

歷史與根著：以編劇家邱剛健為線索重探香港電影「九七敘事」^{*}

陳若怡^{**}

摘 要

本文以編劇為線索、劇本為文本，自近年出土兩篇邱剛健（1940-2013）著於1983年的《人在紐約》（1989）劇本草稿〈危情〉與〈Far From Chinatown〉，探討來自台灣的編劇家邱剛健如何為香港電影的九七敘事開拓不同面貌。有別於從香港身分焦慮或本土議題來詮釋九七敘事，本文將九七視為觀察香港電影之中介來定義九七敘事，檢視九七問題如何反映相互交織的香港議題。本文主張將《人在紐約》置於香港離散身世與離散電影的脈絡，析論跨地域的華人離散場景裡，離散主體身分的多元參照。藉由草稿，本文發現邱剛健的生命經歷為《人在紐約》創作過程注入繁複的身分議題與離散敘事，讓《人在紐約》不僅反映香港移民潮現象與出品當下中、港、台的政治環境。檢視邱氏為各個跨地域的離散角色所鋪排充滿皺褶的歷史展痕，以及描繪離散生命的根著樣態，本文以為邱剛健所描繪的華人離散敘事不僅開拓九七敘事的時間與空間向度，以編劇為線索更能為長久以來偏重於導演或本土關懷的研究取徑，提供寬廣的論述視野。

關鍵字：邱剛健、《人在紐約》、九七敘事、華人離散

^{*} 感謝兩位匿名審查人給予寶貴意見，幫助筆者重新梳理研究框架與文獻對話；在調整論述層次的過程中，不僅更靠近撰稿初衷，緊扣題旨，亦有新的研究發現與收穫，於此謹致謝忱。

^{**} 陳若怡，國立清華大學台灣文學研究所博士候選人。聯絡方式：0105lori@gmail.com。
（收稿日期：114.11.18；通過刊登日期：115.01.24）

一、九七敘事與離散電影

八〇年代初期，中英雙方談判香港主權回歸問題，「九七」——1997年7月1日作為一個具有明確時間線的限期，意味著跨過這個日期之後，香港的管治權將從英殖民政府轉換為中華人民共和國，九七之後的香港前景充滿未知，促使香港人湧現隨著「九七大限」而來的紛繁情緒。整體社會氛圍如此，香港電影人即時作出回應，¹「九七」成為香港電影中經常出現的敘事，無論是以主線敘事來鋪陳、或是僅作為弦外之音，大量電影程度不等地觸及九七問題。光是1984年底正式簽署《中英聯合聲明》²這一年，觸及九七的香港電影便不在少數，³或追溯歷史人文，或表現香港與中國的關係，其中的情緒則是懷舊有之、焦慮有之，對中共政權的抗拒或無奈，對回歸祖國的樂觀亦有之，種種情緒不能盡括，而隨著時間推進，香港電影回應九七的敘事方式亦不斷變化。香港影評人石琪以成就感與危機感來形容他所觀察到的八〇年代香港電影。其「危機感」所指的是香港作為「借來的時間與空間」的英殖民地，始終存在著危機感，當面對九七回歸時，此一情緒更形成一種逼臨眼前的身分問題，藉由電影作為宣洩集體情緒的途徑。與危機感並存的成就感則指的是高度現代化發展之下充滿自信的香港，電影產業亦於中、港、台華語電影中地位舉足輕重，甚至在兩種感覺相互激盪之下，也為八〇年代香港電影帶來充沛的活力。⁴細思石琪所言，該文以成就感與危機感並存來形容八〇年代香港電影，浮現著香港始終必須面對的身分議題。亦即，身分議題並非始自九七問題，卻因九七問題而迫近眼前。或可如是言之，「九七」如同一記迴盪四方且餘音不絕的鐘響，對八〇年代及其後的香港電影敘事產生莫大影響，促使原本存在香港的各種議題產生討論，身分即為其中一項無法迴避的重要議題。

¹ 朗天指出，香港電影人對九七的回應，與香港電影靈活的製作模式與市場結構有關，往往能從製作時間與社會文化之間作出相呼應的觀察。朗天，《香港有我：主體性與香港電影》（香港：文化工房，2014年2月），增訂版，頁101。

² 歷經數次談判，中英雙方於1984年12月19日完成簽署，全名為《中華人民共和國政府和英國政府關於香港問題的聯合聲明》。

³ 根據香港影評人李焯桃對1984年香港電影的回顧，指出這一年有多部電影觸及九七問題與中港關係，其舉例作品不少，按影片於香港上映時間依序有：《傾城之戀》、《似水流年》、《上海之夜》、《省港旗兵》與《等待黎明》等。李焯桃，〈妥協的年代：回顧八四〉，《八十年代香港電影筆記（上冊）》（香港：創建出版公司，1990年12月），頁206-209。

⁴ 石琪，〈八〇年代香港電影的成就感和危機感〉，李天鐸編著，《當代華語電影論述》（台北：時報文化，1996年5月），頁138-140。

香港影評人朗天以1997作為界線、分水嶺來討論九七前後的香港電影，即是從香港身分問題切入的。他以雙時間軸——1967-1989-2003與1984-1997-2003來分析香港電影在九七前後所體現的本土性與主體性面貌，兩條時間軸無分定見，最大的分別是前者將香港六〇年代中期的民眾騷亂作為「香港意識」的濫觴。⁵本文以為，此正說明了從身分來談九七敘事在論述上的時間縱深與複雜性。正如同朗天所提出前九七與後九七，是因為九七已成定局，前九七有其限期，而後九七卻不再能明確框定時間，無以名之卻始終存在，因此，「九七敘事」實際上也是難於定義的。

若從敘事或表現手法來歸納，歷來多有論者悉心分類。以陳家樂與朱立的研究為例，他們的專著《無主之城：香港電影中的九七回歸與港人認同》從香港電影的政治表述作為研究取徑，分析六四事件、九七回歸兩項政治事件在香港電影裡的敘事與風格，包括以動作類型片來影射中共的血腥鎮壓、藉文革影射六四，或是藉時間限期預言回歸以後的未來，藉疫症、政治隱喻、超現實的科幻類型等手法來描繪諸般情緒和想像。⁶台灣方面，有焦雄屏從籠罩著香港市民與電影人的不安情緒切入，如市場發展與創作自由的受限，提出幾個常見的表現方式，包括宿命論與對環境的懼恐、懷舊與政治寓言、重新評估中共與香港關係。⁷焦雄屏的觀察寫於1987年左右，六四事件尚未發生，然而從題材、類型、寓言各方面，指出九七對香港電影所產生的影響，已能簡要地勾勒九七敘事的基本輪廓。但是，無論如何分類，都不易盡括九七敘事，因為事實上，與其將九七敘事作為香港電影反應九七問題的表述內容，毋寧將九七視為觀察香港電影的中介、一個通道。通過九七問題，我們可以探討香港電影敘事中所呈顯的本土意識、現代社會、情感關係、歷史觀與國族意識等議題。從這個角度來看，九七敘事實際上可以與諸多香港議題相互交織，亦因議題的不同而擴大討論的時間向度，甚至在地理空間上從香港與中國的界域向外拓延。

考察香港歷史，香港可以說始終帶有一種離散（diaspora）的城市性格，有論者從「移民社會」的角度來標定這種性格。如香港文化研究學者呂大樂在探討香港精神與本土意識時，指出這種身分認同原本在七〇年代間因為經濟發展與社會流動而

⁵ 朗天，《香港有我：主體性與香港電影》，頁100-109。

⁶ 陳家樂、朱立，《無主之城：香港電影中的九七回歸與港人認同》（香港：天地圖書，2008年10月）。

⁷ 焦雄屏，〈前言——九七震盪：宿命、懷舊、寓言〉，《香港電影風貌1975-1986》（台北：時報文化，1988年8月），初版二刷，頁191-193。

逐漸發展起來，卻在八〇年代面臨九七問題時，變得搖擺不定。這個現象呼應了香港的移民潮，並且追根究柢與香港始終是一個移民社會有關，在經濟生活與社會地位隨著遷徙異地而有所變化的背景之下所形成的香港意識，本身即是淺薄的。⁸可見，九七問題所引起的移民潮，對具有離散經歷的香港人而言，是另一次的離散。以呂大樂的說法來表述，九七移民所反映的是香港意識的震盪，對香港前途的不安引致了大量的人口流動。在這樣的脈絡下，移民海外、返鄉／回歸祖國，以及跨國工作與海外留學等各式各樣的流動樣態，也與身分議題緊緊相繫。此一現象在香港電影上的表現，除了與前文曾提及焦雄屏所概括的九七敘事輪廓可以相聯繫之外，香港文化研究學者洛楓亦從香港的殖民地歷史身世切入，梳理香港自清末以來悠久的「遊徙」(diaspora)歷史，指出香港始終是一處同時兼具有人落地生根、有人離返海內與海外的地方。洛楓指出，香港的流動性形成一種文化風格，反映在香港電影中的移民、遊徙與放逐等主題的作品上。因此，洛楓的重點舉例包括《秋月》(1992，羅卓瑤導演)、《甜蜜蜜》(1996，陳可辛導演)、《春光乍洩》(1997，王家衛導演)，圍繞著九七議題與文化身分之間的關係進行探討，舉凡逃難、海外移民、回鄉尋根、異國旅程等題材，在在呈顯文化身分隨著遊徙的過程而不斷產生變化。⁹透過洛楓對「遊徙電影」的梳理，可以發現這類題材的敘事，乃是放在一個更大的歷史脈絡與論述框架下來進行探討。要言之，遊徙電影是香港電影中一個能夠反映文化身分與遊徙經歷相互牽繫的表述方式，而在九七議題的視域之下，又可以觀察到各種紛繁的樣態。

接續遊徙電影的討論脈絡，並呼應前文提及九七激盪了原本存在香港的各種議題，下文將進一步聚焦海外華人離散的電影案例。為了便於闡述，本文接下來以「離散」取替洛楓的「遊徙」一詞。有關香港電影表現海外華人題材，2003年第16屆香港國際電影節曾作過初步梳理。節目策畫羅卡指出，自十九世紀中期以來，香港因港埠地理環境而成為早期中國移民與各國通商的樞紐位置，電影事業也因此於三〇年代便有海外經驗與資源的挹注，並且易於鋪展海外市場。中國電影向香港發展，或於南洋累積實力再擴展至香港，或拓往海外華埠、或與近鄰亞洲地區影業合作等，也是香港電影出現海外華人題材的重要背景。在這些條件之下，香港電影自

⁸ 呂大樂，〈香港故事——「香港意識」的歷史發展〉，高承恕、陳介玄主編，《香港：文明的延續與斷裂？》(台北：聯經，1997年7月)，頁1-16。

⁹ 洛楓，〈攝錄遊徙——論「九七議題」下文化身份的割裂與游離〉，《盛世邊緣：香港電影的性別、特技與九七政治》(香港：牛津大學出版社，2002年)，頁157-166。

