

# 評論 | 蔡瀾電影生涯的下半場：監製崗位與Cult片趣味

蔡瀾電影生涯後期推出多部cult片，當年雖票房未獲成功，卻成為後來的時代記憶。



「從有記憶開始，我一直看著電影」是蔡瀾對自己與電影關係的最直接表述。18歲赴日攻讀電影，一年後便在父親供職的邵氏兄弟（香港）公司擔任駐日經理與翻譯，早早開始電影生涯，開啓了蔡瀾與電影的半世紀不解緣分，甚至也間接引導了這位1941年生於南洋、二戰後成長起來的新代際男孩，在香港開始自己精彩的大半生職業生涯。

在邵氏公司工作了二十年後，蔡瀾於香港電影的黃金年代啓幕之際跳槽出去，於嘉禾公司開始了其電影生涯的下半場，這後十多年，成為他電影監制事業的輝煌階段。是時代發展乘風破浪，亦是水到渠成，在去世後全媒體對他快意生平不遺餘力的表述中，其在1980-90年代監制的一系列電影，成為其多重流行文化形象的重要面向之一。

在此過程中，似乎也可以將蔡瀾1982年離開邵氏後短暫在世紀影業擔綱策劃的香港電影新浪潮代表作《烈火青春》放置於其電影生涯「下半場」序列中加以打量，視作他面迎香港電影新紀元的開始（無論是「世紀影業」的字面象徵意義還是影片從片名到文本表意強烈的叛逆性，遑論此片引發的對當時香港電檢制度的檢討）。相當有趣的一點是，今日看來著作等身的蔡瀾，也是在1980年代末，正式成為職業作家的。隨著香港電影工業在1980年代步入盛世，更兼1988年電影分級制的施行，令蔡瀾監制的電影越發呈現出高度工業化、強化類型的特徵，及至1990年代與「沸度表演」相結合的cult類型片及兼顧電影語言與身體展現、既富現代意識的情色電影，蔡瀾的製片策略已經充分傳遞了其自身看待世界的一些微觀姿態，同時亦與香港電影盛極而衰的步調高度一致，成為這座城市流行文化起落資本邏輯的直接代言。



2025 6 25

83

總結蔡瀾後二十年左右參與的電影作品，「興味」二字似乎是最重要的關鍵詞，不同特點的演員在不同類型題材中，似乎都得以充分發揮其某一側面的所擅才華。一方面自然證明蔡瀾拼接表演主體與商業製作的敏銳眼光，另一方面，為實現這些頗具「奇觀性」、有異於每一個時代階段同場競技商業影片的趣味，蔡瀾動用的往往不僅是一時一地的文化語境或觀眾口味計算，更將其過去數十年累積的跨國製片經驗及泛亞文化認知，深度綁定在其以監制、製片或出品人名義參與的作品中，令影片往往不僅適配香港觀眾，兼能在更廣闊的日韓或東南亞市場保持賣相。反過來，通過將近二十年的積累，這些影片自然地構成了香港電影黃金年代的重要陣列，在世界電影史的比照層面，反向印記了香港電影之於香港城市的獨特風光。

## 全球性與動作奇觀

1982年《烈火青春》顯然並不能算蔡瀾職業生涯中的代表作品，卻是香港新浪潮電影中具有相當分量的一部。導演譚家明以戈達爾深度粉絲的基量，拍攝出兩對青年男女極具無政府主義的遠方夢想。影片中張國榮家中的歐西流行符號人物海報、唱片店打鬧、最後四人與日本赤軍的暴烈殺機，無不透露出強烈地超出其時香港本地文脈延遞軌跡的國際化色彩，糅合了歐西、日本流行文化印記的青春敘事，最容易成為撇開影片外所處現實政治（比如最直接的電檢問題）的天然樹洞，供戰後

成長的一代青年鑽入其中，咀嚼青春夢老。片中的青年亞文化，顯然指涉的正是在經濟起飛時刻香港城市中青年人更為開放的全球視野。



1982

而及至過檔嘉禾之後，蔡瀾伙同成龍、洪金寶等人製作的一系列動作喜劇符合類型電影，則非但整整折射香港城市的國際性，亦反映出蔡瀾本身對於「異域」場景之於具體影片項目銀幕景觀展示的獨到品味。在1980年代，以承載一定奇觀性的動作身體作為表演方法論主要構成的身體奇觀化表演搭配取景當時新開發或具有地標性意義香港城市空間的影片蔚為風尚。比如許冠傑於沙田第一城走鋼絲、成龍在永安百貨縱身下越等。動作奇觀表演儼然成為黃金二十年最具觀眾吸引力的一種表演模式。蔡瀾與成龍等合作的《快餐車》《龍兄虎弟》《城市獵人》等，皆是強動作類型片，而《快餐車》赴西班牙取景，《龍兄虎弟》去了南斯拉夫，《城市獵人》則到了日本的新宿與神戶，在在展現嘉禾出品動作電影非但借重演員本身的動作身體基礎，更頗具《007》系列片集風格，將鏡頭轉向環球視野，力圖於銀幕上呈現與香港城市定位轉型相匹配的國際化景觀。



