

# 拉曼大學

中華研究院

中文系

## 香港童話鏡像——《麥兜》電影系列 的社會反思主題研究

科目編號：ULSZ 3068

學生姓名：江詩雯

學位名稱：文學士（榮譽）學位

指導老師：辛金順老師

呈交日期：2012年4月6日

本論文為獲取文學士榮譽學位（中文）的部分條件

# 目次

題目	i
宣誓	ii
摘要	iii
致謝	iv-v
第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的	4
第二節 前人研究回顧	4-5
第三節 研究範圍與方法	5-7
第四節 研究難題	8
第二章 香江影都盛開《麥兜》之花	9-10
第一節 麥兜傳說：不只是「童話」	10-11
第二節 「後九七效應」：《麥兜》電影緣起	12-14
第三節 童心未泯・香港顯影：《麥兜》與美術奇觀的建構	14-17
第三章 港人集體記憶——尋找身份認同	18-19
第一節 往事只能回味：香港歷史的重溫	19-21
第二節 「我是誰？」：香港人？中國人？	21-25
第三節 落葉不歸根：香港，家的烏托邦	25-31
第四章 「\$」之符號：資本社會的時代	32-33

第一節 夢，不再：後殖民語境下的「港人港態」 .....	33-39
第二節 港人的存在現象：淪為資本主義的傀儡？ .....	39-41
第三節 「經濟效益」響應：隨「\$」逐流 .....	41-43
第五章 總結 .....	44-45
參考文獻 .....	46-50
附錄 .....	51-54

## 附錄

表（1）香港人與中國人身份認同（百分比單位） .....	52
表（2）對香港和中國內地相互定位的態度（百分比單位） .....	52-54
表（3）對公民教育工作項目重要性的評分 .....	54-55

香港童話鏡像——《麥兜》電影系列  
的社會反思主題研究

## 宣誓

謹此宣誓：此論文由本人獨立完成，凡論文中引用資料或參考他人著作，無論是書面文字、電子資訊或口述材料，皆已於註釋中具體註明出處，並詳列相關的參考書目。

簽名：

學號：09AAB05867

日期：2012年4月6日

## 摘要

電影，在社會文化中扮演著不可小覷的傳播媒介，許多社會現象會折射為電影的題材，並在聲光色影中重現。尤其對一些具有企圖心的電影創作者，他們總是想要通過影像去反映出社會中的種種現象，以及本身對人文社會關懷的一種情感，以引起人們的反省。雖說香港電影已有百多年歷史，其題材類型繁多，但對於動畫這一環卻相當薄弱，《麥兜》電影不及美國或是日本動畫片般劇情緊湊、有趣生動、奇幻以及人性化。然，它卻有著讓人無法抗拒的魔力、魅力及獨特的智慧來吸引着世界各地的觀眾們去欣賞。

簡言之，這一系列號稱「香港製造」的《麥兜》電影所帶來的反思課題都圍繞着香港社會，就如港人對回歸祖國前後所面對的焦慮，急迫着尋找身份認同，或是後殖民的香港所呈現出的「港人港態」，當中也包括港人在資本主義社會裡所呈現出的一種存在現象，一味地追求物質享受，淪為資本主義的傀儡。因此，本論文的電影文本主要是以四部《麥兜》電影作為研究對象，即是二〇〇一年的《麥兜故事》、二〇〇四年的《麥兜，菠蘿油王子》、二〇〇六年的《春田花花同學會》以及二〇〇九年的《麥兜響噹噹》。

**關鍵詞：**香港；童話；《麥兜》電影；社會反思；後九七

## 致謝

一年前，眉鎖間恰似多了一抹憂愁，縈繞於心。

畢業論文選題終於出爐，其範疇穿梭古今，面對如此多的抉擇，我又該如何取捨？經過多番的考慮，我選了一位堅持「文本解讀」，並能夠收容我的研究範疇屬中文系課程以外的畢業論文指導老師——金進老師。

在還未實習期間，大家開始忙碌地商榷各自的論文大綱。就在大家都認定一切就如計劃般進行：擬題、呈交大綱、資料蒐集，最後撰寫論文。然，計劃卻跟不上變化。金進老師因人事變動，不辭而別，也未曾撻下一句話，一絲憂傷隨即湧上心頭。數日食之無味，不禁盤問自己多遍，「此路能否堅持走下去？」內心掙扎許久，直至辛老師召見……

初次與辛老師商榷論文大綱，憂心忡忡，趨勢未見明朗，唯有告訴自己「見步行步，見招拆招」。於那段期間，頻頻與老師會面，不斷地諮詢其課題，最後總算理清了脈絡，也開始一路撰寫論文之經歷。懷胎數十月的一份份草稿、初稿、定稿也陸續地交給辛老師的手上。感恩在心中，或許是這輩子修來的福氣，老師不僅沒嫌棄學生的研究課題，每一回都很認真地批改學生的論文並給予客觀意見，甚至還會撥電給學生詢問進展得如何。老師這般的行動恰似在「追討」學生的論文，儘管論文亦落得多次修改的下場，學生卻樂在其中，始終抱著「有批評，才會有進步」的理念。

論文之所以順利完成，於此感謝金進老師和辛老師的指導。再來，感謝父母的養育之恩，以及能夠體諒這不孝女未能時常回家陪他們渡過每一日，甚至還給予極



大空間讓我能夠專心地完成論文。當然不忘感謝亦是辛老師之同門，大家互相鼓勵、互相幫助與加油打氣的話，我都將會銘記於心，特別是紀似荷同學和鍾念倫同學。

最後，想說的是，或許天資鈍愚，學術之路始終難以與我沾上邊。這三年來，我僅有的也只不過是片面功夫，能夠一路斬關至今，我想，這也算是我人生中的奇蹟。然，時光荏苒，已是三年，論文的呈交，並非只是交上功課如此簡單。於此，藉以這份論文總結我這三年大學生涯所修煉的功力，或許功力不深厚、或許本論文水平並不佳，然這已是盡我所能所完成的。頃刻，我僅僅認為未來之路一切都是未知數，迄今為止，能夠完成自己喜愛的事，亦樂在其中，人生最大的幸福莫過於此。

## 第一章、緒論

如何才能算是個成功的電影工作者？謝鐵驪在《當代電影論叢》中作了一篇總序，當中提及新世紀中國電影發展須有三大要素，缺一不可：繼承傳統、尊重規律、勇於創新。據謝鐵驪所言，創新乃是藝術發展的生命之源，但要從內容出發，要合情合理，符合規律，做到內容與形式的完美統一。<sup>1</sup>此三種要素也可套在香港電影發展裡，因香港電影不僅守著中國傳統文化，而且也不斷地追求新穎，講求創新以滿足觀眾的需求。

或許有人會說，香港電影雖然數量很多，但有些價值不大，都是低劣、粗俗之作，同時卻無可否認，香港電影界出現過許多優秀的精品。在香港，整個電影界幾乎被劃入「娛樂圈」，娛樂片成為香港電影的絕對主流。香港電影的類型很多，取材海闊天空，凡是能造成娛樂效果的東西，不管是古是今，是人是鬼，是現實還是幻想，統統都可以拿來加工，成為一部具有視覺衝擊力的作品。<sup>2</sup>由此可見，香港電影因在不同時期或不同的理由，如：為了達致商業的點子，刻意營造娛樂效果或創高票房；為提高偶像人氣，而明星制；或者為了提高人們的醒覺，以曝露出社會弊病等目的之下而產生電影。因此，香港電影可謂多姿多彩，百花齊放。

從而我們卻意識到，電影題材雖多，但要成為一部經典之作，談何容易？電影題材隨著時代變遷、科技發達而有所更變，倘若追溯香港電影的創作時期，它也擁有一段豐富發展史。<sup>3</sup>然而，香港電影的價值和地位，在於其獨特的形態和內涵，

---

<sup>1</sup>參考自謝鐵驪：〈總序〉，收錄於劉懷舜等主編：《香港電影 80 年》，北京：北京廣播學院出版社，2000 年，頁 1-2。

<sup>2</sup>參考自謝鐵驪：〈總序〉，收錄於劉懷舜等主編：《香港電影 80 年》，頁 1-2。

<sup>3</sup>有關香港電影發展史，大約可分成六個時期。根據學者蔡洪聲的研究顯示，其香港電影發展脈絡如萌芽時期（1913-1930）、成長時期（1930-1941）、復蘇時期（1945-1949）、繁榮時期（1949-

這一切根植於香港的文化土壤，憑著「嬉戲」的特性，穿梭或流離於歷史、文化和權力當中，不一味地停留過去，並從而具備了在各種文化之間左右逢源的優越性。

4

香港，一座只有七百一十多萬人口的城市，其包含了三種文化<sup>5</sup>：傳統中原文化（母體文化）<sup>6</sup>、西方文化<sup>7</sup>以及地域文化——嶺南文化<sup>8</sup>。而這三種文化在香港社會衝撞、融合、共處、反彈，同時又相互滲透、膠著，形成了近代社會以來香港獨特的文化格局。簡言之，香港本土文化實際上是這三種文化融合形成的複合文化體。

---

1966）、轉型時期（1967-1978）、多元化創作時期（1979-2000），而趙衛防卻分成初創時期（1897-1945）、延續時期（1945-1955）、黃金時期（1956-1966）、過渡轉型時期（1967-1979）、繁榮時期（1979-1993）、風格化時期（1994-2006）。顯然，兩者同樣將香港電影的發展脈絡分成六個時期，但針對的年份卻不一，發展時期的名稱有些意義相近，有些則全然不同的概念。詳見蔡洪聲著：《香港電影 80 年》，頁 4-18、趙衛防著：《香港電影史：1897-2006》，北京：中國廣播電視出版社，2007 年。

<sup>4</sup>香港「嬉戲」的特性如英國文化學者斯圖亞特·霍爾（Stuart Hall）在《文化身份與族裔散居》一文：文化身份「決不是永恆地固定在某一本質化的過去，而是屈從於歷史、文化和權力的不斷『嬉戲』」。此話轉引自羅剛、劉象愚主編：《文化研究讀本》，北京：中國社會科學出版社，2000 年，第 211 頁。

<sup>5</sup>據香港最新統計，2011 年人口調查顯示有 710 萬左右。人口統計參考自香港特別行政區政府統計處，

[http://www.censtatd.gov.hk/hong\\_kong\\_statistics/statistics\\_by\\_subject/index\\_tc.jsp?subjectID=1&charsetID=2&displayMode=T](http://www.censtatd.gov.hk/hong_kong_statistics/statistics_by_subject/index_tc.jsp?subjectID=1&charsetID=2&displayMode=T)，瀏覽於 2011 年 10 月 10 日。

<sup>6</sup>趙衛防言，傳統中原文化（母體文化）一直都在省港澳文化共同體中佔據主流地位，是香港文化中的傳統主導因素，它以其博大、身後的歷史穩固和源源不絕的內地支援，在其他文化的衝擊中難以被撼動。詳見趙衛防著：〈總論〉，《香港電影史：1897-2006》，北京：中國廣播電視出版社，2007 年，頁 1。按：其現象乃是香港雖為英國殖民地，遭受外來文化多次的衝擊，她卻依然能夠保留自身本土文化，就好比如說香港電影仍然擁有中國傳統道德價值觀念等為主的儒家思想內涵作為題材。

<sup>7</sup>西方文化，代表殖民地統治者文化意識而企望主導香港社會發展，乃是一種強勢文化在香港登陸，它以殖民主義為背景，有著強大的政治和經濟助力，對香港文化的影響呈現出一種漸進的趨勢，由弱而強，與日俱增。此文詳見趙衛防著：〈總論〉，《香港電影史：1897-2006》，頁 1。按：香港社會因西方文化介入的緣故，逐漸邁向國際化，形成一種強勢的局面，漸而走向資本和經濟主義的時代。香港電影甚至被譽為「東方荷里活（好萊塢）」，企圖在香港影界開創出一條「康莊大道」，大量生產影片。

<sup>8</sup>在省港澳地區還有一種獨特的地域文化——嶺南文化，這種文化遠離儒家文化的中心，較少受到儒家正統文化的規範和約束，它既有與傳統農業社會抑商思想相抵觸的商品意識，又充斥着講求實用和實惠的價值觀。此文詳見趙衛防著：〈總論〉，《香港電影史：1897-2006》，頁 1-2。按：香港的地域文化是最為特殊，如語言、歌曲皆以廣東文化（粵語）為主，而飲食、美術等則有鮮明的廣州個性。

這三種文化的配額因在不同時期此消彼長，其變化的總趨勢是中原文化的強勢地位由強而弱，文化特性由體現國家民族意識和官方意識形態的精英性，逐漸轉向根植於民間市井的世俗性和商業性。在這文化變動的過程中，香港電影也不可避免地發生轉型，並且不時超越文化的發展，推動著更新文化環境的營造。<sup>9</sup>

因此，在這種種不斷超越文化、歷史的跡象中，我們可發現當代現二十、二十一世紀開始趨向個性化，追求風格化的時期，講求新穎、獨特，如麥家碧、謝立文夫妻檔的作品就是最好的證明。倆人自一九八八年開始創作《麥兜》漫畫系列，後來由多位導演負責操刀將它搬上熒幕，從而開啟了《麥兜》動畫電影系列。自二〇〇一年的《麥兜故事》起，到目前為止已有四部之多，其作品更受到多次的肯定，獲得了金馬獎最佳動畫片、康城安斯動畫節大獎、法國安錫國際動畫電影節「最佳電影獎」等。

可想知道，這一系列號稱百分之百香港製造的《麥兜》電影具有多大的魅力和震撼力？其故事中的主角麥兜，形象造型可愛討人、老少咸宜，外在雖呈現出一副「死蠢」的形象，其實內有乾坤，體內蘊藏著濃厚的阿Q精神：「不是愚蠢，只不過是善良；不是易滿足；而是懂得知足」。片中所描繪的麥兜一家就是典型香港人的縮影，一樣經歷過回歸祖國前後所面對的焦慮感、一樣面對成人「搵食」的問題、一樣對未來充滿著憧憬等，它非一般動畫電影，其之內涵可說是數盡「港人港態」。<sup>10</sup>因此，此系列電影相當引人深思。

