

跨越1997：作为身份与想象的载体

— 《树大招风》的解构与外延 —

黄 渝 然*

<目 次>

I. 绪论	III. 外延：身份·想象·思考
II. 解构：置于“电影批评”中	IV. 结论

I. 绪论

2016年柏林电影节(Internationale Film festspiele Berlin)开幕前几天, 在香港的一个黑夜, 旺角发生骚乱, 随后香港政府将其定性为“暴乱”¹⁾。在这样的大背景下, 一些年轻的香港导演开始尝试把他们对当前的社会观点融入作品中。其中, 包括香港电影界冒出一部由“银河映像(香港)有限公司”(以下简称“银河”)制作, 杜琪峯、游乃海监制, 许学文、欧文杰、黄伟杰共同执导的犯罪电影—《树大招风》²⁾(Trivisa)。影片同年于香港上映后好评如潮,

* 동국대학교 중어중문학과 중국현대문학전공

- 1) 2016年2月8日夜晚至2月9日早晨, 香港旺角发生警民冲突, 导火线是食环署于新年巡逻期间被围堵、辱骂及冲击, 需要警方协助。起初只有小规模冲突, 后来警队移来高台准备实施人群管制时, 人群开始堵塞马路并与警方发生推撞。警方之后动用胡椒喷雾及警棍驱散人群, 而示威者开始使用木板、砖头、火种、玻璃瓶、垃圾桶等杂物袭击警方, 并纵火焚烧杂物阻挡警察推进。事件造成警员、记者和示威者等多人受伤, 数十名示威者被警方拘捕。最高峰时有700多名示威者结集。
- 2) 电影由寰亚电影制作有限公司和海润影业有限公司出品, 银河映像(香港)有限公司制作, 龙文康、伍奇伟、麦天枢、陈皓然编剧, 杜琪峯、游乃海担任监制, 黄

最终香港票房累积高达九百多万元港币，一时成为城中热话。这部电影改编自威震港岛、被称为“三大贼王”³⁾的季炳雄(林家栋 饰 季正雄)、叶继欢(任贤齐 饰 叶国欢)和张子强(陈小春 饰 卓子强)的真实案件，通过展现三大贼王的犯罪历程和心绪遭受冲击后的一系列变化，反映在1997年香港主权移交在即的巨变之际，一代风云人物在时代长河的推动下各自消亡的故事，暗喻了港人对“九七”回归的矛盾心态。影片在第66届柏林国际影展的新电影国际论坛首映，是第40届香港国际电影节(Hong Kong International Film Festival)的开幕影片之一。并最终斩获香港电影评论学会(Hong Kong Film Critics Society)大奖最佳电影、香港电影导演会(Hong Kong Film Directors' Guild)年度大奖最佳电影，以及第36届香港电影金像奖(Hong Kong Film Awards)最佳电影、最佳导演、最佳编剧、最佳男主角和最佳剪接五项大奖。

“导演中心论”著称于世，“早在1943年，法国电影理论家安德烈·巴赞便指出‘电影的价值来自作者，信赖导演比信赖主演可靠得多’——第一次将电影

伟亮和易天雄任动作指导。年轻导演许学文、欧文杰、黄伟杰执导，并一人负责一位“贼王”的故事线。以杜琪峯、韦家辉、司徒锦源、游乃海、游达志为核心的“银河映像”，于1996年成立，创作的香港电影几乎涵盖了所有香港电影类型，除了业界闻名的警匪、黑帮、枪战等犯罪片，如《黑社会》(2005)、《PTU》(2003)、《枪火》(1999)、《暗战》(1999)外，也有文艺轻松的喜剧片，如《高海拔之恋》(2012)、《孤男寡女》(2000)等。

- 3) 香港三大贼王生平及重要犯罪活动包括：季炳雄(1960~)，自称原名为关德荣，出生于广东三水。于1970年代在广州火车站从扒手做起，至1980年代至2000年代多次组织犯罪集团，牵头走私武器及在香港持械行劫，亦在加拿大及美国多处犯案；2001年7月创下香港警察历史上最高悬红纪录及被国际刑警组织出示红色通缉令，2003年年底在香港被特别任务连拘捕，后来被判处监禁24年，因行为好好扣减刑期后，于2020年1月18日出狱并递解出境到美国，是三大贼王中唯一能够重获自由者，也是三人之中，目前唯一仍在世的人。叶继欢(1961~2017)，出生于广东海丰，17岁偷渡到香港红磡大环山居住，是一名罪犯，曾于香港犯下多宗涉及枪械、爆炸品、拒捕、越狱等的严重案件，1996年再次偷渡到香港企图犯案时落网，他是香港历史上第一位手持AK47与警方对抗的罪犯。张子强(1955~1998)，出生于广西容县，4岁时随父母在逃港潮中偷渡到香港，最轰动的案件为绑架香港首富李嘉诚的长子李泽钜，并成功获取20亿港元赎金。绑架香港第二首富郭炳湘，并成功获取6亿港元赎金。1998年在香港新界北区马草垄一间石屋储存800公斤炸药时，被香港警方追捕而潜逃中国大陆，同年底被枪决。

的作者——一如文学作品的作者——确认为导演”⁴⁾，而美国传播学大家托马斯·莎茨(Thomas Schatz)界定导演作者身份为“导演控制着创造性力量”⁵⁾。作为“银河”的招牌与香港著名导演代表之一，擅长警匪黑帮电影指导的杜琪峰特有的电影风格已经被业界认可。杜琪峰在担任此片监制的同时积极提携后辈⁶⁾，他曾面对本港年轻导演设立“鲜浪潮奖”，此片导演欧文杰、黄伟杰及许学文三人便是该奖项的获得者，他们不止一次采访中提及在剧本准备过程中杜琪峰给予的指导与帮助⁷⁾。电影是经历这个过程的年轻一代表达对身份焦虑最有力的媒介之一，例如主演之一的林家栋曾在采访中提及幸亏三位年轻电影都是三十多岁人，他们刚好成长在回归前后的过程，所有能和同时代港人抱有一样的情感。杰出制作团队的构成、优秀演员的参演与金像奖的加持，首先是该影片的基本内核和价值所在。然而相较其在电影界获得的认可，现存专题研究仍略显缺乏，香港地区对于此片的评价，多只见于采访报道。台湾和韩国暂未见对此片的专题研究。现存研究多为大陆学者所著，主要分为港人的身份聚焦、电影叙事和人物形象三大类。屈高翔看到影片在时间上的“失语”，提出“时代变迁以‘缺席’的形态完成了‘在场’的角色显现”⁸⁾。刘予婧从叙事元素、人物形象和叙事视角三方面，分析了影片的类型化叙事，

