

桃姐打擂台，狂舞派殭屍：香港電影的永劫邊緣，香港主體的驀然回首

著——陳嘉銘　香港中文大學文化及宗教研究系講師

香港社會文化系列
主編：張少強、陳嘉銘、梁啟智

桃姐打擂台，狂舞派殭屍：
香港電影的永劫邊緣，香港主體的驀然回首
作者：陳嘉銘

《香港社會文化研究系列》專門提供以中文寫作的新近香港研究。運作宗旨堅持學術研究不應疏離研究對象，本土文化探討要跟生活世界緊密對話，務求以中文書寫香港研究，讓文獻得以延續，藉此激發香港有更敏銳的本土自覺及更豐富的想像力，並因應香港自身的特性創造新穎的知識及適時的學術研究。

香港當代歷史縱橫交錯，多重內外力量糾纏，中國崛起，格局起變；跨國資本主義，統攝全球；都市想像，追求不斷發展；新媒體盛行，打開公共資訊空間；英治時期的殖民遺業，仍在背後影響局面；源自冷戰結構的中港對立，繼續衝擊中華歷史文化認同；一直都在內部拉扯的張力，有民眾的不同價值實踐及生活取向、民間社會對政治支配的集體抗衡，以及各式各樣的新舊社會運動。研究香港，既要重新檢視特有的社會文化軌跡，也要敏銳回應當下這個波譎雲詭的後九七局勢，特別是當中「本土」、「殖民」、「國族」、「資本」及「全球化」等因素如何在這個華人城市相互接疊，拉扯及撞擊。可惜，在香港的學術制度之下，「用英文寫作」，「國際期刊出版」，「有社會科學引文索引(SSCI)」，已屬凌駕其他學術追求的成規。香港研究往往喪失了學院體制的正式認同。這就急需在學院體制內外重新開拓香港研究應有的空間，為香港本土出版自身所需要的中文學術文獻。由2002年起，一眾香港學者本著熱誠及興趣，攜手合作，透過籌辦兩年一屆的《香港文化與社會研討會》迎難而行，定期發表專門研究香港的學術著作，並把著作輯錄成書。整體來說，我們結集的論文主要有以下的特點：

1) 發掘研究香港的新主題及新議案；
2) 引入或提出新的理論、概念、以及研究方法來探討香港；
3) 提供跨學科的研究視野及多角度分析；
4) 強調人文，學術知識與大眾生活的連繫；
5) 拆解香港社會的不同迷思；
6) 剖析港人的混雜身分認同；
7) 檢視廣泛的社會文化課題，從閒常層面到包含重大背景的本土現象；
8) 介入香港當前現況，對中國重申香港主權進行切要記述；
9) 重繪香港的殖民經驗及冷戰故事；
10) 述評現有學術論述的得失，追求香港研究的自身反省。

為求出版更快、更廣、有更即時的流通，我們在2012年，《香港文化與社會研討會》迎來第一個十年的時刻，決定增設這個網站刊載大會所得並經嚴謹編審的完整論文，透過電子管道與其他學者及大眾交流，期望能夠帶來更多的香港社會文化反思，可得更廣泛的回響及支持。

jcMotion，一個由中大新傳學院師生、校友共同打造的電子出版平台。我們利用新媒介，向社會大眾傳播緊貼時代的資訊與思潮。鼓勵多元創意，同時重視學術的嚴謹性。透過電子化的學術論文、創意讀物及講座內容，jcMotion致力拓展傳播領域，連結學術與社會，探索溝通的可能性。

如有查詢，請電郵至 jcmotion@cuhk.edu.hk

jcMotion出版工作論文和專題著作，作者保留權利，將此作品通過其他渠道，如學術期刊、書籍等，以印刷或電子格式出版。

Copyright © 2016 陳嘉銘. All rights reserved.

