

香港理工大學  
中國文化學系  
碩士論文

題目：城市空間和香港意識：  
香港電影中的公屋情結（1976 年至今）

作者：張家佳

指導老師：潘律老師

第二指導老師：吳宛怡老師

提交日期：2017 年 11 月 20 日

## 目錄

摘要 .....	4
致謝 .....	5
第一章 緒論 .....	6
1.1 本文研究背景及緣由 .....	6
1.2 研究綜述 .....	17
1.3 論文框架 .....	23
第二章 新浪潮電影（1976年-1996年）：關注現實和本土意識的覺醒 .....	25
2.1 新浪潮電影和作為「背景」出現的公屋圖景 .....	25
2.2 方育平：徙置大樓中催生的《父子情》和公屋背景重構香港歷史 .....	27
2.3 新浪潮電影：本土意識的覺醒 .....	30
第三章 後九七電影（1997年-2000年）：本土意識的迷茫和追尋 .....	32
3.1 後九七現象和身份迷茫 .....	32
3.2 走進公屋內部：後九七電影中的公屋影像 .....	33
3.3 《古惑仔》系列：反英雄和身份追尋 .....	34
3.4 陳果《九七三部曲》：從公屋中尋找身份認同 .....	35
第四章 二十一世紀電影（2000年至今）：本土意識的集體回歸 .....	39
4.1 本土意識在二十一世紀的特征 .....	39
4.2 《天水圍》系列：在地居民的本土意識守護 .....	40
4.3 獨立短片中的公屋圖景：非主流精神的發聲 .....	44
第五章 真實的力量：紀錄片中的公屋 .....	55

5.1 香港紀錄片中的城市概況.....	48
5.2 「家」與「國」的選擇和解構：紀錄片中的公屋情結.....	50
第六章 結論 .....	54
6.1 電影和城市文化的互構關係 .....	54
6.2 本土意識的逐漸發展 .....	56
參考文獻.....	57

## 摘要

公共房屋（以下簡稱公屋），這種在香港城市建築中佔有很大比例的居住建築物，在香港城市發展史中有著重要地位，並且慢慢成為香港城市文化代表之一。同時這種獨特的建築也成為香港電影中呈現的對象，並且它的形象經歷的嬗變和本土文化的發展有著千絲萬縷的關係。本文將以香港電影的時間脈絡梳理公屋在電影中的不同呈現，結合電影理論和空間理論，分析其和香港本土意識的互構關係以及本土意識的不斷變化。最後得出結論，公屋作為香港日常平民生活空間，潛移默化中影響了整個城市包括生活和文化的方方面面，而這些改變甚至進一步干預了香港電影的創作，讓香港電影中的公屋形象不斷髮生改變，而這些改變背後是則是港人本土意識的改變。從六七十年代的覺醒到對「香港人」身份定義的困惑和追尋以及如今對國和家皆不認同的迷茫，香港本土化意識的形成經歷了曲折的道路。本文從公屋的視角，從基礎更為龐大的平民歷史出發，這種探討方式更能凸顯香港意識背後的社會、文化、政治因素，可以稱為未來香港研究的方法。

## 致謝

論文寫作過程可謂是一波三折，作為一個一開始並沒有下定決心要寫大論文的我來說，此次研究寫作是一個不小的挑戰。一年前來到香港求學，選擇了文化研究作為自己的專業。本科四年是中文系的我，在這一年中學到了除了文學藝術之外的許多知識。感謝香港理工大學中國文化專業的所有老師和同學，讓我在這一年的碩士學習過程中，收穫到知識和知識之外許多東西。

還要感謝我的導師潘律老師。她對我的幾次指導，讓我在論文上有了很大進步。一開始的確對論文毫無頭緒的我，和她進行一次面談後，對寫作有了深刻認識。在此對老師表示感謝。另外也感謝我的論文第二導師吳宛怡老師對論文提出的中肯意見。

還有同門的同學和學長學姐，平時大家的互相交流打氣，才讓我能把論文順利完成。此外，也要感謝我的家人還有朋友，在我一邊實習一邊寫作過程中給予我的幫助和鼓勵。不善表達的我以此為記，希望未來自己能不忘初心，方得始終。

2017年11月20日

## 一．緒論

### 1.1 本文研究背景和緣由

#### (一) 香港公屋的發展歷史

香港，一座因為歷史和地理位置而頗具複雜性的城市。在十九世紀後期清軍戰敗后，香港島成為了英國的殖民地。從此開始，香港這座城市飽經動蕩沉浮。一直到上世紀，經歷殖民、回歸，這座城市迎來了社會和文化轉型的重要時刻。日常市民的居住經驗變化是時代前進帶來的明顯改變之一。其中，上世紀五十年代左右公共租住房屋（簡稱公屋）的出現和使用是其中具有代表性的社會變化。

香港長期以來存在「屋荒」問題。<sup>1</sup>香港地處中國南海的北岸，多數地貌為丘陵地帶，土地資源的開發利用受到地貌的影響較大。可供人適宜居住的土地面積僅僅只有 25%。<sup>2</sup>因此城市用地對香港來說是一種十分寶貴的資源。第二次世界大戰期間，香港發展由於戰事影響停滯不前，大量房屋還遭到戰火摧毀，據香港年鑒記載「戰後差不多有四分之三的住宅房屋是不適宜居住的。」<sup>3</sup>同時戰爭又導致大陸大量難民的湧入，搶佔房屋，使得居民更加感到無屋可棲。香港人口的增減自古以來和國內局勢息息相關。<sup>4</sup>二戰後，港英政府撤銷限制入境條例，再加之國內解放戰爭爆發，大批大陸居民再次湧入香港，人口遷徙達到高潮。同時，窺得戰後香港房屋市場的巨大需求，一些業主、二房東濫收房租、將房屋空置待價而租，從而導致房屋事業混亂，更是一房難求。所以，在當時

<sup>1</sup> 鄒偉新，《戰後初期港英政府租務管制政策研究》（1945-1955），《學術探索》，（2007 卷第四期），頁 11-14。

<sup>2</sup> 《香港年鑒》（1948-1994），（香港：華僑日報有限公司），中卷，土地，地一，頁 2。

<sup>3</sup> 《香港年鑒》（1948-1994），（香港：華僑日報有限公司），中卷，土地，地一，頁 2。

<sup>4</sup> 鄒偉新，《戰後初期港英政府租務管制政策研究》（1945-1955），頁 11-14。

的社會流行「留食不留宿」的說法，側面反映屋荒現象嚴重<sup>5</sup>。這種嚴峻的社會問題，從而也引發了一系列的連帶問題，嚴重影響了時任港英政府的統治穩固。生存居住壓力導致犯罪頻發，許多底層人民自己搭建的惡劣居住場所，例如寮屋區，又存在大量安全隱患。

戰後的港英政府重新恢復殖民統治，在此期間為了安定民心，政府開始計劃興建公共屋宇。其實早在九一八事變之後難民大量進入香港，當時的港英政府就曾意識到人口湧入出現的住房問題。1935年港英政府就委任一個房屋專職委員會，該委員會在1938年完成了一項政府房屋政策報告，但因為戰亂原因擱置。如今戰後社會局勢穩定，政府對此政策報告再次考慮。首先採取的措施是通過民間非政府機構或慈善組織構建平民屋宇，以此作為實驗性嘗試。例如1952年落成的深水埗上李屋邨就是由非政府組織香港房屋協會興建的第一座低價出租屋邨。直到1953年石硤尾發生空前大火，這場災難令大約五萬七千多名災民無家可歸，約有兩萬多人只能暫時棲身于公共場所。同時也是這場災難，迫使港英政府直接介入了房屋的提供。可以這樣認為「石硤尾木屋區的大火，喚醒了政府去積極解決房屋問題。」<sup>6</sup>根據史料記載，在短短53天內，港英政府在災區附近建起了第一座兩層高平房，用當時的工務局局長命名，稱作「包寧平房」。這可以被視作港英政府首次直接構建房屋給予中下層平民。1954年，港英政府接受各界建議，通過了徙置法案，成立了徙置事務處，開展清拆寮屋建立「徙置區」來安置寮屋居民。這項法案推進了徙置大廈的興建，規定了編配標準，解決了火災災民以及各種危樓困境居民的住房問題。

---

<sup>5</sup> 參考高極明，《香港房屋漫談》，《百科知識》，1994年第九期，頁16。

<sup>6</sup> 鄒偉新，《戰後初期港英政府租務管制政策研究》（1945-1955），《學術探索》，（2007卷第四期），頁11-14。

同時，飽受屋荒問題困擾的大批中下層市民也急需政府介入改善居住環境。於是，港英政府索性同時決定新建廉租房屋，提供住房給低收入家庭，提供房屋前，需要審核申請人的家庭收入、人數以及居住環境等。時至今日，最早建成的徙置大廈因為質量和環境問題被改造或者清拆，但是廉租房屋卻得以保留，並且目前還在有計劃地建造，成為香港中下層居民居住的一大選擇。<sup>7</sup>

這種公共房屋的出現，不斷改變著人們的生活行為方式，甚至在一定程度上改變了香港的城市經驗。從戰亂和災難中走出來的香港居民，長期以來渴望安居樂業。公共房屋對香港社會穩定和持續發展起到了很好的保障作用。從一開始解決災民和貧民的住房到後來為低收入居民提供了福利，緩解了社會矛盾和人民壓力，也一定程度上帶來了社會的穩定。居住空間從原來的狹窄的沒有隱私的尷尬局面，到每一個人都擁有自己的空間，生活質量大大提升。市民們可以將精力投放到社會生產上，培養下一代教育，發展文化康樂事務。公共房屋形成的屋邨往往配套學校、商場、服務中心，從而形成了社區文化，鞏固了社會凝聚力。在《香港·文化·研究》一書中有觀點認為，七十年代（作者尤其認為是1974年廉政公署成立那一年）是香港本地文化原型都在不同方面都有了一個新的開始。<sup>8</sup>因此，我們可以看到，六七十年代，隨著公屋的興建，人民住房得到了改善，住房模式的改變也改變了生活方式。並且還進一步帶動經濟、文化等方方面面都得到了長遠發展。法國思想家、社會學家亨利·列斐伏爾在其空間

---

<sup>7</sup> 參考鄒偉新，《戰後港英房屋政策研究》。

<sup>8</sup> 呂大樂，《無關痛癢的1974》，吳俊雄、呂大樂、馬傑偉著，《香港·文化·研究》，（香港：香港大學出版社，2005年），頁21-25。



理論著作《空間與政治》中論述日常生活被社會生產的改變而發生影響時，也會反過來改變在地經驗。可以說公屋的出現重塑了城市文化。<sup>9</sup>

時至今日，香港的公屋已經不僅僅是居住建築的象徵，而逐漸發展成為一道獨特的城市景觀。相比較世界其他各地的公營住宅（例如新加坡的組屋和日本的公營房屋），香港的公營房屋居住密度和建築密度高，規模大，受影響的時間長遠以及受眾人群數量巨大。一直到如今，居住公屋的人數占香港總人口的將近一半，根據香港房屋委員會官方網站<sup>10</sup>資料顯示，截止 2017 年，香港已經興建了約 120 萬套公共房屋單位，超過 208 萬香港居民（大約占香港總人口三成）居住在此。輪候公屋是香港一大社會現象，「上樓如同中六合彩」是普通市民中流行的戲謔語言。不少香港名人也是公屋出身，這種住房背景成為香港市民記憶中不可缺少的一部分。此外，香港公屋外部空間特征也十分明顯。<sup>11</sup>由於建築用地被擠壓以及住房需求壓力，公屋住區發展至今形成了高層高密度的空間形態，在一定程度上，視覺上有著密集的衝擊感。住宅首層往往架空，可以防止潮濕，同時也很好的形成了公共空間，領域感較強，滿足多種功能的佈置要求，人和人在私人空間之外還有社群交流的空間。鄰里之間的情感交流也得到了增進。另外，由於公屋的建築注重實用價值而忽略外觀裝飾，整個建築外部往往是採用簡約的幾何排列形狀，內部結構往往也是注重空間利用最大化，迂迴的樓梯和長長的走廊是常見的公屋構造。這些有別于其他建築結構的設計，使得香港公屋成為建築美學的獨特景象，結構龐大的華富邨、色彩斑斕

---

<sup>9</sup> 亨利·列斐伏爾著，李春譯，《空間與政治》，（上海人民出版社，2015 年），頁 23。

<sup>10</sup> 香港房屋委員會，《房屋委員會公共租住房屋人口及住戶報告》：  
<http://www.housingauthority.gov.hk/tc/common/pdf/about-us/publications-and-statistics/PopulationReport.pdf>

<sup>11</sup> 參考周逸駿、顧大慶、徐雷，《香港公屋住區外部空間的特征研究》，《華中建築》，（2013 年第 7 期）頁 65-70。

的彩虹邨、圓形的勵德邨都曾經獲得建築設計上的獎項，成為城市建築美學中的一部分。一些建築外形較為獨特的公屋，在外來觀光者眼裡獨具「異域」情調，已然成為香港地標性建築。這些建築也激發了藝術家創作的靈感，攝影師在建築的罅隙中捕獲光影，公屋攝影成為香港城市人文攝影中重要的組成部分。因此，作為一座電影工業較為發達的城市，公屋自然而然成為香港電影人目光投注的地方。

## （二）香港電影的城市書寫史

上世紀七十年代開始，隨著麥理浩時代一系列社會政策出台（例如建立了康樂文化署，支持文化產業的投資發展等），再加之香港地處國際資本主義的樞紐位置，大眾文化得到普及，其中包括重要的電影產業。台灣學者陳美燕、楊聰榮教授認為，「在香港文化發展的過程里，香港電影文化的本位意識最遲完成，是跟在文學、電視及流行曲之後，但它受注意的程度最大。也是它使香港文化的本位意識更明顯為人所知。」<sup>12</sup>的確如此，電影作為商業媒介的產物之一，除了傳遞創作者個人意志，更傾向於表達當時社會現狀和主流意識。因此，當時香港電影中，有著對城市的客觀描寫，其中就不乏公共房屋的身影。

