己的创作中。”<sup>[7]325</sup>1957年粤剧电影《唐伯虎点秋香》由粤剧演员任剑辉与白雪仙出演,其中“求神”的旋律被周星驰多次运用,例如唐伯虎在寺庙中要唱“求神”的时候,被和尚一脚踢出门外,并摆出“寺内禁止喧哗”的警示,风流才子在他的演绎下成为粗俗好色的市井流氓。再如《审死官》(1991)是翻拍粤剧大老倌马师曾的同名“首本戏”(即伶人擅长的剧目),原剧的讼师宋世杰充满正义,而周星驰饰演的宋世杰却因为多次收取不义之财而招来报应致使孩子早夭,影片中出现宋世杰父母遗像其实是马师曾的画像。又如取材于广东清末讼师陈梦

吉的《算死草》(1997),历史中智慧超众、同情弱小、憎恨豪强的讼师,在影片中却变得嚣张刻薄,如此种种非理性的解构狂欢正契合了“九七”前特定的社会焦虑心理。

## 二、悲剧性:互文的表意手段

电影常会借用与故事情节之间有相通之处的戏曲片段,与影片文本段构成“互文修辞”,辅车相依、含蓄地传达出人物的情感,强化故事情节,创造出一种“画有尽而意无穷”的效果,戏曲在电影中也就成了法国文艺批评学者茱莉亚·克里斯蒂娃所提出的“镶嵌物”。互文修辞是电影与戏曲结合最完美的方式,一方面它不会损害电影特有的镜头语言、表演形式与叙事方式,同时两者水乳交融使电影更具民族性的审美韵味。粤剧颇为特殊的是,它既能以喜剧化的方式融于电影中,同时也能如昆曲京剧等曲艺一般,以典雅化的方式表情达意。

《胭脂扣》(1988)中借用了《客途秋恨》《胡不归》《梁祝恨史》等粤剧曲目,呈现了一出“痴情女子负心汉”的爱情悲剧;《五亿探长雷洛传Ⅱ父子情仇》(1991)借用了《帝女花之庵遇》的“江秋哭别”,阿霞与雷洛阔别多年后的重逢,亦如长平公主与周世显在历经国破家亡后重逢时的沧桑悲凉。《山村老尸》(1999)借用《卖肉养孤儿》的唱段:“郎在欢心处,妾在肠断时,委屈心情有月知,相逢不易分离易,弃妇如今悔恨迟。君忆否当日凤凰欣比翅,又记否蝶负恩情过别枝,又惜否旧爱已无归处,又念否有娘无父一孤儿。君呀!你又可知否我欠病成癆,不久会为你伤心死。”楚人美的丈夫为了与富家千金结合,但又不想落下薄情寡义的骂名,于是设计楚人美与人通奸致使她被活活砸死。这一唱段传达出楚人美化为厉鬼对丈夫的报复,既带着宣泄的快感又夹杂着一丝悲凉。粤剧《卖肉养孤儿》讲述的是歌女遇人不淑被骗去积蓄,走投无路之下为了抚养幼儿只得沦落风尘,又呼应了电影中作为粤剧伶人的楚人美,为丈夫还债委身于地痞的情节。此唱段在影片中出现多次,营造出阴森恐怖的氛围,成为“死亡”