二次大戰之後便出現對海外華人或海外地區的描繪。及至九七問題浮上檯面的八〇年代，香港電影中的海外華人形象又有所不同。除了呼應前文提到洛楓的幾種案例之外，本文要特別指出兩點。第一，羅卡從港日電影市場的脈絡提到港片中的中、日文化身分的題材，如許鞍華的《客途秋恨》(1990)與方令正的《川島芳子》(1990)，內容述及大歷史背景下華人身分的曖昧或難題；第二點則是羅卡觀察九七移民潮出現之後，有描述美國華裔、以唐人街為背景的港產片，雖有表現海外華人生活，深入刻畫者卻不多見，其中包括張婉婷《秋天的童話》(1987)、羅卓瑤《愛在別鄉的季節》(1990)，與關錦鵬的《人在紐約》(1989，台譯《三個女人的故事》)等。¹⁰三部電影分別描繪香港人在唐人街的浪漫愛情、中國人為逃離中共政權申請或偷渡赴美，以及本文將在後面展開論述的來自中、港、台三地女性在紐約相遇的故事。雖然羅卡認為這些電影作品多表現趨向消極的心態，未能深度反省與批判，但是他將這類移民故事放在香港電影中的海外華人形象的脈絡，仍為本文所探討的《人在紐約》案例，提供了宏觀的視野。本文論析《人在紐約》這部從草稿到出品整個創作時間橫跨1983年至1989年的電影，即是以九七敘事為經、海外華人離散故事為緯來探討香港電影。

王智明的〈回歸想像／想像「回歸」：張婉婷電影裏的離散政治〉(2005)將香港主體置於華人離散的語境，來論析香港導演張婉婷(1950-)的九七回歸主題電影《玻璃之城》(1998)與《北京樂與路》(2001)，強調以離散作為問題意識。他指出香港的主體性「不能只在單一線性的譜系中去尋找，而是座落在多元複雜的參照系統當中」。雖然，王智明的用意主要是在回應香港的回歸議題使得離散論述牽扯著民族主義式的文化中國情懷，而本文的分析案例恰好沒有嚮往回歸的香港角色。不過，王智明試圖藉張婉婷電影對離散主體的跨國經驗描述，來突顯離散主體的生成必得關照離散他方的歷史經驗，對本文仍具參照價值。¹¹王智明的觀點指出一個重要的提醒，即當我們從九七敘事的路徑來關注《人在紐約》裡三地女性的離散生命，不能忽略離散主體之間其身分思索的多元參照。提出類似見解的還有徐勇與王冰冰的〈欲說還休，欲說還休——圖繪80年代以來香港電影中的移民表述問題〉(2010)，認為應將移民電影的本土關切與後冷戰和全球化背景並置觀之，從「大陸—香港—

¹⁰ 羅卡，〈香港電影的海外經驗〉，《第十六屆香港國際電影節：電影中的海外華人形象》(香港：香港市政局，1992年)，頁15-21。

¹¹ 王智明，〈回歸想像／想像「回歸」：張婉婷電影裏的離散政治〉，《中外文學》35卷1期(2006年6月)，頁67-70。

西方（或海外）三者構成的三角形時空結構」來梳理香港移民電影中具參照性的文化想像，方能表現香港複雜的文化身分。¹² 二文皆將觀察從香港離散主體的多元參照性推進至全球化的視域中，前者藉跨國華語電影思考香港電影的文化生產所具有異質性的華人文化地域想像，後者則將討論帶往後冷戰的全球化時代進程下所呈現含混的香港文化身分。但是，本文以為，在深入全球化與本地性的辯證意義之前，仍需更謹慎地放回九七敘事與海外華人的脈絡來探討《人在紐約》。

前文從香港電影中的海外華人形象的脈絡梳理中，可以看到香港電影的發展一直有著跨地製作的條件，以及隨之呈現的紛繁時空與人物背景，《人在紐約》亦是如此。《人在紐約》的製作過程頗為曲折，前後分別有來自台灣的邱剛健（1940-2013）與旅美的大陸作家鍾阿城（1949-）投入編劇工作，而電影以鍾氏劇本拍成，文本分析詳見後述。這裡先就基本的敘事內容，說明《人在紐約》在劇本構思過程中分別有著不同身分背景的「作者」挹注自身經驗或意念。比方電影版本的台灣角色有旅美的張北海¹³、女主角張艾嘉、導演關錦鵬與美術指導朴若木共同構思；大陸女人則有鍾阿城較多的自身投射¹⁴；至於香港女人則是關錦鵬宣稱最為了解的角色，顯然投入最多。¹⁵ 值得注意的是，來自台灣的角色其實亦有邱剛健注入自身生命經驗，例如他對台灣女人的父親黃文藝的描寫，與其父親的國民黨黨員背景有關¹⁶，能夠見到邱剛健不同方式的批判，可惜僅留在邱氏的劇本中。雖然電影版本選擇不

¹² 徐勇、王冰冰，〈欲說還休，欲說還休——圖繪 80 年代以來香港電影中的移民表述問題〉，《文化研究月報》111 期（2010 年 12 月），頁 1-14。

¹³ 張北海本名張文藝，為張艾嘉叔父。《人在紐約》拍攝過程有張北海頗多協助，包括聯繫鍾阿城，以及給予台灣角色的意見。張北海著有散文集《人在紐約》，收錄 1983 下半年至 1987 上半年刊登於海內外報紙雜誌的文章，內容與本文討論同名電影無關。張北海，《人在紐約》（台北：合志文化，1988 年 4 月）。

¹⁴ 韋軒、楊念訪，〈關於「真實」的唯一選擇：關錦鵬訪問〉，韋軒主編，《關錦鵬電影作品 人在紐約》（香港：電影雙周刊，1989 年），頁 51。

¹⁵ 關錦鵬被問及是否較為熟悉香港女人角色，答案是肯定的。關錦鵬表示他與其他香港劇組工作人員對香港女人的熟悉，補足了鍾阿城劇本在描繪張曼玉角色時不足之處。見韋軒、何文龍訪，〈人，在紐約的日日夜夜：我們所走過的路〉，韋軒主編，《關錦鵬電影作品 人在紐約》，頁 78。除此之外，香港劇場人林奕華也認為在三個女人之中，香港女人是關錦鵬最了解的角色。林奕華，〈關錦鵬的早期電影世界：作者的養成〉，王志輝、陳志華、謝偉烈編，《焦點影人：關錦鵬》（香港：香港國際電影節協會，2021 年 4 月），頁 125。

¹⁶ 在一場關錦鵬訪談中，羅卡提到《人在紐約》中張艾嘉與父親的描寫，與邱剛健父親即是國民黨黨員有關。對此，關錦鵬認為《人在紐約》的故事與邱剛健的台灣人身分有很大關係。關提到，邱剛健認為國民黨政府遷台後對反攻大陸遙遙無期感到難以平衡，而邱剛健在台灣與香港間的屢次移動，這樣的身分背景亦讓他能表現在《人在紐約》之中。羅卡、喬奕思訪，〈我與邱剛健的幾次合作——關錦鵬導演訪談〉，羅卡、趙向陽、喬奕思、劉嶽編，《異色經典：邱剛健電影劇本選集》，頁 450。

同的表現方式，卻因為版本差異而突顯了《人在紐約》的整個製作過程，從劇本到成品，有著不同作者的生命背景與角色投入上的多重特性，此即是本文希望以編劇家邱剛健為線索，重新檢視香港主體與更多離散主體的多元參照性的重要原因。

二、編劇邱剛健的共感與共構

根據香港影評人張九在1984年的觀察，他發現徐克、許鞍華與梁普智等香港導演作品中的九七敘事，或借古諷今，或表現對時代動盪的觀察，明顯關注九七前途，甚至早在1984年之前已有「先知先覺」般的敏感。他認為這種感覺，與這些導演們的成長經驗有關——「我時常深信在六、七十年代長大成熟的人，特別是敏感的藝術工作者，或多或少都會受當時那種社會運動的狂熱氣氛所感染，而成為他們的一部份。〔中略〕對社局世態的種種有情，種種關懷。」¹⁷本文以為，張九所描述的那一群人裡，也有著邱剛健的身影。來自台灣的邱剛健，是八〇年代香港電影場景中具舉足輕重地位的編劇。早在1966年至1974年間，他已從與香港邵氏兄弟電影公司和獨立電影公司的合作中，奠定其編劇之名。這段時間，邱剛健不只是配合公司政策，創作各種類型電影，也在其中暗藏他對現實的批判態度。不僅如此，他參與香港文藝社群，接近左派知識分子，創作現實感強烈的詩作，在在反映身在香港的他所感染到的時代氛圍。¹⁸以此來看深度參與八〇年代香港電影的編劇家邱剛健，有著與香港導演們十分近似的時代共感。

1980年，邱剛健在短暫回台幾年之後重返香港電影圈，有新導演們的邀約合作，舊識邀請共事，又與朋友合組公司等，創作機會不少。若從九七敘事來檢視邱剛健1980年至1992年移民美國以前的編劇作品或接手改寫的編劇合作，就有許鞍華的《胡越的故事》（1981）與《投奔怒海》（1982）述及越南難民；區丁平的《夢中人》（1986）借古喻今，思索香港與中國的矛盾關係；而合作次數最多的關錦鵬，從寬泛定義來歸納，《地下情》（1986）、《胭脂扣》（1988）與《人在紐約》（1989）皆

¹⁷ 張九，〈因何懷舊成風？〉，《電影雙週刊》141期（1984年7月19日）。轉引自焦雄屏編著，《香港電影風貌1975-1986》，頁194-196。

¹⁸ 陳若怡以邱剛健在香港時期的電影編劇作品與詩作表現，分析其移動於台港之間所形成的現實關懷。陳若怡，〈邱剛健的臺港冷戰經驗及其美學形構：以1966-1974年在香港的作品為討論核心〉，林淑芬、葉蔭聰、楊子樵主編，《前沿與流動：重探冷戰的亞際連結》（新竹：國立陽明交通大學出版社，2024年8月），頁249-281。

可羅列其中。¹⁹由於邱剛健的輩份較多數新導演為高，處於學習階段的新導演給予編劇較大的創作空間²⁰，可以說，邱剛健以其編劇身分，與香港新導演們共同構作了香港電影的九七敘事。²¹自2018年至2022年間，香港陸續出版三本邱剛健劇本集，第一本收錄邱剛健與關錦鵬合作的電影劇本，其中包括《人在紐約》；第二本收錄邱剛健晚年定居北京時期的電影劇本；第三本收錄範圍較廣，橫跨六〇年代至八〇年代的編劇或編導劇本，並特別收錄十篇著於七〇至八〇年代的劇本草稿。²²這些劇本的面世為電影文本研究提供了更多的研究材料與詮釋可能，仍待更多不同面向的研究取徑深入探究。本文從劇本草稿中發現歷史痕跡是邱剛健刻畫角色的重要創作方法，有其自身生命經驗的投注；尤其在草稿與成品的相互參照之下，得以重新檢視邱剛健始終懸繫於心的華人離散敘事，浮現一個有別於「電影」敘事的詮釋線索。

電影本身的跨地製作條件，提供從跨地作者的角度分析文本的研究取徑，只是較常見於改編電影與原著的對照。在跨地製作的過程中，跨地「作者」因著各自不同的身分、生命經驗、歷史意識與政治態度，在鋪排歷史元素、刻畫角色生命時，展現歧異的表現方式，²³可惜目前以編劇與劇本作為文本分析核心取徑的研究方式仍然有待開展。聚焦於邱剛健「作者」身分的電影文本研究，近年陸續有研究者從

¹⁹ 關錦鵬在受訪時被問及《地下情》表現出對香港前景的焦慮，是他抑或邱剛健的想法時，關錦鵬回答是二人共同的想法。他表示1984年中英草簽對他確實產生影響，於是在《地下情》、《胭脂扣》與《人在紐約》幾部電影皆有相關的表現。朱小豐整理，王志輝、謝偉烈、陳志華、張偉雄訪問，〈關錦鵬專訪：我總是用女性的角度去看事情〉，王志輝、陳志華、謝偉烈編，《焦點影人——關錦鵬》（香港：香港國際電影節協會，2021年4月），頁20、27。