其實，早期的香港電影就開始試圖描繪城市景觀。縱觀香港電影歷史，五十年代「長城」、「鳳凰」、「中聯」等左派電影公司以拍攝國語片為主，其創作者大多數是四十年代的南來藝術家，他們身處港英政府下的香港，同時繼承了內地進步電影關注民生疾苦和社會矛盾的優秀傳統，秉承「導人向善向上」的執念，主動在新的環境中觀察社會，因此曾經一度非常自覺地關注香港的現

---

<sup>12</sup> 陳美燕、楊聰榮，《從香港本土文化看香港人意識之形成》，1994年發表于台灣港澳協會主辦之「香港問題研究會」，頁9。

實問題。<sup>13</sup>五十年代作為一個過渡期，新移民和原住民在人口劇增，物資匱乏，居所剛剛穩定的情況下，電影創作者們面臨著經濟壓力巨大、生存空間擁擠等當時香港普遍存在的心態氛圍。因此「長鳳新」等電影公司在注重香港城市中的現實問題，反應大眾生活的過程中不可避免談及住房問題。例如鳳凰前身龍馬影業拍攝的《一板之隔》（1952年），就很好地詮釋了香港五十年代城市居住擁擠經驗。中聯製作的《危樓春曉》（1953年），講述了一群不同職業的人在失修岌岌可危的唐樓出租間板房發生的故事，將城市中下層人際關係通過一座危樓聯繫了起來。長城製作的《都會交響曲》（1954年），也將故事背景設立在租來的閣樓了，展現了香港當時租樓成風的社會風貌。

1951年，商人陸運濤在新加坡成立國際電影發行公司，1956年重組成為國際電影懋業公司（簡稱電懋）。電懋的創作在香港電影史上對城市書寫有著重要的地位。它參考荷里活的片場模式，在社會政局穩定下，製作出一系列「溫馨」、「輕歌曼舞」風格的軟性中產趣味的文藝作品。電懋的劇本以文人創作為主導，例如秦羽、張愛玲等人，他們的中產階級思想比較活潑，參考了很多西方事物，比起商人主導的邵氏，摒棄了大場面的武俠片、古裝片，基本只涉及生活趣味的時裝片。時任編劇的張愛玲、秦羽、姚克等人，在電影中描繪了一副對香港都市的想象：香車美人、摩登大樓、電影院、半島酒店、淺水灣別墅等等，受到五十年代荷里活電影中對大都市的書寫，香港被描繪成為了時髦的，充斥現代化元素的城市。<sup>14</sup>值得注意的是其中姚克劇作的《陋巷》，雖然作為話劇，未被搬上大銀幕。但它難得取材于九龍城寨——這個中下層貧民的集

---

<sup>13</sup> 王海洲、神雨丹，《20世紀30年代「長城」、「鳳凰」電影中的香港元素》，《當代電影》，（2012年7月刊），頁94。

<sup>14</sup> 參考梁秉鈞在嶺南大學的電懋研討會（2002年4月）《秦羽和電懋電影的都市想象》，《國泰故事》，香港電影資料館網站。

中地，通過「戲中戲」的構建描繪了這座由居民獨立自治的圍城空間，別出心裁地將視線鎖定現代都市的邊緣空間，體現了他對香港的寫實主義的新思考。

但是，被南來影人主導的「中聯」、「電懋」等，本質上和三四十年代「大中華影業公司」所拍攝的有關國內故事的電影一脈相承，雖然表現的是香港城市，但是仍舊反應的是中國式母題，例如左派的觀念，傳統的倫理觀和階級批評，香港城市本土風格在這些影片中顯得十分模糊。

邵氏兄弟電影公司幾乎壟斷了二十世紀 60—80 年代的華語電影市場（除了大陸市場）。邵氏公司在六十年代中期的商業策略是尋求全球化的發展，目標是文化民族主義，因此它們最明顯的特征就是「宣揚傳統文化」和具有真正的「東方色彩」。加之邵氏公司的主要管理人員和創作人員都是所謂的南來文人，他們將鄉愁和背井離鄉的情緒大肆渲染，通過創作來表達他們眼裡的中國文化。因此「中國文化歷史上的傳統故事最能代表懷鄉的精神感受，並拍攝成為國語片，這成為了邵氏製片方針的主要原則。」<sup>15</sup>因此，在五六十年代邵氏電影，大多是大場面的武俠片和傳統故事的改變，對香港都市的描寫可以說是忽視的。

無論如何，五六十年代的香港社會十分多元化，在對香港都市的書寫上，無論是左派的「長鳳新」、理想主義的電懋甚至是缺席的邵氏，呈現仍舊過於單調和誇張，尤其是反映香港中下層人民的日常生活的電影依然處於「失語狀態」，更不用說對於公屋如此具體的空間形式進行書寫。

### （三）公屋在電影中的出現和香港本土意識的形成

---

<sup>15</sup> 傅葆石著，劉輝譯，《在香港構建「中國」：邵氏電影的大中華視野》，《當代電影》，（2006 年第 4 期），頁 68。

七十年代的時候，由邵氏集團出品，桂治洪導演的《成記茶樓》（1974年），首次以公屋屋邨作為拍攝背景。次年上映的《大哥成》（1975年），也不約而同選擇了公屋作為電影敘事空間。香港的傳統景象在電影中初露新角。那是因為七十年代，香港變化的社會環境，經濟競爭和人口結構變化——七十年代的香港居民大多數已經是上一代移民潮的後代，這批戰後嬰兒潮的長大，土生土長的經歷讓他們的「我城」<sup>16</sup>意識逐漸出現。社會上象征中國母體的傳統文化逐漸被西方文化滲透，以往佔據主導的國語精英文化被質疑，因為這一代的本土居民自身就已經變得數量更多、經濟條件更富裕，他們成為社會的中間力量。陳美燕、楊聰榮教授在其撰文中甚至直接指出「獨立於中國而自足自存的香港意識及身份認同是七十年代之後的事，也因此香港人意識是誕生於七十年代中期的。」<sup>17</sup>七十年代出現的香港意識是有別於英國和大陸的主流意識而獨立存在的意識形態。耙梳香港歷史，「殖民」始終伴隨著發展。自從一八四二年割讓給英國后，成為一個被西方統治的殖民世界。一九四九年新中國成立之後，香港仍舊作為一個邊緣地帶，承受著「被西方奴化」的指控。五、六十年代的香港由新移民和僑民組成，使得港人沒有強烈的歸屬。前港大榮譽教授、香港社會學家 Ackbar·Abbas（阿克巴·阿巴斯）曾提出這樣的觀點「今日의香港很大程度上依賴於之前的殖民歷史。」<sup>18</sup>香港文化是一種無根文化。隨著社會進程發展，受到殖民政府長期壓迫加之對諸多事情的不滿，矛盾終於出現：六七暴動發生，之後港人開始對殖民政府產生了反動心理，試圖為獨立身份和喚醒

---

<sup>16</sup> 「我城」概念出自香港女作家西西 1974 年的作品《我城》，被認為是香港本土城市文本的先河。

<sup>17</sup> 陳美燕、楊聰榮，《從香港本土文化看香港人意識之形成》，1994 年發表於台灣港澳協會主辦之「香港問題研究會」。

<sup>18</sup> Ackbar·Abbas, 《Hong Kong :Culture and the Politics of Disappearance》, (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2006 年), 頁 177。

主體意識抗爭，七十年代新生的本土文化開始，關注香港的「我城」意識最終形成，並且開始逐漸滲透到方方面面。

其中，「我城」意識產生出了決心透過電影表達的本地一代人的社會的意識、關懷、態度和夢想。新一代的香港人開始從 think globally 轉變成 think locally。「本土化」這個原本模糊的概念開始在電影中出現，被探討。成為研究香港歷史文化的重要切入點。這座城市是怎樣的？它的文化、語言和歷史是怎樣的。再加之「專注于本地社會問題的報紙和雜誌不斷出現，同時也包括電視工業（1965年香港電視廣播有限公司/無線電視成立）的崛起，製作以本地生活和時代氣息為題材的粵語節目，加強了本地意識的成長。…….催生了一種本土化的集體想象。」<sup>19</sup>這個變化也導致了粵語片的復甦，以及一大批獨立製片人，在「參與討論本地社會經驗和意義之際，精心炮製了一系列極為賣座的社會電影」<sup>20</sup>。這群新風格電影的出現後來直接導致了香港「新浪潮」電影的開始。

於是我們可以看到，一大波平均年齡不到四十歲的年輕導演，從電視幕後走出來投身電影行業拍攝，香港電影在那個時間段湧現出了一大批題材多元、手法新穎的佳作，為當時題材一成不變，處於低糜時期的香港電影界注入了新風潮。這群新生代的導演例如徐克、許鞍華、譚家明乃至更為年輕的陳果等，與上一代導演接受教育不同，絕大多數在英美留學歸來。他們所成長的時代一方面是港英政府對文化的「不干預」政策，另一方面是傳統文化在西化教育的夾縫中緩慢突圍。這群藝術創作者在創作時的思考也多從香港本位出發，脫離了五六十年代對中國傳統文化的過度癡迷。這導致這一時期的香港電影或多或少

---

<sup>19</sup> 傅葆石著，劉輝譯，《在香港構建「中國」：邵氏電影的大中華視野》，頁 69-70。

<sup>20</sup> 傅葆石著，劉輝譯，《在香港構建「中國」：邵氏電影的大中華視野》，頁 69。

著力書寫香港本土社會現狀。電影創作者們嘗試在電影中構建對香港本土的想象空間，用他們的個人記憶構建他們想象中的香港，他們影像中的香港同時也反過來影響了一代觀眾心目中的香港記憶。

新浪潮各人在電視創作時期，拍攝的電視片劇集，例如經典的《獅子山下》系列，就已經開始了對城市居民生存空間的摸索。例如方育平的《獅子山下之元洲仔之歌》（1977年），就書寫了大埔元洲仔的居民被迫遷徙至徙置區的故事，許鞍華的《獅子山下之橋》（1978年）則直面馬仔坑徙置區居民為自己權益的自我抗爭。這部劇集衍生出來的「獅子山精神」——香港人自強不息，和土地、自然、惡劣環境抗爭的精神，後來成為香港人邁出本土意識追求的第一步。而「公屋精神」似乎也成為香港居民如此在逆境中成長抗爭的精神之一，成為「獅子山精神」的一種代表。

加之1973年時任香港港督的麥理浩爵士頒布了「十年建屋計劃」、「居者有其屋計劃」，使得公屋的數量在城市中突飛猛進，市民們的居住選擇也越來越多，社會漸漸得到穩固發展。公屋作為一個小型的社區環境，微縮了香港中下層人民生活的林林總總，開始衍生出其特有的公屋文化：包括了公屋的建築空間美學，人們在這種社區中的生活經驗等等。甚至連公屋的名稱也受到香港社會的專有稱呼，例如「徙置大廈」和「廉租屋」的稱呼是香港對公共房屋獨有的翻譯。<sup>21</sup>此外，香港的公屋外部設計受到土地政策的影響，往往採用了「高層高密度的發展原則，用住區的建築高度和容積率來換取更多開放空間，以彌補公屋窘迫的室內居住環境。」<sup>22</sup>。公屋的建築外觀在視覺上給人帶來較為整齊方

---

<sup>21</sup> 馬國明，《香港的「本土性」和「本土論述」》，香港獨立媒體網站。

<sup>22</sup> 周逸駿、顧大慶、徐雷，《香港公屋住區外部空間的特征研究》，《華中建築》，（2013年第7期）。

正，但是居住模式往往給人帶來了疏離感，內部每一戶人家在各自單位上互相隔離，並且重複單調的設計毫無個性化可言。公屋從外部看形成了密不透風排列緊湊的住宅景觀，往往被建造成樓層較高的摩天大廈，內部環境也是逼仄和擁擠居多，這在一定程度上使得住宅居民產生了心理上的壓抑和窒息感。這些居住空間上可能產生的差異性以及空間內可能產生的生產實踐，被敏銳的藝術家捕捉到。可以看到香港電影發展到六七十年代，導演們開始關注其生存的都市空間，其中風格化、日常化的公屋圖景積極參與到都市形象的構建中去。許多香港導演有著公屋成長的經歷，例如吳宇森、羅啟銳、陳果等人，他們或多或少把鏡頭對向了熟悉不過的公屋。自身從公屋中走出來的奮鬥經歷，加之對這個熟悉生存空間的在地觀察，讓公屋文化和公屋精神融合在一起，成為表現當時社會現實的一種最佳投射。這些公屋記憶也影響著更大範圍內的香港人，不僅僅是房屋政策引起的社會變化，更多是文化上對一代人的潛移默化。無論如何，公屋及其背後的意義內涵慢慢被當時的電影創作者發現，逐漸成為其影視題材來源。

香港本土意識的進一步加強是 1989 年「六四事件」發生之後，國家和民族的觀念在那時候的人們心中發生了改變，尤其以青年知識分子為代表。該事件對於香港本土青年影響也甚大，觀大陸青年對民主自由的抗爭之後，香港青年開始思考自己生活的城市。同年，盧龍光、汪彼得牧師推行「我愛香港運動」<sup>23</sup>，更是以加強港人愛港的信心為目標。但是九七之後，政治上的變動讓港人一度對身份產生迷茫和焦慮感。一系列「後九七」電影出現，揭示港人對其現狀和

