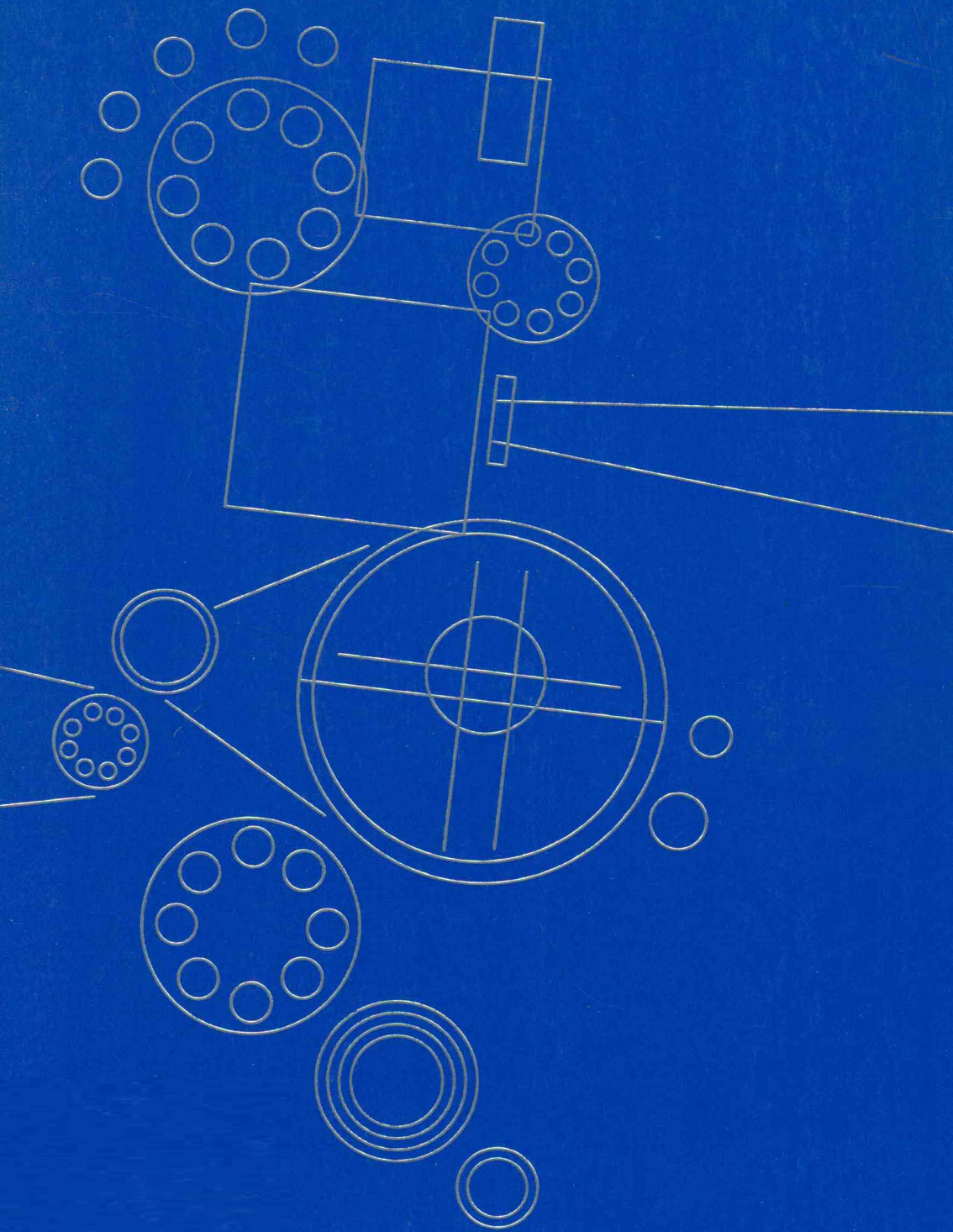




尋找香港電影的
獨立景觀

張美君 編著

“ In Pursuit of Independent Visions in Hong Kong Cinema
Edited and written by Esther M. K. Cheung ”