²⁰ 紀陶文章〈我記邱剛健先生編劇之路〉提到邱剛健自1981年擔任《胡越的故事》劇本顧問與合作編劇開始參與香港新浪潮的劇本創作，在香港新浪潮裡以其名字逐步樹立其編劇生涯的「品牌」，較年輕的導演如關錦鵬與區丁平皆倚重邱剛健的劇本。尤其是在邱剛健與關錦鵬的合作中，更是互相成就。見紀陶，〈我記邱剛健先生編劇之路〉，羅卡主編，喬奕思、劉嶽助編，《美與狂：邱剛健的戲劇·詩·電影》（香港：三聯書店，2014年11月），頁292-297。

²¹ 關錦鵬是邱剛健合作次數最多的一位香港導演，在訪談中侃侃而談《地下情》、《胭脂扣》、《人在紐約》與《阮玲玉》四部電影的合作過程，不少內容談及共同構思的過程。見羅卡、喬奕思、劉嶽助訪問，喬奕思、劉嶽助整理，〈我與邱剛健的幾次合作——關錦鵬導演訪談〉，羅卡、趙向陽、喬奕思、劉嶽助編，《異色經典：邱剛健電影劇本選集》（香港：三聯書店，2018年4月），頁428-455。

²² 三本劇本集依出版時間依序為：羅卡、趙向陽、喬奕思、劉嶽助編，《異色經典：邱剛健電影劇本選集》（香港：三聯書店，2018年4月）。趙向陽、羅卡、喬奕思編，《再寫經典：邱剛健晚年劇本集》（香港：三聯書店，2021年1月）。羅卡、趙向陽策劃、劉嶽助主編，《雄艷者的色想與美典：邱剛健編導電影劇本集》（香港：香港電影評論學會，2021年3月）。

²³ 莊宜文，〈文革敘事，各自表述——《棋王》、《霸王別姬》跨地域改編電影之研究〉，《成大中文學報》26期（2009年10月），頁119-123。

較大範圍探討邱剛健的美學形構，其中特別值得注意的是麥樂文的〈展演中國性：邱剛健與臺港冷戰電影體制的轉化〉（2023）以「展演中國性」為題，探討邱剛健的編劇身分如何介入電影文本與冷戰意識型態形構之間的互動關係。在麥文的舉例中，將邱剛健參與編劇的《投奔怒海》與《人在紐約》置於全球化的進程，探討冷戰意識型態所介入的中國性想像不斷在變化。如《投奔怒海》裡越共統治下的北越與《人在紐約》裡紐約都會中的離散華人角色，皆一再呈顯變化中的中國性異質面貌。麥樂文仔細對照了《人在紐約》的邱剛健劇本與鍾阿城部分保留、部分改寫後的電影成品，指出電影成品為了配合後冷戰時期三地資本流動，選擇突顯離散中國性，刻意淡化政治色彩，降低中、港、台三地政治張力，消解冷戰意識型態對立；而作為編劇的邱剛健卻是有意識地展演中國性，因此在作品中一方面複述中國性來滿足冷戰意識型態的想像，另一方面卻有意藉由揶揄式的書寫方式表現政治張力，從而使冷戰中國性的遺緒產生動搖。就結局來看，該文認為電影最終構建了一個「統合的新華人論述」，邱剛健的劇本則「展望華人身分的未來可能」。²⁴言下之意，即指邱剛健創作上的能動性提供了對全球華人身分的面貌更多不同可能性的想像。本文以為，麥樂文的觀點在一定程度上呼應了本文在前面藉王智明與徐勇及王冰冰的論述所提取出的離散主體的多元參照性，並且，正因為該文不刻意定義中國性，得能從電影和劇本的對照中發現邱剛健的創作痕跡與政治環境的觀照。不過，本文除了將借助麥樂文的研究基礎之外，亦將納入2022年新出土的文本材料，即《人在紐約》於1983年最初構思過程中的草稿，重新進入《人在紐約》文本，再一次檢視邱剛健編劇身分的線索，可能為香港電影九七敘事開拓怎樣的詮釋空間。需先說明的是，為了避免議題發散，同時也為了貼近《人在紐約》和新材料，並緊緊邱剛健的生命經驗，本文將繞開中國性的討論，而從華人離散的路徑進入分析。

根據關錦鵬憶述，《人在紐約》的構思與他心中縈繞著1984年中英草簽有關，他表示自己在草簽後即想過移民，也很想窺探移民國外的華人呈現怎樣的生活樣貌，因此透過中、港、台三地女人在紐約的生活，來表現不同的移民心態。顯而易見的，中英草簽與移民潮是關錦鵬創作《人在紐約》的關鍵動機。不過，如果考察《人在紐約》的創作過程，有必要重新檢視邱剛健編劇身分對作品所挹注的不同視野。依時間往回追溯整個創作過程，最接近電影成品的創作時間是1988年至1989

²⁴ 麥樂文，〈展演中國性：邱剛健與臺港冷戰電影體制的轉化〉，《文化研究》36期（2023年4月），頁344-355。

年。監製方平、策劃金川邀請關錦鵬合作時，乃有感於當時政治氣候特殊，頗具商機，於是角色從大陸女人陸續加上香港女人與台灣女人，最後決定描繪三地背景各異的女人在紐約產生種種人際衝突的故事，四人一起構思分場，由邱剛健執筆劇本。²⁵1988年12月，邱剛健隨劇組抵達紐約一面拍攝一面完成劇本初稿。然關錦鵬實際到紐約後，發現原先想像的人際衝突並非「真實」景況，劇本過於戲劇化，他希望改用「真實」來傳達影像的感染力，²⁶因此關錦鵬果斷決定停拍，在緊迫時間內商請在洛杉磯的大陸作家鍾阿城依據邱氏劇本進行刪減改寫，²⁷終於完成攝製。不過，受惠於近年出版的邱剛健劇本集，讓《人在紐約》最初的草稿——〈危情〉與〈Far From Chinatown〉兩篇故事大綱得以納入討論，讓我們見到《人在紐約》的劇本構思乃始自1983年。²⁸兩篇草稿皆設有一名因九七問題而決定婚姻移民的香港女子，可以說從1983年的草稿到1989年的《人在紐約》成品，皆反映了自八〇年代初中英啟動談判以來出現的香港移民潮。這些不同版本的敘事所描繪移民故事的地域場景，涵括香港、馬來西亞和紐約，而移民者的身分背景，有〈危情〉中的香港女人與馬來西亞土生華裔，〈Far〉的香港女人與紐約不同世代的華裔，《人在紐約》則刻畫中、港、台三地女人在紐約的友情與移民適應歷程，並且連帶地勾勒出她們上一世代的離散生命。整體而言，這些離散故事的跨國性相當繁複，其繁複性不僅是反映移民潮之下香港人的出走心態，而且同時關照到中、港、台三地的海外華人，甚至觸及了東南亞華僑。尤其，邱剛健從世代面向關注海外華人，並且為角色注入其對華人近代史的思索，以歷史履痕刻畫離散生命。透過草稿，我們得以從更為廣闊的地域範圍來重新檢視邱剛健筆下的華人離散故事。

²⁵ 張志成訪，〈為甚麼一定叫《人在紐約》——訪關錦鵬〉，《大影畫》38期（1990年1月22日）。轉引自黃愛玲、羅卡策畫，《電影創作歷程》（香港：香港藝術中心，1990年），無頁碼。

²⁶ 韋軒、楊念訪，〈關於「真實」的唯一選擇：關錦鵬訪問〉，韋軒主編，《關錦鵬電影作品 人在紐約》（香港：電影雙周刊，1989年），頁45-54。

²⁷ 邱剛健原劇本有61場，經鍾阿城刪減與修改後餘下30場。鍾版劇本收錄於：邱剛健原著、鍾阿城改編，《人在紐約》劇本，韋軒主編，《關錦鵬電影作品 人在紐約》，頁112-188。

²⁸ 因時間久遠，關錦鵬已不復記憶，只記得其中一份故事大綱定名為〈危情〉或〈迷情〉，本文逕以〈危情〉簡稱之。連同〈危情〉與〈Far From Chinatown〉，共有十篇劇本草稿於2021年首度公開，收錄於：羅卡、趙向陽策劃、劉嶽主編，《雄艷者的色想與美典：邱剛健編導電影劇本集》（香港：香港電影評論學會，2021年3月），頁448-549；編者劉嶽撰寫邱、關二人合作概要，見編者，〈邱戴安平X關錦鵬〉，頁451。

三、歷史履痕

在展開文本論析之前，為便於理解角色，本文援引旅美的亞美研究香港學者黃秀玲對華人離散理論的分析概念，藉華人離散主體來定位《人在紐約》中的三個女人。²⁹黃秀玲從王靈智的研究得到啟發，將華人離散理論區分為三種概念——植根主義(Racinationism)、本源中心主義(Genocentrism)、跨地域主義(Translocalism)。簡要述之，植根主義指涉的是在異地建立新家、在新環境逐漸形成新的身分；本源中心主義指涉的是依著血緣、種族／血統／世系、族類等本源關係來設想離散生活的意義；跨地域主義則是相對飄移不定的駐居狀態，如無地的、流動家園、心即家等。黃秀玲特別強調這三種概念其實結合觀之，形成複雜而可以協同、變形或相互顛覆的狀態。³⁰若藉這三種概念來檢視《人在紐約》裡的三個女人，幾乎可以依序分別用以理解為——植根主義：台灣女人黃雄屏（張艾嘉 飾），一個渴望成為美國人的角色；本源中心主義：大陸女人趙紅（斯琴高娃 飾），一個心繫故國母親的角色；跨地域主義：香港女人李鳳嬌（張曼玉 飾），一個「沒有家國觀念」、嚮往四海飄泊的角色。

下文分成兩個部分進行探討。第一部分從邱剛健花費筆墨的三地女人的政治張力，分析她們身上各自的歷史履痕與離散生命之間的關係。這部分主要聚焦於趙紅與黃雄屏兩個角色。在趙紅角色的探討中，本文將兼及與其身分相關的角色——大陸文革倖存者劉豹娣，以文革元素為線索，分析邱剛健如何將歷史履痕用於描繪角色的身分思索、情感表現，並展現戲劇張力。在黃雄屏的角色探討中，本文將從邱剛健青年時期關注現實的思想軌跡，分析邱剛健如何藉歷史履痕刻畫黃雄屏這個角色。第二部分從香港女人李鳳嬌談起，探討這個角色在身分思索的過程中，用以根著自身的方式。接著藉由〈危情〉與〈Far From Chinatown〉，進一步討論這些草稿中的離散主體如何根著異鄉，從而說明《人在紐約》的「全球華人身分」不僅在草稿已經展現，並且有助於我們理解華人離散主體的豐富面貌。

²⁹ 本文援引黃秀玲的華人離散概念，主要採取較為貼近文本的方式進行分析，希冀幫助讀者理解三個角色不只是個人生命經驗，而可以映照更多離散主體的生命經驗。

³⁰ 黃秀玲在〈慾望輪／迴：梁志英《鳳眼》中的佛教、離散理論與身分政治〉裡提到這個概念，於〈全球視野與在地性：一個華美研究學者眼中的世界華文／華人文學〉再次應用。兩篇文章分別於2006年與2010年以英文發表，後收錄於：黃秀玲著、單德興編，《華美：華美及離散華文文學論文集（下）》（台北：允晨文化，2001年2月），頁749-793、頁826-863。

