

airiti  
專題論文  
Research Article

文化研究 第三十一期 2020年秋季  
Router: A Journal of Cultural Studies  
Autumn 2020 No.31:115-150  
DOI : 10.6752/JCS.202010\_(31).0005

*Ten Years and the Politics of Emotion in Post-Umbrella  
Hong Kong*

Sam Lok-man MAK

《十年》與香港後雨傘情感政治

麥樂文

本文初稿發表於2018年3月國立臺灣大學舉行之文化研究學會年會「文化在民間」，經修改後於同年12月投稿《文化研究》期刊。謹此感謝《文化研究》期刊兩位匿名審查人的精闢建議，以及會議上紀大偉、林建廷、鄭宇君和小組成員洪苑真、黃姿婷之意見和鼓勵。  
國立成功大學台灣文學系博士研究生。  
電子信箱：sam.revo@gmail.com

投稿日期：2019年01月03日。接受刊登日期：2019年10月15日。

## 摘要

《十年》是關於香港未來的電影拍攝計劃。由於碰觸了尖銳的政治議題，電影公映初期受傳統商業發行機制以各種理由排斥、抵制，只在少數院線上映，僅有的播放影院甚至在高票房情形下突然落畫。電影團隊後轉而與民間團體合作，舉行社區放映活動，以非主流的方式流通，卻取得了主流電影評獎體制的肯認——香港電影金像獎最佳電影。當電影被《環球時報》批評「《十年》導演們宣揚絕望」、「在這座城市裡擴散焦慮」，不少「進步」評論人同樣認為影片流於情緒抒發而無助建立香港主體性，對立的政治立場弔詭地同以情緒之名進行批評，正好指向了可能的介入路徑——情感的政治。《十年》作為電影文本固然是情感的中介，當文本在不同場域、社會機制流通時所產生的各種論述，同樣是情感流通的過程、環節之一，當中的抵抗與斡旋不僅指向《十年》本身，同時打開了討論當下香港文化政治的空間。本文將重構《十年》的流通脈絡，借助阿赫美 (Sara Ahmed)、威廉斯 (Raymond Williams)、布朗 (Wendy Brown) 等理論資源，探討文本及其流通的情感邏輯，嘗試尋求後雨傘香港文化政治的另類理解。

關鍵詞：情感 / 情緒、情感管理、雨傘運動、香港電影

## Abstract

*Ten Years* is a cinema project that projected imaginaries towards Hong Kong's near future. As the film engaged with sensitive political issues, it was boycotted by most of the commercial distributors in Hong Kong. However, the marginal circulation circuits marked its distinctiveness as a unique event of Hong Kong cinema. Under the intensifying political tensions, the cinemas suddenly suspended the screening of *Ten Years* even it had reached a surprising box office record. The team then switched to an alternative way to circulate the film by organizing community screenings with NGOs. While the film is marginalized from the mainstream distribution channels, it received "the best movie" prize from the 35th Hong Kong Film Awards which is a quasi-official institution of recognition of the Hong Kong cinema. However, once *Ten Years'* nomination was announced, *Huanqiu Times*, an official media of PRC, accused the directors of "disseminating despairs" and "spreading anxiety around the city." Surprisingly some "progressive" critics also resonated with such negative view over the "emotional" aspect of the texts. This paradox points toward a new path for critical intervention: the politics of emotions. On one hand, *Ten Years* serves as a medium of emotions that circulated around the society; on the other hand, discourses had been generated through the text's circulation across various fields and social institutions. Such a process also played a significant role in the production of emotions. Resistance and negotiation in this process opened up spaces for investigation of the current conjuncture of Hong Kong. As a new approach to articulate the cultural politics of "post-Umbrella Movement," inspired from Sara Ahmed, Raymond Williams and Wendy Brown's theoretical thinking on emotions, this paper first reconstructed the context of the circulation and then deploy textual analysis of the emotions of *Ten Years*.

**Keywords:** Emotion, Emotion management, Umbrella Movement, Hong Kong cinema

## 一、前言

《十年》導演們宣揚絕望，這是他們的自由。他們如果想另辟蹊徑火一把，屬於藝術家的小聰明。但如果他們真想「嚇住」香港公眾，在這座城市裡擴散焦慮，那麼這究竟會給香港帶來什麼，他們應當思考，香港公眾也應當思考。

（《環球時報》2016/01/22）<sup>1</sup>

《十年》觸碰了絕大多數香港主流商業電影避談的政治議題，卻於2016年奪得第35屆香港電影金像獎「最佳電影」，隨即掀起爭論。《十年》一般歸類為非主流電影或所謂「獨立電影」，亦有人稱之為「後雨傘電影」，<sup>2</sup>而香港電影金像獎卻是香港電影生產主流中處於權威位置的評獎機制，過去獲獎作品以商業電影為主。當《十年》完全未有其他得獎而獲頒「最佳電影」，<sup>3</sup>有電影商人認為是「政治凌駕專業」（《明報》2016/04/04），以投資者為首的香港電影商協會更要求評獎改制，<sup>4</sup>相反，向來分崩離析的網上輿論對評委的決定卻幾乎一致好評，甚至謂之「風骨」的表現（草草戈2016/04/10）。由五部獨立製作的短片合輯而成的《十年》未獲大型電影商注資，初期只在少數院線上映，2015年12月17日公映時甚至只有播放非主流電影的百老匯電影中心上映，同年年底才有

- 1 中國官方媒體《環球時報》於2016年1月22日發表針對電影《十年》的社評〈《十年》嚇唬香港社會，內地管不了〉，香港媒體廣為轉載，並引起激烈回響。
- 2 所謂「後雨傘電影」，本文理解為對2014年雨傘運動進行回應或連結的電影作品，而不是廣義上時間的標籤；譚以諾、林兆彬等評論人皆將《十年》歸類為「後雨傘電影」；《香港電影評論學會季刊》第37期「後雨傘電影專輯」亦有文章討論《十年》。
- 3 《十年》並非特例，歷屆未獲其他獎項的「最佳電影」有《葉問》（2009）、《千言萬語》（2000）、《警察故事》（1986）。
- 4 第35屆香港電影金像獎評審機制，共分兩輪：第一輪評選由「香港電影金像獎選民」及「第一輪一百人專業評審團」投票選出提名名單，各獎項中得票最高的前五名即進入第二輪評選。所謂的「香港電影金像獎選民」，由凡十八歲或以上的香港居民，並符合大會規訂的電影專業人士（包括從業人員、評論人）定義，即可登記；第二輪則由「第二輪五十五人專業評審團」及金像獎十三個屬會會員，聯同香港作曲家及作詞家協會會員選出得獎者。金像獎屬會包括香港電影導演會、香港電影編劇家協會、香港演藝人協會等等。詳見：<http://www.hkfaa.com/rules2015.html>。

UA、嘉禾等主流院線及地區小型影院加入。雖然開映一個月就取得三百萬港元票房，《十年》的上映場次卻難比主流電影。《十年》在百老匯電影中心下檔時一度惹來政治審查疑雲；而電影獲獎後，即使發行商主動減少分帳比率，仍沒有影院願意重映（黎靜珊2016/04/05）。不過，電影以有別於主流電影的放映模式繼續流通（《蘋果日報》2016/01/14）。從電影院下檔後，製作團隊先在大專院校舉行巡迴放映與座談，並與多個非政府組織、團體在多個社區舉行同步放映活動（「十年·四月一日·同步」），觀影本身成為社區文化實踐的實驗，<sup>5</sup>與雨傘運動後期一度出現的「傘落社區」想像——在既有體制外進行社群建構的構想產生共鳴。

《十年》公映一個月後，中國媒體《環球時報》發表社評，指責電影「在這座城市裡擴散焦慮」，意圖「『嚇住』香港公眾」，認為傳播、煽動「焦慮」、「恐懼」與「絕望」等特定情感，將為社會帶來負面影響（《環球時報》2016/01/22）。《十年》的五部短片不同程度回應了雨傘運動，其中一部更直接觸及港獨，一貫代表中共官方立場的《環球時報》，其批評是可以預想的。值得注意的是文章未有直接攻擊電影的政治立場，而是以情感及其效果為論點。評論的論據立足於某種常識性的情感觀念：在不同情感之中，某些情感是「負面」的（例如「恐懼」），不應在公共空間「擴散」，因其後果必然也是「負面」的。這種理解隱含著另一層假定：當情感可透過電影文本為中介「擴散」，換言之，情感被視為可傳遞、交換之物。

反觀民間評論中亦有不少論者指《十年》悲觀、煽情，情緒抒發以外無甚足觀。例如陳景輝（2016/01/29）批評《十年》只是將現實中的「焦慮」在銀幕上重現，並未「轉換對現實的既存感知方式」，因此「所謂極端想像」其實是「缺乏想像力」的產物；查映嵐（2015）則指影片「煽情」且「意識型態單一」，「談未來，卻提供不了寬闊的想像」；黃津珽（2016/04/04）更加嚴厲地質問：「它是預言嗎？到底預言了甚麼？還是

---

5 由於場地限制，觀眾人數超出預期，當時不少參與活動人士其實未能清楚看到畫面，仍堅持將電影看畢、完成參與。

airiti

只拿著一般大眾的恐懼放大？如果是這樣的話，作品還有反思能力嗎？這樣的敘事格局其實只是議題porn，志在充血，與功能性色情電影沒有太大分別。」同時，亦有論者肯認電影的情感，如劉細良（添馬男）認為「電影雖然虛構尖銳的題材，但大家心底相信這一切正在、或將會發生，這才是真正令人恐懼之處」（添馬男2015/12/28），或如林震宇（皮亞2016/05/01）指《十年》雖然悲觀，但「這種悲觀這種灰，其實就是現實」，而又「偏偏有人視而不見，或說沒事發生」。2016年4月，當香港電影金像獎協會主席爾冬陞在頒獎禮臺宣布《十年》得獎，致辭引用了前美國總統羅斯福的名言：「我們最需要恐懼的，是恐懼本身。」（《蘋果日報》2016/04/03）香港當前的處境成為「恐懼」的客體，「恐懼」本身則作為克服的對象。上述的論述從不同的立場出發，卻不約而同以情感為中心。《十年》的電影文本及其相關論述的流通，揭示了情感在當下文化政治所處之關鍵位置。

為何要理解情感？在當代社會中，感性與理性、情感與思想往往被對立起來，情感、情緒總被置在次要於思想、思考的地位。描述某人「情緒化」，往往隱含著「不理性」的指控，同時，不同的情感之間又存在著位階差序：某些情感獲肯認為正面、有益，例如快樂，應以畢生力量追求之；另一些則貶抑為負面、有害，例如焦慮，應極力避免並將之排除於生活以外。在香港所謂的後雨傘狀況，運動的目標幾乎全然落空，各種對運動的反省、檢討與評價，以至應否「紀念」等討論，被視為「社運創傷」的現象，「創傷」的卻不限於運動參與者。許寶強（2018a: 38）說：「社運的積極參與者以外，一般的本地民衆（尤其青年）的情感狀態，儘管不致出現創傷，但普遍來說仍是『負面』居多。冒簡化之險來說，年長者或抱怨社會撕裂，擔心『安定繁榮』受損；年輕者則感到前景暗淡、沮喪絕望、沒有未來。」許寶強（2015/09/27）並認為，我們有必要肯認情感是現實的存在而非虛假的幻象，既有物質效果，亦潛藏動能。要找出與「恐懼」、「焦慮」、「脆弱」等所謂「負面情感」的共處方式，重新理解情感是理解當下、面向未來的必經之路。然而，研究情感不是要將情感孤立為本體，畢竟更具政治性的問題往往不在情感本質上是什麼，而是情感到

