

跨域電影產製的中心更替： CEPA 後香港－中國大陸合製電影的網路分析

張時健*

摘要

香港與中國大陸簽署《更緊密經貿安排（CEPA）》後，港陸合製電影已成香港電影業主流。本文採文化勞動跨國分工論，認為這可能促使香港在合製中擔當特定角色，朝跨域分工轉型。藉社會網路分析發現：香港電影工作者並未減少，且在創造性位置上有較佳表現，但影響力漸減；而中國大陸工作者影響力漸增，在行政統籌上表現較佳。合製的生產模式是由導演中心制向監製中心制轉向。結論指出合製網路的結構變遷，而中心移轉。

關鍵詞：合製電影、社會網路分析、香港電影、國際分工、超國族電影

投稿日期：2023.11.30 通過日期：2024.4.30

作者感謝匿名評審以及編輯委員會在審查過程中提供的修訂建議，對本文論點的推演與結構完整性有極大的幫助。

* 張時健 國立中正大學傳播學系助理教授 scchang@ccu.edu.tw

Structural shifts in the film coproduction network: Demonstrating CEPA's effect on the Hong Kong–Mainland China coproduction network by using social network analysis

Shih-Chien Chang*

Abstract

After the bilateral trade agreement Closer Economic Partnership Arrangement was signed, coproductions between the film industries in Hong Kong and mainland China have become mainstream. This has led to concerns about the future of Hong Kong's film and its capability of engaging in international networking. This article applies the international division of cultural labor as a theoretical framework and uses social network analysis to investigate the functions performed by Hong Kong film workers. The article finds that (1) the proportion of Hong Kong film workers is not decreasing, (2) Hong Kong film workers excel at being creative but are losing influence, (3) mainland workers are gaining influence, particularly in administrative coordination, and (4) the producer-centered model is gaining prominence over the director-centered model. Accordingly, the article discusses the structural changes and movement of center occurring in the coproduction network where the coproductions could have little space for transnational expression.

Keywords: coproduction movie, social network analysis, Hong Kong cinema, international division of labour, transnational cinema

* **Shih-Chien Chang** Assistant Professor in Department of Communication, National Chung Cheng University scchang@ccu.edu.tw.

壹、緒論與研究背景

香港電影在 1990 年代全盛時期，每年可產製百餘部電影，然而往後漸次下跌，約莫在 2006 年以後每年約有四十至五十餘部的產量（含合製電影），有人藉之指稱香港電影業不振。然而，根據香港特區政府的統計顯示，參與香港電影製作的工作者，以及有關的電影公司行號的數量，並不亞於 1990 年代香港電影全盛時期。根據香港政府自 2005 年起按年發佈的《香港的文化及創意產業》，2005 至 2016 年間，電影業所屬的視聽產業（audiovisual industry）的平均年產值增幅達 4.69%，與香港整體經濟同期平均增幅 5.29% 相比略有不如，但不能說是差的。

何以影視部門的產業規模與經濟表現上增長，而本地產出卻反向地持續下跌呢？可能理由為香港本地工作者與有關行號參與了非本地的生產，並且受惠於有強勁需求的外部市場。一般認為電影合製的興起為其主要緣由，特別是在 2003 年香港與中國大陸簽署《內地與香港關於建立更緊密經貿關係的安排》（Mainland and Hong Kong Closer Economic Partnership Arrangement【CEPA】，下文以 CEPA 稱之）後，快速成長的中國內地市場首先對香港電影開放，而後香港與中國大陸合製電影很快地成為主要的製作型態，不少香港電影人認為參進中國大陸市場是復興香港電影業的唯一方法（卓伯棠，2008；Lee, 2011）。

短期而言，合製案是使參與多方受惠，但長期造成參與方之間的資源再分配與各自的產業結構重組，需要更多的討論，這對區域的發展而言特別值得思索。相關研究多認為混種（hybridity）作為香港電影業與電影的特色，香港電影人本來就習慣於跨國與跨域製作，數十年來產製電影能在外埠市場風行，在生產與文本上都是超國族（transnational）的（Berry, 2010; Kraidy, 2005）。因此即使 CEPA 令香港與國族優先的中國大陸同業深度整合，以及必須投中國內地市場所好，混種仍有可為。不論是寄望於泛亞電影的參與可延續跨國的本事（Lim, 2015），或是與中國大陸同業分工而專注在營銷與生產管理（Chan & Fung, 2010），或認為強調本地特殊性的港產新浪潮電影仍可棲身於國族優先的合拍大片下而辯證發展（Chu, 2015），或就合拍大片中香港人仍執牛耳處主張香港電影仍有主動空間（Yeh & Chao, 2020），大體是

說香港電影業的活力與主動性仍在，不應率爾以國族主義壓倒一切爲由而悲觀。

因此延續這個討論，本文結合過去國際傳播中探討跨國合製時常用的國際分工框架 (Mosco et al., 2010)，再問香港電影業在與中國大陸的合製案中，主動性爲何？跨期而言是否有變？在研究方法上，本文以社會網路分析 (social network analysis, SNA) 探討香港—中國大陸合製電影形成的生產網路中，兩方的主動性差異。而這個主動性表現爲居於網路中心的可能性。

貳、研究背景與理論框架

一、CEPA 之於香港電影業

對二十世紀裡許多東亞華人而言，持續的國際與國內戰禍以及政治社會騷亂，突顯了相對上平靜且制度穩定的香港的特殊地位，使這個作爲英國殖民地的東亞城市成爲移民／難民與資本的重要避風港。這是香港電影工業自始具有國際性格的政治經濟背景，部份研究者因此認爲，這個背景促成的離散情節以及混種 (diaspora and hybridity)，是香港電影的重要特色 (Fu & Dessler, 2000; Kwok-Bun, 2012; Lo, 2015; Marchetti, 1998; Marchetti & Kam, 2007)。按此，香港本地電影工作者與遠地外的人共事可說常態，而其合作產製的跨域電影一直以來也在多地受到歡迎 (Kinnia, 2010; Lee, 1991; Lim, 2006; Lo, 2001; Walsh, 2007)。1980 年代後，隨著製作規模的擴大，以及有關投資的持續增長，香港本地市場明顯不夠支持水漲船高的製作成本，對大型製作而言更是，也因此海外市場與資金對香港電影業的發展變得不可或缺 (Lii, 1998)。香港電影業的跨域生態，不論在人力與資本上，保持著流動與開放的特質。

另一方面，隨著中國在 1979 年後逐步進行的經濟改革與開放市場，中國內地快速成長的需求以及低廉的生產要素，對香港的電影公司而言極具吸引力。與中國內地積極交流起先是由香港的左派電影公

司領頭，以帶有政治宣傳的考量推動製作，但市場回報有限 (Lee & Wong, 2009)；然而中國便宜的勞動力以及秀麗的地景風光很快為香港主流電影公司看重，為華語電影影迷熟知的如嘉禾影業的《黃飛鴻》系列、思遠影業的《新龍門客棧》，以及永盛電影公司的《賭俠 II 之上海灘賭聖》等等，他們帶著熟練的本地工作者、先進技術與設備，以及引進大量資金，陸續啟動與中國內地公司合作的製作。當時中國內地的電影公司處於相對落後狀態，營業困難外也對商業電影的操作陌生，尚難以左右製作走向或格局。由於港方多數占優勢主控地位，掌握製作發行與產權；而中國大陸公司僅提供拍攝場景調度與非主創人員協助，以及負責在內地映演需要的報批和送審等行政工作，因而在中方學者回顧這一時期的發展，有以「假合拍」(fake coproduction) 稱之 (尹鴻、何美，2009；楊遠嬰，2012；Peng, 2018)。在同一期間，香港電影業正經歷盛極而衰的關鍵折點，一般認為和香港本地低成本電影的濫製 (overproduction)、新科技興起造成盜版風行、海外市場不振，好萊塢電影的擠壓，以及東亞他國的競爭者興起有關 (Davis & Yeh, 2008; Wang, 2003)。這些問題造成香港電影業的營業危機，而中國內地低廉的生產要素以及漸漸開放且快速成長的市場，正好為陷於危機的香港電影業提供了轉向的機會 (Curtin, 2003a)。

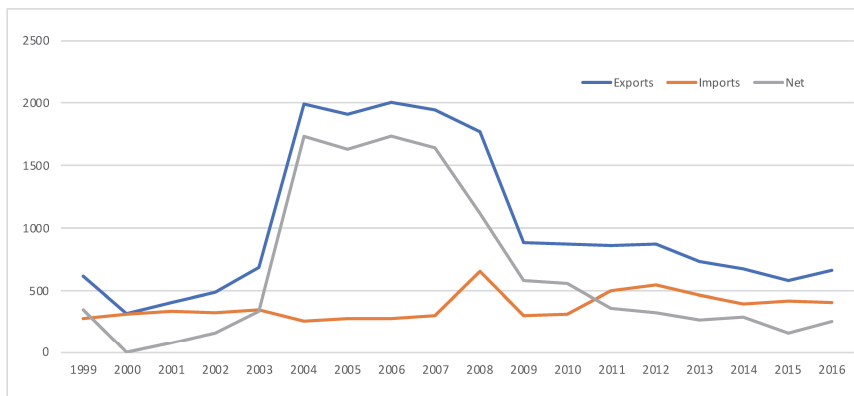
相比於 1990 年代由香港在資金與主創主導的合製時期相比，跨過 2000 年後的香港與內地的共同投資 (joint-venture production) 製作更為常見，成為香港電影業持續成長與維持競爭力的重要動力。北京開始令參與與他方共同投資生產的中國公司必須享有部份主導權，作為這樣的合作案產品參進中國市場的必要條件，而中方公司也藉此學習並引進國外的先進技術，是所謂的藉開放市場換得技術學習機會的後進發展策略，而香港成為中國在影視部門主要的合作對象 (Keane, 2013)。2003 年 CEPA 簽署通過後，香港享有特殊待遇得以出口本地製作電影 (唯必須經中國電影集團【China Film Group】獨家代理發行) 進入中國內地市場，而不受中國的外片進口配額限制。並且，只要通過中國的電影審查，兩地合製的電影在中國內地市場享有國民待遇，也就是被中國視為國內產品，不在稅率與發行映演等環節歧視處理，得以享有比外片更高的票房分成。香港電影公司著眼於中國內地市場有更好的營收以及更低的風險，包括更多的資金挹注，合製片大行其

道而香港本地製作相應萎縮 (Bordwell, 2011; Chung & Yi, 2016)。

CEPA 是中國開放給香港進入內地市場的獨家入場券，正好為過量生產的香港電影業提供了出口，緩解了海外市場萎縮的壓力，但同時也鼓勵香港本地人力與經濟資本的輸出，為香港影人「北上」鋪平了坦途。相對的，留守本地或不願配合北京審查制度的製作案，被香港主流電影公司與資金雙重地拋棄，也使過去香港電影本地製作的特色淡去。在 CEPA 鼓勵雙方融合的前提下，這對部份指標性的香港影人不是壞事，比如曾出品黃飛鴻系列作品的吳思遠 (卓伯棠, 2008)、知名演員與監製黃百鳴 (Teh, 2013, February 3)、以及導演陳可辛 (李焯桃, 2012) 等。這也鼓勵香港電影公司開始對中國內地的發行與戲院通路進行垂直整合，以確保他們的作品能夠順利放映。可以說 CEPA 促成的合製風潮根本性地改變了香港電影。

按此，從香港政府公佈的產業統計報告，可見相應的發展。可得資料將電影業與電視、音樂產業合併計算，為常見業別調查中的視聽服務業部門 (audiovisual industry)。按下圖 1 可見，在 CEPA 簽署生效後的 2004 年，有關服務出口值即出現強勁的擴張，但進口值約莫等量增長，應為受惠於香港—中國大陸電影合製案的作用。然而 2009 年起突增的部份消退恢復穩定，仍高過 1990 年代後期水準。而在本地的產業產值 (附加價值 [value-added]) 計算上，政府自 2005 年起按年公佈《香港的文化及創意產業》報告所示，2007 至 09 年間為衰退，而後大體漸增，至 2014 年後持平。如下圖 2 所示 (圖 1、圖 2、圖 3 均為跨期資料，按資料可得期間登錄，因此起始年份相近但未必一致)。

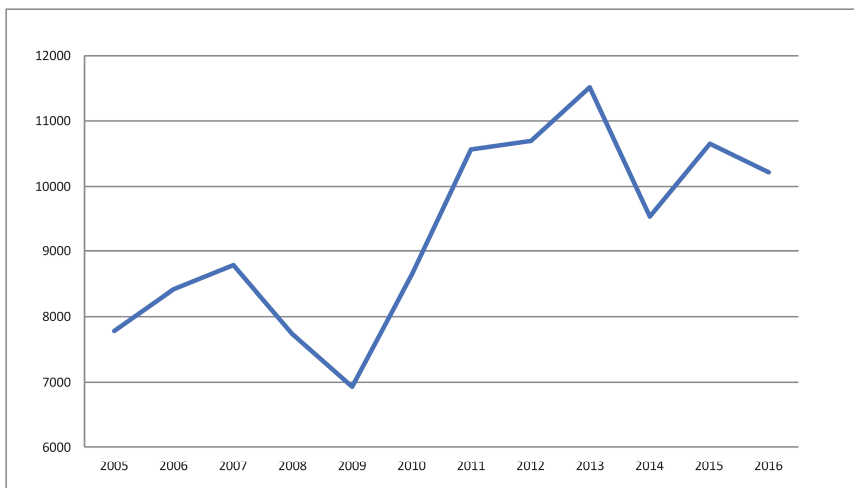
圖 1：香港影視聽有關服務進出口貿易淨額，1999-2016



註：單位：百萬港元。

資料來源：〈香港服務貿易統計〉，香港特別行政區政府政府統計處，2023年5月17日，取自 <https://www.censtatd.gov.hk/en/scode240.html>

