

異質的跨境視野：

從中港跨境電影製作看中港邊境的反思潛能

Discourse on Hong Kong, Hong Kong Discourse (CULS5224)

華旭 (HUA Xu) 1155160805

自 2019 新冠疫情以來，與邊境 (border) 相關的論述在香港再次惹人關注。從 2020 年初的醫護罷工要求政府封關，到政府官員放開疫情管控時多次提及香港的「超級聯絡人」角色，直至今日特首候選人李家超政綱中提出以通關為當選後的首要務，邊境或邊界總是香港種種論述圍繞的焦點之一。關於邊境一定還有更多的複雜性有待呈現，跨境經驗，特別是中港流行文化的跨境生產經驗，亦是文化研究回應「粵港澳大灣區」這一區域融合佈局的重要方式 (Chu, 2020)。具體到電影業界，跨越中港邊界的電影製作除了文化大革命時期以外，亦從未停歇。當下的中港邊界承載著怎樣的意涵？以中港邊境與跨境 (border-crossing) 作為切入點，我們如何得到更具開放性與政治能量的反思性想象？我希望先回顧中港邊境的歷史與理論，簡要介紹香港電影的跨境運作的背景，再通過分析兩部與跨境有所關聯，同時本身也是跨境拍攝的電影文本，探尋中港邊境帶來的反思與抵抗可能。

### 中港邊境、主權與新自由主義

談及中港邊境，不得不提的時間點是上世紀五十年代。二戰後，特別是中華人民共和國的建立，給香港帶來了大量的移民和難民，為了保護資源匱乏和空間擁擠的香港免於人口過載，殖民政府決定正式確立中港邊界管控，廢除華人可以自由往返的政策，規定沒有合法簽證的大陸人不得進入相關，並開始登記人口與簽發身份證 (陳冠中, 2012)。同時中華人民共和國政府亦開始加強了邊境管控，雙方的「配合」之下，此前的陸港人口自由流動被終結，兩地先前在實際運作中相對模糊的領土 (territory) 概念也隨著邊界的穩定而逐漸確立下來，從而悄然加劇了香港在中國民族身份與英國殖民管治的夾擊之中身份的協商與掙扎 (Chan, 2020)。此外，移民與難民的湧入也帶來了身份協商與區分的動力。這些移民和難民大多是為了躲避中共統治前往香港的，因此對於他們來說，邊界兩端的區分異常明晰，並且是高度意識形態化的：殖民下資本主義的香港與共產黨統治下的共產主義中國截然不同。一方面是地理與文化的相近，另一方面是巨大的法律和意識形態區別，這導致香港的自我身份必須在持續與民族主義與殖民主義進行協商中生成 (葉蔭聰, 2011)。

這一邊界確立的政治意涵不僅由移民和難民帶來，也內置於現代 (民族) 國家與主權的建構過程中。政治哲學家巴里巴 (Étienne Balibar) 談到邊境時，

強調了邊境或國境的建立對現代國家建構其主權正當性與至高性的重要意義。國家 (state) 劃定邊境不單是出於實際的管治需要，更重要的是通過劃定邊界，壟斷對邊界及其功能的定義權，國家可以壟斷「區分」(differentiation) 與界定領土、公民身份、社會保障等一系列領域的權力，從而建立其對主權 (sovereignty) 掌控之至高無上 (Barlibar, 2002)，讓民族國家的主權成為「一個無所不包的全能邏輯」(彭麗君, 2020: 198)，使主權與民族國家緊密綁定。顯然，殖民政府開始強調邊境管理，意味著其對香港管治主動性的加強，然而由於它的「主權」或管治權力自中國讓渡而來，加上香港與中國在地理與文化上的相近，來自邊境另一端的滲透與威脅從未能真正停止。文化場域中左派與右派的長期對壘，內地政治風波溢出導致的六七暴動等狀況均「越界」而來，無時不刻地提示著殖民政府管治權力的不穩定性，也決定著香港難以在單一民族國家的主導下生成一套明確區分「自我」與「他者」的想象共同體論述。

