

## 認同、黑道敘事與臺灣政客形象： 港產電影的「臺灣政治」再現

倪炎元\*

---

投稿日期：106 年 8 月 8 日；通過日期：107 年 5 月 23 日。

\* 倪炎元為銘傳大學傳播學院教授，yyni@mail.mcu.edu.tw。

本文引用格式：

倪炎元（2018）。〈認同、黑道敘事與台灣政客形象：港產電影的「台灣政治」再現〉，《新聞學研究》，137: 89-132。

DOI: 10.30386/MCR.201810\_(137).0003

## 《摘要》

本研究係透過三部香港電影中所再現的臺灣政治，進行論述與敘事結構的探討。在當代華語電影中，直接以臺灣政壇或政治人物為敘事主軸的電影，一直是個相當稀少的文類。這中間臺產電影的作品更是趨近於零，但香港影壇卻是先後出品了幾部涉及臺灣政壇或臺灣政治人物為題材的電影，這幾部作品建構了一種相當特殊，以香港人視角為主體的「臺灣政治」再現，本研究即透過幾組處理文化政治的觀點，檢視相關電影文本中所再現或所框架的臺灣政治。本論文發現，三部電影中所呈現的臺灣政治意象，是一面倒的集中在黑金掛勾、權力角逐、幕後交易、權謀操縱與暴力暗殺等負面層面。三部電影也都以臺灣做為鏡象的他者，來強化香港人本身的認同。三部電影中演繹臺灣政客的主角人選，多半是由港星擔綱，本土臺籍演員多半只是擔任配角。同時三部電都是選擇從黑道敘事切入，黑道人物與幫派成為香港編導書寫與描寫臺灣政治的主要敘事結構。

關鍵字：再現、香港電影、臺灣政治

## 壹、問題意識

在當代華語電影中，直接以臺灣政壇或政治人物為敘事主軸的電影，一直是個稀缺的類型。這中間臺產電影的作品更是幾乎趨近於零，若干涉及政治的題材，多半是採取間接或隱諱的敘事手法。這個電影史上的留白，並沒有因為政治解嚴而有太大的變化。耐人尋味的是，鄰近香港反倒是在世紀交替的前後，先後出品了幾部涉及臺灣政治的電影，且無例外都是以黑道與政治關係做為敘事主軸，從而建構了一種相當特殊，以港人視角為主的「臺灣政治」電影。而香港的編劇與導演，究竟是如何透過光影語言，循港人的敘事觀點建構出他們所想像的「臺灣政治」，是個相當富研究旨趣的課題，然而檢視當代臺灣學界的再現研究，甚或是電影的再現研究，尚未曾處理過類似的主題。而本論文即是基於此一旨趣，嘗試就此主題進行先探性的研究。

本論文所選擇研究的樣本是三部香港出品的電影。主要是從 1997 年到 2008 年之間特別觸及臺灣政治題材的港片挑出，分別是 1997 年麥當雄執導的《黑金：情義之西西里》（以下簡稱《黑金》），2000 年劉偉強執導的古惑仔系列電影之六《勝者為王》，以及 2008 年由劉國昌所執導的《彈·道》。這三部港片都觸及了 1995 至 2005 這十年間臺灣政治變遷的部分切片，也再現了香港影壇對臺灣政治的想像。其中《黑金》反映了臺灣首屆民選總統後李登輝時代的政治景觀，《勝者為王》則反映了臺灣首次政黨輪替後的政治氛圍，而《彈·道》則是影射 2004 年的 319 槍擊案。這些主題從未出現在臺灣出品的任何電影中，卻再現於港產電影中。換言之，回顧跨世紀前後十年的臺灣政治變局，臺產電影選擇缺席，卻在這三部港片中留下了紀錄。

從製作端檢視，這三部電影都是道地的香港製作團隊，足以系統化呈現香港影壇對臺灣政治的觀點及再現手法。三部電影的導演都出身正統香港電影產業，皆偏好處理歷史或寫實的主題。《黑金》的編導麥當雄曾先後執導《省港奇兵續集之分兵兩路》、《上海皇帝之歲月風雲》等；《勝者為王》的導演劉偉強從 1995 年起即將香港在地漫畫《古惑仔》改編成一系列古惑仔電影，《勝者為王》是其中第六集。他的其它代表作品還有《風雲之雄霸天下》、《無間道系列》等。而《彈·道》導演劉國昌曾執導過《五億探長雷洛傳》、《藍江傳之反黑組風雲》等（麥當雄，無日期；劉國昌，無日期；劉偉強，無日期）。

本論文的主旨，並非將重點放在討論這幾部港片敘述了那些「臺灣政治」，或是與臺灣實存政治現況存有多少落差，而是藉由文化政治的觀點，檢視香港電影工作者如何建構、生產他們眼中的「臺灣政治」與「臺灣政治人物」。這些建構出來的角色，是否也同步被賦予一組正面或負面的框架與論述？是否只選擇某些面向加以誇大處理？緣於地理與歷史命運的阻隔與分途，臺灣與香港在二十世紀後半葉各自形成兩個非常特殊的華人政治與社會社群，臺灣維持了數十年的國民黨威權統治，而香港則是處在英國的殖民統治之下，港臺之間維持一種相當特殊的關係。二十世紀末葉臺港都出現了莫大的變化，臺灣邁入了民主轉型，不僅完成首次總統民選，更經歷政黨輪替；而香港則是回歸中國主權，由特首取代港督統治的變局。臺灣做為香港人眼中的「他者」，在電影中如何被「建構」或「發明」，並產製出一個港人觀點中的臺灣政治，是本研究中最主要的學術旨趣。簡言之，本論文的核心關懷，是香港電影文本中的「臺灣政治再現」，這其中所處理的再現議題包括：臺灣政治意像的再現、臺灣與中港認同政治的再現、臺灣政治精英形象的再現，以及以黑道敘事框架臺灣政治的論述再現等。

## 貳、政治電影與華語電影的「他者」再現

政治電影（political films）做為電影研究的一支，由於經常直指當代的歷史事件，或是為某種政治實存現象提供某種轉喻（metonymy），經常是社會學、政治學乃至文化研究學者所探究的文本。以美國好萊塢歷年產製的政治電影為例，其題材遍及政治領袖、選舉過程、決策過程、權力博弈乃至媒體政治等，重要代表作品如《大國民》（*Citizen Kane*）、《大陰謀》（*All the President's Men*）、《候選人》（*The Candidate*）、《風起雲湧》（*Primary Colors*）、《驚爆十三天》（*Thirteen Days*）、《桃色風雲搖擺狗》（*Wag the Dog*）等。藉由這些經典的政治電影，學界也曾同步透過不同的角度，探討其所展示的意識型態內涵或是有否影射現實等。這其中被學界納入的研究主題，包括如任教美國加州大學 Phillip L. Gianos 於 1998 年所出版的《美國電影中的政治與政客》（*Politics and Politicians in American Film*），探討大蕭條、二戰、冷戰與越戰年代等不同時期電影中，所反映的美國政治實況與政客形象（Gianos, 1998）；也有循當代美國政治的特定議題加以探討的，如任教美國 Arkansas 大學的 M. Keith Booker 於 2007 年出版的《從票房到選票櫃：美國政治電影》（*From Box Office to Ballot Box: The American Political Film*），依競選、政治過程、冷戰對抗、媒體政治、工運、越戰等主題，將歷年的美國政治電影區分為不同次類型加以討論（Booker, 2007）等。

這些在美國電影史中的相關類型電影與學術論述，在臺灣電影史中基本上不多。學術論述的不足，主要還是在於作品的稀少，概略檢視一下港臺歷年出品的電影中，可以直接歸類為政治電影的作品幾乎是沒

有，或許更嚴格的說，戒嚴時期的臺灣電影，並沒有所謂的政治電影，但卻有不少政治宣傳電影（黃仁，1994）。1987 年臺灣政治解嚴，也在電影題材上打開了更多的空間，但縱使題材已經大幅鬆綁，直接觸及政治題材的電影依舊很少，即便有也都是採取迂迴或間接的手法，或僅僅只是做為時代背景。例如 1989 年侯孝賢執導的《悲情城市》中觸及二二八的歷史事件；1991 年楊德昌執導的《牯嶺街少年殺人事件》觸及白色恐怖的歷史背景；1991 年張智超所執導的《那根所有權》觸及解嚴後民眾自力救濟的抗爭；1994 年許仁圖編導的《我的一票選總統》則是處理個別資深國大代表遞補的故事；1996 年萬仁執導的《超級大國民》處理的是白色恐怖政治犯釋放後的議題，在這些有限的作品中，基本上還是以常民生活做為敘事主軸，「政治」通常是以隱性的背景方式呈現，再現的角色往往是以代表國家機關名義登場的警察、軍隊、情治人員為主，而且皆是以非具名的配角身份出現，這其中沒有任何政治人物，也沒有直接觸及任何實質政治議題。可以說，儘管 1990 年代的臺灣政治已陸續展開民主化，社會與媒體基本上已不存在所謂的敏感或禁忌議題，但同時期電影中所再現的政治景觀，依舊是間接而迂迴的（陳儒修，2013；盧非易，1998）。

由香港影壇製作品，但題材卻圍繞是臺灣政治的電影，不可能不觸及「他者再現」的議題，亦就是差異的再現與認同的議題。在這裡臺灣、臺灣人、臺灣政客、臺灣政治等成為一種被書寫的景觀，一種被生產、被凝視、被符號化的客體。既然是「他者」，那麼從香港人的眼中，臺灣人乃至臺灣政治，究竟有那些相對於港人的「差異」，被選擇出來放大檢視？這些「差異」又是怎樣被建構、被書寫，進一步鞏固香港本身的認同？三部港片中固然都觸及了臺灣實際政治發展中的某些面向，但形象建構與敘事結構卻可能令多數臺灣閱聽眾感到陌生與距離

感，這正是要從幾部電影中檢視其對「差異」識別的地方。

談到差異認同的再現，就不能不提到文化研究學者 Stuart Hall 於 1997 年所編著的《再現：文化再現與意旨實踐》（*Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*）一書，其中他撰寫的單篇論文〈他者的景觀〉（*The Spectacle of 'Other'*），在開始的引言說到：

我們如何表現那些與我們有重大差異的人與空間？何以『差異』是再現主題中如此令人感興趣，如此有爭議的領域？「他者性」的神秘魅力是什麼，為何流行的再現如此頻繁地被它所吸引？當前那些在大眾文化中被用於描繪「差異」的典型型態和再現實踐是什麼，這些流行的形象和刻板印象源自何處（Hall, 1997, p. 225）？

這句引言正是 Hall 針對再現他者所提示的問題意識。如同 Hall（1997, p. 230）所謂，對他者形象的述說，不在人的本身或人所處的場合，而是在於其「他者性」（*otherness*），亦就是他者的「差異」，對優勢族群而言，對他者的再現其實就是對這種差異恆常而反覆的述說與詮釋。Hall（1997, pp. 252-253）當然也討論了這種「他者」在電影中的再現，他特別關注黑人演員在早期好萊塢主流電影中的角色，在他看來不論黑人再現的形式有多少的變化與轉折，源自奴隸制時代定型化的人物模式從未消失，如小丑、傻瓜、忠實的僕從與侍者等，一直到 1950 年代之後，種族議題才在電影中被審慎提出來。