序（一）

閃回——電影會的獨立景觀

文：羅卡

何謂「獨立電影」，何謂「獨立精神」，是個可以爭論不休的議題，特別像本書這樣主要以長片作為論述對象，就更難界定。編著者張美君以「尋找香港電影的獨立景觀」作為目標，其注視的目光不局限於「電影光譜」的一端，即所謂「獨立自主」的製作，也在主流商業電影中尋找另一種獨立景觀，無非要我們明白到獨立景觀的多樣性，不必執著於一種定義而排斥其他。編著者並非只站在學術立場作個人的論述發揮，而是既有作者作品的評論，亦有和作者、評論人、學者以及發行、組織者的訪談；遍及美學、資金籌措、製作過程、發行途徑、技藝特色各個方面，旁及兩岸四地一些評論人、組織者的看法，可謂兼收並蓄。

當然，我們還可以繼續發掘、研討其他有獨立精神的電影工作者，除書中論及的一批，還有大量的短片工作者，而新世紀以後出現的獨立電影新人也有不少，但不必要求一本書一網打盡。重要的是抱持開放認真的態度，在主觀論述的同時亦提供平台讓作者、組織者和評論人交流討論，這正是本書的主要特色，亦是價值之所在。編著者在那詳盡細緻的概論中已相當充分的表述了她對論題和對象多方面的考慮，已毋庸我置喙了。

本書談論的主要是上世紀九十年代崛起的獨立電影，或許我可借此機會補充一下來龍去脈，就是有關概論中提及的六、七十年代的「大影會」、「衛影會」、「火鳥電影會」，和八十年代香港電影文化中心的前導活動，因為這和其後的獨立電影在精神上是一脈相承的。「大影會」活躍於1968至1971年間，和1972至1975年繼起的「衛影會」都有提倡自主短片拍攝，以個人活潑自由的抒發，潛在地反抗邵氏的工廠式製作和粵語片的公式化商品。兩會主辦作品發表會之餘又在報刊上激揚文字，推動風氣。圍繞「大影會」活躍於文字和影像活動的有陸離、石琪、吳宇森、西西、楊凡、趙德克、陳坤揚、舒明、梁濃剛、林年同、杜杜、黃子程、譚家明、吳承歡、吳昊、震鳴、方圓、何藩、羅卡等；「衛影會」的活躍分子則有張鍵、李耀明、黃仲標、辜昭平、黃建業、梁良、張偉男、劉逢吉、方令正、方令駒等。當年雖然未成氣候，但他們日後或在電視、電影界各有成就，或在電影文化界、教育界成為前導人物。此路再由1973年成立的「火鳥電影會」接棒奔走下去。「火鳥」羅致了「大影會」和「衛影會」的一部分會員，並以金炳興、梁寶珠、黃國兆、舒明、蔡甘銓、黃敬強、王家華、陳廷青、陳柏生、黃永光、區應麟、任國光、盧玉瑩、陳樂儀作為執行班子，當年已較有計劃地推廣拍製獨立影片，曾和市政局合作舉辦了多屆實驗電影展、獨立短片展，並和香港藝術中心合辦八米釐電影製作課程，會員又分工合作拍製實驗影片；至今，黃國兆、蔡甘銓、任國光、來黃敬強仍有從事或推廣獨立製作。八十年代中再由「錄影太奇」和九十年代的香港藝術中心接棒，轉為主要推廣錄像，新一代獨立自主的影人影片自此源源而出。期間還有1978年成立的香港電影文化中心，當年的一群影視界新秀蔡繼光、吳昊、磊懷、徐克、方育平、劉成漢、陳樂儀、冼杞然、羅卡、古兆奉、卓伯棠、舒琪、梁立人、高志森等都以義務性質或參

與策劃，或開班傳授電影製作／創作，學員陳果、陳榮照、朱嘉懿、何麗嫦、林華全、柯星沛、盧子英、林紀陶等，就在師友的薰陶互動下投入影視界，當中不少人至今仍傳承著獨立精神。

我想指出的是這些電影會在市政局和藝術發展局介入電影文化和資助獨立電影之前，已經做了不少開山劈石的工作。這些體制以外的電影教育和民間發動的電影文化活動，為九十年代獨立電影的再興作好準備。而其中不少人在八十年代後更成為出色的電影工作者和電影專業教育的導師，繼續傳揚包括獨立電影在內的技藝與精神，其對後一輩的影響值得進一步研究。