邱剛健在一份撰於1988年1月的手稿中構思了《人在紐約》的人物設定，名為〈大陸女人、臺灣女人、香港女人 山水有相逢 電影意念、人物簡介〉：

一九八八年夏至秋，短短三個月內，三個素昧平生的中國女人在美國紐約相識，迅速變成朋友，結為知交，又迅速反面成仇。也許，通過這一段經歷，再加上她們每個人對自己過去的身份、現在的處境、將來的展望做過一番思考，她們會再重新相識，重新變成朋友，重新結為知交——甚至再反面成仇。

究竟，這三個女人，一個來自中國大陸，一個來自台灣，一個來自香港。³¹

這段手稿簡要地勾勒出《人在紐約》以來自中、港、台三地的中國女人為主軸，從她們在紐約的相遇開展一段華人離散的故事。因為三人有著各自的過去、現在與未來，與相異的出身地域背景，促使她們在人際交往過程中產生相識—結交—反目，又重新遇合的情感起伏，亦同時形成中、港、台之間政治張力的暗喻。細究之，其政治張力乃緣於邱剛健手稿所描述的「過去的身分、現在的處境、將來的展望」——「現在」指的是她們的移民生活樣貌，「過去」則指涉她們身上所刻畫各自不同的歷史履痕，而「將來」記錄了她們身分思索之下的心理變化。

黃雄屏在七〇年代隨著因婚外情而私奔的父親一起移民。父親是國大代表，自稱在海外救中國，對兩岸中國人的未來懷抱理想，閒時舞弄書法、唱作京劇。移民之前，黃雄屏就讀台灣大學歷史系，主要研究漢朝；到了美國之後，渴望成為道地的美國人。她未與父親同住，感情狀態飄泊不定，流連於不同國籍的男人間，唯獨排除了大陸人、香港人、台灣人，顯然有意自外於父親那一代的「中國人」身分認同；而美國人的種族歧視，又使她既憤怒又傷心，既想告別過去，卻仍然徬徨於身份認同。

黃雄屏以劇場表演謀生，在劇本中曾參與兩次試鏡，一次是熱內特（Jean Genet, 1910-1986）的荒誕戲劇《陽臺》（The Balcony, 1956），一次是莎士比亞的劇

³¹ 邱剛健，〈大陸女人、臺灣女人、香港女人 山水有相逢 電影意念、人物簡介〉，收錄於《人在紐約》劇本前，見羅卡、趙向陽、喬奕思、劉嶽編，《異色經典：邱剛健電影劇本選集》（香港：三聯書店，2018年4月），頁221-224、頁313。手稿上有標註頁碼，然書中僅節選部分。此篇手稿下稱〈人物簡介〉。

作《馬克白》(Macbeth, 1623)。³²在參與後者的試鏡時被質疑出演馬克白夫人的資格，她感到西方人對東方人的嘲諷，於是舉出中國漢朝也有一個呂后，與馬克白夫人一樣狠毒。³³從她的歷史學科背景與她的舉例，可以發現黃雄屏試圖從中國歷史文化裡尋索資源，而她所認同的中國文化不同於其父親，不是國民黨遷台以後大力復興的中華文化道統。她引以自豪、認為可與馬克白夫人相比擬的，是中國漢朝惡名昭彰的「不道德」的呂后。這裡，邱剛健以其作品中經常出現的對非正典女性的認同，批判了台灣的「中國性」，也揭示了國民黨倡導中華文化道統的偽善，對黃父一代的海外移民身上顯現出以正統政權自居的高傲心態提出批判。要言之，在黃父的形象刻畫上，邱剛健充分利用了冷戰意識型態所介入的中國性意涵，而黃雄屏的角色則發揮了揭示其虛妄的作用。³⁴

黃雄屏的身份追尋在決定接受父親友人為她安排的相親對象後，出現明顯轉變。相親者是來自台灣的吳俊傑——在電影中僅是黃雄屏的老朋友，且略去身分背景；劇本則賦予吳俊傑這個角色較具體的身分背景。吳俊傑有個在台灣當立法委員的父親；曾於加州留學，當過「保釣小將、文革小將」。³⁵此一僅於劇本裡出現的小配角，顯然影射的是七〇年代初曾投入保釣運動的海外台灣留學生，由於對中國懷抱血緣相連的民族情感，渴望參與祖國建設而投入文革，或是感染世界青年反文化，嚮往文革的反動精神。如果回到歷史現場，海外留學生在北美掀起海外保釣運動，在邱剛健的同輩友朋中就有劉大任(1939-)與郭松棻(1938-2005)在加州組織柏克萊釣魚台行動委員會，推動海外保釣。彼時，香港與台灣知識分子共同嚮應，抵抗外侮、維護民族自尊成為當時台、港知識分子共同的目標。香港方面有大專學生團體與文藝刊物聯合組織，在香港發起示威遊行，身在香港的邱剛健，亦曾與此

³² 荒誕戲劇與莎士比亞戲劇皆為邱剛健六〇年代的知識接受，曾於他所主導的《劇場》雜誌(1965-1968)上刊登文章、製作專題與舉辦戲劇演出。二劇在劇本中的出處見：邱剛健，《人在紐約》劇本(第4場、第25場)，羅卡、趙向陽、喬奕思、劉嶽編，《異色經典：邱剛健電影劇本選集》，頁227-228、頁256-257。

³³ 邱剛健，《人在紐約》劇本(第25場)，羅卡、趙向陽、喬奕思、劉嶽編，《異色經典：邱剛健電影劇本選集》，頁257。

³⁴ 針對本文所舉例黃雄屏與父親一段，麥樂文指出邱剛健的劇本裡，黃雄屏揭穿父親所象徵黨國的冷戰中國性，在複述冷戰中國性的同時亦揭示其虛妄，並且進一步比較電影裡黃雄屏自比呂后，是將對中國性的否定，轉而強調文化根源與繼承的離散中國性。本文受此見解啟發頗多，但是對於其推論的離散中國性略有異見。本文以邱剛健對非正典女性的認同為例，即是希冀藉此說明邱剛健作品裡中國歷史文化的元素經常注入非正典的角色，有其對文化道統的反思，但是並非全盤否定。

³⁵ 邱剛健，《人在紐約》劇本(第30場E)，羅卡、趙向陽、喬奕思、劉嶽編，《異色經典：邱剛健電影劇本選集》，頁266。

組織中扮演重要推動角色的《70年代》雙週刊同人們過從緊密。³⁶從反美帝、反英殖民的呼聲，到追溯清末推翻帝制的革命、民國初年五四運動救亡圖存、三〇年代日本侵華的屈辱歷史等，知識青年們藉由民族歷史作為反對行動的精神指引。由於缺乏對文革親歷其境，無論是在海外投入保釣的台灣知識分子，或是香港左派社群的保釣示威和關注本土革新的行動，都曾經對文革有著浪漫化的推崇。直到七〇年代中期，台、港知識青年終因逐漸掌握更具體的文革實情而逐漸心生幻滅，許多人因此經歷一段轉向、過渡的心理變化過程。³⁷由這段歷史現場可以見到，邱剛健將自身的現實見聞與交友經歷，注入吳俊傑這個角色的刻畫裡。而當黃雄屏接受與這個經歷特殊的台灣男人進一步交往，並且「決心做回中國人」³⁸，此處的「中國人」身分認同便產生了另一層意義，那是她對經歷理想幻滅之後重新思索方向的中國人的認同，與她自己與父親所象徵的中華文化道統決裂的心情產生共鳴。值得玩味的是，邱剛健採取揶揄的方式來表現兩人的共鳴，他們彼此坦誠想找一個「中國人」來拯救已經一年無法與人做愛的自己。³⁹就揶揄的表層意涵來看，是透過「性」為自己重新確立「中國人」身分認同，但是如果進一步思索邱剛健在二人身上所刻畫的歷史履痕，卻揭示這兩個來自台灣的離散主體身上，即是成長於六、七〇年代知識分子的生動寫照。也就是說，在邱剛健揶揄式的表現手法底層，蘊涵著他對歷史履痕的反思。

沿著以歷史履痕刻畫角色的探討路徑，下文以文革（1966-1976）作為主要線索來檢視大陸女人趙紅的角色刻畫。趙紅原籍中國哈爾濱，在上海工廠工作時結識至上海出差的先生湯馬士——美國華裔第二代，二人結婚，趙紅移民紐約。文革期間的趙紅年方十三，未深切感受過大陸經歷的政治動盪。文革在她腦海留下的印象，

³⁶ 羅卡，〈《劇場》的裂變·在香港的反響共振·及其餘韻〉，《藝術觀點 ACT》73 期（2018 年 1 月），頁 18-23。

³⁷ 有關香港學生運動發生的外在環境與思想（意識型態）形成和運動分期，可參：周魯逸，〈香港學生運動與意識型態〉，香港專上學生聯會編，《香港學生運動回顧》（香港：廣角鏡出版社，1983 年 1 月），頁 278-284。有關台、港知識分子對文革從追崇到幻滅的案例，台灣可以劉大任（1939-）為例，香港則為古兆申（1945-2022），前者為邱剛健自台灣創辦《劇場》時期的好友，後者為香港左派刊物《盤古》同人。古兆申在回顧保釣運動時，敘述了當時知識青年左傾的概況。參見：盧瑋鑾、熊志琴編，《雙程路：中西文化的體驗與思考 1963-2003》（香港：牛津大學出版社，2010 年 4 月），頁 126-151。

³⁸ 邱剛健，〈大陸女人、臺灣女人、香港女人 山水有相逢 電影意念、人物簡介〉，羅卡、趙向陽、喬奕思、劉嶽編，《異色經典：邱剛健電影劇本選集》，頁 223。

³⁹ 邱剛健，《人在紐約》劇本（第 54 場），羅卡、趙向陽、喬奕思、劉嶽編，《異色經典：邱剛健電影劇本選集》，頁 298。

是文革小將在街上扔炸彈。⁴⁰依趙紅職業判斷其為工農階級，在大陸時為自己取名為「趙天紅」，意味著她感受到的是建立新中國的昂揚氣息，而非階級鬥爭的慘酷。不過，趙紅的知識平庸、歷史意識淡薄，也反映了十年文革對中國知識發展帶來的負面影響。邱剛健在〈人物簡介〉描述趙紅的背景，寫著「文化大革命以後，中國人普遍對政治產生信仰危機，開始走向傳統老路。皈依宗教、篤信鬼神的風氣一時大興。」⁴¹。這段文字所影射的即是文革期間紅衛兵走上街頭的「破四舊」行動——舊思想、舊文化、舊風俗、舊習慣，⁴²力圖破壞封建遺緒，為了揭發四舊遺毒所展開的抄家遊鬥、搗毀神像與文物等對親情倫理與傳統文化造成的破壞。⁴³事實上，從文革結束以後在七〇年代末期興起的傷痕文學到八〇年代的尋根文學，除了書寫上山下鄉經歷見聞之外，也透過重新書寫地方，尋回被擱置的傳統文化。⁴⁴因此，邱剛健對趙紅角色的描繪方式值得深思。一方面，將她的迷信放在八〇年代中國的思想狀況來檢視，確有其寫實基礎，而邱剛健只擷取傳統文化中宗教與鬼神的元素，使趙紅顯得特別平庸。但是另一方面，邱剛健卻又費了一些篇幅，以趙紅對先祖觀念與親情倫理的重視，對照華裔第二代先生湯馬士早已拋卻中國人身分，顯然，邱剛健有意反思華人移民社會的文化變遷。相較之下，電影看似沒有太大差異，卻強調了趙紅的文革創傷。電影裡的趙紅與先生爭吵時，訴說了自己父親在文革期間因曾留美而被鬥死，母親將父親名字刻在椅背上以象徵牌位，強調母親養育子女的辛苦，因此希望接母親前來美國同住。⁴⁵亦即，劇本反而較為單純地著重於趙紅與家人的親情，而未將文革傷痕編織進親情的牽掛裡。可見，鍾阿城所修改的電影版本以較為寫實的方式再現文革傷痕，用以作為角色刻畫的方式，此一作法雖有歷史清