在跨境族群的再現上，英國 BCC 記者 Tom Brook（2014）曾報導在好萊塢主流電影中的俄國人長期充當反派的角色，這種被妖魔化的傾向甚至到後冷戰年代都沒有改善，俄國人依舊被視為是西方世界的威脅。任教愛爾蘭 Limerick 大學語言與文化傳播系的 Katerina Lawless 在

2014 年透過批判論述分析的途徑，系統性檢視從 1962 到 2012 年長達半個世紀間 007 龐德系列電影中對俄國人形象的負面建構，在 Lawless 看來，這種負面建構從冷戰到後冷戰時期都沒有改變，早已深植於西方大眾文化的刻板印象中（Lawless, 2014, pp. 79-97）。任教英國 Loughborough 大學的 Sulaiman Arti（2007, pp. 1-20）也曾透過薩伊德（Edward Said）東方論述的觀點，探討 911 之前美國好萊塢電影是如何再現阿拉伯人，包括早期的聖經電影、中世紀十字軍東征、與十九世紀殖民經驗等，在 Arti 看來，不同時期的好萊塢電影中的阿拉伯人的形象，不是扮演基督教世界的對手，就是等待西方世界救贖的對象，但是經歷過 2001 年 911 事件之後，好萊塢電影中所再現的阿拉伯人，就絕大部分都與恐怖主義有關了。

而在再現華人形象上，好萊塢主流電影中也曾塑造過不少典型的刻板形象。相關研究發現，早期好萊塢電影中的華人一直擺盪在邪惡的傅滿洲與溫和的陳查理之間。傅滿洲的形象源自美國作家 Sax Rohmer 在 1913 年所創作的小說，他塑造一個隱藏在唐人街裡的一名華裔犯罪集團首領，陰謀顛覆西方世界，而好萊塢電影中以傅滿洲為負面主角的電影就多達 14 部；而陳查理則是美國作家 Earl Derr Biggers 在 1925 年所出版偵探小說中所塑造的人物，個性謙遜、低調，充滿東方智慧，出口成章，成為受到文化馴化後的移民典範，而好萊塢電影中以陳查理為名的主角就多達 47 部。而不論是傅滿洲亦或是陳查理，都是由白人演員擔綱扮演（姜智芹，2007，頁 75-213）。隨著後冷戰時期美國對華政策的改變，美國電影中的華人形象亦出現許多變化，特別是受到李小龍的系列電影的衝擊，稍後成龍、周潤發、李連杰等以正面形象打入好萊塢主流電影，以及迪士尼動畫電影《木蘭》與《功夫熊貓》中所呈現的對華人的想像，與過往已大不相同（Greene, 2014, pp. 181-217）。



在臺灣既有的學術文獻中，針對電影中跨越兩岸三地彼此再現議題的探討較為稀少。倒是部分旅外華裔學者投入這個領域的研究，例如針對大陸出品電影中的臺灣形象再現，任教於美國紐約州立大學的紀一新在 2006 年曾分析 1949 年以後大陸地區所出品的三部有關臺灣的電影，分別是徐韜於 1957 年所執導的《海魂》，張藝謀與楊鳳良於 1988 年所執導的《代號美洲豹》，以及鄭洞天於 2003 年所執導的《台灣往事》三部電影中，所再現的三個不同時代中，大陸對臺灣之自我／他者結構關係的想像（紀一新，2006）。此外北京師範大學藝術與傳媒學院唐宏峰在 2012 年以電影《團圓》為核心文本，探討大陸電影中的臺灣形象。針對包括《海魂》、《情天恨海》、《廬山戀》、《雲水謠》等刻畫臺灣的影片進行討論，作者透過對「情感結構」的分析，說明上述影片在不同時期所傳達對臺灣不同的主流意識形態（唐宏峰，2012）。

至於對港產電影的研究，多數都是集中對大陸人形象的塑造。如任教香港中文大學的周子恩在 2001 年透過歷史與文化認同的觀點，梳理不同年代香港電影如何塑造大陸人的形象。在周子恩看來，香港的經濟奇蹟，讓港人不自覺地產生了一種本土文化優越感，認定中國大陸和其他第三世界國家落後地區的情況無異，結果幾乎所有新來港人皆被冠以「新移民」、「大陸仔」、「阿燦」等帶有歧視意味的外號，這種文化歧視亦反映在不同年代的電影中，如 1970 年代的《亞燦》，雖積極投入主流社會，但仍被視為外人並成為被取笑對象；1980 年代的《省港旗兵》系列電影中，大陸人是以威脅社會安定的姿態出現，被視為極不受歡迎的破壞分子；1990 年代經歷過六四事件，在《表姐，妳好》系列電影中，則多半是在醜化或戲謔大陸的公安或官僚形象（周子恩，2001）。另外任教香港浸會大學電影電視系的盧偉力曾在 2006 年對涉及大陸人角色的 120 部香港電影進行內容分析，發現以香港為主要場景

的大陸人角色，由「文革」後到「九七」主要聚焦於偷渡客、新移民妓女、大圈仔、悍匪、公安，特警，表叔、表姐、表哥、老表等。他也發現在香港電影中的大陸人，跟在香港社會上的大陸人，有明顯的數量差異，電影中新移民的數目，遠比不上過境者或偷渡客（盧偉力，2006）。

在大陸學界研究成果上，也有部分是針對九七前後港片中大陸人的形象進行探討。具體代表如任教暨南大學的姜平在 2009 年以港片《賭聖》為例，探討其中對大陸人與大陸政治黑暗的嘲諷（姜平，2009）。另外任教廣東外語外貿大學的陳曉敏在 2010 年發表的〈香港電影中內地女性形象的變遷〉論文，探討早期香港電影中，內地女性經常被視為商品，靠出賣身體來維持生活，後來大陸與香港的經濟和文化來往更加密切，港人對內地人有了更加深刻的瞭解，對他們的看法也有了改變，香港電影對內地女性的描寫才展現了多樣化（陳曉敏，2010）。任教內蒙古大學的韋朋在 2014 年發表的〈香港電影中內地人形象〉，透過不同時期港產電影分析香港人對大陸內地的真實情感的演變，如源於意識形態對立和冷戰思維的仇恨和恐懼，自我優越感所體現的嘲諷與污名化等，特別是對內地官員、員警、軍人等的刻板印象化與妖魔化等，反映部分香港人對大陸根深蒂固的歧視和反感（韋朋，2014）。港片在建構大陸人形象的同時，其實大陸電影也同步在建構香港人的形象。來自大陸天津師範大學的學者曹娟與張鵬在 2010 年所發表的論文中，梳理了 1949 年以來大陸內地電影中的香港形象，並對此進行文化解讀，他們發現在六〇年代，香港被描述為特務進入中國的前哨，是敵特的巢穴；八〇年代香港被塑造成是「罪惡之地」，是腐朽、墮落的象徵；九七以後香港從「他者」轉化成「想像共同體」的一部分，香港被塑造成雙重形象，既是內地幻想現代化的對象，又是物質主義瀰漫的罪惡之城（曹

娟、張鵬，2010，頁 10-11）。

從上述的相關研究文獻的檢視中，不難發現在兩岸三地電影中彼此再現上的最大研究缺口，就是港片對「臺灣再現」的檢視，幾乎沒有任何的研究文獻，當然原因已如前述，以臺灣為題材的港片本來就稀少，但少數幾部作品所建構的臺灣人形象與臺灣政治景觀，仍有很大的分析潛能。而本研究所選擇分析的三部電影，至少具備了幾項可以被進一步分析與詮釋的特色：第一，三部電影登場的角色都有中央層級的政治人物；第二，三部電影都觸及跨世紀前後臺灣的政治議題；第三，這三部電影所再現的臺灣政治，都是主敘事結構的一部分。換言之，透過這三部電影的檢視，或許可以再現香港電影人對臺灣政治的建構與想像。

本論文所採取的是偏向建構論的研究途徑，這個途徑並不嘗試檢視這三部港片是否準確複製了實然的臺灣政治，而是從三部電影中選取若干與主題相關的文本，就其空間場景、角色形象、口語對話、情節配置等所再現或生產的「臺灣政治」，進行批判式解讀，嘗試解讀其是循那些知識、符號甚至欲望，編組或發明出他們所想像的「臺灣政治」。在這裡所動員的分析策略包括：藉由拉岡（Jacques Lacan）的鏡像理論，檢視三部港片中隱而未顯的「香港認同」；其次，借用符號學的視角，檢視三部港片中的角色塑造策略；再其次，透過批判論述分析學者 Norman Fairclough 所提示的再脈絡化（recotextualisation）概念，檢視三部電影如何將實然的歷史事件與虛構的元素進行重組與拼貼；最後，則是藉由「黑道／政治」、「顯性／隱性」、「檯面／幕後」等序列二元對立的敘事學視角，檢視三部如何循「黑道」的主敘事情節，建構三部電影的特殊敘事結構。

附帶一提的是，儘管主要分析焦點置於三部電影中部分符號與敘事文本，但做為再現客體的台灣政治與人物，不可能完全擺脫脈絡的干

擾，因而分析進程上，多少會觸及文本的外延部分，包括與其它文本所產生的互文性（如其它港片），或者與實然政治層面的參照等，做為對相關文本檢視的補充。

## 參、臺灣做為鏡像所再現的香港認同

從文化政治的角度看待臺港關係，存在著後殖民研究領域中頗值得開發的領域。從「中心／邊陲」的觀點看，香港、臺灣與中國大陸都是相對於西方的東方他者，這中間若是納入殖民經驗與地緣政治的脈絡後，幾個在知識生產上原本全被定位為同為東方他者的異質性就被放大了，這其間中港臺之間究竟是怎麼彼此觀看？中港之間由於涉及九七回歸，還涉及香港性與中國性的定義與認同爭議（朱耀偉，1998）。但港臺之間就沒有那麼簡單了，空間的阻隔與政治的疏遠，使得港臺在彼此觀看之際，相互間的異質性也被不經意的放大，特別是當「觀看／被觀看」的角色關係被置於港臺之間，臺灣又是作為一個被凝視的客體，雙方的歷史脈絡與地緣位置就可能發揮作用了。長期英國殖民經驗與全球金融中心的地位，是否讓香港人在相對於大陸與臺灣時，自居為資本主義西方中心的位置，並以較優位的西方視角看待大陸與臺灣？在這裡臺灣半世紀日本殖民經驗與近半世紀國民黨的統治，是否在想像上恰好符合東方他者的被觀看位置？再從國族關係看，1949 年以降半世紀的國共對峙，是否讓香港必須被迫擺盪在兩組中國認同之間？九七回歸之後，另一組以「中／港」為對應的「中心／邊陲」國族關係加入發揮作用，以大陸為正統的「中國性」因素開始介入干擾，香港是以中國的一部分身份看待臺灣？還是藉由臺灣做為鏡像他者的位置，來確立自己原生身份的認同？這一直是個相當富疑義性的課題，畢竟九七之後的港臺