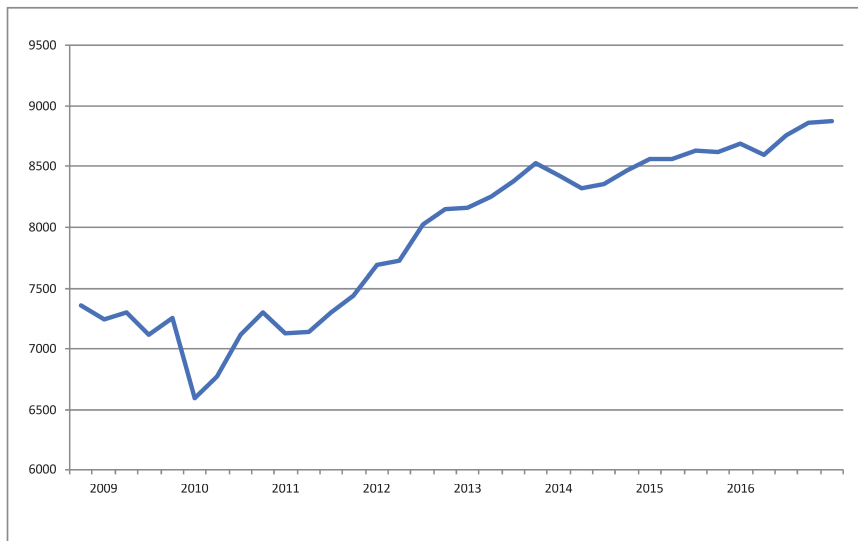
圖 2：香港影視聽有關行業附加價值，2005-2016



註：單位：百萬港元。

資料來源：〈香港的文化及創意產業〉，香港特別行政區政府政府統計處，2023年5月17日，取自 <https://www.censtatd.gov.hk/en/scode80.html>

圖 3：香港視聽部門從業人員數，2009–2016



註：單位：百萬港元。

資料來源：〈香港的文化及創意產業〉，香港特別行政區政府政府統計處，2023年5月17日，取自 <https://www.censtatd.gov.hk/en/scode80.html>

二、CEPA 再國族框架下的議論：超國族或超地域

就視聽業從業人員的數量理解，在 2008 年起的衰退作用於 2009 年至 2011 年間的從業人數遞減與維持低檔，但在 2011 年前逐步恢復且大體而言是持續成長，如圖 3。¹單就產業規模論，上述香港電影業的持續增長作為證據，支持部份研究者主張香港得益於 CEPA 後中國開放市場的助力，且兩地在功能上有互補之效，比如香港公司長於商業電影製作、海外營銷以及有許多國際間已有盛名的演員及工作者，而中國大陸合製方則在內地市場發行與製作放映許可的審批上有門道，兩方應持續在組織與產業結構上結合 (structural hybridisation) 而互補。香港電影業若可藉中國大陸廣大市場、充沛的勞動供給、豐富的地景以及資金的多重支持持續茁壯，在國際上會更有競爭力 (Chan & Fung, 2010)。在這背景下泛亞電影 (pan-Asian cinema) 一度被期待為香港電影業的新機遇：香港電影工作者可藉由牽動中國大陸與他國的大型合製案，延續或擴大過往在泛亞網路內作為串連多方的領導角

色 (Lee, 2011)。顯例如導演陳可辛的 Applause 公司在 2000 年後籌製多部泛亞電影 (Teo, 2008)；或有吳宇森執導和香港班底參與主創的《赤壁》，投資方與製作團隊成員橫跨香港、中國大陸、泰國、南韓、日本、臺灣，市場及於東亞、東南亞與西方 (DeBoer, 2015)。2000 年後香港武打類型片與製作團隊為西方借重，在海外市場一度流行 (Morris et al., 2005)。凡此種種都為相關主張提供個案材料，支持香港仍作為樞紐的理解。簡言之，若 CEPA 能令香港過去主導跨域彈性生產網路的本事延續，香港參與製作與出品的大型泛亞或跨國電影，或可與壓境的西方好萊塢電影一較長短 (Cheung, 2016; Davis & Yeh, 2008; Lee, 2011; Lim, 2006; May & Ma, 2014; Pang, 2007; Peng, 2018; Yau, 2015)。CEPA 是中國大陸電影業可藉之取道香港接壤西方市場的資金、技術與經驗的安排，能令香港作為東西方人才與資本匯聚的傳統地位強化 (May & Ma, 2014; Peng, 2018)。

香港參與的泛亞電影作為超大型跨國製作是常受關注，但之於 CEPA 後各年香港電影的產出而言，難說是主流，相對下香港與中國大陸雙邊合製者為絕大多數。兩相對照或關乎近年電影研究在超國族電影 (transnational cinema) 上的議論：泛亞電影作為超國族電影，以及與中國大陸合製作為國族電影 (national cinema) 之間，香港該如何選擇以及表現為何？以及這個選擇是否操之在香港？

超國族電影是對照於國族電影 (national cinema) 的特色而主張的，指當代電影的製作、文本與消費愈來愈常溢出一國國境的範疇，其作為文化載體的表為流動與不穩定的，不單反映單一國族的認同、特質或期待。其政治經濟背景為資本與傳媒全球化下愈來愈多的跨國合製與流通；其文本所從出的歷史與文化條件則為難民 (或移民) 集體經歷的異地移居或多族群混居而共享的離散／懷鄉記憶 (diaspora)，或殖民政權更迭造成的創傷與後殖民情節；創作者背景常自外於政治社會中心而居於邊陲，但在地理上卻常在超級全球城市的多元文化洗禮下實現創作，等等，長久以來香港電影工作者主導或參與製作的華語電影，正好滿足或反應這些條件 (Berry, 2010; Higbee & Lim, 2010)。

Berry 在提出前揭理解後，如今回顧華語電影十餘年來的發展，指出由北京主導的中華電影 (Chinese cinema) 僅管一路以來是積極藉與

香港、臺灣或西方的合製汲取養份壯大而有全球影響力，但並沒有延續華語電影超國族的傳統，而是令電影負有國族政治目的要向世界輸出中國文化（2021）。這呼應前些年部份研究者指中國藉與西方合作是「借船出海」，以共榮為名在全球操作中國軟實力（Peng & Keane, 2019; Sparks, 2019; Su, 2017）。今昔對照，前引香港電影業一度以為 CEPA 是背靠中國大陸而能開展「泛亞」版圖的政策安排，是超國族電影的新機會，與北京主導的華語電影的國族目標及實踐，或不相合（Berry & Farquhar, 2006; Lim, 2019）。Yeh & Davis（2008）早年的東亞華語電影研究中，已指香港電影業與中國大陸合製成常態後，為追求在中國市場的成功，需要自我審查以通過中國大陸的審批規範並迎合民族主義的政治風向與市場品味，而令電影與產業「再國族化」（re-nationalized），與世界電影潮流的超國族模式（transnational currency）有別。類似的還有香港電影的「中國大陸化」（mainlandization）之說，如 Szeto & Chen（2011, 2013）認為中國內地電影業快速地向新自由主義傾斜，使對超大型製作趨之若鶩而使製作成本飆升，香港僅管有少數北上的菁英電影人與電影公司在短期內受惠於這樣的發展，但長期而言成長果實不會惠及全體本地電影工作者，反而造成產業結構重整並有害本地的勞動條件。

然而在 CEPA 鼓勵與中國大陸合製而國族主義優先的風潮下，未有跟上這個風潮的年輕一輩香港電影工作者，產出了中小型規模、在手法上為實驗或創新的、取材主要關注香港本地議題、文本（特別是演員、表演與用語）親近本地觀眾的作品，是所謂香港電影「特區新浪潮（SAR new wave）」，可說是在北京的再國族政策壓力下，本地人伸張香港地方意識與主體的表現（Chan, 2017, 2021; Jones, 2015; Yi, 2018）。然而對照顧國族電影與泛亞電影，本地製作不單是保護地域文化特殊性的嘗試，也是 Davis & Yeh（2008）提出二十一世紀後東亞電影「新本地論」（new localism）一種表現，除了在香港也在東亞多地可見，是全球與地方辯證或互為表裡的一個過程（Yeh, 2014）。按 Zhang 回顧華語電影史後的理解，「超地域」（translocality）的概念側重「地方的想像並揭示在地與全球（或全球在地）的動態過程，其含括的不只是資本與人員的往來，更有意念、形像、風格、技術在多地間的交流，而實現為多重在地性（polylocality）」（2010, p. 136）。延伸這個理

解，對香港電影工作者而言，與中國大陸的合製大片和本地新浪潮電影之間的選擇本來不是非此即彼，而是在其間多次往來流動，其實踐與表現多重可能性。可說香港電影人長期以來的超地域(trans-locality)精神與本事即是特區新浪潮電影的土壤，同時新浪潮電影的文本作為本地與外地間折衝的結果，是與中國大陸自產電影或往昔的港產電影不同（Bettinson, 2020; Chu, 2015; Pang, 2010; Szeto & Chen, 2012）。因此，香港特區新浪潮強調的地方主體性不是緊抱過去，而是延伸其內部本有的混種與超地域精神，雖不必獨沽中國大陸市場，但是沒有必要排斥與中國大陸合製電影（Chu, 2013）。按此，本地製作雖然零星規模小，但與常態且主流的香港—中國大陸合製電影共同構成跨域的生產活動，香港工作者在其間移轉流動，體現了香港固有的超地域本事。

三、香港電影業的主動性？從跨域分工的框架理解

簡言之，研究者常問：在北京主導的再國族化的安排下，香港電影習於人才與資本的跨域流動而有混種（在生產與文本表現上）特色，在 CEPA 後如何實現／表現「超國族電影」或「超地域電影」？然而這兩種「超越-」（trans-）在實踐上，大體仍本於香港能主動參進跨域合製的期待。而這個主動性高低及其變化，以下接續以跨域分工（inter-territorial division of labour）的框架再理解。

首先，在國際傳播的研究傳統中，關於合製電影歷來的討論主要以國族電影（national cinema）為前提，問跨國合製電影（inter-national co-production）的政治經濟條件及其文化表現，在參進的國家之間如何拉鋸。尤其在國際傳播研究的批判傳統中，常以新國際文化分工的視角（new international division of cultural labour, NICL）理解（Miller, 2016），這是延用對先進發展國家主導的全球生產鏈（global production chain）的批評，認為最終利益並不能在各參與國間公平的分配。能建立串連、安排國際分工者能主導，最終占有較高的利潤成數，而其他執行生產片斷的參進者僅得剩餘（Charnock & Starosta, 2016）。在美國好萊塢片廠在全球推動跨國合製的風潮下，Mirrlees

(2013, p. 162) 整理鉅型跨國影視業能自跨國合製案中攫取的經濟利益起碼有八：(1) 擴大資金來源、(2) 可得參與方政府的協助、(3) 進入他國市場、(4) 提供對區域閱聽人更具文化親近性的內容、(5) 與參與方交流技術與專業知識、(6) 降低投資風險、(7) 取得相對便宜勞動力、(8) 擴大拍攝地景的選項 (Hoskins & McFadyen, 1993)。相對的，配合跨國資本的其他參進國家，常以補貼、稅務優惠或行政支持吸引投資 (所謂「吸引外資」或「招商引資」的有關安排)，形同令納稅人分攤跨國公司的製作成本，但最終得到的益處有限或並不久長 (Miller et al., 2005, p. 52)。這尤其受資本加速在國際間流動所害：爲了與外地競爭得到這些大型跨國資本的垂青，政策優惠不能稍停，或愈來愈重；但影視製作的期程本來不長，資本留駐時間短而創造工作機會或帶動投資其實有限，甚至後續的觀光效益也常落空，因爲合製大片的地景常是抹除地點特色 (placeless) 的 (Elmer, 2002; Hozic, 2002; Tinic, 2005)。跨國公司母國的工作者，也因爲被他國便宜的勞動力替代而失去工作、或被迫降低勞動待遇等，是一種「競相向下 (race to the bottom)」的過程 (Christopherson, 2006, 2013; Sparks, 2007)。

按此論，國際合製的參進者可分爲主導與跟隨的兩種角色，兩者於跨國生產活動同樣必要，但於主導者有利而陷跟隨者不利，則過去香港居於何處？按前揭所述，應爲前者。比如中國學者以爲早期與香港的合製爲「假」，即本於香港電影公司主導且占有實質利益，而中國大陸方當時被動配合且最終所得有限的理解 (尹鴻、何美，2009)。香港在華語影視業的主導地位由來以久，Curtin (2007) 以「傳媒首都 (media capital)」名之，是延伸前揭國際傳播的框架結合經濟地理學的論理。他指香港居於複雜的經濟流、社會流與文化流穿越交會之處，可說作爲多方勢力與能量匯聚軸心 (nexus) 或開關 (switch)，其調動的人才與資源是跨越國境的，而其看似邊陲的處境正好成就其在華語影視業的中心地位 (Curtin, 2003b; also Flew, 2010)。香港這個樞紐地位，在中國民族主義的壓力下仍持續被主張或期待著 (Chu, 2017)。然而按 Curtin (2012, p. 194) 後來的理解，中國影視業發展的總體方向是令北京作爲華語電影的中心，同時上海與廣州都有匯聚境內外資金、資源與創作者的潛力，與香港競爭；而香港的創意與表意自由的空間受限，失去其固有的泛域連結 (cosmopolitan connections)，或不再作

為跨國商業活動與移民的軸心而使人才流入減速，可能降格為普通的中國南方城市。這是說，香港的主動性降低，角色自主導轉為跟隨了。

在 CEPA 後香港與中國大陸合製電影為絕對主流的年代，Curtin 以超國族的可能性衡量香港地位的變遷並得到不容樂觀的結論，可以理解。但若代以超地域（即與中國大陸的合製）視野再問，則就不盡然。比如論及 CEPA 後的兩地電影業深度整合，Chan & Fung (2010, p. 84) 認為香港相較陸方的優勢仍在「生產管理、國際營銷與金融籌資」。特別是香港本地的電影映演與發行通路被好萊塢滲透而擠壓本地電影的產製後 (Chiu & Shin, 2018)，Chiu & Siu (2022) 就直指香港電影業藉中國大陸市場的再起 (revival)，或不是在電影生產領域上，而在代理華語電影的海外發行與映演上有機會。因為在中國境內，「香港電影人才已經證明了他們有極佳的市場敏感度，以及在電影發行與國際營銷上更有豐富經驗」。多位香港影人持續在中國電影圈占有一席之地，比如施南生、朱任之等，所以「香港電影公司與工作者應自我期許在電影發行與金融籌資上扮演好中介者角色，能有助中國電影業的發展。香港的優勢在於國際貿易、電影推廣與網路連結，這令華語電影能參進全球的映演通路，此即香港競爭力之所在」（同上引，p. 199）。雖然這兩個說法對香港的信心轉移到非生產性的營銷金融領域上，仍有 Yeh & Chao (2020) 以兩地合製的大片《美人魚》以及《智取威虎山》的文本為例，說明香港影人（分別為周星馳與徐克）主創的作品能創下中國影史票房紀錄。也就是說：在中國國族框架下香港電影工作者仍有重要地位。