底產生了什麼作用。

2000年前後，人文、社會科學等學科出現了「情動轉向」（affective turn）的提法，關於情動（affect）、情感／情緒（emotion）的研究在不同學科中湧現。如果說情感具有社會性，並非指社會單向地形塑個人情感，而是確認情感本來就流通於人所處身的多重關係之中，是日常生活經驗的構成部分。既然情感流通於複雜網絡之中，自難免疫於權力的部署與分布，亦即政治之所在。《十年》的文本及相關論述提供理解當前文化政治脈絡中情感的流動路徑，文本鑲嵌了特定的情感與物象關係，以及這些關係與歷史的扣連（articulation），即特定時代的人們感受事物的方式。當電影得到主流電影評獎機制肯認、吸納，如何考慮情感的權力關係，為理解當前的文化政治打開了可能。

## 二、理解情感的進路

情動研究的焦點放在過去被忽視、貶抑的身體、情感，視之為別具價值的分析對象。為了超越自啓蒙以來主導著哲學思想的意識／身體（mind/body）和理性／熱情（reason/passion）二元論，論者紛紛轉向重讀史賓諾沙（Baruch Spinoza）（以及早年討論過史賓諾沙的德勒茲 [ Gilles Deleuze ] 和加塔利 [ Pierre-Félix Guattari ]）以提取另類資源。史賓諾沙的啓示在於重新思考行動力（power to act/affect）和受作用力（to be affected）以及兩者之間的關係，打破一直以來將主體與外力（客體）視為此消彼長的相對關係，反而認為受作用能力越強，主體越能自主，亦更具行動力。哈特（Michael Hardt 2007: x）認為，我們可以由此重新思考行動和熱情、理性和情感之間的問題。克勞（Patricia Ticineto Clough 2007: 2-3）指出，學者對情動的關注，與當前全球資本積累運作的轉變，以及透過觸及「生命」界線的技術科學所部署的勞動力的歷史轉變有關，無不指向生命政治的管控技術（cybernetics）。哈特的「情動勞動」（affective

labor)<sup>6</sup>，就是要處理在當下管控技術中日益蓬勃的非物質勞動（immaterial labor）。他將企業傳訊、服務業、照護理解為「情動勞動」，這些勞動生產的不是具體的產品，難在晚期資本主義計量系統中計算出價值，卻是由下而上的「生命權力」（biopower），牽涉的是生命的生產，哈特認為其價值正在於本身之不可計量（Hardt 1999）。馬蘇米（Brian Massumi 1995）的〈情動的自主性〉（“The Autonomy of Affect”）同樣處理晚期資本主義文化的問題。他意圖將語言、指示或符號置於一旁，討論資訊（information）和影像如何「直接」在接受者產生身體性的效果，亦所謂的「強度」（intensity），認為「情動」有其自主邏輯，可在意識型態以外重新思考後現代的問題。<sup>7</sup>

情動研究的論述，並未自動與文化研究接軌。例如格羅史堡（Lawrence Grossberg 2010: 316）就對馬蘇米的論述不以為然，指其僅為媒體—效果模型的老調重彈。不過，格羅史堡認同意識型態分析確有不足，而情動可有效回應威廉斯（Raymond Williams）的「感覺結構」（structure of feelings）概念及其問題意識。威廉斯在《馬克思主義與文學》（*Marxism and Literature*）指出，當時的社會和文化分析慣常將研究對象視為過去式的、已然完成之物，這樣的認知前設為研究當代文化的重大障礙，因為當代文化意味著我們身處的文化，亦即「當下的文化運作」，並非已然完成的靜寂之物，而是一直處於形構過程之中（Williams 1977）。感覺結構要面對的，就是當下這些具生命力的（alive）、動態（active），甚至被認為是主觀（subjective）的經驗，指涉的是尚未被確認為社會思想或意識之感受性意義與價值。感覺結構關注當中的「情動元素」（affective elements），但並非要將感覺對立於思想，而是以「思想作為感覺」和「感覺作為思想」，尋求具當下性質、處於活動的、互為關係的社群之實踐意識。

---

6 文中的概念主要來自奈格里（Antonio Negri 1999）的“Value and Affect”，此文由哈特翻譯，並與其自身文章一同發表於*Boundary 2* vol. 26。

7 馬蘇米確認了詹明信（Fredric Jameson）關於後現代主義的“Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism”（1993）一文，有力地為文化理論帶出了「情動」的問題。

在感覺結構的概念下，感覺並非被動、由既定事物和概念所給予的，而是尚未穩定的情動元素讓事物、概念成形，因此，感覺本身就具有生產力和能動性。威廉斯所以選用「感覺」（feeling）一詞，是要與「世界觀」和「意識型態」等既有概念作明確區分，由此，格羅史堡（2010: 309-311）指出當時文化研究依賴的分析工具，難以真正回應威廉斯的問題意識，無論是阿圖塞（Louis Althusser）之意識型態模型或剛出土的葛蘭西（Antonio Gramsci）霸權概念，仍囿限於「表意政權」（regimes of signification），僅從意義的表意作用介入問題。威廉斯雖將日常生活經驗的多重決定（overdetermination）抽象化為感覺結構，試圖將人們如何在不同關係中的生活理解為現象，但不是要將日常生活單一化或同質化。威廉斯所指的「結構」並非穩定、完成的模式，而是一組具特定內在關係，同時互相交錯、持續緊張的組合，我們理解的是這些形構中的經驗元素與某時代的不同關係（Williams 1977: 132-133）。威廉斯要進行的是「我們如何生活」的歷史扣連，即時間、空間的流變中形成不同的關係，日常生活並不純為物質關係，當中的感覺結構就是情感研究所要介入之處（Grossberg 2010: 313）。

情感分析與奠基於符號學的表意分析保持張力，然而，超越「表意政權」並不意謂取消表意分析，相反，情感的分析可為之打開新可能，要考慮的反而是情感如何在表意運作中發生作用。阿赫美（Sara Ahmed 2014）在《情感的文化政治》（*The Cultural Politics of Emotion*）中指出，情感不由事物的性質所決定的，而是我們與物象的接觸產生的情感形塑了物象本身，形成了物象的表面與邊界，如此形塑過程可視為各種情動元素組合起來的運作。情感涉及處世態度和認知世界的方式，亦即面對事物的方向或取態，雖不等同對世界的理解，卻與其密不可分。從阿赫美看來，並非全然由事物的性質本身決定我們的感受，更多時候是我們的情感讓事物成型，因此從接觸開始的情感便涉入表意運作：我們對事物的印象，往往來自對接觸的閱讀，既謂閱讀，當然與理解及表意作用密不可分。

既然情感涉及為他者、物象賦予意義與價值，必然處身於權力關係之中，阿赫美提出「情感流通」（circulation of emotions）以理解情感的運作



及其文化政治。首先，情感的社會性在於情感本身就是關係性的，我們或主體無法「擁有」一種情感，情感不是一項財產，不能由個體之間直接交換或互相感染（contagion），而只有在接觸的當時，透過情感回應事物或他者，在形塑事物與他者之表面與邊界的同時形塑出「我」或「我們」。在這樣的理解下，情感並非孤立之物，不是精神或社會所導致的結果而已，而是直接參與精神與社會作為客體的構成，情感與自我或所謂主體的形構密不可分，為討論個人與集體、乃至身分政治的問題，打開了不同的進路。情感流通的概念超越了過去兩種理解情感的模型：「自內到外」（inside-out）和「自外到內」（outside-in）。「自內到外」模型根植於心理學，假設情感內在於個體，自內向外，朝他者表達自我；「自外到內」則建基於社會學，認為情感是由人群向個體灌注的，情感並非內在於個體，而是將社會成員聯結起來的力量。阿赫美認為這兩種所謂的對立理解模式只不過方向相反，其實同出一轍，同樣假定個體／社會、我／我們等內外分界具有客觀性。情感流通則將情感客體理解為情感之流通所產生的效果，而不是情感之單向原因或來源。

阿赫美強調情感及其客體之關係是基於偶發的接觸（contingency），不過，情感雖與「移動／觸動」（move）有關，卻非處於永恆的動態，而有停駐並成為附著物（attachments）的可能，讓感覺主體與情感客體形成相對固定的關係，亦即「印象」之生成：當主體與物象接觸讓情感客體成形，情感停駐在情感客體上，附著於主體和物象，並成為兩者的連結，這樣的連結或印象，構成往後接觸的條件之一，之後的接觸無可避免以此一印象為條件，卻始終存在翻轉、刷新的可能性（ibid.）。換言之，情感流通所銘刻的印象直接參與了主體對事物的理解之構成，即使情感的流動觸發於偶發、當下的接觸，卻無法抽離於表意作用，並受文化、歷史知識和記憶、各種文本所中介。以小女孩為何害怕熊為例：女孩縱未受過熊的傷害，遇上熊時卻會心驚膽顫。女孩對熊的印象必然來自知識而非個人經驗，雖然知識也是身體性的——女孩確實因遭遇熊而害怕、心跳加速和顫抖，但是接觸帶來的即時身體反應，卻受著過去文化知識的形塑、中介。由是，抽離於情感的表意運作是難以想像的，情感附著（emotional

attachment），即情感於表意作用之中流通的效果和產物。由此，阿赫美不認為存在著情動的本體論，也不認為有必要在情動與情緒／情感之間作出嚴格區分，她認為探究情感就已將情動的面向包括在內，同時容許她思考日常生活的集體經驗問題，這樣的取態標記出與馬蘇米、克勞等情動研究論者的立場差異。<sup>8</sup>

重新思考特定符號如何將物象、情感黏合，即所謂「黏性符號」（sticky signs）的同時，阿赫美確認語言的力量，但她關注的不是情感如何作為治理技術，或將特定情感連繫到特定的時代或轉變。例如1990年代湧現的「恐懼的文化」、「焦慮的年代」等說法，阿赫美認為要討論的是「恐懼的語言」如何加劇恐懼本身，並劃出不同的社群界線，因此應將恐懼視為效果，而非簡化成問題的起源。阿赫美同意911事件是一個轉捩點，恐懼的空間和身體政治之關係變得前所未有的複雜，「反恐戰爭」的愛國修辭、反移民的右翼論述，無不黏附於恐懼、焦慮情感，由是，我們有必要探究情感的政治運作。2000年前後，情感相關議題越來越受到不同學科關注，甚至出現「情感轉向」一說。香港的後雨傘狀況，可以作為情感政治分析的案例。當大型政治運動失敗，政府統治日益強硬，恐懼、焦慮成為香港當下的集體情感。透過閱讀被指「宣揚絕望」、「擴散焦慮」的《十年》文本，以至對《十年》作為社會事件的分析，有助理解電影、社會機制等如何與情感結連，以產生特定的文化效果。