其實，獨立長片於六十年末已有出現，除書中提及的唐書璇之外，尚有何藩、黎明霜的《離》（1969），孫寶玲、何藩的《迷》（1970），皆難得的獨立自主長片，並曾參加國際影展；章國明於1974年自資製作的八米釐恐怖劇情片《異世之所》曾參加伊朗影展，影像風格和敘事都饒有特色，備受行內人讚賞。八十年代獨立電影雖一度沉寂，但商業電影界中仍有不少可觀的「獨立景觀」。比方翁維銓很早就和英國的獨立電視台合作拍製關於國際毒販在香港活動的紀錄片，其劇情片首作《行規》（1979／1980）也以販毒為題材，是難得紀實性的獨立製作；八十年代，他率先進入大陸的大漠拍攝考古歷險的劇情片《荒漠人》（1982），是最早結合虛構與紀實風格的嘗試。黃志強的《打擂台》（1983）是另類科幻動作片，極富實驗性，展現了港片從未見過的獨立景觀；關柏煊編導、邱禮濤攝影的低成本獨立製作《一樓一故事》（1986）以粗糙殘酷的影像描繪香港低下階層賣淫引致的倫常變故，以暴烈的筆法寫人性親情，別樹一格。上述幾位在八十年代商業電影建制內，比方育平、徐克、譚家明、許鞍華、嚴浩、關錦鵬更處於邊緣位置。一併在此提出這次資料，並無挑別編者之意，只是想借機囉唆一下，讓有心人繼續追索而已。

說實在的，香港獨立電影值得更多的評論和研討，本書的出版，是滿有啟導性的一記重拳出擊；在文字和影像的互動下，我期待陸續有來的精彩影片和出版。

2010年夏末

序（二）

獨立，你在哪？

文：朗天

久不久便會碰上自稱喜歡看電影的人，了解清楚後才知道，他們喜歡看的，其實只限於劇情長片。

很多自稱影迷的人，原來一直都沒看過多少部實驗電影或紀錄片。

資深影友常說，好的紀錄片，不乏比劇情片還要好看的作品。我完全同意他所說，問題是：我們為什麼不太容易接觸到紀錄片？甚至在一些人的心目中，提起紀錄片他們只想起新聞片段及電視台新聞部製作的新聞專題。

實驗電影就更難說了，不單缺乏機會觀看，更關鍵的是：不少人沒怎看過，便判斷這些電影不值得花時間去看。在電影發明後已百多個寒暑的今天，早有人認為Film什麼也實驗過了——它的媒介可能，它的語法，光與影、影與音的互動關係……數碼和立體技術進來後，更有人說，電影該進入墳墓去了，出來的東西已超越電影之為電影的定義，「那是新媒體 (New Media)！」彷彿忘記了電影也曾是一種新媒體。

電影工業吸納了劇情長片，以它為主要製作類型，造成了紀錄片、實驗電影、劇情短片在製作和發行上的相對弱勢；然而，實然不能蓋過應然，現實的不利不必帶動觀念的退卻。事實上，基於好些人的努力，大量不能進入工業機制的紀錄片、實驗電影、劇情短片以至非主流劇情片，已開拓了一個屬於它們的領域（雖然一直等待有心人繼續耕耘，讓它茁壯），並在各自的美學、技術及意識形態標準之外，為這些製作品帶上了共同的標籤——獨立性。觀賞和批評這些獨立電影時，論者有時會根據其獨立程度而對之作出評斷、考量。

怎樣才算是獨立電影？尤其是怎樣才是香港的、本土的獨立電影？這個太值得問，也一直待人系統發問、系統整理答案的問題，終於隨著張美君編著的《尋找香港電影的獨立景觀》踏出了重要的一步。製作人和推動組織的訪談、學者的交流、編者個人的研究和觀察、部分當事人的現身說法，裡外上下織出一組線路，雖然未必能稱得上天羅地網，無所不包，卻也駁上了足夠的「電流」，亮起了「燈泡」，照亮了一地一隅的特殊景觀。