關係，特別是在文化上，更複雜的「中國性」、「香港性」與「臺灣性」之間的混搭、劃界、散居、誘惑、置換與對抗的關係，加上中港臺之間複雜的政治與地緣關係，當臺灣在影像中作為一個被香港人建構的客體，如何在細緻的符號與文本的組裝中將臺灣「他者化」，是存有相當理論旨趣的。然而這個課題在香港與臺灣的文化與知識論述中一直是隱諱的、幽微的，這其中緣由許是政治上的疏遠，也或許是在論述生產上沒有那麼迫切重要，但也因為是這層關係，使得「臺灣政治」在香港電影中的再現，有更大的討論價值。

如果電影中被再現的客體是臺灣，香港電影有否藉由臺灣做為他者來反映自身的認同？而隱藏在背後更主要的謎題，在於做為觀者的主體，香港人究竟如何藉由凝視臺灣來確認自身的位置？這中間當然涉及港臺之間複雜的政治關係，根據香港中文大學講座教授翁松燃在 1997 年所發表一篇〈兩岸三地的港台關係政策及其互動〉論文中的分析，1956 年以後香港受制於大陸，港府明顯傾向大陸，臺灣政治人物赴港困難，臺港關係急速凍結（翁松燃，1997，頁 63-64）；在這種結構制約下，香港輿論對臺灣亦不是很友善，1981 年臺灣中影拍攝的政策電影《皇天后土》，因涉及大陸文革情節，在香港上映一天即被禁，港英政府指控其觸及「對友邦有偏見」電檢審查制度，另一部臺灣電影《假如我是真的》也在同一理由下被禁映（蘇濤譯，2017，頁 257）。當時的香港《信報》主筆林行止（1984）在評論此事件即指出「台灣距香港既遠，且在國際政壇上已無影響力，即使她與不少香港居民和團體仍有密切關係，但面對現實，港府將台灣的利益放在較次要的地位來考慮，是符合香港人利益的。」（頁 171-172）。至於香港社會在認同上，臺灣學者林泉忠（2017）在分析香港的國族認同時指出，在 1997 年以前，香港社會存在兩個「祖國」：中華民國與中華人民共和國。支持反

共右派者傾向對中華民國效忠，親社會主義中國的左派則認同中華人民共和國。每逢十月不僅是國民黨昔日老兵聚集的調景嶺，香港很多地方還看得到青天白日滿地紅的旗海景觀。這樣的旗海景觀，「九七」後已成歷史記憶。回歸後的香港在政治正確的時空下，「祖國」認同走向單一化，青天白日滿地紅旗已很難堂堂正正長期懸掛了。

「身份問題」一直是港產電影值得關注的主題之一，特別是港片中若涉及外地來的「他者」，往往會透過對他者形象的建構，來突出香港做為想像共同體的文化身份認同。換言之，他者的形象設置，是以一種「鏡像」方式反映「我群」的存在。大陸學者左亞男（2010，頁 107-108）在一篇探討九七前港片中身份問題的論文中，認為透過香港電影如何定義自身與觀看其他文化的立場與視角，是理解香港電影尋找身份的一種方式。香港文化評論家梁秉鈞（1995）曾在一篇探討由香港製作的三部涉及兩岸題材電影之論文中，探討其如何界定香港的文化身份。這其中《霸王別姬》在香港小說家李碧華原著中，原本結局是安排主角流落香港，但大陸導演陳凱歌卻全數刪去，抹掉該片與香港空間的任何關聯；《棋王》原本是將北京的阿城與臺北的張系國兩本同名但不相干的小說合併改編成一部電影，這中間香港導演徐克刻意安排了香港人的角色作為兩個空間一種連結；至於在《阮玲玉》中，則是香港導演關錦鵬刻意以飾演阮玲玉的香港演員張曼玉，以 1990 年代的後設視角，去與 1930 年代的阮玲玉進行對話（頁 359-370）。換言之，即便是完全不涉香港的題材，在香港導演的安排中，香港的文化身份還是明示或暗示被設定。

1980 年代中葉以後，以黑幫為主軸的英雄片開始盛行（蘇濤譯，2017，頁 281），「臺灣」開始在不少港產黑幫電影中間歇出現。由於 1984 年年底中英簽署了《中英聯合聲明》，香港於 1997 年回歸中國已

成定局，臺灣逐漸失去與大陸競逐祖國認同的正當性，這階段的臺灣，與東亞其它城市一樣，成為相對香港的「異域」空間，乃至於相對於港人的「他者」。1986年吳宇森導演的《英雄本色》（*A Better Tomorrow*）中，香港偽鈔集團首腦宋子豪（狄龍飾）赴臺灣與幫派人物交易時遭出賣被捕，他的同伙小馬哥（周潤發飾）赴臺灣尋仇，片中出現臺北西門町的街景，並在臺語歌曲〈免失志〉做為配樂下，在日式酒店中與臺灣黑幫進行槍戰。1988年劉家榮導演的《龍之家族》（*Dragon Family*），描述香港黑道家族老大龍哥（柯俊雄飾）派殺手阿倫（譚詠麟飾）暗殺毒梟後避難到臺灣，並在臺灣與其他兄弟共商復仇大計。同年由潘文杰執導的《江湖接班人》（*Hero of Tomorrow*），香港黑幫份子李森（苗僑偉飾）出獄復仇後潛逃到臺灣投靠黑幫份子李駒（何家駒飾），因幫派糾葛被迫重出江湖。1990年由元奎、劉鎮偉聯合執導的《賭聖》（*All for the Winner*），片中身懷特異功能的大陸人左頌星（周星馳飾），代表臺灣賭王陳松（劉鎮偉飾）出席世界賭王大賽。同年由王晶執導的《至尊計狀元才》，則是美國賭場出身的華人賭徒（譚詠麟飾）與臺灣賭徒蔣山河（陳松勇飾）在澳門濠江賭場對決的故事。1991年由曾志偉執導的《黑衣部隊之手足情深》（*Come Fly the Dragon*），描述臺灣幫會從事軍火走私，香港警方取得美國FBI的線報指這批軍火將流入香港，香港警方遂組建特種部隊消滅這個臺灣黑幫。1994年王晶執導的《賭神2》（*God of Gamblers' Returns*），敘述賭神高進（周潤發飾）在大陸遭臺灣黑幫追殺，隨即偷渡到臺灣，片中不少場景選在臺灣臺南拍攝，包括偷渡到臺灣剛下船，就有操著臺語的小販意圖騙錢的畫面等。前述多部在1985至1997年之前涉及「臺灣」的港產電影，大致可歸納為幾項特色：1. 全是涉及黑幫或賭博的類型片；2. 「臺灣」做為相對於香港的異域，在空間上是香港黑幫份子的避難處

所、威脅來源或是征服對象；3. 與臺灣人打交道意味著被出賣或陷入未知的風險；4. 做為與港人主角敵對的競爭者或是結盟的伙伴，登場的臺灣人最終不是被擊敗就是被消滅。

在《古惑仔》系列電影中共有三集提到臺灣，皆是提供主角試煉或是待征服的未知地域。主角陳浩南（鄭伊健飾）從洪興老大接到的第一個任務就是去臺灣殺人，結果卻受到陷害。第二集則是陳浩南的兄弟山雞（陳小春飾）逃到臺灣，投靠臺灣的三聯幫，最終做到三聯幫毒蛇堂堂主。第六集山雞再被陷害誣指是殺害幫主之子的凶手，結果陳浩南從香港帶人過來與山雞合作，打垮了幫主之子的勢力（刁新彧，2016；張希，2010，頁 181-182）。這三段故事中都是以港人陳浩南與山雞做為敘事主體，臺灣幫派則是成為被香港幫派征服的客體。這其中第六集的《勝者為王》已是在 1997 年香港主權移交後拍攝，而山雞作為臺灣三聯幫的堂主之一，又碰上 2000 年的政黨輪替，已經面臨必須在港臺之間做認同選擇的意識，他在《勝者為王》片中一個場景中與三聯幫長老忠勇伯（陳松勇飾）對話時表示「我是香港仔，始終是外人！」還進一步問他：「怎麼樣才能成為一個道地台灣人？」忠勇伯塞了包檳榔給他說：「學會吃檳榔後再來問我！」（對話節錄自《勝者為王》）這段涉及香港人「如何成為臺灣人」的對話，沒有提供答案，卻設定了「先學吃檳榔」的前提，以「吃檳榔」的儀式做為象徵「臺灣性」的隱喻。

當然 1997 年之後香港在「身份」上已經是中國的一部分，一旦認同爭議在涉及兩岸三地時又會有不同的展現，香港人必須更多的選擇認同大陸。以《勝者為王》中一個場景為例，頗能反映港人在認同爭議上的觀點。片中的場景設定在日本的一家飯館，香港古惑仔們慶祝山雞的婚禮。來自臺灣三聯幫的小黑（柯受良飾）提議為臺灣新當選的總統陳水扁乾一杯，現場有人問他：「關那個阿扁什麼事？」小黑說：「怎麼



不關他事？陳水扁 5 月 20 日就職，就職前他就要講很多話，他一亂說話，大陸的飛彈就飛過來了！」古惑仔之一的十三妹（吳君如飾）笑著說：「會不會飛到香港啊？」小黑說：「這就很難說，飛彈無眼，誰知會飛到哪裡！」一群人舉起了酒杯喊：「今朝有酒今朝醉！」然後小黑又用臺語唱起了《世界第一等》。鄰桌幾個來自北京的大陸人不滿，其中一個說：「媽的臺灣人，不知道在唱什麼！」另一個回答：「能唱什麼，就知道在搞台獨！」接著這幾個大陸人主動上前挑釁，把酒潑到小黑臉上。接著兩幫人打了起來，香港古惑仔韓賓（尹揚明飾）上前勸架說「大家都是中國人，不要打！」而大陸人則喊道：「我們才是中國人！你們是臺灣人，香港人！」然後肢體衝突亂成一團，一旁有人問剛剛留學歸來，代表海外華人的雷復轟要不要幫忙？雷復轟說：「我們幫不了什麼。」另一桌觀戰的日本客人彼此問：「那些支那人在幹嘛？」另一名答：「不知道，但挺精彩的！」而山雞進來解圍的時候，對著大陸人喊了一句：「好看嗎！」（對話節錄自《勝者為王》）混亂才告結束。

香港編劇藉由這場爭議，呈現一個兩岸三地在異地日本上演的「政治認同演義」。這中間以全稱主詞的指調，巧妙的將臺灣人、香港人、大陸人、海外華人與日本人安排在同一個空間場景上表態。站在港人發言位置的古惑仔恰好反映港人在這個敏感議題上的立場，即香港不願意在兩岸衝突中受到波及；在認同爭議上，香港人選擇居間調停的立場，「大家都是中國人」正是一種政治正確的表態，包括待在臺灣的港人山雞對著大陸人喊了一句：「好看嗎！」暗示「同為中國人」在外人面前鬧事的難堪，也曲線表達了香港人對這個議題態度，反倒是大陸人在這裡被安排表達排他性的論述：「我們才是中國人！你們是臺灣人，香港人！」鄰桌的日本人說出「那些支那人」，則是刻意不分辨臺港中的差