---

<sup>9</sup>參考趙衛防著：〈總論〉，《香港電影史》，頁1-2。

<sup>10</sup>按：其「港人港態」一詞，見於張鳳麟：《麥兜故事》，收錄於蒲鋒、李照興主編：《經典200——最佳華語電影兩百部》（增訂版），香港：香港電影評論學會，2005年，頁410。

## 第一節、 研究動機與目的

雖說香港電影已有百多年歷史，其電影類型繁多，但對於動畫這一環卻相當薄弱。或許《麥兜》電影不及美國動畫，尤其是來自沃特·迪斯尼（Walt Disney）的動畫片般劇情緊湊，或是故事情節交代得清楚以及充滿著「美好童話世界」的魅力；而它也不及日本動畫如宮崎駿的作品般有趣生動、奇幻以及人性化，然而《麥兜》電影卻有著它自身的魔力、魅力及獨特的智慧來吸引着世界各地的觀眾們去欣賞。

簡言之，基於以上原因，引發本人想深入探討《麥兜》電影在香港為何深受歡迎，甚至中國大陸觀眾也為麥兜瘋狂。加上人們較少關注香港動畫電影這門課題，希望能夠在眾多電影評論中為《麥兜》電影進行深入的研究，其包括了《麥兜》電影系列如何通過動畫技術，去展現香港於九七後的種種社會現象，以及其所表現的內涵。

## 第二節、 前人研究回顧

在創作《麥兜》漫畫系列時期，麥家碧夫婦早已成功吸引了不少漫畫迷，而到了二〇〇一年因第一部《麥兜故事》才開始了電影之路。然而，對於這非主流的漫畫和電影而言，創作者的成功在於他們能夠抓住香港市民的心，反映出港人的現實生活寫照，其故事背後的道理更是引起大家的共鳴。因此，有多位學者對這四部電影作出不少研究和論述，較為特殊的研究範圍莫過於來自臺灣的劉姿君碩士論文，題名為《動畫《麥兜故事》、《麥兜，菠蘿油王子》的後設研究》，其論述重點在

於《麥兜》電影的「後設小說」特徵及敘事建構。<sup>11</sup>除此之外，大致上有關麥兜的論述都以收錄於電影評論學會出版的影評書籍或刊登於期刊、報章裡的觀後感之類等較為多。在這眾多前人的論述當中，其內容大致可概括以下幾點：

一、《麥兜》電影是反映出香港草根階級市民最真實的現實寫照。<sup>12</sup>

二、其故事內容與香港歷史背景和文化特色息息相關，是港人的成長記憶。<sup>13</sup>

三、故事情節雖充滿著無厘頭式的搞怪，背後卻隱藏着引人深思的意義，從中更道出次等生的生存之道。<sup>14</sup>

四、《麥兜》電影反映出後殖民的今日香港寫照，強調麥兜故事與香港本土關係。

15

### 第三節、 研究範圍與方法

電影在社會中扮演著不可小覷的傳播媒介，創作者就企圖利用這影像，來呈現出對社會不滿的情緒，或者本身對人文社會關懷的一種情感，以引起人們的反省。

---

<sup>11</sup>詳文參見劉姿君：《動畫《麥兜故事》、《麥兜，菠蘿油王子》的後設研究》，臺東：國立臺東大學兒童文學研究所碩士論文，2010年。

<sup>12</sup>詳文參見張燕：《回歸前後的「銀都」電影研究》，收錄於中國電影藝術研究中心，中國電影資料館編：《香港電影10年》，北京：中國電影出版社，2007年，頁178-179、陳嘉銘：《一則虛妄掩飾的童話》，收錄於卓男主編：《香港電影評論學會叢書26——2006香港電影回顧》，香港：香港電影評論學會，2007年，頁126-129、張鳳麟：《麥兜故事》，收錄於蒲鋒、李照興主編：《經典200——最佳華語電影兩百部》（增訂版），頁410-411、朱崇科、張穎妍：〈後殖民語境下的香港寓言——從麥兜系列電影看九七後香港想像的流變〉，《華文文學》2007年第82期，頁55-61。

<sup>13</sup>詳文參見李道新：《「後九七」香港電影的時間體驗與歷史觀念》，收錄於中國電影藝術研究中心，中國電影資料館編：《香港電影10年》，頁133-134、趙衛防著：〈第六章、體制趨個性·光影現滄桑〉，《香港電影史：1897-2006》，頁402-404、張鳳麟：《麥兜故事》，收錄於蒲鋒、李照興主編：《經典200——最佳華語電影兩百部》，頁410-411、陳雲：《農心匠意——香港城鄉風俗憶舊》，香港：花千樹出版有限公司，2008年，頁57-58、頁217-228。

<sup>14</sup>詳文參見張鳳麟：《麥兜故事》，收錄於蒲鋒、李照興主編：《經典200——最佳華語電影兩百部》，頁410-411、陳燕棣：〈眾聲喧嘩·面朝大海，春暖花開〉，收錄於《星洲日報》（快樂星期天），2007年2月25日。

<sup>15</sup>詳文參見朱崇科、張穎妍：〈後殖民語境下的香港寓言——從麥兜系列電影看九七後香港想像的流變〉，頁55-61。

然而，本論文研究範圍主要集中在於反思《麥兜》電影所呈現出與香港社會，及人民有關的寓意，如片中描述港人對即將回歸祖國感到焦慮和不安的情緒；而到了一九九七年終於回歸中國大陸的香港，有了「國家」的歸屬感，港人又採取何種心態去迎合？

為探討本論文所提出的問題，筆者將採用心理學和社會學的理論，如社會學家 Kathryn Woodward 的「身份認同」來概定出香港人透過與中國人之間的差異性以標示出對自身的認同；心理學家榮格提出「情結」概念極適合用以探討麥家碧與麥兜之間以及麥兜與香港之間的情意結問題等。此外，本論文也會套用拉康的「鏡像階段」理論來象徵著香港人的一種認同過程，也就是說主體（在此喻指香港人）在認定一個影像之後自身所起的變化。在這個鏡像階段中，主體通過對鏡子中的影子作出不同的認識，而逐漸擺脫了其「支離破碎的身體」的處境，並確認自己身體的同一性。<sup>16</sup>然而，其鏡像階段基本上可分成三個時期：

第一階段——「想像時期」，港人仍處於想像狀態，把鏡子中他自己的影子感知為一個現實事物的影子，也就是說港人把自我與他人混淆起來，港人在他人中看到自己和確認自己。<sup>17</sup>此現象就如香港在殖民統治期間，港人長期接受英國統治者的領導，而誤認為自己就屬於英國子民。

第二階段——「區分時期」，港人開始發現鏡子中的那個他人，不再是一個實在的事物，而僅僅是一個影像（Image），而他從此以後便可以把影像從他人中區

---

<sup>16</sup>參考自杜聲鋒著：〈第四章、拉康的主體理論〉，《拉康結構主義精神分析學》，香港：三聯書店，1988年，頁128。

<sup>17</sup>參考自杜聲鋒著：〈第四章、拉康的主體理論〉，《拉康結構主義精神分析學》，頁130。

分出來。<sup>18</sup>此現象就如香港一旦結束殖民統治，在港人即將回歸祖國的那一刻，才驚覺自己原來並不屬於英國子民。過去在香港對他們來說，只不過是個借來的地方，過去的時間，也只不過是借來的時間。

第三階段——「辨識時期」，港人開始把他前兩個時期所獲的加以具體化和深化，不僅把鏡子中的那個反射看成是一個影像（而不是一個現實的事物），而且特別是他已能辨識那個影像就是他自己的影像（而不是他人的影像）。<sup>19</sup>此現象就如香港在回歸祖國時期，港人雖看見同樣是黃皮膚的中華子弟，卻發現自己無論是思維模式、儀容裝扮或是生活習慣都與他們格格不入，從而開始意識到自己即不是英國人，也不是中國人，而是道道地地的香港人。

簡言之，港人的處境就如拉康所提出的「鏡像階段」理論，猶如兒童一種自我辨認的過程，起初將英國人視為自己的身份，繼而把中國人看作自己的身份，最後才成功辨認自己的身份，並確認了自己身體的同一性與整體性。

綜合以上資料，筆者將深入地去探討電影文本，並將自身的思維觀點浸潤其中，而不只是純粹觀賞電影的表面或作個簡單的觀後感。具體來說，本論文會分成三個方面來闡述。第一、探討出香港回歸後《麥兜》電影的緣起及如何展現出動畫之藝術；第二、港人如何憑著他們的集體記憶去尋找身份認同；第三、資本社會時代所引發的惡性循環。因此，本論文將以個別章節來探討這四部作品：二〇〇一年的《麥兜故事》、二〇〇四年的《麥兜，菠蘿油王子》、二〇〇六年的《春田花花同學會》以及二〇〇九年的《麥兜響噹噹》。

---

<sup>18</sup>參考自杜聲鋒著：〈第四章、拉康的主體理論〉，《拉康結構主義精神分析學》，頁 131。

<sup>19</sup>參考自杜聲鋒著：〈第四章、拉康的主體理論〉，《拉康結構主義精神分析學》，頁 131。



## 第四節、 研究難題

對於香港電影可說是處於「難以研究」的狀態上，畢竟研究電影可不是中文系的主要科目，加上電影研究知識有限，圖書館所收藏有關電影的書籍極少，而且往往難以取得有關其論述的第一手資料，因此在資料參考方面，唯有自行取捨和斟酌。在此，套用施叔青的說法：

對香港而言，我絕對是外來客，也因之能夠以一種新鮮、清新的眼光來挖掘問題，而這些問題往往是真正的香港人習以為常所忽略的，我算是來補足這一點。不過，從外邊看裡面，不免犯了不中肯、浮面的毛病，我應當努力克服。<sup>20</sup>

施叔青的這番話正好道出筆者心中想法，然，自幼喜愛電影，始終無法抵擋對電影的興趣，唯有培養自己多鑑賞、多解讀、多分析、多思考電影的能力。雖說電影理論很重要，但也不能抹殺個人對電影的分析與鑑賞能力，希望能夠達致前所未有的突破與創新。

---

<sup>20</sup>施叔青：〈序：我寫「香港的故事」〉，《情探》（初版），臺北：洪範書店，1986年，頁5。施叔青（1945-）生於臺灣彰化縣鹿港，現居香港，專事寫作，《情探》這部書可說是收集作者一系列「香港的故事」第五至第九，共五篇。按：書前的自序，主要是剖析作者對於小說敘事之藝術、信念、方法，以及多年來以「外來客」的身份如何看待香港這塊土地的感受。

## 第二章、香江影都盛開《麥兜》之花

動畫 (Animation)，其字源「Anima」拉丁語的意思是「靈魂」，「Animare」則有「賦予生命」的意義，通常是指將動物或非生物等一些漫畫中的虛構角色畫入框架，其傳統的方式是每秒二十四格，並用快速放映的方式播放出來。然，動畫中的動作被稱之為幻覺，而這種幻覺只有在放映的銀幕上才存在。當放映機或放影系統關掉時，這些生命感就不再存在了。因此，動畫也被說成是一種「畫出來的運動」之藝術。<sup>21</sup>儘管如此，圖畫原是靜止的狀態，卻因為通過這非一般的創作手法加上他們的天馬行空想像，開啟了這奇幻之旅，頓時將圖畫賦予了生命與靈魂。因此，對電影的視覺文化上來說，動畫作為藝術表現形式是有它一定的影響力。

然而，香港動畫電影可說是最薄弱的一環。據史載，一九四一年，香港出品了第一部動畫片——《老笨狗餓肚記》。<sup>22</sup>但之後的發展一直處於空白狀態，直到九十年代末才有徐克監製的《老夫子》、《小倩》出現。到了二十一世紀，《麥兜》電影系列以動畫的形式展現出了香港普通民眾的生存狀態和行為方式，片中還刻畫出香港特有的文化歷史時空，可說是具有相當強烈的文藝氣質。<sup>23</sup>或者該說，因經過「新浪潮」運動的洗禮、後現代意識的萌起之後，香港電影人不斷講求創新、顛

---

<sup>21</sup>據載，動畫的歷史悠遠，真要追溯其起源，大概要推至兩萬五千年前石器時代的洞穴壁畫，其中記載著人類藉圖畫表現動作的慾望，但它進入近代科技的生產領域，結合魔術幻燈、繪畫、電影的觀念，進而發展成為一門獨特的藝術。有關動畫歷史、定義的討論參見：李道明著：《什麼是動畫？》收錄於黃玉珊、余為政編：《動畫電影探索》（初版），臺北：遠流出版，1997年，頁18-23、廖炳惠編：《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用詞彙編》，南京：江蘇教育出版社，2006年，頁10-11。

<sup>22</sup>趙衛防著：〈第一章、香港映畫·拓荒演進〉，《香港電影史：1897-2006》，頁66。

<sup>23</sup>參考趙衛防著：〈第六章、體制趨個性·光影現滄桑〉，《香港電影史：1897-2006》，頁402。

覆傳統意識，追求文藝美學之風格，甚至致力於反映出本地民生寫照，企圖以香港人的立場和身份進行思辨。<sup>24</sup>

《麥兜》電影即逢時出現，為香港電影業創下美術奇觀，此影片也正是一部有關港人集體記憶的回顧。故本章將會分成三個方面來論述，從中探討對於童話的基本概念和《麥兜》電影會在「後九七」崛起的前因後果，以及探索它又如何帶領香港電影邁向一個動畫美術的高峰。

## 第一節、 麥兜傳說：不只是「童話」

隨著「前九七時期」<sup>25</sup>對政治前景的悲觀以及「後九七時期」<sup>26</sup>的經濟頹靡，這使香港社會瀰漫著一種世紀末的情緒，並對充滿嬉戲、解構的後現代精神大起共鳴，在文化上顛覆傳統的後現代色彩亦大興其盛。<sup>27</sup>就如麥兜的出現，可說是香港動畫片更跨進一大步的現象，因其包含了上文所提到的電影三大要素，繼承中華傳統文