綜上，CEPA 設定了國族主義的框架，令香港超國族的可能性限縮，而香港與中國大陸合製電影作為香港電影業的主要生產項目。但十數年過去，香港電影工作者持續在這樣的跨域合製中占有份量，而產業總體持續成長，可說香港的超地域本事仍在。然而按國際分工的理論框架再探，香港電影業過去在跨域分工中執牛耳的角色，於 CEPA 後是否有變？香港電影工作者的主動性為何？還可再問，為本文的研究問題。

參、方法與研究設計

一、文化創意生產的社會網路分析 (SNA)

探問香港電影業在與中國大陸合製（作為一種超地域的實踐）中的主動性，本文擬採文化創意生產的社會網路分析（social network analysis, SNA）加以理解：香港與中國大陸合製電影作為跨域共構的生產活動，參與其中的重要工作者即組成彼此互相聯繫的社會網路。若前揭香港仍能在跨域合製中居於主導或主動地位的論說為真，則社會網路分析的結果應為香港電影工作者在網路中居於中心位置，若否則居於邊陲。

社會網路論認為社會行動者（social actor）在群體中主動的可能性，取決於其與他人在關係網路中的相對位置。能連繫各方者愈具備主動的能力，在網路中的位置趨近於中心；反之，則為被動，趨近於網路邊緣。個別行動者的主動性或重要性可以按連結的狀態作量化評價，評價結果為中心性分數（centrality）。本文藉比較香港與中國大陸電影工作者在網路中得到的中心性分數，推算何者更具主動性。

計算行動者的中心性有四種常見的指標，分別指出了行動者在網路中不同功能上的表現。一為程度中心性（degree）、二為相近中心性（closeness）、三為中介中心性（betweenness）、四為特徵向量中心性（eigenvector）。定義上，程度中心性是計算個別行動者與他人直接連結數的累積量，分數愈高者表示直接交往者愈多。相近中心性計算個別行動者與網路內所有他人最短連結的累積量，分數愈低表示與網路內任一行動者聯繫的累積距離愈短；中介中心性是計算個別行動者被網路內任兩個行動者間最短路徑通過的次數，分數愈高表示愈居於能橋接各方個促進資訊流通的位置；最後是特徵向量中心性，是計算個別行動者與重要他者（自身有許多連結者）聯繫的累積量，分數愈高者表示與愈多重要他者聯繫。在溝通導向的社會網路中，相近中心性低者自身有較佳的溝通效率，中介中心性高者能促成全體網路的溝通效率（Freeman, 1978），而向量中心性高者為能佔有關鍵位置能快速集成重要資訊並使廣佈（Bonacich, 1972）。這些用來表示行動者在網

路中的影響力或主動性的指標，應用在組織管理研究上常見於探討管理者的領導統御能力 (entrepreneurship and leadership)，並認為行動者在科層結構中的權力位階與占有的經濟利益，與其在網路中的優勢地位攸關 (Brass & Borgatti, 2020; Hoppe & Reinelt, 2010; Podolny & Page, 1998)。比如 Brass & Burkhardt (1993) 驗證了程度中心性 (為有方向性的 in-degree)、相近中心性與中介中心性為行動者在網路中的自主性 (independence) 的有效指標，並能解釋行動者在網路中的權力狀態。Powell et al. (1996) 用程度中心性與相近中心性解釋生技公司主動參與跨公司研發案的機會。Hossain (2009) 發現程度中心性高者更能作為專案的調度者 (coordinator)。Mehra et al. (2006) 指出組織領導者的特徵向量中心性能解釋其專業成就。中心性應用在在電影所屬的文化創意研究上，有 McAndrew & Everett (2015) 研究英國二十世紀初作曲家的程度、中介、特徵向量中心性，發現對其職業成就具解釋力。Rossman et al. (2010) 發現好萊塢演員的中心性與其藝術專業的表現 (入圍美國電影學院奧斯卡的表演類獎項) 有關。Cattani & Ferriani 等 (Cattani & Ferriani, 2008; Cattani et al., 2014; Ferriani et al., 2009) 應用好萊塢電影主創團隊的中心性，探討與電影獲獎機會以及票房間的關係。

在這四個指標中，以表示中介性 (brokerage) 的中介中心性特別與創新創造的能力有關。在原始的定義上，作為行動者資訊互聯通道的中繼轉傳者 (relay)，高中介中心性的行動者在網路內握有促成或阻斷資訊交流的權力 (Freeman, 1977)。在不同的文化群體、政治社團或商業實體之間的往來中，據有這樣位置的人常為媒合者或掮客 (mediator or broker)，有促成社會互動、政治參與與經濟發展的潛力 (Stovel & Shaw, 2012)。也因為這樣的行動者是聯繫不同的集群的橋接者 (bridger)，相較其他人他們更能接觸不同的觀點與概念，能為組織的創新、成長與影響力提供寶貴的機會 (Hoppe & Reinelt, 2010, p. 603)。也就是：若沒有他們則網路內成員相距更遠，交流的路徑更長，碰撞產生創意火花的可能性降低了。

中介性常應用在電影業與所屬的文化創意生產的研究，在理論上主要根據社會學家 Granovetter (1973) 的弱連結論 (weak ties) 與 Burt (2004) 的結構洞論 (structural hole)，即為用社會關係解釋創意創

新如何可能：在物以類聚、同性相吸的前提下，社會行動者傾向與屬性相近的其他行動者往來互動，與不同道者相遠而互動少。則同質行動者相聚構成許多各自有別的小集群，資訊知識與信念在集群內部因頻繁互動而共享；但不同集群間則因聯繫少或沒有，各集群內部所有的資訊對彼此而言為異質不熟悉的，或為不重覆的（non-redundant）。若有行動者能居於集群之間作為中介者串接不同集群內的行動者，則異質資訊的交流就有展開的契機。中介者因為能探知不同集群的資訊或知識，意味著自身具有開放包容或能適應（adaptive）異質資訊的特質，因而更有機會提出創新構想。儘管他們與他人的直接連結數（程度中心性低）較少，但就創意創新的目的而言，較同質網路中有更高的直接連結數的成員更為重要。比如在對音樂產業的研究上，Lingo & O'Mahony（2010）指出中介者的位置由音樂監製擔當，並強調其功能不只是促成資訊交匯碰撞，還有保持開放的模糊空間並撿選整合多方使創意實現的主動性。在 Uzzi & Spiro（2005）對音樂劇劇團的長時段研究，也證明了能與外部交流的創作者集群，更能提出具有創意的作品，因為「（工作者間的）高度連結令創意均質化，而重覆性的交往或與同質的第三方往來也只是交換同質資訊，都有損藝術工作者打破舊規與例常形式的可能性」（同上引，p. 493）。

二、電影工作者網路中心與生產模式（mode of production）

電影工作者構成的社會網路中，何者為有權力者居於中心？這牽涉到長久以來監製中心制與導演中心制之辯。美國電影業在追求電影量產且標準化的片廠體系（studio system）時期，生產模式由導演中心制發展為監製中心制，最終形成管理者主導的系統（management system），也就是監督管理製作團隊、調度資源與規畫排程的權責，由導演手上轉移給監製，令導演專注於創作發想與攝製執行，而使不羈的創作者為體系馴化（Bordwell et al., 1985）。常有成名導演不滿於片廠安排而自組獨立團隊，作為反主流創作或促成文類更新的的推手，但團隊的組織結構上仍多移植片廠體系由監製統籌（Bernstein, 1993;

Thompson, 1993)。在量產型的片廠體系漸變為追求差異生產的彈性生產體系後，獨立製作更盛而超大型製作成為常態，監製的管理規畫與導演的創作發想之間的分工更見明確，監製除了串接多方調度資源，還必須顧慮更多資金與市場等商業考量，與導演作為創作者的追求常有扞隔（Baker & Faulkner, 1991; Faulkner & Anderson, 1987; Staiger, 1983; Storper, 1989）。

按此，當代電影生產網路中中心性高者應為監製，此即 Ferriani et al. (2009) 用社會網路分析解釋電影票房的設計，取監製的特徵向量中心性與結構洞指數（近似中介中心性）併同其他變數投入迴歸模型中，並發現監製的特徵向量中心性具正向解釋力，而結構洞指數則無。按其定義，監製職掌是：「首先發掘有潛力的故事（劇本）並取得版權，而後組織創作團隊（導演、攝影師等），責令團隊將故事製作為銀幕上放映的電影。團隊成員到齊而資金到位後，電影就可開拍。」(p. 1548)。然而這樣的工作內容與導演重疊並非罕見（比如 Jones & DeFillippi (1996) 將兩者共同視為生產網路中職掌相近的領導者而做質性的網路研究），特別在導演中心制的案子中，前述工作仍可以由導演主導，並令監製為協助統籌與行政支持的角色。

參與一部電影製作的工作者，在籌備階段為相對少數的核心主創人員密切互動進行規畫，而後在正式製作期有更多執行層面的技術人員與演員加入，直接聽命於導演協力完成攝製。因此在電影實作上，主導的工作者（特別為導演）在製作期能與其他人有大量直接聯繫，計算直接連結數的程度中心性應為高，可作為調度操練（execution）的指標。另外，為了籌組製作團隊的行動者（特別為監製），要能高效地動員人力並使適任完成任務，需要與網路內任何成員儘可能快地溝通聯繫，因此其相近中心性表現佳，在此作為效率溝通（communication）的指標。而在導演自身有更多直接連結的前提下，能與多位導演聯繫並受導演信任者特徵向量中心性為高，可說具有號召力，作為行政統籌（administration）的指標。而在網路內受不同工作者信任而能經常轉傳資訊者，或作多方資訊流的重要聚散點，兼有控制資訊通道開關的權力，中介中心性分數為高，為創作決斷（creativity）指標。然而四個向度雖各有策重，但彼此相關不為互斥，資料用於判讀行動者在特定功能向度上的重要性（Friedkin, 1991;

Valente et al., 2008)。並且四面指標計算結果，高分者以導演為多，則生產模式應為導演中心制；若為監製，則為監製中心制。

三、SNA 模型與中心性操作性定義

由於電影工作者的職業成就繫於為專業社群同儕承認的個人聲譽 (reputation & credits) 上，個別工作者開發與維繫與同儕的關係至關重要 (Jones & Walsh, 1997)，這是「按網路的邏輯運作的，所有的人都互相認識，就算不熟也會大約知道。真的不知道，還是有辦法找出來」(Jones & DeFillipi, 1996, p. 102)。電影工作者組成的社會網路，為符合前述社會網路分析的中心性計算適用的溝通型網路 (communication network) (Bonacich, 1972; Freeman, 1977)。過去在研究上，由於藝術工作者因個性、信念、工作慣習、表現風格相近等緣由集合為小群體工作，因此就社會網路分析而言，個別區域性的內部關係結構，以及小群體形成的全體性關係結構是互相影響的，在分析上首先分治而後合併理解 (Perry-Smith & Mannucci, 2015)。特別是影視或廣義創意產業的工作者常為一次性的專案組成團隊，在專案期間緊密合作，專案結束後解散 (project-based teamwork)，應用的這個特性的社會網路模型被稱為「雙層隸屬網路」(bipartite affiliation network)，用來研究多個專案計畫中緊密合作的行動者所共同構成的全體網路，比如多個科學研究計畫的研究團隊所共同建構的學術社群、電影演員、公司董事會成員，預設他們在各自團隊(作為地方網路[local network])中的成員份量 (membership) 彼此均等，而兩兩間的關係為無指向性的連結 (undirected edge)；因為部份行動者參與不同團隊，得以構成全部行動者之間有直接與間接連結的全體網路 (global network)。在模型的設計上，從集群成員的清單上即可建立全體網路 (Newman et al., 2002)，並且適用前述四個中心性指標的計算 (Bonacich & Lloyd, 2001; Borgatti & Brass, 2020)。

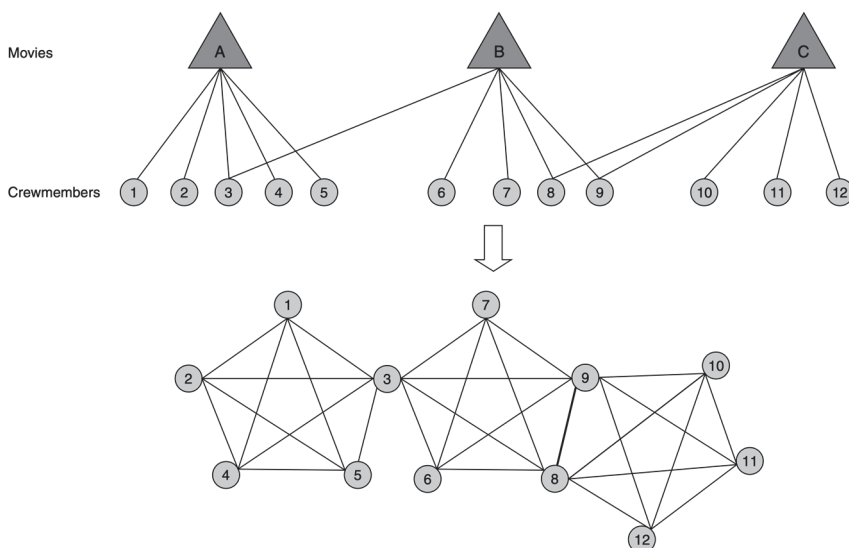
經典的 Uzzi & Spiro (2005) 的音樂劇工作者研究中即為雙層隸屬網路模型的應用，為「任一投入網路的行動者，至少隸屬於一個成員彼此完全連結的集群 (fully-linked cluster)」(同上引，p. 450)。他們

選取一部百老匯音樂劇中六名主創工作者（編曲、填詞、劇作、編舞、導演、監製）設為彼此完全連結的集群（作為地方網路），搜集 1945-1989 年間上映的所有音樂劇的這些工作者清單建立隸屬網路。前揭 Cattani 與 Ferriani（2008）研究美國電影產業的系列文章，同樣為隸屬網路模型的應用研究，為本文在方法上參照的根據。以 2008 年發表的〈藉中心邊陲論探討個人創意表現：好萊塢電影產業的社會網路與電影工作者成就〉（*A core/periphery perspective on individual creative performance: Social networks and cinematic achievements in Hollywood film industry*）為例，為計算美國好萊塢影業工作者的中心性以解釋他們在電影學院評選獲奧斯卡獎的機會，他們搜集了 1992-2003 年共 12 年間美國主要電影製片廠發行的劇情片，而後將各部電影主創核心人員（含：監製、導演、編劇、剪接、攝影、場景設計與配樂）設為彼此完全連結的集群再投入全體網路中，因為「每部電影的核心工作者彼此同樣熟悉應為合理」，並且「在共同網路中，同一部電影的工作者彼此有『直接聯繫』，而其中若有工作者亦參與其他電影製作，則其他人可通過這些參與多部電影的工作者與其他電影的工作者『間接聯繫』」（同上引，p. 830）。以視覺化表示為圖 4。