異。這中間做為在現場唯一代表臺灣人的小黑，被怎麼安排發聲最值得關注，首先，小黑是整起爭議中挑起事端的人，是他倡議為陳水扁的當選乾杯，乾杯的理由並不是臺灣實現首次政黨輪替，而是明示陳水扁若是亂說話，中共會放飛彈過來，甚至暗示連香港都會受到波及；其次，席間由他帶起合唱的臺語歌《世界第一等》，恰好就是電影《黑金》中由劉德華主唱的主題曲，形成兩部港片微妙的互文性，也是這首歌被安排為導致鄰桌大陸人不快的肇因；第三，在爭端被挑起後，小黑就被淹沒在群眾中，再無發出任何聲音。這原本是臺灣認同論述中最受爭議的議題，卻在這個直接觸及此一課題的場景中，大陸人與香港人都表了態，最該發聲的臺灣人卻失語了，沒被安排表達任何立場（王老板，2007）。

做為影射 2004 年 319 槍擊案的《彈·道》，在空間上全都發生在臺灣，原本無涉香港，但片中卻安排擔任槍擊的凶手陳二同（廖啟智飾）在槍擊事後逃到香港投靠女兒，警方（張孝全飾）也一路追蹤而至，並與在槍擊案中擔任暗樁的越南殺手添金水（林家棟飾）在香港大坑火籠展開槍戰。在真實事件中，被指控在 319 涉案的陳義雄並沒有在香港餐廳打工的女兒，也並未偷渡到香港躲避，更沒有臺灣刑警與越南殺手在香港槍擊的情節，這段將空間突然轉移到香港的情節，完全刪去亦不會破壞整體敘事結構，但卻被香港編導刻意外加安排在劇本中。同樣的《黑金》整個敘事背景之設定也完全無涉香港，但片中主角周朝先（梁家輝飾）經歷過「二清」被送往綠島管訓後，在劇本安排中是先流亡香港，並在立委大選前夕返回臺灣，片中雖未出現香港的場景，卻被交待是周朝先早先的躲藏之地。按現實上港臺之間雖無引渡條例，但臺灣黑道份子基於地緣、血緣、語言與人脈等因素，選擇逃亡或偷渡的地點多半是到大陸，鮮少選擇香港，但這兩部電影不約而同的加進了香港

元素，並將香港設定為主角人物在臺灣出事後的避禍之地。這種處理手法很類似梁秉鈞（1995，頁 363-365）在探討香港電影中身份問題上的發現，即使是香港的空間始終是缺席的，但香港依舊是一種「連繫」。

對香港編導而言，臺灣政治的變局，包括李登輝領導的國民黨，乃至 2000 年政黨輪替後登場的民進黨，都是新生事物，與過往國共對抗年代中所熟悉的框架大相逕庭，因而對過往年代的眷戀與新時代變化的不安，仍間歇的再現影片情節中。《黑金》直接針對 1990 年代國民黨黑金政治的批判，片中香港編劇透過劉德華所飾演的調查局機動組組長方國輝，說出了以下一段話：「我愛這塊土地，我不能看著它被那些亂七八糟的人弄得烏煙瘴氣。當年，他們把大陸搞垮了，我們還可以退到台灣。但是如果今天他們把台灣也搞垮了，我們還可以退到哪裏去？再退一步就是大海了（對話節錄自《黑金》）。」這中間第一人稱的「我」及「我們」指的是誰？第三人稱的「他們」及「那些亂七八糟的人」指的又是誰？文本中的「我們」，明指是「當年」「退到臺灣」的人，那麼指的應就是 1949 年遷到臺灣的國民黨，只不過這個做為「當年搞垮大陸」及「今天也搞垮臺灣」的「國民黨」，指的是 1949 年以前國府時期的國民黨，以及 1990 年代民主轉型之後，李登輝所領導的國民黨，這其中不言而喻電影所選擇認同的是民主轉型前兩蔣時代的國民黨。

至於政黨輪替後的民進黨，對香港人而言很顯然是陌生的他者，《勝者為王》中臺灣三聯幫的幫主山雞在 2000 年大選後回到香港，回答友人詢問時答道：「三聯幫當然擁護國民黨，沒想到，輸得那麼慘（對話節錄自《勝者為王》）！」顯示對曾經熟悉「國府臺灣」框架瞬間改變的不適；《彈·道》的片尾剪輯了 2006 年紅衫軍倒扁行動的紀錄畫面，並以主角幕後旁白的方式道出：「儘管世界與人生都壞透了，

但有件事好的，那就是希望，像眼前的人海一樣，重現了希望（對話節錄自《彈·道》）。」這段獨白直接明示了「好／壞」的價值歸屬，以「世界與人生」加以隱喻的執政現狀被形容是「壞透了」，「眼前的人們」（紅衫軍）則是被象徵是「希望」，這些在片中瞬間即過的話語，間接透露了香港編導對臺灣政治現狀的評價取向。

## 肆、斷裂的能指：選角與臺灣政客形象

如果以 1997 年做為一個分界線，1997 年以前出品的港片，儘管臺灣政治已經出現很大的變化，但幾部電影所再現的臺灣政治人物，依舊不脫 1949 年前後對國民黨（或國府）的刻板框架，再現的臺灣政治也基本上是國共對抗的論述，對臺灣政局在 1980 年代已經出現的結構變化並沒有觸及。其中代表的例子如 1992 年張庭堅執導的《表姐你好 3》中由陳松勇飾演的臺灣官員蔣大勇、1993 年導演潘文傑《四九風雲之亂世英雄傳》中的上海青幫頭子范庭蓀；1994 年由王晶執導的《賭神 2》中港星羅家英飾演在大陸臥底十八年的臺灣情治人員達文西等。這些有限的事例中，臺灣多半被簡化成與國民黨等同，也大半是以個別軍人、情治人員、黑幫人物或官員身份出現，在敘事上也大半都是在香港的場景中做為與共產黨的對照體呈現，政治論述模式也多半採取冷戰時期的國共對抗形式，人物再現多半是刻板印象式，甚至是丑角式的，這中間除了陳松勇之外，所有臺灣人都是由港星擔綱。而本研究所取材的於 1997 年後出品的三部港片，在空間上已全部轉換到臺灣，由那些演員來演繹臺灣政治人物，還是有一定意義的。

純從演員端檢視，本研究三部電影的主角，無例外皆是由港星擔綱，臺灣演員則是擔任配角。《黑金》的主角是港星劉德華與梁家輝，

在片中戲份頗吃重飾演周朝先妻子的孫佳君亦是港星，其他擔任第二線配角的有吳辰君、金士傑、李立群、趙文瑄、紐承澤、郭靜純與羅斌等皆為臺灣演員；《勝者為王》的主角是港星鄭伊健、陳小春、萬梓良、吳君如等，擔任配角的臺灣演員則有陳松勇、金士傑、楊雄與屈中恆等；《彈·道》的主角是港星任達華、廖啟智與林家棟，臺灣演員則有張孝全、胡婷婷、柯俊雄與張國柱等，以絕對的數量論臺籍演員所占比例較高，但以擔任主角及戲份論則是港星占優勢，三部電影中只有《彈·道》中的臺籍演員張孝全的戲份較重。而這三部電影中只有《勝者為王》裡的港星是以純粹港人的身份現身，《黑金》與《彈·道》則是完整的臺灣在地故事，但皆是由港星擔綱飾演臺灣人，換言之，三部電影中做為敘事中心並提供觀眾認同的主角，主要都是由港星來主導演繹的。

在這中間糾纏了一種「臺灣性」的爭議，即在處理臺灣題材的電影中，演員做為一種符號能指，是否必須呈現其「臺灣性」？第一，再現臺灣政客，是否宜以臺灣出身的在地演員擔綱，或是更狹義的說，是否應以臺灣閩客語演員擔任？第二，再現臺灣政客，是否在影片中該使用臺灣在地所熟悉的語言？這裡暗示了一種文化想像的純粹性，即是否只有臺灣本地出身的演員，擁有在地口音才能演繹臺灣政客？如果演員做為一個提供觀眾識別與想像的能指（符號具），則演員的出身背景、口音腔調、在過往電影中所曾扮演過角色形象彼此所形成的互文性等，都能提供觀者做為識別與想像的依據，特別是涉及在地題材背景的电影，在地觀眾通常能清楚識別符號能指與所指之間的連結。以香港與中國合拍，由香港導演周顯揚在 2014 以廣東人最熟悉之黃飛鴻為題材所拍的《英雄有夢》為例，由於片中是由臺灣演員彭于晏飾演年輕的黃飛鴻，在香港《豆評論網》就曾出現這樣的評論：

《英雄有夢》的去本土化首當其衝就是全片國語對白，無論香港還是廣東地區均不提供粵語配音版，只有國語一個版本。這一去本土化首先就顛覆了省港觀眾的常識，也令省港觀眾感到反感。身為廣東南海人的黃飛鴻竟然講國語，而且還帶點台灣腔的國語，19 世紀末的廣州城滿大街都是講標準的國語更是荒謬（豆評論網，2014 年 12 月 11 日）。

當然，這則評論僅是孤例，但值得注意的是評論者選擇以香港人做為共感的主體來論述，他明示對涉及香港題材的電影用什麼口音、由誰來演黃飛鴻這麼在乎，那麼是由那些演員來演繹 1990 年代登場的臺灣政治人物，當然有其意義。經歷過 1970 年代國民黨所推動的本土化政策，以及 1980 年代的民主化轉型，在 1990 年代登場的臺灣政治人物，大致上已能反映臺灣族群的分佈，這中間福佬或客籍出身的政治人物已經占政壇絕大多數（尤其是民進黨），本研究選的三部電影，所反映的正是這個年代。《黑金》所刻畫的是本土國民黨或無黨籍的政治人物，《勝者為王》與《彈·道》所再現則是政黨輪替後的民進黨籍的政治人物，這類型政治人物以操福佬口音背景者占絕大多數，臺灣並不缺乏這類型演員，但本論文所選擇的三部電影中，在選角上卻呈現某種近似性，首先，居關鍵位置的角色多半由港星擔任；其次，中央級政治人物多半由臺灣普通話演員擔綱；再其次，黑道幫派的角色則多半由臺灣閩南語演員擔綱。

以《勝者為王》為例，洪興幫本來就是香港銅鑼灣幫派，全部沿用前幾集的港星擔綱沒有爭議，但三聯幫是道地的臺灣幫派，亦安排了不少港星擔綱。片中除了代理幫主阿勇伯（陳松勇飾）、幫主助手金爺（金士傑飾）、黑豹堂堂主柯志華（柯志華飾）與老幫主雷公之子雷復轟（何潤東飾）是臺灣員擔任外，其他如雷復轟美國同學兼得力助手

