21 世纪以来香港电影创作转型与重要类型景观探析*

张 燕　施乐浩

摘　要：21 世纪以来，在中央政府与香港特区政府诸多利好政策下，香港电影创作相较此前有了明显的转型发展。“鲜浪潮”导演与前辈导演通力合作，推出众多勇于直陈现实、揭示社会“痛点”的影片，通过小人物故事呈现时代症结。警匪动作片等商业大片延续了类型“动点”，兼顾心理层面的博弈，达到了身心双重爽感。爱情片、喜剧片等其他类型也在不断发掘突破口。但香港电影仍面临人才青黄不接、市场狭小等问题，亟须探索更为有效、更具创新潜能的发展路径。

关键词：香港电影；社会痛点；类型动点

20 世纪 90 年代中期，因为亚洲金融危机的爆发，香港电影业赖以生存的东南亚外埠市场、投资来源、观众规模等遭受重创而陷入低谷。回归以来，香港特区政府积极扶持创意产业，先设立“电影发展基金”并持续注资，而后启动“首部剧情电影”等计划并持续扩容支持，推动香港电影整体复苏与稳定创作。与此同时，中央政府也及时出手，2004 年 1 月 1 日正式实施《内地与香港关于建立更紧密经贸关系的安排》（CEPA），赋予香港电影准入内地市场、两地电影合拍与产业交流等方面相当倾斜的优惠政策，为香港电影市场困境注入全新的机遇与活力。尽管随后不同时期香港电影发展也面临着诸多困难，但依托着 14 亿人口的庞大市场，香港电影仍在一定程度的创作逆势下得以前行，实现了产业转型拓展。

在 CEPA 框架下，香港电影创作持续多样化、丰富化，香港电影工业也获得了可观收益与转型发展。警匪、动作、犯罪、喜剧等香港商业电影类型优势继续，《杀破狼》系列、《叶问》系列、《窃听风云》系列、《反贪风暴》系列、《扫毒》系列、《追龙》系列等品牌化生产，《智取威虎山》《湄公河行动》《红海行动》《建军大业》等新主流电影的创新开拓等，香港与内地电影合拍进入创作高潮。与此同时，香港电影新力量亦在政府发展基金鼓励支持下，在“安乐”“英皇”“寰亚”“中影”“博纳”“华谊”等为代表的两地电影机构的项目开发、投资制作、合拍提升下，也在众多香港影界前辈担任监制、制片人等保驾护航下，“鲜浪潮”逐渐兴

* 本文系 2023 年度中央高校基本科研业务费专项资金资助的北京师范大学领军人才培养项目“中国式现代化进程中中国电影高质量与国际传播策略创新”的研究成果。

起并创作渐盛，自觉挖掘本土题材内容，推出《幸运是我》(2016)、《金都》(2019)、《沦落人》(2019)、《杀出个黄昏》(2021)等诸多现实色彩浓烈、港式情怀凸显的影片，在银幕上彰显揭示社会“痛点”、创意打造类型“动点”等多元创作景观。

一、直击社会“痛点”：本土人文复归

作为全球性移民城市，香港经历了从鸦片战争到冷战、从被英国殖民统治到回归中国的发展历程，不同时期历史样貌与多元意识形态胶着的特定境遇，加上中国传统文化与西方文化的相互碰撞、混杂融汇，形成了香港既继承传统，又拥抱世界的独具特色的文化样态。香港电影作为商业机制下的文化产品，始终聚焦小人物故事，与生活日常与情感命运相关，透过个体小人物的情感命运与家庭遭际，以银幕故事的精彩讲述与立体呈现，直接显影展陈香港社会现实的方方面面，并丰富折射香港人的现实生活、社会处境与文化身份，有效调动香港观众的动情与共鸣。早在 20 世纪五六十年代，无论“长城”“凤凰”“新联”等香港左派进步电影，还是“邵氏”“电懋”等大型商业电影公司，均着力于底层草根小人物以及大量移民难民的个体经历、家庭遭遇、爱情纠葛等内容，在现实中观察、在真实中取材，再加以虚构性想象、娱乐性加工，致力于为广大香港观众提供优质的具有教育意义的精神食粮。进入 80 年代，随着香港电影新浪潮的创新涌现，方育平、许鞍华等导演聚焦现实生活与人文关注，一批反映香港民生与社会底层的电影再度逐渐涌现：《花街时代》(1985)关注妓女的悲惨命运;《法外情》(1985)强调“法律与正义不容侵犯”的主题;《笼民》(1992)则关注拆迁等现实问题。

