



全民梦工厂——香港无线电视剧之 结构探索

谭荟颖

TAN HUI YING

拉曼大学中文系

INSTITUTE OF CHINESE STUDIES

UNIVERSITI TUNKU ABDUL RAHMAN

APRIL 2012

拉曼大学

中华研究院

中文系

全民梦工厂——

香港无线电视剧之结构探索

科目编号：ULSZ 3068

学生姓名：谭荟颖

学位名称：文学士（荣誉）学位

指导老师：辛金顺师

呈交日期：6-4-2012

本论文为获取文学士荣誉学位（中文）的部分条件

目次

题目	i
宣誓	ii
摘要	iii-iv
致谢	v-vi
第一章：绪论	1
第一节 研究动机与目的	1-2
第二节 研究范围与方法	2-5
第三节 前人研究成果	6-7
第四节 遇到之难题	7-8
第二章：港剧模式——「说故事的方程式」	9-10
第一节 「无线」：看观众说故事	10-13
第二节 家族剧模式——「像港剧一样生活」	13
1. 「家」的概念至「豪门想象」	13-15
2. 想象至童话再现——「灰姑娘与女强人模式」	15-21
3. 由童话步入现实——「三兄弟或三姐妹母题」	21-22
第三节 「子弹横飞的想象」——以警匪片与其变型来看行业剧的模式	23-29
第三章：剧作内容——「观众的认可」	30
第一节 社会古老的一角——传统意识的认可	30-35
第二节 品牌效应之下——另一群观众	35-39

第四章：结合港剧原料的混凝土——「港剧之卖点」	40
第一节 经典人物——角色的功能	40-44
第二节 金句风暴——语境的塑造	44-48
第五章：结语.....	49-51
参考书目.....	52-53

全民梦工厂——

香港无线电视剧之结构探索

宣誓

谨此宣誓：此论文由本人独立完成，凡论文中引用资料或参考他人著作，无论是书面文字、电子资讯或口述材料，皆已于注释中具体注明出处，并详列相关的参考书目。

签名：

学号：09AAB06654

日期：2-4-2012

摘要

针对香港无线电视剧之结构，本文除绪论与结语外，共分为三章去进行不同层面的探索。即：港剧模式、观众的认可及港剧之卖点。

在港剧模式的这一层面上，是以港剧制作故事内容的一个方程式去对「家族剧」与「行业剧」来进行研究。为了专注研究，在家族剧的研究方面特别选了两部较为特出的剧集与它们的姐妹篇来作为研究材料。而在行业剧方面则是选择了「警匪剧」来作为研究材料。当中，更是以一部纯警匪剧及两部警匪剧的延伸剧为探讨，以让研究题材更为专注，研究层面更加丰富。以此章得到的是，港剧对于故事模式的制作是，以满足观众的想象为最大前提。无论是家族剧或是警匪剧，「无线」所经营的，是一种满足观众不同想象要求的电视剧制作。

那么，为了满足观众的需求，在港剧的剧作内容方面，「无线」是迫切需要的到观众认可的。所以在接下来的一章，是针对不同层面的观众，及他们不同的情意结去进行分析。「家族剧」与「警匪剧」分别满足了拥有传统意识心态的观众群及另一群品牌效应下的观众。

以上章节所谈的，都是港剧结构最主要的元素。为了更加全面性的探讨整个港剧结构，本文接着特别探讨了结合港剧各个原料及巩固整个港剧结构的元素。此章节针对的方向是港剧塑造的经典人物及所创造的金句。本文的研究前提是，对港剧结构去做一个全面性的探讨。

关键词：结构主义、港剧、无线、家族剧、警匪剧

致谢

从小到大，我都觉得自己是幸运的。从小学到现在，求学的过程中，都不曾遇到挫折。应该这么说，在遇到挫折的时候，都会遇到扶我一把的人。而这些贵人，让我顺利走到现在。

非常不喜欢侥幸的感觉，侥幸过关，不如实实在在，胸有成竹。在大学的三年有时觉得很迷茫，不知道自己的专业在哪，不知道自己的小宇宙可在哪儿发挥、在哪爆发。知道要构思毕业论文的研究领域时，脑里是一堆堆杂乱无章的想法，东一点，西一点的，完全不敢向他人提出自己的想法。直到遇到金进老师，他第一句话便问道：「你喜欢什么？」也不知哪来的勇气，我吐出了一句：「我喜欢看香港戏。」老师二话不说便给了我一个研究的题材：TVB 剧集研究。我不会忘记当时的雀跃，非常开心，非常开心。我真的很感激老师不曾鄙视我的想法，还愿意去帮助我去作一个我自己很有兴趣、很喜欢的一个题材。

很突然的，金进老师在一个假期后辞职了。我顿时像孤魂野鬼，无处可归。但是幸运之神原来不曾离去。辛金顺老师，我的论文指导老师，是我真心想要感激的一个人。辛老师初到拉曼大学执教，便要接收我们班孤儿。起初我非常忧虑辛老师会不接受我的论文题目，但出乎意料的是，辛老师竟然在百忙之中还愿意聆听我写这项论题的缘由，及我内心的想法。甚至，不但不鄙视我一些幼稚的想法，还建

议我更适合的研究方法，让我的论文达到水准。在农历新年假期期间，辛老师还拨电给每个其指导的论文学生，关心论文进度的同时还送上一句加油。这是我无法忘记的贴心。

每个星期一次的会面，也是辛老师的坚持。他不但严谨审核我们的论文进度，最难忘的，是他在大部分人都还没完成第一阶段的论文书写时，就已经安排我们口述我们的论文架构给他听。谢谢老师的苦心，辛老师对我们的每一个要求、每一项训练，我都会铭记于心。

最后，小小的私心，要谢谢父母在我假期撰写论文期间对我的体贴关怀，尤其是每早八时准时叫我起床写论文，好让我赶上进度。这对严重嗜睡兼毫无时间观念的我，是个极大的推动。当然，全体辛门子弟的关怀及互相打气，又怎么能忽略呢？谢谢你们，我亲爱的同学。

第一章：绪论

现时生活，各平民百姓每家一台电视，电视剧的存在根深蒂固，是人们免费娱乐的主来源之一。既然如此，电视剧是一门艺术，是一种全民交流思想、交流信息的媒介，抑或是一种文化的产业？可知道的是，一部受欢迎电视剧的背后不会完全没有迎合和取悦大众的成份在内。更准确来说，电视剧是通过电视媒介实现的一门混合性的叙事艺术，是大众进行文化交流的一种全民及普遍性的方式。它既有艺术属性，集视听之娱，汇形、声、色、字之美，也具有娱乐属性。从电视剧生产的数量和电视剧的受众来看，港剧、韩剧、日剧、中国剧，欧美剧都具有一定的受众群。其中中国无疑是一个电视剧大国，韩剧、日剧、欧美剧也在电视媒介中占据一席之地。值得注意的是，电视剧若作为一种全民性交流思想、交流信息的媒介，也作为一种文化的产业，它所存在的的全民型及普遍性是不容忽视的。而港剧在华人地区的地位是绝对有相当之大的份量。

第一节 研究动机与目的

香港人看电视就是看「无线」。「无线」在香港人甚至在海外港剧观众心目中的地位究竟有多么重要？这里即借一比喻来带出。若将港人概括整个华人区域，那么港剧就如米饭，它是饥饿时的首选，是一种传统，是一种习惯，是最普遍，最基本也是最重要的精神粮食。对于观众而言，它已成为一种符号：「无线」= 港剧。

香港无线 TVB 制作的连续剧与台剧、韩剧、日剧、中国大陆电视剧最不同处，是港剧乃一家工厂生产出来的产品，用的是同一批合约艺员，同一批幕后班底。而作为港剧的首席之位，「无线」电视剧制作的模式、题材、拍摄手法等虽已日趋成熟化、产业化。然，此时我们可观察到的现象是，虽然抱怨港剧一成不变的声音不断地荡漾于耳边，但另一边厢「无线」却屡次传来某某剧集收视再创新高的消息。在这种矛盾存在的现象下，本文希望可以通过对港剧的形、声、色、字的分析来获得一种新的思考角度，发掘其存在的一整个本质，并尝试对此矛盾的现象作出一个解释。

第二节 研究范围与方法

本文的问题是，在看待原本生活中习以为常及非常普遍的某种事物时，是否可用一种「陌生化」的视角去进行反思及解构。同时，这种视角是在常人的理解范围内，而不全然陌生的。因此，本文选择以「结构主义」作为一种思维方式及方法论。那么，以「结构主义」作为一种思维方式及方法论，首先必须弄懂其基本概念。而究竟结构主义者所说的「结构」和常人所理解之「结构」有何区别？

从广义上来说，「结构」一词包含两个部分：一是指各个事物的构造形式、构成方式——如建筑物的大小、形状及其组成方式；二是指这些构造的组成原料——

如建筑物的钢筋混凝土、木头等。¹一般人只注意到「结构」的第一个含义，不注意其第二个含义。瑞士语言学家斐迪南·德·索绪尔（Ferdinand de Saussure, 1857-1913）首先在语言的运用领域里发现了「结构」这一概念。一八七八年，他发表了题名为《关于印欧语言中元音的原始系统报告》（*Mémoire sur le système primitive des voyelles dans les langues Indoeuropéennes*）的著作。他认为语言乃是一种集体的习俗。也就是说，反映在语法、语源、语音等方面许多具有普遍性的现象，例如，在语言方面大多数民族都以 a、e、i、o、u 作为母音，无论东西方各国都是如此，这表明人类的语言具有某种共同的结构，也反映那些发明和使用不同语言的人们都采用了几乎完全一致的「形式」和「结构」。²索绪尔并未明确的使用「结构」这个概念，而是采用「习俗」这一概念来概括它。

然而，索绪尔的「习俗」这一概念所表达的几项基本特征与本文所使用的「结构」这个概念是相符的。

第一，它们是继承性、流传性的。而也是一种无意识及自然的行为。例如，当我们向某人询问他何以要遵循某种「习俗」的时候，他并无法回答出一个理论性的答案。人们无法回答为什么要这样做，也无所说明它起于什么时候，但却毫无意外，自然而然地遵循着它。

第二，它们是无需经周密思索就可以实行的。任何一种习俗，当人们使用或实行它们的时候，几乎都是出自于一种本能。例如，许多惯用的语法规则，在实际

¹高宣扬著：《结构主义》，台北：远流出版公司，1997年，页85。

²高宣扬著：《结构主义》，页8。

生活中，被许多人所使用，但人们并不一定有所了解，更不用说对它们进行反复思考。

第三， 它们是为大多数人所奉行的。所有已成为习俗的事物，都是被大多数人所公认和遵守的。就这点而言，符合了绪论所述之「普遍性」。

作为一种思维方式和方法论，结构主义上可以被应用到更广阔的学术领域中去。法国结构主义人类学之父列维·施特劳斯便将结构主义进一步诠释及发扬，他将结构主义方法论应用到人类学和神话学等领域中。列维·施特劳斯认为，在神话的多样性之外，还可以找到一种共性结构。通过了解这种结构，我们应该能够真正了解某一神话的含义——「实际价值」。³ 简单的来说，列维·施特劳斯认为无论神话源出何地，出自于什么语言或文化，世界上任何地方的读者都能感觉到它仍然是神话。神话的本质并不在于其形式上的表达，如：语法、风格等，而是存在于它所讲述的故事本身。

综上所述，结构主义无论发展至任何领域，在各个领域的诠释也尽管不完全相同，但总结结构主义者都普遍特别重视主体中的原料与本质。结构主义的核心观点是强调世界万物之间彼此关联性，结构主义强调深层结构支配着人类活动。⁴要弄懂事物的意义，就是要挖掘隐藏在表层结构背后的深层意义。那么，当结构主义被