### 三、《十年》的情感政治

情感流通之啓示，在於認清情感與物象之間不存在理所當然的既定關

---

8 阿赫美對「情動轉向」的提法不以為然，指出所謂的「情動轉向」往往是重視「情動」（affect）而貶抑「情感／情緒」（emotion），而她的立場是要挑戰這樣的截然二分，她認為書中處理的所謂「情感」問題，已將「情動」牽涉的議題包括在內（Ahmed 2014）。事實上，在該書出版後有人將她歸為情動研究，亦有人將她排除在外，理由是她研究的是「情感」而不是「情動」。另外，她認為哈特所描述的「情動」概念與女性主義並不相容，因為「意識／身體」和「理性／熱情」的二元論都是女性主義所要挑戰的（ibid.: 206-208）。

airiti

係，確認當中的偶然性，同時考慮記憶、經驗和知識之中介作用，如此形成情感與物象之間的關係與歷史的扣連，即威廉斯所指透過藝術作品的動態閱讀（active reading）找出的感覺結構。沿著阿赫美的論述，我們可從兩個層次理解文本與情感的關連，以及兩者之關係在文化政治中所處的位置。首先，不同的文本作為知識，中介著社會成員對接觸的閱讀，文本承載的意義直接參與了情感形塑接觸及產生情感客體的過程；其次，文本的意義結構固著了情感附著於物象之間的特定關係，此一關係必然涉及文本所處的文化政治之權力關係。參考阿赫美的方式，可將文本分析的部署、設問，指向**情感在文本中的所作所為**（what do emotions do in text），追文化生產中情感及其流動與客體之間的關係之形塑過程，其中最顯要的考察目標，是情感與物象如何被歸屬到特定的因果關係。由此進路，當《十年》被評論者認為「擴散焦慮」和「流於煽情」，意味著評論者作為觀眾感受到文本嘗試觸發特定的情感，當中涉及情感如何被鑲嵌於文本，亦即情感在文本中與物象如何形成特定的附著關係，以及文本如何形塑情感流通路徑等問題。

《十年》的拍攝計劃，由五個創作團隊分別想像十年後即2025年的香港，以電影形式呈現伸手可及、一步之遙的近未來想像。《十年》所展示的是電影人植根於當下的經驗所想像的轉變可能，縱是悲觀的虛構，卻不無現實根據。不過，電影宣傳文案明言五部影片共同組成「不想見到的將來」，藉此喚起當下的行動，訴諸情感，似乎是拍攝計劃有意為之的修辭。然而，即使五部影片呈現的同為絕望的圖景，各自獨立的文本內嵌的情感邏輯卻並不一致。必須指出，呈現絕望不一定意味著拒絕行動，高舉希望亦不必然導向進步的政治。本文先梳理出文本的情感關係，再討論《十年》作為社會事件的具體運作。

### （一）恐懼與焦慮的流通：〈浮瓜〉與〈方言〉

阿赫美念茲在茲的是情感在流通中到底產生了甚麼效果，又如何讓不同的客體成形，以至流通過程中有待探究的政治性。《十年》中的兩部短片〈浮瓜〉和〈方言〉都有明確的議題介入，前者想像的是政客如何透過

散播恐懼而實現目的，後者則細描普通話取代廣東話的過程，兩部短片都已設定具體的客體及其情感連帶，分別以國家安全法和普通話為主要的情感客體。〈浮瓜〉借用黑色電影（film noir）的晦暗語調，配上黑白的視覺語言，講述沒有未來的底層人物，如何受到權力者威迫利誘，執行政治陰謀：香港政府、中方官員與親中的建制派議員合謀籌劃一場恐怖襲擊，嫁禍予底層角色飾演的「激進份子」以煽動恐慌，為訂立《國安法》製造輿論。電影未對《國安法》的內容或爭議多加著墨，但香港觀眾應可連繫到「廿三條」爭議。根據《基本法》第廿三條規定，香港政府須就「國家安全」自行立法，2003年前後政府一度提出被視為侵犯言論、思想、集會等自由的草案，觸發被視為1997年主權移交以來第一場大型公民抗爭的「反廿三條」運動，草案最終在部分建制派議員倒戈後未在立法會通過。運動結束至今，政府雖未重啓立法程序，但隨著雨傘運動後政治空間的收緊，社會一直瀰漫著「廿三條」重臨的傳言。「廿三條」在《十年》中不時出現，〈自焚者〉就以想像「廿三條」立法後的香港為背景，而〈浮瓜〉則設計一場直白的政治陰謀劇，讓這個隱身多時的恐懼客體在銀幕重現，預示政權如何操作恐懼以讓社會言論為其政治目標背書，斷送公民權利與抗爭成果。然而，當〈浮瓜〉以警世之言批判政權煽動恐懼以集中權力，電影幾乎以同樣的邏輯操作恐懼，兩者之間的複雜性打開了情感政治的討論空間。

電影再現了雨傘運動時傳言的「警黑合作」：警察為了執行政治任務而與黑社會互相協調，暗中操作幫派成員以政團名義恐嚇抗爭者。故事中由前警務署長與黑社會頭目接洽，要求對方安排「殺手」在政黨主辦的社區活動當日朝向建制派議員亮出手槍，上演針對親中政客的偽槍殺戲碼。前警務署長與黑道頭目指定由Peter仔（陳彼得飾）執行，理由是他的同胞被警察誤殺，以工作機會作為補償。政客所擺布、調用的都是社會的底層人物，Peter仔有著少數族裔身分，朋友長毛（利沙華飾）則是中國新移民，二人卻為工作而暗中角力。長毛想代Peter仔執行任務，只為賺取酬勞。後來黑道大哥接到指示，為提高恐懼場面效果，決定開真槍讓議員流血，Peter仔感到恐懼而退縮，最後決定讓予長毛。諷刺的是中方官員接到

「西環<sup>9</sup>指示」要再進一步升級，讓「香港人越怕越好」，二人同時受命開槍，終究無法自決命運。電影同時呈現在政治權力眼內，恐懼效果作為終極目標下，人命並不重要，更為此不斷將行動升級。

弔詭的是負責挑起恐懼的殺手同樣陷入恐懼之中。當Peter仔收到指令要開真槍已經因膽怯而一直想要退出，到二人將要並肩執行任務前亦同樣陷入慌亂，諷刺的是二人的任務正是要製造恐慌。值得注意的是「希望」曾短暫出現：基於兄弟情誼，二人計劃成事後一同避難印度。希望的出現，是為了解克服行事過程的恐懼，希望一度成為二人的支撐以戰勝畏懼，希望的內容最終卻徹底幻滅。但政權的劇本根本沒有留給二人任何生存機會，遑論逃亡。二人開槍後當場被警察擊斃，政府隨即指「外國勢力」以「恐怖襲擊」干預香港選舉，以民意為名完成《國安法》立法。

阿赫美指出恐懼與其客體的關係有著至關重要的時間面向：恐懼在當下向我們展示未來（ibid.: 65）。恐懼是對未來可能承受的傷害、痛楚之預期，恐懼之物並非在接觸當刻就讓我們受到損害，而是指向未來：恐懼的客體可能不在場、尚未遭遇，而是正在趨近，一種尚未到臨的威脅。電影中《國安法》一步步趨近，不斷拉近時空距離。觀眾對文本的閱讀必然受到中介：以現實中《基本法》「廿三條」的歷史與魅影進行閱讀，扣連著電影中的《國安法》，讓恐懼發生在當下，現實中「廿三條」的陰影繼續徘徊。

政權想要統合群眾而調用恐懼的力量，正是電影所呈現的政治陰謀劇原理，另一方面，電影所形塑的恐懼之情感流通亦產生了阿赫美所述的「聯結」（alignment）效果。Peter仔與長毛二人雖是負責製造恐慌的打手，卻不具備「原真」的香港人身份（少數族裔與新移民）。電影顯然不是將二人塑造成負面形象的幫兇，而是形塑為觀眾同情的對象。電影一直聚焦Peter仔與長毛的恐懼表現，而二人所害怕的是行動時刻的到臨，此一時刻的到臨正意味著《國安法》的出現，兩個時間點的交錯讓兩種恐懼

---

9 西環是中國駐港官方機構中央人民政府駐香港特別行政區聯絡辦公室（中聯辦）所在地。

重疊。阿赫美指出當代政治涉及恐懼的語言往往建立起兩個明確的群體：「威脅者」與「被威脅者」，恐懼往往是區別所產生的效果，而非由恐懼產生區別的疆界（ibid.: 72）。阿赫美原意是批評政治論述爲了達到對立分界的效果而煽動恐懼，但在〈浮瓜〉的文本中，這樣的劃分將受《國安法》威脅的觀眾與兩位角色聯結爲「被威嚇者」一群，這樣的劃分操作在呈現政權的恐懼政治運作的同時，拉開了批判的空間：一旦被煽動而恐懼，即成爲政權的共謀者，因此，有必要將兩種恐懼的權力關係進行區別。〈浮瓜〉無意將「恐懼」徹底排除，面對政權的恐懼操作，正是要保持具警惕作用的焦慮情感，直面恐懼的過程更產生了社群聯結的作用。

對於焦慮與恐懼的微妙關係，阿赫美並不同意通俗的區分方式：恐懼往往被認爲有明確的對象，焦慮則可以沒有確實對象。阿赫美認爲，即使恐懼之物在眼前經過或消失，恐懼並不必然隨之消失。真正的區別在於恐懼產生自**物象的移近**（being produced by an object's approach），而焦慮則是**朝向不同物象的移近**（an approach to objects）：「身在焦慮當中，個人的想法會在不同物象之間穿梭，此一動態將深化焦慮之感。個人想起越來越多值得焦慮的『事物』；從某一特定事物抽離，容讓更多的物象被焦慮集結、積累起來，直至它壓倒所有其他與世界的情感聯繫。」（ibid.: 64-66）當有具體事件發生，透過特定的恐懼語言，情感可轉化成焦慮而被物化，並趨向靠近不同的客體（ibid.: 73-74）。〈方言〉以普通話爲明確的恐懼對象，恐懼再透過特定時事轉化成焦慮，而讓主體趨向其他事物、物件、現象，並與恐懼對象連結起來，透過發散移動積累成更大的焦慮情感。語言議題在幾部作品中不時浮現，並與不同的議題扣連，而〈方言〉則開宗名義，想像當普通話成爲香港的官方語言，並漸成日常生活語言，<sup>10</sup>廣東話則退居爲「方言」。電影所呈現的焦慮情感並不停駐在普通話本身，而是在日常生活的場景中不斷移向其他客體，在移動中積累更大的情感動能。

語言是香港近年的熱門議題，廣東話被普通話取代的想像亦如查映嵐

10 在香港，廣東話與普通話的關係一直存在曖昧空間，《基本法》只列明中文與英文同爲香港官方行政語文，但中文並無訂明爲普通話，而過去廣東話一直作爲中文口語在香港社會流通。