---

<sup>24</sup>「新浪潮」運動崛起後，被稱之為香港電影的轉折點，因當時的電影明顯地體現出美學特色，大致可分成七個方面來論述：一、對社會現實問題的敏銳觸覺和反應；二、對本土風貌的展示；三、個人經驗與集體回憶；四、女性的書寫；五、對國家、民族以及海外華人的關注；六、用新觀點重新重構古典傳說與科技的應用；七、對影像語言與敘事方法的探索。詳情參見：卓伯棠著：《香港新浪潮電影》，上海：復旦大學出版社，2011年，頁14-15。

<sup>25</sup>「前九七時期」喻指二十世紀九十年代上半時期，香港社會的政治、經濟態勢出現震盪，其乃是一九九二年七月，彭定康就任第二十八屆香港總督，他提出新的整改方案，而該方案違反了一九八四年中英兩國政府簽署的《中英聯合聲明》中關於選舉安排、政治改革等實施須經中英兩國政府磋商一致的精神，挑起了中英之間在此問題上長期的直接對抗。這場政治活動使得一些對一九九七年香港回歸原本就有恐慌心理的港人更感不安。於是港人忙於海外移民、轉移資金之類的「後事」等。此文詳見趙衛防著：〈第六章、體制趨個性·光影現滄桑——風格化時期（1994-2006）〉，《香港電影史：1897-2006》，頁343。按：港人在「前九七時期」對於回歸祖國所產生的焦慮和不安，不僅只是以上所指，當中也包括了一九八九九年所發生的六四「天安門事件」，導致港人對中國嚴重缺乏信心。

<sup>26</sup>所謂的「後九七時期」的經濟頹勢是指亞洲金融危機，亦波及香港，促使香港經濟出現了前所未有的滑坡，焦慮、悲觀等「前九七時期」的社會心理重現於一九九七年回歸之後的「後九七時代」。此文詳見趙衛防著：〈第六章、體制趨個性·光影現滄桑——風格化時期（1994-2006）〉，《香港電影史：1897-2006》，頁343。

<sup>27</sup>參考趙衛防著：〈第六章、體制趨個性·光影現滄桑〉，《香港電影史：1897-2006》，頁343-344。

化的論述，當中包括家庭觀、人倫觀和道德觀等，也尊重陳述的規律，其創新更不必質疑，創作者嘗試突破香港前所未有的，以動漫方式、趣味性地傳達與香港本土有關的信息給觀眾。因此，透過這點，可以肯定的是，《麥兜》電影不只是一個單純的童話故事，它更像是一個以童話形象來包裝、掩飾成人故事中的現實人生。對於童話的定義，有學者將它分析成如下：

童話的構成要素，在欣賞對象上屬於「兒童」；在問題上屬於「故事」；在特質上屬於「想像或幻想」、「趣味」；在內容上重視「意義」，有它的特定範圍。

28

根據以上說法，《麥兜》動畫電影裡的故事是與香港百姓的生活息息相關，當中包括香港文化、歷史和思想，它們因隨著時代的變遷而有所變化，片中更一一道出港人在「後九七時期」的追求、焦慮和沈淪。由此可見，在欣賞對象上不僅只是兒童，也包括了成年人。此外，《麥兜》故事在具體形態上，更是呈現出多姿多彩的風貌，如順敘安排、倒敘結構或是一些被虛構的事件以及天馬行空的幻想等。而在內容方面，不僅僅重視背後所帶來的意義，從中更可引起人們的反思。簡言之，麥兜電影不僅只是個童話，而是一部具有濃厚香港文化色彩、社會反思主題的影片。

顯然，電影不再只是純粹為了娛樂觀眾，讓人消遣、讓人歡喜，電影也有傳達說教目的、反思的元素，提高人民的醒覺。本論文借鑒《麥兜》電影系列的社會反思主題，從中了解香港歷史背景中社會文化的變遷，探討出香港人對於香港的宿命觀，甚至有關個人生命存在價值觀的一份認知，以及其人性的弱點。

---

<sup>28</sup>按：對於「童話」的定義，歷來許多學者對此都抱著多種看法。故，在此以學者陳正治所概括「童話」的定義作為參考。詳見陳正治著、林瑞祥編：〈第一章、緒論〉，《童話寫作研究》，五南：五南圖書出版公司，2008年，頁4。

## 第二節、「後九七效應」：《麥兜》電影緣起

過去香港有「東方好萊塢」的美譽，回歸祖國後十年，電影市道逐漸萎縮，但在影界仍然充滿活力。十年佳作紛呈，難免會有粗製爛造的作品，一連串發生電影製作人盲目地跟風，大量複製、提高明星身價、爭奪版權，甚至還有黑道介入等，<sup>29</sup>此亂糟得如一盤散沙的現象正好印證了查爾斯·狄更斯的一番話：

那是最好的年月，那是最壞的年月；那是智慧的時代，那是愚蠢的時代；那是信任的新紀元，那是懷疑的新紀元；那是光明的季節，那是黑暗的季節；那是希望的春天，那是絕望的冬天；我們將擁有一切，我們將一無所有；我們直接上天堂，我們直接下地獄。<sup>30</sup>

這般動盪時期正是呈現出「後九七」港人的焦慮，隨著回歸祖國，身份和社會有著重大的變遷，而電影內容也開始從商業性和娛樂性而趨向本土性。簡言之，現今的港人審視過去，不斷重新作出詮釋，在電影內容解構方面進行調整，企求灌輸新的元素和新的生命，展現出個人的使命感來力圖維護香港本土文化，就如香港著名的導演許鞍華曾道出：

---

<sup>29</sup>有關香港電影市道亂糟的現象，主要參考蔣君傲等編：〈光影十年——希望，絕望到恢復希望〉，《光影十年（1997-2007）回歸十年回顧》，香港：電影雙周刊出版社，2007年，頁5-7。按：電影市道萎縮，其原因有幾個：電影製作耗費龐大、票房不佳、盜版猖獗、觀眾口味不定等而使到電影走向低迷狀態。因此，在這不景氣中，香港電影依然能夠活躍在華人世界裡，顯然成績不俗。

<sup>30</sup>[英]查爾斯·狄更斯著，石永禮、趙文娟譯：〈第一章、時代〉，《雙城記》，北京：人民文學出版社，1997年，頁1。譯者按：查爾斯·狄更斯（Charles Dickens）是十九世紀英國現實主義作家，《雙城記》（1859）是狄更斯後期創作的重要作品之一，主要是根據法國大革命部分史實所寫的一部歷史小說，然在此借以〈時代〉這一小節來帶出當時「後九七時期」的香港電影的現象以及港人的心態。

變幻才是永恆，你不變，社會也在變。過去香港人過分自我膨脹，結果「嗖」一聲，十年便過去，感覺好失落，怕不知自己以什麼跟人競爭，怕不知如何進步，怕被時代遺棄，怕追不上內地的步伐，但我們就是要找個平衡點去立足。<sup>31</sup>

因此，《麥兜》電影正是象徵著香港電影的變幻，體現出創作者一種奔放自由的創作，除了嘗試以動畫方式來敘述有關港人集體回憶之外，其也包括強化了香港本土文化的特色。就如，二〇〇一年《麥兜故事》的出現代表著與香港人一起見證回歸前後的歷史；二〇〇四年《麥兜，菠蘿油王子》則呈現出尋找自己的記憶同時也在尋回身份；二〇〇六年《春田花花同學會》藉以「國家棟樑」和「未來主人翁」來反諷現今港人在社會所扮演的角色；來到二〇〇九年《麥兜響噹噹》更是一部具有強烈「回歸祖國」情感的電影，嘗試藉以祖先的功績而引申到後代，反映出兩者之間的曖昧關係。

除此之外，也因只有在「後九七」的香港電影裡，才會出現飽含「失憶」的主題，就好比如在《麥兜，菠蘿油王子》裡的麥炳這角色以及《春田花花同學會》裡鄭中基飾演的白領族，企圖讓港人有個進行思辨的機會，到底導致港人「失憶」的前因後果是啥？縱觀這四部電影，可得出個簡單的結論，《麥兜》電影中所呈現出「失憶」主題——「我是誰？我在哪裡？」的原因有兩種，一、港人回歸祖國所面對身份問題；二、隨著時代的需求，社會趨向資本主義，人性不再，迷失自我。

總而言之，無可否認《麥兜》電影在「後九七」之所以能夠成功崛起，並沾上國際影壇、邁向國際化，皆因創作者以敏感的思維、創新的手法和獨特的對白，將

---

<sup>31</sup>鄭保威編：〈許鞍華：港人集體心靈創傷〉，《許鞍華說許鞍華》，上海：復旦大學出版社，2010年，頁371。

動畫電影方式融入其中，從中結合有關香港本土意識的題材，為香港電影開創了一個新的局面，並成功塑造一部香港動畫經典之作。

### 第三節、 童心未泯·香港顯影：《麥兜》與美術奇觀的建構

《麥兜》電影中最大特點莫過於故事裡的主角——麥兜。麥兜的形象是百分之百由香港製造，它其實是一個粉紅色的可愛小豬，同樣都是以豬的形象，顯現在觀眾面前的《西遊記》裡的豬八戒，卻與麥兜有很大的不同，本性是否如豬一樣，好吃懶做？其並不是。相較之下，麥兜個性正直善良、單純得多，在創作者（謝立文撰寫、麥家碧繪畫）的筆下，給它賦予了人性。然，它智商不高，在它的世界裡似乎和人類無異，一樣充滿著喜、怒、哀、樂，一樣經歷過上學、工作，希望、失望的過程。來自單親家庭的麥兜，有關父親的消息也只能從母親的口中得知，父親名叫麥炳、母親是玉蓮，也叫麥太。麥兜一家住在香港九龍大角咀，地位屬香港社會低層，但它卻擁有著一顆真誠、天真的赤子之心，永遠追隨快樂、知足之腳步。

謝立文、麥家碧是香港漫畫界的夫妻搭檔，兩人的作品可謂是獨樹一幟，完全不同於香港主流的武俠漫畫，不僅角色造型可愛討好，故事更是充滿啟發，老少咸宜。一九八八年開始創作的《麥唛》漫畫系列，而後由多位導演負責操刀搬上熒幕，如袁建滔、趙良駿以及謝立文本人，啟開了《麥兜》電影系列，從二〇〇一年的《麥兜故事》至今，已有四部之多。故事接近香港百姓之外，片中還大量出現香港各地的景色和香港的文化特徵，如山頂、常州、南丫島、碼頭，企圖將港人在這不同地區、不同類型的空間統統展示出來。此外，片中很明顯地刻畫出旺角、深水埗那種人多擁擠的地方；天橋、汽車、廣告招牌和各種各樣店鋪林立的舊街區，可說

是頗具有香港特色的街景。<sup>32</sup>除此之外，故事本身的語言皆以傳統的粵語為主，而粵語可說是方言當中頗特殊的一種，因它有自己的一套文法、語法、造字和發音模式。其歌詞書寫方式更是與現今樂壇流行歌曲有別，如「仲有最靚既豬腩肉」<sup>33</sup>、「遇岩做特價嗶我哋袋袋下，將 d 袋袋放滿晒野有浪浪下」<sup>34</sup>可說是具有相當「港味」的特徵。

不僅如此，縱觀這四部電影，可發現導演和創作者嘗試以後現代手法來呈現出「麥兜」這童話故事。其後現代主義（Postmodernism）的概念乃是具有反形式、遊戲性質、無序、滑稽模仿、解構、畫面具有斷裂感（歷史意識消失）、去中心、反諷、不確定性、非經典性等特徵。<sup>35</sup>由此可見，《麥兜》創作者、導演嘗試顛覆傳統形式，講求新穎、創新，在敘事結構方面，更嘗試在故事中顯示出多樣化的個性以及後現代的色彩，如除了延續以往滑稽、「無厘頭」式的搞笑風格、諷刺意味的對白和情節之外，當中還穿插動畫和真人交際的畫面來反映出當代香港人在香港的一切，如《春田花花同學會》這部影片。此遊戲性質、非典型性敘事結構更是深刻地體現出港人的現實生活寫照。

此外，在《麥兜，菠蘿油王子》裡後現代地把過去歷史理解為只存在純粹的形象和幻想，甚至打破時空交叉敘事，以過去、現在、未來為三條主線，並為觀眾留下許多思考空間，為故事產生一種「不確定性」；而在《麥兜故事》裡所提及的

---

<sup>32</sup>參考趙衛防著：〈第六章、體制趨個性·光影現滄桑〉，《香港電影史：1897-2006》，頁 402-403。

<sup>33</sup>此是《仲有最靚既豬腩肉》裡的歌詞，《麥兜故事》插曲之一。

<sup>34</sup>此是《Fing Fing 下》裡的歌詞，是《春田花花同學會》插曲之一。

<sup>35</sup>後現代主義思潮是後現代社會（後工業社會、信息社會、晚期資本主義等）的產物，它孕育於現代主義的母胎中，後與母胎撕裂而成。有關後現代主義興起的時間和其理論的特徵，多位學者各持己見，未達成「共識」。資料主要參考王岳川著：〈第八章、後現代文化理論與策略〉，《後現代主義文化研究》（初版），臺北：淑馨出版社，1992年，頁 229-244、轉引自趙衛防著：〈第六章、體制趨個性·光影現滄桑〉，《香港電影史：1897-2006》，頁 344。按：此節將其後現代主義理論的興起和特徵稍微整理，凸顯出後現代主義與《麥兜》電影之間關係。



「搶包山」歷史事件則轉換成照片、文件、檔案，這些僅僅記錄了早已不存在的時間或時代，使後現代人變成沒有根的浮萍般飄來飄去，他們就像是遭遇到歷史斷裂感的徹底虛無。<sup>36</sup>

不僅如此，在這四部電影當中，可發現《麥兜》電影敘事方式都有個共同點，除了以日記的形式將每個重點簡明扼要之外，那就是前半段主要是以鬆散、斷裂性的敘事結構，並以反諷性的口吻去「講古」（說故事），使電影的故事性更晦澀、更迷亂；後半段則道出港人的「生存之道」，充滿著哲理與啟發，可說是一部典型的「小故事，大道理」之作，但願觀眾能夠從電影發現如何在這現實社會中找回自我。由於這非一般的敘事結構，導致出現有人說《麥兜》電影不是人人看得懂的現象，當時記者甚至直截了當問麥家碧對此電影有何深層寓意，她頓時給了這樣的答案：