---

<sup>23</sup> 馬嶽，《香港 80 年代民主運動口述歷史》，（香港：城市大學出版社，2013 年），頁 239。



未來的一種反思和抗爭。朗天在《後九七與香港電影》<sup>24</sup>中直接認為後九七與後八九有著同構關係。香港電影自此之後不約而同加強了本土意識。題材的選擇漸漸開始講述屬於香港的香港故事。香港影視評論者石琪指出「傳統中國內地題材的電影變成冷門，多的是前往拍外景的時髦大作。更重要的是歸屬於香港本位的意識，在影壇完全一律。」<sup>25</sup>因此，在眾多八十年代的香港電影中，香港符號隨處可見。公屋尤其作為一個重要的敘事背景甚至是手段，頻繁出現。例如八十年代家喻戶曉的《富貴逼人》系列中導演就選用了七八十年代本港發生的事物為電影題材去講述香港當時的社會現狀。

無論如何，在新浪潮乃至之後的電影中，公屋逐漸成為了電影創作者們的對城市空間書寫和香港精神刻畫的重要載體，同時香港電影本土意識的強化，也讓如何呈現這個帶有香港本土色彩的意象成為關鍵。

記錄歷史的形式同時也會影響歷史本身。香港電影對公屋的書寫是否影響了後人對公屋的記憶。當對公屋的記憶（無論是集體還是個人）通過電影轉介呈現時，是否經歷了選擇？公屋的形象是如何被呈現的以及被呈現成什麼樣子？電影中公屋的出現代表怎樣的文化訴求？這些問題是筆者在本文中進行探討的關鍵。研究這個過程和對其中的個案分析或許對香港本土電影的發展乃至理解香港本土化的進程有著不容忽視的意義。本文就將公屋作為研究對象，把電影表現的「不變的歷史」記憶作為研究載體，探討公屋在電影中的表現和公屋本身的關係，公屋文化在現時香港文化中的獨特地位，從而挖掘出港人在特定空

---

<sup>24</sup> 朗天，《後九七與香港電影》，（香港：香港電影評論學會，2003年），頁41。

<sup>25</sup> 陳美燕、楊聰榮，《從香港本土文化看香港人意識之形成》。

問下對本土意識的尋求，這種尋求在不同時期的電影中通過公屋影像表現出不一樣的形態，這種形態背後代表著港人本土意識的發展。

## 1.2 研究綜述

### 1.2.1 研究方法

#### （一）城市空間理論

早在文化研究開始之初，城市作為一個重要的空間概念成為研究歷史發展、社會經濟轉型的重要概念。尤其在二十世紀六十年代，研究學者開始提出「空間轉向」的概念。馬克思主義地理學推動了城市革命理論的發展，馬克思的空間生產理論認為：「城市不僅僅是勞動力再生產的物質建築環境，實際上也是資本主義自身發展的載體。城市作為一種空間形式，既是資本主義關係的產物，也是資本主義關係的再生產者，城市空間正是時、空、人、物的流轉及其背後權力架構之組織與管理規劃，所有的資本主義關係通過城市空間組織作為載體而實現了再生產。」<sup>26</sup>列斐伏爾在其著作《空間與政治》中這樣表述：「城市，是一種形式，是全部社會生活的要素匯合與集中的形式。從土地的出產品到所謂文化的符號與作品。」<sup>27</sup>作為這樣的一種形式，城市可以是一種具象，也可以是一種抽象。城市由於此種複雜難以定性的特質，促成了人們對生活在其中的日常生活空間有了重新的思考。這些思考包括對建築、歷史、文化、甚至是現代性的研究。城市中由建築以及建築構成的空間上，會被歷史的烙印所鐫刻，時間和人們的生活印記會留在城市獨特的空間中。縱觀學術界，不少研究者們熱衷於探討城市空間來尋求城市文化的內涵。例如，離開香港多年的港大

---

<sup>26</sup> 《人文地理學》，(北京：高等教育出版社，2012年)，頁123。

<sup>27</sup> 亨利·列斐伏爾著，李春譯，《空間與政治》，頁54-55。

榮譽教授 Ackbar ·Abbas（阿克巴·阿巴斯）在其著作《Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance》（《香港：文化和政治的消失》）中論述了香港本土文化，他通過研究香港城市建築的特徵，從而概括香港城市建築物有三類「在地建築 merely-local」、「沒地建築 placeless」、「無名建築 anonymous」，認為很多對香港城市面貌的再現（representation），反而讓香港失去本土性。<sup>28</sup>著名學者李歐梵通過對都市文化現代性的關注，進而闡釋空間背後的文化歷史發展。他對上海城市文化的研究，在《上海摩登》<sup>29</sup>一書中從外灘建築到「亭子間」的底層關懷，重新描繪了上海在現代化進程中的自我掙扎。再觀大陸學者包亞明出版的一系列關於都市空間和文化的研究著作，例如《上海酒吧：空間、消費與想象》<sup>30</sup>一書中，悉數不同都市場景背後的消費現象和文化體驗，具體到城市中的酒吧、餐廳和各種消費場所，得以窺探空間的產生和本質上的社會關係，竟和李歐梵在描述上世紀上海的現代性上有著異曲同工之妙。兩者都將目光集中在具體的建築和場所，而這些地點選擇的時候，也發掘了它們背後出現和發展的歷史。讓這些城市符號，為什麼成為城市文化的象征，以及它們在都市文化呈現的效果上，都得出空間和城市互相投射的微妙關係。本文的研究對象公屋，就是香港城市文化中獨有的存在之一。作為殖民政府的產物，它有強烈的歷史意義；作為居住空間，它又能成為社會問題的承載體，與此同時它也帶來關於香港文化的象征含義。

## （二）電影理論

---

<sup>28</sup> Ackbar·Abbas, 《Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance》, (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2006 年)。

<sup>29</sup> 李歐梵著，毛尖譯，《上海摩登》，(Oxford University Press, 2016 年)，頁 39。

<sup>30</sup> 包亞明，《上海酒吧：空間、消費與想象》，(江蘇：江蘇人民出版社，2001 年)。

電影誕生於城市化進程的大浪潮中，城市是電影生長的息息相關的土地，同時也成為電影駐足觀察、凝視的對象，兩者彼此互為鏡像。電影學家 Giuliana Bruno 把本雅明對「城市漫遊者」的描述投射到了電影觀眾身上，都市漫遊者對城市的閒逛就如同電影觀眾。<sup>31</sup>對城市的研究也能通過「看電影」來完成。在文化研究的理論中，電影被作為一種活動的攝影形式<sup>32</sup>，它被視作是現代表徵實踐，是捕捉視覺文化的出色手段之一。文化研究的重要一部分就是探討視覺文化和視覺再現（也就是某種意義上的表現）。我們可以通過「觀看」電影——這種視覺文化的表現形式，來進行文化研究的實踐，電影是承載文化的有趣載體。

同時，電影對城市的想象和書寫，一定程度上塑造了城市向外界展示的形象。電影中的城市影像記憶可以成為我們進入一座城市的最佳媒介。所謂的媒介，是「信息和符號的物質性載體。」<sup>33</sup>我們將城市中的具體意象作為對象，通過電影的題材內容、鏡頭語言甚至聲光構圖來進行分析研究，對其所處的特定歷史時代中的社會問題作出回應，電影成為城市空間和城市文化之間的抽象媒介，並且之間的互動是雙向的。本文採用的研究方法，不僅僅是單純地解答電影和空間的關係，而是與社會文化歷史語境的非線性關係。本文選擇的研究對象公屋，一方面是以電影文本的形式表現，但是同時也是作為歷史背景的社會文化。在這樣的互動關係下，本文的研究方法就是將研究對象放在歷史文化語境和電影文本兩方面解讀，豐富了傳統文化研究的方法和視角，讓研究的層次豐滿了起來。

---

<sup>31</sup> 李歐梵，《上海摩登》，頁 131。

<sup>32</sup> 阿雷恩 鮑爾德溫等著，陶東風譯，《文化研究導論》，（北京：高等教育出版社，2004 年），頁 178。

<sup>33</sup> 嚴曉蓉，《媒介、空間、記憶：縱觀獨立紀錄片的空間建構與審美研究》，（浙江大學博士學位論文，2014 年），頁 14。

## 1.2.2 國內外研究現狀

國內外對香港城市本土意識和電影的關係的研究成果已經蔚為大觀。主要分為這幾各部分。首先是關於香港電影本土化的論述。其中最為著名的是美國當代電影理論家大衛·博德維爾關於香港電影的著作《娛樂的藝術：香港電影的秘密》。在這部西方學者研究香港電影的專著中，作者探討了 70 年代迄今香港的大眾電影，從如何在當地的商業環境下運作具體到故事、風格和明星。其中，書中的前半部分對香港電影如何開展本土化進行了闡述，作者認為五六十年代的粵語片帶有儒家的說教意味，但是新浪潮成功地把社會批判和娛樂融合起來。黑幫片和武俠片中的本土英雄形象如古惑仔和李小龍，則是刻意在投射本土身份意識。<sup>34</sup>

香港中文大學教授、國際知名文化研究學者李歐梵在其著述《尋回香港文化》<sup>35</sup>中則對香港的文化空間格外關注，首先提出了評判一座城市的文化體現在居民的日常生活方式中的觀點。同時香港電影可以體現出香港文化的獨特性。

著名華裔電影研究學者張英進教授則參與到有關香港電影「文化認同」的論調中。他在文章《香港電影中的超地區想象：文化、身份、工業問題》一文中，認同香港電影人李焯桃用文化本位一詞來凸顯香港文化的地方性和文化變遷的歷史性。從而他認為「從這一點來說，電影可以成為重尋集體記憶與體驗、重建地方歷史文化的手段。」<sup>36</sup>

<sup>34</sup> 大衛·博德維爾著，何慧玲譯，《娛樂的藝術：香港電影的秘密》，（海南：海南出版社，2003年），頁8。

<sup>35</sup> 李歐梵，《尋回香港文化》，（香港：牛津大學出版社，2001年）。

<sup>36</sup> 張英進，《香港電影中的「超地區想象」：文化、身份、工業問題》，《當代電影》，（2004年，第4期），頁41。

另外也有數量可觀的論文文獻通過個案研究來探討香港電影中的本土意識。著名導演許鞍華是其中涉及論文數量最多的導演之一。其中有涉及到影像空間和香港意識研究較為有價值的有北京大學研究生梁芷嫻所著的《空間折射與香港意識：90年代以來許鞍華電影中的影像空間研究》（2013年）、張成傑的《映像「天水圍」：許鞍華電影的跨地想象與主體建構》（2009年）。王家衛電影也是從導演論角度研究較為熱門的研究對象，他電影中充斥的香港空間涉及唐樓、窄巷、商場、酒吧、餐廳，是地理景觀和文化情感交融的場所。其中中國電影藝術研究中心學者李瀟瀟的《傷城、消費之都、異托邦——王家衛電影中的都市空間》（2016年）是一篇角度新穎的研究作品，從懷舊和消費的不同形態空間解析王家衛對香港都市史的描摹。

同時也有一部分學者從電影發展的時間脈絡研究新浪潮電影（或者七十年代電影）和后九七電影，從中對香港電影在歷史進程的不同時期如何保持本土性進行分析。其中，李焯桃教授所編的《七十年代香港電影研究》收錄了一系列對轉型時期香港電影的分析，談到了邵氏電影在「家國」之間的飄搖以及如何用城市意象構建香港想象的問題，得出電影本土化從七十年代開始初露端倪。<sup>37</sup>香港浸會大學卓伯棠教授的《香港電影新浪潮》<sup>38</sup>通過論述新浪潮電影的起源發展以及風格特色來表明，香港電影在新浪潮過程中也進行了一次本土化的蛻變。香港中文大學彭麗君教授的著作《黃昏未晚：後九七香港電影》則具體論述了九七之後的香港電影如何在全球化的背景中掙扎，反映了港人如何利用電影來尋求本土身份。<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> 李焯桃，《七十年代香港電影研究》，（香港：香港國際電影節委員會，1984年），頁62。

<sup>38</sup> 卓伯棠，《香港新浪潮電影》，（香港：香港中文大學出版社，2003年）。

<sup>39</sup> 彭麗君，《黃昏未晚：後九七香港電影》，（香港：香港中文大學出版社，2010年）。

再次就是對香港電影中具體空間意象的探討，這些研究起步較晚，主要集中在二十世紀之後。復旦大學孫紹誼教授的《電影經緯：影像空間與文化全球主義》<sup>40</sup>在國內學術界權威研究城市和電影的著作之一，其中他認為影像空間是反應本土意識和全球化心態的重要載體。香港電影評論協會的論文集《雙城映對：香港電影與香港城市初對談》<sup>41</sup>將有關香港城市空間意象的表述和電影結合起來，研究香港電影背後折射的城市意識，同時也涉及了對空間背後歷史的挖掘，是一部有關香港城市和電影較為專門的著作。

學術界單純對公屋的研究目前來看，則大多偏向於建築學或者房屋政策類的研究，比較權威的是香港中文大學出版社的《香港公營房屋五十年》<sup>42</sup>，系統全面回顧和前瞻了香港公屋的歷史、政策，是學界有價值的一部工具參考書。另外香港房屋委員會出版的《公屋與我：香港公屋四十五年》<sup>43</sup>也同樣具有參考價值。但是，與本文探討主題相似的論文在學界成果不多。其中前嶺南大學教授梁秉鈞編著的《創意寫作：電影中的香港故事》<sup>44</sup>就有收錄文章《公屋在香港電影——從單一到多元》對公屋在香港電影的初步論述，挖掘深度還不夠，但是的確是少有的提出了一個新型切入角度，值得引起注意。然而真正有機地把公屋和電影和香港本土意識結匯起來的研究，目前仍舊是空缺。因此，筆者在此的研究，試圖將研究對象的選擇跨越新浪潮電影至獨立紀錄片，研究方法結合文化研究和電影研究，最終來填補關於公屋和香港電影研究的空白。