³ 罗伯特·肖尔斯著，高秋雁译：《结构主义—批评与实践的理论》，台北：结构出版群，1989年，页85。

⁴（法国）列维-斯特劳斯，张祖建译：《结构人类学（1）》，北京：中国人民大学出版社，2006年，页50。

运用到日常生活中，作为一种新视角来赏析影视文学作品的时候，便是以一种「陌生化」的态度去探索一些被我们所习以为常的事物或现象，如本文对港剧的分析。我们可以这样思考，所谓的「无线」支柱——电视剧之所以能在全港甚至于整个海外华人领域引发收视热潮，仅仅是因为对港人而言的「传统」、「惯性」抑或是海外华人来说的「港风」？是纯粹的在风潮下的影响？还是「无线」电视剧内部结构中有某种可循的规律和支撑起剧本的普遍结构存在？本文试图以其中发展最为成熟的两类电视剧，即家族剧及警匪剧这两种类型电视剧的概念，较为系统地研究这两类电视剧的各个方面，通过分析整部电视剧的一个型态，揭示电视剧的一个整体结构。同时，在以上研究方法的基础上，选取了七部电视剧：《溏心风暴》⁵、《溏心风暴之家好月圆》⁶、《巾帼枭雄》⁷、《巾帼枭雄之义海豪情》⁸、《刑警》⁹、《潜行狙击》¹⁰、《法证先锋 3》¹¹ 进行个案研究，从结构主义的视角切入，分析香港「无线」一些普遍制作模式，另挖掘形式内容下的实体。

⁵（英文：Heart of Greed）是无线电视的一部时装电视剧，由陈豪、黄宗泽、林峰、钟嘉欣、杨怡、蒙嘉慧、李司棋、夏雨、米雪及关菊英领衔主演，监制刘家豪。

⁶（英文：Moonlight Resonance），此剧为香港电视广播有限公司时装电视剧，为《溏心风暴》的姊妹兄弟剧，也是香港史上获得最高收视的电视剧之一。由陈豪、林峰、黄宗泽、李司棋、夏雨、米雪、关菊英、李香琴、钟嘉欣及杨怡领衔主演。

⁷（英语：Rosy Business）；前名《妻妾成群》、《红粉商人》），香港电视广播有限公司清装电视剧，由黎耀祥、邓萃雯、吴卓羲领衔主演，监制李添胜。

⁸（英语：No Regrets）是香港电视广播有限公司制作的民初电视剧，为《巾帼枭雄》之姊妹作品，故事由三十年代的民国时期开始，横跨抗日战争、第二次国共内战、韩战、文化大革命，直至改革开放后。由邓萃雯、黎耀祥、黄浩然、陈法拉、惠英红、岳华、谢雪心、敖嘉年、胡定欣及麦长青领衔主演，监制为李添胜。

⁹（英文：Gun Metal Grey），香港电视广播有限公司时装警匪电视剧，由黄日华、苗侨伟、宣萱、胡定欣及王浩信领衔主演，监制唐基明。

¹⁰（英语：Lives of Omission）是香港电视广播有限公司拍摄制作的时装警匪电视剧，全剧共 30 集，监制庄伟建，由谢天华、黄宗泽、陈法拉、徐子珊及刘松仁领衔主演。

由于谢天华在无线电视电视剧《学警狙击》所饰演的警方卧底梁笑棠（Laughing 哥）大受欢迎，此剧为《学警系列》第 2 部衍生作品、亦是在第十五届香港国际影视展被无线电视推介的六部重头剧集之一、以及续集为电影《Laughing Gor 之潜罪犯》。

第三节 前人研究成果

港剧是最能代表香港文化特征的大众文本之一，所以一直以来都不乏对港剧的研究。排除网民在网络上零星的个人研究心得，对港剧稍微正式的研究方法以叙事学与符号学为居多。如刘旭东、黄海燕：〈跨语境的文化想象——对港剧的符号学研究〉¹²。然，这些研究只是一些在学报上的发表，相信只能作为参考之用。换句话说，在资料收集这一个步骤上，所面临最大的阻碍，便是缺乏权威性的参考书目。对于港剧研究的参考书并不多，而能够获阅的更是寥寥可数，而造成参考书目方面不足，也不扎实。

另外，本文以「结构主义」这一方法论去探索港剧，也是一项新的思维及研究模式。因此，并未寻获任何「结构主义」与港剧的书目参考。而以结构主义作为方法的港剧研究更是少之又少，多是由网络上各种人士以本身所理解的「结构」一说来诠释港剧，而则并不符合结构主义者所认知的「结构」。

曾担任电视台编剧，后横跨剧场、影评、文化、教育等领域的香港多栖创作人林奕华在《娱乐大家—电视篇》内提出各种本身对「无线」制作及港剧现象的一些看法，尤其是对《溏心风暴》这部剧集所带来的全城效应进行一些言论的发表。¹³

¹¹（英文：Forensic Heroes III），香港电视广播有限公司时装电视剧，由黎耀祥、张可颐、徐子珊、吴卓羲及胡定欣领衔主演，监制梅小青。此剧为《法证先锋》的第三辑，但在剧情上与上两辑没有关连，演员阵容也与上两辑完全不同。

¹²刘旭东、黄海燕：〈跨语境的文化想象——对港剧的符号学研究〉，内蒙古自治区海拉尔市：《呼伦贝尔学院学报》，2007年，第十五卷第四期。

¹³林奕华：〈我与TVB的三十年〉《娱乐大家电视篇》，香港：牛津大学出版社，2008年，页9。

然而这也是一些个人的评论发表，并不能作为资料的主要来源。因此本文的做法是，参考多方对于港剧的评论、期刊发表、论文等，吸收他们的研究角度，并尝试以多方面的视角去窥探所研究之议题。

第四节 遇到之难题

本文以「结构主义」为一种思维方式及方法论来进行对港剧的剖析时，首先发现，对于结构主义基本概念的掌握需相当的熟练。不但需对结构主义的孕育过程有一定的了解，也必须非常熟悉什么是结构，以及作为方法的结构主义。结构主义的流传不但拥有各自的流派，也有各自的代表人物，每个流派或代表人物对「结构」一说的定义也有所不同，本文在吸收这些为数不少的观点时，最主要的是面临吸纳及消化各种资料的能力。

除此之外，除了需要非常清楚了解及吸收「结构主义」这一个地基之外，对于资料的吸收、运用及再现都是一门相当难的学问。从各方面的资料显示，「结构主义」一说多数在于社会结构与文学艺术的分析。当中结构主义的文学艺术观包括神话、散文小说、戏剧、诗歌。其中再度蕴含了更深一层的结构主义诠释。本文参考了不少结构主义对戏剧的分析，并试将合适的理论运用在电视剧的研究上，但是发现由于戏剧与电视剧始终存在着差别，以致必须一遍又一遍的厘清这些差异点，接着归纳戏剧与电视剧的共同平台，再运用结构主义对戏剧的解释。在这个过程中，

一度面临许多的混淆及资料分析的问题。一旦面对混淆的时候，必须再度回到最基本的结构主义平台，再度细读，清楚了解整个概念，这是不能越级的一个程序。

另外，选择港剧研究少不了的是面对资料收集的难题。先单一对港剧而论，虽然对港剧进行研究的人不乏其数，但是都是属于不正式的研究。在找到的文献当中，多数是以中国剧为多数。在缺少资料的情况之下，从网络上搜寻是仅有的办法之一。但是网络资料的可信度及可运用程度是相当有限的，于是必须非常谨慎的去过滤这些资料。所以本文对于网络资料的处理主要是在于，多搜寻网民对于港剧的各种研究及见解，借此思考及发掘各种不同的思路，而尽量不运用网络上的资料。

在完成了对「结构主义」的理解及消化后，再结合自己的思维角度、资料的再现，尝试完成这一论文。然而，在搜集以结构主义分析港剧的相关资料方面，是相当有难度的，以致在写此篇论文的时候并没有一个依据及参考的对象，以致全是考验对于各种资料的吸收与再现功夫。

第二章：港剧模式——「说故事的方程式」

无线剧集又称港剧，代表性可想而知。但它到底代表香港的什么，却少见详细论述。像前所不断强调的，港人看电视剧，即是看无线。TVB的「免死金牌」就是给全港观众放送免费娱乐，免费等于免死。观众不会因为节目的素质而流失，只因它是「免费」。就如菜市场收档前大家都会赶去捡便宜货色，新鲜与否不是重点，最重要的是便宜。观众看电视剧，最能得到共鸣的是，在电视上看见那些出现在自己日常生活四周的情景，或是在生活中不可能实现的愿望在电视上成真。换个角度来说可称为造梦的空间。传统的港剧构成是在社会生活范畴圈定一个闭合的空间。这个空间在起初是不成立的，然后由于各种机缘，各种角色来到自己的位置，各就各位各司其职。这个空间初形成，就是一个不够稳定的空间，小矛盾交织，随着剧情的发展，小矛盾逐一解开，空间在一定世间内达成相对的稳定。剧情的发展也就是时空平衡被打破然后修复的过程，这个过程同时也是剧中人物个性逐渐成熟饱满的过程。随着人物个性的逐渐成熟，以及情节铺垫的足够丰满，空间的最大震荡即将到来。这次终极震荡，足以破坏空间的各个平衡的场，甚或威胁到剧中各个角色的命运。空间中的人想尽方法也无法挽救空间，到山穷水尽的时候，救世情节开始蔓延到空间的表面。整个空间的终极统治者终于想到局势妙计，拯救了所有人的命运，不仅使这个闭合空间重回稳定，甚至让这个空间变得更美满。¹⁴

¹⁴ 王歆雅：〈浅谈港剧取材〉，湖北：《武汉大学新闻与传播学院硕士论文集》，2009年，页180。

虽然港剧结构如此单一，但是却依然非常受欢迎。它的好处是，它不需要用新的材料去想出一个新的菜单。而其惯性的做法是，用人们熟悉的材料，去满足观众的口味。无论煮出来的是甜、酸、苦、或辣，都是以固定的材料、煮法，按照固定的一个模式去出产的。而港剧的定律早已成为一条不变的方程式。先不计港剧的「煮法」（电视剧类型）如何，这里先举出常见于港剧的「材料」（元素）港剧主线（主要材料），包括家族恩怨、商战风云、复仇、爱情排列组合、姐妹/兄弟反目等。而这些材料所构成的特点都是一切都是建筑于「家」的基础之上，如一般的家族剧、师奶剧。至于其它类型的电视剧也是出自于「家」的外化，如职业剧，职场也是建筑在「家」的一个概念之上，这显示出香港人对「家」概念的一定掌握与重视。

第一节「无线」：看观众说故事

电视广播无线电视 Television Broadcast Limited（简称无线 TVB）在一九六七年十一月十九日正式启播，是全港首间商营无线电视台。在「无线」之前，香港只有一家英国人经营的「丽的电视」，它属于有线电视，每个家庭要付出月费二十五元才能收看节目。¹⁵而电视广播有限公司（TVB）却是无线制式，所以港人把该机构叫做「无线」，除了是简称，也是昵称，因为它是香港第一个免费电视台。¹⁶对港人而言，它是个象征符号，是电视节目的代名词。港人看电视，即看「无线」。无线电视成立初期只有员工约二百名，发展至今共僱有约四千二百名全职雇员，其

¹⁵ 钟宝贤：《香港影视业百年》（增订版），香港：三联书店，2011年，页238。

¹⁶ 林奕华：《娱乐大家电视篇》，页9。

中包括合约艺人及海外附属公司员工。¹⁷ 无线电视主要的业务包括电视广播、节目制作及其他有关广播的活动，例如节目与录影带的发行及卫星广播等。无线电视的两个频道，翡翠台及明珠台，每年播放逾一万七千小时的节目，为香港两百三十一万的家庭提供免费电视娱乐节目。是全球制作最多华文电视节目的电视台之一。

