

香港（城）的心像

游静访谈

8月31号

问：上次我们在北京做了一些交流。我对香港独立电影与香港社会的关系很感兴趣，你是什么时候开始做电影的？能否说一下早期的经历？

游：我从小就想念电影，在80年代考进香港大学。香港大学没有电影专业，英文及比较文学算是比较接近。香港不少电影人都是这个系毕业的。从文学理论学习看电影，写影评。其实我中学的时候就开始投稿了。不久在多份报纸杂志都有专栏。大学写影评写很多。大学一毕业我在一个杂志，叫《电影双周刊》，做编辑。后来我去了美国，去念戏剧，念不成，就是玩，然后，《电影双周刊》叫我回香港，做总编辑。我非常年轻就做总编辑，只好一面做一面恶补。

在电影杂志做了不久，觉得自己很不足，就想出国继续学习。在1990年去纽约。

问：我看过你的资料，说你80年代发表过很多东西。我看过梁文道的读书节目里，说他在80年代受到过你的影响。这是什么过程？

游：80年代我在做编辑的时候，他还在读书。那时候我把《电影双周刊》的一部分，编成文化杂志，叫“阅读都市”。

问：不仅仅是电影。

游：对。不仅仅是电影。那时候有一些现在蛮有名的作家都替《电影双周刊》写，像叶辉、黄碧云等，又同时邀来一些当时颇受边缘化的社会运动工作者如莫昭如、阮志雄及同志运动工作者如小明雄等来写专栏。

问：有人说，你的写作在80年代，在一定程度上，塑造了香港文化的一些方向，影响了读者对于香港文化的认知，我想问这个过程具体是怎样的？

答：这是一个很复杂的问题，我刚才说我在香港做电影杂志，不仅仅是做一些纯粹电影类的东西，而且也涉猎到其它的文化范畴，比如戏剧、音乐、文学、社会运动。那个时候等于是开拓了一个比较难得的空间，这个空间对不同的表

達形式看成是可以互相指涉的文類，而不是說電影就是電影，表演藝術就是表演藝術，社會運動就是社會運動。那時候這個雜誌不但包容不同領域的評論，讓不同的文類彼此可以看到對方，更讓作者有足夠的空間，覺得你不僅僅可以寫一樣東西，從一個文類出發，也可評論社會。如果一個影評人去評論音樂會是什麼樣？那時候提供了一個平台，鼓勵文化評論的出現。這當然也與我學習的比較文學，也與我從小看書看的很雜有關係。那時候的一些文藝青年，大概有受到我們所開拓的空間的啟發吧。

問：這是一個學科交叉的風格。

游：另外剛好 80 年代是一個很商業化的年代。可是也同時是一個在思考香港的文化身份、政治身份的時代。香港 66、67 年有反英的左派運動、也有青年反殖與工人運動，但都被打壓得很厲害。一九七一年，香港二十一歲以下的人口，佔總人口一半之上。70 年代政府推出一系列的房屋、教育、福利政策、文娛中心、廉政公署等，主要用來安撫年輕人，分散注意力，要人不要對政府有太大的憤懣，加強殖民統治的認受性。80 年代普遍民眾被所謂經濟起飛收編，但也有了中英談判，對未來出現焦慮。

80 年代我開始讀大學的時候，不少香港人開始思考身份問題。我 80 年代中開始去國內旅遊，那時候還是小朋友，自己背著一個包，看到一個剛開放的中國，和香港文化存在巨大的距離。那時候你就知道，不管怎麼樣，你都不會被認為是一個正宗的中國人。但又不能有條件享受相對自主的台灣人。香港文化的混雜性好處是包容，看來很西方化，但也可以看到台灣的，中國的，但香港究竟在哪裡？它是一個什麼樣的社会構成？這種思考就连接到對我們自己文化格局的分析。比方說我對電影、文學、表演藝術、音樂都感興趣。當我寫好像比較單純的評論的時候，我會寫到關於身份政治的，社會性的東西。好像從文本出發，但是有對於周圍廣大的社会的關注。這也是受那個時代的氛圍影響。

王：你剛才說到追尋自己的文化身份，應該是與對 97 年回歸的一個預期有關。當要改變自己的身份的時候，轉過來思考自己的所在的位置，這可能促成了文化分析的一個方向。就是不僅僅在文本內部去分析一個事情，而是看到一個文本的與社会的更廣闊的聯繫。這一點，我不知道與大陸的文化研究是不是一樣。在大陸 90 年代初一些學者進行文化研究的時候，開始時是不自覺的，或者說是並不知道自己在做的事情是文化研究這個事情。後來引進西方的一些知識後，才發現這在西方叫做文化研究。所以才開始引進一些西方的文化研究的方法。我不知道你們的文化分析，是先有學習的？與英国的文化批評有沒有關係？