值得注意的是，這份不穩定性並沒有隨著香港回歸中國而終結，「一國兩制」下中港邊界的留存恰恰意味著民族國家主權的分享乃至讓渡 (彭麗君, 2020)。中國當局以及圍繞它的一整個利益集團出於自身的需要，必須承認香港在其領界中的巨大差異和自主性。江澤民在 1997 年的特別行政區成立慶典上說，「香港回归祖国，是彪炳中华民族史册的千秋功业。香港同胞从此成为香港的真正主人，香港历史从此揭开了崭新的篇章。」以這次講話為代表的一系列論述試圖通過宣告「嶄新篇章」以及區分「真正主人」，對香港人進行再國族化，納入屬於自己控制的民族主義敘事中，讓香港人認可中華人民共和國對香港主權的至高無上。但這種意識形態運作難以真正完成，因為縱使香港已經回歸，中港邊境及其區分出的兩地差異仍未抹除，這一邊境「過濾」與「區分」的作用還日益受到重視。

人類學家王愛華結合施密特、阿甘本和福柯的理論切入分析中國新自由主義時發現，中國的新自由主義化是一個國家權力創造「例外狀態」的過程，通過不斷劃出可以懸置社會主義原則的「飛地」(enclaves)，並主導區分不同群體公民身份的具體內涵，統治集團得以讓國家走入新自由主義全球資本體系的同時，保證自身的威權統治不被衝擊，從而讓統治利益集團總體得益更高 (Ong, 2006)。香港就是中國政府所必需的那塊「飛地」，中國不得不在一定程度上包容香港的「自成一體」，以利用其資本主義經濟制度 (葉蔭聰, 2011)，在謀取經濟利益的

同時，防止跨國的資本與資訊在內地的任意流通威脅其地位，以維持內地原有的黨國威權統治。從這樣的意義上說，中港的邊界對新自由主義化與威權統治兼具的中國是不可或缺的。邊界既放行受到統治集團需要、並受嚴密控制的國際資本<sup>1</sup>，又阻攔一切妨礙威權統治秩序運作的可能，從反動書籍、社會運動人士到今日的「病毒」，甚至包括內地遊客和留學生手機中留存的關於香港社會運動的照片<sup>2</sup>。中港邊界的開與閉，是國家權力主導的相對概念，而非非此即彼的二元對立。這一運作方式給中國的民族身份建構，特別是在香港的「再國族化」建構帶來了強烈的張力。如前文所述，劃定邊境對於現代民族國家主權至高地位的獲得是十分關鍵的。通過劃定邊界，確定領土範圍，並在民族主義敘事中把領土範圍內的公民與作為想象共同體的民族等同，民族國家試圖成為代表所有公民的唯一可能（Barlibar, 2002）。但對於中國來說，中港邊界這一存在於中國領土以內的邊境無時不刻地暴露出「特別行政區居民」這一與眾不同的公民身份，讓香港成為中國民族敘事建構中「自我」與「他者」劃分當中吊詭的「自我中的他者」，一直保持著相對於內地而言的巨大異質性。這使得跨越中港邊境，具有給既有的霸權敘事帶來異質性衝擊，進而為國家的權力運作帶來不和諧的噪音的可能。下文將嘗試分析跨越中港邊境生產的電影文本中這種反抗潛質的體現。

### 跨越中港邊界的電影製作

中港之間跨越邊界的電影製作，或合拍，可以追溯到上世紀六十年代珠江、北京天馬等內地製片廠與香港的左派電影機構「長鳳新」<sup>3</sup>進行合作拍攝，但真正的大規模合拍還是要到中國推行改革開放開始算起。上世紀八十年代，香港製片廠進入內地拍攝，主要是為了利用內地廣闊、便宜的外景地，以滿足海外華人市場對祖國山河景色的渴望。加上內地電影人在面對一個愈加開放的電影市場時，也希望從香港電影人身上學習模仿到進行類型娛樂製作的方法，這導致香港電影人在這一階段擁有在合作拍攝中相對主導性的角色（尹鴻 & 何美，2009）。

但 90 年代以後的一連串變化逐漸改變了這一局面。1993 年成為香港電影市場的拐點，本地市場被外語片逐步攻佔，而在東南亞、韓國以及台灣等一系列市

---

<sup>1</sup> 中國當局對海外資本的進入設置了一系列限制與准入標準，海外資本進入一些特定領域（如傳媒、汽車等）需要通過一系列複雜的手續或直接與國有企業合作，這讓海外資本在內地的流動實際上受到了嚴密的監管與限制。