1993

1993年的《重案組》則是蔡瀾對香港本土「奇觀」的一次大膽嘗試，於即將清拆的九龍城寨內密集取景，甚至實地進行爆破戲拍攝，可謂為這一香港城市史上活化石一般的街區留下最後的志念。在

蔡瀾之前，1982年邵氏公司出品的《城寨出來者》已經開始嘗試以長鏡頭引領觀眾穿梭於九龍城寨內部，成為香港電影發揮一種城市空間主體意味鮮明的「香港城市記認」作用的典型例證。有趣的是，儘管《城寨出來者》並非出自蔡瀾之手，但此片導演藍乃才後來成為蔡瀾監制的一系列cult意味濃厚的奇幻、動作、情色電影的「御用」。而王家衛從未問世的《阿飛正傳》下集，其實亦於九龍城寨拍攝了不少素材，最後僅以梁朝偉被封神的「獨上閣樓」一段為影片作結。九龍城寨在《重案組》中，則是完全被活化了的的城市印記，與西班牙、南斯拉夫、日本一樣特徵鮮明，是動態參與敘事與全球當代史的影像表達中去的。

傳奇之下，這些影片亦不免呈露香港電影人「搵食艱難」的曲折衷心：跑去西班牙長駐拍攝《快餐車》，初因時成龍彼時收到黑社會威脅而不得不由他帶著走避；在南斯拉夫拍攝《龍兄虎弟》時，為實現一個跳到樹上擺蕩過牆鏡頭的靈活性，重拍時發生意外，成龍險些喪命，在最後完成的影片中，不同戲份中的成龍髮型也有變化。「動作身體奇觀」至此階段成為嘉禾出品的標誌吸引力，銀幕上的全球景觀，亦因成龍、洪金寶等搏命的神話建構成為「香港製造」中的「香港精神」標誌，在全球華人中廣為流傳。