游：你可以讲多一点，你为什么说大陆是不自觉的呢？

王：也许应该这么说，最早对于西方这种专有名词，开始的时候他们是没有这个概念的。后来发现自己的研究可以归纳到西方文化研究和文化批评这个领域当中去。比如说戴锦华，她在80年代后期到90年代初做过一些研究，写过一些文章，后来她被介绍到美国去访学，人家说是中国文化研究的学者，她问别人，什么是文化研究，别人说，你做的这些就是文化研究。所有后来才自觉的引进西方文化研究的资源。我觉得这种过程的意思就是说，开始的时候并不是受到西方的一个理论热潮的召唤，而是自发地从本体的状况中产生了一种研究的想法和方向。这一点我觉得似乎跟你描述的你们的90年代有一点相似。

游：自觉或者不自觉也不一定是非黑则白的问题，通常会经历一个启蒙的过程。刚才你说到戴老师做的东西到了国外后，才知道原来叫文化研究，原来这个东西很流行……

王：对，这也是她自己的描述。

游：我们在香港，情况刚好倒过来。因为比较文学本来也是西方理论，在欧美其实是文化研究的前身。因此反而是我们在正统的学科出来，受过一种欧美类近文化研究的训练。比方说，我特别受到罗兰巴特，法国符号学的影响。其实他们在欧美的脉络里头，从文本出发思考关于文化身份和文化政治的问题，那种思考方法，正可以跟香港的被殖民背景接轨。当时我的老师都是英国人，不少是剑桥、牛津逃出来的，现在回想，他们大概都有受英国文化研究的影响。

然后我们好自然的，会去发掘这些方法在香港如何适用。我们可以说是先学了方法，学习的时候都是用在苏联、德、英、法等的社会，慢慢地我们会问，如果我们用这些方法在香港社会会怎样呢？那时候香港的教育制度，其实现在也是，但是那个时候更明显，非常不鼓励自己的学生去思考自己的社会。为甚麽呢？殖民的一个策略就是说，被殖民者不应去认同自己的社会自己的文化，你去仰慕与认同英国文化的超然就好了，全世界最好的文学是莎士比亚。当时要思考香港是怎样的这种渴望本身已经是离经叛道的，不是一般年轻人有条件做的事情。在看人家的同时，也看看这从来没有被看过的自己。在80年代，这种视角的转移开始积聚了一些年轻人。

王：过去看别人，现在看自己，是对于自己的文化政治的一种自我反思。那时候一方面是有这样的知识方法和学术基础，一方面是时代有一种现实的契机。两个方面使文化批评的方法被大家所熟悉的适用。

游：其实所有知识都是这样产生的。

王：我看了你的简历，看到你后来的学习过程，觉得你的专业的跨越性很强，有的写作者就是很专业，只在自己的研究文本内进行研究，很少涉及其它的元素。所以你的各种专业学习，使我感觉你具有非常适合文化研究的一种视野。比较一下大陆和香港？

游：每个地方的文化研究都不太一样，方法可能也不同；方法随着不同的文化脉络所构筑与框限又需要不断作出调整。所谓跨越性也因人而异，只要不受知识所限，勇于看到知识领域之间的关系，又有足够的耐性，反思细节之间的互构关系。中国文化本来便是跨越性很强的知识系统。香港岭南文化研究系这些人每个人做的都不太一样，我们坐在一起也许会吵架的，所以我很难说香港文化研究是怎样的。简言之，我们重视脉络化分析，强调教育作为文化实践，积极介入社会。

王：谈谈您做独立电影的过程吧？

游：我的电影不卖钱，当然我很希望卖钱。

我喜欢玩。香港读大学的时候，认得一帮拍摄录像的，有一个电影会叫火鸟电影会，集合了一些喜欢拍实验电影的年轻人，后来他们有一些变成电影工业的重要人物或影评人像吴宇森，石琪等，都是拍超8开始。另一个叫录映太奇，是火鸟的下一代。两个组织的活动那时候我都有参与。我跟录映太奇他们很熟，1980年代，我们开始拍录像带，那时候拍了一些小东西，我自己现在都不敢看的了。用V8。也许你都不知道。

王：我知道v8，但是v8只延续了很短的一个阶段。

游：对。我们拍了不久就用了Hi8，高8。也拍过S-VHS。后来我就去了美国。

王：我想多问几句。就是说v8和hi8。那时候大陆把hi8也翻译成超8。就跟胶片的超8有点混淆。那时候，v8和hi8阶段，在大陆那时候看来这种媒介手段很不正式，所以很少有人用。

游：越不正式的东西越有可能性。香港的好处就是……，不好大概也在这个方面，没有很大的基金会，都是一些小的文化机构，很认真的在那里做一些事情。80年代，那时候民间的钱比较多。香港艺术中心，现在已经没钱做这些事情了，但是那时候很活跃。德国领事馆的文化部，即歌德学院在香港推动录像艺