的象征。

《凤阁恩仇未了情》的唱段在许鞍华的《女人四十》(1995)中出现多次,它带有浓浓的宿命感。第一次是作为环境音响出现——阿娥的婆婆在老人院中演唱,有塑造人物形象之功能。阿娥的公公有旧式的大男子主义,把女人伺候男人视为天经地义。“休涕泪,莫愁烦”刻画出阿娥的婆婆以乐天的胸怀包容着丈夫的品性。唱词“人生如朝露,何处无离散。今宵人惜别,相会梦魂间”同时也为婆婆即将去世埋下伏笔。第二次是在阿娥思念去世的婆婆时出现,她一边照顾患有阿兹海默症的公公,一边又要早出晚归地工作,双重重担令她身心俱疲,粤剧作为背景音乐抚慰她那颗濒临崩溃边缘的心。第三次是在影片结尾处,阿娥在天台上看到了公公去世前一直在喂养但却从未出现过的鸽子,此时在黄昏中扑打着翅膀,显得十分平静舒缓。三次粤剧音乐都是婆婆的原声,“休涕泪,莫愁烦,人生如朝露,何处无离散”把婆婆与阿芬“虽无能力改变现状但仍乐天安份的生命力准确地表现了出来”<sup>[8]</sup>,这与在《新不了情》(1994)中阿敏母亲在阿敏生病后上街卖唱“往后的岁月,苦痛要做人,欢笑也做人,一生总是有恨有喜,欢欣悲伤、有聚有分、春风秋霜,我必须接受。莫灰心,永向前途望”所呈现的意蕴异曲同工,不管是婆婆也好,阿娥也好,还是阿敏母亲也罢,可以说女性在负荷前行时所表现出的坚韧是香港电影一直称赞的品质。

粤剧的区域性色彩固然是它能够顺理成章地被运用到香港电影中的重要因素,然而它之所以能成为表情达意的最好手段取决于其与生俱来的悲剧性。粤剧的曲调融合了木鱼歌、龙舟歌、南音和粤讴等4个曲种,除了龙舟歌之外,其余3种曲艺唱腔悲怆忧郁,极其适合表达缠绵悲恻之情,例如木鱼歌中的“苦喉”梅花腔唱法。南音没有完整的情节,只是用以抒发心境。早期南音多出自文人之手,词藻华丽,用词典雅,“其内容写的多是风花雪夜之类的有关情绪。或写往事的追忆和缅怀,或作凭吊,或表追悼,或说伤别,或诉离情;而这些感怀,却又充满着封建伦理的落

后思想,有时甚或是强烈地表现出一种宿命轮回的无可奈何的呼叫”<sup>[9]29</sup>,形成唯美的风格,十分适用于人物感怀身世的情节,例如被誉为“南音之王”的《客途秋恨》在电影《胭脂扣》和《客途秋恨》中都具有哀婉怀旧之效。

粤讴的“多数作品是描写珠江之畔勾栏画舫中的男女情爱,尤其是对下层妓寨(寮)女子地狱般悲惨生活的揭露和给予深厚的同情。”<sup>[10]46</sup>清代文学家招子庸编著的《粤讴》是粤讴在中国戏曲史中最浓墨重彩的一笔,影响深远。《粤讴》“风格凄婉,动人感人,而构词作句又多采用粤词粤调,气息活泼通俗,表神传意,极具浓厚的地域文化色彩。”<sup>[11]6</sup>旧时珠江之畔的娼妓多出身贫苦,为生活所迫沦落风尘,从良嫁为人妇是多数青楼女子之心愿,但达此者寥寥无几,多数在年老色衰时被弃如敝履。例如他的《无可奈》细腻地描写了妓女红颜老去情爱不再的悲凉之态:“无可奈想到痴呆。人到中年白发又摧。自古红颜薄命真难改。总系红粉多情都是惹祸胎。我想尘世汝话点能逃得苦海。总要前生修得到或者早脱离灾。一定前世唔修故此沦落得咁耐。唉、难割爱,人去情根在。不堪回首咯我要问一句如来。”正如有学者评价:“翻开一部《粤讴》,我们可以看到古代风尘女子深切的悲痛,深深的忧虑,可以看到她们热烈而诚挚的爱情,刻骨铭心的相思、咬牙切齿的怨愤。”<sup>[12]</sup>再加上旧时南音、粤讴的卖唱者多为“瞽师”“瞽娘”(即失明的男女艺人),他们在哀婉的曲调中传递出人生的凄凉与无奈,催人泪下,凝聚了南音全部精髓的“地水南音”就是由此而来。悲凉的曲调与坎坷的艺人身世同构了粤剧的悲剧基因,使其早已超越故事表层的离合悲欢,“往往隐藏着振聋发聩的力量,能够升华人性、针砭善恶、呼唤正义、鞭笞不公,有效避免了流于情感浅薄化的情节至上或片面强调感伤”<sup>[13]</sup>,因此粤剧成为香港电影常用的表意手段也不足为奇。