4) 戴锦华,《电影批评》,北京大学出版社,2004年3月,10页。

5) 托马斯·莎茨 著·冯欣 译,《好莱坞类型电影》,上海人民出版社,2009,12页。

6) 杜琪峰是华语电影代表导演之一。曾三获香港电影金像奖最佳导演,三获台湾电影金马奖(Golden Horse Awards)最佳导演,并曾在威尼斯电影节(Venice Film Festival)和戛纳电影节(Cannes Film Festival)担任评委。虽然在“银河(映像)”出品的某些电影里,他担任的是监制,但据张健德考察杜琪峰监制的角色是“带领一批新导演入行...掌握着影片最终的剪辑权,所以银河映像的作品在风格和主题上都始终围绕着杜琪峰这个创作核心”,《杜琪峰和香港动作电影》,黄渊 译,复旦大学出版社,2013年,83-85页。

7) 例如凤凰网采稿/波米提及,《树大招风》因在中国大陆未过审,未能获得“拍摄许可证”,故无法前往大陆取景拍摄。又因剧情中在大陆的场景无法或缺,他们在杜琪峰的帮助下三位导演进驻当时杜琪峰正在拍摄的某部商业片的剧组,并在期间悄然脱队,秘密前往广东省番禺进行空镜头采集。采访参考 http://iient.ifeng.com/yidian/42576705/news.shtml?ch=ref_zbs_ydzc_news

8) 屈高翔,《《树大招风》:身份认同的时代隐喻》,《电影文学》第1期,2019,88页。

杨智云以《树大招风》为点，银河映像为面，将研究背景置于银河成立二十周年之际，探究了该影片如何延续银河一贯的暗喻和宿命论的特色，并以点为面，浅析了整个银河映像的创作特点。褚婉婷从“香港电影新势力”⁹⁾的角度切入，主要论述了新势力的缘起和对新势力未来的思考和展望。相较于影片主体的分析，该文章更集中与新势力导演影响力以及优秀导演对优秀影片的作用力的论述。但笔者觉得现有研究似乎只是概念的挪用，大多都是抓住电影呈现的某一角度进行的比较零落和浅显的研究，显得片面和笼统。“银河”一向以制作精良著称，被推为周年代表献礼片的《树大招风》自然值得更全面深度地解构。

另外，影片时间背景设定在“九七”大限前。1984年《中英联合声明》¹⁰⁾签署，确定1997年香港将回归中国。多年来，无论是香港文学界还是电影界，与“九七”相关的创作热潮都未曾退减。如被提及最多的由陈果编剧及导演的“九七三部曲”¹¹⁾以童言讲述香港面临回归中国“母体”时的悲观情绪。从刘伟强、麦兆辉的《无间道》系列也不难看到刘建明在卧底与警察之间纠结的香港人身份认同的隐喻。同名小说取材的邱礼涛导演《等候董建华发落》、关锦鹏导演《胭脂扣》等作品，也从人权与身份角度表达论对回归后的担忧。但“银河”在成立20周年之际，在回归已近20年的节点，仍将“九七”作为重点呈现，不仅是主观上认为“九七”主题的再现可以成为周年纪念的献礼，更体现一种对时代更替的纪念，可见香港创作者们的“九七情结”，即在

9) 褚婉婷，该论文作者将此界定为“指近几年来在香港电影市场涌现出一批年轻有实力的导演，他们凭借着独特的视角，敏锐的社会观察力为香港电影注入一股新鲜血液”。〈从电影《树大招风》看香港电影新势力〉，《戏剧之家》第5期，2018，102页。

10) 《中华人民共和国政府和大不列颠及北爱尔兰联合王国政府关于香港问题的联合声明》，于1984年12月19日由中国国务院总理赵紫阳与英国首相玛格丽特·撒切尔(Margaret Hilda Thatcher, Baroness Thatcher)作为两国政府首脑在北京签订。联合声明在1984年被签署后，正式开始至2000年1月1日的15年过渡时期。中华人民共和国政府决定于1997年7月1日对香港恢复行使主权。联合王国政府于1997年7月1日将香港交还给中华人民共和国。

11) 包括《香港制造》(1997)、《去年烟花特别多》(1998)、《细路祥》(1999)。

作品中对1997年主权移交的情感表达并未随岁月流逝而有所淡化。上述笔者指出的该影片在研究中还不十分明确的问题，成为本文的研究动机。本文试图主要以电影批评的理论解构影片，并从影片叙事外延到港人的身份问题。港人对“九七”的记忆色彩，寄托在电影这个载体中港人在跨越1997时的身份追寻、矛盾心态与想象。在香港回归中国已近30年的今天，港人解不开的“九七”情结又给当下现实带来怎样新的启迪，并顺着这个线索笔者也提出些许对当下香港电影的思考。

II. 解构：置于“电影批评”中

解构(deconstruction)是后结构主义提出的一种批评方法，源于海德格尔(Martin Heidegger)《存在与时间》，原意为分解、消解、拆解、揭示等，德里达(Jacques Derrida)在这个基础上还补充了“消除”、“反积淀”、“问题化”等意思。而“电影批评则是根据一定的美学观念对某部或某些影片进行解读，评判其艺术的优劣”¹²⁾。“在特定的电影理论背景之下的影片精读/电影批评，便成为其特定的元社会文化实践的方式”¹³⁾，即分析电影、批判电影，应当结合那时的国家、社会所处背景，从艺术性、社会性及政治等方面进行评价和批评，因为无论电影如何发展，它所依附的是当时的国家和社会。

香港从英国手中回归中国的主权交接，是跨时代的重大历史事件。该影片的故事呈现与香港社会、与经历“九七”前后的观众记忆紧密相连。“电影叙事批评则以叙事电影为研究文本，探究叙事电影中的叙述者与接受者、时间与空间、故事与情节、视点与结构等叙事问题，是电影符号学发展的一个重要方面”¹⁴⁾，《树大招风》并不缺乏常规电影叙事中不可或缺的人物、故事、

12) 胡星亮·周振华主编，《西方电影理论史纲(修订版)精》，中华书局有限公司，2021，绪言部分。

13) 戴锦华，《电影批评》，前言部分。

14) 史可扬，《影视批评方法论》2版，中山大学出版社，2015，133页。

情节等要素，之上还发散出着强烈的香港地域特色，注重挖掘在地题材。首先人物原型取材于实地在香港生活过的人，故事与情节也曾是轰动全港的真实案例，强调这是香港的时代记忆，试图先从受众上覆盖叙事者与接受者。并且港人的身份迷失，常带着怀旧味道，怀旧是一股潮流，“‘怀旧’，阿巴斯(Ackbar Abbas)写道，‘不是过去记忆的重现，而是将记忆重新拉回过去’”¹⁵⁾，影片中的部分人物与空间的造型，也不乏怀旧感。“造型”在电影批评中的经常被提及，“艺术家们创造出一种电影——造型艺术”¹⁶⁾，它作为一种电影视觉语言元素，可包括一部影片总体的空间造型和人物造型。空间造型可以看作是建构文化身份的重要组成。戴锦华指出“空间造型间或可以成为一部影片的基调或影片中的‘第一主角’——一处特定的空间形象负载着影片的意义，无言地讲述着时光的故事。它可能是电影导演的选择(选景)，也可能是电影美工师的创造(制景)。其次，则是在某些影片、尤其是类型片中，造型元素成为情节发展的依据和依托”¹⁷⁾，空间本身就可以交待故事，如以地点命名的《天水围的日与夜》、《庙街故事》、《九龙城寨之围城》等，从片名开始就已建构出发生在特定空间的故事背景，作为选景先行存在。而《树大招风》的空间造型的独到之处，在于叙事不止拘于在同一空间里呈现。三大主角三条分线的开展依托平行蒙太奇，将迥异的三个空间，绝妙地融合在同一时空中，给予影片叙事更大的可能。笔者认为这三个空间造型分别代表香港的“都市”空间造型、“市井”空间造型和大陆在改革开放“建制期”¹⁸⁾空间造型的呈现。而