许鞍华的电影创作有着一贯的人文主题、艺术核心与探索理念。其前期商业类型作品中，混合着类似徐克电影的商业意识、奇情中融入杜琪峰般的现代观念、关锦鹏式的女性书写以及王家卫电影的现代形式，始终坚持探索艺术与商业之间的平衡点；21 世纪以后，更多作品则关注社会日常现实中非主流、边缘化，甚至弱势群体的生命样态，尤其聚焦女性，呈现现代女性的生存困境、内在抗争与情感心理。《天水围的日与夜》(2008)的故事发生的背景在天水围社区，该社区居住的几十万底层劳工与内陆新移民像贵姐一般属于“沉默的大多数”。主人公贵姐是一个在丈夫过世后独自打工、抚养孩子并有极强自尊心的中年女性，拒绝接受条件优渥的弟弟们帮助与儿子张家安一同居住，贵姐与新搬来的阿婆梁欢结识，其慷慨与无私慢慢地融化了梁欢心中的冰山，二者逐渐亲如母女。《桃姐》(2011)延续着《天水围的日与夜》中淡淡的调性，讲述了老佣人桃姐将少爷罗杰抚养成人后得了中风，拜托罗杰将自己送进老人院的故事。两人之间打破了老板与佣人的阶层关系，桃姐弥补了罗杰内心中对母爱的渴望，可以说暂时性地取代了罗杰心目当中母亲的位置。

2005 年开始，以杜琪峰为代表的中生代导演们依托香港特区政府艺术发展局倡导筹办“鲜浪潮短片竞赛”，随后间接推动“首部剧情电影”等多项新晋导演扶植计划。这一批新晋导演致力于关注当下香港社会普通人的真实生活与心态，意图从生活方式或文化身份的角度观照香港社会，抒发本土情怀。[①]杜琪峰在接受《中国新闻周刊》采访时，提到年轻一代电影人一反当年试图超越香港本土，冲向海外市场的野心，反而对本地社会问题有着强烈的关注，这让今天的香港电影更加本土化，会出现越来越多“属于香港人去看的电影”。[②]在年轻导演的创作中，首先关注社会边缘人的生存困境，其中老弱病残者较多，尤其是中年女性。高子彬执导的《杀出个黄昏》将文艺片、杀手片融会起来，颇有创意地构思了曾令人闻风丧胆的杀手三人组的

老年悲惨生活，准确地把握了孤寡老人的心态，极致地展现家庭、社会、爱情的失败，最终他们选择相互扶助、同屋共住，帮助其他孤寡老人结束生命。尹志文导演的《妈妈的神奇小子》（2021）改编自香港残奥田径赛金牌得主苏桦伟的真人真事，着墨多的地方并不是他身体本身的缺陷，而是自尊心极强的母亲对他的引导。在母亲的支持下，他逐渐产生对跑步的热爱，母亲几乎完全无私的母爱，撑起了他的梦想，也撑起了家庭的全部重量。香港特区政府轻视残奥会与残障运动员的问题也被搬上台面，对同工同酬的呼唤是整部影片的现实意义。

除开老弱病残之外，年轻一代导演们还善于观察香港社会当中的特定人群，并将他们作为写作的目标。陈小娟导演的《沦落人》（2018）将一名残疾孤寡老人汉昌荣与前来香港务工的年轻菲佣 Evelyn 放置在同一空间，彼此之间从上下级主仆关系至慢慢互相信任，产生了跨越阶层的关心与爱。整部影片不仅关注到了孤寡老人的生存困境，菲佣群体的话语也难得在银幕上得到呈现。卓亦谦执导的《年少日记》（2023）近期能够揽获金马奖与金像奖的最佳新导演和 2600 多万元港币的票房，与精准地切中年轻人内心的焦虑与绝望不无关系。通过一本令人心碎的日记，弟弟郑有俊回顾了作为家庭透明人的哥哥郑有杰的一生，展现贬低式教育与棍棒教育等原生家庭的劣根性。哥哥的事件促使郑有俊成为一个能够防范学生自杀，阻止悲剧发生的老师，对自杀低龄化现象背后的时代焦虑作出了自己的思考。