术，颇有影响力。因为录像艺术在德国很被看重。他们在香港推动德国文化的方法之一，就是进口德国录像艺术。歌德和香港政府合作，请来德国的录像艺术家，带香港的年轻艺术家在香港拍录像。香港政府把它们的历史资料，比如以前拍的超8，外国人来拍摄的东西，和一些旧新闻片段，开放给香港的年轻艺术家做实践。

所以我们几个年轻作者刚刚起步开始的几部作品，是把香港新闻处的历史资料进行重剪，这些东西本来是不开放的，本来是不可能的，可是因为有歌德学院和香港艺术中心积极的中介和推动，所以我们才有机会。

王：那时候你们的创作内容上主要是什么？您从来不自己拍，主要是用已有的资料来编辑？

游：我们几个的作品好像很不同，我已不大记得。我有份参与的那一部，叫《卡拉【超住（你的）】OK》，与黄志辉、鲍靄倫合作，他们都比我有视觉创作的经验，我们选择了用卡拉OK录像的形式，有视觉与歌词的呈现但没人唱，把官方的历史资料重新剪接，如强调路上背着小孩的妇女回望西方镜头时的那种锐利目光，是尝试用普及文化的形式重写香港的历史。

80年代末，香港也发生了很多事情，比如六四游行。

王：六四在香港的影像其实很独特，我听到一些台湾人和香港人谈这个事情的时候，对他们震动很大。他们特别失望。我想知道这里面的原因。

游：六四对香港人的影响很巨大，跟当时的香港社会脉络有关。80年代虽然开始中英谈判，但80年代的香港人大致上生活安逸，忙著享受经济繁荣的各种好处。发生了八九六四，逼使香港人面对身份危机、未来的焦虑。香港人原来要重新认识，中国的权力架构与它的运作模式，我们在80年代香港觉得理所当然可以做的事情，比如以游行、示威、上街表达不满，原来在大陆，一点不理所当然，手无寸铁也会触动到庞大的军力。这对香港人来讲，是一个如当头棒喝般的精神冲击，加深了对未来的恐慌，对中国可能还有的一些希望也没了。殖民政府终究要离去，但爱国情操又无处安放，香港人像被丢到一个黑洞中，感到很委屈。

王：你的片子。那天我们聊的时候，讲到香港目前有一些纪录片，所谓80年代社会运动纪录片，他们的兴起是不是与你讲到的80年代的运动有关系。

游：现在香港人还记的，比较普及的社会运动，是在60年代和70年代，如工人运动、中文运动、反贪等。但打压得很严重，坐牢自杀的不少。这些社会运动，有一个很相似的发展，香港政府在正统历史里头，会把这些过滥掉或讲成暴动。香港的所谓的社会运动，其实在香港并没有承传下来。所以香港80

年代长大的小朋友，对这些大都没听说过，除非有人专门去找历史资料来看，否则香港的教育里不会有这些东西。80年代反而是大家觉得香港好得不得了，大家都可以高高兴兴地去赚钱，想赚多少赚多少，比大陆和台湾都自由。很多人以为香港经济发展得很好，文化先进，欧美的东西都有之类。

那时候香港人大都忘记了自己六七十年代经历了什么，自我感觉非常好。那时候香港的文艺青年，大都甘于安乐，可是这个安乐里包含了什么？里面包含了巨大的暴力。香港人看起来都过的很好，可是我们的教育制度和文化系统里缺了什么，有什么东西是我们不能讲，看不到的？在文化上，开始有少数文艺青年思考这个身份的问题，开始创作，开始在录像和文学和电影和文化批评上思考这个问题。

这几年，又有一些青年人，被称为80后，在香港的街头上抗争。我们身边很多人，一些做了爸爸妈妈或在安乐中长大的人会觉得，你们年轻人在搞屁嘛！整天在街头上，什么都不做，保卫什么天星啊，皇后码头。其实年轻人的传承，不是80年代，他们整天在说的是60，70年代，谁睡过这个地方，谁站过那个门口。他们的认同，是六七十年代的社会运动。

王：他们怎么忽然获得了这种精神资源的接通？

游：他们自己去找啊。因为有一些东西，97年之前不能谈的东西，在97年之后比较可以谈了。可以因为历史的断裂，现在的80后和90后的年轻人，对六七十年代的社会运动也只能靠想象。这都不是正统的教育机构里念过的东西，很多是道听途说。会有一种政治神话。在六七十年代的社会运动中的积极分子其实死的死，抓的抓，念佛的念佛。

王：他们也不是石头缝里蹦出来，应该也有学习的传统，有你们这些老师，营造一个学习文化氛围。在学习中，有一个对权利的认识，对历史的认知，有积累的。不知道是否真和教育没有一点关系。