15) 转引张英进，〈游离于香港与上海之间：怀旧，电影，文化想象〉，《中外文学》第10期，2001，52页。

16) 此为法国艺术史家艾黎·福尔语，塞巴斯蒂安·德尼斯 著·谢秀娟 译，《动画电影》，浙江大学出版社，2013，77页。

17) 戴锦华，《电影批评》，10页。

18) 中国经济体制改革研究会特约研究员萧冬连认为从体制变革特别是经济体制改革的维度看，中国40年改革开放史可分为三个阶段，或叫三期改革。第一期改革从1978年到1992年；第二期改革从1992年到2012年；2013年以来进入第三期改革。第二期改革这20年的主题是“建制”。也就是遵循邓小平南方谈话的战略思想和十四大确立的改革目标，建立起社会主义市场经济的基本体制框架，引导出市场化和全球化两大趋势。《北京日报》第14版，2018年09月10日。

影片的人物造型叙事体现在重视人物个性和外在形象的刻画，张爱玲也曾说“衣服是一种语言，随身带着的袖珍戏剧”。结合三大贼王所处空间与外在迥异的造型设置，我们能看到三种截然不同的人物阶级。卓子强的出场从不乏都市味，他的初次亮相就是在勒索对象，即城中富豪的半山别墅中。不仅是富豪与一众手下的西装革履，就连卓子强自身外在造型建构也与跑车、墨镜、海滩度假与色彩绚丽的西装捆绑，出入之处离不开豪宅广厦，无处不流露出上层阶级的小资情调。而以往香港电影的文化符号，除了显著的都市造型，还离不开市井造型的建构。街区小巷、商肆林立，沿街叫卖的小贩、各种腔调呼唤、街头特色小食品、这种市井文化的体现主要可见于季正雄的分线中。季在潜逃期间，为谋划抢劫金铺，借住在大辉家中。房子虽正对金铺，却是狭小暗黑、拥挤的棚户租屋，顶楼是个零乱地挂满晾衣绳、电线交错的露台。香港电影的呈现常围绕着旧楼的露台这个典型空间，季的几个重要场面也都和这栋旧楼的露台有关，例如与大辉的口角、和卓子强通话对以往犯罪事实的自白等。不同于卓子强在衣食住行都与上流阶级对等的都市呈现，季的朴素打扮俨然与一般市民阶层无异，一种熟悉的市井香港味油然而生。另外，叶国欢为逃避皇家警察的通缉，逃亡内地伪装成商人进行走私贸易。他行动的空间除了香港外，还多见在广州。地域空间作为文化符码，影片对在广州空间的呈现上，更具怀旧基调。相较于镜头在香港场景的捕捉，没有半山别墅或满街琳琅满目的商铺牌匾，也没有挤迫的小巷和步行中脚步急匆擦肩而过的人群，从对广州站的特写镜头开始，宽敞的街道、楼距，建设中的楼房工厂，都弥漫着改革开放后仍在探索发展的基础城市面貌。此外，在光与色彩的表达上，三条线的呈现也大相径庭。“尽管彩色的色调丰富多样，而艺术却要求简洁而准确地选择适合影片主题和情绪的这些或那些色彩”¹⁹⁾，卓画面的明亮华丽、季的昏暗冷感和叶出场时带的朦胧偏黄的历史感。对比三大贼王的出场画面的色调，这种明与暗、冷与暖的交叉，令观众能及时与每段故事抽离，时刻与影片保持着疏离状态，保持以清醒的眼光审

19) B·日丹 著·于培才 译，《影片的美学》，中国电影出版社，1992，319页。

视历史变迁，思考故事以外自身的真实处境。这种形式也显示出后现代语境下的拼贴性、零散性、断裂性。

影片还善用意象，游飞在论述类型电影时指出“表达任何类型中连贯意义或客体人物内在涵义的东西为‘意象(iconography)’”²⁰⁾，姜震在论述电影批评领域的新趋势和新形态时提及意象符号学“已经完全超越了电影本身，更深入地探究电影内在动力及其存在意义”²¹⁾。首先“风”作为意象贯穿全篇，在影片的多处细节都有呈现。“香港电影‘惯于以假托来代替直陈，擅于发挥影射的妙用’”²²⁾，从片名开始，“风”的隐喻便抓人眼球。树大招风一词出自明代吴承恩的《西游记》，释义为“这正是树大招风风撼树；人为名高名丧人”，用来比喻人出了名或有了钱财就容易惹人注意，引起麻烦。影片一反多数电影用人物或核心主题直接命名的习惯，以一种象征的方式，将“风”元素贯彻到点面。自古文人对“风”都有多重解读，诗词、小说等艺术作品中都常见“风”的身影。它可以只是空气中的流动现象，也可以是对自然景象的描绘，更可以是文人骚客寄托情感色彩的载体。片名《树大招风》本来就是一个指代，即首先是三大贼王自身的名声大噪，引人注目才会促成故事后续的发展。而本来影片的叙事模式只是三条不相关平行线，影片中，三大贼王只在最后几分钟有动线重叠，是江湖上虚传的三大贼王合作的风声在无形地推动故事的发展，具体表现为叙事线索是贼王们对于这个风声的态度经历了“不曾听说—不屑合作—值得商榷—约定见面”的过渡。另外，影片中的风满楼也是重要的叙事空间，“山雨欲来风满楼”出自唐代许浑的诗歌《咸阳城东楼》，常用来比喻局势将有重大变化前夕的迹象和气氛，此寓意和电影基调的吻合也可以看到导演在象征上的别具匠心。正因三大贼王都在此出现过被目击，三人即将联手的风声才会传遍江湖。风满楼也是三大贼王各自密谋犯案的地点，是电