（2015）所言「早非天方夜譚」。電影並非直接將普通話塑造為身分的威脅來源，而是以平凡的的士司機（梁健平飾）為視角，描述主角將語言移轉（language shift）過程中的種種日常，連繫到普通話作為客體之上；而從電影以外的視角看來，則是來自對語言移轉的焦慮讓主角趨近不同的事物、客體。查映嵐指〈方言〉對語言問題「沒有思考」，僅表達了「對普通話一種情緒化的反感」，不過，〈方言〉怎樣將「反感」鑲嵌在「普通話」上，未成「思考」的、感受性的觸發元素如何組合起來，正好可以作為理解當下文化政治的路徑。

電影預想十年後政府直接干預日常生活中的語言使用，讓普通話成為強勢語言。電影第一場以三個鏡頭交待了主角面對語言政策出臺的情感變化：（一）方向盤特寫、（二）車窗上貼著「普」字劃線的貼紙，及（三）從車內拍攝主角清潔車窗時突然眉頭一皺。電台廣播作為畫外音，直接勾劃出舞台背景：「為配合國家普通話普及政策，政府將於來年進一步收窄非普標誌的士的上客範圍……」（歐文傑2015: 0:50:22-0:50:28）故事中香港政府順應中國要求推行語言區隔政策，計程車司機必須通過中國的「國家普通話水平測試」<sup>11</sup>，否則須在車上貼上「非普」標誌，直接限縮不具特定語言能力者之謀生空間。廣播作為國家意識型態機器，主角隨即接受召喚而陷入焦慮：他因未通過中國的「國家普通話水平測試」而成為政策的區隔對象，生計直接受損。隨著劇情推展，主角對普通話的恐懼開始移向生活中的其他面向，透過持續移向到不同的物象，普通話的威脅印象亦一再被強化。

在公共領域受國家機器召喚後，焦慮逐步趨向私人領域的親緣關係。當兒子放學跳上主角的計程車，以廣東話要爸爸調高收音機音量以收聽足球報導，其妻卻把收音機關掉並以普通話告誡兒子把握時間溫習，同時警告主角不要與兒子以廣東話交談，以免影響普通話成績，更指主角再不惡補普通話亦將生計難保。妻子強迫主角以他無法掌握的普通話跟兒子交

---

11 國家普通話水平測試是真實存在的中國官方語言考核制度，並已成為香港中文教師的入職要求之一。

談，普通話不只影響生計，更直接干擾了親子關係，兩者之間互相糾纏，由經濟所支撐的父親地位從而受到威脅，這樣的連繫固然難脫性別分工的問題，但兩者觸發的焦慮在電影中持續投注到普通話上，進一步強化其威脅的印象。

就如恐懼在〈浮瓜〉中的聯結效果，男主角對普通話的恐懼同樣劃出了兩個群體的界線：接受新的語言權力布置並按其規則行事的主流群體，和未能適應、無力抵抗而立於邊緣位置的群體。積極以普通話與兒子溝通的妻子（雖然帶廣東話口音）顯然是前者一員，主角則落入後者。主角因口音和「非普」標誌而被乘客唾棄，更造成同行、社群成員間的裂痕。「自己友」一章就探討了既有關係的斷裂。主角在碼頭放下客人後，隨即有客人違反規定上車，客人只懂廣東話無法與輪候區的司機以普通話溝通，主角的「非普」標籤反而連結了二人，然而，主角為了共同感鋌而走險，結果被另一司機檢舉，主角一度想以同行關係請對方留手，卻遭到拒絕。警察到場時，客人嘗試為主角求情，警察表示只按法律行事，主角反問：「我個客係講廣東話囉，依家講廣東話係咪犯法先（我的客人講的是廣東話，現在連講廣東話也犯法嗎）？」（*ibid.*: 0:58:22-0:58:27）。電影形塑的情感轉折基於幾個前設：司機以客為尊是應該的，客人在香港說廣東話也是應該的，換言之，他自己說廣東話是理所當然的，由是，他質問為何與客人共同面對普通話帶來的壓抑，仍要受到介入？主角的情感從委屈轉為憤怒，主角質問的對象是警察，但未有挑戰執法行動的合理性，而是質疑連說廣東話都變成犯法。普通話作為情感客體之壓迫印象一再強化，連帶的情感從焦慮轉化為憤怒。

聯結效果除了劃出界線，亦對其劃出的群體內部產生凝聚作用，這必須放在具體的權力關係上理解，毋須急於指斥其排外功能。主角在商業區邊緣接載了同樣未能掌握普通話的乘客（周家怡飾），電影以主角的觀點鏡頭，透過車內倒後鏡，瞥見乘客的情感變化：首先焦急地以手機跟客戶以港腔普通話極不流暢地交談，最後溝通失敗而丟失生意而感到羞恥，繼而憤然辭職。當她告知目的地而主角未及反應，一時氣上心頭質問主角：



「係唔係連廣東話你都唔識聽呀（是連廣東話都聽不懂嗎）？」（ibid.: 0:59:18-0:59:20）。雖然乘客惡言相向，主角因同病相憐不但未有動怒，反而產生同情、形成認同感。在普通話作為共同的恐懼對象的前提下，主角與乘客聯結為受威脅的一類，同樣被編列到未能適應語言轉變而立於邊緣位置的族群。

主角與同行朋友在茶檔練習普通話時慨嘆：「以前就話唔識雞腸（註：英文）無得撈啫，宜家連乜都要普通話（以前不懂英文才找不到工作，現在做什麼都要懂普通話）！」（ibid.: 0:54:03-0:54:07）。查映嵐（2015）指這是批判普通話壓迫廣東話卻放過英語殖民。然而，當主角將普通話和英文並置，是將普通話的地位類比為殖民時代的英文，難以構成「放過英語殖民」的問題。此一場景揭示的是主角真正面對、受到威脅的客體，其實是「轉變」的問題。當英語退場、普通話強勢易位，為主角帶來無比的焦慮。在〈方言〉的敘事中，普通話取代廣東話，讓主角在日常生活中遭遇各種問題，再將普通話形塑成這些問題的原因。若從阿赫美的分析路徑來理解，電影將對普通話的恐懼轉化成焦慮，反過來連結、趨近到日常生活的不同環節，在文本形成特定的關係，透過確實的意義連帶，將焦慮附著於普通話上，同時，在不同的物象、場景中的連繫和移動中積累更大的焦慮情感。

## （二）兩種希望邏輯：〈自焚者〉與〈本地蛋〉

當〈方言〉展示了焦慮情感如何附著、流散到不同的物象，〈自焚者〉和〈本地蛋〉則呈現出面對希望的不同取態。〈自焚者〉因觸及「香港獨立」的政治主張，被認為是《十年》中最具話題性、「最大膽敢言」的一部（陳志華2015/12/19），而對《十年》的「煽情」評價，亦多指向〈自焚者〉，例如論者指「老婦站在無人的大街慢慢淋下火水自焚，演出雖值得敬佩，但也有點煽情」（郭梓祺2015/11/15），陳少紅（洛楓2016/04/13）則肯定這樣的「煽情」，認為「周冠威的《自焚者》以犯禁的姿態策動煽情與暴烈」。導演周冠威在訪談中提到劇本早於2009年開始構思，經歷2007爭取普選失敗，當時社會正就2012年普選進行討論，

airiti

他已預想普選的期望將再次落空。2014年《十年》監製接觸他，發現2009年的劇本仍未過時，畢竟普選承諾又再一次落空：「2009年以前未寫過政治電影，但我有一些情緒，想在政治上講一些話，通過電影去宣洩一些情緒。」（想映電影院2016）周冠威探討的似乎不純然是香港應否獨立，而是要抒發希望一再落空的「情緒」。從情感的角度，希望可以理解為面對未來的一種情感。阿赫美提到一種常見的理解：「將希望繫上未來，亦即想像快樂就在我們面前。」她認為這樣的說法有簡化之嫌，卻道出了希望必然涉及如何想像未來的問題（Ahmed 2010: 160）。由此理解，當〈自焚者〉以香港獨立作為一種理想時，同時建立起對希望的特定理解和面對未來的取態。

〈自焚者〉先以字幕敘述香港殖民史，最後一句指出《基本法》承諾的「高度自治」五十年限期屆滿後，「2047年後香港前途的問題將重新討論」，似乎有意建立特定的史觀與政治論述。以理想抗爭者形象出現的角色歐陽健鋒（吳肇軒飾），認為中國與英國在香港前途問題上並未履行應有的歷史責任，在這樣的前提下香港只有獨立一途。文本將香港獨立的主張，呈現為主流意識型態所認定不可能實現的構想，再將香港獨立形塑為希望附著的目標。故事中的香港已就「廿三條」立法，青年抗爭者歐陽健鋒因主張香港獨立而成為首名入罪者，並在獄中絕食自殺，七日後一名身分不明者在英國大使館外自焚。政府一直未有公布自焚者身分，惹來各方猜測，電影就以「誰是自焚者」的懸念為主線。電影以偽紀錄片形式，在主故事線加插大量政治學者、評論人、議員以及歐陽健鋒的模擬訪談。訪談者的言談以陰謀論、學院式修辭、親共官式發言等進行猜測，從各自的立場對自焚行動賦予意義。電影有意在主人公、自焚者與這些紛繁論述之間劃出界線，認為行動的意義並不由這些論述所統攝。片段的角色、論述，在現實中都有對應的原型人物，而偽紀錄片形式除了讓觀眾會心微笑，偽新聞片段形式也讓歐陽健鋒以訪問方式說出政治論述，並加插主權移交等真實影像，周冠威認為這樣夠「強烈、直接」，他希望可以用最直接的語言說出香港當下的危險（「第18屆臺北電影節」部落格 2016/07/12）。

電影先以風起雲湧的城景為意象，呈現出十年後的香港已籠罩在高壓政治的迷霧之中，再透過劇情敘述政權如何透過煽動恐懼進行管制，營造出絕望的氛圍。自焚事件後，穿著西裝的警察在中方人員指揮下隨即將賣汽油予自焚者的五金行老闆軟禁，即使明知老闆並不認識自焚者，仍將他禁足家內，行動除了煽動恐懼，對調查可謂全無幫助。電影試圖呈現政權的行動可以全無依據，只為製造恐慌。老闆為了出門接女兒放學（其實為了要讓女兒免於禁閉），情急之下拿起菜刀意圖衝出門口，當場被警員制服時女警卻將女兒帶來，任何反抗行動都是絕望，父親甚至未能保護女兒。鏡頭隨即拉遠至萬家燈火，以解放軍入城的新聞報導為畫外音，作為恐懼在城中蔓延的意象。