香港电影素有紧贴社会脉搏，与民间同呼吸的传统，不少新闻事件都差不多会第一时间反映在港产片的题材与故事当中。[3]通过对社会新闻的再现和再创作，创作者们对社会痛点的批判力度得以增强，由此促进香港社会往更好的方向发展。李俊硕导演的《浊水漂流》（2021）改编自 2012 年的通州街清场事件，40 多名通州街无家者的个人物品和所有的家当被警方弃置到垃圾站，但政府拒绝道歉。李俊硕曾于事件后重访过通州街的木屋区，因此产生了拍摄这部影片的念头。[4]此外，影片还引入了香港“上楼难”的问题，通过高楼与地面的对比，凸显出无家者们被家庭和社会抛弃的状态，更强化出他们渴望拥有一个遮风挡雨之地的梦想。简君晋执导的《白日之下》（2023）以护老院真实事件为蓝本，揭示社会福利制度及监管机制存在严重漏洞，引发了港人对护老院的安全问题的担忧。新闻记者凌晓琪成功让院舍被查封关停，但院友们却失去了遮风挡雨的地方，成为新一批无家者，追求真相与现实结果的矛盾引人深思。所幸影片公映 4 个月后，林保怡饰演角色的原型，即康桥之家前院长张建华终于被判有罪，忍受创伤的受害者终于在近 10 年的等待中得到了应有的说法，也给新闻界以及关注社会问题的电影从业者们一些信心，他们所作的努力并非全然徒劳无功。综上，这类日常的草根人群叙事所带来的“香港性”，成功溢出了商业片那类尽情宣泄的情感愉悦机制，其在借用能够引起共鸣的事件作为隐喻文本的同时，呈现出对香港更为深入的思考。[5]

此外，“无休止的家庭暴力、扭曲的人性与冷漠的人伦关系”成为电影集中讨论的主题，父母的“暴力权威”与“不作为”激化了家庭内部伦理的混乱。[6]然而，主人公往往会与种种非血缘关系的人组建成新的“家庭”，补偿内心当中对于家庭及亲情的渴望，“集体、绝对和单一的道德训诫，被转变成对个体的、相对和多元的伦理叙说”。[7]《桃姐》中的桃姐与罗杰，《幸运是我》中的芬姨与阿旭，在一定程度上都构建了一段理想化的母子关系。《沦落人》中的汉昌荣与 Evelyn、《杀出个黄昏》中的田立秋与屈紫莹、《白日之下》的周健通与凌晓琪，又都构建了一段理想化的父女关系。这些人物关系都有一个共同点，即双方都被迫从原有的环境出走，

且大多自矛盾始，至和谐终，更类似于香港特有的小市民之间互帮互助的狮子山精神的延续。

这类揭露社会痛点的剧情片多为香港本土制作，大多注重回归故事与剧情本身，尝试带领观众走进日常但略显边缘的香港一角，呈现草根人物的经历与人性，很难有较大投资。正如香港资深电影监制文隽所言，这些新导演们只能用有限的投资拍摄他们懂得的题材，不能很好地展现他们的才华，后续当然没有什么影响力。[⑧]他们若想成功，需要像翁子光的《踏雪寻梅》那般用第一部影片证明他们有拍摄市场电影的能力，以便在拍摄第二部影片，失去扶持计划的情况下，主动寻求老板与资金，否则成功的难度会很大。[⑨]

在这方面实现得较为出色的，则是取得巨大成功的《毒舌大状》(2023，内地译名《毒舌律师》)。吴炜伦此前一直与林超贤合作，为其编剧了《千机变》(2003)、《证人》(2008)、《线人》(2010) 等影片，此次《毒舌大状》是他执导的首部作品，成为香港电影史上首部破亿元票房的香港电影，并进入香港历年影片十大最高累计票房的第八位。影片前半部分为喜剧，侧重于展现主人公林凉水在工作处境中的尴尬以及玩世不恭的态度，后半部分以悬疑推理作为主基调，以曾洁儿虐童案为线索，讲述了因林凉水的失误导致曾洁儿无辜被判多年监禁，两年后重新审理此案却面临庞大财阀势力的故事。影片将小人物的蒙冤、挣扎与痛苦等现实困境进行描摹，让故事情节与细节桥段更接地气，高潮阶段主人公对“法律面前，人人平等”的呼唤和诉求，契合了香港普通民众的心理期待与“心声”爽感。