⁴⁰ 邱剛健，〈大陸女人、臺灣女人、香港女人 山水有相逢 電影意念、人物簡介〉，羅卡、趙向陽、喬奕思、劉嶽編，《異色經典：邱剛健電影劇本選集》，頁 222。

⁴¹ 邱剛健，〈大陸女人、臺灣女人、香港女人 山水有相逢 電影意念、人物簡介〉，羅卡、趙向陽、喬奕思、劉嶽編，《異色經典：邱剛健電影劇本選集》，頁 222。

⁴² 王明賢，〈紅衛兵美術運動〉，劉青峰編，《文化大革命：史實與研究》（香港：中文大學出版社，1996 年），頁 358。

⁴³ 王明賢，〈紅衛兵美術運動〉，劉青峰編，《文化大革命：史實與研究》，頁 358。

⁴⁴ 大陸的尋根文學約起於 1985 年，主張民族文化意識、民族傳統文化與歷史，如鍾阿城與韓少功作品。陳信元，〈大陸新時期文學綜述〉，《從台灣看大陸當代文學》（台北：業強，1989 年 7 月），頁 9-10。

⁴⁵ 關於在椅背上刻下父親名字的構想，來自美術指導朴若木與鍾阿城二人談話的結果。韋軒、何文龍訪，〈人，在紐約的日日夜夜：我們所走過的路〉，韋軒主編，《關錦鵬電影作品 人在紐約》，頁 74。

理的作用，卻停留在趙紅與先生失和後的茫然情緒裡。相反地，劇本裡純粹的親情牽掛，以及先生最後接趙紅回家，隱現世代離散華人的差異與相互理解的可能性。

另一運用文革元素的顯著例子是對文革倖存者的刻畫。基於同情，黃雄屏父親家中收留一名曾經歷文革創傷的婦女劉豹娣，黃父鼓勵她寫下自身經歷。他向子女宣稱豹娣正在撰寫的「傷痕文學」，即等同於自己的回憶錄。⁴⁶傷痕文學是中國在七〇年代末文革結束之後開展的一種文學潮流，隨著中國改革開放，逐漸揭開十年文革的歷史傷痕，從地下刊物開始，原本被整肅的中國知識份子透過文學作品述說曾經是書寫禁忌的文革經驗，諸如知青下鄉、階級鬥爭、人性的扭曲等。台灣在大陸文革結束後很快引進這類文學作品，將傷痕文學視為揭開歷史傷痕的媒介，並且置於關係著民族未來的重要位置，主張傳播傷痕文學是台灣知識分子的責任。⁴⁷藉由台灣關注傷痕文學的視角，可以襯托出黃父對文革倖存者的同情姿態——將中國的文革歷史傷痕視為自己同為中華民族一分子的傷痕。不過，邱剛健在劇本中所使用的「傷痕文學」，卻有其揶揄之意。

電影中，黃雄屏發現豹娣手上被綑縛的傷痕，暗示她被黃父性虐待。豹娣對黃雄屏說，自己為了寫書可以忍受這一切。以救世者姿態的台灣人對文革倖存者的性虐待，對照文革中的種種不仁暴行，不僅揭露文革瘡疤，也暗示了台灣國民黨政府也如共產黨中國極權管治一般，對人性造成扭曲。因此，電影的表現方式有著尖銳的批判性，指出兩邊政府為了鞏固政權，對外宣稱正統、對內壓制人性，同時描繪了中國與台灣之間的歷史記憶連帶，揭穿二者手段相似而傷痕相連的事實。相較之下，邱剛健的劇本寫法反而較為曖昧。黃父到處張揚豹娣文革經歷的可憐，藉此反襯自己的助人德行，代表自己扮演著海外救中國的重要角色，此處的嘲諷意味是電影與劇本共通之處。不過，劇本並未出現豹娣手上傷痕的橋段，而是表現對「傷痕文學」的揶揄。黃父拿起豹娣桌上稿紙，驚訝地發現她所寫的並非「傷痕文學」，而是「黃色小說」，大為光火，豹娣卻反應冷淡，對黃文藝的指責不以為然：

⁴⁶ 「傷痕文學」一詞出現於劇本第 57 場 B，為劇本有而電影無的用詞。有關豹娣寫作見：邱剛健，《人在紐約》劇本（第 30 場 C、57 場 B），羅卡、趙向陽、喬奕思、劉嶽編，《異色經典：邱剛健電影劇本選集》，頁 262-266、頁 304-305。

⁴⁷ 以揭露十年文革傷痕而興起的傷痕文學在大陸起於 1977 年底至 1978 年初。在台灣由《中國時報》「人間副刊」率先引進，主編高信疆擔任總策畫，自海內外蒐集資料，於 1979 年 5 月推出「中國大陸的抗議文學／社會主義悲劇文學特輯」。自刊出以後引起不小回響。高上秦主編，《中國大陸抗議文學》（台北：時報文化，1979 年 9 月），修訂一版。爾後引起報紙與出版社紛紛刊載、選輯大陸文學作品的現象。有關傷痕文學以降的大陸新文學概觀，參見：陳信元，〈大陸新時期文學綜述〉，《從台灣看大陸當代文學》，頁 3-11。

黃文藝氣得把稿紙亂揉，丟在劉豹娣頭上。劉豹娣轉過臉，抬起來，好像尷尬，又好像得意，癡癡地笑。（中略）

黃文藝：我以為我可以幫你們……我好想救你們……

劉豹娣：（望著黃文藝，臉上留著癡笑）老狗，等你肚子餓了，我幫你煮宵夜。⁴⁸

可以見到，劇本裡豹娣並非楚楚可憐，邱剛健讓豹娣搖身一變成為洞察一切的角色，揭穿黃文藝海外救中國理想的偽善，豹娣的嘲諷用詞如「老狗」對照「得意、癡癡地笑」的樣子，更顯出國民黨政府拯救共產黨統治下大陸同胞理想的荒謬。本文想指出的是，對照電影和劇本，電影寫實性強且張力尖銳得多，而邱剛健卻是運用文革此一歷史履痕，諷刺傷痕文學引進台灣的政治意圖。本文以為，邱剛健運用歷史履痕加上揶揄的表現手法，不僅讓戲劇張力沒有停留在批判的層次，而是進一步將反共救同胞的政治理想與揭開歷史傷痕的政治意圖一起帶離當下的政治正確。

從黃雄屏透過「性」重新建立中國人身份認同，到趙紅的平庸樣貌、豹娣的傷痕文學寫作，可以看到邱剛健一再擷取部分史實、運用揶揄式的表現手法展現戲劇性，讓我們除了比較不同版本何者反映政治、如何表現之外，更重要的是，藉由邱剛健所鋪設的歷史履痕，得以將創作反應時代的觀照視點從當下時空移開。在這個意義上，本文的論析結果雖然循著前文所引述麥樂文的研究基礎往下探究，但是本文要特別表明的是，歷史履痕作為邱剛健刻畫角色的重要創作方法，有其自身生命經驗的投注，並且在《人在紐約》以前，七〇年代至八〇年代間的劇本草稿皆有所展現，而這些草稿於近年出土，⁴⁹尤其有待進一步探究，那不僅是對邱剛健作為「作者」的個別研究，而是從中尋索與發現不同的研究取徑。

⁴⁸ 邱剛健，《人在紐約》劇本（第57場B），羅卡、趙向陽、喬奕思、劉嶽編，《異色經典：邱剛健電影劇本選集》，頁304-305。

⁴⁹ 收錄於：羅卡、趙向陽策劃、劉嶽主編，《雄艷者的色想與美典：邱剛健編導電影劇本集》，頁448-549。

四、根著何方

《人在紐約》劇本裡的香港女人李鳳嬌，是與電影在形象與結局上差異最大的角色，同時也是唯一較明確於1983年的兩篇草稿即已有初步構思的角色。李鳳嬌在香港移民潮之下隨父親來到紐約，父親在唐人街開設中國餐館。她雖然在餐館擔任經理，但是自己另外熱衷於投資。比起與父親相依為命，李鳳嬌更嚮往自由自在，認為中國人（即指她自己）應該追求在世界各地都有一棟房子，感情方面也不在乎永遠不變的承諾，與一名在紐約做房地產生意的女人保持曖昧的同性戀情。邱剛健在〈人物簡介〉這樣描述李鳳嬌——「典型的香港人，沒有什麼國家、民族的包袱，也不以為恥。她很驕傲做一個香港人。」⁵⁰這位香港女人在另二位女人口中是最沒有國家觀念的人，她在唐人街過得如魚得水，看起來生存適應並未對她造成困難，比起黃雄屏對於在異鄉受到歧視的較真，或是趙紅對於華裔身分與中國傳統文化的認同感到矛盾，李鳳嬌顯然對這些都毫不在乎。沒有交纏著過去、現在與未來之間的身分困惑，李鳳嬌只在乎當下自我的感情。唯一令她傾心的是一名來自台灣，看來玩世不恭的男子龔明雄（柯一正 飾），這是一個在邱剛健劇本裡佔去不少場次，卻在電影中被簡化的角色。龔明雄不斷挑釁為人處事的常規，狂妄地宣稱要帶李鳳嬌在紐約、台灣、香港等地飛來飛去，到處居住。這樣的浪蕩男子，正與李鳳嬌要在世界各地都有一間房子的願望高度契合，而李鳳嬌亦不在乎該男子是否真的會信守承諾。相較之下，電影裡的李鳳嬌雖然同樣藉情感來表現她的身分思索，那是她不同於黃雄屏與趙紅的根著異地的方式，然而她在電影結局處於情感認同困惑而陷入悲傷的情緒，邱剛健的劇本卻是為這個香港女人賦予灑脫和自由。亦即，這個角色的香港主體已顯現華人離散主體的跨國樣貌。事實上，邱剛健在1983年的兩篇草稿〈危情〉與〈Far From Chinatown〉已經顯露這個意圖。

〈危情〉與〈Far From Chinatown〉（下簡稱〈Far〉）的女主角皆為香港人，在父母促成之下接受婚姻移民，〈危情〉女主角楊凱悌與馬來西亞華裔林醫生結婚，移民馬來西亞；〈Far〉女主角梁潔馨與美國華裔第三代Frank結婚，移民美國。二篇草稿中的女主角原本都不想過早安定下來，只因父母期望而在男方猛烈追求下倉促答允。二女與李鳳嬌的人物設定的相似之處，在於並非因為自身的九七焦慮而移民，而是嚮往自由自在的生活。二女在移民後皆面對著融入異邦生活的困難，促使女主