Michael（謝天華飾）等都是由港星擔任。在片中唯一以政治人物身份出現的是演員王珏所飾演的政府官員，王珏祖籍大陸東北，是相當資深的臺灣普通話演員，先後在不少以古裝或民初為背景的电影擔綱演出，口音是標準大陸北方腔調，而且在參與《勝者為王》演出時已高齡八十多歲，就算擔任政府官員最多也只能擔任資政，但在片中卻是做為政黨輪替後代表民進黨出席黑道幫派集會唯一的官方政治人物（王珏，無日期）。此一角色安排，即便不計較腔調年齡，僅僅做為提供為想像的能指，還是存有若干落差的。

再以《黑金》為例，扮演片中由黑道漂白的本土政客周朝先，主要是由港星梁家輝擔綱，而且是由他本人親自配音，因而也就有網路評論挑出了這一點：

其中有一點突兀的就是既然是台灣人就要有台灣口音，包括梁家輝所飾演的「周朝先」也是一樣，台灣人有廣東口音是一件很不適合的事情，這可能有一點雞蛋裡挑骨頭了。聽到一個台灣黑道操著廣東口音罵「趕羚羊！」這一種感覺真的很怪（任孤行，2011）。

《彈·道》或許是政治人物登場最多的電影，這中間最核心的幾個角色，包括影射總統陳水扁的吳立雄（沈孟生飾）、影射呂秀蓮的副總統夏小荷（方季惟飾）、以及影射國家安全秘書長邱義仁的方正北（張國柱飾）皆是普通話演員擔綱。這中間劇組找來飾演陳水扁的沈孟生，係電視演員出身，早年都是在以普通話為主的古裝或民初戲劇中擔綱，並未演出過任何本土閩南語戲劇，卻在片中以臺灣腔的國語演繹臺南官田農家子弟出身的陳水扁。影片上映不久網路一則來自香港對《彈·道》的評論，即直接點出了這一點：「在本片飾演阿扁的金鐘影帝沈孟

生，顯然相當令人困惑（他這種演法即使拿到《全民大悶鍋》都未必演得過唐從聖），結果他單薄的表象模仿（加上顏家樂模仿阿珍），讓《彈道》徹底破了功（Ryan, 2008）。」做為一個對照組，臺灣的三立臺灣臺曾在 2000 年以陳水扁年輕的真實故事為藍本，製播一檔《阿扁與阿貞》的八點檔連續劇，題材主要取自當時甫上任不久的陳水扁及其夫人吳淑珍的結識過程，全劇皆以閩南劇發音，而當時劇組找來有「本土一哥」稱號的演員陳昭榮來飾演陳水扁，這檔連續劇推出後曾在當時得有線電視八點檔的收視率冠軍（阿扁與阿貞，無日期）。而《彈道》在臺北上映兩週的票房卻只有 50 萬票房（台奸新聞，2009）。當然電影票房與電視收視率是不具比較性的，在這裡僅是提示不同角色能指，對在地受眾所提供的想像，是有程度落差的。

## 伍、拼貼與再脈絡化：當代臺灣政治的再現

本研究所取材的三部電影，既然敘說的是發生 1997 年之後的臺灣政治故事，從實然政治史的脈絡中擷取那些切片做為敘事主軸，當然有其意義。這三部電影都具體指涉了特定的時空。《黑金》一開始就出現了大陸海協會副會長唐樹備首次訪臺的電視畫面，清楚設定其時空背景就是在 1993 年 12 月左右開始起算，加上不時出現的李登輝照片，顯示其時間點差不多就落在 1990 年代的臺灣；《勝者為王》電影剛開始沒多久，就在香港街道主角駕駛的汽車廣播中，播出大陸中央對陳水扁當選總統的回應聲明，清楚將時空背景設定在 2000 年臺灣首次政黨輪替之後；《彈·道》則是間接影射發生在 2004 年 319 槍擊事件。儘管三部電影都設定了清楚的時空脈絡，但所有事件當事人都是虛構，亦即這三部電影都程度不等的將歷史事件文本與虛構文本進行再重組與拼貼。



為了檢視這三部電影如何配置與重組真實與虛構，在此借用「再脈絡化」（recontextualisation）的概念加以檢視。在這裡所謂的「再脈絡化」，指的是「將文本、符號或意義從原始脈絡摘取出來，再置入另一個脈絡中，因為文本與符號依賴原本脈絡，再脈絡化意味意義亦隨之而改變（Bernstein, 1990, 1996），倡議批判論述分析的學者 Fairclough（2003）曾將再脈絡化的原則簡化成在場（presence）、抽象（abstraction）、安置（arrangement）與添加（additions）四個原理。所謂「在場原理」指的是一序列事件鏈結中特定文本或符號現身或缺席的狀況；「抽象原理」指的是透過符號直接指涉還是間接加以指涉；「安置原理」指的是對各個事件的排序，「添加原理」是指額外添加或刪減的成份（p. 127）。亦即香港的編導究竟揀選了臺灣政治實存中的那些片段做為文本，置入其所建構的電影敘事中，那些符號文本被安排現身，那些被安排缺席，這些被安排現身的文本，又是以何種直接或間接指涉的形式進行拼貼與重組，這種安置中又做了那些額外添加等，換言之，藉由再脈絡化的檢視，可以看出這三部香港電影究竟是如何藉由拼貼，再現世紀交替之間的臺灣政治。

《黑金》揀選了 1990 年代前半期在臺灣實際發生過的幾樁重大事件，重新進行再脈絡化的拼貼與串聯。這些事件包括 1994 年黑道議長鄭太吉槍殺商人鍾源峰事件，1995 年臺北大豐無線與全民計程車暴動事件，1995 年 12 月的立委選舉，1996 年的「宋七力」事件，1996 年「治平專案」掃黑，以及 1990 年代前期陸續被媒體揭發的數個「白道綁標」乃至「黑道圍標」的工程弊案等。在電影敘事上則是塑造一名有意漂白為政治人物的臺灣黑幫老大做為敘事主軸，再藉由間接指涉的抽象與重新組合的排序原則，將這些曾在臺灣 1990 年代前半葉具體發生過的事件，再脈絡化成一組全新的敘事結構，例如片中的男主角周朝先

曾是被治平掃黑的對象，他透過賄賂爭取執政黨提名參選立委，他也主導圍標政府公共建設甚至不惜謀殺其他投標的商人，並幕後策動計程車暴動事件，至於影射宋七力的宋妙天大師，在片中成為協助政客媒介色情與善後的外圍掮客（任孤行，2011）。《黑金》在進行再脈絡化的同時，也完全省略了同步發生的若干重要歷史事件，包括 1991 年、1992 年與 1994 年先後進行的修憲工程、1993 年新黨成立、1994 年的臺灣省省長與北高兩市市長選舉、以及 1996 年的臺灣首屆總統直選等，這些關鍵的民主轉型議程，在《黑金》中全部缺席，片中所再現的立委選舉，則是明顯的「添加」。例如由行政部門主管出面協調選舉提名而非黨務主管，再例如在臺北東區提名具黑道背景人士參選，這些藉由「添加」的再脈絡化，所再現的臺灣政治，是充斥著幫派、勾結、交易、分贓與犯罪的景觀，是與臺灣歷史實存經驗背離的。

《彈·道》儘管從不諱言其就是在影射 319 槍擊案，但顯然又無意直接挑明其就是反映 319 槍擊案的事實內幕，於是在電影中刻意將所有可能指涉事實的部分全部予以抽象虛構化，影片中沒有任何一個事件的當事人，所有具指涉作用的符號能指皆為間接指涉，如影片中沒有標明具體時間，也躲閃了所有任何能夠指涉實存的人事物，參與總統競選的兩組人馬是「吳正雄 vs 田正」，並不是「陳水扁」vs「連戰」，年代背景與政黨識別等亦被模糊化（片中顯示的是黃營對抗紫營，不是綠營對抗藍營，法務部被改稱為檢察院，刑事局改成刑偵局，連國民黨與民進黨的名稱，黨徽或旗幟等都沒出現），甚至在提及臺北街道名稱時也全被置換。但片中還是保留了部分直接指涉的符號文本，例如影片中所再現的臺北競選空間街景、總統候選人在街頭遊行造勢遭槍擊的場景，凱達格蘭大道總統府的建築，以及片尾紅衫軍上街頭抗議的新聞畫面等，很容易讓臺灣觀眾識別其就是在呈現 319 事件前後的場景。這種藉

由「在場」原則的再脈絡化操作，讓《彈·道》塑造了一種特殊的「缺席的在場」現象，即影片中所有符號能指都涉及意義的延遲，卻同時又製造出一種幻覺，暗示意義是在場的，而符號的在場其實代表意義自身的缺席，卻將意義於缺席中再現出來（Dermot, 2000／蔡錚雲譯，2005，頁 595）。簡單的說，電影《彈·道》明示它與 319 槍擊案無關，但觀者卻都知道它再現的就是 319 槍擊案。

《彈·道》會選擇間接指涉、刻意迂迴，在於它在敘事情節上大量的額外添加。發生在 2004 年的 319 槍擊案雖已結案，但真相究竟為何至今仍沒有定論。儘管官方曾成立「319 槍擊事件特別調查委員會」，立法院亦曾組成特別調查委員會，但幕後真相究竟為何，至今仍是謎題，不同政治黨派迄今仍維持各執一詞的局面。事件本身從暗殺動機、凶手身份、槍擊對象、凶手人數、射擊地點、汽車、槍枝、子彈、彈道、醫院急救等都還存有很大的討論空間，並沒有最後定論。在政治效應上，朝野政黨也各有截然不同的詮釋，一方認為只是單純對現狀不滿的人士所為，另一方則認定是官方自導自演，甚至在公共論述中，也依舊有不少觀點評析是否有幕後操縱的可能性（尹章華，2005；朱浚源，2004；彭懷恩，2004），這使得 319 槍擊案縱然已結案，在臺灣的大眾文化論述中，一直帶有濃厚陰謀論的色彩。《彈·道》則運用添加的再脈絡化操作，為這些謎題提供了特定角度的詮釋，它額外添加了「黑道幫派」的角色融入敘事中。片中直指槍擊案主要是尋求連任的現任總統親信在幕後主導，藉由黑道執行槍殺總統副手，企圖製造悲情扭轉局勢。黑道老大雖找來槍手，卻私下改造子彈降低殺傷力，並找來一個生意失敗的小商人充當替死鬼。藉由這場自導自演的苦肉計在投票中反敗為勝，擔任代罪羊的商人被警方鎖定是犯案兇犯，為免陰謀暴露，總統親信命令警方立即結案，同時指示黑道大佬將所有涉案關係人滅口，又