对社会痛点的发掘与表达，在警匪片等具有强烈戏剧冲突的影片中也拥有表达空间。CEPA 实施以来，香港电影始终在与内地进行深入合作，双方资源互通互享，共同探索国产电影的新模式。以警匪犯罪片为首的影片在内地享有广泛声誉，并频频取得良好的票房成绩。《Z 风暴》(内地译名《反贪风暴》，2014) 是林德禄影坛复出之作，借由他本人在廉政公署的工作经验，驾轻就熟，高真实度刻画查贪细节，行贿案的作案手法与现实有大量相似之处。法治是香港的核心价值，“一天有贪污，一天就有 ICAC (廉政公署)”是全片口号，也是市民们对于 ICAC 的信任。为凸显贪污事件的严重性，传统廉政公署查案的静态被转化为具有戏剧冲突与动作设计的动态，犯罪枪战元素的引入不仅让影片增强了娱乐性，渲染了极为突出的视觉冲击力，还为观众提供了一个了解 ICAC 的运作机制以及反贪这一社会痛点的渠道。

二、类型“动点”探索：身心双重对抗

动作片在香港电影中占据着主导地位，杂糅着警匪、犯罪、喜剧等类型元素，“动点”十足，带给观众视听方面的极大满足，并产生相应的情绪价值。观众沉浸在充满冲突的银幕世界中，这种冲突既包括物理上的对抗，目睹刀光剑影、拳拳到肉的打斗场面，感受生死搏斗的紧张与激烈，也涉及心理上的矛盾，体验道德、责任、荣誉等带来的多重考验。这种双重冲突的呈现不仅增加了影片的戏剧张力和视听吸引力，也使得观众能够在情节中共鸣并深入思考，从而获得更加丰富和深刻的观影体验。

正如大卫 • 波德维尔所言，香港电影集煽情与纵乐于一身，但敢于破格，技巧纯熟，能够坦率直接地诉诸情感，因而能够赢得全球观众的欢心。[⑩]香港演员倾向于在表演中强调身体的技艺，[⑪]其所带来的精彩的动作设计，是香港电影最引人注目之处之一。通过一系列精心谱写的“动点”，香港电影在画面上营造了巨大的张力，并将对峙的人物的每一招、每一式，甚至每一个微妙的细节都呈现得淋漓尽致，不仅为业界培养了很多优秀男演员，促进电影工业的发展，还成功地将观众带入了情节的高潮之

中，让他们仿佛置身于戏剧性的现场之中，体验着动作与紧张的融合，极大地增强了观影的视听享受和情感共鸣。

自 2004 年 1 月 1 日 CEPA 正式实施以来，香港电影的准入门槛被降低，拥有了得到内地广阔市场与政策倾斜的机会。在足够资金的支持下，动作大片成为合拍片的主流类型，类型“动点”得到了更为奇观化的呈现。在 2006 年的香港本土票房排行前十当中，有六部都是香港与内地合作的动作大片，分别是《霍元甲》（2006）3020 万元港币、《宝贝计划》（2006）2344 万元港币、《伤城》（2006）2006 万元港币、《满城尽带黄金甲》（2006）1991 万元港币、墨攻（2006）1559 万元港币、《龙虎门》（2006）1210 万元港币，此后商业动作大片取代爱情片的地位，正式占领香港票房榜。

类型“动点”的探索倾向之一是直接继承香港的功夫片传统，强调身体之间的碰撞，产生强烈的视觉冲击力，营造生理上的快感。在这方面，叶伟信的成就最大，通过与甄子丹的合作，成功将功夫融入到警匪片当中，屡获最佳动作设计的殊荣。《杀破狼》的动作场面以真打为卖点，出现了陈氏太极拳、泰拳、军警格斗术等拳种，还有菲律宾棍法、短打握法等专业动作设计，直接带动了武打电影的潮流。《龙虎门》（2006）改编自黄玉郎同名漫画，配合漫画的风格，影片将年轻的样态妆造与招式进行夸张处理，通过“金钟罩”“降龙十八掌”等著名的虚幻格斗招式，再次把甄子丹的“甄功夫”发扬光大。《导火线》（2007）中通过自由搏击、泰拳、柔道等武种，实践了混合式的动作设计理念。近期叶伟信监制，郑保瑞导演的《九龙城寨之围城》（2024）同样作为一部漫改电影，将拳拳到肉的写实感与夸张的热血融合得更进一步，在狭窄逼仄的九龙城寨当中，不同形式的武术集结在一起，上演了近身搏斗、冷兵器搏杀等多场大戏，还加入了摩托特技、枪战等元素，重新找到了香港电影曾有的过火与癫狂。