游：你这个问题我很难回答。要再过十年二十年才能回答。在学院里，我和新同学谈香港历史的话，他们几乎一无所知，而香港的学院——其实哪里都差不多吧——很保守。香港的学院里，教关于香港的历史，其实非常少。当然现在有一些年轻人，所谓的在社会运动里比较活跃的年轻人，有一些是我们文化研究系的学生。有人说我们影响力很大，但是我们系其实一年只培养30多个年轻人出来，影响力很低。

王：有没有比较活跃的，在这个领域里比较有影响力的学生。比较具有鼓动性的？

游：有一些。现在的年轻人很有号召性，也比起我们从前更能闹出去，谦虚与团结。他们的思考方法，思考问题的方式，跟教育当然有点关系。但更大的关系是和社会和政治压力，与网络的训练。要是那个社会，这个政府，没有烂到一定地步的话，年轻人是不会出来抗争的。

王：这跟大陆的80后有点相似，以前也被文化批评家认为最没有政治意识，但是后来因为房地产等原因的逼迫，最后就自然而然地产生了政治意识。

游：是，香港也是这样。80年代随便念一个中学笔业都可以找到一份不错的工作。现在是不可能，辛苦一辈子也买不到一套房子。那种庞大的生活压力。

王：你怎么看香港80后纪录片运动？他们是否起到了一定的社会效果，他们与香港社会具有什么样的互动效果？同时作为一种电影活动，你如何评价他们的质量和位置？

游：他们见证了当代媒体的民主化，挑战主流媒体的封闭与既定权力架构，作为号召、组织、抗争工具，又同时反思再现，协助重构弱势话语权。在香港独立创作资源很有限，运动是刚起步。

王：你90年代去了美国？念了戏剧。

游：我念了很多不同东西，在加州大学念过戏剧，在纽约社会研究新校念媒体研究。纽约社会研究新校着重用社会性角度去念电影，纪录片尤其强。我也对创作很感兴趣。念硕士的时候同时在纽约惠尼艺术馆独立研读课程念艺术创作。这两个东西同时念完了后，就留在美国。我在美国的第一个工作是在加州大学视觉艺术系，教电影理论和录像创作。然后在美国中部也呆了两年，觉得很闷。在密歇根大学，其实那在美国是一个很好的公立大学。那时候我觉得，我要花费很大的时间和精力去教美国的精英，可能很多人会很高兴的这样过一辈子。但是我觉得美国这个学校也不缺我一个，这些小朋友们进了学校其实也不用多教，大家都会出来做满有用的人，前途光明。那时候香港经历97。我就做了一个决定，我如果回来香港做点事的话，影响到的人可能比美国大很多。我1998年离开美国。我在香港最能做的事情，是教书吧。要教书的话，可能要念博士吧。那时候我在美国差不多已经十年，那就去欧洲念个博士吧。

于是就去了英国。那时候伦敦大学给了我很好的奖学金，也让我教书赚生活费。1997年，我拍了一部关于香港回流的纪录片，叫《耳仔痛》，九十分钟。香港从1984年中英签订联合声明到1997，约有一百万人移了民，1997时有一些回流。但是大部分没有回来，他们流落在世界各地，我跑到加拿大、美国、台湾，去找这些人。这部纪录片拍摄出来，1997年7月1号在香港首映，

那时候一些朋友看到了，问我有没有兴趣拍剧情片？其实那时候我没有拍过剧情片，在美国拍的都是纪录片，也有一些短的实验片，在国际拿了一些奖。

那个时候想拍剧情片，于是试试看写申请书，艺术发展局就批了。其实给了非常少的钱，三十几万港币。在香港也许从没有这么少钱拍出来的剧情长片。

王：这个就是《好郁》，那是哪年？

游：是02年拍摄完。97年拍摄完《耳仔痛》，1999年开始拍《好郁》，同时在念博士，2002年剪完。那时候钱真是很少，而且还是35毫米胶卷的拷贝。工作人员全部都没有拿钱，所有的包括很多景点，都是偷拍的，被赶的一塌糊涂，有的被赶了一个晚上。

王：香港录影力量和录影太奇，都是获得了政府的资助吗？

游：之后才是，之前不是。《好郁》，《耳仔痛》也有受资助。香港艺术发展局是在1995年才成立的。

王：支持基金的人应该并不是很官方的。

游：审批员有的价值观很主流有的不是，香港艺术发展局是官方机构。掌权的也许从前不是很官方，现在也越来越官方了。

王：我们在大陆，经常羡慕一些资本主义社会，说一些资本主义国家，可以出钱来骂自己的政府。这有事实的成分，但是也有我们的想象的成分。

游：没错。在香港，很多艺术青年，会羡慕“前社会主义”国家，看起来都很休闲，找义工比较容易。像我们资本主义社会，大家都很忙，你找义工，他们会马上问你，多少钱一个小时？现在香港不少年轻艺术家朋友都溜到北京，觉得在北京过得快活些。