在恐懼、絕望的佈景前，電影將歐陽健鋒塑造成抗爭者的理想形象，由控制、轉化所謂的負面情感所支撐。故事中的大學生Karen（Tanzela Qoser飾）深受歐陽健鋒的思想影響，一次在屋邨向街坊派發傳單，被雜貨舖老闆攻擊她的巴基斯坦族裔身分，指責她不是中國人就不要講廣東話，Karen回應「我是香港人便說廣東話！」（周冠威2015: 1:07:03-1:07:05）。歐陽健鋒阻止Karen與老闆推撞，更擋下老闆投擲的雞蛋，Karen問他為何不生氣，答道：「我也想打他們！這些年來我就是為這些小市民去爭取公義，但你動手便跟他們一樣。」（ibid.: 1:07:25-1:07:30）歐陽健鋒毫不掩飾對群眾的不滿，亦沒有打算與老闆進行對話，而是勉強壓抑「憤怒」的情感，向老闆遞上紙巾。電影特寫歐陽鋒誠懇的臉，將角色一再神聖化，繼續強化所謂的抗爭者與群眾之間的界線（不能「跟他們一樣」），無意緩解許寶強（2015/09/27）所指雙方「不被理解」的問題。電影在此意圖呈現歐陽健鋒的啓蒙者形象，Karen則表現出差愧與折服，因為「理想抗爭者」必須壓抑「憤怒」。歐陽健鋒在獄中絕食抗爭，以哭腔讀出獨白：「我每日花最多力氣，不是承受飢餓，而是抑壓對共產黨的憤怒。我其實沒資格叫你們做什麼，我只能夠要求自己不要做錯。我內心很平靜，維持著我意志的，不是仇恨，是希望。」<sup>12</sup>（ibid.: 1:19:10-1:19:39）在獨白中情

12 文本為筆者由廣東話譯成中文。

感被編配到層級結構之中，憤怒、仇恨與希望直接對立起來，前者是須要排斥的情感，後者則形塑為理想的情感；同時，希望鑲嵌到特定的未來想像之中，為了達致希望，必須排除憤怒和仇恨。

電影將婆婆的自焚、歐陽健鋒的絕食及其政治主張塑造成當下別無選擇的行動，評論員說：「港獨是否民主的出路？自焚不一定是**絕望**，可以是**燃點希望**。是勇氣，是承擔，是尊嚴。」自焚「燃點」的「希望」朝向香港獨立作為未來的單一目標，而支撐起目標的理據，卻是這個目標之不可能：目標在當下不可能實現，於是投向未來。阿赫美指出烏托邦不可能只簡化為「快樂的未來」（Ahmed 2010: 163），引用詹明信的批評：「烏托邦形式不必然讓另類出路成為可能，但足以令沒有『另類出路』的想法成為不可能。」所以問題在於有需要重新思考對未來的取態，必須承認當下就失掉未來的可能性。這是阿赫美重新考慮「惡托邦」（dystopia）的原因（ibid.: 183），她提出「希望」與「焦慮」之間的親密性（intimacy）：「當我們存有希望時會陷入焦慮，因為希望是關於想要讓某些事情發生或不讓它發生。」因此問題不在於所謂樂觀或悲觀的對立，甚至以前者排斥後者，而是如何處理「希望」與我們的關係。不少評論認為《十年》呈現的是惡托邦想像，〈自焚者〉雖然同樣將十年後的香港呈現為絕望的社會，卻不具備惡托邦的另類潛能：〈自焚者〉試圖高舉希望，卻固著於尚未發生的單一目標，而非在當下打開另類方向，所謂的可能性，只是將當下看似不能實現的想法，自我說服成將來有可能實現而已。將香港獨立置於這樣的位置，視當下的所有行動都是「別無選擇」，正正是放棄當下的可能性。問題不在於作為政治主張的合法性，而是以「不可能」作為希望來源、強將樂觀代替悲觀以面向未來的弔詭邏輯。

〈本地蛋〉與〈自焚者〉同樣嘗試重拾希望，但〈本地蛋〉未如〈自焚者〉般直接勾畫出特定的理想藍圖，而是在呈現絕望的同時提出應對方式，期望透過日常生活的小戰術從當下重拾希望。〈本地蛋〉的政治立場與其他幾部短片差異不大，但未有介入宏大政治議題，而是由最日常的食物問題開展討論。主角森哥（廖啓智飾）是傳統雜貨舖的老闆，一直以來

只賣本地農場出產的雞蛋，香港最後的活雞農場卻即將停產。農場老闆一直遵照政府的要求改建農場，最後卻被指控借農場反政府，決定離開香港，把技術帶到臺灣重新發展。當森哥的兒子明仔從小食用的「本地蛋」從此消失，本土農業的消逝可視為本土性消失的象徵，在政府的操作下香港的食物供應只能完全依賴中國，「本地蛋」中的「本地」兩字甚至成了禁忌。

電影假想十年後香港的學校紛紛成立制服團體「少年軍」，小學生將穿著中共軍裝以紅衛兵的形象在街上橫行。明仔是少年軍成員，森哥對此一直保持戒心，不時詢問活動內容，又告誡明仔要保持清醒不能隨波逐流。少年軍由小學生組成，依從長官的指揮在公共空間進行巡查，發現不符合「名單」要求的商舖即拍照記錄，甚至出言侮辱、批鬥。電影營造的焦慮想像並非毫無根據，現實中帶有解放軍青年團體影子的香港「青少年軍」已於2015年成立，制服按照解放軍軍服設計；2018年2月又傳出中方要求香港制服團體（例如童軍）以中式步操取代傳統英式步操，所謂「中式步操」即解放軍軍操。在香港主流的流行文化中，紅衛兵往往再現為焦慮客體，〈本地蛋〉以紅衛兵作為少年軍的形象參照，有意透過歷史記憶中介讓恐懼客體顯魅。少年軍到智叔的店舖，以傲慢的語氣指「本地蛋」字樣中的「本地」二字在長官提供的「不推薦名單」之列，屬「違規」的用詞。當「港獨」、「本土」成為政治禁忌，「本地」也將被抹除，電影一方面呈現禁言的恐懼，同時再現出對政權將下一代「洗腦」、控制思想的焦慮。

不過電影並未停駐於演示恐懼和焦慮，而嘗試在當下提出挑戰。面對少年軍隊長的指控，森哥以反問回擊：

森哥：那我問你，「本地」即是哪兒？

少年軍：香港。

森哥：「本地蛋」即哪兒的蛋？

少年軍：香港。

森哥：如果寫「香港蛋」有沒有問題呢？

少年軍：香……港，沒問題呀。

森哥：同一隻蛋，寫「本地蛋」就有問題，寫「香港蛋」就沒問題，合邏輯嗎？

少年軍說：不知道……總之我們就要拍下違規的東西。

森哥：不知道就動動腦想通它，不要長官叫你做甚麼就做甚麼。<sup>13</sup>

（伍嘉良2015: 1:32:23-1:33:15）

電影強調轉變的確難以逆轉，但仍可以小戰術對抗，只要運用機智，戰術是可帶來希望的。森哥的反駁，就成功讓少年軍悻悻然帶隊離開。「動腦」、「不要人云亦云」，森哥不斷教誨明仔獨立思考作為日常戰術的重要，這亦成為了明仔面對日益高漲的政治壓力之應對方式。當明仔奉命跟隨少年軍隊伍向被指販賣禁書的書店投擲雞蛋，他捧著一盒雞蛋但未有擲出。森哥到場將少年軍趕走，一度想要責問明仔，他立即說：「我沒有擲蛋！不來又不行，都不知該怎算好。」明仔身為少年軍成員，承受的壓力甚至比森哥更直接，但他並未投注到少年軍的行動，反而及早向書店通風報信，採取有效的抵抗戰術。

世代是電影的重要主題。「本地蛋」隱喻尚未成長的下一代，既為守護之物，亦具備無限可能性。兒童、青少年往往是社會對未來希望寄托之對象，電影將希望託付新一代的同時，亦強調兩代之間的連帶。故事中森哥收到學校通告指少年軍有權不告知家長行動詳情，讓他大動肝火，電影在此將少年軍象徵的政治壓力塑造成對親緣關係的威脅，但同時森哥對明仔的教導，早已成為他的反抗資源。作為少年軍成員，明仔一旦知道書店成為攻擊目標便會告知老闆，老闆亦早已開設秘密書庫收藏禁書。當森哥責備明仔，書店老闆隨即拉開鐵閘，下一鏡頭即切入店後書庫場景。此一安排，讓世代的張力瞬間轉為希望，再打開另一世代對話。老闆向森哥說：「早已習慣了。」森哥說：「千祈唔好慣！就係我地幾代人慣晒，你地先咁嘅樣（千萬不能習慣！就是因為我們幾代人都習慣了，你們這一代

才這麼慘)。」(ibid.: 1:40:20-1:40:34)<sup>14</sup>「唔好慣」指的是不能對壓迫習以為常，妥協只會再禍延下一代。森哥的話語可閱讀成以上一代為名的自我懺悔，同時是對下一代的告誡，期望學習上一代的經驗，不要重蹈覆轍。「不能習以為常」意味著抵抗就在日常，轉變雖然不可逆轉，抵抗同樣可以永無止境，電影將希望與焦慮呈現為互相辯證的關係。

阿赫美說：「在想像什麼是可能的，想像什麼還未存在的，我們向未來說『好』。在這個『好』之中，未來未被賦予任何內容：並非將未來想像成苦難的克服；或未來是快樂的。」(Ahmed 2010: 197)她認為未來必須保持開放，讓事物保有不同可能性。〈本地蛋〉與〈自焚者〉最明確的分別在於前者雖未提出具體的未來圖像，卻保持開放的可能性，而後者則將當下被否定的香港獨立，高舉為未來可以實現的目標。為了實現香港獨立此一單一、明確的「理想」，〈自焚者〉認為操控情感是重要的，必須將絕望、恐懼、仇恨等被視為負面的特定情感壓抑，然後保持希望；〈本地蛋〉則無意壓抑任何特定的情感，亦未有在所謂對立的樂觀／悲觀、希望／絕望中作篩選，而是在絕望中尋找希望，並在保持希望的同時對未來維持焦慮，因為未來並非一個戰勝災難的單向劇情。〈本地蛋〉並未許諾一個快樂的未來，而認為抗爭就在當下發生，這正與阿赫美從快樂中解放以保持開放未來的主張共鳴。

### (三) 抗爭者的憂鬱：〈冬蟬〉

〈冬蟬〉與〈自焚者〉皆以社會運動者為題材，但兩者的表達手法卻截然不同。評論大多認為〈冬蟬〉與其他四部電影有著不同的特質，有的指〈冬蟬〉是《十年》中最晦澀難懂的一部，金像獎評審委員的畢名(2015/12/20)指其「眼高手低」；大力批評《十年》的黃津珏(2016/04/04)卻表示：「被認為當中技巧最幼嫩的《冬蟬》，反而覺得最值得看。」查映嵐(2015)亦認為〈冬蟬〉獨具「清晰的自省意識」，所受的批評有點「無辜」。「難懂」的〈冬蟬〉要探討的問題其實相當明確，題目「冬蟬」與「寒蟬效應」(chilling effect)相關，意謂人民面對威