<sup>2</sup> 筆者不少朋友在 2019 年從香港入境中國大陸時都被海關要求展示手機相冊，並刪除其中涉及到 19 年香港社會運動的圖片。

<sup>3</sup> 指長城影業公司、鳳凰影業公司和新聯影業公司。後來三公司合併為香港銀都機構。

場中，香港電影的市場優勢也逐漸萎縮。隨著 97 年金融危機對香港電影業的沉重打擊，香港電影愈加需要內地市場，又因自 2003 年《內地與港澳關於建立更緊密經貿關係的安排》（CEPA）以來內地政府給香港電影提供的一系列政策優惠（陳嘉銘，2012），中港合拍已經成為了香港電影很大程度上必須依賴的一部分，香港電影人紛紛選擇「北上」拍片，導致了本地電影業以及相關機會的萎縮程度愈加嚴重。這個過程中，內地電影的市場化和專業化程度也在不斷提升，投入電影製作的民間資本也在增多，因而內地投資方主導，聘請香港電影人進行電影拍攝的情況逐漸增多，加上一個更加熟識電影市場化運作的審查系統，香港電影的表達自由受到內地資本與權力的雙重約束，不少香港電影人甚至成為內地意識形態的宣傳工具，主動抹殺了跨境文化政治潛藏的政治能量。彭麗君就有提到，由香港本地電影市場與業界培養起的吳京和林超賢被納入到愛國主義的意識形態中，儘管他們的軍事題材作品都與跨境相關，但是這種跨境最終被重新安置並且服務於民族起源以及全能民族國家神話當中，為同質性而服務而不是通過跨越邊界使我們認識到差異的存在（Pang，2020）。

然而，既然邊界存在，而且中國這一新自由主義威權國家不得不依賴於中港邊境的區分和過濾功能，邊界兩端保留的巨大差異以及跨境的獨特經驗仍可提供擾亂官方霸權敘事的反抗空間。香港電影人的跨界創作，以及他們所生產的電影文本內對跨境的暗示與再現，除了成為國家意識形態機構（state apparatus）的一部分外，或許亦有可能激起人們對權力運作以及邊界的反思，甚至內地電影人到香港的進行的跨境文化生產也能提供一些深刻的洞察。下面我將會通過重點分析《毒戰》與《過春天》兩部分別由香港電影人與內地電影人主導拍攝，但都同時涉及到邊境與跨境的電影文本，來探索其中呈現的邊界及其跨越帶來的反思性思考。

### **杜琪峰及其《毒戰》：異質視角揭露權力運作**

《毒戰》是一向堅守香港本土市場的杜琪峰及其銀河映像第一次將其標誌性的警匪片完全在內地進行拍攝的嘗試。在他的這次拍攝中，陸港之間的差異貫穿了全過程，這種差異特別體現在兩個方面，一是正反派的選角和塑造上，二是遍佈全片的「監控攝像」視角。

朱耀偉認為，杜琪峰及銀河映像在創作中，常常傾向選擇相對固定的香港演

員，這是他電影作者身份建構的一部分（CHU，2015）。在《毒戰》中，杜琪峰也帶著以古天樂、林雪以及盧海鵬為代表的一眾香港演員一同跨境，參與到影片的拍攝當中，成為暗示其作者身份的一部分。但與杜琪峰的本土製作與眾不同的是，這些香港演員都飾演片中的主要反派，即跨境進行犯罪的毒販，毒販中僅有的內地人都只是這些來自香港的反派的手下。而片中好人也即公安，則完全由內地演員扮演，這形成了強烈的陸港反差，並與上世紀 80 年代回歸前的一系列呈現大陸匪徒到港行兇的電影（如《非常突然》與《省港旗兵》）恰好形成一種鏡像關係。在角色塑造上，正反派亦有區別，大陸公安在片中總體是大義凜然的傳統「偉光正」形象，人物比較平面化，沒有過多複雜性；但出身香港的匪徒們則更有複雜性，如古天樂飾演的香港毒販蔡添明雖然為了求生非常自私，但也不是完全不顧情義；匪徒們儘管窮凶極惡，但重視兄弟情義，決策上頗為民主，需要投票議事，也呼應著《黑社會》「投票」的重要母題。這種以陸港演員直接劃分正反派及其角色塑造方法的方式，一方面是為了適應內地審查，讓犯罪不是由「境內」的土壤滋生，只是單純屬於跨境犯罪及滲透<sup>4</sup>，與內地政府的管治不良無關，以維持內地政府特別是公安的正面形象。但這樣在演員角色分配的「一刀切」手法，也強調了邊界兩端的巨大差異，意味著香港是一片不能輕易被收編入內地領界的「異域」的同時，還以完美得近乎虛假的內地公安形象塑造暗示了審查制度在其中的作用。