文獻引用：
陳嘉銘。2016。「桃姐打擂台，狂舞派殭屍：香港電影的永劫邊緣，香港主體的驀然回首 」。張少強、陳嘉銘、梁啟智（主編）。《香港社會文化系列》。取自http://jcmotion.com.cuhk.edu.hk

目錄

引言

我思（想）故我在，我撕（裂）故我在

香港電影：製造邊緣與尋找主體

桃姐打擂台：合拍「小」片

狂舞派殭屍：主體性「去得盡」，「返入嚟」

結語

參考書目

引言

2014年，是《內地與香港關於建立更緊密經貿關係安排》（CEPA）已在香港實行的第一個十年，也是中港拉鋸愈見劇烈的十年，更是呂大樂〈2004才是1997〉一文所言的2004年，真正激起「九七」成為當前恐懼的十年[1]。

1997年對香港人來說，永遠是一場夢魘。它令香港人的身分認同要由面對英國變成面對中國，也令香港人陷入永劫回歸，繼續徘徊邊緣。即使走到2014年，這場夢魘也只見加劇。英國殖民管治仍在港人心中留有地位，但中共的權力滲透——普選權的政治安排，自由行的充塞市面，開水喉式的經濟輸送——迫使香港人愈來愈被中國宰制，香港人的邊緣身分一再轉化，變得更加錯綜複雜，亦勢將更為糾纏不清。

香港電影對香港身分，從來都像一面鏡子，偶有直接投射，也有曲線發聲。2013年的《狂舞派》與《殭屍》——前者講述小眾青年堅持跳舞理想，後者講述過氣影星瀕死時刻

1 呂大樂。2004。《中產好痛》，頁162-164。香港：進一步出版社。

——常被説成既在想念昔日風光，也在振起當前頹勢[2]。可是，好像這兩部影片，透過小眾人物的邊緣性來代表今日香港總是矛盾地想要回到無法重返的過去，結果只可在絕境中肯定自身，就同期的香港電影來説，其實還有2010年的《打擂台》、2011年的《桃姐》，並跟香港電影在2003年至2013年期間有「反轉來拍」的現象息息相關。因此，本文嘗試一拼探討，指出這些新近的後九七香港電影如何介入當前的香港處境，理解並尋求香港的身分認同。現先説明本文的理論框架，再作案例分析。

2 詳見朗天，周思中（編）。2014。《香港電影2013》。香港：香港電影評論學會。書內不少文章都以本土「主體性」的説法，評論及分析2013年香港電影的內容甚至象徵意義。《狂舞派》與《殭屍》在其中佔了重要角色，是因為前者以年青人在不被認同的環境下，追求習舞夢想的故事，對照後者有關於過氣藝人的回望過去，都扮演了一種「邊緣性」；這種邊緣性很多時被聯想成香港在當下面對國家主導發展的類比，從而可見電影被分析成帶有香港社會狀況的隱喻。

我思(想)故我在，我撕(裂)故我在

部分學術文獻往往把「主體性」（subjectivity）連同「身分認同」（identity）一起探討。然而，這兩個用語，在意義上實有一些差異——「身分認同」是指個人被建構成為一個群體的過程，如成為一個社會或國家的成員。「主體性」雖則涉及相同的過程，但主體性著重的是個人跟權力機關——如教育、法律、媒體——有何主動追求自決的實踐[3]。因此，要由「身分認同」講到「主體性」，就有需要回顧自我的扣連(articulation)如何由十七世紀法國哲學對「存在」的說法，如笛卡兒（René Descartes）所言的「我思故我在（I think therefore I am）」[4]，走到二十世紀後結構主義，如福柯（Michel Foucault）講述自我並無本質，全屬跟權力規訓的角力[5]。

3 Barker, Chris. 2004. *The Sage Dictionary of Cultural Studies*, pp.92-96, 194-95. London: SAGE Publication.

4 Descartes, René. 2008. *A Discourse on the Method (Oxford World's Classics),* pp.28-35. New York: Oxford University Press.