《叶问》系列是香港 21 世纪以来少见的功夫片，片中甄子丹扮演的叶问内敛为温和恭谦的书生式武者，对妻子温柔尊重，对挑战者以理服人，与《黄飞鸿》《霍元甲》对比之下所形成的反差感，使得叶问成为当代中国的文化符号之一。正如许鞍华所言，香港文化的定义，存在于与中国文化的对比当中。[12]中国功夫与民族气节构建了《叶问》系列的基本剧情。叶问相继大战侵华日军、歧华拳手、咏春同门、歧华美军，始终用中华武者的姿态挑战强敌，为国家与民族换来尊严，充分展现了武者所应该有的责任感。影片中的各大武馆分属不同派别，除叶问使用的咏春拳之外，还有使用少北拳、南北兼备的廖家拳等，为观众带来一场场由功夫带来的视觉盛宴。

类型“动点”除了武打套路等创作之外，还有充分表现香港电影中追求极致化特点的警匪片。创作者们基于真实的城市空间，通过天马行空的想象，将追车戏、枪战戏、逃亡戏等惊险而复杂的场面进行精细的调度，为观众带来极为强烈的视觉冲击力。城市空间是详尽规划后的产物，其大小、位置与构造，都隐藏着话语权力的分配，是“有权力的工具”，早已成为符号化景观。[13]然而，香港的地标性建筑却频频陷入险境：袁锦麟的《风暴》（2013）直接将中环街道炸出大洞，光一场戏便花费了上千万港元；邱礼涛的《拆弹专家》（2017）炸爆红磡海底隧道，在《拆弹专家 2》（2020）更进一步，开场用核弹炸毁了香港赤腊角机场，青马大桥更是被拦腰炸断，制作费过 3 亿元。这类“反击”是潜藏于人性深处的自由的本能，使得空间形态发生多元化演进，“权力受到最大限度的考验，以便捣毁那些越轨的差异性力量”[14]。除爆炸外，《扫毒 2：天地对决》（2019）中的坠楼、断肢、针管等血腥且粗糙凌厉的场面，亦是营造视觉冲击力的另一种体现。

林超贤是当代警匪片的领军人物，对新主流大片的动作创意编排、视听奇观升维与国际化拓展有重要贡献。他在《火龙对决》（2010）等传统警匪片创作之后，不满足于香港的穷街陋巷，开始让故事发生的空间冲向世界，让更多的观众认可其真实性。[15]《逆战》（2012）开篇是发生在约旦的特种大战，片场外是当地武装在械斗，里里外外都在打，而后碍于中东的形势，后续转向马来西亚拍摄，在爆破和枪战等大场面中，贴近主流观众的需求。《红海行动》（2018）是新主流大片的又一力作，改编自2015 年也门内战撤侨行动的真实事件，拍摄于非洲摩洛哥卡萨布兰卡，满足了年轻人对海军为国效力的想象，也完成了对世界性反恐行动的呼吁。此外，林超贤还探索动作的内化性，将外观的“动”作转化为内心的“动”。影片《证人》（2008）中，一场车祸将四个毫不相干的人牵扯在一起，改变了他们的命运，每个人物都有不堪回首的过去需要面对最真实的自己，林超贤追求角色内心变化以及纠葛与挣扎等细致描写，开辟出动作片文戏的新道路。《线人》（2010）、《魔警》（2014）同样如此，视觉效果上的“动”依然存在，但心理挣扎所带来的“动”能够形成另外一条线，内外共同包裹着整个故事。

黑帮片也是“动点”探索的典型类型。在香港电影的黄金时代，黑帮片以其独特的本土特色取得了辉煌成就，成为香港文化的标志之一。回归以后，黑帮片创作开始从表现外在的江湖世界转向对内心的反思，新派黑帮片由此兴起，不再追求热血激情，而更多地关注人性的探索和内心世界的表达。其中，杜琪峰是香港新派黑帮片的旗手，其作品不仅保持着较高的票房成绩，更在香港电影市场低迷中闪耀着不可忽视的光芒。他的新派黑帮片除了注重香港本土文化之外，另辟蹊径、自我表达的创新路径是至关重要的一点，不再仅仅依靠惊险刺激的场面吸引观众，而更多地从真实的人的视角出发，着重描绘黑帮人物的内心世界和情感状态，同时对光影的精准把控以及对场景的风格化设计，都凸显了他在电影制作中的专业功底和审美追求。同时新派黑帮片尽管依然有激烈的枪林弹雨，但已不再仅仅关注权力的争夺和势力的对抗，而是呈现出更为人性化的一面。