行人在街上忽然聽見警察大叫：「喂！你，停下來！」每個人都會以為警察在叫他，不由得停止腳步。這個阿圖塞 (Louis Althusser) 最常引述的「自我」意識的案例，說明了權威與宰制的運作方式。其實獨立意識何嘗不也如此？主流機制的宰制性不在於它如何排除你，不讓你進入，而在於它令你成為自覺的「獨立」工作者。你的「獨立」正是它呼喚下的「獨立」。所以，要做一個批判的、立體和深入自覺的獨立電影人，有時不得不把自己的身份解構。——辛丹斯電影節 (Sundance Film Festival) 要參加，但也得覺察它的限制和不徹底。

殷切期望本書的出版，除了加深我們對香港獨立電影及其發展的認識，也能為深入思考獨立不倚、自由、放手創作等各種理念和實踐鋪平道路。

朗天 2010年9月16日在觀塘

序（三）

是獨立，也孤獨：

香港獨立電影的「孤島期」詮釋

文：張偉雄

曾經借用上世紀八、九十年代美國獨立電影的情況，概述「九七」以來香港獨立電影的發展時，也強調過其本土性的特色，這是來自主流／非主流二元架構論述所歸納出來的見地，針對一個既有的電影工業制度。本土性是追尋單純化的身份定位，對比著國際性的多元口味混和；但想深一層，這個「歸納」是印象式的，認為香港也有個荷里活嘛。荷里活例牌被看成是夢工場，那麼邊緣位置的獨立電影，自然就會拒絕做夢。整個說法倒是不需深入電影世界去審視也可得出的必然性結論，其實，是沒有必然性的。

當你四出為類型系統、明星制度、連線生產等找個相對的另類美學體系時，前人會提出寫實主義：蘇俄有社會主義寫實，法國有詩意寫實，意大利有新寫實。當你自置一個寫實標籤時，你實在是與你認為不寫實的「荷里活」對著幹。而當代就喜用本土主義這個名牌，針對的卻是主流電影工業國際化的行銷策略。然而你說香港獨立電影很本土時，我不會提議你去說香港公映的電影不本土，或不夠本土，此時此刻我對香港主流電影的建議標題是「迷糊中的本土性」（香港電影有沒有一個制度是一個值得重檢的課題）。似乎，我們要重新調節對本土性的理解，才可以對十年來的香港獨立電影準確定位，從而啟發新路向。

本土性的「對家」未必是國際性，locality一詞此間更多時喚為地方性，其對比的是mobility：流動性。在全球化議題討論下，locality的論述切換成辯證模式，衍生著二元同立，包容彼此的視點。全球地方性(global sense of locality)的提示，就是一種嚮往流通感的扎根想法。同時，在暫時性的流動中安置家的感覺，是一個易地而處的課題補充。於我，本土性和地方性不是同一個英文詞彙的不同翻譯，站在先重返現場「鑑證」的立場上，我在這裡較為傾向本土性的「實線」討論，先認定範圍，針對落馬洲以南的香港實體作出論述。對於地方性的虛線或越界更大範圍的探討，我也承認有一批獨立長片作出回應，那會是《夢之旅》（吳家龍，1999，香港與溫哥華的夢的聯繫）、《天上人間》（余力為，1999，內地趣味濃罩著九龍）、《幽媾》（郭偉倫，2003，內地農村異域化的故事）、《福伯》（黃精甫，2003，另一個特區的過渡反照）等，然而持有懷疑心緒的我，定會從地方性流失方面考察，但那不會是這篇自命孤清文章的追蹤，我下一篇寫獨立電影的方向吧。

《香港製造》（陳果，1997）做了一個好榜樣，「九七」的政治恐懼視覺化為一件屋邨崩裂事件，成長自屋邨，然後眺望香港（乘搭火車出發去和合石，到纜車沿線執行刺任務），又回視屋邨（少年斬殺），最後內望出一個難於掌握的香港。自此，香港獨立長片從未放棄這個藉地理出發的香港本位主義。俯瞰如《藍色八月》（黎子儉，2000），荒誕如《過海隧道》（黃思傑，1999），拼貼如《等等等等》（郭偉倫，2000），超現實如《好郁》（游靜，2002），都有一份微觀、分區化的心情去展現香港城市面貌。地區色彩的情境討論，對比出主流電影在長期類型拍攝薰陶下，城市視覺不自覺的流於