### 1.3 論文框架

<sup>40</sup> 孫紹誼，《電影經緯：影像空間與文化全球主義》，（上海：復旦大學出版社，2010年）。

<sup>41</sup> 張偉雄，《雙城映對：香港電影和香港城市初對談》，（香港電影評論學會，2006年）。

<sup>42</sup> 楊汝萬、王家英合編，《香港公營房屋五十年》，（香港房屋委員會，2003年）。

<sup>43</sup> 《公屋與我：香港公營房屋四十五年》，（香港房屋委員會，1999年）

<sup>44</sup> 梁秉鈞，《創意寫作：電影中的香港故事》，（香港：嶺南大學人文學科研究中心，2010年），頁230。

本文的研究對象是香港電影中的公屋意象，選擇的文本集中在新浪潮之後的香港電影（1979 年至今），將分別討論公屋的視覺呈現、敘事作用以及背後隱喻在不同時期的表現，進一步論證背後體現的本土意識在歷史中的發展變化。

論文將分為五個部分。第一部分是論文的緒論部分，將整體概括研究背景和國內外研究現狀。首先是耙梳主要研究對象公屋在香港的發展歷史，然後概括香港電影中城市空間發展史，由此帶出公屋在香港電影中的出現背景。同時也討論了這種現象背後本土化意識的產生。其次是國內外研究綜述，重點指出目前研究雖然有有關公屋和電影的研究，但是往往集中討論公屋在電影影像中的作用，忽略其背後深層次的文化意味，強調論文的寫作意義。第二章開始個案分析不同時期公屋形象和本土意識的表現。重點探討香港新浪潮電影中的公屋形象和新浪潮時期香港的本土意識形成。這一章節將列舉方育平等新浪潮扛鼎導演的作品，論證公屋形象的變遷和本土意識的發展關係，得出新浪潮電影開始關注現實，是港人從想象城市到真實刻畫城市的心態轉變。第三章重點探討後九七電影，將選取陳果等代表導演和其作品進行具體分析，得出這一時期身份問題開始通過公屋形象在電影中被討論的觀點。第四章討論二十一世紀香港電影中，公屋從背景到主角的轉變，這背後是港人的本土意識慢慢關注香港元素的發展，將選取許鞍華等人的作品進行文本分析。本文第五章是對香港紀錄片這一特殊體裁的探討。紀錄片因為其紀實性的特征，往往能夠更加真實反映問題。香港的紀錄片從一開始對城市面貌的描寫，到近幾年來越來越多對公屋形象的刻畫，從香港城市和大陸母體的對比反映本土化，到如今深入在地意象的發展，「家」和「國」的視域選擇，代表本土化在紀錄片中的改變。第六章



是結論部分，最後對論文進行主題概括，得出有關公屋、電影和香港本土意識的關係。

## 二· 新浪潮電影（1976年-1996年）：關注現實和香港本土意識的覺醒

從《成記茶樓》開始之後，公屋開始大比例的出現在熒幕上，走進大眾的視線中。對日常生活和中下層平民的關注，反映出港人開始審視有關代表自身本土文化的象征了。在七十年代和新浪潮電影中，公屋的形象出現的開始是作為一種「背景式的存在」。新浪潮刻畫現實的特點，讓當時社會無處不在公屋的形象開始出現在熒幕上，增強電影敘事背景的真實性。但是七十年代香港處在轉型期，港人的本土意識尚且在摸索過程中，新浪潮電影寫實的特色，讓公屋在電影中更多的呈現的是故事主人公的居住實踐和生產實踐，而這種實現的嘗試也意味著本土意識的覺醒。

### 2.1 新浪潮電影和作為「背景」出現的公屋圖景

香港新浪潮電影是香港電影史上不容忽視的一波關注現實的「浪潮」。香港影視評論雜誌《大特寫》在1976年一期中曾經有報道寫道：「香港三家電視台都在積極培育新人，正掀起一道新浪潮，迫使前輩導演去求進步。」<sup>45</sup>該雜誌更是以《香港電影新浪潮——向傳統挑戰的革命者》為標題，將那群新生力量的導演直接冠名「新浪潮」。<sup>46</sup>香港電影在此時此刻，因為有了這一群新生代的導演而發生轉變。這一大批導演帶來的作品有著濃厚的現實主義色彩和強烈的社會責任感。他們立足香港本土，將視線集中在香港這座城市中生活的人和發生的事，有著對社會轉型時期的憂患意識。另外，他們還帶動了香港電影產業獨立製作的風氣，在一定程度上也刺激了香港電影文化的獨立性，讓香港本土化的風格更加突出。因此卓伯棠教授在《香港新浪潮電影》一書中直接讚揚新浪

<sup>45</sup> 張田，《新導演遺珠篇》，《大特寫》，（1976年9月，第20期）。

<sup>46</sup> 卓伯棠，《香港新浪潮電影》，（香港：香港中文大學出版社，2003年），頁13。

潮：「他們的作品對香港本土的關注，無不展現了前所未有的勇氣和誠意，大大拓展了香港電影的文化空間，隨後向世界展示了他們的實力。」<sup>47</sup>正是如此，香港新浪潮電影率先踏出本土化的第一步，為後來香港意識在電影中的發展奠定了基礎。例如第一部定義上的香港新浪潮電影——嚴浩導演的《咖喱啡》（1978年），就是從香港電影本身的制度談起，揭露了臨時演員的辛酸苦辣。先驅人物譚家明的作品則被認為是擅長女性刻畫，尤其是他的《七女性》系列，細膩地刻畫了現代香港都市女性的困境。新浪潮的扛旗大將許鞍華、方育平等，則更是深入關注小人物的生活百態。陳冠中在《我這一代香港人》中論述「嬰兒潮」（1949年之後出生的一代人）之後的香港人不再有過客情結和異響情結，本土意識的火花在新浪潮導演的作品中可以洞察一二。<sup>48</sup>

香港新浪潮電影從現實的角度冷靜客觀地描摹香港的都市空間，往往會選擇小人物的視角去注視社會發展，作為居住空間的公屋形象在此呈現出一種日常化的體驗。香港新浪潮電影對公屋的呈現是從底層人民的視角去觀看和體驗的，沒有脫離現實情況，沒有歌頌和誇大現實都市空間的境遇，影片中主人公的生活節奏大多是順應著時代發展的節奏。對居住空間，往往事無巨細地刻畫家長裡短的市民化場景，這也是新浪潮電影在表現日常生活實踐時的最大特點。因此新浪潮的電影中，或多或少會出現公屋形象的影子。新浪潮電影對公屋生活的描寫尊重現實，這在一定程度上也得益于港人對本土意識的關注。因為對社會底層空間主體的客觀描述，讓創作者也能從中挖掘出中下層階級的生產業實踐意義，從而達到對這些個體和空間的反思。這些影像化的真實場景，也

---

<sup>47</sup> 卓伯棠，《香港新浪潮電影》，頁13

<sup>48</sup> 陳冠中，《我這一代香港人》，（香港：Oxford University Press，2005年），頁10-11。

帶給觀眾們對真正香港歷史景觀的思考，新浪潮的現實派創作者們在此力圖邁出了構建香港記憶的第一步。

香港電影的敘事背景的選擇經歷了複雜的發展和變遷。早期的粵語片往往將敘事背景設定在古代，或者直接改編自民間傳說和歷史故事。到了中後期，開始出現了多元的敘事背景，包括古代、現代，都市甚至農村。本文將從新浪潮開始到之後的電影開始分析。香港電影新浪潮發展初期，就以敘事手法現代著稱。例如以武俠場景、海外城市、光怪陸離的神鬼世界作為敘事背景的電影出現，豐富了香港電影。但是這些電影還是缺乏對香港城市，尤其是日常場景的刻畫，無法進一步引起更為廣大觀眾的共鳴。這時候，公屋作為一個觀眾熟悉的場景走入了大眾視線。

公屋在香港電影中第一次出現是在經典的《成記茶樓》中。這部影片在嚴格意義上不算是新浪潮之後的電影，但是作為七十年代中期的代表作，已經具有鮮明的現代香港電影特色，並且最重要的是這是公屋的形象第一次在電影中具體表現，完美地作為敘事背景融入了情節發展之中。故事的主人公大哥成是一個為人豪爽的江湖大哥，與朋友一起經營一間成記茶樓。而他們的居住環境就是當時剛剛開始出現並且普及的公共房屋。在這部影片中，公屋出現的鏡頭並不多，並且大多數的時候是作為敘事場所，並沒有對具體的闡述。但是公屋作為當時社會中中下層居民的重要聚集場所，可以反映了當時市民的生活常態。電影指出主人翁的生活場景，將小老百姓的生活場景安排在公屋的背景下發生，無疑是寫實主義走進民眾日常的關鍵一步，是一種對本土文化符號的重視。公屋文化的背景已經悄然成為香港電影的呈現空間的特點之一。

## 2.2 方育平：徙置大樓中催生的《父子情》和公屋背景重構香港歷史

方育平導演的《父子情》（1981年）是香港新浪潮電影現實主義的代表作之一。故事講述的是一段有些沉重但是或許尋常的人倫故事。生活在香港五六十年代，工作兢兢業業的銀行底層員工羅山木是一個典型的港式平民，他的小兒子羅家興調皮好動，夢想是能夠自己拍電影。略帶父權主義色彩的影片中，導演安排羅山木為了兒子而犧牲家庭乃至女兒的未來，終於讓小兒子幡然醒悟，最終得到美國留學。這部帶有導演自傳色彩的電影，讓我們看到香港人對親情的特殊理解。通篇不露痕跡卻能體現一個「情」字，父子「情」瀰漫在電影營造的空間的裡裡外外。

影片開場不久的畫面就描繪了主人公羅家興回到姐姐的家中。鏡頭伴隨著主人公稍顯急促的步伐，穿過徙置大樓的半公共空間，來到了羅家興的姐姐居住的略微擁擠的家中。這樣一段跟隨的鏡頭，不但交代了故事發生的年代，還將電影主人公的重要生活背景展現在我們的視線中。作為新浪潮中擅長寫實的代表人物，導演方育平拍攝的故事中往往融入了自己的情懷。他的很多作品，帶有那一代香港人的集體記憶。故事的鏡頭語言往往樸實無華，大量靜態的場面調度，讓影片的節奏和日常生活節奏相仿。《獅子山下之野孩子》（1977年）、《半邊人》（1983年）、《美國心》（1986）等，對當時香港普通市民生活的處理上，都帶有自然觀察的眼光，窺見香港人的平常生活。香港影評人周思中這樣評價他的作品《半邊人》「故事簡單一如電影的風格本身—低度的戲劇性、靜態的鏡頭運動及場面調度、大量街市、公共屋邨、街頭漫步等實景。對於向來追求鋪張排場、飛車火爆的香港電影，這不啻是有意識而分寸準繩的一次反擊，亦是方氏身處的八十年代初「新浪潮」香港電影的重要簽名

式。」<sup>49</sup>他對這些看似平常生活的表達，往往也可以闡釋香港文化中重要的市民意識。在《父子情》中，公屋是市民生活經驗的重要部分。作為寫實主義的代表，電影嘗試營造一個真實的中下層人民生活場景。其敘事空間自然集中在主人公父子之間的生活軌跡上，而這一家上世紀五六年代的平凡香港人家的變遷，也正好順應了當時時代洪流的发展。在羅家興年幼的時候，影片交代他們一家住在香港當時的「木屋區」。這種寮屋一度是當時香港中下層市民常見的住宅模式，據統計，當時有近四分之一的香港人口居住在此，居住環境惡劣，這類空間在當時的香港處於邊緣地帶，但是卻容納了許許多多香港尋常百姓家的故事。整部影片中，父親和兒子經歷了從石硤尾寮屋區到石硤尾徙置大樓的居住環境變化，兩代人的感情也伴隨著時代的變遷而發生變化。

公屋（在影片中表現的是徙置大樓）是主人公長大和人格塑造的搖籃。在那個居住條件窘迫的年代，公屋也代表塑造一代香港人的肉體和精神的雙重家園，公屋的環境造就了那代香港人苦中作樂、自強不息的小市民的奮鬥精神。影片中我們可以看到羅家一家五口人，住在擁擠的環境中。雖然艱苦，但是大家似乎無比熱愛這個破敗的家。鏡頭經常刻畫的是狹小室內中進行的日常活動，是主人公一家人表達感情的方式。這也是新浪潮電影中公屋的呈現特色，往往是作為故事主人公生活活動主要的背景出現，公屋作為講述生活環境的設置存在。我們可以看到，電影中為我們呈現了一個公屋的整體自然風貌，因為居住空間的限制，六七十年代的公屋大多通過上下鋪的形式解決睡覺問題，這種被分割的空間是當時典型的入寢方式。影片中當父親想要教訓小兒子的時候，妹妹會巧妙地利用上層藏起雞毛撻子，家人之間舉手投足的感情自然流