你說《小王子》是給大人還是小朋友看？各有不同的感覺，相信到我 80 歲看《小王子》仍會很驚喜，正如有人會說《麥兜響噹噹》一場講麥太在酒店曬胸圍的情節，令觀眾很感動，亦有男士覺得《麥兜，菠蘿油王子》比較合口味。不同的人有不同的心事，感受都不同，不像美國動畫全部講得明明白白。<sup>37</sup>

根據以上採訪，這四部電影到底是給小朋友看還是大人看？無論如何，對於《麥兜》電影之所以能夠引起如此尷尬的局面，其原因主要是故事情節的敘述，恰似一部再簡單不過的動畫電影，但卻又富有哲理的寓意和內涵。因此，回歸本論文研究目的，強調出《麥兜》這動畫電影系列，不只是一部敘述懵懵懂懂的「麥兜」之童話故事，

---

<sup>36</sup>有關後現代主義的特徵，詳見王岳川著：〈第八章、後現代文化理論與策略〉，《後現代主義文化研究》（初版），臺北：淑馨出版社，1992年，頁229-244。

<sup>37</sup>此採訪轉引自黃潔玲：〈麥家碧永遠傻得起〉，收錄於《南洋商報》（南洋副刊），2009年11月1日。

而是一部具有濃厚香港文化色彩的電影，更最重要的是《麥兜》能夠引起人們的共鳴，那才是最有意義。

### 第三章、 港人集體記憶——尋找身份認同

認同 (Identity)，讓我們知道「我們是誰」，還有我們如何與其他人以及我們所居住的世界產生關聯，然，這認同是透過差異而被標示出來的。<sup>38</sup>這也說明了香港回歸中國後，身份認同的問題一直都緊隨著香港市民。香港市民在談及他們的集體身份時，多習慣自稱為「香港人」或是「中國人」，由此彰顯出「香港人」與「中國人」之間存在著差異的主張，即「香港人」若假定自己比較優越，那麼對於「中國人」這身份就會存在著一種強烈的「他者」(the other) 觀念。

無論如何，九七回歸前後，這兩項身份始終是香港市民認為極具意義的主要集體身份。這兩項身份認同之所以能夠在香港形成，並取得支配性地位，主要源自香港一系列的獨特歷史因素與條件。根據以往相關研究，為了量度香港市民的身份認同，都是直接採用訪問。根據調查數字顯示，大多受訪者對選擇「香港人」或「中國人」作為其基本的身份認同並無明顯的困難，相反地選擇「兩者都是」或「兩者都不是」的只屬少數。同時，調查結果也顯示出在香港出生的受訪者較傾向認同香港人身份，而在中國內地出生的受訪者則較傾向認同中國人身份。（詳見附錄）王家英和尹寶珊也表示說，或許在未來整體香港社會中，香港人身份認同者將會逐步減少，而中國人身份認同者則會逐步增加。<sup>39</sup>儘管如此，在《麥兜》電影中，卻可發現故事隱約透露出港人雖有逐漸承認中國人身份之跡象，同時卻也強烈地捍衛著香港本土文化意識。兩者曖昧得來又難分難捨的關係，可說是剪不斷、理還亂。因

---

<sup>38</sup>參考自[英]Kathryn Woodward 著，林文琪譯：〈緒論〉，《身體認同：同一與差異》，臺北：韋伯文化，2004年，頁2、14。

<sup>39</sup>參考自王家英、尹寶珊：〈香港市民身份認同的研究〉，《二十一世紀雙月刊》第101期（經濟、社會與傳媒），2007年6月，頁115-127。

此，本章將會以三個方面來闡述香港人對於回歸前後所面對的問題以及他們抱著怎樣的心態去迎合。

## 第一節、 往事只能回味：香港歷史的重溫

有關回歸前的香港，創作者嘗試以一種幽默、搞怪、無厘頭式的風格去敘述這一切，童言童語中卻帶出香港人對過去香港的一種看法，可說是童稚趣味極重的一部歷史敘事。套用弗朗索瓦·利奧塔的說法：

「歷史敘事」可以被當作一種類似「時間過濾器」的「技術裝置」，在這種情況下，人不應該自認為是一種「原因」，也不是一種「結果」，而應將自己看作一種可靠的「轉換器」，一種由其技術科學、經濟發展、文化、藝術及其帶來的「新的記憶方式」的轉換器。<sup>40</sup>

根據上段引文，可見《麥兜》電影被當作一種類似「時間過濾器」的「技術裝置」，創作者藉以動畫的技術將香港歷史搬上熒幕。因此，在這種情況下，隨著「一九九七」的到來，百多年的殖民生涯也跟著宣告結束，卻是香港社會的身份焦慮感、回歸中國母體的緊張感即隨著湧現上來。透過《麥兜》電影，可發現創作者嘗試以一種新的記憶方式來說這部「香港的故事」，而觀眾則是希望從電影中找回有關香港的記憶以及自己的身份，這種獨特的精神文化狀況，只有港人才能夠深刻體會到。

---

<sup>40</sup>參考李道新：《「後九七」香港電影的時間體驗與歷史觀念》，收錄於中國電影藝術研究中心，中國電影資料館編：《香港電影10年》，頁127、[法]弗朗索瓦·利奧塔著，羅國祥譯：《非人——時間漫談》，北京：商務印書館，2001年，頁49-50。

## 一、 第一面奧運金牌

正如所謂的文本創傷（Textual trauma），文本的傷痕即是透過所留下的印記，通過文本「暗地表現出一個深受困擾的主題」。<sup>41</sup>對於電影文本所留下的烙印，讓觀眾們能夠深刻體會到港人對香港的過去所抱著一份懷念、感慨的心情，時間似箭般流逝，往事一切只能回味。創作者根據港史所留下的印記，嘗試藉以《麥兜》電影讓觀眾重溫回香港過往的風光事蹟，其故事充滿了懷舊的無奈和無限的感慨，在這時間點上所再現的過去，令人聯想到的是一個「深受困擾」的緊要關頭，那就香港身份認同危機，就好比如說《麥兜故事》裡的新聞貼近香港民生，報導出還未回歸祖國時期，一九九六年李麗珊奪得奧運金牌的事蹟。<sup>42</sup>

李麗珊獲得奧運金牌後，頓時為香港的運動生涯增添不少光彩，更是創下了首位香港運動員奪得奧運金牌的榮譽，為香港運動員吐氣揚眉，「香港運動員唔係（不是）臘鴨，亦唔係（不是）垃圾」即成為了街知巷聞的對白。<sup>43</sup>李麗珊強調香港運動員不是臘鴨，當中也反映出了臘鴨在香港人的地位是任人宰割的動物，沒有希望、沒有目標、沒有未來，只能成為別人桌上的一道菜餚，「亦唔係（不是）垃圾」其表明告訴大家香港運動員不該任人嫌棄、丟棄。簡言之，李麗珊在未回歸前奪得一面奧運金牌，事實證明香港運動員是有希望、有目標、有未來的，因此李麗珊的身份頓時代表了全體香港運動員。

---

<sup>41</sup>轉引自[英]Vicky Lebeu, 陳儒修、鄭玉菁譯：〈第三章、一個短暫的插曲：電影中的佛洛伊德〉，《佛洛伊德看電影》，臺北：書林出版有限公司，2004年，頁120。

<sup>42</sup>按：「香港運動」一句是《麥兜故事》裡的對白之一。李麗珊，生於香港，是長洲原居民，滑浪風帆運動員。自幼在黎根的指導下練習滑浪風帆。

## 二、搶包山

《麥兜故事》同時亦虛構了黎根擁有兩項絕技——滑浪風帆和搶包山。搶包山，是香港長洲一年一度的傳統民間活動，是太平清醮內的一項儀式。太平清醮是道教的祈福祭禮，香港很多地區都有舉行，醮會除了替境內辟邪潔淨之外，也可聯繫鄉族情誼，促進社區和諧團結。據史載，搶包山這活動，香港長洲原居民相信爬得越高，摘的包子越多，可獲得越多福氣。<sup>44</sup>但由於搶包山的危險性極高而遭受嚴禁，加上環保意識的推行，導致港人逐漸對於這傳統文化運動感到陌生，麥兜卻不曾放棄去學習。一個逐漸被港人遺忘的、無法成為亞運項目的活動，這似乎諷刺著香港人無法保留以及延續過去祖先所流傳下來的文化，片中的麥兜也擔心著有關香港文化和城市的回憶會隨著時代變遷而消失，不復存在。

事實也證明搶包山雖後來重新開放，但其意義已不大，與當初傳統觀念有別。包山用了塑膠包，就能看不能食，拜神變騙神，真包山變假包山，皆因長洲的醮會已經有港民社區的慶典，變為假日旅遊商業。於是，從日期、規模及儀式都走向標準化。<sup>45</sup>因此，有關香港過去的文化身份也只能回味、緬懷。

### 第二節、「我是誰？」：香港人？中國人？

認同與主體性（Subjectivity）這兩個術語存在大量的重疊性，其主體性包括了我們對自我的觀感，它涉及了意識（Conscious）與無意識（Unconscious）的思維和情感，這些思維和情感構成了我們對「我們是誰」的判斷與感受（Feeling），

---

<sup>44</sup>有關搶包山的詳情，參見陳雲：〈真假包山〉，《農心匠意——香港城鄉風俗憶舊》，頁 217-229。

<sup>45</sup>參考陳雲：〈真假包山〉，《農心匠意——香港城鄉風俗憶舊》，頁 217-229。

而且這些判斷與感受也為我們帶來了在文化中的各種認同位置。然而，主體性也包括了人們最為私密、切身的感受與想法，促使我們也可以在社會情境中體驗到我們的主體性，在此情境中，語言與文化就屬於我們自己的，以及為我們所選取的身份提供了意義。<sup>46</sup>因此，根據以上說法，可知創作者嘗試在《麥兜》電影中隱約透露出香港人對於自身文化的認同與主體性，體現出香港人的一種思維和情感，並思考著身份到底該屬於香港還是中國。由於主體性包括了人們最為切身的感受和想法，港人深刻體驗到個人存在的意識，皆以粵語和嶺南文化在建構自己的身份上提供了意義。

### 一、我是香港人？

在《麥兜故事》一開始敘述麥兜還未出世之前，有個膠兜在麥太面前搖晃，她認為這是一個不平凡的跡象，頓時立刻許了個願：讀書聰明、工作有為或是長得一表人才如周潤發、梁朝偉。導演在麥太臨盤過程中加入這虛構的成分，從中帶出戲劇的隱喻，增加戲劇的張力，表面上反映出現今社會中父母親對孩子高期望、高要求的現象，實乃是隱喻出香港人民（孩子）與中國（母體）兩者之間的情意結，互相要求、互相依賴、互相抵制，彼此之間有著矛盾卻又不可抗拒的關係，這也就是一種「母子情意結」<sup>47</sup>。對於香港和中國兩者之間的情結，更可在聞一多的兩首詩看出，分別是《香港》、《九龍》。其內容都是在描述著香港這個「孩子」離開了

---

<sup>46</sup>參考自[英]Kathryn Woodward 著，林文琪譯：〈第一章、同一與差異的概念〉，《身體認同：同一與差異》，頁 53-54。

<sup>47</sup>按榮格對情結的定義，當我們說某人具有某種情結的時候，往往指他執著於某種東西或某件事而不能自拔。情結是精神生活的焦點，我們不希望甩掉它們，我們無法失去它們，否則，精神生活必將產生致命的停滯。詳見[瑞士]榮格著，李德榮編譯：〈一、自我探索〉，《榮格性格哲學》，北京：九州出版社，2003 年，頁 11。按：麥太對麥兜提出的要求，乃是象徵著香港與中國之間那般微妙關係，猶如一種「母子情意結」，希望能夠圓成中國（母親）的心願，但始終未能達成，這也如港人對於香港身份的執著。

中國「母親」許久未返，渴望歸家。<sup>48</sup>雖說如此，對於麥太的要求，飛在空中的膠兜似乎未能與「母親」達成共識，這也反映出港人真正內心的需要，光靠「亮麗的外表」沒用，有著「過人的才智」也不見得很好，最重要還是「一世好運」，能夠化險為夷，平平安安渡過就夠了。

同時，這也反映出了在香港回歸祖國之後，港人與中國人所產生的摩擦和矛盾隨著增加，就像在《麥兜響噹噹》這部電影裡，話說麥太為了讓麥兜培養出一技之長而有更好的未來，便帶著它來到中國武漢。臨別前，麥兜嚷著到底是「托運」還是「Hand carry（手提）」，表面上是麥兜在耍著脾性，不想成為母親的「托運」，一種包袱，任母親嫌棄、拋棄。然，事實則如余君偉曾言，行囊可象徵主題擁有權之得失，又涵蓋了傳承與變化等概念，正是文化身份的一個有力的比喻。<sup>49</sup>他甚至在《家、有、行囊——讀也斯的游離詩文》一文中提及：

分析行囊之喻便不能不談到文化身份的問題。如果某種文化身份意味著語言、生活習慣、思想態度、以致品味等特徵，一個香港人遊於海外，也總會將某種「中國性」或者「香港性」帶著上路，且不論這兩個所謂「想像社群」之中及之間存在著多少差異。如果行囊指的是某種身份，那可以是一種負累、局限、揮之不去的煩憂，甚至是恥辱，譬如一種被歧視的「腔調」、一種刻板印象或者不能適應異地的行為和思路，所以有時我們稱之為文化或者歷史的「包袱」。但另一方面，「帶著上路」的文化身

---

<sup>48</sup>對於香港和中國兩者之間的情結，更可在聞一多的兩首詩看出，分別是《香港》、《九龍》。其內文藉以香港這個「孩子」離家已久，渴望歸家，而鬧著與「母親」（中國）相認，如「母親呀，我哭泣嚎啕，胡你不應 / 母親呀，快讓我躲入你的懷抱 / 母親，我要回來，母親」、「母親，我天天數著歸寧的吉日 / 我只怕希望要變作一場空夢 / 母親，我要回來，母親。」詳文參見聞一多著，孫堂伯等主編：〈集外詩·七子之歌〉，《聞一多全集》（一），武漢：湖北人民出版社，1993年，頁222-224。