將偷渡到日本的黑道父子滅口，他自己也在一樁車禍意外中被滅口（彈道，無日期），這一系列刻意添加的「黑道」情節，並未見於任何官方報告中。可以說，電影《彈·道》藉由在場、抽象與添加的再脈絡化手法，將所有涉及此一歷史事件的留白與謎題都提供了答案，包括完整交待誰在幕後安排、誰在負責執行等，這種敘事取向顯然直接認定此一事件係自導自演，也或許就是為了避免引發政治敏感聯想，在編劇的佈局中，還是刻意在電影末尾，再運用「添加」手法將所有參與策劃槍擊的當事人，包括總統親信、高階警官、幫派首腦等，全在片尾加以滅口，形成一個全然死無對證的結局（彈道，無日期；Wang, 2009）。

至於《勝者為王》除了設定政黨輪替的時代背景外，主敘事還是以跨國幫派內外權力鬥爭與博奕為主，與臺灣實存關係不明顯，但國民黨、民進黨與陳水扁與兩岸關係等臺灣習見識別的政治符號，則間歇出現在片中言談對話中。這中間透過「添加」的再現手法，虛構了一個政治高層有意收編黑道的幕後交易，但這場交易在影片中實質上是缺席的，僅在對話中間接表述。影片最後採取蒙太奇技法，刻意剪輯陳水扁總統宣誓就職的新聞錄影畫面，與三聯幫首領交接與宣誓的畫面相互交錯拼貼呈現，背景一樣都是國父及國旗的畫面，形成了彼此互為脈絡，政壇與黑道同步權力轉移的效果。

藉由再脈絡化的重構與拼貼，三部港片再現了 1990 年代中葉到新世紀初，大約十年間的臺灣政治風貌，這中間最關鍵的就是影片中也再現了臺灣的民主選舉，包括立法院與總統的定期改選。這可說是驅動臺灣民主開放的關鍵機制，而香港立法局是到 1995 年才全部改為直接選舉，行政長官的特首迄今還不能普選，因而港片究竟如何再現「臺灣選舉」當然值得關注。這中間《黑金》再現了臺灣 1995 年的立委選舉，《彈·道》則是再現了 2004 年的總統大選。這兩部電影都以添加手

法，呈現了他們對臺灣選舉的想像。在《黑金》片中有個片段呈現了政黨提名的密室操作。片中負責操作國民黨立委提名，不是政黨組織部門的主管，而是由未具名的行政部門侯姓部長（李立群飾）在密室進行協調，這名部長在與兩名爭取參選的黑道老大有以下的對話：

侯部長：宗樹啊，你說說看，為什麼這次黨會提名你去選立法委員？

丁宗樹：因為我愛台灣，我忠心黨，我愛黨，我忠心主席，忠心您，我愛您啊！

侯部長：那朝先，為什麼要提名你呢？

周朝先：你提名我，我會贏。提名他，他會輸！

侯部長：你說得對，你的看法與老板一致！其實我們大家也偏向提名你！宗樹啊，你這次搓圓仔湯花了多少錢？

丁宗樹：大概一千五百萬。

侯部長：那朝先，弄兩千萬三天內給宗樹送去，然後弄一筆給上面，詳細數字過幾天我再告訴你！

（對話節錄自《黑金》）

在這段以「金錢換取提名」的赤裸對話中，侯部長被劇本安排是幕後高層的代理，他口中的「老板」，並未指明到底是誰，也從頭到尾都未在影片中現身。但在空間場景安排中，侯部長辦公室掛著李登輝的照片，周朝先的家中也放著他與李登輝的合照。最關鍵的是，這段對話所建構的臺灣選舉意象是，一名曾被管訓的黑道人物，可以藉由金錢賄賂執政黨高層，不經初選程序，就能換取在臺北首善的東區提名參選立委。

在電影《彈·道》中有個場景則是再現了總統大選的幕後操作，片

中呈現了投票日前夕，在總統府內由總統主持召開的一場策略會議對話：

幕僚：華府和東京方面，對於我們在這次選舉的情勢十分疑慮，各友邦也多有猜測。

秘書長：老大，現在情形是這樣，我們已經透過各種管道，多次發出大陸軍方調動軍隊和導彈，企圖影響我方選情的新聞，但不過警示效果都不太好。

總統：因為你說得不夠，不要因為查無實據就氣短，要理所当然、理直氣壯！

（對話節錄自《彈·道》）

這場會議結束後，只有秘書長與資政方正北（張國柱飾）留下繼續討論，片中呈現了以下的對話：

方正北：只要有好的演員，你我的劇本是可以拿金馬獎的。

秘書長：就讓他贏 364 天，我們只要贏一天！

方正北：也許只需要幾十秒，我們就……。

（對話節錄自《彈·道》）

在上述這段對話中再結合街頭耳語、地下電臺的畫面，臺灣的總統大選被描繪成是一場有計畫的欺瞞選民的策略操作，搭配《黑金》所再現的政黨提名畫面，共同建構了一幅民主選舉在臺灣實踐的意象，這中間不僅從刻意添加的黑道框架出發，所呈現的意象盡皆是資源分贓、密室交易、貪污腐化、權謀詭詐、黑白勾結與犬儒嘲諷等負面的政治景觀。本來這十年間可謂是臺灣民主轉型最關鍵的階段，包括憲政建制、國會改革、選舉動員、政黨輪替、社會運動等議程，都發生在這十年當

中，但在三部港片中所再現這十年的臺灣政治景象，上述正面的政治議程都被淡化甚至被刪除了。

## 陸、黑道／政治的論述再現：黑金政治與夜壺政治

本研究所取材的三部涉及臺灣政治的電影，都選擇了「黑道」做為主敘事框架，但黑道畢竟立足於法治領域之外，它與公權力之間在本質上是對立的，不可能公開互動。在檯面上，政治必須宣示與黑道勢不兩立，但在檯面下，黑道會竭盡所能依附政治，政治也會利用黑道作為工具，形成一種既聯合又鬥爭的二律背反現象，因而這種互動關係勢必得隱身幕後，形成一種以秘密交易為主的「密室政治」（closet politics）（用語出自日本政壇），所建構的政治人物多半是以非正式的形式登場，這亦是政治電影最常出現的敘事類型之一。而本研究的三部電影中，或多或少都運用了政治力量隱身幕後操縱黑道的敘事模式，選擇與政客合作的黑道人物，最終都以不同形式被出賣，相當程度上呈現了港人對臺灣政治的想像。三部電影無例外都有一個無所不在，但是在檯面永遠缺席的老大哥，躲在幕後操縱一切。而在影片中則是藉由黑道人物的對話，再現了港片編導對臺灣這種「黑道／政治」特殊關係的評價論述，包括臺灣政治是怎麼與黑道勾串在一起，黑道怎麼藉賄賂依附政治，政治又怎麼藉權力操縱、收編黑道等。

《勝者為王》是以臺灣首次政黨輪替後做為敘事背景，片中有兩段涉及黑道應否接受政府收編的對話。其中一段是幫派大老聚會，討論如何因應政黨輪替變局的對話，其中黑龍會的龍大說了這段話：「其實誰當總統，執政黨是誰，還不是『金』字掛帥，財能通神，財能通黨，財能通扁嘛！從前咱們怎麼跟國民黨玩，現在換民進黨，不也是一樣

嘛！」另一名黑幫老大立即接話道：「可是，阿扁明示他要結束黑金政治！」（對話節錄自《勝者為王》）緊接著黑道大老蒼鷹隱然以新政府傳話人的身份，嘗試說服許多幫派老大接受政府招安。蒼鷹說法是：

這個新政府上台，第一要做的，就是要搞好兩岸關係，而第二是搞好黑幫，尤其是後者，他就是要利用我們安撫人心。我估計他們是要我們合作，受他們監控，然後大家繼續賺錢做生意，總之一句，就是照著遊戲規則來玩，世界在變，潮流也在變，所以我希望大家儘量順著潮流走（對話節錄自《勝者為王》）。

這個新政府有意要收編黑道的擬議，在電影中所謂的「政府」從頭到尾都隱身幕後，並未實際出現。而影片最後的畫面則是刻意將陳水扁 520 就職典禮的畫面，與三聯幫雷復轟就任新幫主的畫面交錯剪輯，並透過三聯幫大老金爺（金士傑飾）的告白，道出了這樁幕後交易的內容，即雷復轟當上新幫主之後，會歸順新政府，條件是「政府幫他消滅所有幫派，讓他獨霸江湖」，這個秘密交易在事跡曝光後，在現場擔任政府代表的官員（王珏飾）突然起身表示：「我是代表政府與雷復轟談判的官員，對不起，雷先生，你的要求太過分了，我跟總統先生和內閣官員商量過，我們沒有辦法接受你的要求！」隨後雷復轟遭逮捕，對著這位官員吼道：「你要我！」換來這位官員回應：「我們新政府是有決心要消滅黑金政治的。」（對話節錄自《勝者為王》）這幾段對話一方面明示政府要打擊黑金，一方面卻又間接迂迴的暗示，密室的政治交易是可能存在的。

做為一場真相難明的暗殺事件，所有涉及 319 槍擊案的調查，都未提及有黑道幫派介入的痕跡，幾本探討 319 槍擊案的著作也完全未提及



黑道幫派有扮演任何角色（尹章華，2005；朱宏源，2004；彭懷恩，2004）。但《彈·道》卻在敘事上加進了黑道幫派的角色，黑道成為執行政治暗殺的工具，在影片中有段總統顧問方正北與黑幫老大龐天南（柯俊雄飾）的對話，清楚再現了政治對黑道的操控：

龐天南：我們一向不分彼此，來來往往，我可是把你們當成一家人！正北兄，為了我那個兒子，我老婆都快哭瞎了！我很煩哪！

方正北：龐老大，我這樣說好了，我準備把你兒子轉到調查局去，以我的身份，馬上可以幫他脫身，但目前我們還沒有辦法放他。

龐天南：那你今天來幹什麼？

方正北：來跟你談一樁買賣。黑槍、傷人、選舉賭盤，你令郎都有份，對不對？龐老大，我今天來把這個機會放給你，你來選擇，但只有這次機會，否則的話，選後我第一個要找的就是你！

（對話節錄自《彈·道》）

可以說三部電影所再現的「政界／黑道」關係，都不是對立的，而是依附的、寄生的乃至宰制的，政治絕對凌駕黑道。而所有密室政治的交易，都是由代理人出馬。《黑金》片中的代理人是某部會的副部長，密室對話中所提及的「老板」究竟是誰？在影片中從頭到尾都沒有現身。而在《勝者為王》中最後現身，代表總統的政府官員也未具體指涉身份。至於《彈·道》中則是由總統顧問出面與黑道大佬進行交易，在這三部電影中所有與政府進行幕後交易的黑幫人物，最終不是被出賣，被逮捕就是被滅口。

相對於幕後政治力量對黑道的陰謀操縱，黑道幫派人物怎麼回應這種操縱，則是隱然再現了香港編導對臺灣這種黑道政治的特殊論述，包括黑道如何循政治參與的手段將自身漂白，要不要接受政府收編，以及淪為政治工具的無奈等。簡言之，三部港片都建構了一種他們對臺灣想像的黑道政治敘事結構，再循片中黑道人物的對話，再現其對這種「政界／黑道」依附關係的批判。