綜上，首先納入本篇的網路分析作為節點的，為參與各部電影的工作者清單中的主創團隊人員，包含發行人、監製、執行製作、製作統籌、企畫、編劇、導演、副導、助理導演、攝影師，以及主要演員（presenter, producer, executive producer, production manager, planning, script writer, director, executive director, assistant director, cinematographer, and key actors）。同 Cattani & Ferriani（2008）在開發模型過程參酌專家意見修正，本研究為確認隸屬網路模型的合理性，事先與多位香港電影公司的資深行家諮詢，得建議應按電影製作的預備期與拍攝期的兩種工作模式區分成員關係：完全連結（fully-linked）模式適用於在預備期階段主創團隊成員，因為他們彼此密切交換意見與合作，儘管有階層之分但聯繫上可視為任兩人間有充份連繫，納入者為監製、執行製作、製作統籌、企畫、編劇、導演。在預備期後的拍攝期演員與技術組人員加入，時程緊湊按表操課，導演為指揮調度中心但常與技術組成員合作交換意見（比如攝影的鏡位、表演表現的各種可能性）並作最終決策者，技術組工作者與演員之間彼此的水平聯

繫低或不必，若需協調溝通則通過導演進行，在功能上成員關係不屬完全連結，應為星狀模式 (star mode)，納入者為攝影、副導 (含助導) 以及演員。而發行人通常為出資的電影發行公司負責人，不涉製作實務，在主創團隊中主要由監製聯繫交涉，因此關係也以監製為中心星狀展開。並且，電影主創成員間的聯繫常為雙向溝通，僅管決策權有輕重等差，但不為嚴格科層制裡上下間的命令指派—接收執行 (比如軍隊組織)，因此同前揭諸研究慣用的隸屬網路模型令節點之間為非指向性關係 (non-directional relationship)。修正後的隸屬模型如圖 5。

圖 4：Cattani & Ferriani (2008) 研究的電影工作者連結模型

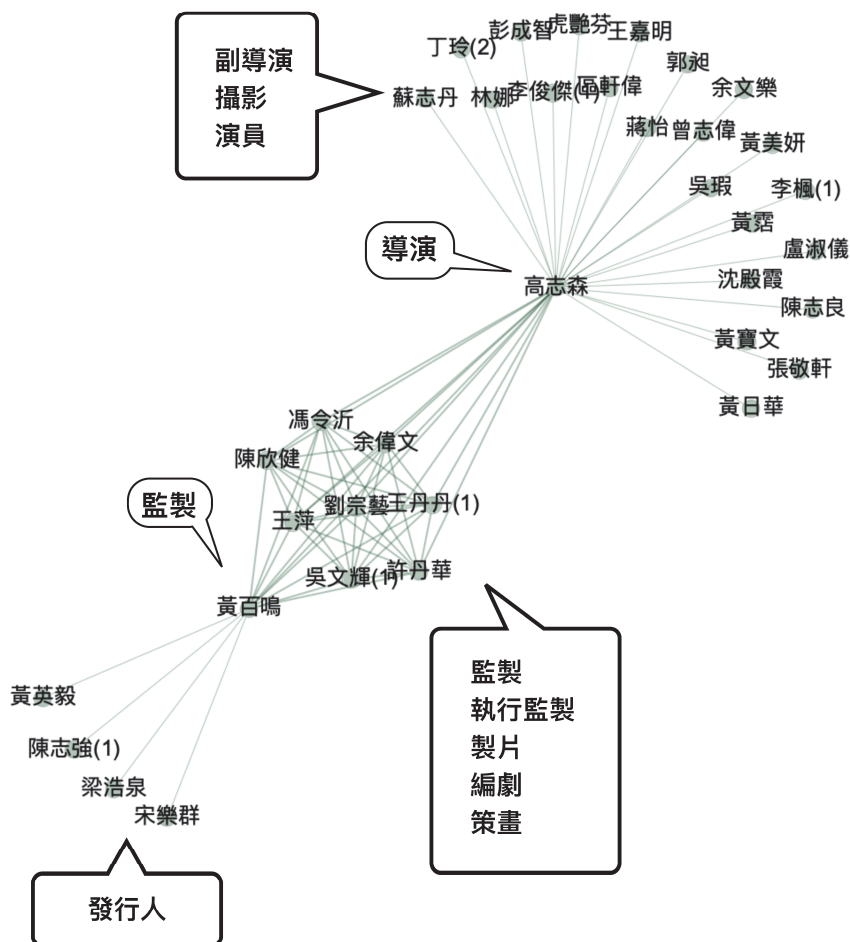


資料來源：“A core/periphery perspective on individual creative performance: Social networks and cinematic achievements in the Hollywood film industry,” by G. Cattani & S. Ferriani, 2008, *Organization Science*, 19: 831.

為了方便說明，藉 2004 年上映的電影《我的大囍父母》(In-Laws, Out-Laws) (高志森【導演】，2004) 為例，其作為集群 (地方網路) 裡參與者的連結模式呈現如圖 5。再藉《愛，斷了線》(Sky of Love) (滕華濤【導演】，2004)、《無間道 3》(Infernal Affairs III) (劉偉強、麥兆輝【導演】，2004)，以及《尋找周杰倫》(Hidden Track) (林愛華【導演】，2004) 為例，其參與者關係如圖 6。其中《愛，斷了線》的

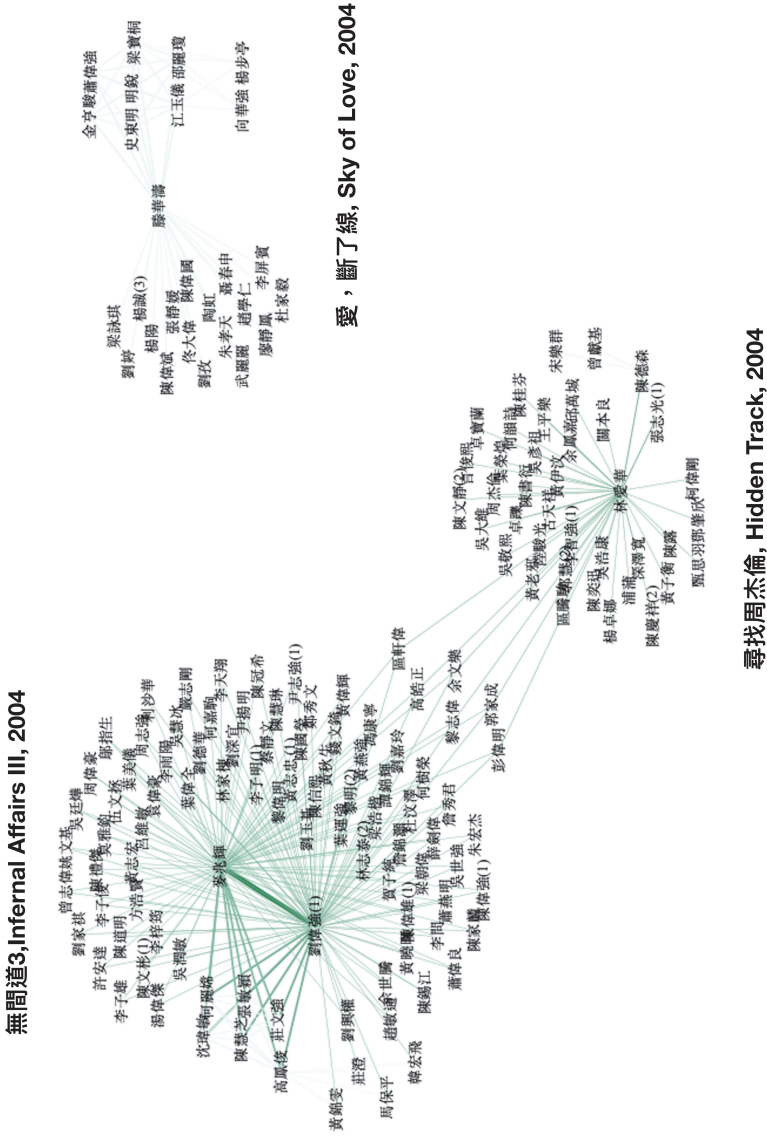
工作者與另兩部沒有重疊。在作例的網路中，工作者的程度中心性即按其與他人連結的次數計算；但參與不同電影的工作者會的中心性分數會更高，在此例中為參與了《尋找周杰倫》以及《無間道 3》的演員，比如區軒偉、高皓正、黎志偉、余文樂、郭家成、彭偉明等。

圖 5：連結模型，以《我的大嚟父母》為例



資料來源：本研究製圖。例圖工作者姓名後綴數字為與其他電影的工作者同名，為系統自動辨識加註，在後續資料清理若為重覆者即排除記為同一行動者。

圖 6：三部 2004 年發行合製片之網路示意圖



資料來源：本研究製圖。

四、樣本與分析程序

為方便跨年比較觀察變遷，一年內上映的香港—中國大陸合製電影的主要工作者投入同一網路中進行分析，分析結果令全體個別工作者得到程度、相近、中介，以及向量中心性四項分數。觀察期間為 CEPA 簽署的 2003 年至 2020 年 Covid-19 疫情發生及香港國安法通過前。鑑於資料量龐大，資料不為全查，而以 2004 年、2008 年，以及 2016 年內上映的全部香港—中國大陸合製電影為代表樣本取用資料。選取這三個年度的緣由是：2004 年為 CEPA 簽署生效的隔年，該年上映的電影多在臨近 CEPA 通過前即完成製作，可作零點／基準點與 CEPA 後的資料對照觀察。2008 年為 CEPA 簽署後五年，上映電影多為 2007 年前開拍製作，按前揭產業統計圖 1 所示，為 CEPA 生效後快速增長期的高原階段，並有常被相關研究（Cheung, 2016）使用的標竿電影《赤壁》、《長江七號》、《葉問》上映，且可不計 2008 年美國次貸風暴造成的資本與消費市場混亂的影響。2016 年時 CEPA 已通過十餘年，期間經過 2011 年的條文增補放寬香港准入限制，香港電影業與中國大陸的深度整合應為穩定，有《美人魚》上映並在當年打破中國影史票房紀錄，堪為香港-中國大陸合製電影標竿，以及《寒戰 II》、《樹大招風》等作為個案常為有關研究所用（Chan, 2021; Yeh & Chao, 2020）。

按研究設計，參與電影製作的主創人員含部份核心技術人員，位列於 2004、2008 以及 2016 年內香港—中國大陸合製電影的映後工作人員清單者，即編碼納入分析，並按分析後的程度、相近、中介與向量中心性分數，以及身份別（影人出身的地域／國家，比如香港、中國大陸、日本等等）作為變數填入統計軟體 SPSS 表單，後續進行 T 檢定分析，以判別香港工作者與中國大陸工作者的各中心性分數是否存在顯著差異，以及觀察差異的變化進行推論。中心性分數的計算軟體為 Gephi（唯 Gephi 就相近中心性計算為一般定義的倒數，高分者表現為佳）。三個年度分別為 1198、918 與 1098 人次列入（次數分配詳見下節表 1）。

除了就全網路內行動者進行分析外，本研究再探討網路核心圈內的香港與中國大陸工作者得分差異是否顯著。核心圈的定義為：以各中心性得分的平均數為界，多於平均數者為核心圈，少於平均數者為

外圍圈。核心圈數量見下節表 2。

本研究所需香港—中國大陸合製電影的清單取自香港電影資料館出版的《香港電影名錄 1914-2010》(Hong Kong Filmography, 1914-2010)，² 以及《香港電影資料匯編 2016》，³ 出品公司含香港電影公司以及中國大陸電影公司者視為合製電影。個別電影的電影工作者名單則取自「香港電影資料庫」(Hong Kong Movie Database, HKMDB)。工作者的身份別（主要為香港或中國大陸），按其英文姓名的音譯推斷，廣東話者為香港工作者，漢語拼音者為中國大陸，通用拼音者為臺灣，日文發音者為日本，韓語發音者為南韓。非東亞身份別則根據跨國電影資料庫 IMDB (<https://www.imdb.com/>) 收錄的資料，輔以網上搜尋其姓名及從影資歷進行判斷。

肆、資料分析與研究發現

根據表 1，三個年度的香港—中國大陸合製案，參與製作的人數規模相當，約在千人上下。CEPA 通過隔年（2004）的香港人比例最高，在 2008 年時則是中國大陸工作者為多（過半數），但到了 2016 年香港人的比例仍有近半，多於中國大陸工作者。比較三個年度合製案參與者的多樣性，則以 2004 年為多樣，而後都有不如。其餘占比靠前的主要為來自東亞的工作者，相對之下臺灣的工作者數量穩定，日本漸次變低而南韓增加。美國的工作者各年皆有，在 2016 年為最多。