曾担任电视台编剧，后横跨剧场、影评、文化、教育等领域的香港多栖创作人林奕华在《娱乐大家—电视篇》内提出，免费的意义有三个，一是电视普及化：香港在无线开台前与开台后的最大分别，是迅速多了上万计的电视观众。二是电视节目大众化：以往在「丽的电视」出现的古典音乐欣赏节目如《丽的音乐会》，在「无线」变成了更适合各年龄阶层口味的有奖游戏节目如《超级无敌奖门人》系列及表演性质节目如《欢乐今宵》。三是电视家族的诞生：七十年代是香港经济起飞时期，「无线」的成长刚好赶上这股热闹，林奕华将「无线」喻为这个时代长出来的巨翼，为港人提供庇护之余，还把他們带上云端，看见美好的愿景与未来。

的确，「无线」的成功在于它以一种集娱乐、教育、文化的混合形式带给香港人一种精神支柱。但与其将「无线」喻为「巨翼」，庇护港人，将它们送上看见美好的高处，不如将其喻为一棵苍劲果树。「无线」机构的主体发展之主体为树的主干，根深蒂固，也是营养运输的主要点。而整个人文、社会、文化、环境则是树所下之土地，树根从泥土里吸取成长所需的成份，由树干传播至结出果实。电视剧便

¹⁷ 林奕华：《娱乐大家电视篇》，页 10。

是「无线」所结的果实。港人在「无线」身影的笼罩下，享用的果实，补充精神空虚所需。至于果实是否存在着营养成分，还是一种纯粹喂饱精神的「食物」，这也是本文的探讨层面之一。

豪门想象与富户的密辛一向是「无线」的主打，在过去这类型的剧集从未离开过观众的视线。现实里有大美人明星、港姐后冠嫁入豪门，富户门内的争产风波；无线电视剧也乐此不疲的搬演着类似情节。拍了又拍的翻炒剧仍有市场，不免是因为人们把得不到满足的欲望投射到它之上。无线剧集一向以满足观众的需求为目标，从「人们的欲望」这一点延伸就论，同为「无线」拿手好戏之一的警匪片何尝不是满足观众「正义使者」的化身？子弹横飞时产生的认同感及兴奋感，是警匪片在「无线」地位深扎的原因之一。

由剧集片头的描述：底下阶层的男主角作「我要生存、我要向上爬」的愤慨表情——《巾帼枭雄》、《巾帼枭雄之义海豪情》，甲乙互持手枪指着对方的头——《巾帼枭雄之义海豪情》、《刑警》、《潜行追击》，主角被恶势力人士任意凌辱，他则咬紧牙关——《巾帼枭雄》、《巾帼枭雄之义海豪情》、《溏心风暴》、《溏心风暴之家好月圆》、《潜行追击》，与肝胆相照的第二男主角激烈相拥；女主角们的悲伤嚎哭——《巾帼枭雄》、《巾帼枭雄之义海豪情》、《溏心风暴》、《溏心风暴之家好月圆》。最后，大部分剧集都为之相同的一幕：激励人心的主题曲至此告一段落，全部人物一字排开或是忠与间、正与邪、关系对立的主角们与剧

名亮丽登场。总之，所有观众想看见的东西，便是无线剧集的故事来源。集合了故事材料，TVB剧集形成了相对固定的叙事模式，把好莱坞「好故事、好演员、好制作」¹⁸的成功经验加以移植，在叙事结构上借鉴了「好莱坞」的编剧公式：「情节=安宁→扰乱→斗争→平定扰乱」¹⁹；在情节发展中，一些经典母题被一再运用，主要有哈姆雷特母题²⁰、灰姑娘母题、罗密欧与朱丽叶母题。而结局设置往往采用大团圆结局模式。

第二节 家族剧模式——「像港剧一样生活」

1. 「家」的概念至「豪门想象」：

在香港回归之前，港人长期以来都处于一种「有家无国」的状态之中，港人心中「家」的概念普遍大于「国」的概念。因此，家族利益往往凌驾于政治、国族的认同上。²¹因此推断，这成为港剧中家族剧特别繁荣的一大原因。从1970年代后期开始，随着香港经济起飞，金融业迅速发展。到了1980年代，香港国际金融中心的地位更得以确认，经济成就仅次于伦敦、纽约。²²暴富与破产屡见不鲜，很多人都梦想着能凭借自己的运气和努力蹿升为富翁。钱财腥味、利益地位对传统的人伦亲

¹⁸戴瑶琴：〈香港有个好莱坞——试析香港电视剧的流行元素〉，北京：《中国电视》，2008年，第10期。

¹⁹戴瑶琴：〈香港有个好莱坞——试析香港电视剧的流行元素〉，北京：《中国电视》，2008年，第10期。

²⁰《哈姆雷特》（英语：Hamlet）又名《王子复仇记》，是莎士比亚的一部悲剧作品，是他最负盛名和被人引用最多的剧本之一。

²¹张宗伟：〈激进的疏离：“后九七”时代香港电视剧“北进”之旅〉，北京：《当代电影》2008年第1期。

²²刘润和、高添强著：《香港走过的道路》（增订版），香港：三联书店，2011年，页258。

情构成了极大的挑战，家庭成员之间因为利益冲突而导致悲剧的情况造成了一种现象，成为不容忽视的社会问题之一。

对于很多平民来讲，那些大家族里发生的恩怨情仇、豪门望族的生活方式都是他们茶余饭后的寄托。于是，家族剧刚好为那些做着发财梦和揣着好奇心的普通观众提供了一个途径，让他们在电视框架中去探视富豪之家神秘的世界，领略名流望尘莫及的奢华生活，体味豪门中鲜为人知的家庭纷争。从 70 年代的《家变》（1977 年 110 集）、80 年代的《流氓大亨》（1986 年 30 集）、《义不容情》（1989 年 50 集），到 90 年代的《我本善良》（1990 年 40 集）、《大时代》（1992 年 40 集）、《笑看风云》（1994 年 30 集）、《天地男儿》（1996 年 65 集）、《天地豪情》（1998 年，61 集），再到曾刷新 TVB 收视的跨世纪百集长剧《创世纪》（1999-2000 年 105 集），更有 2000 年以来的《流金岁月》（2002 年 45 集）、《酒店风云》（2005 年 30 集）直至本文研究的《溏心风暴》（2007 年 40 集）和《溏心风暴 2 之家好月圆》（2008 年 40 集），这一部部投资庞大、演员阵容强大的现代家族大戏在香港一直以来都历久不衰。多年来，TVB 在家族剧的剧情安排、人物设置方面已经逐步形成了一套十分成熟的叙事模式：家族阵容庞大；家族与家族间矛盾激烈，家族成员关系复杂。其中近年稍作突破的是时间跨度上大，从现代家族剧至古代家族剧《巾帼枭雄》及民初的《巾帼枭雄之义海豪情》，受欢迎程度并不逊于现代家族剧，反之在新鲜感的驱使下更带动一番热潮。再加上「大段落叙事环环相扣，小段落又继承了好莱坞三分钟一个小高潮、十分钟

一个大高潮」²³的叙事风格和套路，吸引了无数观众每天坐在电视机前，随着大家族离不开的四个命运：争产，陷害，兄弟残杀，子女报仇，而唏嘘感叹：

《巾幗梟雄》——清朝咸丰年间，无锡米业大户蒋莽府内的四房妻妾：大房殷凤仪、二房彭娇、三房刘芳及四房康宝琦之争。

《巾幗梟雄之义海豪情》——三十年代，广州鸦片大王郑朗军之妹郑朗喜与军之女郑九妹之争。

《溏心风暴》——现代，上环文咸西街鲍鱼大王唐氏妻凌巧与妾王秀琴之争。

《溏心风暴之家好月圆》——现代，家好月圆饼家东主甘泰祖前妻锺笑荷与现任妻子殷红之争。

2. 想象至童话再现——「灰姑娘与女强人模式」

《灰姑娘》是最为大众熟知和流传的童话故事。美丽、善良、聪明的灰姑娘，自幼失去母亲，受尽继母和两个姐姐的虐待，但仍积极乐观的面对生活，最终以她的智慧、善良、美丽赢得了王子的爱情，过上了幸福的生活。²⁴这类故事在叙述上有各种主题框架，从中可以分出以下几对简单的对立：善良——狠毒；美丽——丑陋；智慧——平庸；身份卑贱——身份高贵。故事中的每一个人物都被赋予了不同

²³吴素玲：《电视剧艺术类型论》，北京：中国传媒大学出版社，2008年，8月版，页182。

²⁴匿名：〈结构主义视角下看韩剧叙事模式〉，《星论文网》，
<http://www.starlunwen.net/jiaoyulunwen/126616.html>，2012年1月19日。

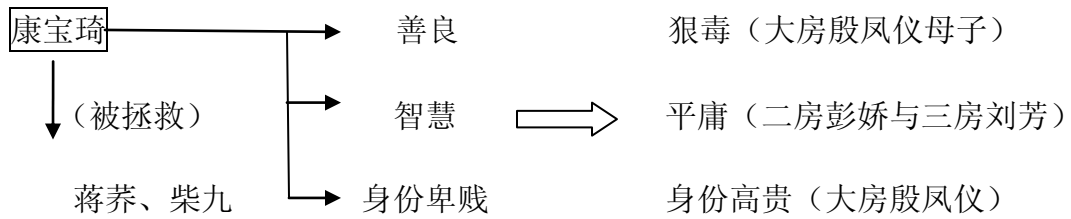
的价值²⁵。灰姑娘从童话走入现实的表现是家庭背景凄惨的主角落魄街头，得到贵人相助，历经艰辛，排除万难，终于扬眉吐气，成为某一领域的成功者。这种叙事模式延续了中国传统武侠小说的英雄成长传统，即主人公的命运往往经历巨大转折。²⁶故事之初，主人公总是身处逆境，贫穷、卑微，不断受人欺凌；经过个人努力及一些机缘巧合，命运发生大转折，最终获得财富、名誉和爱情。TVB 家族商战剧的主角分两类：一类是含着金钥匙出生的大家族子弟，但往往也要遭遇变故，家道中落或财富落入奸人之手；另一类则是白手起家，只身打天下。这两种「灰姑娘」，都要经历一番人情冷暖、世态炎凉，最终鱼跃龙门、功成名就。如《巾帼枭雄》中的柴九（黎耀祥饰），本为孤儿，被一婆婆执回来养大，从小在乡间以务农为生，过着朴实的农家生活，对低下层的艰苦有深切体会，为了填饱肚子无所不为，更不惜抢劫皇上的御米，只身打天下，尝尽世间冷暖，世态炎凉。后进入蒋府当搬米工人更是受尽蒋家大少爷和其党羽的欺凌。但因过人的才华受到四奶奶康宝琦（邓萃雯饰）的赏识而在蒋府有一席之地。

「灰姑娘」母题叙事模式使电如女主人公在家中地位卑贱，穿的是粗布麻衣，但她却是真善美的化身，人们理想中女子应有的优点都集中在她的身上：勤劳、善良、美丽、智慧等。后母及姐姐身份高贵但是却狠毒丑陋，虚假空洞。同样的，人们所嫌恶的恶习缺点都在母女二人身上体现出来：懒惰、恶毒、丑陋等。双方形成

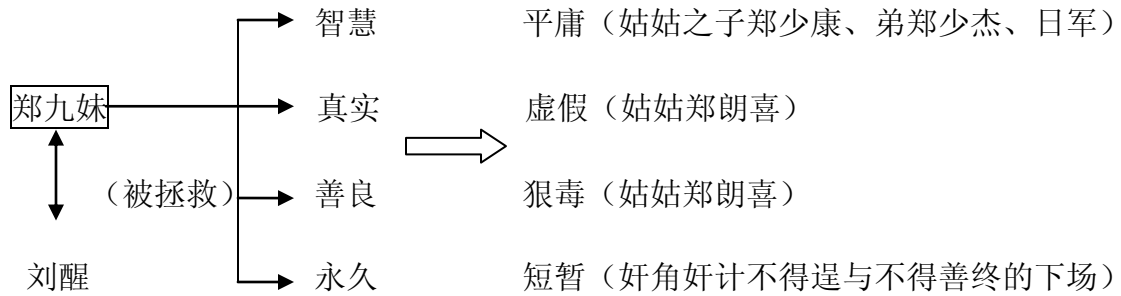
²⁵刘晓春：〈多民族文化的结晶—中国灰姑娘故事研究〉，北京：《民族文学研究》，1995年，第三期。