5 Foucault, Michel. 1995. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison.* New York: Vintage Books.

首先，由十七世紀法國哲學的探討到二十世紀後結構主義的解說，莫不顯示，自我的扣連不是直線的認同過程而是要在重重矛盾中充滿掙扎。當笛卡兒說「我思故我在」之時，他就是基於「懷疑」（doubt）自身是否存在，方可明白得到必先預設有一個「我」的終極主體才能進行思考。同樣道理，「身分認同」也例必先要基於懷疑並經歷矛盾掙扎，才可肯定出一個「自我」來，才得以在掙扎中成形自我的「主體性」。這樣的觀點，對其後的主體性研究影響尤甚，比如十九到二十世紀人文學科的兩大思潮：馬克思（Karl Marx）的階級分析與佛洛依德（Sigmund Freud）的精神分析，都離不開探索身分的認知所要面對的衝突與矛盾。

大致來說，馬克思對資本主義的批判，就有提出工人務必確認對立，然後以革命推翻制度來建立主體。佛洛依德則從潛意識入手，分析個人在現實當中所受的性壓抑，進而明白自身的矛盾並在其之中化解矛盾，認識自己的慾望與主體性[6]。馬克思與佛洛依德對主體性分析留給我們的理論見解舉足輕重，因為我們可以據此得知自我的扣連包含對立和壓抑，再透過化解對立與壓抑而成全自身主體性，甚至要以持續掙扎和長期衝突中肯定自己的主體性。引申所致，近代的語言分析——比如以拉康（Jacques-Marie-Émile Lacan）及克莉斯蒂娃（Julia Kristeva）等均有參與的「巴赫京群」（Bakhtin Group），同

6 Ellis, John. 1980. "Ideology and Subjectivity" Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe & Paul Willis. (eds.) *Culture, Media, Language,* pp.186-94. London: Routledge.

樣有受這些分析觀點影響，並進而證實身分認同，特別是身分認同中的主體性，實乃「多元化矛盾」的結果，其生成過程經常涉及差異、紛擾與危機，絕非簡單化的本質主義或二元對立想像足可闡述清楚。透過引用相近的見解，霍爾(Stuart Hall)作為文化研究的宗師及「伯明翰學派」(Birmingham School)的代表人物，也曾解説身分認同宛如流水，進行之時常有聚合與分流，暗湧與漣漪，一會兒諧和地順流而行，一會兒突然地興風作浪[7]。主體性於此就是持續的行進，持續的尋找，當中或有權力機制的操控，令人處於被動，但亦或有巴迪歐(Alain Badiou)所謂的「參與事件」（event intervention），湧現主動的自我介入[8]。

7 Hall, Stuart. 2000. "Who Needs “Identity”?” Paul du Gay, Jessica Evans & Peter Redman. (eds.) *Identity: a Reader,* pp.15-30. London: SAGE Publications in association with The Open University.

8 Badiou, Alain, 2013. *Being and Event (Bloomsbury Revelations).* London: Continuum.

香港電影：製造邊緣與尋找主體

香港電影正是長期在這條被形容為流水的主體生成過程當中，載浮載沉，受不同機制衝擊[9]，但亦一直勉力向前，以自身獨特的娛樂王國姿態屹立不倒。若説香港電影乃是香港主體性的載體，實不為過。因為本地電影工作者的作品必然受自身的生活環境影響並與之進行對話，甚或作出介入，試圖扭轉現實。由這些作品激發出來的學術解讀及公眾評論，也經常進一步在其論述扣連什麼是「香港電影」，甚至什麼是「香港性」（Hongkongness），延伸本土身分認同及其主體性的省思。

舉例來説，「香港電影」曾在上一世紀七、八十年代出現「新浪潮電影」（New Wave Cinema）」，由一班土生土長電影人，包括海外學成歸來的電影人，以及出身本土電視圈的電影人，為香港電影注入新題材，新方向，新特點，當中還有不少更以寫實風格，拍攝與香港社會有關的故事[10]。下及九十年代，由於香港面臨政權回歸，香港人的身分認同，以至對未來