<sup>49</sup>余君偉：《家、有、行囊——讀也斯的游離詩文》，收錄於張美君、朱耀偉編：《香港文學@文化研究》，頁159。



份也可以是一份親切感、鄉情，盛載著對往昔的愛戀、對親友和舊地的懷念，給我們「根源」的感覺。<sup>50</sup>

由此可見，在麥兜口中所嚷著的「托運」還是「Hand carry」，其乃是一種自身文化、地位的象徵，帶著「香港性」上路的他們，麥太卻希望兩人能夠入鄉隨俗，而將「中國性」的優良文化學好。可悲的是，依然會有揮之不去的煩憂與矛盾發生，片中的同學都取笑麥兜「香港人拉屎」，其實那是一種被歧視、被侮辱的「腔調」。麥兜卻不以為然，還沾沾自喜地說：「母親都係咁講」。可見這被「帶著上路」的行囊，其實就是一份盛載著滿滿的母愛，好讓在外闖的麥兜依然能夠找到回家根源之感覺。就如在片中，每位同學在夜晚時都必須對著「守靜篤」<sup>51</sup>這牌匾靜坐，正所謂「夫物芸芸，各復歸其根」。其實那牌匾只不過是一種「形式」，只是希望在那寧靜的片刻，讓每個小孩包括麥兜，能夠找回屬於自己家的根源。

## 二、我是中國人？

弔詭的是，感嘆無家可歸的遊子，在香港快將回歸中國的時刻，卻越來越懷念這個似乎行將消失的家，並在香港身份的反思過程中得到某種凝聚力與矛盾的歸屬感。本來恍似無力的邊緣無聲，一時背負起歷史的重擔，顯示出非凡的使命感。<sup>52</sup>就如片中的麥兜原想要放棄學武，卻在最關鍵一刻，選擇重新投入回武界，認真、用心地去學好武功，代表「太乙春花門」出賽。這並不表示麥兜好勝，渴望在比賽

---

<sup>50</sup>余君偉：《家、有、行囊——讀也斯的游離詩文》，收錄於張美君、朱耀偉編：《香港文學@文化研究》，頁160。

<sup>51</sup>「守靜篤」一詞來自老子《道德經》第十六章，原文乃是「致虛極，守靜篤，萬物並作，吾以觀其復。夫物芸芸，各復歸其根。歸根曰靜，靜曰復命。復命曰常，知常曰明。」宇宙是動的，一切都在變化之中，然，天地萬物，始終要落葉歸根，其乃是歸復其命。詳見[春秋]李耳著，王五雲主編，陳鼓應註釋：〈第十六章〉，《老子今注今譯及譯介》，臺北：台灣商務，2000年，頁109。按：此根並非指中國，而是麥兜的家——香港。

<sup>52</sup>余君偉：《家、有、行囊——讀也斯的游離詩文》，收錄於張美君、朱耀偉編：《香港文學@文化研究》，頁164。

中奪冠，而是一個假扮「熊寶弟弟」的真相，讓麥兜在反思過程中找到了一種歸屬感，從中展現出個人的使命，一起背負著歷史的重擔，一起迎合香港回歸祖國的時刻。

此外，根據民眾調查結果顯示，為了迎合回歸祖國，香港實施了一些公民教育工作項目，當中包括加強對普通話的推廣、加強培養對中國的歸屬感等。《麥兜》電影也嘗試透過熒幕傳達此訊息，故在《麥兜，菠蘿油王子》片中，麥兜與同學時常演唱耳熟能詳的《春田花花校歌》也開始由廣東話轉換成普通話，但各自在演唱中卻顯現出「五音不全」，形成一種「不中不港」的怪腔調；到了《麥兜響噹噹》這部電影一開始更是直接追溯回麥兜的祖先之偉大功績，企圖帶出「飲水思源」的跡象，這可道出了創作者的用心良苦。

然而，根據上文顯示，不僅令人聯想到港人對於個人的身份依然感到迷惑，摸不著頭似的，令「我是誰」這道疑問更加撲朔迷離，香港人、中國人，傻傻分不清楚也。有關《麥兜》電影如何建構其身份，麥兜一家究竟視香港還是中國為自己的家？下文有述。

### **第三節、 落葉不歸根：香港，家的烏托邦**

從這四部《麥兜》電影中，可體會到每個人心中都存在著一個烏托邦，她的存在或許只有三種可能，一、已埋在心底許久只是未被發現；二、就算發現了卻也改變不了什麼；三、發現了，勇敢去創造及力圖保護。換句話說，人們在現實中不斷地追尋、發掘幸福的根源，殊不知其實早已在幸福裡，或是目標已明確，卻有心無力地去改變、去塑造。然，在麥兜身上，卻能夠被這看似智商不高，其實內有乾

坤的小豬給吸引住，它比任何人更明白心中的烏托邦所在，它一心靠著雙手去創造屬於自己的夢。簡言之，烏托邦，美麗世界也，一個理想的群體和社會的構想。<sup>53</sup>那是人們嚮往的一種生活環境與方式，渴望在現實生活中塑造一個完美的社會、理想的生態環境、與世無爭的世界。因此，縱觀這四部電影，可得到個簡單的結論，那就是香港乃是麥兜一家的烏托邦。

### 一、靠雙手創造一片春天

在《麥兜故事》裡，麥太總是精力充沛地面對每一天，嚷著「一二三四五六七，多勞多得；星期一至星期七（星期日），多勞多得」<sup>54</sup>，就像似告訴人們，請別再為生活長吁短嘆，這就是香港人對生活最積極的一面。從另一個角度來看，那是香港人一種潛在的危機意識。就如列孚《香港電影的傳統優勢：創意·娛樂文明·都市感》一文提及：

擁擠繁華、競爭激烈和環境逼仄的香港，培育了全球走路頻率最快、爭分奪秒的人群，也造就了香港人的特質……香港人的危機感與日本人的危機感是相近的。

「香港地貴，居不易」……房屋均價動輒四五萬港元一平方米，就連中產階級一個月

---

<sup>53</sup>最早見到「烏托邦」與理想社會掛鉤在一起是托馬斯·莫爾在 1516 年寫成的《烏托邦》，莫爾可說是採取了非常嚴肅的態度，使用的是當時學術界通行的拉丁語。「烏托邦」（Utopia）這個詞本身就是據古希臘語虛造出來的，快樂之鄉（Eutopia）與烏有之鄉（Outopia）而創造的一個新詞。六個字母中有四個元音，讀起來很響，指的卻是「無何有之鄉」，不存在於客觀世界。莫爾是個有抱負有理想的人，他寫作動機是積極的，渴望實現自己的抱負和理想。然而烏托邦社會主義卻成為空想社會主義的同義詞，烏托邦在後代被人們和空想等同起來，這也許非莫爾始料所及。詳見戴錫齡著：〈序言〉收錄於[英]托馬斯·莫爾著，戴錫齡譯：《烏托邦》，北京：商務印書館，1996 年，頁 3-11。按：莫爾在《烏托邦》一書中以巧妙地方式來批擊英國政治和社會的黑暗，也從中描繪了烏托邦這理想國。雖說本論文與英國歷史和政治無關，然願在本章套用莫爾對烏托邦的概念，從中敘述出麥兜一家如何創造出心中的一個烏托邦。

<sup>54</sup>《麥兜故事》裡的對白之一。

的月薪不吃不喝不坐車也未必能買下這一平方米，凸顯出港人危機意識裡「危機細節」。<sup>55</sup>

就連在《春田花花同學會》片尾時，周筆暢買了鋼琴，鋼琴上還置放著飯煲，此乃象徵著香港人被迫善用位子，地價貴，連站都覺得透不過氣，因此能置放東西的地方都不輕易放過。由此可見，這般危機意識促使到香港人不斷勇敢地去創造、努力地去達到其人生目標，最為明顯的莫過於麥太在戲中被刻畫的形象，強調民以食為天，祈求有頓安樂茶飯吃。除了麥太的港式「口號」之外，麥太也靠雙手去打拚、去築屬於自己的夢，不僅做了多份行業如，財產經紀、保險經紀、區議員、瘦身代言人、開設《麥太世界》講飲講食（搞網絡飲食節目），《麥兜故事》甚至還將麥太化為遊戲中的勝者，天下無敵。導演在敘述麥太如神般偉大的過程中加入虛構的成分，然而這虛構卻有自己的生命力，象徵著香港人在現實生活中不怕惡勢力，打倒一切，渴望求得「頭炷香」（求得最大的祝福與保佑）、比他人快一步搶貨、搭車等，由此可見，麥太為了養家，努力奮鬥，如麥兜所說「肉不琢，不成餅」<sup>56</sup>，發揮出香港精神。

那麼現實中的麥兜是否真的達成它的願望？《麥兜故事》參證了香港的歷史，帶出一種香港人對城市的記憶，隱約說出香港人支持「香港製造」，希望能夠將香港特有的、獨有的「運動」成為亞運項目，如「霍震震」、「打麻將」、「擲蛋撻」、「拉臘鴨」、「搶包山」等活動。到最後，唯獨「擲蛋撻」成功擠進，這可像徵著香港人民成功之初步，卻是麥兜失敗之結束，因為學了一身「搶包山」的絕

---

<sup>55</sup>列孚：《香港電影的傳統優勢：創意·娛樂文明·都市感》，收錄於中國電影藝術研究中心，中國電影資料館編：《香港電影 10 年》，頁 93。按：港人危機意識裡「危機細節」指港人的生活質素。

<sup>56</sup>《麥兜故事》對白之一。

技頓時一切落空，這就是一個「包沒有成功的故事」。就算如此，麥兜一家依然相信目標的可貴，就該靠雙手去完成，因為「靚仔（帥）、好運、叻仔（聰明）靠不住，應該靠手抓」，《麥兜，菠蘿油王子》最後甚至以海子的詩「面朝大海，春暖花開」<sup>57</sup>作為故事註腳，彷彿隱喻著麥兜的一種樂觀心態去觀看這世界，只要靠著雙手去打拼，香港人最終可獲得幸福，就如「如果媽媽看到我這大腳瓜，她會開心」<sup>58</sup>一樣。在此，套用心理學對「幻想」的說法，以幻想作為一種媒介和過渡，將心中的欲求和衝動，以及當衝動無法實現時所壓抑下來的欲力，以一種虛幻的視覺和意象在腦海中再現。因為曉得心中的「慾望」是一種永遠無法在日常世界中被實踐的海市蜃樓，唯有通過幻想來再現其意象。<sup>59</sup>簡單來說，幻想似乎代替了真實行動，在這虛幻中一切都盡善盡美，唯一目的就是希望能夠滿足心中的願望和欲求，甚至整個行動都是以「我」為中心。兒時的夢想雖無法達成，但它依然能夠藉幻想來填滿心中的慾望，努力塑造心中的烏托邦，這是在麥兜身上所看到的。

## 二、家，始終是愛的根本

---

<sup>57</sup>《面朝大海，春暖花開》原文乃是「從明天起，做一個幸福的人 / 餵馬，劈柴，周遊世界 / 從明天起，關心糧食和蔬菜 / 我有一所房子，面朝大海，春暖花開 / 從明天起，和每一個來人通信 / 告訴他們我的幸福 / 那幸福的閃電告訴我的 / 我將告訴每一個人 / 給我每一條河每一座山取一個溫暖的名字 / 陌生人，我也為你祝福 / 願你有一個燦爛的前程 / 願您有情人終成眷屬 / 願你在塵世獲得幸福 / 我只願面朝大海，春暖花開」見海子著，西川編：〈第三編、短詩（1987-1989）〉，《海子的詩集》，上海：上海三聯書店，1997年，頁436。

<sup>58</sup>《麥兜故事》對白之一。按：此話意味著麥兜經過一番寒徹骨，終得梅花撲鼻香，母親也會感到驕傲。

<sup>59</sup>參考自廖炳惠編：《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用詞彙編》，頁100、[奧]弗洛伊德著，宋廣文譯，戴淑艷校：〈愛情心理學（1910-1918）〉，收錄於[奧]弗洛伊德著，車文博主編：《弗洛伊德文集·性學三論與論潛意識》（第三冊），吉林：長春出版社，2004年，頁620-627。按：弗洛伊德在這篇提出了許多例子都與「性」有關，然，麥兜的幻想卻與性無關。在此，僅僅想藉以「從幻想中得到滿足」來表現出麥兜本身對到馬爾代夫旅遊或是奪奧運金牌的一個夢。雖說兩者都無法成功達到，但它依然能夠填滿麥兜心中的慾望。

對於家的概念，麥兜創作者——麥家碧有她獨特的看法。據報道記載，問麥家碧如何創作麥嘜，對於這部分的記憶在她的腦海裡似乎消失了一樣，她唯有綜合多次受訪結果，給記者這個答案：

我的名字有玄機，家中各人以「家」字輩，家下面是「豕」，代表一隻豬，或許因為我不認識豬，而我對不熟悉的動物又有份情意結。<sup>60</sup>

因為這份情意結，麥家碧開始創作了麥嘜、麥兜系列漫畫，而後來有了麥兜電影。按照心理學家榮格對於情結的存在定義，是後來在論及個體無意識時提出，他是這麼認為：

個人無意識的內容，主要是由具有情緒色彩的情結構成，它們構成了心理生活的個體的、私人的方面。<sup>61</sup>

簡言之，榮格認為情結能夠決定著我們人格的許多方面。「不是人支配著情結，而是情結支配著人」。他同時也道出，當情結作為人的心理能量和動力起點時，它可以引導人有意識地去面對內心隱蔽的立場。這時它變成了靈感和創造力的源泉，引導人在事業上有所成就。<sup>62</sup>由此可見，麥家碧因情結的因素而創造出麥嘜、麥兜人物，主要是個人無意識地對「豬」、對「家」擁有一種無法抗拒的情感，從某個角度來說，麥家碧認為這份情結也正是屬於香港人精神生活上的焦點。