20) 游飞·蔡卫 著，《电影艺术观念》，北京大学出版社，2009，51页。

21) 姜震，〈产业批评——电影批评领域的新趋势和新形态〉，《电影产业》第22期，2015，98页。

22) 吴迎君，〈香港电影理论批评的“特刊道路”建构〉，《民族艺术》第4期，2017，155页。

影反复出现的场景，在建筑风格上，保留了古色古香的旧式酒楼特色，成为基于“现在”复原“过去”建筑图像完美再现的工具，还原了电影背景的年代感。风具有流动性，作为叙事手段，在季正雄对卓子强自白的高潮场面，承担了令电影走向更为迂回、氛围更加扣人心弦的作用，缘由这个场面在季的手下大辉家中露台发生，而大辉并不知道昔日大哥就是重度通缉犯。季以为大辉已经深睡，全然不知大辉已潜伏在楼梯门偷听。千钧一发之际，双方隐晦的举动间隔着随风飘动的一大片床单，作为加强悬念的辅助呈现。随风飘动的床单暂时阻碍了季的视线，成为当下大辉得以逃脱的助力，床单的另一头是季随风声与脚步声混淆的起疑，还带出一股危机四伏之势。还值得一提的是电影片尾曲《让一切随风》²³⁾的选曲，“作为最具艺术形态的物质存在方式与审美意识物态化的内容特征的综合艺术之电影，也包括电影中的音乐”²⁴⁾，音乐作为电影的重要语言，反高潮结尾来临时画面戛然而止，观众正陷入一种虚无的心境时，旋律响起，将时代更替下英雄末路的唏嘘、所有追求都已随风飘散的空虚加持。正如歌词所唱“风中风中，心里冷风，吹失了梦，事未过去，就已失踪...你似北风，吹走我梦，就让一切随风”，歌词呼应了影片的主旨，可谓此片在转码麦茨电影符号学“五种范畴”之一的“音乐”上的神来之笔。

1975年，电影符号学开创者、法国电影理论家克里斯蒂安·麦茨(Christian Metz)发表《精神分析与电影》专号《想象的能指》，标志着第二电影符号学的诞生，它借用替换、能指和所指、内涵和外延、隐喻和换喻等语言学方法，又借用拉康(Jacques Lacan)的“镜像”理论，将第二电影符号学建立在电影与梦、银幕与镜两组类比之上，即银幕并不能真正映照我们的身影，但却成功地制造一种混淆自我与他人、真实与虚构的状态，充分唤起一种心理认同机制。齐泽克(Slavoj Žižek)也继承拉康精神分析，它的“凝视”电影批评理论强调通过“凝视”来展示主体的欲望机制，即观影主体在“凝视”的过

23) 《让一切随风》是黄沾作词，大野克夫作曲，钟镇涛演唱的粤语歌曲，收录在钟镇涛于1987年10月1日发行的专辑《听涛》中。

24) 胡企平 编著，《电影音乐鉴赏》，上海音乐出版社，2021，绪论部分。

程中看到自身欲望以及自己欲望的毀灭,“‘凝视’理论正是通过在电影中用不同的角色来复制观众自己的欲望,才使观众成为真正意义上的主体,由此建立起真正的主体性”²⁵⁾。在这个层面上联系影片的角色塑造,主人公形象被设置成“反英雄(Anti-hero)”人物尤显出彩。“反英雄暴露的问题往往带有普遍性,它反映的是社会范围内人的生存矛盾和价值观念危机,体现的是作者对整个现实的痛切关注”²⁶⁾,并且“电影由电影制作者制作,而类型则是由观众的集体反应‘制作’”²⁷⁾。一类人物形象的设置,往往饱含着作者的情感投射,刚好他们又从属于这个群体,可以以艺术的触角捕捉所在群体看待社会现实的氛围,并再渗透到自身创作中。“反英雄”最先见于二战后的西方文学作品,用以形容“在精神、品质、能力等某些方面与传统的英雄相悖,但同时具有英雄气质或做出英雄行为的角色”²⁸⁾。据西方文论中对“反英雄”的描述,它并不是“反面人物”和“反面角色”的同义词,而是与“英雄(hero)”相对立的概念,是电影、戏剧或小说中的一种角色类型,是对某类人物的统称,“作者通过这类人物的命运变化对传统价值观念进行‘证伪’……对理想信念进行质疑”²⁹⁾。影片以贼王作为主角,区别于一些有职业光环或精神高尚的人物形象,先是对政治身份、使命感、国家忠诚度的反讽,也是对传统“英雄”固有印象的解构。“九七”象征的不只是个人的命运走向,更承载着港人的“集体记忆(Collective Memory)”,是他们共同对于未来香港命运的担忧,也是在“反英雄”人物身上寄托的想冲破或改变现实的虚幻理想。“反英雄是当代社会危机和文化危机的产物,所体现的正是一个缺乏信仰的时代所特有的文化病症,表现出一种具有典型意义的文化困境”³⁰⁾,作为现实世界的局外人和边缘

25) 张竑,〈齐泽克电影批评理论研究——以“凝视”理论为切入点〉,《理论界》第4期,2019,95页。

26) 赵一凡等主编,《西方文论关键词》,外语教学与研究出版社,2006,106页。

27) 托马斯·莎茨著·冯欣译,《好莱坞类型电影》,270页。

28) 强云·许俊农,〈美国电影中“反英雄”形象的解构与重构〉,《电影文学》第2期,2012,15-18页。

29) 王岚,〈反英雄〉,《外国文学》第4期,2005,46-51页。

30) 楼成宏,〈论反英雄〉,《外国文学研究》第2期,1992,26-31页。

人群，贼王形象处处展现了与社会的疏离，“反英雄”在艺术作品中的表现形式可以从虚空中惊醒的人们和失去信念的现代人，他们作为身份模糊的归来者，精神上的残缺令他们做出了在社会秩序边界徘徊的行为，这种“疏离”也象征着港人对即将接手的新政制的陌生以及无法插手扭转现实走向的恐慌。并且“影片是社会的再现，尽管这种再现是间接的、隐晦的。这就是说，电影的影像和声音、主题与故事最终都是从它们的社会环境中派生出来的”³¹⁾，影片可以看作是一种在社会环境孕育下诞生的间接、隐晦的历史记录，反映的是社会大众的欲望，是具有社会性和时代性的“深层集体心理”³²⁾，即寄托在“反英雄”主角身上，不只是导演的个人情感，更是港人心境的浓缩与反映，并且克拉考尔(Siegfried Kracauer)也指出“电影母题所反映的不仅是个别电影观众的心理状态，而且是整个社会的心理状态，因为电影是一种集体的而不是个人的事业。既然电影是大众艺术，因此，电影的母题就必须反映大众的欲望”³³⁾。

影片的创新在于不同于一般的人物传记电影，其不仅在呈现上掺杂了纪实与虚构，来展示有关三大贼王的真实的现实、真实的历史和再现的历史，

31) 罗伯特·艾伦·道格拉斯·戈梅里，《电影史：理论与实践》，中国电影出版社，1997，207页。

32) 著名德国电影理论家齐格弗里德·克拉考尔指出：“电影在反映社会时所显示出的与其说是明确的教义，不如说是心理素质——它们是一些延伸于意识维度之下的深层集体心理”，转引彭吉象，《影视美学(修订版)》，北京大学出版社，2009，165页。而周斌在《论电影社会心理学批评》(载《复旦学报》(社科版)第5期，1997)做进一步解释，所谓“深层集体心理”，其实就是一定历史时期的心理现象。“社会心理是指一种不规范的、处于模糊状态的社会意识，它包括社会政治心理、社会审美心理、民族文化心理等方面，其基本特点就是自发朴素性、日常经验性和群众普遍性。所谓自发朴素性，即指它是人们在一定的社会生活实践中自然而然产生的，没有经过思维的专门加工，是一种原始的、不自觉的意识。所谓日常经验性，即指它没有经过理论升华，而是人们在日常生活中形成的一种经验性意识。所谓群众普遍性，即指它往往会成为某一时期较流行的风俗习惯，并对人们的思想规范和行为规范发生潜移默化的影响。”，转引彭吉象，《影视美学(修订版)》，164页。