《黑社会》（2005）是杜琪峰较为特别的一部作品。回归以来，香港社会运作规则有所不同，黑社会同样如此。香港最大黑社会帮会“和联胜”举行两年一度的话事人选举，众人为争夺龙头棍展开内斗，权力的移交以及变与不变的内核蕴藏其中。[16]龙头棍的价值、王天林作为长辈的话语权，包括众人模仿前人烧黄纸结为兄弟，都是传统价值的延续。但法治社会的建立又催生了一套新的秩序。黑社会内部的个人不容许独揽权力，黑社会在香港无论是个人还是整个组织，都需要与外界不断制衡以求稳定。这种制衡所带来的心理上的拉扯，突破了以往外在激烈动作的展示模式，成为如今经常被使用的“动点”创作的路线之一。

“动点”探索的另一条创作路径，便是与运动片相结合。运动片总是与励志相关，主人公往往会通过身体的重塑，得以证明自我存在的价值。杜琪峰电影《柔道龙虎榜》（2004）创作于“非典”之后，在港人士气普遍低落之时，借用致敬黑泽明的《姿三四郎》（1943），以柔道的“精力善用，自他共荣”作为口号，为香港谱写一曲生命哲学。影片中虽有柔道对决场面，但实践的却是反高潮，因为胜负本身并不重要，更需要关注的是在接受自己命运的同时，克服人生的短暂。黄修平电影《狂舞派》（2013）中，极具感染力的舞蹈燃起观众的青春魂，还加入太极与街舞作对比。动作场面与跳舞场面虽然都具有动感所带来的视觉奇观，但太极的静中蕴动与强烈的街舞正好形成反差。2013 年香港本土票房冠军《激战》（2013）讲述了富二代林思齐因父亲生意失败而沦落到澳门工地打工，

在澳门他结识了拳击教练程辉，并学习拳击以证明自我价值的故事。“怕，你就输了一辈子”成为影片的口号，鼓舞着二人以及观众不断奋斗，不断直面自己的人生。

三、爱情“暖点”衰落：揭示生存困境

爱情始终是香港电影创作中最为重要的表达元素之一。在香港电影黄金时代，爱情片既有《秋天的童话》（1987）、《天若有情》（1990）、《金枝玉叶》（1994）等充满浪漫幻想的童话式作品，也有《胭脂扣》（1987）、《滚滚红尘》（1990）、《梁祝》（1994）等具有浓厚较强思考性与文学色彩的作品，这些作品占据着重要的创作影响力，深受主流年轻观众的喜爱。21 世纪以来，香港爱情片的热度依旧不减。观察 2000 年至 2005 年香港本土票房榜前十名，超过三分之二的电影属于爱情片，其中以杜琪峰、马伟豪、谷德昭等导演的作品为主，展现了当时爱情片在票房收割方面的强大能力。

杜琪峰的商业化转型从爱情片开始，2000 年《孤男寡女》（2000）夺得 3521 万元港币，成为当年香港本土电影票房榜第一，后来《瘦身男女》（2001）4043 万元港币、《向左走，向右走》（2003）2070 万元港币、《龙凤斗》（2004）1547 万元港币等一系列爱情片依旧卖座且票房收入极高。杜琪峰的爱情片常常将都市轻喜剧元素与“银河映像”创作过程中的“宿命论”相结合，通过精心设计的情节安排，不断塑造偶然事件和机缘巧合，以强调命运的安排和所谓的天意，从而构建一出严丝合缝的爱情神话。这种创作手法强化了观赏性和娱乐性，同时也满足了观众对于爱情的浪漫幻想，展现了编导对情感与命运的独特诠释。