在《黑金》一片中的黑道老大周朝先，有意將自己的身份轉變為政治人物，在片中他先是爭取國民黨提名參選立委未果，後來再以無黨籍身份當選，片中有一個畫面是他當選後，與一群同樣是黑道出身的立委一同泡溫泉時說的一段話：

我們對政府都像兄弟一樣，有事找我們，我們從來沒有不幹的，要人給人，要錢給錢，但不知他們什麼時候看你不順眼，就來整你，「一清」、「二清」運動，不經審判，現捕即遞解，在這裡幾個大哥，包括我自己，都給送到綠島去，受盡苦難，就像我們祖師爺杜月笙，政府當你們是尿壺，用完了，嫌臭啦，把你丟到床底下！「一清」、「二清」我們沒有一個兄弟當立委，現在 164 席立委中我們占了一成，其他過半與我們幫派關係密切，國大代表、縣市長有很多是兄弟出身，在全國超過兩佰個，我們 13 個是黑道？是白道？是黑色染成白色？我說是黑白不分，不倫不類，為何不能把全國兄弟團結，把幫派解散，我們成立一個新黨，我周朝先可以保證，三年之後，我們會變成第一大黨，到時候，我們就是執政黨，我們可以堂堂正正的在總統府開會（對話節錄自《黑金》）。

影片中周朝先的這段話，頗能呈現香港編劇對臺灣政治的理解，再

現黑幫人士對被政治利用並被出賣的不滿，甚至萌生「取而代之」的擬議。同樣的在《勝者為王》中，有段山雞與幫內大老阿勇伯在釣蝦場的對話，同樣呈現黑幫人士對政治的不信任。山雞問：「民進黨不是說，不再玩黑金，不再玩以前那一套了！」阿勇伯回答他：

你頭殼壞去，什麼不再玩黑金？要玩就玩，不玩就不玩，是不是？阿扁還沒當選以前，每天都講台獨，現在當選了，他倒不講台獨，這些政治人物，你不要把他當真，你要把他當真。狗屎也可以吃了，你別天真了！那些人，都把我們當尿壺，要用的時候。把我們拿出來用一用，不用的時候，往床底一塞，把你尿得很臭，尿得髒兮兮的，嫌你、糗你、罵你，恨不得把你踢得遠遠的，我們不能讓他們牽我們鼻子走，要被他們牽的走，到時怎麼死都不知道（對話節錄自《勝者為王》）。

兩部電影中的黑道人物都使用了「夜壺」的隱喻來形容掌握權柄者對黑道「用過即丟」的關係，或許是香港編導有意透過幫派人物的話語，顯示黑道都清楚知道與政治打交道的代價，自己在政客的眼中只是即用即棄的「夜壺」。而這個「夜壺」的隱喻，相關資料顯示語出昔日上海大亨杜月笙對蔣介石的評價，而杜月笙晚年一直待在香港，且1951年即病逝香港，1990年代後臺灣的黑道人物是否熟稔此一典故無從證實，但卻建構了臺灣政治人物玩弄黑金的意像（壹讀，2018）。寓意黑道人物深知與政治打交道的風險，但為自身利益，還是選擇與政客做交易，甚且還有意取而代之，最終都被政治吞噬。

## 柒、結語

本研究透過三部港製電影的文本，嘗試解讀世紀交替之際，香港編導究竟是如何藉由一組符號與敘事語言建構或再現他們眼中的「臺灣政治」。本研究選擇的三部電影，在不同程度上也再現了這十年間臺灣的政治變遷部分切片，藉由不同角度的檢視，本研究大致可歸納出以下幾項結論：

首先，在電影的類型定位上，由於這三部電影在敘事策略上都程度不等的觸及了黑道的題材，因而它們可以很容易就被歸類為香港警匪或黑幫電影類型，而非所謂的政治電影，正如《彈·道》導演劉國昌自己曾說：「《彈·道》的背景是怎樣的，其實並不是最重要，我只是借一個政治事件的外殼，去包裝一個傳統的偵破故事，一個比較港式的警匪動作片（Mtime 時光網，2010）。」但深入討論後就發現沒有這麼簡單，畢竟這三部電影的地域空間都發生在臺灣，黑道所遭遇的更多是政治而非警察。《黑金》處理的是黑道人物漂白直接參政的題材；《勝者為王》處理的是政府企圖收編幫派的秘密交易；《彈·道》則是觸及官方收買黑道介入政治暗殺的題材。而在港產電影類型片中，以警察與幫派黑白二元對抗為敘事主軸，一直是主流的類型片之一（湯禎兆，2008，頁 122；蒲鋒，2014），但這樣的題材類型並不容易直接套用在臺灣政治的題材中，畢竟香港的「警界／黑道」二元對立，與臺灣的「政界／黑道」二元對立存在著諸多的差異，香港警察與幫派之間的對立博弈，是清晰可見的，這中間沒有所謂的灰色地帶，黑道與白道之間可能存在結盟、對抗、收買、臥底乃至背叛等等關係，彼此之間的界限縱使有模糊，但兩者之間終究是不容轉換、替代的，也是不能逾越的；

但臺灣政界與黑道之間的界限卻是全然模糊的，彼此之間除了結盟、對抗、收買、背叛等關係外，在身份上還可能相互滲透，甚至相互置換，有時甚至可以合而為一。換言之，香港「警界／黑道」的二元對立是零合的，臺灣的「政界／黑道」二元對立卻是非零合的，這組「黑道／政治」二元辯證的敘事策略，大抵以黑道為顯性，政治為隱性，黑道人物充當檯面的主角，政治人物則是隱身幕後做為操控者，這其間複雜的二元關係，不是香港「警界／黑道」的類型電影可以完全套用的。更關鍵的因素還是背後隱而不言的暗喻，香港的「警界／黑道」二元對立，基本上符合「正／邪」的價值對立，最終敘事結構依舊是套用「邪不勝正」的模式，但臺灣的「政界／黑道」卻大幅淡化了「正／邪」價值對立，政治凌駕黑道關涉的是權力分配，而非價值理念。再加上地域空間發生在臺灣，包括國族認同議題、黑金政治議題等，都是香港黑幫電影不會觸碰的領域，因而本研究還是將這三部電影定位為政治電影。

其次，做為相對香港的他者，港籍的編導在建構臺灣政治題材時，或明示或暗示，都以臺灣做為鏡象的他者來強化港人本身的認同。香港是臺灣人遭受困境的避難之地（如《黑金》、《彈·道》），也是港人在臺灣遭受威脅時的外援（如《勝者為王》），因應九七後的主權回歸，香港的自我認同開始偏向大陸，也隱然自居為兩岸認同衝突的調停者或局外人，相對的選擇性放大臺灣政治的衰敗與黑暗，隱然映照了香港治理模式的優越性。相對的，三部港片並未完全卸下昔日再現臺灣所習用的「國府模式」，對本土新生的政治力量（如民進黨）依舊陌生甚至懷有敵意，對臺灣在 1990 年代所發展的主體認同論述，則是完全的忽略或存而不論。

第三，三部電影所建構的臺灣政治景觀，呈現的是臺灣在世紀之交所登場的政治人物，儘管人物形象塑造已擺脫了昔日國共對抗的窠臼，

但香港編導所安排的正面主角人選，多半還是由港星擔綱，對臺灣中央級政客的演繹，特別是政黨輪替後民進黨籍的政治人物，主要都是挑選臺灣普通話演員飾演，本土臺籍演員多半只是擔任配角，且絕大多數擔綱演繹的是黑道人物。個別影評顯示，這種安排或多或少會對影響閱聽眾的觀影感受，畢竟以台灣在地題材所拍的電影，在地閱聽眾都擁有先存的熟悉感，因而做為提供閱聽者想像的能指，個別演員的族群背景、口語腔調、在其它電影曾扮演角色所提示的互文性，不同程度上都會影響閱聽眾的評價。

第四、這三部電影所擷取的時代切片，恰好是香港經歷九七後，也是臺灣解嚴後到政黨輪替之間的政治景觀，正是臺灣政治結構變動最劇烈的年代，這中間歷經包括國會改革、民主選舉、政黨輪替、兩岸關係等重要政治議題，這些實存的歷史進程都很少或是完全沒有納入三部電影敘事情節中。三部電影所選擇的切片與觀點，較偏向臺灣政治中的負面向度，儘管臺灣曾被視為是全球第三波民主化的範例之一，但三部電影中所呈現的畫面卻是一面倒的集中在黑金掛勾、幕後交易、收編背叛、權謀操縱與暴力暗殺等，同時期的憲政改革、國會更替、人權保障、法制建制、社會公平等正面價值的向度，都未被納入到這些電影中，這使得三部電影中所再現的臺灣政治，是一個充斥著黑道猖獗、金錢收買、密室交易與權力操縱的政治世界，瀰漫著灰暗、犯罪與權謀的意象，最能彰顯民主競爭價值的選舉，則是被繪成是幕後金錢交易、私相授受與權謀詭詐操作的景象。如同臺灣影評人鄭秉泓在評論《彈·道》時的提問：「他們懷著什麼樣的心態，將台灣『娛樂化』成這麼一個毫無法治的悲情之地？他們有什麼目的？他們真覺得這是票房保證？他們背後有無政治算計…（鄭秉泓，2010，頁 320）」這一連串的質疑與指控，在於三部電影所建構的臺灣政治景觀，是一個完全「去價值」

的政治世界，民主、自由、法治與人權等理念完全被抽離，它對臺灣「政治奇觀」的想像，仿如十七世紀政治哲學家霍布斯在《巨靈論》中所描述的自然狀態，充滿了爭鬥、墮落、腐敗、犬儒、詭詐與恐怖的氛圍，幾乎與在地臺灣人所熟悉的實然生活世界完全脫節。

第五，黑金政治或許僅只是臺灣政治運作中的一個負面環節，但絕非唯一。而三部港製電影所建構的臺灣政治，無例外都是從黑道敘事切入，黑道人物成為香港編導書寫臺灣政治的主角，不論是黑道漂白參政、政界收編黑道，或是黑道淪為掌權者打擊異己的工具等，香港編導都是藉由黑道敘事來建構臺灣政治。至於敘事主軸幾乎都集中於黑幫與政治關係的一個母題：收編（或招安）的政治學。《黑金》中的黑幫頭目周朝先尋求變身為白道政治人物，最終被國家機器清剿；《勝者為王》中的三聯幫幫主雷復轟以接受政府收編為條件，換取政府背書擔任幫會盟主，最終被移送法辦；而《彈·道》中選擇與掌權者結盟的黑道大佬龐天南，被迫淪為掌權者剷除異己的工具，最終遭到滅口。影片重複刻劃著一群甘心侍從於政治的黑幫人物，始終無法逃脫一種永恆的悲劇性宿命，即儘管他們很清楚自身的處境，明白自己在權貴眼中只是「夜壺」，隨時可能被拋棄、被出賣、甚至被消滅，但還是選擇了飛蛾撲火，與政治權力做交易，最終也面臨被政治黑洞吞噬的命運。三部電影所建構的「政治／黑道」關係，是一個政治絕對凌駕黑道，政治遠比黑道還可怕的影像書寫。