⁵⁰ 邱剛健，〈大陸女人、臺灣女人、香港女人 山水有相逢 電影意念、人物簡介〉，羅卡、趙向陽、喬奕思、劉嶽編，《異色經典：邱剛健電影劇本選集》，頁224。

角對行事浪蕩的情夫意亂情迷。再看故事地域，〈危情〉的主要敘事場景在馬來西亞；〈Far〉的主要場景雖然與《人在紐約》同樣設定為紐約，但是角色除了香港女人與先生之外，增添一名華裔移民二代秦冠中作為梁的情人，使得敘事軸線轉移至華裔角色，而非香港女人。秦與Frank相異的移民背景、家庭、階級與生活樣貌，讓整個故事的移民生活面貌被呈現得更有層次。〈Far〉與〈危情〉作為《人在紐約》的最初構想，皆是述說一個海外離散華人的故事，兩篇草稿的香港女人對移民生活的適應，到了《人在紐約》劇本裡轉換至黃雄屏與趙紅身上，而《人在紐約》裡趙紅與先生發生齟齬的祖先觀念，則在〈Far〉藉秦的角色有更多篇幅的刻畫。可見，世代華人離散的生命樣態，是邱剛健始終想要表述的故事。

對於新出土的〈危情〉與〈Far From Chinatown〉，香港電影研究者劉嶽指出這二篇劇本草稿對香港新電影歷史具有相當重要的意義：

主題方面，前一部的「港女」經歷個人啟蒙，轉化作*Far From Chinatown*華人流徙歷史的感懷。〔中略〕此次尋回《危情》／《迷情》和*Far From Chinatown*兩份分場大綱，改寫了歷史，追溯到這對八十、九十年代香港電影重要編和導〔邱剛健、關錦鵬〕組合真正的源頭。他們合作的發軔曾設定開闢深刻的意旨，可見其時新浪潮編導不甘囿於本地的視野、探求的野心。⁵¹

如劉嶽所言，這二篇草稿讓我們發現邱剛健與關錦鵬二人最初在合作時的設想，並未侷限於「本地」視野，亦即不單是從香港九七移民潮作為敘事起點。《人在紐約》在1988年至1990年間製作與發行的時空之下，無論對製作方或閱聽大眾，皆不可避免地勾連政治情勢；但是兩篇草稿在構思之初，雖然皆從九七問題開展一個香港女人移民的故事，卻更為聚焦於華人離散主體的離散生命樣態，已然逸出了九七敘事裡的香港主體視點，更具參照性。下文分成二個面向探討，先從移民者的世代與身分位階來探討複雜的離散生命樣態，再從移民者的根著方式，分析離散主體除了如《人在紐約》的李鳳嬌以情感作為根著的方式之外，如何表現對根著意義的詰問。

⁵¹ 劉嶽，〈邱剛健 X 關錦鵬〉，羅卡、趙向陽策劃、劉嶽主編，《雄艷者的色想與美典：邱剛健編導電影劇本集》，頁451。

首先探討移民者的世代與身分位階。《人在紐約》與兩篇草稿皆有關於移民世代的描繪，前者三個女人皆有兩代，後者則有三代，其中〈Far〉甚至遙思好幾世代的華人移民歷史。身分位階方面，《人在紐約》中的李鳳嬌與父親移民紐約，在唐人街開中國餐館，二篇劇本中的女主角父母皆為從事商貿行業的中產階級，眼見「九七大限」而鼓勵年輕人到國外闖蕩，父母自己則選擇留在香港。從二女家庭背景來看，屬香港移民潮中較有資本者，早早便為移民作打算。〈Far〉中的男主角Frank——香港女人的先生是華裔第三代，祖父自中國移民至美國時，在唐人街開洗衣舖，直到Frank父親考取會計師資格後搬離唐人街，而Frank則於華爾街金融業任職。⁵²可見，Frank一家自祖父到Frank一代，已從社會階級的低層爬至白領階級，經過三代之後，Frank儼然已成為道地的美國人，在美國土生土長，是社會位階較高的美國華裔，祖先觀念十分淡薄。不過，廣東話這個母語在Frank身上仍有傳承。⁵³這個角色在《人在紐約》裡接近趙紅先生湯馬士的形象，但是〈Far〉對角色背景的描繪較為細膩。情夫秦冠中18歲時隨父母自香港移民紐約，一家人來到美國後維生艱難，秦父在唐人街的餐廳當廚師，秦母與姊姊在成衣廠車衣，秦自己則是自24歲起在美國各處流浪，混跡唐人街當牛郎。⁵⁴顯然，秦與Frank二人的身分位階差異很大，除了移民二代與三代的移民經驗有別之外，階級與二人的移民適應情形也有著明顯的連動關係。白領社會菁英身分的Frank對於香港女人和秦二人的移民者異鄉適應的心緒不容易體會，而社會位階較低的秦則適應艱辛，「永遠有沒有根的感覺」⁵⁵。這種失根的感覺，在他帶梁去紐約郊外，望著中國人的墳場時表露無遺。秦感慨地說著這是「一百多年來，離開中國幾千萬哩的中國人的墳塚」。⁵⁶這段話意味著中國人離家千萬哩，遠赴異鄉，墳塚象徵了世代中國人離散世界各地的足跡，既承載了悠久的時間，也刻畫著華人離散的足跡，在異地拚搏求存、辛苦落地生根。在秦身上所體現的，是與Frank相當不同的落地生根的樣態，他在龍蛇混雜的唐人街，即使不願加入幫派，卻又不得不與幫派打交道，呈現華人為了在美國社會生存，不得不與幫派「團結」⁵⁷在一起的縮影。秦冠中這個移民第二代的角色，是三作之中較為特

⁵² 邱剛健，〈Far From Chinatown〉，羅卡、趙向陽策劃、劉嶽主編，《雄艷者的色想與美典：邱剛健編導電影劇本集》，頁484-485。

⁵³ 同前註，頁497。

⁵⁴ 同前註，頁489、493-494。

⁵⁵ 同前註，頁503。

⁵⁶ 同前註，頁475。

⁵⁷ 同前註，頁495。

殊的離散華人的面貌，可惜在發展到《人在紐約》劇本時略去了這個角色。綜合來看，移民者的世代和身分位階與離散華人落地生根的樣態，有著緊密的關聯。秦一家一直處於社會底層，始終艱苦，始終無根，對中國人的離散履痕感慨至深；而Frank一家的階級由低攀升至高階，到了第三代已生活無虞地適應異鄉，甚至淡忘了中國人的離散履痕。藉由Frank與秦二角色的對照，重新看待《人在紐約》中的湯馬士，可以發現邱剛健對這個角色給予的認同多於批判，他更有意表現的是離散主體間爭吵之後理解的可能。

接著再談移民者的根著方式。前面一段探討身分位階左右著移民的生存適應，適應情形也各有不同，如何尋找根著異鄉的方式，邱剛健也有著細膩的描繪。〈Far〉中始終感覺失根的秦，其尋找根著的方式是性愛，在不同女人間流連，性愛高潮如同對移民適應的宣洩，心緒當中有著憤怒、屈辱、狂躁、徬徨、痛苦與矛盾。他的社會位階讓他不得不流連於唐人街，因此，在秦與梁交歡後，高潮令他走到窗口，「對唐人街和紐約做出fuck的姿勢」⁵⁸。秦用自己性愛高潮後的身體，對始終難以融入的異鄉表示挑釁，性愛的歡愉彷彿在一瞬間讓他擁有高漲的力量，可以抵禦異鄉的挑戰。只是，秦最終在幫派亂鬥中斃命，客死異鄉。

在〈危情〉裡，邱剛健費了不少篇幅刻畫林醫生這個角色與馬來西亞這片土地的關係。由於在華人家族中庶出的身分讓林醫生自幼蒙上卑屈的陰影，對馬來乳母的依賴、對馬來亞鬼神信仰、傳統舞蹈、蠻荒山林、部落生活深深著迷，彷彿是藉由擁抱異鄉的傳統文化作為根著此地的方式。但是，另一方面，林醫生與〈Far〉中的秦一樣，看著一整片佈滿華人墳墓的山頭，慨嘆著華人曾經渡過了幾千萬哩來至馬來西亞，滿溢著世代華人離鄉背景的哀愁。⁵⁹離散之慨與根著在地的渴望，形成林醫生此一角色最為鮮明的身份和情感特徵，而他藉由傳統的馬來文化作為尋求根著的方式，則成為在三作之中特別突出的設定。如果說《人在紐約》中三個女人由黃雄屏帶頭去找密宗大師，是藉由中國的、傳統的信仰方式來克服異鄉適應之苦，〈危情〉中的林醫生所據以根著的「傳統」，卻是馬來文化。他著迷於馬來傳統文化的神秘色彩，藉此消弭他在華人傳統家族中所受到的拒斥。換言之，他在中國的傳統中受到拒斥，卻在異國傳統文化中找到精神寄託。

⁵⁸ 同前註，頁494。

⁵⁹ 邱剛健，〈危情〉，羅卡、趙向陽策劃、劉嶽主編，《雄艷者的色想與美典：邱剛健編導電影劇本集》，頁463-467、473-475。

耐人尋味的是，當馬來部落裡嚮往現代生活的馬來少女，計畫與來自大城市吉隆坡的馬來青年逃出部落時，林醫生將馬來少女視為傳統叛離者而亟力阻撓。林醫生被馬來青年舉槍斃命，似乎暗示了傳統文化在現代化進程中被淘汰。然而馬來少女最後卻選擇留在部落，林醫生的骨灰被揚灑於原始森林裡，在他據以根著的傳統之地永遠安息。⁶⁰邱剛健為此一結局所下的標題是「歸途」，意味著回到所來處。也就是說，〈危情〉雖然以死亡畫下離散故事的句點，讓我們看見邱剛健所譜寫華人離散深沉的哀歌，然而在展現了華人離散者的離散生命之後，最終試圖追問的是何處是歸途。如此一來，邱剛健不僅重新定義了根著的意義，將根著中國文化轉化為根著馬來傳統，更進一步消解了根著的必然性。

沿著這些理解，有必要重新檢視《人在紐約》劇本裡三個女人的結局——黃雄屏接受一個台灣男人，湯馬士告訴趙紅「我們家應該夠大，可以容納一個美國人、一個中國人」⁶¹，李鳳嬌則對一個想帶她環遊世界的浪蕩男子心動。劇本的最後一場戲裡，鏡頭從高處拉下，自世界貿易中心、華爾街高樓、摩天大廈，帶往地面，三個女人在到處都是中國人的曼哈頓Chatham廣場，走著、吱喳笑著，不約而同想起某個三人初識時一起酩酊大醉的夜晚，在同個地方笑鬧說著用力跺腳可以震動全世界，於是彼此對視，作勢跺腳，劇本在這裡畫下句點。⁶²這個結局氣氛昂揚，留下了大片想像空間。對照來看，電影的結局是黃雄屏因為父親而感到悲傷，趙紅與先生吵架而落寞不已，李鳳嬌則是在浪蕩男子與同性女友之間感到困惑，因此結局裡的三個女人在寒夜裡湧現的是蕭瑟無奈的情緒。關錦鵬希望表現三個女人各有感慨，除了笑中帶淚，相互對飲之外，盡皆無語，表現中國人在異鄉的蒼涼。⁶³可以發現，關錦鵬的結局雖然也有留白，但是停留在這三個女人仍然處於身分徬徨的狀態；邱剛健的劇本結局卻是三個女人即便可能繼續交往與不斷爭吵，然而此刻的她們因為同是中國人而彼此心靈靠近。邱剛健在〈人物簡介〉手稿寫著：「可是在異邦的三個中國女兒，將流另一種深刻的眼淚，綻開另一種燦爛的笑容，滴另一種熾熱