### 三、经验性:追问文化身份的中介

香港的“文化身份”是一个十分尴尬的问题。在周蕾看来,“西化”的香港既因为“不懂中文”

而被大陆鄙视,也不被沉迷于“传统中国”的西方汉学家所接受。<sup>[14]代序 三</sup>从殖民地时期开始,漂泊离散的情绪一直存于港人心中,香港的本土意识直到1970年代才自发形成。1984年中英两国草签了“中国政府于1997年7月1日对香港回恢复行使主权”的《联合声明》又打破了香港的现世安稳,从“香港人”到“中国人”的身份认同转变迫在眉睫,焦躁彷徨开始成为“九七症候”在香港电影中渐显,电影创作者们迫切地希望通过对“我城”文化身份的构建来纾解这种无所适从的离散情绪。一方面,他们对陌生而又熟悉的大陆母体进行“他者想象”,《表姐,你好嘢》(1980)、《省港旗兵》(1984)、《新最佳拍档》(1989)等电影自觉或不自觉地“凝视”那些从大陆过来的“北姑”“北佬”们,“大陆”在他们的眼中是落后的、愚昧的甚至是专制的;另一方面,他们在个人记忆与历史记忆的缝隙中寻找“城籍”与“国籍”的交集,在被抹去的历史叙事中重拾“集体记忆”,以此来寻求文化归属感。但是正如斯图亚特·霍尔认为“牙买加性”形象的重建是通过“雷盖音乐”所获得的那样,“文化发现不是也不可能毫无‘中介’地直接获得”<sup>[15]217</sup>,于是,作为“文化身份反映共同的历史经验和共有的文化符码”<sup>[15]209</sup>的粤剧就成了香港人追问文化身份的中介。

《客途秋恨》(1990)与《南海十三郎》(1997)是通过回忆与现实的交错叙述,在历史洪流中逆流而上追寻香港与大陆/岭南的内在关联。《客途秋恨》讲述了晓恩陪同在战时嫁给中国人的日籍母亲回日本探亲的经历,在异国语言不通让她倍感尴尬,也体会到了母亲在嫁到中国之初时的无助寂寞,从而解开了母女间多年的隔阂。影片中午憩的祖母、躺在竹藤摇椅上扇着蒲葵扇的祖父,与龙眼、荷塘、蛙声、唐诗,还有“凉风有信,秋月无边”的袅袅南音等岭南文化符号,共同缠绕在晓恩儿时的记忆中,中国意识与国族意识在这里是毋庸置疑的。而当她经历了在香港成长和英国求学后,国族观念已经淡出了意识的晕圈。“客途秋恨”在表层上是旅居他乡的母亲对日本的思念,但内核上是晓恩在“城籍”与“国籍”之间的迷茫。

母亲回日本探亲时,即便她流露出对中国的轻蔑,但是转卖老屋、抱怨浴室狭小、怀念广东菜,都说明她已经完成了对香港的认同。晓恩回到广州得知爷爷为了给她寄“宋词选”而被红卫兵责难导致上楼摔伤中风,“中国”在这里被质询。她儿时的经验记忆没有提供一个强有力的支点去认同“祖国”,“国”与“城”的关联会因为爷爷不久于人世而断裂,“广州之行”实际是晓恩从中国意识到香港意识转换完成的一次契机。