在《麥兜故事》裡有一幕是 Miss Chan（陳老師）要求班上所有同學說出「我最愛的地方」，班上的同學七嘴八舌說出日本迪士尼樂園、加拿大、泰國等等，唯

---

<sup>60</sup>此採訪轉引自黃潔玲：〈麥家碧永遠傻得起〉，收錄於《南洋商報》（南洋副刊），2009年11月1日。按段玉裁對「家」這詞的註釋：此篆本義乃豕之居也，後引申假借為人之居。字義之轉移多如此。詳文參見[漢]許慎著，[清]段玉裁注，《說文解字注》，上海：上海古籍出版社，1981年，頁337。

<sup>61</sup>[瑞士]榮格著，李德榮編譯：〈一、自我探索〉，《榮格性格哲學》，北京：九州出版社，2003年，頁10。

<sup>62</sup>參考[瑞士]榮格著，李德榮編譯：〈一、自我探索〉，《榮格性格哲學》，頁10。

獨麥兜給了這個答案「銀城中心」，因為有它喜愛的歡樂場、美食中心以及海南雞飯。由此可見，在麥兜心裡，它最愛的地方始終是自己最熟悉的地方——香港。創作者嘗試讓麥兜在《麥兜故事》中將「銀城中心」視為最愛的地方，其因有幾個：

- 一、麥兜家境不比班上同學來得好，因來自樸素草根社會階層，外國旅行對它來說是一種奢侈。<sup>63</sup>
- 二、回歸到人類最基本的需求，它的要求很簡單，有的吃、有的玩就是它最愛的地方。
- 三、在麥兜心裡，它比任何人都清楚明白，我最愛的地方和我最想去的地方是有分別的，「藍天白雲、椰林樹影、水清沙幼，座落於印度洋的世外桃源——馬爾代夫」<sup>64</sup>。麥兜在戲裡充滿願望的幻想，它並沒有被放棄、忘記或壓抑，反而在小兒時得以「實現」。<sup>65</sup>

此外，《麥兜，菠蘿油王子》敘述為了建設未來及迎合國際市場，市區得重建，香港大角咀的屋子開始被拆得爛溶溶。在這段身份不明期間，春田花花幼稚園校長、老師、麥兜和同學們竟在天台上跳人生中最後的「恰恰恰」舞步，並強調大家要自強不息，臀（團）結實是力量，要勇敢面對逆境。麥太也一樣，在故事當中早已為將來做好打算，買下了一塊墓地，並語重心長地告訴麥兜，它掛了（過世）之後，不想再漂流，只想定住，不然感覺會很慘、很淒涼。此話似乎意味著麥太這輩子再也不願漂流於他鄉，它始終對自己的家不離不棄，但願能落地生根。麥太說

---

<sup>63</sup>按：戲中明顯地呈現出麥兜家境不佳，在香港屬草根社會階層。麥太一人兼職多份職業，一家住在九龍大角咀的公寓，每一晚只要有盤快快雞吃，兩人就很滿足。麥兜亦不像班上的朋友經常乘搭飛機，有手提電話，就連出外旅遊也要做最精明的打算——「早機去，晚機返」等，它們的生活可說是充滿著樸素草根的韻味。

<sup>64</sup>《麥兜故事》裡的對白之一。

<sup>65</sup>按：麥兜有兩個夢想，一是去馬爾代夫；二是奪奧運金牌。麥太始終拗不過一心想去馬爾代夫的麥兜，但由於家境並不富裕，負擔不起，麥太唯有設法偽裝香港太平山為馬爾代夫，製造出乘搭飛機的假象，好讓麥兜能夠圓心中的夢，並讓它「真的」體會到前往馬爾代夫旅遊的感受。為了不辜負之前對麥兜的「生病承諾」，為了塑造麥兜心中的喜悅，麥太唯有用心良苦編制了這「美麗的謊言」，可見母愛之偉大，也證明了麥兜小時候的世界是充滿著希望。

完這番話後，片中即播出「我的心裡只有你沒有他」這插曲，倆母子站在高山，對著那浪濤洶湧的海岸，跳上人生中最後一支舞步（恰恰恰），其乃是隱喻著倆母子心中對家懷著一份執著的愛，強調大家該自強不息、勇敢面對未來及逆境。



## 第四章、「\$」之符號：資本社會的時代

《麥兜》電影就像是以稚童心態帶領香港市民對香港來一次重新認識。然而，按照列孚說法，電影為何會對這個城市產生感情、表示關注？一是地域的狹窄迫使他對這個城市不得不十分熟悉，當他熟悉這個城市時，就會非常容易地找到比他熟悉中更熟悉的環境，那麼鏡頭裡要呈現出來的就是這些了；二是因為這是他「熟悉中更熟悉」的，他當然將其細節披露出來，細節是一個城市感覺最重部分；三是這個城市有著太多的傳說，特別是「地下傳說」，即是別人平常無法看見的事件。這對一般人而言，是充滿好奇的，好奇就會產生偷窺欲，於是人們會對這個城市和她的人進行偷窺——而電影也正如「偷窺」般，嘗試透過熒幕將其「地下傳說」呈現給大家；最後就是香港文化的獨特性，這個被形容為「半唐番」文化雜交而成的港口城市，能夠讓人們都記住的幾乎就是她的東西方文化共融而表現出來的特徵，那麼這座既是著名東方大港而又漸成國際金融中心的過程中，必然產生與內地、中國台灣完全不一樣的城市人，也出現了較具國際化背景和視野。<sup>66</sup>因此，根據以上說法，電影就像是以偷窺的形式來將平常人們所忽略的人、事、物——透過熒幕反映出來，尤其是對病態社會的批判，曾有說法如下：

香港一直被形塑為只重商業貿易的港口城市，而其經濟越成功，也同時被視為越墮落，有需要由中國文化來救贖。問題並非香港如何去補償她的缺憾；而是香港究竟從這缺憾，這根源性的剝削——這殖民地的唯一可能條件——創造了什麼出來。<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup>參考列孚：《香港電影的傳統優勢：創意·娛樂文明·都市感》，收錄於中國電影藝術研究中心，中國電影資料館編：《香港電影10年》，頁83-93。

<sup>67</sup>朱耀偉：〈全球/本土·引言〉，收錄於張美君、朱耀偉編：《香港文學@文化研究》，頁177。

由於歷史的因素和條件，香港在東西文化中成功塑造成一個具有深厚國際化背景和視野的城市，隨著經濟迅速發展，從而衍生出種種矛盾，即是由經濟主義和物質主義所引發的病態。因此，本章主要論述香港結束殖民統治後的「港人港態」以及資本主義逐漸成為主流所引致兩種惡性之循環。

## 第一節、 夢，不再：後殖民語境下的「港人港態」

人們活在一個世界裡，擁有著回憶、空間和符號。回憶賦予我們一種身份；空間則讓我們創造屬於自己的身份；而符號則表達出我們的身份。這也就是說回憶本是生活中不可缺的元素，個人如是、社會如是。倘若將回憶淡忘或抹去，這就會為身份帶來危機；而這裡的空間並不是指城市的設計、建築物的決定，而是由參與性決定，然而，習慣了資本主義生活形式的人，只會將空間物化，等同一個豪宅、一份職業或一種活動，結果人人為了空間，而失去真正的空間；符號即是一種象徵言語，象徵一套意識形態和生活指示，透過文字、圖像、建設造型和思想文化等表現出來。<sup>68</sup>簡單來說，香港結束百多年殖民歷史後，重新歸回祖國，在這段「曖昧」期間，身為後殖民的港人似乎開始醒覺自己的身份不明，憑著過去回憶尋找身份，期間也利用着空間（經濟主義、資本主義）為自身塑造一個身份，並藉以符號（建立在經濟上的愛國符號）來表達出自己的身份。因此，藉由《麥兜》電影從中可反映出後殖民語境下的「港人港態」面對著相當矛盾的情況，即是想回到過去卻發現無力挽回，直到現實直逼人生才驚覺一切「那不是缺陷，是我們不再在夢中」<sup>69</sup>。

---

<sup>68</sup>參考自龔立人：《後九七香港夢幻生活——回憶、符號與空間》，香港：Voice，2007年，頁XIV-XV、21-27、45、69。

<sup>69</sup>《麥兜故事》裡的對白之一。

## 一、 想回到過去

《麥兜，菠蘿油王子》裡的王子麥炳，因為性格太過懵懂，母后讓他出外散心兼學習，但卻不懂得回家的路而迷失了方向，也迷失了自己。同時，卻出現了一個王子假冒它的身份，與公主結婚並管理國家大事，此意味著時代早已變遷，許多人事物不再像當初一樣，它們皆有了新的替代，地位難保，王子的身份更加不明了。依稀記得，王子曾經遇見一朵嬌媚的花，並將它取名為玫瑰。為了尋找記憶中的美好，一路走，直到遇見玉蓮（麥太），才驚覺自己失去了所有，過著行屍走肉般的生活，只有身軀，沒靈魂。最讓人感到諷刺的是，麥炳相信算命師所說，「月宮寶盒」（Time Machine It Works）能夠讓自己回到過去，結果出乎意料地依然回到原點，可見令麥炳上當的並不是迷信，而是一份執著。王子麥炳最終還是選擇離開，並留下一封告別信給玉蓮（麥太）。內容如下：

一個本來就不屬於我的地方……上天賜給我一個花園，我把它弄得一片荒蕪。後來，我以為我已經接受了……但事實上，我不甘心，我也不能忘記，我不能無聲無息步入黑夜。於是，玉蓮，我走了，去找回前半生失去的東西……<sup>70</sup>

有趣的是，麥炳這個角色只有在《麥兜，菠蘿油王子》出現過，麥兜也只能夠從麥太口中得知有關於父親麥炳的事。可見麥炳這個角色似乎在隱喻著上一代香港人曾經歷過殖民時代、回歸前後的年代，他一心想回去當初屬於自己的地方。導演並沒表明那個地方在哪，企圖為觀眾留下一個想像空間。這到底會是一個未被統治之前的地方？還是未回歸前的地方？抑或一切都只是麥炳心中烏托邦式的地方？而這從

---

<sup>70</sup> 《麥兜，菠蘿油王子》裡的對白之一。

母親口中聽來的「故事」真實性又會有多大？<sup>71</sup>然而，很肯定的是，王子麥炳已經回不去了，最後與兩位同伴共處在一個尷尬地帶，進退兩難。這種現象是時間裂縫（Time-Gap），套用丹尼·卡瓦拉羅的說法：

在我們對於時間流逝的意識中產生了謎一樣的空白。這種時間錯覺同樣應被視為一種干擾因素，它使得我們難以把握當下……時間裂縫和時間錯覺都已表明，時間正以出人意料的方式統治著我們。無論怎樣努力地衡量時間，劃分時間，我們都沒有辦法最終控制時間。<sup>72</sup>

過去的記憶就如記憶中的玫瑰一樣，花開瞬間燦爛，生命卻來得短暫。麥炳對於過去的記憶留下了無限空白，使得它難以把握當下。即使當它發現身處異地，卻無法回憶起過去的自己是如何過來的，而時間又是怎樣過去的。即使它很努力地嘗試恢復記憶甚至想回到過去，然始終徒勞無功。對於這種情況，猶如李道新在《「後九七」香港電影的時間體驗與歷史觀念》一文中提及：

「後九七」香港電影通過對時間元素的強力設計，執著地表達著記憶與失憶、因果與循環的特殊命題，展現出歷史編年的線性特徵與主體時間的差異性之間不可避免的內在衝突。正是通過這種浸潤著香港情懷的現代性時間悖論，香港電影呈現出一種將懷舊的無奈與懷疑的宿命集於一身的歷史觀念與精神特質，並以其根深蒂固的缺失感界定了香港電影的文化身份。」<sup>73</sup>

歷史，就是時間最好的見證。隨著「九七」的到來，殖民生涯的結束，香港社會的身份出現焦慮、緊張，這些狀況都一一呈現在《麥兜》電影裡。部分香港人如片中

---

<sup>71</sup>按：《麥兜，菠蘿油王子》在敘事上留下許多空間給觀眾，身為畫外音的麥兜也言：「父親說不定欺騙母親、母親說不定欺騙麥兜、麥兜也可能在欺騙觀眾，又或是記錯了也說不定。」

<sup>72</sup>[英]卡瓦拉羅著，張衛東等譯：〈第四章、時間〉，《文化理論關鍵詞》，南京：江蘇人民出版社，2005年，頁194。

<sup>73</sup>李道新：《「後九七」香港電影的時間體驗與歷史觀念》，收錄於中國電影藝術研究中心，中國電影資料館編：《香港電影10年》，頁126-127。

的落魄的王子麥兜驚覺自己的身份不明，執著地追求過去記憶中的美好，可卻忘了一切都回不去了，僅留下無限的感慨。

## 二、無力挽回

港人從「想回到過去」直到發現一切都「無力挽回」，就好比如說《麥兜故事》裡敘述「搶包山」這項運動已成為過去的歷史，麥兜奪金牌的夢想也隨著落空。同時，還插入「海盜張寶仔的故事」。他們說黑洞裡有個盒子，說不定盒子裡是寶藏，會有發達的可能性。然，一場歡喜一場空，麥兜卻發現盒子裡只有一個沒吃完的大包。為何創作者要加入這「張寶仔」的故事？為何盒子裡只有沒吃完的大包而不是寶藏？可見創作者藉以「張寶仔的故事」來反諷當今香港人對傳統價值的無知，他們無法保留、延續搶包山這傳統文化活動，甚至將它發揚光大。人們在意的是盒子裡的寶藏還是包子的回憶？抑或搶包山所流傳下來的文化價值就連盒子裡一個吃剩的包子都不如？戲中的麥兜對此似乎很感慨，並道出包的啟發：