此后，香港电影主要依靠强戏剧性、强视听冲击力的大片等，但爱情片创作一直有所保持，且偶有票房佳绩。叶念琛电影是典型代表，他执导的“婚姻三部曲”（2006 年的《独家试爱》、2007 年的《十分爱》、2008 年的《我的最爱》）尤为突出。与杜琪峰截然相反，叶念琛选择打破观众对于爱情的美好想象，不仅将传统的爱情模式进行解构，把无人敢承认的爱情百态赤裸地呈现，还引发了社会对于“港男”“港女”相处模式的热烈讨论，成为当时香港电影中爱情题材的杰出代表，影响了“八零后”与“九零后”观众的爱情观。《独家试爱》以其引人深思的宣传标语“想爱一个人，却爱多一个人”为引子，巧妙地勾勒出一副情感错综复杂的画面。两个主人公步入婚姻的殿堂，但各自内心却始终缠绕着对另一个“白月光”的情感，猜忌成为推动故事发展的核心推动力，爱情的千疮百孔暴露无遗。彭浩翔的《志明与春娇》（2010）将故事设置在香港室内全面禁烟这一大背景之下，法例将不同职业的烟民“赶”出建筑物，在后巷开辟了一个结交朋友的空间，从而为男女主人公提供了相识的机会，在烟雾缭绕之中谱写了一段游走于香港街头的姐弟恋情。整体上，“春娇志明三部曲”用性喜剧方式凸显了后现代爱情观，不仅成功夺得了高票房，还在大量电影节当中获奖。

对于爱情片创作，年轻导演们自觉地用爱情的外壳承担起批判社会的责任，致力于通过爱情去旁敲侧击地探讨个人对于身份的焦虑，反映现实生活中房屋供应等诸多社会民生问题的痛点，以及年轻人在工作或学业压力之下所产生的现代病。黄绮琳的《金都》深刻探讨婚姻与自由议题，在太子金都工作的张莉芳与现男友 Edward 准备结婚，但深埋内心的炸弹是十年前她曾通过与内陆人杨树伟假结婚获得身份，最终她拒绝与 Edward 结婚重拾自由抉择的勇气，这一切不仅反映出当代港人对于身份的焦虑，还契合了女性主义思潮，并着眼于内地与香港之间新关系与新矛盾的探索。黄浩然导演的《缘路山旮旯》（2021）以巧妙手法构建了香港内部的“异地恋”，以及在高房价之下应该居

于何处的心态。地理居住地是决定一个人身份的重要因素，主人公阿厚走遍香港五大“山旮旯”（郊区）与女神约会，谱写了一本香港本土的旅游日志，无论是离岛风光，还是山林河塘，都被摄影机忠实地记录，让观众发现原来香港还有另一面美丽，不失为一种倡导刻意避开市区的焦虑，“隐居”到郊区而回归大自然，找回本性的选择。

爱情与家庭、传统与现代的结合，亦是近年来香港爱情片创作的重要突破口。2022 年的港片黑马之一——陈咏燊导演的《饭戏攻心》（2022，内地名为《还是觉得你最好》）在香港收获 7707 万元港币票房，在内地收获 1.09 亿元人民币票房。影片基本沿袭了《八星报喜》（1988）、《家有喜事》（1992）等香港经典影片，主要讲述三兄弟之间的情感纠葛以及是否卖掉父母留下的房子的争论与选择。导演多次使用外景的广角镜头，让陈家的老楼与霓虹灯璀璨的香港形成鲜明对比，传统的过去与新兴的当下之间存在对立，大家庭走向崩溃，港人需要梳理自己对这片土地的情感，在去与留之间作出选择。饭桌在华人社会中具有象征意义，四次聚餐分别对应着故事的开端、中段、冲突和结尾四个组成部分，而聚餐所用的食材则巧妙地暗示了不同角色在不同阶段的内心体验。

现实生活是电影创作重要的源泉，同时也是最能够引起观众共情的要素。无论是故事情节还是空间与场景的选择，“鲜浪潮”导演们的爱情片创作都在关注真实的人性与社会议题，在本土框架内尝试引发对个体以及某些群体的共情共鸣。

四、结语

著名学者钱谷融曾说“文学是人学”，电影亦是如此，一切都从人出发，在呼应特定历史文化的境遇中，讲述人的故事与命运，关乎人的情感、心理与人性。香港电影从不同的商业类型切入，通过戏剧性叙事与影像化呈现，系统观照历史、时代与社会等宏阔丰富的面向。21 世纪以来，除了上述重点论及的内容之外，香港电影在其他多个方面也表现出新的创作变化和文化表达。其中之一便是喜剧的创作，在嬉笑怒骂的多样化故事中，描画从个体故事到群体、社会的现实反映。在 2009 年至 2011 年间，喜剧片出现了一股怀旧的浪潮，通过打造 20 世纪的经典喜剧的续集，来赢取极高的票房，《家有喜事 2009》（2009）、《72 家租客》（2010）、《花田喜事 2010》（2010）、《最强喜事》（2011）等都是这个阶段的作品。此外，喜剧创作还有另一条更为创新的路径。《钟无艳》（2001）与《我家有一只河东狮》（2002，内地名为《河东狮吼》）模糊了古代与现代的界限，《大丈夫》（2003）对经典文本进行了解构，《低俗喜剧》（2012）开辟了一条成人喜剧的路线，《死尸死时四十四》（2023）以香港罕见的黑色幽默成为电影界的一大亮点。