“从主观视角出发,文化身份根本就不是固定的本质,即毫无改变地置身于历史和文化之外的东西。它不是我们内在的、历史未给它打上任何根本标记的某种普遍性和超验精神。它不是一成不变的。”<sup>[15]212</sup> 港人在构建自己的文化身份时必然离不开对历史的追本溯源,于是挖掘本土历史尤其注重表述与岭南文化的地缘关系就成为了重要策略。《客途秋恨》是“我城”意识的书写,而《南海十三郎》则是向大陆母体靠拢。五四运动、抗战、“文革”等历史事件,薛觉先、唐涤生、梅绮、千里驹等岭南艺术名人全都串联在“南海十三郎”,即著名粤剧编曲家江誉镠的一生中。这些耳熟能详的粤剧名家与绕梁三日的粤曲既是香港移民一代共同缅怀的梦,亦是岭南文化圈不可切割的一部分,港人希望借此来拨开长久被遮蔽的本土历史。但是《南海十三郎》对大陆母体的态度是矛盾的,它不否认自己与岭南文化的同根性,但同时,今时今日的香港年轻人已不知十三郎是何人以及说书人最后走出警局说“现在看大戏有什么好看”都在表明,港人所怀念的“南海十三郎——历史”只不过是上一代移民的记忆幻影,或者对于香港的战后代来说,“历史”其实就是被虚构的对象。《寒江钓雪》《心声泪影》依旧在舞台上轮番演绎,但却没人在意那才华横溢的“痴人十三郎”是何许人也,而他又是香港与岭南/大陆的文化纽带。从这一点来说,《南海十三郎》以真实历史人物为原型的溯源之举反而推远了自己与大陆的距离。

如果说《客途秋恨》《南海十三郎》是因为在记忆历史中寻求国籍身份失败而转向我城意识构建,那么《虎度门》(1996)与《细路祥》(1999)则

是通过向历史“告别”而转向本土认同。新旧时代更替总要有相应的告别仪式,在《虎度门》中是冷剑心/“心姐”移民澳洲,在《细路祥》中是“祥哥”的离世。“心姐”“祥哥”都是历史的象征符码,前者是以粤剧名伶龙剑笙为原型,后者则是粤剧大老倌新马师曾,他们都代表着香港移民一代对大陆/岭南的集体记忆。移民热潮、粤剧改革等势在必行的问题充斥在《虎度门》中,使电影弥漫着浮躁的气息。“心姐”的有条不紊实际是她对现实无能为力的掩饰,她平静地和丈夫准备移民,努力地调解导演与粤剧老演员之间的观念矛盾,接受不能和私生子相认以及继女是同性恋的事实,只有迈出戏台的出场口——“虎度门”,才能脱离现实成为无所不能的“英雄”。有学者对此评价:“一个在平凡生活中不能免俗的女人,一到舞台上立即精神焕发、风采照人,从一个演员戏里戏外的精神,可以看出传统文化的巨大力量。”<sup>[17]367-368</sup> 这种文化的力量如何传承在电影中没有给出具体答案,但随着“心姐”的移民而断裂则是显而易见的。

《细路祥》中的“祥哥”与“祥仔”是新旧时代更替的见证者,只不过一个终于旧时之末,一个长于新时之始。粤剧之于港人,正如粤语之于港人一样,在他们记事之前就已经作用于他们的意识,粤剧的个体经验就在电影中被放大。影片从“祥哥”在荧幕上表演粤剧片段《万恶淫为首之乞食》开始,此时的祥仔才1岁。当9岁的祥仔被父亲罚站在快餐店的门口时,他唱着“冷得我腾腾震,真系震到入心,心酸我仲发紧冷咯!也好似脚软难行。”这个在他记忆深处的粤剧唱段只是用以发泄不满和反抗父亲的方式,与它本身所表达兄友弟恭的传统伦理观产生错位,而这种伦理观早已消逝在物欲社会中。粤剧中的陈子年为保护幼弟将与继母有染的教头杀死,电影中海叔的两个儿子却为了争夺财产对簿公堂。祥仔想寻回素未谋面的哥哥作为保护伞未尝不是向历史与传统靠拢的隐喻,但最终还是失败。作为“集体记忆”的传统伦理观已经湮灭在历史的车尘中,留下的只是祥仔的“个体记忆”。粤剧大老倌新马师曾活