原來有些事情，沒有就沒有，唔得就唔得，沒有魚蛋，沒有粗面，沒去成馬爾代夫，

沒有獎牌，沒有張寶仔寶藏，而張寶仔也沒咬過那個包……無力挽。<sup>74</sup>

一句「無力挽」，多麼鏗鏘有力，似乎意味著對自己國家的文化、身份失落的一種自嘲、自憐和反省，「原來蠢，並不好笑。蠢會失敗。失望，並不那麼好笑，肥也不一定好笑，肥不一定大力，大力不一定得……長大後，我要面對『實掘掘』（現實），未必可以發夢，未必那麼好笑的世界的時候，我會怎樣？」<sup>75</sup>套用心理學的說法：

---

<sup>74</sup> 《麥兜故事》裡的對白之一。

<sup>75</sup> 《麥兜故事》裡的對白之一。

倒敘與旁白，這是電影中表達記憶與敘事的工具。<sup>76</sup>

電影建構出長大後的麥兜像是逃避現實似的，畫面中的旁白（畫外音），或是心裡的獨白強調著，他只喜歡敘述小時候的自己，因為小時生活只是充滿著希望、希望……而大人時卻必須經歷希望、失望……對於過去的身份，無力挽；對於未來的身份，無力求，唯有今朝有酒今朝醉，活在當下。就像是《麥兜，菠蘿油王子》裡的一幕，講述春天花花幼稚園的校長與同學之間有著一段經典對話：

校長：算了，別搞這麼多花樣了，過去了，就算了。

學生：想不算怎麼辦？

校長：不算也得算，沒辦法了，別搞了。

以上對話乃是針對當時麥炳對過去的執著，也讓大家深刻體會到香港人各自無奈和感慨的心情，一句「別搞了」，意味著大家還何必再浪費力氣去執著追求過去的記憶和身份，根本無法改變現狀。

### 三、現實直逼人生

在《春田花花同學會》这部电影裡，導演採用了真人加動畫的概念，黃秋生在片中飾演一位船長，他所行駛的可能是世界上最短的航程。從香港的避風塘到海鮮畫舫，來來回回，全程只不過是五分鐘。嚴格來說他也只接送遊客，途中卻道出一句引人深思的話：「這個世界上有誰不是遊客？」<sup>77</sup>但，又有誰能肯定在這人生來去匆匆，「歸人」還是「遊客」的身份哪個才是永恆？這種無助或無奈的生存狀況正好呈現出香港市民的現狀。然，片中描述船下沉後，大家漂流到一個荒島上，

---

<sup>76</sup>[英]Vicky Lebeu, 陳儒修、鄭玉菁譯：〈第三章、一個短暫的插曲：電影中的佛洛伊德〉，《佛洛伊德看電影》，頁 116。

<sup>77</sup>《春田花花同學會》裡的對白之一。

黃秋生隨即道出：「怎麼會說船漂流到一個荒島上，但是這裡是香港，哪裡是荒島？」<sup>78</sup>戲中對白反諷著當年香港背負「海盜島」的名稱，卻能夠從一個無名的小鎮變成現今享有「東方之珠」美譽的城市。多麼一個美麗的誤會，就像是將過去的矛盾重新包裝起來，讓人以「新的記憶方式」來重新認識這塊土生土長的地方，強調的是當今的香港已不再是荒島，它有屬於自己的身份和文化，不需再懷緬過去，把握當今就好。

也因為如此，在那段身份不明的期間，日子過得虛幻般似的，讓《麥兜，菠蘿油王子》裡的麥炳本身也發現自己過得不切實際，從而愛上抖腳這習慣。因為抖腳，恰似能夠讓時間過得實在點，並且有存在感。年輕的麥兜遺傳了父親的習慣，後來更改寫了音樂歷史，以抖腳聞名。創作者嘗試以抖腳的概念來隱喻著香港人對生存價值的認知以及一種身份認同，原來「抖腳」也會有那麼一天。

或許該說，麥太比起麥炳和麥兜，她是最早曉得「未來不再是夢」這個道理。就好像說在《麥兜，菠蘿油王子》片中，麥太為未來做好打算，買下了一塊墓地，讓自己過世時還有個地方可以落腳，不必漂流四海。麥太的現實、麥炳的虛幻、麥兜的幻想，三者之間有著明顯的強烈對比，但卻說不上誰對本土文化身份認同或者母體文化身份認同較為強烈。然而，每個晚上，麥太都會在麥兜入睡前提前說個小故事，她敘述故事的方式挺特別，當中省略掉過程，每一回都直接面對結局，如「從前有個小朋友，有一天，他變成了個大叔。」<sup>79</sup>、「從前，有個小朋友講大話，有一天，他死了。」<sup>80</sup>、「從前，有個小朋友很努力讀書，他長大後，發達了。」<sup>81</sup>創作者刻

---

<sup>78</sup> 《春田花花同學會》裡的對白之一。

<sup>79</sup> 《麥兜，菠蘿油王子》裡的對白之一。

<sup>80</sup> 《麥兜，菠蘿油王子》裡的對白之一。

意如此安排，凸顯出麥太的個性和形象——她的現實、不願緬懷過去、不必敘述當中所發生的種種、直接面對未來。過程不重要，重要的是結果，這也就是所謂的結局，因為她清楚明白未來不會是一場夢。

## 第二節、港人的存在現象：淪為資本主義的傀儡？

按照上文所述，港人利用著空間（經濟主義、資本主義）為自身塑造一個身份，並藉以符號（建立在經濟上的愛國符號）來表達出自己的身份。由此可見，港人的存在現象就像是淪為資本主義的傀儡，為了滿足其空間，而失去了真正的、有意義的空間。因此，在《春田花花同學會》裡像是嚴重批判著當今香港社會的弊病，為了商業貿易的發展，公司裡的員工都分秒必爭，逐漸形成一種資本主義的「俘虜品」文化，自己的靈魂徹底被金錢與工作給征服。其中有一幕是描述市場部主任的頭被會計部主任緊緊夾住（騎在頭上），此畫面隱喻著無論銷售或外交方面有多棒，始終還是要指望著流動資金辦事。雖說每個人都有他自己扮演的角色，市場部隨時也會有反擊，召集人馬，但一旦要繳賬，卻無能力。由此可見，會計部主任依然是駕奴於公司運作的首腦，只因為我們都必須屈服於金錢方面。陳慧琳飾演的辦公司女郎，在敘述著公司人員之間的心結，倒是別有用意，像是一副典型說道是非，卻又事不關己的辦公司女郎，只能說面對著工作與金錢的誘惑下，大家都無能為力。

戲中鄭中基飾演的市場部主任，因為長期在工作的壓力下，頭殼壞掉、精神崩潰、記憶衰退，一生中如迷迷糊糊般地過日子。創作者嘗試借以一個談論話題的節目，其模仿著現今《都市閒情》主持節目，主要是敘述都市人現在所面對的疾病或

---

<sup>81</sup> 《麥兜，菠蘿油王子》裡的對白之一。



困難而對症下藥，順帶隱喻，在這人人早已成為資本社會的傀儡當中所面對的後果——「我是誰？」、「我在哪裡？」。片中的鄭中基就像是面對著身軀與靈魂之分離，「肚子餓是不用記的，大便也不用記的」<sup>82</sup>，話說得倒有道理，創作者運用了一種誇張的手法來描述鄭中基這個角色，以失憶的狀態來呈現出他長期所備受的壓力，足以讓他迷失了自我，一生中只為了滿足身軀之需要，為工作而工作，為吃飯而吃飯，為排泄而排泄，生活過得迷迷糊糊，是個淪落為資本主義傀儡的典型，自己徹底被金錢給征服，工作賺錢為了貸款、繳費，就如他在片中反諷著「管它是不是屬於自己的家，都是屬於銀行的。進了門，狗不咬，就是自己的家」<sup>83</sup>。套用陳燕遐的說法：

我們終於明白今天香港的虛幻不真實不光是因為太美太繁華，也因為它太投機太不腳踏實地。於是今天紙醉金迷的繁華大都會比不上昔日胼手胝足的貧窮社會有情義，也不及舊金山靠勤儉起家的唐人街的人生有人性。香港完全是一個投機拜金的社會。這自然也是很多人對香港的定見。於是偶爾也買買六合彩希望睡覺時能做個發達美夢，可是平日照樣辛勞工作的香港小市民，只得在投機取巧的巨帽覆蓋下，繼續其張冠李戴的生活。<sup>84</sup>

無可否認，當今人人開始沉淪為資本主義的傀儡，一味地享受著物質生活，就如戲中描述麥兜想要吃魚翅，同學隨即道出：「為了每餐都能吃魚翅，應該去讀醫生、律師、生意人」<sup>85</sup>、「醫生、律師負責閹割人家，OL（辦公室女郎）負責被閹割」<sup>86</sup>。

---

<sup>82</sup> 《春田花花同學會》裡的對白之一。

<sup>83</sup> 《春田花花同學會》裡的對白之一。

<sup>84</sup> 陳燕遐：〈書寫香港——王安憶、施叔青、西西的香港故事〉，收錄於張美君、朱耀偉編：《香港文學@文化研究》，頁 96。

<sup>85</sup> 《春田花花同學會》裡的對白之一。

<sup>86</sup> 《春田花花同學會》裡的對白之一。

《麥兜》電影正是批判著現今香港社會的病態，總比不上昔日的有情有義，腳踏實地，隨即「\$」之符號頓時就成了港人的一種身份。

### 第三節、 「經濟效益」響應：隨「\$」逐流

香港是個特殊之地，在文化上逐漸傾向「殖民地化」；在教育上傾向「洋化」；在經濟商業方面傾向「國際化」，思想精神卻傾向「中原文化」，導致有半中半西文化特色的出現，就如戲中麥太選了一間春田花花幼稚園給麥兜作為啟蒙教育。對母親來說，那是一個好地方，因有許多西人（洋人）教書，那就不怕落後而遭社會淘汰，畢竟英文現今在國際語言排行第一，實屬符合「國際化」，尤其是當今社會強調的乃是英文之必要，文憑之必要。那英語到底有多重要？就如也斯曾言：

英語的重要性反復有人提起。家長甚至抗議母語教學。外國退休來港的英語教授強調英語的重要性，為了對抗。但也有人強調英語的重要性，為了中國有用。<sup>87</sup>

關於在香港使用英語，也斯有更詳盡的評語：「我想在香港長大使我們在使用英語的時候有一個特別的心理障礙。英語在這個社會中變成了一種衡量價值的方法，一把量度地位的尺度，一個諂上驕下的藉口，而不是一種溝通的方式了。」<sup>88</sup>由此可見人們對於求知的心態、價值的取向開始逐漸轉變，一張文憑紙以及英文水準不僅只是表示獲取有關專業的承認，其更代表的是一個地位，一個自身的價值。就好比如說《麥兜故事》裡有一幕講述麥兜成功跟隨黎根拜師學習搶包山絕技，而辦了個拜師儀式。班上的同學也來祝賀，並攜帶了成績單來，揚言自己獲得「全 A」，應

---

<sup>87</sup>也斯：〈香港的故事：為什麼這麼難說？〉，收錄於張美君、朱耀偉編：《香港文學@文化研究》，頁 16。

<sup>88</sup>轉引自也斯：〈香港及香港作家梁秉鈞〉，收錄於張美君、朱耀偉編：《香港文學@文化研究》，頁 194。

該也能夠拜師，語氣中帶點輕蔑，似乎暗諷著每次考試不及格的麥兜也能拜師，更何況是自己。這顯示出同學並不是為了滿足自己的知識需求而專研，而是一個「A」的象徵性，強調著比不及格來得好。

或者該說，香港是由經濟主義和資本主義所構成的，港人為了符合其要求，不惜忽略其人格精神，有關知識專研也只不過被看成是一個通入經濟效益管道的「通行證」。就如《春田花花同學會》這部電影當中，反諷著一群主修「筆飯」的大學生，出來社會時只懂得背負著學校所教的課程來工作，「切雞是 option（副修），我的 main course（主修）是盛飯」<sup>89</sup>。戲中梁洛施飾演的大學生無法應付所謂的「副修科」，只好向同學求救，依照著說明書做。

顯然，花上三至四年的大學課程，學生只會盲目地從書面「照搬」並派上場，而忽略了個人的思想與精神，倘若社會知識份子都缺乏獨立思考和判斷能力，那麼生活就如過得相當機械性，毫無意義，就如在戲中經理在開會時所強調「點子」（Point）的重要性與價值，無論是指內在或外在，若一個人生活沒重點，人生就會過得浮沉，別人指著去做就照做，只曉得人云亦云，沒方向、沒見地。《麥兜，菠蘿油王子》甚至還敘述春田花花幼稚園為了符合現今社會的要求，實施了兩文三語、多元智能培育教學法，就連創意邏輯，控制情緒連人際關係都要教。<sup>90</sup>母親為了擔心將來的麥兜無法迎合市場需求，而帶麥兜去應徵「A0 模擬面試」，為的是

---

<sup>89</sup> 《春田花花同學會》裡的對白之一。

<sup>90</sup> 按：實施兩文三語的教法主要是指華文、英文；粵語、華語和英語，而多元智能培育教學法當中包括挑土、釣墨魚、推理、滾地、裝死、小便技巧等。在《麥兜響噹噹》影片中，麥太讓麥兜接受莫扎特胎教實驗計劃，上圖畫班、游泳班、英文補習班，希望麥兜能夠從中學到一技之長，將來就無憂無慮。實施兩文三語的教法主要是為了迎合市場要求，符合國際化。然，多元智能培育教學法正好披露出當今小孩隨著科技的發達，思考能力、判斷能力及自主能力逐漸下降，需要依靠教學方法來惡補其缺憾，比起昔日的長輩們更加不堪一擊。

考驗麥兜的「裝死」和「撒賴」的技巧。或許繁華時代比不上貧窮時期那樣，講求踏實、實際。就如戲中麥兜曾言：「媽媽說，我們這一代人真的好幸福，學校什麼都有教……」<sup>91</sup>縱觀而言，港人在認同主體後，便利用著空間（經濟主義、資本主義）為自身塑造一個身份，並藉以符號（建立在經濟上的愛國符號）來表達出自己的身份，即反映出當代香港人如今對生存價值的一份認知。顯然，自我增值在現今香港社會顯得非常重要，但始終還是認為個人的獨立思考、判斷能力以及自主能力比起由經濟與資本建立起的「身份」更重要。