²⁶刘晓春：〈多民族文化的结晶—中国灰姑娘故事研究〉，《民族文学研究》，第三期。

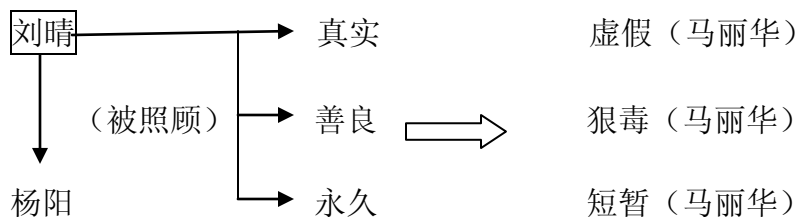
鲜明对比，冲突严重，这些都是港剧在灰姑娘模式中的原型依据。《巾幗梟雄》——女主角康宝琦（灰姑娘）父亲原为南通县官，中途家遭变故，家道中落；后嫁入蒋府为蒋莽（王子）的第四位妾。为人冰雪聪明，心思慎密，甚有识见。受父亲教诲，有一颗慈悲的心。年青时历尽劫难，磨练了琦的意志，性格坚毅不屈。由于为蒋家「四奶奶」，地位不及前三房，以致常受大房殷凤仪母子（后母）委屈，期间常受柴九（王子）之帮助而在紧急关头化险为夷。这里值得注意的是，康宝琦与柴九之关系为互相拯救，而不是单一方位的。柴九对于康宝琦虽有王子拯救灰姑娘的成分在，如第五集的「宝琦哭诉，柴九帮助救回被绑票的蒋家三少爷」、第九集的「柴九成功开通陆路，脱离彭鏘海路威胁」等。然而，由于柴九前期为人较为骄纵自大，多番惹祸，宝琦三番四次的利用自己蒋家的地位，不惜任何代价来拯救这位知己。如第九集「柴九多次得罪彭鏘，而受到袭击，宝琦特意请他出来见面借以要求放过柴九一命。」相对的来说，康宝琦与丈夫蒋莽之间存在的是更纯正的灰姑娘与王子模式，在此剧第一集的时候，宝琦因钦犯的身份被揭露而被王爷处死，蒋莽不惜以自己的性命代为求情，最后更迎娶宝琦。宝琦天性善良，与多次对她咄咄相迫的大房殷凤仪多番忍让，然而因家道中落，及为人妾侍，身份卑贱而多番受到欺压。虽然如此，身为女主角，康宝琦这一个角色被塑造成一个充满智慧的女性，与二房彭娇、三房刘芳平庸之辈衬托出一个对比。见图：



《巾帼枭雄之义海豪情》——女主角郑九妹（灰姑娘），广州黑帮龙头郑朗军的长女。童年时曾被拐而历尽劫难，对鸦片最为痛恨，因此立志要摧毁家族的鸦片生意。她背负着这一个不可告人的秘密，也是另一只身打天下，尝尽世间冷暖，世态炎凉的典型。由于为一家之主的父亲秉着以和为贵的宗旨，对妹妹郑朗喜多次包庇，而让喜一次又一次的对付九妹。同样的，九妹与刘醒之间也是存在着一种互相拯救的关系。见第十九集，九妹为博取日军信任换取出境签证给一批孤儿们，不惜染上鸦片毒瘾，最终是刘醒帮助她成功戒毒。虽然刘醒在此剧是担任王子的功能，事实上他的确多番拯救九妹脱离困境，帮助她完成一切的使命，甚至还将她从日军的集中营内解救出来。但是与前提及的《巾帼枭雄》同样的一个模式依然套用在此剧中，九妹拯救刘醒的关键情节也不乏于此剧中，不但长期帮助被科长梁非凡欺压的刘醒，更在刘醒被当作游击队枪决的时候使尽计谋救出刘醒。当然作为女主角，郑九妹这一个角色的设定早已被安排是与反派的郑朗喜建立起一个鲜明的对比。为人狠毒、待人虚假的郑朗喜多番计谋陷害九妹却被九妹以其智慧反将一军，以智取郑朗喜的平庸。另外港剧中常见的灰姑娘模式常会出现的一个现象是，身为好人的那一方十之八九在结局会与王子过着幸福快乐的生活，而为反派的那一方则是没好下场与获得不得善终的结局。见图：

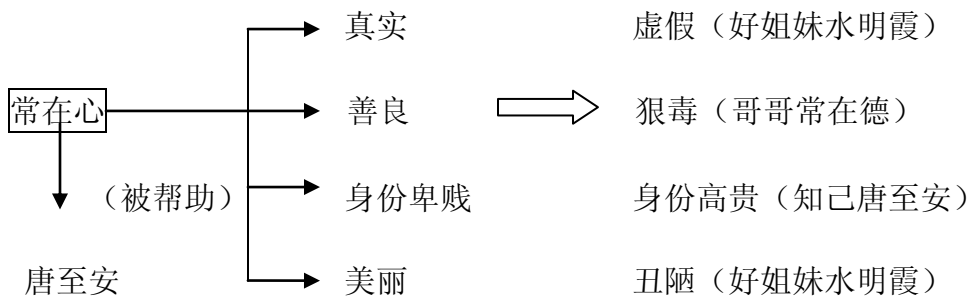


同剧刘晴为第二女主角，男主角之妹。自小与哥哥相依为命，住在山上的木屋区内。虽然不幸患上心漏病，但生命力极强，处处为人着想。用情至深，但因自己有病不想成为其心上人杨阳（王子）的负累，但后因被杨之深情所动，与他共结连理。与郑九妹之养女马丽华（姐妹）为强烈对比。马丽华为假狠毒，多次陷害刘晴不遂。与以上郑九妹第一女主角的情况详见一般，刘晴为真实，善良的性格为角色功能，与为人狠毒虚假的马丽华为直接对比，她们之间的下场也以典型灰姑娘模式相符，刘晴虽然还是因心漏病而过世，但她与杨阳已结为夫妻，而获得了永久幸福。值得注意的是马丽华此角色在剧中并没有因自己的狠毒个性招来恶果，在结局的安排更是以嫁给美国人而草草略过，相信此角色是为了衬托灰姑娘而设定的「坏姐妹」角色。见图：



本章在分析港剧模式的时候，前提是设定在观众的「像港剧一样生活」的心理上。那么，灰姑娘这一个模式绝对是通用不疲的，而在现代中，也非出现不可。

《溏心风暴》女角之一常在心，虽然并未第一女主角，但在剧集结构上的其中一个脉络占有相当大的戏份。在角色功能的塑造下，常在心被套上一个典型灰姑娘的标签，出身贫寒，父亲患有老人痴呆症，多次被贪慕虚荣又不务正业的哥哥拖累，欠下大笔债务。心生性善良单纯，后更被好友水明霞（姐妹）横刀夺爱，身为其好友并对她存有仰慕之心的唐氏鲍鱼大王长子唐至安（王子）多次帮助她度过难关。常在心在剧中绝对是典型灰姑娘的化身，从居住在屋村的低下身份，遇到身份高贵的王子，再面对充斥着丑陋人性姐妹的争夺，都是完完全全童话的再现。见图：



与「灰姑娘母题」形成鲜明对比的就是「女强人母题」。如果说灰姑娘是要依靠白马王子的爱和庇护才会获得幸福的话，那么女强人就是依靠自身的力量实现自我价值、努力拼搏进取的新一代女性的代表，这是新的时代背景下要求编剧们的改变。以《溏心风暴》与《溏心风暴之家好月圆》来论述之。

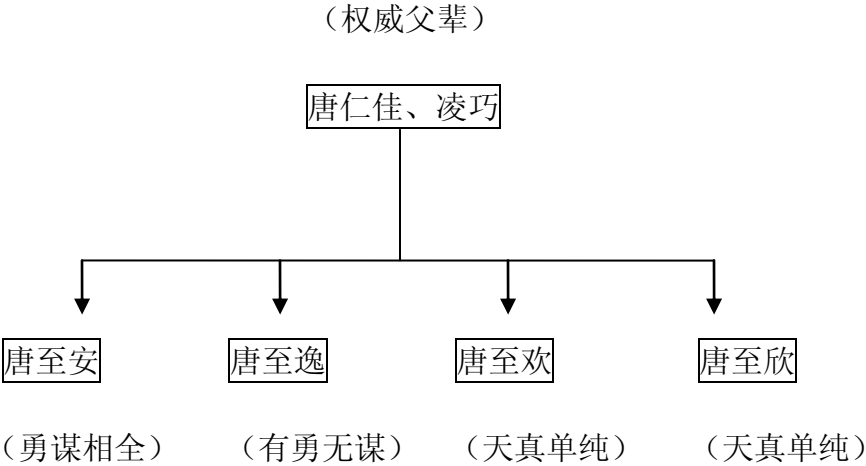
《溱心风暴》卖点主要围绕在唐家内的一切纷争。女主角凌巧便是解决一切纷争的关键人物。同样的，《溱心风暴之家好月圆》二位女主角锺笑荷与殷红，也体现出典型的女强人形态。不同的是她们之间的立场，为前妻锺笑荷的女强人形态体现在捍卫家庭之间的和睦。而为现任妻子的殷红在争取自己地位及金钱的一切激烈行为也体现出了另一方面的女性强悍。

3. 由童话步入现实——「三兄弟或三姐妹母题」

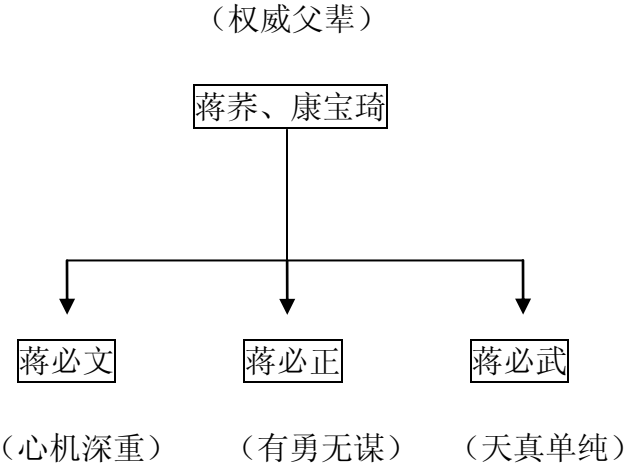
这一母题主要是围绕在一至两个家族，多数为传统树型家族谱系，即是由一个有权威的父辈、三个子女组成。而这三个子女的功能为：老大有勇无谋，老二心机深重，老三天真单纯。在常见的情况下，有两种模式，一是这三个子女中并没有出现智勇双全的角色在其中，而所有的纠纷都是由权威父辈所解决，借此权威父辈才是剧中的主角。以《巾帼枭雄》为例，主角设定为属于权威父辈的康宝琦。而所谓的三兄弟虽然有着各自的角色功能，但是重点依然是着重于权威父辈之上。二，在存在着「三兄弟或三姐妹母题」这一个模式的家族剧里，可见到的是，有一些已被穿插了一些偶像剧的元素在里面。例如《溱心风暴》里，虽然还是以权威父辈争产风波为主轴，但是不难发现的一个情况是，整部剧集当中常在心、唐至安与程亮之间的三角恋是占据了相当大的篇幅。而每集当中都会交代他们之间的故事，唐至安便在争产与感情这两个不同的故事空间里发挥了其身为主角的功能。然而，在这类母题的剧集里，可观察到的是一切的斗争都是来自于所

谓的「三兄弟」的所属性格。换句话说，剧情的高低起伏及转折点很大方面都是由此而起。「三兄弟」就《溱心风暴》（表一）及《巾幗梟雄》（表二）而论，

表一:

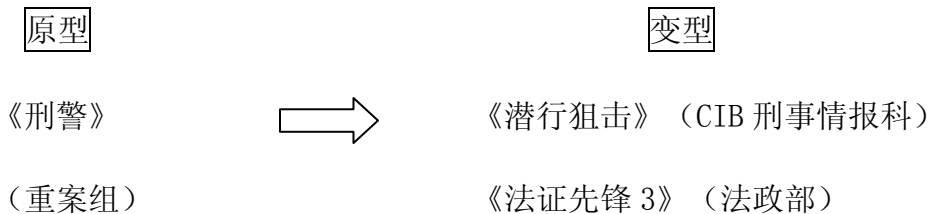


表二:



第三节 「子弹横飞的想象」——以警匪片与其变型来看行业剧的模式

狭义的行业剧（职业剧）是指通过某一特定行业里的故事，向观众介绍该行业的运作，比如律师行业《一号皇庭》、医生行业《妙手仁心》、酒店行业《酒店风云》、影视行业《银海争霸》、警察行业《陀枪师姐》等。由于行业剧中各行业接触层面广，可以引发很多好看的故事，一方面展示行业私生活的多姿多彩，一方面强调工作的责任重大，符合香港人的生存法则，所以行业剧在广义上又扩展到对于家族剧、狭义行业剧（职业剧）、商战剧的融合。司法界堪称是香港电视编导的最爱，警察拍到今天，已经不再是当初统一的「CID」了，而是细化到各个部门，重案组、扫黄组、辑毒组、反黑组、特遣队、冲锋队、交通部、鉴证科、飞虎队、商业罪案调查科、投诉科，基本上香港警察的每个部门都有专门的剧集，另外涉及到的还有法官，律师，廉正公署等。基于着一个概念，本文结合传统警匪片作为狭义的行业剧与从传统警匪片为基础而扩展、混搭到另一种行业范围的剧集做一个探讨，这里将以「警匪片之变型」来括称这一个广义上的警匪片。这里简单列出本文用做研究材料的三部警匪片的职场变化：

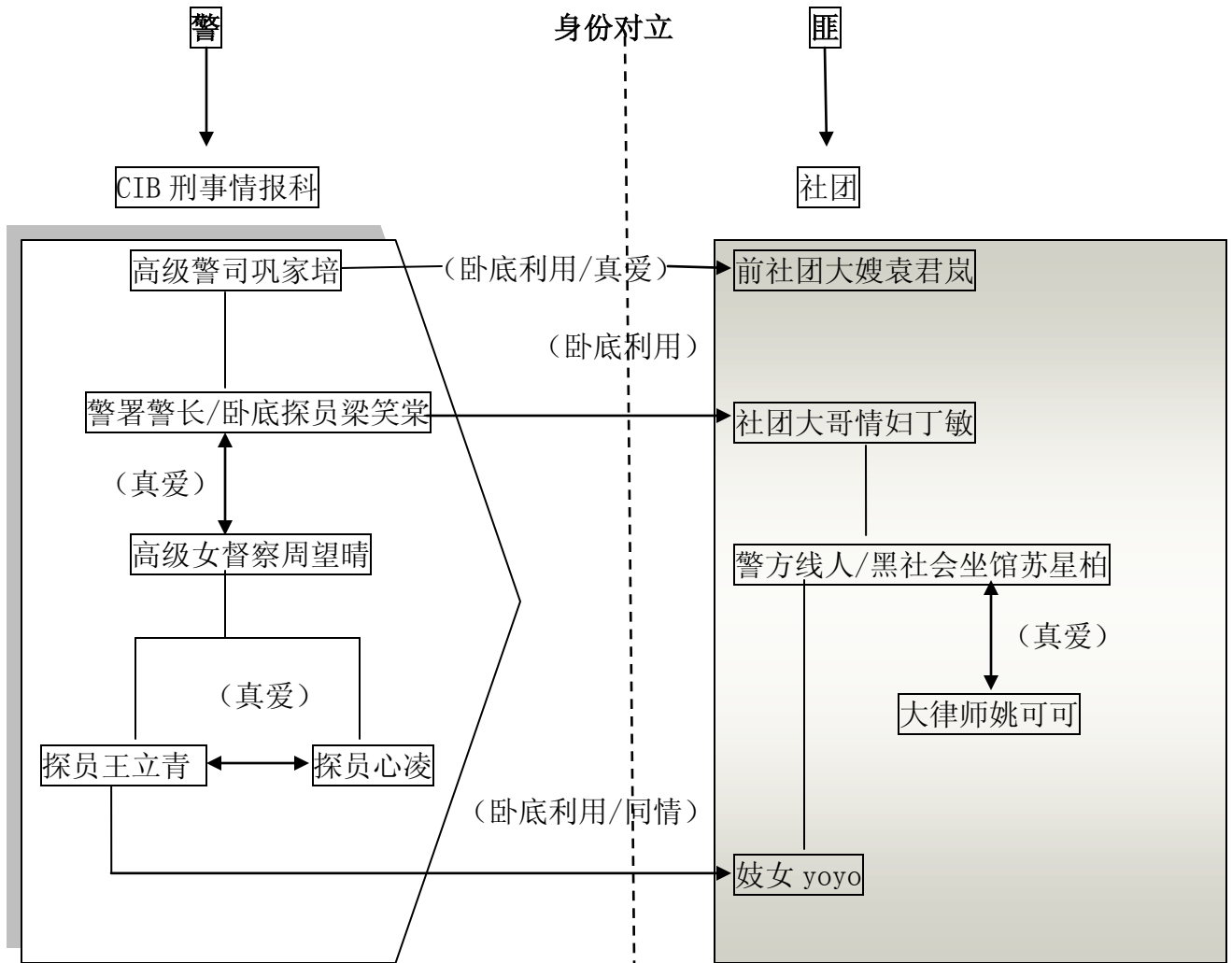


从以上我们可以看得出，作为狭义的行业剧，忠与奸、兵与贼之间的对决基本是建筑在传统的警察职场之上。然而随着时代的发展，这一个传统的警察职场逐渐发展、扩展至其他的专业职场，如以上所列的两种专业（CIB 刑事情报科及法政部）。但是值得注意的是，无论扩展至何处，它主要的基调还是在兵与贼的关系之上。

基于这样的一个基础上，藉着说明警匪剧原型与变型题材在结构的处理方面所包含的模式形态。首先，可观察到这三部所谓的警匪片剧集，在结构方面除了警与匪的主打，但贯串整剧的往往是剧中间人物相互之间错综庞大的纠葛。作为警匪剧编织复杂的人物关系是很重要的，而 TVB 警匪剧中的人物关系的设计除了复杂之外还更加富有戏剧化。因为展示私生活和强调工作责任的双重卖点，警匪剧中的人物关系安排不仅要考虑人和人之间基本的关系，如亲人关系、爱情关系和友情关系等，还要考虑每个人物的工作和身份的安排，并使这两大关系相互交织，相互抵触、融合，从而成为推动剧情发展的动力。比如说，在剧集中主角的亲朋好友不是凶手就是受害者，也就是说案件都是围绕在身边人展开；女主角的前男友一定跟某起案件有关，最终导致两个人决裂。

在情节发展中，一些屡见不鲜的模式被一再运用，首先在警匪片常见的是惊天逆转模式。戏里的好人，主角的死党或前二十集里似乎是世界上最好的那个家伙一定会变成坏人。而全世界上最坏，前二十集里看似最好最贱，最让观众恨之入骨的

那个人，其实都是好人。尤其是在警匪片中，这种人通常都是卧底。如：《潜行狙击》里的 laughing sir，按照先前他的形象和所作所为完全与一个古惑仔无异，只是随着剧情的发展到后来把他解释为一个无间道。同剧另一个卧底辣姜于剧头是以社团堂主的身份出场，剧集进展至中期揭露他的卧底身份而引发一阵高潮，继至剧终还是逃不出身份的迷失而再度沉沦于社团，甚至横死街头。正是因为这种剧情身份的反复变化，所以在结尾以全然的反差给观众造成一种惊天逆转之势，反而在观众的心理激起了对他的同情，同时剧集的结尾也印证了一个不变的模式：邪不能胜正。此剧以卧底为主要题材，但在结构上，还是免不了显眼的感情线的存在，几位担任「卧底」角色的男主角们无论是与相同身份或对立的女角们都身不由己的发展出复杂的感情。而就算是奸角都免不了感情的部分：



从以上所见，警匪片所运用的感情模式之一，是建立在对立身份的矛盾之上，借此带出卖点。可发现到的是，无论是「警」或「匪」的感情线，只要他们是来自于属于同一个群体的感情，都是真爱。如：同属「警」的梁笑棠与周望晴、王立青与心凌；同属「匪」的苏星柏与姚可可。相对之下，当这一条感情线从「警」方跨越至「匪」方的话，它们之间的关系就存在着一个卧底利用的意图。如：巩家培以卧底身份接近袁君岚、梁笑棠与丁敏、王立青与妓女 yoyo。值得注意的是，除了

梁笑棠对丁敏的纯利用关系，巩家培起初是利用袁君岚，但最后却与她发展出一段真爱。另外王立青对于妓女 yoyo 之间排除了利用的关系外，也存在着同情她的心态。虽然如此，这三条跨越身份的感情，最大的联系点还是建立在卧底利用的关系上。

感情模式的运用在《法证先锋 3》中也少不了出现，虽然相对于前两部的感情占量是明显的少了，但这显示出编剧还是不厌其烦的将感情编于其中，并且对多角恋的俗套依然乐此不疲。此剧原以法政部与重案组为主线，但有扩展至律师行业的意图，并以角色之间的感情来做一个贯穿。一，法政部高级化验师布国栋与律师妻子及搭档法医部高级化验师钟学心之间的三角关系、二，重案组高级督察凌倩儿与李展风的上司与下属之间的恋爱。利用角色之间的感情线将剧情丰富化甚至复杂化的一个模式，相信主要是为了使整个剧集的结构更为庞大之外，也借此制造更多的高潮或转折点，吸引观众。

接着，港剧警匪片的惯性动作之一便是千篇一律的逻辑推理模式。《刑警》原以石东升的冤案及他含冤的人物性格为主线，但此案完毕往后戏剧的情节并无告一段落，反而将情节拖拖拉拉地接续展开，非延至三十集不可。既然石东升的案情竣事了，整剧难免落入警匪片的俗套：

故事进入第二十集的时候，即发生重大的案件，而通常作为压轴性的案件都是杀人案，而且必须是有「自己人」牵涉在内的关键性命案，而整个破案团队先由受到深重打击的状态，接着到振作起来的状态，不间断的侦查至破案，为死者找出真凶，防止罪案发生。由此观察，港剧内的精英团队似乎必须在「自己人」成为受害者的悲剧发生后，才能将真凶缉拿归案。而这个遇难的「自己人」通常便成为整个团队永远怀念的「英雄」。可以肯定的是，这是不符合现实定律而只是剧组满足观众讲好人彻底好人化的一个模式。社会中不断有罪案的发生，若每项罪案都必须有人牺牲才能杜绝罪案发生的话，那么需要多少个人牺牲才能消灭罪案？而在罪案还未完全灭绝的时候，是否代表还有罪案的发生？港剧并未考虑这一逻辑，它所关注的是制造一个相当的高潮性情节出现，并以催泪成分加上将杀害「自己人」的罪犯绳之以法作为故事的终结。同样的情节在《潜行追击》（女主角周望晴被奸角害死）及《法证先锋3》（法政部女化验师被心理变态杀人狂杀死）都在上演着。

前面曾提到，无论是什么剧种，在特意的安排下，都会有感情线的存在。而在这些各种感情线上，都会出现决心安排的一些老套情节。简单的来说，一，像罗密欧与朱丽叶般爱人间身份对立的关系；二，典型韩剧情节，男主角或女主角身患绝症，为了让对方快乐而选择默默离开。男女主角恋情进入高潮阶段时，男主角的前妻（女朋友）一定会出现，一是得了绝症，二是当初的离开是有苦衷，不然便是性格脆弱，导致男主角不忍伤害，反正就永远都是一波三折的感情，通常接近故事的结局才会破镜重圆。而破镜重圆的关键即：一是前妻（女朋友）死亡，二是女主角面临死亡的边缘，男主角才会发现最爱是谁。