跃于20世纪五六十年代,这也是粤剧以及粤剧电影发展的鼎盛时期,新马师曾与奶奶离世意味着一同离去的还有那个充满了“故国衣冠、漂泊离散”的时代。极为巧合的是,无论是《细路祥》中的奶奶,还是只出现在电视中的新马师曾,或者是《客途秋恨》中的爷爷,《南海十三郎》中的十三哥,这些意指大陆祖先的人物形象最终都逃脱不了离世或行将就木的结局,这其实是许鞍华、陈果等这一代“香港人”对国族认同的悬置。

粤剧在融合其他曲艺曲种的基础上,受到社会环境的影响形成了哀婉与谐趣的双重特质,既有回肠荡气之风流,又有通俗浅近之人情,再加上它在民间生活中扮演的“神功”角色,成

为了岭南地区最重要的在地性符码,因此它在香港电影中比其他曲艺曲种的表现手段更为丰富,与香港电影的嫁接也更为契合,是“港味”的重要元素之一。2003年CEPA签订之后,香港导演北上寻求突围,在审查制度与商业美学的平衡中进行创作,两岸观念的融合也为中国电影带来新的文化景观,但粤剧与合拍片的互动却越来越少,只有在王家卫的《一代宗师》(2012)中,宫二与叶问欣赏的《风流梦》尚能唤起粤剧与电影携手走过的峥嵘岁月。推进粤港澳大湾区建设必然离不开对外传播区域文化,而粤剧作为最具有在地性色彩的传统戏曲,如何借力电影这种大众媒介,1980年后的香港电影已经做出了极好的范例。

#### 参考文献:

- [1]波德维尔.香港电影的秘密——娱乐的艺术[M].何慧玲,译.海口:海南出版社,2003.
- [2]陈守仁,湛黎淑贞.香港神功粤剧的沉浮[M].香港:中华书局有限公司,2018.
- [3]阚男男.广东粤剧/藏戏[M].长春:吉林出版集团有限责任公司,2014.
- [4]罗丽.浅谈粤剧神功戏[J].南国红豆,2006(4):55.
- [5]李静.粤曲:一种文化的生成与记忆[M].广州:广东人民出版社,2014.
- [6]黄志华.曲词双绝——胡文森作品研究[M].香港:三联书店有限公司,2008.
- [7]罗丽.粤剧电影史[M].北京:中国戏曲出版社,2007.
- [8]梅峰.理想的诗情与现实的处境——许鞍华九十年代电影创作轨迹[J].北京电影学院学报,1997(1):89-90.
- [9]梁培炽.南音与粤讴之研究[M].广州:广东人民出版社,2012.
- [10]谢伟国.粤曲融合本土曲艺曲种概述[C]//左鹏军.岭南学:第一辑.广州:中山大学出版社,2007.
- [11]朱少璋.粤讴采辑[M].广州:广东人民出版社,2016.
- [12]梁鉴江.论招子庸的《粤讴》[J].岭南文史,1988(1):145.
- [13]朱怡森.中国电影对戏曲情节的选择与运用[J].南京师范大学学报(社会科学版),2018(3):156.
- [14]周蕾.写在家国之外[M].香港:牛津大学出版社,1995.
- [15]霍尔.文化身份与族裔散居[C]//罗钢,刘象愚.文化研究读本.陈永国,译.北京:中国社会科学出版社,2000.