王：你们的学生在干什么？他们难道也忙着赚钱吗？

游：他们在忙着缴房租。他们得生活。学校住宿跟在外头都很贵。我们的学校不太受保护，学费很贵，交通也很贵。他们很多都去做工，有的业余教学，香港孩子读书很不容易。我看到的是，家庭不富贵的会念的好一些。他们念书认真，因为得来不易，知道自己在干嘛。

王：再说《好郁》，这个是你的第一个长片？

游：《好郁》是我的第一个剧情长片，《耳仔痛》是我第一个纪录长片。

王：你做的电影在香港是如何传播的？比如说《耳仔痛》首映，都是怎样的组织形式？

游：《耳仔痛》是在香港艺术中心首映。那时候还没有百老汇。香港艺术中心是在80年代比较活跃的一个独立的艺术机构，在湾仔。

王：这个电影在香港，观众多吗？

游：不会很多的，观众有一些，因为在香港，纪录片基本上是没有人的。但是《耳仔痛》有一点点观众，是因为它刚好时机对了。那时候是九七，这个电影也是关于九七的事情。那时候我是一个你们说的“海归”，如果我那时候住在香港，我想我是不会拍的，因为在九七之前，香港人的压力特别大，每个人都不愿意谈九七，要是住在香港的话，最后一个谈话的话题才是九七。记得王家卫那时候拍《春光乍泄》，为什么要到阿根廷拍？因为那时候完全没有办法呆在香港，要到离香港最远的地方才可呼吸。

我那时候离开香港10年了，所以对九七还有点兴趣。所以拍出了这个片子出来。你可以看到，关于香港九七，并没有很多片子出来。纪录片更少。

王：陈果有一些作品，是关于九七的。比如《去年烟花特别多》。

游：《去年烟花特别多》是98年底出来的，陈果的第一部《香港制造》，在1997年上映，我认为影响比较大。香港制造的监制与出品人是刘德华，但陈果一人包办编导剪，成本也算低，算是半独立的制作，对我们启发较大。

王：是有一些流行元素在里面。《耳仔痛》在大学里有没有放映和发行？

游：在不少大学里都放过，尤其在北美。我九十年代来回美国与香港，我上次给你的网络链接，是两个专门作录像艺术发行的机构，一个在加拿大，一个在纽约，他们把我的所有作品都发行。他们的发行方法是挑人，不是挑作品，所以给我的自由很大，我有什么东西就可以交给他们发行，然后他们再发行到全世界。他们的问题是价格都订得很贵。我是一个不太管发行的人。

最近这两部，《坏孩子》是香港做独立电影发行的叫影意志在发行。我这几个个月都在弄《坏孩子》的DVD版本。《好郁》在香港、北美、欧洲都有商业发行。

王：《好郁》是不是在院线放过？

游：在院线放过。好像是在百老汇放过两个礼拜。是2003年吧。现在不行了。那时候电影观众比较多，市场包容性比较高，百老汇那时候比较大胆，电影类形比较多元。现在没人看电影了，让观众进场很难。

王：大胆在这里是什么意思？

游：大胆的意思是，你已经赚够了。所以敢冒险。《好郁》票房还不错。所以能卖到商业发行。投资没赚回来。我们是卖断的。《好郁》是政府给了30几万，我自己贴了30几万，为了去弄35mm的拷贝，一直没赚回来。转胶片与拷贝都是在瑞士做的，那时很贵。

王：《好郁》的片名是什么意思？我们一直认为是很郁闷的意思。你谈一下这个片子的构思好吗？看这个片子我是觉得有点像王家卫。是比较风格化的。把香港拍得比较破败，若以写实的角度来看，是失真的。但也许不能这么来看，你在电影中建立的这些形象应该是香港在你心目中的表现，是你的一个评价。

游：对。《好郁》是广东话，是说一个东西动的很厉害。1997是必然的反高潮加上金融风暴，形成一个从恐惧到绝望的过程。我刚从国外回来，强烈的感觉到香港是一个几乎活不下去的地方。（当然我不但活下来，还已经十几年了，也没再要出走的计划。）当时我看到的香港是科技看来很发达，可是我们只是科技的消费者或受害者，身处第三世界，整天想象自己是第一世界，为了支撑这种错觉，只能用我们很辛苦赚来的钱，去买第一世界最低阶的科技。这些科技完全霸占了香港人表达与互相沟通的空间。