表 1：身份別次數分配

| 工作者身份別 | 2004 | | 2008 | | 2016 | |
|--------|------|-------|------|-------|------|-------|
| | 次數 | 百分比 | 次數 | 百分比 | 次數 | 百分比 |
| 香港 | 689 | 57.5 | 371 | 40.4 | 539 | 49.3 |
| 中國大陸 | 417 | 34.8 | 482 | 52.5 | 438 | 40.1 |
| 澳門 | 0 | 0.0 | 0 | 0.0 | 1 | 0.1 |
| 日本 | 38 | 3.2 | 6 | 0.7 | 2 | 0.2 |
| 臺灣 | 21 | 1.8 | 32 | 3.5 | 28 | 2.6 |
| 南韓 | 3 | 0.3 | 6 | 0.7 | 16 | 1.5 |
| 馬來西亞 | 2 | 0.2 | 1 | 0.1 | 3 | 0.3 |
| 新加坡 | 0 | 0.0 | 3 | 0.3 | 1 | 0.1 |
| 泰國 | 1 | 0.1 | 0 | 0.0 | 8 | 0.7 |
| 越南 | 0 | 0.0 | 0 | 0.0 | 1 | 0.1 |
| 印度 | 1 | 0.1 | 0 | 0.0 | 0 | 0.0 |
| 汶萊 | 0 | 0.0 | 1 | 0.1 | 0 | 0.0 |
| 美國 | 7 | 0.6 | 12 | 1.3 | 36 | 3.3 |
| 英國 | 3 | 0.3 | 0 | 0.0 | 4 | 0.4 |
| 德國 | 1 | 0.1 | 0 | 0.0 | 0 | 0.0 |
| 挪威 | 0 | 0.0 | 0 | 0.0 | 1 | 0.1 |
| 澳洲 | 0 | 0.0 | 0 | 0.0 | 2 | 0.2 |
| 紐西蘭 | 0 | 0.0 | 0 | 0.0 | 2 | 0.2 |
| 阿根廷 | 1 | 0.1 | 0 | 0.0 | 0 | 0.0 |
| 葡萄牙 | 1 | 0.1 | 0 | 0.0 | 0 | 0.0 |
| 摩洛哥 | 1 | 0.1 | 0 | 0.0 | 0 | 0.0 |
| 加彭 | 1 | 0.1 | 0 | 0.0 | 0 | 0.0 |
| 未能辨認 | 11 | 0.9 | 3 | 0.3 | 10 | 0.9 |
| 總計 | 1198 | 100.0 | 918 | 100.0 | 1093 | 100.0 |

一、核心圈占比：香港工作者居多

將中心性分數高於平均值者視為網路核心圈成員，再分別統計香港與中國大陸電影工作者在其中的數量，可得以表 2 次數分配以及百

分比之結果。大體而言香港工作者在核心圈內的比例多於中國大陸電影工作者，但中國大陸電影工作者進入核心圈的占比為漸增。其中有少數例外或值得觀察者，比如就程度中心性而言，2016 年中國大陸工作者進入核心圈者多於香港工作者，為中國大陸工作者更為活躍。在相近中心性，2004 年時香港與中國大陸工作者進入核心圈的比例差距大，但在 2008 年以及 2016 年時差距縮小而相當，為中國大陸工作者和香港同業同樣能承擔溝通者重任。在中介中心性，香港工作者在核心圈中的比例在三個年度中都穩定多於中國大陸工作者，應為在創作的決斷上香港工者仍居要職。在向量特徵中心性，2004 年時香港工作者在核心圈中的占比高於中國大陸工作者甚多，但在 2008 年時已是相當，在 2016 年時中國大陸工作者的占比已高過香港工作者，在行政統籌上中國大陸工作者變得更為吃重。

這一方面顯示香港工作者在網路中的重要性並未隨著時間推移而有衰退，但另一方面顯示中國大陸工作者的影響力在一開始雖有所不如，但持續成長，終而能與香港工作者相當。然而作為媒合網路中不同集群的中間人，主要作創作決斷者，跨年之間比較可知香港工作者都居於可見的優勢。

表 2：核心圈內香港與中國大陸工作者人數

| 中心性 (centrality) | 2004 | 2008 | 2016 |
|------------------|-----------------|------------------|------------------|
| 相近 (closeness) | 香港=264 (38.8%) | 香港=216 (58.2%) | 香港=258 (47.9%) |
| —效率溝通 | 中國大陸=74 (17.7%) | 中國大陸=251 (52.1%) | 中國大陸=195 (44.5%) |
| 向量 (eigenvector) | 香港=148 (21.5%) | 香港=89 (24.0%) | 香港=138 (25.6%) |
| —行政統籌 | 中國大陸=54 (12.9%) | 中國大陸=109 (22.6%) | 中國大陸=148 (33.8%) |
| 程度 (degree) | 香港=164 (23.8%) | 香港=94 (25.3%) | 香港=205 (38.0%) |
| —調度操練 | 中國大陸=60 (14.4%) | 中國大陸=59 (12.2%) | 中國大陸=190 (43.4%) |
| 中介 (betweenness) | 香港=97 (14.1%) | 香港=41 (11.1%) | 香港=100 (18.6%) |
| —創作決斷 | 中國大陸=20 (4.8%) | 中國大陸=30 (6.2%) | 中國大陸=44 (10.0%) |

註：各欄百分比計算分母為各身份別工作者在當年網路中之總數。2004 年：香港=689，中國大陸=417；2008 年：香港=371，中國大陸=482；2016 年：香港=539，中國大陸=438。

二、核心圈領導者及其職位變遷：行政統籌後來居上

若將核心圈再縮小觀察各項目分數排列十的工作者的身份別與職位，與前述 SNA 模型的設定合理性相互驗證（見附錄一）。以 2004 年為例，程度中心性高分者重調度操練，中介中心性高分者重創作決斷，兩個項目前十者有多名導演，與導演本職接近；相近中心性高分者重效率溝通，向量中心性高分者重行政統籌，兩個項目前十者以監製與發行人為多，與過去的研究設計呼應（Ferriani et al., 2009; McAndrew & Everett, 2015; Senekal & Stemmet, 2014）。值得注意的是，入列的導演絕大多數為香港工作者，相較之下中國大陸入列者則為監製與策畫等行政統籌工作。

再作跨期觀察，可見變化。2004 年時，四個項目中位列前十者，程度中心性與中介中心性下，以香港工作者為主要；相近中心性是與中國大陸工作者各半，向量中心性則是中國大陸工作者稍多。2008 年時，四個項目的香港工作者都占穩定多數。到了 2016 年，是香港與中國大陸工作者互見。2004 年時，四個項目有多名導演入列；但到了 2016 年，則以監製為多。也就是，監製的角色在 2016 年的網路中占有主要份量，包括在創作決斷的位置上都是，可說相較於過去，負責行政統籌的工作者主導網路，港陸合製電影更像是監製中心制。

三、全體中心性以及核心圈中心性差異（T 檢定）： 中國大陸工作者後來優於香港工作者

在三個年度的網路中，香港電影工作者與中國大陸電影工作者在各中心性得分上有無差異？以全體計（見表 3），可見 2004 年度，香港工作者在程度中心性、相近中心性，以及中介中心性上皆高於中國大陸工作者，但向量中心性則無顯著差異。到了 2008 年，四個中心性評價結果都顯示香港工作者得分高於中國大陸工作者。然而到了 2016 年，香港工作者在中介中心性上仍顯著高於中國大陸工作者，但在向量中心性上則是中國大陸工作者較高。而在程度中心性以及相近中心性上的差異性未達統計顯著。

按此，可見香港工作者的主動性，以 2008 年為最佳。2016 年時相對是差的，僅在創造決斷的位置（中介中心性）上維持優於中國大陸工作者的表現；但在行政統籌的位置上（向量中心性），中國大陸工作者更的表現更好。

表 3：全體中心性差分

| 中心性 (centrality) | 2004 | 2008 | 2016 |
|---------------------------|-------------|-------------|-------------|
| 相近 (closeness) —效率溝通 | 0.006*** | 0.012*** | 0.002 |
| 向量 (eigenvector) —行政統籌 | 0.007 | 0.031*** | -0.030*** |
| 程度 (degree) —調度操練 | 2.586*** | 3.379*** | -0.502 |
| 中介 (betweenness) —創作決斷 | 1668.639*** | 1721.516*** | 1243.137*** |

註：香港工作者得分平均數減去中國大陸工作者得分平均數，個數參考表 1。

* $p \leq 0.05$, ** $p \leq 0.01$, *** $p \leq 0.001$ 。

根據表 4，只計核心圈內的兩地電影工作者，其中心性的差異有統計顯著的項目明顯變少，甚至出現反向結果。2004 年時僅相近中心性與向量中心性的差異為顯著，並且皆為中國大陸工作者優於香港工作者。2008 年時香港工作者優於中國大陸工作者且有顯著者為相近中心性與向量中心性。而到了 2016 年，向量中心性上中國大陸工作者優於香港工作者且為顯著，但其餘項目的差異均不顯著。

按此，可知核心圈內香港電影工作者的影響力僅在 2008 年可見，且僅在監製核心能力的效率溝通與行政統籌上突出。到了 2016 年中國大陸工作者在行政統籌上優於香港工作者，而核心圈的香港工作者在創作決斷上並不具有顯著的優勢。計全體網路或核心圈網路，可見在行政統籌上都是中國大陸方具有優勢，而香港電影工作者雖在創作決斷上有較佳表現，在核心圈與中國大陸同業相較並沒有顯著差異。

表 4：核心圈中心性差異

| 中心性 (centrality) | 2004 | 2008 | 2016 |
|---------------------------|-----------|-----------|---------|
| 相近 (closeness) —效率溝通 | -0.011*** | 0.008*** | -0.002 |
| 向量 (eigenvector) —行政統籌 | -0.070** | 0.107*** | -0.037* |
| 程度 (degree) —調度操練 | 1.534 | 5.422 | 1.786 |
| 中介 (betweenness) —創作決斷 | 756.820 | 10444.895 | 849.474 |

註：核心圈內香港工作者得分平均數減去中國大陸工作者得分平均數，個數參考表 2。* $p \leq 0.05$, ** $p \leq 0.01$, *** $p \leq 0.001$ 。

伍、結論與討論

本來高度發展，曾作為華語電影中心且被譽為東方好萊塢的香港，長久以來善於調度他地工作者、資金與通路，具有跨國／跨域整合運籌的能力，按文化的跨國分工角度視之，是占有優勢的主導位置。但在 CEPA 通過後，常見對香港是否能維持此一地位的懷疑：在國族主義優先的框架下如何能維持跨域的能力？又或長久以往香港電影工作者可能遭到取代或替換？按文獻回顧所示，香港與中國大陸合製片為主流的十數年來，港人作為主創核心成員持續深度參與合製片製作，一方面不乏北上參與的大型作品取得中國市場票房佳績，再方面新興的小型地方製作也提供港人南來北往時的本地棲所，可以說不論在創造性的活動上 (Yeh & Chao, 2020)，還是與中國大陸分工專注於整合調度整合的能力上 (Chiu & Siu, 2022)，香港工作者仍有主動的空間，在生產結構與文本都持續體現一直以來的混種能力與特質。

過去研究主要藉電影文本分析回應這些問題，本文則藉社會網路分析，在與中國大陸合製為香港電業主流項目的年代，著眼於香港電影工作者在港陸合製生產網路中所據有的份量與位置，接續探討。預想上是：長期而言，若生產網路中香港電影工作者的數量／比例未減，

則不能說港人遭到替換；若港人能持續居於主創的關鍵位置，則可說在跨域產製中呈現（地方性的）港式文本特色有更多機會；若能居於合製網路中負責調度溝通的位置，則可說香港本有的跨域運籌能力得到新的舞台。這主要藉觀察香港電影中作者在生產網路中的位置推知：若居中為重，為有權者具主動性；相反的，居於邊陲則為輕。

在比較 2004 年、2008 年，以及 2016 年的合製片主創團隊的工作者網路後，首先可見兩地工作者的數量跨期是相當的，並未有香港方漸減而中國大陸工作者漸增的樣態。對照香港影視業持續增長的規模，難說香港電影工作者有被取代的現象。若再就網路中的核心圈觀察，香港工作者的數量仍多優於中國大陸工作者，且香港工作者能進入核心圈的比例也未有漸減，但中國大陸工作者進入核心圈的比例是漸增的。按此觀之，具有影響力的香港電影工作者，較中國大陸方的為多；但中國大陸方持續追趕。再進一步觀察核心圈的領導者名單（以排行前十為代表），在 2004 年時香港工作者明顯為多，但 2016 年時兩方的數量相當。就職位類別觀察，導演與編劇等職位多由香港工作者出任，少有中國大陸者。相對之下，中國大陸工作者多以監製有關職位位列生產網路的領導者（居於中心者）。並且值得注意的是，2004 年時網路內的領導者以導演為主要，但 2016 年時則以監製為主。由於實務上導演主責為創作發想以及操作實踐，而監製重於資源調度與行政統籌，在電影業的發展歷程中兩者功能本來重疊，隨著生產規模擴增與複雜化而有分工，如今因前者追求藝術表現以及後者追求效率與市場的目標不同，常需折衝協調，而有導演中心制或監製中心制之辯（Baker & Faulkner, 1991），因此生產網路中何者為重是有意義。按研究發現，在資料期間內港陸合製片的領導者轉為監製為主，可為合製電影的生產模式自導演中心制向監製中心制轉型。

然而若比較兩方的影響力是否有統計上為顯著的差異，可見香港工作者起先無論在行政統籌、效率溝通、調度操練、或創作決斷等向度上，大部份優於中國大陸工作者。但在 2016 年已經未必，甚至在行政統籌上已不如中國大陸工作者。在三個年度裡，香港電影工作者在創作決斷上都是穩定優於中國大陸同業，表現為在中介中心性代表的資訊轉傳中介的能力上居於優勢。理論上這是指香港工作者更能作為合製網路內多方資訊匯流的幅輳與開關，也是創作者必要的開放與包

容特質的體現。直觀而言，按本研究採用的隸屬模型（如圖 5），令導演以星狀模式直接聯繫最多行動者，在集群（地方網路）中任職導演的行動者應為高分，同時他在另三項中心性上也有最佳表現。但全體網路並非將地方網路作值的簡單加總，能在多部電影中擔當工作者會有更高的中介中心性，如作例的圖 6 中部份演員，不見得總是導演為最佳。按定義，這個位置上的工作者除了更具創意潛力，也是網路內其他行動者在與他人接間聯繫時倚重（dependent on）的對象（Brass & Burkhardt, 1993）。在文化創意工作者的團隊組建與工作講究口碑、信任與夥伴情誼（partnership），以及重要業內情報通必須過人脈與親身接觸交流的前提下（Blair, 2009），中介者的角色至關重要。

進一步追究核心圈內的差異程度，香港工作者的優勢並不顯著，並且在行政統籌的可能性上起先不如，在 2008 雖有優勢，但在 2016 年時已見中國大陸工作者優於香港工作者。過去在追究為何香港成名的電影人與電影公司汲汲北上時，多以中國內地市場廣大可期為前因，令投資與製作規模更大，利之所驅所以合製成為絕對主流。自香港方的角度理解，中國大陸複雜的審批程序與行業潛規則需有內部知情者打點張羅，這也是為何雖然 CEPA 允許香港本地電影與港陸合製片同得國民待遇（都視為本國產品適用本國規範），但合製片明顯作為香港電影業的優先選擇。而中國大陸方作為合資（joint-venture）或主要出資方，在合製網路中的行政統籌向度上逐漸據有更佳位置，應為合理。