---

<sup>49</sup> 周思中，《十大香港電影——第五位：《半邊人》》，網站：香港影評庫。

露。這些情節比比皆是，再現了當時公屋生活的真實場景，回顧了五六十年代香港平民的集體記憶，更是表達了香港人家庭之間和睦。

導演方育平擅長捕捉發生在香港「亭子間」里的家長裡短，從日常起居到工作生產，從寮屋區的狹窄到徙置大廈充滿希望的生活，這些活動正好反映了那個時代的社會風貌。香港一度被視作一個遺失記憶的城市，都市空間往往被異化，而以方育平為代表新浪潮導演在他們的電影中重新構造了一個有貧富階級、有破落繁華不同街景的香港城市。貧民住宅區域象征的香港市民階級，在影像中給觀眾呈現的香港是十分「香港性」的。羅家父子跨越的時代正好是香港經濟轉型的重要時刻。我們可以看到五六十年代，中下階層的居住環境窘迫不堪，羅山木作為父親在銀行中是職位最低的職員，上廁所還要偷廁紙的小市民舉動無疑展露了當年中下階層的困頓處境。描寫這些細節，彰顯了香港城市現狀的困頓。隨著電影中導演對羅家故事的逐漸展開，我們看到香港經歷了經濟和社會的巨大轉型，越來越多人選擇出國留學（對應電影中羅家興出國），石硤尾大火之後，徙置大樓出現改善了人民生活。居住空間的進步伴隨著社會時潮的發展，一方面呈現了人和人之間的情感關係（影片中家人的情感），另一方面居住空間作為城市整體的一部分也鮮明地表達了香港本土市民意識和都市文化。方育平在講述故事中對生活環境的描摹，還包括對社會生產活動場所的書寫，電影院、辦公室等等，再現了一個上世紀五六十年代的香港都市集體風貌。這種重新解構都市的特征是新浪潮電影通過呈現公屋表達香港本土意識的重要手段。

### 2.3 新浪潮時期：本土意識的覺醒

新浪潮電影出現的時期是香港歷史上重要的轉型時期，同時這一時期也帶來了本土意識的覺醒。這種覺醒是伴隨著對平民階層的現實關懷而展開的。我們可以從新浪潮電影中熱衷於描寫公屋背景的市民生活中可以看到，香港人開始捨棄五六十年代的城市想象，轉而投進了現實主義的懷抱，新浪潮電影中的公屋形象大多是為了襯托出當時居民的生活現狀而設立。但是無論如何，新浪潮電影中開始關注起公屋居民的人群，這一歷史性的轉變為未來電影史的發展和本土意識的進程起到了不小的作用。



### 三· 後九七電影（1997 年至 2000 年）： 身份意識的迷茫和追尋

#### 3.1 後九七現象和身份迷茫

1997 年對於香港這座城市是一個關鍵的年份。香港影評人、學者朗天在《後九七與香港電影》一書中認為九七被香港人認為是一種「大限」，港人在政治上、文化上乃至心理上都被提供了一條界限。香港人認為自己在主權移交前後，面臨著集體迷茫，對過去的失憶和未來的悲觀情緒瀰漫整個九七前後。朗天在其評論文章《後九七與圍城電影》中這樣評價「九七」：認為其具有雙重時間軸的意義。

1997 年「作為一條界線，一個分水嶺，可以循殖民到後殖／新殖之路理解，即由 1971 年開始，至 1984，再至 1997，終於 2003。對應的社會大事是麥理浩履新、中英聯合聲明、香港主權移交、SARS 爆發。另一條可依循的時間軸則由 1967 年開始，至 1989，再至 2003。對應的大事是：左派「暴動」、八九民運和「七一」五十萬人上街；這一條線的重大社會事件，不是一街土製炸彈便是滿街是人、震撼視覺的大場面（spectacle）。第二條線沒有 1997，因為九七只是事先張揚的大事件，實際上「甚麼也沒有發生」（陳冠中語），沒有 spectacle。而兩個時間軸相會於 2003 年，因為那一年，既發生了團結港人，引發重提香港精神的 SARS 肆虐，又發生了有視覺震撼效果的大遊行。」<sup>50</sup>

誠然，九七是一個承上啟下的時刻，九七之前港人們做出的抗爭隨著九七的到來，也最終踏過他們認為的「大限」。但在這之後，他們面對轉型后的社會，不得不踏上了漫長的尋求自身身份認同的道路。九七之後的香港面臨的處境和九七之前有什麼不同，香港人的身份是否要被重新定義？於是「後九七」

---

<sup>50</sup> 朗天，《後九七與圍城電影》，（香港：香港電影評論學會，2010 年），頁 19。

現象開始出現，這種「因應香港一九九七年主權移交前後二出現的社會文化現象」<sup>51</sup>，是「九七」拖著的一條尾巴。（朗天）香港由殖民地變成了中國領土的一部分，城市的主體性質發生了根本上的改變，曾經依賴港英政府的香港人此刻處於一種無所適從的狀態。他們突然之間對於之前的歷史和記憶有了質疑，因此朗天說「後九七」文化是一種「後失憶文化」。港人拒絕簡單的回歸認同從而開始尋找身份認同，最終失去了記憶（身份），然後似乎認同失去的。但是，隨著各方面的壓力愈發強烈，港人們面對由此產生的社會事件，例如金融風暴、大陸移民湧入，小人蛇，人大釋法等等，對香港的變化開始迷茫和焦慮。港人們嘗試通過自身的力量尋找身份認同。在這種情況下，後九七電影應運而生。

### 3.2 走進公屋內部：後九七電影中的公屋影像

「後九七」電影更加關注時下的香港，其中最大的議題是關於身份問題的探討。我們可以看到九七前的香港電影，沉浸在對歷史的重構和回顧中，即使是現實主義題材的電影也呈現出對香港即將面臨處境的擔憂。例如許鞍華的《胡越的故事》（1981年）和《投奔怒海》（1982年）以及吳宇森的《喋血街頭》（1990年）等，有學者認為這些影片都不約而同地用共產黨統一越南來影射即將到來的九七。在一些列對中下層市民描繪的電影，如《天涯海角》（1996年）等，都明顯表現出對殖民主義的依賴。（朗天）但是「後九七」電影卻呈現出對香港意識的巨大轉變，當香港脫離殖民，但是又沒有完全期望融入新型社會，在這一時期，電影創作者就試圖通過講述港人港事來表達對自身身份的追求。

---

<sup>51</sup> 朗天，《後九七與圍城電影》，（香港：香港電影評論學會，2010年），頁19。

後九七電影對公屋的描寫較之新浪潮電影又發生了變化。越來越多導演開始在電影中更加細緻地刻畫公屋。後九七電影中公屋不僅僅是模糊的背景設定，而是被導演從細節處開始刻畫，進而推動情節發展和直接干預了人物設定。公屋成為在電影中的視覺呈現進一步從走場式的鏡頭變成具體細節的書寫，例如鏡頭對結構和色彩的重視，讓觀眾注意到公屋成為電影中的關鍵因素。電影作為一門視覺藝術，其中重要的敘事手段就是通過畫面效果來傳遞，觀眾通過直觀的平面影像來感知電影的內容。導演的視覺思維在一定程度上也是其導演思維的外在傳達。後九七電影中的公屋色彩往往是低飽和和陰暗的，電影色彩可以「造型」和「造境」，有學者這樣說：「色彩是藝術家對客體情感認識的展現。電影創作者通過對色彩進行合理的藝術化處理，不但能夠奠定電影敘事的語境，也能同時賦予色彩更加豐富與深層次的意境。」<sup>52</sup>我們可以看到後九七電影中，昏暗色彩的公屋形成了一個頹廢、迷茫的環境，例如後文將分析的陳果作品就是典型例子。

無論如何，走進公屋描寫的這一變化是香港人對本土化訴求的日益增強。九七年前後香港經歷了主權移交的尷尬境遇，香港變成了特別行政區，香港人要從一種身份走向另一種身份，這時候電影需要作為文化媒介，為香港人確立身份信心。這一時刻的香港導演利用公屋作為一個空間象征，流露出生活在其中的香港人對身份的自我掙扎。因此我們可以看到，《古惑仔》中的公屋生活刻畫到陳果電影中事無巨細對公屋從結構到色彩的描繪，無疑印證出這樣的結論：公屋從其出現在電影伊始的粗糙刻畫，到如今走進公屋內部，是港人試圖用平民書寫來尋找自我身份的重大努力。

---

<sup>52</sup> 徐剛，《電影色彩的「造型」和「造境」》，《電影文學》，（2013年第22期），頁139。

### 3.3 《古惑仔》系列：反英雄和身份追尋

《古惑仔》（1996年開始）系列的開頭，導演在開頭設置字幕提到了「1956年石硤尾大火，香港政府為安置貧民，大量興建徙置區。隨著戰後一代迅速成長，數以萬計家庭生活在狹小單位中，加上父母為果腹奔馳，填鴨式制度又不完善，讓多少少年因此走上歧途。徙置區球場成為他們發揮精力的英雄地，也是培育古惑仔的溫床。」影片中，這些古惑仔作為當時香港社會中下層人群，大多數是出身屋邨的少年。耙梳香港黑幫的起源，大多數幫會成員來自中下層人民。早期香港在港英政府的統治下需要大量勞動力建設城市和發展產業，因此華人勞工就出現在了歷史舞台。勞工們通常為了保護自己以及互相尋求安慰和支持，根據地緣、血緣各種原因，互相結成團體，爭奪自身權利或者地盤等，這就是香港黑社會的雛形。<sup>53</sup>在公屋中出身的平民，往往也是因為貧窮、被外界欺辱等原因，被迫加入一些幫派。在電影的一開始，導演就生動描繪了公屋裡裡外外的生活場景。一群無憂無慮的少年在公屋外部公共活動區域踢球，調皮的少年蹲在公屋的樓道里偷窺女生，為觀眾展現了具體典型的公屋場景。同時導演開始注意到港人們一代代從公屋中走出來，到底是否改變了命運，以及那些仍舊留在公屋中的人是否就此沉淪？創作者創作出古惑仔的形象，象征著九七年前後香港人的焦躁心態。他們一方面沉浸在過去江湖道義的想象，另一方面又抵觸著社會的發展。九七前後正值香港回歸的歷史時刻，大部分港人對九七年報以的矛盾心態讓這一時期的本土意識集中在對身份的定義和追求上。「我是誰？」的問題時時縈繞在心頭，因此此時的香港人塑造出古惑仔的形象，他們和普通香港人一樣生活在公屋中，但是習慣用暴力和毀滅去解決問

---

<sup>53</sup> 參考葉勇勝，《香港三合會：來歷、堂口與掌故》，（香港：藝苑出版社，2011年）。

題，是港人自我意淫的「英雄」。影片中有主人公荒唐的競選情節，無疑使用反英雄的形式來闡述對九七之後的憂心忡忡，來揶揄九七的身份交替。

#### 3.4 陳果《九七三部曲》：從公屋中尋找身份認同

香港獨立導演陳果，這位在九十年代後期關鍵時期進入大眾視線的導演，一出現便因為他對香港本土的關懷情結和極富個人風格的創作引起關注。陳果對香港意識的關注來源於其出身草根階級，一度被稱作「草根導演」<sup>54</sup>。他在採訪的時候袒露自己出身公屋，作為萬千居民中的一員，對於這樣熟悉的環境有著許多記憶和感情。

陳果的《九七三部曲》（《香港製造》、《去年煙花特別多》、《細路祥》（1999年））皆有對公屋場景不少的刻畫。在九七年前後，公屋仍舊是當時大多數中下層百姓的容身之處，為了迎接即將到來的回歸，香港都市不斷被改造，公屋在擴建和翻新，這也影響著居住於其間的普通人。都市的迅速變化，讓生活在其中的人變得手足無措，「後九七」的導演們意識到其中身份的失去和尋找，我們可以看到陳果的《九七三部曲》就在講述關於追尋身份的故事。

《香港製造》中的公屋少年中秋的形象，一反勵志走出公屋的傳統套路。在這裡，導演瓦解了觀眾對公屋的想象，轉化成為對弱勢群體的客觀寫實。中秋是一個在九七年前後迷茫的少年。影片中多次出現他和絕症女孩阿屏、智障少年阿龍流連在公屋的走道上。雖然家就近在咫尺，但是從小沒有家人關懷的中秋始終對家有疏離感。公屋中逼仄的室內環境襯托出主人公中秋焦躁不安的青春期，在公屋中他經歷了成長，遇到了同病相憐的夥伴。公屋的空間變化在影片中影射了主人公的心理變化。在長長的公屋走廊上幻想自己殺人的那一段場

---

<sup>54</sup> 《「草根導演」陳果：我是窮人名牌》，南方都市報，2002年4月18日。

景，導演呈現了一個陰暗和望不到盡頭的空間；而在主人公自己房間裡的一場夢境，和公屋狹窄的房間互為鏡像，投射出主人公內心的焦躁和不安。生活在公屋中的迷茫少年形象和公屋中曖昧不清的空間共存，這些現實空間和心理空間互相影射的戲在電影中是至關重要的情節。

陳果在九七年之際拍攝的這部看似揭露青春殘酷的電影，實則還是帶有濃重的政治隱喻。失去家的中秋就像香港面對九七到來時候的孤兒情結，對即將面對的未知的世界是恐懼的。所以他漫遊的空間，局限在象征著家的公屋和象征未知的墓地。陳果導演和同時代的很多人一樣，對九七回歸的香港是悲觀的，所以他的電影里，年輕的主人公最終死去，在空蕩蕩的公屋裡是港人對未來生活的迷茫。

《去年煙花特別多》中對公屋描摹的鏡頭也折射出了港人的對九七的絕望矛盾。現實中，公屋其實在一定程度上是在都市空間缺乏競爭力的人群聚集地，在陳果電影里，公屋也成為一群現實「逃兵」的聚集地。這部影片的主人公是幾個已到不惑的中年退伍老兵，但是在社會轉型的時刻，他們似乎被時代拋棄。影片中讓人印象深刻的是對勵德邨描繪的鏡頭，這個香港唯一僅存的圓形結構公屋是電影中退休大佬小榮哥和女兒阿珍的家。主人公家賢和家森在計劃打劫銀行的前夕，曾經慢慢地滿懷心事地走過這個香港公屋的代表。導演選擇俯視的角度從高處視角呈現了公屋誇張的幾何結構，用遠景表現建築物的空曠感，藉此襯托主人公在其中的渺小感和迷失感。陳果出身于公屋，他敏銳地關注到了公屋的環形式結構，這種結構是當年建築設計師為了容納更多人口設計而成，在影片中它一方面完成了人活動的日常需求，另一方面也形成了空間層次感，讓觀眾產生獨特的觀感心理。這兩部影片都拍攝與九七年前後，港人被