王：1999年前后是电脑和手机大量普及的时候，这一点似乎跟大陆很相似。

游：在香港这个地方，要赶上一种潮流，赶得比西方还快，跟自己的需要完全脱勾，因为他要靠赶潮流来显现自己的品味和先进，这是根深蒂固的被殖民处境。科技消费不单大大改变了人际沟通的方式与内容，它也加剧了贫富之间的差距。很多活在社会边缘、来自草根的年轻人与老年人，便更加是受科技主宰而没控制科技的权利。

所以你看《好郁》里头，三个女生，中产阶级的那个可以勉强用科技来满足欲望，另外一个在天天卖手机，可是她是连一个基本生存空间都没有办法有的人。她是住在电影院里头。那时候香港已经没有人看电影了，很多影院荒废出来。可是很多人没地方住。香港空间好宝贝，那影院是否可以让人住呢？我回到香港时，这里是一个空气差到不行的地方，我走在中环，好像无法呼吸。所以我觉得这样下去，大家不如都戴上口罩吧。在《好郁》里，很多人戴着

口罩。我拍摄时是1999年，戴着口罩上街好像是天荒夜谈。《好郁》完成是2002年，上片后不久就爆发了SARS。很多人就真的戴上了口罩走来走去。电影真像寓言。在拍摄跟踪那一场，我们选择以天星码头、邮局旁的水池、立法会大楼等为背景，这些在过去几年间都被快速消滅。电影十年后，开始有年轻人因为这些空间的被消滅而抗争。

《好郁》其实在思考香港的变化，一个变得很快的地方，很多好像值得保留的东西极速消失，很多大家在追赶的事情，不晓得意义在哪里。香港也是一个很多人追梦的地方，《好郁》里还有一个从大陆来的性工作者，来香港赚了很快的钱，梦想回去可以盖房子。她看来最知道自己要甚麽。同时住在香港的很多人没法盖自己的房子，没办法找一个安心的地方。《好郁》里的主角陈国产和她妈住的地方，其实在香港是一种很典型的，很多人都住的地方，就是我们的公屋，很小的地方。其实在70年代的香港，有一半的人住在这样的空间。我也是公屋大的，那时候我住在深水埗。

现在很多所谓的中产阶级，40多岁的人，其实都是在公屋长大的，可能是在60、70年代住公屋，在80年代，通过读书、炒楼炒股，变成中产阶级。但是90年代住公屋的人，可能一辈子都要住在公屋，像陈国产和她妈。

王：是的。现在的阶级普遍的比较凝固了，跟大陆一样。穷人的孩子将永远穷下去。

游：我们的阶级现在没办法流动。年轻人没有希望，没法脱贫。我们都是加工厂，是跨国企业全球化的世界，用我们的血汗工厂为他们赚钱，我们再用我们非常辛苦赚来的钱，用几十倍的价钱去买回我们自己做的电脑电话。

王：这一点与大陆就有所不同。如果说香港的阶级不流动是因为这种埋藏在经济全球化里的不公平的分工模式，那么大陆的阶层不流动，则来自于权利和贪腐。

游：但是大家一样没法活。我们的全球化剥削也不全是来自老外，现在大陆的有钱人在这里炒楼炒得最厉害。他们拿很多现金来香港购物，买楼的能力，完全超过了香港人的水平，把香港楼市提升到一个不可思议的地步。

王：刚才说到，1999年你对香港的感受是那样的，这些感受就都发挥在了《好郁》里。

游：我就拍了一个非常破烂的香港。《好郁》拍完了后，一个影评人吓坏了，说怎么把香港拍成那样子。10年以后，现在的香港差不多就是这个样子。很多年轻人现在也看到一个没有出路的香港。拍电影就是这点好玩，你不用去抓现实，电影拍完放着，现实会去找它。

王：你拍摄片子的演员哪里来？

游：街上面。陈国产是我一个学生，九十年代中我在香港艺术艺术中心做了一个小小的工作坊，她来学拍电影。她从来没有演过戏。演 Zero 的那个小黑，是在酒吧认识的。我问她，很有型，要不要演戏？她也从来没有演过戏，后来因为《好郁》提名了台湾金马奖的最佳新人。那一年她没有得，据说差一票，得的是演《男人四十》的林嘉欣。

跨国企业的那个，是剧场演员，最近过世了。主要是演过这部电影。她是从英国回流的。其他大部分都是业余的。除了演陈国产妈的肥妈瑪俐亞，是葡萄牙混血兒，在香港是很有名的歌手与电视演员。