⁶⁰ 邱剛健，〈危情〉，羅卡、趙向陽策劃、劉嶽主編，《雄艷者的色想與美典：邱剛健編導電影劇本集》，頁479-481。

⁶¹ 邱剛健，《人在紐約》劇本（第58場），羅卡、趙向陽、喬奕思、劉嶽編，《異色經典：邱剛健電影劇本選集》，頁307。

⁶² 邱剛健，《人在紐約》劇本（第61場），羅卡、趙向陽、喬奕思、劉嶽編，《異色經典：邱剛健電影劇本選集》，頁311-312。

⁶³ 黃綺薇，〈遠離「戲劇化」的一章——關錦鵬說他與《人在紐約》〉，《大影畫》34期（1989年11月16日）。轉引自黃愛玲、羅卡策畫，《電影創作歷程》，無頁碼。

的血。另一種喜悅與悲哀，堅毅與徬徨。另一種轟轟烈烈。」⁶⁴以此參照前引〈人物簡介〉開場中三人將一直在成為知交與反目成仇中往復不止，可以看出對邱剛健而言，來自不同地方的三個女人必然會發生齟齬，然而她們在異鄉的種種情緒卻相互映照，也相互陪伴，連綴成「另一種轟轟烈烈」的海外華人的離散樣貌。

本文想藉此指出的是，雖然關錦鵬宣稱保留三個女人異質的中國性，為三人各自的故事分別作了較為寫實的描寫，已能看出他對冷戰意識型態遺緒的批評；然而他所宣稱電影淡化政治矛盾，選擇在結局表現三人各自的感慨，⁶⁵留下他期待的想像空間的結果，卻因此失去了讓三個離散主體彼此產生更多參照的可能性。反觀邱剛健選擇以歷史履痕的刻畫來直面政治張力，採取戲劇性的表現手法，突顯人際交往的張力，卻能凝視她們各自的身分議題，又直面彼此身分之間的矛盾，深入中、港、台三地相連帶的歷史履痕，讓我們有機會了解冷戰意識型態遺緒正是因為在中、港、台三地之間相互連帶的交纏歷史而難以消解，得以站在更為客觀的位置重返歷史糾葛的現場，通往一條反思冷戰遺緒的路徑。更重要的是，本文藉由兩篇劇本草稿看見邱剛健為各個跨地域與不同世代的華人離散角色，鋪排了充滿皺褶的歷史履痕，並且描繪更為豐富的根著樣態，讓我們從這些華人離散故事裡，開拓更為寬廣的九七敘事與身分交織的議題。由此，回到黃秀玲的三個離散概念，我們可以看到《人在紐約》整個創作歷程，展示了植根的、本源的與跨國的離散主體生命相互交織、衝撞與變化，編織成一幅紛呈的海外華人離散圖景，也豐富了香港電影九七敘事的面貌與意義。

五、結語：以劇本作為方法

持平而論，邱剛健版本的《人在紐約》劇本從原有61場的浩大篇幅，經鍾阿城修改至30場以後，勢必略去不少用來塑造角色的細節，三個女人之間的互動也減少許多，情感上的交集自然也較少。餘下的簡省樣貌，對關錦鵬來說仍然是一部完整的戲劇架構，並且是「感到舒服」、有條理而省略細節，如此才能以氛圍取代過多

⁶⁴ 邱剛健，〈大陸女人、臺灣女人、香港女人 山水有相逢 電影意念、人物簡介〉，羅卡、趙向陽、喬奕思、劉嶽編，《異色經典：邱剛健電影劇本選集》，頁313。

⁶⁵ 黃綺薇，〈遠離「戲劇化」的一章——關錦鵬說他與《人在紐約》〉，《大影畫》34期（1989年11月16日）。轉引自黃愛玲、羅卡策畫，《電影創作歷程》，無頁碼。

形式化的細節，表現出角色各自有所保留、各有心事的狀態。⁶⁶本文從編劇的角度，以邱剛健的劇本為線索重新進入《人在紐約》文本，不在鉅細靡遺地對照二者創作意圖或藝術成就之優劣，而是從一個最基本的提問出發：九七敘事只是表現香港身分議題嗎？由於《人在紐約》的三個女性角色分屬中、港、台身分背景，並且以紐約為場景，輻射出一幅海外華人離散的故事，此一基本劇本架構便已然從香港人身分焦慮的焦點中移開，以更宏觀的視線環視緊密相鄰的兩岸三地。電影以萬年國代（台）、文革傷痕（中）、九七移民（港）等時代元素，共同組構近代中國人的命運、三地文化與價值觀差異，以及異鄉離散者的身分認同，呼應八〇年代末的時空下相當政治正確的宏大命題。⁶⁷當作品詮釋難以繞過政治隱喻，而關錦鵬有意識地淡化政治色彩的創作意圖，正突顯兩岸三地相互糾纏的歷史葛藤，如何一再地牽制電影創作。本文透過邱剛健的異鄉客作者身分，嘗試以劇本作為核心文本，分析具異質性的身分與劇本如何擾動香港電影九七敘事的詮釋框架，撥開那些牽制創作的政治因素，回到歷史履痕本身，觸探作者的生命經驗與作品中的離散主體之間的關係，希冀為「香港」電影的九七敘事開展更豐富的解讀視野。

本文分別從歷史履痕的面向梳理邱剛健對黃雄屏與趙紅的角色刻畫，發現邱剛健充滿細節、形式化又揶揄的表現手法，不僅提供高度的娛樂性，且悉心鋪排歷史履痕。我們在黃雄屏身上看見邱剛健所注入自身在六、七〇年代在台、港之間的時代共感，在趙紅與豹娣身上看見邱剛健雖然同樣運用文革元素，卻是對「傷痕」本身的政治性提出質疑，也為香港電影九七敘事裡香港對中國的迎拒情結，提供另一種權衡的觀點。這些歷史履痕皆有助於我們跳脫電影成品當下的政治時空，從多重的視角直面冷戰遺緒。此外，回歸所意味著的身分認同議題，在九七敘事裡表現為香港人尋思文化／中國性根著的複雜樣態。李鳳嬌以情感作為根著方式，讓海外華人離散主體的身分認同變得虛無。亦即，此一無國無家的身分認同設定，似乎是回應了九七敘事裡香港主體的身分議題；然而本文藉由《人在紐約》最初構想的劇本草稿，從那些層次更為繁複、地域想像更為開闊的移民生活面貌，看見邱剛健如何

⁶⁶ 在訪談中，關錦鵬與美術指導朴若木的想法十分接近，「感到舒服」是關錦鵬的回答，而角色各自有所保留，則是關錦鵬對朴若木的回答表示認同。韋軒、何文龍訪，〈人，在紐約的日日夜夜：我們所走過的路〉，韋軒主編，《關錦鵬電影作品 人在紐約》，頁 76。

⁶⁷ 《人在紐約》（台譯《三個女人的故事》）獲 1989 年中時晚報電影獎優秀影片，此為綜合第二屆中時晚報電影獎評審對《人在紐約》的評語。評審包括台灣的蔣勳、高信疆、張昌彥、焦雄屏、香港的李焯桃與何思穎。編者，〈電影獎一九八九 評審意見〉，黃寤蘭主編，《當代港臺電影 1988～1992（上冊）》（台北：時報文化，1993 年），頁 90-92。

描繪華人離散主體根著異鄉的辛苦與無家的悲涼。並置觀之，可以發現這些無國無家、落地生根，或客死異鄉的故事，是邱剛健對離散主體身分認同的反思，他不僅是要揭示中國性的虛妄，而是在誠懇地刻畫了華人離散的根著樣態之後，為根著的必然性留下沒有解答的懸念。

徵引書目

專書與專書論文

王志輝、陳志華、謝偉烈編，《焦點影人——關錦鵬》（香港：香港國際電影節協會，2021年4月）。

Wong, Chi-fai, Chi-wah Chan, and Wai-lit Tse, eds. *Filmmaker-in-Focus: Stanley Kwan*. Hong Kong: The Hong Kong International Film Festival Society, April 2021.

王明賢，〈紅衛兵美術運動〉，劉青峰編，《文化大革命：史實與研究》（香港：中文大學出版社，1996年），頁357-370。

Wang, Ming-hsien. "Red Guards Art Movement." In *Cultural Revolution: Facts and Research*, edited by Ching-feng Liu, 357–370. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong Press, 1996.

石琪，〈八〇年代香港電影的成就感和危機感〉，李天鐸編著，《當代華語電影論述》（台北：時報文化，1996年5月），頁137-152。

Shek, Chi. "Bashi Niandai Xianggang Dianying de Chengjiugan he Weijigan [The Sense of Achievement and Crisis in Hong Kong Cinema of the 1980s]." In *Dangdai Huayu Dianying Lunshu* [Discourses on Contemporary Chinese-language Cinema], edited by Li Tianduo, 137–152. Taipei: Times Culture Publishing, May 1996.

石琪，《石琪影話集1：新浪潮逼人來（上）》（香港：次文化堂，1999年4月）。

Shek, Chi. *Shek Chi Film Notes 1: The New Wave Forces Its Way In* (Vol. 1). Hong Kong: Subculture Press, April 1999.

呂大樂，〈香港故事——「香港意識」的歷史發展〉，高承恕、陳介玄主編，《香港：文明的延續與斷裂？》（台北：聯經，1997年7月），頁1-16。

Lu, Da-le. "Xianggang Gushi—'Xianggang Yishi' de Lishi Fazhan [Hong Kong Stories: The Historical Development of 'Hong Kong Consciousness']." In *Xianggang: Wenming de Yanxu yu Duanlie?* [Hong Kong: Continuity and Rupture of Civilization?], edited by Cheng-shu Gao and Jie-xuan Chen, 1–16. Taipei: Linking Publishing, 1997.

李焯桃，〈妥協的年代：回顧八四〉，《八十年代香港電影筆記（上冊）》（香港：創建出版公司，1990年12月），頁206-209。

Li, Zhuo-tao. "Tuoxie de Niandai: Huigu Bashi Si [The Era of Compromise: Looking Back at '84]." In *Bashi Niandai Xianggang Dianying Bijì (Shang Ce)* [Notes on Hong Kong Cinema of the 1980s, Vol. 1], 206–209. Hong Kong: Creation Publishing Company, December 1990.

洛楓，〈攝錄遊徙——論「九七議題」下文化身份的割裂與游離〉，《盛世邊緣：香港電影的性別、特技與九七政治》（香港：牛津大學出版社，2002年），頁157-183。

Lok, Fung. "Shelu Yousih: Lun 'Jiuqi Yiti' xia Wenhua Shenfen de Gelie yu Youli [Filming diaspora: Cultural Identity Fragmentation and Drift under the '1997 Issue']." In *Shengshi Bianyuan: Xianggang Dianying de Xingbie, Teji yu Jiuqi Zhengzhi* [At the Edge of Prosperity: Gender, Special Effects and the Politics of 1997 in Hong Kong Cinema], 157–183. Hong Kong: Oxford University Press, 2002.

韋軒主編，《關錦鵬電影作品 人在紐約》（香港：電影雙周刊，1989年）。

Wei, Xuan, ed. *Guan Jinpeng Dianying Zuopin: Ren zai Niuyue* [Stanley Kwan Film Works: Full Moon in New York]. Hong Kong: Hong Kong Film Biweekly Publishing, 1989.

香港專上學生聯會編，《香港學生運動回顧》（香港：廣角鏡出版社，1983年1月）。

Hong Kong Federation of Students, ed. *A Retrospective on the Hong Kong Student Movement*. Hong Kong: Wide Angle Press, January 1983.