置身在時代的洪流中裹挾前進，公屋是那個大社會背景下他們熟悉的場所，但是在這樣的熟悉環境下他們還是迷失了自我，隱喻著港人在尋求身份認同時仍舊存在著不知所措。

公屋這種本土色彩濃重的建築，在陳果的鏡頭下隱喻了香港社會，主人公幾次在裡面行走的鏡頭，營造了仿佛困獸一般的氛圍。並且陳果電影有著強烈的個人化風格，影片色調往往呈現昏暗、慘淡的色調，尤其是公屋環境鏡頭，更是選取青色、白色等給人心理壓抑的色彩，營造迷茫不安的環境。電影藉助影像傳達了當時港人面對社會的無力感，電影里年輕人和中年人在主權移交的一剎那似乎失去了身份歸屬。他們在公屋的長廊、屋頂流連徘徊，充滿了對未來的不確定性。這也是「後九七」電影通常的情緒。

顯然，對於「後九七」電影中的呈現的都市空間，導演力圖想要抓住其中本土化的一面，但是這種追尋的過程又是略帶迷茫的。就像陳果電影中，他總是呈現邊緣化的都市空間，試圖打造屬於香港的印記，可以看做是對香港身份的一種宣示，但是這種香港情懷又未免太過於絕望，他把九七情緒在狹小的空間內放大化了，這種「後九七」是追尋過程中的一部分，甚至可以看做是本土化道路上的一站，在未來我們可以看到「後後九七」乃至之後時代港人更加深厚的本土意識。

#### 四·二十一世紀電影（2000 年至今）：本土意識的集體回歸

##### 4.1 本土意識在二十一世紀的特征

進入二十一世紀的香港，年輕一代香港人的本土意識愈發強烈。香港社會學家呂大樂曾經在《四代香港人》<sup>55</sup>中，把香港人分為四代，二十世紀二三十年代出生的香港人是第一代開始擁有香港意識的香港人，第二代是戰後嬰兒潮出生的一班人，他們在香港成長，受過一定教育，是影響香港社會的中堅力量。第三代是七十年代的一代，但在呂大樂的觀點里，他們是被受限制的一代。到了第四代香港人，作為年輕的一代，他們成長在穩定的環境中，因此對本土意識的思考更為強烈。經歷了「後九七」對身份認同的追尋，二十一世紀的香港電影確立了香港本位思想。我們不能忽視 2003 年，香港政府和內地簽約的《關於建立更緊密經貿關係的安排》（CEPA）之後，該項合約讓香港和內地互動頻繁，香港電影更是經歷合拍片和影人北上的處境，使得不少港人認為香港乃至香港電影將會失去了原本的港味。但是好在，經歷過九七的香港人在這波動蕩中依舊試圖堅守自己的精神家園。我們可以看到一些列電影，例如許鞍華導演的《天水圍》（2008 年開始）系列、杜琪峰的《黑社會》系列、麥兆輝、莊文強的《竊聽風雲》（2009 年）系列、彭浩翔的《志明與春嬌》（2010 年）系列等等，在影片中香港人的形象被明顯確立，原汁原味的港式生活被搬上熒屏，香港意識被堅定地表達和解讀，本土意識集體回歸。

於是二十一世紀的香港電影最大的特征是：立足香港「我城」，用日常性試圖反應當下社會面臨的問題以及本土化運動帶來的問題。我們可以看到許多導演在電影中反復藉由公屋這一意象，反映香港的城市問題。公屋在二十一世紀

---

<sup>55</sup> 呂大樂,《四代香港人》,(香港:進一步多媒體有限公司,2007年)。



電影中甚至成為整部影片的場景設立。例如許鞍華的《天水圍》系列，直接就點明了故事發生在水圍公屋區。利用兩個截然不同的公屋故事，背後折射出了香港人在新世紀對於香港意識的詮釋。

此外二十一世紀自由的發聲氛圍讓一些列獨立導演的作品不可忽視。獨立電影一直伴隨著香港電影發展史而發展，二十一世紀香港獨立電影日益成熟，尤其是其往往用極端的更為年輕化的題材表現濃厚本位意識，更是有別于主流電影。公屋是獨立電影中常見的意象，後文將選取其中個案進行深入分析。

#### 4.2 《天水圍》系列：在地居民的本土意識守護

##### （一）溫情天水圍：港式日常和城市書寫

香港女導演許鞍華的《天水圍的日與夜》無疑是公屋電影中的代表作。正是這部電影，讓世人對位於香港偏遠地區的天水圍熟悉起來，這片大規模的公共房屋聚集地，曾經發生過許多故事。許鞍華在這部影片中，講述了一個略帶溫情的香港故事，關於尋常百姓的林林總總、柴米油鹽，陌生人之間的緣分和親情的展開。有學者認為「電影展現的並非與眾不同的宏大理想、生活經歷或理念態度，相反，影片中所表達的恰恰是生活本身，是香港人的生活共性和堅守。」<sup>56</sup>

影片中，最常出現的公屋鏡頭是主人公貴姐和兒子家安位於天水圍的家，導演在影片中呈現的內部空間是狹小的，刻意接近普通香港人家的住宅面積，雖然窘迫卻也充滿溫馨。公屋空間結構的另一個特點是重複，每一層每一戶相同的構造，日復一日的日常起居是生活的常態。但是在重複性的空間秩序中，導

---

<sup>56</sup> 梁芷嫣，《空間折射和香港意識——90年代以來許鞍華電影中的影像空間研究》，（北京大學碩士研究生學位論文，2013年），頁38。

演通過對公屋的呈現試圖尋找其中不重複的獨特性。許鞍華對公屋的具體描寫是帶有人情味的，她鏡頭下的公屋有別於陳果等後九七導演描述的灰暗、壓抑，而是飽含了生活的點滴情感。每日都經過相同的走廊、過道、大門平淡無奇但是又熟悉溫馨，其中發生的故事是千千萬萬香港人的日常生活的樸實寫照。這種典型的生活場景頻繁在電影中重複，是導演們對港式生活的真實重構，再現了香港人進行的日常生產實踐。家家的故事都千變萬化，偌大的「天水圍」中一個貴姐和梁阿婆的故事就已經勾起無數港人的懷舊情結，龐大的公屋群體中還居住著形形色色的人，而這些人每日相同的日常生活實踐背後有不一樣的起因經過結果。公屋生活只是港人的生活方式，但是其中發生的內容誰人能知？無論是動人的還是心酸的，這些日常化的話語表述恰恰是港人堅守的本土意識。導演在電影中為我們構建了一個香港公屋家庭的居住生態。如此平淡的故事如何反映獨有的港式生活呢？在這裡，作為女性導演的許鞍華利用重複不斷的生活記錄手法和細節的描摹，進一步呈現了特定環境下人際關係和情感交流。幾個吃飯的鏡頭，很好地刻畫了生活在公屋環境中的百姓，生活的節儉，幾個固定機位的鏡頭，用不帶感情色彩的表達呈現了家安和母親吃飯時的謙讓，無不體現了香港人在稍顯侷促環境下但仍舊保持樂觀精神的體現。影片中，貴姐的弟弟生活在沙田的私人樓盤中，是中產階級的代表。但是，依舊對姐姐一家有著不濃不淡的照顧。香港都市人的親情刻畫在細膩的情感中流露。天水圍還居住著很多孤苦無依的老人們，影片中的梁阿婆正好對應了這個形象。她失去女兒之後，試圖期望女婿的贍養，但女婿也擁有了自己的新家庭，無奈受到貴姐照料的梁阿婆將自己的晚年交給了素昧平生的鄰居。香港小市民階級的喜怒哀樂，通過日常空間向我們傳遞。在水圍的公屋環境中，導演安

排了梁阿婆一個人穿過熱鬧的社區公共區域，一個人回到家中，做飯，卻在廚房中踟躕，拿出珍藏的冬菇，去報答鄰居。

這種苦中作樂，互相關照的相處模式，正是當下整個香港社會的最好寫照。列斐伏爾曾經多次強調空間是政治性的，許鞍華的影像將這些日常空間的政治性抽離出來，表達公屋在地居民的人際關係、社會交往以及經濟狀況。地理學家大衛·萊提出的「日常地理學」概念，就是認為這些富有濃厚生活氣息的日常生活，凝聚著城市文化、傳統儀式以及在地經驗。<sup>57</sup>這種對日常生活的刻畫，可以使得經歷過這一切的一代香港人內心產生共鳴，這些情感上的集體認同也會喚醒香港人對自己城市的情感，值得注意的是，許鞍華導演別出心裁的在電影的敘事中，利用穿插資料照片等懷舊意象，仿佛時空交錯，緬懷了香港六七十年代經濟轉型的而歷史以及結尾市民在維園放天燈，更是形成對比，表達了港人對逝去歲月的懷念情緒以及對當下時間的尚未接收。天水圍公屋成為港人本土歷史記憶和在地經驗的歸屬地，電影對冷漠疏離的都市的抗拒，對比天水圍的溫情，更加喚醒了香港城市的本土意識。

## （二）悲情天水圍：內地、香港的跨地域身份角力

大陸新移民的現象在水圍社區比比皆是，作為一個人口眾多、混雜的公屋社區，天水圍是許多大陸新移民居住的選擇。廣義上大陸新移民泛指 1980 年代抵埗政策結束，大陸實施改革開放后的新來港人士，狹義上是指 1997 年香港主權移交后，從內地移居香港的新移民。無論如何，作為後來進入這座城市的居民，他們始終和這個城市有著很多摩擦和隔閡。

---

<sup>57</sup> 邁克·克朗著，楊淑華、宋慧敏譯，《文化地理學》，（南京：南京大學出版社，2005 年），頁 96。

天水圍社區在 2004 年發生震驚世人的倫常慘案，一位三十一歲的大陸女子被香港丈夫殺害，一起被害的還有兩位年幼的雙胞胎女兒，隨後丈夫也自殺身亡。<sup>58</sup>整個家庭遭到毀滅，並且夫妻一方大陸人一方香港人的身份遭到外界的猜測和調查。近年來，天水圍因為諸多此類暴力案件、自殺發生在新移民身上的問題，而被冠上「悲情城市」的稱號。取材于這個故事的《天水圍的夜與霧》就是反映了大陸新移民和香港在地居民的矛盾，以及香港面臨全球到本土的跨地抉擇。

電影中，導演一反《天水圍的日與夜》的溫情脈脈，用殘酷的現實解釋全球化本土化進程中的香港社會，在身份問題和社會問題的衝擊下，地域、階級以及文化的差異，嚴重改變了個人命運甚至是歷史進程。電影中的曉玲作為大陸新娘，嫁給了來他們老家做裝修工人的香港人李森，期望實現在自己的香港夢，而事實上李森在香港的身份是住在公屋的底層香港人，身份和階級早在一開始就有了矛盾的隙縫。李森代表的香港身份在影片中被扭曲，影片中公屋是一個富有象征意味的場地，李森每次回到位於公屋的家中，就開始了用暴力征服曉玲的行為，揭示了兩者不平等的權力關係，隱喻了內地和香港，全球和本土的複雜關係。公屋是一座圍城，是李森身份永遠無法逾越的枷鎖，也是新移民曉玲夢斷的地方。居住空間向來是作為電影人物庇護所的象征，但是在影片中，幾次表現了曉玲企圖逃離公屋這一居住空間。女性離家的情結在電影史上一直是獨自主的象征，是外出尋求更多機會的表現。但是在許鞍華的鏡頭下，曉玲的離開甚至說是逃離，僅僅是為了滿足最簡單的生存權。香港大學比較文學系邱靜美教授撰文的《跨越邊界——香港電影中的大陸彰顯》中指出，

---

<sup>58</sup> 參見《天水圍滅門慘案發生十年》，《蘋果日報》，2014 年 4 月 15 日。

在這部影片中，香港作為「自我」，大陸作為「他者」，但兩者之間並沒有絕對對立，無法清晰地用自我他者的身份認同模式來確認香港的文化身份。電影里公屋一牆之隔，曉玲作為身份文化上的「他者」試圖逃離，但是一次次被李森代表的香港「自我」控制，驅逐囚禁，在兩者搖擺中香港和中國的身份問題變得越來越複雜。

在影片中，我們還可以看到，代表香港本土的李森受到的壓力，不僅僅是香港社會帶來的壓力，還有大陸腹地帶來的壓力甚至還有全球化下香港城市發展，而他始終沒有跟上腳步的壓力。在影片中，公屋的空間是主人公自我設保的空間，只有在自我精神構建的安全空間里，李森才會重新回到主動控制的位置。香港這個城市是香港人最後給自己構建的根據地。此外《天水圍的夜與霧》中構建的香港城市空間，還通過跨地域實踐來完成想象主體的構建，李森是為了逃離天水圍的困境來到四川，後來發現始終無法逃脫的是自身的宿命。香港社會的身份焦慮問題由來已久，但是在一次次和中國母體的衝撞融合中，香港的意識在港人心中愈發強烈，一大批港人都在焦慮中被激發出了對本土的守護。許鞍華用一個悲情的故事告訴我們，香港和中國的衝撞之慘烈，但是也用一個溫情的故事告訴我們，在香港始終有人堅持一份本土情懷。