最後要提的是，本論文的範圍暫時鎖定在 1995 至 2005 之間，港產影片尚存優勢，大陸電影尚未取得優勢之際，但隨著近十年大陸製片與市場的崛起，加上中港臺三地在資金、演員、編導等合作聯合製片的情況越來越多，甚至製作環境出現此消彼長的局面，勢必將影響三地出品電影對彼此的再現，這或許是未來研究非常值得開發的方向。

## 參考文獻

- 刁新彧 (2016)。〈「古惑仔」系列電影與香港人的身份認同〉，《壹讀：環球華資訊》，取自 <https://read01.com/e6zDzQ.html>
- 王老板 (2007)。〈《古惑仔》與台獨 (ZT)〉，《牛博網》，取自 <http://i.mtime.com/xftdyso/blog/504967/>
- 王珏 (無日期)。上網日期：2018 年 2 月 26 日，取自 <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%8E%8B%E7%8E%A8>
- 尹章華 (2005)。《319 彈殼 (槍擊) 事件之法理分析》。臺北：文笙。
- 台奸新聞 (2009)。〈彈道電影票房慘賠〉，取自 <https://www.flickr.com/photos/26009897@N00/3248897089>
- 左亞男 (2010)。〈前「九七」香港電影中的身份問題〉，王海洲 (編著)，《香港電影研究：城市、歷史、身份》，頁 91-132。北京：中國電影出版社。
- 任孤行 (2011)。〈台灣黑金政治、電影「情義之西西里島」〉，《創作大廳：達專欄》。取自 <http://home.gamer.com.tw/creationDetail.php?sn=1259841>
- 朱宏源 (2004)。《槍擊總統？》。臺北：風雲論壇。
- 朱耀偉 (1998)。《他性機器？後殖民香港文化論集》。香港：青文書屋。
- 周子恩 (2001)。〈試談港產電影中大陸人的幾個典型形象〉，《香港中文大學》。取自 <http://www.geocities.ws/tommyjonk/MATHESES.html>
- 林行止 (1984)。《香港前途問題的設想與現實：信報政經短評選集》。香港：信報有限公司。
- 林泉忠 (2017)。〈地位尷尬的「祖國」：兩岸三地社會的國族認同〉，《The News Lens 關鍵評論論》。取自 <https://hk.thenewslens.com/article/81731>
- 林勝國、麥敏聰、馬台生、陳耀華 (製片)、劉國昌 (導演) (2008)。《彈道》【影片】。(超藝國際控股有限公司、藍天映畫有限公司，香港)
- 阿扁與阿珍 (無日期)。上網日期：2018 年 9 月 22 日，取自 <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%98%BF%E6%89%81%E8%88%87%E9%98%BF%E7%8F%8D>
- 姜平 (2009)。〈九七前後香港電影中大陸形象的變遷：以周星馳電影為例〉，《電影文學》，1: 28-29。
- 姜智芹 (2007)。《傳滿洲與陳查理：美國大眾文化中的中國形象》。南京：南京大學出版。
- 紀一新 (2006)。《大陸電影中的臺灣》，《中外文學》，34(11): 3-70。
- 韋朋 (2014)。〈香港電影中的內地人形象〉，《電影文學》，22: 27-28。



- 唐宏峰（2012）。〈後冷戰時代的「團圓」——大陸電影中的台灣故事〉《FaAj 電影欣賞學刊》，9(1): 20-30。
- 翁松燃（1997）。〈兩岸三地的港台關係政策及其互動〉，《廿一世紀》，6(41): 59-75，香港中文大學中國文化研究所。取自  
<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/articles/c041-199705012.pdf>
- 張希（2010）。〈「英雄」的傳承與顛覆：「古惑仔」系列電影研究〉，王海洲（編著），《香港電影研究：城市、歷史、身份》，頁 173-208。北京：中國電影出版社。
- 曹娟、張鵬（2010）。〈內地電影中的香港想像〉，《電影文學》，9: 10-11。
- 梁秉鈞（1995）。〈民電電影與春港文化身份：從「霸王別姬」、「棋王」、「阮玲玉」看文化定位〉，張京媛（編），《後殖民理論與文化認同》，頁 355-374。臺北：麥田。
- 郭桂成、王重正（製片）、麥當傑（導演）（1997）。《黑金》【影片】。（永盛娛樂製作有限公司，香港）
- 陳儒修（2013）。《穿越幽暗鏡界：台灣電影百年思考》。臺北：書林。
- 陳曉敏（2010）。〈香港電影中內地女性形象的變遷〉，《電影文學》，2: 25-26。
- 麥當雄（無日期）。上網日期：2018 年 8 月 24 日，取自  
<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%BA%A5%E7%95%B6%E9%9B%84>
- 勝者為王（無日期）。上網日期：2018 年 9 月 9 日，取自  
[https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%8B%9D%E8%80%85%E7%82%BA%E7%8E%8B\\_\(2000%E5%B9%B4%E9%9B%BB%E5%BD%B1\)](https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%8B%9D%E8%80%85%E7%82%BA%E7%8E%8B_(2000%E5%B9%B4%E9%9B%BB%E5%BD%B1))
- 彭懷恩（2004）。《選舉無效！2004 年台灣總統大選違法紀實》。臺北：風雲論壇。
- 湯禎兆（2008）。《香港電影血與骨》。臺北：書林。
- 黃仁（1994）。《電影與政治宣傳》。臺北：萬象。
- 壹讀（2018）。〈上海灘黑幫老大杜月笙的夜壺論是什麼？〉，《趣歷史網》，  
<https://read01.com/zh-tw/8MyQGa.html#.W6h9HWbCroY>
- 鄒積鈞、張敏穎（製片）、劉偉強（導演）（2000）。勝者為王【影片】。（嘉禾娛樂事業有限公司，香港）
- 蒲鋒（2014）。《江湖路冷：香港黑幫電影研究》。香港：香港電影資料館。
- 鄭秉泓（2010）。《台灣電影愛與死》。臺北：書林。
- 劉國昌（無日期）。上網日期：2017 年 7 月 14 日，取自  
<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%8A%89%E5%9C%8B%E6%98%8C>
- 劉偉強（無日期）。上網日期：2018 年 5 月 20 日，取自  
<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%8A%89%E5%81%89%E5%BC%B7>
- 彈道（無日期）。上網日期：2018 年 4 月 25 日，取自

- [https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%BD%88%E9%81%93\\_\(%E9%9B%BB%E5%BD%B1\)](https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%BD%88%E9%81%93_(%E9%9B%BB%E5%BD%B1))
- 蔡錚雲譯 (2005)。《現象學導論》。臺北：桂冠。(原書 Dermot, M. [2000]. Introduction to phenomenology. New York: Routledge.)
- 盧非易 (1998)。《台灣電影：政治·經濟·美學 (1949-1994)》。臺北：遠流。
- 盧偉力 (2006)。〈「媒介拉奧孔」—談香港電影電視「大陸人」形象差異〉，《傳媒透視》，11。取自 [http://rthk.hk/mediadigest/20061114\\_76\\_121193.html](http://rthk.hk/mediadigest/20061114_76_121193.html)
- 蘇濤譯 (2017)。《香港電影：額外的維度》。北京：北京大學。(原書 Teo, S. [1997]. *Hong Kong cinema: The extra dimensions*. London: Palgrave Macmillan.)
- Benau (2014)。《去本土化的顛覆：飛鴻之英雄有夢》，《豆評論網》，取自 <http://r3sub.com/review.php?id=7238629>
- Mtime 時光網 (2010)。〈專訪《彈·道》導演劉國昌：我是溫和的寫實派〉，《Mtime 時光網》。取自 <http://news.mtime.com/2010/04/07/1429090.html>
- Ryan (2008)。〈彈·道香港影評〉，《動映地帶》(Cinespot)。取自 <http://www.cinespot.com/hkmreviews/c5ballistic.html>
- Wang, R (2009)。〈滿口外行話一評《彈道》〉，《癮·部落格》。取自 <http://rekegiga.blogspot.com/2009/01/blog-post.html>
- Arti, S. (2007). The evolution of Hollywood's representation of Arabs before 9/11: The relationship between political events and the notion of 'Otherness'. *Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network*, 1(2), 1-20.
- Bernstein, B. (1990). *The structuring of the pedagogic discourse*. London, UK: Routledge.
- Bernstein, B. (1996). *Pedagogy, symbolic control and identity*. London: Taylor & Francis.
- Brook, T. (2014). Hollywood stereotype: why are Russians the bad guys? *Culture, BBC*. Retried from <http://www.bbc.com/culture/story/20141106-why-are-russians-always-bad-guys>
- Booker, M. K. (2007). *From box office to ballot box: The American political film*. Westport, Connecticut, London, UK: Praeger.
- Fairclough, N. (2003). *Analysing discourse: Textual analysis for social research*. London and New York, UK and NY: Routledge.
- Gianos, P. L. (1998). *Politics and politicians in American film*. Westport, CT: Prager.
- Greene, N. (2014). *From Fu Manchu to Kung Fu Panda*. Hong Kong, HK: Hong Kong University Press.
- Christensen, T., & Hans, P. (2015). *Projecting politics: political messages in American films*. London and New York, UK and NY: Routledge.
- Hall, S. (eds.). (1997). *Representation: Cultural representations and signifying Practices*. London, UK: Sage.
- Lawless, K. (2014). Constructing the 'other': Construction of Russian identity in the discourse of James Bond films. *Journal of Multicultural Discourses*, 9(2), 79-97.

## Identity, Gangsters' Narrative, and Image of Taiwan Politicians: Representations of Taiwan Politics in Hong Kong Cinema

Yen-Yuan Ni\*

### ABSTRACT

This study explores the discourse and narrative structure of three films from Hong Kong based on their representation of Taiwanese politics. Among contemporary Chinese films, those that directly use Taiwan's politics or political figures as their narrative focus make up a rare genre, especially as film productions produced in Taiwan are close to nil. However, the Hong Kong film industry has successively produced several films on the subject of Taiwan's politics or political figures, constructing a rather unique representation of "Taiwan's politics" with Hong Kong people's perspective as the main subject. Therefore, this study examines Taiwan's politics presented or framed in related film texts through several cultural and political perspectives. This paper finds that "Taiwan's political imagery" as represented by the three films has a one-sided focus on organized crime, corruption, power games, behind-the-scenes trading, power manipulation, violence, assassinations, and other negative aspects. All three films used Taiwan as a form of a mirror in order to strengthen the Hong Kong people's

---

\* Yen-Yuan Ni is Professor of School of Communication, Ming Chuan University, Taiwan, [yyni@mail.mcu.edu.tw](mailto:yyni@mail.mcu.edu.tw).

own identity. Most of the actors playing Taiwanese politicians in the three films are Hong Kong celebrities, while local Taiwanese actors typically have just supporting roles. At the same time, all three films choose gang narratives to start the story, making triads and gangs of the underworld the main narrative structures of Hong Kong screenwriters' and directors' description of Taiwan's politics.

**Keywords:** representation, Hong Kong cinema, Taiwan politics