14 同前註。

airiti

權而對公共事務「噤若寒蟬」；電影則將之引伸成「夏蟲不可語冰」：抗爭者發出的異議，對麻木如夏蟲的大眾來說似乎只是不合時宜的蟬鳴，是抗爭者的感嘆，也是對大眾的控訴。

電影以賽博龐克（cyberpunk）風格呈現未來香港，運用單一鏡頭呈現出男女主角（劉浩之、黃靜飾）隔絕於外界的生存狀態：二人藏身狹窄破舊的唐樓中，對著充滿科幻感卻色調冷冰的摩天大樓。賽博龐克往往連結著惡托邦想像，《冬蟬》就想像十年後縱使都市繼續發展，社會運動卻早已消聲匿跡，唯一逃過政府追捕的男女主角為社運伙伴阿迪被清拆的家居雜物製作標本、嚴格地分類保存，希望將已然消逝的社會運動以標本形式保存下來，帶有反思2007年保衛皇后碼頭以降香港保育運動的意味。〈冬蟬〉的影像色調沉鬱而晦暗，從社運者的視角審視自身行動之餘，透過不同的取鏡呈現二人的孤立狀態。男女主角本來堅信行動是有意義的：消亡之物是具意義的，所以應當保留，且以最嚴謹的態度和方式永久保存下來。電影以標本作爲保育的意象：製作標本必須嚴謹、撇除個人情感，科學化修辭將任何個人情緒、意見、觀點摒除在外。男女主角嚴謹地將從阿迪舊居蒐集到的一磚一瓦，鉅細無遺地分類保存。標本一般用於動植物的保存，甚少用於死物，男女主角卻將這些物品製成「標本」。電影要展開死與活的辯證，思考保存的意義。電影剪入多段鮮烈的片段：不同生物的影像，如爬蟲類的甲狀皮膚和眼睛特寫、水流和色彩的擴散流動和星系的片段，呈現出時間流中的物種變化。男主角讀白：「地球現時有的物種超過870萬，但其實由地球存在以來，這870萬只占其中的百份之二。我是否應該放開一點？」（黃飛鵬2015: 00:33:27-0:33:50）。電影以怪異的生物特寫隱喻標本保留之物，透過影像叩問保育的意義：既然存在、正在消失的只是滄海一粟，到底有否執著之必要。

角色的自我審視雖以標本意義爲思考起點，卻漸漸縮窄成不被理解的情緒發洩；二人對保育的意義不再懷疑，而是不斷質詢爲何外界不理解保育的意義。主角一直陷入憂鬱，這樣的情感首先連繫上社運的消失。社運被徹底打壓後，再沒有任何支持者。社會運動的消失讓二人將情感所繫之



airiti

物移置，執迷於將阿迪家中所有舊物製成標本，「標本」作為意象，隱喻二人將無以為繼的社運進行非常直接的物化。男主角說他們的行動一直被其他人認為是「懷舊」、「執迷」，他們的行動是否真的是「懷舊」或「執迷」不是重點，對二人來說，這些批評基於的是不理解、不明白。

「不被理解」之憂鬱表現，正是不少雨傘運動參與者的共同感受（許寶強 2015/09/27）。當1980年代英國傳統左派未能應對柴契爾夫人（Margaret Thatcher）上台後新自由主義的橫行，布朗（Wendy Brown 2000）曾借用本雅明（Walter Benjamin）的「左派憂鬱」（left melancholia）批評來描述英國左派陷入的情況。當新右派建立的霸權（hegemony）成功收編了工人，工會、社會運動成為國家的敵人，「不被群眾理解」正是左派面臨的困境。布朗引用佛洛伊德（Sigmund Freud）的定義闡述「憂鬱」（melancholia）：「憂鬱的弔詭之處，就在於對個人喪失之物的哀傷依附，取代了任何自喪失中復元、從中解脫而活在當下或從負擔中釋放的慾求（desire）。於是憂鬱呈現為連續的狀態、情況，亦即慾求的結構，而不是對死亡或喪失的短暫回應。」（ibid.: 22）早已消逝的社會運動為主角之「哀痛失落的對象」，阿迪被清拆的家成為情感投注的客體，主角日以繼夜沉醉於撿拾舊物製成標本，執迷於製作標本的細節與秩序，近乎戀物的態度完全疏離於當下的時間性，無意再尋求行動的可能，而以製作標本作為社會運動的替代。主角製作標本的行動就如布朗所指是對「事物世界之忠誠」，「一種戀物（fetishism）的邏輯——戀物慾求意味著保守主義，以及從人際關係中撤離，亦即憂鬱邏輯之內涵」（ibid.: 23）。

電影中主角不斷回憶與阿迪開會籌劃行動的片段，然而，當社會運動與阿迪皆已消逝，主角與兩者的情感連帶仍凍結於特定的時刻。布朗將「左派憂鬱」理解為左派將特定情感與特定對象的依附關係凍結起來，使其面對分析、行動障礙時，只能憂鬱地回望過去，而失卻於當下。如果「左派」、「社會主義」、「馬克思」和「社會運動」在1980年代的新自由主義英國成為大眾眼中過時的概念，〈冬蟬〉中十年後的香港，「社會運動」、「保育」、「抗爭者」終成時空錯置之物，亦即「冬蟬」意象

airiti

的喻意。在故事中，當標本箱快將用完，男主角提出大膽的想法：將自己製作成最後的標本。標本的對象除了是消逝之物，亦往往是具有保存意義的，當男主角提出將自己製成標本，顯然是將自己所認同的「抗爭者」身分，視為有必要保存意義之物。

「左派憂鬱」除了指左派未能以進步觀以外的時間觀面對當下而陷於失落，更「指涉重視個人過去的政治歸屬與身分，大於當下對政治動員、結盟與轉化之參與的某種自戀（narcissism）」（ibid.: 22）。〈冬蟬〉的男主角最後將情感的投注對象轉向自身：他要將自己的「政治歸屬與身分」標本化，二人隨即展開辯論：

女：標本是做消亡的東西，不是活生生的生命。

男：那我呢？我是消亡中的東西還是活生生的生命？

女：你為甚麼要做到這一地步？

男：我不想做到現在才放棄原則。外面的人以為我們懷舊、執迷，但我們不是！其實我們做的事一直都很殘忍。我們不做到底，他們會明白嗎？

女：你是神經病嗎？現在說的是生命，是你的生命。

男：現在我們知道的東西、相信的東西，死亡後都不再存在。放下了那些東西，我們跟外面的人有何分別？

女：你做到這個地步是為誰？

男：不是為誰，沒有為誰。<sup>15</sup>

（黃飛鵬2015: 0:35:00-0:36:10）

「不被理解」的憂鬱情感劃出了「理解」與「不理解」的界線，並意味著兩個群體的劃分：主體與他者、抗爭者與大眾，「外面的人」指的就是所謂「不理解」的大眾。弔詭的是，男主角的自我犧牲的行動似乎難以說服大眾，甚至根本無意去說服大眾。當男主角獨困房間中死去而成為標本，女主角說：

笛卡兒派的科學家冷酷無情地毒打狗兒，他們說，動物就像鐘一樣，被打時所發出的叫聲，只不過是彈簧遭觸碰所發出的噪音，牠們的身體並無感覺。我也在想，我這幾年和他在這屋子裏，我

們自以為在敲鐘嗎？所有被我們敲下的一事一物，我們是否令它們成為無人聽見的噪音？<sup>16</sup> (ibid.: 0:47:58-0:48:40)

男主角的自我標本化，最後只讓女主角「自省」過去的保育方式，提問並無超越或消解與群眾之間的界線，「不被理解」的問題仍然未解，「自省」仍立足於自我的「政治歸屬與身分」。男主角的自我標本化，只是將「抗爭者」身分的情感依附推至極致，既難稱為政治行動，情感與投注對象之間的物化關係也始終懸而未決。

#### 四、《十年》作為「事件」：體制內／外的情感及其文化政治

《十年》五部影片的政治立場或許相近，在意識形態層次上或許未見前瞻的批判，若從情感角度，五部影片所呈現的情感鑲嵌方式、取態卻並不一致。同樣面對「不想見到的未來」，〈浮瓜〉與〈方言〉分別涉及恐懼和焦慮，前者一方面預示政權利用恐懼進行統治的可能性，同時讓觀眾對被操作的恐懼保持警戒，後者則設想普通話作為情感客體，附著於它的焦慮如何連到日常生活的不同層面；〈冬蟬〉與〈自焚者〉皆以抗爭者為題材，前者聚焦於抗爭者不被理解的憂鬱情感，後者則高舉單一的道德化抗爭者形象，作為希望之所繫；〈本地蛋〉則與〈自焚者〉同樣探究希望的問題，但當〈自焚者〉將希望托付於單一議程上而排除「仇恨」、「恐懼」等所謂的負面情感，〈本地蛋〉卻在當下尋求希望，確認焦慮與希望的共存關係，並對未來保持開放。五部影片無不涉及負面情感：焦慮、恐懼、憂鬱，上述的分析卻揭示了情感的分類本身並不決定電影的政治性。同時，五個文本固然形塑出不同的情感流通迴路，並對這些情感有著不同的取態，但當集成一部「電影」，差異的情感邏輯又不可避免編入單一的情感論述之中。《十年》的拍攝計劃，開宗明義是要呈現「不想見到的未來」，從文本的表意層次，電影述說的未來想像是悲觀的，然而展示悲觀是否必然導致絕望？為何當《十年》獲頒香港電影金像獎「最佳電影」

---

16 同前註。

獎卻產生了希望的情感？該如何理解當中的情感流通及其文化政治？

《十年》除了資本僅五十萬港元（約二百萬臺幣）和技術、製作到演員等條件限制外，由題材到表現方式都與主流電影存在距離，電影雖然在某些院線上映，但流通網絡一直難比主流電影，而且不時傳出政治審查的傳聞，不論屬真屬假，即使就票房收入以至流通網絡來看其實相當「主流」，但文本的性質和相關論述都讓《十年》一直處於主流文化生產及流通網絡的邊緣位置。電影公映一個月後，中國官方媒體《環球時報》發表社評點名批評，更將《十年》置於受政治壓迫者的位置。如前文所述，《環球時報》並未直接從慣常的意識形態或政治立場攻擊《十年》，而是從情感作出批評，指其「宣揚絕望」、「擴散焦慮」。社評指出：「這部電影從拍攝到在香港熱映，被普遍認為反映了一些港人這兩年的嚴重焦慮，香港極端反對派推崇的對抗思維深深影響了他們，或許還有其他原因使得他們對未來缺少信心，甚至懷有恐懼。」（《環球時報》2016/01/22）評論將「情緒」連結到「反對派」的「對抗思維」，卻同時確認「焦慮」、「恐懼」情感是指向未來的取態，進而指出「香港社會需對其內部的情緒面貌承擔大部分責任」，而「每一個社會都應在遇到問題時努力保持樂觀的集體情緒，香港社會應當有推動這一局面的力量」（ibid.），換言之焦慮、恐懼等情感，以至面對未來之悲觀或樂觀，成為了被管理的對象，管理情感本身甚至被視為社會集體責任。事實上，情感管理——在未有探究、直面情感的社會結構來源的前提下，追求正面情感、排斥負面情感，在當代社會已成常識或霸權，《環球時報》的論調正與之互相支撐。

在這樣的脈絡下，《十年》的悲觀成為了異議姿態，對官方的情感論述提出挑戰，頒獎予《十年》自然被認為是須要蒙受風險的反抗之舉。2016年4月3日，香港金像獎舉行頒獎典禮，爾冬陞上台宣布「最佳電影」：