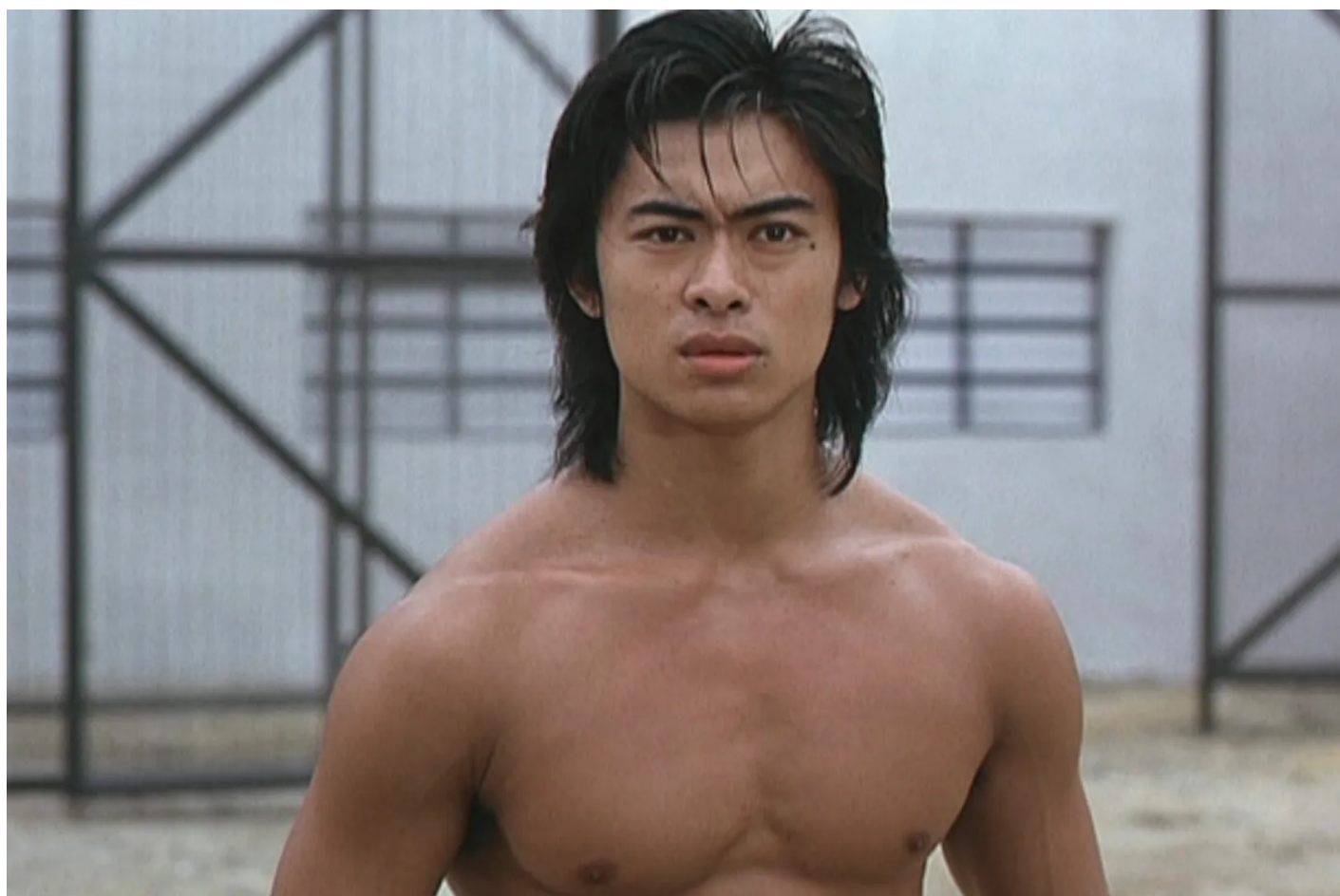
## 強類型、cult與虛無主義的結合

蔡瀾在邵氏二十年的跨國製作經驗與他自身追求的快意人生境界，充分體現在他參與製作的影片中，成為其身為製作人而又極具「作者行跡」的有機部分。香港在黃金時代進一步走向世界，蔡瀾功不可沒。反過來說，在本土製作中引入歐西類型元素甚至頗有點水土不服的虛構強類型，在蔡瀾操作的作品中所在多見。複合了本港既有特色類型經驗與世界視野的雜糅商業片，未必絕對市場成功，但卻給香港電影工業向有的跟風投機注入一些意外的可能性。儘管蔡瀾自陳於邵氏工作時曾經向邵逸夫建議以商業電影掙錢換取其製作一部歐洲藝術電影風格作品，但從他後來監制的作品陣列來看，縱然是《大鬧廣昌隆》或《何日君再來》這樣藝術興味濃厚的作品，仍然距離歐美新浪潮時代的追索相去甚遠，本質上還是一種配合觀眾眼目的傳奇敘事呈現。



這體現出蔡瀾職業質素中非常務實的一面。一方面，他希望不要隅於一角，成為既有商業電影的復讀機，另一方面，在影片中投射自身窺看世界態度的同時，蔡瀾亦試圖捕捉通俗文化傳統前提下標新立異的可能。香港社會透過連載小說、流行曲或電影廣續的社會大眾接受美學核心要義是對「曲高和寡」的嚴格祛魅，體現在蔡瀾製作的電影中，便是既採用本土方法，又強調與舶來文化的連接。此中最具典型性的便是改編自本土小說的《衛斯理之老貓》等以及移植日本漫畫的《力王》《阿修羅》《城市獵人》等作品。

本土小說改編，涉及到蔡瀾與好友倪匡的合作，文本意義上，屬於借本地科幻作品說世界性故事。本片文本之外的特點在於，運用香港班底與日本班底，同時拍攝了不同男主演的雙版本，形成了相當特殊的「合拍」製作方式。在此過程中，充分運用演員搭配尤其是跨國演員搭配，成為極具「蔡瀾標誌」的手法。如《阿修羅》中延聘當時的日本青年偶像阿部寬與「座頭市」勝新太郎，與本地演員元彪、葉蘊儀等同場競技，又如《力王》中極具「迷影」色彩的樊少皇、樊梅生父子同框以及丹波哲郎的客串演出等，最令人嘆為觀止的則是《聊齋艷譚》裏直接請到日本AV女優工藤瞳，以三點全露姿態出現在片中，較香港「第三級電影」的日常尺度更進一步。



在以上例子中，選取國外演員的標準不一而足，商業考量、異國文化標誌或三級電影的吸引力需求等皆在具體的考慮範圍之內，但動用銀幕偶像吸引力的多重面向，直接反映出蔡瀾製片層面不拘一格的特點。這樣的開放姿態，也令其參與的跨國復合類型電影，在類型復合的基礎上，更多了幾分非常香港的「去到盡」意味。最典型的例子便是改編自日本漫畫家猿渡哲也同名作品的《力王》，樊少皇飾演的主人公阿力置身頗具今日「後人類」意味的監獄環境中，憑借神力不斷與各種黑暗勢力對抗。上一場景手掌被刺穿，下一場景回到牢房，手居然完好無損，這一點可以被理解為最常見的電影穿幫鏡頭，但似乎更具有趨近日本熱血漫畫邏輯的風格調適。充斥影片的超大尺度血腥場面，成為「後三級片」時代重塑類型片「經典」定義的鮮明一例。