9 陳嘉銘。2013。「開放與局限：中港合拍影片的過去與今天」。張少強，梁啟智，陳嘉銘（編），《香港 • 論述 • 傳媒》，頁91-115。香港：牛津大學出版社。

10 卓伯棠。2003。《香港新浪潮電影》，頁1-13。香港：天地圖書有限公司。

前途忐忑不安。這些由電影人就透過時間、記憶與失勢等不同命題，創作不同的電影故事，使香港電影如學界所言，一時之間出現了不少「後殖民電影」（postcolonial cinema）及「危機電影」（crisis cinema）[11]。與此同時，以香港電影評論學會為首的評論人，每年亦都出版回顧專書，探討香港電影現象，比如2003年就曾以「無能男人」的比喻，述説香港電影，指出同年的香港電影呈現並回應了當時香港社會在經濟及政治上的「大勢已去」[12]，跟學界提出當時後九七香港電影有「男性化危機」（masculinities in crisis）一説不謀而合，指出了當前香港的困惑處境及其邊緣狀況[13]。事實上，自2003年開始，在《內地與香港關於建立更緊密經貿關係安排》之下，中港合拍電影頓成本土電影生產主流，確有令到不少本為香港電影獨有的故事題材與類型陸續消失，比如鬼怪、黑社會、壞警察、黃賭毒等。結果，香港電影有已死之説，香港本土整體也有「This city is dying」之説，可見香港電影與香港的主體性長期存在互為表裡，密不可分。

11 Cheung, Esther M.K. & Chu, Yiu-wai. (eds.) 2004. *Between Home and World: a Reader in Hong Kong Cinema,* pp.xii-xxxiii. Hong Kong: Oxford University Press.

12 朗天（編）。2004。《2003香港電影回顧》。香港：香港電影評論學會。這種以「無能男人」題材作為比喻香港的論述，例子有開宗明義以古天樂飾演性無能主角的《百年好合》（杜琪峯，2003）及《戀上你的床》（陳慶嘉，梁柏堅，2003），更有以警察失槍故事為象徵的《PTU》（杜琪峯，2003）等。

13 Pang, Laikwan & Wong, Day. (eds.) 2005. *Masculinities and Hong Kong Cinema.* Hong Kong: Hong Kong University Press. 其中一個討論，是杜琪峯導演《非常突然》（1998）的尾聲，警察團隊與匪幫同歸於盡的描寫，象徵香港社會亦面臨一命嗚呼的無力。類近戲碼在近年的中港合拍片都有被重新演繹，比如李仁港導演的《鴻門宴》（2011）、劉偉強導演的《血滴子》（2012）、于仁泰導演的《忠烈楊家將》（2013）等，都有主角同歸於盡的結局，似乎承接了男性角色的宿命，同時如書中所言象徵香港社會的危機。然而即便如此，2013年的香港主體性論述不止於此，下文再論。

然而，這種香港電影已死之説，在2013年以後出現了新的轉變。正如電影界、學術界及評論界各有以不同方式指出，中港合拍片雖已成為香港電影發展大勢，可是香港電影並不至於真的已死。有評論人提出，擁有個人特色與技術風格的電影人，比如香港導演杜琪峯與劉偉強，在融入中港合拍片洪流之時，並不必然放棄個人作品色彩，甚或可以「反轉來拍」，以另一種方式將自身的獨特風格呈現[14]。

其中最為人所討論的就是杜琪峯導演的《毒戰》（2013），以古天樂所飾，由香港到國內的毒品拆家，被內地公安在揭發身分後，儼如臥底般主動提出參與公安反毒行動，卻在過程並不完全投誠，反而在最後的關頭為求脱身出賣內地的公安與自己的香港伙伴。「反轉來拍」的意思就是以一個近乎內地主旋律的電影故事，把本是不能通過內地審查的本土電影類型或題材——比如臥底警察、犯罪團隊、毒品交易——變得可以通過內地審查，成功拍攝和上映。只不過，也有評論提出，好像《毒戰》一片那般，繪述戲內角色如何在國內體制委曲保命，其實也在戲外展示了香港電影人如何要鑽國內合拍機制的空子來找自我位置，既暗示了香港當前的弱勢，也指出了香港要在邊緣位置，盡力反彈才可曲線發聲[15]。