最緊張的就是這個時刻。大家請別誤會，以為我當了主席，想要出風頭，所以來領這個獎，事實上是因為找不到頒獎嘉賓，那你們都懂了吧。我的想法是無謂難為各位，請誰上來都不好，對嗎？萬一揭開是那部片（引者註：指《十年》），我怕你說來說

去都說不出名字。（香港電影金像獎協會2016）

金像獎在同年一月宣布《十年》入選「最佳電影」後，一度傳出中國官方要抵制香港電影金像獎的消息。二月中旬，掌握頒獎禮中國地區獨家轉播權的騰訊網宣布放棄轉播權，中央電視台亦表示取消轉播本屆金像獎（劉子維2016/02/23）。雖然中國未至於全面封鎖金像獎，但中國媒體打破慣例不再直播頒獎典禮，僅有的報導亦在得獎名單中將《十年》刪去，任何相關信息皆被消音。爾冬陞為金像獎應屆董事會主席，指因找不到人願意頒獎亦不希望「難為」任何人，才親自上台頒獎，為《十年》頒獎非但不能「出風頭」，甚至是燙手山芋。當《十年》成為政治禁忌，為了避免遭到任何封殺，電影業界只能與其劃清界線，恐懼由此產生作用。

播放入圍電影片段後，爾冬陞續說：

忘了說一個故事。我們六個月前已寫了第一稿，即今晚節目的第一稿出來。三個月之前已開始找嘉賓，上個月我們發生了一些事（引者註：二月發生的旺角「魚蛋革命」），大家懂了吧？我覺得很複雜，我希望明年不會再有相似的事情發生，這是我個人意願。有件事我一定要說的是，在這個創作過程中，這個創作班底中有一個年輕編劇，偷偷問我。他說，主席，我們今年的稿子能否出現「十年」兩個字？我跟他說，年輕人，羅斯福講過一句話是，我們最需要恐懼的，是恐懼本身。本年最佳電影，得獎者是《十年》。（香港電影金像獎協會2016）

恐懼，由此成了頒獎禮展示之物。爾冬陞首先語帶幽默，調侃地說節目籌備時一直找不到頒獎嘉賓，源自政治壓力的恐懼之下，沒有人願意為《十年》頒獎，進而連結到同年二月發生的「魚蛋革命」<sup>17</sup>，爾冬陞確認這種恐懼的存在，同時澄清無意站在抗爭一方。他引用1933年小羅斯福（Franklin D. Roosevelt）當選第32屆美國總統之就職典禮時的演說，當時他所面對的是經濟大蕭條中的美國群眾，演說是要鼓勵人心。然而，如果恐懼本身是需要被恐懼的，即使是沒有出口的悖論，始終立於一個前設：恐懼是需要

---

17 「魚蛋革命」為2016年2月8日至9日農曆新年期間在旺角發生的警民衝突，事源為食物環境衛生署取締無牌熟食小販時發生推撞，警方到場，有市民不滿而聚集保護小販，警察驅散群眾期間爆發衝突。警方一度出動防暴裝備，示威者則投擲磚塊、雜物、燃燒物等。事件被香港中聯辦、香港特區政府、建制派將本次事件定性為「暴亂」，輿論多將事件視為雨傘運動後的餘波。

被克服、排除的情感，而頒獎禮本身成爲了征服恐懼的儀式。

從金像獎的頒獎決定、爾冬陞的演說到整個節目作爲文本所呈現的克服恐懼的過程，恐懼情感通過不同的社會機制而轉化，同時產生、積累情感能量。當蔡廉明上台領獎時說「多謝金像獎夠膽頒這個獎給我們」（香港電影金像獎協會2016），肯認金像獎克服恐懼所需的「膽量」，將情感轉化的意義確認下來。頒獎禮播出後，不少意見認爲《十年》獲獎是評委勇於挑戰禁忌的表態，是香港電影人的「風骨」（草草戈2016/04/10）。

「風骨」論可以理解爲節目作爲克服恐懼的展示，所觸發的情感附著效果，指向克服恐懼、邁向快樂未來的潛能。香港電影金像獎素來是主流電影生產的評獎機制，過去得獎電影幾乎是主流商業電影。在官方情感論述所排斥的情形下，呈現悲觀未來、處於邊緣的《十年》雖然獲肯認並被吸納到主流機制之中，機制的儀式作用卻將本來被官方理解爲對立、負面的情感轉化，從被排斥的絕望轉化爲樂觀，從原本以複雜多線的悲觀想像所居的異議位置，被轉化（或簡化）爲克服恐懼的潛能，再次被編列到情感的層級結構之中。

在「重返」主流機制以前，《十年》早已透過另類方式廣泛流傳。一月下檔後，《十年》隨即在全港大專院校巡迴播放，製作團隊緊接著與不同的民間團體、教會合作持續籌辦小型放映會，有針對團體內部的影會，亦有開放公眾參與的場次。社區放映累計至少200場，活動一直持續到翌年（蔡倩怡2017/08/26）。評論人阿果（2016/04/03）說：「觀眾的選擇其實不限於『轉不轉台』，還可以遠離客廳，繞過大眾媒介，走入公民社會，連結社區，聚集群眾，重新搭台。」《十年》的實驗在於繞過傳統的傳播機構，透過自發組織直接進入社區空間，參與社群營造。許寶強（2018b: 41-42）指出，從拯救公共政治的視角，雨傘運動不僅未有失敗，更從代議政制、遊行抗議等例行儀式，「轉到各種難以預知結果與具創造性及冒險性的社會區參與、環保動保、獨立文化、另類媒體等『行動』」，拓展新的公共政治參與空間。《十年》的社區流通，可算是運動後期「傘落社區」想像的一種實踐。2016年4月1月的社區放映會，由於參加人數太多，不少觀眾到場後根本看不到畫面，仍堅持觀看全片，甚至

「在銀幕後倒轉地在看」（《明報即時新聞》2016/04/16）。「無論聲音有幾差，畫面質素沒那麼好，大家都會照坐著看。人人都在放，但每場都爆滿」，社區放映的經驗更啟發了「社區院線」的成立（《立場新聞》2016/09/26）。

社區放映是《十年》作為社會事件不可或缺的一環。彭麗君（2018: ix）指出，雨傘運動後，包括電影在內的傳統文化工業被視為「既得利益集團的意識形態灌輸渠道，也是資本主義的合謀」，甚至失去了承載一代人的「創意、親密、憂慮和想像」之功能，那麼《十年》作為事件，可謂電影與大眾的重新連結。有論者指，「與其說電影觸動了很多人，倒不如說很多人把情緒投射到電影上」，「香港人政治上需要集體慰藉，需要抗拒中國，於是香港人需要《十年》」（灰記客2016）。換句話說，是《十年》的出現恰好對應了香港的某種集體情緒，而非《十年》單向構成為恐懼、焦慮的情緒來源。電影文本固然提供了某種情感邏輯，但不同人往往與不同的事物、事件仍然存在不同的情感關係，然而，人們在《十年》的觀看行動中彼此得以聯結起來，觀眾在社區空間中一同觀看、直面「恐懼」，共同面對未來，而觀眾對於未來的取向，並不由恐懼邏輯以至電影文本所決定。電影呈現了一系列的情感客體，而觀看作為事件，則容讓恐懼轉化成焦慮，將觀者帶近到不同的物象（Ahmed 2014: 73-74）；正如詹明信主張，為了讓未來保持開放，「我們應該建立起對於失去未來的焦慮」，不只是「不快樂的未來」，而是根本「沒有未來」的可能性（Ahmed 2010: 163）。相比金像獎透過儀式強將恐懼壓抑而轉化為希望，意圖取消希望與焦慮之間的親密性，社區放映所打開的可能性比金像獎事件更為開闊。如是，僅僅指出《十年》「煽情」其實並不足夠，到底甚麼「情感」如何被「煽動」，文本如何鑲嵌情感之流通及其客體之間的關係，機制又如何在文本中介中形塑其情感邏輯，以至電影作為事件如何產生社群營造的效果，從情感角度介入，可以擴張甚至超越意識型態分析，拓展另類方式理解後雨傘的香港文化脈絡。

## 引用書目

### 一、中文書目

- 〈作者不詳〉。2016/01/14。〈【疑政治敏感】電影《十年》熱賣 百老匯院線離奇落畫〉“Dianyin shinian re mai, bailaohui yuanxian liqi luohua” [Ten Years is off screens while hitting the boxoffice]，〈蘋果日報〉 *Pingguo ribao* [Apple Daily]。Retrieved from: <https://hk.entertainment.appledaily.com/enews/realtime/article/20160114/54646481?top=12h> on Aug 11, 2018.
- 。2016/01/22。〈《十年》嚇唬香港社會，內地管不了〉“Shinian xiahu xianggang shehui, neidi guan bu liao” [Ten Years scares the Hong Kong society but the mainland couldn't help]，〈環球時報〉 *Huanqiu shibao* [Global Times]。
- 。2016/04/03。〈《十年》獲最佳電影 爾冬陞：我哋最需要恐懼係恐懼本身〉“Shinan huo zuijia dianying er dong sheng: wo di zui xuyao kongju xi kongju bensen” [Ten Years won the best film prize. "Only thing we have to fear is fear itself," Yee Tung Sing said.]，〈蘋果日報〉 *Pingguo ribao* [Apple Daily]。Retrieved from: <https://hk.news.appledaily.com/local/realtime/article/20160403/54944877> on Jan 15, 2018.
- 。2016/04/04。〈林建岳指《十年》得獎是香港電影界的不幸 稱政治綁架了專業〉“Lin Jianyu zhi shilian de jiang shi Xianggang de buxin, cheng zhengzhi bangjia le zhuan ye” [The winning of Ten Years is a tragedy of Hong Kong cinema, which means the professions had been hijacked by the politics, Lin Jianyue said]，〈明報〉 *Mingpao* [Mingpao]。Retrieved from: [https://news.mingpao.com/ins/instantnews/web\\_tc/article/20160404/s00001/1459705541641](https://news.mingpao.com/ins/instantnews/web_tc/article/20160404/s00001/1459705541641) on Feb 10, 2018.
- 。2016/04/16。〈「自焚者」導演：社區放映反映《十年》是一種表態 超越電影〉“‘Zhifenzhe’ daoyan: shequ fangying fanying shinian shi yi zhong biaotai chaoyue dianying” [Community screenings reflect that Ten Years demonstrates much more than the movie itself, "Self-Immolator," director said]，〈明報即時新聞〉 *Mingbao jishi xinwen* [Mingpao Breaking News]。
- 。2016/09/26。〈去Café睇戲？ 民間自發「社區院線」 開拓另類觀影體驗〉“Qu Café tixi? Mingjian zifa ‘shequ yuanxian’ kaituo linglei guanying tiyan” [Watching movies in Café? The civil societies organized 'Community cinema line' that develops extraordinary viewing experience]，〈立場新聞〉 *Lichang xinwen* [The Stand News]。Retrieved from: <https://thestandnews.com/culture/去café睇戲-民間自發-社區院線-開拓另類觀影體驗/> on Aug 3, 2019.