背景化、概念化及地標化。獨立電影在有限資源下，由尋找地方特色的拍攝開始，一下子就接合到失去殖民地身份的懷舊意識上去，很自然地，走上電車，走進中環舊街，緬懷從前的維多利亞城。

在《去年煙花特別多》(1998)有這樣一段：李燦森在電車上對一群女學生看不過眼，將其中一人從上層車廂拋出車外。那暗地裡是陳果的偏激舊香港宣言，校服作為女生的身份象徵，在恣意過渡（《香港製造》中的許寶珊不脫下校服縱身跳樓一幕還記憶猶新），而被褫奪軍服的本地軍人在百年歷史的電車內疏離相覷。無數的獨立短片和長片，都可發現電車與蘇豪區的蹤影，但那不是獨立電影的專用場景，「九七」後主流片也舊情綿綿，隨意就想到《桃色》（楊凡，2004）、《公主復仇記》（彭浩翔，2004）、《三更之回家》（陳可辛，2002）和《千杯不醉》（爾冬陞，2005）等。通過中環作為共同場景，一刻間獨立、主流像有共通見地。然而就是獨立片任憑著港島視像，更自覺地跳到島的單純意象探索去。

《玻璃，少女。》（黎妙雪，2001）是確立孤島旨題最重要的一部本地獨立片。阿初（李劍如飾）離家出走後，尋找外孫女的胡仔（羅烈飾）通過手電跟上阿初好友P仔（郭善瑋飾），二人一連幾天一起尋人。胡仔是看島人的身份，他暫離開看守的島，去代管P仔這個孤島：她在憤怒自棄的邊緣徘徊。黎妙雪以金魚比喻P仔，她的世界是金魚缸，看似望得很遠，其實就只是有限的範圍，像個玻璃小海島。P仔隨身帶備《地圖王》，閒時拿出來背讀，但就是這次尋找之旅，她才真切地走訪了一些香港地方。影片後半段有她撞破玻璃的情節，而在最無力的一刻她學懂了游泳，暗示這名孤島少女正在成長。

島的沉思，索引至橋的引申。回歸後，青馬大橋是為香港特區一個非地方（non-place）的重要地標，常常於香港的公映電影裡出現，最多人談論的莫過於《愈快樂愈墮落》（關錦鵬，1998）和《雙雄》（陳木勝，2003）的展示。非地方強調宏偉、效率，是流動性的功能，地方性自然削弱；《玻璃，少女。》的獨立電影身份恰如其份找來一個普通社區的橋底去回應，安放P仔和胡仔超現實交流的一場戲，橋底下二人或坐或臥，身體放鬆，展示一份對地方的信任，人與人的連繫力量正在醞釀。著實影片在用景上充滿著島與橋的意象，如溜冰場上滑行，踏滑板由天台過天台，及至初父（劉以達飾）在公園長椅奏手風琴都是；最後阿初和P仔在大坑浣紗街——一條港島區獨一無二的行人橋道上相遇，是兩個孤島的接連。

香港電影進入「後九七」期，孤島意象從不缺，這當然要由傾向追尋地方性的作品去找，我來提供幾個例子吧。《初戀嗱喳麵》（周惠坤，2001）結局以繞著跑馬地馬場跑圈，《十二夜》（林愛華，2000）以銅鑼灣夜街的尋尋覓覓完結，和《師奶唔易做》（李公樂，2006）一群屋邨婦女或在天台，或在天井忘情跳舞，都呈現了城市中的孤寂心境、孤島的地理想像。

P仔知道香港有五十八個海灘，她也走訪了胡仔看守的島的沙灘，《玻璃，少女。》低調地帶出自重的海灘角度，令島的沉思更趨圓滿。這個海灘當然不是遊人眾多的淺水灣，當角色孤寂地站在灘岸遠眺，他／她已是到了海島的臨界點，疏離開身後的城市生活，提示著人生歷程的階段性。

《等々等々》一開場就是個無人灘頭，偷渡者遇上瀕死孕婦，承認著新生應由面對死亡開始，經歷不少城中段落後，《等々等々》又來到另一個孤獨灘頭，老婦與流浪狗為伴，生命默默前行。還有《追蹤眼前人》（崔允信，2004）的石澳後灘景致，在女友不發一言失蹤的一刻，男子（梁家輝飾）由沙灘望出，看到一個既遠且近的小島，殊不知這就是他與曾經親密過的人的共同畫面，一對戀人不能共處，卻能共有同一個內心反映。沙灘作為邊緣角度，迷惑的身份藉外望的目光檢視。