《刑警》米安定不跟许文谦成婚的原因是由于脑壳内里长瘤；高纪炆跟文诗之间曾的对立关系是由于高的爸爸派人杀了文诗的怙恃。《潜行追击》梁笑棠因为卧底身份而和上司周望晴之间的抵牾；黑道苏星柏与大律师姚可可之间高低阶级的隔阂。同样的高低阶级抵牾可见于《法证先锋 3》督察凌倩儿与下属李展风。同剧，布国栋与前妻因立场不一而离婚，后国栋与钟学心的恋情更因前妻的回心转意而备受考验。这些决心安排的情节不但了无新意，甚至连结局对于观众来说更是不用看都可猜出。这种在特意安排下特别不平坦的感情线在各种不同类型的剧集都少不了它的身影，如今在主打热血警匪片中依然不断地呈现，实在让人味如嚼蜡。

本文欲在第二章表达的是，对于港剧结构的最初或是最根本表现是在于「形」。而港剧的「形」，便是剧集的模式，及母题。这是剧集里一个最根本的形状，也是支撑着其他元素发展的一个体系。由于本文是锁定家族剧及警匪片为研究范围，所以在这章节里，是分别以家族剧与警匪片的「形」来进行一个申论。有了这一个基层的分析，接着再论述结构成港剧的另一个支撑点。

第三章：剧作内容——「观众的认可」

在前一章已对于港剧的模式及母体进行了一番论述。本文不断的强调这是港剧结构最基本的一个支撑点。接着，现在提出了另一个支撑港剧结构的元素——观众。众所周知，一部剧集无可缺少的便是观众群。当然，先撇开到底是观众影响着电视剧，抑或是电视剧影响观众。这里先来尝试对这个支撑着港剧的另一个元素来进行一番认知。

第一节 社会古老的一角——传统意识的认可

香港文化特色之一便是社会里的一群，广东话所说的「师奶」。什么是师奶？许多人在对「师奶」定义的时候不外乎是肥胖、黄脸、在购物时是个计算机、在叫家人起床时是个定时闹钟，甚至在做家务时同时兼任吸尘器、鲍鱼刷、地拖、洗衣机。对于师奶来说，一个可以给予她权力的家庭或许是整个世界。哪怕那些所谓的权力只是每餐吃什么由她决定，子女的学业与前程等。活在「家庭」这个世界里，师奶的世界观逐渐成型，再定型。家庭的温饱与安定是万事之首，没什么比这更为重要，所以做人态度必须要务实，在价值观上也会较为传统保守。最普遍的做法是她们会不计付出为儿子踏上锦绣前程，为女儿找户好归宿。

这里想说的是，港剧里的家族剧可以得到观众的卖帐，除了前章所提到的普罗百姓对于豪门的想象及情意结之外，就是因为此类剧集内的角色隐藏了「师奶」这

一群数目庞大观众的情意结。以《溱心风暴》为例，李司棋、关菊英所饰演的大契小契为焦点所在。李司棋的「大契」是大家都想得到的一家之主身份，无论任何大小事情丈夫与孩子都会依照自己的安排去做，大小听话。当然这一切还是建筑在「为他们好」的基础上，而剧情时不时便透漏出「不听老娘言，吃亏在眼前」的讯息。以二十四集的「文丽小产」来说，大契在病房内怒斥媳妇文丽（杨怡饰）不应不听她的劝告去当时装模特儿，以致意外流产。当中有一段对白说到：「为什么你要做些事情令他（文丽的丈夫）不开心？我的儿子二十五岁，还是个孩子！为什么你要这样对他？」这里边带出了师奶所代表的一群传统妇女保守思想——媳妇以服侍丈夫、传宗接代为先，个人的兴趣与事业为后。这里并不用「古老」来诠释这一种较为传统的观念，因为他在社会上仍有市场，而对「师奶」来说，甚至是一种必然。

「师奶」是绝对需要被认同的一群，她们对家庭的默默付出与牺牲，及所承受的一切委屈藉着角色来抒发，以致被广大人们所认同，便是家族剧受落的原因所在。以《溱心风暴》为例，唐家一家之主唐仁佳（夏雨饰）一开始纳王秀琴为妾，也是大契的安排。当时患癌的她认为自己时日无多而为自己的丈夫安排一人来照顾。《溱心风暴之家好月圆》同样的，殷红（米雪饰）这位第三者，也是由正宫锺笑荷基于同情心收留她而造就双手将自己的丈夫送作他人手上。虽然两种情况有所不同，但本文所要指出的是，这里确实百分百精准的捉住了师奶的内心呐喊：正宫永远为忠、抱负着伟大的辛酸，而为奸的永远是狐狸精。而同时在戏内的争产，对

于师奶来说，除了是争夺她们物质上的财产，也是争夺她们精神上的财产——家庭。

师奶少不免把对下一代的期望当作心理补偿，也就是说子女们将拥有她们没有选择的机会。矛盾的是，师奶又会要求子女们不去按照兴趣、前途、作出个人选择。就算是《溏心风暴》里受到万人唾骂的「小契」王秀琴，她一部分的心态也受到师奶阶层的认同，如她所搞到天翻地覆的争产风波，一部分原因也是为了为自己的儿子唐至欢铺后路，希望自己的儿子不会因为自己是妾的身份所生而受到待薄。同时她却迫至欢放弃自己当导演的理想，去当她所谓有前途的生意人。同样的观念见《溏心风暴》的姐妹篇《溏心风暴之家好月圆》，奸角殷红的所作所为，很多时候也是为了孩子而去争取的。

《巾帼枭雄》及《巾帼枭雄之义海豪情》。争产风波同样来自于『师奶』的另一个共同心态：为孩子争取最好的。《巾帼枭雄》奸角殷凤仪（谢雪心饰）的一切争产手段皆是为了替自己的孩子蒋必文（敖嘉年饰）争取财富，不愁衣食。至于《巾帼枭雄之义海豪情》里的大毒枭郑朗喜（谢雪心饰）同样的也是因为替自己的孩子郑少康（黄贤智饰）争取最多的财富而引发一连串的风波。在同剧的另一个母亲，包租婆吴丽婵（惠英红饰），同样爱子如命，将一切希望及最好的都给予将自己的儿子杨阳（黄浩然饰）身上。

观众对于剧集的认同，除了来自于师奶这一个单一社会群体之外，在更多所谓的大剧里已将「家」这一个概念，由一个家庭扩展至千千万万个家庭的华人地区。而这一个「千千万万个家」的概念已不止获得社会里各个单一群体的认可，而是在整个华人地区来说是得到全体华人观众的认同。而这一个概念小至体现在剧中的一些华人传统文化上，如华人传统的：民以食为天。《溧心风暴》、《溧心风暴之家好月圆》、《巾帼枭雄》分别以鲍鱼、月饼、米来作为主轴。其中《溧心风暴之家好月圆》更是在中秋节期间播出，以华人传统食品月饼配合，带出华人的另一项文化：传统节日的重要。无论是《溧心风暴》的安、逸、欢、欣或是《溧心风暴之家好月圆》的「家、好、月、圆庆中秋」对于华人来说都是相当重视的一些传统元素。相对之下，《巾帼枭雄之义海豪情》对于「千千万万个家」这个概念的表现则较为明显与大器，甚至是将此概念扩展至「国」的意识之上。此剧的背景发生在日本侵华时期，反映的是大时代的动荡，人们在苦难中互助互爱、挣扎求存，展露人性真实的一面。片里的刘醒、排骨以及猪笼里的街坊只是广州的小市民，有的依靠收租，有的依靠理发，有的依靠医术，他们住的地方又小又拥挤，靠的是一技之长生存。杨阳、排骨、刘醒这些小警察还要面临科长梁非凡对他们的体罚压榨，尊严的侮辱，薪水的压缩，生活就是在衣食忧虑中算计过着，在对大局势的猜测中过着。

平民，小人物总是受到压榨，总是渴望自由，渴望尊重，为自己的生存担忧，总被上级压迫而无奈；日本占领广州，小人物要给日本军脱帽鞠躬，还要学习日语，否则便是无尽的挨打。挨打只是小事，那么一旦与抗日军有任何联系，一旦被

日军怀疑就会格杀勿论。小人物没有强有力的人脉和金钱去疏通这一切的难题，面对亲人的受责难，小人物刘晴甚至只能靠牺牲色相自己去挽救别人。

乱世，即使是大人物也有自己倒台被清算的一天，也一样无法掌握自己的命运。郑郎军是黑社会老大，一向唯我独尊，在日本人跟前因为握手而被日本人大了几个耳光却不敢还手，在家族内部的争斗里，初心算计，却是心酸如初，妹妹怀孕却不敢说，偷偷调换孩子让自己养活，小舅子，妹妹，女儿一直在家里明争暗斗，为了帮会老大的地位和帮会的内部分歧争论不休。郑郎军一样的无奈，最后却死在了广西之战中，国共的炮火下。梁非凡这个警察科长，一向爱钱财，工于心计，好大喜功，善于见风使舵，在几经坎坷的沉浮和与刘醒的明争暗斗里，梁非凡有光彩之极时刻，也有被人耻笑的时机，但是即使他投靠日军，铁心做汉奸，日军依旧将他的妻子已经怀孕的玫瑰枪杀在了万人坑。他终于觉察到做人之难，想杀死日军为妻子报仇，却被人所杀，临死终于明白人应该怎么做人。在现今，在这个社会，在家庭，这种情节何尝不是不断在上演？

战争，不仅给普通市民生命难以保存，给局势带来动荡，还给生活带来威胁；战争让市民还要面对飞涨的物价，通货的膨胀，紧缩的物资，生存步履维艰。即使不被双方军队的战争炮火炸死，也会饿死。抗日战争期间，小人物要是与日军不合

作，就是被投入集中营做苦力。集中营没有干净的水源，没有粮食，有一点吃的，犯人会抢夺。

值得注意的是，港剧的抗日题材不同于大陆剧，在大陆剧的抗日之中，总是以正面的军民抗战来书写抗战的辉煌，而港剧则从平民入手，他们不是什么党，不是什么大英雄，他们也没有什么崇高的革命目标，为了只是简单的自由和生存以及作为人的尊严和社会的公正。港剧里描述的只是普通的市民，他们会羡慕富贵，会为了小事斤斤计较，会为了各自的生存而争夺通行证。他们只有平民的朋友，面对战争的大环境，他们无从选择，面对政治风波，却无法躲开，唯一能做到的就是等待，保全自己去等待社会的变迁，以及社会给以他们的生存生活。这一种平民百姓的心态在战争的包装下，确实得到观众的绝对认同。

第二节 品牌效应之下——另一群观众

TVB 爱造就品牌，在一部《学警狙击》系列里横空出世的 Laughing 哥被他们拍了外传拍续集，拍了电影再拍衍生，当然不会放过红过的剧集系列的续集筹拍——《潜行狙击》。当 TVB 这部内容上真正的 Laughing 哥传，从第一集开场就以眼花缭乱剪辑，扣人心弦的快节奏让 Laughing 哥在一单重装械劫案里复活时，你就会发现这部剧明显地与以往的 TVB 师奶剧大相径庭。相反，它还是一部可以吸引师奶之外的广大男性观众坐在电视机前追看，间中高呼一句「酷」字的港剧。前一部《学警狙击》里，laughing 哥的卧底角色是逐渐才露出水面，观众一直认为他是一个飞扬跋扈的古惑仔，哪知却是一个有情有义的卧底警察。这样角色前后认