綜上所述，可推知香港電影工作者對兩地合製案長期而言雖仍必要，在量上不能說遭到替換或擠壓，但關鍵具影響力的位置，特別是行政統籌的工作上，逐步讓位給中國的電影工作者。而網路中的關鍵位置，由創造性工作者（通常為導演）主導轉變為行政統籌者（通常為監製）主導，在香港工作者持續在創造性上有較佳表現時，可以理解為生產網路性質的轉變，即兩地合製案漸變為創造力為行政服務，行政主導了創造性的電影工作。按此回應研究問題：香港電影業藉 CEPA 推進的合製案，實現了深度與中國大陸同業的跨地分工，而長期出現了功能重組：即香港方原先據有的主導性關鍵位置，讓位給中國大陸方，出現了中心替換的現象。

按研究發現，雖然在合製案中香港影人未被替換或數量也未有少，但期待香港能延續過往整合調度四方的能力，或許未必，這更接近

Curtin 以為的香港不再作為傳媒首都的理解 (2013)。但同時，香港電影工作者確實仍在中介資訊流的創造性工作上較佳表現，常以導演居於網路中心，優於中國大陸的同業。併同生產網路漸向監製中心制轉型的方向，應可理解為香港電影業在 CEPA 與中國大陸的跨域分工，集中在創造性的工作上。這與 Yeh & Chao (2020) 認為國族主義下香港影人仍有空間，也相呼應。

還可延伸討論的是，何以行政統籌的優勢不再，但香港工作者仍在創作決斷上表現較佳？過去研究多指香港影視文化的特色在混種與開放，取其東西薈萃的地緣位置與華人離散的歷史條件為由解釋 (Kraidy, 2005; Lee, 2009)。近年討論文化政策意欲扶植本地文化產業的研究，也常有令城市開放促成外地投資與跨域合作，以形成區域創意集群 (regional creative cluster) 的主張 (Pratt, 2015; Vang & Chaminade, 2007)。香港本作為開放的全球城市 (global city)，常在這樣的討論中作為支持性的個案 (Kong, 2012)。若思及北京原本設計的一國兩制，是取香港資本與人才流動上能接壤西方之利，則香港在電影創作上被寄望能採取實驗創新手法，是有其制度前因。

進一步言，若二十世紀後半華語電影乃至於東亞電影的產製網路，是以香港為區域中心或樞紐，則當香港電影業在二十一世紀起改以與中國大陸合製電影為優先項目，而中國有意藉香港擴充或整編泛華語電影的跨域生產 (Berry, 2021)，並如本研究所示使中心自香港移出，則新的華語電影生產網路的結構與性質當與過去不同。比如香港過去調度並維持的跨域生產網路具有超國族性質 (transnational)，這樣的網路生成的電影在本質上為開放流動、文化混種、後殖民並承載離散經驗的 (Tan, 2021)，與北京主張的華人優先或國族競爭意識有別。在合製電影的文化表現上，為跨國族與多國族 (trans-national vs. multinational) 的分別。前者保留對文化混種的開放性，根據的是包容性邏輯 (inclusiveness)；而後者小心維護國族分野與本真特色，根據的是排除性的思維 (exclusiveness) (Chadwick, 2017)，並在大國的主導下有可能倒向新的文化帝國主義，對其他文化與多樣性並不寬容 (Sparks, 2019)。

在本研究中亦可窺見香港與中國大陸的合製案，多國參與的多樣性在三個年度中漸低。按此，這不僅是生產網路中香港工作者讓位的

問題，也不僅是香港電影自身是否「中國大陸化」的問題。香港不再居於電影跨域生產網路的中心，同時也反映了華語或東亞電影生產網路按泛中華圈國族想像再造的過程，而香港的功能轉變被北京當作是再造跨域網路的支點之一（Berry, 2021）。然而，當中華國族的想像與邊界持續固化，而香港作為支點的可能性因國家安全的考量而減損後，香港與其工作者作為跨域網路中重要節點的可能性，更不能操之在己。同時，若香港的創意潛能得之於作為全球城市能連結四方的開放特質，則若制度有變令連結四方的安排都要經過國家安全檢查，單就境外資本而言是徒增交易成本，就本地工作者言是要自我審查而節縮空間，就創意所需的文化混種土壤是令其貧瘠。而若香港之於中國大陸同業的比較優勢在創作而非主導性的統籌管理，當優勢不再可恃，所謂中國大陸市場可欲之說，還需再思量。

與香港相比，臺灣電影業與中國大陸的合製案數量有限，僅有的個案在票房上也極少有成功可相提並論者。因此在討論中國藉華語影輸出文化影響力時，學者常以香港為支點（Peng, 2018），而臺灣並不。臺灣影人確實仍在香港與中國大陸合製電影中扮演角色，也有少數主導性的安排，比如朱延平的《功夫灌籃》（朱延平【導演】，2008），在本次調查中臺灣電影工作者也持續出現在網路之中但數量有限。按此可以說同是華語電影，臺灣工作者在香港—中國大陸合製片網路中位處邊緣。但臺灣同樣在泛亞電影的範疇裡持續耕耘（Davis & Yeh, 2008），而有機會同時與香港、中國大陸與多方合製。在北京主導的國族框架尚不及於臺灣之時，或許香港的經驗與期許，即作為跨域的華語電影生產網路的輻輳所在，還有機會在臺灣操作實現。

陸、研究限制與展望

本研究為社會網路分析的應用研究，採用的區域網路模型主要延用過去近似研究的設計並與業內行家討論後稍有修正，分析結論亦經行家確認，並與採用不同方法的有關研究（主要為就經典個案作文本分析的電影研究）可以呼應，唯模型的適用性需更多研究測試檢證。

其次，中心性作為重要變數，可以與工作者的其他特質（attributes）建立迴歸模型，就電影產業研究常問的票房或獲獎結果進行解釋。或被解釋項進行探討，比如本文文末討論香港工作者的高中介中心性，按理論為香港作為全球城市之賜。則制度調整令香港全球城市地位有變，相應的變項（比如構成全球城市力指標【Global Power City Index】中的多個項目）或對香港電影工作者的中介中心性具有解釋力。

其次，本研究視角主要關注香港電影業發展，因與中國大陸合製為 CEPA 後香港電影主流，因此資料幅度僅及於港陸合製片。然而香港製造長久以來在華語電影圈中占有重要地位，而本文在文末討論華語電影產製的中心移轉與超國族電影的可能性，或東亞跨域電影的發展，都超出僅港陸合製片的資料範疇。比如臺灣製作出品的《周處除三害》（The Pig, the Snake and the Pigeon, 2023）（黃精甫【導演】，2023）為香港導演黃精甫執導，而後在香港與中國大陸都發行上映，再說明了臺灣電影工作者同樣在泛華語電影圈內，則臺北與北京的合作或競爭關係形成的不同制度偏向，也影響了多地合製網路（如有）的樣態。而香港出品電影（含合製片）內的工作者形成的網路，跨期呈現了什麼樣的變遷，都是本文未竟而還值得追索的問題。

註釋

- 1 因香港政府在 2009 年以後更新了產業統計方法，主要是標準行業分類（standard industrial classification）有變，因此無法就 2008 年前後作跨期連續的資料呈現。見香港特別行政區政府統計處公告「香港標準行業分類 2.0 版」。上網日期：2023 年 7 月 11 日，取自 https://www.censtatd.gov.hk/tc/page_698.html
- 2 資料來源為香港電影資料館官網。上網日期：2018 年 9 月 2 日，取自 <http://www.lcsd.gov.hk/ce/CulturalService/HKFA/documents/2005525/2007315/7-2-1.pdf>
- 3 資料來源為香港電影發展局官網。上網日期：2022 年 7 月 10 日，取自 <https://www.fdc.gov.hk/tc/publications.php>

參考書目

- 尹鴻、何美 (2009)。〈走向後合拍時代的華語電影：中國內地與香港電影的合作／合拍歷程〉，《傳播與社會學刊》，7，31-60。
<http://www.cschinese.com/word/46177202016.pdf>
- 朱延平 (導演) (2008)。《功夫灌籃》【影片】。英皇電影、上海電影集團公司、台灣長宏影視股份有限公司。
- 李焯桃編 (2012)。《陳可辛：自己的路》。三聯書店。
- 卓伯棠編 (2008)。《全球華語影視產業與管理》。天地圖書。
- 林愛華 (導演) (2004)。《尋找周杰倫》【影片】。金川映畫、深圳電影製片廠、中國電影合作製片公司。
- 香港特別行政區政府政府統計處 (2022 年 6 月 10 日)。《香港標準行業分類 2.0 版》。上網日期：2021 年 3 月 25 日，取自：
https://www.censtatd.gov.hk/en/page_698.html
- 香港特別行政區政府政府統計處 (2023 年 5 月 17 日)。《香港服務貿易統計》。上網日期：2023 年 7 月 5 日，取自：
<https://www.censtatd.gov.hk/en/scode240.html>
- 香港特別行政區政府政府統計處 (2023 年 5 月 17 日)。《香港的文化及創意產業》。上網日期：2023 年 8 月 12 日，取自：
<https://www.censtatd.gov.hk/en/scode80.html>
- 香港電影發展局 (2020 年 3 月 15 日)。《香港電影資料匯編 2016》。香港電影發展局。上網日期：2021 年 3 月 25 日，取自：
<https://www.fdc.gov.hk/tc/publications.php>
- 高志森 (導演) (2004)。《我的大嚙父母》【影片】。廣東電視台、深圳電影製片廠、東方電影出品有限公司。
- 黃精甫 (導演) (2023)。《周處除三害》【影片】。華納兄弟、雙喜電影、中國電影股份有限公司。
- 楊遠嬰編 (2012)。《北京香港：電影合拍十年回顧》。中國電影出版社。
- 劉偉強、麥兆輝 (導演) (2004)。《無間道 3》【影片】。寰亞電影有限公司、天津電影製片廠、東方神龍影業有限公司、中環集團。
- 滕華濤 (導演) (2004)。《愛，斷了線》【影片】。中國星集團、北京電影製片廠、中國電影合作製片公司。
- Baker, W. E., & Faulkner, R. R. (1991). Role as resource in the Hollywood film industry. *American Journal of Sociology*, 97(2), 279-309. <https://doi.org/10.1086/229780>

- Bernstein, M. (1993). Hollywood's semi-independent production. *Cinema Journal*, 32(3), 41-54. <http://doi.org/10.2307/1225878>
- Berry, C. (2010). What is transnational cinema? Thinking from the Chinese situation. *Transnational Cinemas*, 1(2), 111-127. http://doi.org/10.1386/trac.1.2.111_1
- Berry, C. (2021). What is transnational Chinese cinema today? Or, welcome to the Sinosphere. *Transnational Screens*, 12(3), 183-198. <http://doi.org/10.1080/25785273.2021.1991644>
- Berry, C., & Farquhar, M. (2006). *China on screen: Cinema and nation*. Columbia University Press.
- Bettinson, G. (2020). Yesterday once more: Hong Kong-China coproductions and the myth of mainlandization. *Journal of Chinese Cinemas*, 14(1), 16-31. <http://doi.org/10.1080/17508061.2020.1713436>
- Blair, H. (2009). Active networking: Action, social structure and the process of networking. In A. Mckinlay & C. Smith (Eds.), *Creative labour: Working in the creative industries* (pp. 116-134). Palgrave Macmillan.
- Bonacich, P. (1972). Factoring and weighting approaches to status scores and clique identification. *The Journal of Mathematical Sociology*, 2(1), 113-120. <http://doi.org/10.1080/0022250X.1972.9989806>
- Bonacich, P., & Lloyd, P. (2001). Eigenvector-like measures of centrality for asymmetric relations. *Social Networks*, 23(3), 191-201. [https://doi.org/10.1016/S0378-8733\(01\)00038-7](https://doi.org/10.1016/S0378-8733(01)00038-7)
- Bordwell, D. (2011). *Planet Hong Kong: Popular cinema and the art of entertainment* (2nd ed.). Harvard University Press.
- Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (1985). *The classical Hollywood cinema: Film style & mode of production to 1960*. Columbia University Press.
- Borgatti, S. P., & Brass, D. J. (2020). Centrality: Concepts and measures. In D. J. Brass & S. P. Borgatti (Eds.), *Social networks at work* (pp. 8-21). Routledge.
- Brass, D. J., & Borgatti, S. P. (Eds.). (2020). *Social networks at work*. Routledge.
- Brass, D. J., & Burkhardt, M. E. (1993). Potential power and power use: An investigation of structure and behavior. *The Academy of Management Journal*, 36(3), 441-470. <https://doi.org/10.2307/256588>
- Burt, R. S. (2004). Structural holes and good ideas. *American Journal of*

- Sociology*, 110(2), 349–399. <https://doi.org/10.1086/421787>
- Cattani, G., & Ferriani, S. (2008). A core/periphery perspective on individual creative performance: Social networks and cinematic achievements in the Hollywood film industry. *Organization Science*, 19(6), 824–844. <https://doi.org/10.1287/orsc.1070.0350>
- Cattani, G., Ferriani, S., & Allison, P. D. (2014). Insiders, outsiders, and the struggle for consecration in cultural fields. *American Sociological Review*, 79(2), 258–281. <https://doi.org/10.1177/0003122414520960>
- Chadwick, A. (2017). *The hybrid media system: Politics and power* (2nd ed.). Oxford University Press.
- Chan, J. M., & Fung, A. Y. H. (2010). Structural hybridization in film and television production in Hong Kong. *Visual Anthropology*, 24(1-2), 77–89. <https://doi.org/10.1080/08949468.2011.526513>
- Chan, K.-M. (2017). Trivisa or Amphetamine? Hong Kong – China cinema co-production during the first ten years of CEPA. *Social Transformations in Chinese Societies*, 13(2), 118–136. <https://doi.org/10.1108/STICS-04-2017-0008>
- Chan, K.-M. (2021). A space out of unitary nationalism: Revisiting Hong Kong cinema. *Indian Journal of Asian Affairs*, 34(1/2), 37–58. <https://www.jstor.org/stable/27091695>
- Charnock, G., & Starosta, G. (2016). Introduction: The new international division of labour and the critique of political economy today. In G. Charnock & G. Starosta (Eds.), *The new international division of labour global transformation and uneven development* (pp. 1–22). Palgrave Macmillan.
- Cheung, R. (2016). *New Hong Kong cinema: Transitions to becoming Chinese in 21st-Century East Asia*. Berghahn Books.
- Chiu, S. W., & Siu, K. Y. (2022). *Hong Kong society: High-definition stories beyond the spectacle of East-Meets-West*. Palgrave Macmillan Singapore.
- Chiu, S. W. K., & Shin, V. K. W. (2018). Hong Kong's film industry reconstituted: Pathways to China after the golden age. In T.-l. Lui, S. W. K. Chiu, & R. Yep (Eds.), *Routledge handbook of contemporary Hong Kong* (pp. 365–396). Routledge.
- Christopherson, S. (2006). Behind the scenes: How transnational firms are constructing a new international division of media labor. *Geoforum*,