- 。2016/07/12。〈20160709《十年》講座〉“20160709 Shinian Jiangzuo” [20160709 Talk of *Ten Years*]，「第18屆臺北電影節」部落格“‘Di 18 jie taipei dianying jie’ buluoge” [The 18th Taipei Film Festival Blog]。Retrieved from: <http://taipeiff2016.pixnet.net/blog/post/151503398-20160709> on Aug 4, 2019.
- 皮亞（林振宇）（Pierre, Lam Chun Yue）。2016/05/01。〈從《十年》到《老笠》——香港電影本土意識〉“Cong Shinian dao laoli: Xianggang dianying bentu yishi” [From *Ten Years* to *Robbery*: The sense of local in the Hong Kong cinema]，《明報》*Mingbao* [*Mingpao*]，P31。
- 灰記客（盧敬華）（Hui ji ke, Lu Jing-Hua）。2016/04/06。〈「十年」的政治〉“Shinian de zhengzhi” [The politics of *Ten Years*]，《香港獨立媒體》*Xianggang duli meiti* [*inmedia hk*]。Retrieved from: <http://www.inmediahk.net/node/1041646> on Aug 3, 2019.
- 阿果（A Guo）。2016/04/03。〈當日出日落 同步上演〉“Dang ri chu ri luo tong bus hang ying” [Sunrise and Sunset on the same show]，《明報》*Mingbao* [*Mingpao*]，P05。
- 查映嵐（Cha, Ying-Lan）。2015。〈唔想咁樣，可以點樣〉“Wu xiang gan yang, ke yi dian yang” [I don't like this but what can I do?]，《Catch》第111期。
- 洛楓（陳少虹）（Lok Fung, Natalia CHAN Siu Hung）。2016/04/13。〈生於亂世，有種電影：《十年》〉“Sheng yu luanshe, you zhong dianying: Shinian” [There is a film born in troubled times: *Shinian*]，《立場新聞》*Lichang xinwen* [*The Stand News*]。Retrieved from: <https://thestandnews.com/politics/生於亂世-有種電影-十年> on Aug 6, 2019.
- 草草戈（Cao Cao Guo）。2016/04/10。〈《十年》獲最佳電影 是香港電影界的不幸〉“Shinian huo zui jia dianying shi xianggang dianying jie de buxing” [Ten Years winning the first prize is the tragedy of Hong Kong cinema]，《香港01》*Xianggang 01* [*HK01*]。Retrieved from: <https://www.hk01.com/01博評-藝%EF%BC%8E文化/15599/-草草戈-評十年奪獎-十年-獲最佳電影-是香港電影界的不幸/> on Jan 12, 2018.
- 添馬男（劉細良）（Tian Ma Nan, Simon Lau Sai Leung）。2015/12/28。〈現代啓示錄：十年〉“Xiandai qishilu: Shinian” [The modern Revelation: *Ten Years*]，《蘋果日報》*Pingguo ribao* [*Apple Daily*]，A13。
- 畢明（Bi Ming）。2015/12/20。〈粵語與狗不得內進〉“Yue yu yu gou bu dei nei jing” [No Cantonese and dogs inside]，《蘋果日報》*Pingguo ribao* [*Apple Daily*]。Retrieved from: <https://hk.lifestyle.appledaily.com/lifestyle/columnist/6257110/daily/article/20151220/19418752> on Nov 15, 2017.
- 許寶強（HUI, Po-Keung）。2015/09/27。〈傘運創傷與情感政治〉“San yun

chuangshang yu qing gan zhengzhi” [The trauma of umbrella movement and the politics of emotion], 《明報》 *Mingbao* [*Mingpao*], P05。

- 。2018a。《情感政治》 *Qinggan Zhengzhi* [*The Politics of Emotions*]。香港 (Hong Kong)：天窗出版 (Enrich Culture)。
- 。2018b。《回歸人心：極權臨近的香港文化經濟學》 *Huigui renxin: jiquan lin jing de xianggang wenhua jingjixue* [*Returning to the humanities: the cultural economics of Hong Kong before the approaching of totalitarianism*]。香港 (Hong Kong)：牛津大學出版社 (Oxford University Press)。
- 郭梓祺 (Guo, Zi-Qi)。2015/11/15。〈瞬間看《十年》〉“Xun jian kan shinian” [A glance to Ten Years], 《明報》 *Mingbao* [*Mingpao*], P04-05。
- 陳志華 (Chen, Chi-Hua)。2015/12/19。〈《十年》：想像香港崩壞時〉“Shinian: xiangxiang xianggang benghuai shi” [*Ten Years: Imagining the fall of Hong Kong*], 《端傳媒》 *Duanchuanmei* [*Initium Media*]。Retrieved from: <https://theinitium.com/article/20151219-culture-column-chanchiwa/> on Dec 15, 2017.
- 陳景輝 (Chan, King-Fai)。2016/01/29。〈失去想像力的《十年》〉“Shiqu xiangxianli de shinian” [*Ten Years, the losing of imagination*], 《明報》 *Mingbao* [*Mingpao*], A32。
- 彭麗君 (Pang Laikwan)。2018。《黃昏未晚：後九七香港電影》 (增訂版) *Huanghun wei wan: hou jiuqi xianggang dianying (zengding ban)* [*Evening is not yet late: the post-97 Hong Kong cinema (New edition)*]。香港 (Hong Kong)：香港中文大學出版社 (Oxford University Press)。
- 黃津珏 (Wong, Ahkok)。2016/04/04。〈仇恨，在《十年》戲內戲外〉“Chou hen, zai shinian xinei xiwai” [Hate, within and beyond the *Ten Years*], 《端傳媒》 *Duanchuanmei* [*Initium Media*]。Retrieved from: <https://theinitium.com/article/20160404-culture-movie-tenyears-vol1/> on Aug 6, 2019.
- 劉子維 (Liu, Zi-Wei)。2016/02/23。〈香港電影金像獎中國轉播叫停〉“Xianggagn dianying jinxiangjiang zhongguo zhuanbo jiao ting” [China won't relay the coming Hong Kong Film Awards ceremony], 《BBC中文網》 *BBC Zhongwenwang* [*BBC Chinese site*]。Retrieved from: [http://www.bbc.com/zhongwen/trad/china/2016/02/160223\\_hong\\_kong\\_film\\_awards/](http://www.bbc.com/zhongwen/trad/china/2016/02/160223_hong_kong_film_awards/) on Jan 1, 2018.
- 蔡倩怡 (Cai, Qian-Yi)。2017/08/26。〈【周末熱話】社區放映，介入社會行動與可能性？〉“Shequ fangying, jie ru shehui xingdong yu kenengxing” [Community screening as social participation and its possibilities], 《明報》 *Mingbao* [*Mingpao*]。Retrieved from: <https://www.mpweekly.com/culture/社區放映-風景-十年-49056/> on Aug 3, 2019.

黎靜珊 (Li, Jing-Shan) 。2016/04/05 。〈《十年》再公映遭拒 戲院稱「沒有空間」 料暑假發行DVD〉 “*Shinan zai goying zao ju xiyuan cheng ‘meiyou kongjian’ liao shujia faxing DVD*” [Cinemas claim that there is no rooms to reshew *Ten Years*. DVDs are expected in the coming summer vacation] , 《香港01》 *Xianggang 01 [HK01]* 。 Retrieved from: <https://www.hk01.com/港聞/14980/-十年-再公映遭拒-戲院稱-沒有空間-料暑假發行DVD/> on Jan 15, 2018.

## 二、外文書目

- Ahmed, Sara. 2010. *The Promise of Happiness*. Durham & London: Duke University Press.
- . 2014. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2nd Edition.
- Brown, Wendy. 2000. "Resisting Left Melancholia," in *Without Guarantees-in honour of Stuart Hall*, edited by Paul Gilroy, pp. 21-29.. London & New York: Verso.
- Clough, Patricia Ticineto, 2007. "Introduction," in *The Affective Turn: Theorizing the Social*, edited by Patricia Ticineto Clough and Jean Halley, pp. 1-33. Durham and London: Duke University Press.
- Grossberg, Lawrence. 2010. "Affect's Future: Rediscovering the Virtual in the Actual," in *The Affect Theory Reader*, edited by Gregory J. Seigworth and Melissa Gregg, pp. 309-338. Durham & London: Duke University Press.
- Hardt, Michael. 1999. "Affective Labor," *Boundary 2* 26(2): 89-100.
- . 2007. "Foreword: What Affects Are Good For," in *The Affective Turn: Theorizing the Social*, edited by Patricia Ticineto Clough and Jean Halley, pp.ix-xiii. Durham and London: Duke University Press.
- Massumi, Brian. 1995. "The Antonomy of Affect," *Cultural Critique* 31: 83-109.
- Williams, Raymond. 1977. *Marxism and Literature*. New York: Oxford University.

## 三、影像

伍嘉良 (Ng, Ka Leung) 。2015 。〈本地蛋〉 “Bendi dan” [Local Egg] 。收錄於《十年》 *Shinian [Ten Years]* , 十年電影工作室出品 (Ten Years Studio Ltd) 。臺北 (Taipei) : 佳映娛樂國際股份有限公司 (Joint Entertainment) 。

周冠威 (Chow, Kiwi) 。2015。〈自焚者〉“Zifen zhe” [Self-Immolator]。收錄於《十年》*Shinian* [Ten Years]，十年電影工作室出品 (Ten Years Studio Ltd)。臺北 (Taipei)：佳映娛樂國際股份有限公司 (Joint Entertainment)。

香港電影金像獎協會 (Hong Kong Film Awards Association) 。2016。〈第35屆香港電影金像獎頒獎典禮〉“Di 35 jie xianggang dianying jingxiangjiang panjiang dianli” [The 35th Hong Kong Film Awards Presentation Ceremony]。

郭臻 (Kwok, Zune) 。2015。〈浮瓜〉“Fu gua” [Extras]。收錄於《十年》*Shinian* [Ten Years]，十年電影工作室出品 (Ten Years Studio Ltd)。臺北 (Taipei)：佳映娛樂國際股份有限公司 (Joint Entertainment)。

黃飛鵬 (Wong, Fei-Pang) 。2015。〈冬蟬〉“Dong Chan” [Season of the End]。收錄於《十年》*Shinian* [Ten Years]，十年電影工作室出品 (Ten Years Studio Ltd)。臺北 (Taipei)：佳映娛樂國際股份有限公司 (Joint Entertainment)。

想映電影院 (Jointmovies) 。2016。〈【十年】導演獨家專訪：周冠威 (自焚者)〉“Shinian daoyan dujia zhuanfang: zhou guan wei (zifan zhe)” [Exclusive interview of Ten Years directors: Kiwi Chow (Self-Immolator)]。Retrieved from: <https://youtu.be/upz8VANbpJI> on Jan 10, 2018.

歐文傑 (Au Man, Kit Jevons) 。2015。〈方言〉“Fangyan” [Dialect]。收錄於《十年》*Shinian* [Ten Years]，十年電影工作室出品 (Ten Years Studio Ltd)。臺北 (Taipei)：佳映娛樂國際股份有限公司 (Joint Entertainment)。