朗天，《後九七與香港電影》（香港：香港電影評論學會，2003年6月）。

Lang, Tian. *Hou Jiuqi yu Xianggang Dianying* [Post-1997 and Hong Kong Cinema]. Hong Kong: Hong Kong Film Critics Society, June 2003.

高上秦主編，《中國大陸抗議文學》（台北：時報文化，1979年9月），修訂一版。

Gao, Shang-Qin. *Zhongguo Dalu Kangyi Wenxue* [Protest Literature in Mainland China]. Revised ed. Taipei: Times Culture Publishing, September 1979.

張九，〈因何懷舊成風？〉，焦雄屏編著，《香港電影風貌 1975-1986》（台北：時報文化，1988 年 8 月），初版二刷，頁 194-196。

Zhang, Jiu. "Yinhe Huaijiu Cheng Feng? [Why Has Nostalgia Become So Popular?]." In *Xianggang Dianying Fengmao 1975-1986* [The Face of Hong Kong Cinema 1975-1986], edited by Peggy Chiao, 194-196. Taipei: Times Culture Publishing, August 1988.

陳信元，《從台灣看大陸當代文學》（台北：業強，1989 年 7 月）。

Chen, Xin-yuan. *Cong Taiwan Kan Dalu Dangdai Wenxue* [Contemporary Literature in Mainland China from the Perspective of Taiwan]. Taipei: Yeqiang Publishing, July 1989.

陳若怡，〈邱剛健的臺港冷戰經驗及其美學形構：以 1966-1974 年在香港的作品為討論核心〉，林淑芬、葉蔭聰、楊子樵主編，《前沿與流動：重探冷戰的亞際連結》（新竹：國立陽明交通大學出版社，2024 年 8 月），頁 249-281。

Chen, Jo-i. "Chiu Kang-Chien de Taigang Lengzhan Jingyan ji qi Meixue Xinggou: Yi 1966-1974 Nian zai Xianggang de Zuopin wei Taolun Hexin [Chiu Kang-Chien's Cold War Experience between Taiwan and Hong Kong and Its Aesthetic Formation: Focusing on His Works in Hong Kong, 1966-1974]." In *Qianyan yu Liudong: Chongtan Lengzhan de Yaji Lianjie* [Frontiers and Flows: Re-examining Inter-Asian Connections during the Cold War], edited by Lin Shufen, Iam-chong Ip, and Yang Ziqiao, 249-281. Hsinchu: National Yang Ming Chiao Tung University Press, August 2024.

陳家樂、朱立，《無主之城：香港電影中的九七回歸與港人認同》（香港：天地圖書，2008 年 10 月）。

Chen, Jia-le, and Li Zhu. *Wuzhu zhi Cheng: Xianggang Dianying zhong de Jiuqi Huigui yu Gangren Rentong* [City without Ownership: The 1997 Handover and Hong Kong Identity in Hong Kong Cinema]. Hong Kong: Cosmos Books, October 2008.

焦雄屏，〈前言——九七震盪：宿命、懷舊、寓言〉，《香港電影風貌 1975-1986》（台北：時報文化，1988 年 8 月），初版二刷，頁 191-193。

Jiao, Xiong-ping. "Qianyan—Jiuqi Zhendang: Suming, Huaijiu, Yuyan [Preface—The 1997 Shock: Destiny, Nostalgia, and Allegory]." In *Xianggang Dianying Fengmao 1975–1986* [The Face of Hong Kong Cinema 1975–1986], 191–193. Taipei: Times Culture Publishing, August 1988.

黃秀玲著、單德興編，《華美：華美及離散華文文學論文集（下）》（台北：允晨文化，2001 年 2 月）。

Huang, Xiu-ling, De-xing, Shan, eds. *Huamei: Huamei ji Lisan Huawen Wenxue Lunwenji (Xia)* [Sinophone America: Essays on Chinese American and Diasporic Chinese Literature, Vol. 2]. Taipei: Yunchen Culture, February 2001.

黃愛玲、羅卡策畫，《電影創作歷程》（香港：香港藝術中心，1990 年）。

Huang, Ailing, and Law Kar, project planners. *Dianying Chuangzuo Licheng* [The Process of Film Creation]. Hong Kong: Hong Kong Arts Centre, 1990.

黃寤蘭主編，《當代港臺電影 1988~1992（上冊）》（台北：時報文化，1993 年）

Huang, Wu-lan. *Dangdai Gangtai Dianying 1988–1992 (Shangce)* [Contemporary Hong Kong and Taiwan Cinema 1988–1992, Vol. 1]. Taipei: Times Culture Publishing, 1993.

盧瑋鑾、熊志琴編，《雙程路：中西文化的體驗與思考 1963-2003》（香港：牛津大學出版社，2010 年 4 月）。

Lu, Wei-Luan, Zhi-Qin Xiong, eds. *Shuangcheng Lu: Zhongxi Wenhua de Tiyan yu Sikao 1963–2003* [A Two-way Journey: Experiences and Reflections on Chinese and Western Cultures, 1963–2003]. Hong Kong: Oxford University Press, April 2010.

羅卡、趙向陽、喬奕思、劉嶽編，《異色經典：邱剛健電影劇本選集》（香港：三聯書店，2018 年 4 月）。

Law Kar, Xiang-yang Zhao, Yi-si Qiao, and Qin Liu, eds. *Yise Jingdian: Chiu Kang-chien Dianying Juben Xuanji* [Transgressive Classics: Selected Film Scripts of Chiu Kang-chien]. Hong Kong: Sanlian Bookstore, April 2018.

羅卡、趙向陽策劃、劉嶽主編，《雄艷者的色想與美典：邱剛健編導電影劇本集》（香港：香港電影評論學會，2021年3月）。

Law Kar, Xiang-yang Zhao, project planners. Qin Liu, eds. *Xiongyanzhe de Sexiang yu Meidian: Chiu Kang-chien Biandao Dianying Jubenji* [Erotic Fantasies and Aesthetic of the Charismatic: Edited Film Scripts of Chiu Kang-chien as Director]. Hong Kong: Hong Kong Film Critics Society, March 2021.

羅卡主編，喬奕思、劉嶽助編，《美與狂：邱剛健的戲劇·詩·電影》（香港：三聯書店，2014年11月）。

Law Kar, ed. Yi-si Qiao, and Qin Liu, assistant eds. *Mei yu Kuang: Chiu Kang-chien de Xiju · Shi · Dianying* [Splendor and Defiance Drama, Poetry, and Film of Chiu Kang-chien]. Hong Kong: Sanlian Bookstore, November 2014.

羅卡編，《第十六屆香港國際電影節：電影中的海外華人形象》（香港：香港市政局，1992年）。

Law Kar, ed. *Di Shiliu Jie Xianggang Guoji Dianyingjie: Dianying Zhong de Haiwai Huaren Xingxiang* [16th Hong Kong International Film Festival: Representations of Overseas Chinese in Films]. Hong Kong: Hong Kong Municipal Council, 1992.

期刊

王智明，〈回歸想像／想像「回歸」：張婉婷電影裏的離散政治〉，《中外文學》35卷1期（2006年6月），頁59-86。

Wang, Zhi-ming. "Hui Gui Xiangxiang / Xiangxiang 'Hui Gui': Zhang Wanting Dianying li de Lisan Zhengzhi [Imaginations of Return: The Politics of Diaspora in Mabel Cheung's Films]." *Chinese and Foreign Literature* 35, no. 1 (June 2006): 59 – 86.

徐勇、王冰冰，〈欲說還休，欲說還休——圖繪 80 年代以來香港電影中的移民表述問題〉，《文化研究月報》111 期（2010 年 12 月），頁 1-14。

Xu, Yong, Bing-Bing Wang. "Yu Shuo Huan Xiu, Yu Shuo Huan Xiu: Tuhui 1980 Niandai Yilai Xianggang Dianying Zhong de Yimin Biaoshu Wenti [To Speak or Not to Speak: Mapping Migration Narratives in Hong Kong Cinema since the 1980s]." *Monthly Review of Cultural Studies*, no. 111 (December 2010): 1-14.

莊宜文，〈文革敘事，各自表述——《棋王》、《霸王別姬》跨地域改編電影之研究〉，《成大中文學報》26 期（2009 年 10 月），頁 119-123。

Zhuang, Yi-wen. "Wenge Xushi, Gezi Biaoshu: 'Qi Wang' / 'Ba Wang Bie Ji' Kua Dili Yu Gaibian Dianying zhi Yanjiu [The Narration of Cultural Revolution in China, Each Gives the Different Expression: The Study of Across-region Book-inspired films King of Chess and Farewell My Concubine]." *Journal of Chinese Studies, National Cheng Kung University*, no. 26 (October 2009): 119-123.

麥樂文，〈展演中國性：邱剛健與臺港冷戰電影體制的轉化〉，《文化研究》36 期（2023 年 4 月），頁 313-364。

Mai, Lewen. "Zhanyan Zhongguoxing: Chiu Kang-chien yu Tai-Gang Lengzhan Dianying Tizhi de Zhuanhua [Performing Chineseness: Chiu Kang-chien and the Transformation of the Taiwan-Hong Kong Cold War Institution of Cinema]." *Cultural Studies*, no. 36 (April 2023): 313-364.

羅卡，〈《劇場》的裂變·在香港的反響共振·及其餘韻〉，《藝術觀點 ACT》73 期（2018 年 1 月），頁 18-23。

Law Kar. "'Juchang' de Liebian: Zai Xianggang de Fanxiang Gongzhen ji qi yu yun [Fission of 'Theatre': Resonance and Aftermath in Hong Kong]." *Art Critique of Taiwan: ACT*, no. 73 (January 2018): 18-23.

Historical Footprints and Diasporic Rootedness: Revisiting the “97 Narrative” through the Screenwriter Chiu Kang-chien

Jo- I Chen

Abstract

Taking the screenwriter as its analytical thread and the screenplay as its primary text, this article examines two newly unearthed draft scripts—*Dangerous Love* and *Far From Chinatown*—written in 1983 by Chiu Kang-chien (1940–2013) for *Full Moon in New York* (1989). It explores how Chiu, a screenwriter from Taiwan, articulated alternative configurations of the “1997 narrative” in Hong Kong cinema. Rather than approaching the 1997 narrative primarily through frameworks of identity anxiety or localism, this study conceptualizes “1997” as an intermediary through which Hong Kong cinema may be examined, and analyzes how the 1997 question reflects interwoven Hong Kong issues.

The article situates *Full Moon in New York* within the contexts of Hong Kong diasporic histories and diasporic cinema, analyzing the multiple points of reference through which diasporic subjectivities are constructed in transregional Chinese diasporic settings. Drawing on the screenplay drafts, it argues that Chiu’s life experiences infused the film’s creative process with layered identity concerns and diasporic narratives, enabling the film to engage not only with Hong Kong emigration but also with the political conditions of China, Hong Kong, and Taiwan at the time of its production. By examining the historical traces embedded in Chiu’s portrayal of transregional diasporic characters and modes of diasporic rootedness, this article contends that Chiu’s diasporic narratives expand the temporal and spatial dimensions of the 1997 narrative. By foregrounding the screenwriter as a critical entry point, the study further offers a broader analytical perspective beyond approaches that have traditionally prioritized directors or localist concerns.

Keywords: Chiu Kang-chien, *Full Moon in New York*, 97 Narrative, Chinese Diaspora

(Received: November 18, 2025; Accepted: January 24, 2026)