十年來的香港獨立長片雖然還未獲得廣泛的認同，不論是主流工業，或是主流觀眾，但她卻沒有迷失在政治身份的喧鬧爭議中，失卻其內部地理考察的本份。於此，再引用《玻璃，少女。》作結——P仔貌似犬儒，其實是十分自恃的一句話：「玩盡香港才說。」說出香港獨立電影的在家信念。

目次

序	一 閃回——電影會的獨立景觀 文：羅卡 p.2
	二 獨立，你在哪？ 文：朗天 p.6
	三 是獨立，也孤獨：香港獨立電影的「孤島期」詮釋 文：張偉雄 p.10

概論	尋找香港電影的獨立景觀 文：張美君
	序曲：獨立天涯路 / 獨立的視野 / 從邊緣出發 / 獨立的光譜 /
	獨立的景觀和展望 / 「天涯若比鄰」的「獨立視野」 p.18

I 光譜中的剪影：電影導演訪問

香港製造、自主精神——陳果	p.49
影像摘記：	
陳果「九七三部曲」：邊緣上的詩意 文：張美君	p.62
陳果《榴槤飄飄》：陌生化的寫實 文：張美君	p.63

擇美而固執——楊凡 p.65

影像摘記：

楊凡《美少年之戀》：眷戀與憐惜 文：魏家欣 p.74

楊凡《桃色》：頹廢的誘惑 文：郭麗容 p.75

類型焊合者——彭浩翔	p.77
影像摘記：	
彭浩翔《賈兇拍人》：逆境求存 文：郭麗容	p.87
彭浩翔《出埃及記》：黑色幽默的背後 文：馬然	p.88

漂泊中的生存狀態——余力為	p.89
影像摘記：	
余力為《美麗的魂魄》：遊蕩的靈魂	文：馬然
	p.96

客觀紀實、若即若離——張虹	p.97
影像摘記：	
張虹：紀錄人生風景 文：郭麗容	p.107

流徙，從香港到紐約——陳耀成	p. 109
影像摘記：	
陳耀成《情色地圖》：夾敘夾議的電影美學	文：張美君
	p. 118

游走於錄像創作與文化研究之間 —— 游靜	p.119
影像摘記：	
游靜《好郁》：存在 / 不存在的家 文：郭麗容	p.126

十年回首，五片風光：新生代導演的電影風景	
—— 麥婉欣、崔允信、黃精甫、黃真真、黎妙雪	p.127
影像摘記：	
麥婉欣《哥哥》：流離的時代 文：郭麗容	p.152
黃精甫、李公樂《福伯》：死亡臨界點 文：郭麗容	p.153
黃真真《女人那話兒》：人之初，性本善 文：郭麗容	p.154
黎妙雪《爸爸的玩具》：一切都因眷戀 文：魏家欣	p.155

光譜的另一端：工業電影的自主精神	
—— 許鞍華、關錦鵬、邱禮濤	p.157
影像摘記：	
許鞍華：記憶備忘 文：郭麗容	p.171
許鞍華《天水圍的日與夜》：日常生活的底蘊 文：張美君	p.172
許鞍華《天水圍的日與夜》：香港的日與夜 文：魏家欣	p.173
邱禮濤《性工作者十日談》：說不出的未來 文：何家珩	p.174

不在案的紀錄：	
香港獨立紀錄片對性別問題的關注 文：魏時煜	p.176

II 生態群的拼圖：電影組織訪問

開墾獨立影像園地：香港藝術發展局「電影及媒體藝術組」	
—— 陳嘉上、馮美華、杜琪峯	p.189
電影作為策略性工業：電影發展局 —— 陳嘉上	p.201
投資一個視野：亞洲新星導 —— 余偉國	p.207
影像摘記：	
李公樂《師奶唔易做》：不如跳舞忘憂 文：羅玉華	p.213
自主創作的守望者：影意志 —— 崔允信、楊慧蘭	p.215