這種陸港差異的呈現還為影片帶來了獨特的審視視角，揭露了權力的運作。《毒戰》拍攝了天津市大量的攝像頭，以及加入了許多呈現監視器熒屏的鏡頭。在採訪當中，杜琪峰是這樣談到這種監控視角的選取的：

「因為這是內地嘛，內地現在用很多攝影機。香港沒有這麼多，隱私很重要，不能這樣監察。其實我們也看過很多內地的新聞節目，很多破案在香港都不可思議，犯罪過程怎麼可能被攝像頭拍下來了？我們發現內地那麼快就可以看見事發，機器一定是很早就裝进去的。一般有事情發生的時候，有人冲进去拍肯定也是從一半開始，但是你看這些很完整，從沒開始就有，不止在大路上，小的路上也有。這是內地的特色。」（趙妍，2013）

---

<sup>4</sup> 如由內地演員扮演的，名為黎振標的毒販只是背後七個香港毒販推上台的擋箭牌，以顯示罪惡的來源還是境外，只不過是境外的勢力利用了內地人。同時在這七個香港毒販中，經常在杜琪峰影片中出演的林雪扮演了這七人的「大腦」。

很顯然他在構思這些監控視角時，是帶著屬於香港的外部視角切入的，他將自身作為香港人在邊界一端的關於隱私權的經驗在跨境的電影製作中形成了對內地狀況的懷疑與審視當中。許多內地人司空見慣，認為是安全保障的全景敞視式監控在邊界的另一端是值得懷疑與審視的，杜琪峰機敏地通過公安辦案的過程突出了監控在內地的無所不在。在這次的跨境合拍中，杜琪峰充分表現了香港的異質性，他與銀河映像作為「它者」(alterity) 入境內地 (彭麗君, 2013)，作為與內地既有認識系統迥然相異的存在，質疑內地人習以為常的，從審查制度到頻密監控的種種權力運作以及背後的假設，帶來反省的可能。對於中國的統治集團來講，邊界的存在是為了滿足其需求，鞏固其地位，但通過觀察杜琪峰的跨境拍攝，我們也可以看到邊界的存在在客觀上維持了異質性，讓跨境的活動具有了反向質疑宰製性力量的潛力。

### 《過春天》與日常跨境經驗

香港導演跨界前往內地拍攝可以帶來異質性的思考，其實內地導演跨越邊界前往香港進行創作亦能提供反思的契機。深圳長大的導演白雪拍攝的《過春天》通過把目光聚焦於一位名為佩佩的跨境學童參與水貨運輸的冒險過程，同時關注了跨境家庭以及中港間走私兩大重要的社會議題。在影片首映場的觀眾交流環節，導演通過介紹影片中攝影機的安排，描述了她這次跨境前往香港拍攝的視角與心態。白雪運用一種「遊客」的視角，讓攝影機巡遊於香港的城市空間，來表現主人公作為跨境學童在香港無根的狀態<sup>5</sup>。這次跨境的巡遊，亦讓人重思官方論述壓抑下中港邊界的複雜性。

在中港兩地政府的論述中，邊界的人員、貨物與資本流動常常被賦予宏大的意義。香港邊界的作用常被安置於祖國的宏圖大計中，如在一帶一路倡議提出後，香港政府就把香港定位為祖國大陸的「超級聯繫人」，是連接內地與國際市場的橋樑，為祖國企業提供服務，方便這些企業「走出去」的同時為內地引入發展所需的資金、技術和人才 (新華社, 2016)。這當然是中國希望香港與中港邊界發揮的主要作用，但正如巴里巴所說，邊界的意義從來就不是單一的，其在屬性上是多義 (polysemic) 的，對每個個體來說都有著不一樣的意義，只是這種多義的狀態常常受到民族國家的官方論述所壓制而無法顯形 (Barlibar, 2002)。此