- 37(5), 739-751. <https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2006.01.003>
- Christopherson, S. (2013). Hollywood in decline? US film and television producers beyond the era of fiscal crisis. *Cambridge Journal of Regions, Economy and Society*, 6, 141-157. <https://doi.org/10.1093/cjres/rss024>
- Chu, Y.-W. S. (2013). *Lost in transition: Hong Kong culture in the age of China*. State University of New York Press.
- Chu, Y.-W. S. (2015). Toward a new Hong Kong cinema: Beyond mainland-Hong Kong co-productions. *Journal of Chinese Cinemas*, 9(2), 111-124. <https://doi.org/10.1080/17508061.2014.994352>
- Chu, Y.-W. S. (Ed.) (2017). *Hong Kong culture and society in the new millennium: Hong Kong as method*. Springer.
- Chung, P., & Yi, L. (2016). The regionalization of co-production in the film industries of Hong Kong SAR and Mainland China. In M. Curtin (Ed.), *Handbook of cultural and creative industries in China* (pp. 207-225). Edward Elgar.
- Curtin, M. (2003a). The future of Chinese cinema: Some lessons from Hong Kong and Taiwan. In C. C. Lee (Ed.), *Chinese media, Global contexts* (pp. 232-251). RoutledgeCurzon.
- Curtin, M. (2003b). Media capital: Towards the study of spatial flows. *International Journal of Cultural Studies*, 6(2), 202-228. <https://doi.org/10.1177/13678779030062004>
- Curtin, M. (2007). *Playing to the world's biggest audience: The globalization of Chinese film and TV*. University of California Press.
- Curtin, M. (2012). Chinese media capital in global context. In Y. Zhang (Ed.), *A companion to Chinese cinema* (pp. 179-196). Wiley-Blackwell.
- Curtin, M. (2013). Renationalizing Hong Kong cinema: The gathering force of the mainland market. In A. Y. H. Fung (Ed.), *Asian popular culture: The global (Dis)continuity* (pp. 250-266). Routledge.
- Davis, D. W., & Yeh, E. Y.-y. (2008). *East Asian screen industries*. British Film Institute.
- DeBoer, S. (2015). Working through China: Scaled convergence and the contingencies of East Asian film coproduction. *Screen*, 56(2), 214-233. <https://doi.org/10.1093/screen/hjv019>
- Elmer, G. (2002). The trouble with the Canadian 'body double': runaway productions and foreign location shooting. *Screen*, 43(4), 423-431.

- Faulkner, R. R., & Anderson, A. B. (1987). Short-term projects and emergent careers: Evidence from Hollywood. *American Journal of Sociology*, 92(4), 879-909. <https://doi.org/10.1086/228586>
- Ferriani, S., Cattani, G., & Baden-Fuller, C. (2009). The relational antecedents of project-entrepreneurship: Network centrality, team composition and project performance. *Research Policy*, 38(10), 545-558. <https://doi.org/10.1016/j.respol.2009.09.001>
- Flew, T. (2010). Cultural economic geography and global media studies: The rise of Asian media capitals? *Journal of the Oriental Society of Australia*, 42, 35-49.
- Freeman, L. C. (1977). A set of measures of centrality based on betweenness. *Sociometry*, 40(1), 35-41. <https://doi.org/10.2307/3033543>
- Freeman, L. C. (1978). Centrality in social networks conceptual clarification. *Social Networks*, 1(3), 215-239. [https://doi.org/10.1016/0378-8733\(78\)90021-7](https://doi.org/10.1016/0378-8733(78)90021-7)
- Friedkin, N. E. (1991). Theoretical foundations for centrality measures. *American Journal of Sociology*, 96(6), 1478-1504. <http://www.jstor.org/stable/2781908>
- Fu, P., & Desser, D. (Eds.). (2000). *The cinema of Hong Kong: History, arts, identity*. Cambridge University Press.
- Granovetter, M. (1973). The strength of weak ties. *American Journal of Sociology*, 78, 1360-1380. <https://doi.org/10.2307/202051>
- Higbee, W., & Lim, S. H. (2010). Concepts of transnational cinema: Towards a critical transnationalism in film studies. *Transnational Cinemas*, 1(1), 7-21. <https://doi.org/10.1386/trac.1.1.7/1>
- Hoppe, B., & Reinelt, C. (2010). Social network analysis and the evaluation of leadership networks. *The Leadership Quarterly*, 21(4), 600-619. <https://doi.org/10.1016/j.leaqua.2010.06.004>
- Hoskins, C., & McFadyen, S. (1993). Canadian participation in international co-productions and co-ventures in television programming. *Canadian Journal of Communication*, 18(2), 219-236. <http://www.cjc-online.ca/index.php/journal/article/view/745/651>
- Hong Kong Film Archive (2017, Apr 11). *Hong Kong filmography series, 1914-2010*. Retrieved September 2, 2018, from <http://www.lcsd.gov.hk/ce/CulturalService/HKFA/documents/2005525/2007315/7-2-1>.

pdf

- Hossain, L. (2009). Effect of organisational position and network centrality on project coordination. *International Journal of Project Management*, 27(7), 680-689. <https://doi.org/10.1016/j.ijproman.2008.11.004>
- Hozic, A. (2002). *Hollywood: Space, power and fantasy in the American economy*. Cornell University Press.
- Jones, C. (2015). *Lost in China? Law, culture and identity in post-1997 Hong Kong*. Cambridge University Press.
- Jones, C., & DeFillipi, R. J. (1996). Back to the future in film: Combining industry and self-knowledge to meet the career challenges of the 21st century. *Academy of Management Executive*, 10(4), 89-103. <https://doi.org/10.5465/ame.1996.3145322>
- Jones, C., & Walsh, K. (1997). Boundaryless careers in the US film industry: Understanding labor market dynamics of network organizations. *Industrielle Beziehungen / The German Journal of Industrial Relations*, 4(1), 58-73. <http://www.jstor.org/stable/23275922>
- Keane, M. (2013). *Creative industries in China: Art, design and media*. Polity Press.
- Kinnia, Y. S. T. (2010). *Chinese-Japanese-Korean cinemas: History, society and culture*. Hong Kong University Press.
- Kong, L. (2012). Improbable art: The creative economy and sustainable cluster development in a Hong Kong industrial district. *Eurasian Geography and Economics*, 53(2), 182-196. <https://doi.org/10.2747/1539-7216.53.2.182>
- Kraidy, M. M. (2005). *Hybridity, or the cultural logic of globalization*. Temple University Press.
- Kwok-Bun, C. (Ed.) (2012). *Hybrid Hong Kong*. Routledge.
- Lee, P. S. N. (1991). The absorption and indigenization of foreign media cultures a study on a cultural meeting point of the east and west: Hong Kong. *Asian Journal of Communication*, 1(2), 52-72. <https://doi.org/10.1080/01292989109359531>
- Lee, P. T., & Wong, O. L. (2009). Caught between the left camp and right camp: The Hong Kong film circle in the cold war. In C. Wong (Ed.), *The Cold War and Hong Kong film* (pp. 83-97). Hong Kong Film Archive.
- Lee, V. P. Y. (2009). *Hong Kong cinema since 1997: The post-nostalgic imagination*. Palgrave Macmillan.

- Lee, V. P. Y. (2011). "Working through China" in the Pan-Asian film network: Perspectives from Hong Kong and Singapore. In V. P. Y. Lee (Ed.), *East Asian cinemas: Regional flows and global transformations* (pp. 235-248). Palgrave Macmillan.
- Lii, D. T. (1998). A colonized empire: Reflections on the expansion of Hong Kong films in Asian countries. In K.-H. Chen (Ed.), *Trajectories: Inter-Asia cultural studies* (Vol. Routledge, pp. 122-141). Routledge.
- Lim, B. C. (2015). A Pan-Asian cinema of allusion. In E. M. K. Cheung, G. Marchetti & E. C. M. Yau (Eds.), *A Companion to Hong Kong Cinema* (pp. 410-439). Wiley-Blackwell.
- Lim, K. F. (2006). Transnational collaborations, local competitiveness: Mapping the geographies of filmmaking in/through Hong Kong. *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, 88(3), 337-357. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0459.2006.00226.x>
- Lim, S. H. (2019). Concepts of transnational cinema revisited. *Transnational Screens*, 10(1), 1-12. <https://doi.org/10.1080/25785273.2019.1602334>
- Lingo, E. L., & O'Mahony, S. (2010). Nexus work: Brokerage on creative projects. *Administrative Science Quarterly*, 55(1), 47-81. <https://doi.org/10.2189/asqu.2010.55.1.47>
- Lo, K. C. (2001). Transnationalization of the local in Hong Kong cinema of the 1990s. In E. C. M. Yau (Ed.), *At full speed: Hong Kong cinema in a borderless world* (pp. 261-276). University of Minnesota Press.
- Lo, K. c. (2015). Hong Kong cinema as ethnic borderland. In E. M. K. Cheung, G. Marchetti, & E. C. M. Yau (Eds.), *A companion to Hong Kong cinema* (pp. 71-88). Wiley Blackwell.
- Marchetti, G. (1998). Plural and transnational: Chinese and Chinese diaspora cinema-An introduction. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 42, 68-72.
- Marchetti, G., & Kam, T. S. (2007). *Hong Kong film, Hollywood and the new global cinema: No film is an island*. Routledge.
- May, A., & Ma, X. (2014). Hong Kong and the CEPA: The changing fortunes of Hong Kong film production. *Continuum: Journal of Media Cultural Studies*, 28(1), 43-51. <https://doi.org/10.1080/10304312.2014.870871>
- McAndrew, S., & Everett, M. (2015). Music as collective invention: A social network analysis of composers. *Cultural Sociology*, 9(1), 56-80. <https://doi.org/10.1177/174997551454248>

- Mehra, A., Dixon, A. L., Brass, D. J., & Robertson, B. (2006). The social network ties of group leaders: Implications for group performance and leader reputation. *Organization Science*, 17(1), 64-79. <http://www.jstor.org/stable/25146013>
- Miller, T. (2016). The new international division of cultural labor revisited. *ICONO14: Journal of Communication and Emergent Technologies*, 14(2), 97-121. <https://doi.org/10.7195/ri14.v14i2.992>
- Miller, T., Govil, N., McMurria, J., & Wang, T. (2005). *Global Hollywood: No. 2*. British Film Institute.
- Mirrlees, T. (2013). *Global entertainment media: Between cultural imperialism and cultural globalization*. Routledge.
- Morris, M., Li, S. L., & Chan, S. C.-k. (Eds.). (2005). *Hong Kong connections: Transnational imagination in action cinema*. Duke University Press.
- Mosco, V., McKercher, C., & Huws, U. (Eds.). (2010). *Getting the message: Communications workers and global value chains*. Merlin Press.
- Newman, M. E. J., Watts, D. J., & Strogatz, S. H. (2002). Random graph models of social networks. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 99(3), 2566-2572. <http://www.jstor.org/stable/3057594>
- Pang, L. (2007). Postcolonial Hong Kong cinema: Utilitarianism and (trans)local. *Postcolonial Studies*, 10(4), 413-430. <https://doi.org/10.1080/13688790701621417>
- Pang, L. (2010). Hong Kong cinema as a dialect cinema? *Cinema Journal*, 49(3), 140-143. <https://www.jstor.org/stable/40800747>
- Peng, W. (2018). Collaborators, mediators, and processes: Film coproduction in China. In M. Keane, B. Yecies, & T. Flew (Eds.), *Willing collaborators: Foreign partners in Chinese media* (pp. 15-30). Rowman Littlefield.
- Peng, W., & Keane, M. (2019). China's soft power conundrum, film coproduction, and visions of shared prosperity. *International Journal of Cultural Policy*, 25(7), 904-916. <https://doi.org/10.1080/10286632.2019.1634062>
- Perry-Smith, J., & Mannucci, P. V. (2015). Social networks, creativity, and entrepreneurship. In C. E. Shalley, M. A. Hitt, & J. Zhou (Eds.), *The Oxford handbook of creativity, innovation, and entrepreneurship* (pp. 205-224). Oxford University Press.