33) 此为罗伯特·艾伦·道格拉斯·戈梅里的观点，转引彭吉象，《影视美学(修订版)》，165页。

并且将三大贼王活动的时间点通过前后挪移和重组，用一种时空交错的再组结构方式，将它们统一在回归前的特定时间内，并且落马之日精准地控制在回归前日。蒙太奇重构了时间，使物理空间兼备时间属性。虽然依托真实人物事件改编，但我们知道三大贼王的活动时间其实不在一个时间段，这样的时间重组有利于加强港人的焦虑，“九七”在即，一种无以言喻的潜在情感一触即发。异时异地的多线交织叙事，将活动轨迹完全不同的三人在偶然中交会，揭示宿命的吊诡无常。开局与结尾人物的落马的对比、历史影片的对等等闭环式的结构同样流露出一种荒诞无奈的命运感。通过这种叙事手法，将历史过去时转化为现在进行时，带领观众重回历史、重构历史、反思历史。此外，影片的“反高潮”结局也是一个创新。麦茨还认为，影院中的观众首先认同的并不是荧幕上的角色与情节，而是自己。周蕾也曾言：“在观看的过程中，这些人使他们自己成为了景观和电影，即一个被动的群体处于观众地位时被进行催眠”³⁴⁾。从电影叙事学的“所知角度(全知全能的主体的视点)³⁵⁾”来看，此时观众作为全知的角色，已经带着全知视角提前知晓贼王个人的结局，而结尾寄托在贼王联手的想象在于是否三人合作或将改写香港未来的结局，这种全知感及主体身份令其获得极大的主宰与掌控的想象，重现了镜像阶段的指认方式和想象性。观众混淆了真实和虚构，将自我想象投射在荧幕上的世界和理想人物身上。结尾片段三大贼王在风满楼相遇，揭开了合作流言的谜底。三条线平行叙事，到慢慢在情节上有所交集，再到最终三人同框风满楼，这个高潮场面被安排在最后几分钟，观众期待着他们的相聚将会有一番出乎意料的大作为，香港的命运是否会被扭转？正当观众沉寂在无尽的想象，感觉影片即将迈入高潮时，《让一切随风》响起，字幕弹出，全剧完结。港人瞬间在幻想中被抽离，回到现实，只留下无力与虚空。“一个文本总是包含“裂缝”、没有讲出的和不存在的东西”³⁶⁾，缺席的空白留下无限的想象

34) 周蕾 著·罗岗·顾铮 主编，〈视觉性、现代性与原始的激情〉，《视觉文化读本》，广西师范大学出版社，2003，263页。

35) 弗朗索瓦·若斯特，〈电影话语与叙事：两种考察陈述问题的方式〉，《外国电影理论文选》，上海文艺出版社，1995，508页。

空间。

“美国达纳学院宗教系教授约翰·莱登的《电影作为宗教：神话、道德与仪式》论述流行电影在文化中的宗教功能，电影可以提供认识这个世界和价值观的方法。³⁷⁾”在宗教思想的传播下，“善恶有报”、“因果循环”这类“宿命论”一直也是香港电影的喜好表达。港人多信奉佛教，影片的外文译名“Trivisa”来源于梵文，即佛家所说的“三重炼狱”，本意为贪、嗔、痴，延伸来说即为人性的迷失、贪婪、仇恨。以往研究者在认为贪、嗔、痴一一对应三大贼王的性格上已经做了分析³⁸⁾，本文不再赘述。在此提及，笔者是想指出这其实也是“银河”一贯的风格。例如本片人物的悲剧结局就带有强烈的宿命感。季正雄因抢劫金铺行动未能如期进行，不再信任大陆找来的帮手将他们残忍杀害，然而结局自己却栽在信任的兄弟大辉手中。卓子强从没把香港警察放在眼里，嚣张跋扈，结局面对大陆公安却只能认命投降。叶国欢为“金盘洗手”，受多少羞辱都忍气吞声，结局却被一句“大陆哩”激怒再次举枪向警员扫射。“宗教”和“黑色”，乍一听并不是在同一载体中可以完美融合的词汇，但“银河”制作就恰恰擅长在宗教思想中获得灵感表现去表现黑帮电影。除本片外，还包括宣扬仁义、道义的《毒战》；情节发展靠无数个巧合同时发生，形成回环推动的《PTU》；踩着众人的鲜血上位，登顶了却又发现最重要的东西已经失去无法回头的《黑社会2》等，都将“宿命感”深植到犯罪电影中，展现宿命的不可逆转和命运的不确定性，主控权从不握在自己手里。

36) 此为电影意识形态理论及批评中，阿尔都塞提出“依据症候阅读”在《阅读〈资本论〉》(1968)提出的观点，转引峻冰，〈20世纪外国现代电影理论的发展轨迹〉，《西南民族学院学报·哲学社会科学版》第1期，2002，192页。

37) 转引杜静，〈西方电影文化批评阶段研究〉，《艺术教育》第7期，2014，200页。

38) 包括吴晓玉在〈电影《树大招风》中“匪”的人物形象塑造〉，《戏剧之家》第16期，2017，86页；杨智云在〈《树大招风》：突破类型的“银河”新作〉，《视听》第11期，2016，47页提及。

III. 外延：身份·想象·思考

罗兰·巴特(Roland Barthes)曾以结构主义模式为基础创立符号学的四大结构范畴, 其中就包括“内涵(connotation)”与“外延(denotation)”, 以此为基本依据可以解读电影系统的构成。麦茨对于电影基本概念就包括语言学作为研究电影的科学工具, 研究重点是应该是外延和叙事。所以在将影片解构后, 可以尝试透过其中的内涵延伸出影片没有直接道明的信息。而笔者认为影片外延出的港人的“身份”与“想象”最值得拆解。