知的冲突，使得 laughing 哥赢得了观众最大的认同，而他做为配角的提前身死，也令很多人扼腕痛惜，期待 laughing 哥何时能重生归来。于是，《潜行狙击》里，万众期待的 laughing 哥完成任务化身 laughing sir，并为了新的任务，又重归卧底，于是，一切观众期待的，又接续上演。

这部剧播到现在，根据现有的剧情，每个角色都是有着卧底的身份，或者有着卧底的经历。我们的主角 laughing sir 自不必说，刘松仁的巩 sir 是卧底出身，辣姜是警方派去义丰的卧底，蜡青也是卧底，狗头 sir 虽不完全是卧底，但是至少是为黑社会做事，整部剧没完没了的卧底，各有各的目的，比《无间道》还要无间道。

作为一个正常的人，担任一个正常单一的社会角色，都已经很有生存或者生活的压力，但是一个卧底，却要承受着双倍的痛苦。光明正大的警察不做，要做着古惑仔，还不能干违法的事，要出卖着自己口中的兄弟，这完全是人格分离的处事方式。辣姜变节后所说：我白天起床对自己说，我是一个古惑仔，晚上睡觉我对自己说，我是一个警察。慢慢地，我发现我越来越像一个古惑仔，我就是个古惑仔。他们每一秒都是拿命在搏，一着不慎，满盘皆输还罢，最重要也是最直接的是，他们一定会身死。

任何一个社会角色，做到一定成功的程度，想放弃是很难的。卧底做到社团大佬，适应了江湖的生活方式后，重回警队，除了要放弃既得利益以外，更多的是不习惯，而习惯，既然要用训练来培养，那么也注定很难淡忘。在这种意义上，比之于单纯的警察，卧底身上承载的意义更多也更大，他们不仅背负使命，还要隐藏自己。面对经常性的误解，没得解释，没得风头出，破了案恢复身份后还要躲避黑道的追杀，这完全是付出和回报不对等的事情。可是这种事，却一直都有人做，就像 laughing 哥。警匪系列的剧集如这里所谈的《潜行狙击》及传统型的《刑警》，便是有一股观众认可的「热血味」，一种「忠与奸」的诠释，而带来一定的观众群。

品牌效应除了可体现在戏中角色的创造之外，演员本身也是一个创造效应的品牌。别忘了，港剧乃一家工厂生产出来的产品，用的是同一批合约艺员，TVB 所需要的是，制造属于自己的「名牌」，而这些名牌的作用是得到观众的注意、角色、演技都受到观众的认可。而这些名牌，便是来自 TVB 每年自家所办的「万千星辉贺台庆」的视帝、视后。这些视帝视后对于观众来说是一种信心，观众对于这些「名牌」的喜爱会直接带入到他们所参演的戏剧中。而对 TVB 来说，这些自家创造的「名牌」即是收视率的保证。

以《法证先锋 3》为论述，《法证先锋 3》不如《法证先锋》第一、二部，《法证先锋 3》玩得就是高科技，不過案情完全沒有懸念，不吸引人，主角常常在「山穷水尽疑无路」时，突然受第六感启发会发现一些细枝末节，或是看到女主角的一些动作、无心之语时灵光一闪，顿时案情急转，勇破其案。老套兼无惊喜的案情不如第一、二部精彩，但是此剧却创下 2011 年度首集收视最高纪录，而之后也保持在每集 31 点的高收视。事实证明，观众对于黎耀祥这位双料视帝从其饰演的「柴九」、「刘醒」至现代的「pro sir」，都是相当受落及绝对买账的。

另外值得注意的一点是，无线似乎习惯性或是目的性的在剧集里安排老面孔的回归，特别是李司棋、关菊英、米雪、李香琴、夏雨在《溏心风暴》及《溏心风暴之家好月圆》里引起全城热话表现之后，甘草演员的回巢似乎已不是一件新鲜事。但继《溏》剧之后，甘草演员的演出并无太大的突破，通常是担任权威角色的固定人选。同时在另一条线上，热捧的小生花旦则担起媲美偶像剧的感情大梁，饰演观众缘高的角色。昔日无线五虎将苗侨伟与黄日华分别在《刑警》担纲演出，苗侨伟依然是以「老师哥」的姿态演出，更与年龄相差一大截的宣萱饰演情侣；黄日华扮演的亦正亦邪的人物相比之下倒是较有新鲜感，观众接受度也较高。拿捏患上有分寸，符合他的形象与年纪。《潜行追击》刘松仁饰演的高级警师正气凛然，嫉恶如仇，任职警队多年，尽忠职守，致力打击黑社会罪行，多次在关键时刻化险为夷，也是典型的“老师哥”角色，并不忘附上感情线。不外值当一提的是面貌也常常呈电视机剧中，但是仍然算是年轻演员的胡定欣，不论是扮演悍勇的警员——《刑

警》或是不择手段追求名利地位的女律师——《法证先锋 3》，都是性格鲜明的角色。由此得到一小结，电视剧对无线整个制作团队而言，不单是对于戏剧的一个制作，而同时是制造话题性与市场价值，或称为一种另类名牌的创造。

相信不少人对于观众认可的这一个定义有所疑惑，人们会好奇，到底观众认可的这一个定义是从哪一方面去定夺呢？TVB 是先掌握了会得到观众认可的因素才去制造一部电视剧，还是完全是因为剧集的成功才能获得观众的认可？当然，这一切不多不少都是由整个社会及环境的氛围所影响的，如所提及的传统意识。而品牌效应则可视为是 TVB 乘胜追击的一项举动，由于获得了观众对于前一部姐妹剧的认可而借此制造出另一部续集。但是值得注意的是，以「结构主义」的观点来审之，第一章的港剧模式、母题，及本章的观众群一说，二者都是港剧结构相对的支撑点，缺一不可，而港剧的一切都是发展在二者之上。

第四章：结合港剧原料的混凝土——「港剧之卖点」

从之前的讨论，我们可以掌握符合结构主义学说的一些港剧分析。有了港剧模式、母体及观众群这些港剧构造的组成原料，少不了的是结合这些原料的另一个素材。本章即提出角色的塑造及剧集语言运用这项素材。角色与语言都不可单纯的纳入港剧模式、母体及观众认可的其中一方。因为它们是综合性的，角色的塑造可说是港剧模式的一种，也可说是观众认可的一块。相同的，语言这一块也可称为港剧模式的一种，同时它也能够得到观众的认可。所以，本文是以角色的塑造与语言的运用去论述这两类巩固港剧原料的另一个重要素材。

第一节 经典人物——角色的功能

埃建·苏瑞奥（Etienne Souriau, 1892-1979），法国《美学评论》杂志的主编、现代电影学的创始人之一。他在其一九五零年发表的《二十一万种戏剧场面》对于戏剧的场面提出了这样的看法：戏剧的场面并不如某些戏剧评论家所说的那样少，相反戏剧场面可以通过各种组合方法而产生许许多多。就此，苏瑞奥提出了「功能」的范畴。

他提出了六种功能，并以星球的名称命名六种功能：

- （一）狮子座的功能：即剧中主人公的意志、欲望，它推动整个剧的发展。
- （二）火星的功能：即狮子座的敌人的力量。

(三) 太阳的功能：即狮子座所追求的目标。

(四) 地球的功能：即受益者，狮子座是为他而追求特定的目标。

(五) 天秤座的功能：即决策者，在狮子座与其敌人的斗争中决定胜负的角色。

(六) 月亮的功能：即助手。

所谓「助手」，是指前五种「功能」（角色）的助手，因此，任何戏剧的「功能」实际上有十个，即主人公、敌人、敌人的目标、受益者、决策者再加上他们各自的「助手」或盟友。²⁷

一部剧集的成败对于 TVB 来说很大程度上是和自己一手制造出来的角色是有着直接的关系的，所以被制造出来的角色，普遍上拥有各自的功能。先以《溏心风暴》为例，焦点当然落在李司棋和关菊英身上，上一章提及，这两个角色隐藏了香港女人的情意结，李司棋的角色代表了大家都想得到的家庭地位；关菊英的细契则是得不到权利者的认同对象。这里想提的是，港剧的惯有模式就是衰人就是衰人，他对着谁都那么坏心肠，做什么都是自私自利。好人就是好人，他什么时候都是做好事，说好话，存好心。戏如人生，但是人生很多时候非如戏，衰人也有他爱的人，好人也有不为人知丑恶的一面，这是现实生活中应有的矛盾。本文所研究的七部电视剧里，好人依然是好人，但是相当于港剧对于好人塑造的惯有模式，似乎又加了一项对于好人的「包装」。无线剧集常常因为剧中有些「戇夫」、「得得地」（溏心风暴唐至安）之类的人物而收视随时打破四十点。男主角的脑部发育迟钝，

²⁷高宣扬著：《结构主义》，页 232。

一方面惯性被用作「性格善良」使用，如《溱心风暴》中的唐仁佳。另一方面也是烘托女主角的心理复杂，例如大契和小契。但是无线对于「蠢」的这一个功能，似乎是套用在爱情这一方面。

以《溱心风暴》来说，两个蠢夫代表：唐仁佳及得得地（唐至安），单纯的性格相当鲜明，但是值得注意的是，《溱心风暴》打着的是争产风波的家族剧，但是这两位角色的单纯似乎没有着重于争产的这一方面，反而在面对奸人的时候则是出奇的精明。像是三十四集，当唐仁佳得悉小契一伙趁他入院之时一次又一次的伤害唐家众人，即马上离开医院回到唐家，前所未有的坚决捍卫家人，面对奸人态度十分的坚硬，一反之前的懦弱性格。以致带出另一个发现，剧中对于唐仁佳善良纯真的性格塑造反而多在于不断的借由各个角色的口，来强调唐仁佳对于小契的情深。无论是凌莉、唐至欢、得得地都不断地用唐仁佳对她的情深来打动她，甚至是常在心最后在法庭的结案陈词中，也都不断的在强调这一点。同剧的另一个蠢夫代表「得得地」，他的「蠢」绝大部分是体现在常在心（钟嘉欣饰）身上，默默为她付出不计回报，就算明知对方心有所属也不离不弃，而且一定会在她受伤时借她肩膀。因此，剧集为了凸显出「得得地」「蠢」的一面，大幅度增加了常在心的出场率。她在每一集一定占上三分之一至二的出场率，但仍然是吹色士风或是「没有程亮的第X天」这些矫情的戏份，与争产主线不搭调。其主要的功能是不外是带出好人有好报的结局，如小契在结局想起唐仁佳对她的好而良心发现、得得地与常在心

有情人终成眷属，造成「家族剧+偶像剧角色设定=闹剧」的效果，性格善良的角色功能被运用得相当牵强。

比起好人的塑造，对于奸人的塑造 TVB 似乎更有已有另一套路，即是：奸角人性化。然而，不排除塑造此类角色的功能不外是提高戏剧化的程度，方便剧情上的进可攻，退可守，另一方面也是配合现代人不同的人格：你很他，但你也同情他。所以尽管《溏心风暴》小契的所作所为全是粤语长剧奸妃的翻版，但时代不同，人心经历了改变，观众眼中恨得最多的不是这位西宫娘娘，却是在她身边教唆、起哄、挑拨离间及以爱情对她骗财骗色的真正坏蛋。因此，没有人会不明白饰演奸妃的关菊英为何每晚以泪洗脸或是调入爱情的骗局里，那是因为港剧此时此刻对于反派的功能，或早已设定成博人同情的一角。

同样的路数，见于本是忠奸分明的警匪片。或许是因为没有办法逃离出观众在接受度或是传统意识的框框，警匪片对于黑警的塑造都是设定成为世所迫的。像《刑警》里黄日华所饰演的石东升及《潜行狙击》里黄智贤饰演的辣姜。石东升之所以会成为黑警全是因为被冤枉入狱了十五年，出来后怅怅不平，成为「地下判官」但是他对于妻子的情感一直没有变，不曾抛却对于她的情感。而辣姜更是卧底的悲剧，本为杰出警察的他凭着一股除暴安良的热血成为卧底却不幸被现实的洪流所熏染，成为悲剧。由此看出，港剧对于所谓奸角的塑造，是用模棱两可的手法，非但没让奸角被恨之入骨，而是让剧集后的现实背景或是一些小奸角的存在来体现