- Podolny, J. M., & Page, K. L. (1998). Network forms of organization. *Annual Review of Sociology*, 24, 57-76. <http://www.jstor.org/stable/223474>
- Powell, W. W., Koput, K. W., & Smith-Doerr, L. (1996). Interorganizational collaboration and the locus of innovation: Networks of learning in biotechnology. *Administrative Science Quarterly*, 41(1), 116-145. <https://doi.org/10.2307/2393988>
- Pratt, A. C. (2015). Resilience, locality and the cultural economy. *City, Culture and Society*, 6(3), 61-67. <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2014.11.001>
- Rossmann, G., Esparza, N., & Bonacich, P. (2010). I'd like to thank the academy, team spillovers, and network centrality. *American Sociological Review*, 75(1), 31-51. <https://doi.org/10.1177/00031224093591>
- Senekal, B. A., & Stemmet, J.-A. (2014*). The gods must be connected: An investigation of Jamie Uys 'connections in the Afrikaans film industry using social network analysis. *Communicatio*, 40(1), 1-19. <https://doi.org/10.1080/02500167.2014.888361>
- Sparks, C. (2007). *Development, globalization and the mass media*. Sage.
- Sparks, C. (2019). China: An emerging cultural imperialist. In O. Boyd-Barrett & T. Mirrlees (Eds.), *Media imperialism: Continuity and change* (pp. 275-290). Rowman Littlefield Publishers.
- Staiger, J. (1983). Individualism versus collectivism. *Screen*, 24(4-5), 68-79. <https://doi.org/10.1093/screen/24.4-5.68>
- Storper, M. (1989). The transition to flexible specialization in the U.S. film industry: External economies, the division of labor, and the crossing of industrial divides. *Cambridge Journal of Economics*, 13(2), 273-305. <https://doi.org/10.1002/9780470712726.ch6>
- Stovel, K., & Shaw, L. (2012). Brokerage. *Annual Review of Sociology*, 38, 139-158. <https://doi.org/10.1146/annurev-soc-081309-150054>
- Su, W. (2017). A brave new world? understanding U.S.-China coproductions: Collaboration, conflicts, and obstacles. *Critical Studies in Media Communication*, 34(5), 480-494. <https://doi.org/10.1080/15295036.2017.1349326>
- Szeto, M. M., & Chen, Y.-C. (2011). Mainlandization and neoliberalism with post-colonial and Chinese characteristics: Challenges for the Hong Kong film industry. In J. Kapur & K. B. Wagner (Eds.), *Neoliberalism and*

- global cinema: Capital, culture, and marxist critique* (pp. 239-261). Routledge.
- Szeto, M. M., & Chen, Y.-C. (2012). Mainlandization or sinophone translocality? Challenges for Hong Kong SAR new wave cinema. *Journal of Chinese Cinemas*, 6(2), 115-134. https://doi.org/10.1386/jcc.6.2.115_1
- Szeto, M. M., & Chen, Y.-C. (2013). To work or not to work: the dilemma of Hong Kong film labor in the age of mainlandization. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* (55), 46-52. <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=f3h&AN=96155603&lang=zh-tw&site=ehost-live>
- Tan, S. K. (2021). *Hong Kong cinema and sinophone transnationalisms*. Edinburgh University Press.
- Teh, Y. (2013, February 3). All's well with Raymond Wong: Comic actor and producer Raymond Wong Pak-ming talks about how he made it in Hong Kong and the mainland. *South China Morning Post*. <http://www.scmp.com/lifestyle/arts-culture/article/1141094/all-well-raymond-wong>
- Teo, S. (2008). Promise and perhaps love: Pan-Asian production and the Hong Kong–China interrelationship. *Inter-Asia Cultural Studies*, 9(3), 341-358. <https://doi.org/10.1080/14649370802184429>
- Thompson, K. (1993). Early alternatives to the Hollywood mode of production: Implications for Europe's avant-gardes. *Film History*, 5, 386-404. <https://www.jstor.org/stable/27670732>
- Tinic, S. (2005). *On location: Canada's television industry in a global market*. University of Toronto Press.
- Uzzi, B., & Spiro, J. (2005). Collaboration and creativity: The small world problem. *American Journal of Sociology*, 111(2), 447-504. <https://doi.org/10.1086/432782>
- Valente, T. W., Coronges, K., Lakon, C., & Costenbader, E. (2008). How correlated are network centrality measures? *Connect (Tor)*, 28(1), 16-26.
- Vang, J., & Chaminade, C. (2007). Cultural clusters, global-local linkages and spillovers: Theoretical and empirical insights from an exploratory study of Toronto's film cluster. *Industry and Innovation*, 14(4), 401-420. <https://doi.org/10.1080/13662710701523942>

- Walsh, M. (2007). Hong Kong goes international: the case of Golden Harvest. In G. Marchetti & T. S. Kam (Eds.), *Hong Kong film, Hollywood and the new global cinema: No film is an island* (pp. 167-176). Routledge.
- Wang, S. (2003). *Framing piracy: Globalization and film distribution in greater China*. Rowman Littlefield Publishers.
- Yau, E. C. M. (2015). Watchful partners, hidden currents: Hong Kong cinema moving into the mainland of China. In E. M. K. Cheung, G. Marchetti, & E. C. M. Yau (Eds.), *A companion to Hong Kong cinema* (pp. 17-50). Wiley Blackwell.
- Yeh, E. Y.-y. (2014). Home is where Hollywood isn't: Recasting East Asian film industries. *Media Industries Journal*, 1(2), 59-64. <https://doi.org/10.3998/mij.15031809.0001.212>
- Yeh, E. Y.-y., & Chao, S.-y. (2020). Policy and creative strategies: Hong Kong CEPA films in the China market. *International Journal of Cultural Policy*, 26(2), 184-201. <https://doi.org/10.1080/10286632.2018.1448805>
- Yeh, E. Y.-y., & Davis, D. W. (2008). Re-nationalizing China's film industry: case study on the China Film Group and film marketization. *Journal of Chinese Cinemas*, 2(1), 37-51. https://doi.org/10.1386/jcc.2.1.37_1
- Yi, S. (2018). In defense of Hong Kong: The critical reception of Milkyway Image films. *Modern Chinese Literature and Culture*, 30(2), 56-86. <https://www.jstor.org/stable/26895748>
- Zhang, Y. (2010). Transnationalism and translocality in Chinese cinema. *Cinema Journal*, 49(3), 135-139. <https://doi.org/10.1353/cj.0.0204>

附錄一：各中心性排名前十者及其職位，2004, 2008, 2016

| Degree | 2004 | | | | 2008 | | | | 2016 | | | | |
|--------|------|-----|------|-------------|------|-----|-------------|-----|------|--------------|-----|------|----------------|
| | 排序 | 姓名 | 身份別 | 職位 | 姓名 | 身份別 | 職位 | 姓名 | 身份別 | 職位 | 姓名 | 身份別 | 職位 |
| Degree | 1 | 馬楚成 | 香港 | 導演/編劇/攝影 | 馬楚成 | 香港 | 導演/編劇/攝影 | 王晶 | 香港 | 出品人/監製/編劇/導演 | 趙海城 | 中國大陸 | 製片/執行監製 |
| | 2 | 陳木勝 | 香港 | 監製/導演 | 徐克 | 香港 | 監製/導演/編劇/攝影 | 李岩松 | 中國大陸 | 出品人/監製/製片 | 唐才智 | 香港 | 出品人/監製/製片/執行監製 |
| | 3 | 馮小剛 | 中國大陸 | 導演/編劇/演員 | 程小東 | 香港 | 導演 | 陳果 | 香港 | 監製/編劇/導演/總策畫 | 陳果 | 香港 | 監製/導演/動作設計 |
| | 4 | 劉偉強 | 香港 | 監製/導演/攝影 | 陳木勝 | 香港 | 監製/導演/編劇 | 杜琪峰 | 香港 | 監製/導演/動作設計 | 杜琪峰 | 香港 | 監製/導演/動作設計 |
| | 5 | 馬偉豪 | 香港 | 監製/導演/編劇 | 吳宇森 | 香港 | 監製/導演/編劇 | 任月 | 中國大陸 | 監製 | 黃柏高 | 香港 | 監製 |
| | 6 | 鄭保瑞 | 香港 | 導演/演員 | 陳嘉上 | 香港 | 監製/導演/編劇 | 王愛玲 | 香港 | 執行監製/行政監製 | 王愛玲 | 香港 | 執行監製/行政監製 |
| | 7 | 韓三平 | 中國大陸 | 監製/製片/策畫 | 朱延平 | 臺灣 | 導演/編劇 | 姜偉 | 中國大陸 | 總製片人/執行監製 | 姜偉 | 中國大陸 | 總製片人/執行監製 |
| | 8 | 麥兆輝 | 香港 | 導演/編劇 | 錢永強 | 香港 | 導演 | | | | | | |
| | 9 | 周星馳 | 香港 | 監製/編劇/導演/演員 | 高林豹 | 香港 | 導演 | | | | | | |
| | 10 | 葉錦鴻 | 香港 | 導演/編劇 | 葉偉信 | 香港 | 導演 | | | | | | |

Closeness

| Degree | 2004 | | | | 2008 | | | | 2016 | | | | |
|-----------|------|-----|------|-------------|------|------|-------------|-----|------|----------------|-----|------|----------------|
| | 排序 | 姓名 | 身份別 | 職位 | 姓名 | 身份別 | 職位 | 姓名 | 身份別 | 職位 | 姓名 | 身份別 | 職位 |
| Closeness | 1 | 韓三平 | 中國大陸 | 監製/製片/企畫 | 韓三平 | 中國大陸 | 出品人/監製 | 王晶 | 香港 | 出品人/監製/編劇/導演 | 李岩松 | 中國大陸 | 出品人/監製/製片 |
| | 2 | 史東明 | 中國大陸 | 策畫 | 程小東 | 香港 | 導演 | 唐才智 | 香港 | 出品人/監製/製片/執行監製 | 唐才智 | 香港 | 出品人/監製/製片/執行監製 |
| | 3 | 姜濤 | 中國大陸 | 監製/執行監製 | 于冬 | 中國大陸 | 出品人/監製 | 鄧維弼 | 香港 | 監製/執行監製 | 鄧維弼 | 香港 | 監製/導演/動作設計 |
| | 4 | 趙海城 | 中國大陸 | 監製/執行監製 | 徐克 | 香港 | 監製/導演/編劇/演員 | 杜琪峰 | 香港 | 監製/導演/動作設計 | 杜琪峰 | 香港 | 監製/導演/動作設計 |
| | 5 | 區偉強 | 香港 | 製片 | 謝志華 | 香港 | 策畫/副導演 | 任宇 | 中國大陸 | 出品人/聯合出品人/執行監製 | 任宇 | 中國大陸 | 監製 |
| | 6 | 鄭保瑞 | 香港 | 導演/演員 | 谷劍華 | 香港 | 監製/編劇/演員 | 姜偉 | 中國大陸 | 總製片人/執行監製 | 姜偉 | 中國大陸 | 總製片人/執行監製 |
| | 7 | 馬偉豪 | 香港 | 監製/編劇/導演/演員 | 馬楚成 | 香港 | 導演/編劇/攝影 | 葉偉信 | 香港 | 監製/製片 | 葉偉信 | 香港 | 監製/製片 |
| | 8 | 周星馳 | 香港 | 監製/編劇/導演/演員 | 馮志強 | 香港 | 編劇 | 陳碩聖 | 中國大陸 | 出品人/製片 | 陳碩聖 | 中國大陸 | 出品人/製片 |
| | 9 | 王中磊 | 中國大陸 | 監製 | 陳靖霞 | 香港 | 製片 | | | | | | |
| | 10 | 葉偉信 | 香港 | 導演/編劇 | | | | | | | | | |

Betweenness

| 排序 | 2004 | | | 2008 | | | 2016 | | |
|----|------|------|-------------|------|------|-------------|------|------|-----------------|
| | 姓名 | 身份別 | 職位 | 姓名 | 身份別 | 職位 | 姓名 | 身份別 | 職位 |
| 1 | 馬楚成 | 香港 | 導演/編劇/攝影 | 徐克 | 香港 | 監製/導演/編劇/演員 | 王晶 | 香港 | 出品人/監製/編劇/導演 |
| 2 | 韓三平 | 中國大陸 | 監製/製片/企畫 | 馬楚成 | 香港 | 導演/編劇/攝影 | 唐才智 | 香港 | 出品人/監製/製片/執行監製 |
| 3 | 陳木勝 | 香港 | 監製/導演 | 程小東 | 香港 | 導演 | 杜琪峰 | 香港 | 監製/導演/動作設計 |
| 4 | 馮小剛 | 中國大陸 | 導演/編劇/演員 | 韓三平 | 中國大陸 | 出品人/監製 | 李岩松 | 中國大陸 | 出品人/監製/製片 |
| 5 | 周星馳 | 香港 | 監製/編劇/導演/演員 | 陳木勝 | 香港 | 監製/導演/編劇 | 趙海城 | 中國大陸 | 製片/執行監製 |
| 6 | 葉錦鴻 | 香港 | 導演/編劇 | 傅華陽 | 中國大陸 | 導演 | 陳木勝 | 香港 | 監製/導演/編劇 |
| 7 | 鄭保瑞 | 香港 | 導演/演員 | 吳宇森 | 香港 | 監製/導演/編劇 | 陳一奇 | 中國大陸 | 出品人 |
| 8 | 邱禮濤 | 香港 | 監製/導演/編劇/攝影 | 葉偉信 | 香港 | 導演 | 李凱 | 中國大陸 | 執行監製/監製 |
| 9 | 葉偉信 | 香港 | 導演/編劇 | 朱延平 | 臺灣 | 導演/編劇 | 周星馳 | 香港 | 出品人/監製/製片/導演/編劇 |
| 10 | 劉偉強 | 香港 | 監製/導演/攝影 | 張之亮 | 香港 | 監製/導演/演員 | 林德祿 | 香港 | 導演/編劇 |

Eigenvector

| 排序 | 2004 | | | 2008 | | | 2016 | | |
|----|------|------|-------------|------|------|----------|------|------|----------------|
| | 姓名 | 身份別 | 職位 | 姓名 | 身份別 | 職位 | 姓名 | 身份別 | 職位 |
| 1 | 韓三平 | 中國大陸 | 監製/製片/企畫 | 馬楚成 | 香港 | 導演/編劇/攝影 | 趙海城 | 中國大陸 | 製片/執行監製 |
| 2 | 區偉強 | 香港 | 製片 | 韓三平 | 中國大陸 | 出品人/監製 | 王晶 | 香港 | 出品人/監製/編劇/導演 |
| 3 | 史東明 | 中國大陸 | 策畫 | 陳靖霞 | 香港 | 製片 | 李岩松 | 中國大陸 | 出品人/監製/製片 |
| 4 | 姜濤 | 中國大陸 | 監製/執行監製 | 謝志華 | 香港 | 製片 | 唐才智 | 香港 | 出品人/監製/製片/執行監製 |
| 5 | 馬偉豪 | 香港 | 監製/編劇/導演/演員 | 禱嘉珍 | 香港 | 監製 | 陳果 | 香港 | 監製/編劇/導演/總策畫 |
| 6 | 趙海城 | 中國大陸 | 監製/執行監製 | 吳宇森 | 香港 | 監製/導演/編劇 | 榮陽 | 中國大陸 | 總策畫/監製 |
| 7 | 馬楚成 | 香港 | 導演/編劇/攝影 | 唐慶枝 | 香港 | 執行監製 | 王愛玲 | 香港 | 執行監製/行政監製 |
| 8 | 孫連宇 | 中國大陸 | 製片 | 王浩瑩 | 香港 | 製片 | 徐勇明 | 中國大陸 | 總策畫/策畫 |
| 9 | 王賢福 | 中國大陸 | 製片 | 彭幼芳 | 香港 | 策畫 | 姜偉 | 中國大陸 | 總製片人/執行監製 |
| 10 | 鄭保瑞 | 香港 | 導演/演員 | 陳嘉上 | 香港 | 監製/導演/編劇 | 羅嘉茵 | 香港 | 製片/執行製片 |