但是無論如何，有別于九十年代的對「香港身份」的不確定，二十一世紀的本土意識指向已經十分明確，是港人心中對故土、對生活的城市的肯定和守護。

#### 4.3 獨立短片中的公屋圖景：非主流精神的發聲

二十一世紀，伴隨著香港電影文化的蒸蒸日上，技術和文化政策的發展，越來越多獨立電影進入人們視線。儘管在香港電影史上，獨立電影始終存在，是

研究香港電影不容忽視的一部分，但是二十一世紀之後，香港獨立電影的特征開始出現：強烈的極端的本土聲音表達是香港獨立電影創作的勢頭。因此在這裡要將獨立電影和主流的商業電影區別出來，分析獨立電影如何利用公屋影像表達本土意識。

獨立電影的界定多種多樣，傳統定義根據外在製作形式上，由個人和獨立團體出資、拍攝以及發行。但是根據電影本身的文化內涵來定義，將獨立電影定義成為導演本人個人化影像表達的手段，不受制于商業機制，不以盈利為目的<sup>59</sup>，同時最為重要的是不被意識形態所左右的電影。獨立電影的創作團隊可以自由地通過影片傳達個人精神。香港獨立電影顧名思義，就是那些由港人自己創作、代表著香港人「獨立精神」的影像表達。因此我們可以看到，香港獨立電影秉承著自由獨立的創作理念，從開始至今始終堅持濃烈的港人本土化情結。

獨立電影不用考慮商業因素，因此往往會更加誇張地進行空間敘事。香港城市大學學者霍勝俠認為「香港獨立電影的主要意涵是對於霸權性的主流話語不斷進行反叛和對話。」因此這種「反公共」的特性，讓香港獨立電影擁有更多自由去反思所謂「霸權控制下的空間意義以及更有勇氣和創意參與到另類空間意義的重構。」<sup>60</sup>在近幾年香港獨立電影中，空間往往會被異化。例如在《墨綠嫣紅》（2010年）、《唱盤上的單行道》（2007年）等等，都用形式化的表現手法再現香港空間。《墨綠嫣紅》用單一色彩統一視覺呈現，讓影片的情感溢於言表。而《唱盤上的單行道》則宛如城市交響曲，將本雅明的城市漫遊者理論貫徹始終，用觀光的眼光去注視這座城市，影片中「漫遊者」一方面冷靜客

---

<sup>59</sup> 王春華，《探析香港獨立電影的發展歷程》，《電影畫刊》（上半月刊），（2008年第12期），頁30-31。

<sup>60</sup> 霍勝俠，《香港獨立電影中的街道漫遊者——以《惑星軌跡》、《唱盤上的單行道》《N+N》為例》，《北京電影學院學報》，（2014年第五期）。

觀地對城市空間做出批評，例如注視遊客行為，另一方面又肩負起重構城市  
的重任，例如在代表香港即將消失的文化場景裕民坊的漫遊，以及在「以另一種  
形式消失」的住宅區的漫遊。藉助這些形式化的空間，可以很好地發揮空間的  
敘事作用，對城市空間進行解讀和構建。

因為經費有限，獨立電影往往小成本製作，取材取景往往貼近生活，公屋是  
其中常見的空間場景。關於如何利用公屋去建立城市想象，獨立電影往往選擇  
公屋中不為人知的一面作為重構城市的文本。在獨立導演翁子光、張經緯等人  
的鏡頭下，公屋中是吸毒、援交、偷渡者的聚集地，各種社會底層的陰暗面被  
導演毫不留情地揭露，給電影創作者不一樣的渠道表達自我意識。目前電影研  
究領域仍舊把主流電影作為研究的重點對象，但是筆者認為獨立電影對於一些  
極端社會現象和城市文化的折射更為深刻，對獨立電影中的空間進行研究更能  
發現一些游離于主流表達之外的鮮活的個人表達，尤其是 2000 年之後的香港電  
影，自成體系，大規模地關注本港故事，無疑是一種對香港意識的堅定守護。

香港導演張經緯拍紀錄片出身，曾經憑藉著《音樂人生》（2009 年）在台灣  
金馬獎奪得最佳紀錄片，紀錄片作品《少年滋味》（2016 年）更是深刻描寫香  
港當下少年的真實狀況，反應最年輕的一代港人如何面對社會的變遷和生活的  
壓力。2010 年，張經緯執導了描繪公屋少年的劇情短片《墨綠嫣紅》，備受社  
會各界關注。電影中對公屋影像的處理，讓人印象深刻。全片刻意營造的綠色  
基調，令觀影者充滿不安的觀感。鏡頭中的公屋，冷清寂寥，迷失的少男少女  
徘徊於此。電影中主人公小媽和年幼的表妹們棲身在擁擠的公屋中，全靠年邁  
的外婆照顧。影片表現的屋邨少年群體，是迷失在香港社會底層的一群人。香  
港社會的青少年問題，是政府和各界一直關注的對象，導演在影片中用冷靜甚

至「零度」情感去描摹一個吸毒少女的墮胎過程，影片總是有意無意地放大細節，例如公共屋邨的頹廢氛圍、主人公的家中被充分利用的狹小空間、公廁內少女的掙扎。這些鏡頭對應的少女墮胎問題、吸毒問題以及家庭父母地位的缺席，都是被主流電影排斥的題材，卻真實反應了當下的社會現狀。電影中呈現的公屋環境雖然是個別的極端的，但也是存在的。這種對日常生活的政治批評，犀利且充滿張力。張經緯用一部情緒氛圍讓人不適的電影，來刺激香港人對下一代問題的思考：這是我們想要的香港明天嗎？

香港導演翁子光更是進一步把公屋少年問題放大，試圖讓港人反思。由援交少女、大陸新移民和底層勞動人民組成的公屋圖景，在翁子光的影片《踏血尋梅》（2015年）中被展現的淋漓盡致。獨立電影的導演把對都市空間的關注用更加私人化的情感表達出來，公屋影像更具有風格化特色。公屋空間中隱藏的犯罪事件、社會底層的陰暗面，構成香港都市中存在的頑疾。一部分香港導演在電影中構建的香港形象，在獨立電影中被瓦解，進而通過中下層人民的生活慘淡來折射真實的香港，喚醒觀眾對真正香港的意義的思考。空間不僅僅是社會生產關係的產物，更加是社會問題和現象的容器。近幾年香港社會運動頻發，尤其是雨傘運動前後，敏感的政治題材是主流導演無法觸碰的地帶，但是在獨立導演的鏡頭下，他們大膽地用影像語言表達自我意識。例如應亮的《九月二十八日晴》（2015年）就是書寫了社會運動潮流下的個人命運。在獨立導演犀利的個人注視中，他們對公屋或者香港城市的理解，不僅僅是個人的創作意願，甚至可以代表一群人有別於主流聲音的對香港的話語權。因此，獨立電影的題材在這幾年大規模地描寫公屋階層，可以視作是本土意識的一次全面的發聲。



## 五· 紀錄片中的公屋

### 5.1 香港紀錄片中的城市概況

紀錄片相對於劇情片，是反映現實世界題材的最好載體，沒有演員刻意的表演和劇情特意的安排，地點、事件和真實情況保持一致是其最大的特點。並且紀錄片「動態影像的視覺衝擊力和素材的非虛構性……使紀錄片承載的記憶更加自然地擁有真實攜帶的內在力量。」<sup>61</sup>這些影像的特性，讓紀錄片在呈現城市空間的時候有不一樣的視角，它成為對城市歷史文化自我認知的重要手段。

香港紀錄片最早是電影公司製作作為電影額外放映的加映片存在，內容大多是本港的新聞時事。在上世紀六七十年代電視普及的時候香港紀錄片開始發展起來，一些電視台開始製作各種題材的紀錄片，隨著拍攝器材的普及化，個人製作紀錄片也開始流行起來，出現了一些獨立製作紀錄片的個人和團體。

香港電台在 1978 年開播的《鏗鏘集》是香港最為經典的電視紀錄片之一。它的題材選擇十分廣泛，但是全部將目光集中發生在香港的一切，這種對香港城市和社會問題的關注，可以視作是香港紀錄片對本土關懷的開創者。

其中，對城市空間的思考更是十分深刻。《鏗鏘集》記錄的城市空間問題涉及城市生態、房屋買賣、房屋政策、公屋遷徙和重建、街道生存情況等等，可以說是記錄香港的「百科全書」，其中公屋作為香港城市不可或缺的元素，更是佔了很大比例。

相比較《鏗鏘集》此類電視紀錄片對社會議題的全面概括，一些獨立製作的電影紀錄片對香港城市的本土關懷則切入點更加細緻。例如紀錄片團體「錄影

---

<sup>61</sup> 嚴曉蓉，《媒介、空間、記憶——中國獨立紀錄片的空間建構與審美研究（1988-2012）》，頁 2。

力量」(Video Power)和「影行人」。<sup>62</sup>「錄影力量」的創始人蔡甘銓，最早用「超八」菲林拍攝社會時事，企圖用自身力量去揭露社會真相，後來他和部分志同道合的人(其中很多來自電台、電視台)組織了「錄影力量」，用香港視角去關注香港人、香港事。他們的紀錄片呈現的大多數是城市中下層人民聚集的空間，影像的書寫往往參與到底層人民對城市空間的爭奪和抗爭運動中去，例如著名的《大禍臨頭》(1995年)，關注了城市天台空間居住者的生存遭際。他們對城市的真實呈現，影響到了許多觀眾後來對社會問題的關注甚至是直接參與。在社會事務或直接或間接的參與中，導演和觀眾也在一定程度上有了自己對香港意識的思考。

「錄影力量」發展到後期，團隊內部分裂，其中李維怡等人成立的「影行人」在香港紀錄片歷史上也留下了許多對本港城市獨特的觀察。《黃幡翻飛處》(2006年)的背景是著名的「喜帖街」的改造。曾經一度是香港人對喜帖印刷買賣集體記憶的「喜帖街」利東街要進項改造清拆，對於本土歷史的割裂和改造，接受和抗爭是該片的重要討論問題。《藍屋的歲月流情》(2007年)也是結合藍屋這個舊灣仔地標之一的改造行動，探討港人對本土文化該如何保護和繼承的思考。

除此之外，還有一大群個人紀錄片創作者，其中以張虹、麥海珊為代表的導演拋開對國家宏大敘事，轉而關注渴望自我意識的香港人的掙扎。香港人對他們生活的城市，他們的「家」充滿了關懷，特定時代中港人的本土意識甦醒。許鞍華曾經在自己的自傳性紀錄片《去日苦多》(1997年)中這樣表示「自己處於中西文化夾縫中」。因此大批文化人士會像許鞍華一樣，將對國與家的思

---

<sup>62</sup> 美珠，《小眾傳媒，錄影力量》，《嶺南人》(卷61，1999年)，頁60-61。

考和困惑以電影的形式表達出來，對於他們來說，關注到那些影響他們生活的因素，便可從小處折射到對「家」以及「本土」的思考。這些也是獨立紀錄片導演在表達和呈現城市時經常面臨的困惑。因此獨立紀錄片往往選擇邊緣化人物的在地經驗，用他們的迷茫折射香港意識的不確定。

綜上所訴，香港紀錄片的城市印象建立在港人的本土意識覺醒和成熟的基礎上，他們放棄更為宏大的家國敘事，而是重複地描摹熟悉的香港城市空間，這種細小卻深沉的呈現方式，代表了香港紀錄片中與眾不同的本體情結。

## 5.2 「家」與「國」的選擇和解構：紀錄片中的公屋情結

縱觀香港紀錄片的發展歷史，其在刻畫時代面貌和喚起集體記憶上的作用十分重大。整理紀錄片的內容，我們可以看到香港紀錄片大多數將視域選擇集中在本港城市經驗上。習慣以香港本位來思考城市發展，因此紀錄片中不厭其煩地描摹這個城市的角角落落，相比較大陸紀錄片題材內容跨越不同地區民族，這種深厚的本土意象書寫形成了獨特的港式紀錄片特色。

我們可以看到，早期的香港紀錄片對香港的刻畫，往往選擇龐大的世界觀。例如許鞍華的《去日苦多》講述了九七年前後香港社會的動蕩，她用自己的經歷折射了香港面臨回歸時候的失去歸屬感。陳耀成的《北征》（1998年）講述香港人為大陸地區進行的慈善活動，但是事件背景是敏感的1997年，該片可以看做是社會團體對回歸前後和香港大陸的一次實踐和思考。早期的香港紀錄片在反映本土意識的時候，導演無意識地講香港放置在和大陸對立的層面上，香港是一個獨立的城市。近幾年來，港人在紀錄片中大量描繪公屋，開始對「家」的關注，他們將視野放到城市內部，這是對香港本土意識的另一種守護和解讀。香港導演張虹的《搬屋》（2003年）中就冷靜客觀地敘述了曾經著名

的大型公共屋邨牛頭角村如何消失，以及在地居民所經歷的一切。牛頭角邨一度是香港最大的舊型公共屋邨之一，分為上下邨兩個部分，曾經經歷過大規模清拆和重建活動。<sup>63</sup>搬家這一行為，是對一段記憶的消除和改變。牛頭角村在當時作為最大規模的公屋社區之一，是六七十年代公屋的典範，一旦面臨清拆就意味著一代人記憶的重新解構。張虹紀錄片中往往不帶自己的立場，對於她本人來說，作為一個出身在上海的香港人，她在面對香港意識的問題上更加熱衷於冷靜觀察在地者活動，而不是帶有身份角度去解讀。她堅持美國紀錄片大師弗雷德里克·懷斯曼的客觀手法，在拍攝中採取固定機位的鏡頭，不去打擾記錄對象的生活，同時也更加深刻地記錄了同一空間中的時間變化。張虹鏡頭下的香港公屋，居住著孤苦的老人，作為公屋第一代居民，他們將這裡視作自己的家園。影片如實冷靜地呈現了這些老人背後的故事，也給我們呈現了一個繁華背後的香港形象。香港記憶會不會隨著舊屋的拆除而消失，張虹在電影中沒有給出明確答案，但是隨著新型公屋的重建，搬屋象征著香港一次次在自我否定和追求中的成長。香港意識沒有消失在上一代人的記憶中，而是轉化為對「家」的關注，在這些電影創作者的鏡頭下越來越多的出現。作為一度對自身歷史缺乏認識的香港人來說，講述這些就舊公屋的故事，在一定意義上是身份意識的追尋，是對國際化還是本土化的角力的一種審視。