出所谓反派的辛酸及人性化的一面，让观众对其产生同情，于是「奸角人性化」便是所谓奸角存在的功能。

第三节 金句风暴——语境的塑造

本文在以结构主义视角去分析港剧的整个型状时，发现无法将语言结构排除在外。尤其是在剧中角色功能的分析上，大多是以语言结构的分析成果为基础建立起来的。而且更重要的是因为结构主义把语言当作人类联系成一个相互关系网、组成一个完整的社会结构体系的基本纽带。²⁸前面的章节对「结构」的解释是分为广义及狭义：一指各个事物的构造方式、构成方式；二是指这些构造的组成原料。而本文在结合对结构主义的认知后，对于以结构主义的视角来分析港剧是采取狭义上的诠释，本文首先认为港剧的组成原料主要分为故事模式、内容、观众、角色及语言。而值得注意的是，这些组成的原料或所谓同质的「结构」是紧密不可分的——或则说它们是「结构」的互为条件、相互影响的因素。²⁹简单的来说，故事模式、内容、角色功能都是和观众相互影响，而语言便是它们之间的输送带。换句话说，在谈结构主义的时候，本文所列出的这五个本质（即：港剧模式、故事内容、观众的认可、角色的功能及语言）都是在一个互相支撑结合的状态下呈现的。

²⁸ 高宣扬：《结构主义》，页 177。

²⁹ 高宣扬：《结构主义》，页 87。

一直以来，港剧的语言用法与叙事模式、内容题材一样，基本上也是逃不出一个方程式的框框。从家族剧最常见的情景对白——母亲对晚归的孩子说：「回来啦？我到厨房热碗汤给你。」至警匪片中的——警察对犯人说：「你已经被包围，这里全部是我们的人，你走不掉了，投降吧！」，整个已成为一种约定俗成的定律。这原本对于不视语言对白为港剧卖点的观众来说是一个可有可无的现象。但近年来，港剧对于制造剧集卖点的野心大幅增加。针对剧中对白的素质也不断加工，配合各种角色的功能、故事的内容、剧情的发展及渴望获得观众更进一步的认可下，所谓的金句风暴便随之产生，席卷整个观众群。

《溏心风暴》初播出时没有大回响，但在第十三集，大契说出「呢度唔系法庭，唔需要证据，我对眼就系证据」³⁰「边个系人，边个系鬼，我睇得出」³¹等金句后，网上不断重播大契这些金句，并不断重播《溏心风暴》的剧情，使大契、小契突然人气急升。《溏心风暴》每集的金句便成为观众的话题，有时这些金句且有深厚的典故，例如第二十一集的「未登天子位，先置杀人刀」就来自一个佛经故事。在网上愈来愈多人讨论大契、小契以及剧情等，再加上这个时候，《溏心风暴》渐渐步入中段，剧情开始紧凑，令更多人开始追看。

³⁰中译：「这里不是法庭，不需要证据，我双眼就是证据。」

³¹中译：「谁是人，谁是鬼，我能看出。」

卷起这席风暴的是《溱心风暴》大契李司棋的：「未登天子位，先置杀人刀」的金句；是《溱心风暴之家好月圆》关菊英搞笑之余又兼具道理的顺口溜：「我说你行你就行，我说你不行就不行。你说你行，我说你不行，你也不行。你说你不行，我说你行，你还是行。」通常这些金句的出现非常大的功能是为了将角色更鲜明的描绘出来，前面曾提及港剧角色塑造的成功已带来一种品牌的效应，而这些金句便是营造出这些角色功能的一步。以《溱心风暴》大小契的对立点来说，大契作为全家的权威性代表，她所说的对白可说百分之五十以上都是充满着大道理的成分。在全家集聚一堂的客厅或饭厅，正邪对立的时候，击退小人的金句配合震动人心的背景音乐往往便是整部戏的高潮及转折点。

这些金句的共同点是对人心或整个社会来说，都是一针见血的。它们往往含有一定的哲理，但却是通俗、简明，是轻易打动观众而同时让他们轻易接受的。金句来自于正面角色是非常正常的现象。加上对于家族剧来说，本身对观众来说含有一定的教育意义，所以《溱心风暴》大契及其姐妹篇《溱心风暴之家好月圆》荷妈口中所说出的一连串金句如：「没油炒菜不会青，穷人讲话没人听。」等，都不难了解这些金句存在的功能。另外在《巾帼枭雄》及《巾帼枭雄之义海豪情》的金句方面，虽然它的教育意义已被逐渐淡化，但它的功能性主要是在于得到观众的共鸣，其主要是说出一些社会现实的现象及人性的一些哲理。如《巾帼枭雄》柴九的经典名言：「人生有几多个十年？最紧要系活得痛快。」³²；《巾帼枭雄之义海豪

³² 中译：「人生有多少个十年？最重要活得痛快。」

情》刘醒：「唔好凡事都淨係諗人，諗下自己，少少都好。」³³然而，TVB 对于金句制作的成效似乎要求还要更高一些，这与本文前提及的「奸角人性化」这一说法相互呼应。道理从反派口中说出，不但得到「奸角人性化」的效果，另外也可将那些站在另一立场的观众一网打尽，达到一箭双雕的效果。如《溱心风暴》细契：「不贤妻，不孝子，顶趾鞋，无法治！」；《巾帼枭雄》殷凤仪：「做人唔可以轻佻浮躁，要唸清楚步棋点行。」³⁴

在警匪片方面，虽然它们存在的对白并未可称为金句，也少有引起全城效应的经典对白出现。但警匪剧的变型片中也不乏新型金句的出现，如《潜行狙击》laughing sir 自创名言：「卧底就相当于一杯鸳鸯，不是奶茶也不是咖啡却又是奶茶也是咖啡。」除了更进一步带出角色的不羁也透露出卧底主题的沧桑感。相对之下，同属警匪剧变型片的《法证先锋 3》并没有让人耳目一新的金句出现，反而与传统警匪片的不变对白没有多么大的改进，但由于本文对于金句的定义一部分在于带出角色的功能，所以在某些程度方面这些警匪片的对白也有着这项功效。像剧中无论男女警员在任何案件的发生下都会说出一句不变的对白：「初步看来死因是……某某法医你认为呢？」似乎以法证为主题也相当明确，角色的安排也相当称职，衬托出谁才是真正的主角。

³³ 中译：「不要凡事只为他人着想，要多为自己打算，哪怕一点也好。」

³⁴ 中译：「做人不可轻佻浮躁，要想清楚棋子要怎么走。」

作为结合港剧原料的两项要点，「金句」与「角色功能」绝对是相辅相成的。在语言性形式上，可发现的是，正派角色的对白上包含了「明喻」、「象征」及富有「张力」。反之，反派角色的对白多是「隐喻」/「暗喻」或是「转喻」。这是角色塑造相当明确的一条分界线，是正邪之间的光暗之分。

第五章：结语

电视剧，是一门艺术，是一种全民交流思想、交流信息的媒介，也是一种文化的产业。作为艺术，它集视听之娱，汇形、声、色、字之美；作为全民交流的媒介，它普遍、通俗、大众化、富共鸣性；作为文化的产业，它诠释出一个时代、背负着一种文化，也创造出一种文化，是一种集电子与精神的文化。然而，无论是作为艺术或是全民性的文化产业，它的存在都是有着属于其本身的一个结构。而支撑着这一个大结构网内的，是组合成港剧的各个「原料」。

「无线」，作为香港电视剧的霸主，是代表港剧的符号。它对于港剧的制作是一种循环性的手法，用的是一条不变的方程式：「几个特定的故事模式+一定的观众群+角色的复制+煽动人心的金句。」无可否认，在技术方面无线电视剧拥有高水准的制作，高素质的团队、演员、场景等，都是其吸引观众的因素之一。然而，港剧高占观众心头的榜首位置之时，仍然不乏此起彼落的批评声，对港剧千篇一律的结构抱怨不断。对于这种情况，「无线」似乎并没有做出多大的动作，剧集续集及姐妹篇一再开拍，祝捷会一再举行，宣布着依旧节节飙升的收视率。「无线」一再运用不变的方程式套在各种类型的电视剧上，而这些剧集在坊间造成的轰动及全城的话题反映出观众对这种方程式的受落依旧。

「无线」至今日仍没有放弃也未改变这种循环性的剧集生产方式，是因为「无线」本身掌握了组成整个电视剧的不变结构。一群在不断循环的观众，首先是支撑起整个港剧结构的地基。电视剧的全民性吸取了来自社会各个角落的观众，它照顾了每一个角落的人们，诉说着他们的内心，满足着他们现实中完成不了的梦，喂养他们吃精神的果实，填满他们精神的空洞。

观众的认可，是发展在这一个庞大稳固地基之上的另一个材料。港剧，可说是一种取悦观众的一门工具，它不需改变，不需进步，只需保留着让观众满足的因素。所以，「剧作内容」与「观众的认可」作为组合成港剧结构的原料，都是有着各自的功能：虽不变，但却功能性不减。

故事模式加上观众群，还未成完整的港剧结构。结合角色塑造与剧集语言形式这两项素材才足以支撑起整个港剧结构。无论是任何结构，都是混合性的，它是无法单一分解出来的。对于港剧，综合后支撑起其整个结构的，是故事模式、观众群、角色塑造及语言运用。无论缺少了其中任何一项原料，港剧之结构都是不稳固及脆弱的。甚至，是不足以构成电视剧的。

港剧在观众心目中的地位根深蒂固，排除了他们对于「无线」的习惯性及世袭性，「无线」的成功及至今仍屹立不倒，是因为「无线」深深掌握整个电视剧的生存原则，而建立起整个符合生存环境的电视剧结构，给予观众绝对的满足度。而这

种满足度是建立于得到各阶层观众认可的剧集成分，这些成分包括剧作的内容、题材、叙述模式、角色塑造及对白。

总而言之，「无线」深深掌握着整个社会文化不变的定律，这些社会不变的定律与根深蒂固的传统文化，便造就了港剧一成不变却又不曾陨落的方程式，成了港剧不变的定律。

参考书目

1. 高宣扬著：《结构主义》，台北：远流出版公司，1997。
2. （法国）列维-斯特劳斯，张祖建译：《结构人类学（1）》，北京：中国人民大学出版社，2006。
3. 林奕华：《娱乐大家电视篇》，香港：牛津大学出版社，2008。
4. 刘润和、高添强著：《香港走过的道路》（增订版），香港：三联书店，2011。
5. 罗伯特·肖尔斯著，高秋雁译：《结构主义—批评与实践的理论》，台北：结构出版群，1989。
6. 吴素玲：《电视剧艺术类型论》，北京：中国传媒大学出版社，2008。
7. 钟宝贤：《香港影视业百年》（增订版），香港：三联书店，2011。

期刊论文：

1. 戴瑶琴：〈香港有个好莱坞——试析香港电视剧的流行元素〉，北京：《中国电视》，2008年，第10期。
2. 刘晓春：〈多民族文化的结晶——中国灰姑娘故事研究〉，北京：《民族文学研究》1995年，第三期。
3. 刘旭东、黄海燕：〈跨语境的文化想象——对港剧的符号学研究〉，内蒙古 自治区海拉尔市：《呼伦贝尔学院学报》，2007年，第十五卷第四期。

4. 王歆雅：〈浅谈港剧取材〉，湖北：《武汉大学新闻与传播学院硕士论文集》，2009年，页180。
5. 张宗伟：〈激进的疏离：“后九七”时代香港电视剧“北进”之旅〉，北京：《当代电影》2008年第1期。

互联网文章：

1. 匿名：〈结构主义视角下看韩剧叙事模式〉，《星论文网》，
<http://www.starlunwen.net/jiaoyulunwen/126616.html>，2012年1月19日。