身份(identity)是对自身的一种认知和描述, 可以包括文化、国家认同, “一般用于在明显不同的‘文化历史设定’的裂缝之间漂移运动的主体所必然面临的生活重建经验”³⁹⁾。时间维度上跨越了1997, 但港人心理的身份认同呢? “九七前后不少电影以人文体验的切身角度去探讨时间经历、时间意识, 其实它们都可阅作为对‘九七大限’那种被动时间观的反抗”⁴⁰⁾, 对“身份”的追寻是香港电影的一个标志性元素, 世界上没有哪个地方的电影像香港电影这般拼命在寻找身份认同。有“东方好莱坞”美誉的香港, “香港电影”这个媒介, 也曾是它最具代表性的一张文化名片。八九十年代香港电影的影响力不言而喻, 其中带有“1997”、“身份”等隐喻的香港电影更是不胜枚举。它们通过主人公一直追求的“我是谁”之命题, 可以是像《无间道》里陈永仁(梁朝伟 饰)和刘建明(刘德华 饰)这样在“身份错置”中生活的卧底; 可以是《甜蜜蜜》里一来到香港便陷入“失语”状态, 想追逐“香港梦”的黎小军(黎明 饰); 可以是《阿飞正传》里“无脚雀仔”寻母の設定, “生母”与“养母”何不是彼时中英两国的隐喻? “香港半个世纪以来持续的身份认同轨迹恰恰说明香港始终未凝聚成一个稳定的共同体, 因此身份对于香港人来说始终是一个悬而未决的问题”⁴¹⁾,

39) 钱超英, 〈身份概念与身份意识〉, 《深圳大学学报》第2期, 2000, 91页。

40) 罗永生, 〈解读香港卧底电影的情绪结构和变迁〉, 《台湾社会研究季刊》第60期, 2005, 161页。

41) 祁林, 〈香港怀旧电影与文化认同〉, 《社会科学战线》第1期, 2008, 141页。

“身份”本来就能进行多重解读，也不是可以三言两语就能道清的命题。在回归逾越二十多年后，寻找身份这一命题依旧驱使本土港人围绕“1997”不断地进行创作，就说明即使过往从各个角度对港人身份的研究已经不少，但在未寻找到令港人较为接受的答案之前，身份的探究都有必要。

影片中，港人身份通过三种方式建构。一是集体记忆，对应片头《中英联合声明》签订的场景片尾插入了彭定康的演讲，两段波澜壮阔的大历史情境的还原，带领港人跨越了1984和1997对香港、香港人身份发生转折的两个时间点，也是记忆段落的再现，港人在集体性回忆的激发中得到身份确认。即使时间上跨越里1997，港人的“九七情结”仍未随时间减退，政治的回归不代表人心的回归。二是通过“他者”确立“自我”的观照，“他者”与“自我”两者的关系是身份认同范畴的重要议题。香港电影中大陆人形象常被作为香港人的“他者”呈现，此影片中的大陆人的呈现贪腐享乐的高官和没有底线、只向“钱”看的下层百姓两种丑角。三是不间歇的身份寻找。季犯案后一直过着四处逃窜、隐姓埋名的生活，他化名为“潮哥”、“可乐哥”、“姓陈的”，却永远不敢说自己是季正雄，这是身份遗失一种表现。季正雄过着东躲西藏的隐秘生活，却仍在不断密谋着干“大茶饭”；叶国欢转行做了走私生意还偶尔拿着以往犯罪工具AK47斟酌，他的手下知道他有心参与贼王联手，忘不掉以往的生活，还问他“好不容易做回正行，值得吗”。卓子强自称“攀山者”，将策划犯案比喻为渴望登顶的山脉，独自作案已经满足不了他需求刺激的心理，所以牵头促成三大贼王联合行动，已经消解切身生存威胁的贼王们仍计划着“重操旧业”，是不是一种执着于真正身份寻找的隐喻呢？“观众因为心理机制和文化结构而无法直面、不必直面或不想直面的现实问题，以及由此产生的内心焦虑，都可以通过电影中的主人公，以隐喻的方式得到暂时解决”⁴²⁾，一场季正雄杀警后在烧毁身份时身后刚好播放《中英联合声明》签订的电视画面的场面显得意味深长，卓子强在面临被捕的危险下还要留下捡炸药的行为，戏谑地说因为要“把回归典礼给炸了”，都充满了隐喻和象征。是什么令港人内心

42) 梁君健，〈艺术与现实互动下的类型片演进——窃听风云三部曲与香港警匪片类型的当代演变〉，《文化与传播研究》，2017年5月。

如此焦虑，香港的历史、政治处境、港人对于即将回归的心态，又如何透过角色形象，镌刻在叫做“电影”的载体中？

港人不想直面回归的根源在于对大陆的陌生、对中国新政制的质疑，以及害怕自身文化优越感的缺失。具体到香港电影的呈现可见于对大陆及大陆人形象的塑造。纵观众多香港电影里，“大陆”是贫穷落后地区的代名词，并且大陆人的形象多被过分异化，基本都是素质低下的乡下人，不仅穿着打扮土里土气，还满嘴高喊革命理想，没见过中国之外的新鲜事物，俨然一群井底之蛙。“捞佬”、“北姑”⁴³⁾等带有歧视色彩的称呼，都体现了大陆人在港人心中小丑姿态。这也是一个非常典型的自卑表现。季正雄的犯罪计划需要买凶一起合作抢劫。对于这个情节影片似乎并没有交代这群雇佣杀手不能选择香港当地人的原因，但角色出身设定却只将目标定在大陆的边缘群体，此时大陆人的形象是一群为钱可以做任何勾当的歹人。区别于与季接触的都是些大陆社会底层人群，在叶国欢分线登场的大陆人形象更加丑陋不堪，警察、商人等高官权贵都是骄奢淫欲、变相收受贿赂的代表。有学者指出这是香港人一种刻意抹黑、夸大内地人丑态来反衬香港人的“狮子山精神”，是香港人面对时代转变心理的不适应的直接反映⁴⁴⁾，笔者认同这样的刻画带有过分化的个人色彩，并且暴露出对大陆认识片面的偏差。但也应该看到，正是这样的刻画，令我们看到港人在面对时代交替的心理落差。七八十年代，香港经济以碾压大陆之势高速腾飞，令生活于八九十年代的港人在文化优越感的加持和对大陆的认识过少的情况下，对这种“落后”、“野蛮”的入侵感到恐惧，心态上带着对前景不安的虚浮。又恰巧目睹八十年代末大陆“天安门事

43) “捞佬”一般多指不会讲广东话的大陆人，“北姑”指拿着单程证来香港做妓女的大陆女人。

44) 屈高翔认为“这种对内地官员的抹黑和夸大表现，其背后是对传统香港讲究规则的社会法则的推崇和担忧，担心回归之后政治体制的改变会造成社会规则的沦丧。季正雄雇用内地人作为‘马仔’，这些内地人被刻画为有勇无谋、为了赚钱毫无底线的‘傻子’形象，这也是试图通过内地人的形象刻画来反衬自强不息、踏实勤劳的传统香港精神。这种刻意的夸大正是香港人面对时代转变心理的不适应的直接反映”，〈《树大招风》：身份认同的时代隐喻〉，《电影文学》第1期，2019，90页。