14 朗天。2013。「當現實比電影更電影，我們解讀《毒戰》」，《明報》，4月21日。

15 湯禎兆。2013。「《毒戰》的曲線隱喻」，《明報》，5月3日。

這種臥底或內鬼題材的電影故事，本就要扮演正義的警方參與犯罪活動而獲得情報，故必然令這些警察角色在忠奸之間曖昧不清，很容易不為內地電影「警察必然正義」的主旋律所接受。然而，香港導演總是能有新的創意，成功把此類創作滲進內地電影。比如，陸劍青和梁樂民導演的《寒戰》（2012），就是把香港警匪電影常有的內鬼題材，結合內地主旋律電影的故事要求來進行創作。徐克導演的《智取威虎山》（2015），且是更進一步，透過扮演共產黨偵察員的張涵予一角，講述他以臥底身分混入山賊土匪群中，打擊這些山賊土匪的犯罪活動，從而歌頌四十年代共產黨軍人。如此把本為香港獨特類型的臥底或內鬼戲碼，在合乎內地的主旋律要求之下，搬到內地電影另行創作，明顯地表示了香港導演正在出現曲線發聲的姿態。

劉偉強導演的《不再讓你孤單》（2011）則代表了另一種「反轉來拍」的方式。此片故事講述由舒淇飾演的香港女子到北京工作，遇上患有腦退化症，會漸漸失憶的劉燁。這是嘗試把九十年代香港電影經常使用「失憶」來闡發當時香港處境的表達方式「轉移」到內地人物身上，也是嘗試把好像張婉婷導演的《秋天的童話》（1987）或關錦鵬導演的《人在紐約》（1989）「轉移」到要在內地工作的舒淇一角身上。這就同時解釋了為何杜琪峯導演的《高海拔之戀II》（2011）、《單身男女》（2011）及《單身男女2》（2014）可以把部分場景轉換到內地，以至彭浩翔的《春嬌與志明》（2013）亦同樣叫男女主角由香港至北京離離合合。因為人物往來，已非昔日的美加或英國，卻是當下的中港往來。

值得注意的是，這類「反轉來拍」的創作方式有其現實考慮之外，也有其香港元素的發揚。它可以確保在現行中港合拍片政策之下，影片故事和場景必需要有內地部分的官方要求，也可讓「香港性」在中國之內繼續生存，甚至包含了勉力反擊的能量，力圖重生的追求。以此觀之，後九七香港電影並非單純地處於一種被動的已死狀況。後九七香港電影反而在其邊緣性激發自身的主體性。

桃姐打擂台：合拍「小」片

透過「反轉來拍」，現時的香港電影也在巨額投資的中港合拍片以外，另行開出了小額投資的製作出路。當中最為明顯的例子就是郭子健及鄭思傑合編及執導的《打擂台》（2010），以及由許鞍華執導的《桃姐》（2011）。由於製作預算分別只有港幣800萬及港幣1200萬[16]，兩部電影沒有好像常見的中港合拍片那般，以奇觀或古裝特技作為包裝，反而以香港本土為全片焦點[17]。先以《打擂台》一片來說，故事就是講述黃又南飾演的文員，被上司派往鄉村向居民提出收購重建計劃，遇上了梁小龍飾演的跛子、陳觀泰飾演傷殘師兄，並在梁陳二人經營的茶樓，跟從了泰迪羅賓飾演的師父習武，最後重新尋回理想的故事。《桃姐》則改編自此片編劇李恩霖的真實成長故事，描寫他與中風的老家傭之間的主僕情。