---

<sup>5</sup> 筆者親身參與了這次交流。

外，邊境的這種多義屬性還體現在它在跨境、跨國層面上對社會階層的劃分，對不同社會階層而言，邊境的意義可能是大相逕庭的。如中港政府層面關於邊界的論述，實際上是關聯著中國特權階層或資產階級的利益的，他們試圖在新自由主義資本主義體系中在保有現存權力與利益，通過增加流動性，從而為自身的資產提供更大的增殖可能。這種論述掩蓋了大量個體跨境的日常經驗，約束著人們對邊界的認識與想象，自然化、單一化了邊境的屬性，從而讓相關利益群體迴避責任與質問（彭麗君，2013）。但邊界不僅是「大人物」們揮斥方遒榨取利益的通道，也是許多邊緣群體賴以為生的渠道，更是無數個體在跨境中掙扎於身份認同的場域。

《過春天》的主人公佩佩（黃堯飾）居住於深圳，就讀於香港，每天都需要來回穿梭於中港邊境。家庭的破碎與在香港的格格不入使她迷茫而失措，在港唯一的朋友 JoJo（湯加文飾）與她的階層差異更是加重了她的孤獨感。偶爾的機會中，她接觸到了從香港往內地走私蘋果手機的走私團夥，在一次次的協助走私帶貨中，她在走私團夥中既獲得了賺取與 JoJo 前往日本旅遊的機票錢的機會，也通過走私獲得了難得的認可與成就感。同樣由於中國審查制度的約束，本片以走私被大陸公安破獲，佩佩被「解救」，海關加強對水貨的清查力度，最終「杜絕」走私作結，但至少它提供了官方論述以外的跨境經驗，讓觀眾思考邊界作用的複雜性。

首先，走私群體生活狀況的展現擴充了對邊界物質流動的認知。資本的跨國、跨境傳輸不僅是「一帶一路」力推的「宏圖大計」，行走在港深之間灰色地帶的水貨客們，同樣是這種輸送的一環。權貴以前者之名進行的資本搬運可以「合法合規」，但同屬利用香港非「國外」非「境內」的曖昧空間牟利的水貨客時，卻要被定位為非法，民族國家對邊界的宰製性作用暴露無遺。其次，佩佩處理與不同邊界關係時產生的身份尷尬，揭示著邊界運作的多義性以及跨境的階層區分作用。香港求學的機會並不意味著她通過兩地的流動可以掌握更多的自由空間。在加入走私團夥前，她每日的行進路線與生活空間實際上十分固定，無非是深圳母親家-邊境-學校-香港父親家的四點一線，若非通過走私賺取金錢，她全無購買機票，跨出國境，與富有朋友前往日本旅遊的機會。邊境在這裡並非簡單的通道，而體現著不同社會階層在邊境中所能獲取的流動性（mobility）的差別，由此邊



境也起到了在區分民族身份、公民身份以外區分社會階層的作用（Barlibar, 2002）。對於處於社會中下層的佩佩乃至走私團夥中的年輕人們，邊界沒有給他們創造更多的流動性，而只是為他們建立了新的困鎖，他們每天對邊界的「跨越」，從另一個側面來說，恐怕也只是「寄生」於邊境，活在（live on）邊境之上。由此，《過春天》這一中港跨境電影製作，通過呈現中港邊境在官方論述下缺乏表達的跨境日常經驗，衝擊了官方對邊境論述的壟斷，啟發觀眾留意中港邊境的複雜性。

### 邊界的可能

《毒戰》與《過春天》這兩個跨境電影製作的例子，雖然跨境的方向不一樣，但跨境的文本生產方式都帶來了對權力運作與敘事的反思。前者通過邊界兩端差異性的強調提示著在中國大陸，國家對個人的嚴密控制；後者直接聚焦於跨境流動的群體，嘗試解放在官方霸權敘事下被壓抑的異質跨境經驗。這些例子提示我們必須要關注邊界與跨境帶來的解放性潛能。