王：你的电影有一种很混杂的感觉。还有人说，这与 97 年的身份有关。他们的解读你是否接受？

游：我觉得谁的解读都可以。《好郁》是我的第一部剧情长片，通常第一部的问题是东西太多，你一辈子的东西都想放进去。是很浓缩的东西。想讲的东西很多。

王：还有性别的考虑在里面。

游：要谈贫富差距必须谈性别。被逼在社会边缘活的总会是非主流的性别与性向，这也是港片最弱的。你看香港电影男生角色都很棒，很多类型，包括喜剧、警匪片、武打片等，都有不同种类的男生。可是女生角色通常都写得很表面，在香港电影里很难看到多元一点的女生，花瓶的比较多。所以我的电影里就设置了很多不同的女生，有老中青不同年紀的女性，不同階層、性向、认同、欲望，也有不同的类型的性工作者。

王：《坏孩子》为什么要三个地方同时拍呢？三个地方的拍摄形成了一个什么关系？

游：这个问题比较好。其实是机缘巧合。2002 年我先是去澳门少年感化院做录像工作坊，还没想到要拍，去那里是做义工，遇到那些小朋友，被他们感动，他们的作品那么有创意，让我很受震动。回来想要去做其他地方的。然后到北海道札幌市当駐市藝術家，我便提出要在當地一間教導所做工作坊，與院內少女共同創作。2004 年夏天回到香港後，我開始接洽香港幾所少年感化院，希望能做類似的創作坊。我在日本的时候已经意识到，在看到一个小地方小朋友的作品时，好像在跟之前的地方的小朋友在对话，又可以成为下一个地方作品的前奏。一个小地方的小朋友做了作品，可以让我带给其他地方的小朋友看，我就变

成了这种对话的中介。他们觉得，我们虽然都没有出过国，不知道澳门在哪里，香港在哪里，但是他们用身体的方式，用自己的庞大的孤独、不安来说话，这些语言原来是彼此可以听懂，这让他们觉得自己在世界上不是孤独的。在这种监狱里头，整天让他们觉得很孤立，这种孤立无援，其实是很有破坏性的。他们觉得自己没有未来，没有朋友，没有逃逸的出口，所以当他们在一个不同的地方，有一个人和我很像，他会觉得自己的生命还有意义，还有希望。

后来我又觉得，在我们东亚洲，即便你在日本，或者澳门，香港，即便你讲不一样的语言，原来我们的流行文化是非常一样的。他们交往的方法，他们喜欢的歌星，看的电影、电视剧，都是差不多的。于是他们就发现，原来我在这里唱一首歌，在日本，同一首歌有人在用不同的语言唱，这好像成为小朋友们之间沟通的一种语言。这些语言形成一种属于年青人的国度，有自己的逻辑与感情结构。

王：你拍摄的时候，三个国家的孩子群体一直是没交叉的，就是说，他们没有聚在一起过？

游：没有，都是单独的。但是透过我这个媒体，他们碰到了一起。

王：他们彼此看到后有什么反响吗？

游：不晓得。我还在等。这个片子在香港、台湾和大陆放了，还没有出过国。所以我这个片子要在10月去柏林，在欧洲首映。日本还没放。

王：你这个片子谁给钱？

游：没有钱。唯一一个是日本基金会提供了住的地方，器材都是我带去的。在日本呆了三个月。

王：电影里有很多流行歌的镜头。

游：我和这些小朋友互动时发现，流行文化就是他们的语言。这是我跟他们沟通的方法，也是他们表达自己的方法，也是他们互相沟通的方法，他们应对世界的方法。成人总觉得这些流行文化对于他们来说，是一种伤害，要教坏他们，可是我透过这个案子，发觉这就是他们的语言，流行文化让他们觉得最放鬆、最自由。当他们不开心的时候，他们会唱一首流行歌来表达。

王：这些东西关怀到了他们。

游：这些歌还是他们学习和思考的方法，通过看 mv、上网，听流行音乐。我们用我们的标准去量估他们，觉得他们永远是错的。

王：你在影片中并没有批判的意思。

游：流行文化可以有很多种运用的方法。有时候它帮助了表达，有时候它帮助了他们思考，有时候让他们重新创作。他们很厉害，你看他们把很多流行歌的歌词都改了，调子一样，但是歌词是自己的。在讲话的时候，他们在演刘德华和谢霆锋。他们在恶搞，但是恶搞也可以是一种批判社会的方法。流行文化從來不仅仅是一种单向的接收。

王：你看，文化研究的视野可以丰富你的创作，丰富你观看世界的角度。

游：这是一定的。我的文化研究影响了我的创作，同时我的创作，也丰富了我的知识。因为我不是一个仅仅在学校里面对书本的人，我会面对不同的群体，包括我接触的电影的工作人员，其实都在丰富我的学识。

王：香港的独立电影是一个什么样的概念？如何获得媒介的评论，和市民发生的关系多吗？

游：那要看你怎么界定香港的独立电影。现在香港处于一个非常有趣的时刻，因为现在拍独立电影真的很容易，如果你觉得用 iphone 拍摄后，发在 youtube 上发表的也是独立电影的话。很多小朋友没有资源念大学或念电影，但是他可以拍独立电影，可以放在网路上并且接触不同的人。我们的网路也相对没有管控，真的可以接触到很多世界上不同种类的人。不过越来越多成人看不顺眼，要加强管控。