從故事來看，這兩部合拍「小」片之「小」在於其投資屬於小額以外，更是戲中「人物」也是「小」的。雖說片種明顯不同——《打擂台》屬於夾雜著喜劇的動作片，《桃姐》則有許鞍華在新浪潮時期的寫實手法，但均以老去的人和事，包括昔日香港電影曾有的光華作為創作元素。比如：《打擂台》的名

16 《打擂台》是香港映藝娛樂有限公司、銀都機構有限公司及保利博納電影有限公司製作。《桃姐》是博納影業集團、香港映藝娛樂有限公司及銀都機構有限公司製作。

17 當然《桃姐》用上了劉德華，作為大明星參與演出，是因為他乃投資者之一。

字明顯來自1983年同樣為新浪潮導演黃志強執導之同名電影，兼且用上了曾在1974年桂治洪執導的邵氏電影《成記茶樓》中出演主角的陳觀泰。至於《桃姐》則以老人家、老人院、美孚新邨、深水埗舊區街道為影片特徵，讓觀眾在中港合拍片當中，少有地看到較有真實城市面貌的香港。雖然如此，兩片卻是不比巨額投資的中港合拍片遜色，相反兩片均能得到獎項機構認同。《桃姐》導演許鞍華就憑此片獲得了第31屆香港電影金像獎、2011年度香港導演協會獎、第48屆金馬獎的「最佳導演」。戲中飾演桃姐的葉德嫻，除了在以上獎項中獲得不同的「女演員」獎項之外，更在第68屆威尼斯電影節取得「最佳女演員」。本片亦在威尼斯當地取得「金獅獎」，使得本地的小人物故事能在國際舞台發聲。

至於《打擂台》也能在第30屆香港電影金像獎及第17屆香港電影評論學會大獎取得了「最佳電影」獎項。在2010年五月在國內公映之時，無需普通話配音，成為首部能以廣東話「原汁原味」放映的中港合拍片，這對於其時廣州一帶正在進行的「保衛粵語運動」，間接起著鼓舞的作用，也對於香港電影在合拍片的主導發展下，如何保留自身的語言、風格及特色有重要的示範作用[18]。是故，從《打擂台》及《桃姐》的例子可見，相對合拍大片而言，原來小額投資、小人物故事，包括香港本土生活及回塑昔日文化的電影，總有其值得欣賞的價值與空間。

18 愛家姐妹。2010。「粵語保衛戰」，《明報》，6月16日。

狂舞派殭屍：
主體性「去得盡」，「返入嚟」

因應《打擂台》與《桃姐》這一類以小人物及昔日情懷為重點的創作路線，2013年黃修平編導的《狂舞派》與麥浚龍編導的《殭屍》[19] 顯然要在片中，各以自己的風格，進一步扣連當前香港要在邊緣處境反彈主體出來的弔詭狀況[20]。同樣地，兩片都不是巨額投資，更不是中港合拍片。《狂舞派》是導演先透過申請香港電影發展基金，取得港幣212萬，再找投資者注資，最後合共以港幣530萬預算拍成的電影作品。《殭屍》則是港日合資拍攝電影，由日本擅拍恐怖類型的電影導演清水崇擔任監制，並以預算港幣1,500萬完成拍攝的電影作品[21]。

就兩片的主題來說，《狂舞派》雖然以年青人跳舞為故事主線，但跟《打擂台》和《桃姐》實有相似之處。這就是同樣以本土為場景，講述位處邊緣的主角，甚至同屬身體殘缺的人物如何在谷底反撲，力圖自我肯定。《殭屍》一片則進而重拾香港八十年代的殭屍電影，並以當時這類香港電影的「icon」之一錢小豪作為主角，講述錢小豪這名過氣影星如何在自己成