更為年輕的香港導演麥海珊的紀錄片——《在浮城的角落里唱首歌》（2012年），展現出當下年輕港人對香港本土意識和本土精神的自我體驗。「浮城」這一說法來自於香港作家西西的短篇小說《浮城誌異》，這個稱謂與同出自西

---

<sup>63</sup> 《回憶·情——在牛頭角下邨的共同歲月（第二版）》，（香港：聖公會福利協會，2009年）。

西筆下的「肥土鎮」<sup>64</sup>一樣，幾乎成為了香港的別稱。這座城市為什麼是「漂浮」的？西西在小說中這樣描述：「在很多很多年之前，城忽爾升到半空去了，上面是飄渺的雲層，下面是洶湧的大海，城既不上升，也不下沉。」<sup>65</sup>這種尷尬的處境正很好地投射了香港在八十年代的浮動的狀態。中英聯合聲明在1984年簽署，面對即將到來的回歸，各種質疑和不適應佔據了港人的內心。麥海珊作為八十年代出身的土生土長香港人，對這座城市的情懷更加深沉。她的很多作品是從不同角度對香港城市盡心敝掃自珍地描摹，例如用漫遊者角度的《唱盤上的單行道》和反思身體與城市的《看不見的身體（所以）及其城市》（2001年）。她在這部紀錄片中，用幾對玩音樂的年輕人的故事，對城市空間進行了再次解讀。My little Airport、The Pancakes、False Alarm 是香港獨立音樂的三隻代表。麥海珊選擇用在地居民的經驗書寫，讓這些年輕人講述他們和他們選擇的空間的故事。從牛頭角的工廈、石蔭邨的公屋以及尖沙咀文化中心邊的廣場，都是八零后香港人記憶中印象深刻的城市空間。紀錄片真實地呈現了年輕人眼中的改造活化，以及他們的看法，同時還增加了公眾的參與性，把網友的意見穿插在影片中，更是提供了更多年輕人的集體回憶。其中對石蔭邨公屋的刻畫，更是引發了一群公屋長大年輕人的共鳴，這種居住方式在影片中是The Pancakes 樂隊成員 Dejay 眼中真正的香港風味，麥海珊並不是一味地利用公屋懷舊，在懷舊背後更是有對香港土地和身份思考。她細膩記錄了身邊發生的小事，甚至是兩個婆婆的互相問好，表現了城市空間被改造后還未喪失的人情味。在《浮城的角落里唱首歌》中，麥海珊專注表達土地和人的關係，呈現的

---

<sup>64</sup> 西西，《肥土鎮的故事》，《鬍子有臉》，（台灣：洪範書店，1986年）。

<sup>65</sup> 西西，《浮城誌異》，《浮城誌異：香港小說新選》，（北京：中國人民大學出版，1991年），頁31。

是現存城市空間記憶的被改造，新的記憶不斷出現，這一觀點也論證了列斐伏爾對現存城市關係空間再生產導致城市在衰變和解體中，新的生產關係也會被產生。而這些生產關係正是專屬於這片土地的身份象征，導演用小眾的流行文化喚醒人們對土地的意識，無疑是用一種個人化情感佐證了本土意識在香港年輕人中是對家和土地眷戀的觀點。

另一部值得研究的紀錄片是由香港策展人黎穎詩拍攝的《勵德年記》（2016年）。這部紀錄片的敘事主角透過公屋講述公屋背後的设计者、殖民歷史以及房屋政策。在紀錄片的呈現中，公屋成為了影片敘事的主人公，它們的存在就如同故事的經歷者和城市變化的見證者，在香港電影的各種意象中是一種有趣的現象。

香港在地產霸權的操控下，城市的清拆重建變得頻繁。在這部獨立紀錄片中，麥海珊代表著一群香港年輕人的心聲，試圖去留駐他們相信的舊香港記憶。她的創作可以反映出，當下香港年輕人的本土意識愈發濃烈。尤其是雨傘運動之後，究竟是社會保護運動還是離岸政治，香港的一些年輕人似乎並不清楚自己的所作所為。但是無疑，當下的年輕人已經學會用自己的手段去捍衛香港本土意識。香港社會學者陳建民、吳木欣在其文章《傘後香港的社會趨勢》中坦言「大學生對上一代將香港視為純粹的經濟社會不以為然，更討厭他們在政治上的妥協與犬儒。通過近年的公民教育，青年對於保育、平等、參與、分享的理念特別推崇，對政治和經濟上的壟斷分外反感。」<sup>66</sup>其實這種抗爭正是香港意識不在生活在犬儒的陰影下，而是在新生世代中呈現出蓬勃發展的現象。

---

<sup>66</sup> 陳建民、吳木欣，《傘後香港的社會趨勢》，《中國大陸研究》，（第60卷，第1期，2017年3月），頁31。

無論如何，紀錄片帶來的世界是真實且充滿震撼的，並且紀錄片由於體裁的獨特，視域選擇更加深刻和宏大，研究紀錄片的公屋影像或許是獨闢蹊徑地發現港人真實香港意識。

## 六· 結論

本文主要考察了公屋歷史的脈絡，以及香港電影中出現對城市居住空間的探討，尤其注意了本土空間在香港電影中的呈現和功能。此外，筆者還探討了公屋在香港電影中扮演的各種角色，並且選取重要代表作進行分析。香港公屋在電影中的出現並不是曇花一現的現象，而是經歷了流變和發展，並且在未來電影呈現香港城市和本土意識中還將扮演重要角色。公屋在電影中的呈現，也表達港人對香港意識的重視逐漸崛起。

### 6.1 電影和城市文化的互構關係

本文選擇的電影文本跨度巨大。從早期的新浪潮電影到時下獨立導演的個人創作，不同種類、體裁的文本選擇，可以將研究視野放寬，更好地得出電影和城市之間的關係。我們可以回答緒論中筆者的研究問題，公屋在電影再現時，是否經歷了選擇？本文認為，作為殖民政府遺留下來的建築，公屋具有複雜的文化歷史表征。但是無論如何，它曾經改善了一代香港人擁擠經驗，成為他們集體記憶的一部分。而早期香港電影因為受到不同文化衝擊，對都市呈現在各個時間段有著不一樣的特色。但是在六七十年代，香港社會轉型的大背景下，香港電影的空間書寫也發生了巨大轉型，拋棄原來的城市想象，開始著眼于香港平民空間的記錄。而這個時候公屋開始進入了香港電影，不同導演為觀眾呈現不一樣的公屋，構建出這座城市完整的公屋全貌，並且使其逐漸成為影像中代表城市文化的一部分。

公屋在電影中的呈現是隨著電影對平民空間的關注加強而發生變化。而這種變化發生的原因是因為城市文化發展，電影也隨之發生了發展。因此城市在電影中得到構建，而電影也成為了城市文化的一部分。公屋在電影中從一開始模



糊的粗糙形象到成為重要敘事組成，導演鏡頭從外部刻畫到細節描繪，這一重要嬗變，折射出公屋空間在城市中逐漸成為重要的意象。進一步得出結論：電影和城市是互相構建，彼此投射的關係，這種關係或許給未來文化研究領域帶來新的思考。

## 6.2 本土意識的逐漸發展

公屋為什麼能代表香港文化？是因為其背後悠久的發展歷史，我們可以肯定的是公屋為香港居民的生存和生活帶來了重大影響，通過公屋特有的空間實踐，我們看到了有別於維港、摩天大樓、商場之外的複雜的香港文化。人口眾多的香港人曾經在公屋中居住過，發生了萬千不同故事。就像石庫門之於上海，胡同之於北京，公屋的在地特色儼然成為香港平民代名詞。對於其他地域的人們來說，公屋並不是他們的記憶，但他們可以通過影像的傳達，感受屬於香港的文化經驗。港人用這種手段去守護和光大香港精神，用「本土的」試圖打入「世界的」，這就是港人香港意識的崛起。公屋的影像再現，提供給我們理解香港意識的新角度，本土精神除了代表性的香港意象之外，同時也包括中下層民眾的空間實踐。這種空間的書寫還承載了平民階級的意識形態折射，在地化地反映了香港獨特的文化，成為人們感受香港生活經驗的一種載體。

公屋在電影中的形象和香港意識發展息息相關。早期香港電影中公屋形象是被忽略的，被模糊化的，那一時期香港人還在對香港意識存在不確定的探索之中。到後來港人本土意識不斷探索，公屋在電影中的形象逐漸清晰起來，從外部到內部的蛻變，意味著香港意識逐漸滲透到細節。這幾年來，香港社會運動

這種現象表明香港意識逐漸發展，它與城市命運、文化現象的多元關係將會為未來香港研究打開新天地。

參考著作：

一·文化研究部分：

阿雷恩 鮑爾德溫著，陶東風譯，《文化研究導論》，北京：高等教育出版社，2007年。

邁克·克朗著，楊淑華、宋慧敏譯，《文化地理學》，（南京：南京大學出版社，2005年。

《人文地理學》，（北京：高等教育出版社，2012年）。

亨利·列斐伏爾著，李春譯，《空間與政治》，上海人民出版社，2015年。

吳俊雄、呂大樂、馬傑偉，《香港·文化·研究》，香港：香港大學出版社，2005年。

思想編輯委員會，《香港：本土與左右》，香港：聯經出版實業股份有限公司，2004年。

也斯，《香港文化》，香港：香港藝術中心，1995年。

Ackbar·Abbas，《Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance》，Hong Kong: Hong Kong University Press，2006年。

二·公屋部分：

《香港年鑒》（1948-1994），香港：華僑日報有限公司，1964年。

《回憶·情——在牛頭角下邨的共同歲月（第二版）》，香港：聖公會福利協會，2009年。

楊汝萬，王家英編，《香港公營房屋五十年》，香港房屋委員會，2003年。

三·電影部分：

卓伯棠著，《香港新浪潮電影》，香港中文大學，2003年。

朗天著，《后九七與香港電影》，香港電影評論學會叢書，2003年。

大衛·博德維爾著，何慧玲譯，《娛樂的藝術：香港電影的秘密》，海南出版社，2003年。

李焯桃，《七十年代香港電影研究》，香港國際電影節委員會，1984年。

楊凱麟著，《書寫與影像：法國思想，在地實踐》，2015年

李冰雁著，《香港電影的文化記憶——從文學到電影的跨媒介轉換》，香港：三聯書店，2017年。

陳家樂、朱立著，《無主之城：香港電影中的九七回歸與港人認同》，香港：天地出版社，2008年。

蘇濤著，《浮城北望：重繪戰後香港電影》，北京大學出版社，2014年。

張偉雄編，《雙城映對：香港電影和香港城市初對談》，香港電影評論學會，2006年。

四·其他：

西西，《肥土鎮的故事》，《鬍子有臉》，台灣：洪範書店，1986年。

西西，《浮城誌異》，《浮城誌異：香港小說新選》，北京：中國人民大學出版，1991年。

李歐梵著，毛尖譯，《上海摩登》，Oxford University Press，2016年。

包亞明，《上海酒吧：空間、消費與想象》，江蘇：江蘇人民出版社，2001年。

陳冠中，《我這一代香港人》，香港：Oxford University Press，2005年。

呂大樂，《四代香港人》，香港：進一步多媒體有限公司，2007年。

陳雲，甄小慧，《殖民地美學》，香港：次文化堂，2015年。

葉勇勝，《香港三合會：來歷、堂口與掌故》，香港：藝苑出版社，2011年。

馬嶽，《香港80年代民主運動口述歷史》，香港：城市大學出版社，2013年。

參考文獻：

鄒偉新，《戰後初期港英政府租務管制政策研究》（1945-1955），《學術探索》，2007卷第四期。

高極明，《香港房屋漫談》，《百科知識》，1994年第9期。

周逸駿、顧大慶、徐雷，《香港公屋住區外部空間的特征研究》，《華中建築》，2013年第7期。

王海洲、神雨丹，《20世紀30年代「長城」、「鳳凰」電影中的香港元素》，《當代電影》，2012年7月刊。

傅葆石著，劉輝譯，《在香港構建「中國」：邵氏電影的大中華視野》，《當代電影》，2006年第4期。

徐剛，《電影色彩的「造型」和「造境」》，《電影文學》，2013年第22期）。

陳岩，《試論電影空間敘事的構成》，南京藝術學院博士學位論文，2015年。

梁芷嫣，《空間折射和香港意識——90年代以來許鞍華電影中的影像空間研究》，北京大學碩士研究生學位論文，2013年。

嚴曉蓉，《媒介、空間、記憶：縱觀獨立紀錄片的空間建構與審美研究》，浙江大學博士學位論文，2014年。

王春華，《探析香港獨立電影的發展歷程》，《電影畫刊》（上半月刊），2008年第12期。

霍勝俠，《香港獨立電影中的街道漫遊者——以《惑星軌跡》、《唱盤上的單行道》《N+N》為例》，《北京電影學院學報》，2014年第五期。

陳建民、吳木欣，《傘後香港的社會趨勢》，《中國大陸研究》，第60卷，第1期，2017年3月。

陳嘉銘，《香港電影的永劫邊緣，香港主體的驀然回首》，《香港社會文化系列》，2006年。