在新自由主義全球資本主義體系下，中國既需要邊境的劃定來證成其主權地位，也需要在領界內額外設立中港邊境以滿足自身經濟發展與特權階層得利的需要。中港邊境的區分作用的延續維持了邊境兩端的差異，邊境不僅是統治階層進行權力與資本運作的通道，或許也帶來了進行政治思考與想象的契機。因此我們不要讓有關邊境與跨境的論述輕易回到官方指定的安全軌道上，而是要盡可能在兩地往返中進行反省，包容差異，理解他者的同時，也藉助異質的視角理解自身，解構霸權敘事中的種種迷思。特別是對於長期以來善於在電影類型敘事中為觀眾開拓自反性（self-reflexivity）空間的香港電影來說，無論是主動亦或被動北上，在跨境的創作當中，仍有可能利用邊境兩端的差異以及跨境本身帶來的反思性潛力，繼續為觀眾呈現質疑陳規與霸權的「逆向思維」（陳劍梅，2017）；而《過春天》的例子告訴我們，即使是對於內地電影人來說，跨越中港邊境同樣能給予邊緣聲音以言說空間的可能。既然中國當局在長期內都離不開中港邊界及其塑造出的中港差異的依賴，那麼邊界與跨境所能帶來的反思乃至反抗的潛能，很可能也會持久存在。正如彭麗君（2018）所說：「它（邊境）既標記著權力及其界限，也可以讓我們獲取新的視角。」無論處於邊境的哪端，但願人們能有機會在跨境的旅途中相互體察，包容、珍惜、利用差異創造的日常經驗與想像空間，在艱難

的時局中懷有保留火種的信念。

## 參考文獻

### 英文文獻

- Balibar, Étienne. (2002). *Politics and the other scene* (Phronesis (London, England)). London: Verso.
- Chan, W. (2020). Beyond nationhood: Border and coming of age in Hong Kong cinema. *Global Media and China*, 5(2), 154-168.
- Chu, Y. (2020). Hong Kong (in China) studies: Hong Kong popular culture as example. *Global Media and China*, 5(2), 109-123.
- Chu, Y. (2015). Johnnie To's "northern expedition:" from Milkyway Image to Drug War. *Inter-Asia Cultural Studies*, 16(2), 192-205.
- Ong, A. (2006). *Neoliberalism as exception: Mutations in citizenship and sovereignty*. Durham [N.C.]: Duke University Press.
- Pang, L. (2020). Sexualising cinematic border. In *Routledge Handbook of East Asian Gender Studies* (1st ed., pp. 317-330). Routledge.

### 中文文獻

- 陳冠中. (2012). *中國天朝主義與香港* (1st ed.). Hong Kong: Oxford University Press.
- 陳劍梅. (2017). *遇上黑色電影：香港電影的逆向思維* (文化香港叢書). 香港：中華書局(香港)有限公司.
- 陳嘉銘. (2014). 志明與宗師——在北上和南下之間的香港合拍片. 載於張歷君, 陳澤蕾, 高俊傑, & 黃慧貞 (主編), *感/觀日常：跨文化研究讀本* (59-76). 香港：進一步多媒體有限公司.
- 江澤民. (1997). 江澤民:在中華人民共和國香港特別行政區成立慶典上的講話 (1997年7月1日). Retrieved May 5, 2022, from [http://www.locpg.hk/2015-03/18/c\\_127503476.htm](http://www.locpg.hk/2015-03/18/c_127503476.htm).
- 彭麗君. (2013). *邊城對話：香港·中國·邊緣·邊界*. 香港：香港中文大學出版社.
- 彭麗君. (2018). *黃昏未晚：後九七香港電影* (增訂版 ed.). 香港：中文大學出版社.
- 彭麗君. (2020). *民現：在後佔領時代思考城市民主*. 香港：手民出版社.
- 新華社. (2016). 香港：“一帶一路”上的“超級聯系人”. Retrieved May 5, 2022, from <http://www.scio.gov.cn/m/31773/35507/35510/35524/Document/1537480/1537480.htm>.
- 葉蔭聰. (2011). 香港新本土論述的自我批判意識. *思想*, (19), 103-116
- 尹鴻, & 何美. (2009). 走向後合拍時代的華語電影：中國內地與香港電影的合作 / 合拍歷程. *傳播與社會學刊*, (7), 31-60.
- 趙妍. (2013). 杜琪峰“國產新片”《毒戰》公映，被稱為“打開了內地電影的尺度”. Retrieved May 5, 2022, from <https://www.163.com/money/article/8S5MTDGA00253B0H.html>.