(责任编辑:李金龙)

## Abstracts and Key Words of Major Articles

### China in the Great Changes of Global Economy: The Principle of World Ethnic Cooperation Based on Economic Alliance

LIAO Wen-wei, LI Ling-shan

(Law School, Shantou University, Shantou, Guangdong 515063)

**Abstract:** In recent years, the wave of globalization has swept the world. On one hand, the global production and consumption system has flourished and promoted economic prosperity. On the other hand, the injustice of international economy and the increasing disparity between the rich and the poor give rise to anti-globalization and counter-globalization. Thus, the global integration model dominated by US transnational capital is questioned. With its emphasis on multi-center and multi-collaboration, cosmopolitanism is committed to providing a new global governance program for the new era of globalization, but because of its individualism, universality and generality, it remains a utopian imagination. In the global economic ups and downs, China proposes a neo-cosmopolitanism based on nation-state, which focuses on building a community with a shared future for mankind and highlights the coexistence of global interests and national interests. With this concept, China further proposed the principle of world ethnic cooperation based on economic alliance, promoted international programmes including the Belt and Road Initiative to all countries, and thus contributed to the realization of global economic benefit sharing.

**Key words:** A community with a shared future for mankind, Xi Jinping, Neo-Cosmopolitanism

### Public Opinions on the Concept of A Community with a Shared Future for Mankind on American Media

HAN Qing-yu

(Beijing Foreign Studies University, Beijing 100089; Qinghai Normal University, Xining, Qinghai 810008)

**Abstract:** In contrast to the heated discussion on Chinese media, the concept of A Community with a Shared Future for Mankind is treated strategically with indifference by American media. Generally, guided by the ideology of Strategic Competition, American media still hold a vigilant and skeptical attitude towards the concept. On one hand they constantly strengthen the China Threat theory and create confrontation, on the other hand, they purposely distort the concept and spread pessimistic views about the Belt and Road Initiative.

**Key words:** A Community with a Shared Future for Mankind, American media, public opinion

### The Phantom of Red Beans: Cantonese Opera in Hong Kong Movies After 1980

YE Mian-yao

(School of Communication, East China Normal University, Shanghai 200241)

**Abstract:** Cantonese opera is a traditional opera most popular in the Guangdong-Hong Kong-Macao Greater Bay Area, and its religious, bantering, tragical and empirical cultural genes have been absorbed by the Hong Kong movies after 1980. In a variety of ways they represent crazy comedy, intertextuality, and intermediary of cultural identity, and constitute the aesthetic style of Hong Kong movies. The fact that Cantonese opera was more widely used in Hong Kong movies than other forms of folk music at that time was not only determined by the characteristics of Cantonese opera itself, but also because of the social and cultural context. An investigation of Cantonese opera in Hong Kong movies after 1980 is of great significance for the current dissemination of the culture of Guangdong-Hong Kong-Macao Greater Bay Area of which Cantonese opera is a representative.

**Key words:** Cantonese opera, Hong Kong movies, cultural genes, crazy comedy, representation, intermediary

### Imprisonment and Departure

#### ---Two Spatial Dimensions of Desire Writing in Li Zishu's Novels

ZHANG Jia-yin

(College of Humanities, Huaqiao University, Quanzhou, Fujian 362000)

**Abstract:** Imprisonment and departure are two important spatial dimensions in Li Zishu's novels. Research shows that whether imprisoned in a confined space or running away into the vast world, the characters are closely connected with the motif of human sin and even national fables. By analyzing the relationship between space and characters, this paper attempts to explore the meaning and value of Li Zishu's desire writing, and to think about the necessity and significance of MCA ethnic group's liberation from marginal status by demonstrating the dialectical relationship between spatial dimensions.

**Key words:** desire writing, spatial dimension, human sin, national myths, margin, breakthrough

### On the Feasibility of Companies Raising the Standards of Vote at Shareholders'

#### Meeting through Association Articles

#### ---with the Corporation Law System in Taiwan as an Example

ZHU Jin-yi

(University of Kaohsiung, Kaohsiung Taiwan 81148)

**Abstract:** In order to remove the shackles from the autonomy of private law, the Ministry of Economic Affairs in Taiwan issued two new regulations in