王：香港有很多这样的网站吗？这个群体大吗？

游：他们很多都上 youtube。我看到不少香港的独立电影都是在 youtube 上看的，有一些是动画。现在年青人真的很厉害，可以不用对人，只要在床边对着电脑就可以创作电影。

王：他们创作的内容是什么样的？是好玩的？还是社会运动的？

游：都有。

王：香港媒体有没有一个关注独立电影的氛围？独立电影作者是否也形成了一个圈子？

游：香港文化的特色是比较没有圈子。比较单打独斗，但是我觉得网路对香港文化的影响很大，因为他比较允许很多的单打独斗。很多人单独奋斗也可以很短的时间内被看到。香港拍东西的人超多，有拍社会运动的，有拍动画的。不一定是一个群体。有一些是群体。不是群体的也很多。比如说社会运动，以前你要做一个抗争的行动，在某个政府高官面前，举一个牌子，你可能号召半天都找不到 50 人去参加。但是现在你用 iphone，号召几个小时，可以有几千人参加。

王：我想知道评论这一块。

游：对，评论在香港是一个很大的问题，在香港现在创作比较易，不需要很多资源都可以拍片。但缺乏评论。香港是在华人地区中最缺乏评论的。

王：是因为没有媒体空间吗？

游：没有建立论述的资源 and 氛围。

王：你们之前还有一些诗社和文学社，他们现在呢？

游：现在大家都很忙，忙着去赚钱生活。我们在经历晚期殖民主义，生存空间太少，我们的教育制度也没有好好的去训练独立思考的空间。所以大家若真的有很大的不满，会用社会运动或创作去表达，这些会用尽你所有的力气。谁有空还去评论人家的创作，真的很难。而且香港是一个很小的地方，谁都认得谁，又充满自恨，最看不起自己人。

王：学校里有文化研究的学者关注这些吧？

游：我们会做一些。可是针对文本的比较少。针对社会政治文化和教育的脉络比较多。你翻开报纸，会发现很多针对政治脉络的评论。针对文本的评论就比较缺。而且文化研究在香港影响很低，文化研究在岭南大学就一个系，在香港中文大学有半个系，整个香港就一个半的系。一年都没有一百个学生。我们的学生水平保持得算不错，但是宽广度上来说很低。有关注文本的学生，但是也很少。

王：大学教授有没有电视台上经常露面，介绍和评价本地的独立文化。

游：比较少，我们有一些会肯去媒体，或在电台做节目，但是通常评论社会脉络，不讲文本。老实说，在香港消费文本的人也不多，看电影的人口越来越少，看书的更少。你看现在香港电影主要卖大陆。

王：到了大陆就被同化掉了。

游：当然。香港电影常有香港版和大陆版。

王：现在通常也不做两个版了，觉得太费事。这就更糟糕了。过去很多香港的非常好的电影。但是现在我们看香港导演的作品，已经不大能够分的出是香港导演的作品了。

游：也是为了生存，现在香港很多电影人都改行了。其实这几十年，香港电影工业里面养了很多很厉害的技术人员。现在他们都没有办法生存了。《好郁》里的摄影、灯光、化妆，都是电影工业里的老一代。可是我拍的时候，他们已经没有办法再继续赚钱了。包括帮我拍戏差点得奖的小黑，拍完了也没法在电影业里工作了。

王：在大陆 80 年代末，电影大工业没落了。90 年代初独立电影起来了。香港是不是也会有这样的改变？

游：我想也是这样。哪里都是这样。都是商业电影不流行的时候，通常艺术和独立电影就起来了。其实在 70 年代，那时候很多人在用超 8 拍独立电影。到了 80 年代商业电影盛行，独立电影和艺术电影就很难生存，工作人员都跑到商业电影里工作。97 以后，我回来拍《好郁》的时候突然发现，香港又好像可以拍独立电影了，因为那时候香港电影工业开始有危机了。

现在的香港呢，我觉得独立创作非常红火，很多小朋友在拍片。以前很多在商业电影周边的专业，比如做剪辑、音效等的小公司，现在光接工业的生意不够。所以就可以跟他们谈一些较便宜的收费。比如《坏孩子》的电脑输出拷贝，价格不高但素很好。现在做的成本远远低于十年前，一方面做独立电影的人多了，另一方面制作公司光做商业电影的生意不够，必须收费便宜一点来吸引独立电影的生意，但是做出来的画质是商业电影的画质。这样独立电影也可用到很好的器材，就是找义工很难。

王：义工是独立电影制作的一个很必要的条件。

游：没错。