19 《狂舞派》的合編者還包括陳心遙和陳大利；《殭屍》的合編者還包括翁子光和梁禮彥。

20 陳嘉銘。2014。「本土狂舞派，殭屍靠邊緣」。朗天，周思中（編）。2014。《香港電影2013》，頁126-33。香港：香港電影評論學會。

21 《狂舞派》是以本地公司目前映畫製作；《殭屍》則由本地公司晉弘影業有限公司製作。

長的公屋了結生命，但卻在瀕死間遇見街坊鄰里的詭異狀況，直到死後才得到自己的兒子確認。

由此可見，兩片所講的小人物，其邊緣程度，比起《打擂台》與《桃姐》可説過之而無不及。《狂舞派》廣為流傳的對白：「為咗理想，你可以去得幾盡」，《殭屍》片中錢小豪的讀白：「我十六歲做男主角，成就過好多事，但係估唔到半百先走返入嚟！」，當中的「去得盡」與「返入嚟」，也見帶出了比起《打擂台》與《桃姐》更為慘烈地要在邊緣「去」與「返」，方有找到主體的自我扣連，確認得到自己的生命和地位。這明顯不單是當前香港處境的寫照，也在激烈反省並探尋當前香港能有主體性的來源。

結語

對應後九七香港在不同層面都愈來愈受到中國的強勢支配，香港電影同樣在中港合拍片主導之下有失勢之危，原有類型和風格瞬間轉衰。然而，從本文論及的香港電影作品可見，近年情況已起變化。香港電影雖則確有陷入邊緣狀況，但邊緣狀況並不一定指向滅亡，相反正在激發一種新的主體性，以懷舊（nostalgia）來為自己充權。由此來看，詹明信（Fredric Jameson）曾經提及，懷舊文化產物及現象往往令歷史變得平面化及失去分量[22]，可是當前香港電影的谷底反彈顯示，在弱勢邊緣的時候，回首過去可以是尋得並肯定主體性的一種實踐，也見香港電影在中港合拍的洪流當中仍有承先啟後的力量，未見就此輕易消亡。

22 Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism, pp.1-54.* London: Verso.

參考書目

呂大樂。2004。《中產好痛》。香港 : 進一步出版社。

卓伯棠。2003。《香港新浪潮電影》。香港 : 天地圖書有限公司。

朗天（編）。2004。《2003香港電影回顧》。香港 : 香港電影評論學會。

朗天。2013。「當現實比電影更電影，我們解讀《毒戰》」，《明報》，4月21日。

朗天，周思中（編）。2014。《香港電影2013》。香港 : 香港電影評論學會。

陳嘉銘。2013。「開放與局限 : 中港合拍影片的過去與今天」。張少強，梁啟智，陳嘉銘（編），《香港 • 論述 • 傳媒》，頁91-115。香港 : 牛津大學出版社。

陳嘉銘。2014。「本土狂舞派，殭屍靠邊緣」。朗天，周思中（編），《香港電影2013》，頁126-33。香港 : 香港電影評論學會。

湯禎兆。2013。「《毒戰》的曲線隱喻」，《明報》，5月3日。

愛家姐妹。2010。「粵語保衛戰」，《明報》，6月16日。

Badiou, Alain. 2013. *Being and Event (Bloomsbury Revelations).* London: Continuum.

Barker, Chris. 2004. *The Sage Dictionary of Cultural Studies.* London: SAGE Publication.

Cheung, Esther M.K. & Chu, Yiu-wai. (eds.) 2004. *Between Home and World: a Reader in Hong Kong Cinema.* Hong Kong: Oxford University Press.

Descartes, René. 2008. *A Discourse on the Method (Oxford World's Classics).* New York: Oxford University Press.

Ellis, John. 1980. "Ideology and Subjectivity," Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe & Paul Willis. (eds.) *Culture, Media, Language,* pp.186-94. London: Routledge.

Foucault, Michel. 1995. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison.* New York: Vintage Books.

Hall, Stuart. 2000. "Who Needs "Identity"?" Paul du Gay, Jessica Evans & Peter Redman. (eds.) *Identity: a Reader,* pp.15-30. London: SAGE Publications in association with The Open University.

Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism.* London: Verso.

Pang, Laikwan & Wong, Day. (eds.) 2005. *Masculinities and Hong Kong Cinema.* Hong Kong: Hong Kong University Press.