关于香港文化表达的影片也有着持续性输出。在《叶问》系列、《窃听风云》（2009）、《十月围城》（2009）、《岁月神偷》（2010）、《打擂台》（2010）、《寒战》（2012）、《桃姐》（2011）等影片当中创造了新香港性银幕景观，《风再起时》（2022）、《金手指》（2023）也对过去的某个时代进行了记录，《梅艳芳》（2021）则以一代巨星梅艳芳为代表，激励港人勇敢面对未来。通过对“旧日”浪漫化的想象，所有的挣扎与困苦，都成了浪漫的回忆，香港人的意志与互助精神都因此而得以凸显。[17]在此基础上辅以对香港元素的强调、过去与当下的并置以及老香港城市空间的再现等方式，重现了怀旧文化，唤起人们对香港的认同感。

另一方面，21 世纪以来，香港电影无论在产量还是质量上都相对落后于世界其他地区。真正具有深刻思想的影片比较少，且常常局限于香港本土观众，未能获得更广泛的认可。随

着时间的推移，香港电影在内地的热度逐渐降温。一方面，人才的传承出现了瓶颈，20 世纪的核心导演和演员仍然占据主导地位，而年轻一代在行业中的引领作用相对有限，缺少更具商业价值的类型片的创作能力；另一方面，随着内地电影市场的崛起和发展，香港电影在竞争中逐渐失去了优势地位。内地观众对于更多元化、具有国际视野的电影作品的需求日益增加，这使得香港电影在内地市场面临更大的挑战。随着全球化的加速推进，香港电影产业也需要不断调整自身发展策略，更加积极地融入国际电影市场，拓展海外观众群体，以保持竞争力和影响力的持续增长。因此，香港电影产业面临着转型升级的紧迫需求，需要不断探索创新发展的道路，以应对日益激烈的市场竞争和变化。

注释：

①赵卫防：《香港电影艺术史》，文化艺术出版社 2017 年版，第 431 页。

②腾讯网：https://new.qq.com/rain/a/20240420A026PA00，2024 年 4 月 20 日。

③朗天：《香港有我——主体性与香港电影》，香港文化工房 2013 年版，第 15 页。

④耐观影：【李骏硕】专访：香港露宿者，梦过着水而居，只寻得浊水漂流，https://naiguanfilm.fr/podcast/，2021 年 3 月 10 日。

⑤康宁：《“港味”的浸渗与演绎——2018 年度香港电影观察》，《当代电影》，2019 年第 4 期，第 44 页。

⑥牟玄、黄金：《暴烈、温柔与理性——论 21 世纪香港电影的后现代家庭伦理叙事》，《当代电影》，2021 年第 1 期，第 114 页。

⑦伍茂国：《现代小说叙事伦理》，新华出版社 2008 年版，第 9 页。

⑧⑨文隽、列孚、鲍起静等：《回归二十年再议香港本土电影》，《当代电影》，2017 年第 7 期，第 15 页，第 12 页。

⑩［美］大卫·波德维尔：《香港电影的秘密：娱乐的艺术》，何慧玲译，海南出版社 2003 年版，第 12 页。

⑪［新加坡］张建德：《香港电影：额外的维度》，苏涛译，北京大学出版社 2017 年版，第 147 页。

⑫Yingchi Chu.Hong Kong Cinema:*Cloloniser,motherland and self*.New York:Routledge Curzon,2003.P.89.

⑬⑭［法］亨利·列斐伏尔：《空间的生产》，刘怀玉等译，商务印书馆 2021 年版，第 91 页，第 549 页。

⑮罗雨田：《林超贤访谈：我的电影情感多于暴力》，《大众电影》，2012 年第 2 期，第 36 页。

⑯潘国灵：《银河映像，难以想像》，上海人民出版社 2015 年版，第 277 页。

⑰马杰伟：《香港记忆》，次文化堂 1991 年版，第 27 页。

（作者张燕系北京师范大学艺术与传媒学院教授、博士生导师；施乐浩系北京师范大学艺术与传媒学院硕士研究生）

【编辑：周怡帆】