《力王》在被定為三級電影的前提下，以214萬港幣票房的紀錄位列1992年香港電影票房排行第101名，可算票房失利，卻在數十年後成為華語電影觀眾心目中的港產cult片翹楚。當「香港電影」本身負載的身份、文化與社會意識形態變化逐漸自成體系，圍繞這一字眼展開的工業與美學討論，往往容易將電影個案生產當時的商業成績拋諸腦後。「後人類」的劇作設定選擇、超乎常規想象的大尺度血腥場面與深度參與港產動作片的日本女星大島由加利以性別倒轉形式出現，都是蔡瀾試圖通過《力王》所欲填補的港產科幻/反烏托邦/亞文化類型電影空白的努力之一斑。同成龍非常罕有出演的同樣由日漫改編的《城市獵人》一樣，上映其時的票房成績了了，卻成為香港電影亞文化史上濃墨重彩的一筆，姿態之離經叛道，即便在那個充斥「癡狂」的盛極而衰時刻，亦是令人矚目的。



1990

## 《聊齋艷譚》與中國想象

《聊齋艷譚》上映於1990年，為蔡瀾所組的嘉禾衛星公司大路電影（前述《力王》亦由此公司製作）的代表作，以1128萬票房成績成為當年香港電影票房第25名，亦是導演藍乃才執導生涯票房最高作品。這部改編自《聊齋志異》中《五通》故事的影片，在大尺度的情色場面之上，加諸極富戲劇情境假定性的空閨樓閣、山中亭台，更令葉子楣同工藤瞳在岩洞水中上演二女歡愛。感官刺激之余，趨向接通中國古典繪畫的山水意境，不純粹以獵奇身體招徠觀眾，反而將本可直接因應於1988年開始的電影分級規則之下的低級趣味作了一番唯美的包裝。

縱然男主演單立文後來在訪談中談到蔡瀾是以「片中有一些刀劍元素的古裝片」名義將他「誑」入劇組，關於蔡瀾監制的三級電影中亦有極具剝削意味的「幕後」流傳。不可否認的是，包括《聊齋艷譚》系列的三級電影在內，1990年代蔡瀾製作的幾部以歷史/時代劇為主要取向的影片中，借助軟類型，行踐了一種高度內嵌於香港娛樂業喧囂處境中的「文化中國」想象。比如改編自南音說唱曲目、張小嫻與陳慶嘉編劇的《大鬧廣昌隆》，以類似《胭脂扣》式的女鬼憶往展開對香港的民國風物重現，在重現所謂「民國風情」的同時，亦不吝筆墨戲謔1950-60年代借助無線電波風行香港的「天空小說」想象娛樂共同體，是關注廣府通俗文化變遷的獨特視角。



1991

而在背景設定於太平洋戰爭爆發及至二戰終結後的《何日君再來》中，以梁家輝、梅艷芳兩大巨星飾演的絕戀男女曲折遭遇展開，探問身處戰爭中不同陣營的戀愛何往。對歷史格局變化的展現同戀愛進展橋段，今日看來頗為兒戲，但又非完全解構歷史的有意為之。反映出的更多是香港電影創作者因應港產片「虛假繁榮」的盛世景象，以狂歡式姿態介入歷史的集體無意識。蔡瀾這樣愛玩愛癩的人，很難自外於是。《何日君再來》是香港電影中極為少有正面表現抗戰背景影片，而早在1984年，蔡瀾就曾參與過以香港淪陷為背景的《等待黎明》，當時梁普智導演的這部電影，姿態肅穆，更接近歷史正劇下觀照個人命運的路子。

蔡瀾在1997年退出影壇，徹底投入電視、美食、寫作的懷抱，是長期合作夥伴何冠昌逝世的直接刺激，恐怕亦是在長期經歷影壇格局變動不居之後的理智選擇。如前所言，他有過師法歐洲藝術電影的雄心，最終將個人志趣中的快意與現實受眾的官能感知作了力所能及的調和，他參與的多種類型電影，美學（非純工業意義）質素直逼甚至超越歐西水準，卻又劍走偏鋒，創造居身90年代的香港三級電影新景觀。在充分滿足觀眾欲壑快感的時候，亦頗有集體無意識地載入了具象的創作者身份及對中國歷史的美學想象。那樣不顧生死上天入地，要撞破歷史謎障的澎湃氣燄，確然不可能重現了。

獨孤島主：上海外國語大學賢達經濟人文學院藝術與傳媒學院講師，上海戲劇學院戲劇與影視學博士，上海國際電影節選片人，上海電影評論學會理事，影評人，編劇、散文及小說作者。研究方向為電影表演、香港電影史等。