件”⁴⁵⁾带来的社会影响，而彼时香港社会的管治秩序却在不断加强：扫黑除恶、反腐倡廉，法治至上。在对即将接手的制度的质疑，以及对英国殖民统治下生活的一百多年来的生活方式或将被改变的不适应，是港人、或者说人类群体都会不自觉生成的忧虑，对大陆人形象的过分塑造，其实也是对自身忧虑的掩饰。而改革开放后，大陆也在不断缩短与香港的差距，这也是香港人的优越感即将失却的迷惘无力。笔者不认为有必要对此类对大陆的“描黑”口诛笔伐，戴锦华在讨论电影的意识形态批评时，结合福柯(Michel Foucault)和美国电影理论家汉德森(Brian Henderson)的观点，指出“影片的作者选择某个历史年代作为被讲述的年代，将他们的人物故事，安放在某些历史场景之中，其重要依据，无疑是他们所置身的社会现实”⁴⁶⁾，电影只是一种艺术表现手段，“电影总是要反映特定时代中社会的欲望、需求、恐惧与抱负的”⁴⁷⁾，尊重本土发声才能知晓港人对时代巨变的矛盾心态反馈。金像奖颁奖词定义该片为“《树大招风》就是个人，以至其身处的地方(香港)，怎样去对抗外来体制而最终投降的故事”，即便杜琪峰向来抵抗“政治中国”⁴⁸⁾，本片三位导演在访谈中亦强调作品中没有特意强调政治，但影片呈现过浓的政治隐喻令人无法忽视跨越1997时“身份”问题的强烈存在感。

影片的“反高潮”结局，留下大片空白。“意识形态批评的重要思路之一，便是不仅关注文本所讲述的故事以及讲述故事的方式，而且关注它‘没有’讲述的因素——关注那些意味深长的空白”⁴⁹⁾，影片并没有用字母或台词这种直白

45) 即“六四事件”。广义上指1989年4月中旬开始的以悼念胡耀邦活动为导火索、由中国大陆高校学生在北京市天安门广场发起、持续近两个月的全景示威运动。狭义上指六四清场，即1989年6月3日晚间至6月4日凌晨，中央军事委员会调集中国人民解放军戒严部队、武装警察部队和人民警察在北京天安门广场对示威集会进行的武力清场行动。六四事件的后果除了造成政治环境大幅度收紧，经济方面的影响也直接导致了中华人民共和国改革开放放缓。

46) 戴锦华，《电影批评》，193页。

47) 罗伯特·艾伦·道格拉斯·戈梅里，《电影史：理论与实践》，中国电影出版社，1997，201页。

48) 据吴迎君在《阴阳界：胡金铨的电影世界》提及，这里的“政治中国”指向“中国政权”。上复旦大学出版社，2011，44页。

的方式呈现“九七”逼近，港人对即将回归中国的文化错置感，但与开端《中英联合声明》场面呼应，片尾是“末代港督”彭定康(Christopher Francis Patten)《别了，香港》的演讲。这种通过再现历史真实影像，世纪之交的不确定性背后的情感及香港未来的方向，都留待观众补充与想象。这种“留白”不仅体现了电影作为文本载体带来的多种解读的可能，还给观众带来广阔思考空间。这是三个人虚构的人生，却是港人真实记忆的修复。影片将个体的故事升华成集体命运的故事，用“虚构”去重现“真实”，在压缩的时空里，带着港人的对“不可能”的再想象。“‘前九七时期’对政治前景的悲观和‘后九七时期’的经济颓势，又使香港社会弥漫着世纪末的悲观情绪”⁵⁰⁾，所以影片在二十年后重现当下的社会问题时，从贼王合作的过程中获得了一种在现实中无法实现的“想象性解决”。颁奖词还提及三大贼王分别象征着大富贾、小商人和草根三个阶层。三个阶级层的英雄末路，表面上似乎只是再现三大贼王风雨飘摇的一生，实际个人的落幕也是时代的落幕。用电影重温历史，三大贼王都能被时代洪流湮灭，普通群众有什么力量跟抵抗时代进程呢？无论什么阶级、身份，怀揣怎样的政治意识形态，在时代更替面前，都抵不过消亡的宿命。香港这个边缘空间里装载的边缘群体的人性迷失和生命无常的宿命感，将影片升华到对社会、对自身生存处境思考的哲学层面，更将依托现实改编的类型电影上升到新的美学高度。香港作为陷入回归焦虑困境的元社会，“在一种充满着紧张感与焦虑情绪的集体无意识中，香港社会将会遭遇一段时间的裂缝与历史的虚空”⁵¹⁾，八九十年代距今天已经有一定距离，大部分港人向来又“政治冷感”。新一代或许对历史感到陌生，但亲历回归前后一代的人却仍存有鲜明记忆，社会状态转变后未完善的方方面面，以及2019年香港爆发“反送中”⁵²⁾游行都在向世界传递：港人还在奋身追寻“身份”，还在为香港更来的未

49) 戴锦华，《电影批评》，190页。

50) 胡星亮，《影像中国与中国的影像》，北京大学出版社，2014，483页。

51) 中国电影艺术研究中心·中国电影资料馆编，《香港电影·10年》，中国电影出版社，2007，128页。

52) “守护香港反送中”大游行，2019年6月9日举办，旨在反对逃犯条例修订草案。缘起5月3日至24日立法会在立法程序激烈攻防后，政府决定绕过委员会在6月12日

来抗争，这就是修补时间裂缝、重温历史的价值。更重要的是，在本土与中华论述热闹又贫乏的当下，回望历史，寻求起源，更有利于找到香港未来的方向。

无疑《树大招风》是一部类型电影，但笔者不认为它是一部纯商业片，它与商业片“大致恪守着种种电影叙事的成规与惯例而在故事层面追求类型的变形态，同时追求影像的奇观效果”⁵³⁾不全吻合，因涉及大陆贪官等敏感话题它不曾被允许在中国大陆上映。从它在对大陆的腐败现象通过荧幕大胆地传达来看，似乎在制作前已经打算放弃大陆市场。在同类型制作想着如何铆足势头抢占大陆市场，借着CEPA⁵⁴⁾的东风，靠资金红利以大陆观众口味为重要考虑而创作时，“银河”的反向抉择显得更为纯粹和可贵，电影本身承载的“传达”功能变得更为突出，“CEPA之后香港电影人出现了分化，一部分北上内地开拓市场寻求转机；另一部分则选择坚守本土。留守本土的青年导演对内地与香港的关系，甚至在某种程度上呈现出对抗的姿态”⁵⁵⁾。观众常叹息“香港电影已死”，与八九十年代香港电影繁盛时期相比，无论制作与口碑，能被称赞的精品似乎越来越少。北上合拍、中港携手等方式，虽获得更充裕的资金扩大了电影的创作空间，但也时常被带有港产情怀的观众痛批没有“港味”。因中港两地价值观、审查制度存在较大分歧，还要迎合大陆制作方的口味，少不了话语权和资本的博弈，令香港电影很难在这种两难的夹缝中还完整地保全本土制作的特色。而《树大招风》作为二十周年献礼片，可以说在一众特色难辨的合拍片中，维持了“银河”一贯的高水准出品，在困境中坚守情怀的电影人们、本真的香港本土特色，令部分观众对港产电影重拾起信心，更令暗沉已久的香港电影市场焕发一线生机。