---

<sup>91</sup>《麥兜，菠蘿油王子》裡的對白之一。按：麥太揚言九〇年代的人真幸福，學校什麼都有教，同時卻認為當年的生活也不錯，港人依然能夠自強不息，勇敢面對逆境，正所謂「臀（團）結實是力量」。語畢，導演即採用「過渡型」蒙太奇手法，將畫面跳躍回六〇年代的麥太，正是紡織業、技工業的盛期。通過「過渡型」段落的縫合作用，影片的整體節奏顯得有張有馳、主次分明，既能著意對某些細節、重頭戲的精雕細刻和弄墨渲染，又有闊廣的時間跨度，呈現出豐富多樣的故事信息；甚或也能對影片的敘事主題起到揭示和深化的作用。有關蒙太奇敘事手法，詳見李顯杰：〈電影敘事中的時間〉，《電影敘事學：理論和實例》，北京：中國點出版社，2000年，頁95-107。然，畫面中的一首《車衣女》插曲更道出當年工人們的心態，「為了錢搵工作要快能夠有興趣哩 / 人靚我贊佢，待我來叫聲 / 車衣女萬歲哩 / 認真清高知慳識儉啊勤奮既少女哩 / 有時驚老闆佢死催哩 / 又怕催一食飽了飯裁剪要快脆 / 我來贊句啊你乍人靚似天仙女哩 / 為了車衣生活快樂就捱就無怨句羅 / 所謂唔辛苦就唔得世間財 / 為左兩餐，辛苦的，無計啦。」

## 第五章、 總結

電影的性質可謂是文學之影像化，它嘗試透過文字、影像藝術來反映出社會現實狀況，這也表示著電影的出現不僅只是為了娛樂觀眾，讓人消遣、讓人歡喜，其亦有傳達說教目的、反思的元素，以提高人民的醒覺。由此可見，在這二十一世紀裡，電影研究必須迎合新的時代，它不僅需要一套電影敘事理論，而且也包括了如何引領人們去解讀、分析電影的文本，更重要的是如何以此解答心中所浮現的種種問題，這就是本論文研究目的。

縱觀這四部電影，無可否認《麥兜》電影在「後九七」之所以能夠成功崛起，那是因為創作者的敏感思維、創新手法和獨特的對白，將動漫電影方式融入其中，從中結合有關香港本土意識的題材，開創了香港影壇之新局面，並成為一部香港動畫經典之作。簡言之，《麥兜》電影系列就像是一部有關港人集體回憶的著作集。

而在此提出這樣的說法，主要原因是影片帶來的反思課題，都是圍繞著香港社會，如：港人對回歸祖國前後所面對的焦慮，急迫著尋找身份認同，導致發生中國人、香港人身份模糊難辨的現象。其次，後殖民的香港所呈現出的「港人港態」，即是想回到過去卻發現無力挽回，直到現實直逼人生才驚覺一切「那不再在夢中」。再來，香港作為亞洲的金融中心，港人逐漸成為了資本主義的傀儡，徹底被金錢和地位給俘虜，並企圖利用著空間（經濟主義、資本主義）為自身塑造個人身份。最後，在這追求物質享受、資本主義的社會裡，知識份子逐漸失去了原有的人格精神，缺乏獨立思考、判斷能力以及自主能力，而輕易地隨「\$」逐流。

鑒此，本論文借鑒《麥兜》電影系列，從中了解香港歷史背景中社會文化的變遷，探討出香港人對於香港的宿命觀，甚至有關個人生命存在價值觀的一份認知，以及其人性的弱點。進而藉由拉康心理學「鏡像階段」理論探討，由此窺見港人的處境猶如一種兒童自我辨認的過程，起初認為自己是英國人，繼而把中國人看作自己的身份，最後才成功辨識出自己是一個道地的香港人，並確認了自己身體的同一性與整體性。

然，儘管港人回歸祖國後，其心依然恪守著香港本土文化。換句話說，香港，是港人的烏托邦，一個家的歸屬地。因此，只有回到了香港，他們才算是找到了自己。

總的來說，本文強調《麥兜》電影不僅只是個童話故事，而是一部具有濃厚香港文化色彩、社會反思主題的影片。此外，它也投射出了香港人長久以來，對自我主體的追索與自我身份的追尋，並在歷史的迷霧中，最後肯定了自己在香港這片土地上的價值與意義。

## 參考文獻

### 一、影像研究文本（DVD）

1. 袁建滔導，謝立文編，麥家碧繪：《麥兜故事》，香港：Bliss Picture Ltd（博善廣識有限公司），2001年。
2. 袁建滔導，謝立文編，麥家碧繪：《麥兜，菠蘿油王子》，香港：Bliss Picture Ltd（博善廣識有限公司），2004年。
3. 袁建滔導，謝立文編，麥家碧繪：《麥兜響噹噹》，香港：Bliss Picture Ltd（博善廣識有限公司），2009年。
4. 趙良駿導，謝立文編，麥家碧繪：《春田花花同學會》，香港：Sil-Metropole Organization Ltd（銀都機構有限公司）和 Filmography Production Company（摩根·陳影業有限公司），2006年。

### 二、中文專書

1. 陳雲：《農心匠意——香港城鄉風俗憶舊》，香港：花千樹出版有限公司，2008年。
2. 陳正治著、林瑞祥編：《童話寫作研究》，五南：五南圖書出版公司，2008年。
3. 杜聲鋒著：《拉康結構主義精神分析學》，香港：三聯書店，1988年。
4. 龔立人：《後九七香港夢幻生活——回憶、符號與空間》，香港：Voice，2007年。
5. 海子著，西川編：《海子的詩集》，上海：上海三聯書店，1997年。

6. 黃玉珊、余為政編：《動畫電影探索》（初版），臺北：遠流出版，1997年。
7. 蔣君傲等編：《光影十年（1997-2007）回歸十年回顧》，香港：電影雙周刊出版社，2007年。
8. 李顯杰：《電影敘事學：理論和實例》，北京：中國點出版社，2000年。
9. 鄭保威編：《許鞍華說許鞍華》，上海：復旦大學出版社，2010年。
10. 廖炳惠編：《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用詞彙編》，南京：江蘇教育出版社，2006年。
11. 羅剛、劉象愚主編：《文化研究讀本》，北京：中國社會科學出版社，2000年。
12. 施叔青：《情探》（初版），臺北：洪範書店，1986年。
13. 王岳川著：《後現代主義文化研究》（初版），臺北：淑馨出版社，1992年。
14. 聞一多著，孫堂伯等主編：《聞一多全集》（一），武漢：湖北人民出版社，1993年。
15. 趙衛防著：《香港電影史：1897-2006》，北京：中國廣播電視出版社，2007年。
16. 卓伯棠著：《香港新浪潮電影》，上海：復旦大學出版社，2011年。

### 三、論文集

1. 劉懷舜等主編：《香港電影 80 年》，北京：北京廣播學院出版社，2000年。



2. 蒲鋒、李照興主編：《經典 200——最佳華語電影兩百部》（增訂版），香港：香港電影評論學會，2005 年。
3. 張美君、朱耀偉編：《香港文學@文化研究》，香港：牛津大學出版社，2002 年。
4. 中國電影藝術研究中心，中國電影資料館編：《香港電影 10 年》，北京：中國電影出版社，2007 年。
5. 卓男主編：《香港電影評論學會叢書 26——2006 香港電影回顧》，香港：香港電影評論學會，2007 年。

#### 四、期刊論文

1. 朱崇科、張穎妍：〈後殖民語境下的香港寓言——從麥兜系列電影看九七後香港想像的流變〉，《華文文學》，2007 年第 82 期。

#### 五、學位論文

1. 劉姿君：《動畫《麥兜故事》、《麥兜，菠蘿油王子》的後設研究》，臺東：國立臺東大學兒童文學碩士論文，2010 年。

#### 六、古籍專書

1. [春秋] 李耳著，王五雲主編，陳鼓應註釋：《老子今注今譯及譯介》，臺北：台灣商務，2000 年。
2. [漢] 許慎著，[清] 段玉裁注，《說文解字注》，上海：上海古籍出版社，1981 年。

## 七、報刊文章

1. 陳燕棣：〈眾聲喧嘩・面朝大海，春暖花開〉，收錄於《星洲日報》（快樂星期天），2007年2月25日。
2. 黃潔玲：〈麥家碧永遠傻得起〉，收錄於《南洋商報》（南洋副刊），2009年11月1日。
3. 王家英、尹寶珊：〈香港市民身份認同的研究〉，收錄於《二十一世紀雙月刊》第101期（經濟、社會與傳媒），2007年6月。

## 八、中文譯著

1. [英]查爾斯·狄更斯著，石永禮、趙文娟譯：《雙城記》（*A Tale Of Two Cities*, by Charles Dickens, Chapman and Hall, 1859），北京：人民文學出版社，1997年。
2. [法] 弗朗索瓦·利奧塔著，羅國祥譯：《非人——時間漫談》（*L'Inhumain. Causeries sur le temps*, by Lyotard, Jean-FranCois, Paris: Galilée, 1992），北京：商務印書館，2001年。
3. [奧]弗洛伊德著，車文博主編：《弗洛伊德文集》（第三冊），吉林：長春出版社，2004年。
4. [英]Kathryn Woodward 著，林文琪譯：《身體認同：同一與差異》（*Identity and Difference*, by Kathryn Woodward, London: Sage, 1997），臺北：韋伯文化，2004年。

5. [英]卡瓦拉羅著，張衛東等譯：《文化理論關鍵詞》（*Critical and Cultural Theory*, by Dani Cavallaro, JSPPH, 2005），南京：江蘇人民出版社，2005年。
6. [英]洛克著，關文運譯：《人類理解論》（*An Essay concerning Human Understanding*, by John Locke, London: Everyman Ed, 1690），北京：商務印書館，1983年。
7. [瑞士]榮格著，李德榮編譯：《榮格性格哲學》，北京：九州出版社，2003年。
8. [英]托馬斯·莫爾著，戴錕齡譯：《烏托邦》（*Utopia*, Sir Thomas More, 1516），北京：商務印書館，1996年。
9. [英]Vicky Lebeu，陳儒修、鄭玉菁譯：《佛洛伊德看電影》（*Psychoanalysis and Cinema: The Play of Shadows*, by Vicky Lebeu, London; New York: Wallflower, 2001），臺北：書林出版有限公司，2004年。

## 九、互聯網資料

1. 香港人口統計參考自香港特別行政區政府統計處，  
[http://www.censtatd.gov.hk/hong\\_kong\\_statistics/statistics\\_by\\_subject/index\\_tc.jsp?subjectID=1&charsetID=2&displayMode=T](http://www.censtatd.gov.hk/hong_kong_statistics/statistics_by_subject/index_tc.jsp?subjectID=1&charsetID=2&displayMode=T)，瀏覽於2011年10月10日。

## 附錄

表 1：香港人與中國人身份認同（百分比單位）

	1997 年	2007 年
香港人	55.8	52.8
中國人	32.5	36.3
兩者都是	9.4	9.4
兩者都不是	0.4	0.3
不知道/很難說	1.8	1.2

<sup>92</sup>

表 2：對香港和中國內地相互定位的態度（百分比單位）

	1997 年	2007 年
香港人自己有足夠能力管好香港		
十分不同意	0.2	1.3
不同意	10.3	16.7
一半一半	4.8	14.2
同意	73.7	55.9
十分同意	7.2	9.5
不知道/很難說	3.9	2.4
中國政府值得信任		
十分不同意	2.5	2.0
不同意	31.5	19.5

<sup>92</sup>圖表詳見王家英、尹寶珊：〈香港市民身份認同的研究〉，《二十一世紀雙月刊》，頁 116。

一半一半		
同意	21.8	32.6
十分同意	34.3	40.1
不知道/很難說	1.3	3.1
	8.5	2.6
中國現在的民主自由狀況令人滿意		
十分不同意	4.9	4.8
不同意	56.8	48.3
一半一半	14.8	26.1
同意	18.2	17.1
十分同意	0.4	0.7
不知道/很難說	4.8	3.0
香港制度相當完善，因此內地多學習香港制度		
十分不同意	0.7	1.4
不同意	18.7	19.6
一半一半	9.7	20.9
同意	62.4	48.9
十分同意	4.9	6.0
不知道/很難說	3.6	3.2
當兩地利益出現衝突時，應先考慮香港的利益		
十分不同意	0.3	0.6
不同意	11.1	18.7
一半一半	6.7	16.0
同意	66.3	51.8
十分同意	7.0	7.5

不知道/很難說	8.6	5.4
香港人應多參與幫助內地的社經發展		
十分不同意	0.6	1.2
不同意	11.3	18.1
一半一半	7.6	18.6
同意	72.4	54.4
十分同意	3.4	4.6
不知道/很難說	4.7	3.1

93

**表 3：對公民教育工作項目重要性的評分**

	1997 年 (均值)	2007 年 (均值)	均值變化 (%)
加強對自由人權的認識	4.23 (0.97)	4.19 (0.93)	-0.95%
加強對香港的認識	4.13 (1.00)	4.16 (0.95)	0.73%
加強培養對香港的歸屬感	4.04 (1.04)	4.15 (0.97)	2.72%
加強培養對不同意見的批判能力	3.89 (1.11)	4.13 (0.99)	6.17%
加強對普通話的推廣	3.73 (1.12)	4.06 (1.01)	8.85%
加強對中國的認識	3.99 (1.03)	4.02 (0.99)	0.75%
增加內地與香港學生之間的交流活動	3.69 (1.06)	3.91 (0.98)	5.96%
加強民族教育	3.70 (1.12)	3.88 (1.05)	4.86%
加強培養對中國的歸屬感	3.65 (1.15)	3.77 (1.11)	3.29%

<sup>93</sup>圖表詳見王家英、尹寶珊：〈香港市民身份認同的研究〉，《二十一世紀雙月刊》，頁 119-120。

全面在學校推廣掛國旗和唱國歌	2.79 (1.29)	3.24 (1.29)	16.13%
----------------	-------------	-------------	--------

<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup>圖表詳見王家英、尹寶珊：〈香港市民身份認同的研究〉，《二十一世紀雙月刊》，頁 121。