迂赴大会二读，反对运动由此在5月底演变成社会运动。

53) 戴锦华, 《电影批评》, 4页。

54) 2003年6月29日, 中央与香港签订《内地与香港关于建立更紧密经贸关系的安》(简称CEPA), 香港电影被纳入中国体制认同范畴, 即“北上”拍摄, 香港电影可以获得更充裕的资金等资源支持。

55) 候东晓, 《延续、影响与碰撞——战后“南下”影人与香港电影批评本土化意识的萌生》, 《港澳研究》第3期, 2022, 82页。

IV. 结论

“银河”制作的《树大招风》在上映期间引起热烈反响，影片表现了现实生活中民众关心的问题，展现了港人的生存状态和心态。作为一部已被认可的优秀电影，本文将其置于“电影批评”下，指出了影片在时间重组、空间对比、人物形象、电影语言、“反英雄”叙事和“反高潮”结局的设置等方面的出彩之处。并通过对影片的解构，顺势外延到香港人寄托在电影媒介的“身份”与“想象”，阐述了身份建构的三种方式和寄托在电影人物身上对香港未来的再想象。时代洪流助澜英雄末路，透露出在历史洪流推动下港人面对即将到来的环境巨变的无奈和救赎愿望。电影叙事本身贴近时代焦虑，观众在共鸣这种情感价值的前提下，荧幕充当自我之镜像，观影心理的“认同机制”得以启动。2016年，在香港回归中国近二十年，“银河”成立二十周年，《树大招风》再次令亲历者重温这段历史与宿命，回顾了当时香港社会人心漂浮的历史，唤起被阻断的民众的记忆。尊重历史，其作为文化语境的都市空间、时间和记忆，是对“九七”情结电影的继承。并且2019年至今，香港持续不稳定的局势和人心动荡，令我们有必要持续关注港人的精神状态如何不间断地反映在艺术创作中。《树大招风》作为新尝试的开端，取得的耀眼成绩可以作为一项范例，也翘首过后会有更多优秀港产电影的出现。当然《树大招风》作为一部带有极强隐喻意义的电影，并且身份问题始终是研究香港文化相关的热点问题，还有被更多研究者发现的价值。

<参考文献>

- 褚婉婷，〈从电影《树大招风》看香港电影新势力〉，《戏剧之家》第5期，2018。
- 戴锦华，〈电影批评〉，北京大学出版社，2004。

- 杜静,〈西方电影文化批评阶段研究〉,《艺术教育》第7期,2014.
- 候东晓,〈延续、影响与碰撞——战后“南下”影人与香港电影批评本土化意识的萌生〉,《港澳研究》第3期,2022.
- 胡企平 编,《电影音乐鉴赏》,上海音乐出版社,2021.
- 胡星亮·周振华 主编,《西方电影理论史纲(修订版)精》,中华书局有限公司,2021.
- 姜震,〈产业批评——电影批评领域的新趋势和新形态〉,《电影产业》第22期,2015.
- 峻冰,〈20世纪外国现代电影理论的发展轨迹〉,《西南民族学院学报·哲学社会科学版》第1期,2002.
- 梁君健,〈艺术与现实互动下的类型片演进——《窃听风云》三部曲与香港警匪片类型的当代演变〉,《文化与传播研究》5月刊,2017.
- 刘予倩,〈《树大招风》与犯罪片的类型化叙事〉,《电影文学》第1期,2018.
- 楼成宏,〈论反英雄〉,《外国文学研究》第2期,1992.
- 罗岗·顾铮 主编,《视觉文化读本》,广西师范大学出版社,2003.
- 罗永生,〈解读香港卧底电影的情绪结构和变迁〉,《台湾社会研究季刊》第60期,2005.
- 彭吉象,《影视美学(修订版)》,北京大学出版社,2009.
- 祁林,〈香港怀旧电影与文化认同〉,《社会科学战线》第1期,2008.
- 钱超英,〈身份概念与身份意识〉,《深圳大学学报》第2期,2000.
- 强云·许俊农,〈美国电影中“反英雄”形象的解构与重构〉,《电影文学》第2期,2012.
- 屈高翔,〈《树大招风》:身份认同的时代隐喻〉,《电影文学》第1期,2019.
- 史可扬,《影视批评方法论》2版,中山大学出版社,2015.
- 王岚,〈反英雄〉,《外国文学》第4期,2005.
- 吴晓玉,〈电影《树大招风》中“匪”的人物形象塑造〉,《戏剧之家》第16期,

2017.

吴迎君,《阴阳界:胡金铨的电影世界》,复旦大学出版社,2011.

吴迎君,〈香港电影理论批评的“特刊道路”建构〉,《民族艺术》第4期,2017.

杨智云,〈《树大招风》:突破类型的“银河”新作〉,《视听》,2016.

游飞·蔡卫 著,《电影艺术观念》,北京大学出版社,2009.

张健德 著·黄渊 译,《杜琪峰和香港动作电影》,复旦大学出版社,2013.

张竑,〈齐泽克电影批评理论研究——以“凝视”理论为切入点〉,《理论界》第4期,2019.

张英进,〈游离于香港与上海之间:怀旧,电影,文化想象〉,《中外文学》第29卷 第10期,2001.

赵一凡 等主编,《西方文论关键词》,外语教学与研究出版社,2006.

中国电影艺术研究中心·中国电影资料馆编,《香港电影·10年》,中国电影出版社,2007.

周斌,〈论电影社会心理学批评〉,《复旦学报》(社科版)第5期,1997.

B·日丹 著·于培才 译,《影片的美学》,中国电影出版社,1992.

马塞尔·马尔丹 著·何振淦 译,《电影语言》,中国电影出版社,1992.

罗伯特·艾伦·道格拉斯·戈梅里,《电影史:理论与实践》,中国电影出版社,1997.

塞巴斯蒂安·德尼斯 著·谢秀娟 译,《动画电影》,浙江大学出版社,2013.

托马斯·莎茨 著·冯欣 译,《好莱坞类型电影》,上海人民出版社,2009.

<Abstract>

The 2016 film Trivisa produced by Hong Kong's Milkyway Image(HK)

Ltd. won that year's Academy Award. The film is adapted from the real-life Three Thief Kings incident in Hong Kong's history. By reorganizing the time, the point when they came to their end was precisely arranged on the day before Hong Kong's return to China. While the current of the times has contributed to the end of the heroes, the kings of thieves are also a symbol of Hong Kong people's search for identity and imagination. This article places the film in the context of "film criticism", attempts to deconstruct the film from a new perspective, explores its uniqueness in some dimensions, namely, social culture, artistic technique, narrative, cinematography and intra-cinematic text, and then extrapolates it to the construction of the Hong Kong people's identity and the hidden metaphors of the times, and then puts forward the thoughts on Hong Kong-made films in the meantime.

Key Words : 香港电影(Hong Kong Cinema), 银河(映像)(Hong Kong's Milkyway Image(HK) Ltd.), 树大招风(Trivisa), 电影批评(criticism), 身份(identity), 1997

